

中日哀感美学的时空结构与伦理向度

何光顺

内容提要 中日哀感美学是对中国美学的物感、感物、兴感、感兴、感物兴叹与日本美学的物哀、物之哀、哀、知物哀、幽玄、侘寂、物纷、涩味等概念的概括归纳，它注重“物—人”视域中的“感”或“哀”的情感表达，强调中日民族所共同植根的东方美学的公共视域，揭示中日民族形成其不同美学品格的历史因缘。本文既探讨了中华美学的主导性品格，也分析了日本美学对于中华美学所可能具有的反哺性意义。

关键词 哀感美学；物感；物哀；时空结构；伦理向度

在历史上，中国和日本同属东亚汉文学圈，中国作为文化圈中的母体文化，具有着原发性和原生态，日本作为子体文化，具有着后发性和次生态。从世界视野中的东亚文学艺术实践出发，笔者将中国物感和日本物哀作为对应概念，并在关联相近概念中构建东方美学的公共阐释空间，欲实现几次概念思维的飞跃，一是传统学者多用“感物”^[1]概念，本文则置“物”于“感”之前，是着眼于淡化个别主体的主观化而使其趋于普遍化的意味，这也刚好和日本物哀概念的提出相对应，如大西克礼论本居宣长将“哀”改造为“物哀”的意义：“‘物’并不是无意义的添加词，它的作用是将某种主观的、直接的感情，间接地投射于外物，从而将气氛情趣加以客观化。”^[2]二是再从物感、物哀的关联中，提出“哀感”这一概念，栾栋最早提出“哀感文学”^[3]概念，这里已出现了“哀感”一词的概念思维的自觉，它既淡化了某种主观性，也消解其对象化的客观性，而纯然呈现一种情感体验的意向性，但因文学的限制，还略显具体化。三是从哀感和哀感文学提炼出“哀感美学”的概念，以对东方美学的非主/客对立思维方式进行概念的再次提纯，这也有利于考察中日哀感美学中众多家族相似的概念，如中国的物感、感物、兴感、感兴、感物兴叹和日本的物哀、幽玄、侘寂、物纷等，它们都共同着眼于关注人在面对外物时的情绪感发状态及其艺术表达。本文将从“生命—实践”“空间—生命”“时间—

生命”“时空—生死”“缘域—创造”等方面对中日哀感美学的公共性特征和差异性品格展开论述。

一 “生命—实践”美学： 物性视域下的伦理反思

中日哀感美学的公共性特征首先体现在“物”视野的凸显，这里的“物”包括物色、物事、鬼物、神物、人物、器物等，而“身体”尤为“物”属性的具体显现。将“物”置于哀感美学所指涉的对象维度上来观照，意在指出东亚汉文学圈的物的美学有关关注人的现世和自然存在，重视身体实践的公共视域；其差异则在于：中国哀感美学的“物”更具有从物色向器物 and 道德不断超越的维度，强调个体投入群体的政治历史生命；日本哀感美学的“物”则更具有摒弃器物的功用和道德的约束，向着物色甚至身体感官的情色返回的维度，具有着重视感官瞬时体验的非政治和非历史维度。

（一）中国“物感”：成器与不器的博弈

物感之渊源在上古神话中，万物之身相化（物化），万物之灵相感（物感），其家族相似概念有感、感物、感兴、兴感、感物兴叹等，《易经》的“咸”卦就是早期的“感”字，而六十四卦所言皆物我感应之兆与感应之事，《易传》则将这种感应论思想做了哲学化阐发。《礼记·乐记》进一步探

讨了人伦礼乐秩序与天地自然的感应关系。《毛诗序》将风雅比兴与王道政教关联的论述确立为中国哀感美学理论的典型形态。董仲舒《春秋繁露》将万物的自然生命和人的伦理生命在天人合一和万物同构的哲学角度做了充分论证。以这些人文经典为线索，中华美学走出了长期桎梏世界各民族的自然感应论，确立了以儒家重礼乐器物成仁道君子为主线的中华伦理政治美学进路。因此，在“哀感美学”的阴阳自然感应、人事伦理感应、艺术审美感应中，儒家更强调器以备用的功用践行和君子不器的道德超越，而有了道器贯通和内圣外王。

汉末以来，注重自我生命感知并借助身体来寄托一种政治诉求或政治反抗的魏晋名士的行为艺术兴起，这既有对先秦物性思维的继承，也有对先秦两汉儒家的道器思维压制身体物色思维的反拨，还有对战乱中身体被轻贱和被当作工具的反抗。注重感知觉的身体叙事构成了魏晋名士风流的物质化和空间化表达，在建安诗人的风骨、竹林名士的风流、中朝名士的放纵、东晋名士的闲逸、晋宋之际陶渊明和谢灵运的田园山水的游观、齐梁诗人的声色中得到了充分体现。在魏晋时期，“物感”也作为一个诗学美学概念被正式提出，陆机《赴洛道中作》云“悲情触物感，沉思郁缠绵”，《晋书·纪瞻传》载陆机诗“是以化厚物感，神祇来应”，可视作其最早用例，其中虽有“物一人一神”的贯通，但一种自然的“物色”视野逐渐得到凸显。东晋释僧慧远《沙门不敬王者论》将人情的“物一人”相互感应的“物感”与自然的“物一物”化生交感的“物化”联系，梁释僧慧皎《高僧传》将自然的“物一物”感应和社会的“物一人”感应比附到“神一人”“神一物”的通化感应，强调人心至诚则可因物通神、人神感应。这已然不同于儒家“物”视野中的道器或器物思维。刘勰、钟嵘则开始尝试融合道家自然的“物色”论与儒家伦的“器物”论，并强化了万物通感的生命实践形态。

唐代以后，中国的“物感”论从个人情性和伦理事功维度继续得到拓展，而本然的物色和人伦的器物关系也在不断发生着裂变。如唐梁肃《周公谨

墓下诗序》从事功角度伸张生命的存在，这是对人作为“人之器物”存在的强调。宋代朱熹《诗集传序》从理学角度讨论如何抑制自然情性而张扬天理，这是对“身之物色”的压制。释僧赞宁《宋高僧传·习禅篇》讲到人心虔敬可以感动万物神灵而获得信仰，这是对“身心超越”的追求。明代李梦阳《梅月先生诗序》讲物心、人情、神灵随遇而发无所固滞的会合感通，清代叶燮在《原诗·内篇》讲写作当从生命感动开始，至于李贽的“童心说”、公安派的“性灵说”则开始愈益朝着“物”的自然本性或本色维度突进。《金瓶梅》《西厢记》《牡丹亭》《红楼梦》则纯然在朝着物之为物的非器物化非道德化维度以实践生命本身的自由。

（二）日本“物哀”：非器化指向

物哀是日本独具民族特征的奠基性美学概念，其注重万物相化相感的物性思维与中国物感论相通，但其始终强调身体本心的物色化，一种现象学维度的情感意向性表达，拒斥自我身体被礼乐器物所牢笼，也排斥一种朝向仁人君子的观念化超越。物哀的相近表达有物之哀、哀、知物哀等，其延伸概念有幽玄、侘寂、物纷、意气（粹）、涩味等，在日语中，“物哀”由“もの”（物）和“あはれ”（哀）两个词素组成，这个词不只是汉字“哀”的悲哀之意，而是“一切高兴之事、有趣之事、悲哀之事、爱恋之事，大都兴叹为‘阿波礼（あはれ）’”^[4]。在《古事记》和《日本书纪》的歌谣中，“阿波礼”之类的用例不多，且大多用作感叹词。在《万叶集》中，“阿波礼”也基本是“可怜”“阿怜”之类的相关汉字词的训读，以表达最原始的感动，包括着优雅、含蓄、沉静的情绪，也包括悲哀的情调。

“物哀”的最早用例是934年的《土佐日记》，其含义主要指触物生情的离别悲伤，偏重哀愁情调的发展方向，与伦理无关。日本哀感美学在写作实践领域的成熟则当以11世纪初《源氏物语》为标志。略举《源氏物语》有关“物哀”的几例：

此时皇上听到风啸虫鸣，觉得无不催人感知“物哀”。（第1回“桐壶”卷）

正值秋天季节，心境万端物哀。（第18回“松风”卷）

总之，但凡女子不知谨慎，随心所欲，佯装知物哀。（第24回“蝴蝶”卷）

叶渭渠指出，“《源氏物语》创造了日本的‘物哀美’的传统”^[5]。物哀美表现在小说行文之间那种含蓄感伤和清雅幽怨的情调，即本居宣长所强调的“对一切事物都主张知其物之心、事之心，并以此为善，而不管道德上的善恶评价，在这种感动中，就有了‘物哀’，并以此为根本宗旨”^[6]。日本哀感美学中的“物哀”代表着整个平安时代的美学基调，一种纯美学趣味的追求，其对后世日本文学美学的发展起到了不可估量的作用。

18世纪本居宣长在《紫文要领》《石上私淑言》《源氏物语玉小栲》中将“あはれ”正式表述为“物哀”，标志着哀感美学的成熟。本居宣长认为，“物哀”的“物”主要是人所感受到的事物中的情感精神，是“物之心”和“事之心”；“物之心”与“事之心”合起来就是“物心人情”，对其加以感知、体察和理解，就是“物哀”或感知“物哀”^[7]。此后，日本学者大西克礼《万叶集的自然感情》《美学原论》《幽玄与あわれ》等著作也论及“あわれ”概念及其与民族心理、审美意识等的关联，在《美学》中更是将“幽玄”“あはれ”“寂”等作为与西方的优美、崇高、悲剧等相对的概念。大西克礼认为，本居宣长所说的“知物之心”（直观）与“知物之哀”（感动）的融合，“已经暗示出了向纯粹的审美意识发展的可能性”^[8]。日本其他美学和文学的著作如和辻哲郎的《风土》、金田一春彦的《もののあわれの時代》、中井正一的《日本之美》、藤木邦彦《平安时代的文化》、冈苍天心与九鬼周造的《茶之书·粹的构造》等也都有关于“物のあわれ”的大量论述，都共同强调着一种作为物心人情的非器具功用化的发展方向。

二 “空间—生命”美学：斯芬克斯因子中的伦理选择偏差

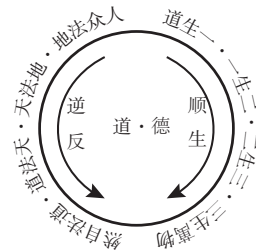
中日哀感美学的公共性特征还体现在哀感方式的空间化维度，都重视具体空间视域下的生命的感应和转化，其差异在于：中国哀感美学更注重一种大尺度宇宙空间叙事和社群人际关系的伦理化空间，有与天地相共的人格境界；日本哀感美学更注重一种小尺度的个体小我的感受性空间叙事，更易耽于其中的情色纷纭。中国哀感美学就如古希腊神话中的斯芬克斯，虽不能挣脱自然的物性存在，但却期望超越以成就人性；日本哀感美学则往往放弃斯芬克斯因子中伦理性的元素，而扩展着物性的元素。

（一）中国“物感”：大尺度空间叙事的宇宙伦理建构

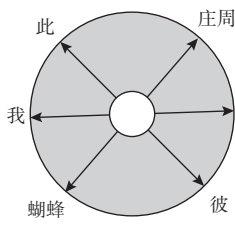
物感与中国神话中的物化观念有着密切联系，在其早期更侧重于一种空间思维而弱于时间思维。如盘古神话、女娲神话等，都是空间线索清晰，时间线索模糊，而这也确立了中国哀感美学重视万物间的同根同构和物我交感互化的混沌生命结构，形成了注重身体（盘古身体化出天地万物）和集体（女娲造出集体的人，而非一个亚当）的历史传统，以及以一种从空间生命出发以超越时间性的死亡的思维方式。中国早期神话中的大禹化为黄熊、望帝化为杜鹃、夸父化为桃林、炎帝之女化为精卫，都是在空间中相互转化和对死亡的克服。中国人对于空间广延维度的万物相互转化有一种极可亲的信任态度，这使其倾向于一种大尺度空间叙事的宇宙伦理建构。这种注重个体觉悟的生活化空间和万物相通相化的环视思维，在《周易》为太极阴阳鱼图形，在《老子》是道生万物而后复归道根的生息相共图形，在《庄子》是“始卒若环”的物化思维图形：



《周易》阴阳互化共生



《老子》的万物归根



《庄子》天人回环互化

庄子《齐物论》篇末的“庄周梦蝶”寓言就是上古神话中天人同构和万物同根思想的集中表达。在庄子看来，万物相“化”，故可相“通”；万物相“化”，亦可相“感”。这也就有了从物化到物感的发展。

物感同样体现和物化相通的环形内敛空间思维图式，如甲骨占辞“下上若”的“下上”写法“𠄎”就体现了互相交接闭合的感应^[9]，这与殷易《归藏》“坤乾之义”相通，也与泰卦“䷊”

“地天乾”相契，还与《周易》咸卦“䷞”“咸，感也”相应。此外，道家物感思维重自然之感，墨家重效用之感，阴阳家重气感，兵家重势感，法家重时感，名家重形名之感。这种以“空间—生命”体验为基础发展出的天人同构、万物同根的哲学观念形成了中国哀感美学注重大尺度宇宙空间叙事并将个体生命置入集体生命的伦理美学形态。从《周易》《诗经》《老子》《庄子》《礼记》《毛诗序》到东汉的《孔雀东南飞》、唐代白居易《长恨歌》、民间传说《梁山伯与祝英台》《白蛇传》，直到明清小说《三国演义》《水浒传》《西游记》等都有大量的万物相化相感的寓言、故事和传说，都是在注重“空间—生命”体验的宇宙尺度上的人性升华，都是中华美学化物性为人性的俄狄浦斯式的伦理超越，是在宏大宇宙中反观个体命运的沉浮。

（二）日本“物哀”：小尺度空间叙事的私我情怀的庇护

日本哀感美学走向了小尺度空间叙事结构，本居宣长对这种小尺度空间叙事赞赏有加，并批判中国注重宏大宇宙的玄学思维：“古代日本完全没有阴阳五行之类的观念与学说，这一学说是中国的那些自命不凡的人提出来的”；“唯有将万事万物托命于神，而不自以为是，才是我皇神之国的基本精神”^[10]。本居宣长对于中国注重天地物理的宏大宇宙思维的轻视，让其有意遮蔽了日本神道教受到中国佛道教影响的历史，而只强调“神道”“神国”的天然神圣性：“所幸我国天皇……一切都以神之御心为准则……天下黎民也将天皇御心作为自心，靡然从之，这就叫做‘神道’”^[11]，“我国乃天照大神之御国”^[12]。本

居宣长的皇神之国思想也折射了日本哀感美学在伦理虚无化中所造成的效忠天皇的愚昧虔诚的弊端。

和辻哲郎曾对日本哀感美学发生的空间维度有着精到论述：“日本人崇尚的不是大而空，而是小而细；不是外观的完善，而是渗透于内部每个角落的醇化；不是形式上的体面，而是发自内心的感动。”^[13]“中国的艺术一般气势雄伟宏大、统领大局并紧切要害，但同时又令人感到内容的空疏，难以找见细致入微之处。”^[14]比较而言，本居宣长则更多了几分理性认识，如其认为平安朝恋爱中流露的“物哀”，镰仓时代里恋爱与宗教的结合，以及足利时代所赞美的恋爱，到德川时代的情死，“不是单纯地依据精神上的那种‘西天’信仰，它是否否定生命来肯定恋爱，愿恋爱永存之心化为瞬间的激昂，因男女各自的职责而践踏了其他所有的职责，在这一意义上哪怕它是悖逆人道的，也仍然是表现了日本恋爱的特征”^[15]。

日本哀感美学精神强调内心细微感受的狭小层面，即本居宣长所谓的物哀之心：“我国人心温良柔和，所咏之歌也纤细柔弱，绝没有中国那样的自命圣贤、故作高深。”^[16]日本诗人沉溺于“物”（“物之心”和“事之心”）与“哀”（感动、感伤、可怜、可爱）融为一体的优美细腻世界，挣脱了最早出现“あはれ”（哀）的《古事记》所受中国伦理观念的影响，发展了描写细腻情感的特点，强调“看到他人哀愁而哀愁，听到别人高兴而高兴，这就是通人情，就是‘知物哀’”^[17]。此后，从《源氏物语》到《平家物语》《源平盛衰记》等，同样弱化了中国美学的伦理观念，注重从“物哀”和“知物哀”的纯审美活动出发，以对自然的人性抱着极其宽容的态度，将不伦之恋，包括乱伦、诱奸、通奸、强奸等以及由此而引起的期盼、思念、兴奋、焦虑、痛苦等，都视作可贵的人情，并以“中国都有很多不好的东西”来为日本人的行为开脱^[18]，就愈益发展了其非伦理的自然本位主义和艺术本位主义倾向，在注重“空间—生命”的“交感”中强化一种非伦理化的私我情怀的慰藉。

三 “时间—生命”美学：历史叙事和当下叙事的不同偏重

中日哀感美学的公共性特征又都注重现世此岸时间线索的叙事，其差异在于：中国哀感美学更注重在一种通古今之变的大尺度历史叙事中来构建一种可以为后世鉴戒的伦理美学标准；日本民族因为原始神道教信仰的强劲保存和儒家历史观的影响较弱，源于宫廷和女性写作的哀感文学及其美学精神很大程度上放弃了关于历史的伦理学建构，更重视一种现世此岸生命的唯美化和内在化体验。

（一）中国“物感”：大尺度时间叙事的历史指向

在物化美学中，时间思维的元素也内蕴其中，并愈益重要起来。一种大时段上的宏大历史意识的自觉，从上古神话的物化思维中同步生成，在盘古创世、女娲补天、夸父逐日等神话中虽时间意识模糊而成为一种粗线条展示，但其大时段叙述与阔大的空间思维一起构建着中国人磅礴的宇宙精神。在上古神话中，由时间有限带来的有关死亡的哀感或悲情意识仍比较淡薄，其中的基调是生生、再生、转生的万物转化（物化）的原始宗教观。但随着西周春秋的人文理性精神的自觉，中国人对生命有限性的认识得到强化，他们开始渴望在自然生命有限中引入一种立德、立功、立言的伦理生命维度，实现人独立于无穷天地以外的一种自我精神史，初步体现出先秦诗人和哲人的生命美学意识，如《诗经》中的征夫之叹，《论语》中孔子的临川逝水之叹，屈原的美人迟暮之叹，都蕴藏着历史感悟、场域体验和生活实践的时间生命意识的觉醒和体悟。

汉末魏晋南北朝时期，因为政治和文化的大破碎，先秦两汉礼治结构影响下的群体化的空间意识与道家偏重万物共生的物化思维被质疑和解构，而注重个体生命时间叙述的物感美学也获得了充分发展。如《古诗十九首》对于个体生命有限的感叹、建安诗人渴望建功立业而时不我待之感，都是渺小个体在大尺度历史中确定其伦理责任而显出的哀感之情。西晋陆机提出物感论并与悲情关联，这是魏曹丕“文以气为主”的发展，是感于乱世的生存之

悲，是个体和家国关联的时间性、历史性的呈现。鲍照、庾信等痛感于国家破亡，也延续着将自我个体置入大时段历史的自觉，并以此超越死亡，让魏晋艺术精神得到了进一步发展。

在大尺度历史叙事影响下，中国哀感美学最打动人的就是创作者在物之形式、物之精神和人间世相中所感觉到的强烈时间感慨，并包孕着巨大的历史沧桑感。如盛唐诗人在大尺度历史中的天命担当和舍我其谁的责任伦理意识，晚唐诗人则因无法在宏大历史中实现其家国责任而寄情于温柔乡。这种追求大尺度时间叙事的历史伦理精神在明清的小说和戏剧中也得到强烈渲染，如《桃花扇》对于南明覆灭所具有的深沉历史感伤，《红楼梦》对于一块从女娲补天时代遗落人间的顽石因无法介入人类历史而导致伦理责任未能完成的悲怀，让整部小说私人化的儿女欢情被另一种公共性的宏大历史伦理笼罩，使其具有了历史的厚重感与沧桑感。

（二）日本“物哀”：小尺度时间叙事的当下性沉思

日本哀感美学更强调关注自我弱小生命可爱可怜的哀伤悲美，其不足在于缺少了中国物感美学的悲壮激越和雄浑苍凉。在日本早期诗中，“时间—生命”意识的自觉已有显现，但因注重小尺度时间叙事，故其总体倾向是优柔、怜爱和略带哀伤的，像其早期的《古今和歌集》《万叶集》都较少关涉大时段历史中的悲壮情怀和雄浑境界，较少涉及《诗经》《楚辞》中大幅度的时空跳跃，而是以对小草、鸟儿等细小事物的珍爱唤起人生短暂的内在时间意识，以展现微弱情感世界里的物哀美。这种细腻化的小尺度“时间—生命”意识在日本的日记文学中也有着鲜明体现，如《蜉蝣日记》就是从一个蜉蝣的视角来展开小视角的叙事，而不曾渲染中国哀感美学中的那种大时段的历史苍凉和悲慨。

日本早期和歌《万叶集》就多写具有内在时间感知的小事物，多写植根于个体的无常和有限性体验：“愿卿是枝瞿麦花，/朝朝手中拿；/无时无刻，不在恋它。”^[19]“世间本无常；/且看当空月，/才满又缺。”^[20]大西克礼特别关注这种日本哀感美学的细腻“时间”之思，指出日本诗人“能够敏锐地感受到由时间推移所造成的大自然极

其微妙的变化，对于大自然的‘时间’感觉又自然而然地将自然感情某种程度地内在化、精神化了”；

“在《源氏物语》中，自然感情如何在敏锐的季节感中表现出来则是不言而喻的了”，而到了《徒然草》作者就开始嘲笑那种“只知道欣赏盛开的鲜花、皎洁的满月，而不知落花残月之美”^[21]的非时间化的静态生命，而让人体会到哀感美学所具有的内在时序感伤意义。

从小尺度时间生命叙事角度来看，日本哀感美学具有反哺中华美学的意义，其雅致精巧之美对于常陷入宏大历史的中国诗人来说或许具有柔化自我生命焦虑的作用。“围绕着他们的自然景物，无论是春花还是秋月，都具有无限的美。这种美与其说显示自然的无限伟大、崇高，不如说是以宁静、圆满、和谐的大和绘式的优美为基调。它显示的是一种较为朴素、纯粹的美。……只要他们朝夕面对这种自然美，从时间上感受其推移和流动，在他们的意识中，作为体验的美的虚幻，与作为美的对象本身所具有的虚幻性，就一定会合二为一。”^[22]这种哀感美学的“时间感”即是大西克礼说的“自然感情”，“对自然之时间性的非常敏锐的感觉”；其在《源氏物语》中表现为桐壶更衣临终的叹惋、门督柏木的死前作歌、紫上的伤心思念，凸显了日本诗人对于哀感之情的非伦理化的写作倾向。

四 “时空—生死”美学：厚生爱生和渲染死亡的伦理分疏

中日哀感美学的公共性特征还重视在时间和空间视域下思考死亡。其差异在于：中国哀感美学很早就将“死”放入了“生”的维度来予以反观，注重生生之大德，其后虽有魏晋南北朝的死亡和悲情主题的凸显，但从总体上强调一种厚生和爱生意识；日本哀感美学却更多一种空无的感伤和悲美化的叙述，具有一种“悲哀美与静寂美的特殊性格”^[23]，甚至宣扬一种“自杀美学”，而相对缺少了对于事功的寻求和伦理的规约。

（一）中国“物感”：在世生存的厚生爱生的建构

中国哀感美学在万物相化和相感中发展出了植

根于时空场域的差异和谐论（和而不同）与宇宙一体感（万物一体）。人死为鬼，表征着人在时间上的过去式，鬼在空间上是与人之阳相背的阴；人因圣而神，物也可修道而为神，表征着人或物在时间未来式的可能。神不在空间之外，而人就在与物互化和相感的联系中，神人可往还应答。化源于一体之气或道，故可通，故为宇宙一体；相化则又有从一体之气或道演变为阴阳之气而相感，从一变异为多的万形之变又因内在感通而有和而不同的差异和谐。这物之形神的化感和物之一多的通变构成了化感通变的中华美学精神^[24]。

时空维度的化感通变决定了中国人的生存是过程化、实践化的，不是西方朝向彼岸天国的文化，也不是古埃及专注于地下木乃伊的死的文化，而是注重人间伦理的厚生爱生的在世生存的文化。中国早期有关盘古、夸父、大禹的神话，都是神、人、物的相互转化，是从“有”（生）到“有”（生）的循环，而那种从哲学角度说的从“有”到“无”与从“无”到“有”也就是生死转换的时间意识非常薄弱。春秋时期，诸子文化都同样重视厚生爱生的伦理建构，注重以万物的转化来消解死亡的焦虑。战国以后，关注国家破碎和个人生死的时间意识自觉的“物感”思想虽然得到强化，但它是为家国忧虑的集体伦理感情的投射。西汉董仲舒提倡天人感应论，却也曾有西方文化在时间性中朝向来世的天国观念。在两汉大赋写作的空间扩张中，也未曾给彼岸世界留下位置。汉乐府、古诗十九首虽多了忧生虑死的叹息，但也同样未曾预设彼岸的天堂。

魏晋南北朝，“时间—死亡”意识大大强化，忧生之嗟愈益转浓。如建安诗人多写死亡，正始诗人如嵇康、阮籍的诗愈益转向隐晦压抑，具有个体的整体生命断裂的死亡感伤，书写了“空间—身体”在遭受外力摧残中的“时间—自我”的觉醒以及个体生命无法超越的痛苦。两晋南北朝，陆机、刘琨、王羲之、鲍照、庾信等都以“身体—空间”在“时间—死亡”的逼近中彰显出某种死亡感伤的基调。他们仍都注重以空间化解时间，将此岸和彼岸的对峙化入一种虚廓和空灵，建构出最具典型性的“时空—生死”结构。汉末魏晋后引入印度佛教或以道家经典为基础建构出新的道教信仰，这种佛道信仰对于

现世生命的拯救贯穿《红楼梦》全书中,表明了
中国哀感美学在现世生存与来世救赎之间的彷徨。主
人公贾宝玉在尽其现世职责后,最终遁入空门,仍
旧折射着在世生存是值得经历的主题。

(二)日本“物哀”:死亡意识渲染中的刹那
时空的保存

日本哀感美学也重视现世此岸的存在,但却笼
罩着一种强烈的时间死亡意识。在日本最早的和歌
集《古今集》及其续集《后撰集》就已体现出对
于“空间—生命”的怀疑以及在“时间—死亡”
意识觉醒中的哀伤。《万叶集》更有一种强烈的
无常和悲美,其中很多作品都会写到生命的美而
易逝,如写少女的死亡:“出云少女,莫非
化为雾, / 竟在吉野山头, / 飘拂”(其一);“如
今,出云少女, / 黑发飘浮在, / 吉野川里”(其
二)^[25]。这种哀感情调在《源氏物语》更普遍化
为一种人生虚无的氛围^[26],并成为“空寂美”
和“闲寂美”的底流,强化了日本民族固有的美
意识及其艺术深度。

日本哀感美学对于死亡有一种宗教仪式般的
迷恋,但受东方文化的现世时空观念束缚,即使
是日本武士的切腹殉死,也并非为超越现世的信
仰而死,而更多的是为现世荣誉和被偶像化的天
皇殉死。如《源氏物语》中经历欲望和繁华落尽
的凋零,则是纠缠于性爱情色之美并在刹那的巅
峰体验中的死亡。因为缺少来世宗教的救赎和现
世伦理的约束,日本民族对于感官性爱的推崇及
在性高峰体验中的死亡,也在某种程度上显示出
没有未来和社会价值的虚无和绝望。日本艺术和
美学精神中普遍笼罩着一种无常感和对于死亡的
悲美化推崇,如日本著名画家古贺春江声称“再
没有比死更高的艺术了,死就是生”,三岛由纪
夫也曾说“美之所以为美,就是因为它灭亡”。

五 “缘域—创造”美学:多维和谐与 情色迷恋的异途

中日哀感美学的公共性特征还重视从“乐 / 艺”
层展开的以“空间绵延”淡化“时间断裂”,又在“时
空交织”的变幻结构中生成的注重跨界性、缘起性、
杂语性的“缘域—创造”艺术的创造^[27]。其差异

在于,中国哀感美学更注重自然、情性、事功和伦
理的和谐,其在魏晋南北朝虽有朝悲情化方向发展的
趋势,但始终蕴蓄着先圣古道的精神;日本哀感
美学在发展中却逐渐舍弃了伦理教化和政治事功,
而专注于哀伤哀怜和唯美欲望化的发展,并进而
生成成为一种具有日本特色的准宗教的艺术思想。

(一)中国“物感”:缘域化艺术的多维开展

中国哀感美学追求时空的非概念化表达,阴中
有阳,死中有生,注重时空互渗的留白艺术和个体
投入群体的在场性政治伦理实践,强调与物性世界
关联的自然生长,体现着强烈的现象学之维。如老
子讲“反者,道之动也”,孔子讲“学而时习”,
庄子讲“吾丧我”,《孟子》论孔子为“圣之时者”,
都是搁置主 / 客、物 / 我、彼 / 此分别的即刻随时
生发,没有先验的自我,没有预设的成见,一切都
是时机的缘构生成。中国哀感美学就在时空交错中
营造了大地、天空、诸神和终有一死者相互照映的
“缘域—创造”艺术,而有别于西方将美和生命视
作认知对象的“范型—认知”艺术。

在先秦两汉,中国哀感美学主要以空间化的写
作为主,如战国庄子的文章、屈原的楚辞,两汉的
赋、乐府、古诗,都注重空间的纵横铺展,强调物
我的化通交感。魏晋时期,物感艺术转向反思生命
本身并将空间化事物纳入时间化的空灵写作,重视
一种当下缘起式的缘域美学精神的创造,发展出了
以道家为主融合儒家后又吸纳佛家的玄学艺术观,
主张“以玄对山水”“山水以形媚道”,从而让身
处乱世的玄言诗人在对于生命的空间性与时间性的
双重进入中消解了那种对于时间和空间的外在化认
知,获得了一种当下即刻的缘起式体验。

魏晋时期中国哀感美学以山水寄托玄道的艺术
创造,淡化和消融了主体过度强烈的悲情或生死之
结。王羲之《兰亭集序》,孙绰、许询等的玄言山
水诗,顾恺之的绘画,陶渊明的田园诗,谢灵运的
山水诗,都侧重对于形式声色感官之美的发现,是
超脱利害和生死的当下性和时间性的“缘域—创造”
的艺术。在这种形式声色之美的创作基础上,南北
朝诗论家对于“缘域—创造”艺术有了更深层的理
论自觉。如刘勰《文心雕龙》的《声律》《丽辞》
《隐秀》《物色》等都可谓是论说形式美和缘域艺

术创造的理论专篇，是对时空化的缘域艺术的理论概括。萧统《昭明文选》卷十三专辟“物色”，李善注“物色”云“四时所观之物色，而为之赋”，又云“有物有文曰色”，实际都借用了佛学关于万物无自性故空的思想，是《般若波罗蜜心经》“色不异空，空不异色。色即是空，空即是色”的跨文化移入，是事物进入诗人视野、带有时空化的“缘域—创造”的形式—声色之美。

（二）日本“物哀”：缘域化艺术的情色迷恋

日本哀感美学的“缘域—创造”主要朝情色化方向发展，这里“情色”主要指在对于美的“崩落性”和“脆弱性”的体认中诉诸于情性与感官本色的表达，在悲惋哀愁中交织着怜爱同情等复杂情绪。“哀”（あはれ）在《竹取物语》中是“同情、爱慕、怜惜”，在《伊势物语》是“同情、宠爱、赞叹”；《大和物语》和《落洼物语》又增加“令人怀念”的含义，《源氏物语》是“寂寥、无力、有情趣”“深情”“引起同情的状态”“感动”“哀伤”的意思^[28]。这种哀感又和“谐趣”（をかし）密切关联，“谐趣”有“机智的、值得感佩的、风趣的、风流的、巧妙的、上品”的意思^[29]。物哀和谐趣看似相反而又共融，如《枕草子》将深情、寂寥之趣归为“哀”，将热烈、明朗、惊喜、机智的事归为“谐趣”^[30]，佐藤春夫推崇日本古代“风流”中的“物哀”（もののあはれ），“寂枝折”（さびしをり）和“无常感”，认为其中包含着“散漫的、诗性的、耽美的生活”，是对世俗的无言的挑战^[31]。大西克礼分析了物哀与谐趣共生的因缘：“人们对于精神世界中的这种‘美’的脆弱性、崩落性的痛苦感受，必然会想方设法地自己的感情上采取一种超越性的‘反讽’态度，这就是所谓‘浪漫的反讽’形成的根源。”^[32]

日本哀感美学后来虽有情色过度化发展之弊，但也可看作是强调个体性情内在丰富性的日本缘域艺术精神的自觉。九鬼周造著有《“いき”的构造》（1930）以专题探讨日本哀感美学在江户时期的发展，台湾学者黄锦容等将“いき”译为“粹”，王向远将其译为“意气”，该书首次尝试用柏格森、胡塞尔、海德格尔的生命美学和存在主义美学来分析江户时代的艳情文学中的“粹”（iki）的概念，认为其核心为对异性的献媚、矜持和谛观，这其中

显示出强烈的欲望叙事，某种对于现代主义的抵抗，还夹杂着东洋同一性的“帝国主义”主张^[33]。随后，阿部次郎在《德川时代的艺术与社会》（1931）阐述了江户时代平民文艺的形成及其对后来日本人产生的巨大影响，断言江户时代的市井文化是一种“恶所文化”，是“性欲生活的美化”。麻生矶次的《通·意气》、中冶三敏的《粹·通·意气》都有关于“意气”（“粹”）的著述和阐释，都是在九鬼周造和阿部次郎的基础上展开和深化的，其中都呈现出古—今、中—西、性—爱、善—恶之争以及难以划定其疆界的缘域化状态。

日本哀感美学的物哀概念，后来又发展出了意气（粹）、幽玄、侘寂、物纷、涩味等美学概念。其中，意气（粹）是指对异性的媚态、一种道德理想的气概和放弃对命运的执著的漠不关心，幽玄是指日本文学艺术中那种朦胧幽暗、阴翳晦涩、细腻婉约的美，侘寂是指简洁安静中融入质朴的美和一种时间的光泽。物纷（物の紛れ）是指“趁周围的人不注意的时候，悄悄行事”，或是“背着别人干了错事”，以及那种“男女之间的密会私通”^[34]。“涩味”（渋み）是男女交往中一种高冷的、矜持的、倨傲的姿态，它是与华丽、华美、绚烂、光彩夺目相反的一种朴素、低调的美，并因此而具有一种特殊的魅力^[35]。它们都注重当下、瞬间、纤细、柔软的内倾化写作，都弥漫着淡淡的悲伤和孕育着一种缘域化的诗境。虽然日本现代学者和辻哲郎批评物哀美学“带着一种永久思恋色彩的官能享乐主义、浸泡在泪水中的唯美主义、时刻背负着‘世界苦’意识的快乐主义”^[36]。但以物哀为基础的哀感美学精神终究奠定了日本民族以悲美静寂为底色的主导性美学思潮。

结 语

在对中日哀感美学的比较中，我们既对作为公共视域的东方汉文学圈的美学思维方式进行了整体性观照和归纳，又同时尊重中日两国民族美学各自独具特征的发展道路和差异性品格，从发生学角度探讨了中日哀感美学的时间性和空间性的双重维度，指出中国哀感美学相对重视集体伦理，但于个

体化、悲情化和美的意识发掘方面有所不足；日本哀感美学的主情主义和唯美主义致力于美和性情的极致展现，同时也有轻视伦理责任的不足。但我们也应当看到，近现代以来，日本美学发展极为迅速，它在中国重伦理与西方重宗教的缝隙之间，专意于个体性情的开掘，着意于美感体验的自由解放和确认生命丰富性的缘域化的自觉，其中那些具有世界眼光的美学家如九鬼周造、佐藤春夫、大西克礼、和辻哲郎等既继承日本古典美学家本居宣长的“物哀”论，又汲取西方现象学美学的营养，发掘出了意气（粹）、风流、幽玄、侘寂、物纷、涩味等日本美学的重要概念，其中很多概念虽都有从中国文化母体而来的思想渊源，但在其学人的大力阐发中又形成独具日本民族特色和极具世界性影响的重要美学概念，并进而反哺于中国学界。如王国维论“境界”、鲁迅论“魏晋风度”都有直接受日本影响或从日本接受西方美学影响的因缘。在当代中国美学界，一种关于“物”的现象学美学研究的热潮正在兴起，这也呼应了世界性的关注“物”和作为“物”形式存在的现代技术的学术热潮。无疑，中国古典美学中有大量关于“物”的哲学美学思想，如物感、感物、感兴、物色、物象、意象、物化、意境，这其中又涉及到中国乃至东方美学的思维方式如通感、交感、哀感、觉悟、禅悟、渐悟、顿悟、妙悟、化感通变、通化交感等。本文提出“中日哀感美学”命题，即在于超越中国和日本的民族国家的限制，进而探讨东亚汉文学圈具有根本性的美学思维方式，为当代世界美学的发展提供属于汉文学圈的实践经验和理论资源。

[本文系国家社会科学基金一般项目“从物化到物感的中华美学时空思维结构演进研究”（批准号 18BZX136）的阶段性研究成果]

[1] 王向远：《中国的“感”“感物”与日本的“哀”“物哀”——审美感兴诸范畴的比较分析》，《江淮论坛》2014年第2期。

[2] [8] [21] [22] [32] 大西克礼：《幽玄·物哀·寂：日本美学三大关键词研究》，王向远译，第93页，第78页，第115页，第116页，第98页，上海译文出版社2017年版。

[3] 栾栋：《中日哀感文学之启示》，《外国文学研究》2015年第2期。

[4] [6] [7] [10] [11] [12] [16] [17] [18] 本居宣长：《日本物哀》，王向远译，第159页，第67页，第44—45页，第253—254页，第244页，第223页，第225页，第44页，第230页，吉林出版集团有限责任公司2010年版。

[5] [23] 叶渭渠：《日本艺术美的主要形态》，《日本学刊》1992年第5期。

[9] 参见郭静云：《甲骨文“下上若”祈祷占辞与天地相交观念》，《周易研究》2007年第1期。

[24] 参见何光顺：《意象美学建构：本体论误置与现象学重释》，《清华大学学报》（哲学社会科学版）2018年第4期。

[13] [14] [15] 和辻哲郎：《风土》，陈力卫译，第135页，第131页，第142页，商务印书馆2018年版。

[19] [20] [25] 佚名：《万叶集》，赵乐甦译，第110页，第119页，第195页，译林出版社2009年版。

[26] 参见紫氏部：《源氏物语》，丰子恺译，第3页，人民文学出版社1980年版。

[27] 参见何光顺：《文学的缘域——兼论文学的自性与他性》，《暨南学报》（哲学社会科学版）2013年第11期。

[28] 参见土居光知：《文学序说》，（东京）岩波书店1978年版。

[29] 参见王向远：《论日本美学基础概念的提炼与阐发——以大西克礼的〈幽玄〉〈物哀〉〈寂〉三部作为中心》，《东疆学刊》2012年第3期。

[30] 参见清少纳言：《枕草子》，周作人译，北京联合出版公司2018年版。

[31] 佐藤春夫：《“风流”论》，见《现代日本文学大系·左藤春夫集》，第367页、第374页，（东京）筑摩书房1969年版。

[33] [35] 九鬼周造：《粹的构造》，黄锦容、黄文宏、内田康译注，第11页，第55—64页，联经出版事业股份有限公司2016年版。

[34] 王向远：《日本“物纷”论：从“源学”用语到美学概念》，《上海师范大学学报》（哲学社会科学版）2014年第3期。

[36] 和辻哲郎：《日本精神史研究》，第231页，（东京）岩波书店1926年版。

[作者单位：广东外语外贸大学中国语言文化学院]

责任编辑：吴子林