

“神韵”与“幽玄”^{*}

——中日古典审美范畴之比较

周建萍

提 要 本文选择“神韵”与“幽玄”作为中日审美意识中代表性的美学范畴进行比较研究。“神韵”范畴体现了中国艺术审美的民族特色，“幽玄”范畴则显现了日本民族的审美情态。它们具有共同的审美趣味，都注重“韵味”、“余情”，追求意在言外的含蓄之美。但在审美风格上，“神韵”偏重于平淡清远，而“幽玄”则倾向于幽深闲寂。

关键词 神韵 幽玄 审美范畴 民族特色 比较

中日两国虽然同属东方文化圈，在文化的表现形态上有不少相通和相似之处，但它们又各具特色、自成体系。以审美意识中具有代表性的理论观念——审美范畴为核心进行比较研究，对于更清晰地理解和把握中日两国审美意识的特色与价值具有重要的意义。印度现代学者尼尔默拉说：“西方艺术思想的中心范畴是‘美’，遥远的日本艺术思想集中体现在‘幽玄’上，中国艺术思想的一个重要概念是‘神韵’，而印度艺术思想的独特探索是‘味’。”日本学者谷山茂认为“幽玄”与中国的“神韵”非常接近。^① 选取“神韵”和“幽玄”这两个具有代表性的审美范畴进行比较，是因为它们不仅能够代表本民族的审美特色，而且符合比较诗学研究中的可比性原则。它们在各自民族的审美意识中不仅占有重要地位，而且有共同的理论渊源和精神源头——禅宗，并都爱选取和描绘朦胧、幽静的景色，借景抒情，注重“韵味”、“余情”，追求意在言外的含蓄之美。但是它们在审美趣味上又是有所差异的，“神韵”偏重于平淡清远，而“幽玄”倾向于幽深闲寂，追求一种神秘之美。

“神韵”作为一个异常重要的审美范畴。它最先出现在魏晋南北朝的人物品评之中，作为当时士人团体性的审美心理和审美感受，是一种标识人的精神面貌和社会文化性质的审美时尚。后来，“神韵”由人物品评移用于画论，才正式成为艺术范畴和艺术美追求的理想目标。在“神韵”由画论逐渐扩及于诗文评时，从唐末司空图的《诗品》，到宋代严羽的《沧浪诗话》，范温的《潜溪诗眼》，直到王士禛把“神韵”作为一种富有民族特色的诗歌艺术境界加以提倡，“神韵”形成了自己的诗歌美学体系，体现了中国艺术审美具有民族特色的美学风貌。“神韵”所表现出的“不著一字，尽得风流”的诗境，“意在言外”的“韵味”之美，“韵外之致”或“味外之旨”的审美内涵，清远淡雅的风格，传达给读者含蓄蕴藉、寻绎不尽的美感。“幽玄”是日本审美意识中最重要的范畴。从考证中了解到，它

* 本文是国家社科基金项目“中日古典审美范畴比较研究”阶段性成果之一，项目批准号：07CZW005。

① 谷山茂《山茂著作集·幽玄》，东京：角川书店和57年版，第163页。

最初是个汉语词。在日本,“幽玄”一词最早与佛教用语关系密切,是为了强调佛法的趣旨深奥。到了平安时代,被用在诗歌评论中,这样就把“幽玄”引入艺术领域。随着日本和歌美学的渐趋成熟,和歌也明显表现出轻言辞而重意境的“幽玄”诗趣,追求一种“幽玄的余味”。“幽玄”范畴充分显现了日本民族的审美趣味和欣赏的审美情态。虽然各个艺术门类在运用时又有不同的侧重和阐释,使得它表现出不同的审美趣味,但是“情韵隽永”的“余情”之美和空寂恬淡的审美风格被称为最高品位的、最风雅的美的境界或理想。“神韵”与“幽玄”作为中日两国各自审美意识中最有代表性的美学范畴,“神韵”体现了中国艺术审美的民族特色,而“幽玄”则显现了日本民族的审美情态。二者具有共同的审美趣味,但在审美风格上又有所不同。

对于“神韵”的研究,真是言人人殊。研究者或以“神韵”为韵外之致、味外之味;或认为“神韵”即传神;有的以作者个性的表现为“神韵”;有的则把“神韵”归之为境界高远,语言含蓄,等等。这些解释,均只触及了“神韵”某一方面的特点。事实上,连力主“神韵”说的代表性人物王士禛,也没有对“神韵”这一范畴作过直接、明晰、全面的阐述。为辨明“神韵”范畴的实质,需从“神韵”的历史流程上对这一范畴作一梳理。“神韵”作为一个审美范畴,其内涵相当丰富和复杂。而作为一个术语,一种审美标准,它又最先出现在魏晋南北朝的人物品评之中,用以品评人的风度、气韵。如《宋书·王敬弘传》云:“敬弘神韵冲简,识宇标峻”,梁武帝《赠萧子显诏》谓萧子显“神韵峻举”(《全梁文》卷四),此时的“神韵”指的是人物的神采风度。后来,“神韵”由人物品评移用于画论,东晋画家顾恺之提出“以形写神”、“传神写照”,首次确立了“传神”之观念。南齐谢赫在《古画品录》中提出“气韵生动”作为绘画“六法”中最为关键之一法,其中“气”略同于“气力”、“神气”,“韵”则略同于“神韵”、“情韵”。^①他将“神韵”引入艺术品评之中,不乏深度地体现了它的实质性内涵。谢赫在《古画品录》中对“第二品”中第一人顾骏之这样评价:“神韵气力,不逮前贤,精微谨细,有过往哲。”^②这里的“神韵气力”是指绘画中由线条勾勒所显示出来的一种灵动飞扬,一种内在的活力、力量感和飘逸感。他认为顾骏之在画中所描绘的对象缺少内在的生命活力和灵性,不能给人以栩栩如生、跃然纸上的感觉。谢赫的这种品评是将作品的艺术质量和艺术家本身结合在一起,将艺术创造的成熟技巧与内在的生命感结合在一起,实质上在这里已将“神韵”视为人的生命意识与艺术创造的一种内在融合。这也是“神韵”作为审美范畴的本质所在。

后来“神韵”由画论逐渐扩及于诗文评。诗文评之最初接触到“神韵”要求的,是唐末司空图的《诗品》,到宋代严羽的《沧浪诗话》,特别是到范温的《潜溪诗眼》,这个转折才算完成。《潜溪诗眼》对“神韵”的内涵曾作过详尽而周到的论述。明代胡应麟也在《诗薮》中说:“矜持于句格,则面目可憎;架叠于篇章,则神韵都绝。”从以上诸例可知,“神韵”用于品画,指形外之神;用于评诗,指言外之意。故杨慎曾说:“东坡先生诗曰:‘论画以形似,见以儿童邻;赋诗必此诗,定非知诗人。’此言画贵神,诗贵韵也。”^③总之,诗论中的“神韵”二字,就是指物象之上、言词之外的意味。后来王士禛提倡“神韵”,除了适应清代

① 成复旺《中国古代的人气与美学》,北京:中国人民大学出版社1992年版,第245页。

② 俞剑华《中国画论类编》,北京:人民美术出版社1986年版,第357页。

③ 杨慎《论诗画》,《升庵诗话》卷13,上海:上海古籍出版社1987年版。

思想文化政策的需要,更为重要的是总结中国古代文学创作的丰富艺术经验,研究民族审美传统的特点。“神韵”作为一种富有民族特色的诗歌艺术境界,就是他对这种特点所作出的理论概括。虽然在他之前各家论神韵的含义不尽相同,但神韵的基本美学特征是一致的,是有历史继承关系的。所以他以“神韵”为核心形成的诗歌美学体系,体现了中国艺术审美具有民族特色的特定创作原则和美学风貌。

从“神韵”的审美内涵上,可以看出两个明显的特征:其一,在“神韵”的传达和表现上,强调了作者超迈不俗的内在精神个性和独特的审美意趣之美。其二,“神韵”的审美指向“虚”而非“实”,它追求的是一种淡泊自然、含蓄空灵、意在言外的意境美。这种意境,是一种特殊的意境。所谓特殊,就是“清远”,也就是清幽淡远的意境,这种意境包含着物境的清幽和心境的淡远,是这两方面的浑融无迹的统一。可以说“神韵”的核心就是一种意境美。这种意境之美表现为咏物“不黏不脱”,述事“不著判断”,合而言之,就是“不著一字,尽得风流”。“不著一字,尽得风流”出自司空图《二十四诗品·含蓄》一条,言无一字直接表白自己的情思,而自己的情思却得到了最完美动人的表现。这种境界,恰如“采采流水,蓬蓬远春”,美妙非常而无所不至;亦如“蓝田日暖,良玉生烟”,昭昭可感却似有若无。这是一种以意象传情的超逻辑、超语言的纯粹的审美境界。“不著一字,尽得风流”的诗境,可以说是拈花微笑的禅境。佛教禅宗认为,任何语言文字、分析思辨都会导致对认识对象人为的抽象与割裂,只有不立文字、不著判断,以具体事物启发人们的超语言、超逻辑的直觉,才能使人感受到那妙不可言的宇宙真谛。世尊拈花示众,即含无限深意;迦叶破颜微笑,便已心领神解。真可谓“不著一字,尽得风流”。“神韵”所表现出的意境美当然是与提倡清远密切相联的,强调意境同时也可说是提倡清远的意境。所谓清远,即冲和淡远,或称之为古淡闲远。王士禛在《池北偶谈》中提出“诗以达性,然须清远为尚”,他所强调的“清”与“远”,实际上指的是一种意境,清幽淡雅,超凡脱俗,继而由意境引发出诗人心境的清寂恬淡,即能从无限的空间来打造心灵上的旷远。

关于“幽玄”的沿革发展,日本学者铃木修次曾经进行过考证,结果发现“幽玄”本来是汉语词,最早见于中国《后汉书·何后妃》中汉少帝的《悲歌》中“逝将去汝兮适幽玄。”另一位日本学者能势朝次在其著作集中也提到:“‘幽玄’是在中国产生的语词,这个熟语的中心是‘玄’,‘幽’是为了明确地限定它的特性而添加的。”^①按照谷山茂的理解,“幽玄”的含义应该是幽远或幽深难知。^②日本的“幽玄”一词,最早是与佛教用语密切相关,是为了强调佛法的趣旨深奥。中国禅宗也用此词宣扬佛理的深奥玄妙,最早见于《临济录》:“佛法幽玄,解得可可也。”后来用“幽玄”来表述审美意识,已经与佛教用语的含义很不相同了。平安时代纪贯之在《古今和歌集·真名序》中把幽玄用在日本的诗歌评论中,“或事关神异,或兴入幽玄”,由此把“幽玄”引入文艺批评。日本和歌史上最著名的三大歌集是《万叶集》(成书于8世纪末)、《古今和歌集》(成书于905年)和《新古今和歌集》(成书于1205年)。无论是《万叶集》的刚健质朴还是《古今和歌集》的纤细幽雅,随着日本和歌的创作渐趋成熟,和歌也明显表现出轻言辞而重意境的“幽玄”诗趣。

从平安时代末期的12世纪末,到镰仓时代的前半期,“幽玄”就成为歌人藤原俊成、

^① 能势朝次《势朝次著作集》二卷,东京:思文阁1981年版,第99页。

^② 谷山茂《山茂著作集·幽玄》,第199页。

藤原定家父子所提倡的歌论的中心范畴。他们提出诗歌要创造“幽玄之境”的主张,要有“幽玄的余味”。藤原俊成认为,评价和歌的优劣,不是看它的结构和用词,而是看它不具备所谓的“姿”,即由情调、余韵、象征等所构成的飘渺悠远的艺术意境,俊成称这种“姿”为“幽玄”,并将之与“余情”相结合,有“余情幽玄”之说。其子藤原定家非常重视“幽玄”之美,不仅发展了其父的“幽玄”说,而且提出了“有心论”,认为“心”与空寂幽玄相通,于言辞之外追求玄妙的意境、悠长的余韵和丰富的象征意义。后来正彻以“幽玄”作为咏歌的最高理想,他的歌论以禅的精神深化了藤原俊成、定家的幽玄理论。他在《正彻物语》中写到“幽玄者,人人内心应有,进而用词表达出来,心里应有鲜明的理解,只把漂泊之体称作幽玄体。”他用“心中万般有”的禅的精神强调了幽玄的“有心”,使幽玄带有一种异端的飘渺感,一种无边无际的心灵宇宙。所以,“幽玄”不仅仅局限于感觉上,而且发展成一种精神性、内在性,达到了“有即是无,无即是有”的超越意识的幽玄世界。他又在《正彻日记》中解说“所谓幽玄,就是心中去来表露于言词的东西。薄云笼罩着月亮,秋露洒落在山上的红叶上,别具一番风情,而这种风情,便是幽玄之姿。”^①因此,幽玄是由朦胧和余情两大因素构成,形成难以用言辞表达的超越现实具象的神妙意境。这样,定家和正彻等人就把幽玄理解为朦胧、隐约、含蓄、悠远、空寂和余情之美。

“幽玄”最先是在诗学中被作为审美范畴得到普遍认可和运用,由于它充分显现了日本民族的审美趣味,所以日本的艺术门类都以幽玄之美作为最高品位的、最风雅的美的境界或理想。“‘幽玄’在诗文·和歌·音乐·连歌·能乐等等艺术美方面被非常多的使用。”^②能乐大师世阿弥将藤原俊成、定家父子提倡的幽玄理念发展到自觉的阶段,把“能乐”(戏剧)艺术最高层次的美定位在“富于幽玄之趣”,他的能乐论《风姿花传》等首先主张“优秀的能乐,典故精当,风体新颖,眼目鲜明,以全体富于幽玄之趣者为第一等。”强调在能乐的演技上表现出恰到好处、颇具分寸的典雅和艳丽之美,它是以惟妙惟肖的逼真表演来作为基础的。另外,世阿弥正式将“空寂的幽玄”与心的问题联系在一起。他在《至花道》中指出“观赏能乐之事,内行者用心来观赏,外行者用眼来观赏。用心来观赏就是体(本体)”,这里的“用心”来观赏就是被日本学者所称的“心眼”。所谓“心眼”,就是认识“空寂的幽玄美”的主观性。空寂的幽玄作为世阿弥能乐论的中心,不仅限于感官上,而且发展到一种精神性、内在性,进而将空寂的幽玄推向禅宗所主张的“无”的境界,真正达到“有即是无、无即是有”的具有超越意识的幽玄境界。^③缘此,能乐将舞台化为“无”,即无布景、无道具、无表情(表演者戴上能面具),让观赏者从“无”的背后,去发现更多的“有”,去想象无限大的空间和喜怒哀乐的表情,从而造成一种神秘的气氛,使能乐的表演达到幽玄的“无”的美学境界。

空寂的幽玄还涉及到绘画、茶道等领域。绘画上主要体现在以墨代替色彩的水墨画上。日本的水墨画画面留下很大的空白:画月只画月光及月影;山水画中的虚白象征云雾;风景画中以“一角”暗示全体等等,这种空白需要用“无心的心”去感受其中所蕴含的丰富内容,不用“无心的心”去感受,是无法感受到其中所蕴涵的丰富内容的。今道友信

① 叶渭渠《日本古代文学思潮史》,北京:中国社会科学出版社1996年版,第88页。

② 能势朝次《势朝次著作集》2卷,第200页。

③ 叶渭渠《日本古代文学思潮史》,第90页。

在《东方的美学》一书中说道“绘画最重要的中心内容不在于以那绘画的写实技巧所能模仿地再现的外在事物和外部现象,而在于事物的看不见的本质乃至自然之气韵。”“它(水墨画)比其它绘画种类可以说更近乎超越性,并且水墨画试图用它那象征的有意识的形变来将现象理想化,结果就能暗示所看不见的东西,神的東西。”^①它融贯了空寂的艺术精神,追求一种恬淡的美,这种美需要用“心眼”去感受、去想象,才能达到“无中万般有”的意境,才能体现一种“空寂的幽玄美”。一休宗纯的著名诗句“若问有心为何物,恰似墨画风涛声”就很好地揭示了水墨画的空寂和幽玄的美学意蕴。正因为水墨画与日本文化的空寂性格相契合,与日本人的幽玄审美趣味相通,才对日本人产生一种神秘的魅力。随着“空寂”进入茶道,幽玄思想也达到了新的境界。茶道的代表人物是千利休,他从提倡草庵式茶道开始,明确提出以空寂作为茶道精神。他的草庵式“空寂茶”,强调去掉一切人为的装饰,追求简素的情趣。茶室的简素化是为了茶人容易达到纯一无杂的心的交流,“在情绪上进入枯淡之境,引起一种难以名状的感动,并且不断升华,产生一种悠悠的余韵,不时勾起一缕心荡神驰的美感,同时在观念上生发出一种美的意义上的余情与幽玄。”^②无论是能乐、水墨画,还是千利休的“空寂茶”,都强调从“无”的境界中发现纯粹的、精神性的东西。能乐歌论表现为余情,水墨画表现为余白,空寂茶表现为“贫困”,也就是体现为“无”,它们的创造者们发现了“无中万般有”,从而追求一种以空寂为中心的幽玄美。

通过以上对“神韵”的历史流程和“幽玄”沿革发展的梳理,可以看出二者具有共同的审美趣味,但在审美风格上又有所不同。“神韵”和“幽玄”的核心都是人与自然的审美关系,它们集中了中国和日本关于人与自然精神交流的思想精华,体现了两个东方民族对待自然的独特审美态度。二者的审美趣味均趋向于超越和内省。通过与自然交流来领悟人生,当然它们更多的是关注个体的生命存在,包含了更多舒展个性的要求。艺术表达上讲求含蓄、委婉,言外传意,追求远而不尽的效果。在对审美客体的选材上,二者都喜爱选取和描绘朦胧、幽静的景色,借景抒情,表达或淡雅、或幽深的情思,注重“韵味”、“余情”,追求意在言外的含蓄之美。这种含蓄、富有余味的意境,是超越于文本形式、文字语言之外的一种审美效应。所谓“镜中之象、水中之月”也。同时在表达中利用极为简约的文字也是“神韵”、“幽玄”表现出的突出特色,所谓“意在笔墨之外”、“文约而笔长”,文字简省而意蕴丰富。“神韵”所表现出的“韵味”是一种“味外味”,即诗歌表现含蓄、有言外之意,是一种通过联想而领悟到的意趣。这种“味”是一种“韵外之致”,也就是说,诗歌言情写物、造境传神,要表现出“韵外之致”。司空图曾说“近而不浮,远而不尽,然后可以言韵外之致耳。”^③近是讲形象鲜明,如在目前;远是讲诗意深远,不尽于句中。

随着禅宗传入日本,“幽玄”也达到了“心中万般有”的禅境,形成了超越现实具象的神秘意境,这种意境难以用言辞表达。按照鸭长明在《无名抄》中对幽玄美学的解释,“幽玄体不外是意在言外,情溢形表。”从这一点看,“幽玄”之境与“神韵”是息息相通的。它

① 今道友信著、蒋寅等译《东方的美学》,北京:三联书店1991年版,第138页。

② 叶渭渠《物哀与幽玄——日本人的美意识》,桂林:广西师范大学出版社2002年版,第96页。

③ 司空图《与极浦谈诗书》,王济亨集注《司空图选集注》,太原:山西人民出版社1989年版,第108页。

们都表现出朦胧、深远、玄妙、幽静、意在言外、超旷空灵的境界,尤其是均与拈花微笑的神境相通,是“直观感象的模写、活跃生命的传达、最高灵境的启示”^①这三境中最高的一层,其着眼处不在言辞之华美,而在辞外的余韵,它们所追求的是幽深玄远、富于象征意义的神境,而非实境。这种神境体现为“语言难以表达的余情”,换言之,“幽玄”就是含蓄美的“余情”,将深远微妙的含蓄性深化为余情,“余情”在俳论中成为“味”之美。著名的“俳圣”松尾芭蕉在俳句中就是采用“言外含情”的咏物法,景中见情,意味深长。不过,“幽玄”强调事物的韵味,是一般人智难以估量的神秘境界。它更多的是指一种精神上的东西,有深奥难解的意思。这种神秘性和超自然性,是一种非现实的神秘美,对这种神秘美的追求,与佛教影响不无关系。

虽然“神韵”与“幽玄”表现出共同的审美趣味,但由于生长于不同的民族审美意识中,所以在审美风格上也表现出不同的特点。“神韵”偏重于平淡清远,而“幽玄”倾向于幽深空寂,也就是追求一种神秘的美。“神韵”本身是作为文艺用语而出现的。在它的发展过程中,有较完备的先行理论作为基础,它受到司空图的“味在咸酸之外”与严羽“言有尽而意无穷”等观点的影响极深。司空图所谓“味外之旨”与“韵外之致”,就是认为诗歌要能给人一种富有“韵味”的美感,从而产生回味无穷的美感享受,难以言说的审美愉悦。这种愉悦感是由意蕴深远而含蓄的“意境”产生的。这正切合“神韵”的审美特质。并且“神韵”提出了更高一层境界的要求,要寻找“韵外”之“韵致”。这种“韵致”就是超尘拔俗的精神境界所显现出的一种风神远致、一种魅力。“韵”本身就很“虚”,“韵外之致”是让人更难以言说的“虚”,这是一种很细微的审美体验,虽不是“实在”的内容,却也是令人能够感受到的东西。

在风格的表现上,“神韵”虽然表现出冲淡、清远、超诣的品格,但它同时又崇尚雄奇豪健。王士禛在他编选的《唐贤三昧集》中收录豪健雄奇之诗甚多,诸如王昌龄的《塞下曲》、高适的《燕歌行》等,尤其还选入王维的《出塞作》等雄快之诗。可见在王士禛心目中,王维也不尽是一味恬淡清远。但为何总以冲和淡远来论“神韵”呢?应当承认,以“味外之味”作为审美准则的“神韵”,虽不排斥雄健豪放之格,但其清远冲淡之格比雄健豪放之格更易得“味外之味”。因为用清远冲淡之语为诗即使不得“神韵”,也犹有几分风致在,还能像诗;若以豪放雄健之语取“神韵”不得,诗就失去诗应有的品格了。^②所以一般在谈到“神韵”时,更注重其清远秀润一面。

“幽玄”源于中国古代文化,是哲学层面的形而上的存在。在中国,“幽玄”最初用于表示老庄思想的“道”之深远,所谓“玄之又玄”,一切不可言状之奥深,不可明理之万物皆幽皆玄。就文学审美的层面而言,是言不尽意,含不尽之意尽在言外的一种境外之境的含蓄美、余情美。“幽玄”之所以能够作为一种审美理念,成为最能体现日本民族传统美学意识的重要概念,是与日本民族在摄取外来文化过程中的独到创见分不开的。它在吸收外来文化的同时能够形成自己独具的审美特质。“幽玄”无论自镰仓初期的鸭长明、藤原定家始,还是至正彻、进而世阿弥用之,由和歌到能乐,虽然时代流变,批评对象不同,产生

^① 宗白华《美学散步》,上海:上海人民出版社1981年版,第76页。

^② 徐江《渔洋诗学神韵说之意境论与风格论》,见《古代文学理论研究》第19辑,上海:华东师大出版社2001年版,第342页。

了部分差异,但它的主要审美内涵、审美情趣未作大的变化。这反映了日本民族在吸收外来文化后所形成的独特审美传统。禅宗的传入,似乎契合了日本民族精神上的孤苦漂泊、思维上的注重因缘、偶然性的文化心理结构。所以“幽玄”美意识表现出以阴柔为美,吟咏的是悲欢离合的哀伤和顺应天意的宿命论,其主题就是爱情和无常。而且它更重视“心”的表现,以寻求闲寂的内省世界,保持着一种超脱的心灵境界。

虽然“神韵”、“幽玄”范畴都受到禅宗的影响,讲究韵味与余情,但“中国对‘韵味’的含蓄美的追求,仍然是在比较注重文艺的形象美的基础上作出的。”^①也就是说,中国的文艺创作中,对“韵味”的追求不仅要在描绘丰富多彩的形象画面的基础上进行,而且同时要追求一种“象外之象”、“言外之意”的审美情趣,这样才能真正达到含蓄美的境界,而且“禅没有否定儒道共持的感性世界和人的感性存在,没有否定儒家所重视的现实生活和日常世界”,“禅仍然是循传统而更新”。^②

在日本,禅宗的“不立文字,直指佛性”的观念因其简洁、自然而很快对文艺产生影响,形成了“幽玄”美意识。“从豪奢走向洗练”,“美,或者说是万物的生命,其隐含于内时,比显现于外时更有深意。宇宙的生命常常只是在某种外观下有力地搏动着。它并不显现,只是隐微地暗示着它的无限。”^③这是一个日本学者对禅宗给予日本艺术的影响的解释。特别是在和歌的表现上,比起中国古代那些充满禅味的诗作,更倾向于平淡、朴实、顺乎自然,言简而意丰。有些诗只是口语,却能“于无声处听惊雷”,发人深省。为什么松尾芭蕉的一句谈不上“诗意”的“扑通一声响”(《古池》)竟如此出名,令人皆谈其妙呢?原因就在于那是一种凝神冥思的写照,是最浅近的语言表达了不可言传的禅意。同时“幽玄”的美学精神强调从“无”的境界中发现体会完全的、精神的、纯粹的东西。这种影响涉及到绘画、茶道、枯山水等领域。在绘画领域,表现在用墨色来代替其他一切色彩的水墨画上。水墨画追求一种恬淡的美,在画面上留有很大的空白,这种空白就是一种有意的“无”,充实的“无”。这种“无”需要通过“心眼”去发现其“无中见有”的境界,因为它表面简单素雅、缺乏色彩,但单纯的线条和淡泊的墨彩却蕴涵着丰富的线和色。画中之奥秘、情趣就在这有意的“无”中。茶道中草庵式的传统形式,去掉了一切人为的装饰,追求简单的情趣,造成一种静寂低徊的氛围。人处于这样的空间之中,容易进入一种枯淡平和的境界,引起一种难以名状的感动,产生悠悠的余情,达到纯粹无杂的心的交流。这也正是一种空寂幽玄的境界。枯山水是日本特有的一种庭院样式。受中国山水画“高远”、“深远”、“平远”的自然远近法的影响,出现了在被围起来的比较狭小的禅宗寺院里建造的枯山水。它以石头的组合为主体,以白沙象征水来造成山水的模样。把动的感觉寄托于静的石头和白沙之间,达到了静和动的完美结合,并表现出一种“无”的状态。使人从小的空间进入自然的大空间,从有限进入到无限,引出一种空寂幽玄的情趣,创造出让人浮想联翩的艺术境界。所以最初作为禅宗思想的“无”被转化为审美意义上的“无”的观念时,已被赋予某些具体的含义。“无”的思想使人们产生了忽略艺术形式的独立审美价值的倾向,强调超越形式去显现真如,要求“言有尽而意无穷”,要求“得其意而忘其形”。

① 姜文清《东方古典美》,北京:中国社会科学出版社2002年版,第16页。

② 李泽厚《华夏美学》,北京:中外文化出版公司1989年版,第168页。

③ 姜文清《东方古典美》,第18页。

对艺术创造形式的过分简化,造成了日本近世艺术的简陋、素雅、朴拙、寂寥的美学趣味和创造风格。

通过对“神韵”与“幽玄”这两个在中日审美意识中具有代表性的审美范畴进行比较研究,我们可以了解到日本虽然受到中国文化的影响比较深,但日本民族又是一个善于吸收他国文化且能化为自己本土文化的民族,“日本人吸收外来文化,自古以来就把‘淡化’作为自己的得意本领,往往在淡化之中创造独特的日本文化。”^①因此形成了明显不同于中国文化的审美特质。理解和把握中日两国审美意识的相互关系、各自特色和价值,不仅可以深化对中日两个民族审美文化的关系和各自审美特质的认识,而且有助于进一步开展和加强东方文化圈内部的比较美学及比较诗学研究,从而促进中日文化的比较研究。

同时在比较中我们也意识到,中国和日本作为东方民族,它们在审美意识的发展中所形成的审美范畴更多地表现为一种经验性的审美范畴,它是对艺术经验和审美经验的高度概括,并以独特的传统思维方式对之加以整合。它是注重直观的、感悟式的,它的思辨也是带有感悟式的思辨,这完全不同于西方的逻辑思辨,因为它们本身就是两种文化孕育出来的两种思想体系,自然会有很大的差异。我们既不要否认东方民族文艺美学中所具有的逻辑思辨,又不要强求以西方的逻辑思辨为参照体系来硬套东方,西方注重逻辑思辨的方法和东方民族注重感悟的方法并没有真正意义上的优劣之别。东方注重感性的直觉,注重语义的模糊与精微,许多审美范畴是以生动形象的语言形式出现并充满着隐喻色彩;西方民族注重思辨的逻辑性和科学性,这是两种民族思维方式的差异,这种差异使得文学艺术的发展呈现出多元发展趋势。从这一角度来认识到东西方民族思维方式的差别可能更有利于东西方文艺美学和诗学的平等对话,从而促进整个人类文学艺术的发展。

(作者通讯地址:周建萍 南京 南京大学文学院 210093
徐州 徐州师范大学文学院 221116)
(责任编辑 晓文)

^① 铃木修次《中国文学与日本文学》,东京:东京书籍1981年版,第25页。