

文学感到现代的瞬间——现代文学在中国的诞生

千 野 拓 政

说“诞生”，当然意味着，以前不存在的新东西的发生。它的以前和以后应该有变化。那么，现代文学诞生的时候究竟有什么变化？

开玩笑说，关于现代文学和古代文学的分别，日本有一种很简单的说法，是根据语文教科书的分期，连中学生都知道。日本的语文教科书分为《古典》和《现代文》两种，说是收录于前者的作品是古代文学，收录于后者的是现代文学。其实，收录于《古典》教科书的作品都是江户时代以前的作品，而《现代文》教科书里面的作品都是明治以后的作品。所以，这个分期实际上是根据时代的区分，以江户时代以前的作品为古代文学，以明治以后的作品才算现代文学。但一想就明白，这种说法有很大的矛盾。明治维新一成功，文学就变成现代文学吗？绝对不会。

中国文学也一样。一般认为“五四文学革命”是现代文学和古代文学的分期。不过，“五四”本身不会是关键性的问题。清朝垮台民国建立，五四运动一兴起，中国的文学就变成现代文学吗？绝对不会。那么，中国现代文学诞生时发生的关键性的变化是什么？

1. 揭开序幕的现代文学

一般认为，中国现代文学的第一篇作品，换句话说，带来关键性的变化的作品是鲁迅的《狂人日记》。这个说法有一定的道理，因为鲁迅的《狂人日记》对当时的水平来说含有非常新颖的因素是事实。比如宋彬云曾经写过，

当《狂人日记》初在《新青年》发表的时候……我，读了就觉得异常兴奋，见到朋友，便对他们说：“中国文学要划一个新时代了。你看过《狂人日记》没有？”在街上走时，便想对过路的人发表我的意见，……

（《鲁迅先生往哪里躲》，《鲁迅在广东》所收，北新书局，1927年）

从这个论述能看出，对当时的读者，《狂人日记》是非常新颖的。那么，鲁迅的革新到底在哪里？直到现在，不少学者已经谈到过这个问题。有人说革新的核心在于思想革命，也有人说核心在于语言的创新。当中，直接跟鲁迅学过的日本学者增田涉的如下论述可以说是一种典型的说法。

作为“文学革命”的作品首先创作的是白话诗。胡适等人在《新青年》上发表新诗，但都不出乎“尝试”之域。直到1918年5月鲁迅的《狂人日记》登载于《新青年》，“文学革命”才能迈出光荣的第一步。它的表现形式是白话，支援其思想的是以批判儒教的人权侵害为主的人道主义。

（〈关于文学革命〉，《中国文学史研究》所收，岩波书店，1967年）

但是我怀疑，白话写作和人道主义是否真正的“革命”之所在。就白话写作来说，当时用白话写的作品已经不少，比如你看《礼拜六》等小说杂志，不难找到不少同类的白话小说，可是我们并不认为它们是“新颖”的现代文学。

人道主义也一样。鲁迅提出的“吃人”无疑是很重要的问题，不过，当时在中国不是鲁迅一个人写尖锐的社会批评，而是也有不少比鲁迅更尖锐的言论。加上，鲁迅的《狂人日记》写的只不过是一个“狂人”的独白，这样的言说为什么能够使读者激动呢？

进一步说，现代文学形成的时候，在中国发生白话文学革命，在日本发生言文一致。然而西方没有发生这种语言表现上的变化。（从拉丁文到欧洲各国语言是从一个语言到另一个语言的变化。中国和日本的变化是一个语言里面的书写文体的变化。完全是两回事）那么，中国的“文学革命”和日本的“言文一致”究竟有什么意义？包括小说、现代诗在内的现代文学和现代以前的故事、诗歌究竟有什么不同？

为了更深地切入如上问题，我们应该参照福柯（Michel Foucault）所说的“19世纪的切断”。他说，19世纪初在西方文化上发生了一大决定性的变化。后来，日本在19世纪末，中国在20世纪初，接受这个在西方发生的变化。当然这个变化涉及到整个文化，当中存在着各个领域各种各样的变化。其实，对文学来说，我认为，读者从作品感受到的“真实感”的变化是最重要的，而且是决定性的变化。

2. 从“说话场”到“真实感”

总的来说，在叙事模式上，现代以前的文学作品（=故事和诗歌）有一个特点，是“说话场（narrative field）”的存在。也就是说，关于故事，说话人在场讲故事，听众也在场听故事；关于诗歌，有人在场朗诵或歌唱，听众也在场跟着他/她一起唱——这样的模式的存在。换句话说，当时的阅读故事的基本模式是“朗读”，欣赏诗歌的基本模式是“歌唱”。

重要的是当时的文学作品的文本也保存这种模式，这一点。比如，古代白话小说的文本保存“话说”“且说”等开场白，“且听下回分解”等结束语，“看官”等插句，以及“眉批”等批评和注释。这都是让读者感到类似当场听讲故事的气氛的工具。（“眉批”明明不是叙述者本人的描述，而是第三者插入的记载。对读者来说，类似在这儿有人拍案赞叹、在那儿有人站起来骂、或在旁边儿有人咬耳朵评判的论述。）所以，我们可以说，读者好像在能够联想当场听讲故事的状态。

小說 新中國未來記 本

本書未有自序一節因本號
君報已盛不能容故併諸後

一、余欲著此書，五年矣，願卒不能成。字況年來身兼數職，無寸暇，更生欲以餘力及此，懼但類此之書，於國前途大有裨助，實寒此不自悔。余欲俟金盡後，始公諸世，恐已過期，親骨無日不如即，以報黨。用自慰。得寸得尺，庶幾於斯。

二、舊聞之作，專欲表露黨政見，以執正愛國通達之有端。中寓官類，一甚闊之作，專欲表露黨政見，以執正愛國通達之有端。中寓官類，

三、黨風不敗軍。此不過戲見所聞及一人之私言耳，非憤激必可行也。

四、國家大業，皆為有體之物。其現象日日變化，雖有實效，亦不能以今年料明年之事。況於數年後乎。況求學際知余者乎。但提出此種問題一研究之，廣徵博引，察見未始無補。黨風之意，實在於是。若諸君如鑒微誠，遂必每教數言，庶幾成，即脫此書，不為虛作耳。

一知之流禍幾何哉。此編月久矣。而無數回。非旦數年。不能卒業。則前
人之一見此編。而遂因之而累。則亦甚矣。而吾之於此。亦已歷數年矣。
知變流禍幾何哉。此編月久矣。而無數回。非旦數年。不能卒業。則前
人之一見此編。而遂因之而累。則亦甚矣。而吾之於此。亦已歷數年矣。
知變流禍幾何哉。此編月久矣。而無數回。非旦數年。不能卒業。則前
人之一見此編。而遂因之而累。則亦甚矣。而吾之於此。亦已歷數年矣。

一、此劇今動輒稱三國一攬盡，以爲說部非說部，假史非史，神史似論，奪非陰著，不知成何理文。自顧且自失矣。雖然，既欲發表意見，尙權周計。則其難自不能不與尋常說部稍殊。劇中往往步戰法，律章，演說論文等，逼寫累語，無時離求，如難以愛讀者之誼矣。固以報中他種之有滋味者償之。其有不喜政談者乎。則以吾輩爲可也。

一、編中於現在時流，絕不關涉。誠以他日救此一方民者，必當賴將來無名之英雄也。權衡筆底，毫無定著。讀者幸勿比例揣測。謂此事爲某人寓照。此名爲某人化名。致生種種黨同伐異意見。

一、此關於廣東特許權利有所託於廣東也。今日中國方合羣共保之不足，而豈容更有某邦某邑之見存。願留習者。吾本粵人。知每事較嚴。實其統理。可以說疏少。故凡官及地方自治等事。應倡議此點。因此之故。故粵中人亦不見多計。以爲條約因之勢使然也。不然。將不知吾粵之無入論諸君。中諒此意。輕視其爲妄說。

第一回 雙子

經張氏子粹生傳曰：年五百一十三年。今年二千二百一十五年即西歷二千零六十二年。二千零六十二年歲次壬寅。正月初一日。正氣喪。中國全國人民。舉行難新五十年大紀念之日。其時正值萬國太平洋會議斷成。各國全體大臣。在南京。經已將太平

图 1-1 《新中国未来记》

白话小说的文本。分章回“第一回楔子”（倒数第4行）。还有开场白“话表”（倒数第3行）。

[illegible]

图 1-2 《新中国未来记》

白话小说的文本。有结尾句“请看下回分解”(最后1行)。有插句“看官”(倒数第9行)。还有补充说明小说舞台的背景的“眉批”

态之下，阅读古代故事的文本。（图 1-1, 1-2）诗歌也一样。读者在能够联想当场歌唱或朗诵诗歌的状态之下，阅读古代诗歌的文本。

不过，到了现代，随着读书行为的变化，这样的阅读模式开始变化。读者开始一个人默读作品。日本的文学家伊藤整曾经对现代阅读的特点这样说过：

作者在密室里写作品，读者在密室里欣赏它。……在这样的条件之下，读者开始倾听别人秘

密的心腹话,并开始窥视别人秘密的行为和思维。它有时是有罪的人类向上帝诉说的苦闷的声音,有时是满足情欲或好奇心的内心独白。

(《小说の方法》修订版,新潮社,1959年)

可是,如果作品里的人物跟读者完全不相关,对读者来说,作品仍然只不过是一个假设的故事。所以文学作品逐渐形成如下叙事特点。

现代的读者开始希望窥视作品里的人物的内心,并希望把它跟自己的内心结合起来。这样的特点对“现代文学”要求如下叙事方法。现实存在的个人是极偶然的存在,不能承担人类一般。所以创造虚构的人使他承担人类一般。

(杉山康彦《ことばの艺术》,大修馆书店,1976年)

这个“虚构的人”就是所谓“典型”。叙事上发生这样的变化以后,读者开始对文学期待,通过文学作品能够感受到某种人的、或社会的“真实”。换句话说,到了现代以后,文学变为通过这样的叙事模式让读者感受到某种“真实感”的东西。

这种变化,现代诗形成的过程也存在。一个代表性的例子是诗歌文本从不分行到分行的变化。(图2-1,2-2)古代诗歌的文本几乎不分行。因为古代诗歌基本上是歌唱的东西,节奏应该固定,所以没必要分行写。但是到了现代,读者开始默读以后,作者为了表达内在的节奏需要寻找别的办法。其中一个方法是分行。此时此刻,诗歌从歌唱的东西变为默读而从中感到真、善、美的东西。

当然,古代文学作品并不是没有“真实感”。不过,古代文学的“真实感”和现代文学的“真

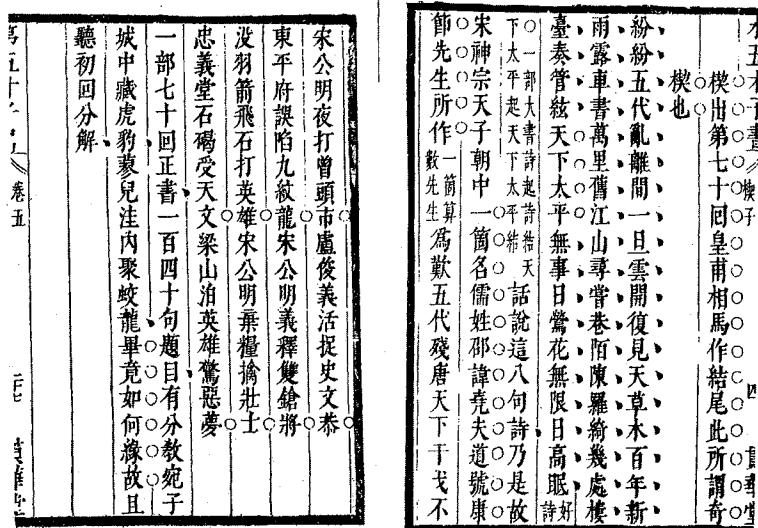


图2-1 《第五才子书施耐庵水浒传》

古代的诗歌没有分行。从右页第三行起有诗歌的记载,“纷纷乱离五代间~莺花无限日高眠”(七律)

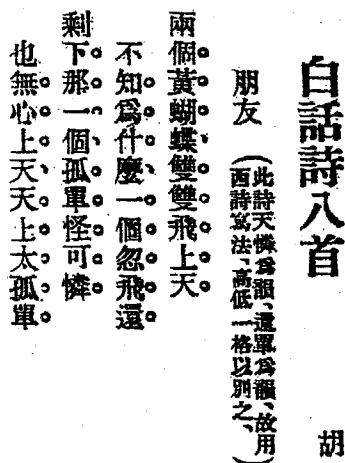


图 2-2 胡适《朋友》，《新青年》第 2 卷第 6 期（1917 年 2 月）现代诗开始分行。

实感”完全不一样。奥尔巴赫 (Erich Auerbach) 在《模仿 (mimesis): 现实在西方文学中的再现》里说; “不管感到中世纪的现实主义和现代的现实主义多么不一样, 在把握现实的基本态度上两者没有区别。……不过……在古典古代末期或中世纪的基督教作品上所能看到的现实感, 跟现代的现实主义作品的现实感完全不一样。……就中世纪的现实感而说, 所有的现象算是上帝的意志。……在中世纪的文学作品, 人间发生的所有的现象同时表示上帝的意志, 并且预告或反复它”。奥尔巴赫把这种叙事模式叫做“比喻形象 (figural)”。

如上的“真实”在古代中国和日本的文学作品也存在。在中国, 是“文以载道”的“道”, 或是“诗言志”的“志”。在日本, 是短歌的“筑波之道”、“敷岛之道”的“道”。

3. 〈狂人日记〉叙事结构的现代性 1——“序文”

那么, 上述鲁迅〈狂人日记〉的“新颖”到底在哪里? 它为什么可以说是中国现代文学的第一篇作品? 它和“真实感”的变化有什么关系? 下面就如上的角度分析鲁迅〈狂人日记〉的现代文学因素。

鲁迅的〈狂人日记〉由两个部分构成。一个是“余”所叙述的“序”, 另一个是“我 (= 狂人)”所叙述的日记 (= 独白)。

其中“序”是完美无缺的文言, 可以说是不夹杂叙述者的感想, 恬淡地给读者介绍拿到日记的经过的“报告”或“记录”。跟它相反, 日记 (= 独白) 全篇用白话, 使读者感到它是狂人直接的声音。这样的文本结构具有一种 flame story (框架故事) 式的双层结构——也就是说, 在“序”里叙述者“余”给读者介绍日记的存在和拿到日记的经过, 在“日记”里介绍狂人的独白。当中没有什么逻辑上的矛盾。读者能把日记看作一个表示狂人内心的临床的例子。(图 3)

带有如上文本结构的〈狂人日记〉, 和周瘦鹃的〈断肠日记〉(《礼拜六》第 52 册,

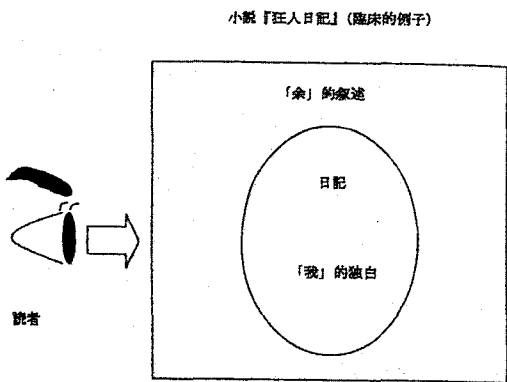


图 3 〈狂人日记〉的叙事模式 flame story (框架故事) 的结构

1915年5月)相比,其“真实感”强得很显眼。

《断肠日记》也是介绍日记的小说。先通过叙述者(周瘦鹃)介绍拿到一本少女的日记的经过,然后收录日记原文。除了全文用文言书写以外,文本结构跟《狂人日记》非常相似。

不过,两个作品有决定性的差别。《断肠日记》的叙事有矛盾。“序”里介绍的拿到日记的经过如下:半夜,有一个少女由于恋爱的烦恼在阳台上叹息,不由得把自己的日记掉下去。第二天早晨,卖菜的把它捡起来卖给偶然遇到的一个文人。这个文人原来是周瘦鹃的朋友,他把这本日记送给周瘦鹃,并推荐公开发表它。周瘦鹃答应他的要求,写这篇小说发表日记。(图4)

问题在于阳台上的描写。这个部分用紧贴场面的视角叙事,写得非常写实。当中还有母亲劝少女早点进屋的插句。(“夜深矣。奈何犹凭栏痴立。风露中人。汝何能堪。脱再病又将急煞阿母矣。”)但是,叙述者周瘦鹃和给他提供日记的文人怎么能知道这个少女的叹息。他们绝对不会知道这个场面的存在。读者感到这一点的时候,能够觉察到——这个序文和日记都不是事实,只是一个假设的故事。此时,作品的“真实感”瞬间即逝。跟它相比,鲁迅的《狂人日记》让读者感受到的“真实感”强烈得多。

序文的文体也加强作品的“真实感”。

周作人曾经写过,鲁迅《狂人日记》序文的文体借用当时报刊逸闻记事的文体,是类似“以供博物家研究”的叙述。其实,当时的记事模仿的是“笔记小说”的文体,也就是说继承“史传”的文体。

举一个例子,“史传”和“笔记小说”的开头如下:

荆轲。卫人也。(《史记/荆轲列传》)

陶安公。六安锻冶师也。(《搜神记/陶安公》)

任氏。女妖也。(唐代传奇《任氏传》)

都先介绍主人公是某地某人。显然,“笔记小说”的叙述模仿“史传”,强调叙述的故事是真实发生的事实。《狂人日记》的序文“某君昆仲,今隐其名皆余昔日在中学时良友”这样的叙事明显地借用“笔记小说”和“史传”的叙事模式,强调叙事的真实性。



图4 周瘦鹃《断肠日记》《礼拜六》第53册(1915年5月)插图上能看到少女掉下日记本的样子

4. 〈狂人日记〉叙事结构的现代性2——“日记”

更重要的是日记部分的叙事模式。它由两种叙事构成：一种是狂人对外界景物的感受。比如，开头的“今天晚上很好的月光。我不见他已是三十年；今天见了，精神分外爽快。才知道以前的三十多年，全是发昏”这样的部分。另一种是狂人的自问自答、主张等“内心独白”。比如，接着上文的“然而须十分小心。不然那赵家的狗，何以看我两眼呢？我怕得有理”这样的部分。

这个“对外的感受”和“内心独白”轮流出现，逐节高潮，渐渐地激烈下去。比如，在第三节出现“吃人”的妄想，以后它发展到“大哥要吃我”（第四节），“为了吃我，大哥跟大家联络”（第七节）的地步。读到这样的描写，读者感受到什么？越读越奇异的“对外的感受”肯定使读者感到叙述者（狂人）的异常。那么“内心独白”呢？狂人主张， he 自己是正常，周围的人是异常，是“吃人”的人。不过，他的主张越激烈，读者越相信狂人的异常和周围的人的正常。

在读者的心里酝酿的这种印象，在第十节到了顶点。狂人对哥哥诉说：“他们要吃我，你一个人，原也无法可想；然而又何必去入伙。……”然后，对走进屋里、要压住他的人们大声喊：“你们可以改了，从真心改起！要晓得将来容不得吃人的人，活在世上。”读到这里，读者毫无疑问确信狂人的异常和周围的人的正常。此时此刻读者站在周围的人一边。

可是到了第十二节，如上的印象戏剧性地颠覆。狂人的独白变成如下：

四千年来时时吃人的地方今天才明白，我也在其中混了多年：大哥正管着家务，妹子恰恰死了，他未必不和在饭菜里，暗暗给我们吃。

我未必无意之中，不吃了我妹子的几片肉，在也轮到我自己……。

这以前，读者看到强辩自己的正常的“狂人”，而确信他的异常以及周围的人和自己的正常。可是，现在“狂人”开始感觉到，自己所在的地方可能是异常，并说，他自己可能是跟周围的人同样的“吃人”的人。也就是说，“狂人”开始怀疑自己的所在和自己的正常。这样的“狂人”已经不是沉湎在疯狂的世界而不能自觉的人，而是所谓觉醒的人。

狂人的这个变化有可能使读者在心里发生一些疑问。“狂人”到底异常与否？周围的人指责他疯狂而不觉醒，可是跟怀疑自己的“狂人”相比，他们一点也不怀疑自己而安居。不觉醒的到底是“狂人”，还是周围的人？“包括他自己在内，所有的人吃过人”，“狂人”的这个怀疑是否看穿我们的社会？进一步说，“吃人”的到底是谁？是“狂人”，还是周围的人，包不包括自己（读者）在内？

这样的疑问一旦在心里发生，分隔“狂人”（=异常）和周围的人（=正常）的界线就不能存在了。一切都属于混沌，读者也走进，怀疑自己是否“吃过人”的境界。这时，读者已经不会是旁观者，不能象隔岸观火那样地看待“狂人”。

当然不是所有的读者会这样反应。不过，这种解读的可能性形成的时候，“狂人”的世界观、

或谁“吃人”的问题，有可能作为自己内心的问题重现于读者的心里。

加上，序文里有关那个生病的弟弟（=狂人）的叙述，“已早癒，赴某地候补”，也加强如上解读的可能性。为什么呢？这个叙述意味着，“狂人”不是去了异常的精神世界不还，而是已经回到正常的生活。换句话说，“狂人”的精神世界与其说是他一个人的特殊的世界，不如说是在正常人的心里存在的另一个世界。包括自己在内，所有的人都会进入这个世界。觉察到这一点，作品末尾的“狂人”的独白“救救孩子”，可能使读者感到一种强烈的“真实感”；这不是别人的事，可能是自己内心的事。

跟果戈理的《狂人日记》相比，如上叙事模式的效果很明显。果戈理的文本只收录狂人的日记（=独白）。作为狂人的形象，这篇小说的描写可能比鲁迅的《狂人日记》更写实。对这一点来说，果戈理的《狂人日记》无疑是现代文学。不过，读者感受到的只不过是类似“假如狂人写日记会是这个样子”的“真实感”。终于开通不了连接狂人的精神世界和读者内心的线索。所以果戈理的《狂人日记》与其说是现实的作品，不如说是诙谐的作品。

总的来说，通过如上所说的各种各样的叙事模式，鲁迅的《狂人日记》促使读者感到强烈的“真实感”，以及作品里的世界跟自己沟通的感觉。对这一点来说，它不愧是中国现代文学的第一篇作品。

5. 语言表现上的四个变化

最后简单地说明，现代文学形成的时候，在中国发生以“从文言到白话”为口号的文学革命，在日本展开以“言文一致”为口号的文艺革新运动的理由。总的来说，为了实现如上所说的现代文学特有的“真实感”，中国和日本的文学事先需要解决语言表现上的问题。其革新主要分为四点。

第一。需要创造新的人称代词。

中文和日文的人称代词跟西方的语言不一样。比如，英语里面，“I”“you”“he”“she”是固定的。皇帝和农民都可以说“I”，农民对皇帝说“you”也没问题。跟它相反，中文和日文的人称代词明示着发话人的身份，以及他和对方的关系。比如，在中文，说“朕”是皇帝，说“俺”是农民，说“阿拉”是上海人。用这样的人称代词书写，叙述者很容易浮现出来，读者也很容易感受到叙述者的存在。结果，读者把它看作一个假设的“故事”，从作品感不到“真实感”。为了避开这样的结果，需要创造透明的人称代词（换句话说，不让读者感到叙述者的存在的人称代词）。鲁迅曾经给刘半农创造“她”以很高的评价，理由在这儿。

第二。带有“从现在”、“从这儿”的视角的描写。

所有的文言都是一种记录，跟“现在”、“这儿”有一定的距离。比如，在多数古代文学作品，作品里发生的事件和叙述者所在的地点和时点，距离不明显。现代文学为了让读者感受到“真实感”，应该有临场之感的叙事，也就是说需要带有“从现在”、“从这儿”的视角的描写。为了实现这样的叙事，白话文是非采用不可的。

第三。需要创造能够表现心理活动的词汇。

古代在白话小说几乎没有心理描写。在古代担任这个任务的是诗和文。为了实现心理描写，现代文学应该创造能够描述心理活动的新的词汇，或者把诗文的词汇引进到白话写作，让它们承担心理描写。胡适固执着用白话写诗的理由在这儿。

第四。需要创造标点符号。——其中最重要的是引用号的创造

不管白话还是文言，古代的文本没有标点符号。所以，作品里的人物的会话基本上都是叙述者的说明、或叙述者代替作品里的人说的话。

比如，《史记/荆轲列传》有这样的记载。“荆轲尝……与盖聂论剑。……人或言复召荆轲。盖聂曰……试往。是宜去。不敢留。”对这个记载，日本有名的古典文学研究家田中谦二曾经说：“表示自负的口吻，非常写实”，给以很高的评价。不过，一般的中国人绝对不会这样说（“试往。是宜去。不敢留。”）。应该用类似“你去看一看，他肯定不在，不敢留在这儿”的说法。这意味着，上述《史记》的记载不是盖聂真实的会话，而是叙述者的说明。如果说写实，它的写实性不在于会话本身的真实性，而在于会话说明的写实性。

总的来说，白话小说的会话不外是叙述者模仿作品里的人物说的话，而不是作品里的人物真实说的话。

跟如上叙述不一样，引用号把一般的文章和会话分开，给读者保证“这个符号里面的文章是作品里的人物真实说的话”。有了引用号以后，读者能够相信这个符号里面的表现是作品里的人物真实的声音。这样，标点符号支援现代文学的“真实感”的实现。

6. “真实感”的束缚

现代文学形成时发生的“真实感”，也就是说，文学能够表达某种“真实”的幻想，直到20世纪，开始克服19世纪的现实主义的文艺运动以后，也没有消失。面临21世纪的现在，它还在我们的心里占有相当大的位置。比如，2001年上半年获得芥川文学奖的作家青来有一在纪念获奖的随笔上写到“作为虚构的小说，有时候含有铭刻在心的一滴真实……”。看到这样的言说，我们不能不感到“真实感”的束缚多么强烈。可以说，我们还在“现代”的正当中。

可是，这样的文学观不是永恒的。看文学作品或电影的时候，你是否有这样的经验：作家明明是认真地追求写实的描写，不过，自己感受到的印象只不过是某种假设的故事；或者感觉到，对艺术作品的审美来看，文学作品和电影、电视剧、漫画、动画、电子游戏等作品没有什么区别。万一有，这或许意味着，19世纪以来的“现代文学”渐渐地发挥不了原有的让读者感到某种“真实感”的功能。或许意味着，19世纪以来，因为使读者相信通过文学作品能够抓住某种人的“真实”，而占领了特殊的地位的文学，有可能渐渐地发挥不了原有的力量。也就是说，“现代文学”可能走到了尽头，面临终结的时期。那么，我们的文学跑到哪里去。这就是当下的文学正在面临的另一个重要的问题。（关于这个问题，请参考如下文章：千野拓政〈东亚城市亚文化与全球化〉《文汇报》

2005年9月11日)

参考资料

Erich Auerbach, Mimesis. Wirklichkeit in der abendlandischen Literatur(1946). 日译本:『ミメシス——ヨーロッパ文学における現実描写——』(篠田一士等译、筑摩书房、1967年,东京)

伊藤整《小説の方法》修订版,新潮社,1959年,东京。

杉山康彦《ことばの藝術》,大修馆书店,1976年,东京。

千野拓政〈文学に近代を感じるとき——鲁迅『狂人日記』と「語り」のリアリティー〉《接続2001》,羊书房,2001年,东京。

千野拓政〈声、語りの場、リズム〉《接続2001》,羊书房,2001年,东京。

千野拓政〈我们跑到哪里去——从90年代东亚城市文化的共通景象看到的文化转折与全球化〉《早稻田大学大学院文学研究科纪要第50集·第2分册》(2005年2月)

千野拓政〈东亚城市亚文化与全球化〉《文汇报》2005年9月11日