

作为镜子的第一人称 ——夏目漱石《草枕》的叙事艺术

解 璞

内容提要：夏目漱石的《草枕》是明治文坛进行文体试验的代表性作品。通过调查漱石在《草枕》创作时期的评论与谈话记录等资料，会发现在这一时期，他对小说的叙述方法、文体表现颇为关注，这一研究角度不容忽视。本文从《草枕》的第一人称叙述者入手，对其设定及作用进行分析，结合《文学论》等同一时期的理论著作，考察镜子意象与第一人称叙事的关系，揭示作品的叙事艺术。在《草枕》里，夏目漱石戏谑地运用了镜子这一意象来讽喻第一人称叙述。第一人称叙述的局限性，正如镜子对人脸的歪曲。漱石对这种局限性，有着清醒的理论认识。他以意象来暗示叙述方法，以理论去构架充满“幻象”的小说。从这种意义来看，《草枕》堪称日本近代小说里前所未有的尝试。

关键词：草枕 第一人称 镜子意象 文学论 叙事艺术

中图分类号：I313 **文献标识码：**A **文章编号：**1002-5529(2018)05-0044-09

基金项目：国家社科基金青年项目“日本近代象征派文学的研究”（16CWW008）

作者单位：北京大学外国语学院日语系，北京 100871

DOI:10.16430/j.cnki.fl.2018.05.006

Title: The First-Person Narrative as a Mirror in *The Three Cornered World*

Abstract: Natsume Sōseki's *The Three Cornered World* is a representative work of style experiment in the Meiji literary world. An investigation of Sōseki's comments and conversation records reveals that he paid close attention to the narrative methods in this period, which cannot be ignored. This paper starts from the first-person narrator and analyzes its setting and function. Combining with his *Literary Theory*, this paper examines the relationship between the mirror image and first-person narration. Sōseki playfully used this image to satirize the first-person narrative. The credibility of the first-person narrative is like the distortion of a face in the mirror. Sōseki had a clear theoretical understanding of this credibility. He used imagery to hint at narrative methods and used his theory to frame the novel full of "illusion." In this sense, *The Three Cornered World* is an unprecedented new attempt in Japanese modern novels.

Keywords: *The Three Cornered World*, First-Person Narrative, Mirror Image, *Literary Theory*, Narrative Methods

Author: Xie Pu, Assistant Professor, Department of Foreign Language and Literature, Peking University, Beijing, China. Email: xiepuxp@pku.edu.cn

《草枕》创作于明治39年(1906年)9月,它既是夏目漱石成为职业作家(1907年4月)前最重要的作品之一,也是明治文坛不断进行文体试验的代表性作品。正如其发表杂志《新小说》“力推新作”的宗旨一样,《草枕》无论对于作者,还是读者都是崭新的尝试与体验(新潮社辞典編集部 680-81)。夏目漱石在1906年8月28日写给学生小宫丰隆的书信里,曾经称《草枕》为“天地开辟以来前所未有的作品”(『漱石全集』22: 546)。同年9月2日漱石给寺田寅彦的书信里也提到:“前天《新小说》的人来,他说:这次的杂志二十七日发售,二十九日就售罄了,所以就没有用广告”(22: 552)。《草枕》在当时受欢迎的程度可见一斑。

自刊行以来,《草枕》一直被誉为绘画式小说、俳句式小说,小说所描绘的诗情画意的世界,通常被称为“桃花源”或“乌托邦”。中日两国的先行研究,大多探讨作品中的非人情之美学、绘画与文学的关系、小说蕴含的东西方哲学思想以及夏目漱石的文明批评等问题(竹盛天雄编 113-21, 204-14)。近年来,日本学界的关注点,从探讨小说世界的本身,逐步变为探讨构建这一世界的叙事艺术。例如,近年最新的研究成果(服部徹也 1-16)着眼于《草枕》里“描写论”的临界点,集中考察了夏目漱石《文学论》与《草枕》的关系等问题,阐释了描写论里主客融合的观点,但并没有对《草枕》作品本身及其叙述艺术进行系统分析。除此以外,日本方面的研究仍寥寥无几,国内的相关研究也尚属空白。

实际上,如果调查夏目漱石在《草枕》创作时期的评论与谈话记录等资料(『漱石全集』16: 48-56; 25: 197-202, 209-12),便会发现这一时期的漱石对小说的叙述方法、文体表现颇为关注。例如,他在《草枕》的单行本序言里写道:“天下也许有人怀有与作者近似的某种情绪,却苦于难以捕捉;也许有人捕捉到它,却苦于难以说清楚;也许有人说得清楚,却苦于没有表现之艺术”(『鶉籠』1-2)。由此可见,夏目漱石对《草枕》的叙述表现方法非常重视,这一研究角度不容忽视。本文关注《草枕》的第一人称叙述者,对其设定以及在小说中的作用进行分析。在此基础上,结合漱石《文学论》等同时期的理论背景,考察《草枕》中的镜子意象与第一人称叙事的关系,从而揭示作品的叙事艺术。

叙述者的自我设定

尽管同为第一人称,与此前的《我是猫》(『吾輩は猫である』)、《哥儿》(『坊っちゃん』)等作品相比,《草枕》的叙述者从“吾辈”“俺”变为了“余”。《我是猫》里的“吾辈”常用于当时的演讲,这样带有特权感的语气,用在一只无名的猫身上便产生了滑稽感(夏目漱石,『夏目漱石 I』46)。《哥儿》的“俺”这一人称,符合主人公率直莽撞又充满正义感的性格(『夏目漱石 II』46)。相比之下,“余”则暗示着,叙述者标榜着自己的教养,认为自己作为画家,其地位高于一般读者。西村好子曾指出,当时的画家社会地位较高,尤其是中村不折、浅井忠等著名的西洋画家。正冈子规曾赞誉其“有学问见识,解高雅趣味”,因此《草枕》也可以视为一部“贵族流离谈”(西村好子 48-49)。

关于这位画家的设定,夏目漱石在《我的〈草枕〉》(「余が『草枕』」)里也曾经谈到过:“那部《草枕》里,一位画家以与众不同的、奇怪的方式观察周围,他偶然邂逅一位美人,便对其进行观察。这位美人即作品的中心人物,总是站在同一个地方,一动也不动。画家从

前后左右,从各个方面来观察她,仅此而已”(『漱石全集』25: 209-12)。

基于漱石的这段话,以往的研究大多关注画家去“观察”的特权。比如木村功认为,“余在自称画家时,有了一种特权化的能力:不仅可以展示有关东西方诗歌绘画的渊博修养,而且获得了‘看’这一特权化的能力”(71-78)。大津知佐子也从看与被看的角度,细致考察了画家与那美的关系(46-59)。然而,这段话的关键之处,与其说是观察,不如说是其“与众不同的、奇怪的”观察方法。或者说是,叙述者选取的“与众不同”的视角及其态度。在探讨叙述者对周围世界的叙述之前,在此先梳理一下叙述者对自我的设定。

从小说的基本结构来看,“余”首先是一个旅人,一个越境者。他从急遽近代化、西洋化的东京,来到保留着东方古典神韵的那古井村。他跨越了西洋绘画与东洋诗境、近代文明与前近代文明的界线。作为一个旅人,他一方面从那古井村民那里听取各种奇闻逸事,另一方面向读者传递着新的信息。更重要的是,通过这样的设定,“余”与其他人物和读者都保持着时远时近的距离,确定了“余”在叙述时作为旁观者的基本态度。

从职业设定来看,“余”自称画家,并且反复强调自己作为画家的优越地位。比如,在第十二章里,他宣称:“余是画家。正因为是画家,所以是专门关注情趣的人。作为画家,即使余堕落于人情世界,也比东邻西舍那些庸俗之辈高尚。作为社会的一员,足以站在教育他人的地位上”(『漱石全集』3: 32-33)。他还自称是“天下公民之模范”(3: 149),比庸俗之辈高尚得多。由此可见,叙述者不仅是一位观察者,而且反复强调自己可以教育凡夫俗子的优越地位。这就为作品里冗长的文艺论式独白提供了理由与依据。

然而,若是进一步深入考察,便会发现叙述者的自我设定里,含有许多自相矛盾的地方。比如,首先,尽管他自称画家,却未曾完成一幅画,而是一直在创作汉诗和俳句,还多处引用英文诗。在小说充满诗意的叙述之中,他却仍然明确强调说“余本来不以诗人为业”(3: 10)。其次,他所自称的“西洋画家”也有些名实不符。他一面自诩“西洋画家”(3: 95),一面又不断地批判西洋,批判崇拜西方的日本人,还身体力行地来到桃花源般的那古井村里,不断地追求东洋的诗意境界。最后,他虽然鼓吹自己处于可以教育他人的优越地位,却像求道者一般,来到偏远的村庄那古井进行“修行”(3: 34)。

由此可见,在《草枕》里,第一人称“余”的重要特征是,他有着相悖的双重性,同时也传达着同一世界互相矛盾的侧面。叙述者的态度在东洋与西洋之间、在绘画与诗歌之间、在教育者与修行者之间摇曳。因此,通过他来观察和叙述的世界,也将带有双重色彩。

人称变化与空间划分

在《草枕》中,第一人称叙述者不仅具有双重性,而且在小说展开的过程中,也不断发生变化。首先,最为突出的特点,便是叙述者在沉思之际,从第一人称单数变为复数,又在一番议论式独白之后,回到第一人称单数。这一变化,在“余”与那美的接触过程中,表现得尤为显著。通过这样的人称变化,展现出人物之间微妙而有趣的距离感。例如,在第三章“余”初遇那美的时候,有着如下的叙述:

打开拉门时,余并没有意识到这些。追寻着那个声音,顺着耳朵听到的方向一

看——她，就在对面。那是海棠树吧？一个朦胧的身影清冷地浸着月光，背倚着花树。就在余心中恍惚意识到是她的瞬间，那个黑影便踏碎花影，转向右边去了。邻屋的一角立刻遮住了步履翩翩、亭亭袅袅的女子的身姿。……我们脚穿草鞋徒步旅行的时候，从早到晚说着苦啊、苦啊，抱怨不停；向别人说起昔日游历的时候，却丝毫看不到不满的样子。有趣和愉快的事自不待言，就连说起昔日的不满，现在也会侃侃而谈，满面得意。……现在余看到的影子，只当作仅有一次，无论谁看到，无论对谁谈起，都饶有趣味。（『漱石全集』3：32-33）

此处从叙述者眼前出现的具体生活场景，转入其脑海里浮现的抽象议论，最后又回到眼前的生活。伴随着场景的变化，人称也进行着单复数的变化。这不仅仅只是形式的变化，也反映着叙述者心理距离的变化。同样，在《草枕》的第六章里，也可以发现相似的人称变化。值得注意的是，此处的人称变化，还伴随着文体的转变。随着第一人称变为复数，文体从平易的言文一致体，转变为华丽抽象的汉文体。比如，“余”望着那美身穿长袖和服，在廊檐下踱步的场景，在文中是这样描述的：

在这样的黄昏，余凭栏望去，那娴静而来、悠然而去的长袖倩影，与余的房间隔着十多米宽的庭院，在阴沉的空气之中，寂寥地时隐时现。……

女人本来就一言不发。……穿着这样的衣装，本来应该背倚金屏，面对银烛，享受春宵一刻值千金，轻吟曼语度华年的生活；现在却毫无怨色、毫不计较地渐渐离开这色相世界。……一个美丽的人儿甜美地睡着，还没等到她从那睡梦中醒来，便在朦胧的幻觉里停止了此生的呼吸。这时，守护在枕畔的我们，想来一定非常难过吧。……

余一看到如梦一般的身影闪过这三尺宽的门口，不知为何就说不出的话来。（『漱石全集』3：81-83）

考察以上小说里的重要场景，便会发现叙述者所描述的世界与其人称变化的深层联系。

首先，“余”有意地排斥与那美正面对话，比如，“女人本来就一言不发”“不知为何就说不出的话来”。第一人称叙事本来便局限于“余”的视角，加上对话的缺失，更让读者不得不跟随着叙述者，沉浸于“余”自己的想象之中。

其次，叙述者在受到那美的触发，展开冗长议论时，从第一人称单数“余”转变为第一人称复数的“我们”。一般而言，“我们”可以有两种解释：一种包括读者，另一种不包括读者。按照第一种解释，这样的人称转换，缩短了叙述者与读者的距离，增加了与读者的亲近感；同时，也将“我们”与“我们”以外的世界区分开，显示出与那美等其他登场人物的疏离感。例如，上文提到的“我们穿着草鞋徒步旅行”“我们想来心情一定非常难过”里，叙述者将读者划入“我们”的范围之中，他的确尝试将个人经验升华为普遍经验。正是在他将个人的感受或经验“普遍”化的同时，叙述者将普通的读者拉到自己的立场上来，试图带动读者一起去判断与思考，以此缩短与读者的距离。按照第二种解释，“我们”不仅与其他人物拉开距离，也与读者保持着距离，显示出自己所属群体的独特身份与立场。例如，“我

们画家”(第三章)、“我等有教养之士”(第十二章)等说法。这时的画家,并非作为独立的个人,而是作为画家这一群体来观察和表达。然而,无论“我们”这一人称里是否包括读者,“我们”的范围从一开始就将那美排除在外。

此外,《草枕》里的人称变化,不仅停留在语言表层,其中也往往伴随着文体的变化。当人称变为复数的“我们”时,文体也变为抽象而概念化的“金屏”“银烛”“春宵一刻值千金”(《漱石全集》3:82)等。这些语句都令人联想到中国古典诗词。此时,叙述者不再向读者原封不动地表述眼前的情景,而是将眼前的情景与带有丰富联想的诗文相对照,试图唤起读者的想象。凭借这种文体,叙述者将个人情绪升华为当时普遍存在的“东方情绪”,这也正是对东洋“桃花源”的想象与构建。

正如王志松所指出的,“漱石尤其关注的是,经过艺术化处理的文字能在多大程度上刺激读者情绪上的想象。他将这种唤起读者情绪上的想象称之为‘幻象’”(190-91)。叙述者运用这样的文体,即便是描绘日常生活中的俗事,也会产生“幻象”。例如,在第十二章,那美从对面房间拿出钱袋的琐事,被“余”视为一场“歌舞伎演出”(《漱石全集》3:146);那美私下与即将从军的前夫见面,给予其经济救济,在“余”看来,也是一副对比鲜明的“绘画”(3:154-55)。以往的研究中所谓的“桃花源”或者“乌托邦”,便是通过这样的文体构建而成的。

纵观全文,《草枕》的叙述者通过人称与文体的变化,改变了其描述的世界带给读者的印象。叙述者不仅一开始便排斥主人公那美,后来更是渐渐脱离了读者,变得孤立起来。由此,眼前充满俗事的日常世界,变成了“余”一个人想象中的“桃花源”。

《草枕》的叙事艺术

在《草枕》的结尾,那美一家为从军出征的久一送行,主要人物都乘着船,靠近那古井之外的“现实世界”。同时,叙述者的第一人称也发生了重要的变化。在与那美、那美父亲、久一等一行人顺流而下时,叙述者的人称变为“一行人”或“我们一行”。在船上,送人从军、各怀心事的“我们”,与岸边悠然垂钓的村民“太公望”形成了对照。此时的叙述者,不仅站在即将从军的久一的立场上,而且第一次与那美处于同一立场上。

然而,随着叙述者展开议论以及空间转换,“我们一行”渐渐分裂为远赴战场的“久一”与留下来的“我们”。特别是在火车站送别时,“我们”这一人称范围的改变尤为显著。比如,“只是我们还能看见彼此的面容,将行的人和留下的人之间,仅仅隔着六尺的距离,因缘却已经在断绝了。……不一会儿,久一车厢的门也砰地一声关上了。世界已经一分为二”(《漱石全集》3:170)。在这里,“我们一行”里除去了久一,变为留下来的“我们”。此时的“我们”,一方面不同于那古井悠闲的村民,另一方面也不同于将要远赴战场的青年。“我们”处在理想世界与现实世界的分界线上。就在此时,之前排除在读者视野之外的现实世界,通过叙述者的比喻,以抽象的文体展现在读者的面前。“在那个世界里,人们在一片硝烟弥漫的气味里奔忙,在鲜血里滑倒,不住地翻滚。天空里发出轰轰的巨响”(3:170)。此时,叙述者一直以来回避的、现实世界的残酷与血腥,从叙述的背景转变为前景。

如前所述,叙述者一方面描绘了“桃花源”那古井,一方面又塑造了即将远赴战场的

悲剧性人物。在表面上,他构建出所谓的“桃花源”,而实际上,又暗示着现实世界的残酷。极为讽刺的是,前者源于古代中国的文学经典,而后者则是近代中国的满洲战场。通过第一人称的变换,叙述者将那古井、现实世界、以及二者的交界地带这三个世界同时呈现在读者面前,以此唤起读者多重的想象与深刻的思考。

这样以人称变换所形成的“幻象”效果,在《草枕》同时期执笔的《文学论》(「文学論」)里也进行了阐述。特别是在第四编第八章“间隔论”(『漱石全集』14: 391-413)里,夏目漱石指出,文学中的“幻象”不仅可以通过题材和表达方式获得,还可以通过“间隔”来达到类似的效果。他说,“间隔的幻象,由距离本身的远近所支配。间隔的幻象,不在于质,不在于技,仅在于位置。”漱石在这里强调的是叙述者对距离的把握方式。所谓“距离”,在《文学论》是这样分类和定义的:距离分为时间与空间两种;在空间短缩法里,又分为两个种类。第一种方法是“将读者拉到作者的身边”,第二种方法是“作者主动靠近作品里的人物,与其融合”。从这里可以看出漱石有意识地通过人称来操纵距离,通过距离来构建空间——这正是人称所含有的“空间”性。野口武彦曾指出,“漱石的‘间隔论’,实际上就是人称论。人称规定了视野方位与时间深度”(野口武彦 250-51)。《文学论》里所说第二种的“空间短缩法”,运用到作品之中,便成为《草枕》里作为旁观者的第一人称叙述。

在《草枕》的结尾,随着人称的变化,至今为止描绘的“桃花源”变成了现实世界。此处的第一人称同时构建出多个不同的世界。值得关注的是,第一人称复数与此前的指代范围也有所不同。迄今为止,无论第一人称复数里是否包括读者,“我们”的范围从一开始就将那美排除在外。然而,直到结尾,“余”才第一次站在与那美相同的立场上展开叙述。也正因为他能够与那美站在同一立场上,“余”最终才能够发现那美的“哀愁”,才能够在胸中成就那美的画像。因此,人称问题,不仅仅停留在语言层面,也深刻地反映了叙述者的距离设定与观察角度。

镜子意象、第一人称、俳句式小说

《草枕》刊行后的第二年,杂志《趣味》刊登了《去年的小说界》(「昨年の小説界」〔無署名〕),总结了当时文坛的动向:“(明治)三十九年的小说界出现了奇特的倾向。一言以蔽之,那便是打破旧套路,欢迎新奇之作、创新之作的倾向。……其间在新奇独特、不落窠臼的作者之中,三十九年社会上最著名的人,便是漱石氏。他一直在《杜鹃》上刊载《哥儿》,九月又在《新小说》上刊登了《草枕》,引起轰动,让世人耳目一新”(平冈敏夫 185)。

在《我的〈草枕〉》里,夏目漱石也曾经谈到,“如果这篇俳句式小说——名字虽然有些奇怪——能够成立的话,便会在文学界开辟崭新的领域。这种类型的小说,好像至今在西方也没有。在日本当然没有。可以说,倘要在日本产生这种小说,首先,要从日本开始发起小说界的新运动”(『漱石全集』25: 211-12)。“俳句式小说”这一称呼,在《漱石全集》里仅见此一例。“俳句式”指的是,漱石自幼谙识、而立之年仍坚持创作的俳句及汉诗的东方式意韵;“小说”则指的是,从西方引进的文学形式之一(25: 229-31)。在《草枕》里,漱石将俳句汉诗的技巧引入小说这一形式之中(16: 48-56)。因此可以说,“俳句式小说”这一称呼本身就是东西方文学融合的产物。

西村好子也指出,《草枕》的文体在东方古典的文言体与受西方文学影响的口语体之间稳定地摇摆,形成了东西方文学的多彩拼图(35)。那么,这样“摇摆”的文体是如何保持“稳定”的呢?先行研究并未作出解释。但如果从《草枕》的叙事艺术去考察,便可以发现,这样“稳定”的文体变化,正是凭借人称对不同文体的统合,也源于漱石对叙事艺术的理论认识与运用。这从以镜子意象来讽喻第一人称的写法中可见一斑。

在小说的第五章里,“余”进入一家理发店理发,面对着眼前的镜子,他展开了一段极为有趣的议论:

镜子这工具本是平的,如果无法正常准确地照出人的脸,就不合情理。要是挂上不具备这种性质的镜子,还强制别人面对着它,那就不得不说,强制他的人与拙劣的摄影师一样,故意损害别人的容貌。……我转向右边,我的整张脸上就全是一个鼻子。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。面对这镜子的时候,一个人不得不兼任各种各样的怪物。(『漱石全集』3: 58-59)

正如叙述者倘若不够准确客观,就不会客观地叙述事实一样,“余”眼前的这面镜子不仅不客观,还一直在歪曲着“余”的脸。最后,“余”综合考虑镜子的构造以及透光纹理等,认为这个工具本身就极为“丑陋”。在这段叙述中,镜子的“构造、颜色、锡箔褪色引起的透光纹理等”,象征着叙述者的设定、态度、观察角度等的主观因素。此外,耐人寻味的是,画家偶遇那美试图为其作画的重要地点也往往以镜子来命名。比如“镜之池”共出现过六次(原文为“鏡が池”四次、“鏡の池”两次)、“镜桥”(原文为“姿見橋”,“姿見”为等身大的镜子)出现过一次(3: 98, 117, 118, 119, 126)。

紧接着,对于同一人物那美,“余”、理发店老板、和尚了念都以直接引用的对话形式,即三个人都以第一人称叙述的形式,进行了截然不同的描述。画家“余”称她为“美丽的姑娘”,从她身上看到的是长良少女等传说的幻影。理发店的老板却说,她是个“离婚回娘家”的、“不明事理的女人”,还声称“村里人都说她是个疯子”(3: 61-64)。马夫源兵卫也曾说: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”(3: 26)。相反,小禅僧了念则说,“那位姑娘是了不起的女人。老师父经常夸奖她”(3: 71)。禅僧大彻也说,“她可是个机锋相当犀利”的、“明白事理的女子”(3: 141-42)。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。回顾上文,镜子歪曲了“余”的脸,正如这位理发店老板以世俗的眼光歪曲了主人公那美一样。对镜子的批判,暗示着对理发店老板观点的批判。

不仅如此,叙述者对镜子的议论,也正暗示着作者对第一人称叙述负面因素的思考。第一人称无法做到完全可信,人的意识也无法完全真实地观察和认识对象。这在漱石的《文学论》里有着详尽的论述。比如,在第三编“文学性内容之特质”的开篇,他谈到,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,最后变为细微的意识领域以下的意识。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,所叙述的世界也因此各不相同,伴随的情绪“f”自然也有差异(『漱石全集』14: 220-23)。

意识的局限性直接导致第一人称叙述的局限性,它也是文学的真实与科学的真实的差异之处。漱石在《文学论》第三编第一章里指出,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是此种截面式的文学”(『漱石全集』14: 227)。同样,作为“俳句式小说”的《草枕》也是由第一人称截取的不同画面拼接而成,这样的第一人称犹如一面镜子,片段式地映照出小说世界,并为之保持着距离。

综上所述,在《草枕》里,漱石不仅运用第一人称构建出近似于桃花源的世界,更戏谑地运用了镜子这一意象来讽喻第一人称叙述。第一人称叙述的局限性,正如镜子对人脸的歪曲——它无法真实可信地反映世界。作者漱石对这种局限性,有着清醒的认识与自信。

在《草枕》前后的作品《哥儿》和《矿工》(「坑夫」)等作品中,也可以发现类似的第一人称叙述。在《哥儿》里“俺”不断比较着东京与松山(都市与乡下),一方面他以“江户儿”的标准来描述判断一切,一方面也写到松山的人以“奇怪的表情”(『漱石全集』2: 262, 264, 322)看着自己,这便显示出第一人称叙述的相对性。《矿工》里的叙述者“我”反复强调自己写的不是小说,而是“事实”,并且以“我自己的矿工经验仅有这么多。而且都是事实。其证据便是它还没有成为小说”(5: 269)来结尾。这样的强调,反而凸显了第一人称叙述者的歪曲与可笑。

在漱石后期的代表作《心》使用了双重第一人称;《道草》则是以近似第一人称的第三人称来叙述的。在《心》里,叙述的层次更加丰富,青年学生“我”讲述了“先生”所在的东京和父亲所在的乡村这两个世界,最后小说的叙述变为书信的形式,“先生”变为第一人称,从被叙述者变为叙述者,直接展开自己与K以及阿静曾经共有的世界(『漱石全集』9: 3, 200)。这便让读者能够从不同的角度窥探小说世界。《道草》以第三人称“健三”回忆的形式展开叙述,如此接近日本自然主义小说的叙述方法,却并未流于主人公等于作家的套路。小说一开始便点明健三“没有意识到”自己的骄傲与满足,此后也反复强调健三“没有意识到”的事情(『漱石全集』10: 3, 31, 186, 216, 222, 281)。这样的叙述,既反映了漱石回避单一视角叙述的态度,也反映了他对意识之局限性、真实之相对性的思考。

尽管以上小说里的人称都有着相似的特征,然而,无论哪一部都没有像《草枕》这样,有意识地以镜子来讽喻第一人称,以意象来暗示叙述方法,以理论认识去构架充满“幻象”的小说。从这种意义上来说,《草枕》堪称近代小说里前所未有的新尝试。□

参考文献【Works Cited】

- 天津知佐子:「波動する刹那——『草枕』論」。『成城国文学』1988年第4号,46-59頁。
木村功:「『草枕』——鏡・顔・領有される「那美」」。『國文學 解釈と鑑賞』2001年第66卷第3号,71-78頁。
新潮社辞典編集部:『増補改訂 新潮日本文学辞典』。東京:新潮社,1991。
竹盛天雄编:『別冊国文学 夏目漱石必携Ⅱ』。東京:學燈社,1982。
夏目漱石:『鶉籠』。東京:春陽堂,1907。

- 夏目漱石：『漱石全集』第 2 卷『倫敦塔ほか 坊っちゃん』。東京：岩波書店，2002。
- 夏目漱石：『漱石全集』第 3 卷『草枕・二百十日・野分』。東京：岩波書店，2002。
- 夏目漱石：『漱石全集』第 5 卷『坑夫・三四郎』。東京：岩波書店，2002。
- 夏目漱石：『漱石全集』第 9 卷『心』。東京：岩波書店，2002。
- 夏目漱石：『漱石全集』第 10 卷『道草』。東京：岩波書店，2003。
- 夏目漱石：『漱石全集』第 14 卷『文学論』。東京：岩波書店，2003。
- 夏目漱石：『漱石全集』第 16 卷『評論ほか』。東京：岩波書店，2003。
- 夏目漱石：『漱石全集』第 22 卷『書簡 上』。東京：岩波書店，2004。
- 夏目漱石：『漱石全集』第 25 卷『別冊 上』。東京：岩波書店，2004。
- 夏目漱石：『日本近代文学大系第 24 卷 夏目漱石 I』，松村達雄・斎藤恵子注。東京：角川書店，1971。
- 夏目漱石：『日本近代文学大系第 25 卷 夏目漱石 II』，内田道雄注。東京：角川書店，1969。
- 西村好子：『散歩する漱石——詩と小説の間』。東京：翰林書房，1998。
- 野口武彦：『三人称の発見まで』。東京：筑摩書房，1994。
- 服部徹也：「《描写論》の臨界点——漱石『文学論』生成における視覚性の問題と『草枕』」。『日本近代文学』2016 年第 94 集，1-16 頁。
- 平岡敏夫編：『夏目漱石研究資料集成』第 1 卷。東京：日本図書センター，1991。
- 王志松：《小说翻译与文化建构：以中日比较文学研究为视角》。北京：清华大学出版社，2011。 [Wang, Zhisong. *Novel Translation and Cultural Construction*. Beijing: Tsinghua UP, 2011.]

责任编辑：牟芳芳