“写生文”观与“非人情美学”*

——析夏目漱石小说《草枕》的图像性叙事

陈　雪

内容提要　《草枕》中图像性叙事与漱石的“写生文”观紧密相连，与“非人情美学”的意境相互交融，这在主人公那美的形象塑造方面都有所体现。

关键词　夏目漱石　《草枕》　写生文　非人情美学　图像性叙事

《草枕》（1906）是日本近代文豪夏目漱石（1867－1916）“写生文”的代表作。“写生文”最初因倡导俳句的革新而兴起，以正冈子规为代表的作家主张从写实主义角度把握这一体裁。在此基础上，漱石主张保留“写生文”原有的传统韵味，赋予其“美”的价值，形成一种主观性的“写生文”观。笔者认为《草枕》特有的图像性叙事特征，与漱石的“写生文”观及“非人情美学”想有着密切的关联。

一、《草枕》的图像性叙事

图像性叙事意味着语言艺术的图像化。文本和图像都具有叙述功能，两者的差异体现在时间（语言）维度和空间（图像）维度的不同表现形式上。[①]通常图像对应空间性思维，文学包含时间性思维。值得注意的是，文学作为一种语言艺术，可在小说的结构、情节以及人物塑造方面强化空间维度的叙述效果，淡化时间维度的表现形式，产生图像性的叙事效果。小说《草枕》便体现了这种特质，利用淡化时间的叙述，展现出图像系列并置的效应。

《草枕》各章相对独立，即刻意模糊故事的“时间性”，利用事件并置以突出“空间性”显现出有别于普通小说的特质。该小说共13章，除第3章“抵达旅馆后”及第6章“傍晚”涉及大致时间外，其余章节都未交代大致时间。但是，每个章节却清晰地介绍了场所，明确了空间位置。各章缺乏明显的时间连系，相反，作为情节发生的场所则交待得较为明确，对空间场景如“镜池”的诡异气氛与“观海寺”的神圣氛围作了细腻刻画，由此产生静止空间并置的效果。

《草枕》各章之间因果关系不明显，处于模糊化、片段化状态，其中夹杂大篇幅的叙述者思绪的描写，情节宛如由一幅幅绘画性场景构成。以下为13章的大致内容。第1章至第

*本文为安徽省高校省级优秀青年人才基金重点项目（2012SQRW015ZD）和安徽大学博士科研启动经费资助项目（编号：33190238）的阶段性研究成果。

5章的主题分别可归纳为“‘我’登山时见到的自然景观”、“将老婆婆家的情形视为画中景”、“‘我’的梦幻场景”、“‘我’与那美的交谈”、“剃头师傅谈论那美”，第6章与第7章内容都是有关“‘我’想象那美神秘气质的形象”，第8章至第13章的主要情节分别为“主人请‘我’品茶的场景”、“‘我’与那美谈论‘非人情’的情景”、“‘我’想象那美投水并浮于水面的容姿”、“观海寺内外的自然景观”、“那美与前夫相见的场景”、“送久一的场景，离别瞬间那美的表情”。由此看来，各章之间缺乏逻辑性及对人物命运的关注。叙述舍弃对事理的逻辑性关注，只停留于表面印象，带来“语境”缺失以及“非连续性”的效果，这也正是构成图像性叙事的必要因素。这种叙述效果往往使人们满足于对事件的直观把握和瞬间感受，忽视对事件背后的分析。通过打破常规的时间叙事模式，各章节呈现出零散的图像效果。

如上所述，在《草枕》的图像性叙事中，“时间”因素受到淡化，“空间性”有所增强。可以说，该小说对时间进行了空间化处理，使时间性通过空间性表现出来，形成以空间形式表现出来的时空统一体。语言叙事（尤其是传统小说）常被认为是时间占主导的叙述方式。传统叙述注重故事事件的时间序列及因果联系。布鲁克斯在强调叙事的时间性时指出，“我们也许可以把情节看成逻辑……其命题仅仅是通过时间的序列和进程展开的……我们要整理从人类的时间性意识中抽取的那些意义，原则性的整理成序的力量便是情节。”[②] H. 玻特·阿博特也把时间作为叙事的主要特质，认为“叙事是我们人类把对时间的理解组织起来的原则方法”。[③]与时间叙事相反，“图像叙述文本是空间艺术占主导的叙述方式。构成图像的各个因素，如构图、色彩、人物或风景，都是在相对独立的空间领域的并置”。[④]小说《草枕》将相对独立空间中人物与环境等要素的并置，正是图像性叙事特征的体现。

这种呈现为绘画性的叙述属于漱石文学的创新性手法，《草枕》里也流露出尝试这种手法的意图。第6章叙述者阐释了诗人莱辛在其文艺理论中提到的观点，“以时间流动为条件而产生的事实，即为诗的本质”。[⑤]并且，叙述者提及有意尝试排除时间因素的诗歌创作：“我认为，如果诗适合于表现一种心境，那么，可以不必借助于受时间限制而顺次推移的事件，只要单单充分具备绘画上的空间要素，也是可以用语言描写出来的。”[⑥]他还认为这种想法具有创意性，“我的想法也许有些古怪。”（159页）文中叙述到“我”基于这种想法，尝试创作诗句，“青春二三月，愁随芳草长。闲花落空庭，素琴横虚堂。蠕蛸挂不动，篆烟绕竹梁。”（159页）尽管文中论及的是作诗，而这也正与《草枕》的创作初衷相一致。漱石在《文学论》的《文学的F与科学的F比较一览》一文中提到，文艺家可以随意切断时间的链条，将某一瞬间作为永恒表现出来，例如和歌、俳句以及大部分的汉诗都属于表现瞬间的艺术。[⑦]漱石正是意识到突破传统理念的可能性，通过时间淡化有意识创作出图像性的叙事作品。米歇尔借用穆里·克里格的理论指出，视觉艺术不只是视觉经验的语言再现，而且“是为把语言汇入形式结构，从而把语言的时间性运动‘净化’为空间形式的序列”。[⑧]正如有学者指出的那样，“文学是一种语言艺术，因而其叙述功能主要体现在时间之维中的延续，但文学也具有其他符号体系的一些特点。比如小说的结构、情节和人物塑造都具有强烈的空间意识，从而使这种语言叙述具有了图像叙事的功能。”[⑨]因此，尽量淡化语言叙事的时间性，将时间维度尽可能转化为一种空间的延伸，是漱石《草枕》的一种创新。

《草枕》的图像性叙事与文中第一人称叙述者密切相关。由于叙述者及主人公“画工”统一于第一人称“我”，叙述者也就带有画工

的眼光，从而增添作品的绘画性因素。第一人称“我”虽体现叙述者与“画工”的统一，同时担当叙述者与视点人物的角色，但也可认为存在两个“我”：作为“画工”的“我”是叙述者的“我”意念中建构出的人物。两个“我”的不同叙事功能，构成作为叙述者的“我”与作为经验实体的“我”的二重性。叙述者的“我”，是存在于小说意境空间外的抒情主体。另一个“我”则是与小说出场人物处于同一故事框架中的主人公“画工”，即被视为“画”中的“我”，这个“我”与人物之间不存在感情瓜葛，“只能站在第三者的立场上”（109页），是客观看待周围人物的见证主体。“当我把有形的自己忘却尽净，用纯客观的眼光看待一切的时候，我才能作为一个画中人和自然景物保持着协调的美。”（113页）因而，“我”与人物之间始终保持无形的“距离感”。这种第一人称叙事的“我”属于所谓的“边缘化的第一人称叙事”，主人公“我”自身形象并不清晰，作为故事人物的表现功能被淡化，反之，作为叙述者的一面得以增强。

《草枕》里的人物被视为“景”，作为主人公画工的“我”与其他出场人物之间似乎存在隔离，这种“距离感”是强化图像性叙事效果的重要因素：“我也要把即将碰到的人物……都当成大自然的点缀加以描绘，进行观察”（112页），“我想，她的这副身影恰好是春天山路上的一个景物。”（117页）正是由于这种“距离感”隔开了“我”与出场人物，阻隔读者了解小说人物命运的途径，情节内容的前因后果变得更为模糊，文本情节的片段性效果增强，整个文本呈现出图像性的叙事特色。

此外，《草枕》的图像性叙事与“非人情美学”的理念密不可分。这种“非人情美学”并非以往学者所说的那种逃避现实的消极态度，而是包含着直面现实的积极的人生哲学：“苦痛太盛，就会毁掉全部画面。相反，一味追求欢快的表现也不可取。”（189页）这种超越“人情的世界”的理念是一种与自然融为一体的“无我”意境。《草枕》提到，“然而诗人和画客，都能尽情咀嚼这个充满对立的世界的精华，彻底体会其中的雅趣，”“他们的欢乐不是来自对物的执着之念，而是与物同化一处。一旦化为物的时候，茫茫大地上再也找不到树立自我的余地。”（154页）而且，文中论及，“我只把这景色当成一幅画来看，当作一卷诗来读，”（109页）从而达到“没有劳苦，也没有忧虑”（109页）的心境。可见，其中蕴含解脱于世俗烦恼的释然之感。因此，由于舍弃对“人物心理”的分析以及对人际关系的深入介绍，使小说具有了人物与自然融为一体的绘画性特征。有学者曾指出，《草枕》的叙述者“我”与其前期作品中《我是猫》及《哥儿》等作品不同，更具理性、思索的特征。[10]

《草枕》选择的舞台为理想的世外空间，时代性无形中受到削弱，与创作主旨“非人情美学”相协调。亀井秀雄指出，该小说的时代背景为明治三十四年的春季或次年春季，但小说中村民从未提及任何具有时代的代表性的事件，画工“我”也似乎没有阅读报纸的习惯。[11]可见，漱石在创作该小说时不仅淡化情节的时间性，而且有意识地将时代性因素模糊化，构建起“桃花源”似的超现实时空。总而言之，漱石在《草枕》中通过时间的淡化，空间的延伸，将空间中的人物及环境并置起来，并巧妙运用“画工”的“我”与其他人物之间的“距离感”，充分突出了图像性叙事的效果。这种叙事以“非人情美学”的理念为创作主旨，图像性特征与“非人情美学”意境交织起来，相辅相成。

二、图像性叙事与“写生文”观

《草枕》的图像性叙事手法与漱石独特的

“写生文”观念紧密相连。日本的“写生文”从“俳句革新”发展而来，取材范围往往局限于“自然”，而漱石在《草枕》中尝试描写人与自然的融合，有意识突破传统“写生文”的叙事手法，显示出将“写生文”与小说兼容并包的创作态度。因而，夏目漱石将《草枕》定性为“俳句的小说”，兼具传统“写生文”与传统小说的特质，是将传统“写生文”作小说化转换的有益尝试。

《草枕》可视为漱石写生文的代表作，漱石本人论及写生文的文章很少，主要集中在《写生文》一文以及虚子短篇小说集《鸡头》的序文中。其主要观点是写生文作者首先是观察者，应将着力点置于观察者身份的“心的态度”上，[12]是一种“大人看小孩的态度”，“父母对待孩子的态度”。[13]他指出没有父母看着孩子哭，自己也会哭的，因为两者立场相异，而“普通的小说家”则会与哭泣的人站在同一立场，自己边哭边叙述别人哭的场景。[14]由此看来，漱石写生文的特点在于作者与小说的距离感。

漱石的《文学论》中也有论及写生文的相关部分，即第4篇第8章的《间隔论》。漱石讨论了如何使读者直接感受剧中人物印象的问题，论述了“空间缩短法”的第二种方法：“作者自身成为剧中主人公，或次要主人公，或呼吸剧中空气的一员。由此读者可以不受第三者的作家的干涉，便于直接与小说世界接触。”[15]其中显示出写生文叙事手法的特点，即使作者成为主人公，但这一主人公的身份是“观察者”。漱石在《草枕》中将写作对象视为画中之景，不注重描述事件发展的前因后果，不关注人物内心世界。故而，漱石在《我的草枕》一文中说，《草枕》是站在“所谓普通小说对立面立场上创作的”，“没有主题，也没有事件发展的脉络”。[16]可以说漱石在《草枕》中运用了《文学论》中论及的“空间缩短法”，亦即“间隔法”。该手法折射着漱石的写生文观，从而使《草枕》具有片段性的可视性因素，含有绘画性与文学性融合的图像性叙事特征。

漱石的“写生文”观与正冈子规有所不同。子规一味强调客观性，不添加主观的虚构成分。子规在《叙事文》一文中说：“当看到某种景物或人事而觉得很有趣时，将其改写成文章，使读者与自己都感到有趣。不必用语言修饰，无须夸张，只要如实地模写出事物原样即可。”[17]子规的“写生文”观接近写实主义的创作手法。“写生文”最初由倡导俳句革新而兴起，之后正冈子规等作家都主张从写实主义角度以客观性描写手法把握这一体裁。而漱石却传承了写生文最初的文化精髓——“俳味的美”，保持了原本的传统韵味。这种创作风格与当时兴起的具有复古倾向的文学形式“美文”较为接近。“美文”常采用华丽的辞藻，内容以自然描写为主。“美文”最显著的特征是对旧文体中华丽辞藻的保留。[18]漱石在《我的草枕》一文中谈到，“只要让美的感觉留在读者脑中就足够了”，[19]并认为《草枕》是“以美为生命的俳句性的小说”，“是一种能在小说领域开辟出一片新天地的新形式”。[20]《草枕》中漱石写生文的客观性主要体现于叙述者或作为主人公的第一人称叙事者“我”与小说其他人物之间保持距离感。同时，漱石又强调叙述者“心的态度”，这是主体能动性的体现。这种“心的态度”可视为“禅味俳味”，与“非人情美学”理念相通。

相对于主人公“那美”的个性及情感，小说展现得更多的是作为抒情主体的叙述者自身的情感世界。《草枕》整体上是以叙述者的“情绪”而非情节为主线来组织内容，可谓“抒情诗的小说”，是一种“诗化”的小说，也可以说是“散文式”小说。该小说注重背景、氛围、意境的细腻描写，且描写的是春季风景。漱石在写给津田青枫的信中谈到：“世间我所欣赏的人逐渐减少，于是天地草木显得

分外美丽，尤其是近来春光格外灿烂。我也因此而生活着。”[21]同时，《草枕》重视语言的表现功能，刻意营造“非人情美学”的意境。漱石在《草枕》中将注意力更多地集中于环境氛围的渲染，带有浓厚的抒情色彩。这种夹杂有主观因素的“写生文”对应于高浜虚子所谓的“主观性写生文”，与之前正冈子规提倡的“客观性写生文”形成差异。高浜虚子的写生文观也经历了由“客观”向“主观”的转换过程，且逐渐形成“主观”与“客观”并存的特点，这种共存性也包孕于漱石的“写生文”观。

值得强调的是，漱石对于“美”这种主观性因素的强调与他反自然主义立场有关。当时自然主义文学思潮盛行，自然主义文学的主要特征在于暴露人生的真相，带有“无解决无理想”的特点。这种仅强调“真”而缺乏“美”的特征与漱石的文学观形成巨大反差。漱石前期作品中的反自然主义立场尤其鲜明，有学者指出漱石步入文坛的起点与当时正在蓬勃发展的自然主义无关。[22]超现实的手法与当时盛行的自然主义流派文学风格相悖，也与漱石前期作品，如《哥儿》中凸显故事性、现实性的特色形成鲜明对照，在超现实主义意境中表现作者“非人情美学”的理念。

总而言之，漱石创作的写生文与芭蕉的纪行文以及子规的随笔较为接近，将当时的心境、思想、感情等作为不可缺少的要素融入其创作。漱石的写生文不仅追求所谓客观性，同时也融入了创作主体的观念性因素，形成“主观性写生文”的风格。

三、图像性叙事中的人物：“非人情美学”的载体

《草枕》的图像性叙事主要体现在那美形象以及自然氛围的描写上。正如相原和邦所言，该小说核心在于追求女性美的描写及自然描写。[23]值得一提的是，人物描写是漱石对传统“写生文”叙述范围的突破，是“写生文”向小说逐渐转换的关键。文中画工将所有人物视为“画中人”，那美是这幅画的中心人物，是“非人情美学”理念的载体。叙事通常是在情节中展示人物生命体验的过程性，而图像性叙事往往忽略人物内在心理世界的描摹，具有瞬间性、片断性等特征。

那美是《草枕》“画中人”的中心人物，从画工在山岭的茶屋想象那美的新娘容貌，到小说结局中“胸中的画”瞬间成立，都是以画的形式展现。仿佛在画工眼里，那美的所有姿态都被定格于一幅幅立体画中。“啊，一位姑娘骑着马，站在樱花树下，樱花片片飘落下来，姑娘的发髻上落英缤纷——我又打开写生本，这景色既可入画，也可吟诗。”（119 页）这是画工根据传闻的印象想象出的那美形象。“鼻端不尖不圆，既不显得轻薄，也不显得迟钝。画入图中也许是个美人儿。”（132 页）这是对那美实际表情的描绘。以上两处对那美形象的描述都离不开将其绘制于“画”中的思维框架。

同样，第 12 章那美与前夫密会的场面也采用了图像性叙事手法。在描述那美与前夫相会时，情节被淡化，人物关系及情感逻辑因素都未具体呈现，只停留于相对静止的图像性叙述：

> 稍后，男子猛地抬起垂下的头，半旋着脚跟，似乎不寻常。女子飒然张开双臂，面向大海，腰带间似乎闪现出短剑来。男子昂然走开，女子以两步左右的距离紧跟其后。女子脚穿草鞋。男子突然站住，看来是被女子叫住的。[24]

以上描写丝毫未涉及两人之间对话、表情以及心理的内容，仅停留于由绘画角度观察的视觉性场面。文中在故事选择上只截取几个片段，

对该人物命运缺乏持久关注。可以说，那美的个人经历及内心世界受到遮蔽，文中的“我”与那美之间保持“距离感”。这种描写可称为“外在描写”，并非为关注人物内心及命运的“内在描写”。

漱石在创作图像性叙事的小说《草枕》时，侧重视觉表现，将人物作为大自然的点缀性景物加以描写，使人物与自然融为一体，注重自身艺术理念的表达。这种思想与坪内逍遥在《小说神髓》（1885）一书中提倡的将“人情”作为“小说的主脑”的观念恰好相反。明治三十九年漱石在写给小宫丰隆的信中写道：“天地开辟以来无类似作品。”[25]可见，漱石在该作品的创作中有意识地开辟新的创作手法。《草枕》中遮蔽的是出场人物的心灵世界，突出的则是作者的美学理念，在这种美学理念的观照下，那美的形象成为“非人情美学”的载体。

小说一直贯穿着画工“我”的“非人情美学”理念，其意图在于追寻处于现实而又超越现实的“非人情美学”的意境，那美成为体现这种意境的中心人物。起初，该人物的表情被描写为“静”与“动”共存。小说结尾处描绘了那美“哀怜”的表情，并提到画工心中的画成立。有关结局中的“哀怜”表情是否与“非人情美学”存在矛盾，学者们的意见有所分歧。从文本表层内容上看，似乎有些矛盾。第11章之前，叙述者围绕“非人情美学”的艺术加以思考。第12章访问大彻和尚之后，作品的基调发生微妙变化，开始从“人情的狭小立足点”[26]讨论艺术。结尾处那美的面容出现“哀怜”的表情，笔者认为该表情的内涵与“非人情美学”相一致。小说对“哀怜”的解释是，“神所不知而又最接近神的人之常情”（189页）。这一瞬间表情的显现，画工心中理想之画得以成立，这一瞬间定格于无限的永恒中，体现了立足于人情世界而又超越现实的“非人情”理念。如前所述，图像性叙事往往使人们满足于对事件的直观把握和瞬间感受，忽视对事件背后的分析。《草枕》里仅描写“我”对这种表情的瞬间捕捉以及直观感受，并未对该表情作深入细腻的描写，且以此为小说的结尾。莱辛在《拉奥孔》中论及“艺术由于材料的限制，只能把它的全部摹仿局限于某一时刻”，[27]并认为“绘画在它的同时并列的构图里，只能运用动作中的某一顷刻，所以就要选择最富于孕育性的那一顷刻，使得前前后后都可以从这一顷刻中得到最清楚的理解”。[28]那“哀怜”的顷刻表情正是“最富于孕育性的顷刻”。该表情并未表明那美命运的结局，但包孕着一种无言的生命倾向，对于这一瞬间的把握性描写符合图像性叙事的规律。

从艺术角度看，漱石也是希望通过审美境界的一元化表达小说的主旨，《草枕》一元化的审美境界正是“非人情美学”的意境。小说结尾处体现漱石希望达成的“物我如一”的意境，正如沢英彦谈到的，这是一种意识内在时空中构筑的超越自我的“纯一无杂”的境界。[29]《草枕》里通过超越世界的虚构性构筑，体现对“物我一致”的美学追求。“非人情美学”正是属于“纯一无杂”的理想境界，漱石晚年的“则天去私”思想也同样体现了艺术家所追寻的统一的理想意境。《草枕》里，那美从“物我对立”到“物我如一”的超越过程，在图像性叙事的作用下成为“非人情美学”的载体，具有审美客体对象的特征。

结　语

《草枕》各章之间逻辑关系淡薄，构成“语境化”缺失及“非连续性”的叙述效果。该小说打破常规的时间性叙事方式，构建出图像系列的视觉性统一体，具有图像性叙事的特征。该特征与漱石独特的“写生文”观密切相关。传统“写生文”往

往追求客观性，而漱石却在此基础上添加主观性的抒情色彩。由此，漱石对传统“写生文”作了小说化的尝试，使之具有传统“写生文”与传统小说的特质。小说《草枕》具有“非人情美学”的意境，蕴含“客观”与“主观”的共存性。其中注重“美”的主观因素的添加，体现了与自然主义文学的异质性。主人公那美作为图像性叙事人物，正是这种美学意境的载体，对其“哀怜”表情的描述显现出对事件的直观把握和瞬间感受，凸显了图像性叙事的独特效果。

注释：

①④⑨ 包威：《〈所罗门之歌〉的文本图像特征》，载《外语学刊》2011 年第 5 期，139，140，139 页。

② P. Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* (New York: Vintage, 1984), p. 11.

③ H. Porter Abbott, *The Cambridge Introduction to Narrative* (New York: Cambridge University Press, 2002), p. 74.

⑤㉔㉖ 夏目漱石：《草枕》，东京新潮社 1977 年版，68，132，127 页。（以上三处译文系笔者所译。）

⑥ 夏目漱石：《哥儿 草枕》，陈德文译，海峡文艺出版社 1986 年版，159 页。（正文中小说《草枕》的译文如不另加注，则引自该译本。）

⑦⑮ 夏目漱石：《漱石全集》第 18 卷，东京岩波书店 1979 年版，173－174，301 页。

⑧ W. J. T. 米歇尔：《图像理论》，陈永国、胡文征译，北京大学出版社 2006 年版，140 页。

⑩㉓ 相原和邦：《漱石文学の研究——表現を軸として》，东京明治书院 1988 年版，113，110 页。

⑪ 国文学编集部：《夏目漱石の全小説を読む》，东京学灯社 2007 年版，65 页。

⑫⑬⑭ 夏目漱石：《漱石全集》第 20 卷，东京岩波书店 1979 年版，17，17，18 页。

⑯⑲⑳ 夏目漱石：《漱石全集》第 10 卷，东京筑摩书店 1979 年版，288，288，289 页。

⑰ 相马庸郎：《子规·虚子·碧梧桐——写生文文学论著》，东京洋洋社 1986 年版，206 页。

⑱ 张小玲：《夏目漱石与近代日本的文化身份建构》，北京大学出版社 2009 年版，83 页。

㉑ 夏目漱石：《漱石全集》第 31 卷，东京岩波书店 1980 年版，25 页。

㉒ 宫城达郎、坂上博一：《近代文学の潮流　自然主義と反自然主義》，东京双文社 1977 年版，72 页。

㉕ 夏目漱石：《漱石全集》第 28 卷，东京岩波书店 1980 年版，80 页。

㉗㉘ 莱辛：《拉奥孔》，朱光潜译，人民文学出版社 2009 年版，15，85 页。

㉙ 沢英彦：《漱石文学の愛の構造》，东京沖积舍 2008 年版，260 页。

The Concept of Literary Sketches and “Hi－Ninjou－Bigaku”: The Images as Narration in Natume Souseki's *Kusamakura*

CHEN Xue

Abstract: Natume Souseki's narration in *Kusamakura* is characterized by its use of images. Such a narrative style is related with Natume Souseki's idea about literary sketches: the conception of “Hi－Ninjou－Bigaku”.

Key words: Natume Souseki, *Kusamakura*, literary sketches, Hi－Ninjou－Bigaku, the image of narrative

（作者单位：安徽大学外语学院）

责任编辑：何　卫