

## 《假面自白》的虚与实

——三岛由纪夫文学的原点

李 凯航<sup>1</sup>

《假面自白》是日本小说家三岛由纪夫在 1946 年发表的一篇短篇小说，和普通的小說不同，他刻意选择一组矛盾的词作为书名，并试图毫无违和感地用他的青春打动我们，包括他的虚伪，他的唯美，他的忏悔。但是，聪明的读者会发现，《假面自白》这种自我欣赏自和我标榜就像一面玻璃在照镜子，他真是在找自己吗？他找到的会是自己吗？

自传性的《假面自白》光题目就让我们困惑重重，哪里是假面？哪里是自白？他故意想要让我们知道些什么？故意又不想让我们知道些什么？《假面自白》可以被当做一部同性恋的自言自语来解读吗？还是说它不过是精神病患者的病例而已？最后，他爱上的是男人还是女人？

显然，这就是作品留给我们思索的话题。这思路一道夹杂着作者自己人生的大起大落，主题的亦幻亦真，大量真实和虚幻反复交融和重构，使之拥有一种持续解释的热情，正是“三岛文学”所拥有的永恒魅力。

他是一个异端气质的情绪狂人，一个恶魔崇拜的美艳疯子，一个舍生忘死的野蛮武夫，一个精于文体的优雅天才。都是他，三岛由纪夫。他试图扮演任何一个让人钦羡的角色，他是小说家，剧作家，记者，导演，电影制作人，演员，歌手，运动员，剑道手，飞行员，他无所不是。他两次提名诺贝尔文学奖，一直被认为是川端康成最好的继承人，最后却是以切腹自杀谏世，世人褒贬不一。拥有如此非凡经历的三岛的自传性作品《假面自白》怎么可能不让读者想入非非，以至于无数研究者直接把《假面自白》当做史料来考证<sup>2</sup>。这情有可原，因为三岛由纪夫确实如现代艺术之父杜尚所言，“我最好的作品是我的生活”<sup>3</sup>。读者很轻易就成了这种诱惑的俘虏。但三岛由纪夫是个“很有良心的老实人”<sup>4</sup>，他告诉你，这不过是“假面”的“自白”。你不要太当真。

---

<sup>1</sup> 作者简介：李凯航，男，生于 1990 年，同志社大学全球化问题研究院博士生，该论文受到国家留学基金委资助。

<sup>2</sup> 参见亨利·斯各特·斯托克斯《美与暴烈：三岛由纪夫之死》，于是译，上海：上海书店出版社，2007 年；唐月梅《怪异鬼才三岛由纪夫传》，北京：作家出版社，1994 年；纪翰·纳桑《梦幻武士三岛由纪夫》，梁翠凌译，台北：北辰文化公司，1988 年。三岛的传记资料主要参考以上三部著作。

<sup>3</sup> 有关杜尚的艺术观，请参考皮埃尔·卡巴纳《杜尚访谈录》，王瑞芸译，桂林：广西师范大学出版社，2001 年。

<sup>4</sup> 莫言《三岛由纪夫猜想》，见叶渭渠、千叶宣一、唐纳德·金编《三岛由纪夫研究》，北京：开明出版

## 二

这里重要的并非是真是假，而是这些或真或假的意义。这些意义，对于读者和对于作者而言，也并非一致。对于作者而言，这是一幕忘我的演出；对于读者而言，这是一次尽情的感动。一般来说，演出结束，作者将会摘下假面，读者也会擦去眼泪，回归生活的真实。但真正动情之处，爱恨交织，真假难辨，戏里戏外，亦幻亦真。“不疯魔，不成活”，三岛像一个失去了自我的演员，迷失在华丽的舞台上。

这种迷失源于他童年的缺失，这种缺失在《假面自白》中表达的就是一种对象丧失的焦虑感，在第一章中，“我”在十三岁之前几乎没有任何主动的选择意识，一切都是别人的选择，“我”来“观看”，而不是“行动”。“我”永远是个非常专业的“看客”。这一幕在“我”从母亲的衣柜里找到一件最鲜艳最华丽的和服，穿上它男扮女装，疯狂地叫喊“我就是天胜啊！我就是天胜啊！”<sup>5</sup>中达到了高潮。“我的眼里，谁也没有瞧见。我的狂热，使我的注意力全然集中在自己扮演的暴露在众多观众目光下的天胜角色上。可以说，我只看见我自己。”但是，“突然间，我望见了母亲的脸色。母亲脸色苍白，精神恍惚地坐在那里。她的目光同我的目光碰在一起，她旋即垂下了眼帘。”母亲什么都没有说，不到十三岁的“我”随即停止，好多年后“我”小心翼翼地问自己“这个时候，我理解什么了？或是被迫理解什么了？”“我”理解的是“悔恨先于罪过”。“我”理解到了“置身于爱的目光下孤独难看的教训”，同时不甘心地说“从它的反面我学会了自身对爱的拒绝”。“我”连自我欣赏的权利也被剥夺！

除此以外，“我”看到的“头缠一条肮脏的手巾，有一张漂亮的红润的脸和一双炯炯有神的眼，迈着稳重脚步从坡道上走了下来的”挑粪工，或者“弥漫着橡胶般的，薄荷般的气味的地铁检票员”，还有使“我”陶醉的拥有“那海风般的，像被黄金炒过的海岸空气的气味的”士兵，无一不让“我”难忘和憧憬。可是“我”从来无法参与他们的行动。“我”只是在“看”而已。

“看”是一种好奇的体现，是拥有“行动”的前提，可是“被看”却是阻碍的力量，使之不能“行动”。“看”和“被看”在这里一直有种紧张的关系，它们决定了整个小说将要呈现的艺术效果。更具体地说它们的竞争决定了哪个视角优先的问题，而常常是外面的视角压迫内在的视角，使主人公的视野无限内化。被深深压抑进主人公的内心，成为他的潜意识。这种潜意识在主人公仍然是小孩子的时候表现为广泛的阅读——这样可以避免“视角的竞争”；长大后表现为非常明显的“表演意识”——因为他的“行动”的时候已经非常敏感外在的视角的存在。

当时，一个不到十三岁的“我”读着一些各式各样复杂得有点恐怖的书单，还有一大堆如同博士论文一样自言自语。“我”的阅读里有于斯曼、奥古斯丁、《启示录》、史蒂文森、松旭斋天胜、《魔鬼兄弟》、克娄巴特拉、希利伽巴拉、王尔德、阿玛宗女战士等等。而“我”在享受

---

社，1996年，第223页。

<sup>5</sup> 唐月梅《假面自白》，上海：上海译文出版社，2009年，第14页。本文所有小说引用皆出自唐月梅先生翻译。

这样的孤独时，也无可奈何的感到一种“悲剧性的东西”，它是“在我的官能寻求它且被我拒绝的某个场所里，与我无关的生活和事件、这些人，就是我的‘悲剧性东西’的定义，在这里，我永远被拒之门外的悲哀，总是被转化并幻想到他们以及他们的生活上。我好不容易通过我自身的悲哀，参与到他们当中去。”“我”妥协了，首先向“我”的现实妥协，然后向“我”的幻想妥协，成为“我”的幻想的俘虏。正如小说古怪的开篇一样“长期以来，我一直坚持说，自己曾经目睹自己出世时的光景”，而这种坚持的理由是：“这种确信，也许是从在场的人所告诉我的记忆中，或从我随意的幻想中所获得的。”“我”并不在乎到底是哪一种，因为这些都是“我所确信的”。

难道这个“我”就是三岛由纪夫？

从现在看到的资料来看，大概可以说成“不全是”。“我”和三岛由纪夫之间有重叠有分离，有相同也有冲突。比如，说三岛由纪夫“曾经目睹自己出世时的光景”是不可能的，但他说“我”是大正十四年一月十四日出生确实是事实。

除此以外，三岛确实童年时候成绩优异，博闻强识。而且，他确实出生在一个非常怪异的家庭，他写过他那古怪的祖母。有“疯狂的诗一般的灵魂”，因为贵族的矜持，一生都因为下嫁农人出身的三岛的祖父而愤愤不平。真实的历史是三岛的祖母是与江户幕府首领德川将军有姻亲关系的是水户藩藩主的长外孙女夏子。因为从小患有歇斯底里症，她父亲将她寄养在亲王有栖川宫家里，希望对她的病情有所帮助，可是长大后病症依旧。按照当时日本的习俗，长女必须先于小女儿嫁人，所以家人急于甩开包袱就把夏子下嫁给农民出身但经过自身奋斗成为明治政府高级官僚的祖父平冈定太郎。夏子是很不情愿的。婚后生活也是一团糟，加上平冈定太郎因为贿赂案件受牵连，家道中落，变得自暴自弃，经常在外寻花问柳就使得夏子本就暴躁的性格和脾气更加古怪和阴鸷了。三岛的父亲平岗梓是他们唯一的小孩，可是出身在这种古怪的家庭里他的性格非常懦弱。所以，当夏子把一家的所有希望全寄托在三岛身上，把三岛从母亲那里夺过来的时候，他也并没有做抵抗。三岛就是在他祖母夏子的手上成长的，因为夏子怀疑三岛母亲会挑拨三岛和自己的关系，所以以安全为理由无一例外禁止他外出，加上她本身有非常严重的精神病，不能忍受嘈杂，所以禁止他和同龄的男孩玩耍，禁止他在家奔跑，大声说话。这种情况一直持续到他随父母搬住别处，祖母依然会“日夜紧抱着我的照片抽泣”，三岛无奈地说“十三岁的我竟有个六十岁深情的恋人”。不管怎么说，这也是三岛对于童年最严肃的表述，至此，他对此就避而不谈了。

其实三岛真实的家庭困境也许远比上面描述的严重，她祖母不光有神经痛，还有胃溃疡和肾脏病。性格非常暴躁。常常因为鸡毛蒜皮的小事大发雷霆。三岛的母亲因为婆媳关系曾经甚至动过离婚的念头。<sup>6</sup>但另外一方面三岛似乎也没有提及，就是她祖母虽然骄横跋扈，但毕竟是旧贵族出身，艺术造诣相当精深，甚至能说法语和德语。而且她是戏剧的行家，小时候经常带着三岛去

<sup>6</sup> 参见村松刚《三島由紀夫の世界》，东京：新潮社，1991年，第10页。

看能剧狂言等日本传统艺术，这也是为什么三岛终身迷恋戏剧的原因。此外，祖母夏子还是一个讲故事的高手，三岛是非常喜欢听祖母讲故事的，但在小说中这些情节均没有反映。更奇怪的是，高中毕业时三岛以学习院第一名的成绩受到天皇表彰，并且天皇亲自奖励了一块银手表的事三岛在小说中完全没有提及。

那么，这个“我”还是不是三岛由纪夫呢？

三岛曾经说《假面自白》是他有生以来第一部私小说，然后又再三否认自己和这部小说中的“我”的关系，他一直就和《假面自白》这部小说在玩“迷藏”式的游戏。

他的创作笔记中这样写道：

“这本书是我想留给我过去曾在那里住过的死的领域的遗书。对我来说，写这本书就是反过来的自杀。对于电影来说，如果把拍跳崖自杀场面的胶片倒过来播放，就一定能看到自杀者以迅猛的速度从谷底向悬崖跳上去复活过来的镜头。通过这本书我所尝试的，就是实现这种起死回生术。”

“虽说是自白，其实我在这片小说里将‘谎言’放养了。让这些家伙在自己喜欢的地方随意吃草。于是，这些谎言家伙一个个吃饱了，就不去糟蹋‘真实’的菜园子了。”

“许多作家都写了他们自己的‘青春时代艺术家的自画像’。我之所以想写这部小说，却是出自相反的欲望。在这部小说里，作为‘写作人’的我已经完全被舍去了。作家在作品中不出场。但是，在像这里所写的生活，如果没有艺术的支柱，那就属于具有顷刻间将崩溃的性质的东西。因此，这部小说中的一切，即使都是依据事实，作为艺术家的生活既然没有被写出来，那么一切都是完全虚构的，都是不可能存在的东西。我想创造完全虚构的自白。《假面自白》这个题目就包含这一意思。”<sup>7</sup>

三岛不愿意说得太清楚，所以他使用这种抽象的东西去解释更为抽象的东西。他说了部分真实的生活经历，刻意舍弃了另外一部分，这样的部分真实算不算做真实？笔者是持否定态度的，因为我们无法了解这种有意而为之的部分真实的功能究竟是什么。万一就是以这部分真实去掩饰一个整体的真实呢？当然，我们没必要像历史的检察官一样去诘问三岛，在艺术的领域有其自身的目的，艺术的真实也不是历史的真实。王尔德说：“艺术中的真实即其对立面也是真实的。”<sup>8</sup>其实简单的说，三岛是以自己为模特而进行的创作。这其实与其它的家人的作品，如杰克伦敦的《马丁·伊登》，狄更斯的《大卫·科波菲尔》，毛姆的《人生的枷锁》之类的没什么太大区别。而唯一区别就是，三岛选择一个更加耸动的话题——同性恋。同性恋也并非特别的话题，此前的文学史上，如托马斯·曼的《死于威尼斯》，纪德的《背德者》，王尔德的《道林格雷的画像》等等都已经有过非常经典的同性恋者形象。但是在日本的近代以来的文学中，同性恋一直是非常具有

<sup>7</sup> 三岛由纪夫《太阳与铁》，北京：中国青年出版社，2000年，第250、251页。

<sup>8</sup> 苏珊·桑塔格《沉默的美学：苏珊·桑塔格论文选》，黄梅等译，海口：南海出版社，2006年，第144页。

猎奇性质的话题。而且这里关键是三岛发表小说是在日本战败不久的一九四九年。

战败的日本面临着诸多现实的问题：在政治上，接受占领军，审判战犯，民主改革，制定新宪法；在经济上，解散财阀，农地改革，限制黑市；在军事上，解除武装，六百万海外军人归国问题，引渡战俘，复原军人转业问题，以及战死者家属安置问题等等。在文学界也兴起了对军国主义的反思，展开“文学主体性论”的讨论以及提出建设“近代的自我”问题等等。

如果仅仅停留在这样“宏大叙事”，也许我们觉得这个国家挺有希望，一个新日本呼之欲出一样。但如果我们可以行走走在当时的历史语境中的话，我们看到的是每一个家庭都有亲人死伤，房屋几乎全被地毯式大轰炸所烧毁，物资极度紧缺，黑市盛行，日本的妓女走在大街上随时可能只是为了几块面包就和白面孔的美国大兵达成交易，每一个人明天的活路在哪里全然不知，而且政府为了更“宏伟”的政策目标滥发纸币，日本正经历着恶性的通货膨胀。用历史学家道尔的话来说日本那时候的情况就是：“自战败以来，这个国家的面貌就是纯粹单一的堕落。”<sup>9</sup>

这样的描述可能更加接近当时的日本实态，三岛就是在这样的社会处境发表了一本同性恋题材的作品。显示出他与当时主流作家，甚至可以说是整个日本的距离。

这是为什么呢？难道三岛看不见？

显然不是这样。三岛有他自己的唯美主义情结。他不愿意看到日本这样，就只能带起假面，自己不看真实的日本，也不让人看真实的自己。小说中有一种非常明显的“封闭意识”——对于客观世界的拒绝。之前笔者用“视角的竞争”处理过“我”童年时期的幻想，那时候的“视角的竞争”可能是在“我”和长辈们之间；而此时的“视角的竞争”却是作者和日本了。作者再一次选择了内化这种视角：

“作品里，除了‘我’这个叙述者外，几乎没有尝试过赋予其它登场人物以个性，更由于‘我’也几乎完全是从内面开始描述的，因而日常生活中的种种框架也基本没有得到关注，主人公情感上的波动，被极其认真地通过与他人全无联系的瞬间直观而得以展示的。”<sup>10</sup>

这种内化的倾向招致许多批评，比如伊安·布鲁玛（Ian Buruma）也认为三岛生活的特殊性使之失去了普遍的意义，他的经历只对他个人有意义，除此以外不意味着任何事情。批评家戈尔·维达尔（Core Vidal）甚至说他只是一个二流作家，因为他的主题只有一个——他自己。<sup>11</sup>

其实三岛的幸与不幸都是因为艺术。三岛是一个为艺术而艺术的人，是个太艺术的人。艺术家会因为自由而获得充分的想象力，艺术家也会因为不自由而获得充分的想象力，前提是不论这个人身处何种环境，对于自由内心都极度敏感。艺术家的天敌就是麻木。艺术家的天职就是幻想。

---

<sup>9</sup> 约翰·W·道尔《拥抱战败——第二次世界大战后的日本》，胡博译，北京：三联书店，2006年，第125页。

<sup>10</sup> 唐纳德·金《三岛由纪夫的世界》，见叶渭渠、千叶宣一、唐纳德·金编《三岛由纪夫研究》，北京：开明出版社，1996年，第31页。

<sup>11</sup> 克里斯托弗·罗斯《三岛由纪夫之剑》，王婷婷译，南京：江苏人民出版社，23、25页。

每一种感受对于艺术家而言都是无上的馈赠。

### 三

《假面自白》所描写的时间范围大概是 1925 年到 1949 年左右，是“我”的童年和青少年时期。众所周知，这段时期是日本关东大地震后，经历了经济危机，走向 9·18 的侵略战争，扩展到 1937 年的全面侵华，到 1941 年的太平洋战争达到顶峰，而这些外界的影响如果不是太直接几乎全会被作者屏蔽在外。作者不愿意过多的谈论时局以破坏他自己构建起来的独立的美学世界，谈到的战争也多和“美”的主题相关，比如战争时期，不允许我们穿花色的袜子；“我”空袭时躲在山上的防空壕里，观看烟火表演一般的轰炸，兴奋地叫了起来：“我”预感到就是“万一光荣战死”也“一定会永远成为埋葬在墓底下的我的微笑的好材料。”总而言之，“战争奇妙地教会我们一种感伤的成长方法。”

可是依然有干扰“我”欣赏美的东西，这个东西就是爱情。

小说的前半部分“我”一直沉浸在对同性的陶醉和幻想中，在后半部分“我”20 岁才遇见园子。很多学者已经指出了这两部分的不连贯，有点像“大理石和木头接合在一起”<sup>12</sup> 逻辑很简单，一个人不爱异性并不能直接证明他就是同性恋，三岛这种证明方法有点“此地无银”的意思。而且“进入后半部分，作者文体的勃勃生气也忽然锐减，在前半部分看到的紧张和魄力也急剧衰退。其中后半部分最主要的是说‘我’假装成一个正常的男性与园子接近，不久园子也被‘我’吸引，对‘我’表示了她的爱情。这里的描写最为糟糕。小说前半部分展现的绚烂的笔致差不多完全消失，几乎让人怀疑这究竟是不是同一个作家写的。这怎么会堕落成一本像通俗小说一样的玩意儿呢？”<sup>13</sup>

其实在看完小说前半部分，三岛几乎是在以医生写病历般精确的语言在描述“我”的内心世界，爱情在这里不过是三岛给“我”开的一处药方而已。所以园子的出场简直就像一个阴谋。证据就在于园子从来不是“我”“思念”的对象，而是“我”“思考”的对象。园子的作用太明显了，她的一言一行到后来都被证明到“我不爱她”，更确切地说是“我不能爱她”这个结论。完成了三岛的“告白”。

多么经典的一个“伪证”！“告白”是需要勇气的，而小说中最为缺乏的恰恰就是勇气。“我”小时候从来就没有反抗过长辈的无理要求，初中时也没有坦言对暗恋对象的崇拜，20 岁时的初恋时期也无法向园子倾诉内心的真实感受，接到征兵令“我”佯装心脏病，遇到空袭“我迅速跑向防空壕”等等，是因为勇气的匮乏所以才会有“行动”缺位。

第三章，也就是讲述爱情的这一章开篇就说：“谁都说人生像个舞台。不过，像我这样从行

---

<sup>12</sup> 神西清：《ナルシシズムの運命》，参见长谷川泉编《三島由紀夫研究》，东京：右文书院，1970 年，第 83 页。

<sup>13</sup> 森安理文：「仮面の告白」論，参见长谷川泉编《三島由紀夫研究》，东京：右文书院，1970 年，第 247 页。

将结束少年期开始，就一直被人生是个舞台这种意识纠缠住的人，恐怕为数不多。”三岛想把自己的人生搬上了“舞台”，做圣徒式的告白，但因为勇气的匮乏他是写不出像卢梭《忏悔录》式的经典著作，剖析日本在那个时代的癫狂，发现圣徒不好当了以后他改行去做英雄，要以“武士道”恢复“天皇制”之类的，办起像玩具一样的小军队（盾之会），搞起政变，最后切腹自杀。

#### 四

在三岛的作品群中，《假面自白》表现的仅仅是一种美的倾向，要到《金阁寺》的时候才确立了他美的绝对标准，而《丰饶之海》才是最后一个完整的美的世界。

我们暂时来谈一谈这种“美的倾向”。

美是什么？

不善于思考的人们总是以为真善美是一回事，像等式方程一样有着客观的解法，可是三岛似乎是在用他那充满魔力的语言修筑起高高的围墙，把“真”“善”“美”一个个圈起来，破除这种迷信一般的“常识”。我想这也是为什么人们会称他的美学观“怪异”“怪诞”的原因吧。

诗人爱伦·坡说“美是一种效果，而不是一种性质。所以它首先必须打动灵魂，而不是理智。”<sup>14</sup>我想三岛肯定是这句话忠实的信徒。证据在于《假面自白》的引言。它取自陀思妥耶夫斯基的《卡拉马佐夫兄弟》之《热心的忏悔》。忏悔什么？这个老实的基督徒絮絮叨叨半天最后才哆里哆嗦袒露心中困惑：“理智上认为是丑陋的，感情上却简直会当做是美。”他在忏悔这种“美”。而这种“美”，对于三岛而言，也是一种情绪性的东西。几乎所有三岛笔下的人物、风景、情节、心灵、场面、对白等等都是一种情绪性的投影，这个东西是不是它自己对作者而言其实并不重要，重要的是，在作者（这表现为主人公）心里，这个东西是什么。

尽管三岛在最开始的时候总喜欢用抽象的东西去解释更为抽象的东西，但在1952年他完成欧洲旅行后，他的美学理念终于找到了具象的肉身，这就是希腊雕塑。“古代希腊没有什么‘精神’，只有肉体 and 知性的均衡。‘精神’正是基督教可恶的发明。当然这种均衡即将被打破但可能难以打破的紧张中发现美的存在。”<sup>15</sup>这一回三岛真的着迷了，在1958年他新建的住宅中采用的也是全希腊式风格设计，庭院里耸立的就是精致华美的太阳神阿波罗雕塑。

不光是建筑里，几乎在所有三岛文学的角落都可以或多或少的找到他关于“美”的思索，因为它所有的作品几乎都在回答“美”所提出的尖锐的挑战。不论从语言还是主题，我们都可以细细体味到那种情意绵绵的深意。

比如，“我”跟踪“我”的单相思的同性恋人近江，远远地望着他伫立在雪地上。看到“他在雪地上画着他的 OMI 的巨大的名字的一刹那，连他的孤独的每一个角落，我都已将半无意识地

<sup>14</sup> 爱伦·坡《爱伦·坡精选集》，曹明伦译，合肥：安徽文艺出版社，1988年，第35页。

<sup>15</sup> 叶渭渠、唐月梅《日本文学史·现代卷》，北京：经济日报出版社，2000年，第586页。

了解了”。在打不成雪仗后我们相互寒暄，他嘲笑了“我”小孩子一样的手套后，把他的皮手套按在“我”的脸上，“我脸颊上燃烧起活脱脱的肉感，它像烙印似的残留下来，我感到自己用非常清澈的目光在凝视着他”，“我”确信“从这个时候起，我爱上了近江。”

“我”在十三四岁的时期的初恋是整个小说中写得最为优美的一部分，恐怕也是整个日本文学史上为数不多的同性恋情描得如此唯美和伤感的段落。“我之所以开始爱上力量、充溢的血的印象、无知、粗野的手势、粗豪的语言、丝毫未受理智腐蚀的肌肤所具备的野蛮的忧郁，也同样是因为他的缘故。”胆小、懦弱、不善语言的“我”对于近江无比魁梧的身材，高傲的性格满怀憧憬。“我”终于找到了崇拜的对象。“他曾经留级两三次，骨骼出众，脸庞的轮廓也出众，洋溢着一种特权的青春气息。”可是“少年们对叛逆这种美学是多不熟悉啊！”只有“我”懂得，“我”对于他的孤独一览无余，尽管“那里只有一个野蛮的灵魂的衣裳”，可是只要我们目光一交错，“一种既不是敌意，也不是憎恨的，纯粹而激烈的东西把弓弦拉响了”。

然而有意思的是，近江其实并未和“我”有过多的言语，一切的一切，几乎全是在“我”漫无边际的幻想中获得的，也许这一切说出来，近江都会觉得莫名其妙，尽管“我”好不容易找到了崇拜的对象，他可以直观地真切地站在“我”的面前，可是“也许是天生软弱的缘故，我对所有的喜悦都参杂着不详的预感。”在近江出色的完成一套体操动作后，“他那粗野的生命腐蚀了的肉体，只为了不怕传染的疯狂般的献身，”深深震撼了在场的少年，我的嫉妒彻底的打败了我的欲望。近江扑通一声落地的一刹那，“我闭上眼睛，摇了摇头，自言自语道：我已经不爱近江了。”

三岛喜欢用过分修饰的语言来表达一种精致的感情，使之拥有一种结实的质感。语言在三岛这里从来不是意味着“说话”而已。三岛的语言似乎有一种转基因食品一般的效果，虽说种子都一样，但果实却千差万别。比如“我”爱上的“野蛮的忧郁”、二十岁青年“幼师般的柔韧胴体”、“他的脸上始终浮现出某种所谓阴暗的优越感”、“看起来雪就好像裹着街景伤口的脏绷带”、“一群湿漉漉的鸭子，从一户人家的厨房笨头笨脑地走了出来”、“我”与异性的恋人久别重逢，这种倍受质疑的感动是“微妙的紧张和纯洁的均整，波及生活的每个角落，它仿佛给生活带来了虽是脆弱，但却是极其透明的秩序。”、战争期间的义务劳动让我百无聊赖，可“战争奇妙地教会我们一种感伤的成长方法。”等等。这些表述都以一种非常饱满的新鲜感来刺激我们日常的所见所闻，它谴责了我们对于美的冷漠。三岛一直坚持说《假面自白》是生硬的把诗歌写成了小说，这还不够，他进一步说自己本身就是诗歌。<sup>16</sup>如何理解三岛对于《假面自白》的这段自注我们暂且不论，但是三岛笔下非常多的主人公其实都是像诗人一般在描述这个世界，不论是小孩子阿登还是贵族少年松枝清显，就连《金阁寺》里的说话结结巴巴的和尚沟口都在独白那令人惊艳的美。

---

<sup>16</sup> 三岛由纪夫《太阳与铁》，北京：中国青年出版社，2000年，第251页。



那么，在三岛这里，语言究竟是什么？

森安里文教授认为：“语言在有些时候完全和它的意义与思想无关，特别是在文学中，发挥艺术效果的那些语言，越是艺术化，就越与它本身的意义和思想无关。这里并非认为是艺术和思想完全无关，也非要纠缠于离开了思想，艺术是可否还可以成立之类的问题。而是，本来应该论述思想的语言，不经意间却跳出了本应该论述的思想的藩篱；或者某些本来凭借思想而创造的艺术，却被语言的魔力所打败，类似的例子在文学中屡见不鲜。”<sup>17</sup>在这里，语言、思想、艺术三位一体支撑着三岛式的表达效果，而“死亡，鲜血，青春”就是三岛的美的方程式。这种美也被森安教授精辟地概括为“咒语的美”，“从前作为神的话语，拥有语言美学的日本文学传统，在近代一知半解的合理主义和现实主义的支配下，语言被偷梁换柱，成为不过是表达朴素的生活实感的符号而已。只尊重生活的实感，语言被隶属于实感，结果造成文学里长期充斥着的不过是庸俗的心理主义而已。”<sup>18</sup>三岛的意义或许就是复活了语言本身的美感，是对于曾经因为言文一致运动而兴起的写实主义或者后来在文坛上横行霸道的自然主义的一次凯旋。也正是这样的纯艺术追求其实使三岛一直隔绝于社会之外，战争期间或者战败的时候他都很少针对时局发表看法，虽然二十岁时接到征兵令也像模像样的写好了遗书，誓言报效皇国之类的，可是一旦有机会逃跑他还是溜之大吉。

## 五

纳博科夫在他的论文《好读者和好作者》里说：“事实上，好小说都是好神话。”<sup>19</sup>我觉得这句话用来形容三岛由纪夫的《假面自白》再好不过，它只是三岛由纪夫神话的一部分，一个非常绚烂的开始而已。

三岛的神话是他一手炮制出来的。和他同时代的加藤周一在《日本文学史序说》时也写到：“三岛是个善于利用大众商业主义，同样也被它利用的人。”<sup>20</sup>他或许是战后日本文学史上和媒体关系最为亲密的作家了，很难想象在一个发达的传媒时代，歌星，影星或体育明星绝对占据头条的现代社会的三岛还一如既往的出版一大堆写真集（《蔷薇刑》），在死前举办自己的摄影展，自杀前几小时他还打电话通知好友 NHK 记者德冈孝夫和伊达宗克<sup>21</sup>，希望他们“好好报导”。我们似乎在这里又一次清晰地看到了“看”和“被看”的紧张关系。只是这一次“看”不再是主

---

<sup>17</sup> 森安理文「仮面の告白」論，参见长谷川泉编《三島由紀夫研究》，东京：右文书院，1970年，第235页。

<sup>18</sup> 同上，第250页。

<sup>19</sup> 参见 Good Writer and Good Reader，纳博科夫《文学讲稿》，申慧辉译，上海：上海三联出版社，2005年。

<sup>20</sup> 加藤周一：《日本文学史序説・下》，东京：筑摩书房、2009年、525页。

<sup>21</sup> 唐月梅：《三岛由纪夫传》，北京：新世界出版社，2003年，第200页。

角，“被看”在这里也并非“被动的”，而是三岛的主动要求。这到底是三岛的幸运还是不幸我们就不得而知了。但是我们可以看到的是，《假面自白》的“假面”在小说之中是远没有谢幕的，它似乎都不像是“假面”这样刻意的东西了，它若无其事地挂在脸上没有任何不自然，就像“眼镜”一样被人们理解和接受。或许这才是这部小说真正伟大之处。三岛是深深懂得这种伟大的，这也许是因为他宁愿抱着这块假面一起毁灭也不愿摘下来的原因吧。