

日本文学中的“物哀”

肖 书 文

(华中师范大学日语系副教授; 湖北, 武汉, 430079)

日本文学中的“物哀”可以概括为如下四个特点。其一, 它非仅是“感于物”而哀, 而且是物本身的哀。其二, 它是无法解脱的、无望的哀, 是在绝望中对哀情的摩挲玩味。第三, 这种哀情又是一切其他情绪感动的净化剂, 超越所有世俗情感之上并使它们带上高洁的精神意味。第四, 这种精神层次又由于被束缚于物的无常和瞬间, 所以它对人的精神的提升是有限的, 带有无法预料的偶然性和眼前物象的局限性, 但同时又具有无比细腻和纤巧的特质。

川端康成曾将日本文学中“物哀”的美溯源于平安朝的《源氏物语》。据有人研究, 在《源氏物语》中直接用“物哀”一词为 13 个, 而用“哀”字达 1044 个,^①形成了弥漫在整个《源氏物语》中的审美情调。通常日本文学中最常见的审美意识也总是带给人一种感物伤情的哀愁, 用“物哀”一语来概括也是极为恰当的。不过, 川端康成的这一说法也有另外一种不同的解释。由于《源氏物语》的时代正是唐代文学大量传入日本的时代, 因此有人主张, “不应过高估计日本文学的独立性和独特性。可以认为, 日本‘物哀’文学思潮是直接受到中国古代诗学中的‘物感说’的深刻影响而出现的。”^②这样, “物哀”作为日本文学独特的审美情调也就遭到了质疑。但从直接的审美感觉来说, “物哀”又的确是日本文学的一个与众不同, 甚至也区别于中国古典文学的明显的特点。如叶渭渠先生说: “中国文化、文学对《源氏物语》的影响是相对的, 并不起决定性的作用。”^③如何理解这样两种不同的看法?

我们可以从两个方面来看这个问题。一方面, “物哀”的审美意识在日本文学中所占据的分量和地位是非同一般的。任何民族的文学都包含有一定程度的感物伤情的抒情性, 但似乎都不像《源氏物语》中那样一直从头贯到尾, 成为笼罩一切的基本情调。日本文学中缺乏那种彻底放松的欢乐, 即使有兴高采烈的时候, 那背后也总有一层淡淡的哀愁。所以有论者指出: “‘物哀’除了作为悲哀、悲伤、悲惨的解释外, 还包括哀怜、同情、感动、壮美的意思。”^④在中国传统美学中, “感物而哀”只不过是“人禀七情, 应物斯感”(《文心雕龙·明诗篇》)中的一种情调而已, 而在日本文学中, “七情”都是以“物哀”作为基调而感发起来的。在平安时代日本文学的确受到了中国唐代文学的强大的影响, 而其中, 白居易的诗被当时的贵族阶层作为文学修养的通行教科书, 《源氏物语》中直接引用白诗就达 20 多处, 白居易尤其是他的《长恨歌》得到特别的推崇。但为什么另外一些在中国更有名气、艺术成就也公认为更高的诗人(如李白杜甫)反而没有获得白居易这样的殊荣? 这正是由于白居易的大量诗作, 尤其是他那些哀怨的感物诗和带有很大感伤成份的诗, 迎合了日本人最为敏感的“物

哀”意识。而这种物哀在中国人的审美意识中, 甚至在白居易本人的审美意识中, 却反倒不怎么看重。如白居易历来以“新乐府运动”的代表身份在中国文学史上得到定位, 他“把自己的诗, 分为讽谕、闲适、感伤和杂律四类, 而特别重视讽谕, 称它为‘正声’。”^⑤不过, 虽然在《长恨歌》中一开始白居易也是按照“讽谕诗”的套路来写的, 但接下来就转入了“感伤”的路子, 写到后来, 感伤的情调越来越浓, 一直到最后的“天长地久有时尽, 此恨绵绵无绝期”句, 达到哀伤的顶峰。然而, 在不少中国文学史教科书中, 《长恨歌》中最能体现“物哀”意识的这最后一段, 即已经成仙的杨贵妃托道士给唐玄宗带回爱情的信物: “惟将旧物表深情, 钿合金钗寄将去”, 却被人们有意无意地忽略了,^⑥并不认为是最高层次的审美意境。中国文学审美意识即使在欣赏感伤之美时, 也忘不了“乐而不淫、哀而不伤”和“文以载道”的古训。相反, 《源氏物语》中却两次提到《长恨歌》中的这一细节。^⑦

这就涉及到第二方面, 即从情感的性质来说, 日本人的“物哀”和中国人所体会的“感物伤情”之间其实还是有微妙区别的。中国人的感物伤情, 落实在一个“情”字上, 情为主体, “物”只不过是表达情的一种手段, 是依据情的性质、程度而可以任意选择的, 什么样的情便选择什么样的物。所以苏轼说: “君子可以寓意于物, 而不可以留意于物”^⑧。但对于日本人的物哀意识来说, 情和物都是主体, 情只有和物完全融为一体才构成物哀, 因此选择什么样的“物”是有讲究的。并不是什么样的物都可以用来表情, 在物哀的感受中, 物本身的性质是特别关键的。日本人偏爱小巧玲珑、精致素雅、朦胧幽静、短暂易逝的物事, 这当然与岛国的特殊自然环境有关; 但日本文学之所以缺乏豪迈大气的篇章, 并不全在于地理环境。例如日本虽没有大江大河, 高山大漠, 但有大海, 有飓风暴雨、地震和海啸, 这些自然景象在日本文学中却很少正面出现, 而只是被看作不祥之兆和可怖的灾难。^⑨川端康成的《雪国》描写的是温润美丽的静雪, 有如经过温泉水洗浴的“越后女子的雪白的皮肤”, 却见不到“战罢玉龙三百万, 败鳞残甲满天飞”(黄巢)的景象。^⑩日本文学中的“壮美”或“崇高”的审美意象主要是通过植物来表现的, 如今道友信所言, “本来是指夏天茂盛地生长的荒草很高和特别地亭亭耸立的大树的高大吧”。^⑪但植物再怎么高大, 也是必然要衰朽死亡的, 所以先天地蕴含着一种“哀”的思绪。这种哀就是这些事物本身的哀, 而人的生命也和这溢满于自然界的哀愁相通相感。

不过, 也正由于这种生命之悲哀并非从人对某件具体事物的感受而来, 而是被体验为人和万物的根本存在状态, 所以日本人的审美方式并不像中国古代文人那样预先有一种内在

心志和情感倾向,然后去自然界找一种事物来表达这种情感,而是一种极其偶然的触发,在瞬间达到一种身与物化的哀寂。与中国古代审美意境相比,日本文学的境界更接近于王国维所说的“无我之境”,中国古人则多为“有我之境”。^④我们只要比较一下杜甫的名句“感时花溅泪,恨别鸟惊心”和松尾芭蕉的俳句“古池呀,青蛙跳入响水声”或“虽是夏天来,石苇依然只一叶”,就可见出明显的差别。杜甫的“感时”与“恨别”是以“国破山河在,城春草木深”的凄凉现实感受为前提的,花的露珠和鸟的鸣声与这种心情本来毫无关系,但在诗人眼中却像是在附和自己的情绪,芭蕉的俳句却更类似于禅宗的偈语,是彻底排除了主观的情绪之后直接从自然现象中体验到的情绪,从中几乎看不出“拟人”或“移情”的痕迹。以这种标准来看,甚至陶渊明的“采菊东篱下,悠然见南山”也不能说完全是“无我之境”,因为他在诗的前面说了,要达到这种“悠然”境界必须“心远地自偏”;诗的后面又总结:“此中有真意,欲辨已忘言”,仍然是从主观进入到客观,最后还是回到主观。显然,中国文学中即使有“物哀”因素,通常也只是作为某种具体情感的附庸而出现的,其归结点并不是“物哀”,而是对“物”和“我”的遗忘,即主观中的闲适、旷达、自得其乐。

由此可见,日本文学中的“物哀”显然是受到中国唐代文学的刺激而形成起来的,但也并非没有日本民族自身审美意识的根基,而是有选择地接受了中国文学中的某些因素并加以发挥和扩展,在某些方面甚至朝着与中国文学不同的方向作了独特的引申。其实,我们在形成于日本上古时代、成书于公元712年的《古事记》中,就已经可以看到“物哀”意识的萌芽了。书中有好几个爱情故事都是以悲剧结局的,极为凄美哀艳。如天照大神的孙子火远理命与海神的女儿丰玉姬一见钟情,结为夫妻,在海王宫殿里过了三年幸福生活。但由于怀孕的丰玉姬到陆地上来生产时,火远理违背约定从旁偷看,发现妻子是一条大鳄鱼,吓得逃跑了。丰玉姬觉得很丢脸,便丢下孩子和丈夫回到海里去了,但却始终怀念丈夫孩子,于是通过自己的妹妹,与丈夫互有诗歌赠答。虽然互不相忘,但他们却并不作任何努力实现团聚,事情就这样不了了之,后来也没有一个好事者来续写他们重新团圆的故事。另外一个故事写木梨之轻王与自己的妹妹轻太郎女的乱伦的爱情,则结局更惨。轻王遭到流放,两人别离时留下了许多缠绵悱恻的情诗。多年后轻太郎女去流放地寻找哥哥,相见时又互相赠答,最后双双死在流放地。这样一些绝望的爱情,在日本人的传统心理中都能够坦然接受,并不认为有什么不对,也不埋怨命运的不公。他们只是反复地咏叹、吟唱、玩味,从中体会那种哀情之美。这种情绪与白居易《长恨歌》的结尾恰好相吻合。

所以,在日本人心中,“物哀”并不是一种人为的哀伤,而是事情的真相,是万物的常态。这种感受由于佛教“无常”学说的传入而被定型化了。在日本人的审美意识中,瞬间即逝的东西、永不再来的当下才是美的极致,无常就是常,瞬间就是永恒。为了美好的这一瞬间,人可以献出一切,甚至牺牲生命。例如,我们在芥川龙之介的小说《舞会》中看到,少女时代的明子与父亲一起去鹿鸣馆参加一场西式舞会,邂逅了一位英俊的法国海軍军官儒理安·维奥,两人一同跳舞,一同观赏绽放在夜空中的焰火,互相都有一种隐约的爱慕之意。但是,看着飞向空中的五彩焰火,两人在欢乐的顶峰却滋生了一丝悲哀,他们同时都想到了一个主题:“像我们的生命那样的

焰火”。三十年后,已经成为“H老夫人”的明子和一位文学青年谈起当年鹿鸣馆那一幕和那位法国军官,青年很兴奋地说:“那就是洛蒂!是那个创作《菊子夫人》的皮埃尔·洛蒂!”但H老夫人却喃喃地反复说:“不,不是洛蒂呀,是儒理安·维奥!”^⑤的确,在老夫人的心目中,儒理安·维奥就是儒理安·维奥,他是不可替代的。这实际上是对那一瞬间所体现、所包含的生命的永恒意义的肯定。一切生活中外在附加的东西,在这种情怀面前都消失了,留下的只是瞬间中所闪现出来的永恒的光辉。

在川端康成的众多作品中,他的短篇《玉铃》最为集中和直接地表达了“物哀”的情调。小说一开头,就把人们带到一个凭吊夭折少女的哀婉氛围之中:“听说治子直到奄奄一息的时候,还在听她的玉铃……”

接下来,作者并没有直接描写治子的死,而是从她的遗物——三块月牙形的古玉谈起。究竟用三块玉还是两块玉碰响更加好听,“玉铃”这个说法究竟起于哪个年代,这玉石与古代的神器有什么关系,它究竟应该叫翡翠还是琅玕——这些小事在这种场合下通常被视为不足道,但对于“物之哀”来说却是不可缺少的。作者就是要把“人之哀”当作“物之哀”来表现。人之哀易逝,物之哀永存。人们对亡者的思念已经融入玉铃那轻柔婉转的鸣声里了:

“玉铃,宛如对余韵所描绘的那样,音波孱弱低回,听来仿佛身在幽静的梦中。它的声音究竟像是什么鸟呢?我实在想不起来。然而,我似乎的确是听过的。只有在恬静而又安谧的幽处,那鸟才肯唱出这么动听的旋律。不用说,这旋律,也只有在日本才能听到。嚶嚶鸣啭,变化万千,古朴典雅而又绝妙异常。那不是一种鸟,也绝不是一只鸟。”

据说,治子临终时就是听着这来自天国的仙乐而溘然长逝的。治子死了,但她的玉铃还在人们小心翼翼的手指之间,在妹妹礼子的脖子和肩膀抖动之时,发出绝妙的啼声。“玉铃有如徘徊在生死之间的低声细语”。而“我”除了凝神倾听之外,还陶醉于月牙玉透过阳光所呈现的美色:“是蔚蓝色呢,还是翠绿色呢?这是一种比想像中的绿还要绿得多的浓绿色,是人世上不曾有过的绝色。这玉石含英咀华,把美色埋藏在心里,却又无比晶莹,在内心里筑成一个深邃而又灿烂的世界。”

于是,“我”又在月牙玉这人世稀有的深翠色彩中,看出“人世稀有的浓重哀愁了”。物之哀也就是人之哀。少女已逝,三块玉也各自东西了,少女倾心相许的人(濑田)却对玉铃的美无动于衷,这柔弱的玉铃声,已成尘世上寡和的绝响。的确,世上如玉铃那样纤细的情丝,是很容易被心不在焉的手随意拂去的。小说的结尾暗示,由治子的去世而分送给濑田和“我”的两块月牙玉,最终将还给礼子,重新由一根细丝线串起来,合为一串玉铃,继续奏响那神奇的音乐。

我们在《红楼梦》中也可以看到类似的以人比玉的手法,例如贾宝玉的“玉”也被联系到古代女娲氏补天的传说。但其实那只是个抽象的象征,并没有对这块“通灵宝玉”作如此细腻的近距离描绘。贾宝玉的“玉”究竟是个什么样子,在书中始终没有具体的交代。所以《红楼梦》中的哀其实并不是“物哀”,而只是“人之哀”,物本身无所谓哀不哀。或者说,人一旦还原为物,变回了一块顽石,一切哀情也就了结了,这就叫做“了断尘缘”、“还清孽债”。川端的玉则是永(下转 192页)

参考文献:

- [1]陈原. 语言学论著[M]. 辽宁: 辽宁教育出版社, 1998
- [2]程依荣. 法语词汇学导论[M]. 北京: 外语教学与研究出版社, 2002
- [3]李克勇. 关于法语的命运论述[J]. 武汉大学《法国研究》. No 1, 2004
- [4]陆家奎. 现代法语中的英语借词[J]. 汕头大学学报(人文科学版). Vol 14. No4, 2000
- [5]Bouchard, Ch. On n' emprunte qu' aux riches la valeurs socio-linguistique et symbole des emprunts[M]. Montréal: Éditions Fides, 1999.
- [6]Hagège, C. Le Français histoire d'un combat[M]. Paris: éd. Michel Hagège, 1996?.
- [7]Walter H. Honni soit qui mal y pense- l' incroyable histoire d' amour entre le français et l' anglais[M]. Paris: Robert Lafont, 1988
- [8]Walter H. L' aventure des mot français venus d' ailleurs [M]. Paris: Robert Lafont, 1997
- [9]Walter H. ? Les ' faux amis anglais et l' autre ? é du miroir? [J]. La linguistique, 2001(2): 101- 112.
- [10]Yves L- C. Evitez le français parlez français- les dicos d' or de Bernard Pivot[M]. Paris: Albin Michel, 2004

注:

- ①法语属印欧语系, 罗曼(拉丁)语族; 英语属印欧语系, 日尔曼语族。
- ②由于爵纪尧姆偷渡拉芒什海峡, 巧取伦敦, 杀死英王, 登上英国国王的宝座。因此, 在法国历史文献中, 纪尧姆又被称“征服者纪尧姆”(Guillaume le Conquérant)。
- ③源于法语 chausseur(鞋匠), 据说乔叟的祖父家住伦敦 rue Condwaier街(法语, rue cordonnier鞋匠街), 因而得绰号“Chaucer”。
- ④拉丁语和法语中的字母 u 发音为 [y], 而英语的音位系统中

中没有 [y], 因此英国人常把 [y] 发成 [iu] 如 music 或拼写为 ou。

⑤«Qu'est- ce qui a rendu la langue française un ivresse?»

⑥源句是由两个分句组成?: Ce qui n'est pas clair n'est pas français; ce qui n'est pas clair est encore anglais italien grec ou latin. (表达不清楚的语言绝非法语。只能是英语、意大利语、希腊语或拉丁语。)

⑦在这段名言里, 托尔斯泰一方面巧妙地运用法语 homme (人)在不带冠词、带不定冠词和带定冠词的语境的含义; 另一方面是三个泛指代词 rien?, quelque chose, quelqu'un 在语境中词义的递进。许多人为翻译这段话绞尽脑汁。大概意思为: 是人, 没有什么了不起; 作一匹汉子, 还算是个人; 成为君子, 才称得上是个人。

⑧1918年第一次世界大战结束, 在签订凡尔赛和约时, 美国总统威尔逊和英国首相劳合·乔治都不懂法语, 他们坚持要用英语, 从此英语开始用于外交文本, 与法语具有同等效力。

⑨弗吉尼亚是 Virginia 的音译, 意思是童贞女。是用英王伊丽莎白一世的尊称 (Virgin Queen 童贞女王) 命名的。

⑩语言学家把法国分为两大语言区。北部为奥依语区, 南部为奥克语区。奥依语和奥克语属于罗曼语的两种方言。因北方人肯定回答用 oïl(已演变为今天的 oui)南方人用 oc(如今被 oui 所取代)而得名。

⑪Révolution 一词源于拉丁语 revolutio 在英国革命以前是一个天文学术语, 指天体运行周期。与汉语的“革命”一词的演变巧合。汉语“革命”典出《周易》: “革而信之, 文明以说, 大亨以正。革而当, 其悔乃亡。天地革而四时成, 汤武革命, 顺乎天, 而应乎人。”意思是说, 四季更替变革使得万物生生不息。说明变革是自然法则, 并进而引伸到人类社会: 商汤、周武革去暴君夏桀、殷纣的君命, 是顺乎天道、应乎人心的。近代日本人翻译英语 revolution 时, 借助中国古典文献中的“革命”一词, 使其负载新的含义。随后, “革命”一词又从日本回到中国, 成为一个具有浓厚政治色彩和打上时代烙印的词语。

(责任编辑: 南 桥)

(上接 183 页)

恒的哀情的象征, 世代相传, 永无了断之日。

注:

- ①参看林林: 《日本文学史研究的新著》, 载《中华读书报》1998年9月5日。
- ②邱紫华: 《东方美学史》(下卷), 商务印书馆 2003年, 第1139页。
- ③叶渭渠: 《日本文化史》, 广西师范大学出版社 2003年, 第127页。
- ④叶渭渠、唐月梅: 《物哀与幽闲——日本人的美意识》, 广西师范大学出版社 2002年, 第85页。
- ⑤刘大杰: 《中国文学发展史·二》, 1976年, 第310页。
- ⑥如在刘大杰的《中国文学发展史》和中国社会科学院文学研究所编写的《中国文学史》(人民文学出版社 1979年, 第455页)中, 在论及《长恨歌》时均未提及这一细节; 惟章培恒、骆玉明主编的《中国文学史》(复旦大学出版社 1996年)中提到这个细节, 但强调的仍然不是“物哀”, 而是: “情哀”, 归结为“这是一种深深的, 又是只留下眷恋而永远无法实现的情意”(参看第170

页)。

- ⑦参看《源氏物语》, 紫式部著, 丰子恺译, 人民文学出版社 2003年, 第9第922页。
- ⑧《中国美学史资料选编》, 北京大学哲学系美学教研室编, 中华书局 1981年, 第33页。
- ⑨如可参看《源氏物语》第十二、十三回, 中译本见第243—247页。
- ⑩《雪国》里对雪的描写是女性式的。没有所谓一夜下一公尺那样令人可怕的雪, 猛烈的暴风雪, 遍山轰鸣的雪崩等描写”, 见进藤纯孝: 《川端康成》, 中央编译出版社 1998年, 第300页。
- ⑪今道友信: 《东方的美学》, 三联书店 1991年, 第192页。
- ⑫见王国维: 《人间词话》: “有我之境, 物皆着我之色彩。无我之境, 不知何者为我, 何者为物。”又说: “古人为词, 写有我之境者为多”。载《王国维文集》, 北京燕山出版社 1997年, 第10页。
- ⑬参看文洁若等译: 《芥川龙之介小说选》, 人民文学出版社 1981年, 第203页以下。

(责任编辑: 南 桥)