

## 莫言的红高粱读后感

《红高粱》是一个具有神话意味的传说。整个小说在一种神秘的色彩中歌颂了人性与蓬勃旺盛的生命力。因此，赞美生命是该书的主题。“是要通过人物个性的塑造来赞美生命，赞美生命的那种喷涌不尽的勃勃生机，赞美生命的自由、舒展。

《红高粱》并不是十分具有现实性的作品，也不是一种对民族文化的寻根。相反，在这个联系三代的以过去时回叙出来的故事中，塑造的是一个未来意义的人格，是一种人格理想，超越了具体的社会表层，具有人的本性与本质的深度，《红高粱》自始至终所呼唤的主题就是勃勃的生命力，就是张扬活得不扭曲、无拘无束、坦坦荡荡的生命观。因此，摆在读者面前的作品不是一个已被理解的世界，而是对一个世界的生命的理想。这种理想就是在那具有“太阳崇拜”的神话中。《红高粱》不同于以往任何一部反映农民的书籍，它的视角已从传统的对土地的礼赞转向了对生命的礼赞。故事的超常特点决定了叙事的非现实性，故事的地点也被淡化。在《红高粱》中甚至淡化了社会最基本的结构——村落。《红高粱》的所有叙事元素与视听元素都在为这种自然生命的热烈、自由自在和痛快淋漓的风格服务。

与以往的探索小说不同，《红高粱》虽然也承载了作者对生命主题的意念，但并不是完全像《黄土地》等探索淡化情节，靠纯粹的语言的震撼力来直接表达导演的意念。作者在这部小说中是从实处入手，从规定情境下的具体人物性格入手，编织一个完整、美妙动人的故事框架，从而使意念通过故事的曲折、人物的行为、动作自然而然地流溢出来。在此，作者是如何通过具体的方法来达到这两者的完美结合的呢？

首先，《红高粱》自身有一条完整的故事线，但这条叙事线大部分由文字感受来完成。《红高粱》一开始，就传来了“我”的叙述：“我给你说说我爷爷我奶奶的这段事，这段事在我老家至今还有人提起。”这是一个以现在时进行回述的读点，这个“我”在此是一个故事的叙述者。由于他没有在故事中出现，按理是一个客观的叙述者，但他又是故事中人物的后代，这又使得他具有某种参与意识，从而又具有被叙述的意义。因此，这个读点是非常奇特而又新颖的，它使作者在处理《红高粱》时有了一种游刃有余的读点参照，非常自由而又具有全知性。同时，他的叙述的特点把故事拉远，又具有历史的间离效果。在此读者基础上，《红高粱》在这开场中道明了故事的虚构性。“日子久了，有人信，也有人不信。”从而非常自如地把故事纳入非现实的时空之中。

《红高粱》中的人物关系、周围环境、时间转换等几个主要情节转折点，几乎都是读者感受的。如我奶奶与麻风掌柜李大头的关系，高粱地的“鬼气”，新婚三天新娘回老家的规矩，李大头被杀，秃三炮绑走我奶奶的过程，罗汉大爷的出走，日本人的出场等。《红高粱》还承担了一种“预叙”的功能，如抬轿出发时就告诉读者，轿把式将成为我爷爷，这就增设了读者的“期待读欲”，使故事的进展更富有张力。《红高粱》的空间与文字上也就能尽情挥洒，将大部分的文字用在表现颠轿、劫道、野合、敬

酒神、日全食上，让意念承附在具体的画面上，依附于一个个具有强烈生命象征意味的仪式之中，从而达到虚实相生的艺术境地。它“缝合”了过去与现在、意念与故事。

其次，当我们面对《红高粱》时，就会感知到《红高粱》都被那辉煌的红色所浸透。红色是太阳、血、高粱酒的色彩。在这里，《红高粱》对色彩的运用是高度风格化的。开头就是年轻漂亮、灵气逼人的我奶奶那张充满生命的红润的脸，接着就是占满银幕的红盖头，那顶热烈饱满的红轿子，野合时那在狂舞的高粱秆上闪烁的阳光，似红雨般的红高粱酒，血淋淋人肉，一直到那日全食后天地通红的世界……，整部影片都被红色笼罩。作者对这种基调的选择几乎完全剥夺了我们对《红高粱》情节的关注，而进入一种对一个特定的造型空间的纯粹情绪性体验了。这是一种对完美自由的自然生命的渴望与赞美。这不是一个完全现实时空的再现，而是我们内在生命力的精神外化。《红高粱》结束在那神秘的日全食中，红色的扩张力获得了一种凝固的近乎永恒的沉寂效果。黑红色的高粱舒展流动充满了整个《红高粱》空间，极为辉煌、华丽、壮美。

第三，《红高粱》的空间环境与造型描写，都在努力寻求一种色彩的单纯化和空间的神秘与阔大。一切琐细的对比协调和过渡都被抛开，造成一种崇高神圣和神秘生命的生存空间。《红高粱》主要是两个空间环境：高粱地和酿酒作坊，酿酒作坊体现出生命的远古意识，如风雨剥蚀、似古堡般的十八里坡的圆形门洞。而那片自生自灭的高粱地，则透着生命的神圣。当《红高粱》上描写高粱地时，它是作为一个巨大的自然生命符号群，舒展、盛大、坚强、热烈、宽厚。《红高粱》三次对高粱的渲染都呈现出一种人与自然生命的整一性。当我奶奶泪水满面、仰天躺在我爷爷踩踏出来的圣坛上时，《红高粱》上一连出现了四个叠化的狂舞的高潮。在这里，高粱地是生命诞生的见证。而在日本人强迫百姓踩踏高粱的中，又感到生命被摧残的震撼。《红高粱》结尾，我爷爷与我爹泥塑般立于血红的阳光里，面对那高速流动的高粱的镜头，我们内心唤起的是一种对生命的自信和对热烈悲壮的生命礼赞。当然，《红高粱》在思想内涵和意蕴指向上也还存在一些值得探讨的问题，

在<红高粱>中设有两条平行的线索，”过去式”写爷爷和奶奶的爱情故事；”现在式”写爷爷背着父亲正在进行着的一场伏击战。这两条线时隔几十年，交叉进行，且均属于过去，与现在无关。但令人无不惊诧的是，莫言何以能把他尚未经历过的抗日战争写的那样波澜壮阔，有声有色；他何以具有如此丰富瑰丽的想象力；他的文字何能如此无拘无束舒卷自如；他怎么就能把那惊心动魄的场面写的饱满酣畅淋漓尽致震撼人心。显然，莫言在小说中的历史描述别具一格。

莫言曾被归为”寻根”一派，那么莫言在自己的故乡山东高密寻到了自己的根。对于莫言来说，高密是一个悖论，简单说来它无疑是地球上最美丽又最丑陋，最超脱又最世俗，最圣洁又最龌龊，最英雄好汉又最王八蛋，最能喝酒又最能爱的地方。在这片神秘的土地上，莫言竖立起了一个复杂的形象——爷爷（我们甚至可以忘掉他的名字），他是一个劳动者，一个杀人犯通奸犯，一个土匪，而他又是个抗日英雄。如此这样一个形象，完全不同于文革文学当中平板的格式化的英雄形象，而集美丑善恶于一身，为当代读者

提供了全新的阅读体验。作品中的奶奶也是极端反传统的。作为一个主宰自己命运的女性，奶奶反叛了传统的价值道德观念。当她被父母为换取一头骡子而许配给麻风病人单扁郎时，她勇敢的选择了与爷爷通奸，以此来进行反抗。而奶奶临死的独白正是对她一生最好的概括：

“天，你认为我有罪吗？你认为我跟一个麻风病人同枕交颈，生出一窝癞皮烂肉的魔鬼，使这个美丽的世界污秽不堪是对还是错。什么叫贞洁？什么叫正道？什么叫善良？什么是邪恶？你一直没有告诉我，我只有按照我自己的想法去办，我爱幸福，我爱力量，我爱美，我的身体是我的，我为自己做主，我不怕罪，不怕罚，我不怕进你十八层地狱。我该做的都做了，该干的都干了，我什么都不怕。”

可见，莫言的历史小说推翻了传统抗战小说创作中的二元对立模式，重构了历史，模糊了过去和历史，死亡和生存，以及善与恶，好与坏的界限。正因为如此，他的笔下才有如此丰满而复杂的人物形象。

不仅如此，〈红高粱〉里还在浓浓的乡愁里洋溢着对父辈们的深深的崇拜：

“一队队暗红色的人在高粱棵子里穿梭拉网，几十年如一日。他们杀人越货，精忠报国，他们演出过一幕幕英勇悲壮的舞剧，使我们这些活着的不肖子孙相形见拙，在进步的同时，我真切的感到种的退化”

在莫言的心里，爷爷（父辈）充满了让人着迷的男性的力与美。爷爷是一个桥夫，但却胆敢为了奶奶，为了一段”奸情”去杀人；他本是个农民，却为反抗日寇而成为”余司令”。奶奶本是一女子，却也感爱感恨，深明大义，具有男子汉的气魄。就连当时年仅十多岁的父亲，也是一个敢拿起勃郎宁就射的小英雄。这就是神秘的高粱地生活过的人们，他们代表着一种健康的精神 -----而那片”高密辉煌””凄凉可人””爱情激荡”的红高粱，就是莫言要寻找的故乡，要寻找的精神家园吧。

### 《红高粱》影评

《红高粱》是一个具有神话意味的传说。整部影片在一种神秘的色彩中歌颂了人性与蓬勃旺盛的生命力。因此，赞美生命是该片的主题。“是要通过人物个性的塑造来赞美生命，赞美生命的那种喷涌不尽的勃勃生机，赞美生命的自由、舒展。”(张艺谋：《(红高粱)导演阐述》)正因为这种对生命的礼赞以及影片那精湛的电影语言的运用，使得《红高粱》获得了国际荣誉，这也是中国电影迄今为止在国际上获得的最高荣誉。

《红高粱》并不是十分具有现实性的作品，也不是一种对民族文化的寻根。相反，在这个联系三代的以过去时回叙出来的故事中，塑造的是一个未来意义的人格，是一种人格理想，超越了具体的社会表层，具有人的本性与本质的深度，影片自始至终所呼唤的主题就是勃勃的生命力，就是张扬活得不扭曲、无拘无束、坦坦荡荡的生命观。因此，摆在观众面前的作品不是一个已被理解的世界，而是对一个世界的生命的理想。这种理想就是在那具有“太阳崇拜”的神话中。《红高粱》不同于以往任何一部反映农民 的影片，它的视角已从传统的对土地的礼赞转向了对生命的礼赞。故事的超常特点决定了叙事的非现实性，故事的地点也被淡化。在影片中甚至淡化了社会最基本的结构——村落。影片中的所有叙事元素与视听元素都在为这种自然生命的热烈、自由自在和痛快淋漓的风格服务。

与以往的探索影片不同，《红高粱》虽然也承载了导演对生命主题的意念，但并不是完全像《黄土地》等探索片那样淡化情节，靠纯粹的电影视像语言的震撼力来直接表达导演的意念。张艺谋在这部影片中是从实处入手，从规定情境下的具体人物性格入手，编织一个完整、美妙动人的故事框架，从而使意念通过故事的曲折、人物的行为、动作自然而然地流溢出来。在此，导演是如何通过具体的方法来达到这两者的完美结合的呢？

首先，影片自身有一条完整的故事线，但这条叙事线大部分由画外音来完成。影片一开始，还是全黑的画面时，声带上就传来了“我”的叙述：“我给你说说我爷爷我奶奶的这段事，这段事在我老家至今还有人提起。”这是一个以现在时进行回述的视点，这个“我”在此是一个故事的叙述者。由于他没有在故事中出现，按理是一个客观的叙述者，但他又是故事中人物的后代，这又使得他具有某种参与意识，从而又具有被叙述的意义。因此，这个视点是非常奇特而又新颖的，它使导演在处理全剧时有了一种游刃有余的视点参照，非常自由而又具有全知性。同时，他的叙述的特点把故事拉远，又具有历史的间离效果。在此视点基础上，导演在这开场白中道明了故事的虚构性。“日子久了，有人信，也有人不信。”从而非常自如地把故事纳入非现实的时空之中。

画外音在影片中出现了 12 处。而影片中的人物关系、周围环境、时间转换等几个主要情节转折点，几乎都是由画外音交待的。如我奶奶与麻风掌柜李大头的关系，高粱地的“鬼气”，新婚三天新娘回老家的规矩，李大头被杀，秃三炮绑走我奶奶的过程，罗汉大爷的出走，日本人的出场等。画外音在此影片中还承担了一种“预叙”的功能，如抬轿出发时画外音就告诉观众，轿把式将成为我爷爷，这就增设了观众的“期待视野”，使画面故事的进展更富有张力。在传统影片中特别容易出戏的那几段全被画外音虚掉了，导演在电影的空间与画面上也就能尽情挥洒，将大部分的画面用在表现颠轿、劫道、野合、敬酒神、日全食上，让意念承附在具体的画面上，依附于一个个具有强烈生命象征意味的仪式之中，从而达到虚实相生的艺术境地。确实，画外音在影片中是作为一个戏剧因素渗入故事之中的，它“缝合”了过去与现在、意念与故事。

其次，当我们面对《红高粱》时，就会感知到全片都被那辉煌的红色所浸透。红色是太阳、血、高粱酒的色彩。在这里，导演对色彩的运用是高度风格化的。影片一开头就是年轻漂亮、灵气逼人的我奶奶那张充满生命的红润的脸，接着就是占满银幕的红盖头，那顶热烈饱满的红轿子，野合时那在狂舞的高粱秆上闪烁的阳光，似红雨般的红高粱酒，血淋淋人肉，一直到那日全食后天地通红的世界……，整部影片都被红色笼罩。导演对这种基调的选择几乎完全剥夺了我们对戏剧情节的关注，而进入一种对一个特定的造型空间的纯粹情绪性体验了。这是一种对完美自由的自然生命的渴望与赞美。这不是一个完全现实时空的再现，而是我们内在生命力的精神外化。影片结束在那神秘的日全食中，红色的扩张力获得了一种凝固的近乎永恒的沉寂效果。黑红色的高粱舒展流动充满了整个银幕空间，极为辉煌、华丽、壮美。

第三，影片的空间环境与造型处理，都在努力寻求一种色彩的单纯化和空间的神秘与阔大。一切琐细的对比协调和过渡都被抛开，造成一种崇高神圣和神秘生命的生存空间。影片主要是两个空间环境：高粱地和酿酒作坊，酿酒作坊体现出生命的远古意识，如风雨剥蚀、似古堡般的十八里坡的圆形门洞。而那片自生自灭的高粱地，则透着生命的神圣。当画面上充满了高粱地时，它是作为一个巨大的自然生命符号群，舒展、盛大、坚强、热烈、宽厚。影片中三次对高粱的渲染都呈现出一种人与自然生命的整一性。当我奶奶泪水满面、仰天躺在我爷爷踩踏出来的圣坛上时，银幕上一连出现了四个叠化的狂舞的高粱镜头。在这里，高粱地是生命诞生的见证。而在日本人强迫百姓踩踏高粱的镜头中，又感到生命被摧残的震撼。影片结尾，我爷爷与我爹泥塑般立于血红的阳光里，面对那高速流动的高粱的镜头，我们内心唤起的是一种对生命的自信和对热烈悲壮的生命礼赞。

当然，《红高粱》在思想内涵和意蕴指向上也还存在一些值得探讨的问题，但作为我国电影的一部力作而载入史册，却是无疑的。

《红高粱》——一部描绘中国二、三十年代一伙农民古朴、野性的生活和他们与侵略者浴血奋战的过程。影片的剧情构成极具戏剧性，通过人物塑造赞美生命的自由。爱就真爱，恨就真恨；大爱大恨，大生大死。

以前一直以为从没有看过《红高粱》，但当我再次听到那狂放的将近吼出来的歌声“妹妹你大胆地往前走，莫回头，莫回头……”时，我才依稀记起，第一次看《红高粱》是在小学的时候。当时什么都不懂得，只记得有一大片的高粱犹如一波又一波的海浪随风起伏，一碗又一碗的红酒洒向空中，洒出了上世纪中国三四十年代一伙农民古朴与野性。

《红高粱》所描述的并非一个不完整的故事，如果一定要把它凑成一个故事的话，那也是一个很乏味的故事。《红高粱》主要是通过颠轿、野合、祭酒和埋雷炸日本鬼子等故事情节来向观众展现出一种敢爱敢恨，敢生敢死，没有太多理性羁绊的原始生命力。

看完《红高粱》后，影片里最后那个画面在脑海中还是挥之不去，那是在这部片子里我最喜欢的地方。那机枪招来的爆炸和爆炸所招来的日全食的漫天红，姜文所饰的“我的爷爷”站在日全食之景里，那已不仅仅是一个普普通通的“我的爷爷”，而是一个超现实的，有点神化的人物。那是展现了人们对那个疯狂而无序的年代里的英雄的追求。《红高粱》正是以这种超现实的、超自然的神话赢得大家的喜欢，让人们压抑在内心已久的人本有的野性得到了释放。

在影片里，无处不表现出了那种张扬狂放的原始生命力。比如开头那段有趣的，很吸引观众的颠轿。一群汉子裸露真上身一边高歌一边颠轿，而轿里的是一个弱小女子，这形成了极大的反差。不管是出嫁或迎亲的，都没有陪嫁人也没有迎亲人，在中国，这是不合乎情理的。还有，“我爷爷”的一泡尿竟然酿成了好酒十八里红。等等，似乎都是一些不合乎情理的事情。然而，恰恰是这些不合乎情理的事情把人们那种原始的生命力展现了出来，古朴与野性，张扬与狂放。



成功的艺术不必居于生活的真实性，它只要满足人们生活需要就好。在拍摄《红高粱》那个年代里，人们对现实的生活缺少的就是那种张扬狂放的个性，而《红高粱》正是抓住了这一点，并取得了巨大成就。

### 论述川端康成作品与日本传统文学之间的继承关系

日本作家川端康成（1899—1972）是东方文学史上一位杰出的作家。1968年“由于他的高超的叙事文学以非凡的锐敏表现了日本人的精神实质”而获得了诺贝尔文学奖，是继印度作家泰戈尔之后第二个获此殊荣的东方作家。他获得诺贝尔奖的三部作品《雪国》（1935—1947）、《古都》（1962）和《千只鹤》（1951）从而成为东方文学史上具有重要意义作品。下面就这三部作品对川端康成的艺术风格进行探讨。

#### 1. 《雪国》：虚无的哀歌

小说以平静和缓的语调记叙了主人公岛村——一个已有妻室的纨绔子弟与一个山村艺妓驹子复杂微妙的情感故事。岛村第一次来到山村“雪国”，与尚未成为艺妓的驹子——一个“洁净的出奇的山村姑娘”——相爱；第二次来到雪国，在火车上岛村认识了年轻美丽的叶子，她正护送生命垂危的情人行男回雪国，岛村被她悲戚的美所吸引，而此时驹子为了救治未婚夫行男已沦为艺妓；翌年秋天，岛村三到雪国，行男已病故，岛村更加恋慕陷入无限悲哀的叶子，同时和驹子都看到了两人关系的摇摇欲坠。然而此时叶子突然在一场大火中坠楼身亡，岛村陷入无限的空虚中。

《雪国》的艺术世界，是通过虚实交织的手法加以展现的。在此过程中，川端康成在技巧上成功的吸收了“西方现代文学的主要特点，运用意识流、象征和暗示、自由联想等手法”剖析人物深层次的心理活动，同时又与日本传统文学的严谨格调相结合，增加了人物情绪的感觉色彩和抒情特点。在小说开头对岛村在火车上所见所感的描述，充分体现了这一点：

窗玻璃的衬底，是流动着的暮色。就是说，镜面的映像和境底的背景，恰似电影中的迭影，不断变换。出场人物与背景之间毫无关联。人物是透明的阴影，背景则是飞驰而过的日暮野景，两者融合在一起，构成一幅不似人间的象征世界。尤其是姑娘的脸上，叠现出寒山灯火的那一瞬间，真是美的无法形容，岛村的心都为之震颤。

然而贯穿《雪国》全文的仍然是川端康成对于日本传统的“悲哀与冷艳结合的余情美”的阐释。女主人公驹子的情绪、精神和心灵世界始终贯穿着哀与艳，驹子的爱情没有肉欲化，而是精神化和人情化的。表面上看，作者将驹子装饰的十分妖艳放荡，但是没有过多的展现她的肉感世界，而是反映了她内在的悲伤，带有深沉的哀叹。而全文所表达的那种深沉忧郁的情感基调，更是日本文学的传统特点的体现。

《雪国》是川端的瑰丽之作，集其创作思想、手法、风格之大成，但却蒙上了一层虚无的色彩。

川端作品中的这些特征，与日本文化的传统是吻合的。日本传统的美学理想是温婉纤细、具体真实、雅淡清丽、含蓄有致。传统文学中更多的是人物对大自然的细腻感受，浓郁的抒情色彩和悲哀的情调。日本古典文论中的“物哀精神”和“幽玄风格”主导着日本古典文学作品中，平淡无奇的表层后面，渗透的一种柔情余韵和内心深处的贪婉哀伤。日本文学从最早的著作《古事记》起，从《万叶集》到《源氏物语》，沿袭了一种悲哀的情调，尽管优美的风光和器物是这些作品中赞叹的对象。这就形成了日本文学的基本美学特征。

川端康成对日本古典文学的追求，首先表现在他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。其次是他重视运用传统艺术表现手法，抒发人物心灵深处的感情，表现人物感情的纤细和柔美。另外，传统文学的结构特征，例如物语文学的平面并列结构等等，都在作品中得到了传承和体现。

川端康成积极学习西方文学的创作方法，又有意识地把它融合到日本古典文学的传统之中，保持和谐统一，形成了自己独特的文学风格，他说：“我们的文学虽然是随西方文学潮流而动，但日本文学传统确实潜藏的看不见的河床。

” 《雪国》

## 内容提要

岛村虽然研究一些欧洲舞蹈，但基本上是个坐食祖产、无所事事的纨绔子弟。他从东京来到多雪的上越温泉旅馆，结识在那里出卖声色的驹子，驹子年轻貌美，不单能弹一手好三弦，还努力记日记，他们之间虽说是买卖关系，但驹子对岛村表现了比较真挚的感情；岛村则认为二人无非是露水姻缘，人生的一切均属徒劳。驹子对岛村表示理解，嘱他 “一年来一次就成，带夫人来也欢迎，这样可以持久 ”。岛村一共来雪国 3 次，同驹子厮混，驹子对他则伺候饮食，陪同游玩，二人之间狎昵猥亵无所不至。尽管这一切都按艺妓制度计时收费，但岛村追求驹子的美貌，驹子赏识岛村的大度和学识。两人之间也流露了互相爱慕之情，最后挥手而别。

岛村第二次前来雪国时，在火车上看到一位年轻貌美的姑娘，在精心照料一位患病的男青年。姑娘名叫叶子，青年名叫行男。当时，已是黄昏时分，车窗外夜幕降临在皑皑雪原之上。在这个富有诗情的衬景上，叶子的明眸不时在闪映，望去十分美丽动人。岛村凝视，不禁神驰。后来岛村得知叶子原来是驹子三弦师傅家的人，行男则是三弦师傅之子。岛村风闻三弦师傅活着的时候，曾有意叫驹子和行男订婚，驹子也是为给行男治病才当了艺妓的。但驹子对此表示否认，实际上对行男也毫无感情，甚至岛村二次离开雪国，驹子送到车站时，叶子跑来报告行男咽气，哀求驹子前去看看，驹子也未予理睬。岛村虽然欣赏叶子年轻貌美，但在第二次来雪国后的几次接触中，并未对她有爱的表示：直到在他离开雪国之前，剧场失火，发现叶子从二楼上掉下来死去，也只是略表同情而已。

总括起来。《雪国》并无较多的情节，着重表现的是在雪国那独有的地方风光中，岛村和驹子相互间的感情交流。

## 艺术特点

川端的小说在思想内容上引起褒贬不一的评论，然而他 “高超的技巧 ”却是公认的。《雪国》具有代表性。他把西方现代派的某些创作手法和日本固有的文学传统结合起来，无论在人物形象的塑造方面，还是情节结构方面，均能另辟蹊径，为日本文学和世界文学的发展作出了贡献。这里要提及的是，川端的写作风格：他的作品给人一种强烈的真实感，这种强烈的真实感超越了很多作家，甚至是巴尔扎克，而直逼列夫·托尔斯泰，而作品的人物性格除了主角之外并不见得有多么突出的地方，所以一些批评家以为这是作品的败笔。要知道，一幅画，要有主体和背景，一篇文章也要分主次，次要人物的存在是为了烘托主要人物的性格，在这点上，恰恰，川端处理的恰到好处，可见他对西方文学表现手法实质的深入把握，从这点上看，似乎可以把川端归为是 “表现主义 ”的作家，因为他强调小说要表现感受，表现感觉，把感受融入诗一样的意境中。具体表现为以下三个特点：

第一，川端继承日本古典文学重视人物心理刻画的传统，在细腻描写人物心理活动方面，有其独到之处。他在《雪国》中巧妙运用自由联想这种独特的心理描写法，把叶子的形象放到岛村的脑海里去，让岛村在遐想中强化和美化叶子的形象，从而也就细腻地反映了岛村本人的性格和品质。

第二，在结构上借鉴西方 “意识流 ”的创作手法，突破时空的连贯性，主要以人物思想感情的发展或作者创作的需求作为线索，展开叙述。《雪国》在总体上基本按照事物发展的时间顺序来写，在某些局部又通过岛村的自由联想展开故事和推动情节，从而适当地冲破了事物发展的时间顺序，形成内容上的一定跳跃。这就使作品避免了平铺直叙、显得呆板的毛病，从而使作品波澜起伏。

第三，作品鲜明地体现了 “新感觉派 ”所主张的以纯粹的个人官能感觉作为出发点，依靠直觉来把握事物的特点。比如《雪国》结尾描写叶子在蚕房火灾中为救出孩子而献出生命的一段情节，依

靠直觉写得既悲且美。在岛村眼里，火灾充满诗意：地上洁白的雪景，天上灿烂的银河，天地之间火花飞舞，而叶子美丽的身躯从楼上飘然落下……在岛村心目中，也可以说是在作者心目中叶子虽死犹生，她的死不过是“内在生命的变形以及那变迁的过程”。从艺术效果来看，这种描写似乎使叶子这个非现实美的幻影在作者的直觉中得到最后完成。

### 川端康成与日本传统美

川端康成(1899-1972)是日本当代著名作家，也是日本第一位诺贝尔文学奖获得者。从1914年创作《十六岁的日记》开始，到1972年自杀止笔，川端在日本文坛活跃了半个多世纪。独特的孤儿经历及复杂多变的时代使川端文学深深地扎根于日本的传统之中，同时他又是一战后遍布全世界的现代派艺术潮流中的弄潮儿，这些都造成了川端文学的复杂性和多重性。从本质而言，日本的传统美是川端文学的根基，而他对西方现代主义文学的借鉴和吸收，不仅没有冲淡其对传统美的执着追求，相反使他的探索更为深入，并使传统之美焕发出新的光彩。因此，本文在前人研究的基础上，从川端文学的本质入手，力求深入挖掘川端康成传统审美意识的形成根源，进而以其著作为依托，探讨川端文学对传统美的继承与开拓。论文共分四章。第一章主要从作者的个性和时代入手，试析孤儿遭遇与战争对川端康成的影响，进而探明其浓厚的传统审美意识的形成根源。川端康成是一个孤儿，为了摆脱生活的孤寂，他很小就沉醉于古典文学的世界。《枕草子》、《徒然草》、《竹取物语》等都是他喜欢的作品，古典名著《源氏物语》更是令他爱不释手。此外，江户时代的江岛其磻的“好色”之作也深受少年川端的喜爱。年幼时的广泛阅读为他日后的创作奠定了深厚的基础，可以说川端文学中的“物哀”美、“好色”美，以及他对处女的崇拜、对自然的情愫等，莫不与其早年的广泛阅读有着密切的联系。另外，亲人的不断去世使死亡的阴影浓重地笼罩在川端幼小的心灵上。为了克服对死亡的恐惧，为了寻回失去的亲情，他认同了佛教“轮回转生”的世界观。对川端来说，这一传统思想观念的确立具有两方面的意义：一方面，它可以使川端在与万物的主动交流中寻回失去的情感，进而使其浓重的孤儿性情得到最为深广的解脱。另一方面，它还进一步使川端体悟到了传统的“空”、“无”思想。在“轮回转生”的世界里，人生依然如过客，不同的是人的心灵可以变得更为宽广。这种超越个体生命局限的广博心境使川端体认到：与其执着于现实，莫如投入到随缘任运、宁静淡远的“空”、“无”世界。因此，孤儿的遭遇是川端康成传统审美意识形成的内在根源，并进一步使传统美成为其内心的积淀，从根本上制约了川端文学的民族化方向。此外，战争使川端康成更加坚定了继承传统的信念，并进一步促进了其传统审美意识的形成。在长达15年的战争中，日本国内的政治形势异常复杂，人性受到了极度的压抑。在此情形下，川端也陷入彷徨之中，并试图寻求着超越的途径。于是，他背负着内心的痛苦，抱着一种悠然忘我的态度，把目光投向了抚育过自己的“故乡”。在以《源氏物语》为代表的古典世界中，川端体悟到了战争的“徒劳”，并进而在忘我的“空”、“无”境界中获得了一颗自由的灵魂，实现了对战争的超越。战后川端的诸多文坛好友大都因战争的戕害而辞世，而日本的世相和风俗更是令他哀伤、痛惜不已。在如潮水般涌入的美国文明面前，战败的日本陷入了自我否定的风潮中，极力抛却民族的传统，而这进一步导致了民族灵魂的失落。



面对此种情形，川端深切地感受到：继承民族的传统、寻归心灵的故乡，这是战后的日本获得新生的唯一出路。因而，战后的川端把古都作为心灵的故乡，并从中汲取丰富的灵感和力量，进而使传统之美在他的作品中绚烂多姿地绽放。正是川端的努力使日本文学承载着民族的传统之美，打开了诺贝尔文学奖的天窗。这不仅照亮了日本的文学，更照亮了战后日本的新生，增强了民族的自信心。因此，继承民族的传统、守护心灵的故乡，这不仅是川端对因战争而故去的恩师好友的最好祭奠，更是时代的需要。第二章力求对川端文学所体现的自然美展开具体论述。要谈日本民族的传统美，首先要谈自然美。受到岛国美丽的自然环境的滋养，日本人对自然怀有深切的爱和特殊的亲和感。自古以来，日本作家以自然为友、以四时为友，他们能从一草一木的细微变化中敏锐地掌握四季时令的变化，并感受到自然生命的律动、万物的生生不息。由于其浓厚的传统审美意识，川端康成对季节的感受也非常敏锐。在创作中，他以其纤细的笔墨对自然进行了细腻的描绘，并常以四季的更替来暗示人物的情感与命运。在人的自然化和自然的人情化的统一上，川端文学充分体现了东方“天人合一”的传统自然观。此外，日本民族对自然色彩的感受也非常敏锐、细腻，赤、黑、白、青是其民族色彩语言的四原色，并具有特定的审美情趣和道德内涵。受感性文化的熏陶，色彩在川端文学中也具有重要的象征意义。总体而言，川端常用红与白来象征性爱之美、梦幻之美以及生与死等，而多用黑与白来象征死亡之美、悲凉之美以及现实之丑与梦幻之美等。总之，川端康成不仅擅长捕捉和描摹自然美，而且善于挖掘自然美的深层内涵，并使万物的四季更替、色彩的明暗辉映与小说人物的情感、命运紧密相连。可以说，川端文学从早期的清丽、纯洁到中期的徒劳感伤，直至晚年的虚无颓唐，虽情感有所变化，但人物与自然相互交融的境界却贯穿始终。第三章力求对川端文学的传统精神之美作系统、深入的阐述。“好色”、“物哀”以及“虚无”、“幽玄”等是日本民族传统审美意识的灵魂。川端康成继承了传统美的艺术精髓，并融入自身的情感，使之在他的作品中悄然绽放。日本古代文学对性的表现是非常坦率的，并逐渐形成了“好色”的文学传统。这种“好色”观念不仅仅是为了满足生理的欲求，更是为了实现无限渴望的“爱”，从而更倾向于一种宗教性的、审美的观念。川端康成继承了这一传统审美意识，他的很多作品都具有一定的“好色”之情，并在其中融入了自身的独特情感。孤儿的生活体验使川端康成充满了对女性肉体之美的渴慕，并形成了“处女崇拜”、母性崇拜等情结。因此，川端文学中的女性大都集光洁的肉体之美、纯洁的心灵之美、母性的温柔之美为一体。川端无限向往少女的肉体之美，但少女的纯洁之美却是不可触摸的禁忌之美，此外，少女也很难具有母性的温柔。于是，在现实与理想的不可协调中，川端把女性上升到“佛”的位置。佛是神圣的、不可触及的，此外佛又是慈悲的，她以母性的温柔关爱着每一个渴求着爱的人们。因此，美女佛便成为川端文学中拯救自我的象征，并在感官与圣洁的两极中，形成了川端文学独特的“好色”之美。“物哀”产生于平安时代的贵族文化，是贯穿在日本传统文化和审美意识中的一个重要观念，川端康成也认为美与悲是密不可分的。在创作中，他多以短暂“无常”的爱情为主要内容，以悲愁为主要情感色调，进而使他的作品形成了一种既美且悲的传统格调。总体而言，在创作中川端不仅展现了初恋的感伤之美、女性的哀怨之美，而且赞赏了纯粹的悲之美。这种悲从属于美、美又制约着悲的艺术境

界为川端文学营造出无限典雅的传统氛围，并使之流现着“物哀”美的神韵。孤儿的生命体验使川端康成充满了对人生的探求，同时由于祖父的影响，佛国的芳香一直熏陶着他，伴随其成长。这使川端拥有了一双凝视虚空世界的“临终的眼”，而这“临终的眼”就是超越生死、透过现象来认识生命真相的开悟之心。在此基础上，川端把佛禅的清灵玄虚作为文学的幻境，并以敏感的笔触描绘着美的“佛界”与“魔界”，探求着生命的真相。战后，川端对“魔界”的执着、对“佛界”的憧憬包含了他试图用传统的佛教禅宗精神拯救自我的努力，及其对人生终极的关怀。他渴望通过解除一切“道德的抑制”使人类恢复到原初，从而找回生命的尊严，摆脱战争的阴翳。三岛由纪夫称川端康成为“永恒的旅人”，川端的一生的确像是来往于现实与梦幻之间的旅人。他以无所畏惧的精神深究人性的根底，并以诗意的情怀引领人们走向随缘任运、宁静淡远的美好世界。第四章力求探讨川端康成对传统之美的新开拓。川端从事创作的初期正逢“大正民主”时期，那是一个丰富多元、与传统既割裂又藕断丝连的独特时代。受西方现代文艺思潮的影响，川端康成也发起了新感觉派运动，并成为该运动的旗手。此后，他又转向对新心理主义的探索，并买来乔伊斯的著作，与原文对照着详细阅读。当然，川端在这段时期的理论主张和创作实践有些偏激，带有向西方一边倒的倾向。但是西方现代派文学的因子在经过短暂、激烈的异体对抗之后，很快就以温和的方式溶入川端文学的血液之中，实现了“内化”。新感觉派落潮后，川端逐步将新感觉派的主观感受从浅层的感觉范畴推进到情感范畴，并使之与日本传统的自然美、人情美相结合。此外，川端也没有止步于单纯模仿西方意识流，而是结合自身的禀赋，使意识流小说的心理时空观及其对无意识的挖掘，与他那传统的“空”、“无”思想及其对“魔界”的探索达到了完美的融合。因此，从整体来看，川端康成在新感觉派及新心理主义时期的探索，不仅没有妨碍他对传统美的执着追求、削弱其文学古典美的意蕴，反而使传统之美焕发出新的光彩。同时，也正是这种探索才使川端文学既富有现代性、世界性，又不失本民族的传统文化之精髓。总之，川端文学是深深地扎根于日本传统文化的土壤之中的。从川端康成的创作道路看，在现代派艺术席卷整个世界的年代里，年轻的他曾倾倒于西方现代主义。但在东西方文化的对比中，川端充分认识到：一方面，要借鉴外来的文学艺术，来充实和丰富传统。另一方面，借鉴外来的文学艺术，也绝不能脱离民族的文化传统。在战争年代里，尤其是日本无条件投降以后，面对民族文化的失落，川端更加坚定了继承、创新传统的信念。因此可以说，川端康成对西方现代主义文学的探索并没有妨碍他对民族传统的执着追求，更没有冲淡传统美在其文学中的主体地位。相反，这段时期的探索为他继承传统提供了新的视野，在此基础上，川端通过笔墨使传统之美在现代社会凸现出其价值和意义。基于此，本文从川端文学的根基——传统之美入手，而将他青年时期对西方现代主义文学的探索作为其对传统美的创新和开拓，置于文章之末。