九州大学学術情報リポジトリ
Kyushu University Institutional Repository

<伤逝>的独白和自由间接引语

中里见, 敬
九州大学大学院言語文化研究院 : 助教授 : 中国文学

https://hdl.handle.net/2324/6500

出版情報：大学语文. 39, 2003-04. 上海财经大学人文学院&教育技术中心
バージョン：
権利関係：

6.3.中里见敬《<伤逝>的独白和自由间接引语》

6.3.1 绪论

不论在中国还是在日本，《伤逝》在鲁迅小说中可算是争论较大的一篇作品。如何解释和评价这部作品在学者中存在著相当大的分歧。

日本近十年来对《伤逝》的研究，以三宝政美的论文为起点(1)。三宝政美将作者的传记事实做为解释作品的基本根据。对此，丸山升和北冈正子采用了不同的方法。他们对用时代背景和作者传记来解释作品的研究方法提出了疑问，并依靠文本本身对《伤逝》进行了细致的分析(2)。其后中井政喜更加详细地探讨了时代背景(3)。近年来，年轻的学者清水贤一郎发现了周作人题为《伤逝》的佚文，重新强调了研讨传记事实的重要性(4)。当然，这些日本学者的研究在相当程度上参考了中国学者的研究成果。

总结研究史，我们大致可指出两个倾向：第一是把作品内容与作家传记等作品的外围情况联系起来进行解释的现象；第二是把内容作为作品本身的内在问题进行分析的现象。但即使是后者的研究立场如丸山和北冈等，除了指出叙述的错综复杂等重要事实以外(5)，似乎也只着眼于故事内容的分析，而忽略了文本的形式及语言本身。在此，我们可以拟定第三个立场，即将文本作为主要研究对象，着重探讨故事是如何被叙述的。

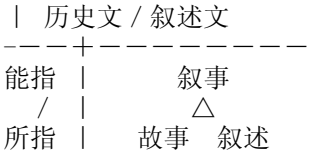
纵观中国文学，鲁迅的文本形式与他以前的小说形式明显不同(6)。我认为中国现代小说的诞生并不单单是源于鲁迅这位作家的思想和精神，在相当程度上应归功于鲁迅对文本形式的彻底革新。本文将从上述观点探讨以《伤逝》为中心的鲁迅的一系列文本，通过对叙述者“我”所叙述的作品的分析，阐明鲁迅以及中国现代文学的一个侧面。

6.3.2 文本中两个系列的时间

首先我们在此确认一下叙述学的基本概念和分析方法。叙述者讲述过去的事情时，文本中存在两个系列的时间：一个是叙述者现在讲述故事的时间——热奈特Gérard Genette称之为“叙述”narration；另一个则是被叙述者讲述的故事内的时间，也就是作品中人物所属的过去——热奈特谓之“故事”histoire(7)。

热奈特叙述学中的叙述 / 故事之分与法国语言学家邦维尼斯特émile Benveniste指出的语言的两个层次即叙述文discours / 历史文histoire之分相对应。邦维尼斯特认为，历史文“表示在某一时间发生过的事实”，而叙述文是“拟定说话者和受话者同时存在，并说话者有用某种方式给受话者施加影响之意图的言语行为”(8)。此外，德国学者维因里希Harald Weinrich也用不同术语阐明了同一现象(9)。不论是邦维尼斯特还是维因里希，他们对语言具有不同的两个层次之独到分析，使以前一直被混为一谈的叙述文 / 历史文的概念得以澄清。

热奈特在符号学能指signifiant / 所指signifié之分的基础上，又采用叙述文 / 历史文的概念，把故事分析成三个层次：叙事récit / 叙述narration / 故事histoire。如此，热奈特为叙述学奠定了理论基础。下面请看我将这三个概念整理成的图表。



叙述文 / 历史文的区别，在具有形态变化的时态体系的语言中，可以时态形式有规则地分辨出来，并在一些指示词中也有所反映(10)。而汉语没有形态变化，因此做为形式辨别的指标，时间指示词便是最为有效的了。在此我们整理一下叙述者在文本中指示两个系列的时间时所使用的指示词。

叙述者在“叙述”时使用的指示词以“现在”为中心，继而连续到“昨天、今天、明天”，这是“叙述”所特有的时间指示模式。而指示“故事”时则以“此时”“这时候”为中心，进而扩展到“前日、此日、次日”，“前一天、这一天、第二天”等属于“故事”层次的指示词。这两类不同性质的指示词的区别使用使文本中出现两个不同层次的时间轴。由此，汉语与其它语种一样，能从“叙事”中把“叙述”和“故事”分辨出来(11)。

下面，我们将通过分析时间指示词的使用情况，对“叙述”与“故事”加以辨别，进而探讨采用叙述者“我”回忆这一形式的鲁迅文本(12)。

6.3.3 进行叙述的叙述者“我”/被叙述的作品中人物“我”

我认为鲁迅小说之所以带有独特的抒情色彩，在相当程度上当归于采用了叙述者回忆的形式。首先在本节让我们通过分析《孔乙己》和《一件小事》来看看时间指示词的规范用法。

(1)《孔乙己》

《孔乙己》在叙述形式上采用的是叙述者以现在为基点回顾二十多年前的往事这种回忆方式。在这种带有回忆色彩的文本中，叙述者所说的“现在”指的是“叙述”的现在，而指示“故事”中的现在则使用属于“历史文”的指示词，比如“二十多年前”等。

——这是二十多年前的事，现在每碗要涨到十文，——(434.3)

所以至今还记得。(435.1)

我到现在终于没有见——大约孔乙己的确死了。(438.12)

上面的三个“叙述”的指示词(“现在”、“至今”)指示的都是叙述者正在“叙述”的现在，它跟被回顾的二十年前在叙述性质上完全不同，因此尽管“叙述”的时间和“故事”的时间相互交错，读者一般也不会发生混乱。《孔乙己》整个文本就是这样，从叙述者叙述的现在靠“历史文”指示词移到被回顾的二十年前的世界，然后又回到叙述者的现在。

(2)《一件小事》

《一件小事》也和《孔乙己》一样，指示“叙述”时同样使用“叙述文”指示词，如“现在”、“至今”等。

但有一件小事，却于我有意义，将我从坏脾气里拖开，使我至今忘记不得。(458.5)

这事到了现在，还是时时记起。(459.24)

而“故事”中的时间用“历史文”指示词“这时”来表示。下面举几个例子。

我这时突然感到一种异样的感觉，觉得他满身灰尘的后影，刹时高大了，而且愈走愈大，须仰视才见。(459.12)

我的活力这时大约有些凝滞了，坐着没有动，也没有想，直到看见分驻所里走出一个巡警，才下了车。(459.16)

但值得注意的是下一个例子。

我想，我眼见你慢慢倒地，怎么会摔坏呢，装腔作势罢了，这真可憎恶。车夫多事，也正是自讨苦吃，现在你自己想法去。(459.5)

在转述动词“想”的转述从句中也出现了叙述文指示词“现在”，但这里的“现在”不属于叙述层，而属于故事层。当文中出现“说”、“想”等转述动词时，转述从句的真正说话人应是作品中人物，因此转述从句中的叙述文是由作品中人物发出的，不是由叙述者发出的。这一现象很值得注意，我们在下面论及自由间接引语时还要提起。

通过以上考察，我们可以说除了上述转述从句是个例外，《孔乙己》和《一件小事》这两篇文本，其时间指示词的用法十分规范，因此把“叙述”与“故事”这两个不同层次表现得十分明确。

6.3.4 叙述者“我”被作品中人物的“我”所取代之现象

在采用叙述者“我”进行叙述这种形式的鲁迅文本中，遵守规范的时间指示词的用法例子并不多。相反，脱离规范以至叙述者“我”和作品中人物“我”融为一体的例子却很多。这也是鲁迅一系列回忆作品富有独特的抒情色彩的一个要素。下面就《故乡》、《社戏》、《祝福》具体地进行分析。

(1)《故乡》

我认识他时，也不过十多岁，离现在将有三十年了；那时我的父亲还在世，家景也好，我正是一个少爷。(477.19)

我那时并不知道这所谓猹的是怎么一件东西——便是现在也没有知道——只是无端的觉得状如小狗而很凶猛。(479.6)

在上面两个例子当中，“叙述”的现在用“现在”一词提起，“故事”中的过去则用“那时”一词区别开来，这可以说是符合规范的用法。

但在下面例子中，本应属于“历史文”的“故事”中的过去，却用“本年(今年)”、“现在”等属于“叙述文”的指示词来指示。这种叙述文指示词的使用，缩短了回忆性作品中常有的叙述者和被叙述的故事之间的时间距离，从而产生了一种叙述者似乎进入了“故事”中的特殊效果。

我们多年聚族而居的老屋，已经公同卖给别姓了，交屋的期限，只在本年(注13)，(476.13)

现在我的母亲提起了他，我这儿时的记忆，忽而全都闪电似的苏生过来，似乎看到了我的美丽的故乡了。(479.23)

那西瓜地上的银项圈的小英雄的影像，我本来十分清楚，现在却忽地模糊了，又使我非常的悲哀。(485.3)

如果把这些指示词换成“这一年”、“这时”等属于“历史文”的指示词，回顾的现在和被回顾的过去这两个时间轴便可得以恢复。

我们多年聚族而居的老屋，已经公同卖给别姓了，交屋的期限，只在｛本年／这一年｝，

｛现在／这时｝我的母亲提起了他，我这儿时的记忆，忽而全都闪电似的苏生过来，似乎看到了我的美丽的故乡了。

那西瓜地上的银项圈的小英雄的影像，我本来十分清楚，｛现在／这时｝却忽地模糊了，又使我非常的悲哀。

能在故事层次进行叙述性发话的只能是作品中人物本身，并不是文本的叙述者。所以当属于叙述层次的叙述者在时间上以被叙述的故事为基点进行叙述时，一直由叙述者“我”来讲述的叙事文本，在此便被作品中人物的“我”所取代。

作品中人物取代叙述者的“叙述”这一现象，与《故乡》的回忆形式有着紧密的关系。《故乡》文本形式含有三个层次的时间：(A)叙述(写作)本文的时间，(B)回故乡的时间，(C)被回顾的少年时代。其中时间(B)是有着双重性质的特异时空，它对“叙述(A)”来说是个“故事”，而对被回顾的“故事(C)”来说又属于(C)的“叙述”。因此上面三个例子中的“我”，从第一个“叙述”层(A)来看是个作品中人物，而同时它又是回顾少年时代的主体，所以他在第二个“叙述”层(B)中是以叙述者的资格发出“叙述文”的。

含有三个时间层次和两个“叙述”层是《故乡》文本在叙述结构上的一个特点，作品中人物从故事中直接进行叙述，增添了作品的抒情效果。

但尽管如此，整个文本还是从唯一的“叙述”时间层来讲述的。

现在我所谓希望，不也是我自己手制的偶像么？(485.15)

这里所说“现在”的“我”不外是坐着船离开故乡，而后开始讲述这两个星期来回故乡经过的叙述者。其实《故乡》文本之所以成立的最根本的“叙述”的现在是“我”坐船的那一瞬间(注14)。

(2)《社戏》

与有着多重时间结构和“叙述”层次变化的《故乡》相比，《社戏》在叙述方法上则是“叙述”/“故事”之分十分固定的较单纯的文本。叙述者“我”搬到北京已经十年，他首先讲述他在北京听戏的两次体验，接着回顾起少年时代回老家看社戏的事情来。当然，在这种结构的《社戏》文本中也可以指出叙述者和作品中人物的融合。下面引用的是《社戏》的最后部分，这里时间指示词的用法十分明了，给人的印象也十分鲜明。

但我吃了豆，却并没有昨夜的豆那么好。

真的，一直到现在，我实在再没有吃到那夜似的好豆，——也不再看到那夜似的好戏了。(569.9)

很明显，第一行的“昨夜”指的不是“叙述”层次的昨夜，而是“故事”层次的昨夜，这里与《故乡》一样有着作品中人物越俎代庖从“故事”中直接讲述的效果。但在下一行却立刻恢复“叙述”层的时间轴，叙述者将“叙述”的现在叫做“现在”，将被回顾的“故事”中的昨夜叫做“那夜”。这时，被回顾的世界回归到原来的地位，而“叙述”的现在则跃然出现。《社戏》文本的结尾，“叙述”与“故事”的叙述秩序得到完全恢复。

《社戏》中，当回忆的叙述者离开“叙述”的现在，回到被回忆的过去时，“叙述”与“故事”的界线一时消失，而且作品中人物“我”取代叙述者“我”。时间指示词的这种特殊用法，使《社戏》中叙述者“我”和少年时期作品中人物的“我”融为一体，从而使鲁迅一系列采用回忆手法的作品产生了一种独特的抒情色彩。

(3)《祝福》

《社戏》的“叙述”和“故事”之间有着数十年的时差，一个成人叙述者“我”回顾属于作品中人物的少年时代的“我”。而《祝福》“叙述”和“故事”时差极小，叙述时间与故事时间有时会发生微妙的磨擦。

《祝福》也跟其它文本一样以“历史文”开头。

旧历的年底毕竟毕竟最像年底，[……]我是正在这一夜回到我的故乡鲁镇的。[……]

第二天我起得很迟，午饭之后，出去看了几个本家和朋友；第三天也照样。(5.1)

回到故乡的“这一夜”、“第二天”、“第三天”等，用的都是属于“历史文”系列的指示词，而被叙述的“故事”中的时间，是和“叙述”的现在区别开来的。

尽管如此，“历史文”还是逐渐地变换成“叙述文”，这一点在下列指示词的用法上表现得十分突出。

年年如此，家家如此，——只要买得起福礼和爆竹之类的，——今年自然也如此。(6.2)

无论如何，我明天决计要走了。(6.10)

况且，一想到昨天遇见祥林嫂的事，也就使我不能安住。(6.12)

无论如何，我明天决计要走了。(8.17)

我从他俨然的脸色上，又忽而疑他正以为我不早不迟，偏要在这时候来打搅他，也是一个谬种，便立刻告诉他明天要离开鲁镇，进城去，趁早放宽了他的心。(9.24)

从这些例子来看，“我”是“昨天”遇见祥林嫂，而“明天”又要离开鲁镇的人，因此“叙述”的现在正是“昨天”和“明天”的中间，也就是今天。《祝福》的“叙述”时间从文本结尾部所提供的明确的时间信息中也可得到确认。

我给那些因为在近旁而极响的爆竹声惊醒，；知道已是五更将近时候。(21.12)

叙述者住在“四叔家”准备第二天动身，《祝福》的“叙述”时间就设定在这一夜的“五更将近时候”。这种设定与《故乡》的“叙述”设在离开故乡的船上这一点十分相似。《祝福》的“叙述”特点在于“叙述”时间和“故事”的时间极为接近，在上面引用的文本结尾部，“故事”的时间甚至赶上了“叙述”的时间(注15)。

当然，这种现象和被叙述的故事离叙述者远近有着密切的关系。《祝福》的“故事”的主要内容是：“我”昨天遇见

祥林嫂，今天却听到她死亡的消息，于是开始回顾她的一生。对今天白天的叙事描写，在时间上给人一种“故事”和“叙述”同时进行的感觉。

不如走吧，明天进城去。福兴楼的清炖鱼翅，一元一大盘，价廉物美，现在(注16)不知增价了否？往日同游的朋友，虽然已经云散，然而鱼翅是不可不吃的，即使只有我一个……。无论如何，我明天决计要走了。(8.14)

这时，叙述者“我”还不知道祥林嫂的死。

但紧接上文，又有这样的描写，使“叙述”和“故事”之间产生微妙的扭曲。

我因为常见些但愿不如所料，以为未必竟如所料的事，却每每恰如所料的起来，所以很恐怕这事也一律。果然，特别的情形开始了。(8.18)

这里插入了“我”的事后性回顾。尤其是“果然”一词，因为只有当叙述者“我”知道不吉利的事情正如自己所料已经发生时，“果然”一词才能使用。

通过此文我们知道《祝福》的叙述者“我”进行“叙述”的时间是“故事”发生后的第二天凌晨。虽然如此，叙述者“我”大量使用“叙述文”，使“叙述”和“故事”之间的界线不再那麽分明。“叙述文”的大量使用使本来应有一定时间距离的“叙述”与“故事”浑然成为一体，产生两者同时进行的感觉。

6.3.5 回忆的“我”/独白的“我”

在此，我们把在第三节考察的叙述叫做“独白”，与在第二节举例说明的符合规范的“回忆”区别看待。“回忆”的特点是属于叙述层次的叙述者“我”与被叙述的作品中人物的“我”完全区别开来。但在“独白”中，如上一节引用的例子，则放弃了时间指示词的规范性用法，本应叙述者采用“历史文”的叙事，却让作品中人物的“我”发出的“叙述文”取而代之。结果，消除了回忆的现在与被回忆的过去这两个不同层次的时间区别，产生作品中人物“我”直接从故事中进行讲述的现象。我们在此称之为“独白”。

首先，我们从两个方面整理一下“独白”的特点。第一是部分地实现“叙述”和“故事”的同时性。“回忆”中明显地存在着“叙述”和“故事”在时间上的前后关系；“叙述”属于现在，“故事”属于过去。而在“独白”中，“现在”一词即可指示“叙述”的现在，又可指示“故事”的现在(当时)，从而使读者感觉到“叙述”和“故事”同时进行。

但应该注意的是鲁迅作品中的“独白”毕竟只是回忆形式内部的一种脱轨。因此，正如上节所述，《故乡》的“叙述”最终还是归结于“故事”的某一时刻。所谓“叙述”和“故事”的同时性在鲁迅文本中只不过是一种暂时的错觉。要完全实现“叙述”和“故事”的同时性，需要排除回忆形式。如加睦Albert Camus的《局外人》便是这一形式的最初尝试。此作品全篇使用属于“叙述文”的法语复合过去形。此外，还有罗伯-格里耶Alain Robbe-Grillet、贝克特Samuel Beckett等(注17)。

“独白”的第二个特点是：在叙述关系上带来叙述者和作品中人物相互融合的效果。有关这一点德国学者斯坦策尔Franz K.

Stanzel指出的“叙述者的作品中人物化”极富启发意义。

叙述者反复使用本来属于作品中人物的时间或空间指示词时，可以产生叙述者“作品中人物化”的效果。为了把叙述者完全“作品中人物化”，有必要把叙述的视点固定在作品中人物的“现在和这儿”或其近旁。(注18)

斯坦策尔在此指出的是叙述者和作品中人物不属同一人物的“异故事hétérodiégétique”形式的叙述者。但由于《故乡》和《社戏》采用的是叙述者回顾自己过去的体验这一“同故事homodiégétique”的形式，所以叙述者和作品中人物几乎融为一体的同一化现象更加突出，叙述者从故事中直接讲述的特殊效果越发明显。

6.3.6《伤逝》的独白和自由间接引语

鲁迅将回忆形式向前推进一大步，从而获得了“独白”这一崭新的表现形式，而《伤逝》又是充分体现出“独白”特点的一部作品。在本节，我们将通过分析时间指示词和自由间接引语，探讨《伤逝》中“我”的叙述特征。

1. 自由间接引语的定义和特点

《伤逝》的开头，是“我”等待恋人子君来访的场面，其中有这样两句独白。

莫非她翻了车么？莫非她被电车撞伤了么？……(111.11)

这一文虽然没有使用时间指示词，但很容易看出是个作品中人物“我”的独白。“莫非她翻了车么？莫非她被电车撞伤了么？”作品中人物的这两个内心发问没有伴随著“我当时想”等转述标志(先行词)而突然出现(注19)。

西方语言学和风格学把这种表现形式叫做自由间接引语free indirect speech(注20)。有关自由间接引语的定义颇有百家争鸣之势，较恰当的定义当数威尔斯《风格学词典》中的解释(注21)。

威尔斯首先根据下列三个例句，指出自由间接引语的基本特征。

例：She said, 'We are bound to see the elephants.' (直接引语)

She said that they were bound to see the elephants. (间接引语)

They were bound to see the elephants. (自由间接引语)

(1)自由间接引语虽然是间接引语的一种，但没有转述标志(she said)。于是，产生作品中人物的发言和叙述者的叙述相互融合的效果。

(2)与直接引语不同之处在于自由间接引语不是实际发言的忠实引用。实际发言变成自由间接引语时，现在时要变成过去时(are→were)，第一人称代词需变成第三人称代词(we→they)。

威尔斯还根据下面例句指出了和本文考察关系密切的几个重要特点。

例：She said, 'We are bound to see the elephants here today.' (直接引语)

She said that they were bound to see the elephants there that day. (间接引语)

They were bound to see the elephants here today. (自由间接引语)

(3)在间接引语中需要把近称(here today)变成远称(there that day)，而自由间接引语则不需要这种变化。因此，自由间接引语能产生比间接引语更生动的效果。

(4)指示语deixis(注22)不指“叙述”的“现在”，而指“故事”的“现在”。因此才产生“叙述”时间和“故事”时间相融合的效果。

我们在前面的论述中也分析了《故乡》、《社戏》“叙述文”时间指示词不指“叙述”层而指“故事”层的现象。这一现象和威尔斯下的定义是完全吻和的。

英语等印欧语有着时态必须一致等几个形态上的标志，而汉语不存在形态变化，除了“我”、“现在”、“这儿”等根据发话情况而区别使用的指示语以外，似乎没有其它更明显的标志(注23)。对汉语引语的专门研究过去极少有人问津，1976年日本学者望月八十吉写出《汉语直接引语的间接化》一文，可算是汉语引语研究最初成果。至于自由间接引语的研究，1990年原田寿美子以王蒙作品为材料发表的题为《王蒙的引语》一文屈指为首(注24)。

2.《伤逝》的自由间接引语

以上确认了自由间接引语的几个基本特点，下面我将探讨一下《伤逝》是怎样运用自由间接引语的。先请看下列引用。

我真不料这样微细的小事情，竟会给坚决的，无畏的子君以这么显著的变化。她近来实在变得很怯弱了，但也并不是今夜才开始的。(117.20)

“我真不料”到底是叙述者的回忆还是作品中人物的独白不很清楚。但下面的“她近来”一文可以说是作品中人物“我”的独白，因为“近来”、“今夜”这两个时间指示词指的都是“故事”中的时间。

这在会馆里时，我就早已料到了；那雪花膏便是局长的儿子的赌友，一定要去添些谣言，设法报告的。到现在才发生效验，已经要算是很晚的了。其实这在我不能算是一个打击，因为我早就决定，可以给别人去钞写，或者教读，或者虽然费力，也还可以译点书，况且《自由之友》的总编辑便是见过几次的熟人，两月前还通过信。但我的心却跳跃着。那么一个无畏的子君彦变了色，尤其使我痛心；她近来似乎也较为怯弱了。(117.1)

这一段和上面的例子一样，因为“现在”、“两月前”、“近来”等词均以“故事”中的时间为基准，所以我们可以断定用的是自由间接引语的独白。只是从引用的末尾部“但我的心却跳跃着”开始，我们既可以解释为回忆，也可以解释为独白。因此，译成日语时自然有两种译法。若解释为回忆，可译为：“だが私の胸はどきどきしていた。[……]とりわけ私の胸を痛めた”，若解释成独白，便可为：“だが私の胸はどきどきしている。[……]とりわけ私の胸を痛めるのだ”。比较而言，后者更为生动。引用的最后又出现了时间指示词“近来”，这部分只能解释为独白。下面请看另一个例子。

生活的路还很多，我也还没有忘却翅子的扇动，我想。(124.14)

此文将转述标志“我想”放在了后面。转述标志倒置可产生与自由间接引语相近的表达效果。这种句式让读者一下子触及到作品中人物的叙述，从而将读者直接带到所发生的故事中。最后附加上“我想”，又把读者拉回到叙述者的现在。再请看下文：

这是真的，爱情必须时时更新，生长，创造。我和子君说起这，她也领会地点点头。

唉唉，那是怎样的宁静而幸福的夜啊！(115.11)

“这是真的，爱情必须时时更新，生长，创造”是作品中人物的叙述性发话，这点通过下句叙述者的解释得以说明。到了最后一句，叙述者又进行回忆性的叙述。短短几文，叙述形式变化频繁。

但并不是所有的发话都能明确地将回忆和独白区分开来。如前所述，有时因为转述标志完全消失，以至整个句子失去被转述动词引导的明显痕迹，特别是句中没有使用时间指示词时，话语是叙述者所发还是作品中人物所发令人难以判断。下面一段引用就没有识别是叙述者在发话还是作品中人物在发话的标志(注25)。

但又何必硬不告诉我呢？人总该有一个独立的家庭。这样的处所，是不能居住的。(116.1)

这种浑然一体的叙述方式也正是《伤逝》区别于其它作品的一个显著特征。

3. 两个截然不同的“我”——自私的作品中人物“我”/悔恨的叙述者“我”

一般认为英国文学中自由间接引语的使用是在简·奥斯汀Jane Austen(1775-1817)以后，这和心理主义倾向日趋发展，而后成为给二十世纪文学以深刻影响的“意识流”等文艺思潮相一致。《伤逝》中自由间接引语的大量使用和作品内容不无关系。本节将根据《伤逝》的故事内容来探讨一下自由间接引语的效果。

《伤逝》的自由间接引语多出现在叙述者回忆“我”和子君之间隔阂逐渐加深的场面。经济上的极端窘迫使“我”不得不忍心扔掉了子君可爱的小狗，而子君却十分沮丧，这使“我”非常震惊。

但又何至于此呢？我还没有说起推在土坑里的事。(120.9)

作品中人物“我”认为子君的悲哀有些过分，这正说明了“我”和子君之间感情上的遥远距离。第一句的“呢”表示“说话者发话时的心理态度”即情态modality，在此“呢”一词使此句起了独白的作用。紧接著的第二句当然也解释成独

白更为恰当。
现在忍受着这生活压迫的苦痛，大半倒是为她，便是放掉阿随，也何尝不如此。但子君的识见却似乎只是浅薄起来，竟至于连这一点也想不到了。(120.19)

此段第一句带有“现在”一词的时间指示，所以可以说是作品中人物的独白。独白的“我”把生活上的一切困难、责任都归于子君，态度十分自私。第二句虽没有时间词，但表示情态的“似乎”使它具有独白的性质。通过作品中人物“我”自己的独白，读者能够更直接地感觉到“我”的想法是多么自私。下个例子也同样。

待到孤身枯坐，回忆从前，这才觉得大半年来，只为了爱，——盲目的爱，——而将别的人生的要义全盘疏忽了。第一，便是生活。人必生活着，爱才有所附丽。世界上并非没有为了奋斗者而开的活路；我也还未忘却翅子的扇动，虽然比先前已经颓唐得多……。(121.13)

这些独白将作品中人物“我”一下子推到读者面前，有者“前景化foreground”的效果。这个“我”与撰写悔恨手记的叙述者“我”截然不同。他面临困难时只责怪子君，认为自己是子君“盲目的爱”的牺牲者。类似的独白，在“我”告诉子君爱情已丧失、使她离家出走的前一段大量出现。

“我”冷酷地宣告爱情破产后，独自一人跑到图书馆。“我”的自私通过一连串的独白跃然纸上。

我想，生活的路还很多，——但是，现在这样也还是不行的。(124.9)

然而，子君的爸爸把子君拽走后，在“我”的独白中出现的却是“我”极度悔恨的心情。

我为什么偏不忍耐几天，要这样急急地告诉她真话的呢？(126.18)

我不应该将真实说给子君，我们相爱过，我应该永久奉献她我的说谎。(127.1)

我以为将真实说给子君，她便可以毫无顾虑，坚决地毅然前行，一如我们将要同居时那样。(127.5)

留在空虚和寂寞中的“我”这样反复地告白，表示懊恨，和子君走之前的“我”判若两人。悔恨的叙述者“我”——在文本开头曾说“如果我能够，我要写下我的悔恨和悲哀，为子君，为自己”——曾一度被“故事”中自私的“我”背景化，到这里才又得到恢复。
下面引用的场面，很清楚地说明自私、独白的“我”回归到悔恨、回忆的“我”的过程。

初春的夜，还是那么长。长久的枯坐中记起上午在街头所见的葬式，［……］我现在已经知道他们的聪明了，这是多么轻松简截的事。(129.16)

“初春的夜”是写手记时的“叙述”时间，“上午”是这天的上午，“现在”是叙述者进行“叙述”的现在。

《伤逝》中自由间接引语所表现的是隐藏在悔恨的叙述者“我”心中自私自利的思想。“我”真情流露，挥笔写下了自己悔恨之情，却把“我”里面的冷酷、自私暴露无遗。叙述者“我”和作品中人物“我”之间的这种矛盾是《伤逝》文本赖以成立的最基本特色。《伤逝》的评价和解释之所以分歧较大，正是由于文本本身的这种性质。当然，以往的研究所忽略的也是文本本身的这种性质。

6.3.7 结语

本文从表现形式及语言本身的特点探讨了以《伤逝》为主的鲁迅文本。“叙述文”使鲁迅的一系列文本获得了带有浓厚回忆色彩的抒情，而独白和自由间接引语这一前卫形式又将叙述者“我”和作品中人物“我”之间的矛盾表现得淋漓尽致。我认为鲁迅的高度成就离不开在本文阐明的文本形式。

鲁迅的作品，作为现代小说，不论在中国文学史上还是在世界文学史上都获得了高度的评价。这和鲁迅文本采用独白和自由间接引语等以往中国小说从未采用过的手法密切相关。由于采用与同一时代其它世界文学共通的手法，从而获得了值得称为现代小说的表现和内容。“故事”和“叙述”的同时性、叙述者的作品中人物化等是本世纪西方作家所热心追求的文学形式，乔伊斯、普鲁斯特等和鲁迅《伤逝》之间，不管作者企图如何，表现形式上的平行性是难以否认的。

除现代汉语外，古代汉语文言文和白话文都可根据时间指示词将“叙述”与“故事”区别开来(注26)。鲁迅却打破了规范的表现形式，说明汉语也能表达独白这一二十世纪西方文学特有的形式。鲁迅这一尝试体现出汉语潜在的可能性。

本文利用叙述学成果，分析了鲁迅文本的叙述形式。众所周知，叙述学是根据符号学发展而成的文学研究方法。它是正确分析、把握二十世纪新出现的文学形式的批评方法，尤其是从二十世纪文学所具有的现代性来看，叙述学是准确解读这一时期文学文本的极有效的理论方法。从这个意义上说，具有现代性的鲁迅文本，从叙述学角度加以研究，不仅可以达到对鲁迅文学的全面理解，更重要的是正确评价鲁迅在小说史或文体史上的地位。

在最后，我们确认一下在本文中提到的作品的初出情况。

《孔乙己》(《新青年》第6卷第4号，1919年4月)

《一件小事》(北京《晨报、周年纪念增刊》1919年12月1日)

《故乡》(《新青年》第9卷第1号，1921年5月)

《社戏》(《小说月报》第13卷第12号，1922年12月)

以上1923年8月收录于《呐喊》。

《祝福》(《东方杂志》第21卷第6号，1924年3月25日)

《伤逝》(无期刊登载，初版本末尾说“1925年10月21日毕”)

以上1926年8月收录于《彷徨》。

参考：《旧事重提》(《莽原》1926年3月－12月，1927年5，8月)。1928年9月题目改成《朝花夕拾》，单行出版。

早期的两部作品将叙述者“我”与作品中人物“我”划分得十分清楚。而到了《故乡》、《社戏》和《祝福》，独白的“我”逐渐地成熟。《伤逝》没在期刊上登载，直接收录在《彷徨》中。

鲁迅写完《伤逝》以后，又采用回忆形式写了《旧事重提》，后来将题目改成《朝花夕拾》作为单行本出版。此书包括《藤野先生》等，充满鲁迅独特的抒情色彩。但这时的鲁迅已失去建立虚构世界的强烈意志，渐渐转向我们今天所见的各类杂文。另外，《野草》和《故事新编》与在本文探讨的回忆形式不同。探讨回忆形式在文本中的具体运用意味着探索小说语言的各种可能性，其中当然也包含着破坏和更新叙事语言秩序的可能性。鲁迅的这种挑战似乎在《伤逝》的创作中走到了尽头。

[原载《日本中国学会报》46，东京：日本中国学会，1994年。在翻译过程中，作了必要的加工和修改。1996年6月12日于仙台]

《自 题 小 像》

鲁 迅

灵 台 无 计 逃 神 矢，
风 雨 如 磐 暗 故 园。
寄 意 寒 星 荃 不 察，
我 以 我 血 荐 轩 辕。

注：鲁迅1902年1月毕业于南京矿物铁路学堂，4月赴日本留学，入弘文学院。学时，鲁迅毅然剪掉发辫，拍摄了这张照片，并赠许寿裳。许寿裳在《我所认识的鲁迅》一书中曾说：“鲁迅对于民族解放事业，坚贞无比，在一九零三年留学东京时，赠我小像，后补以诗。”

上海财经大学 人文学院&教育技术中心 版权所有 建议使用IE5.0以上版本浏览器，800×600像素

《伤逝》—鲁迅

- 教学要求
- 作者生平
- 文学创作
- 创作背景
- 作品赏析
- 视频资料
- 作品评论
- 思考练习

编写人：李贵