

日本问题译丛



日本问题译丛

(第二辑)

吉林人民出版社

吉林人民出版社出版 吉林省新华书店发行
长春市印刷厂印刷

*

787×1092毫米16开本 7印张 149,000字
1979年8月第1版 1979年8月第1次印刷
印数：1—6,000册
书号：3091·453 定价：2.80元

目 录

昭和五十三年文学·····	川村二郎 (1)
——炼狱的作者们	
现代小说的解放和重建·····	伊东一夫 (12)
日本战后派文学·····	本多秋五 (20)
井上靖的文学基调·····	岩谷大四 (37)
安部公房与先锋派文学·····	森川达也 (43)
我的战后史·····	大冈升平 (49)
川端文学的构成·····	太田三郎 (54)
——关于联想的作用	
石原慎太郎的《太阳的季节》·····	小田切秀雄 (62)
——“高速发展”中的文学，一场小争论的回顾	
小岛信夫的土俗风格和近代生活·····	江 藤 淳 (69)
处于医学和文学之间的地位·····	高桥英夫 (79)
——论加贺乙彦	
横沟正史·····	中岛河太郎 (85)
司马辽太郎·····	奈良本展也 (90)
苏联对日战略·····	(95)
日本北方领土资料选译(续)·····	(100)

昭和五十三年^①的文学

——炼狱的作者们

〔日〕川 村 二 郎 作

张光珮、刘光宇 译

回顾过去一年的文学创作，总的感到这是轮廓和色调都不很明朗的一年。

突出感到的一点，是这一年中未能看到引人注目的新人的活跃。

打棒球的人常说，新选手第二年就会倒运。那些获得新人之王称号的选手，往往第二年就会碰壁，不能取得预期的好成绩。他们开头总是天不怕地不怕莽莽撞撞地东奔西突。然而仅仅靠莽撞，一个人的精力是难以支持下去的，如果要想有节制地有效地控制和合理使用有限的精力，往往就会感到自己经验不足，显得忙乱和缺少办法。

文学创作有时也会出现这种情况。虽不一定一下子就陷入一蹶不振的境地，但由于一上阵就战果辉煌，而后来的水平尽管未有明显的大幅度的下降，可是同最初给人以战果辉煌的印象比较起来，就会显得令人不甚满意了。托马斯·曼^②在霍夫曼施泰尔^③逝世时说过这样的话：如果他只留下少年时代的诗歌和散文就夭折了，他可能就会象上帝一样受到人们的尊敬。人们对这种说法会感到惊异和反感，认为它说得太刻薄了。但是，每当天才出现之后，社会的人们就会投以刻薄的眼光，这似乎也是难以避免的。

托马斯·曼讲了这样刻薄的话。而 he 自己在漫长的文学生涯里，究竟创作出多少作品超过了他二十九岁时写的《布丁勃洛克一家》和其他一些作品呢？就一般情况来说，作家最终是难以超过自己的处女作的。这样看来，这种刻薄的说法也就没有什么值得大惊小怪的了。

然而，有一种与此相似，但又有着微妙差别的说法：“作家往往会返回到自己的处女作去。”这并不是说重复地写同一事物。可是，就大体而论，也许可说是同一事物的再现。青年时代，有青春之花，而上了年纪以后，则有老树之花。这种现象被人们认为是艺术创作的一种理想境界。可是，谁也不可能在自己一生中的各个时期如此恰到好处地

① 译自日本《文学界》杂志，1979年新年号。——译者

② 托马斯·曼，1875~1955年，法国小说家。——译者

③ 霍夫曼施泰尔，1874~1929年，奥地利新浪漫派诗人。——译者

开放出花朵。不如说，能够在各个时期都开放出恰当的花朵，这只不过是个技巧的熟练程度问题。可以说，那种认为在任何时候都能恰当地开出艺术之花的说法实在是太轻巧了。所谓回到处女作的问题，如果从实际出发认识问题的话，与其说是青春使生命之花开放，莫如说，青春本身是得天独厚的东西。因此，如果要想回到处女作去，无非是努力使自己创作处女作时那种凭感性进行创作的经验转而凭理性进行创作罢了。如果说再现这就是再现。但是就在这种再现的过程中，将会发生多少潜在的意识格斗，浪费多大的精力啊。每当想到这一点时，便对人类自我表现的文学创作需要付出的代价之大产生一种不寒而栗的感觉。

上面的开场白似乎有些累赘，其实，我之所以提起“年华之花”，是因为在去年的文学创作中曾见到不少美丽的艺术之花。中上健次的《枯木滩》应列为第一名，这篇充满活力的杰作和三田诚广的《我是什么》、高桥三千纲的《他的初恋》等作品，都闪烁着青春的光辉，耐人寻味而又给人以一种惊喜交集的感觉。可是，今年的作品则没有使人产生更多的惊奇之感。

世阿弥^①强调“青春之花”不是“真花”。而我却认为不能以他的这种看法去解释像《枯木滩》那样的作品。《枯木滩》无疑是“真花”。如果这还不算“真花”，那么，在近几年的展望中，想要发现名副其实的成果，恐怕也是极困难的事吧！只要不把“年华”和“真”看成是势不两立的东西，那么，就应该承认，《枯木滩》的“真”正是由于“年华”的力量而得以表现出来的。

总的说来，给人的感觉似乎是过分依赖“年华”的力量。以单行本而论，无论是短篇集《化妆》也好，还是报告文学《纪州·树之乡·根之乡故事》也好，都是饶有趣味的作品。但是，严格地说，这些作品都不是今年创作的。再说杂志，首先应该提到的是以《宇津保物语》为题材的可称之为变奏曲的一系列作品。例如从《北山的宇津保》（《海》一月号）到《喷泉》（《海》十二月号）等作品。可是，《喷泉》能否称为这类作品的结束呢？如果要继续写下去的话，看来还可以无限地继续写下去。说到这里，同样会使人想到：那种在题材上与写王公贵族生活迥然不同的作品，即描写生活在现代社会下层的男女之间淳朴、纯洁的爱情生活的作品，如《赫发》（《文艺》五月号）和《水女》（《文学界》十一月号）等，这些作品作为连载小说来说，将会继续写多长啊！

所谓过分依赖“年华”的力量，就是这种连续性的印象。给人的印象是过分凭兴趣进行创作。当然，这并不是由于肉体的生理要求所驱使，从而把自己的身体投入无意识的快跑之中。中上先生在某次谈话时，对在《化妆》中收入了十二部短篇感到高兴。他流露出带有自我反省意味的感想说道：回想在《今昔物语》和《日本灵异记》里，都分别收入了五十部和一百部短篇。相比之下，现在只收入十二部就高兴这是不应该的。不消说，这种反省哪里是什么谦虚，实际上隐含着一种抑制着的惊人的狂妄和自负。这就是妄图在一举粉碎近代小说规范的基础上，表现自己的文学野心。之所以说无意识

① 十八世纪日本室町初期著名“能乐”作家。——译者

的道理是没有的，是因为这种野心来源于小说对历史的直接的观察。这一事实充分证明了这位小说家具有卓越的批评能力。即或如此，想和《今昔物语》的作者相较量，这对现代的小说家来说，简直算唐·吉訶德式的愿望。中上先生不会不知道这一点的。正因如此，就要求做到，即使是勉强的，也要不顾肉体生理的限制，拚命地、不顾一切地以类似的语言、类似的题材进行创作。这与其说是雄壮，毋宁说近乎悲壮。

那种依靠“年华”的力量进行的创作，由于感到背后有些议论，因此，有时候看起来很可怜，这是在所难免的。

如果说中上健次热衷于突破旧意识的框框，那么，高桥三千纲的认识则仍然处于难以确定的状态中。这并不是说高桥是无意识的作者，如果这样说，很可能成为过分的赞美之词了。他连续发表了《九月的天空》（《文艺》一月号）、《二月的行踪》（《文艺》九月号）和去年的《五月的倾斜》三部作品。这几部作品都是笔调明朗的“青春小说”，但是，作者究竟是以怎样一种轻松的情绪创作的，这使人难以捉摸。总之，读后使人产生急不暇待的心情。这种地方读者即使没有觉察到，也无关紧要，勿需过苛要求。也就是说，还有一种写法是，把自己内心真正的痛苦掩盖起来，读者看到的都是另一副面孔。不过，如果这种写法也会使读者受到感动的话，那么，可能也仅限于如下情况：作者即使心碎也不在作品中露出痕迹的决心，终于掩盖不住，而在作品中表现出来了。我们可以从高桥先生有时的发言中来揣测他的这种决心，换言之，似乎是一种审美主义者的决心。但是这种决心读者只能从作品的细枝末节中才能察觉到。如果说这一点是新颖之处也可以，但并非没有从这里产生不稳定的意识的魅力。可是，对于作者来说，确确实实寄予很大希望而写的那部大作《葡萄园》（《群像》八月号），终于未能跳出单调的美国生活记录的所谓平面描写的框框。因此，我不能不认为这是由于作者对作品的意识以及意志缺乏明确方向造成的。

说到三田诚广，只能说，在去年，他的成绩不佳。《二十七岁》（《文艺》一月号）给人的感觉是：仅是给以前写的自传式的作品暂时作了总结。此外，无论是《如何是好》（《文学界》三月号）或《我算是个什么》（《文学界》八月号），都只不过是以前以风俗素描的手法反映了近乎智力低下的当代学生的生活状况。标题庸俗而又小里小气，就象没有任何讽刺地渗透到作品中去似的。《我是什么》正因为具有讽刺的锋刃，给读者留下了深刻的印象。这些印象是：智力低下的少年有他自己的青春，愚蠢的人也有他自己愚昧的生活趣味。可是，仔细考虑一下，这种成功就象哥伦布的鸡蛋一样，也许是不会重复的。为了使标题的意义不致停留在“应时之花”上，如果要使用讽刺手法，就希望作者更彻底更自觉地使用这种手法。具体地说，就是把弱者的恶意更充分地暴露出来。

从年龄的角度看，属于旧人范围之内而又新登上文坛的作者的一些作品，可以使人憾感。高桥揆一郎的《拜木偶》（《季刊艺术》44号）、《伸予》（《文艺》六月号）堪称今年的重要收获。每篇都以愚昧无知的女性为主人公。这些愚昧的女性都被描写成任凭自己愚昧下去的非常可怜而又可悲的人。对周围事物观察力的平衡，使人有一

种循规蹈矩之感。即作者是满怀着同情心来观察主人公的。如果这种同情心过份了，眼睛就会湿润，结果使本来应该看得清的地方也看不清了。反之，如果想看清问题实质的意念过于强烈，那么，作品就很可能变成单调的、毫无感情的自然主义小说。无论哪种倾向，如果搞不好的话，都难免成为感伤的作品。说高桥先生的作品中没有感伤的成分，那是没有理解他的作品。这种感伤的成分，虽然笨嘴拙舌的甜言蜜语使人感到腻烦，但是我认为它却能起到使那种题材索然无味的作品稍微带一点甘美味道的作用。

中野孝次写了《啊！雪年》（《文艺》三月号）、《麦子熟了的时候》（《文艺》八月号），完成了从前年开始写的《鸟屋的日日夜夜》自传体三部曲。我认为把它叫作长篇也行，但在单行本上却写着《第一创作集》。这部小说的主题是写一个出身于木匠家庭的少年，经过艰苦奋斗考入战争时代的高级中学的故事的。如果不继续写主人公的入伍、军队生活和战败后复员的高中生活等内容的话，的确不能算是一部有头有尾的教养小说。但是，现在这种写法，三部中的每部分是否都能独立成章呢？我认为很难说它的每部分都各自具有相对的鲜明的轮廓。在结构上不能否认存在着不完善之处。更进一步，可以提出这样的疑问：这能否算小说体。描写童年时代的第一部，有浓厚而细腻的生活气氛，但是，在第二部和第三部中，这种气氛不是逐渐变得淡薄，甚至看不出来了吗？尽管如此，在作品中，始终可以听到一种真挚的发自内心的声音，这是毫无疑问的。一般的现代小说，出于某种羞耻感，回避直接描写或者出于其他种种顾虑而不敢吐露出来的声音，在这部小说里，却以一种真正朴素、清彻的声音表现出来了。即使从概念上把它叫作“进取心”或“出息发迹哲学”，也说明不了什么问题。我这样说，是因为这种概念和定义只是在反省和总结的领域中才能生效，而不能解释这种声音的发源地——从自然的深处提出问题。

田中小实昌应属于所谓纯文学领域内新登上文坛的一类作家。从年龄看，他是旧时代的人。但是，说实在的，作为文学家来说，他已做出了可观的业绩。他写了几部别具一格的短篇。特别是以一个士兵到中国大陆从军的经历为基础而写的《北川给我的》（《海》三月号）、《岩盐袋》（《海》六月号）等作品，要想找出语调与它相同的其他作品来进行比较是困难的。可是，这部作品在以下方面给人的印象是深刻的。即以一种使人听了一遍就难以忘却的语调来描写战争中的人物形象，这可称为不善于谈吐的饶舌的语调。这种战争中的人物，简言之，是悲惨的，但是，说话的人丝毫没有表现出认为他们是悲惨的神态。好像一边低头自语似地在那里说“这是当时的人”，一边又露出一副生硬的作报告的表情。实际上，这说不上是悲惨。如果说是悲惨，那么，由这个词儿煽动起来的情绪，就有可能在作品滥用被害啦、加害啦、责任啦、犯罪啦等词儿的时候，使人感到莫名其妙。作者并不是不知道应当在什么地方使用这类词儿。毋宁说，正因为非常清楚这一点，为了不被这些词儿束缚住，影响对人物本来面目的刻画，所以才用一种吞吞吐吐、低着头、小声讲话似的写法。当然，这种写法稍微过分一点，就会给人以一种作者在那里令人厌恶地摆架子的感觉，或者认为作者自以为是，孤芳自赏。作

者正是在这二者之间巧妙地走着钢丝，从而使作品具有某种难以言状的魅力。

从作品内容这个角度来分析，如果要举出那种上了年纪而又新登文坛的作者的作
品，那么，我认为中村昌义的《深渊里的声音》（《文艺》七月号）这篇作品的主题是
最合适不过的了。它是以战争罪犯一家的毁灭为主题，以父亲和儿子为作品的主人公的
一部作品。他试图对这一主题进行再次探索。因此，读过以前他写的《寂静的一日》及
其他作品的读者，是会有重复的感觉的。但正因为如此，就更能使人认识这一主题的
重要性。也就是说，作品通过作者生动、紧张的描写使人了解到在绝望的战后社会中挣扎
的人们的生活。上面所谈到的田中先生甚至不用“悲惨”二字形容战争，而中村的文章
则与此不同，这可说是两人在风格上的区别。也可认为是田中个人的特点，他不愿用这
种形容词勾起某种悲伤的气氛。而中村则不愿采纳世俗的观念，他始终抓住在当时情况
下人物本来的面貌。这样一种指导思想就使得这部作品充溢着生活气息。

丸元淑生的《到秋月去》（《海》十月号），是描写一个农村少年战败前后生活的
作品。作品赞美了农村那种极其恬静的生活环境。一般说来，一个人到了一定的年龄，
在某种程度上已经投身于波澜起伏的人生，当他回首少年时代的生活时，当时的情景常
常会勾起他美好的怀念之情，这是极其平常的事。如果从这个意义上说，不论少年时代
的回忆是多么恬静和甜蜜，似乎也没有值得特别一提的必要。但是，这部作品描写的少
年时代的背景却是处在缺粮、空袭、妻离子散的时代，是一个穷困和死亡时时威胁人们
生存的时代。作品的少年主人公正是在这种环境中拼命地挣扎着。《悲惨物语》和《揭
露物语》都是根据这些材料写成的，这当然也可说是不足为奇的。正因如此，就能使人
感到作品描写的恬静风格本身就应当算作一种美德。

我之所以挑剔年轻的新人的缺点，说实在的是因为作为评论者的我对未来抱着希望。
换句话说，是因为我对人类的命运的关切。如果不是为着这个目的，我只需要瞪着眼，
随便说一句“你们这些毛头小子，乱七八糟地胡说些什么呀？”然后，好好考虑一
下怎样把自己的余生安排得更有意义一点不就可以了吗？幸而，我还没有把自己生命
的价值看得过分重要。同时，出于对人类前途的关心，我也不希望后代对前辈的经验一无
所知。年青人也许会理直气壮地说“谁管你什么战争经验之类的事！”我认为他们有这
种想法是很自然的也是理所当然的。总而言之，对战争有亲身体验的人，似乎总有些心
胸狭隘，总是感情用事地想使读者掉眼泪。这样，常常就不能冷静地考虑问题，想到哪
里就谈到哪里，不免话说得过多。因此，敏感的年轻人就认为这是作者企图强加给他们的
感情，他们有这种看法也是很自然的事。话虽如此，可是，当这些有战争经历的人在
自己的作品中唠唠叨叨地叙述某个战争年代，人们的思想如何被束缚和禁锢时，在这
里，就反映出普遍的人的求生的本能。如果完全看不到这一点，除了说明人的迟钝外还
能说明什么呢？作为同这些作家曾经生活在同一时代，有着共同经历的我来说，我认为
对于那些大声揭露战争的罪恶和表达被害者的痛苦心理，甚至以此为自我满足的作品不
看也行。但是，我从内心里希望，如果有可能的话，还是请那些属于另一时代的人们也

倾听一下上面所提到的那种低微、冷静的声音。

谈到调子低沉的问题，在今年的作品中使我感受最深的低调作品应该算是林京子的连载小说——《舶来琉璃》（《群像》二月号载完）。从表面看来，这位作者似乎生性残忍，对人的生理上、心理上的变态与创伤十分敏感。这种倾向在《昭和二十年的夏天》（《文学界》八月号）和《烟》（《群像》八月号）这类描写家族生活情况的短篇中表现得尤为突出。不过，认真考虑一下，从作者的角度来说，并不是什么残忍的问题，也许只不过是当时耳闻目睹的景象如实地再现出来罢了。这种观察问题的方法也可以说是严峻的现实生活所造成的吧！因为她在少女时代，曾亲眼看见过毁灭世界的原子弹爆炸那一瞬间的情景，这种惨况在她的脑海中留下了难以磨灭的印象。以后，她便不能不以当时那亲身体验的角度去观察问题了，这是完全可以理解的。如果作者不能忘却当时的强烈感受，为了表现战争年代中惨不忍睹的情景，那么，作家头脑中那些不能忘怀的记忆就会促使他把被害者的全部思想感情写到作品中去。这样，写出来的东西不能不充满哭泣声和咒骂声。又由于作者坚持“曾经发生过的事情就是事实”的观点，因此，每当她像揭旧伤疤似地不厌其烦地述说这一切的时候，这种看法就顽固地表现出来，甚至达到了难以抑制的地步。在以原子弹和战争的回忆为题材的这篇连载中，如果全然没有伤感与悲叹，没有暴露，那就简直是毫无意义的胡扯。不过，从某种意义上说，在其他场合中，她那似乎残忍的犀利目光却和上述伤感的情调互相抵销，从而变成一种潜在的感伤情绪。同时，她的眼光似乎也不象过去那样锐利，反而变得柔和起来。因此，从整个作品来看，便产生了一种感人至深的魅力。

古山高丽雄的连载小说《点鬼簿》（《季刊艺术》四十七号载完），从标题来看就很特殊。这篇小说与林先生的连载小说也有类似之处。它给人留下印象最深的是，对死者既非悼念也非表彰，更非借此来为自己唱赞歌。它只不过将那些曾经生活在作者身旁并已逝去的人们的名字一一载入书中而已。古山先生列举的死者名字不仅限于战争的牺牲者，无疑，这些人和作者一样，都曾度过了战争年代。仅凭这一点，恐怕就有留下姓名的资格吧！德国的一位战后作家诺萨克曾经这样说过：“幸存者的义务是把自己看到的事情记录下来。”古山先生的不少作品本来应该叫做小说，但他却故意地名之曰“报导”。林先生和古山先生的作品也正是这种幸存者的报导。

前不久，在讨论文学界状况的时候，有人以一种对文学界担忧的语调说：“现在露头角的都是些老一辈中新登上文坛的人。”可是，一旦年轻人大量登场时，“新人文文学奖”的评奖者们却发牢骚说：“最近，尽是些二十多岁的年青人，这可不麻烦了吗？”不管怎么说，年青人从表面看来是挺不错，而从表面看来挺不错，这对文学说来，当然并不是坏事。上面已经说过，我是尊重战争幸存者们的报导的，可是，也没有必要再加上一句话说：“只有他们就行了，甚至只应该有他们”之类的话。也就是说，在整个生命的持续过程中，有关各个人命运的报导是有意义的，但如果把这种报导绝对化，那就会使整个生命的发展过程被完全割断。而另外一些很年轻、没有生活经验，然而才美外现的

新一代人，如果要他们沉默不语，那么，诉说过去沉痛教训的声音恐怕就要逐渐地销声匿迹，没得到任何反响就消逝了。

因为年轻人缺乏经验，往往能发生一种本能的闪光。这种闪光在人的一生中仅有一次机会，是一个人在青年时期的一种生理上的必然产物。问题在于如何把这种闪光的亮度提到与他的作品高度相适应的水平。如果以这种观点来评价作品的话，那么，中泽桂的《海之冥想》（《群像》六月号）应该算是在今年的新人中最受欢迎的一部作品了。这篇作品表现的恰是一个二十来岁的少女的心理，所写的内容没有超出这个范围。因此，可以认为它描写的是人生中一个带普遍性的阶段。在这部作品中，既没有描写那种把自己装着成年人样子的少女或者由于自以为是成年人，就故意踮起脚走路，把脚尖翘起来的那种装腔作势的姿态，也看不到由于生理发育带来的特有的媚态，说话时斟酌句，故意装出口齿不清等等娇柔造作的描写。当然也可以认为这种踮着脚走路，装腔作势和撒娇的媚态，都是青春时期生理表现的结果。但是，如果作者对这种生理特点不主动而有意识地去了解，那么，就连以这种内容来写作的起码条件也不具备了。

尽管装腔作势、娇柔造作，青年人却往往喜欢这种作品，并且想美化它。这是属于城市姑娘的打扮方式，而如果以城市姑娘的打扮方式为标准来衡量的话，那么，中泽先生的作品却有着过于浓厚的农村姑娘的质朴和率直吧！总而言之，如果作品在本质上缺乏直率，是不可能成为一部优秀的文学作品的。

虽然如此，无经验和率直却都是很不容易做到的。我之所以这样说，也是因为：那些经验不足的人，动不动就用夸耀自己学问高深的习气来掩盖自己的心虚；或者反过来，认为只要表面谦虚点就行了，因而表现出不必要的过份谦卑，连举止都非常拘束。这些都是自我表现欲强的人（凡是想写作品的人，都是自我表现欲强的人）。这是一般作者在开始创作时，极常见的一种表现。

还可以看出，每个作家都曾有过艰辛的经历。例如：抽象派小说啦，空想派小说啦，一般都是按照以下形式进行创作的。就是首先假设一个现实生活中不可能发生的事件，然后根据这个思路，将作者自己的设想注入作品，展开情节。毫无疑问，有这种倾向的作品，不是昨天或今天才开始流行的，它已形成了一种固定的体系。不过，不管怎么说，对于那些还不完全了解现实生活，而脑子里却充满着空想的青年说来，这也可算是写小说的一个极好的构思吧！我认为石原悟的《不流的河》（《文学界》六月号）和《洪水》（《文学界》八月号）就是巧妙地运用了这种构思的作品。以上两篇都是以非现实的谋杀事件和伤害事件作为故事的主体。如果按故事情节的发展一直写下去，最后将会故意写成那种情节极其复杂、类似高级变形推理小说的东西。而且，实际上，读者在看完小说以后，作品中的人物形象根本没有留在读者的记忆中。到底这位作者除了追求故事情节和构思新奇之外，还有别的什么兴趣呢？读者如果提出这样的问题，恐怕也有理由的吧！但是，如果这么分析作品，有人会反驳说，就连鲍洛赫斯也从不注意生动地描写作品中的人物。我这么一说，也许有人会认为在议论“新人奖”的时候，拉出鲍

洛赫斯，不管怎么说，这也是小题大作了。可是，一方面打算将一切人的特点集中在一个人身上，另一方面，又要想揭开人生存在之谜，这种好象用瞎子作见证人的办法，对于任何倾向于空想或者形而上学幻想的作者来说，都是有启示的。尽管不知道石原先生是不是从鲍洛赫斯那里学来的，但是，他的作品中，那种以否定人类来表现人类存在的抽象化意图确实是始终存在的。

谈到抽象的兴趣，松浦理英子的《葬礼的日子》（《文学界》十二月号）中也有不少有趣的地方。这部作品的主题，可以看做是解决自我与自我的“化身”之间的相互关系，亦即解决自身内部分为二元化的相互间的争执问题。这部作品以它内容的奇特而引人注意。可是，如果从主题应当通过故事情节表现出来这个角度来考虑这部作品的话，那么，这部作品出现缺点的原因不是别的，正是因为作者自己缺乏现实生活经验（虽然原因可能不仅限于此）造成的。也就是说，石原先生的作品，好象是个大头小身子的人，即使他把大头描写得很成功，我们却为那隐约可见的支撑着大脑袋的细弱的腿而担心。一般说来，在写空想小说一类作品时，这种弱点是难以摆脱的。如高城修三的《黑色大厅》（《文学界》四月号）、《满愿》（《新潮》八月号）和增田瑞子的《单身牢房的钥匙》（《新潮》二月号）、《樱寮》（《新潮》八月号）等等。这些作品的优点姑且不谈，仅就上面所提到的弱点来看，却不能不令人感到沮丧。

但是，即使在这些有着抽象倾向的作品中，使人能够愉快地看下去的还是那些有经验的作者们的作品。我认为其中日野启三的从《空室》（《文学界》一月号）这篇文章开始写的连载短篇应算是最好的幻想作品了。这些作品从表面看来，开始采用的都是私小说和身边杂记一类的写法，然后逐渐以一种异乎寻常的气氛笼罩了整个场面。最后，就表现出一种可称之为溶解个性的整个生命的景象。不同的作品有其各自的特点，有的小说很快就将结局交待出来了，也有些作品使人感到稍有些怪诞趣味。不过，我们可以清楚地看出：至少作者的目的并不是想要写可怕的故事，而是想通过写这种故事对现实生活作新的解释。同时，也可以看出作者是具有足以达到这一目的的能力的。所谓能力，在这里就是指能够准确地把握现实生活的表现力。而这种表现力固然需要才能，不过，据我揣测，正和作者过去写的私小说性质的作品一样，在相当丰富的生活经验的基础上才写出来的。我并不是说只要有经验就行了，而是想说，所谓反现实主义的表现，如果抽掉现实主义，就很难表现了。

我再三提出这一问题，并非因为作品抽象化的倾向最近突然变得明显起来。今年的作品中，高桥孝子的《秘密的仪式》（《群像》四月号）、畑山博的《冬天的须佐之》（《群像》二月号）、黑井千次的《冬天的信》（《群像》五月号）和《夏天的生物》（《海》十一月号）等等，就反映出中坚作家已经把他们的注意力集中在这种倾向上了。不过，这也没有什么可吃惊的。如果把丸山健二的《祭祀》（《新潮》五月号）和野吕帮畅的《鞋》（《文艺》七月号）等作品与三木卓的《迁居》（《文艺》十月号）等作品排列起来作一比较，这种倾向的轮廓就会更加鲜明。当然，只有在群众团体

中，才可能发现在同一倾向内部，全部作品的倾向都一致的情况。因此，在高桥先生对密教式的灵与肉的神秘的探讨和畑山先生借童话形式讽刺现代文明时，两者无论在气质或由作品唤起的情绪上，都能作到迥然不同。可以说，黑井先生那无休止的冗长叙述和丸山先生的好象在不断地按照相机快门似的高效率，使人眼花缭乱的不同风格方面，距离相差愈来愈远了。即使如此，他们都力图透过表面现象，抓住本质，透过生活的表象，探索实质，亦即准备从各个角度反复地去把握生活的空间。在以上共同意志的基础上，不难找出上述作品的共同点。如果认为高桥先生最接近非现实的极端，丸山先生则最接近另一方现实的极端，这是任何人都看得清楚的。应该说，两种极端尽管错综交织，但是，作品中的任何场合都仍然保持各自的倾向，这同样也是千真万确的事实。这种情况，要说是一种暧昧，就会使人感到有一种暧昧的情绪。而且，在他们各自的作品中，总使人感到有那么点模糊的，欲言又止的那种难以用言语表达的东西。也许这些作者和他们的作品都正处在炼狱的途中。因此，问题在于在这难以攀登的山上他们究竟能爬到多高。

当炼狱这个比喻浮上脑际时，就会联想到再也没有比田久保英夫的长篇《媒介》（《文学界》三月号载完）更恰当的例子了。田久保先生善于掌握人物心理，特别是女性心理的微妙之处，并且刻划得极其细腻。同时，还赋予作品以一种可谓优雅的情趣。从这个角度来说，他可说是技巧很高的作家了，这已经是众所周知的事实。亦即他的特点在于优雅或典雅。如果仅仅从这一特点来看，也许甚至可以说和老一代女作家的作品是共同的。以今年为例，中里恒子的《鞍马苔》（《文学界》一月号）、《谁袖草》（《文学界》五月号）、《遗书》（《新潮》九月号），这些作品的主题都是描写土地的灵感与人心之间细腻的潜在感情相互的沟通。此外，芝木好子的《黑发》（《新潮》四月号）、《光琳的梳子》（《新潮》十月号），都是以人心与器物的灵感之间相沟通为主线的连载小说。这些作品的特点是色彩浓艳而又优雅；即使作品内部有激烈的场面，作品的风格也决不因此而被破坏，仍然非常谐调。在田久保先生的短篇作品中，也有不少类似这种特征的痕迹。

当然，从田久保的角度看，尽管作品的倾向性摇摆不定，从而使人感到担忧，特别是感到有以现代风格代替古代风格的逼人之势。如果任其漫无边际地氾滥下去，则作品的风格又显得过于死板，亦即不应该让作品的格式和相互之间的平衡以一种不固定的形式肆意氾滥，以致形成了作品格式统一、死板的状况。

不能认为这种感觉起到了适得其反的作用。不过，《媒介》这部作品具有上述特点，因此，处处都有吸引人的场面。不能否认作为长篇来说，故事的情节给人的印象是意外的简单。可能作品是想通过描写某种充满曲折、苦恼的爱情过程来反映现代爱情的生活，我们看到作者是企图在长篇小说中描绘立体的空间，但是这种意图在作品中并未能实现。毋宁说，为了达到这一目的，作品中反而出现了不必要的紧张气氛，甚至在这种空间里还产生了近乎令人感到窒息的气氛。这样一来，就会使人感到，上面所提到的

那种格式和作者力图表达的小说的主题之间很难统一起来，虽然还没有达到背道而驰的程度，但却很难做到相互间的调和。

如果只是以熟练的技巧完成顺手的工作，似乎还可以放心地看下去。可是，这种放心的感觉不一定很充分，在某种情况下，很容易停留在由习惯性的怠惰而产生的满足的程度上。为自己喜爱的演员喝采，大概就是属于这种满足的感情。田久保先生具有不少有利条件，使他成为读者喜爱的演员。他放手突破旧的框框，在沿着艰难的道路前进时，他的眼神中和心情上都流露出一种探索新途径时的不安，从而显得十分紧张。我认为能引起这种反应在文学创作上还是有着重要意义的。

谈到喜爱的演员这个比喻时，我认为像吉行淳之介那样，在资质上与这种演员相仿的作者可能是少有的。这并不是说人们把他的作品作为问题，或者提出来进行讨论，而是指人们在爱读他的作品这一点上是相仿的。在这里谈我自己的事有些不妥当，不过，今年，我在写完《吉行淳之介论》以后，就更加深刻地体会到吉行先生所说的一句话的意义。他说，和他的生理有同感的读者，自己私下读完他的作品就行了，如果再去写论文什么的，简直可说是毫无意义的事情。其实，原来我就是这么想的，而在写完以后，又再次深刻地体会到这一点。

不过，如果像上面所说的那样，是否这个演员就满足于固定观众的捧场，满足于把熟练的艺技表演给他们看呢？今年最好的作品与读者的看法似乎是一致起来了。如果以不怀好意的眼光看问题，就会认为长篇连载小说《黄昏前》（《新潮》五月号结束），从内容看，是惯常出现的男女之间的故事，只不过在描写五十岁左右的男子和处女之间的接触方面算是新鲜一点，引起了人们的兴趣。也有人会说：“这不过是趣味新鲜点罢了。”这样说也未尝不可，我也并不是没有这种想法。说得极端一些，这位作者总是写同样内容的作品，而且只写同样内容的作品，由于他的表现技巧很纯熟，就使同样内容的作品变得不同了。吉行先生这位作家创作的秘密就在于此。在这里要同时议论另一个问题是不太容易的，不过，如以《黄昏前》这部作品来谈，其技术的纯熟可说是接近炉火纯青了。因此，我不能不说在读这篇作品时，产生了以上那种强烈的不安和令人窒息的感觉。如果真的达到了极限，那么，在极限之后剩下来的可能就只有沉默了。作者本来就不轻易说话，惜墨如金，运用语言是十分慎重的。这篇作品就是把用精炼的语言塑造的形象进一步缩小，使得整个作品向沉默和黑暗的方向过渡。这样看来，仅仅用杰作啦、纯熟啦、绝技啦等等赞美的语言，都不足以充分表达。这篇作品也是属于处在能否登上天堂这种令人担心而麻烦的阶段上。可是，不是别的，正是这条路本身对于文学来说就是天堂。在这样重新考虑之后，即使未必能得到一点慰藉，也可以从心灵深处感到一点类似鼓舞的力量。

以上仅就今年杂志上刊载或连载完毕的小说进行分析，没有接触过去发表并于今年印成单行本的作品。只是在这篇文章的最后，如果要提一提今年的新作，那么，我认为中村真一郎的《夏》（新潮社）这篇作品是以作者独特的心理分析为基调的。在整个作

品中，有时说明过多，文字显得累赘。这篇以主人公的性的经历为主题的作品中，硬塞进去的黄色场面与上述的语言累赘之间，常常出现奇妙的不谐调。而这种不谐调又产生了一种独特的幽默效果，这是很有意思的。津岛佐子的《宠儿》（河出书房新社）中所写的是以女主人公以为自己怀孕以及因此而产生的内外矛盾冲突为主线的故事。这部作品给人印象最深的是，文笔笨拙得好象给人一种拖着行李走路似的感觉，而且这种笨拙的笔调一直贯穿到最后，好不容易行李才算是搬运完了。

现代小说的解放和重建^①

〔日〕伊东一夫 作

王若茜 译

战后派的文学运动和存在主义文学

战后，在已经解放的情况下，形成新文学活动中心的人物，主要是集聚在杂志《近代文学》周围的作家和评论家。这些作家有：安部公房、梅崎春生、椎名麟三、岛尾敏雄、武田泰淳、中村真一郎、野间宏、埴谷雄高、原民喜、福永武彦、三岛由纪夫，加上不属于《近代文学》的作家，大冈升平和堀田善卫。评论家有：荒正人、小田切秀雄、加藤周一、久保田正文、佐佐木基一、寺田透、花田清辉、平野谦、本多秋五、山室静等。

他们共同的特点是在战争中一直怀有某些反战意识，在战后既加深了对自由这一根本问题的怀疑，同时，又决心要更好地利用第一次得到的这一自由。他们虽然还处于马克思主义的影响下，但是对于把文学与政治混为一谈似乎是持批判态度。因此，总的可以说他们是以西欧智能主义、个人主义做为思想核心的战后评论家。而且他们的文学活动也被认为是文学界的知识分子的个性复兴，是重新确立现代自我思想意识的活动。本多秋五说：“战后文学揭开序幕时，它的特征是在于把历史和现实作为一个整体来掌握，然后再给这个整体制订出一定方向。”（《漫谈战后文学·续篇》）这种制订方向的作法，具体地来说是以西欧现代思想为立足点，从否定日本的文学传统，即和过去隔绝的地方出发，在研究探讨西欧近代文学方法的基础上，试图大胆地去创造新日本文学。这就是战后派的基本特点。可是，他们的活动缺乏对日本文学传统的彻底研究，尽管有这种革新的意图和热情，但是不可否认地隐藏着陷入脱离实际地移植西欧方法的危机。关于战后派的文学运动，有人认为野间宏、椎名麟三、梅崎春生、武田泰淳、中村真一郎为第一批战后派，三岛由纪夫、岛尾敏雄、大冈升平、堀田善卫、安部公房为第二批战后派。

安部公房在战后派中，在革新以前小说手法这一点上，虽然受卡夫卡、爱伦·坡的影响，但是以先锋派那种崭新手法，从《在最后的路标旁》到《墙壁》等作品中显示了这种大胆的构思，继《野兽们朝着故乡》（1957）、《石眼》（1960）等作品后发表的《砂

^① 译自《近代日本文学思潮史》第三章第七节前两部分，1977年——译者

之女》，它从流动变化的奇妙的砂粒子和陷在砂子中的孤独的男女生活中，抓住了存在的断面，讽刺和象征性地描写了现代真实状况，鲜明地表现了战后文学的独特性。这种一反细腻的日本传统的创作方法，采用白描手法的形象塑造是日本以前文学中不曾见过的特点。此外有《别人的脸》（1963），《无关系[的]死》（1964），《燃尽了的地图》（1967）；剧本有《朋友》（1967），《变成棍子的人》（1969）；评论有《沙漠的思想》（1965），《内边境》（1971）；电视剧本《日本的日蚀》（1959）；广播剧本有《吠叫》（1962）等等佳作。他作为战后文学的旗手继续从事着多方面的活动。

椎名麟三，正象自己所说的那样：“一直在寻求自己生活的道路而被束缚于某些思想中，但并不总是完全相信这些思想。”他曾经受到了马克思、尼采、基克戈尔特、陀思妥耶夫斯基、马丁·布巴等的思想影响。可是，他一生有决定意义的事情是参加了社会主义运动，体验到了两年的狱中生活和接受了基督教的洗礼。特别是他对社会主义不能不感到一种近似痛苦的不满。他说：“总而言之，在我做为人的要求中，社会主义倾向和存在主义倾向二者是并存的。”战后他通过文学活动提出了本质的问题，这就是把着眼点放在生活在底层的平民身上，同时，提出了认真对待自由与绝望、上帝与人类这种现代人的基本生活方式的问题，有《深夜的酒宴》（1947），《在混浊的河流中》（1947），《永久的序章》（1948）等作品。这些作为最初的在日本文学中使存在主义思想和写作手法形象化的作品，不仅具有战后派的特色，而且是日本近代小说史上划时代的尝试。紧密结合生活的这种思想表达法和耐人回味的艺术风格，在描写孤独，不安、绝望这种存在时，改变了以前的写实主义，充满了新鲜感觉。此外尚有《被判刑者的告发》（1969），《深尾正治的手记》（1948），《在自由的那边》（1953），《美女》（1955），《邂逅》（1955）等作品；感想评论有《驼着背的散步》（1956），《我的圣经故事》（1959），《在地底下的散步》（1966）等。

大冈升平是受司汤达作品的启发而进入了文学界的一个诚实的司汤达主义者。应征到菲律宾，在莱特岛的俘虏营生活的特殊体验中，产生了轰动一时的作品《俘虏记》和《野火》。由于他在这些作品中把在战争极端困苦的情形下人们应有的状态，通过文学手法给予形象化了，从而确立了他的作家地位。也正是在这一点上，人们承认了他做为战后派作家的特殊地位。虽然在战争这个恶魔的猖獗和狂乱中受到蹂躏，但是却表现了终于确信在人性中有没被摧毁消灭的神的存在这一存在思想，使以前的战记升华到正式的战争文学。他还是一位具有严格的批判精神的文明批评家。这样的天资集中体现在那些作品中。他的论理正确和叙述明晰的文体与他的作品结构的独创性相称而受人注目。

《武藏野夫人》是一篇既尝试了模仿司汤达的心理分析法，又显示了这种文体的明快性的代表作。此外尚有作品《化粧》（1954），《氧》（1955），《雌花》（1957），《花影》（1961），《莱特岛战记》（1971），戏剧有《遥远的住宅区》（1967），评论有《常识的文学》（1962），《文坛论争术》（1962）等。

中村真一郎是企图把二十世纪西欧文学精神和技巧移植到我国，并尽了最大的努力