

## 夏目漱石初期作品中的镜子意象

解 璞

**【内容提要】** 在夏目漱石初期作品中,镜子意象多次出现。镜子意象使漱石文学在摹写现实的同时,也显示出幻想的色彩。本文选取其初期的代表作《伦敦消息》《漾虚集》《草枕》等进行分析,并参照《文学评论》《文学论》等漱石的理论著作以及当时的社会背景进行考察。通过这样的考察,便会发现漱石文学中的镜子意象带有明显的时代特征。在《伦敦消息》里,它反映了近代以后人们对自我意识的思考;在《漾虚集》里,它又为作品增添了神话传说以及宗教的神秘性;在《草枕》里,两种特点互相融合,创造出一种崭新的小说形式。由此可见,镜子意象在漱石初期作品中具有不容忽视的重要意义。

**【关键词】** 夏目漱石 镜子意象 自我意识 文学论

---

1905年(明治三十八年)前后的夏目漱石,一方面以摹写现实的《我是猫》在文坛崭露头角,另一方面也以描绘幻想世界的《漾虚集》获得文坛的赞誉。比如,1906年2月,小山鼎浦<sup>[1]</sup>曾经将泉镜花与夏目漱石并称为“梦幻派”。在高度评价《漾虚集》所收录的作品后,他指出漱石的风格“不像镜花般浓艳、华丽,而是带着一种简单朴素的色彩,含有一种闲寂的韵味。这大概源于他的俳句趣味,他独特的幽默大概也源自他的俳句素养。总之,尽管他与镜花有所不同,但他们都时而追逐着空想,时而凭借着直觉,在现实里看到奇异,在梦幻间看到真实,因此,二人实属同类作家”。由此可见,现实与奇异共生,真实与幻想并存,是漱石

---

[1] 小山鼎浦「神秘派と夢幻派と空霊派(上)」,载『帝国文学』第12卷第2号,1906年2月。

初期作品<sup>[1]</sup>的重要特色。

集中体现这种特色的便是镜子这一意象。1907年,中岛孤岛<sup>[2]</sup>曾指出:漱石纵观现代社会时,便回到“猫”(即《我是猫》)的世界;横看现代社会时,则进入古典的想象世界——“他看到的是盾牌与镜子上映出的世界。幻影之盾与夏洛特之镜是夏目君品位的象征。”这里的“幻影之盾”,指的也是《幻影之盾》中让主人公进入理想世界的镜子。中岛孤岛通过双重举例,强调了漱石对镜子意象的偏爱。

这样的评价也影响到后世的研究与评论。比如,越智治雄<sup>[3]</sup>曾探讨漱石初期文学里的镜子意象,并指出“幻视者”与“认识者”、“诗”与“认识”这些互相矛盾的意义在作品里同时存在。三好行雄<sup>[4]</sup>也指出:“对镜中世界的持续关注,是漱石特有的主题。”芳川泰久<sup>[5]</sup>进一步发展了这方面的研究,从精神分析的角度进行了较为深入的考察。然而,这样的分析对于受过东西方两种教育、自称“海陆两栖动物”<sup>[6]</sup>的漱石来说,仍有许多值得探讨的余地。在中国,目前的研究多偏重于夏目漱石中后期的长篇小说,缺乏对其初期作品的考察,对于镜子意象的考察也仍属空白。

本文选取漱石成为职业作家前的主要作品《伦敦消息》《漾虚集》《草枕》等进行分析,并结合《文学评论》《文学论》以及同时期的社会背景,考察漱石初期作品里镜子意象的作用与意义。

## 二

在漱石的初期作品中,可以发现很多有关镜子意象的叙述。最早可见于

---

[1] 本文里的初期作品,指的是夏目漱石1907年4月从东京帝国大学辞职,进入朝日新闻社成为专业作家之前的作品。

[2] 中岛孤岛「夏目漱石論(1)夏目漱石君と俳句の小説」,载『趣味』第2卷第3号,1907年3月。

[3] 越智治雄『『漾虚集』一面』,『漱石私論』,角川書店,1971年6月。

[4] 三好行雄『夏目漱石事典』,学燈社,1999年5月。

[5] 芳川泰久『漱石論—鏡あるいは夢の書法』,河出書房新社,1994年5月。

[6] 『漱石全集』第16卷,岩波書店,2003年7月。引用自1911年的演讲『文芸と道德』,原文为:“私は明治維新の丁度前の年に生まれた人間でありますから、今日此聴衆諸君の中に御見えになる若い方とは違つて、どちらかといふと中途半端の教育を受けた海陸兩棲動物のやうな怪しげなものであります。”

1889年漱石赠予好友正冈子规的作品《木屑录》<sup>[1]</sup>。在这篇全部由汉文写作的游记里，漱石调侃自己在房州海边晒黑的面孔，写出了“愁容对镜易悲伤”的诗句。虽然表面上自嘲，却也向好友展示了自己的汉文学修养。《木屑录》以汉文体记录了与子规书信往来的过程以及赠答诗，还引用了苏轼《文与可画篔簹谷偃竹记》中的典故，戏谑地描绘了想象中子规看信的情景。通过这篇游记，漱石不仅增进了与子规的友情，更通过与好友这面镜子，确立了自己作为文人的意识。时隔十二年，在1901年4月漱石创作了《伦敦消息》<sup>[2]</sup>。这篇文章既是漱石为安慰病重的子规、以戏谑的口吻创作的写生文，也是反思“文学”之定义的作品。其中，有一段对镜子的描述。

在这种国家，如果对人的身高征税，那么多少会产生一些节约的小巧动物吧。我虽然这样想，但那只是所谓的嘴硬不认输，公平地说，无论怎么看，都是他们出色。总觉得自己抬不起头来。现在对面来了一个与众不同的矮个子。我心想：“太好了！”可与他擦肩而过的时候，发现他竟比我高两寸。这回对面来了一个脸色奇怪的“一寸法师”，刚这么一想，结果发现，那正是我自己的影子映照在镜子里。我无奈地苦笑，对面的身影便也苦笑<sup>[3]</sup>。

这段描述源自同年1月5日漱石在日记里写下的真实体验：“走在路上，我发现对面来了一个又矮又脏、长得奇怪的家伙，结果那是我映在镜子里的身影。

[1]『漱石全集』第18卷，岩波書店，2003年9月。其中漱石所作汉诗的原文为：“鹹氣射顔々欲黄，醜容对鏡易悲傷。馬齡今日廿三歲，始被佳人呼我郎。”

[2]『漱石全集』第12卷，岩波書店，2003年3月。《伦敦消息》最初于1901年5月31日、6月30日发表在杂志《杜鹃》（第4卷第8、9号）上。1906年11月所写的《文学论》序言里也提到了这段留学经历。

[3]『漱石全集』第12卷，岩波書店，2003年3月。原文为：“こんな国ではちつと人間の脊いに税をかけたらず少しは節約した小さな動物が出来るだらう杯と考へるが夫は所謂負惜しみの減らず口と云ふ奴で、公平な処が向ふの方がどうしても立派だ何となく自分が肩身の狭い心持ちがする。向ふから人間並外れた低い奴が来た。占たと思つてすれ違つて見ると自分より二寸許り高い。今度は向ふから妙な顔色をした一寸法師が来たなと思ふとは即ち乃公自身の影が姿見に写つたのである。不得已苦笑ひをすると向ふでも苦笑ひをする。”

我们是黄皮肤的,来到此地,我才明白确实如此。”<sup>[1]</sup>在1月日记里写下的沉重的现实经历,到了三个月后的《伦敦消息》里,则变为怀着无奈与戏谑的文学表现。作品中,漱石用脸色奇怪的“一寸法师”来自嘲,他的形象通过身高与肤色等与周围的英国人相区别。而“一寸法师”这一取自日本民间故事的比喻,则似乎暗示了漱石作为日本人的自我认同。

与肤色、衣着、语言等因素相比,脸是自我证明与认同的最重要的标志。然而,如此重要的标志,自己无法直接看到,只能通过镜子间接确认<sup>[2]</sup>。在《伦敦消息》里,“我”的面孔、肤色以及由此获得的自我认同,是通过与英国人比较来重新认识的。或者说,“我”的面孔,只有通过他者这面“镜子”才能够得以确认。在《伦敦消息》里,当漱石发现自己区别于英国人的黄色面孔时,他便意识到了另一种自我认同的标准——外国人的视线。这不同于《木屑录》里以诗文会友的“文人”式的标准。通过英国人这一新的他者,漱石发现了至今未曾意识到的新的自我。

这种认识的转变,不仅融入了漱石的文学作品,也成为其文学理论的源泉之一。在同年8月关于英国文学的笔记<sup>[3]</sup>里,漱石将欣赏文学的“品味(Taste)”做了较为详细的分类。他首先指出“品味因人而异”,随后指出,“品味”的差异源自遗传、年龄、地域、职业、时空、国家等。其中国家这一因素,则统合着和掩盖着其他几个因素。这样的分类标准,在漱石回国后一系列的讲义里得到了发展,也在此后的《文学评论》<sup>[4]</sup>和《文学论》<sup>[5]</sup>等论著里留下了记录。比如,在《文学评论》第四篇“斯威夫特与厌世文学”里,他指出“文学是我们品味的表现。即在某种意义上说,是我们好恶的表现”。每个人所受的影响不同,品味与鉴赏结果自然也会不同。《文学论》里更是论述道:人们“意识内容 F”存在着差异,这些差异的原因大体分为“古今”与“东西方”的差异,也可以进一步细分为“遗传、性格、社会、

---

[1]『漱石全集』第19卷,岩波書店,2003年10月。原文为:“此煤煙中ニ住ム人間方何故美クシキヤ解シ難シ思フニ全ク氣候ノ為ナラン大((ママ))陽ノ光薄キ為ナラン、往来ニテ向フカラ脊ノ低キ妙ナキタナキ奴ガ来タト思ヘバ我姿ノ鏡ニウツリシナリ、我々ノ黄ナルハ当地ニ来テ始メテ成程ト合点スルナリ。”

[2] 鷺田清一『顔の現象学』,講談社学術文庫,1998年11月。

[3]『漱石全集』第21卷,岩波書店,2003年12月。

[4]『漱石全集』第15卷,岩波書店,2003年6月。

[5]『漱石全集』第14卷,岩波書店,2003年5月。

习惯、境遇、历史、职业”等因素。在此，耐人寻味的是，首先，《文学论》里的分类方法显然来源于1901年8月漱石的文学笔记。其次，在《文学论》里漱石将“品味”等文学鉴赏力扩大到了人的意识内容。更有趣的是，漱石把他者与异文化相联系，其作品里的镜子，也成为促使人重新审视自我的他者视线的隐喻。

### 三

与言文一致体的《伦敦消息》不同，在《漾虚集》中，镜子意象则大多取材于欧洲古典传说，文体也大多使用典雅的文言。比如，在《幻影之盾》里，镜子成为希腊神话里美杜莎之盾的一部分，成为进入理想世界的通道；在《琴之空音》里，镜子映出了主人公妻子的亡灵；在《薤露行》<sup>[1]</sup>里，镜子成为对夏洛特夫人爱情的诅咒。该小说的第二章以“镜子”为题，集中描绘了这段充满神秘色彩的悲剧。在本章中，将集中考察这一取材于神话传说里的镜子意象。

在《薤露行》里，第二章取材于丁尼生的诗《夏洛特夫人》<sup>[2]</sup>。主人公夏洛特独居在高塔里，被魔法师马林的诅咒困住，她只能通过镜子看到真实世界。只要向窗外望去，她就会被毁灭。然而，在骑士兰斯洛特经过时，她一见钟情，不禁向外望去。结果，镜子破碎，她不得不面临死亡。先行研究曾指出漱石对英国拉斐尔前派艺术的吸收，也考察过《薤露行》与其典故的相同点<sup>[3]</sup>。然而，如果关注二者的不同，我们便会发现漱石的匠心所在。在作品的叙述篇幅上，漱石进行了比较大的调整。原诗着力描绘的是夏洛特夫人孤寂悲凉的恋情；而在《薤露行》里，漱石则使用很多笔墨去描绘夏洛特每日面对的镜子以及她用丝线编织的图画。

不同于丁尼生诗中的少年少女和恋人们，在夏洛特的镜子里出现的人物，大多是“朝圣者”和“敲钲人”。敲钲人通过敲击钲鼓来受惩罚，告知世人自己前世的罪孽。此外，原作对夏洛特的织锦画并没有进行描写，而在《薤露行》里却出现了“十字架”“业障之风”“玛利亚的身影”等图案。作品的其他章节里，也出现

[1]『漱石全集』第2卷，岩波書店，2002年5月。《薤露行》最初发表于《中央公论》（1905年11月）第200号上。

[2] F.J.Rowe, W.T.Web, *Selections from Tennyson: With Introduction and Notes*, Macmillan, 1986.

[3] 塚本利明『改訂増補版 漱石と英文学—「漾虚集」の比較文学的研究』，彩流社，2003年8月。江藤淳『漱石とア—サ—王伝説—「薤露行」の比較文学的研究』，東京大学出版会，1975年9月。

了带有十字架的盾牌等,处处闪现着基督教的影子,十分耐人寻味。这样的设定与漱石留学英国的经历有关,也与当时日本文坛的状况有关。

在《薙露行》发表的1905年,日本文坛与基督教关系密切。对基督教的认识与感悟,被内村鉴三、纲岛梁川等宗教家写成作品,流行于文坛。比如,在演讲《圣经的精髓》里,内村鉴三<sup>[1]</sup>曾谈道,“圣经既是文集,也是文学。”宗教家纲岛梁川<sup>[2]</sup>不仅以《病闲录》风靡一时,获得文坛的极大关注,也在《薙露行》发表前的1905年10月,对《一夜》等漱石文学给予了关注与评价。

在这样的文坛背景下,《薙露行》里出现的人物也带上了宗教色彩。在高塔里,夏洛特夫人面对镜子,被困在重复循环的时间之中。这一循环却在看到兰斯洛特的一瞬间被破坏,塔内的时间无法再循环下去,一直走向死亡。同时,在第五章描写的现实世界里,同样钟情于兰斯洛特的埃琳也绝食自尽。死后,她被放在船上顺流而下,此处也叙述了她对死亡的认识。“我并非怕死,而是怕死后难以见到兰斯洛特。不过,我想,与此生相比,在未来反而更容易见到他。看到罌粟花凋谢,不应一味忧伤凝望;只有花谢,才会有花开的夏天。”<sup>[3]</sup>不仅如此,她还在遗言里提到了“基督”。这些描写都暗示着埃琳的复活,与夏洛特相对照,埃琳的生命由死亡走向循环往复的重生。

在与《薙露行》几乎同时执笔的《文学论》<sup>[4]</sup>里,夏目漱石也提到了丁尼生的《夏洛特夫人》这部作品。在第一篇第三章“文学性内容的分类及其价值等级”里,漱石提出了“(一)感觉F、(二)人事F、(三)超自然F、(四)知识F”四种内容,并在探讨第三种内容时指出,“所谓的超自然因素中,不仅包括宗教信仰性的因素,还包括其他所有超自然的因素,即违反自然法则或者无法用自然法则解释说明的事物”。具体而言,包括“幽灵”“妖婆”“妖魔鬼怪”“不可思议的因素、神秘的因素”“人类的感应”等。在解释“不可思议的因素、神秘的因素”的时候,漱石也列举了丁尼生的《夏洛特夫人》这部作品。

[1] 内村鑑三『聖書之研究』,聖書研究社,1904年11月。

[2] 綱島梁川『病閑録』,金尾文淵堂,1905年9月。

[3] 『漱石全集』第2卷,岩波書店,2002年5月。原文为:“死ぬ事の恐しきにあらず、死したる後にランスロットに逢ひ難きを恐る。去れど此世にての逢ひ難きに比ふれば、未来に逢ふの却つて易きかと思ふ。罌粟散るを憂しとのみ眺むべからず、散ればこそ又咲く夏もあり。”

[4] 『漱石全集』第14卷,岩波書店,2003年5月。

在《薙露行》中,正是由于漱石将超自然的神话传说与当时盛行的基督教因素相结合,作品才能够展示出神秘而浪漫的色彩,也因此获得当时读者的高度评价。如前所述,如果说《伦敦消息》里的镜子真实地反映了近代人的自我意识,那么,与之相对,《漾虚集》里的镜子则反映了超自然的神秘世界观。

#### 四

在1906年创作的《草枕》<sup>[1]</sup>里,也多次出现镜子意象,并融合了写实与神秘,使作品更加丰富而饱满。比如,在第五章里,理发店的镜子映照出作为画家的叙述者的脸,而他对镜子的评论也十分风趣,富于启示。

镜子这种工具,如果制作得不平,无法正常准确地照出人的脸,就不合理。如果挂上不具备这种性质的镜子,并强制别人对着它,那么不得不说,强制的人便和拙劣的照相师一样,故意损害面对它的人的容貌。打击人的虚荣心,从修养角度上看,也许是一种方法,但是倒不至于如此侮辱我,给我看低于自己真实价值的脸,还说着“这就是你呀”。现在,我忍耐着不得不面对这面镜子,而它从刚才开始便侮辱着我。转向右边,我的整张脸上就全是一只鼻子。转向左边,嘴巴便裂开到了耳边。仰起头来,好像从前面看蟾蜍一样,被压得扁平,稍微低头就像福禄寿送来的童子似的,头部凸了出来。面对这个镜子的时候,一个人不得不兼任各种各样的怪物。<sup>[2]</sup>

这里描绘了镜子歪曲现实的力量。正如“面对这个镜子的时候,一个人不得不兼任各种各样的怪物”所叙述的,随着前后左右不同观察角度的变化,同一张

[1]『漱石全集』第3卷,岩波書店,2002年6月。《草枕》于1906年9月1日发表于杂志《新小说》。

[2]『漱石全集』第3卷,岩波書店,2002年6月。原文为:“鏡と云ふ道具は平らに出来て、なだらかに人の顔を写さなくては義理が立たぬ。もし此性質が具はらない鏡を懸けて、之に向へと強ひるならば、強ひるものは下手な写真師と同じく、向ふものゝ器量を故意に損害したと云はなければならぬ。今余が辛抱して向き合ふべく余儀なくされて居る鏡は慥かに最前から余を侮辱して居る。右を向くと顔中鼻になる。左を出すと口が耳元迄裂ける。仰向くと蟾蛙を前から見た様に真平に押し潰され、少しこゝむと福禄寿の祈誓見の様に頭がせり出してくる。苟も此鏡に対する間は一人で色々な化物を兼勤しなくてはならぬ。”

面孔也会变为各种不同的奇怪形状。此后,他还提到“镜子的结构、色调、锡箔褪色引起的透光纹理等”,也都令人联想到人们认识事物的偏见与局限性。

这样的叙述,与下文中对同一人物那美姑娘的评价也有联系。正如随着镜子的歪曲,同一个人的面容会变成各种形状一样,随着人们的视点不同,对同一个人物的评价也各不相同。在《草枕》里,对同一人物那美,“余”、理发店老板、小禅僧了念都进行了截然不同的叙述与评价。比如,关注美感的画家“余”称她为“美丽的姑娘”,从她身上看到的是长良少女等古代传说的幻影。怀着世俗观念的理发店老板则认为,她是一个抛弃了破产丈夫、“离婚回娘家”的“不明事理的女人”,还断言“村里人都说她是疯子”。从前就熟悉那美的马夫也曾说她“原本是个极为内向而温柔的人,但最近脾气却变得相当暴躁起来”。与此相对,小禅僧了念则有着完全不同的观点。他认为,经过一番苦恼去禅寺问道的那美是“了不起的女人”,还说“老师父经常夸奖她”。的确,作为老师父的禅僧也说,“她可是个机锋相当犀利的女子”“明白事理的女子”。由此可见,同一个人物,在不同人的眼里,从“前后左右”不同的角度来看,会映射出各不相同的形象。在各种观点的对照之下,便会发现:正如镜子歪曲了“余”的面孔,理发店老板世俗的眼光也歪曲了那美姑娘的形象。

在《草枕》中,理发店的镜子反映了不同人物意识的局限性。第六章里也曾经出现过“意识之舞台”这样的语句。由此可见,作品以扭曲的镜像,来暗讽人们意识的偏见与局限性。关于意识的局限性,在《文学论》<sup>[1]</sup>第三篇“文学性内容之特质”里有较为详尽的论述。漱石认为,若检验一个人的意识,便会发现其波动的性质;每一刻的意识里,又有最敏锐的顶点(亦称焦点印象或观念“F”),随着那顶点下降,其明暗强弱的程度也会降低,成为所谓的边缘意识,最后变为意识领域以下的潜意识。人的意识领域有限,因此关于认知对象的叙述也有局限。不同人的意识焦点“F”不同,所叙述的世界也各不相同,伴随的情绪“F”自然也有差异。

此外,漱石在《文学论》第三篇第一章里指出,科学无法摆脱时间的观念,文学则可以脱离时间,“捕捉暂时的、转瞬即逝的现象,感受其中的快味,这样的人虽然是文学家,亦接近雕塑家、画家。我国大部分的和歌、俳句或者汉诗等都正

---

[1]『漱石全集』第14卷,岩波书店,2003年5月。



是此种截面式的文学”。同样,作为“俳句式小说”的《草枕》也是由叙述者截取的不同画面拼接而成的,这样的叙述者犹如镜子,片段性地映照出小说世界;小说里的镜子意象又巧妙地反映了叙述者的手法。因此可以说,《草枕》既是一部通过镜子意象暗示叙述方法的作品,也是将古代传说、古典诗歌手法与现代小说相结合的创新之作。

## 五

以上三章分析了漱石初期作品里具有代表性的镜子意象,本章进一步对明治时期文学里的镜像进行考察,由此探讨漱石文学在其时代背景下的意义。当时的日本,由玻璃制成的镜子出现在1900年(明治三十三年)前后。其中,理发店的镜子是颇为典型的例子。比如,1900年泉镜花创作的《三张续》<sup>[1]</sup>的开头有这样一段描述。“在当今文明之世,尤其是在最能代表当今文明的理发店里,从镜子、香水、椅子、理发推子看来,没有哪家店比这家店更脏的了。”在这里,“理发店”被称作“最能代表当今文明”的新事物。之所以这样说,至少有两方面原因。一是1871年的“断发令”这一近代制度的力量,二是制造“镜子、香水、椅子”等近代科学的力量。在理发店这样小的空间里,也可以窥见近代制度与科学带来的变革。伴随着这些变革,当时的人们对理发店等新生事物的感觉也发生了变化。比如,在泉镜花的小说里,首先提到的便是等身大的“镜子(姿見)”。它取代了以往的铜镜,成为最能反映近代文明的事物之一;同时,它能够更鲜明清晰地反映事物,也对近代人的自我意识产生微妙而有趣的影响。

能够通过玻璃镜清晰地看到自己,这是近代文明的进步,也让人产生许多不安与诧异。比如,在石川啄木的《一握沙》<sup>[2]</sup>里,有这样一首和歌:“哭够了的时候/拿起镜子/竭力扮出种种面相。”这里哭够后的内心的不安情绪,通过各种镜像表达出来。这里的镜像成为自我审视的重要契机。还有一首类似的和歌:“来到镜子店前/突然吃了一惊/我走路的样子是多么寒酸。”作品的开头原本为“来到近前(前にいたりて)”,后来修改为“来到镜子店前”。通过修改,镜子将作为

[1] 泉鏡花:「三枚続」,載『大阪毎日新聞』,1900年8月9日至9月27日。

[2] 『日本近代文学大系第23卷 石川啄木集』,角川書店,1969年12月。最初于1908年12月发表在《新天地》上。和歌的原文分别为“鏡とり/能ふかぎりのさまぎまの顔をしてみぬ泣き飽きし時”“鏡屋の前に来てふと驚きぬ見すほらしげに歩むものかも”。

认识主体与认识对象的“我”分离开,把“我”顾影自怜的一瞬间刻画得更为凄凉。此外,芥川龙之介《鼻子》<sup>[1]</sup>虽然取材于《今昔物语集》,但也加入了很多独创的部分。其中,主人公内供照镜子的场景尤为生动:“镜子里的内供的脸,看着镜子外内供的脸,满足地眨了眨眼。”在这些同时代的作品里,可以看出与《伦敦消息》相近的、对自我意识的关注与思考。

另一方面,即使到了近代,古典作品里镜子所含有的神秘情绪,依然留存下来。比如,服部抚松的《东京新繁昌记》<sup>[2]</sup>,描述了世人对进口玻璃镜的诧异与好奇。故事讲述的是:“我”看到对面来了一个伧夫,容貌和身材都与“我”颇为相似。于是,心生疑惑,便问这难道是以魔法欺人?结果,发现与自己相似的人,正是自己映在大玻璃镜里的身影。于是,感叹西洋也是神国。尽管有人说,西洋人信的是所谓的基督教,绝非神教,但“我”依然坚持认为,日本国始祖之神的神体即为一面镜子,因此,国人崇敬镜子久矣。但却未曾听说有高达六尺的大镜子。制造这面大镜,若不是有多个大神,如何能为之?实在令人不可思议。这里的玻璃镜与以往的铜镜不同,真实地映照出事物,因此文中将镜中的身影称为“真影”。然而,另一方面,这里的镜子与日本神话里“神”的意象相互重合,为近代的玻璃镜增添了神秘的宗教色彩。

此外,森鸥外的《不可思议之镜》<sup>[3]</sup>里,也有对镜子的有趣描述。

我的灵魂就被那面镜子哧溜一声吸了进去。与此同时,我的影子已经被按进了一把大号扶手椅里,在镜面上显现了出来。那坐法就跟上理发店的时候差不多,(中略)还活着的时候就被净琉璃之镜吸走,也许就是这种感觉吧。

这里吸入灵魂的镜子,不是古代的铜镜,而是近代的玻璃镜。作品提到这样的镜子,便以理发店作比,可见当时人们对镜子的认识方式。同时,主人公的魂

---

[1]『芥川龍之介全集』第1卷,岩波書店,1995年11月。本文引用的原文为:“鏡の中にある内供の顔は、鏡の外にある内供の顔を見て、満足さうに眼をしばたゝいた。”

[2]服部撫松『東京新繁昌記』,発行書林,1874年4月至1876年4月。

[3]森鸥外『文章世界』第7卷第1号,1912年1月。原文为:“己の魂はその鏡へすうと吸ひ込まれた。それと同時に、己の影が大きな腕付の椅子に掛けさせられて、鏡面に現れた。丁度理髮店に行つて据わつたやうな工合だが(中略)己は生きながら浄玻璃の鏡に掛けられたやうなものである。”此处译文引用自周觅译《百物语》,清华大学出版社,2015年10月。

魄也被镜子吸入,并提到了佛教中照出死者生前善恶的“净琉璃之镜”。由此可见,关于灵魂游离的古典文学里的情绪与近代作品的情绪相互融合,为读者提供了一种新奇的感受。

综上所述,从明治时期开始,真实反映事物的玻璃镜,成为带有近代特征的意象。但同时,近代以前便伴随镜子的神秘性却并未改变,仍然保留在作品之中。如果说真实鲜明地反映事物的玻璃镜象征着近代的现实主义,那么歪曲或朦胧地反映事物的古镜则象征着古代超自然的浪漫主义。通过对以上作品的分析可以看出,在明治时期的作品里,镜子已经成为近代文明同时也是西方文明最典型的象征物之一。然而,它还保留着古典的、东方式的神秘性与宗教性。在明治这一巨大的社会转型期,镜子意象也同时具有了传统与近代、东方与西方、象征与写实等双重意义。

回顾漱石初期的作品,其具有明显的时代特征。一方面,由西方传入日本的玻璃镜的意象,成为近代文明典型的象征,它真实而鲜明地反映着事物,更成为近代人日益敏锐的自我意识的生动写照。然而,崇尚真实的文学理念也必然引发对意识之局限性的思考。人的认识范围有限,文学上的真实也终究是有局限性的。另一方面,在俳句、和歌等古典文学或者宗教文学里,也出现过带有神秘性的镜子意象。尽管镜子本身从古镜变为玻璃镜,但是神秘而浪漫的情绪仍然被保留下来,让近代文学中的镜子意象更加丰富而具有深度。

具有前者特点的镜子意象出现在《伦敦消息》等作品里,反映了近代人对自我意识的思考;具有后者特点的镜子意象则在《漾虚集》等作品中发挥了重要作用;到了《草枕》这一时期,二者互相融合,既保留着古典传说中的神秘性,又反映了近代人特有的思考,从而创造出一种崭新的小说形式<sup>[1]</sup>。由此可见,镜子意象在漱石初期作品中具有不容忽视的重要意义。

(作者单位及职称:北京大学外国语学院日语系助理教授)

---

[1] 镜子意象在以后的作品《三四郎》《梦十夜》《门》直至《明暗》里也反复出现,今后将对此进行探讨。