

目录

[日本之鏡 : 日本文化中的英雄與惡人 5](#_Toc54793122)

[理想國譯叢序 7](#_Toc54793123)

[導讀　日本：有容乃大的“亞”文化與社會 8](#_Toc54793124)

[新版序言 11](#_Toc54793125)

[初版序言 14](#_Toc54793126)

[第一章　神之鏡 17](#_Toc54793127)

[第二章　永恒的母親 24](#_Toc54793128)

[第三章　神圣的婚姻 33](#_Toc54793129)

[第四章　惡女 37](#_Toc54793130)

[第五章　活的藝術品 45](#_Toc54793131)

[第六章　賣身的藝術 50](#_Toc54793132)

[第七章　第三種性別 93](#_Toc54793133)

[第八章　硬派 104](#_Toc54793134)

[第九章　忠心的家臣 112](#_Toc54793135)

[第十章　黑幫和虛無主義者 120](#_Toc54793136)

[第十一章　取笑父親 134](#_Toc54793137)

[第十二章　漂泊的靈魂 139](#_Toc54793138)

[第十三章　結語：一個溫文爾雅的民族 145](#_Toc54793139)

[注釋 148](#_Toc54793140)

[索引 160](#_Toc54793141)





[ 荷] 伊恩· 布魯瑪　著

# 日本之鏡 : 日本文化中的英雄與惡人

上海三聯書店

•上海•

A Japanese Mirror: Heroes and Villains of Japanese Culture

Copyright © 2006, Ian Buruma

Simplified Chinese translation copyright © 2018

By Beijing Imaginist Time Culture Co., Ltd.

All Rights Reserved

圖書在版編目（CIP）數據

日本之鏡 : 日本文化中的英雄與惡人 /( 荷) 伊恩·布魯瑪著 ; 倪韜譯. —上海 : 上海三聯書店, 2018.1（理想國譯叢）

ISBN 978-7-5426-6201-9

Ⅰ. ①日… Ⅱ . ①伊… ②倪… Ⅲ. ①文化研究－日本 Ⅳ. ① G131.3

中國版本圖書館CIP 數據核字(2018) 第010144 號

上海三聯書店出版發行

　　（201199）中國上海市都市路4855 號2座10樓

責任編輯：殷亞平

特邀編輯：梅心怡

裝幀設計：陸智昌

內文制作：陳基勝

監　　制：姚　軍

責任校對：張大偉

# 理想國譯叢序

“如果沒有翻譯，”批評家喬治·斯坦納（George Steiner）曾寫道，“我們無異于住在彼此沉默、言語不通的省份。”而作家安東尼·伯吉斯（Anthony Burgess）回應說：“翻譯不僅僅是言詞之事，它讓整個文化變得可以理解。”

這兩句話或許比任何復雜的闡述都更清晰地定義了理想國譯叢的初衷。

自從嚴復與林琴南締造中國近代翻譯傳統以來，譯介就被兩種趨勢支配。

它是開放的，中國必須向外部學習，它又有某種封閉性，被一種強烈的功利主義所影響。嚴復期望赫伯特·斯賓塞、孟德斯鳩的思想能幫助中國獲得富強之道，林琴南則希望茶花女的故事能改變國人的情感世界。他人的思想與故事，必須以我們期待的視角來呈現。

在很大程度上，這套譯叢仍延續著這個傳統。此刻的中國與一個世紀前不同，但她仍面臨諸多嶄新的挑戰，我們迫切需要他人的經驗來幫助我們應對難題，保持思想的開放性是面對復雜與高速變化的時代的唯一方案。但更重要的是，我們希望保持一種非功利的興趣：對世界的豐富性、復雜性本身充滿興趣，真誠地渴望理解他人的經驗。

# 導讀　日本：有容乃大的“亞”文化與社會

內藤康

本書作于20世紀80年代前期。筆者是1966年生人，少年時期正值70年代二戰后日本經濟高速成長后期，80年代泡沫盛宴初期進入大學，80年代末期入職日本媒體業至今。本書描繪了三十年前的日本文化、社會萬象等，令人甚是懷念。

本書觸及的至80年代為止的日本亞文化實際如何，姑且先放一放，在此筆者想先就本書中尚未登場、后來對日本乃至世界亞文化都具有重大影響的人物談一談，他就是北野武（藝名彼得武［BEAT TAKESHI］）。

眾所周知，北野武是世界知名電影導演，同時也以畫家等不同藝術身份活躍于世。他在1997年的威尼斯電影節憑借電影《花火》摘得金獅獎，最近還獲得了法國政府授予的“法國榮譽軍團勛章”。

然而在我看來，北野武的原點應該是名為“彼得武”的搞笑藝人，在這方面他的魅力從未減弱。

彼得武在80年代初期，憑借日本富士電視臺制作的搞笑節目“THE MANZAI”（日本漫才比賽）一躍成名。在此之前，他只是一名活躍于東京淺草地區的無名漫才師。他和搭檔“BEAT KIYOSHI”一起參加了這個節目，融合諸如“紅燈，大家一起過就不可怕”等黑色幽默元素的快節奏漫才作品使他們人氣急升。他們還出演了富士電視臺的節目《我們滑稽一族》（‘オレたちひょうきん族’，1981—1989年播出），參演人員還有同為人氣藝人的明石家秋刀魚等人。當時還是高中生的我每周心心念念，他們胡鬧式的表演每次都讓我笑到捧腹流淚。對于他們的搞笑手法，也有來自成人社會的“不道德”的指責聲。在他們之前，70年代知名搞笑組合“漂流者”的熱門節目《八點全員集合》（‘8時だョ！全員集合’，1969—1985年播出）也曾受到類似的指責，PTA（日本家長教師聯合會）稱其為“不想給孩子看的節目”、“不良節目”等。但當時，包括我在內的年輕人和孩子們都狂熱地支持著這些節目。

這之后，彼得武通過參演電影《戰場上的圣誕快樂》（‘戦場のメリークリスマス’，1983）等，作為演員也開始活躍起來，1989年發布導演處女作《兇暴的男人》（‘その男、兇暴につき’），以暴力為主題的獨特視點獲得了極高的評價。

雖然持續得到國際性的高度評價，彼得武并沒有遠離自己的原點——搞笑藝人。1997年在威尼斯電影節上獲得金獅獎之后，因厭煩被捧上世界級大師的高位，他策劃并出演了一個非常白癡的日本電視搞笑節目“Brief4”。節目內容極具沖擊性，包括他在內的四個搞笑藝人僅著短內褲出沒于東京各地，白癡般吵吵鬧鬧，這至今仍是日本搞笑界的傳說節目，視頻網站中可以找到部分節目內容。

“暴發戶”彼得武秉持“鐘擺原理”這一搞笑理論，即“社會地位提高了，就要做相同分量白癡的事情來取得平衡”，這一點在他年近70歲、已經獲得世界性聲譽的今天也不曾改變。他在搞笑節目中總以異想天開、時而全裸的扮相逗得觀眾爆笑不止，這樣以藝人的姿態出現在世人面前，就是包括我在內的眾多日本人喜愛他的理由吧。

像他這樣兼具藝術家的高尚性與搞笑藝人庸俗性的人物在世界上也是極少見的吧。如本書中所指出的，可以說這種特性也是日本亞文化的特征之一，這是我讀過本書后的一點感悟。

本書的日文譯名“日本のサブカルチャー”中，サブカルチャー即中文的“亞文化”。“亞”的意思是“第二位、略遜一籌、非主流”，筆者也曾聽一位中國出身的大學教授說過，過去“很大一部分中國人認為日本文化是中國文化的‘亞流（模仿者）’”。就是說比起本源的中國文化要稍遜一籌，當時雖略有些不是滋味，但最近筆者也開始思考，日本文化的特質正是建立在這個“亞”的基準上。

顯然，日本古時引進中國文化，并以此為基礎發展出了自身的文化。明治維新以后日本積極吸收西方文化，并用漢字詮釋了眾多西方的概念。“文化、文明、民族、思想、法律、經濟、資本、階級、分配、宗教、哲學、理性、意識、主管、客觀、科學、物理、化學、質量、固體、時間、空間、理論、文學、電話、美術、喜劇、悲劇、社會主義、共產主義”等“和制漢語”舉不勝舉，其中很多為中文所采用，這一點的知曉度已經很高了。

日本雖倚仗近代化的成功進入過列強盟友之列，并在20世紀某個時期覬覦亞洲盟主之位，但結果是迎來了第二次世界大戰戰敗的悲劇性結局。二戰后日本被編入以美國為主導的國際體制之中，推進國家重建，重建過程中也吸收了諸多美國文化。

20世紀50年代，日本依然處于貧乏時期，人們觀看從美國引進的電視節目，憧憬美國豐富多彩的生活。70年代筆者童年時期，電視上也播出了很多美國制作的動畫和電視劇。如今除了電影作品外，這類內容幾乎不會在電視上播出，但日本的動畫作家、電影導演都是在美國等外國文化的暈染中成長起來的。

日本文化就是這樣，歷史上總是在大國文化的影響中持續扮演著“亞流”，并從中創造出了屬于自己的文化。謂之“亞”絕非羞恥之事，模仿是通往創造的階梯，大量地吸收外來文化并創造出屬于自己的文化能量，可以說是日本文化的一大特征吧。

近年來，這樣的日本亞文化正受到來自世界的關注，前面提到的北野武作品當然也是其中之一。此外，日本創造的動畫、電視劇、音樂、時尚等各種流行文化也正席卷歐美亞。

本書寫成的20世紀80年代，對日本流行文化的關注度與評價絕對稱不上高。當時的日本人都抱持著這樣的想法：迄今為止的日本流行文化都是歐美的“亞流”，絕不是值得驕傲的東西。

不過要說這種自卑情結是何時慢慢產生變化的，還要追溯至90年代后期。筆者1999年前往臺灣采訪時，看到蔓延在年輕人為主的人群中對日本流行文化的強烈關注，確實非常驚奇。臺北的街道上張貼著當時流行的濱崎步的大幅海報，書店里擺放著各種“哈日族”所寫的介紹日本的書。這之后，這股熱潮逐漸向亞洲各國、歐美等國蔓延開來。

如此日本文化，當然絕對稱不上高尚，換言之，并不能稱之為優秀文化。曾被視為下流之物的浮世繪春宮圖都得到高度評價，并在大英博物館舉辦了展覽等事實也是很好的例證。

日本文化，如前面提到的北野武，也如現今的流行文化，其源泉就是“有容乃大”的強大核心。也是如本書所述的欲望的開放、能夠說出“喜歡所喜之物”的自由氛圍。

但如果就此認為筆者百分百贊同本書內容的話，也不盡然。例如本書在講述日本亞文化時，關注點在“性”和“暴力”。作者有著這樣的論斷，日本人雖表面禮數周全而溫順，但其內心隱藏著對“性”、“暴力”的過激沖動，這是壓抑現實的副作用。這種說法在中國的日本論中也屢屢被提起：日本人雖然表面禮數周全但內心深處是殘酷而好色的，這樣充斥刻板印象的日本人論一直在不斷蔓延。筆者想在此強調，現實中的我們絕沒有如此好色或殘忍。

筆者在本書中感覺到些許差異感的部分還包括，現在距離本書出版發行的80年代前期已經有三十年以上，這期間日本社會也發生了巨大的變化。特別是經濟方面，泡沫經濟的崩潰使得終身雇傭制度、年功序列型薪資制度逐漸崩潰，導致人們幾乎喪失了對公司等自己從屬的組織機構的忠誠之心。過去，作為中文所稱的“飯碗”得到保障的代價，他們被要求對組織保持忠誠之心并作出全身心的奉獻。這一點體現在家庭中，即為奉獻型的妻子、母親等女性支撐起來的社會模型。而這幾乎已經成為過去的歷史了。

本書日文譯本出版于1986年，當時《男女雇傭機會均等法》頒布，規定禁止職場中對男女的區別對待，在錄用、晉升、教育培訓、退休、辭職、解雇等方面平等對待男女。這推動了女性踏入社會，社會中男女角色的分配也隨之發生了巨大變化。如本書所描述的那樣，曾幾何時，過了二十五歲左右“適齡期”還沒有結婚的女性會成為批判的對象，而如今四十歲前后的“アラフォー”（Around40）也沒有結婚的女性大幅增多。她們絕沒有為自己的處境感到羞恥，而是謳歌單身生活。書中對日本人的女性觀的描繪也與現實有一定距離。日本女性如今是既不神圣也非不潔的存在，她們作為獨立思考和生活的個體，在社會里努力尋找著能發揮自己力量的舞臺。

本書提到的“黑幫電影”也是如此，雖然在20世紀60—70年代流行過，但現在以暴力團為主題的作品如北野武的《極惡非道》等，有些還處于制作階段，幾乎不會在電視等公共媒體中播出。1992年頒布的《暴力團對策法》對此影響極大。當時普通市民被卷入暴力團之間的斗爭，暴力團伙以興奮劑等藥物為資金來源，暴力團伙插手民事糾紛的“民暴”引發了極大問題。這些事促成了該法的出臺。如此一來，“黑道電影”也逐漸成為過去式。如今的人們正面臨核武器、恐怖襲擊等新的暴力，暴露于福島核爆事故等全新的威脅之中。象征著人們對于這些新時代暴力的不安的電影，大概就是2016年上映的《新哥斯拉》（‘シン·ゴジラ’）吧。

除了這些受到時代限制的內容外，本書還指出了日本社會一成不變的一面。例如筆者至今依然沒有感到些許變化的是個人在日本社會中的存在狀態。書中提到：“在日本，個體永遠都是某個大團體的一分子……事實上，他們不能脫離團體而存在。這些團體當中的人際關系并不一定建立在友情之上。無論摩托車公司、劇團，還是黑幫，日本的團體更像是一個個大家庭。”這樣的傾向，不僅在要求對組織忠誠的過去存在，現今依然存在，實際上在筆者所屬的組織中也能感受到。

如上所述，提到日本社會、文化的現有狀態，必須要考慮時代的限制。不過本書中指出的“靜謐、沉穩同時庸俗、下流”的日本文化的側面，竊以為是至今為止日本能量的源泉。筆者身為一名日本人，希望日本能繼續展現這種“亞”文化魅力。

魯興剛　譯

徐心　校

# 新版序言

很少有事物像流行文化那樣日新月異，也很少有某種文化像日本文化那樣對新浪潮、新時尚、新俚語或任何新興事物持如此開放的態度。鑒于當代大眾傳媒的特點——電視、因特網、手機蔚然成風——這一新舊迭代的進程正愈發加快。現如今，人們讀的最多的日本小說——盡管讀者幾乎僅限于年輕女性——是通俗的言情文學，差不多每小時在手機上連載。日活曾出品大量“浪漫”色情片，諸如此類的電影一度風靡大街小巷，如今卻已銷聲匿跡。黃色影視作品基本上完全轉戰互聯網，內容較過去露骨得多，這在多數國家也是常態。

我在20世紀80年代初撰寫《日本之鏡》一書時，這一切都還無從想象。這部書首版于1983年，書中介紹的許多人物和故事，從黑幫英雄到少女漫畫里的絕世美男子，對于當年出生的日本人而言恐怕是聞所未聞。

當然，還是有人——甚至是年輕人——喜歡讀谷崎潤一郎的小說，看小津安二郎、黑澤明和溝口健二的電影。有些人沒準還會去收集舊漫畫。但好這一口的人已經鳳毛麟角，這些愛好也無法再被歸入流行文化的范疇。

日本時尚品牌——比如高田賢三  [[1]](#filepos30351)  、山本寬齋  [[2]](#filepos30682)  和森英惠  [[3]](#filepos30932)  ——早在20世紀70年代就已蜚聲海外，特別是在巴黎。而在較大的歐美城市，還有觀眾去藝術電影院（還記得這些地方吧？）觀看日本文藝片。但即便到了80年代早期，日本在多數人眼中依然是個洋溢著異國情調的國度。日本動畫片尚未風靡全球，兩位村上（一位是作家村上春樹，另一位是藝術家村上隆）也還沒有享譽盛名，壽司則要假以時日才會走出國門，走向世界。事實上，村上的小說之所以不分國界，人人均能讀懂，恰恰因為其不具異域色彩。同樣的話大概也可以用來形容村上隆的“可愛文化”（cult of cute）。全球食客對金槍魚刺身的饕餮胃口意味著這些大魚不久后勢必將從海洋中消失。

對于當代讀者，《日本之鏡》如今覆上了一層歲月的痕跡。1983年寫作此書時，書中提到的并非盡是新鮮事物，恰恰相反；我試圖照亮的部分文化最早可追溯至11世紀。但即使是歷史描述也具有時代性。因此，本書的氛圍同當下的日本可謂截然不同。

當然，今天的時代和20世紀70年代的流行文化之間存在關聯，另外，要是仔細觀察的話，會發現其同11世紀的流行文化也有共鳴。村上隆時髦的現代藝術取材自漫畫和動畫片，他作品中的甜美和殘忍之風均可在日本古代的文娛作品中覓得蹤跡。無獨有偶，如今被搬上互聯網的一些性幻想無疑也反映在本書介紹的電影、漫畫和18世紀的浮世繪中，只是形式不同。通常，如果你對一個古老國度的藝術表達有研究的話，會發現不斷變化的表象背后總潛藏著延續性。我猜，這應該就是我們所說的“民族身份認同”吧。

我寫這本書的目的之一就是探討這種身份認同，這種日本性，因而也就有了現代脫衣舞館和遠古神道教生育儀式、少女漫畫年輕主人公和11世紀紫式部《源氏物語》  [[4]](#filepos31161)  中的老淫棍，以及18世紀日本浪人俠客和當代黑幫片之間的對比。諸如此類，不一而足。

這一求知過程中隱含一絲風險，因為一種文化若是過于紛繁、易變，那么想要抓住其本質，歸納出某種特性，結果很可能是竹籃打水一場空。某些日本知識分子積極地突出并贊美日本人氣質中的獨特之處，他們這么做的用意或許是批判一百年來急促且間或無情的西化趨勢。這套說辭可以為粗鄙的沙文主義思想背書。“日本人論”曾經風靡一時，尤其是17、18世紀，以至于不少西方訪客都將其誤認為日本的真實寫照。諸如此類的理論不僅將日本描繪得獨一無二，而且還是獨一無二中的獨一無二。

實際上，理論家們口中唯日本人獨有的那些特點，純粹是人類共性，在遠離日本的許多地方都可以見到。日本文化研究領域的大家伊凡·莫里斯（Ivan Morris）著有《失敗的高雅》（The Nobility of Failure）一書，這部以日本歷史英雄為題材的作品妙趣橫生；在創作本書的過程中，他的許多洞見令我受益匪淺。但他同樣過分抬高了獨特性。莫里斯筆下的那些“高貴的失敗”——為無望之事業戰死的武士，前有4世紀的大和武，后有二戰期間的神風隊員——見諸各國史籍。舉例而言，回想一下阿拉莫（Alamo）要塞保衛戰  [[5]](#filepos31477)  和猶太人在馬薩達（Masada）的背水一戰  [[6]](#filepos31968)  ：多數國家都經歷過屬于自己的“無望之事業”和“高貴的失敗”。

我嘗試游走在文化獨特性和乏味普世論這兩股矛盾的思潮中間，旨在說明盡管日本人有著獨特的文化，但他們并非異于常人，稀奇古怪，或完全是“他者”，而是人，和所有人一樣的人。這就留給我們一個問題：誰才算是“日本人”？國家歷史博物館常會刻畫一個民族亙古不變的形象，目的是灌輸一種歸屬感、共同目標意識和愛國主義情懷，但這是普遍存在的謬誤，就好像說羅馬帝國時期的高盧人同今日的法國人沒有本質區別，或者生活在公元前14000—前4000年的繩文人在典型特征上與如今村上春樹的日本讀者別無二致。毫無疑問，這純屬無稽之談。任何對歷史的嚴肅考證，哪怕是流行文化歷史，都必須對變與不變給出解釋。

《日本之鏡》是一本講述日本人自我想象和重復自我想象的書，書中有幻想，也有故事。自然的，這些內容折射出不同的時代和風貌。在20世紀30年代軍國主義環境下成長起來的日本人有著不同于多數當代同胞的幻想，心目中的英雄也另有他人。從某種意義上講，他們是個不一樣的群體，只不過湊巧操著差不多的語言，吃著差不多的食物罷了。不過話說回來，我們無法對獨特性視而不見，因而也就無法不留意到特定的延續性。

要是將這些大眾想象力中的延續性看成是現實生活中日本人的真實寫照的話，那可就大錯特錯了。我們心目中的英雄和惡人自然能反襯出我們自身的一些重要特征，但這些特征往往同現實大相徑庭。在想象的世界中——這片世界存在于書本、圖片、電影、漫畫、動畫片或電腦游戲里——日本人常常會崇拜孤膽英雄。他是個法外之徒，因為不愿隨大流而付出代價，永世淪為局外人，這一情形同美國西部片里的典型主人公頗為相似。事實上，日本社會的一個特點是高度循規蹈矩。人們極其重視集體，與社會脫節被視為所能想到的最嚴酷的懲罰之一。很少有人真想做孤膽英雄，這也恰恰解釋了局外人為何會成為富有浪漫色彩的英雄。這種與美國西部片的共鳴顯示出，孤膽英雄并非日本文化獨有，但（正如失敗的高貴）確是其一大顯著特色。

文化研究者容易忽視的一點是階層問題。流行文化迎合的大體上是多數人的品味。某些娛樂作品與其說向我們揭示了整個民族的共性，不如說更多反映了其受眾的階層。要是僅憑電視節目質量給意大利社會定性的話，所得到的會是一幅異常扭曲的畫面。顯然，同樣的比方也可以用在日本身上。日本的電視節目往往介于某種從不停歇的荒唐鬧劇和死氣沉沉的一本正經之間（后者以公共放送協會NHK最為典型）。需要重申的是，電視同真實生活之間的反差具有啟示意義，特別是以鬧劇為例。游戲類、競猜類、談話類或喜劇類節目的嘉賓常常身著奇裝異服，狂笑不止，跟個神經病似的大喊大叫，上躥下跳。換言之，他們的舉止同平素普通日本人的做派相去甚遠。后者總體而言中庸、克制而含蓄——甚至害羞。上電視不僅提供了一個發泄的機會，也能讓他人在看好戲的同時產生代入感。至于真正的問題——為什么一會兒嘶叫連連，一會兒卻又矜持有度——還是留待心理學家來解答吧。

鑒于1983年以來的文化變遷，《日本之鏡》不可能、也不應被視為對日本人品格的蓋棺論定之作。任何事物都會變化，想要蓋棺論定是不可能的，再說了，恐怕也不存在所謂的“日本人品格”，更不要說“決定性品格”了。出于這一原因，我才按捺住想要改寫本書、補充新潮流和風尚的念頭；在您閱讀此書時，新潮流或許也已過時。提筆創作時，吸引我的是電影里、書本中以及舞臺上的內容。倘若說這些迷人的元素勾勒出了某群體面貌的話，那自然是再好不過。它們也可以被解讀為筆者在當時所繪的某幅自畫像。作家的一生同樣要經歷變與不變。

好了，我將這部未做修訂的作品再度獻給諸位。西里爾·康納利（Cyril Connolly）曾著文稱，任何書在九年后仍未絕版的話，便可算作經典。他在寫下這些文字時或許懷著一絲自我慰藉，更多是在表達希望，而非信念。康納利的書向來不暢銷，但他最好的作品的確是經常再版。我希望，《日本之鏡》也能與阿克利（J.R.Ackerley）的《印度人的節日》（Hindoo Holiday）、羅伯特·拜倫（Robert Byron）的《前往阿姆河之鄉》（The Road to Oxiana）以及西蒙·萊斯（Simon Leys）  [[7]](#filepos32306)  的《中國的陰影》（Chinese Shadows）一起，成為關于亞洲的一部經典，但親愛的讀者，這一點還要由您來評判。

[[1]](#_1)  高田賢三（1939-），日本時尚設計師，著名時尚品牌Kenzo（包括香水、化妝品及時裝）的創始人。——本書腳注如無特別說明皆為譯注

[[2]](#_2)  山本寬齋（1944—），日本第一位在巴黎舉行個人時裝秀的服裝設計師。

[[3]](#_3)  森英惠（1926—），出生于日本，巴黎高級時裝設計師。

[[4]](#_4)  本書中日本書籍、劇作、電影等作品，日文名稱為漢字者，或日文假名僅"の"（即"的"之意）者，不另附原文。———編注

[[5]](#_5)  1836年，墨西哥統治者安東尼奧·洛佩茲·德·圣塔安（Antonio López de Santa Anna）率領數千名精兵圍攻德克薩斯的軍事要塞阿拉莫。人數不到兩百名的德克薩斯平民殊死抵抗，經過十三天的戰斗，全部陣亡，由此，阿拉莫之戰載入美國史冊，成為勇氣的象征。

[[6]](#_6)  公元66-70年，猶太人反抗羅馬人侵略的最后戰役就發生在馬薩達。近千名猶太男女在死海附近的馬薩達堅守三年，最后九百多人集體自殺。

[[7]](#_7)  即比利時已故著名漢學家李克曼（1935-2014）。本名為皮埃爾·里克曼斯（PierreRyckmans），西蒙·萊斯為其筆名。

# 初版序言

一位年邁的嬸嬸曾在一個周日下午問我在讀什么書，我答說是部日本小說。她說：“這可真了不起，可那個民族的感情一定與我們的大不相同，你又能看出什么所以然來呢？”許多人和我嬸嬸一樣，依然難以相信日本人不僅僅是具有異國情調、生產半導體的民族，而且在很多事上和我們感同身受。他們以為，既然日本人的書是由后朝前翻的，他們的感情也勢必和我們的恰恰相反。

或許因為事情在表面上顯得如此截然不同，如此自相矛盾，日本突然激發了不少外國人的寫作欲，以求闡述他們所經歷的這種文化沖突；或者是向國內將信將疑的同胞解釋他們隔著放大鏡所觀察到的景象。這么做的產物往往是一些藍眼睛外國人對日本形象一知半解的評論，不過似乎還挺對日本人胃口的。他們欣喜于外國人投來的目光，而后者的評論也證實了那種令人愜意的狹隘看法，即外國人不可能徹底了解他們。

要避開有關日本的陳腔濫調并非易事，因為日本人和外國人似乎都對此習以為常，見怪不怪。本書嘗試呈現一幅日本人自我想象的，并且他們所希望成為的那種人的畫像。這自然包括了許多經年累月所形成的文化俗套，但總的來講這還是一本關于想象力的書。有時想象力屬于那些永遠不會惺惺作態、一心只求自我表達的藝術家。盡管如此，我還是將他們列入書中，因為他們所象征的事物更加深厚，它解釋了滋養這些人的那種文化。

不過，我將更多地嘗試展現那些更為大眾化、更滿足集體想象力的產物：那些迎合絕大多數人趣味、因而往往也是最低級趣味的電影、漫畫、戲劇和書籍。這些作品雖不總是最上乘的藝術，但也不至于為人唾棄。它們倒是常常能反映其受眾的面貌。正因如此，我將花費較大的篇幅介紹日本文化中污穢、暴戾且常常是病態的一面，而對于那些西方人較為熟悉的更加雅致和精細的藝術形式，則相對著墨較少。

要區分幻想和現實并不總是易如反掌。從某種意義上來講，人們所期盼之事也是現實的一部分。就算是最俗不可耐的大眾文化必定也與現實世界存在某種關聯。它就算不是現實世界的某種鏡像，起碼也是它的一種反映。真的像約翰·韋恩（John Wayne）  [[1]](#filepos42708)  那樣的美國人寥寥無幾，但是許多人希望成為他那樣的人，這點本身就夠有說服力的了。英雄不是憑空從天上掉下來的，他們大部分脫胎于本土文化。

選擇列入本書的英雄、惡人和普通人都代表了我心目中日本文化的典型方面。他們在新老神話和傳說中扮演了主要角色，共同托起了民族身份認同。然而，理應牢記的是，所謂典型的并不一定是日本獨有的。各民族的不同之處，往往在于對幻想的表達，而非幻想本身。

多數男女英雄，甚至是那些僅僅代表他們自身年齡（此處也可作“時代”解）的人物，都有著同他們類似的顯赫前輩。另外，許多英雄人物身上存在普遍性——有些則是幾乎所有文化里都有——但也有些在某種文化的歷史上周而復始地以一種新面目示人。

因此，我將從最初的本原寫起，探討日本最早的神靈。其實，天皇和大諸侯一度被認為是這些神祇的直屬后裔。而且，令人訝異的是，從傳說記載的描述來看，日本的神居然那般通人性。事實上，之所以說通人性，是因為日本民族的諸多特質，不管是想象出來的，還是真實具有的，都可以追溯到這些神的身上。

本書前半部分關于女性，后半部分則涉及男性。女人大致分擔她們在許多社會里所擔當的兩種傳統角色：母親和妓女。二者在日本都極為重要。雖然這兩種角色之間的區分在日本社會比在世界其他地方都要嚴格，但其仍有相似之處。塑造它們的無疑是男性的幻想。

夾在本書男性篇和女性篇之間的一個章節探討了第三性，即女扮男裝或男扮女裝。這種異裝癖依舊在日本戲劇中占據重要地位，正是在這個黯淡的世界里，文化上的性角色得到了最清晰的定義。

在男性篇里，我用了大量的篇幅描寫日本黑幫的傳統世界。這是因為這個幻想世界構成了日本社會一個近乎完美的縮影。

如果研究其他文化不能幫助我們了解本國文化的話，這么做便毫無意義。據說日本是觀察全世界的理想場所。個中理由很清楚，因為當我們立足于這個偏遠的亞洲一隅時，往往會有一種作為旁觀者俯瞰世界的感覺。

盡管通訊技術的迅猛發展、大眾旅游熱潮等因素理論上把世界縮小為一個地球村，日本從許多方面來看依然是現代世界里最離群索居、最與世隔絕的一員。倘若我們西方人出于幸運的無知，常常覺得日本人稀奇古怪的話，大多數亞洲人也有同感。

這里固然有地理的原因。但是，正如北海對英國的影響，大海對日本和亞洲大陸的分隔既是地理上的，也是心理上的：日本人并不覺得自己是亞洲的一分子，同時也不覺得自己隸屬于任何一方。他們傾向于認為自己獨一無二，這種情緒無疑在閉關鎖國將近三個世紀的江戶時代得到了強化。

日本有時的確像是愛麗絲之鏡另一側的世界。這是否僅僅是一種幻覺并不重要，重要的是，外國人和日本人自己對此普遍深信不疑。因此，作為旅居日本的“外人”，意味著時時刻刻都被當成異類加以檢視，結果是我們不得不檢視起自己來。這很容易導致一種廣泛的謬見，即但凡是日本人身上說得通的事，換成外國人就說不通，反之亦然。在許多日本人和外國人的意識中，他們是如此格格不入，無法相融，以至于有科學家認為自己能證實這點。其中，最古怪——但絕非僅此一人——的典型當屬廣受贊譽的角田忠信博士，他聲稱日本人其實有著完全不同、獨一無二的大腦。

我不贊同日本人獨一無二的神話。相反，由于其長期以來的閉關鎖國，日本保留了大量在我們自身歷史進程中已然喪失，或潛入隱秘甚或變得面目全非的東西。盡管今天的日本在表面上似乎比日漸沒落的英國更加發達和現代化，但在表象之下，這個國度在許多方面更接近于基督教尚未徹底掃除異教殘余勢力的中世紀歐洲。

日本的神祇似乎比基督教的圣三一  [[2]](#filepos43059)  更通人性，因為他們不僅具有我們人類的弱點，而且還能包容弱點。這份包容是日本社會顯著且最可愛的一面。同時，我也認為這是西方人應學習的最重要一課。這既同神秘主義和高超智慧無關，也不單單是佛家消極的聽天由命——這種聽天由命好壞參半。問題當然不在于日本的神更好還是更壞，而在于對人性實事求是的接受，并不受那些在西方常常限制人類生活的道德偏見所拖累。

因此，如果我們坦誠地觀察書中的男女英雄，他們會使我們在了解孕育他們的文化的同時，更好地了解我們自己。

在調研本書的過程中，許多人對我鼎力相助，但我還是要特別感謝津田道雄和谷壽美，如果不是因為他們，我根本不可能著手從事日本研究。天井桟敷劇團的九條映子和其兄田中秀明為我引薦他人，對我鼓勵有加，并且抽大量時間協助我，我欠兩位一份情。

亨利·H.史密斯（Henry H.Smith）、漢卡·萊平克（Hanca Leppink）、大衛·范·海雷夫（David van het Reve）、菲利普·彭斯（Philippe Pons）和安·布魯瑪（Ann Buruma）都在編輯書稿的各個階段勘正了許多錯誤和不當之處。

我還想感謝清水明、東京電影圖書館的館員以及法蘭西電影社的柴田和子，他們大力相助，向我提供了許多電影膠片和劇照。此外，東寶、日活和東京電影社的不少負責宣傳的員工也給予我幫助，對此我感念不忘。另外，寶冢歌劇團、松竹電影公司和歌舞伎座也都很慷慨地贈予劇照，供我使用。

最后，我要特別鳴謝唐納德·里奇（Donald Richie）和卡雷爾·范·沃爾夫倫（Karel van Wolferen）。他們一如既往的鼓勵、建議和創意不僅彌足珍貴，對本書完稿也至關重要。

全書中出現的日本人名均參照日本的習慣，即姓氏在前。倘若有譯名尚未見諸其他文獻，則為我拙譯而成。

伊恩·布魯瑪

1983年

[[1]](#_1_1)  約翰·韋恩（1907-1979），好萊塢明星，以飾演西部片和戰爭片中的硬漢而聞名，代表作包括《驛站馬車》《紅河》《大地驚雷》《搜索者》等。-編注

[[2]](#_2_1)  圣三一，基督教里指圣父、圣子、圣靈三位一體。

# 第一章　神之鏡

人類總是按照自己的形象塑造神。日本人也不例外。日本最早的神和神話不一定是日本獨有的，有些恐怕源自亞洲大陸，但它們很快就按照日本的生活和思維方式改頭換面了。

不過，起初根本不存在什么神，有的是形似雞蛋的某樣物體。從這個蛋里蹦出了七代神祇，其中包括伊邪那歧和伊邪那美這對兄妹。日本的神話正是從他倆真正開始的。  [[1]](#filepos598192)

兄妹倆用“天之瓊矛”翻攪著混沌世界里的滾燙巖漿，一些巖漿順著矛頭滴了下去，凝固在海中，形成一座島嶼。他倆在島上豎起一根陰莖狀的柱子，將天地一分為二。接下來，哥哥發現自己身上有的，妹妹身上沒有，于是兩人便決定合體。他們通過觀察一對情鴿，學會了親吻這門本領，繼而又受到一只鹡鸰的啟發，完成了幸福結合的剩余動作。

伊邪那美孕育了日本諸島和眾多的神祇，但是在生育火神時吃盡了苦頭。痛苦的分娩過程導致她的生殖器嚴重燒傷。她用盡最后一點氣力，從自己的嘔吐物、糞便和尿液中生出金屬神、土神和水神后便撒手人寰，消失在了冥界。

她那悲痛欲絕的哥哥兼丈夫追隨她來到了陰曹地府。因為樣貌可怖，她央求他不要再看她，但他還是沒忍住瞥了一眼。在望見她腐爛的軀體上爬滿蛆蟲后，他不禁驚呼：“我怎么會闖入這樣一個丑陋和污穢的世界啊！”

伊邪那美由羞生恨，令黃泉丑女追殺其兄。他僥幸擺脫了妖孽們的追趕，后來靠巖石擋道才沒讓他的妹妹兼妻子擄了去。對此無比震怒的他按照日本的傳統，用丈夫的一句話斷絕了與她的夫妻情分，宣布他們就此離異。為了報復，伊邪那美發誓每天要在他所在的島上掐死一千人。對此，他的回應是將在一天內建起一千五百座供人分娩的產房。

伊邪那歧從陰間回來后，頗費周折地洗凈了粘著在身上的死人污垢。他在橘川  [[1]](#filepos85195)  里痛痛快快洗了個澡，又有一些神祇因此降生：他的左眼里爬出了太陽女神，也就是天照大神。他的鼻子里又鉆出了天照大神的弟弟風神須佐之男。天照大神被分配治理高天原，而須佐之男則受命管轄大海。可是，他不僅不為接受這一使命而欣喜，反而號啕大哭，大喊大叫，恨不能去陰間和母親團聚。但在下到陰曹地府之前，他決定先上天拜訪一下姐姐。

須佐之男不僅戀母，而且性情暴烈。到達他姐姐所在的天庭后，他毀了分割稻田的田壟，又在舉行神圣儀式的過程中極不光彩地拉了泡屎。但是，他最壞的惡作劇還是待天照大神和隨從在殿堂里忙著織圣衣時，將一匹剝了皮的馬駒扔了進去。一位織女大驚失色，因梭子觸擊陰部不幸死去。  [[2]](#filepos598771)

天照大神很有耐性，也很寵愛弟弟。起初她忍受他的行為，為他開脫，驕縱他，希望這么做能讓他收手。但現在他做得太過分了。一氣之下，她隱退至伊勢（如今成了旅游勝地）附近的一個黑暗的洞穴里，結果整個世界陷入一片漆黑。

眾神決定集會。他們取得共識的方式頗具日本特色，“無數神祇的嘈雜聲就像十五的月亮上成群的蒼蠅”。  [[3]](#filepos598990)  大家幾次試圖將天照大神從洞穴中引出來，但她就是紋絲不動。最后，一個桶被倒扣在洞口，天鈿女命（又作“天宇受賣命”）爬到桶上，像個遠古薩滿女巫一樣變得精神恍惚，并開始跺腳，起初很慢，逐漸越來越快。她眼珠打著轉，瘋狂地揮舞長矛。在眾神的一片叫好聲中，她情欲大發，袒胸露乳，“將裙擺褪到陰部以下”。  [[4]](#filepos599165)  此刻，她的欲求達到了令人戰栗的高潮。眾神都盯住她神圣的生殖器，爆發出一片狂笑，笑聲山響，整個宇宙都能聽見。

天照大神無法忍受眾神撇開她獨自尋歡作樂，于是從洞中探出腦袋，想看看究竟是什么事這么好笑。一面鏡子立刻被塞到她面前，天鈿女命嚷著說發現了一位新女神。天照大神此時全然不見了方才的鎮定自若，拼命伸手想去抓自己在鏡中的倒影。一位叫手力雄神的男神趁機一把揪住將她從藏身的洞里拽了出來。世界又重現光明。

\*\*\*\*\*

任何一種文化都會受許多風尚和潮流的影響。本國和外國歷史、佛教、儒教，乃至基督教有時也算，都對日本文化產生過作用。日本文化表面上在變，但其內在始終沒有真正脫離最古老的本土根源。這一根源同神道教有關。但我指的并不是政治家在19世紀末為鼓吹強烈的民族身份認同而炮制的那種民族主義式的國家神道，而是一整套感官自然崇拜、民間信仰、遠古神祇和儀式。信奉它的這個民族骨子里就是一群農民，而日本從許多方面來看仍然是這樣一個民族。

神道這個詞最早出現于7世紀，造詞者的目的是將其同佛教（亦稱“佛道”）進行區分，意指神的道路，但其很難稱得上是一門宗教，因為它幾乎不具半點抽象沉思的痕跡，也對我們這個世界之外的另一個世界沒有多少認知或者興趣。在古代日本人的心目中，天堂是個愜意的地方，到處是耕種稻田、勤勤懇懇的莊稼漢。  [[5]](#filepos599331)  沒有跡象顯示神道教里存在像我們在中國看到的那種倫理體系或者治國方略。實際上，最早的神話是典型的日本戲碼，圍繞人際關系展開，隨意地輔以性元素。

神道儀式繁多，但并不教條。某人信仰神道就跟他生來是日本人一樣自然。  [[6]](#filepos599638)  神道是神話和儀式的總和，塑造了一種生活形式。它是慶典，而非信仰。不存在所謂的神道教徒，因為沒有神道主義這種東西。

女性在神道教中所扮演的角色雖略有些矛盾，卻舉足輕重。神社內修行的仍為處女，而且從古至今，日本生活中最受膜拜的人物是母親，也許這就是天照大神即太陽女神如此重要的原因。在父系社會，太陽多為陽性，比如說在孟加拉，人們會舉行一年一度的慶典，紀念土地女神和太陽神的結合。  [[7]](#filepos599867)  和日本誕生的神話一樣，海面升起的旭日在印度也象征著生命力，但與之關聯的是“濕婆”這位男神。在具有母系文化痕跡的神道教中，情況恰好相反：大地由一位手持長矛的男神大國主命管制，但生命之源是水，從水中升起、象征日本的太陽是陰性。火的象征意義亦復如是。在日本，伊邪那美因生育火神而亡。  [[8]](#filepos600086)  而在父系社會希臘的神話里，是男英雄普羅米修斯從諸神處盜取天火并遭到嚴厲懲罰。

自然崇拜顯然涵蓋了性崇拜。同多數日本人一樣，神對性行為并不感到愧疚。在受到鹡鸰的啟發后，伊邪那歧和伊邪那美便一發不可收拾。性的確是大自然最基本也最重要的一部分，不存在什么罪過。像這對兄妹神仙眷侶這般享受魚水之歡的，日本眾神殿中也絕非僅此一對。大地之主大國主命在他所平定的世界里就有無數情人，唯一一次出問題是因為他不愿與情人的丑妹妹同床。因為這次失禮，他的后裔——歷代天皇就只能降格為凡人。

人們常說，在日本，只要不被逮個正著，在社會上出丑，就能夠為所欲為，不必擔心后果。換言之，享樂主義受到社會禁忌的制約。這么說可能有些失之于簡單，但讓我們拿伊邪那歧、伊邪那美同亞當、夏娃做個比較吧。后面二位因為夏娃偷食禁果，被逐出伊甸園。他們只有在知道對錯之后，才有可能犯下過錯。

日本則沒有這樣的神話。伊邪那歧、伊邪那美沒有因為他們的所作所為而受到直接懲罰，從未被趕出什么伊甸園。他們的危機出現在丈夫看到伊邪那美污穢不堪的軀體之后。造成慘劇的是伊邪那美的羞恥感，而不是因為她的有意識的行為。日本的神盡管可以無所顧忌地沉浸在性歡愉中，但他們害怕沾上污穢，尤其是死亡的污穢。瞥見自己妹妹腐身的伊邪那歧僥幸生還。人們也許可以說，污穢是日本人的“原罪”。需要補充的是，神道教同許多宗教一樣，認為婦女比男人骯臟，因為血就是一種穢物。在過去，日本一些地方的婦女來月經時會被隔離在某些特設屋內。  [[9]](#filepos600432)

性與死亡之間的關聯當然并非日本特色。喬治·巴塔耶（Georges Bataille）  [[2]](#filepos85539)  等作者就此話題發表過高論。  [[10]](#filepos600699)  盡管性本身在日本思想中并不屬罪過，但人們對性欲所釋放的破壞力——尤其是在女人身上——似乎的確抱有深深的畏懼。（不消說，這點也不是日本特色，因為在許多天主教藝術家的作品中也可以見到。）

嫉妒心理就是日本人畏懼的破壞力之一。這也解釋了他們對于女性極度矛盾的態度。婦女，特別是母親，為人所崇拜；但同時，她們因為敗壞貞潔也讓人懼怕。伊邪那美既創造生命，也象征死亡與污穢。嫉妒心驅使她發誓每天要掐死一千人，可她壓根沒理由吃其他女人的醋，因為就我們所知，伊邪那歧生命里并沒有別的女人。可她憎恨自己失去人妻的地位。不管大多數日本婦女怎么受惡婆婆的氣，或遭到不忠丈夫的冷落，都不能喪失身為人婦的社會地位。任何奪走這一地位的威脅都可能激發最兇惡的嫉妒心，而且有充分證據表明，男人為此擔驚受怕。如今仍有新娘習慣在婚禮上佩戴白色帽子，看著像是用床單制成的，松松垮垮包在頭上。此物名為“角隱”，“角”所“隱去”的正是嫉妒。  [[11]](#filepos600909)

在寫于11世紀初的《源氏物語》里，有個和尚試圖勸說一位母親不要任憑她的女兒勾搭有婦之夫。他是這么說的：

女人生來罪孽深重，注定要在黑暗的漫漫長夜中掙扎，這是對她們邪狂本性的報應。如果你女兒喚起了這個男人妻子的嫉恨，她將被枷鎖束縛，永世不得超生。  [[12]](#filepos601174)

井原西鶴在《好色一代女》這部17世紀關于一位墮落女子的小說里，描繪了一群上層社會的名媛，她們聚集在一個所謂的“嫉妒會”上，數落起各自拈花惹草的夫君來。  [[13]](#filepos601341)  這些怒氣沖沖的貴婦一個接一個地上前痛打一位女子的畫像——象征將她們丈夫引入歧途的所有壞女人——以發泄郁積在胸中的憤懣。基本上，遭遇嫉妒心最沉重打擊的，往往不是丈夫自己，而是其他女人。

擁有最可怕嫉妒心理的妻子是那些一心復仇、清算生前舊賬的女鬼。舊時的戲劇和民間傳說充斥著下面這類故事：遭到背叛的幽靈不斷折磨她們的丈夫和情敵，最終導致后者慘死或暴斃。這些恐怖的戲碼依舊在劇院和影院上演，一般是在悶熱的夏天，正是人們需要出冷汗的時候。

同日本列島常發的地震等自然災害一樣，嫉妒、污穢和死亡總會發生，并將永遠存在。但它們之所以會發生，不是緣于某種罪過。罪過這個觀念無論在過去還是現在，都與日本人的思想格格不入。日本諸神同大多數人一樣，雖不是完美無瑕，卻也非十惡不赦。日本諸神中是沒有撒旦的。

人們也許會說，天照大神的弟弟須佐之男是“惡”的，但肯定不是抽象或絕對意義上的“惡”。他是風神：再壞不過就是鼓鼓風。他最惡劣的罪行是性情乖張、自私自利和粗野無禮的破壞行為，但這在日本社會也已經夠嚴重的了。他是個任性的少年，放任自己惹是生非、給別人添麻煩（迷惑かける）——這在日語里是個動詞，日本人常用其來描述自己在亞洲戰爭期間的所作所為。他們的暴行也如風一般；雖時常如颶風狂飆，但不是他們的錯：這可是自然發生的。

須佐之男所受的懲罰在傳統社會里很常見。他被放逐，不得已成了一名流浪漢。這種命運雖不幸，卻使他成了頗為典型的日本英雄。  [[14]](#filepos601605)  在幻想故事中，破壞社會規則的惡漢未必總會成為日本社會譴責的對象。制約日本人行為的不是社會規則，而是一套抽象的道德教訓。但它們如此深入人心，非英雄而不能打破。但將其打破的唯一辦法是游離于社會之外，因為個人終究斗不過整體。

因此，日本人的英雄崇拜往往兼顧兩方面：既要維護一個封閉社會體制的安穩，又要允許置身社會之外的英雄讓人們間接體嘗極端個人主義這一禁果。此外，“無賴”在沖動之下的暴力行為及他對社會規則的唾棄偶爾會被視為某種率真的表現，這反映在率真性情對自身的彰顯和對人為規定的反抗上。最后，英雄像極了朝著不明就里的成人大呼小叫、怒火中燒的小孩。由此可見，愛吵鬧的風神遠不是什么邪惡典范，反而博得了人們一定的好感。他的壞上升不到惡的層面，不過是有教養的人學會壓抑的那部分人性。實際上，在同“稻田姬神”風風光光地大婚之后，須佐之男也的確學會了收斂，變得恭謙馴良，從此和妻子過上了安分平淡的家庭生活。

天照大神對其狂躁胞弟的惡行起初還比較遷就，她就像是因為溺愛兒子對其錯誤熟視無睹的母親一樣，縱容他的胡作非為：畢竟，他控制不了自己的行為。待事情變得一發不可收拾時，是她遁入了洞穴，而不是他。我們也許會像許多對日本有著浮光掠影見解的人一樣，就此得出結論說男人如受寵的暴君一樣統治著女人。然而這種看法很膚淺，因為女性在十分基本的層面上（神道教就很基本），有著凌駕于男性頭上的強大力量。

在神話中，女性陰道有比男性陰莖更大的魔力。有個叫猿田毘古的陽具神長著個又紅又長的鼻子。這根會走路的陽具象征生命力，威力無窮，以至于惡鬼見了他便四散而逃。可是，據說當天鈿女命褪下裙子時，就連他也法力盡失，活像枯萎的花朵。  [[15]](#filepos601827)

天鈿女命展示私處讓諸神樂開了花，此舉恐怕具有神秘的意義。人們發掘出的早期雕像就有表現女神露陰的。  [[16]](#filepos602060)  這番形象后來被嫁接到觀音身上，即佛教中的慈悲女神。  [[17]](#filepos602264)  人們依然流行用“去看觀音”這句俚語，暗指去逛脫衣舞廳。而且，也只有在日本，才會出現某位蜚聲國際的影星在其母葬禮上堅持要親吻其陰部的事情。新聞界對此有過廣泛報道，流露出的只有敬意，而不是什么震驚或錯愕之情。  [[18]](#filepos602562)

關于女性性器官的魔力有不少傳說，這里僅舉一例：兩位女子在水上遭到一群魔鬼的追趕。她們拼命搖槳逃命，但魔鬼還是追上了載著她倆的小船。就在千鈞一發之際，一位女神從天而降，叫她們敞露私處，說完自己先這么做了。剛開始兩女子有些忸怩，不過還是學她的樣子照做了。見狀，魔鬼在狂笑聲中放棄了追趕。  [[19]](#filepos602783)

這種神、魔鬼、人之間的笑聲不僅代表好笑的事，也可指恐懼感的解除。無論在日本還是在世界各地，開懷大笑常常是緩解緊張氣氛的一種辦法，這和人們在電影院里看到暴力鏡頭時發笑是一個道理。女性性行為籠罩著一層難以捉摸的神秘性，既令人害怕，亦讓人崇拜。或者，更確切地說，之所以受崇拜，正是因為男人害怕。和許多文化一樣，日本文化中也有關于女性力量可怖一面的傳說：比如形似蛤蜊的陰道像鋼夾一樣將男性陽具生生鉗斷。

佛教又對加深恐懼起到了推波助瀾的作用。佛教的涅槃世界里容不下女人，她們得先重生為男人才行。一段著名的佛經這樣說道：“女人是來自地獄的使者，她將摧毀佛陀的胚芽。她看似圣潔，實則有一副魔鬼心腸。”  [[20]](#filepos602987)

女性的身體被認為是污穢的來源。《源氏物語》肯定算不上是一部過分拘謹的作品，在作者紫式部的筆下，赤身裸體“可怕到讓人難忘”。然而，裸體在日本卻是一種奇怪而矛盾的現象，因為人們會去公共澡堂洗浴，而在某些鄉村地區，甚至還存在男女混浴的現象。可日本海關卻又雇用大批學童和老婦擔任臨時工，令他們用墨水涂黑或用刀片刮花進口印刷品中的陰毛圖案。即便如此，最粗俗的那類脫衣舞廳卻仍在日本照常營業。道德標準往往因時因地而異，沒有什么是絕對的。

宗教儀式、神話和流行藝術作品對性器官的濃厚興趣（比如浮世繪春宮畫中對男女生殖器的粗俗刻畫）既是對生命和生殖力的謳歌，也是某種避邪手段。似乎通過開懷大笑和風格上的效仿因襲，通過把原生態的自然變成人造的象征物，就可以避開神秘自然界中固有的危險。日本的許多地區甚至還有“笑祭”，人們在當地神社里縱聲大笑，以此取悅神明。這些神社里常能見到男女性器官的畫像。

盡管絕對的惡在日本人的思想中似乎無跡可尋，但任何一種污穢，包括傷口、創痛、血水和死亡，乃至僅僅是不潔凈，都讓人避而遠之。反抗自然界污穢力量的傳統辦法是凈化，伊邪那岐從冥界回來后沐浴便是一個典型的例子。顯然，每個地方的宗教儀式中都有這樣或那樣的凈化過程，卻很少有哪個國家的文化像日本這樣如此重視凈化，并將其視為日常生活的一部分。

這一點可以在林林總總的方面得到證實：比如，相撲選手每次較量前都會在賽場內撒上鹽這一凈化物。在住家、酒吧門口、按摩館等聲色場所前也能看到一小堆鹽。日本人對潔凈的追求還體現在一些不太顯著的方面：舉例而言，公共服務人員佩戴白手套這一習慣隨處可見。政客發表演講時會戴，出租車司機則沒有不戴的，警察也是。戴手套的人里面甚至還有百貨商店的電梯管理員。在日本，無論走到哪里，總能見到人們手上這一抹富有儀式感的白色。

沐浴是一種宗教崇拜。保持清潔是普遍追求，以至于在東京上下班高峰時，滿載旅客的列車上能聞到的只有一絲淡淡的皂香。多數神道教儀式都包含禮儀性的沐浴。最早出現的澡堂是佛寺的一部分，可追溯至7世紀。時至今日，城市里的澡堂依舊是一種社會機構。但和日本諸多宗教習慣一樣——另一種是喝清酒——沐浴很快成為一種自成一派的感官享受。

日本人對沐浴的態度堪比法國人對美食的嗜好：既能細細品鑒，也可大快朵頤。澡可以獨自一人洗，但更常見的是和許多人一塊洗，一邊替鄰居搓背，一邊閑聊最新八卦。洗浴已成為不少毗鄰溫泉而建的度假勝地的一塊金字招牌。某浴場設有一個巨型心形浴池，可容納幾百對度蜜月的新婚夫婦；另一座度假村配備一個雞形純金大浴缸，不過收費高昂，一分鐘一千五百日元，約合五美元；另有一種浴缸可沿軌道升至山頂，浴客可邊泡澡邊欣賞美景。

但享樂在日本也有其反常一面。  [[21]](#filepos603195)  神道教中的凈化儀式就是日本人所謂的“斯多葛享樂主義”的典范。同許多文化一樣（盡管極端情況鳳毛麟角），日本人深信肉體煎熬和禁欲都可起到凈化作用。這里僅舉兩個很不好受的例子：比如站在火勢不旺的篝火上，或者一絲不掛趟過冰河。在日本人的敬神儀式中，這么做同肉體快感乃至情欲大發其實并行不悖。

這種儀式又名“祭”。同拉丁美洲的狂歡節或宗教節日一樣，“祭”既是慶典，也是公眾發泄抑郁的出口。日本每座城鎮和村莊都有“祭”，而且不止一種。這些儀式雖受佛教影響，但基本上仍屬神道教范疇，而且一向很熱鬧，間或會演變為真正的暴力行為。參與其中的人會覺得這份激昂和亢奮無時無刻不游走在混亂的邊緣，仿佛原始部落的一場群舞。在某些村莊，村民會扛著攻城槌般的陽具狀巨柱穿過街道，并用它猛烈撞擊汗流浹背、氣喘吁吁的青年從鄰近神社搬來的晃晃悠悠的女性器官象征物。

1970年自殺身亡的小說家三島由紀夫曾稱，“祭”是“人與永恒的一場下流交媾，二者只能通過‘祭’這種虔誠的齷齪行為才能完成圓房”。  [[22]](#filepos603414)  還在孩提時代的三島就震驚于“這種世上最放蕩、最露骨的表達狂熱的方式……”，并顯然為之深深著迷。  [[23]](#filepos603708)

痛苦和狂喜、性愛與死亡、崇拜與恐懼、潔凈與污穢，這些都是日本節慶當中的重要元素。從其習性來看，神道教的神都很有日本特色：除了些許食物外，他們并不索取祭祀貢品，不求人拜，也不勒令奉行教條化的信仰；他們要的是有人給他們找樂子，譬如天照大神；他們向往慶祝和歡笑，尤其渴望熱鬧的場子和化裝舞會，而且是越淫蕩越好。從某種意義上講，他們是在誘導人們打破自身所象征的禁忌。

正是這種獻給神的表演構成了日本流行文化的根基。這一日本文化中既遠古且往往猥褻暴虐的一面延續至今，縱然官方時而抨擊其粗俗不堪，或摻雜了較為矜持的外來藝術形式。

第一位類似大場面上的表演者當屬天鈿女命。她神圣的脫衣舞為后世的“神樂”樹立了范本，這個詞顧名思義指“討好神的行為”。雖然“神樂”仍在神社里上演著，但其大眾吸引力已喪失大半。不過，人們在偏現代的表演形式中仍能領略其風韻，現時的脫衣舞館就是一例。

\*\*\*\*\*

“東寺豪殿”（DX東寺）是京都一家著名的脫衣舞館，位于火車站后方一條黑暗而沉寂的街巷里，閃爍的霓虹燈襯托出其俗氣。入口處飾有大塑料花環，宛如色彩鮮艷的葬禮花圈。顧客穿過灑著紫光的大堂，被引入內室的表演廳。寬敞的舞廳籠罩在溫潤的桃色燈光下，廳中央的大舞臺徐徐轉動。

觀眾席的頭頂是二層旋轉舞臺，由透明塑料制成。墻壁和天花板清一色覆蓋著鏡子，將十來個姑娘映成了好幾十個，宛如一幅立體的群芳春宮圖。

透過擴音器，一個男人扯著破鑼嗓子，歡迎觀眾蒞臨本店。幾名穿著輕薄睡衣的女子跌跌撞撞走上舞臺的臺樁（有幾個還急匆匆地把孩子托付給后臺的同事），手里提著像是野餐用的籃子，上面工整地蓋著花布。她們將籃子放在舞臺上，小心翼翼地揭開蓋布，接著鄭重其事地取出裝備：有震動棒、黃瓜和避孕套，并將這些東西一件挨一件，整整齊齊排成一行，像是在為傳統的茶道做準備。

完事后，姑娘們站起身，伴著吵鬧而嘈雜的樂曲《夜里的陌生人》（“Strangers in the Night”）草草擺出幾個姿勢；與其說是在跳舞，不如說是展現一幅活色生香的圖畫更為貼切。她們的表情依舊很茫然。日本的舞者，無論是古代的還是現代的，臉上似乎總戴著個超然的面具，似乎她們的肢體動作都是機械的，而意志已經麻木到了馴服的程度。

但是她們臉上隨即閃過一絲微笑：這不是美國舞女那種皮笑肉不笑，也不是法國音樂廳中那種故作調皮，更像是一種母親般的安慰，似乎在說沒什么好怕的。

姑娘們依舊笑容可掬，邀請部分觀眾上臺。一些參加公司活動、衣冠楚楚的男職員被同事推上舞臺，他們臉漲得通紅，嘴上呵呵傻笑，試圖和舞娘發生性關系，這也是找樂子的一部分。不過多數以失敗告終，在這種場合下，失敗也正常，不過觀眾還是看得樂開了花。

演出還得繼續。于是，面紅耳赤、咯咯傻笑的年輕公司職員又被急匆匆地趕下臺來，顧不上褲子還耷拉在腳踝處，便一副狼狽相，趔趄著回到自己的座位。多數人付錢是來看真正表演的，可演出最精彩的部分依舊尚未開始：所謂“特出”，字面意思是特別節目，不過也可以理解為“打開”，之所以這么叫，原因很快就會明了。

姑娘們挪步至舞臺邊緣，蹲伏下來，身子盡可能后仰，并徐徐分開雙腿，與前排一張張漲紅的臉近在咫尺。觀眾突然間鴉雀無聲，紛紛探身向前，想仔細打量這醉人的一幕。神奇的性器官此刻正充分展露它神秘的光彩。

舞女們臉上依舊掛著母親般的笑容，一個接一個側身緩緩挪動，邊挪還邊親熱地招呼觀眾湊近了看。為協助男人們進行“探索”而分發的放大鏡和小型手電在一只只手之間傳遞著。所有人的注意力都集中在女性胴體的那塊區域；女人沒有成為男人欲望侮辱的對象，反而如母系社會的女神那樣，似乎將男人完全掌控在手。

最終，雷鳴般的掌聲和如釋重負的浪笑打破了這一非凡儀式的緊張氣氛，幾個男人掏出手帕，擦拭著他們熱烘烘、汗涔涔的額頭。

\*\*\*\*\*

所有這一切和大部分西方人習慣與日本聯系起來的那份樸素、節制、重分寸和憂郁之美相去甚遠。土生土長的大眾文化在神道教的熏陶下，與受佛教影響、偏貴族氣質的審美觀念大相徑庭，甚至可以稱其為兩種獨立的文化。  [[24]](#filepos603875)

這部分緣于階級差異。一般說來，最先感受外來影響的是那些有錢有閑去追逐外國風尚的群體。貴族傳統中的許多元素確實來自更上流的社會（特別是中國和朝鮮）。因此，日本最早的佛教徒是7世紀初圣德太子宮廷里的貴族。在平安時代（794—1185），男性文人都用漢語寫作——婦女則不然，她們因此成為引領日本本土文學的先驅。

引進上層階級文化并不是日本特有的現象。19世紀歐洲上流社會的沙龍里，法國文化就成為熱捧的對象。外國文化的舶來通常發生在較高的發展階段，對于封閉島國文化的沖擊不可謂不巨大，從某些方面來看還造成了心理創傷。另外，佛教和儒家格外強調倫理道德，是控制民眾的有效工具。7世紀的日本統治者就認為佛教“在保護國家一事上有奇效”。  [[25]](#filepos604264)

但是本土傳統從未消亡。在歐洲，基督教頗為成功地摧毀或至少替代了遠古的崇拜形式。日本的情況則不同，原始信仰從未遭到更精致的官方律條的碾壓。盡管不同宗教之間的區分不甚清晰，尤其是在最廣泛的層面上，但佛寺和神社仍然共存并立。兩種教派的儀式人們都參與，盡管不一定同時同地。這或許是因為日本人對意識形態和教條缺乏關注，卻格外重視外在，重視符合各種場合的姿態，因為“面子”比“里子”更重要。  [[26]](#filepos604502)

貴族文化因受佛教影響，講究克制和盡善盡美，甚至到了病態的程度。無怪乎日本人無論地位高低，都按照佛教儀式埋葬逝者。民間的神道教文化對凡是涉及人性和情欲的事均高度重視，有時將之夸大到了荒唐的程度。同樣不足為奇的是，婚姻通常按神道教的禮數舉行，縱然今時今日的許多年輕夫婦哪怕根本不信教，或者連教友都算不上，也覺得在基督教堂里情定終身更為時髦。教堂倒是很樂意替他們操辦。從傳統文化的維度來看，這也意味著滲透佛教禪宗意識的能劇同暴力而放肆的歌舞伎能夠共存。

不過，若要問某個日本人是信佛還是信神道，他會不知如何作答。最有可能的答案是兩個都信，或者他可能會嘟噥幾句日本人不信教之類的話。統治者及其廷臣的道德在歷史上的不同時期分別得到過佛教、儒教乃至國家神道的支撐。但他們的道德和神道教的生活方式之間存在隱性沖突。在日本，權力向來就不立足于法律條文，而是來源于某種社會專制主義。人們其實并不贊同舶來的準則，但做起事情來往往不得不以此為準。因此，官方文化和大眾文化之間的張力一直都在暗暗醞釀。官方壓力愈大，大眾文化的表現形式就愈怪誕。這點在江戶時代（1615—1867）  [[3]](#filepos85764)  最為明顯，至今仍能明顯感受到其影響。

在整個江戶時代掌握統治權的是德川幕府，幕府將軍自當權以來，便竭力彈壓任何可能對他們掌權構成威脅的東西。儒家學說當屬最對專制統治者胃口的律條，尤其是12世紀中國哲學家朱熹這一派。該學派強調忠與義，首先是對父母，但統治者視其需要，將外延擴大至君主，實際上也就是德川將軍自己。需要強調的是，在日本，忠誠已經異化為比中國的忠孝觀更為絕對的概念了。

因為擔心混亂，德川幕府試圖打壓大眾文化中貪圖享樂、窮奢極欲和猥褻色情的內容，多少也算有所成效。官僚和庶民迄今仍在為此較勁。審查制度和其他形式的管控手段建立在官方道德之上，而這種道德并非某種內化于心的宗教道德，而是囊括了任何為國家權力背書的元素；在過去，國家權力即官方道德。  [[27]](#filepos604733)

舉例而言，同性戀之間的賣淫活動于1648年遭官方取締，盡管同性戀根本不被視為一項罪過。特別是在武士中間，這被認為稀松平常，甚至還很體面。政府之所以打擊同性戀，是因為上層階級的武士與下層階級的戲子、皮條客等風月場所人員廝混在一起。更糟的是，他們還模仿后者的習慣。這對以等級森嚴為權力根基的德川幕府而言是不能接受的。

在儒教中，封建社會的婦女屈從于人的地位是得到認可的。學者貝原益軒（1630—1714）曾寫道：“女人必須視其夫為君主，待其以力所能及的最大敬意和最深愛慕。女人最大的職責，也是她一生的職責，就是聽丈夫的話。”這番話似乎同天照大神和伊邪那美的世界相去甚遠。在那個世界里做主的是薩滿女巫，她們就像3世紀的卑彌呼一樣，后來還當上了大地女王。貝原益軒的描述也與平安宮廷里濫交成性的宮女不符，她們即便不能主宰真正的權力，也可以左右鑒賞的品味。德川幕府為了一勞永逸地清除母系社會殘余，可謂不遺余力。

幕府在很大程度上得償所愿了。人們很難表現得像個獨立個體，這么做甚至還很危險：對某人的評價取決于他或她在社會等級中的地位。很不幸，這種習慣留存了下來。同往常一樣，要逃離這種高壓體制，唯一的出路只能從大場面活動“祭”，以及戲院和妓院組成的殘酷世界里去尋找。

只要待在政府批準和控制的許可范圍以內，人們就能隨心所欲。女扮男裝者、男娼、浮世繪畫家和高級妓女都能取悅神。江戶時代的城市大眾文化與這一狹小的享樂世界有著千絲萬縷的聯系，到了較為繁榮的17世紀更是如此。作家、音樂家、戲子和畫家均出沒于這一為官方鄙夷但卻深得民眾喜愛的“浮世”中。這個世界的重要性不容低估，可以說迄今未出現什么根本性的變化：暴力的娛樂活動和怪誕的色情書籍仍是一個高壓的社會體制內重要的排解渠道。因此，它們所具有的政治和社會意義較西方同類事物要深遠得多。

1868年，德川幕府壽終正寢。自明治維新起，日本進入了一個“文明開化”時期，開始像11個世紀前全盤接受中華文化一樣照搬西方文化。但這并不意味著社會壓迫這一德川幕府的遺產能夠像本民族的和服一樣被輕易扔掉。另外，當時在西方盛極一時的清教的影響反而將天照大神逼入了藏身洞穴的更深處。

從自我封閉中解脫出來后，日本變得有些羞澀。日本人“就像因準備接待客人而焦慮的家庭主婦，將普通日用品藏入柜中，脫下平素穿的便裝，希望整潔無瑕、一塵不染的理想化家庭生活能讓客人開開眼界”。  [[28]](#filepos605136)  火車上據傳還寫有“不要露大腿”的標語，勸告乘客莫要沿襲舊習，卷起和服的褶邊。  [[29]](#filepos605403)  類似告示在西式旅館里至今仍能得覓其蹤，那里的外國人見到日本男人穿著睡衣甚至只著內衣走來走去，怕是會驚愕不已，但其實這種情況在海外游客不大光顧的場所都是司空見慣的。

可是自從啟蒙開化以來，日本人的生活發生了天翻地覆的變化。鑒于“西方”文化已隨著電視、廣告和國外常規節假日飄進了日本最最尋常的百姓家，日本人的生活從表面上看已變得幾乎難以辨識。盡管如此，經濟奇跡筑造的混凝土和玻璃幕墻背后還留存著許多取悅神祇的東西。撇開所有變化不談，日本仍是個極度傳統的國家。每座新樓樓頂必然設有神龕，供奉保佑日本稻米收成和出口額的“稻荷”狐仙。日本人從許多方面來看依舊是個以莊稼漢為主的民族，對于如何利用新財富沒有方向。

導演今村昌平曾稱日本現代化的表層為一種幻象。他表示：“事實上，在褪去西裝和先進科技這層華衣后，滲透日本人意識的是那些小型神龕、迷信思想和非理性的東西。”  [[30]](#filepos605570)

過去幾十年里，日本文化中較為原始、散發“土腥味”（泥臭い）的元素獲得了某種復興。如今日本人心里似乎更踏實了，不再過度憂慮視線中的塵埃——盡管不少人還是期望外國人最好不要留意其存在。自20世紀60年代以來，日本學者格外賣力地用沾滿泥巴的鏟子翻挖大眾文化中的粗糲角落。某些歌舞伎作品長期以來被認為太過粗鄙，與文明開化的世界不相稱，但在經過稍許淡化處理后也復演了。此外，各種“祭”走上熒幕后也是大紅大紫。

這并不是說日本人生活在一個不受控制、俗不可耐的享樂主義時代，通宵達旦地在街上翩翩起舞。恰恰相反，有些管控較以往反而更嚴了。實際上，以往那些危險、顛覆性的自發言行現已被納入無害的民俗范疇，但大眾化的表達未必非得取傳統形式不可：關鍵在于有無神韻。另外，以我之見，本書將要探討的電影、書籍、漫畫和戲劇會揭示出，不管歷史如何變遷，當代日本人和他們一手創造的神是何其相似。

[[1]](#_1_3)  作者筆誤。《古事記》中伊邪那岐是至筑紫（九州）日向國的橘小門（《日本書紀》作"小戶橘"）的阿波岐原（又作"檍原"），而非橘川。-編注

[[2]](#_2_3)  法國哲學家，以研究死亡與情色之間的關系而聞名。

[[3]](#_3_2)  江戶時代的起始年份，有豐臣家滅亡的1615年（如本書）、德川家康被任命為征夷大將軍并于江戶建立幕府的1603年，或德川家康在關原之戰勝利取得統治權的1600年等幾種說法。——編注

# 第二章　永恒的母親

啊，親愛的母親，

愿您是一枚珠玉，

鑲嵌入我的發髻，

此生與我不分離。

——《萬葉集》，8世紀

據說，神風特攻隊飛行員在駕機撞向美軍戰艦時總會高喊那段耳熟能詳的遺言：“天皇陛下萬歲！”他們當中有些人也許真就是這么做的，但是據不那么虔敬的人透露，大部分飛行員臨死前只是驚恐地大叫：“媽媽！”

我最近參觀了一個原神風特攻隊使用的空軍基地。幽暗的博物館里，最暢銷的紀念品是一張名為《決死飛行員之母》的唱片：

你是決死飛行員的母親，

所以請不要哭泣，

笑著為我們壯行，

你會看到我們為國捐軀，

母親，哦，母親！

在黑幫題材類型片中，高倉健是最負盛名且最具男人味兒的演員，拍攝過多部作品，其中一部里，他在刺死敵對幫派的老大后，被扔進一座戒備森嚴的監獄。在牢里，唯一讓他牽掛的是母親。家姐的畫外音傳到他和觀眾的耳朵里：“親愛的弟弟，你知道么？媽媽每天都呼喚你的名字。”頓時，這位剛毅的黑道英雄好漢連同放映廳里的影迷們一起失聲痛哭。

一位年過七旬、富甲一方的商人因為有過見不得人的政治勾當和犯罪前科，不惜斥巨資大搞宣傳，試圖為他不堪的聲名洗白。他是怎么做的呢？通過向電視臺購買廣告時段，播放他年輕時孝順地背著母親的畫面。

每天夜晚，成千上萬的日本生意人將經濟奇跡拋之腦后，躲進諸如名為“媽媽的味道”或“母親”的居酒屋里。在威士忌加水的作用下，他們退回到兒時狀態，尋求那些被稱為“媽媽桑”的女人的細心聆聽。這些“媽媽桑”以精神病醫生般的專業耐心，聆聽男人們傾訴自己的心事：老婆如何嘮叨個不停，公司的課長如何不地道，他們如何賣力工作卻又無人賞識。在得到“媽媽桑”的幾句溫和建議和暖心的鼓勵后，這些日本經濟斗士又跌跌撞撞地踏上了回家的路，互相攙扶著，不時撲到同伴的背上，并為了重回八歲的光景而興奮地大呼小叫。

守候在家的“母ちゃん”——本意是媽媽，但通常用來指代妻子——在等待丈夫的歸來。他踉踉蹌蹌進了家門，妻子為其脫下鞋襪，如有必要的話給他準備吃的，聽著他的醉話，然后扶他上床。

自打須佐之男拒絕服從治海的指示而是吵著鬧著要媽媽，抑或自打他姐姐天照大神耐心忍受弟弟的無禮行徑以來，世間似乎鮮有變化。人們常常很難不生出這種感覺：日本的兩性關系中，女人都是母親，而男人都是兒子。

庫爾特·辛格（Kurt Singer）是對20世紀30年代的日本世風有最敏銳認識的外國觀察家之一，他曾發表如下看法：

看著日本的母親背著孩子，哼著小曲，幽靜地漫步于街上，讓人感到日本的生命之河流經她的身軀后，獲得了新的活力。與她相比，那些忙個不停、極端自我的男人就像一群刺兒頭，毫無魅力不說，還很不實在；他們只是有用或招人厭的工具，對生命的秘密一竅不通。  [[1]](#filepos605917)

日本孩子，尤其是男孩——而且以長子為重——差不多就像上帝。這可不是隨便說說，據某位美國知名學者稱：

耍性子的小孩和日本萬神殿中以遷怒于人類來發泄怨氣的神祇之間存在可比性。兩者都期待別人能提供慰藉，好讓他們安寧和平靜下來。實際上，民間信仰認為，孩子是神的恩賜，或者本身就是需要得到照料的神。  [[2]](#filepos606179)

遷就看來是日本母親喜用的辦法。辛格口中的“神圣暴君”若表現不端，甚至就算是放肆搞破壞，母親往往也只是報以溫和的一笑，并立馬原諒他們。倒是女孩子較少被驕縱，因為她們是被當成未來的母親加以培養的，因此只能施予，不能索取。目前在西方，遷就子女這套似乎也很吃香，但日本的不同之處在于，這種遷就可以維持很久。即使孩子長大，比方說六歲了，要是發起脾氣來，喂糖吃仍是哄其消氣的普遍做法，哪怕眼看就要開飯了。

對待年幼孩子的態度從某種意義上來講，與對待醉鬼或外國人的態度差不多。社會不要求他們對自己的任何言行負責，因為他們根本不懂害臊為何物。人們應該寬容而不是責罰他們。這份寬厚是外國人在日生活的一個重要原因，同時也解釋了為什么日本男人下班后多半都是一副醉醺醺的模樣，甚至必要時還會裝醉。

許多撫養孩子的傳統方法似乎助長了孩子消極被動的依賴性。無論白天還是夜里，孩子很少一個人，母親總會陪他一起睡。外出時，孩子不是用嬰兒車推著，獨立面對世界，而是被包裹在溫暖的襁褓內，緊緊綁在母親背后。她鞠躬，孩子也跟著鞠躬。就這樣，孩子在感受母親心跳的同時自動學會了社會禮儀。因此，他的安全感往往完全依賴于母親在場。

最壞的——但絕非罕見——情況是，這會導致一種扼殺個體獨立性的依附關系。孩子明白了，要想得寵獲益，上上策是表現得消極而依賴。日語里有個對應的詞，叫“甘える”，詞典給出的解釋是“濫用他人之愛，裝孩子撒嬌”。按照精神病醫生土居健郎的看法，這點是理解日本人性格的關鍵所在。  [[3]](#filepos606417)  這種心態一直延續到成年后：在公司或任何組織內部，新人會在前輩面前裝孩子，女人在男人面前裝，男人在母親面前裝，有時則在妻子面前裝，日本政府在外來強國面前裝，比如美國。一個滋長這種消極依賴性的教育體制顯然不太鼓勵人們的個體積極性或責任心。

使問題更趨復雜的是，母親又需要孩子依賴她，以滿足自己的情感需求。孩子若同母親的想法對著干（也就是自作主張），往往會使母親緊張，感到孩子不再需要她了。  [[4]](#filepos606638)

總之，這種現象近來變得更嚴重了。在這個推崇節育和核心家庭的年代，妻子們被關在高層住宅樓狹小的公寓內，只能與電視機為伴，很容易一門心思撲在孩子身上。往往只有孩子才能讓她們感到欣慰，也是她們與外界的唯一聯系。簡言之，她們活著就是為了孩子，特別是當婚姻的基礎并非浪漫幻想時，更是如此。

無怪乎孩子長大后離家出走時，母親會痛苦萬分。她極力想把孩子留在身邊，能留多久是多久。孩子終生都會懷念童年樂園（無疑，心情是復雜的，多少摻雜著被壓抑的恨意）。對這個伊甸園的思念是日本文化的重要一面，這種思念既是集體記憶，也是個人情愫。

小說家谷崎潤一郎（1886—1965）就是個很好的例子，雖然他略有幾分古怪。他永遠無法忘記母親，楚楚動人的関，“我直到六歲還在吃她的奶”。  [[5]](#filepos606857)  順帶提一句，這在日本并不罕見，小孩斷奶比較晚。在作品《幼少時代》（1957）中，谷崎潤一郎談及母親時寫道：“她不僅長著一張漂亮的臉蛋，她大腿處的皮膚是如此可愛，如此白皙，如此嫩滑，當我們一塊洗澡時，每看她一眼我都會心花怒放。”

谷崎的戀母情結就像宗教崇拜。據說，他和祖父很親近，而祖父是日本人中少有的希臘東正教徒。谷崎還記得，祖父是怎樣為“圣母瑪利亞”祈禱的，而那時還是個小男孩的自己，又是如何“盯著懷抱圣嬰耶穌的瑪利亞……懷著一種近乎難以名狀的敬畏之情，望著她那仁慈、深情的雙眼，久久不愿從她身邊離開”。  [[6]](#filepos607087)

寫于1959年的《夢的浮橋》是谷崎最具挽歌氣質的有關母親的作品之一。對兩位母親的記憶始終縈繞在主人公糺的心頭：一個是他五歲時去世的生母，一個是繼母。兩人的形象常在腦海中重合，叫他難以分清。不過他還是記得和生母共寢過，“她是個矮小纖瘦的女人，一雙豐滿的小腳宛如糕團……”（谷崎是賞鑒女性玉足的行家。）他吮吸著母親的乳房，“乳汁涓涓地流淌著。她的酥胸散發著秀發和乳汁交織在一起的香氣，飄繞在我的臉際。雖然四周很黑，但我隱約仍能看到她雪白的乳房”。  [[7]](#filepos607308)

幾年后，母親去世了，他跟奶媽睡在一起，仍記得“那個甜蜜、朦朧的白色夢境，那片飄繞著發香和奶香的溫暖酥胸……它怎么就沒了……難不成這就是死亡的意味？”這讓人又聯想起須佐之男對他在冥界的母親的強烈思念。也許戀母情結和對死的向往之間存在什么聯系？辛格說過，“日本人時刻準備赴死，可以拋卻自己的性命，或親手終結它，這或許呼應了他們神圣祖先的那種熱望”。  [[8]](#filepos607646)

辛格寫下這段文字的時間正值二戰結束后，那時許多日本人比今天更渴望告別塵世。但即便考慮這點，我仍懷疑刻板地理解日本人所謂的“求死之心”是否恰當。谷崎描寫的與其說是對死的渴望，不如說是對朦朧的白色夢境、充斥感官肉欲的無意識境界的向往。許多禪宗式的冥想招式都是為此而設計的：目的是讓人變得麻木，甚至喪失有意識的頭腦，陷入一種沒有自我的感官境界，就像躺在一個溫暖的日本混合浴池中。

主人公將近十四歲時，他的繼母生了個孩子，但旋即被送到某個偏僻的鄉村讓人撫養。主人公再度生出幻覺，似乎第二個母親和生母并無兩樣，并很快恢復了舊習：“……我躺著，把臉埋進她的懷里，貪婪吮吸涌出的乳汁，我不自覺地以一種嬌嗔的、孩子般的聲音喃喃道，‘媽媽’。”

然而，伊甸園般的童年總會過去。孩子到了六歲上下就會被托付給學校老師和其他外界教育者。從此，服從社會規范的鏈條便越來越緊地束縛住他們。這么做的心理意義不容小覷。嬌生慣養的小神仙們過去生活在以自我為中心的世界里，現在被要求嚴守規矩。造成的震撼是巨大的。在西方，大人教育孩子說這世上除了他們外還有別人。日本孩子則不然，他們對此毫無準備，而且也永遠無法適應這點。在許多日本人的身上，溜須拍馬式的循規蹈矩和麻木不仁的自私自利會交替出現，其易變性不僅令人生厭，而且難以捉摸。

男孩活得尤其艱難，因為他們必須混出個人樣來。家運的興旺有賴于他們日后的成就。只有兒子有成就，做媽的才有資格驕傲。這意味著，聽話的兒子必須通過所有資格考試，考入名牌學府，最后進入名牌公司，對了，甚至還得和合適的對象成婚。

當這些聽話的兒子整日埋首于書卷，背這個記那個的時候，他們的母親也沒閑著，玩命似的同別的母親一爭高低。她們把兒子當作是一場永無止境的社會蛇梯棋  [[1]](#filepos135901)  局中的一枚棋子。這些所謂的“教育媽媽”（教育ママ）督促兒子備考的那股子執著勁兒，同極力把孩子推向好萊塢星途的媽媽一比，可謂有過之而無不及。盡管這種望子成龍會被孩子利用——“如果你再不多弄點巧克力給我吃，我就不備考了”——“教育媽媽”可不是人見人愛的對象。

早在1894年，在這一現象尚不如此泛濫時，小說家樋口一葉就寫過一篇辛辣的短篇小品，描寫的正是這樣一位母親，“她的心比富士山還高，但生活中的地位卻讓她只能屈居于山腳之下”。她為兒子操辦了一段“美滿的婚姻”，無情地將他真正的心上人掃地出門，讓除了她自己以外的所有人都苦不堪言。  [[9]](#filepos607851)

日本媽媽同猶太母親很像，永遠都在忍辱負重和自我犧牲。這有可能，而且也往往作用到了孩子身上。孩子每每失敗，就感到自己辜負了母親所做的犧牲。而且不論他取得何種成就，也無法報答母親的恩情。孩子的負罪感是母權力量最持久的支柱之一。  [[10]](#filepos608144)  因考試落第而自尋短見的孩子留下的遺書十分雄辯地證明了這點。它們多半是因辜負母親而作的悲切道歉。

日本電影中還有一類專門展現母親犧牲奉獻的影片，即所謂的“慈母片”（母物，按字面意思是“母親之道”）。這類電影表面上歌頌了永遠在獻身的母親，實際上卻在肆無忌憚地消費孩子對母親的負疚感和暗藏的攻擊心理，其放肆的程度，只可能源自徹底的無知或極端的犬儒主義；不過，由于后一種情況在日本實屬罕見，人們只能認為存在的是前一種情況。

該類型片中最典型且最出色的一部作品是《日本的悲劇》（1953），這部電影的名字起得恰到好處，理由不止一條。飾演母親一角的是擅長此類慈母片的女星望月優子，因此，去世前幾年，她被親切地喚作“日本的母親”  [[2]](#filepos136249)  。望月優子息影后踏入政壇，相當有效地利用了她的這層形象。電影的背景設在戰爭結束后不久，那時的日本滿目瘡痍，人人都是吃了上頓沒下頓。望月優子扮演的是一位貧窮的戰爭寡婦，為了一雙兒女，她什么樣的苦都咽得下去，不知遭了多少罪！住在自己丈夫家里的她被小叔子逐出家門，越來越困窘，直到最后不得不在一處低俗的濱海度假勝地當陪酒女，夜夜忍受屈辱。為了孩子，她什么都肯干。

但是孩子們領情么？顯然不領情。他們瞧不起她，女兒跟有婦之夫的老師私奔了，兒子則想辦法讓東京某位有錢的醫生收他做養子。影片接近尾聲的一幕讓人悲從中來，兒子讓母親別再來看他，因為他已正式認他人作父。這位一貧如洗、犧牲自我的日本母親無從選擇，只好步有同樣遭遇的母親們的后塵：在迎面開來的一輛火車前縱身一躍。就這樣，讓他們瞧瞧吧。放映廳里隨后響起一片觀眾擦手絹的沙沙聲：發片方往往會根據這些影片的催淚指數，在宣傳海報上標注兩塊手絹或是三塊手絹。

同時期的另一部慈母片的片名言簡意賅，就叫《母親》（‘母’，1958）。影片描繪的是一位自我犧牲的可憐母親在操勞一生后，被冷酷無情的子女拋棄了。她無處可去，也無人可投，被迫在工廠和醫院里干些粗活兒勉強為生。最后，是她唯一孝順的漁民兒子救了她。在得知自己離家期間出了什么事后，他大罵自己兄妹的所作所為。但這位寬宏大量的母親只是安詳地笑笑，說道：“兒啊，可別這么說，在我眼里，你們都一樣乖巧可愛。”

這就是掩藏在母親酥胸中那片“甜蜜、朦朧的白色夢境”的終極意義所在。人人都一樣，個個都貼心。個體之間的差別可以抹殺，就像理想中娘胎般的集體生活，大多數日本人對這種生活都心向往之。如果在現實世界中實現不了，就會在夢中追求。

常能聽到這樣的話，說是看到男女主人公受苦受難，會讓日本觀眾感到“安心”。不光日本人如此，任何地方的人在看到別人面臨比自己更大的難處時，哪怕僅僅是在幻想，也會感到莫大的安慰。然而日本觀眾，尤其是那些“慈母片”的擁躉，甚至無法容忍影片有圓滿的大結局。母親是某種替罪羔羊，因為沒有誰的命運會比她更多舛。

這點同傳統的育兒方法也有所關聯。曾有人指出，小男孩獲準可以將母親當作拳擊的沙包一樣泄憤撒氣，捶打她們的乳房，拉扯她們的頭發。  [[11]](#filepos608411)  男孩盼著母親能有所回應，可她就是不反抗，就像彈在一張蹦床上，只會令人越來越惱。日本母親很少直截了當或合情合理地處罰孩子：她們自己都缺乏一套理性的思維體系，怎么可能這么做呢？

現如今，西方教育依舊受到一套宗教制度的影響，其涵蓋了抽象的道德價值和理性思想，超越了——或者說理論上超越了——人際關系中的那種武斷和含混。甚至在那些有意識擯棄了正規宗教的人中間，持這種思想的仍不在少數。無論結果好壞，我們的文化需要一種講道德、講理性的意識形態。在日本，人類感情和人際關系的等級制度所獲得的重視程度遠超理性思維或任何普世的道德體系。并不存在某位游離在社會之外或凌駕于社會之上的上帝在注視著我們所有人，有的只是一套適用于特定場合的復雜的禮儀體系和行為準則。這也就是為什么許多日本人身處異域，周遭環境不可預料的時候，要么會表現得驚慌失措，要么就索性變得不管不顧、大大咧咧。社會本身就是上帝：我們無時無刻不在受到別人的注視。正如薩特（Sartre）所言，他者即地獄，盡管對不少日本人而言，地獄更像是天堂。

由于感情比邏輯或理性更重要，日本家庭的規矩就如同這個國家的法律一樣含混不清，且易受感情操縱。而這正是日本母親的做派：以情馭人。孩子表現不端，不會立馬招來一記耳光，或遭到嚴厲訓斥，但是在一番討好、哄騙乃至央求都無濟于事后，一臉慍怒的母親會收起她的愛憐，像天照大神一樣縮回進洞穴。“媽媽再也不愛你了”這句話常被用來嚇唬孩子，另一種辦法是孤立，比如“我們會把你送走”或者“我再也不想見到你”。由于多數孩子在幸福的童年時期已沉湎于母愛之中，這種辦法通常很奏效。

因此實際情況就是母親把自己變成了替罪羊，為的是讓孩子感到內疚。一旦這個方法不靈驗了，她就威脅不再施予憐愛。多數的“慈母片”正是圍繞這兩大主題而展開。我們先前已經見識過反映第一個主題的例子：在眼見媽媽跳軌自殺后，觀眾為子女的冷酷而痛心，掏出手絹拭淚。

反映第二個主題的例子是一部流行劇，名為《記憶中的母親》（‘瞼の母’）  [[3]](#filepos136588)  ；這句俗語常指失散多年的母親，可以說是腦海中、記憶深處的母親。《記憶中的母親》曾是在鄉間集市和地方曲藝場所巡演劇團的必備劇目，并于1931年被首次拍成電影。

故事講的是一個叫忠太郎的年輕賭徒，他孤身一人找尋失散已久的母親。母子倆是在19世紀某場肆虐江戶的瘟疫中失散的。忠太郎過著罪犯兼流浪漢的艱苦生活，他花了二十年的時間，攢足了錢，好在萬一能找到她的情況下助其安度晚年。

不出所料，在歷盡艱險后——中途他取了至少十二個人的性命，忠太郎的劍法那時已爐火純青——他總算打聽到了母親的下落。據說，她做過藝伎，為此吃了不少苦頭，如今則在江戶經營一家生意興隆的小店。如人們所言，她的人生翻篇了，不愿讓任何事或任何人來打攪她富足的新生活。盡管時機極不合適，可就在這個當口，激動得渾身顫抖的忠太郎，這位嗜賭成性的兒子，走進了她的店鋪。他張口便道出自己的身份，期待母親會熱淚盈眶地歡迎他。母親起初臉色慘白，接著緩過神來，拒絕與他相認。他別自討沒趣了，現在該離開她的店了吧。主人公此刻淚水決堤，悲傷地不斷抽泣。

母親的肝火越來越旺，把兒子看成是前來訛她錢財的。忠太郎爆發出一串斷斷續續的奇特笑聲，日本的英雄們陷入歇斯底里時經常這樣。他把積蓄扔在母親面前，為自己的冒昧來訪道歉后出了門。此刻他的內心十分平靜，倒是母親幾乎無法按捺內心的情感（借那句日本諺語，她的“心在哭泣”），騰地站起身，似乎是想截住他；但摔倒了，打翻了茶壺；她遲疑片刻——作為母親的這顆心還能占上風么？——不，她轉過身，撿起茶壺。她還是希望一切照舊，不愿掀起波瀾：即便是同類型的爛片也不乏此類精妙的象征手法。忠太郎走了，但他的姐姐勸說母親去追。待她倆追上他時，忠太郎又殺了十二個人：“如果你們都沒爹娘，就別怪我下手無情了。”母親和姐姐呼喚著他的名字，但他躲在一棵樹后，說出了那句永遠催人淚下的臺詞：“姐姐怎么能和我這么個窩囊廢弟弟住在一起呢？我還是不要見她們的為好。要是想見母親，無論何時，只要閉上雙眼就行，她就在那兒，就在我的記憶里。”

這個故事的出彩之處在于，盡管忠太郎很明顯“心在哭泣”，但他沒有表露出半點怨恨。相反，他最后出走，是因為知道自己賭徒的名聲在外，他的出現只會影響母親的生意，葬送姐姐嫁個好人家的機會。若因此記恨母親，會讓他內疚不已。在這個故事中，真正做出犧牲的其實是忠太郎。

然而犧牲也并非一無所獲。母親的生意也許會紅紅火火，但她免不了受一番煎熬。忠太郎達到了目的，他就像是個受了輕慢誓以自盡報復爸媽的孩子一樣。這種令對方背負更深重歉疚的做法在日本的文藝節目中十分常見，盡管表現方式大同小異：那些做給人看的苦楚被塑造成一種真情流露。無論母親還是孩子都會沉溺其中。

當然情感訛詐在其他文化中并不鮮見——最有名的一例是大致毀譽參半的猶太媽媽。但在日本，人們對情感訛詐尤其沒有抵御力，因為他們既無從退守，亦無武器予以反抗。理性肯定沒用，因為其對于情感訛詐無可奈何，幽默也辦不到——日本沒有伍迪·艾倫（Woody Allen）式的人物，可以拿本國媽媽說笑。借心理學家河合隼雄的話來說：“可以想見，對于一個從未受過父權宗教洗禮的民族而言，要抗衡‘偉大母親’是何其困難。”  [[12]](#filepos608668)

幽默，尤其是諷刺性幽默，要求與事物保持一定距離，而親密無間的母子關系顯然是容不下這種距離的。或許更要緊的還是與理性的絕緣。人們或會辯稱，社會禮儀本就是一套理性的制度，能抵御情感操縱。然而，即使是社會規范也不是任何法律可以修補完善的。它們很大程度上取決于人們因地制宜、見機行事的直覺。

日文中“腹”這個詞的許多使用場合讓人總感到它涉及的是大腦，而不是胃。打個比方，“腹藝”的字面意思是“腹部的藝術”，指揣度他人動機、猜測別人在想什么的藝術。生意人和政客務必擅長此道。

這種感情柔道不僅不為日本人所憎惡，反而被視作是熱心和溫柔的表現，是他們獨具的敏感性。日本人用“優しい”（意為文雅、柔情和親和）來形容母親和他們自己。這同西方人的待人接物構成了鮮明對比，在日本人眼里，后者顯得冷淡、生硬甚至粗魯。對許多日本人而言，理性同感性是完全對立的。

1950年代是這類文雅、柔情、親和的慈母片的黃金時代。這一時期，家庭的主要娛樂形式仍是電影，而不是電視。《母親》、《日本的悲劇》和不同版本的《記憶中的母親》都攝于那一時期。但同樣類型的影片至今依然出現在熒幕上，即所謂的家庭劇。這些片子常以連續劇的形式播出，通常是在上午，在嬰兒爽身粉和洗滌劑的廣告中間插播。

典型的家庭劇弘揚家庭生活，倡導傳統觀念，而且往往充斥著過度的鄉土氣息。這類故事一般發生在浪漫的鄉野山村，或者是愜意而溫馨的城市一隅。為了增加影片的虛幻感，但又不至于顯得突兀，劇情常被置于更古樸、更傳統的往昔歲月；距今很是遙遠，足以蒙上一層淡淡的異域風情，但又不會久遠到讓人感到陌生的地步：20世紀20年代比較理想，當然戰后不久也很受歡迎：那時的戰爭寡婦人數眾多，歷盡艱辛。

在家庭劇中，女主人公一般會在第二集或第三集的時候失去丈夫。這種突如其來的分別通常是由二戰造成的。人們在車站揮動旗幟，含淚送別男人，而他們一去便不復返。這一情節的鋪陳可謂一石二鳥，一來可以印證日本人是戰爭主要受害者的流行看法，二來女主人公就此便可以全身心地撲在孩子身上。批評家石子順造指出：“日本慈母片的一個基本原則是母親必須犧牲自己的青春年華；她不能陷入情網，也不能再婚。她必須為孩子而活，然后死去。”  [[13]](#filepos608885)

這些母親中很少會有人成為大夫或者銀行經理：至少我是從來沒在電視上見過。典型的寡母勞動者會經營一家小飯店、公共澡堂或居酒屋。這類工作為她展現母性提供了充分的空間：換言之，母性被賦予了公眾化色彩。她成為人見人愛的大眾媽媽。盡管奢華和財富在另一類家庭劇中司空見慣，但通常不屬于“慈母片”的幻想范疇：畢竟，母親必須命苦。

最膾炙人口的家庭劇中，有一部是首播于1977年的《漂泊的旅程》（‘さすらいの旅路’）：我們在后文會看到，流浪是日本主人公的構成要素之一。在這個故事中，女主人公是涼子，在一家不起眼的服裝店做裁縫。她出身一般，卻嫁入豪門大谷家，但婆婆很不喜歡她。鑒于日本社會的母子關系，我們能夠想見另一個女人的出現將會激發怎樣的妒意。這一點在所有家庭成員處于同一屋檐下時格外明顯；幾世同堂那時雖已較為罕見，但仍是家庭劇里嚴格遵守的一條慣例。

醋意大發的婆婆不斷欺負涼子，難以忍受的她被迫離家出走，撇下丈夫。正如此類影片中大多數丈夫一樣，他是個典型的乖兒子，在妻子遭到婆婆欺凌的時候，根本不會出面保護她。這還沒完，離婚后，他娶了一位母親親自挑選的女子為妻。

涼子后來的流浪生活真可算是一段“三塊手絹”的故事，唯一支撐她的是對深愛的兒子阿英的回憶。為了他，她可以忍受任何艱辛和羞辱。我們可以想象，前夫在她的情感生活中幾乎或完全不存在。這使得后來在她不幸命運中發生的轉折頗具意味。前夫在參選國會議員，這時，涼子落入一個敲詐者的手中，后者威脅要曝光她不堪的人生，借此毀掉她前夫的仕途。（盡管看似不可能，但這么做在日本的確奏效。）涼子殺死了綁她的人，旋即被捕。她為何要這么做？肯定不是為了前夫。在一段長長的、動情的獨白中，她自己道出了原因：她不能讓這個惡人毀掉她在兒子阿英眼皮后美麗、純潔的母親形象。因此，她絕不能容許自己悲慘人生的真相為人所知。

法庭上，那種日本觀眾向來喜聞樂見的奇妙巧合發生了：政府為她指派的辯護人不是別人，正是她業已成人的兒子阿英！他聽聞了真相，在一幕令人揪心的特寫鏡頭中，他一把抓住母親的雙手，鏡頭這時又從手部掃到了他淚水漣漣的臉龐。他最終喊出了全劇高潮的一句話：“媽媽！”

觀察這檔節目的收視率是一樁趣事。起初，女主人公剛結婚，她的麻煩還只是婆媳矛盾，這時收視率從12%上升至15%，已經算很高了。但當她的生活垮掉并走上漂泊流浪的人生后，收視率一下躥升至19%。  [[14]](#filepos609107)  在日本，人真得是吃過苦頭后才能出名。

這并不意味著大多數觀眾也是苦命人，對命運坎坷的女主人公感同身受。正相反，正如某位主婦所言：“看這部劇讓我感到‘安心’，恰恰是因為女主人公和我截然不同。如果講的是某個和我差不多的人，過著平平淡淡的生活，那我恐怕是不會去看的。”  [[15]](#filepos609338)

這則故事其實改編自一部寫于1910年的英國小說《X夫人，母愛的故事》（Madame X：A Story of Mother-love）  [[4]](#filepos136888)  ，與原著相比已有較大改動，十分能夠反映問題。在英國人的原始版本里，妻子厭倦了心系事業的丈夫，于是自愿離開了他，去過自己糜爛的生活了。后來，意識到自己行為不軌，她央求丈夫重新接納她，結果被予以拒絕。但隨著時間推移，他后悔自己當初太過絕情，可此時已追悔莫及：她已銷聲匿跡，兩個人的生活都毀了。

這部愛德華時期（Edwardian）  [[5]](#filepos137203)  情節劇的女主人公個性鮮明。反之，涼子則是命運消極的受害者。這恰恰使她成為典型的日本女主人公。另外，在日本，丈夫一心只想著工作也根本算不上棄他而去的理由。相反，這被視為一種安定的源頭，就算在現實生活中不總是值得鼓勵，在電視劇中無疑如此。

因此，在日本連續劇中，必須有一位惡婆婆。至于那位迎娶母親挑選女子的丈夫，即使在愛德華時期的英國也是難以想象的。婆婆、逆來順受、受苦受累的女主人公、唯母命是從的丈夫，這些都是日本化的補充元素，可以在17世紀的歌舞伎戲碼中直接找到原型。

\*\*\*\*\*

這部劇讓人聯想起另一個故事，《瀧之白絲》（‘滝の白糸’），溝口健二于1933年將其搬上銀幕。藝名為“瀧之白絲”  [[6]](#filepos137436)  的女主角是一位女魔術師，她的故事寫于世紀之交，作者是泉鏡花。那個時候，寒門子弟只要出身不是特別卑微，便可通過接受高等教育，極大地提高他們的社會地位，這在日本歷史上還是破天荒頭一遭。不過，家庭財務還是為此背負了沉重的包袱。為了讓兒子出人頭地，家里的其他成員，尤其是母親和姐妹不得不做出犧牲，因為留給她們的錢已是寥寥無幾。  [[16]](#filepos609514)

另外，向上攀高枝往往還能將這些幸運兒帶進一片與他們出生的世界迥然不同的新天地。他們對自己鄉下人的出身倍感尷尬，總想加以隱瞞，這就很容易催生那種一向令電影院觀眾潸然淚下的悲劇。這是分析《瀧之白絲》的大背景。

在一個鄉下的曲藝場所表演完水魔術后，白絲遇到了一位一文不名但雄心萬丈的青年，并且愛上了他。他的夢想是考進帝國大學（即今天的東京大學）學習法律。那時，進入帝大學習是通往成功的敲門磚，從某種程度上來說現今依舊如此。白絲拿出她的全部收入幫他實現夢想。如同日本的母親一樣，她為這個男人犧牲了一切。有了這么一位慷慨的資助人，他又怎會失敗呢？

他的確沒有失敗。但是帝都的生活讓人興奮，他逐漸和恩人斷了聯系。這讓白絲很痛苦，但這還不算，因為他，她欠了一屁股債，惹上了麻煩。一個放高利貸的兇徒使出歌舞伎里專門用來收拾壞蛋的施虐狂手段來對付她。在默默忍受良久后——這讓她顯得更加英勇——她忍無可忍，殺死了他。

她很快被捕，并站上審判席。“無巧不成書”的場面再度降臨：此案法官不是別人，正是白絲長期資助的那個負心漢。他和她一樣吃驚，因為那時他已全然把她忘了，但她心里卻沒有絲毫怨恨。在他用顫抖的聲音宣布對她的死刑判決時，她驕傲地抬起頭看著這個了不起的人。（實際上，他靠自殺才彌補了自己的罪過，這也是他做的唯一一件好事。）

很明顯，白絲更像母親，而非情人。這個橋段在日本戲劇中很普遍，始于浪漫的歌舞伎戲碼，里面的情郎往往都是陰柔而可憐的懦夫。從某種意義上來講，日本的愛情故事均是慈母片的變種。戀母情結超越了狹隘的類型片范疇，滲透進浪漫的情節劇中。同谷崎對圣母瑪利亞的崇拜一樣，戀母情結根植于宗教傳統。批評家佐藤忠男從溝口健二作品中的女人身上看到了“天照大神的身影，作為女性崇拜的載體，她從遠古時期就影響著日本人的思想”。  [[17]](#filepos609744)

1912年，明治天皇駕崩。出于對天皇的忠心，乃木將軍  [[7]](#filepos137764)  的夫人追隨夫君，雙雙自殺了。她曾經寫道，完美的日本妻子應是丈夫的“守護神”。身處逆境時，應該是她保護他，而不是反過來。  [[18]](#filepos609920)

雜志《年輕女郎》（Young Lady）于1982年1月刊登了一篇文章，大談“如何讓我們變得更美麗動人”。換言之，就是如何吸引男人。要是歐洲或美國的雜志，接下來肯定會向讀者介紹成為性感尤物的門道，無疑還會推薦各種粉撲、面霜和噴霧。《年輕女郎》可不這樣。文章寫道：“最有魅力的女人是充滿母愛的女人。沒有母愛的女人，男人萬萬不會想娶……必須透過母親的眼光來看待男人。”

溝口健二所有的電影似乎都印證了這點。沒有白絲的犧牲，那個年輕人就當不上成功的法官。影片《殘菊物語》（1939）中，一位青年依靠家里女傭阿德不懈的奉獻才當上了演員。阿德為了情人能出人頭地，獻出了自己的一生。但是他的戲劇世家規定只有在他不再與女傭相見后，才允許其繼續舞臺生涯。不出所料，他屈從了。就在一顆新星冉冉升起的同時，阿德的生命卻隕落了。

影片《山椒大夫》（1954）中的兒子靠姐姐給他打掩護才設法從一座殘酷可怖的奴隸營中脫身，他重獲自由，姐姐卻為此付出了生命的代價。在溝口最后一部作品《赤線地帶》（1956）中，所有男性角色的妻子都在骯臟的妓院里討生活，她們以這樣或那樣的方式，供養著自己的男人。順帶說一句，這種情況在歌舞伎中很是常見，妻子常通過在藏污納垢的“煙柳巷”里出賣肉體來體現她們的獻身精神。

溝口在日本常被稱作“フェミニスト”（由feminist“女權主義者”而來）。同所有日語音譯的英語詞匯一樣，這個詞務必要謹慎對待。溝口從來就不是什么女權斗士。雖然溝口電影中的一些橋段拍得感人肺腑，但沒有證據表明他真的相信有可能改變這種局面，或者變化是令人欣慰的。正如美國影評家奧蒂·波克（Audie Bock）所言，對“フェミニスト”更確切的定義應該是女性的崇拜者。  [[19]](#filepos610125)  溝口無疑正是這種人。

和谷崎一樣，溝口也運用佛教和基督教的象征物來表現他的女性崇拜。《夜之女》（‘夜の女たち’，1948）的最后一幕就是一例。該片女主人公具有典型的溝口式色彩：一名落魄的戰爭寡婦。在被家人拒之門外，并遭到朋友們的欺騙后，她落得和戰后許多女性一樣的下場，墮落風塵，成了站街的“潘潘女”（pan-pan girls）。“潘潘女”是指專門服務美國占領軍的妓女。影片臨近尾聲時，她發現妹妹卷入了與另一群妓女的地盤之爭。姐妹倆被人咬、踹、扇耳光，她們緊緊相擁，痛苦地號啕大哭。鏡頭緩緩上移，停留在一段破墻上的褪色圣母圣嬰像上。

從電影藝術的角度而言，這或許算不上是溝口作品中最美妙的劇照。但這個例子恰到好處地說明了導演是如何下意識地借用舶來的形象，來反映日本人的情感的。按理說，溝口本可以向西方異域借用一位更合適的偶像：耶穌基督。溝口的女主人公寧愿為她們的男人背負十字架，這點讓她們更像基督，而不是圣母。但男人就像基督教思想里的罪人，根本就配不上這份獻身精神。女人被凌辱、被遺棄、被出賣、被作踐，但她們仍愿意為男人受苦，并最終寬恕他們，好比仰望法官的白絲。

在這點上，她們仿佛佛教里大慈大悲的觀世音菩薩，后者不僅在谷崎的意象里舉足輕重，在許多日本男性作者的作品中亦是如此。  [[20]](#filepos610327)  慈悲女神的擁抱是對男人的救贖。這樣說來，選擇圣母瑪利亞而不是基督就完全可以理解了。女性的寬恕洗脫了男人的罪孽，這同上帝在懺悔室里的赦罪有異曲同工之妙。當然在這一語境下，罪孽的對象并非什么圣靈，而是母親。沒有一個兒子認為能報答她的犧牲和獻身。

演員田中絹代深得溝口賞識，出演了他后期拍攝的大部分影片。據說，溝口愛上了這位嬌小、豐盈且具有古典美的女子：她長著圓臉，櫻桃小嘴，眼睛細長。田中自己則堅稱溝口愛的是她的形象，而不是她這個人。這么說的理由無疑很充分。

讓我們來把田中絹代跟今村昌平這位當代女性仰慕者所塑造的較為現代的女神做一個比較吧。正如日本影評人一貫指出的那樣，今村電影中的女性真正散發著泥土氣息，和溝口作品中的女主人公一樣洋溢著母性。從外表來看，她們甚至更有母性。據今村自己描述，他理想中的女人：“身材中等，不胖不瘦，膚色白皙，皮膚光滑，長著一張熱愛異性的臉。具有母性，感情內斂。生殖器健全，體態嬌艷欲滴。”  [[21]](#filepos610518)  今村還補充道，她要和比自己弱的男人如膠似漆，形影不離。  [[22]](#filepos610734)

今村并不太欣賞溝口片中的女性。他不相信那些自我犧牲的女主人公真的存在。盡管也常被人叫作“女權主義者”，但他亦不是婦女權利的斗士。同溝口的電影類似，他的女主人公不僅強過男性，而且還會以其人之道還治其人之身。她們的力量很大程度上源自男人對母親的依戀。

比如說，在《赤色殺機》（‘赤い殺意’，1964）中，我們看到一位孱弱的、怨婦般的丈夫蜷起身子，和妻子共臥床上，把頭埋進她豐滿的胸部，喃喃地叫著讀者現已十分熟悉的詞：“母ちゃん”，即媽咪的意思。在《人類學入門》（‘「エロ事師たち」より人類學入門’，1966）中，已是健康少年的長子仍舊和母親睡在一起。而她的情人發現他和除了她以外的所有女人在一起時都會不舉，所以“媽咪”死后，他只能和一個塑料娃娃“行房”。最后一個象征母性的元素出現在影片結尾，他坐船在海上遨游，從此消失得無影無蹤。這一片段是作者野坂昭如對井原西鶴寫于17世紀的一部名著最后一章的拙劣模仿。在這一章里，好色的男主人公在放蕩一生后，坐著船隨波逐流，去尋找“女兒島”了。

也許最有今村色彩的電影是《日本昆蟲記》（‘にっぽん昆蟲記’，1963），竊以為這也是他最出色的作品。今村將影片開頭設在他最鐘愛的土地，那片寒冷、泥濘和落后的日本東北地區。那兒的迷信之風和古老習俗延續至今。由左幸子飾演的女主人公富米出生在一個貧寒的農民家庭，因為家里養不起她，她被逐出家門。她被迫像許多農村姑娘那樣去大城市討生活。觀眾見識了典型的今村式諷刺，目睹了這位迷信、沒念過書但極富生命力且堅韌不拔的村姑是如何在現代社會中自處的。她像只昆蟲那樣流連在酒吧、妓院和新興宗教團體之間，無時無刻不在利用男人。

可她就是活了下來，寫著爛詩，拜祭自己北方故鄉的神仙，最終敗在了自己女兒手上。女兒和她一樣做事無所顧忌，起先勾引母親的主顧，后來更是卷走了他的錢財。母女倆隨時都在打破社會規則，使之為其所用。在這點上，前文論及的事實或許對她們有利：日本不存在絕對的道德準則。19世紀的一位日本社會觀察家弗朗西斯·奧蒂韋爾·亞當斯（Francis Ottiwell Adams）曾十分敏銳地察覺到了這點。他在《日本史》（History of Japan）一書中寫道：“在我看來，日本女人守貞不是出于宗教觀念，而是迫于父母之命。貞潔對她而言不是什么原則問題，而關乎是否聽話順從。如果能夠證明事實情況與之相反，我倒是會很高興。”

可這是不可能的。這或許會讓19世紀的歐洲人感到沮喪，但卻會令今村和諸如井原西鶴等江戶時代的小說家欣喜。今村將他的女主人公們看作日本生活的象征：那種原生態、生機勃勃甚至可以說天真無邪的生活還得到日本的鄉下才能找到。今村運用的形象不是觀音，也不是圣母瑪利亞，而是薩滿女巫，帶泥土氣的鄉村女神。他不止一次地運用這一形象，甚至用在了一部紀錄片當中（‘人間蒸発’，1967）。手提攝影機以實錄手法（cinema vérité）所拍攝的場景中不時插入一些鏡頭。鏡頭中的老村婦操著濃重的鄉音對著幽靈念念叨叨，活像《麥克白》里的巫師。

在太平洋某島嶼上拍攝的另一部影片《眾神的旺盛欲望》（‘神々の深き欲望’，1968）以一名薩滿女巫在觀光列車軌道上翩翩起舞宣告劇終。我們看得見她，但那些穿著七彩色百慕大短褲、忙于摁快門的游客卻對她視而不見，他們都被現代世界蒙蔽了雙眼。

今村電影中的所有女性都是某種薩滿女巫，她們能接觸大自然的黑暗秘密，是現代人和早期神祇之間的聯系。這給現代日本歷史蒙上了一層有趣的色彩。谷崎和溝口均生于19世紀末，喜歡用基督教和佛教形象展現他們的偶像，而今村等現代藝術家則退回到最古老的本土傳統中去。但老一代的人并不十分迷戀于追尋“日本精神”；他們比戰后的作家和導演有著更穩定的文化認同感，而后者不得不在國家戰敗后親自收拾殘局。套用一句時髦的話，今村、筱田  [[8]](#filepos138007)  、新藤  [[9]](#filepos138266)  等人的作品被看作是在“尋根”。尤其是今村，常被人比作挖掘泥土下哲理的人類學家。當日本人執著于本民族的身份認同時，他們無一例外地會轉向神道教，而這自然會將他們引向作為神道教中流砥柱的母系女神。

[[1]](#_1_5)  所謂蛇梯棋，是一種源于印度的擲賽游戲，棋盤上除了繪有方格外，還有梯子、蛇等圖案，以擲骰子決定走棋步數。這里借蛇梯棋喻指社會競爭。

[[2]](#_2_5)  作者筆誤。當時因出演多部慈母片而被冠以“日本的母親”的女演員是三益愛子，下文所提的電影《母親》，就是她的作品之一。——編注

[[3]](#_3_4)  “瞼の母”字面意義為“眼皮后的母親”，意指記憶深處母親的身影。劇名亦翻作《夢中的母親》。——編注

[[4]](#_4_3)  小說為J.W.麥康瑙希（J.W.McConaughy）根據法國劇作家亞歷山大·比森（AlexandreBisson）于1908年創作的同名劇本所寫。——編注

[[5]](#_5_3)  泛指歷史上英國國王愛德華七世當政的時期，1901至1910年。

[[6]](#_6_3)  作者原文以“瀧”（Taki，滝）指稱女主角，但電影及原作中都簡稱其藝名為“白絲”（白糸），故下文以“白絲”代稱。——編注

[[7]](#_7_3)  此處指日本帝國陸軍大將乃木希典，參加過甲午戰爭和日俄戰爭。

[[8]](#_8_2)  這里指日本名導筱田正浩（1931—），與大島渚、吉田喜重并稱為新浪潮三杰。

[[9]](#_9_2)  這里指日本名導新藤兼人（1912—2012），日本獨立電影先驅者之一。

# 第三章　神圣的婚姻

到了一定年紀，比方說二十五歲，一個人在火車上被陌生人問的第一個問題是結婚了沒有。如果答案是肯定的，那么接下來便是被問有幾個孩子。女人不到二十五歲就會被問到上述問題，而且如果答案都是否定的話就會使其顯得與眾不同。至于未婚母親，不僅十分稀罕，而且輕則被人憐憫，重則遭人白眼。日本在很多方面依舊是一個極度傳統的國家。婚姻正是其中一個方面。

在世界上大多數地方，婚姻能助人獲得尊重，但是在日本，這種尊重化為極大的壓力。只有成為已婚母親才會被看作完整的女人——不管丈夫是死是活——因為這樣才可以算是“一人前”，這個熱門詞包含“成年人”和“夠格，可獨當一面”的意思。大眾媒體——報章、漫畫、電影、雜志、電視——都對這個詞的深入人心起到了推波助瀾的作用。

舉例而言，我們來看看電視劇中出現的未婚職業女性的形象。順帶提一句，這本身就是種新現象，因為過去出現在虛構的文字和影像作品中的未婚女性幾乎清一色都是妓女、藝伎、陪酒女等活躍于夜間聲色“浮世”中的成員。婦女如今約占日本勞動力的40%  [[1]](#filepos611150)  ，而在辦公室職員中，這一比重為52%；在營銷人員中，女性員工則占了37.7%。然而，女性的平均工資卻只有男性稅后薪金的59.4%。且僅有6.7%的女性擔任經理一職。對婦女而言，工作通常意味著打扮得漂漂亮亮、彬彬有禮地接聽電話，以及倒水沏茶，為日本勞動力大軍提供動力。另外，大多數婦女工作要么是在婚前，要么是等到孩子長大，至少上學后才踏入職場。

電視肥皂劇里的“職場女性”則不同。她們多為單身，過著少有觀眾能負擔得起的光鮮虛浮的生活。人們見識到的是《時尚》（Cosmopolitan）雜志數百萬讀者夢寐以求的那種優質生活。女主人公要么是時尚設計師，要么是供職于名牌廣告公司、收入不菲的秘書。那里到處都是風流倜儻的年輕高管，可謂唾手可得。

《炫麗的荒野》（‘華やかな荒野’，1974—1975）的女主人公大倉純子正是這一類型。她是單身，人很漂亮，三十來歲已是成功的設計師。簡言之，她有著現代女性渴望擁有的一切。另外，根據政府統計數據，越來越多的姑娘表示她們接近三十歲時若仍未找到如意郎君，便希望成為單身職業女性。  [[2]](#filepos611477)  但是純子快樂么？不快樂，這恰恰就是重點，她活得很憋屈。她的生活恰如連續劇劇名，看似絢麗，但同時也是一片荒漠。影片某處她哀嘆道：“如果一個女人變成我這樣，那一切都完了。”這對許多觀看這類節目的家庭主婦來說無疑是令人欣慰的。

婚姻對女人的幸福可謂至關重要。相反，愛情則顯得不那么重要。在古代日本武士階層的道德觀念中，浪漫和婚姻純粹是兩碼事；個人感情無足輕重，偶爾還和家族利益相悖。在農村廣大的農民中可不是這樣：他們往往因為相愛而結婚。  [[3]](#filepos611659)  然而，現代日本受武士思想的影響極深，盡管越來越多的人崇尚真愛，但愛情尚未被認為是婚姻美滿的根本。

關于傳統婚姻，最令人念念不忘的一幕出自小津安二郎執導的電影《晚春》。女兒長大后堅持要和自己的鰥夫父親住在一起，但父親耐心地解釋說，“婚姻是人生中必不可少的一個階段”。最終，女兒被連哄帶騙嫁給一個可以說是從未謀面之人。我們看到她被緊裹在婚禮和服中，臉上沒有一絲快意；所有的感情都被遮掩在粉筆般蒼白的濃妝之下。影片最后一個鏡頭里，父親獨自一人枯坐在椅子上，手里剝著一個又苦又甜的果子。只有喉部的微微顫動能顯示出他內心的寂寥。小津借此暗示，這就是生活，一些事物必然會逝去，而這份“物哀”本身就是絕美的。

該片攝于1949年，盡管小津在影壇負有盛名，但如今也被認為過了氣。人們聽說，世事變遷，時代不同了……但也只是一定程度上而已。“戀愛結婚”的確是更普遍了，“武士化”的影響也在漸行消退。  [[4]](#filepos611877)  電視上和電影里的女主人公如果堅持自己選擇配偶的話，甚至還能贏得一定贊許。即便如此，在日本，高達50%的婚姻依舊是奉“父母之命，媒妁之言”的產物。（這或許部分是因為在日本，男女相遇并相戀的情況少之又少，因為男性和女性在工作和消遣中依然是互不來往。）一個人當然有權拒絕安排的相親對象，但這一權利是有限度的，尤其是在保守派家庭中。許多姑娘和小伙還是會接受父母認為最適合他們的人選。只要“我不討厭他（她）”，就可以開始交往了。

形似工藝大蛋糕的婚禮儀式廳可以極好地幫助我們洞悉現代人對婚姻的態度。其承擔著婚禮傳送帶的作用，將歡天喜地的一個個家庭從最初的儀式一直送到最后的婚宴。每天赴宴的人都絡繹不絕，以至于祝酒環節尚未結束就有人開始翻臺了。這份有失體面的匆忙只有一個好處，就是滔滔不絕的致辭者在看到另一家人緊張地在門口等候入場后，間或會選擇盡快結束發言。

這些婚慶場所刊登的廣告在地鐵、公車、雜志和電視里隨處可見。由于它們涉及的是所有人的一件人生大事，因此其與推銷“幽美、靜謐”的墓地廣告一并出現就顯得完全合乎情理了。

這些廣告的文案值得一提。我對其中一例印象尤為深刻。一幅大型招貼畫上，西裝筆挺的男青年神色凝重，下面赫然印著一行大字：“結婚吧！盡做兒子最后的義務。”結婚為的是讓父母開心，以及實現個體的社會責任。

對此我不想過分冷嘲熱諷。我們沒有理由認為傳統的包辦式婚姻一定會比浪漫的西式婚姻更容易破裂，前一種模式不存在浪漫期許帶來的壓力，而后一種里，妻子既要當圣母瑪利亞，又要當妓女。我們有充分理由認為，實際情形可能與之恰恰相反。日本的離婚率較他國的確是要低一些：大概為1%，與之相比，美國則大致為4%，英國為2.5%。  [[5]](#filepos612151)

這倒不是說浪漫根本不是一種受人追捧的理想。實際上這份追捧在女性雜志中尤為常見。做一個“幸福的女人”，和自己的愛人一輩子沐浴在“浪漫情懷”的光彩之下，這已被眾多女青年視為人生目標。不幸的是，許多時候，理想與現實之間的鴻溝過于巨大，因為社會尚不具備實現這些夢想的條件。

這或許解釋了為何近年來鬧到法庭上的離婚官司都是由妻子發起的，而不是丈夫。  [[6]](#filepos612334)  這和戰前的日本一比可謂天壤之別。那時，丈夫還能一紙休書將妻子送回娘家——通常是因為婆媳關系難處——可妻子就沒有這樣的權利。妻子被送回娘家是一件令家門蒙羞的事。不過自1948年起，夫妻在法律面前地位平等了，而且女性在工業社會里的經濟地位也有了顯著的提高。然而舊風俗難以摒除。那種認為婦女離婚很丟臉的思想依然長盛不衰，還得到了大眾媒體的鼓吹——比方說在收視率很高的“真人秀”電視節目上。

這些令人悵然的節目于早間檔播出，以便盡可能多的家庭主婦能夠收看。出現在該類節目上的都是“真人真事”。為了能讓觀眾看得盡興，那些逃離婚姻災難的妻子被請到攝像機前，與她們怒氣沖沖的丈夫對質。這類節目有著令人生厭的套路，往往離不開一群號啕大哭的孩子，他們被置于攝影棚的聚光燈下，父母當著他們的面厲聲詰問，吵鬧不休，著實把他們嚇得不輕。“瞧你對他們干的好事！”丈夫咆哮著指向瑟縮一旁的子女。接著，拿著高額出場費的“顧問團”——通常要么是藝能界明星，要么是在電視上走穴的時間比待在診室里的時間還長的精神病專家——紛紛大力聲援丈夫。令這些電視高人欣慰的是，妻子在面對集體聲討時，通常都會重現她在家中的可憐模樣，對著冷酷的特寫鏡頭痙攣式地抽泣。

作為最現代化的大眾媒體，電視在許多方面也是最因循守舊的，恰恰是因為其受眾面廣。傳統價值觀令人寬慰，也不太會觸怒大部分人。經營出一副保守面目有益于提高營收。在這里務必要補充一點：不管是低俗的還是嚴肅的媒體，極少會攻擊大多數日本人的基本價值觀。日本媒體或許會時不時抨擊政府，然而同美國和西歐同行一比，其獨立性要遜色不少。它不但不會去顛覆日本社會賴以為繼的基本前提，反而自視為社會現狀的儒家衛道士。

有一類故事叫“勸善懲惡”。這似乎與日本人思想中沒有絕對的善惡這一點相互矛盾，實則不然。這些道德故事立足的根基主要是儒家的行為規范。故事通常發生在江戶時代，正值儒家學說的鼎盛時期，故事主人公常常是一名武士，為各色人等主持公道。這類公道一般與法律條文無關。誠如日本人所言，凡事要一件一件地來看。這些智慧的武士如今在電影里幾乎絕跡，卻仍以一種原汁原味的形態活躍電視上，就像為了樹立家風被保留下來的舊風俗一樣。

最典型的一例當屬一部名為《長七郎天下御免》（‘長七郎天下ご免！’）的連續劇。故事發生在18世紀，主人公是個叫長七郎的聰明武士。其中一集頗具代表性，講述了一個在江戶販賣梳子的女商人，她的生意做得很紅火。美中不足的是，她為了經商，不得已拋棄了村子里的丈夫和孩子；現在她成功了，便想尋回孩子。在經過了一番漫長而艱苦卓絕的尋找后，她找到了女兒，但后者要么是認不出她來了，要么是不愿認她：這是典型的父母與子女疏遠的情形。

母親陷入絕望，但就在這時，武士英雄長七郎登場了。女人向他道出了自己的傷心事：說丈夫是如何把家里的錢全拿去換酒喝的；女兒如何患病，自己又如何跑到都城來賺錢救她。“我做一切都是為了孩子。”她哭訴道。人們會想，哦，又是個慈母片里的好媽媽。但是智慧超群的熱心武士決定給她獻上一計：“你要么表現得像個好母親，要么就下地獄吧！”（這類藝術作品中的主人公講話時通常帶著大大的驚嘆號。）

故事仍未結束。后來，女商人手下的一員得力幫工，一名惡小子，想要將她的生意占為己有。在得到一位腐敗官員和其他一干惡人的幫助后，他綁架了老板的女兒。作為交換條件，女人不得不交出店鋪的契約。這樁齷齪的交易一經達成，惡徒們就決定殺掉這對母女，因為正如常言道，她們知道得太多了。但是就在他們得逞前，英雄仿佛神兵天降一般再度登場。

接下來的故事情節就是古裝劇的經典翻版：英雄亮明了他作為將軍親戚的真實身份。他像在演歌舞伎那樣，夸張地一揮手，扯開和服，露出代表他顯赫地位的家徽。  [[1]](#filepos159186)  壞蛋們瞬間撲倒在地，如奴才走狗般在泥地上不停地磕頭。這堪稱封建戲劇的登峰造極！然而，威風凜凜的長七郎殿下沒有饒恕他們。他讓壞人們起身，與之對打，并一一置其于死地。只見武士左手一揮，右手一劈，惡人的腦袋頓時在屏幕上滾來滾去。

這部時長一小時的戲最后在主人公對女商人的一番循循善誘中落下了帷幕：“我相信你從今往后會痛改前非，做個真正的好母親！”她答應武士，內心深為感動。接著仿佛奇跡降臨一般，孩子第一次認出了母親。她大叫一聲“媽媽！”，一頭栽進她的懷中。雖然我們也見到了酗酒的父親，但他至多就是出現在背景里的無足輕重的小角色。不管是醉是醒，是好是壞，濃濃的母愛跟他沒有一丁點的關系。

當然了，電視節目不過是影射社會現狀的一面不盡真實的鏡子。并不是每個日本人都會遵守這類戲碼中所提倡的嚴格的儒家道德。越來越多的女性在母親這層角色之外，還扮演著其他角色。但是即便大眾媒體無法反映真實情況的話，它們還是能夠反映出什么是合乎體統的，正如好萊塢直到不久前在美國所發揮的作用。

這不僅體現在虛構作品中。攝像機前的人必須公開遵守道德規范，就像20世紀40和50年代好萊塢的情形一樣。這一點在那些為了吸引年輕觀眾而培養的電視明星身上尤為明顯：他們被稱為“偶像明星”（タレント），這個從英文“talent”轉化來的日語詞，專指無一技傍身、空有一張漂亮臉蛋的“萬金油”表演者。“偶像明星”在綜藝節目上唱歌跳舞，出演少兒電影，臉上總是掛著笑，聽命于眾多制片人、廣告商和形形色色的掮客的吩咐。

“偶像明星”是廣告公司運用最先進市場營銷手段創造出來的產物，多半曇花一現，但只要還走紅，他們的形象便隨處可見，無法回避，這使他們具備了重大的社會影響力。他們說的每一句話，做的每一件事，立馬就會通過八卦雜志和電視節目，傳遞給數以百萬計的崇拜者。他們說的話經過主創者的精心編排，絕不會偏離最保守的社會道德觀：比如身為日本人有多幸福；能得到前輩的關照多令人高興；日本人的最大優點是勤勞，以及他們對結婚和組建家庭的渴望。就連名聲在外的同性戀者——盡管從不明說——也不間斷地被大眾刊物拿來“亂點鴛鴦譜”，和一些合適的伴侶湊對，猜他們會不會牽手，直至最后當事人決定牽手為止。

當然也有一兩個成功的藝人維持單身，但他們很注意表現出適度的悔意。每次公演時，他們都會以爐火純青的演技，向觀眾表明自己要是像普通人那樣結了婚的話，只會比現在更加幸福。這么做的同時，他們的知名度也越來越高。

當丑聞被公之于眾（諸多小報會確保這一點的實現），人們對此的反應同樣可以預料。很顯然，日本人一樣很熱衷于花邊新聞。可一旦“偶像明星”犯錯，他們領受的懲罰卻頗為耐人尋味。一位女明星因為和朋友在賓館房間內吸食大麻，遭到盤問。她甚至并未被捕，卻被解除了所有工作合同，其中包括一則片酬高昂的由她代言的衛生巾廣告。換在20世紀40年代的好萊塢，同樣的情形也不難想見：羅伯特·米徹姆（Robert Mitchum）也因為吸食大麻被捕過。但是女明星接下來的遭遇便有著鮮明的日本特色：她被迫在電視上公開道歉，過程十分屈辱。她說自己內心萬分難過，吸食大麻的后果又是何其可怕。只有在含淚表達了自己的誠摯悔意后，充滿正義感的媒體才放過了她，而她也得以拍攝那部衛生巾廣告，參加歌唱類節目。

另一位女歌手佐良奈緒美則沒那么幸運了。某個倒霉的日子里，她那同性戀人在一檔電視脫口秀節目中將她倆的事和盤托出。沒人知道她為何要這么做，但最終結果是，只要公眾還記得這件事，哪怕印象已十分縹緲，佐良便一直在電視臺的封殺之列。依我看，佐良的問題不在于同性戀本身是否不道德。同性戀在日本向來就不是罪過。關鍵是她沒有掌控住自己的女友。她讓自己懂禮數的外衣掉了下來，造成了難堪，攪擾了社會的平靜。當然了，還有一條罪名，就是她居然還是單身。只要人們在公共場合守規矩，似乎沒人會關心別人私底下在干什么。畢竟，日本首相有個把情人是完全可以接受的，前提是他不能是單身，要是單身的話，他根本就當不成首相。

從某種意義上來說，日本的“偶像明星”履行了皇室的職責：既是道德模范，也是藝人。這個“偶像明星”世界甚至還有自己的查爾斯王子與戴安娜王妃：三浦友和與山口百惠。演員兼歌手的山口百惠長相甜美可愛，三浦友和也是英俊瀟灑，只可惜演技平平。兩人都大紅大紫，特別是在一系列電影中被安排飾演浪漫情侶后，更是紅透了半邊天。

在這對組合星光燦爛的1980年之夏，他倆是人們口中的“金童玉女”。他們是80年代最純良、最漂亮、最謙和、最有日本味兒的一對。不管背后有沒有制片人鼓動，兩人決定結婚時，媒體和全國上下都沸騰了。電視上沒有一天會不播出有關“金童玉女”的特別節目或獨家采訪。這是一場名副其實的皇家“泡泡糖式婚禮”：她想要退出影壇，而他的演藝事業則從未真正發達過，那最后何不索性大撈一筆呢？現實在這里并不重要，重要的是既能盡到禮數，也能賺得盆滿缽滿。

三浦的母親、他的好友、百惠的姐姐和她第一位小學老師，所有人都入了戲。甚至還傳出了一則催人淚下的真人版“慈母”故事，講述百惠那位被丈夫拋棄的母親是如何為了子女犧牲一切：為此，百惠每周至少兩次在電視上潸然淚下。NHK為兩人的婚姻安排了兩晚的專題節目。報紙雜志競相發表長篇大論，分析百惠的持家能力，以及三浦友和最喜愛什么菜肴。百惠本人還寫了本書，探討日本女性在社會上的恰當角色，之后便倉促付印。我都已經算不清她舉辦了多少場“告別演唱會”了。

然而，這件事令人感觸最深的還是遠比未婚夫出名的山口百惠所做的決定。她為了能“照料友和”，放棄了自己日進斗金的星途。她的決定是對的。這是十年來最進步、最令人振奮、最合乎體統的一件事。兩年后，雖然友和仍設法在男士服裝和香煙廣告中露臉，但他的演藝生涯幾乎陷入了停頓。各大雜志已經在議論百惠的“回歸演唱會”了。

[[1]](#_1_7)  劇中設定長七郎為德川幕府三代將軍家光的異母弟弟忠長之遺孤，受賜松平姓。——編注

# 第四章　惡女

每個男人在他一生的某些階段總會意識到，有時是帶著極度的沮喪：女性的需求和欲望超過了單純的母性范疇。比方說，某些人樂見女人有性欲，但另一些人則對此深感憂慮。當然了，不管在日本還是在世界各地，這兩種反應一樣司空見慣。但在日本這個享譽全球、不知羞恥為何物的“性趣”天堂里——典型標志有藝伎、男女混浴等等——憂慮情緒在大眾文化中起著極大的作用。

我們再次感到母系權力的強大。舉例而言，這在詩人、劇作家、攝影師和先鋒派導演寺山修司的作品中就很明顯。他起碼在作品中表現出戀母情結：一名蕩婦勾引一位美少年，蕩婦是對妓女的夸張化描述。隨之而來的是對母親肆無忌憚的攻擊，人們齊聲大喝：“母親，請死去吧！”而在寺山的另一部書中，他母親的照片不是被撕得粉碎，就是嵌在碎裂的相框里。  [[1]](#filepos612656)  這似乎是他大部分作品的一大特征。

因為有如此眾多的現代派和傳統派藝術家均表達過類似的迷戀情緒，我們不由得會猜想這是否反映了日本文化深處的某些特征。看樣子，女人的墮落是不會輕易得到寬恕的。她作為母性女神的時候為人崇拜，變成魔鬼則遭人懼怕。一旦揭去母性的面具，露出的將是可怖的幽靈。

這一主題在民間信仰和經典文學中可謂屢見不鮮。《道成寺》  [[2]](#filepos612874)  這部名劇既可作為能劇作品演，也可搬上歌舞伎的舞臺。它講述的是某個名叫清姬的惡女的故事。她愛上了一位年輕的僧人，但后者已發誓遠離紅塵，竭力避開她的追求。可這反而使她越來越孤注一擲，最終竟變成了一條嘶嘶叫的大蛇，嚇得魂飛魄散的僧人藏在一口大鐘內。但在影片的高潮部分，大蛇盤繞在鐘上，口吐致命烈焰。鐘毀了，可憐的僧人也死了。

維多利亞時期的英國人亦強調要一分為二地來看待貞潔的女人和淫亂的野女，但這一區分法與占有支配地位的母親形象關系不大，倒是和當時否定“體面”婦人享有性需求的道德標準關系更密切。日本可不是這樣。純潔和污穢可在一個人身上并存，女神伊邪那美正是典型。印度教怛陀羅（Tantric）的神祇也體現了同樣的原則：她們可以美女的面目示人，喚起男人的生命力，也可變作戴著死人骸骨項圈的惡女。

現代文學中對純潔的女性搖身一變、成為惡女的過程也有述及。比方說，我們再度把目光投向谷崎潤一郎，他在這個話題上是行家里手。1910年，二十五歲的他寫下了《刺青》這部短篇小說。  [[3]](#filepos613104)  作品圍繞一名文身師展開，他終日沉迷于尋找一位理想的女子，作為他施展手藝的人體畫布。他當真找到了這樣一位女子，一名“腳趾玲瓏細巧”的年輕藝伎。他在工作室里給她下了蒙汗藥，接著“將自己的靈魂傾注進墨汁中，再將墨汁繪進她的肌膚”。姑娘醒來后，驚恐地發現背上趴著一只碩大的黑蜘蛛，“每每她顫抖地呼吸，蜘蛛的腳就會抖動，好像活的一樣”。文身師告訴她，從今往后，所有男人都會成為她的犧牲品。

女子“長著玲瓏細巧的腳趾，趾甲如江之島岸邊的貽貝那樣富有光澤，腳后跟有著珍珠般的渾圓。皮膚晶瑩剔透，仿佛浸在清澈的山泉中”。這樣一只腳成了一件“吸食男人血液、踩踏他們脊背”的武器。

三島由紀夫曾就谷崎對惡女——即抽象意義上的妖女（femme fatale）——的迷戀著文道：“當對母親純潔的愛與性欲相混淆時，她立馬會蛻變，成為典型的谷崎筆下的女人，譬如《刺青》中那名女子。她美麗的身子里隱藏著一股黑暗、殘酷和邪惡的勢力。仔細觀察的話不難發現，那并不是女性特有的罪惡。相反，這是男人向往的一種罪惡；反映了男性的色欲。”  [[4]](#filepos613407)

典型的谷崎式男主人公會膜拜踩他的那只腳。女人踩得越重，他的戀足癖就越深。這一情色游戲愈演愈烈，有時真會讓人一命嗚呼，而這無疑叫人更加亢奮（frisson）。在谷崎后期創作的人物身上，這點尤其明顯，譬如《鑰匙》（‘鍵’，1956）中的老教授，或者《瘋癲老人日記》（1962）中的卯木督助。二者都是年過七旬的老人，都沒能抵擋住女性偶像的殘酷誘惑。

性果真是一段死亡之舞。卯木的兒媳颯子每次破例同意讓他舔足，他的血壓就會高得嚇人。有一次，他差點就沒命了，事后在日記里寫道：

一想到真的會死，我還是害怕的。我竭力鎮定下來，讓自己別太激動。可奇怪的是，我還是不停地吮吸她的腳，不能自已。越是想停，就吮得越來勁，跟個蠢貨一樣。雖然明知我就要死了，可就是停不下來。恐懼、興奮和快感輪番向我襲來。

這個瘋老頭甚至死后都想繼續這種游戲。他計劃打破在墓碑上刻觀音像的慣例，在墳頭立一塊兒媳腳模形狀的石碑，以便永遠被她踩于足下。這樣，他就能“感受她的體重、由此而來的疼痛，以及她那對如天鵝絨般光滑的美足”。

谷崎早期作品《青之花》（‘青い花’，1922）里的主人公對勾引他的壞女人也抱有類似的幻想。他想象自己死了，靈魂如何與愛人相見，看她炫耀那兩條穿著長筒絲襪和吊襪帶的美腿：

她會說：“我要拼盡全力摟緊那具老僵尸，直到他骨頭斷裂，高聲大叫：‘住手！快疼死我了！’如果他還不討饒，我就會想法子勾引他，會去愛他，直到他枯皮粉碎，流干最后一滴血，干骨頭散架。這樣的話就算是鬼也會滿足的。”  [[5]](#filepos613691)

喬治·巴塔耶嘗言，情色是被推向死亡邊緣的生命之樂。  [[6]](#filepos613969)  谷崎的作品對此亦有影射，但他運用的意象更接近于印度、中國和西藏地區的傳統。愛欲（eros）與死欲（thanatos）最終結合，這股魔鬼般的狂熱耗盡了生命的活力。可是，歷來被描繪成骷髏的總是惡女，而不是她的犧牲品。這里我們舉歌川國貞（1786—1865）的一幅浮世繪為例。畫中的武士將一具駭人的骷髏誤以為是他的妻子，與其做愛。在國貞另一幅作品《地獄煉火》中，我們見識了屬于浪蕩子的地獄，一群沒有頭、只有會陰的厲鬼吞噬著他那長得夸張的陰莖。

關于男性深陷對女性的狂熱，大島渚的電影《感官世界》（‘愛のコリーダ’，1976）提供了最現代的注腳。影片講述的是一名幫會成員和一位妓女之間的愛情，兩人愛得纏綿悱惻，欲火焚身，最終釀成慘劇。性成了這對情人幽閉世界的全部，在一次令人戰栗的性高潮中，姑娘勒死了情人，割下他的陽具，象征對他的終極占有。這部影片美而陰森，完美地表達了焦慮和肉欲這層矛盾心理，這也是日本人性格中的重要一面。

谷崎雖不是尋常人，但身上也帶有當時的文化和時代痕跡。不過，典型的谷崎式蕩婦，或者他常說的“永恒的女人”，和貞潔的日本母親是截然不同的；與川端康成小說所青睞的清純少女也是八竿子打不著。

谷崎筆下的女神青春煥發，但遠非天真無邪之輩。她通常十分粗俗，不是昔日夜總會里的舞女，就是女招待，品味十分摩登，一言以蔽之，“西化”，卻又不是西方人。《青之花》里的男主人公幻想他的情婦是尊“身裹和服的‘女人’雕像……他要脫掉這件式樣難看、不合身的衣服，讓赤條條的‘女人’裸露片刻，再為她穿上西式服裝……宛如夢想成真”。

谷崎同多數同胞一樣，對西方世界和西方女性有一種矛盾心理。他喜愛西方事物，卻總與之保持一定距離。他曾在橫濱的外國僑民區住過一陣子，甚至上過英語課，學過跳舞  [[7]](#filepos614163)  ，但從未真正去過西方。同不少知識分子一樣，他寧愿保持自己理想的純潔性，使其免受太多現實的玷污。

他曾在隨筆《戀愛與色情》（‘戀愛及び色情’，1931）一文中寫道，西方女人最好是遠觀。谷崎說，西方女人的體態比日本女人更勻稱，但“倘若走近，發現她們的膚質如此粗糙，體毛又如此茂盛之后，會很掃興”。于是他總結說，西方女人可以看，甚至可以欣賞，但碰不得。依我看，他的論點恰到好處地概括了日本知識分子對待西方的普遍態度。

在日本，人們對于西方的優越感和自卑感奇妙地交織在一起，谷崎所處的時代尤其如此。那時，西方的經濟衰退還沒有如今這么明顯。在《癡人之愛》（1924）這部尚未被譯介的杰作里，主人公講過一段話，說他要是有錢，有機會的話，很想娶一位西方女子為妻，但也坦言：“可就算我有錢，我對自己的外表也沒信心；我個兒矮，人又黑，還長著一口齙牙。”因此，他退而求其次，娶了個長得像西方人的日本太太。

對西方的審美偏好在現代日本依舊盛行。時尚雜志選來自瑞典和加州的金發女郎展示日本款式的服裝；洋人模樣的模特直挺挺地立在日本商店的櫥窗內；學生寢室的墻上張貼著《花花公子》雜志里的美女海報。但另一方面，谷崎這類人在選擇女友和老婆的時候，似乎更青睞傳統的日本女性，她們體態豐腴，充滿母性。

這種審美情趣上的精神分裂癥在谷崎成長的明治時期尤為嚴重。日本渴望成為，或者說至少是看起來像個現代國家。而在當時，摩登范兒就意味著西化，無論是審美意識，還是政治經濟，概莫能外。谷崎心中的“妖女”必須帶有西方的烙印。有關“妖女”的浪漫主義思想多半源自歐洲，19世紀曾風靡一時。總的來講，日本文學中施展邪惡力量、降服男性的女人不外乎以下這幾類牛鬼蛇神：吃醋的女鬼、一心復仇的鬼魂、狐貍精和蛇精。

唯獨運用世俗力量勾引男人的殘酷蕩婦越發少見，人們對之也鮮有好感。日本神話中沒有莎樂美（Salome）  [[1]](#filepos200229)  這樣的人物，影壇也沒有黛德麗（Dietrich）  [[2]](#filepos200583)  或梅·韋斯特（Mae West）  [[3]](#filepos200853)  這樣的演員。谷崎曾暗示道：“西方文學帶給我們的最大影響是愛情的解放，乃至性欲的解放。”  [[8]](#filepos614393)  他說，古代日本文學從未將性愛視為一個嚴肅的話題加以對待，多半看作戲謔玩耍或自我獻身。這番話正確與否（值得探討）不是我們要關心的。有意思的是，在他看來，西方的影響與他對性欲的精辟分析之間存在聯系。谷崎鐘愛歐洲文學，他對19世紀歐洲文學中的浪漫主義思潮一定有所耳聞。那一時期的作品中，“永恒之女性”（das ewigweibliche）的破壞性力量是一大主題。

但是正如我們所見，想在谷崎的小說里塑造永恒的女性，結果只會造出《弗蘭肯斯坦》中的四不像。最典型的一例當屬《癡人之愛》中的奈緒美。奈緒美在東京一片藏污納垢的地區開啟了她作為女招待的人生，“多數讀者只要一看這地方的名字，就可以猜出她的身世”。栽培她的人名叫讓治，是個節儉、膽小的工程師，供職于一家電力公司。他的人生中除了奈緒美和母親外，就沒有其他的女人了。讓治決意收留這位面容酷似瑪麗·畢克馥（Mary Pickford）  [[4]](#filepos201122)  的十五歲女招待，夢想能將她培養成一位“風姿卓越、無論帶到哪兒都不會令人難為情的現代女性”。他嘗試教她英語，陪她一起上舞蹈課，給她穿昂貴的西式服裝。然而，“造物主”照例將被自己釋放的力量所吞噬。奈緒美成了個驕橫的女神，換外國情人的速度和換新衣裳一樣快。而她的恩人卻成了卑躬屈膝的奴仆，完全喪失了自我意志，就算奈緒美用腳踹他的面門，也要湊上去舔。

據說，奈緒美這一角色的原型是谷崎的小姨子。他曾一度傾心于她，但似乎終屬一廂情愿。奈緒美這一形象同時也是現代日本女性的一幅諷刺畫，刻畫了自由散漫的20世紀20年代中毫不檢點、夜夜笙歌的“摩登女郎”。這部作品中“丑聞的成功”（succès de scandale）  [[5]](#filepos201389)  深入人心，以至于奈緒美的做派得其名曰“奈緒美主義”，被廣為效仿。

“奈緒美主義”本質上是指打破傳統的約束。裹著和服的“女人”露出了身子。原始的情感得到了釋放。從某些方面來看，西化的過程——尤其是戰前——猶如打開了一個裝滿蟲子的魔罐。因此，谷崎作品中母親的死和邪惡蕩婦的誕生可以被解讀為日本傳統往昔消逝的隱喻。迷人而虛幻的西方玷污了這段神秘、不可挽回的往昔。“奈緒美主義”的黃金時代過去沒多久，極端民族主義就興起了，由此而生的軍事冒險最終折戟。

奈緒美誕生前不到二十年，世間出了一位與其高度相似的女性：海因里希·曼（Heinrich Mann）小說《垃圾教授》（Professor Unrat，1905）中的羅莎·弗洛里希（Rosa Frohlich），而她更為人熟知的形象是約瑟夫·馮·斯坦伯格（Joseph von Sternberg）執導的電影《藍天使》（The Blue Angel，1930）中的蘿拉——蘿拉（Lola-Lola）。我猜谷崎沒聽說過這部電影，但兩位女主人公身上的相似點頗多。她們都是水性楊花的美嬌娘，具備能將可憐的男性附庸逼至瘋癲邊緣的性能力。她們存在于不同時空，卻都象征著各自舊世界的崩塌：一個是布爾喬亞、鄉野小鎮的德國，一個是傳統的日本。

\*\*\*\*\*

對女性力量的恐懼未必會導致男性的受虐狂傾向：屈從也可以輕易演變為攻擊。這一點多少會被掩蓋，比如說在溝口的電影中。他極盡細致地描繪女性的極速墮落，幾乎像是在進行美學意義上的報復。從這個意義上來講，溝口很像另一位早期電影史上的情欲大師、在20世紀20年代惡名昭彰的“好萊塢德國佬”埃里克·馮·施特羅海姆（Erich von Stroheim）。

馮·施特羅海姆雖然表面故作專制，但實則是一位道德家。他的電影講述了人如何被金錢和權力腐化，以及為此互相羞辱。他和溝口的道德義憤無疑均發自內心，但我們不禁感到，他的義憤被審美情懷搶了風頭。腐化也關乎情色；這當然是壞事，卻也壞得迷人，壞得可愛。

溝口對待女人的態度同樣矛盾。他在生活中就是個十足的浪蕩子，特別熱衷在自己心愛的京都的紅燈區拈花惹草。與馮·施特羅海姆一樣，他也因侮辱女性而聞名。據說他的太太就是被他傳染上梅毒后去世的。有一則流傳甚廣的故事，說他曾在一家性病診所內滿是妓女的一間診室里痛哭流涕，說一切過錯全在于他，并一遍遍央求女人們的原諒。哪怕這件事是杜撰的，依然具有可信度，因為這像極了溝口的為人。他既迷戀女人，也憎惡女人，而且最重要的是，他希望女人原諒自己對她們的羞辱。

溝口身上有時也洋溢著一股濃厚的宗教氣息。他參加電影節時都會隨身攜帶佛教日蓮上人的許愿像。  [[9]](#filepos614614)  溝口的審美觀融匯了日本人所謂的“物哀”（物の哀れ），內涵近似于拉丁文中的lacrimae rerum（萬事皆堪落淚）  [[6]](#filepos201635)  。這是一種受佛教聽天由命思想感染而生的惆悵甚至是悲涼的情緒。生活是很凄慘，但又能怎么辦呢？再說了，悲傷本身難道不是一種美么？多數日本藝術作品中均蘊含這一道理。溝口電影中的女性受害者總是跪伏在地（這也是他最喜愛的畫面），受盡了生活的艱辛，從而成了悵然之絕美的象征。

但是，攻擊性并不總是內斂或美妙的。當代日本色情作品具有強烈的施虐色彩。這一點，任何人在日本隨便哪家書店待上五分鐘就能察覺到。這并不是什么新現象。審美的殘酷性可以在江戶時代末期（19世紀中葉）所謂的頹廢派藝術中找到某些最為極端的例子，比方說歌川國芳（1798—1861）的浮世繪。而在他的門生月岡芳年（1839—1892）的作品以及繪金（1812—1876）那異常暴力的畫作中，這一風格更為突顯。這些畫家對描繪女性受虐興致勃勃。芳年的某幅代表作中，一位孕婦被倒吊在火堆上，一旁的老妖正磨刀霍霍，欲剖開她的肚子。芳年還畫過一幅幾乎一模一樣的作品，里面的男人將一個倒吊著的婦女剁成了碎片。

這類肉體摧殘在日本藝術中——甚至似乎在現實中——已成為某種套路，相關記載首次出現在一部8世紀的日本編年史《日本書紀》中。據說，公元500年，武烈天皇“為了一探子宮之究竟，命人剖開孕婦的肚子”。鶴屋南北的歌舞伎作品《獨道中五十三駅》中，一位孕婦受虐后被人開膛破肚，腹中胎兒拋向空中。此類暴力或許是以最極端的方式，表達了對失去純凈的童年伊甸園的憤怒。這同時也觸犯了某條最為嚴格的戒律。生與死的過渡被以一種極端變態的方式，完全顛倒了過來。

無論在日本還是世界各地，審美的殘酷性是一種壓驚驅邪的做法。由于女性情欲被認為比男性欲望來得更強烈，也更邪惡——畢竟，女性身上蘊藏著生命的奧秘——而且還由于她自身的不貞，由于她有能力將男人引入危險歧途，女人理應吃盡苦頭。

\*\*\*\*\*

據常見資料來看，我實在想不出還有多少國家的色情作品比日本更泛濫的了。日本在色情文化上也許不是最露骨的，但卻是最多產的。就連規模最小的街坊書店里都收存有大量的黃色雜志、漫畫和書籍。街角十分便捷地設有自動販售機，提供大量黃色漫畫和“下流圖片”。日本的電影產業一度十分興旺，但存活至今的某家大影廠現如今只生產軟色情影片——偶爾也會拍攝兒童片——發片頻率為一個月一部。

縱觀日本歷史，在其早期自然崇拜的階段是沒有色情作品的。色情與大自然的純潔不能共存。過去，在舉行祈求好收成和婦女多子多福的儀式時，人們會使用陽具或會陰形狀的木雕和石像這類法器。現在有時依舊如此。頗為耐人尋味的是，譬如春宮圖這類最早出現的堪稱色情的例子，竟然出現在佛家道德觀已深入人心幾百年的10世紀左右。  [[10]](#filepos614815)  這些表現和尚放蕩不羈、方丈取悅大戶人家小姐的春宮圖，很可能表達了公眾對本質上仍屬外來信條的佛教思想的一種抵觸。另外，它們隱含著某種社會諷刺意味，而不僅僅是情色挑逗。不論佛教的訓誡有多可怕，這些人稱“笑い絵”（即搞笑圖片）的早期春畫表現的絕不是某種強烈的罪孽感。

日本文化中世俗、享樂的一面與官方灌輸的外來道德觀（僧侶階層在中世紀的日本享有崇高的政治地位）之間的張力在江戶時代達到了頂峰。這一回，政府眼中控制大眾最為有效的工具變成了基督教，而不再是佛教。

城里人在官府劃定的允許歌舞伎文化存在的地區——譬如戲院、茶樓和妓院——找到了發泄的出口。色情在這一過程中扮演的角色至關重要。多數大眾藝術家，包括其中最顯赫的那批人，譬如喜多川歌麿（1753？—1806）和葛飾北齋（1760—1849），都創作了不少春宮圖，一批作家也寫過黃書。許多春畫仿效10世紀譏諷佛教的風尚，諷刺刻板的儒家經典。  [[11]](#filepos615042)  然而，任何被看成是對政府有所批評的作品，不管有多隱晦，一律遭到嚴禁。

德川幕府統治期間，色情作品不僅是對社會不滿的上層人士的秘密嗜好——同樣的情況也出現在維多利亞時期的英國和中華帝國——也是一個自我被完全扼殺的民族的自發表達。因此，個別日本批評家和學者傾向于將歌舞伎文化視為政治抗議的觀點令人生疑。政治抗議缺不了意識形態，政治的、宗教的，抑或兩者皆有。但歌舞伎的世界里從來就沒有意識形態一說。話說回來，商人、匠人，甚至武士受到儒家道德觀的束縛比他人更深，他們就算有錢，在政治上也是被噤聲的。因此，從某種意義上來講，色情作品與暴力的娛樂形式便附帶上了原先沒有的顛覆性色彩。

時至今日，仍有大批批評家、導演、作家和政治活動家視色情為一件反抗當局的顛覆性武器。外來宗教在其間再度發揮作用。自19世紀以降，基督教在官方道德中投下了陰影。這倒不是說日本的政客和議員都是基督徒了，而是說自1868年明治維新以來頒布的禁止傷風敗俗的法律無疑受到了那種渴望在西方人眼中顯得“文明”的念頭的影響。

因此，色情作品有時仍會同某種奇特而神經質的愛國主義思想扯在一起。比如武智鐵二執導的《黑雪》（‘黒い雪’，1965）曾引發一段著名的公案。影片圍繞著一名陽痿的年輕人展開，他以槍擊美國大兵取樂，并同一支上了膛的槍做愛。實際上，美國占領和日本不舉之間的聯系在任何經歷過那段時期的藝術家的作品中都是很常見的主題；觀眾也確實感到戰敗造成了慘痛的生理影響。總而言之，武智的電影起初因為有色情內容被禁播，東京都警視廳甚至還把他告了。最終他打贏了官司，但之前免不了日本知識界為此大動一番干戈。

武智認為自己的電影是反對“美帝國主義”的一紙政治宣言，而在那段意氣風發的歲月里，“美帝國主義”可是眾矢之的。他如今依然自詡“民族主義者”，這一立場帶有鮮明的種族主義色彩。這點在片中一覽無余。年輕的主人公殺了個美國兵，這還不算，死者還得是黑人。（順便提一句，這一橋段已成常規套路：只要日本色情片里出現美國大兵的身影，無一例外都在實施蹂躪日本少女的獸行，而且施暴者通常都是黑人，好使其罪行顯得更加惡劣。）

武智還以一種血統論的眼光看待電影審查，他嘗言：“日本人的審查必須反映我們獨一無二的精神價值。”他在評述他人對其作品的攻訐時，所持口吻帶有濃厚的傳統色彩：

審查官對《黑雪》毫不留情。我承認片子里有不少裸戲，但這些是心理意義上的裸戲，象征日本人民在美國侵略面前毫無招架之力。審查官在中情局和美軍的慫恿下，指責我的電影不道德。這自然是老調重彈，而且還是彈了幾個世紀的老調。想當年在江戶時代，他們取締歌舞伎，以賣淫為由禁止女性演戲，又以同性戀為由禁止年輕男伶演戲。他們還口口聲聲說這么做是為了維護公序良俗，但實際就是可惡的政治壓迫。  [[12]](#filepos615255)

具有諷刺意味的是，外國人再度被牽連、被怪罪。但這里的有趣之處不在于《黑雪》是一紙雄辯的政治宣言——其實算不上——而在于作者和官方居然會如此認為。同樣的情形也發生在大島渚的電影《感官世界》上，《黑雪》與之一比可謂遜色不少。大島搬出那句不無道理的口號“淫穢何錯之有？”，在法庭上勇敢地抗爭了好幾年。于是乎，一部只談風月的電影再度成為了一個政治問題。甚至連徹頭徹尾的商業化色情片在大學校園和深夜咖啡吧里播放時也會被認為是顛覆口號。

日本知識階層（インテリ）  [[7]](#filepos201857)  不太可能真的相信軟色情制片人是政治活動家。但是，在屬于人民的“泥濘”文化（知識分子自封為人民代表）和企圖將其鏟除的官方之間一場從不間斷的角逐中，淫穢書籍、電影和漫畫自然會被當成武器加以使用。

這場持續性道德之爭的一個典型例子是圍繞是否應該露陰毛展開的一場大辯論。強奸、施虐、折磨，所有這些元素在大眾娛樂中都是可以出現的，但不準露陰毛是官方劃定的底線。與其說這顯示了什么誠摯的道德信念，倒不如說更讓人聯想起校長拿尺子測量學生蓬頭亂發長度的做法。

電影導演、攝影師和藝術家——還不光是那些專事色情行業的——不斷地試探這一規定，使其游走在荒謬的邊緣：漫畫里的女性別扭地蹲在男人面前，心甘情愿地用嘴和手去接男人噴射出的一大團白東西，有些還滴落在半空中。寫真里的女孩身著最輕薄的那類透明內褲，一切都看得清清楚楚。要么她們索性就把煩人的陰毛給剃了，出于某些原因，如此一來反倒能讓人接受了。在這場別開生面的周旋中，“人民”似乎于近期贏下了一局，理由是政府宣布“對于官方認為有傷風化的畫面，須打黑點和馬賽克的面積可減少5%”。

許多西方色情電影，哪怕是那些最粗俗不堪的，至少偶爾也會暗示男女共享魚水之歡是性愛的構成要素。但在日本很少是這樣：女方要么是被強奸的無辜受害者，要么就是為性貪婪所驅使、吞噬男人的妖精。前者常轉化為后者：貞操一旦被玷污，女人就會化身為食人惡魔。不管是哪種情況，她都會因為卸下母性的面具而遭受懲罰。然而，真正令人吃驚的是，經歷了這一切之后，她往往會重新戴上母性的面具。

一個絕佳的例子便是若松孝二和足立正生聯袂導演的一部“政治”色情片。足立正夫因同日本“赤軍”恐怖分子的聯系，日后逃往中東。該片盡管傳遞了一條“訊息”，但純屬日本商業色情片范疇。片名為《胎兒密獵時刻》（‘胎児が密猟する時’，1966）。片中，一名百貨公司經理將手下某位女銷售員誘騙入自己的寓所，隨即將她的手腳綁在床上，用蠟燭、皮鞭，甚至是剃刀折磨她。這場骯臟的儀式中，他從頭到尾都戴著一塵不染的白手套。

就在情節推進到令人不忍直視時（不過我身旁的日本觀眾似乎不動聲色），銀幕上出現了一幕幻象：臥室的混凝土墻壁變得像一個巨型子宮，吮吸著屋里的經理。他大叫道：“媽媽！”女孩遍體鱗傷，血流如注，為男人唱著搖籃曲，直到他累得精疲力竭，像個嬰孩那樣沉沉睡去。

影評人兼德國文學學者種村季弘是個喜歡堆砌辭藻、癡迷于驚悚元素的“知識人”。他在一篇影評中表示折磨過程是一場“凈化儀式”。“被鞭子凈化后，躺在血泊中的女人搖身一變，成了未出世的胎兒。她被繩子緊緊綁著，就像被蛇吞噬的動物，經歷著分娩時的痙攣。”  [[13]](#filepos615466)  通過這樣懲罰或“凈化”有性欲的女性，主人公仿佛重新得到了母親酥胸中的那片“甜蜜、朦朧的白色夢境”。（神道教的許多節日也有十分類似的過程。它們始于通常很痛苦的凈化儀式，終了，一堆喪失自我和身份的裸體爬動著，在漆黑的神社內擠作一團。）

性欲被凈化前必須先自我暴露。在日本色情作品中，這通常意味著強奸。受害者是天真無邪的象征：穿著校服的女生、護士、新婚家庭主婦，等等。這些女人總會愛上強奸她們的人。也許愛這個詞并不恰當：“電影發片方在宣傳手冊里寫的是，‘她們的身體出賣了她們’。她們沉迷于偷食禁果。她們被玷污了，抑或說，她們本身的不貞本性原形畢露了。”

這種玷污常常在電影開頭就以一種寫實手法表現了出來：舉例而言，女受害者被拖過稻田，或者扔進一個垃圾箱，或者衣不蔽體地被趕到大街上。簡言之，與神道教儀式的開頭一脈相承，男人們在泥地里打滾，或一絲不掛地跑過村莊。

日本的色情作品中，很少有婦女會因為自愿而變得放蕩。同伊邪那美一樣，她們的不貞僅僅是一種自然結果，而非罪孽：她們無可奈何，也無法逃遁，因為這是骨子里就有的。一家生產軟色情產品的公司分發的一份英語劇情概要如下寫道：“這是一則三姐妹的故事。她們成為蕩婦不是出于自愿，而是由于她們身上流淌著同父母一般淫蕩的血。”  [[14]](#filepos615683)  這兒還有一份介紹：“不管像夏子這樣的姑娘有多自愛，一旦被強奸，那種慘痛的經歷極可能會改變她的一生。”這點讀者不難理解，但宣傳冊接著寫道：“在電梯里被野蠻地強暴后，夏子回到房里，為失去了貞操泣不成聲。讓朋友們驚異的是，她整個人都變了，夏子開始追逐任何她認為可以勾搭得上的男人。”  [[15]](#filepos615899)

如果是金發女郎的話（這一幻想世界里的外國女性清一色是金發女郎）則更是涇渭分明：藍眼睛的姑娘甚至不用被強奸，野性就會自行暴露。我曾在某部色情漫畫書里（這類讀物每周銷量可達百萬）讀到過這樣一則故事：一位居住在郊區公寓樓里的金發外國女郎會勾引她遇到的每個精壯的日本青年：送奶工、郵遞員、洗衣工；沒人能逃脫這只以男人為食的母老虎之口。最后，青年們覺得有必要采取行動，設伏逮住了這個女人，把她綁在樹上拷打。“哦！”她喊道（日本漫畫里的外國人總叫“哦！”），“在我們國家，我做的事再正常不過了啊。”青年們自然是大吃一驚，打得更兇了。

真正的性交場面在電影中通常是一系列痙攣式的動作，毫無樂趣可言，拍攝角度會從一把椅子或者一只花瓶后切入，以免露出那令人惡心的生殖器。雖然受害者一絲不掛，男人卻總遮得嚴嚴實實的，很少會將褲子褪到大腿以下。有時候則完全無需脫褲：皮鞭、蠟燭、手槍和鞋拔一樣也能“行房事”。

在無數次見識過使用鞋拔的場面后，觀眾漸漸明白了這些電影想表現的究竟是什么；到底要祛除的是何種焦慮呢？那就是對男子功能不良的一種絕望的擔憂。  [[16]](#filepos616066)  甚至連制片人對此也毫不避諱。日本的色情作品在其目的性上可謂無比坦誠。但這些充滿焦慮情緒的娛樂作品還有更深層次的現實意義。男人在強奸完后，常會做一番痛苦的懺悔，說這是他唯一可獲滿足的辦法。這番話往往會喚醒女人身上的母性，最后受害者會反過來安慰施暴者。

夏子就愛上了電梯里的強奸犯，而他正是一名陽痿的卡車司機。新婚家庭主婦純子則悉心照料一位闖入她家中、手持大折刀逼她就范的蟊賊。男人懺悔后上演的性愛鏡頭就像是從慈母片里直接照搬過來的。好吧，差不多是這樣……

男人著了魔似的張開雙臂，擁抱他們的受害者，拼命吮吸女人的乳房，口中流涎，把她們的雙唇啃得嘖嘖作響。情戲歷來有“咸濕戲”（濡れ場）一說。在日本，性愛過程常和水這一最具母性意味的象征物聯系在一起。因此在漫畫和電影里，繼性高潮出現的一幕總是奔涌的浪花和飛流直下、白沫翻滾的瀑布。這兩個鏡頭都屬于此類作品的固定套路。另一個使情愛顯得更加“咸濕”——也更具孩子氣——的慣用手法是在女人的乳房上澆些啤酒或米酒之類的湯湯水水，當然最好還是牛奶，這樣男人就能扭動身軀將其舔個遍。

慈母片和溝口電影里所表現出的殘酷、愛慕和憂郁的施虐欲的結合體，在色情片里也是俯拾皆是。最受歡迎的色情明星身上融合了野性和母性，這點不足為奇。最膾炙人口的典范是個叫谷直美的女人。這位女優在整個從影生涯中，不斷地被陽痿的惡漢捆住手腳，用鞭子抽，用鞋拔凌辱下體，直到最近她才覺得這類片子演夠了。她就像電視劇里擔綱母親一角的女主人公那樣，遭的罪越多，就越深得觀眾的喜愛。影迷和影評人都對她不吝溢美之詞，贊揚她在被一些可怕物件折磨的同時，“雙眸卻還是含情脈脈”。

谷直美甚至看著就像一位日本母親，端莊的和服里揣著一對豐乳。她是男人們發泄胸中積郁的理想對象，恰如那位任由兒子不斷捶打自己的耐心母親。她是身受束縛的“母神”，是以隱忍對待男人功能障礙的替罪羊。

人們有時會問，到底誰才是這類娛樂片中的受害者。女人是不是真如最終分析的那樣，是最苦命的人呢？從身體上來看，答案是毋庸置疑的，從精神上來看我則吃不太準。以被奸者的丈夫為例，通常他被描繪成一株逆來順受的弱草，是參加聚會時縮在角落里的那種人；是典型的“工薪族”（salaryman），下班后去色情影院看黃片，上下班高峰擠電車時看淫穢漫畫。緊挨著的人也差不多，埋首于同類書報，有時會趁車廂里令人窒息的擁擠，對一些可憐的年輕女秘書上下其手，后者多半怯于聲張。這類偷偷摸摸的揩油行為在日本司空見慣，人稱“癡漢”的無名襲擊者在色情幻想中十分喜聞樂見。

那么男性讀者不是真正的受害者嗎？影片《戀之獵人》（‘ラブハンター　熱い肌’，1972）里，二十六歲的志摩子嫁了個陽痿的丈夫，正如該片宣傳文案所言，“她的夜晚漫長得難以置信”。可一被男人強暴，她的性癮就發作了，永不知足地渴望皮鞭的抽打。

觀眾可以感受到性無能、被戴綠帽子的丈夫的受虐傾向，并將之加諸觀眾席里的許多人頭上。這些臆想作品中，女受害者為了幫丈夫保住飯碗，或者避免他們破產，往往會任憑部門經理和課長的擺布。不舉和金錢問題無論是在這類故事中，還是在現實生活中，都有著曖昧的聯系。真正的施害者當然是令觀眾席中大多數白領“工薪族”沒好日子過的那類人。而更重口味的是，幻想世界中的妻子反而十分享受被這些惡徒侵犯的感覺，甚至在銷魂蝕骨之際還慣于大喊：“啊，你可比我那窩囊廢老公強太多了！”

當然，這類幻想并非日本獨有，只需看一眼英美裸體雜志的來信專欄便可知一二。但日本的驚人之處在于同類的臉譜化事物出現的頻率，以及其歇斯底里的表現形式。從孩提時代幾乎令人窒息的肌膚之親，到后來面對的社會壓抑；從對母親的理想化，到初次發現女人性欲時的錯愕；所有這一切放在哪兒都有可能發生，但似乎沒有一個地方會像日本那樣，對數量眾多的人造成如此驚心動魄的沖擊。

[[1]](#_1_9)  莎樂美是記載在《圣經》中的古巴比倫國王希律王和其兄弟腓力的妻子所生的女兒。據記載，因為先知約翰拒絕吻她，她憤而與他人同謀斬殺了約翰。

[[2]](#_2_8)  這里指德國女影星瑪琳·黛德麗（Marlene Dietrich），作品有《藍天使》《欲海驚魂》等。

[[3]](#_3_7)  梅·韋斯特是美國女演員，以身材豐腴著稱，作品有《我不是天使》《儂本多情》等。

[[4]](#_4_6)  加拿大女演員，素有“美國甜心”等稱號，作品有《貴婦人》《我最好的女孩》等。

[[5]](#_5_6)  〈法語〉（戲劇、電影、小說等）以其內容丑惡可恥而得的壞名聲。

[[6]](#_6_6)  源自古羅馬詩人維吉爾的詩句“萬事皆堪落淚”。

[[7]](#_7_5)  インテリ語出intelligentsia，指知識分子組成的社會階層，對應于指涉個人的知識分子（知識人）。——編注

# 第五章　活的藝術品

熱愛大自然通常被看成是日本人審美觀的基礎。據說，在中國和日本，人和自然融為一體，不像西方，二者呈對立關系，人傾向于對抗自然界的力量。這一觀點時常能在傳統畫卷或水墨畫中得到印證。畫中人十分渺小，有時甚至難覓其蹤。自然風光可不是映襯人的背景板；相反，人倒是大自然的一部分。

在藝術和日常生活中，日本人喜歡運用自然界的形象表達人的喜怒哀樂。在將自然界的隱喻和形象織入故事結構這一方面，日本小說家堪稱大師。日本人的書信和明信片也總以對季節的簡短描述作為開頭。

不同于世界其他地方，傳統的日式住房建得不像是能經受住風吹日曬的石頭堡壘，而是一棟看似十分單薄的木屋，且四面都有出口，看上去就和四季本身一樣稍縱即逝。

傳統畫中既無定點，也無滅點。若俯視觀之，畫中物體越高，景反而越遠。這給觀者造成了一種縱深感上的錯覺，而不是立體的錯覺；沒有陰影部分，畫中物沒有一樣是獨立存在的：不管是人、屋還是自然，所有一切都相互融合，渾然一體。

這種世界觀植根于神道教傳統和佛教信仰：在神道教中，世間萬物都具有潛在的神性。而在佛教徒看來，人只不過是大自然生死輪回中的一分子。人來世投胎可能是只青蛙，或者是只蚊子。

人是自然不可分割的一部分，但這是否令其顯得自然呢？我們不妨再打個比方：大自然仿佛一位繁殖力旺盛的母親，賜予我們吃的喝的，可問題在于，它也蘊藏著可怕的破壞性力量；其會隨著毀滅性的地震、兇猛的臺風和洪水被釋放出來。這就好比女人這類神秘力量，會爆發出可怖的狂熱，因此自然必須被降服，或者至少也要得到控制。

因此，日本人對自然的態度不單是愛，還混雜著對不可預知力量的深深恐懼。沒錯，它受到膜拜，但僅僅是在得到人類雙手重塑之后。所有那些與日式住家“自然地”融為一體的美麗園林完完全全都是人造的。一棵野草也別想長出來——某些最受推崇的園林則全部由石塊堆砌而成。日本人愛自然，但原生態的自然要除外，因為這似乎并不太招人待見。

這一“自然”當然也包括了人的自然狀態，即人性。波德萊爾（Baudelaire）的箴言“女人是自然的，也就是說是令人厭惡的”恰恰與日本傳統思想相呼應。人，尤其是女人，需要重新打扮，培養儀式感，并且盡可能地改造成藝術品。當然了，出于類似的原因，無論我們身居世界哪個角落，做任何事時都很講究形式。而且，西方社會的一部分人同樣表現出過——現在有時仍表現出——對風格的執著。然而，退一萬步說，包括日本近鄰中國和朝鮮在內的許多國家的文化都比日本文化更包容個體的自我性。

日本傳統的審美意識往往體現為一種人為的、默默無聞的美。谷崎在小說《各有所好》（‘蓼喰う蟲’，1928）中談到這點時提及了文樂木偶戲  [[1]](#filepos220350)  ：

真正的小春（劇中一藝伎名）生活在元祿時代  [[2]](#filepos220656)  ，可能就像一個娃娃；哪怕她其實不像，人們也會想象她在劇中就是這般模樣。那時理想中的美太過含蓄，不足以襯托出她的個性。當個娃娃就已經綽綽有余了，因為任何使她有別于其他人的東西都屬于多此一舉。簡言之，這個木偶版本的小春完美地呈現了日本傳統中“永恒的女性”。

谷崎在這部小說里還寫到另一位娃娃般的女人阿久。她是京都當地一位品味考究的老淫棍的情婦。用她女婿的話來說，是他“藏品中的一件古董”。老頭兒讓她穿上舊的絲綢和服，“又沉又呆板，跟鏈條一樣”。她只被允許看傳統木偶戲，只被允許吃分量不足的日式菜肴。老頭兒把她精心打造成自己的“頭號寶貝”。女婿有幾分羨慕岳父。想到自己面臨的棘手問題，他把“阿久這一類型的女人”視為逃避現實的辦法。“最好是能愛上那種可以像娃娃一樣被疼愛的女人……老頭兒的生活狀態似乎顯示出他內心十分坦然，而且是得來全不費工夫。要是我也能過上這種日子就好了。”

這種人偶的審美觀在川端康成的小說《睡美人》（‘眠れる美女’，1961）中被發揮得淋漓盡致。在一家收費高昂、提供專門化服務的妓院里，年輕姑娘被人灌下迷藥后陷入昏睡，然后送去給闊老頭當一言不發、百依百順的床笫伴侶。“對于掏了那么多錢的老頭們而言，睡在這樣一位姑娘身旁實在是好福氣。由于他們不能弄醒姑娘，也就不必為自己年事已高力不從心感到難為情。另外，他們可以浮想聯翩，盡情地回憶昔日伊人。”

川端在書里幾次將這些睡美人比作佛教里的神祇，拯救并寬恕老翁們的罪過。“沒準她就是佛祖的化身，”老頭暗自想道，“沒準就是這樣。畢竟，有傳言說佛祖會佯裝成妓女。”這些被迷暈的姑娘和佛祖一樣，不光形似玩偶，同神秘佛像那樣全無個性，而且純真無邪。她們可以被人玩弄，但終究不可玷污，因為她們雖是供人睡的對象，但清清白白。川端似乎在說，只有依靠這樣的單純，人才能獲得拯救，并接受死亡。

類似的情形也出現在若松孝二拍攝的《無水之池》（‘水のないプール’，1982）一片中。一個地鐵站的年輕檢票員發現了強奸女青年的絕佳辦法。他在夜間潛入她們家中，用皮下注射器在房間里噴灑氯仿。待姑娘適度昏迷后，他就能為所欲為了。其中有一幕，他將三個熟睡的裸女放在布置得如同節慶般的餐桌旁，然后仔細地用口紅和胭脂為她們化妝。他手中的寶利來相機的閃光燈不時閃動，凸顯出這組奇異、無聲的景象中透露出的靈異之美。這在日本算不上最離奇的電影。無名強奸者在日本娛樂作品中可謂司空見慣的形象，可以想見，對于隱姓埋名的幻想在日本一定很有群眾基礎。我們清楚地感受到，這部片子對匿名強奸者懷有深切的同情。在最后一幕定格畫面中，他向我們吐舌頭：他藐視這個世界。這或許可以從社會角度得到解釋：在日本很難獨自生活，在傳統住房里就更加不可能。再說了，在一個如此看重顏面的社會里，人際關系充斥著責任和義務，紛繁復雜，要參透這點可不容易。

另一方面，日本人普遍害怕孤獨，擔心與人疏遠。克服這點的辦法似乎是隱姓埋名地混跡于人群中。人們通過合群，卻又不真正與人交流來獲得心理寬慰：于是，我們每日在東京見到數以千計張毫無表情的面孔，人們在柏青哥彈珠機前流連忘返，或靜坐在一排排長椅上，像是神情恍惚的流水線工人。匿名強奸者的幻想也是由此而生的。

對玩偶式女性的偏愛也有許多不那么反常的表現形式。舉例而言，“玩偶女”是百貨商店一道亮麗的風景線，她們被訓練得盡可能和木偶一樣。這些開電梯的姑娘身穿漂亮的制服，戴著潔白的手套，用做作的假聲迎接顧客，繼而再按照規定擺動手臂，一上一下，一左一右，活像玩具兵，動作一成不變，總是指向電梯運行的方向。

這些姑娘不僅被訓練得像舞臺上男扮女裝的演員那樣說話，而且還像從事高雅藝術那樣練習禮儀性鞠躬，務求精準無誤。一位自豪的人事經理曾帶我參觀一座訓練中心，他向我解釋怎么用機器教這些姑娘正確鞠躬。這是臺不銹鋼制的新鮮玩意，立在一塵不染的房間中央。一條鋼臂頂著姑娘們的背，將她們推到理想的角度：15度、30度、45度，電子屏幕上精準地記錄著這一切。“您知道么，這不光是給新人練習用的，”經理信誓旦旦地告訴我，邊說還邊用手杖戳了戳一位年輕職員，“老員工也時不時喜歡用它來練習一下鞠躬。”更有甚者，部分商店為了省錢，還決定采用真正的人偶替代活人，可是此法不通：顧客抱怨說機器人沒有人情味兒。

說到展示玩偶式女性，電視可謂一面琳瑯滿目的櫥窗，比方說深夜檔節目里登場的所謂“吉祥物姑娘”，她的唯一用處就是坐在椅子里，對著攝像機挑逗式地眨眼，而且自始至終不能說話。在西方也能見到這類人：譬如展會上站在車頂的模特。這些身著比基尼的尤物至少還裝得有事情可干，哪怕只是把道具遞給問答競賽主持人。但在日本，姑娘們只是杵在那兒，打扮得漂漂亮亮，但神情漠然。

少年“偶像明星”往往是玩偶。在經過精心規范、再三指導和千錘百煉之后，他們身上起初可能存在的任何自發性都將蕩然無存。每個動作、每個手勢、每個笑容、每句話都是徹底訓練的結果。近年來最極端的一例是一對叫“粉紅淑女”（ピンク·レディー）的演唱組合。兩位有著大長腿的姑娘風靡大街小巷，紅了幾乎有三年之久。她們不僅唱歌跳舞時動作完全一致，就連講話也是異口同聲，而且始終帶著電梯間姑娘的那種假聲。

這樣的情況持續了數年，之后，盡管十分偶然，但塑料般外表的背后開始透射出一縷人性的微光。這一細微暗示，說明“粉紅淑女”其實是人，而不是聰明的機器人。恰恰從這時起，她們在青少年中的女神地位開始動搖。當兩個娃娃身上的生命力充分蘇醒后，她們謝絕了一檔久負盛名的新年大聯歡電視節目的邀約，會過氣也就勢所必然了。

很明顯，許多所謂的“名流”，比方說美國電視節目上的那些人，和日本演員一樣也經過精心雕琢，與他們的“真我”已是相去甚遠。不過表演方式不盡相同：在美國，演員訓練是為了顯得自然，不拘一格，一句話，得真實。演戲就要演得“自然”；不能讓人看出這一切都是假的。怎么說電視表演者也是名流。

在日本，情況往往相反。人們對“真我”不那么感興趣，也不嘗試掩飾假象。相反，人們對矯揉造作的表演倒是很欣賞。演員不會刻意裝得不拘一格或貼近真實，因為只有外在形式，或者也可以說是偽裝之道，才是表演的奧義。這倒不是說日本的專業電視演員都會表現得很不起眼，事情往往是反過來的：電視給一些人撒潑胡鬧大開便利之門——像瘋癲的小丑那樣大喊大叫——畢竟這不是個真實世界。不消說，這和一本正經的那一派同樣做作。

以傳統木偶戲為例，文化差異便十分明了。西方的戲臺上，操縱木偶的人不會露面，為的是讓木偶盡可能顯得真實。而在日本，表演者會手提木偶一道登臺：沒有理由把他們藏起來。觀眾想要看到他們，好欣賞其技藝，這就好比早期日本電影觀眾既對銀幕上閃爍的畫面如癡如醉，也對放映員深深著迷一樣。這樣說來，美國名流和日本達人或許都是木偶，但普通美國觀眾不希望有人道破這一點，日本人則并不介意。

同樣的原則也適用于社會生活。一個社會越重形式，人們扮演的角色也就越鮮明。從這點來看，日本這個民族就很好理解了。表演，即有意識地按照規定模式表現自己，這在任何地方都是社會生活的一部分。但是越來越多的西方人癡迷于故作“率真”，以至于自欺欺人地認為他們不是在演戲，而是……本來即是如此。極端的暴力被視作是“忠于自我”，值得贊揚。在日本，多數情況下，個人意愿仍得服從于社會形態。日本人是個禮貌的民族，因此多數人大部分時間都在做戲。

當然多數日本人都能意識到這點。個人在公開場合和私底下的形象差距之大，往往令人震驚。開電梯的姑娘一下班，嗓門就會低幾個八度：她變成了另一個人。很顯然，日本人同其他人一樣也有獨立人格。但個人情感也只有在需要親昵的場合（通常是酒桌上）才能得到發泄，這種時候迸發出的情感也許常常顯得過于傷感，但那又是另一番做戲了。

所有這一切都使得日本的生活在外人眼里極具戲劇性，甚至連人們的穿著往往都很做作。總而言之，日本人所崇尚的身份與他們所處的團體及所從事的職業掛鉤，而不是僅僅被視為個體。沒有哪位稱職的日本廚師會愿意被人瞧見自己沒有戴高高的白帽；“知識人”都戴貝雷帽和墨鏡，如同20世紀20年代活躍于巴黎左岸的流亡人士。文身的幫派分子穿著艷俗的條紋西服。簡言之，所有人的穿著都視其角色而定：就連無業游民也像極了舞臺上的流浪漢，衣衫襤褸，頭發像打了結的繩子一樣垂至腰際。

這種順應規范化模式的傾向也許在傳統藝術中最為突出。這些模式，或者形式，在日語里叫“形”。舉例而言，歌舞伎就以“形”為基礎：演員從小就通過模仿師父，學到了一整套傳統的姿勢和動作。因此，除名伶自己添加的、只有內行才看得出來的元素外，戲中每個人物的動作編排，小到最小的細節，幾個世紀以來從未變動。有意思的是，歌舞伎中的不少姿勢和手勢是直接從木偶劇中照搬而來的。

但是“形”也有著更加現代的面貌。日本廚子不同于法國或意大利同行，一般不會自行創造菜譜。相反，在經年累月地模仿師父的動作后（還真就是模仿，因為日本烹飪更多考驗的是刀工，而不是對各種佐料的搭配），他就學到了自己這一行的“形”。說到底，學做生魚片跟學習空手道的腿法是一回事：都是靠不斷地模仿既有套路。

無論是切魚、摔倒柔道對手、插花，還是社交中的做戲，“形”在做這些事的時候理應成為人的第二天性。對于“形”的學習，日語里有這樣一句話：“體で覚える”，也就是說要身體力行地去學，用身體記住；像小孩子學游泳，甚至是學鞠躬，他們還在母親背上時就已開始這種學習。這一過程時而還要伴隨師父和師兄的不少欺凌，這被認為是一種精神鍛煉，像極了舊式英國公立學校里以大欺小的現象。只有長時間忍下來的學徒才能指望當上師父。很顯然，一位廚師學徒將一生中的三年時間用來學習如何正確地將飯團砸進左手掌后，是不會揭穿這種勞形傷神的學習方法的：他經歷的磨礪已經太久、太嚴酷了。

有意識的思考被認為是臻于完美的阻礙。日本師父從不做解釋，詢問為何要做某事是沒有意義的，重要的是形式。人們常能看見生意人在擁擠的月臺上練習高爾夫揮桿的動作，或者看到學生反復練習投擲棒球，不過也僅僅是做做動作而已。棒球和高爾夫很難算得上是日本的傳統技藝或非常崇尚精神的活動，但是學打棒球和高爾夫的過程完全是傳統的。人們認為，只要肯苦練規定動作，自會有如神助一般擊中來球。同理，著名禪宗射手拉了幾年弓后，閉著眼睛也能射中靶心。基本上可以說，理想情況是形式左右人，而不是人左右形式。

一位著名的日本文化批評家曾將這種以“形”為主的文化——他稱之為“藝道”——與另一種重內容、輕形式的較為輕松流行的文化作了清楚的區分：依照他的觀點，“藝道帶有濃重的宗教色彩，充斥著武士階級的貴族思想。另一種文化蔚為大觀時，脫離了宗教，繼而以庶民百姓的玩樂精神（遊びの精神）為基礎”。

在大多數國家都能作類似區分，但其是否真的合理呢？答案只能是僅僅部分合理。貴族藝術和民間“玩耍”之間顯然有差別，但這兩種傳統的確能互相影響，彼此反哺。因此，把一種歸為形式藝術、另一種算作實質藝術的說法是令人生疑的。不過，日本人即使是沉浸在最通俗、最忘情的玩樂之中，仍不忘遵守“形”的規則，這點著實令人稱奇。

[[1]](#_1_10)  文樂又稱“人形凈琉璃”，是用木偶（人形）演出，搭配“太夫”的道白和三弦的音樂表演的藝術形式。——編注

[[2]](#_2_9)  元祿為日本的年號之一，指1688年到1703年的期間。——編注

# 第六章　賣身的藝術

關于生活與戲劇存在交集這點，最鮮明的例證是有史以來最成功的玩偶女人：藝伎。然而，人們對日本的這一象征物也存在相當大的誤解。無疑，她是終極的活體藝術品。這種藝術不僅現在是，過去也是人們喜聞樂見的，而且具有很高的美學造詣。正因如此，藝伎象征著日本人的美感。她的一切舉止都是風格化的，嚴格遵循審美原則。她的“真實的自我”（如果確有其物的話）被小心翼翼地掩藏在（假使這個詞使用得當）舞臺形象之下。同歌舞伎男演員及相撲選手一樣，她也經常沿用某位知名前輩的名號；就連她自己的面容，也因為遮蔽在一層白如大米的濃妝下而變得難以辨認。

傳統藝伎仍然存在，但不管是出于自愿，還是為生活所迫，肯忍受藝伎生活的嚴酷和約束那一套的女孩已是越來越少。藝伎館的社會地位也是日漸式微，以至于只有極少數的日本男人見識過傳統茶館的底里。同許多古典藝術一樣，“藝者游”（蕓者遊び）——即玩藝伎之意——業已成為少數人能夠消費得起的一種昂貴消遣：這些人多為政客和商界大亨，選在茶館這一不起眼的地方瓜分經濟奇跡的成果。

京都某位做過藝伎的婦女曾對我說，多數顧客已經不諳“藝者游”的門道了。以傳統的機智對答方法訓練出來的藝伎——在其全盛時期也不免顯得生硬呆板——得到的只有顧客茫然的眼神。這讓整個游戲變得“只有來，沒有往”，就像對著一群不明就里的足球迷表演伊麗莎白時代的古裝戲一樣。原本一開始只是對生活的戲劇化呈現，現在則完完全全成了戲文本身。藝伎的臺風在過去一度引領風潮，如今則永恒凝固在形同鬼魅的盛裝表演中。藝伎似乎作為傳統歲月的活的見證人，被保存了下來，好似昂貴的時空機。（這些表演著實價格不菲，每人收費少說也有五百美元，且必須經過必要的引見，否則連門也別想踏進。）

藝伎會演的命運跟歌舞伎頗為相似。在過去，大眾戲劇的觀眾對演員和劇情均了然于胸，清楚地知道該在何時叫好，何時又該朝舞臺上的演員喊些往往十分下流的俏皮話。因為這一套也是有規矩可循的，必須堅持“形”。如今，每家劇院都會雇用一名正式的捧場者，很巧妙地安排他坐在觀眾席中，由他在恰到好處的高潮時刻喊出演員的名字，以求營造出一種舊時的氛圍。與此同時，一組組鄉下來的觀眾依靠耳機里播放的解說錄音，努力跟上劇情的發展。退一步來講，這些機構的活力雖然喪失大半，但這一點并無大礙，重要的是有助于塑造它們的思想還在，盡管常常會流于低俗。

夜總會女招待和酒吧女取代了藝伎和高級妓女的地位，而浮世繪擁躉所熟知的“浮世”則蛻變為“水營生”（水商売）  [[1]](#filepos325409)  。毫無疑問，作為供人娛樂的藝術品，女人的重要性無論是在社會意義上，還是在藝術水準上均未減退。在下面的章節中，我將對“女戲子”變化的形象做出分析，這么說是因為沒有更好的說法。為了了解她們在現代社會中的重要意義，有必要簡單介紹一下她們的歷史。如果你好奇于一本談幻想的書為何要寫真實人物的話，那么請記住，日本從事“水營生”的女性確屬幻想，雖然是大活人，但仍只是幻想。

要區分純粹的表演者和妓女總是不太容易。據說，哪怕是現在，現代夜總會里也只是部分女招待墮落風塵，有些則不是。這同日本生活的許多方面一樣，都要視情況而定。藝伎當然不是妓女，盡管在過去，藝伎的主人按慣例會將她的初夜權高價賣給一位特別受寵的顧客。現如今這種做法已不復存在。藝伎只賣藝不賣身，但她仍是舊傳統的一部分，賣淫在這種傳統中扮演著不可小視的作用。

10世紀和11世紀期間，妓女是深受平安時代達官貴人們青睞的玩伴。而到了鐮倉（1185—1333）這一武士的黃金時代，姑娘們經過特別調教，除了要掌握明顯的性愛技巧外，還要掌握多門技藝，以服務上層的武士階級，天皇本人也算在內，這里補充一句，他除了和姑娘們“玩樂”外，幾乎無所事事。

到了16世紀，軍事統治者豐臣秀吉下令，賣淫活動從此將被限制在特別許可區內。這標志著一種獨特文化就此發軔，其蓬勃發展、欣欣向榮的勢頭一直延續至19世紀末。時至今日，人們仍能感受到它的影響力。縱觀人類歷史，還從來沒有哪個國家的妓女像江戶時代的藝伎一樣，對本國文化起到如此重大和顯赫的作用。

自17世紀以降，獲特許經營的妓院既充當了日本權貴階層的沙龍，亦為一代代劇作家、詩人、版畫家、作家和音樂家提供了靈感。不少關于三百年前某位藝伎坎坷人生的歌謠最初都是從妓院里唱出來的，而且傳唱至今，演唱者多半是偏愛古風雅韻的中年貴婦。

妓女的世界同日本社會一樣等級森嚴。在高級妓女“太夫”和普通妓女“游女”或“湯女”之間分有許多等級。后一種在公共澡堂中招攬生意，而“太夫”雖往往出身卑微，但頗具藝術造詣。一位生活在18世紀下半葉、名叫“高尾”的“太夫”據說在插花、茶道、詩賦方面是行家里手，不僅如此，她還擅長演奏好幾種樂器，精通藝術，牌技超群，此外還懂得嗅香——這門技藝自平安時代以來便受到熱捧。  [[1]](#filepos616443)

“太夫”不單單是一位出色的藝術家，她本人也是一件上好的藝術品。當一位名妓駕臨一家茶館時，身后會跟著一隊小丑、學徒和奉迎者組成的隨侍，在他們的簇擁下，她會擺出一系列精巧的戲中姿態，像極了舊時好萊塢女星翩然走下灑滿燈光的階梯。這么做的戲劇效果很強，猶如某種表演藝術。借美國學者唐納德·夏夫利（Donald Shively）的話來講：“顧客與某位高級妓女第一次見面的場景，連同其儀式及極具特色的說笑，真可謂早期歌舞伎中流行的‘妓女色誘’滑稽小品的升華。”  [[2]](#filepos616695)

戲劇和賣淫從一開始便緊密相連。游走四方的表演者往往是舞者或佛教的說書人，但她們常常也是妓女。據稱是第一個歌舞伎劇團創立者的阿國是個具有傳奇色彩的人物，人們常說她身兼多重身份，賺得盆滿缽滿。她的公開身份是“巫女”，從屬于某個寺廟，但她女扮男裝的表演卻是為戲后進一步調情所打的色情廣告。

擔心出亂子的統治當局試圖通過禁止女優登臺來制止這一亂象。結果只是少男頂替了她們，享受著富有的庇護人施予的榮寵。井原西鶴這位17世紀歌舞伎的觀察者有些憤世嫉俗，他曾經評論道：“說真的，這世上找不到比不得不在這種環境下討生活來得更痛苦的一件事了。演員和妓女真的是太像了，他們都有著無可奈何的命運。”  [[3]](#filepos616999)

在江戶、大阪和京都的淫窩里，現實和幻想往往相互混淆。真實生活中的陰謀、丑聞和愛情斷傷幾乎剛剛發生，就立馬被改編成歌舞伎劇院里上演的劇目。春宮圖中，名伶和同樣名噪一時的妓女被描繪成正在行茍且之事，盡管畫中人往往難以辨認。更確切地說，畫中人只是真實人物的理想化形態，并采用知名前輩的藝名罷了。（這種習慣依舊很普遍，即便是在和杰出前輩毫無關聯的情況下亦是如此：我在臟兮兮的綜藝場所里見過三流演員無不自豪地給自己貼上歌舞伎名門世家的名號。）

17世紀的專業評論家像評論演員那樣評鑒妓女。所謂的《游女評判記》算是介紹不同妓院的批評性導游指南，其中附有對當地妓女本領的詳細評語。這些導游書無論在觀點還是在設計上，都酷似介紹演員的評鑒小冊子。當然了，后一種手冊一開始幾乎只專注于演員的外表美，而不注重他們的藝術造詣。盡管如此，妓女絕對被視為藝術家，她們的表演與她們極力效仿的戲劇具有同樣的戲劇性。這里再度援引唐納德·夏夫利的觀點：“倘若說歌舞伎的色情元素讓人出乎意料的話，那么妓院可以說是愛的舞臺。舞臺上，鄉下姑娘打扮成閉月羞花的佳人，卑賤的商人則擺出一副大人物的派頭。”  [[4]](#filepos617506)

人們很少對玩這種游戲抱有道德愧疚感。只要男人盡了義務，供養好家庭，不使祖上蒙羞，他們就能自由自在地縱欲。當然，前提是他們負擔得起。男人的家庭生活和情感生活就是兩回事。畢竟，選擇妻子的理由和浪漫無關。況且性本身并不是罪過。因此，只要與妓女玩樂僅限于玩樂，就不會出現反對之聲。盡管政府從1958年起禁止賣淫，上述現象大體上依舊存在。

“游戲”或許比性本身更加重要。人們如今依舊能看見日本商人在東京的夜總會里將公款統統揮霍在與女招待鬼混上。這種專業的社會交際在遠東具有悠久的傳統。例如，在中國的唐朝，有錢的士紳、鴻儒和詩人身旁都簇擁著博學多才的官妓。  [[5]](#filepos617735)

只要供養得起，男人在家少說都有個三妻四妾。根據儒家的道德規范，男人有責任一碗水端平，讓她們個個獲得性愉悅。然而，除了生育后代（最好是兒子）、操持家務外，這些體面的女性很少在社交上有所建樹。她們大多目不識丁，幽居在家中的后屋內，對外界一無所知。因此，為了能找到令他們更心動的異性做伴，中國士紳只好去狎妓。這些女子除了舞姿曼妙、歌聲悅耳外，還能侃侃而談，對答如流。最好的茶館是藝術沙龍，而非性交之地；若要解決性需求，大可去逛廉價的窯子，這些場所主要是為養不起幾房太太的男人開設的。藝伎和恩客之間的關系受到嚴格的禮儀規范制約。就算真的發展出性關系——談吐優雅的打情罵俏滿足得了一時，滿足不了一世——之前也得有一番苦心追求作為鋪墊：互換情詩，欲擒故縱，花前月下，臨了當然少不了一筆重金酬謝。

我們不由感到，真正的性行為一定頗為掃興，因為需要重申的是，性愛并不是重點。令中國古代的淫棍們興奮的是那種優雅的調情，精心的追求，簡言之，是男女之間的“嬉戲”，那種宛如高雅藝術的風花雪月。這種情況似乎也發生在平安時代的日本人身上；或者，更準確地說，也發生在一小部分模仿唐代中國高雅生活方式的貴族身上。不過貴族代表了平安時代的文化，而其他人實在太窮，沒錢找什么樂子。

濫交是宮廷生活的一部分。想到出身名門的男女幾乎從不見面，這或許令人意外。大家閨秀被藏在深閨中，靠信得過的中間人傳遞情詩和戀人交往。即便戀人共處一室，女子也常坐在一面屏風后。幽會多半發生在夜晚，周圍一定黑得伸手不見五指，因而肌膚之親也斷不能看個真切。盡管如此，如果參考《源氏物語》和《枕草子》這兩本記錄當時宮廷生活的著作的話，可以發現，平安時代的貴族行房很頻繁，而且經常更換床笫伴侶。但是同唐朝一樣，這種游戲的規則復雜而嚴格。凡事不僅要做得漂亮，還要講究個禮數。另外，玩歸玩，絕不能影響到履行家庭責任。

已婚婦女之間的等級關系（這是一個奉行一夫多妻制的社會）必須得到尊重，尤其是要尊重正房的地位。嫁娶對象的等級和階層是擇偶時首要考慮的因素，一個家族有沒有勢力，基本就看婚結得聰明與否。換言之，婚姻是一項政治制度。可是，盡管當時的男女比起后世的人們可以更自在地尋歡作樂，日本卻從沒有高尚的“純愛”傳統。脫離了純粹的性魅力、僅作為一種抽象理想存在的愛情直到最近才出現。或許同性戀是個例外。

伊凡·莫里斯曾經寫道：

由于缺少關乎忠貞、呵護和為愛消得人憔悴的那種崇高愛情理想，并且由于對濫交存在寬縱之風，這就使得男女關系在紫式部的世界中往往顯得輕浮佻薄，甚至無情無義。我們有一種印象：撇開情詩中所流露出的所有高貴情愫，當時的男女之事，尤其是在宮廷內，很少融入真情實意，往往只是行色誘之事罷了。  [[6]](#filepos617982)

換言之，這是一場游戲，多虧品味格調在其間扮演的中心角色，這一游戲才避免墮入某種粗俗、齷齪的境地。  [[7]](#filepos618208)  一段情事的高潮也許不在于銷魂蝕骨的一夜云雨，而在于翌日早晨按照嚴格的審美規范進行的吟詩作賦。這些十分俗套的詩歌創作極少提及愛情或愛人，卻描述了黎明時分被淚打濕的和服袖口，或者是宣告分別在即的無情的雞啼聲。在平安時代，一位風流倜儻的公子哥甚至給情人寄去了一只掃人興的公雞的羽毛，順便還附詩一首：

如今它已死——

這只無情鳥

它的尖啼劃破黑夜的寧靜

可是黎明，哎，終究還是會來到

終止愛人們的歡愉。  [[8]](#filepos618374)

似乎人們沉浸于風流韻事，為的只是發出一聲華麗的嘆息，滿懷幽怨地感慨光陰的短暫。他們無疑是有感情的，但這些感情在受到審美程式和社交禮儀的熏陶后，大體上得到了升華。人類情欲及其肢體表達并不受限于一種抽象的道德準則——不管是俠義精神還是罪孽思想——而是受限于審美意識和禮儀本身。愛情成了一門為藝術而存在的藝術，一臺精美絕倫的大戲。不能通過這一方式獲得升華的情感則在宮廷閨秀們筆觸傷感的日記中得到了傾訴。她們的文學造詣至今無人能夠超越。

從很多方面來看，江戶時代煙花柳巷里的“浮世”延續了上述兩種傳統：儒家的雙重標準以及平安宮廷內的裝腔作勢。與古代中國相仿的社情催生了對專業女性陪伴的需求。盡管日本人總的而言還是奉行一夫一妻制，但是儒家道德觀具有強大的影響力，“高級妓女的文化成就是市井小民的妻子無法企及的”。  [[9]](#filepos618661)

江戶時代妓院的禮節習俗受到平安宮廷生活的影響，同時也往往是對后者的照搬照抄。妓女借用《源氏物語》中大家閨秀的名字。  [[10]](#filepos618933)  介紹煙柳巷的向導書，譬如1655年編撰成冊的《桃源集》，有著《源氏物語》等著名傳統作品的經典文風。雖然幾近諷刺，但此類出版物散發著一股貴族氣息。

當然，這只是一種精心營造的幻想，因為平安貴族的墮落生活和江戶時代的淫樂窩之間有著本質區別。一方面，后者具有真正的民主氛圍。在一個鮮有階級流動空間的時代，這么說也許顯得有些矛盾。事實上，在妓院和戲院里的消遣，是人們為數不多的掙脫當時令人窒息的社會限制的方法之一。不僅所有階層人士——上至武士，下至卑賤的商販——都會光顧這些特別許可區（這讓政府大為不悅），而且那里上演的戲劇，也是對社會本身的描摹。

戲院里，社會棄兒——優伶被迫生活在貧民窟——飾演耀武揚威的武士和氣質尊貴的宮廷貴婦。他們穿戴得極其華麗、光鮮，蓋過了貴族的風頭。簡言之，他們打破了那個時代最嚴肅的禁忌之一：模仿上層階級的舉手投足。煙柳巷真好比一個舞臺，演員在上面可以越過雷池，扮演日常生活中的禁忌角色。在一個視外表風范為根基的社會里，這一點幾乎具有顛覆性。這些演員曾被比作是宗教里的替罪羊，為了凈化禁忌而打破禁忌。  [[11]](#filepos619129)  畢竟，宗教節日的傳統功能之一，就是儀式化地打破禁忌。

妓院里的貴族主要由村姑組成，她們把黑皮膚涂白，以示高貴，并操著一口以京都方言里的敬語為主體的做作腔調——這種方言堆砌辭藻，動詞尾綴使用考究——以掩蓋她們的鄉下口音。  [[12]](#filepos619351)  即便身為嫖客，也得通曉妓院的禮節習俗，否則會被笑話是無知的土包子。這一下場對于江戶時代的花花公子們而言可是比死還要難堪。

要想贏得一名高貴“太夫”的芳心談何容易。必須對她展開追求，而這又恰如平安時代的宮廷，受制于嚴格的禮儀規范。一個鄙陋的、不諳規矩的鄉野村夫想要把“太夫”追到手，就同一樣土里土氣的現代人想要獲得頂級時裝模特的愛慕一樣，希望渺茫。

本章先前提到的向導書，既教會了普通人妓院里的那套繁文縟節，也激發了他們將自我代入其中的遐想。即便這些導游書日后蛻變為一種純粹的文學類型，即所謂的“灑落本”，它們也從未喪失說教的作用。這些書在18世紀風靡一時，作者往往是武士階層中的知識分子，對青樓生活了如指掌。那個時代的每一個紈绔子弟都夢想著成為“通”（指才華橫溢之人），深諳妓院里的規矩。他們過度沉迷于描寫底層社會風雅之事的細枝末節，以至于作品今天讀起來幾乎如同天書。

典型的“灑落本”故事經常圍繞一名“通”和一個佯裝是“通”的土包子而展開。故事中被嘲笑的總是那個明明不懂規矩卻還裝模作樣的粗漢。然而，光懂規矩亦不足成事，而這正是《游子方言》一書的中心思想。在這部出版于1770年、由“田舍老人多田爺”這位老紳士創作的名著中，一位父親帶著兒子第一次逛妓院。作為見識成人生活樂趣的入門課，這種做法并不罕見。當爹的為人招搖而討人嫌，自豪地炫耀自己對宿娼之事有多么輕車熟路。兒子則性情溫順，為人謙遜，對妓女們客客氣氣。不消說，某位姑娘最終只會肯賞臉與他共度良宵，而不是與他那大呼小叫的父親。一位真正的“通”要懂得如何取悅妓女。

色情指南書的市場遠未飽和：一本名為《夜生活教科書》（‘夜の教科書’）的當代書籍曾暢銷一時。該書詳細而耐心地告訴我們如何在夜總會、酒吧和“卡巴萊舞廳”（也就是廉價夜總會）找樂子，且不出洋相。比方說下文就詳述了應如何與陪酒女聊天：

每個人都和其他人差不多，這在陪酒女身上體現得淋漓盡致。她們的化妝技巧同演員和藝人如出一轍。好，當你與一位陪酒女初次見面時，不應脫口而出說她長得像某位歌星。人人都會這么做，但你該做的，是窮極各種好話贊美那位歌星，夸她多么多么性感，云云。接著，你要盡可能裝得漫不經心，隨口道出服侍你的陪酒女多么像那位歌星。

老練的“通”，無論過去還是現在，都會像藝伎那樣作孤傲的漫不經心狀。他嚴守正式的行為規則，但會略顯隨性，讓人看不出他是否使出全力。這就是被日本人喚作“粹”的那份優雅，這個詞的譯法多種多樣，可譯成“風度翩翩”或“瀟灑時髦”，但都不甚準確。  [[13]](#filepos619581)  歲月的歷練和來之不易的經驗有助于塑造“粹”。這從穿衣細節上也看得出來：和服上漫不經心系著的腰帶，或一個近乎粗俗的大膽設計。“粹”是一種對規則敷衍了事卻又從不真正觸犯的做派，是一種直接源自妓院生活的審美觀。

話說回來，這片花天酒地的世界里還是有一條規矩不得打破；這同平安宮廷里的情況多少雷同：玩耍只能停留于玩耍的層面——這些淫窩里的禁果不是性愛，而是情愛。  [[14]](#filepos619881)  男女墜入情網的話，會被認為極度缺乏教養，甚至是傷風敗俗。總之，藝伎只能是一件藝術品，一種沒有真正個人身份的幻想。江戶時代的煙花巷里曾盛傳著這樣一句話，“癡情的妓女和方形的雞蛋一樣是稀罕物”。  [[15]](#filepos620121)  此話并無貶義，只不過表明藝伎乃藝人之意。

藝伎和優伶是他們那個時代的時尚引領者和超級明星，因此，事業有成的戲子有時會腰纏萬貫，甚至還同權貴們打成一片。不過他們同時也處于社會等級的最底層。東京最大的舊紅燈區吉原如今遍布著艷俗的“按摩院”，一側緊挨著“部落民”的聚居區。“部落民”指的是因宗教信仰被認為不潔且遭放逐的人，好比印度的賤民。從某種意義上講，與放逐者廝混，讓人們因掙脫束縛而深感震動（frisson）。印度人與寺廟里的姑娘性交也是出于相同原因。可當玩樂帶上個人色彩，而且動了真情的時候，就會對階級體制構成直接威脅。除此之外還有另一層危險因素，愛上妓女會讓人傾家蕩產，這在一個愈加重商主義的社會里可是一項大罪。

有個例子可以說明，政府對處置社會風氣敗壞的危險高度重視，這個例子就是江島——生島事件。江島（1681—1741）是個地位很高的侍女，她曾經是著名歌舞伎演員生島的秘密情人，這種關系維持了九年，直到他倆在某次演出結束后的宴會上喝得酩酊大醉、雙雙被捕為止。這件事釀成了不幸的后果，他倆的緋聞公開了，涉事的所有人均遭到嚴懲：有些人被處死，其他的跟生島一起被流放到孤島上。他的劇院被夷為平地，所有其他歌舞伎劇院也被迫關張三個月。

玩歸玩，但不可發展成愛情，至少理想是這樣的，然而現實生活中是否總是這樣呢？風塵女子在多大程度上是活生生的玩偶呢？很明顯，哪怕是最優雅的紈绔子弟和妓女，他們裝出的漫不經心也是有限度的。無論幻想世界的規則如何，他們終究還是人。無疑，人們偶爾難免會墜入愛河，會情不自禁地表達情感，顧不上這么做的社會危險；也并不是所有交談都是輕佻的對答。在禁斷的感情和幻想世界之間，在合法的色情和違法的愛情之間，簡單而言，在游戲與現實之間，存在著一股張力，這股張力在前現代日本是流行戲劇和文學作品的重要主題。妓女和她們尋歡作樂的情郎在遵守輕佻的游戲規則時，不得不面對一個無比嚴肅的問題：如何做到生活在德川社會而不喪失人性？

或許大多數小說家對此從未進行過深思，因為他們很少觸及比人為色情主義的優雅外表更深的層面。但有兩位生活在17世紀的作者以迥異的方法做到了這點：劇作家近松門左衛門（1653—1725）和小說家兼詩人的井原西鶴（1642—1693）。近松是武士之子，而西鶴（人們記住的一般是他的名）則出生于商賈之家。兩人嚴格來講都不算江戶人，因為當江戶還只是一座欣欣向榮的小鄉鎮時，他們一個寓居大阪，一個身在京都。然而，這二位仍舊被認為是江戶時代最偉大的小說家，至今代表了許多日本人看待妓女的態度。

商人之子西鶴是個典型的小市民，品行如同下流的小店主。只要生意還過得去，賬單能及時付清，一個人如何打發剩余的時間，別人可管不著。西鶴創作的故事同其他遵循貴族傳統的作家不同，寫的大多是那些自食其力的人。很典型的一點是，金錢在他的作品中占據了日益重要的地位。他曾經寫道：“不管小市民的家世門第如何，有錢他就有了出身。不管某人祖上如何風光，他要是沒錢，就連耍猴的都不如。”  [[16]](#filepos620317)  他最著名的一部冒險題材小說是《好色一代女》（1686）。溝口健二根據原著，拍攝了《西鶴一代女》這部經典影片，字面意思是“西鶴女人的一生”，不過在西方更通行的譯法叫《阿春的一生》。故事采用第一人稱視角，屬于對佛教懺悔的諷刺性模仿。主人公是出身高貴、受過良好教育的女子阿春，最終淪為普通的站街女，在夜色中掩藏其年老色衰的容顏。但即使這樣也不再能吸引男人后，她只好出家為尼。但她給自己孤獨的住處起名叫“迷情齋”，而且穿和服的時候，依然像個妓女那樣將腰帶束在身前，姿態頗為放蕩。當著兩位男性訪客的面，她將自己墮落的人生娓娓道來，并點燃香燭，讓后者感覺仿佛置身妓院，而非寺廟。

將西鶴原著中的阿春同溝口健二電影里的阿春進行比較是一件有趣的事。原著講的是一個女人如何放任自流。西鶴十分犬儒，且由于受時代限制，他不可能將阿春描繪成社會的犧牲品——不過，與同時代的大多數人不同，他對買春的陰暗面心知肚明。正如他筆下大多數的多情種，阿春并不比她應有的面目更純潔。故事里，她有好幾次都可以選擇過平平淡淡的體面日子，但每一次，她都選擇了更吸引人的淫蕩生活。正如色情產業從業者所言，她身上流淌著水性楊花的血液。

但是有個情節最能反映出西鶴原著同溝口電影之間的區別。西鶴講述阿春因為妓院生活累得精疲力竭，轉而去尋找給人當住家女傭的體面營生，裝得一副天真無邪的模樣。可是好景不長，每當她那情欲旺盛的東家和老婆做愛時，“幛子移門便咯咯作響”，阿春忍不下去了，于是在某個宗教節日當天勾引男主人，“讓他將佛門之事忘得一干二凈”。故事結尾，阿春赤條條地奔跑在京都街頭，嘴里唱道：“我要一個男人！哦，我要一個男人！”

反觀溝口鏡頭下的阿春，則成了接二連三的粗魯淫棍的悲慘犧牲品。是她的男主人，以最下流的方式勾引了她。對于這位溝口眼中天使般的女主人公而言，赤身裸體跑到街上并因欲望狂性大發這一幕，即使審查官選擇放過，也無法想象會出現在影片中。西鶴的故事是對佛教懺悔寓言的諷刺，但在溝口電影的結尾，阿春像一位真誠悔過的尼姑那樣挨家挨戶地化緣。不見了西鶴犬儒式的嘲諷，有的是一位真正佛教徒惆悵的聽天命思想。

西鶴的《好色一代女》是一則諷刺故事，但諷刺的不是社會本身——那樣做太危險——而是那些尋歡作樂且欲壑難填的人的荒唐面目。該書的諷刺之處可歸納為一則放之四海而皆準的心理事實：人們越是追求肉體歡愉，就越是無法獲得滿足。西鶴筆下的人物正是因為其弱點才變得活靈活現，但他從未對其表示過一絲輕蔑。他們或許是輕浮佻薄、自輕自賤的傻瓜，但這群傻瓜無疑很有人情味兒。

溝口忠實的腳本作者依田義賢創作了《阿春》一片的劇本，他常說，日文片名應該叫《近松一代女》，而不是《西鶴一代女》。這么說的原因有很多。溝口矛盾的道德思想與這位著名武士之子的精神氣質要接近得多。近松門左衛門比西鶴更注重道德。武士階層的人瞧不起賺錢這檔子事，盡管他們中間有些人后來證明極擅長此道。近松本人靠給文樂寫劇本為生，著實被視作丟人現眼之舉。這不能不醞釀出一種矛盾姿態。盡管生活在商人中間，寫的是他們的事，筆觸甚至還略帶同情，但近松從來不算是其中一分子：他始終是個局外人。他的語調同西鶴嬉笑式的譏諷相去甚遠。他的劇本風格浪漫而寫實，深得大阪商人階層的青睞。這些作品常常描繪了店伙計與妓女之間的凄美愛情，素材一般取自當時傳得沸沸揚揚的社會丑聞。這些風流韻事往往并不光彩，人物微不足道，甚至頭腦簡單。男人尤其如此：店伙計、商店主或販夫走卒，他們成事不足敗事有余。但終了，他們卻總能脫離平庸，以經典的武士般的自裁挽回名譽，甚至顯出幾分高貴。然而，最重要的是，愛情超越了簡單的情欲：愛情最終也許會毀滅它的擁護者，但它是真真切切的，而不只是游戲。

《曾根崎情死》（‘曽根崎心中’）是近松最有名的劇本之一，創作于1703年，后被多次翻拍成電影。距今最近的一個版本攝于1981年，片中演員以木偶替代。劇本圍繞著卑微的店伙計德兵衛展開，他愛上了同樣出身不高的妓女阿初，并以此為由拒絕了叔父為他安排的一門親事。如此一來就得退回姑娘家的嫁妝。可這個本性善良的小店員卻把定親禮金借給了九平次這個典型的惡人。德兵衛前去討債未果，反而挨了九平次手下人一頓打。這之后，他跑了，藏在阿初的和服下。惡人九平次前去阿初所在的妓館嫖妓，享用了她的肉體。在商量嫖資的時候，藏身門廊地板下的德兵衛拽住阿初的一只腳，做抹脖子狀。阿初立刻明白了這個動作的陰森含義。待所有人入睡后，這對戀人逃進曾根崎的樹林，隨身攜帶的短刀在月光下寒光閃閃。

這之后，平凡的店伙計和妓女之間普普通通的愛情演變為一出真正的悲劇。在三弦這一弦樂器的伴奏下，這對戀人沿著連接觀眾席左后方和舞臺的“花道”，最后一次出逃。這對將為感情殉葬的傷心人絕望地擁彼此入懷，就在這時，劇場里受雇的捧場者高喊演員的名字，舞臺旁的歌手則唱起凄婉的訣別曲：

永別了，世界，永別了，夜色

我們走向死亡，何事可與之相比？

就好比通往墓地之路的路邊霜

每走一步，就消融幾許

多么悲慘啊，這場夢中之夢！  [[17]](#filepos620524)

接下來的一幕十分凄慘，德兵衛刺死情人后自殺。除此之外沒有別的出路。

這部戲最好還是在文樂劇場看，因為本來劇本就是寫給文樂的。一襲黑衣的演員手里提著木偶，完美地展現了在一個堅持個人意志和自主性只會導致毀滅的社會里，個體是多么的無能為力。近松故事里的主人公多半都是懦弱無能之輩，這可不是毫無來由的，因為只有他們才能真正折射出人類在命運面前的無可奈何，而不是那些大搖大擺的狠角色。

無足輕重的店伙計德兵衛因愛情發生了改變，即便他愛的是個妓女。這在江戶時代的戲劇中屢見不鮮，在現實中無疑也是如此。唯一能證明純潔愛情的辦法是殉情。死亡是一個人選擇聽從內心，而不僅僅是游戲人生所付出的代價。

另外，自取滅亡的男女主人公還像是封閉社會里的安全閥。他們為個人情感和意志抗爭到底，但是以盡可能唯美和莊重的方式自盡，又確保了公序良俗最終總會得到恢復。

作為一系列殉情戲的開山之作，《曾根崎情死》大獲成功，轟動異常。其造成的效果堪比歌德的《少年維特之煩惱》：浪漫的自殺成了一件時髦的事：當然得是雙雙殉情，不可落單。當權者對此十分不以為然，不光是因為美化個人感情有傷風化，尤以愛情為重；而且自裁歸根到底是武士階層的特權，怎能聽任區區販夫走卒和風塵女子僭越，并行輕薄之事呢。于是，1736年的時候頒布了一部法律，禁止舞臺上出現愛情戲。

然而，為了最終能在一起而雙雙殉情——此生不行便等來世——的觀念依然深深根植于日本文化：流行歌曲贊美之，電影對其大加渲染，年輕姑娘則被浪漫作家和情人投河自盡的想法迷得神魂顛倒。  [[18]](#filepos620761)  近期上映的一部電影中，飽經磨難的色情女星谷直美扮演了一位亡命天涯的鄉下藝伎，與她私奔的是個兇狠的瘋漢。兩人打定主意，與其冒著被人逮住、永遠分離的風險，還不如一塊死了算了。最后，我們看到男的上吊自殺，手里還捧著她的腦漿。鏡頭不無感情地掃過他們殘缺不全的遺體，這時，耳旁回蕩著二人詭異的嗓音，乍一聽仿佛是從萬丈深淵的地獄徑直傳來的：

“你永遠都是我的人了！”

“是的……我是你的，只屬于你一個人！”

“我們終于再也不分離了……”

盡管政府欲在舞臺上封殺愛情戲，盡管愛情在賣淫許可區里要面對審美和社會兩股力量的排斥，它卻成了江戶時代文學作品的一大流行主題，尤以19世紀期間最為風靡。有趣的是，為永春水（1790—1844）等作者所寫的“人情本”（意即“人情戲”）描繪了同近松作品一樣的社會成見：男性孱弱而陰柔，妓女堅強而富有母性。在“人情本”中，女性永遠都要為愛情做出犧牲。觀者甚至產生這樣一種印象：唯有自我獻身的母愛，才能替代毫無人情味的肉欲之歡；一個男人若不是“通”這種情場老手的話，便是一個被寵壞了的窩囊廢，不僅依賴情人，還同孩子一般只知隱忍。

對于后一種情況，最典型的例子當屬為永春水創作于1832年的小說《春色梅兒譽美》里的年輕主人公丹次郎。丹次郎一生中有兩個女人：一個是名叫米八的藝伎，另一個是妓女仇吉。主人公的幼年生活有一處很惹眼，他是個領養兒，在妓院里長大成人。米八和仇吉十分妒忌彼此。在典型的一幕戲中，兩個女人都發誓要嫁給丹次郎，照顧他一輩子。故事發展到另一個階段時，丹次郎花著仇吉的錢，公開享受米八的照顧，卻還同另一位藝伎糾纏不清。全劇以三個女人都心滿意足地呵護丹次郎告終。若是要問這三位人情練達的女子到底看中了這個男人身上哪一點的話，便是未參透母愛的本質：她們愛他，緣于他楚楚可憐，想必還是個美少年；反之他也愛她們，原因如出一轍。

即便在我們身處的當下，上文描述的情緒依舊縈繞在公眾的想象中，揮之不去。人們在酒吧飲酒時所唱的憂郁歌曲“演歌”就充盈著這種情緒。歌唱者喝得雙頰緋紅，故作深沉地雙目半閉，嗓音因夸張的情緒顫抖個不停。《新宿女子的情死》便是一例：

別問我的生活有多苦

我能忍辱負重，只要是為了你

我也許只是個陪酒女，還比你大兩歲

我愿出錢供你讀書

可當我晚回家時，你卻揍我

你的小說寫不下去

還一個勁地喝酒

讓我們在這間屋里一同死去

我曾夢想在這里當一位賢妻

明天也許永不會到來

讓我斟上最后一杯茶

新宿女人的情死

很少有人在報上讀到

那夜我們如此纏綿

我雪白的手臂摟著你的脖頸

在江戶時代，許多文人和藝術家將自己封閉在一個異常狹窄的世界里。他們將大部分創作精力用在記錄一個金魚缸般細巧的世界的風土人情上；或者，更確切地說，是金魚缸中的金魚缸，因為日本三個世紀以來徹底“鎖國”。當其在19世紀下半葉終于對外界敞開大門后，魚缸碎了，曾經是世界風雅中心的國度成了昔日的鄉野遺跡。

到了19世紀70年代，歌舞伎實際上不再是當代戲了。1872年，當時最負盛名的歌舞伎演員市川團十郎穿戴著象征文明的白領帶和燕尾服，做了以下發言：“近年來戲劇作品污穢不堪，散發著粗鄙和下作的氣息，并且無視‘勸善懲惡’的美好原則，變得矯揉造作，歪曲本質，正逐漸走下坡路……我決心清腐去朽。”  [[19]](#filepos621051)

歌舞伎后來的命運極具諷刺意味：在剔除掉一些“較為粗鄙”的元素后，這門屬于放逐者和妓女的戲劇逐漸成為蘊藏日本傳統的官方寶庫。二戰期間，歌舞伎甚至淪為軍國主義“愛國”熱情的表達工具。

在上世紀末，明治維新早期熱火朝天的那段歲月，宣揚婦女全新社會地位的令人振奮的新思想大行其道，作家被鼓勵以妓女之外的婦女為寫作對象。總的信條是，日本必須變得“體面”“現代”，最重要的是，要變得“西化”。所有這些抱負——僅僅如此而已——都在一句當時盛行的口號中得到了歸納：“文明開化”。

不管有多少城堡為了反映現代和進步的面貌而被拆除，舊傳統依然僵而不死。文學如此，風月場亦是如此。小泉八云曾在1895年寫道：

總而言之，一流日本文學作品中反映的那類狂熱愛情，并不以建立家庭關系為歸宿，這實為另一種愛情—一種東方人根本不加避諱的愛情——也就是“迷い”，一種純粹由肉欲誘發的狂熱迷情；這種愛情的女主人公也不是什么名門望族的千金小姐，多半是交際花，或者專業舞女。  [[20]](#filepos621287)

倘使說“一流文學作品”尚且如此，那么不入流的作品則只會有過之而無不及。總的而言，情況至今未變，雖然小說、電影和戲劇中也出現了其他類型的女人。作為藝術品，娼妓傳統的雅致韻味也許已喪失大半。但她們依舊舉足輕重，因為社會生活大體上仍然發生在家庭之外。她們并不總是妓女，但只要還有償提供溫柔鄉和母性慰藉，她們就是大眾幻想情人。不僅如此，我們感到，不少日本藝術家仍時常尋找處于社會邊緣的另一個金魚缸，或者說世外桃源，而他們常常在“水營生”中找到了這片天地。

永井荷風和樋口一葉這兩位出生于19世紀末的作者尤其能反映不少日本人對待妓女的這種半傳統、半現代的態度。眾所周知，荷風是當時的怪才之一。他這輩子身邊幾乎從來不缺脫衣舞娘、妓女、藝伎和配唱歌女的陪伴。荷風出生在一個顯赫的地主及官僚家庭，三十一歲的時候當上了法語文學教授，因為出色地翻譯了波德萊爾和魏爾倫（Verlaine）的作品而聲名鵲起。此外，他還發表了許多散文和短篇小說。但在這些榮譽傍身后沒幾年，他便棄之如敝屣，聲明自己憎惡作家、記者、學者、親戚在內的所有人。唯一的例外是幾位和他好過的女戲子。不過這些戀情想必既炙熱，又十分短暫。  [[21]](#filepos621520)

荷風具有一種浪漫而感傷的想象力，這種想象力驅使他終其一生都在追逐江戶時代那不斷消逝的影子。這一影子多見于進行肉體交易的風月場。荷風生于1879年，卒于1959年，死時很凄涼，在一間出租屋里孤獨地告別了人世。他這一生與現代日本的建立時間完美吻合。因此，他筆下的脫衣舞娘和妓女不僅喚起了人們對往昔的追憶，也象征著正變得越來越粗俗的當代日本。

批評家加藤周一在談到明治時期時曾寫道：“藝術家與現實的疏離，驅使他們要么沉入對江戶時代文化的鄉愁，要么墮入對西方的迷戀。”  [[22]](#filepos621859)  這兩個階段荷風都經歷過。1903年，在不滿兒子縱情夜生活的父親的施壓下，荷風動身前往美國，目的地是密歇根州的卡拉馬祖（Kalamazoo），一片令他疑慮重重的樂園。

卡拉馬祖不對他的味兒，倒是紐約唐人街的大煙館和青樓讓他覺著更自在。在出版于1917年的《西游日志抄》中，他寫到在那里邂逅的女子：“我毫不猶豫地管她們叫親愛的姐姐，我不去借火，也不求幫助，只是等待自己也能抽上一撮煙土的那天。”關于環境，他寫道：“一首單調的東方樂曲不斷循環播放。在令人窒息的惡臭和悶熱中，我站了一會兒，心想，啊，多么和諧，多么協調啊！我還從沒如此真切地聽過人類墮落和頹廢的音樂……”  [[23]](#filepos622177)  他接著寫道：“我愛唐人街，它是《惡之花》（Les fleurs du mal）里的寶藏。我唯一擔心的是所謂的人道主義者有朝一日會毀掉這片世外桃源……”（《唐人街雜記》，日文版名為‘唐人町の記’，1907）

雖然在青年荷風的這番浪漫主義感慨中，隱約能聽出二流波德萊爾的味道來，但同樣還能覺察到典型的明治時代人的語調：“世外桃源”——這是座臭烘烘的避難所，里面的一切均和睦融洽，好比江戶的許可賣淫區；他窺見了理想中的金魚缸。

毫無疑問，荷風的浪漫白日夢里還蘊含著一份“底層懷舊風范”。年輕的布爾喬亞與其出身的家庭——正經官僚和勤勞商人——唱起了對臺戲。荷風的父親是個思想進步的商人，但同時恪守儒家道德，要求子女必須順從家長。他象征著荷風所憎惡的一切；正如那個時代本身，父親既頑固守舊，又信奉庸俗的現代性。

荷風之所以選擇自我孤立、混跡于所在城市的妓女中間，還有另一層理由。我們有必要考慮到日本社會往往令人窒息的這一特點，以及無所不在的逼迫人們循規蹈矩的社會壓力。文學圈子里的氣氛同資產階級家庭一樣壓抑，有時甚至有過之而無不及。離群索居常常是在自我和社會之間拉開必要距離的唯一辦法。對于藝術家的回避現實，荷風的做法與波德萊爾等19世紀末法國的所謂“墮落派”的確很相似。他選擇藏身于邊緣化的“世外桃源”，是一種對現實的逃避。在妓館和茶館里，他能隱姓埋名，沒人會打攪他。要是在倫敦或巴黎（巴黎人對此更寬容），這也很容易辦到，但是在大而閉塞的東京，這幾乎斷無可能。

他甚至像他筆下江戶時代的主人公那樣幻想成為這個“世外桃源”的一部分。在1937年創作的《濹東綺譚》中，講述者是個作家，同荷風本人高度相似，經常出入妓女阿雪那里。他假裝是個“禁書”作者，想著“生活在陰影中的女人一旦遇到必須避人耳目而來的男人，表現出的不是敵意和畏懼，而是愛意和憐憫”。他繼而將阿雪比作藝伎，候在孤零零的路邊車站旁，毫不猶豫地施舍錢給賭徒和走私犯……

在同一則故事里，作家解釋了他迷戀妓女的原因：

在東京，甚至是在西方，除了妓女的世界外，我對社會幾乎一無所知……在這里，我或許可以援引《未竟之夢》（‘見果てぬ夢’，荷風自己的一部小說）里的一段話：“他十分熱衷于光顧風月場，以至于十年如一日地往那兒鉆；因為他很清楚這些地方充滿了黑暗和不義。如果世人贊賞他這個浪蕩子，稱他是忠實的仆人和虔誠的兒子的話，他將婉拒這種贊揚，哪怕為此要變賣家產也在所不惜。明媒正娶的妻子身上透著虛偽的虛榮心，公正、開放的社會里充斥著爾虞我詐，對這些現象的憤慨驅使他背道而馳，奔向那從一開始便被視為黑暗而不義的方向。比起在有人宣布是潔白無瑕的一面墻上尋找污漬和斑痕，在一堆被扔掉的破布中找出精美的編織圖案更讓人心懷愉悅。有時，道義的殿堂里能看見牛屎和老鼠屎的蹤跡，但在腐敗的最深處，有時卻能發現并采摘到人類同情心的花朵以及香淚滋潤的果實。”  [[24]](#filepos622375)

這是荷風的真心話，其間夾雜了些許波德萊爾式的夸大。“黑暗而不義的世界”、“扔掉的破布”和“香淚”，這些事物為人們在快速工業化的日本逃避不斷蔓延的庸俗和令人窒息的因循守舊提供了一個庇護所。這個日本，已經開始變得類似底特律和伯明翰，而失去了往日江戶的風貌。

這個庇護所，使他可以逃避時光和周邊社會環境。同唐人街一樣，吉原這個隅田川以東的紅燈區讓他最后領略了一眼那種即將一去不復返的和諧。

吉原的生活和景色中有一種傷感、哀怨的融洽感，就像江戶時代的戲曲和民謠……然而歲月流逝，繁忙的現代都市里的喧囂嘈雜和光怪陸離破壞了昔日的和諧。生活的節奏改變了。我相信，三十年前的東京還殘留著江戶時代的味道，其最后一絲余音只有在吉原才能捕捉得到。（《冬日的蒼蠅》[‘冬の蠅’]，1935）  [[25]](#filepos622542)

荷風深愛著桑梓之地的東京，而對于筆下的女性，他很少懷有同樣深沉的感情。只要她們在他的故事里充當母親或玩偶的角色，他的態度就是完全守舊的。男人要么玩弄她們，要么吃軟飯，就好比《背陰里的花》（‘ひかげの花’，1934）里的重吉，受到一連串女性的照顧，她們所從事的職業都很可疑。他甚至逼迫其中一位名叫千代的女子重新操起皮肉生意。像這樣的男人（別忘了還有《春色梅兒譽美》的丹次郎）與其說是皮條客，不如說是勾起女人身上母性熱望的小白臉。

就連千代也更像木偶，而不像人。不過，荷風堅持自己創造的女主人公身上必須具備一種能力：善于激起懷舊情緒，讓男的想起往事。這就好像說在他眼中，缺乏文學先例的事都是不真實的。他最喜歡的冒險，無論是文學冒險還是真實冒險，常會令他想起歌舞伎來。而他最鐘愛的女子是那種“技藝超群、不善言辭，卻又能喚醒過去的藝人”，典型的譬如《濹東綺譚》里的阿雪。

他是如此描寫避雨時初識男主人公的阿雪（這個情節本身就是江戶時代情愛劇里常見的橋段，可謂俗得不能再俗了）：

她起身換了一套裙底印有圖案、沒有襯里的夏季輕便和服——和服原本掛在她身側的衣架上。用上好的淺紅色緞帶束扎而成的腰帶在身前打了個結，結的厚重仿佛平衡了她那鑲有銀線的假發髻的粗大。那一刻，在我眼里，她就是三十年前的藝伎。  [[26]](#filepos622835)

無論多么卑賤，妓女在荷風的想象中所扮演的角色同她們幾個世紀以來在日本藝術中扮演的角色大致相同：她是一種理想，一種幻象，一種審美遐想的載體。她的個性遠不及她營造出的氛圍來得那么重要；她的發型與和服比姿色更重要。實際上，她讓人聯想起荷風鐘愛的浮世繪中的那些藝伎：那些沒有臉孔的女人，或者更確切地說，那些長著同一張臉的女人：這是一種淡淡的素描，剛剛好夠發夢。

樋口一葉這位日本幾個世紀以來首位重量級女作家并不那么熱衷于夢想。她生于1872年，令人扼腕的是，因為肺癆，她只活了二十四歲。這點令人悲切地認識到一切世俗之物均是轉瞬即逝。不過她的早夭倒很可能確立了她浪漫女豪杰的地位，盡管其文學造詣其實并非那么高超。

荷風一直確保自己的住處比他常在夜間光顧的淫樂窩更體面。不同于有窺淫癖的荷風，一葉其實就毗鄰吉原而居。這倒不是她自己選擇的結果——顯然，她不喜歡鬼鬼祟祟逛妓院那一套——而是因為家庭幾度遭遇重大經濟打擊，迫使她過上了不太光鮮的貧困生活。可是，她卻化不幸為優勢，寫下了有關妓女世界的名篇，至今無人企及。

她同荷風一樣，對周遭世界大為失望，但從不會讓戀舊情緒蒙蔽自己的判斷。荷風是浪漫派，而一葉更像是西鶴式的精致的犬儒主義者。在創作上，她也受到了西鶴巨大的影響。  [[27]](#filepos623002)  這或許同她的生活有關，因為一葉所生活的時代承諾會實現婦女解放，卻終究沒有兌現這一諾言。她在日記中寫道：“在這片浮世中，人人只顧自己。我過去相信別人，甚至還認為有可能改良這個世界。但我太天真了，我是在自欺欺人。那些我信賴的人三番五次地叫我失望，如今，我對任何事都不抱多少信心了。”  [[28]](#filepos623219)

她從不認為妓女能勾起人們對美好往昔的回憶。在她看來，她們毋寧說是破碎夢想的象征。不過妓女也是實實在在的人，有各自的個性，而荷風筆下的女性則統統沒有。她最有名的一部關于煙花枊巷的作品是《青梅竹馬》（‘たけくらべ’），有些版本譯為《長大》和《兩小無猜》。小說寫于1895年，后被翻拍為電影，口碑上佳。故事圍繞著吉原附近長大的幾個孩子展開，在那里，“護城河上燈火搖曳，河水黑得就像吉原佳麗們用來給牙齒上色的染料”。她對賣淫區的描寫充滿了諷刺意味，但并不旨在掩蓋其齷齪的面目：

看著一定歲數的女人穿戴得無比妖嬈，系著寬寬的內帶是一回事，而眼見十五六歲的小姑娘公然清一色穿得花枝招展，嘴里吮著姑娘果  [[2]](#filepos325622)  ——人人都知道這是作避孕藥用的——則是另一回事。但這就是我街坊四鄰的寫照。一個姑娘昨天還是溝沿班里的妓女，頂著《源氏物語》里某位女流的芳名，今天卻跟一個惡霸私奔了……  [[29]](#filepos623395)

小說里的某個主要人物是年輕女孩美登利，她“楚楚動人，精力旺盛，輕聲細語”。她的姐姐被當地一家知名妓院買了下來，姐姐走紅，妹妹斷然不會缺零花錢。美登利時常出入妓院，很快便學會了浮世的那一套，但在起初，這一切似乎只是天真懵懂的玩耍，是她和朋友正太郎和信如之間兩小無猜的游戲罷了。正太郎是鬧市區幫派的頭頭，而信如則是神官的兒子。

然而隨著年齡漸長，美登利益發覺得不自在：“她該如何解釋這種生活？要是他們能讓她獨自一人清靜清靜……要是她可以和娃娃一塊永遠玩著過家家，那她會再度喜笑顏開。”雖然起初只是懵懵懂懂的，但她開始明白，為什么姐姐所在妓院的老板總是對她那么好。

一日，正太郎見她站在茶館門口，“頭發上扎著彩色緞帶，還別著玳瑁梳子和花式發簪。整個人看起來就像京都瓷娃娃那般光彩照人，氣質端莊”。鄰里的一個男孩贊頌說她出落得比長姐還漂亮，但衷心希望她莫要步姐姐的后塵。“你這話什么意思？”正太郎回應稱，“這可是好事啊！來年我要開個店，攢些錢，然后將她‘包夜’！”  [[30]](#filepos623562)

“他還不諳世事。”一葉不無譏諷地評價道。

悲哀的是，美登利心里很清楚，這正是她的悲劇所在。孩提時代的夢想逐漸破滅，她不得不接受命運的擺布。一葉并沒有挑明這一切，只是做了暗示。故事最后一幕展現了她的一貫文風：幾個世紀以來，日本的藝術家一直在運用這種意象，迄今莫不如此，其甚至還出現在膾炙人口的當代影片中（陳規爛俗和高雅藝術之間的界限十分細微）：“一個霜凍的早晨，不知什么人把一株紙水仙丟進門內。雖然猜不出是誰丟的，但美登利卻懷著不勝依戀的心情，把它插進花瓶中。花兒可真美啊，她想，但它脆弱、孤零零的模樣，又幾乎令她心生哀憐。”

《青梅竹馬》并不是對淪落為娼本身的批判。一葉十分犬儒和厭世，不會徑直進行社會批判，而她也斷然不是對性遮遮掩掩的假正經。倘若小說真的批判了什么的話，那么批判的應該是日本社會，人們無從自行選擇命運。真正悲劇的是，人們不得不被命運裹挾著；而鑒于明治維新早期曾讓人看到變革的曙光，這反而進一步加重了悲劇的意味。  [[31]](#filepos623729)  過不了多久，社會就會變得和幕府統治時期一樣僵化。一葉對此的回應則融合了西鶴式的諷刺和平安時代的悲愴氣息。

同樣創作于1895年的《濁流》（‘にごりえ’）將我們帶進了比美登利注定要去的妓院更加低下的一間窯子。一葉對其間一些窯姐的描寫毫無美感可言：“她年紀大約有二十七歲到三十歲的樣子，拔光了眉毛，在眉梢畫了一道深線，并用黑筆勾勒出額頭上的美人尖。臉被遮在一層厚厚的官粉之下，雙唇涂得殷紅一片，色澤之深，反而令其失色，這番裝扮，說像官妓，其實更讓人聯想到一條食人惡犬。”

故事專門描寫了一位妓女：阿力，她是店家“菊乃井”的花魁。一位名叫源七的商人對阿力一往情深，為她傾其所有，散盡家財，以至生意一落千丈，從此家道中落。阿力還有一位追求者：闊綽而文縐縐的花花公子結城朝之助。“與眾不同”的朝之助成了阿力的知己，耐心聆聽她傾訴胸中的苦悶。阿力和他講起所有那些自己不得不以禮相待的男人，講起他們間或會向她求婚，但她吃不準是否應該答應。換成朝之助可就不一樣了；她是真的傾心于他：

“我若一日不見君便會思君，但倘若君要我嫁與你，妾身不知如何作答……我覺得這門婚事行不通，可要是我倆不長相廝守的話……總而言之，我猜君會說我薄情，那君知道妾身為何變成這樣？端賴我祖上三代都是‘不中用’的人。”  [[32]](#filepos623905)

阿力同美登利和幾乎所有日本男女主人公一樣，都無法逃遁屬于她的命運。

唉，煩死了，煩死了，怎樣才能走到聽不到人聲，也聽不到別的聲音的一片寂靜的地方呢？……我什么時候才能擺脫這個煩惱、無聊、苦悶、悲哀的生涯呢？難道這就是我的一生嗎？……“沒有法子，”她絮語道，“我不得不過那個獨木橋，爹過獨木橋栽進河里，聽說爺爺也跟他一樣。我生來便帶著幾代人的怨咒……唉！愛怎么樣就怎么樣吧……我一點也不知道自己會有怎樣一個下場。不知道就不知道，我就這樣作菊乃井的阿力混下去吧。我就是這么個人，背著這樣的身世和這樣的因果，所以不管怎樣掙扎，歸根到底還是比不上普通人。那么想這些普通人的心事，自個兒傷心，又有什么用！唉，陰沉沉的，干嘛站在這種地方？跑到這種地方來打算做什么？多無聊！像發了瘋似的，自己也不知道怎么回事哩。”她哀嘆道：“我還是趕緊回去吧。”  [[33]](#filepos624072)

這是菊乃井里阿力的獨白。類似的話，我們也能從夜里喝得醉醺醺的“工薪族”口中聽到；這番話也時常掛在他們的妻子嘴邊，她們被逼著嫁給幾乎從未謀面的男人。實際上，許多日本人在傷懷時刻，都不免發出這樣的感慨。

與一葉的時代相比，現如今人們對個體命運的選擇無疑有了更大的自主權，但仍舊面臨嚴重的限制。日本人比任何西方國家的人都更受社會環境的約束。人們說的命，實際上不外乎這層意思——順應社會期待的壓力。盡管從某種意義上來講，自甘墮落的妓女比我們其他人都要來得更自由，可她同時也是這一兩難困局最悲慘的受害者。這對矛盾十分鮮活地勾起了日本人的想象力：妓女是自我獻身的母親，是命運的犧牲品，但也掙脫了常見的社會規范，所有這些角色都集于一身。

1950年，一位遠比樋口一葉年輕得多的作家吉行淳之介表達了類似的看法。吉行繼承了青樓文學的傳統，在作品《原色的街》中，他筆下的妓女明美努力想要掙脫命運的束縛，可是失敗了。隨著日本社會自身的變遷，這片紅燈區與一葉的時代相比已經大變樣了。

道路兩旁被淹沒在鮮艷而俗氣的色彩中。一盞紅色霓虹燈在熒光燈管中閃爍著。西式房屋門框處垂下桃色的窗簾。門口，幾個指甲和嘴唇涂得緋紅的女人正漫無目的地來回游蕩……

一雙紅唇快速地一張一翕；一口皓齒反射出霓虹燈光。女人們伸出白花花的胳膊，一把揪住路過身旁的男人的手臂、衣角，甚至是帽子。駐足后，男人嘴里支支吾吾，開著無趣的玩笑，仔細打量了一眼身前的女人：每個人的口味不一。之后，他們要么被帶進屋內，要么擺脫糾纏，走向下一片獵場……

紅燈區里的人際關系清楚得很。就女人而言，不管她們長得多漂亮，多么可人，身上還是烙著職業的印跡。男人會盯著她們，甚至不必尋思后者會否對其挑逗做出回應；只需盤算付了錢能獲得多大滿足即可……

有些人被吸引到這片街區，是看中了這里的自由氛圍。他們當中就包括那個名叫明美、身居其中一家妓院的姑娘。或者，更確切地說，她的地位決定了她不可能從任何其他地方獲得自由。至少這是她為自己行為所找的依據……

實際上，明美落入了幾個世紀以來吞噬眾多女主人公——無疑也有真人——的那個陷阱。她墜入情網，戀人是輪船公司職員元木英夫。是他，讓她第一次感受到了性高潮。然而，不幸的是，“元木英夫在發現明美有著同所有人一樣的尋常情感后，立馬對她失去了興趣”。換言之，她不再是純粹的意象，或者是一件涂了口紅的大眾藝術品。

明美還落入了另一種經典的社會俗套：她試圖與情人殉情。在船只下水的儀式上，她將情人拖入水中，想與其雙雙淹死。可是他倆得救了，明美醒來后，發現所有人都在盯著她，“她明白自己還是會回到紅燈區”。

樋口一葉的小說《濁流》也以殉情結束，而且是一次成功的殉情。愛嚼舌頭的鄰居們發現了死去的“菊乃井”的阿力，議論紛紛：

……背上有一道刀傷，是順著肩膀砍下來的。臉上有淤青，脖子里有刀痕。遍體鱗傷！很明顯，她想要逃跑，可就在這時被他給殺了。

再來瞧瞧他，做得可真干凈利落！切腹自殺，一樣不落。誰能想到他這么有膽色？……他死得像個漢子，走得轟轟烈烈。

“菊乃井”這下可虧大發了。

沒錯，想想被她迷倒的那些個男人！這下可好，讓顧客從手指縫里給溜掉了！  [[34]](#filepos624239)

愛情是妓女的催命符。以近松筆下17世紀的女主人公為例，她們至少還算死得高貴，表現了愛情的純潔。即便是最無望的掙扎，也會因為殉情的凄美而變得有意義。在現代日本，這種凄美已經黯然失色，現實骯臟齷齪，人們更加難以逃離。

但是造化為何如此弄人？為何這些女主人公做的每件事都蒙著一層濃濃的悲劇色彩？祖輩的無能拖累了阿力。除了眼前的環境，她無法想象自己還能置身何處。她無能為力。

同一葉一樣，吉行具有罕見的心理洞察力。他得出的結論同樣可以被視為對日本生活的一種隱喻：

女人之所以回到那些街上去，原因得從她們自己身上找……只要她們的意識沒有脫離環境，也就是靠出賣肉體謀生的生活方式，諸如自由和束縛這樣的字眼便毫無意義。關于滿懷理想的男人試圖改變這種意識的故事不勝枚舉，但這些嘗試只能以失敗告終。

同樣的話還可以用來形容大多數日本人。只要還逗留在日本國內，他們的生活和自我定位就不可能同其日本氣質一刀兩斷。個體和集體之間的界限通常難以辨識。實際上，世人或許多半如此，但是在西方，人們至少會有一種印象——也許僅僅只是一種幻象——覺得自己是許多人中的一個，既從屬于群體，又相互獨立，好比群島中的單個島嶼。

在日本，個體對自我的定位很大程度上似乎取決于社會環境，他也只對后者負責。這可以是一家摩托車公司、一支棒球隊、一個劇團，甚至是整個國家；全視具體時空而定。重點在于，個體若要脫離這些群體存在，不可能不面臨嚴重的心理障礙。作家因為他們的工作性質，有時不得不冒這樣的風險。這從一方面解釋了為何近年來出了不少作家自殺身亡的事件。

它還解釋了為什么許多日本人離開日本一段時間后，再想回到祖國懷抱會顯得如此困難。在日本，離群索居要付出非常高昂的代價。不遵循既定慣例，基本上就意味著徹底消失。所以，海外的日本公司經常奉勸旗下的日本員工不要和“當地人”走得太近。因為，將吉行的話反過來說，日本人的意識一旦脫離了本土化的生活方式，將使得自由和束縛這類詞立刻變得舉足輕重。

\*\*\*\*\*

自從1958年3月31日午夜12時起，公開的賣淫活動遭到明令禁止，這在日本歷史上尚屬首次。全國上下的五萬五千名賣淫女（這還沒算上眾多未登記在案的暗娼）就此失業。新法頒布后，人們起初的反應讓人眼前一亮，而且具有鮮明的日本特色：就在禁娼令生效前不久，東京各地的妓女和嫖客開始放聲歌唱《友誼地久天長》（“Auld Lang Syne”）這首在日本膾炙人口的曲目。鐘情于離愁的日本人總會在離別的感傷時分唱起這首歌。

當然，賣淫活動并未真正壽終正寢。在許多地方，其照舊存在。即便是在東京，紅燈區也只是在1964年奧運會前夕得到了“清理整頓”，好給全世界留下文明且開化的印象。至于來訪的外國人是否滿意這一舉措，史籍上并未給出答案。

打擊賣淫的法律是好是壞不是我們關心的話題。對此的評價一句話就夠了：日本經濟的蒸蒸日上使得賣淫這一實際上的奴隸制成了一種令人難堪的舊時代糟粕。法律同時還彰顯了女權團體——它們對于該法的通過厥功至偉——在日本政壇中的影響力。然而，這并不意味著人們對于性的看法發生了本質上的改變。事實上，縱然新法頒布了，女性在流行文化中供人淫樂的形象基本如故。

陪酒女和夜店女郎依然是日本社會生活不可或缺的一分子，扮演了同江戶時代藝伎類似的角色。那些頂級的從業者可不會隨隨便便就委身于人，她們收費高昂，至今依然充當著知名演員和綜藝圈名流的情人，且經常拋頭露面。精湛的演技和做作的葷段子調情是她們的強項，西方男人對此也許不為所動，但卻極得日本人的青睞。不過，最要緊的是，無論是最卑微的按摩女，還是頂尖的藝伎，她們無不以讓日本男人身心愉悅為己任，幫他忘卻緊張的公司集體生活，化解他身為男人的焦慮感，縱容他的胡作非為，并說好話哄他開心。她們或許越來越像訓練有素的母親。

純粹的性交易當然也存在。許多新近發跡的日本富豪如今會跟隨安排周密的旅行團，餓狼撲食一般奔赴曼谷、臺北和馬尼拉買春。啟程前，他們會把隨身攜帶的高爾夫球桿寄存在機場，待返程時再來取，這么做是為了使旅行目的顯得不那么赤裸裸。

其實大可不必遠赴馬尼拉，雖說法律規定是死的，人情世故卻是活的。只要把握分寸——也許還要找對人，拿錢打點打點——很多事都能暢通無阻。舉例而言，有著“トルコ”（日語的“土耳其”）之稱的按摩診所——這個詞是土耳其浴的縮寫——純粹就是澡堂和妓院相結合的舊傳統的一種延續：里面的服務員舊時叫“湯女”，現如今則改叫“トルコ嬢”，即土耳其浴女郎之意。

這些澡堂乍看起來再也無法喚起人們對浪漫往事的回憶。再也見不到姑娘用煙斗柄風情萬種地敲打男人的肩膀，嘴里輕聲說著淫蕩的俏皮話，招呼他們進門。閃耀著奪目霓虹燈光的土耳其浴室門口站著西裝筆挺的男青年，對著呼嘯而過的計程車高聲兜攬生意。以最高兩百美元的價錢，顧客可以享受大約九十分鐘的全套服務，內容包含搓洗、肥皂浴按摩以及一系列全身泡沫的特技性技巧。這一過程中，男人始終都表現得十分被動。說到底，土耳其浴女郎還是非常嫻熟的演員，同插花藝術家一樣忘情地工作。表演結束后，她會鞠上一躬，答謝客人的惠顧，再遞上她的名片。

除了典型日本式的畢恭畢敬、彬彬有禮外，這套流程同過去還有若干相似之處。首先，不少土耳其浴室過去就坐落在賣淫許可區內：重建妓院的目的僅僅是為了容納大批澡堂。不僅如此，許多澡堂甚至還沿用了江戶時代著名茶館的名字，就像綜藝演員偶爾會借用歌舞伎名家的名號一樣。

然而，壓根沒怎么變的是對幻想的重視及對婦女的態度。倘若說江戶時代妓院的幻想世界是借助10世紀源氏公子之力而締造的話，那么一間間按摩診所便是取材于現代世界的種種意象。澡堂的建筑風格往往代表了這片有償幻想世界所屬的類型。某些土耳其浴室的入口造得就跟大型客機一樣，一踏入內，還會響起嗡嗡的噪音，姑娘們自然是穿戴得如同空姐。另有一些澡堂，門面看似銀行，小姐們都穿著公司制服。還有“青年女校”，里頭的女孩子穿著網球服，胳肢窩下夾著網球拍，在大廳里恭候客人的到來。除此之外，還有以護士誘惑為賣點的“病房”、中式庭閣、美國迪廳，甚至還有一片叢林，里面盡是身穿豹紋裝的“簡”（Jane）們，等待人猿泰山前來搭救。也許最怪異的當屬仿造的日本城樓，一身和服的女侍者在入口處叩頭，邊叩還邊說：“歡迎回家，老爺。”

這類幻想中有不少放眼全世界都有，但像日本人這樣孜孜不倦、天真爛漫地想要“圓夢”的恐怕全世界絕無僅有。無怪乎土耳其浴女被人當成是演員，好比她們江戶時期的姐妹。甚至還存在一套嚴格的排名制度，姑娘們競相爭做“頭牌”。

另一項保留至今的傳統是詳細介紹各家按摩診所風俗、價格以及性價比的指南書。人稱“土耳其浴專家”的專業評論家在夜間電視節目中高談闊論，讓我們得以領略他們的專業知識。大眾報紙雜志每周刊發介紹當地土耳其浴室新人的報道，以及對當前“頭牌”的介紹：

秋子小姐：服務時間，一小時二十分鐘；價格：四萬日元（約合一百五十美元），身高：一米七五，體重：四十九公斤，三圍：83—56—85，她工作努力，口才出眾。十分擅長營造浪漫氛圍。“我以我們的澡堂為榮，”她說道，“我很樂意為了它的生意興旺而努力工作。”

美和小姐：九十分鐘，一百八十美元。身高一米六，體重五十一公斤。自從來到吉原后，她對工作充滿信心。她喜歡接各種刺激的活兒。“我們的澡堂很干凈，”這位清新可人的城里姑娘說道，“只要心情好，我就會提供無休止的服務。我們為自己良好的舉止倍感自豪。”  [[35]](#filepos624406)

最后登場的一位是小雪小姐，三圍83—59—86。她告訴我們，她家擅長營造“日本風情”：“我們盡力表現出古風雅韻和舉止得體的一面，這是我們日本人十分熟悉的。”

如果撇開她們職業的具體性質不談，以上這些文字也可以是對汽車廠工人和連鎖店店員的介紹：“舉止得體”“本社生意昌隆”……這同英國煙草鋪櫥窗里干巴巴的叫賣語“想學法語請致電阿妮”以及西方淫穢雜志里的黃色廣告一比，可謂天差地別。土耳其浴女郎設法用一種使命感和禮節性來包裝她所從事的職業。

據說，不少男人去土耳其澡堂，是為了享受如同孩子般被寵愛的待遇。在個別地方，甚至還有客人會抄尿布，這樣即便他們尿了一身，也可以喊“媽媽桑”來處理。  [[36]](#filepos624675)  “媽媽桑”會打掃干凈，給他們洗澡，輕聲細語地“哄孩子”。不過這些地方略顯小眾，雖可視為一種表征，但還不夠普遍，不具備典型性。

要想見識隱隱約約的母親形象，其實不必如此大費周章。野坂昭如的小說《黃色大師》曾被今村昌平翻拍成電影，片中一幕講述了某位主角去逛土耳其浴室，過程頗為滑稽：

“你像個孩子那樣躺在一張按摩臺上，然后閉上眼，什么也不想，聽憑女人的擺布。她長什么樣，腦子里在想什么，這些都不重要。她用手指摸索你身上最敏感的部位，那是連你自己甚至是你老婆都不知道的部位。這就是‘特別照顧’最精彩的部分。只有男人能從‘特別照顧’中獲得快感，女人則不允許有任何感覺。簡言之，就好像是你自己的母親在照顧你……母愛么，怎么說呢，呃，你明白的，是奉獻，是犧牲。這一切略有些殘忍。當你達到高潮時，女人必須假裝吃驚的樣子，然后替你擦拭干凈。那一刻，她真的就是你的母親。你將她擁入懷中。她不會在意你的行為，你們仿佛一對母子。”

需要重申的是，母與子，這是最基本的元素。然而，幻想中的女人未必只有妓女和母親兩種：她們可以是同一個人；妓女往往就是圣母瑪利亞的化身。正因如此，過去人們有時會將妓女比作佛教里的女神，譬如大慈大悲的觀世音菩薩，可見不是無根無據的。

聲名赫赫的漫畫家上村一夫曾經創作過一本風靡大街小巷的漫畫，最初發表于1977年，書中的故事背景則設在20世紀50年代早期東京的紅燈區，由此可見作品充斥著懷舊元素。主人公幸子是個母性十足的娼妓，嫵媚動人到了極點。同多數命運坎坷的女主人公一樣，她在出生后不久即遭遇父母雙亡。美占期間，她還被一個身材高大的混賬美國兵給強奸了。這一俗套的情節幾乎成為了象征主人公勇氣的必備標志，與之類似的還有戰前德國軍校生與人單挑后留下的傷疤：不可能有比這更慘的命運了，因此，女主人公一上來就博得了讀者最深切的同情。

在難過的時候，幸子常常會想起雙親，唱起自己最心愛的歌謠：

我是紅燈區里綻放的鮮花，

如果月亮是一面鏡子，

我會站在它面前，

已故的雙親就能再度看到我的模樣。

幸子是個好女人，她同一些通情達理的日本姑娘一樣，既現實，又富有母性。她折價接待學生，為他們洗臟衣服，尋思著“所有這些現在享用我肉體的學生當中，少說有一個會當上公司社長吧，那時他一定會照顧我的”。

一天，一位學生走進屋來，跟她打聽一位臉色陰沉、財迷心竅的老鴇。幸子在房間里給學生斟上一杯茶，跟他說了有關鴇母的所有事。他的情緒越來越激動，直到最后歇斯底里地脫口而出：“是她！是她！十五年了，我終于找到她了！媽媽！媽媽！”

接下來的一幕重現了《記憶中的母親》中的場景：同忠太郎一樣，學生狂性大發。他哭嚎著，喊叫著，可母親就是不認他，叫他立刻離開。他竟敢耍弄一位老婦人，而且顯然是因為貪圖她的錢財。學生又如同忠太郎一般狂笑一番，厲聲喝道：“我怎么這么傻，枉費這么多年尋親，卻落得個竹籃打水一場空！一場空！”也許作者并不是有意要抄襲這段情節，但是其的確顯示出，對于被母親拋棄的恐懼一而再再而三地刺激著人們。

幸子伸出了援手。他把學生帶進屋，用最最甜美的嗓音說道：“我來做你的母親吧，我活著就是為了這個。”接著她盡可能地張開雙腿，湊近他那布滿淚痕的臉頰，身姿恰似脫衣舞館里的舞娘。“好好瞧瞧吧，”她溫婉地低吟著，“這就是人們所說的男人的家。我就是你的家，我親愛的孩子，我就是你的媽媽。”

“哦，”學生先是喃喃著，繼而咿咿呀呀地兒語起來，“我能吮你的奶么，媽媽？”故事最后的一幕特寫鏡頭里，幸子讓昏睡的青年將頭枕在她的胸口，感慨道：“今夜那位老婦人的兒子進入了我的身體。如今他酣然入睡，看著如此安詳。此刻我心中也充滿喜悅；或許有朝一日我也將當上母親……”

這本名為《幸子之幸》（‘サチコの幸’）的漫畫是一部嚴肅的作品。其感人性大于挑逗性，是一部催人淚下的漫畫作，催淚指數達到了“三塊手絹”。在日本，它的讀者不僅有年輕人，還有受過良好教育的成年人。故事女主人公是妓女這一點絲毫不會讓人感到奇怪；恰恰相反，這被認為是十分恰當的。



真正的交媾行為會有損純潔和受難的母親形象。幸子當然會交媾，因為妓女吃的就是這碗飯。不過，正如野坂昭如筆下人物所顯示的那樣，她什么感覺都沒有。性愛不啻為讓男人獲得滿足的一件工作。

在有關幸子的另一部漫畫中，一位身穿和服的淑女造訪妓院，非常禮貌地問老鴇是否可以在妓院無償工作，她很樂意將收入捐出來。她只對性愛感興趣。老鴇對此自然是欣然接受。于是，這位淑女請了木匠和裝潢師，將她那間寒酸的屋子改造成了一個十足的享樂天堂。

幸子和其他姑娘對這一變化十分不悅，她們決定罷工。但新來者是個欲壑難填的女人，她只有一條規矩：同一個男人只接待一次。有個因欲望得不到滿足而陷入半瘋狀態的顧客不甘接受被拒絕的現實。事態不可避免地以慘劇收場：他沖進她裝了鏡子的閨房，瘋狂地用大菜刀捅她。她血淋淋的死被描寫得十分生動具體，日本漫畫讀者對此并不陌生：一連串插畫里，我們看見刀子進出人體好幾次，兩頁紙上血跡斑斑，仿佛一次恐怖的羅夏墨跡測驗（Rorschach test）。女人死的時候，嬌好的臉蛋上還掛著一絲天使般的笑容。

她所釋放出的情欲之火熄滅了，一切又恢復了正常。妓女們復工了。“我可不想步那個女人的后塵，”幸子想，“我可不想下地獄。”

幸子并不濫情，屬于蕩婦的對立面。她因為身上那份母性氣息及溫柔，成了人見人愛的主人公。現實生活中這種現象同樣存在。我們再次回到脫衣舞館，20世紀70年代初，某個名叫一條小百合的脫衣舞娘紅極一時。來自大阪的她雖長相平平，倒也討人喜歡。就在她紅得發紫的時候，卻突然因為涉嫌猥褻罪被捕。她在舞臺上裸露肉體的做法與其他脫衣舞演員別無二致，但她實在是太出名了——時常拋頭露面，風頭太盛，結果攪擾了社會秩序。她被捕的消息激起了一片抗議狂潮，尤以知識階層的反應最大。一位愛趕時髦的導演甚至拍攝了一部反映她生活的影片，《百合潮濕的欲望》（‘一條さゆり濡れた欲情’）。

她何以能集萬千寵愛于一身？我想，一位影評人給出了答案。他寫道：“一條小百合如此備受喜愛，純粹是因為她的溫情脈脈。影片有這樣一幕，一名卡車司機在脫衣舞館里一邊看小百合裸露下體，一邊瘋狂地手淫自慰。她湊近他，用最最親切的嗓音問他是否感覺良好。‘好，好！’司機答道，眼神充滿感激。這層脆弱的性關系由于小百合的柔情似水而變得富有美感，如今當局甚至連這都想從我們手中奪走。”  [[37]](#filepos624936)

說得好像“當局”是保守的嚴父，想將慈母從百姓手中奪走一樣。天真嬉戲的兒童向來面臨著社會規范的威脅。關于性的這一看法，或許有助于解釋存在于日本社會的那種持久且近乎可以感知的情色張力。不同于彌漫在西方社會性觀念中的那種玩世不恭，這是一種屬于少年人的緊張感，一團無法化解的矛盾。

社會抑郁和樸素情欲，普遍性欲和深深憂慮，這兩對情感糾葛存在了幾世紀之久。當然，這或許同人類共有的天性有所關聯，但沒準日本人對其感受更加深刻，因為日本既是最自然也是最做作的一個國度。日本人一方面高度奔放，另一方面卻也極為考究。日本之所以成為表里如一的色情大國，并非因為上述矛盾唯其獨有，而是因為它們在日本更加鮮明。

抑郁恐怕是在加劇。社會禁令并未消失，但傳統發泄渠道——至少對于男人是如此，女人則本就沒多少宣泄的途徑——也在愈發減少。過去幾年來，一些聰明的商人利用了這點，推出了層出不窮的以性為賣點的服務。其中一種既代表傳統態度，又折射出當代社會的現狀。扮演主角的仍然是某種日本玩偶女人。

這類幻想中的女性是所謂“ノーパン喫茶”里的明星。  [[38]](#filepos625148)  “ノーパン”是英語“no pants”——即不穿內褲——的縮寫，而“喫茶”則是喫茶店，也就是咖啡店的簡稱。顧名思義，這個詞便是指由不穿內褲的女招待提供服務的咖啡店。這種咖茶店于1980年夏開始走紅，始于大阪這一各種昂貴消遣的發祥地。沒過幾個月，它們便遍布于日本的各座城市，人們不光能在較為破敗的火車站附近覓得其蹤跡，最時髦的商業街上也不難見著。這些咖茶店的外墻上通常張貼著雜志里的美女圖，以及用寶麗來相機拍攝的光屁股女招待的照片。屋外霓虹燈光昏暗，大幅海報注明了各家特色：“不穿褲子的女服務生！”“店內播放黃色錄影帶！”如此大張旗鼓，只是為了喝一杯咖啡而已。

一位腳蹬漆皮鞋、在西服外套了件廉價綢緞和服的男青年招呼客人入內。他通過一個塑料喇叭吆喝著：“歡迎光臨本店！”兩位身材豐滿的姑娘彬彬有禮地在店內接待客人。她們身著超短裙，脖子里繞著兩根精致的絲帶，把自己打扮得跟圣誕禮物一樣，除此之外，就一絲不掛了。她們用尖細的嗓音說道：“歡迎入內。”

里面的布置別開生面，墻上有常見的美女招貼畫，咖啡桌上擺著黃色漫畫，屋內還有嗡嗡作響的“侵犯者游戲”，供那些可能看膩了女招待大腿的顧客消遣。不僅如此，天花板下還吊著至少一打充了氣的避孕套，好似孩子生日派對上的氣球。墻上掛著的譬如長筒襪、內褲和吊襪帶等女性內衣則更是令其增色不少。此外還有一條標語：“請勿與招待講話，請勿觸摸她們，請勿以任何方式打擾她們。”

顧客為一杯咖啡要支付大約7美金，是不是還有什么暗地里的服務？這倒未必。在日本，肉眼見到的往往就是事物的全部。說到底，正如羅蘭·巴特所言，日本是一個符號組成的王國，一塊充滿著空洞手勢和符號的土地，在這里，細節便代表整體。戀物癖者所崇拜的象征物無比重要，以至于實物反而顯得累贅。

“ノーパン喫茶”店里，這些男人端坐在黏糊糊的仿皮椅上，身上透射出一股孩子氣：他們三五成群坐在一起，西裝領帶穿戴整齊，年齡多數三十來歲，不時會不自然地笑上幾聲，每每有女招待俯身端上咖啡，他們的腦袋就會像溜溜球那樣上下顫動個不停，似乎根本無意打擾這些姑娘。

拍賣會的開始將咖茶店之行推向了高潮——如果這個詞使用恰當的話。拍品是某位姑娘的一條內褲。姑娘這時已穿得嚴嚴實實，爬上一張桌子，看表情似乎對這一切略感無趣，仿佛藝術課上供描摹的人體模特。男人們輻輳在其周圍，為爭得有利地形而互相推搡。

一個男店員通過麥克風開始喊價，與此同時，姑娘緩緩褪下衣服，直至只剩內褲。價格越喊越高，麥克風里的聲音也越來越響。最后，花了大價錢競拍成功的顧客被允許順著姑娘滿是雞皮疙瘩的雙腿脫下她的內褲。他在這么做的同時，還不住地回頭，緊張地瞥自己的朋友，他們還在推來擠去。

隨后，男人們付清咖啡錢，從店里魚貫而出。有個姑娘站在門口，一側的乳房幾乎貼著收錢柜，她輕聲邀請男人們一個接著一個上前捏上一把，且只能捏一次。接著所有姑娘深深鞠躬，機械式地齊聲說道：“感謝惠顧本店，衷心期待有幸與您再度相會。”

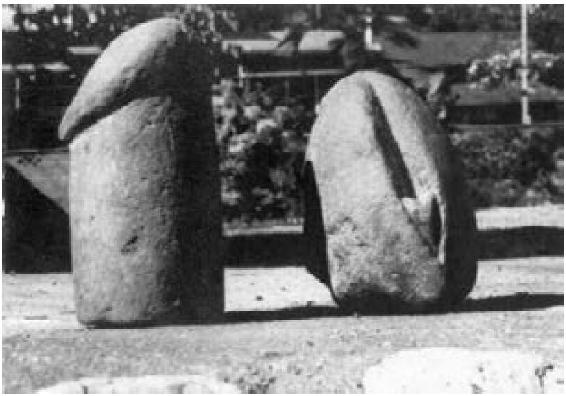
這也許同平安宮廷里的貴族風范無法媲美，也沒有江戶時代的浮世來得那般有古風雅韻，甚至還比不上明治時期的風流茶舍，但是咖茶店的存在確實證明了，即便是在性消遣的高潮時刻，日本人也沒有完全失掉風度和禮數。



生育之神石像上的猴臉女人。



懷抱男性象征物的生育女神。



陰莖和陰道石雕。



天鈿女命之舞，劇照選自稻垣浩執導的《日本誕生》（1955）。



溝口健二的《瀧之白絲》中的戀人。



忠太郎認親時遭到母親冷落，劇照選自《記憶中的母親》。



“日本的母親”望月優子試圖挽回兒子，劇照選自《日本的悲劇》。



《日本昆蟲記》里的左幸子，她是今村昌平最青睞的女性角色。



“家庭劇”里的悲情時刻（劇照選自《姐姐》一劇）。



《春琴抄》的劇照，這部影片是山口百惠與三浦友和這對熒屏“金童玉女”出演的諸多浪漫愛情片之一。



奈緒美把她那位逆來順受的恩人玩得團團轉，劇照選自根據谷崎潤一郎原著改編而成的電影《癡人之愛》，導演為増村保造。



這張劇照描繪了當代日本人與藝伎嬉鬧的場面。影片年代久遠，名字已不記得。



喜多川歌麿的浮世繪作品，描繪了江戶時期的某位藝伎，創作于1796年前后。



寶冢的一部戲《凡爾賽的玫瑰》，劇中多情的男主角由女優飾演。



響當當的年輕“女形”坂東玉三郎盛裝扮演一位江戶時期的藝伎。



寶冢戲里的兒女情長。



這幅畫里，高畠華宵將年輕的義經塑造為一位驍勇善戰的美少年。



鈴木清順的作品《暴力挽歌》，片中主角麒六老想著和人打架。



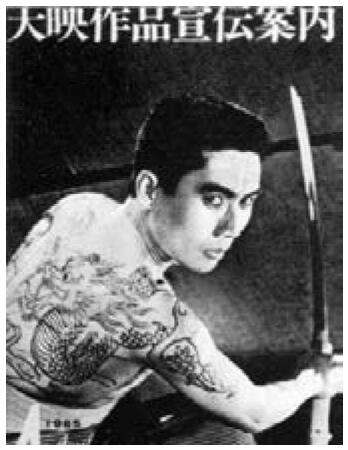
“硬派”的鼻祖宮本武藏，這幅劇照選自稻垣浩執導的《決戰巖流島》。



神風隊員等待出征，劇照選自《啊，特別攻擊隊》。



判官刺殺高師直。劇照選自稻垣浩于1962年執導的電影《忠臣藏》。



身披刺青的黑幫英雄市川雷藏。



“親分”之死。鶴田浩二在這一幕里十分罕見地穿上了西裝，坐在最右邊的是高倉健。



在《無仁義之戰》里，菅原文太朝自己的死對頭肚子上開了一槍。



高倉健用清酒洗武士刀。



虛無主義主人公菅原文太。



老好人阿寅。



人們排隊觀看最新上映的“男人之苦”系列電影。

特別說明：本書插圖的圖注文字，由王曉霖女士翻譯，在此特別感謝！

[[1]](#_1_11)  指酒樓、飯館等提供的接客服務。——編注

[[2]](#_2_11)  姑娘果，即bladder cherry，亦稱菇蔦、錦燈籠，具有清熱解毒之效，但據婦科醫書介紹，又有滑胎墮胎的副作用，孕婦忌食。

# 第七章　第三種性別

1914年春，阪急電鐵的前總裁小林一三在距離大阪八十公里、冷冷清清的溫泉度假地寶冢打造了一座人間天堂。這座“天堂”很是特別，因為里面的居民清一色都是年輕姑娘。其一大招牌是“寶冢少女歌劇團”。

小林在一座大型泳池附近建了他的第一座劇場，并恰如其分地名其為“天堂”。由于日本的每家集體機構都要有自己的口號，小林于是也想了一個：“清純、端莊、優美”。時至今日，這支全女子歌劇團的成員依然有著全日本最良好的家庭出身，個個清純、正直而又美麗。她們在寶冢過著與世隔絕的生活，盡可能避開外界骯臟的現實。她們是天堂里真正的天使。

這些天使的實際頭銜是“學生”，而非演員或舞者，至于歌舞女郎這一稱呼，則連想也不要想。她們在很小的時候就經過嚴格篩選，作為佼佼者被選送入“天堂”，一般是在十四歲上下，之后便住進嚴禁男人入內的“堇花宿舍”，學習日本淑女必須掌握的所有技藝，比如插花、茶道以及歌舞。

若有學生想要結婚，就會被逐出天堂。已婚女子固然可以保持善良和美貌，卻不再貞潔。寶冢完全是處女的領地。劇團里最年長的明星是一位七十來歲的老婦，她可不是平白無故被喚作“永恒的處女”的。

踏入寶冢，最先令游客吃驚的是滿目的粉色。去往劇場的路要經過一座粉色的橋，劇場本身也是粉色的，而內部的前廳、通往化妝室的走廊、在舞臺“花道”上空滑行的纜車、餐廳售賣的便當盒，乃至觀眾席中大多數姑娘的衣著，無一例外都是粉色的。如果我們打個比方，且不至于顯得褻瀆的話，可以說寶冢劇場的內部讓人聯想起日本脫衣舞館的粉色內飾；二者都具有形似子宮這一特征。

天堂的建筑同樣別有風味：宛如迪士尼樂園中的瑞士山莊：一棟棟山坡別墅和巧克力盒子模樣的小屋有著諸如“淑女客棧”和“瓢蟲咖啡廳”這樣的名字，其中最恰如其分的，當屬“幻象”。

戰時，寶冢的舞臺上站滿了“清純、端莊、優美”的姑娘，她們一身戎裝，贊美日本船堅炮利的同時也歌頌亞洲大團結。撇開這段歷史，劇團主打的是浪漫的歌舞輕喜劇，既有本土劇目，也有像《亂世佳人》和《羅密歐與朱麗葉》這類膾炙人口的外國作品。

劇團里當然沒有男人，這是寶冢的一大特色；飾演男性角色的女演員都是名角兒，崇拜者遍及全國。寶冢的所有團員都留著短發，像是把自己梳理得干干凈凈的學童。她們當中每個人都渴望扮演男性。“男”明星極受追捧，以至于其中一位被勒令去演《亂世佳人》里的女主角斯嘉麗·奧哈拉時，戲迷們為此還進行了抗議示威。他們高聲大喊：“他們竟然把“丸”變成女人了！”

觀看寶冢學員排演男性角色是一次很有意思的經歷。同歌舞伎一樣，所有一切均以“形”為基礎。姑娘們要一遍遍地重復一套規定的男性動作，直到學會為止。年紀大些的姑娘為年紀小的提供示范，并充當后者的教練。看得出，這些身法多半定型于20世紀50年代，那時，劇團的前輩們一度孜孜不倦地模仿過馬龍·白蘭度（Marlon Brando）的舉手投足。

這一切背后有何隱義？為何女演員如此熱衷于女扮男裝？為此，我請教了寶冢的一位舞臺監督（舞臺監督、導演、作曲人和編舞者一般都是由男性擔綱的）。他回答說，姑娘們崇拜寶冢的明星，總比崇拜那些留長發的流行樂團要更陽光、更健康吧。不僅如此，他認為，異裝也會讓妙齡少女更有安全感：“她們很害羞，不敢朝著真正的男人叫喊，盡管也許心里很想這么做。”這種說法有一定道理。但緊接著他又指出了在我看來更加本質的問題：“如今情況有些不同了，換在戰前，要想找到符合我們觀眾要求的美少年可真是太難了。”

不夠漂亮，換言之，真正的男人不可能有和女扮男裝者一樣美的扮相，就好比女人扮演的女性在震撼力上絕對不及能嫻熟扮演女性的男演員。這就觸及了日本美學的核心，同藝伎這種活藝術品一樣，異裝反串以去人格化為基本原則。

日本曲藝中的異裝傳統源遠流長，這在許多文化中亦是如此。同戲劇一樣，它也起源于宗教。天照大神與其粗蠻的弟弟須佐之男相遇時就是一身男裝。毫無疑問，異裝反串在神圣祭祀和節日中占有一席之地。在各地漂泊行腳的巫女（歩き巫女）往往身兼妓女這一身份，她們就會打扮成男人的模樣，與之相似，江戶時期的男藝伎也會學習女子的技藝。  [[1]](#filepos625558)

性別的含混也是佛教傳統的一大要素，正如列維-斯特勞斯（Lévi-Strauss）在《憂郁的熱帶》（Tristes Tropiques）中所詳解的那樣：“（佛教）表達了一種平靜的女性氣質，其似乎超脫了兩性的爭斗。寺廟僧侶身上也散發著這種女性氣息，他們剃度后與尼姑無從區分，并與后者構成了一種第三性……”佛教雕像就經常表現超乎兩性的陰陽合一。  [[2]](#filepos625823)  大慈大悲的觀音菩薩的性別就經歷了轉變。她在印度最初是個男神，隨著時間的推移，佛教東漸，她成了女神。

性混淆在最早的歌舞伎里舉足輕重。17世紀的大儒林羅山（1583—1657）曾憤怒地批評道：“男人穿女人的衣服；女人穿男人的衣服，把頭發剪短，扎了個男人式樣的發髻，身側佩劍，還攜帶荷包。”  [[3]](#filepos626030)  1629年后，政府頒布了針對女演員的禁令，這對性混淆起到了推波助瀾的作用，并由之誕生了也許是全世界最高超的一門男扮女裝藝術：女形。

歌舞伎里的“女形”想要模仿的，更多的是理想化的女人，譬如浮世繪里的那種，而不是具體的某個人。男伶可以出演理想化的女人，恰恰因為他是男兒身。即便他在日常生活中以女性面目示人——有的“女形”就是這么做的——他依然還是個男人。無論他做什么，性別的緊張感和“女形”藝術所要求的距離感伴隨始終，就差去做變性手術了，而這在17世紀必定是難以實現的。

理想情況下，性轉換最好是盡可能的顯得不費吹灰之力。借“女形”扮演名家芳澤菖蒲（1673—1729）的話來講：“如果（演員）刻意表現得優雅端莊，則只會收效不佳。鑒于此，要是他平素不把自己當成是女人的話，就沒有資格被稱作是嫻熟的‘女形’。”  [[4]](#filepos626258)  吉沢還表示：“如果登臺表演的是女人，她是沒法表達理想中的女性之美的，因為她只懂借助自己的體態特征，因而也就無法闡釋男女合一的理想。完美的女人只能由男性出演。”  [[5]](#filepos626555)

歌德之所以崇拜閹伶（castrati），也是出于同樣的原因：“這些男演員不是女人，演的卻是女戲，這給人以雙重享受。男青年從兩性的存在形態和行為模式入手，探究了其屬性；他們對此知根知底，并通過藝術語言再現了這些屬性；他們表現的不是自己，而是一種完全陌生的天性。”  [[6]](#filepos626781)

這門技藝同年齡的關系不大。我曾見過一位七旬老翁扮演武士的妻子，而他那扮演武士的兒子則不是很放得開。由于老者完全掌握了“女形”演出的竅門，他將女子之美詮釋得以假亂真。這當然是一種斧鑿痕跡很重的美，但恰恰切中主旨：“男女合一的理想。”

在19世紀歐洲自然主義思潮的影響下，曾有人試圖安排女人飾演歌舞伎里的旦角。這自然行不通：她們看著太過自然了；缺乏人造之美；若想達到理想效果，只能通過模仿男扮女裝的男伶。

在日本和亞洲其他地方，關于男女反串有一點值得重視：這很少會成為一種逗趣之事；不像巴瑞·哈姆弗萊斯（Barry Humphries）  [[1]](#filepos377783)  或酒吧里的變裝秀，異裝表演從來就不是用來搞笑的。當然，我們必須記住，它在歐洲曾是一門嚴肅的藝術，直到17世紀理性思想發端后才宣告滅亡。  [[7]](#filepos626973)

東京有一家夜總會，老板是著名的“女形”藝術家美輪明宏。客人坐在洛可可座椅里，頭頂上吊著水晶燈，面前是瑪瑙壁爐，四周環繞著大理石裸童雕像和插著孔雀羽毛的花瓶。氣氛相當肅穆。某位身穿紅色天鵝絨晚禮服的侍者輕聲宣布：“夫人即將登場。”她果然來了，一襲低胸晚裝，光彩照人。

當她操著日語，用20世紀30年代流行的顫音唱法唱起她最拿手的法語歌曲時，人們顯然被感動了。一位老紳士對妻子說：“她今晚可真迷人。”一個模樣兇狠的“刀疤臉”也淌下一滴熱淚，只要一眼就能認出他是當地暴力團的成員。

對西方人來說，這是最最夸張可笑的男女反串，但對日本人來說，這就是美。男同性戀異裝的本質是為了諷刺：諷刺一項一本正經試圖實現遙不可及之事的努力；諷刺橫亙在人類能力和宏偉目標之間的鴻溝。  [[8]](#filepos627147)  同性戀表演總是“太過火”，“太花里胡哨”，“幻想讓男人變得像女人一樣”。人們常說日本人缺乏諷刺精神。總的來說，這句話恐怕沒說錯。在懂得“娘娘腔式”幽默的西方人看來，日本文化中的類似元素可謂比比皆是：從大街上塑料花，到百貨店里的電子鳥叫聲，甚至還有寶冢的歌舞劇，無不如此。然而，關鍵在于，無論是在美輪明宏的夜總會里，還是在寶冢的歌舞伎中，都不存在嘗試和愿望之間的鴻溝：人們并不會假裝理想和現實有何關聯。他們樂見歌舞伎名角扮演的麥克白夫人，恰恰因為這是裝出來的，因而也就更見功力，一句話，更美。

一定程度上的性混淆會增強性魅力，這是一條放之四海而皆準的真理。一個百分百的真漢子與其說會迷死人，不如說有點可笑。日本人素有追捧女性化美少年的傳統。浪漫歌舞伎作品里的年輕小生往往是個瘦條條的白面公子哥，能勾起女人們的護子天性。如今性混淆的魅力似乎一樣巨大。某女性雜志最近的一項民調顯示，1981年度“最性感明星”是專飾旦角的歌舞伎演員坂東玉三郎，以及喜歡把自己打扮得半男半女、更接近女性姿態的流行歌手澤田研二。

異裝表演之所以廣為流行，還有社會原因。在日本，學會按照自身性別對號入座似乎是社會訓練的一部分，這在哪兒都一樣。實際上，我們無時無刻不被人提醒自己的性別，被期待行事本分，不得越雷池。然而剛出娘胎時可不是這樣的：在最初百般呵護的階段，嬰兒生活在安全、溫暖和母愛的世界里。那時還沒怎么要求角色扮演，也不存在真正的區別。套用精神病學專家河合隼雄的話：“在母親全封閉的世界里，是不分人神，不分好壞，也不分男女的。”  [[9]](#filepos627408)  在他看來，這解釋了為何日本人難以脫離幼童世界，長大成人。

詮釋了這一點的有寶冢歌劇團的性混淆，以及為其劇目提供腳本的少女漫畫。劇評人今泉文子相信，不想做女人的明確念頭常被誤認為是某種男性崇拜。以她所見，女孩不想做男人，但“她們最深切的愿望是變得既不男又不女——簡言之，就是沒有性別”。  [[10]](#filepos627616)  據今泉表示，這不是因為她們生來就怕做女人，擔心一些生理上的禁忌，而是因為她們清楚變成成年女性意味著在生活中得扮演百依百順的角色。“她們接受這一角色，明白男女有別其實僅限于外貌，出于這一原因，她們還覺得，單靠易容就能把現實和夢境顛倒過來。”  [[11]](#filepos627844)

這無疑有助于解釋為何寶冢將迄今最膾炙人口的少女漫畫搬上舞臺后會大獲成功。這部戲名為《凡爾賽的玫瑰》，日后被法國導演雅克·德米（Jacques Demy）翻拍成電影，但是奇爛無比，且只在日本上映。看來日本少女的品味要比制片人更高明，因為不同于舞臺劇和漫畫，這部電影就是場災難。

故事中的男女角色還真就被顛倒了過來：主人公名叫奧斯卡，是個出生在法國大革命前夕的女孩，但卻被當成男孩子養大，以求能在將門世家出人頭地。就這樣，這位雌雄難辨的金發軍人加入了皇后瑪麗·安托瓦內特（Marie Antoinette）的私人衛隊。故事的最后，奧斯卡為革命獻身，這多少有些違和感。但是劇本作者池田理代子為了熏陶讀者而糅入的這一擁護共和的情結并不是作品走紅的主要原因，更為重要的是女主角矛盾的感情生活。

小時候，假小子奧斯卡最好的伙伴是保姆的兒子安德烈。在他險些殺死瑪麗·安托瓦內特后，是她出手搭救，才讓他脫離險境。從此，他對她無比忠誠，并以一個真正武士的姿態發誓，若有必要會為她去死。

然而，盡管活得像個男人，奧斯卡還是愛上了一位名叫馮·菲爾森（Von Felsen）的瑞典貴族，并在一個良宵換上裙子，與他翩翩起舞。然而，一日為“男”，終身為“男”，不久后她又換回了軍裝。這還不算，馮·菲爾森這時已經愛上了瑪麗·安托瓦內特。

接著輪到安德烈向奧斯卡表明他炙熱的愛意了——而非馮·菲爾森——他反復表明自己愿意，甚至是巴不得為她去死。被這一真摯表白感動的奧斯卡“拋下她的貴族華衣，露出了美麗的真身”。舞臺上的合唱團唱道：“我愛你，愛你的高貴，愛你的純潔，愛你的美麗，愛你和善的笑容，愛你白皙的面龐，愛你藍色的明眸。我愛你，我要為你而死……”



顯然這是行不通的，她出身顯貴，而他只是個卑微的男仆。故事的結尾頗有經典的歌舞伎色彩：先是安德烈出于劇情需要，被安排在起義者與軍隊的一場戰斗中飲彈身亡。但是最慷慨壯烈的死法只能屬于真正的英雄。金發飄飄、碧眼閃亮的奧斯卡進攻巴士底獄，結果被一枚巨大的炮彈撂倒，“獻血染紅了她的胸部，仿佛凡爾賽宮的玫瑰花”。

在大結局里，安德烈高高地站在戰車上，拉車的飛馬鼻子里噴出干冰化成的煙霧。他把奧斯卡的靈魂拽上車，這對命運多舛的戀人肩并肩，一起升向那輝煌燦爛的天堂。他倆的愛情之火在那里永遠也不會熄滅。演員的身影在炫目燈光和干冰霧氣的作用下依稀難辨，他們全體聚攏在珍珠門旁，爆發出歡鬧的歌聲：

金燦燦的光芒閃耀，

衛兵的軍服有如火燒，

她駕著戰車，金發飄揚。

啊，雙眸碧藍，啊，金發飄揚。金發飄揚

歌詞乍一聽有點像萊妮·里芬施塔爾（Leni Riefenstahl）執導的納粹宣傳片。誠然，日本少女既對維斯康蒂（Visconti）  [[2]](#filepos378008)  的電影青睞有加，也鐘情于赫爾穆特·貝格（Helmut Berger）  [[3]](#filepos378188)  和奇裝異服的大衛·鮑伊（David Bowie）  [[4]](#filepos378389)  ，這似乎印證了她們對于條頓式奇幻風格的偏愛。我曾詢問一位寶冢的演員，這類劇有什么吸引她的地方。她回答：“因為‘憧れ’”。“憧れ”這個詞通常的意思是“憧憬”、“期望”甚至是“愛慕”，用來形容似乎遙不可及的人、地方和理想，比方說“憧れのパリ”，即夢中的巴黎。這是將不可企及的事物理想化的做法，好比在距大阪八十公里處打造天堂一事。

當代少女對幻想中歐洲貴族的看法，沒準同江戶時代觀眾看歌舞伎舞臺上耀武揚威的武士的眼光是一致的：遙不可及，且被賜予了特殊的力量。倘若像某些人那樣僅僅將其視為一種權力崇拜的話，則屬于沒有看到問題的本質。因為這里面貫穿著深深的悲觀思想，或者至少是一種“物哀”思想。

英雄永遠都不是贏家。在歌舞伎里，武士的下場幾乎無一例外要么戰死，要么自盡。安德烈和奧斯卡也只有在天堂里才能終成眷屬，反之在我們置身的這片悲慘而無常的世界里則斷無可能。與之類似的還有三百多年前近松筆下那些悲情的男女主人公。正如另一冊少女漫畫結尾處的詩歌所言：“看看那些長大的姑娘的夢想：就跟玻璃宮殿一樣。”長大意味著不可避免的悲劇。

因此，少女的夢想是盡可能地遠離日常現實，這種逃避可以發生在性、情感和地理這幾個維度：可以是在外太空，可以在精美絕倫的仿歐式宮殿，甚至可以是兼具以上雙重元素的地方，比方說《米爾星小狗歷險記》（“ミル星人パピーの冒険’）。這部戲的布景是十足的寶冢式天堂：一座18世紀的宏偉宮殿。舞廳里遍布著留著短發、頭戴金色假發的長腿高個兒姑娘。她們身穿多瑙王國衛兵的軍裝，冒充男人的嗓音說著話——此情此景，好似埃里克·馮·施特羅海姆（Erich von Stroheim）  [[5]](#filepos378569)  闖進了日本青少年的樂園。

戲中成年人個個腐化糜爛，陰險狡詐，工于算計。少女們受盡煎熬，最終被兩個亦男亦女的外星人給救了。這兩人能讓時間靜止，并能依靠佩戴的吊墜看透人的內心。如此一來天下大亂，因為藏在肚子里的想法變得眾人皆知。正如其中一個外星人所言：“這世上的人靠互相欺騙過活。他們曉得自己被騙了，因此轉而去騙別人。這就是他們的生活方式。”

由于畏懼長大的絕望情緒和對成人世界的敵意十分強烈，因而往往引人注目。在樋口一葉的《青梅竹馬》中，美登利注定要淪為妓女。寶冢的女主角們對此產生了共鳴：“要是她能有娃娃陪著，永遠都這么玩過家家該多好啊，這樣她就又能喜笑顏開了。啊，她真恨，真恨，真恨自己一天天長大啊。”

雖然不想長大的彼得·潘心態無論哪兒的人身上都有，但在一個具有矛盾價值觀的國度里，長大成人也許較一般情況更為艱難。我們已經提到過，婚姻是日本人步入成年的必要條件。在傳統的包辦式婚姻中，門當戶對依然比情投意合更重要。與此同時，受眾為年輕人的時尚雜志卻在宣揚新式的愛情福音。一個可憐的姑娘將何從選擇呢？從某種意義上來講，每個遵循傳統的姑娘都會面臨美登利的兩難困境。寶冢吸引的往往就是這類姑娘，而劇團提供給她們的答案無非是傳統姿態的一種翻版：順應社會的要求，其余的么，繼續幻想，少女，繼續幻想吧，幻想自己永遠都是處女。還有比這更美好的，幻想自己沒有性別，生活在歐洲貴族和友好的外星人的世界里。

幻想還有其黑暗的一面，縱然這一點在寶冢的戲中不甚明顯。少女漫畫顯示出對邪惡、恐怖和死亡的強烈關注。毋庸置疑，這部分是由于女孩對青春期有著普遍的恐懼，這一時期的生理變化或許讓人痛苦。她們會同情漫畫里的惡女也不難理解，因為這個年紀的姑娘每天早上照鏡子時都覺得自己是丑八怪。

然而，在這些漫畫里，邪惡的事物并不比日本遠古神話里來得更絕對。再壞的人只要經過真誠的懺悔，就能洗清他的罪孽。《玻璃城堡》（‘ガラスの城’，1970）這部作品以永恒的倫敦為背景，有著“天使般性格”的瑪麗莎遭到了同父異母的姐姐伊莎多拉的百般欺凌、折磨和欺騙。伊莎多拉甚至還謀害了她們的父親——他雖與人疏遠，但本性淳良，屬于最最慈愛的那類日本父親。但她最后還是懺悔了，坦白說自己感到孤獨，比起自己天使般的妹妹來又是何其微不足道。

這個辦法很靈，她立即獲得了寬恕。天使般的瑪麗莎像一位真正的日本女英雄，甚至決定犧牲自己，為姐姐頂包。瑪麗莎被關進監獄，頭頂上的氣球這時說道：“這個世界跟玻璃一樣易碎而短暫。”瑪麗莎不久后死在了監獄里。

伊莎多拉可以被看作瑪麗莎成年后的自我。瑪麗莎生活在包容一切的童年世界，那片“朦朧的白色夢境”。除了弒父外，伊莎多拉的行為多少遵從了成人社會的規矩。家庭、婚姻、社會地位，這些都是她最看中的，然而，正如她最后哀嘆的那樣：“一個小小的謊言導致了越來越嚴重的罪行。”瑪麗莎，或者說童年，不可避免地會淪為犧牲品。光陰不會停止，更不會倒流。

這種悲觀情緒深深植根于日本文化中。在西歐，尤其在美國，人們在理想狀況下會選擇自己的命運，雖然實際情況并不總是如此。他們需要靠自己去改善一個不完美的世界。因此，許多少男少女的青春夢想就是要將世界從魔鬼手中拯救出來。世界本身是不壞的，只是罪孽深重的人類把它變成了這樣。起碼基督徒是這么看的，或者更確切地說，新教徒是這么看的。無論信仰如何，不少西方人就是在這種熏陶下成長起來的。正如一干好萊塢電影主人公向我們展現的那樣，個體改變世界的可能性是無窮無盡的。畢竟，這就是史密斯先生前往華盛頓而迪茲先生選擇進城的理由。  [[6]](#filepos378761)

另外，至少在一定程度上，西方社會對我行我素的行為更加寬容。但在日本，就如一句民諺所言，“冒出頭的釘子必須被敲回去”。迫使人們在表面上墨守成規的壓力要比西方大得多。日本人多半都很擔心自己舉止怪異，異乎常人，生怕與自家鄰居有何不同。大多數人均視“平凡”為最理想的狀態。

這同基督教里做好人的觀念不是一回事。西方文學中的諸多人物都在良心天使的面前忐忑不安，內心陷入糾葛。在新教的極端思維中，講良心意味著人只能把上帝當成知己。我們最終要對上帝負責，而不僅僅是對社會負責。在基督教的語境下，良知凌駕于社會之上。日本人的規矩則不然。

在日本社會，良知、個人道德、忠于內心——或者管它是什么——這些東西似乎不如我們置身的社會環境對我們的期許來得那么重要。事情出問題時，很少是個體的責任。某人也許會擔責，甚至自殺謝罪，但這也是社會規范的要求使然；因為自殺者未必是做錯事的人。善良的瑪麗莎就做了邪惡的伊莎多拉的替死鬼。

因此，至少從小說來看，人永遠都是命運的犧牲品，而不是其主宰者。讓人變壞的是常被認為骯臟和污穢（日語里有一個相應的詞，叫作“汚れている”）的社會，而不是人讓社會變壞。社會迫使人行動，迫使人隨大流，但這或許會違背個人意愿。盡管“忠于自我”并非日本人發明的格言，而且隨大流鐵定沒錯，但煩人的沖突依然存在：某人的行為越是出于被迫，就越會偏離兒時的純真狀態。正因如此，不勝枚舉的日本故事——包括搬上寶冢舞臺的那些——才會極力渲染青春的終結和毀滅，而不是其蓬勃發展。除此之外還有一條出路，就是永葆青春，永保童貞，既不做男人，也不當女人，這和不想長大其實是一回事。

\*\*\*\*\*

縱然西方的女子漫畫里也充斥著長睫毛、亮眼眸的絕世美男子，但他們依然是男人無疑；他們開著跑車在海邊兜風，最后邂逅幸運的女孩。正如我們先前所見，在日本，男主人公的性別曖昧不明，有時還會同性相吸。對于這些亦男亦女的年輕主人公，還有一個專門的詞用來描繪他們，叫作“美少年”。

少女漫畫——甚至有時少年漫畫也算在內——的封面上經常出現美少年的形象。寶冢戲里那些令人心跳的萬人迷往往都是美少年。穿著褶邊襯衫，一笑就泛起酒窩的青少年電視“偶像明星”也是美少年。如今再度走紅的著名漫畫家高畠華宵除了美少年外，不畫任何其他題材，他的作品至今仍能在流行漫畫上見到。典型的高畠作品里一般有一個身穿短和服或水手服的美少年，聽著年長的小伙子傳授騎術或劍術。另一個流行的主題是美少年落難，比如說他被大孩子欺負，或者在海上遭遇了可怕的暴風。每每獲救時，向他伸出援手的總是年紀稍大的前輩，后者用堅實的臂膀挽起少年的楊柳腰。當美少年獨自出現在畫面中時，要么像阿多尼斯那樣吹著長笛，要么眼神迷離地舉頭望月，要么正在沐浴，要么躺臥在草地上，靈巧的手中捧著一本詩集。

這些畫的基調似乎帶有同性戀色情的成分，事實上也的確如此。一本名為《JUNE》的少女漫畫將這點表現得十分露骨。畫中，身穿天鵝絨晚禮服、墮落腐朽的英國貴族在水晶吊燈下勾引精致的美少年。這份雜志的獨特之處在于它代表了一種極端的少女品味，但它同樣充斥著浪漫的愛情故事和驚心動魄的罪惡勾當，這一對結合既令人血脈賁張，也勾勒出部分少女漫畫的特色。這些書并不以裸體少年與老淫棍交媾為賣點。



依我之見，有個例子足以說明問題。故事的標題有些神秘，叫作《鐘上的帶子》。故事講述了一個美少年，十二歲喪母，十四歲被妓女收養，后來娶了一位富有的伯爵夫人，卻發現自己更喜歡男人，于是做起了牛郎。

很難揣測年輕讀者在閱讀這部漫畫時會有什么想法（這里的讀者指那些不公開的同性戀者）。讀者來信也沒提供什么信息，不過有位姑娘給出了提示。她寫道：“這個幻想世界讓我的脊背因為興奮而簌簌發抖。”由于日本人十分注重外表，而忽略其背后真正的含義，我們就此或許可以認為，這些青年夢想家中的不少人比他們的淫穢夢境所暗示的要純潔得多。美國電影《虎口巡航》（Cruising，1980）在日本首映期間，成群結隊的學生蜂擁前去購買紀念品項鏈、網眼背心等紐約同性戀地下組織的裝束和物件。總而言之，青年夢想家和學生一樣單純。他們覺得這么做很“格好いい”（很帥、很酷之意）。“格好いい”這個詞很難譯成英語，意大利語里倒是有個近義詞：叫bella figura，意指出盡風頭。

許許多多的少女——少男則要少一些——或許覺得成人世界迫使他們變得工于算計，因循守舊，逐漸磨滅了天性，因而在同性戀幻想中尋找宣泄的出口。這種幻想與他們的生活相去甚遠，并不令人感到威脅；是一種遙不可及的浪漫理想，比方說“夢中的巴黎”。美少年不管是不是同性戀，下場一如吸血鬼或外星生物。他們個個是棄兒，是腐朽的成人世界里純潔無瑕和青春永駐的犧牲品。



當然了，或多或少有所掩飾的同性戀色情幻想在世界各地的青少年中間都很普遍。它在日本斷然不像在西方那般禁忌。同性戀從未被視為是罪惡的越軌，或者是一種疾病。這是生活的一部分，只是較少與人談及罷了。況且只要社會的禮儀規范（比如說結婚）得到遵守，那同性戀就完全是被許可的。

作為一種理想的愛情形式，同性戀早在少女漫畫或寶冢歌劇團出現之前就已存在。幾個世紀以來，同性戀不僅受到寬容，甚至因為其象征了一種更為純粹的愛情而得到鼓勵。以斯巴達和普魯士這兩個最顯著的代表為例，同性戀是武士傳統的一部分：同性戀者可以成為出色的軍人，至少人們希望如此。在鐮倉時代，武士的勢力盛極一時，女人被貶低為下等生物，是用來傳宗接代的“借用的洞”。只有男人之間的愛情才被認為配得上真正的武士。

到了江戶時代早期，也就是17世紀初，仗打完了，狼煙散盡。兩個半世紀的幕府統治帶來了和平，但武士們也因此郁郁不得志。除了教訓教訓個別無恥的農民或商賈外，他們幾乎再無用武之地。然而，理想中的“武士道”在完成其使命后依然綿延許久，并繼而進化為一種風流倜儻的做派，其中包括了男男之愛和對美少年的迷戀。這種情況像極了中世紀才出現的騎士精神，后者也是騎士們無所事事，終日只能在馬背上比試槍法和追求高不可攀的貴婦之余才蔚然成風的。

折磨人心、沒有結果的愛情被看得比什么都要純潔。借某位末代吟游詩人的話來講：

如今我看著受過甜蜜創傷的愛情，

正帶著結出的果實一點點地消逝。  [[12]](#filepos628011)

武士間的同性戀（“少年愛”）也許是日本人所擁有的最接近西方浪漫愛情理想的事物。《葉隱》這部講述武士道德的18世紀作品頗具影響力，它教導道：“一旦（向男孩）表白，這份愛情就會失色。只有將秘密壓在心底，帶進墳墓，這才是最高貴、最圣潔的真愛。”  [[13]](#filepos628238)  三島由紀夫就此撰文道：“美少年象征了完美的形象——他就是單相思這一理想的化身。”  [[14]](#filepos628499)  這種說法同近松作品中以殉情告終的炙熱情欲很不一樣，同有著金子般內心的妓女的母性情懷也是大相徑庭。

毫無疑問，同性戀者的騎士精神，就像騎士對他們心上人的愛一樣，是以自我奉獻為基礎的，或者更確切地說，在日本，是以死為基礎的。由于再也無法在戰場上證明一個人忠誠與否，殉情的理想便取而代之。這與近松的殉情戲不同，因為在他的筆下，死往往是戀情為社會所不容時的唯一出路。相反，在男同性戀之間，死更象征著十足的忠誠和榮耀——至少人們是這么看的。

有關美少年效仿前輩以各種方式切腹自殺的故事可謂不勝枚舉，其中一種痛苦萬分，死者要用刀在肚子上割出朋友的名字。這種自殘做法實際上恐怕十分罕見，但故事之多說明了理想之強大。

這種理想至今依舊存在，只是其形式多少已改頭換面。諸如高倉健和高橋英樹這樣的黑幫片主人公（他倆的黃金年代在20世紀60年代末至70年代初）很接近理想中的美少年：年輕、英俊、心靈純潔、孝敬母親——尤其是高倉健，總把母親掛在嘴邊——真誠得叫人吃驚，單純得惹人憐愛，而且還充滿了日本人所謂的斯多葛主義，即他們舍棄了對異性的愛。

不愛女人，則彼此相愛。他們幾乎千篇一律地在與占壓倒性多數的敵人做悲壯的殊死一搏時雙雙殞命，通常，也只有在這種性高潮般的結尾，觀眾才能看到他們幸福的神情。一部由高橋英樹主演的電影片長九十分鐘，前八十分鐘里，主人公一直是郁郁寡歡，哀傷，低落，陷入深深的迷茫和絕望。他天性中的誠摯和單純質樸遭到了萬惡世道的壓抑和踐踏。但在最后他終于迎來了救贖：他被獲準赴死。

他和好友，另一位憂郁的亡命徒，面對著占盡人數優勢的敵人，義無反顧地踏上了一條不歸路。錄音帶上的主題歌越來越激昂，兩位英雄互相逗笑，盡情地嬉鬧玩耍，仿佛是去趕集的學童。他們邊笑邊褪下和服，露出駭人的刺青。兩人沖進敵人的老巢，在無所畏懼地瘋狂砍殺了約五分鐘后，雙雙半裸著身體、渾身是血地栽倒在泥土里。他倆手挽著手，用沙啞的嗓音最后一次互訴衷腸；他們終于收獲了幸福。

上述文字旨在說明，日本的同性戀武士精神傳統有助于解釋為何同性戀色情的影響至今在日本的流行愛情故事中依然十分明顯。當然，對美男子的迷戀并不局限于日本少女和同性戀。美少年的理想同藝伎和“女形”一樣，均在日本文化中占據一席之地。另外，從某種意義上而言，三者是存在關聯的。

作家野坂昭如嘗言，一位真正的“女形”演員身上必須有一股邪氣。或許因為其脆弱性，純潔的少年形象會讓人感慨世事無常，也就聯想到死亡。根據托馬斯·曼（Thomas Mann）的小說改編而成的電影《魂斷威尼斯》（Death in Venice，1971）能在日本長盛不衰，絕非偶然。

在歌舞伎舞臺上，飾演美少年的是“女形”，正如彼得·潘的扮演者歷來都是女伶一樣。以下是三島由紀夫在一則短篇小說中對某位傳統“女形”的描寫：

增山感到……有股黑泉一樣的東西正從舞臺上這個人的身上噴涌而出，他是如此溫和、脆弱、優雅、嬌柔和具有女性魅力……增山覺得，這是一種奇怪而邪魅的存在，是演員最后一絲感染力，是一股誘人的魔力，讓男人誤入歧途，使他們溺斃在片刻之美中。這一切，正是他所察覺的這股黑泉的真實本質。  [[15]](#filepos628666)

三島在他名作之一的《禁色》  [[16]](#filepos628971)  中塑造了邪惡美少年的范本，一位同谷崎潤一郎筆下原型相似的男性版“奈緒美”。悠一是完美的男性藝術品。一位厭惡女人的老作家教會他如何佯裝感情，虛情假意地去愛女人——“扮演他人是創作的最高境界”（三島語）——目的是打擊她們。他既美得天然，也假得到家，和“女形”的美是一回事。可是這種美無法維系長久，這恰恰是其意義所在。

同性戀問題學者兼專家的稻垣足穗曾寫道：“女人的美隨著時光流逝越來越有味道，而少男的生命僅如夏季里的一天，是花開的前一天。下次再見到他時，他只不過是一片枯葉。他一旦長成男青年，散發出生殖器的味道，一切就都完了。”  [[17]](#filepos629223)

在《男色大鑒》（1687）中，西鶴寫道：“要是少男能永葆青春，那可真是好極了。遠州這個老淫棍過去常說，少男和盆栽應該永遠都不要長大。”日語里的盆栽指的是人工栽培的矮樹，在幼苗階段因為受到折壓和彎曲而停止生長，這一審美符號有時也被拿來形容日本人自己。總而言之，盆栽同將青春定格在純真瞬間的夢想必然有所關聯。然而，不同于只要醫學條件許可便竭力維持青春假象的美國人，日本人總體而言較為有風度地接受了青春短暫的本質。事實上，青春之所以美，正是緣于其短暫。在日本，櫻花的花期只有一周左右，“櫻花熱”和迷戀美少年是一個道理，二者還常被拿來做對比。

再往前邁一小步就是死亡崇拜。按照《葉隱》的說法：“迷戀少男的終極意義就是崇拜死亡。”西鶴的某部講述同性情愛的作品開篇寫道：“最美麗的芳草和樹木因為花開得絢爛多姿而枯萎衰亡。而人類也是一樣；許多人香消玉殞，是因為他們太美了。”  [[18]](#filepos629450)  同一則故事里，年輕的主人公身穿繡有秋花的白色絲綢和服，自語道：“世間的美無法長久。我很慶幸能在自己芳華絕代、容顏尚未像花朵般凋謝前就死去。”說罷便用匕首剖開了自己的肚子。不管人們如何解讀三島死時極為困苦的表情，他在做出驚人的自殺之舉時，腦海里一定閃現過類似的想法。

同理，在大好青春年華便一命嗚呼的神風飛行員也會激發大眾的想象力。漫畫和電影依然對他們大加歌頌，他們也總被人比作櫻花。一點不假，載著他們撞向美國戰艦的“爆裂的棺材”就叫“櫻花”。  [[19]](#filepos629703)  其留下的詩文和歌曲也充滿了櫻花的形象，比方說下面這首俳句，作者是即將最后一次踏上征程的二十二歲神風隊員。

最好我們凋零得，

就像春天的櫻花，

如此純潔和絢爛。  [[20]](#filepos629907)

死亡是保障青春完美無瑕的唯一純潔和恰當的結局。史籍、傳說和現代流行文化中的美少年主人公幾乎都難逃一死。還是以少女漫畫為例，當代美少年的一個典范名叫安吉勒斯（Angeles）。他其實是個很具日本特色的主人公，盡管長著一頭金發，且一半是人，一半是吸血鬼（人的那一半源自其“神之后裔”的父親，另一半則來自其德國母親，是她給了他“不潔之血”）。

唯一懂得安吉勒斯純潔和美麗的是個“熱愛海涅、拜倫、莎士比亞和愛情”的女孩。她的母親是個惡人，故事的結尾處爆發了一番可怕的爭斗，沖突一方是惡母和警察，另一方是女孩和安吉勒斯。美少年吸血鬼死在了心上人的懷抱里，眼看著他的城堡被一團超現實熊熊烈焰所吞噬，臨終前吐出一句痛苦的遺言：“城堡是我們的青春。”

縱觀日本歷史，公認的最有名的美少年當屬日本最具人氣的英雄，他在大量戲劇、電影、書籍、漫畫和電視劇中都留下了不朽的形象。就在最近，電視藝人中的頭號怪人澤田研二還在電影上出演過這一角色。這位英雄出生于12世紀，名叫源義經。同許多美少年一樣，義經由一位長者撫養成人。他的養父為人慈祥，是在京都附近一座寺廟里修行的和尚——人們相信，僧人特別喜歡悉心照顧美少年。

盡管義經生得貌美如花——起碼傳說如此——但他卻成了個技藝高超、熱情如火的劍客。他年輕時初識巨人武僧弁慶的故事被傳為一段佳話，據說這就發生在距現今京都火車站不遠處的五條大橋上。

弁慶棲身的寺廟需要用錢，為此他發誓去奪路人的太刀。他靠與人比武輕而易舉地劫得了999把太刀，就在這時，一個纖瘦、文弱的青年走進他的視線，邊走還邊用笛子吹奏感傷的小曲。面對著這個睫毛又長又卷、昂首打量著他的娘娘腔少年，弁慶起先并不愿與之較量。但他急需用錢，于是拔出了劍。然而，似乎奇跡降臨，他被打得一敗涂地。義經只是瀟灑地揮動了幾下纖細的手腕，就用花扇子把眼前的巨漢打倒在地。

這一細節在有關美少年的傳說里很是普遍，因為美麗外表的背后總是潛藏著一股邪門的力量，甚至可以說是超自然的法力。少男或癡癡訕笑的“女形”將手握利劍、占據優勢的對手打得落花流水，仿佛手中揮舞的不是漂亮折扇，也并非精美短刀，而是仙女的魔棒。這種橋段是歌舞伎中的老套路了。

日本觀眾沉醉于精神力戰勝氣力、技巧戰勝蠻力的想法。柔道是日本人發明的，也就順理成章了。在少年漫畫里，身材矮小的大衛總會遭遇粗蠻的歌利亞，這或許是因為許多日本人樂將自己視為屹立在粗野巨人世界中的智者大衛。不少人相信，神風隊員所體現出的純真氣概能讓敵人聞風喪膽，敗下陣來。因此，東京奧運會期間，當身材高大的荷蘭柔道運動員安東·吉辛克（Anton Geesink）戰勝了小個子的日本選手時，日本人當真就在大街上哭了起來：一個古老而備受追捧的幻想就此破滅了。

弁慶對他的美少年對手佩服得五體投地，發誓要做后者的家臣，此生效忠于他。這一情節可謂落入俗套：每個堂吉訶德都要有他的桑丘隨侍左右，而每一位俊朗的美少年身后也總站著一名大力士。舉例而言，歌舞伎作品《鈴森》（‘鈴ヶ森’）一上來就是兩伙人在刑場上的一番惡戰。對壘雙方是美少年白井權八和一群兇狠的轎夫。白井三下五除二便輕松擊敗了對手，這把江戶貧民的傳奇守護者幡隨院長兵衛看得目瞪口呆。如人們所言，這次相遇開啟了一段美麗的友情。  [[21]](#filepos630083)

剛開始，義經和弁慶戰績彪炳，并在1185年的壇之浦合戰中將平氏一族一舉擊潰。但這場勝仗也標志著他們開始盛極而衰。義經的蓬勃朝氣和血氣方剛是他之所以為后人愛戴的原因，卻也得罪了他那老謀深算、謹小慎微的哥哥源賴朝。他想置義經于死地。

義經、弁慶和他忠心耿耿的殘部被迫撤退，自此也就真正拉開了他至今為人津津樂道的人生篇章。壇之浦合戰是確實記載在史書上的事件，義經的衰敗則是戲劇小說的素材。這也是他生命中最消沉的一段時光。在“能”劇里，飾演義經的是一個孩子，在歌舞伎舞臺上則是一位“女形”。至于這之后上演的英雄事跡，統統出自其門客之手，主要是弁慶。

其中尤以《勸進帳》這則故事在舞臺上長盛不衰。  [[22]](#filepos630347)  為了通過賴朝設下的路障，弁慶喬裝成和尚，義經則假扮成他卑微的腳夫。兩人一度引起了某位主事官的懷疑，他讓弁慶背誦和尚通常隨身攜帶的化緣名冊。弁慶自然不會有這東西，但是他信口開河地胡亂編造了一段東大寺的歷史，滿口皆是玄奧的佛門用語。

這番急中生智的虛張聲勢唬住了敵人，周圍的看客開始散去。但是有人突然認出了跟在弁慶身后的義經。弁慶知道大事不妙，只好鋌而走險：他一邊罵罵咧咧，一邊動手打腳夫（其實是自己的主公），斥責他遷延誤事。放在當時來看，這種做法幾乎等同于一位虔誠的天主教徒踐踏基督圣像一樣，當事人內心必定苦不堪言。弁慶不顧一切、忠心護主的表現感動了賴朝手下的官員富樫，后者放他倆走了。對弱者的憐憫（日語里有個對應的詞，叫作“判官びいき”）讓富樫違背了首領的旨意。

可是，結局終究不可避免，只是來得稍晚些罷了。義經在日本東北的奧州陷入包圍，就連驍勇如弁慶者也無法一舉退敵。關于這則故事的一種說法是，弁慶身中萬箭，背靠著門站立而亡。他的死狀無比威嚴，誰也不敢湊近，直至尸首自己倒地。另有一種說法是，弁慶剖腹后，掏出內臟朝來犯者的臉上扔去，以示對他們的極端蔑視。

義經從容地剖腹自盡，“劍從左胸下方刺入，刺得很深，刀尖幾乎穿透背部”。  [[23]](#filepos630605)  他的妻子和七天大的女兒隨后死在了忠心耿耿的家臣兼房手里。

這個故事美就美在消沉的主人公如櫻花一般，于盛開之際落英繽紛。不過也有種稀奇的傳聞——前提是我們相信的話——稱他后來投胎轉世，又來到了這個世上，而且變的不是別人，正是成吉思汗。誠如伊凡·莫里斯所言：“他逐漸落入了神話英雄的典型模式，以自己的死確保了社會的延續和穩定。”  [[24]](#filepos630939)  死是多數日本年輕英雄之所以為英雄的前提條件。

義經讓人聯想起阿多尼斯（Adonis），那個吹著笛子的美少年，他也是在青蔥歲月便歿了。他們都是替罪羔羊，年輕、純真，在無窮無盡的生死輪回中一次次死而復生；他們象征著莊稼，也象征著人類的生與死。根據某種理論，迷戀阿多尼斯實際就是迷戀死亡  [[25]](#filepos631146)  ；同樣的話也可以用來形容對義經的崇拜。

日本人在治史上有著史實和文學不分的傾向，因此將這一普遍傳說加諸在一位歷史人物身上，可以說是典型的日本式做法。同樣典型的還有，一個在當時見證者口中“滿嘴齙牙、兩眼外凸、膚色蒼白的小個子青年”，經過戲說會變成一位絕世無雙的美男子。無論是誰，死得這般凄厲，自然得和櫻花一樣完美無瑕才行。

[[1]](#_1_14)  澳大利亞喜劇演員，常在節目中變性演出。——編注

[[2]](#_2_13)  意大利電影導演。

[[3]](#_3_10)  奧地利男演員，由維斯康蒂發掘。

[[4]](#_4_9)  英國搖滾音樂家。

[[5]](#_5_9)  美國導演、演員，——編注

[[6]](#_6_9)  這里的“史密斯先生去華盛頓”背后有一則典故，出自影片《史密斯先生到華盛頓》（Mr.Smith Goes to Washington，1939），講述了一名理想化的青年試圖改變美國參議院中腐化枉法的經過。而迪茲先生取自電影《迪茲先生進城》（Mr.Deeds Goes to Town，1936），講述了來自美國偏僻小鎮的青年郎佛羅·迪茲從叔父處繼承了一筆龐大的遺產，一躍成為超級富翁的故事。

# 第八章　硬派

通往成年男子的道路是坎坷的。在大多數文化中，這種坎坷都會經過某種成人禮的渲染，通常為一次考驗或一項探索；其既可以是殺死一頭獅子，也可以是尋找圣杯，凡此種種，不一而足。隨著帕西法爾（Parsifal）  [[1]](#filepos406479)  等中世紀傳奇武士的事跡發揚光大，類似的儀式在歐洲也是蔚為大觀。

在日本，失去童真的創痛與世界各地無異，而對男子氣概的考驗——遑論對數不盡種類的圣杯的追逐——則是神話和戲劇永不枯竭的源泉。同多數地方一樣，通過考驗的主要條件是盲目的毅力和壓倒肉體的意志。二者在日本人眼里都極具價值，他們熱衷于宣揚某種獨特的精神氣質是日本的文化底蘊。

在日本，最接近游俠性質的是行走江湖的武士，他們以干凈利落的擊殺來錘煉自己的劍法和心性。某位劍客近來蜚聲世界：他就是兼具藝術家、殺手和神秘主義者三重身份的宮本武藏。武藏的非凡建樹在電視、漫畫和電影中屢有述及，不僅如此，在美國，他還成為了某種大眾偶像，據稱，那里的生意人為了參透高深莫測的東方商道而拜讀他的武學著述《五輪書》。

關于真正的武藏，我們知之甚少，除了知道他生于1584年前后，其余的便純屬戲說了。有關他生平的說法眾說紛紜，時而嚴重矛盾，一句話，每個人眼里看到的都是不同的武藏。在此只需描繪出現在當代電影和漫畫中的多面武藏即可，反正他至今仍是在通向成人之路上克服萬難的青年英雄中的楷模。

同許多日本硬漢一樣，武藏幼時便失去了雙親。很快，他便展現出類似義經的殺手稟賦：確切地說，是在十三歲的時候。別看他年紀小，居然用棍子打死了一位武士。1600年，德川家康打算繼豐臣秀吉之后統治天下時，爆發了關原之戰。武藏由于與戰敗的一方并肩作戰，進一步奠定了自己典型日本英雄的地位。他的余生一直是四處漂泊，閑云野鶴，常宿于山洞或農舍。

武藏在肉體上一定毫無魅力可言，因為他唯恐一旦刀劍離手會遭人生擒，所以不肯洗澡，這一點很不像日本人。同樣反常的是，他始終未婚。實際上他有些厭惡女人——這在日本英雄當中倒并不另類——總在擺脫女人的糾纏，她們會敗壞他心無雜念的追求。無論是關于他生平的哪部作品，有一幕總是耳熟能詳，再三出現：他赤裸著身子站在冰冷的瀑布下，以此澆滅自己對一位佳人的本能欲望。

從某種意義上講，他是個虛無主義者。在這點上，他與不少粗獷陽剛的日本英雄別無二致。毫無任何社會牽絆的他只為自己而活。但是，要成為真正的虛無主義者，就得變成厭世的成年人。武藏大半輩子活得像個一心求道、永不衰老的少年。他的故事是一部有關求學的故事。沒錯，他是違反了一個禮教社會所有的規矩，但只是為了實現一心追求的目標：通過劍道，獲得啟蒙。



練成劍道固然要殺不少人，但這是一項高尚的事業，不單單是有效的殺戮手段；它首先是一門精神修養。武藏和眾多追隨他腳步的英雄信奉日本人口中的“精神主義”，意思是精神超越物質。這只能是一種日本精神。“精神主義”一詞并不適用于外國人，因為可以推斷的是，他們缺乏這種精神。另一個常在這種語境下使用的詞叫“根性”，也指精神，但更接近克服困難這層意思。“ガッツ”（guts）這個詞亦很常見，泛指氣概。一位聞名遐邇的日本拳擊手就給自己起名叫“ガッツ石松”。順便一提，石松二字取自歷史人物“森之石松”這位膽色過人的俠客。

有關英雄修行者的故事、電影和漫畫——以武藏為首——統稱為“根性物”，也就是精神之物。而“精神主義”和“根性”常常包括對理性和個人感情的禪宗式壓抑，以及對直接行動的盲目熱情和對艱難困苦的無限忍耐。武藏接受的教育其實是某種禪宗訓練。不幸的是，壓抑個人的——無疑也是虛幻的——感情意味著全然漠視他人感情，這會導致極端的自私自利。然而，有必要指出的是，武藏的刀下鬼多半是他的同路人。

其中最著名的是個叫佐佐木小次郎的少年。某本漫畫將他描繪成典型的美少年。他一半時間與武藏決斗，一半時間則在床上與他纏綿。  [[1]](#filepos631451)  在1955年拍攝的電影里，小次郎由高倉健扮演，留著瀟灑的馬尾辮，而武藏一角則由擅演單純年輕主人公的中村錦之助擔綱。  [[2]](#filepos631707)

觀眾見識了武藏如何一點點學會殺人的奧義，又如何在斬殺他人時保持心性。小次郎的弱點在于他完全不懂這一切。他太急于求成，太狂妄自大，太……欠缺心性。“只要劍法夠強就行。”他表示。小次郎的師傅看著武藏，答道：“要錘煉的不是劍法，而是氣魄。”

當武藏獨自奔赴最終決戰的小島時，那位如影隨形、對他愛慕已久的姑娘不讓他走。他推開她，就像趕走一只煩人的蒼蠅。“劍是不知憐憫的，”他吼道，“武士道不留情面。”

巖流島上的決戰很快分出了勝負。武藏握著他在來時路上用船櫓刻成的劍，只一擊就敲碎了對手的頭顱。回程途中，他盯著自己血淋淋的雙手，回想起自己殺死的那些人。一陣惡心感襲來，他遂將劍丟入水中。從今往后，他只會用木劍與人決斗。他終于大徹大悟。修行的目的也逐漸清晰：贏得越多，越感到一切毫無意義——或者套用黑澤明電影里某位杰出武士的話來講：“最厲害的劍從不出鞘。”

武藏的形象林林總總，不盡相同。在某部影片的結尾，我們看見他從堆積如山的尸骸邊奔來，為他的殺戮本領而興奮得上躥下跳，嘴里還喊著：“瞧，媽媽，我打贏啦！”雖然這一幕十分透徹地反映了青少年的病態心理，而且無疑最接近事實，卻并不具備典型性。

尋常的武藏是個內向的沉思者，是有著武士外表的哈姆雷特，對人生充滿苦悶。我認為，找到他精神苦惱的源頭，也就弄清楚了他為何擁有長盛不衰的人氣。他的自私和殘酷或許可以歸因于其身處的殘酷年代—16世紀時戰亂頻仍。他的書因其哲學思想行銷美國，同時也為其往往毫無來由的濫施暴力提供了背書。

然而，真正的問題還是武藏面臨的困境，也可以說是他的追求本就自相矛盾，這對矛盾在當今日本依然存在：怎樣調和自我磨滅同妄自尊大，以及禪宗和刀劍之間的矛盾。  [[3]](#filepos631919)  即便撇開劍和禪宗——這二者在當代日本生活中均無足輕重——剩下的依然是每個日本青少年不得不面臨的難題：如何不負眾望尤其是家里的人的期望，出人頭地，與此同時又能做到不露鋒芒，循規蹈矩？或者換一種說法，在一個壓制個人主張的社會里，何以成為贏家？

要戰斗手上就不可能不沾血。要想在這個世界上做勝利者，就不能不沾上血污，不能不失去純真。那人們該如何應對？是完全依賴本能，像頭精心馴服的動物那樣盲目且不假思索地行動么？還是手持木劍去戰斗？要么索性遁世？日本社會的特點讓這對矛盾更具戲劇性，但是世上每個少年都要面對它。哈姆雷特和武藏只不過是用不同的方式表達了自我。

讓我們來看看另一位最近出現在熒幕上的茫然少年：姿三四郎，他在黑澤明拍攝的第一部和翌年拍攝的第二部電影中均是主角。從許多方面來看，該片是黑澤明后期所有作品的樣板，因為諸如《生之欲》（‘生きる’）、《天國與地獄》、《紅胡子》（‘赤ひげ’）等多部影片圍繞的都是精神改造和面對考驗這一主題。

姿三四郎的故事與宮本武藏的大體雷同，因為其關注的一樣是武術的精神層面，這里講的是柔道。我們再度見識了男孩變身為男人的過程。姿三四郎和武藏一樣天賦異稟，隨師父在廟里修行——武藏的師父也是僧人，畢竟，他倆所做的事都關乎心性。不久，他的武藝便無人能敵。但師父還是不滿意，姿三四郎也許掌握了全部招式，但卻不諳真正的“道”；或者根據師父慣常的含糊口吻：“道指忠愛之道。這是終極真諦，只有領悟了這點，才能直面死亡。”師父效仿禪宗里“公案”（指不講邏輯而故意拋出的荒唐問題）傳統，喝令徒弟去死。“死吧！”

姿三四郎眼睛都沒眨，一頭跳進寺廟后方的池塘。他整夜盯著月亮，死死抱住一根木樁。這是他的成人禮。黎明時分，他的精神危機結束了：他在自然之美中看到了終極真諦，興奮異常地從池子里一躍而出，告知了師父這則喜訊。

他如今走在通往成年的大道上。然而在成人世界里如何保持純真？難題很快化為一次考驗。他心儀的姑娘的父親向他發起挑戰，他起先避而不戰，后來決定應戰，但打算故意放水。兩種對策都很討巧，但是實在么？它們難道不正是玷污成人世界的那種弄虛作假的典范么？師父說過，講求心性的人務必做到心無雜念；而心無雜念就要做到拒斥市儈的虛偽。要保持純真，他除了直來直去，無從選擇，于是，他像扔一袋土豆那樣把對手扔來扔去。

這種塑造性格的方式同英國舊傳統很不同。紳士應能輸得起，在面對輸贏時會裝出一副滿不在乎的神態，畢竟，不就是一場游戲么？而在武藏和姿三四郎這類人看來，做一名有風度的失敗者不僅毫無必要，而且十分可鄙，因為這是不實在的表現。

日本人的理想引出了另一個問題：假使說“忠和愛”涵蓋了對他人的同情，那么這如何同禪宗里直來直去、不假思索的行動協調一致呢？答案是也許其不包含同情，至少不是基督教里那種有原則、無差別的同情。一個人有同情心，不是因為出于原則有必要表示同情，否則這種憐憫就會顯得虛情假意。（我們常常覺得事實情況并非如此，人們施予的同情總是與所能得到的回報直接相關，在這點上，日本和多數國家均是如此。）

關于這種思維方式，近期出現的一則例子引發了激烈的爭議，這就是日本對待難民的姿態，尤其是東南亞難民。日本政府在幫助難民一事上素來不情不愿，這還是比較客氣的說法。而大多數日本人對此無動于衷的態度使得上述政策可以暢行無阻。只有在面臨主要來自西方國家的巨大壓力后，少量“船民”才被允許登陸日本，接收過程也是相當冷淡。日本政府和新聞界——通常不親政府——對這種令人不快的外部施壓怨聲載道，他們恐怕是真的不理解這么大動干戈究竟是為了什么。外國人的苦難，而且是日本之外的亞洲人的苦難，距離日本的日常現實太過遙遠，難以讓人發自內心地表示同情。

我無意指責日本人刻薄無情。恰恰相反，當事情牽涉親友時，他們會表現出極大的同情。不過，不同于許多歐洲人，日本人多半并不熱衷于展現對素昧平生的陌生人的憐憫。日本人管這叫誠實，別人管這叫麻木。兩種說法都對。

以姿三四郎及其同道中人為例，愛和忠是一個意思，那就是對師父或領袖要愛。順從和犧牲是表達愛的語言。因此，這種愛既是高度個人化的，卻也反對自我。

禪宗大家主張克制理性思想，這會使人變得益發以自我為中心。被武藏和姿三四郎等人視為不純凈的理性意識，在西方人眼里卻是對沖動情緒的鉗制。這種情緒不可靠，因而很危險。在日本，雖然某種備受推崇的虛無主義思想以徹底泯滅感情為終極目標，日本人距此目標還相差十萬八千里。也許，總的而言，日本人是比其他國家的人更易受情感的左右。西方人在為自己的觀點辯護時往往會氣急敗壞地反問：“你難道聽不懂我說的意思？”換做是日本人，先是勉強將一腔怒火隱藏在逐漸灰飛煙滅的禮貌外表背后，隨后會反詰道：“你難道不明白我的感受？”甲訴諸普遍的邏輯思維，乙則訴諸自己的內心情感。

\*\*\*\*\*

并非所有人都甘愿經受成為男人的精神考驗。日本同世界各國一樣，有巴巴吉諾（Papageno），就有塔米諾（Tamino）  [[2]](#filepos406698)  。實際上，大多數日本人恐怕是縱情聲色、不愿為“精神主義”苦修所累的“巴巴吉諾”。日語里對這兩類人也做了很有趣的區分：“硬派”（こうは）和“軟派”（ナンパ）。武藏和姿三四郎毫無疑問都屬于硬派。

硬派的典型特征便是信奉斯多葛主義，即熱愛艱苦，厭惡性愛，為人忠直，外加脾氣有些火爆。硬派主角必須在戰斗中反復證明自己的男子氣概。軟派自然是所有這一切的對立面：其成員缺乏氣魄，厭惡打斗，好女色。軟派不像硬派英雄，極少得到大眾文化的贊美。理想的還是硬派，其被灌輸了一種奇特的民族主義思想。



舉例而言，有部少年漫畫叫《我是神風隊員》，主人公是個名叫大和伸晃的鐵骨錚錚的年輕英雄。“大和”也是日本（自遠古王國之后）的代稱，往往帶有軍國主義色彩，比如說“大和魂”。

年輕的大和具備了他那個英雄角色所必需的所有條件。首先，他個頭矮小：這點在精神上可以彌補——日本人的氣魄對抗外國人的肌肉。濃眉下一雙大眼睛炯炯有神，閃耀著青年人的正直。他半點幽默感都沒有——插科打諢的硬派和哈哈大笑的武士一樣是稀罕物。當然了，他性子很急，過分堅忍，感情質樸，對事業忠心不二……簡言之，他是浪漫的自殺式飛行員的完美寫照。

但其實，我們的主人公并不是這樣的人。他的父親倒是的。令當爹的懊喪和羞恥的是，他的飛機摔了，人卻活了下來。因此，為了洗刷這份恥辱，他要把自己的兒子培養成徹頭徹尾的男子漢。漫畫講的是大和求學的經歷，這點同武藏和姿三四郎的故事如出一轍。

父親身兼師父一職的情況并不多見。但是大和的父親精通棍棒教育的伎倆，精神大師們也是因此而聞名。他用竹劍擊打兒子的腦袋，在狂風暴雨中把兒子綁在橋墩上，把兒子從一輛疾駛的卡車上推下去。總之，就差往后者的指甲里釘竹簽了。大和是個很堅強的小伙子，對父親給予的這種訓導心存感激。

對他氣力的主要考驗不是如何躲開父親的責打，而是逃脫大孩子和田的欺侮。和田似乎十全十美：高大、英俊、聰明、強壯。不過他的精神意志存在不足，因為他在學校作弊，而且習慣躲在自己當地黑幫老大的父親身后。不幸的是，大和沒有和田壯，所以每逢打架必敗，可他沒有“體面地認輸”，而是記起了父親的教誨：“一個日本男子漢一旦決定要做某事，就會拼搏到底，不惜一切代價將其實現。”這番話讓人聯想起關于神風隊員的一首流行歌曲：

這孩子多好啊！

他戰斗到最后一刻，

帶著母親灌輸給他的驕傲，

洋溢著日本人三千年來的血性。

———（《神風的母親》）

大和伸晃最終果然用竹劍實現了以弱勝強。決戰地點是……巖流島，也就是宮本武藏斬殺佐佐木小次郎的地方。大和沒有殺死他的對手，盡管在體格上處于下風，但他還是向和田展示了什么叫真正的男子漢之道。

“你堅毅的榜樣滌蕩了我的內心。”被教訓一番的惡霸躺在沙灘上，心懷感激地告訴一旁的大和，兩個男子漢的手牽在一起。就在這時，太陽從海平面升起，一時光芒萬丈，仿佛帝國海軍的旭日旗：大和魂再度獲勝，幸存神風隊員的恥辱得以洗刷。

將對硬派的崇拜表現得最為激動人心的某個例子不是傳說，也不是漫畫，而是一年一度發生在大阪一個舊棒球場上的真人真事。自1915年起，每年8月舉辦的高中棒球錦標賽都會讓日本舉國歡騰。

十五歲的硬派英雄站成一排，隊列筆直，他們清一色剃了光頭，目光嚴肅地直視前方，神氣活現地將旗子舉得老高，莊嚴的歌聲回蕩在四周。電視評論員探討著“質樸的青春”和“純真的氣魄”。這一切都令人膽寒地回想起同樣隊列齊整、面露兇光的德國青年。他們的領袖曾形容他們“如獵犬般纖長，如皮革般柔軟，如克虜伯鋼材般堅硬”。

這些剃光頭的棒球少年在日本是大眾崇拜的偶像，這和運動本身關系不大，人們崇拜的是他們身上的青春和質樸。媒體刊載長篇報道，詳述他們訓練如何刻苦；刺耳的傳言不脛而走，說是由于某個隊員喝醉了或者和姑娘廝混，導致整支球隊被淘汰。著名的批評家和作者競相使用華麗辭藻描繪這一全國性賽事的“精華”，就連《朝日周刊》這樣的左傾刊物也不例外。例子不勝枚舉，這里僅舉一例：導演篠田正浩管高中英雄叫“日本之神”，棒球場是“圣地”，推動比賽進行的是“神的力量”。  [[4]](#filepos632135)



至于是柔道、劍術還是棒球，這并沒有什么差別：重要的是過程，是對意志的淬煉。大肆吹捧這一年度盛會的人中間有個《朝日新聞》（這可是日本首屈一指的大報）的記者。盡管偶爾被叫作“神的聲音”，但他的真名其實是飛田穗洲。飛田在戰爭結束后不久曾這樣寫到自己心愛的聯賽：“要是高中棒球僅僅成為一項運動的話，那它就失去了它的本意。高中棒球賽應該永遠都是一種心靈的教育。球場是培養純真的教室，是進行德育的道場。缺了這種精神，棒球賽將失去其永恒的價值。”  [[5]](#filepos632344)

無怪乎悼念這位大師的一篇訃告提到他“不僅教會了日本年輕人如何擲球和擊球，還教會了他們美麗而崇高的日本精神”。  [[6]](#filepos632519)  同樣不足為怪的是，“日本高中棒球聯盟”的現任主席宣布過一項“官方政策”，禁止外國記者進入球場，生怕他們會玷污這項賽事的純潔性。

不過，這種硬派少年的單純心智還可以結出比棒球怪得多的果實。讓我們再次回到虛構世界中來：鈴木清順于1966年拍攝過一部影片，名為《暴力挽歌》（‘けんかえれじい’）。該片至今十分流行，主人公高中生麒六是個典型的硬派：留著平頭，一本正經，性欲無處發泄。對于成長于動蕩的20世紀30年代的麒六，有兩件事令他著迷：一是打群架，二是交一位純潔的女友。兩者緊密關聯，因為他的愛絕不僅僅是柏拉圖式的，而是對偶像的崇拜。這一偶像純潔得驚為天人，難以用身體語言表達對她的傾慕。每當她走近時，他就渾身僵硬，像個行進中嚇得六神無主的士兵。“道子，啊，道子，”他在日記里寫道，“和姑娘在一起沒法讓我放輕松，我還是去打架得了。”每當同外校的人打群架時，麒六總是一馬當先，像個發了瘋的野人從樹上跳到敵人身上，用竹劍猛擊后者的腦殼，要么就是在教室里狂奔，使出他那拙劣的空手道劈砍功夫殺出一條血路。

可他不是一個純粹的惡霸，因為他的情感一向單純，內心始終指揮其行動。而且，作為一個地地道道的硬派，他是不會怕疼的。電影里有一幕，講的是麒六在頂撞一位粗魯的軍隊教官后，被勒令赤腳走過一條散落著釘子的路。這位好漢愣是一步沒退。

電影以詼諧風趣和平鋪直述的手法反映了麒六好勇斗狠的學生生涯，但到了結尾處畫風卻模糊起來。小伙子明白了，這世上還有更有意義的戰斗，就像武藏、姿三四郎和其他戰友所體會到的那樣。他越來越感到校園爭斗沒有意義，也不再滿足于僅僅戰勝對手；必須有一種精神覺醒來充實這一切。

一日，他走進學校旁的咖啡館，看見角落里有個陌生人正在讀報。他說不上來為什么，但這個人的存在好比一塊磁鐵，牢牢地吸引住了麒六。此君不是別人，正是激進的民族主義者北一輝，1936年政變幕后的理論家。多位內閣大臣在這場政變中被暗殺。北一輝本人后來也被判死刑。

在下一幀鏡頭中，主人公的偶像道子要去修道院了，臨行前來和他道別（他們來自日本南方，那里迄今仍生活著一些天主教徒）。返程途中她遭遇了大風雪。道子在狹窄的路上步履維艱，這時，一列前往中國傳播日本精神的士兵粗魯地將她從路上推開，她脖子里的十字架被沉重的軍靴踏于腳下。緊接著，我們突然從當地火車站聽聞一則告示：1936年2月26日當天爆發了那場軍事政變。

將所有這些事串聯起來的做法未免讓人費解，因為導演的真實意圖不甚明晰。他是否在暗示說，少年人單純的暴力在為一個腐化社會所用后（比如行進的軍人和政變），會喪失其純潔性？有這種可能，但倘若是這樣的話，影片自始至終沒有交代的是，對硬派的崇拜與導致1936年未遂政變的那種怪異的日本軍國主義到底有何關聯。

北一輝的出現是一種暗示，暗示這一事件彰顯了青年人的純真。盡管后文中出現的許多日本人都認同這一看法，鈴木本人恐怕不太同意，這么說的依據或許是他說過的一番話：“我討厭‘立’的主題，能讓人記住的是‘破’的景象。”  [[7]](#filepos632694)  由此可見，這部影片果真是一曲暴力挽歌，哀嘆了青年人爽直的暴力。這也是對那個可以堅持自我而不必受苛罰的人生階段的一種留戀和懷念。這段美好的光陰逝去后，接踵而至的就是迫使人墨守成規的大錘，生生地將冒頭的釘子敲回原位。主人公則依然懵懂，因為他的感情真摯。

這份真摯的作用和效果沒有感情本身來得重要。正如那個看著兒子大和伸晃如同瘋子般打斗的父親所言：“我猜這里面有孩子的意氣用事，但至少他全身心投入。”遙想自己當年做神風隊員的經歷，他對讀者說道：“是的，這孩子的血管里鐵定流著我的血。”

揮舞拳頭或手持竹劍報仇的單純學生之所以能喚起這么強烈的懷舊情緒，正是因為日本人比大多數民族都更清楚地認識到：在進入成人的腐化世界后，便再也無法有這樣的表現了。另外，不管男人多硬派、多堅忍、多孔武、多陽剛，最終總有個人比他更強；漫畫書里，狂熱的軍事作風信徒舉辦了一場劍道比賽，唯一打敗他的人，是某個最親切、最柔弱、最溫和的人……正是他自己的妻子，大和的母親。

[[1]](#_1_15)  帕西發爾：亞瑟王傳奇中尋找圣杯的英雄人物。

[[2]](#_2_15)  巴巴吉諾和塔米諾均是莫扎特作品《魔笛》里的人物。

# 第九章　忠心的家臣

日語世界里最負盛名的一部劇作是《忠臣藏》。但在對這部杰作展開詳細探討前，有必要先思考一下日本人生活中社會義務的含義。

首先，每個日本人一生下來便背負了債：起初是欠了維持家族香火的祖先的債，其次是欠了把他帶到這個世界上的父母的債。二戰結束之前，他還欠了天皇這位至高無上的父親的債，但如今這筆債已經一筆勾銷了。這種與生俱來的債叫作“恩”。  [[1]](#filepos633018)

另一種恩是我們成長過程中逐漸被動積累起來的。我們受恩于老師、熱心的親戚、棒球教練、地主、教授、媒人、中間人、社長，總而言之，任何在生活中助我們一臂之力的人都是恩人。日本人的生活很大程度上受制于這種相互的人情債和義務。人們“討債”有時表現得很無情，吃了虧的人很輕易就能領教這點。比如說，一位舊相識很有可能會打電話給你，提醒你以前幫過你什么忙，接著就要求報答他。你也許已經淡忘了，而且對方的要求提得很不是時候，然而，如果你想在日本社會立足，就必須回報他人給予的恩惠。

得到好處不僅要回報，而且必須以同等方式回報。這叫作“義理”：這既是一種榮譽感，也是一種責任感，更是一筆人情債。要是人情太重，會讓對方還不清債；要是回禮太輕，則會被認為不到位，甚至還可能被視為一種侮辱。不難想象這里存在一種互相攀比的情況，而不少日本人也的的確確將之變成了一門藝術，永無止境地想高過別人一頭，好使自己居于最有利的債主地位。政治家只有精于此道，才能玩得轉政治。日本全國的送禮熱情肯定也是這個游戲的一部分，在日經商的外國人在收到昂貴的手表、珠寶和其他奢侈的小物件后，應記住送禮比收禮來得容易，因為這會將人情債牢牢地扣在別人身上。

要區分這一風俗和真正的行賄并不總是一樁易事，特別是當有金錢經手的時候。舉例而言，做母親的常會付給老師一大筆錢，以求后者幫助自己的孩子進入名牌學府就讀。這只是這種半制度化行賄的一個例證，類似的情況還有很多，從給房東太太塞錢以便租到一套公寓，到為了促成一筆購買飛機的交易而向政客輸送獻金，無不如是。

社會也受制于各個等級之間的義務和人情。這不純粹是個恩惠的問題，而是更接近于人們欠父母的債。日本團體的組織形式很像是家庭，年長的成員扮演家長的角色，地位在扮演孩子的年輕人之上。可是，“子女們”孩子般的順從是高層用父母式的寬縱換來的。這會使得高層活得同鞠躬作揖、點頭哈腰的底層一樣累；或者更累，因為對任何可能發生的事的責任都要落到家長寬厚的肩膀上，哪怕完全超出其控制范圍。孩子畢竟是不用擔責任的。

這就是為什么要確定日本組織機構內掌控實權者往往十分困難；權力被盡可能地分散，這樣一來，沒有人需要為任何事承擔全部的責任，也就不會因此丟臉。無論是社長，還是天皇本人，名義上的頭目一般是沒有實權的象征物，是一種護身符，一幅掛在墻上的圣像，或者是一片真空，比如神社里最神圣區域的一間空屋。最終的責任落在這間空屋里，換言之，無人需要擔責。

然而，盡管真正的權力捉摸不定，等級制度本身卻并非如此。而且由于人們的自我定位有賴于等級和身處的團體，任何對這一制度的攻擊不啻為對他們本人的攻擊。從這個意義上講，一個人對自己也有“義理”，或者更確切地說，對自己的等級地位有“義理”。這二者往往是一回事。一個人丟臉意味著全體人一塊兒跟著丟臉。這自然不行，于是人們就會盡力加以避免。這么做的一個結果就是對個體失職的寬容達到了一種令人訝異的程度，而其他人則還會小心翼翼地為當事人掩蓋過錯。  [[2]](#filepos633262)

這種由社會責任、義務和人情交織而成的網絡，起初帶有濃厚的儒家色彩，但隨著時間推移，完全日本化了。它比上面干巴巴的概括可要復雜得多。不同級別的人際關系均受制于社會規則，當然也要視人們的地位和年齡而定，而這些規則本身也會隨著時間和空間而變。社會規范中有著無窮無盡的細微差別，并非所有這一切都能得到合理的解釋。盡管打造這套規范是為了避免出現意料之外的情況——這在日本人的生活中可謂災禍——但日本人也不純粹是為禮儀而癡狂的機器人。最終，許多事都可以被歸結為日本人所說的“感”，即感情。當一位稀里糊涂的外國人請教一位日本人，詢問他如何確定自己對某人講話時的語氣是否正確時，日本人會頭一歪，嘴里發出嗤的一聲，強調說外國人永遠也不會弄明白，并繼而提到“感”這個詞。

從某種角度而言，他沒有說錯。因為要獲得這種敏感性，幾乎打小就得是日本人，得將頭腦接入社會的“電腦”之中。社會規范已經深入人心，正如基督教道德被多數西方人銘記于心。但如果某個日本人與社會脫節，比方說出國的話，社會“電腦”就會狂躁起來，因為不同于基督教道德，日本社會的規范被認為不具備普適性——其僅僅適用于日本人。

義務的問題在于有時它們會互相沖突。打個比方，要是欠朋友的情與欠父母和老板的債相矛盾時該怎么辦呢？要是一個黨派的黨魁深陷受賄丑聞，不得不將其開除才能挽救該黨時，隸屬于這一派系的政客又將承擔何種責任呢？這正是前首相田中角榮所面臨的局面。答案是，盡管田中先生必須被正式除名，以他名字命名的派系卻依舊如日中天（在寫作本書時，他本人的勢力依然強大，只是藏身于一道安全的屏障之后）。

最壞的情況發生在一個人的義務與其“人情”即人性相悖的時候，或者更確切地說，是在不同的義務相互沖突，從而導致不講人情的時候。這時，日本社會“電腦”本身也會亂套。歌舞伎作品里充斥著不得不殺子救主或者是把妻子賣進妓院以償債的人物角色。這種“義理”與“人情”、義務與人性之間的沖突是日本戲劇的一個基本主題。江戶時代的傳統劇是如此，現如今的電視、書籍、漫畫和電影總的來講仍是如此。不管是在現實中，還是在想象里，日本人依舊與這一問題糾纏不休。

而這最終將我們引向了那部具有樣板意義的“義理——人情”戲，也可以說是這類戲的經典：《忠臣藏》。  [[3]](#filepos633563)  但凡以日本為寫作對象的作家，從露絲·本尼迪克特（Ruth Benedict）到阿瑟·庫斯勒（Arthur Koestler），幾乎無一不將這部戲作為他們寫作時的一個范例。也許這顯得有些執拗，但我也將追尋他們光輝的足跡。對《忠臣藏》避而不談是不可能的，因為很少有（即便有過的話）一個故事能像它這樣牢牢抓住整個民族的想象力，也斷然沒有一個故事能像它這樣多方位且簡明扼要地勾勒出日本人的生存狀態。

同諸多日本傳說一樣，這個故事以史實為依據，但如同莎翁的劇作，它經過了各式各樣的改編和演繹。這里簡單介紹一下事情經過：1701年3月14日，一個名叫淺野長矩的大名在為迎接京都來的天皇特使進行準備工作時，試圖刺殺另一名地位在他之上的藩主吉良義央。結果他只是刺傷了這個老頭兒，但這依舊是對禮制的大不敬，因此將軍下令讓淺野按慣例切腹自殺。他的領地被沒收，家臣悉數遣散，成了浪人，也就是無主無業的武士。

現在他們所能做的只是策劃復仇。吉良清楚這一點，因此遣人嚴密監視他們。可是，經過了耐心苦等和精心策劃后，浪人們在1703年的一個不尋常的雪夜沖進吉良的府邸，殺死了他。他們的使命終于完成，未作抵抗便束手就擒，在經過嚴肅的討論后，浪人們被批準像他們的領主那樣切腹自盡。

這一決定可謂慈悲為懷，因為切腹是武士才能享有的一種體面死法，而不是對于一般刺客的懲罰，而他們無疑就是一群刺客。很明顯，將軍聽了一些人的求情，其中不乏儒教學者荻生徂徠，他說道：

因為四十六位武士為他們的主公報了仇，這顯示出他們走了正道，拒絕腐蝕，他們的行為是正義的……如果判四十六個武士有罪，并按照武士的傳統賜他們切腹……這些人的忠誠就不會受到唾棄。  [[4]](#filepos633998)

這些忠心的家臣死得很慘，腸子都從肚皮上的刀口滾了出來。沒過多久，他們便成了民間英雄，至今依然美名遠揚。人們仍會去他們的墓地祭拜，一邊欣賞為紀念他們而栽的四十七棵凄美的櫻花樹，一邊慣例式地落下一顆淚珠。

早在1706年，也就是浪人死后三年，他們便成了近松一部文樂戲中的不朽主角。吉良換成了高師直，而淺野則變成了鹽治判官。這之后幾乎歷年都會推出一部與此相關的新戲，但是最出色、最著名的還是《仮名手本忠臣藏》。這出戲于1748年由三位作者聯袂創作完成，其中名氣最大的是二代目竹田出云。每年元旦，這出戲依舊在文樂和歌舞伎劇場上演。它還被無數次翻拍成電影，同戲劇一樣，一般在元旦這個最有“日本味兒”的節日前后上映。另外，通過漫畫、書本和電視連續劇，這個故事依舊在每個日本學童的傳說世界中占據著一席之地。

淺野，或者自此應該管他叫判官，為何要殺高師直呢？他竟敢在18世紀森嚴的武士社會中行如此膽大妄為之事，想必一定是受到了無可容忍的挑釁。說到底，這和一個芝麻綠豆大的納粹小官僚，比方說地方長官（Gauleiter），妄圖刺殺希姆萊（Himmler）是一回事。高師直一定是個大惡人，這也確實是不少劇作家的看法，他們將他描繪為罪大惡極之徒，有著一張好色暴力狂的臉和一副如同魔鬼化身的刺耳嗓音。

但是判官為什么要這么干？沒人知道。沒有史料交代其動機。  [[5]](#filepos634289)  至于高師直（吉良），有歷史證據表明他其實是個非常仁慈的紳士，深受臣民的愛戴。事實上，關于事件本身我們知道的也就這么多了：判官負責接待一位天皇的特使，這么隆重的場合對于那些終日無所事事、只能靠禮儀客套打發時光的武士而言可謂是頭等大事。高師直在接待流程上很有經驗，本可指導判官。為了答謝這一恩惠，判官理應向高師直贈禮，普遍的猜測——僅僅是猜測而已——是他送的禮太輕。高師直因而對判官不太客氣，驅使后者出于對自己的“義理”，狠狠地還以顏色。

不過，這則故事還有許多不同的版本，分別反映出目標受眾的態度。這使得我們對日本各階層的思考方式形成了獨特的洞悉。比如說，18世紀大阪文樂的觀眾——竹田出云的《忠臣藏》正是為他們而作——多為商人，對腥膻的橋段情有獨鐘。因此，在戲里，令人厭惡的高師直每每遇見判官的嬌妻，就咂吧著他那淫蕩的嘴唇，屢次試圖勾引她，但被她禮貌而堅定地拒絕了。出于嫉恨，高師直繼而挖苦并欺凌判官，把后者逼得忍無可忍——他諷刺判官是井里的鯉魚，對外界一無所知。

這無疑是一場經典的“義理”沖突。判官該如何是好？對自身名譽和個人主見的“義理”告訴他應該捍衛妻子的名節，但是對于位分比他高的人乃至最終對于將軍的“義理”，卻又命令他務必極力克制。這就是那種“做也該死，不做也該死”的情形，它使臺上的武士一籌莫展，卻令臺下的庶民觀眾看得津津有味。

在木匠、房頂工、編席工等城市手工藝者中間人氣頗旺的說書人口中，還流傳著另一個版本的故事。據說，高師直故意將錯誤的禮賓知識教給判官，以此羞辱他，害得后者在天皇使節面前出盡洋相。穿錯衣服、上錯菜的判官就像是身著奇裝異服、闖進了正式宮廷宴席的廷臣。說書人滔滔不絕地講述他如何臉頰漲得通紅，窘得結巴起來，還一個勁地向受到冒犯的使節賠不是。

事實卻是，這種情況不太可能是真的，因為真要是如此失禮的話，高師直一樣脫不了干系。他畢竟是判官的老師。但這其實也無妨。這是很典型的耍陰招，任何日本組織內部都在屢屢上演，那些等級森嚴、學徒生涯漫長的則尤其如此，舉例而言，手工藝行業里無不如是。

正如舊時英國公立學校里的情況，當眾出丑是成人禮的一部分。學長通過暴露新生的無知來樹立他們的權威。在日本，新老成員和師徒之間的等級關系極為森嚴，英國校園內以大欺小的現象因而很能引起共鳴。

我本人曾為東京一名攝影師打下手，依照手藝人的傳統，我們得喊他師父。可不管是師父，還是別的助手，從來就沒人告訴我該干嘛，更別提怎么干了。他們會說，得“身體力行地學”才是，要想學會“形”（正確的套路），就得讓自己的“直覺”變得更敏銳，就得去犯錯并被羞辱。“但你從來沒教過我……”這句借口在日本是行不通的。

日本人和外國人有時稱贊這種方式為做事情的精神修煉法：就像禪修一樣——別去想，只管“本能地”去做就行了；閉上雙眼也能擊中目標。說得很好，但這一套也可能演變為說書人口中判官所受的欺凌。不少日本人，尤其是那些身處社會底層或者是尚未忘記這種經歷的人，對此心知肚明。光這點就足以使判官成為受人喜愛的英雄。

在大星由良助的帶領下（他的原型真名是大石內藏助），忠臣們發動了報復。對這一報復的闡釋和故事版本一樣種類繁多。戰時的說法強調要不假思索地忠于領袖，四十七位勇士就像帝國軍人，為了天皇和祖國的榮耀英勇捐軀。

后來的作品則呈現了完全不同的觀點。日本放送協會NHK基于對原著的改編，于1964年和1975年分別推出兩部不同的電視劇。在劇中，我們看到忠臣可歌可泣地同德川幕府決一死戰。他們在民主一詞尚未誕生前就是抗擊封建制度的民主斗士（demokurashi avant la lettre）。

在另一部電影《工薪族忠臣藏》（‘サラリーマン忠臣蔵’，1960）中，故事被嫁接到一個現代貿易公司身上，那里滿是著急慌張、汗水打濕西裝的上班族。這里自然著重描寫貪腐和辦公室政治，惡人高師直在片中化身為收受賄賂的大人物。最后需要一提的是一部以狗為主人公的動畫片——放在最后講并無貶低之意——名叫《汪汪忠臣藏》（‘わんわん忠臣蔵’，1963）。

所有劇本的一個共同點是“義理”：每個人都履行義務，償還自己所欠的人情債。家臣出于對主公的義理而必須誅殺高師直，完成他未竟的事業。不然的話，主公的靈魂將無法安息。我們之前已經說過，日本人別有企圖時，他們的思想會變得十分危險。

但是，就算判官不死，高師直也會是浪人們的敵人；侮辱主公就是侮辱他們所有人。我記得曾在東京參加過一個知名前衛劇團舉辦的派對。剛開始一切都很順利，直到某位喝醉的男演員——非該團成員——對導演說了幾句稍有不敬的話。話音剛落，在場的所有男演員便毫不猶豫地撲向他，他最后只能被人用擔架抬出去。

關鍵在于，當領導的未必一定得是對的；他是掛在墻上的圣像，是被當作矛頭的兵團旗幟，而不單單是個凡人。高師直很可能是個大善人，同樣，有證據表明現實中的判官是個危險的莽漢。他人緣最好的家臣之一堀部安兵衛也承認這點，在信中直言主公行事太莽撞，肯定是有錯在先  [[6]](#filepos634530)  ，但隨即話鋒一轉，說是一位武士一旦與人開打，就會血戰到底。

忠臣的義理并不基于邏輯、理性或孰對孰錯，而是一種日語里叫作“意地をはる”的迥異心態，這個詞可譯為“堅持己見”或“展現真誠的力量”。這就是為何判官攻擊高師直的真正原因無關痛癢：只要家臣追隨主公就行。每個人都能根據自己的意愿解讀這則故事，甚至家臣自己也不例外。這就是日本領導力的原則：使目標盡可能含混，這樣什么都能往上靠。意識形態可能一天一變樣——日本戰敗后正是如此——這樣哪怕老百姓的個人信念再五花八門，領導人也依然能要求他們奉行義理。

判官和他的忠臣們都很“誠”，這個詞在英語里通常譯為真誠，但并不準確。在英語里，真誠是指誠實、誠懇、開誠布公、心口一致。而“誠”更接近“心地純潔”，堅信自己事業的正義性，不管其是否合乎邏輯和道理，全然不顧立場是否有錯，是否站不住腳：重要的是動機要單純。

批評家佐藤忠男透過童年的視角，對這一現象做出了分析：“當一個孩子做一件他覺得是好事的時候，一位成年人若不知何故說這是不好的，他就會感到很受挫。孩子接著就會靠不守規矩來堅持他的感情立場。他無法說理，唯一知道的就是如果自己不以這種方式堅持立場，那他就成不了忠于內心的人了。”  [[7]](#filepos634704)  對于一個不習慣對自身行為做出合理解釋的民族而言，這么做倒是頗為管用。

\*\*\*\*\*

伊凡·莫里斯指出，日本英雄幾乎永遠都在為失敗的事業而戰。  [[8]](#filepos634878)  事業越是不可維系，就越能顯出其動機之純。既然無利可圖，損失巨大，那么動機只能是單純的。很大程度上，四十七位忠心耿耿的浪人之所以鋌而走險，實為環境所迫。他們受過教育，但失業了，并與社會脫節。他們自感無用且多余。也許正是因為這樣，他們時刻準備赴死。可是，他們的事業在過去，乃至現在，都被認為是很崇高的。同樣的話也可以用來形容日本的現代“浪人”（其中不乏女性）“赤軍”恐怖分子。一些引領潮流的人當中一樣有他們的崇拜者，不是出于意識形態，而是因為欽佩他們在一個腐化社會里還能保持道德毅力。

實際上，“赤軍”如今已人心盡失，多數日本人公開宣稱對他們的不齒。怎么會這樣？再怎么說，他們難道不符合伊凡·莫里斯對于失敗的日本英雄的定義么？或許下面這件事，或者更確切地說，正是這件事激起的反響，能夠為我們解疑釋惑。

1972年，五名“赤軍”成員將十一位同志折磨致死，其中包括某位女性創建人的丈夫，據稱是因為后者對組織不忠。他們繼而占領了一棟山間小屋，將女主人扣為人質，一千五百名警察隨后展開圍剿，整整十天，全國的電視觀眾都在躁動不安地關注事態進展。一名警察在強攻時中彈身亡。長時間的僵持不下后，警方動用了直升機，強行攻入屋內。恐怖分子這才走了出來，個個衣衫不整，蓬頭垢面，疲憊不堪。

之后的一個星期，日本三大主流日報之一的《每日新聞》——該報總是謹慎地迎合多數人意見——在其英文版發表了下面這篇名為《對革命者的感想》（‘Thoughts on Revolutionist’）的社論  [[9]](#filepos635073)  ，在此有必要一字不差地摘錄原文：

與其他極端組織不同的是，“赤軍”的信條是“直接拿起武器”。據悉，在打光子彈后，他們要么自殺，要么就和防暴警察近身搏斗。

但他們徹底背叛了這一信念（這里的黑體是我自己加的）。警察沖進來時，五個青年……基本未作抵抗。在最后的時刻，他們完全喪失了斗爭的意志，乖乖束手就擒。這樣的態度暴露出了他們“骨子里的嬌氣”……

學生激進分子叫囂著要頑抗到底，但是沒有，大幕落下前他們并非斗志昂揚。為什么？這都要歸結于他們被寵壞的思想……在我讀高中時，有個朋友立志為自己信奉的事業獻身……結果在1941年被“特別思想警察”逮捕了，最后落得命喪黃泉的下場，這在那時是常有的事……

激進的狂熱分子不懼怕死亡；他們是在生命安全有保障的前提下開展的反社會行動……我想到的第二點是存在于家長和子女之間的鴻溝。某個極端分子的父親在兒子被捕當天上吊自殺，他以如此悲涼的方式，試圖為兒子的行徑謝罪。

毫無疑問，其他極端分子的家長的心情大致相仿。但可悲的是，這位父親的死并不能消除橫亙在父子之間的那道精神鴻溝……  [[10]](#filepos635293)

這段話不是寫在1703年，也不是1944年，而是1972年。對于學生們最嚴正的一項指控并非他們殘忍地殺害了十一位朋友和一名警察，或者說他們的事業少說也是荒唐無稽的，而是他們沒有為其獻身。他們不夠真誠，心地不夠純潔。撰寫這篇文章的編輯很難說同情“赤軍”的宗旨，但是他同不同情無關緊要。重要的還是動機純潔。倘若他們的態度正確，他們本可以成為英雄。

基于同樣的理由，那些根本算不上是軍國主義者的人也會為二戰期間自殺式飛行員的勇敢而動容：他們“誠”，他們死得“立派”，也就是死得慷慨且堂堂正正。與此同理，四十七浪人的古今支持者也不一定非要信奉武士道。但是他們為事業捐軀了。（有意思的是，高師直的倒霉孫子被沒收了財產，原因是他未能拼死保護自己的祖父。）

江戶時代曾出現過一種對政府非常有利的傳統，人們可以向政府請愿調查某些冤情，比如讓鄉村餓殍遍野的苛捐雜稅。問題在于，只有請愿者甘愿赴死，官府才會對案情展開調查。政府此舉可謂一石二鳥：請愿者的真誠被確證無疑，同時官府又擺脫了一名潛在的搗亂者。

當代日本的英雄崇拜依然帶有上述烙印。人們崇拜叛逆者和狂熱的標新立異者（越狂熱越好）。但是最終這類英雄必須自我毀滅，就像近松筆下那些門不當戶不對的戀人。叛逆者一頭跳進河中時會掀起水花，但是淹死了就確保水面恢復平靜。簡言之，日本觀眾喜歡看英雄殞命。不循規蹈矩的人最終必然會受罰，冒頭的釘子也勢必會被敲回原位，這多少讓人感到欣慰。這為那些害怕無著無落的人的生活勾勒出了固定的界限，令他們清楚哪些是無法逾越的雷池。

為了進一步說明這點，我們再來看看另一部以歷史事件為藍本的電影，這同四十七浪人的傳說多少有些近似。該片名為《動亂》，攝于1979年，取材自前文已有述及的“二·二六事件”。

簡單說來，事件真實經過如下：繼1930年代嚴重的大蕭條使農村人口遭受重創后，日本依然處在緩慢的復蘇進程中。  [[11]](#filepos635460)  人民主要將矛頭對準貪婪的實業家和腐敗無能的政客。反政府情緒在年輕軍官中間十分高漲，他們大多出身自蕭條的鄉村地區，往往郁郁不得志。其中一些主張日本應一勞永逸地擺脫議會民主制，建立軍政，沐浴在無限仁慈的天皇的光輝之下。

1936年2月26日晚，東京覆蓋著一層皚皚白雪，一如四十七勇士斬殺高師直的那個月黑風高之夜。陸軍第一師團的一千四百多名士兵悄悄溜出軍營，之后的幾小時內，一位首相、一位將軍、一位大藏大臣和多名達官顯貴在床上遇害，有些死于槍擊，有些死于刀捅。這是一起兇殘的恐怖襲擊。當時就意識到事情鬧大了的軍部出面鎮壓了暴動。帶頭的被依法處決。但經過這一打擊，議會制從此一蹶不振，直到麥克阿瑟將軍九年后將這一搖搖欲墜的制度重新扶植起來。

飾演右翼狂熱分子某位首領的是20世紀60年代最著名的男主人公，那位純潔、正直和堅忍的美男子高倉健。難不成這位日本人心目中的“羅伯特·雷德福”（Robert Redford）  [[1]](#filepos446302)  突然搖身一變成了電影中的大反派了？壓根不是這樣。電影的廣告詞這么說來著：“當男人還是男人，女人還是女人的時候”。節目單還介紹道：“盡管時代在變，有一樣東西永不會變：那就是‘日本人的精神’。”

同忠臣一樣，這些軍國主義者也是英雄。在影片中，暗殺被描繪為青年理想主義者英勇而浪漫的舉動，是率直和義理的光輝典范。盡管影片暗示農村人口的疾苦是促使軍人行刺的主要動機，但實際上他們篤信的意識形態要抽象得多，迎合了戰前教育中的民族主義政治宣傳。

在審判中，他們極力表明自己的動機純潔  [[12]](#filepos635685)  ，重復著自己熱愛天皇和滿懷一腔愛國熱情的籠統口號，還指責說有惡人壟斷了和天皇的聯系，這些人必須滅亡，才能讓無比英明的天皇看到他們這么做的道理。被告迫切地希望天皇能“理解他們的情感”。一句話，整樁審判就是“意地をはる”的一個典型例證，是用暴力手段展現真誠的一次努力。鑒于到了1979年仍有人為此對他們表示贊賞，這些激進派可以說大獲成功。

他們英勇行為中的一大要素（四十七浪人也一樣）是做事情時說干就干、不假思索。有一類英雄強烈吸引著大眾想象力，他與人們對普通日本人的僵化印象截然相反——這也許是他之所以為英雄的部分原因。我們常聽日本人說，發脾氣等于丟臉出丑。也許是這樣，但是這類英雄要不是急性子的話，便一無是處了。判官無疑是個最好的范例：他遇事的第一反應就是拔劍。

《忠臣藏》里還有個叫本藏的人物，他是大名若狹之助的侍從。他的行事風格同判官手下的一干忠臣恰恰相反。他的主公率先遭到惡人高師直的羞辱。同判官一樣，若狹助本也想立馬還以顏色。本藏勸他冷靜，并且瞞著主公買通了高師直，讓他不要再欺侮自己的主公。換言之，他是個謹慎的政治家，是救主公于水火的外交家。還是本藏，在判官欲刺殺高師直的時候攔住了他，進一步彰顯出他的與眾不同。他阻止行刺的目的是希望判官免于最終的懲罰。這些做法在我們看來也許十分體面，但卻讓他成了除開高師直外，令四十七浪人最為痛恨的人。

本藏的那份謹慎為真正的日本英雄所不容。臨近劇終，他故意挑釁四十七浪人中的一位，借他人之手結果了自己的性命，這才算挽回了名譽。在他哽咽著說出遺言后，一切最終得到了寬恕：“我攔住（判官），因為我想他的仇家不死，他也就不用切腹了。我考慮得太細了，這是我一生中最大的失策……”  [[13]](#filepos635860)

在1936年殺害多位內閣大臣的魯莽反叛者同反對他們的軍官之間的差別也沿襲同樣的機理：反叛者屬于“皇道派”，處事更謹慎的軍官則屬于“統制派”。后一類人出自舊軍閥，崇尚外交手腕和政治運作，而不是直接行動；反觀發動政變的那批軍官——這里有必要指出——深感自己被排斥在軍隊的權力格局之外  [[14]](#filepos636052)  ，因而表現得恰如佐藤忠男提到的小毛孩，通過大聲喊叫來引起注意。

直接行動和工于心計的外交手腕之間的對立，同樣也是英勇的源義經及其據稱十惡不赦的兄長源賴朝之間的區別：事實上，源賴朝是日本歷史上最能干的政治家之一  [[15]](#filepos636534)  ，比他那沖動的弟弟成就大得多，但這恰恰是他的罪過所在——政治活動顧名思義就要受到精于算計的社會習俗的腐蝕。

辛格在《鏡子、劍和珠寶：日本人特征之研究》（Mirror，Sword and Jewel：Study of Japanese Characteristics）一書中寫道，“‘誠’意味著準備排除一切可能阻礙人們按照單純且不可預測的沖動行事的事物，這種沖動來自人們幽暗的內心深處。”這種思想綜合了神道教的純凈、禪宗，以及16世紀心學鼻祖王陽明的哲學思想。王陽明主張“知行合一”，這一流派在江戶時代頗為盛行，啟發了包括三島由紀夫在內的許多有著殺身成仁思想的狂熱分子。  [[16]](#filepos636738)

這種對盲目、沖動行為的重視揭示了日本文化中某對最為顯著的矛盾：具體而言，一個墨守成規、癡迷于禮節和社會規范的民族理應受到內心深處感情的支配。但轉念一想也許二者根本沒有那般矛盾，因為正是這種傾向才讓克制和禮貌變得如此必要。

不過這確實為義理和其他社會義務蒙上了一層有趣的色彩。因為盡管義理在表面上是社會制度的一部分，用來抑制較為狂野和難以預測的情感，它也可以輕而易舉地被當成寬縱這些情感的借口。畢竟，任何狂熱都能以義理為名獲得寬恕，這主要是由于理性不光毫無必要，甚至令人生厭。

然而，日本戲劇中真正的緊張感來自被壓抑得一觸即發的個人情緒。完美無缺的日本主人公永遠也不會說爆發就爆發，他們甚至比老實的莽漢還要受人愛戴。他當然不像本藏那么精于算計，因為他哪怕也渴望直接行動，卻設法暫且克制住情緒。主人公，特別是歌舞伎舞臺上的主人公，有點類似嘶嘶作響的高壓鍋。只有到最終爆發的時刻，到了他們忍無可忍之際，觀眾席才會響起掌聲。強忍不可忍受之事讓最終的報仇顯得酣暢淋漓。

有著堅韌不拔、隱忍不發和忍辱負重之意的“我慢”是同“誠”一樣重要的品質。因此《忠臣藏》里的真英雄是四十七位家臣，尤以他們的頭領大星由良助最為突出。在該劇的某個精彩片段中，大星假裝是個放蕩不羈的浪客，在京都一家妓院里喝得醉醺醺的，佩劍“銹得跟紅色沙丁魚一樣”。他甚至在主公祭日當天吃生魚，這是一種褻瀆逝者和大不敬的行為。  [[17]](#filepos636914)  可他在做這一切的同時，其實無時無刻不在想著如何報仇。我們不由聯想到喬裝成和尚、在路障邊毆打主公源義經的弁慶。這同由良助無視主公祭日的做法一樣，都展現了真正的“我慢”。

這部戲的真正精髓在于急躁的浪人不得不按兵不動，在于他們所忍受的屈辱，或者簡而言之，在于最終訴諸暴力前必須“我慢”（即忍耐）。最能打動觀眾的是他們的忍辱負重：抽搐的嘴角、斜視的眼神、沉悶的低吼均顯示出內心的激動幾乎難以壓抑。判官最初的暗殺失手（他的自殺倒是一場重頭戲）僅僅是個插曲，最終的復仇也不過是終章。

同樣，在《憂國》（1966）  [[18]](#filepos637195)  這部關于1936年未遂政變的最杰出、最暴力的作品中，三島由紀夫甚至對事件本身只字未提。小說講述的是一個置身事外的男人的“我慢”。他最好的朋友都參與其中，身為軍官，他被迫與他們對著干。但是武山信二中尉實在是辦不到：他陷入了“義理”與“人情”棘手的矛盾中：義務和個人感情起了沖突。他自然不能坐視朋友們被處決，自己卻還活得好好的。因此，能做的唯一正確的事是像個傳統武士那樣切腹自殺。中尉內心的糾葛只能通過犧牲自我來平息。故事的其余部分詳述了武山自殺儀式的準備和實施過程，而后他忠貞的妻子也追隨夫君自殺了。

在這個頗有些做作的故事里，死亡和性存在直接關聯，而三島自己在生活中莫不如是。  [[19]](#filepos637562)  年輕英俊的中尉“穿著軍裝的模樣英姿颯爽”，“一雙又黑又亮、炯炯有神的雙眼”傳遞著年輕人的純潔真誠。就在他自殺前，武山和妻子最后一次做愛。借著躺在床墊上等候她的工夫，他思忖著這一切的意義：

他是在等待死亡么？還是在等待肉體的極度歡愉？二者似乎有交集，就好像說他生理欲求的對象其實是死亡本身。然而，不論如何，可以肯定的是，中尉過去從未感受過如此徹底的自由。  [[20]](#filepos637775)

性和死亡的結合很難說是日本特色。另外，這段文字與其被解讀為是對日本人思想的一種分析，不如看作作者非典型心理劇的一個縮影。不管我們如何看待三島其人其書，他的確擅長描寫日本文化的某些方面——盡管手法極具戲劇性——而他的不少同胞則傾向于對此避而不談。

事實上，可以這么說，在一個死板的集體化社會中，性愛和死亡是唯一獲得容許的個人行為。我們之前提到過，性在江戶時代是追尋自由的一種努力——盡管這要以許多年輕女子淪為奴隸為代價——而時至今日，性依舊被當作一種顛覆社會的形式。死亡在日本還有著西方所不具備的意義：這是脫離集體專制卻又不打破它的一種辦法。（同樣的情況也發生在許多自殺率較高的國家，可惜這些國家的政府不夠聰明，沒有將自愿求死定性為一種美德。）換言之，死亡也許是終極的自由，是純潔性的巔峰，但也是終究要償還的一筆最重要的債。

[[1]](#_1_18)  羅伯特·雷德福，美國著名導演兼演員，作品包括《虎豹小霸王》《往日情懷》《大河戀》等。

# 第十章　黑幫和虛無主義者

死亡崇拜在現今的黑幫片中達到頂峰，從很多方面來看，這是對《忠臣藏》精神的一種延續。但在此我們務必小心地對神話和現實加以區分。電影里的黑幫（ヤクザ）是大眾想象力的產物，就好比歌舞伎中的武士一樣。他們同日本組織嚴密的黑社會團伙的真正成員之間并無多少相似之處，這一點并不總是顯而易見，因為在日本，真正混黑幫的都是最熱衷于黑幫片的影迷，常常會模仿電影里黑幫的風格。這也從側面印證了奧斯卡·王爾德對于以模仿為本質的藝術的看法。（我還必須補充，黑幫片的某位主要制片人是一位如日中天的黑社會頭目的兒子  [[1]](#filepos638090)  ，其父最近遭敵對幫派殺害。這或許為黑社會平添了一抹浪漫色彩。）

與當代日本的許多現象一樣，對黑幫的崇拜起源于江戶時代。“ヤクザ”這個詞的本義是流行紙牌游戲里最小的數字，后指代賭徒、逃犯、盜賊等當時在大城市和碼頭周圍游蕩的人群。他們不屬于任何特定階級，甚至連“穢多”也不算，“穢多”指的是宗教信仰不潔、以屠宰牲畜和制革為業的游民（佛教禁止殺生）。他們中的一些人無疑是落魄的武士。

與此同時，德川幕府為了控制城市里的龐大人口，指派了類似村長的里長。這些人必須擁有足夠的威望才能維持秩序。他們往往是消防員或建筑工，這在當時是典型的男子漢的營生。特別是消防員，英勇的氣概和高度的獨立性令他們名聲在外。在公眾想象中，這些被喚作“俠客”的當地漢子頗具傳奇色彩。他們有著同羅賓漢一樣劫富濟貧的英雄本色。在美少年白井權八落難之際出手相助的幡隨院長兵衛就是個典型的“俠客”，成了歌舞伎舞臺上歌頌的對象。

19世紀的日本社會越發動蕩、腐敗，這些硬派頭目中的許多人都涉足賭博和犯罪，最后發展到和普通黑幫成員幾乎難以區分。但是他們綠林好漢的美名還在，就這樣，黑幫豪杰的神話傳開了，這些人有著嚴格的榮譽準則，多半以武士道為依據。諸如國定忠治和清水次郎長這類地方英雄的豐功偉績成了戲劇、說書人以及日后電影里的流行題材。

當代電影里的黑幫還有另一位先驅：超級武士，后者同樣專注于他高尚的事業。雖然這兩類人身上有不少共鳴之處，卻也有著本質性的不同。矛盾的是，從某些方面來看，與武士豪杰相比，黑幫才是更傳統、更地道的日本人。武士借鑒了美國西部片的大量元素，甚至連電影里埃羅爾·弗林（Errol Flynn）駕駛的帥氣跑車也不例外，這對早期日本電影有著深遠的影響。

和狂野西部的高尚游俠一樣，許多超級武士輾轉在一座座城池之間，為當地人排憂解難，并“懲惡揚善”。他們的道德觀具有濃厚的儒家色彩，植根于江戶時代的社會等級制。這類影片的一個突出典范是《旗本無聊漢》（‘旗本退屈男’，1958）這部劇。  [[1]](#filepos521373)  主人公百無聊賴，于是朝空中拋出一塊石頭，掉在哪個方向，就朝哪個方向進發。他總是微服私訪，這樣就沒人能猜出他地位顯赫。

他好比約翰·韋恩和加里·庫珀（Gary Cooper）  [[2]](#filepos521646)  ，總喜歡路見不平，拔刀相助。在一部影片里，他與一群勾結日本貪官污吏的中國走私犯狹路相逢，他打敗了這一團伙，規勸其中一位女囚投海，這樣她就能和“心上人永生永世不分離”。最后，他亮明自己的真實身份，把貪官污吏們嚇得半死。這場戲是全片的高潮。只要孤獨的游俠一變身將軍的臣子，壞蛋們便立刻下跪，連連磕頭，口吐白沫，發出惶恐的嗚咽聲。

觀眾得到了雙方面的滿足：武士豪杰是個父親般的傳奇人物，他如神兵般從天而降，將普通人從惡人的手中解救出來。但同時他又藏身于老百姓當中，直到最后一刻才亮明身份。我們很少看到他身處與其社會地位相稱的環境；他總是打扮得像個市井小民，舉手投足也有著這一階層的習慣。  [[2]](#filepos638341)

這些武士豪杰有一項重要的功用。他們令人寬慰，是因為彰顯出社會秩序本質上是仁慈的。在表明自己也可為一介布衣后，他們又恢復了天然的等級秩序。他們的存在滿足了日本人心中深深的保守主義傾向：寧可自己受罪，也不愿攪擾社會秩序。

雖然超級武士如今已基本淡出銀幕，但還是能在夜間電視節目上覓得其身影，他往往不停地改換面目，輪番出現。比如膾炙人口的遠山金四郎法官，他的肩上文著庶民的刺青。再比如水戶黃門，一個留著白胡子、為人和藹的貴族。他在每一集結尾處都如同變戲法似的亮明真實身份，而后開懷大笑。

理想化的武士，不管是父親般的超人，還是自尋死路的替罪羊，幾百年來已經為時代所淘汰。但正如伊凡·莫里斯所言，多數日本英雄都是逆時代的。同各類英雄崇拜一樣，個中原因也應當從崇拜者身上找。多數人不光害怕社會失序，而且素來堅定地相信，過去就是要比現在更美好、更純粹（在中國也是一樣的情況）。人們似乎永遠都在回眸過往，滿懷對失樂園的鄉愁：在這個樂園里，“男人還是男人，女人也還是女人”，價值觀清晰明了。英雄顧名思義就是反動派，他們逆歷史潮流而戰。

這種老眼光，究其根源，還要追溯至最早期的日本英雄，比方說捕鳥部萬，他賴以成名是因為甘愿為一場失敗的事業而獻身。如先前所述，這點并不稀奇。同樣不足為奇的是他在公元587年敗于蘇我氏后用短刀自刎身亡。這之后，蘇我氏的武士便成為了早期日本歷史中惡人的樣板，但放在當時的環境下，他們可是“進步派”。是他們，將佛教這一外來信仰引入日本，并奉為日本宮廷的官方宗教。而捕鳥部萬是物部氏的家臣，后者是“反動派”，負責壓制異見，主持神道教儀式。因此，他們顯然會敵視佛教這類新生事物。簡言之，他們是在為一個迅速失落的世界而戰。正是因為戰斗的無望，才令其顯得格外崇高，因為動機更真誠。

類似的情形還發生在19世紀中葉，反對德川幕府的派系起事，以求推翻一個腐敗且氣數已盡的政府，并恢復天皇“現代”國家元首的地位。不過，許多現今仍在電影、小說和漫畫中為人歌頌的大英雄并不站在起義者這邊，恰恰相反，他們效力的對象是最終的輸家幕府將軍。其中一些人是徹頭徹尾的反動派，比方說近藤勇。近藤是打壓民意的國家警察，這一點令他和一千多年前的物部氏十分相似。

新政府于1868年甫一成立，其成員之一就搖身一變，成了唯一真正名滿天下的大英雄。西鄉隆盛因為對抗自己參與建立的政府而名留青史。這又是為何？原來，他憎惡政商階層推崇的“西化”方式。

這最終將我們引向了黑幫：他們很明顯是在同腐化的摩登時代背水一戰，至少在傳說中如此。現代性的勢頭，在二戰結束后，特別是在欣欣向榮的20世紀60年代，比日本歷史上任何時期都來得更加迅猛，也更具破壞性。武士階層那時已日暮途窮，至少對走進電影院的年輕人而言，已不再具有感染力。黑幫雖尚未在電視節目中嶄露頭角，但在電影里，他們取代了超人武士的地位，充當信仰的捍衛者，成了現代日本的高尚歹徒。

\*\*\*\*\*

日本的黑幫片和世界各地的通俗類型片一樣，嚴格遵循套路。但鑒于日本社會凡事都注重一個“禮”字，因此日本黑幫片的儀式感要強于西方同類作品。重要的不在于情節，因為情節大體雷同，重點其實落在風格，甚至是禮數上。電影中俠義黑幫的生活—一定程度上忠于事實——既受制于復雜的行為規范，也要遵從17世紀的武士準則。黑幫片和歌舞伎一樣，是演員展現演技、表現這些規則的一種手段。

我在使用“儀式感”一詞時并不是隨隨便便的，因為這道出了黑幫片的實質：這是一片緊湊、講究儀式的天地，形成于對過去的神秘化和理想化。這種儀式同死亡也息息相關。  [[3]](#filepos638645)  從立意來看，黑幫片更接近西班牙斗牛，而非美國警匪片。當然，黑幫片也從后者那里借鑒了部分元素，主要集中于服飾穿著這一方面。在斗牛儀式中，勇猛的公牛最終被刺死，這起到了一種凈化作用。黑幫英雄和公牛一樣難逃一死，二者起到的作用大抵相同。

一部典型黑幫片的故事推進大致如下：開場白的時候，觀眾得以一窺日本的天堂，在這里，傳統依然是王道：比方說在東京某舊區舉行的宗教節日。肩扛街坊神龕的青年有節奏地喊著號子，音量蓋過了節日里刺耳的笛聲和雜亂的鼓聲。毫無疑問，每個人都穿著傳統服飾，要么是如今備受游客青睞的法被  [[3]](#filepos522019)  ，要么是和服。

突然，一部外國大汽車——通常是美國車——闖入畫面，響亮的鳴笛聲嚇得歡快參加祭典的人群四處逃散。只見車里坐著個身穿艷麗西服、叼著雪茄煙的胖子。觀眾一下子便明白了，此人就是反派。影片主旨由此確立：天堂遭到了現代世界的入侵。  [[4]](#filepos638885)

這個片段的呈現方式多種多樣，但寓意從未改變。在一部著名電影的開頭，熊熊大火吞沒了一個即將分崩離析的舊幫派的所有標記：這象征著舊世界走到了盡頭。緊接著，鏡頭里接連出現一幢幢鋼筋和玻璃幕墻結構的高樓大廈、煙囪冒著煙的廠房和煉油廠：邪惡的新世界即將來臨。

下一幕中出現的是俠義的黑幫，清一色穿著飾有幫派徽章的素潔法被的好漢們粉墨登場。善良的當地人籌備一些有意義的傳統活動時，他們會跑來幫忙：比如搭建街市，或組織慶典。可是一身艷俗的外國西服、夏威夷襯衫、戴著墨鏡的壞蛋再度打破了平靜。他們踢翻攤位，毆打了三兩個瑟瑟發抖的商販。某位好心人見義勇為，出手教訓了壞蛋。這群天生的膽小鬼逃之夭夭，走時還不忘威脅一句：“你給我等著！”

攝像機鏡頭再次掃向胖子，他抽著雪茄，正和另一個同樣抽雪茄、穿西裝的胖子說著什么：他們一個是惡幫派的頭目，一個是腐敗的政客，正商量建造一座大型辦公樓的事。錢從一只手轉到另一只手上。辦公樓要建在老實的商販賴以為生的街市之上。“這事就交給我吧，”黑道大哥皮笑肉不笑地粗聲說道，“我來對付他們。”

眼下的情況再清楚不過了，他倆是自蘇我氏和物部氏對抗以來的典型惡人：詭計多端的企業家和與之狼狽為奸的政客。二者均受到了外國歪風邪氣的影響，從某種意義上講，這種風氣正是“進步主義之風”。我們幾乎不必點破，他們同時還象征著當代日本經濟奇跡背后的那些設計師。為了進一步挖掘外來邪惡風氣與本土惡勢力串通一氣這一主題，這些壞蛋就不光是抽雪茄的胖子，還常常是中國人或韓國人。（在以戰后不久為背景的電影里，富有而傲慢的日裔美國人也是喜聞樂見的一類惡人。）

隨后，我們的視線又回到那些穿著“法被”的善良、忠實和明快的日本漢子身上。他們正在聽寬厚的頭領訓話。日語里的“親分”字面意思是“父親式的人物”，一般是個病怏怏的老頭兒，重病纏身的他顫顫巍巍，抖個不停，永遠都穿著最樸素的和服。好“親分”同壞“親分”有著天壤之別。讓我們記住，理想中的日本領袖，與其說是一位強勢的老大，不如說是一種象征；他是一面旗幟，或者如某位見解獨到的黑幫成員所言，是扛在“‘子分’（孩子式的人物）肩上的神龕”。  [[5]](#filepos639119)  他的作用如同上帝：永遠站在我們這邊。鑒于此，他必須保持模糊、隱忍，最好還是年邁體弱的形象——這是受人保護的偶像，而不是希特勒式的元首。一句話，他就像典型的日本天皇。

與此同時，“親分”不得不表現出近乎母親般的驕縱，好讓“孩子們”高興。他的意愿向來曖昧不明，可作多種解釋。要是1936年發動兵變的那些青年軍官得知天皇并不贊同他們的做法的話（據說他并不贊同），他們肯定只會回答說，天皇陛下身邊的邪惡幕僚妨礙了他看清真正的大道，隨后只會以更加暴虐的方式表達情緒。日本領導人為了換取“孩子們”的忠誠而必須施予后者的嬌寵，或許有助于解釋為何日軍將領在二戰期間常常管束不住手下軍官。

壞“親分”恰恰相反：他強勢、精力旺盛，身體健碩，是靠鐵腕統治的真正領袖。實際上，他更近似于鮑嘉（Bogart）  [[4]](#filepos522382)  和卡格尼（Cagney）  [[5]](#filepos522671)  時代的美國警匪片里的主人公，他們洋溢著浪漫氣息，販賣私酒，是對精干的資本家的一種夸張化呈現。

好“親分”勸孩子們忍氣吞聲，切勿顛覆社會秩序，要能克制住情緒。他們雖說是黑道，但卻是盜亦有道的黑道，不會因為區區小嘍啰的一點挑釁就訴諸幫派火拼。年輕的黑幫成員很難咽下這口氣，這會兒已經是怒目圓瞪，嘴角抽搐，鼻孔翕張，好似迫不及待想沖進斗場的公牛。但是眼下占據上風的是“我慢”（堅忍）的情緒。

然而，挑釁者有恃無恐，變本加厲：他們踢翻了更多的攤位，有些甚至還被一把火燒了。此外還出了一件事：某人的女友遇害了，她是個有著金子般心地的妓女，同黑幫中的善良之人有些交情。幫派的一個兄弟還被打了。現在，尊貴的老“親分”再想控制住孩子們可就難了。

接著發生的一件事打破了底線，徹底令他們忍無可忍。好“親分”在夜里和小孫子散步時，被人開槍擊中背部。這個情節很典型，因為壞蛋總是帶著槍，這玩意兒也只有膽小鬼和外國佬才會用，真正的日本英雄打起來都是用刀的。

到了好“親分”臨終的一場戲。他被裹在毯子里，對簇擁在床頭的孩子們輕聲說出遺言，通常是最后一次勸導他們要克制。深夜觀影的影迷期盼已久的時刻終于來臨，其中一人還對著銀幕大喊：“你們倒是哭啊，他奶奶的！”果然不出所料，忠心耿耿的幫派分子們哭得稀里嘩啦的，一聲比一聲響，臨了都像是原始守靈夜上的專業哭喪人。

盛怒之下，“子分”們準備一股腦兒前去殺敵。但就在這時，故事的真正主人公挺身而出：“你們怎么能在我們的‘親分’面前如此造次？”他表示：“你們留下，我一個人去。”“不，讓我們跟你一塊去！”“子分”們望眼欲穿地苦苦哀求。“你們怎么就不懂呢！”主人公吼道。作為日本黑幫，他們不是不懂，只是心里不情愿罷了。秩序高于一切，這意味著，去挽回榮譽的只能是一位死士。

主人公脫下飾有幫派徽章的“法被”，算是脫離了組織，成了獨來獨往的人。他的妻子幫他穿上最好的和服，可以想見，她的內心正無比煎熬。但是她也明白丈夫為什么要去死。她理解丈夫的想法。

主人公出發去尋找仇家。他最后的一段路途通常是孤身一人，像極了“道行”，也就是歌舞伎舞臺上戀人殉情前的那段旅程。耳旁這時響起傷感的主題歌：

你一旦決定要干，那就一干到底，

如果我們拋卻義理，

人生不過就是個黑洞。

莫要猶豫，莫要止步，

讓綿綿的夜雨伴隨你。  [[6]](#filepos639343)

這歌聽起來也許沒什么殺氣，甚至談不上男子漢氣概，但其原本就不是慷慨激昂的歌。神風飛行員最后一次出擊前所唱的歌也是這種風格。死士之所以為人稱道，不是因為他殺死別人，而是因為他必然要面對死亡。打動觀眾的正是這一悲愴而蒼涼的時刻。深夜觀影的影迷們或許會大叫“好啊！上啊！”，這其實有點像西班牙人對公牛的鼓勵，為其吶喊呼號，以他者的死來凈化我們的靈魂。

以死來獲得凈化是一種全世界都存在的現象：基督教便以此為本。但是，神道教這一日本凈化儀式的基礎極其忌諱死亡以及任何其他形式的流血。二者皆是污穢。江戶時代的學者平田篤胤在《玉襷》里寫道，哪怕“只是流鼻血，也要沐浴凈身，去寺廟參拜，以此獲得凈化”。

《葉隱》一書的作者山本常朝還俗前當過神道教神官，對死亡深深著迷，他很清楚其中的矛盾。人怎么可能通過死亡這種污穢之事來凈化自己呢？他以一種非常日本式的做法解決了這一矛盾，也就是索性將其忽略：

我相信向神祈求，保佑我打勝仗是有用的……要是神僅僅因為我沾上了血污就無視我的禱告，我確信對此也無能為力，因此我不顧污穢，繼續敬神。  [[7]](#filepos639533)

三島曾暗示過：“武士不可能永遠忠于這類遠古的神道教戒律。令人信服的說法是，他們以死替代了可用來凈化一切穢物的水。”  [[8]](#filepos639784)  換言之，如果尋死的動機很純粹的話，就能自我凈化。

三島的話未能使我信服，實際上，這更像是在用審美意識充當凈化物。無論是《葉隱》里描述的死，還是三島作品和生活中的死，都是一件藝術品，一種做作的表演，盡管后果甚為極端。如此說來，儀式解除了禁忌的危險性。三島曾經寫道：“人即便是死了，也應該保持櫻花那般絢爛的色彩。在按傳統自殺之前，習慣的做法是用胭脂把臉頰涂紅，這樣的話死后就不會面無血色。”  [[9]](#filepos639950)  在我看來，這番話恰到好處地概括了一對奇妙的結合體：女性化的風流倜儻和男性化的裝模作樣。這對結合體作為死亡的一個重要特征，出現在武士崇拜、歌舞伎和黑幫片中。

孤膽英雄只身對抗群敵的大決戰是一場精彩而血淋淋的感情宣泄，為儀式畫上了句號。我們看見主人公——時而由朋友陪同——露出文身后沖入敵陣，殺出一條血路，壞蛋們拼命向他裸露的上身開火。他中彈的次數越來越多，但依照最優秀的日本傳統，精神是強過肉體的。主人公繼續前進，絲毫不顧近在咫尺射來的子彈。他不停砍殺，直到一刀劈倒始終躲在“子分”筑成的人墻背后的壞“親分”。銀幕上鮮血四濺，血流成河，像極了大木偶劇  [[6]](#filepos522960)  （Grand Guignol）里的場面。

最終，使命完成了。他跌跌撞撞地走向意料之中的死亡，文身已被鮮血浸透。這個垂死的男人在影片里始終沉默寡言，但總覺得此時此刻是發表長篇大論、吐露肺腑之言的恰當時機。在這一感人至深的高潮，他通常會躺在好友溫暖的懷抱中，也就是說，如先前所述，置身男人的世界。

日本戲劇表演——不管是歌舞伎還是黑幫片——的死戲里，慷慨陳詞是重要的一環。這項傳統循例也是在江戶時代形成的。那時公開表明想法要冒風險，而且還被認為有些粗俗。這種看法延續至今。感情只能意會，不可言傳；觀點可以有，但不應說出口。偏激的看法有損社會和諧，因此，據稱日本社交的一大特色是無言的交流。

急于向無知的外國人解釋日本文化的熱心人士仍然樂于對此大談特談。這就好像說每個日本人都配備了一臺無聲的感情發射器，只有其他日本人才能接收到發出的信號。

似乎只有在臨近死亡關頭，才能讓先前并不健談的人打開話匣子。對此，常見的一種解釋是既然注定一死，臨終前就會釋放自我，道出真情實感。因此，在日本影視作品中，著名的遺言總是最后的一段話，因為大段的獨白都要留到最后。

\*\*\*\*\*

不同種類的黑幫英雄代表了日本人極為推崇的品質。由于多數黑幫片都出自同一家公司（東映），飾演其角色的往往就是那幾個演員。要是人物性格血氣方剛、明快、隱忍，還老想與人打一架的話，那就找高倉健演。而飾演好“親分”的總是類似嵐寬壽郎這樣弱不禁風、舊時代的午場電影偶像。若山富三郎則專演暴力分子，因為性情耿直、坦率，所以總是麻煩不斷。但是有位演員似乎將完美黑幫英雄所應具備的元素集于一身；他就是眾星當中最典型、最傳統、最富日本味兒的那一個：鶴田浩二。他在日本人心目中的地位，堪比昵稱“杜克”的韋恩在美國人心目中的形象，盡管二者風馬牛不相及。

兩人的共同點在于，他們都像是失樂園里的天使，為僅存于神話往昔的價值觀而勇敢地殊死一搏。鶴田浩二的神情傷感而憂愁，仿佛看盡世間滄桑卻依然寵辱不驚，好比上了年紀的妓女，或者老資格的賭徒。即便丑惡的新世界里人人都在偷奸耍滑，他卻依舊故我，恪守老規矩。他身上高度濃縮了日本人所謂的“粋”——即歷經歲月砥礪而形成的那份瀟灑和不羈。

作為黑幫片明星，他的輝煌如今已成往事，但依舊會上電視，有時身穿全套海軍軍裝，唱起莊重的黑幫老歌，或者是傷感的戰時小調。影迷雜志和唱片封套上的文字介紹總不忘告訴我們，神風特攻隊的名單上有鶴田。但是這個贏得無上榮耀的機會卻因為日本的最終戰敗而被殘酷地剝奪了。鶴田浩二和同胞們被迫忍受難以忍受之事。

堅忍構成了他的主要形象。三島在談及鶴田時寫道：“他讓‘我慢’之美光彩奪目。”  [[10]](#filepos640116)  此言不虛，鶴田充分體現了“我慢”的精神。他痛苦的主要原因是自己與時代格格不入。由鶴田出演的電影開頭一般是這樣的：蹲了幾年大牢后，一身和服的他獲釋出獄，卻發現周遭的世界變了樣：他的老朋友穿起了西裝，為一家收受回扣、賄賂政客的建筑公司工作。對此他自然是萬分驚訝，并試圖喚起友人心中黑幫的道義準則和人性思想。“哈，你還是滿口義理啊人情啊是吧？”他們譏諷道，“喏，今時不同往日，再說這些東西不過是騙我們去打仗的花招罷了。”“不管是什么，”鶴田回應，“它們就是對我的胃口。沒了義理，就什么也剩不下了。”

騙我們去打仗的花招。借惡人之口將光輝的舊時代價值觀與軍國主義思想等量齊觀，該片的拍攝者做出了隱晦的暗示：戰時的日本人比今人更高尚。我們會想，啊，原來這是一部右翼宣傳片。很顯然，沒人會指摘黑幫片的制片人是左翼，但實際上，在牽涉到此類問題時，日本的左右之分幾乎毫無意義。懷念純粹而光輝的過去，與其說象征法西斯主義或“封建思想”死灰復燃，不如說是公眾對當今社會文化紛亂蕪雜的一種不滿情緒。黑幫英雄在激進派學生和懷舊的帝國老兵中間同樣受歡迎，動蕩的20世紀60年代期間更是如此。1969年，東京大學的學生隔著路障，激動地揮舞高倉健的照片。這股激進浪漫主義和民族主義之間存在某種關聯，關于這一點我在下文中還將談到。

鶴田幾乎在每部電影結尾都會一命嗚呼，要他命的通常是身著西裝的膽小鬼打來的冷槍，有時他則象征性地被安排出現在嶄新的煉油廠和冒著滾滾濃煙的工廠前。在血紅色天空的映襯下，這番景象仿佛出自某個現代地獄的畫卷。鶴田的死和四十七浪人的殉道一樣在所難免。現代世界里容不下反動英雄，不管是6世紀的捕鳥部萬還是1967年的鶴田。他就像過去的鬼魂，經過招魂儀式蘇醒過來，類似能劇里的活死人。反動英雄的作用同能劇里的鬼魂一樣，意在提醒我們人世間稍縱即逝的傷感。儀式一結束，他就得消失。

鶴田痛苦的另一個原因在于他恪守道義準則，這往往同個人情感相矛盾：換言之，就是古老的義理和人情之爭，但稍許有所變化。體現在諸如“仁義”和“仁俠”這些字眼中的黑幫道義準則同西方的正義觀壓根不是一回事。不同于加里·庫珀或約翰·韋恩，也不像動身前往華盛頓的史密斯先生，鶴田從沒有思考過正義這么抽象的東西。在倫敦或好萊塢，正義是個普世概念，蒙著雙眼稱天平的女神是正義的化身，對待公正一事一絲不茍。但從日本人的思維方式來看，這種正義觀似乎太冰冷，太不偏不倚，因為它沒有將人際關系當中的諸多非理性復雜現象考慮在內。在日本英雄眼里，為了公正而公正是沒有意義的，他的道義準則只有在自己的社會關系網內才成立。以黑幫為例，僅僅局限在幫派內部。日本英雄的仁俠精神是相當狹隘的。

無數日本黑幫片都有一個固定橋段。某黑幫分子為了逃脫法律制裁或敵對幫派的尋仇，暫時棲身于另一個幫派處避風頭。他因此成了“客分”，也就是客人的意思。在被接受之前，他必須經歷一套繁文縟節般的引見儀式，別扭地弓著腰，向前屈膝，伸出右手，掌心向上，遞給對方。“客分”以生硬的古語報上自己的大名以及履歷，就好像在背誦禱文一樣，這一儀式在銀幕上可延續好幾分鐘，以營造出黑幫神話世界里的那種典型的儀式氛圍。

為了回報這份得人庇護的恩情，背負義理的“客分”就務必對主人家吩咐的任何事言聽計從。比方說，他奉命去殺一位敵對幫派的“親分”，而后者可能十分光明磊落，清清白白。公正的概念勢必會阻止他去執行這項任務，但是仁義不會。他必須去做。“客分”要是個體面人的話，會告訴敵人：“我與您無冤無仇，閣下。您貌似是個光明正大的人，可惜對主人的義理迫使我不得不來索您的命。”“感謝你這么誠懇，”受害者答道，“那就動手吧！”說罷刀劍出鞘，刺殺任務也如期完成了。

然而，隨著故事的發展，壞“東家”幫派的行徑愈發惡劣，直到“客分”的忍耐（我慢）到達極限，正義感（人情）占據上風。但是一不做二不休、索性投靠敵對幫派的做法會徹底壞了黑道的規矩，怕是今后都不會有人愿意接納他。這意味著他必須倒戈，但通常這么做會搭上自己的性命。脫離組織后，他就成了孤家寡人，而且正如我們先前所見，這么做的代價就是死。這就是為何在英雄走向生命盡頭的最后一段路上，陪伴他的往往是一個原來隸屬壞幫派的“客分”。然而，即便是最后這戲劇性的行為，更多也是個人情感，而非正義感在起作用。

鶴田浩二在《賭一把總頭目之位》（‘博奕打ち総長賭博’，1968）中也面臨類似困境，這是他出演的最佳影片之一。這一回，壞幫派成了他所在的幫會。盡管鶴田是“二代目”的人選，但一個惡人卻頂了他的位置，輔佐少不更事的“親分”。鶴田最好的朋友由若山富三郎出演，人稱“若富”的他擅長飾演莽漢，在影片里反抗了這種不公平的安排。當然，鶴田只是展現出他慣有的“我慢”。哪怕自己吃虧，規矩也必須堅持到底。

終于，若富暴烈的叛逆作風嚴重威脅到了幫派的秩序，鶴田不得已之下，摔碎了見證二人結義的清酒酒杯。拍攝這類影片時普遍會采用濃重的象征手法。這場戲攝于一座公墓，四周又黑又潮，暴雨如注。最后，在若富對年輕的“親分”動手后，出于義理，鶴田被迫干出了不堪想象之事：他殺死了自己最好的朋友，而后者之所以會以下犯上，也是因為他。

鶴田噙著眼淚，將劍深深刺入朋友的心臟。滿身血污的他沖下樓梯，正好撞見若富的幼子（再沒有比孩子更能制造三塊手絹效果的了）。當他用血淋淋的手臂抱起孩子時，臉部因為義理與人情的痛苦糾葛而扭曲了。此刻，也僅僅在此刻，“人情”壓過了最后一絲“我慢”。道義準則必須拋在一旁，鶴田不由分說，拔劍追殺那個惡人，盡管后者的位分在他之上。惡人嘴唇上一小綹牙刷型胡須劇烈顫動，他尖聲叫道：“你是要對我動手么？你的榮譽感哪兒去了？”“榮譽感？”鶴田表示，“這玩意兒我可沒有，你就把我想成是一般的殺人犯好了。”說罷他便刺死了這個十惡不赦的陰謀家。

正是這種恥感讓鶴田更加深得影迷的喜愛。“恥ずかしい”（意指“我很抱歉，我很慚愧”）和“すみません”（意指“對不起”）一定是日語里最常用的詞匯之一。盡管像露絲·本尼迪克特那樣稱日本文化是“恥文化”未免失之簡單，但在一個如此講究外表和社會面子的民族心中，恥感無疑是常有的感情。然而，鶴田的恥感更進一步：他向來明白，自己遵守和為之而死的信條也在壓抑個人情感。因此，哪怕是做符合社會規范的事，也可能蒙受恥辱——比方說手弒自己的朋友。

鶴田很為自己的境遇難為情。“我只是個無用的混黑道的”這句話常掛在他嘴邊。這份謙遜同武士豪杰身上那種耀武揚威、神氣活現構成了反差，也令觀眾對主人公更有認同感。這也為“義理——人情”沖突增加了一層看點。影片《昭和俠客傳》（1963）  [[11]](#filepos640327)  里，鶴田從一群壞幫派成員的屠刀下救出了兩個孩子。他們懇求救命恩人與之交換清酒酒杯，算是拜把子的象征。鶴田拒絕了，原因是他不想讓他們淪為同他一樣的“社會渣滓”。

其中有個孩子成了鶴田的忠實弟子，說什么也要跟著他。但鶴田還是不同意他加入幫會。鶴田在殺死某個壞蛋后，不得不東躲西藏。這時，徒弟叫人逮住了，并被折磨得半死。鶴田趕到醫院時，弟子已是奄奄一息。孩子的姐姐央求鶴田認弟弟做義弟，這樣他就能含笑九泉。弟子眼含淚水，抬頭望著師父，懇求他答應自己最后的要求。

主人公該怎么辦呢？孩子的忠誠理應得到犒賞，但要是認他做結拜兄弟，他死時便是個社會棄兒。“我希望他走的時候，身子是干干凈凈的，”鶴田說，“別像我這樣是個混黑道的。”他不肯滿足孩子的心愿，這乍看或許有些硬心腸，但在日本觀眾看來卻不然。鶴田執意要保全死去弟子的名節，此舉體現出無上的人性，同時也折射出他的為人謙卑。這是不折不扣的“人情”，至于“義理”，要留待孩子去世之后再去履行。

鶴田只身前去迎敵。他最后自然也死了，死在“親分”的懷里。這個和藹的老人同樣為自己身為黑幫感到羞愧。他最大的心愿是把女兒嫁給某個“堅気”，也就是從事正派職業的人。（可實際上，女兒愛的人是鶴田，鶴田也愛她，但出于對主人家的“義理”，他不得不克制自我，這讓姑娘很難過；當然了，他倆都選擇把心事藏在肚子里。）鶴田就這樣死去了，臨死前還叫著“親分！親分！”。他的黑幫義弟在一旁輕聲啜泣，“我們活著要像男子漢，死了也要像男子漢”。

鶴田面對的“義理——人情”難題的最后一個看點在于他的感情生活。不同于許多不近女色的年輕主人公，鶴田為人風流，但情感糾葛讓他面臨一道最痛苦的難題：他將如何選擇？女人還是幫派？愛情還是道義？他身上交織著巴巴吉諾和塔米諾的影子，這是最不幸的局面。

這一兩難境地在《人生劇場　飛車角》（1963）這部經典黑幫片的開頭就得到了清晰的呈現——清晰到令人痛苦。鶴田攜女友亡命天涯，成了對幫派無用的人。就這樣，他被夾在對兄弟的義理和對女友的愛中間，左右為難。一天，背負著強烈愧疚感的他——“我必須活得像個男子漢”——穿上自己最好的和服，刺殺了敵對幫派的老大。

因為殺人而身陷囹圄的鶴田依舊日思夜想著自己的女人，可此時的她卻已愛上高倉健。他過去是鶴田所在幫派的成員，尚不清楚她是自己大哥的女人。鶴田最終獲釋時，一切真相大白。高倉健雙膝跪地，懇求大哥的原諒。輪到姑娘左右為難了。鶴田盡管怒火中燒，但還是叫高倉健帶著姑娘遠走高飛。他將“我慢”和高尚情操發揮到了極致。

現在，高倉健犯愁了。他該如何是好？是忠于黑幫的信條，“兄弟之妻不可欺”呢，還是遵從自己內心的真實想法？他以唯一可能的方式化解了這對矛盾：一心求死的他只身前去挑戰過去敵對的幫派。鶴田趕到時，高倉健已經快不行了。大哥將小弟摟入懷中，說道：“你總算成為了男子漢。”聽罷，高倉健帶著欣慰離開了人世。

輪到鶴田了。他知道自己該怎么做，于是欣然赴死，這時背景音樂的歌聲激昂了起來。她的女人試圖攔住他。“讓開，女人！你沒看見他終于成為男子漢了么？”

“可我愛你！”

“我也愛你。”

他還是將女人一把推開。在男人的世界里，獲勝的必須是義理，正如歌詞所唱的那樣：“沒有義理的世界一片黑暗。”就這樣，鶴田繼續忍受著難以忍受之事，也正因如此，他才能集萬千寵愛于一身。

\*\*\*\*\*

我們在此稍停片刻，探討一下黑幫的神話世界和大部分日本人身處的現實世界之間的關聯。因為正如好萊塢老片同它們所面向的社會有相似之處一樣，黑幫電影也折射出日本人生活中的某些重要因素。從很多方面來看，有著義理、情感矛盾和社會痛楚的黑幫世界是日本社會程式化的縮影，一如江戶時代的歌舞伎。

幫派忠誠和個人情感之間存在沖突；不得不在所愛的女人和對前輩的義務之間做出選擇：這種個體和組織之間的張力依然真實存在。撇開大肆吹噓的和諧（日語里稱為“和”）和共識這層表象，作為個體的日本人依然會而且時而明顯會感受到來自集體的束縛，縱然他們跟鶴田一樣，也渴望從集體生活中獲得安全感。黑幫豪杰比起瀟灑自在的武士來，更能表現出日本人內心的孤單。

工薪族常常不得不為了公司犧牲私生活。不管是否愿意，他們被迫與同事相處的時間往往比和家人在一起的時間還久。工廠車間里的人際關系也受到類似黑幫片里等級和忠誠觀念的制約。在一家摩托車廠里，一個工長甚至告訴我，他看黑幫片，為的是學習如何應對自己的工作。

在日本，個體永遠都是某個大團體的一分子（為數不多的例外被認為是古怪的獨行俠）。很多西方人身上也有這一特征，但他們不會像日本人那樣，將對“自我”的定位同所效力的公司牢牢捆綁在一起。他們有“私生活”，而且往往受到尊重。日本人則沒有“私生活”，或者就算有，私密性也定不如西方人。事實上，他們不能脫離團體而存在。這些團體當中的人際關系并不一定建立在友情之上。無論摩托車公司、劇團，還是黑幫，日本的團體更像是一個個大家庭，不過一旦脫離家庭的懷抱，就不再是其一分子。

打個比方，一家聞名遐邇的先鋒派劇團近日出版了一本有關劇團歷史的書，內容甚是豐富。書中一處遺漏很惹眼：該團的一位大明星過去十年以來一直充當其臺柱，他的名字卻一次未被提起。原因是：他在編寫該書前不久決定離開劇團，因此便再沒有這個人。這則故事的一個有趣之處就在于，編輯該書的是日本某位知名劇評人。他辯稱，之所以會有這處遺漏，是因為對劇團團長負有義理。

觀眾認同黑幫英雄，是因為他骨子里就是個獨行俠。他的身份取決于所屬幫派，這也是他的幫會標志從不離身的原因。黑幫片里的每次談話、人與人之間的每次交往都是另一種儀式，另一種維護幫派團結的禮儀訓練。除開偶爾爆發的狂躁和高潮時的赴死抉擇外，任何個體情感的表達都會被禮制所扼殺。黑幫兄弟與其說是稱兄道弟的成年人，不如說是表現一系列程式化動作的演員。被禁錮在儀式表象背后的獨立個體始終煢煢孑立。這或許是我們所有人都有的人性，我也無意過分夸大這種共性，但竊以為，這在日本人身上體現得尤為明顯；總而言之，這足以使鶴田浩二與他的兄弟們成為真正的日本英雄。

\*\*\*\*\*

攻擊性被壓抑后會將矛頭轉向自我，這是心理學上的一條金科玉律。日本沒有伸張自我的英雄，倒是盛產自虐的好漢：主人公受的苦難越深重，就越有英雄風范。在日本，陽剛氣概其實是將自虐發展成一門藝術后的產物。以暴力團為例，這還真就是一門自虐的藝術：他們中的大多數人——在電影里則是所有人——通體都繪有刺青，上起脖子，下至膝蓋，有時連腳踝處都有。  [[12]](#filepos640549)  文身的時候伴隨著切膚之痛，可以想見，他們對疼痛有著多么強大的忍耐力，甚至甘之如飴。

在令人特別難忘的一場戲里，年輕的主人公聽從“親分”的吩咐，做起了市井書販。以他的脾氣，很難從事買賣交易，因此，每當地痞前來尋釁滋事，他都會還手，打得對方抱頭鼠竄。但這么做可不行：他現在是個商人了，為了做買賣，必須學會忍氣吞聲。（傳統社會嚴禁商販使用暴力，因為這是武士階級的特權；如今，黑幫似乎從武士那里繼承了這一衣缽。）

意氣用事的年輕主人公在市場里遭到一位前輩的掌摑，他從這一懲戒中吸取了教訓。當地痞們再度出現，以日本人常見的方式群毆他時，他任憑他們對他拳打腳踢：襠部挨了一腳，臉上挨了一拳，直到被打得昏死過去。但是他很欣慰，聚攏在身旁的其他商賈也很欣慰：因為他彰顯了自己的骨氣，基本上算是被人“打”進了屬于自己的社會地位。而在日本，區別男子漢和毛頭小子的辦法就是看他們是否接受宿命。這在好萊塢或許難以想象，因為社會流動和凸顯自我歷來就是一種理想。由米基·魯尼（Mickey Rooney）  [[7]](#filepos523263)  和朱迪·加蘭（Judy Garland）  [[8]](#filepos523531)  出演的最近一部百老匯音樂劇就釋放出這樣一條訊息：“只要肯嘗試，就沒有什么做不到的。”

地道的美國主人公從不肯接受社會現狀；社會總是會變好的；這說到底也是他當初來到美國的目的。日本人則沒有什么舊世界，更別提什么新世界了，甚至連一個可供比照的鄰國也沒有。此外，幾個世紀以來，在聽天由命的佛教思想的熏陶和德川幕府統治的洗禮下，日本人很早就對根本性的改變不再抱有幻想。就連那些常常在暗地里對美國樂觀主義精神表達欽佩之情的當代日本人——欽佩之中或許還夾雜著一絲妒意——仍會覺得這種態度十分幼稚，甚至還有幾分愚昧。

包括黑幫片和歌舞伎在內的日本戲劇講述的其實是社會悲劇，而社會悲劇自然要圍繞著一個無法逃遁的封閉世界而展開。詩人渡邊武信曾經說道：“黑幫英雄的宿命就是在一個封閉的空間里生活并死去。”  [[13]](#filepos640789)  江戶時期，日本社會自然是閉關鎖國，故步自封。雖然如今情況不同了，但這種心態延續至今；外部世界在不少日本人眼里仍顯得不盡真實，大部分人依舊視離開安樂窩為不堪設想之事。這意味著必須忍受從許多方面來看依舊是個封閉社會的種種限制。

正如大眾娛樂作品所顯示的那樣，這種狀態既令人欣慰，也十分悲慘。說欣慰，借影評人唐納德·里奇之語，是因為“其明確限定了人們的選擇。在舞臺和銀幕上讓人尤為安心，因為這種對事物的簡化處理顯示出，在生活中別無其他出路……”  [[14]](#filepos640988)  說它悲慘，是因為脫離這一世界的企圖——哪怕生活中不是一直能夠實現，在戲里試試也無妨——都將不可避免地以災難收場。套用一部黑幫片里某人的一句臺詞：“混黑道的，面前只有兩條路：要么鋃鐺入獄，要么命喪黃泉。”  [[15]](#filepos641224)

對于普通人而言，真實的生活遠非這般非黑即白，但個人主義之風若是太盛，則會招致嚴重的排擠，更有甚者，還會被驅逐出團體。傳統日本村落對人最嚴厲的懲罰莫過于將其流放：日語里管這叫“村八分”，英語里也有類似表達，比如“送你到考文垂”  [[9]](#filepos523790)  ，意指使某人變成無名小卒。現代日本在很多方面依然像是一個聯系緊密的村落。在這個“村落”里，被社會拋棄的下場比死還要慘——事實上可以說生不如死。

\*\*\*\*\*

作為一門注重儀式感的悲劇性藝術，黑幫片高度依賴其符號意義。若是對其往往十分玄奧的象征、儀式、形式、文身圖案和手勢含義不甚了解的話，那么黑幫片就會和日本這個國度本身一樣讓人一頭霧水，捉摸不透。一切儀式同具體的時間和地點都有著千絲萬縷的聯系。脫離環境的儀式會喪失其意義。巴厘島的儀式要是被搬到倫敦或紐約的舞臺上，也許會讓人大飽眼福，卻會喪失其意義，只剩下單純的民俗。

日本同世界各地一樣，共同的符號是維系團體凝聚力的一種黏合劑。符號越是隱秘和復雜，就越容易將外人排除在外，將自己人納入進來。一個例證是，崇尚傳統的日本師傅無論教授什么（從插花到傳統烹飪，無所不包），都喜歡祭出那套故弄玄虛的老法子。與之相似的還有那種認為各行各業都要耗費無窮無盡的時間操練基本功的老思想。盡管這些“老法子”能給包括日本人和外國人在內的大部分人留下深刻印象，但是故弄玄虛總的來說不過是迫使人們服從團體內部等級秩序的一種手段罷了。誠如能劇大家世阿彌在1400年撰文所言  [[16]](#filepos641452)  ，其作用還在于保護團體本身。

但是當人們脫離熟悉的環境，置身一片無人理解其符號因而也就無人懂得欣賞的新天地后，又將如何是好呢？一種經常采用的對策是假裝自己從未離開，就好像躲在一部裝了空調的旅游巴士里。另一種辦法是夸大象征的意義，似乎是為了說服自己，即便身在異域，這些象征依然適用，結果使它們成為了一種拙劣的生搬硬套：置身熱帶的英國殖民者依然一身花呢布行頭，在非洲的灌木叢里舉行——“舉行”這個詞一點都沒有夸大，因為事實如此——考究的野餐：“腔調可不能丟，這你懂。”

黑幫片的安樂窩被設在日本城市，時間跨度大致從19世紀末綿延至20世紀50年代。神話般的黑幫人物換個環境便會水土不服。這就使得一部突破自身天然界限的黑幫片顯得格外有趣。上文所述的兩種對策在該片中都有體現，并為觀眾深入剖析了日本民族主義背后的原動力。影片的片名起得恰如其分：《大陸流浪者》（‘大陸流れ者’，1966），主演是鶴田浩二，故事發生在香港。

簡單而言，影片講的是一伙白人黑幫和一伙華人黑幫圍繞爭奪日本人建造的水壩控制權起了沖突。旁白介紹說鶴田前去“發揚日本精神”。這種“精神”貫穿全片。黑幫神話成了全體日本人的神話。鶴田的未婚妻為了給幫派籌資，甘愿墮入青樓，賣身為娼。這是最經典的歌舞伎套路。當鶴田表示反對時，她讓他盡“日本人的義務——我怎么樣都不打緊”。

隨便哪部黑幫片里，她都會叫他去盡“作為男人的義務”；正如先前所見，女人犧牲自己，為的是讓她們的男人變得像男子漢。鶴田自己也會想到要盡“作為黑幫”的義務。現在“男子漢”和“黑幫”的概念已延伸至“日本人”：他們和我們、男人和女人、黑幫和“堅気”的世界已經將日本人和外國人一同囊括在內。

片中一個有趣的人物是一位旅居香港的日僑，滿嘴都是對日本的痛恨，這一點在海外日本人當中并不罕見。對于跳出了祖國懷抱這一局促空間的人而言，這種懷抱像極了監獄。如今這個可憐人落到了邪惡的白人黑幫手里，受盡折磨而死。就在痛苦的臨終之際，他對著認真聆聽的鶴田耳語道：“這下我總算可以像個日本人那樣去死了。”他身為個體和海外日僑的矛盾通過死得到了化解。我們不禁回想起鶴田的黑幫同伙的啜泣聲，“我們活要活得像男子漢，死也要死得像男子漢”。從某種意義上講，這甚至還讓人聯想到近松筆下通過殉情而永不分離的戀人。只有死了，才能實現活著時無法企及之事。

接著，種族主義露出了真面目：日本人決定和中國人攜起手來（后者對此持何看法則并未被當回事），共同對抗白人。鶴田莊嚴地握著中國黑幫老大的手說：“東亞一家。”觀眾很容易將這句話看成是反諷，甚至是對二戰政治宣傳的一種嘲弄性模仿。然而事實并非如此，所有人都無心開玩笑，更不要說鶴田。黑幫神話最容不下的就是諷刺。事實情況是，戰時神話在日本的大眾娛樂節目中遠未絕跡，在西方亦是如此。寫作本書時，拍攝該片的公司又帶給公眾一部新片，名為《大日本帝國》，以紀念偷襲珍珠港等事件，這絕非偶然。

正如黑幫信條以及大多數日本公司的準則均立足于朦朧的精神價值一樣，身為日本民族一員意味著某人可以宣稱自己擁有“獨一無二”的大和精神。這和黑幫的“高尚情操”或武士道一樣虛妄。同樣虛妄的還有其他民族類似的精神主張。然而，這在信仰者眼中卻極具說服力。

既然生來這般幸運，日本人自然有責任保護不如他們幸運的人：在亞洲保護他們免受白人惡徒的侵害。這是一種妄想，因為在現實中，這種保護等同于恐怖行徑，卻根本不會動搖妄想；無獨有偶，真正的黑幫魚肉普通百姓的一面也不會讓他們偉岸的銀幕形象受到一丁點的矮化。

黑幫英雄和“日本人”在對待外部世界的態度上有諸多相似之處。二者都意識到自己屬于這個世界，卻又感與之脫節，被人誤解，甚至遭人側目。他們一方面自信有著獨特的精神氣質，另一方面卻又妄自菲薄：“我們的國家又小又窮”；“我是社會的渣滓”。人們對黑幫豪杰身上的這種兩面性很認同。他既高傲，又是個異類；既是幫派成員，又是獨行俠。黑幫英雄終究是這個世界勇敢的犧牲品，這也恰恰是不少日本人偏愛的自我形象。

在所有黑幫棄兒中，高倉健是浪漫的20世紀60年代激進派青年心目中的英雄。鶴田代表老一代的黑幫，他歷經滄桑，劣跡斑斑，老于世故，不會憤世嫉俗。他明白自己在為失敗的事業而戰，這正是他的悲劇所在。阿健是青年英雄，爽直、天真且易怒。女人和賭博都與他無緣。他渾身洋溢著革命者清心寡欲的思想。實際上，他是完美的學生激進黨，動不動就會大發雷霆。而且不同于鶴田的是，阿健不會因為聽天由命而故意尋死。他對現代世界不人道的憤懣郁積良久，在性節制可能的催化下，最終迎來了一次大爆發。

60年代的激進青年在戰后“德謨克拉西”的環境下長大，卻從未感受過真正的民主。他們深深困惑于個體在集體社會中的角色，于是效仿心目中的英雄，以集體狂熱和個人犧牲相結合的暴力方式，叩開了那扇困住他們的大門。至少一小部分激進分子是這么做的。多數日本青年則同世界各國的年輕人一樣，依舊過著波瀾不驚的生活，心滿意足地看著高倉健為他們宣泄感情。僅僅在銀幕上發泄，不需要冒風險。

\*\*\*\*\*

同所有工業化國家一樣，20世紀60年代的結束擊碎了許多日本學生的迷夢。1968年的“五月風暴”在巴黎、倫敦、伯克利和東京都已成為漸漸褪色的幻象。想要轟轟烈烈改造世界的夢想已然黯淡，一個新紀元正拉開帷幕。有意思的是，屬于傳統黑幫片的時代，也就是高倉健和鶴田的黃金時代差不多也在此時走到了盡頭。這部分是因為黑幫片的套路已顯得老掉牙，不再吃香。任何像黑幫片那樣矯揉造作的藝術形式不可能無休止地重復下去，哪怕是在對重復活動有著高度包容心的日本也做不到。

除此之外，另一個原因是純潔的神話已經破滅，至少目前是這樣。與時空息息相關的象征物已變得多余。這倒不是說黑幫英雄日薄西山了，而是他徹底變了樣。甚至連昔日的演員都換了一批。新黑幫和越來越暴戾的學生激進派充分印證了一點：一旦日本英雄掙脫平素束縛其行為的規矩和禮儀，將會發生何種后果。他們會成為虛無主義者。

庫爾特·辛格認為，每個日本人都被教育成“某個團體的一員，要為該團體奉獻自己的生命和思想，以求獲得真正的自我”。他還認為：“不論在哪里，這一進程一旦受阻，必將醞釀無政府思想。因為同樣的法則告訴我們，有理性自由是教育的一大宗旨，歐洲人曾試圖用無理性崇拜取而代之，最終卻收獲了虛無主義這一結果。”  [[17]](#filepos641628)

傳統黑幫片的正式稱法是“仁俠電影”（仁俠映畫），而新型黑幫片則叫作“紀實電影”（実録映畫）。齷齪的現實主義取代了神話。鶴田浩二可不想跟這種新潮流有任何瓜葛。他的評價是這些算不上真正的黑幫片，這一評價很符合他的風范。

新型黑幫片中最成功的一個系列是《無仁義之戰》（‘仁義なき戦い’，1973）  [[10]](#filepos524103)  ，該劇頗具典型意義。新主人公不再是為到底履行義務還是彰顯人性而痛苦的義士，而是如同菅原文太這樣的粗漢。他們像芝加哥的流氓那樣，在歌舞伎舞臺上拖著懶洋洋的步子，戴著墨鏡和黑手套，身穿絲質西服，肩上披著白雨衣，就跟披的是斗篷一樣，領口豎起，總是氣鼓鼓的，板著副臉。

神話和象征破滅了。包括英雄在內，這個世上的所有人都開始偷奸耍滑。鶴田為之鞠躬盡瘁的舊儀式幾乎已被人忘卻。《無仁義之戰》中有一幕搞笑的場景，菅原文太扮演的主角試圖斬下自己的手指。這是黑幫為了挽回丟失的顏面而舉行的一種傳統儀式：犯事者會將斬下的一截斷指用白紙小心包好，送給被他傷害的一方。但由于文太是個不講仁義的黑道分子，不知道該如何正確舉行這個痛苦的儀式。他最終用菜刀砍下自己的小指，卻在后續的打斗中將其弄丟了。接著，身穿西裝、滿臉愁容的幫派成員全體趴在地上，幫文太找起斷指來。

無法想象這一場景會出現在十年前  [[11]](#filepos524380)  拍攝的嚴肅黑幫片中。要不是因為之后出現了用滾燙的鐵釬戳人眼睛、用剪刀將人開膛破肚和用刀砍人脊背的鏡頭的話，我們還會以為眾人伏地找斷指這一幕是在逗人發笑。文太和同他一樣的嘍啰就像是在籠子里關了太久、無比狂躁的困獸。他們從不說話，只會哼哼。這讓人感到一種瀕于狂性大發的抑郁病態。《安藤組外傳》這部影片記錄了嗜血狂徒安藤昇的冒險行為。不茍言笑的安藤在從影之前還真就是混黑道的。該片有一段拍得煞是精彩，我們看見文太孤零零地坐在絢爛霓虹燈光映照的酒吧里，咕嘟咕嘟一口氣喝下半瓶威士忌，然后將酒瓶在桌上摔個粉碎，抄起一塊鋸齒狀的玻璃碴，在自己臉上劃出一道長長的血印子。

這種暴力傾向在極度壓抑的人的內心逐漸滋長，并毫無羈絆地突然發作，就像戰場上殺紅了眼的士兵。盡管這些影片里看似瘋狂的行為背后并無多少隱含目的，但是其表現兇狂的手法中卻透著某種詭異的美。在《無仁義之戰》中，一樁發生在玩具店里的兇殺案特別令人難忘，受害者的鮮血同叮當作響的玩具和節日裝飾的艷俗色彩巧妙地融為一體。暴斃身亡和浮華的庸俗藝術之間的反差將此情此景變為了一幕滑稽戲。這種反差，在類似的日本審美意識中是一個重要元素。

讓人吃驚的是，暴力行為毫無來由。日本影視喜劇中很少或者從來不會嘗試有條理地將笑料串聯起來（過去也叫“無厘頭電影”，日語里對應的詞是“ナンセンスもの”）。與之相似的是，這些電影里的暴力場面背后并無邏輯可循。暴力行為基本上是被隨隨便便拼接在一起，就像老掉牙的笑話，或是色情片里的性愛鏡頭。

但這恰恰是重點：令文太這類主人公沉湎其中的駭人暴行背后并沒有合情合理的施暴理由，因為他是個虛無主義者。還不清的人情債和束縛凡人的忠誠對他而言壓根不存在。真正的虛無主義者在日本緊密的社會網絡里只會橫沖直撞。他之所以英勇，是因為壞得徹底。

在日本的英雄傳統中，虛無主義占據的地位同一心求死的家臣以及崇高的替罪羊可謂平分秋色。它極有可能受到了禪宗這一最虛無的信條的影響。虛無主義是戰勝自我和隨心所欲的結果。沒有自我的意識是不講感情，不懂憐憫的。真正的禪宗英雄可以輕易蛻變為一臺沒有思想的殺戮機器。純粹的自發性會將其引向一種扭曲的佛陀形象。

虛無主義者可為他人不可為之事；他是壓制個性的社會里的超級個人主義者。無疑，在許多工薪族——在這之前則是江戶時代的市井小民——的內心深處，都有著成為舞著劍的殺手或者挎著槍的文太的愿望。這就好比在西方，崇尚陽剛之氣的傳統會鼓動人們認同約翰·韋恩或者查爾斯·布朗森（Charles Bronson）  [[12]](#filepos524638)  一樣。

然而，在西方，英雄終究得要站在正義的一邊，甚至連反派人物也并不像看起來的那樣壞。撇開其粗獷的外表不談，扮演“逃犯貝貝”這一卡斯巴地區地頭蛇的讓·迦本（Jean Gabin）  [[13]](#filepos524895)  其實是個十足的老好人。《一世之雄》（Angels with Dirty Faces，1938）里，詹姆斯·卡格尼在電椅前面露怯意，好讓街坊鄰居的孩子不要記住他。若換成是日本惡人，這種做法則難以想象。日本的惡主人公可以遍尋全身卻找不出一丁點的好來；他們表里如一。

天照大神的弟弟須佐之男打破了一切禁忌，是個實實在在的虛無主義者。他性情暴戾，懷有病態的反社會思想，而且同不少虛無主義英雄相似的是，他最終落到了被貶為賤民、四處漂泊的田地，好在晚年時洗刷了過去的污名。盡管如此，他卻是位人見人愛的神祇。惡作為人性的一部分為人所接受，因此須佐之男是個高度人格化的神。正因如此，我們感到，日本人評價神時更多是從審美角度出發，而非視其道德水平。不管壞蛋的行為多么兇殘，只要做事有自己的風格，只要他“格好いい”——也就是帥氣，就配做英雄。

從某種意義上講，虛無主義者很像武士豪杰，盡管二者有所區別。后者是在人世間鋤強扶弱的神仙，而虛無主義者更像是胡亂發作的復仇天使。某些最負盛名的虛無主義者自己就是武士，其中的大多數，不管是在戲說還是在正史里，都生活在幕末這一最虛無的時代，也就是動蕩紛亂的江戶末期。

19世紀中葉是個戰火連天、諜影重重、白色恐怖、激進狂熱和陰謀不斷的時代。外國列強逼迫日本打開門戶。軍政府在內憂外患中倒臺了，階級藩籬土崩瓦解。多半來自南方、反對幕府統治的武士開始爭奪權力。

這種混亂對廣大民眾并無多大意義，因為他們連誰跟誰斗都搞不清——往往連爭斗各方自己也不甚了了，因為忠誠反復無常，刀光劍影之下，盟友說倒戈就倒戈。

幕末時期某位最具典型性的虛無主義英雄是一則故事的主人公。這則故事屢次被翻拍成電影，名為《大菩薩嶺》（‘大菩薩峠’）  [[14]](#filepos525256)  。機竜之助是個云游四方的劍客，他活著的唯一目的就是用精心保養的武器干凈利落地殺人。他不支持任何人或任何事；而且對要殺誰也不挑挑揀揀，能練習殺人技巧就行。

公平對他而言如同空氣。不少成為他刀下鬼的人都是些上了年紀的香客，毫無招架之力。但濫殺無辜不會令其英雄形象失色；不過是增強了虛無主義色彩。重要的是他有自己的風格。根據這則故事改編的電影中最有趣的版本攝于1957年，導演是擅長血腥暴力的內田吐夢，說是血腥暴力，但內田卻能將這一主題表現得無比華麗。就這樣，走四方的殺手的無來由暴力行徑，成就了一部精彩的庸俗劇情片：人頭落地，身體被一劈為二，銀幕上一片血紅。主人公是邪惡的化身，因為一絲獰笑嘴角上揚，他咆哮道：“看我的劍快不快！”邊說還邊帶著愛意撫了撫刀刃。但他同時也是一位藝術家，因而受人愛戴。

在這些影片中，暴力是程式化手法和詳盡的寫實主義相結合的產物，與之相似的是江戶末期的歌舞伎。當受害者被人撲倒在地時，還能聽到他的骨頭咯咯作響——實際上，這一例子出自某部兒童電影；甚至還能聽見刀捅入腹的吱吱聲；此外還有眼球被挖出眼眶，以及人臉被烈焰吞噬的鏡頭。

之所以濫施暴力，完全是出于藝術考慮。流血被奉為一種美學，這在西方是難以想象的。說到這兒不禁讓人想起薩姆·佩金帕（Sam Peckinpah）  [[15]](#filepos525564)  的電影，但是他純屬異類，因而談不上有多大的爭議性。我并非在暗示暴力美學唯獨日本才有，但是在西方，暴力如同性一樣，都是需要打著幌子的，不管如何虛妄。（不然的話，暴力就會淪為純粹的幻想，就好比童話故事或恐怖小說，歸根到底，更多依賴于震撼效果，而不是對真實暴力的生動刻畫。）盡管佩金帕被指責不道德，但就連他都不能光以美學理由來為其電影中的殘忍畫面正名。在他硬漢子的外表下，其實埋藏著一顆美國清教徒的心，他之所以表現人類兇殘的本領，目的是為了鞭撻暴力。說他虛偽，是因為他（以及他的觀眾）很明顯在公開抨擊暴力的同時，卻還對殺戮之事樂在其中。但這種偽善其實是我們的一筆重要的文化遺產。

醉心于殺戮之事的日本美學家并不覺得有必要為自己辯白。他們的審美觀同道德無涉，因為他們認同王爾德的看法，即美本身就是不道德的，正如英雄和神明本身就是不道德的一樣。另外，他們作品中毫無來由的殘忍再次凸顯了命運無情之殤。這并不是說日本觀眾性情殘忍，或者是施虐狂。他們或許只是比別的地方的人更能容忍極端暴力而已：電視上暴虐至極的兒童節目似乎印證了這點。其中原因在于，在日本，并不存在與暴力相對立的絕對道德原則。不同于薩德侯爵（Marquis de Sade）  [[16]](#filepos525818)  ，日本的虛無主義者并沒有要與之對抗的基督教道德觀。

在日本人看來，暴力和性很像：算不上是什么大罪過，卻要受社會制約。擺脫這些約束的唯一辦法就是玩樂；打壓得越狠，游戲的內容便越荒誕不經。在暴力中尋找消遣和去妓院嫖妓或參加宗教節慶一樣，都是一種發泄的渠道。典型的幕末藝術家如繪金者，曾創作被用來裝點寺廟并在節日期間供人觀摩的陰森森的浮世繪，這絕非偶然。他熱衷的題材是歌舞伎里最殘忍和血腥的戲碼，比方說美少年白井權八將對手砍得血肉橫飛，或者高尚的家臣松夫眼睜睜地看著自己的孩子被人殺害。繪金的畫作發揮的功能可以參考內田吐夢的電影和與他同時代的歌舞伎作品，它們為世人在一個有序且安全的社會里釋放遭到壓抑的攻擊欲提供了一個出口。

日本人通過戲劇獲得消遣的觀念十分接近于阿爾托（Artaud）  [[17]](#filepos526152)  有關殘忍戲劇的理論：“觀眾可以把戲看成是一場夢；而非現實的翻版……他們聽憑自己在奇妙的、自由自在的夢境中神游。這份自由在經過恐懼和殘忍的渲染后，為觀眾所認可。”  [[18]](#filepos641834)

只要在審美上令人開心就好。歌舞伎演員坂東三津五郎曾經說過：“歌舞伎是將殘忍描繪為美的一門藝術，可以令殘忍顯得不那么殘忍。”  [[19]](#filepos642054)  換言之，美能夠凈化殘忍，想必同時也能凈化我們。

這一切當中有幾分滑稽的意味。在影院或劇院里看到人們因為某人遭到殘酷折磨而咯咯大笑，起初會讓人略感不適。毋庸置疑，這部分是一種打破緊張氣氛的自然反應，同時也是日本人口中常說的“節慶、祭典精神”（祭の精神）。誠然，描繪虛無主義英雄、情節暴力至極的影片在宣傳時所打的廣告常常是“血祭”（血の祭），而其情節當真是血淋淋的。通常，這類“血祭”都是鬧劇。這一傳統可追溯至19世紀歌舞伎里的荒誕戲法，本質上是某種形式的滑稽戲，戲中人的假腿會折斷，血紅色的人頭會以駭人的方式滾落到舞臺上。這種殘忍實在是太過毛骨悚然，太程式化，太極端了，因而不像是真的。與之相似的是傳統色情作品——舊時稱法是“喜劇藝術”——中的性愛元素。人們自然會哄堂大笑，借此驅走真實暴力的威脅。

在談到鈴木清順這位電影界著名的暴力美學家時，佐藤忠男使用了“無常”這一佛教術語  [[20]](#filepos642260)  ，來形容這類殘忍的劇作。鈴木的電影有意識地在向歌舞伎靠近，故意將滑稽和暴力糅合在一起。在《東京流浪者》（‘東京流れ者’，1966）這部經典作品中，出演虛無主義主人公的是一位風靡一時的青春偶像，身上一襲整潔無瑕的白西裝。最終的屠殺發生在一家俗氣的夜總會，里面粉刷成明晃晃的亮白色，這同飛濺的血跡構成了美妙的反差。每多殺一個人——這個片段有內田吐夢的影子——閃光燈就由白變黃，再轉為紫色，最后是恐怖片里的那種猩紅色。

鈴木本人將他的虛無主義思想歸因于戰爭期間的經歷。據他回憶，他和朋友被送去為天皇捐軀，那時生命不僅如草芥，而且荒唐透頂。一切都沒有意義，死亡的景象時而還逗人發笑：“他們擊沉你的艦船后，就得等其他船前來搭救。我永遠也忘不了人們沿著繩索往上爬的景象，他們的身子左右晃動，還不停地磕到腦袋。等到爬上甲板時，已經是青一塊紫一塊了……有些人鐵定沒命了，只好海葬。兩個水兵會抬著尸體的頭和腳，隨著噠噠噠的號聲響起，尸體被扔進大海：噠噠噠，又一具，噠噠噠，再來一具……”（說到這兒鈴木笑了起來。）  [[21]](#filepos642472)

這或許是鈴木某部電影里的一個片段。他會成為虛無主義者實屬必然，因為對于他而言，幽默和審美意識是應對生命無情逝去的唯一辦法。只有放聲大笑，才能減輕人生無常的悲劇色彩。也只有美，才能凈化橫死的污穢。

[[1]](#_1_20)  旗本是指江戶時代德川將軍家的直屬家臣，石高未滿一萬石，可進城拜謁將軍。——編注

[[2]](#_2_17)  加里·庫珀（1901—1961），美國知名演員，曾經五次獲得奧斯卡最佳男主角獎提名，總共奪得兩次奧斯卡最佳男主角獎，作品包括《賓虛》《戰地鐘聲》《正午》等。

[[3]](#_3_14)  法被是傳統和服之一，為外套式的上衣，長度從腰部到膝蓋皆可。江戶時代多為武家下人或是做工從商的職人所著，上繡家紋，現常于祭典中穿著。——編注

[[4]](#_4_13)  亨弗萊·鮑嘉（1899—1957），美國著名演員，作品包括《卡薩布蘭卡》《馬耳他之鷹》《龍鳳配》等。

[[5]](#_5_13)  詹姆斯·卡格尼（1899—1986），美國著名演員，作品包括《人民公敵》《勝利之歌》《一世之雄》等。

[[6]](#_6_13)  在法國“恐怖統治時期”，剛由斷頭臺上抬出的尸體在荒謬喜劇中給當作大型木偶操縱，十分血腥，由此得名。

[[7]](#_7_11)  米基·魯尼（1920—2014），美國電影演員，作品有《娃娃從軍記》《小鎮的天空》等。

[[8]](#_8_8)  朱迪·加蘭（1922—1969），美國女演員、歌手，最有名的作品即《綠野仙蹤》。

[[9]](#_9_8)  歷史上，考文垂由于被用作關押英國保皇黨，而衍生出了“送到考文垂”（be sent to Coventry）這一短語，意為流放某人。

[[10]](#_10_7)  導演深作欣二之后又拍了同系列的四部作品及名為《新無仁義之戰》的三部續作。——編注

[[11]](#_11_7)  本書寫于1983年，《無仁義之戰》電影于書完成十年前的1973年拍攝。——編注

[[12]](#_12_7)  查爾斯·布朗森（1921—2003），美國著名動作片演員，作品有《夜長夢多》。

[[13]](#_13_7)  讓·迦本（1904—1976），法國著名演員。他在影片《逃犯貝貝》（Pépéle Moko，1941）中飾演主角，一個遭到警察追捕的盜賊，為避風頭，流竄到了阿爾及爾。

[[14]](#_14_7)  此為中里介山（1885—1944）撰寫的長篇小說，于1913年至1941年間在報紙上連載，為四十一卷的未完成作品。——編注

[[15]](#_15_7)  薩姆·佩金帕（1925—1985），美國著名導演，作品多為血腥暴力的動作片。

[[16]](#_16_7)  薩德侯爵，法國作家，尤其喜歡描寫色情、暴力和施虐等題材，由此誕生了“薩德主義”這個詞，專用來形容嗜好暴力和血腥的傾向。

[[17]](#_17_6)  安托南·阿爾托（Antonin Artaud），法國戲劇理論家、演員、詩人。

# 第十一章　取笑父親

每個純正的日本英雄都愛他的母親，這一點似乎是不言而喻的。那么他的父親呢？是否也一樣受人愛戴，或者至少受人尊敬？鑒于日本人有很強的家庭觀念，我們自然會這么認為。然而，流行文化中的許多方面卻似乎暗示現實恰恰相反。

大約十年前曾有一套名為《無能老爸》（‘ダメおやじ’）的漫畫問世。書是寫給孩子看的，但正如日本常見的情況，其在成人中間也很流行。這套漫畫的內容十分特別，因為正如標題所暗示的那樣，“老爸”永遠都是野蠻欺凌的受害者。“老爸”是個可憐的小個子，戴著眼鏡，滿口齙牙，有點近似二戰美國宣傳片里“日本鬼子”的形象，又矮又丑，就跟條長不大的魚一樣。

“老爸”白天在夢魘般的辦公室里點頭哈腰，打躬作揖，回到家里還要受自己老婆的百般虐待。她是個為人潑辣、大呼小叫的悍婦，綽號“鬼婆婆”。他的兒子是個光頭“皮大王”，女兒是個抱怨不休的虐待狂。兩個小鬼頭都開心地幫著媽媽濫施淫威。在典型的一集里，“老爸”像條狗似的被用鎖鏈拴在一根樁子上。他一開口，腦袋就挨了妻子一腳。她訓斥道：“你要什么就汪汪叫！”“好的。”他蜷縮在角落里應了一句。這句話又招來了兒子的一記飛踹，邊踹還邊幸災樂禍地尖叫。

接著“老爸”被勒令去買東西，嘴里叼著個籃子，四肢著地，邊跑還邊“汪汪”地吠叫。當地雜貨店主喂了他一把花生，然后給他粘上一對耳朵和一條細尾巴，命令他做豬。無能老爸于是哼哼著回了家。狗變豬了，見此情形，“鬼婆婆”對他又是迎面一腳。“你要是這么想做豬，那我們就用爐子把你烤了。”這一集的最后一幅畫里，我們看見“老爸”渾身布滿了可怕的燒傷和血淋淋的傷口，蜷曲在自己老婆的大腳下。她站在他身上，仿佛狩獵成功的獵人，身旁的兒子繞著他手舞足蹈，跟個瘋狂的食人族一樣。

就這樣，“無能老爸”的悲慘故事一再上演，沒完沒了地遭受凌虐。他被扔進一個爬滿了薊的陷阱，在火葬場里被活活烤熟；生病時被凍在冰冷的浴缸里。有一集里，老婆為了撒氣，把他生活中唯一的快樂來源，一只寵物鳥，做成了他的晚餐。我重申一遍，這是給孩子看的漫畫。

在一個常常被稱作半封建（這么說既對也不對）的國度，人們有著森嚴的等級觀念，再加上深厚的軍事傳統，按理說應尊敬家長才是。因此，出現上述現象或許會讓人心生疑惑。但即便只是對流行文化浮光掠影的一瞥也能揭示出，這部漫畫雖說有些極端，但絕對算不上異乎尋常。父親往往是供人消遣的對象，而隨著“德謨克拉西”的新觀念進一步撼動其本已搖搖欲墜的地位，這一點變得更加明顯。

父親要不是荒唐可笑的話，便是一副慘兮兮的模樣；是個孤零零坐在角落里、借酒澆愁的老頭兒。他幾乎斷無可能是什么英雄。要真有家庭英雄的話，也還是神圣的母親。舉例而言，在美國西部片里，說一不二的父親是家庭的頂梁柱，可在日本的文娛作品里，幾乎全然不見其身影。

盡管認為每個日本父親都是可笑的窩囊廢或孤獨的酒鬼的想法肯定是不對的，但虛構故事并非與現實全然脫節。許多男人終生都要受到母親的擺布。母親的權力越大，兒媳婦吃的苦就越多。這是現代電視劇和歌舞伎的一大主題，上百萬富有同情心的家庭主婦都是這些節目的忠實觀眾。

鑒于婆婆對兒子傾注了深厚的感情，她常常有理由嫉妒取代她位置的兒媳。丈夫對母親的依賴是后者權力的來源。

外人對此并不能一眼就看明白。外國人在瞧見溫良的日本家庭主婦被丈夫大聲地呼來喚去，而后者卻什么事都做不了，或者不愿意動手做時，多半會下結論說，在日本，發號施令的是男人。他們舉例說，像從封建時代走過來的老夫妻，妻子總是隔著幾步跟在丈夫身后，而且拿行李的往往也是她。而當丈夫的卻還催促她快點走。

我還記得，一群外國人參加晚宴時，日本男主人不小心打碎了一個盛滿食物的盤子，他動也不動，吩咐妻子起身收拾干凈，一刻也不許耽誤。這一幕把赴宴的外國人看得目瞪口呆。

由于當事人演技高超，這出戲毫無疑問蒙騙了一般的外人。許多情況下，太太溫良賢淑的外表不過是一個大權在握的嚴母在公開場合所戴的面具罷了，而丈夫粗魯咆哮的背后，其實掩藏著一個緊抓男性特權不放的可憐男人。奴隸和軍士長只是公開身份，與個人的真正實力其實并無多大關系。妻子在公開場合表現得對丈夫畢恭畢敬，是因為這是她的本分，但令她恭敬的是丈夫的身份，而不是他這個人。至于他們私底下關系如何則另當別論了。

這讓人聯想起一部名叫《硬派銀次郎》的漫畫。故事里，堅忍的年輕主人公雖經歷反復斗爭和反抗，終究還是墜入了一個女子的溫柔鄉（哦，話說這可是硬派的大忌）。為了顯示自己男性氣概猶存，他令她隔開幾步跟在自己身后，以示恭敬。“好的，先生！”她大聲應著，隨后狡黠地朝觀眾使了個眼色，說道，“他難道不是這世上最可愛的小東西么？”

每個日本人都對真實意圖和公開姿態之間的差距了然于胸。這既是文明生活的一個公認特征，也是日本人開玩笑時的一大笑料。這類笑話和世界各地的幽默一樣，都植根于社會矯飾和現實之間的鴻溝。而若當父親的自己就是個孩子的話，這道鴻溝就再深不過了。

這方面的例子有很多。一則典型的電視廣告，比方說熟奶酪的廣告吧，會以一位一言不發、板著臉的父親作為開頭：他是心存不滿的軍士長。拿著奶酪的母親這時現身。“這是啥玩意？”父親嘟囔了一句，五官因為厭惡擠在了一起。母親說：“試試看！”父親極為勉強地嘗了嘗，效果出乎意料：突然間，悶悶不樂的爸爸變得跟瘋小孩一樣，跟孩子們一起尖叫起來，似乎奶酪里含有某種可引起青春期妄想癥的藥物。我們繼而看到母親的一個特寫鏡頭，她又一次成功了，對著鏡頭忘情地笑，感嘆孩子和孩子他爸都那么可愛。

世界各地的男人在一定程度上都要受公開身份的約束，并且認為有必要視情況決定是去勝任還是辜負這些身份。因為公開身份在日本富有戲劇性，以至于公與私之間的差距似乎分外鮮明。公開身份越高，矯揉造作也就越滑稽。這就是日本人擅長社會諷刺的原因。除了全世界共有的穢物文學（scatology）外，社會諷刺即便不是日本人唯一的喜劇傳統，也是最主要的一項。

日本喜劇之所以興盛，靠的是戳穿自命不凡者的西洋鏡，還人以本來面目。江戶時期小說中的著名喜劇人物是一些自以為是的學究、腐敗而浮夸的官員、傲慢的武士和富有的傻瓜。讓他們出洋相的是凡人皆有的弱點。當時一首典型但并不風雅的小詩這樣寫道：“想解手卻不知所措，穿鎧甲的武士如是說。”  [[1]](#filepos642752)  一個莊重的武士為了如此簡單的生理需求，不得不卸去一身社會虛飾，這在江戶小市民眼里想必一定好笑極了。的確，盛氣凌人的武士和傻瓜般的主公殿下時至今日依舊是夜間電視上播放的日式輕喜劇里的主要角色。

自大的父親回到家后試圖維護其在外的形象，這很明顯符合上述傳統。不少喜劇講的都是如何讓父親威風掃地。所謂的《社長》系列便是很好的一例。這部劇攝于1960年代，但依舊在電視上和臟兮兮的地方電影院里反復重播。根據這類劇的慣例，《社長》系列每一集的劇情都差不多。一向由森繁久彌扮演的社長自始至終都是以傻子的形象示人。但他再怎么說也是個社長，必須以禮相待：比如讓諂媚的下屬為他揉肩，命令人們做這做那，以及在公開場合發表冗長而啰唆的演講。當然了，笑點存在于其公開形象和私下面目之間的天壤之別。他差遣起員工來像個將軍，可到了女兒面前就任其擺布，任她們無情地嘲弄他，敲他的竹杠，給她們買昂貴的禮物。她們想要什么，他一概滿足。社長不同意秘書娶他心愛的姑娘，自己卻有著好幾個情婦。而情婦更像是忠誠的母親，在她們面前，他成了個任性的淘氣包，讓她們替他剪腳趾甲、掏耳朵。

盡管他對人頤指氣使，但在劇終時總會顯示出自己的善良本質，而這只會徒增笑料。一部影片里，他差點逼死了一個女人，原因是不允許她嫁給自己的某位屬下。女人恢復了健康，但社長卻受人誆騙，以為她并未康復。對此他深感內疚，并做出了退讓。他穿著和服、拄著拐杖，站在醫院的病房里，看上去愚蠢透頂。這出精心設計的騙局讓他不自覺地顯露出了骨子里的正直。

換在過去，父親的角色或許比如今更受重視。父親是兒子效仿的楷模，是個疏遠的權威形象，常常和實際行使這一權威的人相去甚遠。對于許多孩子而言，他可能只是一個模糊的形象，因為家庭教育幾乎完全是由女人一手把持的。套用一位美國社會科學家的話來講，在男孩子眼里，“母親象征著一生的付出和犧牲，而父親只是個難以觸及的權威偶像”。  [[2]](#filepos642977)

在傳統社會中，人們扮演的角色多少是命中注定的。木匠的兒子一般也是木匠，演員的兒子也是演員，武士和神官的后代亦復如是。在這樣的情況下，“成為像父親一樣的人”是有意義的。很明顯，父親的社會地位越高——但不得突破其階層——這句話就越有道理，特別是當他是一大家子人的首領時，更是如此。

然而，要是說父親在武士階層中享有最大權威的話，恐怕此言不虛。即便是在傳統日本，父親在貧寒人家里的權威也斷不是絕對的，因為母親同樣要撐起家庭，有時甚至擔負了更重的養家責任。

1868年明治維新之后，父親的公開角色得到了強化。這部分是日本社會“武士化”  [[3]](#filepos643259)  的結果：武士的價值觀滲透進了各個階層。根據明治政府于1898年頒布的民法典，父親可以全權處置家庭財產，有權決定家庭成員的住址，還可以贊成或反對子女結婚或離婚。  [[4]](#filepos643470)

這一現象同天皇的處境存在一層有趣的相似性。天皇幾個世紀以來首次走出了他虛位君主的幽室。在那之前，歷代日本天皇基本就是模糊的畫像，遠離公眾視線，雖說神圣，但沒有一點實權。突然間，他粉墨登場：騎在馬背上，一身戎裝，留著短硬的軍人式八字胡，方寸之間盡是明治嚴父的風范。他究竟有多大實權有待商榷，不過，在家聽父親的，在外聽全體日本人之父天皇的——這份遵從歸根結底是一回事；后者是前者順理成章的延伸。

與之相悖的是，與此同時，社會變革正一點點地削弱父親對家庭的實際控制權。在一個快速工業化的社會里，子承父業不再是一種常態。一個人的前途越來越取決于考試，而非世襲繼承。隨著兒子們不斷走出鄉村，去大城市學習，舊有的階級體制開始崩塌。父親不再是必須要仰視的典范，有時只會令人不快地暴露兒子的鄉下出身。另外，他還指望成為城里人的兒子能在自己步入晚年時照顧他。

隨著工業化的推進，工薪族的時代來臨了。關于其在當下日本社會中的角色已有大量論述，這里僅需說明，當代日本企業從傳統社會里繼承了許多等級劃分，譬如鄉下和城里、武士和商販；同時又進一步將家庭和工作地分割開來。

這樣一種區分是全世界工業社會的一個重要縮影，但它對日本的影響略有不同，因為各國家庭制度本就不同。在西方和中國，家庭的立足點是血緣關系。只要能證明親緣關系，一個身在舊金山的華人會自覺有義務熱情款待來自曼谷的某人。歐洲人一般做不到這樣。不過，有親戚關系意味著同屬一脈。當然也存在收養行為，但這更多是例外，而非常態。

在日本人的傳統家庭觀念中，區別親屬和非親屬的界限并不十分明晰。日本的家庭除了基于血緣外，部分還基于地點，尤其是工作地。值得一提的是，“親”（家長）和“子”（子女）最初的意思是指一個工作單位的領導和成員。我們已經看到，黑幫是如何參照家庭模式來組織的，有著自己的父親式人物（即“親分”）和“子女”（即“子分”）。  [[5]](#filepos643750)  為了鞏固彼此的關系，黑幫分子還會舉行歃血為盟的儀式。他們作為家庭一分子的歸屬感，類似于黑手黨，但不同于黑手黨的是，日本黑幫并不以親緣關系為基礎。

根據傳統，生活在同一屋檐下的兒媳會被認為比嫁出去的親生女兒更親。如今，入贅女婿被過繼給妻子家，以延續其家門香火的做法依舊屢見不鮮。有時，在舊制度下，長期員工也會被視為家庭的一員。實際上，這種痕跡在現代日本公司內部可謂俯拾皆是，且管理層對此一貫強調：比如說在山葉家族  [[1]](#filepos554295)  和豐田家族。至于普通職員心里到底怎么想的則有待商議，但至少理想狀態就是這樣。

在傳統社會——這一社會在匠人中間延續其存在——父親扮演著一種雙重角色：做木工的能工巧匠，是謂“親方”，不管在員工眼里，還是在自己孩子眼里，都是父親般的人物。緣于此，他無論在過去還是在現在都備受尊重。若他還是肩負重要責任的大家族首領的話，那更是萬眾景仰。現代文娛作品中描繪的供人取笑的父親形象當中，很少會出現可笑的木匠或建筑工，這一點無疑很能說明問題。拙劣的父親幾乎無一例外都是工薪族。的確有一些慘兮兮且醉醺醺的手藝人在現代世界活不下去，但他們更應博得同情，而不是為人恥笑。

僅僅立足于親緣關系，也就是對應日語里“家族”的核心家庭是從西方舶來的現代觀念（1868年后）。  [[6]](#filepos643968)  現如今的工薪族父親不再被喚作“親”或“父親”，而是“爸爸”（papa）。這個英語外來詞很難表現出昔日的那種敬意。傳統和現代風尚的交融，令工薪族爸爸在兩個家庭之間左右為難：一邊是公司，是他和別人共事的地方；一邊是“家族”，也就是妻子兒女。廣告商將核心家庭當作一種理想大力推崇，試圖借著“我的房”、“我的車”和“我的家”等時髦口號來提振消費熱情。英語詞“my”（我的）深受廣告商和消費者的青睞，因為不知何故，日語里的對應詞顯得占有欲太強、太自私、太強調個體高過集體。

盡管如此，普通工薪族還是將大部分時間用來陪伴公司這個大家庭。這也許更多是出于同事的壓力，而非個人選擇，盡管這點還不能肯定——因為我們看到，星期日的下午，許多爸爸穿著便裝，拖拖拉拉跟在家人身后，臉上寫滿了厭倦，說明他們并不樂在其中。然而壓力很大——有時甚至來自自己的妻子。人們常拿一些例子來說事，比如某位不肯隨大流的丈夫下班后徑直回家，而不是選擇合群，與同事們外出小酌。他的太太很快予以制止，因為她說鄰居們在嚼舌頭。“你注意到沒有，他每天都早回家……也許他在單位表現不好……這人肯定有問題……”毫無疑問，“‘我的家’的爸爸”只有被取笑而不是被高看的份兒。

漫畫和電影中描繪的典型工薪族軟弱、不負責任，且只對性事（往往不成功）和錢財感興趣。這一角色的典范是喜劇演員植木等，他是所謂《不負責任》系列（‘無責任’）的主人公。作為工薪族，他得不到尊重，卻還裝得滿不在乎。他追求的只是及時行樂。這部劇攝于1960年代早期，那時正值經濟奇跡升溫之際。主題歌這樣唱道：

蘇伊蘇伊蘇達拉拉

社長和課長愛和姑娘玩鬧

羞恥只是一時，但金錢相伴一生

誰愿意較真，我從來不知責任是啥

漫畫里的工薪族無一例外都是可憐蟲。要不是在拍上司的馬屁，就是在偷窺秘書的裙底。對諸如佐藤三平和莊司禎雄  [[2]](#filepos554523)  這類漫畫家最癡迷的一批讀者正是工薪族。

失去了責任也就失去了他人尊重的父親不再是榜樣。這是貫穿黑澤明電影的主旨之一，他敏銳地覺察到武士價值觀在現代社會已經淪陷。

有人指出，在黑澤明的電影里，長者和后生之間的關系均是父子關系的變體。  [[7]](#filepos644142)  我認為言之有理。說到這，不由讓人聯想起《野良犬》里經驗豐富的警官和警界新人、《泥醉天使》里的醫生和黑幫分子以及《姿三四郎》中的柔道師父和小伙子。在黑澤明看來，精神指導是傳授技藝的一部分；實際上，真正的啟蒙只有通過勞動才能實現。他理想中的父親式人物均是精神導師。傳統的父親還能勝任這一角色，現代的父親已難望其項背。黑澤明的電影里，僅有兩部中的父親無專門技藝可供傳授，不過是個現代爸爸，兒子們都不聽他的話。在《生之欲》中，身患癌癥的低級官員將不久于人世，可愛子卻對其不管不顧；《活人的記錄》（‘生きものの記録’，1955）里的父親對于核戰爭的危險惶惶不可終日，被人當成是瘋子。

現代爸爸——尤其是工薪族——不但沒什么可以教給兒子的（即使有，兒子也不睬他），而且公開和私下地位之間的差距令他難以施展權威。日本電影史上最滑稽同時也最感傷的某部喜劇是小津安二郎執導的《我出生了，但》（‘生きてはみたけれど’）。該片雖攝于1932年，但至今仍不顯過時。東京市郊一個典型的工薪族聚居區里，一群小孩在爭論誰的父親“最牛”。啟二和良一兩兄弟一口咬定他們的爸爸比小個子的太郎的爸爸更有權勢，但后者其實是兩兄弟父親的老板。最終，他們贏了，因為他們比太郎更高更壯。

一日，他倆受邀去太郎家參加派對。太郎的爸爸驕傲地為眾人放映他最新拍攝的家庭錄像，這在當時可是象征身份的標志。令所有賓客捧腹的是，啟二和良一的父親突然出現在屏幕上，蹦啊跳啊，又扮小丑，又做鬼臉，靠裝傻來取悅老板。哥倆兒極為震驚。這個他們被教育要尊敬同時又是左鄰右舍“最牛”父親的男人，一下子墮落為這么個可憐蟲和馬屁精，為了一頓晚飯甘愿像個傻子那樣手舞足蹈。

他們的父親為什么沒有太郎他爸那么牛？要是弄到最后還得對一個操場上可以輕易打趴下的小子點頭哈腰，那讀書還有何用？父親努力解釋說，他得負責家里的開銷，一大家子人總得吃飯吧，他能怎么辦？世道就是這樣。

兩個孩子接著開始絕食。寧可不吃飯，也不肯低頭。黔驢技窮的爸爸悲切地向妻子倒苦水，說希望兒子今后不要成為“跟我一樣不堪的工薪族”。這部影片里，父親丟臉并不是因為他做錯了什么，舉例而言，他不同于德·西卡（De Sica）  [[3]](#filepos554791)  的電影《偷自行車的人》（Ladri di biciclette，1948）里不得不靠行竊為生的父親。相反，他因為做了某件在當時看來正確的事而遭人譏笑。他的行為完全符合社會期待。要想在工薪族的世界里生存下去，就必須對老板言聽計從，尤其是在等級關系遠比個人才能更重要的日本。他同偷車賊一樣都是社會的犧牲品，都被奪去了尊嚴。二者的區別在于，偷車賊之子從未對父親不敬，而且德·西卡很顯然認為錯的是社會，因而必須改造社會。小津卻不會從是非對錯的角度思考問題。對于他和許多同胞而言，日本社會就是人性的體現：可悲么？是的。可笑么？也許吧，可終究又能怎樣呢？……

當然，也有些夸張的父親努力想要像明治時代的嚴父那樣樹立他們的權威，但這種努力無一例外遭到家人的嫌惡。太太經常會護著孩子，一同跟他過不去。反映在戰后日本電影中，最著名的一例當屬由木下惠介執導、攝于1949年的《破鼓》（‘破れ太鼓’）。父親津田軍平是個白手起家的建筑公司老板，戰后的暴發戶多半發跡自這一行。身為嚴父的他要求家里人絕對服從：他逼女兒與生意靠山之子成婚；不允許大兒子另起爐灶自己創業，也不準小兒子成為音樂家。

木下巧妙地表現出，一旦父親登場，以完美母親為中心的家庭氣氛何以立刻被愁云慘霧所籠罩。但是時代變了，如今講民主了，于是長子決心忤逆父親，離家出走。這之后，他的母親（她離開了兒子興許活不下去）和家里其他人也相繼出走，包括撕毀包辦婚約的女兒。

結果，父親失去了經濟靠山，生意一落千丈。津田軍平這個霸道的軍事作風信徒一下子成了孤家寡人，這個可憐的老頭兒曾經對人管頭管腳，如今卻眾叛親離。但即便是最好大喜功、麻木不仁和專制獨裁的父親也并非一無是處。津田誠心悔過的舉動很快換來了一家人的團聚。既然已經顯示父親是個可悲的失敗者，那就可以上演圓滿的大結局了。

《破鼓》問世之際恰逢人們對新式“德謨克拉西”熱情最高漲的時候。木下借電影暗示道，作為父親的津田的失勢，是個極富現代意義的現象；即在崇尚個人主義的日本，再也沒有明治時代專制之風的立足之地。家長式權威在法西斯時期一度強勢復蘇，但從其表象已經落幕這點來看，先前的一句話恐怕沒有說錯。畢竟，原來的老古板們打了敗仗，由之而生的羞恥感難以抹去。

心理學家河合隼雄對現實生活中的這種情況進行過分析：

少年犯的父親曾經是皇軍士兵，作戰英勇……起初，孩子表現良好，但進入叛逆期后，他變得難以駕馭。于是他要什么，父親就給什么。面對敵人也毫不退縮的“強悍父親”卻拿自己的兒子束手無策。作為大團體一分子的他是個強者，但成為個體后明顯是個弱者。  [[8]](#filepos644353)

我不相信這僅僅是戰后“德謨克拉西”造成的問題。《破鼓》一片中，全家人在父親潦倒之際重新聚攏在他身旁的那股子熱忱勁兒，也許說明了他們對他的定位：一個受人保護甚至是崇拜的偶像，而不是什么專橫跋扈的上司。在日本，理想的父親式人物從來就不是獨裁者，在家不是，在政府里也不是。權力掌握在一個人手里會招致反感。

如果說小津攝于戰前的早期影片——比如《我出生了，但》——中的父親都很凄慘的話，那么他后期執導作品中出現的父親形象則既可憐又孤獨。這些孤獨終老的父親清一色由笠智眾這位出色的性格演員飾演。在諸如《晚春》等影片中，笠智眾都由女兒照顧，從許多方面來看，他其實更像是一位母親。

同黑幫片類似，理想中的父親仿佛總是老態龍鐘，百依百順且身居幽閣。簡言之，理想中的父親也許死了更好。父親在日本文娛作品中得到的最大程度的禮遇，無非是成為家族祭壇上擺放的靈位，或者是臨終的黑幫老大。電視肥皂劇中最常見的一幕景象是兒子跪在家里的神龕前，祈求父親的靈魂賜他靈感，一旁常有母親作陪。因為父親只有在死后才能獲得足夠的純潔性，成為光輝的典范。

[[1]](#_1_22)  山葉，即雅馬哈（Yamaha）公司創始人山葉寅楠的姓氏。

[[2]](#_2_20)  莊司禎雄是日本著名漫畫家東海林的本名，1937年生于東京，早稻田大學俄文系肄業。

[[3]](#_3_16)  維托里奧·德·西卡（1901—1974），意大利導演、演員、編劇，是二戰后意大利新寫實主義復興中重要導演。

# 第十二章　漂泊的靈魂

大多數膾炙人口的英雄都是流浪者，是居無定所的外人，永遠都在去往下一個地方。乖張的風神須佐之男的大半生就是在孤獨的浪跡天涯中度過的。源義經最早是個獨來獨往的人，后來流亡至環境惡劣的日本北方后，才終結了這種狀態。占了武士英雄大半的浪人則基本憑著性子，四處游蕩。《旗本無聊漢》隨意地拋出一塊石頭，掉在哪個方向，就朝哪個方向進發，自然是流浪英雄的典型。更不要說騎在馬背上走四方的高倉健了。再比如《候鳥》系列（‘渡り鳥’）的主演小林旭。他一身西部片里的行頭，肩背吉他，儼然一位東方牛仔。

在日本，哪怕最受追捧的外國主人公也是流浪者。查理·卓別林扮演的流浪漢依然風靡日本，且比任何本土或國外喜劇角色更深入人心。（他的地位如此崇高，以至于日本人在戰時曾一度認真考慮過暗殺他，心想這么做鐵定能叫美國人放棄抵抗。）在日本，重播率最高的西部片是《原野奇俠》（Shane，1953）。這部片子具備了成為重磅“催淚彈”的所有元素，比如某個可愛的小男孩。不僅如此，由艾倫·拉德（Alan Ladd）  [[1]](#filepos581481)  飾演的孤獨浪客在令人心碎地道別后，無奈地騎著馬，在落日余暉里漸行漸遠。（就在幾年前，高倉健在日本翻拍的《原野奇俠》里重現過艾倫·拉德的風采。）

這種對漂泊的喜好或許根植于戲劇傳統。同多數國家一樣，日本俳優最早四海為家，他們的外人身份令人嫌棄，卻也因將人們的幻想演繹出來而被奉為偶像。旅行和表演都使我們離開（哪怕只是暫時的，或者僅僅是內心共鳴）自己舒適愜意但又多有限制的社會環境。說書人的段子里因此也少不了異國他鄉。

許多早期的說書人和舞者周游四海，表面上是為了傳播佛教信仰。時至今日，依然有賣藝的會遍走日本，于節慶期間在寺廟和神社內為人們表演。旅行和宗教自然是密不可分。

同他國一樣，日本最早出現的某種旅行方式是朝圣。旅行常被用來比喻人生，且頗具宗教意味。一生中若是有一回能遍訪名勝古剎，依然被認為有助于修煉靈魂。而作為曾到此一游的證據，寺廟會為人們蓋章留念，并收取一定費用——在日本沒有什么東西是免費的。這樣，人們就能抱著滿是圖章的紀念冊，溘然仙逝，升上天堂了。

人們希望參觀時怎么也要沾點圣地的仙氣，這想必是他們會給沒跟著一塊來的家里人帶禮物和紀念品的原因：讓別人也沾沾仙氣嘛。如今，外國文化似乎取代了宗教的地位，前往倫敦或巴黎旅行所帶來的靈魂慰藉堪比昔日的寺廟行，寺廟的手信也換成了路易威登的手袋和博柏利的風衣。

不過，我們關注的不是當代旅客，而是孤獨浪子和勇敢流浪漢的命運。事實上，現代日本最著名的流浪漢乍看起來毫無英雄氣概：他身形矮胖，年近中旬，穿著打扮得像個戰前市場里的銷售員。上身一套艷俗的格子西服，束著羊毛腰帶，里面是一件汗衫，腳蹬木屐，頭戴破帽。他的全名叫車寅次郎，人稱阿寅。阿寅無疑是日本電影史上最具親和力的角色。他雖不討“知識分子”影迷的喜愛，卻總能博得廣大普通觀眾的青睞。那些從來不去電影院的人也會走進影院，看一場阿寅新拍的電影。同一個故事不斷翻拍，使得這一系列長盛不衰。阿寅更是憑借一己之力養活了一家電影公司。自從阿寅的首部作品《男人之苦》（‘男はつらいよ’，系列又作《寅次郎的故事》）問世的1969年以來，拍攝的續集不下三十多部。

除開按照傳統邀請明星臨時客串外，這個系列的演員一直是原班人馬，導演則是翻拍過《原野奇俠》的山田洋次。一年出兩部新片，發片時間選在日本最重要的兩個節日：新年和8月的“盂蘭盆節”這一祭奠逝者的佛教節日。人們對待這兩個節日無比虔誠、恭恭敬敬，阿寅每次都會以新面目出現，仿佛遠古時代過節時出現的神。他是獨一無二的日本民間文化偶像。

阿寅是地道的日本人，就好比布爾維爾（Bouvril）  [[2]](#filepos581698)  是地道的法國人，扮演梅因沃林船長（Captain Mainwaring）的亞瑟·羅維（Arthur Lowe）  [[3]](#filepos582023)  是地道的英國人一樣。他們粗手笨腳，很難算得上是傳統意義上的英雄好漢，但骨子里卻都很善良，這一點既讓人寬慰，卻也顯得失真。他們是國民小丑，拿觀眾眼中自己身上的典型毛病開涮。盡管沒有英國人會真的像梅因沃林船長，但他身上卻有著令英國人產生共鳴的一些元素。

法國人布爾維爾既不屬于上層階級，也不是無產階級，而是資產階級。這一身份具有典型性，英國人梅因沃林也是如此。然而，日本主人公卻是完完全全的工人階級。他有著金子般的內心，脾氣急躁，容易多愁善感。他對生活的熱情、他的狡黠、他的失敗和他急智的俏皮話都讓他成為日本都市中的神秘凡人。同梅因沃林一樣，他也與時代格格不入。

阿寅的一切，從他的服飾、他的談吐，到他的人生觀，無一不讓人想起那個消逝已久的匠人和小商販的世界，想起大家族和關系緊密的街坊社區。在那里，警察認識做豆腐的，人們的價值觀堅如磐石。阿寅所處的社會是“庶民劇”里的戰前世界，這是一種描繪廣大勞動階層人民生活的感傷劇。不過故事背景還可以進一步往前推至江戶時代，那是“落語”說書人的天地。這是一門讓人自嘲的相聲藝術。

阿寅的扮演者渥美清是落語世界中的一員。剛出道時，他從事傳統輕喜劇演員這一行，出沒在說書人活躍的一些場所，捧他們場的匠人階層如今幾近消失。渥美清妙到毫巔的演技，正是在這些懂行者會心的笑聲中練就的。

阿寅這一角色的創作者原本想將他塑造成兇狠的黑幫分子，但是無疑這一硬漢形象隨著時間的推移軟化了，最終定格為和藹的流浪漢。他四處游蕩，在鄉村集市兜售些小飾品。不過在每次動身前，他都會回到自己的落腳處。這是理想中的家園，同阿寅一樣與時代脫節（屋里甚至連臺電視機也沒有，這在當代日本實在是太不尋常）：他把家安在了一爿市井氣息濃厚的小飯館里，房子周邊是一排灰撲撲的木屋，緊挨著一座老廟。這是古老英國鄉村在日本的翻版：牧師前來喝茶，板球場上永遠陽光明媚。

阿寅家里還有他的叔叔嬸嬸、他的妹妹櫻、妹夫和二人的幼子。這座人造天堂里僅有的另外兩個角色分別是當地寺廟里一位和藹可親的僧人，以及好吹牛的隔壁鄰居。他雖常常口無遮攔，但心地善良。這個溫馨的小團體無時無刻不在掛念著阿寅，擔心他下一次又會捅出什么婁子來。之所以設置這個小團體，就是為了映襯日本“普通人”生活中的所有傳統美德。他們勤勞、熱情、毫無邪念、心地純潔，而且還有著日本人獨有的敏銳“觸角”，可以不用言語，就能體會彼此的心緒。

這里的一個關鍵詞是“優しい”（意為溫順、馴良、和善）。日本人常用這個詞來形容母親以及整個日本民族。英國人驕傲于自己的血統，法國人為本國文化自豪，而令日本人引以為豪的則是他們的“優しい”。阿寅系列的導演常在接受采訪時解釋說，他的目的是表現日本人身上的“優しい”品質。而在阿寅的世界里，核心情節之一就是每個人都和善、馴良而溫順。

公平地說，甚至連唯一一個在阿寅片中出鏡的外國人——他居然在日本集市上販藥，這著實令人意想不到——也是個大善人。順便提一句，此人和阿寅一樣神秘，身上濃縮著日本人對外國人的所有成見。首先他是美國人（所有外國人，至少是所有白種人，都是美國人）；他老是撞到自己的腦袋（因為外國人體型普遍高大）；他心直口快（因為所有外國人都這樣）；他還長著一只長得離譜的大鼻子（因為所有外國人都有大鼻子）。盡管如此，他依舊“優しい”，美中不足的是他沒有日本人那對發射情感信號的“觸角”。正如阿寅自己在片中所言：“不像我們日本人，他們（外國人）理解不了無言的情感。”

阿寅的家總的來講是個自我封閉的小世界，雖然算不上冷冰冰，但是外人休想融入進來。這里沒有陌生人的容身之處，因此就連飯館似乎也總是門可羅雀。這是一片舒適的、子宮般的天地，小而溫馨，而且一旦離開就再也回不來了。日本人除“優しい”外，最愛拿來形容自己的詞是由英語轉譯而來的“濕”，以區別于外國人的“干”。這一點或許很能說明問題。“濕”與“干”指的是溫暖的人情與冰冷的理性之間的反差。

阿寅那神秘的家仿佛一段兒時的回憶，可是記憶中的事物其實從來就不存在，除非（誰又知道呢？）是在溫潤的子宮內。許多日本人在談及童年家園時都會異常多愁善感，并管這個家叫作“故郷”。不少祝酒歌抒發的就是對這一失落世界的惆悵感懷：

夕陽紅，

心頭痛，

熱淚需濕臉頰。

再會，我們那湖底的村莊，

那是裝著我們童年夢想的搖籃。  [[1]](#filepos644699)

這份鄉愁在城市電影觀眾中間尤為炙熱，他們中的很多人都住在距離故鄉很遙遠的地方。出品阿寅系列片的松竹電影公司深知這一點。據該公司宣傳課課長稱：“廣告主要面向背井離鄉、獨自生活的商店營業員、手工勞動者和莘莘學子。”  [[2]](#filepos645001)

同多數工業化國家（若不是所有國家的話）一樣，日本人也在逐漸從鄉村遷移至大城市。一位年輕的農民就此撰文表示：

出身農家的孩子走出村莊，成為對城市有用的苦工。在他們的腦海里，村莊只是一個承載鄉愁記憶的地方。但鄉愁記憶是否僅僅象征心靈空虛？……或者是他們盡管棲身大城市卻無法成為城里人的后果？  [[3]](#filepos645249)

大城市造成的污穢——各種意義上的污穢——不斷擴散，人們對此的憎惡在日本政治中發揮過，也將繼續發揮重要作用：從戰前的“農本主義”，到抗議建造成田機場，莫不如此。這種情緒也是貫穿許多流行影片的主線，比方說小林旭這位東方牛仔主演的《候鳥》系列。同許多日本流浪漢一樣，他是個典型的來自小地方的青年，為小地方的價值觀而戰。

正如影評家波多野哲朗所言：

只要任何類似他小地方家園的事物面臨滅頂之災，抗爭就開始了。他的動力主要來自對鄉村價值觀的留戀。招搖的卡巴萊舞廳和賭場這樣的人造環境散發著罪惡氣息。小林旭的每部影片都在一幕傳統的神道教節日場景中走向結束，他也在這時不見了蹤影，成了典型的失去故土的浪子。  [[4]](#filepos645463)

阿寅家的選址很聰明。雖說在東京郊區，但也可以是任何戰時沒被炸平的城鎮和村莊里的某條街道，既不“城”也不“鄉”——或者更確切地說，亦“城”亦“鄉”。重點在于，這一選址勾起了上述那種鄉愁。阿寅的家只可能存在于世外桃源般的夢境里。

而阿寅之所以浪跡天涯，完全是為了幻想。在具有浪漫眼光的人看來，失去的或者遙不可及的事物永遠都比眼下的平平淡淡更令人神往。至少在想象中，家是用來向往的，而不是供人住的。對家的鄉愁最終可以歸結為對母親的懷念。

7世紀的和歌集《萬葉集》里的許多和歌都十分唯美地表達了這種情感：

哦，讓我再看一眼親愛的母親，

船即將起航，

在津國的岸邊，

我走向前。  [[5]](#filepos645682)

將這首詩同高倉健主演的黑幫系列片《網走番外地》——他騎馬沖出監獄的那一集——的主題曲副歌做個對比：

我的身體漂泊游蕩，

但透過家的朦朧燈光，

我能看見母親，可她卻消隱而去。

時代變了，但人們的情緒卻沒變。

阿寅的母親已不在人世，但他還有妹妹櫻，她是個理想中日本母親般的女子。他寫的所有信都是寄給櫻的，筆觸古樸而雅致。她是唯一懂阿寅的人，每一集里都因為憂心忡忡而愈發愁眉緊蹙。某個典型的情節是，她的丈夫可有可無，唯一的作用就是在別人笑時也趁機附和，或是在老婆發愁時也裝出一副愁容。其余時候他便消失在幛子門后。

與家分離，特別是與母親分離，是通往自由的唯一道路，可這也是日本人能想到的最殘酷的命運。因此，孤獨的流浪者能博得觀眾的深切同情。四海為家的主人公往往會像阿寅一樣一事無成（當然也不盡然），這一點讓人更易對他們產生憐憫。脆弱的游子同消極的情人一樣，是無情無常之命運首當其沖的犧牲品。

對命運不可預測、轉瞬即逝的印象是外出旅行的一大成因，當然也是佛教思想的精髓。物哀，這一日本美學思想中最重要的特征，是構成流浪者生活必不可少的要素。《萬葉集》中的和歌創作于佛教成為官方信仰之際，物哀思想不僅為其提供靈感，還有助于解釋阿寅何以成為萬人迷。

原因在于他滑稽、笨拙、傷感且懶惰，但最重要的還是孤獨。他開的所有玩笑都帶著淡淡的憂傷，是卓別林式的那種笑話，好比是在笑著哭。而這正是制片人希望觀眾會有的反應。與其描述這到底是怎樣一種感傷，我們不如在此舉例說明，連同臺詞一并列出。下面這個片斷選自1971年拍攝的《寅次郎戀歌》，講的是阿寅邂逅了一位名叫貴子的年輕姑娘：

阿寅：“啊，今晚的月亮可真圓……”

貴子：“我打賭您在旅途中見到圓月時定會想家。”

阿寅：“是的，我會。”

貴子：“游子的生活一定很帶勁……”

阿寅：“沒啥可抱怨的，但是也沒你想的那么簡單。”

貴子：“咦？這怎么說？”

阿寅：“喏，給你舉個例子吧：晚上，我獨自在鄉間小路上瞎逛，突然，我瞧見一間農舍，外面的花園很漂亮。我透過籬笆縫朝里張望，看見一家人其樂融融地聚在屋里吃飯。于是我心想：日子就該這么過。”

貴子：“這我理解，您一定很孤單。”

阿寅：“是啊，沒錯，后來我又上路了，來到當地一家酒館喝酒，之后又住進車站對面一家便宜旅館。我躺在一張華夫餅那么薄的床墊上，一開始睡不著，就聽著夜間火車駛過時的汽笛聲。早上，我被木屐的咔嗒聲吵醒了，忘了自己身在何處，但接著又想起來了，并想起自己在二股的家。櫻一定剛開始準備早餐喝的湯。”

貴子：“這可真好……我好羨慕您，真想像您一樣去旅行。”

阿寅：“你真這么想？”

貴子：“真的，自打我還是學生起，就一直渴望能過那樣的生活……和自己真正愛的人在一起，也許他是個巡回演出的戲子，在路上漂泊……”

阿寅：“此話當真？”

貴子：“當真，一起流浪，身無分文，肚子空空，還淋著雨。我一點都不在乎，因為我們會很快活……啊，我現在就想要出發，將一切都拋之腦后。您呢？”

阿寅：“嗯，我也一樣……”（他的口氣里含著一絲傷感的無奈。）

貴子：“您是不是很快又要上路了，阿寅？”

阿寅：（面露難色）“嗯……是啊，是啊……”

貴子：“真的么，什么時候？”

阿寅：“什么時候？這么說吧，等風召喚我的時候。沒準哪天我就不見了。”

貴子：“啊，我好羨慕您，真想和您一塊去啊。”

不消說，她心里根本不是這么想的。同觀眾一樣，她不過是幻想幻想而已。我們是自己人，而阿寅是外人，就像“飛翔的荷蘭人”一樣，受了詛咒，被迫一生飄零。他是自由自在，沒錯，但為之付出的代價卻是我們多數人無力承擔的。姑娘對阿寅的真實想法一無所知，而我們觀眾心知肚明，這就進一步加深了這場戲的悲愴氣息。

作為一名浪子、浪漫主義者和備受好評的家庭系列片里的主人公，阿寅的感情生活是一場不折不扣的災難。一個傳統套路是，每一集里他都會愛上臨時客串的女明星，情節又總是雷同。攝于1982年的《寅次郎紙帆船》便是很好的一例。影片開頭，我們看到阿寅返鄉，參加在母校舉辦的同學聚會。結果大家不歡而散，因為穿著一身俗氣西裝的流浪漢阿寅講著粗俗的笑話，而這遭到了老同學的公開鄙視。他們現在可都是體面人。傷了自尊的阿寅喝得酩酊大醉，頭一回向我們暗示出，他這個日本的流浪漢寵兒其實處處受人排擠。

他接著前去探望一位病入膏肓的老友。同我們的流浪漢一樣，此人是個潦倒的黑幫成員，央求阿寅在他死后娶他年輕的妻子。心地善良的阿寅答應了。朋友果然去世了，阿寅是第一個向寡婦伸出援手的人。她吸著鼻子，在一出基本以哭取代對話的戲里，很容易看出阿寅再度墜入了愛河。

決心信守承諾的他趕赴家中，行為舉止自此開始變得奇奇怪怪的。他成天做著婚后幸福生活的白日夢，還計劃要翻修一下家里的房子。生平第一回，他給自己買了件襯衫和一條領帶。他找寺廟里的僧人語重心長地談了一回。他甚至還投簡歷去應聘工作。然而，所有這些事都是寥寥幾句，一筆帶過，觀眾不得不猜測其中原因。只有輕輕顫動著她敏感“觸角”的櫻，才憑借直覺猜出哥哥到底是怎么了。

終于，大喜之日來臨了：寡婦要上門了！阿寅緊張地在屋里來回踱步，準備求婚。一家人熱情地歡迎寡婦，但阿寅卻結結巴巴的，只能從嘴里擠出幾句客套話，那模樣，就像是初入舞池而嚇得魂不守舍的男學生。阿寅不擅社交的窘樣，倒是把觀眾看得津津有味。在令人尷尬的社交場合，表現得略有些不自然，反而會被認為舉止良好。要是過于直率和表現得很自在，會被人說成是“調子がいい”，字面意思是“表現圓滑”，但真正意思是某人不夠敏銳、缺乏感受性。

阿寅根本不是“調子がいい”的人。事實上他一聲不吭，這也是心思細密的一種表現。深沉的感情，尤其是愛情，必須藏在心底。開門見山地說“我愛你，嫁給我好么？”，也許對外國人無所謂，但阿寅可做不到。就在他坐在那兒、渾身上下不自在的時候，寡婦講述了她的一生。她過去是個很不羈的人，但后來又渴望婚姻生活，好安定下來，生兒育女。然而不幸的是，她的丈夫是個混黑道的，總是東奔西走。就在此時，櫻打量了一下女人，再看了看阿寅，預感到即將發生的不幸。對此，觀眾席里看過阿寅作品的許多人也有同感，并且開始掏手絹擦眼淚。

回家的時候到了，櫻推了推這時已緊張得發僵的阿寅，讓他帶寡婦去車站。兩人一道走了，她鎮定自若，他卻焦躁萬分，影片在此刻達到高潮。要是在觀摩歌舞伎，到了這個節骨眼上，人們會照例大喊“我們等的就是這一刻！”。  [[6]](#filepos646165)  這里列出兩人的后續對話，供讀者細細體會個中滋味：

寡婦：“我丈夫是否拜托過您什么事？”

阿寅：（盡可能不表態）“哦……噢……沒有啊。”

寡婦：“他跟我說您答應娶我，可您其實不是真心的，是么？”

阿寅：“哦，噢，這個么……當然不是。我那時是為了遷就一個病人才這么說的。”

寡婦：“哦，那可真是謝天謝地。我有好一會兒還以為您真要娶我呢。”

阿寅：（極度沮喪）“不，當然不是。”

寡婦：“那么……”

阿寅：“那么你自己多保重吧……”

寡婦：“嗯……您也一樣。”

阿寅的心碎了。當然了，正是因為那些沒說出來的話，才讓這出戲透著悲劇氣息。這是一種不夸張的通俗劇——假設有這種劇的話——日本人熟稔于此。寡婦明白，她不能再嫁給一個浪子，阿寅也明白。若他向她表白，會陷她于困境，會使兩個人都失了面子，尤其是她。盡管她有著日本人的“觸角”，卻對他深沉的愛意一無所知。因此，他像老話說的那樣，雖緘默不語，淚卻往心里流。愛情仍是漂泊主人公的禁果。

他回到家，收到了求職信的答復。毫無疑問，這是一封拒信。他苦笑道：“好吧，看樣子又該啟程了！”全家人都淚水漣漣，背景音樂里的小提琴拉得撕心裂肺，觀眾席里的人們掏出第三塊手絹。阿寅又上路了，又將去往下一個地方。

電影以一幅全家人圍坐在桌邊慶祝新年——相當于日本人的圣誕節——的劇照作為結尾，唯獨少了阿寅一人；這種部落筵席式的聚會向人們灌輸了身為日本人的幸福感。一切都是那般溫馨、濕潤和親切。

那么阿寅呢？他在別處兜售小飾品，在路旁講笑話給人聽，又一次完成了電影賦予他的使命。人們的情緒好轉了些。可憐的阿寅，他是個懶散而沒有妻室的窩囊廢：他身上有的，普通日本人一概沒有。但是他永遠受人喜愛，就和江戶時代的小市民愛慕妓女和男伶，或者現代電影觀眾崇拜黑幫、浪人和虛無主義者一樣：外人的可悲命運從側面證實了我們能夠過上這樣規矩、體面和通常安分守己的生活，實屬幸運至極。

[[1]](#_1_23)  艾倫·拉德（1913—1964），美國演員、制片人。

[[2]](#_2_21)  布爾維爾（1917—1970），法國著名笑星，他為中國觀眾所熟知，是因為在《虎口脫險》中扮演的油漆匠奧古斯丁·布韋這一形象。

[[3]](#_3_17)  亞瑟·羅維（1915—1982），英國演員，其扮演的梅因沃林是個海盜。

# 第十三章　結語：一個溫文爾雅的民族

也許是為了應對現代化卷起的文化湍流，日本人癡迷于自我定位：我們是誰？我們是何許人也？我們為什么和別人如此不同？（每一個日本人和多數外國人都將這一點視為理所當然。）在這種舉國上下苦思冥想氛圍的熏陶下，誕生了數量繁多的圖書、電影、雜志和電視節目，所論之事清一色指向“日本人論”。日本人盡管狹隘自閉，卻也積極鼓勵外國人參與到這場游戲中來。

關于日本人臉譜化的形象則有一定公論。正如計程車司機、學生或工薪族會欣然向身旁的外國人所指出的，日本人很“濕潤”，很“優しい”。他們粘在一起，互相依靠，好比日本人喜食的濕答答的糯米。此外，他們“和善、順從、文雅而溫良”。他們表達自我時，靠的是“熱乎乎的人情”，而不是“干巴巴、硬邦邦的理性思維”。最后，他們同自然相處融洽，和諧共生，而不是與之對立。

問題是，這樣一種和善和順從的刻板印象（同多數臉譜化看法一樣，多少有幾分真實），如何能同大眾文化中如此惹眼的極端暴力相協調？無疑，不是每個日本人都沉醉于施虐幻想，也不是人人都能接受性和暴力。事實上，存在像強大的“家長——教師協會”這樣的壓力集團，充當道德衛道士。話雖如此，本書中出現的許多事例雖然在西方讀者眼中或許顯得荒誕不經，但卻是日本日常生活中的尋常特色。

被繩子捆住的裸女的照片會定期登上發行量巨大的報紙；酷刑的場面在電視里司空見慣，甚至兒童節目也不例外；主要商業街上張貼著海報大小的青春玉女的裸體畫；大批男性在搭乘地鐵上班途中，旁若無人地仔細翻讀“施虐——受虐”這一題材的黃色書刊。

這并不是說，東京大街上的景象比起紐約時代廣場或阿姆斯特丹市面所售的商品就要更出格（outré）；事實上，后者比前者只會有過之而無不及，只是人們對于前者的公開接受度更高，并且將其視為主流生活的一部分。人們無須在窗戶黑漆漆、潮乎乎的小店里鬼鬼祟祟擠在一起，也不覺得有必要假惺惺地表示性和暴力僅僅適合一小撮不道德的人，因為這些幻想既不被看作不道德的，也明顯不是一小撮人的專利。不然的話，國家電視臺和周刊發表這些內容又算怎么回事？

倘若說日本人果真是一個和善、順從、文雅而溫良的民族，與此同時還抱有對死亡和施虐的幻想的話，那么這些幻想貌似很少會滲透進真實的生活。大街上井然有序的人群、放個不停的音樂、塑料花、丁零當啷的鈴聲、鮮亮絢爛的色調，這些事物所烘托出的氛圍與其說令人膽寒，倒不如說俗不可耐。

那么這是否意味著想象中的殘酷不會演變為真實的殘酷呢？還是說，只要提供一個發泄渠道，就能使得社會更安定？要知道那些反對審查制度的西方人秉持的也是這一理論。也許是吧。但是，在日本行得通的，換個環境未必也能行得通。（就算能誘導西方工廠的工人每天清早高唱公司司歌，也不見得就能復制“經濟奇跡”。）

正如任何觀察過日本旅游團的人的看法，當代日本依舊是一個重集體的社會。個體的欲望屈從于他或她所在的集體的意志。個人權利在日本并不是一個很好理解的概念。誠如近年來某位首相喜歡指出的那樣，日本之道的重心在于“和”。

嚴格的等級意識會有效阻礙個人伸張自我，防止出現破壞集體內部和諧的情況。約束個體之間激烈對抗的，與其說是一種普世道德觀（英國人慣用的說法是“正直”），不如說是一種比當代西方所能見到的任何事物都還要僵化的禮儀制度。可是，這一制度完全建立在相熟的人際關系上；要是沒有集體可供依附的話，往往會迅速瓦解。

外在的和諧可以不同方式加以維系。在西方，每個人都應有自己的觀點，并且可以公開發表這些觀點，反觀在日本，即使有觀點，也應該悶在肚子里，或者是小心翼翼地將其同他人意見中和起來。人們一般根本不會去談論政治話題。日語的語法結構使說話人聽起來像是在不斷尋求對方的贊同。即便是反駁，也會以這樣一句話開始：“毫無疑問，您完全正確，不過……”這讓職業批評家的日子不太好過，他們什么都寫，不過批評文章除外。就算真的不喜歡某人的作品，通常的做法也是對之避而不談。

因此，雖然日本人私底下可能持有異議，但矛盾都被掩蓋在一層溫和而禮貌的薄紗之下。當這層紗再也包不住嚴重分歧時，往往會導致情感危機，最終以同集體徹底決裂收場。有時，理性辯論這一中間階段索性會被略過，針鋒相對和拳腳相加會嚴重損害團體的和諧。簡言之，意見一致往往只是外在表象，而表象在日本人的生活中卻又意義重大。

很少有日本人會將這種公開做戲同現實情況相混淆，但人人都承認其重要性。“忠于自我”和“為堅持的事業而奮斗”并非日本人崇尚的美德，人們務必逢場作戲，不然的話就會被孤立，而這種下場在多數日本人看來簡直如同行尸走肉。換言之，裝模作樣是生活中的基本要素。日語里還有個相應的詞，叫“建前”，意思是表象、公眾姿態，以及事物原本的樣子。要取得意見一致，靠的就是“建前”。與之相對的是“本音”，也就是私下感情和想法。一般情況下，“本音”都是被藏著掖著，或是忍住不說。日本人在大談自己可以進行無言交流時，其實是說可以讀懂彼此的“本音”，但同時也堅持“建前”。

循規蹈矩、與集體打成一片、從不做“出頭鳥”、時時佩戴公司徽章，這些做法令人安心。許多人，還不光是日本人，都追求這份安全感。這在重要性上或許要勝過個體能動性、浪漫愛情或個人原創力，起碼我們知道自己的活動范圍是有限的，猶如生活在一個塞了填充物的病房內。可是，這樣一來，日本人一貫強調自己所富有的溫暖人情又將如何表現呢？到哪去尋找情感寄托呢？有必要承認的是，對于婦女，這方面的寄托似乎很少。不管婦女雜志如何吹噓，浪漫愛情自古就不是日本人婚姻的一個要件，換成是今時今日的現代婚姻亦是如此。就算是最疼老婆的丈夫，只要他大多數時間都不得不和同事廝混，深夜才精疲力盡地回到家中，時而還喝得醉醺醺的，那么他也算不上什么好丈夫。女性因此只能圍著孩子轉，這也難怪她們不愿撒手了。

對于男人而言，他們還能找樂子。那是另一種以虛幻表象代替現實的做法：不在家里和妻子相濡以沫，而是虛情假意地去狎妓；不在辦公室彰顯自我，而是沉溺于舞臺和銀幕上的血腥暴力。找樂子常常是儀式化打破禁忌的一個過程，而禁忌在日常生活中是神圣不可侵犯的。（神道教很忌諱暴力，尤其是任何形式的流血。由此可見，這極可能是日本大眾娛樂作品中從不停止流血的原因。）

找樂子是看大戲，是參加狂歡節，是出席化裝舞會：人們戴上面具，喬裝成異性，發泄暴力欲，縱酒狂歡，為的是擺脫他們那令人窒息的身份，哪怕幾小時也好。這種宣泄方式存在于所有文化中，有著這樣或那樣的儀式化表征。令許多北歐人驚詫不已的西班牙斗牛就是一個很好的例證：對死亡的忌諱面臨來自殺死公牛這一慣例的挑戰。無獨有偶，多數宗教也多半會以某種形式的異裝來打破涉及性的禁忌。

這些現象在北歐多已喪失其儀式化內涵，啟蒙時代以來更是如此。舉例而言，異裝如今被視為一種出格的行為；節日里的丑角現在躺在精神病醫生的沙發上。但在日本，人們常感到找樂子并未丟失其儀式化內涵。

這不是說，日本統治者和官僚階級沒有嘗試過取締，或至少是對過分的玩樂加以限制。但是不同于西方基督教國家的政府，日本當局從未有過一種至高無上的宗教制度，來為打壓玩樂提供合理借口。日本統治者甚至都沒有“天命”一說，而這是中國皇帝為其統治正名的道統。他們有的是武力和一系列服務于自我的規定，多半基于儒家思想，并通過限制性律法以及其他部分有效的措施，將之強加給國民。

我們西方人被教育要高度重視的對象，譬如人的生命、尊嚴、女性身體等，在日本也同樣得到尊重，但不會妨礙人們以此取樂。因為，需要重申的是，日本人遵循的并非至高無上的原則，而是涉及人際關系的恰當行為守則。我們同扮演某角色的女演員并無關聯，同漫畫里的人物也不沾親帶故，憑什么要對他們報以同情呢？

要真有普世道德準則的話，幻想和現實中的一切都必須接受道德的評判。因此，西方的國家級報紙若刊登女性被繩子捆住手腳的漫畫，會有許多人認為這是在觸犯道德。在日本，哪怕是最駭人的那種暴行，只要是虛構的，就能獲得僅僅是美學層面的評價。甚至在暴力行為取材自真實事件時，亦不外乎如是。

一本曾經榮獲日本文學最高獎項的小說便是一例。作者唐十郎繼承了日本文學的一個舊傳統，圍繞一起真實事件編織他的文學幻想。《佐川君的來信》（‘佐川君からの手紙’，1983）中的事實十分清楚：一個在巴黎的日本留學生從背后槍殺了他的荷蘭籍女友，隨后用電切刀將她肢解，并吃掉了部分尸體。作者本想記錄事情經過，可很快這一念頭被拋之腦后。盡管保留了真實的人名和地名，但全書多數時候只是在表達作者的個人臆想，然而讀罷依然會有一種輕微的不適感，分不清到底哪部分是在陳述事實，哪部分又是在幻想。說不適，是因為一些人是在視事實為神圣真理的傳統中長大的。唐十郎的書對謀殺既沒有分析，也沒有譴責，而是進行了美化。與之相近的最著名的西方作者是薩德侯爵。有人稱他是圣人，也有人罵他是魔鬼，但評價雙方的立場均十分道德化。

而日本的情況并非如此。唐十郎的書招來了一些罕見的批評聲，不過這些批評完全是從審美角度出發的。道德和不道德從來就不是問題，同樣，是否與事實相符也不是問題。評價作者，看的是他的風格。在唐十郎的書中，一起真實的兇案被完完全全藝術化了。就這樣，兇案與現實割裂，并無須受道德譴責。

鼓勵人們在幻想中釋放暴虐沖動，而在真實生活中加以打壓，這是維持秩序的一種有效手段。歸根到底，戲劇的一大功能就在于將想象中的犯罪付諸實踐。只要守住等級、禮儀和規矩的“建前”，郁悶的公司男職員想怎么欣賞被繩子捆住的女人的照片，都是他自己的事。

不過，郁積的情緒會爆發，甚至連日本的規矩偶爾也會失靈。但是發展到這一步之前要突破重重阻礙，由之而生的暴力行為幾乎向來都是歇斯底里的，也常常只限于自己所屬的組織內部。在日本，很少發生胡亂殺人的情況，但是，狂性大發的父親或母親將全家滅門的事情卻并不少見。

有關性和暴力的大眾幻想時常也是歇斯底里的。它們讓人聯想到因為無法表達想要什么而只能尖叫的孩子。不過，尖叫是一種正常的自發行為，而儀式化的尖叫則顯然不是。日本大眾文化中許多怪誕的非禮之舉同茶道、插花等藝術情趣一樣，都要受風格慣例的約束。甚至連玩樂也要遵循嚴格的規范。

這一點在喝酒這一日本男人另一大感情釋放渠道中也清晰可見。醉酒后的儀態同飯桌上的規矩，乃至追求異性時的慣例一樣，都要受文化期待的影響。下班后和同事們買醉，是釋放壓力、吐露“本真”的一種傳統做法。但同時這也要遵循屬于自己的“建前”。在外人看來，這或許就是孩子氣的胡鬧，但實際上卻是一種儀式。

日本公司的每個部門會定期在夜晚外出，以融洽同事間關系。一般剛開始會比較克制，只在就近酒吧喝幾杯啤酒，接下來眾人就會轉戰一家有陪酒女的夜總會。這些女人會聽人訴苦，并巧妙地用手安撫對方，發出令人寬慰的聲音，表示完全贊同男人的看法，以此來讓后者放松。當他們完全放開后，就會退化到幼兒時代的做派：幾個小時里，不會再有什么廉恥之心。有些人嘴張得大大的，由陪酒女用筷子給他們夾菜，其他的只穿內褲，手舞足蹈；有幾個則黯然神傷，哭鼻子不算，還彼此勾肩搭背。個別人甚至有可能借酒撒潑，必須拉住他們，某個同事的腦袋才不至于遭殃。然而，當資格最老的前輩示意要走時，這一切會戛然而止。該發泄的發泄了，該玩的玩了，等級尊卑重新樹立，到了第二天早上，除了可能有點頭痛外，一切都會成為過去式。就連前一晚互相侮辱過的人，表面上又成了最要好的朋友。人人都很識時務。

本書中選用的較為暴力的例子恰似這些縱酒行為：在遵循“建前”審美原則的前提下，“本音”得到了儀式化的釋放。這些事例，是一個被迫變得溫文爾雅的民族胸中的狂暴幻想。我們在熒屏里、舞臺上或漫畫中看到的內容，一般與正常行為背道而馳。這種貫穿日本文化幾個世紀之久的病態且時而荒誕的品味，是被迫順從于嚴苛、高壓的正常行為規范的直接后果。戲劇化的想象力和光怪陸離的世界是一個同現實平行的空間，或者更確切地說，是現實的背面，同鏡中像一樣難以觸及，轉瞬即逝。

# 注釋

1．Roy Andrew Miller，Japan’s Modern Myth（Tokyo，1982）.

第一章　神之鏡

[1．](#_1_2)  這些神話最初被收錄進8世紀的兩部編年史內，分別是712年的《古事記》和720年的《日本記》。兩部歷史均用中文撰寫，而且很明顯受到了大陸文化的影響。《古事記》有兩個標準英文譯本，今日略顯古舊，分別是1956年于倫敦出版的W.G.阿斯頓（W.G.Aston）譯本，以及同樣于倫敦出版的1932年的B.H.張伯倫（B.H.Chamberlain）版。

[2．](#_2_2)  Theo Lesoualc’h，rotique du Japon（Paris，1978），p.28.

[3．](#_3_1)  《古事記》。

[4．](#_4_1)  同上。

[5．](#_5_1)  John C.Pelzel，“Human Nature in the Japanese Myths，”in A.M.Craig and D.M.Shively，Personality in Japanese History（Berkeley，1970），p.41.

[6．](#_6_1)  Louis Frederic，Japan，Art and Civilization（London，1971），p.52.

[7．](#_7_1)  Sir James George Frazer，The Golden Bough（London，1922）.

[8．](#_8)  根據心理學家河合隼雄的觀點，這表明對自我奉獻的母親的崇拜在日本有多么古老。河合隼雄，《母性社會日本の病理》（東京，1976），28頁。

[9．](#_9)  Harumi Befu（別府春海），Japan：An Anthropological Introduction，paperback（Tokyo，1981），p.106.

[10．](#_10)  George Bataille，L’Érotismeî（Paris，1957）.

[11．](#_11)  Ivan Morris，World of the Shining Prince：Court Life in Ancient Japan（London，1964），note on p.260.

[12．](#_12)  同上。

[13．](#_13)  Ivan Morris，The Life of an Amorous Woman and Other Writings（London and New York，1963），pp.164-71.

[14．](#_14)  Ivan Morris，The Nobility of Failure（London，1975），p.12.

[15．](#_15)  上林澄雄，《日本反文化の伝統》（東京，1976），76頁。

[16．](#_16)  Theo Lesoualc’h，Érotique du Japon，p.12.

[17．](#_17)  同上，30頁上有一幅江戶時代觀音像的插圖，圖中的她撩起裙子，露出會陰。這尊像立于館林市的觀性寺。

[18．](#_18)  勝新太郎因為扮演盲人武士座頭市而聞名遐邇。

[19．](#_19)  Theo Lesoualc’h，Érotique du Japon，p.34.

[20．](#_20)  Ivan Morris，World of the Shining Prince，p.134.

[21．](#_21)  Arthur Koestler，The Lotus and the Robot（London，1960）.

[22．](#_22)  Mishima Yukio（三島由紀夫），Confessions of a Mask（仮面の告白），translated by Meredith Weatherby（New York，1958）.

[23．](#_23)  同上。

[24．](#_24)  美國社會科學家羅伯特·雷德菲爾德（Robert Redfield）對鄉野民俗文化的“小傳統”和城市知識階層的“大傳統”曾做出過著名的區分。見The Papers of Robert Redfield（Chicago，1962）。

[25．](#_25)  Sir George Sansom，Japan，A Short Cultural History（London，1952），p.131.

[26．](#_26)  Louis Frederic，Japan，Art and Civilization（London，1971），p.210.

[27．](#_27)  這對近代日本窮兵黷武的民族主義思想有著巨大影響。特別參見Maruyama Masao（丸山真男），Thought and Behaviour in Modern Japanese Politics（現代政治の思想と行動），expanded edition（London，1969）。

[28．](#_28)  三島由紀夫為矢頭保的攝影集《裸祭り》所寫的序言（紐約&東京，1968），7頁。

[29．](#_29)  同上。

[30．](#_30)  Audie Bock，Japanese Film Directors（Tokyo and New York，1978），p.287.

第二章　永恒的母親

[1．](#_1_4)  Kurt Singer，Mirror，Sword，and Jewel：A Study of Japanese Characteristics（London，1973），p.39.

[2．](#_2_4)  Takie Sugiyama Lebra，Japanese Patterns of Behaviour（Hawaii，1976），p.143.

[3．](#_3_3)  土居健郎，《「甘え」の構造》（東京，1971）。

[4．](#_4_2)  Harumi Befu，Japan：An Anthropological Introduction，p.154.

[5．](#_5_2)  轉引自南博，《日本人の蕓術と文化》（東京，1980）。

[6．](#_6_2)  摘自谷崎潤一郎，《幼少時代》（東京，1957）。

[7．](#_7_2)  Junichiro Tanizaki（谷崎潤一郎），The Bridge of Dreams（夢の浮橋），translated by Howard Hibbett，in Seven Japanese Tales by Junichiro Tanizaki（New York，1963）.

[8．](#_8_1)  Kurt Singer，Mirror，Sword，and Jewel，p.38.

[9．](#_9_1)  Robert Lyons Danly，In the Shade of Spring Leaves：The Life of Higuchi Ichiyo，with Nine of Her Best Stories（Yale，1981），p.82.

[10．](#_10_1)  有關這一話題的詳盡分析，參見George de Vos，Socialization For Achievement（London，1973）。

[11．](#_11_1)  Ruth Benedict，The Chrysanthemum and the Sword，new paperback edition（London，1977），p.184.

[12．](#_12_1)  河合隼雄，《母性社會日本の病理》，54頁。

[13．](#_13_1)  石子順造，《近代日本の母像》（東京，1976）。

[14．](#_14_1)  村松泰子，《テレビドラマの視聴率》（東京，1979）。

[15．](#_15_1)  同上，187頁。

[16．](#_16_1)  佐藤忠男，《日本映畫思想史》（東京，1970），18頁。

[17．](#_17_1)  同上，175頁。

[18．](#_18_1)  《文藝春秋》，1974年9月刊，103頁。

[19．](#_19_1)  Audie Bock，Japanese Film Directors，p.40.

[20．](#_20_1)  特別是川端康成的作品。

[21．](#_21_1)  《今村昌平の映畫》（東京，1971），101頁。

[22．](#_22_1)  本書作者和馬克思·泰希爾（Max Tessier）共同進行的采訪，發表于Le Cinéma japonais au présent（Paris，1979），p.101。

第三章　神圣的婚姻

[1．](#_1_6)  這些數據出現在Japan，A Pocket Guide（Foreign Press Center，Tokyo，1982）以及The Women of Japan（Foreign Press Center，Tokyo，1977）兩部出版物中。

[2．](#_2_6)  The Women of Japan，p.6.

[3．](#_3_5)  Harumi Befu，Japan：An Anthropological Introduction，p.48.

[4．](#_4_4)  別府春海發明這個詞，是為了表明武士階層價值觀在當今日本社會中日益突出的重要性。

[5．](#_5_4)  The Women of Japan，p.16.

[6．](#_6_4)  Harumi Befu，Japan：An Anthropological Introduction，p.53.

第四章　惡女

[1．](#_1_8)  寺山修司，《犬神家の人々》（東京，1976）。

[2．](#_2_7)  歌舞伎版本的《京鹿子娘道成寺》首次公演是在1753年。

[3．](#_3_6)  Junichiro Tanizaki（谷崎潤一郎），The Tattooer（刺青），translated by Howard Hibbett，in Seven Japanese Tales by Junichiro Tanizaki.

[4．](#_4_5)  三島由紀夫，《谷崎潤一郎》，再版于《文蕓読本》（東京，1977）關于谷崎潤一郎的一輯特刊。

[5．](#_5_5)  Junichiro Tanizaki，Aguri（青い花），translated by Howard Hibbett，in Seven Japanese Tales by Junichiro Tanizaki.

[6．](#_6_5)  George Bataille，L’Érotisme，17.

[7．](#_7_4)  野村尚吾，《伝記谷崎潤一郎》（東京，1972），273頁。

[8．](#_8_3)  谷崎潤一郎，《戀愛及び色情》（東京，1932）。

[9．](#_9_3)  Audie Bock，Japanese Film Directors，p.52.

[10．](#_10_2)  原浩三，《日本好色美術史》（東京，1931），64頁。

[11．](#_11_2)  Donald Keene，World Within Walls（New York，1976）.

[12．](#_12_2)  武智鐵二，《映畫蕓術》，1965年7月刊。

[13．](#_13_2)  種村季弘，《日本読書新聞》，1966年1月刊。

[14．](#_14_2)  《日活浪漫色情系列》，1978年的宣傳材料。

[15．](#_15_2)  同上。

[16．](#_16_2)  Donald Richie，“Japanese Eroduction，”in Some Aspects of Popular Japanese Culture（Tokyo，1981）.

第六章　賣身的藝術

[1．](#_1_12)  《くるわのすべて》，1980年10月載于期刊《國文學》的一輯特刊，42頁。

[2．](#_2_10)  Donald Shively，“The Social Environment of Tokugawa Kabuki，”in J.Brandon，W.Malm，D.Shively，Studies in Kabuki（Hawaii，1978），p.51.

[3．](#_3_8)  E.鮑維斯·馬瑟斯（E.Powys Mathers）曾翻譯過《男色大鑑》這本17世紀末的作品，但是英譯本不足之處甚多。第一份私人譯本完成于1928年，題為《東方的愛情》（Eastern Love）；后來則重新發行平裝本，更名為《武士間的同志之愛》（Comrade Loves of the Samurai，Tokyo，1972）。

[4．](#_4_7)  Donald Shively，“The Social Environment of Tokugawa Kabuki，”p.53.

[5．](#_5_7)  詳細描繪請參見Robert van Gulik，Sexual Life in Ancient China（Leiden，1961）。

[6．](#_6_7)  Ivan Morris，World of the Shining Prince（London，1964），p.239.

[7．](#_7_6)  同上。

[8．](#_8_4)  Izumi Shikubu Nikki（和泉式部日記），translated by Ivan Morris in1957，quoted in World of the Shining Prince，p.408-10.

[9．](#_9_4)  Donald Shively，The Love Suicide at Amijima：A Study of a Japanese Domestic Tragedy（Cambridge，1953），p.20.

[10．](#_10_3)  《くるわのすべて》，42頁。

[11．](#_11_3)  広末保，《辺界の悪所》（東京，1973），150頁。

[12．](#_12_3)  Donald Shively，“The Social Environment of Tokugawa Kabuki，”p.53.

[13．](#_13_3)  社會學者九鬼周造認為這是日本人審美觀念的精髓。參見他的重要著述《「いき」の構造》（東京，1936）。

[14．](#_14_3)  Howard Hibbett，The Floating World in Japanese Fiction（London，1959），p.27.

[15．](#_15_3)  《くるわのすべて》，25頁。

[16．](#_16_3)  井原西鶴，《日本永代蔵》，1688年。

[17．](#_17_2)  Donald Keene trans，Major Plays of Chikamatsu（New York and London，1961）.

[18．](#_18_2)  有名的一例是浪漫派小說家太宰治轟動的自殺，他的作品至今風靡一時，尤其受浪漫女青年的青睞。

[19．](#_19_2)  Thomas Rimer，Towards a Modern Japanese Theatre（Princeton，1974），p.12.

[20．](#_20_2)  Lafcadio Hearn，Out of the East（Boston，1895；London，1927），p.73.

[21．](#_21_2)  這方面的大部分資料要歸功于愛德華·塞登斯蒂克（Edward Seidensticker）為永井荷風所作的出色傳記和譯介，Kafu the Scribbler（Stanford，1965）。

[22．](#_22_2)  Kato Shuichi（加藤周一），Form，Style，Tradition：Reflections on Japanese Art and Society（），translated by John Bester（London，1971），p.27.

[23．](#_23_1)  Edward Seidensticker Kafu the Scribbler.

[24．](#_24_1)  同上。

[25．](#_25_1)  永井荷風，《冬の蠅》增訂版（東京，1935），由愛德華·塞登斯蒂克在1945年譯為英文A Housefly in Winter。

[26．](#_26_1)  同上。

[27．](#_27_1)  Robert Lyons Danly，In the Shade of Spring Leaves，p.111.

[28．](#_28_1)  同上，103頁。

[29．](#_29_1)  同上。

[30．](#_30_1)  同上。

[31．](#_31)  同上，134頁。

[32．](#_32)  同上。

[33．](#_33)  同上。

[34．](#_34)  同上。

[35．](#_35)  這個例子取自《アサヒ蕓能》1981年12月刊，但其他的雜志里每天也能找到類似廣告。

[36．](#_36)  高野寛的圖冊《猥褻文化》（東京，1981）里就登著這樣一張十分做作的寫真。

[37．](#_37)  佐藤重臣，《映畫評論》，1972年12月刊。

[38．](#_38)  到了1983年，“ノーパン喫茶”已經迅速讓位給新的窺淫式營銷手段，說明了潮流在日本來得快去得也快。

第七章　第三種性別

[1．](#_1_13)  Peter Ackroyd，Dressing Up：Transvestism and Drag：The History of an Obsession（London，1979），p.57.

[2．](#_2_12)  原浩三，《日本好色美術史》，66頁。

[3．](#_3_9)  Donald Shively，“The Social Environment of Tokugawa Kabuki，”p.6.

[4．](#_4_8)  “The Words of Ayame”（あやめぐさ），translated by Charles J.Dunn and Bunzo Torigoe，in The Actors’Analects（Tokyo，1969）.

[5．](#_5_8)  轉引自Earle Ernst，The Kabuki Theatre（Hawaii，1974），p.195.

[6．](#_6_8)  Peter Ackroyd，Dressing Up，p.98.

[7．](#_7_7)  同上，57頁。

[8．](#_8_5)  Susan Sontage，“Notes on Camp，”in Against Interpretation：And Other Essays（New York，1967）.

[9．](#_9_5)  河合隼雄，《母性社會日本の病理》。

[10．](#_10_4)  今泉文子刊載于雜志Eureka，1981年9月刊，13號，135頁。

[11．](#_11_4)  同上。

[12．](#_12_4)  Richard Barber，The Knight and Chivalry（New York，1970），p.90.

[13．](#_13_4)  Mishima Yukio，Yukio Mishima on Hagakure，translated by Kathryn Sparling（New York，1977），p.22.

[14．](#_14_4)  同上。

[15．](#_15_4)  Mishima Yukio，“Onnagata”（女方），translated by Donald Keene，in Death in Midsummer and Others Stories（London and New York，1976）.

[16．](#_16_4)  Mishima Yukio，Forbidden Colours（禁色），translated by Alfred Marks（London，1968）.

[17．](#_17_3)  稻垣足穗，《少年愛の美學》（東京，1974），18頁。

[18．](#_18_3)  Ihara Saikaku（井原西鶴），Comrade Loves of the Samurai，translated by E.Powys Mathers.

[19．](#_19_3)  Ivan Morris，The Nobility of Failure，p.277.

[20．](#_20_3)  同上，276頁。

[21．](#_21_3)  關于同性戀對傳統戲劇的影響，請見堂本正樹，《男色演劇史》（東京，1976）。

[22．](#_22_3)  《勧進帳》改編自三代目并木五瓶所創之能劇《安宅》，首演時間為1840年。

[23．](#_23_2)  《義経記》是一部誕生于15世紀的作品，作者佚名。文中節選均由伊凡·莫里斯（Ivan Morris）翻譯，并收錄進其著作The Nobility of Failure。

[24．](#_24_2)  Ivan Morris，The Nobility of Failure，note5.70.

[25．](#_25_2)  Sir James George Frazer，The Golden Bough.

第八章　硬派

[1．](#_1_16)  這本宮本武藏漫畫的作者是個筆名叫吉元“男爵”（バロン吉元）的畫家。

[2．](#_2_14)  《決闘巌流島》，導演為稻垣浩，1955年。

[3．](#_3_11)  Alain Silver，The Samurai Film（London，1977），p.102.

[4．](#_4_10)  《朝日周刊》，1982年8月13日刊，103頁。

[5．](#_5_10)  同上，109頁。

[6．](#_6_10)  同上，110頁。

[7．](#_7_8)  佐藤忠男，《日本映畫思想史》，391頁。

第九章　忠心的家臣

[1．](#_1_17)  Ruth Benedict，“Repaying One-Ten-Thousandth，”in The Chrysanthemum and the Sword.

[2．](#_2_16)  在商界，對這一點有十分智慧的描述，詳見Frank Gibney，Japan，the Fragile Superpower，revised edition（New York，1979）。

[3．](#_3_12)  《忠臣藏》的譯者是唐納德·金（Donald Keene）。關于最后復仇中到底有多少浪人參與尚不十分明了，似乎是四十六個，但一個不光彩的武士最后自裁，挽回了名譽，因此他就成了參與大仇殺的光榮的第四十七人。

[4．](#_4_11)  轉引唐納德·金《忠臣蔵》譯本的前言，見Chushingura：The Treasury of Loyal Retainers（New York，1971），pp.2-3。

[5．](#_5_11)  佐藤忠男，《忠臣蔵——意地の系譜》（東京，1976），6—8頁。

[6．](#_6_11)  同上，18頁。

[7．](#_7_9)  同上，50頁。

[8．](#_8_6)  Ivan Morris，The Nobility of Failure.

[9．](#_9_6)  畑山博在《每日新聞》中的社論，1972年3月2日。

[10．](#_10_5)  同上。

[11．](#_11_5)  Maruyama Masao，Thought and Behaviour in Modern Japanese Politics.

[12．](#_12_5)  同上，69頁。

[13．](#_13_5)  Donald Keene，Chushingura，p.18.

[14．](#_14_5)  佐藤忠男，《忠臣蔵——意地の系譜》，164頁。引發二月政變的事件之一同四十七浪人的傳說有著不可思議的相似之處：某個年輕而狂熱的中尉在軍隊司令部刺殺了一位礙手礙腳的少將。這對他的同僚們是一種激勵，覺得有必要完成接下來的事。

[15．](#_15_5)  Ivan Morris，The Nobility of Failure，p.104.

[16．](#_16_5)  同上，182頁。

[17．](#_17_4)  按規矩祭日當天是不能吃葷的，前一晚更不行，大星由良助故意犯忌，在茶館里點了活章魚。

[18．](#_18_4)  Mishima Yukio，Patriotism（憂國），translated by Geoggrey W.Sargent（New York，1995）.三島后來將這一故事改編為一部異常血腥的電影，并由他自己擔綱殺身成仁的男主角。

[19．](#_19_4)  John Nathan，Mishima：A Biography（London，1975）.

[20．](#_20_4)  Mishima Yukio，Patriotism，p.103.

第十章　黑幫和虛無主義者

[1．](#_1_19)  田岡満是日本勢力最大的山口組老大田岡一雄之子，其父于1981年去世。

[2．](#_2_18)  很重要的一點是，所有膾炙人口的武士英雄，從宮本武藏、近藤勇，到堀部安兵衛等人，無一不是出身自寒門。

[3．](#_3_13)  參見山根貞男在1982年1月為京橋電影中心的節目所撰寫的文章。

[4．](#_4_12)  渡辺武信，《仁俠映畫の世界》（東京，1969），29—55頁。

[5．](#_5_12)  《仁義なき戦い》于1973年上映，導演為深作欣二。

[6．](#_6_12)  《人生劇場》的主題歌。

[7．](#_7_10)  山本常朝，《葉隠》，譯文轉引自Mishima Yukio，Yukio Mishima on Hagakure，p.89.

[8．](#_8_7)  同上。

[9．](#_9_7)  同上。

[10．](#_10_6)  渡辺武信，《仁俠映畫の世界》，76頁。

[11．](#_11_6)  《昭和俠客傳》于1963年上映，導演為石井輝男。

[12．](#_12_6)  Donald Richie and Ian Buruma，The Japanese Tattoo（Tokyo and New York，1980）.

[13．](#_13_6)  《現代詩手帖》，1966年9月刊。

[14．](#_14_6)  Donald Richie，Japanese Cinema：An Introduction（New York，1971），p.75.

[15．](#_15_6)  Paul Schrader，“Yakuza-Eiga，”in Film Comment（February1974）.

[16．](#_16_6)  《花伝抄》。

[17．](#_17_5)  Kurt Singer，Mirror，Sword，and Jewel，p.35.

[18．](#_18_5)  Antonin Artaud，Le théâtre et son double（Paris，1938）.

[19．](#_19_5)  《殘酷の美》（東京，1975），21頁。

[20．](#_20_5)  佐藤忠男，《日本映畫思想史》，393頁。

[21．](#_21_4)  同上。

第十一章　取笑父親

[1．](#_1_21)  R.H.Blyth，Japanese Life and Character in Senryu（Tokyo，1960）.

[2．](#_2_19)  Goerge de Vos，Socialization for Achievement：Essays on the Cultural Psychology of the Japanese（London，1973），p.480.

[3．](#_3_15)  Harumi Befu，Japan：An Anthropological Introduction.

[4．](#_4_14)  Mikosp Hane（羽根幹三），Peasants，Rebels and Outcasts：The Underside of Modern Japan（New York，1982），p.69.

[5．](#_5_14)  Harumi Befu，Japan：An Anthropological Introduction，p.39.

[6．](#_6_14)  同上，41頁。

[7．](#_7_12)  佐藤忠男，《日本映畫思想史》，147頁。

[8．](#_8_9)  河合隼雄，引自《性と家族》，1976年8月25日刊，131頁。

第十二章　漂泊的靈魂

[1．](#_1_24)  《湖底の故郷》（編按：這首歌發表于1937年，由東海林太郎演唱。作詞者為島田馨也，作曲者是鈴木武男。）

[2．](#_2_22)  轉引自沢木耕太郎在《人生讀本》1979年的電影特刊上的文章，114頁。

[3．](#_3_18)  Mikosp Hane，Peasants，Rebels and Outcasts，pp.266-77.

[4．](#_4_15)  文藝類雜志《美術手帖》，1975年6月刊，237頁。

[5．](#_5_15)  日本學術振興會翻譯的《萬葉集》英譯本，見The Manyoshu：The Nippon Gakujutsu Shinkokai Translation of One Thousand Poems（New York：Columbia University Press，reissued in1965）.（編按：見《萬葉集》卷20第4383首歌；津の國の海の渚に船裝ひ立し出も時に母が目もがも。）

[6．](#_6_15)  當歌舞伎劇情發展至高潮，觀眾席里會慣例式地爆發出“我們等的就是這一刻！”（待っていました！）這記喊聲。

# 索引

（按漢語拼音順序排列，頁碼參見本書邊碼）

A

《阿春的一生》（Life of O-Haru）83—84

阿多尼斯的崇拜（cult of Adonis）134—135

阿國（O-kuni）75

阿寅（Tora-san）209—218

埃里克·馮·施特羅海姆（Erich von Stroheim）53

愛情（love）：

愛情與忠誠（and loyalty）142

愛情與殉情（and suicide）85—89，119—121

宮廷愛情（courtly）77—78

江戶時代文學中的愛情（in Edo-period fiction）87—88

近松劇中的愛情（in Chikamatsu’s plays）85—86

明治時期文學中的愛情（in Meiji-period literature）89

母愛（maternal）87—88

舞臺上的愛情（on stage）86

作為理想的同性之愛（homosexuality as ideal）127—128

愛情生活（love-life）：

黑幫的愛情生活（yakuza）181—182

浪子的愛情生活（drifters’）216—217

安托南·阿爾托（Antonin Artaud）194

安心（anshin）25

按摩房（massage parlours）102—104

B

白井權八（Shirai Gonpachi）133，168

白手套（white gloves）9，59

百貨商店（department stores）67—68

扮演（impersonation）：

男扮女裝（make）114—115，118—121，另見“女形”

女扮男裝（female）115—117

棒球（baseball）145—147

寶冢的處女（Takarazuka virgins）113—114

寶冢劇場（Takarazuka theatre）113—115，118—122

暴力（violence）54—55，59，190—197，219—225；另見“謀殺”

暴力團（gangsters）167—170

《暴力挽歌》（Elegy to Fighting）147—149

北一輝（Kita Ikki）148—149

貝原益軒（Kaibara Ekiken）15

《背陰里的花》（Flowers in the Shade）93

本音（honne；private feelings）221—222，224，225

弁慶（Benkei）132—134，164

波多野哲朗（Hatano Tetsuro）213

《玻璃城堡》（The Glass Castle）123

捕鳥部萬（Tototibe no Yorozu）169—170

不穿內褲咖啡廳（nopan kissa）見“咖啡店”

《不負責任》系列（“Irresponsible”Series）203

C

《殘菊物語》（The Story of the Last Chrysanthemum）33

大石內藏助／大星由良助（Oishi Kuranosuke；Oboshi Yuranosuke）156；另見“忠臣藏”

茶館（teahouses）72，76—77

查理·卓別林（Charlie Chaplin）208

《長七郎天下御免》（Choshichiro Tenka Gomen）42—43

朝圣（pilgrimages）209

車寅次郎（Kuruma Torajiro），見“阿寅”

沉默的交流（silent communication）176

誠摯（sincerity）見“誠”

誠（makoto）149，158，160，162—164

《癡人之愛》（A Fool’s Love）51，52

恥感（shame）180—181

“赤軍”（“Red Army”）158—160

《赤色殺意》（Intentions of Murder）35

《赤線地帶》（Street of Shame）33

傳統（tradition）16—17，39—42，53，171，177—178

傳統社會（traditional society）200，202

傳統藝術（traditional art）70，71

《春色梅兒譽美》（Colours of Spring：The Plum Calendar）87—88

純真（purity）：

純真和不潔（and pollution）48

動機的純粹（of motives）141，149，158，160，162

失去兒時純真（loss of childhood purity）136

硬派主人公的純真（of koha heroes）146—149

另見“誠”

慈母片（hahamono；mother things）24—25

《刺青》（Tattooer）48—49

從鄉村遷移到城市（rural-urban migration）212

粹（iki）81，177

D

大國主（Okuninushi）4

《大陸流浪者》（Drifters on the Mainland）186—189

《大菩薩嶺》（The Great Buddha Pass）192

《道成寺》（Dojoji）48

道德（morality）14—16，26，42—43，56，76—77，79，193，233—234

稻垣足穗（Inagaki Taruho）130

德川幕府（Tokugawa bakufu）：

德川幕府和社會蛻化（Tokugawa bakufu and social pollution）82

控制城市（urban control by）167—168

壓制社會（social oppression）14—16

批評禁令（criticism of forbidden）56

取代幕府（replacement of）170

向幕府請愿（petitions to）160

“德謨克拉西”（demokurashi；democracy）206

等級制（hierarchy）74，151—152，221，224—225

荻生徂徠（Ogyu Sorai）154

顛覆（subversion）56—59

電視（television）：

超級明星（super stars），見“偶像明星”

電視版《忠臣藏》（version of Chushingura）208—209

電視上的裝模作樣（artificiality on）68—69

廣告（commercials）198—199；

電梯小姐（elevator girls）67—68

電影（films）：

暴力（violence in）53—54，56—63，190—195

傳統婚姻（traditional marriage in）39—40

電影版《忠臣藏》（versions of Chushingura）157

對外國的想象（foreign imagery in）34，37

惡女（demon women in）47，50，53—54，60—63

父親（fathers in）203—207

黑幫片（yakuza）129，167，170—189

精神教育（spiritual education in）140—141

流浪者（drifters in）209—218

美少年（bishonen in）129

母親（mothers in）24—29，31—37；

色情電影（pornographic）56—62

審查制度（censorship）57

玩偶女（doll-women in）67

寫實主義（realism in）189

另見“演員”“導演”

電影導演（film-directors）：

大島渚（Oshima Nagisa）50，58

溝口健二（Mizoguchi Kenji）31—37，53—54，83—84

黑澤明（Kurosawa Akira）140—141，204

今村昌平（Imamura Shohei）17，35—37，104

鈴木清順（Suzuki Seijun）147—149，194—195

木下惠介（Kinoshita Keisuke）205—206

內田吐夢（Uchida Tomu）192—193，195

若松孝二（Wakamatsu Koji）59，67

山田洋次（Yamada Yoji）210

武智鐵二（Takechi Tetsuji）57

小津安二郎（Ozu Yasujiro）39—40，204—207

筱田正浩（Shinoda Masahiro）147

足立正生（Adachi Masao）59

《東京漂流》（The Tokyo Drifter）195

“東寺豪殿”（Toji Deluxe）11—13

《冬日的蒼蠅》（Housefly in Winter）93

《動亂》（Disturbance）161—162

《獨道中五十三驛》（Hitori Tabi Gojusantsugi）55

《賭一把總頭目之位》（Presidential Gambling）179—180

E

恩（on）150

F

幡隨院長兵衛（Banzuin Chobei）133，168

《凡爾賽的玫瑰》（Rose of Versailles）118—121

反叛者（rebels）160—162，163

飛田穗洲（Tobita Suishu）147

分散責任（diffusion of responsibility）151—152

粉紅淑女”（“Pink Lady”）68

豐臣秀吉（Toyotomi Hideyoshi）74

風神（Wind God），見“須佐之男”

《瘋癲老人日記》（Diary of a Mad Old Man）49

諷刺（irony）117

佛教（Buddhism）13，210：

電影中的佛教標志（symbols of in films）34，37，84

佛教和道德（and morality）55—56

佛教和妓女（and prostitutes）104

佛教和神道（and Shinto）13—14

佛教和自然（and nature）64—65

佛教中的女形（women in）8

禪宗（Zen）139—142，156，191

佛教中的性模糊（sexual ambivalence in）115

受到佛教影響的溝口健二（Mizoguchi influenced by）54

玩偶女和佛教（doll-women and）66

弗朗西斯·奧蒂韋爾·亞當斯（Francis Ottiwell Adams）36

浮世（floating world）73

撫養孩子（child-rearing）20，25

腐敗（corruption）53

父親（fathers）196—207：

黑幫內父親形象的人物（yakuza father-figure），見“親分”

父系社會（patriarchal society）4

父子關系（father-son relationships）204—205

腹（hara）28

G

感（kan；feeling）152

《感官世界》（Realm of the Senses）50，58

感情（emotions）：

沉默的情感交流（silent communication of）176

感情凌駕理性之上（supremacy over reason）26，164，208

臨終告白（death-bed statements）176

升華情感（sublimated）78，81—82

受到感情支配的日本人（Japanese ruled by）142—143，164

戲劇中控制情感（restraint on，in drama）164—165

宣泄感情的出口（outlets for）222，224

壓制個人感情（suppression of personal）139

用在感情中的自然形象（natural images used in）64

高師直（Ko no Moronao），見“忠臣藏”

高畠華宵（Takabatake Kasho），125

高尾太夫（Takao tayu）74

歌川國貞（Utagawa Kunisada）50

歌德（Goethe）86，116

歌舞伎（Kabuki theatre）：

歌舞伎里意志戰勝蠻力（spirit overcomes force in）133

歌舞伎同娼妓業的聯系（links with prostitution）75—76

歌舞伎中的殘忍（cruelty in）194

基于“形”（based on kata）70

凈化歌舞伎（purification of）89

規矩（rules of）73

女形飾演的美少年（bishonen played by onnagata）130

社會悲劇與歌舞伎（social tragedy and）185

異裝現象（transvestism in）115—116，另見“女形”

作為政治抗議（as political protest）56

個人主義（individualism）：

個人主義和墨守陳規（and conformity）66

個人主義和死亡（and death）166，179

個人主義和集體（and group）185

絕望（hopelessness of）86

缺乏機會（lack of opportunity for）100

遭到打壓（suppression of）15，21，25，220—221

黑幫英雄的個人主義（of yakuza hero）174，179

《各有所好》（Some Prefer Nettles）65—66

根性（konjo）137

工薪族（salarymen）183，202—205

《工薪族忠臣藏》（Salarymen Chushingura）157

工業化（industrialization）201

公司結構（company structure）151，183，201，202

宮本武藏（Miyamoto Musashi）136—141，143，145

孤獨（loneliness）67，214

故郷（furusato；childhood home）212，213

觀音菩薩（Kannon）8，34，104，115

鬼與幽靈（ghosts and spirits）6

貴族階級（aristocracy）13—14，71，77—78，81

H

孩子（children）20—21，23—34，158，198—200

《好色一代女》（The Life of an Amorous Woman）6，83

喝酒（drinking）224

和善（yasashi；kindness）28，211，219

河合隼雄（Kawai Hayao）206

黑幫（yakuza；noble gangster）167—170

黑幫的謙遜（yakuza humanity）180—181

黑幫對抗現代性（yakuza fight modernity）170—172，177—178

黑幫片（yakuza films）129，167，170—189

《黑雪》（Black Snow）56—57

《候鳥》系列（Bird of Passage series）208，213

懷念（nostalgia）：

對傳統的過去（for traditional past）169—170，177—178

對兒時的家園（for childhood home）212，213

對母親（for mother）21—22，213—214

幻想（fantasies）：

按摩房里的幻想（in massage parlours）102—103

暴力和性幻想（violent and sexual）222—225

惡女的幻想（of demon women）49

幻想和現實（and reality）xii，75，82

青少年幻想（adolescent）121，125—127

繪金（Ekin）54，194

賄賂（bribery）151

婚姻（marriage）38—46，77，122，197—198，222：

婚禮（ceremonies in）14，40—41

《活人的記錄》（Record of a Living Being）204

J

基督教（Christianity）34，37，56

激進派（radicals）178，186—189

吉良義央（Kira Yoshihara）153—154；另見“忠臣藏”

吉原（Yoshiwara）81—82，92—93，95

嫉妒心理（jealousy）5—6，30，197

妓女（courtesans）74—77，79—89：

妓女和賣身，72—112

作為玩偶女的妓女，66

嫖妓指南，75—76，79，80—81，103—104

關于娼妓的立法，100—101

妓女的影響，101—112

許可的賣淫區，74

文學中的妓女，80，82—100

妓女的母性角色，101，104—110

祭（matsuri）10—11

《記憶中的母親》（Mother Behind My Eyes）26—28，105

家庭（family）：

對待家庭的道德態度（moral attitudes to）76—77

父親在家庭中的角色（father’s role in）196—207

家庭和社會變遷（and social change）201

家庭制度（system）201—202

類似父親般架構的組織（groups structured like）151，183，201—202

家庭劇（home-dramas）29—31

儒家道德（Confucian morality）42—43

武士英豪（super samurai on）169

“真人”節目（“real-life”programmes）41—42

職業女性（career women in）38—39

家族（kazoku）202—203

假日（holidays）210

建前（tatemae；facade）221—222，224—225

劍道（Way of the Sword）137

江島—生島事件（Ejima-Ikushima affair）82

江戶時代（Edo period）：

娼妓業（prostitution）74—76，79—89

黑幫起源（yakuza origin）167—168

江戶時代的結束（end）192—194

色情藝術（pornographic art）54

另見“文化”“德川幕府”

匠人（artisans）156，202，210

角色扮演（role playing）69，118，221

教育（education）23，25—26，200：

精神教育（spiritual）136，139—141，143—145，148

教育媽媽（kyoiku mamas）23

階級（class）15，79—80，81—82，201

進入（initiation）：

進入成年（into manhood）136—149；

進入組織（into organizations）156

禁忌（taboos）79，222

《禁色》（Forbidden Colours）130

精神（spirit）133，137，139，188

精神主義（seishinshugi）137，139

凈化（purification）9—10，59，175

糾結于外表（obsession with appearances）125—127

菊乃井（Kikunoi House）96—97

軍隊嘩變，1936年（army revolt in1936）148，161—163，165

K

咖啡店（coffee-shop）111—112

靠模仿來學習（leaning by imitation）70—71，114，156

客分／做客的成員（kyakubun；guest member）179

恐怖分子（terrorists）158—160

庫爾特·辛格（Kurt Singer）19—20，22，163，189

狂熱思想（fanaticism）164

L

《垃圾教授》（Professor Unrat），53

《藍天使》（The Blue Angel）53

浪漫（romance）：

孽情（forbidden）81—82

有婚姻但無感情（marriage not）39—41，122，222

另見“愛情”

浪人（ronin）150，153—158，160，162—165，208

離婚（divorce）41—42

禮貌（politeness）221

禮物（gifts）151

禮儀（etiquette）152，164，221：

禮儀和賣身（and prostitution）76—78，80—81

破壞禮儀（breaches of）153，156

理性（reason）：

理性和感情（and emotion）26，142—143，164，208

理性和社會規則（and social rules）28—29

鐮倉時代（Kamakura period）74

《戀愛與色情》（Love and Sex）51

良知（conscience）124

《鈴森》（Suzugamori）133

領袖（leaders），見“親分”

流浪者（drifters）7，29—30，145，168—169，208—218

《瀧之白絲》（Taki no Shiraito；the Water Magician）31

倫理（ethics）128，131，192

裸露（nudity）8—9

M

漫畫（comics）：

恐怖情節（horror in）122—123，125

漫畫中的父親（fathers in）196—197

漫畫中的工薪族（salarymen in）203—204

漫畫中的美少年（bishonen in）125，131—132

色情漫畫（erotic）60

少年漫畫，漫畫中的硬派英雄（boy’s，koha heroes in）143—145

《幸子之幸》（comic-strip Sachiko’s Happiness）104—107

《濹東綺譚》（Strange Tale from East of the River）92—93

沒了脾氣（loss of temper）162—163

媒體（the press）42

《每日新聞》（Mainichi Shimbun）159—160

美（beauty）：

暴力之美（of violence）190，192—194

人造美（artificial）65—68

藝伎（geisha）72

異裝癖（transvestite）115—117

另見“美少年”

美國西部片（American Westerns）168，208

美輪明宏（Miwa Akihiro）117

美少年（bishonen）125—135，139

《夢的浮橋》（Bridge of Dreams）22

《米爾星小狗歷險記》（The Adventures of Puppy…）121—122

民族主義（nationalism）56—57，178，186—189

敏感性（sensitivity）152，216—217

明治時期（Meiji period）51，89—90

明治維新（Meiji Restoration）16，200—201

命運（fate）31，96，97—98，123—124，184—185，214

謀殺（murder）137，139—140，192—193

母親（mothers）18—37，42—43：

懷念母親（nostalgia for）21—22，213—214

色情片中的母親（in pornographic films）61—62

母親的權力（power）23—24，35—36，197

妓女同母親的角色相似（prostitute’s role similar to）87—88，101，104—110

另見“孩子”

母物（hahamono；mother things），見“慈母片”

母系社會（matriarchal society）4

木偶劇（puppet theatre）

近松的文樂劇本（Chikamatsu’s plays for）84—86

《忠臣藏》文樂（Chushingura）154—155

木偶劇里的玩偶女（doll-women in）65—66

對比西方與日本木偶劇（Western and Japanese compared）69

沐浴（bathing）9—10

幕末（bakumatsu）192—194

N

乃木希典及其妻（Nogi Maresuke and wife）33

奈緒美、奈緒美主義（Naomi，Naoism）52—53

男人（male），見“美少年”“浪子”“父親”“浪人”“工薪族”“武士”“黑幫”

《男人之苦》（It’s Hard to Be a Man）209

《男色大鑒》（The Great Mirror of Manly Love）138

男性不舉（male impotence）57，61，62

難民（refugees）142

鬧劇（farce）194—195

《泥醉天使》（Drunken Angel）204

女白領（office ladies）39

女權主義者（feminisuto；feminist）33—34

女形（onnagata）116，130，133

女性（women）：

顛覆女性社會地位（subservience of）15

對女性的態度（attitude to）5，8

惡女（as demons）47—55

佛教中的女性（in Buddhism）8

攻擊女性（aggression towards）53—55

凈化女性（purification of）59

理想的女性（ideal）116

男扮女裝（impersonation by men）115—117，另見“女形”

男人被有母性的女人吸引（men attracted to maternal）33

男人對女性性欲的焦慮（men’s anxiety about sexuality）47—48，50，63，110

女扮男裝（male impersonation by）114—115，118—121

女人的不潔（pollution of）5，8，60

女性表演者（as entertainers）113，另見“色情作品”“妓女”“脫衣舞女”

女性的社會地位（social status of）5

女性就業（employment of）38—39

女性生殖器（genitals）3，7—9，12

女性之美（beauty）65—70

強暴（rape）59—60

神道中的女性（in Shinto）4，5，7—9

釋放的情欲之火（passionate forces unleashed by sexuality）107

西方女性（Western）51

永恒的女性（eternal）66

折磨女性（torture of）54—55，59

另見“婚姻”“母親”

女性壓力集團（female pressure groups）101

女招待（hostesses）81，101

O

偶像明星（talento）44-46，68

P

培養性格（character-building）141

《漂泊的旅程》（A Wandering Life）29—31

平安貴族（Heian nobles）74，77—79

平田篤胤（Hirata Atsutane）175

婆婆（mothers-in-law）30，197

《破鼓》（Broken Drum）205—206

Q

《旗本無聊漢》（Bored Bannerman…）168，208

遷離鄉村（migration from countryside）212

淺野長矩（Asano Naganori）153—154；另見“忠臣藏”

強奸（rape）39，58—60，62，67

切腹（seppuku；hara-kiri；belly-slitting）153—154，165

親分／黑幫內父親形象的人物（oyabun；yakuza father-figure），172—174，176，179—181，184

親屬關系（kinship）201—202

青春期（adolescence）115，125—127，140

《青梅竹馬／長大／兩小無猜》（Growing Up）95—96，122

《青之花》（Aguri）49—51

情詩（love poems）78

去人格化（depersonalization）115

權力（power）：

父親的權力（paternal）200—201，204—206

極權主義（totalitarianism of）14

母親的權力（maternal）23—24，35—36，197

組織的權力（in organizations）151—152

權威（authority）：

母系權威（maternal）23—24，35—36，197

父系權威（paternal）200—201，204—206

另見“政府”

拳擊手“ガッツ石松”（Gutsu Ishimatsu，boxer）137—139

勧善懲悪（kanzen choaku）42—43

R

讓—保羅·薩特（Jean-Paul Sartre）26

《人間蒸發》（A Man Vanishes）36

《人類學入門》（The Pornographers）35，104

人情（ninjo；humanity）見“義理”

人情本故事（ninjobon stories）87—88

《人生劇場》（Theatre of Life）181—182

仁俠電影（chivalry films）189

《日本的悲劇》（A Japanese Tragedy）24

《日本昆蟲記》（The Insect Woman）35—36

日本人（Japanese）219—225：孤立（isolation）xii—xiv，88—89，185；刻板印象（stereotype）；起源（origins）1

日本人的審美觀念（Japanese aesthetics）64—65，115

日本人論（Nihonjinron）219

《日本書紀》（Nohonshoki Chronicle）54

日本作者（Japanese authors）：

川端康成（Lawabata Yasunari）66—67

渡邊武信（Watanabe Takenobu）55

谷崎潤一郎（Tanizaki Junichiro）21—22，36—37，48—52，65—66

鶴屋南北（Tsuruya Namboku）55

吉行淳之介（Yoshiyuki Junnosuke）98—100

近松門左衛門（Chikamatsu Monzaemon）82，84—86，99，154

井原西鶴（Ihara Saikaku）6，35—36，75，82—84，94，130

泉鏡花（Izumi Kyoka）31

三島由紀夫（Mishima Yukio）10—11，130—131，163，165，175，177

山本常朝（Yamamoto Jocho）175

寺山修司（Terayama Shuji）47

唐十郎（Kara Juro）223—224

樋口一葉（Higuchi Ichiyo）23—24，94—97，99，122

為永春水（Tamenaga Shunsui）87—88

野坂昭如（Nosaka Akiyuki）35，104，130

永井荷風（Nagai Kafu）90—94

竹田出云（Takeda Izumo）154—155

紫式部（Murasaki Shikibu）8

柔道（judo）141

儒家思想（Confucianism）：

道德（morality）42—43，76—77，79，223

通過儒家思想控制群眾（control of masses by）13—15，56

心學（Idealist School of）163

軟派（nanpa）143

S

灑落本故事（sharebon stories）80

薩滿女巫（shamaness）180—181

薩姆·佩金帕（Sam Peckinpah）193

色情作品（pornography）54—63

《山椒大夫》（Sansho the Bailiff）33

上村一夫（Kamimura Kazuo）104—107

社會等級（social hierarchy）81—82，184—185

社會規則（social rules）7，26，28，36，45，91，97，124，222：

社會規則與黑幫（and yakuza）171

社會上出人頭地（social climbing）31—32

社會義務（social obligations）150—153，155，157—158，162，164—165

黑幫的社會義務（yakuza）177—182

人情（ninjo）153，165，178，180—182

虛無主義者的社會義務（nihirisuto）191

社會秩序（social order）169

社會準則（social code）69—70，97—98，100，152，164

《社長》系列（Company Director series）199—200

神道（Shinto）3—5：

節日、祭典（festivals）10—11

凈化儀式（purification rituals）9—10，59，175

母系神道（matriarchal）4，37

女性（women in）4，5，7—9

神道和佛教（and Buddhism）13—14

神道與官方道德（and official morality）14—16

異裝（transvestism）115

自然崇拜（natural worship）3，4，64

神風特攻隊飛行員（kamikaze pilots）18，131，143，145，160

神話（myths）1—5，7—8

神樂（Kagura）11

神祇（gods）xii，1—3，6—7，11；另見“宗教”“天鈿女命”“伊邪那美”“伊邪那岐”“觀音菩薩”“大國主”猿田毘古”“天照大神”“須佐之男”

神之道（Way of the Gods）3；另見“神道”

審查制度（censorship）9，57—58

《生之欲》（Living）204

施虐（sadism）196

石子順造（Ishiko Junzo）29

實錄電影（True Document Film）189

食鹽（salt）9

手續（formality）69—70

受苦（suffering）：

甘愿受苦（resignation to）54

觀眾愛看苦情戲（popular with audiences）25，30—31，182

黑幫英雄受苦（of yakuza heroes）177—178，182

母親受苦（maternal）24—34

水（water）61

“水營生”（“water business”）73

《睡美人》（House of Sleeping Beuties）66—67

說書人（story-tellers）156，210

私生活（private life）：

私生活和公眾角色（and public role）69，198—200，204，221—222

私生活和群體（and the group）183—184

死亡（death）：

“赤軍”對死亡的態度（“Red Army”attitude to）159—160

父親之死（father’s）207；死亡崇拜（cult）131，135

死亡的不潔（as pollution）2，5，175

死亡和黑幫英雄（and yakuza heroes）171，174—176，178，182

死亡和性（and sex）49—50，165—166

血腥細節（gory details）107

遺愿（wish）22

以死來凈化（purification through）175

以一心赴死證明內心真摯（sincerity proved by readiness for）160

作為懲罰的死亡（as punishment）160—161

作為個人主義的行為（as act of individualism）166，179

另見“自殺”

蘇我氏武士（Soga warriors）170

T

《胎兒密獵時刻》（When the Foetus Goes Poaching）59

太夫（tayu）74—75，80

壇之浦合戰（battle of Dannoura）133

天鈿女命／天宇受賣命（Ame-no-Uzume；Ama-no-Uzume）3，8

天皇（emperor）33，74，151，201

“天堂”（“paradise”）113—114

天照大神／太陽女神（Amaterasu；Sun Goddess）2，3，4，7，19，115

田中角榮（Tanaka Kakuei）153

通（tsu）80，81

同情心（compassion）141—142

同性戀（homosexuality）15，127—131

童年（childhood）19，95—96，118，121—124，136

《偷自行車的人》（Bicycle Thieves）205

土耳其浴（toruko）102—104

脫衣舞（striptease）11—13，107，110

W

外國人（foreigners）16，172，211

玩偶女（doll-women）65—70，110—112

《晚春》（Late Spring）34—40，207

《萬葉集》（Manyoshu）213

王陽明（Wang Yangming）163

《網走番外地》（Abashiri Bangaichi）214

《未竟之夢》（Unfinished Dream）92

文化（culture）：

大眾和官方文化（popular and official）14—16，55—56，58，71

受佛教影響的文化（Buddhist-inspired）13—14

受神道影響的文化（Shinto-inspired）

外國文化（foreign）16，209

原始文化的復興（renaissance in primitive culture）17

文樂（bunraku），見“木偶劇”

《我出生了，但》（I Was Born，But...）204—205

我慢（gaman）164—165：

黑幫的我慢（of yakuza）173，177，179—180，182

《我是神風隊員》（I Am a Kamikaze）143—145

污穢（pollution）：

城市污染（urban）213

害怕污穢（fear of）9

女人的污穢（of women）60

死的污穢（of death）2，5，175

污穢和凈化（and purity）48

血污（blood）5，175

《無仁義之戰》（Fighting Without Nobility）189—190

《無水之池》（Pool Without Water）67

武烈天皇（Emperor Buretsu）54

《無能老爸》（Stupid Dad）196—197

武山信二（Takeyama Shinji）165

武士（samurai）：

妓女和武士（prostitutes and）74

浪漫愛情和婚姻（romance and matrimony for）39

同性戀（homosexuality）128

武士豪杰（super）168—170

武士倫理《葉隠》（ethics Hagakure）128，131

虛無主義者（nihirisuto）192

正義（justice）42—43

另見“浪人”

武士化（samuraization）200—201

物哀（mono no aware）54，121，214

X

《X夫人，母愛的故事》（Madame X，A Story of Mother Love）31

西方對文學的影響（Western influence on literature）51—53

西方世界（Western world）16，51—53，123—124，191

《西游日志抄》（Leaves From a Journal of a Western Voyage）90—91

戲劇（theatre）：

愛情場景（love scenes in）86

旅行傳統（travelling tradition）208—209

戲劇的殘忍（of cruelty）194

戲劇和娼妓業（and prostitution）75—76

戲劇里的異裝（transvestite）114—124

在戲劇里破忌（taboos broken in）79

另見“歌舞伎”“木偶劇”

俠客（kyokyaku）168

象征主義（symbolism）180，185—186，189—190

小林一三（Kobayashi Ichizo）113

笑節（laughing festivals）9

形（kata；form）70—71，114，156

形式（form）65，71

《幸子之幸》（Sachiko’s Happiness）104—107

性愛（sex）：

色情作品中的性愛（in pornography）58，60—61

畏懼性愛（fear of）5

性愛與死亡（and death）49—50，165—166

性非罪過（not sinful）4—5，220

與妓女交媾（with prostitutions）76—77

性焦慮（sexual anxiety）47—48，50，55，61，62，63，65，110

須佐之男（Susanoo）2，6—7，19，115，191—192，208

虛無主義者（nihirisuto；nihilist）137，189—195

《炫麗的荒野》（The Dazzling Desert）39

學習（learnings）70—71，114，156

血（blood）：

黑幫流血（yakuza）202

血污（as pollution）5，175

血祭（blood festivals）194

循規蹈矩（conformity）：

成功與循規蹈矩相悖（conflicts with achievement）140

反抗循規蹈矩（rebellion against）160—161

循規蹈矩的壓力（pressure for）45，91，97，124，222

循規蹈矩和孩子（and children）23，118

Y

亞當和夏娃（Adam and Eve）4—5

巖流島（Ganryu Island）139，145

演歌（Enka）88

演員（actors，actresses）75，79，81—82：

坂東三津五郎（Bando Mitsugoro）194

高倉健（Takakura Ken）18—19，129，139，161—162，176，182，188—189，208，213—214

高橋英樹（Takahashi Hideki）129

谷直美（Tani Naomi）61—62，87

鶴田浩二（Tsuruta Koji）177—182，186—189

吉沢菖蒲（Yoshizawa Ayame）116

嵐寬壽郎（Arashi Kanjuro）176

笠智眾（Chishu Ryu）207

若山富三郎（Wakayama Tomisaburo）176—177，179—180

三浦友和（Miura Tomokazu）45—46

森繁久彌（Morishige Hisaya）199

山口百惠（Yamaguchi Momoe）45—46

市川團十郎（Ichikawa Danjuro）88—89

田中絹代（Tanaka Kinuyo）34—35；

望月優子（Mochizuki Yuko）24

渥美清（Atsumi Kiyoshi）210

小林旭（Kobayashi Akira）208，213

澤田研二（Sawada Kenji）132

中村錦之助（Nakamura Kinnosuke）139

左幸子（Hidari Sachiko）35

妖女（femme fatale）51

《野良犬》（Stray Dogs）204

《夜生活指南》（Textbook for Night-Life）80—81

《夜之女》（Women of the Night）34

《葉隠》（The Great Buddha Pass）128，131，175

一條小百合（Ichijo Sayuri）107，110

伊凡·莫里斯（Ivan Morris）158，159

伊邪那美（Izanami）1—2，4—5，48

伊邪那岐（Izanagi）1—2，4—5，9

依田義賢（Yoda Yoshikata）84

儀式（ceremony）：

黑幫片中的儀式（in yakuza films）179，185—186，190

社會儀式（social）78，81—82

儀式（ritual）：

審美儀式（aesthetic）65，78，81—82

作為儀式的玩樂（play as）222，224—225

黑幫片里的儀式（in yakuza films）171—176，179，183—186，190

儀式性的鞠躬（ceremonial bow）68

義理（giri）151—152，155，157—158，162，164：

黑幫信條中的義理（in yakuza code）177—182

義理和人情（and ninjo）153，165，178—182

藝道（Way of Art）71

藝伎（geisha）72—74

藝術（art）54，64，78，175，193，224

異裝者（transvestite）見“戲劇”

《寅次郎戀歌》（Torajiro’s First Love）214—216

《寅次郎紙帆船》（Torajiro—the Paper Balloon）216—218

隱姓埋名（anonymity）67，91

英雄（heroes）169，177—178，184—185，210—211；另見“硬派”

櫻花（cherry blossoms）131，134，135，175

《硬派銀次郎》（Kinjiro of the Hard School）198

硬派主人公（koha/hard school heroes）143—149

《憂國》（Patriotism）165

幽默（humour）28，198—199

《游子方言》（The Rake’s Patois）80

《幼少時代》（Days of My Youth）21

《玉襷》（The Jewelled Sword）175

園林（gardens）65

《原色的街》（Street of Primary Colours）98—99

猿田毘古（Sarutahiko）7—8

源賴朝（Minamoto Yoshitsune）133—134，163

《源氏物語》（The Tale of Genji）6，8，77，79

源義經（Minamoto no Yoshitsune）132—135，163—164，208

月岡芳年（Tsukioka Yoshitoshi）54

Z

責任（duty），見“義理”

《曾根崎情死》（Double Suicide at Sonezaki）85—86

《昭和俠客伝》（Showa Kyokyakuden）180—181

折磨女性（torture of women）54—55，59

正義（justice）178，179：

對黑幫無意義（meaningless to yakuza）178—179

政府（government）：

色情作為武器對抗政府（pornography as weapon against）56—59

另見“德川幕府”

政客（politicians）：

刺殺（assassination）161—163

陷入情與義的兩難（conflicting obligations）152—153

政治的骯臟（of politics）163

知識分子（intellectuals）58

植木等（Ueki Hitoshi）203

《忠臣藏》（Chushingura）150，153—158，160，162—165

忠誠（loyalty）：

愛情與忠誠（love and）142

對領袖（to leader）157—158，173

對組織（to group）180—183

《鐘上的帶子》（Ribbon on the Clock）125

《眾神的旺盛欲望》（Tales From a Southern Island）36

種族主義（racialism）187—188

種村季弘（Tanemura Suehiro）59

《濁流》（Troubled Water）96—97，99

《姿三四郎》（Sugato Sanshiro）140—142，204

子分／黑幫內部孩子般的人物（kobun；yakuza child-figures）172，174

自發性（spontaneity）68

自虐行為（masochism）184

自然（nature）：

熱愛自然（love of）644—65

自然崇拜（worship）3，4，55，64

另見“神道”

自殺（suicide）：

美少年自殺（bishonen）128—129，131—132，134—135

殉情（lovers’）85—88，99，119—121

母親自殺（mothers’）24—25

以自殺恢復秩序（order restored by）86

作家的自殺（writers’）100

另見“切腹”

宗教（religion）3—5，8—9，13—14：

宗教異裝的起源（transvestite origins in）115

宗教與旅行（and travel）209

另見“佛教”“基督教”“神祇”“神道”

組織（groups）：

不融入的風險（risk of non-conformity）100

驅逐出組織（expulsion from）185

認同（identification with）70，183，220—221

象征主義有利于組織（symbolism helps）186

結構和權力（structure and power）151—152

內部張力（tensions in）182—184

罪過（sin）4—6，45，127，220

罪孽感（guilt feelings）28

《佐川君的來信》（Letters from Sagawa）223—224

佐良直美（Sagara Naomi）45

佐藤忠男（Sato Tadao）33，158，194

佐佐木小次郎（Sasaki Kojiro）139

做作（artificiality）65—70，116，117



