

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

冷艳文士川端康成传



作者简介

轩渭渠（1929—）

中国社会科学院教授、中国作家协会会员、日本《奥里库》杂志外国编委。曾任日本国际交流基金特别研究员、学习院大学、早稻田大学、立命馆大学客座研究员和横滨市立大学客作教授。

著有《日本古代文学思潮史》、《日本现代文学思潮史》、《日本人的美意识》、《日本文学散论》、《日本传统与现代化》等。译有川端康成的《雪国》、《名人》、《山音》、《千只鹤》、《睡美人》、《短篇小说集》、《掌小说全集》、《散文集》、《谈创作》等。主编有《川端康成文集》、《三岛由纪夫文学系列》、《大江健三郎作品集》、《芥川龙之介文集》、《日本文化与现代化丛书》等。

自序

十余年前，首次出版拙译川端康成的《雪国》和唐译《古都》的时候，经过了一段曲折才与读者见面。因为：一是解放以来，没有译介过川端的任何作品，人们对川端其人及其文学十分生疏；二是某些论者对川端文学批评的误导，影响人们对川端文学的全面认识。因此人们要求更多地直接了解川端康成其人及其艺术，于是同行们尽可能多地译介一些川端康成的作品，笔者并试写了《东方美的现代探索者——川端康成评传》。

自此以来，经历了时间和实验的检验，川端的文学及其文学精神，已为广大读者所理解与接受。多年来，笔者读到从名家到普通的工农读者的来信和著文，都对川端文学给予积极的评价。曹禹先生赐函云“昨日始读川端康成的《雪国》，虽未尽毕，然已不能释手。”“日人小说确有其风格，而其细致、精确、优美、真切，在我读过的这几篇中，十分明显。”刘白羽先生著文称赞川端“创造了具有日本美、东方美的艺术”，“川端心灵中蕴藏着的日本古文化之美有多么深，多么厚。”最使我感动的是，一位“家住岳西县美丽乡村道中村极为闭塞落后的收不到邮件”的农村青年张正升来函谈到“川端也是我最崇拜的世界文豪，以一管之见，他的作品中有一缕缕氤氲首尾的凄凉，构成了含蓄的悲剧美。”这些评论多么中肯阿。

我们日本文学研究者译介川端文学只取得初步的成就，还要付出更大的努力。目前由笔者主编的中国社科版的《川端康成文集》（全十卷），漓江版的《大师文集·川端康成卷》（全九卷），以及笔者增订《川端康成评传》，以《冷艳文士川端康成传》的新面貌与读者见面，可以说就是这种努力的一部分。而且决心与志同道合的同行们排除一切人为的干扰，继续将这项工作做下去。

关于川端康成的文学，正如已故日本文学大师井上靖所说的，“川端康成的美的方程式是非常复杂的，不是用一根绳子就可以把它抓住的”。我理解这句话的两个基点，一是川端的美的方程式是复杂的，比较难解；二是难解并非不可解，问题是不能用一种公式，而要用多种公式去解。那么要解开川端的美的方程式，首先就要从宏观出发，给川端文学以准确的定位。

川端在整个创作生涯中探索着多种的艺术道路。走上文坛之初，否定和排除日本传统，追求新感觉主义，甚至称表现主义是“我们之父”，称达达主义是“我们之母”，事实上他并没有深入探索西方文学问题，只凭藉自己敏锐的感觉，盲目醉心于借鉴西方现代派，即单纯横向移植。其后自觉到此路不通，又全盘否定西方现代文学而完全倾倒日本传统主义，不加分析地全盘继承日本化了的佛教哲理，尤其是轮回思想，即单纯纵向承传。最后开始在两种极端的对立中整理自己的文学思想，产生了对传统文学也对西方文学的批判的冲动和自觉的认识。这时候，他深入探索日本传统的底蕴，以及西方文学的人文理想主义的内涵，并摸索着实现两者在作品内在的谐调，最后以传统为根基，吸收西方文学的技巧和方法。可以说，川端文学是在东西方文学的比较和交流中诞生的。他在艺术上开拓这条新路，无论在内容上还是在形式上都形成了自己的创作个性。

战后，川端康成对战争的反思，自然扩展为对民族历史文化的重新认识，以及审美意识中潜在的传统的苏醒。他说过：“我强烈地自觉做一个日本式作家，希望继承日本美的传统，除了这种自觉和希望以外，别无其他东西。”

“我把战后的生命作为余生，余生不是属于我自己，而是日本的美的传统的表现。”也就是说，战后川端对日本民族生活方式的依恋和对日本传统文化的追求更加炽烈。他已经在更高的理论层次上思考传统与现代、本土与外来的问题。他总结了一千年前吸收和消化中国唐代文化而创造了平安王朝的美，以及明治百年以来吸收西方文化而未能完全消化的历史经验和教训，并且结合自己的创作实践，提出了应该“从一开始就采取日本式的吸收法，即按照日本式的爱好来学，然后全部日本化。”他在实践上将汲取西方文学溶化在日本古典传统精神与形式之中，更自觉地确立“共同思考东西方文化的融合与桥梁的位置”。

川端康成在理论探索的基础上，充分发挥了作家的主动精神和创造力量，培育了东西方文化融合的气质，使之臻于日本化。在这方面，川端的成功主要表现在以下三个方面：一是传统文化精神与现代意识的融合，表现了人文理想主义精神、现代人的理智和感觉，同时导入深层心理的分析，融汇贯通日本式的写实主义和东方的精神主义。二是传统的自然描写与现代的心理刻画的融合，运用弗洛伊德的精神分析法和乔伊斯的意识流，深入挖掘人物的内心世界，又把自身与自然合一，把自然契入人物的意识流中，起到了“融合物我”的作用，从而表现了假托在自然之上的人物感情世界。三是传统的工整性与意识流的飞跃性的融合，根据现代的深层心理学原理，扩大联想与回忆的范围，同时用传统的坚实、严谨和工整的结构加以制约，使两者保持和谐。这三者的融合使传统更加深化。

川端康成的创作道路，是从追求西方新潮开始，到回归传统，在东西方文化结合的坐标轴上找到自己的位置，找到了运用民族的审美习惯，挖掘日本文化最深层的东西和西方文化最广泛的东西，并使之汇合，形成了川端康成文学之美。正因为如此，1968年诺贝尔文学奖评选委员会赞扬川端“虽然受到欧洲近代现实主义文学的洗礼，但同时也立足于日本古典文学，对纯粹的日本传统体裁加以维护和继承”。

三岛由纪夫评论川端康成时写了一段话，它不仅对于认识川端文学，而且对于了解日本近现代文学具有普遍的意义，现抄录如下：

“生于日本的艺术家的，被迫对日本文化不断地进行批判，从东西方文化的混淆中清理出真正属于自己风土和本能的东西，只有在这方面取得切实成果的人是成功的。当然，由于我们是日本人，我们所创造的艺术形象，越是贴近日本，成功的可能性越大。这不能单纯地用回归日本、回归东洋来说明，因为这与每个作家的本能和禀赋有关。凡是想贴近西洋的，大多不能取得成功。”（《川端康成的东洋与西洋》）

总括来说，川端康成适时地把握了西方文学的现代意识和技巧，同时又重估了日本传统的价值和现代意义，调适传统与现代的纷繁复杂的关系，使之从对立走向调和与融合，从而使川端文学既具有特殊性、民族性，又具有普遍性和世界性的意义。用川端本人的话来说，“既是日本的，也是东方的，同时又是西方的。”可以说，川端康成这种创造性的影响超出了日本的范围，也不仅限于艺术性方面，这一点对促进人们重新审视东方文化具有重要的意义和启示性。

从宏观出发，明确了川端康成文学这一历史定位之后，就有必要从微观的角度来全面、具体、细致地考察川端各个时期的作品、各种不同模式的作品，才能得出切实的科学结论。正如日本川端康成研究家长谷川泉教授指出

的：“离开川端康成战后的系列作品，就很难确定川端康成在文学史上的地位。”过去我们比较重视川端康成的战前的系列作品，这个时期川端创作的《伊豆的舞女》、《雪国》等，成为其登峰之作，奠定了他的作家地位，容易为人们所认同。他在战后创作的《名人》、《古都》、《山音》、《千只鹤》、《睡美人》等系列作品的文学表现，呈现复杂化和多样化，组合成更为复杂的美的方程式、更为多层的文学结构，更具斑驳的色彩，似乎令人难以把握。因此对这类作品的批评，不能简单地只从他的作品的表面情节图解，而应从其深层的文化内涵来分析。其实川端康成战前的与战后的作品，是没有断层，其基本文学精神是一脉相通的。而且他战后在更深的文化层次上思考日本美的传统，让它成为一种内蕴的力量，并且具现在其艺术的创造上。从整体来说，这一时期川端的作品更加成熟，更有广度和深度。显而易见，谈论川端康成文学不能忽视其战后的作品群。

笔者翻译和研究川端康成文学，有一个认识的过程，经历过正负两面的经验。总括来说有两点：

第一点是更新文学观念。我们传统的文学观念，往往将文学作为一种载体，单纯从政治社会学出发，评论重点放在反映政治思想生活，片面强调了作品的主题性，而忽视文学及文学思想的统一性是根植于美学哲学，美的价值成为文学的内容与形式的统一的具体表现。如果离开这一点，就很难把握川端文学，尤其是川端后期文学的本质。像《山音》、《千只鹤》、《睡美人》这一类作品，其重点就不是放在反映生活或塑造形象上，而是深入挖掘人的感情的正常与反常，以及这种感情与人性演变相适应的复杂性。因此，它们表现人的生的主旋律的同时，也表现了生的变奏的一面，或多或少抹上了颓伤的色彩。但这种颓伤也都编织在日本传统的物哀、风雅、好色、审美的文化网络中，作为川端文学和美学整体的构成部分，还是有其生活年涵和文学意义的。有的论者对《睡美人》的批评走进了误区，原因恐怕也在于此。正如长谷川泉教授指出的：《睡美人》里面没有写老丑的东西。在这里虽有尚属活跃的老年性，但那不是老丑的东西，而是世阿弥的《风姿花传》的境地，是沁人心脾的世界。虽然不必卒读《睡美人》，具有慧眼的读者，是完全可以推断的。

第二点是建立新的研究方法论。文学不是单一的学科，而是特殊的综合学科。它不仅与其他人文科学，如哲学、美学、伦理学、宗教学、社会学等有着血脉的联系，而且与一些在思维空间相距甚远的学科，如生理学、心理学、病理学、性科学等也有着多方面的内在联系，它们与文学表现是有机合成，起着复杂的相互作用。尤其是“边缘学科”的出现，使文学表现手段更复杂化和多样化。所以克服过去的研究文学的单一模式，探求新的研究方法论，建立一个立体交叉的研究系统来解川端文学的美的方程式和重层的文学结构，避免简单化和随意性的批评，就显得非常必要。比如对川端美学思想的研究，既要对体现在其文学思想上的东西方的美学价值观的对立性和融合性进行总体的研究，同时又要以实证的知性认同方法，对各个作品所反映的综合现象进行具体的分析。两者合成才能达到综合研究体系化，才能升华对川端文学真髓的认识。

这是艰难的开拓，但值得在川端文学研究中尝试。笔者正是本着这种精神和方向增订《冷艳文士川端康成传》的。如果这次尝试能达到设想的一二，笔者就深感满足矣。敬请读者批评指正。

作者

1996年3月于北京团结湖寒士斋

川端康成传冷艳文士

第一章

坎阿多难的身世

一家世

日本是美丽的岛国。以大阪、京都、奈良三大城市为中心的关西近畿地方，是日本古代的政治中心，也是日本民族文化的摇篮。公元8世纪起建都奈良，794年桓武天皇建都京都，揭开了平安王朝历史的一页。这里几经历史变迁，绵延至1868年明治维新，不仅一直是政治、经济的中心，还在这里创造了和文，开创了灿烂的平安王朝文化和藤原时代文化。这里是《古今和歌集》、《源氏物语》、《枕草子》等古典名著的故乡，哺育滋养了不少杰出的文学家。现代著名作家川端康成就是其中之一。

川端康成原籍大阪府三岛郡丰川村大字宿久庄，即现在的茨木市大字宿久庄，位于大阪和京都之间，更接近京都，相距约十多里地，乘车不过半个多小时路程，所以康成认为“京都是日本的故乡，也是我的故乡”，“把京都王朝文学作为‘摇篮’的同时，也把京都自然的绿韵当作哺育自己的‘摇篮’”。据说，江户末期大字宿久庄这块土地属于美浓国加纳藩永井氏的领地。这平平凡凡的村庄，坐落在大阪平原边缘上，全村分为东村和西村，不过五十来户人家。村前一片土地，村后山峦层叠，松林葱笼，一派自然的美景。川端康成家世代生活在东村，家中建有一栋八十四坪的二层木屋，五间泥灰墙仓库，三间堆房，三间柴房和牛栏猪圈等。同时还拥有十七町的山林、田地、庙宇和私人墓山，是个大户人家，村里人都称他们是“村贵族”。相传这家族是从镰仓幕府“执政”北条泰时起，经历七百年延续下来的。川端康成的祖父三八郎是三右卫门的长子，属第二十九代。也有一说是吉川源左卫门的次子，后来才过继给三右卫门，改名康筹，字万邦。也就是说，川端康成是北条泰时的三十一后裔。据传康成的祖父不愿让人知道他的家谱，一直将它秘藏在一个亲戚的家中，锁在佛坛的抽屉里。

川端三八郎青年时代从事过种植茶叶、制造洋粉等事业，但都失败了。1885年前后，他修盖房屋时，由于迷信，相信风水，盖了又拆，拆了又盖，来回折腾，欠下一大笔债务。这样借新债还旧欠，拖了一段时间，觉得不能再拖了，就决定将祖先遗下的房地产典当了。翌年又以相当低廉的价钱，把这些房地产变买精光，还将所余无几的财产交给了滩地方的一个酿酒商。自己剩下的，只有三间六铺席的小屋，一间两铺席的佛堂和九亩多田地。

这时候，精通汉医的三八郎只好在村里行医施药，以维持生计。一年夏天，村里流行痢疾，出现了许多患者，众医无策，村里新建两所临时隔离医院也未能控制传染病的蔓延。但是许多人吃了三八郎自制的药就痊愈了。他的药方秘密地传到了隔离医院，院里病人服用他的药后，大见成效，村里村外传扬开了，人们都纷纷来找他求医开药。嗣后，三八郎请邻村一位跟他学过占卜学和风水学的弟子，代笔书写了一份申请书，向内务省申请经营制药业。获准以后，他开设了一间药店，取名“东村山龙堂”，出售三四种汉药，

《在茨木市》，《川端康成全集》，第28卷，第343页，新潮社1981—1984年版（下同）。

土地面积单位，1坪约合36平方尺。

土地面积单位，1町约合9.918平方尺。

但不久就收歇了。当时日本农村盛行迷信，三八郎无奈，改行以占卜看风水为业，前来相求的人甚众，他在村里已经小有名气。他还著有两本风水书《构宅安危论》和《要话杂论集》，并曾努力争取出版，但未能实现。最终生活无着，携妻离乡背井，来到郡熊野田村的亲友家栖居。可以说，川端世家从三八郎这一代开始中落。

三八郎的原配是资本家黑田善卫门的长女阿孝，婚后阿孝生了一子便病逝了。三八郎娶了阿孝的妹妹阿兼续弦。川端的父亲荣吉就是三八郎和阿兼所生。三八郎在事业上失败之后，把希望寄托在自己的儿子荣吉身上，他节衣缩食培养荣吉，让荣吉完成了东京医科学校的学业。荣吉虽是学医，但业余爱好文艺，在浪华（大阪旧称）的儒家学堂“易堂”学习汉文，号谷堂。他还擅长书画，很有艺术家的素质。荣吉的妻子阿玄出身于大阪西城郡丰里村的富农黑田家，原来荣吉之兄恒太郎的妻子，婚后五年无生育，恒太郎早逝。荣吉就娶了这位嫂子为妻。他们婚后，同三八郎关系不甚和睦，便离开家乡，迁居大阪，先在东城郡天王寺桃山的高桥医院任职，后来经过开业考试合格，于1897年在大阪市西区北堀江下通六丁目租了一间小屋，挂牌行医，兼任大阪市一所医院的副院长。他的私人诊所几经搬迁，最后迁到了此花町，总算把家安顿下来。第三年，1899年6月14日下午9时，一位在母胎不足七个月的婴儿——川端康成便在这个家庭里诞生了。

二少年的悲哀

康成的父亲荣吉身体孱弱，患有肺结核病，在康成出世的翌年，他在病榻上给康成姐弟立下遗训，便过早地离开了人间。他给康成姐姐遗书：“贞节”二字，给康成遗书除“保身”二字以外，还有“忍耐，为康成书”几个字。荣吉辞世后，母亲阿玄拖儿带女回到了丰田村的娘家。阿玄长期侍候荣吉，自己也染上了在当时来说是不治之症的肺结核病，她于荣吉故去的第二年，也溘然长逝了。父亲荣吉留下了一些相片，母亲阿玄连一张相片也没有遗留下来。对一两岁就失去父母的康成来说，双亲确实没有给他留下具体的形象。正如川端康成自己所说的：“他们健在的情形，我也全无记忆了。”“我苦思冥想，也无法想象出来。看了照片，只觉得它不是画像，不是活着的人，也不是外人，而是介于他们中间的人”。

母亲阿玄病逝不久，祖父母同康成一起回到阔别了十五年的故里丰川材宿久庄东村，姐姐芳子则寄养在秋冈义一姨父家。康成时年满两周岁，由于先天不足，体质十分虚弱。但是，他是传宗接代的苗子，所以失去儿子儿媳的两位老人，对孙儿十分溺爱。康成已快到上学年龄，自己也不会使用筷子，吃饭时还要祖母像喂小鸡似地哄着劝着一口一口地喂食。有一回，不知为什么，祖父非常生气，一把抓起身旁的长方形火盆上的铁壶，追赶着打他；壶里的开水滴滴答答地洒落在地面上。祖母失慌了，拼死地护着他。祖父双目失明，看不见他们，错把祖母追逐到房间的一个角落里。祖母在墙角蹲了下来。祖父误以为是康成，用铁壶一连打了祖母几下，祖母身上被开水浇得冒着热气，她还是痛苦地忍受着，不肯说出自己来。祖父明白过来后，哭了。祖母哭了。康成也失声痛哭起来。可见祖父母对他是多么疼爱。两位老人担心康成出门惹事，让他整天困居阴湿的农舍里，寸步不许离开自己的身边。这个时期，这位幼年的孤儿与外界几乎没有发生任何接触，“变成一个固执

的扭曲了的人”，“把自己胆怯的心闭锁在一个渺小的躯壳里，为此而感到忧郁与苦恼”。直到上小学之前，他“除了祖父母之外，简直就不知道还存在着一个人世间”。

就是这种局面，也没有维持多久。康成七岁上，也就是上小学一年级，无比疼爱他的祖母也匆匆地弃他而去。一天吃过午饭不久，祖母突然说她脚冷，康成找出袜子给她穿上，铺好被褥，让祖母钻了进去，并且把被边给掖好，从而他感到自己与哀伤联系在一起了。这是他头一次侍候祖母。因为祖母只说浑身有些发冷，所以他没有想到祖母病倒了。祖母钻进被窝以后，他一直坐在祖母枕边。大概是过了两三个钟头，祖母的右臂轻轻动了两次，手腕弯着，像是想用手势表达什么。此刻她已经说不出话来，似乎连叫人的声音也发不出来了。没等康成反应过来，祖母就已经断了气。这来得太突然了。康成连忙向后院呼喊：“爷爷！爷爷！”他以为这大概是祖母看着他上了小学，对祖母是一个莫大的安慰，所以她才撒手人寰的吧。川端后来这样纪录道：

我的祖母为了抚养我备尝艰辛，我只是在她去世这天才侍候过她一次。幼小的心灵也觉着奇怪，孩子自我本位的良心也觉得安然许多，对于祖母之死好像也能承受了。

祖母病逝刚过三年，一天突然传来了一直寄居在亲戚家中的姐姐芳子危笃的消息。祖父精通易学，擅长占卜，便悄悄地拿起签筒数起竹签，占卜孙女的命运。康成一边帮着盲目的祖父排列占卜用具，一边目不转睛地盯视着老人暗淡无光的脸。过了两三天便接到姐姐病故的噩耗。他不忍心当即告诉祖父，将信压下了两三个小时才念给祖父听。遇上不认识的字，他就握住祖父冰冷的手，用自己的手指在祖父的掌心上三番五次地描划着那个字的字形。他同祖父握手的感触，不由地觉得自己的掌心也是冰冷的。据川端康成回忆，他同姐姐分离之后，只见过姐姐两面。一次是姐姐回家乡参加祖母的葬礼，一次是祖母辞世不久，他和姐姐在姨母陪同下一起走访亲戚。姐姐也同父母一样，在这位少年的脑海里没有留下具体的印象，有的只是个模糊的感觉。那就是姐姐由亲戚背着参加祖母的葬礼时给他留下的一身素白丧服的印象。他说：“这个在空中飘动的白色的东西，便是我对姐姐的全部记忆”，“姐姐的死，我也只有通过祖父的悲伤才感受到”，“祖父对姐姐的死十分哀伤，也硬逼着我哀伤。我搜索枯肠，也不知该以什么样的感情，寄托在什么东西上才能表达我的悲痛。只是老弱的祖父悲恸欲绝，他的形象刺透了我的心”^①。

三 与祖父相依

亲人相继作古，使这位敏感的少年沉浸在悲哀之中。从此他与年迈的祖父相依为命，这是他在人世的唯一的一位骨肉亲人。祖父眼瞎耳背，看不见东西也听不见声音，终日一个人孤寂地呆坐在床前，动不动就默默地落泪，眼泪也快要流干，样子显得异常凄凉与悲哀。他常对康成说：咱们是“哭着

^①《少年》，《川端康成全集》，第10卷，第227页。

^②《祖母》，《川端康成全集》，第2卷，第443页。

^③《参加葬礼的名人》，《川端康成全集》，第2卷，第77页。

^④《致父母的信》，《川端康成全集》，第5卷，第202页。

过日子的啊！”祖父同康成一起生活多年，两个常常相对无言，川端仔细地端详着祖父瘦削干瘪的脸、几乎秃顶的白发脑袋、不住颤抖的皮包骨的手。祖父也像要看他，却又看不见。祖父的孤独也传给了他。他却可以长久地直勾勾望着祖父的脸，简直就像凝视祖父的相片或画像一样。尔后养成瞪大眼睛直勾勾地盯视他人的习惯。这种凄枪而单调的气氛，对幼年的康成的感情不免染上些许悲凉的色彩，在他稚嫩的心灵里投下了寂寞的阴影。东村除了祖父之外，别无其他亲人，他时常自己做饭，自己烧洗澡水，还时常在梦中与祖父相会，大多是梦见祖父闹病，病是多种多样的。总之梦中担心祖父的死。总是浮现固定不变的一句话：“不能让祖父死。祖父死了可不行”。梦到他不想祖父就这样死去而伤心的关头便惊醒，有时候是哭醒的。所以他觉得梦见祖父，醒来之后留给他的主要不是梦中的那些事，而是与事相伴的感情。而且梦的感情特别强烈。

他孤寂无聊的时候，总爱独自长时间地或蹲或躺在田埂上、河岸上、沙滩上或是山冈上，似看非看地观赏景色，有时看着看着就入梦了。上小学时常常在天未明的时分，独自离家登上村里的山冈上翘望着东方，等待日出。晚饭后，天一擦黑，他觉得面对病人太寂寞，在家里呆不住，就对祖父说：“爷爷，我出去玩一会儿行吗？”祖父总是这么回答：“啊，去吧”，于是他跑到固定的那家小朋友的家，一走进门去就感到温暖，往往是夜半过后才离开。一出了小朋友的家门，心头就立刻涌上一股凄凉的感觉，对于抛下祖父一个人自己走出来玩耍这件事感到后悔，从而醒悟到实在不该这样做。归途的夜路，让他害怕，他自身的凄凉和后悔仿佛变成了一股魔气，与阴森森的黑夜一起尾随着他似的。他觉得沿路的树好像在动，好像发出声音。他边跑边大声呼唤着祖父，到了家门口，他就不敢大声呼喊了。进门后，悄悄走近祖父的病榻。每当祖父发觉他时便问：“是孙儿吗？”他应了声：“嗯，刚回来。”如果祖父没有发觉他回来，他就坐在祖父的枕边，直勾勾地盯视着祖父那副凄凉的脸，睡着了的祖父的脸与死人的脸几乎没有什么区别。这时候，他又一次觉得自己因为难忍寂寞而出去玩耍，却扔下祖父一人在家忍受寂寞，实在后悔不已，于是面对祖父深深地低头合掌膜拜。他时而把自己的脸贴近祖父的脸，时而把耳朵凑近祖父跟前听听呼吸，确认祖父已经入睡，他才钻进被窝里，以发誓明天决不再出去的温情进入了梦乡。但是到了第二天，却把誓言忘得一干二净，依然如故了。

每逢不外出的时候，坐在祖父的病榻旁，挑灯夜读岛崎藤村的诗集，他深感诗集里的富士川畔的弃儿的哭声是一种生命的呼喊，任凭这种声音在他心中旋荡。有时也诵读《源氏物语》那些感时伤事的、带上哀调的词句，以此驱遣自己，溺于感伤。这时候，康成已预感到祖父将不久于人世，就决心把祖父在病榻的情景纪录下来。于是他在病榻旁的脚搭子的一头，点上一支蜡烛，在昏暗的烛光下，伏在上面写起《十六岁的日记》来。当时使用的稿纸，是大阪府立茨木中学的作文纸。祖父病重，日记就中断了。这篇日记，当时没有发表，他自己甚至把写过这篇日记的事都忘却了。

病重后的祖父，常常一动不动地呻吟着，有时呼唤在身边伺候的康成：“让我撒尿，让我撒尿吧，好吗？”开始康成不知所措，有点慌张地问：“怎么办呢？”祖父有气无力地说：“把尿壶拿过来，放进去。”康成满不高兴地把祖父的前衣襟撩起，按祖父的吩咐把尿壶放了进去。可是祖父还不停地问道：“放好了吗？放好了吗？我要撒了，不要紧吧？”大概已经毫无感觉

了吧。祖父喊出：“啊，啊，痛，真疼啊，真疼啊！啊，啊。”终于随着这痛苦欲绝的声音，在尿壶底里响起了“犹如山谷清泉般的流淌声”，最后还呼喊了一句“啊，真疼啊！”。祖父的这种痛苦难耐的声音，使感情脆弱的康成的眼泪夺眶而出。祖父每晚不止一次地这样把困倦的康成从睡梦中叫醒，有时还说些不讲道理的话。本来还是向父亲撒娇的年龄的康成，半夜里几次被叫起来，已经有点不耐烦，而且对于病人的撒尿更是讨厌极了，何况有时又挨痛骂，所以他控制不住自己的不耐烦，回骂了祖父几句。冷静下来，又觉得不能这样粗暴对待这样病重的亲人，又忍不住抱头痛哭起来。尤其是次日清早帮工美代来后，祖父对他昨晚的不孝絮絮叨叨地诉说个不停的时候，少年康成的心就像被撕裂似的。他对给祖父接尿的不耐烦的心情和对祖父病痛的怜恤感情交织在一起了。

长期缠绵病榻的祖父，也许自觉到不会久留于人世，带着一种无可奈何的痛苦心情，叮嘱康成：“我们家从北条泰时开始至今已有七百多年，一直延续到今天，要好好干，好好干，咱们要恢复过去的昌隆啊！”

康成的生活已经够悲苦的了，可是生活中的变故还是接踵而至。1915年5月24日晚上举行皇太后入殓大礼，他必须到学校参加遥拜典礼。但他又担心垂危的祖父能不能等到他回来，犹疑不决的时候，帮工美代对他说：“问问爷爷吧。我想不会那么快，能挺到后半夜的。”祖父爽快地说：“啊，去吧，这是国民理所当然的事嘛。去吧！”他脚登木屐飞也似地跑了出去，跑不了几步，木屐的带子断了，他有点泄气地回到家里，对美代轻声地说：“木屐带子断了，不是好兆头。”美代鼓励他：“真傻，换一双走吧。”遥拜典礼一结束，康成三步并两步地往家里跑，心里念叨着：“爷爷，可别死，等我回去！爷爷，可别死，等我回去！”半路上，他心急

如焚，干脆提着木屐，光着脚丫跑了回家。祖父的舌头已经不大灵便，痰堵气管，大颗眼泪滴了下来，痛苦万状。美代也说：“向来跟佛爷一样慈善的人，为什么临终时那么痛苦。极乐世界的佛爷怎么不来迎接呢。”康成不忍卒睹祖父这般苦楚的情状，独自躲到另一间房间去了。不久，祖父弃下了孤苦伶仃的十四周岁的康成，永远地离开了这个世界。康成感到这是一种非常识的举动，但已经追悔莫及。尤其是表姐还就此怪责康成：“你怎么啦？祖父的亲人不就只有你一个人吗？你这样做，别人看起来不太好吧。”说得他悲从中来，心如刀绞，什么话也说不出来，不由地流下了一串串的眼泪。

川端康成失去了所有至亲骨肉。也自此失去了爱的象征，在他幼小的心灵上刻下了难以磨灭的伤痕。如果说，一两岁的康成对父母亲的早逝没有实际的感受，没有激起太大的感情波澜，那么祖父的逝世，对这位已经懂事的少年，对他那颗已经悲伤脆弱的心来说，却是创疼深切的。他在祖父弥留之际，如实地记录了祖父的病态和自己天真无邪的哀伤情绪。在那篇《十六岁的日记》里，他不禁悲叹：“我自己太不幸，天地将剩下我孤零零一个人了！”

他在《致父母的信》中还说：“祖父病逝，我当然感到悲伤，我在世上越发孤单和寂寞了”。这两篇作品既是康成痛苦的现实的写生，又是洋溢在冷酷的现实内里的诗情，在这里也显露了康成的创作才华的端倪。

周岁实为十四岁。

《川端康成全集》、第2卷，第40页。

《川端康成全集》，第5卷，第214页。

康成的孤儿体验，由于失去祖父而达到了极点。他放学回到家中，就将大门关上，回避客人来访，独自一人留在宁静的屋子里，默默地涌起一阵阵寂寞与哀愁。夜里常常在梦中与祖父相会，祖父的形象极其清晰，感情极其确实，大大地丰富了梦的内容。他觉得梦中祖父的形象就是过去现实中的形象，祖父的感情就是过去的现实中的感情，并且在梦中得到了净化。然而，梦中的祖父的形象和感情又总是哀伤的，似乎是他的现实生活中的哀伤的再现。他醒来之后仍然希望抓住残梦中的祖父的形象和感情。

在康成来说，他的童年没有幸福，没有欢乐，没有感受到人间的温暖。父母爱、亲人爱对他来说是非常空泛，非常抽象的。或者说，仅仅是他稚幼的朦胧的愿望。相反地，他的童年少年生活，渗入了深刻的无法克服的忧郁、悲哀因素，对人生的虚幻感和对死亡的恐惧感不时挟着寒意袭来。可以说，畸形的家境、寂寞的生活，是形成川端康成比较孤僻、内向的性格和气质的重要原因。

四 “参加葬礼的名人”

祖父故去，这位十四岁的少年从此没有自己的家，也失去了家庭的温暖，漂泊无着，住进了学校的宿舍，每当长假期一临近，同室的同学忙着准备回家的时候，他就油然生起几许淡淡的无家儿的悲哀。祖父辞世后三个月，康成的表兄将家乡仅余的房屋全部卖掉，把康成带到他母亲娘家的丰里村，转辗寄住在几位亲戚的家中。住在亲戚家里的时候，他常常在黎明时分起床，独自一人打着赤脚，踏着被晨露打湿了的田埂，走到淀川河畔，有时把脚尖泡在水里，有时用草帽盖住脸庞，赤身露体躺在沙滩上，仰望着无垠的苍穹，排解心中的惆怅。这时候他的脑海里，家和家庭的观念也渐渐淡薄了。一种无依无靠的寂寞感，直渗入他的内心深处，经常做着一些流浪的梦。

从幼年到少年，川端康成参加的葬礼不计其数。他接连为亲人奔丧披孝，在亲戚家寄住期间也不时遇上亲戚的丧葬礼，有一年暑假不到三十天，连续出席了三个追悼会。头一个是住在河内的远亲的母亲，死者的儿孙们那一副副沮丧和悲哀的神情，直接传染给他了。约莫过了一个星期，住在摄津的表兄给他挂来了电话，让他去参加姐姐婆家的远亲的葬礼。此后不久，还是摄津的表哥来电话，请他代表参加姐姐远房亲戚的葬礼，半开玩笑地说他是“参加葬礼的名人”。他顿时默然不语，他也不知道自己是怎样的一副表情。当他告诉所寄住的河内的家的家人说，他要去参加第三次葬礼时，这家的表嫂苦笑着说：“你简直像殡仪馆的人啦。”表妹接口说：“连衣服也净是坟墓味儿！”。

关于父母的葬礼，对于一两岁的康成来说，不可能留下什么印象。至于祖母的葬礼他是记得清清楚楚的。举行祖母葬礼那天，下起倾盆大雨，他和姐姐分别由大人背着踏着红土的山路，艰难地走去墓地。

祖父的葬礼情景，深深地刻印在他的心中。葬礼那天，许多亲朋好友前来吊唁。康成也许由于祖父亡故，心灵受到严重创伤，过度悲伤和心情焦灼的，突然鼻孔直流鲜血，他连忙用腰带的一端堵住鼻孔，就这么赤着脚丫飞跑到院子里等待血止。这是他生来头一回流鼻血，有点失态，他觉得鼻血挫伤了他的锐气。送殡行列从村子走过时，沿途挤满了村民。他护送着灵柩从他们前面走过时，听见人群中的妇女哭出声来，说：“真可怜啊，真可怜啊！”

他得到周围的人的同情，产生了复杂的感情，一方面老老实实接受了人们的好意，一方面想到这是人们强要怜悯自己，也就产生了几许抵触的情绪。

火葬次日，他同亲戚前去山上的露天火葬场拾遗骨。一到火葬场，他觉得怪味儿太大，连阳光都是黄色的。他不禁想起昨晚守灵的时候有这样一个传闻：他祖父变成一缕蓝焰的鬼火，从神社的屋顶飞起，又从传染病医院的病房飞过，村庄的上空飘荡着一股令人讨厌的臭味。他拾了一会遗骨，鼻血又从鼻孔涌流出来，用腰带去堵住鼻孔，一溜烟似地跑到小山上，鲜血仍然滴滴喀嗒地滴落下来。身体本来就虚弱的他，感到一阵头昏目眩。约莫过了半个小时，他又回到火葬场，人们对他说：骨灰出来了，去捡吧。他带着凄楚的心情，象征性地捡了一丁点骨灰。

继祖父葬礼之后，康成还参加过姑奶奶的葬礼、伯父的葬礼、恩师仓崎仁一郎的葬礼，还有好友越亨生的葬礼等等，都使他悲伤不已。在举行数不清的葬礼的日子里，他终于成了参加葬礼的名人。有一回，他到表姐家，家里人带笑地对他说：“说不定还要叫你再来一趟呢。有位患肺病的姑娘恐怕过不了今年夏天了。”

“名人不来，葬礼就举行不了哩。”

五 从小志向文学

川端康成是在1906年4月入丰川普通小学就读的。那时候祖父已经双目失明，祖母也体弱多病，开学典礼那天，他是由邻居领去上学的。他看见别的孩子都是由父母相送，喜气洋洋，自己也就感到不是滋味，激起了一阵阵心酸。长期幽闭家中，一旦走出家门，来到学校，来到广阔的天地，夹杂在挤得满满几百名同学当中，第一次碰到这样一派喧腾的热闹场面，方知世界上还有这么多的人。在他眼里映现的人群简直就像巨大的兽群严重地威胁着他似的，他便感到害怕和惶恐，不由地吓得眼里噙着泪水，咧着嘴几乎哭出声来。所以他入学之初，在学校总是诚惶诚恐、战战兢兢，非常害怕上学。他自己说不愿意上学的原因，与其说是见人认生，不如说是怯于见人。很长一个时期都是由亲戚相送，并焯且让亲戚在教室门口守候他下课。再加上他弱不禁风，常常生病，有时缺席旷课达两个月之久。当时乡村小学开展上学率竞赛，一人缺席，全班有责。所以小同学们都习惯每天在乡村神社前集合点名，相互监督，人到齐才一起上学。在点名时，若是发现康成未到，小同学们就成群结队找上门去。每逢遇到这般情况，祖父总是把挡雨板关上，康成则像蜗牛似地畏缩在屋子的黑暗角落里，听任孩子们站在窗外呼喊、喧闹，甚至投掷石块。直至快到上课时间，小同学走后，祖父如释重负地对康成说：“不要紧了，他们都走了！”康成才胆怯怯地从角落里走了出来。

上小学之前，康成在家中除同祖父母嬉戏之外，就是跟着祖母认字，那时他已经认识不少字，读了不少小书了，当时日本流行绘画和汉文，成为士大夫的一种修养的表现，画家的社会地位是很高的。再加上祖父、父亲爱好字画，曾留下许多名作，引起了康成对绘画的极大兴趣。小学时代，他很会作画。祖父鼓励他长大后当画家，他也曾暗自立下这个志向。可是，他聪颖过人，学校的功课他都熟习了，由于对课堂的学习并不太感兴趣，便早早闯入说林书海。放学回家，他常常走到庭院里，爬上厚皮香树躺在枝桠上全神贯注地阅读小说，开始对文学产生了憧憬。上小学高年级的时候，学校图书

馆的藏书，他一本也不遗漏地统统借阅过，尤其爱读立川文库和押川春浪武侠奇谈小说。那时当然是囫囵吞枣，一知半解，可是这种读书的习惯，一直延续到中学时代。可以说，康成从小时候起就养成勤奋好学的习惯，带有几分的机灵。祖父母想要知道什么的时候总是问他，他往往是对答如流，或一说就准。他自己觉得这是心灵的现象，他把它看作是灵魂之歌，大概是幼时失掉的世界所抱的怀恋永远潜藏于心吧。

1913年，川端以优异成绩升入大阪府立茨木中学，在学校寄宿。上中学以后，有个同学画画比他画得更好，他就不愿意再画了。他还是像上小学时一样，孜孜不倦地埋头于文学书堆里。课余他不是躺在校园的草坪上，就是爬上体操架上翻阅小说，而且从不间断地作笔记，把作品中的精彩描写都详尽地记录下来。上课时也常背着老师偷看文学作品，开始接触到一些名家名作，各门功课中，他的国文学和汉文学成绩最佳，是全班之首。他的一位旧友曾经谈到：在中学二年级时，康成的作文在班上超群出众、首屈一指的。班主任老师也表扬说，三四年级的高班同学也写不出他这样的文章。1914年秋上，也就是康成上中学三年级的时候，他把过去所写的诗文稿子，装订成册，并以其父的别号谷堂为集名，称《第一谷堂集》、《第二谷堂集》，前者主要收入他的新体诗三十二篇，后者是中小学的作文。他心中留下的印象就似乎只有当作家的事。从这里可以看出，少年的康成开始具有文人的意识，最初的写作欲望已经萌发。从这时候起，川端康成便改变初愿，立志当小说家了。据川端本人回忆：“小学生时代，祖父听了狩野元信等人的话，劝我当画家，我也有这样的打算。上中学二三年级时，自己就向祖父提出想当小说家。祖父觉得这也好，就同意了”。

当然，川端康成移志于文学，除了他的内在因素外，当时文坛的背景对他也有很大的影响。他上中学时期，日本近代文学正处在鼎盛时期，自然主义、白桦派、新思潮派、唯美派文学都十分活跃。特别是新思潮派的代表人物芥川龙之介也是在这时期登上文坛，他的审视人生的严肃态度、个性自由和人道主义精神，对青年人产生了很大的影响。对许多青年人来说，文学比政治、实业更具诱人的魅力。再加上当时《文章世界》、《少年世界》、《中学世界》、《秀才文坛》等中学生杂志纷纷创刊，流行学生投稿之风，康成的许多中学同学也志愿从文，且非常热心投稿，凡此种种，对川端康成的改变志向恐怕不无影响。

在这一时期里，川端康成开始把一些俳句、小小说投寄刊物，起初未被采用。到了1915年夏季，他又给《文章世界》、《新潮》、《秀才文坛》等杂志投稿，除《文章世界》刊登了几首俳句外，余均石沉大海。康成有点沮丧，他在1926年2月18日的日记上写道：“我正跋涉在所有年轻人的必由之路，多么无聊啊！可是，要把自己的文章印成铅字的念头，总是在我的心中旋荡，迄今我给《文章世界》、《中学世界》、《学生》等试投了两三次和歌诗稿，而那些作品是过十天以后连自己也不屑一顾的。总之，是自己天资笨拙。在追求文学的征途上，布满了黑暗的影子，也许我要变成一个为失意生活而哭泣的人吧！”尽管如此，康成还没有完全丧失信念，他常常在自

押川春浪（1876—1914），小说家，著有《海国冒险奇谈》、《海底军舰》等。

《少年》，《川端康成全集》，第10卷，第144页。

《独影自命》，《川端康成全集》，第33卷，第274页。

己的脑子里盘旋着：“为什么我的脑筋作为文学家就这样愚蠢迟钝呢？为什么我的笔就这样不能自如地运转呢？”

于是，他放弃了游戏和娱乐的时间，更加发奋图强，刻苦学习，磨练基本功，更加广泛地猎取古今世界名著和日本名著。他首先爱读日本文学的古典，阅读了优秀的散文《枕草子》、叙事诗《方丈记》、井原西鹤的《浮世草子》、近松门左卫门的古典木偶戏《木偶净琉璃》的脚本。尤其是对日本古典名著《源氏物语》更是爱不释手。对于这部日本的不朽名著，少年的康成自然不甚了解其意，顺手捡起来就朗读字音，欣赏着文章的优美的抒情调子，或者掩卷背诵、熟记某些段落，以及运用到作文中去，这成为他后来从事文学创作的有益启示。还有，少年的康成，第一次阅读了描写一伐竹翁的竹筒中发现一下凡的小女孩辉夜姬的传说故事《竹取物语》以后，就为它的美所感动，当他踏足京都嵯峨的竹林间，他就“想象竹林里，美丽的竹筒亮光闪闪，辉夜姬就在里面”，于是，他就“完全相信《竹取物语》的作者发现、感受和创作的美”，表示“自己也应立志这样做”。可以说，《源氏物语》和其他日本古典名著，对川端康成后来的文学创作的影响是很大的。他本人后来也说：他深深地为这些作品的文体和韵律所吸引。它们给他的感觉如同唱着一首不解词意的歌。这种经历对他后来的文学创作，产生了深刻的影响。至今他写作的时候，少年时代那种似歌一般的旋律，仍然回荡在他的心间，他从未背离过它。这就是他写文章的秘密。这时候他还读随笔《徒然草》，历史文学《大镜》、《增镜》等，但多半是为了应付考试才读的。

在学校里他还经常阅读日本近现文学各流派作家志贺直哉、德田秋声、泉镜花、正宗白鸟、永井荷风、田山花袋、武者小路实笃、芥川龙之介、谷崎润一郎，以及无产阶级作家和同路人宫本百合子、江马修、野上弥生子的作品。特别是对志贺直哉的作品，更是以敬佩的心情来读，首先最吸引他的，是那种任性的热情的生活方式，令他感到有一股反抗的精神；其次是志贺的文体，只要一读志贺的作品，就非读到终了决手不释卷。川端说过：“在日本作家中，如果说有影响的话，那么志贺直哉、德田秋声对我多少有点影响”。他的兴趣所在，主要是那种抒情性浓郁、弥漫着淡淡情调的、艺术性较高的作品。

外国文学，大体上读俄国文学居多。陀思妥耶夫斯基、契诃夫等人的作品，无不在他的涉猎之内。尤其是对陀思妥耶夫斯基更是迷恋，这位作家的作品深深地感动了他。他说过：“我迷恋陀思妥耶夫斯基而不欣赏托尔斯泰。可能是由于我是个孤儿，是个无家可归的孩子，哀伤的、漂泊的思绪缠绵不断”。还有对著名作家惠特曼、乔伊斯、泰戈尔等人的作品也颇感兴趣。

那时候，川端家中经济十分拮据，生活相当清苦。父母逝世后只留下三千一百元的财产，由姨父秋冈义一保管，按月付给他和他的祖父二十三元二角五分的生活费，他们祖孙两人省吃俭用，还时常为康成短缺学费书费而苦恼。就是在这样艰难的生活条件下，康成为了得到更多的文学滋养，还是利用当时乡村书店可以半年一结账的赊销办法，赊购了所有有价值的文学书

《独影自命》，《川端康成全集》，第33卷，第274页。

《美的存在与发现》，《川端康成全集》，第28卷，第406页。

《作家谈》，《川端康成全集》，第33卷，第558页。

《文学自传》，《川端康成全集》，第33卷，第96页。

籍，欠款越积越多，他和祖父都感到更艰难了。当时一般村民都用上煤油灯，康成为了积攒书钱，依然使用旧纸罩座灯，经常在昏暗的灯光下如饥似渴地勤奋夜读。祖父去世后留下的债务里，有一部分是他自称“作为不负法律责任的未成年人的书费”。他这笔十六岁以前欠下乡村书店的书款，到了十八岁成人以后，把祖屋卖掉，才还清了。

总之，那时候他虽然觉得自己没有什么早熟天才的闪光，但仍然孜孜读书思考，而且希望多写，有着一股进取的劲头和强烈的学习欲望。

这个时候，康成还接触到长田干彦撰写的祇园和鸭川的花柳文学，迷恋祇园之夜，时常不分昼夜地拿着小本子在浅草街上游逛，并将类似诗歌的东西写在上面。此时康成受到了一些坏的影响，后来有好几年常常出入烟花柳巷。

也许是由于偏爱文学而忽视其他科目的缘故吧，康成虽以第一名考取茨木中学，但中学五年下来，康成的学习成绩一降再降。入中学之初，他被编入甲班，后来落第乙班，排列十八名。尽管他认为学校的成绩有点愚弄人，自己有头脑，这算不了什么，可是一想到那些他认为比自己愚笨的同学考试成绩都排在他的前面，尤其是同学们不买他的账，他心头就又涌起一股屈辱感。而且一气之下，他把同班同学的成绩都写在笔记本上，大概是作为一种“耻辱”的记录，以此来激励自己吧。

六 新的转折

无数次投稿毫无反应，康成常常被这样的想法纠缠着：凡是做着当大文豪梦的人，都将在悲惨的命运中失败。他开始有些沮丧、失望，怀疑起自己的创作天分。他开始认真考虑自己的才能是否可以成为文学家，是否可以走文学的道路。但在1916年绿叶转黄的季节，十六岁的康成作为中学四年级的学生，第一次在报刊上发表了习作。

这一年，他通过表兄的介绍，开始同当时的文坛颇有影响的三田文学派的新人南部修太郎通信，交流写作心得。同时他的同龄人中条百合子（即宫本百合子）在著名作家、评论家坪内逍遥的推荐下，在《中央公论》上发表了处女作《贫穷的人们》，还有岛田清次郎在生田长江的推荐下，在新潮社出版了长篇小说《地上》，这些都给康成很大的鼓舞力量，激发了他对文学创作的热情，增强了他走文学道路的信心。再加上同班爱好文学、幻想当大文豪的同学清水正光向当时茨木这小镇唯一的一份小报《京阪新闻》投稿被采用了，川端受到很大的激励和启发，下决心争取也在这份小报上发表作品。有一天，康成带着自己的稿子走访了京阪新闻社，由一位大学刚毕业的年轻编辑出面接待了他。这位编辑发现这个文学青年很有才华，便热情地帮助康成在该报陆续发表了四五首和歌和九篇感想文，其中有《H中尉》、《淡雪之夜》、《电报》、《紫色茶碗》等。同年茨木中学英语教师仓崎仁一郎突然病逝，康成和同班同学都参加了校葬，他们抬着老师的灵柩到了寺庙，在寺庙里守灵一宿，翌日将老师遗体一直送到火葬场。事后川端康成把老师葬礼的情景，写成短文《仓木先生的葬礼》，投到大阪发行的《团栾》杂志。当时主持《团栾》杂志的石丸梧平很快就给川端康成回信，表示准备采用，让他作些修改和删节，并建议将篇名改为《肩扛老师的灵柩》，在该杂志上发表。这是川端康成第一次在大城市的报刊上同读者见面的作品。这一年，他还经常给《文章世界》写小品、短篇小说。《文章世界》举办投票选举“十二秀才”，川端康成名列第十一位。一年间发表了如此之多的习作，对于立

志当作家的少年来说，这是很大的鼓舞，也是很值得纪念的一年。

转年，1917年3月，川端康成在茨木中学毕业了。中学毕业后，摆在他面前的就是以后的求学问题。当时农村中学的毕业生中，很少有人志愿升学。大多数学生都想当乡村小学教师，或者在官府衙门找个一官半职，将来爬上镇长、村长的位置，也就心满意足了。只有少数学习成绩优异的学生上京都第三高等学校（旧制大学预科）深造，康成则是个例外。他起初打算投考东京三田文学派的庆应私塾和早稻田文学派的早稻田高等学校，进而踏入庆应大学或早稻田大学，走文学之路。后来他突然改变主意，投考东京的尖子学校——第一高等学校，以便跻身于培养官僚、学者的全国最高学府——东京帝国大学（今东京大学）。从他的中学成绩来看，这计划是不切合实际的。所以茨木中学校长对他这一决定也感到愕然，好心地规劝他要认真考虑，不要草率从事。

川端康成为什么突然决定投考第一高等学校呢？他在中学五年，学习成绩直线下降，已不为人所看重。他个性有倔强的一面，为了不让人家瞧不起，就毅然决定报考第一高等学校。正如他本人所说的：“主要原因，就是要对蔑视我身体虚弱、智力低能的教师和同学进行报复”。

康成决定报考第一高等学校还有另一个重要原因，就是平时投稿屡屡失败，产生一种自卑感，对从事文学创作产生动摇，从而想当一个国文学学者。一般来说，当时早稻田大学、庆应大学是哺育作家的摇篮，而东京大学则是培养学者的所在。他说过：“随着自己越来越怀疑自己的创作天分，就更倾向经过第一高等学校，进入帝国大学，索性当个学者算了。虽然这是事实，但我还是舍不得放弃我的笔，也不会放弃我的笔”。可见这位志向文学的少年在报考大学预科时，心情是十分矛盾的。

而能否投考第一高等学校的关键取决于南部修太郎。川端康成后来在追悼南部的文章《最初的人》里是这样回忆这段有意义的历史的：

我没有一个亲人，都是承亲戚的照料，所以要投考文科，必须征得表兄的同意。表兄让我写信同南部氏商量。我心里忐忑不安。南部氏是怎样判断我这个从未见过面的乡村中学生的文学才能和前途的呢？虽然我决心从文，如果南部氏反对的话，表兄也会对我为难的。即使这样做不合理，但我未来的命运似乎掌握在南部氏的手中。我不服气。因此，我给南部氏的信，是一封渗透着不服气的哀求状。可是，没有料到，南部氏的回信充满了亲切的言词，他鼓励我，接受了我的愿望。我不能忘却我当时的喜悦。立志文学的少年的不安心绪，也就顿时烟消云散了。“从某种意义上说，南部氏的回信，是存在今日的川端康成的重要契机”。这一决定，成为川端康成在人生道路上的重大转折。

就这样，康成中学毕业后，只身从茨木来到了东京，投靠在浅草藏前的姨母家。东京这个繁华的大都会，对这位农村出身的中学生有很大的吸引力，他什么都觉得很新鲜，可他却没有空闲去逛游东京的闹市，而是进入明治大

《少年》，《川端康成全集》，第10卷，第219页。

《少年》，《川端康成全集》，第10卷，第222页。

《川端康成全集》，第29卷，第16页。

川岛至《川端康成——大正时期的批评活动》，《川端康成》（日本文学研究资料丛书），第100页，有精堂1976年版。

学举办的补习班，专心地补习功课，准备参加当年7月举行的第一高等学校的入学考试。这期间他经常上上野图书馆温课，一边却还在看小说。

经过三个月日日夜夜的紧张复习，1917年9月，川端康成成为茨木中学第一个考入第一高等学校的学生。他学习英文专业。当时第一高等学校是寄宿制度，他在校学习三年都住在学校。他的同窗，也有许多是志向文学的，如石滨金作、酒井真人、铃木彦次郎等，他们同康成朝夕相处，一起谈论文学，议论文坛现状和“白桦派”、“新思潮派”的作家和作品，一起探讨当时日本很流行的俄罗斯文学，大大地开阔了这位农村学生的眼界。特别是石滨金作，更是他的文学知音，两人情同手足。康成说，文学朋友们“使来自农村的我顿开茅塞，受益匪浅”。

这期间，川端康成在第一高等学校校友会文艺部发行的《校友会杂志》1919年6月号上，发表了第一篇可以称作小说的作品《千代》，他以淡淡的笔触，描写了自己同三个同名的千代姑娘的爱恋故事。作者把这篇作品，同《十六岁的日记》及其后发表的《招魂节一景》并列称为处女作。但是，《千代》更多是作者本人失意生活的原本记录，不能算是一篇成熟的小说。后来康成编选集或全集时都没有把它收入。不过，它与川端康成的作品群有着不可分割的联系。

第二章

文学生涯的开端

一 崭露头角——《新思潮》第六次复刊

川端康成在第一高等学校有辛酸也有甘美的三年大学预科生活匆匆地结束了，他如愿地考入了最高学府东京帝国大学。

1920年7月至1924年3月，是川端康成的大学时代。当时日本大学学制是预科三年、大学三年。他考入东京帝国大学之初，选择了文学系英国文学专业，但他对英文并不感兴趣，对学业很不重视，上课时还是经常偷偷地把小说放在书桌底下翻阅。第一学年他没有参加过一次考试，没有取得一个学分。苦恼之余，翌年他便转入国文学专业，他也几乎没有上课。由于转专业，结果他大学多念了一年。四年的大学生活，川端作为大学生，他的学生成绩平平；但作为新进作家，他的文学业绩却是光彩夺目的。

这位改念国文学专业的一年级学生，与他在第一高等学校时代的同学石滨金作、酒井真人、铃木彦次郎和好友今东光于1921年2月筹备第六次复刊《新思潮》杂志。

《新思潮》杂志最早创刊于1907年10月，由剧作家、小说家小山内熏担任编辑，内容重点介绍国外的戏剧和新文艺的动向，起到了话剧运动的先驱作用。但杂志不到半年就停刊了。事隔三年，1910年9月复刊，仍由小山内熏担任编辑兼发行人，作家岛崎藤村担任顾问。杂志刊登了谷崎润一郎的具有唯美派倾向的小说《文身》，显示了反对自然主义的倾向，标志一种新的文学潮流萌生。到了1914和1916年，山本有三、久米正雄、芥川龙之介、菊池宽复刊第三、第四次《新思潮》之后，一个新的文学流派——“新思潮派”便在日本文坛勃兴起来。

新思潮派产生的背景是：日俄战争之后，日本资本主义迅速发展，民主主义、自由主义思想也日趋成熟。在文学艺术上比较容易接受19世纪欧洲文艺思潮的影响。另一方面，长期占据日本文坛的自然主义盛极而衰，许多作家特别是年轻作家，不满自然主义的纯客观描写的呆板文体和繁琐的语言，企图在艺术技巧上突破自然主义的束缚，探索新的创作道路。这时期，以贵族和中产阶级出身的武者小路实笃、有岛武郎、志贺直哉为代表的一批作家，于1910年创办《白桦》杂志，举起理想主义的旗帜，主张“白桦派文学运动是尊重自然的意志和人类的意志，探索人怎样生活的运动”，要“通过个人或个性，发挥人类意志的作用”也就是说，把个性的自由发展、道德的自我完成放在首位，对“自我”加以肯定，以求得精神上的充实。日本文学史上把“白桦派”也称作“新理想主义文学”或“人道主义文学”，他们的主要代表人物的创作倾向虽然各有侧重，比如武者小路实笃偏重空想的理想主义，志贺直哉偏向表现“自我”与现实的冲突，有岛武郎则注意人道主义、表现社会的矛盾，但他们都以清新的语言，独创的艺术形式，以及准确深刻的描摹精神世界而在艺术上取得很大的艺术成就，打破了自然主义的沉闷、呆板的气氛，给文坛带来了新鲜的空气。“新思潮派”继“白桦派”之后，既反对自然主义的纯客观描写方法，又不赞同白桦派的理想主义，强烈主张

“把握现实片断，并把它表现出来，加以重新诠释，这就是生活的真实。”他们的方法是：进行理智的心理的描写，运用了许多技巧。所以“新思潮派”又称作新现实主义或新技巧派。他们将第三、第四次复刊的《新思潮》杂志作为阵地，开展“新思潮派”文学运动，以菊池宽的《父归》、《屋顶狂人》，芥川龙之介的《罗生门》、《鼻子》而显示了这一流派的艺术特色，在他们周围吸引和团结了一批年轻的作家。同时，《新思潮》杂志不断涌现优秀的作品，成为一份水平较高的同人杂志，受到了文坛的重视。

1918年《新思潮》第五次复刊，但没有什么有影响的代表人物，失去“新思潮派”的传统特色，未引起文坛多大的重视。从第一次至第五次《新思潮》停停办办，都是以第一高等学校和东京帝国大学文科出身的人为中心的。作为该校学生的川端康成他们要筹备复刊第六次《新思潮》，沿用这个杂志的名称和继承这个杂志的传统，就必须得到前辈的赞同和支持，于是，川端康成等人特地到坐落在小石川中富坂的菊池宽的私邸，征求这位素不相识的《新思潮》老前辈的意见。结果得到了菊池宽的热情赞助，他并表示可向久米正雄、芥川龙之介等《新思潮》前辈传达他们的意思。经过一段酝酿，在菊池宽等人的支持下，川端康成等人主持的第六次《新思潮》复刊了。

后来川端康成谈到复刊《新思潮》的目的时说，“从某种意义上说，这是文艺的变革和更新！比如白桦派的文艺运动，是对自然主义运动的小小的变革和更新。第四次新思潮等文艺运动，是对白桦派文艺更小的变革和更新……而今天新进作家的文艺运动则是对第四次新思潮文艺运动更小更小的变革和更新的倾向”。简单地说，就是向既有文坛挑战、改革和更新文艺。

这份杂志复刊之后，它便成为川端康成发表作品的园地。他描写同伊藤初代订婚和失意经过的《一次婚约》和短篇小说《招魂节一景》，分别在《新思潮》创刊号和第二号上刊出。这时期，他还写了《汤岛的回忆》，描写同伊豆舞女千代邂逅和同少年小笠原义人同性恋的回忆，但未最后定稿，没有公开发表。

《新思潮》杂志出版后，为了征求者作家对各期刊物的批评意见，在川端康成的建议下，同人们成立了“新思潮受评会”，经常在菊池宽家中召开会议，进行评论。菊池宽的家便成了这些文学青年进进出出的“文学沙龙”。出席第一次“受评会”的人，对这份作为大学生的同人杂志所发表的作品，给予了充分的肯定。特别是对川端康成的《招魂节一景》更是赞不绝口。菊池宽阅读《招魂节一景》的时候，在许多地方都划上了红线，并细致地作了眉批。他表扬这篇作品“具有光彩夺目的吸引力”，是“最优秀之作”，“这次复刊的《新思潮》的同人中，川端康成是最有前途的”。康成的文学才能，首次得到了文坛一流大家的承认。尔后，他继续得到这位老前辈的好意推荐，开始在文学专业杂志上发表小说和文章。他在《新潮》杂志1921年12月号上发表了《南部氏的风格》一文，评论南部修太郎的作品《湖水之上》，第一次拿到了十元的稿酬。这些小说和文章的发表，使川端康成叩开了文学的大门，在文坛上崭露头角。

川端康成大学四年期间，因为倾心于文学，奋发疾书，以及热衷于参加

转引自西乡信纲等：《日本文学史》（中译本），第331页。

《文坛所见》，《川端康成全集》，第30卷，第129页。

《独影自命》，《川端康成全集》，第33卷，303页。

校内外的文学活动，他的课业落后了一大截。毕业前夕，还没有取得毕业规定的学分，而且毕业论文《日本小说史小论》又只写了二三十页，敷衍了事，与毕业班其他同学写的上千页的论文相比，相差悬殊。藤村作教授批评说：“序言虽然写得很好，但是本文不怎么样啊。”他也自知可能不能毕业，就恳求佐佐木信纲等教授通融办理，还登门拜访文学系主任教授藤村作求情。教授会讨论毕业论文那天，川端一大早就来到学校，怀着忐忑不安的心情，站在学校门口等候，再次向藤村作主任教授求情。藤村作教授看见他那副焦灼的样子，一再安慰他说：“你不用担心，会同意你毕业的。”教授会讨论时，他的毕业论文险些没有通过，幸好他曾把毕业论文的序言部分，独立成篇，以《日本小说史的研究》为题，在《艺术解放》杂志上发表过，博得好评。藤村作教授认为这篇“序文不错”，同时替他辩解说：“川端君已经登上文坛，并获得了好评，他想在这方面有所作为，我看他的论文可以通过”，“这样的学生是没有先例的，完全是个天才”。川端康成才如此勉强地领到了东京帝国大学的毕业文凭。所以他说：“毕业已经过去了好多年，我依然还做着无法从大学毕业的梦”。

东京大学文学系国文学专业毕业生成为小说家的，川端康成是头一个。文坛的谷崎润一郎等人虽然曾就读东京大学文学系国文学专业，但都没有毕业。以往东京大学文学系毕业后成为作家的，大都是英国文学专业的，所以藤村作教授听说川端成了作家，非常高兴，多次推荐他到关西大学、东洋大学执教，他都婉言谢绝，表示不打算找职业而要从事专业创作。当时靠卖文为生是相当艰苦的。本来就一贫如洗的川端康成更是如此。他常常买不起墨水，侧着墨水瓶迁就着用，最后将手表典当了才买来墨水和稿纸。有时一收到刊登自己文章的杂志，就拿到收购旧报刊的书店去卖掉，换取一两毛钱买香烟抽。有时在报刊上连载小说，他就向报刊预支稿酬，或者将连载小说的约稿合同作抵押，向高利贷借款，以维持生计。所以，他经常拖欠煤电气费用，煤气公司停止了供应，电力公司也声言要采取断电的措施，米铺把他的购米证取走，甚至由于交不起房租，多次被迫搬出公寓，乃至发生过税务局通知查封他家中的物品拍卖的事件。他一度连桌子也没有一张，只好伏在空啤酒箱上写作。就是在1926年他的第一部创作集《感情装饰》出版后，出版社举办祝贺会，他连一套比较像样的礼服也没有，就借了他的友人池谷信三郎的唯一一套礼服穿上出席了这个会。川端康成踏上社会，就是在这样艰难困苦的环境下，开始了文学创作生活。

二 处女作的事

所谓处女作，是指作家初次问世的作品。但关于川端康成的处女作却有种种说法。一般认为《招魂节一景》是他的处女作。因为1921年《招魂节一景》问世后，第一次把川端康成推上了日本文坛，这是他写这篇作品时所未料及的。

在《招魂节一景》之前，川端虽然发表过《一次婚约》，但他认为“作为文学作品，是没有价值的”。文学评论家长谷川泉指出：川端康成的真正文学创作虽然是从《一次婚约》开始，但是它“在表现上没有什么特色，是

《独影自命》，《川端康成全集》，第33卷，352—353页。

《<新思潮>同人杂记》，《川端康成全集》，第32卷，第405页。

一篇平庸之作……可以说，《一次婚约》不是川端的作品”。而《千代》则是中学生时代的习作，显得稚嫩，不够成熟。

康成写《招魂节一景》的年代，是日本资本主义陷入总危机时期，工人失业，农民破产，民不聊生，不少穷苦人沦落风尘，或卖艺街头。康成在大学期间，为了排解生活上失意的积郁，经常逛游浅草、靖国神社一带，接触到社会现实生活，目睹许多下层少女受压迫受损害的残酷现实，耳闻她们痛苦的呻吟和呼号，这位刚踏足文坛的青年虽然对于产生这种现实的原因不甚了解，感到有点迷惘，但在他的心灵上还是留下苦痛和悲伤，激起了他对于这些苦难少女的深切怜悯和同情，并把这种感情倾注在这篇处女作上。他满怀激情，在浅草小岛町一家帽子修理铺的二楼上，一夜之间就一气呵成，使这篇作品出世了。川端康成在《文学自传》上是这样谈到《招魂节一景》的构思和写作：

我觉得浅草比银座，贫民窟比公馆街，烟草女工们下班比学校女生放学时的情景，更带有抒情性。她们粗犷的美，吸引了我。我爱看江川的杂技踩球、马戏、魔术以及听因果报应的说书，我对所有在浅草的简陋戏棚里演出的冒牌马戏团都感兴趣，我第一次受到表扬的《招魂节一景》，就是描写马戏团的姑娘的。

作者在《招魂节一景》这篇小说里，以倾注了深切同情的笔调，描写了女主人公阿光的不幸遭遇。这位十七岁的少女，像她的同龄人一样，有自己的理想和追求。她为生活所迫，当了马戏艺人，仍然对生活有着执着的信念和渴望生存的权利，一丝不苟地刻苦磨练，习得一手高超的技艺。可是，在马戏团老板伊作的皮鞭下，在观众的鼓噪声中，三天的紧张表演，使她几乎失去了存在的感觉，甚至“她应该哭出声来，却茫茫然地忘却了”，在无休止的表演中，她闻到了炒栗子的香气，才“唤回了有生命的感觉”。在作者笔下，阿光是个可怜的人儿，她每天忍饥挨饿，身心还受到无情的折磨。她不是在表演马术，而是在受人戏弄，任人宰割！

作者以阿留、阿樱的悲惨命运作为衬托，预示着阿光凄凉的未来。阿留是阿光的前辈，她在马戏团里受尽折磨，弄得心力交瘁，“连点头的力气也没有了”，她“本来就矮小，现在显得更加短小了”，最后还被卖给别的男人玩弄。这样一个苦难的阿留，以自己的亲身经历，劝告阿光“别上伊作那号人的当”，“那家伙是个鬼”，“（我们）一旦成了男人的玩物，那就没有尽头了”。“若是那样，就跟死了差不多哩！”她并且想尽量让阿光早日“脱身”，离开这个苦海。

可是，在那样一个社会里，哪里有阿光她们生存的所在？又哪里有阿光脱身的地方？所以，阿光听了阿留的劝说之后，凄然地说：“不管有没有受伊作的骗，结果不是一样的吗？可恨的，又不是伊作一个……”作者没有直接道出阿光结局的原因，但从侧面喻示阿光的未卜命运，让读者自己去回味和思索，激起同情的波澜。

然而，川端只是从人道主义的立场出发，停留在对阿光、阿留、阿樱这些弱女的怜悯和同情上，用自己特有的方式，呼喊出她们的痛楚和悲伤；偶

长谷川泉：《川端康成作品研究》，第52—53页，八木书店1969年版。

《川端康成全集》，第33卷，第96页。

尔也以轻婉的语言，发出几声哀叹，表现她们的抗争。但这种呼喊是微弱的，抗争也是无力的，最后只好让她们“恍如跨上天马从太空遨游到梦的世界”。这就给作品带来极大的局限，他对于这些弱者的希望是抽象的、渺茫的，而悲哀却是具体的、浓重的，特别是让主人公“遨游到梦的世界”，而不是让她大胆地面对现实，这就不可避免地抹上了悲观与虚无的色彩。作者这种思想的偏颇，在这篇处女作已经初露端倪，并且成为川端康成其后创作的主要基调。也可以说，《招魂节一景》是形成川端文学雏型的作品之一。

作者在这部作品里，没有过多地渲染招魂节那种喧闹的场面，而是选取了马戏团寂静的一角，突现马戏团少女们的悲惨遭际，比如阿光在生活道路上的拚死挣扎；阿留以自己的不幸经历向阿光作血泪的倾诉；阿光受到折磨后幻想的破灭，以及阿光、阿樱表演失败的几段，布局是十分周密的。同时作者只截取了招魂节三天的活动中不到一个钟头所发生的事件，作品一开头就把主人公阿光置于紧张的表演之中，用极其精炼的语言把阿光的极度疲劳和孤独哀愁，描写得淋漓尽致。为了渲染这种紧张的表演气氛，作者还特地插进了马戏开演或幕间的几分钟，让阿光和两个孩子在马戏帐篷前预演，以招徕观众，为作品的结局——表演失败埋下了伏笔。

作者在这中间，还安排久经风霜的阿留同初出茅庐的阿光的对话，表现她们这些受损害者与加害者伊作之间的联系，这与整个故事情节的发展配合得非常合理匀称，准确地提示了作品的主题思想。她们的对话虽短，却表现了很丰富的内容，其中包含着阿留自己辛酸生活的体验，也展示阿光悲惨的现在和灰暗的未来。

至于加入流落街头的孩子可怜巴巴地偷吃蛋铺的食盐一节，则旨在作为阿光她们所处时代背景和社会环境的烘托，展现当时民不聊生的贫困景象。

在人物塑造方面，作者对三个妇女的外形和动作没有作过多的描述；对马戏棚及其周围景物也交待得非常简洁，但作者却把大量的笔墨用在对人物思想感情的抒发上，以此来开掘人物的内心世界，塑造人物的形象。譬如阿光听阿留劝说之后所表现的内心矛盾、阿光幻想破灭之后的自怜心绪；阿留对阿光诉说自己的辛酸、为阿光前途担忧，以及不愿让阿光重蹈复辙的不安心理；阿樱的骄傲自恃、自以为是，最后还是斗不过马戏团老板伊作，还是在老板的皮鞭下供人戏弄所表现的复杂内心世界，都刻画得入木三分。至于反面人物、马戏团老板伊作，小说没有正面描写他如何欺压马戏团的女艺人，而且只让他出场两次，一次在挥鞭驱马，一次在吹口哨鼓噪，始终采用一种侧面描写的手法，通过阿留同阿光的议论，突现这个人物的形象，比较深刻地揭露了他的阴险、狠毒、残酷的性格特征。作者在这个人物身上虽然化费笔墨不多，却让人感到这是个无处不在的罪恶影子，始终跟踪在阿光她们这些善良少女的背后。

作为处女作，《招魂节一景》是比较成功的。这篇小说1921年4月在《新思潮》第二期发表后，立即引起了文学界和舆论界的强烈反响，远远超过其他新作家同期发表的小说。除了博得菊池宽积极肯定以外，这篇小说还得到了当时占据文坛的三大文学流派三田文学派、早稻田文学派、新思潮派的久米正雄、南部修太郎、水宇龟之助、佐佐木茂索、加藤武雄等前辈的褒赏。当时三大报纸中的《时事新闻》、《万朝报》也很重视《招魂节一景》的问世，给予热情的报道、评论和推荐，说作者“对马戏团女演员的心理活动描写十分细腻，如果按这条路子走下去，一定很有意义的”。文艺杂志《秀才

文坛》也把川端康成作为很有前途的新进作家而加以介绍。《文章俱乐部》在“最近文坛种种”一栏里列举代表作家时，将川端康成列为第一位。转年，川端康成的名字第一次出现在《文艺年鉴》上，标志着这位文学青年正式登上了文坛。

过了六年之后，这篇小说还在《文艺时代》出版的《同人处女作专号》上重新刊登。在这一期上作者本人写了一篇“创作谈”《关于〈招魂节一景〉》。他是这样自我评价的：

这篇作品博得了好评，我获得了知己。也可以说，找到了卖文的路子。对我来说，这是值得纪念的作品……现在看来，我不认为这篇作品是值得夸耀的。这是一篇处女作，缺乏力作的水平，但我是怀着极其轻松的心情，一口气写完的，这就是我所以难以割舍和喜爱它的缘故。对这种即兴下笔，我是很怀念的。我写这篇作品时，没有任何野心，没有成名成家的欲望……后来，我再也写不出这种风格的小说了。

一篇同人杂志的作品，引起文坛如此强烈的反响，在日本文坛是鲜见的。它表现了这位文坛新秀的文学才华和艺术天赋。

从探讨作家的文学创作开始的角度来说，处女作应是《十六岁的日记》，因为他写于《招魂节一景》之前，即所写的是1914年5月4日至8日，以及5月14日至16日的日记，当时是祖父弥留之际。也许祖父的故去，他十四岁的幼小心灵受到巨大的打击，把日记的事忘却了。直至过了十一年之后，姨父的股票买卖破产，不得不变买房产，康成在姨父家清理物件的时候，找到了他的父亲出诊用的皮包，才发现这只皮包里装着这些日记。大概是为了节省的缘故吧，原稿不是按照稿纸一格一格来写的，而是写得密密麻麻。于是他翻阅了一遍，在新稿子上重新誊抄，并对一些错别字作了改动，其余照原样于1925年8、9月分别以《十七岁的日记》、《续十七岁的日记》为题，首次在《文艺春秋》上发表了。其后，即1948年，他再加整理，加上注释，将篇名改为《十六岁的日记》，收入小说集《伊豆的舞女》里。先后出现了《十七岁的日记》和《十六岁的日记》，也许是作家计算虚岁的方法有误差，实际上康成写日记那一年实岁是十四岁。所在据日本学者考证，原稿标题是写作《十六岁（十四岁）的日记》。从现在的年龄计算标准，应写《十四岁的日记》更符合实际吧。由此看来，《十六岁的日记》比《招魂节一景》早写七年，川端康成本人也说：“《十六岁的日记》是他所发表的作品写得最早的，对他来说也是相当重要的记录，所以他又认为“我的处女作应当是《十六岁的日记》”。

据作家自我介绍，《十六岁的日记》这篇作品的背景是：他的家人几乎都死绝，只剩下祖父一人。祖父长期卧在病榻上，这回我总觉得他快将故去，想把他的事记录下来。于是他时而在床边观察病人，时而速记病人的话语，病人已经奄奄，再加上病痛，精神有点失常，常说梦话。他只顾在一旁速记着他的话，没工夫去思考文章，只是把病人的话记录下来。他本来准备了一百页稿纸，但眼看祖父弥留之际已经打上了死神印记的样子，心想：祖父的寿命不会持续到他把准备的稿子用完吧。他悲伤难忍，搁下了写日记的笔，呆呆地想着祖父死后的事，想着不幸的降临，在天地之间只剩下他孤零零一个人如何办！日记许多篇幅是无修饰地记录祖父的原话。速记的字零乱异常，

许多字后来连自己也认不出来，且还没有写到三十页稿纸，祖父便撒手人寰。

可以说，《十六岁的日记》是一篇直率的写生文，他守护在弥留之际的祖父身旁，克制着悲痛欲绝的心情，以极其冷静的目光，客观地观察祖父的一举一动，捉摸祖父的一言一语而获得敏锐的感受，然后将这些感受毫无掩饰地用文学的形象真实地记录了下来。因此它的真实，不仅是生活中的实事实写，而是经过提炼的文学上的真实，具有形象化的力量，所以才富有艺术的感染力，才能感动人心。也就是说，川端已经具有文学真实的方法论的意识，能够自如地把握了艺术与现实生活的关系，从而显示了作为一个作家应具备的才能。

祖父是川端唯一活着的亲人，现今行将弃他而去，他已经切肤地感受到死的分量，其悲伤之心情是无以言状的。所以支撑《十六岁的日记》这一作品的，是上述特殊背景下的纪实文字，也是少年的悲哀、孤儿的感情。

作家把《十六岁的日记》看作是他生命中的一条线索，是他过去生活的一个证明。他在《写处女作的时候》中谈到这篇作品时，非常得意地说：“它是我唯一的直率的自传。对我来说，也是珍贵的记录。而且还是我的秀作之一。说到从十六岁开始，我的文学有什么进步，就感慨无量。我的文才绝非早熟。只是这种身边朴素的写生，留下了难以改动的作品”。

川端写了《十六岁的日记》不久，又接着写了《伊豆的舞女》，这是属于当时获得好评的两篇小说。关于处女作的问题，川端康成有自己的说法，并且写了一篇专文来谈这个问题。他说：“按发表顺序，处女作也许是《招魂节一景》。它是在我上大学翌年春天，发表在《新思潮》同人杂志第2号上”；“（《伊豆的舞女》）这篇作品在发表之前几年早就写好了。大概是在念大学预科还是刚入大学那年写就的吧。（中略）当时我并没有打算要发表。后来我只将原稿有关巡回艺人的部分重写了。所以说，《伊豆的舞女》也可算是我的处女作吧”，“然而，更重要的是，名副其实的处女作是《十六岁的日记》。这篇作品，除了订正字句错误以外，都是按十六岁时所写的原封不动地发表了”（《写处女作的时候》），“从我所发表的作品来说，这是最早执笔的一篇”。许久以后，川端还把《十六岁的日记》与成名作《伊豆的舞女》相提并论，他说：“我觉得我的早期作品中，仍然是《十六岁的日记》、《伊豆的舞女》余味无穷，连我自己也很称心。后来再读，也并不讨厌，大概是自然而然地写就的缘故吧”（《作家谈》）。

川端康成在《独影自命》中这样评价他的处女作：我的处女作充满了孤儿的悲哀，这种悲哀从此在我的作品里形成了一股隐蔽的暗流，让我也感到讨厌。

三 与菊池宽、《文艺春秋》的关系

川端康成之所以能够在大学时代就一跃而登上文坛，首先是他自己长期努力的结果，同时也与菊池宽的热情指导和积极支持分不开的。

当时菊池宽不仅是新思潮派的主将，而且也是日本文艺界的一位深孚众望的人物。1921年他以培养新人、提高文艺家的社会地位和文艺家的经济权益为宗旨，发起组织了“戏剧家小说家协会”（今“文艺家协会”前身）并亲自担任该协会第一任会长的职务。川端认识这位日本文艺界的头面人物，正如前面谈及的，是从创办第六次《新思潮》杂志开始的。从此以后，菊池宽在文学上、生活上对川端康成的帮助是很大的。

如果说，《新思潮》是川端康成踏入文坛的第一级石阶，那么铺垫这一

石阶的，就是菊池宽。他是第一个全力支持川端康成他们复刊第六次《新思潮》，也是他第一个发现川端康成的文学才华，高度褒赏他在《新思潮》上发表的《招魂节一景》。可以说，川端康成走上文坛，菊池宽的作用是举足轻重的。这位文学青年后来这样叙述自己当时的心情：

《新思潮》从创刊起就是第一高等学校英文专业出身的人创办的，由于有这个传统，要继承它就必须征得前辈作家的谅解。我首先拜访了菊池氏。那大概是在大正9年（1920年——注）年底的事吧。这是我第一次会见菊池氏。菊池氏对我们的《新思潮》表示了意想不到的厚意，他亲自向久米（正雄）、芥川（龙之介）作了转达。《新思潮》的继承问题本来是很棘手的，而菊池氏很爽快地应允了，实在令我目瞪口呆。

菊池氏见人就宣扬《招魂节一景》这篇作品，我作为《招魂节一景》的作者也就为人所知了。这篇作品便成为我承受菊池氏恩眷的契机。

菊池宽除了热情支持川端康成等人复刊《新思潮》外，还在1923年1月自费创办了一份新的同人杂志《文艺春秋》，为新作家提供创作的园地，很受年轻作者的欢迎。当时菊池宽还“把《新思潮》的同人，一个不漏地全部带进了《文艺春秋》，一般人对同人有亲疏好恶之分，对才能的评价也有千差万别，同时喜欢从其他同人杂志选拔令人瞩目的人才，而菊池氏并没有动过这方面的脑筋”。他一心一意地计划把一些新作家培养成自己的接班人，企图坚守既有文坛的阵地，川端康成结集在《文艺春秋》的旗帜下，自然为这份杂志尽力，他不仅担任了几期的编辑，而且积极为这份杂志撰稿。这一年，他创作的《林金花的忧郁》、《参加葬礼的名人》、《南方的火》，以及早先写就的《十六岁的日记》都是在《文艺春秋》上发表的。据《文艺春秋》1927年12月号上刊登的《执笔次数表》披露，创刊五年来，川端康成在该杂志上总计发表了二十篇作品，成为同人执笔最多的一个。所以菊池宽认为川端康成是“《文艺春秋》所属的有为作家”之一。如果说，《新思潮》是孕育川端小说的摇篮，那么《文艺春秋》便是滋润他的小说茁壮成长的天地。

菊池宽担任文化学院文学系主任时，曾聘请川端康成担任创作专业的讲师，并推荐他兼任日本大学的讲师。还热情地将当时在文坛上已有名气的芥川龙之介、横光利一介绍给川端康成认识，特别关照芥川龙之介向一些杂志推荐康成的创作和译作。横光利一更成为康成的莫逆之交，他推荐康成参加一些同人杂志，介绍改造社出版康成的成套作品等等。对于初登文坛的青年作者来说，这是极大的帮助和莫大的鼓舞。所以川端康成把菊池宽和横光利一称作他的两大恩人。

在经济上和生活上，菊池宽对康成也是助了一臂之力的。他无论是上大学期间或其后，经济拮据，常常得到菊池宽的解囊相助。一次川端拖欠房租，房东三天两头就来催收，他无路可走，便自然想起只剩下菊池宽这一条路了。他到了菊池家，先为近期没有写出作品而道歉，接着就直接了当地说明来意。菊池爽快地向妻子要了三十元钱交给他，并吩咐说：“小说到×日交也成，

《独影自命》，《川端康成全集》，第33卷，第297—298页。

《文学自传》，《川端康成全集》，第33卷，第86页。

转引自川岛至：《川端康成——大正时期的批评活动》，《川端康成》，第105页。

但要钱的话，就快点写吧。”川端说，菊池宽每次给他钱的时候，“大多是一声不响地给。给了东西，也总佯装早已忘记的样子”。康成同伊藤初代筹备结婚，菊池宽连住房到生活费用也都全部负责解决。因此，川端康成把菊池宽称作“大恩人”、“保护人”，他“几乎如同被菊池氏收养了”，这不是言过其实。

由于他们两人之间保持了这样密切的关系，每当新进作家同菊池宽和《文艺春秋》发生矛盾的时候，川端康成总是扮演调解的角色，使问题得到比较圆满的解决。

《文艺春秋》创刊翌年，文坛上新进作家受到无产阶级文学勃兴的刺激，对既有文坛停滞不前的状态颇为不满，甚至提出了“打倒既有文坛”、“打倒既有作家”的口号，新老作家的矛盾激化了，表面化了，这种矛盾，在《文艺春秋》内部也突现出来。菊池宽在《文艺春秋》创刊词中把老作家称作“朋友”，把新进作家称作“年轻人”，以及组织《文艺春秋》同人到地方讲演时，对新老作家区别待遇，引起了一些新进作家的不快，认为这是轻视新进作家的表现，同《文艺春秋》创刊宗旨相悖。这次文艺讲演，川端也作为讲师，同菊池宽、横光利一等人到福岛、秋田、山形等地方去。由于这种种原故，菅忠雄、今东光、石滨金作等三人发起筹办新的杂志，以表明新进作家“自己的存在”和“大团结”。这一行动是得到川端康成支持的。但他们筹办新杂志的时候，又担心会伤害菊池宽，需要事先征得菊池的同意。川端同菊池有着特殊关系，他们便让川端出面同菊池宽商量，结果菊池“没有半句反对”，就首肯了。就这样，《文艺春秋》解散了同人制，新进作家“联袂”退出了《文艺春秋》，并解散了第六次复刊的《新思潮》，着手筹办另一份新的杂志——《文艺时代》。

在新老作家这种对立的态势下，川端和菊池在如何对待这个问题上是存在分歧的，川端认为这是由于时代不同而产生的隔阂，即通常所称的“代沟”。他同菊池宽和《文艺春秋》的关系，是非常微妙的。川端康成于1924年10月3、5、7日在《读卖新闻》上连载了《〈文艺时代〉与〈文艺春秋〉》一文，提及这种关系时写道：

我们创刊《文艺时代》，不能说是由于我们同菊池氏在艺术上发生了冲突，或是我同菊池氏的感情不融洽。而是由于同这完全无关的内在艺术上的要求。

川端康成所说的“我们内在艺术上的要求”是什么，他在文中没有说明，但他谈到《文艺春秋》解散编辑同人制有两点理由：其一是，菊池宽不屑于将两份杂志联名并列；其二是，菊池宽在《文艺时代》创刊、招致同既有文坛对立的形势下，让他们有言论行动的自由，这是菊池的好意。但是，一些评论家对川端这种说法持有异议，他们认为川端的“这些理由有点文过饰非”，“他所说的‘艺术上的要求’，当然是在‘同既有文坛对立的形势下’产生的”。我们从中不难看出，当时新老作家在艺术上的对立，是导致新进作家离开《文艺春秋》的矛盾的总爆发。

转引自川岛至：《川端康成——大正时期的批评活动》，《川端康成》，第105页。

《文学自传》，《川端康成全集》，第33卷，第86、88页。

《川端康成全集》，第30卷，第150页。

这一年,《文艺春秋》11月号发表了直木三十五的《文坛诸家价值调查表》,对比评价了六名新老作家的情况。对于新进作家的评价,大大伤害了他们的自尊心。横光利一、今东光认为这一招是有意识贬低新进作家,便用他们手中的笔表示了极大的愤怒,从而加剧了新进作家和《文艺春秋》之间的对立。今东光率先在12月的《新潮》和《文艺时代》上发表了题为《〈文艺春秋〉的无礼》、《文坛波动调》等文章,怒气冲冲地指责“《文艺春秋》解散同人制,是菊池对《文艺时代》的报复手段”,它“企图毁坏我们的名誉”,呼吁“所有文人不要为这样卑鄙的《文艺春秋》执笔”。横光利一则给《读卖新闻》投书,向《文艺春秋》提出强烈的抗议。川端康成获悉此事,担心事态扩大,多方劝说横光利一撤回,并连夜同横光一起到《读卖新闻》社取回这封抗议信。最后横光只在转年1月的《文艺时代》上发表文章,暗示对此事件的不满,认为《文艺春秋》以“闲话杀害人。感觉的东西中最卑劣的就是闲话和饶舌。”这次争端至此总算平息了。

在这些矛盾冲突中,川端康成的心情是十分复杂的,他既对文坛现状不满,却又不想伤害同菊池宽和《文艺春秋》的恩义关系,而且对菊池宽是绝对赞颂的,始终充当了调解的角色。

四 大学时代的创作

川端康成在大学时代发表了《招魂节一景》以后,由于生活上的失意,感到幸福的幻灭,他经常处在悲哀的氛围之中。他除了于1922年7、8月间怀着忧郁的心情到伊豆汤岛,写了未定稿的《汤岛的回忆》之外,一年多时间没有动笔,成为作家创作生活的一个空白。到1923年1月《文艺春秋》杂志创刊后,他为了诉说和发泄自己心头的积郁,才又借助于自己手中的笔,为杂志写出短篇小说《林金花的忧郁》和《参加葬礼的名人》。与此同时,他在爱与怨的交织下,以他的恋爱生活的体验,写了一系列小说,有的是以其恋爱的事件为素材直接写就,有的则加以虚构化。

《林金花的忧郁》的主题,有点类似《招魂节一景》,描写了浅草的中国籍女杂技演员林金花的卖艺生活。这位少女虽然身份卑微,但她的表演却博得一些寒碜的观众的喝彩,表示了对少女遭际的哀怜。小说没有完整的结构和跌宕的情节,也没有塑造出一个完整的艺术形象,无论在思想上或艺术上都远不及《招魂节一景》。后来作家在创作《浅草红团》的时候,虽然力图重新塑造林金花这个人物,但也没有成功。不过,这篇小说和《招魂节一景》的问世,说明川端康成的创作已开始把注意力从写孤儿生活、恋爱失意逐步移到受鄙视、受损害的少女身上,他认为写这些“可怜的卑贱的女子具有共同气质的遭际,才是更有意义的。”因此他说:“我的恩人是中国少女林金花的忧郁”。

这个时期,川端的作品中比较有影响的,似乎应该是《参加葬礼的名人》和《篝火》这两个短篇小说。它们在川端康成早期创作中是不可忽视的。

《参加葬礼的名人》以第一人称,叙述了“我”从童年起就参加了亲朋的数不清的葬礼,给自己留下了寂寞的心绪。这篇小说是作者孤儿生活经历的一个侧面纪录,但他以娴熟的技巧,巧妙地从作品中抹去实际生活的痕迹,流露的感情虽是哀伤,但写得却是那么天真无邪,纯朴情深。《参加葬礼的名人》中所剖露的孤寂、悲哀、感伤和忧郁的感情,在作者其后创作的《孤

《林金花的忧郁》,《川端康成全集》;第21卷,第55—58页。

儿的感情》、《祖母》、《致父母的信》等一系列作品里也明显地流露出来。

《篝火》是作家初恋体验的自传性作品，也是作家真实生活的艺术纪录。它以悲喜交集的激情，写了阿俊（即作者本人）和朝仓（即三明永无）去岐阜同道子（即伊藤初代）订婚的一段故事。阿俊是个性情孤僻的青年学生，道子则是个带有学生习气的咖啡馆女侍，由于他们之间身份殊隔，他们的相爱遭人嫌恶，可是他们叛逆了世道的习俗，由相爱而订婚，表现了男女青年之间纯真的爱情。作者对这两个人物的塑造是费尽心机的，他们都很有个性。他笔下的阿俊，“同女性一起走路也不习惯”，他同道子照面时，表现得那样拘谨，又是那样羞涩，连表达自己的爱——求婚也不敢启齿，要让友人朝仓去谈。而道子看见自己心爱的人儿，也总是显得不自然，不敢正视，不时飞红了脸。并通过雨中撑伞、长良川边对话、合照等段落的描写，充分展示了人物的内心世界的复杂和瞬间的变化。

在这篇作品里，川端将自己在现实生活中遭未婚妻解除婚约的这段生活，或多或少地隐约表露出来了。比如阿俊把道子“当作朦胧的、没有分量的东西，让它轻盈地飞向自由的蓝天”；道子自言自语了一句：“马年作祟啊！”马年是丙午年，也是道子出生之年，相传丙午是多火灾之意，表明了不吉之兆；最后再加进篝火一场，更是暗示和象征他们的不幸结局。作者还有意让阿俊听了“马年作祟”这句话之后引起惊恐、苦痛的复杂心情，不禁悲叹：“这个古老的日本的虚假传说，多刺激我啊！”从而抹上浓重的主观的感情色彩。这是作家自己内心悲哀感情的抒发，它增加了小说的孤独和哀伤的气氛。

在《非常》、《冰雹》、《南方的火》等三篇作品也再现了青年作家这段恋爱的经历。只不过《非常》着重写了作者在订婚一个月之后，突然接到未婚妻的一封表示解除婚约的“非常”的信后的痛苦心情。康成后来在《独影自命》一文中说：“《篝火》中写到从10月8日在岐阜订婚直到收到‘非常’的信仅仅一个月，便无缘无由地被人解除了婚约。我的心潮激烈起伏，几年以后还留下了余波”。的确，作者在其后写的《处女作作祟》、《她的盛装》、《伊豆归来》等短篇小说都深深地刻上了这段生活失意的伤痕。连《向阳》、《脆弱的器皿》、《雨伞》、《照片》、《致父母的信》也有这段求婚失败的投影。

川端康成这一阶段的创作，归纳起来，主要是描写孤儿的生活，表现对已故亲人的深切怀念与哀思，以及描写自己的爱情波折，叙述自己失意的烦恼和哀怨。这些小说构成川端康成早期作品群的一个鲜明的特征。这些作品所表现的感伤与悲哀的调子，以及难以排解的寂寞和忧郁的心绪，贯穿着他的整个创作生涯，成为他的作品的主要基调。川端本人也说：“这种孤儿的悲哀成为我的处女作的潜流”，“说不定还是我全部作品、全部生涯的潜流吧。”

大学时代，川端康成除了写小说之外，更多的是写文学评论和文艺时评，这成为他早期文学活动的一个重要组成部分。

《川端康成全集》，第33卷，第307页。

《独影自命》，《川端康成全集》，第33卷，第282—294页。

第三章

从初恋到结婚

一 与小笠原的同性恋

康成从小就失落了爱，他对爱如饥似渴，即使是对同性的爱。也就是说，他抱有一种泛爱的感情。祖父在世时，一次带他走访一友人家，他同这家的两个男孩——一个比他大一两岁，他称之为哥哥，一个比他小一岁，他称之为弟弟——一见之下，就马上显得非常亲密。他觉得仿佛是对异性的思慕似的，心想：少年的爱情大概就是这样的吧。从此他像从与祖父两人过去的孤寂生活

中摆脱出来似的，无时不渴望与这两位少年相会，特别是夜深人静，这种渴望的诱惑就更加强烈了。如果多时不见他们，仿佛有一种失落感。康成后来回忆起这件事时，把这种感情或者情绪称为“心癖”，也就是天生的倾心。但是，他认为这还不是同性恋。

他上茨木中学五年级的春上，学校寄宿的同室来了一个叫小笠原义人的低年级同学。当这个小笠原第一次站在他跟前时，作为宿舍室长的他睁大那双从小养成的盯视人的眼睛，惊奇地望着小笠原，觉得是他有生以来第一次看到这样“举世无双”的人。尤其是后来他知道小笠原本来体弱多病，受到母亲的抚爱，就马上联系到自己不幸的身世，心里想：世间竟有这样幸福的人吗？恐怕世间不会有第二个这样幸福的人了吧？他觉得小笠原的幸福，正是因为他有温暖的家庭，有像母亲这样的女性的爱抚，所以他的心，他的举动都带上几分女人气。这就是康成与这个年方十六的少年邂逅的第一印象。

有一次，康成发高烧仰卧在床上，下半夜两点多钟，迷迷糊糊之中，听见小笠原振振有词地吟诵什么。他微微地睁开了眼睛。小笠原和另一位室友来到他床边，他赶紧闭上眼睛，又听见小笠原喃喃地念着什么。康成心里想，如果让小笠原知道自己在听着他祈祷，就会像触及他的秘密似的，让他害羞，所以一动不动，装着睡熟的样子。不过，他的脑海里还是泛起这样一个问题：难道小笠原在信奉一种自己所不了解的什么教？小笠原替康成更换额头上的湿毛巾时，康成才有气无力地睁开了眼睛，独自苦笑。后来康成试探着问小笠原他念的什么，小笠原若无其事似地笑着说，这是向你所不知道的神做祈祷，所以你的病才痊愈。他接着对康成大谈起自己所信奉的神来。谈话间，康成没有弄清楚神的奥秘，便向他提出一连串问题。小笠原被问得走投无路时，就托词他自己也说不清楚，回家问问父亲再说吧。康成尽管不相信小笠原信奉的神，但对小笠原为自己向神祷告这份情感动不已。

从此，他们两人变得非常亲近，几乎是形影不离。康成总是与小笠原同室，而且别人占有他贴邻的床位，他都誓死不让，一定要安排小笠原睡在他的邻铺。他有生以来头一次体验到生活的舒畅和温馨。于是，他决心“在争取从传统势力束缚下解放出来的道路上点燃起灯火”。

寒冬腊月的一天，东方微微泛白，宿舍摇响起床铃之前，康成起床小解，一阵寒气袭来，他觉得浑身发抖，回到室里，立即钻进小笠原的被窝里，紧紧地抱住小笠原的温暖的身体。睡梦中的小笠原睁开睡眼，带着几分稚气的天真的表情，似梦非梦地也紧紧地搂着康成的脖颈。他们的脸颊也贴在一起了。这时，康成

将他干涸的嘴唇轻轻地落在小笠原的额头和眼脸上。小笠原慢慢地闭上眼睛，竟坦然地说出：“我的身体都给你了，爱怎样就怎样。要死要活都随你的便。全都随你了。”

康成在日记这样记载着：

昨天晚上我痛切地想，我真得好好地亲我的室友，让我更真诚地活在室友的心里，必须把他更纯洁地搂在我的胸前。

今天早晨也是这样，我的手所感触到的他的胸脯、胳膊、嘴唇和牙齿，可爱得不得了。最爱我的，肯定把一切献给我的，就只有这个少年了。

从此他们每天晚上都是如此，亲昵于温暖的胳膊和胸脯的感触。康成觉得他真的爱上小笠原了。他情不自禁地对小笠原说：“你做我的情人吧？”小笠原不加思索就说：“好啊！”他们相爱了。实际上他开始与小笠原义人的同性恋。川端后来回忆说，也许可以说这就是“初恋”吧。他甚至觉得小笠原比少女具有更大的诱惑力，他要和这个燃烧着爱的少年编织出更加美好的爱之巢。当时同室的另一个男同学对小笠原也有爱慕之情，甚至在康成不在室里的时候，就钻进了小笠原贴邻的康成的被窝里，与小笠原靠近乎，还将手伸进小笠原的被窝里，轻柔地抚爱小笠原的胳膊，想干出那种“卑贱的勾当”。但小笠原不理睬他，并严厉加以拒绝，他只好回到自己的床上。事后康成知道后，尽管他很妒忌，心里不是滋味，但他不想向小笠原提问此事，小笠原却主动告诉了康成，并大骂那个同学不是人。康成听着，内心不能不受到很大的震撼。他觉得这是小笠原对他的信赖和爱慕，他油然而生起一种胜利感，激动得紧紧拥抱着小笠原的胳膊进入了梦乡。因此他对小笠原的爱和对那个男同学的恨迅速朝两个极端发展。最后对那个男同学的愤怒越来越强烈，甚至到了要和他断交的程度。

在中学寄宿期间，康成与小笠原一直维持这种同性恋关系。康成企图以这种变态的方式得到爱的温暖和慰藉。不管怎么说，他多少拾回了一些人间的爱，它深深地震动着这位失落了爱的少年的心灵，康成在茨木中学毕业后离开了故乡，到东京上了第一高等学校，即大学预科一年级之后，平时他们唯有依靠书信来维持彼此的感情。他接到小笠原的来信，仿佛听到长廊上响起麻里草鞋的声音，小笠原就站在他跟前似的。他不仅把小笠原的每次来信读了又读，而且完全进入了恍恍惚惚的精神状态。一次小笠原来信写道：“我和你分别之后，一想到从此以后的路需要我一个人单独走才行的时候，就觉得一片茫然似的。真是迫切希望哪怕与你一起再多呆一年，再依赖你一年该有多好啊！”康成读到这激动处，甚至情不自禁地尽情亲吻对方的来信。

很久以后，他们的爱恋仍给康成留下一丝丝切不断的余韵余情。他写了一篇二十页书信体的作文，其中一部分写了怀念与小笠原那段深情的爱恋生活。同时，他将这部分寄给了小笠原，以表露自己的心绪：“我想和往常一样亲吻你的胳膊和嘴唇。让我亲近的你，纯真，你一定以为这不过是被父母拥抱着那样的吧。也许如今连那样的事全都给忘了。但是接受你的爱的我，却不是你那颗纯真的心。”他坦露他自己从幼时起就游荡在淫乱的妄想之中，从美少年那里得到一种奇怪的欲望。这是由于他的家中缺少女性的气息，自己有一种性的病态的毛病。

文中还写道：

我眷恋你的指、你的手、你的臂、你的胸、你的脸颊、你的眼睑、你的舌头、你的牙齿，还有你的脚。

可以说，我恋着你。你也恋着我。你的纯真的爱，用泪水洗涤了我。

康成在文中还写道，在他们两人的世界里，他的“最大的限度”就是愉悦对方的肉体，而且在无意识中发现了新的方法。对方对他的“最大的限度”没有引起丝毫的嫌恶和疑惑，而且天真无邪地自然接受了。他感到小笠原是他的“救济之神”、“守护神”。他还说，小笠原原是“我的人生的新的惊喜”，与他一起生活，“是我精神生活上的一种解脱”。

小笠原中学毕业后，没有升学，就进入京都大本教的修行所。但他不是为了要排解心中的苦恼和忧郁而求神；而且从他一度反抗来看，也不是甘拜在神的脚下，大概是因为他父亲是大本教的重要人物，他从小受到家庭的宗教教育，顺从了父亲的安排的吧。康成去了东京，随着时光的流转，小笠原像变了一个人似的。头一个假期，康成回京都时，还去修行所所在地嵯峨探望他。当时身穿深蓝色裙裤，留着长发的小笠原正在修行所二楼专心阅读经书以及教祖撰写的解义书、祈祷书，听说康成到来，十分高兴地相迎。他让康成与他一起住在二楼，有时对康成宣讲“镇魂归神”的教理，还充满信心地谈论大本教的奇迹。康成听他讲解时的心情，就像幼儿园的孩子听老师讲童话故事的心情一样。有时他去拜殿作晨祷，康成或在床上静听朗朗的颂经声，或呆呆地读大本教的经书。他觉得大本教作为宗教，是没有深度的玩意儿，但对一些人来说，它的教义具有根强的刺激性，是会使人兴奋的。

在嵯峨期间，康成访问嵯峨无人不知的小笠原家。小笠原又谈了许多神的奇迹，还让康成看了一种“土米”，并介绍说，所谓土米，是根据神示，从秘藏于山中“灵地”的一种像粟粒的天然土粒，是神赐给大本教教徒的，每天吃上两三粒便可充饥。众所周知，当时由于日本发动侵略战争，给各国人民造成深重的灾难的同时，也给日本国内人民带来极大的苦难，人们正受到饥荒的威胁，于是大本教制造了这样一个神话。康成是不相信的。但碍于旧日“恋人”之情，他咬着牙根，苦苦地吞下了四五粒像是药丸大小的“土米”，一股土味立时涌上心头，难受至极。他觉得也许他不是信徒，他的肚子还是饿了。康成虽然没有接受这些教理，然而他觉得自己显然与小笠原这个“神”已经成为一个踪影，但这个踪影的一半分离在远方，自己的心也已碎裂，内心底里充满了自己亲手制造出来的空虚。康成还目睹修行所的其他青年人大多带上一副沉郁的脸，而小笠原仍然天真无邪，一家人都是一副明朗的脸，而且寂静的喜悦之情流溢全身，他也就宽心了。

在嵯峨停留期间，康成看见小笠原与一伙修行的少年在山涧瀑布和谷溪中斋戒沐浴的情景，只觉得奔泻下来的瀑布飞溅的水花打在自己爱恋着的少年身上，他身体周围白蒙蒙地划出了一个不可思议的圆晕，恍如在他身后罩上的后光。少年被瀑布濡湿了的脸带着柔和的颜色和丰富的法悦，一副天生的近乎无心的自然状态。他生平第一次亲眼看到可以说是灵光的东西，觉得简直就像一尊慈悲平和的像。这时，康成心旷神怡，觉得在瀑布下的小笠原简直像是换了另一个人似的。他肉体美与精神美达到了完美的统一。小笠原离开瀑布，来到了康成身旁，似乎忘记自己的脸被瀑布的水花打湿，向康成

绽开微微的笑脸。康成后来这样描述当时他的心境：

清野以前不是归依于我了吗。但是，表现在以瀑布飞溅的水花为后光的他的身体与脸上的精神境界之高，我是无法与之相比的。我惊愕了。很快我就产生了妒忌。

康成在嵯峨与小笠原共同生活了三天，小笠原除了向他宣讲教义之外，没有就彼此的感情生活好好畅谈过，他实在再呆不下去了。他离开嵯峨的时候，小笠原坐在一块大岩石上，静静地目送着康成远去。康成返回东京，回忆自己在大本教修行所生活几天，简直使他透不过气来。小笠原信教的心，并不令他羡慕，也不使他嫉妒。之后小笠原给他的来信，很少谈及他们之间的事，而大谈特谈大本教的预言，什么“天地之先祖如不出现并加以守护，整个世界将成为泥海”，什么“天地之神为了不使这个世界毁灭，已经经受了很久的痛苦”云云。他读小笠原这些信时，没有感到压迫，也没有感到理性的反拨，只认为这是无稽之谈。他觉得自己是个异端者，小笠原对他不信奉大本教的神很不理解。反之，他要將小笠原拉回到中学时代的心情是困难的。而小笠原想洗他的心也是不可能的。他们两人的感情逐渐拉开了距离，从此他就再没有见过小笠原了。

康成当了作家之后，在他的作品里提到与小笠原这段生活经历。尤其是《少年》、《汤岛的回忆》更直接而详尽地描写了这段情缘。也就是说，这件事，他在中学时代写，在大学预科时代写，在大学时代也写。不过，在作品里，康成将小笠原的名字隐去，而用了清野的称谓。

但是，川端康成写了自传体小说《少年》之后，将《汤岛的回忆》原稿、旧日记和小笠原的来信统统付诸一炬。

康成落入同性的爱河，是他长期孤儿生活形成的一种变态的心理所使然的，这对康成思想、人生观的形成和创作生涯都产生了不可忽视的长期的影响。他自己是这样总结这段生活的：“我原来的室友清野少年归依了我。由于他对我的归依，我才能够更强有力地使自己净化、纯正，考虑新的洁身慎行。（中略）莫非我不望着在归依这面镜子中所映照的自己的影子，自己的精神就会带上阴影？”（《少年》）

川端康成五十岁时所写的《独影自命》这样回忆道：“这是我在人生中第一次遇到的爱情，也许就可以把这称作是我的初恋吧”，“我在这次的爱情中获得了温暖、纯净和拯救。清野甚至让我想到他不是这个尘世间的少年。从那以后到我五十岁为止，我不曾再碰上过这样纯情的爱”。

二 与四个千代的爱与怨

川端康成的生活道路是坎坷的。他自幼失去了一切家人和家庭的温暖，没有幸福，没有欢乐，自己的性情被孤儿的气质扭曲了。他需要得到人们的安慰与同情，渴望得到人间的爱的熏陶。他从小就充满爱的欲望，祈求得到一种具体而充实的爱，表现在他身上的就是对爱情如饥似渴的追求。他曾经说过：“我没有幸福的理想”，“恋爱因而便超过一切，成为我的命根子”。这种感情，导致了川端对女性的敏感和泛爱。

康成上小学时，比他低一班的女同学宫胁春野的声音格外优美，他走过教室窗边，听到这位少女朗读课文的清脆悦耳的声音，便久久萦回在耳旁，

内心不禁涌起一股友爱和欢情。在茨木上中学时，他与同宿舍的男同学小笠原义人发生过同性恋，企图以这种变态的方式得到爱的温暖和慰藉。这是川端康成长期孤儿生活所形成的一种恋爱的心理。川端康成成人之后，一连接触过四个名叫千代的女性，对她们都在不同程度上产生过感情。

第一个名叫山本千代，是康成家乡女子学校的四年级学生。千代的父亲山本千代松曾借给川端的祖父一笔钱，川端的祖父刚刚故去，他便两次来到学校的宿舍找康成，不让未成年的康成争辩，硬要康成在借据上签字划押，将这笔借款改到川端康成的名下，甚至限定康成当年年底归还，并规定本息的数额。山本千代松做了这件不义之事遭到了川端家以及乡亲们的唾弃和指责，把山本千代松叫做“鬼”。川端家也就同他疏远了。山本千代松大概感到愧疚吧，他临终之前，叮嘱千代要还给康成五十元作为谢罪。千代根据父亲遗言，送还给康成五十元，并欢迎康成到她家中作客。于是康成便到老家久宿庄拜访了千代家，承蒙千代家的热情款待，并被挽留小住了三天。千代姑娘天真地对康成说：“你就把我的家看作是你自己的家吧。随时都可以来！”康成听罢，心头涌上了一股暖流，一股在孤寂生活中没有感受过的人间爱的温暖，在他的心灵上，自然激起一丝丝感情的涟漪。后来他才发现千代只是出于礼貌，别无他意，也就深为自己自作多情而愧疚了。

第二个千代，就是伊豆舞女千代。这是川端康成1918年上大学预科——第一高等学校的时候，到伊豆半岛旅行途中结识的。那年10月30日，川端没向学校当局请假，也没告诉同学，就拿着山本千代归还的五十元钱，悄悄地离开学生宿舍，独自到离东京不远的伊豆半岛，作了“上京以后第一次可以称得上是旅行的旅行”他走后、同宿舍的学友以为他“自杀”，便向警察局报告他失踪了。这位孤寂的年轻人，离开繁荣的城市，来到这个景色瑰奇的山村，从修善寺到汤岛旅途，同巡回演出艺人一行相遇，其中一个舞女提着大鼓，远远望去，十分显眼。他觉得她的眼睛、嘴巴、头发和脸的轮廓都艳美得出奇。他两步一回头地窥望她们，产生了一股淡淡的旅情。当他听见有人喊这舞女叫“千代”，心中不由一愣，觉得虽属偶然，但颇奇异，委实有点不可思议。他刚摆脱第一个千代的影子，现在又遇上第二个千代，顿时产生了自己今生注定逃不出千代咒缚的宿命感。第二天晚上，舞女一行来到他下榻的汤本馆表演，康成坐在楼梯半道观赏舞女在门厅翩翩起舞的舞姿，还得知这位舞女才十四岁。第三回，他们在天城岭的茶馆又不期而遇，他不由自主地陪伴舞女等巡回演出艺人一行到了汤野。路上他听到舞女跟同伴说他是好人，这对平素受人怜悯的康成来说，第一次得到这样的平等相待和赞誉，便感激不尽。其时，他同舞女一行人的交往中，又了解到舞女的身世，从同情而油然而生起一种纯真的感情。于是，他们从修善寺、汤岛邂逅起经汤野，同行五六天一直转辗到了伊豆半岛南端的下田港。

一路上，舞女说“好人”这个词清爽地深深留在他的心田上，给他带来了光明，他从汤野到下田，一直想他能够作为好人而同她们结伴旅行，这样就够了。他在下田客栈的窗际，仍陶醉在舞女所说的“好人”的自我满足之中。

恰巧是舞女的兄嫂的婴儿途中夭折第四十九天，他们做法事，也让康成参加，聊表他们的温煦之情。但是，康成的头脑里盘旋着的是“千代”。因

为在法事会上，他的脑海里总是拂不去千代松的死这件事。翌日早晨，从下田港乘船返回东京，舞女坐舢板送他，还给他买了船上吃的和香烟等。他怀着依依之情，分外真切地喊了一声：千代！他上了轮船，依着凭栏，眼睛直勾勾地注视着舞女，对吐出“你是好人”这句话的舞女倾注了感情，使他流下了愉悦的热泪。可以说，川端康成和舞女是由相互了解而同情，由同情而萌生了纯洁的友情。他们彼此都产生了朦胧的倾慕，淡淡的爱意，但无论是康成还是千代，都没有直接把这种感情流露出来，只是把它深深地埋藏在心中。在康成来说，他感到对一个刚认识的人竟表现出如此天真，这是他最幸福的时刻。他们分别时，他承受着悲伤，也承受着幸福。他说：尽管同千代分别使他感到悲伤，然而他这时候还打算在不久的将来去大岛舞女千代的家乡同她相叙，没有觉得是永久的别离。

他告别了舞女千代，回到学校当晚，一向落落寡欢的康成一反常态，在烛光下神采飞扬地向周围的同学谈起同舞女千代巧逢奇遇的故事，谈了个通宵达旦。他说：从此以后，这位“美丽的舞女，从修善寺到下田港就像一颗慧星的尾巴，一直在我的记忆中不停地闪流”。

舞女千代回到大岛不久，就结束了艺人的生活，随其父母在波浮港经营小饭馆去了。第一高等学校时代，康成同她之间还有过短暂的通信（有些文章，康成说“所谓‘还有过短暂的通信’，是言过其实，实际上只是舞女的哥哥寄来过两三封明信片而已”），欢迎康成来大岛。康成在下田告别的时候，也是下决心寒假去大岛和她们重逢的，但当时他手头拮据，结果没有去成。之后，他就再没有她的信息了。

川端康成对这两位千代恐怕还谈不上是恋爱吧。但是，她们对康成的生活和感情，多少留下了些许的影响。他为了从这两个千代的精神束缚中摆脱出来，便想移情于一个酒馆的女招待，后来他知道这个女子也叫千代，而且她已经有了未婚夫，方才作罢。

1920年，事有凑巧，刚上大学的川端康成同第四个千代相识、相恋，掀起了更加炽烈的感情波澜。这第四个千代，原名伊藤初代，初代（はつよ）的地方语音读作千代（はらよ），所以人们把伊藤初代也称作伊藤千代，川端康成便常把她叫做千代了。这个初代，出身于岩手县若松市第四普通小学的勤杂工家庭。由于家境贫寒，她只有小学三年级的文化程度。她的母亲过世之后，父亲伊藤忠吉就把千代带回老家江刺郡岩谷堂町去了。初代为了减轻家庭的负担，独自离开家乡，来到了大城市东京谋生，在东京本乡一家咖啡馆当女招待。川端同他的学友经常进出这家咖啡馆，一次极为偶然的的机会，他同初代相识，彼此由最初的好感而达到进一步的了解，感情逐渐加深，两颗年轻的心直接碰撞在一起了。不久，初代由父亲作主，给岐阜县澄愿寺的一个主持收作养女，离开东京到岐阜去了。翌年，即1921年，川端结束了大学一年级的学业，暑期回大阪省亲。9月16日返回东京途中，在京都站下了车，与学友三明永无一起到岐阜去会见初代。这是川端第一次到岐阜。到达目的地后，他们而人在站前旅馆租了一间房子，由三明永无去澄愿寺把初代叫到旅馆里来。初代时而同三明攀谈，时而又同川端搭话，显得落落大方，和蔼可亲，使川端康成初时的紧张心情很快就缓和下来。于是川端主动邀三明和初代到长良河畔一家饭馆用餐，席间他兴致勃勃地同初代攀谈家常。谈

话间，初代流露了她在澄愿寺受人差使，厌倦那里的生活，很想离开岐阜的心情，并表示了对川端的爱慕之意。川端心领神会，觉得初代有意委身于自己。他第一次有了爱，第一次体会到爱情的温馨。它像春天的细雨，滋润着这位青年创伤的心田。他带着初恋的喜悦心情回到东京后，马上奔告他的另外两位至好学友铃木彦次郎和石滨金作。陷入初恋的川端康成仿佛驱散了他生活中久积的悒郁情绪，使他暂时忘记了寂寞，似乎真的沉醉在难得的幸福里了。他想到两人的感情已经成熟，应不失时机地同初代订立婚约。10月8日，川端康成便同三明第二次到了岐阜。在夜间的车厢里，他们挤在修学旅行的女学生当中。少女有的背靠背，有的把脸颊靠到贴邻少女的肩上，有的把下巴颏落在膝盖的行李上，在疲劳中熟睡了。康成心事重重，难以成眠，一个人睁开着眼睛，企图从这些妙龄少女的一张张睡脸中，寻觅到一张形似初代的面孔。他没有寻找到，心情有点焦灼，闭上眼睛，任凭脑子去搜索。可是，还是没有捕捉到。他就让思绪自由驰骋，上次访岐阜后返回东京的半个月里也是如此，因为非亲眼看见初代就不能捕捉到，所以急于寻找也无奈。他终于从想入非非的兴奋中，心情如释负重地渐渐平静了下来。

他和三明赶岐阜之前，他担心半月之内两次到岐阜，容易被初代的养父认为是不够稳重，所以他同三明商量好，先由自己给初代去信，说明自己到名古屋修学旅行，顺道来探望她，以此敷衍她的养父母。然后，川端康成由三明陪同，直接到了澄愿寺。可是，川端康成同伊藤初代一见面，就意外地羞愧起来，好像失落了什么。他自己不好意思张口向初代求婚，让三明替他先说，他自己到寺庙大院里同和尚下围棋去了。待川端再次同初代见面时，他劈头就问初代：“你从三明那儿听说了吧？”说罢他叼在嘴里的烟斗撞击着牙齿，发出咯咯的响声。初代倏地刷白了脸，脸颊隐隐约约地泛出一片红潮，应了一声：“嗯。”川端立即问道：“那么，你是怎么想的？”初代说：“我没什么可说的。如果你要我，我太幸福了。”就这样，川端康成同伊藤初代订立了婚约。这件事对于川端这样一位多愁善感的作家，无疑产生过激励的作用，增加了他对生活的希望和信念。

当天晚上，川端康成他们就泊宿在澄愿寺。翌日，他同初代合拍了一张订婚纪念相之后，便满怀喜悦之情，同三明一起返回东京。他马上给大阪茨木的亲戚川端岩次郎去信征求同意，不料岩次郎从门第观念出发，反对这桩婚事。川端康成愤然地说：“不能说大学秀才娶大家闺秀就幸福，娶贫家姑娘就不幸福嘛！”康成待人接物一向随和，他对这件事如此激愤，是谁也不曾预料到的。这说明他对初代爱之深沉，也表明他在婚姻问题上的强烈的自主意识。

川端康成下定决心，即使遭到亲戚的反对，他也要同初代结合。为了征得初代的父亲忠吉的谅解，他同铃木彦次郎、石滨金作、三明永无来到了遥远的东北农村岩手县若松，他们在若松第四普通小学出现的时候，伊藤忠吉看见四个大学生来造访，不禁愕然，了解了川端他们的来意之后，他才把他们领进了传达室。川端不谙东北话，由铃木彦次郎担任翻译。谈话间，川端不时地将袖管拉到掌心，然后把手伸进被炉里，因为他害怕忠吉看见他那双瘦骨嶙峋的手腕。同行人对忠吉隐瞒了川端康成的父母是患肺病死亡的事实，而说川端父亲是在日俄战争中阵亡的。康成听后，倏地涨红了脸，苦笑

了笑。他心里嘀咕：我这样弱不禁风，人家会将女儿许配给我吗？当伊藤忠吉看见康成和初代的订婚照片之后，热泪夺眶而出，哆哆嗦嗦地表示了尊重初代的选择。川端康成喜出望外。

他回到东京的第四天，便高高兴兴地独自一人前去拜访了他的恩师菊池宽。用川端本人的话来说，就是“以年轻人求爱的气势请求他帮忙”。他告诉菊池宽：“我领了一个姑娘。”菊池摸不着头脑，问道：“你领了一个姑娘，是指结婚吧？”“哦，不是现在马上结婚。”川端刚想辩解，菊池笑咪咪地抢着说：“瞧你，一块生活了，还不是结婚吗？”川端本来以为谈到结婚问题的时候，菊池会规劝他。菊池宽了解到他快要成婚，只说了一句“现在就结婚，你不会被压垮就好”，问了问姑娘的年龄和住所，便主动地表示自己即将出国访问一年，妻子要返回老家，可以把自己已经预付了一年租金的房子借给他结婚之用，还答应每月给他提供五十元生活费。川端康成去菊池家，原来只希望从菊池那里拿到一封介绍他搞翻译工作的信，岂料菊池如此厚待，完全出乎他的意料之外，因为他觉得就当时来说，他与菊池宽的交情，决非已经到了能够听见这种亲切话语的程度。他简直像梦幻一般，几乎都听呆了。

之后，川端康成把他的几位好友邀到《新思潮》同人杂志的一位同人家中，当众宣布他将同初代结婚的事。当时石滨金作感到“如同晴天霹雳！”在座的人马上作出决定，为川端举行一个“送别单身会”。川端康成激动得眼泪都几乎流了出来。

就在川端康成忙不迭地筹备结婚事宜的时候，也就是说在订婚不到半个月的一天，他接到初代来信说：她准备同一位遭受家里迫婚的姑娘一起出走东京，请川端给她寄汇车费。川端不愿意让那姑娘来，也不愿意这样草率结婚。于是他给初代回了一封信，表示了上述的意思。10月23日，初代回信仍然坚持原意，接着11月7日又来了一封“非常”的信：

我虽然同你已经结下海誓山盟，但是我发生了“非常”的情况，我绝对不能告诉你，
请你就当这个世界上没有我这个人吧！

我一生不能忘记你和我的那一段生活，你同我的关系等于零！我很对不起你。

川端康成读罢这封“非常”的信，有如晴天霹雳，他心想：所谓“非常”的情况是指什么呢？是有了新欢还是有了什么不能明言的秘密？他像掉了魂似地立即跑到三明永无那里去，让三明替他筹措了一笔旅费，连夜乘上最后一班车赶赴岐阜。次日一下车，他就径直奔向澄愿寺，看见在寺里的初代脸无表情，充满了痛苦的神色。当时，初代的养母就在他们俩身旁，初代对川端的谈吐不像过去那样亲切，而且显得十分局促。这次谈话，毫无结果。川端找了一家旅馆住下，给三明永无拍了一封电报，让三明赶来岐阜，他就昏昏沉沉地入睡了。次日三明到来，把他唤醒，他就伏案给初代写信，写了好几个钟头，足足写了二十多页纸。川端将信连同为初代准备好到东京的旅费一并给了三明转交初代。三明从澄愿寺回来后向川端报告：初代读信后，心情恢复了平静，她准备明年正月离开岐阜上东京。

川端回到东京不久，初代又来信，大意是：我写了那样一封信（指“非

常”的来信)，十分抱歉。我从三明那里听说一切了。我让你挂心，很对不起，我将于正月初一离开这里到东京去云云。川端满以为问题解决了，在失望之中又迎来了新的希望。于是又为初代备起嫁妆来。24日又接到初代的一封信：

你并不是爱我，你只是想用金钱的力量随心所欲地作弄我。读了你的信，我就无法相信你了。……不管你说什么，我也不去东京，即使你来信，我也不看。我把自己忘却，也把你忘却！我要老老实实在地生活。我恨你的心！

伊藤初代连同川端给她的旅费也如数地退了回来。川端万万没有想到这样的一个残酷的现实会落在自己的头上。他觉得遭到初代所不可理解的背叛，使他的心几乎都破碎了。

1922年3月初的一天，川端听说初代已经离开岐阜来到东京，先后在本乡的“巴黎”咖啡馆和浅草的“阿美利加”咖啡馆找过初代一次，她压根儿不予理睬。川端知道再接近她也无济于事。他的初恋像雷电一般一闪即逝。这年冬天，川端遭到了人所不可理解的背叛，很艰难地支撑着自己，心灵上留下了久久未能愈合的伤痕。

川端康成为了排遣胸中的郁闷和痛苦，多次乘火车外出旅行，还不时地眷恋着初代。他说：“我这样做，并不是要把她忘却，而是为了坐在火车里，犹如腾云驾雾，使现实感变得朦胧，以求创造出有关她的美丽的幻想。她纵令消失在肉眼未能望及的世界里，但他也并不感到失去了她，还幻想着有朝一日在漫长的人生旅途上的某个地方同她相会”。“她即使这样破坏了婚约，我还是始终对她抱有好感”。“我多么想使自己的这种心情——毫无责备、埋怨、憎恨、轻蔑的心情，直闯进她的心窝啊！”

伊藤初代单方面撕毁婚约的“非常”原因是什么？有着各种各样的估计和猜测。有人说可能是寺庙的养母打算将她嫁给自己的外甥，所以在初代面前讲了许多川端的坏话，强烈反对这门婚事。也有人说是由于门第、年龄的殊隔，或是川端的身体孱弱，其貌不扬等等。真正的原因是什么，川端康成当时没有弄清楚，恐怕一生也不曾弄清楚。这是一个永远无法解开的谜。

一连遭遇四个千代，最后落得如此不幸的悲伤结果，川端康成认为自己染上了“千代病”，呻吟于命运的安排，总觉得这是“千代松”的亡灵在“作祟”，是他的处女作《千代》在“作祟”。他甚至认为是自己家人的亡灵扶助他，让他邂逅千代的，也就是说千代都是幽灵招来的。这几个千代，“当然都是幽灵，至少是靠亡灵的力量驱动的幻影”。再加上伊藤初代又是丙午年出生，传说“丙是太阳的火，午是南方的火，火加上火就要倒霉”，因而他也认为是“丙午姑娘”在作祟。从此川端下决心以后不再同名叫千代的女子相恋了。后来他写了《处女作作祟》在《文艺春秋》1927年5月号上发表，开头一行就写道：“这像是假，其实确是真的”。后来收入全集版和文库版时，他把这一句删掉了。他“本人仿佛要从千代的咒缚中摆脱出来似的”。

《她的盛装》，《川端康成全集》，第21卷，第171—172页。

《伊豆归来》，《伊豆之旅》，第213—217页，中央公论社1981年文库版。

《千代》，《川端康成全集》，第21卷，第23页。

长谷川泉：《川端康成的观点》，第56页，明治书院1971年版。

川端康成经过这几次的失意，心中留下了苦闷、忧郁和哀伤，

留下了难以磨灭的伤痕。这份伤痕经过了多少岁月，仍然未能拂除，而且产生了一种胆怯和自卑，再也不敢向女性坦然倾吐自己的爱情，而且自我压抑、窒息和扭曲，变得更加孤僻，更加相信天命了。

这一“非常”事件之后两三年，关东大地震，几乎大半个东京被熊熊的火舌所吞噬。康成第一个想到的是千代，担心千代能不能逃脱这一劫难。一周里，他天天带着水壶和饼干袋落魄地沿街寻找，希望以锐利的目光，在几万惶恐不安的避难者中寻找着一个千代，在本乡区政府门前贴着一张广告的每一个字清晰地跳入他的眼帘：“佐山千代子，到市外淀桥柏木371井上家找我。加藤。”康成一见其中的“千代”、“加藤”两个名字，很快联想到加藤其人是个小伙子吧？千代是不是已经和他结婚了呢？于是他就感到步履格外沉重，不由地蹲了下来。他承认他得了“千代病”，只要一提起千代这个名字，他就会涌上一种无以名状的特别的感情。

他在《处女作作祟》里是这样详细地叙述他与第四个千代的爱与怨：

一两年后，我又新恋一位少女。她叫佐山千代子，但是与她订婚仅两个月，这期间连续出现了不祥的激变。我乘火车去告诉她准备结婚，这趟火车轧死了人。在这之前我与她相会的长良川畔客栈，在暴风雨中被刮倒了二楼而停止营业。千代子凭依长良桥的护栏，凝神望着河川对我说：“最近一个与我同龄的、身世与我相似的姑娘，从这里投河自尽了。”归途，我服用了近乎毒药的安眠药，从东京站的石阶滚落下去。为了取得她的父亲的同意，我一到东北的镇子上，就遇上这个镇有史以来第一次流行伤寒病，小学停课了。回到上野站，看到了原敬在东京站被暗杀的号外。原敬的夫人的生身故乡竟是千代子父亲所在的镇子。

“我家前的伞铺的小姐和店铺的年轻男人相恋，但刚一个月前，这个男人就死了。小姐发疯了，说话渐渐变成那个男人的腔调似的，昨天也死去了。”千代子来信这样写道。岐阜市六名中学生与六名女学生破天荒地集体私奔。为了迎她，刚迁到租来的房子，房东就让我看晚报，报道横滨扇町的千代子因是丙午年生而悲观自杀、千代太郎在巢鸭自杀了。我把装饰在我房间壁龛上的日本刀拔了出来，闪闪发光，我马上联想起岩男的女儿落地的手指。岐阜下了六十年来罕见的大雪。还有，还有……

尽管这等事接二连三地发生了，我的恋情却变得愈发炽烈。但是，千代子还是走了。

“这里很阴郁，还是到有前途的地方去吧。”

我这样想。然而，她来到东京一家咖啡店当女招待，那里是暴力团滋事行凶的中心。我经过那家咖啡店，泰然地目睹有的人被砍流血，有的人被摔伤身骨，有的人被勒颈昏死了。千代子茫然地站立在那里。此后她两三次从我的眼中消失，我又不可思议地两三次找到了她的住处。

我得了“千代病”。一提起名叫千代这个少女的名字，我就有几分迷恋了。

今年是不见佐山千代第三个年头，我从秋天到冬天一直住在伊豆的山上。当地人说要给我找对象。是东京文光学园高等部的才女，文雅秀气，容貌百里挑一。眉目清秀，聪明伶俐，淳朴可爱，还是造纸公司课长的长女。丙午年生，二十一岁。佐山千代子。

“丙午年的佐山千代！”

“是啊，是佐山千代。”

“愿意，当然愿意。”

两三天后，东京友人来告诉我，佐山千代又出现在咖啡店里。

“如今千代子已经二十一岁了。脸庞稍胖，个子长高了，像一个美丽的女王。喂，

你有没有勇气再到东京与那个女子周旋呀？”

此后我听说她读过我的一篇短篇小说，看了根据我唯一的一个电影脚本拍摄的电影。友人扇动我的情绪以后，补充了一句：

“她说：我的一生是不幸的啊！”

不幸是在情理中。她也被我的处女作作祟缠身了。

他痛苦地承认，“穿越了情感浪潮的顶点，我不能不接受这种心灵上的变化”（《独影自命》），并且把他与第四个千代的爱情失败归咎他的处女作《千代》在作祟。

其后四五年，川端仍未能从心中拂去这第四个千代的影子，他们的订婚纪念照的故事之发生，就是最好的明证。事情是这样的：

川端投稿一报社，报社发表时，想配上一张作者像。川端自以为其貌不扬，很讨厌照相，所以并没有单独的个人相片，记者来取相片时，他就将与初代合拍的订婚纪念照剪下自己的一半交给了记者，叮嘱用毕务必交还，可是最终却没有归还给他。他一看见剩下的另一半的初代的相片，还总觉得她美极了，实在可爱。在他的一生中，他没有信心还能找到这样的女子。他便遐想起来：如果她在报上看到刊登的他的相片，一定会自问同这样一个男人谈过恋爱，纵令是短暂的，自己也是暗自悔恨的吧？如果报上将两人的合影原封不动地刊登出来，她会不会从某处飞回自己的身边呢？现在他最美好的纪念、最珍贵的宝物全毁了。他这才从幻想中回到了现实，他清醒过来，明白至此一切都宣告完结了。

他们的命运之绳终于破切断了。可是此后很久，他们彼此还是依恋着。初代从岐阜出走时将川端康成给她的信随身带走。川端康成每次听到咖啡馆“阿美利加”的名字的时候，每次到浅草的时候，每次想要写作的时候，尤其是每次想到女人和恋爱的时候，无端漂泊的思绪就总归结到初代，初代的影子长久地留在他的心里，他不无慨叹：怎样才能把继续活在自己心里的她拂去了呢。

三 结婚与成家

川端康成从东京帝国大学毕业不久，1924年5月就遇上了征兵。他身体本来就很瘦弱，同伊藤初代的婚约破裂之后，终日郁郁寡欢，身体健康每况愈下。他自幼就有虚荣心，爱面子，不愿在人前认瘦，更不愿意征兵体格检查不合格，耻笑于人。于是，在征兵体检之前，他到伊豆温泉疗养了近一个月，每天吃三只鸡蛋，以加强营养。还特地提前两天赶到设置体格检查站的镇子去静养，以恢复路途的疲劳。但是，检查时，他的体重仍然不超过四十公斤！军医检查他的体格后，严厉地叱责说：“文学家这种身体，对国家有什么用！”这种奚落，大大地刺伤了川端康成的自尊心。

他身体瘦弱，加上其貌不扬，多次失意，在恋爱问题上也产生了一种自卑感，总觉得爱是朦胧的、不可捉摸的、可望而不可及的。同伊藤初代决裂一年多来，他一直沉溺在失恋的哀伤之中。

在这失意之余，1926年5月，一次极为偶然的的机会，川端康成在《文艺春秋》社的菅忠雄家里，第一次遇见了当年十九芳龄的松林秀子。阿秀是青森县人，她的父亲松林庆藏是该县三户郡八户町的一个鸡蛋商，阿秀兄妹长大成人之后，他就赋闲在家，一杯清茶一份报地打发着日子，后来当了消防队的小头头。一次，他在抢救邻村的一场大火中，以身殉职。庆藏死后，

阿秀迁到伯父家。但伯父家也只烧剩下一个仓库。所以男士住在仓库里，女士和孩子们住在伯母的亲戚家。这时候已在东京的长兄，让他们举家迁到东京，依靠长兄生活了一两年。一次《文艺春秋》社招募职工，她去应考，监考人见她年轻，了解到她的身世，连一个安身之地也没有，甚是可怜，便介绍她住进菅忠雄家，一边工作一边替管家料理家务。就是因为这个机缘，她才同川端邂逅相遇。他们第一次相会时，川端头戴灰色礼帽，身穿和服外衣，眼睛炯炯有神，给阿秀第一印象甚佳，秀子觉得他为人诚恳，非常亲切，是个爱读书的人。此后他们有过多次接触。是年夏天，川端还特地邀她一起到逗子海边欣赏大自然的风光，倾诉自己对秀子的爱慕之情。正巧这时候菅忠雄得了肺病，搬到镰仓疗养，他在征得秀子同意之后，让潜居汤岛的川端康成回到东京，也住在他家，为他看家。川端迁进来时，行李家什非常简单，除了带一床有祖母家徽的棉被、文库版的书和一张折摺小桌之外，还有六七具祖父母视为至宝的佛像和先祖的舍利，秀子对康成如此敬重亲人十分感动。川端迁来以后，就与秀子朝夕相处，有了更多的接触机会，加深了了解。一年后，他们由恋爱而结合了。

他们的结合，遭到了菅忠雄的反对，理由是川端康成是书香门第出身，又是最高学府东京帝大毕业，且已小有名气，前途无量，而秀子无论门第还是学历都不及川端，担心秀子父亲不会同意。因为菅忠雄本人有过这方面的不幸的生活体验，不想川端他们重蹈自己的路。但川端康成他们义无反顾，并且得到了挚友横光利一等人的积极支持，也得到恩师菊池宽的谅解，并马上馈赠二百元礼金，作为他们旅行结婚之用。川端本来喜欢购物，觉得秀子身无一物。拿到这笔钱后，就为秀子采购，从和服、腰带、白麻布蚊帐到太阳伞、木屐，而且都是选购高级品。手头的钱都几乎化光了，原来准备夏天到日光旅行的计划也只好取消了。

这样一个几乎是一无所有的家，也突然遭到小偷的光顾。那天晚上，川端在铺席上还没有入梦，朦朦胧胧地听到从旁边的屋子里传来了脚步声。他起初还以为是住在楼上的梶井下楼来了。说时迟那时快，铺席那边的拉门已经被悄悄地拉开了。川端屏住气息，心想：难道是梶井想偷看人家夫妇的睡态吗？但细心一看拉门那边，正站着个连衣服也像是“蹭满了米店里的白面粉”似的小伙子，在搜了一下挂在拉门上边的外套的内口袋。他马上明白过来：是小偷！他不敢言声，心里嘀咕：要是把外衣拿走就糟糕了，明天穿什么呢。这时，小偷一个箭步走到了他的枕边。他的目光与小偷的目光猛烈地碰撞在一起，小偷小声冒出了一句话：“不可以吗”，便调头逃跑了。这时候，川端才起身追到了大门口，妻子秀子也被吵醒了。他们检查的结果，只被偷去了外衣内口袋里的一只钱包，但是里面没有多少钱，却虚惊了一场。也许可以为他们穷困的生活增添一件意外的回忆吧。

他们两人共同生活以后，川端的挚友横光利一、片冈铁兵、池谷信三郎、石滨金作都成为他们每天的座上客。他们有时闲聊文学，有时各自写稿。秀子忙里忙外，有时为他们做饭，有时外出用餐，她感到这简直成为“梁山泊”。尤其是川端不会理财，月月收不敷出，最后把秀子的存款都取出来用了。秀子夫人在《回忆川端康成》一文中说，她和川端的“生活”就这样热热闹闹地开始了。他们就这样没有办理结婚手续，就在菅忠雄的家同居了。

北条诚注意到在川端家谱中没有康成的结婚记录，就问康成什么时候结婚的？康成似笑非笑地说：是啊，什么时候呢？以前的事都忘了，说什么时候

候都可以吧。实际上，川端康成和秀子是先同居了一段时间才办结婚手续的。秀子后来解释说：用现在的结婚形式来谈我们当时的结婚就不好办了。我们是自然而然地结合的。按一般惯例，要举行仪式和办理手续。但是，当时并不那么严格，我们两人不受这个框框的约束。同时康成讨厌去官厅，嫌办手续太麻烦。后来还是一次偶然的机，大宅壮一委托我们当监护人，照顾一个从他家乡来的小学生；当监护人需要有户籍，这才委托康成的表兄田中岩太郎办理登记，田中让我们在结婚登记表上登记后，差人送到区公所，很快就办好了。秀子说：“早知道办理结婚手续如此简单，我们早就登记了”。

（《回忆川端康成》）直到他们两人结合六年之后，到1931年12月2日才办完结婚手续，5日正式入了户籍。按日本人习惯，入籍之后，妻子改称丈夫的姓，阿秀也称作川端秀子了。

他们两人迁出菅忠雄家，光靠川端的一点稿费，经济十分拮据，生活难以为继。他们每月都为房租水电费用而伤脑筋，常常交不起房租，少时拖欠一两个月，多时拖欠四五个月，不知来回搬了多少次家。大概也可以称得上是“搬家名人”了吧。

据说，两人婚后三四年间，川端夫人多次流产，后产了一女婴，只有川端见了一面，秀子连见也没有见一面，幼婴就夭折了。川端当时没有工作，靠写作生活，手头拮据，还是池谷信三郎典当了他的妻子的宝石戒指等物，帮助结算了秀子的住院费。他们两人后来一直没有生育子女，只收养了表兄黑田秀孝的三女政子为养女。表兄原来的家在淀川边上的一个村庄里，这村庄也是川端母亲的老家，祖母也是这个家的人，而川端的祖父是养子，所以从这时起川端家的血统实际上已经断绝，现今是延续着祖母和母亲的血统。从这个意义上说，连这回领养的政子，黑田家有三代女人进了川端家。孩子的母亲也以孩子和川端之间的血缘关系为重。这孩子落户川端家也就是很自然的事。

领养之时，政子已是十二岁。川端夫妇亲自赴大阪黑田的家领回收养的孩子，但他们比约定的时间迟到了两个多钟头，政子上电车站接了三次都没有接到，有点焦急了。当她一听见他们夫妇踏进门坎的脚步声，就哇地一声哭出来似地向川端扑将过去，紧紧地抱住了他。此时此刻，他和政子完全沉浸在一种甘美的平静之中。孩子对他这样深厚的感情，这是他压根儿也没有想到的。因为他与孩子的母亲谈定领养这个孩子，才见过这孩子三四次面，而且时间很短。川端是重感情的人，他听说是孩子自己决定愿意离开母亲而作他们的养女，对于幼小的心灵来说，并不是轻而易举地下得了决心的。他十分珍视孩子这份纯朴自然的真情，心中暗想：将来我们和孩子之间的关系无论发生什么龃龉，我都必须跳越过去，而不能忘记感谢她。

政子到了镰仓川端家，立刻就与养父母亲密无间，时而缠住他们，时而向他们撒娇，不仅从没有让他们受过领养孩子应付出的操劳之苦，而且给这个孤寂的家庭带来了乐趣，带来的新鲜的气息。秀子夫人时时禁不住高兴地说：“真是个好孩子！”但是川端却表现得非常随便和轻松。他说：“这次领养孩子，我也没有认为这具有改变我情绪的意义”，“它好像也直率地表明了我独自的属于我本人的生活态度。”（《故园》）

自幼失去家庭，总算结束了自祖父病逝后近二十年的只身漂泊的生活、

第一次有了自己的家，第一次得到了爱。

第四章 在新感觉派运动中的探索

一 新感觉派的诞生

1924年3月，川端康成大学毕业后，走上了专业创作的道路，很快就同横光利一等人树起新感觉派的旗帜，卷进了文学论争之中。

川端康成进入社会生活，正是日本社会处在动荡不安的年代，即日本现代史上称为大正末期和昭和初期的大混乱时期。第一次世界大战（1914—1918），日本虽以战胜国出现，战争给它带来一定的暂时的“繁荣”，但好景不长，在战后整个资本主义世界的通货膨胀冲击下，很快就爆发了经济危机，大批工人失业，农民破产，物价暴涨，米价直线上升，成千成万的劳动人民无法维持最低的生活要求，挣扎在死亡线上，造成尖锐的劳资冲突，加深了各种社会矛盾。1918年7月末终于在富山县渔村爆发了饥民的“夺粮事件”。它如星火燎原，以迅猛之势从富山到京都、大阪、奈良、一直扩展到神户、冈山、四国、九州乃至首都东京。暴动从渔民而农民，尔后产业工人也参加进去，直至明治煤矿工人暴动，历时五十七天，波及全国一道三府三十三县，全国四分之一的人口都卷进了这场震撼世界的“夺粮暴动”。

这次暴动，是日本资本主义危机的产物，导致了社会各种矛盾的爆发，1920年日本又陷入了一次新的经济危机。再加上1923年9月1日发生了关东大地震，东京、横滨等主要城市化为焦土，死伤二十余万人，经济损失达百亿元，酿成了空前的悲剧，严重地打击了日本的政治、经济和社会生活，动摇了统治者的统治根基。另一方面，这次“夺粮暴动”，“给日本劳动运动以强有力的刺激，把它放在广泛的革命轨道上了。”（片山潜语）与此同时，1917年俄国十月革命的胜利，马克思主义的传播，对日本社会产生了深刻的影响，空前地提高了工人阶级的觉悟，工农运动由自发的“夺粮暴动”跃进到自觉的革命运动。在工农运动方兴未艾之际，日本统治阶级趁关东大地震之机，以维持治安为借口，对群众运动进行大镇压。日本法西斯抬头，一步步地走向帝国主义的道路。

日本列岛上发生的这一系列事件，震动了日本知识界、思想界，引起他们一部分人的思想混乱、不安和动摇。在这种错综复杂的形势下，无政府主义、虚无主义、唯我主义等形形色色的社会思潮应运而生，西方战后贪图瞬间快乐的风气接踵而至，冲击着日本传统的伦理观和文化观，社会的激荡，传统价值观的崩溃，他们对现实感到不满和恐惧，对自己在社会中的存在感到不安，看不到前途，丧失了理想，消极，绝望，竭力追求自我内心的不安、刹那间的美感、官能上的享受和非现实的幻觉。

这种社会现实反映在文学领域，就是一部分作家开始对旧有的文学传统、旧有的文学观念与表现方式，表示怀疑和叛逆，乃至全面加以否定和破坏。1908年形成的自然主义文学由顶峰开始衰微，其间出现过“白桦派”、“新思潮派”文学，但仍未能改变整个文坛的沉寂、停滞的状态。许多新作家放弃了自然主义纯客观描写物质世界的传统，主张挖掘主观世界和内心活动的隐秘，以求得精神上的“充实”，尝试着探索一条新的文学创作道路。与此同时，日本左翼文学受到苏联十月革命及其文学运动的影响，于1921年10月创刊了左翼文学杂志《播种人》，紧接着，1924年6月，左翼作家树起了《文艺战线》的旗帜，提出打倒资产阶级文学的口号，推动了无产

阶级文学运动的发展。

在国际文坛上，第一次世界大战前后的欧洲掀起了现代主义文学运动，战后不久，达达派、未来派、表现派、构成派等现代派文艺思潮波及日本，特别是法国达达派作家保罗·莫朗的小说《夜开门》，以及德国表现派电影《卡里格里大夫的密室》、凯塞的《加奈市民》，还有众多的未来派、表现派戏剧相继介绍到日本，这对于一些热心探索日本文学出路的年轻作家来说，具有很大的吸引力，对日本现代派文学的诞生起了催生剂的作用。

这时，一些有才华的年轻作家如川端康成和横光利一等不甘于安守既有文坛，他们对日本文学传统表示了怀疑，他们认为艺术家的任务在于描写人物的内心世界而不是“表面现实”，主张追求“新的感觉、新的生活方式和对事物的新的感受方法”，并在艺术上进行广泛的探索，甚至公开提出“破坏既有文坛”和“文艺革命”的口号。

1924年7月，由菅忠雄、今东光、石滨金作三人发起创办一份新的杂志，立即得到川端康成、横光利一、片冈铁兵的全力支持。同年10月，他们和中河与一、伊藤贵麻吕、加宫贵一、佐佐木茂索、佐佐木津三、十一谷义三郎、铃大彦次郎等十四人，继无产阶级文学家创刊《文艺战线》之后，宣布新刊物《文艺时代》的诞生。刊物名称是由川端康成起的，刊物《发刊词》也是出自川端的手笔。他这样写道：“《文艺时代》诞生的目的，是新作家对老作家的挑战，可以说它是一场破坏既有文坛的运动。”“我们的责任是革新文艺，从而从根本上革新人生中的文艺和艺术观念。确定《文艺时代》这个名称既是偶然的，又不完全偶然。从‘宗教时代’走向‘文艺时代’这句话，朝夕萦绕在我的脑海里。旧时宗教在人生和民众中所占据的位置，到未来的新时代将由文艺所取代……然而，只有我们才能创作新的文艺，同时创造新的人生。”他还表示：“站在过渡时期的年轻人，为了自己的生存，唯一的出路就是坚持《文艺时代》应有的姿态。这份杂志恍如方舟上的一根桨，把我们救起载运到明天的彼岸”。

从创刊号起，由川端康成、片冈铁兵担任了三期的责任编辑。可见川端康成对筹办这份杂志是非常重视、非常积极的。他很有抱负地说：“若这份杂志的发行是今年文坛的唯一事件，也不言过其实”，“无视这份杂志的人，就无权谈论新文艺”。又说：“我主动参加的，只有《文艺时代》”。

起初，川端康成他们并没有就新感觉主义明确提出比较系统的见解，创作也没有形成比较鲜明的艺术风格。作为一个流派，它的存在并不是自觉的，尚处在摸索探求的过程之中。而且，参加《文艺时代》的同人中许多人的创作很少具有新感觉派的特征。所以川端康成说：“《文艺时代》是代表新进作家”，“《文艺时代》不是新感觉主义的机关杂志”，“《文艺时代》同人不全部都是新感觉主义者”。尽管如此，这批年轻作家的结合，其动机显然是不安于现有秩序和旧有文化，希望以一种新的文艺冲破旧的束缚，打破文坛上令人窒息的停滞状态，同时对抗自然主义文学的衰微和无产阶级文学的勃兴。

《川端康成全集》，第32卷，第410—414页。

《〈文艺时代〉编辑后记》，《川端康成全集》，第32卷，第418页。

《文学自传》，《川端康成全集》，第33卷，第94页。

《新感觉派辩》，《川端康成全集》，第32卷，第476—477页。

创办《文艺时代》前后，川端康成和横光利一发表了一些反自然主义传统的作品，不追求事物外在真实，不使用呆板的文体和繁琐的语言，而以感性直观地把握事物的表象，使用新奇的文体和华丽的词藻，寻求新的感觉和现实。川端康成的掌篇小说集《感情装饰》和横光利一的《太阳》已经初步显出这样的特色，引起文坛的注目和广泛的讨论。文艺评论家千叶龟雄在《世纪》杂志1924年11月号上发表了题为《新感觉派的诞生》一文，充分肯定和支持他们的新倾向，指出这是“站在特殊视野的绝顶中透视、展望，具体而形象地表现隐秘的整个人生。所以从正面认真探索整个人生的纯现实派看来，它是不正规的，难免会被指责为过于追求技巧。不过我觉得这也不错。它不仅把现实作为现实来表现，同时通过简朴的暗示和象征，产生像特意从小小的洞穴来窥视人生全面的存在和意义，这种微妙态度的艺术之发生，是符合自然规律的。”因为“他们的心理机能，首先是心情、情调、神经和情绪具有最强烈的感受性，因此文化的艺术应当引导到这一步，即具有内部生命的。”千叶的文章还写道：“迄今表现出来的，所谓‘文艺时代’派的人们所具有的感觉，无疑比任何感觉艺术家更沉浸在新的语汇、诗和节奏的感觉中。至此，‘新技巧派’总算达到了它所应该达到的意境。从正面显示了这是应该存在的一种艺术倾向。”于是千叶给他起了“新感觉时代”和“新感觉派”的名字。这是“新感觉派”的由来。

从此，新感觉派作为日本最早的现代主义流派宣告诞生，在日本文坛形成与自然主义文学、无产阶级文学三足鼎立的局面。日本文学史家一般认为，新感觉派的诞生和无产阶级文学的勃兴，揭开了日本昭和文学史（即日本现代文学）的序幕。

二 在文学论争里川端的态度

千叶龟雄的评论和命名，鼓舞了积极探索的《文艺时代》的主要人物川端康成和横光利一、片冈铁兵、中河与一等人，但也引起了《文艺时代》内部的不同反应。同时还遭到了著名作家广津和郎、生田长江、宇野浩二等人的强烈反对，批评他们的神经和感觉是异常的、病态的，是代表颓废文学的。特别是广津和郎发表《关于新感觉主义》一文，对新感觉派进行全面的否定，认为“他们的人生观，用一句话来说，就是人类在走向毁灭，这是一切历史都在证明了的，所以在走向毁灭之前，人要为感觉上的享乐而活。”因此，新感觉派“也决不是新的东西。岂止不是新的东西，而且是病态的。只能说是一种痼疾，是心灵和肉体上的一种缺陷。”生田长江在《赐予文坛的新时代》一文中也指出：“感觉主义是追求生硬的、卑俗的，乃至颓废的感觉快乐的倾向。”

新感觉派作家连续发表了一系列文章进行反驳，并在论争中建立自己的理论体系。川端康成的《新进作家的新倾向解说》、《新感觉派辩》，片冈铁兵的《告青年读者》、《新感觉派的主张》，横光利一的《感觉活动》等，都比较系统地阐明了新感觉派的文学主张。起初，他们虽然不满于既有文坛，决心要创造一种“新文艺”来对抗旧文艺，但“新文艺”具有什么实质内容和涵义，他们无论在理论上或形式上都无定见，而在这场大论争中则逐步地明确和建立起了自己的文学理论体系，并且在文学实践中有意识地强化千叶龟雄所概括的新感觉的倾向。从某种意义上说，这场大论争促进了新感觉派的自觉运动。

川端康成在这场论争中，成为新感觉派的重要理论支柱。他同片冈铁兵

一起，被称为新感觉派的理论家，为建立新感觉派的理论基础立下了汗马功劳。尤其是川端康成的《新进作家的新倾向解说》一文，从哲学思想到文学形式都作了全面系统的论述，引起文坛的注目。片冈铁兵也说：“我是怠惰的，主要由川端君一个人奋斗”。这说明了川端康成在大论争以及建立新感觉派的理论方面所起的重要作用。

川端在《新进作家的新倾向解说》一文中就有关表现主义的认识论和达达主义的思想表达方法等问题作了详尽的论述，并把这两者作为新感觉表现的理论依据。他的主要论点是：

1. 主张主观是唯一的真实，否定现实世界的客观性，从而强调文艺要表现“自我”；而这种“自我表现”，又全在于“新的感觉”。2. 主张在文艺创作中应把感性放在理性之上，表现自我感受和主观感情，否定理性的作用。全然以个人的感觉生活取代理性认识。3. 主张表现与感觉即文艺内容，离开了表现与感觉就无所谓文艺内容，而感觉又是表现的方式。4. 主张文艺革新，否定继承日本文学传统，全盘接受西欧现代主义文学。这篇论文“在一定程度上规定了新感觉派作家的创作方法和运动方向”。

从以上的主张可以看出，川端康成是比较重视主观的表现和形式的革新的。应该说，在同既有文坛作家的论争中，他的观点同新感觉派同仁的观点是完全一致的。所不同的是，川端康成没有计较既有文坛对年轻作家的冷落，而更多地关注文艺技巧的革新对既有文坛的怀疑与否定。他说：“在未来的文坛，不仅要求每个作家面目一新，我们的艺术意识也要求焕然一新。”由于他“多少弄清楚了目标与既有文坛向来的目标不同”，他对“既有文坛的关心也逐渐淡漠了”。因此，他特别强调“新感觉主义正是对自然主义最早而且是正当的反动，新感觉难道不正是从自然主义到今天之文学的过渡时期的东西吗？”

在1928年前后新感觉派运动后期，新感觉派还同无产阶级作家之间就文艺的内容与形式关系问题，开展了一场大争论，被日本文学史家称之为“形式主义文学论争”。新感觉派以横光利一、中河与一为代表，批评无产阶级文学评论家藏原惟人等人的“文学内容决定文学形式”的论点，他们强调：“主观决定客观，形式决定内容”，“所谓文学形式，就是文字的罗列。所谓文字的罗列，就是文字本身拥有容积的物体，亦即客观事物的罗列。如果说，有客观才有主观的发动，那么文学形式不正应该决定文学的主观吗？”（《文艺时评》，1928年10月）就文学观点而言，川端康成无疑同横光利一等人别无二致，但他对这场大论争却采取超然的态度，回避卷入论争的漩涡中。

这场争论还有一个问题，就是如何对待新兴的无产阶级文学。新感觉派的骁将横光利一公开表明坚决反对无产阶级文学，认为提倡阶级文学，“是时代的错误。”（《时代的放荡》）今东光因而率先退出《文艺时代》，一度站在无产阶级文学阵营一边。片冈铁兵、铃木彦次郎以及受新感觉派影响的新进作家藤泽桓夫、武田麟太郎等人随后也以不同方式参加了无产阶级文

转引自藤纯孝的《川端康成传记》，第146页。

福田清人等：《川端康成——人和作品》，第67页，清水书院1978年版。

《期待明天的文艺》，《川端康成全集》，第32卷，442页。

《新感觉派辩》，《川端康成全集》，第32卷，第480页。

学运动。川端康成的态度与其他同人不同，采取一种独特的立场。他一方面很明确地批评或贬低无产阶级文学，说“没有变幻的文学，就不是文学。因此，无产阶级文学不是文学”。“读无产阶级派的作品时，我常常有这种感觉，与其把它作为艺术来鉴赏，莫如说是从为了获得了解无产阶级的现实这种知识欲出发的。”另一方面，他却在《文艺时评》上赞扬一些无产阶级文学的作品，他说：“我登上文坛前后，正是无产阶级文学兴起，纯文学遭到他们猛烈攻击的时候。奇怪的是，我却没有遭到他们太多的攻击。也许由于横光是他们攻击的主要目标吧。我自然也不想同无产阶级文学格斗。再说，我在月评上没有排斥过无产阶级文学，有时还表扬了他们。当然，我本人不想当无产阶级作家。尽管如此，我也不想同菊池氏他们一起攻击无产阶级文学”。

川端在《谎言与颠倒》一文中进一步阐明自己的态度：“我虽是艺术派的自由主义者，但我认为《战旗》同人的政治是正确的，直到现在我不曾有过一次否定无产阶级文学。也许这是可笑的。我的世界观岂止不是马克思主义，连唯物主义都不是”。他在《文艺时评》中的《装饰松枝式的短篇》一文说：“这些年轻的无产阶级作家在《新潮》创刊栏上，以真实而痛苦的生活，说明我们应该如何生活的问题，这是无可争辩的事实”。他在《变幻与技巧》一文还具体地谈到无产阶级作家叶山嘉树、德永直、佐多稻子、中野重治等人的作品，说：“我并不认为无产阶级文学派的作品是拙劣的”。“我至今一次也没有想过要埋葬无产阶级文学，一次也没有认为无产阶级文学派的技巧已经走进死胡同”。

从总的情况来看，在新感觉派参予的这两次大论争中，川端康成的目标，更多的是针对既有文坛及其作家，没有像横光利一和菊池宽那样采取挑战的态势。因此，日本文学评论家认为：川端康成是“破坏既有文坛的勇士”，在对待无产阶级文学方面，“康成比横光较为柔软”。这种评语恐怕是比较客观和中肯的吧。

川端康成在新感觉派同既有文坛的作家和无产阶级作家两次大论争中采取这种独特的态度，究其原因，是由作家的性格、气质和思想所驱使的。川端康成的思想性格形成，是与他的个人生活道路、接受传统文化的影响以及一定时代社会环境分不开的。他的孤儿生活养成他抑郁的孤僻气质、脆弱的性格，而他走向生活的时代，是社会大动荡与关东大地震所造成的空前悲剧；同时又面临马克思主义的广泛传播，社会主义思潮的影响不断扩大，工农运动的蓬勃发展的形势，对作为年轻知识分子的川端康成来说，无疑是一个很大的冲击。所以，他一方面觉得资本主义制度“似乎使人类大大削弱了。人类或许会从这种制度下摆脱出来”，另一方面他又担心“谁能断言将来社会

《变幻与技巧》，《川端康成全集》，第30卷，第388页。

《文艺时评》（1929年9月），《川端康成全集》，第30卷，第356页。

转引自福田清人等：《川端康成——人和作品》，第58页。

《谎言与颠倒》，《川端康成全集》，第30卷，第62页。

《文艺时评》（1936年1月），《川端康成全集》，第31卷，第413页。

《变幻的技巧》，《川端康成全集》，第30卷，第388—390页。

进藤纯孝：《川端康成传记》，第140页。

长谷川泉：《川端康成论考》，第77页。

的发展不会比资本主义制度在人类额上制造更多的恶性肿瘤呢？”因此他既对资本主义社会表示怀疑和失望，又对人类社会发展的前途感到担忧和恐惧。川端本人也承认：“眼下对自己来说，这是一种力不从心的考察”，——“归根结底，自己基本上掌握不了人生的长河”，“没有能力感受真正的悲剧和不幸。”于是，他耽在迷惘、惆怅之中，落入消沉、虚无的深渊，对现实尽量采取回避的态度，只钻进自己的心灵里去寻找归宿。

与此同时，作家向来接受作为儒佛道综合体的日本传统文化的洗礼，这三者互为补充又存在矛盾的结构，影响了作家基本思想的矛盾结构。因而他对待事物更多的是强调同一本原，无美丑之分、生死之别，对立面之间是渗透与协调，而不是排斥与冲突，这就是他常常超然于事物的矛盾之外的根源。然而，现实逼着他非作出选择不可的时候，他的气质、性格又限制了他抉择的能力。特别是日本传统文化中的中和思想和模糊意识，在他的思维中起着主宰的作用。他“徘徊在心灵学云雾里”，企图在日常生活中保持一种超脱的心灵境界，将一切事物，包括将美的假设，都认为是“与不能肯定一样，也不能否定”。论争中，无论是由于感情因素还是理念的因素，他都是在对立面的矛盾冲突和斗争中采取一种中庸、调和和模糊的态度。

1925年夏天，正是围绕新感觉派问题的争论达到高潮的时候，川端康成离开东京到了伊豆，一方面是由于生活的困扰，另一方面也是为了冷静地重新估价文坛的状况和新感觉派的作用。他在同年11月的《万朝报》上发表文艺时评时这样写道：

岂止新感觉时代没有过去，连自然主义也没有从文坛上消失。表面上无产阶级文学理论似乎被报刊忘却了，实际上问题远远没有解决。在新感觉派的问题来说，过去报刊曾作为流行的题目加以报导，而这一年至少有点厌倦了。出现这种反动，也是自然的吧。其实，这些问题的讨论远远没有终结。所以新感觉派不能梦想用一些理论就能把他们的文学理论驳倒。

川端康成在1950年发表的《川端康成全集》第九卷后记，也对这段论争的历史作了回顾：

回顾《文艺时代》，必然涉及论证新感觉派运动，以及作为新感觉派作家的自我批评。我自己对此感到苦恼。这就任由人家去评说吧。在《文艺时代》，我多少也为新感觉派作过一些辩解，但作为文学理论来说，似乎是不足取的。更谈不上可以成为文艺运动的一翼。——

这可以视为川端康成对新感觉派运动及其本人在新感觉派中的作用和总结吧。

三 新感觉派文学的创作特征

川端康成和横光利一被许多日本文学评论家誉为新感觉派的双璧。但是，他们两人在新感觉派运动中，在理论上和创作上是各有所侧重的。川端

《初秋山间的幻想》，《川端康成全集》，第26卷，第75页。

《哀愁》，《川端康成全集》，第27卷，第389—391页。

《文坛的文学论》，《川端康成全集》，第30卷，第217页。

更多地放在理论活动上，他除了掌篇小说集《感情装饰》、短篇小说《梅花的雄蕊》（后来同《柳绿花红》合成《春天的景色》）和中篇小说《浅草红团》外，其他作品很少具有明显的新感觉派的特征。而横光则更偏重于创作实践，从某种意义上说，新感觉派的文学实践主要是依靠横光的《蝇》、《头与腹》、《春天马车曲》、《太阳》、《静静的罗列》、《拿破仑与疥癣》及其后的《上海》等作品来支撑的。当时文坛对新感觉派文学的评论都集中在横光的作品上。川端本人也直白：“我的作品中新感觉成份并不浓厚”。他还说：“新感觉派的时代，是横光利一的时代”，“假如没有横光的存在及其作品，也许就没有新感觉派的名字，也没有新感觉派运动”。当然，有的评论家把川端康成的《浅草红团》同横光利一的《上海》相提并论，称为“代表新感觉派时代值得纪念的作品”。此外，可称得上新感觉派的代表作品还有：片冈铁兵的《幽灵船》、《钢丝上的少女》、中河与一的《刺绣的蔬菜》、《冰雪的舞厅》、今东光的《瘦新娘》等。

在创作方法上，新感觉派集西方现代派之大成。横光利一在《新感觉活动》一文中就直率地承认：“未来派、立体派、表现派、达达派、象征派、构成派，以及如实派一部分，都属于新感觉派的东西。”川端康成在《答诸家的诡辩》一文批驳一些评论家指责新感觉派完全模仿莫朗时，更形象地说：“可以把表现主义称作我们之父，把达达主义称作我们之母，也可以把俄国文艺的新倾向称作我们之兄，把莫朗称作我们之姐”。所以说新感觉派同西方现代派文学有血缘关系也不算过分。新感觉派具备西方现代主义各流派文学的许多基本特征，但是，它是日本垄断资本主义形成时期的产物，是在第一次世界大战和日本关东大地震以后产生的，自然带着自己的特色。

以川端康成和横光利一为代表的新感觉派文学，主要透过主观感情和自我感受，反映当时日本社会的分崩离析状况，以及人们在激变中的感情波折、反常心理和颓废精神，这就构成了新感觉派的主要的思想特征：表现那个严重混乱的社会，人的生存基本关系，以及人的生存价值和意义。

横光利一的《蝇》，作为新感觉派有代表性的作品，借助一只死里逃生、掉落在马背上的大眼蝇的眼睛，展现了马车夫和各种类型的乘客的复杂关系，最后因马车夫发车以后竟然打起盹来，马儿无人管束，坠下了悬崖！只有大眼蝇恢复了元气，离开了马和车，独自悠哉游哉地在蔚蓝的天空中飞翔。这篇小说，以马车夫“自我”为中心，以人马俱亡为悲惨结局，揭示了人与人之间的冷漠关系，企图以此来刺激人们的官能，让人痛切地感受到现实的森冷和人生的不安。作者在这一幕带有戏谑味儿的悲剧中，强调了人生的无目的性和命运的偶然性，嘲弄人的渺小，曲折地反映了现代社会人们无依无靠、苦闷彷徨，仿佛站在毁灭边缘的状况。

横光利一的另一篇作品《春天马车曲》描写一对恩爱夫妻的反常心理，夫妻间正常的爱情关系被严重扭曲，他们只好通过互相嫉妒和猜疑，通过恶言恶语来表达“强烈的爱”。这表明，在那一社会里，人与人的组合是与善意、坦诚无关的；他们尽管相处在一起，但各人都以自我为中心，谈不上什

转引自进藤纯孝的《川端康成传记》，第159页。

《新感觉派》，《川端康成全集》，第32卷，第631页。

濂沼茂树：《从新感觉派到新兴艺术派》，《国文学》杂志1966年8月号。

《川端康成全集》，第32卷，第496页。

么互相信任，谈不上真正沟通感情。这种变态的感情和反常心理，从根本上怀疑了爱情的可靠性，并将其看成是痛苦与失常的根源。这反映了人在畸形的社会里已经失去了它的本性，感情被分裂，生活被扭曲，一切都被搅乱了！从这里可以看出，充斥着日本当时社会的灾难和激变，给人们的心灵造成了多么严重的创伤。可是，作者却以《春天马车曲》这样华丽的词藻来装饰这种凄惨的现实。

川端康成的《春天的景色》通过猴子栖坐在大象背上和睦相处，联想到“这么一来，也许连释迦牟尼也可以放心到极乐世界里去了”，从而引申出释迦牟尼立下宏愿，只有鸟泉同栖、蛇鼠狼共穴的时候，他才安然圆寂，触动了主人公“他”内心的苦恼：人世间的关系还不如动物间和睦！它曲折地暗示了“他”和千代子有情人终不能成眷属，是由于人们不理解他们的爱情，由于来自千代子家庭的阻力，以感叹人情的淡漠。他的《浅草红团》没有精心安排的情节和线索，只是以速写的手法，勾勒出以浅草地区的优子为首的一群舞女在社会的无情压迫下，挣扎着生活的世相，但作者并没有进一步通过她们的不幸命运，去深刻揭示东京这个黑暗角落里的冷酷现实生活，而是作为一个冷眼的旁观者，把目光放在这个病态世界的黑暗之中，去凝视和感受舞女的舞姿之美。作者也在这样的描写中流露出虚无、颓废的情调。

无论是横光利一还是川端康成，都是宣扬人本能的唯我主义，以及非理性、反理性的东西，他们的作品都是表现人与社会、人与人的畸形关系，但横光利一是从理智的感觉出发，表现观念的东西，而川端康成是从感情的感觉出发，显示了抒情的作风。

新感觉派是用象征和暗示的手法，通过人在刹那间的感觉，来揭示人与人之间的基本关系和人生的价值的。他们强调“新感觉的感觉表征，就是剥去自然表象，进入物体自身主观的、直感的触发物”。他们还强调“生命活在物质中，活在状态中，而联系实际的最直接的‘电源’便是感觉。”这一流派的作家们把感觉看成是唯一的实际存在，没有感觉就不可能有事物的存在，不可能认识事物。他们十分重视主观的感觉。比如在《蝇》这个短篇里，作者始终把蝇放在凝视现实的位置上，通过蝇的眼，再现出一幅人世间的生活图景，突出了自我解体、感觉崩溃的内在必然性，使人们产生丧失现实性的不安感。蝇在这篇小说中，很明显是作为拟定的视点而存在的：它在马背上、车篷上和天空中，用眼睛来观察人世间的种种生活现象；蝇的眼就是新感觉派作家们所说的“小小的洞穴”，它能够产生联系外部世界的最直接的“电源”。

如果说《蝇》是通过这个“小小的洞穴”，来窥视、捕捉“内部人生的全面存在和意义”；那么横光利一的《头与腹》，便是运用“小小的外形”来象征“巨大的内部人生”。一列满载着乘客全速奔驰的特别快车，因为路轨发生故障而停车，至于何时才能重新启动，一时无法估计，列车员只好向乘客们宣布：愿意转车者退票，愿意留下等候者听便。可是，乘客们却无动于衷，那“无数的头”一动也不动。后来，一个仿佛腰缠万贯的绅士，不可一世地摇晃着“大腹”，挤出人群，走到列车员跟前办理退票手续以后，“数不尽的头”才如获天启，像一阵旋风似地拥向“大腹”，争先恐后地退票。他们全都下车了，只留下一个“懒散”的小伙子，独坐在空空荡荡的车厢里。不久，站务员通报，路障已经排除，可以开车了。列车一声吼叫，载着小伙子一个人向着目的地全速前进。作者在这个小小的故事里，运用象征与暗示

的手法，通过对“头”与“腹”的视觉作用，剖示了人与人之间的畸形关系和依存法则。“腹”之所以吸引众“头”，就因为它是“便便大腹”，是世人心目中权势、权威和真理的化身。作者以这个“小小的形象”——“头”与“腹”来表现“巨大的内部人生”，自觉或不自觉地反映了那个被扭曲了的社会里，人与人、人与自我以及人与社会的不自然的关系。作者之所以选择了“头”与“腹”这一外在形态作为主观感觉的触发物，是为了使这个“巨大的内部人生”象征化、个性化，刺激人们产生一种新的感受，进而领悟到包藏在“小小外形”中的思想意蕴，体察到作者内心深处的愤懑之情，以及对整个社会和人生的无限感慨。

新感觉派还通过新奇的文体和华丽的词藻，来表现主观感觉中的外部世界。《头与腹》的首句是：

大白天，特别快车满载着乘客全速奔驰，沿线的小站像一块块小石头被抹杀了。

日本评论界认为，这是典型的新感觉派的艺术语言。前半句是客观的描述，都是最高状态用语；接着在后半句里，作者有意识地用上“抹杀”二字，一反呆板、机械的客观描述，强调主观的感觉，以象征的表现手法把特别快车全速奔驰的客观事实，同在头脑里感觉到小站“被抹杀了”的主观感受放在同一平面上联结起来。再看他的另两句：“仁丹广告喇叭的一声，把整个头脑都染红了”、“眼睛成了红蔷薇”，以及川端康成的一句：“川流不息的红色，仿佛把沿着街道一直伸向远方的开阔的山峡也吞噬了。”（《春天的景色》）作者们没有直接说明物体是红颜色，而是通过主观的感受，表现物体的红色，把客观现实延伸到主观世界里去，即通过主观感觉把握客观事实，然后把两者统一起来。《春天马车曲》里有一句：“两个孩子手拿冒着热气的芋头，像废纸般地坐在那里”。以“废纸”来比喻小孩，用语奇谲，但用在此处，足见观察者惶惑的心情。《春天的景色》用骆驼“摆出一副大彻大悟的圣人嘴脸”，来比喻用孩童般的目光，去注视客观世界的外表，领悟到一种瞬间的纯洁的美，以反映作者对待现实生活的态度。《浅草红团》表现手法更具有新感觉派的强烈特色，小说写到隅田种上新建的两座桥——清洲桥和言问桥，作者运用象征和暗示的手法，记录了人物对这两座桥的瞬间感受：言问桥是“清洁的H”，“显示了直线美”，直线具有坚硬感，是“男性”；清洲桥则是“曲线美”，具有柔和感，是“女性”。这种奇特的描写，展现象征性的构图，给灵敏的瞬间披上了一层玄理的轻纱。

这一流派的作家们还使用拟人手法，将作者主观的东西，作者的思想感情跃入对象之中，使之生命化、性格化。在《蝇》这篇小说中，蝇的全部活动是拟人化的；《春天的景色》中将白弓、新月，蓝天三者组合在一起的夸张的拟人化描写，注入了主人公的主观感情，坦率地将内心真实的颓废的情调直接倾吐出来。川端康成其他一些典型的句子：“竹叶和阳光跳起古典式的轻柔的舞步”（《温泉旅馆》）、“在光滑的岩石上吸引住了白色的青蛙……温泉上扬起嘎嘎的黄色的笑声”（《光滑的岩石》）等等，都是一种拟人的夸张手法。

川端康成还用新感觉派这种技巧，创造出诉诸视觉听觉的动态，使作品更多地造成一种奇幻的境界。《浅草红团》的“水户宅地旧址宽广而葱绿。花只有寥寥的夹竹桃。中央却有日本式的林泉，草坪则是悠悠绿韵的西洋的

早晨”；“白色的东西在飘流，像洗涤过一样”等等，造成一种声与色的效果，企图给人以清新的感觉。《温泉旅馆》的阿清经不起生活的折磨，卧床不起，习惯地幻想着自己的葬礼的几段描写，以及阿雪把男客的“甜言蜜语”，直接比作他的弟弟身上被继母痛打得“青一块紫一块”的伤痕，用视觉的渲染加深了听觉的感觉印象。

四 川端早期创作与新感觉派的成败

新感觉派作为一个文学流派，重视主观的表现、艺术的象征和形式的创新，它在创作实践中的不断探求，推动了日本现代主义文学的发展。以横光利一、川端康成为代表的新感觉派作家不满当时日本的社会现实和文学现状，对资本主义制度下人与社会、

人与人、人与自我的畸形关系是相当敏感的，并且有一定的抵触情绪，他们是愿意揭示这种社会的丑恶的；但是另一方面，他们又常常缺乏正视现实的勇气，对现实社会丧失信赖，认为自我是无能为力的，因而追求一种心灵深处的不安感。正因为如此，他们没有，也不可能对冷峻的社会现实进行积极的正面的揭示，总爱把现实生活抽象化，通过作者自己的主观感觉来曲折地反映现实世界中不协调的关系和矛盾现象，流露出虚无主义、悲观主义、唯我主义，乃至颓废主义的思想倾向。在艺术表现手法上，他们否定感性以外的任何东西，把感觉和感性抬到了首要的地位，追求意念的闪现、离奇的形式、隐晦的词藻，几乎完全抛弃日本文学的传统。但是由于他们注意人物主观感觉的生动描摹、人物心理的细腻剖析和官能感觉的展示，特别是注意运用“意识流”的手法，深化人物的感情和心理活动，以及采用一些新颖的艺术表现手段，也不是没有可取的地方。

总之，新感觉派在思想上和艺术上都具有两重性，它既折光反映资本主义社会的矛盾现象，也有意无意地掩盖矛盾的实质；既有创新之处，又全盘否定日本文学传统，只追求形式。它无视建设性的思想内容，放弃完整的故事结构和塑造典型人物。日本无产阶级作家中野重治在批评新感觉派时指出：“当时阶级斗争关系已经明朗化，然而其时诞生的新感觉派却不是设法抓住这个问题，努力用感觉的语言去反映它，而是企图脱离和逃避这本质的东西，编出新的文体，把非本质的东西加工成本质的东西，这样，作为一种新感觉，它成功之时，就是它脱离大多数人的生活基础，完全远离现实了。”（《关于〈生活在海上的人们〉的语言艺术》）日本文学史家吉田精一也认为：新感觉派“在思想上没有建设性，而只是企图在形式和手法上打破旧习惯的破坏性运动。它的根底是虚无精神，放弃塑造典型人物，把人与社会意识分开，致使现实和人性支离破碎，然后以理智加以苦心构思。”（《现代日本文学史》）

那么川端康成怎样估价新感觉派在文学实践活动中的成败，以及自己在新感觉派运动中的作用呢？

作家早在1925年4月，在《万朝报》的“文艺时评”上就明确地说：“毫无忌言，从被称为新感觉派的诸位作家的作品中，我很少感受到新时代的生活气息”。

时隔四十五年，川端康成在1969年撰写了《新感觉派》一文，回顾这段历程时，对自己在新感觉派时期的表现，作了进一步的说明：

我之所以成为新感觉派的一员，完全是受到横光的启发。不过，我没有明显模仿，也没有一味追随横光。我不是有意回避，而是由于我天生的差异，欲为之而不能。

《文艺时代》时期，我确实曾经强使自己成为新感觉派，但我自己却没有新感觉派的才华和气质……此后四十五年，我的创作早就把新感觉派忘记了……也许作为文学运动，新感觉派是肤浅的、幼稚的，但它好歹在历史上存在过。

川端康成这段话，虽有些谦词，但是比较切合实际。如果说，在新感觉派成立之初，他表现出勃勃的雄心，在理论活动中，尽管是“不足取的”，但还是出过一把力；可是在文学实践上，他是没有什么业绩的，就是写了那么几篇具有新感觉派特色的作品，也不能算是成功之作。所以有些日本评论家认为：“新感觉派的典型是横光利一，而不是川端康成”。“在新感觉派运动中，川端康成对形式和结构并不关心。而对小说形式和结构不断寄予关心的横光利一、中河与一，同川端康成之间的创作方向是完全不同的”。

可以说，川端康成在新感觉派运动中的尝试是失败的。他在文学上取得一定的成就，是在于他总结了这段创作经验教训之后。《文艺时代》创刊翌年3月，他就表示“来年我要改行搞东洋主义了”，并开始重视日本传统的写实手法，同时借鉴西方现代文学某些艺术形式和表现手法，揉合在日本传统之中，使两者保持和谐的气氛，具有浓厚的日本色彩，创作出一些并无新感觉特色的作品。日本评论家说得好：“川端是这一派运动的中心人物。在这种情况下，他为什么敢于发表毫无新感觉派虚饰和观念性的作品呢？虽然这里有各种因素，但不也表明川端对新感觉派的怀疑吗？”日本文学史家小田切秀雄进一步阐述：“他们（指新感觉派作家们——引者注）当中只有川端康成在实践中显示了一种完成的美。他以《伊豆的舞女》打响了第一炮。这点首先显示了他的独特风格。”这是由于他“成功地同日本文学传统结合的结果。这样，川端与横光、片冈他们不同，达到了一个新的境地”。他成为“新感觉派集团中的异端分子”了。

1926年，新感觉派发展到顶峰之后就开始多极分化。今东光、片冈铁兵、铃木彦次郎先后退出新感觉派，转向左翼文学，以各种方式参加了无产阶级文学运动。中河与一转向形式主义，横光利一转向新心理主义。1927年5月《文艺时代》宣布停刊。1928年，新感觉派作为一个文学流派，在日本文坛上消失了。川端康成曾一度参加新兴艺术派，但他不是核心成员。他在《独影自命》一文中回顾这段历史时表示：“我虽然也努力使自己成为中河与一的形式主义、横光利一的纯粹小说论者的同情者、理解者，但比起新感觉时

《川端康成全集》，第32卷，第632—633页。

高田瑞穗，《〈伊豆的舞女〉在文学史上的价值》，《灵魂创伤的青春》，第180页，教育出版中心1978年版。

伊藤整：《川端康成》，《日本文学全集》，第39卷，第425页，集英社1978年版。

《寄书同人》，《川端康成全集》，第32卷，第421页。

福田清人等：《川端康成——人和作品》，第118页。

《现代文学史》（下），第357页，集英社1975年版。

伊藤整：《川端康成》，《日本文学全集》，第39卷，424页。

代来，我更不愿自己成为他们的同路人”。表明他要坚决走自己的另一条独特的文学道路。

第五章

《伊豆的舞女》 ——创造美的抒情世界

一 孕育《伊豆的舞女》的摇篮

世人说：伊豆是诗人之国。

一位历史学家说：伊豆是日本历史的缩影。

我在这里添上一句：伊豆是南国的雏型。

也可以说，伊豆是有山有水的风景画廊。

整个伊豆半岛是一个大公园、一个大游览胜地。

也就是说，伊豆本岛处处都可以感受到自然的恩惠，富有变幻无穷的美。

这是川端康成在《伊豆之旅》一书上所描绘的伊豆风貌。

伊豆半岛的确是“南国的雏型”，“风景的画廊”。它位于日本中部地方的东南、静冈县的境内，三面环海：西濒骏河湾，东临相模湾，南面与太平洋相接，天海一色，经年承受着太平洋汹涌波涛的拍击。北面依傍富士、足柄、箱根的群山。在四百零六平方公里面积的半岛上，重峦叠嶂，雄峙着驰名的天城山，还布有玄岳山、猫越山、达磨山等火山口的遗迹。常绿的杉林，青翠的竹丛，绵亘不绝；无数的溪涧以鲜明的轮廓贯穿其间，漫天纷飞着悠悠的绿韵。若在五六月间，一簇簇迷人的高山植物——石楠花洒满在陡峻的山坡上。密林花丛之中，星星点点地缀着古色古香的名刹和热气弥漫的露天温泉浴场，更给自然的景致增添无限的风光。山林绿野，一片静寂，旅人置身其间，可闻百鸟啾啾鸣啭、溪流潺潺咽鸣。如果在伊豆南端偶尔还可隐约听见太平洋汹涌浪涛的激荡声。这里充满了和谐与生机，构建起了它的完美的世界。伊豆又是“日本历史的缩影”。治承4年（1180年）“源平之乱”中，流放在伊豆半岛的源赖朝举起义旗，打倒了平清盛，建立了幕府，揭开历史的一页。幕府实行锁国政策时期，伊豆的下田开港，来往舟船从这里升火扬帆，通往太平洋的彼岸，成为日本国重要的进出口门户。江户末期，这里的菲山掀起过学习西方炮术的热潮，是日本接受西方文化的一个源头。此外，这里还有不少历史的遗迹。

伊豆如此多采多姿，任何景物都足以成诗入画。它是诗之国，也是文学之国，在日本文学史上滋养了不少杰出的诗人和作家，孕育出了许多优美的诗篇和文章。日本最早的一部诗经《万叶集》上，就记有“伊豆手舟”的字句。近现代诗人白鸟省吾、若山牧水等的许多诗作，直接吟了伊豆的风光人情。近现代作家樋口一叶、尾崎士郎、尾崎红叶、岛崎藤村、芥川龙之介等也写下了许多以伊豆为背景的作品。而川端康成更是同伊豆结下不解之缘。伊豆汤岛不仅是他度过青年时代的“第二故乡”，也是孕育他的成名作《伊豆的舞女》等一系列作品的摇篮。川端康成本人曾表白：“如果说，我的精神里有一股清泉在潺潺流淌的话，那么也许就是汤岛的恩赐”。

笔者访问伊豆汤岛时，还目睹川端文学研究家长谷川泉在为川端康成创作《伊豆的舞女》时居住过的“汤本馆”题字所表述道：“伊豆旖旎的景色，同川端文学的抒情融合在一起，从而在川端文学作品中展开了拥有独特魅力的美的世界。”

如前所述，1918年川端康成上第一高等学校后去伊豆半岛旅行，享受了伊豆大自然的美，又同舞女邂逅，他觉得这次旅行飘荡着一种爱恋的气氛，舞女给他留下永不磨灭的印象。他在1919年6月第一高等学校文艺部编辑出版的《校友会杂志》上发表的短篇小说《千代》，除了写对第一个千代的思慕之外，还写到了伊豆的舞女，这是《伊豆的舞女》中的薰子形象的雏型。

在伊藤初代解除婚约之后，1922年7月，川端第二次来到了伊豆半岛的汤岛，把自己失意的哀伤之情凝聚在笔端，写下了《汤岛的回忆》。这是一篇长篇写实文章，它不仅描写了同伊藤初代的痛苦回忆，同小笠原义人的同性恋，还描绘了同伊豆舞女的邂逅，而且就是从偶遇舞女这些巡回艺人开始写起的。

1923年他写的《南方的火》、《日影》、《非常》等，表露了他恋爱失意的心绪，从而更加眷恋深深埋藏在他心底里的伊豆的舞女。因此翌年他在《新小说》上发表的《篝火》也有伊豆舞女的身影。直到1948年新潮社第一次出版《川端康成全集》时，他才从《篝火》中抹去了舞女的影子，《篝火》成为同《伊豆的舞女》完全无关的作品。在《伊豆的舞女》问世二十二年后，川端在长篇小说《少年》里仍保留着对舞女的回忆。

1924年晚秋初冬到1926年4月，川端康成大学毕业后的头三年，大部分时间是在伊豆半岛的汤岛上度过的，他说：“我认为汤岛是我如今的第二故乡”，“这二三年，可以说我是伊豆人了”。他这次长期潜居伊豆的原因，如他本人所表白的：“我十几次或者说几十次都是抱着生活上的一些痛苦，才来到天城山山麓的”，在伊豆“我身心洁净得像洗涤过一样”，而一回到东京，“就又觉

得厌烦了”。川端在这里所指的“生活上的一些痛苦”，自然更多的是指生活上、恋爱上的失意，但也如上章所述，包括他对当时文学论争的“厌倦”。

在伊豆期间，川端康成写了随笔《丙午姑娘赞》，流露了对伊藤初代的爱与哀怨、慨叹。他失意之余，又燃起了对舞女更深切的怀念。《伊豆的舞女》就是继《丙午姑娘赞》之后创作的，连载在1926年1、2月号的《文艺时代》上。在2月号的编后记注明：“川端氏的《伊豆的舞女》博得好评后，他主动送来了续篇。”可见他是分两回写成的。

从川端康成的生活经历来看，《伊豆的舞女》中薰子的原型，无疑是1918年他在伊豆天城山邂逅相遇的舞女。川端本人在六十岁时写的《落花流水》一文也谈及：“《伊豆的舞女》是有模特儿的。四十四五年全无音讯，如果她还活着，已经五十五六岁的人了。电影、电视和广播多次映播了《伊豆的舞女》，不晓得她知道不知道？《伊豆的舞女》这篇作品也选入国语教科书

《独影自命》，《川端康成全集》，第33卷，第356、395页。

《伊豆的舞女》（1927年版）后记，转引自进藤纯孝：《川端康成传记》，第84页。

给川端松太郎的信（1918年11月2日），转引自进藤纯孝，《川端康成传记》，第92页。

里，她恐怕不知道吧。”1981年和1986年笔者访问日本时，两度沿着川端的文学足迹去伊豆半岛旅行，住在川端曾下榻的汤本馆和福田家听伊豆人介绍：这位舞女现今仍活着，但她不愿公开自己的身份，因为她觉得川端笔下的舞女形象很美，如果让人看见她如今的老态，有损于伊豆舞女的形象。

因此可以说，《伊豆的舞女》是自1918年川端康成创作《千代》到1926年初这篇小说关世，前后经过整整八个春秋的酝酿、构思、不断加工提炼，精雕细琢而成的。

川端康成为什么要写《伊豆的舞女》，他在《汤岛的回忆》就说过：“我在伊豆尝到的，首先是旅情，其次是伊豆的乡村风光，第三是正直的好意。”他在《伊豆的舞女》的第五章则更直接地回答了这个问题：“我已是二十岁了。再三严格自省，自己的性情被孤儿的气质扭曲了。我不堪那种令人窒息的忧郁，才出来伊豆旅行的。因此有人从一般社会意义上来看待自己是个好人，我就感激不尽了。”

作者在故事发生了二十二年之后所写的长篇小说《少年》里，进一步详尽地回忆了他当时的心境：

我二十岁时，同巡回演出艺人一起旅行的五六天，充满了纯洁的感情，分别的时候，我落泪了。这未必仅仅是我对舞女的感伤。就是现在，我也以一种无聊的心情回忆起舞女，莫不是她情窦初开，作为一个女人对我产生了淡淡的爱恋？不过，那时候，我并不这样认为。我自幼就不像一般人，我是在不幸和不自然的环境下成长的。因此，我变成了一个顽固而扭曲了的人，把胆怯的心锁在一个渺小的躯壳里，感到忧郁与苦恼。所以别人对我这样一个人表示好意时，我就感激不尽了。

这几段话，清楚地说明作家创作《伊豆的舞女》的动机：作家由于家境的不幸，自小失去生活的温暖，常常得到别人的怜悯，处在“受恩惠”的地位，很自然地产生一种不平等的感觉，第一次得到舞女一行人的平等相待，尤其是得到舞女的赞誉，便对她油然而产生了纯洁的友情；同样地，受人歧视和凌辱的舞女遇到这样一位友善的年轻人，以平等待己，自然激起了感情的波澜，他们彼此建立了真挚的、诚实的友谊。川端将这段经历化为艺术，便是展现在读者面前的《伊豆的舞女》了。

《伊豆的舞女》刊于《文艺时代》1926年1月“文艺时代新年特别创作号”上。出版这期特辑是在1925年11月1日的同人会议上决定的，截稿日期定为该月中旬。但进入12月，仍未交稿的川端康成接到了编辑部的催稿信，他还是漫不经心。12月7日给他下了“最后通牒”，接着在8日的编辑会议上作出决定，如果9日仍不交稿，这期专辑就不予采用了。川端从从容容，当日连夜愉快流畅地赶写出来，翌日将《伊豆的舞女》一稿交到了《文艺时代》编辑部，赶在专辑上发表，受到了好评，接着要写《续伊豆的舞女》，为了使昔日的回想产生更为新鲜的印象，他还特地跑到南伊豆的下田港，去体味当时的氛围。所以这一刊在2月号上的续篇，活灵活现地写下了往昔他与舞女在下田港惜别的依依之情。现在的《伊豆的舞女》就是由这两篇合成的。

如果不是川端康成与舞女的邂逅在内心里留下深刻的印象，或者如果不

是川端康成把积聚的对舞女的激情直接倾泻于笔端，那么在这样短促的时间内要完成这样一篇美文，根本是不可能的。川端本人坦诚地说，在他的作家生涯中，他“未能盼来像《伊豆的舞女》这样深受欢迎的作品。光凭作家的素质和才华，是不能赋予的。以《伊豆的舞女》来说，同巡回艺人的邂逅，促使我写出这篇作品来”（《〈伊豆的舞女〉的作者》）。就是说，没有川端与舞女的邂逅，也就没有《伊豆的舞女》。

二 悲哀美的抒情性

川端向来是否定自我的，常常把自己看作是无意义的存在，并为此而苦恼、忧愁和哀伤。一旦与舞女邂逅，获得舞女的好意和信赖，彼此进行一种纯粹的感情交流，从孤寂的生活中摆脱出来，他仿佛获得了解救，一瞬间忘却自己的非存在的感觉。作家便将这种从窒息的忧郁中得以净化的情绪，凝聚在《伊豆的舞女》之中。所以小说的主人公“我”是怀着自身的悲哀来注视女主人公舞女阿薰的命运，而舞女对“我”之体贴入微，使“我”感到含有一种“不寻常的好意”，特别是当舞女与同伴议论“我”是个好人的话落进“我”的耳朵里时，“我”感到自己是确实实的存在，他们才得以进行纯粹的心灵交流。“我”对舞女，或舞女对“我”所流露的情感，悲哀是直率的，寂寞感也是直率的，没有一点虚假和伪善，也没有任何杂念和阴翳，是水晶般的纯洁。作家企图用这种真诚坦露自己的真率，来愈合自己的悲哀的创作，达到心灵的净化，并通过这种完全纯化了的感情来恢复人的本来的自然性。然而，川端并没有将笔端停留在男女之间的这种自然、纯朴、高洁的感情叙说上，而是怀着更为深沉的感情，抒写舞女一行人凄楚的生活以及备受歧视的遭遇。“我”和舞女虽然身份不同，但彼此有着类似的命运。“我”寄人篱下生活，依靠别人的怜悯和施舍过日子，产生一种自怜自厌的心理，而舞女更是没有社会地位，受人欺凌，含着眼泪过着低人一等的生活，抱有一种自卑感。他们彼此了解以后，自然而然地很快找到了共同的心声，“我”更是激起了强烈的鲜明的爱憎感情。尤其是“我”目睹她们“吃客人的残羹剩饭”，被视同“乞丐”，受到不应有的歧视，不由地产生一种朴素的感情，毫无保留地对她们倾泻更热烈、无私和真诚的爱。这种感情不是青年男女一般的恋情，更不是从现实的世俗的意义来说的男女的肉欲，而是建筑在互相尊重人格、互相信赖关系上的高尚的友谊。在故事行将结束之际，插进一段失去当矿工的儿子、儿媳的老太婆的辛酸生活的细节，似乎是着意说明：那个年月里，受苦受难的不仅是巡回演出的艺人们，而且还有像矿工这样一些呻吟在最底层的人们，“我”对他们也怀有深切的同情。“我”虽然因为同舞女告别而缠绵于伤感之中，但“我”还是爽快地答应矿工们的要求，在旅途中照拂老太婆和矿工的遗孤，抒发了对挣扎在生活线上的人们的真挚之情。他们之间接触虽短暂，但却凝聚着一种具体而充实的爱。作家就这样巧妙地将“我”对舞女的爱和对劳苦大众的同情、将艺人的生活和矿工的实际相映照。总之，《伊豆的舞女》集中反映了川端康成的社会平等意识，拓展社会的生活面，使作品增添时代和社会的色彩。

川端在《伊豆的舞女》中非常明显地承继着平安王朝文学幽雅而纤细、颇具女性美感的传统，并透过雅而美反映内在的悲伤和沉痛的哀愁，同时，也蕴藏深远而郁结的情感，是一种日本式的自然感情。作家从编织舞女的境遇的悲叹开始，由幽雅而演变成哀愁，使其明显地带上了多愁善感的情愫。“我”之于舞女，或舞女之于“我”，都没有直抒胸臆，他们在忧郁、苦恼的生活

中，从对方得到了温暖，萌生了一种半带甘美半带苦涩之情。这种爱，写得如烟似雾，朦朦胧胧，作品的艺术魅力就产生在这种若明若暗之间。比如“我”与舞女一行来到汤野，“我”对舞女的义兄说决定要同她们一起旅行到下田后，作家作了这样一段描写：

来到汤野小客店前，四十岁的女人脸上露出了惜别的神情。那汉子便替我说：

“他说，他要跟我们搭伴呐。”她漫不经心地答道：“敢情好。‘出门靠旅伴，处世靠人缘’嘛。连我们这号微不足道的人，也能给您消愁解闷呐。请进来歇歇吧。”

姑娘们都望了望我，显出若尤其事的样子。她们一句话也没说，只是羞答答地望着我。

我和大家一起登上客店的二楼，把行李卸了下来。铺席、隔扇又旧又脏。舞女从楼下端茶上来。她刚在我的面前跪坐下来，脸就臊红了，手不停地颤抖，茶碗险些从茶碟上掉下来，于是她就势把它放在铺席上了。茶碗虽没落下，茶却洒了一地。看见她那副羞涩柔媚的表情，我都惊呆了。

“哟，讨厌。这孩子有恋情哩。瞧、瞧……”四十岁的女人吃惊地紧紧蹙起双眉，把手巾扔了过来。舞女捡起手巾，拘谨地揩了揩铺席。

我听了这番意外的话，猛然联想到自己，我被山上老太婆煽起的遐思，戛然中断了。

“我”听见舞女的义母说了一句“哟，讨厌，这孩子有恋情哩”，就感到意外。因为“我”在天城岭北口的一家茶店第一次与舞女邂逅。听了茶店老太婆一句含有轻蔑舞女的话，曾经煽起让舞女到自己的房间里来的邪念，所以猛然自省起来。川端在这里出神入化地挖掘出舞女和“我”纯朴、怯生的内心感受，很好地表现了洁净而哀伤的少年男女的纯情。

舞女对“我”的感情之幽雅与纤细，其色彩更多地表现为娇羞、腼腆和柔弱，“我”的友善，在她的心灵深处激起了感情的波澜，但她竭力克制，保持平淡和含蓄，把炽烈的感情火花深深地埋藏在自己的内心深处。而她同“我”相伴的路上，外露的只是一种淡淡的感伤情怀，却又显得非常严重和天真。故事末尾，她突然出现在码头上，只默默无言地低头望着海，直到船已远去，她才开始抬头挥舞手中的白色手帕，充分表露了舞女惜别的苦痛心情，以及无法主宰自己命运的悲哀思绪。这是一种真实的、净化了的自然感情。

“我”与舞女两人的幽雅的性格特点，既表现在他们相遇时的欢欣与畏怯，也表现在别离时的悲伤与拘谨，两人自始至终没有向对方倾吐过一句爱慕之情的话，而彼此对对方的感情又都处于似觉察非觉察之间，有意识地把爱恋的色调淡化。作家在这里既把悲从属于美，又使美制约着悲，淡淡的悲与真实的美交融在一起，创造出悲哀美的抒情世界。在表现以悲哀为主体的同时，还包含着深刻的同情。这种悲哀与同情的内面，渗透着佛教的影响力，即万物流转与死灭无常的思想。在这个意义上说，悲哀美又是一种无常的美。“我”和舞女之间的关系似乎不是由于意志的选择，而是命运的决定，他们的邂逅乃至他们的爱来匆匆去也匆匆，就体现了自《源氏物语》以来所形成的这种日本传统美的意识。

川端在《伊豆的舞女》中，把生活情景之简练用笔与人物形象之精雕细琢，人物外部特征之朴实描写与人物心理之细腻刻画结合得天衣无缝。而生活情景、外部特征的描绘，又全在于揭示人物的内在思想感情和性格特征。

以对主人公“我”的塑造来说，作家一开头就以十余字的叙述，简洁地交代了主人公“我”的年龄、身份，接着又用舞女让坐垫时“我”心慌得连“谢谢”这句话也卡在嗓子眼里说不出来的简短描写，准确地勾勒出“我”的内向性格，铺展了“我”对舞女表达含蓄感情的笔路。随后，舞女的一举一动都抓住了“我”的心，使“我”的心理活动发生了不断的变化，时喜时悲，时欢时忧，而“我”所表现的喜与欢不是那么炽烈、奔放，悲与忧也不是那么激愤、凄苦，而是纤纤细细、飘飘忽忽，内向的性格描写，完全符合“我”的孤独的性格和孤独的气质的。在写舞女给“我”让坐垫、送竹杖、掸尘土等都是淡彩素描，准确而生动地传达了舞女内心对“我”的敬重之情。如上面引用的舞女给“我”端茶时羞得心慌意乱，连茶碗也险些从托盘上掉落下来这一节，把舞女萌生朦胧爱意的忐忑不安的心情，抒写得幽雅而自然，真切而感人。“我”和舞女两人只是通过拘谨的举止、柔婉的表情，进行着无言的感情交流、心灵对心灵的交流，使他们之间建立起来的友谊更显得洁白无瑕。他们两人邂逅的全过程，很少语言，两人惜别更是相对无言，而意在言外。作家以此无声来表现真情，把读者的感情吸引到“别有幽情暗恨生，此时无声胜有声”（白居易：《琵琶行》）的妙境，创造出一种难以形容却动人心弦的情感、意趣、心绪和韵味，进一步表现了日本美学传统中的抒情美。

日本古典文学的传统对自然风物表现了敏锐的感觉，并往往与爱情相结合。写自然风物，也或多或少带有艳歌的影子，包含着作者的身心情绪。川端康成在创作上也常常选择客观的自然物象，作为分析的对象，并把自然物象和自我合一，来描写人物的感情世界。川端在《伊豆的舞女》中便以自然物象中最富传情因素的“雨”，作为美好理念和观照的主要形象，来增加人物的精神、情绪的深度。作家一开头就以“骤雨白亮亮地罩在茂密的杉林上，以迅猛之势从山脚下向我追赶过来”，仿佛连雨点也在催促着“我”去追赶舞女，雨点把“我”和舞女联结，表现了“我”要去会见舞女的急如火焚的心境。夜雨听鼓声一场尤为动人，小说是这样描写的：

黄昏时分，下了一场暴雨。巍巍群山染上了一层白花花的颜色。远近层次已分不清了。前面的小河，眼看着变得浑浊，成为黄汤了。流水声更响了。这么大的雨，舞女们恐怕不会来演出了吧。我心里这么想，可还是坐立不安，一次又一次地到浴池去洗澡。房间里昏昏沉沉的。同邻室相隔的隔扇门上，开了一个四方形的洞，门框上吊着盏电灯。两个房间共用一盏灯。

暴雨声中，远处隐约传来了咚咚的鼓声。我几乎要把档雨板抓破似地打开了它，把身子探了出去。鼓声迫近了。风雨敲打着我的头。我闭目聆听，想弄清那鼓声是从什么地方传来，又是怎样传来的。良久，又传来了三弦琴声。还有女人的尖叫声、嬉闹的欢笑声。我明白了，艺人们被召到小客店对面的饭馆，在宴会上演出。可以辨出两三个女人的声音和三四个男人的声音。我期待着那边结束之后，她们会到这过来。但是，那边的筵席热闹非凡，看来要一直闹腾下去。女人刺耳的尖叫声像一道道闪电，不时地划破黑漆漆的夜空。我心情紧张，一直敞开门扉，惘然呆坐着。每次听见鼓声，心胸就豁然开朗。

“啊，舞女还在宴席上坐着敲鼓呐。”

鼓声停息，我又不能忍受了。我沉醉在雨声中。

不一会儿，连续传来了一阵紊乱的脚步声。他们是在你追我赶，还是在绕圈起舞呢？

嗣后，又突然恢复了宁静。我的眼睛明亮了，仿佛想透过黑暗，看穿这寂静意味着什么。我心烦意乱，那舞女今晚会不会被人玷污呢？

我关上挡雨板，钻进被窝，可我的心依然阵阵作痛。我又去浴池洗了个澡，暴躁地来回划着温泉水。雨停了，月亮出来了。雨水冲洗过的秋夜，分外皎洁，银亮的。我寻思：就是赤脚溜出浴池赶到那边去，也无济于事。这时，已是凌晨两点多钟了。

作家在这里以缠绵的雨引起“我”对舞女的无限思情。在夜雨中“我”听见鼓声，知道舞女还在宴席上，心胸就豁然开朗，鼓声一息，“我”就好像要穿过黑暗看透安静意味着什么，心烦意乱起来，生怕今夜舞女会被人玷污，将“我”与舞女的感情升华到一个新的纯度。

作家在这里充分运用夜雨、鼓声来烘托“我”的内心感情变化，使“我”尽情地从心灵深处发出咏叹，表示了“我”对舞女的关注之深沉，爱恋之真切。作家之所以选择“雨”来抒发自己的胸怀，因为雨是连绵不断，与缠绵的情思非常和谐；雨是透明晶亮，象征“我”和舞女纯洁的心，无瑕的友情。更因为雨与泪相连，泪如雨注，易于发悲哀之情。川端这样把主人公沉入雨的自然之中，使人物情感与自然物象相互呼应，交织一起，在主观与客观的融合中捕捉存在的实体，的确很好地体现了人物的心灵的美与悲哀，以及彼此的同情与体贴。这种人物与自然、主体与客体契合的自觉，达到了优美的“忘我之境”。

三 影响与意义

《伊豆的舞女》问世之后，引起了各方面的强烈反响。日本文学界给予高度的评价，说它是“昭和时代的青春之歌”，公认为是川端文学发展的里程碑，在作家的创作史上占有一定的位置。小说问世不久，就被文部省选入中学语文教科书里，成为中学生议论的主题。不少中学生和中学语文老师给他写信，提出各种问题来探讨。他一出门，就被人们认出是《伊豆的舞女》的作者。许多少男少女一遇见他就围拢上来，同他握手、攀谈，还有请他签名。有一回，他从镰仓宅邸乘上开往车站的公共汽车，一个姑娘马上发现他，把他当作熟人似的一个劲地望着他。下了公共汽车，姑娘马上迎上前去，同他搭起话来。姑娘说：您是小说家吧。您是叫……您是《伊豆的舞女》的作者吧。姑娘结结巴巴的，也许一时过于紧张，想不起他的名字了吧。他点点头，姑娘伸出手来说：我在中学读过《伊豆的舞女》，我很喜欢，我是您的读者，请握握手吧。她最后还说了一句：“请加油干，我会给您写信的。”不少从不相识的少男少女像这个姑娘一样，主动向他搭话攀谈，他们的话，一般照例是“请加油干！”“加油干！”他们一般都忘记他的名字，却记住了作品《伊豆的舞女》。

那时候，川端康成常常在意想不到的时刻，意想不到的地方，被不相识的过路人叫住，同他谈起《伊豆的舞女》来。他每次乘出租汽车，司机也都把他作为《伊豆的舞女》的作者同他畅谈起来，似乎把彼此的距离拉近了。年轻的作者川端康成觉得无论作为作品或作为作者，都是一种难得的幸福。

《伊豆的舞女》热，遍及生活的方方面面。川端与舞女相遇所在地之一的修善寺制作了伊豆舞女偶人像作为旅游纪念品。网代温泉的点心铺制作了“伊豆舞女点心”，汤野饭馆特制“伊豆舞女包”。以伊豆舞女命名的各式

各样的土特产礼品也应运而生。接着，伊豆舞女的文学碑风靡一时。尤其是伊豆半岛，许多地方建立了雕有伊豆舞女的独自塑像、或与学生一起的双人雕像，或刻上《伊豆的舞女》的部分文字碑。在川端下榻过的汤野旅馆“福田家”的前院还立了一尊姿态优美的舞女塑像，旁边的一泓池水放养了红黑的鲤鱼（日语里“鲤”与“恋”是谐音）暗寓着美好的恋情。连川端同舞女到下田途经的天城隧道口，也筑起一座很有意义的纪念碑，碑石成半拱形，中间自然留下一条明显的沟痕，象征着“我”同舞女的分别，碑石左边雕着川端康成像，右边刻上《伊豆的舞女》开首的一句话：“山路变得弯弯曲曲，我心想快到天城岭了。这时骤雨白亮亮地罩在茂密的杉林上，以迅猛之势从山脚下向我追赶过来。”

伊豆半岛也成为旅游观光的热点，许多人被《伊豆的舞女》这篇作品的魅力所诱惑，越过天城山，去寻访《伊豆的舞女》的文学踪影，亲自观赏伊豆的景色和风趣，以及去抚触一下小说主人公“我”和舞女那种邂逅幸运的秘密。

这篇小说先后五次改编成电影，而且都是由名角主演。此外还改编成广播剧、电视剧，上了广播和银屏。

《伊豆的舞女》经过几十年的岁月，仍然还是鲜明如初地留在人们的记忆里，暮年的川端还不时地接到陌生的读者来信询问：“《伊豆的舞女》中的舞女的坟墓在什么地方呢？”“《伊豆的舞女》中的舞女所背着巡回演出的鼓，现在保存在什么地方呢？”

以上可见《伊豆的舞女》影响之深远。

川端本人认为《伊豆的舞女》之所以深受读者的欢迎，原因之一，大概是通过他对舞女和同路的巡回艺人的感谢之情所写的吧。因为他的坦率而单纯的感谢之情，成了作品的基调。

《伊豆的舞女》的问世，开始形成川端康成自己的艺术个性，奠定了他的作家地位。从宏观来看，川端的文学没有明显的断层，但从微观来看，不能不承认其创作是有变化的，他初期的作品群，大多是根据孤儿的实际生活素材，以私小说的形式表现，具有浓厚的自叙传的色彩。从《林金花的忧郁》、《招魂节一景》起，他已经开始把自己的笔锋从描写孤儿的哀伤，转向反映旧时代的女艺人的悲惨命运上，把自己的关注、同情与悲哀都给予了她们。而《伊豆的舞女》在完成川端康成这种内容风格、基本情调的过程中起到了奠基的作用，为构筑川端康成第二创作期以受损害的下层少女——艺妓、女艺人、女侍者等为描写对象的小说群打下了坚实的基础。

《伊豆的舞女》的创作手法有了新的突破，它既不同于作家初期的写实文学，也有别于新感觉派时期的追求华丽文体的小说，它在重新开拓和发展一条新的创作道路，即开始运用日本古典文学的传统美和表现这种美的传统技法，从精神与技法两方面来具现日本文学的特质，在形成和发挥自己的艺术个性上取得了成功。对于川端后来的创作影响是很大的。

恐怕可以说，川端康成成长为充分体现日本文学特质的作家，也是以《伊豆的舞女》为界，迈出了第一步的。

第六章

《浅草红团》 浅草民俗的缩影图

一 青年川端与浅草的结缘

川端康成说过：“我的初期之作，没有哪篇特别受到社会评论而引人注目的。成为话题的，大概是《浅草红团》，但它不是我的最早的作品。这篇小说，与其说有什么文学价值，莫如说是什么风俗，我写了稀有的题材，似乎正是这点引起了人们的注目”（《作家谈》）。

从地方变迁史来看，从近世的江户时代开始，浅草就是“风流之地”。至近代的明治、大正、昭和时代，大致可以划分为三个时期：一是20年代后期的“流行歌剧时代”；二是30年代中期即1923年关东大地震后的“流行轻歌剧时代”；三是第二次世界大战之后的“流行脱衣舞时代”。川端认为：“从三个时代比较来看，歌剧时代是最具艺术风韵的、作为浅草最有意义的时代”。

那个时代的浅草，有着许多最能代表东京民俗的东西。以最具风俗特色的浅草寺为中心，兴建了演艺场、水族馆、木马馆等。方圆百里，既有说书、相声、魔术、木偶戏、杂技、马戏、少女舞蹈等杂耍艺人的表演，也有奇人、珍禽、异兽等天然珍奇动物的展览；还有布偶人、木偶人、玻璃工艺等民间手工艺品的制作，乃至还是不良少年、流浪汉、乞丐、小偷、娼妇、拉皮条等三教九流的人物集散地。所以，浅草不时洋溢着下层艺人的悲欢性格，又充满颓废和享乐的色彩。当时浅草在东京的位置，就犹如解放前天桥在北京的地位。

青年时代的川端康成由于生活上的遭遇，每年都要到伊豆汤岛去两三次，有时候呆上一年半载，前后共三年，以逃避东京人间的烦杂，在静境中排解内心的积郁。但后来由于经济上的原因，他去不了伊豆汤岛，就爱到东京一隅的浅草游逛。川端与浅草有特别的缘分。他在茨木中学毕业后，上东京备考大学，到补习学校走读，就住在浅草藏前他的一位伯母家，每日多次经过这近在咫尺的浅草。再加上读大学预科和本科，就住在浅草的鸟越，这时候正是浅草盛行歌剧时节，他爱慕歌剧女演员，经常拽着好友石滨金作、今东光等一起去观赏。尤其是在祇园节，他不分昼夜地手里拿着小本子在浅草街上四处徘徊，几乎走遍了浅草的每一个角落。有好几回他在浅草公园逛到天明。他只是一个人独自地游逛，没有结识那里的三教九流的人物，包括不良的少年，甚至连那里的大众食堂、经济旅馆、咖啡馆也没有迈进一步。他到过那里的全部三十多个演艺场，也只是坐在观众席上观赏艺人的表演，并且作了详细的笔记。即使偶尔参观演艺场后台，但却没有找艺人叙谈。虽然有时与演艺场文艺部的岛村龙二在冷饮店或年糕小豆汤铺与演艺场的舞女们相叙，有时由经营演艺场出身的人陪他和演艺场的舞女闲逛，但都没有直接同这些舞女作过一次称得上是谈话的谈话，更没有一次同她们当中的任何一个人单独走过三百多米路程，或在—起度过十分钟。仅此，川端也觉得与舞女们逛游浅草，是他最快乐的时期之一。川端还觉得这些十六七岁的少女

身上还没有那股浅草艺人的气味，他担心她们今后怎么办？她们也许不希望像十年前的歌剧演员那样，十年后暴尸于浅草吧。

实际上，在写《浅草红团》之前，川端没有正式采访过作为他描写的对象的少女艺人，更没有与她们深入交谈，只是向岛村龙二提问过一些问题，并由岛村龙二向导，到后台会见过一些舞女，她们是梅园龙子、望月美惠子和山路照子三人。她们三人常常到镰仓川端宅邸相叙，回忆往事，以及上述与舞女们一起逛浅草，也是在《浅草红团》连载完以后的事。可以说，川端康成主要依靠用眼去观察，用心去感受，用生命去体验她们的情感。他说过：

我外出旅行，到了旅馆，一安顿下来，就立即走遍当地每个角落，这种习惯至今也未改变。但是我觉得浅草比银座，贫民窟比公馆街，烟草女工下班比学校女生放学时的情景，更带有抒情性。她们粗犷的美，吸引了我。我爱看江川的杂技踩球、马戏，魔术以及听因果报应的说书，我对所有在浅草的简陋戏棚演出的冒牌马戏团都感兴趣。（中略）可能是由于我是个孤儿，是个无家可归的人，哀伤、漂泊的思绪缠绵不断。我总是在做梦。无论什么梦都不能使我依恋，一边做梦一边就苏醒，大概是我喜欢穷街陋巷而被人愚弄了吧。

对农村出身的川端康成来说，浅草具有异常的魅力，是他非常喜欢逛的地方，浅草的下层艺人是他非常熟悉的人物。浅草成为他早期创作之源，是他的文学的主要舞台之一。他常常深入浅草，体察风情，搜集创作素材，创作了许多以浅草为题材或背景的小说。

川端对浅草解不开的另一个情结，就是他发现与他解除了婚约的千代，离开了故乡岐阜，来到了浅草一家咖啡馆打工后，再一次引起了他对这位千代的依依之情。还有他从在浅草结识的十六七岁的舞女梅园龙子身上，仿佛寻找到昔日的伊豆舞女的情影。所以，浅草也是复燃他的恋情的地方。

可以说，对川端文学来说，浅草仅次于伊豆汤岛。所以一些评论家将川端康成这一时期的作品分为两大类：一类叫做伊豆作品；一类叫做浅草作品。

在创作《浅草红团》之前，他已经写过《林金花的忧郁》、《日本人安娜》等与浅草艺人有关的作品。

据川端说，他之所以写《浅草红团》这部作品，是因为以浅草为题材，其材料本身是很能吸引读者的好奇心。所以完成《伊豆的舞女》之后，他就想执笔写浅草的故事。恰巧他的友人十一谷义三郎、片冈铁兵向《朝日新闻》举荐，约请川端写一篇这方面的连载小说，于是川端很快就应允了。

《浅草红团》在《朝日新闻》晚刊上连载是始于1929年12月12日。这一年正是日本经济面临不景气，但除夕晚上，浅草的热闹依然。川端也夹杂在人流中涌向浅草寺的观音堂前，静静地侧耳聆听浑然在杂沓声中的参拜者的脚步声、拍手声、投钱币声、风铃声、鸡鸣声。当寺院敲响十二下钟声，川端将红团的少年们集合起来，举手三呼“1930年万岁！万岁！万万岁！”回家之后，他兴奋未消，文思潮涌，他没有歇一口气，就又伏案埋头写起翌日应交报社的《浅草红团》的连载稿来。小说在《朝日新闻》连载到1930年2月16日第三十七回就打住，原因是：当时《朝日新闻》晚刊的惯例是，青年作家的连载小说限定最多连载三十回，但他仍未能收笔，所以其后至第

六十一回只好分别由《新潮》、《改造》杂志发表，至 1930 年 9 月连载完毕。

所谓“浅草红团”以及小说中提及的“浅草紫团”、“浅草赤带会”、“黑带会”，都是作者假设的浅草不良少年的团体名称。小说的故事是虚构的，人物也没有模特儿。

《浅草红团》发表以后，带来了浅草的“轻歌舞剧时代”。它竟成为浅草娱乐业全盛的起因。新闻媒体对浅草的报道也骤然增多，许多迄今只认银座而不屑一顾浅草的高雅的文人墨客、官僚大亨也涌到浅草。研究浅草的书也出现了。川端的名字因此而留在演艺场文艺部工作人员的花名册上，名噪一时。正如读过川端的《伊豆的舞女》的年轻人都要越过天城岭去寻访伊豆的文学踪迹一样，许多读过《浅草红团》的读者都受到乡土风俗的诱惑，涌向了浅草。连川端本人也觉得出乎意料，认为他的真正成名作是《浅草红团》，而不是《伊豆的舞女》，因为《伊豆的舞女》问世很久以后才为世人所注目。同时，他一方面认为《伊豆的舞女》也好，《浅草红团》也好，都似乎是肤浅的。也许这种轰动效应不是由于它的艺术性高或有什么价值；另一方面又认为作品真正引起轰动的是精神的内在的东西。所以他相信这种热闹劲头是有其持续性，即使消失，仿佛也还会留下来某种罗曼蒂克的余韵。

的确，浅草的罗曼蒂克的余韵，和伊豆的罗曼蒂克的余韵一样，还久久地在他的心中旋荡。他逛游浅草记下了厚厚几本笔记，且写得密密麻麻，大多是关于浅草的街头风景和当时流行的新鲜事。写作《浅草红团》时，这些材料也只使用了五分之一或百分之一。对川端来说，连载完的《浅草红团》，只不过是浅草故事的序曲。所以《浅草红团》发表后事过五年，《文艺》杂志约请他写续篇，他二话没说，欣然答应了。他将当时的心情这样记录下来：

《文艺》约我写《浅草红团》续稿，我就像渡河时喜得一船。我毫不犹豫地乘上了这条船。因为我还有些刚着手的、值得留恋的工作留在河对岸那一边。

但是，过了对岸一看，是以前留下来的东西依然如故呢，还是五年前的人情依然留在我的内心底里？我自己也不知道。

好歹是到目的地上岸再说。写作的准备从此开始。我不打算按连载小说的常规来安排故事。恐怕这样做，作为那部作品的续篇是合适的，而且还可以使前篇活起来。

因为川端康成认为如果按照写作大纲来写，恐怕要写上一两千页稿纸，这样他“越写就离对岸越远了”。所以他写续篇没有制订缜密的写作计划，没有固定的腹案，只有简单的大纲。由于距前篇五年后才执笔写续篇，这时他所见的是处在“轻歌剧时代”的浅草，与执笔写《浅草红团》前篇时所见的“歌剧时代”的浅草，已经发生了很大的变化，他已经不可能再按照以前的故事发展脉络写，加上给杂志写连载稿与给日报写连载稿有所不同，尽管他努力按照前篇的新闻小说方式写，写起来就不由自主地让自己的想象力自由驰骋。也许作者觉得很难起承前篇，只能写出和前篇相近的续篇，于是就索性从当时正在举行的浅草节的情景写起，并且另立新篇名为《浅草节》，连载在 1934 年 9 月至 1935 年 2 月的《文艺》杂志上。所以学者对《浅草红团》的构成有两种看法：一种是将《浅草红团》和《浅草节》作为一篇完整小说处理；一种看法是两篇是相对独立的作品。新潮社出版《川端康成全集》时，就将《浅草节》作为单独的篇目编出，而没有与《浅草红团》合成一篇。

这期间，川端还写了《浅草日记》、《浅草的姐妹》、《浅草的八哥鸟》等有关以浅草为题材的中短篇小说。

川端与浅草结缘，写下了一批“浅草小说”，遇到最烦恼的问题是经济问题。因为深入浅草，是需要化很多钱的。写《浅草红团》时，就遇到这个问题。一位朋友对他说过，如果在《浅草红团》上再多加点酒就好罗。川端觉得，比起酒来，更不足的是钱。如果有足够的钱，会写出比它更好的东西来。虽然《朝日新闻》的稿酬已经不少，但仍未能让他充分地运作自如。所以他认为，如果经济拮据，不清楚的事情避开不写，或草草地写，就有违作家的良心。不清楚的事情就要化钱去调查，去搜集资料，要在实地见闻的基础上才能展开空想的翅膀。但要实地见闻，如果没有钱，就犹如船儿没有橹和桨。为此，写《浅草节》时，川端康成别开生面地刊登了一篇题为《〈浅草红团〉续篇预告》的广告，末尾写道：

我既不是生活在浅草的人，也没有熟悉浅草的适当的朋友。而且我毕竟不能从内里来观察浅草。我终究只不过是爱逛浅草的人罢了。迄今杂志一直约我写《浅草红团》的续篇，如果我写的话，也许早就已经完成了。可是我不愿意写这种不充分的见闻记。如果有许多人为没有钱的我提供浅草的材料，或提供采访的方便，那就幸运了。这样，我肯定能写出比五六年前所写的《浅草红团》还好的作品，这是毫无疑问的。

二 风土与人情的展现

《浅草红团》是一篇一改过去风格的作品。作者没有太多着墨于浅草那些不良的少年，以及有关伤风败俗的事，而是把目光投向了生活和挣扎在浅草下层的少女们。写了她们的性格、境遇和命运。

这部小说的结构特色，不像普通的小说那样以特定的人物作为主人公而展开故事情节。它是以浅草的风情为中轴，辐射出无数的人物群像。而最为突出的，贯穿始终的，只有弓子和春子这两个人物，其他的众多人物则杂沓其间，一闪而过。但他（她）们也都是像弓子和春子那样，是浅草各式人物的艺术再现。

作家笔下的弓子写得逼真，楚楚动人。弓子为了能在浅草这块地方生活下去，就像所有浅草红团的少女一样，蓄着短发，装扮成男孩，以避免那里的男人的骚扰。她与那里的男人在一起的时候，总是提心吊胆地估量着自己。用她的话来说，就是“犹如挂在秤的两头——一头是想做女人的心，一头是怕做女人的心”。所以她虽然蓄了短发，变成“一半像男人”，似乎可以不怕男人了。但事实上受过无计其数的男人凌辱的她，还是经常被惹得烦恼不堪，陷于孤寂的生活之中。她连向浅草寺观音菩萨抽签时，也是抽到这样一纸凶签：“欲理新丝乱，闲愁足是非，只困罗纲里，相见几人愁”。这是浅草下层人物的命运的必然？

对弓子最具戏剧性的描写，是“口含亚砷酸接吻”一场。弓子的姐姐千代受了男子赤木的骗，失去女人的一切而发疯了。弓子把赤木引到船上，口含剧毒亚砷酸与赤木这个色情狂接吻，为姐姐千代报了仇。弓子终于含着眼泪笑了，那双充满活力的眼睛闪烁着晶莹的泪光。最后他们两人有这样一段对话：

“已、已经、已经不要紧了。——刚才，刚才是在演戏啊！不这样做，你怎么可能同我接吻呢。”

弓子将弓子松开了，弓子深深地叹了一口气。濡湿的眼睛直勾勾地仰望着男子，说：

“你为什么这样看着我？——现在你终于看我啦。前些时候在水族馆时，你还把我看作小孩或卖东西的小孩，真使人遗憾，所以大闹了这一场。我说亚砷酸丸是我的快乐，你懂吗？”但是，弓子眨巴着眼睛，连耳朵都染红了，好像才想起来似地整了整裙子。

“我是……”赤木的声音突然颤抖起来，“我是说千代的事……”

“我不需要你解释了。如果需要对我解释的话，那么也不是为姐姐，而是为我本人，对吧。看见姐姐恋爱，我想我还要当个女人吗。这是很不幸的啊！这种不幸的原因是你造成的，如果我看见你而成了个女人的话，那还有什么可说的呢。”

两人的眼睛碰撞在一起的时候，男子冷不防地把她搂过来，把脸贴在女的脸上了。

“混蛋！”弓子用右手推开男子的嘴。

赤木似乎从嘴唇到牙齿都染上了毒药。弓子用手紧紧捏住剩下的药丸。药丸被手汗溶化了。

“振作起来，你这个蠢货。”

赤木瞬间脸色刷白，脸朝地倒了下去。

这是一个富有魅力的戏剧性的场面。作家通过这段对话，将弓子背负着浅草不可解的困惑的复杂心态，以及弓子曲折的情感和遗憾，栩栩如生地和盘托了出来。挣扎在浅草下层生活的人是悲哀的，而生活在浅草的女人被社会欺压和被男人作弄更是双重的悲哀。春子是个天真的少女，一生的愿望并不奢侈，只想到东京艺妓街学做发型。可是，她连这种人生存最低的愿望也不能实现，她手头不多的钱被人骗走了，她自己的身子也被人骗走了，经过转辗多次被骗卖，最后来到了浅草。卖主怕她逃跑，整整五天将她脱得精光。她面对镜子，呆呆地望着自己在镜中被夺去了贞操的裸体，欲哭无泪，多次逃跑未成就自暴自弃，毫无反抗地变成另一个春子。从此她改变了自己的人生观，把男人当作是“生活上的安眠药”，无奈地落入了一种带情性的危险的生活。春子的这种生活方式，是浅草红团多数少女的一种典型的生活方式，与弓子的生活态度形成一种对比。

其他人物，如蓬头短发的阿何、被流浪汉猥亵的疯姑娘千代等等这些人物的内心孤独和空虚，脸上总是泛起一缕缕哀愁，但她们没有沉沦在浅草这样一个虚浮的小天地，而仍然苦苦地过着自己既定的生活。在作家的心目中，她们仿佛是“杂乱的花圃中的花朵”。

作家还将《林金花的忧郁》中的林金花、《日本人安娜》中的安娜重新出现在这部小说里。因为这两个少女的苦楚形象总是深深地印在他的脑海里，久久地也难以拂去。在写到浅草的少女群时，她们两人自然而然地露于作家的笔端，她们的悲哀又再次跃然纸上。

当时在浅草，又何止女人悲苦呢，又何止一个弓子的姐姐被逼疯呢。在作家笔下的浅草就是一个“大疯人院”，就是像浅草的瓢箪池里的绿藻，不断而迅速地繁生着大批的失业工人和无家可归的乞丐、流浪汉。在这些人物群像中，如果说小乞丐的生活已经够悲惨的话，那么《浅草红团》里的失业工人和穷苦的人们的形象比他们更悲惨，他们挣扎在饥饿的死亡线上，要用两三分钱买乞丐讨来的、乞丐吃剩的残羹剩饭来充饥。后来连乞丐也难以

讨到残羹剩饭了。作家作了素描式的勾勒，强调了这种情况在浅草并不稀奇之后，自己虽然没有对这种不合理的社会现象提出自己的批评，却非常恰当地引用了谷崎润一郎的一段话，进行有力的抨击和控诉：“如今的日本成什么样子呢！如今的日本社会、如今的整个东京，不就是一个不良的老人吗！在这些不良的老人中，只有浅草是不良的少年。虽然是不良，少年们也是有爱、有朝气、有进步的”。

所以正如作家在小说中所描述的：

浅草是万人的浅草。一切东西都活生生地呈现在浅草面前。人间的欲望就这样赤裸裸地舞蹈着。形成一般混杂所有阶级、人种的大潮流。是一般从早到晚无止无底的潮流。浅草是活生生的。——大众一步一个脚印地走着。拥有这些大众的浅草是一座大溶炉，这个地方溶化一切东西的旧模式，铸造成新的模型。（《水旅馆》）

浅草红团的出场人物都是经过化妆的。作家让她们化了妆，遮掩了她们真面目，让她们带着假面目进入另一个不同的世界。弓子既然是红团的一员，自然具有不良少女性格的另一面，她化了妆，诱惑了少年梅吉，使梅吉受到伤害；然而她又设法安排梅吉当了理发师的徒弟，让他有一份正当的职业，堂堂正正做一个自食其力的人。春子也化了妆，被骗、被脱了个精光，无可奈何地做了她不想做的事，体验到了自身的变化。最后化了妆的她与驹田同居，驹田被她心地善良的不可抗拒的魅力所吸引，总拂不去心中真面目的春子，并决定和她一起生活。可以说，弓子和春子的真实面目是透过残酷的现实而存在的。

在浅草，化了妆的并不仅是弓子和春子，还有众多的像弓子和春子这样受压迫和受损害的女性。她们逃不掉浅草红团少女命运的定数，在不同化妆的背后，表现了那些见不得人的少女们的喜怒哀乐，表现了她们真情的一面。也就是说，作家试图在浅草的女人与男人的无穷无尽的矛盾冲突中，追寻着一种变形的人、一种永恒的风景。假如将这种化妆扩大的话，整个红团本身就是化了妆的集团，整个浅草本身就是化了妆的小社会。也许作家要展现的，不仅是浅草的少女、浅草的红团，而且是要透过化了妆的背后，去展现当时的整个社会呢。

正如评论家上田真在《浅草红团的内在意义》一文所分析的：“《浅草红团》是试图通过描写生活在破坏了一般常识性生活秩序的世界里的人们，来描述一些远比受过伦理社会训练的人、远比一般人心理更深沉的人的本来的面目。这些人的本来面目是什么呢？他们既不是善人，也不是恶人。他们是破坏者，也是被破坏者。人的变形，即所谓真正意义上人的成长，恐怕是非常接近、回归这两种原型的某一方吧。因为那是更忠实于自己的、因此也更是纯粹的生活方式。这种努力越强烈，人的生命就越产生更大的热能，就越会给他或她增添更具朝气的活力。当然，这种活力因为维系破坏、即维系死亡，所以他或她的生活就存在一种犹如拉开的弓似的紧张的美的一面；还存在这根紧绷的弦不知什么时候会断的、自觉的悲哀的一面。这种美、这种悲哀，就是《浅草红团》的美，也是《浅草红团》的悲哀。”

川端在这部作品里，采用新心理主义和电影蒙太奇结合的手法，使故事情节的展开虚实结合，以虚契入，转入写实。比如由“我”引出弓子，“我”

通过一条似幻的小路，意外地听见钢琴声，发现弹钢琴的弓子，于是又由这条路引出浅草，然后在笔下全景式地展开浅草各个角落的风物人情。这些风物和人情则是实实在在的存在，又是实实在在艺术化了的。也就是说，作家根据主题内容和情节发展的需要，将小说所要表现的故事分解为不同的场面分别描写，然后再根据统一的构思，将一个个分别描写的场面，合乎逻辑地重新组合，使之通过相辅相成的文学形象，构成一个有机连贯的艺术整体。所以，作品中的“我”的眼就像一台电影摄像机，对准从小路到琴房，又从地下铁食堂到船上，从木马馆一楼到二楼等等场景同时进行、交叉摄入一个个短短的镜头，然后采用近似电影的蒙太奇的手法加以艺术的剪辑而成。川端的这种创作手法是非常独特的，被文坛称为“电影式的事实纪录”。

作家描写人物的时候，则让她们超越时空，自由自在地在过去、现在、未来中驰骋。虚实两者的密切联系，使浅草这个小空间变成展现东京风物人情的大世界。所以小说写浅草的民风民俗，不是孤立来写，不是写成浅草民俗论、地方志或浅草风物纪实录。它是紧紧扣住民间的传统和维系人间的纯粹感情的。这就是为什么作家呐喊出“浅草是人间的市场”的原因，恐怕也是这部作品获得成功的重要因素之一。

从文体来说，川端在广泛范围得心应手地运用了雅语、汉语和俗语，并且驱使语言和文字摆脱了原来所规定的意义，以及摆脱固有文章的规范模式，乍看其形态显得有点生硬、有点随意，会削弱其完美性。但却赋予文章新的生命和跃动感，让人感觉具有一种新鲜和活跃的氛围。这种新的自由文体，以直接感觉的形式，将内心活动的节奏落实到语言和文字上。最典型的例子，是“塔里的新娘”一节中四个男子聚在塔尖东面窗户那儿看见春子，便问小鬼是从言问那边来的吗之后的一段描写：

东面的窗户——从那儿看过去，眼前便是神谷酒吧。其左下边的东武铁道浅草站建设所，是用板子围起来的空地。大川，吾妻桥——假桥和钱高公司的架桥工程。东武铁道铁桥工程。隅田公园——浅草河岸工在施工中。那岸边有石头加工工厂和云集的小船、言问桥。对岸——札幌啤酒公司。锦丝堀车站。大岛瓦斯槽。押上车站。隅田公园、小学、工厂地带。三围神社。大仓别墅。荒川水路。筑波山被冬日的云蔼笼罩着。

这段描写之后，接着写了春子将手插在怀里，从这扇窗户走到那扇窗户，眺望着东京的屋顶，说道：“真是乡下。东京是座旧木屐般的城市，并且这木屐还沾着泥土！……”从这里可以看出，上面的引文是有节奏的、意义相近的文字堆砌，似很呆板、生硬，但这种客观的罗列刺激人门的感官，给人造成一种新的感觉，东京是带泥土的木屐般肮脏的城市，浅草就不是肮脏的“人的市场”！这里让人联想，让人痛切地感受到现实的阴冷和人生的不安。这种文体的形式，与作家要表达的主题内容是相通的。

二三十年代，日本走上军国主义化的道路。在加紧对外侵略的同时，也加强对国内的控制和镇压，无产阶级文学作品自不用说，连许多艺术派的文学作品也不能幸免而遭到查禁。川端康成的浅草作品群中，《浅草红团》中的《都会交响乐》一节有“我是无产者，身穿工作服。沉重的铁锤，可不是装门面！”一段歌词，被神经质的检查官疑是有“赤色”的味道而勒令删去。

《浅草节》发表的年代，时局更加严峻，大概是触及浅草下层人物的残酷现实，就干脆被取缔了。

第七章

——在战争的旋涡之中

一 “七七事变”前前后后

1931年9月18日，日本帝国主义把侵略的铁蹄踏进了中国东北三省。接着1932年1月28日又在上海挑起了战事，加紧对中国的侵略步伐。1932年5月15日和1936年2月26日少壮派军人发动了两次武装政变，促使当局加速军事法西斯化，为进一步发动侵略战争作了物质和精神的准备。1937年7月7日，日本侵略者制造了震惊中外的芦沟桥事件，拉开了全面侵略中国的帷幕。

日本法西斯当局为了适应其进一步扩大侵略战争的需要，建立了“战时新体制”，颁布了“国家总动员令”，强行宣布解散一切进步政党、工会和社团，并对反战的各界人士进行疯狂的镇压。与此同时，成立了内阁情报局，进一步压制言论自由和控制文艺界，日本人民和革命作家为此开展了英勇顽强的斗争。不少民主主义、自由主义战士，也以各种不同的形式进行了抵抗运动。无产阶级作家小林多喜二不畏强暴，不仅用笔参加战斗，写下了《为党生活的人》、《地区的人们》等反对日本帝国主义发动侵略战争的优秀作品，而且直接参加了地下的革命活动，进行不懈的斗争。这位杰出的作家于1932年2月20日遭到了法西斯当局的逮捕，在严刑拷打面前，英勇不屈，当晚流尽了最后一滴血，为日本人民的革命、为反对日本帝国主义发动侵略战争，献出了年轻的生命。无产阶级作家宫本百合子、中野重治、久保荣、金子光晴等也分别发表小说、剧本、诗歌，表示了对黑暗时代的反抗。连唯美派作家谷崎润一郎、永井荷风等也在各自的作品中流露了消极的反战情绪。尤其令人注目的是，现实主义作家石川达三在中日战争爆发的翌年，即1938年作为《中央公论》杂志的特派员到了中国华中战场进行战地采访，并在南京耳闻目睹日本侵略军对中国无辜平民进行的血腥大屠杀，回国以后，他写下了小说《活着的士兵》，无情地揭露了日本军国主义的侵略罪行。小说当即横遭查禁，石川达三也被判处了徒刑，这时候，更多的作家被检举、遭逮捕。这一系列事件，严重地冲击着日本文坛，更多的作家开始了沉默的抵抗。

无产阶级作家中的一些意志不坚定者，在残酷的镇压下，开始“转向”。这种倾向，从1934年开始，到了1936年达到了高潮。以林房雄为代表的少数“转向者”，完全充当了法西斯政权的工具。不少作家也屈服于法西斯当局的强大压力，大搞“报国文学”，发表鼓吹侵略战争、讴歌法西斯军队的作品，其中火野苇平在1938年、1939年所抛出的《麦子与士兵》、《土地与士兵》等被当局奉为“报国文学”的样板，火野本人被捧为“国民英雄”，文坛上掀起了一股“国策文学”的逆流，响起了一片军国主义的鼓噪声。内阁情报局为了把作家牢牢地拴在侵略者的战车上，利用这股逆流，动员大批作家参加陆、海军“报道班”。川端康成的好友、同人久米正雄、片冈铁兵、菊池宽等也都脱下西装革履，换上军装军靴，组成一支俗称的“笔杆子部队”，开赴中国战场，为军国主义摇旗呐喊。当时的日本文坛，正如一些评论家形

象地说：“从这时候起，全日本文学都穿上了茶褐色的军服”。

这时候，作家队伍两极分化加速，营垒更加明显。少数人站起来反抗，他们或者流血牺牲，或者被捕入狱，或者逃亡国外，更多的人沉默、退却……

川端康成面对眼前的这一系列事件，不能不有所震动。1928年3月15日，日本法西斯当局大检举共产党人的翌日，川端曾让逃避检举的当时的无产阶级作家林房雄、剧作家村山知义栖身在他的热海家中，后来他曾称赞村山知义“凝聚着理性和意志”，“像钢铁战士般工作”。1930年6月，他又隐藏正遭特务警察追捕、企图逃亡苏联的无产阶级文学运动领导人之一的藏原惟人。在杰出的无产阶级作家小林多喜二壮烈牺牲之后，川端康成在一篇题为《3月文坛一印象》中写道：“我认为小林多喜二与德永直、林房雄（当时两人已“转向”——引者注）经历着不同的劳苦，小林是一味前进的，是幸福的”，同时又说；“我真心感到活着的横光利一是不幸的，还不如死去的小林多喜二”，“小林离开作家的道路‘突然死亡’，远比横光作为作家所走的道路更能使后进者感到乐观吧。我这种不审慎的邪说，恐怕不能轻率地一笑了之吧。”这段话，不仅是对小林多喜二表示了崇高的敬意，而且也是对林房雄、德永直和已转而公开支持军国主义的至友横光利一的委婉批评，表现了一个有良心的、富有正义感的作家的立场。这篇文章发表以后，文坛哗然，川端康成遭到了各种非议、讽刺和攻击。他在《文艺时评》（1933年6月）的一篇题为《谷崎润一郎氏的春琴抄》中对此表示了愤怒：“连我稍微写点有关小林多喜二的死，四面八方都把我当作自由主义者来对待，真令我感到厌烦啊！”

随着日本法西斯日益加强镇压日本文艺界，无产阶级文学运动逐渐落潮，整个日本文坛面临严重危机，连唯美派作家谷崎润一郎、德田秋声的作品也在查禁之列。1933年，日本文艺界人士三木清、丰岛与志雄等七十多人发起成立“学艺自由同盟”。川端康成也参加了，他们在极端艰难的条件下，为维护创作自由，做了自己力所能及的工作。同年，川端康成还同丰岛与志雄、宇野浩二、广津和郎等人发起并创办了同人杂志《文学界》（第二次），他们也以维护创作自由作为宗旨，许多人还主张艺术至上，反对文艺从属于政治。《文学界》成为当时文坛的一股主要的力量。川端康成在《文学界》创刊号的编后记认为：这是日本“文艺复兴萌芽了”，从此出现日本现代文学史上称之为“文艺复兴”的新动向。

《文学界》同人包括了各种政治倾向和文学流派。从政治倾向来说，有支持法西斯政权的，也有批判时局的；有无产阶级作家，也有自由主义作家；有现实主义作家，也有艺术至上主义作家，成份是非常复杂的，成立之初虽然貌似团结，但实际上已经蕴含着分裂的因素。日本帝国主义者发动全面侵华战争之后，局势急转直下，他们中有的人公开支持军国主义的战争政策，有的人同军国主义思潮同流合污，企图把《文学界》引向歧途。大多数人则力图维持《文学界》成立时的宗旨，对军国主义潮流保持有节制的抵抗。可以说，《文学界》是在法西斯日益疯狂镇压下，日本文学界为维护 and 争取创

苏联·约非：《日本近代文学概况》。

《土地与人的印象》，《川端康成全集》，第26卷，第173页。

《川端康成全集》，第31卷，第77—78页。

《川端康成全集》：第31卷，第123页。

作自由而进行的一种临时性的组合，《文学界》杂志创办之后，发表了一些好的或比较好的作品，具有一定民主、进步的倾向。从当时的形势来看，它是具有反抗法西斯的积极的一面的。

在《文学界》内部尖锐的对立中，未见川端康成对任何一方作出积极的反应，他既没有同军国主义思潮合流，也没有公开抵制，表面上超然，实际上表现了极其复杂的心态。川端对当局控制言论自由和利用文学宣扬侵略战争的倾向，以自己的方式，表示了自己的意见，他一方面对当局的检查制度表示了不满和不安，批评有些作品“被删得几乎遍体鳞伤”，对石川达三的《深海鱼》被删去三十多行惊呼“实在令人吃惊”，指出“这种随心所欲的缺字越来越严重了，就如同既让人家演讲，却不想让听众听见一样！”“可以看出右翼势力正在促使政府检查官检查更严格，使得杂志删除得更多。这是世道暗郁的原因之一。”另一方面，他又自我制约，采取宽容的态度，说什么“既然担心国家和社会的安宁秩序，检查也是不得已的。言论的绝对自由，只是理想”。

就在《文学界》创刊翌年，即1934年初，由内务省警保局局长松本学出面，以“文艺复兴”为幌子，撮合一批知名作家成立了“文艺恳谈会”，企图通过这个组织，加强政府对文艺界的监视和控制。川端康成也被列名于“文艺恳谈会”的会员花名册上，之所以用“列名”而不说是“参加”，根据川端康成本人解释说，关于“文艺恳谈会”的成立、性质和目的，本人事前一无所知，自己既没有报名，也没有要求参加，只是接到松本学的请柬，出席了第一次聚会。松本学在这次聚会上就宣布“文艺恳谈会”成立，使他“感到意外”，“觉得不可思议”。川端康成在列名数月之后发表的《文学自传》上写道：“出席成立‘文艺恳谈会’那天，连我都大吃一惊。那次聚会，我预先毫无所闻，列名的会员也全不认识。”并表示他“不能参加与内务省或文部省有关的工作”。慨叹他“总想失去自己，有时却失去不了。我主动参加的，只有《文艺时代》”。所以，他表示“要等待时机辞退”。川端康成就是这样表现了无可奈何的心情。当文学界揭露“文艺恳谈会”表面上以“文艺复兴”为名，实际上是由松本学主持的右翼文化团体“日本文化联盟”资助而成立之后，川端一方面说“该会是松本担任斋藤内阁警保局长时代成立的，联系当时的时局来考虑，这种怀疑是很自然的，没有必要代该会答辩”；一方面却又替松本辩解，认为松本也是“反对控制文艺的”，“松本唯一的条件，就是不赞成否定日本国体的文艺”，“今后他就是站在国家政权的重要位置上，恐怕也不会实行控制文艺的政策”，“如果当权者和财阀想统治文艺的话，靠松本的恳谈会，那是下策”。

“文艺恳谈会”会员之一、作家佐藤春夫在报上公开批评“文艺恳谈会”受人操纵，呼吁文艺界提高警惕，揭露了松本学以无产阶级作家岛木健作的作品“有害于社会良俗和安宁”为由不给岛木发奖，公开声明退会以后，川端既表示：不给岛木发奖，“作为文艺家来说，这是一种妥协，从理想退却了好几步”，他“要等待弄清真相，然后决定退不退会”；但却又说：“大概是由于松本预先没有说清楚‘文艺恳谈会’不能奖给‘否定国体的文艺’，

《文艺时评》（1936年1月），《川端康成全集》，第31卷，第413—414页。

《川端康成全集》，第33卷，第94页。

《文艺恳谈会》（1935年9月），《川端康成全集》，第31卷，第344—351页。

‘文艺恳谈会’不想超越检查制度去压迫无产阶级文学，但也没有想去奖励它。”并且“希望这个会不只是在文坛上存在，也希望它能在社会上存在”。

川端康成不是“文艺恳谈会”的主要成员，除参加一般会员聚会以外，他作为同人还负责编辑过一期会刊专辑《日本古典文艺和现代文艺》，写了一篇简单的编辑值班记，说明“文艺恳谈会”内部存在各种是非，为这本杂志执笔，将会引起这样那样的议论，所以他“觉得顶麻烦的，自己也就要求按照自己的习惯来写”，“并不是无条件地赞成恳谈会的”。1937年由“文艺恳谈会”主办的“第三届文艺恳谈会奖”授予他的《雪国》时，他却并没有拒绝领奖，而且用所得奖金在轻井泽购置了一幢别墅。美国的日本文学研究家唐纳德·金认为川端康成对“文艺恳谈会”采取这种态度，“可能是由于‘文艺恳谈会’巧妙地掩盖其真正目的缘故吧”。这也是对川端对待“文艺恳谈会”的态度评价的一种见解吧。

1937年日本政府建立了内阁情报局，为了加强思想控制，把所有作家组织起来，成立所谓“高级部队”，派到军中去鼓动士兵。可是，许多作家到了部队，只给士兵讲授中世日本文学就算交差。当局认为这一措施收效甚微，未能达到预期目的。翌年当局又以同样目的，“批准”成立“日本文学振兴会”，由菊池宽任会长。川端康成被选为该会理事，但未见他进行什么活动。

在一片火药味下，宣扬侵略的“战争文学”甚嚣尘上。许多作家都避开现实，创作传统的“私小说”或历史小说，这时候，川端康成于1936年1月写了《告别“文艺时评”》一文，指出“泛读每月的小说，已经不仅是一种无效的徒劳，而且是一种精神的堕落”，并呼吁作家“不要在一夜之间写出粗糙的战争文学，以免留耻千载。”他还在另一篇“文艺时评”中感叹“现在连自由主义作家也几乎无人写出多少有点进步或有点良心的作品了”。于是他愤然宣布放下手中已经连续写了十几年的“文艺时评”的笔，以表示他作为在战争体制下的一对策，一种独特的有节制的抵制。

事隔两年多，当火野葦平的《麦子与士兵》出笼之后，他又在《东京朝日新闻》（1938年8月22日）著文宣布：“我茫然地感到近来的小说非常无聊，我反而又想写起‘文艺时评’来了。”接着他评论《麦子与士兵》说：“作为文学家，在战场上还能谈得上什么文学呢？这不是一种儿戏吗？”同年，他在9、10月的“文艺时评”中称：“在文艺界对这部作品的狂热赞赏中，国文学家冷静地批判《麦子与士兵》，这是很有意思的”。这表明川端康成对《麦子与士兵》和当时流行于文坛鼓吹侵略的战争文学所持的态度。

川端康成是个很重友谊、很重感情的人。许多时候，他的言行是基于人道、同情和人与人之间中一般道德观念，感情色彩多于政治色彩，尽管如此，“七七事变”前后这几年，他有时候不顾个人安危，同情和帮助过受到法西斯当局迫害的无产阶级作家，委婉地批判过鼓吹侵略的“战争文学”倾向，没有同当时的反动当局同流合污。当然，随着时局的演进和变化，他也发生

《文艺恳谈会》（1935年9月、1936年2月），《川端康成全集》，第31卷，第344—315页；第32卷，第595页。

《川端康成全集》，第32卷，第428页。

唐纳德·金：《日本文学史》（现代篇）第九章《川端康成》，刊登在《海》上。

《川端康成全集》，第31卷，第410页。

《川端康成全集》，第31卷，第464页。

了微妙的转变。譬如在对待“文艺恳谈会”问题上所表现的矛盾的态度，这里有个人情感问题，认识模糊问题，也有慑于当时政治压力问题，从而出现了复杂的政治倾向。不管怎么说，他此时仍然坚持自己的独特立场，表现了有节的抵抗。对于川端康成这样一个作家来说，在当时那种严峻的环境下，表示出这种立场是很不容易的，也是需要有一点勇气的。正如川端康成本人自我解剖那样：“只是，我能自我辩护的，是我随波逐流，随风来顺水去，而我自己既是风也是水”。恐怕可以说，这是川端对这段历史的小结吧。

二 “最消极的合作、最消极的抵抗”

1941年，日本上空乌云密布，更大的风暴即将来临。时年4月，川端康成应《满洲日日新闻》的邀请，同名棋手吴清源和围棋评论家村松梢风一起到中国东北出席该报主持的围棋大赛。9月，他又应日本关东军的特邀，同改造社社长山西实彦、作家大宅壮一、火野苇平等再度到中国东北地方的奉天（今沈阳）、抚顺、里河、海拉尔、哈尔滨、新京（今长春）和吉林等地作了一般访问；之后，他独自留在奉天，等候秀子夫人，然后两人一起又到了北京、张家口、天津、旅顺、大连作了一次私人旅行。他们在最后一站大连时，从亲友那里听到太平洋战争即将爆发的消息，便于11月30日匆匆地乘船返回神户。回国当年，他写了《满洲国文学》、《满洲的书》等两篇文学杂感。转年，他编选了《满洲各民族创作选集》，收入满洲地方作家或日本作家写满洲题材的作品，和《满洲国青少年生活记》，收入满洲地方十岁至二十岁的青少年的文章；此外，他没有写过任何有关这次旅行的作品。访问我国东北期间，川端康成虽然受到关东军的礼遇，但他回国后却没有写过一行为关东军歌功颂德的文字，这不能不引起人们的注目和惊奇。

川端康成在1944年所写的《满洲国的文学》一文中回顾这段历史时写道：

我没有将满洲之行写在纸上，但我觉得我是写在心上了。

这就说，从满洲到华北旅行之后，有两年之久，我难于从事工作，我觉得可能是由于这次旅行，对我的心灵震动太强烈的缘故吧！

川端康成回国后第八天，即12月8日凌晨，日本海军偷袭了美国海军基地珍珠港，点燃了太平洋战争的战火。局势急遽恶化。日本法西斯政权从政治、经济、军事、文化各个领域进一步加强“决战体制”，实行全面的法西斯专政，包括以内阁名义颁布了“言论·出版·集会结社法”，对日本文艺界和舆论界的统治达到了无以复加的地步。同年年底，日本当局在东京召开了“文学家报国大会”进行总动员；翌年5月正式成立由内阁情报局直接控制的“日本文学报国会”，强迫所有职业文学家“参加”，实行所谓“文艺报国”。如果说，日本当局在拼凑“文艺恳谈会”之时不无遮遮掩掩地企图遮盖其真面目的，那么成立“文学报国会”，在其纲领中就赤裸裸地宣称：“本会集中全体日本文学家的全部力量，以确立表现皇国传统和理想的日本文学，协助宣传皇道文化为宗旨”，公开成为军国主义的御用工具，把全体文学家紧紧地捆绑在军国主义的战车上，以实现征服亚洲和世界的迷梦。

在这种法西斯高压政策下，摆在日本文学家面前的，只有两条路可以选

择，一条路是，接受血与火的洗礼，坚持反对军国主义的斗争，如宫本百合子、西泽隆二等始终以笔和行动参加战斗，最后锒铛入狱，仍然坚贞不屈，保持了高洁的情操。一条路是，或者志愿或者被迫参加到协助侵略战争的行列。第三条路——沉默抵抗已经变得越来越困难了。这时，自以为是“没有受到战争影响、也没有受到战争损害的”川端康成在“文学报国会”成立一年之后，他的名字也无法避免被列在该会会员的花名册上。时年10月，他奉“文学报国会”之命，同《读卖新闻》一名记者到长野县郡松桦尾村进行所谓宣扬“国策”和体验生活。川端他们由村公所安排住在一户被称力“支前模范”的名叫井上傅的贫农家里，井上的丈夫被迫充当了侵华的炮灰；小叔也被征入伍，驱赴中国包头；家中上有老母，下有未见过父面的幼女。井上傅像千千万万的贫苦农民一样，不仅要肩负起本应是男人干的繁重的农活，养活一家大小，而且还要负担着强硬摊派下来的沉重“劳务”，战争给这位农妇的双肩都压弯，带来了极大的苦难。可是，川端在采访之后所写的《日本的母亲》和《访日本的母亲》，不仅没有倾诉她们的痛苦和悲哀，反而说这个家庭“没有阴影也没有不安，家属的面色充满和平与希望”，“家中气氛是明朗而和蔼，生活是愉快的”。美化了在战争阴影笼罩下的日本现实。

太平洋战争一周年，川端康成还应《东京新闻》的约稿，写了《英灵的遗文》，哀悼在侵略战争中丧生的士兵。所谓英灵的遗文就是川端主动怂恿出版社出版的一部在战争中毙命的侵略者的“遗文集”，包括他们的日记、书信、诗歌，以及他们亲属的慰问信等，主要宣扬所谓“圣战”和忠于“皇道精神”。他把这样一部充满火药和血腥的书，称作“战争的纪录，国家的财富，民族的财富，应该流传千秋万代”，同时鼓吹“它们是日本精神的结晶”，体现了“出征将士和后方家属之间的责任联系和团结一致的奉公精神”，反映了“日本人的的人生观，日本人的家族思想，日本人的战友爱，交织着殉忠精神”。最后还写道：“这种殉忠精神的纯洁性是庄严的悠远的，而且是悲愿极致的。所有这些英灵的遗文，就是这种日本魂经过战争而净化了、闪光了”。此后在太平洋战争二三周年时，川端康成也都分别写过类似的所谓纪念文章，在某些方面，他的调子同当政者的调子合拍了。

“七七事变”前两年的1935年到战争结束的1945年，这是日本现代史上最黑暗的十年。这期间，川端康成从东京移居镰仓，大部分时间过着隐居的生活，连居民防空演习、挖防空洞和勤务劳动，也一概不参加，好像战争与己无关。他在这年月里，赢得了欣赏日本古典文学的时间，把自己的身心沉溺在古典文学的世界里。在往返东京、镰仓的横须贺列车上，他埋头阅读古本湖月抄《源氏物语》，有时候他甚至耍笑自己：“万一途中遭到空袭受了伤，说不定这结实的日本纸对抑制伤痛会起点作用呢”。在战事吃紧，灯火管制的晚上，他也在床头挑灯夜读。街坊邻里的男人都被驱赴战场或参加勤务劳动，他留下来担任保甲防空组组长，在昏暗的镰仓街道上巡视灯火时，也是漫无边际地在日本古典的传统中遨游。周围的气氛，是同《源氏物语》的世界全然不同的，而川端自己却进入了《源氏物语》的世界。

战后他回顾这段历史时曾这样写道：

《川端康成全集》，第27卷，第315页。

《川端康成全集》，第27卷，第338—382页。

《哀愁》，《川端康成全集》，第27卷，第392页。

我把自己的心融汇到《源氏物语》中却了。这多少包含着对时势的反抗和讽刺。——
空袭警报时，我四处巡视。在毫不透亮的峡谷里，在充满秋冬月光的冰冷为寒夜，
我刚读过的《源氏物语》在我的心中回荡，昔日古人在悲境中阅读《源氏物语》的精神
渗入我的心，我觉得自己必须和源远的传统一起生存下去。——

在这种境界中，他“忘却了战争”。他认为“这是一种摆脱战争色彩的美”，“一种与时代龃龉的举动”，是“对时势的反抗和讽刺”。

川端康成除了隐居阅读《源氏物语》等日本古典文学以外，有时下下他自小喜爱的围棋。他还曾应《东京日日新闻》的邀请，前后花了近半年时间，出席了本因坊秀哉名人的围棋告别赛，写了《名人告别赛观战记》，在《东京日日新闻》和《大阪每日新闻》上共连载了六十余回，对秀哉名人的风采作了精细的描写，受到了褒赏，由日本棋院授予他围棋初段的荣誉称号。正如川端本人所说的：“这时的我，对围棋界的消息也很有兴趣，我观战不仅是好奇心，而且是充满了热情。”

战争末期，1945年5月，川端康成和久米正雄、高见顺、小林秀雄、大佛次郎、中山义秀，里见弴等作家，为了解决当时普遍存在的书荒问题，在镰仓八幡路开设一爿租书屋“镰仓文库”，从知己朋友那里凑了一些图书，包括一些当时禁止发行的图书，租给文库会员，并举办“文化讲座”，由作家讲授日本古典文学和外国文学，让一二千会员和几万读者从荒芜的文化沙漠中，受到精神文化的滋养。川端作为负责人，每天都到书店里记账、管理图书，计算借书费、同读者见面，他感到“十分快活”，认为“镰仓文库是惨败时唯一一扇开业的美好的心灵之窗”。

这时候，日本侵略军在各个战场节节败退，全线崩溃；日本本土也遭到同盟军的空袭，日本土地上的战火愈来愈浓烈了。1945年4月24日，川端康成第一次穿上军装和飞行靴，作为海军报道班的成员，被遣往鹿儿岛鹿屋海军航空兵特攻队基地“体验生活”一个月。鹿屋基地是冲绳的前沿阵地，当时冲绳战役在激烈地进行着。军事当局大肆吹嘘“冲绳大战大概一周内就胜利结束”，敦促川端赶快启程。可是川端到达基地，亲眼目睹形势意外恶化，机场连连遭到空袭，飞机严重短缺，海军基地也看不见舰只，日军几乎没有抵抗能力了。有的特攻队员对他说：“你不能到这种地方来，你最好赶紧回去！”基地负责人对他说：“你现在不必急于写什么，为了今后长远打算，你好好看看特攻队就行了。”5月24日，他飞回镰仓。这次采访，他看到了“冲绳之战也没有希望了。日本即将战败，我忧郁地回来了”。所以，“关于特攻队的报导，我一行字也没有写”。对日本法西斯当局所进行的政治和战争，“我几乎什么也没有写”。川端康成采访鹿屋基地之后什么也没写，这在文坛上是出了名的。此后不到三个月，日本就宣布无条件投降了。

在日本帝国主义发动侵略战争这段漫长的岁月里，应该说，川端康成是

《不灭的美》，《川端康成全集》，第23卷，第380页。

《哀愁》，《川端康成全集》，第27卷，第392页。

《独影自命》，《川端康成全集》，第33卷，第510页。

《借书屋》，《川端康成全集》第27卷，第385页。

《战败的时候》，《川端康成全集》，第28卷，第7页。

做过一些有益的工作，对日本法西斯的侵略战争，无论在言论上或在行动上都曾以自己的独特方式，进行有节制的消极的抵制。可是，在日本法西斯的残酷压迫下，他也没有经得起战争的冲刷，同当局进行过某些消极的合作，但并没有完全投到军国主义的怀抱。如果不是从一时一事，而是综观川端康成整个历史时期的表现，同时考虑到当时日本的具体社会环境，说他是“对战争抱积极的态度”，“与日本帝国主义的命运紧紧联系在一起”，甚至指责他是“军国主义的吹鼓手”，那是与实际不符，也是不公平的。唐纳德·金说：“川端康成同军国主义及其同情者是保持距离的”。川端本人也总结这段历史说：“我对发动太平洋战争的日本，是最消极的合作，也是最消极的抵抗”。“不用说，我没有狂信和盲爱所谓神圣的日本。我总是以自己的悲哀去悲叹日本而已”。这种评价是中肯的，最好不过地勾勒出川端康成这个时期的政治面貌了。

三 《食兽》及其他

这段期间，川端康成的写作，除了上述的《日本的母亲》、《英灵的遗文》等少数几篇文章外，总的来说，很少受到甚嚣尘上的战争文学的影响。这个时期他的重要作品，无论在思想内容或是在表现技巧上，基本上保持着一贯的风格，代表作品有：《水晶幻想》、《抒情歌》、《致父母的信》、《禽兽》、《花的圆舞曲》、《雪国》、《母亲的初恋》等。

侵华战争开始的30年代初，一度活跃在日本文坛的新兴艺术派解体，无产阶级文学开始遭到残酷的镇压，纯文学面临严重的危机，青年作家不断探索新的创作方法，这时乔依斯的意识流手法也在日本盛行起来。早在1919年6月，乔依斯的作品《画家的肖像》就经野口米次郎翻译到日本来。但是，当时正是日本自然主义文学鼎盛，没有引起日本文坛的注目。其后堀口大学在1926年6月和1927年3月的《英语青年》上发表了介绍乔伊斯的文章《作为私小说形式的“内心独自”》，特别是1930年起，伊藤整不遗余力地译介乔伊斯理论和作品，并模仿意识流手法进行创作以后，乔依斯的创作方法才在日本文坛产生了影响。此时，经过新感觉派、新兴艺术派试验失败的川端康成，大量阅读了伊藤整翻译的乔伊斯的作品，后来又买了乔伊期的原著，同日译本对照着阅读，潜心研究，企图从意识流的创作手法上寻找自己的出路。他首先试写了《针·玻璃和雾》和《水晶幻想》，企图在创作方法上摆脱新感觉派的手法，引进乔依斯的意识流手法和弗洛伊德的精神分析学，从而成为日本文坛最早出现的新心理主义的作品之一。在运用意识流手法上，《水晶幻想》比《针·玻璃和雾》似乎更趋于娴熟。这部作品在1931年1月号和7月号的《改造》杂志上分两次发表，故事描写了一个石女通过梳妆台的三面镜，幻影出她那位研究优生学的丈夫，用一只雄狗同一只不育的母狗交配，引起自己产生对性的幻想和对生殖的强烈意识，流露出一种丑怪的呻吟。在创作手法上采取“内心独白”的描写，交织着幻想和自由联想，在思想内容上明显地表现出西方文学的颓废倾向。许多日本文学评论家都认为，这是川端康成“实验性失败之作”。

翌年，川端康成用抒情的手法写了《抒情歌》，以一个被人抛弃了的女

唐纳德·金：《日本文学史》（现代篇）第19篇《川端康成》。

《天授之子》，《川端康成全集》，第23卷，第569页。

《独影自命》，《川端康成全集》，第33卷，第269页。

人，呼唤一个死去的男人，来诉说自己的衷情。这对男女在过去与现在、生与死、此岸与彼岸对立的境界中彼此呼应，产生了奇怪的“精神交流”和“心灵交感”，女人从繁杂的人间世界，向天国、向来世的入寄托着她失去的爱。最后这个女人听到了死去的男人从天国对她作了爱的表白，就企盼彼此都化成红梅或夹竹桃，让传送花粉的蝴蝶为他们相配，川端的这篇作品，充满了东方神秘主义的色彩，他借助同死人的心灵对话的形式，反复宣扬轮回转世的思想，说什么“佛典所阐述的前世与来世的幻想曲，是无与伦比的难得的抒情歌”，“这个世界，再没有什么比轮回转世的教诲交识出的童话故事的梦境更绚丽多彩，这是人类创作的最美的爱的抒情歌。”也就是说，这篇小说，是作家以本人爱情失意的故事为素材的一系列小说发展的顶点，只不过作家通过这种形式来抒发自己失意的哀伤，美化对方的宽恕，以求得自我的解脱。恐怕这就是《抒情歌》所要表达的中心思想吧。这种“心灵交感”的佛教虚无色彩，也贯穿在他翌年所写的《慰灵歌》之中。

川端在《水晶幻想》的实验性失败以后，试作《抒情歌》、《慰灵歌》也没有获得成功，他便开始新的探索，以他熟悉的动物世界为题材，进行新的创作。

很长一段时间，川端为了摆脱孤寂，隐居家中养起小狗小鸟，打发寂寞的日子，最多时他养狗九只，养鸟几十种，从宅邸大门到书斋廊道都摆满鸟笼或犬舍。他上街和用餐，也狗鸟不离身边。他以小禽小兽为伴，观察着这些纯洁的小生命，企图从中找到逃避繁杂和冷酷的人际关系的所在。因为随着岁月的流逝，他恋爱失意“留下的余波”刚刚稍微平息，不料这时已经解除婚约达十年之久的初代，又冷不防地出现在他的上野樱木町的家中，这不能不触动他内心的苦恼，勾起许多伤心往事的回忆。同时，他同秀子婚后没有生育，孤独的生活使他觉得“养狗比养子女好”，加上当时战争的风风雨雨，他尽管企图逃避，“把自己闭锁在小小的躯壳里”，可是小林多喜二被虐杀的事实，文坛被搁置在荒芜沙滩上的事实，不能不对他有所撞击，使他陷入更大的苦闷与失望的深渊。川端早在1929年就以小狗为题材写过长篇小说《黑牡丹》和小品《我的狗小记》。他的《禽兽》就是在这个基础上，一夜之间写就的。这是一篇私小说。更确切地说，是一篇特异的心境小说，是由作家的孤独感情和悲观心绪交织出来的。

《禽兽》发表在1933年7月号的《改造》杂志上，小说所设计的男主人公“他”是个对所有人都失去信任的心理变态者，“他”讨厌男人，也讨厌女人，遂以禽兽为伴，从它们的初恋中发现它们爱情纯真的力量；从它们富有生气的跃动中看到它们充满生命的喜悦；所以“他”觉得它们纯洁、高雅、感情丰富，把禽兽看作是避世之所，把自己失望中之希望，寄托在这些小生命的身上。有时“他”也憎恨自己这种偏爱，觉得人间“也有好人嘛”，“何必非要跟动物生活在一起呢！”有时对一些人追逐良种而虐待动物，便愤愤不平，认为这是“人间的悲剧象征”，他对此报以冷笑，却又予以宽容。作家有意借“他”对千花子在舞蹈上的堕落，连她的肉体美也荡然无存，联系到社会“那种残存的野蛮力量，已经成为一种庸俗的媚态”，表示了自己对人生、对时势最苦恼、最哀伤的深沉叹息。

川端在这篇作品里，既写禽兽的生活，也描摹人的生活，使二者相互映照、衬托。从小菊戴莺双双死去的当晚，主人公“他”看见千花子在后台化妆，追忆起自己同这位昔日的情人千花子企图双双殉情的往事；从发现小鸟

遇见新鸟，就想占有，联系到千花子喜新厌旧，见异思迁，招致生活上的堕落；从狗分娩时任人摆布，对自己所作所为毫不感到有什么责任，顾念及十年前千花子卖身给自己的情景；从母狗不会带养狗崽，联想到千花子没有把心思放在孩子身上；特别是从动物之间友善与和睦相处，联系到人与人之间的冷漠和寡情等等，落脚点都是放在人世间的事情上，而且多少留有自己的影子。川端虽以禽兽为题，实际上是抒发他对人性危机的感慨，呼唤和追求人性美，应该说在当时特定的环境下，还是有它的意义的。当然，作家只是徒然地慨叹人情的淡薄，并把它归结为“人各自都装有一个‘我’字”，人不像动物纯洁可爱，结局拖着烦恼、惆怅、寂寞、孤独的哀伤余韵，表露了浓重的虚无与宿命的思想。

在《禽兽》里，作家以冷峻的目光，仔细观察动物的生活规律与感情世界，对它们作了细致入微的刻画。在作家笔下的菊戴莺、波士顿狗都注入了丰富的感情和独自的人性，而不是采取一般简单的拟人法。就以菊戴莺的描写为例，他不仅栩栩如生地刻画了它们小巧的倩姿。优雅的睡态，而且深入挖掘它们内在高洁的气派、富有的生气和丰满的情感。它们初恋时，相依相偎，简直形同一体，彼此如此忠诚相爱，使得“怎么也感受不到人间可爱”的男主人公仿佛觉得“世界也变得可爱了”。这时小菊戴莺中的雄鸟逃出鸟笼，雌鸟仍被关在笼中，它们彼此不断啁啾鸣啭，你呼我应，又是显得那么凄凄切切，充满了哀伤之情，几乎催人泪下。可是，当男主人公又买来一对同类，放在笼中，这只孤身的雌鸟惊慌之余，不知所措，蹲在笼底板上仰望着立在栖木上的这对新来的不速之客，独自向隅，心情平静不下来，还在哀思自己死去的“丈夫”，情状甚是可怜。这种爱夫的品德，表现得多么真挚和崇高啊！特别是一雄一雌的小鸟关在同一笼中，面临新生活不协调的危机，产生几许莫名的哀伤，“他”就犹如看见了自己凄惨的面影。小说主人公的感情，更确切地说，作家的感情自然而然地同小鸟的感情交流共鸣。这是作家对禽兽生活独到的观察与概括，并经过独特的艺术处理，从而构成的这部作品独具的艺术特色。

这篇作品，将现实与回想交织起来，真实地展现人物内心世界的隐秘、波动，表现人物瞬间感受和整个意识流程。但是，川端又非常重视结构布局，使故事从开篇、发展、推移，以至结局都是很有逻辑、很有序列地推进，形成严密的结构。在总体上说，没有太大打乱时空的顺序，在局部上却采用了延伸时空的手法，借以加强人物心理的明晰变化，更深入地挖掘人物的内心世界。这是川端康成经过盲目追求意识流失败之后，在借鉴意识流手法和继承传统手法结合上所作的一次成功的尝试，形成了川端康成独具一格的创作风格，为《雪国》及其他的艺术创造，开辟了新的艺术天地。

这期间，除了《禽兽》之外，川端还有两篇重要的作品。《花的圆舞曲》描写舞蹈研究所的教师竹内，忍痛借债送其男弟子南条留洋学芭蕾舞，并凑钱为其两个女弟子铃木和星枝举办舞蹈会，来维持他们的艺术生活。南条学成归来，曾经对南条产生过淡淡爱情的铃木，看见他左腿患关节病，得靠手杖行动，作为一个舞蹈家已成为一具活僵尸，以他为主角而制定的表演计划也快成泡影，不禁悲痛欲绝，想以自己的爱的力量，让南条重返舞坛，然而没有凑效，可是，南条看见星枝热爱舞蹈事业，舞起来身不由己，像难以控制的疯子一样的情形，便被她的舞蹈艺术魅力所感染，受到很大的激励，已在自己体内腐死的舞蹈细胞顿时又复苏起来，重新继续自己的舞蹈事业。作

者试图通过这篇作品，宣扬学习艺术要有自我献身的精神，表现艺术的力量可以战胜病痛，战胜一切的主题思想。《花的圆舞曲》的问世，表明川端在题材的开拓和内容的追求上都有了新的探索，取得了可喜的发展。

《母亲的初恋》，描写了少女民子同男主角佐山初恋，后因被一个记者诓骗，同他结了婚，生下女儿雪子，记者病故，民子带着雪子改嫁给一个矿山工程师，不久被工程师抛弃。民子备受生活的煎熬，积劳成疾，但她仍然依恋着昔日初恋的情人佐山，追求着佐山的幻影，来安慰自身的不幸，她对雪子说过：“初恋的感情是无法消失的！”表现了这位母亲在爱情上经历坎坷之后，深深懂得初恋的感情是纯洁的。民子辞世之后，遗下这位十六岁的孤女雪子，由佐山收养，雪子同养父母三年的生活，结下了真挚的感情，在她十九岁出嫁时，对佐山吐露了一句：“我觉得夫人真幸福。”作家表明：“这是雪子唯一的一次爱的表白，也是唯一的一次对佐山的抗议。”就通篇而论，正如篇名显示的，他写了母亲的初恋之情，也写了雪子对养父佐山之间纯真而有克制的感情。难道不可说这是描写了初恋的母亲——民子的纯结的心灵和真挚的爱情吗？1940年，川端康成完成《母亲的初恋》之后，由于受到时局的影响，背负着战争的苦痛，一味地沉潜在日本古典文学中，徘徊在《源氏物语》的精神世界里，内心悲哀，在艺术与战时生活的相克中，他抱着一种悠然忘我的态度，企图忘却战争，忘却外界的一切。他离战时的生活是远了，但他从更深层次去关注文学。他根据战争体验，结合自己对日本古典的认识，加深寻找民族文化的自觉，对继承传统的理解也更加深刻了。他进一步把目光投向抚育过自己的“故乡”，以及通过古典朝向“民族的故乡”。人们称之为“闲人的归乡”，这是很形象的概括。

川端这种战时心态的表现，影响到他的创作，《雪国》就在这种时代的悲哀中产生了。

战争后期，川端康成除写了《高原》、《牧歌》、《故园》、《东海道》等几篇以外，甚少执笔写小说，更多地撰写以少年为对象的童话故事。而且连载中的《故园》、《东海道》还没有完成，就迎来了战争的结束。

第八章

《雪国》

——对生命憧憬的甘苦

一 《雪国》的创作经过

《雪国》是川端康成的第一部中篇小说，也是他最著名的代表作。《雪国》出现在战争期间，当时未能引起人们广泛的注目。但随着时间的检验，它逐渐在文坛上产生了很大的影响。

《雪国》从1935年1月起至1937年5月止，以相对独立的短篇形式，冠上《暮景的镜》、《白昼的镜》、《故事》、《徒劳》、《芭茅草》、《火枕》、《拍球歌》的标题，断断续续地陆续发表在《文艺春秋》、《改造》、《日本评论》、《中央公论》等多种杂志上。据作家自己介绍，他起初是计划围绕同一主题写成若干短篇的，完成了前四篇，还没有连贯的结构，待全部完成之后，才产生现在这样一个完整的故事情节，于1937年6月，由创元社汇集出版单行本，第一次冠以《雪国》的书名。

本来小说从开首的“夜空下一片白茫茫”的雪国开始，到在雪中火场仰望银河结束，这首尾的照应，在他下笔前就构思好的。本想成书以前再好好整理一遍，但却难以继续写下去。这单行本出版之后，川端觉得故事“开头与结尾呼应不好”，又多次到北国的越后汤泽旅行采访，收集资料，还阅读了铃木牧之的《北越雪谱》一书，进一步受到启示，获得了续写《雪国》的更多的素材。于是，他将北国的“雪中缱绻”以及他儿时喜欢观看的“火场”的场面加了进去，相隔三年半的时间，又补写了《雪中火场》和《银河》两章，分别在1940年12月号的《中央公论》和1941年8月号的《文艺春秋》上发表。但川端康成认为这两章写得“都失败了”。战争结束以后，他经过再三推敲，精雕细琢，对这两章作了重大的修改，篇名改为《雪国抄》、《续雪国》在1946年5月号的《晓钟》和1947年10月号的《小说新潮》上重新发表，并于1948年12月由创元社另出新版本，取消了原有的各章标题，好不容易才形成了现在的《雪国》定稿本。可以说，这部八万字的中篇小说，从1934年12月动笔创作到1948年12月完成定稿本，前后整整花了十四年的功夫。川端在这部小说上所花时间最多，所费精力最大，恐怕不仅在他本人的创作史，就是在日本文学创作史上也是空前的。作家本人说过：“这篇小说不是一气呵成，而是想起来就续写，断断续续地在杂志上发表，因此显得有点不统一、不协调”。有的评论家也说：“《雪国》是一部随处都可以中断的作品”。虽然如此，到了后来，作家将一些不连贯的地方修改补充，修订成定稿本，各章节就很少有游离于主题的痕迹，艺术结构也趋于完整。

创作《雪国》之前，川端康成经常到伊豆半岛旅行，幽居伊豆温泉旅馆伏案写作，主要以伊豆和浅草的风物作为创作的题材。后来他听了友人的劝说，在1934年5月（一说是12月）第一次远离东京，乘坐上越线火车，穿过落成不久的清木隧道，到了北国的越后汤泽。他在下榻的高半旅馆结识了

《独影自命》，《川端康成全集》，第33卷，第888—389页。

《独影自命》，《川端康成全集》，第33卷，第386—389页。

福田清人等：《川端康成》，第153页，1978年版。

一位十九岁妙龄的艺妓松荣。松荣原名小高菊，出生在新泻县三条地方的一贫农家中，排行老大，下有弟妹六人，由于家境贫寒，生活无着，九口之家陷在贫困的深渊里。小高菊十一岁那年，被迫告别亲人，来到长冈，自己什么也不知道就被转卖到汤泽温泉当了艺妓，从此便沦落风尘，备受生活的折磨。几年后，她才跳出火坑，回到家乡三条市嫁给一个裁缝匠，做了家庭主妇。在同小高菊的接触中，川端了解到这个从小受到社会遗弃的受损害的少女的辛酸生活和不幸命运，油然而生起了怜悯和同情。特别是这个少女相貌非凡、性情文雅，勤奋好学，给他留下了深刻的印象，在他心中萌发了创作的激情。可以说，《雪国》的发端就是从邂逅这个少女开始的。

川端从选择题材到完成初稿本的三年时间里，每年春秋两季都到越后汤泽，同小高菊交往，详细地了解这位献艺于寒村的少女的家庭身世，同她结下密切的关系。川端还给她签名赠书，馈赠礼物等。同时不断深入调查雪国的艺妓制度、生活方式，以及搜集雪国的民俗、风物、生活习惯乃至植物生态等等，广泛地撷取创作的素材。从《雪国》的主人公驹子的相貌、出身、境遇和活动舞台，不难找到小高菊的影子。正确地说，小高菊就是驹子的原型。不过，作为文学形象的驹子，自然不能与小高菊等同。作家在《独影自命》一文中回顾《雪国》创作经过，谈到驹子的模特儿问题时说：“从有模特儿这个意义上说，驹子是实有人物，但小说中的驹子同模特儿又有明显不同，正确地说，也许不是实际的存在”。

这里应该介绍两个有趣的插曲：一是，在“文艺恳谈会”给《雪国》发奖的大会上，知名作家宇野浩二同川端谈到驹子时总是使用敬语，而且热心地对川端说：你与其让驹子演奏杵家弥七的乐谱（这是小说的一段情节）倒不如让她弹奏研精会的乐谱好。宇野还真诚地希望川端把这个意见转告驹子，弄得川端不知如何是好。二是，1957年由东宝电影公司第一次将《雪国》改编成电影，搬上银幕以后，饰驹子的著名女演员岸惠子和饰岛村的男演员池部良一还特地邀请小高菊合影留念。这张照片至今仍挂在川端当时下榻的高半旅馆里，以作广告，招徕旅客。据说，1940年小高菊结束艺妓生活的时候，将川端的赠品全部付诸一炬了。

至于《雪国》的活动舞台，很长一段时间，作者无论在小说里或记述中都只提到“雪国的温泉”，而没有明确提及具体的地点。作者说：他特意把各地名隐埋起来，一是为了避免由于写明地名会妨碍读者想象的自由驰骋；二是担心会给作为模特儿的女子带来麻烦。1949年6月新潮社出版他的全集时，他才在全集第六卷后记中第一次明确说明：“《雪国》的地方是越后汤泽温泉”。

如果从作者的介绍和别人的反应来考察，可以肯定地说：生活中的小高菊就是驹子这个人物的原型。作家在汤泽温实际的生活体验就是《雪国》的故事的依据。它以真实的生活做基础，对原来的生活现象加以选择、提炼、集中，进行高度的艺术概括而形成的。同时，对于驹子这个人物作家也是从复杂的艺妓生活中找出具有特征的性格，发挥自己的想象作用，进行艺术虚构，创作出一个新的艺术形象来。

《雪国》产生的年代，正是日本帝国主义疯狂侵华年代。日本法西斯当局加强了对进步文学的残酷镇压，无产阶级的作家或惨遭杀害或被捕入狱，

一些意志不坚定者开始“转向”。一些作家也屈服于强大的压力，大搞“报国文学”，但更多的作家则开始保持沉默。此时川端康成之写《雪国》，如同谷崎润一郎之写《细雪》一样，是当时文学界的一种反抗思潮的产物。1984年日本文学评论家尾崎秀树曾对笔者说过：“川端对日本军国主义是消极反抗的，他的名作《雪国》的问世便是一个证明。”这一评价是符合川端及其《雪国》的创作的实际情况的。

二 主题与人物

在一部小说里，人物是主题的主要体现者。目前国内日本文学研究者对《雪国》的主题思想的论争，分歧点也主要集中在如何评价驹子这个人物形象上。因此，在探析《雪国》主题的时候，就不能不研究川端在这部小说中是如何塑造男女主人公驹子和岛村的。

在川端笔下，主人公驹子是在屈辱的环境下成长，经历了人间的沧桑。但是，她没有湮没在纸醉金迷的世界，而是承受着生活的不幸和压力，勤学苦练技艺，挣扎着生活下来。譬如，她克服重重困难，坚持不懈地记日记，学歌谣，习书法，读小说，练三弦琴，几年如一日，一丝不苟，一个人如果不是对生活、对未来抱有希望与憧憬，不是具有坚强的意志，光是为了“出卖色相”，要做到这些是不可能的。正如作家通过驹子的嘴所表示的，她要追求一种“正正经经的生活”，“只要环境许可，我还是想生活得干净些”。而且作家从官能感触出发，写了她“使人感到她的每个脚趾弯处都是很干净的”，给人留下她特别清洁的印象，与上述的性格描写起到了衬托的作用。作家的意图是很明显的，他写驹子的认真生活态度，目的在于说明驹子虽然沦落风尘，但仍未完全失去对人生理想的追求。因此，对于那种抹杀这些事实，说驹子这样做也是“为了更好地出卖声色和肉体”的说法实在是不能苟同的。驹子这样做，究竟为了什么？还不是想争取一点同命运抗争的力量，摆脱艺妓的处境，以便获得普通人起码的生活权利和恢复做人的地位吗？正如作家本人所说的，贯穿本书的是对人类生命的憧憬。当然，这种憧憬不完全是甘美，也隐含有苦楚。但我们说驹子这个形象充满了活力，她的存在是充实的，恐怕也不会过分吧。

驹子对生活的热爱和追求，还表现在她对纯真爱情的热切渴望上。她虽然沦落风尘，但并不甘心长期忍受这种被人玩弄的屈辱生活，她仍然要追求自己新的生活，仍然渴望得到普通女人应该得到的真正爱情，爱自己之所爱。驹子同行男的关系，作家写得比较含糊，不管他们两人有没有订婚，他们之间没有真正的爱情却是事实。所以，驹子同岛村邂逅，便把全部爱情倾注在岛村身上。她对岛村爱得越深，就越为岛村着想，而不顾自己的得失，甚至把自己的身心都依托于对方。这不是出卖肉体，而是爱的奉献，是不掺有任何杂念的。这种对爱情的态度是坦荡的，也是纯真的。她对岛村的爱恋，实际上是对朴素生活的依恋。她这种苦涩的爱情，实际上也是辛酸生活的一种病态的反映。本来驹子的祈求并不过分，更不能算是奢望，她只是渴求得到岛村的爱，能够过正常人的生活。也就是说，她所追求的是一个普通女子的正常权利。但是，作为一个现实问题，在那个社会是难以实现的。她追求的实际是一种理想的、极致的、实际上不存在的哀伤虚幻的爱。岛村把她的认真的生活态度和真挚的爱恋情感，都看作是“一种美的徒劳”，从某种意义上说，是相当准确的概括。

驹子的不幸遭遇，扭曲了她的灵魂，自然形成了她复杂矛盾而畸形的性

格：倔强、热情、纯真而又粗野、妖媚、邪俗。一方面，她认真地对待生活和感情，依然保持着乡村少女那种朴素、单纯的气质，内心里虽然隐忍着不幸的折磨，却抱有一种天真的意愿，企图要摆脱这种可诅咒的生活。另一方面，她毕竟是个艺妓，被迫充作有闲阶级的玩物，受人无情玩弄和践踏，弄得身心交瘁，疾病缠身乃至近乎发疯的程度，心理畸形变态，常常表露出烟花巷女子那种轻浮放荡的性格。她有时比较清醒，感到在人前卖笑的卑贱，力图摆脱这种不正常的生活状态，决心“正正经经地过日子”；有时又自我麻醉，明知同岛村的关系“不能持久”，却又想入非非地迷恋于他，过着放荡不羁的生活。这种矛盾、变态的心理特征，增强了驹子的形象内涵的深度和艺术感染力量。

川端写驹子的感情生活写得如此深沉，如此真切，正是因为他把自己的感情托现在驹子身上来向读者倾诉。他自己剖析道：写人物感情方面，“特别是驹子的感情，主要就是我的悲伤情绪，或许有些情绪要在这里向人们倾诉的吧”。岛村又是一个怎么样的文学形象呢？川端康成本人说过，“作者深入到作品人物驹子的内心世界之中，而对岛村则不大顾及”，岛村只不过“是映衬驹子的道具罢了”。也就是说，岛村是为了映衬、突出驹子而设计的。他是一个浪荡公子，坐食祖产，事业上无所作为，在对待爱情上，他已有妻室，却既爱驹子，又移情于叶子，又把女人当作愉悦的玩物，向往着一种非现实的幻觉爱。他把驹子倾注在他身上的实实在在的爱，看作是一种“单纯的徒劳”，难以实现的憧憬，乃至认为“生存本身就是一种徒劳”。他对叶子是单相思，看成是一种爱的幻影，并由于一场大火而破灭，化为乌有。最后作家有意识地安排追求纯真爱的驹子和追求虚幻爱的岛村之间的互相对立，以及叶子的猝然假死过去，使岛村对她的爱构成“非现实世界的幻影”，最终导致悲剧的结尾。在川端的笔下，岛村完全是一个悲观颓丧的虚无主义者。如果说，作家塑造的驹子是实际的存在，岛村则是幽灵的存在，他给人留下的，是一个木然的冷酷的影子。他的存在，只不过是完成映照驹子的一面镜子，以他的虚无来反映驹子的充实。以他的虚伪来反映驹子的纯真。我们在这里不也可以发现虚无中所充溢的生命吗。作家正是通过驹子这种纯真性去剖析人生的真谛。他笔下的人物的人生之谜，看似是一种秘密的抽象性，实际上通过特殊的阐释，尽量体现出它的具体性、充实性，从而使作品的艺术升华，达到作家对人物生命所追求的目的。川端本人说过的“我写了驹子，是否也写了岛村的爱了呢？岛村把不能爱的悲哀和后悔埋藏在内心里，那种空虚感难道不是反而使作品中的驹子更难过地浮现出来了吗？”就足以说明这一点。

从作家没有把岛村作为主要人物，而是把驹子放在更重要的地位，就可以看出，作家是明显地站在生活的弱者一边，把自己的同情掬洒在社会最底层的受鄙视受损害的驹子身上。而且他多次通过驹子之口，指责岛村“玩世不恭”，是“靠不住的人”，是“薄情郎”。这实际上就是对岛村那种游移不定的性格的一种鞭挞，尽管这种鞭挞是间接的、无力的，但无论如何也不能认为作家是完全赞美岛村的。当然，川端在观念形态上，又同岛村的虚无

《独影自命》，《川端康成全集》，第33卷，第388页。

《独影自命》，《川端康成全集》，第33卷，第388页。

《独影自命》，《川端康成全集》，第33卷，第390页。

思想有所共鸣，不时让岛村流露出自我否定的意识，觉得驹子的存在是“非常认真的”，自己对驹子的“虚伪的麻木不仁是危险的，是一种寡廉鲜耻的表现”，为自己“轻易地欺骗了她”而深感愧疚，有时甚至借驹子的口说岛村是个“好人”，从而多少为岛村抹上一层不应有的光彩。

川端康成一再表白，《伊豆的舞女》中学生这个人物的原型是自己，而《雪国》中的岛村则不是，并表示他尽可能有意识地把岛村同自己分开来写，但是岛村在实际生活中把自己看作是无意义的存在，并为此而烦恼，企图从同女性邂逅中寻找慰藉，以追求一瞬间忘却自己的非现实感，在作家身上还是可以找到一丝痕迹的。特别是川端对世界、人的存在的虚无的观点，相当浓重地投影到岛村的形象上。应该说，川端对岛村这个人物的褒贬是参半的。有的地方是肯定他，但更多的是否定他。作家对岛村这个人物的态度，正是他本人在现实生活中对自我的肯定与否定的写照。

关于书中的其他两个人物叶子和行男，川端着墨不多，叶子只出现过几次：在火车上护送行男、在温泉浴场里放声歌唱、给驹子送替换衣物、替驹子给岛村送字条、给行男上坟，最后坠身火场，都是寥寥几笔，一晃而过。据川端后来说，他本来是想把若明若暗的叶子再多添几笔，也让她探寻同驹子的来龙去脉，但最终还是省略了。行男的出现，就只有在火车上的一个场面，比起岛村来，更是“道具式的人物”。

叶子在川端的笔下是个性格完整的形象。她有着同驹子相似的悲凉身世。她非常同情驹子，觉得驹子是个可怜的好人，多次要岛村“好好待她”。这位非常纯朴的少女，“从没有赴宴陪过客”，同岛村接触也“充满了警惕”的神色，最后因为生活无着，才祈求岛村带她到东京当女佣。但是，让叶子依靠岛村这样一个人会有什么结果呢？作家可能不忍心让叶子重蹈驹子的覆辙，成为驹子第二，可他又无法为这个弱女。找到一条光明的出路，寻得一个美好的归宿，最后只好让她坠身大火，假死过去，几乎夺去她的生命。在川端看来，死不是终点，而是生的起点，是最高艺术，最美的表现。因而他没有把叶子的假死看作是生命的完结，而看作是生命的延续，是新生命的开始，以此保持叶子形象的纯洁性和完美性，加强驹子的悲剧色彩，使人人为她掬洒更多的同情的眼泪。川端康成在《雪国》中无疑是选择驹子作为主要人物，他说过：“我觉得与其认为作品是以岛村为中心，而把驹子和叶子搁置在他的两边，不如说以驹子为中心，在她的两边安置了岛村和叶子更好些。所谓两边的岛村和叶子，是采用不同的写法，哪方都没有明确写出来。

（中略）对我来说，这部作品完结之后，岛村不再来了，而驹子抱着失常的叶子而活着的形象，便朦朦胧胧地浮现出来了。”总的来说，川端是以赞美的笔调来描写驹子这个被世俗鄙视的少女的，正如他本人所说的：“从感情上说，驹子的哀伤，就是我的哀伤。”的确，他是很动情地写了驹子，以驹子的悲剧命运沉重地撞击着人们的心扉，激起了人们的深切的同情，隐约地给人们留下一些深思的问题：像驹子这样一个苦女子，为什么不能认认真真地生活，清清白白地做人？为什么不能获得真正的爱情，尽情地享受爱情的欢乐？从而更突出驹子追求独立的人格和自由，探求人的生存价值和意义。从这个意义上说，她是带有些许现代自由思想色彩的。但是，我们也不能否认，作家不仅没有让驹子用自己的力量去争取自己的幸福和理想，她把全部

希望寄托在岛村身上；岛村却把驹子对他的爱，乃至驹子生存本身都看作是“徒劳”的，借此宣扬世界一切都是虚幻，人的一切努力都是徒劳，流露了悲观的情绪。

关于岛村、驹子和叶子这三个人物的形象，川端康成研究家长谷川泉作了这样的概括，“《雪国》虽然仅由岛村、驹子、叶子三个出场人物来支撑，但是由于岛村是作为作者虚设的一个寂寞的人物，川端硬把这个人物从作者自身中推到远方，并用嫌恶和憎恨的目光凝视他。因此突然降低了这个人物在《雪国》中的地位。岛村只不过是个值得珍重的空虚无物的虚像罢了。当然他就不是活生生的形象。当以岛村为背景所描写的驹子和叶子拨动岛村的心弦时，这才使岛村栩栩如生地活了过来。作者只不过是作了这样的情节设计而已。”

三 对传统的新追求

川端康成在《伊豆的舞女》中力求体现日本的传统美，《雪国》中对此又作了进一步的探索，更重视气韵，追求“心”的表现，即精神上的“余情美”。

日本文学的传统特质之一，是排斥理而尊重情，言理也是情理结合，追求一种余情的美。这种余情美，是哀与艳的结合，将“哀”余情化，以求余情的艳。这里所指的艳，是表面华丽而内在深玄，具有一种神秘、朦胧、内在的和感受性的美，而不是外在的、观照性的美。这种艳不完全是肉感性、官能性的妖艳，也不完全是好色的情趣，而是从颓唐的官能中升华而成为艳的余情，是已经心灵化、净化了的，沐浴着一种内在庄严的气韵，包含着寂寞与悲哀的意味。应该承认，日本文学这种余情的艳，虽然有其颓伤的一面，但也不能否定其净化的一面。

川端康成在《雪国》中继承和发展日本文学这种“余情美”的传统，特别强调美是属于心灵的力量。他重神而轻形，如描写驹子的情绪、精神和心灵世界，始终贯彻悲哀的心绪。作家对于驹子生活、爱情的描写，既不是肉欲化，也不仅仅是精神化，而是一种人情化。

川端是怀着丰富的同情心来塑造驹子的性格的，这种性格本身包含了悲剧性。驹子流露出来的是内在真实的哀愁、洋溢着一种健康的生活情趣和天真纯朴的性格特点，而作家为了使驹子保持“余情美”，着力将驹子置身的肉感世界情操化，展现一种艳的余情。从表面上看，这个女性装饰得十分妖艳、放荡，实际上却反映了她内在的悲伤，带有沉痛的哀愁和咏叹。应该说，川端康成在《雪国》中所描写的人物的种种悲哀，以及这种悲哀的余情化，是有着自己的理念的，这是作家的人情主义的表现。《雪国》接触到了生活的最深层面，同时又深化了精神上的“余情美”。这种精神主义的价值，决定了驹子这个人物的行为模式，而且通过它来探讨人生的感伤，在一定程度上表现了作家强作自我慰藉，以求超脱的心态。作家这种朴质无华、平淡自然的美学追求，富有情趣韵味，同时也与其人生空漠，无所寄托之情感深刻地联系在一起。反映了作家退避社会、厌弃尘世的人生态度。

《雪国》的人物带有日本式的余情美，而《雪国》的景物则具有强烈的日本文学传统的季节感，以对季节的描写来表现人的情感的美。

季节感是日本文学的传统。从《万叶集》到《源氏物语》、《徒然草》，

乃至和歌、俳句等日本古典文学，对季节的感受表现了异常的关心。所谓季节感，不仅是指对春夏秋冬四季的循序推移的感受性，而且是对在日本文化土壤上酝酿而成的人与自然、人的感情与季节的风物交织，内中蕴含着苦恼、妖艳、爱恋情绪的理解性。季节感在一个侧面反映了日本民族的文化心态。

日本文学传统的季节感，正是形成川端康成对自然的感受和理解的重要条件。他不是孤立地描写自然风物，也不是一般意义上的寓情于景或触景生情，而是含有更高层次的意味。即他将人的思想感情，人的精神注入自然风物之中，达到变我为物、变物为我、物我一体的境界。这种自然的人化的艺术传统，在《雪国》中浸润最为深广。

作品开首的名句：

穿过县界长长的隧道，便是雪国。夜空下一片白茫茫，火车在信号所前停了下来。

这寥寥数语，完美地说明主人公岛村已到达雪国，写出了雪国的自然景象；接着又写了远方“那边的白雪，早已被黑暗吞噬了”的自然状态，马上给人一种冷寂、凄枪的感觉，暗示和象征岛村去探望的驹子的不祥未来，对情节的发展作了有力的铺垫。

川端康成一向强调：四季时令变化的美，不仅包含山川草木、宇宙万物、大自然的一切，而且包含人的感情的美。作家这种对自然的态度，充分表现在《雪国》的描绘冬季变迁上，他写雪国严冬的暴雪、深秋的初雪、早春的残雪等季节的转换、景物的变化，乃至映在雪景镜中人物的虚幻和象征，都是移入人的感情和精神，作为伴随人物感情的旋律来描写的。譬如映着山上积雪的化妆镜中的驹子的脸，不仅以雪景托出驹子“无法形容的纯洁的美”，而且注入了驹子昂扬的感情。映着雪中暮景的车厢玻璃窗上的叶子的脸，形容了叶子的妖艳和美丽，移入了对叶子纯洁情感的体味，并使叶子好像漂浮在流逝的暮景中，产生了一种虚幻力量，把岛村深深地吸引住，从而唤回岛村对自然和自己容易失去的真挚感情，使人物乃至作家自身与自然完全合为一体，从自然中吮吸灵感，获取心灵的解救。这种优美的“无我之境”，没有直接表露或抒发作家的主观感情，却通过自然景物的客观描绘，极为清晰地表达了作家的思想、情感乃至生活环境。特别是川端对驹子人生道路的坎坷，以及她苦苦搏斗的生活方式，用了秋虫在死亡线上痛苦挣扎的铺述加以暗示，并通过星光闪耀的夜空，严寒深沉的夜色，乃至沁人肺腑的雪夜的宁静，映衬出驹子纯真的存在。总之，《雪国》在写到雪景的艳丽，写到苦恼的悲哀，都催生着妖艳之情，余情之美。在这里流露出日本的情调和自然心态，有一种浓厚的日本式的抒情风味。

川端在《雪国》中充分发挥他的感情的感觉力，去展现人物的思想感情。譬如描写岛村坐上火车后所陷入的非现实的情绪世界，他听见单调的车轮声，觉得像是驹子“断断续续的”、“简短的”话语，仿佛是驹子“竭力争取生存下去的象征”。而岛村听见叶子“清澈得近乎悲戚的优美的声音”，又联系起车轮声，觉得它比车轮声留下的更长的余韵，“似乎是纯洁爱情的回声”。这些声音都有一种诱发力量，将自己的寂寞也移入外界自然中，表现了岛村对驹子既依恋又背离，而对叶子则是热烈的追求。作家把人物的视觉和听觉感受互相作用，并与自然契合，从更深的层面展露人物的心态和感受。

《雪国》在继承传统的基础上，充分运用“意识流”手法，采用象征和

暗示、自由联想，来剖析人物的深层心理。同时又用日本文学传统的严谨格调加以限制，使自由联想有序展开，两者巧妙结合，达到了完美的协调。譬如作家借助两面镜子（一面暮景中的镜子，一面白昼中的镜子）作为跳板，把岛村诱入超现实的回想世界。从岛村第二次乘火车奔赴雪国途中，偶然窥见夕阳映照的火车玻璃窗上（这是前一面镜子）的叶子的面庞开始，即采用象征的手法，捕捉超现实的暮景中的镜子，揭示了《雪国》主题的象征：

黄昏的景色在镜后移动着。也就是说，镜面映现的虚像与镜后的实物好像电影里的叠影一样在晃动。出场人物和背景没有任何联系。而且人物是一种透明的幻像，景物则是在夜霭中的朦胧暗流，两者消融在一起，描绘出一个超脱人世的象征的世界。特别是当山野里的灯火映照在姑娘的脸上时，那一种无法形容的美，使岛村的心都几乎为之颤动。

在遥远的山巅上空，还淡淡地残留着晚霞的余晖。透过车窗玻璃看见的景物轮廓，退到远方，却没有消逝，但已经黯然失色了。尽管火车继续往前奔驰，在他看来，山野那平凡的姿态越是显得更加平凡了。由于什么东西都不十分惹他注目，他内心反而好像隐隐地存在着一种巨大的感情激流。这自然是由于镜中浮现出姑娘的脸的缘故。只有身影映在窗玻璃上的部分，遮住了窗外的暮景，然而，景色却在姑娘的轮廓周围不断地移动，使人觉得姑娘的脸也像是透明的。是不是真的透明呢？这是一种错觉。因为从姑娘面影后面不停地掠过的暮景，仿佛是从她脸的前面流过。定睛一看，却又扑朔迷离。车厢里也不太明亮。窗玻璃上的映像不像真的镜子那样清晰了。反光没有了。这使岛村看入了神，他渐渐地忘却了镜子的存在，只觉得姑娘好像漂浮在流逝的暮景之中。

这当儿，姑娘的脸上闪现着灯光。镜中映像的清晰度并没有减弱窗外的灯火。灯火也没有把映像抹去。灯火就这样从她的脸上闪过，但并没有把脸照亮。这是一束从远方投来的寒光，模模糊糊地照亮了她眼睛的周围。她的眼睛同灯火重叠的那一瞬间，就像在夕阳的余晖里飞舞的妖艳而美丽的夜光虫。

镜子中叶子是异样美的虚像，引起岛村扑朔迷离的回忆，似乎已把他带到遥远的另一个女子——驹子的身边，接着倒叙岛村第一次同驹子相遇的情景。次日到达雪国，从映在白昼化妆镜中（这是后一面镜子）的白花花的雪景里，看见了驹子的红彤彤的脸，又勾起了他对昨夜映在暮景镜中的叶子的回忆。作家写岛村第三次赴雪国，更多的是与驹子的交往，当他们两人的关系无法维持、岛村决计离开雪国时，又突然加进“雪中火场”，由于叶子的坠身火海，把现实带回到梦幻的世界，这时再次出现镜中人物与景物的流动，增加了意识流的新鲜感。作家运用这种联想的跳跃，突破时空的限制，使人物从虚像到实像，又从实像推回到虚像，实实在在地反映了岛村、驹子和叶子三人的虚虚实实的三角关系；同时从故事的发展来说，从现实世界到梦幻，又从梦幻到现实世界，或者在一个并列的平面上展开，或者时空倒错，但跳跃却很有节奏感。通过跳跃的联想，一步步地唤起岛村对驹子和叶子的爱恋之情，驹子和叶子的内心世界常常是在岛村的意识流动中展露出来。岛村遥远的憧憬着流动于理智的镜中，而镜子又属于遥远的世界，驹子和叶子都是属于岛村的感觉中产生的幻觉，把岛村的心情、情绪朦胧化，增加感情的感觉色彩和抒情风格，表现了川端式的“意识流”独特的日本风格。

四 创作成熟的标志

如果说，短篇小说《伊豆的舞女》是川端康成的成名作，奠定了作家在

日本文坛的地位，那么相隔八九年后发表的中篇小说《雪国》，就标志着川端在创作上已经成熟，达到了他自己的艺术高峰，最后导致他成为蜚声世界的名家，“康成已不仅是日本的康成，而且成为世界的康成了”。他在国际文坛上占有一席之地，因《雪国》的出现而当之无愧。说《雪国》是川端创作的成熟标志和艺术高峰，主要表现在两个方面：

其一，在艺术上开始了一条新路。川端从事文学创作伊始，就富于探索精神。尽管他在一生的创作道路上有成功的经验，也有失败的尝试，走过一条弯弯曲曲的道路。他习作之初，他的作品大都带有传统私小说的性质，多少留下自然主义痕迹，情调比较低沉、哀伤。新感觉派时期，他又全盘否定传统，盲目追求西方现代主义文学，无论在文体上或在内容上都很少找到日本传统的气质，但他并没有放弃艺术上的新追求，且不断总结经验，重又回归到对传统艺术进行探索。他的《伊豆的舞女》在吸收西方文学优点的基础上，力图保持日本文学的传统色彩作了新尝试。而《雪国》则使两者的结合达到了炉火纯青的地步。这是作家在《伊豆的舞女》中所表现出来的物质和风格的升华，它赋予作品更浓厚的日本色彩。

其二，从《雪国》开始，川端的创作无论从内容或从形式来说，都形成了自己的创作个性。川端早期的作品，多半表现“孤儿的感情”，但还不能说形成了自己的鲜明艺术个性。经过《林金花的忧郁》、《招魂节一景》、《伊豆的舞女》等的艺术实践，创作经验不断丰富，艺术才能得到充分发挥，使其创作个性得到了更加突出、更加鲜明的表现。他善于以抒情笔墨，刻画下层少女的性格和命运，并在抒情的画面中贯穿着对纯真爱情热烈的赞颂，对美与爱的理想表示朦胧的向往，以及对人生无常和徒劳毫不掩饰的渲染。比起以前的作品来，《雪国》对人物心理刻画的更加细腻和丰富，更加显出作家饱含热情的创作个性。尽管在其后的创作中，川端的风格还有发展，但始终是和《雪国》所形成的基本特色相联系的。

《雪国》问世之后，时至今日一直是日本文学界评论的重点对象之一，评论有褒有贬，但褒誉者居多，大多肯定它在现代日本文学史上的地位，说它是“昭和文学的杰出代表作”、“堪称抒情文学的最高峰”；也估价了它在川端文学中的位置，认为这标志“川端康成的艺术达到了顶峰”，“是川端康成作品群中的高峰杰作”，“记录了川端的艺术的一个顶点”；有的评论家还说，《雪国》是川端的“过去艺术的总和”，“川端是《雪国》的作家，为了《雪国》，川端可以失去其他作品”，以及《雪国》升华和凝聚了川端作家的天资的作品”，乃至认为“川端康成文学明确地体现了日本美的传统，它代表日本文学走向世界是最合适的”等等。但是，也有的贬之为“颓废的美”或“颓废和死亡的文学”。因为它所继承的日本美，“正是一种颓废的感情，它是从接近毁灭和死亡而更加炽热的官能的冲动及其虚无、悲哀中产生的”。

《雪国》的问世，也引起国际文坛的广泛关注。川端康成的作品群中，被翻译介绍到海外最多的便是《雪国》。1957年秋，它首先被译成英文在英国出版；继之，德国、瑞典、芬兰、意大利、法国、荷兰、西班牙、波兰、匈牙利，捷克斯洛伐克、罗马尼亚、保加利亚、南斯拉夫、前苏联、土耳其、越南、韩国、泰国、印度尼西亚、印度、孟加拉等国先后用本国文字翻译出版了六十多个版本。还出版了世界语译本。在我国，台湾1957年出现了第一个中译本，之后，台湾和香港地区又先后有八个不同的中译本相继问世。内

地于 1981 年也将《雪国》译成中文与读者见面，到目前为止，已有四五种不同的中译文版本了，尽管内地的日本文学翻译评论界对《雪国》的反响不一，但它的浓郁的日本色彩和清淡而纯真的艺术美，确实博得了读者的喜爱，引起了文艺界的兴趣，从而掀起一个小小的“川端热”。

第九章

战后的岁月

一 战败的哀愁

1945年8月15日，日本国正式宣布无条件投降。这是全世界人民反法西斯战争的胜利，是中国人民抗日战争的胜利。日本人民也在战争的痛苦磨炼中获得了新生。

战争，不仅夺去人民的生命，毁坏大好的山河，还泯灭人类的文明，给人民、包括侵略国的人民带来深重的灾难。所以，人民在迎接战争结束的时候，都是普天同庆的，但是，在日本具体的历史条件下，日本作家几乎都被卷入侵略战争的旋涡，日本战败对他们的冲击是强烈的。他们大多数人是带着严重的心灵创伤，迎来了战争的结束。

8月15日中午，日本天皇通过广播下达日本国无条件投降的诏书。川端康成和妻子秀子、养女政子穿着带家徽的礼服，端坐在收音机旁聆听天皇的声音。在这之前三个月，川端在鹿儿岛鹿屋海军特攻队基地采访时早已感受日本必将战败的气氛，同时对于日本即将投降的消息也偶有所闻。所以，他在听广播的时候表现得非常沉静，丝毫不感到意外，他说：“战败与投降，使大多数国民惊愕不已，但我却不感到突然”。当时仍然主持“镰仓文库”租书屋的他，听完广播之后，担心美军占领日本之后，会立即加强新闻出版的检查制度，便一个人悄悄地把“镰仓文库”租书屋收藏的左翼和右翼的图书，用背包搬回家中，统统付诸一炬。

与此同时，他还将在战争末期写就的《英灵的遗文》和有关感想文全部收藏在箱底，反映了他的战争的“生涯也结束了”。

川端康成同大多数日本国民一样，在日本战败以后，产生了一种虚脱感、摆脱军国主义桎梏的解放感和美军占领下的屈辱感，这几种复杂的情绪交错在一起，使他陷入迷惘的状态，长时期沉浸在战败的悲哀之中。他说：我们目睹了这个国家几乎灭亡的过程。我们目睹了那场战争的结束。人生的悲剧、人类的苦难和不幸，不能不改变我对人生的思考，同时对人生和文学的思考，并且开始以更长的时间尺度来衡量。所以他一方面认为这场侵略战争是“一场错误的、遭到如此惨败的战争，多少能缓和我心中的近代病毒，那多好啊！”“日本战败后，我更加切实地感到自己生活在现在的日本国土上。对我来说，比起政治上的愤慨来，我更多的是内心的哀伤，我的工作恐怕无法摆脱这种哀伤”。“这种哀伤彻身透骨，反而使我的灵魂更加自由和安定了！”另一方面，他又说：“战后我感到自己好像死去一样”¹，“我感到自己的生涯也结束了。直到现在，我还不能从这种感觉中站起来”²，“没有能力感受真正的悲剧和不幸，我过去这种想法，现在变得更加强烈了。所谓没有能力感受，恐怕也就是本能上感受不到吧”³，于是，他表示：“不

¹《感伤之塔》，《川端康成全集》，第22卷，第149—150页。

²《川端康成全集》附录，编辑部：《关于重逢》。

³《感伤之塔》，《川端康成全集》，第22卷，第149—150页。

⁴《我的思考》，《川端康成全集》，第27卷，第434页。

⁵《独影自命》，《川端康成全集》，第33卷，第268—269页。

相信战后的世相风俗，或许也不相信现实的东西”了。

日本投降后过了半个月，即8月底，川端康成等人在大同造纸公司的建议下，将“镰仓文库”租书屋扩充为“镰仓文库”出版社，并在东京日本桥白木屋百货公司大楼租赁了一个地方，开设了出版社的事务所。川端担任常务董事，每天都得从镰仓上东京主持出版社的业务。此后五年内，正如秀子夫人所回忆的，“当时他的生活，可以说简直同‘镰仓文库’出版‘一心同体，了”。经过长期的战争，战后日本书荒十分严重，而读者产生了强烈的读书欲望，所以“镰仓文库”出版社的工作特别繁忙。它不仅在地方上开设了分社，而且除出版图书以外，还编辑出版《人间》、《文艺往来》、《妇女文库》、《社会》等杂志。川端康成亲自担任《人间》杂志的编辑工作，倾注精力于发掘新作家，一手培养和扶植了青年作家三岛由纪夫。三岛的处女作《烟草》就是经川端的手发表在《人间》杂志上的，川端之所以参加繁忙的编辑出版工作，按川端本人说：“我由于事务工作忙，冲淡了对战败的悲哀和忧郁，我感到幸福”。他大约想以繁忙的工作，避免自己从战败沉重打击下倒下去吧。但是，他又担心“出版社编辑出版杂志，万一发生新的战争，宣传机构不知如何动作，也就觉得参预这项工作有点危险，心情总是沉静不下来。战后头几年，他很少创作小说。

日本的彻底失败，从根本上动摇了整个日本，也动摇了日本的传统文化。川端康成对战争以及战败的反思，自然扩展为对民族历史文化的重新认识，以及审美意识中潜在的传统的苏醒。他觉得作为一个日本人，在战后的祖国更需要继承日本的美，他说：“我已经只能吟咏日本的悲哀”，“日本的‘悲哀’是同美相通的”；“除了日本的悲哀美以外，今后我一行字也不想写了”。他认为战败后他这种气质更强烈了。对一个日本作家来说，这也许是必然的趋势。因此可以说，川端康成战后生活一个最大的特点，就是对日本民族生活方式的依恋和自信，对日本传统文化的执着和追求。

川端在战后的这种哀伤情绪，既含有对战败的哀叹，反映战后失去独立的悲伤和对美占领时代各种事态的愤懑，同时还掺杂着对战争夺去他的青春年华怨恨，他悲叹：“对我们的生命来说，究竟战争时间是长还是短呢？可能有人认为是这可怕的浪费吧。时间对人来说，就是偶然，也绝不应轻易地让它浪费”。“战败的哀伤，随着身心的衰颓而来，自己生长的国土和时间都仿佛被毁灭了”，“我也悲伤战争流逝自己的年华”。再加上这个时期他的至友片冈铁兵、岛木健作、武田麟太郎，掘辰雄相继辞世，他的恩人横光利一、菊池宽先后于1947、1948年作古，这些人的葬礼，他都得参加，并致悼词，于是又有人戏笑他是“吊唁的名人”，产生了“第二次的孤儿感情”。

川端康成的哀愁是复杂的，既有对个人前途的忧怨，也有对师友之死的哀伤，但更多的是对战争、战败和战争后现实的痛恨。这一点，他在旁听东

《哀愁》，《川端康成全集》，第27卷，第391页。

川端秀子：《回忆川端康成》，《川端康成全集》附录。

《战败的时候》，《川端康成全集》，第28卷，第9页。

《不灭的美》，《川端康成全集》，第28卷，第380页。

《追悼岛木健作》，《川端康成全集》，第34卷，第44页。

《感伤之塔》，《川端康成全集》，第22卷，第149页。

《山茶花》，《川端康成全集》，第1卷，第440—445页。

京国际法庭审判日本战争罪犯之后更加明显地流露出来。川端接受《读卖新闻》的委托，于 1948 年 11 月 12 日出席旁听东京国际军事法庭最后一天对日本战犯的宣判，头天晚上，他非常忧郁，彻夜不能成眠，除了生理上的因素（他正好患感冒、头痛、腹泻，他是带着怀炉去参加的）以外，还有心理的原因，这就是川端本人所说的：“日本人的残暴行为，受到惩罚，这是最大的耻辱”。他旁听之后写了两篇文章，题目《东京法庭上的老人》和《东京法庭判决之日》更充分表现了他的愤恨和忧郁交杂的矛盾心理。他在《东京法庭上的老人》一文中愤愤地写道：

这些人如此指导国家和民族，却不相信是愚蠢的。他们是国家动荡时期的得势者，他们把我们的过去放在被告席上。

我看到他们作为无力的被告而受到审判，就对国家、对历史产生了怀疑。我觉得：想想过去、现在和未来，是会有教益的。

他在《东京法庭判决之日》一文对战后的时局和政策还表示了忧虑的心情：

东京法庭的判决，可能是一种政治下场吧。这种下场难道能够达到明朗、确实地解决问题的目的吗？目前日本的国情和世界的形势，不能从我的头脑中抹去，这是我忧郁的原因。假如这些人是历史上最后一批战争罪犯，我的忧郁也就可以拂除，街上就会响起欢快的歌声！但是，这只是一种祈祷罢了。另外，即使日本已经丧失了发动战争的能力，或者丧失了防卫的能力，国内的政治又将会如何呢？今天我仍然不清楚，还是冷漠些吧。虽然我过去受到政治的残害，但当

我看见这些战犯的形象似是象征，也似是残影，我就想到现在和将来的政治。也许这也是我忧郁的原因。日本人的暴行在国际法庭上受到追究，更是我忧郁的原因。暴行是附在世界战争历史上的东西。但是，过去一切罪恶的例子，是不可能为新的罪恶辩解的，当今的文明世界，假如存在不进行残暴战争的国家，而日本却更多地进行战争，那就没有比这个更讨厌的了。

从这两段话里，我们不难看出，川端在战败的哀愁是十分深沉的，既有个人的原因，更多的是历史的也是社会的原因。

也许川端康成从战败的哀伤中悟到一点道理吧，他的战后生活另一个特点，就是积极关心文学家的国际生活，关心国际文学交流和国际和平运动。众所周知，他向来是同现实保持一定距离的，对政治的兴趣也很淡薄，战后他还曾一再表白：“以战后为界，我的脚从这里离开了现实，遨游太空。本来我就没有深入接触现实，也许我是很容易脱离现实的”。然而，事实上，他并非完全脱离现实。毋宁说，他比战前、战争期间，更多地接触现实，无论在社会活动中，还是在文学创作上，他都用自己独特的方式对现实作出反应。

《近事》，《川端康成全集》，第 27 卷，第 411 页。

《川端康成全集》，第 27 卷，第 401 页。

《川端康成全集》，第 28 卷，第 205 页。

《独影自命》，《川端康成全集》，第 33 卷，第 268 页。

川端过去一向与外国作家无甚私人交往，战后却积极从事国际文学交流活动和国际和平运动。1947年，他同日本作家一起开始致力于日本笔会的重建工作，成绩卓著。1948年5月，他继岛崎藤村、正宗白鸟、志贺直哉之后，出任了第四届日本笔会会长的职务。在他的努力下，国际笔会恢复了日本笔会的资格。1949年9月，国际笔会在意大利威尼斯召开第21届大会，邀请川端康成等日本作家出席会议。但当时日本外汇短缺，川端他们未能成行。川端康成给大会发贺信，除了表示努力发展日本同世界各国文学交流以外，还表达了以下的愿望：“日本笔会在政治上也要以自由作为基础，不参加政党运动。我们所有会员都憎恨反动的政治和暴力的战争，否定国内的暴力”；“日本笔会誓为拥护和平运动而竭尽绵薄之力，并把它作为自己的义务”。同时，1962年他参加了“呼吁世界和平七人委员会”。他从人道主义的立场出发，积极参加反对战争、维护和平的运动。

同年11月，川端和丰岛与志雄、青野季吉、小松清等日本笔会作家应广岛市政府的邀请，访问了最先受到原子弹轰炸的广岛市，采访了原子弹爆炸中心。翌年4、5月间，他又同二十余名作家、新闻记者再次访问了广岛和长崎，并在广岛召开了“日本笔会广岛之会”，讨论了“世界和平文艺”的主题。川端康成负责起草和在会上宣读了《和平宣言》。会后，他把目睹的原子弹悲剧的感受，写成《武器招来战争》一文，反对使用原子弹、氢弹，呼吁“应从这悲剧之地传达我们和平的声音！”发誓“作为作家，要为维护世界和平而付出纯朴而诚实的努力！”他并计划把广岛和长崎的历史悲剧写成小说，写成痛苦的记录，而不是愤怒的文章。结果，没有写成。

川端康成作为日本笔会会长，为了促进东西方文化交流，促使世界各国更关心日本和东方文化，与日本作家一起不遗余力地争取在日本召开国际笔会东京大会。当时日本经济还没完全复兴，在日本承办这样一个大会，最大的困难就是筹措三千万日元的经费问题。日本笔会内部对是否在日本举办议论纷坛。川端当机立断地说了一句：“只好搞了吧！”就统一了大家的意见，决定下来了。为此，他同日本笔会事务局长松冈洋子亲赴英国伦敦，出席国际笔会执行委员会，提出了在日本举办这次会议的申请；同时赴法国、西德、意大利、丹麦等欧洲国家访问，面邀这些国家的知名作家予会。他回到日本国内，又同日本笔会会员一起，马不停蹄地向市民、工人、学生募捐，解决了会议最大的困难——经费问题，促使国际笔会第29届大会得以顺利地在东京召开，打破了国际笔会以欧洲为中心的状态，同时向世界宣传了战后新生的日本和日本文学，获得了很大的成功。川端康成为了筹备这次大会，人都憔悴了，甚至有点神经质了。这时期他什么东西也没有写。这次国际笔会的胜利召开，无疑是日本作家和世界各国作家共同努力的结果，但川端康成作为东道国笔会会长，他完成了重要的任务，在国际笔会同、特别是在东方国家笔会同人中赢得了很大的声誉。国际笔会根据他对于这次大会的成功所作出的贡献，于1958年2月推举他担任国际笔会副会长。日本文学振兴会为表彰他在举办这次大会所作的努力，授予他菊池宽奖。日本笔会在他1965年辞去日本笔会会长一职以后，为表彰其多年功绩，赠以高田搏原所作的作家半身塑像。

《寄威尼斯国际笔会第21届大会》，《川端康成全集》，第34卷，第11页。

《川端康成全集》，第34卷，第14页。

出任日本笔会会长期间，川端还亲赴法兰克福、里约热内卢、圣保罗、奥斯陆、汉城参加国际笔会第30、31、32和38届世界大会，并赴韩国、我国台湾参加亚洲笔会的活动。1956年他就“匈牙利事件”发表声明，表示所谓“同情争取自由而受迫害的人们”。1968年，同石川淳、安部公房、三岛由纪夫等作家就我国“文化大革命”发表联合声明，呼吁“维持学术与艺术的独立自主”，反对“将文学艺术作为政治权力的工具”。

康成在战后还为促进日中友好和文化交流。以及恢复日中邦交做出了自己的努力和贡献，他于1971年同“呼吁和平七人委员会”的委员一起发出恢复日中邦交的倡议书。他在家中接待过我访日的作家，共叙文学与友谊。

川端康成一向孤独、寂寥，甚少参加社会活动，却如此热情地投入国内外的文学活动与和平友好运动，而且成为日本文坛最活跃的作家之一，这对于战后一再声明“离开了现实，遨游太空”的他来说，是另一面的真实。

二 接受反战、民主思潮的洗礼

战争结束以后，在激变和复杂的政治形势下，日本社会涌起了纷繁复杂的社会思潮。反战思潮和民主自由思潮成为战后社会思潮的主流，对各界，特别是知识界产生了深远的影响。川端康成自觉不自觉地也被卷进这一思想潮流之中。他不仅投身国内外各项文学和平友好运动，而且接受了战后反战、民主自由思潮的洗礼，对他的创作不可能不产生一定的影响。他的创作，战前和战后虽然没有“明显的断层”，但也不可避免地受到战后反战、民主自由思潮的冲刷，激起了些微变化的涟漪。他的作品呈现更加复杂的倾向，有的在一定程度上反映了战后日本社会的现实，也有的走向另一个极端，颓废色彩更加浓重。也就是说，他们的作品更加表现了善与恶、美与丑的相互对立、相互渗透，充满了战后现实中培植起来的矛盾、悲哀与丑陋，思想倾向的二重性格就更加明显了。所以似乎不能说，战后川端的作品对社会现实反应等于零，其思想性全无可取之处，相反地，他战后的新作《五角银币》、《重逢》、《水月》、《离合》等掌、短短小说，以及《日兮月兮》、《河畔小镇的故事》、《东京人》、《生为女人》等“中间小说”（战后出现的介于纯文学和大众文学之间的一种文学形式），有的描写了战争给人们的生活和爱情带来的创伤和投下的阴影，以及对生的眷恋，对美好生活的向往；有的字里行间透出对美国在日本国土投掷原子弹的愤恨和对美占领军的不满。尤其是中篇小说《名人》和长篇小说《舞女》积极反映了棋艺家、艺术家对艺术事业的执着追求，以及探索应有的艺术思想和艺术道路。这些作品或多或少都反映了时代的波澜，同他战前的作品相比，有了新的探索和新的创造。

《重逢》是川端康成战后第一篇比较重要的短篇小说，发表在1946年2月号的《世界》杂志上。小说描写了“战争暴力”把厚木佑三和富士子这对恋人拆散，佑三以为彼此缘分已经了结，便同另一女子结了婚。战后这对恋人期不期而遇，富士子惊悉遭到佑三的遗弃，重逢的喜悦又带来了哀伤，而佑三一方面自责自己太自私，一方面又暗算着“让时间的激流把富士子卷走”。作家通过这对恋人战后的苦涩重逢，深入地开掘他们相逢时悲多于喜的复杂感情，透露出这场战争给人们带来的心灵创伤和痛苦，将战后初期日本社会混乱和贫困的景象，艺术地再现在读者面前。譬如“文墨节”上一片褴褛的衣衫、废墟上残留的焦臭味、复员士兵表情的有气无力、伤员的失魂落魄，以及可怜巴巴的吉普女郎在街头招引美军等等，给小说笼罩上一派战后的凄

凉景象。就是对佑三和富士子的描写，也是把他们在战争中早已被埋没的爱情，与战后社会生活融合在一起，尤其难得的是，作家安排了“文墨节”这样一个和平节日的情节，意在说明“战神已经改变了这个社会”，日本“大概着眼于实行文治了”。他还写了参加节日的人们“已不再祈求武运长久和战争胜利了！”但他却没有进一步探讨如何对待战后的生活，让富士子在失意面前感到“世界茫茫，也不知自己将会怎么样”，借此把自己战败的哀伤，以及对前途的彷徨心情，依托在富士子身上，落入失望之中。

这篇小说，着力写了佑三在重逢中深感自己的责任和道义、自己的良心早已被抛在战争的激流中去，从自己的罪孽和悖德中看到自己的狡诈和自私，悟到自己也遭到了战争的毒害，陷于茫然与惆怅之中。他面临着道德上的抉择，表现了一种压抑的楚痛。也就是说，作家是把佑三放在交织着自我牺牲与自我中心、自省与自满、利他与利己、道德与邪恶的思想矛盾冲突中加以塑造的，在行文中明显地给人们留下这样一个印象：产生这一人物思想矛盾冲突的根源，是在于战争，在于战争的暴力。同时，作为时代背景，对美占领军的淡笔素描，也表示了作家本人的愤懑态度。他写道：“……在战争中早已被埋没的东西又复活了。那场杀戮和破坏的浪潮，竟然无法消灭男女之间的细微琐事。”虽然言语并不激烈，但在平静柔和之中却表示了作家坚定的信念，“战争未能消灭的东西，美军的占领也不能将其消灭。”对于一向在作品中以对现实、政治、社会淡薄的川端康成来说，这不能不是受到战后反战、民主自由思潮的影响的结果，不能不说是一个进步。

美占领军当局对这篇小说作了“事前检查”，认为小说里穿插描写美占领军同日本吉普女郎的作为，有损于美占领军的形象，而大加删节。出版社征求出版单行本时，川端拒绝发表，以示无言的抗议。当时日本文坛，谁也不会想到川端康成的作品也会遭受到美占领军的检查和删除，都不禁感到愕然。

作家战后另一篇重要的短篇小说《水月》，通过京子对死去的前夫的追思，叙述她前夫虽然害病，但也被征去做修机场的苦力，她承受着“又是战争，又是避难，又是丈夫病重”的生活重压，表现了战争给日本人民带来的苦难。战后第一部著名的长篇小说《舞姬》中的舞姬波子在战争中失去了艺术青春，悲叹战争期间“人都被遗弃了”，表露了对战争的厌恶情绪。《五角银币》、《竹叶舟》等也通过日常的细微琐事，反映了对战争的哀伤和愤懑。

川端康成这种厌弃战争和反战的情绪，也流露在他的一些散文随笔里。

《感伤之塔》写了作家接到许多文学青年的来信，谈到战争毁坏了她们的家，夺去了她们的幸福，譬如在战争中叶子的母亲逝去、弟弟入伍、情人战死在侵略的战场上；蓝子在战争开始不久，就成了寡妇，拖妹带儿地承担着生活的重担……战争破坏了她们的生活，这一封封书信，垒成了一座“感伤之塔”。在这战争结束翌年，川端将在鹿屋基地的生活体验，写成短篇小说《生命之树》，它描写基地女招待启子悄悄爱上特攻队员植木，植木出发前本想向启子发泄兽欲，却被启子的纯洁的爱所打动，克制住了。植木在冲绳战役中战死了，其战友寺村向启子求婚，启子没有答应，因为她的心仍然想着植木，自己也打算死去。但她觉得植木的死，“是被强迫的死，是被导演的死，人为的死！”战后启子回到东京，凝望着树木的新芽，眷恋着由于战争而失去的日本的春天，点燃了她对生的希望之火，这才打消了寻死的念头。

作家似乎是把特攻队员的死，写成是最大的徒劳，同时也表现了求生的欲望。作家对基地生活表现得如此沉静，对特攻队员的死表现得如此冷漠，甚至指出这是“被迫的死”，死得无谓，令日本文学界都大为震惊。人们都觉得他“在这样大的战争中，也没有反映人们关心的问题，不能不让人表示近乎恐惧的尊敬之情”。

作为纯文学作家的川端还另辟新径，写作了一些中间小说，内容虽然不尽相同，但在这里行间隐现了对战争和战后美军占领日本的现实的不满。《日兮月兮》写了战争给朝井一家造成夫妻离散、儿子战死的不幸，还写了美军占领下，日本传统的茶道、传统的纺织工艺，以及传统的生活习惯失去了真正的精髓，感叹日本文化遗产失去了光彩，大大地动摇了战后日本人的心灵世界。作家面对这种状况，发出了“总不是味儿”的慨叹！《河畔小镇的故事》写了一个青年店员这样一句话：“日本战败了，被占领了，可是燕子还是从南国飞回令人怀念的日本，没有变化。从外国来的家伙的态度，不也是没有变化吗？”作家以燕子喻人，并同美占领军对照，说明日本人怀乡的精神没有变，美军占领的态度没有变。他还巧妙地利用在战后的日本仍找到“龙塞”的情节，表明日本表面变化了，日本还是存在，“日本还是不会灭亡”，从中发现了在美军占领下潜藏在日本深处的真实，日本深处的古老文化还是根深蒂固地存在着。小说还穿插了这样的情节：一个叫房子的女子在战争中失去父亲和弟弟，她被美军诱拐上吉普车，一个素昧生平的青年达吉见义勇为，冒认房子是自己“妻子”上前营救，最后以自己的车相撞美军的吉普车。以此作品反映了美军占领下日本人受凌辱的现实，以及人民对美占领军的反抗情绪。川端最长的一部长篇小说《东京人》开首就对美国的原子弹政策，特别是对美国在日本投掷原子弹以及战后投下十亿美元在冲绳修建原子弹基地的政策加以抨击。还写了东京站前旅馆专辟外国人休息室，墙上悬挂着日本地图，却规定日本人不得入内，而年轻的美国大兵却可以挟带流着泪的日本女子大摇大摆地走进去，艺术地再现了日本山河遭践踏，日本人民遭损害的形象，作家对此不禁发出“真令人气愤！”的声音。

日本投降以后，川端康成确是深深陷入哀愁之中。他这种哀愁的心情是非常复杂的。他既看到国家战败的衰亡，痛恨战争的悲惨，也看到战后复杂和再生的希望。他既摆脱了“内心的悲哀”，“不相信现实的东西”，甚至他“厌恶、讨厌人的倾向以日本投降为界而益加深”；同时他也痛切地了解到“必须使日本再生！”“要回到古老的日本去，又要面向宽阔的世界前进！”

这两种矛盾的心绪交织在一起，形成了战后作家独特的内心活动和悲伤情调。

似乎可以说，川端康成战后的活动，包括社会活动和创作活动，都是出于他这种哀愁，这种双重结构的性格。

战后，川端康成在文学上获得最大成就的，可算是《舞姬》、《名人》、《古都》、《千只鹤》和《睡美人》了。

转引自进藤纯孝：《川端康成传记》第436—437页。

《天授之子》，《川端康成全集》，第23卷，第564页。

转引自佐伯彰一：《川端文学的“我”的形象》。

第十章

《舞姬》——爱情·生活·事业

《舞姬》从 1950 年 12 月 12 日起，至翌年 3 月 31 日止，在《朝日新闻》上共连载一百零九天。这是川端康成在战后发表的第一部长篇小说。它以一个芭蕾舞演员在婚姻问题上的曲折经历和对舞蹈艺术的执着追求为情节线索，深刻地揭示了战后日本民主化进程中，家庭生活里封建意识与民主思想的矛盾和冲突。

日本封建社会延续了八百年的历史。1868 年明治维新，资产阶级民主革命并不彻底，仍然带着浓厚的封建性，后来日本走上封建军国主义的道路。封建势力和封建意识在日本社会根深蒂固。战后，根据《波茨坦宣言》，日本进行了一系列民主改革。政治上，制定《日本国宪法》，改封建的天皇制为君主立宪制，建立了资产阶级议会制的政体。在经济上，解散财团，力图对资本垄断作某种限制，实行土地改革，废除了半封建的地主所有制。在社会生活上，取消了封建家长制、家族制和身份等级制等等。特别是战后日本民族、民主革命运动空前发展，民主主义思想得到普遍的传播，在民主改革和民主运动浪潮的冲击下，战前依靠封建传统伦理观念支撑的家庭关系，战后也开始发生了动摇和变化，逐渐走向崩溃。《舞姬》虽然没有正面叙述战后转折期这种新旧思想、新旧观念复杂交错的社会情态，但它的故事是放在这一历史背景下铺叙的。

小说主人公波子及其丈夫矢木、儿子高男，以及年轻时代的恋人竹原、学生友子等几个主要人物，围绕着他们的婚姻爱情、生活与事业中出现的各种思想矛盾而展开冲突，通过具有朦胧的民主思想的波子和品子，向封建意识浓厚的矢木所作的抗争，反映了新思想向旧传统的挑战。

女主人公波子年轻时同竹原相恋，并在竹原的热情帮助下，修建了自己的排练场，从事自己心爱的事业，他们虽然产生了感情，但竹原觉得艺术家一旦结婚，“她的幸福就只有在其结婚生活中去寻找”，因为他“没有信心能使波子得到幸福”，从而回避了同波子结缘，以至铸成了不可挽回的“错误的过去”。后来波子同矢木结婚，双方都是秉承家长之命而成亲的，她完全不了解矢木，矢木也完全不了解她，只是“努力用自己的意志，去贯彻母亲的意志”。他们的结合既没有感情基础，更谈不上具有共同的理想和信念。矢木认为女子的天职，就是伺候丈夫、生儿育女、操持家务，因而对妻子一味苛求，常发怨声；甚至瞒着妻子私下存款，偷偷将妻子的房子改在自己的名下，在家庭生活中处处独断专行，摆出一副大男子主义的面孔，要妻子百依百顺。波子面对丈夫的自私、狡猾、卑俗和封建意识，面对毫无爱情的家庭生活、感到疑惑、失望、悲伤，她觉得同矢木生活在一起，是“在没有爱情的地方描绘爱情，是爱情幻灭的恐怖”。她不满这种没有爱情的婚姻，希望得到真正的爱情，她厌倦这种不能独立自主的家庭生活。可是，由于旧的世俗观念与其自身的文化心理的局限，又难于超脱封建伦理道德的拘囿。她不满、彷徨，有时也呐喊和抗争，却没有燃起更加炽热的反抗的火焰。婚姻的羁绊成了梦魇般压在她心上的精神重负，她没有勇气同传统的封建道德决裂，只好选择了婚外的恋情。她明知竹原已有妻室，即使自己同丈夫分居、离婚，也不可能同竹原结合，她也明知同竹原继续保持若即若离的关系是“不合法的”，但她仍不断地同竹原幽会，依恋着昔日的情人，彼此寻找精神上

的寄托，给自己的事业带来一点支持的力量。

矢木竭力维持封建家长制、巩固封建家族主义，他与企图冲出封建家庭牢宠的波子的矛盾冲突，波及整个家庭和家庭生活，时时泛起涟漪，有时还掀起轩然大波。女儿品子是个具有民主思想的新女性，她一方面责备母亲同竹原的不正常交往，另一方面又感到母亲的心情已痛苦到了要喷出血来似的，认为父亲对待母亲“太残忍”，母亲是父亲的“牺牲品”。于是她勇敢地向封建观念挑战，公开批评父亲“是吃掉妈妈的灵魂才活着的！”儿子高男多少受到男尊女卑思想的影响，虽然对父亲有所不满，但在对待婚姻与爱情问题上，他也是竭力维护旧的传统观念，觉得母亲背叛了父亲，常常站在父亲一边。

生活与事业之间，无论什么时候都是存在矛盾的，无论在什么地方也是不能回避的现实问题。在男女还没有完全平等的社会里，妇女在这个问题上就更加突出。波子是个事业型的女性，而不是生活型的女人，她很有事业心，为了自己的芭蕾舞事业，她不顾丈夫的苛责，决心不生第三个孩子，以便把更多的时间和精力扑在事业上。她本人由于战争的关系，失去了艺术青春，但她把自己的全部热情和心血倾注在她的女儿品子身上，尽力把品子培养成一个出色的芭蕾舞演员，以“完成自己未竟的梦”。她觉得她的学生友子很有才华，不愿让友子牺牲一生中最宝贵的时间来担任自己的助理教练，便劝友子去芭蕾舞团工作，以便友子得到更多的舞蹈实践的机会，充分发挥友子的才能。她无论训练品子还是教授友子，都是一丝不苟，严格要求。就是在战争的岁月里，也让品子和友子悄悄地继续苦练舞艺，她这样做别无他求，只是希望芭蕾舞艺术延续下去，使这一艺术之花得以永存。在母亲的启发和教育下，品子也十分热爱自己的艺术事业。她虽然也由于战争失去了留学的机会，虚度了学习的年华，为了专心从事舞蹈工作，二十多岁了，仍不考虑自己的婚姻问题，拒绝自己的舞伴的求爱，甚至表示将来即使结婚，也不生孩子。总之，她把自己的结婚、成就、生活，一切的一切都同母亲和舞蹈事业联系在一起，真心实意地为此作出牺牲。

作者笔下的矢木又是怎么样对待妻子女儿所热爱的舞蹈事业的呢？由于封建意识在他的头脑中作祟，他自己醉心于古典文学的研究，却把妻子女儿从事的舞蹈，看成是“肉体的表演”，“女人通过跳芭蕾舞只是锻炼身体”，他不让妻子修建舞蹈研究所，责怪妻子为了舞蹈事业不再生孩子，甚至不满妻子排练用电多。总之，他不理解、不关心、不支持妻子的事业，相反要妻子牺牲自己的舞蹈工作，回到厨房做一个旧式的“贤妻良母”，来支持自己的事业。波子热爱生活，更热爱事业，她把事业置于生活之上，这必然加深同没有感情的丈夫之间的矛盾，处在事业与爱情的双重危机和双重煎熬之下，作家把事业、生活和爱情的冲突引向更深一步，意在说明封建意识正是妇女处理事业与生活，婚姻与爱情关系困难重重的根源所在，并进一步探索艺术家应有的艺术思想和艺术道路，表现了艺术的力量可以战胜爱情，战胜邪念，乃至战胜一切，深化了主题思想。从这个意义上说，这种战后生活的反映是真切的，是含有一定的生活哲理的。而且，作家对于波子为了追求自己的事业而承担与丈夫离异的痛苦是深表同情的。

川端康成还通过描写波子的学生友子对待生活与事业的错误态度来加以烘托。友子爱上了一个四十开外的有妇之夫，她为了挣钱给情人的儿子治病，决计放弃自己的理想，离开了波子去浅草当脱衣舞娘。友子这个轻率的决定，

对于波子无疑是一个沉重的打击。波子悲伤之余，为了解救友子，阻止她走上这条堕落的道路，把自己的戒指送她，还准备早日卖掉自己的房子给她一点接济。品子愤愤批评友子的轻率行为，是“道德败坏”，是“不贞洁的人”，并且提出了这样一个令人深思的问题：“难道这就是女人的爱的奉献，爱的牺牲吗？”然而，友子的回答却是：“如今时兴所谓自由，自由，我也把我的自由献给我所爱的人。这样做，是我的自由，我也有所谓信仰的自由啊！”这反映了战后日本一些年轻人受到西方生活方式的影响，一旦冲破封建的束缚，不能正确理解自由的意义，找不到正确的生活道路。同时也说明作家是有意通过品子和友子的言行，来表达自己的道德伦理的正确的一面，以及说明西方文化熏陶与历史文化分离之间联系，这同他在某些作品所表现的违背道德伦理的思想是相悖的，似乎也可以从中看到川端康成创作思想的矛盾性和复杂性吧。

川端在《舞姬》里通过创造这几个艺术形象来抒发自己的情怀。他花较多的笔墨把那个时代日本妇女的娴雅、温顺、脆弱而哀婉的性格特征，都集中在波子一身，使这个人物自始至终贯穿着日本传统文学的“悲哀情感”，从中捕捉最感人心灵的最哀伤的东西来加以抒发。当波子悟到自己背着丈夫同竹原幽会是违背伦理道德，触到自己灵魂的丑恶时，心中愧疚，带着畏惧的心情回到家中，心神不定，顾影自怜，甚至给丈夫倒茶叶的手也颤抖不止，以致把茶叶撒落一地，这种场面的描写，准确地揭示了波子内心深处种种隐微的曲折情感：感伤的情绪、动荡的心理和飘渺的性情，把性格怯弱而命途多舛的这个人物的形象，惟妙惟肖地描画了出来。作家还从不同角度镂刻了矢木的冷酷寡情，高男的彷徨空虚，品子的刚强爽朗，竹原的优柔寡断，友子的单纯幼稚。作家还以精雕细琢的描述，明显地表现出波子和品子之间的细微差别，品子柔中带刚，温顺中带庄重，她的温柔和温顺很像波子，而她的刚强和庄重则是波子所不及的，品子性格奔放、外向，而波子性格含蓄、内向。为了突现他所同情的人物，作家把波子放在前面，把矢木置于背景这种表现手法，也是成功的。

《舞姬》同川端的其他小说一样，往往通过这些人物的环境创造一种艺术气氛，给读者以一定的感染；或者运用象征、比喻的手法刻画艺术形象造成一种蕴藉含蓄的美，让读者的想象驰骋。作家写皇宫护城河里白鲤鱼游弋，暗喻女主人公不吉利的生涯，写波子和竹原看见河中的一条白鲤鱼孤零零地呆在一个角落里，纹丝不动，联系两个“孤独之身，同病相怜”，实际上是以白鲤鱼作为美的、虚幻的象征。写河边岸柳，一侧树叶微黄，没有凋落；一侧叶落满地，成为秃树，以及日比谷公会堂前的几株银杏树的凋黄程度也因树而异，慨叹“树木也有各自的命运”，象征着主人公各自不同的遭遇，以及波子对人生的梦的破灭，作家还以波子家的挡雨板上朦朦胧胧地落下冬日枯萎的梅枝的影子，创造出淡淡的哀愁气氛，来象征这个家庭的衰败和崩溃。

作家在一些地方还以譬喻来表达自己隐蔽的见解，如矢木为恐惧战争与革命，而联想起尼仁斯基的生涯落得悲惨的下场，以“如今就像是冰封的冬天的湖一样，也许把冰凿开，探到湖底，已经什么都没有了”的象征描写，表现战争与革命的不幸、破坏和死亡，婉转地表达作者本人对战争与革命的看法。又如波子因为对芭蕾舞的摸索、怀疑和绝望随着年龄的增长而加深，而联想起崔承喜从朝鲜民族舞蹈濒临衰亡之中，创造出新颖的舞艺，跳出了

被压迫民族的反抗精神，表现了波子在艺术上的成败得失，也反映了作家对战后初期日本民族传统文化所面临危机的忧虑意识。作家就是这样以自己的想象去补充人物形象，同时又在形象画面中寄寓着自己的一定情感，蕴含着自己对生活，对人生，乃至对时势所要表达的看法。

这部小说全赖精湛的语言艺术再现生活的面貌，创造艺术形象。它通过人物简练的对话，切实而准确地从外表到内心表现人物的性格特征。写矢木失去理智，在儿女面前暴露波子的耻辱，引起家中四人的正面冲突，也是全靠人物语言把故事推向了高潮。

小说《舞姬》就是通过夫妻子女之间的这种对待婚姻、爱情与生活的两种不同思想的斗争，表现了追求民主自由、个性解放的妇女对人生道路的积极探索。作者虽然对于酿成这个个人悲剧和家庭悲剧的原因，没有作出明确的回答，但他通过高男的嘴，道出了“这是时代的不安造成的”，这一句简单的话语，反映了战后的日本不仅在这个家庭，而且在整个社会都存在着封建主义与民主主义的冲突，隐藏着逐渐分崩离析的影子。作家最后写了高男无论对家庭还是对国家都没有理想，矢木终于决定让他出国去夏威夷，矢木自己也准备到美国去，这明显地预示着这个家庭的崩溃，以及旧的传统观念的破灭。正如高男所说的：“在行将下沉的船上，都是各自挣扎的”。可以说，小说反映了战后日本社会支离破碎的一个横断面。

如果说，川端康成战后所写的《重逢》、《水月》、《竹叶舟》等作品多少有些时代色彩的话，那么《舞姬》可以说激起了更多的时代浪花。这部作品显示了作家的明显的反战倾向。尽管作家不一定那么清楚地认识到日本帝国主义发动的战争的侵略本质，而且他本人也曾被卷进激烈的战争漩涡中，但在那战争岁月里，他对于这场战争基本上是持消极抵制态度的，他或多或少地体验到了这场战争给日本人民带来的苦难，他在小说里就通过几个主要人物之口不时流露出反战的情绪。他所写的矢木，作为和平主义者，不满天皇专制统治下的思想禁锢，深感“神”这个词曾经使自己遭受过痛苦和创伤，伴随而来的就是自己的内疚和自省。品子也愤然地说：那时候“大家都被剥夺了独立思考的自由！”波子只要听到别人谈起战争，就厉声说道：“不要再谈战争的事了！”“战争期间，人们都被遗弃了！”作家还用轻描的手法反映了战后人们的生活贫困、残废军人沿街行乞、大学当局拒绝在校园内建立阵亡学生纪念像等，战后日本社会的这派疲惫、凄凉景象，加深了作品的反战色彩。

总括来说，《舞姬》的主题思想是有一定的积极的意义的。但是川端没有真正把握这种有意义的题材，从而未能进一步深入挖掘它的深刻意义。所以他塑造的波子的性格是柔弱的，对旧传统、旧礼教的叛逆是无力的。他一方面描写波子这个在封建束缚下的妇女的不幸，另一方面又表现这个人物的自身的软弱，她哀叹多于反叛，感伤多于抗争，更没有为她指出一条正确的道路。波子虽然执着于舞蹈事业，但又没有把自己的艺术力量升华到一个新的高度。品子虽然还有一点反叛精神，但也只是一个初步的觉醒者，在矛盾冲突面前，她常常陷入苦恼，束手无策；她在舞台上虽然表现得坚强，但也尚未成为主角，只是一个“未来的舞姬”。波子在自己的学生友子离她而去后，在事业上的寄托也近乎落空了。她只好束缚在对个人境遇的悲叹和感情的悲伤之中，从虚无飘渺的幻梦里去寻找安慰。在这里，作者有意无意地回避时代激流与社会矛盾，最后导致了“入佛界易，进魔界难”的遁世思想。

这说明作家没有更好地反映生活的真实和历史的真实。《舞姬》作为悲剧而使人最关心的，是波子的反对封建传统的恋爱遭受的失败和事业上的挫折，以及给读者留下一个思考的问题：波子“难道就是被无可抗拒的日本旧习缚住的女性的象征吗？”

第十一章

《名人》

——独放异彩的报告小说

一 从报导到报告小说

《名人》的故事是有真实的故事作依据的，其主人公是本因坊秀哉名人。秀哉名人在1938年6月26日起举行告别赛，轰动了日本棋坛。川端康成欣然应《东京日日新闻》的邀请，作为特约记者负责采访。秀哉名人的告别赛是同木谷实七段对局，从6月26日开始，12月4日结束，历时达半年之久，中途秀哉名人因病休战三个月，断断续续下了十四回，几移对局场地。川端康成自始至终寸步不离棋盘旁。只是有时他无法忍受对局场地上因名人生病而笼罩着沉重的气氛，才暂时离开。他的这次观战不是出于好奇心，而是出于热情的冲动。在双方棋手的酣战中，他不仅全神贯注瞬息万变的棋局，而且细心观察对弈棋手的风采、表情、动作、语言。也就是说，他舍弃自我，专心观察名人像异常精密的艺术机械在运动似的内心波动和起伏，发现他下在棋盘上的棋子就像生命的诞生和延续，显示出不可思议的美。这种观察不是停留在视觉的表面层次，而且是用心来观察，用心灵来感应，表现出一种对艺技之道的感动。他还作了详尽的笔记。告别赛对弈快一个月之后，即7月24日，川端开始撰写《本因坊名人告别赛观战记》，在《东京日日新闻》和《大阪每日新闻》上连载，凡六十四回。这篇观战记刊出以后，引起了读者的强烈反响，获得了极大的成功。日本棋院为此授予他初段的棋位称号。但它作为一篇新闻报道，主要是记录了棋局的进展，没有把对局的纠纷和棋手的心理流程写出来。连载完毕，川端还不时回味这次告别赛的情形，思索棋手的心态变化，规划着将观战记写成小说，变成“自己的东西”。

川端康成自小爱好围棋，对有关围棋的新闻报道极感兴趣。他成为作家之后，时常受报社之托，撰写棋赛报导，有些赛事还由秀哉名人担任解说，便与秀哉相识。但他与秀哉的交往并不多。有时候，棋局间歇期间，秀哉偶尔来到旅馆川端的房间，邀请川端下将棋。直至告别赛之后，秀哉名人辞世前两天，还与夫人带来几盒红豆包，兴致勃勃地来到旅馆房间拜访川端，并马上拿出棋盘来，照例邀川端下将棋。这一天川端提不起劲来，但碍于情分，不得已只好充当对手。名人让他两子，他还是不堪一击。这次川端与秀哉名人下了两局将棋。这是名人下的最后两盘棋。名人故去，他为名人拍摄遗容，尽力将名人在棋盘前落座时那种全靠自己的地位、修养和艺术力量赋予的高大形象保留下来。但他又担心不知能不能达到这个目的。所以他嘱咐妻子去照相馆取回这些照片时，让妻子自己决不要看这些照片，也不要让别人看。因为他担心自己是拍照外行，如果把名人的遗容拍得很丑陋或很凄怆，再让别人看见后张扬出去，会有损名人的威望。他还下一决心，如果拍得不好，连名人的遗孀和弟子们也不让看，把它付诸一炬算了。当妻子将名人遗容像交给他时，他从封套里取出来一看，不由得“啊”地喊了一声，他完全被遗容像那充满了死的安详气氛、仁慈的风采和露出的深深哀愁所吸引住。川端对这一成功的珍贵艺术品是非常满意的。

所以川端说，他写了秀哉名人最后的告别赛的观战记，和名人下了最后两盘将棋，而且名人故去后，他又为名人拍了最后的遗容，便觉得这三个“最后”深深打动了自己的心，并把这三个“最后”看作是自己与秀哉名人奇异的因缘。

这次观战，川端除了写《本因坊名人告别赛观战记》、《吴清源谈棋》之外，还写了《观战记——本因坊名人·吴四段对局》、《观战记——木谷·吴三次大棋战》、《观吴·本因坊十四棋第一局》等棋赛的报道和评棋文章。在秀哉名人1940年1月18日猝然长逝后半年，他又写了《本因坊秀哉名人》。这些写作，都为创作中篇报告小说《名人》积累了大量的素材和丰富的经验。

从写《本因坊名人告别赛观战记》算起，川端经过四年的酝酿后，从1942年到1948年先后写了《本因坊秀哉名人》、《秀哉名人》、《夕阳》、《花》、《未亡人》等短篇，分别发表在《八云》、《日本评论》、《世界文化》和《改造》等杂志上。这次试图改写成小说，并未成功。但他没有放弃这个题材，仍然不断地执着探讨，总结失败经验教训。他感到失败的主要原因是对秀哉名人了解极为肤浅。由于他和名人都不善言辞，有时采访中途相对无言，常常由名人夫人季代子引出话题，然后再由名人慢慢地继续讲下去。他慨叹难得认识名人，却未能和他深入交往，未能进行心灵对心灵的交流，这是自己的无能，后悔不迭。所以他亡羊补牢，一方面广泛地采访与秀哉交情甚笃的友人，将他们的谈话汇集起来；另一方面，秀哉未亡人季代子恰巧迁居镰仓长谷川端宅邸附近，他与季代子的来往多起来了，他就听到季代子讲述了许多鲜为人知的秀哉名人的故事。可惜时隔不久，季代子也因病故去。川端还有些一直想向季代子了解的有关名人的情况，随着季代子的死去而永久地失去了。尽管如此，通过这两方面的工作，对川端来说，了解到秀哉名人的生动故事，更加加深了对秀哉名人的理解。此外，他还请当时旅日的中国七段棋手吴清源谈棋，讲心灵学，有时畅谈至夜深人静，深受围棋的艺术感染。但他将秀哉名人与吴清源作比较研究，觉得他们两人的时代不同，吴清源是生活在棋界盛时，而秀哉名人则生活在明治、大正、昭和三个棋业创始时代，备尝了修业的艰苦，可能以个人体现全体历史。所以他得出这样的结论：秀哉名人作为明治以来的创业者，确实可敬、可爱、可羨，但又使人觉得可怜，使人感到由衷的悲哀，从而进一步领会到名人具有一种艺术巅峰者的高尚品格和儒雅的风韵。

时隔三年，于1951年8月至1955年5月，川端改写成《名人》、《名人的生涯》、《名人的素养》、《名人的余韵》等相对独立的短篇，分别刊登在《新潮》和《世界》杂志上。1964年又重新修改，始以《名人》的篇名，连同《吴清源谈棋》，由文艺春秋社结集出版单行本。作家为了完成这篇小说倾注了不少心血，作了多次改写或修改，最终获得了相当大的成功。

川端康成的主要作品，都是用同一素材，分若干独立短篇先行发表，再经过长年累月的反复提炼、加工、修改而成，最初都不是作为统一的作品发表的。他的《伊豆的舞女》化费了八年，《雪国》化费了十四年，而《名人》更长，从酝酿到完成整整化了十六年的功夫，最后才写成定稿本。在川端康成的作品群中，《名人》同《雪国》珠联璧合，也是川端自鸣得意的佳作。他说：“我对这篇小说感到满意。作为我来说，这是一篇没有先例的作品。”

作为文坛来说，也是如此”。在答美国记者贝纳德·克里希尔提问时，他不加思索地说：“我自己所有的著作中，我最喜欢的，应当可以说是《名人》了”。由此可见作家对这部作品的自信和执爱。

川端康成如此偏爱这篇作品，正如他在出版单行本《名人》的后记所写的：“我的勤奋，之所以专注在观战记和这篇《名人》上，不仅是我观战当时爱好围棋，而且是我对名人的敬重，可以看出我对这种过于感伤情调的观点的依恋。”

川端康成素来都以女性为主人公，他的作品充满了女性的气息，而《名人》是完全写男性的世界，写男性灵魂的奔腾和力量的美。从这个意义上说，《名人》也是作家的一篇没有先例的作品。作家在这里从写这次告别赛的报道到作报告小说，创造了一种新的文学模式。

二 思想与艺术的完美结合

川端写《名人》着眼于“把这盘棋当作艺术品，从赞赏棋风的角度加以评论”。他十分注意精神境界的描述。所以《名人》虽然以观战记的精细程度也写了棋局的气氛和环境，但主要是写人、写人生命运，而不是单单写棋，它突出地展示了秀哉名人在对局过程中所表现的美好的心灵。

本因坊秀哉是常胜不败的名人。最后一场告别赛如能保持不败纪录，对他的名声来说，至关重要。但是，他置胜负于度外，而保持了棋道的传统美德。按照围棋新规则，采用“禁闭制”和“限时制”，限制棋手的行动，这虽然保持了胜负的庄严，但却丧失了棋道风雅、尊敬长辈的传统，以及对人格的相互尊重。实际上，这种规则更多的是对名人的限制。而秀哉名人满不在乎。他由于长年累月受到棋艺的磨炼，一面对棋盘坐下，就迎来了灵感，燃起了斗志，形象显得高大而庄重，气势逼人，进入了明净无我的镇定、专一、虚寂的三昧境界。就是心脏病复发，名人还是带病继续弈战，表示“就是死在棋盘旁，也是出于棋手的本愿”。他旧病未愈，又添新病，提出缩短休息时间，企望早日结束这盘棋。举办单位也有此希望。大竹七段却不答应，最后还是名人让步，问题才得到解决。名人虽然在棋界占居最高的地位，但他从不以名人自居，仗势欺人。作家在这里愤愤地提出：“虽然七段按规则办事，但名人在草创期一直肩负重任，成全其六十五年生涯的告别赛，难道不是后继者的本分吗？”在这种情况下，名人心里既是愤怒，又是沮丧，下了白130这一败着，表明了他内心产生了很大的动摇。川端对这一败着对于名人致命的心理打击是如此记述的：

名人讲评时、叹息地说：“白130是败着，（中略）后来虽然力争平息，但狂澜既倒，无法挽回了。”

决定白子命运的一手，可能反映名人心理上或生理上的破绽。白130既像很厉害的一手，又像很有余味的一着。我是外行人，我当时认为名人继续防守，这是他企图出击的一手。同时也是他忍无可忍、暴躁起来的一着。据说，如果是白对黑下这一手就好了。这白130败着，不至于是名人今早对大竹七段封盘愤怒的余波吧。真相如何，不得而知。就算名人本人，也无法了解自己的命运的波澜或过路妖怪的魔力。

《独影自命》，《川端康成全集》，第33卷，第510页。

美国《图书世界》，1970年1月11日。

《名人》，《川端康成全集》，第11卷，第527—528页。

名人下白 130 以后，不知从哪儿传来了悦耳的尺八声，多少缓和了棋盘上的风暴。

名人侧耳倾听，仿佛想起什么似地说：

“从高山俯瞰谷底，瓜儿和茄子的花盛开……初学尺八，首先要学这个。有一种乐器比尺八少一个洞，叫做竖箫。”

这一段描写反映了名人面临关系全局的败着所展现的双重心理结构。首先作家写名人面对这一败着心情沮丧暴躁起来，内心激起了“命运的波澜”，甚至有一种像是“妖怪的魔力”，对他产生强烈的冲击，瞬间使他动摇了。接着下一段用不多的字数写了名人听了传来的尺八洞箫声，于是俯视山谷，看到盛开的花儿，暴躁的心情缓和了，棋盘上的风暴也多少缓和了。名人是人，不是神。揭示名人的这种正负心理和复杂性格，反而显得这个人物形象真实，有血有肉，而丝毫不损其艺术形象。

名人坐在棋盘面前，脸色和举止都没有流露出一丝不安的情绪，他还是按捺住起伏的心潮，始终保持着对局的正常态度，保持着威严和崇高的精神，一直把这盘棋当作艺术品来精雕细刻。收官阶段，弈战正酣，名人目不他视，把身心全倾注在棋盘上，不仅显示了精湛的搏斗，而且更加闪烁出智慧的火花，进入心旷神怡的艺术境界，显出无法形容的美。

就是在失败面前，名人还是保持名人的常态：

转眼间，大竹七段的佛脸又变得昂扬起来了。名人短小的身躯却显得特别高大，安稳地坐着一动不动，把四周都镇得寂静无声。他一味默算着。（中略）

我曾听说决胜时，都像这盘棋那样，临近终局竞争残酷得目不忍睹。可是，名人却不动声色。光从态度上，是看不出名人失败的。约莫从第二百手起，名人的脸颊也泛起了红潮。他第一次把围巾摘了下来，笼罩着一股咄咄逼人的气氛，然而他态度却泰然自若，巍然不动。黑 237 结束，名人神态平静了。在这沉默无言、胜负已定的一瞬间，小野田六段说：

“是胜五目吧？”“嗯，是五目……”名人喃喃地说罢，抬起浮肿的眼睑，也不想再清点，就确认了胜负棋子。

总的来说，川端康成是把秀哉名人作为美的象征来描写，颂扬了名人的心灵美、精神美。他病中下这最后一盘棋，论体力，恐怕连运动自己身体的力气都没有了，他所付出的精力，已大大地超过他肉体的承受力，他完全是依靠精神的美的力量的支撑，下完这最后一盘棋的。川端借助名人的口打开心窗似地说：

噢……问题是我在那以前会不会病倒……总之，坚持到现在没有病倒，连我自己也觉得不可思议。我倒不是考虑什么特别深奥的问题，也没有什么称得上信仰的信仰，光凭棋手的责任是坚持不到现在的。啊，我想是某一种精神力量在起作用……

就这样，名人终于实现了这个信念。诚然，这是使命感的支配，是艺术力量的支撑，是棋道修养的赏赐，也是拚搏精神的激励。从而到将围棋艺术倾注到生命追求的境界。

名人告别赛以失败而告终，这当然是残酷的，是最大的悲剧。因此，作家还描写了名人性格的哀愁的一面，展现了名人近乎凄惨的悲哀的美。他捕

捉名人心灵隐秘处的苦恼、孤独，以及失败之后带来的挫折感，流露出几分哀伤的感情和宿命的情绪，同时也写了名人的任性，更显得这个人物性格的复杂性，从而也获取了艺术的真实性。

川端康成笔下的大竹七段不敬重长者，甚至在名人不能走动、难以易地再弈的时候，他仍然死守规则，不肯迁就，而坚持易地对局。他的信条是：“只要胜了就行”。因而他并不重视棋道的传统美德，乃至名人病倒了，提出延期续弈，他也非要对局不可。他对名人的病痛漠不关心，也毫不同情，主办单位希望他同意名人提出的缩短休息时间，他也扬言要放弃这盘棋，以示坚决反对。记者不禁愤然地说：“让这样的病人下棋，是不合人道主义的！”大竹七段在同名人对局中还喋喋不休他说些无聊的近乎无礼的话。在他身上就剩下几条规则，一切对长辈的敬重、体贴、一切的艺道修养、高尚精神全抛诸脑后，表现出不尊师、不重礼节的卑劣的一面，但作家并没有把大竹七段写成单纯的反面人物，勿宁说他所写的大竹七段是在胜负面前毫不妥协，果敢而清高的人。他的棋，反应虽不敏捷，却表现出一种强劲的风格。他一对弈，眼睛就放射出无敌无畏的光芒，充满强烈的自信，表现上坚韧自重，实际上却蕴含着力量。尤其在收官阶段，大竹七段也进入心旷神怡的艺术境界，显出无法形容的美。他选择的对局地点嘈杂声太大，影响名人睡眠而向名人道歉，有时也感到如果继续弈战，会加重名人的病痛，深怕自己会在围棋史上留下污点而良心自责等等，表现了矛盾的思想性格。

《名人》是通过对秀哉名人和大竹七段这两个人物的刻画，表达了这样一个中心思想：围棋是竞技，要重视胜负，但更要重视棋道的传统美德。川端从这点出发来编织故事，把人物放在新旧时代转折点上加以塑造。“本因坊”是自1590年日本统治者丰臣秀吉授予棋艺最高超的海和尚的称号，开始了“本因坊”世袭制。

“名人”是棋手的最高称号，是终身制，但不能世袭。这些传统的规定，被年轻棋手认为是封建时代的遗物，从而促使棋界制定了许多新的规则，企图对“名人”加以限制。作家笔端的秀哉名人正受到这种新规则严重的挑战，一方面得到传统的对“名人”的敬重，一方面又受到新时代合理主义的折磨，他的告别赛就是在这种严峻的形势下进行的。作家通过本因坊秀哉名人和大竹七段两人对局过程所表现出来的心灵的美与丑，来阐明自己对棋道精神、人生真谛，以及社会风尚的看法。他竭力宣扬秀哉名人在对手大竹七段的败坏传统棋风、不尊重长者、不顾人格的挑战下，在重病威胁、胜负判然的严峻形势下，坚持下完最后一盘棋，始终保持了自己的威严和崇高的品格，反映了名人在那个胜负俨然的社会里所追求的艺术精神。作家无疑是颂扬名人品格的高尚、道德的完善和精神的圣洁，以及“修身为本”的道德教义，而鞭挞大竹七段利己主义的丑恶。在这里作者当然没有考虑到新规则对于扶植新进棋手的积极意义的一面。

《名人》在艺术上的最大成功，就是创造了一种新的小说形态：报告小说（或称实录小说），为日本小说世界增添了异彩。川端康成突破原有的小说形态，捕捉住秀哉名人告别赛这一重要新闻事件，运用小说的种种艺术手段，将新闻报告、事件评述、哲理分析和客观评论多种方式揉合为一，直接而真实地再现了对局的全过程。它不仅对棋局作了真实的记录，连时间、自然气候、对局室布置、室外景物等都是完全如实描写的。小说的主要人物，除木谷实七段和《东京日日新闻》记者以外，其余均用真名实姓。而在人物

塑造上，它以人物的思想情绪为主线，多层次地展开。作家依据观战全过程中对弈双方的风采、表情、动作、语言的仔细观察，进行揣摩思考，穿透生活表层，直入人物心灵隐秘。

川端康成在这部作品里，将事实置于远景，而主要描写人物的心理，特别着力刻画秀哉名人对局全过程的内心活动。就是写故事、写棋局的时候，也是将事件的结果、对弈的战局的变化和胜败，紧系在对局者的心理描写上。作家还有意识地把自已的情感、情绪贯注其中，以抒发自己对人生、棋道和人性人情的观点，以及对社会道德的评价。正如日本文学评论家藤井了谛所说的：“《名人》所描述的秀哉名人，不单纯是秀哉名人的人生纪录，而且也是作家川端康成本人所憧憬的人生”。

《名人》体现了日本传统的“物哀”的美学精神，将“物”与“哀”，即怜悯、同情、壮美与悲哀、悲伤、悲惨和谐地统一起来，集于名人一身。名人一方面面临各种新规则限制的折磨，身体日渐衰弱，加上对弈的失败，堕入极度的悲伤与痛苦之中，他为要保住常胜不败的地位而苦恼，为失败而感伤；一方面名人又专心致志于探讨棋道的艺术，达到忘我的美的境界，表现出高尚的道德情操和宽容的品格气质。作家通过对名人遗容的生动描摹，充分展现了名人的这两种性格，他充满了仁爱的色彩、安详的气氛，又流露出深深的哀愁。人们从这张遗容可以看到名人所象征的力量、名人的不平凡的生涯，甚至仿佛在上面荡漾着名人灵魂的气息。

小说从倒叙秀哉名人在告别赛上的失败、在这一年后离开了人世开篇，插叙了拍摄名人的遗容，然后再现名人对弈数月的内心生活、感觉、思想的发展和变化过程，其间常常出现时间的虚幻、空间的转换，过去和现在、此地和彼地交错描写，但并不那么缺乏逻辑，故事结构仍然保持着日本文学传统中的平面并列特色。它把秀哉名人在对局中所发生的限制时间、中途易地、修改封盘条件，以及重病、失败和死亡等等事件并列在一个平面上，使故事随着棋局的进行而有秩序地开展，结构多层次而又自然，节奏跳跃而又平稳，人物的感情变化也是与故事的发展紧密结合，力求在松散的纪实体结构中再现生活的自然进程。

自然，《名人》作为一部报告小说，运用了告别赛的记录，对生活容体作出真实直接再现，不能不束缚作家的想象的翅膀，但它又不是一般报告文学，而是运用小说的艺术手法，在事实的框架之内，也容许作家发挥自己的想象力，并不摒弃审美主体的意识渗透，而作出适当的虚构，将真实的纪录部分和靠想象力虚构的部分浑然融合为一体，以更自由、更广阔、更活跃和更多样的艺术手段，创造出独特的艺术世界。

最后，可以用川端本人的一句话，来作为这章的结尾：“也许可以说，《名人》是忠实的报告小说。因此作为小说，报告的成分很多，作为报告，小说的成分又很多。有关棋手心理描写，全是我猜测的。一次也没有问过当事人”，“但是，它也还是我的小说”。

《川端康成其人及艺术》，《名人——作者的目标与文体》，第130页，教育出版中心1974年版。

《吴清源谈棋·名人》后记，《川端康成全集》，第33卷，第652页。

第十二章

《古都》

——自然美与人情美

一 对传统衰落的冲动

日本投降后一个相当长的时间，由于美军的占领，美国文化生活方式对日本无孔不入的渗透，日本民族传统文化备受摧残，加上现代文化浪潮的冲击，面临着衰落的危境。这种情形，自然引起一直追求日本传统的川端康成的莫大关注和哀愁。他一再表示，“比起政治上的愤慨来，更多的是内心的悲哀，我的工作恐怕不能摆脱这种悲哀的吧”。他这种“内心的悲哀”，就是指战后日本传统文化失落的悲哀。他在随笔《古都》一文中进一步明确地说：“古昔承久和应仁战乱中，《新古今和歌集》的文化和东山文化的兴衰事实，在日本战败后的这些年月，深深地吸引了我。我读了若干参考书，读了藤原定家的日记《明月记》和实隆的日记《实隆公记》等，促使我想把这些战乱之中的文化的悲哀写成小说”。战后他历访京都，当他漫步京都市中心，洋式高层公寓鳞次栉比，但传统的红格子门、小格子窗的二层楼格局的店铺不容易找到了。昔日的茶馆少了、艺妓都得事先预约，可是酒吧多了，女招待总是守候在店堂里，甚至连祇园也失去当年的风采，也出现了酒吧，还修盖了奇异的洋式饭店。他目睹这一切，忧虑他年轻时代的京都风采会不会日渐消失。但他又认为尽管如此，这千年都城那些古老的神社寺院、名胜古迹、例行仪式且不说，古都的氛围和人的传统精神和传统生活还是能够保留下来的吧。所以他历次京都之行，都对古都的风物表示了极大的关注，都激起了他在创作上新的追求。所以有人指责他在战后的情形下对一切事物竟如此漠不关心，却闲逸地游览京都的时候，川端毫不迟疑地解释说：“这不是出于我的兴趣和消遣，而是出于切实的追求”。

历访京都之后，川端康成要落实他的“切实的追求”，便开始构思一部反映日本传统美的小说。在写《古都》之前，他就谈到了自己的创作意图：“我所说的古都，当然是指京都。最近我想写一部探寻日本‘故乡’的小说。可以将它写成历史小说，也可以写成现代小说。但是，《古都》是现代小说。也许成为不能说是现代小说的古式小说。但我从来没把这点放在心上。总之，是要写京都及其周围。比起写人物和故事来，也许写风物是主要的”。《古都》连载的时候，他在一次记者招待会上更明白地说：“我想写旧的都城中渐渐失去的东西。所以我常常到京都，但我只是从外部去抚触它的名胜古迹，对它的内部生活似乎知之不多”。这可以概括地说明川端康成创作长篇小说《古都》的目的和动机了吧。

经过这番酝酿，川端决计首先写京都的自然风物，从春天的花季开始，一直写到冬天阵雨、雨雪交加时节结束。一般来说，写自然风物，必然要选

《我的思考》，《川端康成全集》，第27卷，第434页。

《川端康成全集》，第28卷，第190页。

《独影自命》，《川端康成全集》，第33卷，第457页。

《古都 作者的话》，《川端康成全集》，第33卷，第175页。

转引自冢田满江：《古都 里外》，《川端康成作品研究》，第322页，八木书店1969年版。

择日本人最钟爱的花木——樱花，而且京都平安神宫的神苑那些红垂樱丛是最美的，这里没有什么花比它更能代表京洛之春了。但川端认为这种景物，谷崎润一郎早已在长篇小说《细雪》中作过出色的描写，他不想重复别人，所以最后选择了很少人去观赏的北山的杉树，并且特地去过两三趟北山的杉林，细心观察北山杉的坚挺性格。关于故事情节，川端从来是不预先构思情节的，起先他本来打算写点令人喜欢的恋爱故事。可是写出来的故事，没有发生什么恋爱、争执、纠缠、龃龉的事，最后写成孪生姐妹重逢的悲喜故事。这一点，连作家本人也出乎意料。他说：“这是撰写之前始料未及的。连我自己也觉得不可思议”，“它没有一个恋爱场面、淫荡的场面，或纠纷的场面，这也是很奇怪的”。“我丝毫没有要与其他作家近来的小说标新立异，或离经叛道，却自然而然地发展成这个样子”。

《古都》从1961年10月8日开始，到1962年1月27日止，在《朝日新闻》上连载了一百零七回。这期间，川端康成体弱多病，加上生活节奏也很紧张，力不从心，每天不能多写，勉强赶上每日的连载。有时上京回到仓镰家中，或接受政府颁发文化勋章的当天或从宫中回到东京住处之后，或参加名演员有马稻子婚礼宴会当晚留东京旅馆里，乃至元月初一，也都得伏案疾书。就是这样，也常常迟交稿子，给报社增添了不少麻烦。以他的体力来说，一般连载小说只能写百回左右，这次却写了一百零七回。但为了完成每天的定量，他“每天写《古都》之前，写作过程之中，都服用安眠药，是在精神迷离恍惚的状态之下执笔的，似乎是让安眠药写成的东西”。也就是说，这部作品是在异常状态下写就的，以致成为“行文零乱，风格不一”的“异常的产品”。

川端在写《古都》之前，就连续服用安眠药，写《古都》时近于滥服，写完《古都》之后一下子断然停药，马上产生药物成瘾症状，被送进了东京大学附属医院，约莫十天处在昏迷不醒的状态，乃至后来丧失了许多记忆。

《古都》写了什么，他自己也记不清了。所以，他说：“写完之后，很是反感，想尽量把它忘掉。可以说，直到为了出单行本校订稿子之前，我没有再去摸过它”。新潮社通知他准备出版单行本时，他心里忐忑不安，有点迟疑不决。后来剧作家川口松太郎亲自把小说《古都》改编成话剧，并对这部作品给予好评，他得到了鼓舞，才又着手反复推敲重新修订。会话部分，作者是用不规范的京都腔来写的，他觉得“单调，失去色彩”，结果让京都人润色，全部改成地道的京都腔，这样就更生动了。编者也对行文风格不甚连贯的地方作了某些修改。于是，在连载完毕半年之后，即1962年6月，《古都》以“面目一新”的单行本同读者见面，它成了一部笔致流利、京味浓厚的优秀作品。日本著名画家东山魁夷还以这部小说的终章《冬天的花》为题，绘了一幅北山杉的画，作为单行本的卷首插图，并前往东大医院亲手送给川端康成，为这部作品增色不少。

《古都》在京都的风俗画面上，展开千重子和苗子这对孪生姐妹的悲欢离合的故事。川端康成为了贯穿他创作《古都》的主导思想，他借生活片断

《古都》（文库本）后记，第235页，新潮社1980年版。

《古都》（文库本）后记，第235页。

《写完 古都 之后》，《川端康成全集》，第33卷，第181页。

《答 颂古都 》，《川端康成全集》，第33卷，第176页。

的景象，去抚触古都的“内部生活”。他首先抚触古都的自然美、传统美，去“追求残照在战败而荒芜了的故国山河上的日本美”。

川端康成写古都，不写奈良而选择京都，原因也在于京都都是日本文化的荟萃之地，是日本人的精神象征，也是康成本人的“故乡”。战后作者“看到了真正的京都遭到了破坏，我只会感叹、悲伤和痛苦”，因此他强调“重视京都，不仅是京都应负的责任，也是国家的责任、国民的责任”。这就唤起了川端康成写京都的传统、写京都的精神文化、写京都风物人情的热情。

二 自然与人情的契合

《古都》首先是将京都的传统、精神文化和风物展示于读者。它从四时行事：赏樱、葵节、祇园节、鞍马的伐竹会、如意岳的大字篝火、时代节；到名胜古迹：平安神宫、南禅寺、御室仁和寺、北野神社、圆山公园的左阿弥、正仓院的仿古书画断片，再到加茂川风光、嵯峨竹林、北山圆杉、青莲院楠木，乃至西阵的织锦、植物园的草木花卉，凡是京都的一景一物，无不在他的笔下生辉，染上绚丽的色彩。小说不仅写出了现代京都的风物，而且展示了千年来京都的变迁，保持了京都小巷纤细的自然景象中的传统气息，重现了古都的自然美和传统美。这部作品所抒发的怀旧之情，慨叹日本传统的不继和衰落，实际上是感时伤世，嗟叹战败后京都的荒芜，以图唤起国人对保护京都传统的发扬民族精神文化的热忱。也是对战后美国化的风潮冲击日本传统的一种警告，表现了川端康成对日本传统的珍爱。

但是，《古都》也不是单纯地独立地写景物，不是一部地方志，而是独具匠心地将故事情节的展开、人物形象的塑造完美地同写古都的风物时令结合在一起，将人物作为自然的一部分，与自然共生，一体化了。也就是说，作者描写自然，不单是为了构成环境，也不仅是限于烘托气氛或渲染情调，而是将人物的感情生活投影于自然，假托于自然，借自然景象以寄意抒情，创造了一种独特的魅力。

小说写了四处紫花地丁的变化来暗喻千重子和苗子命运的发展。首章“春花”，是从千重子家宅庭园中的老枫树上上下两株紫花地下开花的印象情景开始的：

……打千重子懂事的时候起，那树上就有两株紫花地下。

上边那株和下边这株相距约莫一尺。妙龄的千重子心想：“上边和下边的紫花地丁彼此会不会相识，会不会相认呢？”她所想的紫花地丁“相见”和“相识”是什么意思呢？

川端在这里只是说明千重子为这两株紫花地丁的生命所感动，引起了无限“孤寂”的感伤情绪，虽然还没有道明千重子的感慨的含意，但却借助千重子的感叹，提出她所想两株紫花地丁的“相见”和“相识”是什么意思，为后来千重子和苗子这对孪生姐妹离别又重逢，相识相认作了艺术的铺垫。

第二次，作家在“北山杉”一章再现这两株紫花地丁：

千重子把脸转向中院，沉默了一会儿。

“像那棵枫树多顽强啊，可在我身上……”千重子的话声里带着哀伤的情调，“我

长谷川泉：《川端文学鉴赏》，第261页，明治书院1973年版。

随笔《古都》，《川端康成全集》，第28卷，第188页。

顶多就像生长在枫树干小洞里的紫花地丁，哎呀，紫花地丁的花，不知不觉间也凋谢了。”

“真的……明春一定会重新开花的。”母亲说。

低下头的千重子，把目光停在枫树根旁那座雕有基督像的灯笼上。（中略）好像在祈祷什么。

“妈妈，真的，我是在什么地方生的？”

母亲和父亲面面相觑。

作者又借千重子的嘴，说出“我也像生长在枫树干小洞里的紫花地丁”，然后怀疑自己的出生地和身世，来象征千重子的命运，并将她对紫花地下生命的惆怅色彩，渗透到这个人物的心间，她发出的感慨，不仅起到了故事情节铺展和人物感情流动的诱发作用，而且构成苗子登场后的微妙心理的伏线。

第三次在“祇园节”一章再一次出现同一物象是这样描述的：

今天晚上，中院那个雕有基督像的灯笼也点亮了。老枫树树干上的那两株紫花地丁也依稀可见。

花朵已经凋谢。上下两株小小的紫花地丁大概是千重子和苗子的象征吧？看样子，这两株紫花地丁以前不曾见过面，而今晚是不是已经相会了呢？在朦胧的灯光下，千重子凝望着这两株紫花地丁，不觉又一次噙上了眼泪。

作家在这里才点明上下两株紫花地丁的隐喻意义。这对孪生姐妹经过春、夏的几次欢聚，到了深秋即将悲离的时候，第四次在“深秋的姐妹”一章最后一次出现这两株紫花地丁时，它们的叶子“却已经开始枯黄了”。这简洁的一笔，浓重地渲染了千重子与苗子即将悲离的感伤情调和沉痛心绪，使千重子的感情生活更富有悲哀的色彩。可以说，千重子感情色彩的变化，许多时候是托依在紫花地丁几次出现和变化之中，有时她为紫花地丁的“生命”所打动，有时她又为紫花地丁的“孤独”而哀伤。紫花地丁已经不单纯是物象的存在，而是与人的心灵、精神以及人的命运相通了。

作者由写千重子感叹紫花地下而及于古老的灯笼、灯笼脚上的基督立像、玛利亚没有抱婴儿等外界景物，这都是以千重子联想自己的出生，猜疑自己是个“弃儿”的主观感觉为转移，使人物内在心理的演变，不仅依托在紫花地丁这“狭窄的小天地”上，而且随着时间的推进和景物的位移，在更广阔的空间自由驰骋，使人物的主观感觉带上冥冥的幻象。作者还涉笔千重子由想起自己饲养的古丹壶里的金钟儿，而又及于中国的“壶中别有天地”的故事，给小说投下了暗示的象征。无论紫花地丁或是金钟儿，都是在狭窄困苦的地方生存，千重子从这种“自然的生命”，勾起了一种莫名的惆怅，从而又产生新的联想，联想到自己的身世和孤独的处境。总之，景物的变化和位移的过程，就是人物心理的流程，人物个性的发展从忧而喜、又由喜而悲，完全溶进了自然物景之中。

在这部小说里，除了紫花地丁之外，川端康成倾注心血最多的描写对象，就是北山杉。这是他赋予人格美的物象之一。作者在散文《北山杉》中说过：“京都的北山杉是《古都》的主要舞台”。他为了写北山杉，曾三次到北山

去赏景观杉，培养创作的灵感，以着力挖掘杉的内在美。在《古都》里，川端对杉的外形美着墨不浓，只借助小说家大佛次郎在《京都之恋》上的第一段描写：“北山的杉林层层叠叠，漫空苍翠，宛如云层一般。山上还有一行赤杉，它的树干纤细，线条清晰，整座山林像一个乐章，送来了悠长的林声……”它有色、有乐、也有林声，展现了北山杉木的外形美，而作者将自己的笔墨，浓重地表现杉树的人格美。作者写杉，是从千重子喜欢看北山杉落笔，来诱发出这对孪生姐妹的命运与杉的关系的。苗子栖居北山杉林间，千重子、苗子的生身父亲可能是劳动时从杉树上摔下致死，千重子甚至觉得她爱杉，“说不定是被父亲的灵魂召唤”，乃至这对孪生姐妹的相见、相认、相离都是与杉树结下了不解之缘。她们两人在杉树下躲雨的场面，更是仰赖于杉林的衬托。可以说，作者以杉林抒发了千重子思念生父的哀切情怀，喻示千重子和苗子的手足之情犹如杉一般优雅、纤细和微妙。更以杉木的坚挺、秀丽与苗子的性格纯朴、正直的心灵相映衬。作者写杉，完全是为了诱起作品中人物的喜怒哀乐的感，与人物性格的塑造是密切关联的。因此，与其说作者写杉，不如说是抒情，是一种独特形式的抒情的描写。杉也好，紫花地丁也好，早已超脱物象本身，而抹上人物的感情色彩，达到了主观和客观、物与我、景与意、形与神的完全契合。

一部小说把如此丰富的风物与如此细腻微妙的感情的完美交融，这不仅在川端康成的其他小说中不多见，而且在日本现代小说中也确实是很罕见的。文艺评论家山本健吉说得好：“从某种意义上，也可以说《古都》是地理风土的小说。实际上，作者到底是想写美丽的女主人公，或是女主人公姐妹俩，还是想写京都的风物，我认为作者本人也难以分清孰主孰从。”这位文艺评论家是倾向于“这对姐妹也是为了突出京都的风物而塑造的”。

的确，在《古都》中，风物贯穿了全部作品，它既为情节的发展提供了契机，又为人物的塑造和感情的抒发创造了条件。但作品写人的用墨也是恰到好处，它成功地塑造了千重子和苗子这两个人物形象。首先，《古都》并不像《伊豆的舞女》、《雪国》等小说那样主要人物都是有模特儿，这部作品的所有人物都是虚构的，故事情节也是虚构的；它也没有像一般小说那样依靠戏剧性的情节和矛盾冲突来发展人物的感情、性格，而是更多地通过细腻微妙的感情线索，将笔触伸向人物内在的心理层次，挖掘人物的心灵美、人情美。譬如这对孪生姐妹虽是亲眷又不相识，相识又不相聚，表现了各自不同的心理特征和矛盾。千重子身处优越的物质环境，但由于孤单造成性格的软弱、精神的压抑，平时常涌起一股无以名状的哀愁。她一旦发现自己的孪生妹妹苗子，就将长期积郁在内心底里的感伤情绪，化为一股温暖而亲昵的感情，倾泻在苗子身上。但当苗子拒绝与她同住时，又重新落入孤寂惆怅的深渊。她的妹妹苗子则是在艰难的环境下，从事繁重的体力劳动，自食其力，性格刚毅，心情开朗，她一直急切地盼望把失落了的自己的孪生姐姐寻找回来。但当她认出千重子时，她的感情炽烈得像一团火，可她发现两人彼此身分不同，又冷静下来，经过深沉思索之后，不愿再与千重子多接触，更不愿搬到千重子家中同住，以致最后凄然地离开了千重子。她们一个由冷转为热，由失望而有所追求；一个由热转为冷，由有所追求而失望，掀起了起伏的感情波澜。有时两者找到了接合点，有时又绝然分离，揭示了这两

个人物的真切情意，以及矛盾而又美好的心灵。她们由于姐妹之情而结合，她们又由于环境、地位、生活道路各异而分手，这些都是阶级社会的现实阴影在人物生活中的反照，是具有更高的客观真实性的。

作者对人物的表现，重在渲染人物的感情波澜。他通过这对孪生姐妹感情变化的对比，剖析了两个不同人物的内在心理的演变和变化，表现出两个不同人物的特殊精神状态，以及她们的情绪发展的节奏，使人物的感情显得更加丰满。在这里，作者着重抓住姐妹的悲欢离合这一中心环节，写了姐妹第一次在植物园林荫道旁邂逅，第二次在祗园节之夜相遇；也写了几次相逢之后，千重子上北山找苗子，在杉木中遇上骤雨，雷电交加，千重子吓得脸色煞白，握住了苗子的手。苗子让她蜷缩身子，然后趴在她身上，几乎把她的整个身子都覆盖住。苗子为了保护千重子，她的衣服都淋透了，但她的体温却在千重子的身上扩散开去，而且深深地渗透到千重子的心底，涌起一股不可言状的至亲的温暖，两人都感到幸福；沉湎在骨肉之情的欢乐之中。作家这样描写了这对孪生姐妹在杉树下躲雨的场面：

两个姑娘所在的杉林，骤然间变得昏暗起来。

“要下骤雨啦。”苗子说。

雨水积在杉树末梢的叶子上，变成大粒的珠子落了下来。

伴之而来的是一阵震耳欲聋的雷鸣。

“可怕，太可怕了！”千重子脸色煞白，握住了苗子的手。

“千重子小姐，请你把身子蜷缩起来。”苗子说着，趴在千重子身上，几乎把她的整个身体覆盖住了。

雷声越来越凄厉、可怕。雷电交加，不时发出天崩地裂似的巨响。

这巨响仿佛冲着这两个姑娘的头顶压将下来。

雨点敲打在杉树末梢上，沙沙作响。每次闪电，一道亮光直闪到地面上，把两个姑娘周围的杉树干都照亮了。转眼间，美丽而笔直的树干也变得令人望而生畏。不容思索，马上又是一阵雷鸣。

“苗子，雷好像就要劈将过来啦！”千重子说着，把身子缩成一团。

“也许会劈过来。不过，不会劈到我们的头上的。”苗子加强语气说，“决不会劈过来的！”

于是，她用自己的身子把千重子盖得更加严实了。

“小姐，你的头发有点湿了。”苗子用手巾揩拂千重子的头发，然后将手巾叠成两半，盖在千重子的头上。

“雨点难免要透过去的。但是，小姐，雷是决不会在小姐身上或近身旁劈下来的。”性格刚强的千重子听到苗子坚定的话声，多少恢复了平静。

“谢谢……实在太谢谢你了。”千重子说，“为了保护我，瞧你都湿透了。”

“工作服嘛，湿了也没关系。”苗子说，“我很高兴啊！”“你腰上发亮的玩意儿是什么啊？……”千重子问。

“噢，我倒忘了，是把镰刀。刚才我在路边剥杉树皮来着，看见你就飞跑过来，所以还带着镰刀。”苗子这才觉察到自己腰上的镰刀，“多危险啊！”

苗子说着，将镰刀扔到了远处。那是一把没安木柄的小镰刀。

“等回去时再捡吧。不过，我不想回去……”

雷声仿佛在她们头上掠过。

千重子脑子里清晰地印上了苗子用身体覆盖自己的形象。

尽管是夏天，然而山里下过这场骤雨后，还是令人感到连手指尖都有点冰凉了。但千重子从头到脚都被苗子覆盖住，苗子的体温在千重子的身上扩散开去，而且深深地渗透到她的心底。这是一股不可名状的至亲的温暖。千重子感到幸福，安详地闭上了眼睛。

“那个时候，在母胎里，恐怕是彼此蹬来蹬去吧。”

“或许是吧。”

千重子笑了，笑声里充满了骨肉之情。

骤雨和雷鸣都过去了。

这千把字的简练描绘，不仅表现了这两个人物贫富的不同身分和特殊的精神状态，而且通过苗子用身体为千重子挡雨的缜密构图和细腻描写，使这两个人物的感情的发展，悲喜交集达到了高潮。同时为其后苗子自觉两人环境、地位、生活道路各异而婉拒千重子的团圆要求埋下了伏线，以便将笔触伸向苗子的心理深层，进一步挖掘这个人物的心灵美，以及完善她像北山杉生灵一样健康而正直的性格。可以说，这一节描写使自然美与人情美达到完美的契合，对体现全书的题旨和丰富人物形象起到了至为关键的作用。

此外，川端还写了她们最后的一次相会：苗子应邀到千重子家中作家，小住一宿，她为千重子铺床铺，并用自己的身体为千重子温暖被窝，她们两人涌现出一生中没有尝过的、也是最后一次享受的幸福感。作者通过这两节缜密的构思和细腻的描写，使这两个人物的感情的发展，悲喜交集，达到了高潮。

川端康成的小说几乎都是以男女爱情作为主题的，在《古都》里，他也穿插描写了织匠秀男同千重子、苗子的爱情，以及千重子同真一、龙助的爱情。秀男本来爱上千重子，后来把苗子错认为千重子，以及自觉自己同千重子门第殊隔，就索性把苗子作为千重子的“幻影”，转向苗子求婚。而苗子可能出于对千重子的感情的尊重，也可能出于要维持自己作为山村姑娘的存在，不愿意同城里人结合，也就没有接受秀男的求爱；千重子并没有因此而怨恨秀男，她们两人都表现了美好的情操。千重子同大批发商的次子真一是青梅竹马之交，她们发展爱情是顺理成章，中间却杀出真一的哥哥龙男，他爱上了千重子，可谓门当户对了，可是他们的故事没有发展，小说便戛然而止住了。这些男女爱情本应成亲眷，而最终又未能实现。无论是千重子或苗子，也无论是秀男、真一或龙助，他们所表现的感情是直率的、纯真的，并不构成复杂的关系，也没有产生纠葛或矛盾冲突，平平地和地发生，又平平地和地结束。作者描写这些男女爱情关系，其主旨并不在铺展男女间的爱情波折。严格地说，这里没有存在实在的恋爱。所以他们都没有发展成喜剧性的结合，也没有推向悲剧性的分离，作家在隐隐现现之间转变笔锋去写古都风物，写这对孪生姐妹的骨肉情谊，淡化了男女的爱情而突出其既定的宣扬传统美、自然美和人情美的题旨。《古都》的魅力恐怕也在这里。川端康成在《写完古都之后》一文里，也道出了他之所以如此处理这些爱情关系的心情：

《古都》写了一百余回就结束了。从这个意义上，说幸运，也许是幸运吧。但倘使再写下去，说不定《古都》会变样，一定会酿变成两位姑娘的悲属，造成悲剧的结局。作者有这样的预感：千重子既不会同龙助也不会同真一恋爱、结婚，北山的苗子也不会同秀男恋爱也不会结婚吧。恐怕会越写越麻烦，会越写越苦恼的吧。这些，只是隐藏在作者的内心底里，没有表现出来，不是那样，写到隐约暗示的地方就结束了。这真是幸

运吗？倘使继续写下去，说不定会变成一部脉络零乱的作品呢。当然，我倒是想力所能及地去尝试写写心理、行动等杂乱无章的作品，可是《古都》的姑娘，尤其是小伙子未免太优柔寡断了（虽然并不懦弱……）。

所以作者在艺术表现上，不是完全用感伤的手法来夸张、渲染人物的爱情，而是最大限度地去开掘人物对爱情的内蕴。小说里没有一个恋爱的场面，没有一个色情的场面，也没有一个纠纷的场面，而是将人物的纯洁感情和微妙心理，交织在京都的风物之中。

作者在《古都》里对社会环境的认识是比较清醒的，他对社会、人际关系的认识 and 体验也是比较深刻的，这正是战后生活的赐予。他通过苗子和千重子重逢而又不能不分离，甚至她们之间的来往也要避人耳目，苗子始终称千重子为“小姐”以保持一定的距离；秀男和千重子的相爱而未能结合，有情人终将不能成为眷属，凡此种种造成了姐妹之间，恋人之间的感情隔阂，甚至酿成人情的冷暖和离别的痛苦，究其原因都是由于社会上存在身分等级和门第悬殊，反映了这一贫富差别而形成的对立现实，也在一定程度上反映了经过长期封建主义统治，日本社会在婚姻问题上存在的严重世俗偏见，以及无法突破的门阀界限。

作品的时代气息，还表现在作者以鲜明而简洁的笔触，展现了战后美军占领下的社会世相：美占领军在古都植物园盖房子，使“景色失去京都的情调”，古老的樟树“被占领军伐倒”，美军划地“禁止日本人入内”，日本传统的织绵面临危机等。凡此种种的点染，都不是川端康成偶感而发，而是在战后的哀愁和美军占领日本的屈辱感的交错中写就的。当时，他对于战后的这种状态，一如既往地觉得悲哀，也不时慨叹，但没有化为愤怒，化为批判力量，所以也只能是一种交织着忧伤与失望的哀鸣，也许这仍然是作者对时代、对社会反应的一贯的独特方式吧。同时，小说里还流露了些许厌世的情绪和宿命的思想，不遗余力地宣扬“幸运是短暂的，而孤单却是永久的”。这在川端的其他作品里也是常见的。

对川端康成的小说创作来说，《古都》所表现的自然美与人情美，以及保持着传统的气息，具有特异的色彩。它不愧是川端康成晚年的一部优秀作品。

第十三章

生的变奏曲

——从《千只鹤》到《睡美人》

一 《千只鹤》和《山音》

自从《雪国》问世以来，川端康成的不少作品，在孤独、哀伤和虚无的基调之上，又增加了些许颓唐的色彩，然后有意识地从理智上加以制约。如果说，《伊豆的舞女》和《雪国》是川端康成创作的一个转折，那么《千只鹤》和《山音》又是另一个转折，越发加重其颓唐的色调。甚至成为其晚期一些作品的主调。到了《睡美人》、《一只手臂》，则达到病态伤感的境地。

《千只鹤》和《山音》几乎是同时开始创作的，两部作品各章交替写就，

分别在杂志上连载，然后成书。《千只鹤》从1949年5月至1951年10月，化了两年半的时间，以“千只鹤”、“林中落日”、“志野瓷”、“母亲的口红”、“双重星”为题，分别在《时事读物》、《文艺春秋》、《小说公园》等杂志上连载。后来还写了续篇《波千鸟》，因不满意而作罢。《山音》在发表《千只鹤》的同年9月开始，以“山音”、“蝉翼”、“云炎”。“栗果”、“岛梦”、“冬樱”、“晨露”、“夜声”、“春钟”、“鸟家”、“都苑”、“伤后”、“雨中”、“蚊群”、“蛇蛋”、“秋鱼”等章名，分别连载在《改造文艺》、《群像》、《新潮》、《世界春秋》、《改造》、《文学界》、《文艺春秋》、《大众读物》等不同的杂志上，前后化了五年时间，于1954年4月才连载完毕。但在这里需要补充说明的是，由于中村光夫的力荐，这两部作品没有写完就交筑摩书房出版单行本。两书于1951年出版后，他还继续写续篇。正因为是断断续续发表，作家想尽量让那一个个片断都能独立成章，都能作为一个短篇来读。所以他本人也知道，将这些片断汇集成一部作品时，整个布局就会显得十分单薄，故事的矛盾纠葛、组织结构 and 前后呼应都会更显贫乏。因此他注意这两部小说心理描写胜过故事的情节安排。

可以说，这两部作品预先全无完整的写作计划，都是随心所欲地发表。用作家的话来说，只想写一个短篇就结束，只因余情尚存，就继续汲取，勉强凑拼而已。他自己表示，在他的近作中，他喜爱《名人》胜过《千只鹤》和《山音》这两部作品，同时承认这种发表法，对读者来说，“可以说有点类似诓骗的性质”。所以他后来在《独影自命》一文中总结说：“这种发表法已成为一种习性。我生来懒散，漫无计划，这也许改不了了。也许我这一辈子生活上也不可能宽松，一口气把长篇写下来，尔后一次集中拿出来。就是说，也许我真正想写的作品，一部也写不出来，而净是随便写些赶任务的作品，度过这一生。（中略）对过去的我来说，为报纸每天连载这种写法，为杂志每月连载这种写法，是很不合适的。受到时间的限制，按照规定连续写下去，是个很大的困难，也是个沉重的负担，每天为报社写一章节的东西就不容易，哪还有工夫去思考和体验生活呢？为月刊杂志一个月写一回，时间间隔太短，何况不一定每月都会涌起创作的灵感。与我年龄相仿或比我年轻的许多优秀作家辞世以后，我就想：看起来我体质最虚弱，我之所以能够继续活下来，莫非是像《千只鹤》和《山音》的那种随便而懒散的发表法，却意外地成了我修身养性之道吗？”

这两部作品，正如作家本人所总结那样，缺乏思考和体验生活，甚至缺少创作灵感，才形成川端文学的另一个转折的重要原因之一吧，这一转折又给人们带来什么样的评价呢？在后来出版全集的时候，川端还觉得这是他的痛苦的回忆，他很想将它们同全集的作品诀别。

恐怕作家也意想不到吧，《千只鹤》和《山音》，在《读卖新闻》上，与大冈升平的《野火》、三岛由纪夫的《禁色》一起，被选为1951年度的最佳三杰作，使他觉得与大冈、三岛两位新人一起入选，自己现今依然是新作家的象征。《千只鹤》和《山音》还双双获得1952年度的日本国设立的唯一奖项——艺术院奖，他惊喜交集，感慨万千。艺术院在皇宫举行授奖仪式那天，天皇亲自莅临，每项获奖者必须——分别向天皇就自己的获奖作品加以

说明。川端在天皇面前低声地谈了这样的意思：小说中的一位姑娘手拿千只鹤图案包袱皮，因而题名《千只鹤》。自古以来，千只鹤的模样或图案，这是日本美术工艺和服饰方面所喜欢使用的。这是日本美的一种象征。从总体来说，可以称作日本式的。作者的内心底里，仿佛有一种观赏千只鹤在晨空或暮色之中飞舞的憧憬。

川端康成在《千只鹤》这部作品里，主要是将菊治同太田夫人乃其女儿文子的关系，放在道德与非道德的矛盾冲突中，来塑造这些人物的形象。首先写菊治在与太田夫人发生“非寻常的关系”之后，菊治一方面想极力摆脱太田夫人，一方面又觉得这样做于心不安，乃至太田夫人死后仍感到自己太卑鄙，在街上望见中年妇人的身影也幻想着是太田夫人，诅咒自己“简直是个罪人！”他认为死者不会用道德制约活着的人，于是染指文子，又自以为是“中邪”，乃至文子失踪后，怀疑文子是否跟其母一样，背上了深重的罪孽，他常常抱着一种“畏罪”、“请罪”的心情，同时又感激太田夫人和文子对自己的爱，他虽然在道德上自责，但无法消除他这种矛盾的心理，相反更引起他官能上的病态。太田夫人也如此，她一方面为自己的不伦行为感到愧疚，叹息是一种“罪孽”，另一方面，又不能用理智克服感情，用道德战胜情欲，落入痛苦的矛盾深渊而不能自拔，最后以自尽企图求得灵魂上的洁净。至于文子，她认为母亲的死，是为了求得菊治的原谅，可又不认为母亲有罪，这只是母亲的“悲哀”。“悲哀”两字在日语中还含有“爱情”与“同情”的意思。菊治也认为“悲哀与爱情是相同的”。就这样，作家把太田夫人的死，太田夫人和菊治的乱伦，都看作不是罪不可赦，而是真正爱情的表现。

在川端的笔下，栗本千加子是个唯一丑恶的人物，她妒忌菊治同太田夫人的爱情，特意介绍雪子给菊治认识，以破坏他们两人的关系。她更痛恨太田夫人同她分享菊治的父亲，诅咒太田夫人是“克服不了自己的荡性才死的，是一种报应！”最后造谣文子、雪子都已结婚，来疏远和破坏菊治同这两个女人的联系。在这里作家写千加子胸前长着一块大黑痣，以她外形的丑和心灵的丑，来同美丽的千只鹤图饰和素洁的志野茶碗作鲜明的对照，给人留下了美与丑的强烈印象。

作者通过这几个人物的描写，企图将道德与非道德的矛盾和冲突，加以调和，合二为一，目的在于说明：爱情不管是道德还是非道德，只要出于自然，出于真诚，就是纯洁的。作家在描写菊治同太田母女的不伦关系时，明显地贯穿了他们是两厢情愿，不是互相诱惑，“与道德不相抵触”的思想，道德观念在他或她们身上压根儿就不起作用，在这里川端所追求的这种“美”，实际上是一种病态美。

在《千只鹤》里的几个人物中，唯一保持洁净的，恐怕只有雪子了。作家对雪子这个物着墨不多，似不重要，但事实上雪子是处在一个不可或缺的位置，对于美与丑的对比都是以她的存在作为中介的。所以作家以雪子作为纯洁的象征，用她的包袱图饰千只鹤作为书名，并不是偶然的。用作家的话来说，千只鹤“是日本美的象征”。他还以雪子的千只鹤图饰包袱，同太田夫人的哭相相比较，也觉得后者太丑陋了。作家的用意，是否以这种“日本美”同某些人物丑恶相对照，还是另有一层深奥的含义？这似乎是要留给读

者想象和回味了。可以说，川端在这部作品里渲染的，是变态爱情的精神力量，而不是性本能的生活。作为表现，在性行为方面，他采用简笔描写，写得非常隐晦，非常洁净。比如对太田夫人和菊治似乎超出了道德范围的行动、菊治的父亲与太田夫人和千加子的不自然情欲生活，以及他们的伦理观等，都是写得非常含蓄，连行动与心态都是写得朦朦胧胧，而在朦胧中展现异常的事件。特别是着力抓住这几个人物的矛盾心态的脉络，作为塑造人物的依据，深入挖掘这些人物的心理、情绪、情感和性格，即他们内心的美与丑、理智与情欲、道德与非道德的对立和冲突，以及深藏在他们心中的孤独和悲哀。作者在小说改编电影的时候，作为原作者曾发表过意见，他一方面承认《千只鹤》是以写“不道德的男女关系为目的”的，另一方面又担心电影对人物的这种象征性心理描写，“搞不好的话，可能把它露骨地表现出来”。这说明，作家着眼于精神病态的呻吟，而不是单纯肉欲的宣泄。也就是说，他企图超越世俗的道德规范，而创造出一种幻想中的“美”，超现实美的绝对境界。正如作家所说的，在他这部作品里，也深深地潜藏着这样的憧憬：千只鹤在清晨或黄昏的上空翱翔，并且题诗“春空千鹤若幻梦”。这恐怕就是这种象征性的意义吧。

《千只鹤》运用象征的手法，突出茶具的客体物象，来反映人物主体的心理。川端在这里尽量利用茶室这个特殊的空间作为中心的活动舞台，使所有出场人物都会聚于茶室，这不仅起到了介绍出场人物，以及便于展开故事情节的作用，而且可以借助茶具作为故事情节进展和人物心理流程的重要媒介，而且运用得非常巧妙而得当。在小说里，作家精心设计了一对红、黑釉的志野陶茶碗，这原是太田的遗物，由太田夫人转给菊治的父亲，再转千加子，太田夫人死后，千加子又转到文子手里，文子最后自己留下一只，转送给菊治一只，通过这种迭相传承，这对茶碗不仅联结这些人物的复杂关系，而且蕴含这些人内心底里的情趣，象征这些人物的命运。譬如菊治对茶碗的触感产生了一种恼人的幻象，才从文子的脸上看到了太田夫人的面影，而移心于文子；文子用这对茶碗款待菊治，并相赠其中一只，表现了少女的一种纯粹的感伤；最后她把手中的一只摔破了，揭示了她的命运与归宿；这又触发菊治产生同样深沉的悲伤，而太田夫人用过的茶碗留下的口红印痕，又使菊治感觉到一种诱惑，唤醒了他的病态的官能，如此等等，看来作家企图将古茶具的“形式美”，同作家主观认为人物的“心灵美”统一，使违反道德的情欲变得合情合理。实际上，这种“形式美”与“心灵美”是很不协调的，因为作家所描写的这种“爱情”在现实生活中是很难被人同情和认可的，它仅仅是满足和陶醉于一种畸形的颓发病态罢了。尽管如此，作家用茶道这一传统艺术加以装饰，不是将茶道中的茶具用作背景与道具，而是赋予这些静止的东西以生命力，把没有生命、没有感情的茶具写活了，这不能不算是艺术上的独具匠心的创造。

长谷川泉指出的：“茶室和茶具成为作品背景的重要因子。它们作为情节发展的媒介而被巧妙地活用了。注意到这一点，是正确把握《千只鹤》的微妙之处。木石的茶具象有生命的东西似地与各种出场人物相对，来冷峻地凝视充满各自的孤独和悲哀的徒劳的人生。如果着眼于从这一结构来分析，

那么就可以打开《千只鹤》的门扉。”

川端康成运用茶室和茶具，还有更深一层的意义。正如他在《我在美丽的日本》一文所说的：“我的小说《千只鹤》，如果人们以为是描写日本茶道的‘心灵’与‘形式’的美，那就错了，毋宁说这部作品是对当今社会低级趣味的茶道发出的怀疑和警惕，并予以否定”。这一思想，与作家战后对日本文化受外国文化冲击的喟叹，以及对日本传统的执着追求的思想是一脉相承的，但作家在作品里并没有充分贯彻这一思想，来对现实生活作出更有深度的艺术透视，恰恰相反，给读者留下的却是作家本人所担心的印象。

如果说《千只鹤》用简笔法含蓄而朦胧地写到几个人物的乱伦行为，那么《山音》则是着重写人物由于战争创伤而心理失衡，企图通过一种近于违背人伦的精神，来恢复心态的平衡。

川端在《山音》里将尾形信吾一家的几个人物，放置在战后日本家族主义制度崩溃、传统家庭观念淡薄的具体背景下塑造的。也就是说，作家企图通过这个家庭内部结构的变化，来捕捉战后的社会变迁和国民的心理失衡。作家塑造的人物中，无论是信吾的家庭成员还是与这个家庭有关的几个人物，性格都由于战争的残酷和战后的艰苦环境而被扭曲了。就信吾一家来说，这个家庭始终笼罩着一种暗沉的气氛。一家之长的信吾知道今天儿子、儿媳、女儿的不幸，但却不知道如何处理他们的不幸；他知道这种不幸不全是自己的责任，但却不知道不幸的根源，而一味落入悲哀之中。而且他面临衰老之境，意识到自己的孤独，整天沉溺在虚空和颓伤之中，不断出现幻听、幻觉、幻梦，这实际上是他隐藏在内心里对儿媳的一种变态心理的反映，他自己也觉着这是一种“异常的心态”，自己却无法抑制和摆脱，甚至望着儿媳也觉得自己的内心闪现着青春的气息。尽管如此，信吾没有像《千只鹤》的菊治那样放肆地超越道德的界限，走上乱伦和堕落之路，而只是限制在“精神上的放荡”，在行为上以更多的理智加以制约。他们之间只是表达一种公公与儿媳的亲切感情，而不是一般意义上的爱情。如果说有涉及违背道德行为的话，那就是信吾将梦中猥琐的对象看作是儿媳的化身；在儿媳身上发现自己曾爱恋过的大姨子的美，以及信吾认为儿媳不幸时，儿媳说：“不对，不是不幸，这应值得高兴”，信吾觉得这是儿媳对自己表示了热情，以为是儿媳将自己当作修一了。仅此而已。这些事，菊子似乎是不知道的。就是说，信吾对菊子只是同情，有时有些许朦胧的爱意，接近而没有超越违背人伦的危险的界限。所以信吾没有在道德上进行自我反省，受到良心的谴责，相反，信吾不以为自己所做的猥琐的梦是罪恶的。作家之所以让信吾的猥琐成为梦中的行为，把冲动的实现从现实移到梦里，而在现实中严守道德的界线，原因也在这里。作家在小说中也明白地说：“这是为了隐藏乱伦，为了避免苛责”，所以信吾充满令人作呕的颓唐而违背道德的东西不是表现在行动上，而是隐藏在头脑里，在梦里。不管怎么说，信吾的罪恶意识是存在的。也许作家还有一层意思，就是要尽量保持菊子的纯洁美的世界。

信吾的儿子修一和女婿相原，也像绢子这样的战争寡妇，他们都留下了战争的创伤。日本战败，他们失去“皇军”赖以存在的精神支柱，产生心理性的虚脱，精神陷于麻木的状态，他们的家庭观念和社会道德感被战争扭

长谷川泉：《川端康成论考》增订第三版，第389页。

《川端康成全集》，第28卷，第348页。

曲了，所以企图追求新的人性解放，转而走向颓废。作家就是让修一这个心灵负了伤的人物在忧郁、悲伤及至罪恶的深渊中苦苦挣扎，他同绢子婚外恋，也是由于两人身心都受到战争的创伤，同病相怜，修一企图以自己的爱来医治战争寡妇的伤痛。绢子这个战争寡妇在战后无依无靠，无法生活，只好委身于修一，所以她怀孕后不知是喜悦还是悲伤。因为她一方面想要个孩子老来有所依靠，一方面又遭到信吾逼她效法菊子做人工流产的威胁，修一也不让她生下这个私生子，并对她施以拳打脚踢。而她，一个弱女子已经无法再忍受孤独和伤痛，决心生下这个私生子。因此她苦苦哀求：“我不会要求别的什么，我只要求能让我生下这个孩子！”在这里川端康成进一步提出怀疑：“战争寡妇的恋爱生活在本质上真的是罪恶吗？”“对战争的寡妇还能说些什么呢？”这不仅表现了对战争寡妇的同情，也间接地披露罪恶的所在。可以说，作家对战争造成的罪恶表示了哀伤。但也只是哀伤，而没有愤怒；只是呻吟，而没有反抗。准确地说，他是企图用虚无和绝望，用下意识的反应，乃至无意识的行动来作出对现实的反应。尽管如此，作品还是展示了战争造成一代人的精神麻木和颓废的图景，还是留下战争的阴影的。如果离开战争和战后的具体环境，恐怕很难理解《山音》的意义吧？“可以说，《山音》比起《千只鹤》来，作品的意义更加深刻”。

人物心理的展现，《千只鹤》是寓寄于茶具，而《山音》则在梦幻中展开，特别是信吾的心理流程，完全是游荡在九个梦境中，且是多色多彩的，譬如松岛之梦，梦见一个二十多岁的小伙子搂抱一个少女，可是醒来，少女的容貌，少女的肢体已了无印象，连触觉也没有了。譬如能剧面具之梦，梦见能剧面具在老花眼中幻影出少女润滑的肌肤，差点要跟它亲吻，可是醒来，这无生命的面具空幻成无形的菊子的化身。譬如蛋之梦，梦见两个蛋，一个是鸵鸟蛋，一个是蛇蛋，可是醒来却以为是菊子和绢子的胎儿等等，都是通过梦幻增加非现实的幻想性，展示人的下意识活动和变态心理，来表露人物的悲观、虚无和颓废。所以说《山音》用梦的幻影突破时空的限制，让人物的思想情绪在过去和未来、现实与非现实的境界自由自在地驰骋。

《山音》除了设置梦之外，还添上死的色彩，譬如鸟山被妻子残酷虐待致死、水田在温泉旅馆里猝死、北本拔白发而死、划艇协会会长夫妻家中的情死、信吾友人患肝癌而死等等，并且通过这些死的形象来触发某一个情节发生或发展，与梦相照应地展开以菊治为中心的各种人物的微妙的心理活动。如果说，支撑这部作品的基调是梦与死，恐怕也不言过其实吧。

川端将这部小说命名《山音》，大概与上述梦与死的特色分不开。山音只有在“山音”、“冬樱”两节作了描述。“山音”一节描写自觉死期已近的信吾在明月满盈、无风的夜，突然听到了一种深沉的地鸣，觉得像是在自己头脑里的轰响，疑是风声、耳鸣或是海音，而却是“妖魔通过而发出山鸣”。信吾知道菊子的亲戚弥留之际，也是听到山音，所以他预感到这“山音”是宣告自己死之将至。具体描写是这样的：

这时，信吾突然听到山音。

无风。月儿明亮，几近满盈。夜气湿润，勾画出的小山顶的林木的轮廓，朦朦胧胧。

但是，这些轮廓纹丝不动。

信吾所在的走廊下的羊齿叶也纹丝不动。

在镰仓的所谓山谷深处，有时夜里也可以听见涛声，因此信吾疑是海音。其实还是山音。

它似是远方的风声，有一种像地鸣的深沉的底力。也像在自己头脑里的轰鸣。信吾觉得也许是耳鸣，试试摇了摇自己的脑袋。

声音消失了。

声音消失后，信吾才笼上了一股恐怖感。不是预告死期了吗？他颤栗了。

是风声？海音？还是耳鸣？信吾冷静地想了想，觉得都不是那些声音。他的确是听见山音。

仿佛是妖魔通过而发出山鸣的吧。

在这里，“山音”是一种幻听，它和信吾的梦与死亡交叉共鸣，巧妙地与信吾的心像结合，展开妖冶的情节，从一个方面揭示了小说主题和人物的象征意义。在“冬樱”一节则是这样写道：

海鸣般的声音，实际上是山上的暴风雨声。这暴风雨的呼啸声越来越逼近了。

这种暴风雨声的底层，传来了遥远的隆隆声。

原来是火车通过丹那隧道的声响。信吾明白了，这是确实无疑。火车驶出隧道时，鸣了笛。

然而听到汽笛后，信吾猝然一惊，完全清醒过来了。

那声音确实太长。火车仅通过七千八百米的隧道，竟花了七八分钟。如此，信吾似是从火车刚驶入那边的隧道口就一直听见那声音了。……

这次“山音”则是夹杂着风雨的、火车通过长长的隧道后鸣笛而来的，既非梦也非幻，而是实实在在的山之音。它完全是一种实际感觉，寓意信吾家生起种种风波后的现实。

从总体来说，川端康成写《千只鹤》和《山音》这两部作品的主要意图，似乎在于表现爱情与道德的冲突。

作家一方面想要抹煞道德上的善恶对立，宣扬不管是道德还是非道德，人的自然感情是真挚的、纯洁的。这表示了他不满于社会现实、传统道德和法纪规范在维护无感情的结合，并企图破坏这种传统的伦理道德，建立自己的价值观念。但是，另一方面他又囿于社会现实、传统道德和法纪规范，写自然的爱情又并没有完全违背、而只是接近于违背传统道德观念的边缘，是始终停留在精神放纵上，追求一种变态的幻想美，而且常常带着一种“罪恶感”和“悔恨感”。也就是说，作家既渴求一种自然的爱情，又为传统道德所苦，无法排解这种情感的矛盾，就不以传统道德来规范人物的行为，而超越传统道德的框架，从道德的反叛中寻找自己的道德标准来支撑爱情，以颓唐的表现来维系爱欲之情。这是不是由于作家在日常生活中经常受到不安的情绪困扰，企图将这种精神上的不安和性欲上的不安等同起来，才导致这种精神上的放荡呢？已故日本文艺评论家龟井胜一郎和川端康成研究家长谷川泉分别指出：“川端康成的这些小说是“精神上的放荡”，是“观念上

的放荡”。这种批评是贴切的。

二 《湖》

川端康成晚期的创作，更多地采用日本传统文学与现代主义结合的手法，而像中篇小说《湖》和短篇小说《一只手臂》那样，完全采用意识流的创作方法，恐怕是不多见的。

《湖》是从1954年1月至12月在《新潮》杂志上一期不落地连载完毕。翌年4月，由新潮社出版单行本时，作家对结尾部分作了较大的修改。

《湖》通篇表露出一一种无法愈合的孤寂感，突出宣扬了“人生无常，万事皆空”的思想。主人公桃井银平的孤独感，是由他生就一双像猿猴般的丑陋的脚而引起的，因此他同这个社会产生了隔阂，由自我嫌恶而产生一种失落感、屈辱感以及哀愁感。他企图通过肉体的这一部分的丑陋——猿猴般的脚——向往美和追求美，于是他就用他的丑陋的脚去追逐美貌的女性，寻找一种想象中的美，以统一美与丑，来解脱自我。他企图以这样一种复杂而荒诞的感情，来治愈自己的心灵创伤。也就是说，企图“耽溺于少女而丧失自我”。然而，丑与美是永远对立而存在的，追逐女性并未能治愈自己内心的寂寞，也未能冲淡自己的孤独感，相反他被一个饱经风霜的中年丑妇所跟踪。他在这个世界上已不能获得拯救，绝望之中把希望寄托在魔界，寄托在来世，但愿来世脱胎换骨，变成一个美男子。作家把这种“病态的幻想”，看作是“天国的神意”，“莫非这肉体部分的丑陋，离开了美而哀泣？丑陋的脚追逐美女，莫非是天国的意志？”借此说明人生的无常，人的孤独和寂寞是无法排除，无法解脱的；美的东西是虚无的，幸福也是空虚的，只有在哀怨与虚幻中追求与憧憬。这是永远无法达到的。女性美也不能拯救自己虚空的灵魂。

作家最后让银平联想到母亲老家的“湖”，认为“湖”是美的，自己死去的母亲是美的，同时又联想起幼年爱慕过的住在湖那边的表姐弥生，将母亲、表姐的美同湖联系在一起，以获得瞬间的美的感受，幻影的美的感受，说明幸福是短暂的，是一种因果的报应。所以作家塑造银平这个人物的时候，并没有像他晚期的一些小说那样，追求官能的刺激，银平跟踪美貌的女子，但并不是想夺走她，占有她，而仅仅是获得抒情式的满足，而他对此，在内心还总是抱着一种犯罪的意识。

似乎可以说，《湖》这种“病态的幻想”，在一定程度上也反映了日本战后社会动荡、道德沉沦，造成了青年人精神上的窒息和荒废，消极和绝望，他们竭力探索自我内心的不安，追求刹那间的美感和快乐，以求得一种莫名的慰藉。

川端康成在《湖》这篇小说里完全是采用意识流的创作手法，整个故事由幻想、幻听、联想、回想构成，时间倒叙，由近及远，空间交叉混合，最终以湖为中心。银平通过澡堂女给搓澡冲澡，产生幻觉和幻听，勾起了宫子扔手提包、对久子的爱恋，以及少年时代与表姐初恋等一系列回忆，这种自由联想不受时空限制，往往是一种偶发事件就引起另一个联想，乃至运用回忆中的回忆来联结故事的情节。《湖》的小说构成、映像、情节发展和感情余韵都是梦幻一般，湖是联想与回忆的主要触发物，湖在银平母亲的老家，是遥远的，从而借助湖把现实带到梦幻的世界，又从梦幻的世界引回到现实

中来。银平所思慕的几个女性，仿佛都是可望而不可及的遥远世界的人，引起他一股膝陇的悲伤与哀愁。特别是飞蛾和萤火虫，写得虚虚实实，有如荡入恍惚迷离之境，含有某种神秘的虚幻感。飞蛾在迷雾中的幻影、萤火的照亮湖面，将人物的执着、感情和憧憬都象征化。总之，作家通过描写人物的意识流动和人物幻想的心理轨迹，进一步深入探索人物内心活动的秘密，来挖掘人物内部美与丑的对立的精神世界。而在艺术手法上，作家将眼前的具体形象、流逝的时间的回忆和幻想，以及人物的心理流程三者巧妙结合，增加了作品的艺术效果。

三 《睡美人》和《一只手臂》

《睡美人》和《一只手臂》，可以说是《千只鹤》和《山音》的“放荡精神”的外延。

《睡美人》在1960年1月号到6月号、1961年1月号至11月号的《新潮》杂志上连载。川端康成的连载小说，始终在同一杂志上发表，这是鲜见的。期间曾停止连载半年。主要是由于川端接受美国国务院的邀请访问美国，以及出席在巴西召开的第31届国际笔会大会的缘故。

《睡美人》描写一个丧失了性机能的六十七岁的江口老人，经人介绍，五次来到一间密室——所谓“睡美人俱乐部”爱抚六个服安眠药后熟睡的年轻女子和未成年的少女。老人自己有时也服用小量安眠药，使自己处在半昏迷半清醒的状态，企图从睡美人的睡态中捕捉自己所追求的虚无的美。江口老人身心已经衰老，对性有渴求，而又受到了毫无自信的困扰，由此引起无限制的妄想和狂乱的追忆，特别是由于另一老人由于官能的刺激，由兴奋而丧生，以及其中一个睡美人眼用过量安眠药而死亡，江口老人便净做好色的梦和死亡的梦。作者在作品里对原始的情欲描写是很有节制的，更没有对性生理现象作细节的描写。小说开首就设置一条禁律，叮嘱江口老人“不要任意恶作剧”。所以作家让老人通过视觉、嗅觉、触觉、听觉等手段来爱抚睡美人，只不过是以此形式来继续其实际不存在的、抽象的情绪交流，或曰生的交流，借此跟踪过去的人生的喜悦，以求得一种慰藉。这是由于老人既天性地要求享受性生活，而又几乎全无性机能，找不到爱情与性欲的支撑点而苦恼，排解不了孤独的空虚和寂寞而感到压抑。这种不正常成为其强烈的欢欣的宣泄缘由，并常常为这种“潜在的罪恶”所困惑。

所以，川端康成笔下的江口老人流露出来的，是一种临近死期的恐怖感、对丧失青春的哀怨感，同时还不时夹杂着对自己的不道德行为的悔恨感。睡美人完全失去除了肉体以外的一切，成为一具没有灵魂的躯壳，成为一个植物人，老人在她们身边的存在，她们是无从知晓的。睡美人和老人之间的关系既没有“情”，也没有“灵”，更没有实际的、具体的人的情感交流，甚至连眼睛的交流也没有，完全是封闭式的。老人在睡美人的身边只是引出爱恋的回忆，忏悔着过去的罪孽和不道德。对老人来说，这种生的诱惑，正是其生命存在的证明。大概作家要表达的是这样一个性无能者的悲哀和纯粹性吧。老人从复苏生的愿望到失望，表现了情感与理智、禁律与欲求的心理矛盾，展现了人的本能和天性。而作家的巧妙之处，在于他以超现实的怪诞的手法，表现了这种纵欲、诱惑与赎罪的主题。另一方面，作家始终保持这些处女的圣洁性，揭示和深化睡美人形象的纯真，表现出一种永恒的女性美。所以，作家描写老人对于睡美人不是粗野，而是文静地迸出生命的原始渴求和力量。可以说，像《睡美人》这类作品不能只从表面情节来下定论，因为

其作为文学表现的重点，不是放在反映生活或塑造形象上，而是着重深挖人的感情的正常与反常，以及这种感情与人性演变相适应的复杂性。因此它们表现人的生的主旋律的同时，也表现生的变奏的一面，或多或少抹上颓伤的色彩。但这种颓伤也都编织在日本传统的物哀、风雅和好色审美的文化网络中。因此长谷川泉在评论《睡美人》时特别指出它没有写老丑的东西。他说：“在这里纵令有活跃一时的老年性，那也不是老丑，而是世阿弥的《风姿花传》的境地，沁入了他的内心世界。这是一部具有特异构思的作品，描写一个老人躺在昏睡的美人身旁，在他的官能上编织起回忆与幻想的世界。这个世界常常以不同的女体为媒介呈现了出来。而且老人并未完全丧失男性的生理机能。其仅有的可能性，形成了这部作品的幽玄且微妙的接点。（中略）老人虽然保留男性生理的可能性，但是这部作品从一开始就在封闭住这种可能性的前提下构成，这是显而易见的。不必卒读《睡美人》，有慧眼的读者便可以推测出来的。否则，男性的回忆与幻想也就消失得渺无踪影，也只表现老丑了吧。《睡美人》正是在这种微妙的极点上成立的作品。”

《一只手臂》实际上是“睡美人”的延长的形态。作家写了一个姑娘卸下一只手，借给男主人公“我”带回家一个晚上，“我”回家后，抱着这只女人的手臂作为女人本身的象征表现，借助人体的变形的超现实的幻想，来追求人性不可或缺的部分，企图从狂热的性享受上得到满足。也就是说，这种满足以更荒诞的形式，并伴随更深刻的寂寥而发挥出来。这个短篇小说是在1963年8月号至1964年1月号的《新潮》杂志上连载的。

这两部作品是作家川端康成长期以来心理上的阴翳的折射，也是他追求瞬间的感觉、受压抑的官能享受，以及虚无颓伤情绪的一种必然的发展。作家三岛由纪夫认为，这时“对川端康成来说，与其说是他自身的官能展露，不如说是他对官能本体，也就是对生命永远不遵循伦理的归宿。”

四 爱与性的美学意义

从美学上来说，川端康成的这些作品，是贯穿了日本中世的幽玄和近世的好色的美学思想的。

中世的幽玄美学，从能乐大师世阿弥的《风姿花传》起，发展了幽玄的空寂（さび）性，即将幽玄美从感观上的美，发展到一种精神上的美、内面性的美，进而将空寂的幽玄推向禅宗的“无”的意境。空寂的幽玄之极至，就是达到“无相”的奔放，也可以说放纵的自由的艺术境界。

川端康成的气质和性格，是很容易接受这种空寂幽玄的美学观的。他晚年的这几部作品，是以忧郁、感伤、虚无、颓唐为其创作的基调。川端康成由“孤儿生活”所造成的空虚感、失落感积淀在他的心理表层，经过历史、社会和生活的不断变故，逐渐在深层心理上形成一种虚无感。这种虚无感不仅是通常意义的否定一切的思想倾向、悲观厌世的颓废思想，同时是指同“有”相对立而存在的“无”，并把“无”看作是产生“有”的精神本原，是“灭我为无”意义上的虚无。这里所谓“我”就是“心灵”，实际上是一种以无为本、有生于无的“本无论”思想，是哲学上的虚无意义，多少有异于西方的虚无主义。川端本人也解释说：“灭我为无，这种‘无’不是西方

《川端康成论考》第三次增订版，第453—454页，明治书院1974年版。

三岛由纪夫：《永远的旅人》，转引自长谷川泉编著的《川端康成作品研究》第329页，八木书店1969年版。

的虚无，相反，是万有自在的‘空’是无边无涯无尽藏的心灵宇宙。”他还说：“有的评论家说我的作品是虚无。不过，这不等于西方所说的虚无主义。我觉得这在心灵上是根本不同的。”因此他强调“物我一如，万物一如，天地万物都将失去境界，融成一个精神的一元论世界”。即主观中有客观，客观中有主观的主客观一如主义。川端的这几部作品就是以这种虚无哲学为其思想基础的，往往表现为不接触一切实际，超越社会生活的常伦，执着精神上的超现实的境界，以为唯有心灵的交往才有真实性，从其中追求一种超然的虚幻的美，以达到和心灵宇宙的神秘统一，带有东方神秘主义的色彩。也可以说，追求精神上超现实境界的心理的泄露，是这几部小说的特色。

川端康成这种哲学的虚无思想，还表现在万物相依相关而存“在的精神上。他认为天地万物失去所有界限而变成融和为一个精神的一元世界。据此，他以为善与恶、美与丑、道德与非道德，一切的一切都是互相依存的，所以他努力在它的中间寻求平衡，而不囿于在道德标准的框架内来追求生活中的真善美。也就是说，川端并不认为真善美与假丑恶是相对立而存在，相反，他把它们看作是统一的东西，是一个精神的一元世界。也许他对美的敏感太多，对丑的异常执着，其具体的内涵，也可以从这几部作品中的菊治、大田夫人、信吾、银平、江口老人，乃至《一只手臂》中的“我”等人物身上概括出来，作家让这些人物憧憬纯洁而又凌辱纯洁，放在绝对的矛盾上来塑造，以求达到完全的统一。然而，这种追求在实际生活中毕竟是不可能实现的。于是作家就让这些人物的感觉的刺激中寻求对现实的解脱。

近世日本文学的性爱主义，即好色文学大师井原西鹤的“好色”审美，是有其传统的。西鹤的所谓好色，含有华美和恋爱情趣的内容，也是一种选择对象，尤其是女性对象的行为。它不含色情的意思，即没有把性扭曲，没有将性工具化、非人化。所以川端深刻理解这种好色的审美趣味，他的好色的描写，是有意识地回避露骨的性本能和单纯的肉欲的宣泄，更没有着眼于生理上的色情叙述，即不是煽动性欲，而是更多的在心理上表现性的苦闷、情欲的受压抑，以及人性的受扭曲，亦即着重描写性因素的爱情，企图从中获得心灵的满足和情感的舒快。简单地说，好色本身不是其创作的目的，其目的是通过好色的描写，探索世相的风俗，掘入人性的深层，进而展现灵与肉一致性的美。所以他的这几部小说有一个共同点，那就是描写传统道德、观念、理性乃至生命自然的规律对于情欲的压抑，描写性虐待和性变态，以发现人的天性、人的本能的东西。所以作家写异常情欲，“纵使放荡，心灵也不应是齷齪的”（井原西鹤语）。他在为精神恋爱说教时，也还是把笔墨灌注在人的性心理活动上，写性生理要求是很注意把握分寸的。尤其是本居宣长将《源氏物语》的好色作为生命的深切的哀，与当时的宿命观相统一，并将这种审美理念概括为“物哀”（きののあわむ）。他还以“出污泥而不染”的荷花来比喻好色家源氏，企图超越一切道德，将好色视为人文主义之道，赋予其超越历史和时代的普遍的精神文明的价值。

川端接受了这种好色审美传统，将性与爱放在特异的位置上，追求爱与性的自由表现。尤其是川端在理解《源氏物语》所表现的物哀美学思想的基础上，以物哀精神来加深其艺术表现的技巧而取得了成功。正如他分析《源氏物语》的好色倾向时指出的：“倘使宫廷生活像《源氏物语》那样烂熟，那么衰亡是不可避免的。‘烂熟’这个词，就包含着走向衰亡的征兆”。这说明川端清楚地认识到《源氏物语》的作者紫式部在贵族的乱伦关系和堕落

生活中所表露的苦恼与哀愁，是带有对平安贵族对人性被扭曲、性被压抑的现象发泄不满，是含有某种反抗的意味的。一般来说，这种颓废是与他的忧郁、感伤相连，是忧郁、感伤的艺术表现。也许是由于川端康成在现实生活中失去的爱太多，只好在非常理、非现实的世界去寻找自己的爱和性的归宿的缘故吧。

从这几部作品就不难发现这一点：他在文学上探索性与爱，不单纯靠性结合来完成，而是有着多层的结构和多种的完成方式，而且非常注意精神的、肉体的与美的契合，非常注意性爱与人性的精神性的关系，从性的侧面肯定人的自然生的欲求，以及展现隐秘的人间的爱与性的悲哀、风雅，甚或风流的美。有时精神非常放荡，心灵却不龌龊。其好色是礼拜美，以美作为其最优先的审美价值取向，也就是将好色作为一种美的理念。

当然，有时候川端作家写性苦闷的感情同丑陋、邪念和非道德合一，升华到作家理念中的所谓“美的存在”时，带上几分“病态美”的颓唐色彩。而且其虚无和颓废的倾向，带有一定的自觉性。他早就认为“优秀的艺术作品，很多时候是在一种文化烂熟到迈一步就倾向颓废的情况下产生的”。他公开强调：“敢于有‘不名誉’的言行，敢于写违背道德的作品，做不到这一点，小说家就只好灭亡”。“假使不是虚构，不论写任何不道德、任何猥亵都无妨”。他承认，自己在作风上，“也有违背道德准绳的倾向”。作家以这样坦率的态度、无垢的心情谈了这段话，不难发现其更本质的内涵。

川端康成这几部晚期的代表作品，虽然反映了孤独者的内在世界，是孤独者的悲哀。但是它们表现的情欲、灵肉的冲突，并没有完全脱离写情写灵，并注意“性”因素的爱情描写，并非完全无视道德的思考。尽管某些作品的描写，超过了道德的框架，但还是通过“肉”写“灵”，通过“欲”写“情”，是把人的灵与肉、情与欲作为一种不可分割的整体来描写，在一定程度上反映了人性中理性的一面和心理上非理性的微妙关系，涉及性道德的性心理范畴，可以说，这是从人学和文学的角度对性的探讨，对人的探讨，是川端文学整体的构成部分。从某种意义上说，人们从中可以感受到日本战后社会文化的氛围，特别是对信吾、修一、绢子、银平、江口老人等几个人物在战后特殊的状态下形成的畸形性格和变态心理所作的精细描写。可以说，川端康成的《千只鹤》、《山音》、《湖》、《睡美人》和《一只手臂》是上述哲学思想和美学思想调和的产物，其所含的一定社会生活内涵和美学涵容是不能否定的，还是有其文学意义的。

第十四章

小说的创作倾向

川端康成是个很有成就的作家，他的成就是多方面的，包括小说、小小说、散文、杂文、文艺评论等。他的小说创作，正式开始于1921年的《招魂节一景》（在此之前，已写了习作《千代》和当时未发表的《十六岁的日记》），至1972年他自戕为止，在整整半个世纪的创作生涯中，共写了超过五百部（篇）小说（含一百四十多篇掌小说），在《川端康成全集》三十七卷本中占去了二十五卷，这些小说，除了《东京人》、《生为女人》比较长以外，中篇小说一般都在八万至十二三万字之内，掌小说短者仅有数百字。川端的小说，不仅数量甚丰，而且在艺术上达到了较高的水平。但思想上呈现复杂的倾向，积极因素与消极因素常常混杂在一起，贯穿着双重或多重的意识。所以对川端康成的小说创作不能简单地作全盘肯定或全盘否定，对小说人物不能简单地作出“好人”或“坏人”这样脸谱化的结论，要是这样，则无法涵盖其思想和艺术倾向的全部底蕴，我们需要的是进行科学性的分析，以求得出尽量合乎客观实际的评价。

总的来说，川端康成的小说创作大致可以划分为三个时期，第一个时期是20年代，以《招魂节一景》、《伊豆的舞女》为代表，这是作家在探索和开始确立创作风格的时期，以描写作家自己的孤儿生活和恋爱失意为多，第二个时期是30年代，以《禽兽》、《雪国》为代表，作家主要写社会底层人物的悲惨遭际和爱情波折，形成作家创作的艺术个性和艺术风格，这是作家创作的成熟时期。第三个时期是战后，即1945年以后，作家的创作比任何时期都多样化，而且创作倾向更加复杂，描写的对象也由自我、社会下层人物转向有产者，譬如，虽然这一时期，以《名人》、《古都》为代表，主要表现了对艺术的追求和对生活、对传统的执着，作家在创作的思想性和艺术性上都作了新的探索，并且取得了很大的成就，然而，以《睡美人》、《一只胳膊》为代表，后期的许多小说主要追求感官的享受和渲染病态的性爱，或多或少地染上了颓伤色彩。

综观这几个时期，川端康成的小说创作初期就十分鲜明地表现了自己的艺术个性和艺术特色，并逐步形成他的独特风格。在创作实践的全过程中，他的风格虽然还有发展，其作品的色调也有些许改变，或浓或淡，但并没有断层、没有根本变化，他创作初、中期所奠定和完成的基本特色是：孤独的主观感情色彩、忧郁的感伤抒情情调，以及人情与人道主义精神。

一 孤独的主观色彩

川端康成的小说创作，首先具有强烈的孤独的主观色彩。他生活上和政治上的孤僻，在他心底里深深地印上了孤独的影子，形成最深层次上的心理意识。这种意识与年俱增，无法排遣，成为一种内在的孤独，也就是日本文学评论家常说的“孤儿根性”。作家也是乐于生活在这种孤儿感情的世界里，苦苦地咀嚼着自己心灵上的创伤。他的许多作品，就是以自我为中心人物，描写自己的孤儿生活和爱情波折，如实地反映了作家自身的坎坷艰辛的人生经历。他写出自己在孤儿生活环境下的体验和感受，以寄托自己的孤独的悲哀。也就是说，他的早期作品大都囿于自己的生活，重复而执着地从自己的心灵世界里挖掘自己的伤感，以及难以排遣的忧郁的心绪，努力揭示“自我

的心境”，以增加主观的感情色彩。

作家的“孤儿感情”的基本特征，就是在作家心底里潜流着的一种孤独、寂寞、忧郁、脆弱、多愁善感和神经质。他从事创作伊始，就一直强调“忠实于主观实感”，着力从寂寞孤独中发现自己真实的感情和真实的自我；依靠主观直感反映自己的行动、经历、命运和思想感情。他还经常利用日本传统“私小说”的形式，主人公以第一人称出现，表现了强烈的自我意识，不少作品的人物实际就是作家本人的文学形象。他的一般小说，也主要依靠自我的感觉，把自己的孤独生活的感受和经验，容入人物角色之中，含有作家的自我寄托、自我表现的成分，一些作品还呈现明显的自传色彩。所以，读者从作家创作的艺术形象中可以看到作家的影子，感受到作家本人的思想情绪。

川端的文学创作虽然是从个人的感情出发，但并没有完全停留在个人孤独的咏叹上，他还时不时地把这种孤独延伸，融入社会底层人物的心境，而且上升到存在于那个社会的永恒性的孤立境界，以求探索人在社会上孤独的根源。因而，他的作品，有时涉及的不仅是自我的孤独，而且也反映了人在社会中的根本孤境，含有一定的哲理性。像驹子、苗子乃至秀哉名人等等众多人物，虽然他们的环境和际遇不同，但他们在生活上的孤独处境却是一样的。他们在追求理想的生活或者生活中挚爱的感情，或者在孤境中奋发拼搏时，也都自然而然地发出孤寂与哀愁的低吟。这种孤独感不仅是个人的，也是社会性的。因而，川端作品所表现的哲理就更有深度，同时，从审美的角度来看，也蕴涵着深刻的悲剧意义。

这种孤独的感情，是从体验个人孤儿生活出发，发展成为感受社会的孤立处境，从厌弃自我而憎恶社会，表现了与现实和社会疏远的孤僻情绪。战争末期，他已经将自己孤独的悲伤同日本的悲伤融合在一起，将自己的孤独同国家的孤立融合在一起。这种倾向，以日本战败投降为界，更日益加深。他感到“战败国的悲惨”，“自己仿佛已经死了”，所以他“决意抛弃许多东西，抛弃愤怒，抛弃悲哀”，“希望能像日本昔日的厌世家隐遁山村那样过着孤寂的生活”。他的悲观、厌世思想更加强了，甚至认为生不如死，企图超脱现实，以求得解脱和获得拯救。这种从孤独感到厌世的思想，在他晚期的许多作品里都得到了表现，这些作品似乎在宣扬人是孤单的，人只有孤独和寂寞，因而追求回归自然。

总之，川端康成在创作中从不掩饰个人的或社会的孤独感，而且常常伴随着一种惆怅、忧郁和悲哀的感情。他根本无意去抗衡和摆脱这种孤独感。相反，他却听任这种孤独感无限膨胀，并用夸张的笔法，去渲染自己生活中的不安定感，任意放纵自己思想的消极面，常常流露出一种厌世的宿命的思想，觉得幸运是短暂的，而孤单却是长久的。他抒发这种感情的时候，几乎不受理性认识的制约，而完全由他的孤独生活、性格、感情所驱使。川端本人也说：“这种‘孤儿感情’，也许贯穿我的全部作品和全部生涯”。可以说，这种孤独的主观的感情色彩，不同程度地贯穿在其整个创作生活中，成为他的小说创作的主要倾向之一。

二 忧郁的感伤情调

《天授之子》，《川端康成全集》，第23卷，第564—565页。

《独影自命》，《川端康成全集》，第33卷，第294页。

川端的这种孤独感又常伴随着一种忧郁与感伤的情调，在小说创作上表现出一种“川端式”的感伤抒情的倾向，作家本人特别强调情感的因素和作用，他在创作中所凭借的情感多于理性，在决定其创作的倾向性上，思想因素虽然并非全无作用，但情感因素比思想因素起着更大的作用。川端的小说非常注重心理的表现，尤其对伤感情绪的表现兴趣甚浓。他常常是以自己的感觉和感受来反映人物的心理活动，将自己长期积郁的极度感伤和难以排遣的忧郁直接倾泻出来，他自己说过：“我发现自己对这种境遇有许多不愧是少年所有的感伤，这种感伤许多是很夸张的”。他不仅毫不掩饰地坦白自己在生活中为孤独苦闷侵扰而产生的浓郁的伤感情绪，而且十分注意揭示被损害、被侮辱的艺妓、女侍者、女艺人等少女的悲惨命运的感伤情怀。这些人物的为受凌辱而悲哀，有的由于生活重压而忧悒，也有的为失去爱情而痛苦，她们都共同含着苦闷、忧郁和率真的情愫。作家着力去捕捉它、挖掘它，惜以渲染一种悲哀的艺术气氛，从而增浓了感伤的抒情倾向，这恐怕就是人们通常所指的，川端康成所追求的“忧郁美”和“悲哀美”吧。

这位身心伤痕累累的作家，他的感情是非常敏感的，又是非常脆弱的。生活上的任何一点感觉和感受，都会触动他那伤感的神经，都会引起他那情绪的波动，从而触发他的悲哀的感怀和慨叹。在他笔下的一些人物的感伤情调，常常是一触即发，一泻无余，显得特别深沉。

作家擅长写爱情，但他所描写的爱情生活，很少有欢乐和甘美，更多的是眼泪和辛酸，哀怨和凄婉。他笔下的男女主人公大都处在不可调和的矛盾和苦闷之中，但他很少把它放在社会问题的范畴来表现，大多是当作个人的命运问题来处理。所以他写男女爱情的幻灭，让他们洋溢着深深的孤寂和凄凉的情绪，发出感伤的哀叹。尤其是作家往往将自己所经历的泛起过感情波澜的爱情生活故事，写得特别凄怆、哀怨和委婉动人，因而这种爱情的痛苦是最个人的，也是最强烈的。总之，川端康成写爱情，大都是以浓重的笔墨描写人物对爱情从执着到失望的心理历程，热衷于揭示他们内心世界的痛苦、忧郁，间或带有几许绝望的感伤。作家这类题材实在写得太多，但它们有一个共同的倾向，就是着力描写人物的真挚感情的流露，而很少渲染性生活。

当然，这种感伤的色彩，不仅表现在爱情生活上，有时也表现在对社会、人生的纷扰上，特别是在战后，由于民族的失败、国家的毁灭，作家对社会、人生的怀疑、厌倦，企求解脱、退避，而实际上又不可能做到，使他苦闷、惆怅，产生了一种空漠感，一种要求解脱退避而又无法解脱退避的、对整个社会和人生的厌倦和感伤。所以作家在作品中自然自觉或不自觉地透露出一种深沉的忧郁和感伤的咽叹，表现出一种对人生的空幻和淡漠，最后企图从佛教禅宗中寻找一点慰藉和解脱。这恐怕是他不时在作品中强调“入佛界易，进魔界难”的原因。川端解释说，艺术家“对‘进魔界难’的心情是：既想进入而又害怕，只好求助于神灵的保佑，这种心境有时表露出来，有时深藏在心底里，这兴许是命运的必然吧”。因此可以说，这种忧郁的悲痛感伤在一定意义上不仅是个人的，也是含有实在的社会内容的，同时又是时代的感伤和民族的情绪的表现。简而言之，川端康成的文学是感觉的，具有强烈的

《少年》，《川端康成全集》，第10卷，第227页。

《我在美丽的日本》，《川端康成全集》，第28卷，第352页。

孤独的主观色彩；也是抒情的，带有忧郁的伤感情调，将新鲜的感情与纤细的抒情，主观的色彩和伤感的情调融合在一起，形成了作家的个性倾向的基本特色。

三 人情与人道主义精神

川端康成从事创作初期，很快就把他的目光投向挣扎在社会底层的被侮辱、被损害、被压迫的小人物身上，他把笔触伸向她们，把她们当作自己作品的主人公，刻画她们的艺术形象，并十分同情她们的悲惨命运。作家早就说过，他“喜欢穷街陋巷”，他认为浅草、贫民窟、烟厂女工的粗旷的美更能吸引他，他对这些地方和人物比对银座、公馆街、女学生“怀有更大的兴趣”，从林金花开始，他就以同情的笔致，成功地塑造了众多的卖艺街头的女艺人、生活凄苦的女侍者、沦落风尘的艺妓的艺术形象。川端笔下的一些在辛酸穷困、悲哀凄凉的环境里生活的女性，她们祈求的并不过分，只是希望过正常人的生活，或者在爱情上或者在死后得到一点慰藉。然而，这种朴素而简单的希望都幻灭了，连作家也不禁感叹：“太残酷了！”他偶尔还把目光投向受害更深的人，譬如《伊豆的舞女》还写了莲台寺银矿工人家庭的悲惨遭遇和矿工的苦难；《浅草红团》中也写了30年代不景气情况下，失业的缙丝女工被人贩卖到浅草之后的艰难生活等等。

通过这些小人物的形象，不难看出作家对她们是了解的、同情的。川端深深地思考，似乎想从表现对她们朴素生活的依恋中，去体察和探寻她们美好的内心世界。这些说明，作家对人情、人性的丰富性越来越有所理解，他是充溢着人道主义精神的，而其人道主义的核心思想就是尊重人的尊严和把人放在应有的地位。具体表现在：作家对这群挣扎在生活最底层的、社会地位十分低微的、乃至被迫出卖肉体的女性，都没有卑视、轻视和歧视。而始终把她们当作普通人来看待，同情她们的苦难，理解她们的悲哀，倾诉她们的不平，而且蘸满同情的笔墨，真实地描写了她们的善良的性格、丰富的情感、朴素的希望和美好的内心世界。尤其对她们的遭人摆布、践踏、任意买卖的非人命运表现了强烈的关注，含有不粉饰现实生活的积极内容。这类作品蕴涵着一定的悲剧意义。它不仅是人性的黑暗的悲剧，也是命运的悲剧，并多少带有社会的悲剧色彩。有时作家甚至借助小生物的无辜被虐待而痛恨，来简捷地表现在对人类社会的弱小者的无理被摧残的愤懑，《禽兽》就集中体现了这一点。似乎可以认为，在这类作品里，人情、人性、人道主义是作家所寻求的最本质的东西，也是作家一个时期创作活动的思想基础。

在创作实践中，作家的人道主义精神同他的虚无思想往往发生冲突，在这种情况下，他大多徘徊在理想与现实生活之间，极少得到实现与满足。他既没有也不可能找出消除这些不人道的社会现象的途径，而且面对种种违反人情、人性、人道主义的行为无可奈何，无力抗争，到头来只好把它膝陇化、虚幻化，明显地表现出人性、人情的退化和人道主义精神的褪色。这说明，川端康成对社会下层人物的接触不是自觉的，而是带有更多的自发性。他对她们的了解也只是某些侧面、某些现象，且常常游离于社会现实之外；他虽有正义感，但不具备解决问题的能力；怀着人道主义思想对这些弱者表现的同情，本应是他的世界观、文学观的起点，可以向更高的层次发展，但实际上他停滞不前，最后一步步倒退。这正反映了作家的人道主义的局限性。

四 文学思想的总倾向

作家的文学思想倾向，是作家对现实生活的一种认识。它既包括作家的思想感情，也包括作家对社会生活的反应。简单地说，文学思想主要表现在倾向性上，就是作家对现实和生活的反映。川端康成以上的几种基本倾向，都是作家文学思想倾向的表现。

川端康成对政治的感应是淡薄的，对现实与生活总是采取一种淡漠的态度。他的社会视野不广，思想深度不足。他的小说叙写的不外是纯粹爱情故事的悲剧，个人的哀愁与冥想、过去的梦境与回忆，以及老死病衰之类的题材；而且常常忽视现实世界的存在，在虚幻的世界中来描写自己的灵魂和人物内心世界。他甚至认为，“在梦中写作，似乎比醒来在现实中写作更富有美感。”还有不少作品脱离现实，去追求瞬间美的感觉、描写人的潜意识活动和变态心理，表现出悲观、厌世、虚无的思想情绪，总的调子低沉、气氛忧郁、色彩灰暗。

可以说，川端对现实和生活的态度，是来自他的虚无的思想和唯心主义的哲学观。他认为“现实是无止境的”，“轻易地过分地相信现实的形象、现实的界限，就不能产生深刻的艺术”。因此他主张“现实是同硕大的宇宙流汇合的、虚无缥缈的神的世界，不凭高度的感觉就感觉不到、表现不了”。

“作家越努力写真实就越是徒劳，反而距离典型就越遥远”。因而他“想在虚幻的梦中遨游，然后死去”。特别是在战后，他反复强调“我不相信现实的东西，我已经完全离开了近代小说的写实基础了”。由此可见，作家将情感和感觉看得比理念和现实还重要，使属于理念的东西，如爱、人情、人性、人道主义也变得朦胧、虚幻，使现实变得难以捉摸。

就多数作品而言，它们反映的社会面确实十分狭窄，很少描写广阔的生活画面，在读者面前展现的不是自己、自己的家人，就是自己接触的小圈子里的人物，且囿于自我意识的表现、纯粹个人主观的感受和个人情感的抒发，完全无视创作应受生活实践的制约。由于缺乏生活基础，就企图用技巧来掩饰自己在生活上的空虚和苍白。因而在他的作品里，作为文学的重要的唯一源泉——生活，就越来越枯竭、越来越干涸。因而川端康成的作品大都未能呈现比较鲜明的时代色彩，更谈不上社会内容的广阔和深刻，相反，他往往忽视历史时代的大方向，忽视时代生活的大洪流，孤立地并一往情深地沉湎在自己身边细微琐事和男女情爱之中。但是，这仅仅是川端康成创作思想问题的一个方面。

川端康成刚刚开始创作生活的时候，非常强调他“深深理解宗达的写实精神”，并明确地表示“我只写接近事实的小说”，作家要“在他的时代中，站在他的时代从事创作”。“一个作家不与现实生活发生联系是不可能

《哀愁》，《川端康成全集》，第27卷，第291页。

《关于表现》，《川端康成全集》，第32卷，第501—503页。

《临终的眼》，《川端康成全集》，第27卷，第18页。

《文学自传》，《川端康成全集》，第33卷，第87页。

《哀愁》，《川端康成全集》，第27卷，第291页。

《花未眠》，《川端康成全集》，第27卷，第419页。

《独影自命》，《川端康成全集》，第33卷，第295页。

《乡土艺术问题的概观》，《川端康成全集》，第32卷，第447页。

的，一个作家不论怎样严格地为文学而文学，他总不能忽视他的时代与他的国家、民族。至于一个作家愿不愿意把他的现实生活写入他的作品之中，那都是作家个人的自由”。“走向独善其身的飘渺的世界是行不通的。再说，我觉得只尊重自己的灵魂，陷入超脱的思想境界，或安于认识自我的存在，这种认识论也是肤浅的。”所以基于这种认识，他的一部分作品，把相当大的注意力放在生活底层的小人物身上，从不同角度展现他们的现实生活和思想感情，在一定程度上表现了他们的疾苦和愿望，并且以此来阐明自己对生活、爱情、事业和社会的见解。不过，作家不是把自己的见解和观点作为明确的概念性思想表达出来，而是运用感情的丰富性和观点的隐藏性的方法，具体地形象地隐寓于故事情节的发展之中。应该说，川端的创作是以写实为其起点的。当然，这并不意味着他对现实主义进行自觉的探讨，相反他是以现代主义与传统结合作为其核心，写实与象征手法兼而有之。同时，他的作品既追求情感的真实，又很注意细节的真实，有时仿佛未经过艺术加工，甚至带上自然主义的色彩。有时则利用想象和幻想的暗示形象，曲折地表达自己的思想感情，显得幽深朦胧，还带有些许的神秘色彩。

还有一些小说，虽然不是直接而具体地再现社会事件和情景，也不是着眼于从社会现实关系中去开掘人物的心灵世界，而是以客观现实为背景，将注意力更多地转向个人的感觉和主观感受的抒情上，但仍让人抚触到社会的真实面貌，不失时代的色彩。比如，他早期的一系列作品都是用写实和象征结合的笔法，通过描写下层人物的悲惨生活，接触到社会的冷酷、不合理、不平等、不公正的一面，不仅表露出作家的一定见解，而且映现出时代和社会的真相。就是后期，有的作品仍写了战后的家庭悲剧，通过家庭纠葛所反映出来的心态，隐约地将战后民主化进程中的家族制度崩溃的复杂情景展现出来。也有的作品虽然没有直接写战争和战后的社会、政治，但战争给人们带来的痛苦、战败的哀伤，以及对美军占领的忧虑和愤懑也自然而然地跃然纸上，多少反映了战后社会生活的一个侧面，也简洁地表达了作家的社会观点，其中包含的严肃的现实性和某些积极的思想倾向性则是显而易见的。当然，也有的作品在反映现实生活过程中，为现实世界加上一层帷幕，企图在虚幻中创造一种美感，以便忘却现实生活的痛苦与悲哀。对川端康成来说，现实生活是痛苦的，也是悲哀的，但生活本身的存在无法否定，他也并不完全否定生活的存在价值，有时还肯定和追求生活的价值。事实上，在他塑造的人物中，不少人对美的生活是有追求的，对艺术事业也是执着的。总之，初期他的不少作品是朝着客观写实的方向走，如果继续向这个方向努力，是会向前跨出一大步的。可惜他只注意现实生活中普通人物的苦恼命运和他们的号泣，而没有进一步转到对社会进行冷静的观察与剖析，批判的色彩也就几近于无。后来，特别是战后，他的大多数作品却与这种朴素的写实方向背道而驰了。

从这两个方面来考查，川端康成对现实和生活的态度是矛盾的、不一致的。他并非完全否定思想和生活在艺术创作中的作用和价值，问题是他对思想和生活的看法是非理性的，常常不受理性意愿的制约和指导；他反映现实生活虽然有朴素的捕捉客观实在的描写的一面，但却又往往把写实限制在最

接见美国记者贝纳德·克里希尔的谈话，原载美国《图书世界》1970年1月11日。

《初秋山间的空想》，《川端康成全集》，第26卷，第75页。

小范围内，其作品大多不是从人与社会、人与人的关系出发，而是更多地反映现实生活中人的主观因素和心理因素，不是重视现实社会，而是重视个人的内心感受。

川端康成的文学思想是矛盾和复杂的，他一方面脱离现实，对思想和生活的看法比较悲观，强调“思想不是艺术的根本要素”，另一方面，他又主张“小说含有思想性，只能提高而不会降低小说的价值，只是应该如何表现的问题”，他还表示“我想写有思想性的小说”，并把思想性“解释为作者对人生的主张和要求”。所以他还是以自己独特的艺术表现方式，对现实和生活表示了某些积极的见解；他也没有完全忽视文学的思想价值，只不过在创作实践中有没有明白表达自己的概念性思想而已。

《思想·生活与小说》，《川端康成全集》，第32卷，第458页。

《思想·生活与小说》，《川端康成全集》，第32卷，第458—461页。

第十五章

最具特色的掌小说

一 创作掌小说的由来

在文学发展史上，小小说这种文学形式，自古有之。它是文艺百花园中的一朵小花，虽不太显眼，却也放出自己的光彩和芳香。日本的小小说，也是深深扎根于传统的文艺形式之中，作为平安朝物语文学先驱之一的《伊势物语》，实际上是日本小小说的雏型，它由一百二十五个相对独立的小故事组成，短者二三十字，长者也不过二千字左右。清少纳言的《枕草子》一类作品，也是极短的小说形态。江户末期的“落语”、“川柳”等也含小故事的模式。这种文艺模式，连同极短的和歌。俳句等，适应与培养了日本国民的欣赏习惯和审美情趣。可以说，日本小小说是有其悠久传统的。它是按照自己的发展轨迹前进着的。

到了本世纪20年代，现代小说在日本传统的极短的小故事的基础上，借鉴和融入了西方小小说的一些表现手法，将日本小小说的创作推进到一个崭新的阶段。1923年6月，日本作家冈田三郎旅法归国之后，就积极介绍和倡导法国的小小说形式“Conte”，并创办《日本文艺》杂志来具体扶持和推广，日本文坛便开始重视这一文学形式。

小小说在日本流行之初，一搬照搬法语“Conte”的名称。川端康成并不太满意，认为这是外国语，不易为日本人所接受，而且“Conte”本身有其独自的形式和内在的含意，与日本古已有之的小小说的传统不尽相同，而且他预见到小小说在日本将会有更大的发展，所以极力主张要起个具有日本特色的名称。于是冈田三郎就将这种极短小说称作“二十行小说”，中河与一称作“十行小说”，武野藤介则以日本按稿纸页数计算书稿字数的习惯称之为“一页小说”（日本稿纸一页日文为四百字，约合汉文三百字）等等。

1924年，川端康成他们主持的《文艺时代》发表了一辑八篇这种样式的作品，其中包括川端康成的《向阳》。这辑后记将这种小小说称作“二十行小说集”。但川端觉得根据行数和稿纸页数的数字命名，既死板，又限制了征集来的小小说的篇幅。接着《文艺春秋》先后刊登了亿良伸的一辑六篇小小说，计有《电车上的插曲》、《小小的悲剧》、《两只小鸟》、《容貌》、《说话的能手》、《老夫妻》等，并把它们称之为“写在掌上的小说”。中河与一从中受到启迪，将收录在《文艺时代》上的新进作家所写的极短小说，第一次冠以颇具日本特色的名称：“掌上小说”。川端认为这个名称很形象，象征这种小小说象手掌那么小。而且主张对这种小说形式，除了规定它必须是极短的篇幅之外，在表现方式、素材处理方法等方面，最好不要设定其他任何条件，而等待它随着自身的发展产生出自己的规律来，并称之为“掌之小说”。从此“掌小说”就成为日本小小说的固有名称。《东京朝日新闻》、《创作时代》等报刊杂志也经常刊登掌篇小说，这种小说形式很快在日本流行起来。

一般日本作家的创作大都是从诗歌起步，而川端康成则是从创作掌篇小说开始迈出自己的艺术步伐。在新感觉派运动时期的《文艺时代》同人中，川端康成创作掌篇小说最多，也最有成就。他在《文艺时代》和《文艺春秋》杂志上连续发表了三次掌篇小说专辑。1926年，他出版了第一个掌篇小说集

《感情装饰》，精选了三十五篇掌篇小说，受到文坛的称赞。横光利一说：川端这些作品“像用剃刀刃制作的花”。1930年，作为新兴艺术派丛书，出版了川端的第二部掌篇小说集《我的标本室》，收集了四十七篇。1939年又出版了第三部掌篇小说集《短篇集》，收集了三十四篇。第四部掌篇小说集是在战后的1948年出版的，集名《一草一花》，收集了三十篇。这四个集子所选作品，有重复出现的。它都是川端康成自选的。与此同时，他写了《掌篇小说之流行》、《关于掌篇小说》等文章，说：“掌篇小说是短篇小说的精髓”，“是短篇小说的顶峰”，大力鼓吹和倡导这一文学样式。他强调掌篇小说作为文学形式之所以非常卓越，第一，适合日本人的欣赏习惯，从奈良时代的和歌、平安时代的某些作品、江户时代的小故事和落语（类似我国的单口相声）、俳句、川柳（一种诙谐讽刺短诗）都是短的文学形式，是有其传统的，小说方面自然也能完成最短的掌小说的形式。第二，短篇小说形式是现代的，是现代生活的必然产物，而掌篇小说既是短篇小说的精髓，又是短篇小说的巅峰，具有最现代的因素。因为现代生活使人们的心理越发纤细和片断，掌篇小说便是它们的火花。第三，使创作普及化。长篇小说创作需要很多时间、需要许多版面和需要很多专门技术，不容易普及；而掌篇小说将会如昔日的和歌、俳句一样，经由一般市井人的手创作出来。第四，掌篇小说形式是最艺术、最纯粹的。尖锐的心灵闪光、瞬间的纯洁，都可以原封不动地移植到这种形式里。

可以说，比起倡导新感觉派来，他更重视探索掌篇小说的形式。关于川端康成所写的掌篇小说篇数。历次出版的《川端康成全集》的掌篇小说卷，将某些篇或增加或舍弃，篇数不等。其中以80年代初新潮社出版的收入最多，共二百二十二篇。笔者为了在原译《川端康成掌小说百篇》的基础上，译出一个《川端康成掌小说全集》，曾就川端的掌小说的确切篇数问题求教过长谷川泉先生，他认为没有一个最后的确切数字。但他发表的统计篇数，包括未发表的在内，共计一百四十六篇，其中把《长发》、《竹声桃花》和《雪国抄》也列在其中。他认为如果进一步探讨的话，依据编选者的基准，这一数量还有可能增加一些。由此可见，由于编选者的编选标准不同，所以不仅选目篇数有差异，就是选目本身也有所不同。笔者所编选的《川端康成掌小说全集》就舍弃了某些被其他学者认定是掌篇而自认为明显属于短篇的篇目，同时又按照川端本人规定的“极短的篇幅”的标准，增加了若干篇目，譬如《擦皮鞋》、《集会姑娘的答案》等。

川端康成如此重视掌小说的创作，究其原因，可能有以下几个方面。首先，日本国民向来喜爱短小精悍的文艺形式，传统的小小说最易为读者所接受，而且其时也受到西方流行极短小说的影响。川端本人说：“这是合乎日本人的胃口。关于这点。只要想想日本文学的传统和日本的国民性就会明白了”。同时他很赞同这样的观点：“日本人独特的传统的幽默、讽刺、直截了当的批判现实”，“正是适应新的‘Conte’的形式和内容的根本因素”。其次，写掌篇小说就像写不分行的诗，可以即兴抒写，而且比诗更自由。所以川端也说：“要把小说变成像昔日的和歌和俳句那样的一般市民的东西，恐怕只能是掌篇小说了”。¹第三，掌篇小说体制短小，尤其对于体弱多病、难以有更多的精力构思和创作长篇巨著的川端来说，是最合适的。

¹《关于掌小说》，《川端康成全集》，第32卷，第544—545页。

川端的掌篇小说，短者一页，长者十余页，一般都在四至七页之间。其创作大致可以分为三个时期：第一期，是从1921年到1931年，共发表了九十八篇，几占全部掌篇小说的四分之三。其间1925、1926两年创作达到了高潮。第二期，是从1944年到1952年，共发表了十七篇。第三期，是从1962年到1964年，共发表了十一篇，数量都远不如第一期大。

二 川端掌小说的思想轨迹

川端康成的掌篇小说创作，就其思想倾向来说，大体上同其全部小说创作三个时期的基本倾向互相呼应，运行在同一轨迹上。他的许多短篇小说，包括中长篇小说，都是先经掌篇小说的发酵、酿造过程，然后提炼、改造而形成的。他的掌篇小说，包含了他的小说创作基本特色和一切要素。甚至可以说，其诗魂也生机勃勃地活跃在其中，它是川端康成全部创作的缩影。

川端早期相当部分掌篇小说，带有强烈的自叙传色彩。他最早发表的掌篇小说是1921年的《油》，它通过主人公“我”的堂姐同他追述其父过世时，他大闹佛堂，把灯油打翻泼洒一地的情形，勾起了幼失怙恃的回忆，激起了一股“孤儿的悲哀”，使他对“油”产生特别的敏感，但他还是企图要“拂去孤儿的感情”，“期待发现真正的人生”。这篇作品，原先收入一个掌篇集，但出版全集时却放在短篇小说卷里。川端最早写就的掌篇小说，应是1916年的《拾遗骨》，但一直到1949年才公开发表，它主要写了祖父病逝后，他伤心至极，引起流鼻血，孤寂地仰躺在山冈上，被人叫回，带到火葬场拾祖父遗骨的情景。作家对拾遗骨的描写，限制在最少的文字之内，而将更多的笔墨用在描述他的悲伤、惶惑和不安的心情。特别是通过“蝉的喧闹、绿的压迫、土地的温热、心脏的悸动”等描写，表现他失去心理平衡而带来的内心的沉重负担。《向阳》通过描写主人公“我”同姑娘初次相会，死死地盯视着姑娘的脸，引起姑娘的难为情，从而唤起“我”对长期守候在双目失明的祖父跟前养成这种坏毛病的往事回忆，泛起一丝淡淡的哀伤。《合掌》从“我”追忆幼时由祖父带到佛坛前，祖父摸索着找到自己的小手，使其合十，从小养成双掌合十膜拜的习惯写起，表现了自己在祖父故去之后对人生的虚幻的感觉。《母亲》是以父母之死为背景，内容由丈夫的日记、丈夫的病、妻子的病，丈夫的日记四部分构成，前后两部分是诗的形式，中间两部分是散文形式，写了丈夫得肺病传染给妻子，他们担心会生一个也患病的孩子，于是自己在“咀嚼着无谓的悲哀”。这些作品大都是作家的泪的回忆，描写了自己沉重的悲哀和寂寞，无一例外地刻下不可磨灭的痛苦生活的痕迹。

反映作家个人爱情生活题材的掌篇小说《脆弱的器皿》，写“我”梦见一尊观音瓷像向自己倒将过来，摔得粉碎，忽然一少女蹲下来捡光闪闪的碎片，“我”就惊醒过来，联想到少女也容易毁坏，恋爱本身也容易毁坏，折射了自己的爱情波折。《她走向火海》写梦中“我”望着倒影在湖水上的山火，视线里的她一步步走向火海，最后成了一点黑影，“我”突然惊醒，觉得少女的感情浪波中仍然有自己的一滴，川端在这篇作品里，流露了自己对少女的感情是纯真的、毫无掩饰的，反映了他依然怀念着昔日的恋人的寂寞情感。《照片》写一个其貌不扬的诗人，从来不爱拍照，杂志社向他索要照片，他将他与恋人的合照剪下自己的一半交给杂志社，他手中拿着恋人的一半照片，浮想联翩，时而想到恋人看见刊登在杂志上的自己的照片，也许会悔恨跟自己谈过暂短的恋爱；时而又想到如果把两人的合照刊登出来，也许恋人看后会重新回到自己的怀抱，流露了对昔日恋人的依恋之情。其他如《向

阳》、《锯与分娩》、《处女作作祟》、《生命保险》、《近冬》等，都是以作家本人的恋爱失意为素材的。作家执着地把自己的感情献给已经背叛自己的恋人。这种感情，不是甘美，而是苦涩、寂寞、忧郁和难以排遣的；而且在他的中短篇小说《南方的火》、《篝火》、《非常》等也反反复复地泄露出来。他所写的都是对爱的渴望和这种渴望的不能实现。唯一写了这段恋爱生活的甜美的回忆的，就是《雨伞》，他在追忆自己同恋人去拍照时，遇上下雨，两人共撑一伞，不大自然；拍照时，两人已经互相依偎，到了归去时，两人撑伞的样子就如同夫妻一般了。这恐怕是作家少有的甜美的回忆。自然，所有这些掌篇小说，具有浓厚的自叙传色彩，而又不是个人传记，因为作家对生活素材进行了更好的提炼和更高的概括。

川端康成也注意把自己的笔触，伸向社会底层的小人物，表示对他们的辛酸生活的叹息与同情。他的《我的标本室》大多是属于这类题材。《玻璃》写了童工在玻璃厂的恶劣环境下，从事繁重的劳动，累得咯血，被火烧伤，最后昏死过去，幸得一位少女相助，住进了医院。二十年后，这位童工成了小说家，发表了小说《玻璃》，少女也已成婚，读了这篇小说，追忆着这遥远的故事。《海》写了朝鲜劳工筑路，被折磨客死异乡，朝鲜女工不愿在残害自己亲人的土地上出嫁，她们遥望着大海，盼望着回国的故事。《脸》写了一个十六岁的女悲剧演员，生下一女婴，其夫认为女婴不像自己，不予承认，母女分手十余年后，父亲才又招回其女，母女得以重逢，这位女演员才有生以来第一次真正的哭了。其他如《结发》写山村姑娘备受人间的辛酸与苦楚，《仇敌》的少女被双亲卖给一汉子而失去处女的悲伤，《遗容》的劳工妻子的遗容之痛苦万状，《谢谢》的老太婆为生活所迫出卖自己的女儿，《早晨的趾甲》的穷苦少女在婚前仍要侍客，《故乡》的代书人和捡破烂者的疲惫与悲惨，《母亲的眼睛》的小保姆偷钱为母亲治病，《偷茱萸的人》的烧炭工的女儿为父亲治病而偷了人家的茱萸，等等等等，作品中的人物——女保姆、偷东西的少女、艺妓、女艺人、乞丐、卖身的少女、筑路劳工、捡破烂的、代书人、穷学生、穷画家都是作家的关注所在，他从细微处剪影式地反映生活在社会底层的各种人物的侧面，多角度地再现了社会存在的问题。这些作品比之作家的短篇、中长篇所反映的社会生活面和所反映的人物更为广泛，所表现的主题内容也更为多彩。川端康成当时参加的新感觉派正处在与无产阶级文学相对立之中，他能够写出这样众多的下层人物，引起人们的极大关注，无产阶级作家中野重治等都给予很高的评价。中野重治认为：“这是一本好书，至少是很美的。”岛木健作说：“这些作品反映了广泛而深刻的人生”，它们“带给人间的温暖，直接拨动人们的心弦。同川端后期的作品不同，像洗涤过的心一样清澈澄明，使人从中感受到美、思慕和悲喜的人性”。有的评论家将《玻璃》所反映的“悲惨的劳动生活”，同无产阶级作家叶山嘉树的代表作《水泥桶里的一封信》相提并论。应该说，这一掌篇小说群是最值得重视的，它们不仅是川端的掌篇小说的精华，也是川端文学最闪光的部分。它们使川端小说创作面目一新，在川端文学中占有重要的位置。

川端的掌篇小说，最多的是描写男女之间，特别是少男少女之间的纯情。《蝗虫与金琵琶》描写夏夜一群少男少女打着自制的各式灯笼去捕虫，一个

名叫不二夫的男孩捕捉了一只金琵琶，送给一女孩，他写在灯笼上的名字也映在女孩的胸脯上，其他男孩羡慕不已。《树上》写了一对小情侣爬在树上读书，仿佛到了远离大地的另一个世界。《白马》写一对少年男女爱画白马，一味幻想白马，四十年后，男的已婚，同女的邂逅，仍在幻想着行空的白马。《秋雨》的少年主人公“我”住院期间，认识一些小病友，她们有的术后逝世，有的出院不知去向，只有律子还在，“我”便幻想着过去住院的情形，以及同律子再见的心情。其他如《石榴》、《娘家》、《新芽》、《夏与冬》等都是写了女性的纯情的悲哀，正如作家本人表白的，这类掌篇小说，“支撑着爱的悲哀”。《殉情》则写一对夫妻由相爱而离异，最后双双情死的故事，妻子爱丈夫，丈夫在自己的女孩身上看见昔日妻子的面影，却爱着自己的女孩，妻子嫉妒，同女孩离他而去，但她爱丈夫仍然甚笃，最后同女儿自杀，以唤起丈夫复活过去对自己的爱，丈夫最终也在她身边自尽，共枕长眠，以表达他们继续追求爱的纯洁。在以男女爱情为主题的掌篇小说，也有一部分是描写道德与悖德的矛盾冲突的，比如《金丝雀》写了一个穷画家，与一有夫之妇相恋，也许考虑到道德的问题，这位夫人同画家分开前，送画家一对雌雄金丝雀，以便使他们对这段恋爱生活保持活生生的回忆。画家却将这对金丝雀交给妻子饲养，妻子故去后，他欲把这对金丝雀作为妻子的陪葬物，以怀念妻子。作家企图以此表现这对男女的不正常恋爱的复杂心情，但最终占据画家心中的仍然是妻子，而不是“夫人”，艺术地映现出画家对不伦行为的内疚心绪。这一组爱情题材的掌篇小说，与他的《雪国》、《千只鹤》、《山音》、《舞姬》等同期写就的中篇小说一起，形成同前期的自传性作品迥异的风格。这种主题思想，展示了川端康成描写男女爱情的小说世界。

作家的掌篇小说题材比他的中篇小说题材要广泛得多。有些作品描写了战争给人们的生活和爱情带来的创伤和投下的阴影。《竹叶舟》写战争期间，一个军人同一个小姑娘结婚，军人战死，其母来同小姑娘解除婚约的故事，给这两个家庭留下心灵的创伤。《五角银币》通过一少女为了买一只玻璃镇纸，迟疑了七八天才下决心，以反映战争给人民生活带来的困苦。其他如《山茶花》、《反桥》、《秋雨》、《住吉》等也或多或少写了战后人们的哀愁，表述了作家本人战后的心境，抹上些许时代的色彩。还有些作品写了市井的日常生活，或者讥讽虚情假意，或者讽喻人生。《人的脚步声》以都市人的脚步声带几分人生的病态，而农村人的脚步声比都市人健壮，也许是他们的灵魂和肉体比都市人健康，来象征都市的纷繁复杂的世界。作家最后感叹动物园的野兽的脚步声反而更加美妙和谐，来讽喻人际关系的丑恶的、不和谐的一面。《不笑的男人》描写一个剧作家准备写一部有关精神病医院的悲剧故事，但他目睹疯人的生活，内心实在痛苦，于心不安，计划改写成一个愉快的结局，于是想出一个办法，让演疯人的演员都戴上能乐的假面具，幻想着这个世界一切都和谐、美满，人类都具有像这张面具一般和蔼的脸。作家以这种反讽笔法，揭开世态假面，可怜的人生真实面貌就更加显眼了。《厕所成佛》的一个男人，看见别人在京都岚山风景区盖了一座厕所出租，发了大财。男子眼红，也如法盖了厕所出租，却门庭冷落，于是他想了个办法：自己去占别人的厕所，一蹲就是一整天，游客只好光顾他的厕所了。可是一天下来，他却被沼气窒息死亡了。这有力地讽刺和鞭挞了贪财的

人不择手段的行为和损人利己的思想，蕴藏着人生的哲理。

川端康成后期的掌篇小说。大多是超现实主义的作品，通过梦幻与现实、具体与抽象、过去与现在，表现了生与死的主题。《信》写一老人幻想着同亡妻继续相爱，不断地同妻子亡灵对话，它贯穿了心灵的呼唤，但现实感还是非常强烈的。《不死》写一老人同一年轻少女超越时间、生死、现实与梦幻的界限，在相互恋爱，表现了他们的所谓“不死”的爱世界。《雪》写了一个初老的汉子一住进“梦幻旅馆”的“雪室”，就仿佛置在雪景之中，雪变成鸟儿的翅膀，昔日的恋人乘在上面飘然而来，与他相会的故事。川端在《信》中借主人公之口解释说：“我感到我看不见生与死有什么棱与角的固定形式；我感到具体与抽象、现在和过去似乎都没有明显的界限”。有的评论家认为川端之所以陷于这种状态，是由于作家带着“深刻的青春的创伤”，“不得不用这种方法来观察现实”，实际上是在追求一种颓废的“老境美”。似乎可以说，这部分掌篇小说，无论从内容上或形式上都与《睡美人》、《一只手臂》十分近似，其颓废的精神也是十分相通的。

从川端康成掌篇小说的种种创作倾向来看，它们与川端康成的整个创作倾向是一脉相承的。长谷川泉说得很好：“川端的掌篇小说是川端文学的重要路标”，“叩开川端文学的锁匙，不是《伊豆的舞女》，而是掌篇小说”。

三 川端掌小说的分类和美的特征

关于川端掌小说的分类，在把握其掌小说内容的基础上，大致可以划分为：（一）带自传体色彩，反映孤儿生活和爱情纠葛；（二）以写实的手法，表现社会底层人物的辛酸生活；（三）描写男女之间、特别是少男少女之间的纯情；（四）对都市生活的丑陋的讽刺和鞭挞；（五）以超现实的手法，表现了生与死的主题等五大类。但是从分类学的角度来看，可能会更好地窥其全貌。川端本人在作品自解《独影自命》里，对其掌小说的解说，多就写作背景作分析，但在分类方面带有很大的随意性，没有作出体系性的分类。所以至今日本川端文学研究者对其掌小说的分类，仍然处在探讨和摸索的阶段。迄今长谷川泉的分类比较精细，对于帮助读者全面了解川端掌小说是会有裨益的，故抄录如下：

（1）超现实的、神秘的作品《遗容的故事》、《殉情》、《龙宫仙女》、《处女的祈祷》、《灵车》、《屋顶金鱼》、《女人》、《处女作祟》、《盲人与少女》。

（2）怪异、灵感、轮回思想的作品《金丝雀》、《滑岩》、《球台》、《麻雀的媒妁》、《合掌》、《红色的丧服》、（《焚烧门松》）、《夫人的侦探》、《显微镜怪谈》、《布袜子》。

（3）空想、梦、幻想的作品《帽子事件》、《母语的祈祷》、《秋雷》、《睡眠癖》、《脸》、《蛋》、《蛇》、《秋丽》、《信》、《骑马服》、《白马》、《雪》、《久违的人》、《竹声桃花》。

（4）夫妻间爱情，男女微妙心理的作品《结发》、《仇敌》、《月》、《玻璃》、《母亲》、《儿子的立场》、《一个人的幸福》、《神在瞬间》、《早晨的趾甲》、《百合》、《诗与散文》、《关于她们》、《化妆的天使们》、《舞鞋》、《铁楼梯》、《骑士之死》、《鞋子与白菜》、《吵架》、《石榴》、《布头》、《红梅》、《夏与冬》、

《川端康成全集》，第1卷，第494页。

长谷川泉：《川端康成论考》，第17页。

《瀑布》、《雨滴》、《邻居》、《月下美人》、（《久违的人》）、《长发》、《雪国抄》。

(5) 与人的微妙心理对抗的作品《历史》、《后台的乳房》、《舞女之夜》、《当父亲的故事》、《十七岁》、《噪鹬》。

(6) 少男少女的爱与官能感伤的作品

《少男少女和板车》、《蝗虫与金琵琶》、《戒指》、《骏河少女》、《日本人安娜》、（《铁楼梯》）、《雨伞》、《树上》。

(7) 反映女性生活和本质能力的作品《马美人》、《扒手的故事》、《母亲的眼睛》、《三等候车室》、《金钱路》、《出卖女人的女人》、《化妆》、（《当父亲的故事》）、《始于眉毛》、《小姐日记》。

(8) 反映女性无贞操魅力的作品《港口》、《白花》、《屋顶下的贞操》、《神骨》、《空房子》、《穷人的情侣》、《遗容》。

(9) 描写憧憬野性的作品《二十年》、《阿信地藏菩萨》、《夏天的鞋》、《拍打孩子》。

(10) 描写从家庭解放出来的作品《海》、《故乡》、《父母离异的孩子》、《家庭》、《望远镜与由话》。

(11) 描写女性虚荣心的作品（《戒指》）、《手表》、（《仇敌》）。

(12) 描写生活片断的作品《当铺》、《厕中成佛》、《裙带菜》、《娘家》、《水》、《五角银币》、《山茶花》、《明月》。

(13) 风俗的作品《林金花的忧郁》、《夜市的微笑》、《御式会小景》、《阵雨中的车站》、《逗子·镰仓过去的浪漫曲》、《都会手记》、《鸡与舞女》、《浅草一夜》、《白粉与汽油》、《被拴住的丈夫》、《秋风中的妻子》。

(14) 描写鸟兽的作品《黑牡丹》、（《舞鞋》）、《维护贞操的看家狗》、《爱犬安产》、（《山茶花》）、（《噪鹬》）、（《瀑布》）、（《竹声桃花》）。

(15) 牧歌式的作品《谢谢》、《万岁》、《偷菜莴菜的人》。

(16) 有关骨肉亲人的作品《由》、（《向阳》）、《合掌》、《拾骨》。

(17) 有关伊藤初代的作品《向阳》、《生命保险》、《脆弱的器皿》、《走向火海》、《锯与分娩》、《相片》、（《处女作作祟》）、《雨伞》、《住十天浅草的女人》。

(18) 有关浅草的作品（《林金花的忧郁》）、（《日本人安娜》）、（《鸡与舞女》）、（《浅草一夜》）、（《白粉与汽油》）、（《被拴住的丈夫》）、（《住十天浅草的女人》）。

(19) 有关伊豆的作品《结发》、（《港口》）、（《海》）、（《阿信地藏菩萨》）、（《滑岩》）、（《谢谢》）、（《球台》）、（《夏天的鞋》）、（《近冬》）、（《神在瞬间》）、（《舞女流浪风俗》）。

(20) 抽象性，思想性的作品《落日》、（《近冬》）、《不笑的男人》、《土族》、《地》。

(21) 反映病态感觉的作品《人的脚步声》、《屋顶金鱼》、《可怕的爱》。

（以上带有括号者是重复分类的作品）

川端康成掌小说的特征，从其在小说之前冠以“掌”字，就可以看出强调小说之极短，唯其极短，其形式便捷和轻灵，即要求内容凝炼，意境含蓄，构思精巧，语言简洁等。这些要求，似乎比短篇小说更为严格。

因此，川端康成的掌篇小说之美，首先在于意境美。他的掌篇小说以意

境取胜，着力追求一种内涵的深透的意蕴。作家善于以敏锐的目光，从生活的海洋中撷取片片断断的小浪花，这些小浪花虽然一现即逝，却给人留下无穷的美妙意境。尤其写少年男女的纯情，虽没有宕跌的情节，也没有惊人的矛盾冲突，但他们的友谊的发展却蕴含在平凡的生活动态之中，在读者面前呈现出一种深远的艺术境界。这种意境，含蓄隽永，朦胧而难以捉摸。

其次，川端的掌篇小说之美，在于用笔简约而人物感情内涵丰厚，掌篇小说既然是小说，也就不同于诗歌和散文，它要在极短的篇幅之内，设计故事情节、塑造人物与描摹场景等等。川端在掌篇小说创作中，保持了小说构成的要素的同时，非常注意简化故事和场景的描摹，塑造人物也不求写其全貌，而是突出人物的主要特征。以他的爱情小说为例，便非常注意节约情节和景物，而将男女，特别是女子的恋爱心态依次展开，作绝妙的细致描写，使人物有血有肉，有情有感，又不失其表现主题的完整。

川端康成的掌篇小说非常注意选择和提炼用语，语言凝炼流畅，侍意蕴藉，同时重旋律、比较具有音乐性，显示了作家锤炼文字语言的功力和修养，这也成为其掌篇小说美的灵魂。

第十六章

展示东方美的散文世界

川端康成的散文创作，与他的小说创作一样，从来没有缀笔过。他的小说，在日本、在世界都享有较高的声誉。他的散文也给日本文学和世界文学增添了光彩。我国著名散文家刘白羽读了川端康成的散文名篇《我在美丽的日本》以后，“深为那清淡而纯真的日本文学之美所倾倒”，“真正感到‘川端康成之美’”，并说：川端康成这篇名文“向世界展示了东方的美”。

康成的散文随笔作品，形式很多，诸如游记、小品、随笔、杂文等等。据不完全统计，共三百余篇，约九十万字，这些作品在他的三十七卷本全集中占据了三卷。如果把序跋、创作谈、文学自传、文艺时评、选评、日记等包括进去，也就更可观了。他的散文，长者万余字，短者仅有四五百字，不仅文体各异，风格也不尽相同。内中以游记和叙事性作品居多，且最有成就。

他的散文创作，经历了三个阶段。第一阶段从20年代初开始到30年代中期，他的大多数游记都写于这一时期，几乎是与他的小说创作同步开始、同步发展的。第二阶段从30年代中期到1945年战争结束止，这时期的散文创作倾向最为复杂，内容差异也很大，有写人物、写小犬小鸟的，在战争最炽热的时期还写了前面谈到的《哈尔滨记》、《日本的母亲》、《访日本的母亲》、《英灵的遗文》等少数带有错误倾向的作品，这是他的散文创作低潮时期。第三阶段从战后到1972年作家自戕为止，这时期他的散文作品数量最多、成就最大的是叙事性文章、创作谈，其中颇多名篇佳作，形成了川端康成散文的独特的艺术风格。可以说，这时期川端康成的散文创作达到了颠峰。当然，这样划分阶段，并不是说作家在这一阶段只写这一类散文，他的散文构成是比较多样的，而且混杂在各个创作时期。这样就其散文主要倾向和创作风格来归纳划分，只不过是方便了了解作家散文创作的发展轨迹罢了。

川端康成的散文，无论哪一阶段或哪一形式，都很像他的小说，清淡而隽永、委婉而含蓄、质朴而真实，在实际写生的基础上，粗线条勾勒景物和事态，细致进行心理的剖析，展示了别具一格的美的世界。

一 美在于清谈与朦胧

川端康成本人说过：“在小说家当中，我这号人大概是属于喜欢写景色和季节的”。他的散文，写景写季节的游记占据很大很重要的比重，尤其以写浅草和伊豆的游记最多。作家青年时代为了摆脱生活的倦怠，数十次到风光滴旋的伊豆半岛旅行，甚至一度潜居伊豆三年，游遍了伊豆半岛的山山水水。他还经常抽闲到东京大众娱乐街浅草逛游，踏遍了浅草的每个角落。伊豆的山水、名胜，浅草的风物和人情都吸引着他，成为他的游记散文创作的重要生活源泉之一。作家虽然自谦地说：“我的伊豆作品，只是一个旅行者的印象记。浅草作品，也不过是观光客的杂记罢了”。其实，川端的伊豆游记和浅草杂记都不愧是日本散文文学的一朵艳丽的奇葩。

刘白羽：《樱海情思》，《芳草集》，第48页，天津百花出版社1981年版。

《散文家的季节》，《川端康成全集》，第27卷，第272页。

《文学自传》，《川端康成全集》，第33卷，第90页。

作家的游记既精细地描绘了日本大自然的美景，也抒发了作者内心的感情，以景述情。他的日记体游记《南伊豆纪行》就蕴含着作者复杂的感情和起伏的意绪，他陶醉于山川美景，更陶醉于舞女的真挚感情。对舞女虽然只写了汤野经过一场大火洗劫，再也找不到当年舞女泊宿过的小客栈，就轻轻晃过，可他对于舞女这个人物所倾注的情爱却跃然纸上，其所流露的感情是真切、丰富而深沉的，使得他“心潮起伏，涌上了一股新鲜的感触，以致把景物皆抛诸脑后”。他定下心来时，就感到一种“无家的哀愁和游子的缱绻之情早已渗入我的心田”。作者与舞女别后数年重游伊豆所写下的《温泉通讯》，对舞女只字未提，却写了竹林沐浴在阳光里，其色彩“令人寂寞”，又“招人喜爱”，于是想象着“竹叶和阳光彼此的恋慕”，“竹林用寂寞、体贴、纤细的感情眷恋着阳光”。这时，作者“自己的心情就完全变成这竹林的心情”，表示他“完全忘却了打开或关闭自己的感情和感觉的门扉”。这种触景生情的描写，的确活脱脱地反映了这位舞女“就像颗替星的尾巴，一直在我的记忆中不停闪流”。这两篇散文的字里行间，流露出一股无穷的寂寞感和清凄的孤独感，真实地透露了作家对舞女眷恋的复杂而纷乱的心情。《伊豆天城》开头写了舞女等艺人转辗伊豆各地巡回演出，结尾写了与他一起翻山越岭的艺人同他的攀谈，也朦胧地落下舞女的面影以及淡淡的思念舞女的余情。其他如《汤岛温泉》、《伊豆的印象》、《伊豆的回忆》等也都或多或少飘荡着对舞女的情思。《伊豆的姑娘》除了写伊豆天城山南岭的风光景物之外，就是写来到伊豆温泉当女佣的农村姑娘的朴实性格和纯真感情，“姑娘们并不留恋大都市的繁华，似乎对‘去东京、去东京’也并不太强烈”，“很少有人离乡去干女工的活计的”，就算东京每年都来了大批游客，但她们“受到他们的影响却意外的少”。可是，一了解到她们的身世，一想到她们的沦落，作家就仿佛第一次感受到不断地支配人们命运的力量”所在，这几笔反映作者对姑娘们的一片同情之心，以及对姑娘们的赞美。《新东京名胜》写了关东大地震后东京浅草的复兴，写了浅草之新不是表现在建筑物和风景上，而是表现在人物上和新世相的市场上，即大地震后出现的大批失业女工和破产农妇沦落浅草的人间世相上，反映了作者为她们之忧而忧。

川端康成常常将忧郁和感伤的感情色彩，渗透在平淡而清澄的写景之中。《南伊豆纪行》中的“南边的重嶂叠峦一层层地淡去”，“海面上的伊豆大岛的末端消失在雾霭之中”的描绘，《温泉通信》中的“疑是白羽虫漫天飞舞，却原来是绵绵春雨”；“本以为在下雨，谁知外面却是洒满了月光”，“白色的雾霭腴腆地在溪流上空浮荡”等等描述，都是有意用春雨、月光、雾霭造成朦胧的意境，把自然的色彩淡化、朦胧化，衬托出自己寂寞的心境。因为作者昔年路过此地同舞女邂逅，在他们之间萌生的悲悯的爱，是表现在若明若暗之间，也朦朦胧胧，如烟似雾的，从而把自己的感情溶入大自然之中。《南伊豆纪行》写到下田港，尽管没有提及当年在此地与舞女惜别的情形，而只描绘了“一轮盈盈皓月，在水波里荡漾”，却象征着他同舞女两人无言分手时所激起的感情涟漪。接着记述了“除夕之夜，在惜别舞女的下田海边，在寒风中观赏海上明月”，还说“也许会被人认为是狂人”。其实，他不是观赏明月，更不是狂人，而是泛起了对往事的追忆，心情是苦涩的，那种滋味就如同站在凛冽的寒风中赏月，表露了作者无法掩饰的内心沸腾的思绪波浪。总之，川端在游记中对所有景物的描摹，都是素描淡写，寥寥几

笔，但却染上了浓淡有致的主观感情色彩，很有内在的意蕴。

作家写大自然之妙，在于清淡美和朦胧美。他写景笔调清新、淡雅，意境朦胧、幽深，充满了梦幻般的诗情。不到五百字的《春天》通过梦幻与现实交织，写出春天的生机，春天的森林、花、杂草、嫩叶都在“匆匆起变化”，处在“千变万化”之中，幻化出他“理想中的故乡的春天”，从而把读者带到梦幻般的彩色的意境。描写避暑胜地轻井泽的《神津牧场纪行》写到牛群、羊群在吃牧草，而“牧草中混杂着秋天的花，我被牧草的色彩所吸引，仿佛腿脚也染上了绿色的朝霞”，恍如在眼前展现了一片悠悠的绿韵，一片绚丽的色彩。这种诗画一般的草原美景和牧歌世界，可谓“牧场的特有享受，其美无比”。《燕子》一文用不多的笔墨写了“远方天际的富士姿容，与其说是山，莫如说是一种天体”，简洁地把富士山的巍峨雄姿勾画出来，把复杂的富士景象简练化，加上“它的柔和的光映现在苍穹”上的描写，形成一种独特朦胧美，幻化出“自己的美和憧憬的形象”。《伊豆的姑娘》中，作者在写了自己了解到伊豆姑娘的身世、环境和命运之后，添了“我的心情就有点迷惘，犹如站在黄昏笼罩下的山上”一笔，抹上了黄昏似的朦胧的色彩，以表现作者迷惘与忧伤的情怀，笔触清淡，感情却是浓烈的，与他抒发对伊豆姑娘的同情的主题是浑然相融的。其他如《伊豆序说》、《伊豆温六月》、《伊豆天城》、《伊豆温泉记》等游记主要写景写物，写伊豆的资源物产，写伊豆的人情世故，乃至写伊豆的山、海、花草和树木，展现出一幅幅纤细而优雅的水彩画。这些游记又不限于简单地记述耳闻目睹的醉人风物，而且渗入一些历史的追忆、一些山川名胜的来龙去脉，介绍了伊豆半岛的历史变迁和发展轨迹，从比较广阔的范围，作为一种烘托、一种渲染，这样就大大地丰富了游记的内容，开拓了散文作品的深度。川端康成将其二十余篇伊豆游记结集出版，冠以《伊豆之旅》的书名，可以说，这是一幅充满日本色彩的风景画卷。

川端康成有的游记在写景写情的同时，又有意识地把笔触伸向社会世态，把自己对社会的杂感，通过艺术细节，展示于世，让人们感受到特定时代的现实气氛。《南伊豆纪行》中写了客人对艺妓的歧视，连艺妓坐了坐垫，也被斥责为“你们有权利坐坐垫吗！”而艺妓后来佯装肚子痛，作了“很有意思的报复”。这虽说是简略的插笔，但艺妓在社会上受损害的形象以及她们的抗争情绪却赫然活现了。此外轮船不靠码头、大年夜街道也是冷冷清清等平凡小节，无一不摄入作者的笔下，留下了当时的不景气的投影。《新东京名胜》写了关东大地震后，东京的新建筑“不伦不类”，连古寺院建筑也现代化了，“实在是沉郁而丑陋，一点也不协调”。他不禁慨叹“这是盲目引进美国式的玩意儿，这不正反映了现时的东京面貌吗？西方人的东方趣味、殖民地的情景……大概也就是这样的吧！”于是他尖锐地提出：“难道不会修建纯日本式的建筑物了吗？！”他在这篇散文里一方面写了东京“复兴的雄伟步伐”，另一方面又写了“东京记忆犹新的伤痕，掩盖不住的疲惫，打肿脸充胖子的虚假繁荣”，隐约地抒发了对时世的嗟叹。《上野之春》在描写上野公园的明媚春色的同时，也议论了上野动物园小卖部价贵质次，和上野图书馆不方便读者的“官商作风”。他以辛辣的讽刺笔调，抨击了“莫非动物园官员，只考虑动物食物而不考虑人的食品”；“图书馆官员大概只考虑书籍而不考虑人的问题？”这些都是“官商垄断的结果！”这种侧记，只是三言两语，或百来字，所写的只不过是一两件常见小事，却记述了作者

对现实生活的见闻，有时还道出一两句愤慨之词，把他的游记点缀得更加多姿多采。

可以说，川端康成的游记既有风景风俗的速写，再现了自然美；又有社会生活的写生，留下了普通人物命运的侧记。既有对社会陋习的感慨和喟叹，也有作者生活失意所流露的哀伤和忧郁，当然，更多的是作者的孤寂与哀愁。川端的游记，文字幻丽却朴实无华，意境朦胧却细节真实，将虚与实浑然一体，表现了作家不同凡响、独具功力的艺术描写手段。

二 谱写艺术与人生的篇章

川端康成的散文文学中描写人物的篇章，主要对象是艺术家。他笔下的人物中有画家、作家、诗人、女明星、女舞蹈家，还有高贵的美智子妃殿下，以至低贱的伊豆的小女佣等等。这类散文作品所占数量虽然不大，但在他的散文园地里却发出浓郁的芬芳。川端写文艺人物，并不太多勾勒其外貌肖像，而常常浓缩人物的生平和性格特征，并主要品评其艺术创作和艺术思想，议论其人生的道路，并由此探讨传统的日本美。《东山魁夷》一组文章，包括了作家从1964年至1972年为日本名画家东山魁夷的画集所作的序文和评论其美术作品的文章。作家既写东山画家的为人，学识和思想感情，也写东山的画继承日本的传统美学，探索美的精神和揭示美的根源，尤其写了东山热爱乡土，“心怀故国之情”，使他的艺术成为“喷涌着生命之泉”。这组文章既有议论、随想，也描绘景物，间中还插入作家自作的诗句，增加了散文的抒情性。文中更常把画评夹杂在对大自然的赞美、对人生哲理的抒发之中，写出东山热烈而略带感伤的情调，字里行间飘逸出一股清淡的忧郁和凄清的孤独感。这些文章像散文诗，赞颂了东山、东山的画，也赞颂了日本传统文化；又像乐章，奏出大自然的旋律，仿佛把读者带到京都，带到北欧，让读者共享大自然的美景：小春、晚秋、日出、残照、竹林、波涛……同时迸发出对古都大自然被破坏的慨叹，使他“泪眼模糊望京都”。正如川端康成在文章里所说的：“人们从东山的风景画里，切身领略到日本的大自然，发现了日本人自己的心情”。我们从川端康成这组散文里，不也可以获得同样的感受吗。《古贺春江和我》通过写与古贺春江的交往、赏画、购画，赞扬了画家“富有朝气的探索精神”，以及他的作画“经常从文学中吸取新的滋养”，“同当时的新文学有着明显的联系”。特别是探讨了古贺的水彩画如何超越外来的影响，创造出自己的民族风格，并引用西方评论家的话：“古贺渴望掌握西方的新倾向，在理解的基础上才舍弃自己的自由和喜悦的”，以此对古贺作出肯定的评价。《东山魁夷》和《古贺春江和我》这两篇散文不仅叙述人物行为的表层，而且包含着一种内在情绪的契合。看来全是谈人谈画，实际上涉及日本传统文化的基本精神，东洋文化和西洋文化的比较，以及吸收和融合外来文化、发扬民族文化精神、绘画与文学的关系等一系列问题，这是川端康成对文学创作谈的一种补述。

《土地和人的印象》在写名诗人若山牧水和无产阶级戏剧家村山知义相似的形象和不同的气质的同时，还写了牧水“以歌为乐。以酒为乐、以旅游为乐”，知义具有坚强的“理性和意志”，前者像“东方式的大彻大悟的木雕佛像”，后者则像一个“钢铁战士”。作者在这两个人物的描绘上都是惜墨如金，但对他们两人的理解却是深刻的，贴切而真实地绘画出了它们不同的性格特征。

《岸惠子的婚礼》和《有马稻子》出色地描写了这两位日本影坛的明星，

前者从题来看，似乎是写岸惠子的婚礼，其实作者腾出了主要的篇幅，运用自然流畅的文笔，生动地写了自己与岸惠子的深厚而亲密的交往，通过岸惠子雨中为他叫出租车、在列车上相遇替他拎手提包、拍电影《雪国》中的合作，乃至岸惠子想写小说而求教于他等等生活细节，简洁地勾勒出岸惠子的纯洁、真诚、亲切、热情，“没有一点矫柔造作”的形象。他还用强烈的对比手法，写了岸惠子与法国人桑皮结婚一事，在法国受到热情欢迎，在日本则遭到意外冷落。在这里，作者没有进一步开展议论，但却无言胜有言，给读者留下了思考的问题。《有马稻子》一文，主要针对社会上对这位女明星“任性”、“傲慢”的非议有感而作，川端康成写了有马稻子性格的两个方面，一方面她刚毅、任性，也很倔强；另一方面她热情、文雅、真挚，甚或懦弱，他的结论是：有马的性格“是明朗而正直的”，“这种明朗的气质感染了我”。整篇文章的调子是平和的，真切的，说理的，具有根强的说服力。《朝鲜舞姬崔承喜》、《崔承喜舞姬》则是写朝鲜著名舞蹈演员崔承喜师承日本舞蹈家石井漠，对传统舞蹈艺术的执着追求，她走过一段探索的“苦难道路”，终于“变古为新，变弱为强，复苏泯灭的东西，使生命存在于自己的创作之中”。作者的细腻的笔触，赞美了这位民族艺术家对民族传统艺术的探索与追求的精神。

总括来说，川端康成谈及人物，情怀一开，就热情奔放，无法收束自己手中的笔。他写东山魁夷、古贺春江是如此，写岸惠子更是如此，他不是停留在回忆和评价上，而是多层次多角度地描绘、塑造人物的形象，准确把握人物的感情世界和艺术世界，渲染情绪和气氛，间中寄寓了作家因事而发的对艺术、对人生的咏叹，所以读来特别真切动人、情深意长。

三 展现“日本文学之美”

川端康成有关议论和抒发日本文学艺术传统美的散文，除了少数几篇写在战前之外，大多数是写于战后，特别是写于荣获诺贝尔文学奖之后。《我在美丽的日本》、《美的存在与发现》、《不灭的美》、《日本文学之美》、《日本美之展现》等优美的文章，是一组富有美学意蕴的系列作品。作者在这组散文里，通过剖析日本古典物语名著及和歌、俳句，试图阐明日本文学的渊源和发展，探索日本人的艺术观和日本文学艺术之特征，集中反映了川端康成在文学上继承传统的风格。在某种意义上说，也反映了川端康成的人生观和文学观。

《哀愁》是川端康成在战后第一篇议论日本传统美的散文，他从《源氏物语》几个朝代的衰亡、潜藏着的哀伤，联系到自己在战争失败后的哀愁，又联系到浦上玉堂画的秋景，以及恩琴画的少女所流露的哀伤情调，来阐述“悲哀”是一种日本美的表现，与日本的传统美学精神“物哀”是相一致的，《不灭的美》则谈到古代京都长期战乱，带来了荒芜、凄惨与穷困，但“还能保存、执着和创造美的传统”，联系到日本在第二次世界大战战败，日本“民族处在衰亡状态之中，然而至今它的美尚保存下来，而且其中某些方面还特别强烈”，并以此说明美是不灭的，“民族的命运兴亡无常，兴亡之后留存下来的，就是这个民族具有的美”。

系统地论说日本传统美的精神的，是《我在美丽的日本》。这篇著名文章，是川端康成在斯德哥尔摩接受诺贝尔文学奖时所发表的讲演，他通过言诗、言画、言造园法，也通过谈“雪月花”、谈茶道花道、谈禅宗哲理，来阐述日本文学艺术之美。他说：四季时令变化的美，“在日本这是包含着

山川草木，宇宙万物，大自然的一切，以及人的感情的美，是有其传统的”。他还说：“由于美的感动，强烈地诱发出对人的怀念之情。”也就是说，自然美与人情美的融洽是日本自古以来的传统精神。川端康成在文中引用了几位著名的禅僧的诗，还以《源氏物语》融汇唐代文化、形成日本美的过程为例，说明日本文艺至今仍“不断地从它那里吸取美的精神食粮”，深入浅出地阐述了继承与借鉴的关系问题。《美的存在与发现》是川端康成获得诺贝尔文学奖翌年5月份在夏威夷大学的公开演讲，可以说是《我在美丽的日本》的续篇。文章作者在夏威夷卡哈拉·希尔顿饭店的阳台餐厅里发现晨光洒在一排倒扣的玻璃杯上，发出晶莹而多芒的光，幻化出微妙的美，启发他从前人的俳句、散文和《源氏物语》里“发现了美，创造了美”，还联系到这些作者是“生活在得到培养和发挥天才的时代，幸运的时代”。这篇文章还议论了明治维新以后，“许多人在学习和引进西方文学，耗费了青春的精力，大半生都忙于启蒙工作，却没有立足于东方和日本的传统，使自己的创作达到成熟的地步，他们是时代的牺牲者”。川端还特别引用了本居宣长提出的日本传统美的见解，和泰戈尔有关“所有民族都有义务将自己民族的东西展示在世界面前”的论点，来阐述继承和发扬日本传统文化的意义以及必要性、重要性，并且引证《源氏物语》、《竹取物语》、《枕草子》到《万叶集》、《古今和歌集》乃至绳文文化的实例，来考察日本文学“具有旺盛生命力的美”，从中“感受到美的存在与发现的幸福”。如果说，《我在美丽的日本》也是一篇诗论，那么《美的存在与发现》就是一篇日本古典文学的赏析，同时也都是日本美学论。作家通过优雅、秀丽、流畅的文字，以及不时插入和歌、俳句，且叙且咏，自然而然地把读者带进一个“日本文学之美”的王国。

《日本文学之美》通过平安、藤原时代的女性文学和日本书法、绘画，探寻“形成了日本美的传统”的根，日本书画艺术“创造出日本式的美”的原因，以及明治百年以来吸收外来文化的经验教训，强调应该“从一开始就采取日本式的吸收法”，在“充分地吸收西方文化”的同时，将其“完全日本化”。这种文学思想，在《我的思考》一文中，也同样表现出来，他认为“明治维新以后，日本文学引进与传统相异的西方文学，引起了迅速发展和变化。可是至今也还没有成熟到足以产生伟大的天才”。使他“不能不认为：明治以后的作家几乎都是完全没有消化西方文学的牺牲者”。《日本美之展现》则主要从日本古代建筑和出土文物等所展现的日本美，来议论日本人的精神和生活、艺术和宗教，从中“发现自然和生命、领略人生的哲理、汲取宗教的精神”，从而形成日本美，“不仅是禅宗和茶道的影响，也是自古以来的日本精神”，是“平安朝的风雅、物哀成为日本美的传统”。

可以说，川端康成在这类文学论文里，把自己追求的文学理想、爱好古典传统的炽烈感情，以及对日本美学传统的具体探讨有机地结合起来，尽管在不同篇章中所叙述的各有侧重，但无论在谈物语文学、和歌、俳句、书法、绘画，还是谈茶道、花道、古代建筑、出土文物等传统文化，一般都是将上述三方面凝结在一起的。这些散文与他的其他各类散文不同，特别耐人寻味，让人在思索中得到启迪，让人在开卷之后得到美的享受。开头引用刘白羽同志的话，他谈的虽是《我在美丽的日本》，但我觉得这组文章，是同《我在美丽的日本》构成浑然一体的乐章，的确是表现了“清淡而纯真的日本文学之美”，“向世界展示了东方的美”。

川端康成的散文创作成绩斐然，不亚于他的小说创作业绩。它为日本文

学画廊增色生辉，也丰富了世界散文文学的宝库。

第十七章

多姿多采的评论活动

一 从“文艺时评”出发

“多年来，康成作为一个批评家，写了许多优秀的文艺时评。这成为昭和初年文学史的重要资料，但大多只是印象式的批评”，这是日本川端康成研究家长谷川泉对川端康成文艺批评的总评价。

川端康成不仅是一位优秀的小说家，而且也是一位独特的文艺批评家。他的许多优秀的评论，丰富了日本文学文艺理论批评的资料。他在一生中写下了二百九十六篇评论文章，近千万字，在新潮社出版的《川端康成全集》全三十七卷本中占了四卷。

川端康成在参加《文艺时代》同人俱乐部的活动之前，就开始了文学评论活动。他的文学评论主要分两大部分，一是作家作品论，一是“文艺时评”。他的第一篇评论是《南部氏的风格》，发表在1921年12月号的《新潮》杂志上。这是他从东京大学英国文学系转到国文学系不久的事。南部是新作家南部修太郎，先于川端登上文坛。川端通过其表兄秋冈义爱的介绍，认识了南部。南部曾与菊池宽、久米正雄等一起首先发现了川端康成的处女作《招魂节一景》中所显示的文学才华，并且著文给予好评。川端的《南部氏的风格》是评论南部的《湖上的水》，文章一方面盛赞南部这篇作品的“观照人生的态度是十分认真的”，“技巧具有完整性”，作为作家是一个奇才，很有前途，另一方面又指出作品的缺点是“人生观照不够深刻”，“缺乏艺术上的圆熟”和“迫人的真实的力量”，而且“无论在题材上、主题上还是表现上，都很难找到有特色的东西”。文坛都知道川端和南部两人的亲密友好关系，而川端能不带个人感情因素，从纯粹而客观的文学批评出发，通过其敏锐的批评眼光，对作品进行严厉而细致的技术批评，不仅受到南部的称赞，而且博得文坛的高度评价，从此宣告他开始了文艺批评活动，构成其文学世界的重要组成部分。

如前已述，菊池宽是川端康成的“人生和文学上的”大恩人，川端对他感恩戴德的，并且曾著文说：“菊池宽先生的周围聚集着许多年轻人，高呼菊池宽万岁。之所以如此，不仅是因为菊池先生是文坛的第一流行儿、有势力的人，他出版了《文艺春秋》，而是因为他让青年人尝尽了甘甜”（《让青年人尝尽甘甜》）。但川端一执起批评的笔，仍是毫不妥协地进行尖锐的批评。比如他在1922年1月31日的《时事新报》的“本月的创作界”栏里著文论菊池宽的戏剧《父母妻儿》，不留情面地指出：“‘儿’一节有落魄的父亲和当了艺妓的女儿在精养轩相会这样一个戏剧性的场面，即使从故事情节来说，也是非常失败的”，“母亲的结尾不写还好”。

川端还写了评论菊池宽的《菊池宽论》、《菊池先生与我》《评〈珍珠夫人〉》等文章，首先积极肯定菊池宽提出的“生活第一、艺术第二”的主张，认为创作需要有从日常生活体验引出的实感，这是非常重要的。他指出：菊他信奉“生活第一”，但他没有忽视艺术，而且非常重视艺术生活的价值。所以菊池是与相信艺术至上、盲目相信艺术是不同的，他的这句话是非常有

力量的。其次他客观地分析了菊池宽的现实观，认为它不是通向自然主义的牢狱，而且最为人生的，是现实的教师。最后川端特别着重评价菊池的文艺的“内容价值论”，他非常同意菊池认为“艺术作品存在艺术价值以外的价值”，即“让我们感动的力量”，这是包括“内容的价值”的观点。同时，他解释说，菊池并不是要构建表现与内容的二元论，而是主张一元论，也就是艺术即表现，但艺术不是为道德服务的，这是菊池宽对日本文学短处的一种警告。

可以说，川端在评论的作家中关注最多的，是他的挚友横光利一。而且关注的焦点集中在评论横光的《纯粹小说论》上。横光利一在这篇文章中强调如果存在文艺复兴的话，就是将通俗文学当作纯文学，否则没有文艺复兴可言。如此，通俗小说就会出现真正的“纯粹小说”。于是他主张纯文学重视必然，通俗小说重视偶然，纯文学与通俗小说合一，不是为了降低纯文学，而是为了提高通俗小说。这一论点提出后，引起了文坛的一场论争。川端发表了《〈纯粹的小说论〉的反响》一文，在综述各家的意见之后，强调了他对中村光夫的“自我意识正是新的现实、新人的人物形像。因此，表现自我意识正是新的文学的任务”这一论点表示了赞同，认为“在对横光的《纯粹小说论》的许多反响中，中村的《关于纯粹小说》是最富有兴味、最出色的批评”。同时赞同森山启的关于纯文学、无产阶级文学、所有一切文学都不是排除偶然性而成立的意见。川端在文中也替横光利一作了某些辩解，说批评者误解了横光提出的某些概念，但他还是通过这样的独特方式表达自己对横光利一的不同意见。

川端康成和横光利一虽然共同扛过新感觉主义的大旗，共同为新感觉派文学运动作出过贡献，但他们两人的文学风格是全然不同的。川端倾向传统，而横光更多倾向于西方。正如川端概括

的，“横光作为作家的历程，是从象征出发又回到了象征”。川端对横光的文学成就还是十分称赞的，他高度评价了横光深受福楼拜影响的代表作《太阳》使人感到生命的律动。《太阳》描写上古时代众多王子将美丽的那马台国女王卑弥呼比作太阳而彼此争斗和拜倒在她的裙下的故事。川端对这部作品评论道：“《太阳》表现了一种残酷性。它像斩萝卜那样斩了许多人。（作者）抱着一种异常的兴趣描写了杀人的情景。但是，越深入到他的人格的内里，就越能发现与这种残酷性正相反的温情。（中略）这是一种生的象征，是一种生的跃动”（《横光利一杂观》）。

川端评论的对象是非常广泛的，除了他的新感觉派同人横光利一、中河与一、片冈铁兵之外，还包括了泉镜花、正宗白鸟、芥川龙之介、山本有三、德田秋声、永井荷风、志贺直哉等。

作为一个文艺批评家，川端进行文学批评的时候，首先强调要努力提高自己作为批评家的教养，要求自己既客观理解批评的对象，又要运用自己能动而积极的意志，立论要有创造性，坚决反对独断式的批评。其次主张努力确立自己的文学论，掌握批评的方法，以语言学、修辞学和美学作为依据，从理论上阐明文学的表现。再次，提倡文艺批评要讲真实，这是为了让文学本身的进步，而不是为了与马克思主义文学论战斗。

他对待有关对自己的作品的批评则另有一番见解：

我对谈论自己的作品不感兴趣。无论对于什么的批评，我都不曾作过答辩。

我对自己的作品经常持否定的态度。但是，作品离开了我的手，就与读者一道自由生存，这是作者的幸运。由于作品和读者的结缘，产生作者预期不到的效果。而作者作为第三者必须尊重它。（中略）作家对于自己的作品，无论是绝对

谦虚或是绝对自满，恐怕都是不可能的。我要努力做到谦虚，对各种批评都想听一听，但许多时候是近乎听了也不在意。我之所以对各种批评从不作出回答，大概是因为我既不想由任何批评来左右我的写作，也不想由任何批评来为我的作品作出结论。

二 新感觉的理论

在“新感派运动中的探索”一章中，已经谈及川端康成为建立新感觉派的理论方面所起的重要作用。川端的文学活动从整体上说，从感性而轻理性，缺乏理性的思考。尽管他写了二百九十五篇文学评论，但大多是印象式的批评，很少提到理论上来论述，唯一例外，可以算作理论文章的，恐怕就只有新感觉派文学运动时期写就的《新进作家的新倾向解说》一文。

这篇文章分四部分：（一）新文艺勃兴；（二）新感觉；（三）表现主义的认识论；（四）达达主义的思想表达方法。其中就有关表现主义的认识论和达达主义的思想表达方法作了详尽的论述，并把这两者作为新感觉表现的理论依据。

（一）新文艺勃兴部分，主要强调已成名作家如何对待新进作家的的问题，是文艺界的主要问题。新进作家必须意识到新文艺时代的到来。

（二）新感觉部分，强调新文艺的表现和内容与新感觉的关系，说明没有新表现，就没有新文艺。没有新表现，就没有新内容。没有新的感觉，就没有新的内容。同时认为无产阶级文学家主张文艺必须是通过无产阶级的感觉去感受自然和人生，虽然也是创造新感觉的文艺，但这不是新感觉主义，新感觉主义是“感觉的发现”。他举眼睛与蔷薇的关系为例，一般文艺的表现是“我的眼睛看到了蔷薇”，把两者当作两种东西。新感觉主义则表现为“我的眼睛就是红色的蔷薇”，把两者看作是一种东西。他认为这就是新感觉的表现，与一般所谓感觉的不同之处。

（三）表现主义认识论部分，借鉴德国的表现主义，主张文艺要表现“自我”；而这种“自我表现”，又全在于“新的感觉”。他说：“因为有自我，天地万物才存在，自我主观之内有天地万物，以这种心情去观察事物，这是强调主观的力量，信仰主观的绝对性。另外，天地万物之中有自我主观，以这种心情去观察万物，是主观扩大，让主观自由活动。这种想法发展下去，势必物我一如，万物一如，大地万物都将失去境界，融成一个精神的一元论世界。这就是主客观一如主义，以这种心情去表现事物，就是今天新进作家的表现态度。”

他以具有代表性的横光利一为例，说明横光直观万物，使万物生命化。给予描写的对象具有个性的或捕捉瞬间的特殊状态以适当的生命。而且他的主观无数地分散，跃入所有的对象，让对象活跃起来。这样表现就泼辣而新鲜，使描写立体化、鲜明化，这就使感觉焕然一新，这就要有新的感觉。

他最后指出，这是一种认识论。是对自然和人生的一种新的感受方法，是一种新的感情。所以新进作家的新感觉主义就是新文艺。

（四）达达主义的思想表达方法，这部分是全篇文章的重点，强调了以

下三点：

1. 认为达达主义的诗和小说的表现，是一种“思想表达方法的破坏”，这是新进作家的新表现的理论根据。而达达主义从精神分析学的“自由联想”中找到洞察心理的钥匙，找到了这种新的思想表达方法。正是在这一点上，达达主义采取了反抗向来的表现态度。

2. 强调以达达主义的思想表达方法，取代陈旧的思想表达方法，但不是要模仿达达主义的“晦涩难懂”的表现，而要从找出理应能引导出主观的、直观的、感觉的表现的暗示来。也就是把达达主义的“心像排列法”，变成忠实于主观的，变成直观的，同时也变成感觉的。

3. 阐明达达主义的“同时性”的内涵，认为人们可以同时看到许多事物，感受到许多东西，但其瞬间的视点是一点，意识的中心是一件事，它们比语言和文字变化快，而且视野和意识内容也比文章富于变化，很有宽度和广度。新感觉的文艺就是努力用语言和文字把变化以及宽度和广度反映出来。

川端康成的着眼点是：新感觉主义的工作在于革新文艺，过去时代的文艺已经无力传播现代精神，而达达主义是最好的新的表达方法，达达主义自由联想的结果是断断续续的心象罗列，扬弃其不明白的部分，就导出主观的直观的感觉的新表现，以此可以从旧的表达方法解放出来。

（三）、（四）部分是这篇纲领性文章的重点，其中强调达达主义从精神分析学的自由联想中发现了新的表达方法，以及把达达主义的心像排列法变成直观和感觉这两点，引起了人们的注目。

川端承认这篇论文“只是蜻蜓点水式地接触了一下主要问题”，“有些地方未能把理论说透”。尽管如此，它是支撑新感觉的重要理论文章之一，对于新感觉派同人规定新感觉派的运动方向和推行新感觉派作家的创作方法，起到了不可忽视的导向作用。

川端在新感觉主义文学创作实践方面的建树不大，但在新感觉派的理论建设方面却立下了汗马功劳。除了上述成为理论支柱的论文外，还写了《新感觉派辩》、《号外波动调》、《答诸家的诡辩》，以及其后写了两篇同一题目的回忆文章《新感觉派》。

《新感觉派辩》对新感觉主义作了简单而明了的解释，认为新感觉主义是感觉与主观和直观结合的一种倾向，强调“新感觉主义正是最早、也是最正当的对自然主义的反动”，“感觉这个词也是含有新的生命的意思来使用的”。同时针对文坛对新感觉派的批评作了辩解，说新感觉派刚刚产生，作为文学论还不十分成熟，如何成长是今后的问题，现在就攻击它是过于轻率的。认为某个作家某部作品不行，就是新感觉主义的罪，来作为否定新感觉主义的理由，是不全面的。他以生动的形象比喻说：这种责备犹如“见虎仔，就轻蔑虎比犬小”，“见虎仔论虎的时候，应把虎仔‘成长的可能性’计算进去”。

接着他在《号外波动调》针对文坛对新感觉主义一味欧化，无视日本语的特色的批评，用日本姑娘穿和服和洋装的形象来比喻说：“新感觉主义的表现，比如是从小穿洋装成长的日本姑娘的姿影。而新感觉主义以前的表现，比如是穿和服成长的日本姑娘的姿影。仅此，也是有很大不同的。但是，不能说少女时代穿洋装，成大人以后就一定也要穿洋装，她穿不穿洋装，那是今后的问题。（中略）但是请看！洋装使少女的脚显得多么美啊。即使只是脚……”。

川端始终是以改革旧文艺为最终目的，他参加新感觉主义运动也是作为一种试验性的实践，所以他在《答诸家的诡辩》中即使在为新感派辩解，但他还强调他不是信奉“感觉至上主义”或“唯感觉主义”，也不想只用感觉这一把钥匙来解决人生与艺术的所有问题。他认为“新感觉”不是他的文艺观的全部，他以此向外阐明问题的同时，要在内获得加强和进一步深化文学自觉的机缘。同时他在这篇文章中还说，他对文艺上的“新感觉的”要素究竟能以多大的幅度向新的世界进军，是多少抱有疑问的。可以说，新感觉主义即使作为文学论，也是十分不成熟的吧。由此可见川端康成即使在新感觉派时期，他也没有把新感觉主义作为自己唯一追求的目标，而是准备着探索多种的创作道路。他最后成为新感觉派的“异端分子”，走自己独特的道路，是有充分的思想准备和理论准备的。

《答诸家的诡辩》的另一个引人注目的问题，就是对于莫朗的《夜开门》、《夜闭门》对新感觉派影响的评价问题。一般评论认为莫朗的这两部作品对新感觉派的影响是很大的，甚至认为新感觉派作家是以《夜开门》作为自己的样板的。川端则持相反的意见，认为日本新感觉派的理论根据是“表现主义的认识论”和“达达主义的思想表达方法”，他们了解新感觉的世界性发展趋势，不仅限于表现派和莫朗的翻译小说，而且还包括米川正夫译的《劳工俄国小说辑》中的作品，因为这些作品也有许多新感觉派的因素。所以他们的表现与《夜开门》在某种程度上有着的新感觉的同一倾向，但新感觉主义对日本文学的影响，不仅限于莫朗。他的那句有名的话：“可以把表现主义称作我们之父，把达达主义称作我们之母，也可以把俄国文艺的新倾向称作我们之兄，把莫朗称作我们之姐”，就是由此而来的。

三 敬重古典的论说

“我青年时代开始，片断而断续地接触日本的古典。（中略）如今我站在接近东方古代的美学、哲学和宗教的人口。”这是川端康成最简洁、最逼真的文学自画像。事实上，川端少年时代开始，已经朗读日本古典名著，尽管还不解其义，却喜欢听那朗朗上口的优雅的古调，后来竟至狂迷的程度。用他自己的话来说，日本古典已经化作了他的血和肉。尤其是战后，他面对日本传统文化受到美国文化的严重冲击，发誓要继续倾向日本式的传统主义和古典主义。他说：“战后我这种心情更强烈了。也许这是一个日本作家的必然趋向吧”（《我的思考》），“也许回归日本的摇篮，反而会拿出日本新的东西来”（《让心灵插翅翱翔》）。

川端在正式评论文章中，涉及古典的并不多，只有评论《竹取物语》、《堤中纳言物语》、《对调物语》等少数几篇，但在散文随笔中却广泛地论及日本古典，尤其是他钟爱的紫式部的《源氏物语》，赞扬《源氏物语》这是日本自古至今最优秀的一部小说，就是到了现代，日本也没有一部作品能和它媲美，在10世纪就能写出这样一部近代化的长篇小说，这的确是世界的奇迹，在国际上也是众所周知的。在《源氏物语》之后延续几百年，日本小说都是憧憬或悉心模仿这部名著的。和歌自不消说，甚至从工艺美术到造园艺术，无不都是深受《源氏物语》的影响，不断从它那里吸取美的精神食粮。

众所公认，川端迷恋《源氏物语》，已将《源氏物语》深深地渗透到自己的内心底里，化作了自己的文学的血与肉。他说日本物语文学到了《源氏物语》，达到了登峰造极。他的“源学观”主要表现在：

（一）肯定《源氏物语》充分体现日本民族的特色，认为“《源氏物语》

集中表现了王朝的美，后来形成了日本美的传统”（《日本文学之美》）。他在引用泰戈尔说过的“所有民族都有义务将自己民族的东西展示在世界的面前”这段话之后，情深他说：“我感到远古的《源氏物语》，至今依然比我们更出色地尽了泰戈尔在这里所说的‘民族的义务’，将来也是会继续尽义务的吧”（《美的存在与发现》）。

（二）宏观《源氏物语》所反映的王朝历史的发展必然趋势，指出“《源氏物语》描写灭亡了藤原、灭亡了平家、灭亡了北条、灭亡了足利、灭亡了德川。听起来这句话相当粗暴，但并非全无根据。倘使宫廷生活像《源氏物语》那样烂熟，那么，衰亡是不可避免的。‘烂熟’这个词，就包含着走向衰亡的征兆。《源氏物语》极端烂熟，倾向于衰颓。从某种意义上说，一种文化发展到登峰造极，就势必从巅峰跌落下来。不，不止地上登，似乎是继续上登，其实已经开始走下坡路，事态就在这种危险的时候发生的。综观古今东西方，几乎所有艺术的最高名作，都是在这种危险时期出现的，这是艺术的宿命，也是文化的宿命”（《日本文学之美》）。同时他强调《源氏物语》写了藤原、平家、北条、足利、德川“这些人物的衰亡，并非同这一故事无缘吧”。他还评价“《源氏物语》的人物形象栩栩如生，是永远新鲜、价值不变”。

从这里可以看出川端康成对《源氏物语》的评论，是着力从挖掘其深刻的文化内涵出发，不仅评价了紫式部在文学上开拓了民族艺术表现的境界，而且评论了紫式部将写当权的贵族人物的衰亡，与整个故事的发展联系起来，企图从内面揭示这个贵族社会的历史走向，使这部巨著的艺术和思想的高度统一和概括达到新的高度。

除了《源氏物语》之外，川端最推崇清少纳言的《枕草子》，称赞“《枕草子》优雅、艳美、光灿、明快而生动。它潜流着一股美感，给人新鲜而敏锐的感觉，让我的联想驰骋”（《美的存在与发现》），常常将清少纳言的《枕草子》与紫式部的《源氏物语》相提，认为这两位作家是“古今无双的天才”，她们的“这些作品创造了日本美的传统，影响乃至支配着后来八百年间的日本文学”（《我在美丽的日本》）。

但是，他又将紫式部和清少纳言、《源氏物语》和《枕草子》进行比较，觉得“在深邃、丰富、广博、宏大和严谨方面，清少纳言远不及紫式部。（中略）紫式部和清少纳言的差异又是什么呢。紫式部有一颗可以流贯到（近世）芭蕉的日本心。清少纳言则可能有一颗日本心的支流吧”（《美的存在与发现》）。

川端评论日本古典文学的范围非常广泛，不仅限于以上两部古典巨著，但从他对这两部古典评价的基准可以看出，他的敬重古典在于古典所展现的“日本心”，即日本精神。

川端康成之对日本古典，可以说达到狂迷的程度。但是不能说川端就是一个极端的国粹主义者、复古主义者。他在构建其文学论时，非常注意从理论上阐明传统与外来、古典与现代关系的问题。他认为大约一千年前的往昔，日本民族就以自己的方式吸收并消化了中国唐代文化，产生了平安王朝的美。近代应该借鉴往昔的经验，要真正引进西方庄重而伟大的文化，特别是其精神，就应该从一开始采取日本式的吸收法，按照日本式的爱好来学。而日本有些地方吸收和学习西方文化都没有真正做到这一点。他具体地分析说，近代以来，许多人在学习和引进西方文化方面，耗费了青春和精力，大

半生都忙于启蒙工作，却没有立足于东方和日本的传统，使自己达到成熟的地步。所以他感到近代以来百余年，日本吸收西方文化尚处在未成熟时期，原因是这时期还没有充分吸收西方文化，还没有日本化。他为此强调：“同海外各国进行文化交流越来越频繁，势必使本国文化立足其中。创造世界文化，也就是创造民族文化；创造民族文化，也应该是创造世界文化”（《美的存在与发现》）。

四 扶掖新人的主张

川端康成在文艺时评的活动中，非常重视评价和挖掘新人的才华，尤其是新感觉派和无产阶级文学先后退潮、文坛老大家几乎没有作品问世，文艺评论普遍指出“创作不振”之际，他一连两次以《新人才华》为题，发表文艺时评，以锐利的目光分析道：“新的力量正在涌现出来”，呼号这正是新人诞生的机运，并且运用自己的笔，挖掘出无计其数的新人的才能，给予鼓励，把他们送上文坛。这在文学界是出了名的。所以他被文坛称为“新人通”，“挖掘新人的名人”，所以文学刊物常向他约评论新人的稿。他谈到他写文艺时评唯一的乐趣，就是可以接触新作家。他把他们看作是“一种潜在的势力”，非常重视对新人的文艺批评和批评方法。

川端之所以重视新人，是有明确的目的意识的。他认为新人总是代表文学的新倾向，对旧人是一种反拨，起初不为世人所理解是很自然的事，所以新人就需要有为此而战斗的自己的批评家，“没有褒伙伴的批评，就没有文学运动”（《关于新人》）。

他谈到文艺批评的褒贬问题时，强调扶持新人应以褒为主，他写道：“贬是容易，褒是困难的。褒时，批评家必须把自己所有的东西拿出来。怜惜赞赏的话，是下贱的。真正有益于批评的，也许只有赞赏。要清新文艺潮流，最好的办法就是褒赏年轻人”（《关于文艺的批评》）。“褒新人伙伴是百利一害。从新作家的登场、新文学运动本身来看，对旧文学确是弊害”（《关于新人》）。

同时针对批评家对文艺新人的不正确要求时指出：“虽然文坛一般叹息新人没有新的东西，但我认为从他们生活底层涌现的深沉，比起形式上的外在的新来更强些，希望批评家思考这个问题”（《新人的强项》）。他还形象他说：“沉淀的水已涌现出来。幼嫩的树已开始伸展，要为明天的新文学而高兴”（《新人才华》）。

如果谈到川端通过文艺批评，发现新人，扶植新人，不能不谈他与三岛由纪夫的关系。三岛是在川端康成栽培下成长的。当三岛将写就的《中世》、《海角的故事》、《香烟》等几个短篇小说投给《展望》杂志，编辑中村光夫给它打了负150分，他自叹“成了谁也看不上的无力的人”而陷入极度苦恼的时候，听到川端康成读了他的《鲜花盛时的森林》备加赞赏的消息，觉得川端是自己唯一的依靠，便从东京到镰仓，造访当时创办《人间》杂志的川端康成，并当面将《香烟》、《中世》两篇交给川端。经川端推荐，他的《香烟》、《中世》先后刊登在《人间》杂志上。此后三岛从此正式走上了文坛，创作欲望更加强烈，又一口气写了《夜间的准备》，交给川端康成。川端觉得有的地方尚需斟酌，便交给《人间》杂志主编木村德三修改后发表了。

川端康成还为三岛由纪夫的第一部长篇《盗贼》撰序，客观地评价“三岛君的早熟的才华，既令人目眩，也令人哀怜，三岛君的新，使人不容易理

解。三岛君本人恐怕也不容易理解。有人认为三岛君没有通过自己的作品让人负伤，也有人认为他的作品露出三岛君无数的深深的伤痕。其冷峻的毒素，也有一种似是决不让人吞饮的强烈度。其脆弱的人造花，也有一种似是鲜花精髓编成的鲜活度”。三岛出版超长篇小说《丰饶之海》四部曲，川端盛赞其中的《春雪》“这部长篇是《源氏物语》以来日本小说的名作”（《三岛由纪夫》）。

如果说《人间》是培育三岛由纪夫的摇篮，那么可以说川端康成是三岛由纪夫的大恩人。川端康成之所以要拥有自己的文学杂志，创办了《人间》，其目的就是要介绍新人。他曾对主编木村德三说：“介绍新人的作品是我的乐趣”（《致三岛由纪夫》）。三岛由纪夫只不过是突出的例子罢了。

当《文艺春秋》为挖掘新人而设立以芥川龙之介命名的“芥川文学奖”之后，川端康成就欣然接受邀请，担任了评选委员，利用这块阵地扶掖新人。每届评选，他都要一丝不苟地阅读十数位乃至数十位作家的几十篇预选作品，还需要分别写出预选意见书，有时写到下半夜三时，有时甚至写到翌日黎明时分，仍觉未能尽意。每年两届评选期间，他都如此满怀热情地投入，无暇执文艺时评的笔，只好以写预选意见书来替代写文艺时评。

在评论新人登文坛的时候，他一直将无产阶级文学派新人与艺术派新人同等对待，认为他们不仅是名字新，而且文学倾向也是新的。他说，无产阶级派和艺术派的作品“素材范围将会更广泛，情节将富于更多的变化”。无产阶级派小林多喜二、岩藤雪夫、德永直、武田麟太郎，中本高子等新人的“辉煌的姿影，十分引人注目”。在他扶持的新作家中，无产阶级作家占了很大的比重，发表评论无产阶级文学派新人的文章，几乎与评论艺术派新人的文章一样多。而且他不以意识形态作为基准，相反往往超越意识形态而对新作家的成就给予客观的评价，以及热情而积极的举荐。比如他一方面肯定一些他认为优秀的无产阶级的作品，如金子洋文的《地狱》、铃木清次郎的《巷的断层》、岩藤雪夫的《铁》等。他对无产阶级文学新人作品的评论，也对它们的思想性进行评论。比如对小岛助的《转战十天》、武田麟太郎的《血的搏动》在思想性方面的长短都作了评说。他指出：小岛的《转战十天》描写了一个斗士为逃避追捕而潜入地下，依托同志的家进行党的重建和声援罢工的故事，反映了同志爱和战线的苦难。作者虽然对这位斗士在于什么工作写得不够，但作者是热爱他的素材的，而且在这里所描写的同志爱，在我们心中引起十分强烈的回响。当然，在素材的整理和表现方面，对作者来说，还有反省的余地。另一方面又批评无产阶级文学盛时，依靠自己的批评家的力量，将一些新伙伴的低劣作品炒起来。

同时川端指出无产阶级新人作品普遍存在的问题是，虽以最尖端的行动作主题，但它们岂止对主要的行动，甚至连行动的方向也都没有明确地写出来。无产阶级文学新人越来越存在这种危险性。川端一方面理解在当时的社会情势下无产阶级文学存在这种危险性，是无可奈何的，这不是作家的罪；另一方面又从作家本身找原因，指出作家大量使用只与自己的伙伴相通的、半隐语的简略语言这种文学倾向，是应该清算的（《〈改造〉和〈中央公论〉的作品》）。

五 对无产阶级文学的褒贬

川端康成虽然反对“党派性”文学，但是对待无产阶级的优秀作家及其作品也都一视同仁，即使是在他参加的新感觉派与无产阶级文学派处在对立

时期，或是在无产阶级文学处在低潮时期，也都是如此，表示了很大的理解。他与横光利一、中河与一等新感觉派作家坚决反对无产阶级文学的态度全然不同，一方面虽然指出无产阶级文学派对近代性的褒贬参半，但一方面又肯定“无产阶级文学无疑创造出了一种新鲜而明朗的（文学）类型”（《小说界的一年》）。这引起文坛的广泛注目。他特别褒奖小林多喜二的《蟹工船》、中野重治的《年轻人》、德永直的《没有太阳的街》和岩藤雪夫的《铁》等，认为“这些力作，作为无产阶级文学划时代的作品，成为这一年文坛最重要的事件。他们一跃而获得了辉煌的地位”（《小说界的一年》）。

川端在评论中，赞扬小林多喜二的《蟹工船》是“一部大作，它将在堪察加海的蟹工船员，放在资本主义社会结构之下，作为一个集体来描写”（《小说界的一年》）。

他称赞中野重治是“写文章的能手”、“杰出的诗人”，对中野重治在《年轻人》一作中创造了无产阶级的新文体赞赏备至。首先，他认为这篇作品的题名用日本假名文字“わかもの”书写，从“わかもの”的文体，可以感受到两种美，即旧形式的美和新形式的美。他说：“通观今日全体无产阶级作家，他（中野）不是对文

体最敏感吗，他对文体不是具有最美的神经吗！作为无产阶级作家，它是好还是坏，这是他生来的命运。他背负这种命运，欲图创造出无产阶级的新的文体——这种努力打动了我的心”。他之所以肯定中野重治这种努力是基于这样的认识：“随着无产阶级文学的诞生，就必须考虑无产阶级自己的语言和文章，即无产阶级的形式问题，如果要拥有今日的工农读者，就理所当然要解决这个问题”（《文艺时评》1929年9月）。

他评说德永直的《没有太阳的街》是日本文坛的划时代的大作，作为文学的一典型，是值得推荐的。他说：“作者虽从各个角度来处理小石川区大印刷厂的争议，但让人感到他是完全熟悉这场争议的。也就是说，直接使我们对作为对于无产阶级文学作品的一种信赖。而且作者非常冷静、让人看到了他的老练的笔致。它就像热情活泼的摆子，让人感到新鲜的快速”，因此他强调“这部作品的表现，流畅而明快、整体明朗而健康、极其自然地显现出力度、素材配置和情节展开格外新鲜，还有某种程度的感伤和冲击，这些不只是工人喜欢的东西”（《文艺时评》1929年7月）。

他认为岩藤雪夫的《铁》也是“一部力作，它描写了铁工厂经济斗争的发展过程，触及了工人生活的实际”

川端表明，他对无产阶级文学作品感兴趣，“是我对无产阶级文学的谦逊。然而，这种谦逊不是对文学，而是对事实本身。也就是说，目前我想读无产阶级文学作品的心情，大多是对其‘真话’有兴趣”（《变形与技术》）。这与上述他主张文艺批评要“真实”的思想是一致的。

当一些批评家指摘无产阶级文学的理论和技巧走进“死胡同”的时候，川端一方面认为无产阶级文学不会有很大的发展（《新人群登场》），另一方面则主张艺术派也要有批判地吸收无产阶级的文学理论。他说：“我们（艺术派）也许要多少（有批判地）摄取无产阶级文学的理论。但如果（无批判地）摄取，我们有些理论是无论如何也不能接受的。（中略）不过，艺术派文学愈有批判地摄取无产阶级文学理论的长处，却就越可以掌握新的形式和新的理论。这不是走进‘死胡同’，而是不断的进步”（《变形与技术》）。

但是，他对于无产阶级作家参加政治运动、为政治宣传的文学完全是持

否定的态度，对无产阶级的文学批评则更多是持否定的态度，认为作为艺术批评，一点也不可信任，因为他们的批评千篇一律，是概念性的，大多是像电影公司的宣传广告，作为批评家就显得极其肤浅。（《文艺时评》）

川端康成的这种对无产阶级文学客观的批评态度，连无产阶级文学派的人也承认，川端对他们的作品批评是“比较公平的”。这种态度不仅显示了他的批评精神的公允性和批评方法的成熟性，而且表现了他对文学的艺术主体的尊重，以及基本上不抱阶级偏见的胸怀。作为一个批评家，这种品质是难能可贵的。

六 文章论的展开

作为川端文艺理论批评的一个重要组成部分，就是他的文章论。

川端在文章论中，非常重视文学语言的表现，认为小说是依靠语言和文字的艺术，小说的构成要素是通过文章来表现的，所以对艺术来说，表现是重要的，即对小说来说，文章是具有决定小说成败的至关重要的意义。还有，小说通过发挥语言的精髓，才作为艺术而存在。所以，川端的结论是：“古今东西方的作家一生部是与语言格斗过来的。作家如果不能活用语言，就将失去作为作家的生命”（《新文章读本》）。

他非常不满向来的语言文字表现的精神和方法，他说：从语言文字的发生和发达，以及同人之间的关系、精神生活和心理活动的种种世相、官能感觉和客观主观同语言文字文学之间的关系、束缚和被束缚、征服和被征服的状态来考虑，作家应该有一次机会通过文字的自我怀疑，乃至自我否定的炼狱，来找出新的表现。

所以他主张，一部文艺作品的语言文字的选择和决定，始终是与作家的心理流程息息相关的，因此文艺活动和表现之间的关系是非常微妙的。文艺表现必须借助语言学、修辞学（文章学）和艺术学（美学），并以遵循心理学的研究法为依据，这是文艺的表现的根本理论。其理由是：“文艺创作是以语言表现为手段。文艺作品就是‘文字语言’之一种。文艺创作也好，观赏也好，都是‘语言活动’的一个方面。但是，不能说所有‘文字语言’都是文艺。也不能说所有的语言活动都是艺术活动。同样，艺术活动是心理活动的一种，文艺活动是艺术活动的一种。而艺术有艺术的自律性，文艺有文艺的自律性”。为此他强调，文艺如果不以遵循心理学研究法之语言学、修辞学和美学为依据，就无法从理论上阐明文艺表现。换句话说，川端以为文艺的新表现必须触及文艺活动的深层心理，否则表现论就会陷入肤浅而无力的印象式的批评中。他尖锐地指出：这种印象式的批评，是“因为现代的批评家甚至不懂得语言活动的心理学，也不晓得人具有语言和文字的真正喜悦和真正的悲哀。他们绝对不知道这就是文艺活动的真谛”（《新文章论》）。

川端强调文学上的语言文字的重要性的同时，还辩证地指出不能过分信赖语言，如果过分信赖语言，就产生不了新的表现，因为作家使用语言的目的，是企图通过语言来表达思想和表达感情的。所以他认为文学是把语言当作表现的媒介，语言是传达思想感情，文学的内容应有思想感情，这是一种规律。也就是说，文学活动的表现，不仅是语言文字的问题，作家还必须通过自己的生活来表现思想。所以他进一步解释文学与思想、生活的关系，说：凡有生命的人，无不思考问题。有生活就有思想，若问有没有无思想的生活，这就等于问有没有无思想的人。因此，他把思想作为文学诸因素之一，强调“有思想而没有生活的文艺作品，就如同哲学家的伦理说”，“小说含有思

想性，只会提高而不会降低小说的价值。只是应该如何表现的问题”，他要求的“是有思想的小说，而不是没有思想的小说。可以这样说，我想写有思想的小说”，同时他指出：新进作家之所以受到了轻蔑，就是因为不使文艺进展，究竟是不使文艺诸要素中哪个要素进展呢？“说是思想，是人生观，大概也无妨吧。文艺走进死胡同，也就是其要素之一的思想走进了死胡同。人生观走进了死胡同”（《思想·生活·小说》）。

所以，川端还强调作家要“站在他的时代从事创作”，“一个作家不与现实生活发生联系是不可能，一个作家不论怎样严格地为文学而文学，他总不能忽视他的时代与他的国家和民族”。与此同时，他还带批评性地指出：“只尊重自己的灵魂，陷入超脱的思想境界，或安于认识自我的存在，这种认识论是肤浅的”。这说明在理论上，川端康成是辩证地处理语言与表现的关系的。他的结论是：“作为作家的信条，表现即内容，艺术即表现”。川端在许多文章论都反复强调这一点。

在文章论中，川端还指出：“小说的文章、文体，是小说构成的重要因素”。他把文章构成顺序分为：单语、句、个文、章或节、完成全文，而文章最小单位是单语，是句。所以单语的选择是好文章的第一步，在这里就有文章的生命。文章之源是单语，即语汇。他还说：“文章本身是具有一种生命的。文章与人共变，与时共移，一消一现。文体变旧之快，是想象不到的。熟识新的文章，就是理解其自身小说的秘密。同时熟悉新的文章，也许可以正确理解旧的文章”，因此“考虑有生命的文章，是赋予我们的光荣的宿命”（《新文章读本》）。

对于文章的新与旧的关系，川端是这样写道：

今日年轻的作家正在“血战的高潮中”。

一种影响消失了，又一种新的影响出现。或许，与其说是消失，不如说是变旧。一般文体变旧之快是想象不到的。新作家被文坛承认之时，他的文体已经迈上了变旧之道，这是常事——。

对有志于小说的人来说，文章是永远的谜，是永远的悬案。

他把文章看作是作家的生命，要经常磨练，不断发展。要不断发展，就要经常引进新法。他举例说明：随着乔伊斯的意识流和布鲁斯特的回忆联想法的心理描写手法的引进，现代文学描写心理占据主要的位置，然而描写心理的语言相当贫乏，所以文章论也必然随之引进新法，即“今日的文章论，不能建立在旧的修辞学上而必须建立在语言心理学上”（《文章》）。

川端康成还将义体放在一个十分重要的位置。他反复强调文体支撑一个作家的价值，反映出作家的风格和特色。也就是说，一个作家的个性，体现在他在文章、文体上创造出的自己独自的风格一个杰出的作家，必须有自己独自的杰出的文章和文体。因此他说：“作为文艺创作家要立身于世的重要修业之一，就是发现独自的义体”。“要发现新的文体，就要在语汇、文字、文法诸方面进行改革，通过文艺创作家的力量，使现代口语文随着岁月的变化而变得更美。也就是说，要创造新的文体，必须摆脱语言的羁绊，给现代口语文以变化和自由，使之不断丰富”（《文章》）。但是，他也注意到在日新月异的文章根底里流贯着一种意想不到的不变的东西。他的文章论，一方面强调文章与时代共生，与人共生；一方面又没有忽视在变化中留存的血

脉相承的永远不易的东西，他以日本几位作家的文体为例，说明芥川龙之介选择语言非常精当严格，其语言群让人有一种士族家系的感觉；森鸥外的文章带有古典主义的倾向，但又不失新的感触，流贯着近代的理性、机智、谐谑、都市人的尖锐的神经；泉镜花的语汇，显示了日本语的极限。

“文章中的描写与说明，犹如车子的双轮，是不可或缺的。”（《新文章读本》）这是川端康成文章论中的著名论点。而且他进一步说明，对文章来说，描写与说明两者都同样重要，不能说以哪个为主。重要的是，应该描写的地方就描写，应该说明的地方就说明，两者配合适当，浑然为一，就能成为优秀的文章。而优秀的文章，热情比技巧、心比姿更重要，这是文章的秘密。所以，不屈的魂是文章进步的第一要素。

第十八章

美与传统

世界文学发展到今天，各国文学及文学流派都是在相互影响、渗透和相互补充中促进的。日本现代文学的发展也是如此，一个明显的特点，就是积极学习西方文学，同西方文学保持非常密切的关系。当然，在学习西方文学问题上，存在着两种不同的态度，表现了两种迥然不同的倾向。一种是全盘否定自身的传统，盲目模仿，追求新奇，走向西方化。另一种是把西方文学中可以吸收和借鉴的艺术形式加以消化，使之臻于日本化的境地。

川端康成对待传统和西方文学究竟采取什么态度呢？

一 在东西方文化接合点寻找自己的路

在对待传统和西方文学方面，川端康成经历了不同阶段，既有成功的经验，也有失败的教训。新感觉派时期，他不重视日本文学传统，曾经“企图否定它、排除它。有时是不十分理解它。巨近乎不关心它”，并竭力宣扬“可以把表现主义称作我们之父，把达达派称作我们之母；也可以把俄国文艺的新倾向称作我们之兄，把莫朗称作我们之姐”。他的某些作品醉心于单纯地从技巧上借鉴

西方现代小说，以及运用象征和暗示的手法、新奇的文体、隐晦的词藻上下功夫，模式化地照搬西方文学的形式。但他很快就意识到“作为文学运动，新感觉派是肤浅的、幼稚的”，因而很快就扬弃了新感觉和情绪、主观和直感的作用，同时转向新心理主义。这时候，川端康成开始接受弗洛伊德的精神分析学，重视自由联想、挖掘人的潜意识和意识内省分析，尤其重视爱、性和死本能；与此同时，他又引进意识流手法，综合运用象征、内心独白、梦境、倒叙、时空跳跃等形式，表现不断流动的意识状态，尽量做到情绪与手法的契合。他已经不仅在表现上，而且在主题思想上都进行一些模仿，如表现人的不可排解的苦闷和毫无希望的追求等。

川端还常常应用弗洛伊德的释梦法，借梦来满足自己的现实中不能实现的愿望，或不正当的隐秘的观念，他用象征和暗示的手法对悖德与逆伦加以伪装；用意识流的技巧，来展示人物内心世界最猥琐的意识活动。他根据弗洛伊德的性欲升华论进行所谓“美”的创造，用生理本能或神秘的精神力量去解释审美意识，把美感本质降低为动物性的情欲和被压抑的本能冲动。比如以“雄蕊”、“雌蕊”作为男性女性的象征，扬花粉的动作则显然是交媾的暗喻；“一只手臂”也有女人肉体的意味，以这异性的身体的部分来满足自己的情欲，有时甚至求之于毫无意识和抵抗能力的“睡美人”，作为满足欲望的工具。也就是说，川端片面地应用弗洛伊德精神分析法，过分强调这种性欲冲动在人的生活中的主宰作用，而且受到弗洛伊德的性倒错说和情意综说的深刻影响，将乱伦的恶念压抑在潜意识之内，具体表现在将女儿对养父，儿子对继母的爱等与乱伦的情结有关的情感通过梦魇表现出来。这种借鉴无疑是失之偏颇。

当然，这并不能说川端康成在学习西方文学上完全没有积极的意义。在

《日本文学之美》，《川端康成全集》，第28卷，第421页。

《新感觉派》，《川端康成全集》，第32卷，第632—633页。

意识流方法的影响下，他比较注意人物主观感受的生动描摹，以及人物心理的剖析和官能感觉的展现。这样，作家可以更细腻地反映人物的内心世界和感情生活，增加作品的浪漫性，有利于对人物性格的更深层次的挖掘，有利于主题的开拓和深化。同时，可以曲折地反映被扭曲了的心灵和异化了的社会世态，应该说是有其一定意义的。

人们在论及川端康成接受和吸收西方文学时，往往只注意西欧现代派文学，而忽略他所说的“可以称作我们之兄”的“俄国文艺的新倾向”，尤其是陀思妥耶夫斯基对他的影响。川端从青年时代起就特别偏爱和迷恋陀思妥耶夫斯基的作品，说陀思妥耶夫斯基“使我受更大的感动。正是他打开了我的眼界”。当然，陀思妥耶夫斯基对川端康成的影响是极其复杂的。他以小人物为主题，同情渺小人物的悲惨遭遇，刻画他们的内心世界，并揭示社会的不公平问题等等，这种深入描写人的心理的现实主义艺术，无疑曾对川端康成的创作产生过良好的作用。川端一个时期采取写实的手法，固然与继承传统的写实有关，但他接受了“俄国文艺的新倾向”的影响也是很明显的。而另一方面，陀思妥耶夫斯基在创作上的非理性的、直觉主义、病态心理的描写，正好同川端的新心理主义等契合，也带来某些消极的影响。

从这里可以看出，川端康成在学习和吸收西方文学之初，曾一度采取全盘拿过来的办法，着眼于技巧的模仿和搬用，即横向的移植，其消极作用大于积极的影响，并没有给他带来很大的成功。川端在《文学自传》中谈到这个时期自己的作品失败的原因之一，就是“由于我追随意识流”，仅仅满足于从形式和情绪观念上的横移，而完全摒弃传统。最后在失误和失败中，他摸索到一些艺术经验，开始纵向承接，在东西方文化比较中寻找民族文化的根，寻找自己的路，即继承传统与借鉴西方文化并举的路。从而创造出川端文学的美，东方传统的美。

早在新感觉派时期，川端康成在鼓吹新感觉派与西方文学的亲密血缘关系的同时，就批评过日本文学从自然主义勃兴以后更崇拜西方文学的倾向，批评过日本文学“完全摒弃了与西方不同发展道路的东方文化”，“完全摒弃了日本文学的传统”的现象。后来他还总结了日本文学学习西方文学的利弊，指出：“我总觉得许多人在学习和引进西方文学方面，耗费了青春和精力，大半生都忙于启蒙工作，却没有立足于东方和日本的传统，使自己的创作达到成熟的地步”。他也认识到自己仍然没有很好消化西方文学，没有变得成熟起来，于是开始“怀疑西方式的小说对日本人合不合适。我觉得至少对我不合适。我有点灰心了。灰心之余，我改变了态度”，对继承传统有了新的认识。他开始探索古典传统，却又完全否定外国文学，认为“外国文学对我几乎没有影响”，“在我的作品里依然是日本的色彩多”，又不加分析地全盘接受以儒、道、佛为复合体的日本传统文化。在这种思想指导下，《抒情歌》、《慰灵歌》等完全以轮回转世说为中心，宣扬失去爱的女人的

《志愿当小说家的中学生》，《川端康成全集》，第33卷，第150页。

《文学自传》，《川端康成全集》，第33卷，第91页。

《关于日本小说史》，《川端康成全集》，第32卷，第37页。

《美的存在与发现》，《川端康成全集》，第28卷，第393页。

《让心灵插翅翱翔》，《川端康成全集》，第28卷，第115页。

《作家谈》，《川端康成全集》，第32卷，第558页。

“自我救济”和“自我解脱”，“救渡一切众生”等等，这无疑是非常消极的，但这毕竟是作家对于那种生硬模仿西方文

学的创作倾向的反拨，说明他已经在不同层次上思维，产生了对本国文化传统的自省，开始注意立足于东方和日本的传统，并且经过创作实践的探索，最终对于吸收西方文学与继承传统的关系有了新的认识。从《伊豆的舞女》到《雪国》，川端康成已经将汲取的西方文学溶化在日本古典的传统与形式之中，更自觉地寻找“共同思考东西方文化的‘融合’或‘桥梁’的位置”。也就是说，川端在一度偏爱和倡导西方文学之后，开始了对日本传统的自觉探求。

战后，在西方多种文学思潮，特别是美国文化的冲击波面前，川端并不认为追求西方文学的新潮流就是新，也不认为追求时代的新潮流就是新，而是更执着于对日本文学传统的追求，更强调完全模仿西方不是日本文学应走的唯一的道路。他主张“日本既是日本，也是东方的，同时也是西方的”¹，即创造出一种新的日本文学，既有传统的，又有现代的；既有东方的，又有西方的，但其根基是传统的，日本的。这是一条“东西融合”、“和洋融合”的道路。

所以论及川端康成接受外来文化，不能忽视的一点，就是东方文化对他创作的作用和影响。也就是说，川端康成接受外来文化，是包括三方面，即东方的儒道佛文化、明治维新以后输入日本而一直延续下来的西方文化和战后美国的性文化，如果说，西方文化对他的影响技巧多于精神，那么东方文化对他的影响则精神多于技巧。总的来说，他对东方文化的准备比对西方文化的准备更为充分。他十分重视加深对东方文化精神的理解，借鉴东方人观察社会、人生的事物的方法，汲取东方文化思想意识，以及东方文化的风格气派，揉合在日本文化的传统之中。以《名人》中对围棋精神的理解为例，他对比美国人和东方人在围棋风格气派上的悬殊，认为围棋在东方已成为一种技艺，“贯穿着自古以来东方的神秘色彩和高雅精神”；中国人“把围棋看成是仙心的游艺，充满大地之气，三百六十一路包含着天地和人生哲理”，而美国人却“没有超出娱乐和比赛”的观念，“没有围棋的传统”。作家在对东西方文化的对比中积极探索东方文化的精神和气质，以东方习惯审美意识与西方新表现技法结合和传统主题旨在现代主义表现结合，加速其文学的东西融合、和洋融合的进程，加速其文学东方化、日本化的进程。

川端康成十分重视奈良、平安时代引进中国文化，经过千年的岁月消化成具有相当的日本特色，而明治维新吸收西方文化，经过百年尚未完全日本化的历史经验，并且结合创作实践，提出了“采取日本式的吸收法，即按照日本式的爱好来学，然后全部日本化”。他在《日本文学之美》中这样写道：

平安朝的文化承蒙了中国唐代文化的恩惠。不过，这里必须认真考虑的，也是我想讲的，就是平安朝文化如何引进和如何模仿中国文化……凭我的直感，我怀疑平安朝是不是真正引进了中国的庄重而伟大的文化呢？是不是真正模仿到手了呢？于是很自然联想到，从一开始就采取日本式的吸收法，即按照日本式的爱好来学，然后全部日本化。

¹《东西方文化的桥梁》，《川端康成全集》，第28卷，第19页。

²《新春随想》，《川端康成全集》，第28卷，第114页。

³《名人》，《川端康成全集》第11卷，第524页。

所以，回顾平安王朝引进和模仿中国文化，就是要思考“明治百年”引进、模仿西方文化的问题，不，相反的，思考我们今天接受西方文化，就要回顾从前接受中国文化的问题。

时代大不相同，也许不足以作参考，也许还有参考的价值。

“明治百年”的日本，是否能够真正引进，是否能够真正模仿西方庄重而伟大的文化，特别是其精神呢？难道不是值得认真怀疑吗？难道这还不应该从一开始就采取日本式的吸收法，按照日本式的爱好来学吗？我想特别强调的，实际上有些地方吸收和学习都没有做到。如果认为“明治百年”已经将西方的精神文化消化了，那就太肤浅了。

大约一千年前的往昔，日本民族就以自己的方式吸收并消化了中国唐代文化，产生了平安王朝的美。“明治百年”来，吸收了西方文化的日本人，究竟创造出足以同王朝文化相比的美来了吗？……我但愿已经建立起超过过去任何时代的日本独特的文化。今天，民族的力量绝没有衰颓，可以将日本新的创造，贡献于世界的文化。

在这里引用了作家本人这么一大段文章，在于说明在对待继承与借鉴的关系上，作家充分认识到借鉴外来文化的思想和艺术，绝对不能脱离民族传统、民族审美意识，去做毫无创造性的简单模仿，而必须发挥作家的主动精神和创造力量，探索东方文化和西方文化的精神和气质，使之臻于日本化。在这方面，川端在创作实践上的成功，主要表现在以下三个融合上，现代意识与传统文化精神的融合，心理刻画与传统的自然描写的融合，意识流飞跃与传统工整性的融合。

（一）现代意识与传统文化精神的融合川端康成的一些小说，表现了人道主义和民主主义精神，表现了现代人的理智和感觉，同时运用导入深层心理的表现手法，融汇贯通日本传统的写实和东方的精神主义，注意展露民族文化心理的素质。他的某些作品怀着人道精神，表达对小人物的同情；抱着民主思想，表示了对战后残存的封建家族制度的愤懑，以此揭示现实社会的不公平、不合理；同时加上日本传统文化中的“种姓平等”和“平民意识”，对它的内涵有了更明确的阐述，使之拓展为更积极的意义。可是他又无法解决现实生活存在的问题，为了摆脱这种矛盾的苦闷境界，有时只好把佛教的消极思想也引进人物的心灵世界，将因果寄托在轮回，企图以此忘却现实生活中的烦恼。这种现代意识和传统文化精神的融合，展示人物的东方性格特征，加强了作品的民族文化氛围，加强了对现代日本人的表现。日本学者冈崎义惠在谈到明治维新以来日本文学与西方文学关系时，讲过一段话：“西方式的自然主义和人道主义的底流，深深地潜藏着日本式的现实主义和东方的精神主义。因此可以认为这种潜藏力量正是保持历史的最根本的东西吧”。用这段话来概括川端康成将西方现代意识和东方的传统文化精神融合的一个特征，也未尝不可吧。

（二）心理刻画与传统的自然描写的融合在西方文学中，人是作为主体，自然是作为客体，它们是把人和自然分割开来，人和自然之间的区别是很明显的。而在东方文学中，人和自然却是“相生”的，往往把人作为自然的一部分人和自然一体化，主客体的区别并不明显。特别是禅宗教义中对自然的态度，是要求自身与自然合为一体，希望从自然中吮吸灵感成了悟，来摆脱

《川端康成全集》，第28卷，第426—429页。

冈崎义惠：《美的传统》，第454页，弘文堂书房1940年版。

人间的羁绊，从而获得一种心灵的解救。西方文学只着重孤立地描写人物的内在心理，很少将人物的思想感情溶进自然之中。川端虽然也重视内在心理的描写，还充分运用弗洛伊德的精神分析法和乔伊斯的意识流，深入挖掘人物的内心世界，但他又常常把自然的描写掺入人物的意识流中，起到了“融合物我”的作用，达到了“忘我之境”，从而表现了假托在自然之上的人物感情世界。他的许多小说表现对季节、自然的敏锐感觉，不仅是为写自然风物而写自然风物，也不仅是为写古风旧俗而写古风旧俗，就是对文化氛围乃至传统文化的茶道、花道的描写，也很少游离于人物的性格和命运之外。它们包含着季节时令、自然以及作者身心和情绪等等。可以说，自然风物的灵光，已透到人物的内心世界，描写主观感情与客观景物、心理与自然的契合，达到了水乳交融的境界。

（三）意识流飞跃与传统工整性的融合川端康成在其作品中，常常以意识流作为其根本手法，通过自由联想与回忆来描写人物的意识流动，使联想与回忆的范围扩大到深层心理世界中去。但他又不是完全照搬乔伊斯的意识流手法，而是保持着日本古典文学传统中的坚实、严谨和工整的格调，抓住了根本性的意识，用理智加以制约，使自己联想与回忆不是任意驰骋，而是有层次有秩序地展开；使意识跳跃不是杂乱无章，而是有条不紊地行进；联想与意识相互结合，彼此协调。西方意识流的时空变幻、交叉、迭合的快节奏，有时又受到日本文学传统的慢节奏限制，结构飞跃而又工整，并且使两者保持和谐，将意识流日本化。似乎可以说，“川端文学从日本古典文学中吸取营养，增加其深度，但他并非原封不动地继承日本古典的世界，而是根据近代深层心理学知识，加强了联想作用的根源和范围，使之更加多样化。从这种意义上说，川端好像使日本文学的传统更加深化了”。

川端康成在整个创作生涯中探索着多种的艺术道路，进行了许多尝试，走过曲曲折折的艰难道路——从运用西方色彩开始，逐渐到运用东方色彩，最后在东西方文化结合的坐标轴上找到自己的位置，找到了运用民族的审美习惯，挖掘日本文化最深层的东西和西方文化最广泛的东西，并使之汇合，即东方文学与西方文学相结合的办法，这本身就是一个新的创造，是具有民族个性的。也就是说，川端在东西方文化的大撞击中找到接合点，找到了自己的历史方位，创造了“川端康成之美”，从而开拓了自己的文学新路。川端康成的这种创造性的影响超出了日本的范围，也不仅限于艺术性方面，这一点对促进人们重新审视东方文化具有重要的意义和启示性。

二 对传统的执着

国内有的论者把川端康成看作是一个一成不变的新感觉派作家，甚至把川端的战后文学活动也都归纳在新感觉派之内，或者简单地将川端的文学思想作为一种单纯接受西方文化影响的思想来分析，并以此作为依据来评价川端及其文学，这恐怕是不了解川端康成的文学是建立在东方文化的基础的缘故吧。尽管川端早期曾参加过新感觉派文学运动，他本人却早已声明自己“没有新感觉派的才华和气质”，一些日本文学家也认为川端是“新感觉派的异端分子”；尽管他中后期某些作品也还存在着新心理主义、超现实主义等种种现代主义的文学倾向。特别是随着他的创作经验不断丰富，对日本古典传统逐渐重视起来，并不断从古典传统中吸取养分，从自己的民族传统中获得

了生命力。川端从 1936 年开始，就反复强调：“我们的文学虽然是随着西方文学的潮流而动，但日本文学的传统却是潜藏着的看不见的河床”^①。“我接受西方近代文学的洗礼，自己也进行模仿的尝试，但我的根基是东方人。

从十五年前开始，我就没有迷失自己的方向”^②。从少年时代起，他开始浏览——用作家自己的话来说就是开始“硬读”日本古典文学。青年时代，他读了印度“诗圣”泰戈尔于 1916 年第一次访问日本时在庆应大学所作的题为《日本精神》的讲演稿，觉得泰戈尔谈到的“所有民族都有义务将自己民族的东西展示在世界面前。

假如什么都不展示，可以说这是民族的罪恶，比死亡还要坏，人类历史对此也是不会宽恕的”^③这番话，是警告日本不要因急于汲取西方文化而忘却了日本文化的传统，从而引起了强烈的共鸣，尔后他更加陶醉于日本古典文学世界。川端说过：他年轻时读过的大量古典作品，到了中老年“还是朦胧地留在自己的脑海里。色调虽然淡薄，却还感染我的心。就是阅读当代文学作品，有时我也感受到千年、千二百年以来的日本古典传统在我心中旋荡”，这“对于我们创造和鉴赏今天的文学是很有神益的，或者将成为一种内蕴的力量”^④。

泰戈尔的讲演和川端康成学生时代执着求知的日本古典，确是对他后来的创作思想影响极大。他从事文学创作不久，就已开始对日本古典具有相当的自信，并努力使之成为自己的一种“内蕴的力量”，成为川端文学的基础和底流。在日本战败、外来文化的冲击下，面对民族传统濒临危机的客观事实，他有苦恼和彷徨，但也深信日本传统文化不会被外来文化所取代，《源氏物语》

</ZSBJ14800410_0304_0/ZSBJ> 《日本文学之传统》（《东京朝日新闻》1936 年 7 月），转引自《川端康成》第 244 页，有精堂版。

</ZSBJ14800410_0304_1/ZSBJ> 《文学自传》，《川端康成全集》，第 33 卷。第 88 页。

</ZSBJ14800410_0304_2/ZSBJ> 转引自川端康成的《美的存在与发现》，《川端康成全集》，第 28 卷，第 396 页。

的精神光辉也不会泯灭，更坚定自己的信念，对日本传统就更加热烈、更加自觉地追求了。他说过：“我强烈地自觉做一个日本式作家，希望继承日本美的传统，除了这种自觉和希望以外，别无什么东西了”。“我把战后我的生命作为余生，余生不是属于我自己，而是日本的美的传统的表现，我这样认为是不会感到不自然的”。这时候，如果用“执着”二字来形容他对日本民族传统的追求，恐怕已经不够了，它已经化作作家的生命的一部分了。因此可以说，作家在战后更加将自己的文学创作植根于民族传统文化的土壤里，不遗余力地表现日本美的传统。从这个意义上说，他对继承传统是有其一定的自觉性和坚定性，也是有其积极意义的。

川端康成对日本古典文学的追求，首先表现在对《源氏物语》的执着、推崇和偏爱，他认为《源氏物语》是“冠绝古今的”，它“创造了日本美的

①《日本文学之美》，《川端康成十集》，第 28 卷，第 421 页。

②《独影自命》，《川端康成全集》，第 33 卷，第 268—269 页。

③《日本美关之展现》，《川端康成十集》，第 28 卷，第 433 页。

传统，影响乃至支配后来八百年间的日本文学”，“出色地尽了泰戈尔所说的‘民族义务’”。他还说：

“《源氏物语》和我都在同一的心潮中荡漾”，这部“上千年前的文学和自己却是如此融合无间”，甚至连晚年旅游国外，仍手不释卷，“不断从它那里吸取美的精神食粮”。他经过长期的酝酿，着手将《源氏物语》译成现代语。可以说，川端已将《源氏物语》熟读消化，溶化在自己的血液之中，成为创造川端文学的源泉。

《源氏物语》的精神深深地渗透他的心。他没有简单地将《源氏物语》看作是“言情小说”或“恋情画卷”，而是对它的内涵和外延有更深刻的解说。他在《日本文学之美》一文中指出：“倘使宫廷生活像《源氏物语》那样烂熟，那么衰亡是不可避免的。‘烂熟’这个词，就包含着走向衰亡的征兆”。这清楚地表明川端康成透过《源氏物语》所描写的宫廷贵族的腐败政治和淫逸生活，明白平安王朝贵族社会表面上一派太平盛世，但“像贵族生活那样烂熟”将意味着什么，将预示着什么。这将是意味着“衰亡是不可避免的”，预示着“走向衰亡的征兆”。应该说，川端对《源氏物语》的深邃的含意，还是有着比较明晰的理解的。的确，作者紫式部是通过《源氏物语》中贵族的乱伦关系和堕落生活，折光地反映政治的腐败，她所表露的“苦恼、哀愁是带有对平安贵族社会罪恶的批判和抗议的”。因此，川端康成也或多或少地受到《源氏物语》这种批判精神的渗润，他的一些作品就是采用《源氏物语》那种隐蔽性的方式，以“苦恼”、“哀愁”来折射社会的世相，表达自己对时代、对社会的见解和对女性苦难生活的同情。

在审美意识上，《源氏物语》集中体现的平安王朝的审美意识“风雅”、“物哀”精神，对川端的影响就更加深远，它成为构成川端康成的美学思想的重要因素。这点将在下一节论述。

日本川端康成研究家长谷川泉在谈到作家与《源氏物语》的关系时说得好：“川端译《源氏物语》现代语，无疑是决定川端文学生命的重要要素”，“川端源氏（重点系引用者加）大概仍然是有着浓密的血缘关系吧”。这是对川端所说的他同《源氏物语》的“融合无间”的关系所作的最精确的注释。

川端对传统的追求不是单一的，不是仅仅限于《源氏物语》，他是把日本古典文学作为一个统一体，按照自己的爱好而加以扬弃。他在一系列论及日本古典文学之美的文章，赞赏“《枕草子》优雅、艳美、光灿、明快而生动，它潜流着一股美感，给人新鲜而敏锐的感觉，让我的联想驰骋”；推崇平安朝的《新古今和歌集》“注重妖艳、幽玄和风韵，增加了幻觉”；他也憧憬日本小说鼻祖《竹取物语》“崇拜圣洁处女、赞美永恒的女性”；喜欢镰仓晚期的和歌“纤细的哀愁的象征，我觉得同我非常相近”。比如禅宗的“闲寂玄思”和庭园建筑的“古雅幽静的情趣”，茶道茶具的“雅素、粗犷和坚固”，文人画的“超以象外、得其环中”的超越精神和虚无飘渺的抽象观念等，都在唤醒了他的心灵。

《在美丽的日本》，《川端康成全集》，第28卷，第356页。

《美的存在与发现》，《川端康成全集》，第28卷，第396—397页。

《哀愁》，《川端康成全集》，第27卷，第392页。

《川端康成全集》，第28卷，第423页。

长谷川泉：《对川端文学的视点》，第173页，明治书院1971年版。

综合来说，川端康成对古典文学的追求，首先，注重日本古典文学中那种淡淡的哀愁和朦胧的意识的格调，将人物统一在悲与美中加以塑造。其次，重新运用传统艺术表现手法，抒发人物的心灵深处的感情，表现人物感情的纤细、柔美。再次，尽量调动一切可以利用的传统文学形式和传统文化，如运用物语文学的平面并列式结构，时间推移、情节开展与人物性格发展不追求有机联系，故事演绎不要求统一性和完整性，不考虑局部与整体的结合，故事转折依赖偶然，彼此相对独立成章。又如发挥和歌抒情之雅淡纤柔，连歌格式之多变，俳句文字之洗练；借用茶道、花道的情趣，获得具体可感性，等等。所有这些因素，都在他的小说里抹上了浓厚的日本色彩。川端康成在继承日本的美与传统方面，无疑有着自己的特殊贡献。

当然，并不是说川端对日本传统文化采取了批判继承的态度，在所有方面都是完全正确的。在日本传统文化中有其民主思想的精华，也确有不少糟粕，他有的时候不加分析地继承传统民族文化意识，并在自己的作品中加以强化，譬如过分迷恋《源氏物语》及其他古典中的某些贵族的审美情趣、佛教的无常观、浮艳淫糜的内容和虚无感伤的情调，所有这些糟粕都超越时代浸透在他的心上，并同西方颓废文学思潮结合，在作家创作活动中投下了阴影。这无疑也是应该摒弃和否定的。

三 川端康成的审美情趣

毛泽东说过：“各个阶级有各个阶级的美，各个阶级也有共同的美。‘口之于味，有同嗜焉’”。美学家朱光潜就此作了进一步解释：所以，不同时代、不同民族和不同阶级有共同的美感，“否定共同美感，就势必要破坏马克思主义关于文化（包括文艺在内）的两大基本政策：一是对传统的批判继承，一是对世界各民族文化的交流借鉴，截长补短。否定共同美感，就势必割断历史，不可能有批判继承；也势必闭关自守，坐井观天，不可能有交流借鉴”。

这两段话，对于我们分析研究川端康成的审美情趣是很有指导意义的。

日本文学在悠久的历史发展过程中，由于社会条件、民族性格、自然地理环境、共同的语言历史等诸多因素的作用，长期形成自己民族所具有的共同审美情趣，有相当长远的延续性、传承性和相对的稳定性。它影响到现代日本文学和作家的审美意识，乃至渗透到民族的文化心理，形成特殊的心理素质。尤其在极其复杂的现代社会里，审美理想不是单一的，而是综合的，既存在阶级美感的差异性，也具有民族美感的共同性，所以每一个作家，包括川端康成在内。他们的审美情趣是非常复杂的，除了受阶级的制约之外，还同日本民族传统的审美意识有着密切的联系。同时不同民族之间还存在审美差，不能片面地用一个“彻底决裂”来加以全盘否定，也不能用资产阶级说是美，无产阶级就说是丑这样一种机械化、概念化的模式来进行分析，而应该看到其阶级美感的差异性和民族美感的共同性，乃至不同民族的审美差，无论忽略哪一方面，恐怕都不可能对作家的审美观念作出切实的妥当的评价。值得提及的是，目前有的论者存在一种偏向，是否只注意到川端康成审美意识中的传统美的“阶级属性”，而忽视或否定传统美的民族的共同属性，亦即“各个阶级也有共同的美”这一基本观点呢？基于这个观点，似乎

转引自何其芳：《毛泽东之歌》，《人民文学》1977年第9期。

朱光潜：《谈美书简》，第72—73页，上海文艺出版社1981年版。

不能因为川端康成继承传统美方面有偏颇、弊端，甚或错误，就否定其继承传统美的正确方向，更不能因为不同民族的审美差而否定整个日本传统美的价值吧。

川端康成审美的追求主要表现在以下三个方面：美的“物哀”色彩、美的幽玄理念和自然美的形式。

（一）美的“物哀”色彩日本文学自最古的历史文学著作《古事记》起，就带上悲哀的情调。日本的“诗经”——《万叶集》的风雅的抒情诗，更多的是咏叹恋爱的苦恼和人生的悲哀，成为一种“发自个人主观世界——即发自个人内心的、歌唱刹那的欢乐、悲哀、痛苦和眷恋等各种感情的文学”。这种风雅和悲哀的审美情趣，经过最早问世的物语文学之一的《伊势物语》，发展到《源氏物语》，便形成了日本文学的基本美学观念，这是有其很强的传统性的。江户时代国学家本居宣长在《（源氏物语）玉小栊》一文中将这一基本的美学理想归纳为“物哀”（もののあわれ）论，他指出：“在人的种种感情上，只有苦闷、忧愁、悲哀——也就是一切不能如意的事才是使人感动最深的”。同时，他又极力反对把“哀”的美理

解为“悲哀美”，认为“悲哀只是‘哀’中的一种情绪，它不仅限于悲哀的精神”，“凡高兴、有趣、愉快、可笑等这一切都可以称为‘哀’”。但他对“物”的一面的解释还是不够充分的。根据一位日本学者的统计，《源氏物语》一书就写了多达一千零四十四个“哀”字，同时指出：“从结论来看，我们必须重视在王朝文艺出现的‘哀’字，其半数乃至近三分之二都是与宣长所说相反，它往往包含着悲哀与同情的意味”。所以后世人对‘物哀’释义，不仅仅是作为悲哀、悲伤、悲惨的解释，而且还包含哀怜、怜悯、感动、感慨、同情、壮美的意思。这种对‘物哀’的完整的理解，便成为日本文学的美学原则。“物哀”与“滑稽”（おかし）也便成为日本美的构造的两根支柱，即美学论中通常称作悲剧和喜剧的美的形态。

川端康成的审美情趣，更多地继承了“物哀”、“风雅”精神。

它们在川端的审美对象中占有最重要的地位。他经常强调，“平安朝的风雅、物哀成为日本美的源流”，“‘悲哀’这个词与美是相通的”。他的作品中的“悲哀”就大多数表现了悲哀与同情，朴素、沉切而感动地表露了对渺小人物的赞赏、亲爱、同情、怜悯和哀伤的心情，而这种感情又是通过咏叹的方法表达出来的。即他以客体的悲哀感情和主体的同情哀感，赋予众多善良的下层女性人物的悲剧情调，造成了感人的美的艺术形象。作家常常把她们的悲哀同纯真、朴实联系在一起，表现了最鲜明的最柔和的女性美。而且在许多情况下，这些少女的悲哀是非常真实的，没有一点虚伪的成份。这种美，表面上装饰得十分优美、风雅，甚或风流冷艳，内在却蕴藏着更多更大的悲伤的哀叹，带着沉沉而纤细的悲哀性格，交织着女性对自己悲惨境遇的悲怨。作家在这基础上，进一步暧昧对象和自己的距离，将自己的同情、哀怜融化在对象的悲哀、悲叹的朦胧意识之中，呈现出一种似是哀怜的感伤状态。可以说，这种同情的哀感是从作家对下层少女们的爱怜之心产生的，

西乡信纲：《日本文学史》（中译本），第25页。

西田正好：《日本美的脉络》，第119—122页。

《日本美之展现》，《川端康成全集》，第28卷，第433页。

《不灭的美》，《川端康成全集》，第28卷，第380页。

是人的一种最纯洁的感情的自然流露。《源氏物语》所体现的“物哀”、“风雅”，不也成了川端文学之美的源流吗？

尽管川端受《源氏物语》的“物哀”精神的影响，多从哀感出发，但并非全依靠悲哀与同情这样的感情因素的作用，也有的是由于伦理的力量所引起的冲突结果导致悲剧。他塑造的某些人物，在新旧事物、新旧道德和新旧思想的冲突中酝酿成悲剧性的结局，他们一方面带上“物哀”的色彩，一方面又含有壮美的成份，展现了人物的心灵美、情操美、精神美，乃至死亡之美。这种“悲哀”本身融化了日本式的安慰和解救。像秀哉名人、波子这些悲剧人物，都表现了他们与家庭、与道德，乃至与社会的矛盾冲突，含有壮美的成份，自然而然地引起人们的同情与哀怜。川端的这种审美意识，不是全然抹煞理性的内容，它是有其一定社会功能和伦理作用的，这说明作家对社会生活也不是全无把握的能力。这是川端康成美学的不可忽视的一种倾向。如果忽视这一倾向，就不可能对川端美学作出全面的评价。

当然，有时川端康成也将“物”和“哀”分割出来，偏重于“哀”，而将“物”的面影模糊，着意夸大“哀”的一面，越来越把“哀”作为审美的主体。他让他的悲剧人物，多半束缚在对个人的境遇、情感的哀伤悲叹和沉溺在内心的矛盾的纠葛之中。过分追求悲剧的压抑的效果，调子是低沉的、悲悯的。特别是着力渲染“风雅”所包含的风流和冷艳的唯美属性，并夸张审美感受中的这种感情因素，把它作为美感的本质，乃至是美的创造。因而他往往将非道德的行为与悲哀的感情融合，超越伦理的框架，颂扬本能的情欲。在他的作品中，《源氏物语》所表现的王朝贵族那种好色的冷艳的官能性色彩是很浓厚的。川端的这种审美意识，决不单纯是个人的感觉问题，也是时代所支配的美学意识，它具体反映了战后这个时代的社会困惑、迷惘以及沉沦的世态，作家将这种日本的“悲哀”、时代的“悲哀”，同自己的“悲哀”融合在一起，追求一种“悲哀美”、“灭亡美”。尤其在西方“悲观哲学”、“神秘主义”的冲击下，川端在这种日本美学传统的思想中，找到了自己的根据，从而也找到了东西方世纪末思想的汇合点，这明显地带上颓伤的情调。

川端继承日本古典传统的“物哀”，又渗透着佛教禅宗的影响力，即以“生—灭——生”的公式为中心的无常思想的影响力，在美的意识上重视幽玄、无常感和虚无的理念，构成川端康成美学的另一特征。

（二）美的幽玄理念川端康成深受佛教禅宗的影响，他本人也说：“我是在强烈的佛教气氛下成长的”，“那古老的佛法的儿歌和我的心也是相通的”，“佛教的各种经文是无与伦比的可贵的抒情诗”。他认为汲取宗教的精神，也是今天日本人需要继承的传统。他向来把“轮回转世”看作“是阐明宇宙神秘的唯一钥匙，是人类具有的各种思想中最美的思想之一”。所以，在审美意识上，他非常重视佛教禅宗的“幽玄”的理念。

日本文学早在《万叶集》就已渗透一部分佛教的无常思想。散文文学诞生以后，以《源氏物语》为中心形成“物哀”的审美情趣所表现出来的悲哀

《故园》，《川端康成全集》，第23卷，第508页。

《临终的眼》，《川端康成全集》，第27卷，第22页。

《抒情歌》，《川端康成全集》，第3卷，第473页。

《初秋山间的空想》，《川端康成全集》，第26卷，第77页。

感，也是以佛教的无常美感为中心的一种典型的“悲哀美”，它主要根源在“厌离秽土、欣求净土”的厌世观上。至中世文学，以《新古今和歌集》、《徒然草》为中心，使“物哀”加强了优艳的因素，比起“物”来，更重视“心”的表现，以寻求闲寂和空寂的内省世界，保持着一种超脱的心灵境界，构成中世日本传统美的主流——“幽玄”，但这不是强化宗教性的色彩，而是一种纯粹精神主义的审美意识，这影响到近现代日本文学，乃至日本人的传统的思维方式：孤独、解脱、幽玄，这些几乎变成了与洁癖、正义、安定的同义词。

川端康成的文学与美学的形成，与禅宗的“幽玄”的影响是分不开的，具体表现在其审美的情趣是抽象的玄思，包含着神秘、余情和优艳三个要素。首先崇尚“无”，在穷极的“无”中凝视无常世界的实相。他所崇尚的“无”，或曰“空”，是不完全等同于虚无主义经常提出的主张，指什么都没有的状态，而是以为“无”是最大的“有”，“无”是产生“有”的精神本质。是所有生命的源泉。所以他的出世、消极退避、避弃现世等也不完全是否定生命，勿宁说对自然生命是抱着爱惜的态度。他说过：“在这个世界上，没有什么比轮回转世的教诲交织出的童话故事般的梦境更丰富多采”。所以，川端以为艺术的虚幻不是虚无，是来源于“有”，而不是“无”。

从这种观点出发，他认为轮回转世，就是“生死不灭”，人死灵魂不灭，生即死，死即生，为了要否定死，就不能不肯不定死；也就是把生和死当作一件事，不能不把生和死总括起来感受。他认为生存与虚无都具有意义，他没有把死视作终点，而是把死作为起点。从审美角度来说，他以为死是最高艺术，是美的一种表现。也就是说，艺术的极致就是死灭。他的审美情趣是同死亡联系着，他几占三分之一强的作品也是同死亡联系在一起。作家将美看作只存在空虚之中，只存在幻觉之中，在现实世界是不存在的。青少年时期，川端在他的世界观、人生观形成过程中接触的死亡实在是太多了，他在日常生活中“也嗅到死亡的气息”，产生了一种对死亡的恐惧感，更觉得生是在死的包围中，死是生的延伸，生命是无常的，似乎“生去死来都是幻”，更加着力从幻觉、想象中追求“冷艳的美的生命”，“自己死了仿佛就有一种死灭的美”。在作家看来，生命从衰微到死亡，是一种“死亡的美”，从这种“物”的死灭才更深地体会到“心”的深邃。就是在“无”中充满了“心”，在“无”表现中以心传心，是一种纯粹精神主义的美。因此，他常常保持一种超脱的心灵境界，以寻求“顿悟成佛”，寻求“西方净土的永生”，“在文艺殿堂中找到解决人的不灭，而超越于死”，从宗教信仰中寻找自己的课题。川端小说的情调，也是基于这种玄虚，给予人们的审美效果，多是人生的空幻感。他说过：“我相信东方的古典，尤其佛典是世界最大的文学。我不把经典当作宗教的教义，而当作文学的幻想来敬重”。可见他的美学思想受到佛教禅宗的生死玄谈的影响是很深的。但他毕竟是把它作为“文学的幻想”，而不是“宗教的教义”，尽情地让它在“文艺的殿堂”中遨游。

《抒情歌》，《川端康成全集》，第3卷，第484页。

《临终的眼》《川端康成全集》，第27卷，第15页。

《天授之子》，《川端康成全集》，第23卷，第564页。

《<文艺时代>创刊词》，《川端康成全集》，第32卷，第414页。

《文学自传》，《川端康成全集》，第33卷，第87页。

由此可以说，“空、虚、否定之肯定”贯穿了川端的美学意识，他不仅为禅宗诗僧一休宗纯的“入佛教易，进魔界难”的名句所感动，并以此说明“追求真善美的艺术家，对‘进魔界难’的心情：既想进入而又害怕，只好求助于神灵的保佑”；同时他非常欣赏泰戈尔的思想：“灵魂的永远自由，存在于爱之中；伟大的东西，存在于细微之中；无限是从形态的羁绊中发现的”。从川端的《十六岁的日记》、《参加葬礼的名人》，到《抒情歌》、《禽兽》、《临终的眼》等，都把焦点放在佛教“轮回转世”的中心思想——“生——灭——生”的问题上，企图通过“魔界”而达到“佛界”。与此相辅相成的是这种宗教意识，其中包括忠诚的爱与同情，有时依托于心灵，有时依托于爱，似乎“文学中的优美的怜悯之情，大都是玄虚的。少女们从这种玄虚中培植了哀伤的感情”。在他的审美感受中，自然最善于捕捉少女的细微的哀感变化，没人想象和幻想之中，造成以佛教无常美感为中心的典型的“悲哀美”。他的作品也自然更多地注意冷艳、幽玄和风韵，有意识地增加幻觉感，以及纤细的哀愁和象征；还常常把非理性贯彻在日常生活、常伦感情中而作出抽象的玄思。正是这种宗教意识的影响和潜隐，形成川端的“爱”的哲学和“幽玄”的审美情趣，它既偏重微妙的、虚玄的，又以冷艳为基础，带有东方神秘主义的色彩。

川端美学之依据，不是理性，而是非理性，即以感觉、感受去把握美，认为美就是感觉的完美性。他常常把感性和理性割裂和对立起来，把创作活动视作纯个人的主观感受和自我意识的表现，孤立绝缘的心灵独白，以为主观的美是经过“心”的创造，然后借助“物”来表现的。这与禅宗的中道精神是相通的。由此他特别强调“色即是虚，空即是色”，将“空”、“色”的矛盾对立包容在“心”之中，可谓“心中万般有”。所以他的小说作为矛盾结构，更多的是对立面之间的渗透和协调，而不是对立面的排斥和冲突，包括真与假、美与丑、善与恶、生与死等等都是同时共存，都包含在一个绝对矛盾中，然后净化假丑恶，使之升华为美，最终不接触矛盾的实际，一味追求精神上的超现实的境界。实际生活对他来说，就像陌生的隔绝的“彼岸”世界，最后不得不走上调和和折衷的道路。这是川端康成审美情趣的一个重要方面。

就是这样，对于川端的“幽玄”的审美情趣，如果剥去其禅宗“幽玄”的宗教色彩的外衣，也可以看出其“若隐若现、欲露不露”的朦胧意识的合理强调和巧妙运用。他按照这种审美情趣，着力在艺术上发掘它的内在气韵，造成他的小说色调之清新、淡雅，意境之朦胧、微妙，形象之细腻、纤柔，表现之空灵、含蓄和平淡，富有余韵余情，别有一种古雅温柔的诗情，让人明显地感到一种“幽玄”的美。在这里，也可以用我国作家郁达夫有关评价日本古典文学之美的一段话：“能在清淡中出奇趣，简易里寓深意”，“专以情韵取长”，“而余韵余情，却似空中的柳浪，池上的微波，不知其所始，也不知其所终，飘飘忽忽，袅袅婷婷；短短一句，你若细嚼反刍起来，会经

《日本文学之美》，《川端康成全集》，第28卷，第421页。

《我在美丽的日本》，《川端康成全集》，第28卷，第352页。

《美的存在与发现》，《川端康成全集》，第28卷，第398页。

《致父母的信》，《川端康成全集》，第5卷，第183页。

《精灵祭》，《川端康成全集》，第21卷，第61页。

年累月的使你如吃橄榄，越吃越有味”，来概括川端康成小说之艺术美及其继承传统的“幽玄美”是再贴切不过的了。

（三）自然美的形式从审美情趣来说，川端康成很少注意社会生活中的美的问题，就是涉及社会生活中的美，也多属于诗情画意、优美典雅的日常生活，比如纯洁朴实的爱情的美。他更多地是崇尚自然事物的美，即自然美。在审美意识中，特别重视自然美的主观感情和意识作用，他说：“看到雪的美，看到月的美，也就是四季时节的美而有所省悟时，当自己由于那种美而获得幸福时，就会热烈地想念自己的知心朋友，但愿他们共同分享这份快乐。这就是，由于自然美的感动，强烈地诱发出对人的怀念的感情”；“以‘雪、月、花’几个字来表现四季时令变化的美，在日本这是包含着山川草木，宇宙万物，大自然的一切，以至人的感情的美，是有其传统的”。他强调的不仅要表现自然的形式美，而且重在自然的心灵美。

在《我在美丽的日本》一文中，他通过道元、明惠、良宽、西行、一休等禅僧的诗作，去探索日本传统自然观的根底。他引用明惠的“冬月拨云相伴随，更怜风雪浸月身”和“山头月落我随前，夜夜愿陪尔共眠”、“心境无边光灿灿，明月疑我是蟾光”的诗句，来说明他的“心与月亮之间，微妙地相互呼应，交织一起而吟咏出来的”，“具有心灵的美和同情体贴”。他“以月为伴”、“与月相亲”，“亲密到把看月的我变为月，被我看月变为我，而没入大自然之中，同大自然融为一体”，甚至将自己“‘清澈的心境’的光，误认为是月亮本身的光了”。这种“看月变为月”的心物融合，可谓达到了“有我之境，以我观物，故物皆著我之色彩”（王国维：《人间词话》）的境界。

从这种自然美学观出发，川端在描写一般的、日常的、普通的自然景象时，经常是采用白描的手法；而描绘对象、事物、情节时，则更为具体、细致、纤巧、并抹上更浓重更细腻的主观感情色调。他写自然事物，不重外在形式的美，而重内在的气韵，努力对自然事物进行把握，在内在气韵上发现自然事物的美的存在。

川端审视自然事物之美，首先表现在对季节的敏锐的感觉上。他的一些小说，是以季节为题，比如《古都》的“春花”、“秋色”、“深秋的姐妹”、“冬天的花”，《舞姬》的“冬天的湖”，《山音》的“冬樱”、“春钟”。“秋鱼”等等写了对四季自然的感受，忠实再现四季自然本身的美。而且以四季自然美为背景，将人物、情绪、生活感情等溶入自然环境之中，同自然事物之美交融在一起，以一种自然的灵气创造出一种特殊的气氛，将人物的思想感情突现出来，形成情景交融的优美的意境，使物我难分，物我一致，将自然美升华为艺术美，加强了艺术的审美因素。

对自然事物的美，川端不限于客观再现自然事物的美，也不限于与人的生活思想感情发生联系，而且还与民族精神文化发生联系，使自然事物充满着人的灵气。这种灵气不是指客体自然事物，而是指主观的心绪、情感和观念，自然只不过是借以表达这种灵气罢了。譬如《千只鹤》中的茶道、《名人》中的棋道等就是与人心灵息息相通，与传统的文化精神息息相通，蕴含着人的复杂的感情和起伏的意绪。川端康成积极发掘传统文化的情

《郁达夫文集》，第4卷，第157—158页，三联书店香港分店1983年版。

《我在美丽的日本》，《川端康成全集》，第28卷，第347页。

韵之美，追求在这种美中传达出人的主观精神境界和气韵，形成他的审美情趣所独具的个性。

第十九章

——荣誉与无言的死

— 荣获诺贝尔奖前后

川端康成辛勤笔耕数十年，为日本文学的发展，为东西方文学的交流，做出了自己的贡献。不仅在日本，在世界也赢得了广泛的声誉。在日本国内，川端康成的名字早已记录在菊池奖（1944）、艺术院奖（1952）、野间文艺奖（1954）、每日出版文化奖（1961）的花名册上。1953年被选为日本文学艺术最高的荣誉机关——艺术院的会员。1961年，日本政府为了表彰他成功地领导了国际笔会日本大会的召开，以及创作《禽兽》、《雪国》、《名人》、《千只鹤》、《山音》等作品的业绩，即“以独自的样式和浓重的感情，描写了日本美的象征，完成了前人没有过的创造”，授予他最高的奖赏——第21届文化勋章，成为日本文化功臣，1957年，获联邦德国政府颁发的“歌德金牌”。1960年获法国政府授予的艺术文化勋章。1968年，以《雪国》、《古都》、《千只鹤》三部代表作，获得诺贝尔文学奖。

1968年10月17日，在川端康成来说，是值得纪念的日子。这天傍晚，川端吃罢晚餐，刚站起来，就接到一家外国通讯社的记者挂来的电话，传达了瑞典文学院决定授予他诺贝尔文学奖的信息。不久，上百名的日本记者和外国记者闻讯蜂拥而至镰仓长谷的川端宅邸。川端身穿墨蓝色和服，在二三十个麦克风前轻声地回答记者提问，他谦逊地表示：“被提名为候选人的事，我虽有所闻，但我深知自己的作品分量不够，所以这一决定，我是万万没有想到的”。以文化厅长官今日出海为首的文艺界人士也源源而至，送来了一束束鲜花和热烈的祝贺。直至夜半，空阔的川端宅邸大院仍然沉浸在欢快的气氛之中。

这一喜讯，震动了整个日本文坛和舆论界。

翌日，东京各大报刊都破例以头版头条报道了川端康成获奖的消息，连日来发表了许多知名作家、评论家的座谈记录和文章，连伊豆汤本馆的老板娘、《雪国》驹子的原型松荣、在京都写《古都》时所租房子的房东太太、茨木中学时代恩师也都在报刊上发表感想文，热闹了好一阵子。以此为转机，世界各地读者对日本文学刮目相待。日本人对日本文学也更加关心。他们似乎觉得这不仅是川端康成个人的骄傲，也是日本的骄傲。因为诺贝尔文学奖自1901年创立以来，除了印度诗圣泰戈尔以外，亚洲人就只有川端康成获得这种殊荣，使日本成为第一次跻身于诺贝尔文学奖的国家；因为“川端康成文学，作为世界文学确定了其权威性。诺贝尔文学奖的天窗被川端康成打开了。诺贝尔文学奖的天窗，经川端康成的手被日本文学打开了”。也因为“将诺贝尔文学奖授予川端康成氏，对于日本的小说传统、世界最古老的传统列入世界作品群中具有重要的意义”。

据日本文艺界人士透露，川端康成作为诺贝尔文学奖的有力候选人而引起人们的注目，是在1962年的事。是年3月，诺贝尔文学奖评选委员哈利·马

转引自进藤纯孝的《川端康成传记》，第485页。

长谷川泉：《（川端文学——海外的评价）序》，第3页，早稻田大学出版社1969年版。

唐纳德·金：《川端和诺贝尔文学奖》（武田胜彦译），《川端文学——海外的评价》，第50页。

其访问日本期间透露：“有三名日本作家被提名为候选人”，但他没有明确说明三人的名字。后来有关人士才了解到三人就是川端康成、谷崎润一郎、西胁顺三郎。此后每年度川端和谷崎都被并列提名为获奖候选人。1965年，日本的候选人名单上又添了三岛由纪夫的名字。1968年度获奖呼声最高的是川端康成和三岛由纪夫两人。新闻广播电视部门都预先作好了充分的采访准备工作，所以消息通过现代化的传播工具，瞬时传遍了日本列岛。

10月19日上午，瑞典驻日本大使亲自造访川端家，正式传达授奖的决定，并当面递交了邀请川端康成参加斯德哥尔摩授奖仪式的请柬。来采访的新闻记者、来祝贺的客人，来看热闹的普通群众越来越多，据说已逾千人之众。人流把川端宅邸包围得水泄不通，通往川端宅邸的狭窄小路挤满了汽车，平时幽静的小巷沸腾起来了！警察局不得不派出数名警察来整理交通，维持秩序。

这天，川端不时反复唠叨：“可不得了啦”，“太麻烦了！”有时又喃喃自语地说：“今天没办法啦。今天不能不见啊！恐怕也不能拒绝拍照了吧。”于是，他一批又一批地接见来客，一次又一次地站在麦克风前回答记者的采访和接受记者的拍照。站在一旁的北条诚看见川端康成异常劳顿，眼睑也红肿了，他觉得平日“讨厌人”的先生有这样的耐性，都替川端难过，担心川端的健康，便把川端康成领到书斋里去，然后对记者说：“请明天再来吧，先生已经睡觉了。”可是一眨眼工夫，川端又“嗯”、“嗯”地站在记者面前了。

连日来，不仅来访者多，杂事多，连一上街，川端康成也常常被日本的行人、不同肤色的外国客所包围，要求握手、签名，表示祝贺。有的外国人还用蹩脚的日语说“川端、川端，祝贺”。

11月29日，由日本笔会主持，举办了盛大的祝贺会，热烈庆祝川端康成荣获诺贝尔文学奖。日本首相佐藤荣作夫妇、瑞典驻日本大使夫妇也亲临道贺。川端康成平素以个性孤僻，沉默寡言著称，弄得他心力交瘁，在众多的贵宾面前，他站在讲坛上只说了一句：“我妻子在场，我可讲不出话来哟！”略去了致辞，便走下讲坛，混入人丛之中。12月3日，离开镰仓家准备前往羽田机场飞赴斯德哥尔摩出席授奖仪式的时候，他突然露出不悦的神色，孤零零地冒出一句“随你们的便吧，我可不去！”弄得大家莫名其妙。抵达羽田机场之后，川端仍然是一副不悦的、疲惫的脸色，在两间特地为他准备的候机室里来回转悠，突然间兴致地说：“啊，我渐渐变得快乐起来了。从明天起，就可以摆脱这些恼人的事啦！”

这次旅行，随行人员有秀子夫人、女婿香男里、作家北条诚的女儿元子、石滨恒夫及其女儿春上，还有新闻记者。离开日本之前，川端还没有把授奖仪式上的讲演稿全部写出来，一到达斯德哥尔摩便忙于酬酢，有点空闲就“见缝插针”，伏案续写。

1968年12月10日，川端康成接受诺贝尔文学奖的仪式隆重而庄严地举行了。这天，瘦躯白发的川端康成穿着灰色和服裤裙，上身披着和服外衣，颈项套上带缓带的文化勋章，一身地地道道的日本式打扮。他在作为政府代表的文化厅长官今日出海和瑞典外交部礼宾官的陪同下，稳步走进音乐厅会场。满场响起了雷鸣般的掌声和镁光灯的闪烁声，“人们对文学家似乎比对

物理、化学的获奖者更亲切，欢迎”。川端走到获奖者席末座，端端正正地坐了下来，“简直就像是一尊川端先生喜爱的明惠上人的座像”。瑞典皇家文学院常务理事、诺贝尔文学奖评选委员会主席安德斯·奥斯特林致授奖辞，首先介绍了川端康成的优秀作品。他说：“川端初次发表了一举成名的、讴歌青春的短篇小说《伊豆的舞女》，它描述一个青年学生的故事。主人公于秋季里，只身去伊豆半岛旅行，与一个贫困的、受人蔑视的舞女邂逅，萌生了爱怜之心而坠入恋海。舞女敞开纯情的心扉，对青年表示出一种纯真而深切的爱。这个主题，犹如一首凄怆的民谣，反复吟咏，在川端先生后来的作品中也一再改头换面地出现。这些作品揭示了作家本人的价值观。并且，历经多年，川端先生逐渐超越日本的国境，也在遥远的海外博得了名声。”

他评价川端的三部获奖作品时说：“川端先生作为擅长于细腻地观察女性心理的作家，特别受到赞赏。他的这一优秀的才能，表现在《雪国》和《千只鹤》这两部中篇小说里。在这些作品中，我们可以发现作者的卓越才能；他赋予浓艳的插话以辉煌，还可以发现作者纤细而敏锐的观察力，他编织的故事是具有一定的神秘价值的、网眼精巧细致的工艺品。他的描写技巧在某些方面往往超过欧洲。川端先生的有些文章，令人联想起日本画。就是说，由于川端先生热爱纤细的美，并且赞赏那种洋溢着悲哀情调的象征性语言，用它来表现自然的生命和人的宿命的存在。如果能把表面行为的无常，比作漂浮于水面的水藻，那么川端先生的散文，可以说反映出俳句这种纯粹日本式的细微的艺术。有关日本人的传统观念及其本质，我们几乎一无所知，因此我们无法最终逼近川端作品的核心，但是一经读了他的作品，就会发现他在气质上与西欧的近代作家有某些相似性。关于这一点，我们心中首先浮现出的作家就是屠格涅夫。因为屠格涅夫也是一位感受性极其丰富的作家，在新旧世界交替的节骨眼上，他发挥其伟大的才能，带着厌世主义的倾向，详尽地描写了社会。

“《古都》是川端先生的近作，也是一部最引人注目的作品，于六年前成书，已翻译成瑞典文。让我们简单地介绍一下故事的梗概吧。被贫苦的双亲抛弃的幼婴千重子，由商人太吉郎夫妇捡来，并按照日本古老的规矩抚养长大。千重子是个多愁善感、人品诚实的姑娘，她常常暗自怀疑自己的身世。按日本民间习俗的迷信说法，弃儿会受到终生不幸的折磨，千重子又是个孪生女，所以多背负了一层耻辱的标识。一天，千重子与出身于京都郊外北山杉的年轻貌美的姑娘邂逅，她发现这个姑娘正是她的孪生姐妹。身强力壮的劳动者苗子，同娇生惯养的千重子，逐渐超越社会身份悬殊所带来的隔阂，变得和睦相处了。但是，由于两人的相貌惊人地相似，惹出了错综复杂的误会。整个故事的背景，选择在京都，描写了四季应时的节庆情景。而且从樱花争艳斗丽的春天到白雪闪烁的冬季，时间的跨度为一年。因此，京都城本身就成为了主要的登场人物。昔日，京都是日本的首都，天皇及其臣下都住在那里。事隔千年之后的现在，京都依然作为神圣不可侵犯的、浪漫的圣域被保存了下来，它还是艺术与炉火纯青的工匠家和能工巧匠的发源地。另外，今天它作为一个旅游城市，也受到人们的喜爱。川端先生以毫无夸张的感伤，令人感动的手法，敏锐而精心的笔触，表现出神社佛阁、工匠云集的古老市

街、庭园、植物园等处的风景，作品中渗透着浓郁的诗情。”

其次，他总结川端康成的文学成就，突出地强调：“川端先生明显地受到欧洲近代现实主义的影响，但是，川端先生也明确地显示出这种倾向：他忠实地立足于日本的古典文学，维护并继承了纯粹的日本传统的文学模式。在川端先生的叙事技巧里，可以发现一种具有纤细韵味的诗意。它的起源，可以上溯到 11 世纪日本的紫式部所描绘的生活与风俗的庞大画面。

“川端先生经历过日本决定性的败北，可能认识到日本要复兴，需要有进取精神、需要发展生产力、开发劳动力等。但是，尽管处在战后强烈的全盘美国化浪潮中，川端先生通过他的作品，以恬静的笔调呼吁：为了新的日本，必须捍卫古老日本的美与个性中的某些成分。这无论从描绘京都的宗教仪式，还是挑选传统的和服腰带图案，我们都可以感受到他付出细心的观察。作品所表现的各式各样的情景，即使作为记录，也是珍贵的。不过，或许也有的读者愿意注意到这样一个特殊的细节：美国驻军在植物园内兴建简易营房，长期关闭植物园。植物园一经开放，中产阶级的市民就前来观看，看看极美的楠木林荫道是不是一如既往没有受到任何危害而被保存了下来？直到现在还能不能使熟悉楠木夹道的人惊目而视？

“通过川端康成先生的获奖，日本第一次加入诺贝尔文学奖获奖国家的行列。这一决定从本质上说，有两点重要意义。其一，川端先生以卓越的艺术手法，表现了道德性与伦理性的文化意识；其二，在架设东方与西方的精神桥梁上做出了贡献。”

安德斯·奥斯特林最后宣读了奖状题词：

川端先生：

这份奖状，旨在表彰您以卓越的感受性，并用您的小说技巧，表现了日本人心灵的精髓。

安德斯·奥斯特林代表瑞典皇家文学院致辞以后，瑞典国王陛下亲自向川端康成颁发了本年度诺贝尔文学奖的奖章、奖状和奖金证书。

当大晚上，在瑞典当局举行的盛大的诺贝尔奖纪念宴会上，川端康成致答辞，全文如下：

国王陛下

皇家宫殿下

诺贝尔财团理事长

各位理事

瑞典科学院各位先生

女士们

先生们

这次我承蒙瑞典科学院的推荐，由国王陛下亲授 1968 年度诺贝尔文学奖，这是我一生的光荣，由于诺贝尔奖具有最光辉灿烂的历史，它也奖给外国人，所以可以说它是博大的世界奖，况且日本近年来已有物理学的汤川、朝永两位博士获此殊荣。这项奖赏的创始人诺贝尔先生，曾用数国语言写过诗歌和散文，基于这种精神，诺贝尔文学奖也奖给诸外国的文学家，东方的获奖者是 1913 年印度的泰戈尔，这次获奖，实际上是此后过了五十五年的今天才授给东方人的。由于国家语言的不同，要给外国文学授奖，是很难

评选的，尤其是我的情况，是通过翻译来加以审查的，承蒙瑞典科学院的各位先生的英明决断，对此我深表敬意和感谢。相隔五十五年又给东方人授奖，我相信日本自不消说，亚洲各国以及操持着不为世界广泛知道的语言的各个国家，也一定会受到强烈的铭感吧。当我想到我获奖的幸运和获奖的喜悦，决不只是我个人的，而且恐怕也是对世界文学具有巨大而新颖的意义的时候，我的感动就变得更加深沉。

今天晚上，诺贝尔财团为我们的获奖举行如此盛大的庆祝宴会，获此殊荣并作如上简略致谢的我，感到这可能甚至也象征着东西方的理解和友爱、世界文学的今天和明天，我心中就不胜感动，谢谢大家。

12月12日上午，川端拜访诺贝尔基金会。回到住地之后，继续写他的讲演稿，直到演讲会开始前一小时，他才匆匆完稿，弄得担任这次讲演翻译的赛登斯特卡（也是川端康成小说的翻译家）几乎要哭出来了。下午2点，在瑞典文学院礼堂开始了题为《日本的美和我——序说》的讲演，他通过禅宗诗僧希玄道元、明惠上人、西行、良宽、一体宗纯的诗，芥川龙之介、太宰治的小说，《古今和歌集》、《伊势物语》、《源氏物语》、《枕草子》、的古典传统，以及东洋画、花道、茶道的精神，深入细致地介绍和剖析了“日本美的传统”。他站在讲坛上越讲越精神抖擞，话声比任何时候都高昂，仿佛疲劳困倦一扫而光，整个身心沉浸在传统美的享受之中。这篇讲演，也是一篇优秀的散文，翌年3月，改题为《我在美丽的日本》，和赛登斯特卡的英译文一起，由讲谈社出版了单行本。晚上7点半，川端还到日本驻瑞典大使馆出席了由大使夫妇主持的招待会。授奖正式活动日程至此全部结束。一回到旅馆，川端长叹了一口气：“累了！”一仰脸躺下就入梦了。仿佛10月17日以来积下的劳顿一下子迸发出来了。

川端康成在授奖活动结束后，历访欧洲各国。这期间，他的家乡茨木市授予他名誉市民称号。翌年1月他回到了日本，马上接受日本众参两院的祝贺。3月，应美国夏威夷大学的聘请，作为客座教授赴美作短期讲学，并于5月1日和5月16日两天，在夏威夷大学和它的分校分两次作了题为《美的存在与发现》的讲演。访美期间，接受了美国文学艺术院名誉会员和夏威夷大学名誉博士的称号。6月回国后，他居住了三十余年的镰仓市也授予他名誉市民的称号。9月，作为文化使节，再次赴美参加旧金山举办的日本周活动，并作了题为《日本文学之美》的讲演。它同《我在美丽的日本》、《美的存在与发现》，全面系统地论述了日本文学的传统美，成为川端康成的日本美论、日本艺术观，构成了他的独自的美学理论体系，在川端文学中独放异彩。

在这些成绩、荣誉和地位面前，川端康成在《夕照的原野》一文中，是这样叙述自己的心情的：

荣誉和地位是个障碍。过分的怀才不遇，会使艺术家意志薄弱，脆弱得吃不了苦，甚至连才能也发挥不了。反过来，声誉又能成为影响发挥才能的根源……如果一辈子保持“名誉市民”资格的话，心情就更沉重了。我希望从所有“名誉”中摆脱出来，让我自由。

根据川端香男里先生提供未全文发表过的川端康成手稿译出。

《川端康成全集》，第28卷，第364页。

在川端获得殊荣的背后，隐藏着难以言说的内容……

二 留下“无限的话”

1972年4月16日，川端康成突然离开人世。在荣获诺贝尔文学奖三年多之后，川端康成采取自杀的形式离开人世了。

这年1月中旬，川端康成在逗子市小平的玛丽娜公寓四楼购置了一套房间，作为自己的工作室。他通常每周三次，带着助手岛守敏惠到那里去写作，如是已经持续了整整三个月了。可是，4月16日那天，川端一反常态，下午2时45分，他对家人说声：“我散步去”，就只身外出，直到晚上9时许，家人仍未见其归来，便差使岛守敏惠到玛丽娜公寓去寻找。岛守敏惠9时45分到达公寓，向川端的房间走去，便觉一股浓烈的煤气扑鼻而来，走进室内，未见川端康成，却发现一种异常的状态。岛守连忙直冲浴室跑去，只见川端康成在盥洗室里口含煤气管静静地躺在棉被上，枕边还放着打开瓶盖的威士忌酒和酒杯。据公寓管理人说，川端是在下午3时过后出现在公寓里的。有关当局推断，死亡时间是下午6时左右。

当天深夜，消息传遍了日本列岛：川端康成口含煤气管自杀了！人们有如晴天霹雳，霎时间舆论哗然，文坛受到很大的震动。川端康成未留下只字遗书。他早在1962年就说过：“自杀而无遗书，是最好不过的了。无言的死，就是无限的话”。他在获得荣誉与地位之后这样突然默默地自杀身亡，这本身就隐藏着一个深深的谜。

川端康成既然有了这样崇高的荣誉与地位，他为什么还要自杀呢？人们从多种角度和各个方面去探讨，试图解开这个谜。

川端对自杀一向是持否定态度的。早在34岁时，他就说过：“无论怎样厌世，自杀不是开悟的办法，不管德行多高，自杀的人想要达到的圣境也是遥远的”，“我讨厌自杀的原因之一，就在于为死而死这点上”。直至1968年获诺贝尔文学奖之后，他还重复地说：“我既不赞同，也不同意芥川，还有战后太宰治等人的自杀行为。”可是，时过境迁，他为什么又违反自己的信条，走上自杀的道路呢？这不能不使人们迷惑不解。从他的文学生活和社会生活，以及日本各方面的反映来看，他的自杀原因大概可以从以下几个方面寻找、分析和探讨。

从川端康成的生死观来看，他虽然一再表示不赞成“为死而死”的自杀方式，但他却一直把死看作是一种“灭亡的美”，只有“临终的眼”才能映现自然的美。他十分欣赏自杀身死的画家古贺春江的一句口头禅：“再没有比死更高的艺术了，死就是生。”他认为这不是西方式对死的赞美，而是明显地带有东方味，或者带有日本味。这种对死的美学观，常常超越他的文学虚构，而支配着他的生活的方方面面。他目睹祖父孤独的死法的悲伤和丑陋，他目睹关东大地震和广岛、长崎原子弹灾害使几十万人丧生的惨状，对此留下不可磨灭的印象。平时常常叮嘱他的爱妻秀子：“在我病危的时候，我绝对不让任何人到我的病房里来，我可不让人像看热闹似地看我死去”，企图

《自夸十讲》，《川端康成全集》，第27卷，第172页。

《临终的眼》，《川端康成全集》，第27卷，第15、20页。

《我在美丽的日本》，《川端康成全集》，第28卷，第350页。

《致父母的信》，《川端康成全集》，第5卷，第228页。

在死后保持一种“灭亡美”的形象。他似乎有这样一种意识：愿意保持清澈的心境，安安详详离开这个人世间，到那个他所信奉的“西方净土”、“极乐世界”，并把这看作是“一种对死的有意识的反抗”，是一种自我的解脱，一种自我的完成。日本文学评论家加藤周一谈到日本人的生死观时指出：“自杀的主题，在日本文化有其特殊的重要性”，“自杀的定义是：面对迫近的死的形象来维持生，这是正常的……”。川端康成的自杀，或许也反映了这种对死的日本传统文化的心态，他企图从死中唤起对生的感觉，从死中重新开拓生，延长自我的精神生命，至少保持死的一种美的形态。

那么，人们就会问，川端为什么急于采取这种自杀方式来保持美的形态，来表现“灭亡的美”呢？这恐怕与他在社会生活方面受到的打击和创作生活方面的日益衰颓，走进了死胡同是分不开的吧。

在社会生活方面，1970年11月25日，三岛由纪夫为了促进其恢复天皇权威的现代造神运动而剖腹自杀，这一事件，对川端康成是一个很大的打击。众所周知，三岛由纪夫走上文坛，是由川端康成一手扶植起来的。尽管他对三岛组织“盾会”的行动，持“不抱同情”的态度；对三岛的剖腹自杀行为“也只是沉默无言”。

在三岛由纪夫的葬礼仪式上，他致悼词还解释说：“离开和超越思想与是非善恶，静静地礼拜默祷，乃是日本的美的精神的传统”，并再次表示：“这里不是我对三岛君的文学、思想和行动说话的地方”，但他仍把三岛看作是“晚辈独一无二的师友”，他非常赏识三岛的文学才华，特别欣赏三岛的长篇小说《春雪》，认为“是《源氏物语》以来的一部日本小说的名作”¹。他是把三岛由纪夫作为自己文学上的理想接班人，把希望寄托在三岛由纪夫身上。所以他虽然不赞同三岛由纪夫这种自杀行为，但他对三岛的死，还是有着难以抑制的苦闷、烦恼、痛苦和失望。在川端康成自杀之后，《朝日新闻》社在一篇专论里分析川端的死因时就指出：“可以认为三岛的死的冲击，在川端心坎里罩上了一层多么浓厚的阴影”。前日本文艺家协会理事长、文艺评论家山本健吉也说：“三岛由纪夫的死，给川端很大的冲击。因为川端认为三岛是自己文学上最理想的接班人，没有别人能够替代他了。所以，三岛的死，给川端带来的心理空虚是相当深的”。

紧接着三岛之死的打击之后，翌年3月他在替前警察头子秦野章竞选东京都知事的惨遭失败，又受到一次新的打击。川端康成一向对政治不感兴趣，起初有人动员他支持这个臭名昭著的前警察头子竞选时，他“一再拒绝了”，甚至“连（在支援书上）署个名字都避免了”。可在佐藤荣作首相、福田赳夫大藏大臣的劝说下，他产生“迷惘、踌躇”，经过长时间的犹疑，在投票选举前一个月，秦野章仍处在劣势，他才表示支持秦野章的竞选，说“不仅涉及大东京的都政问题，而且还涉及改变全关东、全日本，乃至亚洲（包括中共）和世界的问题，是一件大事”，认为秦野章“正因为当过警察头子，他更了解人间的罪与恶，痛苦与灾难的实情，所以他可能对别人更温情，对人

¹《初秋山间的空想》，《川端康成全集》，第26卷，第76页。

加藤周一等：《日本人的生死观》（上），第32页，岩波书店1978年版。

《三岛由纪夫》，《川端康成全集》，第29卷，第616—617页。

《三岛由纪夫葬礼仪式上的讲话》，《川端康成全集》，第34卷，第76—77页。

更施行慈悲和仁爱的政治”。于是，他拖着衰老的瘦躯走上街头讲演、拉选票，分文不计报酬，甚至自己贴出一切费用也在所不辞。川端这一行动，自然引起文艺界的极大惊愕和非议，而且是以惨败而告终，这对川端是一个更大的打击。前日本文艺协会理事长丹羽文雄说：“三岛和秦野这两件事，使得川端深深地陷入了苦闷之中”。作家村松刚也说：“三岛事件和秦野章落选以后，川端感情起伏变化很大。从某种意义上说，这已经给他笼上了死影”。

从文学生活方面来说，社会生活的失意，可能带来思想上的更大苦恼、孤独和空虚，也可能导致文学创作的更大衰颓、枯竭和变奏。获得诺贝尔文学奖之后，川端的名气更大了，但他的创作愈加远离现实，愈加追求非现实的幻想世界。他在这之前所写的《睡美人》、《一只手臂》这类作品，遭到了评论界的批评，他再也写不出什么新的内容，拿不出任何新的艺术形式来招徕读者。盛名之下，其实难副。这位多产的作家在获奖之后，只写了《长发》、《竹声桃花》、《隅田川》三个短篇小说和几篇随笔。获奖前在《新潮》杂志上连载的长篇小说《蒲公英》也无法继续写下去，最终成为未完成的“绝笔”。原计划将《源氏物语》全部译成现代日语也迟迟未能完稿。作为作家来说，创作就是生命，创作能力衰竭，也就是生命的衰竭。难怪有位川端康成研究家提出这样一个问题：“川端康成难道不感到自己面前是一片不毛的黑暗世界吗？”可见，川端的自杀，与这一点恐怕并不是毫无关系的吧。正如山本健吉正确地指出的：“川端获得一般认为文学家最高荣誉的诺贝尔文学奖以后，似乎也同时在他的内心里挖上了一个大空洞”，“可以认为，近几年来川端几乎没有执笔创作，是由于他的生命力和生活意志衰退的结果”。他的创作能力已经到了极限。

川端自杀除了社会的因素、创作的因素以外，还有生活上、生理上的因素，他自身的生活经历，使他感到人生的孤独、生死的无常，以为生是徒劳，死是绝对的，抱着一种无法离避的虚无感和死的宿命感。他的许多痛心的生活遭遇，使他的情绪经常波动，很不安宁，平时完全依靠安眠药过日子，且药量由小到大，得了精神障碍症。即使在创作的时候，也要依靠药物制造一种幻像，借此虚构出他的冷艳的文学世界，他最后不吃药就难以维持生活，难以维持创作，他的精神负担也就更加沉重，对生活感到厌倦了。他早就“深深感到我们人类为‘生活而生活’的可能性。人若能自己心甘情愿地进入长眠，即使可能是不幸，但肯定是平和的。我什么时候能毅然自杀呢？”

换句话说，川端已经没有能力感受一切了，也没有能力生活下去了，他只好以这种自杀的方式，孤独地将自己埋葬，以摆脱困难的境遇，保持自己已有的荣誉，保持“川端康成之美”的形象。

前美国驻日大使、日本问题专家埃德温·赖肖尔说过：从日本人的观点来看，传统的自杀形式，“很大程度上是崇尚修身律己的一种表现，即使在今天，自杀仍然被看作是摆脱绝境的一种可以接受的、甚至是高尚的办法”。这句话，也许可以帮助我们理解川端康成之死吧？

一代名家川端康成“自杀而无遗书”，死者是怎么想的，生者无从知晓，

《东京都知事选举记》，《川端康成全集》，第28卷，第492—494页。

渡边凯一：《川端康成的死及其文学道路》，《作家》1979年12月号。

《临终的眼》，《川端康成全集》第27卷，第16页。

埃德温·赖肖尔：《日本人》，（中译本）上海译文出版社1980年版。

人们对他的自杀原因，毕竟只是猜测、分析、推理判断，也许他的自杀将成为一个永远不解的谜，也许他的死不立文字而在言外，“无言的死”确实给人们留下“无限的话”……

（1996年春增订于北京团结湖自宅寒士斋）

附 章

川端文学游踪

一 初秋伊豆纪行

九月，东京已有几分秋意。

抵达日本不几天，川端康成研究家长谷川泉先生邀我去作一次“文学散步”。他知道我爱川端文学，更偏爱《伊豆的舞女》，于是他放下繁忙的工作，拖着术后初愈的老躯，拄着手杖引我踏足川端度过青春时代的“第二故乡”、孕育《伊豆的舞女》的摇篮——伊豆半岛。

从东京坐了二小时十分的国铁东海道线电气列车，到了伊豆半岛的修善寺。长谷川先生的学生驾着小汽车来迎我们。我们的车子穿过汤川桥，也就是川端康成学生时代同舞女初次邂逅的地方，开始爬上了天城路，如今又称414号国有公路。伊豆之行就从这里开始了。

伊豆半岛位于日本中部东南、静冈县境内，东西分别濒临相模、骏河二湾，南面与太平洋相接，北面则依傍富士、足柄、箱根诸山，在四百零六平方公里的半岛上，伊豆山绵延起伏，狩野川纵贯其中，依山而流。打开日本地图，可以清楚地发现，伊豆半岛状似一片巨大的绿叶，伊豆山峦的绿林像是密密麻麻的叶网，狩野川则是主脉，四散的支流、无数的溪涧是叶的支脉。山峦、树林、苍穹的色彩，都是一派南国的风光，实在幽美极了。有人说，伊豆由山与水构成，确乎如此，一点也不夸张。难怪川端康成称伊豆为“南国的雏型”，是“有山有水的风景画廊”。

我是第二次访问伊豆了。第一次是在1981年夏末与月梅一起，由已故著名剧作家久保荣的女儿久保真纱陪同前往的。但今次给我的印象，却依然像上回一样新鲜。我们的车子沿着山路迂回盘旋，从车窗外飞过去的是山也是水。山，碧绿碧绿。水湛蓝湛蓝。山水交相辉映，满眼是绿、又是蓝，加上头顶碧空，仿佛漫天飞舞着悠悠的绿韵，简直像置身在一个绿色的世界里。我的头脑里，也恍如变成一泓清水，顿觉清爽万分。怪不得当年抱着生活创伤的川端康成，一来到这里就感到“身心洁净得就像洗涤过一样”。

车子翻过几座山岭，到达了旅行的第一站汤岛。汤岛是伊豆最出名的地方。汤岛温泉与箱根、汤河原齐名，同属富士火山带。这里的温泉水，量丰质佳，乃是温泉胜地。它由世古、落合、西平、汤端几个温泉组成，沿溪而布，露天的温泉浴场，星星点点，多得不计其数，不问昼夜，水量都是满盈盈的。在青山蓝天的自然色彩衬托下，是很有诗情的。这里历来成为文人墨客的来往之地。现代培育了像川端康成、中河与一、井上靖、尾崎士郎、宇野千代等众多名家，况且又是川端康成写下名篇《伊豆的舞女》的地方，孕育川端文学的摇篮。我虽曾造访过这里，但依然是神往的。

来到汤岛，自然是下榻川端康成的《伊豆的舞女》问世的“汤本馆”。安顿下来，刚过5点，不知是山涧雾气太重、是露天温泉蒸汽太大，抑或是初秋山间黄昏来得早，周围已渐次昏沉下来。眼前如烟似雾，迷离一片，恍如从天降下一幕轻纱。山的绿色变成朦胧。水的绿色也变成朦胧，尽管还残留着绿色的余韵，但柔和之色渐渐消退。一切景物都变得迷蒙，失去了它们的轮廓，开始分不清了。

我们刚放下行囊，长谷川先生就楼上楼下忙乎起来，时而摔掉拐杖，双

手紧紧抓住楼梯扶手（我当然从旁用力搀扶），吃力地爬上二楼，走到川端当年撰写《伊豆的舞女》所在的、仅有四铺席半宽的店间，兴致勃勃地讲起川端文学如何从这里起步，创造出拥有独特魅力的美的世界。他时而又下楼，神采飞扬地指点着我观看楼梯半道，谈论当年川端坐在那里聚精会神地观赏舞女在门厅跳舞的情景。我们在门厅合照以后，他一边充满深情地娓娓谈起川端与舞女之间建立起来的真挚情谊，一边指着挂在墙上他题写的一幅字让我看，上面书写着：“伊豆旖旎的景色，同川端文学的抒情融合在一起，从而在川端的文学作品中展开了拥有独特魅力的美的世界。”我告诉他，我写《东方美的现代探索者——川端康成评传》的时候引用过这句话，他又情不自禁地述说起川端与伊豆所结下的不解之缘来。若不是学生来请我们共进晚餐，也许老先生的话头还止不住，在继续讲述川端与舞女这段动人的故事呢。

餐罢，汤本馆的女主人取出几张日本纸帖，恭请长谷川先生挥毫，他不做思索地挥笔写了“邂逅”二字相赠。然后，又苍劲几笔，写下“一草一花”、“柳绿花红”等川端句，让我从中选一，以兹纪念，很有情致。回到房间，两人促膝坐在“榻榻米”上，又闲聊了一会儿，话题仍然离不开川端康成。不过，这回主要是与长谷川先生商量为拙著《川端康成评传》撰写序文以及挑选川端照片作插图之事。等长谷川先生入浴时，我拿起他刚赠予我的《伊豆的舞女》初版刻印版，重读了一遍。此时此境，再次回味这篇美文，我不禁回想起上次在汤本馆同伊豆人交谈时，她介绍说：这位舞女现今仍活着，她觉得川端笔下的舞女形象太美了，如果让人看见自己如今的老态，有损于舞女的形象。也就不愿公开自己的身分了。几十年的岁月过去了，她的心地仍然像川端康成所描写的一样善良、一样富有人情、一样的美。1981年至今，又过去了五个春秋，她是否依然健在？我惦念着。此时，我完全溶进了《伊豆的舞女》的委婉而含蓄的抒情世界里。

也许是自然美、人情美给我留下的印象太深刻了，这一晚我净是做着绿色的梦、美好的梦。夜半醒来，迷迷糊糊，听见滴滴雨声，增加了一种说不出的甜美的感受。清晨起来，打开格子门，走出阳台，凭窗凝视。昨晚以为是秋雨，却原来是一片湍湍急流声，如今像滂沱大雨，又像瀑布倾泻，以山壁为背景，回声之大，恍如千军万马在奔腾呼啸。加上秋虫啁啾鸣啭彼伏此起，不绝于耳，构成一曲绝妙的大自然交响乐。我们住在二楼的房间，这道湍溪从窗下淌流，有如一条白色游龙，忽而急速泻下，忽而缓缓淌去，粗细有致。溪中多石，或大或小，或高或低，流水淌过，水石相搏，做成一股磅礴的气势，发出更响的更微妙的流水声，多么迷人啊！

日本近代唯美派诗人北原白秋曾以《溪流唱》为题赋，专门赞颂过伊豆的此番美景。我沉吟着北原的诗，抬眼望去，伊豆山峦与昨天乍到时所见迥异，它以鲜明的轮廓展现在眼前，在晨光照耀下，山峦、绿林远近层次分明，呈现出墨绿、深绿、浅绿、嫩绿、碧绿，并不时变换着颜色，泛出熠熠的闪光，与翻腾而过的碧绿溪水相连，给人一种无法形容的绿色的生机。我陶醉了。经老先生提醒，我才匆匆盥洗，吃早餐，赶忙踏上新的旅程。

下一站是汤野，也是川端康成与舞女有缘重逢的地方。小轿车在天城路向南行驶，中途参观了“昭和森林”，这里有一座雅致的博物馆、文学馆。文学馆里设有川端康成、井上靖这两位大文豪的陈列室，还摆有其他受过伊豆孕育的作家的陈列品。我们还参观了伊豆半岛最大的瀑布“净莲瀑布”，之后匆匆地爬上天城岭。道路虽经新修拓宽，但山路还是弯弯曲曲，贴近天

城岭，满山遍谷万木苍苍，林木中有桧、榛、栋、栎，松、毛竹，还有许多叫不上名字的。其中尤以被誉为自古以来与日本人“共存”的杉树居多。杂木林婷婷如盖，漫空茏翠。在秋风吹拂下，枝桠轻轻摇曳，树叶沙沙作响。这些当年的“见证人”仿佛在向我低语着当年川端在天城山这二十多公里的山路上追赶舞女，与舞女一行结伴旅行的故事。

到了天城隧道北口，我们下了车。小说主人公“我”小憩的茶馆已经无影无踪。现今北口一侧修筑了一座很有意义的文学碑，成块碑石成半拱形，中间留下一条明显的自然沟痕，象征着主人公“我”同舞女之依依惜别。碑石左边雕有川端康成的头像，右边刻有《伊豆的舞女》开头一句话：“山路变得弯弯曲曲，我心想快到天城岭了。这时骤雨白亮亮地罩在茂密的杉林上，以迅猛之势从山脚下向我追赶过来。”立碑者独具匠心，因为只有这段文字最能充分表达川端当时急于要见舞女的心境，仿佛连雨点也在催促着他去追赶舞女似的。这碑、这话，确乎增添了这座文学碑的抒情性。

为了照顾长谷川先生的腿脚不灵便，我们乘车穿过了天城隧道。我还记得，上回访问这里时，是撑着伞徒步“走进黑漆漆的隧道，冰凉的水滴滴达达地落下来。前面就是通向南伊豆的出口，露出了小小的亮光”，我们那时的心情，仿佛就踏着川端和舞女的足迹走过来似的。如今安然坐在车厢里，也就没有这种感受了。

出了隧道南口，就是南伊豆了。顺崖边围着一道白色护栏的山路行驶不远，通过河津七瀑布环形天桥，它高高悬在山谷之中，环行上下三圈，从一座山飞越到另一座山，蔚为壮观。据说，修建这座三层环行天桥，耗资四十五亿日元。驶过这天桥，转眼间就到了汤野。当年川端和舞女是翻山越岭，沿河津川的山涧下行十余公里才能到达这里的。

在汤野，我们本想在川端投宿过的福田家歇息、用餐，碰巧老板娘上东京去了，全天歇业。女招待看我们是远道而来，将我们让进店堂，用茶水招待。我偶然抬头，发现壁上挂着一幅字轴，书写着“天上人间再相见”几个字，落款是川端康成，没有记明年月。我问长谷川先生是哪年书写的？他说：大概是晚年吧。可见川端康成的多愁善感，对舞女的情思并没有因为时间的推移而有所消减。尔后，在女招待的向导下，我重巡福田家。这座纯日本式的楼房已有近百年的历史，虽然部分扩建，但全楼仍然保持着当年的风貌。庭园精巧幽美，布局雅致匀称，加上满院樱树，颇具日本庭园的特色。对着门厅处立了一尊姿态优美的舞女塑像，旁边辟了一泓池水，放养了十余尾鲤鱼，有红有黑，也有红白、黑白相间，色彩绚丽。时而将身子挺出水面，时而又成群向我脚边簇拥而来，勃勃有生气。日语里，“鲤”与“恋”是谐音，包含着充满爱情的意思。院里左侧立着一座川端文学碑，据长谷川先生介绍，这是最早建立的一块碑，显得十分古朴。像这样的川端文学纪念碑和塑像，在伊豆还有好几处。然后，女招待引我上二楼参观一间靠边的房间，对我说：“这是川端先生年轻时住过、晚年时常来写作的地方。”她透过窗户，伸手指点隔着一条小河的斜对岸的一间小屋说：“那就是当年舞女一行巡回艺人泊宿过的小客店旧址。”川端所描写的夜雨听鼓声一段经历，就是在这里发生的。那时候，缠绵的雨引起了他对舞女的无限情思，夜雨中他听见鼓声，知道舞女还坐在宴席上，心中就豁然开朗；鼓声一息，他就好像要穿过黑暗看透安静意味着什么，心烦意乱起来，生怕舞女被人玷污，表示了他对舞女关注之深沉，爱护之真切。汤野这家小客店曾经被大火洗劫，如今建筑物已

面目全非，但风韵犹存，仍然飘荡着一种令人爱恋的氛围。

从汤野到川端与舞女分手的下田港，还有一段路程，因为要赶乘四时许的国铁伊东山手线电气列车返回东京，只好割爱不去了。伊东山手线是沿伊豆半岛东部海岸而行，面临相模湾。我早就读过德富芦花的名文《相模湾落日》、《相模湾夕照》，久已向往相模湾黄昏之美。如今有机缘亲临其境，也可以弥补未能到下田这件憾事之一二吧。

我们是从河津站上车的，为人细心的长谷川先生安排我靠窗而坐，好让我尽情饱览一番相模湾的落日景象。列车一驶出车站，眼前便出现了波光粼粼的海面。放眼远眺，海天一色，相连之处，烟霞散彩，舞女的故乡大岛忽隐忽现地突现在海面上，罩上了几分神秘的色彩，使它像舞女一样更富有迷人的魅力。车行至真鹤，迎面一片红霞，太阳开始西沉了。相模湾此时的景色美极了，真如德富芦花所描绘的：天边燃烧着的朱蓝色的火焰，逐渐扩展到整个西天。一秒又一秒，一分又一分，照耀着，照耀着，仿佛已经达到了极点。天空剧烈燃烧，像石榴花般明丽的火焰，烧遍了天空、大地、海洋。……太阳落一分，浮在海面上的霞光就后退八里。夕阳从容不迫地一寸又一寸，一分又一分，顾盼着行将离别的世界，悠悠然地沉落下去。

此刻这派格外迷人的暮景，无穷地变幻着它的色彩，充满着自然的灵气，我不觉完全沉醉其中，与伊豆的山与水，与川端康成的《伊豆的舞女》融合为一体。可以说，这种与自然、文学的契合，达到了忘我之境地。黄昏的景色在窗外移动着。我的思绪也随着窗外流动的景物飘然远去，但却没有消逝……

二 雪国的诱惑

穿过县界长长的隧道，便是雪国。

这是川端康成的名篇《雪国》开首的名句，它的美，川端文学的美，深深地吸引着我。记得多年前曹禹先生出访东流之前，让我介绍几篇当代日本文学佳作。我试推荐几篇，《雪国》便列其中。诚如曹禹当时赐教云：“昨日始读川端康成的《雪国》，虽未尽毕，然已不能释手。日人小说确有其风格，而其细致、精确、优美、真切，在我读的几篇中，十分显明。”

多年来我一直盼望访问《雪国》的舞台。最近为研究日本古典名著《源氏物语》访问日本，终于实现了这个祈盼已久的愿望。

《雪国》的舞台是新泻县越后汤泽。埼玉县的至友矢野玲子女士知道我喜爱川端康成文学，尤其是《雪国》，便邀我们赴汤泽一游，并亲自由其夫君矢野进驾车相伴前往。那天天空下起蒙蒙秋雨，车子驶上关越高速公路约莫三十分钟，进入群马县境，时而蜿蜒行走在蒙上烟雨的山间，时而又笔直地飞驰在平原上。沿途路经许多名川大山，诸如绿悠悠的荒川、利根川，碧森森的子持山、大峰山、迦叶山，并且穿越无计其数的长长短短的隧道。车窗外烟雨纷飞，整个车窗就像镶嵌上一幅幅不断变换着景物的山水画，其美无比。此时，《雪国》那段车窗玻璃上女人的实影和窗外自然景物的虚影之重叠、变幻的美文，不由地浮现在我的脑际：

黄昏的景色在镜后移动着。也就是说，镜面映现的虚像与镜后的实物好像电影里的叠影一样在晃动。出场人物和背景没有任何联系。而且人物是一种透明的幻像，景物则是在夜霭中的朦胧暗流，两者消融在一起，描绘出一个超人世的象征的世界。

如今这段受到称赞的美文，正把我们带去《雪国》的诗一般的抒情世界。

由于途中在吉冈町小憩，行车近两个半小时方才穿越川端康成所说的县界，即群马、长野、新泻三县交界的长长的关越隧道，据说全长一万零九百六十二米，新开凿于崇峻的谷川山。以前火车是绕山穿行于清水隧道，如今在这旧隧道旁已新修筑了三条公路、铁路隧道，余两条叫新清水和大清水，四条新旧隧道几乎是平行的。驶出关越隧道的出口，便是越后汤泽。如是冬季，就会展现出一派雪景。可现在是初秋时节，还没有川端所描写的那番雪国的景象。但隧道南北的气象却完全迥异。隧道南侧仍是飘忽着蒙蒙烟雨，隧道北面这侧却是万里晴空。据同行入介绍，这是因为越后汤泽四面群山环绕，受到地势影响的缘故。冬天之成雪国，原因也在此。

汤泽虽是个小地方，却拥有悠久的历史。八百余年前源赖纲的家臣献给越后弥彦神社的地图上，就已经记载着汤泽的名字。源氏战国时代，这里是古战场。川端康成写作《雪国》时下榻的高半旅馆，也具有八百年的历史。那时候，汤泽是一块未开垦的处女地，高半便成为从东北到关东的驿站。如今散布着众多的有名温泉浴场和滑雪场，夏冬季节游人如梭。川端从1934—1936年三年间，多次来这里搜集素材、体验生活和创作《雪国》，都有意躲开这两个时间，而固定在春秋两季。听当地人说，川端这样安排还有一个原因，就是这个时候，《雪国》主人公驹子的原型——松荣不像旅游旺季那么忙，让她有更多时间陪伴他。

荣松原名小高菊，出身贫农家庭，一家九口，生活无着，她十一岁那年，自己什么也不知道就被卖到汤泽当艺妓。川端了解到这个受损害的少女的辛酸生活和不幸命运，在心中萌发了创作的激情，他笔下的驹子纯情悲恋的故事就是在这里酿造出来的。

我们找到了高半旅馆，主人热情地欢迎我们。据记载，原来这是二层木造结构，茅草葺屋顶，典型的日本式建筑。如今修建成多层洋式建筑物，形式全然现代化，风情已全非。可幸旅馆主人将昔日川端下榻的“霞间”还保留下来，而且还还原于本来的面目，《雪国》的风韵尚存，让人感到仿佛川端与荣松在这里邂逅时那两颗年轻的心仍在跳动着。我看见了两张荣松的照片，一张是平常打扮，相貌非凡、纯朴自然，另一张艺妓装扮，带上几分妖媚，活生生地展现了这位少女的性格特征，不禁浮现出川端笔下的驹子两重性格的形象来。对《雪国》的驹子的评价，是不能用非此即彼的简单化模式的。我对她的遭际悠然泛起同情之心。

我们乘上可搭载一百六十六人的世界最大的缆车，到了海拔一千多米的汤泽高原。站在高原上，放眼眺望，近山的绿在柔和的秋阳照耀下，而远山的绿却罩在蒙蒙烟雾中，近处层次分明，远方却一派苍茫。绿色的亮度差、彩度差的变化，呈现出碧绿、深绿、墨绿、浅绿、白群绿，还有其他说不出来是什么绿的绿。我悠然地徘徊在绿色的世界，面对远方那朦胧的北国隧道口，看到了三国岭那方和这边相距遥远的世界的另一个“超人世的象征的”世界。此时我再也不能抑制自己的思绪，不觉间仿佛进入十余年前对《雪国》艺术再创造的意境了。

三 川端源氏的古风余韵

川端康成的文学与《源氏物语》有着浓厚的血缘关系。川端康成文学研究家长谷川泉将川端与《源氏物语》这种无间的关系称之为“川端源氏”。川端在散文随笔中多次提到紫式部在《源氏物语》中所描绘的嵯峨与宇治的

自然环境。

到了京都，要体味川端文学与《源氏物语》的因缘，自然得寻访嵯峨与宇治了。

嵯峨位于洛西，傍依古都胜景岚山。《源氏物语》的主人公源氏的活动舞台之一的野宫就在嵯峨。川端喜爱的《竹取物语》的主人公辉夜姬也“住”在嵯峨里。川端康成获诺贝尔文学奖不久应邀在美国夏威夷的一次特别讲演中，特别谈到这个嵯峨的地方。嵯峨自然是我们首先神往的地方。

一天，我们专程寻访川端笔下所绘画的《源氏物语》中嵯峨野宫的文学片影。车抵嵯峨站，映入眼帘的是岚山的苍绿，在云气弥漫之下，仿佛罩上一层薄薄的轻纱，首先给人一种日本特有的朦胧美的感觉。这自然的景色使我马上联想起近世俳圣芭蕉的名句：

六月云气遮群峰
峰峰尽在苍翠中

我们踏上一条由砂石铺成的神路，直接置身于茂密的竹林间。整个野宫周围一带都是大竹林，野宫简直就是坐落在一片林海云雾中。自己也置身于一派悠悠绿韵之中，为嵯峨的绿所倾倒。

日本人将这里的竹，称作“真竹”。竹身修长，竹节短小，竹子有的垂直，有的倾斜，短枝细叶错落有致，显出微妙的层次，浓淡相宜地晕映着广漠的绿野。林间竹摇风起，处处觉着清凉。所以芭蕉还有一俳句形容此种景象，句曰：“嵯峨绿竹多/清凉入图画。”我们仿佛与绿竹、清凉一起也走进了硕大的自然画框里。

走在竹荫的神路上，远近响起高低不同的滴水声，疑是降雨了。细察，却原来是被雾霭濡湿了的竹叶落下的水滴。这声音就像奏出绿的交响，在我的耳际悠然地旋荡。在这种清幽的意境中，凭添几分闲寂与幽玄的情趣。

穿过长长的神路，便是野宫。野宫拾级而上，门前立着一座用原黑木造的鸟居，外面围着一道小柴垣。鸟居者，类似我国的牌坊，所不同的它们最初是木造结构的。据说这是日本的第一座木鸟居，材料是使用很难得的柞木，日本人称为“真木”。虽然现今每三年更换一次木材，但仍然保留着原木带树皮的鸟居的原始形式。

所谓“真竹”、“真木”，真者就是自然与真实，日本人自古以来爱自然，嫌人为，这是日本人对美的一种特殊感受。所以真竹丛间、真木鸟居都含有丰富的艺术性。自远古王朝以来，许多男男女女为了摆脱权力纷争或爱情纠葛，大都躲避到嵯峨野来。这种犹存的古风，首先把我们带回到几千年前《源氏物语》的世界。《源氏物语》中，源氏之妻葵姬与妃子六条彼此忌妒，六条妃子为了切断与源氏的情丝，与女儿斋宫下伊势修道之前，来到这里“洁斋”。九月六条行将赴伊势之际，此时已痛失爱妻葵姬的源氏，又为六条妃子之事伤心，为了表达他的一片真情，于是不顾禁忌，擅越神垣，踏入野宫这块斋戒之地，在秋夜的野宫廊下隔帘与六条妃子相晤，两人愁绪万斛，互相吟歌表达他们的情怀，实是感伤至极。

当我走过真竹林间的神路，秋风习习迎面吹拂，或当我立在古朴真木鸟居前，原木的芳香扑鼻而来，不禁令人领略到当时的世态炎凉与无常。我边走边想着作者紫式部笔下所描绘的源氏与其妃子六条在这里幽会的缠绵悱恻

的情景，仿佛还可以听见他们两人心灵的颤动。当年为悲恋而哭泣的六条妃子之所以躲到嵯峨的心情，以及川端康成对《源氏物语》中的嵯峨的风情之独钟也就不难理解了。

此情此景，不由令我想起日前我们造访龙谷大学的时候，承蒙该校文学系主任秋本守英教授的好意，让我们进入古籍书库，直接目览了作为日本国宝珍藏的《源氏物语》的残篇，以及参观紫式部故居时鉴赏了《源氏物语》画卷的断简。那残篇的瑰丽手迹，那断简的古典密度的表现，仿佛透出哀伤的吟歌声和凄厉的竹风声，合成一种不可名状的音调，久久地在我的心间回响。在被竹丛掩映的昏暗的小小野宫前，回味着那残篇断简的时候，我才第一次体味到川端康成为什么说这部影响着近千年间的日本文学的《源氏物语》的“物哀”精神和古典美，深深地渗透到他的内心底里。

京都是日本文学鼎盛期的平安王朝以来的都城。在这里诞生了像《源氏物语》、《平家物语》这样的世界名作，还产生了众多的物语、和歌、俳句等经典著作。这些诗文用过不少笔墨赞嵯峨野宫的竹和秋雨的。尤其是文人墨客大多云集在洛西的嵯峨和小仓山一带。比如历代的定家，宗祇、实隆、芭蕉、去来等名人都曾在这里生活和创作。这天，我们就近参观了小仓山下的芭蕉弟子去来的草庵，因为草庵附近种植着四十棵柿树，一阵秋风把柿子都吹落了，故名落柿舍。芭蕉晚年曾在此客居，写下了著名的《嵯峨日记》。我们还从二尊院那条杉林成行的小径漫步去拜谒了去来的墓。

记得川端康成在接受诺贝尔文学奖时发表题为《我在美丽的日本》的讲演词里，谈到小仓山与定家等文人是有关缘分的，而且在演说的末尾接着说道：“《源氏物语》中的野宫也很近。而且正是《源氏物语》把定家、宗祇、实隆等人更紧密地联系在一部古典著作里。我在思索着它的源流。”今天我们正是站在日本文学的源流上，感受到嵯峨古风的余情余韵，抚触到一颗流贯于悠久的传统文化的日本心，一颗流贯于川端文学的日本心。如果不是喜爱《源氏物语》和川端文学，如果《源氏物语》和川端康成不是有这样的亲缘，恐怕也不会有这种感受吧。

四 宇治川的悲歌

《源氏物语》的宇治十回的自然环境和浮舟的命运给川端康成留下最深刻的印象。他赴美讲学，在檀香山饭店读《源氏物语》，觉得《源氏物语》的“‘自然环境’必是宇治，这同我思乡之心是相通的，多少有些微妙的地方。另外，紫式部将宇治作为‘自然环境’来描写，后世读者也自然认为其‘自然环境’必是宇治了”（《美的存在与发现》）。

川端康成这句话深深地印在我的脑海里。在京都月余，天天为研究课题查阅文献、搜集资料、与有关学者交流学术，少有余暇。但寻访川端笔下时常描写的有关《源氏物语》的文学遗址，也是我们不能舍割的节目。所以离京都赴东京前数日，我们集中地走访了作者紫式部的故居，拜谒紫式部的陵墓，参观了这部小说的大舞台——平安王朝的皇宫等。尤其令人不能忘怀的，是走访了川端也非常关注的与《源氏物语》宇治十回有着密切关系的地方——宇治市。

宇治市位于京都的东南，平安时代的皇室贵族在那里兴建了不少山庄别墅和游猎场。它又是与静冈齐名的日本茶产地。但我们向往的，是女主人公之一浮舟投河自尽的宇治川和源氏的模特儿之一的源融氏的宇治山庄旧址。

访宇治市那天，一场秋雨刚过。我们仍按计划从京都三条站乘上京阪宇

治线电气列车至中书岛，再倒一站车就到达宇治市。出站走不多久，便到了穿流于宇治起伏丘陵间的宇治川和横跨两岸的宇治长桥。据记载，宇治长桥是由奈良元兴寺高僧道登兴建于大化二年（公元646年），堪称日本第一桥，全长一百五十三米。我们站立在宇治长桥上，顿觉宇治川中水势汹涌，其声凄厉可怕，不禁勾起了对《源氏物语》女主人公浮舟的悲惨故事的回忆。当时浮舟曾经遥望着宇治长桥，抱着悲伤的心情，对将要遗弃她的人说：“浮舟随叠浪，前途不分明。”浮舟之名也是由此而来的。

紫式部笔下的浮舟实是可怜。她是宇治亲王奸污了一侍女所生下来的，母女遂被亲王遗弃。浮舟长大后，在遭源氏的继承人薰大将和匀亲王的爱情作弄后，由于身分卑微，复被薰大将藏匿在荒凉的宇治山庄，然而仍旧摆脱不了他们两人的羁绊。一回薰大将来到了宇治，浮舟满怀忧惧，薰大将赠歌安慰她曰：“千春不朽无忧患/结契长如宇治桥”，然后说，“今日你可看见我的真心了吧？”浮舟答曰：“宇治桥长多断石/千春不朽语难凭”。

浮舟这个弱女最终忍受不了现实的无情，纵身跳进了宇治川流中。她意外得到路过宇治川畔的高僧救起，隐居在小野草庵。她习字的时候，写了两首歌，一首是：“我已投身在泪川/谁置木栅阻急湍？”另一首是：“故人抛我成永别/此生弃置掩心扉。”

川端在准备《美的存在与发现》这篇讲稿时，探讨了以上这段“宇治十回”的浮舟的故事，直至天将快亮。他甚至说，“要讲解‘宇治十回’，恐怕要花上两三年的时间”，由此可见川端对宇治的悲歌之动情。

如今宇治川上游还有“宇治桥姬”的遗迹，相传是守护宇治桥的女神，不知这女神的传说与浮舟的故事是否有什么联系。

我们溯宇治川而上，企图寻找到浮舟投川的地方。其实即使有浮舟这个人物的原型，但已经历了悠悠岁月，何况又经过小说上的渲染，谈何容易。川岸雄峙朝山、真尾山，峰峰没入苍茫的烟云里。不用说，蜿蜒起伏的丘陵也都深锁在云雾中。我们愈往上游走，云雾就愈浓。灰白色的天空，一望无际。长雨过后，宇治川的水量更丰，川面胧朦得也好像无边的境界。空气凝重。立身此地，眺望着笼在远远两岸山峦上的朦朦雾霭，听见伴风飘来的凄厉的川涛声，以及空中飞鸟的悲鸣，凡人不免触景生情，还是会涌起一股无可名状的空寂感的。

我第一次看到雾中的景色是那样的空濛，那样的忧郁，又那样的虚无飘渺，难怪有人说秋天会使人多愁善感，此刻自己仿佛也投身《源氏物语》的凄楚的故事中，陷入了淡淡的哀愁。我在川边流连徘徊，竟然泛起了苍凉的思愁。小说的浮舟是否会随着那段历史的终结而消逝？可以说，宇治川的流淌，见证了不灭的历史。一个近十个世纪前的女作家用敏锐的目光，以宇治川的确实存在，构建了这样一个楚楚动人的故事，并且展示了平安王朝一段盛极而衰的历史。那个时代即使相隔近千载，现在看到了这条川，仍然觉得女作家笔下的功力是非凡的。难怪川端康成赞叹：“紫式部怜惜浮舟，让她悄然奔赴清净的境界。她写罢《源氏物语》，却留下余情余韵”，“这就是紫式部这位作家的力量”。

宇治川左岸，近川有块广阔的土地，据说是源氏的原型源融的别墅，也就是紫式部所写的“宇治十帖”的舞台——宇治山庄。紫式部曾多次访问过这个山庄，并且从这里眺望过宇治川的自然景象，这就不难想象她之所以选择这里作为她最用心力塑造的浮舟的活动舞台了。其后阳成院将源融别墅改

建了行宫，称宇治院。又其后成了藤原道长的宇治别墅，称平等院，一直沿至今日。我们也顺道前往参观了平等院。这是 11 世纪中叶的一座大庭园，据说占据了当时宇治町的一大半面积。这是平安时代遗下的唯一建筑物。园内建筑，以凤凰堂为主体，还散有各式院、堂、塔。它采用了借景造园法，以御堂、阿字池为中心，依托宇治川的清流和园前的群山作为背景，人造景物与自然景观浑然相融，真是美的极致。踏足其间，用心灵去感受，去仔细谛听，仿佛还可以听到浮舟的哀号，也还可似听到紫式部在絮语平安王朝那段历史的悲剧故事，以及这个悲剧故事在川端文学中的延续……附录

一川端康成年谱

1899 年

6 月 14 日生于大阪市北区此花町 1 丁目 49 番宅邸（川端自写年谱为 6 月 11 日出生。本人终生以为是这天出生）。父亲荣吉（1869 年 1 月 13 日生，享年 30 岁），母亲阿源（1868 年 7 月 27 日生，享年 34 岁），他们是他们的长子，他有一个比他大四岁的姐姐芳子（1895 年 8 月 17 日生）。父亲在东京，就读于医科学学校、济生学舍，毕业后在大阪府下（当时）桃谷的桃山医院、大阪市北区若松町高桥医院等处任职。荣吉是三八郎的二儿子，为了避免被征兵，这时候名义上当了人家的养子，改姓官本。自 1897 年起自行开业当医师。现今还保留有“医师川端荣吉”的姓名牌。另外还在儒家易堂学习，号谷堂，爱好汉诗文、文人画。母亲和外祖母都是黑田家出身。舅父恒太郎当了黑田家的入赘女婿，后来另立黑田分家。传说川端家是从北条泰时（第三代执权）那里传承下来的。据川端家现存的家谱抄本，先祖是“北条泰时之九男，骏河五郎道时之三男，川端舍人助道政”，父亲相当于他们的第三十代。

1901 年 2 岁

1 月 17 日，父亲去世。迁居母亲娘家黑田家，大阪府西成郡丰里村大字三番 745 番地。黑田家宅邸有三座门，是进乡的代代相传的富户。

1902 年 3 岁

1 月 10 日，母亲辞世。由祖父三八郎（后来，把户籍名改为康寿。天保 12 年 4 月 10 日生，这时 61 岁）、祖母钟（天保 10 年 10 月 10 日生，63 岁）收养，并在原籍大阪府三岛郡丰川村大字宿久庄字东村 11 番宅邸（后来的茨木市大字宿久庄 1540 番之 1，后改为茨木市宿久庄 1—11—25）盖了房子，与祖父母三人住在一起。姐姐芳子早已寄养在姨妈谷的婆家秋冈义一家（大阪府东成郡鯉江村大字蒲生 35 番宅邸）。11 月，祖父三八郎与亲属的黑田和秋冈两家之间达成了一项协议书，筹备了一笔资金，作为抚养康成和将来为芳子出嫁之用，积攒了当时币值三千一百元。祖父经常算卦，著有《构宅安危论》、《要话杂论集》等遗稿。一个时期还曾计划独自调制新汉药出售，并留下了印有“川端青龙堂”字样的包药纸。

1906 年 7 岁

入大阪府三岛郡丰川普通小学。据说东村有三个男孩和三个女孩入学，全体成员在八坂神社前集合，一起走读。他总与田中弥（《十六岁的日记》中的弥代）相伴，上课期间也在教室里跟随照料他。由于他体弱多病，第一学年里请假六十九天，第四学年里留下缺席六十三天的记录。不过，这都是在与亲人死别的年份里。他的学业成绩始终是优秀的，尤其是作文被认为

是超过高班生的水平。9月9日，祖母阿钟辞世（67岁），此后他与祖父两人共同生活了八年。

1909年10岁

7月16日，姐姐芳子从学校放学回家后，患了热病，21日因并发心脏麻痹而死亡。康成因病没能为她守夜，也没能参加葬礼（22日），祖父三二郎也没有参加。由宿久庄如意寺（慧光院）的川端称随尼（户籍上是三二郎养子）代替主持仪式。他与芳子自1902年分别后，只见过一面。

1912年13岁

3月25日，普通小学六年毕业。小学时代他喜欢图画，也曾有过当画家的志愿。不过，自上小学高年级的时候起，他就开始广泛地阅读图书馆的书籍。4月，进入大阪府立茨木中学。入学考试获第一名。当时他不太喜欢穿旧式飞白花纹的筒袖外褂和裙裤。每天从家里到学校，得徒步约5公里的路程，由此生来体质虚弱的他得到了锻炼。从外表上看，形似弱不禁风，可是后来却很能走路，原因就在于此。

1913年14岁

升中学二年级时，他的志向要当个小说家，他博览各种文艺杂志，并尝试着写新体诗、短歌、俳句、作文等。据说祖父也允许他这样做。他的题为《滴雨穿石》的作文还保存了下来。1914年15岁

5月25日凌晨零时过后，祖父辞世（73岁）。他成了孤儿。9月，由西成郡丰里村母亲娘家那边的黑田秀太郎（文久2年3月4日生）家收养。直至是年年底，他每天乘坐火车上中学（往来于吹田和茨木之间）。他将祖父弥留之际的日日夜夜作了写生式的记录（《十六岁的日记》，按虚岁算，这年他十六岁）。此外，他的《拾骨》、《参加葬礼的名人》、《向阳》、《方形纸罩座灯》等触及祖父病逝前后的事的作品，都是从当时的写生记录里重新改写而成的。

1915年16岁

从1月起，他就寄宿茨木中学，直至毕业都过着宿舍生活。室长是同年级的片冈重治（片冈铁兵夫人之兄）。据说，他偶尔像突然想起来似的，把头剃得光光，使周围的人都吓了一跳。中学时代，他的读书范围非常广泛，从白桦派到谷崎润一郎、上司小剑、德田秋声、《源氏物语》、《枕草子》等，外国作家也读了陀斯妥耶夫斯基、契诃夫、斯特林堡、阿尔志跋绥夫等的作品。缘此，他很多时候为欠书店很多钱而苦恼。

1916年17岁

4月，升上五年级，当了宿舍的室长。以和同室的二年级生交友作为基础，后来写了《少年》（1948—1949，1952年）。在这部作品里，使用了这时候写的一部分日记。写了同性恋体验的部分。志向当作家的同班同学清水正光的小说投稿被采用，刺激了他。2月，他初次走访当地的小周刊新闻《京阪新闻》社。另外，同班生志向当作家的，还有欠田宽治。此后，从春天到秋天这期间，报刊登载了他的《致H中尉》、《淡雪之夜》、《紫色的茶碗》、《月见草开花的傍晚》、《电报》、《自由主义的真正意义》、《来自绿叶之窗》、《献给少女》、《永久的修行者》等短文短歌。此外他还向《文章世界》、《秀才文坛》、《新潮》等杂志投稿。这时候，川端写了一篇追悼辞世的英语教师仓崎仁一郎的作文《肩扛恩师的灵柩》，经国文教师山胁（满井）成吉的推荐，送给在茨木中学时是山胁成吉的同学石丸武平，该文

刊载于石丸主持的大阪杂志《团栾》上。这年秋天，川端岩次郎出售了宿久庄的房子，以支付祖父的欠债，以及康成欠书店的款项。

1917年 18岁

3月，茨木中学毕业。由于对文学越发关心，学业成绩也下降了，以校长为首的教师们曾试图说服他改变志向，可是他坚持到底，还是志向投考第一高等学校(大学预科)。3月21日，他上东京，首先拜访了上村龙之助(祖母阿钟的妹妹阿富的儿子)，接着寄居在浅草藏前的表兄田中岩太郎(康成母亲阿玄的异母姐姐的二儿子)家。为了备考，参加了星期六、日的讲习会和上明治大学的补习班。经常去浅草公园。3月末，经表兄秋冈义爱的介绍，造访了新进作家南部修太郎。7月，第一高等学校考试。8月，被文科乙类(英文)录取。9月，入学(第一部一年三组)。同班有：石滨金作、酒井真人、铃木彦次郎、守随宪治、三明永无、片冈义雄、辻直四郎、池田虎雄等人。此后三年，过寄宿生活。同中学寄宿生活不同，“实在令人讨厌”。这个时期，他阅读最多的是俄罗斯文学和芥川、志贺的作品。尤其倾倒于陀思妥耶夫斯基。

1918年 19岁

7月，一高第一年下学期结束后，他返回大阪，寄宿在蒲生的秋冈家。10月末，初次去伊豆旅行，与巡回艺人一行同路。回程从下田乘贺茂号轮船，同船的有藏前高工应考生后藤孟。川端从这时的伊豆旅行的体验中，写下了《汤岛的回忆》，这就是后来的《伊豆的舞女》的雏形。此后约十年间，几乎每年他都去汤岛温泉的汤本馆，有时候一年中有大半年就在那里度过。

1919年 20岁

暑假一如往年，回大阪的秋冈家投宿。是年，在同宿舍的池田虎雄的引见下，认识了今东光。此后就常出入坐落在西片町的今家，受到东光的父亲武平的影响，对心灵学(神智学)产生了兴趣。经文艺部委员冰室吉平的举荐，他在第一高等学校的《校友会杂志》第277号(6月刊)上，发表了《千代》。

1920年 21岁

在大阪三番的黑田家过新年。出席了表兄黑田秀太郎的婚礼(1月16日)，并且历访了在大阪的各家亲戚。一高最后的学年，经常同石滨金作、铃木彦次郎、三明永无一起去热闹场所或咖啡店。与石滨、三明不时去元町的“巴黎咖啡店”或“爱尔兰咖啡店”。7月，第一高等学校毕业。同月，进入东京帝国大学文学系英文学科。同班有：石滨金作、酒井真人、铃木彦次郎、田中总一郎、本多显彰等人。是年开始，允许女生来文学系听课。入学后曾一度返乡，仍然是寄居在蒲生的秋冈家。上东京后曾在东大久保的铃木彦次郎的公寓里住了三个月。后来租了浅草小岛町修帽子铺的二楼，第一次过自己租房住的生活。秋天，与今、酒井、铃木等人策划发行同人杂志(第六次《新思潮》)，为此第一次去小石川拜访菊池宽，征得他谅解他们继承《新思潮》。此后长期受到菊池宽的照顾和恩惠。通过他的读书笔记，可以知道他从是年的4月至1921年1月，除了读日本作家的作品之外，还广泛阅读了包括森鸥外翻译的《各国故事》在内的翻译作品，诸如欧·亨利、平斯基等英语读物。

1921年 22岁

正月，一如往年在大阪度过新年。2月，第六次《新思潮》创刊。4月，

在第二号上刊载了《招魂节一景》，获得菊池宽、久米正雄、小岛正二郎、佐佐木茂索、南部修太郎以及各方面的好评。这年学制改革，二年的新学期是从4月开始。实际上一年当中一个科目只上7个月的课。这个年度，他除了听市河三喜教授、斋藤勇讲师、松浦一讲师、千叶勉讲师、土居光知讲师的英文学科的课之外，还去听了国文学科的课。由于“爱兰”咖啡店更换店主，前年9月初代去岐阜了。他与这个初代的恋爱乃至订婚的事，发生在是年秋天到冬天期间，为此他从9月到10月，到了岐阜和岩手县岩谷堂。这桩婚事很快就吹了。基于这种体验，他写了

《南方的火》、《篝火》、《非常》、《她的盛装》、《暴力团一夜》、《海的火祭》等作品。这期间，一度住在浅草，后来又迁到本乡根津西须贺町，租房子住。暑假在故乡度过。在菊池宽家里，经菊池介绍认识了芥川龙之介、久米正雄；接着11月，经介绍认识了横光利一；11月6日，在菊池宽家里初次单独会见横光利一，此后两人开始密切的交往。12月，承蒙水守龟之助的好意，《新潮》杂志上刊登了他的《南部氏的风格》（评《湖水之上》）。这是第一次在商业杂志上刊登文章第一次获得稿费。

1922年23岁

从本乡根津西须贺町迁居驹込町（驹込町内两次搬迁），接着义迁居千驮木。承蒙佐佐木茂索的好意，约他写文艺月评《本月的创作界》（《时事新报》2月1日至18日），成为后来从事近20年的旺盛的评论活动的契机。6月，从英文学科转到国文学科。当时，国文学研究室有芳贺矢一教授和藤村作教授（是年3月刚晋升教授）。自4月至6月，以千代事件为素材写了《新晴》。夏天在伊豆汤岛，写了《汤岛的回忆》（107页）。直至当年，他的学费都是用存放在大舅秋冈义一那里的钱来支付（大学时代，每月平均60元），是年秋冈不再支付这笔费用，要靠自己养活自己（寄给秋冈义一的汇款收讫证明单的最后日期是1922年10月9日）。

1923年24岁

2月，《新思潮》同人四人，以及佐佐木味津三、横光利一等人，参加了由菊池宽于1月创刊的《文艺春秋》编辑同人。7月，从前一年就停刊了的《新思潮》，又由南天堂再次复刊。暑假在大阪度过，8月末上东京。9月1日，发生关东大地震，当时他在千驮木町的寓所二楼，平安无事，并与今东光一起去探望芥川龙之介，三人同行到处观看受灾的情况。是年春天，结识了犬养健。他的名字登载在是年首次出版发行的《文艺年鉴》上。

1924年25岁

1月，去伊豆温泉。3月，东京帝国大学国文学科毕业。由于中途曾转过专业，虽然已在学四年，但是学分不足，承蒙藤村作教授及其他教授的特别照顾，通过了毕业论文《日本小说史小论》，其序章题为《日本小说史研究》，刊登在《艺术解放》3月号上。毕业后不久，藤村教授曾推荐他去关西大学就职，可是他婉谢了。5月，由于要接受征兵检查，便去三岛郡官厅。体重约四十一公斤。5月末，去纪伊旅行，观赏有田川的蜜橘开花。7月份以来，同当时的新进作家们（石滨金作、片冈铁兵、今东光、佐佐木茂索、铃木彦次郎、十一谷义三郎、中河与一、横光利一等）商谈创刊同人杂志《文艺时代》，10月由金星堂发行创刊号。在该杂志创刊的时候，他提议该杂志名称为《文艺时代》（他的想法是：旧时代宗教占据人生及民众之上的位置，而新时代应该是文艺占据吧，于是要从“宗教时代走向文艺时代”），并负

责与发行者金星堂的联络事宜。他和片冈铁兵负责编辑至12月。他向既成文坛挑战的文艺月评引起了争议。该杂志由来自《新思潮》、《蜘蛛》、《行路》、《无名作家》等同人杂志的十四人发起，后来岸田国土、稻垣足穗等也参加进来，被称为“新感觉派的诞生”。11月，以“文坛诸家价值调查表”（《文艺春秋》）事件为契机，发生了今东光退出之事。

1925年26岁

是年，大半年时间呆在伊豆汤岛的汤本馆。许多文学家陆续来到此地。后来文人墨客旅居伊豆的多起来了。在东京，他曾一度住在本乡林町的丰秀馆。是年5月光景，在市谷左内町的菅忠雄家初次遇见松林秀子。他最初的作品集《骑驴的妻子》将由文艺社出版，虽然已经出了校样，可是由于出版社方面的原因，未能问世而告终。

1926年27岁

是年是在汤岛的汤本馆度过。这期间，他迷上了围棋和台球。1月，在东京，寄宿在本乡林町丰秀馆。3月上东京的时候，曾暂住麻布宫村町，4月，迁至市谷左内町的菅忠雄家。菅忠雄不在家，托秀子看管他家（秀子原姓松本，户籍名是秀）他开始与秀子一起生活。自1924年起通过横光利一商议组织剧团，这一年终于成立了“新感觉派电影联盟”，片冈铁兵、岸田国土也参加进来。生产了无声影片《疯狂的一页》（衣笠贞之助导演，井上正夫主演）。拍摄约一个月（松竹下加茂电影制片厂）。5月上旬，在京都呆了十天，观看拍摄。这部影片被评定为是年的优秀影片，获得了全关西电影联盟颁发的奖牌，但是商业性上映则是失败的。新感觉派电影联盟仅拍了这部影片就解散了。6月，处女作《感情的装饰》（掌小说三十五篇）由金星堂出版，五十一名挚友聚集一堂为他举行了出版纪念会。夏天，他在逗子租了间房子，与石滨金作、片冈、横光等合住。9月，又再次返回汤岛。8月底，秀子夫人返乡八户，于10月去汤岛。自是年起至翌年，先后到汤本馆来歇宿的有：池谷信三郎、藤泽桓夫、保田与重郎、大家金之助、日夏耿之介、岸田国土、林房雄、若山牧水、画家铃木信太郎等。淀野隆三、外村繁、三好达治、十一谷义三郎等也都前来造访过康成。

1927年28岁

梶井基次郎于除夕前来汤岛，住宿于落合楼，元旦来造访他。他向梶井介绍了世古瀑布的汤川屋。3月，金星堂出版了他的第二部作品集《伊豆的舞女》。梶井基次郎帮忙校对，并称赞它收录了《十六岁的日记》。同月，随笔小杂志《杂记手册》，由文艺春秋社创刊（片冈铁兵编辑），康成参加该杂志同人。4月5日，为出席横光利一的结婚典礼，阔别7个月又上东京。此后就决定在东京住了下来，并从汤岛把夫人接回来，在府下杉并町马桥租了间房子，建立了新居，不回汤岛了。5月，《文艺时代》停刊。自5月底起：为改造社的“一元丛书”作宣传，与池谷信三郎、新居格等人去关西旅行讲演，先后到大阪、奈良、津、岐阜、和歌山等地。6月，作为文艺春秋社的“文艺讲演会”的讲师，与菊池宽、横光利一等人去福岛、秋田、山形地方作旅行讲演。8月，大宅壮

一夫妇乔迁邻居住下。自8月份起，在谏访三郎的斡旋下，《中外商业新报》连载了康成最初的新闻小说《海的火祭》，至年底连载完毕。12月，迁居热海小泽的鸟尾子爵的别墅，至翌年春天。房租一百二十元。

1928年29岁

1月，梶井基次郎上东京途中，到热海来访并歇宿。梶井歇宿的7日夜里，小偷进屋，他的视线与康成的相遇，说声：“不可以吗？”就溜了，留下了这样的趣闻。梶井于2月还到热海的鸟尾别墅来，三明永无和菅忠雄也来访了。还有，“3·15”大举逮捕共产党员的第二天，为躲避逮捕的林房雄和村山知义也曾到这里来藏身。5月，在尾崎士郎的劝说下，迁往大森的子母泽，后来又搬到马込。从住在子母泽的时候起就开始养狗。住在近邻的有尾崎、宇野夫妇，此外还有获原朔太郎、广津和郎、室生犀星、牧野信一等人。当时的马込是很热闹的“文人村”，流行跳交际舞和搓麻将。7月，去明治大学夏季文艺班讲学。

1929年 30岁

4月，以中村武罗夫为中心，创刊《近代生活》，康成成为其同人。6月，与池谷信太郎、三宅安子、三宅艳子、宇野千代、阿部金刚、山内光等人去伊香保旅行。8月间，与三宅安子、宇野千代、菅忠雄、池谷信三郎、中河与一等人去箱根。8月，在镰仓写了《新人才华》（《新潮》9月号）。是年起，他精力充沛地写了许多文艺时评。9月初旬，与夫人一起重访伊香保。与竹久梦二相会。9月17日，迁居至上野樱木町。经常去浅草。拜访了作为日本最早的轻松歌舞剧场高举卡西诺·弗利(Casino Folie)的旗帜的文艺部部长岛村龙三(黑田义三郎)，还认识了舞女们，作了大量的采访笔记。12月开始连载他的第二篇新闻小说《浅草红团》，由于获得社会的反响，从而使行将倒闭的卡西诺·弗利反而有了起色，并形成了一股热潮。10月，由第一书房创刊《文学》杂志(堀辰雄编辑)，康成成为其同人。《文学时代》12月号刊登了川端秀子的文章《谈谈我的丈夫》。

1930年 31岁

3月，迁居上野樱木町49番地。菊池宽于4月当上文化学院文学部长，由于这个缘故，他接受了作为创作科讲师，每周讲一次课(任职至1934年3月)，还兼任日本大学的讲师。他依然热心地前往浅草。同行者有：武田麟太郎、新田润、仓光俊夫、堀辰雄(1931年，堀最频繁地陪伴着他)等人。4月底至5月，为了出席文艺讲演会，他去四国旅行(同行者是中村武罗夫、尾崎士郎)。6月他掩护了秘密前往苏联前夕的藏原惟人。他加入了中村武罗夫等十三人俱乐部，在《十三人俱乐部时报》(6月13日刊)上，发表了《暗自尽心》。《十三人俱乐部创作集》第一次收入他结集发表的《春天的景色》。从这个时候起，他开始喂养许多狗。还经常去参观画展。12月，缘川贡作为工读生住在他们家，主要的任务是溜狗。

1931年 32岁

4月，迁居上野樱木町36番地。8月，去草津、轻井泽旅行(同行者有：菊池宽、久米正雄、直木三十五、池谷信三郎、菅忠雄、横光利一、岸田国土、福田兰童)，顺道去坐落在北轻井泽的岸田国土的别墅。这次旅行归途中，约好在高崎与直木三十五汇合，在直木的向导下去了上州的法师温泉(同行者是池谷信三郎)。9月，岛村龙三等文艺部全体成员脱离了卡西诺·弗利。他曾让卡西诺·弗利的舞女梅园龙子向美国舞蹈家学习西洋舞，还让她上三崎町的英语学校。12月2日，提出与秀子的婚姻报告，5月上了户籍。是年，认识了古贺春江。1932年 33岁

3月，伊藤初代前来造访川端家。梶井基次郎去世(3月24日)。他参加梅园龙子、青山圭男、益田隆的舞蹈团“开拓者·室内五重奏”，开始正

式的舞蹈活动（5月6日、7日作第一次公演）。是年他观看了许多舞蹈表演会。从夏天起他饲养了许多小鸟（黄道眉、知更鸟、红雀、琉璃鸟、戴菊鸟、鸱鸒等）。

1933年 34岁

2月，《伊豆的舞女》由五所平之助导演，拍成电影（田中绢代主演），这是最早的一次。此后至1967年止，《伊豆的舞女》在他生前共拍了五次电影。他写了《禽兽》（《改造》7月号）。责任编辑是德广岩城（上林晓）。夏天（7月27日至8月29日）在上总兴津（千叶夷隅郡兴津町）度过。10月，由文化公论社创刊《文学界》，他与武田麟太郎、林房雄、小林秀雄、丰岛与志雄、广津和郎、宇野浩二、深田久弥等一起成为同人，参与策划编辑（介绍了许多新人，如北条民雄、冈本鹿子、中岛直人、那须辰造等）。9月10日，古贺春江逝世，他留下了强烈的印象，写了《临终的眼》（《文艺》12月号）。10月15日，应镰仓的林房雄的邀请去垂钓。冈本鹿子想走小说家的道路，恳请康成加以指导（10月20日书简）。12月21日，池谷信三郎辞世。

1934年 35岁

1月，以警保局长松本学为中心的文艺恳谈会成立，他是二十名会员作家中的一员。同月，十一谷义三郎的《神风连》，由于其生病而暂停在《福冈日日新闻》上连载，这期间，代之以连载康成的短篇小说《正月的旅愁》。2月，《文学界》出至5号就停刊（6月，由文圃堂复刊）。他担任了《梶井基次郎全集》（二卷，六峰书房，3月24日发行）的出版委员会委员（编纂者是：淀野隆三、中谷孝雄，出版委员还有宇野浩二、广津和郎、横光利一、小林秀雄、萩原朔太郎、北川冬彦、三好达治、武田麟太郎）。他还担任《池谷信三郎全集》（一卷，改造社6月20日出版）的编纂者（编纂者还有：中河与一、横光利一、菅忠雄、石滨金作、池谷惠美子等）。4月底，去热川温泉、峰温泉。5月，去奥利根的汤桧曾温泉。6月，转至大室温泉，6月13日，工作间歇时，从水上站初次去汤泽。回来后，迁居谷中坂町79番地。赴汤泽途中，在水上站看到駈落骚动，得到启发就写了《水上情死》。这篇作品从8月起在《摩登日本》上连载，很快就被改编成剧本，10月尚未连载完，就拍成了电影（胜浦仙太郎导演，若水绢子主演）。8月，接到北条民雄的来信（11日书简）。从此两人之间往来信件约有90封。从9月起，开始连载《浅草红团》续篇《浅草节》。12月，去汤泽。开始写《雪国》连作。12月底至翌年初春，辗转迁居稻毛、船桥、千叶、然后是上野、浅草等旅馆。

1935年 36岁

1月，由文艺春秋社创设芥川奖、直木奖，康成担任评选委员。关于芥川奖的第一次评选，与作为候选者而落选的太宰治之间发生了龃龉。开始写《黄昏景色的镜子》（《文艺春秋》1月号），《雪国》连作，开始分期连载。是年他出现反复发烧的症状。2月底至3月，住进前田外科医院。6月至8月初住进庆应医院。3月，成濑巳喜男改编《浅草的姐妹》，并担任导演拍成电影（《少女时代的三姐妹》、堤真佐子、细川近子等主演，东宝的前身PCL电影制片厂出品）并让梅园龙子初次登台。以这次为契机，他应邀写舞蹈电影剧本，翌年他写了《花的圆舞曲》。6月，由佐佐木康导演、柳井隆雄改编的《舞姬的经历》，拍成电影（本乡秀雄主演，松竹电影制片厂出品）。

8月底，去船桥的三田滨乐园，目击到《童谣》中所描绘的“近郊三业工会的慰安会”骚动的情景。9月30日，去新泻县汤泽，收集了《雪国》续篇的许多素材。10月16日，将汤泽的工作暂告一段落，由夫人陪同作了一次小旅行，10月29日返回东京。11月，向《文学界》推荐了北条民雄（《间木老人》）。11月底去汤河原工作。12月5日，听从林房雄的劝说，迁至其邻居——镰仓町净明寺宅间谷，此后终生住在镰仓。12月22日，去上諏访（为了写作《花之湖》）。12月34日，在今日出海的陪同下漫步镰仓。

1936年 37岁

1月，《文艺恳话会》创刊，他成为其同人，负责编辑了5月号（《日本古典文艺与现代文艺》特辑）。他写了淀野隆三编纂的《梶井基次郎小说全集》（二卷，作品社1月19日发行）的题签。1月25日为了去观看一碧湖（搜集《花之湖》的创作素材）而前往伊东温泉。2月5日，在镰仓与林房雄一起会见了北条民雄。2月20日，前往神户，为赴欧洲的横光利一送行，横光是作为《东京日日新闻》社友、《文艺春秋》特派员前去的。2月，《文学界》全体同人会议决定设立“文学界奖”。2月，清水宏导演的《谢谢先生》（原作《谢谢》）首映。6月，向《文学界》介绍冈本鹿子的《鹤病了》，翌月，该作品获得“文学界奖”。6月22日，南部修太郎去世。他在《三田文学》8月号上，写了悼念文章。《文学界》的经营移交给文艺春秋社（编辑同人有：岸田国土、川端康成、小林秀雄、河上彻太郎、林房雄、阿部知二、岛木健作、舟桥圣一、芹泽光治良、横光利一、武田麟太郎、村山知义、深田久弥、藤泽桓夫、森山启等人）。7月4日至14日，在汤泽高半旅馆歇宿。8月初旬，在水上温泉工作。8月28日，在《文学界》的广告主顾明治点心公司的斡旋下，去了神津牧场。第二天去轻井泽，直至呆到9月，在轻井泽的藤屋进行工作。此后对信州越发关心。从10月至11月，在信州各地辗转旅行了一个多月，并写了书稿。古谷纲武的《川端康成》出版（作品社，11月发行）。11月，设立了“池谷信三郎奖”，他担任评选委员。12月，成立镰仓笔会（久米正雄会长），他当了会员。

1937年 38岁

4月2日，十一谷义三郎去世。他于半夜前往三浦郡大楠町秋谷的死者住宅，与丰岛与志雄等人为死者守夜。4月下旬，为了工作，他去长野旅行。5月，迁居镰仓市二阶堂325号。6月，汇总分别刊载于各杂志上的作品，进行修订，并进一步写新稿。创元社出版了他的第一部单行本《雪国》。7月，《雪国》与尾崎士郎的《人生剧场青春篇》一起，获得了第三届文艺恳谈会奖。7月，与野鸟会的人们一起去山中湖畔。7月28日至9月，在轻井泽藤屋逗留。8月24日，在轻井泽集会堂，为文化学院夏季讲习会作了题为《文学》的讲演（《信浓的故事》，刊于《文艺》10月号）。8月底，为了写《牧歌》，从轻井泽迁到户隐中社，谢绝会客。9月，买了一幢别墅，10月，乔迁新别墅。堀辰雄由于油屋旅馆着火，把随身的一切物品烧光，陷于困境，前来川端别墅，他委托堀照料别墅，自己于11月26日回到了镰仓。此后直到1945年，他每年夏天都在轻井泽度过。在那里写了《牧歌》、《高原》、《风土记》等作品。12月5日清晨，北条民雄辞世。听到此讣告后，旋即于下午同创元社的小林茂一起，赶往东村山村全生园，参加民雄的遗体告别式。自除夕至正月初三，夫妇俩去南伊豆旅行（小林秀雄、岛木健作同行）。是年他接受了野野宫照相馆送来的康塔斯照相机，开始照相。同时他开始打

高尔夫球。

1938年 39岁

3月，召开了日本文学振兴大会，设立了作为崭新的中年作家的精进奖——“菊池宽奖”。3月底，他去长野旅行。在善光寺前下榻。自4月起开始出版改造社版《川端康成选集》全九卷（完成于翌年1939年12月）。4月，进行了两项摄影旅行。一次是与横光利一及片冈铁兵进行的“田山花袋的《乡村教师》之旅”，去了行田、羽生。一个是应安田善一的邀请，去伊豆作摄影旅行。编纂出版了《北条民雄全集》（上卷4月25日、下卷6月5日发行，创元社）。自4月底至5月去户隐旅行（执笔写《牧歌》）。观看“本因坊秀哉名人引退围棋”战局（6月26日，在芝的红叶馆开局，后来对弈的场地改在箱根、伊东，12月4日终局——8月15日至11月17日休息），并在《东京日日新闻》、《大阪每日新闻》上连载观战记。7月，获得许可设立财团法人“日本文学振兴会”，他被选任该会理事（理事长菊池宽，理事除他外，还有久米正雄、佐藤春夫、沈井孝作、斋藤龙太郎、永井龙男）。进入7月之后，便去轻井泽。8月19日，到八岳高原富士见疗养所，探望吴清源。10月中，自轻井泽的归途中，夫妇俩经过上谏访、木曾福岛、寝觉床、马笼、中津川，往下走到名古屋，一路旅行过来（同行者有中里恒子夫妇）。从这年开始陆续出版川端、武田麟太郎、间宫茂辅等三人编辑的《日本小说代表作全集》（每年出两册，上半年和下半年各一册，小山书店，1938年上半年的于10月31日发行，1938年下半年的于翌年4月25日发行）。12月，围棋告别赛一结束，为了透口气，便去伊势、京都旅行。年底，夫妇俩去热海，逗留至过了年。

1939年 40岁

头年年底，文艺春秋社举行忘年会，片冈铁兵、舟桥圣一、小林秀雄等举家前往热海度新春。1月15日，夫妇俩去伊势神宫，下榻二见浦，16日回家。1月19日去热海，观看大谷·吴三轮大弈战的第一回。1月25日，去伊东探望本因坊名人。同一天，从下田返回伊谷奈，与对局间歇而来此地的吴清源进行了两天推心置腹的交谈。1月至3月16日这段时间主要在富士屋逗留。继续过着有事才去东京、镰仓的生活。这期间，转写围棋观战记，并与藤田圭雄编作文选（与岛崎藤村、森田玉一起编《模范作文全集》，中央公论社，5月至6月发行），同时，自1月起开始为《新女苑》选评应征读者的短篇作品。以下围棋、象棋和搓麻将等形式，与本因坊名人、木谷和吴等人交往。2月15日，召开日本文学振兴会理事会，他当选为菊池宽奖评选委员。冈本鹿子于2月18日去世，24日报纸发表死讯。当天他与林房雄一道从热海上东京去吊唁。3月下半月不断去看医生（牙科、眼科、外科）。5月初旬，为参加结婚仪式而去名古屋，还涉足吉野观赏樱花。5月，与大宅壮一、平田让治、丰田四郎、北村小松等二十人，成立了少年文学恳谈会。6月上旬，去盐原旅行（为了撰写关于冈本鹿子的文章），7月，在日本女子大学作了《关于作文》的讲演。夏天，一如往年在轻井泽度过。秋天起又往返于镰仓和热海，以这种形式投入工作。11月底以后，聚乐取代了富士屋，他在聚乐住了下来。是年他深入参与了广泛意义上的作文运动，从中给社会输送了许多人才，诸如丰田正子、山川弥千枝等人。这件事连同1936年他宣告停笔不写文艺时评，显示出川端对待战时体制的一种独自的姿态。是年，《女性开眼》拍成电影（新兴电影），由沼波功雄担任导演。

1940年 41岁

1月底，在聚乐逗留。16日去探望住在麟屋的秀哉名人，并与他下了两盘将棋。两天后，名人猝死。他拍摄了名人的遗容。3月，与横光利一、片冈铁兵一起去东海道旅行，先后在箱根、金谷、冈崎、烧津歇宿。3月底至4月，在浦郡的常磐馆工作。5月，为了收集前一年已开始写的《美之旅》的素材，参观了盲人学校、聋哑人学校，结识了聋哑学校的年轻女教师橘川惠子、（秋山惠子）。6月，为了收集《我的浅草地图》，走访了阔别许久的浅草界限。6月至7月，先后去箱根、三岛、小夜的中山、兴津、静冈和东海道旅行，兼及收集《旅行的诱惑》的材料。7月8日，出席在大隈讲堂召开的“文艺枪后运动”的讲演会（参加者还有：阿部知二、林芙美子、广津和郎、丰岛与志雄）。演讲题目是《事变作文》、并对梅园龙子的朗诵附加解说。夏秋两季，在轻井泽度过。秋天，他家别墅的近邻那间山中小屋被外国人买去。9月，改造社出版《新日本文学全集》第2卷《川端康成集》。10月，发起成立日本文学会，他是二十一名发起人之一。11月、12月在伊东暖香园、热海聚乐工作。

1941年 42岁

1月至3月，频繁地去热海，为了锻炼身体，经常打高尔夫球。接受《满洲日日新闻》的邀请去满洲。4月2日，从神户出发，4日抵达长春（同行者有：吴清源、村松梢风）。目的是为了参加围棋大会，不过在这里会见了小说家北村谦次郎、檀一雄、田中总一郎和绿川贡。尔后来去吉林、沈阳、哈尔滨、承德、北京、天津、大连等地。5月16日，回到神户。6月，在热海的聚乐工作。7月、8月在轻井泽度过，9月，应关东军的邀请，与改造社社长山本实彦、大宅壮一、火野苇平、高田保等人一起再度去满洲。9月6日，从神户出发，10日抵达大连。先后访问沈阳、抚顺、黑河、海拉尔、哈尔滨、长春、吉林等地，至9月底结束。尔后来，他为了研究满洲决定自费留下，在沈阳逗留。这期间，他把夫人也叫了来，10月夫妇访问了北京，会见为“文艺枪后运动”而前来的小岛政二郎、片冈铁兵、佐佐木茂索等。后来，又去斋家镇、张家口、天津、旅顺等地参观，最后返回大连。在得到临近爆发战争的情报的熟人关照下，于11月30日回到了神户。这是爆发太平洋战争八天前的事。

1942年 43岁

小山书店出版杂志，他担任杂志的编辑代表。1月，他造访坐落在大讷的岛崎藤村宅邸，请他给予协助。2月，给志贺直哉去信也请他给予协助。8月，季刊《八云》创刊，同人除了岛崎、志贺之外，还有：里见弴、武田麟太郎、龙井孝作等。4月至5月，为了写《名人》（《八云》）及其他作品而去京都。6月，编辑《满洲各民族创作选集》（创元社），写了编者的话。6月，去长野旅行，在犀北馆与旧友酒井真人相遇。7月9日，营忠雄在仙台去世。7月，夫妇俩去京都旅行。8月至10月在轻井泽逗留，并协助志贺直哉办理在轻井泽购买别墅事宜。10月，作为日本文学报国会派遣作家，从轻井泽前往长野县伊那，访问一留守农家，为《读卖报知》写了消息并刊登了。在采访期间，他的大姨妈田中苑辞世（他把这位大姨妈的事，写了《父亲的名字》，刊于《文艺》1943年2月至3月号）。11月12日，望月优子结婚，他充当媒人。12月8日第一次开战纪念日，他读了战死者的遗文，并写了感想文章（《英灵的遗文》，东京新闻，1943、1944年连续刊登）。

1943年44岁

3月，为了收养母亲方面的表兄黑田秀孝的三女儿麻纱子（户籍名政子）作养女而去大阪（《故园》中写去大阪是3月12日至22日）。5月3日，政子作为养女入了户口。以此为契机，他撰写了《故园》，但由于时局严峻，写作不顺利，终于未完成。4月5日，充当梅园龙子的媒人。龙子于头天在川端家歇宿，在镰仓八幡宫举行了仪式。4月下旬，为了在《满洲日日新闻》上连载的《东海道》，他从镰仓到京都，沿途下车搜集素材。夏天，在轻井泽停留。志贺直哉两次前来造访。8月22日，岛崎藤村去世，他从轻井泽去参加葬礼，当天去探望德田秋声。这竟成了与秋声相会的最后一面。11月18日，秋声逝世。12月26日，出席表千家招待文学者的茶会（与木下圭太郎、和辻哲郎、儿岛喜久雄、谷川彻三、片冈铁兵等同席）。1944年45岁

4月，以《故园》、《夕阳》等，获得了战前最后一届菊池宽奖（第6届）。该奖评选委员的年龄在虚岁45岁以内，获奖者的年龄在45岁以上。此前康成是评选委员。6月，日本文学振兴会设立“战记文学奖”，他是遴选者（遴选者还有：佐藤春夫、斋藤浏、山口青村、火野苇平、上田广、丹羽文雄）。随着战局越发严峻，在后院里挖防空壕，或接受联防组长的委派担任夜警四处巡逻。在连续过着这种生活的条件下，他读了许多王朝古典著作，诸如《源氏物语》等，重读了志贺重昂、森鸥外、夏目漱石等人的作品。还从旧书店购买了《大日本佛教全书》等古典文献。许多志向当作家的人给他寄来了稿件。8月，他出售了轻井泽的一幢别墅，以支付生活费用。从是年起至1953年，他不去轻井泽了。秋天（9月底或10月初）与片冈铁兵去参加信州的小学教员座谈会，会见了从上林迁居角间的林芙美子。康成单独去见是年已疏散到上林的芙美子。12月25日，片冈铁兵在和歌山县田边市逝世。

1945年46岁

由于考虑到空袭问题，片冈铁兵的葬礼，就在1月14日上午8时开始举行。4月24日，与山冈庄八等人，作为海军报道班成员去鹿儿岛县鹿屋的海军航空队特攻基地采访，5月24日回家。1946年发表的《生命之树》等作品，就是运用了这个时候的一些体验写出来的。5月1日，久米正雄、小林秀雄、高见顺等人让住在镰仓的文人相互把自己的藏书寄来，在八幡街开了一家出租书屋——镰仓文库。康成从鹿儿岛回来之后，热心地协助做文库的工作。8月15日，与夫人、女儿一起在自己家里听了天皇亲自作的“8.15”无条件投降的广播。8月17日，鸟木健作在镰仓养生院在他的照看下死去。23日在镰仓文库举行遗体告别仪式。8月底起，大同造纸公司提出申请，9月1日，镰仓文库开始作为出版社进行工作，他与久米等人担任董事。从此经常去东京的丸大厦事务所（693号），后来去日本桥白木屋二楼事务所上班。代表出版社拜访老大家们，征得他们许可出版他们的作品（9月12日访志贺直哉。11月9日、14日拜访住在热海的永井荷风）。9月，争取木材德三从京都的养德社来镰仓文库工作。从9月起，他便同房主蒲田有明一起居住，蒲田在静冈遭到战火洗劫才迁回镰仓的。翌年10月康成另迁新居。

1946年47岁

1月，接受三岛由纪夫的访问，并将三岛的《香烟》介绍给《人间》杂志，该杂志于1月份由镰仓文库创刊（木材德三任总编），6月号刊载了《香烟》。是年，他也不好几次拜访了永井荷风（1月17日、2月5日、2月18日、

3月20日、5月18日、5月23日)。3月31日，武田麟太郎辞世，4月3日，他第一次在葬礼仪式上宣读悼词。4月，与大佛次郎、岸田国土、丰岛与志雄、野上弥生子等人创办了“红蜻蜓会”，藤田圭雄编辑儿童杂志《红蜻蜓》，日本实业社发行。10月2日，迁居镰仓长谷264号，终生居住在这里。11月起，他担任编辑委员出版了《武田麟太郎全集》(16卷，六兴出版社)。

1947年 48岁

接着从事头年的镰仓文库的工作，每周三天上班。途中，经常去看正在废墟上复兴起来的银座一带。2月12日，出席笔会的重建大会(有乐町糖业会馆地下室“梨芝”)。2月21日，镰仓文库、茅场町新社屋举行上梁仪式(4月下旬完成)。4月3日，他提供了长谷的自宅作中山义秀的千金举行结婚典礼的会场。5月底至6月10日，从横滨走海路出差去镰仓文库北海道分社。从这个时候起愈发关心古美术，在镰仓文库的工作间歇，就去参观美术展，与美术界交往的机会也多了起来。10月4日，《十便十宜》到手。10月，发表《续雪国》(《小说新潮》)，完成了《雪国》；从开始发表的时候算起，共经历了十三年的岁月。是月担任了出版《叶山嘉树全集》(5卷，小学馆)的编辑委员。12月30日，与横光利一死别。

1948年 49岁

1月3日，在横光利一宅邸举行遗体告别仪式，他致悼词。3月6日，菊池宽逝世。4月起出版《横光利一全集》(23卷，改造社)，他担任编辑委员。5月起开始出版《川端康成全集》(全16卷，新潮社，1954年完结)，后记(后来收入《独影自命》中)是他以对自己的文学生涯划上一道线的心情来写的。5月31日的笔会大会上，志贺直哉会长辞职，6月23日的评议委员会上选出他继志贺之后担任日本笔会第四任会长(任至1965年10月)。11月12日，受读卖新闻社的委托，去旁听了东京审判。12月，发行定稿本《雪国》(创元社)。

1949年 50岁

4月，恢复“芥川奖”；7月，创设“横光利一奖”(改造社)，他担任了这两项奖的评选委员。9月，以日本笔会会长的名义，给威尼斯国际笔会第21届大会发去贺词《致威尼斯国际笔会第21届大会》(发表于《人间》10月号上)。11月，应广岛市的邀请，与小松清、丰岛与志雄等，代表日本笔会参观了原子弹轰炸受难地。归途中去了京都。是年开始撰写并分期连载《千只鹤》(5月开始)和《山音》(8月开始)。他担任战后第一套文学全集《现代日本小说大系》(65卷，河出书房)的编辑委员。

1950年 51岁

4月，与二十三名笔会会员赴广岛、长崎视察。4月15日，在广岛举办的“世界和平与文艺讲演会”(日本笔会广岛之会)上，宣读了“和平宣言”(这个宣言以《武器招徕战争》为题，发表于《王将》杂志7月号上)。归途，在京都逗留了半个月。为派遣代表参加爱丁堡的笔会世界大会(8月15日起开10天)所需经费，他写了呼吁募捐的文章。继狮子文六的《自由学校》之后，12月起在《朝日新闻》上连载《舞姬》(至翌年3月止)。是年，镰仓文库倒闭。

1951年 52岁

6月28日凌晨1时，林芙美子辞世。川端康成任治丧委员长，7月1日

举行葬礼。为已故林芙美子的《涟漪》（7月出版）、《饭》（10月出版）的出版，撰写后记。8月，《舞姬》由成濑巳喜男导演，新藤兼人改编，拍成电影（山村聪、高峰三枝子等主演，东宝）。10月，他与片冈光枝、立野信之前去冈山县芳野村，出席片冈铁兵胸像的揭幕式。

1952年 53岁

1月，《浅草红团》由成泽昌茂改编，久松静儿导演，拍成电影（大映），2月，出版《千只鹤》（连同《山音》已发表的部分，筑摩书房），获1951年度艺术院奖。8月，《千只鹤》由久保田万太郎改编成歌舞伎，在歌舞伎座上演（花柳章太郎等主演）；12月，由吉村公三郎导演，新藤兼人改编，拍成电影（木暮实千代等，大映）。10月13日至17日，为《文艺春秋》30周年纪念讲演会，去近畿地方（姬路、神户、堺、和歌山、奈良）旅行，随后应大分县的邀请，去九州旅行，由居住上野谷中时代的知己、画家高田力藏陪同，漫步了九重高原。翌年6月又重游九重，并决定把九重作为《千只鹤》的续篇《波千鸟》的背景，加以运用，但是放采访笔记的旅行包丢失了。因此《波千鸟》没有写完就告终。是年，创立了“小学馆儿童文化奖”，成为文学部门的评选委员。1953年 54岁

5月26日，堀辰雄逝世，6月3日在芝增上寺举行遗体告别仪式，他担任治丧委员长，在葬礼仪式上致辞。6月，去九州参加角川书店的讲演会。夏天，战后第一次去轻井泽，住了十天。是年，《山音》由成濑巳喜男导演，水木洋子改编，东宝电影制片厂拍成电影。9月，《浅草故事》由岛耕二导演兼改编，大映电影制片厂拍成电影。11月13日，与永井荷风、小川未明被选为艺术院会员。同时还担任了复办的野间文艺奖的评选委员。

1954年 55岁

1月，开始连载《湖》（《新潮》）。3月，《伊豆的舞女》由野村芳太郎导演，伏见晃改编，第二次拍成电影（主演美空云雀，松竹电影制片厂）。同月，岸田国土逝世，为纪念岸田国土创设了“岸田演剧奖”。（新潮社），同时新潮社文学奖也开始进行活动，他担任了这两项奖的评选委员。4月，《山音》完稿并出版，并于12月获得第7届野间文学奖。8月，一气呵成写就西川流名古屋舞蹈剧《船上艺妓》，由西川鲤三郎任艺术指导，先后在名古屋御园座以及其他地方公演。这部作品后来于1957年作了若干修订，宝冢歌舞团也公演了。9月27日、28日，为参加文艺春秋讲演会，去米子、松江旅行。同月，《母亲的初恋》由久松静儿导演，八田尚之改编，拍成电影（东宝）。是年出版了《堀辰雄全集》（7卷，新潮社），担任编辑委员。1948年起开始出版的16卷本的全集终于完成。大概是从这一年起，他开始服用了过量安眠药。

1955年 56岁

1月，《河畔小镇的故事》由衣笠贞之助导演兼改编，拍成电影（大映）。同月，一气呵成写下了舞蹈剧《故乡之音》，由西川流鲤风会主持，先后在新桥演舞场以及其他各地公演。1月，爱德华·塞登斯特卡节译的《伊豆的舞女》，刊登在《大西洋月刊》日本特辑号上。2月17日，坂口安吾逝世，康成在《文艺》4月号上发表了《悼念坂口安吾》的文章。6月起出版《横光利一全集》（12卷，河出书房），他担任监修委员。6月18日，丰岛与志雄逝世，他宣读悼词（发表于《新潮》8月号）。11月1日，在东宝剧场举办的“文艺春秋500号纪念会”上作了讲演。

1956年 57岁

1月起出版《川端康成选集》（10卷，新潮社，11月出齐）。2月，《彩虹几度》由岛耕二导演，八住利雄改编（大映）；接着4月，《东京人》由西河克巳导演，田中澄江改编，拍成电影。11月，匈牙利发生动乱事件，他以日本笔会会长的名义去电表示同情。是年起，他的作品每年在海外翻译出版逐渐增多。

1957年 58岁

3月，与松冈洋子赴欧洲出席国际笔会执行委员会，会见了莫里亚克、艾略特等人。同时，他访问了欧、亚各国，邀请代表出席东京大会，5月回国。4月，由丰田四郎导演，八住利雄改编的《雪国》拍成电影（池部良、岸惠子等主演，东宝）。9月2日，第29届国际笔会东京大会开幕，8日在京都举行闭幕式，他完成了主办国笔会会长的重大使命。

1958年 59岁

1月，《生为女人》由川岛雄三导演，田中澄江改编，拍成电影（森雅之等主演，东宝）。2月，被选为国际笔会副会长。3月，由于对“国际笔会大会在日本召开做出了努力和成绩”，获战后复办的第6届菊池宽奖。6月，去冲绳旅行。11月起出版《小川未明童话全集》（12卷，讲谈社），他担任编辑委员。11月，因患胆结石，住进东大医院木本分院外科，翌年4月出院。

1959年 60岁

5月，在法兰克福的第30届国际笔会大会上，被授予歌德奖章。9月，《微风吹拂的路》由西河克巳导演，矢代静一改编，拍成电影（日活）。11月起出版《川端康成全集》（12卷，新潮社，1962年8月出齐）。是年，他在长期的作家生活中，第一次没有发表任何一篇小说。

1960年 61岁

3月份起出版《菊池宽文学全集》（10卷，文艺春秋社），他任编辑委员。5月，《伊豆的舞女》由川头义郎导演，田中澄江改编，第三次拍成电影（鳄渊晴子等主演，松竹）。5月，应美国国务院的邀请访美。7月，作为特邀代表出席巴西圣保罗主办的第31届国际笔会大会，8月归国。获法国政府授予的艺术文化军官级勋章。

章。

1961年 62岁

为搜集材料和执笔写作《古都》、《美丽与悲哀》，在京都市左京区下鸭泉川町25号租下房子。5月，去新泻、佐渡旅行。10月起出版《神西清全集》（6卷，文治堂书店），他任编辑委员。11月，获第21届文化勋章。

1962年 63岁

2月，出现安眠药药物成瘾症状，进东大医院住院，连续10天昏迷不醒。4月，由新派剧团在明治座上演《古都》（川口松太郎改编，松浦竹夫导演）。10月，他继下中弥三郎之后，参加了呼吁世界和平七人委员会。11月，《睡美人》获第16届每日出版文化奖。是年，相继传来了室生犀星（3月）、吉川英治（9月）、正宗白鸟（10月）的讣闻。

1963年 64岁

4月，财团法人日本近代文学馆成立，他担任监事。还担任近代文学博物馆委员长。他与大佛次郎、久松潜一共同监修10月举办的近代文学史展。

后来，继故去的佐佐木茂索之后，担任募捐委员长。1月，由中村登导演，权藤利英改编，将《古都》拍成电影（岩下志麻等主演，松竹）。6月，西河克巳导演，三木克巳改编，第四次将《伊豆的舞女》拍成电影（吉永小百合等主演，日活）。

1964年65岁

6月，他作为特邀代表，出席了在奥斯陆召开第32届国际笔会大会。归途历访欧洲各国，8月归国。6月，开始连载《蒲公英》（《新潮》，至1968年10月，断续发表）。从10月起，出版《高见顺文学全集》（6卷，讲谈社），他任编辑委员。11月，在上野图书馆内临时开设日本近代文学馆文库，他出席了祝贺会。是年2月，尾崎士郎、5月，佐藤春夫相继辞世，他分别在他们的葬礼上宣读悼词。

1965年66岁

4月，日本广播协会（NHK）根据他的《玉响》改编成同名的电视连续剧，并开始播出。8月17日，高见顺去世，由日本文艺家协会、日本笔会、日本近代文学馆三团体联合主持葬礼，他担任治丧委员会委员长。6月起出版《丰岛与志雄著作集》（6卷，未来社），他担任监修委员。10月，他辞去自1948年以来，已担任18年的日本笔会会长的职务。11月，举办日本笔会创立30周年纪念会，会上他接受了后任的芹泽光治良会长以及其他人对前任会长的慰劳。同月，他出席了伊豆汤岛温泉建立《伊豆的舞女》文学碑的揭幕式。《美丽与悲哀》（筱田正浩导演）、《雪国》（大庭秀雄导演）分别由松竹拍成电影。

1966年67岁

1月至3月，因患肝炎住进东大医院。4月，日本笔会为了表彰他多年的功绩，赠予他一尊由高田博厚制作的胸像。8月，由吉田喜重导演，石堂淑郎改编，将《湖》拍成电影《女人的湖》（冈田茉莉子等主演，松竹）。9月，列席了在新宿伊势丹“高见顺展览会”第一天举办的“怀念会”。12月1日，佐佐木茂索逝世。1967年68岁

2月，与安部公房、石川淳、三岛由纪夫就中国文化大革命联名发表了“为了维护学问艺术自由的呼吁书”。4月，日本近代文学馆开馆，他担任该馆名誉顾问。6月，他赴福井县三国町出席高见顺文学碑揭幕式。7月，养女麻纱子（政子）结婚，入户籍（8月，在驻莫斯科日本大使馆举行结婚仪式，10月14日，在国际文化会馆举行婚礼宴会）。8月，任日本万国博览会政府出展恳谈会委员。12月，赴札幌看女儿的新居。是年2月，由恩地日出夫导演，井手俊郎改编，《伊豆的舞女》第五次拍成电影（内藤洋子等主演，东宝）。

1968年69岁

1月，出版《新潮日本文学小辞典》，他任编辑委员（只执笔写“横光利一”条目）。2月，在“关于非核武装问题向国会议员们的请愿书”上签名。6月，参加了日本文化会议。7月，担任今东光竞选参议院议员的选举事务局长，还跟随在东京、京都等地作街头演讲。10月17日，作为日本人第一个获诺贝尔文学奖。11月，笔会主办获奖祝贺会。12月10日，出席斯德哥尔摩的授奖仪式；12日，在瑞典科学院作纪念讲演《我在美丽的日本》。是年，辞去艺术院第二部长职务，又被故乡茨木市授予名誉市民的称号。1月，《睡美人》由吉村公三郎导演，新藤兼人改编，拍成电影（田村

高广等主演，松竹)。

1969年70岁

1月6日，获诺贝尔文学奖后赴欧洲旅行回国。同月27日，接受了众参两院的祝贺决议。1月29日，第一个孙女诞生。3月，赴夏威夷大学作日本文学的特别讲授。4月，旅行期间，与索尔仁尼琴一起被选为美国艺术文学学会的名誉会员。4月至6月，各地举办了诺贝尔文学奖获奖纪念“川端康成展”（每日新闻社主办），为此而临时回国。5月，在夏威夷大学作《美的存在与发现》的特别讲演。6月，被赠予夏威夷大学名誉文学博士称号。同月回国，被授予镰仓市名誉市民的称号。7月，在驻伦敦日本大使馆分馆举办“川端康成展”。9月，作为文化使节，出席“移民百年纪念旧金山日本周”，并作了《日本文学之美》的特别讲演。10月，列席了母校茨木高等学校的文学碑揭幕式。11月，伊藤整逝世，他担任由三个文学团体成立的治丧委员会的委员长。是年，《日兮月兮》由中村登导演，广濑襄改编（岩下志麻等主演，松竹）拍成电影（1月首映）。是年没有发表小说。4月份起，开始第五次出版他生前最后的19卷本全集。

1970年71岁

6月，出席在台北举办的亚洲作家会议并作了讲演。接着6月29日至7月3日，作为特邀代表出席了在京城召开的第38届国际笔会大会，并致了祝词。7月，汉阳大学赠予他名誉文学博士称号，他还作了《以文会友》的纪念讲演。9月28日，赴金泽出席石川近代文学馆的“德田秋声展”。是年5月，设立了“川端文学研究会”（会长久松潜一）。他担任了《高见顺全集》（20卷，劲草书房）的编辑委员。11月25日，发生了三岛由纪夫剖腹自戕的事件。

1971年72岁

1月24日，在筑地本愿寺举行三岛由纪夫葬礼，他担任治丧委员会委员长。3月22日接受了支援秦野章竞选东京都知事的任务（3月17日告示，4月11日投票），为此他到处作街头演说。这次支援活动，他分文不收，连住旅馆等费用也一切自理。4月16日，诺贝尔财团专务理事访问日本，他陪同该专务理事访问京都。4月17日，呼吁和平七人委员会在京都合，听取藤山爱一郎关于中国问题的讲话。5月，在日本桥壶中居举办了“川端康成个人图书展”。健康欠佳，整个夏天都在镰仓度过。9月，世界和平七人委员会发表“恢复日中邦交呼吁书”；12月发表“反对第四次防卫计划的声明”。10月9日，第二个孙子诞生。10月21日，志贺直哉逝世。同月25日，立野信之弥留之际，他去探望，立野委托他为日本学研究国际会议作准备并进行活动。为此，从年底起，他为募捐等事而奔波，明显地损害了他的健康。10月开始出版《内田百闲全集》（10卷，讲谈社），他任编辑委员。12月，他被推举为日本近代文学馆名誉馆长。12月24日，他出席了题为《日本人变了吗——冲破“脱”现象》的电视讨论会（飞鸟田一雄、今井彬、山崎正和、草柳大藏、富士电视，1972年1月2日播放）。12月31日，他赴京都探望今东光。是年4月，川端文学研究会编的《川端康成其人与艺术》（教育出版社中心）出版。

1972年

1月5日，正值文艺春秋创立50周年之际，他出席了该社举办的新年社员见面会，并作了一场讲演，由编辑部整理，以《但愿是新人》为题发表在

《诸君》上。1月6日，出席了大都里士兰德新年会（新大谷饭店）。1月13日，原驻日大使费德连柯在堺诚一郎的陪同下来访。费德连柯后来就以这时的印象为基础撰写了《川端康成论》（1978）。同月中旬，为建立“万叶之碑”，他去了樱井市。1月18日，出席了呼吁和平七人委员会。2月25日，表兄秋冈义爱去世。翌日，夫妇俩赴大阪参加葬礼。以后健康欠佳，3月8日患盲肠炎入院做手术，17日出院。4月16日夜，在逗子的玛丽娜公寓的工作室里含煤气管自杀。是年他满72岁零10个月。18日，在长谷的自宅未发讣告亲友而葬埋。5月27日，由治丧委员会会长芹泽光治良主持，在青山斋场举行了日本笔会、日本文艺家协会、日本近代文学馆“三团体葬”。由今东光赠予戒名：“文镜院殿孤山康成大居士”。9月起，日本近代文学馆主办的“川端康成展——其艺术与生涯”，在全国各地巡回展出。10月，创设了财团法人“川端康成纪念会”（理事长井上靖）。11月，日本近代文学馆内开设“川端康成纪念室”。

（川端香男里编，译自《川端康成全集》第35卷，新潮社版）

二 主要作品一览

1919年

《千代》（《校友会杂志》6月）。

1921年

《招魂节一景》（《新思潮》3月号）、《南部氏的风格》（《新潮》12月号）。

1922年

《汤岛的回忆》（未定稿）。

1923年

《林金花的忧郁》（《文艺春秋》1月号）、《男人·女人·板车》（《文章俱乐部》4月号）、《会葬的名人》（《文艺春秋》5月号，后改题为《参加葬礼的名人》）、《南方的火》（《新思潮》7月号，未完）、《向阳》（8月），以及评论《新春创作评》（《新潮》2月号）、《新春新人创作评》（《文艺春秋》2月号）、《三月文坛创作评》（《时事新报》3月）、《最近的批评与创作》（《新潮》8月号）、《余烬的文艺作品》（《时事新报》10月）、《新文章论》（《文章俱乐部》1月号）等。

1924年

《篝火》（《新小说》3月号）、《在空中摇曳的灯》（《我观》5月号）、《蝗虫与金琵琶》（《文章俱乐部》9月号）、《脆性的器皿》、《她走向火渔》、《锯与分娩》（《现代文艺》9月号）、《戒指》、《手表》（《文坛》10月号）、《相片》、《结发》、《金丝雀》、《港》、《月》、《白色的花》（《文艺时代》12月号）、《非常》（《文艺春秋》12月号），以及评论《新春文坛的创作》（《都新闻》1月）、《月评家的气焰》（《文艺春秋》3月号）、《我们如何看待既有文坛》（《新潮》7月号）、《九月杂志小说评》（《时事新报》9月）等。

1925年

《夏天的鞋子》、《落日》（《文艺时代》1、2月号）、《落叶和父母》（《新潮》2月号，其后改题为《孤儿的感情》）、《骑驴的妻子》、《蛙死了》（《文艺时代》3月号）、《死脸》、《人的脚步声》（《女性》3、6月号）、《十六岁的日记》（《文艺春秋》8、9月号）、《海》、《阿信地藏菩萨》、《十二年》、《滑岩》（以上四篇以“短篇集”为题，作为掌篇小说专辑发表，《文艺时代》11月号）、《玻璃》、《万岁》、《谢谢》、《偷茱萸的人》（以上四篇以“第二短篇集”为题，作为掌篇小说专辑发表，《文艺春秋》12月号）、《蓝的海，黑的海》（《文艺时代》），以及评论、散文《文坛的文学论》（《新潮》1月号）、《新进作家的新倾向解说》（《文艺时代》1月号）、《新感觉辩》（《新潮》3月号）、《杂志创作评》（《文艺时代》4月号）、《汤岛温泉》（《文艺春秋》3月号）、《温泉通信》（《文艺春秋》5月号）、《燕》、《伊豆的姑娘》（《妇女公论》6、8月号）、《丙午姑娘赞》（《文艺时代》12月号）等。

1926年

电影剧本《疯狂的一页》（由新感觉派电影联盟拍摄，衣笠贞之助执导）、处女作品集《感情装饰》（收入三十五篇掌篇小说，目录为三十六篇，金星堂出版）、《伊豆的舞女》（《文艺时代》2、4月号）、《近冬》、《儿子的立场》、《龙宫仙女》、《处女的祈愿》、《情死》（以上五篇以“第三

短篇集”为题。作为小说专辑发表，《文艺春秋》4月号）、《祖母》（《文艺时代》9月号）、《她的盛装》（《新小说》9月号），以及评论《掌篇小说之流行》（《文艺春秋》1月号）、《新潮合评会及其他》（《文艺春秋》3月号）等。

1927年

短篇小说集《伊豆的舞女》（收入十篇短篇小说，金星堂出版）、《海的火祭》（《中外商业新报》8—12月连载）、《梅花的雄蕊》（《文艺时代》4月号）、《柳绿花红》（《文艺时代》5月号，以上二作合篇改名为《春天的景色》）、《处女作作祟》、《马美人》、《百合花》、《红丧服》（以上四篇以“第四短篇集”为题，作为掌篇小说专辑发表，《文艺春秋》5月号）、《暴力团的一夜》（《太阳》5月号，后改题为《冰雹》），以及评论、随笔《关于掌篇小说》（《创作时代》10月号）、《（伊豆的舞女）装帧及其他》（《文艺时代》5月号）、《四国纪行》（《纪造》8月号）、《围棋》（《手帖》8月号）等。

1928年

《言人与少女》（《朝日新闻》2月）、《母语的祈愿》（《文章俱乐部》5月号）、《三等候车室》（《一九二八》7月号）、《秋雨的车站》（《时事新报》10月）、《金钱之道》、《穷人的恋人》，以及散文《温泉女风采》（《妇女公论》8月号）、《若山牧水和汤岛温泉》（《周刊每日》11月）等。

1929年

《川端康成集》（作为平凡社版《新人杰作小说全集》的一卷）、《黑牡丹》（《时事新报》1月）、《厕中成佛》（《改造》10月号）、《浅草红团》（《东京朝日新闻》晚刊12月12日至翌年10月连载），以及评论、散文《文艺时评》（《文艺春秋》1月至10月）、《昭和四年小说界的一年》（新潮社）、《说谎与颠倒》（《文学时代》12月号）、《伊豆温泉记》（《改造》2月号）、《伊豆天城》（《周刊朝日》6月）等。

1930年

单行本《浅草红团》（先进社出版）、《我的标本室》（作为新兴艺术派丛书，收入掌篇小说四十七篇由新潮社出版）、《带花的照片》（《文学时代》4月号）、《针·玻璃·雾》（《文学时代》11月号），以及评论《幻想与技巧》（《新潮》1月号）、《走马灯的文章论》（《改造》2月号）、《新兴艺术派的艺术》（《文学时代》6月号）、《昭和五年的艺术派作家及作品》（《新潮》12月号）等。

1931年

《水晶的幻想》（《改造》1月号开始连载）、《浅草之女》（《新潮》2月号）、《炎夏的盛装》（《周刊朝日》6月）、《水仙》（《新潮》10月号）、《落叶》（《改造》12月号），以及评论、散文《艺术派·未来的作家》（《读卖新闻》4月）、《文艺时评》（《朝日新闻》5月、《时事新报》8月、《中央公论》10月、《日日新闻》1月）、《1931年文坛》（《妇女沙龙》12月号）、《1931年创作界的印象》（《新潮》12月）、《伊豆序说》（改造社版《日本地理大系》2月）、《文科生的时代》（《嫩草》8月号）等。

1932年

《川端康成集》（作为《明治大正文学全集》的一卷，由春阳堂出版）。《致父母的信》（《嫩草》1月号）、《抒情歌》（《中央公论》2月号）、《雨伞》（《妇女画报》3月号）、《化妆片口哨》（《东京朝日新闻》晚刊，9月20日至11月10日连载）、《慰灵歌》（《改造》10月号），以及评论，散文《文艺时评》（《新潮》2月和10月号、《改造》3月号、《朝日新闻》4月、《读卖新闻》8月和11月）、《菊池宽氏的家和文艺春秋社的十年间》（《文艺春秋》1月号）、《我家的狗》（《改造》2月号）等。

1933年

短篇小说集《化妆与口哨》（新潮社出版）、《十二岁》（《改造》2月号）、《睡脸》（《文艺春秋》4月号）、《禽兽》（《改造》7月号）、《散去也》（《改造》11月号）、《梦中的姐姐》（《周刊每日》11月），以及评论、散文《文艺时评》（《新潮》4月、6月、7月号、《读卖新闻》11月）、《临终的眼》（《文艺》12月号）等。

1934年

短篇小说集《水晶幻想》（作为《文艺复兴丛书》的一卷，由改造社出版）、《川端康成集》（随笔评论卷，改造社）、《虹》（《中央公论》3月号开始连载）、《水上情死》（《现代日本》8月号至12月号连载）、《浅草祭》（《文艺》9月号至翌年2月号连载）、《门》（《改造》10月号）、《姐姐的和解》（《妇女俱乐部》12月号），以及评论、散文《文艺时评》（《改造》2月号、《日日新闻》7月、《行动》10月号、《朝日新闻》10月）、《关于新人》（《读卖新闻》3月）、《朝鲜舞姬崔承喜》（《文艺》11月号）等。

1935年

短篇小说集《禽兽》（野田书房出版）、《暮景的镜》（《文艺春秋》1月号、《雪国》首章）、《白昼的镜》（《改造》1月号）、《故事》（《日本评论》11月号）、《徒劳》（《日本评论》12月号，以上三篇均为《雪国》续章）、《爱犬平安分娩》（《东京日日新闻》1月）、《舞姬的日历》（《福冈日日新闻》1月），以及评论、散文《文艺时评》（《新潮》1—3月号、《加外商业新报》12月）、《纯粹的声音》（《妇女公论》7月号）等。

1936年

随笔集《纯粹的声音》（沙罗书房出版）、短篇小说集《花的圆舞曲》（改造社出版）、《意大利之歌》（《改造》1月号）、《花的圆舞曲》（《改造》4、5月号）、《芭茅花》（《中央公论》8月号）、《火枕》（《文艺春秋》10月号，以上两篇为《雪国》续章）、《夕照的少女》（《333》12月号），以及评论、散文《关于文学界奖》（《读卖新闻》1月）、《文艺恳谈会》（《文学界》2月号）、《旅愁的日本》（《东京朝日新闻》11月）等。

1937年

《雪国》单行本（由创元社出版）、少年少女小说集《班长的侦探》（中央公论社）、《手球歌》（《改造》5月号）、《雪国》续章）、《牧歌》（《妇女公论》6月至翌年12月号连载）、《少女之港》（《少女之友》6月号开始连载）、《风土记》（《改造》11月号）、《少女开眼》（创元社11月）等。

1938年

《少女之港》（实业之日本社出版）、《川端康成选集》（全九卷；翌年出齐，改造社出版）、短篇小说集《抒情歌》（岩波书店出版）、《插花》（《中央公论》1月号）、《百日堂先生》（《文艺春秋》10月号）、《高原》（《日本评论》12月号），以及评论、散文《文艺时评》（《文艺春秋》2月号、《朝日新闻》10月、11月）、《我写围棋观战记》（《文学界》10月号）等。

1939年

《故人之园》（《大陆》2月号）、《富蒲花》（《东京日日新闻》3月），以及随笔、散文《观战纪》（《木谷·吴三轮大弈战第二局》、《东京日日新闻》2—3月连载）、《美之旅》（《少女之友》7月开始连载）、《关于作文》（《文学界》8月号）、《初秋高原》（《改造》10月号）等。

1940年

《花的圆舞曲》（作为《昭和名作选集》的一卷，新潮社出版）、《川端康成集》（作为《新日本文学全集》的一卷，改造社出版）、《母亲的初恋》（《妇女公论》1月号）、《女人的梦》（《妇女公论》2月号）、《恶妻的信》（《妇女公论》3月号）、《煤山雀》（《文艺春秋》7月号）、《年暮》（《妇女公论》12月号）、《雪中火场》（《公论》12月号，《雪国》续章）等。

1941年

短篇小说集《我所爱的人们》（新潮社出版）、《寒风》（《日本评论》1月号）、《冬事》（《改造》2月号）、《银河》（《文艺春秋》8月号，《雪国》续章）等。

1942年

随笔集《文章》（东峰书房出版）、《川端康成集》（作为《三代名作集》的一卷，河出书房出版）、短篇小说集《高原》（甲鸟书林出版）、《赤足》（《改造》4月号）、《名人》（《八云》第一辑、8月），以及随笔《日本的母亲》（《读卖新闻》10月）、《英灵的遗文》（《都新闻》12月）等。

1943年

《故园》（《文艺》6月号开始连载）、《父亲的名字》（《文艺》5月号至1945年1月断续连载）、《夕阳》（《日本评论》8月、12月号）等。

1944年

《夕阳》（续）（《日本评论》3月号）、《珍珠船》（《读书人》3月号）、《一草一花》（《文艺春秋》7月号）等。

1945年

《生命之树》、《冬曲》（《文艺》4月号）、《朝云》（新潮社10月）等。

1946年

《重逢》（《世界》2月号）、《感伤之塔》（《世界文化》2月创刊号）、《雪国抄》（《雪国》续，《晓钟》第一卷第一期，5月）、《过去》（《文艺春秋》5月号，《重逢》续）、《五角钱银币》、《山茶花》（《新潮》12月号）等。

1947年

《续雪国》（《小说新潮》，至此，最终完成了定稿本）。《反桥》（《风

雪》别册、10月)、《梦》(《妇女文库》11月号),以及随笔《哀愁》(《社会》10月号)、《我所喜欢的文章》(《白鸟》11月号)等。

1948年

《雪国》定稿本(创元社出版)。《川端康成全集》(全十六卷,至1954年出齐,新潮社出版,各卷后记结集出版《独影自命——作品自解》)。《秋雨》(《文艺往来》1月创刊号)、《未亡人》(《改造》1月号)、《再婚女人的手记》(《新潮》1月号至8月号断续连续,后改题为《再婚的女人》)、《红梅》(《小说新闻》4月创刊号)、《少年》(《人间》5月、8月、9月、10月、12月号,翌年3月号连载),以及随笔《生死之间的老人——审判战犯旁听记》(《读卖新闻》11月,后改题为《东京审判的老人们》)等。

1949年

随笔集《哀愁》(细川书店出版)、《阵雨》(《文艺往来》1月号)、《噪鹬》、《夏与冬》(《改造文艺》1月第三辑)、《住吉物语》(《个性》4月号,后改题为《住吉》)、《千只鹤》(5月至1950年12月,在《读物时事》、《文艺春秋》等杂志上连载)、《山音》(5月至1954年4月,在《改造文艺》、《群像》等杂志上连载),以及评论、随笔《为了保卫和平》(《东京朝日新闻》3月)、《红蜻蜓名作童话集》序(10月)等。

1950年

《天授之子》(《文学界》2月号)、《水晶之玉》(《文学界》3月号、《天授之子》续)、《虹》(《妇女生活》3月至翌年4月号连载)、《舞姬》(《朝日新闻》12月12日至翌年3月31日连载)等。1951年

《舞姬》单行本(朝日新闻社出版)、《项链》(《新潮》1月号)、《玉响》(《文艺春秋》别册第21期),以及评论《关于〈浅草红团〉》(《文学界》5月号)、《我的信条》(《世界》8月号)等。

1952年

《千只鹤》单行本(筑摩书房出版)、《岩上菊花》(《文艺》1月号)、《日兮月兮》(《妇女公论》1月号至翌年5月号连载)、《月下之门》(《新潮》2月至11月号连载)、《白雪》(《文艺春秋》2月)、《富士初雪》(《大众读物》12月号),以及评论、散文《新文章论》(《文学界》4月号)、《关于〈嘲笑死者〉》(《文艺》11月号)等。

1953年

《川端康成集》(作为《昭和文学全集》的一卷,由角川书店出版)、《川端康成集》(作为《长篇小说全集》的一卷,由新潮社出版)。《百日堂先生》(《新女苑》1月号)、《河边小镇的故事》(《妇女画报》1至12月号连载)、《水月》(《文艺春秋》11月号),以及《吴清源谈棋》(《读卖新闻》8月至12月连载)、《吴清源的印象》(《读卖新闻》3月)等。

1954年

《吴清源谈棋·名人》单行本(文艺春秋社出版)、《川端康成集》(作为《日本少年男女名作全集》的一卷,由河出书房出版)、《湖》(《新潮》1月至12月号连载)、《东京人》(《北海道新闻》、《中部新闻》、《西日新闻》,5月至翌年10月连载,共五百零五回)、《离合》(《知性》8月号),以及散文、随笔《古贺春江和我》(《艺术新潮》3月号)、《伊豆之旅》(中央公论社,10月)等。

1955年

《川端康成集》（作为《献给少年男女的现代日本文学》的一卷，由东西文明社出版）、《川端康成集》（作为《现代日本文学全集》的一卷，由筑摩书房出版）、《东京人》（四册，新潮社出版）、《一个人的生存》（《文艺》1月至1957年1月连载）、《故乡》（《新潮》9月号）、《多年生》（《大众读物》4月号）、《编造梦境的小说》（《文艺春秋》5月号）等。

1956年

《川端康成选集》（全十卷）和《生为女人》单行本（新潮社出版）、《晚霞》（《中央公论》1月号）、《雨滴》（《新潮》1月号）、《邻居》（《小说新潮》1月号）、《生为女人》（《朝日新闻》3月至11月连载，共二百五十回）等。

1957年

《微风吹拂的路》（《妇女公论》1月—4月连载），以及评论、散文《东西方文化的桥梁》（《读卖新闻》1月）、《罗马的假日》（《朝日新闻》4月）、《巴黎的模特儿》（《朝日新闻》）、《欧洲》（《新潮》8月号）等。

1958年

《川端康成集》（作为《新选现代日本文学全集》的一卷，由筑摩书房出版）、《弓浦市》（《新潮》1月号）、《街树》（《文艺春秋》1月号）等。

1959年

《川端康成全集》（全十二卷，1962年8月出齐，新潮社出版）。长期作家生涯，头一次全年没有发表一篇小说。

1960年

《睡美人》（《新潮》1月至翌年11月连载），以及随笔《菊池先生和我》（《每日新闻》3月）等。

1961年

《川端康成集》（作为《日本现代文学全集》的一卷，由讲谈社出版）、《川端康成集》（作为《昭和文学全集》的一卷，角川书店新版）、《湖》单行本（有纪书店出版）、《美丽与悲哀》（《妇女公论》1月至1963年10月连载）、《古都》（《朝日新闻》10月至翌年1月连载），以及散文《岸惠子的婚礼》（《风景》1月至5月，7月至9月号连载）等。

1962年

《秋雨》、《信》、《邻居》、《骑马服》、《树上》（《朝日新闻》11—12月）以及散文、随笔《自夸十讲》（《每日新闻》8月）、《落花流水》（《风景》10月至1964年4月）等。

1963年

《在人间》（《文艺春秋》2月号）、《一只手臂》（《新潮》8月号至翌年1月号连载）、《喜鹊》、《不死》、《月下美人》、《地》、《白马》（《朝日新闻》7—8月）等。

1964年

《川端康成短篇全集》（讲谈社出版）、《川端康成集》（作为《现代文学大系》的一卷，由筑摩书房出版）、《浦公英》（《新潮》6月号至1968年继续连载，未完）、《久违的人》（《朝日新闻》11月）等。

1965 年

《王响》（《小说新潮》9月号至翌年3月连载，未完）。

1967 年

《一草一花》（《风景》5月号至1969年1月继续连载，共二十一回）。

1968 年

《秋野》（《新潮》12月号）、《我在美丽的日本》（《朝日新闻》等各大报，12月6日）等。1969 年

《川端康成全集》（全十九卷，新潮社出版）。是年没有发表一篇小说。散文《夕熙的原野》（《新潮》1月号）、《美的存在与发现》（《每日新闻》晚刊，5月）、《日本文学之美》（《每日新闻》，9月）。

1970 年

《长发》（《新潮》4月号）、《竹声桃花》（《中央公论》12月号）。

1981 年

为纪念川端康成逝世十周年，新潮社出版新版《川端康成全集》（全三十五卷，另增补两卷，凡三十七卷）。

（根据作家自作年谱和川端香男里、长谷川泉等各家年谱编写）

三 参考书目

- 《川端康成全集》（三十七卷本）
新潮社 1981 年—1984 年版
- 长谷川泉著《川端康成论考》
明治书院 1984 年三订版
- 进藤纯孝著《川端康成传记》
六兴出版社 1976 年版
- 中村光夫著《川端康成研究》
筑摩书房 1978 年版
- 林武志著《川端康成研究》
樱枫社 1976 年版
- 长谷川泉编著《川端康成作品研究》
八木书店 1969 年版
- 福田清人、板垣信著《川端康成——人与作品》
清水书院 1978 年版
- 川端文学研究会编《川端康成》
教育出版中心 1974 年版
- 日本文学研究资料刊行会编《川端康成其人与艺术》
有精堂 1976 年版
- 长谷川泉著《川端文学的机制》
教育出版中心 1984 年版
- 长谷川泉著《川端文学之妙味》
明治书院 1973 年版
- 长谷川泉著《对川端文学的视点》
明治书院 1971 年版
- 长谷川泉著《川端康成——爱·美·死》
妇女之友社 1978 年版
- 鹤田欣也著《川端康成之艺术》
明治书院 1981 年版
- 林武志编《川端康成》
角川书店 1982 年版
- 田久保英夫等著《川端康成》（群象日本作家 13）
小学馆 1991 年版
- 吉村贞司著《川端康成——美与传统》
泰流社 1979 年版
- 长谷川泉、鹤田欣也编《〈雪国〉之分析研究》
教育出版中心 1985 年版
- 长谷川泉、鹤田欣也编《〈山音〉之分析研究》
- 川端康成研究会编《川端康成研究丛书》（全十卷）
教育出版中心 1977 年版
- 川端秀子著《回忆川端康成》（全集附录）
新潮社 1981—1984 年版
- 川端秀子著《与川端康成在一起》

新潮社 1983 年版
风崎义惠著《美的传统》
弘文堂 1940 年版
西田正好著《日本美的网络》
雄山阁 1976 年版
高桥新吉著《禅与文学》
宝文馆 1970 年版
加藤周一等著《日本人的生死观》
岩波书店 1981 年版

