

第三章

中日作家同床异梦的 “满洲文学”

上一章考察了日本人作家、文人关于“满洲文学”方向、性质的大讨论，对日本人的“满洲文学”理念有了一个总体的认识。如加纳三郎所指出的那样，“无视日本人文学和满人文学的‘协和’就不可能有满洲文学”，这个观点在日本人中具有一定的普遍性。当时，前者被称为“日系文学”，后者被称为“满系文学”。这两个词都出自日语，中国人作家也追随使用，这件事本身已经折射出两者之间的力学关系。不光是语言的问题，文学理念、社会背景都截然不同的两种文学如何作为“满洲文学”共处一堂，两者之间的关系是否“协和”？要了解、把握“满洲文学”的实态和实质，这些都是无法回避的问题。对这些问题，加纳三郎关于现实主义和浪漫主义之争的论述已经为我们做了重要的提示。

迄今为止，对“满系文学”和“日系文学”的研究，前者作为中国沦陷区文学的一部分，后者作为日本近代文学的一部分，基本上是分别、单独进行的。尽管有些研究也涉及两者的关系，但以此为目的的考察尚未见到。为此，本章主要关注中国人作家关于“满洲文学”的言说及主张，考察作家们是如何认识、把握“满洲文学”的方向和性质以及“满系文学”与“日系文学”的关系的。通过对

中日作家的“满洲文学”理念的比较重新认识“满系文学”，把握“满洲文学”的实态，以求对“满洲文学”的现实有一个综合的认识。

一

如引言中所概观的那样，“满洲文学”的历史大致可以分为以下三期：第一期从1931年的九一八事变到1937年七七事变爆发；第二期从1937年下半年到1941年3月当局发布《艺文指导要纲》；第三期从1941年下半年到1945年日本战败，伪满洲国垮台。依笔者个人的见解，可以将三期分别称为准备期、发展期、停滞期。以下的考察范围以第二期为主，也涉及第一期和第三期。

在日本学界，对“满系文学”及“满人作家”的评价，最具代表性的是尾崎秀树的“面从腹背”说。^①该词翻译成中文，非“阳奉阴违”莫属。不同的是“阳奉阴违”多用于贬意，而“面从腹背”则为中性词。其意是表面上作为“满洲文学”的一部分“满系文学”与“日系文学”共处一堂，两者看似拥有共同的理念和目标，至少日本人是一厢情愿地如此认为的，但是，“满人作家”表面上顺从、合作，实际上抵制、对抗——以民族的传统精神和文学方法，抵制以“建国精神”为基调的主流文学理念，对抗建设文学、殖民地文化。同时，不可否认的是，“面从腹背”的应对也使“满人作家”在精神上处于一种自我分裂的状态，因环境所迫，他们不得不同时面对两个自我——伪装的自我和真实的自我。这种分裂的精神状态作为方法上的特色，具体体现在作品的曲笔和“灰暗”中。可以说，“面从腹背”已经成为战后日本学界对“满人作家”的一种共同解读。与此相反，在国内，对“满系文学”即东北沦陷区文学的研究，长期以来可以说是只看“面从”

① 尾崎秀樹『近代文学の傷痕——旧植民地文学』、岩波書店、1991、234—236頁。

不问“腹背”，或对“腹背”视而不见。为此，“满洲文学”这样当时通用的词汇都成了忌讳词，作家的文学活动长期被排除在中国近代文学史叙述体系之外。在一切政治优先的年代里，除了部分具有明显反满抗日倾向的作品及其作家外，在伪满洲国进行文学活动往往被视为参与日伪文化建设、繁荣殖民文化的行为，作家的创作动辄被扣上这样那样的帽子，轻则“意志薄弱”，重则“汉奸文学”。

进入1990年代后，沦陷区文学研究出现了一些变化。比如，封世辉在《中国沦陷区文学大系·评论卷》的“导言”中言及“乡土文学”与“写印主义”相交互的论争时指出，“‘乡土文学’的倡导者是以‘乡土文学’来抵制日寇同化东北文学，而‘写印主义’主张者是以‘写印主义’鼓励东北中国作家以大量创作占领文坛以保持中国传统与血脉”，东北沦陷区文学“总体上抵制了日寇以日本文学同化东北文学的企图，保存了东北‘满系’文学的中国文学血脉，是其根本特征。”^① 总之，他认为在伪满的中国作家坚持用中文进行文学创作，实际上是阻止，至少是延迟了日伪当局通过皇民化教育向伪满移植日本文化，推进殖民地化的进程，对中国文化和文学的血脉在东北得以传承、发扬做出了贡献。后来，像这样从文化传承的大视点来把握“满系文学”的意义，在历史的条件下客观、积极地评价作家的文学活动的研究逐渐占了上风。再往上溯，1990年代初期，李春燕等人尝试重新认识作家古丁，其主要依据就是重视作家的民族意识，这在之前往往是被忽视或无视的。^② 总之，以更为客观、求实的态度重新评价东北沦陷区

① 封世辉：《导言》，钱理群主编、封世辉选编《中国沦陷区文学大系·评论卷》，广西教育出版社，1998，第14页。

② 主要有以下论文：李春燕《就东北沦陷时期文学的几个问题评古丁》，黄玄《古丁论——文学“乌托邦”梦者的悲剧》，冯为群《关于古丁就事论事答铁峰》，黄万华《古丁文学创作论》，纪纲《面从腹背》。以上论文均收入李春燕编《古丁作品选》，春风文艺出版社，1995，第557~648页。

文学已成为研究的主流。但是，在研究中仍然是“满系文学”归“满系文学”，“日系文学”归“日系文学”。

关注“满系文学”和“日系文学”的关系，势必涉及包括两者在内的“满洲文学”。来自日语的“满洲文学”一词不光是个名称的问题，也关系到文学的立场。那么，中国作家是从什么时候，以何种心态开始使用该词的？关于这个问题，大内隆雄在《关于满人作家》中如是说：

据“满人”作家们说，原来都是使用“北国文学”“北方文学”。最近，我们可以看到“满洲文学”这个词在满人中间也开始通用起来。

据此可以知道，“满人作家”使用“满洲文学”一词是“最近”的事，之前都是使用“北国文学”或“北方文学”，即前者是用来代替后者的。“最近”则指上文发表的1937年上半年或1936年的下半年。从这个时候起，“满洲文学”一词开始在中国人中间使用，开始是指中国作家用汉语创作的文学，后来含义逐渐接近日语“满洲文学”的意思，即泛指包含日本人文学在内的“满洲国”的文学。同时，大内在文章的末尾还表明：“反对在与中国文学之间设置不合理的‘隔绝’。”^①他的这个立场值得关注。伪满建国以后，日伪当局为了排除中国文化，加速去中国化的进程，欲切断伪满与中国内地在文化上的联系，采取了严禁关内的出版物进入伪满的隔离政策。对既存的关内出版物则予以没收、销毁，“不合理的‘隔绝’”即指这种状况。大内对此持“反对”态度，这一点可谓难能可贵。这一隔离政策引起了“满人作家”的不满和反对，而

① 大内隆雄「満人の作家たちに就て」『満洲文芸年鑑』第一輯（G氏文学賞委員会、1937）、葦書房、1993、15頁。

大内选择了和他们站在一起。同时，据大内说，“满人”一词“系日本人的用语，指住在满洲国的汉人”。即这个词和“满洲文学”一样，都是由日本人创造并使用的。作为时代的产物，加上又都是汉字，中国人被动地接受了这些词汇。这个现象意味着中国人逐渐失去话语权，中文及中国文化面临着被边缘化的危机，同时又反证了用中文写作的重要性和必要性。日（语）进中（文）退的现象与我们稍后要讨论的“写印主义”也有莫大的关系。

笔者在上一章里介绍了大谷健夫对“满洲文学”的看法，大谷认为：“殖民地，尤其是在满洲的日本的移植文学系日本的国民文学向满洲的扩展。其过程与我所说的乡土文学—国民文学—世界文学（的顺序）完全相反。（略）大内隆雄君说满人作家要在该地创建支那的北方文学，我们则想把日本的北方文学搞得精彩出众。”^①虽然大谷并未言明“日本的移植文学”与“满洲文学”的关系，但欲以“日本的北方文学”来对抗乃至取代“支那的北方文学”的意图是清楚的。作为殖民统治的副产物，移植日本文学虽然有强权保障，但仍然面临生根的问题，文学的民族性、风土性成为问题的关键。对此，大内的看法是：“之前满洲的新文学被称为‘东北文坛’或‘北国文艺’等。作者所处的自然环境及社会状况反应在文学作品上是极其自然的事，满人的文学也自然而然地显现出了满洲的那些特殊性。（略）就像跳出满洲活跃在支那文学大舞台的萧军一样，他的作品里也充满了浓郁的满洲、满人的色彩，很多东西不在满洲是看不到的。”^②他强调的丰富的满洲色彩是“北国文艺”的成长不可缺少的空气和土壤，也是“北国文艺”

① 大谷健夫「土地と文学」『满洲文芸年鑑』第一輯（G氏文学賞委員会、1937）、葦書房、1993、19頁。

② 大内隆雄「満人の作家たちに就て」『满洲文芸年鑑』第一輯（G氏文学賞委員会、1937）、葦書房、1993、16頁。

在中国文学中之所以为“北国文艺”的理由，萧军的文学在中国文坛受到好评也与之有关。就风土性与民族性的问题而言，生于斯长于斯的“支那的北方文学”和被人工地移植过来的“日本的北方文学”之间的差异是显而易见的。为了解决原生与外来的问题，建设派鼓吹以“满洲”为故乡，提倡所谓的“满洲国的精神”。问题是“满洲国的精神”很难得到大多数“满人”的认可，无法取代他们固有的“满洲人的精神”。所以，在“满洲文学”内部，“支那的北方文学”与“日本的北方文学”必然处于竞争、对峙的状态，这是先天性的、不可避免的。这样一来，也就不难理解持主流派观点的“日系作家”，如上野凌崕等人为何对“探索满洲精神”表示警惕和反感了。^①

另一方面，中国作家在回顾满洲新文学的历史时必然言及名称的改变。秋萤在《满洲文艺史话》中开宗明义地指出：“从时代上看满洲文艺的历史，大体可以分为以下三个时期。即第一为满洲事变前的东北旧政权的文艺；第二为满洲建国后的文艺；第三为近年来的所谓满洲文艺。”然后分设“东北文艺”“建国后的文艺”“近年来的文艺”三章，回顾了东北新文学发生、发展的历史。言及名称的变更时秋萤做了说明：“事变前的文艺当时称‘东北文艺’，因为满洲位于中国的东北，所以当时就称‘东北文艺’吧。到了满洲事变以后就没有人说‘东北’了。但也没有想出适当的名称来。近年开始称‘满洲文艺’，这就是日本人所说的满洲文学。”接下来，在“建国后的文艺”中言及“北满作家”的活跃时承认：“哈尔滨作家的作品确实比住在南满的作家的作品优秀。”在“近年来的文艺”中则提及杂志《凤凰》的废刊并指出：“国内的各报刊基于弘报协会的言论统制政策大部分都废刊了，受其影

^① 上野凌崕「国策文学論」『满洲文芸年鑑』第三輯（满洲文話会、1939）、葦書房、1993、66頁。

响，文艺界冷清落寞了许多。”^① 这篇文章发表在日语杂志《东亚观光》1942年10月号上，大内隆雄在自己的《满洲文学二十年》中几乎引用了该文全文，译文应该是由大内自己翻译的。通读该文可以知道，虽然“近年来的文艺”开始使用“满洲文艺”一词，或许在“日系作家”看来，这意味着“满人作家”认可了他们所主张的“满洲文学”。但是，在秋萤的潜意识里仍然是“东北新文学”历史的一部分，“满洲文艺”或“满洲文学”仅仅是名称的问题，用语的改变并未伴随文学实质的变化而变化。

同时，山丁也在《满洲文学闲谈》中对“新文学”的历史做了简要的回顾。他在文中指出，在东北地方“新文学产生仅是最近二三十年的事情”，具体来说，“在我的记忆中印象最深的就是关外社刊行的《关外》，这个杂志开了满洲新文学的先河。不久由《冰花》《现实》等同人刊物所继承，很多新文学的青年斗士起来打破旧文学、准旧文学及其腐儒，获得了文化上的一个地位。这一时期在中国文学界称为‘东北文学’。”他继而指出“东北文学”以“满洲事变”为分水岭发生变化，形成了南满和北满的文学。北满文学经历了辉煌和衰落，主要作家远走他乡，去了关内的上海、北京等地。留下来的作家以南满的为主，“始终以严肃的表情”在黑土地上坚持文学活动。其结果是“被日系作家称为‘满系文学’，被日本文坛认可为‘满洲文学’。”^② 在他看来，名称的变更是文学所处的时代和社会环境的变化带来的，名称虽然变了，但文学的实质是不变的。同时，秋萤也在回顾中多次言及《关外》和《冰花》等杂志，谓前者是作为“充满生气的纯文艺杂志”创刊的，后来受到关内的文艺思潮影响，主要是创造社提倡的文学革

① 秋萤「满洲文芸史話」『觀光東亞』1943年8月号、转引自大内隆雄『满洲文学二十年』、335—349頁。

② 山丁「满洲文学閑談」、转引自大内隆雄『满洲文学二十年』、374—379頁。

命的影响开始左转，到了第十七期，在内容上“高举无产文学的旗帜肆无忌惮”，从而被当局勒令停刊。但“无产文学”的火种并未就此熄灭，《冰花》《翻飞》等杂志在“无产文学”的途上继续努力，反而扩大了影响和势力。秋萤指出，“本来满洲的文艺的动向主要为中国文坛所左右”，1928年前后，满洲文艺由两种思潮为中心形成，其一为“无产文学”，其二为“民族主义的文学”。^①一言以蔽之，东北新文学生长在东北，根在关内，为中国新文学的一部分。

秋萤和山丁都是《文选》派的作家，综合两人的回顾，“满洲文学”或“满洲文艺”都来自日语，虽然词义因时期不同略有分歧，但使用这些用语是社会环境变动下被动选择的结果。“满系文学”一词也是如此，作为“满洲文学”的一部分，也是由“日系作家”率先使用的。不过，使用源自日语的“满洲文学”或“满洲文艺”并不等于他们赞同“日系作家”关于“满洲文学”的理念，无论是“主流派”的观点还是“建设派”的观点。换言之，这并非他们有意识地迎合或顺应现实的结果。同时，两人在回顾中言及的“北满文学”由盛及衰的变迁也凸显出日伪当局对“北满文学”的镇压导致文学环境急剧变化的现实，对“北满文学”的高度评价同时也昭示了他们自身的对文学的态度和立场。从“北满文学”的衰退到被动地使用“满洲文学”一词，一系列的变化意味着他们不得不接受伪满洲国存在的现实，并反过来利用“五族协和”的建国精神获取文学的权利和空间。当然，他们的目的还是为了继续所钟爱的“新文学”的创作。同时，拒绝附和“日系作家”，尤其是“建设派”提倡的“满洲独自”的文学的意识也是显而易见的。就是说，在大多数“满人作家”的心底，妥协和

^① 秋萤「满洲文芸史話」『觀光東亞』1943年8月号、转引自大内隆雄『满洲文学二十年』、342頁。

反抗的意识复杂地交织在一起。如女作家吴瑛在伪满后期回忆起当时的情形时所说的一样：“1935年前后，那是满洲新文学转向后的年代。”^①一部分作家将这一变化视为“转向”值得注意。即在他们的意识中，随着名称的变化，文学的方向也相应地发生了变化。“1935年”是一个分水岭，这里的“转向”至少意味着离开“北满文学”半公开反抗的路线。随着社会环境的变化，文学的题材、方法也不得不发生变化，这似乎成为大部分作家的共识。

总而言之，可以肯定的是，即便是进入所谓“满洲文学”的时代，大多数中国作家仍然相信文学的本质不会改变。尽管如此，作为“满洲文学”再出发的“东北新文学”还是踏上了一条荆棘丛生的旅程。这段十年有余的历史影响了很多作家的一生，笼罩在他们头上的历史的阴影直到1980年代仍然挥之不去。

二

如上所述，伴随着名称的变化，文学的环境也发生了很大的变化。那么，中国人作家是如何应对环境的变化，在新的环境里又是如何从事文学创作的呢？在探讨这个问题时，不得不提当时极具代表性的两个理念，那就是“乡土文学”和“写印主义”。“写印主义”是以古丁为首的杂志《明明》的同人作家们提倡的一个文学理念，围绕这个理念，中国人作家中间曾发生过激烈的论争。不过，在具体讨论这个文学理念之前，有必要从整体上把握中国人作家关于“满洲文学”方向的基本认识。下面来看看几篇有代表性的评论文章。

^① 吴瑛：《满洲女性文学的人与作品》，《青年文化》第2卷第5号，1942年3月，转引自钱理群主编、封世辉选编《中国沦陷区文学大系·评论卷》，广西教育出版社，1998，第643页。

首先是林适民的《决算与展望》（原文日文）。作者在文中指出：“我们都知道。在沉痛的生活中，我们的文坛呈现出一派寂寞萧条的状态。（略）虽然去年中期的突变给已经被相当弱化的文化的瘦躯带来了强烈的冲击。可是，可以说无耻的阿谀者们瘦疯了还在叫喊着跟风式的瘦弱运动。瘦弱运动的先锋有一个统称，就是统制。统制是一种比较新的文化形态，但对我们来说却并不陌生。”同时，他认为，这一现实为“针对全文化”的“反动力量”，在考虑“应该怎样对其进行抵抗”时，要意识到“其产生于现实的悲惨的命运。”他进一步指出：“我们在考虑如何对抗时，不得不与对抗‘悲惨的命运’这一宏观的问题挂上钩。我想艺术家及文化人在这里要有所思。此话怎讲，因为文化和艺术这个东西不是保守的，而是永远与社会的发展相关联成长的，反抗的。（略）我们要知道历史是人类创造的，不要忘记精神对社会经济基础的反作用力。正确的唯物主义者不会忽略人的主观力量，我们不能丧失主观能动精神。”祭出“唯物主义”鼓吹积极的“反抗”，其根据是“我们在这几年的灰暗的重压下发现了一个新的现象，那就是读者不满足于虚假的艺术，在苦闷中要求高尚的艺术的性格。这是必然的。失去把握、欣赏艺术的机会，读者大众自身不得不感到莫大的痛苦，他们绝不会追求虚假的‘替代品’，总是追求真东西、好东西。并且，长期被压服的欣赏欲就像爱情一样会与积极的、进步的作品相结合。”关于作家的创作，他主张：“站在作家的角度，我们要放弃‘新闻性’的作品，追求有历史性的东西。具体地说，我们大体上要求健康的、写实的作品，即某种程度暴露现实的进步的东西。”^①

阅读该文后的印象是行文杂乱无章，有些地方不知所云，日语

^① 林适民「決算と展望」『満洲文芸年鑑』第三輯（満洲文話会、1939）、華書房、1993、44—49頁。

中混有不少汉语词汇，部分关键词词义暧昧。但是，文章也并非全无脉络可循，表述不到位与其说是日语水平的问题，还不如说是作者有意含糊其辞，混用汉语词汇更是留下了人为的痕迹。可以这样认为，即为了应付伪满的检阅制度，作者使用春秋笔法，比较隐晦地表达了自己的观点。该文发表于1938年，文中的“去年中期的突变”显然指七七事变，“瘦弱运动”则暗指日伪当局推行的隔绝中国文化的政策。其实“瘦弱”一词原本为汉语词汇，文中用“统制”一词点明“瘦弱运动”的性质。作者对现状的描述是，在隔绝政策下中国文化已被大幅度弱化，七七事变的发生使这种状况雪上加霜。问题的关键在于作为“宏观问题”的“悲惨的命运”，没有比丧失祖国、成为亡国奴更“悲惨的命运”了。“虚假的‘替代品’”则指感恩戴德的感谢文学、歌功颂德的建设文学之类的所谓伪满洲国独自的“满洲文学”，关键词全用暧昧的词语代替，但又不致使读者坠入五里雾中，不知所云。作者呼吁作家们发挥主观能动性，用唯物主义的精神打破“反动力量”，用暴露现实的进步的作品来对抗“虚假的‘替代品’”，以此向“悲惨的命运”抗争。如此看来，作者显然受过唯物主义的洗礼，并持批判现实主义文学的观点。他主张的“满洲文学”的方向性就是现实主义乃至无产阶级文学。持这种观点的文章能发表出来，首先是得益于其春秋笔法，再就是因为彼时尚存发言的空间。该文用日语写成，当然也是写给日本人看的。

作者林适民，本名王度，现名李民，林适民为其在东京留学期间所用的主要笔名。关于他在东京留学的经历，林适民本人有详细的回忆可以参考。同时，冈田英树依据他的回忆对其“留学时代”做了系统的考察。^① 冈田披露他于1994年8月去长春参加日本社会文学会与东北沦陷十四年史编纂委员会共同举办的国际研讨会时

^① 岡田英樹『文学にみる「満洲国」の位相』、198—200頁。

见到了李民，李民将自己的日语诗集《新感情》以及题为“日本留学时期文学活动风云录”的回忆录手稿交给了冈田，还附有一封用日语写的信。他在信中写道：“像这样的回忆录对普通读者是否有用另当别论，我想对专家的研究应该是有价值的。为此，我觉得这回忆录的全稿，你这样的人是最需要的，如果放在我这里，只能是不起任何作用的废物。”^①一方面，当时国内沦陷区文学研究还未完全解禁，至少不是热门；另一方面，对自己过去的文学活动感兴趣的研究者就在眼前，可能是因为这些因素，他才把自己长达6万多字的回忆录交给冈田的。后来，他用日语写成《从逮捕到被驱逐出日本》，在日本的《来自地球的一点》杂志上连载，该文为其回忆录的压缩版。

根据该文的记述及冈田的考察，林适民于1935年10月赴日留学，先入日语专门学校学习日语，翌年4月入日本大学艺术系专攻“文学创作”，同时开始文学创作活动。1937年冬天，他在东京组成“影艺之友社”，创办文艺杂志《影艺之友》。这个杂志由于刊登了鲁迅的文章，只出了一期就被勒令停刊，“影艺之友社”也被迫解散。同年出版的日语诗集《新鲜的感情》也遭到禁止发行的处分。此后，林适民一直受警视厅外事科亚洲股派出的特高监视，1939年1月上旬某日凌晨4点左右，突然被警察抄家，然后被抓至高田马场附近的野方警察署，受到严苛的调查审讯，最终受到“缓期起诉”的判决。4月下旬被释放后，当场被遣送回国。从这段经历可知，《决算与展望》写于东京，那时他正在从事左翼文学活动。作为来自东京的投稿也有助于他文章的刊出，倘若人在伪满，可能就是另外一种情形了。此外，他在留学期间曾与山田清三郎交好，一度栖身于山田家中。山田清三郎曾为日本无产阶级文学运动的领导人之一，1929年纳普成立时出任中央委员、《战旗》主

^① 岡田英樹『文学にみる「満洲国」の位相』、198頁。

编；1932年6月在作家同盟第16届大会上被选为中央委员长。山田两次被捕入狱，在狱中转向，后来来到伪满，与林适民重逢。除此之外，山田还与朝鲜人左翼作家有很多交往。这样看来，林适民的左翼思想主要是在日本留学时形成的。与他有着类似经历的是评论家仲同升。

仲同升这个名字在国内至今鲜为人知，但他的笔名骆驼生在研究界并不陌生。李春燕在其主编的《东北文学史论》中曾言及他的文学活动。只是该书在介绍中用的是其笔名，并未提到他的本名。据仲同升自述及大久保明男的考察，^① 仲同升1916年生于关东州的旅顺，曾就读于大连关东教会中学，1931年升入旅顺工大预科。1933年左右仲同升开始以骆驼生的笔名在《满洲报》的文艺副刊上发表诗作，此为其文学活动的开端。同年春天仲同升成为文学社团新社的同人，该社当时在奉天的《东三省民报》上发行副刊《萝丝》。从1934年春天开始仲同升主编《关东报》的文艺周刊《明日》并在该刊连续发表《我们的需要》《给志在文艺者》等文章，呼吁左翼作家大同团结并成立自己的团体“漠北文学青年会”，仲同升时年尚不满20岁。这个建议受到洗园（励行健）、王秋萤、赵梦园（小松）、王孟素、陈因（碎蝶）、小倩（山丁）等青年文学家的响应，此事最终因他自己赴日留学而不了了之。

1935年4月，仲同升作为伪满洲国的公费留学生入东京工业大学预科学习，三年后升入该校本科纺织专业。在此期间，仲同升与蒲风、雷石榆、林林等左联东京支部的成员频繁接触，并向其机关杂志《诗歌》投稿及参加该杂志主办的诗歌朗诵会。同时，他与远地辉武、新井徹（内野健儿）、后藤郁子、森谷茂等日本的无产阶级作家也过从甚密。在中日两国左翼作家的联席会议上仲同升

^① 大久保明男「留日学生仲同升のこと」『植民地文化研究』第9号、2010年7月、85—90頁。

充当翻译等，从中起到了联络、沟通的作用。受东京左联及日本无产阶级文学运动的影响，仲同升再次谋划成立“漠北文学青年会”，将无产阶级文学作为奋斗的方向在伪满推广。为此，他在留学期间一直没有中断与国内的联系，在《新民晚报》《满洲报》等报刊上经常可以看到署名骆驼生的文章，其中比较重要的是1935年秋天发表在《新民晚报》副刊《文学七日刊》上的《文坛建设议》，据仲同升自述，该文“站在共产主义立场上主张无产阶级现实主义，给满洲无产阶级文学运动提供了方针。文章发表后完全没有引起反响。这是因为骆驼生对当时的无产阶级文学不得不寄生的状况不了解之故”。由此看来，他的情况虽然与林适民有所不同，但做法是相似的，即他虽然身在东京，但依然关注着国内文坛的动向，积极地向国内的同伴们传递无产阶级文学的最新信息并提出自己的建议。作为殖民地大本营的东京则起到了联系东亚各国及殖民地无产阶级文学运动的堡垒的作用。^①

以上仲同升的自述引用自仲同升的《满洲无产阶级文学运动史概论》（原文日文）。仲同升于1942年5月在东京被检举，在东京拘留所写下该文，文末日期为1942年5月12日，系收到“预审请求”后开始执笔的，类似嫌犯的交代材料，可能被用作预审的参考资料。日本司法部刑事局思想部发行的《思想月报》第96号（1942年7月）刊登了该文。据编者所加按语，被捕的嫌疑为“1940~1941年期间利用杂志等主要向满洲国人进行共产主义启蒙活动。”刊登的理由是“作为一满人左翼分子的观察”“以供参考”。^② 通读全文可知，仲同升在文中并未为自己的所作所为开脱，依然坚持基于马克思主义的世界观，对日本帝国主义的侵略行径进

① 仲同升「満洲プロレタリア文学運動史概論」『思想月報』第96号、1942年7月、转引自『植民地文化研究』第9号、2010年7月、157—164頁。

② 仲同升「満洲プロレタリア文学運動史概論」『思想月報』第96号、1942年7月、转引自『植民地文化研究』第9号、2010年7月、157頁。

行批判。故文中所述之事，虽为一家之言，但仍具有较高的可信度。

仲同升在文中结合自己的体验将“满洲无产阶级文学运动”的历史分为“一从文学革命到革命文学”“二从革命文学到文学亡命”“三从文学亡命到寄生文学”“四从寄生文学到文学统制”四个阶段。以下主要关注二、三、四部分。他认为给“满洲文坛带来新的影响的还是来自中国的文学革命的口号。”^① 这主要得力于书商销售中国左翼作家的作品，而“旗帜鲜明地向满洲输入‘革命文学’的则是1928年左右宋若参与编辑的在哈尔滨发行的杂志《关外》。”该杂志“开了满洲无产阶级现实主义文学的先河”。对于其后的展开，他和山丁一样，也列举了《冰花》《翻飞》等杂志，并将这些同人杂志视为“满洲无产阶级文学运动的滥觞”，而将1929年由秀瘦人、顾草布、刘大中等人主宰的吉林的火犁社刊行的月刊杂志《火犁》定位为当时“满洲唯一的无产阶级文学杂志”。该杂志出版了11期后被勒令停刊。1928年在奉天成立的以王一叶为首的东北文学研究会，于1931春天借《东北民众报》的版面发行每周一次的文学页《喇叭》，《火犁》的火种得以传递下去。

“文学亡命”主要是指萧军、萧红等北满作家的经历。对此，仲同升首先指出：“满洲事变后，日本帝国主义毫不留情地镇压在东北各地揭竿而起的东北义勇军以及趁势一哄而起的土匪，所到之处不问良民匪徒把全满洲的农村祸害了一通。为此，满洲农民遭受涂炭之苦失去了生活的工具。在这种情况下，于破产农村发现新的土壤，撒下真正由满洲的现实培育的文学之种的是无产阶级作家。”^② 作为农村题材反抗文学的播种人，他举了“陈华、三郎、洛虹、悄吟、小倩”等人的名字。他们当时主要以“新京”《大同

① 仲同升「满洲プロレタリア文学運動史概論」『思想月報』第96号、1942年7月、转引自『植民地文化研究』第9号、2010年7月、159頁。

② 仲同升「满洲プロレタリア文学運動史概論」『思想月報』第96号、1942年7月、转引自『植民地文化研究』第9号、2010年7月、160頁。

报》的文学周刊《夜哨》为阵地，陈华为《夜哨》的编辑。而活跃在大连《满洲报》的副刊《星期副页》上的评论家和作家则有“张弓、茄嘯、梦园、陈大光、孟素、渡沙”等人。《星期副页》每周一期，星期天发行，1933年秋天分化为《晓野》和《北国文艺》两个周刊，前者主要刊登评论、随笔，后者主要刊登小说、诗歌。1934年左右，这两个周刊改名为《晓潮》和《北风》后，王秋萤和骆驼生也加入进来。据他披露：北满作家中，“陈华和洛江主要担任理论和批评，三郎、悄吟、小倩三人主要创作小说和诗歌。遗憾的是，由于当局的镇压杂志被迫废刊。失去发表阵地的三郎、悄吟（夫妇）把两年来发表在《夜哨》和《国际协报》的《文艺周刊》上的作品集为两人的创作集，题为“跋涉”在哈尔滨出版。”然后，三人留下该书逃往关内。“逃亡后，专门以日本帝国主义压迫下的满洲的现实为题材写作，三郎改名为萧军，悄吟改名为萧红，分别成为中国作家协会的一名战士。”

留下来的左翼作家，“因为日本帝国主义为了确立永久的支配权开始了所谓的文治即思想镇压”，而“开始采取寄生的战术”。他们依然坚持现实主义的方法，但已没有固定的作为阵地的刊物，采取各自为战的方式向既存的报刊投稿，这就是他所说的“寄生文学”。他们所寄生的杂志首先是饭河道雄在奉天推出的大型综合文化杂志《凤凰》，投稿的作家有“山丁、苏非、文泉、尹鸣”等人，作品多“取材于农民生活”“在技术上比前期《跋涉》中的作品进步了”。其次是王健生主编的《淑女之友》，投稿者有“苏非、枫子、老舍、小松（梦园）”等人。特点是开始涉及“都市知识女性”的题材，其中小松的《月亮落了》《爱的赌博》等被誉为“满洲无产阶级文学创作中在都市知识题材上初次成功的作品”。

寄生的杂志中最重要的要数1937年以成岛德寿（舟礼）的名义创刊的杂志《明明》。他在文中指出：“其编辑者为满洲人无产

阶级作家梦园等，由于他们的努力共出了两卷十几期，又为满洲无产阶级文学提供了良好的平台。”^①在当时，明确将《明明》与无产阶级文学挂钩的见解，笔者还是第一次见到。将其归入“寄生文学”可能是因为成岛舟礼为杂志的出资者兼发行人吧。其实，该杂志主要由古丁、小松（梦园）等人策划创刊，成岛只是赞助者，并不参与杂志的经营。他说：“向该刊投稿的左翼作家为王秋萤、陈大光、田兵、梦园（孟原）、白灵、吴郎、疑迟、古丁（最后的三人后来转向成了右翼作家）等人。”《明明》的作者大部分都在这里了。对笔者来说，这些作家的名字并不重要，重要的是对他们的分类，他们都被归入“左翼作家”之列。至少在仲同升的眼里，他们都是“左翼作家”，其作品属于“满洲无产阶级文学”的一部分。只是与前一阶段的无产阶级文学相比，他们作品的题材从农村、农民转移到都市生活上来了。市民尤其小市民及城市贫民成为作品的主角，这与作者的生活经历有很大关系。既然编者、作者大多数是“左翼作家”，将《明明》视为无产阶级文学的一个据点也未尝不可，古丁等人的“转向”甚至可以作为反证。至于为何将他们视为转向者，这可能与创办杂志的方式及太平洋战争爆发后的言论有关，此为后话。

但是，随着当局对文化的控制逐渐扩大至报纸杂志后，很多杂志，比如1938年创刊的《新满洲》，1939年创刊的《华文大阪每日》等都鼓吹“东亚文化建设”，拒绝接受有左翼倾向的作品。这样一来，“寄生”战术逐渐步入困境，很多左翼作家开始“转向”，致力于所谓“悬赏文学”的创作。转向后的古丁与爵青、少虬等人在成岛德寿及满日文化协会的支援下创办的季刊杂志《艺文志》成为最后的寄生杂志。值得注意的是，在仲同升看来，在日本人的

^① 仲同升「满洲プロレタリア文学運動史概論」『思想月報』第96号、1942年7月、转引自「植民地文化研究』第9号、2010年7月、162頁。

资助下创办刊物成为古丁等人转向的依据。因为与古丁等人熟识，作为《明明》的后身，在此发表作品的“无产阶级作家”有孟素、石军、梦园、老穆等人。在他看来，聚集在《艺文志》周围的作家，即所谓《艺文志》派作家实质上由两拨作家构成，一拨是“转向作家”，另一拨是“无产阶级作家”。这个区分关系到有关“写印主义”和“乡土文学”的论争。但是，无论左翼作家阵营如何分化，其现实主义的方法并没有太大变化。

三

1941年4月，评论家韩护在《华文大阪每日》第6卷第7号上发表《我们的文学实体和方向》，就“建设新文学”提出了如下见解：

原来所谓建设新文学者，断不是扬弃现阶段的文学基础去建设另一种别开生面的文学之谓，也绝不是招摇主义的标新立异的文学运动。因为新文学的发生，在满洲已有相当历史了（纵然这历史不长）。“五四”时代在中国文艺复兴运动下产生新文学以来，那时满洲就受了波动，那时，也就开始新文学的创造了，而这个新文学在今日也没有再变更其本质的必要，于此，纪德的“变革艺术的本身……”一语，在此是失了效用的，而菊池宽所说的“最活泼的写实主义差不多完成了其本身的所能，所以又看到了浪漫主义的气魄。……像这样的黎明时期，对新文学的胎动，其题材已现出了异点”（见《寄于满洲文学的话》），也不适用于满洲文学。实在是这文学已是“新文学”了，而建设新文学的运动也不是文学主义的运动。^①

^① 韩护：《我们的文学的实体与方向》，《华文大阪每日》第6卷第7号，1941年4月，转引自钱理群主编、封世辉选编《中国沦陷区文学大系·评论卷》，第403页。

这里的“另一种别开生面的文学”应该是指在建国理想及建国精神上与当局保持一致的“建设派”作家所提倡的“满洲独自の文学”，也包括“主流派”的上野凌嵒等人鼓吹的“国策文学”。对此，韩护明确地表示反对，认为没有这个必要。否定菊池宽看衰“写实主义”提倡“浪漫主义”的“寄语”则进一步表明了自己的态度。理由很简单，因为满洲的文学已经是“新文学”了，故没有必要改变“现阶段的文学基础”。归根到底，就是主张坚持五四运动以来中国新文学的传统，坚持“写实主义”即现实主义的文学。同时，作为新文学建设的基准（目标），他提出了以下“三个抽象的问题”，分别为“1 文学的时间性的问题”“2 文学的内容的问题”“3 文学的外形的诸问题”。这些问题涉及时代色彩、地域性和民族性、主题、人物、题材等方面，为此，他强调要让文学作品具有浓郁的时代色彩，并富于地域性和民族性。在论及“作家问题”时，他更具体地阐述了自己的文学观。

如果一个作家执持了“为艺术的艺术”的信仰，则他的文学无疑是自由主义、唯美的、浪漫主义的了。如果他是执持了“为人生的艺术”，则他的文学也必然的是写实主义的或全体主义的了。在今日——二十世纪的今日，文学的机能与价值业已有了明显的分析，作家对于文学执持的态度，断无可疑的是为人生的、大众的、指导的文学的态度了。作家所执持的文学态度，也可解作对文学的信念的。作家之创造文学，是以这信念作为出发点的。这信念之当否，便是文学的伟大与低调的泉源。

现今的满洲文学界，一部分作家好像对于现实表示逃避的样子，仍然逡巡在个人主义、浪漫主义的范围内，这种逃避，这种逡巡，正是他们对于文学信念没有正确的认识所致。新文

学的作家是不能如此的。^①

他在作家的层面再次确认了满洲新文学的方向，即作为“新文学的作家”，其文学信念无疑是持“为人生的、大众的、指导的文学的态度”。反之，“个人主义、浪漫主义”则是不可取的。在伪满文坛，现实主义和浪漫主义之争已经超越了文学的范畴，关系到作家对“满洲国”的认识和态度问题。抵制浪漫主义意味着对热衷于制造建国神话的“建设文学”的否定，如果在他的意识里有具体的对象的话，锋芒所指的应该就是《满洲浪漫》。加纳三郎在论及“满洲的浪漫主义的主张”时曾指出：“主张分为两个方向。其一是从建国精神这一先天的理念直接导出作为文学方法的浪漫主义，其二是诅咒烦琐的现实‘作为大陆日本人的活法的规范’而希望并追求浪漫主义。”^②这两种主张的方向都与《满洲浪漫》的同人有关，“其二”的理念就来自北村谦次郎。可见韩护的反“个人主义、浪漫主义”并非概念上的泛泛而谈。

对此，关沫南说得更为直接一些。他在《论文学创造的美学基础》（1940）中写道：“年来满洲很有一部分论客，在高唱着作品里要写进去最前进和最健全的人物。不知道这是不是我前面所说的，想要假造英雄，瞎编故事。固然最前进最健全的人物，那是谁都喜欢的，但那终究是活在理想里的人物，并非是活在现实里的人物，我们的新的文学之创造的美学基础，是站在社会现实的生活上，积极地发掘我们的现实，以忠实的美学观点，来忠实地观看人

① 韩护：《我们的文学的实体与方向》，《华文大阪每日》第6卷第7号，1941年4月，转引自钱理群主编、封世辉选编《中国沦陷区文学大系·评论卷》，第409页。

② 加纳三郎『满洲文化のために』、223頁。

世，忠实地描写作品，我们的新的美学，是真与善的和解。”^① 他的观点核心在于拒绝粉饰、直面现实、追求真实。这里的“一部分论客”究竟为何方人士尚不清楚，不排除中国人中间也有如此“高调”的文学主张，但更有可能指的是某些“日系作家”，尤其是“建设派”作家。被加纳三郎斥为“幻想的文学”的“建设派”就公开主张创造“建国神话”，讴歌建设成就，引文中的“假造英雄，瞎编故事”应该是针对此而来的。关沫南强调“站在社会现实的生活上，积极地发掘我们的现实”不仅再次确认了坚持现实主义传统的方针，也含有抵制部分“日系作家”鼓吹的“建国神话”“建国浪漫”之意。

还有一篇评论值得特别关注，那就是山川草草的《向何处去》（1942）。山川草草系作家、评论家花喜露（花喜禄）的笔名，他的常用笔名还有田僮、夜哭郎等。他在文中指出：“在如此大时代转变的斗争中的满人的的人生观、社会观、国家观、宇宙观甚至民族观、战争观或自我观等，在满洲人的文学中多么缺少着完整、精密、正确、有力的反映呀！所以若向热切的要求着不怕现实的现实主义的文学作品出现，这里要求着不嫌弃新生层的满人的正确的世界观的作品被执笔，并且也要求着勇于图写现实的作者被产生。”其中的“不怕现实的现实主义文学作品”和“勇于图写现实的作者”是关键词。紧接着是如下议论：“正如不能把什么‘观’硬‘配给’作家一样，因为‘观’是形成的而不是造成的，并且作家和作家的作品的出现或产生也是形成的，不是造出的或遣派出的。因为如此，所以文学才成为时代的反映。”^② 该文写于“大东亚战争”爆发后的1942年9月，依然是提倡现实主义、暴露文学的，

^① 关沫南：《论文学创造的美学基础》，《大北新报》1940年10月27日，转引自钱理群主编、封世辉选编《中国沦陷区文学大系·评论卷》，第56页。

^② 山川草草：《向何处去》，转引自钱理群主编、封世辉选编《中国沦陷区文学大系·评论卷》，第61页。

看似老生常谈，但应对的是战争爆发对“满人作家”思想的影响，依然有其现实意义。因为“圣战”的对象为英美这两个老牌帝国主义国家，加上日本打出亚细亚解放的口号，对一直处在反帝反封建时代浪潮中的知识分子具有一定的欺骗性。作者之所以将其称为“如此大时代转变的斗争”就是因为事关“满人”的“战争观”及“世界观”，提醒人们做出正确的选择。

事实上确实有一些作家顺水推舟地在作品里喊出了打败英美的口号，也有作家如古丁等人被动员参加了“生产报道队”，写出了一些应景的报道文章。这些作品在大环境下有可能被与歌颂“圣战”挂钩，这也许是他担心的或不愿看到的结果，仲同升将古丁、吴郎等人定性为“转向成为右翼作家”大概也与此有关。在“大时代转变的”的关头，山川草草在评论中旧话重提，再次确认了“满人”应有的“世界观”“文学观”，可谓意义深远。尤其是对“观”及作品如何产生的议论一针见血，“不怕现实的现实主义文学作品”一说更是令人回味无穷，处处显出针锋相对的姿势。他发人深省的论述再次确认了这样的事实，即无论时代风云如何变幻，现实主义都是贯穿“满系文学”的主线，同时“满人”要有自己“正确的世界观”。

根据吕元明的考察，花喜露在南满各地任小学教员，还做过《营口新报》副刊《星火》的编辑，为中共地下党员。1941年被盖县教育局解雇后，在奉天做过分区事务所的职员等。他的小说《静静的山谷》和《荒城故事》曾被《盛京时报》读者评选为最优秀小说。1944年4月，伪首都警察厅对盖县的进步青年实施了大规模的检举逮捕，花喜露也未能幸免。花喜露在狱中受到刑讯拷打，但因共产党员的身份未暴露，最终被以“思想左倾、通共”罪名起诉，1945年8月15日，日本宣布投降当天被伪满最高法院判处有期徒刑15年。出狱后，因在狱中受到严刑拷打，结核性腹

膜炎已至晚期，于1946年6月13日病死在沈阳家中。^①

接下来，让我们把目光转向古丁等人提倡的“写印主义”。因为主张“没有方向的方向”，“写印主义”受到了部分中国人作家的批判。关于双方的论争，在迄今为止的研究考察中已取得不少成果，故在此不做详细介绍。下面，就这个问题来看看当事人的说法。小松在《夷驰及其作品》（原文日文，大内隆雄译）中这样评论同为《明明》同人的夷驰的创作活动，“‘不在呐喊中求生就在沉默中求死’，夷驰在这样的信念下过着‘读’‘写’的生活”，并指出：“‘读了’‘写’，‘写了’‘印’，这也是古丁对荒寂的文艺界最先发出的号召。要实践这个‘读写主义’和‘写印主义’的不是几个人，整个文艺界都是如此”，进而对此做如下说明：“对这个写什么，印什么问题，在写印主义还没有到达成熟的阶段不可能得到正确的答案。但是，这个问题如果是为了探求作品内容，节约生产，提高文艺水准，防止滥作，应该说那就是将来的文学作品该走的道路。现在，什么都不写，什么都不印，光是焦虑‘我们写什么，印什么’，这样的理论无论如何是没法推进满洲文学的。”^②小松被仲同升誉为在文学上和立场上都是最好的“无产阶级作家”，以上他为“写印主义”所做的辩护确实言简意赅。归纳起来，“在呐喊中求生”是他们做文学的动机，就是一定要发出自己的声音；而以“写了印”来确保呐喊的舞台，在文坛占有一席之地是当务之急。至于“写什么”不用议论，言外之意，也没法议论，因为环境不容许他们从容地讨论这个问题。尽管如此，打出“写印主义”的大旗，以“没有方向的方向”为指针的《明明》同人真的就对“写什么”这个问题不感兴趣吗？至少，古丁等人对“不写什么”是心中有数。

① 吕元明「南满僻地の花喜露——田貴」『植民地文化研究』第8号、2009年7月、78-89頁。

② 小松「夷驰とその作品」『满洲浪漫』第五輯（復刻版）、ゆまに書房、2002、128頁。

古丁曾在小说集《原野》的合评会上说过：“在我们中间，有人认为写恋爱是浪费生命。”^①这句话给在座的日本人作家留下了深刻的印象。古丁还在《偶感偶记并余谈》（1937）中言及“乡土文艺”之争时表明：“我还是照例的‘没有方向的方向’，也不相信什么‘主义’和‘色彩’，因为一到批评家的手里就要浑然、甜蜜，甚至于变质、转形。但是，也不无信条：不写让人读了起好感或美感的東西，不写让人读了莫名其妙的東西，不写让人读了乐观的东西。”^②抵制“莫名其妙”不难理解。不过，包括“恋爱”在内，对“好感”“美感”“乐观”的排斥则颠覆了我们的文学常识。这种反“文学”的文学“信条”其实是在伪满洲国做文学的一介中国人作家充满苦涩的选择，严格地说，这已经超出了文学的范畴，反映了作家对伪满洲国的认识。古丁当然不是一个厌世主义或感伤主义的作家，拒绝“好感”“美感”“乐观”可视为一种消极的抵抗，至少是不合作的态度。在他眼里及笔下，美好的东西与伪满的现实无关。因为关于“乡土文艺”之争也涉及“写印主义”，为此，他还在文中就“《明明》的宗派性”问题做了说明：“我们在着实地写与印这一点上是一致的，但未必是所见皆同，所以，当然不会有什么‘宗派’，这倒是可以放心的。凡是热心的作者或译者，我们都肯虚心接受，这由过去数期的作者的地域的广泛可以证明，但也摒弃了一些作者，那是些美化人生的艺术家，我们是不敢高攀的。”^③拒绝“美化”为他的“信条”做了一个注释，而且这“信条”是为“我们”共有的。据他说，“所谓‘我们’

① 木崎龍「滿人作家論・序說」『滿洲浪漫』第五輯（復刻版）、ゆまに書房、2002、134頁。

② 史之子（古丁）：《偶感偶记并余谈》，《新青年》1937年10月，转引自钱理群主编、封世辉选编《中国沦陷区文学大系·评论卷》，第391页。

③ 史之子（古丁）：《偶感偶记并余谈》，《新青年》1937年10月，转引自钱理群主编、封世辉选编《中国沦陷区文学大系·评论卷》，第393页。

包括疑迟、孟原（梦园、小松）、毛利和我。”如前所述，仲同升将《明明》作为无产阶级作家“寄生”的据点，这个定位间接地证实了古丁关于《明明》的自白。

拒绝“美化”不仅仅是文学的问题，还关系到对现实的认识及态度。关于这个问题，看看同一阵营的作家是怎样说的。辛嘉指出的古丁的“呕气精神”值得留意。

古丁有一种呕气精神。在《在寂寞中》里，他论述“明”与“暗”问题说：“给文人骚客所描绘的美丽与甜蜜加添一些酿恶与苦涩，甚至于呕吐与唾弃。”这是多么活泼的抗拒精神呀。^①

以上引文出自辛嘉的《关于古丁》（1940），该文由大内隆雄译成日文发表，又由笔者从日文译回中文。其中的“呕气”原文或为“呕气”，因日语里没有“呕”这个汉字，大内就将其译成“呕气”了，此为一种可能。再就是，《现代汉语词典》将“呕”作“呕”的异体，即也有写成“呕气”的，也许原文本来作“呕气”，大内在翻译时就照搬过去了。而“呕气”在日语里为想吐的意思。无论真相如何，原文应该是“呕气”，即生闷气，心怀不满之意。他的“呕气精神”即“抗拒精神”是针对“文人骚客”美化现实的行为，被美化的只能是他生活的伪满洲国的现实乃至伪满洲国本身。诚然，伪满以“五族协和”“王道乐土”作为建国精神，但冠冕堂皇的口号并不能掩饰其傀儡国家的本质。正如我们在下一章指出的那样，古丁经历了“日满关系”从当初的“友邦”到“盟邦”再到“亲邦”的变化，对伪满一步步沦为日本殖民地

^① 辛嘉「古丁に就て」『满洲浪漫』第五輯（復刻版）、ゆまに書房、2002、118頁。

的现实已有切肤之感。透过外表看到事物的本质后，发自内心的失望乃至绝望酿成了他的“呕气精神”。对“美化”报以“酿恶和苦涩”，向“甜蜜”投去“呕吐与唾弃”，从这个意义上讲，他的“呕气精神”在方法上与批判现实主义相连，我们能在这里找到他作品中“灰暗”的源头。

用辛嘉的话来说，古丁的文学世界以“戏谑的作风”描写日常化的平凡的“悲剧”，对美的发现和追求的努力被完全放弃，可见这是一种有意识的、选择性的写作。与此相关，评论家川村湊指出：“现实的‘满洲文学’里‘灰暗’的作品很多，被颓废和虚无，因袭和传统所束缚的堕落颓废的（比如古丁的《平沙》那样的）作品不少。”问题是如何解读这一现象。他认为作家“描写阴暗的，无法忍受的现实，将其作为满洲的风土带来的落后的‘封建’的制度和精神所造成的东西加以批判，实际是为了打掩护，真正的含义是批判满洲国的现状，作为日本傀儡的‘王道乐土’。”^①确实，如他的解读所示，既然“呕气精神”是指向“美丽和甜蜜”的，可以说作品的“灰暗”既反映伪满社会的现实又影射伪满政治的现实。从这个意义上，也可将描写颓废堕落制造“灰暗”看作一种曲线的抵抗，与“暴露文学”有异曲同工之处。对美化只能以“呕吐和唾弃”相对虽然显示了作家的局限性，但能以此对抗“文人骚客所描绘的美丽与甜蜜”，即讴歌、美化伪满的建国理想及建设成就的文学，在当时也可谓难能可贵了。而且，放弃对美的追求，关注社会的阴暗面，这一文学创作上的立场并非古丁一人所有，尾崎秀树谈到石军的《黄昏的江潮》、疑迟的《渡口》及夷驰的《黄昏后》时指出：“都结束于没有出口的灰暗。”^②

① 川村湊『文学から見る「满洲」——「五族協和」の夢と現実』、吉川弘文館、1998、93頁。

② 尾崎秀樹『近代文学の傷痕——旧植民地文学』、249頁。

从他的指摘也可看出来，当时，“满系文学”的“灰暗”是一个普遍性问题。

四

那么，当时的日本人作家是如何看待“灰暗”问题的呢？《满洲浪漫》的中心人物北村谦次郎在战后回忆起当时的情形如是说：

自认为迄今为止在各方杂志上，对满系作家的作风已有所了解，但像这样集中到一册上来看，其“灰暗”再度引起人们的关注。并且，正如秋萤所指出的那样，这还是各个作家共通的笔调，作为满系作家的一个特色，也许反而应该珍重才是。但当时提笔写评论的日系作家和评论家都对这一点十分在意，摇头怀疑：“难道满洲只有贫穷、雨和泥泞吗？”^①

这里的“一册”指“满人作家小说集《原野》”，以古丁的同名小说命名的这部作品集收录了6个作家的12篇作品，由大内隆雄翻译成日文在东京的出版社出版。从北村的回忆中可以知道，当时“日系作家和评论家”对“满系文学”的“灰暗”相当在意，岂止是在意，甚至可以说是感到格格不入。尤其是像北村这样高举浪漫主义大旗的作家，当时对“灰暗”是不太能够认同的。何况，“灰暗”还是“各个作家共通”的，是“满系作家”的一个特色。因为是战后的认识，北村在回忆中对当时的立场也有反省：“这个‘灰暗’对他们来说是一种传统，突然以一副支配者的面孔出现的日本人的乐天型的大脑，对此暂时不能理解、接受也是事实。”正

^① 北村謙次郎『北辺慕情記』、大学書房、1960、147頁。

因为如此，所以“也许反而应该珍重才是”。^① 这里的“支配者的面孔”直接关系到对“灰暗”的批评。

“建设派”的代表人物木崎龙在《满洲浪漫》第5辑（1940）上发表《满人作家论·序说》，着重讨论了“满人文学”的“灰暗”问题。他先引用坂井艳司的“我认为对古丁自身（的看法）和对古丁所写的《原野》这部作品的看法之间有着很大的距离，在这里我想（向作者）要求光明”的话作为开场白，然后表明自己的态度：“关于这部作品集，很多人都在说灰暗。（略）通读了这部作品（集）后，我也感觉到了坂井所说的距离。”^② 坂井的话是在“满人作品集《原野》合评座谈会”上所做的发言，木崎以他的发言作为讨论的起点，一是想开示对“灰暗”的不满是普遍的，二是欲以此为对照显示自己的批评与众不同。对于木崎龙，在上一章已经做过介绍。他本名仲贤礼，来伪满后在国务院弘报处任职，编辑《宣抚月报》之余，参与《满洲浪漫》的创刊，并出任文话会的常务委员，在文坛上常就“满洲文学”理论的问题发声，在关于“满洲文学”的大讨论中鼓吹“建设文学”。尽管他没有像坂井那样公开要求描写“光明”，但同样感受到了“距离”，即古丁嘴上说的和作品世界的“距离”。“距离”说包含了木崎龙对古丁等人，一是“面从腹背”的姿势，二是在作品中一味表现“灰暗”，对“满洲国”的建设成就视而不见的不满。这样的指手画脚就是北村所说的“支配者的面孔”，不同的是比起要求“光明”来，“距离”说还不那么咄咄逼人，并且伴随有比较细致的分析。

木崎对“满人作家”的作品的“灰暗”做了如下分析。首先，他承认：“以现实主义称呼满人作家的作品这一点我没有任何异

① 北村謙次郎『北辺慕情記』、147頁。

② 木崎龍「満人作家論・序説」『満洲浪漫』第五輯（復刻版）、ゆまに書房、2002、129頁。

议。鲁迅曾经集时代和资质的要素于一身写出了《阿Q正传》。将此视为满人文学的一个源流应该是可行的。”然后，话题一转，谓：“这部作品集的作家们都是经历、体验过唯物辩证法创作手法的高扬的，经过这一过程，在混沌中摸索，他们一定也烦闷过，叹息过。这些有多少化为其内部的动摇及摇曳，对此我是不清楚的。可以认为，在这一阶段，发生了满洲建国这件大事，这件事从某种意义上讲，妨害了他们的苦恼的淳化，萧军逃奔上海就是在那一时期。”在这里，他承认“满系文学”的现实主义源自以鲁迅为代表的中国近代文学的传统，以及因“满洲建国”造成的祖国丧失的体验使“满系作家”受到了强烈的冲击。就是说，“灰暗”还是事出有因的。看得出来，以上分析很多基于他自身的左翼文学的经历。接下来，他指出：“比如，对于鲁迅的态度，方才我们也提到，与其说是出自时代的、社会的共鸣，可以认为，是他们已经掌握了现实主义使他们感到亲近，作为个体的鲁迅被抽掉了，作为裁断现实的指南的方法上的强化，向这个方向推动之处颇多。（略）更进一步，可以这样说，他们要炮制出生活的断面图，也把自己放进那个相中，正襟危坐，然后将其从自身抛开，描绘出一幅生活图来。这或多或少成为他们共通的方法。”^①他想说的是，对鲁迅的“亲近”也好，对现实生活的描写也好，“满人作家”都陷入了教条主义模式，即问题在于他们的现实主义的教条化和主观化。“炮制出生活的断面图”作为方法的问题，木崎也承认他们的现实主义的变质与“满洲建国”有关，至少是他们变化的契机。而且，他的分析始于对鲁迅的接受应该与《明明》杂志的鲁迅专辑有关。木崎深知鲁迅对“满人作家”来说不仅是方法上的源泉也是精神上的象征，如果不从他们对鲁迅的坚实的信仰着手则无法形成对其现实主义传统的批判。

^① 木崎龍「滿人作家論・序説」『滿洲浪漫』第五輯（復刻版）、130—132頁。

正因为如此，木崎没有让他的批评仅仅停留在泛泛的方法论上。关于古丁这个作家，他继续剖析道：“像他这样背对激情、热情的要素之人不多见。可以说他的人生观就是建立在对这一要素的不信任之上的。”试图由此点明作品的“灰暗”与作家的人生观有关。更进一步，他分析了古丁的《小巷》这部作品后认为可以得出如下结论：“贯穿作品集《原野》的灰暗，像这样并不是实生活本身就是如此，而是在于截取的方法及所截取的断面。”即他认为截取的方法致“实生活本身”变形走样了，这一批评当然基于他自己的政治、文学的立场。在他看来，古丁对“满洲建国”这一“美好理想的实现”完全视而不见，只是单单截取生活的阴暗面来构建作品的现实。回忆起古丁自身关于“不写”的言说，可知木崎的指摘并非无的放矢，就差没有直言古丁为人造的“灰暗”制造者了。最终，他得出的结论是：“归根到底，关于贯穿作品集《原野》的现实主义，在排除激情、热情的要素的同时，结果上也排斥了社会习俗的要素，像这样对象式的解构‘生活’，为了追求其生理的截取，我看到了其指南（或可谓一种模式）。大致可以这样说吧，其各自的严峻的程度使《原野》变得多姿多彩。但是，作品的全部尽在严峻中。对此，我不得不觉得有些宿命上的不幸。”^①在还算委婉的批评中不难读出木崎对以古丁为首的“满系文学”的现实主义的否定。对照前述古丁的“愠气精神”，可知木崎的批判并不离谱，有些甚至还可谓击中要害。

如上所述，在讨论“满系文学”共通的“灰暗”问题时，始于对作家的性格及方法的分析最终都会归结到作家的现实认识上来。就像“截取”一词所示，作者在作品中是如何面对及表现现实的，他对现实的认识和态度往往成为被关注的焦点。这也是“满人作家”中常见的倾向。山丁对“灰暗”的批评有过如

^① 木崎龍「滿人作家論・序說」『滿洲浪漫』第五輯（復刻版）、133—134頁。

下回应。

满洲文学的作品，就像批评家所说的那样“很灰暗”。过去也好现在也好，无论什么样的创作都可以看到农民的忧愁、小市民的感伤、一般大众的叹息。（作家）以忧愁、感伤、叹息来组装满洲文学。这些都是时代的深而浓的阴影。但是，在文学的本道上，这些阴影于盛世无碍。我们应该知道，没有随身的阴影就没有阳光的明媚，应该说阳光正是阴影所祈求的东西。^①

以上见解虽然不是直接针对木崎龙的批评的，但其中的“批评家”应该是和木崎站在同一立场上的。故山丁的回应也不是无的放矢。木崎龙的文章发表在《满洲浪漫》第五辑上，这一辑为“满洲文学”研究专辑，共收有18篇评论及论文，北村谦次郎的《探求与关照》也为其中一篇。北村在文中表明了心中的不满：“尽管我们享有无论什么都可以畅所欲言的自由，不知道还在苦恼什么，缩成一团，小声地发泄不满。牢骚、中伤、嫉妒，这种小市民的感情为什么会在居住在这个大陆的我们周围开始泛滥？”^② 他所说的“自由”应该视为日本人作家的特权，并且是相对的。这里的“小市民”在提倡“大陆浪漫”的他的意识里应该是有所指的，因为作品集《原野》中的很多作品都是以小市民的生活为题材的。正如山丁所坦言的那样，“农民的忧愁、小市民的感伤”等在创作中随处可见。反之，他的阴影阳光关系说则可以回答北村的“为什么”，这也是山丁对“灰暗”的批评做出的反论，“盛代”

① 山丁「满洲文学閑談」、转引自大内隆雄『满洲文学二十年』、375—377頁。

② 北村謙次郎「探求と観照」『满洲浪漫』第五輯（復刻版）、ゆまに書房、2002、72頁。

一词显然含有讥讽之意。在他看来，所谓“灰暗”都源自“时代的深而浓的阴影”。换言之，作品中的“灰暗”都是现实生活的反映。不过，有一点值得注意，那就是“阴影”并非止于“阴影”，描写“阴影”意味着对“阳光”的“祈求”。这一“阴影”与“阳光”的相关关系可以作为我们解读“满系文学”的“灰暗”的重要线索。其实，这个问题几年前就已经表面化了。为此，古丁写了《在寂寞中》回应某人的“指摘”。

有人指摘我们为什么偏偏刻画暗而不刻画明，为什么偏偏刻画灭而不刻画生，他说我们在 masturbation，这话的意义我很明白，他是说我们在暗与灭里浸润着自己的寂寞，给人类以毒害的了。然而他却忘掉了我们是在暗与灭里求着明与生。倘真是自慰的话，自不需要什么赞同与反对，更不管什么依附与背驰。

我们只是相信暗的尽头一定是明，灭的终点一定是生。不想自慰，更不想他慰，单单地给文人骚客所描绘的美丽与甜蜜加添一些酿恶与苦涩，甚至于呕吐与唾弃。^①

同为《明明》同人的辛嘉对古丁的这段自白印象深刻，在《论古丁》中辛嘉引用了末尾一句以论证他的“呕气精神”。但是，对古丁来说，“呕气精神”只是创作的动机，目的是追求“明与生”。在这一点上，与其说他和山丁是一致的，不如说山丁和他是一致的，尽管他们之间曾有过“乡土文学论争”。可见，“满系文学”“灰暗”的源头大致是相同的。同时，从古丁的自白也可看出，其作品中的“灰暗”，很大程度上是主观的，主要是为了对抗

^① 古丁：《在寂寞中》，《一知半解集》1937年9月，转引自李春燕编《东北沦陷时期作家 古丁作品选》，春风文艺出版社，1995，第50~51页。

“文人骚客”的美化现实。换言之，木崎对他们的文学观和人生观的分析批判也不是想当然的。不过，《在寂寞中》发表于1937年。彼时作品集《原野》还没有问世，杂志《满洲浪漫》还未创刊，这里的“有人”肯定不是木崎龙，也不是北村谦次郎，一定是另有其人，而且很可能是中国人。那么，文中的“文人骚客”也可能是指中国人。

中国人作家自身在早期的左翼文学与其他文学流派的论争中也涉及“灰暗”问题。夷夫在1936年9月18日的《满洲报》上发表《满洲文坛的几个问题》，在文章的开头言及文坛的论争时点了寒峻、古丁等人的名。“寒峻君在《关于满洲文坛》里，指摘了满洲文艺作品的颓废、幻想及其反现实的诸倾向，其中又言及写作态度不真实的‘第三种人’鬼混于文坛，于是把满洲文坛‘弄得乌烟瘴气’，结果提出了三年前的‘冷雾’社做了实证，同时还极力地提倡了‘暴露文学’是文坛发展之方向。”对此，夷夫的态度是：“这篇批评文字，大体我们是可承认”的。但他的对象不是寒峻所“批评”的“第三种人”等，而是为他们做辩护的“代辩之士”。具体地说，就是“八七期《晓潮》上刘爵青先生的《关于〈关于满洲文坛〉》及古丁先生的《往东跟向西》。前者是为‘冷雾社’诸人抱不满，后者则为‘第三种人’代辩。”他们两人“同时一致地同情了满洲作家的反现实倾向，解释了作品的颓废，感伤以及逃避现实，乃是为现实生活所决定”。^①仲同升在《满洲无产阶级文学运动史概论》中言及包括他自己和王秋萤在内的左翼作家们曾在《晓潮》等副刊上与“以奉天日报上的文艺周刊《冷雾》为据点的冷雾社一派”“以同一报纸上的文艺周刊《萝丝》为据点的萝丝社一派”的“资产阶级、小资产阶级作家展开激烈的文学

^① 夷夫：《满洲文坛的几个问题》，《满洲报》1936年9月18日，转引自钱理群主编、封世辉选编《中国沦陷区文学大系·评论卷》，第381~382页。

理论斗争”，时间在1933、1934年之间。寒峻和夷夫无疑都是左翼文艺阵营中人。

虽然以上介绍来自作者夷夫，笔者并未读到爵青和古丁的文章，但从他们的“解释”中仍可以读出现实生活是“灰暗”的认识。同时，据夷夫介绍，古丁是这样为他们辩护的：“第三种人，是有着他现实的基础的，因为他们既同情于担负历史的使命的勇士，而自身由于现实的制约，不能捐躯于历史的使命，却只能在一旁援助着”。古丁还说：“有时他（指“第三种人”——夷夫）会感伤，会颓废，甚至于自暴自弃，这些潜在的意识，无意地或有意地总要浸润到作品里”。夷夫当然不能同意古丁所做的辩护，认为绝对不能对其同情、姑息之，主张：“一切小××作家，正在彷徨、怀疑、朦胧不决之时，把他们拉上战斗线，是紧急重要工作之一。”两者最大的分歧在于是否能够理解、容忍“第三种人”的存在，还有就是“战斗”的策略。对此，古丁的结论是：“倘若睁开眼睛看看，无论你是第几种人，无可置疑地在于满洲新文学的位置。”不以救世主自居，与其内斗不如共斗，在求同存异的基础上希望更多的人为“满洲新文学”拿起笔来，这个观点无疑与“写印主义”有关。而夷夫则认为那要看“作品是否大众需要的”，并以“满洲作家只要肯努力克服布尔乔亚艺术样式，便算好的倾向（简直把标准落得低不可再低）”划线。^①后者主张高调，立场鲜明，却忽视了现实。仲同升也在文中坦言随着形势的变化，“无产阶级作家”们逐渐失去了发表作品的阵地，只好“寄生”于一般的文艺杂志，最终很多人不得不走上“转向”之路。

在“满洲文坛”上，古丁等人既要面对来自日本作家的批

^① 夷夫：《满洲文坛的几个问题》，《满洲报》1936年9月18日，转引自钱理群主编、封世辉选编《中国沦陷区文学大系·评论卷》，第383页。

评，还经常受到同胞中“无产阶级作家”的敲打。这次被敲打的理由是为“第三种人”辩护，从其辩护词来看，其中何尝不掺杂着古丁自己的心声。比如“只能在一旁援助着”，虽然是“第三种人”的立场代言，但从古丁后来的表现来看，也多多少少地反映出他自己内心的矛盾和惆怅。推而广之，可以这样说，总体来看，“满人文学”的“灰暗”既是“暴露文学”，即传统的批判现实主义的产物，也是作家内心深处做不了“勇士”又不甘就此堕落，受此矛盾的煎熬而烦闷、悔恨乃至绝望的心情的反映。前者可谓积极的“灰暗”，后者可谓消极的“灰暗”。在日伪当局的残酷镇压下，包括转向者在内，“第三种人”的人数应该越来越多。在心里对伪满的现实——实质上的日本殖民统治不满，但又不能成为“担负历史的使命的勇士”，“只能在一旁援助着”的无奈和不服相交织的精神构造导致了他们的“颓废”“甚至自暴自弃”。他们无疑也是“灰暗”的制造者，只不过是消极一些的“灰暗”罢了。无论是哪一种“灰暗”都与作家的主观意识有关。从这个意义上讲，木崎龙对“灰暗”根源的分析可谓犀利，作品中的“灰暗”绝不仅仅是现实生活的写照，也是他们缺乏激情、热情的人生观，即其内心的绝望的反映。所以，在他看来“灰暗”也体现了与现实的“距离”，即对现实的不满。

有道是旁观者清，与伪满文坛有颇多联系的文艺评论家浅见渊对古丁等人的真面目似乎看得更透彻一些。因为所处的立场不同，比起“在满作家”来，其发言少了许多顾忌。他在《关于满人文学》中一针见血地指出：“古丁在谈到关于满洲文学的抱负时说想要做协和运动的一个齿轮，但这仅仅停留在口头上，《原野》所收的作品里几乎见不到身为满洲国人的意识。”^① 这个指摘印证了坂

^① 浅见渊「满洲文化記」、国民画報社、1943、309頁。

井艳司和木崎龙感受到的心口不一的“距离”。而且，他在别的文章里也表明了类似的看法：“在现阶段，老实说，在满洲文学中，比起在满作家的作品来，满人作家的作品中优秀作品要多些。但是，满人作家表面上做出一副赞同满洲国的协和精神的样子，但是他们阅读的仍然是上海出版的书刊。不仅如此，在其内心深处还保留很多作为汉民族的矜持。所以，在满洲文学中今后与满人作家的共存及共同成长势必前途多难。我觉得也许现在就到顶了。”^① 总之，他对“满人作家”的“面从腹背”的表现以及精神深处的民族意识印象深刻，因此，对两者并存的“满洲文学”的前途持悲观的态度。

五

说到两者的关系，在满映编过杂志做过导演的王则曾在《满洲浪漫》第5辑上撰文谈论“满日文学交游”。仅就笔者所知，此类文章并不多见，可谓弥足珍贵。他的文章是这样开头的：“日本有文学，满洲人谁都不否认。满洲也有文学，这好像是日本人最近刚发现的。”这样的开场白颇有些胸中块垒不吐不快的意思。所谓“满日文学交流”包含两层意思，其一为“满洲国”的“日系文学”与“满系文学”的交流，其二为“满洲国”的文学与日本文学的交流。他在文章中对两者都有所涉及，只不过用“满洲文学”替代了“满系文学”一词。在他看来，“满洲文学与日本文学交流，这更可喜。”“我也对这样的‘交流’感到高兴，但现状又没法令人一味兴奋。”其理由如下：

以前满洲文学被称为“报屁股文学”。当时的文学不像现

^① 浅見淵「满洲文化記」、219頁。

在这么活泼，因为没有补贴也印不出来，唯一的发表阵地就是报纸的副刊。很多所谓的文艺作品几乎都被用来填补报纸余白的，所以被称为“报屁股文学”。——当时的所谓“满洲文学”似乎没有受到日系文学者的注意。

后来，《明明》和《新青年》这两个杂志经过编辑的努力终于把所谓“报屁股文学”变成了“杂志文学”。为此，引起了关心满洲文学的日系文学者注意。去年，《明明》休刊，不定期的杂志《艺文志》创刊，不觉之间，“杂志文学”似乎又变成了“同人文学”。^①

这段说明宣示了这样一个事实，那就是尽管环境尚不尽人意，但“满洲文学”已经到了不可无视的地步，同时，也略为缓解了他在文章开头流露出的不满。因为日本人最近刚发现“满洲也有文学”一事不能全怪对方，“满洲文学”自身也有责任，谁让你很长时间都是“报屁股文学”呢。从其行文上的字斟句酌来看，对作者来说，“满日文学交流”并不是一个轻松的话题。尽管如此，围绕这个话题，王则还是做了一些深入的讨论。在此，笔者首先想关注的是他对“满日文学交流”的现状所投去的疑问。比如，关于从日本“来满洲的日系作家”的“视察”，常常是就着“茶点心”谈几句“感想”就算完事，从走马观花的实态中可以看出他们缺乏了解“满洲文学”的诚意和热情。于是，他建议：“与其搞这样的交流，还不如把差旅费用来支付翻译的稿费，翻译很多满人的作品来阅读，这样做的效果要大得多。”对这样的建议，估计很多“日系作家”也会首肯的。但是，他同时又指出“缺少读物”是满洲的文化人经常体味的“一个悲哀”，这个“牢骚”也许会打消他们首肯的念头。“一进日本书店，里面有很多新书，还可看到

^① 王则「满日文学交流雑談」『满洲浪漫』第五輯（復刻版）、87—88頁。

很多人。”但是，在“城里的书店”“除了教科书以外就只有《七剑十三侠》《试郎心》之类的翻版书了。”^①言外之意，谁都明白。一边繁荣一边萧条，差距如此明显，“满日文学交流”从何谈起？对日伪当局隔离政策的不满跃然纸上。王则的“牢骚”当然不是仅此一家，早在三年前，古丁就在《大作家随话》中公开流露出如下不满：“鲁迅虽然到处受迫害被中伤，还有一大堆书籍。我们是连买《辞源》都犯罪的，我们案头只剩下了《四书》《五经》。”^②他的“牢骚”更加直接，明显是冲着当局推行的文化隔离政策而来的。在如此恶劣的环境下，“满日文学交流”非但不可能对等进行，“满系文学”的生存本身也受到压迫，这就是古丁和王则的共识。这也是古丁等人打出“写印主义”大旗的背景。王则后来转到同为沦陷区的上海的电影公司工作，1944年夏天，在从上海至北京的火车上被伪满的特高警察作为国民党的地下人员逮捕，翌年被杀害在监狱中。

同在“满映”（企划课）工作的韩护在《满洲评论》1942年5月9日号上发表《满洲文化观的确立——为了满洲文化》，对“满日文学交流”的问题做了更加深入的论述。该文的译者署名为矢间恒辉，这是大内隆雄做翻译时用的笔名之一。而且，大内是韩护在“满映”的上司，同时还是《满洲评论》的前主编。由于此种关系，韩护的评论看起来更像是两人合作的产物。文章一开头就直奔问题的核心。

从民族方面来讲，最显著的是满洲的日系文化人的满洲文化观与满系文化人的满洲文化观的差异。从统治阶级和被统治

^① 王则「满日文学交流雜談」『滿洲浪漫』第五輯（復刻版）、92頁。

^② 古丁：《大作家随话》，《明明》第1卷第5期，1937年7月，转引自钱理群主编、封世辉选编《中国沦陷区文学大系·评论卷》，第385页。

阶级的角度讲，就是政府的满洲文化观与民间的满洲文化观的相违。从理论和实践来讲，就是原则上的满洲文化观与事实上的满洲文化观的相对立。详细地讲，满洲的日系的文化观认为满洲文化是日本文化向满洲的延长，而否定满洲的其他系的满洲文化的存在。^①

关于“日系文化人的满洲文化观”，在本编第一章已有详细论述，基本上可以坐实韩护的指摘，故在此就不赘述了。值得关注的是，韩护以客观地描述现状的方式展开了以下反击：“满洲的满系文化俨然存在，这是无论从哪个方面都无法否定、抹杀的。”同时“满洲的满系民族是汉民族的延长，满系的文化当然也可以说完全是汉民族文化的延长。”（同前）当时“满系”“满语”等词成了公用词，连“满系作家”们都在习惯性地使用时，忍受已久的韩护终于跳出来撕下日本人贴上的封条，说出了事实真相。什么“满系”？明明就是汉民族，若再进一步，中国一词呼之欲出。如此针锋相对、一针见血的观点，还明显带有挑衅（反“满”）的味道，如果不是由大内翻译并在《满洲评论》上发表的话，这篇文章恐怕很难见到天日。从这个意义上，可以说大内隆雄起到了“满系作家”代言人的作用。

韩护在此基础上举出两种“满洲文化观”的“相克性”“对立性”“否定性”来强调两者根本上是相互抗争、相互否定的“不可调和”的存在。关于“否定性”，作为“否定满洲的其他系的满洲文化的存在”的一个例子，他举出加纳三郎下述的话语“当然‘原野’是满人文学而不是满洲文学”，指出：“玩味这句话，觉得加纳三郎好像是在说‘满人文学不是满洲文学，日本人文学才是

^① 韓護「満洲文化観の確立——満洲文化のために」『満洲評論』1942年5月9日号、18頁。

满洲文学’。这样的否定性不是现在还存在吗？”其实，加纳三郎的发言原意是《原野》的现实主义与日本人主张的“满洲文学”理念还有距离。韩护引用加纳的发言有借题发挥之嫌，即需要一些例子来支持自己的观点，正好加纳的说法有些暧昧，于是就被拿来做了靶子。另一方面，韩护又承认在“满系文化人”之间存在着根深蒂固的认识，即“在满洲，日系文化仅仅是日系民族在满洲的文化，不能将其作为满洲文化。所谓满洲文化是满洲（汉族）民族独自的文化。”^①捅破了这层纸，状况就清晰起来了，即双方的认识围绕满洲文化的主体性而相互对立。重要的是，同时，他的告白变相地否定了“日系文化”的合法性，这可能被扣上反满抗日的帽子，要担相当大的风险。最后，他以“无法指出正确的答案是什么”为前提，作为解决问题的一个尝试，提出了关于“满洲文化观”的“五原则”，包括主张融合性的、非系族本位的文化建设等。问题是，在他看来现状离此还很遥远。这样一来，他的“五原则”近看是画饼充饥，远看则成为凸显“满洲文化观”的“不可调和”性的反语装置。就其终极意义来说，他的言说表面上是讨论“文化观”对立的问题的，实质上却证明了在“满洲国”要实行民族、文化的融合是不可能的。这样的春秋笔法可以视为一个中国文化人对“政府的满洲文化观”——欲以日本文化代替固有的“汉民族文化”的企图所做的殊死抵抗。“文化观”的问题归根到底是民族的问题，“文化观”对立的非调和性无疑证明了作为伪满建国精神的“五族协和”的虚妄性。

反过来，日本人作家眼里的“满人作家”形象如何呢？从之前引用的北村谦次郎的回忆来看，可知“灰暗”给他留下了深刻的印象。下面把镜头调到日本国内，浅见渊的《满人作家会见记》

^① 韓護「満洲文化観の確立——満洲文化のために」『満洲評論』1942年5月9日号、19頁。

里有不少古丁等人的印象。之所以选择浅见而非北村那样的“在满作家”，一是因为浅见的印象为同时代的证言；二是因为他作为局外的观察者，对“满人作家”的印象更为直率、直观。当天参加会见的“满人作家”为古丁、小松、迟疑三人。据浅见记述，他和古丁之间有过如下问答，古丁回答他的提问说：“萧军的作品”“全都读过”，“鲁迅的作品也全都读了”。当时也在场的檀一雄问：“你们读日本的小说吗？”古丁的回答是“不太读，主要还是看欧洲的小说”，理由是“我们的文学，之前没有心理描写，为了学习，所以看有心理描写的欧洲小说。”檀一雄又问起佐藤春夫、志贺直哉、泷井孝作、太宰治等人的作品，得到的回答是“还没有读过”。听到这里，檀一雄“半笑着，用夸张的语气”说：“你们真不像话。”古丁的回答显然令他大失所望。这一幕也给浅见留下深刻印象，所以他才会在文中悻悻地说：“阅读的仍然是上海出版的书刊。”在此也可看到古丁等人与日本及“日系文学”的距离。文章的最后，浅见记下了当晚酒会上的一幕。他请三人在色纸上留言以为纪念：

最后，古丁拿起笔一口气写下了“明日复明日是我们祖先的遁词，我们没有明日只有今日，今日是我们的祭祀”，然后又 在色纸的背面飞快地写下了如下的话。

“今夕复今夕？我乃黄帝子，君乃大和裔，君爱大和子，我爱黄帝裔。”

我从古丁的最后一句想起了昨晚他对我说的话，我问他无意用日语写小说吗？他说可以断言小说是绝对不会用日语写的，让我再次感受到满人作家具有强烈的民族意识。^①

① 浅见渊「满洲文化记」、178—183页。

也许古丁觉得还意犹未尽吧，当晚的聚会还有这样一个插曲。浅见因酒喝多了觉得要吐就到屋外去了，这时，“古丁从后面轻拍我的肩膀用激越的口吻说道：‘今晚很愉快。那个，浅见先生，你是大和民族的后裔吧，我是黄帝的子孙，为了祖先的光荣互相加油吧。’”可见民族意识的对峙、碰撞在文学的现场随处可见。古丁的表现可能与白天谈话的内容有关，大概是因话不投机而心存芥蒂吧。同时，古丁下班后去酒馆买醉是常事，他也有很多日本人酒友。可能是酒壮英雄胆，他酒后常口吐“真言”。与此有关的，迄今为止被多次引用的是北村谦次郎回忆中的一个片段，事情发生在北村和古丁等人在“新京”的夜店喝酒时。

在座的日系作家不知何故聊起了以下话题，有人说新京新建筑如雨后春笋般出现，甚为壮观。但其中也有不少不太美观的建筑，对满人诸君来说也许看着碍眼吧。说这些一半以恩人自居，一半是为了引人注目，都是些多余的话。

像是喝醉了酒，蜷身睡在一旁的古丁忽然面朝这边嫣然一笑：“嗯，什么？”

接着毫不客气地说，“说啥呢，那些东西，都会原封不动地接收下来，不用担心”，然后接过女招待端来的凉水一口气喝下。

真令人吃惊，不知道古丁先生是个伟大的算命的还是预言家，他是以照单全收的心情来望着这些建好的建筑的。什么满洲国啦、协和政治啦，尽管日本人挖空心思，想方设法来怀柔汉民族，但对方不管三七二十一，坚韧不拔到相信最终还是要回到“中华”原来的样子而毫不怀疑。^①

^① 北村謙次郎『北辺慕情記』、133—134頁。

这个插曲也被尾崎秀树用来证明古丁的“面从腹背”——内心抑郁、屈折的抵抗。作为佐证，尾崎还引用了山田清三郎回忆中的古丁的一次谈话，地点为山田在东京的家里，在座的还有和古丁一起访日的疑迟和外文。山田时任满洲新闻社学艺课课长，是陪同古丁他们访日回到东京的。

那时，古丁他们就嘲笑日本的纪元2600年的非科学性，认为荒唐无稽。还说了以下这些话，日本在满洲也要建建国神庙，是要制造新的神话。让皇帝溥仪的弟弟溥杰娶日本人为妻，是要向“满洲王室”植入日本人的血统，真是深谋远虑。但是，重要的“满洲国”本身今后维持不了10年了，现在看最多也就四五年。此话何讲，那是因为东北人都相信，日本不解除占领满洲将其返还给中国，即对中国来说，没有东北的失地恢复，就没有中日战争的解决，日本最后精疲力尽，只有向有4亿人口的中国屈服。

“比如说，即使是国务院总理的张景惠也是如此，据他说，满洲国13年，也就是说伪满的寿命还有4年。”

古丁这么一说，大家都很吃惊，不知不觉地瞬间发出了一阵压低声音的哄笑——满含轻飘、讽刺、同感。^①

以上这段回忆见于山田清三郎的自传体回忆录《转向记》。从“大家”的反映也可以看出，大概在座的没有什么外人，属于比较私人的聚会，古丁等人因此才能如此口无遮拦吧。这件事发生在1940年2月，这一年在日本正值所谓纪元2600年，以2月11日为中心，日本政府为此举办盛大的庆祝活动，伪满政府派遣3位作家

^① 山田清三郎『転向記 第三部 氷雪の時代』、理論社、1958、转引自尾崎秀树『近代文学の傷痕——旧植民地文学』、215頁。

赴日参加，让他们体会庆祝气氛，理解“肇国精神”。此时“大东亚战争”还未爆发，古丁等人的“真心话”既在情理之中又令人颇感意外。从他们在创作上的表现来看，作为“灰暗”的制造者，此举并不太令人吃惊。有了这一出，对他们之后的许多作为，大体上都能看作逢场作戏了。意外的是“真心话”的对象竟然是与当局合穿一条裤子的山田清三郎，也许是山田曾为日本无产阶级文学运动领导人的经历拉近了他们的距离，古丁本人也有过参加北方左联活动的经历，加上山田此时尚未出任满洲文艺家协会委员长。山田战后在回忆录中翻出这件老账既有反思过去也有为己开脱的意思，因为对古丁等人的反日言论，他并未向当局密报（至少无人因此事受难），而是选择把它压在心底。同时，还有一点不可忽视，那就是在日语里“伪满”一词的发音与“伪满”相同，或许古丁说的是伪满的寿命”，因为当时日语里没有也不可能有“伪满”一词，山田根据发音将其作为“伪满”了吧。比起“伪满的寿命”来，“伪满的寿命”更符合逻辑，更自然一些，对“满洲国”合法性的否定也更加强烈一些。以上推理如果成立，可知1940年在中国人中间已经有人称“满洲国”为“伪满”了。

结 语

在以上的考察中，主要以“满洲新文学”线上的“满人作家”关于“满洲文学”的理念和方法的言说为线索检证了“满系文学”与“日系文学”的关系，对“满人作家”主张的“满洲文学”的方向和方法有了一些具体的认识。为此，可以得出如下结论，虽然表面上（理论上）“满洲文学”主要由“满系文学”和“日系文学”组成，但由于文化传统、文学理念、民族意识的差异，两者在“满洲文学”中最终只能止于同床异梦的关系。

首先，中国人占了伪满洲国人口的大多数，汉民族的文化一直

处于主流地位。因此，日伪当局对“满系作家”的态度是复杂的，既要在文化建设中加以利用，又怕其成为思想反抗的温床，采取了既拉拢又打压的怀柔政策。后者主要通过隔离与中国文化的联系，以及检阅制度和组织化措施实现。与当局站在同一直线上的“日系作家”则希望“满人作家”能在“建国精神”的指引下与其携手共建“满洲文学”。为达此目的，日伪当局通过文话会等组织下了不少功夫。另一方面，“满人作家”反利用“五族协和”的“建国精神”扩大生存空间，甩掉了“报屁股文学”的帽子，在“满洲文学”中取得了自己的席位。随着时间的推移，大部分“满人作家”虽然也接受所谓“满洲文学”的概念，但从未真正接纳、共有过“日系作家”关于“满洲文学”的理念，对“主流派”和“建设派”的主张以及官方的“共同理念”基本上采取否定、抵制态度。只是在手法上避开直接对抗，采取“面从腹背”的战术。

关于民族意识，除了在文学现场的对峙、古丁等人的“真言”外，还有一点也很能说明问题，那就是他们在文章中从不使用“满洲国”，总是以“满洲”代之。其文章的翻译者（主要是大内隆雄）也未在译文中将“满洲”调整为“满洲国”。关于后一点，从大众文学以外的“满系文学”的历史以及各个时期“满人作家”的文学主张来看，从提倡“暴露文学”的左翼作家到中间作家（“转向”后的左翼作家及“第三种人”）所追求的、坚持的基本上是批判现实主义或传统的现实主义的文学，与处于支配者地位的“日系作家”的主流文学理念——以建国精神为基调的浪漫主义格格不入。可以说，前者以“灰暗”为基调，后者以歌颂“光明”为标签。两者的对立不仅仅是源于文学理念、文学方法的不同，在浪漫主义与现实主义之争的背后起决定性作用的还是作家自身的身份认同和民族意识。

“日系作家”中以“满洲国”的建设者自居的人较多，尤其是“主流派”和“建设派”的作家，前者还时常流露出较强烈的主人

意识来，也就是北村谦次郎在反省中提到的“支配者的面孔”，用这种面孔和眼光看问题必然走向浪漫主义。而作为亡国之民的“满人作家”实质上处于对立的被支配者的地位，充其量是被“协和”的对象而已。其社会地位、民族意识和文化传统决定了其方法上的现实主义。“日系作家”中也有在方法上主张现实主义的“现实派”存在，尽管他们在国策与文学的关系上，对制造建国神话等持否定态度，但一涉及日本人及“满洲国”则是两码事了。因为他们的立场还是建设者的立场，其代表人物加纳三郎后来提倡“建设的现实主义”就是一个例子，他关于“满洲文学”的发言引起了韩护的不满也许不是偶然。另一方面，韩护关于“满洲文化观”对立的不可调和性的分析最终也归结于“民族”的问题，因为“满系文化人”和“日系文化人”的观点针锋相对、互不相让。像这样，在文学现场民族意识的对峙、碰撞随处可见，从而形成了“满洲文学”内部的紧张关系。这也体现在“日系作家”对“满系文学”的“灰暗”的不满以及由此引发的批评、论争上。

在“满人作家”中，与“日系作家”交往最多的是古丁，作品受到批评最多的也是古丁。这与他提倡“写印主义”不无关系。因为创作上多产，又多被译成日文，他的作品在日本人中知者甚众，甚至还有人是通过其作品知道并了解“满系文学”的，从这个意义上讲，将他称为“满系文学”的代表作家也不为过。俗话说枪打出头鸟，古丁作品中的“灰暗”自然就成了众矢之的。同时，他的部分作品又在伪满获奖，为当局又拉又打政策做了一个绝妙的脚注。从古丁的人生观和文学观来看，他作品中的“灰暗”作为社会现实的写照、现实主义的产物是客观的，同时，作为文学创作的动机、民族意识的产物又是主观的。换言之，“灰暗”也是人为的，一种面对现实的态度。木崎龙在作品分析中敏锐地洞察到这一点，指出此乃人为裁断现实的结果。对木崎的分析，其论敌加

纳三郎也刮目相看，认为“是极富有启发性的研究”。^① 尽管如此，他仍有所保留地使用了“距离”一词。虽然这个词并非仅指古丁的口头表态与作品世界的距离，也包括“满人作家”与“满洲国”的距离，但与“民族意识”相比，还是显得委婉一些。而浅见渊就不同了，从他口中“满洲国人意识”这个词毫无顾忌地就冒了出来。对木崎来说，“满人作家”毕竟是团结、统战的对象，不能将其逼得太急。“日系文学”和“满系文学”，一个屋檐下的两套马车之间存在着这样复杂、微妙的力学关系。

像这样，中国人作家在文学创作上不得不面对双重压力，一是官宪的监视和检阅，二是“日系作家”挑剔的眼光。作为文学上的同行，从某种意义上讲，后者有时比前者更难以对付。木崎龙、浅见渊对古丁的文学的解读便是一个例子。所以，不得不指出的是，虽然“面从腹背”作为战后日本学界对“满人作家”的一个共同认识广为人知，但最早察觉并指出“满人作家”这一倾向或策略的是同时代的“日系作家”。他们通过对其作品中“灰暗”的批判指出了作家与作品的“距离”，这个“距离”同时也是“灰暗”与“光明”的距离，因为坂井艳司在指出“距离”的同时公开向古丁要求“光明”。而围绕“灰暗”的交锋凸显了“满系文学”和“日系文学”的关系的位相，双方的社会地位、文化传统与民族意识决定了两者在“满洲文学”中的关系只能止于同床异梦。

^① 加納三郎『満洲文化のために』、182頁。