

能勢朝次
Noseasaji

大西克礼
Onchiyoshinori

日本 ゆうげん 幽玄

〔日〕能勢朝次 大西克礼 著 王向远 编译





日本幽玄

〔日〕能勢朝次 大西克礼 著
王向远 编译

图书在版编目 (CIP) 数据

日本幽玄 / (日) 能势朝次, (日) 大西克礼著; 王向远编译. —长春: 吉林出版集团有限责任公司, 2011.6

(慢书单)

ISBN 978-7-5463-5389-0

I. ①日… II. ①能… ②大… ③王… III. ①文学研究—日本 IV. ①I313.06

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第086578号

日本幽玄

作 者: 能势朝次 大西克礼

编 译: 王向远

出 品: 吉林出版集团·北京汉阅传播

出 品 人: 周殿富

策划编辑: 瓦 当

责任编辑: 宋 春 孙祎萌

封面设计: 未 氓

开 本: 650mm × 960mm 1/16

印 张: 29

版 次: 2011年6月第1版

印 次: 2011年6月第1次印刷

出 版: 吉林出版集团有限责任公司

发 行: 北京吉版图书有限责任公司

地 址: 北京市宣武区椿树园15-18栋底商A222号

邮编: 100052

电 话: 总编办: 010-63109462-1104

发行部: 010-63104979

网 址: <http://www.jlpg-bj.com>

印 刷: 北京同文印刷有限责任公司

ISBN 978-7-5463-5389-0

定价: 35.00元

版权所有 侵权必究

内容提要

在日本的一系列传统文论与美学概念中,“物哀”与“幽玄”无疑是最重要、最基本、最富有民族特色的概念。它们不仅是日本古典文学的最高审美范畴,也是日本传统文化的两个关键词。如果说,“物哀”是理解日本文学与文化的一把钥匙,那么“幽玄”则是通往日本文学文化堂奥的必由之门。在日本历史上,特别是在公元12到16世纪的所谓“中世”时代,“幽玄”一词不仅在上层贵族文人中普遍使用,成为和歌论、连歌论、能乐论中的核心概念,而且作为日常生活中为人共知的普通词汇之一,也曾广泛流行。

“幽玄”是日本借助汉语词而形成的一个概念范畴,是优美、幽雅、含蓄、委婉、间接、朦胧、幽深、幽暗、神秘、冷寂、空灵、深远、“余情面影”、超现实等审美趣味的高度概括。作为一种审美形态,“幽玄”表示一种暗含的、包蕴的、内聚的、收拢的、沉潜的状态。要拥有这种状态,就要“入幽玄之境”,将身心沉潜下去。文学艺术中的“幽玄”,就是要求将人的复杂的思想观念、微妙的感觉感情,用最含蕴、最幽雅、最优美的形式加以表现。它与中国文论中的“含蓄”、“隐秀”相近,但带有更多的宗教体验的神秘性与神圣感。“幽玄”与欧洲人所说的“崇高”也有相似之处,但欧洲的“崇高”是与“美”对峙的范畴,日本的“幽玄”则是“美”的极致;“崇高”是“高度”模式,“幽玄”是

“深度”模式；“崇高”是高高耸立着的、显性的，给人以压迫感、威慑感、恐惧感乃至痛感，“幽玄”是深深沉潜着的、隐性的，给人以亲近感、诱惑感、吸附感。“幽玄”作为一个审美概念，体现了东方文化、日本文化的独特神韵。

《日本幽玄》是已翻译出版的《日本物哀》的姊妹篇。编译者将现代两位学者的两部同名著作《幽玄论》全文译出，又将日本文学史及文论史上关于“幽玄”的原典择要译出，使古代“幽玄”原典与现代“幽玄”研究相得益彰，共同构成了一千年来的“日本幽玄”论，为中国读者通过原典系统深入了解日本人的“幽玄”观、把握日本古典文学及传统文化的神韵，提供了可靠的阅读与参考资料。

人“幽玄”之境

——通往日本文学文化堂奥的必由之门(代译序)

王向远

在日本的一系列传统文论与美学概念之范畴中,“物哀”与“幽玄”无疑是两个最基本、最具有日本民族特色的概念。如果说,“物哀”是理解日本文学与文化的一把钥匙,那么“幽玄”则是通往日本文学文化堂奥的必由之门。“幽玄”作为一个汉语词,在日本的平安时代零星使用,到了镰仓时代和室町时代,即日本历史上所谓的“中世”时期,这个词却不仅在上层贵族文人中普遍使用,甚至也作为日常生活中为人所共知的普通词汇之一广泛流行。翻阅那一时期日本的歌学(研究和歌的学问)、诗学(研究汉诗的学问)、艺道(各种艺术、技艺领域)、佛教、神道等各方面的文献,到处可见“幽玄”。可以说,至少在公元12到16世纪近五百年间,“幽玄”不仅是日本传统文学的最高审美范畴,也是日本古典文化的关键词之一。

一

什么是“幽玄”?虽然这个词在近代、现代汉语中基本上不再使用了,但中国读者仍可以从“幽玄”这两个汉字本身,一眼便能看出它的大概意思来。

“幽”者，深也、暗也、静也、隐蔽也、隐微也、不明也；“玄”者，空也、黑也、暗也、模糊不清也。“幽”与“玄”二字合一，是同义反复，更强化了该词的深邃难解、神秘莫测、暧昧模糊、不可言喻之意。这个词在魏晋南北朝到唐朝的老庄哲学、汉译佛经及佛教文献中使用较多。使用电子化手段模糊查索《四库全书》，“幽玄”的用例有三百四十多个（这比迄今为止日本研究“幽玄”的现代学者此前所发现的用例，要多得多）。从这些文献“幽玄”用例来看，绝大多数分布在宗教哲学领域，少量作为形容词出现在诗文中，没有成为日常用语，更没有成为审美概念。宋元明清之后，随着佛教的式微，“幽玄”这个词渐渐用得少了，甚至不用了，以至于以收录古汉语词汇为主的《辞源》也没有收录“幽玄”一词，近年编纂的《汉语大辞典》才将它编入。可以说，“幽玄”在近现代汉语中差不多已经成了一个“死词”。

“幽玄”一词在中国式微的主要原因，从语言学的角度看，可能是因为汉语中以“幽”与“玄”两个字作词素的、表达“幽”、“玄”之意的词太丰富了。其中，“幽”字为词素的词近百个，除了“幽玄”外，还有“幽沈”、“幽谷”、“幽明”、“幽冥”、“幽昧”、“幽致”、“幽艳”、“幽情”、“幽款”、“幽涩”、“幽愤”、“幽梦”、“幽咽”、“幽香”、“幽静”、“清幽”，等等。以“玄”字为词素者，则不下二百个，如“玄心”、“玄元”、“玄古”、“玄句”、“玄言”、“玄同”、“玄旨”、“玄妙”、“玄味”、“玄秘”、“玄思”、“玄风”、“玄通”、“玄气”、“玄寂”、“玄理”、“玄谈”、“玄著”、“玄虚”、“玄象”、“玄览”、“玄机”、“玄广”、“玄邈”，等等。这些词的大量使用，相当大程度地分解并取代了“幽玄”的词义，使得“幽玄”的使用场合与范围受到了制约。而在日本，对这些以“幽”与“玄”为词素的相关词的引进与使用是相当有限的。例如“玄”字词，日语中只引进了汉语的“玄奥”、“玄趣”、“玄应”、“玄风”、“玄默”、“玄览”、“玄学”、“玄天”、“玄冬”、“玄武”（北方水神名称）等，另外还有几个自造汉词如“玄水”、“玄关”等，一共只有十几个；而以“幽”为词素的汉字词，除了“幽玄”，

则有“幽暗”、“幽远”、“幽艳”、“幽闲”、“幽境”、“幽居”、“幽径”、“幽契”、“幽魂”、“幽趣”、“幽寂”、“幽邃”、“幽静”、“幽栖”、“幽明”、“幽幽”、“幽人”、“幽界”、“幽鬼”等，一共有二十来个。综览日语中这些以“幽”字与“玄”字为词组的汉字词，不仅数量较之汉语中的相关词要少得多，而且在较接近于“幽玄”之意的“玄奥”、“玄趣”、“玄览”、“幽远”、“幽艳”、“幽境”、“幽趣”、“幽寂”、“幽邃”、“幽静”等词中，没有一个词在词义的含蕴性、包容性、暗示性上能够超越“幽玄”。换言之，日本人要在汉语中找到一个表示文学作品基本审美特征——内容的含蕴性、意义的不确定性、虚与实、有与无、心与词的对立统一性——的抽象概念，舍此“幽玄”，似乎别无更好的选择。

“幽玄”概念在日本的成立，有着种种内在必然性。曾留学唐朝的空海大师在9世纪初编纂了《文镜秘府论》，几乎将中国诗学与文论的重要概念范畴都搬到了日本，日本人在诗论乃至初期的和歌论中，确实也借用或套用了中国诗论中的许多概念，但他们在确立和歌的最高审美范畴时，对中国文论中那些重要概念最终没有选定，却偏偏对在中国流通并不广泛、也不曾作为文论概念使用的“幽玄”一词情有独钟，这是为什么呢？

我认为，“幽玄”这一概念的成立，首先是由日本文学自身发展需要所决定的，主要是出于为本来浅显的民族文学样式——和歌——寻求一种深度模式的需要。

日本文学中最纯粹的民族形式是古代歌谣，在这个基础上形成了和歌。和歌只有五句、三十一一个音节构成。三十一一个音节大约只相当于十几个有独立意义的汉字词，因此可以说和歌是古代世界各民族诗歌中最为短小的诗体。和歌短小，形式上极为简单，在叙事、说理方面都不具备优势，只以抒发刹那间的情绪感受见长，几乎人人可以轻易随口吟咏。及至平安时代日本歌人大量接触汉诗之后，对汉诗中音韵体式的繁难、意蕴的复杂，留下了深刻印象。而空海大师的《文镜秘府论》所辑录的中国诗学文献，所选大部

分内容都集中于体式音韵方面,这也极大地刺激和促进了和歌领域形式规范的设立。在与汉诗的比较中,许多日本人似乎意识到了,没有难度和深度的艺术很难成为真正的艺术,和歌浅显,人人能为,需要寻求难度与深度感,而难度与深度感的标尺,就是艺术规范。和歌要成为一种真正的艺术,必须确立种种艺术规范(日本人称为“歌式”)。艺术规范的确立意味着创作难度的加大,而创作难度的加大不外体现在两个方面:一是外部形式,日本称之为“词”;另一个就是内容,日本人称之为“心”。

于是,从奈良时代后期(8世纪后期)开始,到平安时代初期(9世纪),日本人以中国的汉诗及诗论、诗学为参照,先从外部形式——“词”开始,为和歌确定形式上的规范,开始了“歌学”的建构,陆续出现了藤原滨成的《歌经标式》等多种“歌式”论著作,提出了声韵、“歌病”、“歌体”等一系列言语使用上的规矩规则。到了10世纪,“歌学”的重点则从形式(词)论,逐渐过渡到了以内容(心)论与形式论并重。这种转折主要体现在10世纪初编纂《古今和歌集》的“真名序”(汉语序)和“假名序”(日语序)两篇序言中。两序所谈到的基本上属于内容及风体(风格)的问题。其中“假名序”在论及和歌生成与内容嬗变的时候,使用了“或事关神异,或兴入幽玄”这样的表述。这是歌论中第一次使用“幽玄”一词。所谓“兴入幽玄”的“兴”,指的是“兴味”、“感兴”、“兴趣”,亦即情感内容;所谓“入”,作为一个动词,是一个向下进入的动作,“入”的指向是“幽玄”,这表明“幽玄”所表示的是一种深度,而不是一种高度。换言之,“幽玄”是一种包裹的、收束的、含蕴的、内聚的状态,所以“幽玄”只能“入”。后来,“入幽玄”成为一种固定搭配词组,或称“兴入幽玄”,或称“义入幽玄”,更多地则是说“入幽玄之境”,这些都在强调着“幽玄”的沉潜性特征。

如果说《古今和歌集·真名序》的“兴入幽玄”的使用还有明显的随意性,对“幽玄”的特征也没有做出具体解释与界定,那么到了10世纪中期,壬

生忠岑的《和歌体十种》再次使用“幽玄”，并以“幽玄”一词对和歌的深度模式作出了描述。生忠岑将和歌体分为十种，即“古歌体”、“神妙体”、“直体”、“余情体”、“写思体”、“高情体”、“器量体”、“比兴体”、“华艳体”、“两方体”，每种歌体都举出五首例歌，并对各自的特点做了简单的概括。对于列于首位的“古歌体”，他认为该体“词质俚以难采，或义幽邃以易迷”。“义幽邃”，显然指的是“义”（内容）的深度，而且“幽邃”与“幽玄”几乎是同义的。“义幽邃以易迷”，是说“义幽邃”容易造成理解上的困难，但即便如此，“幽邃”也是必要的，他甚至认为另外的九体都需要“幽邃”，都与它相通（“皆通下九体”），因而即便不把以“幽邃”为特点的“古歌体”单独列出来也未尝不可（“不可必别有此体耳”）。例如“神妙体”是“神义妙体”；“余情体”是“体词标一片，义笼万端”；“写思体”是“志在于胸难显，事在于口难言……言语道断，玄又玄也”，强调的都是和歌内容上的深度。而在这十体中，他最为推崇的还是其中的“高情体”，断言“高情体”在各体中是最重要的（“诸歌之为上科也”），指出“高情体”的典型特征首先是“词离凡流，义入幽玄”；并认为“高情体”具有涵盖性，它能够涵盖其他相关各体，“神妙体”、“余情体”、“器量体”都出自这个“高情体”；换言之，这些歌体中的“神妙”、“难言”、“义笼万端”、“玄又玄”之类的特征，也都能够以“幽玄”一言以蔽之。于是，“幽玄”就可以超越各种体式的区分，而弥漫于各体和歌中。这样一来，虽然生忠岑并没有使用“幽玄”一词作为“和歌十体”中的某一体的名称，却在逻辑上为“幽玄”成为一个凌驾于其他概念之上的抽象概念，提供了可能。

然而日本人传统上毕竟不太善长抽象思考，表现在语言上，就是日语固有词汇中的形容词、情态词、动词、叹词的高度发达，而抽象词严重匮乏，带有抽象色彩的词汇，绝大部分都是汉语词。日本文论、歌论乃至各种艺道论，都非常需要抽象概念的使用。然而至少在以感受力或情感思维见长的

平安时代,面对像“幽玄”这样的高度抽象化的概念,绝大多数歌人都显出了踌躇和游移。他们一方面追求、探索着和歌深度化的途径,一方面仍然喜欢用更为具象化的词汇来描述这种追求。他们似乎更喜欢用较为具象性的“心”来指代和歌内容,用“心深”这一纯日语的表达方式来描述和歌内容的深度。例如藤原公任在《新撰髓脑》中主张和歌要“心深,姿清”;在《和歌九品》中,他认为最上品的和歌应该是“用词神妙,心有余”。这对后来的“心论”及“心词关系论”的歌论产生了深远影响。然而,“心深”虽然也能标示和歌之深度,但抽象度、含蕴度仍然受限。“心深”指个人的一种人格修养,是对创作主体而言,而不是对作品本体而言,因而“心深”这一范畴也相对地带有主观性。“心”是主观情意,需要付诸客观性的“词”才能成为创作。由于这种主观性,“心深”一词就难以成为一个表示和歌艺术之本体的深度与含蕴度的客观概念。正是因为这一点,“心深”不可能取代“幽玄”。“幽玄”既可以表示创作主体,称为“心幽玄”,也可以指代作品本身,称为“词幽玄”,还可以指代心与词结合后形成的艺术风貌或风格——“姿”或“风姿”,称为“姿幽玄”。因而,“心深”虽然一直贯穿着日本歌论史,与“幽玄”并行使用,但当“幽玄”作为一个歌学概念被基本固定之后,“心深”则主要是作为“幽玄”在创作主体上的具体表现,而附着于“幽玄”。就这样,在“心深”及其他相近的概念,如“心有余”、“余情”等词语的冲击下,“幽玄”仍然保持其最高位和统驭性。

“幽玄”被日本人选择为和歌深度模式的概念,不仅出自为和歌寻求深度感、确立艺术规范的需要,还出自这种民族文学样式的强烈的独立意识。和歌有了深度模式、有了规范,才能成为真正的艺术;成为真正的艺术,才能具备自立、独立的资格。而和歌的这种“独立”意识又是相对于汉诗而言的,汉诗是它唯一的参照。换言之,和歌艺术化、独立化的过程,始终是在与汉诗的比较,甚至是竞赛、对抗中进行的,这一点在《古今和歌集·假名序》中

有清楚的表述,那就是寻求和歌与汉诗的不同点,强调和歌的自足性与独立价值。同样的,歌论与歌学也需要逐渐摆脱对中国诗论与诗学概念的套用与模仿。我认为,正是这一动机决定了日本人对中国诗学中现成的相关概念的回避,而促成了对“幽玄”这一概念的选择。中国诗论与诗学中本来有不少表示艺术深度与含蕴性的概念,例如“隐”、“隐秀”、“余味”、“神妙”、“蕴藉”、“含蓄”,等等,还有“韵外之致”、“境生象外”、“词约旨丰”、“高风远韵”等等相关命题,这些词有许多很早就传入日本,但日本人最终没有将它们作为歌学与歌论的概念或范畴加以使用,却使用了在中国诗学与诗论中极少使用的“幽玄”。这表明大多数日本歌学理论家们并不想简单地挪用中国诗学与诗论的现成概念,有意识地避开诗学与诗论的相关词语,从而拎出了一个在中国的诗学与诗论中并不使用的“幽玄”。

二

不仅如此,“幽玄”概念的成立,还有一个更大更深刻的动机和背景,那就是促使和歌,及在和歌基础上生成的“连歌”,还有在民间杂艺基础上形成的“能乐”实现雅化与神圣化,并通过神圣化与雅化这两个途径,使“歌学”上升为“歌道”或“连歌道”,使能乐上升为“能艺之道”即“艺道”。

首先是和歌的神圣化。本来,“幽玄”在中国就是作为一个宗教哲学词汇而使用的,在日本,“幽玄”的使用一开始就和神圣性联系在一起了。上述的《古今和歌集·真名序》中所谓“或事关神异,或兴入幽玄”,就暗示了“幽玄”与“神异”、与佛教的关系。一方面,和歌与歌学需要寻求佛教哲学的支撑,另一方面佛教也需要借助和歌来求道悟道。镰仓时代至室町时代的日本中世,佛教日益普及,“幽玄”也最被人所推崇。如果说此前的奈良、平安朝的佛教主要是在社会上层流行,佛教对人们的影响主要表现在生活风俗

与行为的层面,那么镰仓时代以后,佛教与日本的神道教结合,开始普及于社会的中下层,并渗透于人们的世界观、审美观中。任何事物要想有宇宙感、深度感、有含蕴性,就必然要有佛教的渗透。在这种背景下,僧侣文学、隐逸文学成为那个时代最有深度、最富有神圣性的文学,故而成为中世文学的主流。在和歌方面,中世歌人、歌学家都笃信佛教,例如,在“歌合”(赛歌会)的“判词”(评语)中大量使用“幽玄”一词并奠定了“幽玄”语义之基础的藤原基俊(法号觉舜)、藤原俊成(出家后取法名释阿)、藤原定家(出家后取法名明净),对“幽玄”做过系统阐释的鸭长明、正彻、心敬等人,都是僧人。在能乐论中,全面提倡“幽玄”的世阿弥与其女婿禅竹等人都笃信佛教,特别是禅竹,付出了极大的努力将佛教哲理导入其能乐论,使能乐论获得了幽深的宗教哲学基础。因而,正如汉诗中的“以禅喻诗”曾经是一种时代风气一样,在日本中世的歌论、能乐论中,“以佛喻幽玄”是“幽玄”论的共同特征。他们有意地将“幽玄”置于佛教观念中加以阐释,有时哪怕是生搬硬套也在所不辞。对于这种现象,日本现代著名学者能势朝次在《幽玄论》一书中有着精到的概括,他写道:

……事实是,在爱用“幽玄”这个词的时代,当时的社会思潮几乎在所有的方面,都强烈地憧憬着那些高远的、无限的、有深意的事物。我国中世时代的特征就是如此。

指导着中世精神生活的是佛教。然而佛教并不是单纯教导人们世间无常、厌离秽土、欣求净土,而是在无常的现世中,在那些行为实践的方面,引导人们领悟到恒久的生命并加以把握。……要求人们把一味向外投射的眼光收回来,转而凝视自己的内心,以激发心中的灵性为指归。……艺术鉴赏者也必须超越形式上的美,深入艺术之堂奥,探求艺术之神圣。因而,这样一个时代人们心目中的美,用“幽玄”这个词来表

述,是最为贴切的。所谓“幽玄”,就是超越形式、深入内部生命的神圣之美。^①

“幽玄”所具有的宗教的神圣化,也必然要求“入幽玄之境”者脱掉俗气、追求典雅、优雅。换言之,不脱俗、不“雅化”,就不能“入幽玄之境”,这是“幽玄”的又一个必然要求,而脱俗与雅化则是日本文学贵族化的根本途径。

日本文学贵族化与雅化的第一个阶段,是将民间文学加以整理以去粗取精。奈良时代与平安时代,宫廷文人收集整理民间古歌,编辑了日本第一部和歌总集《万叶集》,这是将民间俗文学加以雅化的第一个步骤。又在10世纪初由天皇诏令,将《万叶集》中较为高雅的作品再加筛选,并优选新作,编成了第二部和歌总集《古今和歌集》。到了1205年,则编纂出了全面体现“幽玄”理想的《新古今和歌集》。另一方面,在高雅的和歌的直接影响与熏陶下,一些贵族文人写出了一大批描写贵族情感生活的和歌与散文相间的叙事作品——物语。在和歌与物语创作繁荣的基础上,形成了平安王朝时代以宫廷贵族的审美趣味为主导的审美思潮——“物哀”。说到底,“物哀”的本质就是通过人情的纯粹化表现,使文学脱俗、雅化。进入中世时代后,以上层武士与僧侣为主体的新贵阶层,努力继承和模仿王朝贵族文化,使自己的创作保持贵族的高雅。这种审美趣味与理想,就集中体现在“幽玄”这个概念中。可以说,“幽玄”是继“物哀”之后,日本文学史上的第二波审美主潮。两相比较,“物哀”侧重于情感修养,多体现于男女交往及恋情中;“幽玄”则是“情”与“意”皆修,更注重个人内在的精神涵养,并最终体现在具体

^①能势朝次:《幽玄论》,见《能势朝次著作集》第二卷,东京:思文阁出版,1981年版,第200~201页。

创作中。相比之下,“物哀”因其情趣化、情感化的特质,在当时并没有被明确概念化、范畴化,直到18世纪才有本居宣长等“国学家”加以系统的阐发。而“幽玄”一开始概念的自觉程度就比较高,渗透度与普及度也更大。在当时频频举行的“歌合”与连歌会上,“幽玄”每每成为和歌“判词”的主题词;在日常生活中,也常常有人使用“幽玄”一词来评价那些高雅的举止、典雅的贵族趣味、含蓄蕴藉的事物或优美的作品,而且往往与“离凡俗”、“非凡俗”之类的评语连在一起使用(对此,日本学者能势朝次先生在他的《幽玄论》中都有具体的文献学的列举。读者可以参阅)。

可以说,“幽玄”是中世文学的一个审美尺度、一个过滤网、一个美学门坎,有了“幽玄”,那些武士及僧侣的作品,就脱去了俗气、具备了贵族的高雅;有了“幽玄”,作为和歌的通俗化游艺而产生的“连歌”才有可能登堂入室,进入艺术的殿堂。正因为如此,连歌理论的奠基人二条良基才在他的一系列连歌论著中,比此前任何歌论家都更重视、更提倡“幽玄”。他强调,连歌是和歌之一体,和歌的“幽玄”境界就是连歌应该追求的境界,认为如果不对连歌提出“幽玄”的要求,那么连歌就不能成为高雅的、堪与古典和歌相比肩的文学样式。于是二条良基在和歌的“心幽玄”、“词幽玄”、“姿幽玄”之外,更广泛地提出了“意地的幽玄”、“音调的幽玄”、“唱和的幽玄”、“聆听的幽玄”,乃至“景物的幽玄”等更多的“幽玄”要求。稍后,日本古典剧种“能乐”的集大成者世阿弥,在其一系列能乐理论著作中,与二条良基一样,反复强调“幽玄”的理想。他要求在能乐的剧本写作、舞蹈音乐、舞台表演等一切方面,都要“幽玄”化。为什么世阿弥要将和歌的“幽玄”理想导入能乐呢?因为能乐本来是从先前不登大雅之堂的叫做“猿乐”的滑稽表演中发展而来的。在世阿弥看来,如果不将它加以贵族化、不加以脱俗、不加以雅化,它就不可能成为一门真正的艺术。所以世阿弥才反复不断地叮嘱自己的传人:一定要多多听取那些达官贵人的意见,以他们的审美趣味为标杆;演员一定

首先要模仿好贵族男女们的举止情态,因为他们的举止情态才是最“幽玄”的;他提醒说,最容易出彩的“幽玄”剧目是那些以贵族人物为主角的戏,因此要把此类剧目放在最重要的时段加以演出;即便是表演那些本身并不“幽玄”的武夫、小民、鬼魂、畜牲类,也一定要演得“幽玄”,模仿其神态动作不能太写实,而应该要“幽玄地模仿”,也就是要注意化俗为雅。……由于二条良基在连歌领域、世阿弥在能乐领域全面提倡“幽玄”,“幽玄”的语义也被一定程度地宽泛化、广义化了。正如世阿弥所说:“唯有美与优雅之态,才是‘幽玄’之本体。”可见“幽玄”实际上成了高雅之美的代名词。而这,又是连歌与能乐的脱俗、雅化的艺术使命所决定的。

当这种使命完成以后,“幽玄”也大体完成了自己的使命,而从审美理念中淡出了。进入近世(江户时代)以后,市井町人文化与文学成为时代主流,那些有金钱但无身份地位的町人们以露骨地追求男女声色之乐为宗,町人作家们则以“好色”趣味去描写市井小民卑俗享乐的生活场景,这与此前贵族式的“幽玄”之美的追求截然不同,于是在江户时代,“幽玄”这个词的使用极少见到了。从17世纪一直到明治时代的三百多年间,“幽玄”从日本文论的话语与概念系统中悄然隐退。“幽玄”在日本文论中的这种命运与“幽玄”在中国的命运竟有着惊人的相似:从魏晋南北朝到唐代,在中国的贵族文化、高雅文化最发达的时期,较多使用“幽玄”,而在通俗文化占主流地位的元明清时代,“幽玄”几近消亡。虽然在中国“幽玄”并没有像在日本那样成为一个审美概念,但两者都与高雅、去俗的贵族趣味密切相联,都与贵族文化、高雅文学的兴亡密切相关。

三

在对“幽玄”的历程及成立的必然性做了动态的分析论述之后,还需要

对“幽玄”做静态的剖析,看看“幽玄”内部隐含的究竟是什么。

正如中国的“风骨”、“境”、“意境”等概念在中国文论史上长期演变的情形一样,“幽玄”在日本文论发展史上,其涵义也经历了确定与不确定、变与不变、可言说与不可言说的矛盾运动过程。历史上不同的人在使用“幽玄”时候,各有各的理解,各有各的侧重点,各有各的表述。有的就风格而言,有的就文体形式而论,有的在宽泛的意义上使用,有的在具体意义上使用,有的不经意使用,有的刻意使用,这就造成了“幽玄”词义的多歧、复杂,甚至混乱。直到20世纪初,日本学者才开始运用现代学术方法,包括语义考古学、历史文献学以及文艺美学的方法,对“幽玄”这个概念进行动态的梳理和静态的分析研究,大西克礼、久松潜一、谷山茂、小西甚一、能势朝次、冈崎义惠等学者都发表了自己的研究成果。其中,对“幽玄”做历史文献学与语义考古学研究的最有代表性的成果,是著名学者能势朝次先生的《幽玄论》,而用西方美学的概念辨析方法对“幽玄”进行综合分析的有深度的成果,则是美学家大西克礼的《幽玄论》。

大西克礼在《幽玄论》中认为“幽玄”有七个特征:第一,“幽玄”意味着审美对象被某种程度地掩藏、遮蔽、不显露、不明确,追求一种“月被薄雾所隐”、“山上红叶笼罩于雾中”的趣味;第二,“幽玄”是“微暗、朦胧、薄明”,这是与“露骨”、“直接”、“尖锐”等意味相对立的一种优柔、委婉、和缓,正如藤原定家在宫川歌合的判词中所说的“于事心幽然”,就是对事物不太追根究底、不要求在道理上说得一清二白的那种舒缓、优雅;第三,是寂静和寂寥。正如鸭长明所说的,面对着无声、无色的秋天的夕暮,会有一种不由自主地潸然泪下之感,是被俊成评为“幽玄”那首和歌——“芦苇茅屋中,晚秋听阵雨,备感寂寥”——所表现的那种心情;第四,就是“深远”感。这种深远感不单是时间与空间的距离感,而是具有一种特殊的精神上的意味,它往往意味着对象所含有的某些深刻、难解的思想(如“佛法幽玄”之类的说法)。歌论