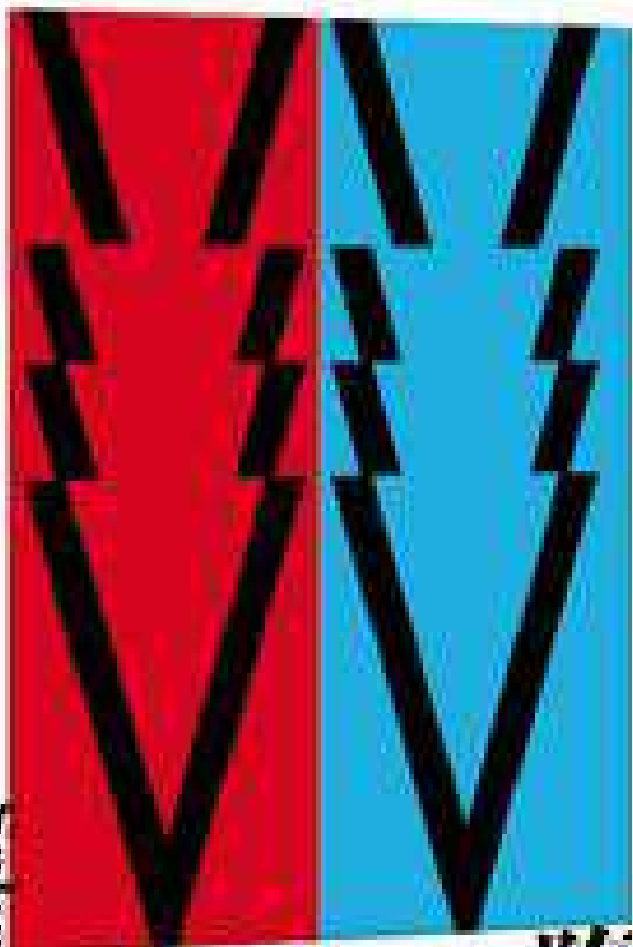


# 堕落论

坂口安吾

Sakaguchi Ango



以无赖之姿对抗陈旧日本社会规范  
以犀利笔触道出战后日本社会症结

A FORTHRIGHT FORM, REVEALING THE DARK... — BOOK

备受三岛由纪夫赞誉 | 日本战后“无赖派”  
文学大师

“伟大的超现实主义” 坂口安吾代表作品

# 堕落论

堕落论

坂口安吾代表作品

# 堕落论

(日) 坂口安吾 著  
高培明 译

新星出版社

---

图书在版编目（CIP）数据

堕落论 / （日）坂口安吾著；高培明译．—北京：新星出版社，2018.7

ISBN 978-7-5133-2442-7

I.①堕... II.①坂...②高... III.①道德—研究—日本 IV.①B82

中国版本图书馆CIP数据核字（2018）第041600号

---

## 堕落论

[日] 坂口安吾 著

高培明 译

策划机构：雅众文化

策划人：方雨辰

特约编辑：赵磊 吴志东

责任编辑：汪欣

装帧设计：人马艺术设计·储平

---

出版发行：新星出版社

出版人：马汝军

社 址：北京市西城区车公庄大街丙3号楼100044

网 址：www.newstarpress.com

电 话：010-88310888

传 真：010-65270449

法律顾问：北京市岳成律师事务所

---

读者服务：010-88310811 service@newstarpress.com

邮购地址：北京市西城区车公庄大街丙3号楼100044

---

印 刷：山东临沂新华印刷物流集团有限责任公司

开 本：880mm×1230mm 1/32

印 张：7.5

字 数：174千字

版 次：2018年7月第一版 2018年7月第一次印刷

书 号：ISBN 978-7-5133-2442-7

---

---

版权专有，侵权必究

---

---

# 目 录

---

[日本文化之我见](#)

[青春论](#)

[堕落论](#)

[续堕落论](#)

[颓废文学论](#)

[戏作者文学论](#)

[恶妻论](#)

[恋爱论](#)

[利己主义小论](#)

[关于欲望](#)

[大阪的反叛](#)

[教祖的文学](#)

[不良少年与救世主](#)

[关于闹剧](#)

[推理小说论](#)

[文学的原形](#)

[关于男女交际](#)

---

# 日本文化之我见

---

## 一 所谓“日本式”

我对日本古代文化几乎毫无了解。没见过布鲁诺·陶特 [\[1\]](#) 盛赞的桂离宫 [\[2\]](#)，不知道玉泉 [\[3\]](#)、大雅堂 [\[4\]](#)、竹田 [\[5\]](#)、铁斋 [\[6\]](#)，秦藏六 [\[7\]](#) 和竹源斋师 [\[8\]](#) 更是连名字都没听说过。这首先得怪我鲜少旅行，对祖国的城镇山河、风俗习惯孤陋寡闻。我出生于陶特称之为“日本最低俗城市”的新潟市，喜欢的又是他轻蔑厌恶的上野至银座那霓虹耀眼的街区。我对品茗之道一窍不通，只识今朝有酒今朝醉。虽然孤零零地窝在家里，却对壁龛 [\[9\]](#) 那玩意儿从没瞥过一眼。

然而，尽管过着贫困的生活，我却并不觉得这是由于自己丧失了祖国灿烂的古代文化传统的缘故（虽然由于别的原因，我内心一直在为贫困而烦恼.....）。

据说有一次陶特应邀赴爱好竹田作品的某日本富翁宅邸，宾客共有十几人。主人不假女佣之手，亲自往返于仓库与客厅之间，每次捧来一幅名画，挂在壁龛里展示给客人观看，然后又去取另一幅画。他非常乐意让来宾们一同欣赏这些名画。欣赏完毕之后，他又在客厅设宴，以茶道和高级膳食款待来宾。陶特声称该富翁过的是一种内心富足的生活，其目的是为了“不丧失古代的文化传统”。我认为这个衡量内心富足与否的标准定得过于轻率且毫无道理可言。不过，就我这个丧失了文化传统的人来说，内心当然也不可能（因为这种丧失而）是富足的。

谷克多 [10] 有一次来日本时质疑日本人为什么不穿和服，他慨叹日本将本国的传统置之脑后，一心只顾欧美化。哎呀，法国这个国家实在不可思议，战争一开始就首先撤走了卢浮宫博物馆的陈列品和金砖。为了保全巴黎，又拿国家的命运来交换。他们虽然一直在继承传统的遗产，却似乎全然不知创造本国传统的正应该是他们自己。

何谓传统？何谓国民性？日本人是否由于某种决定性的原因，生来就非得发明和服，必须将和服穿在身上呢？

在讲谈 [11] 里，我们的祖先复仇心极为强烈，他们不惜沦为乞丐、四处巡游，千方百计以求雪恨。这种武士尽管才消失了七八十年，但对我们来说，他们已经只会在梦里的故事中出现了。今天的日本人，大概算得上是全世界对他人憎恶心最少的国民之一。

记得我还是学生的时候，有一次在语言学校法兰西中学参加罗贝尔先生的欢迎会。场内的桌子上放着姓名牌，座位都是指定的。不知什么原因，只有我被安排在外国人中间，正对面坐着科特 [12] 先生。科特先生是个素食主义者，所以只有他的菜单与众不同，吃的净是些燕麦类的东西。我孤零零的，无所事事，只能专注地看着眼前科特先生进餐。科特先生吃得飞快。他拿起调羹快速地在嘴巴与汤盘之间来回舀动，不喝完盘中的燕麦粥决不放下调羹。我嘴里的一片肉还没嚼完，他已经把一盘燕麦粥喝得干干净净。我心想他一定会消化不良的。

即席致辞开始了。科特先生站起身来，冷不防以沉痛的声音开始追悼克列孟梭，因为克列孟梭的死讯正巧登在那天的报纸上。这位前一次世界大战时的法国总理是个人称“老虎”的好斗政治家。科特先生是伏尔泰式的虚无主义者、无神论者，他钟爱悲哀的诗歌，还喜欢教学生伏尔泰的讽刺诗，甚至亲自朗诵。当时我万没想到他会对人死不假思索地直



抒感伤，只觉得他的演讲又是要开玩笑，以为他是在为尔后一下子甩出的幽默包袱做铺垫呢。然而科特先生沉痛的演讲愈演愈甚，渐渐转为悲痛，我这才恍然大悟：原来他不是开玩笑。由于醒悟得太过俄然，我一时目瞪口呆，不由自主地笑了起来。当时科特先生的眼神我一辈子也不会忘记，那双充满憎恶的眼睛狠狠盯着我，像是杀了我也不解恨似的。

这种眼神日本人是没有的，我一次也没从日本人那儿看到过这种眼神。后来我特别留心观察过，还是一次也没看到。就是说，日本人是没有那种憎恶的。《三国演义》中的憎恶，《查泰莱夫人的情人》中的憎恶，那种杀气腾腾、恨不得把对方大卸八块的憎恶，日本人几乎没有。昨天的敌人可以成为今天的朋友，这种随性倒是日本人共有的感情。恐怕很多日本人都深深感到自己是不适合去报仇雪恨的。他们几乎不可能长年累月地一直将仇恨深埋心底，充其量不过是盯住你瞪一眼而已。

所谓传统，国民性里时而隐藏着这种谎言。大凡与自己脾性相悖的习惯和传统，人们都必须去背负，就好像自己生来就希望那样做似的。因此，以前日本通行的事，不能因为它以前一直通行，就将其奉为日本的经典。而日本未曾流行过的外国习惯，其实也有可能适合日本人。这不是模仿，而是发现。正像歌德从莎士比亚的作品中受到启发后写出了自己的杰作那样，即便是在尊崇个性的艺术领域中，从模仿走向发现的例子也屡见不鲜。灵感就是萌发于模仿的精神，又经由发现结出果实的。

和服是什么？它只是与西服的交流晚了一千年。而且除了固定的缝制方法之外，也未展现出什么能够启迪新发明的特别工艺技巧。并不是日本人瘦弱的体形催生了和服，对日本人来说，也并非唯有和服才可体现出美。如果仪表堂堂的外国男子穿起和服来，肯定要比我们更漂亮。

信浓川河口原来架着一座木桥，叫作万代桥。上小学的时候，那座桥被拆掉，河的宽度也被填掉了一半，重造了一座铁桥。这使我伤心了好长一段日子。日本第一的木桥没有了，河面变窄了，自己引以为豪的事物消失了，真是感到切肤之痛。那种不可思议的悲痛心情如今回想起来就像是在做梦一样。随着年龄增长，成年后与那座铁桥接触日增，这种悲痛的心情反而越来越淡薄，现在我更觉得铁桥代替木桥、填窄河面哪有什么可悲，完全是理所当然的事情嘛。发生这种变化的不仅是我一个人吧。不少日本人每逢家乡的老房子被拆除、改建成西式洋房时，不仅不会伤心，反而还会感到高兴。人们需要新的交通工具，需要电梯。与传统的美和日本固有的形象相比，更便捷的生活才是人们需要的。京都的寺庙和奈良的佛像哪怕全都毁灭了，对人们也并无大碍，但轻轨如果停下不动，则会使人们方寸大乱。我们最重要的只是“生活的必需”，古代文化即使全部毁灭，只要生活还在进行，生活自身没有毁灭，我们的个性就是健康的——因为我们没有丧失自身的需要和与之相应的欲求。

据说陶特在东京演讲的时候，听众八九成是学生，剩下的一二成是建筑家。演讲通知是对东京所有建筑家发出的，结果还是只来了那么点人。人们告诉我，要是陶特在欧洲开这种演讲会，绝不可能出现这种场面。听众中总有八九成是建筑家，一二成是对城市文化感兴趣的市长、镇长之类知名官员，根本不可能会有学生的一席之地。

对建筑界的事情，我是门外汉。但如果把这种情况放到文学界来想象一下，譬如说如果安德烈·纪德来东京演讲，恐怕九成小说家也是不会去听的吧。这一来，听众的八九成还是学生，也许学生中至少三成还是女学生。我以前曾是学习佛教的学生，虽然日本是个和尚遍地的国家，但记得去参加法国或英国来的佛教学者演讲会时，演讲会的听众却

全都是学生——不过，这些学生也能算是未来的和尚吧。

这或许是日本文化人在社交方面比较懒惰，而西洋文化人在这方面更为勤奋的缘故吧。勤于社交的人未必就是勤奋，而怠于社交的人也未必就是懒惰。勤奋还是懒惰，总之这是让日本文化人非常纠结的一个问题。有的人没见过桂离宫，不知道竹田、玉泉、铁斋，对茶道也一窍不通。提到小堀远州 [\[13\]](#)，不知道他是建筑家、造庭园艺家，还是大名、茶道家，或许有些家伙甚至还会以为他是忍者的掌门人。他们拆毁老家的古建筑，盖起不伦不类的西式房子，还因此洋洋得意。可是，他们也根本不会去听陶特、安德烈·纪德的演讲。他们在霓虹彩灯下醉步蹒跚，在卷发女郎陪伴下大口喝着冒牌威士忌。凡此种种真是让人匪夷所思。

不仅不了解日本固有的传统，而且对欧美也模仿得不三不四，这种十足的山寨一点儿美感也没有。加里·库珀 [\[14\]](#) 主演的电影上映时可谓一票难求，梅若万三郎 [\[15\]](#) 登台演出时却是门可罗雀。这样的所谓文化人不正是贫乏得毫无价值吗？

但是，陶特发现了日本，发现了日本传统的美；我们虽然丢失了日本的传统，但实际上还是日本人。这二者间距离之大是陶特全然想象不到的。这就是说，陶特必须发现日本，而我们用不着去发现日本也还是日本人。我们或许丢失了古代文化，但不可能丢失日本。所谓日本精神是什么？这个问题不需要我们自己来论述。日本不可能从人们解释的精神中诞生，所谓日本精神也无法得到解释。只要日本人的生活是健康的，日本自身就是健康的。日本人弯曲的短腿套上裤子再穿上西装快步前行，跳跳交谊舞，扔掉榻榻米换上便宜的椅子书桌……由此便摆出了一副昂然自得的架势。凡此种种在欧美人的眼中显得那么滑稽不堪，而

我们自己却很满意这一切带来的便利，二者之间没有任何联系。他们在对我们怜悯、讪笑，我们则在实际生活，二者的立足点是根本不同的。只要我们的生活建在正当要求的基础上，他们那种怜悯、讪笑只能算是一种短视的浅薄。他们觉得弯曲的短腿套上裤子快步前行挺滑稽，当然会讪笑；但如果我们不介意这一点，而是将目标定得更高，笑我们的人也未必能算是聪明的了。

我刚才已经坦白承认，自己没见过桂离宫，不仅不知道雪舟 [16]、雪村 [17]、竹田、大雅堂、玉泉、铁斋，对狩野派 [18] 和运庆 [19] 也一窍不通，但是，我也想要谈一谈自己的“日本文化之我见”。一个全然不了解自己祖国传统、只知道霓虹灯和爵士的家伙要来谈日本文化，或许很不可思议，但至少我是不需要“发现”日本的。

## 二 关于“低俗”（人者与人为伍）

从1937年初冬到第二年初夏，我住在京都。走的时候并没想过去那里干点什么，所以连毛巾牙刷都没带，只带了正在写的长篇小说和千把张空稿纸。到那儿先请隐岐和一 [20] 帮我找了间屋子，打算在孤独的环境中把小说写完。现在想来，那时我简直像是一心向往着孤独似的。

“在京都想看点什么？”“京都的食物你喜欢吃什么？”隐岐毫不造作地跟我聊着家常。尽管我一心期待的是在东京跟他交往时的那种率真直爽的友情，可是回到京都的隐岐已经不是东京时的那个隐岐——他完全变成了个京都公子，只顾面面俱到地招待好客人。我随口回答想看祇园的舞伎，吃一次野猪肉——完全是随口说说的。因为临出发的那天晚上，我刚被尾崎士郎 [21] 以欢送去京都为名带到餐馆去，有生以来第一次吃了野猪肉。我不过是就着话题随口一说，也怪我误以为野猪肉不是

那么容易吃到的。谁知从第二天起，隐岐就每晚每晚地请我吃野猪肉。到了第三天，我终于彻底明白野猪肉其实是不对自己胃口的，但还是不得不硬着头皮吃下去。舞伎呢，到京都的当天晚上，我马上就被带到花见小路 [22] 的茶馆去了。当时传说祇园有三十六个舞伎，也有说那里只有七个舞伎的。那晚，二十来个舞伎接踵出现在我的蒙眬醉眼前时，老天爷却让我的感觉、意识几乎都麻木了。

舞伎的大半我看是看了，只觉得如此傻不啦叽的玩意真是世间少有。她们身上丝毫看不出我原以为接受过特别教养培训的痕迹，舞跳得不三不四，问起话来只知道达奇 [23] 和织江 [24] 。不仅一点也没有惹人怜爱的清纯姿色，说起话来也老气横秋。舞伎本应该是天真可爱的女孩，可这些舞伎虽然看上去都是女孩，却全无女孩的清纯可爱。她们不知羞涩，又无稚气。既然她们算是孩子又不是孩子，那么倘若要问她们是否具有介乎于成年女子与少女之间的那种妩媚，却又不是。听人说中国广东有一种人称盲妹的艺人，据说是把漂亮女孩的眼睛从小就弄瞎，然后进行特别的教养培训，教她们舞蹈和音乐。中国人的这种做法虽然狠毒，但很彻底。既然打算加工出来供人怜爱，这种手段用也就用上了。把女孩眼睛弄瞎是刻意为之的。这种做法过于狠毒，但盲妹奇特的姿色，想来也是能感受得到的。舞伎虽然看上去极像是种加工品，却令人感觉不到加工的妙趣。她们身为女孩却不知羞涩，那自然不会有天然的妙趣了。

我们带着五六个舞伎去东山舞厅时都快午夜十二点了，因为有个舞伎说她喜欢那里的一个舞女，想去跟她跳舞。舞厅在东山腰远离住宅区的地方，比东京的舞厅华丽多了。舞厅里满是舞客，热闹非凡。令我吃惊的是，刚才在茶馆里唠唠叨叨、手舞足蹈、毫无美感的那些舞伎，一加入舞厅人群，立刻大放异彩，艳压群芳，显得格外夺目。舞伎们独特

的和服和长垂的腰带，压倒了男士们的西装和舞女们的夜礼服，连欧美人也失去了风采。我不禁心中叹服：哎呀，传统的东西还是有其独特威力的。

每次看相扑也会有同样的感受。只见场上先是宣读出战力士的名字，裁判员再自报姓名；然后是相扑力士相互行礼，四肢撑地；相扑力士喝过力水 [25] ，便会不紧不慢地撒一把盐，试着摆摆对决的架势。他们再次摆出对决架势之后，会狠狠地对视片刻，随之又会悠然地再去抓一把盐。此时赛场上的两个相扑力士已经镇住了整个国技馆，相比之下，几万名观众显得那么渺小，庞大的国技馆也顿时变得黯淡无光。

将相扑与棒球相比，二者的不同显而易见。棒球的赛场多么大呀！那九个棒球运动员几乎被那硕大棒球场的氣勢压垮了。与几万名观众相比，他们渺小得可怜至极；在宽广的棒球场上，他们显得那么疲弱无力，就像田野上的几个割草农夫，让人感到他们被压迫得只顾气喘吁吁，根本不是在进行比赛。有一次，我去看贝比·鲁斯 [26] 所在的棒球队的比赛，感觉就到底不一样。他们完美的表演镇住了全场，精彩的球技使人觉得棒球场都不那么大了。他们那气势就算没有把棒球场完全压垮，至少也是与棒球场对等的。

这不是身材的原因，因为相扑力士并非都是高人一头的彪形大汉。也未必是技巧的原因。从某种意义上说，那是一种传统的气势。因为有了这种传统的气势，所以他们才能震慑住相扑赛场，震慑住宏大的国技馆，震慑住几万名观众。不过，单靠传统气势是无法永远维持生命的。即便舞伎的美丽和服在舞厅中艳压群芳，相扑力士的开场仪礼在国技馆里震慑万众，但仅仅凭借传统的气势，舞伎与相扑力士不可能永远维持这种生命力。如果没有足以维持气势的实质内容，他们终究难逃衰亡的



命运。问题不是在于传统和气势，而是在于实质内容。

还没在伏见找到房子之前，我在隐岐家的另一处宅子里住了三个星期。隐岐这个宅子位于嵯峨，即使京都天空晴朗的时候，那一带也会由于爱宕山上密布的阴云而连日散落雪花。离隐岐那处宅子不过五十来米的地方有座挺神奇的车折神社，里面供奉着个叫作清原什么的人，大概原来是学者吧，那可是个堂而皇之招财进宝的神灵。神殿前有块围着栅栏的地方，里边堆着几万颗圆不溜秋的小石头。听说人们各自把想要的金额和姓名、出生日期之类的写在小石头上放在那里，以求如愿以偿。有的石头上写着五万日元，有的只可怜巴巴地写着三十日元，间或也有几块石头会写得更详细：希望工资能加到多高、奖金能领多少。立冬那天晚上，借着燃剩的篝火余光，我把那里的石头一颗颗拿到手上看，想到自己天南地北居无定所，只能将此生寄托于一杆秃笔之上，想到不时还得与几近崩溃的自信较劲，这些石头看在眼里真不舒服。牧野信一

[\[27\]](#) 在这方面是个怪人。他行路每每遇到神社佛阁从不径直走过，必定郑重鞠躬拜谒，有时还会拉动响铃，奉上香资，恭敬闭目默礼片刻。至于寺庙属于何宗何派，他是不计较的。牧野很怕难为情，在人前谨言慎行，生怕引起注意，然而在祭拜神佛方面却是例外，仿佛不这么做就不行似的。记得有一次他带着儿子英雄君散步，顺路走到我住的地方，然后我们三人一起去了池上本门寺 [\[28\]](#)。牧野到了那里便催着英雄君来到正殿前，他让儿子奉上香资后，父子俩又恭恭敬敬地叩头拜佛。望着这位想把满腔不知什么夙愿传达给儿子的父亲，我的心里一阵震颤。

借着立冬的篝火看着那些石头上的字，那些字压根没有牧野那种伤情感动的成分，当然更没有什么激烈言辞，然而时至今日，我一想起来还觉得它们历历在目。而在那些雪打竹林的日子里，尽管我每天漫无目的地徜徉于清泷深处与小仓山的山坳，漫步在嵯峨与岚山的寺庙之间，

但天龙寺和大觉寺的空洞冷落只使我感到不快，如今脑海里已经毫无印象了。

车折神社的正背后有座破落不堪的小房子，名字倒的的确确叫作岚山剧场。剧场周围是田地，田地中零零落落点缀着几间农舍。牛拉着空空的车自由自在地走过时剧场前的黄昏街道，一个醉醺醺的农人正在车上打盹。我刚到京都去找隐岐那处宅子的时候，跟汽车司机两个人东张西望走着走着，看到电线杆上贴着一张岚山剧场的“猫游轩猫八 [29] ”广告。广告上写着“如假赔米五十袋”。这当然不可能是假的，因为东京那位猫八叫作“江户家猫八”。

不用说，我立刻就去看猫游轩猫八的演出了。演出很有趣，猫游轩猫八是个看上去臂力强劲的大个丑男，他不仅不会口技，别的演艺也一窍不通。上场表演的和服女子舞着舞着会突然把和服下摆撩到屁股上，这类五花八门的节目一直闹腾到最后，猫八才出场。只见他身穿漂亮的礼服，桌子上还铺挂着豪华的台幔，那台幔绝不比云月 [30] 的逊色。他脸上泛着怪异的微笑，那笑容仿佛在说：“谁想打架尽管上来！”扫视了一圈观众后，他才开了口：“各位，欢迎你们来看表演！挺好看的吧？欢迎你们明天晚上带更多的朋友再来看！”说完就算结束了。他干吗要在桌子上铺挂那么正儿八经的台幔？干吗要穿着礼服出场呢？真是与众不同的怪艺人。

江湖艺人的班子大抵在一个码头演一天，至多三天。这些江湖艺人并不都像猫八那样喜欢打架，猫八不如说是个例外。每次有新的艺人来时，我都会去看演出，有时同一个班子的演出甚至会去看两三遍。其中有个班子是由福井县山里的农民组成的，他们只在冬天搭班出来巡回演出。这些人既说漫才 [31] ，也演戏剧和魔术，但演技全都拙劣得无话可



说。唯有一个像是班主的五十开外的老练男子，他虽然对自己班子的演出很较真，不过对班子里的人倒也显得关怀备至。这给我留下了很深的印象。这班子里有个十八岁的漂亮姑娘，他们只能靠那姑娘来招徕观众。白天他们让那姑娘只带一个人跟着，在那田地比住家还多的周围道路上迤邐而行，招揽观众。观众们来看演出时，他们又让那姑娘在漫才、戏剧和舞蹈中无休无止地上场，怎曾想这姑娘毕竟演技太过稚嫩，直让人越发看不下去。他们第二天的演出我也去看了，但场子里的观众只有十五六个人。这样一来他们只能取消第三天的演出，直接赶到下一个码头去。那天半夜，我去吃面条走过剧场后边时，只见剧场大门敞开，班子的人正在往大板车上装行李，班主自己在路边烤着鱼干。

过了岚山的渡月桥，一溜排着不少茶馆。虽然不是游人如织的春天，但观光大巴都将游客载到这里用午餐，所以那些茶馆冬天好歹也是开着的。有天晚上我跟隐岐二人散步，路过这里时想喝一杯，一家一家挨着门走过去，竟然全都黑灯瞎火的，人也没有，最后才总算找到了一家。据说冬天到了晚上，这里压根就不会有什么客人来。四十开外的和气老板娘带着个十九岁的女仆。老板娘说店里没有火炉，让我们俩到她自己住房客厅里去围着火盆喝酒。那个女仆原来是个马戏团的舞女，忽然跟我们聊起了岚山剧场的事。她说岚山剧场观众席的厕所里臭气熏天，便池外也尿得到处都是，去解手时非得先找个不太脏的地方才行。有时为了走到便池那里，还不得不从满地的小便中蹚过去。观众席的厕所尚且如此，后台的脏劲也就可想而知了。

“你知道那儿有多脏吗？”女仆冷不丁脱口问道，话语里满含着她当时的强烈感受。

真是天真的姑娘。她说在马戏团时最苦的是到了冬天必须喝酱油，因为人家告诉她喝了酱油身子才能暖和起来，于是到了得裸体登场

的时候，都会逼她喝酱油。她说自己真是喝怕了。

在嵯峨的日子里，我白天埋头写小说，到了晚上大都会到岚山剧场去。京都的八街九陌、神社佛阁、名胜古迹丝毫不能引起我的兴趣。坐在岚山剧场那闻得到尿骚味的观众席上，听着毫无品位的俏皮话，跟寥寥不足百人的观客一起哈欠连连地欢笑，对我来说已经足够了。

看来我这副德行让隐岐有点挠头，他终于决心要逼我出去逛逛了。记得那天还下着雪，隐岐硬把我拉出门，坐着火车沿保津川而上，朝丹波一个叫作龟冈的地方去了。古时候的龟冈是明智光秀居住的城堡所在。那城址上原来建有大本教 [\[32\]](#) 雄伟的总部，我去那里之前不久，大本教由于被判犯有不敬罪，总部也被炸药炸毁了。我们到那里就是去看被炸毁的大本教总部废墟的。

只见城址所在的山坡上围着城壕，干涸的城壕里从上到下堆满了一层炸碎的瓦砾。乱蓬蓬的废墟上没留下一草一木，连一条野狗的影子也看不见。那四周围着板壁，还拉满了铁丝网之类的东西，只有远处还剩下个瞭望台。我们为了要看这个城址，虽然算不上千里迢迢，但也是乘着火车一路颠簸而来的，岂能就此罢休。于是我们越过铁丝网，朝着曾经寄托了王仁三郎 [\[33\]](#) 梦想的遗址走去。登上山顶，龟冈市街与丹波群山怀抱中那片小小的平原尽收眼底。雪下得越来越大，在废墟的瓦砾上积了起来。这座总部炸毁之前已被没收，如今形影全无。较为醒目的唯有一些镶着金线花纹的碎瓦，一尊石像的头部如同酒桶般滚落在石阶上。半山腰上看得出原来有一大片小屋，想必那些是侍奉王仁三郎的三十多名小妾的居室。小屋中间的内院尚看得出些许原来的景象，里面也有几尊破碎的石像。总而言之，这里原有的一切已被彻彻底底地摧毁了。

我们再次越过铁丝网，沿着城壕在大路上前行，进了路口一家茶馆，要了一种当地土酒喝了起来。这酒虽然名唤保津川，却显然不配使用这条清流的名字。这时来了个车把式，他拴好马，也要了保津川来喝。车把式抱怨说他干完活回来时各处收买废纸，可买卖废纸赚的钱还不够买这一瓶酒，真是不值得。不过说归说，喝归喝，他眼前已经躺倒了好几个空瓶。他看上去很想跟我们搭话，却又好像很害怕似的。过了一会，他有点醉了，这才向我们开了口。

“您二位是从东京来公干的吗？”

“正是。”

车把式一听，激动万分地行了五六个礼，嘴里还不停地感叹。过了好一会儿我们才总算弄清楚，原来他把我们当成了接受特别密令来出差的刑警。当时隐岐身穿窄袖外套，头戴鸭舌帽，一副商家浪荡公子打扮，我则一袭棉睡袍，手持拐杖，下雪天硬是没穿外套。他眼见我们这两个异样打扮的人从禁入区域内翻过铁丝网大摇大摆而来，所以战战兢兢地尾随我们进了酒馆。听他说了之后，我们方才明白，原来刚才连废墟看守人员也一直对我们敬而远之。我们虽然在废墟里随意转悠了一个多小时，但看守人员只是在岗亭前扫雪，一旦见我们脸朝他们时，便急忙转过身去，装出没在看我们的样子。既然车把式这么说，我们便干脆装做刑警，问了他一些大本教地下信徒的情况。听了我们问话，车把式尽管已经醉得不轻，却也一下子吓得脸色苍白，说话都顿时变得结巴起来。他像在受审似的不停鞠躬磕头，辩称自己虽然多少知道一些情况，但不记得自己干过什么坏事，希望我们能够饶了他。

宇治的黄檗山万福寺是隐元 [34] 创建的寺庙。据传隐元一贯主张寺院建筑首要的是庄严，样式必须能使信徒的俗心获得超脱。他还认为人们通过共同饮食能够加深交往，进餐是颇为重要的事。果不其然，万福寺的斋堂（食堂）至为壮观，普茶料理更是名闻天下。不过，据说重视将用餐与交际结合在一起是中国普遍的风习，或许并不是隐元独有的思想。

我对建筑工程学一窍不通，不过至少还知道，寺院建筑的独特之处首先在于它不是住宅。这里不仅没有暗示世俗生活的成分，更一直致力于表现与其相反的生活、非世俗的思想。正因为如此，将世俗生活也原原本本作为宗教给予肯定的真宗寺院，当然也就显得俗不可耐了。

然而，真宗的寺院（京都的两座本愿寺）则是原封不动借用自古以来暗示孤独思想的寺院建筑样式，力图将其应用于自己那种肯定世俗生活的思想，所以它们显得缺乏沉稳，低俗不堪。低俗的东西就应该低俗，这一点也没什么大不了的，重要的是那式样得有独特的低俗味。

京都这地方到处是寺庙，到处是名胜古迹，每走两三百米就会碰上座大寺庙或是神社。要是打算在那里旅游一星期的话，与其定下目的地再开步走，倒不如信步随处乱撞更妙。走着走着，有历史渊源的景物便会接二连三地出现在你面前，要是被哪个吸引了的话，问问名字、仔细看看就成了。那里因为街区狭小，从这头走到那头也不是什么了不起的事。我出去逛街就经常这样，有时会越过山口，从深草走到醍醐、小野里、山科。由于在市区反正走到哪儿也用不着担心迷路，所以有一次曾经从伏见出发一直走到黄昏，直至到了北野的天满宫才有点心慌了。不过，我上街逛的时候，总是去寻求欢乐，或是去寻求孤独的。而对于这样的散步来说，寺院确实很适合，因为与在繁华街道上转来转去、躲避

车辆相比，在那里能感到更踏实点。

确实，寺庙的建筑本身势必会将孤独的东西暗示给我们。它不会使我们联想起厨炊饭香与老婆孩子，其本意在于截断与平常心、世俗心之间的联系。然而，无论如何竭力想将这种观念在建筑上具体形象地表现出来，它与那种观念本身还是差之甚远的。

日本的庭园林泉未必是对自然的模仿，它更像是要将南画 [35] 中孤独的思想、精神实际展现出来的一种作品。茶室建筑（寺院建筑也同样）、林木池泉可以说是一种思想的表现，它不是对自然的模仿，而是对自然的创造。用地面积的限制正如绘画中画布大小的限制一样。

不过，当想起汪洋大海中的孤独、荒原沙漠中的孤独、莽密森林中的孤独时，就不能不感到，所谓庭园林泉的孤独是多么矫揉造作、不过尔尔了。

龙安寺的石庭想要表现的是什么呢？它想要与什么观念联系在一起？陶特对修学院离宫的黑白壁纸赞不绝口，说它表现出了瀑布的声响。亏他想得出如此牵强附会的说辞来自圆其说，真是可悲可叹。想来，庭园和茶室之类也和禅宗和尚的悟道一样，也是建筑在禅学“假说”之上的空中楼阁。

禅学有这样的问答。问：“佛是什么？”答曰：“是刮粪刀。”园子里放着块大石头，他们说：“这既是刮粪刀，又是佛。”倘若看到这块石头说“这也许是佛”倒也无妨，要是谁说“刮粪刀就是刮粪刀呀”的话那就糟了。然而在现实中，刮粪刀当然只会是刮粪刀，这比禅学中的规约更有说服力。

龙安寺的石庭表现出何等深邃的孤独与幽寂，它与何等深远的禅宗

领悟相通，这些都无关紧要；庭园里石头如何摆放，它寄寓着何种观念和思想，这些也不是问题。我想起了从浩渺大海感受到的无限乡愁，想起了在广袤荒漠目睹的巨大落日。我要说的是，当石庭无法给予我们那样的感动时，就别把它当回事，一点都不用客气。说什么小小庭园不可能装下无垠的大海和高原，这样的辩解其实是无意义的。

松尾芭蕉离开庭园，在大自然中找到并修建了自己的园子。他不仅一生钟爱旅行，而且可以说，其俳句本身就走出了庭园般的环境，又在大自然中建起了园子。他满地夏草的园子里只有一株米楮树，此外便是几块岩石和沁心的蝉鸣。这园子里没有附庸风雅的庭石和扭捏弯曲的松树，园子本身就是一道直白的风景，同时也是一种直白的观念。这就使它比龙安寺的石庭美得多。然而在现实中，要想仅凭一株米楮树和满地夏草来建一座相同的园子，却必然是徒劳无功的。

所以，对于造出“永恒”的建筑与园林，早在古时日本人就已死了心。但这里所谓的“无法永恒”不是指建筑有朝一日会毁于火灾。因为建筑会被火烧毁，人也会生老病死，“人生如水泡”便是《方丈记》中的思想。陶特虽然喜欢《方丈记》，但他本人的思想却不过尔尔。出于现实中无法造出“松尾芭蕉的园子”的断念，也出于对人工局限的绝望，一种全然不顾家宅、庭院之类生活环境的生活态度便产生了。这种生活态度是日本真正注重精神生活的人所乐于采用的。大雅堂没有自己作画的画室，良宽 [\[36\]](#) 甚至可以连寺庙也不要。尽管如此，甘于贫困并非他们生活的本性，甚至可以说，他们在精神方面，欲望更深，奢华更甚，贵族气更盛。画室和寺庙对他们并非毫无意义，而是不可能具有“绝对”的意义。正是基于这种生活观，他们摒弃那些不伦不类的事物，选择了“不如没有”的简洁。



茶室以简洁为本，然而它并非产生于“不如没有”的理念。对于“不如没有”的精神来说，一切特别的关注都显得不洁且烦人。无论想将壁龛装饰得多么自然质朴，为这种装饰耗费的精力本身已经是“不如没有”的了。

对于“不如没有”的精神来说，无论简洁的茶室还是日光的东照宫，都是“有”的产物，深究起来，实为彼此彼此。以这种理念来审视的话，桂离宫的纯净高雅与东照宫的低劣媚俗之间并没有什么区别，它们哪个都显得烦人，都不过是不堪“精神贵族”恒久观赏的房子而已。

然而，即使存在“不如没有”的冷酷批判精神，却不可能存在“不如没有”的艺术，因为不可能有不存在的艺术。倘若暂不考虑“不如没有”的理念，只想要回归有形美的话，那么摒弃茶室那种不自然的简朴，寻求人力所能达到的顶级奢华与低俗，想必倒很自然了。如果简朴之物与豪华之物都是低俗，那即使想要否定低俗，也会依然落得无法脱俗的可悲境地，倒不如既然低俗，就豁达自在地低俗一番。

我在丰臣秀吉身上看到了这种精神。丰臣秀吉此人对艺术到底有多深的理解与多高的鉴赏力？对他指示开展的多种艺术活动，丰臣秀吉都说过些什么？他自己不是手艺人，想必是放手让不同的工匠各施所能，但他指令开展的艺术活动中保持了自己的一贯个性：不惜人工，极尽奢华，按这个原则多多益善，照单全收。要造城堡，就运来大得出奇的巨石。三十三间堂 [\[37\]](#) 那长长的院墙堪称院墙中的巨人，想来丰臣秀吉坐在智积院 [\[38\]](#) 的屏风前大概就像只花丛中的小猴。那里似乎既没有艺术也没有粪，倒像是一个毫无创意的企业，但却具有不容置疑的稳当当的安定感。

说来，丰臣秀吉的精神事实上可谓是“得天下者”的精神。德川家康

虽然也得了天下，但他的精神与得天下者不符。占有天下的将军虽然为数不少，但其中具备得天下者精神的只有丰臣秀吉一人。无论金阁寺还是银阁寺，与得天下者的精神大抵都无甚缘分，它们终究只是财大气粗的风流人士游兴逸乐的去处。

丰臣秀吉既不风流，亦无游兴，他表现出的唯有一种自己所做之事不为天下第一誓不休的狂热欲望。他从不优柔寡断，一步也不踌躇，当想要得到天下所有美女而未得手时，竟不惜置千利休 [39] 于死地。他所有执意想干的事都达到了目的。实际上他事事任意而为。凭借他得天下者的能量，那种肆无忌惮、一意孤行带来的稳定感得以贯穿于他留下的诸多事物之中，使它们获得了蓬勃发展。不过遗憾的是，他这种得天下者的能量也只能在日本这块天地里有限发挥。看得出虽然他想干的事都达到了目的，但并非所有事都称得上如愿以偿，因而也显露出一个得天下者的些许惆怅。一般来说，终极的辉煌总带有不可思议的悲哀，丰臣秀吉走过的足迹自然也不例外，而且那悲哀令人难以揣测。三十三间堂的太阁堀 [40] 如今只留下了极短的一段，那是件几乎未考虑过与三十三间堂对称比例关系的作品。假如当时曾经考虑过对称比例的话，它显然是要显示院墙自身的硕大体魄与不可撼动的稳定感。说来，院墙原本是因为其内侧有建筑物才得以建起的，唯有这堵院墙仿佛未将三十三间堂放在眼中，兀自伫立在那里。这一来，它独立的强悍与沉稳就超然于三十三间堂之上了。院墙为了使自身不致太突兀而呈现出的独特曲线，也比三十三间堂更美。

我去龟冈时，曾对那片寄托着王仁三郎梦想的遗址心存些许期望，把王仁三郎想象为在现时代以与众不同的形式将丰臣秀吉的执拗精神付诸行动的人。然而他的能量比丰臣秀吉差之千里，我在那遗址只看到低俗和极度的贫穷，当然没感觉到一丝一毫极尽奢华之后流露出的哀愁。



“只要酒樽在，帝王有无与我何干？”“我愿变作鞋，任那女子踩在足下。”无论是《万叶集》的诗人还是阿那克里翁时代的古希腊诗人，无论在中国还是在波斯，只要有文化的地方，必定会有这样的诗人和这样的思想。然而这样的思想一点意思也没有。什么“帝王有无与我何干”？那是说这话的人生来就不是当帝王的料，就是当了帝王，他也干不出一件像样的事情来。

俗人安于其俗，庸人甘于其庸，我不禁想起了他们为了各自低俗平庸的夙愿孜孜经营自己生活的情景。艺术也是如此，不认真去搞是不行的。不是有了寺庙才有和尚，而是有了和尚之后才有寺庙。就算没有寺庙，良宽也是存在的。假如我们需要佛教，那是因为我们需要和尚，而不是因为需要寺庙。京都和奈良的古寺哪怕焚烧殆尽，日本的传统也照样岿然不动，连日本的建筑也照样毫发无损。如果还需要的话，可以重新再建，盖成那种简单的临时房屋就够了。

京都和奈良的诸多寺庙大同小异，我对哪个都没有什么深刻印象，倒是车折神社的石头在我手上留下的冰冷和伏见稻荷大社那一里 [\[41\]](#) 多长、低俗至极的红色鸟居通道还没忘记。它们虽然看上去丑陋不堪，毫无美感，然而将其与人的热切愿望联系在一起时却的确有令人感动之处。这可不是“不如没有”的东西——尽管它们外观寒酸低俗，但却是不可或缺的存在。我并不想在龙安寺的石庭里悠然小憩，却时不时想边看岚山剧场的山寨歌舞演出边埋头思考问题。人只会对人动情，没有人的艺术是不可能存在的。所以我不喜欢待在漠然无情的小树林里休息。

我认为《桧垣》 [\[42\]](#) 称得上世界一流的文学，但并不喜欢看能乐演出，因为那种与我们没什么直接干系的表演和唱腔很乏味。我是没有耐心把一粒沙金勉强捧在手里不动的，不过如果由我来构思编排能乐表演

的话倒还可以。天才世阿弥一生都在创新，但能乐的舞台、唱腔和表演形式是否一直在创新就难说了。古老的东西、枯燥乏味的东西要么衰落消亡，要么脱胎再生，这是势在必然的。

### 三 关于家

这十年我基本上是一个人生活。在东京那条街上的时候是一个人住，后来在京都，在茨城县一个叫取手的小镇，在小田原，也都是一个人生活。然而独自住在家（或叫居室）里却总是懊恼不断。

我间或离家一段日子，在外喝喝酒玩玩女人，有时什么都没干就从外地回到家来。一回到家，必定会感到懊恼。没有母亲训斥我，没有老婆冲我发火，也没有孩子，平日甚至都用不着跟邻居打招呼。尽管如此，回家的时候，我却总是无法摆脱奇怪的悲伤与懊悔。

回家的路上，我会顺路去看看朋友，因为在朋友那里不会有丝毫的悲伤、懊悔。于是我无甚目的地转过四五个朋友的家后方才回家。可是一回到家里，悲伤与懊悔又会卷土重来。

在“回家”这件事上我真是匪夷所思地中了邪。如果不“回家”，什么懊恼悲伤都没有；回家以后，尽管没有母亲和老婆孩子，却怎么也没法避免懊恼与悲伤。回家这件事里头必定带有不放过我的邪性。

总之，为了避开这种懊恼与悲伤，我最好不回家，最好永远向前走。拿破仑就总是保持进攻，毫不退却地长驱直入到俄罗斯。然而，就连他那样的超级天才按说也是无法离家出逃的。既然有个家，就非得回去不可。而且我觉得他既然得回家，当然就无法摆脱跟我同样奇怪的懊恼与悲伤。不过我又觉得，那个天才或许与我不同，他是用钢铁做成的吧？不对！正因为是用钢铁做成的，那就更加.....想着想着，在形孤影

子的屋子里，我又思考起那个脸色苍白的钢铁汉子的种种烦恼来了。

虽然没有母亲训斥我，也没有老婆冲我发火，但我一回到家，仍然会有受到责难的感觉。即使孤独地生活，无须顾忌任何人，也绝不是自由的。我觉得，文学正是从这里诞生出来的。有部电影叫作《我们等待自由》<sup>[43]</sup>，内容看来是讽刺机器文明的。影片似乎想要表达：如果每天都是星期天，公司经理和员工可以终日钓鱼或饮酒作乐，那就自由快乐了吧。然而，自由没有那么肤浅。即使不用顾忌任何人，也不可能就是自由的。首先，假如终日一味游玩作乐的话，游玩作乐就不再特别，就会变得毫无快乐可言。有痛苦才会有欢乐，如果一切都变成了欢乐，那就如同整个世界变得只有水一样，欢乐势必就会失去其之所以为欢乐的理由。人必定会死，正因为会死，才会有喜怒哀乐的感情。要是注定永远不会死的话，人生想必也就乏味至极了吧，因为一直活在世上是没有什么特殊意义的。

电影《我们等待自由》尽可以任意荒唐，拍这部影片的雷内·克莱尔也可以姑且不论，但我一想到那些所谓社会改良家的人对自由的认识与这部影片所表达的大同小异时，便不能不更加相信文学了。我认为文学是万能的，因为文学是从尽管没有母亲训斥、没有老婆冲你发火、但一回到家仍然会感觉受到责难的地方诞生出来的。我也因此觉得，倘若文学都变得无法信任的话，那么人类也是无法信任的了。

## 四 关于美

三年前，我住在一个叫作取手的镇上。那是个利根川边的小镇，除了炸猪排店和面店之外，没有别的餐馆。我每天吃炸猪排盖浇饭，过了半年，终于吃腻了，于是开始每个月去两次东京，一般都是喝得醉醺醺的才回来。不过，取手镇上酒馆还是有的，可是他们不卖关东煮，顾客

一般进店后就是坐在榻榻米边上喝一杯酒。他们把这酒叫作“当八”，意思是一升<sup>[44]</sup>酒只能分成八杯，每杯酒有一合<sup>[45]</sup>多。“当八”这名字带有分量很足的含意，所以村子里的农民们邀人喝酒时常说：“喝杯当八怎么样？”我当然是常喝“当八”的。有时十五钱一杯，有时十七钱一杯，不同的日子进价不同，当天的“当八”价钱也就不一样。可是东京来的朋友喝这种酒时是皱着眉头的。

从这个镇子坐火车去上野只要五十六分钟，途中要越过利根川、江户川、荒川三条大河。其中一条河的岸边有座小菅监狱，火车就从这座现代风格的巨大建筑物旁驶过。监狱四周耸立着高高的混凝土围墙，十字形的狱舍就像在威武地伸展着翅膀。那十字中心的交叉点上高高矗立着墙面凹凸的瞭望塔，比大工厂的烟囱还要高。

不用说，这座大建筑没有一处美术性的装饰，无论从哪个角度看都只是座监狱。那种建筑格局就不可能有监狱以外的任何用处，但奇怪的是它却成了一道引起我兴趣的风景。

我并没有因为意识到它是座监狱而感到威权的压力，反而觉得它有些亲切。我是说，自己最终是被它呈现出的某种美感所吸引，无论利根川的景致还是手贺沼的风光都没有像这座监狱这样引起过我的兴趣。

它真的很美吗？我经常想。

我心里清楚地记得，与这种感受相似的经历还有过一次。

那是十几年前的事了，当时我是个学生，还没开始喝酒。我跟朋友一起办了份同人杂志，就因为不喝酒，所以会兴致勃勃地跟朋友到处乱逛，五六个小时地不停辩论，就这么信步走遍了各个地方。逛到深夜（就是没到深夜，也会）经常受到警察盘问。那是个左翼运动活跃的年

代，所以警察盘问得很啰唆，也很彻底。大概半夜三更几个人结伴而行，又没喝酒，反而更容易引起怀疑。不过，我倒不是因为这个才念头一转变成酒鬼的。

我们经常从银座走到筑地，再换乘渡船到佃岛去。那艘渡船是通宵运行的，所以不用担心会回不来。佃岛上有条宽不到两米的黑黢黢的窄道，窄道两旁的房墙上有“佃茂”“佃一”之类的姓氏名牌，看来他们好像都是做佃煮 [\[46\]](#) 为生的。这里有渔村的风味，一下渡船，就觉得好像突然来到很远的地方旅行似的，根本想不到河对面就是银座。我喜欢这种旅行的感觉。之所以常到这里来，是由于圣路加医院附近有个干冰工厂，有个与我一起办杂志的同仁就在那里工作，我们经常有机会逛到这一带来。

说来很奇怪，那个干冰工厂正是引起我兴趣的一个地方。

它也许算是那片工厂地区中极为普通的一幢建筑，里面有起重机、轨道之类，左右都是混凝土围墙，头顶上很高的地方还有从仓库伸出来的高架轨道那样的东西。这里也丝毫没有出于美观考虑的装饰，只是一幢用所需设备构筑成的建筑。从商店里望去，它魁伟而异样，有一种鹤立鸡群的美感。

与圣路加医院那威风凛凛的大建筑相比，它显得太小，也太寒酸了。尽管如此，与这座工厂密集厚重的质感相比，圣路加医院则像座儿童搭建的玩具房子般无足轻重。这座工厂深深印在我的心里，它的壮美唤起了我遥远的乡愁。

小菅监狱和干冰工厂，我时常会忽然把这二者联想到一起。然而，除了它们强烈的美感能唤醒我心里的怀旧思绪之外，我从未特意去思考

过它们。它们的美与法隆寺、平等院的美全然不同。而且，法隆寺、平等院作为古代历史知识记在我们脑海中，基本上属于某种必须承认的美。那种美并不会直接撞击心灵，不会感同身受般沁入心脾，它们的某些不足之处如果不加以修补，是不会被接受的。而小菅监狱和干冰工厂的美却是更为直接地撞击心灵，它们无须任何修补，就具有一种能立即唤起我乡愁的力量。这是为什么呢？这个问题我一直没有想过。

有一年早春，我到半岛前端的港口去旅行。只见小小的海湾中停泊着一艘驱逐舰。那是艘似乎略显谦恭的小军舰，然而才望了一眼，它的美就震撼了我。海边小憩时，我贪婪地凝视着水面上浮着的那谦恭的铁块，于是，小菅监狱、干冰工厂和这艘军舰，这三者合为一体，令我想起了美的本质。

这三者为什么如此之美？因为它们上面丝毫没有为了使其美而刻意加诸的美术装饰。既没有出于美学考虑增加一根柱子、一块钢铁，也没有因为不美观而拆除一根柱子、一块钢铁。它们是只将必要部件放置在必要位置后的产物，无用的东西悉数摒弃，只有需要的东西才按照它们各自要求的形状建造起来。这使得它们的形状只像它们自己，与其他任何东西都不相似。按照不同的需要，柱子可以毫不客气地斜着放置，钢铁可以围成凹凸的形状，轨道可以突然从头顶上伸出来。所有这一切，都是因为需要。当按照需要不得不建造成这种形状时，需要之外的无论何种固有观念，都无法成为阻碍它的力量。这样一来，与其他任何东西都不相似的这三者才出现在了我们的面前。

我从事的文学与其完全相同，不能有一行涂脂抹粉的文字。美并不诞生于意识到美之后的刻意描写。无论如何非写不可的事物、有必要写的事物——我必须只按照这种不得不写的需要来将一切写出来。唯“需要”而写之，无论是“一”还是“二”抑或是“百”，都必须始终只遵循“需



要”。如此一来，这种“不得不写的实质”所要求的独特形态中，才会诞生出美来。脱离实质的需求，站在美学或诗意的角度去树一根柱子，那柱子也只能算作是不堪实用的积木。这就是散文的精神、小说的真髓，同时也是所有艺术的正道。

有人会问，你想要写的真是“需要”写的东西吗？它是不是你情愿豁上性命非写不可的心目中的至宝？还有，它是否由你按照“需要”的要求，剔除了无用的东西，真正确切地表达了出来？

欧文斯在百米跑中的美妙身姿与二流选手的动作之间存在着差异，前者按照需要完成的动作无懈可击、富有美感，后者未能完全按照需要做出的动作显得笨拙。我上中学的那个年代，大凡跑一百米的选手，必定是长得又瘦又轻，身材修长腿也长的。又胖又重的人大都被指派去练投掷，成天在田径场的角落推铅球、抡链球，一直到曾来过日本的帕多克和辛普森的时候都是如此。直到梅特卡夫和托兰出现之后，人们才开始认识到，对短距离跑来说，较重的身体产生的加速度起着决定性的作用，于是身材修长的运动员又被指派去跑中距离。<sup>[47]</sup>

有一次我去羽田机场时，曾看到过伊-16战斗机<sup>[48]</sup>。起初看到它露头在机场左边，谁知一转眼就飞到机场右边去了，那速度真是惊人。以前日本的战斗机都把重点放在格斗性上，速度被置于第二位，所以在飞行速度上无法与其相比。伊-16机身很短，看上去胖乎乎、沉甸甸的，这与现代百米跑运动员的体格条件倒是完全相符。它根本谈不上修长潇洒，造得一点也不好看，然而当其重量产生的加速度使其在逆风飞行中风驰电掣、表现完美时，修长潇洒的客机就只能望其项背了。

单有亮丽的外表是无法成为尽善尽美之物的，一切都取决于本质。为了美丽而美丽总会显得矫饰，归根结底无法称其为真实。那是空洞无

物。空洞之物绝对无法凭其真实的空洞打动人，最终只能沦为可有可无的东西。法隆寺和平等院即使全都焚为废墟也无关紧要，假如有需要的话，可以将法隆寺拆掉改成停车场，我们民族的灿烂文化和传统决不会因此而毁灭。武藏野的落日静静降下，参差重叠的陋舍房顶洒着夕阳，灰尘使晴天也显得阴沉，看不到月夜的美景，眼前唯有霓虹广告在闪烁。只要我们实际生活的灵魂还根植在这里，这样不就很美吗？看啊，天空翱翔着飞机，海里航行着钢铁，高架线上轻轨列车在奔驰向前。只要我们的生活是健康的，就算我们因为仿造了西方的简易房屋而洋洋得意，我们的文化、我们的传统也仍然是健康的。假如需要的话，就把公园拆除，改为菜园好了。只要是真正的需要，那里就一定会诞生真正的美，因为那里有真实的生活。只要是真的过日子，那么猴学人样似的模仿别人也无须害臊。只要那是真实的生活，即使是猴学人样的模仿，也与独创同样优秀。

## 注解：

- [1] 布鲁诺·陶特：德国建筑师。
- [2] 桂离宫：位于京都市西京区的庭院建筑群，为日本智仁亲王十七世纪兴建的别墅。
- [3] 玉泉：日本佛教宗派天台宗的别称。
- [4] 大雅堂：指江户时期画家、书法家池大雅的雅号。
- [5] 竹田：指江户后期画家田能村竹田。
- [6] 铁斋：指明治、大正时期的画家、儒学家富冈铁斋。
- [7] 秦藏六：幕府末期至明治时期的铸造师。
- [8] 竹源斋师：指曾任京都等持院住持的二阶堂竹源斋师。
- [9] 壁龛：和式房间中挂放字画、装饰品的地方。
- [10] 谷克多：指法国作家让·谷克多。
- [11] 讲谈：一种单口说书曲艺，以讲述战争故事、侠客传、复仇记等为主。
- [12] 科特：指语言学校法兰西中学的创始人约瑟夫·科特。
- [13] 小堀远州：江户初期的武将、茶道家、建筑家、造庭家。



- [14] 加里·库珀：美国电影演员。
- [15] 梅若万三郎：此处指初代梅若万三郎，明治时期著名能乐师。
- [16] 雪舟：室町时期的水墨画家、禅僧。
- [17] 雪村：室町后期、战国初期的水墨画家、僧侣。
- [18] 狩野派：日本绘画史上最大的画派，活跃于十五世纪至十九世纪。
- [19] 运庆：平安末期、镰仓初期的禅师。
- [20] 隐岐和一：小说家、编辑。
- [21] 尾崎士郎：小说家。
- [22] 花见小路：路名，位于祇园娱乐街的中心。
- [23] 达奇：指松竹少女歌剧团的男装女明星水江泷子。
- [24] 织江：指松竹少女歌剧团的男装女明星津阪织江。
- [25] 力水：供上场相扑力士漱口的水，有清洁身体的寓意。
- [26] 贝比·鲁斯：美国职业棒球运动员，人称“棒球之神”。
- [27] 牧野信一：小说家，曾提携坂口安吾走上文学创作的道路。
- [28] 池上本门寺：位于东京都大田区。
- [29] 猫游轩猫八：一个专门模仿动物叫声的口技演员的艺名。
- [30] 云月：指著名浪曲师天中轩云月。
- [31] 漫才：一种双人或多人表演的曲艺，类似我国的相声。
- [32] 大本教：神道系统新宗教之一，曾于1921年和1936年两次受到日本政府镇压。
- [33] 王仁三郎：指大本教两大教主之一的出口王仁三郎。
- [34] 即隐元隆琦，为明末清初的禅宗僧人，俗名林增炳，1654年来到日本。
- [35] 南画：始于江户中期、深受中国明清绘画影响的画派统称，也称文人画。
- [36] 良宽：江户后期的禅僧、歌人，俗名山本荣藏。
- [37] 三十三间堂：即位于京都市东山区的莲花王院本堂。
- [38] 智积院：位于京都东山区的真言宗智山派的总寺院。
- [39] 千利休：安土桃山时代的茶人，有天下第一茶道宗匠之称。
- [40] 太阁塀：三十三间堂南端的院墙，因由丰臣秀吉（尊称太阁）出资建造，故而得名太阁塀。
- [41] 里：日本的距离单位，1里约等于3927米。

- [42] 《桧垣》：能乐剧目之一，作者世阿弥。
- [43] 《我们等待自由》：雷内·克莱尔导演的法国电影。
- [44] 升：日本度量衡制的容积单位，日本的1升约等于1.8公升。
- [45] 合：日本度量衡制的容积单位，（日本）1升的十分之一，约等于0.18公升。
- [46] 佃煮：一种以盐、糖、酱油等烹煮鱼、贝、肉、蔬菜和海藻而成的食品。
- [47] 本段中提到的欧文斯、帕多克、辛普森、梅特卡夫、托兰，均为当时的美国田径运动员。
- [48] 伊-16战斗机：苏联二十世纪三十年代生产的飞机，是当时世界上飞得最快的战斗机。

---

# 青春论

---

## 一 我的青春

我完全不记得自己曾经清楚地想到过“现在正是我的青春”，日子就这么过了。什么时候算是青春？我怎么都无法区分。假如说天真冒失做蠢事就是青春的标志，那我现在仍处于青春时期，恐怕到了七十岁也还得算是青春时期。这种反省绝不是开心的事。说句励志的话，文学的精神当然应该永葆青春——虽然我想大声说出这句话来，但即使念经似的整日念叨文学、文学，自身的愚蠢也不会因此消失。来到世上三十七年一直无所事事，连自己的青春时期都无法区分，真是太可悲了。如果在世七十年还是无法区分的话，照样会感到绝望的吧。我有时会想，划一条分界线试试看嘛，可这就得面临如何划的问题，于是我再次无计可施了。我又打算先以“结婚”为界——估计不管是谁都会这样想。我对结婚绝没有什么成见，也没有什么忌讳，打算顺其自然，水到渠成之时便结婚。可是，那样就能为我的一生划分出阶段来吗？估计还是不行。即便可行，我的生活也绝不可能因为这种划分而变得真实完美。我虽然愚蠢，但这愚蠢是与结婚不相干的原因造成的。就算结了婚，养大了孩子，自己活到了七十岁，也还是哪儿都找不着青春这条划分一生的界线。一念及此，我心里便害怕起来，真让人绝望啊！

“青春一去不复返”这句话极为动听，但“青春常驻永不老”这句话却令人颇为郁闷。这种郁闷最让人厌烦疲倦，这种疲倦与其他疲倦不同，它无法治愈，让人感觉像是走投无路似的。世阿弥被流放佐渡期间创作

的谣曲中有一首《桧垣》，详细内容我忘了，但大概情节还记得。好像是说在桧垣寺（熟悉谣曲的读者请跳过这一段，否则也许会怪我胡说八道的），有个老太婆每天早晨都会来寺里献上阙伽水 [1]。每次来时都是孤身一人，带来的水轻柔异常，并非世间常物。寺里住持见状问她是何方人氏，老太婆吟了一首和歌，问住持：“您知道了吧？”（不巧的是这首和歌我全忘了，只记得它是以“舀水”什么的枕词 [2] 开头的。）住持不懂这个枕词的意思（这个枕词在和歌里当然有相当重要的意思，不过它不是这个故事的重点，恕不详述），心里觉得奇怪，便问道：“这个枕词挺耳生的，到底有什么含义？”老太婆答道：“如果您想知道它的意思，那就请到河边来（河的名字我也忘了），我就住在那里，到时候再告诉您吧。”说完就回去了。第二天（也许不是第二天，因为古时候的故事原本没有什么第二天、十年以后的），住持去河边找老太婆。到了一看，果然有间破烂不堪的草庵，可里面没有人住，也破得难以想象能住人。就在这时，虽然看不到人影，但天空中忽然响起了老太婆可怕的声音：“来吧，我给你说说过去的事。我以前是都城宫中仕女，度过了快乐的青春。昨天那首和歌是我自己所作，已经收进《新古今和歌集》或其他书里。然而年衰岁暮，年轻时的美貌日益变得丑陋不堪，这使我苦恼不已，无法忍受，最终抑郁而死。由于如此离世，去不得极乐世界，至今仍执迷于这尘世间游荡。请师傅前来也只是希望能得您超度，使我可以成佛。”住持听了说道：“无论如何超度，你都必须先现出真身。”老太婆犹豫片刻，终于开了口：“给您看吧，别怪我丑得不堪入目。”说罢显出执迷女鬼的真身。于是，住持开始为她超度。老太婆渐渐随着念经声如痴如醉地狂舞起来，朝着昔日的青春之梦和绰约风姿追逐而去，最终成了佛。以上便是《桧垣》的梗概。

身为流放北海孤岛的犯人，竟然创作出如此美妙的故事，世阿弥的天才令人不得不服。但现在我要说的并非世阿弥，而是当我将这个故事

讲给朋友听时（我对所有朋友都讲了这个故事）听得最感动的那个人，她就是宇野千代 [3]。宇野自那以后就成了谣曲迷，频频去观赏能乐。我尽管将能乐当作文学来读，舞台演出却几乎没去看过，因此还被她嘲笑。无论哪个女人都惧怕自己年老色衰，在这方面男子大概无法相比，但宇野听了这个故事时的大惊失色却挥之不去地一直印在我的脑中。大约是由于宇野也已经一把年纪了，对女鬼的懊恼感同身受，反应才会如此激烈。然而，女人对失去的青春能有如此鲜明、或曰如此不顾一切的珍爱，反倒使我很羡慕。这种羡慕丝毫不是出于我的自负。

女人秘密多。在同样的生活中，男人尚未意识到什么秘密，女人就会发现各种微妙的秘密。特别是宇野的小说，私小说自不待言，其他作品中对人物——不论男孩子、女选手还是老音乐家夫人——的大部分描写，也都是构建在精妙描写之上的。她笔下各种神秘、细致、微妙的人物心理，美得宛如一颗颗精准发掘出来的宝石，我很喜欢读。虽然喜欢，我却不具备写这种作品的本性，就是把我脑袋倒过来晃，也晃不出她那样的作品来。按照宇野式的说法就是，虽然不能否定我内心也存在这样的心理，但我的生活并未按这种心理的轨道运行。不过，我现在主要想谈的并不是文学。

我猜想，在生活中意识到每一微妙心理和神秘气息的女人一定很珍视每个小时，恨不得把时间紧紧抱住。无论自己身体中多么细小的东西，哪怕是一根头发、一根眉毛，她们或许都能从中感觉得到我们尚不知晓的“生命”，更何况男人生活中即使同样有对容颜衰老的悲哀，也想象得出其与女人的此种悲哀是差距很大的。记得宇野的小说里哪封信中有这么一行：“您理解女人独守空床的寂寞吗？”女人对珍贵的每个小时尚且紧紧抱住不放，她们对孤独何等深恶痛绝，我还是想象得到的。

与这样的女人相比，我缺乏对每个小时的切实感受，每天的生活可谓空洞无物、不成章法，毫无生气。一根头发就不必说了，即使失去一根手指、一条臂膀，就算我切实感受得到其带来的不便和外观的恐怖，大概也不会对失去的“小生命”有任何感觉。

所以对女人来说，或许失去的时间也与其生理的相关度是非常高的。可以想象，针对绚烂绽放的花季与叶枯花败的凋零之间那令人恐惧的差距，她们会本能地进行独特的思考。事实上，同样面对衰老，女人也显得比男人更难有释然心态。那些思考依赖于肉体的女人一旦宝贵的身体衰老，就一切都完了。女人的青春是美丽的，绽放时绚烂夺目。女人的一生都是秘密，她们终生活在秘密之中。所以仅从这一点而言，似乎不是不可以说女人更具动物性。实际上女人拥有一种本领，对于人生中的丛林、丛林中的迷途、遭遇的敌人和涌出的泉水，她们都能赋予其男人无法想象的美妙形象。假如切除女人的理智，限定其仅进行原本那种依赖于肉体的思考，那么女人的世界中有的只是灭亡之国。女人失去贞操时，就失去了祖国。如上所述，其肉体是绝对的，其青春也是绝对的。

漫谈起一般女人和一般男人来，我总会一下子就驴唇不对马嘴地东拉西扯起来，所以还是就此打住，接下来让我随意聊聊自己的事吧。不过，我先就刚才的话题做个小小的结论：只要关系到自己，女人对于生活中每个小时都远比男人更有自我意识，她们具有非常清晰的以我为中心的思考方式，仅就这一点而言，不得不说她们远比男人更像在“生活着”。刚才《桧垣》那个年老色衰苦恼至极而变成鬼的故事，如果主人公是男人，即便让光源氏来当主人公也是无法成其为故事的。这不是说不能让光源氏变成鬼魂，但至少不宜把男子与年老体衰联系起来。假如故事里是个老大爷因容貌苍老悲伤至极而变成鬼魂，四处游荡未能成

佛，那它的阅读效果就很不一样了。那样的故事倒更应该属于喜剧的范畴。女人虽然心胸不广，但生活却是波澜不断的。

听说三好达治<sup>[4]</sup>这样评论我：“坂口给人的感觉就像一座漂亮的建筑，可是进去一看，连榻榻米也没铺。”听到这近来出了名的评论，我也笑了。真的像是在一间寺庙正殿大的空房子里却找不着一片草席。一生漫无目的，每天无所事事，宝贵的每个小时就这么不经意地迎来送走。就是有人突然穿着鞋破门而入又夺门而出，我也发不出一句牢骚，因为没划分过哪里算室内，哪里都没放着“请脱鞋”的告示牌。

我也许到了七十岁也仍然是青春，可也没实际经历过哀叹年老力衰、情愿成鬼的生活。对我这样的人来说，青春绝不意味着美丽，也不是什么特别的东西。倘若如此，青春是什么呢？青春只是使我活着的力量，是各种愚蠢但又一直多少支撑着我生命燃烧的东西，一切支撑着我生命的事物都是我青春经历的对象，这就是我的青春。

要说愚蠢，我总是很愚蠢，以前也愚蠢，所以我的生活方式中如果只有一个信条与别人相同，那就是“不能后悔”。不是说干了漂亮事所以不后悔，而是说自己虽然愚蠢，但即使后悔也无济于事，所以不能后悔。这不过是蠢货的祈祷般的热情。牧野信一住在鱼篮坂上的时候，书房里贴着一张条子，写着“我于事不后悔”，那是菊池宽的手书。后来听说这原本是宫本武藏说的话。这堂堂正正的宣告令我感到：宫本武藏的“不能后悔”与我的相差甚远。听说《叶隐论语》<sup>[5]</sup>中训诫道：“无论何种坏事，既然自己做了，就要给它找个好名声遮盖过去。”然而我不想如此冠冕堂皇地顽固坚持利己主义，我无法不多为别人着想，无法不经常感叹自己的弱点。看到这种《叶隐论语》式的高人，我是会立刻想跟他吵一架的。

说来，我说的“不后悔”无非是死心断念的意思，哪怕因为干了坏事而不得好死或坠入地狱都不后悔，因为我已经竭尽全力努力过了。这与宫本武藏毅然宣称的“我于事不后悔”颇不相同，他对“事”总是保持着清晰的认识。不过，说是说“我于事不后悔”，但宫本武藏是不得已编出这种话来的，这家伙平时后悔过多少次了？在这句话的背后，我仿佛听到了他诅咒般的后悔。

我绝不想炫耀自己的愚蠢，但既然我的生命在它那里燃烧，既然我倚靠着它这么活在世上，那么在我的生活中便无法无视它。尽管我的青春中没有“失去的美好”，只有“永远不会失去的愚蠢”，我还是忍不住要谈谈我的青春。就是说，我的青春论同时也是沦落论。这一点想必你们读了以后就会明白的。

## 二 关于沦落

日本人有顽固的小官吏劣根性，一旦让谁当官掌权，此人顿时就会仗势妄为得忘乎所以。坊间评论如此众口一词，是因为最近果蔬店和鱼店里都发生了这样的事。而我这个从不去果蔬店和鱼店的人，也在别的经历中对此深有同感。

爹妈带着孩子乘上地铁或是青年陪着老太太进了车厢，就会有人给孩子或老太太让座。没过多久，旁边的座位空出来时，尽管刚才给孩子和老太太让座的人还在站着，孩子的爹妈和陪老太太的青年却自己坐下，或招呼自己的同伴来坐。这种场景屡见不鲜，却没看到过他们请刚才的让座者坐下的。

就是说，这号人利用别人对孩子和老太太的同情，自己也毫无道理地沾得了好处。这种家伙当了官定会得志便猖狂，为了利益将权力利用



得淋漓尽致。

我有个很厉害的毛病，只要看到有老太太步履蹒跚地乘进地铁，便觉得不让位子过意不去。然而，随随便便地让位子，又会因为忽然看到那种趁机占便宜的讨厌场面而心中不快。话虽这么说，不让位子的话我心情也不好。所以，最好不跟这种趁机占便宜的家伙发生关系，只要车厢不是空空荡荡的，我便不会去坐。尽管这样有点累，但不用跟那些讨厌的家伙发生关系还算挺自在的。

去年新年前的一天，我在涩谷下了国营火车后坐上公共汽车。车上挤得我直喘气，身旁站着个身穿学习院 [\[6\]](#) 校服的十来岁小学男生。我见自己跟前的位子空了，就招呼身旁这男孩去坐。可这男孩只对我谢了谢，并未去坐。接着又有位子空了出来，男孩还是像刚才一样没去坐。他夹在乘客中任人推来搡去，却对自己面前的空位一眼都没瞥过。

我对这个男孩良好的教养心悦诚服。男孩恪守信念的定力堪称完美，与宫本武藏相比也毫不逊色。虽然可能并不是学习院的学生都像他这样，但我至少深深感受到了他们良好的教养。

如此良好的教养未必与门第的荣誉和财富有关，但我觉得，如果有了名门、富豪之类无须怕三怕四的背景，即使是普通人，自然也会很容易保持这种定力的。

就算名门子弟往往生来具有这种良好的教养，但名流阶层的成人世界和孩童世界中表现出来的教养都绝非总是如此。成人世界里的所谓“贵族性格”仅仅表现在他们悠然的态度和坚定的外表，这种外表与精神并无任何联系，真正的贵族精神是在另外的地方自然而然体现出来的。教养良好的人只是在与别人的一般接触中显得很懂礼仪，一旦涉及

实际利害关系的时候，他们能牺牲自己的利益吗？能甘愿为别人让座吗？也许反倒可以说，他们更容易形成伤害他人也无所谓的内在性格。

想来，在成人的世界里，将牺牲、谦让、同情不是作为礼仪而是作为生活态度进行培育的，则是沦落世界。在沦落世界中，人们知道伤害他人是犯罪，会怜悯、同情他人的窘迫，懂得实际的救助方法并付诸行动，而不只是停留在口头上。他们始终以“仁义”约束自己的行动，不会背叛别人的信任。

然而，他们讲究仁义也只是在自己同类人之间。一旦跨出他们的世界，即一旦接触到不属于沦落世界的人，他们未必会恪守仁义。因为沦落之人大多有性格缺陷，又多少有些恶习。为了保护自己，他们也会保护同伴，维护他们的秩序，但不认为必须维护外部的秩序。大多数时候，他们的秩序与一般家庭的不同，所以尽管本无他意，却也会与人龃龉不合。

有道是“乞食三日能果腹，从此不思种禾黍”，假如改得掉独立不羁的个性，就没有比沦落世界更容易苟且度日的地方了。可以说，它就像个不用衣服住房、遍地野生食物的南方岛屿。所以，我切齿痛恨并诅咒这个沦落世界，要是失去独立不羁的灵魂，我这样的人不过是一团肉渣，我的灵魂绝不想待在这里。但是，为什么我的灵魂又会对这个世界感到安逸，觉得它是心灵家园呢？

今年夏天我回到新潟，时隔二十来年又看到了白山女神的祭典。虽然已没有以前热闹，但还有个松下马戏团在演出。在马戏节目中，我原来最喜欢看的就是从秋千飞跃到另一个秋千上去的空中飞人节目。也许是松下马戏团的主要演员都应征入伍了吧，除了班主以外没有大人，节目演得非常差劲，有一半左右的演员飞跃失败掉了下来。后来又

看了新发田杂技团的演出，他们演的这个节目中，除了小丑之外，一个人都没掉下来。这是因为乍看上去好像当中那个秋千最重要，其实两旁的秋千才需要最熟练的人来指挥，是他们在估算出发的节奏。新发田马戏团演出时正中的秋千上是个女子，两旁的秋千上站着两个老演员，所以演出得有条不紊。而松下马戏团待在正中秋千上的是个老手，两旁的净是孩子，没有人指挥。

掉下来了，掉下来了，然后再爬上去……这些刚上场时并不起眼的少男少女不停地掉下来又爬上去，他们瞪大眼睛朝上爬时充满决心的气概，看得我眼泪都出来了。这完全是殊死搏斗的气概。除了班主之外，比较老练的要算一个快二十岁的青年。那青年看上去有点猥琐，并不讨人喜欢，可是在高难度的压轴节目中失手掉下来时，只见他咬紧牙关，猛地睁大眼睛，不顾一切地重新绑紧耳包带，抓着绳索重新向上爬去。这时那流里流气的感觉消失不见了，转而有了一种专注的、殊死拼搏的庄严气魄。我被他的美打动了。

我曾经受真杉静枝 [\[7\]](#) 之邀，去帝国剧场看过一次歌舞表演。与台上的女演员比起来，在她们当中一起跳舞的那个男演员奇傻无比，看上去弱智至极，以致我在这样的同性面前都感到有些沮丧。真杉也朝我小声嘟哝道：“为什么歌舞表演中的男人看上去都那么傻？”我原来以为，男人眼中傻乎乎的东西，女人大概感觉会不一样，可是听了真杉这话才感到，原来女人的看法也一样啊。

可是，我也看到过一次例外。

那是1937或1938年在京都的时候。由于京都夏天很热，我每天都会花十钱买票到新闻电影院里去，待在那儿的休息室里看一整天书。因为新闻电影院附属溜冰场，非常凉快。那时我对工作失去信心，不知多

少次打算不活了。新京极有处歌舞表演场，叫京都磨坊，我人经常到那儿去。没错，就是人到那儿去而已，演出一点也不好看。我说的那一次例外不是在京都磨坊看到的。

我走进一家比京都磨坊上档次的电影院，偶然碰到那里在加演节目——歌舞表演。因为这家电影院很小，所以歌舞表演的阵容也不大，只有七八名女演员和一名男演员。然而这唯一男演员的表演使我以前领教过的所有男演员都不值一提了，他一出场便夺走了女演员们的风头。我不由得想起了以前那些只会敲敲木鱼唱唱化缘俗谣的男演员，然而眼前这个男子汉的堂堂气势却统治了整个舞台。他不仅长得异常魁梧，而且俨然成了满台女演员的支撑，她们蝴蝶般围在他周围安然飞舞，让人看得赏心悦目。真没想到在歌舞表演中能看到的男子能表现出如此坚实可靠的气势。

这种印象随着时间在我脑海中不断升华，他的形象竟变得高大无比，其他男歌舞演员在我眼中愈加显得蠢不可及。我觉得他那样的演员不可能不被招到浅草来演出。我很想再看一遍，可不巧的是已经不记得他的名字了。如果看到他演出，我应该能认得出来。所以，后来每次在浅草或新宿看歌舞，我都找过他，可再也没有遇到过。

今年春天，我在浅草一家叫作染太郎的馆子里跟淀桥太郎 [8] 聊了一次。这家染太郎是卖什锦煎饼的，店里卖的什锦煎饼跟烟花巷中卖给小雏妓的不一样。除了炸牛肉、炸虾不太做，其他食材无论菜肉蛋卷、牛排、鱼、蔬菜还是另外什么，他们都可以煎给客人做下酒菜。最近我们这伙同仁，就是《现代文学》的一帮哥们要是一说开个什么会，那多半就会来这家馆子。这儿是我们非常喜欢的馆子，除了我们之外，这里也是那些搞歌舞的人每晚喝一杯的地方。因为这个缘故，我才会经常跟

淀桥太郎碰头聊天。那一天，我们谈到了京都磨坊。虽然我觉得自己没头没脑地这么问，他肯定也不清楚，但还是问了问他是否知道那家电影院加演节目中男演员的名字。令我大为意外的是，淀桥太郎稍微想了一会，就极为肯定地回答说：“那是森信。”他告诉我，当时在京都的电影院加演节目中出台的男演员除了森信之外没有别人，他说的电影院地址和上场演员人数都跟我记得的一样，所以不会有错。旁边几个搞歌舞的人也证明他说的没错。那个人的艺名其实叫森川信，森信是绰号。他不过是常年四处巡演的艺人之一，又是几年前在京都的电影院演出的，淀桥太郎竟然能如此准确地说出来，我不禁大吃了一惊。

与梅若万三郎和菊五郎<sup>[9]</sup>的表演相比，我更喜欢看马戏或歌舞，就像比起品尝第一流的菜肴，我更愿意喝酒一样——不过我不喜欢酒的气味，在还没因为喝醉而闻不出酒味之前，我都是屏住呼吸硬喝下去的。

也许有人会说艺术是一种魔术，但我有点不同看法。一个年轻人相对而坐时令人觉得流里流气，恨不得揍他一顿，然而他在马戏中一爬上秋千就变得判若两人，观众都被他那庄严的决死气魄打动了。这是魔术般的现实，是奇迹，而且这种奇迹极为普通、自然，总是存在于我们的现实生活之中，它绝不是什么超现实的东西。歌舞表演中的弱智男演员让人看了不敢恭维，而看到森川信那堂堂男子汉气势和女演员围绕他展示的演艺，即便女演员长得不美或舞技不精，观众也丝毫不会在意。美妙的娱乐会令我们愉悦。这也是一个奇迹，但这种奇迹从不会出现在脱离现实的地方，它不是艺术的奇迹，它是现实的奇迹，是肉体的奇迹。酒对于我来说，也是一种奇迹。

我喜欢围棋，但一点也不喜欢赌钱，还憎恶、鄙视赌钱的人。赌博

这种事大抵是请老天爷来掌管运气，终极意义就在于孤注一掷。掷骰子和转轮盘是真正的赌博，而围棋那种智慧型比赛，胜负本身就是兴趣所在，从其性质来说不应用于赌钱。假如孤注一掷听命于天就能有金钱滚进口袋来，那自然是喜从天降，但如果用长时间绞尽脑汁的围棋比赛来赌钱，那就成了一种肮脏的互斗，将我最不想看到的人性的丑陋暴露无遗，所以我很讨厌赌棋，无法这样赌输赢，也不想这样去赢。我敢断言，那种想通过智慧型比赛去赌钱的人是品德最低劣的恶棍。

然而，赌场里转轮盘那样的东西，不需要一丝智慧，却也无法作弊。这种东西也是现实中的一个奇迹。有的人不是在转盘上赌金钱，而是赌沮丧还是欢乐、死亡还是生存、走投无路还是柳暗花明，让一切都听天由命。在赌场里，只会裁决自己，不会出现其他任何牺牲者和被害人。理智的狂风已经停歇，没有比赌场更适合自我裁决的地方了。

我说过自己的青春是沦落。然而，正如我刚才说的那样，沦落是在现实中追寻奇迹。这个世界与家庭永远互不相容。毁灭？倘若不毁灭的话？——啊，除了毁灭，还能怎么样呢！即使能怎么样，恐怕也不会尽如人意。

今年春天，平野谦 [\[10\]](#) 那个爱妻家望着我这个单身汉，嗤嗤笑着说：“听说敢死队员都只找单身汉，有妇之夫是干不了的。”我猜这是平野谦的失言，如果是写作的话，在做出这种随意的断言之前，他肯定会考虑再三。照他这么说，老婆简直就像特别的魔女。这么说太轻巧了吧？那普通女人和女朋友算什么呢？老婆暂且不说，那些有情男子要是离开女人还能活得下去吗？

话虽如此，但我又想了想，觉得这其实不是平野的失言。这个简单而奇怪的真理在实际中可能存在。妻子、家庭本身并不具有这种魔力，



然而在一个如此理解妻子和家庭的环境中，存在着认为这种观点也是真理的实际力量。正是由于存在这种观点和这种思维方式，才出现了平野谦说的上述规定。真理的一面确实如此。

实际上，我国对已婚者和独身者区分得非常清楚。我认为，这种区分绝非源于战争爆发后的鼓励生育政策，而是源于更具民族性的极为独特的观点。这种观点认为独身者尚不成熟。从有男有女这一人类本来的实际生活形态来看，独身者或许确实尚未具备成熟的形态。譬如平野谦那样的人就主张，这二者甚至在思想、人生观上或许完全不同。世风如此，不仅世间俗人，就连平野谦那样的思想家也认为这种观点理所当然毫不奇怪。

我绝不是想完全否定这种观点，反而觉得它具有很独特的国民性。

想想看吧，讨论产生于这种民族肉体的思想是不是真理，实际上是徒劳无功的，因为现实中我们周围的人都在这么想，都在这么生活，或者说都在一边这么生活一边这么想。他们在现实生活中是这么想的，现实生活也是按照他们的想法进行的。这样就不会产生矛盾。即便是我，设想自己假如能够在家庭这个环境中安睡，那该多幸福啊。芥川龙之介在《河童》或是哪篇小说中写到过，隔壁太太做的炸肉饼看上去很清爽。我对此颇有同感。

然而，思考人性的孤独时，老婆的炸肉饼无论多么清爽，也无法治愈灵魂的孤独。世上最可憎的魔鬼非孤独莫属，如此绝对而难以撼动的东西实为少见。我倾尽全力诅咒孤独。而由于我倾尽了全力，拯救我、抚慰我的也只有孤独。这个孤独怎么会只属于孤独者呢？总是与灵魂相伴的，只有孤独。



能知道灵魂孤独的人是幸福的吧？这一点是不是写在《圣经》里了？也许已经写了。不过我觉得，还是不知道灵魂孤独的人幸福，还是满意地吃完老婆做的炸肉饼后安然入睡、最终死掉的人幸福。今年夏天回到新潟，我跟许多可爱的侄甥女成了朋友，她们缠着要我念自己写的小说，弄得我难以招架。我写小说是希望自己的作品多少对别人有点用处，但那只能给有心病的人当安眠药，对心里没病的人来说，那只会是毒药。我期盼着平凡、微不足道的幸福——但愿那些侄甥女不用我开的“安眠药方”也能睡得很香。

几年前，我有个二十来岁的侄女死了。这姑娘八岁时得了结核性关节炎，冬天还可以，到了夏天就会恶化。所以天气一变暖，她就会到东京我家里来休养，每月一次去医院换石膏绷带。到了得去换石膏绷带时，家中满屋的脓血臭味就会让人吃不消。听说她伤口在小肚子到大腿根那一片，上边开着十一个孔。

由于八岁起就卧病在床，发育不正常，所以到了十九岁时，她身心都还像只有十三四岁似的。感情都消失了，不论佳肴珍馐还是淡饭黄齑都无动于衷，也没有了喜怒哀乐，亲友来看望时也不见她脸上有笑容，人家告辞时她也不会说声再见，总是只抬起头来看一眼，那就是难得的问好和告别了。她变得不想说话，无论亲友多久没来探望，也丝毫不见她不悦。母亲要照顾幼小弟妹，很少能到东京来，可是来了她既不笑也不说欢迎，母亲走时她不说再见也不会难过，好像就算忽然想到什么事情都懒得说话了。然而有一次母亲早上回乡去后，到了傍晚吃饭时，她冷不丁嘟哝了一声：“已经到家了吧？”这让我重新感到她还是在思考的。《少女之友》《少女俱乐部》是她每天的必读物，不读的时候，就会瞪着两眼发呆。

尽管如此，她身体情况不错的时候，偶尔也会请人带她去东宝剧场看少女歌剧。如果找不着伴，她当然也不会想去，可当时正巧我家还住着另一个侄女，那个侄女肺病治愈后过着快活的学校生活，一有空就高高兴兴地去看少女歌剧。那个侄女拿少女歌剧杂志和明星照片来引诱她，她自然也动起看少女歌剧的念头来。不过，看完之后，她还是既不说好看，也不说不好看，仍然像往常一样不言不语毫无表情。那个得肺病的姑娘弯下身来逗她说：“嗨，你稍微笑一笑嘛！一次就行了，脸上高兴点嘛！你瞧，我要挠你痒痒啦！”她很嫌烦似的扭了扭脖子，但总算少有地有点兴奋，两个姑娘谈了一会儿。得关节炎的姑娘只说了三言两语，随后就沉默下来，再也不搭理人了。得肺病的姑娘本是个大大咧咧的开朗人，可是二十一岁那年却不知什么原因自杀了，是在北方老家跳进沼泽地里死掉的。自杀的消息传来时，得关节炎的姑娘也没有丝毫的吃惊，还是一句话也没问，一个字也没说。

后来，我读了正冈子规 [\[11\]](#) 的《仰卧漫录》。正冈子规的病看来与我这个侄女的一样，发病的部位也相同，都是腹部。那个年代看来还没有石膏，他每天都在换绷带。正冈子规写自己换绷带的时候“号泣又号泣”，我侄女尽管也曾喊过浑身疼痛，却一次也没有哭过。

正冈子规1902年3月10日上午十点在日记中写道：“今日始见腹部之孔，大惊。本以为所言之孔是小孔，谁知却是窟窿，伤心而泣。”当天下午一点又写道：“始终总觉得难受，哭泣。”正冈子规这个成人都忍不住哭了，而我侄女看到自己腹上十一个孔时，一点表情也没有，从来都不哭。正冈子规视吃饭为唯一乐趣，每天日记里都写着吃了什么、好吃与否，而我侄女无论吃什么都一言不发。在这二人各自的世界里，成人与孩子完完全全错位了，以致我读《仰卧漫录》时不知多少次放下书笑了起来。（走笔至此，我预感又会有人像涩川骁 [\[12\]](#) 那样斥责我“不慎

重”“令人极为不愉快”，那我干脆再可怜巴巴地加上一句“那是一种亲切的笑”如何？真麻烦啊。）

这件事我要说的就这些了，什么结论也没有。可既然什么结论也没有，为什么还要写出来呢？那是因为在劲头十足地写青春论（或曰沦落论）时，眼前忽然浮现出侄女的面容，简直就像是劈头浇下来一桶凉水。原来如此，这个侄女对什么青春、沦落全都是充耳不闻的。而就在我感到灰心气馁时，忽然又有意把它写下来，甚至觉得非写下来不可了。仅此而已。

我越来越追随不上诗歌世界的脚步了，我的生活和文学也全都变成了散文，只是一五一十地记录事实。问题出在我仅仅记述事实，已不堪在行文中写诗。

在京都的时候，有个在围棋会馆认识的特高科刑警很喜欢俳句。一天晚上，我们一起从四条车站乘上轻轨列车，在回家的路上聊起了俳句。他说自己喜欢高滨虚子 [\[13\]](#)，但不喜欢正冈子规，因为他“太过激烈”。

可是我一读《仰卧漫录》，才知道正冈子规“号泣又号泣”，发现腹部的孔后又哭了起来。他还在同一本日记中对俳句大发空洞的评论：“未懂俳句时，一直以为‘梅雨汇聚最上川，湍流疾’（松尾芭蕉 [\[14\]](#)）这首俳句气势宏大，信其为自古至今有数之佳句。今日偶然想起此句，仔细揣摩，方觉‘汇聚’一词虽然巧妙，却甚为无趣。与此相比，‘梅雨淫，面朝大河屋两间’（与谢芜村 [\[15\]](#)）之句则有长足进步。”正冈子规谈论的只是关于词句语感的一点感受，至于“应该吟唱什么？应该将

什么样的材料拿来作为诗的素材？”这些最重要的散文精神，他脑子中并没有思考。“号泣又号泣”的正冈子规虽然情绪激烈，但他写的俳句却平凡而不激烈。菱山修三 [\[16\]](#) 说自己讨厌“白描”诗人，因为他们写得太过激烈。他说的那种诗歌确实太过激烈，我可以认同菱山不喜欢它们的观点，但我也不能不被它们的激烈所吸引。

我很久以前看过菊五郎的舞蹈，非常欣赏，不过现在那种兴趣已经荡然无存。现在唯有马戏、歌舞表演、酒、轮盘赌这些现实与奇迹的合而为一和对肉体奇迹的追求成了我人生的价值。

正冈子规一直沉湎于单纯的词句语感，揣摩推敲俳句，但他的生活是“号泣又号泣”，无法纵情尽兴，想必他也不会憧憬现实的奇迹吧。然而我知道自己对词句的韵味已经意兴阑珊，但无法忘怀在现实中追寻奇迹的愚蠢快感——不仅无法忘怀，我还将它当成了生存的信条。

大井广介 [\[17\]](#) 说过：“我绝不死在榻榻米上。要么被汽车撞死，要么在路上突发脑溢血倒地而死，要么在战争中被子弹打死，反正只能这么死去。”虽然死在何处、如何死去同样都是死，但这种似乎被家庭生活抛弃的感觉绝不是愉快的。我虽然无法同化于家庭生活那种矫揉造作、相互束缚的虚伪，但有时却希望将自己束缚在这虚伪中安睡。

一辈子盲目地乱闯乱撞，不知何处是尽头，只有在哪里突然倒下，一切才总算结束。永远不会消失的青春，到了七十岁还在徘徊追寻现实的奇迹，这些我也觉得可恶讨厌。有些东西看似索然无味，其实却甘美无比；有些事情看似深不可测，其实却浅显易见。

司汤达记得自己年轻时遇到过一个叫梅茜尔德的女人，与其分别之后似乎再也没有见到过她。司汤达一直称她为“我永远的恋人”，他

说“有时一想到她，总是会感到幸福”，甚至煞有介事地宣称：“即使在尘世不能跟她在一起，但在上帝面前一定会得到允许的。”虽然不知道他说的是否是真心话，不过能满不在乎地说出这种甜言蜜语，其脸皮之厚想想还是挺有趣的。与其关系说不清是好是坏的梅里美也是个特别的作家，他一生几乎都在写同一个女人，而那只活在他笔下的女人实际生活中并不存在。先是在《高龙巴》里，后来在《嘉尔曼》里，这个女人就这么在他的作品中逐渐发育成长，还变为维纳斯女神，杀死了追求她的男人。

不单是梅里美和司汤达，无论哪个人都有个虚幻的恋人。这种人类精神中可悲的非现实性与现实的家庭生活、爱情生活之间存在着差异。虽然有人力图设法使这种差异合理化，但在理论上这是全无可能的，势必只可二者择一。

很早以前，我爱上了一个女人。在见不到她的日子里，要是收不到她的信，我夜里都睡不着觉。我知道除了自己之外她还有个恋人，而且相信她更喜欢那个人，所以我没有对她表明心迹。渐渐地，我跟她不再见面，又过了不久，我开始出没在沦落世界的新圈子里，完全变成了另一个人。我的脸皮没有司汤达那么厚，所以说老实话，这个女人已经从我的心里消失了。然而，分手后过了大概三年（其间我曾经跟别的女人一起生活），这个女人突然来找我，质问我为什么当初没对她说一声“我爱你”。她问这话时想必已经心乱如麻，外表却显得格外冷静沉着。她的话使我彻底乱了方寸，已经忘却的激情不知又从哪里涌上心来，我又想跟这个女人结婚了。之后一个多月，我们每隔三天见一次面，但跌进沦落世界的我已今非昔比，尽管会一下子冲动起来沉湎于激情中，但这个女人已经无法占领我的内心，无法让我产生当初那种痴情了。

她觉察到了这一点，主动结束了与我的关系，我觉得她这样做非常明智。她在信上写道：“我不会再来看你，因为见面只会让我痛苦。”收到这封信时，我也完全同感，于是回信说：“我想的跟你一样，我们别再见面了吧。”寄出信后，我甚至庆幸一段不足取的恋情到此告终，庆幸自己将以前的偶像彻底砸碎了。麻烦的是这个偶像粉碎了，另一个决不会毁坏的偶像却诞生了。不过，我没有胆量厚着脸皮去玩弄司汤达谈到梅茜尔德时的那种辞藻，过去的一切都成了云烟，我的生活又完全变成了司汤达墓志铭上写的那样：“生存、写作、恋爱”。可“恋爱”或许是画蛇添足，它是“生存”的同义词，不过，也是可以说“生存”是“恋爱”的同义词。

### 三 宫本武藏

忽然要谈宫本武藏的剑法，也许会有人因此吃惊生气。但我既没有胆量虚张声势，更丝毫不想欺骗读者。我有自己的性格与思考方式，如果不用这特别的思考方式，势必无法充分阐述自己的论点；倘若不谈及宫本武藏，也势必无法阐明我的青春论。这一点只能请读者理解。

太平洋战争爆发以来，“任人削皮我切肉，任人切肉我剁骨”<sup>[18]</sup> 这句古话经常被用来增强我们的信心。前几天读的注解本上说这句话是柳生派剑法的真谛，是真是假我无法保证，但不管怎么说，可以肯定这是某个流派的真谛。我接下来要讲的宫本武藏的比试，无一不准确地体现了这一真谛。

然而，“任人切肉我剁骨”这个剑术真谛与武士道未必相符。譬如“砍杀无备之敌非光明正大”“交战之前须堂堂通报姓名”等所谓的武士道形式便与剑术的真谛不符。如果断言剑术与武士道是不同的东西，那完全正确，武士道未必就是剑道。武士道规范的是关于君臣关系下所有



生活方式的伦理道德，这就是为什么它难以用一种剑术的标准来衡量。反之，如果用武士道来衡量剑术，主张“剑是守身之物”，断言村正 [19] 的剑是砍人的邪恶之剑，正宗 [20] 的剑才是守身的正义之剑，那这二者的不同之处就变得一目了然了。

据说剑术中没有什么所谓“守身”之术，没有什么所谓靠挡住敌人的剑而获胜的剑法。撇开双方实力悬殊的情况不说，如果武艺相当的二人对剑，谁抢得瞬间先机多刺一剑，谁就获胜。“任人切肉我剁骨”说的正是剑术的真谛，它是不拘流派的普遍真理。

武士本来腰间就一直插着长短两把刀，哪怕受到一点侮辱，也必会拔出刀来与人比个高下。很难预料武士会因什么偶发事件招人忌恨，而不得不在什么时候、什么情况下去出生入死。一旦双方拔剑相向，倘若不把对方刺倒，则自己必然被杀无疑。如此死去等于白死，所以当然无论如何必须取胜。我认为武士肯定必须始终保持孤注一掷的觉悟，而能够帮助他们应对这种局面的就是剑术。

然而，剑术本来宣称的“务必打败对手”的精神杀气太甚，如果直接将其作为处世信条，有扰乱社会秩序之忧，也不符合和平时期的日常心态。于是，剑术本来的首要精神出现了朝着错误方向弱化的趋势，高手们上了年纪锐气大减，纷纷隐匿于家，剑的用法也逐渐流于形式，本来寒光逼人的杀伐之剑摇身一变成了悟道修炼的工具。练武者本身变得在精神上难以承受剑术原本那种刚猛激烈的致命第一主义，他们当然希望变通得如此不痛不痒了。

不把对手打败，自己就会丧命。这无疑是决定生死的最后角逐，所以最好莫过于破釜沉舟，下定随时都能去死的决心。然而这样的觉悟嘴上说说容易，如果不是高手却是休想做到的。



前几天我读胜海舟 [\[21\]](#) 的传记，发现其父胜梦醉是一位离奇古怪的先生。胜梦醉是个懂武艺的落魄武士，一生品行不端，曾为不良少年、不良青年，最后成了不良老年。不过他并不煞有介事地自称高手，只说自己会使剑。到了老年回顾自己一生，自感这辈子活得太不像话，动了写本自传让子子孙孙引以为戒的念头，于是为世人留下了《梦醉独言》这本珍贵的书。

由于是浪荡一生的剑士，胜梦醉先生几乎不懂该如何写文章。知道他是怎么学习写字的吗？二十一二岁时，有一天，他由于生活品行太过低劣被关进了禁闭室。当天晚上，他迅速拆开一扇格子窗，随时都能逃得出去。这时他忽然想道：我既然干尽坏事而被关进这禁闭室里来，那就暂且在这里待一阵子看看吧。于是，他在禁闭室里待了两年，在这期间学会了识文写字。

那样学的东西毕竟不多，除了实用文句之外，他并不懂如何润饰文章。他写的自传也完全没有书面语，里面净是“干俺这档子傻事就没治啦”之类的日常口语。

我只读了《胜海舟传》中引用的《梦醉独言》，并没看过它的原书。可我怎么都想读读它的全文，所以写信向所有了解幕府末期情况的朋友打听，但他们竟然没有一个人读过《梦醉独言》。尽管我因此只读了《胜海舟传》中引用的一部分，但已经觉得它是一份十分惊人的文献了。

在这本自传的字里行间，有样东西释放着游移不定、难以捉摸的妖气，那就是“随时都能去死”的、坚定无畏的精神。虽然我想多少引用几句给各位读者看看，但遗憾的是我的《胜海舟传》不知忘在哪里找不着了。只要引用一页，想必你们立刻就会认同这是一篇难以想象的出色文

章，尽管它里面只是淡淡地写了自己一生放荡不羁的经历。

他的儿子胜海舟身上也流着无赖恶棍的血，不，应该说接受了随时都能去死的精神遗传。然而这位父亲品行不端又悠然自在，具有艺术性的稳定感，构成了一种奇特的完美。“随时都能去死”尽管说起来简单，但现实是，在漫长的一个世纪中也仅有寥寥数人能够保持这样的觉悟。

练武之人勤勉修炼中时刻不忘自己会置身于刀林戟雨中，所以他们似乎理当牢记“随时都能去死”，然而实际却绝非如此。从根本上说，“随时都能去死”与白刃搏杀并非直接相关，它是在更为深远广大的人格层次上形成的，这是一种国君应有的品格、一种革新的大事业家应有的品格。胜梦醉先生不得不说是个不可思议的例外，他秉持那罕有的“随时都能去死”的大彻大悟，镇定自若地走完了其无赖恶棍的一生。他只完成了一项伟业，就是作为父亲创造出了胜海舟这件作品。

与胜梦醉的觉悟相比，宫本武藏就是个平庸的蠢材。如果将宫本武藏六十岁时写的《五轮书》与《梦醉独言》相比，则品位高下立见。

《五轮书》有的是道家的高尚，《梦醉独言》有的是戏作者的低微。但在文章的个性精神深度上，二者是无法相比的，因为《梦醉独言》有着只有顶级艺术家才能达到的精神高度与个性深度。

然而，晚年参透世事的宫本武藏早年可谓年轻气盛，是一个少见的剑术高手。

宫本武藏晚年在细川忠利 [\[22\]](#) 家时，有一天主君问他：“我家臣中有你看得上的掌握剑术真谛的人吗？”宫本武藏回答说：“只有一人。”他推荐的这个人都是都甲太兵卫。可都甲太兵卫是个剑术低劣得出了名的平

庸人物，其他方面也一无可取。主君一听大为吃惊，问他此人有何出众之处。宫本武藏答道：“这问问他本人平日在想什么就知道了。”于是，主君便将都甲太兵卫召来问话。

都甲太兵卫沉默了一会答道：“我不觉得自己有入得宫本先生法眼的超群之处。您问我平日在想什么，其实我想的只有一件事，说出来其实很荒唐。本来我的剑术就很低劣，生来胆子又小，一想到说不定哪天与人刀枪相见命归黄泉，就会担心得晚上睡不着觉。可是既然没有剑术才能，无法指望依靠剑来安身立命，就使得我最终确信，只有做好被人杀死的思想准备才能保住性命。于是晚上睡觉时，我便将剑悬在头的上方，想方设法使自己不再惧怕刀剑。这样一来，最近我总算想明白了，什么时候被杀死都没关系，因此晚上也睡得安稳了。这就是我平日在想的事。”听他说到这里，侍候在旁的宫本武藏补充道：“这就是习武之人的真谛。”

都甲太兵卫后来被重用为驻江户的家老 [\[23\]](#)，做出了出人意料的功绩。那时正在建造大名宅邸，房子已经造好，庭院尚未完工。一天，主君在城楼上与另一个大名聊天时想逞威风，随口说庭院一个晚上便可造好。那大名抓住小辫子便不放手，哪管别人有多辛劳：

“那就请今天一个晚上把庭院造出来给我看看。”

“行啊，肯定造得好。”

主君说完后，脸色苍白地回到宅邸，立刻把都甲太兵卫找来。

“你务必今天一晚上把庭院造好。”

“没问题。”都甲太兵卫毫不含糊地保证道。

几千民夫整整一夜进进出出，到了翌日早晨，一片苍郁的树林豁然出现在眼前。不过，这片林子只可维持三天，因为没有一棵树是生了根的。这就是宫本武藏高足的本事。都甲太兵卫的后人听说现在还居住在熊本。

传说宫本武藏有一部书叫作《十智》，里面有对“变”的讲述。书中写着：有智者会从一向二变化，而无智者认定一永远是一，所以如果有智者从一向二变化，无智者便会怒斥他不老实，违反约定。然而，兵法的真谛之一，就是随机应变。

宫本武藏是个将生死系于剑的人，他深知对手对取胜之法或许比自己钻研得更勤奋，在剑术上有优势，所以他始终在琢磨如何才能战胜对手。

宫本武藏将都甲太兵卫“什么时候被杀死都没关系”的觉悟称为剑法的真谛，但他自己的路数却全然不一样。他是个特别敏锐的人，比都甲太兵卫具有更多凡夫俗子的弱点。由于怎么也下不了视死如归的决心，所以才能创造出自己独特的剑法，也就是凡夫俗子的剑法。他的剑法研究的是没有必死决心的凡夫俗子该如何战胜敌人。

松平出云守 [\[24\]](#) 自己是柳生派的名家，所以家臣中高手很多。宫本武藏那天将在他面前与他家中的头号高手比武。

选出来的这位高手使棒，此时正手持八尺多长的八角棒等在院子里。宫本武藏手提木刀从屋子里出来时，对手正在出口那儿等他，当然还没做好比武的准备。

眼见对手毫无防备，宫本武藏没等下完阶梯，就猛然向对手脸部砍去。进攻前不打招呼是有违常规的，对手顿时大怒。他正要举棒相迎，

宫本武藏的两把刀已经接连不断地砍在他手臂上，接着又劈头将他砍倒在地。

按照宫本武藏的观点，比试场上是不容忘记防备的。任何手段但用无妨，因为剑术追求的就是抓住敌人漏洞，就是战胜敌人。为了胜利，任何能够利用的事物都要利用，并非只有刀剑才是武器。无论心理素质、麻痹疏忽还是其他任何弱点，利用一切能够利用的事物去取得胜利，这就是宫本武藏研究出的剑术。

我日前读了吉田精显写的文章《宫本武藏的战法》，文章写得很有趣，令人眼前一亮。据说吉田是武德会 [\[25\]](#) 的教师，本人是二刀流的高手。这篇武术专家执笔讲述宫本武藏比试的文章甚为独特，其光怪陆离的个性描写比小说还要精彩。以下我就说一些吉田描述的宫本武藏的战术。因为是我的理解，如有偏差也难免。

与吉冈清十郎比试是在宫本武藏二十一岁那年秋天。此前其父宫本无二斋战胜了吉冈宪法，而宫本武藏本来就不服自己父亲的武艺，他要试试自己的剑法，因而首先必须战胜父亲打败过的吉冈派高手。

宫本武藏来到约定的比武场时迟到了。等累了的吉冈清十郎一见宫本武藏，立刻拔刀出鞘。可是宫本武藏右手提着木刀，看到敌人拔刀也没停下来摆好架势，仍然迈着不紧不慢的步子，以刚才的姿势提着木刀走上前来。就在吉冈清十郎吃惊地望着他这副毫无准备的样子时，宫本武藏突然加快脚步冲到了刺得到对手的地方。吉冈清十郎这才明白过来，不能再犹豫了！他立刻想要出击，可是宫本武藏的木刀在那一瞬间已抢先朝上刺了过来。“原来你想封喉！”就在吉冈清十郎要闪开的当

口，宫本武藏没刺他喉咙，而是高高抡起刀来将他劈倒在地。吉冈清十郎没有死，但是成了残废。

吉冈清十郎的弟弟吉冈传七郎为了给哥哥报仇，提出与宫本武藏比武。据说吉冈传七郎力大无比，武艺在哥哥之上。宫本武藏去比武时又比约定时间晚了。他心想对方这次比武为的是复仇，一定会以真刀相见，所以没带木刀。可是到了一看大为吃惊，只见吉冈传七郎拿的是把五尺木刀。他远远望见宫本武藏，已经摆好了架势。宫本武藏稍一踌躇，立即下定决心，刀也没拔出来，依然迈着像刚才一样的步子，赤手空拳地走上前去。吉冈传七郎虽然已经摆好架势不敢大意，但由于一心想着对手何时会把真刀拔出来，等回过神来时，宫本武藏已经走到他那把五尺长刀能砍到的近处了。如果宫本武藏此时拔刀，或许会先被对方砍倒，可是他却突然猛扑上去，一把夺过吉冈传七郎的木刀，随即手起刀落，杀死了吉冈传七郎。

吉冈派一百多个门人与吉冈清十郎的独生子吉冈又七郎聚在一起，要求与宫本武藏决斗。得知对方人多势众，这次宫本武藏比约定时间早得多就到了比武场，在一棵树后躲了起来。不久，吉冈派的人来了，听到他们在埋怨：“宫本武藏又要迟到了吧？”宫本武藏拔出长短两把刀，冷不防从树后冲出，一刀砍下吉冈又七郎的首级，砍了就跑，边跑边砍。战斗结束时，宫本武藏忽然注意到，自己袖子上扎着一支箭，好在身上没受一处伤。

宫本武藏曾经与一个使链锤镰的高人比过武，此人名叫穴户梅轩。链锤镰这种兵器上的镰刀大约刃长一尺三寸，柄长一尺二寸左右，柄上连着链条，链条头上拴着铁砣。使用时左手持镰刀，右手握住链条中间，用右手甩动铁砣。讲谈 [\[26\]](#) 中说是交替使用镰刀和铁砣来攻击敌



人，但这是不可能的。虽然离得远时无法判断铁砣什么时候会飞过来，但镰刀不到很近的地方起不了作用，所以离得远时只需注意铁砣就够了。据说使链锤镰不可忘记的是链条的用法，因为一拉就会变成一根直棍，所以可以用它来挡住或拨开长刀。讲谈中还说，最好能让链条绕在对手长刀上，这样使用链锤镰的人就能稳稳地将对手一点一点拉过来。可是据说没有哪个笨蛋会这么使用链锤镰，因为在链条头上的铁砣绕住对手长刀的瞬间，镰刀已经紧跟着劈上去了。

穴户梅轩看到宫本武藏，就甩动起铁砣来。宫本武藏在五六十步远处拔出长刀提在右手，看穴户甩了一会铁砣后，又将右手上的长刀换到左手，然后用右手拔出短刀。诸位读者请注意：宫本武藏并不是左撇子（看他的画像便可明白），往常他必定是右手长刀左手短刀的，但此时却反了过来。只见他先将左右两手一齐举过头顶，然后按照铁砣甩动的节奏开始转动右手的短刀，合着转动的节奏一步步靠近。

穴户梅轩慌了。要是用铁砣去打宫本武藏的脸，就会受到同样节奏转动的短刀阻碍。而铁砣要是绕在那讨厌的短刀上，他左手可怕的长刀正等在那儿呢。穴户梅轩无可奈何地一步步后退，宫本武藏则一步步逼了上来。就在一个链条甩向下方的瞬间，宫本武藏的短刀突然脱手向穴户梅轩的胸口飞来。就在他慌得连铁砣的甩动也乱套了的时候，宫本武藏左手的长刀刺向了他的胸口。穴户梅轩勉强闪开身子，却紧接着被劈头一刀砍倒在地。这次比武穴户梅轩的门徒都在场观看，见师傅被杀顿时就要闹将起来。可是宫本武藏早已重新拿定双刀，朝着他们中间杀了过去。

剑法没有固定套路，这就是宫本武藏的观点。他认为剑法应根据不同对手随时变化，所以他一直批评拘泥于形式的柳生派。柳生派用的长刀大大小小的有六十二种之多，要求门人预先学习用来分别应对不同情况



的所有各种长刀。宫本武藏对这一点持否定意见，他抨击这种形式主义，认为变化是无限的，无论记住多少种套路也没有用，只有能够适应所有变化的基本要点才是最重要的。

与此相似的见解上的差异，在佐佐木小次郎与宫本武藏之间也看得出来。

佐佐木小次郎原来是富田势源的得意门生，其他门生无人可及。他战胜富田势源的弟弟次郎左卫门后信心大增，创立了自己的“岩派”。富田派原本就是崇尚敏捷快速的流派，所以佐佐木小次郎的剑法也注重速度，据说他曾通过砍杀桥下飞过的燕子来练习快速出剑。他考虑的是相对速度。按照他的见解，如要砍杀燕子，可以趁燕子躲过第一剑后转身的时候动手，那时只要出剑比燕子转身的速度快就行了。

然而宫本武藏认为，相对速度有它本身的局限性。与预先准备好一种适应某种变化的套路一样，即使按照燕子的速度预先练就自己的速度，但遇到比燕子快的对手时就不起作用了，所以最重要的是对敌人速度的观察能力，关键在于练就能够适应任何速度的眼力。

佐佐木小次郎将通过砍燕子掌握的快剑命名为“斩虎剑”。凭借巡游各国比武保持不败的成绩，他被小仓藩的细川藩主迎为剑术教师，名声大振。当时宫本武藏还在京都，听到佐佐木小次郎如雷贯耳的名声后，便想与他的快剑决一高低。他有这种想法很自然，因为他觉得快剑不能体现剑法的本质意义。

他南下小仓，向细川藩主家提出比武申请，获准在船岛与佐佐木小次郎比武。宫本武藏本来被安排在家老长冈佐渡家住一夜，第二天早晨有小船送他去船岛，但他因为有自己的打算，所以偷偷住到搞货船运输

的小林太郎左卫门家去了。

第二天，当佐佐木小次郎已经到达船岛的消息传来时，他刚刚起床。吃完早饭，他向主人讨了一把船橹，又借来木匠工具，开始制作木刀。虽然传信的人好几次催他出发，但他听也不听，只顾精心地削那船橹，最终做出了一把四尺一寸八分长的木刀。

原来，佐佐木小次郎使的是一把人称“晾衣竿”的三尺几寸长的剑，那剑非常有名。宫本武藏虽然也带了一把三尺八分的长刀，但没有“晾衣竿”长。而且佐佐木小次郎擅长快剑，自己这把长刀劈下去的同时他就会反攻过来。这种反攻就是佐佐木小次郎独特的“斩虎剑”。对付“斩虎剑”，就要趁它尚未刺到自己时就改用单手持刀伸臂去砍，这是宫本武藏的战术，因此他才做了这把特殊的木刀。

宫本武藏到船岛时已经迟了三个小时。那里是个浅滩，所以宫本武藏先从船上跳到了水里。佐佐木小次郎已经等得不耐烦了，一见宫本武藏下船就生气地跑到了水边。

“你为什么迟到？害怕了吧？”

面对佐佐木小次郎的吼叫，宫本武藏并不回答，只是默不作声地望着他的脸。不出宫本武藏所料，佐佐木小次郎越来越愤怒。只见他拔出长剑就把剑鞘扔进海里，摆出了比武的架势。

“你输了。”宫本武藏平静地说道。

“怎么是我输了？”

“假如你打算赢的话，是不会把剑鞘扔到水里去的吧？”

我认为这堪称宫本武藏一生中说得最精彩的应答，不得不承认他是一个天才。不过他只是个后天努力型的天才。宫本武藏无畏地发展着自己的剑法，那因敌而变的剑法是凭他的个性才得以形成的。来到决战之地后还能条件反射似的利用对手将剑鞘扔进海里的行为，这或许是他的修炼、他的冷静使然，但我觉得他本来就是那样的人。不是因为他特别冷静，而是因为他是个死到临头也要拼死一搏的人。他的剑法就是充分发挥这种个性取得的成就。落水时也想抓住稻草活下去，山穷水尽时也会因地制宜利用所有可能求得一条活路，这就是他本来的个性，同时也是他的剑法。充分发挥个性并在此基础上进一步提高，从这一点来说，他的剑法可以说与他的艺术品是一样的。宫本武藏绘画和雕刻也很精巧，他说画道与剑道是相同的，我认为这话说得非常正确。

我觉得，宫本武藏在船岛的这番应答是他创作的一件非常危险但也因此而非常出色的艺术品。

他们真正比武时相当危险，宫本武藏是在千钧一发之际险胜的。

当时佐佐木小次郎勃然大怒，高高抡起长刀，那抡起的愤怒长刀是对宫本武藏这番话的回答。宫本武藏明白不能放过这个机会，因为如果给对手时间，这个高超的剑客会从这抡刀的架势中清醒过来。

宫本武藏飞速向前，两人间的距离已经近得惊人。佐佐木小次郎的刀劈了下来，然而，说起佐佐木小次郎的出手快，是他的反击比第一刀更可怕。但宫本武藏没有忘记停住脚步，在这千钧一发的关头，他避开刀尖，将前进时抡起的木刀用一只手伸出去劈头就是一刀。佐佐木小次郎倒在地上，但宫本武藏的扎头带也被切断，掉了下来。

佐佐木小次郎虽然倒下了，但还未丧失战斗力。宫本武藏一上前诱

战，他果然用长刀横扫过来。宫本武藏早有准备，轻巧地后退闪开，只有裙裤下摆被割下了三寸左右。就在这个瞬间，宫本武藏的木刀砍了下去，佐佐木小次郎胸口遭此一击，立刻口鼻出血死了。

宫本武藏虽然说都甲太兵卫“什么时候被杀死都没关系”的觉悟是剑法的真谛，但他自己的剑法却并未建筑在这种觉悟之上。其晚年所著《五轮书》之所以索然乏味，也是因为尽管明明存在这种差异，他的剑法不是立足于悟道而是立足于个性，但他在书中却一概从悟道的角度论述剑法。

宫本武藏的剑法不仅利用敌人的胆怯，甚至还利用自己的胆怯，把自己的胆怯反过来用作武器。落水的人也想抓住稻草——这种可怜的弱点甚至都被他反过来作为武器，利用起来战胜敌人。这就是他的剑法。

我认为这才是真正的剑术，因为如果输了自己就得死，所以无论如何都必须胜利，没有妥协的余地。在这种你死我活的场合，取得胜利活下来的人就有了一切，所以不管怎样都得取胜，无论如何都必须胜利。

然而非常遗憾的是，当时的社会容不得宫本武藏的剑法。形式主义的柳生派当时正值全盛时期，宫本武藏那样的胜负第一主义太过激烈，得不到广泛承认。

我觉得宫本武藏的剑法还可以说是个沦落世界。这并非因为它不被当时社会所容所以是个沦落世界，但大概可以说，它不被当时社会所容的原因之一正是由于它具有沦落的特点。

孤注一掷，不按既定套路出招，超水平发挥自己的实力来一决胜负，求的是最后活下来。在与吉冈传七郎的比武中，当他吃惊地看到对手拿着一把长木刀时，反而利用这一点想出了空手近前的方法。在跟佐

佐木小次郎的比武中，他没放过对手把剑鞘扔进海里的机会。在与松平出云守麾下高手的比武中，他一发现对手麻痹大意，就在打招呼之前将他打倒在地。

宫本武藏比赛之前总会做好细心准备。总是不会忘记或者拖延时间引对手烦躁，或者抢先前去准备，直面比赛对手时从不忘记掌握心理上的主动。他不会放弃坚定的信念，木刀都要自己来削；为了对付链锤镰，他能别出心裁设计出双刀并举的特殊战术。虽然他总会制订好缜密的计划，但临场遇到意外情况时更能抓住最后的机会。这种临场发挥尽管有非常深刻的意义，但却无法成为正统，所以他每一次比武都是在赌奇迹的出现。他或许确有周密的准备与足够的信心，然而赌博就是赌博，这是无法改变的。

“你（佐佐木小次郎）输了。”

宫本武藏依靠敏锐观察说出了这句话，但他赢得从容不迫吗？他只是在拼死一搏。那全神贯注的拼死一搏，不过是像落水者在不顾一切地期盼抓住稻草发生奇迹。这种下意识的极端策略没有任何从容可言，所以我说它是一种令人恐惧的美。之所以说它美，是因为这拼死一搏的策略是费尽心机、赌上毕生习得的技能后超常发挥出来的。他怎么也不想死，无论如何都想活下去。这种执着的念头将一切凶残凝聚在他的剑上，他只是想要利用一切可能利用的东西杀开一条血路。宫本武藏临到最后的决死场面时，下意识地将这种策略玩弄得淋漓尽致，贪生怕死这种难以救药的性格也被他反过来用作武器了。

然而对宫本武藏来说，是不在乎什么无赖做派的。当着松平出云守的面，他一发现对手麻痹大意就不打招呼地将其打倒。要说卑劣也确实卑劣，但这不能说是无赖做派，倒不如说是愣头愣脑土包子执意求胜的

鲁莽。总之他只是毫不掩饰地一心想要取胜，说到底也只是个剑士，与那种祸国殃民的无赖恶棍是毫不相干的。

他没有“随时都能去死”这种大丈夫的觉悟。正由于没有这种觉悟，他才能发明独特无比的剑法。但也由于这个缘故，除了剑术之外，他没有开拓其他事业的技能，生活的选择范围很小。都甲太兵卫当上家老之后，尚且展示了一夜造个庭院的惊人之举，而宫本武藏二十八岁就不再与人比武，轰轰烈烈的青春就此闭幕。后来，他只是个碌碌无为的剑士，自己发明的剑法不被世间所容也只能怨恨终生。他六十岁时虽然写了《五轮书》，但已经失去了那建立在个性之上的天才之剑的光彩。他没有直率阐述自己剑法的自信与能力，只能故弄玄虚、玩弄辞藻，煞有介事地将其书分为《地》《水》《火》《风》《空》五卷，落入了卖弄炫耀的俗套，反而暴露出了一知半解的本来面目。

剑术说到底是属于“青春”的，特别是宫本武藏的剑术，就是属于其青春本身的。从孤注一掷的绝对意义上来说，它是沦落的赌博之术、奇迹之术。宫本武藏自己并未意识到这一点，而是相信正统，在这个错误前提下，他的剑术本来就具有不为世间所容的特性。

宫本武藏二十八岁后不再比武。之前与人比过六十余次，一次也没有输过。要是这种比武频度能持续一生的话，那真不得不说他是无出其右的超人。不过，这种要求太过苛刻，他虽然血气方刚、注重名誉，但每次比武都如履薄冰；尽管每每准备得面面俱到，可是看到他全力以赴、拼死一搏的执念，我也无法不为之感到战栗，禁不住流下同情的泪水。然而，既然他已经一路走到这般地步，还不如终生与人比武决斗下去的好——即便后来失手死在谁的手下也没办法。我觉得，那样的话他倒是修得正果了，除此之外无以修得正果。宫本武藏锐气衰退之后写的《五轮书》真是差得不能再差了。

宫本武藏虽然在剑术最本质的意义上确立了自己的剑术，却由于过于注重剑术的固有精神反而不被世间所容，加之他自己未领悟到这一原委，以致在怨恨中终结了一生。他既是一个悲剧性人物，又令人感到漫画般的滑稽。他败在世间权势者的脚下，也败在柳生派权势者和更拙劣的所有武门权势者的脚下。如果他自己不想成为武门大佬的话，本是不会败在他们脚下的。

据说宫本武藏曾经在柳生兵库手下待过很长时间。柳生兵库被人称为柳生派第一高手，他认为宫本武藏剑术不凡，宫本武藏对他的剑术也评价甚高。二人每天饮酒下棋相谈甚欢，直至分手也未比过武。有人说这是由于他们二人心知肚明对方的修炼与自己旗鼓相当，所以没有比武。这解释虽然可以接受，但如果从宫本武藏的利害角度考虑，我却会竭力反对他这样做。如果不比武，就是宫本武藏输了，因为只有在比武中宫本武藏的剑法才存在，没有比武就不可能有宫本武藏这个人。对宫本武藏来说，比武就是他创作的艺术品，没有比武的话，他自己就不存在了。如果他学会老于世故，总是当谈笑中发现对方的修炼与自己在伯仲之间就一笑而别，那就根本不会有宫本武藏的作品。

一切为输赢而生，输赢贯穿始终，这样做是很艰辛的。我经常去看日本围棋院的升段公开赛，比赛一结束，对弈双方必定会复盘，“这个时候应该这样”“那个时候不如那样”地切磋棋艺。赢方谈笑风生，不停地排排棋子谈谈感想，那副高兴的样子就不用说了；输方却如同沉甸甸的石头棋子，好像有永远无法释然的怨恨。我下围棋输了的时候虽然会很惋惜，但与吃这行饭的人那懊悔不已的神情相比，性质上完全不一样。他们那是至关重要的比赛，输者有永远无法释然的表情当然也毫不足怪。这种表情决不会招人反感，因为高兴与沮丧一目了然，完全没有什么矫揉造作的假笑。



将棋棋手木村义雄被称为稀世名人。人还活着就获得这样的评价，大概在所有艺界都极为罕见。他实在是个全身心都扑在棋盘上的斗志非凡的人。其他棋手在斗志上全都远不及他，那些相扑力士的斗志也与他无法比。

可是木村义雄也不知输过多少次。与他相比，宫本武藏从事的行业至为凄惨，只要一输就没命了。佐佐木小次郎一生只输一次就丢了性命，宫本武藏好歹从未输过才得以寿终正寝。然而就连那些完全没有生命危险围棋、将棋棋手，一般也会到了五十来岁就说自己无法承受激烈的比赛，所以要求宫本武藏继续比武无疑有悖常理。虽然这种要求确实绝无实现的可能，但我还是认为，当宫本武藏从此不再比武的时候，他就已经死了，他的剑就已经输了。

宫本武藏之所以不再比武，不是因为他已经变得赢了也感受不到任何乐趣、意义而高兴不起来，不是因为对生活彻底感到厌倦，也不是因为什么魔鬼缠身般的空虚而洗手不干。这一点读读《五轮书》这部平庸的书就明白了。不过，他还是苟延残喘写下这部《五轮书》，并凭着这部书使其盛名流传至今。然而，这样的盛名到底算得上什么东西？

## 四 再谈我的青春

我说“沦落的青春”，也许会被人以为我的青春有自暴自弃或颓废主义的意思，但其实一点也没有。

就如前文中如实陈述的那样，我在自己生活中对青春并没有什么清晰的认识和歌颂，我这样的人一生都只是在暗夜中徘徊。可是，徘徊之中，我也有自己的一线光亮目标；渺茫之中，也有我摸索探寻的东西。

如果没有信念，活着就没有太大意义，这是再当然不过的了。可

是，信念这东西不是随随便便就能有的。要是有人问我“你的信念是什么”，我会一下子无言以对。如果人活着没有信念也相当幸福，不会不如意，那么信念这东西也许就只是傻瓜的玩具。

大概可以说，就如同有死才有生一样，信念实际上也始终贯穿在连接死亡的直线上，它也是一种沦落，也就是青春本身。

然而，盲目的信念无论多么强劲地始终贯穿着生与死，也不能说有多高尚，我反而对它那种歇斯底里的狂热感到污浊。

我非常喜欢天草四郎 [\[27\]](#) 这位日本前所未有的少年。为了将他的勃勃野心与美好夙愿写成小说，我已经努力了三年，并因此不得不阅读了大量天主教文献。我虽然看到的是日本无数殉教者怀着狂热信仰接连慷慨赴死，却不时感到那歇斯底里的徒劳说教令人不悦。

天主教有不准自杀的戒律，当时这种戒律实行颇严，堂·奥古斯丁·小西行长 [\[28\]](#) 就选择了非武士式的死，他没有自杀，而是被押到刑场斩首的。天主教还不承认拿起武器抵抗为殉道，为此，岛原之乱的三万七千名战死者并未被承认为殉道者。为了遵守这条规定，在遭到捕吏包围时，也有虔诚的天主教徒武士特意将佩刀与刀鞘一起摘下来扔到远处，然后束手就擒；还有些传教士明知死到临头，却为刽子手祈祷，感谢他让自己终于获得了为主殉道的光荣。当时，宣讲这些人殉道事迹的印刷品散发得很广，信徒们似乎都在学习天主教的死法。那时的教会领袖们真是患上了惊人的歇斯底里，简直是在鼓励处死信徒。无数天主教徒的殉道虽然多少掩盖了它凄惨的一面，但这种一味催人速死的歇斯底里有时也使我感到义愤填膺，无法不对其愚昧感到切齿痛恨。

对于生命当然也存在交易。生命的代价如果便宜得离谱，那么即便

是死于信念也是荒谬的。人们对十钱的茄子砍价时通常都心平气和，唯独在交易生命时会歇斯底里发作起来，随随便便地急于“破产”。这绝不是什么高尚之举。

宫本武藏在与吉冈门下一百余人血战的那天早晨，抢先赶往一乘寺垂枝松那里的比武场。经过八幡宫前时，他忽然感到非得祈愿胜利不可。正要在神前磕头，宫本武藏又打消了这个念头，因为心里涌上了一股必须靠自己力量取胜的勇猛斗志。

我觉得这个宫本武藏非常可爱，但也只觉得他这件事可爱，并不赞同将这与他的一生联系起来，并赋予多大的意义。不仅是宫本武藏，站在神灵面前时，试问有几个人能晏然自若？神社与寺院相当闲静，我时常去那种地方散步。虽然我并不信奉，可是正殿门前那种地方不管什么时候都会使我心神不定，产生不祈祷不行的苦恼。我真的变得老是只想磕头，觉得如此犹豫不决很不像话，心想这次干脆去磕个头吧。于是，我有一天横下心到土地庙去，好歹总算磕了个头，那瞬间却因为自己身体的笨拙僵硬吃了一惊。这一来我死心了：看来我这样的人不管心里起了多么苦恼的祈愿念头，那也只是心理的波动，实际上我的头是低不下来的。

那个自杀的牧野信一很时尚，最忌讳在人前显得自己土气，但他却无法路过神佛门前而不入。只有在这种时候，他才会毫不顾忌他人眼光，必定要奉上香资虔诚膜拜。我很羡慕他这种淳朴，却怎么也鼓不起勇气与他一起膜拜，只能在不远的地方踢着地上喂鸽的豆子等他。

几年前，菱山修三在临出国一个星期前忽然从楼梯上摔下来。由于大量吐血，他被诊断为将不久于世，我也以为他必死无疑。可是过了一年半左右，他却完全康复了。菱山认为，只要有决心将治病作为人生目

标，肺病一定治得好。就是说，其他的人生目标都要放弃，只为了治病而生活。他还说要绝对保持安静。

后来我搬到小田原的松林里去住，近邻都是肺病患者，真可怜啊。一看就知道，他们大部分人并没有决心放弃一切而以治病为自己的人生目标，或多或少总是无法摆脱正常人的生活，并没在正儿八经养病。一些人看上去比菱山病得还轻，但有的在埋头看书时或出外散步时就猝死了。这使我总算明白了：以治病为人生目的也是一件相当重大的事业，治疗肺病也必须有高度教养。

就连我这种生活空虚、每个小时都没有实在内容的人，也能强烈地体会到死亡很简单，生存却并非易事。尽管过着的是如此空虚无实的生活，也活得很费劲。我也想向神灵祈祷，也想一醉方休，也想忘掉一切，也想大声喊叫，也想肆意狂奔。活着，并不从容轻松。活着，已经是我生活的全部。

对这样的我来说，所谓青春，就是活着的同义语。它似乎与年龄无关，也没有终结。

我写小说，也是由于忍不住想创造某种超越自己的奇迹，除此之外没有什么了不得的动机。也许会招人嘲笑，但无奈实际情况就是如此。我的小说就是我沦落的象征，我唯一的热情就是将现实的自己与奇迹原原本本地合二为一。除此之外，我已经不知还有其他什么生活方式了。

这样子似乎显得极有自信，但其实这大概是最缺乏自信的生活方式。我一直在追求奇迹，但每次认识到实际状况便会灰心丧气。二者互为表里，最可悲的莫过于清楚知道自己的实际力量了。

然而，力量与生俱来，为此懊恼当然也是没用的，所以我能选择的

道路只有前进。

我有个朋友叫长岛萃，八年前神经错乱死了。他父亲叫长岛隆二，以前是有名的阴谋政治家。据说这位政治家经常教育孩子别干正经事，要当骗子，要干就去倒腾股票或写小说。

当年我把这些话告诉一个喜欢的女人时，她一听就惊愕地抬起头来问我：“小说家是骗子吗？”

我被问得哑口无言。或许我曾辩解说“小说家可不是在骗人”（具体记不清了），可是事到如今再想想，这些话真是太妙了，不愧是阴谋政治家说出来的。虽然他与我对“骗子”的语义理解也许不一样，但我现在认为写小说完全是骗子的工作。它挖得出金子来吗？挖得出镍来吗？它会不会只是一座什么也挖不出来的山？这些在实际挖出来看之前是无法预测的。这确实是在进行超出自己力量的赌博。就是从更一般的意义上说，我也仍然认为小说家是骗子，不是骗子也是赌棍，至少就我自己而言确实如此。

对于这样的我来说，无奈这辈子都是如此不堪的青春。虽然不得不承认我缺乏自信，不敢说对此不感到惭愧，但有时也会感到骄傲。我心里已经在盘算着告别，我要在墓碑上刻一行字：“殉于沦落”。

总之，我只能说：活着就是全部。

注解：

- [1] 阙伽水：供奉神佛的水。
- [2] 枕词：一种日语修辞法，和歌等韵文中冠于某词之前起导入作用的固定表达。
- [3] 宇野千代：日本小说家、随笔家、编辑、和服设计师、实业家。
- [4] 三好达治：诗人、翻译家、文艺评论家。

[5] 《叶隐论语》：江户时代中期（1716年前后）的武士道书籍，亦称《叶隐》《叶隐闻书》《锅岛论语》。

[6] 学习院：1877年设立的面向皇族、华族子弟的从幼儿园到大学的综合学校，1947年起改为私立学校。

[7] 真杉静枝：小说家。

[8] 淀桥太郎：轻喜剧剧作家、导演，原名白井一男。

[9] 菊五郎：此处指歌舞伎演员第六代尾上菊五郎。

[10] 平野谦：文艺评论家，原名平野朗。

[11] 正冈子规：俳人、歌人、国语学研究者。

[12] 涩川骁：小说家、文艺评论家。

[13] 高滨虚子：俳人、小说家，原名高滨清。

[14] 俳句原文为“五月雨ヲアツメテ早シ最上川”。

[15] 与谢芜村：江户中期的俳人、画家。文中俳句原文为“五月雨ヤ大河ヲ前ニ家ニ軒”。

[16] 菱山修三：诗人、翻译家。

[17] 大井广介：文艺评论家、棒球评论家，原名麻生贺一郎。

[18] “任人削皮我切肉，任人切肉我剥骨”：日本谚语，有“丢卒保车，丢车保帅”“舍不得孩子套不住狼”之意。

[19] 村正：日本古时锻造刀剑的工匠之名，亦为其锻造的刀剑的名字。有传说称德川家康的祖父就是被谋反的家臣用村正锻造的刀剑杀死的。

[20] 正宗：镰仓时代末期至南北朝时代初期锻造刀剑的工匠之名，亦为其锻造的刀剑的名字。

[21] 胜海舟：江户末期至明治初期的武士、政治家。

[22] 细川忠利：江户时代前期的大名，原姓长冈。

[23] 家老：江户时代大名家中统管藩政的重臣。

[24] 松平出云守：指江户时代前期的藩主松平胜隆，出云守为其官位。

[25] 武德会：全称大日本武德会，战前日本一主张振兴武道的组织，1946年被驻日盟军总司令部勒令解散。

[26] 讲谈：一种单口曲艺，类似于我国的说书。

[27] 天草四郎：岛原之乱的首领，原名益田时贞。岛原之乱是江户初期岛原、天草一带为反抗幕府重税和宗教压迫而爆发的农民起义，是日本历史上最大规模的农民起义。

[\[28\]](#) 堂·奥古斯丁·小西行长：安土桃山时代的武将、信奉天主教的大名。奥古斯丁为其教名，堂为尊称。



---

# 堕落论

---

战败后半年之间，世道就变了。

“我等天皇卫士，慷慨奔赴疆场”“唯愿死在君侧，绝不顾虑生命”——青年们曾经血染战地，而他们之中的幸存者则成了黑市商人。“不求活百岁，但愿结连理；送郎上战场，征战为天皇”——女人们曾经深明大义送郎从军，而半年之间，祭拜亡夫牌位也越来越徒具形式，她们心中思念新情郎的日子也已为期不远。不是人变了，人原本就是如此，变了的只是世道的外皮。

当年幕府拒不理会众人求情，断然对四十七义士 [1] 处以死刑，据说原因之一是出于慈悲心，即不能让他们当中有人忍辱偷生，玷污难得的好名声。现代法律中不存在这样的慈悲，但人的感情大概还有这种倾向，即希望美好的事物以美好告终。这似乎是一种人之常情。十几年前在大矾的一个地方，有个男学生和一个姑娘一同自杀，为的是以童贞与处女之身结束他们爱的一生。世人对他们寄予了莫大同情。几年前有个跟我非常亲的二十一岁的侄女自杀时，我也觉得她还好死于芳华之年，因为这姑娘长得秀美靓丽，令人担心她有失身的危险，难保不会坠入地狱，我忍受不了看着她那样将自己的一生走下去。

这次战争期间，文人被禁止描写寡妇的恋爱。军人政治家禁止挑唆战争中丧夫守寡的女人生活放荡，他们大概希望那些女人余生过得像个圣女。军人们对违反道德的行为颇为敏感。他们并非不了解女心易变，

而正是因为太了解了，所以才想出了这些禁令。

经常有人说，自古以来日本的武夫就不了解女人的感情，这其实是只知其表。他们想出了武士道这种严厉无情的法规，其最大的意义就在于防范人性的弱点。

人说武士为了雪恨，必须不惜沦为乞丐四处巡游，千方百计寻找仇人的踪迹。但是，真的有满怀复仇热情紧追仇敌踪迹的忠臣孝子吗？他们知道的只是报仇的法规与这法规赋予的名誉，而日本人原本仇恨心最小，是一种不会永远记恨的国民，那种“昔日之敌是今日之友”的乐天开朗大概是真诚的。不仅向昨天的敌人妥协，就是对昨天的敌人掏心掏肺也是家常便饭。正因为是昔日的仇敌，所以愈加以诚相待，立刻希望为新的主人服务，希望为昔日的敌人服务。说是说“不得蒙受被敌人生俘之耻”，但如果没有这条规定，都不可能将日本人赶上战场。我们顺服规定，但我们的真实心情是与规定相悖的。日本的战争史与其说是武士道的战争史，毋宁说是权谋术数的战争史。这一点无须期待历史佐证，只要叩问我们自己的本心，想必就能明白历史上的那些套路。就像现代的军人政治家禁止写关于寡妇的恋爱小说一样，古时的武人也必须通过武士道来克服自己和部下的弱点。

小林秀雄将政治家称为不懂独创、只会管理和统治的人种，但事实未必像他说的那样。虽然大多数政治家通常如此，然而少数天才在管理、统治方法上独具创意，成了平庸政治家的楷模。这种独创以一种贯穿各个时期、各个政治领域的历史形式展示出巨大生物的意志。从政治上来说，历史不是个体连接组合的产物，而是囊括所有个体而诞生的另一个巨大生物。在历史的演进形态中，政治也在进行着巨大的独创活动。进行这场战争的是谁？是东条英机？是军部？是他们，但无疑也是历史这个贯穿日本的巨大生物无奈的意志。日本人在历史面前只不过是

顺服于命运的孩子。即使政治家没有出色的独创，政治在历史形态中也会有独创，也会有欲望，也会犹如大海的波涛一般，以无法停止的步伐前行。是谁想出了武士道？这大概也是历史的独创、或曰嗅觉吧。历史总是闻得出人性来。武士道是对人性和本能的禁令，所以是背离常理、违反人性之物。但它是参透人性和本能之后得以形成的，从这一点上来说，它完全是符合常理之物。

我认为天皇制也是极为日本式的（因而或许也是独创性的）政治作品。天皇制不是天皇创造出来的。天皇虽然也曾自己搞过阴谋，但总的来说都一事无成，那些阴谋无一得逞，天皇不是被人流放孤岛，就是自己逃进深山，其存在说到底都是由于各个时期政治上的需要才得到承认。即使在被社会普遍遗忘的时候，他也会被推向政治的前台。天皇存在的政治原因可以说是出于政治家们的嗅觉。他们对日本人的癖性洞若观火，从这种癖性中发现了天皇制。这并不是说非天皇莫属，可供替换的也可以是孔子的儒教、释迦牟尼的佛教、列宁的共产主义，只是没能换成罢了。

至少日本的政治家们（贵族和武士）嗅出了这种需要，他们需要一个绝对的君主来作为确保自己永远兴旺（虽然不会永远，但他们势必梦想着能够永远）的手段。平安时代的藤原家族擅自拥立了天皇，自己不疑不厌地甘居天皇之下。他们借天皇处理家族纷争，使弟弟镇住哥哥，儿子打败父亲。他们是本能的实用主义者，只图自己这辈子志得意满。不过他们又特别喜欢组织盛大的朝仪，沾沾自喜于这种拜贺天皇的奇妙形式，因为这既能显示自己的威严，也能感受自己的威严。

在我们看来，这实际上很愚蠢。战时规定电车在靖国神社那儿拐弯时乘客要躬身致意。对这种愚蠢规定我们甚为无奈，但是某种人只有那样才能感受到自己。我们虽然嘲笑这种愚蠢行为，但自己却也会在其他

方面做出同样愚蠢的举动，只是还没有意识到罢了。宫本武藏在赶往一乘寺垂枝松的比武场途中路经八幡宫时，虽然下意识地要祭拜神灵却旋即又打消了念头，那句“我不靠神佛”的警世训诫是他发自内心的性情之言，也是对这种癖性的深深悔恨。我们正在自发地敬拜无聊至极的东西，只是尚未意识到这一点而已。道学先生一上讲台，总是恭恭敬敬地高捧书本，想必此举能使他感受得到自己的存在和威严。我们在某些时候也正做着相似的事。

对像日本人这样专事权谋术数的国民来说，不管是为了权谋术数还是大义名分，都是需要天皇的。各个政治家即便未必感觉到这种需要，但在历史性嗅觉方面，与需不需要天皇的感觉相比，他们更不会怀疑自己所处的现实。丰臣秀吉恭请天皇到聚乐第 [2] 来，自己却在盛大的仪式上哭泣起来。他在这仪式上感受到了自己的威严，同时也看到了宇宙之神。虽然此事只发生在丰臣秀吉而不是其他政治家身上，但就算权谋术数使用魔鬼的手段，魔鬼如同幼儿般敬拜神灵也未必无法想象。因为什么样的矛盾都是可能存在的。

总而言之，天皇制和武士道都是同种东西。因为“女心易变”便订立“贞女不更二夫”的戒律是背离世俗、违反人性的，然而它是参透真理后的产物，因而又是符合世俗之物。同样，天皇制本身不是真理，也不是自然天成，然而它是历史性的发现与领悟的产物，因而又含有难以轻易否定的深刻意义，光凭表面性的真理和自然法则是无法对它下结论的。

希望美好的东西能够美好地终结，是一种卑微的人之常情。或许我也应该希望侄女不要自杀，要继续活下去，然后下地狱，在黑暗的旷野徘徊。其实我为自己生活制定的文学道路，就是在那样的旷野上徘徊。

尽管如此，我还是无法消除希望美好的东西能够美好地告终的卑微愿望。未完成的美不是美。也许只有在必将堕入的地狱里经历过各种体验，沦落本身已经能够成为美的时候，我们才能称其为美。可是，我们非得总是按照六十岁丑陋老太婆的标准来审视二十岁的处女吗？这一点我无法理解。我还是喜欢二十岁的美女。

有道是：“人一死万事空”，然而事实究竟如何？有人认为打了败仗之后，最终可怜的就是那些战死的英灵。我虽然碍难苟同这种观点，可是一想到那些六十多岁的将军被带上法庭时尚且眷恋着人世，又完全糊涂了：什么是人生的魅力啊？但我也不禁想象，假如自己是个六十岁的将军，大概被带上法庭时也会对人生依依难舍吧。所以，我对“活着”这个奇怪的力量只感到脑子中一片茫然。我喜欢二十岁的美女，老将军也喜欢二十岁的美女吗？认为那些战死的英灵可怜，是否也是从喜欢二十岁的美女这个意思上说的？假如事情那么清楚的话，我就可以放心，甚至可以心安理得地去猛追二十岁的美女了。然而“活着”要比这难以理解得多。

我非常忌讳见到血。有一次看见汽车在眼前相撞，我赶紧转身逃走了。不过我喜欢伟大的破坏。虽然炸弹和燃烧弹吓得我簌簌发抖，可是狂暴的破坏却使我激动亢奋。尽管如此，我却从来没有像这个时候那样热爱、眷恋人世。

有几个人劝我疏散到乡下去，主动提供住房，但我谢绝了他们的好意，还是坚持留在东京。我打算把大井广介家废墟中的防空洞作为最后立脚点。与疏散到九州去的大井广介分手后，我在东京的朋友就走得一个都不剩了。我想象着不久以后美军登陆，自己将在四周重炮爆炸的轰

鸣中屏息龟缩在防空洞里时，便做好了听命由天的思想准备。我觉得自己也许会死，但更相信自己能活下来。要说苟活于一片废墟中还有什么抱负，我则是只想着能够活下来，此外什么打算也没有。

奇迹般地活到无法预测的新世界中去——我生来第一次萌发了这种好奇心。我被一道咒文束缚住了，它告诉我：即使作为这种突发奇想的代价，我也必须赌一把——留在东京。可我是个胆小鬼。1945年4月4日那天，我第一次经历了周围长达两小时的狂轰滥炸，头上的照明弹把天空照得如同白昼。当时恰巧来到东京的二哥在防空洞里问我：“是燃烧弹吗？”我想回答说“不，是照明弹”，可这时才发现，要是不先往丹田里运足气，自己连一点声音都发不出来。

我当时是日本电影公司的特聘人员，所以银座刚刚被炸之后，还在他们位于银座的大楼房顶迎头碰上过前来空袭的飞机编队。那五层楼顶上有座塔，上面安放了三台摄影机。空袭警报一响，不管是路上、窗口还是房顶上，银座所有人都消失得无影无踪，连房顶高射炮阵地的人都躲进掩体，不见了踪影，只有日本电影公司房顶的我们这十来个人还暴露在光天化日之下。飞机先在石川岛投下密集的燃烧弹，另一组编队接着又向我们头上飞来。我发觉自己腿脚已经失去了力气。然而，眼前的摄影师还叼着香烟，将镜头对着飞机编队，那种让人急得恼火的镇静实在令我感佩。

可是，我爱伟大的破坏。人顺服命运的姿态是出奇美妙的。麹町的所有豪宅都令人难以置信地消失了，余火还在烧着，只见一对高雅的父女坐在护城河边草地上，两人之间隔着个红皮箱。如果旁边没有余火未尽的茫茫废墟，这情景与和平时期的郊游完全一样。道玄坂的房子也被炸光了，只有余火还在幽幽地烧着。坡道上倒着一具尸体，上面盖着白铁皮，边上站着上了刺刀的士兵。那尸体看上去不像是被炸弹炸的，像

是被汽车轧死的。出门的人、回家的人、逃难的人……蜿蜒的人流从尸体旁走过来挤过去，像极了漠然的流水。连路上的鲜血都没人注意，偶然有人看到了也只是匆匆瞥上一眼，就像看到一张废纸似的。后来不少美国人说：“战争刚结束时的日本人身体虚脱、精神恍惚。”可是，那刚经受过空袭的逃难者队伍却完全看不出虚脱、恍惚，人们单纯的脸上惊人地充实淡定。他们是顺服命运的老实孩子。在笑的总是那些十五六七岁的姑娘，她们笑得很爽朗，掘开废墟瓦砾，把挖出来的陶瓷用品放进烧黑了的铁桶；她们在路上守着可怜的一点点行李晒太阳；这些正当年的姑娘大概充满了对未来的梦想，所以才不觉得现实很苦吧？抑或她们这种表现只是出于高傲的虚荣心？在烧焦的荒野上寻找姑娘们的笑脸，是我的一种享受。

在那伟大的破坏下，有命运，但没有堕落。人们虽然单纯，但很充实。那些人钻出大火逃得远远的，又聚集在燃烧着的房子旁驱寒取暖。他们离拼命救火的人只有咫尺之遥，却好像待在另一个毫不相干的世界里。伟大的破坏，那惊人的爱情。伟大的命运，那惊人的爱情。与其相比，战败后人们的表现只不过是一种堕落。

然而，人们的堕落平常得出奇，平常得理所当然。相比之下，那骇人的伟大破坏下的爱情，那人们顺服命运时的美，我感到都不过是泡沫般的幻影。

当年德川幕府的本意，是想要通过杀死四十七义士来使他们成为永远的义士。然而，即使防得住那四十七人堕落，却防不住所有的人，因为但凡是人便总会从义士堕落为凡人，再向着地狱堕落下去。即使制定了“贞女不更二夫”“忠臣不事二君”的戒律，也无法防止人的堕落。即使刺死处女能保住她的纯洁，但当听到堕落的寻常脚步声，听到那岸边波涛般的寻常脚步声时，就会发现人为力量的渺小，发现人为所能保持的



贞洁的渺小，这些人为的力量不过是泡沫般缥缈的幻象。

特攻队的勇士只不过是幻影，他们不是从成为黑市商人的时候才开始成为人的吗？圣女般的寡妇也不过是幻影，她们不是从心中思念新情郎的时候才开始成为人的吗？天皇或许也不过是幻影，真实的天皇的历史说不定会从他成为普通人的时候开始。

与历史这个巨大的生物相同，人类自身也巨大得惊人。活着这件事真是唯一令人费解的难题。那些六七十岁的将军没有切腹自杀，而是被成排押上了法庭。这壮观的人物形象图只有战争结束才会出现。日本战败了，武士道灭亡了，而人第一次从“堕落”这个真实的母胎诞生了。“生活下去，堕落下去。”除了这个合理的顺序之外，真的还能有拯救人的捷径吗？我不喜欢切腹。以前，松永弹正那个老奸巨猾的阴谋家被织田信长追得走投无路，只能死守孤城。他临死前按照每天的习惯施延命之灸，然后把枪顶着脑袋，打碎自己的头死了。那时候这个恶棍已年过七十，却仍在人面前肆无忌惮地调戏女人。我赞同他自杀的死法，而对切腹不敢恭维。

战争期间，我虽然吓得浑身哆嗦，可还是对它的美入了迷。我用不着思考，眼前看到的净是美的东西，却看不到人，实际上连小偷都没有。近来东京虽然昏暗，但战争中是一片漆黑，那时不管夜多深都不用担心拦路抢劫，人们在黢黑的深夜散步，不闭门户也能安枕无忧。战争中的日本是个难以置信的理想之地，遍地绽放着虚无的美。但那不是人类真实的美。我们假如忘记了思考，那如此安闲而壮观的景致大概算得上举世无双的吧。即使不断有炸弹的恐怖，但只要不去想它，人就总是悠闲自在的，只要陶醉在这景致中就行了。我是一个傻瓜，一直在极为天真地与战争肆意玩耍。

战争结束后，我们被准许享有所有自由。当被准许享有所有自由的时候，人大概会意识到自己不知可自由到何种程度，以及由此带来的不自由。人是不可能永远自由的，因为人现在活着，以后总得死，而且还会思考。政治上的改革可以即日完成，但人的变化不会一蹴而就。早在很久以前的希腊，人性便被发现并开始得到切实的研究，而时至今日，又发生了多大的变化？

人类。无论伴随战争而来的是何等骇人的破坏与命运，都无法奈何人类本身。战争结束了，特攻队的勇士不是已经变成黑市商人，寡妇不是已经整天想着新的心上人了吗？人不会变，他们只是又变回人了。人会堕落，义士和圣女都会堕落，既无法防止这种堕落，也无法通过这种防止来拯救人。人会活着，人会堕落，除此之外没有拯救人的捷径。

人不是因为战争打败了才堕落的，是因为生而为人，所以才堕落；因为活在世上，所以才堕落。然而人大概无法永远堕落下去，因为人心面对苦难时不可能钢铁般坚强。人是可怜的、脆弱的，因而是愚蠢的。想要彻底堕落，又太懦弱了，所以大概最终还是不得不刺死处女，不得不发明武士道，不得不捧出天皇来。为了刺死不是别人的、而是自己的处女，为了发明自己的武士道、自己的天皇，人就必须正确地沿着堕落之路彻底堕落。日本大概也必须像人一样堕落，必须沿着堕落之路彻底堕落，以此来发现自己、拯救自己。而依靠政治进行拯救则是愚不可及的表面功夫。

## 注解：

**[1]** 四十七义士：指1703年为了给旧主浅野长矩复仇而杀死仇人吉良义央全家的原赤穗藩士大石良雄等四十七名武士，即赤穗义士事件。

[2] 聚乐第：丰臣秀吉在京都建造的城郭式宅第。

---

# 续堕落论

---

有人说战败之后国民道德已丧失殆尽。这么说是想要恢复战前“健全”的道德吗？这种战前道德的恢复是应该额手相庆吗？我认为正相反。

我生长的新潟市是个石油产地，因而也是石油暴发户的产地。我上小学的时候，有个叫中野贯一的暴发户，他发家之后仍然非常节俭。由于觉得在火车站坐人力车价钱有点贵，所以他总是步行走到万代桥边，再从那里叫一辆便宜的人力车。这个故事我们在校长先生训话的时候听了不知多少次。可是前几天听老家来的人说，这个故事的主角如今又变成了一个叫新津什么的新的石油暴发户，但这个故事现在仍然是新潟市民日常生活的训诫和规范。

百万富翁把五十钱人力车费杀到三十钱算是美德吗？我们平日应该以他为榜样生活吗？我不是在质疑这个故事，而是在就这个故事中贯穿的精神和我们应取的生活态度发问。

战争期间，我是日本电影公司的特聘人员。同样的特聘人员中有个人叫O，好像是什么新闻联合会的理事。他派头十足，高谈阔论，开口便是“吉川英治和佐藤红绿才是日本伟大的文学家”之类，听上去很权威。有次会议上他发表意见说：“要是把这部电影拍出来，大概很不错。”他说的电影，是要刻画老农民布满老茧、骨节粗大的手和补了又补的衣服，将它象征的农民世代相传的吃苦耐劳精神在银幕上反映出

来。因为他认为日本文化必须是农村文化，农村文化向城市文化的转变是日本的堕落所在，是今日的悲剧所在。

这番话在会议上引起了很大反响，专务董事（事实上的总经理）佩服得五体投地，他转过身来冲着我问道：“你把它写成剧本怎么样？”我费尽口舌才推掉了这份差事。战争时期，这大概并不是只会在那种场合发生的噩梦，因为战争中不停地鼓噪“回归农村文化”“回归农村精神”，这是当时流行的思潮，也是日本大众的精神。

“农村文化”说得轻巧，然而原来农村有文化吗？也许是有盂兰盆舞、祭奠风俗、吃苦耐劳、本能的储蓄精神之类，但文化的本质是进步，农村中却看不到丝毫与进步相关的影子。那里有的只是排他、疑神疑鬼和防范之心，发达的只有利害得失的斤斤计较。“农村淳朴”这句奇怪的话被毫无反思地使用至今，而农村自其出现之始，就不带有所谓淳朴的性格。

大化改新以来，所谓农村精神，就是不屈不挠钻研如何逃税的精神。出门流浪逃税，户籍作假逃税，这种种恶战苦斗的逃税行为尽管不起眼，却正是日本经济的症结所在。由此导致的是庄园兴衰、贵族灭亡和武士兴盛。农民们与税负的斗争、他们不屈不挠的逃税行为，使得日本政治和历史不断变迁。“见人必疑为盗”是王朝的农村精神。那时候群盗肆虐，庄头又是能捞则捞的高手，所以对别人的防范之心和排他精神才是农村的精神。他们总是处于被动地位，不说、也不知怎么说自己想干什么，只能以自己独特的狡猾来应对强加给他们的东西。正是这种被动的狡猾，一直不停地推动着日本的历史。

如今日本的农村也仍然与奈良时期无甚不同。现在各地农村都在进行着相似的民事审判：有的侵占邻人土地，把地界田埂每次向外挪动三

五寸；有的背弃亲朋好友，不立文契借地不还。他们不是一直在干着背叛亲友邻里的事吗？利害得失的精打细算是他们的生活根基，至于追求崇高精神、进行自我反省和发现新鲜事物，在农村的精神里是找不到的。没有新鲜发现的地方不可能有真实的文化，没有自我反省的地方不可能有文化。

人们说农村的美德是吃苦耐劳的精神。吃苦为什么是美德？需要是发明之母。不愿忍受困苦、不愿忍受不便，从而去进行追求，这样才会出现发明、文明，才会有进步。日本的士兵是能吃苦的士兵，他们不要便利机械、甘受肉体驱使的吃苦精神一直受到讴歌赞颂。但武器落后则缺乏根本的作战基础，所以现在才会一败涂地。然而这岂止是军队的失败！日本的精神本身就是吃苦的精神，不求变化，不求进步，只憧憬赞美过去。即便偶尔出现某种进步精神，只要受到这种崇尚吃苦的反动精神一击，日本总是立刻就被打回到过去的老路上去了。

需要是发明之母。但是对需要的追求在日本被称为懒汉精神，而吃苦耐劳则被称为美德。“五六公里的路嘛，走着去！”“五六层楼还坐电梯？好逸恶劳的东西！”“有了机器就忘了勤劳精神，是要亡国的！”所有一切都颠倒了。然而真理是不会撒谎的，所以日本遭到了真理的报复，难道不是由于依赖吃苦耐劳的精神才招致了现在亡国的悲惨结局吗？

按按电钮、转转方向盘就能解决的事，偏要忙忙碌碌辛苦一整天，还要说些“汗水的结晶，勤劳的喜悦”的傻话。而整个日本、日本的根基本身就是如此荒唐至极。

时至今日，议员诸公还在喋喋不休地满口“皇室尊严”之类荒唐之言。天皇制是贯串日本历史的一种制度，但天皇的尊严却一直不过是利

用天皇者的工具，它并不曾真正存在过。

藤原家族和幕府将军为什么需要天皇制？为什么自己不掌握最高权力？那是因为他们懂得自己掌握政权不如借助天皇制更便于统治。与其自己号令天下，不如让天皇号令，然后自己率先表示服从，这样便能更容易号令天下。而那个天皇号令并非出自天皇本人意志，而是他们的号令。他们把自己想说的话以天皇的名义发布，然后强迫人民效仿自己这个率先服从号令、服从天皇的榜样，以此来推行自己的号令。

自己不可能称自己为神，并要求人民承认自己的绝对尊严。但可以通过叩拜天皇使天皇成为神，然后强加给人民。因此，他们随心所欲地拥立天皇，跪倒在天皇面前，再通过自己这种跪拜强迫人民承认天皇的尊严，然后利用天皇的尊严来号令天下。

这种故事并非仅仅发生在历史上的藤原家族、幕府的时代。请看，这场战争不就是那样的吗？实际上天皇并不知情，并未命令，那只是军人的意志。“满洲有个地方发生事变！”“华北局部开火了！”非同寻常的是连总理大臣都还未被告知事情真相。军部是何等独断专行啊！那些军人如此藐视天皇，彻底亵渎天皇，却又盲目地崇拜天皇。荒唐！荒唐至极！而这正是贯串日本历史的天皇制的真相，正是日本历史赤裸裸的真相。

自藤原家族的时代以来，最冒渎天皇的人就是最崇拜天皇的人。他们真的是从骨子里盲目崇拜天皇，同时也随意摆布天皇，将其作为自己便利的工具，干尽了冒渎之事。及至现代，甚至现在，议员诸公都言必称天皇的尊严，国民也大都支持他们这种态度。

去年8月15日，日本以天皇的名义结束战争，人们说是天皇救了他



们。然而看看日本历史的例证便可明白，天皇每次都是日本历史为了处置这类非常事态而创造的独特作品、对策、绝招。军部本能地知道这个绝招，我们这些国民也本能地等待着这个绝招，就这样，军部和国民合作演出的最后一幕便在8月15日上演了。

天皇说：“朕欲耐其难耐，忍其难忍，尔等听从朕的命令！”于是，国民哭着说道：“既然是陛下的御令，我们虽然难以忍受，但还是忍辱认输吧。”但这是撒谎！撒谎！撒谎！

我们国民不是对停战梦寐以求吗？不是对拿着竹枪冲向坦克再像泥人一样不断倒地死去深恶痛绝吗？国民殷切渴望的就是战争结束，可是这话却不能说，而得说什么“大义名分”“天皇的命令”“忍其难忍”，多么巧妙的招术啊！这不是悲惨无情的历史大骗局吗？而且我们竟未识破这个骗局。如果没有天皇的停战命令，我们已经真的用身体去撞坦克，已经极不情愿但勇敢地像泥人一般倒地而死了。就像最冒渎天皇的军人也崇拜天皇一样，我们国民虽然不那么崇拜天皇，但已经习惯利用天皇。我们没有意识到自己的狡猾和那张“大义名分”的滑头招牌，还在讴歌天皇尊严的恩惠。多么巧妙的招数，多么狡猾啊！我们被这历史的巧妙计谋附体，丧失了人的、人性的正常姿态。

所谓人的、人性的正常姿态是什么？想要的东西就老实地追求，讨厌的东西就光明正大地讨厌。仅此而已。喜欢的东西、喜欢的女人就说喜欢，什么大义名分、严禁非礼、义理人情，这些虚假的外衣全都脱掉，袒露赤诚之心。追寻、凝视这赤裸、真实的姿态，才是人复活的先决条件，然后才会有自我、人性的真正诞生与起步。

诸位日本国民，我向你们呼吁日本人与日本自身的堕落。日本与日本人必须堕落！

只要天皇制这个历史的机关道具还存续着，还缠绕并作用于日本的理念，就无法期待日本会诞生真正的人与人性。真正的人性之光将永远被遮蔽，日本就无法出现真正的人的幸福、人的苦恼、人的所有真实姿态。我呼吁日本堕落，但实际的意义正相反，今天的日本和日本式思维实际上已经沉沦于巨大的堕落之中了。我们必须摆脱充满封建诡计残余的“健全道义”，赤裸裸地站到真正的大地上。我们必须从“健全道义”堕落，回归真实的人性。

什么天皇制、武士道、吃苦耐劳精神、把五十钱杀价到三十钱的美德，脱掉这形形色色的虚假装束变得赤身裸体，总之是必须重新做人再出发的。否则我们不就再次倒退到昔日那个欺骗之国去了吗？先赤身裸体，抛弃束缚我们的清规戒律，寻求自己真正的声音吧！寡妇们去恋爱，堕入地狱吧！复员军人去当黑市商人吧！堕落本身肯定是坏事，但不花真价钱买不到真货，仅凭光鲜的漂亮话无法换取货真价实的回报，必须用自己的血肉去赌，用真实的悲鸣去赌。该堕落的时候，必须实实在在地一头扎下去进行堕落。任其道德败坏、一片混乱吧！去流淌鲜血！去沾满毒素！只有先钻过地狱之门，才能向天堂攀登。任凭手脚二十个指头渗出血来，任凭指甲剥落，天堂只能一点点攀爬靠近，除此之外无路可走。

堕落本身通常毫无价值，它不过是一种恶。堕落的特点之一就是孤独，而这正是人伟大的本相。这就是说，堕落总是孤独的，别人会对堕落的人不理不睬，甚至父母也会对其弃之不顾，命中注定其别无所倚只能自救。

善人活得无忧无虑，他们安睡于父母兄弟、人所共有的虚伪情义和既定规则之中，他们投身于所谓社会制度之中，然后平静地死去。但堕落者总是从那里离开，只身一人行走在旷野上。虽然背德的行为并无价

值，但孤独之路是通向神的，所谓“善人尚且到得极乐世界，何况恶人”<sup>[1]</sup>，说的就是这条路。基督向一个妓女弯腰，也是因她走着那旷野中的独行之路，只有那条路是通向天堂的。尽管几万几亿堕落者总是到不了天堂，只能白白在地狱里徘徊，但仍然只有这条路通向天堂。

可悲啊！人的本相竟然如此。实在可悲啊！人的本相就是如此。这种本相永远无法因社会制度和政治而得救。

尾崎号堂<sup>[2]</sup>被称为政治之神，他在战争结束后开始倡导世界联邦论。他说原始人是部落与部落对立的，明治时期以前的日本还没有“日本”这个观念，那时藩与藩对立，人都是藩人，不是日本人。随后，非藩人出现，破除藩的对立意识，日本人才得以诞生。现在的日本人由于是日本国人，会因国家不同而与别国人对立，所以必须像明治时期的非藩人那样变成非日本人，通过破除国家意识来成为国际人。他说“非日本人”是个颇为荣誉的称谓。这就是他的世界联邦论的根基。这个理论认为将人区分为日本人、美国人、中国人是原始思想残余在作祟，所有地球人都抛弃不同国籍成为国际人才是正道。此论姑且应当洗耳恭听，但他放言日本人的血统根本不该珍重保护，则令人不禁毛骨悚然。如果没记错的话，他夫人是个英国人。倘若他有个日本老婆，女儿也是日本人，恐怕就不会把话说得这么绝了。

不过我还是要请教尾崎号堂，你说原始人是部落与部落对立，后来逐渐进化到藩与藩对立、国与国对立，这种对立归根结底是因为文明开化程度低。真的如此吗？你是忘记了人这个重要的因素。

尾崎号堂说对立感情是因为文明开化程度低，但即使国与国的对立

消失了，人们之间的、个人与个人的对立也是永远不会消失的。毋宁说随着文明开化的进展，这种对立只会变得越来越激烈。

在原始人的生活里，家庭这种形式还没有确立，由于是多夫多妻混居，没什么嫉妒，个人之间鲜少对立。随着文明开化的进展，家庭形式变得明确，个人之间的对立便越来越激烈、尖锐了。

忘记人的对立这个最基本、最大的沟壑来谈论对立感情，倡导世界联邦论，论述人的幸福，这是念的哪门经啊？忽略家庭对立、个人对立来谈论人的幸福，本身就荒唐至极。不过，政治本来就是这样的东西。

共产主义说到底也是一种世界联邦论，他们在论及对立、人、人性时，也暴露出与尾崎号堂大同小异的疏忽。或许，政治是不可能触及人与人性的吧。

政治、社会制度是一张网孔很大的网，人是永远网不住的鱼。即使破除天皇制这个机关道具代之以一个新制度，其命运也免不得只是这种机关道具的一个进化。人总是会从网中逃脱，堕落，然后对制度进行报复。

我原来也觉得世界联邦很不错，就像尾崎号堂主张的那样，也认为根本没有值得珍视的日本人的血统。但这样一来，人就会变得幸福吗？那样的地方并不存在人的幸福，并不存在人的真实生活。日本人变成世界人不是不可能，反而出奇地简单，但人们之间的、个人与个人的对立不会永远消失，而人的真实生活始终只存在于这种个人对立的生活之中。这种生活是世界联邦论、共产主义无论如何也难以撼动的。从这种个体生活中吐露出来的心声便是文学。文学通常是对制度、政治的反叛，是对人类制度的报复，又通过这种反叛与报复帮助政治。反叛自身

就是帮助，就是爱情。这是文学的宿命，是文学与政治绝不会改变的关系。

人的一生渺茫无常，人是一种说不清道不明的乐天派、不着边际的冒失鬼。那场战争打得最激烈的时候，大半东京人都是家屋被毁，身住壕沟，头淋冷雨。或许也有人埋怨自己想走也无处可去，但肯定还有不少人从这种生活中体验到了一种不可思议的沉稳和难以割舍的爱情。虽然淋着冷雨，被炸弹炸得战战兢兢，但仍有不少乐观主义者在欣然迎来新的每一天。我附近一个老板娘在与街坊邻居闲谈时冷不丁漏出一句：“没有轰炸的日子真冷清啊！”被大家笑过后，她又赶快岔开了话题。然而我猜那些笑的人是没想到自己的心里话被这老板娘说出了。街娼虽说是社会制度的缺陷，但她们许多人自己也许觉得这比被强征到工厂每天在机器旁干活有意思。她们那种穿上制服、在号令下工作的生活，我无法认为是健全的。

与人类生生流转、漫无止境的无限未来相比，我们的一生不过如同朝露一般短暂。如此渺小的我们对绝对不变的制度、永恒的幸福指手画脚，对遥远的未来进行规划，只能是不知天高地厚的无稽之谈。这难道不是对无限、永恒的时间和人类进化的可怕冒渎吗？我们能够做的只是一点一点改善。人能够堕落的程度实际上出奇地有限。人并不具备足以无止境地彻底堕落的顽强精神，势必会不得不通过某种机关道具来阻止堕落。人制造出这种机关道具再摧毁之，如此得以前行。堕落是制度的母胎，我们丝毫不可忽视的，正是人这种痛苦的本相。

### 注解：

- [1] 语出镰仓时代后期佛教书《叹异抄》（唯圆著）。
- [2] 尾崎号堂：指政治家尾崎行雄，号堂为其号。

---

# 颓废文学论

---

提起秘诀、真传，我一直以为是说茶道、插花、忍术、剑术的事，没想到关孝和 [\[1\]](#) 搞算术也是除了自己孩子和两个弟子之外不传他人，也得先斋戒沐浴按血手印。不过，以前欧美也有把数学视为秘密、不得外传的先例。但是日本很特别，什么都有秘籍，学什么都得斋戒沐浴，真是不胜枚举一言难尽。我生来第一次抽烟丝是在香烟开始配给供应后。以前的人抽起烟来都是连续抽上三四口，自然就发明出了烟锅大的烟袋，但这个方便实惠的先进发明却并未流行起来，倒是那些说香烟最好抽一口就点一下灰的老滑头得势了。于是，故步自封导致了进化停滞，那些抱残守缺的老滑头以及秘诀、秘籍风生水起，而实质的进步、将烟锅改大的合理需求却被贬斥为不高雅、低俗。烟袋杆由于名字来源于其使用的法属印度支那老挝的罗字竹 [\[2\]](#)，所以他们舍本求末地硬说烟袋杆只能用罗字竹的。日本变得诡谲古怪，人们进餐时把叉子翻过来，用这种奇怪的姿势艰难地叉起米饭塞进嘴里，认定这才是有品位的高雅吃法。无处不在的各种潜意识将追求方便实惠视为低俗。

这种扭曲怪异的日本式思维，症结就是那叫作家庭感情的东西。日本式建筑、各种烦琐扭曲的生活方式上的规矩姑且不论，就连平野谦那样缜密的批评家，竟然都对特攻队员不能有老婆这种无稽之谈不假思索地照单全收。老婆和女人有何不同？老婆和所爱的女人不同在何处？谁没有自己爱的人？什么大钟一声鸣响，袅袅余音中蕴含着万千感慨；什么倾听那余音二十秒，来洗净俗世的污垢；什么紫菜只烘烤正面或反

面，味道有何不同？对这等鸡毛蒜皮也会连篇累牍地详加注解……总之书写秘籍、秘传就是日本式思维的理想状态。虽然近来已没人让老婆拔掉眉毛染黑牙齿，但假如有类似文身的野蛮风俗流传下来，成为现代风俗的话，日本也不会质疑，反而会为其书写秘籍，硬要找出它美在何处，将质疑者指斥为不懂修饰的粗鲁俗人。虽然不再染黑牙齿，但染黑牙齿式的魔咒依然缠绕着老婆们的全身心乃至灵魂深处，那大概就是日本最大的幽灵。平野谦考虑问题看来比我们耗时多得多，但我感觉他那样的人竟然也忘记了将人的身姿与各种幽灵彻底分开这一重要的根本态度，许多时候他是不是对细枝末节考虑得太多了？平野谦不厌其烦地大量阅读别人的小说，我读了三行就看不下去扔到一边的东西，他能硬着头皮将那三十万字读完，然后硬把幽灵编造出来。而唯独一件重要的事他却忘了，那就是坚决与自己真正的内心斗争，豁出命来也要与自己的幽灵斗争。

日本家庭感情的怪异扭曲在俗世中表现为一种叫作义理人情的怪物，在离俗的世界中则是个说不清道不明的东西，它躲在可以叫作幽寂、幽玄或幽情的神秘之门深处。“两手啪地拍一掌，声音是右手发出的还是左手发出的？”他们认为人生的大学问就藏在此处，要想成为大将军、大政治家、大富豪的人都必须具备这种大彻大悟。这种无稽之谈正堂而皇之地畅通无阻于日本文化的前沿。只要运用欧美的研究方法弄懂实证精神的模式，便可一眼洞穿这种无稽之谈。它只是临时拼凑的大杂烩，并未从根本上击溃日本的幽灵，毋宁说它正日益自化为反动的大幽灵，越来越执着于幽寂、幽玄。它虽然形式上在探讨研究模式，但唯独缺乏必须在生活中对于真实自我的追求。

请原谅我又要引用平野谦作例子。前些天读了他二百多张稿纸的力作《论岛崎藤村的〈新生〉》，所以别的批评家先生的文章读来全然味



同嚼蜡。就连我这个无所事事的蠢人，那种无聊的文章也看不下去。

平野谦说《新生》中主人公仔细端详着自己的手，仿佛在沉思：“是这只手啊。”主人公感到自己罪孽之深，仿佛到了人生的深渊，阴气森森的。又开玩笑了，平野。到了“人生深渊”就是待在那灯影迷蒙的地方？你说可能吗？这是你文章中最不好的地方——不如说是最令人蔑视的地方，是变相低估了岛崎藤村这个人。你肯定以为这样写别人就会佩服你。可是平野，你倒是先说说，主人公仔细看着自己的手就想到自己罪孽之深，具体实证到底在哪里？

文学中“思考自己的罪恶”的真正意义，在于以具体的行为通过伦理性的展开进行表述。所以，说什么翻看自己的手就感到阴气森森，就如同说听到“咚”的一声钟响便感慨万千一样，不过也是个只在乎紫菜翻过来烤是什么味道之流的日本幽灵。

有人说岛崎藤村是个诚实的作家，其实他是个很不诚实的作家。这一点看看他本人与他文章（小说）之间的差距就明白了。他文章那么艰涩难懂都是在绞尽脑汁地耍小聪明以掩饰这种差距，并不是在与自己的灵魂苦战恶斗。

在完全同样的意义上，横光利一也正进行着空虚的苦战恶斗。横光利一在文学上的苦闷与理智是掩饰这种差距的苦闷，或是这种差距的空虚描绘出的幻影般的自我苦闷。对他来说，没有与小说重合的自我，因之也没有真实自我那种有血有肉的苦闷。

作家与作品存在如此大的差距，说明该作家不管处世如何一板一眼严谨诚实，灵魂从根本上说却是不诚实的。作家与作品之间在内容上夹杂着空白，这种空白的夹杂物在思考并操控作品，甚而操控着作家自

己，操控着人。这种差距自身处心积虑地进行着最浅薄的思考，表面上却显得深刻真挚。平野谦不仅不理解这种差距，甚至还将这种表面上的深刻真挚理解为什么文学的深度、人的复杂性、岛崎藤村文学的贵族性、令人悲痛的弱点云云。

岛崎藤村为人处事一板一眼，在文学上却是个不诚实的人，所以我觉得他诚实严谨的生活本身是不健全、不道德、虚伪的。

他惧怕社会，但轻视文学。在文章里，他想要以处世的认真态度处理真实的文学的苦闷和人的苦闷，自忖能够处理得当。所以他并没有与真实的人的苦闷感同身受，没有苦思冥想追根究底，只是以惯用的处世良方去应对。至于通过切身感受的逻辑去探求真实，这种真正的自我摧毁恐怕他压根就没有进行过。

所谓差距，指的是人与作品之间的空白，它意味着无法通过切身感受的逻辑去探求、讲述有血有肉的真实。既然你这么写，那我就这么读、这么对你称颂赞叹吧——这样的批评家先生最被人看不起了。骗过批评家不是不可能的，因为批评家不清楚作家与作品之间的差距，他们自己写的东西也充斥着这种差距，因此觉得如何掩饰这种差距是文学的难点。然而，即使是岛崎藤村那样不精明的人，因为和批评家有几十年的执笔经验上的差距，所以他的作品很容易骗过批评家。问题在于应该如何生活，如何真实地生活，作家总是由于文章中无法隐藏的差距而暴露出秘密的真相。

岛崎藤村和横光利一都很一板一眼，看上去就是不近酒色老老实实过日子的人。他们虽然在生活中没有沉湎淫逸的行为，在文学上却是花

天酒地的。

所谓在文学上花天酒地，是指对他们来说，伦理不是由自己去履行的准则，而仅仅是被合乎逻辑地玩弄的东西。简言之，这意味着他们是依据某种模式思考，而不是在以切身感受到的逻辑思考。他们的逻辑要点，是其自身的合理性，因而他们的逻辑本身不可能摧毁自己，也不可能盲目地自我展开。

这种逻辑的规范性是一种虚假的生命力，它是所谓社会普遍道德、合理生活的构成基础。不妨将世间所有严谨的道德家、健全的思想家视为徒有其名的赝品。真正的伦理是不健全的，因为它的精神基调是对现实的叛逆，它必定会对伦理本身进行自我摧毁。

岛崎藤村《新生》的问题——即叔叔与侄女的关系问题本身是不健全的，但小说本身则健全得过分。这个“健全”的意思是指它的合理性，它没有摧毁自我，没有基于切实感受的逻辑思考，而是模式化的逻辑在巧妙地进行健康的思考。

岛崎藤村对真实的惧怕和烦恼没有表现在小说中，而且他这种惧怕和烦恼也绝不是对文学本身的自我探讨造成的，而只是单纯的处世问题，只是对社会、对名誉的“健康”反应。他所处的地位犹如一个站在全军前列不得不死的将军（这个将军其实是怕死的，这种例子我们在战败后看到过太多了），岛崎藤村鼓起勇气向报纸公开了自己与侄女的关系，可是就像将军的遗书通篇尽是精忠报国的空洞辞藻一样，他的小说也不过是按照模式化的伦理在填补差距的空白。

他为什么写了《新生》？如果是要探寻新的生活，存在的差距太大了。或许他没有意识到这一点，也或许他自己是打算赌一把对真实“新

生”的探寻，无奈他的态度把自己都蒙骗住了。我觉得他最多的抗争不是出于文学的欲求，而是为了争名誉，他是为了欺骗社会和自己而利用了文学。不是我这么说，而是《新生》这篇文章的差距本身说明了这一点。他相信坦白能减轻苦恼，因而精心构思出了能够减轻苦恼、解救自己的这篇文章。即使是这篇作品中折磨自己的场面，也只是他救助自己的手段。他不是真的在探究自己的生活方式究竟为何物，而只是在世间道德的模式中，以世人为对象，玩弄符合逻辑的空洞议论来写一篇貌似小说巨作的东西给人看。他文章中的差距本身也说明了这一点。

要说他为什么会与侄女这种有血缘关系的小姑娘走到肌肤相亲的地步，那是因为用他那种假情假意、装模作样的方法，就没有把握追求陌生女人。要是他装腔作势，女方当然会更装腔作势地对付他，所以他没有足够勇气去与陌生女人周旋，生怕会由于装出的样子露馅而失败。我觉得是因为跟有血缘关系的女人不存在这种隔阂，所以岛崎藤村才会不怕露馅，轻而易举地就从装腔作势极其自然地转变到男女肉欲上去了。

与跟侄女发生的关系相比，更棘手的是不装腔作势地去与陌生女人周旋。他是那么无法摆脱装惯了的腔调。从表面上看，他好像在努力探索新的道德，但他不把艺伎叫艺伎，而用一种奇怪的叫法来称呼，事实上只是被更多徒有其表的“健全的”道德魔咒束缚着，根本感觉不到一丝想要冲进装出的外表下去探求自己本性的欲望。为什么不能追求真正爱的女人？他虽然是个执着的男人，能够不顾一切地了结因为与侄女的关系而被迫承受的处世苦恼，但他即便能够执着地抵抗这种苦恼，却缺乏健全的灵魂和执着的自我探求，以致无法认定自己真正希望的本意，无法投身到苦恼中去自我摧毁。

他束缚于尘世社会，束缚于通行伦理，无法实现尘世俗人的堕落。作为文学本来道路的自我摧毁和对通行伦理的叛逆，对他来说就是堕

落。我并不是在指责他不能追求真正喜欢的女人而去与侄女肌肤相亲，我所指责的只是：人可以有各自个性使然的任何生活方式，虽然不能追求真正所爱的人也没有办法，但为什么岛崎藤村对自己这小小的真实秘密没有自我意识，没能将这个悲剧写出来，而是写出了一部空洞的小说巨作。芥川龙之介批评他老奸巨猾真是恰如其分，在文学的世界中，他的道德性和严谨诚实的生活方式不过是一种欺骗。

什么“岛崎藤村是在与人生对峙”“他一直在与最重大的问题较量！”充满欺骗的灵魂无论与谁对峙较量，始终也只不过是赝品。那种认为巴尔扎克搞的是大文学、莫泊桑搞的是小文学的大小作品论纯属无稽之谈。岛崎藤村因为轻视文学，所以才闭门写得出这种空洞浅薄徒具篇幅的大长篇。赝品里没有乐天性，有的只是看上去比真货更深刻而正经的外表。有一次在银座后街小巷的酒馆里，一个冒牌的坂口安吾成功追到了一个女人，后来，我这个没用但却货真价实的坂口安吾也到这酒馆里来了。那些女人一脸狐疑地打量着我说道：“你是真的坂口安吾啊？那个冒牌的可比你正经、沉稳得多了。”

我讨厌世间所谓的什么健全的美德、清贫节俭的精神、吃苦耐劳的美德、谦虚谨慎的美德之类。我觉得那些不是美德，而是恶德。

吃苦耐劳的日本士兵败给不能吃苦耐劳的美国士兵是当然的事，这可称为“吃苦的美德”的日本精神本身的失败。有人说，自己有脚却要坐电梯到五楼、六楼就是不健全，是堕落；又有人说，有了机器就忘了体力劳动的美德，这也是堕落。正是这种荒谬的退化精神招致了日本今天的彻底失败。日本毫不怀疑这种愚蠢的精神就是美德，所以非常有被打败摧毁的必要。

不错，劳动任何时候都是一种美德，但我们不过是需要尽量轻松、

方便、有效的劳动。大烟锅烟袋的发明是实惠方便的进化，然而人们偏偏不屑一顾，一直在为抽一口香烟就点一下灰的什么心境幽寂优美之类无聊的东西书写秘籍。这种日本的精神必将毁灭。

热爱美好、欢乐是人类的本性。虽然暴发户爱好奢华，会造出俗不可耐的豪宅来大肆炫富，但那也是世人的本性，没有丝毫可轻蔑的。就像热爱美好、快乐和奢侈一样，人也是热爱正确的。我觉得，人对正确、正义的热爱，同时与对美好、欢乐、奢侈的热爱，与男人对美女的热爱、女人对美男的热爱共存才有意义，与想做坏事的心理共存才有意义，这就是人类伦理的根本所在。

人想要喜欢的东西，男人追求喜欢的女人，这难道不是理所当然的天性吗？对此只要有明确的“**Yes**”或“**No**”的自我意识就行了。不健全的儿童培育方式却不让孩子们确立这种自我意识，而让他们连自我好恶的“**Yes**”或“**No**”也无法清楚地表明，这毫无道理。

说到处女的纯洁，这其实一点实际意义都没有。有道是失败乃成功之母，失败乃进步之阶梯，所以对处女失贞未必应该责备。指责失贞会令人联想到严重的堕落，当事人会由于罪恶感而真的走上堕落之路，所以，实在的方法是劝其将失贞视作前进的阶梯，视作为了追求更美好事物而付出的宝贵代价。对更美好事物的追求会赋予人高度与品位，单单一个处女贞洁能算得了什么呢？不过，贞洁也不必刻意丢弃，重要的是灵魂必须纯洁。

不失败的灵魂、不苦恼而且也不希求更好事物的灵魂，这样的灵魂里鲜少有真实的魅力。日本的家庭是让灵魂醉而不醒的不健康的寝床，那里挂着个写有“纯洁”与“不变”的令人目瞪口呆的大招牌。男人和女人都跌落到了无以再跌的最低处，觉得那是证明他们不是外人的证据。家

庭当然不堪妓女世界一击，对于妓女世界的健康和家庭世界的 unhealthy，我觉得无论是基于人性的追究还是作为文学上的一个恒常问题，当然始终都必须以其为对象。妓女世界有简单明了的真理，有男人和女人的真实生活。他们相互欺骗，想要使自己显得更美丽更可爱，本质上都想让对方生活在自己的魅力之中。

不知何时，爱情也许会移向别样的女人或别样的男人，人自身在这种事情中成长，这种关系当然本来就是健康的。两人的爱情尽可能永远不变也同样是健康的。而在男女的价值方面，会由肉体到精神、又从精神到肉体地发生价值的变化与进化。人们也会发现价值，进而发现生活本身。

问题并不单单存在于“家庭”，也存在于人的意识。日本的家庭本质上是缺乏人性的，只是靠生殖生活和筑巢本能构建了家庭的基础。为了使这种家庭生活的压抑正当化，日本在生活感情的许多主要方面制造了无数的禁忌，这种禁忌又构成了思维、思想的根基，它倡导热爱诸如幽寂、幽玄的风景、庭园和花草胜于爱人。然而，人们明白这种思想不过是空洞无物的东西，所以他们自己每每对风景有所不敬。就说日本三景吧，我到天桥立去一看，游客的主要目的都是游览宫岛。伊势大神宫参拜团的人真正要去的也是游乐场所，而伊势的游乐场所又是日本最淫靡的。不过，就像日本的家庭是低级无聊的地方一样，那些游乐场所里也只不过是充斥着女人的低级肉体而已。

为了使这种家庭的压抑合理化，夏目漱石倾其知识、智慧进行了难以想象的努力，

但他单单忘了质疑家庭压抑固有的不合理性。就是说，他把人性忘记了。夏目漱石的知识、智慧可谓无所不包，经常让人对他的博学感叹

不已，连家庭封建习俗所有细枝末节的关系，他也毫无疏漏地逐一推敲。然而，他对当然也属于习俗的肉体却始终不屑一顾，对人与生俱来的自由的本相从不过问，人生来具有的欲望从未被他当成过文学问题。他作品中的人物会为自己学生时代微不足道的小事自责，又在二三十年后自杀。真是异想天开。他大多数小说的人物虽然被家庭习俗逼得走投无路，却没有一个动过离婚这个生活中具有实际成长意义的念头。他的知识、智慧只是沉湎于那奇妙习俗中的合理化游戏，而并没有探求过真实的人性和自我。把自杀作为悔恨的手段是荒谬而不值的。与自杀相比，从现实的习俗道德中走出来，更好地生活下去要诚实得多。可是，他却把自杀这种不诚实的行为当成诚实，把离婚这种诚实的行为当成不诚实，一点也不怀疑这种荒谬的错觉。尔后，他烦恼得叩响了禅学之门，却因为无所悟得而不得不作罢。对于事物自身的实质，他并未追究到底，转向宗教之后，又未能获得领悟，所以他也放弃了追究事物自身实质。毋庸置疑，这种糊涂做法是出自一个烦恼人的诚实态度。日本普遍的生活态度原本就是如此荒谬，夏目漱石只是调动自己故弄玄虚的知识、智慧触及了它的一点皮毛，并没有进行过诚实的自我追求。

人从来就是不能按照自己的意志生活的。所爱的人不能去爱，想要的东西无法获得，珍爱之物忽然不翼而飞，太多的希望成了一枕黄粱。人在现实中总是显得那么卑微，但人的生活就存在于实现梦想希望的努力之中，而梦想总是会破灭的。然而，断念和恸哭虽然能够存在于梦想本身破灭的事实中，却不会作为思维而独立存在。人首先必须得生活下去，只有思索生活自身的时候，肉体才会寓于思想之中。思索生活自身之后，总是会带来新的发现与自身的发展。这种诚实的苦恼和发展即使在常识上属于恶，属于堕落，也用不着介意。

我并非要把颓废本身作为文学的目的。我只是想追求人与人性的必



然生存方式，只是不想掩耳盗铃般地活在世上。我憎恶的是现实里“健全的”伪道德，因此必须不惧怕诚实的堕落，必须向人自身毫无造作的欲望回归。人有各种各样的欲望，也有向往正义的欲望。我能够相信的只是这一点，可是对这种欲望必然的发展，是完全无法预测的。

日本文学崇尚风景的美。可是对于人来说，不可能有任何东西的美堪与人相比。对人来说，人就是全部，人的美是肉体的美，不是什么和服或装饰品的美。人的肉体里寓居着精神，寓居着本能，这种肉体、精神编织出的千姿百态的情节变化不是靠一般解说就能理解的，它是一个永远独立的世界，始终供人们进行各种各样发现。我把这称为个性，而生活由个性构成，本身就是独立的，不可能有普遍性的生活。如果追求各自独立而诚实的生活不是人生的目的，那还有什么人生的目的呢？

我只是想作为我自己活着。

我不想在风景中安静地修身养性，我是个无法那样生活的人。我只是爱人，爱自己，爱我之所爱，彻彻底底地热爱。就像必须发现我自己那样，我也必须去发现我所爱的东西，所以我大概会继续堕落，继续写作。神啊，保佑我对自己青春的热爱之心至死不衰吧！

## 注解：

[1] 关孝和：江户前期的数学家。

[2] 日本原来一般使用老挝产的黑斑竹做烟袋杆，故将烟袋杆称为“罗宇”（ラウ）。“罗宇”为马来语中老挝（Laos）的日语发音假借字。

---

# 戏作者文学论

---

发表这些日记我有些犹豫，写这些日记虽然有意义，但是否有发表的意义，我是怀疑的。

写这些日记的原因已在日记中说了，不再重复。这是我一边写《女体》，一边有意识地记录下来的一篇小说如何展开的思路。之前我没写过日记，写完这二十来天的日记后也没有再写。像我这样生活毫无计划的人，每天听之任之，凡事全凭兴头，如果没有特别原因，根本不会想到写日记。

我在写日记时脑子确实惦记过平野，心想他肯定会就《女体》写点什么，大概会评论作者的意图。为此，我发表了这些日记。如果平野的推断和我自身的意图完全不同，那也只能随便了，因为批评也是作品，意义就在于其独立性。其实连我是否了解自己都还是个很大的疑问。

所以，虽然觉得这些日记不是自己的“作品”，犹豫该不该发表，但我又想了想，感到这是我有意识地写下的记录，未必不能算“作品”。

我发表这些记录，并不是从作家角度出发挑战批评家推断的作家意图——挑战会在别的地方用别的方法进行。

平野约我写的是《戏作者文学论》，我平时自认是个戏作者，所以我猜平野或许是想了解为什么小说对我来说就是戏作。

我称自己为戏作者，这里的戏作者是我按自己的理解说的，它的意

思或许和通常说的戏作者多少有点不一样，但也没多大区别。说我只是个戏作者也没关系，因为我不过就是个戏作者、故事作者。但我的生命也押注在这戏作里了，我是赌上自己的生命在写戏作的。

赌上生命也不是什么特别不得了的事，也就是还活着的这条命嘛。仅此而已，我不想再解释什么了。

所以我觉得，要问我的小说写得怎么样，最简单的办法就是请你自己去读一读。可是，我感到很厌烦的是写这篇四十二张稿纸的《女体》竟然花了二十天时间，每天都在傻乎乎地绞尽脑汁。《女体》是一部长篇小说的开头，我想给这部长篇小说起名为《寻找爱情》，虽然不是小说的全部，但作为长篇的开头，还是必须通盘安排一下，因为伏笔之类总是需要的。

我原来主张那些通盘安排根本不需要，很多时候都是只通过写作来展开情节。虽然我的作品主要都是那样写的，但唯有《女体》有些不同，我为了构思这个作品着实费了一点脑筋。我很讨厌把这个日记写得煞有介事，满纸苦心孤诣、懊恼烦闷，我本来也不是那样的人。除了这篇小说之外，我一般每天能写三十张稿纸，有时甚至能写四十张，不过思考的时间要比动笔的多。可是一旦动起笔来，写出的东西不由自主地就变得跟事先想好的南辕北辙了。这种情况很常见。

因此，我很不情愿发表这些日记，而且我觉得日记上写的未必是真实的想法。日记真是个没法随心所欲的东西，因为它写的不是自己的发现，而是自己的解释，而解释这东西可不是绝对的。

除了自己的作品，小说家并不是能够讲述自己的人。所以我要预先声明，这些日记或许未必能算作品，也或许能算是作品。

七月八日（雨）

佐佐木基一 [\[1\]](#) 来信，跟我谈其读《白痴》的感想。我想写日记，就是由于佐佐木这封信的缘故。佐佐木想象了《白痴》中作者的意图，可其实我这个《白痴》的作者并不知道写《白痴》的意图是什么。我写完就把这个作品要表达什么给忘了。

我接下来要写一个长篇的开头。想起写这个小说，还是今年春天的事。今年春天，我把夏目漱石的长篇大致读了一遍，因为正好同住的人有夏目漱石的全集。我很吃惊夏目漱石的作品完全没有描写肉体生活，虽然写的都是男女之间的人际关系，但肉体关系一点没有。夏目漱石的知识、智慧可谓无所不包，人际关系所有外部的细枝末节都毫无疏漏地想到了，但唯独缺少肉体的东西。而且，他不愿通过人际关系本身来解决人际关系的问题，而是用自杀或求助于宗教来解决。后来，由于求助宗教也没有获得什么开悟，他就对人际关系本身采取了模糊暧昧的态度。夏目漱石深信自杀、求助于宗教都是苦恼的诚实表现。

这种浅薄的知性赝品被信为深刻诚实的东西，被毫不怀疑地视为第一流的文学，这令我非常愤怒。但是愤怒也没用，除了我自己来写之外没有别的办法。如果不能用我自己的整部作品证明夏目漱石写的不过是浅薄的知性赝品，我就是个没用的人。所以，我想写一部描写一对夫妇感情关系的小说，让这种感情关系通过心灵、肉体和他们自然应有的形态进行展开。要是赶得上，我想把小说的开头部分发表在《文艺春秋》九月号的小说专刊里。

我觉得，那就把每天打算干什么事、怎么想的、怎么写的都记录下

来吧。因为我总是一写完作品就把原来的意图忘得干干净净，明确的作品整体意图我是没有的。

下午收到尾崎士郎寄来的快信，是他对《东京新闻》时评的感想。趁雨停的工夫去车站前买香烟。读历史书。

七月九日（阴）

新生社的福岛来访。我接受了三十张稿纸的小说约稿，未接受文艺时评的约稿。若园清太郎来访，带来威士忌，没法工作了。出门去买香烟。

七月十日（晴）

家里的温度计显示三十一度。《希望》杂志约一篇十张稿纸的随想，已有写好的，接受。

写了三张就没法按照思路写下去了，搁笔。现在我在脑子里设想的是：谷村夫妇意识到，他们除了是现实中的夫妻之外已经感觉不到精神上的联系了。从世俗的角度来说，他们是一对互相体贴的、再圆满不过的夫妻。我只知道小说得从这里开始。那个叫冈本的人是为了便于解释谷村夫妇的心象世界而设置的人物。现在考虑到的就这些。

今天不行了，明天还得重来。情节和结尾都没想好，他们得吵嘴，但以后让他们一直关系很好？还是发生婚外情，去谈恋爱？以后的情节还一点都没考虑。作品里的人物真的出现在纸上之后，应该很自然地生

活下去，可是今天真正的活人却还没在我眼前出现，不写了。

火车站那边着火了，烧得很厉害，我去看热闹。看火灾也挺没意思的。火场旁边，美国兵在用轧路机平整地面。他们对旁边的火场不屑一顾，依旧一会向前一会向后地开动着轧路机。我看了二三十分钟，也没见他们回过头去瞥火场一眼。这可真稀奇啊，美国不可能没人看热闹吧。不过，就是日本人大多也只是对火灾回头望上一眼，然后就乘上电车赶回家去了。我是个天生爱看热闹起哄的人。读历史书。

七月十一日（晴）

酷暑，家里的温度计显示三十四度。湿气又大，难受。

写了四张又停下了，下午再从头重写。这次写了六张，还是停下来再重写。谷村和素子有点清晰起来了。起先我打算把谷村写成一个精神、肉体都平平凡凡的普通人，却怎么都写不成。今天，他变成了一个体质有点虚弱的人。我还想出了一个像混有伊泽 [\[2\]](#) 和葛卷 [\[3\]](#) 血统的男子。素子从一开始就有清晰的形象，冈本也很清晰。

若园清太郎傍晚陪内山书店的N君前来，带着威士忌。听说N君原来在战斗机部队，战争结束时是坐飞机逃回来的。酷暑难耐，直接睡在榻榻米上。

七月十二日（晴）

安田屋的老板娘拿花来供在妈妈牌位前。三点钟时下了阵雨，多少

凉快了点。

写了五张稿纸，又不写了。总觉得谷村这么写不行啊。谷村的脸、身体和内心都够不上真正丰满，在我脑子中，他好像还没完全发育好呢。读历史书。做了点道镜<sup>[4]</sup>的年表，觉得太麻烦，不做了。

七月十三日（晴）

笔头终于顺起来了。谷村完全变成了一个身体虚弱的病秧子。他无论如何也不能是个健康的人。我想写一个平常男子的脆弱精神，但如果不与他肉体的虚弱结合起来，是写不好的。这是我笔力不济所致。大概是观念中缺乏生动的素材，没本事让谷村脆弱的内心寓居在一个健康的身体上吧。把谷村写成体弱多病显得自己办法不多，这一点原来我非常在乎，不过彻底认输就一下子轻松了。写了十三张。

话虽这么说，但我好像一点也没打算非写成那样不可。就是今天写的十三张稿纸，也只是这么随意写的。谷村把冈本说得哑口无言，但遭到了素子的反唇相讥。我只是想从这里展开情节。虽然事先没好好想过素子对谷村反抗的真意是什么，可是一动起笔来就只能跟着新的想法写下去，不知道会写成什么样了。我极为放心不下素子肉体上的软弱，担心她会不会被冈本利用、玩弄。这样考虑情节也许不好。冈本我尽量只用来连接情节，并不想把他写成主要人物，因为我觉得要是让这个人表现得太过会难以收场。可是，我告诫自己不能有这样的想法，还好写的时候这种想法没有出现过。

七月十四日（晴）

酷暑。尾崎一雄寄来快信，要我把《东京新闻》的时评寄给他。我用快信回复了他。今天一天洗了六次凉水澡，感觉关节使不上劲。

有人拿着亲戚写的介绍信找上门来，说自己想写一个在浅草演出的轻喜剧剧本，要我给予关照。此人是从中国华北撤退回来的，完全是个外行。他看了浅草演的戏，以为这样的东西自己也能写。他把自己想写的剧本情节讲给我一听，简直无聊透顶，不值一提。这样的外行不知道，自己看了以后觉得不好看和自己写剧本完全不是一码事。即便你觉得不好看，也不能证明你写得出比它更好的东西。真是无知者无畏。

我贬斥、挖苦夏目漱石，自己也正写着小说。一想到自己的事，心情就不免黯淡惨然起来，真是不该去笑话别人啊。不过，我还是比这个人强一点，多少知道对别人的作品应该学习、争论、搏斗，而这个人连这些事情也不懂。问他读过什么书、佩服谁的作品，他说还没读到过佩服的作品。问他读没读过莫里哀、博马舍、马塞尔·阿夏尔的作品，他说没读过，连名字也不知道。真够离谱的。这个人赖在屋里怎么也不回去，读起自己的剧本来有板有眼，像朗诵似的。我则听得精疲力尽，简直想要哭出来了。这也是由于我自己蠢，由于那股总是有点自命不凡的心理一下子变得憋屈起来的缘故。

我开始剖析素子的性格，但是又感到不应该这么做，这个小说不是要通过罗列具体事实来进行解说，而应该以事件（事实）自我展开的形式向前发展。素子如何对待那个被冈本抛弃的女人？她感觉到了什么？想到了什么？这太重要了。我绞尽脑汁左思右想，但只是我在想，素子却不像在感觉、在思考。我在这个地方卡住了，今天只写了一张半稿纸。只感到过了这一关就能到广阔的大海去遨游，可眼前看不到任何今



后的目标，心中毫无能称得上作品意图的像样想法。凉快一点吧！热！热！热！

我要开诚布公地告诉这位素子，我一直想着矢田津世子，她曾与我堕入情网，相思相爱，但最终没有结婚，也未发生肉体关系。我们虽然苦苦相思，却又互相逃避，刚聚在一起就急着离去……唉，不说了。所以我不了解矢田津世子的肉体，所以我是在考虑创作一个自己不了解的矢田津世子。我只是觉得这个不了解的矢田津世子与我不了解的自己同样重要，这个创作与我发现自己完全一样。可是我心烦意乱，感到压力大极了。虽然我觉得素子要谈恋爱，但这写得出来吗？我想姑且让谷村当主人公去凑合，可是想到素子要跟一个傻男人谈恋爱，心里就讨厌透了。于是我又告诫自己，这种事是不该去担心的。

七月十五日（晴）

温度计连日指着三十八度，虽然照老规矩不停地洗了凉水澡再写，但脑子还是晕乎乎的。新日本社的入江原彦来了。这个二十四五岁的青年自称是个诗人，约我为《沙龙》杂志写一篇三十张稿纸的小说。我虽然回答说不愿意写，可是却感到此人是个很不多见的人物，看上去教养不错，很像大井广介，但比大井广介纯真诚恳，邈邈散漫。听说眼下稻垣足穗寄居在他那儿一起生活。他愁眉苦脸地称自己家徒四壁，除了遮羞带之外身无分文，甚至户口都没有，又说自己晚上睡在石头上，因为睡铺被稻垣足穗占了，稻垣足穗叫他“睡到下头去”。只见他频频挠着身体，大概是身上还有虱子。如果睡铺是被稻垣足穗占了的话，生虱子也是没办法的。那副样子真是滑稽至极。他一个人谈天说地论诗评文，足足侃了两个钟头。这家伙真是个活宝，实在太有意思了，以至我最后接

受了他的约稿，并跟他约定改天我去新日本社玩时再一起到菊冈久利<sup>[5]</sup>在银座开的店去逛逛。我还托他安排到时跟冈本润<sup>[6]</sup>会面。三年前收到冈本润说想见一面的来信后，我虽然回信说过几天会请他去喝酒，可是至今也没能兑现这个诺言，因为当年要去的那家酒馆突然关门歇业了。这个青年告诉我，半田义之<sup>[7]</sup>参加日本共产党之后，每次见到他，都会结结巴巴、唾沫横飞地拼命劝他：“你也参加吧！”这个青年说参加倒没什么大不了的，可那飞了一脸的唾沫星子脏兮兮的，真让人受不了。说得我也大笑起来。

昨天我说素子是矢田津世子，这似乎说得过头了。素子就是素子嘛。我停下笔来时就会想到那个人，痛苦得很。我写道：“素子或许是因为对女人身体的脆弱、丑陋了解得太清楚了，所以那些话她没在客厅里说。”当初我收到印着那个人讣告的明信片时，得知她母亲还健在，明信片上“不幸辞世”那句话使我悲痛得难以释怀。她母亲想到死去的女儿“不幸”时，肯定会想到我。不用说，那个人的灵堂、葬礼、墓地我都没去。

记得十年前我三十一岁的时候，我们好歹接了唯一的一次吻。你那时就像死人一样，我也没有一点力气来抱紧你，我们只是远远地互相碰了碰死人般的脸。尽管在见不到你的日子和每次分开之后，我每天每天都郁闷痛苦得要死，可那次接吻时已经是我们相恋的第五年了。那天晚上我给你写了绝交信：“我害怕去想你的肉体，老是会想你要是没有肉体就好了，希望你也把我的肉体忘掉。我不想再跟你见面了，请你另外找个人结婚吧。我对你已经感到疲倦，会在自己心中培育另一个不同的你。别给我回信。再见！”信中的那个“再见”其实是一个误用的词，后来我再也没有见到过你。之后几年，在我的思维中，你的肉体被想象得比任何别的女人都要肮脏，是我在这个世界上亵渎、憎恶最甚的。我的

《吹雪物语》就是一篇畸形儿般的小说，它充满了残忍、肮脏的灵魂，对你的肉体竭尽歪曲、诋毁、折磨。你如果读了它，该会是多么愤怒、憎恶啊！我很愚蠢，什么也不懂。现在和过去，我都是在干什么呀？可是，已经无可救药了。你死后我虽然悲伤，但却感到心情舒畅，因为世上已经没有你的肉体了。想到这里，我甚至觉得心里就像晴空一般清澈。

我现在又在诋毁、折磨你的肉体了，但我不是刻意想要亵渎，其实我一直在真心祈求神灵，保佑我把你的肉体 and 肉欲写得纯洁无瑕，然而一动起笔来，总是会把你的诋毁得一无是处。我从来就不喜欢写恶人，而是想描写优秀的人、美好的人、善良的灵魂，然而一动起笔来，却会不由自主地写成肮脏无耻的坏人和丑陋可恶的灵魂。笔总是自然朝着那个方向写个不停。

每次搁下笔，只要一想起你，我都会异常痛苦。素子的肉体总是会变得充满肮脏肉欲。当写完“素子或许是因为对女人身体的脆弱、丑陋了解得太清楚了，所以那些话她没在客厅里说”后放下笔时，我一直痛苦地想着你的面影。你不时望着一边默然不语，那时候你在想什么啊？

素子不能是矢田津世子，素子必须是素子，素子就是素子。我必须相信这一点。只写了四张，因为把笔扔到一边的时间太多了。

七月十六日（晴）

酷热。家里的温度计三十五度。《中央公论》的海老原寄来快信，要我为火之会的杂志写篇小说或随笔。这件事我非常想答应。虽然感到相当困难，但我还是决心要写。海老原以前就一直喜欢我写的东西，所

以我一直把为他那样的人干活当作一件乐事。既然他说那是销路不好的杂志，那我就更愿意给他们写了。

我觉得，谷村夫妇大概得各自进行自己的恋爱了吧。谷村已经坦白，他想要进行没有肉体只有灵魂的炽烈恋爱，为此粉身碎骨也甘心。于是，作为他恋爱的对象，我姑且想出了个叫“信子”的女子。不过只是临时想出了这个名字，至于是个什么样的女人，还完全没考虑过。反正不久以后谷村自己也会对她的性格进行选择吧。我没有工夫，也没有必要来考虑这件事。谷村和信子的恋爱会成为这个小说的主题吗？这种问题我还完全没有想过。

素子好像会渐渐变得没法谈恋爱了，她会渐渐变得僵硬死板、心胸狭隘，像寄生蟹一样朝着螺壳里缩进去。这令我有点意外。我并不是没预感到或预测过素子的恋爱会比谷村出格得多，可是到了现在，我觉得或许还是停下笔来，花上两三天干等着比较好。我已经写了二十八张稿纸了。当思路开始变得越来越窄时，无论时间还是金钱都不妨白白浪费一下。这是我从习惯中获得的信条，好像这样做最合适。

下午两点最热的时候，杂谈会的立野智子来访，这让我有点尴尬。此人在我开始写日记的前两天（就是七月六日）寄来快信，约我写一篇《伪劣文学扑灭论》。她是个女人，开起口来却又是“伪劣”又是“扑灭”的，真显得时尚、泼辣，那封信看得我大笑不止。一个女人这样也太勇猛活泼过头了吧？我很厌恶报章杂志的炒作，所以拒绝了她的约稿，反而立刻写了一篇奚落英勇无敌的女新闻人的文章寄了过去。

她是个看上去很持重的姑娘，但似乎把我的坦率理解为不友好，时不时会冒出一句尖刻的挖苦话来。这真让人难受啊，难受得如坐针毡。她不知道，别说什么要我来扑灭伪劣文学了，坂口安吾此人其实就是专

搞伪劣的，一直在老三老四地肆意抨击各位前辈，从自诚的意义上说，对自己的这种伪劣性尚且需要恶战苦斗呢。我本想告诉她，深切了解自己的伪劣性对任何人都是至为重要的，但看她不像是会老实接受我的意见，反而可能会讽刺我，于是便不对她提了。她其实是个很坦率的人，却似乎也把拐弯抹角当成美德，把摆出这种姿态当成体面了。我觉得她像是扭曲了原本善良软弱的脾性，特意摆出来一副强硬外表。天气如此炎热，她却像是硬打起精神在钻牛角尖，让人觉得挺可怜的。这使我对她同情至极，马上接受了她的约稿。晚上九点的时候凉快点了，我赶紧写好了给杂谈会的稿子。这几年一直想写点关于中户川富枝 [\[8\]](#) 的东西，但不想写得这么简单，本打算哪天读了《春日》后再慢慢构思。现在我手头没有《春日》，不过没有《春日》倒正好可以心安理得地写得简单了，因为重读一遍《春日》再一本正经写的话挺麻烦的，反而可能会写不出来。这篇文章花了三个来钟头，一气呵成。

七月十七日（晴）

酷热，又是酷热。小学馆寄来快信，要五十张稿纸的小说。根本没法写，拒绝。

想要做道镜的年表，查惠美押胜，查橘诸兄，查藤原不比等，查藤原镰足，上溯得越来越古远了。我无论做什么，最后都会做得事倍功半。一边读久米邦武的《奈良朝史》一边做笔记。深夜仍然酷热，洗完凉水澡，总算可以睡了。

七月十八日（阴，下午两点左右转晴）

天阴的时候还容易熬，太阳一出来，这个二楼就成了桑拿浴室。早上开始心中就涌上一股奇怪的信心来，这个长篇今年内一定能写完。这种信心真的很奇怪。既没情节又没计划，漫无目的不得要领，哪来的信心？然而我却自信满满，简直是开玩笑。前天写完杂谈的稿子后一脸轻松，好像把这篇小说忘了似的，心情出奇地爽快，身上仿佛充满了力量。这样的时候多快活啊！可是想到一年中这样的日子没有几天，不由得又叹了口气。

我故意不写，躺着看书，享受着心中的力量。那力量何等有力啊，它使我充满了希望。虽然知道那自信与力量虚幻空洞，是在骗我，根本不值一提，但它还是让我心情舒畅，喜不自胜。

七月十九日（晴）

我病了，肚子疼，拉稀。大概是洗凉水澡惹的祸。这场夏季热病弄得我浑身无力，只剩下慵懒、怠惰和容易激动的感情。我整天净在郁闷地想着原子弹爆炸，也不知是自己想挨炸，还是想炸别人。只感到情绪冲动，没法去考虑病痛与和平的问题。由于发烧，感觉不到室外空气的炎热。

七月二十日（晴）

热浪凶猛，到了晚上还热。好像是体温降下来了，所以才觉得越来越热。已经不想原子弹了，但还是没法考虑工作的事，也没心思读书。

七月二十一日（晴）

热浪滚滚。《中央公论》的小泷来访，找我谈这次要出的短篇集。他劝我说，老这么埋头写长篇，也得考虑一下生活问题呀。我对此心中有底，高高兴兴地恭听了他的忠告，但心中却在考虑两种做法。我感到现在想写的东西数不胜数，究竟写什么？怎么写？可不可以能写多少写多少地尽量写？若不这样的话，是否应该只是一篇一篇地埋头写长篇，而短篇无论多想写都不去理它？这两种做法，我暂且还是想要选择前者。就这么定了。

我在稿纸上写起了冈本商谈借钱的事和他那副媚态。为什么会写成这样？真难受。冈本那副令人作呕的肮脏媚态讨厌至极，对素子脆弱的肉体来说，如此不堪的玷污玩弄实在太残忍了。为什么会写成这样？这难道不是居心叵测、满怀憎恶、一心想要复仇的心理在作祟吗？怎么会写成这样？明明没有这种意图却总会写成这样，我不得不把笔停下来。写了一句就躺下闭上眼睛苦思冥想，过了足足三十分钟才接着去写下一句。我感到怎么也不想写了。只写了一张半稿纸。

七月二十二日（晴）

酷暑。《晓钟》的冲盐彻也来访。虽然是第一次见面，但他也属于我那些好朋友的同人杂志，名字是早就知道的。这个人运气不好，在中国当了八年兵。他就战时的生活谈了两个钟头，然后才回去。我答应写个短篇，在九月底交稿给他们。

我觉得写起来很痛苦。我虽然厌恶冈本的卑鄙，可谷村觉得他好歹

有艺术家的风趣。谷村的想法有点危险。我今天写到藤子的时候，虽然让谷村说了精神恋爱之类奇怪的话，但心里一直惴惴不安，他跟藤子去搞什么精神恋爱，最终不就会露出马脚吗？要是那样的话可就实在悲催之至、惨不忍睹了。我虽然觉得可以安排素子跟别人谈恋爱，让装腔作势、自命不凡的谷村气急败坏、暴跳如雷，可是素子已变得越来越没法谈恋爱了。不过，素子去恋爱的话，谷村的处境可就乱套了，我又担心自己有没有办法处理好这种复杂关系的发展。现在开始就这么难写了，今后还会怎么样啊？我对自己的才能郁闷透了。

七月二十三日（晴）

酷暑。《读书新闻》的岛琉璃子来访，约我随意写一篇永井荷风<sup>[9]</sup>的书评。我没法写，劝她去麻烦一下佐佐木基一，因为我从佐佐木基一前些天的来信中得知，他对永井荷风作品的观点跟我相似。

新潟的哥哥到东京来了。下了点毛毛雨，一点也没凉快，反而变得闷热起来。

素子说冈本的媚态很“可怜”，而谷村感到素子到“现在”都没意识到那媚态是冲着她的肉体来的。他觉得现在还有更多秘密素子没意识到。素子真的没有意识到吗？尽管谷村是这么想的，但是不是真的如此呢？在这里，我好像过于同情素子的肉体了。虽然我无法忍受素子已经意识到，但素子不可能没有意识到。谷村现在把她的话解释为她没有意识到，显得很奇怪。我也好几次设想过，谷村本来应该解释为她已经意识到了，我感觉是我把自己对素子肉体充满感伤的一厢情愿强加到了谷村身上，其实是我希望她没有意识到。想到这里心里很不痛快，但又觉得



不能就此下结论，因为说不定素子现在真的还没有意识到呢。由于老是有这种打肿脸充胖子的情绪，所以心想还是算了，就这么着吧，以后管它变成什么样，这种小说嘛，怎么着都行啊。想到这里，就把笔扔到一边去了。

七月二十四日（晴）

一起住着的大野全家预定回乡去过一个夏天，他们是要准备二女儿的婚礼。酷暑，真要热死人了。

一天都是稀里糊涂的，怎么都写不出来，也没去想怎么写。七想八想地忽然好像要想小说内容了，脑子里出现的却只是些莫名其妙的影子，实在的内容根本没有。真是不得要领啊。

晚上哥哥是和若园清太郎一起回来的，若园带来了为我找的《炉边夜话集》，因为我在中央公论社出的短篇集子要用这本书。若园留宿。我一夜没睡着，若园也像不知道疲倦似的，这都是因为暑热到了深夜也一点都没有消退。

七月二十五日（晴转阴）

头疼。《读书新闻》又要我无论如何再随意写一篇书评，说是书已经寄出来了。自说自话就把书寄来，真是胡闹。傍晚开始凉快了点。长野的哥哥到东京来出差。天黑以后越来越凉快，这种凉爽真是久违久违，今天只洗一次凉水澡就够了。下厨弄得我狼狈不堪，上桌的饭菜很不像话。今天没干工作。

七月二十六日（晴）

不怎么热。《文艺春秋》的大仓来访。我回答说稿子尚未写完，还有四五张，最晚二十九日可以给他们送过去。大仓是个极为实在的青年，这种作风的新闻人日本以前好像没有，而在近来的年轻人中倒时有所见。他们以自我为中心思索着应该如何生活。大仓对特攻队那种视死如归的觉悟表示怀疑，这是他通过战争中与死亡搏斗的亲身经历得出的结论。我不是喜欢这种观点本身，而是非常喜欢他这种实在的思考态度。他说自己是芥川比吕志 [\[10\]](#) 的朋友，明天要去造访芥川家，于是我托他到时候代我向葛卷义敏问好。

若园把《珍珠》给我拿来了。这是我被禁止发行的书，自己一本都没有。《黑谷村》那本集子还没搞到，我想从那本集子里只抽一篇《风博士》出来编进这次的短篇集里。搞《黑谷村》的事就拜托若园了。安田屋的小伙子尚志来玩。他家原来就在附近，战争中被烧毁了，那时逃难住在我家，结果在大火中保护了我家的房子。当时我家前后左右的房子都中了那种五十公斤的燃烧弹。轰炸刚结束，他就从头到脚浇湿全身，冲进大火中把前后左右房子的火都扑灭了，真是了不得。他是泥瓦匠的学徒，有手艺人的良心，求知欲也很强，是个确实讨人喜欢的青年。不过，他这一来，今天我想工作也干不成了。十点左右就睡觉。肯定睡得好，因为今天凉快。

七月二十七日（晴）

今天真是意想不到，一个叫作仁科的青年出场了。一开始我就考虑为了写好素子得有一个青年，可是素子渐渐变得没法谈恋爱，这就不好办了。我又考虑除了冈本之外还得有一个年轻的人，因为我无法忍受素子的肉体被冈本那么玩弄，这就需要有另一个青年。到昨天我还一直盘算应该把这个青年写得更正派更聪明，谁知写成了个完全相反的人。

由于我写起稿子来心情就完全不一样，所以事先从自己的喜好和感伤出发想好的东西会变得毫不可取，一写出来就知道那有多么枯燥乏味、令人讨厌。

为什么那个青年非得是仁科呢？我总觉得心里不爽，可没有办法，只好非用这个青年不可了。我真的逃脱不出素子被玩弄的宿命吗？我不想让这个青年跟素子谈恋爱，如果谈恋爱就再找一个像样点的人物出场。我这种感伤到底可行不可行呢？也许就是由于我的这种希望吧，素子对恋爱还是无动于衷，看不出会对仁科有什么反应。我感到她没法表现出我希望的态度来，所以虽然今天有充足时间完成全文，但我还是停下笔来去读历史书了。今天也不那么热。春阳堂那个叫高木的青年来访，我接受了小说约稿。

七月二十八日（晴）

一篇首尾呼应的作品完成了，人物情节像是从一开始就合情合理地分派好了似的。谷村借助仁科发现了青蛙的原形。我当然没设想过青蛙被识破原形这个情节，没想到过青蛙的原形会如此干脆利落地被识破，所以我本来想要一直抱着一无所知的心态，将一切想象得模糊不清，然后再以漠然暧昧的笔调将模糊不清的一切原原本本地描写出来。可现在

别说什么模糊不清了，我简直是天衣无缝地完成了整个作品，就像开始写小说时就明确地安排好了仁科这个人物似的，真是太奇怪了。由于情节编得太巧妙，我都觉得自己的预想出了问题。说到预想，并不是我没想到过应该这样。非要说当初怎么想的话，我其实是一直糊里糊涂的，现在人物情节如此明确，我都觉得有点不自然，可那也没办法了。

尽管谷村识破了青蛙的原形，素子也偷偷爱上了仁科，但那个梦想只能作罢了。我觉得没有梦想的人不可能存在，连梦想都没有的人是不会有人爱的。

我不满意谷村考虑问题的方法，因而想让素子去谈恋爱，来杀杀他那股装腔作势的傲气。要是那时候他还能这么装腔作势，那就太好了。可是，素子还是没法去谈恋爱。不，我觉得不是素子没法去谈恋爱，而是谷村巧妙地阻止了她去谈恋爱。谷村之所以肯定素子有秘密的恋爱之梦，又断定那梦想无法实现，其实是反映了我的希望。所以，只想让素子的恋爱以这种单纯的秘密梦想来结束，我觉得与其说是谷村的愿望，不如说是作者的立意更妥当。

因此，虽然我非常想让谷村恨素子，嫉妒素子的移情别恋，与素子发生冲突，却无论怎么也写不出来。我不想那么去写，写成那样反而会很别扭。我感觉还是完全按现在这样比较自然，这么马马虎虎地结束就行了嘛。要是以前的话，我总是会把笔一扔，心想怎么都行，随便你们去吧。可是今天我迟迟疑疑地犹豫再三，并没有去想解决办法，而是漫无目的地遐想联翩，到最后决心就这么定了的时候，竟然已经犹豫不决了三个钟头。

我已经不想让素子再出场了。总感到她跟仁科继续那种无聊的恋爱，只会跌入肉体的无以挽回的泥沼中去。总之，只要写到素子，就会

有对她肉体的玷污和玩弄，只会让人感到我是在对她的清纯满怀恶意地复仇。我打算在这个小说的续篇里让谷村去谈恋爱，但素子对此会有何感受？我不想让素子知道谷村的恋情，因为我忍受不了她妒火中烧后表露在肉体上的焦躁不安。总之，这个小说写到现在，我既体验了许多痛苦，也多少感到了一些满足，好歹也算竭尽全力了吧。假如这样写失败的话，那我自己也就失败了，这是无法用碰巧失败之类的自我安慰来搪塞的。

《思索》约我写小说，根本写不出来，回绝。收到《读书新闻》寄来的“随意书评”，已读。写得太轻浮。深沉的灵魂是不轻浮的。轻浮的东西就是轻浮。

七月二十九日（下午转雨）

去《文艺春秋》，将稿子交给鹭尾洋三。我只对他说已经尽全力写了。这也是眼下我的全部感想。去中央公论社交稿给小泷，还缺一篇《风博士》。

就为了这些事在路上奔波，又跟遇到的人——《东京新闻》的寺田、《改造》的西田、《新闻报》的柴野，还有若园和他的一个朋友——一同去喝酒。好久没一块喝了，高兴得一通瞎吹。我一喝醉，又突然像对《女体》自信满满似的亢奋起来，真是胡闹。其实我那时在近乎悲伤地黯然感叹，自己没喝酒的时候，干得可精疲力竭了呀。但一喝酒就离谱，我强装好汉大吹特吹《女体》，好像把两个听我吹的人都折腾烦了。让若园在我家过夜，是硬拉他来的，为的是让他给我烤够吃三四天的面包。剩下自己一个人的时候心里安稳得很，就是做饭麻烦。

## 注解：

- [1] 佐佐木基一（1914—1993）：文艺评论家，原名永井善次郎。
- [2] 伊泽：指演员伊泽一郎。
- [3] 葛卷：指作家、文艺评论家葛卷义敏。
- [4] 道镜：奈良时代的僧侣。
- [5] 菊冈久利：作家、诗人。
- [6] 冈本润：诗人、剧作家。
- [7] 半田义之：小说家。
- [8] 中户川富枝：作家中户川吉二的妻子，原名吉田富枝，著有俳句集《春日》。
- [9] 永井荷风：小说家。
- [10] 芥川比吕志：演员、导演，作家芥川龙之介的长子。

---

# 恶妻论

---

恶妻没有普遍性的模式。老婆和丈夫在个性上是具有相对性的，譬如咱们的平野谦（他在我们这些人中是公认的大爱妻家），前几天就两手缠着绷带，那珍贵的绷带让人无法想象日本正因为严重缺棉而焦头烂额。听说他伤得挺惨，创口很深，肉都被剝去了一块，可是他也没扇老婆耳光。这种沉着的性格、宽宏的度量、堪称爱猫家或爱妻家的心胸，凡夫俗子是无法理解的。

想来，多情淫荡的妻子明摆着会让丈夫为难。虽然受到妻子为难，但多数丈夫会因为被为难的地方反而感到她有魅力。所以无论是与红杏出墙的妻子分手的丈夫，还是与拈花惹草的丈夫分手的妻子，各奔东西之后大都会对旧爱余情犹存。

既然余情犹存，不分手就好了嘛。话虽这么说，但他（她）们却囿于对恶妻或恶夫的一般世俗观念与模式，忘记了个性方面的反思。恶妻当然不会有普遍性的模式，不，所有的男女关系都没有什么模式，它只有个性与个性之间相对的加减乘除。譬如咱们的平野谦，他虽然由于残酷的流血而诅咒、憎恶战争，但绝不说自己老婆是战争罪犯，而是慨然对伤口扎上绷带感到心满意足。不愧是个文学家，他沉着、深邃，孜孜探求事物真相，按照世俗模式毫不懈怠地反思。伟大！堪为楷模。

然而，日本的丈夫很不幸，因为日本女人没受过如何做个可爱妻子的教育。她们服侍婆婆，养育子女，主要接受的教育是如何孝敬男方父

母，忠于自己子女，至于对丈夫本人的爱情，则被训练成要拘谨谦恭、小心翼翼。据说世界通行的说法是：老婆要娶日本女人，小妾要纳巴黎女郎。然而可怜的日本女人啊，纵然她们是世界第一的老婆，男人也肯定还是去找巴黎女郎的。所谓“日本人的养妾癖是野蛮人的证据”，乃是赤裸裸的谎言，因为日本的老婆模式和女子大学严格培训的目标，似乎就是要让女人通过孜孜不倦的学习养成一种性格，这种性格能使丈夫从老婆身上得不到满足而忍不住去纳妾。

自武士统治时期以来，所谓恋爱，在日本是被禁止的，恋爱即私通。虽说那时这也算一种年轻鲁莽，但对恋爱心情的反省须甚于对一般年轻鲁莽的反省，且从未获得过酌情区别对待。没有对恋爱的任何训练，男女手拉手上街也不行，所以一旦成为夫妻同床共枕，男女关系也只是一同睡觉，就像是在接受动物的训练。日本的老婆孤独而寂寞，郁闷而悲哀。

受过女子大学训练的模范老婆就是良妻吗？假如有与这种良妻形成对比的日本式恶妻模式或范例的话，我反倒敢断言，这种模式的恶妻就是良妻。

妻子们洗涤、打扫、缝补、炊饭，崇尚勤恳耐劳，注意漂亮健康。然而，喜欢游乐的女人肯定是有魅力的。多情淫荡是会令人有些许困窘，但即使因此感到为难、不安、懊恼或吃了大苦头，也比良妻要好。

假如人无论什么都喜欢平平安安，那就大错特错了。我不喜欢平和、平静、平安，我喜欢不安、困苦、悲哀。

这并不是在说反话。为什么要不容置疑地认定应该厌恶、远离人生的不幸、悲哀、痛苦？这种精神我难以理解。悲哀、痛苦是人生之花，



人们反过来让悲哀与痛苦绽放出花朵，从中发现欢乐，这或许可以称之为近代的发现。

一说到恋爱，人们便会想到爱得其所可喜可贺，似乎认定不管什么恋爱都必须如此进行。其实失恋也很有意思，首先它不像爱得其所可喜可贺那么乏味。这不是骗你。

前几天看到一本书的广告，上面把有夫之妇与某个诗人的情书来往说成是神圣之恋，因为他们二人虽然相恋，却没有肉体关系。这真是神圣得滑稽，声称“精神之恋纯洁”实乃偷梁换柱，因为正如耶稣说的，瞥视身旁路过的有夫之妇与奸淫并无不同。人类全都犯有奸淫罪，全都注定要下地狱。地狱又是另一个近代的发现。让地狱之火绽放出花朵来吧，在地狱中度过人生吧，在这里，比起本能更需要知性。所谓良妻是缺乏知性的存在，倘若具有知性，女人就必会成为恶妻。知性可以说是对人性的反思，有了这种反思，同情、怜悯或许会变得更为宽宏，冲突也同时会深入人性的最底部，无所逃遁。

夫妇关系上的人性反思就如同长了魔鬼之眼一般，夫妇互相了解对方的弱点、缺点，倒也像是在缺点上加深着关系与对立。那种对立无法逃避，憎恶会加深，关系会疏远。有了知性，夫妇的关系反而是苦痛较多，平和较少。然而，这种苦痛才是真正的人生。不应该躲避苦痛，倒是追求更大、更尖锐深刻的苦痛才对。夫妇在相爱的同时当然会相互憎恶，但不能害怕这种憎恶。可以合理地相互憎恶，可以尖锐对立。

如果一个女人像所谓的良妻那样缺乏知性、灵魂混沌，像训练有素的良犬那样奴性十足、百依百顺，那她就不可能是真正意义上的良妻。而平和的家庭作为这种良妻的附属品，不用说，是不应受到尊重的。男女关系中没有平和，人际关系中平和也不多。假如要追求平和，最好去

追求孤独。可以去当和尚，出家遁世是通向平安的唯一之路。

恋爱大抵带有偶然性，不过是偶然邂逅相知才开始恋爱。不了解这一点就没什么可说的了。它不是认识所有人之后的选择，而是从少数人中选择，所以它不是绝对的。这种感情的基础极为薄弱，随着时光流逝，它会变得枯燥乏味；了解对方的缺点后，也会变得讨厌；如果另外有了吸引自己的人，会变得连恋人的脸都不愿看一眼。不顾这些因素勉强凑在一起的夫妇之间孕育着矛盾，虽然相安无事，但心中苦痛更多；虽然爱情尚存，但憎恶和诅咒更多。随着关系的加深，对立反而会变得激烈，最终自然就变得无可奈何、进退两难了。

夫妇当然会互相折磨而感到痛苦。与互相安慰、怜悯相比，我觉得更可以互相折磨——因为人际关系当然会带来苦痛。

虽然耶稣说不可奸淫，但那难以办到。上帝啊，人心思奸淫是很自然的，没有任何人意想不到的事。人心有翅膀，但身体却没有翅膀，所以人无法翱翔于天，只能在地上筑巢结为夫妇，并被告知不可奸淫。但那难以办到。因为难以办到，所以当然会感到痛苦。他们虽然在勉为其难地维持太平，但那太平徒有其表，注定是一种无甚价值的凑合。所以，所谓良妻也不过是徒有其表、无甚价值的。

然而，如果说这么一来恶妻就是良妻，倒也未必。缺乏知性的恶妻才是真正的恶妻，而多情淫荡、只有动物本能的恶妻则令人无所措手足。但是，就连她们也会因其多情淫荡的性而富有魅力，引得有些人依依不舍。这就是说，恶妻是没有普遍性模式的。当她以魅力吸引人心的时候，就不是恶妻，而是良妻。不管她如何折磨丈夫，只要她是以魅力吸引丈夫的心，就能算是良妻吧。

没有魅力的女人，肯定就是恶妻。虽然存在男女不同的性，对异性的恋慕又构成了人生的基础，却竟然有女人不懂得去钻研、探索如何对异性施展魅力。这样的女人倘若是因为脑子笨，那么脑子笨的问题就不在我们讨论的范围内了。

女人中有一种类型叫作才媛。我不清楚她们是数学出色、语学出色，还是物理学出色，但她们对人性的反思却是一无所知，就是说，她们也许有学问，但毫无知性。而人性的反思才是真正的教养基础，这种连知性也没有的“才媛”实在与野蛮人、原始人、没文化的人无甚不同。

真正有知性的女人中是没有恶妻的。有知性的女人虽然不是恶妻，却总是折磨丈夫，惹丈夫怨恨，很少会让丈夫安生吧。

折磨对方，自己也痛苦，这就是人正常的生活。可是，平野！悲惨的流血，感觉如何啊？啊，战争是野蛮的！咱们去找出战犯来吧，平野！

---

# 恋爱论

---

恋爱是什么样的东西？我不清楚。因为我这辈子一直在文学中探索着它是什么样的东西。

谁都会恋爱。或许也有人没恋爱就结婚了，他们不久以后就会爱丈夫、爱妻子，或是爱出生的孩子、爱这个家庭、爱金钱、爱衣服。

我不是在开玩笑。

日语中有“恋”与“爱”这两个词<sup>[1]</sup>，它们的语感好像多少有些差异，在有些人的理解与感觉中或许很不一样。在国外（在我所了解的欧洲两三个国家），“爱”与“恋”是相同的，他们用“爱”人的同一个词来表达“爱”物。在日本虽然“爱”和“恋”对人都可以说，但对物一般不说“恋”。偶尔对物说“恋”的时候，则含有与“爱”不同的意思，感觉有点更强烈、狂热的力量。

不过，“恋”这个词也有渴慕尚未得到之物的语感，而说“爱”时则有一种对已经得到之物的疼爱，感觉更沉静、清澈，所以，“恋”这个词还带有对追求对象激烈、疯狂的祈盼。虽然没有查过词典，但我觉得“恋”与“爱”两个词的意思、语感在历史上是有区别和限制的，而这种区别和限制在词典上并没有明确写出来。

据说以前天主教徒第一次来到日本时，因为“爱”这个词而颇费了不少周折。在他们看来，“爱”就是喜欢，它只是一个能对任何东西表示喜

欢的平常词汇，可以“爱”人，“爱”物。然而，在日本的武士道看来，私通违反武家之禁规，男女情恋会立即被作为私通处置。恋爱被定为邪恶之物，“爱”这个词中并不包含清纯的意思。天主教徒提倡“爱”，“上帝的爱”“基督的爱”，但由于“爱”被联想到私通的语感很强，所以他们对如何翻译这个词很是为难。煞费一番苦心后，他们发明了“珍爱”<sup>[2]</sup>这个词。于是，他们宣传“上帝的珍爱”“基督的珍爱”，将“我爱你”翻译成了“我珍爱你”。

实际上，在我们今天的日常用语中，不知怎么的，“爱”或“恋”总会让人感到词不达意，空泛得很，一说“我爱你”，就像是在心不在焉地念台词，并未与我们实际的生活交融在一起。“爱”说起来总有点装腔作势，所以我们通常说的是“我喜欢你”。我感到这种说法足以表达自己的真实意思，总之，好像能够达到英语中用“love”表达的同样效果。但是，单独用日语的“喜欢”<sup>[3]</sup>似乎又感觉有点分量不够，好像只能用于“喜欢”巧克力之类的东西似的，于是便不得不再加把分量，说成“很喜欢”。

明治以来，或许是因为日语中多了不少用来适应外国文化的词汇，那些词汇与我们日常习用词汇的语感有所不同，以致同义词多种多样，许多词汇都像蒙着一层雾，彼此界线并不清晰。是否应该因此将日本称为词汇之国？我们的文化能否从中受益？我对此很是怀疑。

说“迷恋”<sup>[4]</sup>会变得没品味，说“爱”就感觉多少有点品位。有不优雅的恋爱、优雅的恋爱，实际上也许还有各种恋爱吧。“迷恋”上了，“爱”上了，日语仅靠换一个动词就可简单明了地区别，看上去好像很方便啊，但我反而感到不安。就是说，越是仅用一个不同的词汇就能极为鲜明地完成这种区别，事物本身深藏的微妙之处和各种独特的个性

表象就越会被遗漏。过分依赖使用不同词汇，就会忽视思考方式和观察的根本态度——即应该根据事物本身来考虑正确的表达方式，我们的语言只是了解事物本身的工具。总而言之，日语的多样性带有太多气氛色彩，因而它在对日本人的心情进行着气氛方面的训练。我们多种多样的词汇好像非常可靠，它操控着气氛，让人感受着极为自在富饶的心情沃野。而实际上，它只是让我们似懂非懂地以为自己已经什么事都能靠气氛来解决了。我们好像尽情享受原始诗人的言论自由，在与原始无异的靠语言魔力带来幸福的国度，穿着借来的文化衣裳。

人对于恋爱的特别气氛似乎太过于想象。然而，恋爱既不是语言，也不是气氛，它只是“喜欢”的一种。也许“喜欢”的心情有着无数种差异，在这些差异中，也许是有“喜欢”和“恋”的不同，但差异就是差异，当然不可能是气氛。

恋爱通常都是一时的幻影，它必定会死亡，会冷却。了解这一点的成年人内心是不幸的。

年轻人尽管了解这一点，但他们充满热情的现实生命力却并不了解这一点。成年人就不一样了，他们的热情本身也知道恋爱是幻影。

年龄说来也有开花的年龄和结果的年龄，所以对恋爱不过是幻影这一事实，我觉得年轻人姑且洗耳恭听一下也就够了。

真实的事物由于太过真实，所以我很讨厌。譬如“人死了会变成白骨”“人一死，万事休”这种过于不言而喻的事情，说了也是徒费口舌。

教训有两种：一种是先人由于那个缘故失败了，所以后人不能那样

做；另一种是虽然先人由于那个缘故失败了，后人注定也会失败，但并非因此就不能那样做。

恋爱属于后一种。所以，尽管明知它终究只是幻影，尽管明知所谓永恒的恋爱不过是弥天大谎，也不能说不要恋爱。如果不恋爱的话，人生将会变得形同无物。这与“人反正会死，既然会死，就早点死吧”这种命题一样，都是无法成立的。

有些人认为《万叶集》《古今集》中的恋歌是纯洁、朴实的真情吐露，因而具有高度的文学水平。我讨厌持这种观点的人与他们这种单纯的思想。

说得极端一点，难道那样的恋歌不是跟动物本能的嘶嚎、猫狗发情时的叫春一样，只是被语言表达出来了吗？

恋爱的话，会夜不成寐；分手之后，会生不如死；不写情书，会坐立难安。情书无论写得再好，说到底也与猫叫无异。这些恋爱百态是千古不易的真实，由于过于真实，故无须赘述。只要恋爱，无人不是如此。这种老套子的事，大可恣意而为。

除了初恋，不管第几次恋爱，一般都会如此。恋爱成功与失败一样，都会百味杂陈、寝食难安。这样的恋爱根本不是什么纯情，因为过不了一两年，又会与别的人旧戏重演。

我们之所以思考恋爱、写恋爱小说，并不是想要探寻这种原始（不变）心情的一般形态。

人的生活应由人们各自经营，各人应该经营自己的整个人生，这种努力的历史足迹培育出了文化。恋爱也是同样，也要将其从本能的世界

引领到文化的世界，通过各人自己的手来经营，因此问题就出现了。

A与B相恋了，两人都失眠了，分别后便伤心欲绝，写情书又泪流满面。这样的经历，两人的祖辈和子孙都并无二致，没什么可抱怨的。然而，如此相恋的两个人，两三年后也会像旁人一样争吵，心中会有别的意中人，脑子里会琢磨如何解决是好。

然而，A与B大半是没有考虑到这一步就结婚的。结果无一例外就是变得彼此厌倦，怨恨日积，不得不考虑何去何从。

这个问题问我也没用，因为我不知道答案。我也不过是一直在寻找自己这个问题的答案。

我不认为有妇之夫或有夫之妇不能恋爱。

人们同情被抛弃方，憎恶抛弃方，但如果不抛弃对方，就必须因此忍受与对方同样的痛苦，所以我认为总的来说，恋爱的失败与成功在痛苦方面是同等的。

我一般不喜欢同情。出于同情而放弃恋爱会令人失去希望，所以我讨厌它。

我会选择强者的道路，而不是弱者的，会选择积极的生活方式。这其实是选择了一条苦难的道路，因为弱者的道路是明摆着的，虽然希望渺茫但平安无事，不需要精神上的激烈搏斗。

然而，任何正确的道理都不会属于所有人，因为人的个性各不相同，所处的环境、与周围的关系也都是有其特殊性的。



我们的小说之所以不顾古希腊的训诫而老是抓住恋爱的主题，就是因为个性问题只能经由个性本身来解决，除此之外别无他法。假如有什么适用于一切人的法则，能够干脆利落地解决恋爱问题，那么小说就不需要写，也失去存在的意义了。

然而，恋爱说是没有规则，其实还是有某种规则的。那规则就是常识，还有习俗。当一个灵魂不满并抗拒这种虚伪的规则时，这个灵魂就是产生小说的灵魂。所以，小说的精神无论何时都是在反叛其所处的时代，都是在探索某种更好的事物。不过，这是来自作家一方的观点，从常识的角度来看，文学就总是反抗良俗的东西了。

恋爱是人永恒的命题。我觉得只要人类存在，其一生最主要的事恐怕就是恋爱了。现在我在这里无法针对人永恒的未来讲述恋爱的真相，我们也无法奢望未来会有所谓正确的恋爱。

不过，我们必须竭尽全力过好各自的人生，以此从自我的真实展现中获取喜怒哀乐。

问题只有一个，这大概是个很基本的问题，就是“自己的真实是什么”。

这一点我尚无法用明确的语言来表述，不过我大概还是可以说：常识和所谓的淳风良俗既不是真理，也不是正义。淳风良俗眼中的恶德未必是恶德，淳风良俗的惩罚并不可怕，应该畏惧的是来自我们自己的惩罚。

然而，人生本来就不是那么幸福美满的。总的来看，大都是我爱的

人并不爱我，想要的东西无法获得。这只是开始，对人来说，一个叫作“灵魂的孤独”的魔鬼之国正张开大口在等着他，越是强者，就越难逃脱与大魔鬼争斗的命运。

用什么都满足不了人的灵魂。特别是知识，它是将人拴在魔鬼手上的绳索，使人无法获得永恒之物和不会背叛的幸福。对有限的一生来说，永恒注定是彻头彻尾的谎言，诗人精心描绘的永恒之恋只是玩弄某种主观意象的辞藻，这种诗意的陶醉也绝不是优美高尚之物。

人生必须从爱现实胜于爱诗开始，因为现实本来就总是背叛人。但是，以现实的幸福为幸福，以现实的不幸为不幸，这种现实主义的态度还算严肃；而富有诗意的态度则是高傲自大、言之无物的。只有当事物本身成为诗的时候，诗才可能有生命。

认为那种称为柏拉图式恋爱的精神恋爱高尚也很奇怪，还是不要蔑视肉体为好。肉体和精神这二者的宿命常常相互背叛。我们的生活因为是由思考，即精神所主导的，所以已经习惯于经常背叛肉体、蔑视肉体。不过不应忘记的是，精神也经常被肉体背叛。这二者都是靠不住的。

人也不会因恋爱而满足。即便恋爱了几次，好像除了会感到无聊之外，也不会变得有什么了不起，反倒会由于自己的愚蠢而老是被恋人抛弃。可是，失去恋爱便无以言人生。因为人生毕竟是荒唐愚蠢的，所以恋爱即使荒唐愚蠢，也不会失去其光彩。虽然说傻瓜无可救药，但是也必须牢牢记住，在我们愚蠢的一生中，傻瓜是最值得尊敬的。

人生中最使人欣慰的是什么？是痛苦、悲哀和苦闷。既然如此，就别怕当傻瓜了吧，痛苦、悲哀和苦闷有时是会使人感到些许满足的。还

有这样也无法满足的灵魂吗？对了，还有孤独。这个就别提它了吧。孤独是人的心灵家园，而恋爱是人生的花朵。无论它多么单调乏味，也只有这一种花朵。

#### 注解：

- [1] 原文分别为“恋”和“愛”。
- [2] 原文为“大切（たいせつ）”。
- [3] 原文为“すき”。
- [4] 原文为“惚れる”。

---

# 利己主义小论

---

住友邦子拐骗事件<sup>[1]</sup>引起了各方反响。童话作家T指出，社会一般道德的沦丧是这种罪行发生的温床，战时集体疏散导致的儿童早熟也是一个原因。在《朝日新闻》的读者来信栏里，住友邦子之父住友吉右卫门<sup>[2]</sup>称自己正在信州的温泉游玩，他若无其事地说了句“我就是回去，女儿也不会回来”，自己并没有返回东京。这个反应本身就道出了这起事件的真相——住友邦子与其当住友家的小姐，还不如当拐骗犯的妹妹来得幸福。各方的批判也只是人云亦云，只针对事件的拐骗表象，似乎并不了解问题的真正性质。社会发生的所有纷杂现象总是被这种随意、低俗的批判打上标签，却缺乏从人性和人的宿命这一问题根源出发的探讨。我认为这种现状是比战败自身更深刻的悲剧。作为一个文学家，竟然用道德沦丧这种套话来归结这个事件，简直草率得形同犯罪。

这起事件的犯人受到了被他拐骗的少女爱戴，据说她们异口同声称他为“好哥哥”。之所以爱戴他，是因为这个犯人本来就不是想要金钱，而是真心关怀爱护这些少女，甚至为她们做出牺牲。他省下自己的食物让她们吃，晚上还为露宿的少女赶了一夜蚊子。这些都体现了这起事件的特殊性，让人觉得：尽管罪行本身带有利己性，但犯人对少女却始终秉持自我牺牲的立场，把少女的快乐与满足视为自己的快乐与满足。虽然他对一起生活了半年的洁子说“如果你想回家，我就让你回去”时，已经自信地猜到她会回去，但说这话无疑也是出于内心怜悯。他并没有强迫少女服从命令。洁子一直给他做饭攥饭团，但邦子不会做饭。即使

面对不同的两个人，他也下意识地出于本性，并没有只图自己方便，强迫邦子去干同样的活，而是自己去适应少女的个性。

把被这样的犯人拐骗归咎于洁子和邦子不聪明或不谙世事，是说明不了问题的。毋宁说这些少女被他拐骗后反倒都感到满足，都仰慕眷恋这个犯人。

家庭似乎是由双亲的爱情与牺牲构筑的集合体，但实际上是一种习俗性和形式性的东西，很多时候双亲越是臆想似的坚信自己是在为子女献身，便反而会越要求孩子服从自己并为自己做出牺牲。一般母亲连孩子的个性都不尊重，老是拿A孩子的长处来训诫B孩子。她们应该知道，越是盲信自己对孩子的献身与爱，自己就越是个不会处理问题的独裁者。

无论何事，如果不是真实的利己主义者，即使最终取得了胜利，也是不被所处世道所容的。他们的自我牺牲虽然是对世间欢乐的否定，但他们在这种意义上获得了满足，世间的苦痛未必是他们的苦痛。然而他们受到了俗世秩序的迫害。耶稣如此，释迦牟尼也是如此。他们的道路虽然充满荆棘与痛苦，但最终他们是带有“胜利性”的。梵·高、高更、松尾芭蕉都是如此。时代要求他们为艺术付出的就是献身与牺牲。

可以说，所有伟大的天才和胜利者都不是利己主义者。

然而我们凡夫俗子的道路、普罗大众的道路却正相反，社会秩序和共同生活的理念不是以非利己主义和自我牺牲为基础，而是以在不加害人的范围内满足自己欲望、满足世间欢乐为基础的。基督教徒不是自己去经历耶稣所受的苦痛，而是耶稣的牺牲决定了他们现世的幸福。我们知道耶稣具有最高尚的人格，然而，假如要求我们所有人都必须有耶稣

那样的人格，我们在日常生活中都得像耶稣那样自我牺牲，那我们不仅会大声惊叫，还会反抗、革命的。最高尚的人格和道德对我们的秩序来说就是异常，在这个意义上，它与罪恶并无不同。我们的秩序是以利己主义为基础构建出来的，我们是利己主义者。

十几年前，我认识了一个女人。她原是有夫之妇，却想认识许多男人。她跟大学生一起逛街过夜，不久离了婚，又得了花柳病，最后走投无路，突然跑到我们公寓的一间屋子里住了下来。这个女人一切都是为了满足自己的欲望，从不考虑旁人，所以没有任何男女朋友，也没有地方可去。我们那公寓不在东京，而是在一个小城市。我心想，我跟这个造孽的女人都跑到这么个地方来，人（包括我）是为了什么活着的呀？那种空虚和苦恼使我郁闷极了。我每天到图书馆去，无可奈何地读着书。心想自己靠不住，那书里有没有写着什么我自己想思考的事啊？可是，我翻开书后只是发呆，连读书的气力都没有。听说那个突然住进来的女人一直在看花柳病，她追求那个花柳病医生也失败了。后来她每天到舞厅去找男人，又每天一无所获地颓然而归，回来就往自己的被窝里钻。她钻进冷冰冰的被窝时的那副样子就像个老太婆，一点风韵都没有，看了不禁令人黯然。

我当时心想，就是在交媾的时候，像这个女人那样只顾追求自己快乐也是不行的吧。曼依·莱斯科<sup>[3]</sup>和《危险的关系》<sup>[4]</sup>中的侯爵夫人那样的天生娼妇是这方面的天才达人，这使她们得以将所有技巧用于打扮自己和诱惑男人，来追求让男人陶醉的当然报酬。为了达到目的，她们可以牺牲自己，绝食就不用说了，甚至自己肉欲的快乐都可以牺牲。即使在交媾的时候，娼妇型的伟大人物也不是利己主义者。利己主义者必定会失败。家庭会败给这种天生的娼妇也实在是没有办法的。

艺术的世界也一样，在那里的不能是利己主义者——利己主义至今一直纠缠着我，但我却浑然不知。这就难怪我虽然一直光是琢磨怎么去  
做无偿的事，可直到现在还是一头雾水，因为这不是一个思考的世界，  
而是一个行动的世界。

有人指责道德沦丧。可是，他们所谓的良好秩序究竟是什么？留宿  
款待日暮途穷的过路人被传为美谈，但如果过路人是小平义雄 <sup>[5]</sup> 那样  
的歹徒，刚刚好心让他住下就被他活活勒死，人们又打算做何解释呢？  
法国童话里不是有这样的故事吗？那个叫小红帽的善良可爱的少女去森  
林里看望外婆，却被变成外婆的狼吃掉了。所以我不是说不能好心帮  
人，而是说如果要好心帮人，就得做好死在小平义雄或恶狼手里的心理  
准备。有人说，好心帮人反遭恩将仇报，那就别做好事了，这种好事开  
始就根本不该做。然而，对于好心来说，既没有背叛也没有报酬，明知  
世上存在着小平义雄和恶狼，却仍然做好“要是好心帮人反而被杀，也  
只能认了”的心理准备，绝对的世界就是建在这种自我觉悟上的。

将一旦遭到背叛便弃若敝屣的好心赞为美谈，呼吁对道德沦丧表示  
愤慨，这种论调本身不就是肤浅的利己主义吗？虽然曲解性自由的暗娼  
是尴尬的现实，但怨恨家庭、向往自由而远走高飞的并不都是暗娼。出  
家遁世不也是一样吗？与当和尚相比，当暗娼更需越过一条痛苦的界  
线，出家遁世会博得众人喝彩，而沦为暗娼却会受尽世人谴责。你们了  
解罪吗？罪是什么？有人说女人失去贞操就是失去了灵魂的纯洁，此言  
不差，然而看看那些安居家中兼具善恶两副面孔的贞淑夫人吧，她们打  
起得失算盘来比鬼都精。她们没有什么灵魂纯洁不纯洁，因为她们不存  
在灵魂的问题。

拉斯柯尔尼科夫 <sup>[6]</sup> 向妓女下跪，说她虽然肉体受尽侮辱，但灵魂

却没被一滴淫秽的血玷污过。他说自己是向伟大的罪下跪。我不曾有过如此肉麻的想法。我所知道的索尼娅和玛丽娅浑身都沾满了淫荡的血，但她们却总是高高兴兴的。我的索尼娅并未受到欺侮与虐待，她像娜拉一样离家出走，但又主动投身到侮辱中去了。她确实是曲解了性自由。

然而，这个世上并不存在真正的自由，也不存在真正的性自由。自由充满了何等的痛苦，我们从事艺术的人是有切身体会的。在艺术的世界中，由于允许所有的自由，不，由于人们是以发现所有的未知事物、创造出所有可能的新事物为生，所以他们的才能并未受到任何束缚。然而在个人的才能方面，并不存在能够自由的艺术家。当允许真正的自由、必须自由的时候（艺术必须是自由的），人要找到自由，也会同时会找到束缚和限制。

战争中我是某电影公司的特约人员。公司的导演们搞了个合作制或曰轮流制，又据此成立了组织，以此来缓解他们各自江郎才尽的窘迫困境。如果按照轮流制来分别发挥他们才能的话，想必肯定很轻松。所谓秩序就是一切照章办事，才能的自由竞争会被视为违反合作制。在艺术的世界中，可以理解这种秩序是何等荒唐，但在一般社会中，却是无法如此理解的。

自由放任也是如此。背叛者也会被背叛。我想起了战国时期的豪杰们，他们玩弄权谋术数，机关算尽反而伤及自己，由于背叛别人而遭到别人背叛，以致企盼能在保护的束缚之中安睡。之所以宫本武藏“无论采用何种卑劣手段，只要能赢就行”的剑法会逐渐衰微，而形式主义的柳生派能够红极一时，也是因为豪杰们已经变得无法忍受剑道本来的那种激烈对抗了。这样一来，虚伪的正义就诞生了。



总罢工由于给民众造成不便而招致了反感，但不能不承认他们要求的权利是正当的。利己主义也会遭到利己主义的反叛与报复。那些愤然指责道德沦丧的利己主义也是同样，无论多么愤慨，如果他们不弄清楚自己道德上的利己主义是什么，那他们的指责势必只会是个笑话。暗娼和出家遁世的和尚都不过是利己主义者，总之，利己主义会遭到利己主义的反叛。这难道不是没有办法的事吗？所谓家庭和秩序的永远平和是不可能的。

无论何时，艺术都是为了永恒、绝对、真善美而不息奋战的灵魂的足迹，而绝非秩序的轻口薄舌的同党。

恢复道德、秩序被认为是日本复兴的当务之急。然而，利己主义的道德本来就不需要多余的理由：如果电车数量增加了，当然谁都不会再拥来挤去；市场上有东西卖了，黑市自然会销声匿迹。所以，物质复兴才是当务之急。假如在电车上为老弱妇孺让座可以称为道德复兴，那么就应该反思能让出电车座位却不能让出人生座位的自己也了。毫无价值的好心是不需要的。假如你乐善好施，就应该做好死在小平义雄和恶狼手里的心理准备之后再去行善。与让了个电车座位就摆出一副善人面孔、感慨道德沦丧的人相比，我更喜欢那个拐骗犯樋口芳南。“我就是回去，女儿也不会回来。”住友吉右卫门这番话倒是实实在在，完全正确，说得非常在理。所以，有些人在感慨道德沦丧之前，还是先去反思一下自己的内心吧。别人的闲事以后再管，现在应该先想想自己的问题。

## 注解：

[1] 住友邦子拐骗事件：1946年9月发生的拐骗旧财阀住友家族第十六代户主住友友成的长女住友邦子的事件。

[2] 住友吉右卫门：为“住友吉左卫门”之误，指住友友成。住友吉左卫门为住友家族代代

相袭的户主名。作者这个笔误有故意写错之嫌。

- [3] 曼依·莱斯科：法国小说《曼依·莱斯科》（安东尼·普列沃斯著）中的女主人公。
- [4] 《危险的关系》：法国作家拉克洛创作的书信体小说。
- [5] 小平义雄：1945年至1946年于东京及其周边地区连续犯下多起强奸杀人案件的罪犯。
- [6] 拉斯柯尔尼科夫：俄国小说《罪与罚》（陀思妥耶夫斯基著）中的主人公。
- [7] 娜拉：戏剧《玩偶之家》（易卜生著）中的主人公。

---

# 关于欲望

## ——普列沃斯 <sup>[1]</sup> 与拉克洛 <sup>[2]</sup>

---

我以前就对所谓家庭抱有疑问。也许想与所爱的人组成家庭是人的本能，但是否不管情不情愿，都必须心情压抑地至死守护这个家庭？这就是美德？为什么？我强烈地感到，这与勤俭节约、吃苦耐劳一样，与其说是美德，其实更近乎恶德。

许多人的家庭是个快乐的居所，而我更觉得它像间牢房。就跟吃苦能成为一种美德一样，人们已经被迫习惯了阴郁的家庭就是美德，习惯了忍受它的阴郁，习惯了人生的一件大事就是从家庭的阴暗中寻找乐子。不过，我只觉得这是“被迫习惯”的。

我喜欢曼依·莱斯科那样的娼妇，喜欢天生的娼妇。曼依没有家庭、贞操这种观念，没有守护它们就是美德、破坏它们就是罪恶这种观念。她只想要奢华欢乐的每一天，无法忍耐阴郁的生活。

向男人献媚便是她的道德意识，甚至是她的辛勤劳动。她以此获取合理所得，因为她要维持每天的欢乐生活。

也许远古时期人们就是那样欢欢乐乐度过每一天的。大概是感到没有秩序难以共同生活，所以才出现了社会生活。我觉得，许多东西为了建立秩序而牺牲了，人们在物质、精神上相互争斗、相互影响，善恶美丑、灾祸幸福的本来面目都变得混沌难辨，最终形成了这种莫名其妙的

形态。人生是什么？或谓之曰：一言难解。可依我看来，是一言难断。我决不会断言家庭是丑恶的，因为我无法断言。这个问题在我有生之年大概解决不了。

总之，人类虽然需要社会生活的秩序，但秩序必然伴随着牺牲，因此不可能找到一种能公允平衡这二者的公式，只能寻找比现有秩序“更好的形式”。所谓绝对、永远的幸福形式是不可能有的。

我讨厌什么勤俭节约、吃苦耐劳。我认为劳动是为了玩乐，坚信对美好、便利、快乐的追求是人的天性，没有理由排斥或扭曲这种天性。不过近来我感到玩乐也非常乏味。真正能够抚慰我心灵的“玩乐”，我在现实中还没有发现，也不知道有没有。

《曼依·莱斯科》的作者普列沃斯的本职是天主教神职人员。他这个思考上帝、绝对和人类幸福的神职人员去描写天生的娼妇，将那种恶德描绘成人间的最佳美果，我觉得也许是再合理不过了。曼依的天性也是一般女人隐藏着的天性，在考虑天堂的幸福之前先追求地上的幸福很合理。然而，人几乎生来就是在为上天堂而不断牺牲着地上的自己，一个神职人员对这种训练、习惯和秩序的反叛和质疑，是思想正常发展的阶段，丝毫没有不合理。不质疑、不反叛反倒不可思议。

人的动物性不可能靠社会秩序这张网拯救得了，它无论如何都会从这张网里钻出来。我们因为无法靠这张网拯救这种动物性，所以将它称为恶德。然而，社会生活得以拓宽、文化得以进步，与其说是秩序使然，倒不如说更得益于恶德。

日本军部说欧洲文明是堕落也并非毫无根据。假如人类把重心放在人的社会性上，想要靠秩序将人完全绑住，那就会变成丧失个性、以制

服来取代个性的武士道那样，变得像武士那样的统一制服中非人性的生物；或者像小笠原派<sup>[3]</sup>礼仪中的武士女儿、妻子那样，变得既不是女人也不是人。人的欲望会被禁止，吃苦耐劳会变成美德，自我被强迫放弃，不得不对别人忠诚。这是蚂蚁的生活——战争中的确有军人命令部下要以蚂蚁为榜样，像蚂蚁那样去干活。

假如人开始思考自我，自然就会先思考自我欲望与社会规范束缚间的摩擦和矛盾。所有人都会思考，日本人也不可能例外。但人们一般都会觉得，是自己错误地怀疑了古老的习惯道德，他们会考虑“成熟的”做法，让自我欲望屈服，与古老的习惯、道德同化。他们觉得自己死心后的这种安宁兼具了真善美，是对人真正的最后安慰。

不幸的是我生来就无法这样思考。还没结婚，我就对家庭、老婆的阴暗感到绝望，心里琢磨着（像曼依那样的）娼妓的魅力，非要搞清楚为什么娼妓是恶德。这种思考有失老成，傻乎乎地越来越偏离到秩序之外。但上述问题我并未搞清楚，至今仍然一头雾水。

普列沃斯发现的这种近代型娼妇至今仍在许多作家的作品中繁衍生长，连于洛男爵<sup>[4]</sup>那样不惜自我毁灭地冲向这种娼妇的人物也出现了，作家们也主动对那种反动的淑德开始了新的探索。不过，也有陀思妥耶夫斯基那样的作家，他虽然喋喋不休地舞弄传统观念，对所有背德行为横加指责，却由于“脾性”上的原因，无法更多地接触这种娼妇。所以他作品里的娼妇大都与日本一般常识中的一样，也是些由于贫穷而不得不卖身沦落于污泥浊水之中的苦命女子，也是些饱受摧残蹂躏的人。他笔下也会难得出现《赌徒》中的女大学生和勃朗西小姐那样的人物，但他对那种天生的娼妇性格并未从人自身的本质出发进行过真诚的探讨。他在脾性上很疏远这种女人，因而观念中有许多不严谨的地方。不

过，当时的俄国到处是与现在日本一样的穷乡僻壤，大概现实生活中也还没有这种出自文化侧室的天生娼妇吧。然而，观念也不应该被这种现实限制。

在日本，美丽的是风景，是向庭园倾注爱情。而人的正常欲望被扭曲，清心寡欲取代人性成了日本人的第二本性，所以他们自然也就更愿意把爱情寄托于风景而不是人本身。然而，对人来说，不可能有比人更美的东西。

曼依虽然热烈地爱着她那个年轻情夫，但她本来就没把妩媚地蛊惑别的男人并出卖贞操看作对贞节的背叛。为了过上奢华欢乐的生活，妩媚就是最佳商品。曼依有着最好的商业道德和良心——这良心就是出色的媚态，与贞操没有关系。贞操只存在于精神，作为物质则分文不值。娼妇的思维建立在彻底的物质主义基础上，对丧失贞操之事不会有罪恶感。它只是对“让男人无比高兴”这件事合理地要求高昂的报酬。曼依·莱斯科直至其薄命一生的最后关头都始终有一个不变的情人，这其实是普列沃斯神父对常识性道德的小小贿赂，因为世间的真实情况大都不会这样。曼依的不贞不能用对一个情人始终不变的热情来将其道义化。假如能够道义化，也只能通过其自身的本质来体现。

拉克洛的《危险的关系》为这种天生的娼妇赋予了高贵身份（侯爵夫人）和受过高等教育的背景。对曼依来说盲目的事情，被赋予了强烈的意识性，也就是说，这本小说描写的男女交往有爱情游戏这一明确的人生目的。在侯爵夫人看来，爱情游戏获得的满足不仅是肉欲的满足本身，它存在于漫长的游戏过程中使用的勾引手段、离间技巧和各种知识里，因此，她观察、研究了这所有一切。这本小说昭和初年曾被翻译引进作为限定发行量的淫书出版，对爱欲的追求越诚实，自然就越接近淫书的范畴，所以这部作品时至今日还无法预计何时会在日本公开发行。

即使以前所有书都被我处理掉的时候，这本原版书我也保存得很好，可是小田原发的洪水却把它冲到太平洋里去了。

这种对人性的追求永远无法与“家庭”相容。虽然从这个意义上来说它是不道德的，但“家庭”究竟是什么呢？人们为了家庭就应该抛弃对这种游戏的欲望吗？想来，我们阴郁的家庭大概绝没有必须如此永远守护下去的价值吧。我们的家庭无论外表还是内涵都有不少应该改变的缺陷，不可能一发生有碍家庭稳定的事就意味着不道德。

通行的道德未必是美德。我们不得不认识到，有悖常理的“不道德”未必是不道德。与那种通行的道德义务相比，人性的真实里蕴含着永恒的生命，它是任何利器都无法杀死的。

为了秩序，欲望不得不做出牺牲，但有欲望并不是恶德。我们的秩序向满足欲望的方向靠近绝不是堕落。我反而觉得，在秩序向满足欲望靠近的地方，文化和生活会真实地成长，它或许意味着“追求人性”的文学目的也是一种有益于这种生活成长的反思手段。

人们厌恶肉欲、情欲的露骨展示。然而，既然它真的得到了人们的喜爱，就没有应该厌恶的理由。

我们必须先认真想一想，玩乐不是不健全，也不是不正经。就我自己来说，我虽然无法断言玩乐是人生的目的，但要我说出其他什么人生的目的，我更是一点把握也没有。“玩乐”本来就是“无所事事”的同义词，人靠玩乐无法获得真正的幸福。然而，我只能说，“想玩”表现出了人的欲望，这也是事实，只是这种欲望的实现未必会带来人真正的幸福。人想要的未必总是能满足，事与愿违的情况很多，曼侬和侯爵夫人也绝不是幸福的人。与无所事事的安稳幸福相比，满足欲望的事大概反

而会带来比幸福更多的苦恼。从这种意义上来说，人也许是追求苦恼的动物。

### 注解：

[1] 普列沃斯：指法国小说家阿贝·普列沃斯（Abbé Prévost），著有小说《曼依·莱斯科》（Manon Lescaut），曼依·莱斯科为书中女主人公。

[2] 拉克洛：指法国作家皮埃尔·肖代洛·德·拉克洛（Pierre Choderlos de Laclos），著有《危险的关系》（Dangerous Liaisons）。

[3] 小笠原派：室町时代由小笠原长秀制定的礼仪流派，在明治初期被作为学校教育的礼法。

[4] 于洛男爵：巴尔扎克小说《贝姨》中的人物。



---

# 大阪的反叛

## ——织田作之助 <sup>[1]</sup> 之死

---

自从将棋七段棋手升田幸三对名人木村义雄取得三连胜以来，“大阪的反叛”这一说法就经常出现在报刊杂志上了。我虽然是将棋门外汉，但也听说升田七段的攻击速度快得出奇，按以往的棋谱下都跟不上他（《时事新报》），只要找不到新的针对性战术，势必无法抵挡他这种攻击速度。由于看惯了媒体对新事物的夸大其词，我未必会人云亦云地全盘相信，但我觉得，对传统的否定表现在将棋中就是对棋谱的否定。升田七段其人姑且不论，我感到一种朦胧的时代性的翹望已经在萌动了。

在织田作之助的二流文学论和可能性文学中，不仅有他的实质性文学理论，同时也让人感到有一股与这种时代性翹望相关联的热情在支撑着他的理论。

织田记述了坂田三吉八段说“我的银将哭了”<sup>[2]</sup>的情景，我觉得他一开局就挺边兵<sup>[3]</sup>的张扬举动很有趣。第一局输了，可他第二局毫不畏惧地还是上来就挺边兵，那副一意孤行的架势很滑稽。

我曾经讲过这样一件事：有一次木村名人评论双叶山<sup>[4]</sup>时指出：如果是下将棋，一旦序盘在气势上被对方压倒，就会一直被动而败下阵来。即使是赫赫名人，要是序盘落后也就没指望了，因而在开始交手时

便占据优势既是一门技术，也是名人的力量所在，所以，像双叶山那样一听对方吆喝就应声而起，把开始交手时的优势拱手让给对方，不知是不是出于横纲的派头？

坂田八段想必明白序盘优势的重要，但他第一步就挺边兵的下法，即便是为了彰显自信也太轻率了。我觉得木村名人的心理准备合理而积极，其意图就是要占据实质性优势，所以可以确信坂田八段必输无疑。坂田八段那种大刀阔斧的将棋缺乏近代将棋所需要的合理性，因此，我觉得他的内涵（力量）也很贫乏，开局就挺边兵其实是个昏招。

对传统的否定应该以实际内涵的优势为基础，徒有外表的虚张声势没有什么意义。

还让我感到有趣的，就是这位八段的将棋高手挺边兵时表现出来的张扬。

法国的文学家颇为招摇，巴尔扎克先生穿着杂耍艺人似的衣服混迹社交界，连住在阁楼里的波德莱尔先生都每天显摆着他洗得一尘不染的洁白衬衫。这也是一种张扬，大概可以算是从现实的底层拔高灵魂的魔术之一。

据说藤田嗣治 [5] 用梳河童头 [6] 的方法吸引眼球，博得了巴黎人士的注意。只要艺术还没有受到这种伎俩荼毒，就没有理由蔑视它。人生一世，不过尔尔，艺术家无论醉心故弄玄虚，还是喜好插科打诨，问题都只在于艺术自身。无论是谁，有名总比无名好，有钱总比没钱好。假如有名有钱之后就变得嫌弃这种荒唐行为也没关系，但这种甘愿落伍的孤独生活追求的只是能够留下作品，它并不能使作品本身变得纯粹高尚。

只要是纯真的杰出作品，即使描写现世的低俗也未尝不可，像日本以往那样以为不紧锁眉头苦思冥想就无法写出杰作的观念其实很荒谬。至于主张什么甘于清贫、吃苦耐劳、艰苦奋斗是产生杰作的条件，或是将作家和作品神圣化，完全都是肤浅的迷信和对世俗的盲从。

在大阪的市民性里似乎确实存在着能够反对这种日本式迷信的肥沃的文化土壤。据说在京都的火之会演讲中，织田让观众席的灯全部关闭，只留下聚光灯照着讲坛上的自己。他脸色苍白，额头上垂着长发，在光束中踱来踱去，将他的二流文学论讲了一场。

那种嘲笑织田张扬的人大概并未真正关注艺术。被嘲笑的织田丝毫不浅薄，浅薄的是嘲笑他的人。那些人要是不装出一副严肃的面孔来，他们赖以支撑自己、却连自己也不相信的伪艺术就会站不住脚的。

前些时候，织田作之助、太宰治、平野谦和我一起开座谈会的那天，织田迟到了两个钟头，太宰治和我都喝着酒在等他，座谈会开始时我们俩已经酩酊大醉，结果座谈会开得有点不同寻常。改天我把最后送我这里来的座谈速记一看，发现织田的订正与平时不一样。

一般订正座谈会的速记，是为了修改补正自己说得不全面和表达不明确的地方，而织田除了这种订正之外，还添上了些会上根本没说过的闲话。

他添上的有些闲话不仅没显出自己聪明，反而看上去有点傻。起初我还纳闷他为什么要突出别人来揶揄自己，但马上发现有的地方他也在揶揄别人，突出自己，不过这些都不是他的目的。织田这么做，是纯粹只是想让读者感到有趣，所以他添加的内容并未触及文学的实质性理论，全是些风俗趣闻、兴趣爱好之类引读者发笑的东西，这是出于阅读

效果的考虑。

他谈到理论时倒是在引经据典地进行论证，添点噱头引读者发笑也不致使理论本身变得浅薄。所以，要是添上点发噱的笑料能使读者高兴，那这种添加看来也不是什么坏事。

我佩服织田这种彻底的戏作本性。永井荷风先生虽然自称戏作者，但恐怕他骨子里并未具备这种真实的戏作者本性。他在《濠东绮谭》中嘲笑别人低俗，觉得自己高尚，正反映出了他的心态。永井荷风自诩是个戏作者，其实是个亵渎戏作者的俗人。这就说明，在自视甚高的作品中是不可能有什么文学意境的，因为文学是通过自己写出所有人的事、所有人的苦恼。

有些行家号称通晓江户精神、江户情趣，他们的心态大抵与永井荷风雷同，嘲笑低俗，厚古薄今，自视甚高。他们厌恶新事物只是因为新的与老的不像。他们没有憧憬，不去努力理解事物的实质，不去追求更真实的基本生活方式，缺少关顾卑小事物的基本谦虚。由于狂热的冥顽固陋，他们将固执偏见视为纯粹，盲目地断定我们所处的环境就是正义，一心想的就是“高贵”“脱俗”。不得不说，这种人越是不自量力地唯我独尊，就越显出他们是臭气熏天的势利小人。

大阪的市民性中，有着与江户式观念本质上相反的气质基础。譬如，在江户情趣中受歧视的暴富偏好，在大阪则被视作人心的自然表露而受到推崇，其低俗性的一面得到了毫不掩饰的宽容。

织田身穿皮夹克，头发垂到额前，当着别人的面撩起袖子注射菲洛梵 [\[4\]](#)，还关掉观众席的灯，独自一人在聚光灯下谈论二流文学。那些人将他这种做法简单地归结为虚张声势，而自己却龟缩在小小的空壳中

假装正义深刻，我反而感到他们这种卑贱的日本式生活状态贫瘠可怜，是一种可悲而低俗的洁癖。

毋宁说正是依靠那种生活上精力充沛的发散性模式，反而有可能在艺术自身的深处形成结晶。而活动能力的广度和发散的强度更是拓展文学自身规模的基本要素。

文学是为了更好地生活，是要阐述应该如何活着。不仅文学如此，哲学和宗教也是如此。不，无论是谁，只要是人，都在探求应该如何活着，都在不懈地追求更好的生活方式。因而，描写人的文学也只不过是在做着同样的事。不过，文学并不只是思想，它是读物，是故事，同时还带有娱乐性质，这一点与哲学、宗教有根本性的不同。

想来，文学的魅力不是在于思想家为了传播思想而借用了故事这一形式，而大概在于它算是一种只能用故事形式阐述思想的资深才艺者的特技。

好看是小说不可缺少的要件。它既不是小说的意图，也不是小说的目的，但我相信小说少了它便无以存在。对文学来说，本质上的戏作性是不可或缺的东西。

我们不是把作品作为思想叙说，也不仅仅是作为情节有趣、契合读者思维逻辑的故事叙说，无论直抒胸臆还是感物伤怀，都须运用诉诸读者人性的形式和技巧。作家总是同时具有两个侧面，一面是探求人性的思想家，一面是运用技巧讲故事的戏作者。二者并立共存，自动协调，通过它们不可分割的活动，总是能够以戏作的形式正确地表达思想。我们需要的是只承认这一模式的彻底的戏作者，因为应该如何活下去，不过是众人自然具有的态度。

不过，通俗读物光好看当然不能算作文学。对人性的反思的深度、思想的深度才是文学的决定性本质，但追求这一点与做个戏作者不应互相抵触，这一文学的真实面目必须正视。在我们周围，有太多通俗读物没有思想。通俗读物不是文学，可它在日本是一直也被当作文学的，所以我说自己是个戏作者，结果就会被误当作一个单纯的通俗读物作家，有时还会被看得更加庸俗。

文学家必须是个戏作者，这里说的戏作者有个特别的含义，它是指小说家必须同时是表里如一的思想家和戏作者。日本文学之所以无聊，就是因为缺乏戏作者的意识，觉得戏作者就是在褻渎文学的尊严。其实正相反，这些人由于思想上淡薄，无法觉察有血有肉的真实思想，所以也不可能有戏作者的觉悟。想必他们以为戏作者的意识低俗，因而其作品的思想性也会遭到贬低、鄙视和羞辱的吧。

于是，志贺直哉的文学态度便被他们深信不疑地看作是真挚高贵的。可是，志贺直哉的作品缺乏戏作性，即缺乏浪漫性，显得流于表面，实际上是其文学的思想性在本质上受到了限制和扭曲。这一点是不容忽视的。

他们说志贺直哉是认真的，说他在烦恼，在思想上丝毫没有游移不定。然而，这种态度与思想自身的深度、低俗与否并不相干。不管态度多么认真，本人多么烦恼，没有价值的思想依旧没有价值。他们又说，志贺文学的认真证明了他思想正确，他的烦恼证明了他的生活方式正确，所以他这种思想、这篇小说就是真实的。这简直像是用鉴定古董的方法在甄别文学的思想性。他们为什么说志贺的作品真实？那是因为它遵从了朴素的原理，没有飞跃，没有戏作性，文章本身没有被戏说，只是坦率地（实际也确实很像是坦率地）进行了叙述。

这就是说，因为作者在烦恼，其思想和文学就是真实；因为态度认真并坦率地叙述真实，其思想和文学就是真实。这种界定难道不是不合道理、简单粗暴的吗？这种界定单纯至极。

他们说自己是这样想的、这样生活的，这种生活充满实感，毫不虚假。但这种真实性与思想深度毫无关系。无论烦恼多么深刻，没有价值的烦恼依旧没有价值，它不可能反映出文学思想的深刻，这种对真实性的界定反而会割断文学的思想性。对此不懂反思，则暴露出其思想性的本质缺陷，暴露出作者生活态度和文学上的根本性欺瞒与肤浅。

从本质上说，志贺直哉是无法对戏作者有自我意识的作者，他并不具备能够与戏作者意识相匹配的有力思想性。这种低俗不堪、毫无思想、毫无技巧、枯燥乏味的通俗读物竟然被视为纯文学的真价实货，被尊崇为文学的上帝。倘若真是如此，那只要修炼好做文章的技巧，就能模仿了。因为只要原封不动写出真实的生活就能算作文学，最多也只需懂得如何复制的雕虫小技，所以日本文学都变成了成年人的作文，可悲地退化堕落了。

“只书写生活”这种单纯而无思想的真实、文章的古董式的“真实”性，其实都属于作文的范畴，与文学是根本不同的。也就是说，日本文学中，不仅流行着并不是文学的通俗读物，甚至那些连通俗读物都算不上的作文也装作文学在招摇过市。它们缺乏戏作性，也缺乏思想性。不仅如此，那些人并未意识到这个缺点，反而否定戏作性，将作者假装深刻的苦闷称为诚实和道德。如此一来，那种貌似可怜巴巴实则装腔作势的私小说泛滥成灾，而作家精神则被无情地阉割掉了。

“织田的作品是有可能性的文学”并非什么新颖论调，这其实是最基本的、理所当然的事情。文学不是复写现实，它不过是写在纸上的文

字，所以在这个意义上，它虽然是虚拟的人生，但文学的生命就存在于这种虚拟与可能性之中。文学是在探索人性，是在追求更好的人生，文学上的人生当然是在这种可能性中展开。对过去的单纯复写只不过是作文，而文学始终是为了未来而写作的。只有当作家以着眼于未来的眼光和生活态度来聚焦过去的时候，过去才开始带有文学性再生的意义。

大阪的性格是商人气质的，从文学性上来说，在那里应该会自然生成戏作者的模式。所以，在大阪这块土壤上，日本文学那种假装诚实的虚伪道德性和无思想性自然会遭遇戏作者式的反叛。

然而，大阪式的反叛看上去轰轰烈烈，实际上无甚意义。总的来说，大阪这地方也是唯一能与东京相抗衡的大城市，几百年来拥有自己的文化，更何况它的文化气质与东京对立。如果东京算保守型的话，大阪好歹能算进步型的；如果东京的正统是通晓传统和崇尚精粹，那么大阪则更追逐新颖和注重实质。所以，当东京把体现匠人精神、名人气质的物品和神圣非凡的古董视为艺术时，大阪则要求这些艺术还必须具有商品价值。这两个城市的气质如此对立，所以对东京的反叛（即对日本传统文化的反叛）自然也就假大阪之名来进行了。

不过，大阪充其量只是一个城市，即便它与东京对立能对传统日本思想的弱点做一些气质上的修正，但也仅有这点长处而已。这种修正不是绝对的，也不是全面的。反叛是一种绝对的行为，它理应立足于势不两立的绝对性基础，不应仅靠大阪那样一个地方。

织田的可能性文学至多只是权且利用大阪这块地盘来展开自己的推论，而作为织田逻辑支柱的感情和热情就如同相对于东京的大阪一样，那不是织田在反叛，而是一种大阪式的反叛，从根本上说那种感情上的对立度是很低的。



这一点从他在《可能性的大阪》<sup>[8]</sup>（载于《新生》）中使用的大阪话可以看得很清楚。因为在这篇文章里，他不是从可能性的角度谈论大阪话，反而对大阪话的美和正统性深信不疑。

艺术不是现实的复写，是应该进行创作的，它是展现在纸上的想象（实在）。这难道不是铁律吗？织田可以否定别人作品中的大阪话，但自己在作品中自创大阪话时却不主张大阪话的正统性，而是主张从通行的大阪话中找出这种正统性来，这是自相矛盾的。

文学不需要向纸上的文字以外去追求实体。既然谷崎润一郎和藤泽桓夫都可以在文章中自创大阪话，那么这样写出的东西像不像其他什么，则是无关紧要的了。

织田对志贺直哉用“杀”的敬语<sup>[9]</sup>感到很奇怪。我看不是这个词奇怪，而是用得不妥吧。“杀”的敬语带有娇媚可爱、诙谐风趣的语感，我不觉得这个词奇怪。总的来说，作品中人物语言的生命并不在于语言本身，而是与说话者的性格、生活联系在一起的。它作为塑造人物形象的一个要素，可以塑造出生命、色彩、美丽、姿色等。说独立的一个词美，实际只会是在作文的领域，与文学是没有关系的。

织田提出二流文学的时候，是他对一流文学有一种眷恋。其实不能说什么二流。不论一流、五流还是不入流，都是没必要去分的。

织田在否定日本传统文学中被扭曲的真实性时，也不是从文学本来的基点出发，而是从与东京相对的大阪这块地域出发的。他以那里地域的理性、地域的感情、地域的热情为支柱展开了自己的推论。

我在上文提到了坂田八段开局挺边兵的事。他这种走法是颇富大阪风格的，但这不是大阪的长处，而是大阪的短处。至少在那种情况下算是大阪的短处。因为就像木村名人说的，“如果序盘处于下风就会输，因为序盘优势的本身就是力量的优势”，在这个正统的论断面前，坂田这种毫不掩饰的虚张声势是必败无疑的。木村名人的这种心理准备与东京这块地域并无关系，它是建立在世界所有人心中的真理的基础上的。

我喜欢人们称为虚张声势的东西。我喜欢织田那些计谋，喜欢他在黢黑讲台上的聚光灯下慷慨陈词，喜欢他仅仅为了使读者感到有趣而在座谈会记录上加笔。然而，我喜欢的终究是他为了拓展、深化文学的根本使命而采取的手段，是他为了这个目的而获得的更大效应。假如这么做反而限制、压抑了文学本来的使命，那就没有意义了。坂田八段开局挺边兵正是一个这样的荒唐例子，他因为虚张声势而限制、压抑了艺术本身，大阪的长处在这里陡然转身变成了最大的短处。这是因为大阪本身的文化自我意识并不是立足于真理之上，而是在与东京的对立中被动地自立、自我觉悟，这反映出大阪在自我意识方面无法摆脱的不足。由于是对立导致的被动自立，因此无论对手是属于一流或是几流，自己都无法摆脱低对方一等的地位。

现在媒体说的什么“大阪的反叛”实在荒唐。依大阪的性格和传统，它是不应该反叛的。文学只能站在文学本来的立场来反叛。

织田是个可悲的人，他太在乎故乡大阪了。他虽然有过人的才能，却受到了大阪的限制。坂田八段开局挺边兵的那种举动又被他再现了出来。

然而，他为我们留下了一样值得好好学习的東西，那就是他的戏作者本性。他想要让读者觉得有趣，这是一种不折不扣的戏作者本性，近期

日本文学中还没看到过具有如此重大启发意义的东西。然而，讲坛上聚光灯下的织田，却受尽了那些高贵的势利小人的嘲笑。

日本文学正需要大阪的商人气质和不安分的实质至上精神。在自我意识到文学本质原有的严肃思想性的同时，还需要有彻底的、不安分的戏作者本性。这种戏作者本性不为日本文学所容的最大原因，在于日本文学淡薄的思想性。日本文学对思想缺乏自我意识与自信，即由于它的无思想性，它不得不拒绝接受戏作者，因为他们是不准一边哼歌一边创作文学，只准愁眉苦脸地去写愁眉苦脸的文章的。

我们平时经常受到来自不同人的同一个问题烦扰：“我的经历能写成小说吗？”“请你听听我的经历吧。”可是这样的经历多如牛毛，司空见惯，没有一个是让人听了为之一振的，但是不能去笑话他们。我们必须了解的不是他们平淡无奇的经历，而是那些希望倾诉自己经历的人内心的酸甜苦辣。所有人生活中都有各自不同的酸甜苦辣，他们一旦成为读者，便会从我们小说中去追寻自己的身影。这二者之间质朴的关联也是我们必须了解的。纯文学的“纯”字并不意味它主张排斥这种质朴的情感，它表示的只是其文学中有着应该如何生活的思想。而戏作者则是想尽量描写更多的各种思想。我们必须懂得，敬重并同情人们各自的生命是戏作者本性的基点，它意味着对小说趣味性的追求，意味着作者的博爱，意味着思想的深度。

有个说法叫“孤高的文学”。然而，没有比真正孤高的文学更爱天下众生、更追求众生的爱、更渴望爱的。司汤达清清楚楚地写道：我的小说大概五十年后会被理解。然而，这恰恰不是他的真心话，而只是他极为惋惜的俏皮话而已。他说的是五十年后大概会被所有人理解，可即使不是等到五十年后，他也肯定是不在乎的。

日本文学太贫瘠了。小说家应该考虑去写长篇传奇。众多人物及其相互关系、这些关系展开衍生出的复杂情节……应该在这庞大的结构中发现自我，讲述自己的全部思想。

小说充其量不就是一种商品吗？然而，也只有渗透在商品中的精神，才能断言小说并不是商品。

### 注解：

- [1] 织田作之助：小说家，与太宰治、坂口安吾同为无赖派、新戏作派的代表人物。
- [2] 这是坂田三吉对比赛中自己的银将（将棋棋子的一种）进退两难，处于尴尬境地的感叹。
- [3] 边兵：将棋用语。
- [4] 双叶山：指大相扑第三十五代横纲双叶山定次。
- [5] 藤田嗣治：长期生活在法国的日本画家、雕刻家。
- [6] 河童头：前额垂着长刘海、后脑头发笔直垂下的发型。
- [7] 菲洛瓦：盐酸脱氧麻黄碱的商品名，一种兴奋剂。
- [8] 《可能性的大阪》：织田作之助1947年1月发表于《新生》杂志的《大阪的可能性》之误。
- [9] 日语原文为 お殺し 。

---

# 教祖的文学

## ——小林秀雄论

---

听说小林秀雄去年从水道桥车站站台上摔下来，却神奇地捡回了一条命。还听说他摔的时候酩酊大醉地提着1.8公升的酒瓶，当时真听得我不寒而栗。因为小林原来在我心目中是条软硬不吃又缜密严谨的汉子，我怎么也不会想到他会出什么被汽车撞飞掉进河里之类的事；我觉得自己这种人才容易被汽车撞飞掉进河里，也因此对他怀有一种仰慕般的迷信。不过现在想来，这种迷信是我太过轻率，我自己过去的经历就证明最不该如此轻信。

十六七年前，我穿着礼服离开东京的家，动身去越后参加亲戚家的法事。我在上野车站邂逅去新潟讲演的小林秀雄，两人一起坐进上越线的餐车，一直对酌到我在那个叫越后川口的小站下车。对我这种胃弱的人来说，在餐车里喝酒是最舒服的了。因为身子一直在晃，所以胃里也不会消化不良，很容易贪杯喝醉。结果我和小林都喝醉了。这时的小林不像平时那样老绷着脸，挺和蔼可亲的，到了我下车的小站，他嘴里说着“我来给你拿吧”，一边抢先抓起我的行李向车门走去。我说了声“再见”，伸手把小林“嗨哟”一声放在踏板上的行李提在手里，下车与他分开了。山里的小站果真没人上下车啊！我心里不禁感叹道。这里没有站务员，眼前没有一个人影。看来这个偏僻冷落的车站由于没人上下车，所以站台宽度也没有几尺。紧靠我身后停着一列货车。过了一会，小林坐的那列客车一开走，我才发现对面露出了比我人还高一截的真正的站

台，上面还有不少走来走去的乘客。当时我呆住了，因为我是从车厢不靠站台的一边下的车，是小林把我放下来的。

所以，从十六七年前的那一天开始，明明事实已足以让我相信小林秀雄难说不会从水道桥车站站台上摔下来，可是我却把事情完全想反了。这只能怪我是个轻率的书呆子，被小林的文章骗得失去了分辨力。

想来，小林的文章是深谙如何掩人耳目的。我跟小林下过围棋，一般让他五子（其实还得多让几个子，但是他说那样太没面子，所以我才没多让），我们俩决不会因为下棋吵嘴。他按照让子棋的常规走法落子，从不抢占地盘或是切断挤刺；我则不忍硬生生地欺负他，所以也按部就班地落子。小林下围棋使不出比写文章更多的花样，写起文章来虽然是个主观武断的大师，但从跟他下围棋的时候开始，我倒觉得他其实是个循规蹈矩的正统派。然而，他文章字面上的真切劲确实能看得我心悦诚服。我觉得，这或许主要是因为他深信自己文章中写的东西。他信奉“只要本人深信不疑，就有底气能使其文学具有实在性”，并掌握了如何照此来进行写作。

今天重读他以前写的志贺直哉论及其他作家论，许多地方颇让人觉得不痛不痒，但当时他那样写还是发挥了作用的。与其说他当年幼稚，不如说当年的我们、日本比他更幼稚，日本学习了小林的方法，与小林一起成长，现在才得以转过身来厌恶这位老师的缺点。我们不能忘记他在文学上发挥的伟大作用，不能忘记我们能够看出小林的缺点其实是得益于学习了小林的方法。

那个时代一点都不遥远，因为我几乎完全相信它。在没有各种牵强观念肆虐的那个时代，世阿弥是如何理解美的？想到这些，我便确信他是没有任何可怀疑的了。“穷极物数，用尽

功夫之后，当知不失花处。”有美的“花”，但没有所谓“花”的美。那些对他的“花”的观念的暧昧性苦思不解的现代美学家不过是被迷惑住了。（《当麻》）

他笔下世阿弥的方法跟他的一模一样。他对世阿弥的深信不疑，也是他要求读者对自己作品持有的态度。

他说“我相信它”，认为世阿弥对美的观点没有任何可疑之处，所以观念的暧昧本身是实际存在的。有美的“花”，但所谓“花”的美是没有的。

然而我不喜欢这种俏皮话式的说法，这不就是文字游戏吗？我上中学时有一次在汉文考试中遇到一道题，要求解释“在日本，多的是人，少的也是人”，这使我很恼火。与其用这么花里胡哨的俏皮话来让我们浪费力气，不是干脆说清楚“日本虽然人多，但是真正出色的人少”更好吗？重要的是我们要注意应该尊重这种明确的表达方法，而抛弃那种什么“在日本人多，但人也少”之类无聊的文字游戏。

“有美的花，但没有所谓花的美”这种表述与“人多，但人也少”不同，这么说在意思上还是通的。然而小林有玩弄暧昧的癖好，他对别出心裁的表达情有独钟，从心底里就有故弄玄虚的欲望。

对于世阿弥，他巧妙地对其关于美的观念的暧昧性也一并表示无可怀疑，言外之意就是对他本人而言，他自己文学观念的暧昧性也是无可怀疑的，他的文学秘诀就是建立在这样的基础上。这就是小林派的秘诀。

结果，小林最近又将其秘诀说得神乎其神，说他笔下的文字已经变得比生活更真实。武林高手一旦通晓秘诀，便可不必手持利剑；烈马如

果拴在路中，便不会载着君子误入危途——他说这便是武艺秘诀。只要领悟这种秘诀，便可成为某某教的教祖。小林也就成了教祖。

然而，剑术练的是击杀，是要在对方击中之前先将对方击倒的技术，它不是悟道的工具。可是，如果到小林秀雄那里去学剑术，他不会让你学剑术，而是要你钻研如何远离危险，告诉你说那就是剑术。这就是所谓小林派的文学。

小林说道：“活着的人真是万般无奈的东西啊。他们在想什么，要说什么，要干什么？不管是自己的事还是别人的事，搞明白过吗？他们既让人看不入眼也不值得去观察。一走到那一步就死去的人是了不起的。为什么越来越清楚、实在啊？的确像个人的形状了。这样看来，所谓活着的人，就是正在变成人的一种动物吧？”（《所谓无常》）

所以他说历史中只会出现死人，只会出现人进退失据的形象，只会出现静止不动的美的形态；他还说观察活人剥开假面都会遭到天谴。所以如果去向小林学习文学，他会避而不谈文学、人生，他已经是通晓秘诀的尊贵教祖，只会赠你一句高深莫测的悟道哲理。

小林认为活着的人从来不知道想干什么，既让人看不入眼也不值得去观察，所以他说要相信死人之国，相信历史，声称这是“历史的必然”。

“历史的必然”？历史果真是必然的吗？小林认为，西行<sup>[1]</sup>为什么出家这种问题再怎么探究也是谜团依旧，不会得出什么结果；源实朝<sup>[2]</sup>为什么造船无关紧要，他是右大臣还是将军也不算问题；可以把这两个人只看作诗人。



所以小林肯定会说：“那个叫坂口安吾的蹩脚文人既是花痴，又是酒鬼，有时还想当和尚。”“他与心中苦恋五年的女人刚一接吻，便张皇失措地写信绝交，失去了爱情，最近又变本加厉地弄起颓废的东西来，真不知想要干什么。”“那家伙本来就让人看不入眼，就是写了什么也一文不值。”“那家伙是个什么东西，只要读读他的蹩脚小说就清楚了。”所以坂口安吾一碰上教祖，便被他当作蹩脚文人随手扔到一边去了。真是惨不忍睹啊。

可是我这个蹩脚文人只管贪花恋酒，根本不在乎死后的名声。那个相当于教祖的师傅的亨利·贝尔 <sup>[3]</sup> 说“我的小说大概五十年后会被理解”，我觉得这是无稽之谈。什么“死后会有人喜欢我的作品”不过是他靠不住的臆想。人一死万事休，我的文学会和我一起结束，因为我已经结束了。我就是这么想的。

小林说他不知道活着的人想干什么。他是完全不知道。对活着的人来说，没有什么现在如此、以后大概就会如此的必然道理，就连已死之人在活着的时候也是这样的。正如人没有必然一样，历史的必然也无处可寻。历史和人是一样的，只不过历史已经结束，历史中的人物也已无法再做任何事，他们之所以曾经活跃于所有可能性与偶然之中，毫无疑问也只因为他们是人。

所谓“历史只会出现死人，所以其表现出的是人走投无路的模样和静止不动的美”是个大谎言。既然死人的行迹是走投无路，那活人行事也是会走投无路的。反之，如果活人不会走投无路，那死人也不至于走投无路，活人和死人的情况不可能截然不同。

这就是说，教祖不是独创家、创作家，本质上是个鉴定家。教祖近来爱上古董也不为怪，我跟他下围棋的时候就已经看出，他是个天生的

教条主义者、公式主义者、保守家、常识家。死人反正已经死了，可以放心，不会脚底打滑摔下来。如果是活着的家伙，可就难说会怎么样了，不知会不会像教祖那样，尽管没想干什么也会脚底一滑从车站站台上摔下来，这会不会是哪里埋伏着的伏兵干的？人活着总是麻烦多啊。

所以，教祖的做法需要模式——也就是公式或约束。死人或历史已经不会脚底打滑，所以能套进模子里任他烹饪加工；而活人却难说什么时候会跳出模子来，那样的家伙他是看不入眼的。教祖研究出“历史的必然”这种带妖气的佐料，施展起烹饪加工的本事来，但他不喜欢烹饪加工活人——这样的家伙或煮或烤都做不成想做的菜，让他看不入眼，加佐料也不起作用。

教祖的烹饪加工真是太随心所欲，而且那味道稀奇古怪、无与伦比，不过这种烹饪加工本质上都是保守的模式、公式、常识。

活着的人——其实死了的人也一样，所以，人，其实是苦闷的，他们连自己要干什么也不清楚，甚至也完全不知道自己是什么。然而，他们好歹得活下去，哪怕是摸索着也得设法攀扶住什么东西活下去。被逼得走投无路时，他们会手足无措，无法自己。他们将信将疑，但希望相信，希望自己坚定；他们奋力冲击，又狼狈逃逸，完全是在恶战苦斗。既然如此，为什么要活着？文学、哲学、宗教之类思想就是从这种疑问中生长起来，并为了人的活着而存在的。人活着有各种无法解决、无法理解的矛盾，再加上无法预知丝毫的未来。在这种现状下，作为与之抗衡的武器也罢，作为消遣品也罢，总之人迫不得已信手抡起一些东西来，其中之一就是文学。

人难道不是因为不清楚自己要干什么才创造出文学的吗？如果用历史的必然、人的必然能够令人信服地说清楚要干什么，那就不需要什么

文学了。

所以，小林的精神深处与文学是完全脱节的。然而，他却研究出了文学的秘诀，当上了一个宗派的教祖，他这简直是个邪教。

小林说西行和源实朝已经见到地狱了，那是阴森凄惨、罪孽深重的地狱，那是惆怅悲伤、优雅美好的地狱。他认为西行一生都在思索“我心当如何”，从不间断地默默潜心作诗，描绘自己百思不得其解的孤独；源实朝虽然是被杀的，但他心里或许将自己的死视为自杀。此正所谓邪教也会倡导真理吧？就如同玺光大仙是天照大神的转世<sup>[4]</sup>一样。

西行为什么出家？西行的研究者为了这个问题忙忙碌碌，我却没有任何兴趣。大凡了解一个诗人，可以深入研究他努力想要表达的东西，而对他想尽量忘记、想隐藏的东西就算是追根究底，也不会有任何收获。（《西行》）

小林说近代文学这东西是专靠号召“剥开假面见真颜”起步的，这种不堪一击的邪说无止境地蔓延开来，已经遭到了报应。

小林是这么读诗的：没错，要理解诗人，光他的诗就要读许多。就算你追根究底，发现了诗人一些雷同的其他面相、其他事情，并因此沾沾自喜，也并不能算理解了诗人。因为只有读他的诗，才是了解这个诗人的方法。不错，如果是鉴赏，只要像他说的那样做就够了。我指的是鉴赏家。

然而，这里还有作家。他读书就是学习，学习就是辨析。对作家来说，作品不仅是写的东西，作品还是生活。小林读西行和源实朝的诗，也是在读他们生活留下的身影，对于必须通过他们的生活进行关注的地狱，小林也读懂而感动了。

由于在作品中“剥开假面见真颜”只会遭报应，所以在写小说的时候，作家必须既是思想家，同时又是戏作者。脱下假面具，露出真面目的作品不是小说，如果以为这样的作品是小说，那也只好受到报应。但是，如果作家在自己的私生活中不懂得脱下面具仔仔细细地注视赤裸的自己，那他的思想和戏作性不会有什么高度，作品也注定是让人看不上的东西。

有人说，小说（艺术）是自我发现，是自我创造。作家如果太了解自己，作品就会因此受到限制，就只能沿着规定的路径走下去。而真正的小说，应当在写完的时候总是能够创造一个自我、发现一个自我。这是深谙文学技巧的安德烈·纪德的意见。顺便提一下，纪德是位制造小说的高手，他通晓文学，熟稔所有技法，能综合各种知识，运用所有手段，有时还会突破模式。但我不认为他是真正的小说家，我怀疑纪德是否在自己的小说中创造、发现了自我。

我们的教祖小林也说艺术是自我的创造、发现。他说，面对稿纸时还什么也没有，可是通过写作就能够发现、创造。这个说法我也非常赞成。

然而，“面对稿纸时还什么也没有”并不是对自己一无所知——应该还是知道一些的。对自己一无所知的人，是不可能写得出小说的。对自己、对人没有一个大概的了解，自然写不出小说。而且，还要发现和创造。因为作家无法忍受自己被既有的有限了解制约，发现和创造也是他创作活动的原动力。

莫扎特的作品几乎都是偶然应世间愚蠢的或不伦不类的要求，在疲惫不堪的状态下匆匆忙忙创作的。虽然预先没有明确的目的，没有时间对作品深思熟虑，但莫扎特毫无怨言，还是答应了那些无理的要求，并

留下了出色的艺术作品。有人说，天才兼备了外在偶然、内在必然和个人悟性。这个评价并不仅限于莫扎特。契诃夫的戏剧也能按照荒诞不经的要求，几天工夫便一挥而就；近松门左卫门 [5] 的戏曲也是如此；陀思妥耶夫斯基被债务逼得马不停蹄地奋笔疾书，他投读者所好，甚至抛弃自己原本的精心构思，连斯塔夫罗金 [6] 的人生都改变了。这实在是一种将外在偶然化为内在必然的能力，正是这种能力创作了天才的作品。

然而，即使没有时间深思熟虑地制定写作目的、构思故事情节，但小说作者至少应该具备通晓人性这一绝对条件。而通晓人性是通过自我反思来保证维持的，当写完一部作品的时候，经常会获得一种新的认识。一个作品在发现、创造时也会遭遇极限。面对极限时，作家不会甘于止步不前，他会不满于此并自我叛逆。止步不前的时候，作家的创作就会终结。即使在创作中途，促使作家埋头写作的力量，也来自超越极限获得意外发现时的新鲜快感。

小林将活人关在了自己文学的门外，他是个与文学绝缘、从文学阵地上败下阵来的人，是文学上的出家遁世。我把他称为教祖，并不是因为忽然想到了这个词。

他要做的只是从历史必然或人类必然的任意角度去鉴赏文学、解读诗人，已经不再就文学、诗人的问题与人争辩、搏斗。因为争辩或搏斗是将自己押注于偶然一方，所以他已经大彻大悟：自己不需要什么偶然。挖掘诗人想要尽量隐藏、忘记的东西不是为了欣赏、解读诗人，而仅仅是把脱下自己面具的工作换了一个方向。它并非是要发掘什么普遍性的真理。剥开假面也不是发掘真理，只是作家忍不住要进行的一种会遭报应的痛苦搏斗。小林与这种痛苦搏斗已经不相干了。

他总是洞察秋毫，看得清事物和人。任何思想和意见都不足以打动小林，于是他只是看和写。小林说：“《徒然草》<sup>[7]</sup> 就是一部空前绝后的批评家的作品。”这也是小林派的秘诀。所谓批评就是看得见的眼睛，而小林看人洞察秋毫，任何思想、意见都休想迷惑他那明亮的眼睛，休想撼动他。他只是用他那洞察秋毫的眼睛去看，然后将鉴定结果抄写下来。

但我根本不相信小林的鉴定书。西行和源实朝的歌还有《徒然草》算是什么东西？都是三流货，我只觉得味同嚼蜡。我也给你们看个例子吧，这不过是一首极为纯朴的诗，但与西行、源实朝的和歌和《徒然草》相比，我对它要喜欢得多。这是一篇宫泽贤治的遗稿，叫作《用眼睛说》。

不行了  
停不下来呐  
因为咕嘟咕嘟涌出来了  
从昨晚起就睡不着  
因为血一直涌出来  
那里青恻恻的  
我好像马上就要死了  
可是多好的风啊  
清明已经很近  
枫树的嫩芽和毛茸茸的花上  
起伏着秋草般的波浪  
就像从蓝天  
奔涌而来似的  
那是清新的风啊  
不知您是不是从医学会回来

身着黑色长礼服  
承蒙如此真心多方照顾  
就这么死了我也绝无怨言  
尽管还在出血  
却悠然不觉痛苦  
是灵魂开始离开身体了吧  
真可惜就是由于失血  
我实在说不清那种感觉  
在你看来  
这大概是非常凄惨的景象  
而我看得见的  
还是满眼美丽的蓝天  
和清澈透明的风

一个濒死之人还写得出这样的诗，真是造孽，但《徒然草》作者用那看破红尘纹丝不动的眼睛看到后写下来的东西，与这个满腔热血的造孽之人看到的蓝天和风简直是完全不同的东西。

没有思想和见解，再锐利的眼睛也等于有眼无珠，只是在看着事物的死相。它只看得到小林称作“必然”的那只怪物。《平家物语》<sup>[8]</sup>作者看到的月亮——也就是小林所说的傻瓜眼睛看不到的那种月亮——真的那么漂亮吗？《平家物语》是第一流的文章？别说蠢话了！说我们不为那种东西所动会遭报应，简直是荒唐至极。

真正打动人心的作品，只有中了邪的造孽之人才写得出来。宫泽贤治看到的蓝天和清澈透明的风，在那种没有思想和见解的锐利眼睛中是看不到的。

活着的人不知道要干什么。这些造孽之人什么也不知道，什么也看

不到，他们小心摸索、四处徘徊，即便山穷水尽仍满怀希望地四处摸索。他们丝毫看不到事物的必然，只看得到自己。因为只看得到自己，所以“自己”就又变成了“所有人”。艺术就是如此，它不是历史的必然或是人类的必然教给我们的，而是摸索徘徊的造孽之人将自己赌在偶然上之后看到的自己的世界。创造、发现就是这样的东西，它不是思想僵化的锐利眼睛里映射出的陈腐事物。

艺术不是“有美的‘花’，但没有所谓‘花’的美”这种扑朔迷离的东西。“只有死人、历史展示出了走投无路的模样”是个弥天大谎。正因为不知道要干什么，人才会在全力搏斗中踏入险境而呈现出走投无路的模样，这样才会在进行创作活动时成为艺术，而锐利的眼睛只不过是鉴定家的眼睛。

文学是生活，不是旁观。但生活或许不一定非得亲自体验，将自己关在书房里也可以。然而，作家如果不紧盯活着的人走投无路的模样，不置身于剥开自己一张张假面的痛苦之中，就无法吟唱出描写人的诗歌。把活人关在门外的文学不该存在。

“小说终结于十九世纪。”这无疑就是教祖邪教的神谕。时代会变，无穷无尽地变化，诸如当今日本，就发生了开天辟地以来的巨大变化。即使不发生重大事变，时代也总是在变的。所有时代都有只能生活在那个时代的人，他们并未像小林那样对秘诀奥义大彻大悟，因而都身心交瘁地专注于生活。于是，活着的人自然便会写出小说，当然也读小说。只要有言论自由，这些活动无论到什么时代都不会终止。什么“小说终结于十九世纪”，简直是“玺光大仙”在文学上的神谕。

人生，是每个人用自己的双手去创造的。倘若心灰意冷，觉得人生不过如此，钻进秘诀奥义中去领悟倒也无妨，但也还有人无法如此去



做。笃信万事不可求人而出家遁世，再靠自己的好眼光去写《徒然草》，这是落榜生干的事。“人必定会死，既然终归会死，那就早点死吧”的逻辑是站不住脚的。人们明知“恋爱必定破裂，无论女人心男人心都如秋日的天空一般变化无常，定会见异思迁，去年的热恋今年势必冷却”，却还是不会说不去恋爱。不这样就没有活着的意义，所以虽然生活实在是件愚蠢的事，但人还是只能竭尽全力去生活。

人生是创造出来的，它没有必然的模样。历史范本对生活来说不过是个粗糙的样板，倾听自己的心声才能得到最好的榜样。应该剥开假面看清赤裸裸的自己，然后起步走出去，根本别管什么模式、先例、约束，去走只属于自己的独立道路，去创造自己的一生。

小林已经失去了创造人生的热情。“万事不可求人”，于是他靠自己的好眼光眺望着事物和人，专注地凝视着死相，从那里探索着必然。他是个古董鉴定人。

与人的命运争斗的文学，和以花鸟风月为友、满足于揣摩赏玩古董的人是没有关系的。小林说有人间孤独之相，说他看的是地狱。

哀哉哀哉，今世罢也，既如此又奈何，来世也当如此苦耶。（西行）

甫见樱花，莫名何故，心中苦哉。（西行）

跟随富士喷烟乘风而去，我的思绪啊，不知要往何方。（西行）

阿鼻地狱烈焰弥漫虚空，走投无路与否也是无常。（源实朝）

时风亦凉乎，山中自有蝉声传，秋来也。（源实朝）

这些都是优秀的和歌。确实是一直注视人类孤独之相的人写出的作品，确实是纯洁的灵魂看到的景致。

然而，观察孤独对人生来说究竟有何意义？

有人说，艺术长，人生短。不错，人会死去，但作品会保存下来。然而，时间的长短无法成为衡量人生与艺术价值的尺度。对作家来说，最重要的无疑是自己的一生，是人生，而不是作品。艺术在作家的人生中充其量不过是商品或游戏。作者之所以倾注大量时间，苦心孤诣，有时甚至因此损及健康、生命，或许是因为这正是作者的人生玩具，是最能让他内心获得满足的游戏。它还是能够通过“不正当”交易获得金钱的工具，是能够赚取用以追求女人拈花惹草的资本的商品。

“我的小说大概五十年后会被理解”这种话我完全不相信。即使亨利·贝尔先生真的确信这一点，也只能说明他盲目轻信了“艺术长，人生短”的咒语。实际生活中，人心根本不相信这种观点。死了，人生就结束了。自己死了，但还有孩子活着，不管哪个时代，人类总是存在的。但是很清楚的是，那些人和自己这个人不同，自己这个人纯粹只是一个人，一旦死了就会消失。

所以，说什么“艺术长”，就算艺术比自己的人生长，但人生结束以后的时间跟自己完全脱离了关系，其他人与自己也没有关系了。

“自己”始终是一个有别于他人的人，每个人都是如此，不是用“历史的必然”或“人类的必然”这种奇怪的标准所能衡量、加工的。人类总会永远存在，这里可以有永远这个观念，但对个人来说，根本不可能有什么永远。所以，自己这个人孤独至极的可悲生物，是无常的生物，如果死了就会消失。对自己这个人来说，生活、人生就是一切。一个人的作品、艺术之类，将来不过是遗物中曾最受他钟爱的把玩物。

所谓人间孤独之相，明摆着是个连屁都算不上的东西，恰是这种东

西不用特别注意。不是剥开假面露出裸身的近代中了邪在遭到报应，而是发掘出人间孤独之相来故弄玄虚的小林秀雄中了邪在遭到报应。

他人无法替代自己，人死了就会消失，所以必须竭尽全力、想方设法更好地度过自己的人生。人类总体是永恒的，但个人并不因此能在自己有限的人生中敷衍了事，得过且过，只能一心一意更好地生活。

文学、思想、宗教都是普遍性的文化，这是它们的根本性质。人生的主要着眼点始终只是自己的生活。

那个眼光锐利的兼好法师看起人来堪称洞若观火，但他看到了什么样的人呢？如果看不到自己这个人，看不到自己人生的理想、愿望和努力，那无论把别人看得多清楚，也等于什么都没看。

人是可悲的、忧伤的、艰苦的、不幸的，因为人一死便万事休矣，因为但凡人就会如此，因为每个人都背负着会一死万事休的自己。人际关系中根本没有什么幸福，但即便如此，也只能好歹活下去。既然要活下去，与其苟且度日，倒更应活得称心如意。

小说充其量就是一种商品，也是一种消遣品，还是一种描写梦想、被称为第二人生的东西。它描写的不是已有的而是尚未有的东西；它总是逞强好胜，跨出现有的界限奔跑、跳跃，所以也会跌落下来，一屁股摔在地上。

“美”与事物是密不可分的，它就是事物本身。对奋力生活的人来说，它会成为未来生活的支柱。美不是那些所谓眼光锐利的人看得到的。美是可悲的、孤独的、残酷的、不幸的，因为人就是这样的。

小林已经不是可悲的人，也不是不幸的人了。他看到的不过是人间

的孤独之相，所以活人的苦恼跟他已经没有关系了。他心满意足地把玩、鉴定古董，还领悟奥义达观人生，用那洞察秋毫的眼睛观望着世人。他对思想、见解无动于衷，已经不会像活人那样去做没道理的事了。可是，他却从水道桥车站的站台上摔了下来。他那洞察秋毫的眼睛、孤独的灵魂对这件事是怎么看的？真无聊！就是摔死了，自己心里不也可以把这看作是自杀吗？有什么大惊小怪的！

自杀，到底是什么呢？自杀不需要任何道理，也没有任何意义，就像一阵风吹了过去。

久米仙人<sup>[9]</sup>是看见了女人腿肚子才从云上掉下来的。与他相比，小林那一摔多么不同啊，不过是单纯的物体坠落。

或许小林秀雄这个坠落物能依靠他“孤独”的诗魂，将坠落视为自杀，吟唱出一首名为“虚无”的诗歌来。

然而，如果不是站在久米仙人的立场来写，真实的文学是创作不出来的。因为真正的美、真正悲壮的美是久米仙人看到的。不，久米仙人的坠落本身不就是美吗？

坠落的小林也许看到了地狱，但坠落的久米仙人只看到了花。也许那花本身就是地狱之火，而小林看到的地狱是跟纸上画的饼差不多的东西。因为小林已经不是不明白要干什么的叫作“人”的家伙，他已经是教祖了。只有人才会看到地狱，但他们根本不要看什么地狱，他们只要看花。

## 注解：

[1] 西行：平安末期、镰仓初期歌人，二十三岁出家为僧。

[2] 源实朝：镰仓幕府的第三代将军、歌人，源赖朝之子，就任右大臣不久即被义子公晓暗杀。

[3] 亨利·贝尔：指司汤达（司汤达原名为马里-亨利·贝尔）。

[4] 1946年1月1日昭和天皇发布“人间宣言”后，新宗教团体玺宇的首领玺光尊趁机声称天照大神已从天皇的身体转移到了自己身体中，自封为“神圣天皇”。同年11月，经过精神鉴定，玺光尊被诊断为“夸大妄想型痴呆症”。

[5] 近松门左卫门：江户前期的净琉璃、歌舞伎作者，本名杉森兴盛。

[6] 斯塔夫罗金：陀思妥耶夫斯基小说《群魔》中的人物。

[7] 《徒然草》：随笔文学集，吉田兼好（兼好法师）著，一般认为其成书于镰仓时代末期。

[8] 《平家物语》：日本镰仓前期的战争小说，作者与成书年代不详。

[9] 久米仙人：传说中的人物。相传他由于看见了吉野川边洗衣少女的白净小腿，因而丧失神力从空中坠落到了地上。

---

# 不良少年与救世主

---

牙已经疼了十天，我右脸做着冰敷，吃了磺胺药侧卧着。其实我不想躺，可是冰敷只能这样。我侧卧着看书，把太宰治的书基本上重读了一遍。

磺胺药吃了三盒也镇不住疼痛，不得不去找大夫，可还是一点用都没有。

“啊，不轻啊.....行了。我能告诉你的，也只是继续服用磺胺药，接着在脸上敷冰袋。那是最有效的。”

可是光这样没效果呀。

“我看大概就快好了。”

这位年轻大夫话说得无懈可击。“我看大概就快好了”？医学是主观的认识问题，还是客观的药物效果问题？反正我的牙还在疼。

能用原子弹转眼之间炸死上百万人，一个人的牙疼却镇不住，文明何在？混蛋！

我老婆想要把磺胺药玻璃瓶竖着放，却一下子弄倒了，那声响吓得我打了个激灵。

“咳，蠢货！”

“这个玻璃瓶是可以竖着放的嘛。”

她这口气像是在看热闹。

“你这家伙真蠢，讨厌！”

老婆脸色一变，火了，恨得咬牙切齿，而我也正疼得咬牙切齿。

我拿短刀用力顶着脸颊转动，却也没变得舒服一点，反而感到嗓子里有东西在咕噜咕噜转。牙在一跳一跳地疼，耳朵疼，脑袋中间也疼得火辣辣的，就像触了电似的。

去上吊吧！打退魔鬼，消灭它！冲啊！别怕它，打！

这个蹩脚文人牙疼得终于吊死了。那不畏牺牲的表情真了不起！斗志昂扬！伟大！

——没人会这样赞扬我吧。

我的牙疼，眼下除了牙疼的人以外，是谁也不会感同身受的。“这是不尊重人！”就算我如此愤愤不平，可对牙疼并不感同身受就是不尊重人吗？那我说“这是不尊重牙疼！”总行了吧，只是针对牙疼。唉，牙就那么不值得尊重吗？新发现！

只有一个怪人表达了对我的同情，他就是银座出版社的升金总编。

“嗯，我说安吾君啊，牙疼起来确实很厉害哟。牙齿的毛病和生殖器的毛病都会让人郁闷不乐的。”

真会说话呀，听上去阴冷冷的。这么看来，欠债也属于同一类吧。欠债也会导致抑郁症，那是不治之症，没法靠人的力量治愈的。啊，可

悲，可悲啊！

忍住牙疼，强颜欢笑，一点也不伟大，你个混蛋！

啊，牙疼得哭了。滚一边去，笨蛋！

牙齿有几颗？这可是个问题。我一直以为不同人的牙齿颗数当然不一样，可人家说：错了！我觉得那么说的人是小题大做，别那么煞有介事的行吗？所以我讨厌上帝，大概是他把人的牙齿造成一样多的。真是神经病！那么斤斤计较的，就是神经病。还是实在点吧！

忍住牙疼强颜欢笑，还要笑着去攻击别人。如果静静地坐着，牙疼马上就会好。说这话的真是救命菩萨啊，信他的人想必不少。

我牙疼得大动了十天肝火。老婆对我很关心，在我枕边伺候着。她把冰放进脸盆里，用毛巾蘸过冰水拧干敷在我脸上，每隔五分钟就换一次。她虽然心里恨得咬牙切齿，脸上却不露声色，俨然一个知书达理的女子。

第十天。

“你好了？”

“嗯，好点了。”

女人这种动物在想什么，机灵人也猜不透。只见我老婆脸一沉：

“你欺负了我十天！”

于是，我被她拳打脚踢。



啊，要是我一死，她肯定会翻脸不认人地骂我欺负了她一辈子，会勒住我的脖子，捶打我的尸体。但要是我一下子又醒过来，那可就滑稽了。

檀一雄 <sup>[1]</sup> 来了。他从怀里掏出高价纸烟，嘴里还嘟哝着：“人穷了就会奢侈，我兜里一鼓就买这种二十日元的手卷纸烟。”边说边给了我一支。

“太宰治死啦。既然他死了，我也就没去参加丧礼。”

人不死会举行葬礼吗？

檀一雄和太宰治一起参加过共产党基层青年组织的活动。当时太宰治是青年里的头儿，用檀一雄的话来说，太宰治是那群人中最认真的党员。

“他投河的地方就在自己家附近，所以我觉得他这次是真的死了。”

这位檀大仙还发表神谕说：

“他又搞恶作剧了，这是一个恶作剧啊。死的那天是十三日，《Goodbye》也刚好发表到第十三回 <sup>[2]</sup> ，这个‘十三’真有点……有点……”

檀大仙排出来个“十三”，听得我目瞪口呆，因为我原来丝毫没注意到这一点。还是这位大仙有眼力啊。

太宰治的死我知道得比谁都早，因为消息还没见报的时候，《新潮》的记者就来告诉我了。一听到这消息，我急忙留下一封信，就从家里跑了出去。报刊杂志凭直觉认为我是受到了太宰事件的打击，当时不

愿谈他的事，所以才给来访的几位记者留下一封信就跑了出去。这是误会的起因。

我留下那封信的日期比这个消息的见报日期早，新闻记者觉得奇怪，认为太宰治的自杀是在演戏，猜测是我把他们俩窝藏了起来。

我开始也以为他还活着，然而听说河边还清楚地留有他滑落的痕迹后，才感到他是真的死了，不可能连那个滑落痕迹都是恶作剧。新闻记者还是拜鄙人为师，学学侦探小说怎么写吧。

假如新闻记者这次歪打正着的话，那就太好了。如果是我藏匿太宰治一年之久，又出人意料地让他“死而复生”，新闻记者和社会上那些有良知的人或许会气得暴跳如雷的。其实偶尔搞那么个恶作剧不也挺好的吗？我心想，如果这次不是真的自杀，而是策划的自杀骗局，那太宰治今后的作品势必会变得更优秀吧。

布伦登 <sup>[3]</sup> 与日本的文学家不同，他是个有鉴别力的人。谈到太宰治之死（《时事新报》），他认为文学家纯粹由于抑郁而自杀的先例很少，大多数是身体虚弱所致，太宰治的肺病或许也是导致他自杀的原因之一。

芥川龙之介也是如此，在中国染上的梅毒使他这个有贵族情趣的人恐惧万分。这可以理解。

尽管来自梅毒和肺病的煎熬让芥川龙之介和太宰治的苦恼变得难以治愈，使他们丧失了自我意识，但我觉得，其实他们的软弱才是走上这条自杀之路的巨大动因。

太宰治虽然自称M.C（我的喜剧演员）<sup>[4]</sup>，但他最终怎么也没能真正成为喜剧演员。

他晚年的作品，我总感觉写得不好。小说《晚年》就写得毫无章法，很差劲。在他离死不远的作品中（我这话说得有点糙），《斜阳》是最优秀的。然而他十年前写的《鱼服记》（这也算他后期写的）不是很棒吗？那才是M.C的作品。《斜阳》基本上也挺M.C的，但他还是怎么也没能完全变成M.C啊。

《父亲》《樱桃》之类就很牵强，那样的作品没法给人看。那些东西都因为是在喝醉后的宿醉状态中写的，他不得不在宿醉中写完。

这种宿醉时或处于宿醉般的混沌状态时自责、追悔的痛苦、郁闷，既不能作为文学问题，也不能作为人生问题来处理。

太宰治死前不久的宿醉般的混沌状态太严重了。但是，不管每天宿醉般的混沌状态多严重，文学是不能宿醉的，已经登上舞台的M.C是不允许宿醉的，宁可兴奋剂吃得心脏爆炸，也必须抑制住宿醉状态，不能让它出现在舞台上。

芥川龙之介好歹算是在舞台上死去的，他死的时候还挺像个演员。而太宰治死缠在“十三”这个数字上，虽然花了时间先为《不复为人》<sup>[5]</sup>又为《Goodbye》设计情节，并照这个计划写作，但他最终没有死在舞台上，而是在宿醉般的混沌中死去了。

在没有宿醉的时候，太宰治是个身心健全、通达事理的人，是个正经人。小林秀雄就是这样。虽然太宰治嘲笑小林秀雄缺乏常识，但这种嘲笑是不对的。如果不是真的身心健全、熟知常理，就不可能写出真实

的文学来。

今年一月某天，在织田作之助一周年忌辰结束后喝酒时，织田夫人晚到了两个多小时。她来之前满座的人已经喝得醉醺醺了。有人聊起织田背地里交往的几个女人时，我说道：

“这种话趁现在都说完吧。等织田夫人一来，可就不能说了。”

“对呀，对呀，说得没错。”

这个马上大声附和我的就是太宰治。他拜访前辈时会特意穿上和服裙裤，像模像样，是个健全的正经人。

然而，他当不了M.C，因为他经常是混混沌沌，像日前喝醉了酒还没完全醒似的。

人活得久，丑也出得多。然而，对文学的M.C来说，作为人的面子可以丢，但不能出宿醉那样的丑。

《斜阳》中的奇怪敬语太多，譬如对“在客房打开盒饭，喝起自带的威士忌”句子中的“客房”“盒饭”“喝”“自带”全都用了敬语。我又想起了这篇小说里和田舅舅一坐上火车就兴高采烈地哼起谣曲的情节。这种描写贵族的老套子真是太平庸了。想必作者以为这种地方没什么文学的真实问题，所以写得很随意，而这里恰恰就是那种宿醉般的最丢丑的地方。

这种丢丑没有任何意义，对文学来说，也是不足取的。

志贺直哉那个人抓住太宰治的这个问题就是一通抨击。这件事说明，志贺直哉怎么算文学家？他不过是个文章家。不过，他的抨击也戳

中了宿醉般混沌状态所造成的最大软肋，所以肯定让太宰治丢尽了脸，激得他恼羞成怒了。

太宰治原本就是个兴头一来就宿醉似的信口开河的人，他自己也对志贺直哉使用“杀”的敬语进行抨击，称这种用法不成体统。

我觉得太宰治最想隐藏的秘密就在这种地方。

从他的早期小说开始，太宰治就对自己的世家出身大书特书。

可是，当龟井胜一郎在某篇作品中自称世家子弟时，他却揶揄道：“哼，名门？别贻笑大方了……‘名门’什么的，是讨嫌的说法。”为什么他觉得“名门”可笑呢？那是因为太宰治在这方面很讲究，滥竽充数的“名门”会立刻刺激他的神经。大概志贺直哉使用的“死”的敬语也引起了他这方面的反应。

弗洛伊德有个“错误的订正”理论指出：当我们无意中说错一句话而想要使自己说得合理时，就会为了订正而无意识地说出另一句类似错误的话来。

对处于宿醉状态的衰弱心理来说，这种情况会变得特别严重，在羞愤难当心烦如麻的同时，就会出现疯狂的“错误的订正”。

太宰治就是在文学上出现了这种状态。

想来，青年太宰治离家出走受到女人照顾时，势必也曾摆出过华族后裔、世家子弟的架子，他或许也曾靠这一手不断借钱、在酒馆里骗吃骗喝。

在他宿醉般的脆弱内心里，漫长一生中种种耻辱带来的羞辱、愤怒

肯定一直在折磨着他，而他则在小说中做了“错误的订正”。弗洛伊德的“错误的订正”不是指坦率地订正错误，而是表示通过再次犯下类似错误来牵强附会于订正的逻辑。

的确，太宰治没有坦率地订正错误，也就是没有积极努力于善的构筑。

他想这么去做，言论行动中也充满了憧憬和良知，然而他没能做到。这固然也是虚弱对他造成的影响，但把责任推给虚弱有失公允，因为他确实是心不在焉的。

若想成为M.C，需要足以抑制宿醉的努力；而想沉溺于宿醉的叹息中，则不需要花多大力气。但他为什么心不在焉呢？或许还是应该归咎于他的虚弱。

以前，太宰治曾经微笑着开导田中英光 [6] 说：答复书迷来信不能嫌麻烦，因为那些人是你的顾客啊，文学家也是商人嘛。听说田中英光秉承他的教诲坚持给读者写回信，可是太宰治积极地给读者回信了吗？大概没怎么写吧。

不过，太宰治相当注意为读者服务倒是真的。去年有个金泽还是什么地方的书店老板寄来一叠画贴要我留下笔墨，可我当时不知为什么没把那有相当厚度的邮包打开来看。邮包扔在一边之后，就频频有催促信来，说那些高价纸张是花了血本买的，张三、李四、王二麻子和太宰治都已经上面留下了笔墨，还写了“我相信坂口先生您的人格”之类阴阳怪气的话。不巧的是我适逢心情不好，心想：这个混蛋，别找那么离谱的借口！一气之下把邮包原封不动寄了回去。这下子他又寄来一张怒气冲冲的明信片，骂我是神经病。那明信片上说，太宰治不仅画了画，还

在上面题了词。应该说，太宰治服务得相当到位，但我觉得这大概也是他软弱的一种表现。

一般来说，男女演员和影迷的关系另当别论，而文学家和书迷的关系不管在日本还是国外，都不怎么受到注意。因为文学与当代演员的工作不一样，文学是带有历史性的工作，文学家的兴趣当然与同时代的事物交集较浅。不管是被瓦莱里 [7] 等崇拜者围绕着的马拉美 [8]，还是周四会 [9] 的夏目漱石，与他们联系更多的是门生而不是书迷，能够与他们联系是以具备才能为前提的。

太宰治与他们不同，他与书迷的关系就像影星与影迷一样，这方面也像芥川龙之介。我认为这种情况是由于他们身体虚弱导致的。

他们的文学本来是孤独的文学，按理与所处时代的书迷没有关联。我觉得，或许他们由于缺乏完全变成舞台上M.C的坚韧，因而会在处理现实问题方面对自己的弱点进行弥补。

结果，这将他们逼上了死路。如果对所处时代拒而远之，他们就不会自杀了。也有可能这样还是会自杀，不过大概好歹会变成更坚韧的M.C，大概已经写出更优秀的作品来了。

无论芥川龙之介还是太宰治，他们的小说都是深谙心理、通晓人情的作品，但几乎没有思想性。

虚无不是思想，它是附属于人自身生理性的精神内容。思想则更不安分和脱离常规。救世主不是思想，而是人本身。

人性（虚无是人性的附属品）是永远不变的东西，是所有人具有的。个人是只能活五十年的人，就这一点而言，他是唯一的、特别的，

与所有人不同。思想是属于某个个人的，它会产生和消亡。所以，思想本来就是不安分的。

思想是个人为了珍视自己一生、更好地生活下去而绞尽脑汁研究出来的谋略。正因为如此，人死了就一切都完了，到时候再说别那么白忙活也晚了。

太宰治无法大彻大悟地把这一切说穿，但也无法做到对这一切不闻不问，无法不惧怕时新的青涩思想，无法想方设法使自己生活得更好。然而，即便大彻大悟冷眼面对人生，他也根本无法获得拯救，不会有所作为。这一点他肯定太清楚了。

太宰治的这种“无法获得拯救的悲哀”，那些太宰迷是无法理解的。每当太宰治轻蔑地冷眼嘲笑不成熟的青涩思想和人们莽撞招致的失败，或是宿醉般地折磨自己时，那些太宰迷都在为他喝彩。

太宰治当然不希望出现宿醉般的状态，他对此深恶痛绝。他也希望生活得更好，哪怕那生活方式再幼稚、再不成熟也没关系。为了这个目的，他当然愿意当个好人，想尽一切办法去做善事。

是他的软弱不让他这么去做。这使他迎合现世的太宰迷，没能变成历史上的M.C，而是只成了太宰迷的M.C。

“《不复为人》《Goodbye》还有什么‘十三’都令人讨厌。哼！”如果这是别人干的事，太宰治不也必定会这样说吗？

要是太宰治当时大难不死，又活过来的话，肯定早晚也会在宿醉的羞愤、苦闷、心乱如麻后写道：《不复为人》《Goodbye》、自杀都令人讨厌。哼！



太宰治时常会变成真正的M.C，写出的作品光芒四射。

《鱼服记》《斜阳》和其他几篇以前的作品，还有近几年《男女同权》《亲友联欢》那样的轻松作品，都很出色。这是令人钦佩的M.C，这是可载入历史的M.C气派。

然而，这种状态未能持续，他还是变成了宿醉的M.C。他会振作起来，重新恢复成真正的M.C，然后又再次变成宿醉的M.C，这种反复好像一直在持续着。

每次转变他都会变成出色的说书先生，每次的说辞都很动听。他作品的内容没有变，仍然在写通晓人情的作品，写的都是人性的本源性问题，而思想方面的形成与变化则是看不到的。

假如这次他没有自杀，而是重新成为历史中的M.C，那肯定已经变成更出色的说书先生，为人们讲出美妙的故事来了。

总的来说，宿醉的自我折磨很容易理解，所以它当然能从喜欢刺激的青年那里博得喝彩。但我觉得精神如此孤傲的太宰治那么容易被宿醉的M.C绑架，除了软弱之外，还有酒的因素。

布伦登已经识破了他的虚弱，我再给他加上一条——酒，这个极为普通的魔鬼。

太宰治的晚年是宿醉的，但我觉得，实际上大概是宿醉这个极普通的现象侵蚀了他孤傲的灵魂。

酒几乎不会引起中毒。前几天一位精神病医生就说过，特别是在日

本，几乎没有真正酒精中毒的病例。

可是，如果认为酒精不是麻醉药，不过是一种饮料，那就大错特错了。

酒并不好喝。无论哪种威士忌或是科涅克酒，我总是屏住呼吸才好容易喝下去的。借酒寻醉，醉后安睡，这也算它的一种功效。

可是我一喝酒，不，一喝醉，就忘记了自己，不对，是变成了另一个人。假如不需要忘记自己，我是根本不会想去喝这种东西的。

想忘记自己？撒谎！要是想忘记自己，那就一年到头都喝得醉醺醺的去吧。这叫颓废，别强词夺理了！

我还活着呢，刚才不是也说了嘛，人生五十年就那么回事。说这种话太容易了，所以这话正说明心里是不想这么说的吧。其实是时时想要证明，哪怕生活得俗气、幼稚、不成熟，但自己好歹还活着。如果真的一年到头烂醉如泥，那早就已经死了。

能暂时忘记自己是挺有魅力的，这确实是具有现实意义的伟大魔术。以前要是攥着一枚齿纹边的五十钱硬币，就能到新桥车站前喝上五杯酒，让那魔术展现魔力。可是近来操弄这种魔术也不容易了。太宰治坚信自己操弄起这种魔术来不失水准，可是做人却做得颜面尽失。

本来太宰治做人还不失体面，即使只因为宿醉而恼羞成怒，也不知比那些不动声色的家伙勤奋多少、有人性多少。

他不是写不出小说了，只是一时衰弱得无法完全变成M.C。

对有些人来说，想必太宰治确实是个难交往的人。

譬如，有一次太宰治对我说：“没想到我变成跟你一样搞文学的同行，我这……该怎么办好啊？”我一听便回答说：“这不是挺好的吗？那种不相干的事可以不用管它。”太宰治听了高兴地说：“噢，你说得对、说得对。”

可后来他对别人却说：“我故意对坂口安吾装出愁眉苦脸的样子，不出所料，坂口果然摆出一副老前辈的派头，神气十足地说：‘这不是挺好的吗？那种事不用管它！’”他这个人保不准什么时候就会把别人说得滑稽可笑。

不少老朋友都很反感太宰治的这种做法，离开了他。不用说，肯定有些朋友被他这样伤害过。实际上这种做法更是伤害了太宰治他自己，他当然羞愤难当了。

这些事就像他自己原来在作品中写的那样，有些本来只是无意中对跟前的人说的私房话，这些话当然肯定会被同为作家的其他朋友知道，知道了这些话而不高兴的几个人自然也就疏远了他。

然而，太宰治自己的羞辱、愤怒、自卑、痛苦肯定很严重。在这一点上，他是个值得相信的老实人，是个健全的人。

所以，座谈会上这些私房话无意中捅出来后，太宰治心里羞愤难当，但他并没把这件事写在文章里。可是太宰治的门生田中英光却不懂座谈和作品的不同，把这些话捅了出来，事后别说不外传了，反而毫无顾忌地把太宰治恼羞成怒的事情如实发表了出去。他自以为这能让太宰治获得慰藉，结果却适得其反。

太宰治没有把事情披露出去，表现得更为持重诚恳。这当然也使他内心羞愤、窝囊透了。

这种自卑会使太宰治比常人更为痛苦，酒的魔法当然成了他的必需品。但酒施展魔术时附着着讨厌的宿醉，这就只会火上浇油了。

烹饪用的酒里不会有宿醉，魔术用的酒里宿醉则是不会少的。在神经衰弱时施以这种魔术，人很容易沉溺于其中，很容易想道：唉，算了吧，死了得啦。症状最严重的，会打心底觉得自己既无法工作，也不想写作。这实际上是宿醉时的幻觉，这时的人除了病态的幻想外，并没有真的到了无法工作、山穷水尽的地步。

连太宰治那样通晓人情、深谙世事的人，也会钻这种俗套的牛角尖：明摆着的嘛，酒就是魔术，我就是知道那样做低俗浅薄，但跟我作对的是魔术，人哪有办法敌得过它？

这完全是罗蕾莱 [\[10\]](#) 的妖言鬼话！太宰治真可悲，他被罗蕾莱骗了个正着。

什么殉情？弥天大谎！魔术只让他喝得如醉如梦去迷恋女人，他酩酊大醉之后已经不是本人，而是成了另一个人。另一个人如何迷恋女人，他本人是不知道的。

首先，真的由于迷上女人而去寻死是荒谬的，因为迷上女人之后应该活下去。

太宰治的遗书也很不像样，看上去是在烂醉如泥的状态下写的。或许他心里一直在考虑十三日去死的事，每个步骤他大概早已不露声色地规划好了：先是《不复为人》，再是《Goodbye》，然后自杀。然而，虽然心里规划好了步骤，也不一定非死不可，因为实际上他并不存在走投无路的想法，也不处于山穷水尽的境地。

想必是宿醉的衰弱逐渐使他心里想的步骤变得无可避免。然而，如果快脚阿佐 [\[11\]](#) 说“不要”的话，自杀当然便无从实行。大概太宰治是烂醉如泥时提出自杀的，而阿佐起了决定性的作用。

据说阿佐的酒量非常大，她的遗书“伴随尊敬的先生是我无上的幸福”写得整整齐齐，看不出有一丝醉酒的痕迹。而太宰治的遗书无论字体还是词句都显得不成体统，肯定已经醉得一塌糊涂。如果不是自杀的话，第二天他会乘着宿醉恼羞成怒：“怎么？昨晚我干了那种事？”可是既然自杀了，第二天早晨再也醒不过来，这些话也就无从说起了。

太宰治的遗书写得太不像样。他死前不久的文章虽然带有宿醉味，但还能算是个面对现世的M.C。不过，《如是我闻》的最后一回（第四回）写得很糟。那里面几乎没有M.C，只有牢骚。我感觉，他写这种东西使自己内心的羞辱与愤怒愈演愈烈，消耗了精神，自己也变得窒息、郁闷。然而，他越不像M.C，周围人的喝彩就越热烈。他明知这样很蠢，也感到厌烦，却似乎仍然去迎合他们。在这一点上，他直到最后还能算是M.C，只不过是在围绕在他周围的那个最小的圈子里的M.C。

他的遗书中，连属于那个最小圈子的M.C也看不到了。

遗书上说“孩子虽然是个凡人，也请给予谅解”，对妻子留言“我不是因为讨厌你而死的”，还有一句“井伏 [\[12\]](#) 君是坏人”。

遗书通篇只看到烂醉时的杂乱无序，完全看不到M.C。

不过，“孩子虽然是个凡人，也请给予谅解”这句话说得很难过。他多想有个不是凡人的孩子啊？他可怜这个“虽然是个凡人”的孩子。其实这样写不也挺好吗？太宰治就是这样一个平常人。他是个正派人，是个

小小的善良的的身心健全的人，读他的小说必须先了解这一点。

然而，他不只是说请可怜这个孩子，而是特别提到了“凡人”，这里想必有太宰治终生郁闷的关键所在。他也是个少见的爱慕虚荣、执迷于非凡的人。爱慕虚荣本身是一种普通的常识性嗜好，那篇《如是我闻》中对志贺直哉发的牢骚也暴露了他的这种嗜好。

太宰治激烈反驳志贺直哉道：“贵族因为感同身受而喜欢读《斜阳》，不是挺好吗？”一旦忘记平时M.C的高超技术，他就是个普通人。这样很好，如果脱离了通俗、常识，又怎么能写出小说呢？太宰治一辈子也没有意识到这一点，只是为了迎合动听的喝彩而进行着宿醉的自我折磨，这阻碍了他取得文学上的成就。

我再说一遍，如果脱离了通俗、常识，就不可能写出优秀的文学作品。太宰治虽然是个具有通俗常识的正经的典型人物，但他自己最终也没能意识到这一点。

人的事是很难算得清清楚楚的。特别难算的是孩子，一不留神就会生出来。

奇怪的是我没有孩子。本来有两次机会，但不是生下来个死胎，就是出生后突然死了。亏得没有孩子，我现在也活得很省心。

肚子在完全无意识中奇怪地鼓了起来，这才一下子意识到已经怀孕，于是心里也有了为人父母的感情，之后一个人就生了出来，发育长大。有点傻乎乎的。

人绝不是父母的孩子，和耶稣一样，都是出生在牛棚或厕所里的。

没有父母，孩子也会长大？这话不对。

应该是有了父母，孩子也会长大。父母那种混账东西看上去挺有人样、挺有父母的样子，其实他们是等肚子大了才慌乱起来，匆匆忙忙变得好歹有个父母的样子。他们付出一种说不上像人还是像动物的古怪怜悯，龟缩在不见阳光的地方将这孩子养大。如果没有父母，这孩子会成长得更好。

太宰治这个人从父母兄弟、家庭生活中吃到过苦头，是个古怪的不良少年。

问他对出身做何感想，他回答说一点意思也没有。太宰治脑子里净是被硬灌进去的观念，结果使他心里巴不得自己真是华族子弟、天皇血脉什么的。这种无聊的梦想就是这家伙内心的人生。

太宰治提起父母、兄弟、前辈、祖先，便敬畏得抬不起头来，所以总是惜口如金，避而不谈。不过太宰治对他们倒是爱到几乎浑身颤抖、失声痛哭的地步。这是不良少年典型的心理特点。

他到了四十岁也还是个不良少年，没有办法变成不良中年、不良老年。

不良少年是不服输的，总想设法显得非同一般，就是上吊自杀也想死得别具一格。正如他们恨不得自己是皇族子弟、天皇后裔那样，死也要死得轰轰烈烈。尽管年逾四十，太宰治依旧是这种不良少年心理，他当真去寻了短见，足见其错乱之甚。

文学家的死不应该是这样的。太宰治尽管年届四十，但还是被不良少年的荒唐习性搅得心乱如麻，最终走上了这条不归路。

他是个发噱的家伙，拜访前辈时会特意穿上和式短褂裙裤套装登门，恭恭敬敬地一口一个“前辈”。这是不良少年的规矩，礼数谨严，而他自以为像天皇子嗣一样恪守了日本最好的礼仪。

比起太宰治，芥川龙之介长得更像个大人，也更机灵。他看上去多才而稳重，似乎很单纯，其实他同样是个不良少年，有着双重人格。那另一个人格会使他怀揣短刀在庙会上溜达，看中年轻姑娘就软硬兼施穷追不舍。

比文学家更厉害的是哲学家。别逗人了，哲学？什么是哲学？不是什么都没有吗？有人说那是思索。

可黑格尔和西田几多郎算什么？毫无价值。人到了六十岁不也还是不良少年吗？别装得像个大人似的。又有人说那是冥想。

可冥想的是什么呢？不良少年的冥想和哲学家的冥想什么地方不一样？这只是成年人在拐弯抹角绕弯子罢了，不是白白浪费时间吗？

芥川龙之介和太宰治都属于不良少年自杀。

即使在不良少年中，他们也与众不同，属于胆小怕事、好哭鼻子的小字辈。比力量，他们打不过；比道理，他们辩不赢。于是他们就得找出个见证人，通过见证人的权威来支持自己。芥川龙之介和太宰治都让救世主来当见证人。这是胆小怕事、好哭鼻子的小字辈不良少年的办法。

如果换作陀思妥耶夫斯基，他这个不良少年倒有孩子王的力气。有了他那么大的力气，就不会请救世主或是谁来当见证人。他自己就会变成救世主，会自己来描写救世主，最终他也真的赶在自己死去之前写出



了一个叫阿廖沙 [\[13\]](#) 的救世主。在那之前他活得毫无章法可言——不良少年就是毫无章法可言的。

死亡、自杀没有意义。输了就去死，赢了就不去死，这是死亡的胜利，相信这种荒谬逻辑比相信救命爷爷驱邪更加愚蠢。

对人来说，活着就是一切。一死则万事休。什么名声、艺术经久不衰，简直荒唐可笑。我讨厌鬼魂，讨厌什么死了也会活着的鬼魂。

这就是说，只有活着才是重要的。自杀的人就是这个问题没弄明白。其实这不是什么明白不明白的问题，不是生，就是死，只有这两种选择。死了不就是生命消失，什么都没有了么？人必须活下去，奋斗下去，战斗到底。什么时候都能去死，别干那种无意义的事。这种什么时候都能做的事，不是应该做的。

人死时只是归于乌有，这是持重的人的真实义务，我们必须履行。我把这视为人的义务。只有活着才是人，死后就只有白骨，不，死后就回归乌有了。明白只有活着的意义之后，正义和真实才会诞生。论述生与死的宗教、哲学里根本没有正义和真理，它们只是消遣的玩具。

然而，我觉得活着真累啊，有时也会想要回归乌有。战斗到底说起来轻松，做起来却很累。然而决心已定，无论如何都要坚持活到生命的终点。那就战斗吧！绝不认输。不认输就是战斗。除此之外无胜败可言。既然在战斗，就不能认输。然而，战斗绝对无法胜利，人绝不会胜利，只是不认输而已。

别想要去取得胜利，不可能取得胜利。你打算去战胜谁？打算战胜什么东西？

不可将时间视为无限，不可去认真思考那种故弄玄虚、孩童幻梦般的东西。时间，就是自己从出生到死亡的那段长度。

说得太玄乎了。限度。所谓做学问，就在于发现限度。故弄玄虚的东西是孩童的幻梦，而不是学问。

发现原子弹不是学问，而是孩童的游戏。控制并适度使用原子弹，不进行战争，研究和平的秩序，发现这些限度的才是学问。

自杀不是学问，而是孩童的游戏。人从一开始最需要了解的就是限度。

这场战争让我懂得了：原子弹不是学问，孩童的游戏不是学问，战争也不是学问。人们过高估计了这些夸大其词的事物。

学问就是发现限度。我，为此而战。

## 注解：

[1] 檀一雄：小说家、歌词作家，有“最后的无赖派”作家、文人之称。

[2] 太宰治死于1948年6月13日，其连载于《朝日新闻》和《朝日评论》上的幽默小说《Goodbye》也刚好发表到第十三回戛然而止，成为他未完成的遗作。

[3] 布伦登：英国诗人、文学家。

[4] M.C：出自《斜阳》。

[5] 《不复为人》：日语原著名为“人間失格”，有多种中文译名，多译为《人间失格》。为近原意，本文取施小炜译《不复为人》（华东理工大学出版社2017年5月版）。

[6] 田中英光：作家，与太宰治为同属无赖派的好友，在太宰治墓前自杀。

[7] 瓦莱里：法国诗人、评论家、思想家，被誉为纯诗的典范。

[8] 马拉美：法国诗人，象征派的代表。

[9] 周四会：一译“木曜会”，为夏目漱石任教时其学生与文学青年每周四在其家中进行研讨的聚会。

[10] 罗蕾莱：传说中莱茵河畔岩石上的女妖，她迷惑船夫，使其和船只一起沉入水中。

[11] 快脚阿佐：指与太宰治一起自杀的情妇山崎富荣。由于她手脚麻利，太宰治为她起了“快脚阿佐”的昵称。

[12] 井伏：指小说家井伏鱒二。

[13] 阿廖沙：陀思妥耶夫斯基最后一部长篇小说《卡拉马佐夫兄弟》中的人物。

---

# 关于闹剧

---

艺术的最高形式是闹剧——我当然不是想故弄玄虚唱反调，但我认为闹剧不是从比悲剧和喜剧低级的精神中产生出来的。一般来说，人们认为笑的内容比哭低级，如今，喜剧只是靠着增补催泪内容才幸免遭受否定，所以，闹剧那样的东西被扔到艺术院墙之外也就不足为怪了。然而，我绝非义愤填膺挺身而出的英雄拿破仑，但我不管所论能被世人所容抑或不被世人所容，都会满怀热情竭尽所能阐述自己的闹剧观——这也就是鄙人的闹剧精神。

且说.....

（首先我要如实奉告，本人才疏学浅，草拟此文稿之前未拜读过任何一篇前人权威文献，对于一般公认之定论抑或闹剧之产生经过也插不上半句嘴，因而便焦思苦虑，想要采用一种最能蒙骗人的方法——倘若我这番话能承蒙善意理解为闹剧精神之体现，则鄙人会感激涕零得昏厥于地也未可知.....）

于是，当下笔这篇胡言乱语的文章时，虽然我想尽可能谦虚一些，不要那么理直气壮地与世间公论大唱反调说“闹剧也是艺术”，但让我承认“只有悲剧是艺术”却又有些于心不甘。所以我毫不犹豫地首先把“艺术”这两个讨厌的字一笔勾掉（啊，这样就轻松了），将悲剧、喜剧、闹剧都同样视为戏剧，只是着眼于创造它们的“精神”，并只图将其诉诸那些能够接受它们的、洁白如纸而心胸宽广的读者的“精神”。

其次，在本文中我决不想将问题局限于戏剧。而是想从文学整体的角度论述闹剧（由于我不了解术语的严格定义，只能姑且按照自己的理解来进行论述），我想暂且对悲剧、喜剧和闹剧从内容上进行如下分类：

A.所谓悲剧，是世间通常所说的严肃文学；

B.所谓喜剧，是借助于寓意和催泪的力量，从意味深长的反面来打动人心、引人欢笑的戏剧、小说；

C.所谓闹剧，是自始至终胡打乱闹式的文学。

当然，我不是轻视A、B类的文学，其实我首先就不喜欢将文学如此分类。在我看来，各类文学肯定都是出自同一种精神，所以在闹剧受到轻视的当前（不只是当前，闹剧在所有时代都不走运），我必须指出，闹剧和悲剧、喜剧同样也是高尚精神的产物，而不是出自另外某种与其不三不四的外表同样荒唐愚蠢的精神。不可否认闹剧中也有无聊的剧目，但悲剧、喜剧中也同样有不少无聊剧目，闹剧该负的责任与它们无甚不同。

所以第一点我想说的，就是没想到特别在日本的古典中，还留存着许多出色的、可以归属于上述C类的滑稽文学。我对古典并不精通，想必除了我看过的以外还有不少滑稽文学，但仅就我平日喜欢看的，便可举出狂言、《浮世澡堂》《浮世理发店》《花历八笑人》《东海道徒步旅行记》、井原西鹤的《好色一代男》《世间盘算》，还有平贺源内、山东京传的作品，以及一些黄表纸 [\[1\]](#) 和落语曲目。

我国的古典文学从整体上来说，存在着一种忌讳用文学原本具有的写实手法来进行描写的风气。作品深处总有某种象征在微妙地起着作

用，所以习惯上如果不能通过某个角度对现实进行超写实的拔高，就不能称为文学。即便是主张写实的松尾芭蕉的作品，也可清楚地看出他的俳谐作品不是在单纯写实。不过，作者本人的视角、精神、技巧、文字是无法脱离被表现的现实而存在的，所以他势必相信自己是在写实。然而，即使是我国古典中那种似乎显得最为写实的作品，也绝不是写实的。

又譬如《花传书》的作者世阿弥等人也竭力提倡写实，但很清楚的是，他们所提倡的，说到底并不是一般理解的写实。记得曾经在世阿弥的《花传书》中读到过大致这样的观点：“在能乐表演中，演员即使在扮演卑贱女人的时候，也必须首先将‘花’（即美的观念）展现在观众眼前。展现完‘花’之后，接下来才能表现卑贱女人的本来形象。”

我对这种高论了解不多。世阿弥此外还留下了许多艺术理论，我虽然不知道中世之后的日本文学是否继承了他的精神，但却能感觉得到与他那种“首先将花展现出来”的精神完全相同的思想始终在文学作品的深处流动，并一直在深深影响着那些作品。在俳谐作品里的松尾芭蕉精神中看得到这种思想，从现在主要谈的戏作者们的作品（狂言就不用说了）中，也能感觉得到这种思想的强烈表现。

不过，这种精神并不仅仅在日本能看到，即使在欧洲，那些被称为古典的作品基本上也是从这种精神出发创作出来的。但不是作为理论，而是作为一种无甚理由的不成文规矩，单纯的写实却被视为原本非艺术性的手法，从来未被任何人采用过。到了近代，适逢艺术领域的理论发展起来，建筑在这些理论之上的艺术作品呼之欲出。人们努力探索新鲜内容并将其添加到以往的艺术中去，这使得单纯的写实从自由主义时代开始一跃成为最正统的艺术，并风行于世。

这种现象不只发生在文学领域。在音乐领域中（我的音乐知识等于零，但请允许我这个外行也说几句），我虽然绝不想贬低近代先驱德彪西的价值，然而这位伟大的先驱毫无反思地留下了许多诸如《西风所见》《雨中花园》之类单纯的描写音乐 <sup>[2]</sup>，仿佛这些作品就是最新颖、正统的作品。时代如此粗暴地蒙蔽世人耳目，不能不令我深感震惊。当前世界，无论东方还是西方，大凡被称之为近代音乐的，大都是在愚蠢地故意摆弄着这种纯描写音乐。由如此低下的精神中产生的作品，在吕利、库普兰、拉莫、巴赫的古典音乐中从未见过。单纯的写实是难以成为艺术的。

无论在语言中、声音中还是颜色中，当然都各自有其更为纯粹的领域。

一般在我们日常生活中，语言是被专门当作“代用”工具的。譬如当我们谈论风景时，让对方看到要谈论的实际风景本来是最易于理解的。无法看到实际风景时，就得借助语言来说明。这种时候，与其靠语言来说明，倒不如给对方看一张照片。靠照片来帮助说明，自然不如让对方亲眼看更靠得住。

这种作为代用工具的语言，亦即作为单纯写实、说明的语言，是难以称为文学的。因为与“写实”相比，实物才是原来的东西。单纯的写实在实物面前没有意义。假如将单纯的写实、单纯的说明也称为文学，那么为了更易于说明声音，文学就该省去语言而添上乐谱、留声机；为了说明风景又该省去语言添上照片（超现实主义画家安德烈·布勒东 <sup>[3]</sup> 在其小说《娜嘉》里就郑重其事地插进了十几张照片）；随着更易于理解的有声电影的出现，文学也就干脆消失吧；假如单单为了描写人生，给地球蒙上一张封面则是最合适的了。

无论是语言、声音还是颜色，它们各自除了代用品之外，当然都有更纯粹、绝对的领域。

虽说有“纯粹的语言”，但语言本身当然是同样的，并不是说语言本身有两种，不是说除了供代用的语言外还应该存在纯粹的词汇。说到底，语言的纯粹性想必完全取决于语言使用者的精神高尚与否。大概当语言通过高尚的精神产生、挑选出来，经由某个角度提炼到代用语言之上表达出来时，便应该称其为纯粹的语言（文章的练达程度是需要随同这种高尚精神一起经过毕生修炼进行追求的，这个问题在此不做讨论）。

“完成了一篇作品，如果不深化自己的感情，便不会有心去写下一篇作品。”据说葛西善藏<sup>[4]</sup>屡次这样说过，谷崎精二<sup>[5]</sup>在回忆录中也说葛西善藏就是一位如此身体力行的勇士。这句可敬的话使我汗颜之至。除了借用葛西善藏的这句话之外，不知道还能找到什么更为正确的话语来说明我的心情，所以我首先把这句话提出来。这句可敬的话所表达的创作精神，难道不是将文字（也是将声音和颜色）区分为艺术和非艺术的铁律吗？

之所以只能如此含糊其词、不着边际地说明“文学的纯粹性”，是因为连我自己都感到羞愧得无地自容。那么，我就鼓起勇气举出下一个例子吧：

古池塘啊青蛙跃入水声响。

松尾芭蕉这首俳句，想必谁看了都会明白是纯粹的语言吧。大概没人把青蛙跃入池中发出的水声做成曲子，把这首俳句的意思写成音乐。即便在目睹青蛙跃入古池时，也无法想象能获得这首俳句赋予读者内心



的那种感铭。这里只有一种超脱了任何道理的、升华了的精神在激荡着。

古池塘啊青蛙跃入水声响，倒也寂寞啊秋日黄昏时分。 [6]

以上这首和歌摘自五十岚力 [7] 的名作《国歌的胎生及其成长》。正如五十岚力说的那样，他在松尾芭蕉的俳句后好心加上了下一句，他说这是加上了一种明确的感情和季节。尽管如此，他这个好心加上的下一句却毁了松尾芭蕉的名句，所起的作用只是让句子变得愚蠢而毫无意义。语言的秘密、语言的纯粹性、语言的绝对性——这些话听起来似乎有点虚张声势，但我还是希望读者通过比较这简单的一行俳句与加写下句后的那首和歌，来理解它们的不同之处。费尽口舌面面俱到的说明难以成为艺术，能够熟练掌握语言的高尚艺术精神才是首要。

文学上处理面向大众的问题时，专业性也是无法忽略的。考虑如何使作品易于理解、大众化时，也不能削弱文学自身本质上带有的专业性来追求大众化。最低限度的专业性，是必须靠读者自己来达到的。如果读者达不到，那也没有办法。即便读者达不到这一要求，作者也无法不顾最低限度的专业性去迎合读者，这样做至少是为了保护文学。单纯的写实作品，是跨不过文学专业性这道门槛的。必须具备纯粹的语言，至少必须具备足以产生纯粹语言的升华了的精神，只有这才是最低限度的文学专业性。

总之，所谓艺术，就是展现在作品世界中的真实，它不是从作品之外什么地方临摹来的实物。从这个意义上说，艺术确实是创造，这种创造不能舍弃艺术的专业性。

闹剧呢？

闹剧这种作品，即使在文学专业领域内，也是一种极尽飘逸洒脱、恣意而为的存在。由于其过于专业化，连那些对艰涩文学都热心研究的人也往往会对它产生误解。

然而，说它是伟大的文学，丝毫不是因为它过于专业化和难以理解。只要是在专业性的范围之内，也完全没有必要把大众化的文学和贵族化的文学进行区分。（不过我坚决不相信，绝对不相信闹剧是难以理解的！）这个问题暂且打住，却说——

总体而言，与无形之物相比，对人来说，看来还是有形之物容易理解。不过，悲剧是无法大大超越现实而成立的（喜剧也是如此），因为脱离现实的荒唐故事缺乏诱发悲情的力量。而闹剧本来就是荒诞离奇的故事。虽然荒诞离奇，但在艺术领域中，闹剧那种奇特怪异的片言只语却是更应该用心玩味的语言。

人们一般总把“空想”与“现实”对立起来，这其实是根本性的错误。假设我们人生在世五十年，大概其中至少有五年是用于空想的。假如人自身的存在是“现实”，那么这个人自己实际产生的空想，难道能够仅仅因为它是无形的就说它不是“现实”吗？难道用手抓不住就不承认它的存在吗？因为抓不住，空想就只能是空想——人们竟然现实到了这种程度。说来，人不过是在空想与实际的矛盾中苟延残喘（但鄙人是满怀热情不顾一切的）、短暂无常的生物。多亏这个巨大的矛盾，多亏生命如此短暂，我们才好歹不是猪，不是蚂蚁，而有幸是个人。所谓人，就是这样一种东西。

现实与非现实是很难单纯以是否“无形”来区分的。“感觉”，可感觉世界的实际存在，可感觉世界对于我们是如此强烈的现实——如果对这

些无法具有切实感受，切勿贸然闯入到艺术的专业性领域中来。

闹剧是在人的观念中极为微妙地跳舞的妖精。当作为现实的空想（这种程度以下的空想无疑是现实，但如果再向前踏出一步，空想就会变成真正的“无意义”）中的欢乐、悲哀、叹惜、梦想、喷嚏、嘟囔……所有事物都混杂在一起达到矛盾的顶点时，在那里纵情喧闹的可爱的怪物、可爱的王者，无疑就是闹剧。不问可知与不可知，在力所能及的范围内，人都想要展开所有翅膀去尽情欢闹。正如人自身短暂无常一样，这种欢闹肯定也是短暂无常的。然而，只要人自身是现实，就绝不会恣意欢闹到现实之外，这种欢闹的顶点便是闹剧。如果再向前踏出一步，就会坠落到“无意义”的深渊里去了。当然，这种恣意欢闹程度的拿捏属于文学“精神”的问题，有时哪怕差之秋毫，本质上也会相去甚远。

闹剧对人的各个方面采取的是一个不漏、全盘肯定的态度。只要与人的现实相关，无论空想、梦想、死亡、愤怒、矛盾、呆傻、梦呓……它都给予肯定。闹剧对否定也给予肯定，对肯定还是给予肯定，并对这些肯定又进一步肯定。说到底，只要是关系到人的事物，它都是永世永生不停地肯定、肯定、再肯定的。它肯定灰心丧气，肯定唉声叹气，肯定胡说八道，这类东西它都肯定——就是说，它对人的存在是要全面肯定的，这使得它对杂乱无章、无以解决的矛盾都照单全收，但它决不会解决这些矛盾。它始终独自保持着惊人的激情，坚定不移地要把人真实的杂乱无章永远肯定下去。可悲啊，它就像来自拉曼查的堂·吉珂德先生一样，从头到脚都充满了嘲讽。然而，闹剧决不承担责任，因为那不是闹剧的罪过，而是人的罪过。

这里是远古的街市，住着一个武士。不知是因为恋爱还是什么原因，武士陷入了与生父为敌的困境，不得不与其兵戎相见。无论是将他的苦闷仍旧作为苦闷来进行悲剧式的表现，还是将他的苦闷以讽刺的喜

剧形式来表现，这两种表达同样都是单向的描写，难以全面描述孕育出这个棘手矛盾的武士本身。然而，闹剧是要对这个事件进行全面处理的。闹剧会极尽令人捧腹、怪诞滑稽的手段，安排那位可亲可敬、满心苦恼的父亲与儿子一下子打得热火朝天，目的是要让他们彼此耿耿于怀的所有棘手矛盾通过翻天覆地般的打斗彻底化为乌有。

这看上去似乎与现实——不，是与手能摸到的有形世界没有任何关系，这是“感觉”的、说到底也只是“感觉”的世界。

闹剧的原本形式是要这样对人全面肯定。这就势必不会在个性上，而是在本质上进行类型化处理，于是便会导致出现很多非常概念化的情况。因此，闹剧人物形象大都是类型化的，情节也很单纯，基本上都很相似。闹剧的对话、笑料、整体结构等似乎也找不出国家不同导致的大差异。

这种类型化处理的人物，可以举出一两个特别典型的例子。

譬如，闹剧人物大多骄傲自大，不是“老子最英雄”就是“那个姑娘迷上我了”，下场又都是既不英雄，也不聪明，又没人来爱。闹剧的作者最喜欢让作品中的人物全都狼狈不堪，不管是不是骄傲自大的家伙，没有一个英雄能以英雄结局收场，也没有一个聪明人能聪明到最后。闹剧连“这家伙比那家伙机灵一点”之类起码的标准也不会告诉读者，但也绝不会说出“那家伙真是傻瓜”之类的话来。

又譬如，闹剧中往往有终日口口声声“我苦啊，我的命好苦啊……”的角色，然而那些闹剧作者对这种哀叹毫无恻隐之心，反而毫不留情地让这些悲惨的丑角、偷情的商人吃尽苦头。闹剧作者绝不会同情任何角色（当然对他们自己也是如此）。他们顽固得犹如一座雕像、

一段木桩或是一根电杆，绝不会向读者敞开心扉。正是这种对所有事物漠不关心的冷淡态度，最终导致闹剧作家只能将“肯定所有事物”这种可怜的手段当成了自己的金科玉律。

总的来说，不管在哪个国家，闹剧从来都是最故弄玄虚的（极为粗陋的）。到了近代，西方的闹剧才渐渐变得科学起来——这么说也许有点夸大其词，但闹剧的结构逻辑性确实越来越强。这样一来，它变成了油嘴滑舌的文字游戏，人们看到的仿佛是杂七杂八、古里古怪的喋喋不休。在小说领域，从埃德加·爱伦·坡（他写了《名士群》《用×代替○的时候》《甬甬》之类古怪的作品）开始，闹剧的写法已经变得相当成熟。在戏剧领域，法国现代作家马赛尔·阿夏尔<sup>[8]</sup>的《跟我玩玩好吗》等作品也充分展现了出色的技巧。

日本的情况却与西方相反，最古老的闹剧“狂言”结构逻辑性最强，人物处理也与西方近代的闹剧作品最为相似。

西方近代逻辑性闹剧的结构本质上是极为单纯的。“A就是A”或“A不是非A”，西方闹剧就是以这类最单纯的法则为基调来展开的。不用说语言的应用，就连情节和人物也全都可以看作是按这个原则构思出来的。随便读读马赛尔·阿夏尔《跟我玩玩好吗》的任何一页，这一点都能看得很清楚。这种逻辑性的处理方式发展余地很小，就说马赛尔·阿夏尔巴，他已经无法继续发展，最近开始转向了更具个性、更现实的喜剧方向。由于尚未习惯喜剧与闹剧在处理方法上的不同，所以他的近作既不像喜剧也不像闹剧，基本上都是摇摆于二者之间的平庸之作。

然而，绝非只有这种逻辑性的展开才是闹剧的唯一去路。闹剧能够具有闹剧式的个性与现实性。在西方的古代和日本的江户时期，闹剧颇具闹剧式的个性，也具有现实性。《浮世澡堂》《浮世理发店》，还有

西方的《帕特兰律师的闹剧》（法国十五世纪时的作品）就是那样的闹剧。我们的闹剧在这方面还有充分发展的余地，与此相反，那种异想天开、胡打乱闹式的概念化闹剧，无论在西方还是日本，自古以来便带有极为狭隘的局限性。而正是由于科学化不彻底的国情，西方闹剧的这种弊端更为明显。譬如奥斯卡·王尔德写过一出《坎特维尔的鬼魂》，落语中也有情节相同的（名字我忘了，讲的是一个赋闲老人折腾鬼魂的故事）。那出落语情节离奇、出人意表，我觉得远比王尔德的《坎特维尔的鬼魂》引人入胜。不过，日本的闹剧也绝不是完全发展到成熟自如的阶段了。

日本的滑稽文学受到落语影响，有不少堕落成了低俗无聊（不过，外国低俗滑稽文学也基本如此）。那种依据出色的哲学性思维创造出来的诙谐，依靠的是人的联想作用，或利用高度的大脑功能，即利用某种本来的意义反过来强调其无意义。近代的西方滑稽文学（在日本就是狂言）都有这种倾向。然而，江户时期的滑稽文学和西方古典所走的路却与此不同。为了使作品富有人情味，噱头堕落得不堪入目的拙劣作品很多（后人模仿《花历八笑人》写了平庸之作《七偏人》<sup>[9]</sup>，这本书对于了解低俗文学大概是最合适不过了）。意图将时下的甜酸苦辣糅合进剧中使闹剧处理得更有人情味时，闹剧是最容易堕落的。然而从另一方面来看，造成这种后果也是由于技巧尚欠火候。如果技巧得当，即使是乍看似乎有欠缺的地方，也是有可能开拓出一片新天地的。我经常听落语听得心里感动，看来有时令人不堪一读的平庸文学作品如果由出色的落语家在戏台上讲述，说不定会成为让人感叹的出色艺术。技巧难以靠理论掌握，也难以操控。正因为自古以来一直受到轻视，所以文学的“闹剧”在技巧上必然需要更多的开拓创新。

我才疏学浅，但望允我一述浅见。“闹剧”本质上大约与人类智慧一

样，也具有悠久的历史。正因如此，我深感人们还未特别努力开拓过闹剧，也一直未能使闹剧出现过辉煌的局面。我觉得应该更加有意识地去扶持闹剧，至少不应该再轻视闹剧。

只要放开手脚，我想闹剧一定会大放异彩的！

## 注解：

[1] 黄表纸：指起始于1775年刊行的《金金先生荣华梦》的一种以成人为对象的诙谐绘图小说。由于其封面为黄色，故俗称为黄封面小说。

[2] 描写音乐：以音乐表达现实音，描述事件、风景、故事等的音乐。

[3] 安德烈·布勒东：法国诗人、评论家，超现实主义创始人之一。

[4] 葛西善藏：小说家。

[5] 谷崎精二：作家。

[6] 原文：古池や蛙飛び込む水の音、淋しくもあるか秋の夕暮れ。

[7] 五十岚力：日本国文学家。

[8] 马赛尔·阿夏尔：法国剧作家、电影导演。

[9] 《七偏人》：梅亭金鷲写的诙谐小说。

---

# 推理小说论

---

日本的侦探作家圈子里热议起“侦探小说艺术论”来了。有人认为陀思妥耶夫斯基的作品是侦探小说，我认为这是谬论。

优秀文学作品都是对人性的追根究底，势必会追到战争、犯罪这样的大悬崖上。这是当然的趋势，战争和犯罪是人性探索必然会到达的领域，犯罪绝不是侦探小说的垄断商品。处理犯罪题材时，虽然那是追究人性的手段，但为了吸引读者，作者会运用能够引起悬念的展开方式，这也是文学原有的技巧，巴尔扎克和陀思妥耶夫斯基都是运用这种手法的名手。谷崎润一郎、芥川龙之介、佐藤春夫的小说虽然不长，但这种技巧运用得很娴熟。小说中大凡说到“这件事今后会如何演变”时，这句话本身就已经带上了悬念。大小说家天生就掌握了这种技巧，所以当然比专写侦探小说的作家更能从本质上领悟侦探小说技巧的真髓。

所谓推理小说，就是享受推理的小说，所以远离艺术性反而更好。这是一种高级娱乐，是猜谜语式的游戏，也是作者与读者进行的智慧较量，除此之外不必考虑其他的事。

然而，日本虽然有侦探小说，却几乎没有推理小说。小栗虫太郎等人专门模仿范·达因写得最差的部分，滨尾四郎和甲贺三郎则缺乏争辩如何解谜时的推理和诡计的真实性。侦探文坛在战争结束前就充斥着猎奇趣味的作品，这种倾向延续至今，推理小说很少。

在近代文学中，描写业余侦探也许开始于伏尔泰的《札第格》。作



品中的札第格一经暗中调查便发现了老婆的奸夫，这种虚无主义的产物不能算侦探小说。

侦探小说之祖是埃德加·爱伦·坡。直至阿瑟·柯南·道尔写的福尔摩斯，都属于初期的推理小说。

世界上截至柯南·道尔为止的推理小说和日本的推理小说都是从警匪故事移植来的。那些警匪故事里尚未出现指纹与科学鉴定，柯南·道尔依靠的是推理和诡计的手法，他是警匪故事之祖，他的作品与其说是推理小说，不如说更具有警匪故事的性质。

现在的这种推理小说形式始于埃米尔·加伯黎奥笔下的勒高克侦探，直至出现了《黄色房间的秘密》中的胡乐塔贝耶之后，推理小说的现代框架和诡计形式才基本确定。但是，《黄色房间的秘密》对新奇诡计的过度追求很不合理，在真实性与合理性上甚至令人觉得比勒高克侦探倒退了。自此之后，便进入了现代推理小说的时期。

《黄色房间的秘密》也是第一部密室杀人推理小说，其中的诡计虽然简单，但也简单得真实，罪行被发觉时犯人就在插着钥匙的密室现场，当密室门被打开时，犯人就躲在门背后，等人们进了密室，他又装成其中的一个出现在屋子里。

范·达因在密室杀人作品中则巧妙运用绳子和留声机，精心设置了能将凶器自动藏到室外去的机关，以此代替人来实施阴谋。这些手法现在已经成为常用的套路，特别是在日本的推理小说中似乎已经被用滥了。

一般来说，推理小说亟待解决的主要问题是发明新的诡计来与读者进行智力竞赛。读者乐于与作者比赛智力的时候，对以往的诡计了

解得越多就会越有兴趣。熟知所有旧诡计后，读者甚至会跃跃欲试地想要自己写一篇推理小说。这就是推理作家的产生过程，推理小说应该是一个不断由原来的业余爱好者开拓新领域的世界。

推理小说的特点是不断用新手段、新计谋发起挑战，所以创作不可能像母鸡生蛋那么简单，无法成为专业作家也很自然。要是粗制滥造，落入模式化的话，智力竞赛的妙趣就会丧失殆尽。

范·达因也是出于兴趣决心一试，才开始写推理小说的。他的推理小说洋溢着业余作家的自得其乐，还充满了故弄玄虚蒙骗读者的稚气。虽然这些还算有趣，但可悲的是这并非他的专业，以致小说写得笨拙冗长，复杂的悬念失去了快感，整部作品显得拖沓而乏味。若将他这种业余表现出的长处与短处相抵，最终是短处大于长处的。小栗虫太郎却主要模仿了他那些短处，以致作品更加沉重而乏味，对后来日本推理小说界的新人造成了不好的影响。

然而，也不是没有所谓天生的推理作家那种得天独厚的人。有的作家尽管多产，其作品却不仅不乏耐人琢磨的解谜游戏，而且具有真实性。阿加莎·克里斯蒂和埃勒里·奎因<sup>[1]</sup>就属于这种作家。

克里斯蒂女士绚丽多彩的天分令人不得不惊叹。她如此多产，但每部作品都独具匠心，诡计几乎没有雷同之处，剧情总能轻而易举地完成出人意料的转折。她的文笔轻快简洁，自始至终充满了解谜的妙趣，谜底也很少由于牵强附会而令读者失望。不过，克里斯蒂女士有个符合其女人本性的癖好，就是优雅的美女绝不会成为她作品里的犯人。只要知道了她这个癖好，解起她作品中的谜题来就会轻松得多。

人们一般将《罗杰疑案》奉为克里斯蒂女士的代表作，然而她岂会

写了一两部佳作便甘愿就此作罢？克里斯蒂女士还写有《斯泰尔斯庄园奇案》《三幕悲剧》等无数杰作，特别是那篇《斯塔福特疑案》，她设计了出人意表的诡计，写出这么一篇轻松巧妙的不俗之作，为推理小说的诡计开拓了一片新天地。建议诸位务必读一读这篇作品。

《斯塔福特疑案》中的谜题再寻常不过了，它是现实中最可能发生的平淡琐事，恐怕也是所有读者最容易忽略的。直至谜底揭开，结局水到渠成，读者才恍然大悟。他们虽然对结尾过于顺理成章的真实性咋舌不已，但是在读的过程中却怎么也没能注意到悬念其实已经渐渐露出了端倪。这种悬疑处理方法或许应该成为推理作家最好的楷模。

埃勒里·奎因则是紧随克里斯蒂女士之后的天才。这对表兄弟的作品笔调轻松，作品始终充满着解谜的妙趣，虽然多产但平庸之作很少。不过在诡计与推理的可靠性与合理性上要比克里斯蒂女士稍逊一筹，很多时候并未向读者给出决定性的证据，布局的实在性显得不够充分。很多时候只能让读者觉得“那家伙是犯人也没有什么好奇怪的”。

纵观他们二人的作品，后期作品似乎有江郎才尽的感觉。写过一两篇佳作后，其余的大都乏善可陈，由于合理性不足，结局许多时候会让人感到无法接受。谜题的解决虽然基本上出乎意外，却缺乏重要的元素使其成为“合理的意外”“能够接受的意外”。推理小说的结局必须出乎意外，但不合理的意外毫无意义。不合理的意外当然是随便哪个傻瓜都能一下子想出来的。

F.W.克劳夫兹的作品虽然在推理小说类型中别具一格，但除了名作《桶子》之外，多为平庸之作。有的意外得不合情理，有的写无法揣摩的集团犯罪又不给出犯罪线索，从解谜的角度来看，最终使人失望的作品似乎不少。

约翰·狄克森·卡尔也是过于追求意外性，不合理的地方太多。他写的《三口棺材》就很差。

除了克里斯蒂女士、埃勒里·奎因和范·达因的作品之外，能够想得出来的杰作只有《箭屋》（A.E.W.梅森）、《游览船杀人案》（E.A.比格斯）、《船帆下的死亡》（C.P.斯诺）、《红发的雷德梅茵家族》（伊登·菲尔波茨）。不过，我读过的推理小说中，应该有十来篇是好的。然而，读一百篇作品，不会让我失望的也就只有两三篇。那些世界知名作家的作品就是这种状况。

在日本的推理作家中，横沟正史是出类拔萃的，其写作实力能够轻松进入世界前十名。《蝴蝶杀人事件》是他特别值得一提的杰作。他在战后写的小说中平庸之作很少。横沟正史最乏味的作品就是《本阵杀人事件》，可是侦探作家俱乐部竟然压住《蝴蝶杀人事件》而把奖授给了《本阵杀人事件》，这种愚蠢之举真该载入史册。

《蝴蝶杀人事件》写得非常好，特别值得一提的精彩之处是随着往返东京大阪而不断出现的谜题，情节的展开也极为巧妙。对于运行李箱到东京车站的那个朋友，只是用毒药冒充晕船药就将他轻而易举地解决了，这种细节的处理也不拖泥带水。

要说缺点的话，就是犯人志贺在大阪的宾馆里第二次杀人之后，制造了一个不在场证明：他先用绳子将尸体卷紧，然后利用绳子自动松开使尸体落到街上去，自己则利用这段时间下楼逃走。其实他只要杀了人之后装出若无其事的样子，反而会更安全，因为那样就几乎不可能知道死者是什么时候被杀的，不可能知道当时谁在现场。可越是精心设局想要证明自己不在场，被发现的危险反而越大。事后收拾用过的绳子风险也很大，不被人看见才奇怪呢。

我指出这一点并不是为了贬损《蝴蝶杀人事件》。整篇小说悬念迭出、妙趣横生，精彩之处早已掩盖弥补了这点瑕疵。

不过，在日本文坛新人的作品中，这类有悖常理的缺陷、不合理的诡计实在太明显了。譬如过度制造骗局。他们完全忘了，如果没有必要也非要故布迷阵，结果只会使设局者自己暴露于危险之中，而如此愚蠢的犯人肯定是没有的。

所有诡计必须有必然性。只有在不摆迷魂阵，罪行就会暴露这种迫不得已的情况下，犯人才有必要冒天大风险来摆迷魂阵。

《罗杰疑案》中的犯人为了制造不在现场的假象使用了留声机，他就必须冒着风险取回留声机。为此花费的区区五分钟时间差，就使他的诡计被识破了。制造陷阱总是伴随着风险，如果缺乏不得不铤而走险的必要性，这种迷局就会变得荒谬，从而失去解谜游戏的合理性。

推理小说的主要人物多为富翁、政治家、女演员和明星运动员之类知名人士，穷人被杀的情况很少。于是便出现了一种一知半解的观点，认为推理小说不过是有闲阶级的玩物，犯罪的动机不是情欲就是物欲，谋害穷人则由于动机不足而受到限制。因为悬念可能设置的范围很窄，解谜游戏所需要的复杂情节就会变少，为了增加复杂性，就必须想方设法在周围设置疑点重重的人物，将与各色人等瓜葛繁多的人物塑造成主人公，被害者则必须具备由于多种原因被杀的可能性。

所以推理小说中常会有一幢巨大房屋的手绘草图。房子如此之大，当然具备了可以埋下伏线的条件，但这不是主要原因。设置大房子首先就要求那里住的必须是与其档次相配的人物，否则是不可能将推理小说的谜题编织得错综复杂的。

还有一点，推理小说如果将事件发生的地区范围设置得太大，就会使对那个地区不熟悉的读者兴趣大减。譬如《三幕悲剧》中法国那两个一南一北离得很远的小镇，能否在一天之内往返于两镇之间是推理的关键所在，但作者并没有明确提示不熟悉那里地理条件、交通情况的读者，这使得那些读者看到谜底后也无法完全接受。

关于《斯塔福特疑案》，前文已经述及其不同凡响的诡计，但它同样也有一个地区范围设置过大的缺点。对于山庄到杀人现场有多远距离、地形如何、滑雪的话能否在短时间内到达那里，作者都未给予提示。

作者自己熟知地形，很容易想当然地把这些不当回事。但如果不在这方面给读者以充分提示，就无法体现出结构的周全和悬念的奇拔，不足以吸引读者沉下心来参与解谜游戏。

在《Y的悲剧》（埃勒里·奎因）中，也是仅凭挥手的高度和香草的气味就推断出了犯人是少年。但只靠这两点作为线索显得过于单薄，要是能在情节上铺垫能使读者信服的更明确一点的线索就好了。如果不将少年犯罪的动机和他看了别人笔记之后才实施犯罪的重要线索预先提出来，便无法在情节上形成吸引读者争相解谜的妙趣。“把线索说出去，不就一下子明白犯人是谁了吗？”心存这种疑虑的作者是写不出杰作来的。这种挑战的妙趣就在于将所有线索告诉读者，享受这些线索对读者造成的困惑。巧妙设局让瞒天过海的胆大妄为得以实施既是作者的骄傲，也是其执笔时的热情所在。不给读者充分提示，只是让读者去猜谁是犯人，就失去了成为杰作的先决条件。

推理小说不到最后揭开谜底时，一般是不会提出物证的。虽然偶尔也会有例外，但基本上是不可能将物证作为线索提出来的。线索虽然都

是情况证据 [2]，但不允许A、B两种情况都有可能的模棱两可。可以这么说，如果像A、B、C三种情况都有可能，甚至D情况也有可能那样，情况证据的模糊性越大，那么这篇推理小说就越不可能令人满意。

这就是说，必须清楚地提出确凿的情况证据，还必须构思足以迷惑读者的精彩情节。

总的来说，偏离这一条件最少的非阿加莎·克里斯蒂女士莫属。她真是一位出类拔萃的天才。

不过，横沟正史虽然在病魔缠身之下写了许多作品，但瑕疵一般都不明显。尽管情节上存在牵强的不合情理之处，可是其悬念与线索的绚丽多彩即使在外国作家中也不多见。譬如在《狱门岛》中，考虑到只将和尚设定为犯人很容易被人识破，所以他安排了各杀一人的三个犯人。这种处理虽然出人意料，但也难免有些牵强。然而按照三首俳句指示来杀人的诡计却设计得很出彩，着实令人刮目相看。

我一直认为横沟正史的才能起码属于世界前十名，甚至能进前五名。他不是单纯的推理小说作家，对猎奇和抒情追求冲淡了他作品中解谜游戏的妙趣，有时会使谜团显得更为朦胧。我虽然不欣赏这种抒情、猎奇，但与优点相抵，横沟正史还是非常有才的。其他日本推理作家则与他差得较远。

高木彬光、岛田一男这两位新人是纯粹的推理作家，可以放心他们没有猎奇、抒情的情趣，但他们明显的缺点在于总是刻意想营造出某种气氛来。这种情况在纯文学中也有，大凡新手在文笔尚不熟稔的阶段，也都刻意地希望营造出一种气氛，但由于笔力不济反而弄得自己更无法应付。随着不断熟练，他们便会逐渐明白自己的短处，所以这算不上原

则性的硬伤。想要靠文笔上的修饰来营造气氛是徒劳无功的，这种方法最好还是摒弃不用。横沟正史也有在文笔上绞尽脑汁营造气氛的倾向，但好在他很有笔力，因而不会露出破绽，还说得过去。横沟正史在战争结束前的文笔并不好，喜欢猎奇、追求气氛，写的大多是些不堪一读的作品。可是战争结束后，他的文风焕然一新，与战争结束前的作品反差之大甚至使人有点吃惊。他如此锲而不舍，突飞猛进，实属难能可贵，对后来人也是一种激励。

横沟正史喜欢营造气氛源于他的本性，但高木彬光和岛田一男的情况似乎与他并不一样，还是彻底抛弃这种偏好，去学克里斯蒂女士那种简洁轻妙的笔法为好。我对克里斯蒂也是视之为师的。

此外，川岛郁夫这位新人笔力也挺轻妙，构思的诡计虽然没有新意，但缺陷也不多，看来前途有望，能成大器。

侦探小说的抒情派、怪奇派中虽然还有大坪砂男、山田风太郎、宫野村子、香山滋等新人，但他们不是纯粹的推理小说作家。

纯粹的推理小说是解谜游戏，它以复杂的情节为主要条件，所以通过短篇无法体会得到推理小说的真正趣味。即便是阿加莎·克里斯蒂那样的天才，也无法靠短篇推理小说使读者坠入五里雾中。

在以短篇写的推理小说中，柯南·道尔已经走到了顶点。短篇适于写警匪故事那样的推理。作为不用连载即可一次登完的短篇读物，警匪故事当然受欢迎。如果是通过复杂解谜来进行作者与读者智力竞赛的推理小说，不写成长篇则不可能表现出它的魅力来。

推理小说虽然也带有“小说”二字，但不讲究什么文学、艺术方面的麻烦事。那么多高智商者不停地鼓动、追捧推理小说，是希望它作为最



高级的娱乐品，为自己带来解谜游戏的快乐。

假如诸位体会到了解谜游戏的乐趣，肯定也会跃跃欲试地想要自己研究出几个新的诡计来，好去向那未曾谋面的朋友挑战。但只要不是阿加莎·克里斯蒂、埃勒里·奎因、横沟正史那样的天才，那即使当上了专业作家，也只会一下子在诡计的设置上江郎才尽，堕入陈规俗套中去的。所以我奉劝诸位定下心来，只把研究推理小说当作乐趣，业余时间琢磨琢磨新的诡计聊以消遣，别想什么当专业作家。

再者，只有在推理小说中，合著的方式才较容易产生名著。因为这样能从多角度进行观察和构思，避免片面性的缺陷，有利于诡计的合理设置，防止作品落入陈规俗套之中。有道是“三个臭皮匠，赛过诸葛亮”，对创作推理小说而言，这句话是最恰当的了。

### 注解：

[1] 埃勒里·奎因：埃勒里·奎因是曼弗雷德·班宁顿·李和弗雷德里克·丹奈这对美国表兄弟作家合用的笔名以及他们创作的推理小说中主人公的名字。

[2] 情况证据：指能够间接推测犯罪事实的证据，属于一种间接证据。

---

# 文学的原形

---

我想你也知道夏尔·佩罗童话中那个有名的故事《小红帽》。它说的是有个可爱的小姑娘，总是戴着一顶红帽子，人们都叫她小红帽。有一天，小红帽像往常一样去看望住在森林里的外婆，结果被变成外婆的狼残忍地吃掉了。故事就是这么简单。

童话大都有训诫、教诲、道德伦理等内容，可是这个童话里完全没有；从表达的意思上看，这个童话也是无道德原则的。这是法国非常有名的童话，常常被引证作为例子，所以大家都知道。

不仅是童话，纵观所有小说，是否也有这种无道德原则的作品呢？身为小说家，却罔顾道德原则地埋头写小说——我有点无法想象会有人这样做。

然而，童话一般都是以道德原则为先决条件才得以成立的，其中却也存在这种毫无道德原则的作品。而且，这个童话的生命绵延了三百年之久，一直活在许多孩子和大人的心中——这是一个严酷的事实。

说到夏尔·佩罗，他留下了《灰姑娘》《蓝胡子》《林中睡美人》这些广为人知的童话。我喜欢读他这些代表作，也同样喜欢读他的《小红帽》。

不，更确切地说，似乎当置身于童话的世界中时，我喜爱的是《灰姑娘》《蓝胡子》，而恢复了这颗成人的冷寂之心时，我则是被《小红

帽》中那残酷的凄美打动的。

那个心地善良、天真无邪的可怜女孩去探望森林里生病的外婆，却被变成外婆的狼残忍地吃掉了。

这突然的冲击顿时使我们困惑起来，感到是非常规仿佛发生了颠倒，然而从眼前被冲击得空空如也的一片茫然之中，不是也能不知不觉看到一个非常沉静、透明、郁闷的“原形”吗？

清楚地展现在眼前那片空泛茫然之中的，是可怜的女孩被狼无情吞噬的凶残场面。然而那冲击虽然令我感到些许难耐的郁闷，却绝没有不道德、不透明的成分，我就像紧抱着一块冰似的，那是一种郁闷的凄美。

再举一个不同的例子。

这是一则狂言，说的是有位大名带着老仆人去寺庙参拜，他望着庙顶上的鬼面瓦，忽然哭了起来。老仆人问他为何哭泣，他说那鬼面瓦与自己老婆像极了，所以越看越伤心，兀自哭个不停。

这则狂言就这么几句话，印在小三十二开的书上只有五六行，在狂言中大概也属于最短的了吧。

这不是童话。狂言这种短剧一般是插在正式剧目演出幕间供人歇口气的滑稽戏，它起的作用就是要让观众开怀大笑，使气氛重新热起来。可是看了这则狂言之后还笑得出来吗？我不知道这种有头无尾的狂言能不能真的在舞台上演出，想来观众看了之后也绝对无法开怀大笑吧。

这则狂言没有涉及道德原则，或者说没有设置与道德原则相应的笑点。明明是到寺庙来参拜，却望着鬼面瓦想起老婆而哭泣起来，这确实

够滑稽的，观众听了姑且为之一笑，但同时也不能不感到突然遭受了一阵冲击。

我虽然笑了，但心里想道：“这种事情总是很发噱的，可是那大名到底怎么办好呢……”突然的冲击过后，那望着鬼面瓦悲从中来的情景以超乎寻常的惊人态势向我袭来，掠走了我所有的思绪，面对这严酷的情景，我感到自己闭上了观念之眼。想要逃避也无法逃避，因为当我意识到那一情景的时候，就怎么也无法不被它压倒了。它比宿命更为沉重，令人感到无法回避。这或许也就是我们的“原形”吧。

在如此情况下我无法不产生这种感想。也就是说，一般认为无道德原则和冲击是无法作为文学而成立的，可是我们生活的道路上却有怎么也无法避开的悬崖，那悬崖上并无道德原则，而无道德原则本身就是一种道德原则。

芥川龙之介晚年提到，常有个农民作家到他家里来，这人是自己一个没有土地的贫苦农民。有一次他带来了自己的稿子，芥川龙之介一看，只见他稿子上写着：有的农民虽然生了孩子，但想到家里贫穷，如果养活这孩子，一家老小就都活不成，倒不如不养活这孩子对大家和自己都有好处，于是就杀死刚生下来的孩子，放进油桶里埋掉了。

芥川龙之介觉得这个故事写得太悲惨，实在读不下去，但他无法根据自己的生活来对这个故事做出评判，于是便问是不是真有这样的事情。

那个农民作家一听，直截了当告诉他：“这事就是我干的。”这难以置信的事实听得芥川龙之介呆住了，农民作家又不客气地再三问他：“您觉得我做的是坏事吗？”

芥川龙之介回答不上这个问题。这位平素任何事情都问不倒的多才作家无言以对。这件事似乎让人觉得，芥川龙之介直到晚年才开始将坦诚的生活方式与文学创作统一到了一起。

却说那个农民作家留下这个无以动摇的“事实”，离开芥川龙之介的书房走了。客人一走，芥川龙之介才感觉自己像是突然受到了冲击，仿佛被孤零零地遗弃在了那里，于是急忙冲上二楼，不由自主地朝大门口望去。可是农民作家的身影已经看不见了，眼前只有初夏的绿叶在阳光下耀眼地闪烁着。

芥川龙之介把这件事记在算不上手记的草稿上，在他死后才被人发现。

这个经历对芥川龙之介造成冲击的，仍然是超越了道德原则的东西。超越了道德原则指的并不是杀死孩子这件事，完全没有必要将重点集中在那个故事上。无论是女人的故事还是童话，那个农民作家带来什么故事都无关紧要，总之是他带来了一个故事，写的是芥川龙之介无法想象的事实，是深植于大地的真实生活。芥川龙之介想必是受到了这种真实生活的冲击吧。或许可以说，之所以受到冲击是因为他自己的生活没有根植于现实之中。然而，尽管他的生活没有根植于现实之中，但是他受到现实生活的冲击这件事本身却是深植于现实中的生活。

也就是说，并不是农民作家对他造成了冲击，而是他在那些冲击性的现实中过着优越的生活。

如果作家都像芥川龙之介那样不了解会对自己造成冲击的生活，那么诸如《小红帽》和刚才那则狂言之类的作品大概就不会创作出来了。

我认为在文学上对于无道德原则及其造成的冲击不应持否定的态

度，反而认为文学的建设性、道德原则和社会性这些理念必须建筑在这样的“原形”之上。

再举个容易理解的例子，这是《伊势物语》中的一个故事。

以前，有个男人爱慕一个女人，不停地追求，可女人一直不答应。他苦苦追求了三年，那女人才答应跟他。男人高兴得差点跳起来，带着这个女人就逃出京城私奔去了。穿过芥渡口来到草原上的时候，夜色已深，而且天上开始打雷，雨也下了起来。男人拉着女人的手一溜烟地往前跑，女人望着草叶上被闪电照亮的露水问他：“那是什么？”然而男人只是急着赶路，根本顾不上回答她。他们终于找到一间荒废的破房子奔了进去。男人让女人睡进壁橱，自己拿着长矛守在壁橱前，心想：“要是鬼来了我就一下子扎死它。”可是尽管他在那里守着，鬼还是来把壁橱里的女人吃掉了。因为鬼来的时候不巧正响着轰轰雷声，男人没听见女人的惊叫。直到天亮以后，男人才发现女人已经被鬼吃掉，于是，他哭着吟咏起和歌来：“要是女人望着草叶上的露水问‘那是什么’时，我回答她‘那是露水’，然后和她一起像露水一样消失就好了……”

这个故事最后多了个那男人肝肠寸断吟咏和歌的悲伤情节。读者虽然不会因此有受到冲击之感，但这个故事也得属于超越了道德原则的范畴吧。

这个故事将“男人苦苦追求三年才如愿以偿”与“女人被鬼吃掉”这两个情节巧妙地形成对照；还展现出一幅美丽的场景——两人手拉手奔跑在夜幕下的草原上，女人看着草叶上的露水问“那是什么”，男人却只顾急着赶路，并未回答；然后又将这段情节与男人的悲痛吟咏联系在一起，最终让故事绽放出了宝石般的美丽光辉。

也就是说，男人对女人的爱慕越急切，女人被鬼吃掉的结局就越悲惨；男女私奔的情景越甜美，二人阴阳两界的下场就越凄楚。如果女人是个刁滑毒妇，或男人爱得三心二意，就无法获得如此惨恻的感觉。还可以想象，如果舍去女人指着草叶上的露水提问而男人没有作答的情节，这个故事的價值势必失去一大半。

这就意味着，如果简单地仅仅依靠无道德原则和冲击，那种凄然静谧的美想必是无法产生的。假如可以仅仅依靠无道德原则和冲击来写，那么鬼魅、歹徒妄作胡为的故事不管多少都随便写得出来。但文学创作可不是这么简单的。

这三个故事告诉我们，那宝石般寒冷的，不正是绝对的孤独——生存本身孕育着的绝对孤独那样的东西吗？

这三个故事既无法拯救人，也无法给人以安慰。即使对望着鬼面瓦哭泣的大名宽慰说“命归黄泉的不光是尊夫人啊”，也只能是企望顽石飞天般的枉费唇舌。而且，诸位即使现在都有美女夫人相伴，也不会无法理解这则狂言的寓意。

那么，所谓生存的孤独和我们的原形就是如此残酷而无可拯救的吗？我觉得确实就是如此残酷而无可拯救。这种黑暗的孤独是无论如何也拯救不了的。我们在现实生活中如果迷了路，还能期望走出迷途重返家园。然而这种孤独是始终迷失在旷野中，连家在何方也不得而知，最终剩下的只是残酷和无可拯救。而这残酷和无可拯救正是唯一的拯救。正如无道德原则本身就是道德原则一样，无可拯救本身就是拯救。

我在这里看到了文学的原形，或者说是人的原形。我也觉得，文学是以此为出发点的。

并非只有无道德原则的冲击式的作品才是文学。不，我对这样的作品反而评价不怎么高。因为虽然原形是我们的摇篮，但成人要做的绝不是回到原形去……

然而，无法想象文学会存在于对这种原形缺乏自觉意识的地方。文学的道德原则和社会性如果不是生长在这种原形之上的话，我决不会信任它们，文学批评也是同样。



---

# 关于男女交际

---

“近來世風墮落，人心頹廢，道德淪喪”的慨嘆並不恰當。

單將人心與以前的和平時期相比是錯誤的。現在是通貨膨脹的時期，住房難、動物般的雜居生活、停電、缺糧、斷貨、交通難.....加之住在那里的青年曾被擄上戰場，違心地以殺人為業，其他人也曾被空襲火災驅趕到各地，失去了家庭財產和骨肉親人。在如此條件下尚能維持現有秩序已屬難能可貴，如果誰不懂得從中發現日本人之持重實在，那只能說明此人昏頑愚笨。這種人不過是早該在戰敗時一塊死掉的偽憂國者、偽道德家、唯我獨尊的自封愛國者。

倒是許多時候我反而感到不安，覺得在如此惡劣的條件下，似乎太有秩序了。

一說戰爭就去上戰場，一說民主主義又去搞民主，什麼事都跟着政府的指揮棒變來變去，只會像狗一樣俯首帖耳。在目前這種秩序下，但凡這種輕浮淺薄之人只會滿口道德地盯着別人的一舉一動，他們沒有自我，不懂反思，從不會主動地認真考慮問題。

無論多么凶惡的犯罪，還是多么荒唐的情欲，假如我們扪心自問認真思考一下，必然會發現自己內心也流淌着與犯罪者同樣的血，無論哪個神的兒子也無甚不同。耶穌和釋迦牟尼都是如此，宗教就是從認識到自己有可能違反任何道德、犯下任何罪惡的罪孽之子的自我覺悟中產生出來的。我們心中也潛伏着小平義雄和樋口芳南，世人心中肯定也存在

着与玺光大仙信徒狂态无异的胚芽。所有人都具有成为罪犯和狂人的天生本性，会随着外部环境产生这种变化。我们在讥讽嘲笑别人之前，首先必须学会了解自己和考虑外部环境。

战争中的日本人搞过匪夷所思的国民仪礼活动，每天早晨齐声唱过祈祷词般的誓歌，在电车中隔着别人屁股拜过皇宫，与玺光大仙的信徒几无不同。时至今日，他们还在向旅行途中的天皇陛下上书，还在向不可能缺少粮食的天皇陛下进贡大米。人们把这种行为称颂为赤诚，却还要嘲笑玺光大仙的信徒。

所有女人也都具有成为街娼的天性。真正的知识始于反思，然后才能开始考虑应该如何生活。日本几乎没有始于自我反思的知识，人们在命令与服从、禁止与许可的模子中被养大，不仅不懂得怀疑，不懂得独立思考，反而认为怀疑和独立思考是不道德的行为。

男女交际时也必须记住：人生万事中最根本的便是从了解自己开始生活。了解自己是思考如何生活时不可或缺的，切实做好这件最根本的事比什么都重要。

我前几天对几位当吉普女郎 <sup>[1]</sup> 的姑娘进行了座谈采访。她们都是自作主张离家出走的任性姑娘，又开朗又快活。战前的娼妓大多神情阴郁，喜欢喋喋不休地哀叹自己的不幸遭遇。与她们相比，吉普女郎的开朗快活则是娼妓的一个进步，我倒觉得这值得高兴。

这哪是什么被爹妈卖身为娼的悲剧？有她们这样的悲剧吗？这应该算喜剧、滑稽戏嘛。但我希望不再有这样寒碜的滑稽戏，我希望她们能扇爹妈一耳光后堂堂正正地活在世上。发生这种滑稽戏般的悲剧，是由

于她们尚未通过生活了解自己，她们还没有树立应该如何生活的根本态度。

有人说日本由于没有男女交际的历史，突然搞起男女交际来容易出问题。其实问题不在于历史上有没有，人们缺乏自觉的知性生活，即各人的教养程度很低才是根本问题所在。

如果树立了应该如何活下去的生活态度，就不会发生那种毫无价值的悲剧。不会再上当受骗，不会再成为别人的牺牲品，不会再发生那种被动的催泪煽情悲剧，一切事情都由自己做主，那么即使失败，也能将其作为基石，作为下一个征程的起点，重整旗鼓，继续向上。

人不是神，总会犯错。不管多聪明的人大概有时也会上老奸巨猾的恶棍的当，不谙世故的伙伴间当然也会发生无法预料的摩擦与不和。即便确立了自我觉悟的生活方式，懂得应该如何生活下去，也难以避免遭遇失败。

如果害怕失败，从而为了逃避失败就一味禁止男女交际，那么人的生活则不可能有进步和提高。

向失败俯首称臣，一辈子垂头丧气听之任之的生活方式是要不得的，必须以失败为成功之母，坚持自我觉悟的生活态度，将失败作为提高的新起点。生活的提高就是这样来实现的。

男女交际也好，恋爱也好，这种事情应该由人们根据各自的个性、生活环境自己去进行，不该有什么一成不变的法则。正因为如此，不论何时，如何生活下去都是各人自己的问题。

在日本这种贫穷的国家，即使今后复兴起来，也绝不可能每个人都

过上富裕生活。我们即使引进生活程度高的外国生活方式，当然也会是残缺不全的。既然要引进，大概就得对那种残缺不全有心理准备，就得准备好应对或许会出现的问题。

有人说跳舞有罪，其实跳舞本身不可能有罪，问题在于随意的引进方式，更主要的是日本人缺乏教养。没有必要引进什么都禁止，重点应该在引进的准备上，也就是放在打好教养与反思的基础上。

以前只有那些整天吃喝玩乐、不务正业的人才在意自己子女的玩乐，他们动不动就多嘴多舌地管教子女：不许做这个，不许干那个。

之所以会出现这种情况，是因为那些在自己地盘上吃喝玩乐的人并未认为这是自己应有的生活方式，他们认为这不过是低俗的感伤、风流的雅兴、享乐的本能和自己持有的财产导致他们吃喝玩乐，所以在他们眼中，男女关系就是一种罪恶。

吃喝玩乐者的道德观是日本传统的道德观，这种道德观只会极度重视肉体本身，认为处女一旦失身，就是丧失了贞洁。由于总是从这种注重肉体的道德观来看待男女关系，所以一提到男女交际，就会不由分说地一口咬定必是肉体关系，这反而让人感觉像是老一辈的那种扭曲的道德观在逼迫人进行肉体交际。

年轻人的道德观与那些吃喝玩乐者的不同，他们心中都蕴藏着理想之光。爹妈与其越俎代庖地包办相亲，还是放手让年轻人自己去交际更妥当，用不着对他们疑神疑鬼。

战争结束后，老一辈的权威和道德观一落千丈，年轻人则表现出了

自律性，这是值得高兴的。前几天有位舞厅经理说，近来舞女中除了放荡的性感女人外，还来了许多清纯的姑娘，这种现象在战前舞厅里是看不到的。我觉得，如果年轻人已经开始在生活中表现出自律性，能够负责地处理自己的各种事情，那么舞厅中出现这种现象也就很自然了。道德派吃喝玩乐老行家们危言耸听的“跳舞亡国”完全说错了，人们生活的改善就是从这种地方、以这种方式表现出来的。

我喜欢年轻人，因为年轻人始终不忘热爱正义、热爱真理、提高自己，他们在任何时代都是如此。

然而随着年龄增长，他们的正义感会衰退，上进心会丧失，会变得老于世故、牢骚满腹或淡泊超然。

所以，年轻人也不可过于相信自己心中对正义真理的热爱和对进步的追求，因为那不过是天生蕴藏在年轻人心中的本能，绝不是自己努力的结果。这与处女会保护自己的贞洁一样，充其量不过是一种本能。

回顾自己走过的人生道路，我的青春时代是那么黑暗、那么沉重。我心中充满了朝气和希望，却也充满了同等的绝望、失意和对未来的恐惧。我反复思考着应该如何生活，却无法乐观。

所以，青春也是非常累人的，很容易让人变得自暴自弃——“唉，随它去吧。”我已经数不清自暴自弃过多少次了，那种时候如果有精神境界高的女友在身边，自然会成为鼓舞我重新振奋的力量。

然而，这样的年轻男女交际太富于幻想了。在这种交际中，男方女方都没有实际、客观地看待对方，他们是把自己理想的形象投影在对方

身上。这虽然能促使当事者想要成为对方投影出来的那个理想的男人或女人，但也会使人异常疲惫。

假如将这样的交际称为恋爱的话，那么青春的恋爱就是超现实的梦幻世界，不过它仍然属于本能的世界。这种梦幻不久就会破灭，冷酷的现实注定会将对方的真实形象毫不客气地推到当事者面前。

必须懂得：人生、生活就是从这种梦幻世界终结的时候开始的。实实在在的冷酷现实就是人生，站在这个基础上，才能开始真正规划我们应该如何生活。

年轻时的男女交际和随之而来的恋爱都是在人生以前，其结束之后开始的生活才是人生。对这一点必须有思想准备。

人生是诸人用各自的双手完成的各不相同的独特设计，人生必须是人自己来完成的。

而人生最终还是孤独的，最后依靠的总是自己一个人，总是不得不重新回到独自倾听自己孤独灵魂的境地。

年轻的时候，感受到蓬勃生命力的同时也容易感受到黑暗、失意和孤独，青春的孤独同时也是人生的孤独。总之，人的灵魂只能是自己一个人的。

懂得了这种绝对的孤独之后，至少要走完自己的生命全程。生活就是创造，所以创造大概也可以说是玩乐。只要活在世上，便当诚心为之。归根结底，人生也许就是尽情玩乐。

**注解：**

[1] 吉普女郎：指“二战”期间在军用吉普车上以陪伴官兵、出卖色相为生的女人。

## 致谢

本书翻译过程中，承蒙高宁先生、法本利仁先生不吝赐教，谨表示衷心的感谢！

高培明

2017年8月7日