

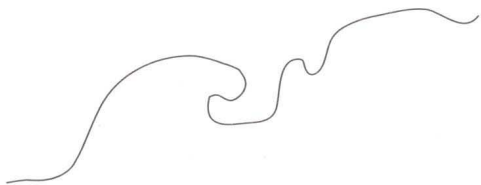
〔目〕

林芙美子

著

浮

云



林芙美子小说集

魏大海 主编
吴菲 译

〔目〕
林芙美子

著

浮

云

林芙美子小说集
魏大海 主编 吴菲 译

图书在版编目(CIP)数据

浮云/[日]林芙美子著;吴菲译.—上海:复旦大学出版社,2011.1
(林芙美子小说集)
ISBN 978-7-309-07749-0

I. 浮… II. ①林…②吴… III. 长篇小说-日本-现代 IV. I313.45

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第240242号

浮云

[日]林芙美子 著 吴菲 译
出品人/贺圣遂 责任编辑/黄文杰

复旦大学出版社有限公司出版发行
上海市国权路579号 邮编:200433
网址:fupnet@fudanpress.com <http://www.fudanpress.com>
门市零售:86-21-65642857 团体订购:86-21-65118853
外埠邮购:86-21-65109143
上海浦东东北联印刷厂

开本 890×1240 1/32 印张 9.125 字数 216 千
2011年1月第1版第1次印刷

ISBN 978-7-309-07749-0/I·581
定价:26.00元

如有印装质量问题,请向复旦大学出版社有限公司发行部调换。
版权所有 侵权必究

淨
云

译者前言

日本小说家、诗人林芙美子出生于明治三十六年(1903)，病歿于昭和二十六年(1951)。《放浪记》是其长篇小说处女作，其他代表性作品有短篇小说《风琴与鱼町》、《清贫记》、《牡蛎》、《晚菊》和长篇小说《浮云》等。林芙美子的文体风格注重写实，其别具特色的情感经历、生活经历描写，大多并不涉及公众性社会问题，因而本质上林芙美子不是一位社会批判类型的作家。在其晚年出版的《林芙美子文库》中，她提到自己的成名作《放浪记》，称作品描写的是自己的生活苦难，当初仅以日记的形式如实记述，并未有过发表、刊出之打算。孰料作品出版后，竟赢得众多读者的青睐。林芙美子惊诧、意外之余表达了充溢的感激之情。她未想到竟有那么多读者对自己的贫困生活和情感历程抱有强烈的同感或同情。

不可否认，无羁而坎坷的生活经历乃至情感历程，构成了林芙美子生活与创作的所有动因和内容。大正十一年(1922)，林芙美子女校毕业后即与女校时代的恋人冈野军一开始同居生活。不妨说，林芙美子的《放浪记》时代恰好始自于此，这一时期大致持续了十年。然而，林芙美子和冈野军一的同居生活仅仅继续了很短时间，恋人很快就抛弃了她，林芙美子的生活状况继续恶化。困境中的芙美子在报社打过短工，在作家近松秋江家做过女佣，在神乐坂、成子坂、道玄坂

摆过地摊，还在日立商会当过文秘。重要的是，自大正十二年(1923)开始，林芙美子经历了种种苦难之后，开始坚持不懈地写日记。这些日记，便是日后名作《放浪记》的雏形。林芙美子也涉足童话与诗歌的创作。她结识了话剧演员田边若男并与之结了婚。可没多久两人又幻灭般地分了手。林芙美子仍旧过着茫然无依的放浪生活。离婚半年后，林芙美子的诗人禀赋获得了文坛认可。此间她在潮田与野村吉哉也有一段同居的经历。不足两年，两人照旧莫名其妙地分道扬镳。原因如何，又当别论，事实证明林芙美子的情感生活真正是多有坎坷。但困境中的林芙美子没有沉沦，她顽强地按照自己的理想和意愿生活，直至二十三岁与同龄画家手冢绿敏结为夫妻，流浪生活中疲惫不堪的林芙美子才真正感受到一缕家庭生活的温馨和慰藉。

林芙美子的长篇小说成名作《放浪记》，最初只是在长谷川时雨的《女人艺术》杂志上连载，刊出之后获得意外的成功，昭和五年(1930)才由改造社将之收入该社出版的“新锐文学丛书”，出版了单行本。一两年间，《放浪记》销量竟达六十万部，成为当时备受关注的超级畅销书。林芙美子的个人生活由此骤然一变，仿佛由背阴的小径走上了阳光大道。十多年来漫长的流浪生活，至此打上了休止符。她与当时日本的著名作家横光利一、川端康成、直木三十五等成为文坛挚友，经常结伴而行，同赴名古屋、京都和大阪巡回讲演。

当然在《放浪记》以外的其他作品如《晚菊》、《浮云》中，林芙美子早年的坎坷经历同样发挥着重要作用。后期作品的文体自然显得更加老到。但无论怎样讲，《放浪记》都是她最重要的作品或创作原点。关于林芙美子的《放浪记》，日本现代文学评论家中村光夫这样说过，《放浪记》虽为林芙美子的早期作品，但是若从她全部作品中任选一部代表作，十有八九便是此作。林芙美子本人也对《放浪记》有着强烈的自信和偏爱。战争结束后她曾这样写道：“我并不认

为自己死后作品还将流传下去。但我却有一种自信，唯有这部《放浪记》还会引起读者的共鸣。”《放浪记》在其文学生涯中的重要性不言而喻。中村光夫进而评述道，《放浪记》描述了一个芳龄女性面对饥饿、屈辱不断威逼的困苦境地，可贵的是作者以粗率而准确的笔致，将人物心灵与肉体的真实运动刻画得淋漓尽致。他说，林芙美子的确存有如此坚定的信念，只要世界上仍旧存在着贫穷、屈辱和青春，喜爱《放浪记》的读者就不会消失，这部独特的青春之作，也曾对昭和初期的日本青年男女，发生过十分特异的影响或冲击，让他们在“自我”生存的暗郁环境中，找寻非常的生存力量。著名作家岛崎藤村也说，《放浪记》确立了林芙美子的文坛地位。

林芙美子在述及《放浪记》的创作动机时说：“读了汉姆生（挪威作家）的小说《饥饿》，我便产生了创作《放浪记》的欲念。不过，当时的我根本没有想到当什么作家，只是信笔（马）由缰描述了倾吐不尽的内心独白，禁不住一直不停地写了下去。写作，令我感觉到异常的充实，使我忘记了男人的抛弃、身无分文和饥肠辘辘。”林芙美子的这些陈述有助于读者了解林芙美子的作家特质及这部小说的基本特征。应当说，“日记体”、写实性和无结构正是《放浪记》文体形式的首要特征。在此，小说时间上的前后顺序及人物、情节之类的小说要素原本不重要。对这部小说而言，至关重要的只是事件的真实、切身的经历及刻骨铭心的心理或情感记述。当然对于许多中国读者，该作似有一大疑问——诸多杂记堆积起来，亦可谓之为小说？在小说观念一度频频变换的背景下，此等类型的小说仍难获得中国作家和读者的普遍认可。然而类似于此的小说，在二十世纪日本文坛比比皆是，甚至连川端康成那样的新感觉派作家，都无法完全摆脱其影响。日本现代小说的第一要素，正是某种极度真实、近乎琐碎的描写或表现，哪怕描写或表现的是丑陋而变异的心理或情感。

日本现代小说的前述特征与现代日本文学中所谓“私小说”的样式传统或表现亦有着密不可分的关联。粗泛地讲，对于日本现代文学有所涉足的中国读者多少都有某种共同的印象——日本小说相对缺乏的是文学的观念性或形式感，日本作家在描写方面苛求真实和细腻，却时常给人冗长、琐碎或节奏缓慢之感。这种印象，应当说是准确的。在很长一段时间里，日本现代文学或二十世纪日本文学确曾有过许多写作风格相对接近的小说家，如德田秋声、宇野浩二、葛西善藏和太宰治等等。这些作家当然亦是各具特点，只是可大抵归类于“私小说”的样式范畴。那么“私小说”的基本定义是什么呢？这仍是一个悬而未决的问题。简单说来，相对于日本现代文学中自然主义的文学样式，“私小说”可依字面意思理解为“自我小说”或“隐私小说”，“私”即“自我”。或者说，作家个人生活乃至隐秘心理的如实表现，正是日本“私小说”最为重要的表征之一。在日本有人亦将“私小说”称作日本自然主义文学的变种，两者除在文学理念或文体风格上近似之外，自然主义代表作家田山花袋的特异创作，也是造成前述认识的重要成因。田山花袋和岛崎藤村并称为二十世纪初日本自然主义文学代表作家，而田山花袋同时又是日本“私小说”的开山鼻祖。日本第一部“私小说”名作，正是田山花袋1908年刊出的短篇小说代表作《棉被》。《棉被》虽非“日记体”，却同样是“自我”生活经历或心路历程的“绝对”写实。其文体形式，对二十世纪初以来至今的日本文学产生了强烈而持久的影响，不妨说，《棉被》开创了日本现代文学新的小说样式。《棉被》之后，日本自然主义文学趋于衰微，由之演化而来的“私小说”和“心境小说”，却十分有趣地显示了日本作家对于自然主义文学的承继或偏嗜——日本作家对自然主义文学精神或写作方法，或许有着天生的亲近与喜好。中村光夫在其《日本现代小说史》中又提到，日本文坛的几乎所有小说家都

或多或少涉及过“私小说”式的创作体验。尽管许多作家原本的文体风格对立“私小说”，但在其创作的观念或作品中，仍会或多或少地显现出“私小说”类型的典型印迹。最具代表性者，正是1994年荣获诺贝尔文学奖的大江健三郎。

那么日本“私小说”和日本自然主义文学的根本区别究竟在哪里呢？其实常常难以做出区分。从极端崇奉真实乃至不厌琐碎的意义上讲，两者并无根本的区别。日本“私小说”作家也像自然主义作家一样，将极端真实的“写实性”视为文学的第一要素。不过“私小说”作家更加强调所谓真实心境的如实描写，所以也有人将“私小说”称为“心境小说”，或将“心境小说”称作“私小说”的高级形态。心境，乃特定时间、场合作家之真实的心理、情感活动或精神状态。自然主义作家也许会有一种不同的理解，他们或许认为心境属于心理的范畴，乃是难以如实描写的对象或内容。没错，确定、考察或证明作家特定心理状况的绝对真实性是非常困难或近乎不可能的事情。从这个意义上讲，“私小说”作家的心境真实性并不符合自然主义作家的真实理念。

但“私小说”作为自然主义文学的一种延伸、超越或发展，完全求同本无必要。“私小说”作家“绝对”真实地描写环境、事件及行为发生过程的同时，更不遗余力地再现作家的精神或心理层面，他们似乎认定，心理和情感也是可以真实描摹的，无逊于事件、行为的如实描述或陈述。这里简要述及“私小说”的某些特征，主要原因在于林芙美子也是典型的“私小说”作家，其代表作《放浪记》亦被称作最典型的“私小说”之一，“日记体”的基本特征将“私小说”的纪实性体现、发挥得最为彻底。因而译介《放浪记》，对于了解、认知日本现代文学特定的小说样式十分重要。其实，日本学者在对“私小说”探本溯源时亦常常提及日本古代文学史上盛极一时的“日记体”

文学，如纪贯之的《土佐日记》（935）等等。日本的“日记体”文学有其历史的渊源和传统，尤其是构成日记文学主体的诸多女性日记（《蜻蛉日记》、《紫式部日记》、《和泉式部日记》等等），皆以细腻、真实的描述为基础，揭示了平安朝时代贵族社会女性受到的种种压抑、挣扎、有限的抵抗或失败。

想必，传统的“日记体”文学对于林芙美子的《放浪记》也会产生必然的影响。关于“日记体”，日本现代文学史论家小田切秀雄在《放浪记》末尾的“解说”中也曾提到，看重或偏爱“日记体”文学或许正是日本文学的一个传统。他提到著名的日本诗人石川啄木，临终之前也曾留下了大量日记，让妻子将之统统烧掉，可石川夫人没有照办。日后石川啄木的日记文学获得发表，许多日本文学评论家都认为，那些“日记体”文字才是啄木文学的精华之所在。了解了这些情况，中国的读者便会知晓和理解《放浪记》备受日本读者青睐的一个原因。与石川啄木不同的是，林芙美子生前以完整的形式出版了《放浪记》。当然后者更具主动性。林芙美子说，这些流浪日记不仅载录了自己凄惨的生活经历，也是她一生创作的内在基因。小田切秀雄则强调说，明治以来的日本作家中，像林芙美子这样命途多舛的作家并不多见，他特别提到林芙美子饱受父母离异之苦的幼年时代，父母离异后，母亲改嫁父亲店里的一个伙计，年龄之差竟在二十岁以上。打那以后，芙美子常年跟随母亲和年轻的继父，辗转于北九州一带行商。此时的林芙美子年仅八岁，被迫浪迹天涯不停地转学，在她早期的生活经历中，只有少数时间定居在尾道。关于这段定居生活的经历与感受，她在1931年的短篇名作《风琴与鱼町》中也做了生动的描述。

林芙美子真实的心理描写是感人的，没有丝毫矫揉造作。她在《放浪记》中写道：“写作是一种献身，没有报酬。……西洋诗人矫

揉造作，崇奉虚构。我却想撇开那般矫饰，饿了就写作饿了，恋慕就写作恋慕。这种诚实的写作无法成立么？”显然，林芙美子基于自己特定的创作理念，十分注重自己生活经历与作品世界的等值性。重要的是，处于《放浪记》写作期间的林芙美子，为了求取困境中的精神解脱，亦将作家“自我”那般真实的情绪、心理和意念，表现得十分洒脱、无所羁束和放浪形骸。《放浪记》以无羁的形式表现了作者精神流浪的真实轨迹——在那般极度困窘、悲哀的生活状况下，林芙美子力所能及的唯有释怀于精神表现的随心随欲和自由。她无意在自己的作品中表现任何虚假的感受，宁愿不加掩饰地剖析、剖现自己所有的真实心理与情感，包括曾有的自杀冲动、卖身求存的潜在意念等等。作家极度坦白地剖析“自我”需要勇气，而极度真实地描述“第一人称”小说人物任何境况下的真实心态（包括消极、阴暗、隐私性的心理与情感），毋宁说正是日本“私小说”样式最重要的创作要求或特征。当读者伴随林芙美子的“日记体”小说体验她极度的贫困和屈辱时，想必亦可同时感受到她的呼喊、挣扎和不屈。小田切秀雄认为《放浪记》的可贵之处同时在于，作者是以极其敏锐、纤细的感觉，描写了自己丰富、生动的内在生活，尽管主人公也会产生消极的意念和冲动，但却从未真正地堕落和退缩，一种潜在的力量始终支撑着作者不甘于沉沦。总之，《放浪记》一方面集中体现了日本现代文学中特定的小说样式与审美理念，另一方面作者的“自我”经历和内在形态也是独一无二的。

在此次出版的三卷本中，《晚菊》卷和《浮云》卷乃新译。《晚菊》收入林芙美子的若干短篇及两个随笔，《浮云》则是一部长篇小说。比较其成名作《放浪记》，这些作品毋宁说在保持林芙美子文体风格的同时，整体表现更加老到。例如短篇小说《河虾虎》在一种轻快的写实中，将特定的时代氛围、人物情境与心理，刻画得鲜活生

动、入木三分。小说的主人公是千穗子，丈夫去了中国战场，战后，说是还活着即将返乡，却直至小说结束都没有出现。林芙美子在对千穗子这般平民女性的描写中，充分显现了她的文学洞察力和表现力。她写到千穗子的无奈，这种无奈出自人的感性抑或动物性，从世俗道德的角度看那是乱伦之表现，但从人性的角度芙美子的表现又显得异常自然。千穗子并不想背叛自己仍旧在意的丈夫，但丈夫去了战场久久不归，“隆吉当兵离家已有四年，他和千穗子有两个儿子，大的叫太郎，小的叫光吉。隆吉走后，千穗子搬来和隆吉的父母一起生活，不辞辛劳地帮助家里干农活。本当相安无事……可千穗子生性怯懦，一次偶然，没能抵挡肉体的诱惑……而一旦失了身，她便没有勇气结束那种关系。对于一个年轻女人来说，等待丈夫的四年实在是太漫长了。和丈夫的父亲发生丑陋的肉体关系，再无知的女人也知道，这一行为与走兽无异……何况是毕业于实用女校的千穗子。她不仅和父亲有了越轨行为，还有了一个女婴——罪恶的果实，这无疑悲哀的命运。”（刘小俊译）关于此，林芙美子并未给出道德性判断，只是通过超凡的写实性，有效地表现了千穗子极度真实、复杂的心理感受与状态。林芙美子是一位长于写实的庶民作家，她对一般日本平民女性的日常生活或心理状态，有着异常细致透彻的观察、体验和了解，作品中每每出现的贴切表现，确令读者拍案叫绝。如在《幸福的彼岸》中，少妇绢子嫁给了战争中失去一只眼睛的信一，而此前此后关乎绢子的异常真切的情感或心理活动描写，正是这篇小说最大的写作特征。毋宁说作品同时体现了林芙美子文学表现上的最大优势和得心应手的超群手段。作品动人的真谛未必在于表现的技巧，贴切、准确、独一无二、富于冲击力的真实的细致描写，才是林芙美子作品的独特魅力之所在。《晚菊》也是林芙美子战后的重要代表作。这个短篇具有十分厚重的文体，大段的纪实性描写和对话连篇累牍几乎不分段，

从头到尾一气呵成，充分显示了芙美子的表现功力。作品的时代背景是“二战”以后，战争无疑对人物的生活和心理产生了异常重要的影响，但同时作品也超越了时代的局限而表现了恒久的人性。谁能说阿欣这样的人物已不复存在？丑陋的田部，为我们展现的简直就是一部人性教科书。芙美子大篇幅描写了两个业已春心不动的男女进行着一场漫长、纠结而无聊的相会。在与田部重逢的前前后后，阿欣的种种表现尤其是细腻的心理变化，均给读者留下了深深的人性震撼。田部找到阿欣的目的是要弄钱。他对阿欣的生活是充满疑惑的，因为世道的惨烈在这里没有任何痕迹。他认为阿欣拿出二三十万是没有问题的，因而拿不到钱让他恼怒得想要杀人。他一点都不要再留恋阿欣的肉体，却想利用隐藏在那般生活背后的旧日女人的富有。从战场上回到日本后，田部单凭一时意气做起了生意，不到半年就把他哥哥借他的资金赔光了。他有老婆，在外面又搞了女人，那个女人眼看着也要生孩子了。他这才想起了以前交往过的阿欣，怀着一种侥幸心理来找阿欣，没想到阿欣不再像以前那样用情专一，相反变得十分世故。她对久别重逢的田部没有热情似火，却举止端庄、表情凛然，让田部难以亲近。毫无疑问，林芙美子所有创作的基础在于《放浪记》年代的生活经历与体验。这种特征如前所述表现在她所有的创作之中。而在《风琴与鱼町》中表现得尤其明显。《一个女人》同样堪谓经典。少夫人贵子与丈夫之间以及贵子与邂逅相遇的年轻男人彻男之间那种微妙、精准、真实的对话、表情乃至心理描述，淋漓尽致地展示了芙美子的文学观察与表现力。这里所谓的道德判断或价值判断显然是第二位的，作者展示的，乃是刻刀划出的、鲜血淋漓的真实。

长篇小说《浮云》的主人公雪子的生活经历跟芙美子并无太多重合，但从内在真实的意义上讲，雪子俨然就是芙美子。雪子的多样经历和异常复杂、变幻无常的情感与心理活动，活脱脱就是一个芙美

子。毫无疑问，战争是这场生死恋的现实背景。林芙美子述及了战争对于普通日本人发生的深刻影响。战争是特定时代日本平民的悲剧根源。但林芙美子并没有直接、刻意地表现那种根源而是塑造了两个或多个有血有肉、真切鲜活的人物，通过作品人物实在的“日常性”，表现和展示了恒久的人性及特定时代不同人物的悲剧命运。显然，这部小说中的人物统统具有悲剧性。男主人公富冈也绝不是一个单纯的玩弄女性者。一方面，他制造了包括雪子在内的多个女性的生活悲剧；另一方面，他自己也在这种日常中无奈地随波逐流并沉沦。有趣的是，富冈与雪子的邂逅、相恋发生在战争时期的日本东南亚殖民地，但富冈的工作却与战争八竿子打不着，他是一个林业方面的技术人员。在那样一个特殊的战争环境下，富冈总跟女人一起鬼混，展现的无疑是一个战争中不合时宜的特异人物形象。林芙美子通过这样的人物和故事，表达着战后对于战争的有限的思考与拒斥。对于战争环境中造就的人物和人性，林芙美子同样展示了超凡的感受力。她借人物之口表达了如下理念——“每个人心里无论何时，都同时存在着两种愿望，其中必有一个朝向撒旦。”此等认识直接的生成背景是战争，却也超越了特定的时空背景和历史环境，具有普遍性意义。同样，雪子也不是一个单纯的受害者。战败后，她和富冈等先后回到了日本，一直处于莫名其妙的生活与精神状态中，最终，竟至偷盗了前情人伊庭的钱物而并无特别的罪恶感。这或许正是战争的后果，战争使她们“都变成了垃圾一样的女人”。回到日本后，雪子与有妇之夫富冈的关系出现了裂痕，“她……寂寞难耐，才会跟乔有了那一段”。乔只是街上偶然遇见的一个西洋人。雪子承认，自己的所为与富冈并无二致。

如果说《浮云》真实展现了战后日本的社会生态，雪子与旧日情人伊庭的关联尤为典型。伊庭本也穷途末路，彼时却穿着一件黑色新

衣，胸襟上别了一枚向日葵徽章，竟成为一个什么新兴宗教“大日向教”的信徒和核心人物。他一见雪子就大发谬论：“当今这世道，要说什么买卖最赚钱，那还要数宗教——利用宗教来拯救他人的买卖。……让人不心疼钱，这就是宗教的力量啊。”（吴菲译）雪子走投无路中，竟也投靠伊庭，靠那种邪教过上要啥有啥的日子。战败之后，堕落乃为人们一种近乎必需的生存方式。正如坂口安吾战后名作《堕落论》中指出的那样，《浮云》中的所有人物皆以不同方式印证着同样的堕落。雪子堕落的极致便是盗取了大日向教金库里的六十万现金，跟着富冈逃亡至战后日本最南端的屋久岛。名义上是富冈赴任当地林业局，事实上正是两人的“罪恶”逃亡。自戕性的堕落导致雪子的毁灭。途中她并无缘由地染上恶疾，最终命丧屋久岛。长期以来，雪子沉迷在一种思恋的饥渴状态中，另一方面，她对富冈早已有了解醒认识，“我们在伊香保钱不够用了，他找到一个酒馆老板，卖了手表。然后他竟中了邪，跟店主老婆阿世暧昧了。男人这玩意儿……我对他完全失去了信任。”（吴菲译）阿世跟店主清吉也是同居关系，却追随着富冈到了东京。清吉赶来，一气之下杀了阿世。阿世之死令富冈感到，在一个个转换不定的焦点下，自己仿佛一粒还未完全燃烧就散落在巨大社会齿轮外的灰烬。他想到，杀死阿世的元凶分明是自己，而被捉拿的却是清吉。对清吉，富冈产生了负疚之心或犯罪感。雪子深爱或纠缠不清的正是这样的一个人。因而，她的一切努力无异于堕落、自戕或饮鸩止渴。她像一个接受治疗的患者，顺从地任由富冈摆布，又觉得深爱富冈并被她的一切深深吸引，乃是自己为了制造自身血液所做的女人的最后挣扎。这份爱恋，只有向富冈才能心安理得地索取。奔腾在心灵的波涛把雪子引向大日向教金库。面朝金库，雪子的手像鹰爪那样伸了出去……打开金库，里面放着六十万的成捆钞票。

雪子以堕落的方式为富冈献身。富冈却觉得自己这些年来在波澜起伏的苦斗中渐渐失却了人性，自己是一个心灵只剩下了空壳的人，一个躲藏在长着肉身的假人背后、借着魔鬼的心脏走动的怪物。富冈自己也不禁心惊胆寒。富冈赶到宿舍时雪子已死去。“雨一刻也不见舒缓，伴着激烈的声响，占据了整个夜晚。后半夜里，富冈突然开始猛烈地腹泻。富冈痛苦地蹲在厕所里，颓然把脸埋在双手之中，像个孩子似的呜咽着哭了出来。人到底是什么？到底应当怎么做？……被埋葬在雨水浸湿的泥土下的雪子面影，依然刻印在富冈的心上。那么强韧的一个生命，竟然也毁灭了……富冈想象着自己宛如浮云的身影。那是一片不知将会在何时、何处，消逝于瞬息之间的浮云。”应当说，从小说形态上讲，长篇小说《浮云》尤为完整。简单说来，这部小说十分贴切地通过真实、可信的人物命运，展示了日本战后特定的时空氛围，同时作者笔下的那些人物也具有恒久的艺术生命力，有助于深刻认知人性的本质和多面性。

无可置疑，林芙美子是日本二十世纪上半叶最重要的作家之一，其创作除小说、诗歌外，还有大量的日记和随笔，这些文字统统构成其小说创作的资料、基础或直接转化为小说。对于所谓的“私小说”作家，日记和随笔的重要性不言而喻，这两种文学形态最接近事实或真实，具有“第一性”的性质，不妨说与“私小说”的概念本质具有有趣的一致性。需要强调的是，在《晚菊》一卷中特意选取了林芙美子的两个随笔，目的正在于强调随笔之于“私小说”的重要性或特殊作用。或者说，期望和读者一起思考林芙美子创作中小说与随笔的异同或界线。前面一再提到，“私小说”两个极端重要的要素正是“日记体”和“随笔特质”。在“私小说”作家笔下，两者常常与小说糅合为一体，不易区分或没了区分之必要。比如说，《晚菊》卷中的另一部重要作品《作家手记》，从标题看像一篇随笔，但在实际阅读

中，不难发现此作已十分近似于一部中篇小说，它显然具备了小说的形态和诸般要素，像一部“第一人称”小说。或者说，它正是一部中篇小说的雏形，我们完全可以把它当作一部小说来阅读。当然，此作中有抒情有议论。作为常识，我们知道有些小说本就属于散文式小说或政论性小说。如在日本近代文学史中，中江兆民的政治小说《三醉人经纶问答》（1887）就被称作政论小说之经典。此外，作为例证的尚有矢野龙溪的《经国美谈》（1883、1884）和东海散士的《佳人奇遇》（全十六卷，1885—1897）等。因此撇开“私小说”的样式特征不谈，单论小说的形态类别亦可发现，仅由题名和形态常常无法判定小说或非小说。正是在这般意义上，编者把《作家手记》编在了小说类别中，目的正在于强调“私小说”与这种随笔形态上和本质上的近似性。另一方面，其晚期代表作《浮云》具有明显的虚构性特征，虚构与“私小说”的基本性质则是对立的，那当如何定义这样一部作品呢？没错，《浮云》的故事情节、人物乃至文体结构是虚构的，但小说中的细节描写事实上并非虚构，而统统来自林芙美子痛切的现实生活之体验。更重要的是，作品中的人物心境、心情和心理活动完完全全来自作者的内在真实。在这个意义上，《浮云》无法跟“私小说”样式断了瓜葛。

最后需要强调的是关乎林芙美子作品的另外一个特征。一般说来，因“私小说”作品过分拘泥于作者的生活细节，许多作品过于琐碎，缺乏故事情节变化之魅力，某种意义上，似乎属于小众群体的鉴赏对象或把玩物。奇怪的是，林芙美子却不同。林芙美子的小说拥有大量读者，许多作品都被改编为电影剧本拍成了电影。这是一个极其有趣的现象。单就林芙美子的《放浪记》而言，竟先后三次改编、拍摄为电影——1935年木村庄十二导演的《放浪记》、1954年久松静儿导演的《放浪记》和1962年成濑巳喜男导演的《放浪记》。更有趣的