

物哀之美:川端康成的审美底蕴

□许金龙



物哀审美的内蕴

日本文学有着极为悠久的历史,早在远古时代就诞生了神话、传说、原始歌谣等口耳相传的口头文学,其后经由《古事记》《日本书纪》《日本灵异记》等历史和志怪作品传承下来,为其后的文学创作提供了可资借鉴的表现手法。在歌谣领域,从原始歌谣过渡到了《万叶集》等初期歌谣和短歌;在神话和传说领域,则产生了虚构小说形式的《竹取物语》,从而开创了物语文学的先河,及至平安王朝时代由女官紫式部创作的《源氏物语》,更是达到古典小说创作的巅峰。

同服于一条天皇的中宫璋子的这位女官曾表示:“凡人总须以学问为本,再具备和魂而见于世,便是强者。”紫式部口中的和魂自不必说,至于学问,则缘起于日本高僧空海大和尚由唐土带回的佛经所引发的抄写经文活动,这位曾在长安青龙寺修行的大和尚为日本带去了以儒佛经典为核心的中国文化。这些先进文化首先进入皇室,然后渐次下沉至王公大臣等贵族、文人骚客直至庶民百姓。

身处皇室为中宫璋子服务的紫式部当然是第一批受益者,在立足于本土原始神道的基础上,对来自唐土的先进文化加以吸收、消化和融合,参考白居易《长恨歌》的诗文精神,创作出世界第一部长篇小说《源氏物语》,贯穿于该作品字里行间的“哀”和“物哀”(江户时期的国学大家本居宣长将之解释为真情流露)这种独特的审美情趣,更是成为流淌于日本人精神底里的审美底蕴。这里所说的物哀,其中的“物”,为感知主体的审美对象,后面的“哀”,原本是感叹词,类似于古汉语中的“嗚呼”“啊”之语感,后来多用以指称“和谐沉静的美感”,包括怜悯、可怜、同情、哀愁、情愁、旅愁、悲哀、凄惨等审美感受,总括“物哀”一词,则是人们的情感主观在接触外部事物时,油然而生的幽深和静玄的审美体验。

日本文学研究大家叶渭渠曾将物哀的审美分为以下三个层次:第一个层次是对人的感动,以男女恋情的哀感最为突出;第二个层次是对世相的感动,贯穿于人情世态包括“天下大事”的咏叹;第三个层次是对自然的感动,尤其是季节带来的无常感,即对自然美的动心。

说到物哀之美,就必须提及与紫式部同朝为官、同服于一条天皇的中宫定子的女官清少纳言所创作的随笔《枕草子》,这位女官对四季转换的敏感和轻快隽永的文笔,对无常世事的淡然和丝丝缕缕的哀婉,使得这部作品与《源氏物语》并称为王朝文学的双璧,也使得后世的日本人借助其中纤细、哀婉的笔触,对王朝时期的物哀有了更好的理解和借鉴。

对以上王朝文学的这对双璧,尤其是《源氏物语》及其物哀之美,感悟最深、借鉴最多的日本作家,当属川端康成这位后来获得诺贝尔文学奖的小说家。

与物哀共情的孤儿川端

将平安王朝文学视为“摇篮”的川端康成出生于大阪府的一个医生家庭,不幸的是,身为医生的父亲连同母亲都罹患了当时难以医治的肺结核,在川端康成一岁和两岁时相继病逝,抛下川端康成姐弟俩。及至川端上了小学后,其祖母和寄养在亲戚家的姐姐芳子又先后弃他而去,只得与耳背且失明的祖父相依为命。由于不断参加亲人和亲戚的葬礼,川端对于葬礼的流

程异常熟悉,以致经常被当地办理丧事的人家请去主持丧礼并致悼词,小小年纪便成了故乡小有名气的“葬礼名人”。这种残缺的家境、困苦的生活和悲哀孤寂的生长经历,使得川端自小就没能感受到来自母亲的母爱,也没能得到天折的姐姐给予的关爱,甚至失去了祖母的挚爱。

失去了女性关爱的川端内心孤独,性格越发内向,为排解这种苦楚,川端在学校里开始通过国文学课和汉文学课在文学作品里寻找慰藉。尽管他还不能很好地理解《源氏物语》和《枕草子》等古典文学的内容,却也被其优美的朗读韵律所吸引,更是与字里行间流淌着的淡淡哀愁产生共情,“把自己的心融汇到《源氏物语》中去了”,以致成人后“强烈地自觉做一个日本式作家,希望继承日本美的传统,除了这种自觉和希望以外,别无他物”,由此将其个体生命体验与以物哀为核心的日本传统审美紧密联系在一起。他在这一时期带有指向性的阅读感受逐渐形成一种独特的审美取向,为日后的创作带来了巨大影响。纵观川端在创作初期和中期写作的《伊豆的舞女》和《雪国》等几部代表作,细心的读者除了品味出物哀这种传统审美情趣,还可以从中发现川端文学中同属物哀美学的另一个审美维度,那就是少女崇拜。

《伊豆的舞女》:男女恋情的哀感之美

《伊豆的舞女》是川端的成名之作,当然也是体现其物哀美学的一个重要载体,“非常明显地继承平安王朝文学幽雅而纤细、颇具女性美感的传统,透过雅而美反映内在的悲伤和沉痛的哀愁”。这部短篇小说缘于川端本人的一次旅行,在这次旅行中,川端偶遇一个主要由家庭成员组成的、在各地巡回演出的艺人团体,便与之结伴而行,在由修善寺至下田的旅程间感受到身处社会底层的这群艺人的善良品格。尤其是为生活所迫、自四处卖艺、尚未被社会所染的无邪小舞女薰子,更是牵扯着作者川端的情愫,宛若空划过天际的彗星,拉出一道耀眼的光迹,永远地存留于川端的记忆之中,幻化为不朽的物哀之美。

或许是在潜意识中渴望得到幼时严重缺失的女性关爱,更是出于对纯洁爱情的向往,在作品中,无论是14岁的小舞女薰子为雨中闯入茶馆的“我”“立刻让出自己的坐垫”,还是小舞女“把摆在她同伙人面前的烟灰缸拉过来,放在我的近旁”,都让作者川端那敏感的内心里为这个少女的关爱而悸动。在听到小舞女称自己“是个好人”之时,“我”的内心不禁怀有感激之情,因为“我已经二十岁了,一次又一次地严格自省,致使自己染上了由孤儿身份导致的坏脾气……因此,有人根据社会上的一般看法,用好人来定义我,我万分感激”。甚至其后更为直接地在《汤岛的回忆》中表示:“我在伊豆尝到的,首先是旅情,其次是伊豆的乡村风光,第三是正直的好意。”“哪怕小舞女为我斟茶时”“坐在我面前,满脸通红,手在颤抖,茶碗正从茶托上歪下来,她怕倒了茶碗,顺势摆在我面前,茶已洒出来”,而小舞女则显出一副“羞愧难当的样儿”,又或者当“我”无意闯入艺人们睡觉的客房之际,还躺在铺席上的小舞女“满面通红,猛用两只手掌捂住了脸……”等等眷状,非但没有引发“我”的反感,反而让“我”觉得“这颇有风趣的睡姿沁入我的心胸”,从而感受到物哀美学境界中的“怜爱”和“有趣”等审美体验,小舞女从公共

温泉的氤氲之中冲出来的场面,更是将这种审美体验推向高潮。

2008年春天,我和同事曾到这里做过一次田野调查,就下榻于川端当年曾入住的客房。那间客房位于温泉旅馆汤本馆的二楼,从走廊上隔着一条水流湍急、轰然作响的山间河流望去,对岸偏左的一排房屋基础,曾是一家只要缴纳少许被称为“柴家赁”(可以薪柴抵房租)的低廉租金便可入住的简陋旅店,生活困顿的小舞女一行当年就投宿在那家极为简陋的旅店里。在汤本馆老板娘的引导下,从这家温泉旅馆一楼的一扇早已封闭、特意为我们打开的门扉,沿着陡峭的阶梯往下走去,便来到建在河滩上的一处温泉。这处温泉曾专供在旅馆下榻的房客使用,其正对面隔河相望的河堤上则另有一处温泉,那是直至现在仍然为当地居民免费开放的公共温泉浴场。

借助川端描写小舞女跑出露天温泉的文字描述和老板娘的详尽介绍,我从早已干涸的河滩温泉水池里抬头向对岸河堤上那处公共温泉望去,仿佛依稀看见这样一幅画面:“我”浸泡在河滩上的温泉中,河对面堤岸上的露天温泉水气氤氲,却忽然从中跑出一道修长的身影,原来在露天温泉中的小舞女发现了“我”,于是从温泉中跑到河岸边,作出要跳入河水中游过湍急的水流到“我”这边的姿势。如果说,此前的小舞女由于演出需要而浓妆艳抹,装扮得多少有些成人模样,那么在仰视的视角下,这道身影却显得越发修长、稚嫩,格外洁净无瑕、纯洁无瑕,让我意识到“她还是孩子呢。是那么的幼稚的孩子”……川端的这些文字描述当然达成了叶渭渠教授对物哀审美所作定义的第一个层次,激发了作者川端和他在这部作品里的分身“我”的“怜悯”“怜惜”和“怜爱”等审美体验,因而使得“我”感受到一股清泉洗净了身心,深深地叹了一口气,嗤嗤笑出声来”,进而“我满心舒畅地笑个不停,头脑清醒得像刚洗过似的。微笑长时间挂在嘴边”。

同样是对物哀审美的标准,日本学者久松潜一博士则提出了更为具体的划分,将其定义为五大类:“其一为感动,其二为调和,其三为优美,其四为情趣,其五为哀感。而其最为突出者,是哀感。”如果说,公共温泉的文字描述满足了物哀审美的前四项标准的话,那么小舞女在下田码头送别的场面就完美阐释了哀感这一审美标准,别离之际的淡淡哀愁连同心底里刚刚萌发的丝丝爱恋继续流传、挥之不去。

“我”离开小舞女一行乘船回东京的那个早晨,艺人们由于昨晚演出至很晚才睡觉,这会儿都还没有起床,只有小舞女的哥哥荣吉前来送行。由于“女人们都不见,我立即感到寂寞”。当然,此处所说的“女人们”,也只是小舞女薰子的代指而已。好在“快到船码头的时候,舞女蹲在海滨的身影扑进我的心头”。在这里,小舞女蹲在路边的身影不是通常所说的“映入我的眼帘”,而是“扑入我的心头”!“我”渴望见到小舞女身姿的迫切心情跃然纸上,前面所说的“寂寞”此刻自然烟消云散,加之她昨夜卸妆尚未及洗去便偷偷赶来送行,这就“愈加重了我的感情”。

终于,与小舞女分别的时刻还是来临,从小船板攀爬梯上了大船并“离开很远之后,还看见舞女开始挥动白色的东西”。象征着小舞女纯洁情感的白手绢宣告了薰子的爱情,却也由此终结了这一对社地位悬殊的青年男女间刚刚萌发的倩情。在出身悲苦的“我”的眼中和心里,小舞女对“我”的体贴以及“非同寻常的好意”,使得“我”意识到了自己与小舞女之间的情愫、悲哀和寂寥都是真实而直率的,“没有一点虚假和伪善,是水晶般的纯洁”,这就使得自己儿时形成的“孤儿根性”这个心性因创伤开始具有获得疗治的希望。于是,“我的头脑变成一泓清水,滴滴答答地流出来,以后什么都没有留下,只感觉甜蜜的愉快”。就这样,川端和他在该作品中的分身“我”痛并快乐着,满怀对小舞女的自觉的朦胧爱情中,远离了他的小舞女,远离了他的小爱人,同时将以以上这些物哀美学的审美体验,通过这部短篇小说传达给了他的诸多读者。

《雪国》:全方位呈现物哀之美

如果说,《伊豆的舞女》是川端试图将自己从“孤儿根性”中解放出来的青春小说,那么从起笔至发表竟然耗费15年岁月的长篇小说《雪国》,便是作者试图多方面探索日本传统之美、努力构建物哀美学世界的珠玉之作(事实上,这部作品发表20年后,因其“极为欣赏纤细的美,喜爱用那种笔端常带悲哀,兼具象征性的语

言来表现自然界的生命和人的宿命”而获得1968年度诺贝尔文学奖)。与《伊豆的舞女》不同的是,除了满足叶渭渠教授对物哀审美第一层次的要求“男女恋情的哀感”,《雪国》还达成了其第二层次要求“对世相的感动和对人情世态的咏叹”和第三层次要求“对自然美的动心”。

《雪国》开首便将读者的注意力引向上述“对自然美的动心”：“穿过县界长长的隧道,便是雪国。夜空下一片白茫茫,火车在信号所前停了下来……那边的白雪,早已被黑夜吞噬了。”像是呼应书名《雪国》一般,作者借用前句显现出日本文学传统中不可或缺的季节感,继而用白雪的洁净喻示爱的纯洁,再用雪的冰冷和爱的热烈勾勒出悲哀和冷艳的奇异组合,最后用“那边的白雪,早已被黑夜吞噬了”来喻示爱的愁绪和徒劳,这就同时达成了第一层次审美内容“男女恋情的哀感”以及第二层次审美所要求的“对世相的感动和对人情世态的咏叹”。

乘坐这趟列车来到雪国之人,是继承遗产后偶尔研究东西方舞蹈艺术的已婚男子岛村,最近几年来,他数度来到位于新潟越后的汤泽温泉幽会艺伎驹子,被其清丽的外貌和无垢的纯真所吸引,甚至觉得她的“每个脚趾弯处都是很干净的”。这里提及的驹子虽说为了师傅家罹患肺结核的少爷行男筹措医药费下海当了艺伎,却难能可贵地在这个风月场中尽力保持本色,在帮助并无感情羁绊的重病少爷行男的同时,出于生活所需而周旋于恩客之间,却仍然憧憬着作为正常女人的真挚爱情和幸福未来。邂逅来自东京的岛村之后,驹子更是奉献出全身心的爱,而岛村却认为这只是一场露水情缘,从不曾认真和积极地看待他与驹子之间的不伦之恋,他甚至无法理解驹子对待生活和爱情的那种真挚与热烈,认为驹子所付出的一切只不过都是“美的徒劳”,其苦练三弦琴技希望学有所成是徒劳,不惜卖身为病重的行男治病是徒劳,渴望得到自己的真爱更是徒劳。

当然,一切归于“徒劳”的并不只是驹子,岛村最终也未能逃出这个宿命。除了令岛村一见钟情的艺伎驹子外,这个花花公子还暗恋着在第二次前来雪国的火车上萍水相逢的叶子。当时,少女叶子陪伴着病人行男由东京返回汤泽,恰巧乘坐于岛村对位的座位上,岛村被叠加在车窗玻璃外景物上的少女镜像所吸引,发现了在少女与窗外景色这两者间不断流变的幻象:“黄昏的景色在镜后移动着。也就是说,镜面映照的虚像与镜后的实物在晃动,好像电影里的叠影一样。出场人物和背景没有任何联系。而且人物是一种透明的幻象,景物则是在夜雾中的朦胧暗灰,两者消融在一起,描绘出一个超脱人世的象征的世界……灯火就这样从她的脸上闪过,但并没有把她的脸照亮。这是一束从远方投来的寒光,模模糊糊地照亮了她眼睛的周围。她的眼睛同灯火重叠的那一瞬间,就像在夕阳的余晖里飞舞的妖艳而美丽的夜光虫。”

暮色中的镜像风景突破了人物与景物的界限,使得叶子的脸庞由实像幻化为虚像,再从虚像复归于实像,幻化和流变之中的幻子不仅引发了岛村的视觉审美,同时也满足了岛村对少女的审美想象。然而,善良的叶子在辛勤劳作之余,却只管悉心照料病中的行男,即便在行男病逝后,也不时前去上坟,尽管其后也曾对岛村表示愿意前往东京,最终却殒身于电影胶片引发的火灾。当然,在川端的心目中,叶子之死未必就是一种不幸,更可能是一种解脱,甚至是令人向往的美好。在岛村和驹子一同跑向火灾现场的途中,川端如此写道:“‘银河,多美啊!’驹子喃喃自语。……啊,银河!岛村也仰头叹了一声,仿佛自己的身体悠悠然飘上了银河当中。银河的光亮显得很近,……火星子迸发到银河中,然后扩展开去。”在这个美轮美奂的背景下,“女人的身体,在空中挺成水平的姿势……好像那是非现实的幻影一般。僵住了的身体在半空中落下,变得柔软了……在这瞬间,生与死仿佛都停顿了……待岛村站稳了脚跟,抬头望去,银河好像哗啦一声,向他的心坎上倾斜了下来。”就这样,在岛村的眼前,叶子融入了漫天坠落的火星子与银河之中。川端的这些文字为叶子实现了涅槃,也使得一切复归于虚无。如果说,岛村对驹子的依恋缘于其容貌之美和纯情之美,那么他对叶子的依恋便是缘于其心灵之美和神秘之美了。这些审美以及似悲似泣的优美幻境当然紧接着物哀之美,正如川端本人所言:“悲哀与美是相通”,更是多次强调“平安王朝的物哀成为日本美的源流”,尽管感受和表现这种物哀之美有时也是一种痛苦的经历。

2022年9月22日,英国女作家、两届布克奖得主希拉里·曼特尔因病去世,享年70岁。随着曼特尔生前最后一部长篇小说《镜与光》中文版于2023年2月正式出版,史诗巨著“都铎三部曲”(又称“克伦威尔三部曲”)终于在国内完整登场。

作为2009、2012年布克奖小说《狼厅》《提堂》的终篇,《镜与光》可谓“十年磨一剑”,曼特尔倾注半生心血,以细腻绵密的散文风格交织惊心动魄的笔触,书写了“教父式”枭雄托马斯·克伦威尔的传奇一生,也揭开了英国历史上一段最为血腥黑暗的王朝秘辛,为世人留下了一个如哈姆雷特般永恒不朽的文学形象。

3月25日,作家毛尖、小白,历史学者陆大鹏,翻译家黄昱宁,来到上海图书馆东馆,与读者们聊聊希拉里·曼特尔这位“历史小说女王”以及她的“天鹅绝唱”《镜与光》。

在陆大鹏看来,尽管曼特尔写的是小说而非传记,但其写作仍有非常坚实的学术研究功底作为支撑,甚至达到了历史研究者的高度:“我记得多年前我看

现场

“历史小说女王”曼特尔和她的“都铎旋风”

过一本克伦威尔的传记,还把他称为‘佞臣克伦威尔’,对他的判断是非常负面的;但这本书《镜与光》把他描写成文艺复兴式的通才,又懂外语又懂金融又懂军事又懂财政,对他充满了同情。对历史人物怎么评价,大家肯定会有不同的看法,但总体来说曼特尔的写作是有非常坚实的学术研究功底作为支撑的,她的观点你也许不同意,但是她的材料和材料的运用应该是很靠谱的。我看过她一个采访,她说写这本书的时候要去做很多历史研究的卡片,精确到16世纪某年某月,比如说1540年3月5日这一天,她想要知道那些人在伦敦白厅,国王在不在,大臣在不在?这是一个非常可怕的繁重的工作,是历史学家的工作。曼特尔这部小说对历史材料是相当忠诚的。当然毕竟是小说,有很多自己演绎和阐释的地方,因为历史留下了很多空档,这些空缺的部分就需要有一个有才华的艺术

家给大家写得更充实、更饱满一些。”

同为作家的小白则从写作的角度谈及自己的阅读感受。他认为自己在小说中感受到了曼特尔写作的巨大能量:虽然这三部小说在形式上使用了第三人称,但其实是近乎于第一人称的小说,因为作者与人物离得非常近,以至于能够切入人物的内心——而这要求作者通过大量工作来成为“那个时代的人”,甚至成为“克伦威尔”。

因此,尽管曼特尔是在掌握了大量史料的基础上进行创作,但小白认为曼特尔的写作方式与历史学家并不一致:“她一定不是像历史学家一样,把这些历史知识在头脑中分门别类地分好……实际上她并不要求这些知识在头脑中多么精确,而是通过某一种记忆和遗忘的机制——隔一段时间我记住一点,但是我又忘记一点——把知识点转变成类似于个人经验的东西。她好像跟克伦威尔是

合体的,那件事情好像是她曾经在某一段生活当中看到、听到,甚至亲身经历的,这样她在写作时才可以有这样的经验去进入克伦威尔,把自己放在克伦威尔之中。”

那么,只要忠于史料,乃至通过将历史事件转化成个人经验以切入历史人物的内心进行写作,就能写出好的历史小说了吗?好的历史小说应该是怎样的呢?毛尖老师给出了她的答案。她表示,写作历史小说非常困难,因为故事的结局已然注定,每个读者都早已读过历史本身;但“都铎三部曲”却是她这十年来看过的最好看的历史小说:“这是一个一流手笔的人在写历史,上帝拉着她的手在写一样的,值得很多遍地看。”尽管很多遍地看,但曼特尔却能以其细腻而惊心动魄的笔触,带领读者进入历史的场景、进入人物的内心:“全世界都知道安妮·博林要被砍掉的,但是她上断头台的时候,我们还是等着有没有看到‘刀下留人’这句话出来。”



在高度赞扬“都铎三部曲”作为历史小说的文学性与趣味性的同时,毛尖还对这套作品的写作逻辑与深层内核进行了剖析。她认为,三部曲展现出了难得的“莎士比亚性”。

其一在于结构布局:“《狼厅》的结构布局会看得很容易看到莎士比亚性,因

为场景之间的那种动作很干脆,一个场景到另外一个场景,特别像莎士比亚戏剧。”其二在于小说人物的“英国性”。《哈姆雷特》中有一重容易被读者忽略的主题内核,即国家性:“最重要的是他的身份,因为他是丹麦的王子,所以哈姆雷特有一个副标题,叫Prince of Denmark,这个副标题非常重要,他时时刻刻要想着自己作为丹麦王子,或者作为一个王子的责任。”而在《镜与光》中,同样有这样一重内核,使这部讲述宫廷斗争的小说在历史深度上得以区别于我们熟悉的“宫斗剧”:“里面的每个人物,包括小到一位侍女,小到一位克伦威尔的跟班,每个人都把自己当做是英国的。他们的英国性非常强烈,包括克伦威尔自己做臣子,他自己也明确意识到自己是英国做事的——所以他把安妮·博林干掉,并不是帮国王除掉一个他不要的女人。我们看很多宫廷剧,国王在宠妾之间‘打仗’,好像大家都在搞甄嬛传,它不仅是宫斗,其实是为了国家的事情在考虑问题。”(宋 闻)