

日本

侘寂

[日]

大西克礼

著

王向远

译

侘 [わび]

[在阴暗处照亮美]

寂 [さび]

[从破灭中寻找真]

二字，包含日本美学的全部

特别收录——

松尾芭蕉等 古典俳句大师创作论
中文世界 独家译出

大西克礼 日本美学大师
奠基之作 影响当代生活

王向远 东亚比较文学教授
代表译作 专文导读

从俳句到茶道，从艺术理念到生命意识
理解侘寂，才是真正理解了日本



北京联合出版公司
Beijing United Publishing Co., Ltd.

目录

导读 禅茶之味，风雅之“寂”

风雅之“寂”

一 “侘”与“寂”：日本独有的审美概念

二 “侘”是优美之心

三 安住于“寂”中，悠游“虚实”间

四 流动之时间，恒常之美

五 “幽默”中生出的“寂”

六 闲寂、游戏与自由，人间至味

松尾芭蕉及蕉门论“寂”

夏炉冬扇——松尾芭蕉

寂色浓郁——向井去来

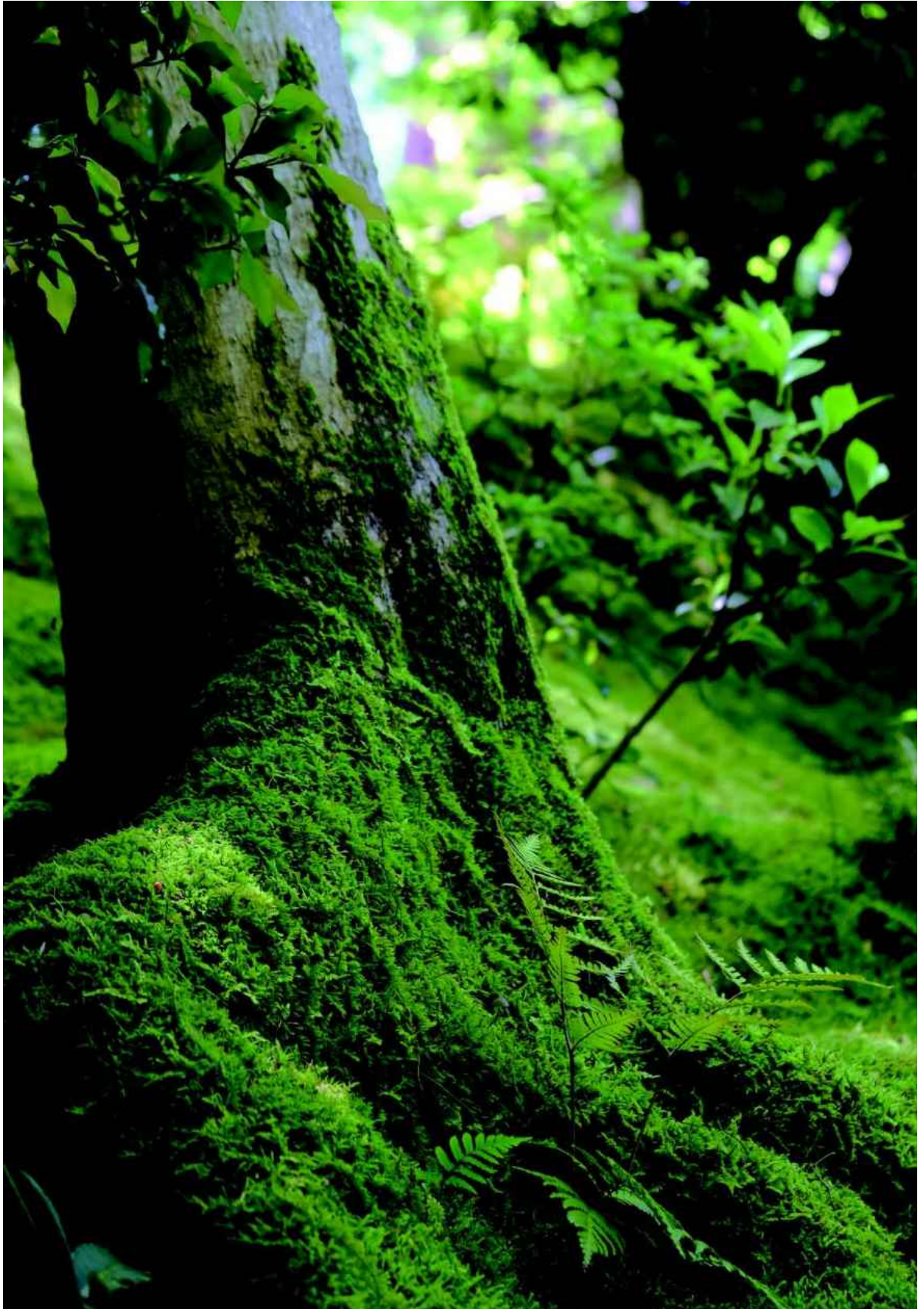
咏花咏雨——服部土芳

处处见诚——上岛鬼贯

寂然伫立——与谢芜村

译后记

庭园



《平家物语》：“岩石青苔，寂之所生。”

事物在外部感觉层面上的衰落，却以此为契机而具有了古典的意味，随着外部现象与本质的这种游离，其本质的一面就在直观上受到了遮蔽。如同早已丧失了浓绿期的青翠、看似岩石的一截古木，或者如枯木般老者的肢体，或者像生锈的金属器物，或者原本硬而冷、如今被青苔所遮蔽的岩石。

枯山水



枯山水，“侘寂”之美在日本庭院设计中的极致运用。

松尾芭蕉：“一慵懶之翁，平日不想与人来往，于是闭门索居，静心安神。只是在月夜雪晨，仍愿有亲友来访。”

在樱花间鸣啭的黄莺飞到檐廊下，朝面饼上拉了屎，表现了新年的气氛。那原本生于水中的青蛙，复又跳入水中发出的声音，还有在草丛中跳跃的青蛙的声响，对俳句而言都是情趣盎然的事物。多听、多看，从中捕捉令作者感动的情景，这就是俳句之“诚”。



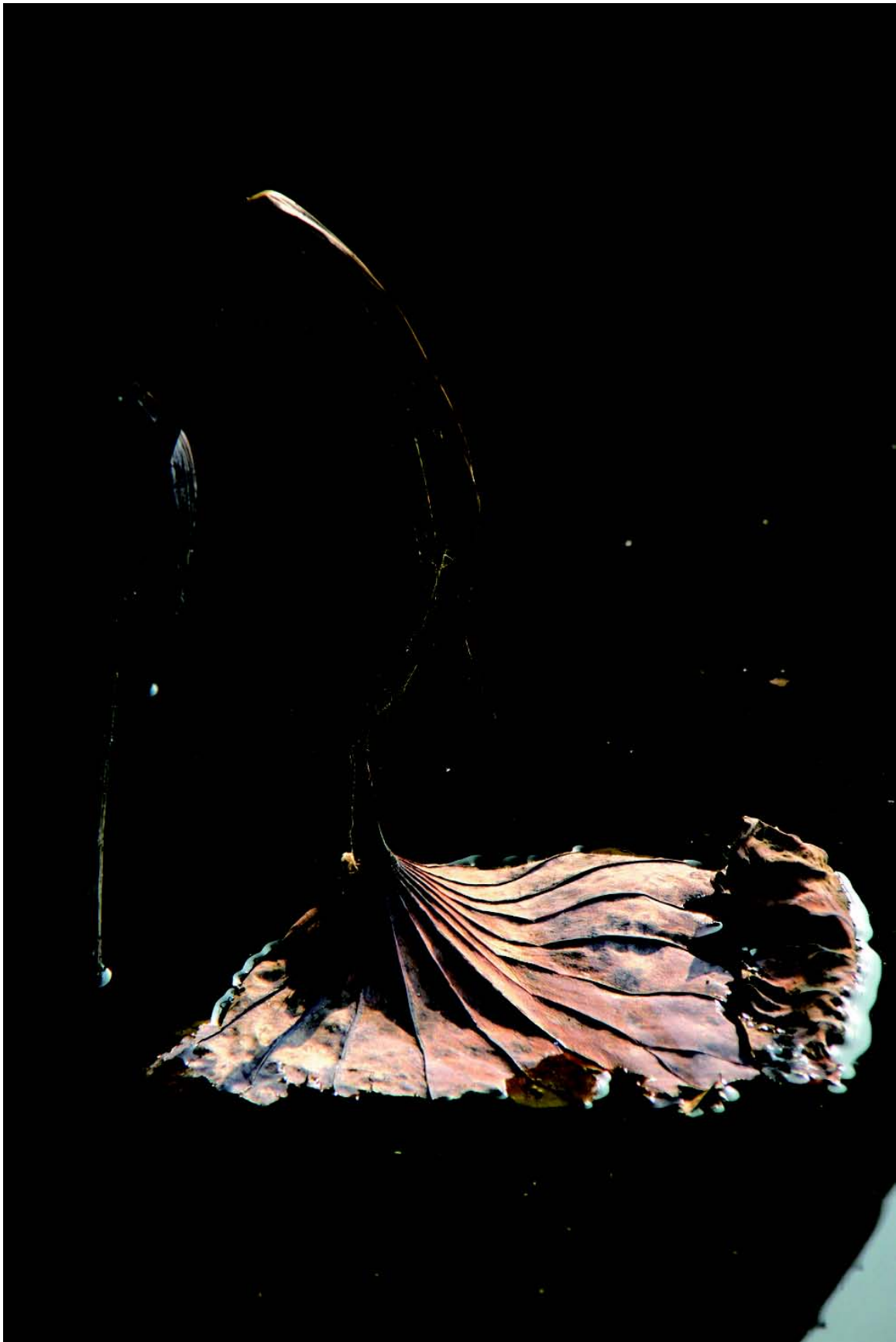
“侘”，不是那些在生存竞争中失败的遁世者、与社会格格不入的隐逸者离群索居的避难所，而是为了涵养一种优雅闲静的心境而崇尚清寂。



最靠近我们身边的某些器物、庇护着我们的住宅、住宅外的庭院、庭院外的大自然，按远近的顺序，我们的生命意识便是由具体的事物、具体的主观立场，以不同的程度在广阔的范围上加以扩大。

©摄影：裴翊翔

自然



披蓑衣、拄竹杖、穿草鞋，清早动身出行。无论都市乡间概不厌弃，四处行脚，或在闹市踏雪，或头顶草原烈日，或在山中小寺小食，或在土屋逗留，随遇而安、无处不笑。踏遍山山水水、从萨摩虾夷到千岛之门背户，无所不至。天下之大，所游者广矣。

©摄影：李然

茶



茶之心以淡味为宜，正如水滴，圆而不滞不流，无处不居。淡之味，唯有以心感之。

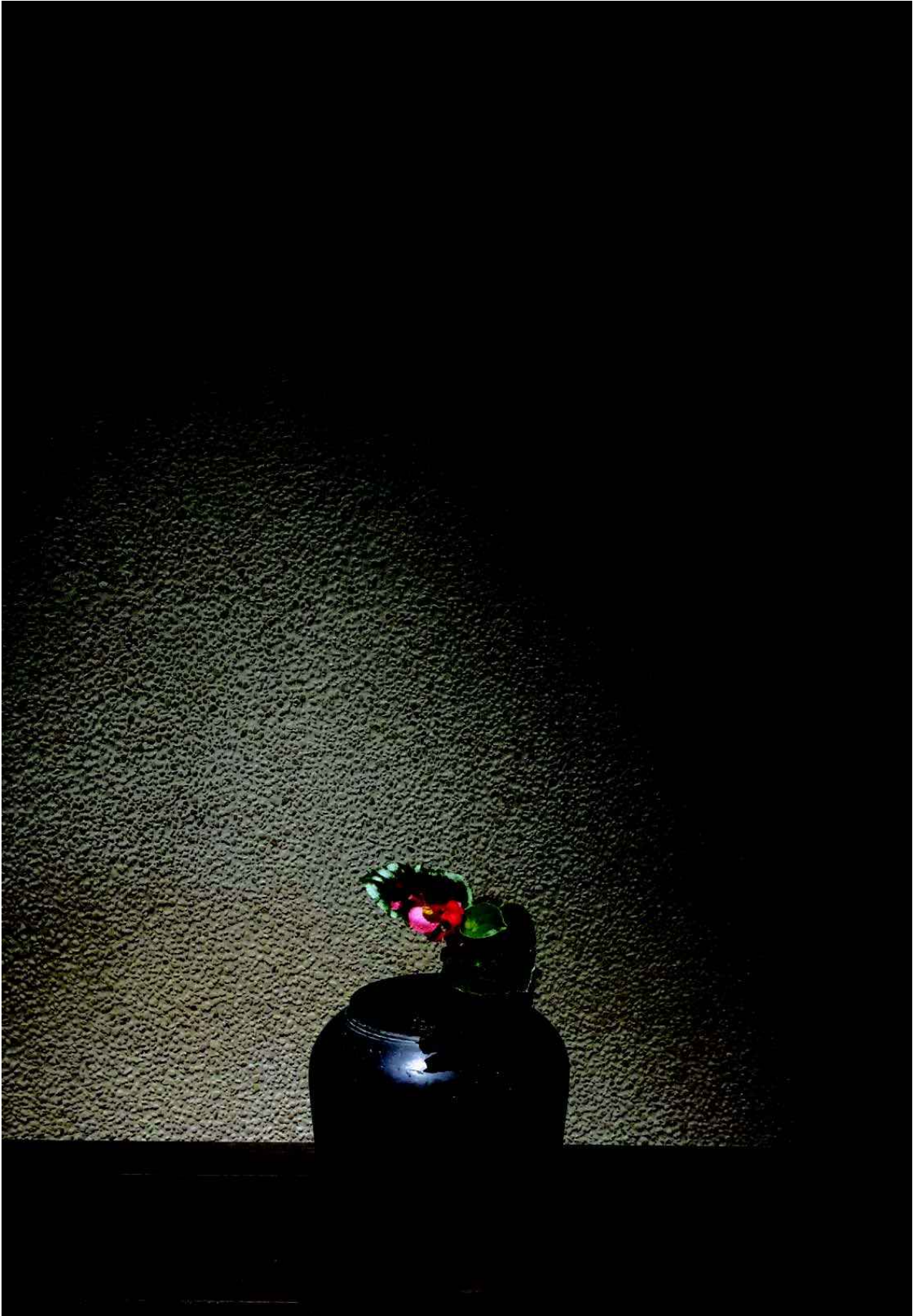


给火炉添茶，亦有侘之心。

花器 安齐贤太花器



松尾芭蕉：“乾坤变化乃风雅之源。静物其姿不变，动物其姿常变。时光流转，转瞬即逝。所谓留住，是人将所见所闻加以留存。飞花落叶，飘然落地，若不抓住飘摇之瞬间，则归于死寂，使活物变成死物，销声匿迹。”



有情之物不必说，无情之物如草木、道具摆设之类，各有各的“本情”，与人情并无不同。达不到“本情”的人，面对风花雪月也会无动于衷，手持道具也仿佛赤手空拳一般。

日本陶艺家安齐贤太手作陶艺花器

着物 昭和和服

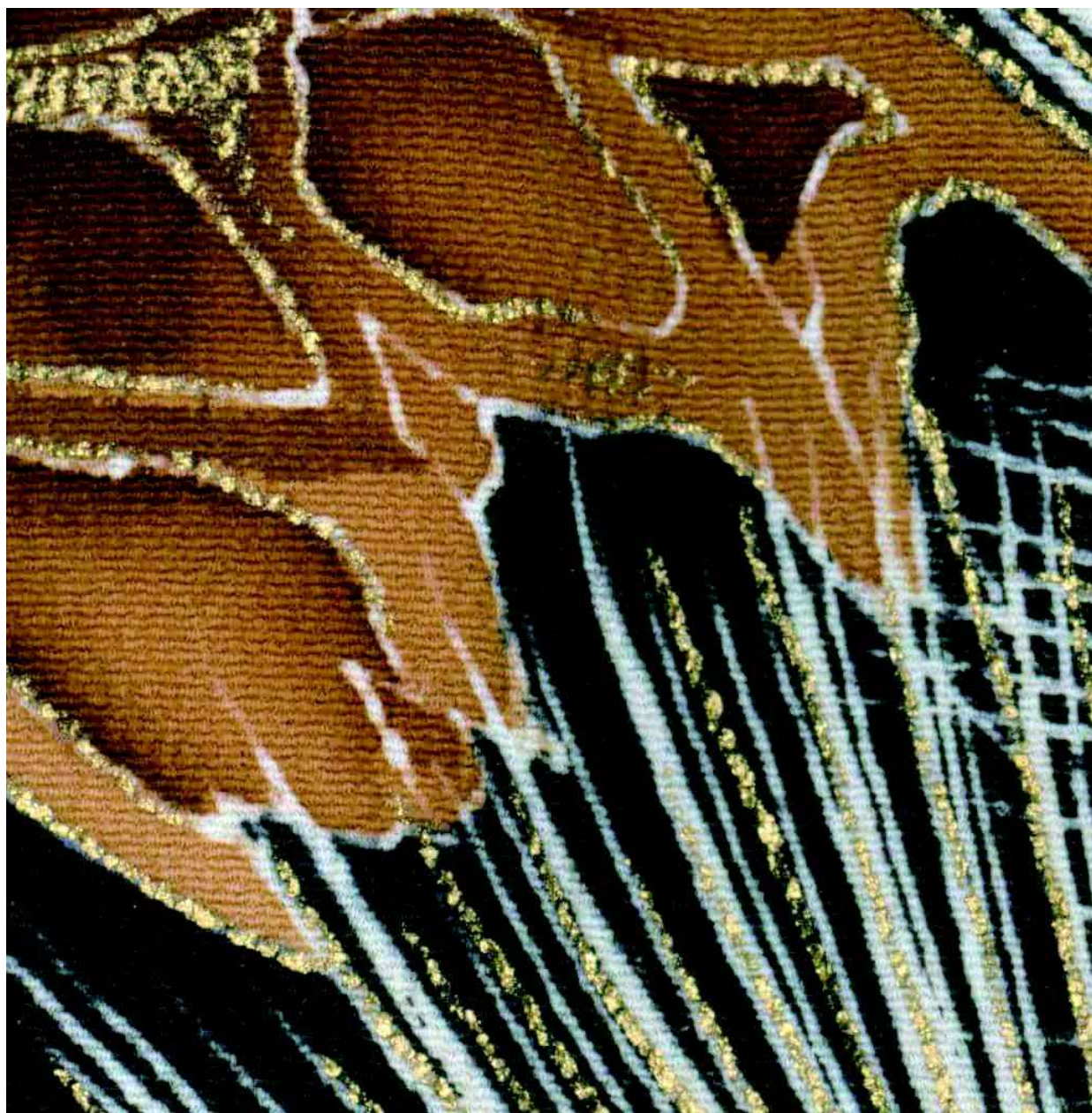


©Yuzen-painted kurotomesode. Mid-Showa period (1940-1960), Japan. A chirimen (crepe) silk kurotomesode featuring “wakamatsu” (young pines), pine cones, and wave motifs. Techniques includes yuzen-painting, pigment brush painting, with gold-foil highlights. Five ‘mon’ (family crests).



©Museum quality Furisode dating to the late 1700s, Kanazawa Area

着物 和服细节



寂乃风雅之体，即便身穿千层绫罗，也不忘一层寂。

和服・下雨天



一阵急雨来，吹开了，那黑色的衣袖。

©A rainy Commencement ceremony day, 1953. Photographer Asano Kiichi. Image via Pinterest

映画 小津安二郎电影



小津安二郎与他电影中的“侘寂”之美，日常之静，本来之味。



“电影，是以余味定输赢的。”

导读 禅茶之味，风雅之“寂”

王向远

“侘寂”是日本古典文艺美学，特别是俳句美学的一个关键词和重要范畴，也是与“物哀”“幽玄”并列的三大美学概念之一。以比喻来说，“物哀”是鲜花，它绚烂华美，开放于平安王朝文化的灿烂春天；“幽玄”是果，它成熟于日本武士贵族与僧侣文化的鼎盛时代的夏末秋初；“侘寂”是飘落中的叶子，它是日本古典文化由盛及衰、新的平民文化兴起的象征，是秋末初冬的景象，也是古典文化终结、近代文化萌动的预告。从美学形态上说，“物哀论”属于创作主体论、艺术情感论，“幽玄论”是艺术本体论和艺术内容论，“侘寂”则是审美境界论、审美心胸论或审美态度论，就这三大概念所指涉的具体文学样式而言，“物哀”对应于物语与和歌，“幽玄”对应于和歌、连歌和能乐，而“侘寂”则对应于日本短诗“俳句”与茶道。

“侘寂”之“寂”是一个古老的日文词，日文写作“さび”，后来汉字传入后，日本人以汉字“寂”来标记“さび”。对于汉字“寂”，我国读者第一眼看上去，就会立刻理解为“寂静”“安静”“闲寂”“空寂”，佛教词汇中的“圆寂”（死亡）也简称“寂”。但是“寂”作为日语词，其含义相当复杂，而且作为日本古典美学与文论的概念，它又与日本传统文学中的某种特殊文体——俳句相联系，显得更为复杂含混，更为众说纷纭。日本美学家大西克礼，是最早从哲学和美学角度对“寂”加以系统阐发和研究的学者，其作《风

雅之“寂”》奠定了“侘寂”研究的基本思路与方法，主要研究了俳句美学的“寂”，茶道美学的“侘”（わび），因“寂”与“侘”两个范畴在含义上几乎相同，只是一个属于俳句美学，一个属于茶道美学，因此两个词不妨合璧，称为“侘寂”。

综合考察以松尾芭蕉为中心的“蕉门俳句”及“蕉门俳论”原典[1]，再参考大西克礼的《风雅之“寂”》，我认为可以对“侘寂”的内涵构造作三个层面的意义揭示和概括。第一是“寂之声”，第二是“寂之色”，第三是“寂之心”。

“侘寂”的第一个意义层面是听觉上的“寂静”“安静”，也就是“寂声”。这是汉字“寂”的本义，也是我们中国读者最容易理解的。松尾芭蕉的著名俳句“寂静啊，蝉声渗入岩石中”，表现的主要就是这个意义上的“寂”。正如这首俳句所表现的，“寂声”的最大特点是通过盈耳之“声”来表现“寂静”的感受，追求那种“有声比无声更静寂”“此时有声胜无声”的听觉上的审美效果。“寂静”层面上的“寂”较为浅显，不必赘言。

“侘寂”的第二个层面，是视觉上的“寂”的颜色，可称为“寂色”。据《去来抄》的“修行”章第三十七则记载，松尾芭蕉在其俳论中用过“寂色”（さび色）一词，认为“寂”是一种视觉上的色调。汉语中没有“寂色”一词，所以中国读者看上去不好理解。“寂色”与我们所说的“陈旧的颜色”在视觉上相近，但“色彩陈旧”常常是一种否定性的视觉评价，而“寂色”却是一种具有审美价值的“陈旧之色”，即为古色，水墨色、烟熏色、复古色。从色彩感觉上说，“寂色”给人以磨损感、陈旧感、黯淡感、朴素感、单调感、清瘦感，但也给人以低调、朴素、简洁、洒脱的感觉。“寂色”是日本茶道、日本俳句所追求的总体色调，茶道建筑——茶室的总体色调就是“寂色”，屋顶用黄灰色的茅草修葺，墙壁用泥巴涂抹，房梁用原木支撑，里里外外总体上呈现发黑的暗黄色，也就是典型的“寂

色”。“寂色”的反面例子是中国宫廷式建筑的大红大紫、辉煌繁复、雕梁画栋。中世时代以后，日本男式日常和服也趋向于单调古雅的灰黑色，也就是一种“寂色”；与此相对照的是，女性和服的明丽、灿烂和光鲜。

日本古典俳句喜欢描写的事物，常常是枯树、落叶、顽石、古藤、草庵、荒草、黄昏、阴雨等带有“寂色”的东西。其不仅在古代日本文化中具有重要的审美价值，而且在现代文化中，也同样彰显，甚至已成为一种不衰的时尚。例如，20世纪50年代后，从北美、欧洲到东方的日本，全世界都逐渐兴起了一股返璞归真的审美运动，表现在服装上，则是以卡其色、大地色、灰蓝牛仔色为代表的“寂色”持久流行，更有服装设计师故意将新衣服加以磨损，使其出现破绽，反而可以显出一种独特的“时尚”感。

“侘寂”的第三个层面，是一种抽象的精神姿态，是一种主观的感受，可以称为“寂心”。“寂心”是“侘寂”的最核心、最内在、最深的层次。有了这种“寂心”，就可以摆脱客观环境的制约，从而获得感受的主导性、自主性。例如，客观环境喧闹不静，但是主观感受可以在闹中取静。从人的主观心境出发，就可以进一步生发出“闲寂”“清静”“孤高”“淡泊”“简单”“朴素”等形容人精神状态的词。而一旦“侘寂”由一种表示客观环境的物理学词汇上升到心理学词汇，就很接近于一种美学词汇，很容易成为一个审美概念了。

日本俳句所追求的“寂心”，或者说是“侘寂”的精神状态、生活趣味与审美趣味，主要是一种寂然独立、淡泊宁静、自由洒脱的人生状态。所谓“寂然独立”，是说只有拥有“寂”的状态，人才能独立；只有独立，人才能自在，只有自在，才能获得审美的自由。这一点在“俳圣”松尾芭蕉的生活与创作中充分体现了出来。芭蕉远离世间尘嚣，或住在乡间草庵，或走在山间水畔，带着若干弟子，牵着几匹瘦马，一边云游，一边创作，将人生与艺术结合在一起，从而追求

“寂”、实践“寂”、表现“寂”。要获得这种“寂”之美，首先要孑然孤立、离群索居。对此，松尾芭蕉在《嵯峨日记》中写道：“没有比离群索居更有趣的事情了。”近代俳人正冈子规曾对芭蕉的“倚靠在这房柱上，过了一冬天啊”这首俳句作出评论，说此乃“真人气象，乾坤之寂声”，因为它将寒冷冬天的艰苦、清贫、单调、寂寞的生活给审美化了。

过这种“侘寂”的生活，并非是要做一个苦行僧，而是为了更好地感知美与快乐。对此，芭蕉弟子各务支考在《续五论》一书中说：“心中一定要明白，居于享乐，则难以体会‘寂’；居于‘寂’，则容易感知享乐。”这实在是一种很高的体悟。一个沉溺于声色犬马、纸醉金迷之乐的人，其结果往往会走向快乐的反面，因为对快乐的感知迟钝了，对更为精神性的“美”的感知则更为麻木化。所以，“寂”就是要淡乎寡味，在无味中体味有味。这样，“侘寂”本身就是一种超然的审美境界，能够超越它原本具有的寂寞无聊的消极性心态，而把“寂寥”化为一种审美境界，摆脱世事纷扰，摆脱物质、人情与名利等社会性的束缚，摆脱不乐、痛苦的感受，进而获得对非审美的一切事物的“钝感性”乃至“不感性”，自得其乐、享受孤独，实现心灵上的自由与洒脱。

“侘寂”作为审美状态，是“闲寂”，而不是“死寂”；是“寂然独立”，不是“寂然不动”，是一种优哉游哉、不偏执、不痴迷、不胶着的态度。就审美而言，对任何事物的偏执、入魔、痴迷，都只是宗教性状态，而不是审美状态。芭蕉自己的创作体验也能很好地说明这一点。他曾在《奥之小道》中提到，他初次参观日本著名风景胜地松岛的时候，完全被那里的美景所震慑住了，一时进入了一种痴迷状态，竟连一首俳句都写不出来。这就说明，“美”实际上是一种非常可怕的东西，被“美”俘虏之人，要么会成为美的牺牲者，要么成为美的毁灭者，却难以成为美的守护者、创造者。譬如王尔德笔下的

莎乐美，为了得到爱，把自己心爱男人的头颅切下来；三岛由纪夫《金阁寺》中的沟口，为了独占美，而纵火将金阁烧掉了，他们都成为美的毁灭者。至于为美而死、被美所毁灭的人就更多了。这些都说明，真正的审美，就必须与美保持距离，要入乎其内，然后超乎其外。而“侘寂”恰恰就是对这种审美状态的一种规范，其根本特点就是面对审美对象，可以倾心之，但不可以占有之，要做到不偏执、不痴迷、不胶着。一句话，“寂”就是保持审美主体的“寂然独立”，对此，芭蕉的高足向井去来在《三册子》中写道：不能被事物的新奇之美所俘虏，“若一味执着于追新求奇，就不能认识该事物的‘本情’，从而丧失本心。丧失本心，是心执着于物的缘故。这也叫作‘失本意’”。

古典著名歌人慈圆有一首和歌这样写道：“柴户有香花，眼睛不由盯住它，此心太可怕。”在他看来，沉迷、胶着于美，是可怕的事情。用夏目漱石的话来说，你需要有一种“余裕”的精神状态，有一种“无所触及”的态度，就是要使主体在对象之上保持自由游走、自由飘游的状态。

那么，究竟要在哪里游走飘移，又从何处、到何处游走飘移呢？综观日本古典俳论特别是蕉门俳论，可以发现其中存在着四个对立统一的范畴及其相关命题：

第一是“虚实论”，提出了“游走于虚实之间”的命题；

第二是“风雅论”，提出了“以雅化俗”“高悟归宿”的命题；

第三是“老少论”，提出了“忘老少”的命题；

第四是“不易·流行论”，提出了“千岁不易，一时流行”的命题。

要使“寂”这一审美理念得以成立，审美主体或创作主体就是要在四论之间飘移，由此形成既对立又和谐的审美张力，并构成“寂心”的基本内涵。

先说“寂心”中的第一对范畴——“虚实”。

“虚实”本来是中国哲学与文论中重要的对立统一的范畴，指的是有与无的关系、现实与想象的关系、生活与艺术的关系、虚构与真实的关系等。而日本“虚实”概念的含义虽然基本上与中国相当，但它是包含在“寂论”之中的。其在艺术表现手法上，指的也不是中国文论中的“虚实互用”“虚实相间”，而是主张审美创作者与美的关系，或者说是人与现实之间，形成一种既有距离又不远离的、若即若离的审美关系。用蕉门俳论中的术语来说，是要“飘游于虚实之间”。对此，《幻住庵俳句有耶无耶关》一书中，举了一个风筝的例子加以形象的说明，“虚：犹如风筝断线，飘入云中。实：风筝断线，从云中飘落。正：风筝断线，但未飘入云中”。在这个形象的比喻中，地为实，天（云）为虚，风筝是俳人的姿态。风筝断线，方能与“实”相脱离，但又不能飘入云中，否则就是远离了“实”而“游于虚”。只有“飘游于虚实之间”，才是“寂”应有的状态。

对此，大西克礼在《风雅之“寂”》一书中，用德国浪漫主义美学家提出的“浪漫的反讽”的命题加以解释。他认为，所谓“浪漫的反讽”就是“一边飘游于所有事物之上，一边又否定所有事物的那种艺术家的眼光”。“反讽”的立场，是把现实视为虚空，又把主体或主观视为虚空，结果便在虚与实之间飘游，在“幻象”与“实在”之间飘游，在“否定”与“肯定”之间飘游。按我的理解，“浪漫的反讽”实际上就是一种审美主体的超越姿态，就是以游戏性的、审美的立场，对主客、虚实、美丑等的二元对立加以消解，在对立的两者之间来回反顾，自由地循环往复。这样一来，“虚”便可能成为“实”，而“实”又可能成为“虚”。由此，才有可能自由地将丑恶的现实世界加以抹杀，达到一种芭蕉所提倡的自由审美境界，即“所见者无处不是花，所思者无处不是月”。

这一点，集中体现于松尾芭蕉的创作里。在他“寂”之“审美眼”里，世间一切事物都带上了美的色彩。例如，他的俳句“黄莺啊，飞到檐廊下，朝面饼上拉屎哦”“鱼铺里，一排死鲷鱼，毗着一口白牙”，都是将本来令人恶心的事物和景象写得不乏美感。19世纪法国诗人波德莱尔的《恶之花》的审美观与艺术表现与此有一点儿相似，但波德莱尔是立足于颓废主义的立场，强调的美与丑、美与道德的对立，而松尾芭蕉并非有意地彰显丑，而是用他的“审美眼”和“寂心”来看待万事万物。有了“寂心”，就不仅会对非审美的东西具有“钝感性”或“不感性”，而且还能够“化腐朽为神奇”、化丑为美。一般而言，把原本美的东西写成美的，是写实；将原本不美的东西写成美的，才是审美。

在这方面，不仅芭蕉如此，以“寂”为追求的芭蕉的弟子们也都如此。据《去来抄》记载，一天傍晚，芭蕉对弟子宗次说：“来，休息一会儿吧！我也想躺下。”宗次说：“那就不见外了。身体好放松啊，像这样舒舒服服躺下来，才觉得有凉风来啊！”于是，先师说：

“你刚才说的，就是俳句呀！”宗次的这首俳句“身体轻松放，四仰八叉席上躺，心静自然凉”，表现了俳人苦中求乐的生态。这种态度、这种表达，就是俳句精神，就是“侘寂”的本质。俳人的甘于清贫、通达、洒脱和本色，则正是一种无处不在的游戏心态和审美态度。显然，在这洒脱的精神态度中，也含有某种程度的“滑稽”“幽默”“可笑”的意味。实际上，“俳句”在近代以前称“俳谐”，含有滑稽、可笑之意。所以大西克礼在《风雅之“寂”》中，以西方美学为参照，认为“侘寂”是属于“幽默”的一个审美范畴。这是因为“侘寂”飘游于虚实之间，同样也飘游于痛苦与快乐、严肃与游戏、谐谑与认真之间，并使对立的两者相互转换。于是，“寂”这种原本寂寞、“清苦”就常常走到其反面，带上了滑稽、游戏乃至可笑的色彩。

再说“寂论”的第二对范畴——“雅俗”。

“寂”所包含的这种淡薄、宁静、自由、洒脱、本色、幽默的生活态度，从另一个角度来说，就是“风雅”。在这个意义上，“寂”常常被称为“风雅之寂”。此处的“风雅”则是一种对立结构，用日语来说，就是“俚”与“雅”的对立统一。“风”者，风俗也，世俗也，大众也，民间也，底层也，俚俗也；“雅”者，高尚也，个性也，高贵也，纯粹也，美好也。“风雅”的实质就是变“风”为“雅”，就是将大众的、底层的、卑俗的东西提炼与提升，把最日常、最俚俗的事物审美化，从世俗之“风”中见美。

为此，松尾芭蕉提出“高悟归俗”的主张，其不是无条件地随俗，而是超越世俗，然后再回归于俗。有时表面看上去很俗，实则脱俗乃至反俗。松尾芭蕉还有所谓“夏炉冬扇”说。火炉与扇子固然是俗物，但夏日火炉，冬天的扇子，一般人都会认为是不合时宜的无用之物，将其作为一种趣味，恰恰可以表示一个人的不合时宜、不从流俗、特立独行的姿态。

第三，是“寂论”的第三对范畴——“老少”。

“侘寂”这一概念的深层的意义，就是“老”“古”“旧”。本来，“寂”在日语中作为动词时，具有“变旧”“变老”“生锈”的意思，其给人的直观感觉就是“黯淡”“烟熏色”“陈旧”等。如果说，“侘寂”的第一层含义“寂静”“安静”主要是从空间的角度而言，与此相关的“寂然、寂寥、孤高”等感觉，都有赖于空间上的相对幽闭和收缩，无限空旷和荒凉。而“寂”的“变旧”“生锈”“带有古旧色”等义，则与时间的因素联系在一起，与时间上的积淀性密切相关。

我们都知道，“古老”“陈旧”的反义词是新鲜、生动、蓬勃，这些都具有无可争议的审美价值。而“古老”“陈旧”往往表示着对象在外部所显示出来的某种程度的陈旧、磨灭和衰朽。这种消极性的

东西，在外部常常表现为不美，乃至丑。那么，不美与丑如何能够转化为美呢？

一方面，衰落、凋敝、破旧、干枯、不完美的事物，会引起俳人们对生命、对变化与变迁的惋叹、感慨、惆怅、同情与留恋。早在14世纪，僧人作家吉田兼好的随笔集《徒然草》中，就明确地提出残破的书籍是美的。认为，比起满月、残月更美；比起盛开的樱花、凋落的樱花更美；比起男女的相聚相爱、两相分别和相互思念更美。从这个角度看，《徒然草》可谓“侘寂”之审美意识的最早表达。

在俳句中，这种审美意识得到了更为集中的表现。例如，看到店头的萝卜干皱了，俳人林桐叶吟咏了一首俳句：“那干皱了的大萝卜呀！”松尾芭蕉也有一首俳句，曰：“可惜呀，买来的面饼放在那里干枯了。”这里所咏叹的“干皱”“干枯”，最能体现“侘寂”的趣味。用俳人立花北枝的一首俳句来说，“侘寂”审美的趣味，就是“面目清癯的秋天啊，你是风雅！”在这个意义上，“侘寂”就是晚秋那种盛极而败的凋敝状态。

俳人莺立在《芭蕉叶舟》一书中认为，“句以‘寂’为佳，但过于‘寂’，则如见骸骨，失去皮肉”，可见“寂”就是老而瘦硬，甚至瘦骨嶙峋的状态。芭蕉的弟子森川许六在《赠落柿舍去来书》中则写道：“我已经四十二岁了，血气尚未衰退，还能做出华丽之句来。随着年龄增长，即便不刻意追求，也会自然吟咏出‘寂’之句来。”可见在他看来，“寂”是一种自然而然的“老”的趣味。

但是，仅仅是“老”本身，还不能构成真正的“侘寂”的真髓，正如莺立所说的“过于‘寂’，则如见骸骨，失去皮肉”。假如没有生命的烛照，就没有“侘寂”之美。关键是，人们要能够从“古老”“陈旧”的事物中见出生活的累积、时间的沉淀，使其与人类的生命，乃至生命体验，产生不可分割的深刻联系。生命都是有限的，而我们若可从某些“古老”“陈旧”的事物中，见出生命的坚韧性、超

越性和无限性，“古老”“陈旧”就有了生命的精神投射，就具有了审美价值。此最为典型的是古代文物。有时候，尽管“古老”“陈旧”的对象是自然物，例如一块长着青苔古老的岩石，一棵枝叶稀疏的老松，只要我们可以从中看出时间与生命的积淀，它们就同样具有审美价值。

另一方面，俳论中的“侘寂”确认了有着生命积淀的“古老”“陈旧”事物的审美价值，但这并不意味着其专门推崇，或特别推崇古老陈旧之美。诚如苏轼所说，“大凡为文……渐老渐熟，乃造平淡”，但这并不意味着“寂”是老年人的专利，也不意味着“老”本身就是“寂”之美。我认为，总体而言，日本文学与中国文学的一个最大的不同，就是中国文学在观念上十分推崇“老”之美，常常把“老到”“老辣”“老成”作为审美的极致状态，而日本文学则把“少”之美作为美的极致，尽力回避老丑的描写。

例如在《源氏物语》中，所有女性的主要人物都是十几岁至二十几岁的青年，男性则大多属于中青年。作者对男主人公源氏也只写到四十岁为止。作者笔下的若干最美的女主人公，都是在二十岁前后去世的，这就避免了写到她们的老丑之态。整个平安王朝的贵族文学中，基本如此。即便是到了俳句文学这样后起的文学样式，也仍然继承了这一传统。最典型的代表是江户时代后期的俳人小林一茶，在中晚年写了大量充满孩子气、天真稚气的俳句，如“没有爹娘的小麻雀，来跟我一块玩吧”“瘦青蛙，莫败退，有我一茶在这里”，等等。可见，在日本文学中，似乎存在着一种“写‘少’避‘老’”的传统，存在着一种对“老丑”的恐惧感。再如井原西鹤《好色一代女》中的女主人公，在年老色衰后隐遁山中不再见人；川端康成《睡美人》中的男主人公，因老年、性能力丧失感到羞愧，只能面对服药后昏睡的年轻女子回顾往昔、想入非非；谷崎润一郎的《疯癫老人日记》所描写的也是如此。

这一传统，在俳句“寂论”中同样也有表现。“寂论”实际上包含了“老”与“少”这对矛盾的范畴。松尾芭蕉在《闭关之说》一文中，表达了他对“老少”问题的看法。他认为，青少年时代之“好色”是人情、是美的，而年老时若只想着柴米油盐，而失去对“人情”的感受力，那是不可原谅的。这是以“少”为中心的价值观。所以芭蕉主张，老年只有“忘老少”，即忘掉自己的年龄，“不失其赤子之心”，才能真正达到“乐”的境界，也就是“侘寂”的境界。晚年的松尾芭蕉努力提倡所谓“轻”（かるみ）的风格，其正是与“老”相对而言的，即年轻、青春、轻快、轻巧、生动、活泼。这个“轻”，与“寂”之“古老”“陈旧”是相对立的，其不妨可以认为，以芭蕉的“夏炉冬扇”之反俗、风雅的观点来看，人越是到了老年，越要提倡与“老”相反的“轻”——轻快、轻巧、生动、活泼。芭蕉晚年的俳句作品中固然有着老年的不惑与练达，却并无暮年的老气横秋，反而大量表现了新鲜、少壮、蓬勃之美。如此，就使得“寂”的“古老”“陈旧”之美中，不乏新鲜与生气，不失其生命活力。

最后，谈谈“侘寂”的第四对范畴，就是“不易·流行”。

空间意义上的“侘寂”与时间意义上的“侘寂”的交织，作为一种生命状态、美的状态，不是刻板、沉闷的，而是时刻都处在变与不变之中。在这个意义上看，这一审美概念又与松尾芭蕉提出的“不易·流行”密切关联。

所谓“不易”，就是不变，就是“千岁不易”；所谓“流行”，就是随时改变，就是所谓的“一时流行”。“不易·流行”就是变与不变的矛盾统一，它有两个层面的意思。浅层的是指俳句作品的样式，即“不易之句”和“流行之句”。“不易之句”就是有传统底蕴的、风格较为保守固定的俳句，“流行之句”就是追求新风的俳句。这里讲的是创作风格之变与不变的矛盾统一。但其更深层的寓意，乃

是指“侘寂”的一种本质内涵——永恒与变化的矛盾统一、“动”与“静”的矛盾统一。绝对的“不易”或“静”就是纯粹的无生命，就是“死寂”；绝对的“流行”或“动”就是朝生暮死，转瞬即逝。只有“不易”与“流行”、永恒与变化、静与动的对立统一，才是真正的苍寂而又生气盎然的“侘寂”境界。

那些最美、最具有“俳味”的俳句，都是“不易”与“流行”、“动”与“静”的辩证统一。例如，“古老池塘啊，一只蛙蓦然跳入，池水的声音”“寂静啊，蝉声渗入岩石中”，这两首俳句写的是“静”还是“动”呢？没有古老池塘的寂静，哪能听得青蛙入水的清幽的响声？没有树林中的寂静，哪能感觉到蝉声渗入坚硬的岩石？在这里，“寂”并非寂静无声，而是因有声显得更加寂静；“寂”也并非不“动”，而是因为“动”而更显得寂然永恒。这就是禅宗哲学所说的“动静不二”。此种“动、静”所达成的审美张力与和谐，也就是宇宙的本质，是世界与人关系的本质，是“侘寂”的本质。

俳句就是这样，作为世界文学中的最为短小的由十七个字音构成的诗体，它的体式上极为简单，却包含了哲学的、宗教的、美学的复杂蕴含，也许正是在这个意义上，近代俳人、俳论家高滨虚子才断言：“和歌是烦恼的文学，俳句是悟道的文学。”也就是说，和歌是以抒情为主的，而俳句是以表意为主的；和歌是苦闷的象征，俳句是觉悟的表达。俳句的简单体式与复杂表意之间，就构成一种审美的张力，这也是“侘寂”的一个重要特点。

假如以上的分析与结论可以成立的话，我们就用现代学术的逻辑分析与概念辨析方法，为历来众说纷纭、暧昧模糊的日本“侘寂”，建立起了一个理论系统，显示出了它内在的逻辑构造。概言之——

“侘寂”在外层或外观上，表现为听觉上“动静不二”的“寂声”，视觉古旧、磨损、简素、黯淡的“寂色”。在内涵上，则包含了“虚与实”“雅与俗”“老与少”“不易与流行”四对子范畴，构

成了“寂心”的核心内容，所表示的是俳人的心灵悟道、精神境界与审美心胸。从外在的“寂声”“寂色”，到内在的“寂心”，便构成了一个入乎其内、超乎其外、由内及外的审美运动的完整过程。

进而，将“侘寂”与“物哀”“幽玄”一起，作为日本文艺美学的三个一级概念，也相应地廓清了它们之间的历史和逻辑的关系。盛开于平安王朝时代的绚烂“物哀”之花，到中世文学中结为丰硕的“幽玄”之果，到近世则成为苍寂、飘然的“侘寂”之叶。时光不断流转，代代有其“流行”，唯有对“美”的追求，千岁不易。直至今今天，我们仍可以在日本的文学艺术，包括近现代小说、影视作品、动漫作品，乃至日常生活趣味中，看到“物哀”“幽玄”与“侘寂”的面影。从川端康成的“东方的虚无论”，到村上春树的“远游的房间论”，还有“村上式”主人公们那一点点窘迫、一点点悠闲、一点点热情、一点点冷漠、一点点幽默，以及那一点点感伤、无奈、空虚、倦怠，都明显地带有“寂”的底蕴。

说到底，“侘寂”作为一个美学概念，体现了日本文学与文化独特的审美追求，也与其他民族的审美意识，特别是与中国文化有所相通。在哲学方面，“寂论”显然受到了中国的老庄哲学的返璞归真的自然观、佛教禅宗的简朴而又洒脱的生活趣味与人生观念的影响。在审美意识上，则与中国文论中提倡的“淡”，包括“冲淡”“简淡”

“枯淡”“平淡”一脉相通，在艺术形态上，日本的俳句，以及由此衍生出来的“俳文”“俳话”所显示的“寂”之风韵，与中国古代的瘦硬枯淡的诗、率心由性的随笔散文、空灵淡远的文人水墨画，都是形神毕肖的。日本古代俳人及俳论家的智慧，就在于将这些复杂的东西，以一个貌似简单的“侘寂”概念一言以蔽之、一言以贯之，体现出日本古典文艺美学独特的风貌，形成日本文学从古至今的审美传统，也为今天我们了解日本审美文化乃至日本人的精神世界，提供了一个不可忽略的聚焦点和切入口。

注释

[1] 关于蕉门俳论原典的译文，请见王向远译《日本古典文论选译》（古代卷，中央编译出版社）和《日本古代诗学汇译》（下卷，昆仑出版社）。

风雅之“寂”

大西克礼

茶の湯 侘び寂び

一 “侘”与“寂”：日本独有的审美概念

与“幽玄”“物哀”等概念一样，“侘寂”（わびさび）这个词显然也是一个审美概念或美的形态。这种特殊形态的美，在日本国民生活的某个时代，或在某种艺术样式、艺术的生活方式中，例如俳句（俳谐）^[1]、茶道等所谓的“风雅之道”中表现出来。同时，它不仅作为一种理念，而且在艺术与生活当中被某种程度地具体化，在国民的审美体验中被把握、被欣赏。这种特殊的艺术生活中所包含的民众性，以及某一时代特别流行与发达的文化潮流，都使这种美的感受性与趣味性得以普及。另一方面，“侘寂”这个概念所表示的特殊形态的美，也天然地与日本及东洋的民族趣味相投，对于这种特殊之美的感受乃至欣赏趣味，造就了日本国民审美意识的重要方面。

然而，对于“侘寂”这一审美概念的理论探讨，较之对“幽玄”“物哀”等其他审美概念则要贫乏得多。而一直以来，日本也并没有所谓的“美学研究”。在俳句方面，“侘寂”作为一种“艺术”中的根本问题，以蕉门^[2]的很多俳人^[3]在其俳论^[4]中都有过种种讨论。但直接对其特殊的审美内涵加以理论反省和讨论的却非常稀见。

这种情况的产生，有种种必然和偶然的原因。其中主要的原因，大概是基于以下的缘由：“侘寂”这个概念，在芭蕉及其门人作为俳句的审美理念加以强调时，赋予了太多高深、广泛、复杂的内容，其中的奥妙真谛，除了芭蕉这样登堂入室的人之外，毕竟是很难把握的，也可以说是完全不可言说的。不过，如果把“侘寂”中的“寂”单纯地限定在“闲寂”这个意义上的话，倒是非常简单明了，但那样一来，除了这个字本身的意味之外，就再无其他意味了。于是，

“寂”这个词，就在明与暗两极之间摇摆不定。一方面，意思非常明了，另一方面，它又是极晦涩的。连写了很多俳论书、在这个问题上极尽饶舌的古典俳人们，尽管频频使用“寂”这个词，却对其本身的内容几乎不加任何说明和分析。“总之，‘寂’‘位’‘细柔’^[5]‘枝折’^[6]等，只能以心传心。”

到了现代，与“幽玄”“物哀”等概念同时，“侘寂”这个概念也常被日本文学研究者提出来，并加以解释和讨论。然而，在多数场合下，“侘寂”“幽玄”“物哀”这些概念，是被过分紧密地结合在某种语境中，人们寻求和阐明的，仅只是它们共通的审美本质。例如，在谈到这些概念的时候，人们往往解释为，这是同一审美本质的三个侧面的历史显现；或者认为，“侘寂”的概念是中世时代的“幽玄”在近世俳句中的演变。当然，我并不认为这种看法是错误的。从文学史和精神史的立场上看，我们不能满足于把历史的现象仅仅作个别的孤立的解释，而是要尽可能从民族性的精神本质上加以考察，并确认它的统一性，这也是理论研究的必然要求。特别是最近在精神史和思想史研究方面，以西洋的精神与思想为参照，更倾向于强调东洋的或者日本的特性，这是当下时代流行的学术思潮。在这种背景下，仅仅对日本国民审美意识和艺术思想中的个别的、孤立的现象与问题加以研究，往往不能充分满足这一要求，于是便急切地寻求贯穿于所有个别现象中的所谓“日本的”统一性原理。这种作法，倒也可以理解。

不过，精神史或精神哲学的立场，仅是对日本人之审美意识与艺术现象进行考察时的一种视角，若以此直接来满足美学之“学”的要求，是极不恰当的。从美学的立场上来看，最为重要的，是在作这种统括性的观察研究之前，必须首先对具体个别的问题、具体个别的现象，分别进行本质的、充分的探讨。“幽玄”是“幽玄”，“物哀”是“物哀”，“侘寂”是“侘寂”，有必要把它们作为审美概念，分

别进行具体的解释与阐发，也就是要从美学理论的统一根据中，对其进行体系性的分化，以便使它们各自的特殊性得到根本性的诠释。

在这个意义上，对“侘寂”这个概念进行美学研究，与我此前对“物哀”和“幽玄”等概念的考察研究，在方法上并没有根本不同。但具体来说，在研究中，还要根据具体情况和必要，采用恰当方法。在“侘寂”的考察当中，我们的基本出发点，首先应该是具体探讨该词在日常使用时的意味，即作为一般用语所具有的含义。其包括茶道中的“侘”，也包含俳句中的“寂”。

对古来俳论中所涉及的种种美学问题加以探讨，也是我们研究“寂”这一概念的极为重要的途径。芭蕉之后的俳论著作中，对于俳句艺术中的某些根本问题都作了颇为详细的，或者说某种程度上已具体体系的考察。如果把这些考察作为美学理论来看待的话，那么，这些俳论比起中世时代的歌论，其思考和表达已更为精细，这也是时代发展的必然的表现，对以芭蕉为首的蕉门俳人来说，“寂”与“侘寂”这个特殊概念是俳句最高的审美理念，是一个包容、总括性的审美理念，它实际上包含了蕉门俳论中的诸多重要的美学问题。因而，对“寂”这个概念的构成要素加以分析，亦是势在必行的。而必要和有效的方法，是在研究中以古来俳论书为资料，从而对“侘寂”加以美学上的考察。

注释

[1] 俳谐（はいかい）：原文为汉语词，指谐谑取笑的言辞。在日语中，作为一个重要的文体概念，指一、“俳句歌”的略称，即带有滑稽谐谑意味的和歌；二、“俳谐连歌”（又称“连句”）的略称，指具有滑稽、通俗趣味的连歌；三、日本近世（江户时代）以降，是发句（连歌中的首句，有“五七五”共十七个音节，近代以后称为“俳句”）和“连句”的总称。本书原文中的“俳

谐”主要是指“俳句”，有时也指俳谐连歌（连句），作者常将两者混用，因此译文统一以“俳句”称之。

[2] 蕉门：指江户时代以松尾芭蕉为中心，由芭蕉弟子及追随者形成的俳句流派，其风格被称为“蕉风”，是俳句的“正风”和主流。

[3] 俳人：从事俳句创作的人。

[4] 俳论：对俳句所作的鉴赏与评论，成书者又称“俳论书”。

[5] 细柔：俳论的重要概念之一，日文写作“ほそみ”或“細み”。

[6] 枝折：俳论的重要概念之一，日文假名写作“しをり”或“しほり”或“しおり”，蕉风俳句的审美理念之一，指一种如柔枝一般的委曲婉转的风格。

二 “侘”是优美之心

“侘寂”这个概念，不仅内涵极为复杂深奥，而且单纯从语言学的角度来看，其语源关系也特别复杂。为方便起见，我打算把其在俳句与茶道等特殊艺术领域中的内涵嬗变及其用例的分析，放到全书最后去讲，在此，先探讨它原本的语言学上的含义。

当然，作为审美范畴，在美学的立场上加以研究的不仅仅是它的语言学问题，必须以特定的艺术领域作为历史背景，既要探讨它在语言学上的自然发生的过程，还要考察它在一般艺术领域作为广义的“美”，或者特殊的“美”的概括，如何演变为一个特定艺术领域中的中心概念或理想概念，如何发挥它对艺术创作的指导功能。

虽然我们在研究中常常需要不断地从普通的语言问题出发，考察它们在日常生活中的一般语义。然而，更重要的还是要将这些概念分别置于艺术世界中，考察它们作为一种艺术术语，是怎样被变形、被特殊化的。因而，当把它们作为审美范畴加以考察、加以解释的时候，某一概念的终极含义与这个概念作为普通词语使用时的一般含义多少会有一些偏离，这也是很自然的事情。在西方，例如德语中的Erhabene^[1]或Humor^[2]之类的词语，就有这样的情况。俳句与茶道，无论是作为一种艺术，还是作为一种趣味生活方式，都具有自己独特的性格，正因为如此，“寂”或“侘”这样的审美概念，也有着非常独特的审美内涵。

关于“寂”或“侘”的概念，我认为，在上述的一般语义与俳句茶道中的特殊语义之间，有一种分析性意义与综合性意义的差别。因而，对这两个概念特别是“寂”而言，在其语源或接近于语源的原初

词义中，就已经有了多义性。在语音上也有同音或类似的词，而含义上却颇为不同，甚至让人感觉简直是另外一个词。这些都是我们在对“寂”这个概念加以考察时所必须特别加以注意的。对“寂”的不同语义加以考察，就会发现那些在某种程度上各自独立的要素，到了俳句和茶道中，作为一个特殊概念，在审美意义上又被综合统一起来了。在这种情况下，其原初的词义在后来不断转化、扩大或者被限定，与原初词义有本质不同的词义便由同音词保持下来，又以特殊的审美意识将其作为一种完整概念而被综合。

现在，我们尝试以《大言海》为根据加以考察。从《大言海》中可以看出，以“寂”为词根的三个词，即“さび”“さびる”“さぶ”，从词源上可以分为两个，一是“荒ぶ”（さぶ），二是“然帶ぶ”（おさぶ）。而从“荒”的词源中，又分化出了种种不同的意味。

首先，关于“荒ぶ”，《大言海》的解释：“活用虽有不同，但与‘冷む’相通，有‘不楽’（さぶし）之意。《万叶集》卷二第三十九，长歌，有‘心不楽暮し’（うらさびし）一语，意为‘煞风景’，后世的‘さびれる’（衰微）是该词的变形。”并且举出了《万叶集》和《玉叶集》中的和歌为例^[3]，其中的“荒ぶ”都是“荒凉”的意思。这个“荒ぶ”被活用为形容词的时候，就是“さぶし”（不楽）。《大言海》接着解释：“在此基础上转意，就是‘寂寥’（さびし），进而再转意，则有‘寒し’（さぶし）。”当表现“不楽”这样一种主观感情时，《大言海》举出了《万叶集》中的两首例歌^[4]。《大言海》对使用“淋”字作词干的“淋びし”的解释是“静寂、冷清（与热闹相反）……寂寥、寂寞”，并举出了《源氏物语》中的一句话，还有西行的一首和歌为例^[5]。这似乎是对主观性的“不楽”相对而言的客观性意味的解释。

“さび”“さびる”“さぶ”还具有分别使用汉字“宿”“老”“古”“旧”作词干的“陈旧”“古老”“饱经沧桑”之类的意思。对此，《大言海》举出了伊势大辅的和歌和《平家物语》中的句子为例^[6]，并补充说明：“这也是茶道中的‘闲寂’之意。”《大言海》对这个意义上的动词“さびる”的解释：①古旧而带意趣，古色古香、古雅；②幽静而有情趣，闲寂，并援引了《倭训刊》中的一句话：“寂（さび），训为‘宿’字，所谓寂寥猿声是也。”在这个意义的“（寂）さび”的基础上，形成了一系列的熟语，如“さび浪人（流浪武士）”“宿月毛（さびつきげ）（铁锈红的马毛色）”等。俳句中的“さび（寂）”，则举了芭蕉的《古池》为例，此外还有歌谣、故事、尺八等用来形容音声的“寂（さび）”。

以上《大言海》的解释从语言学的角度看大致是正确的。即便语源相同，但“不楽”“寂寥”之类的语义与“宿”“老”“古”之类的语义，其间是有本质区别的。以“荒ぶ”（さぶ）为基础，还派生出了“錆ぶ”这个动词，这个词是金属表面生锈的意思，尽管和其他含义有根本上的关联，但作为一个表现具体现象的词，它与上述几个相关概念之间还是有着明显的不同。特别是“錆び”与“寂び”之间，简直就像两个不相干的词。

其次，从上述的“荒ぶ”（さぶ）派生出来的词，还有在意义上虽然似乎完全不相及，但发音却相同的“さぶ”。根据《大言海》上的解释，其中的一个“さぶ”是“然带ぶ”（おさぶ）的约音^[7]。这个同音异义词，从用法上看，与上述的“さび”“さびる”等词，在含义上有着必然的本质关联。例如，“神さび（变得神圣）”“翁さび（变老）”“秋さび（有秋意）”等名词或动词，如今，这些词往往写作“神寂び”“秋寂び”而被使用。查阅辞书，与此类似被看作是约音的词，还有“都び（みやび）”“鄙び（ひなび）”，分别是“都带び”“鄙带び”的约音。这个意义上的“さぶ”，例如“翁さ

ぶ”“をとめさぶ”之类，都是与其他的词组合为一个熟语，意思是“带有……样子”。例如，“翁さぶ”意即“带有老翁的样子”，“少女さぶ”意即“带有少女的样子”。“うまびどさぶ”（美人さぶ）也是一样。《万叶集》中的“人说真像个美人”^[8]“船出难波湾，看见神秘的伊驹高岭，生起了云烟”^[9]，分别使用了“うまびどさぶ”“神さぶ”两个词。“秋さび”的用例虽然没有举出，但以此类推，其用法也是同样的，可见这些词中的“さび”这一词素，原本都是从“然带ぶ”（おさぶ）中派生出来的。“をとめさぶ”的用例则见于《万叶集》中的一首长歌^[10]，“をとめさび”的用例也见于《万叶集》^[11]。

我对语源本来没有专门的研究，但我还是认为，从这些用例似乎可以证明，这个意义上的“さび”“さぶ”都是“然带ぶ”（おさぶ）的约音。语源的问题暂且不论，见于《万叶集》的古语“をとめさび”“をとこさび”“うまびとさび”之类的词，后世都不再使用了，而相比之下，“翁さび”“神さび”“秋さび”等词，在后世却较多地被人使用，这是一个明显的事实。我觉得，将前后两者联系起来看，它们之间的联系并不是偶然的。在后者的用法中，“さび”“さぶ”这样的词，与上文中所说的“寂びし”，或者带有“老”“宿”意味的“さび”“さぶ”，其意义内涵是一脉相通的。《千载集》有一首和歌曰：“今天早上，白菊花上覆白霜，看上去像一个老翁。”^[12]这里的“翁さび”（像一个老翁）从语言学的角度看显然是从“然带ぶ”中派生出来的，但从这个词表现出的感情乃至所传达的氛围来看，它与表示“古老”“寂然”等意味的“さび”，无论如何是相通的。关于“神さぶ”这个词，《大言海》是这样解释的：①古老、尊贵、神圣；②饱经岁月；③老到。然后，作为释义②的例句，举出了《源氏物语·朝颜》中的一段话“饱经岁月沧桑（かみさびにける年月）”，《源氏物语·若菜下》中的一段话“琵琶技巧已

经颇为高超，常年坚持练习（かみさびにたる手づたひ年月），听上去清幽优美”，又引《荣华物语》中的一句话“阴阳师们清朗、威严，都是一些饱经世故沧桑（神かみさびし）的人”。作为第③条含义的例文，引用了《万叶集》“长在石头上的神杉，苍劲枯老（神佐備て）”，还有《宇津保物语》中的“看上去是一个年迈的（かみさびたる）老者”等。②和③本是两个不同的词，因同音且用法也相类似，两个词的意义看上去自然就交汇在了一起。至于“秋さび”这个词则是近世以来的用语，“秋”与“さびる”组合，就是“像秋天一样寂寥”的意思，那么，两个词在根本上就合二为一了。

以上以《大言海》的释义为中心，简单地介绍了俳句以外的“寂”的用例，此外本来不必再多说了。但这里还要从另一个方面再添一蛇足，那就是和歌方面的用例。在和歌判词中，在形容歌姿的时候，也常常使用“寂”这个词。在歌学中，这个词或许含有特殊的审美意味，因而严格来说，它不是一个普通的用词，不过这里只是顺便提一下，以便为后文的论述作参考。例如，在《御裳濯河歌合》中有一组和歌，左歌是“九月残月月影深，裾之原上无鹿踪”；右歌是“赏月时曾定姻缘，故乡人今宵泪湿袖”。俊成卿对左歌的判词是“《裾之原》一首，心深，姿寂”。另一组歌，左歌是“秋夜萤火虫，隐约远飞去”；右歌是“秋风凄厉中，山间松树挺”。俊成卿的判词是“左右两首，歌姿皆寂，用词听之有趣”。又，在《慈照院殿御自歌合》中有一组歌，左歌是“佐保川深，三笠山高，对神灵起誓”；右歌是“从神代留存下的，住吉老松，树梢仍在经风吹”。俊成的判词是“右歌云‘树梢仍在经风吹’，高耸、寂寥、摇曳之状，栩栩如生”。这样的例子，此外还可以找到若干。

其次是与“寂”相近似的“わび”（侘）。它主要作为茶道的一个特殊概念而被使用，在俳句中也时常可以看到。根据《大言海》的解释，“わび”是“うらうぶ”（心侘）之略。“侘”字，《离骚

注》中的解释：“侘，立也，傈住也，言忧思失意，住而不能前也。”具体又作了这样的解释：①矢志、绝望、落魄，悲观度日、束手无策，窘迫、烦忧；②悲伤、茫然、沮丧；③寂寞、无助、无聊度日；④忧心忡忡、困惑、痛苦思念；⑤零落、无奈；⑥困难、为难；⑦离群索居、远离尘嚣。^[13]其中，①～⑥条是一般语义，其语义实则大同小异，并没有特别值得我们注意的。最后的第⑦条含义则是从以上含义中转化引申出来的特殊意味。关于名词形的“わび”，《大言海》的解释是①痛苦、烦忧；②以闲居为乐，转指闲居的处所；③雅致、朴素、寂、闲寂三种含义。其中第③条含义，则引用了芭蕉的一段话来作说明：“梅花之侘、樱花之兴，应时而开，也令人有新异之感。”这里，第②③条含义是从基本义中引申出来的特殊用法，而第③条，作为客观的美的宾词，与“寂”的含义几乎一致。

以上，我们对“寂”与“侘”在语言学上的类缘关系，及其在俳句、茶道中的特殊意义与运用，作了大体的概观，这是我们进一步研究审美范畴“寂”及其内涵的必要准备。在以上介绍的辞书的释义中，有一些已经涉及了审美范畴的问题，但反过来看，俳人、茶人在其文章中所使用的这些词未必都具有特定的审美内涵，有时候只是在极为通常的意义上使用的。我们要知道，对该词所使用的不同场合加以严格区分是相当困难的。这两个概念含有审美判断的意味，在俳句和茶道这一特殊的艺术与趣味生活的领域里，大致又可以分为两种情况。第一，在狭义上，“寂”与“侘”是对客观审美对象的审美性格加以规定的概念；第二，在广义上使用，把重点置于主观的精神领域，是俳句与茶道趣味的主导概念，或者说是艺术生活中的一种理想概念。在第一种情况下，这两个概念的含义由俳句、茶道的特殊趣味或审美意识所赋予，它们与俳句、茶道的关系如影随形，但其核心含义还是接近于普通语义。而在第二种场合中，这两个概念无论在深度还是广度上都有发展，由此形成了微妙不可言说的含义。

先说第一种情况。芭蕉的文集中，在第一意义上使用的“寂”与“侘”并不多见。据我管见所及，在《田舍句合》的第十九卷中有两首俳句，左歌是“晚秋阵雨在我晾衣服的地方，画出了一棵瘦松的图案”；右歌是“蜗牛的空壳，都快变成风筝了”。对这两首俳句，芭蕉的判词是“《和歌三体》有言：秋冬之歌细硬而枯干，《晚秋阵雨瘦松》一首，寂也；《蜗牛空壳》一首，亦寂也。然硬要论高下优劣，则以右为上”。上文已经说过，《大言海》在解释“侘”的特殊用法的时候，举出了芭蕉的“梅花之侘、樱花之兴”一句，这句话出自《续之原句合》结尾处的一段文字，但这不能直接作为“寂”的用例。芭蕉那首有名的“寂静啊，蝉声渗入青岩里”所表现的情景，在《奥州小道》中有如下描写：“岩石层叠而为山，松柏历经岁月，土石饱经风雨，长满青苔的岩石上建有一个小院落，门扉紧闭，悄然无声。沿着溪岸，爬上岩石，参拜佛阁，渐见佳景，心地寂寞而澄明。”这样的描写与体验，与上述那首“寂静啊，蝉声渗入青岩里”所表现出的审美情趣，都是对“寂”概念很好的说明。

同样地，在《奥州小道》中有一段记述深夜参拜气比明神的文字：“神社前寂静无声，月光从松树间洒落下来，仿佛在眼前铺上了一层白砂糖。”这里的“寂静无声”并非特指俳句的意味。除上述外，还没有见到特别值得注意的例子。至于作为形容词“寂寥”的用例，则见于芭蕉的《嵯峨日记》中的一段文字：“今日别无他人，依然寂寞，乃信笔乱写一段，‘居丧者以悲为主，饮酒者以乐为主，忧愁而居者以愁为主，徒然而居者以徒然为主’；西行上人有云，‘无寂寞者无忧’……余曾写有一首俳句，曰，‘布谷鸟啊，你的啼叫，令我倍加寂寥’，此乃我独居某寺时所吟咏也。”这里的“寂寥”形容的乃是一种心情。

在各务支考的各种俳论著作中，屡屡使用“风雅之寂”这个词组。这个意义上的“寂”则属于我上文中区分出的第二种意义，指的

是一种广而深的审美内涵。不过，“寂”这个词在支考等其他俳人的著作中，也是每每在狭义即上述的第一种意义上，作为对客观对象的审美性格加以规定的一般性概念加以使用。例如，在《俳句十论》中，支考写道：“……中品以上的人，口中常念雪月之‘寂’，身上常染风花之色。”在《本朝文选》所收支考的《陈情表》中有一段话说：“芭蕉翁说过，俳句有三品，言寂寞之情者，以女色、美食之乐为‘寂’者。”这里使用的“寂”的意思与辞书上所说的那种一般意义很接近，但从俳句的角度看，这种意义上的用法多少有点特殊。此外，还有许多相关的议论，如“‘寂’与‘可笑’乃俳句之风骨”“‘可笑’乃俳句之名，‘寂’为俳句之实”“若听不懂‘可笑’之语，眼看不到姿情之‘寂’，则……”等，在这些句子中，“寂”作为一个形容词名词化的概念，可以说已经很接近其严格意义上的“寂”的概念了。

原田曲斋在《贞享式海印录》一书中，对“霜天旅宿中，裹着蚊帐御寒”（近藤如行）；“漂泊者如古人夜晚放飞的风筝”（芭蕉翁）这一组连歌作了评论，说：“比起身穿绸缎睡衣，做一夜美梦，莫如躲在蚊帐中御寒；又，古人旅途劳顿，深知夜晚风筝之‘寂’，故如此唱和也。”对另一组连歌——“晚秋阵雨连绵，寒冷有所不堪，借钱搭草庵”（草壁举白）；“给暖炉添柴禾，以续先人之‘侘’”（芭蕉翁）。对此，曲斋评论道：“留守草庵中，晚秋阵雨常落，而以‘寂’为乐，遂有此句也；下句接过‘草庵’，写火盆添柴，续古人之‘侘’，以寄托己心。……又，一个‘柴’字使晚秋阵雨中之草庵更添其‘寂’。”这里，“寂”这个词使用了两次。前者写以“寂”为乐，其含义较宽泛；后者写晚秋阵雨之“寂”，在对象上有特别的限定，含义较狭窄。此外，该书对“风雅，乃是面目清癯的秋天”（立花北枝）；“抖抖衣袖上的霜，带着一缕菊花香”（竹内十丈）这组连歌评论道：“山路上菊花，因霜而瘦，故以风雅

之寂唱和之。”对另一组连歌——“买的面饼放在那里，都干枯了，多可惜呀”（芭蕉翁）；“还有那干皱了的大萝卜呀”（林桐叶），是这么评论的：“看到常来的茶店中作招牌用的饼干枯了，店里的大萝卜也干皱了，于是见出‘寂’。”可以看出这里的“寂”含有广义和狭义两种含义。

从美学的立场来看，类似饶有趣味的例子，还有支考的《十论为辩抄》中对芭蕉的俳句《盐鲷》所作的评论，并且与宝井其角的“猿猴露白齿，枯声啸峰月”作比较，比较的部分在此不提，只引用他对芭蕉的评论。支考写道：

即便是十知全能的高手，也不可能写出芭蕉这首俳句中的最后五个音节。在此，初学者与名人口里说出来的似乎没有什么不同，但意蕴却相差万里。无论是其角还是我本人，即便是以“盐鲷”为题来构思，我们走过鱼棚，对于盐鲷所能产生的“寂”（さび），也不过是从盛鱼的简陋木器的木头香味，联想到梅花的风情，或者想起女人出嫁的一些微妙细节。先师芭蕉在那时候对海边的狂风完全不在意，却写出了卖干货的鱼棚中的那种“寂”（さびしさ）之味。在当时的俳句作者各显其能的时候，先师却看到只有孩童才有兴趣加以注意的鱼棚，体现出其特有的“夏炉冬扇”的“寂”之趣味，如此，怎能不成为悠游自在的道人呢？怎能不成为俳句之道的祖师呢？

这里的“寂”（さび）和“寂”（さびしさ）具有广义和狭义两方面的意义。此外，据我管见所及，一个名叫“也有”的俳人写的《薄衣》一文中，有“将世间使用鲷鱼之奢侈，变为欣赏奈良茶田乐之寂”这样的话，还有“卢同以夜锅煎茶，作为雨夜之寂”诸如此类的说法。这些“寂”都是以俳句和茶道为特殊背景的，同时，从表面上的直接意思来看，又都是对特定对象的形容。

接下来我们再来看“寂”运用于俳句等特殊领域时的语义，即上述的第二种语义。与上述的第一种意义相比，其意义更加广泛，也更加复杂，并与日常的一般意义相游离，最终发展为俳句与茶道这样的特殊艺术领域中的审美概念、美学基准乃至美学理想。但在达到这种极致与高度之前，还要经历种种阶段。具体考察起来，在“寂”的第二语义的范围内，其含义也有大小、宽窄和深浅之别。

芭蕉的俳句“金色屏风上的古松啊，也在冬眠”，对此，支考评论道：“……金色屏风的暖意是事物的‘本情’。可以说，那首《古松》就是付出二十年辛苦努力的风雅之寂。”这句话说明：要体会俳句中“寂”的趣味，就要使“寂”成为俳句创作中的独特的审美意识。在该书的《华实论》中还有一段话：

自己对女色美食念念于心，口里却称“风雅之寂”。……风雅，本是寂之谓也。……心中一定要明白：居于享乐，则难以体味寂；居于寂，则容易感知享乐。什么是“风雅之寂”呢？有人说年轻则无寂，这样说，是因为他们不知道俳句出自于心。

这里无疑是在继续解释“风雅之寂”，并在广义上将它作为俳句艺术的独特趣味。

然后，我们看看向井去来的《去来抄》，当奥西野明问道：“俳句中的所谓‘寂’是什么？”去来答曰：

“寂”指的是俳句的一种色调，并非指“闲寂”之句。例如，老将身披盔甲上战场，或者身穿绫罗绸缎赴宴，但他的老者之风是处处可以显示的，“寂”无论是在热闹的句子，还是在寂静的句子中都存在。兹举一首俳句为例：“白首老夫妻，樱花树下两相依，亲密无间隙。”先师在评论此句时说：“‘寂色’浓

郁，尤为可喜。”

这段话是对作为俳句之特殊审美概念的“寂”作了直接的、较为具体的说明，这在蕉门俳论中是最为值得注意的。对此，我想有必要指出下列几点：第一，此处将“寂”看作是俳句的一种色调，作为概念不无狭窄之嫌；第二，这里暗示出，“寂”的概念并不像一般所理解的“寂静”之意，而是由俳句自身趣味所决定的、被特殊化了的审美内涵；第三，为了说明“寂”在俳句中独特的审美内涵，而以老者作比喻，并举出了《樱花树下》的例子。由此可以看出，他强调的是辞书中举出的“寂”的“宿”“老”“古”的含义，试图由此说明“寂”在俳句中的特殊审美内涵，但同时，他所指出的实际上只不过是“寂”的一般语义而已。当然，也可以说，去来所说的不只是“宿”“老”的含义，他也指出了“老”的特殊的表现方式（例如老将身披盔甲上战场，或者身穿绫罗绸缎赴宴时，或者一对老夫妻在烂漫的樱花树下两相依偎时的情景），并力图以此对“寂”作出了比喻性的解释。

以上我们注意到，作为俳句独特的审美概念，“寂”在《去来抄》中的语义使用较为狭窄，这是因为在《去来抄》中，“寂”是与其他类似概念，如“位”“枝折”“细柔”并列使用的。在该书的同一个段落，也可以看到对这些同类概念的说明。例如：

野明问：“所谓句之‘位’是什么？”

我答曰：

兹举一句加以说明，“夏夜门难寻，唯见卯花攀墙根，断处应是门”。先师对此评论说：“句之位处理，非同寻常。”我认为，此句只能说“位”非同寻常，而不能说“位”有多高。归根结底，所谓“句位”，在于位格要高。在一首俳句中，陷于说理，或者比附，或者两物对照，一般都属于下位。

野明问：“俳句的‘枝折’‘细柔’是何意？”

我答曰：

所谓“枝折”指的不是那种哀怜之句，“细柔”也不是指纤细柔弱之句。

“枝折”指的是句之“姿”，“细柔”指的是句之“心”。此处仍以例句加以说明：“暗夜无喧嚣，余吾湖上静悄悄，群鸟入睡否？”先师评价说：“此句细柔。”又如：“秋日冷凄凄，十团子吹成小圆粒，风刀何凌厉！”先师评价说：“此句枝折。”

总体说来，“寂”“位”“枝折”“细柔”，在言语文章中只能是以心传心，都很难清楚说明，在此只举出先师的具体评语，可由此加以揣摩。

由此可见，去来对“寂”的含义的解释是较为狭窄的。

莺笠在《芭蕉叶舟》中有如下一段话：

俳句中，有赋比兴之论，《古今集序》中最早提出“和歌六义”之说。芭蕉翁对此不取。所谓“六义”是就汉诗而言，与俳句之道不相符。假如一定要有“义”，那么勉强说来，是否可以把“馨”“味”“寂”“挠”四者作为俳句四义呢？实际上恐怕连这个也不需要。正如我曾说过的，芭蕉翁之道是大道，与天地共大，岂能为“六义”之类的小论所束缚？俳句以寓言吐纳万物，将人间寓于花鸟，将花鸟寓于人间，有情、非情者互寓，心寄托于大无，去理而求玄，而又并非无关乎人之教诫。此道深长，此事微妙，口舌难表……

又，该书还写道：“句以‘寂’为佳，但过于‘寂’，则如见骸骨，失去皮肉。”

这里顺便提一下，对于上文提到的向井去来提出的“寂、枝折、细柔、位”四个概念，《日本俳书大系·四》卷末附录了荻原井泉水先生写的《通说》，荻原认为：“所谓‘寂’，就是人观察自然所取的一种姿态；所谓‘位’，就是由作者心境的转换所造成的品位；所

谓‘细柔’，就是在处理对象的时候所具有的至纯性；所谓‘枝折’，就是情感活动中的潜入性。”可以说这是颇得要领的解释。

不过，我们所说的“寂”这一概念，一方面是如上所说的俳句世界中的范畴之一（即芭蕉所说的“四义”之一），但另一方面，它又是一个将俳句中其他审美范畴都统括起来的、具有深广内涵的理念，并常常以“风雅之寂”“俳句之寂”这样的词组加以表示，这一点是我们不能忘记的。而且，从美学范畴这一角度看，我们所要着眼的主要是“寂”这一概念如何发展为俳句的理念，并以此来展开探讨。

对森川许六和志田野坡关于俳句的论争，从局外人的立场上作出了批评的三宅啸山，在《雅文消息》一书讨论过芭蕉著名的《古池》：“此句外表佳美，内涵微妙，富丽而具风情，又含寂之味。……此句以寂（寂寞）为体。”这里，他把“寂”作为俳句的一种“体”来看待，含义较为狭窄。但他接着以自己的体验为基础，对《古池》的审美内涵作了较为具体的解读。从这些文字中，也可以看出他是把“寂”作为俳句整体的、最高的审美趣味来看待的。从美学的立场上来说，这是饶有趣味的：

大凡古来俳句，皆以双关语、说理、节奏等为主，自从芭蕉翁出世，才使俳句成为可以与汉诗、和歌相提并论的艺术。他的句作成就最高，其作品没有双关、不合拍子、外表不华丽，也不勉强使用俳言，却自自然然、意味隽永。他在江户深川闲居的地方有一个古池，时至春天，徘徊于池畔的青蛙，从岸上跳入水中，发出清冽的水声。作者不写梅、桃、樱依次开放，不写柳叶日见其长，不写蕨草、鼓草从杂草中蹿出，只写在悠闲、寂静的草庵中，听得青蛙扑通入水的声响。这简直难以言喻，写得春色满满，细致入微，恰如其分。天地造化无私，独感出神入化之妙，岂能不有此吟！我从古选本中看到对此句的品评，全是臻于妙境、不可言状。将此句与王维《辋川集》中的五绝及其他名篇，如《鹿柴》《竹里馆》，或者是“木末芙蓉花，山中发红萼。涧户寂无人，纷纷开且落”“人闲

桂花落，夜静春山空，月出惊山鸟，时鸣春涧中”等作品相比照，更可体会出个中滋味。

许六在《赠落柿舍去来书》（《见俳句问答青根峰》）中，在谈到俳句的特殊趣味时，连用了“寂・枝折”。他写道：

我在与同门讨论俳句问题时，不曾说过遣词造句可以没有“寂”。但感到一首俳句没有“枝折”，就干脆不写了，那岂不是刻舟求剑、胶柱鼓瑟吗？一首俳句看上去虽然粗糙，但也可以自然具备“寂・枝折”，也可以有“物哀”之句。

我就要四十二岁了，血气尚未衰退，还能作出华丽之句来。随着年龄的增长，即便不是刻意追求，也会自然吟咏出“寂・枝折”之句来。推敲用词、刻意追求什么“寂・枝折”，那不是真正的俳句。

这里所说的随着年龄增长，即便不是刻意追求，也会自然吟咏出“寂・枝折”之句，是值得注意的观点。对这种看法，向井去来在《答许子问难辩》中予以回应，他说：

“寂・枝折”是风雅之关键，须臾不可忘记。然而，一般作者不可能句句都有“寂”，这一点只有先师能做到。像我等作者，现在为什么要厌弃“寂・枝折”之句呢？应该把这个作为不懈的追求才对，可以说聊胜于无吧。厌弃之，岂不是太过分吗？雅兄说出这种话来，我不能缄默不语。壮年人的作品表面看上去并无“寂柔”，岂不更好吗？先师曾说过：初学者要有“寂”与“枝折”并不容易，难以吟出新意。

“寂・枝折”并不是有意为之的言辞与技法，“寂”（さび）句与“寂的”（さびしき）句，并不相同。所谓“枝折”也不是有意为之的“哀怜”，“枝折”之句与“哀”之句也是不同的。“枝折”是植根于内而显现于外的东西，用言语难以分辨清楚。倘要勉强说清，那么可以说，“寂”体现于句之“色”，而

“枝折”体现于句的余情。

此后，去来又说过这样一段话：

看看先师的俳句，既有严肃之作品，也有亲切之作；既有狂狷之作，也有写实之作；既有轻松之作，也有苦心之作；既有“哀”之作，也有本色不加修饰之作。纵有千姿万态，无“寂”、无“枝折”者却很罕见。

由此可见，在这里，“寂·枝折”这一概念已经被大大地拓展了。去来把“寂·枝折”作为俳圣芭蕉所有作品中的根本趣味，认为无论其构思用词如何不同，它都是体现于芭蕉的千姿百态的作品中共通的、根本的审美性格。针对许六关于老年与“寂·枝折”有必然关系的说法，去来回答说：“蕉门弟子成千上万，若以年龄而论，有不少人岁数超过了先师，但我到现在还没听说有一人已自然得到了‘寂’与‘枝折’。”在这里，去来将“寂·枝折”作为至高无上的境界，同时也暗示出，“寂”中的“宿”“老”等具体的意味，是无法涵盖“寂·枝折”的整体意味的。

此后，到了与谢芜村的时代，在众多的俳论书中，“寂”的概念仍然屡屡被使用，但没有特别值得注意的观点了。只有建部凉袋的《南北新话》中，关于“寂”论有下列一段话：“俳句中没‘寂’之姿，就如同烹调中没有香料。不过，人们常常把‘寂味’理解为‘闲寂’，‘闲寂’中并非没有‘寂味’。若把‘寂’看作寻常之‘寂’，则‘寂味’不仅在俳句中，在笑言、漫谈中，又何处不在？”（见《日本俳书大系·十》）这种看法是值得注意的。此外，认为狭义的“闲寂”并不是俳句精髓，并在某种意义上强调俳句中滑稽趣味之重要性的，还有素外的《俳句根源集》和兴清的《俳句

歌论》。

以上我们考察了俳句方面作为特殊概念的“寂”的用例，同时，也有必要针对茶道中的特殊概念“侘”在一般语义之外的特殊语义加以简单的考察，以便作为一个参照。

一个名叫白露的人在其《俳论》一书中有这样一段话：

茶道……至宗旦而复兴。那时宗旦认为，从前的饮茶大都是在社会下层，而非在富有之家，茶具难以齐备。……总之茶道必须发扬光大。为了普度众生，要让茶炉常沸。茶道无须华贵稀奇的器具，只在休闲时将茶采摘来，也无须中国产的珍贵茶壶。茶碗不用井户熊川的，而使用乐烧即可；茶勺不使用象牙，而用竹篋即可。一切都俭朴平易，这就叫作‘侘’。”

在这里，所谓“侘”似乎指的只是单纯物质意义上的朴素节俭的意思，是一种很狭义的理解。同样的理解还见于《嬉游笑览》卷一《木条格子墙》一节所引用的千利休^[14]的逸事（在那里，“寂”与“侘”似乎完全是同义词）。

利休的弟子南坊曾著有一部有名的《南方录》，将其师的茶道秘事加以记载。在该书中，他把茶道的基本精神用一个概念加以表现，那就是“寂”或者“侘”。明显可以看出，他所使用的两个概念与上述狭窄、浅层的用法不一样。他在这里传达了利休的一句话，认为茶道的“侘”最终就是“佛心发露”。他写道：

“侘”的本意就是清静无垢的佛世界，拂去甬道、草庵的尘芥，主人、客人倾心交谈，规矩尺寸法度可以不讲。生火、烧水、喝茶，此外别无他事，这就是佛心发露之所。……狭小房间中举行的茶道要以佛法修行得道为第一。以房屋气派、饭菜丰盛为乐，乃是俗世之事。只要屋不漏雨、食可饱腹即可。此乃佛教与

茶道之本意。打水、劈柴、烧水、沏茶、供佛，施与众人，亦以自饮。插花、焚香，皆是学习佛祖之行迹。

如此强调茶道与佛教的关系，足可看出茶道的根本精神之所在了。

还有，千宗室在《宗旦的侘茶》一文中，对“侘”这个词作了如下的解释：

所谓“侘”，作为一种风尚，不是那些在生存竞争中失败的遁世者、与社会格格不入的隐逸者离群索居的避难所，而是为了涵养一种优雅闲静的心境而崇尚清寂。有了心广体胖的心境，自然就有了“侘”的风体。……闲静的心情就是从容不迫，心地舒畅开朗，这是一种豁达、宽阔、明亮的心胸，而不是闷闷不乐的情绪，一直保持爽朗朗的精神状态，就是优美之心。茶道中的“侘”指的就是这种心情。

这里对茶道精神的“侘”的解释似乎是非常消极^[15]的，但也不失为一种值得参考的解释。

对茶道之“侘”与俳句之“寂”的内容加以分析考察就会发现，在其复杂的内容构成中，不同的论者对其侧重点与强调的方式多少有所差异，但发展为一种终极理念的时候，两者大体上指的是同一种境界。服部土芳在《三册子》中的最后指出，“所谓‘侘’者，至极也，理尽含其中”，就是指此而言。古来关于茶道的各种文献中，“侘”“寂”这两个词不仅随处可见，而且作者在很多时候都试图对此作出直接的解释。而在俳论方面，虽然“寂”这个词常常使用，但除了去来与野明两人之间的问答（而且问答也很简略）之外，我们看不到有人尝试对“寂”的内涵作出更具体一点的阐释。与此相反，在古来的茶道名人流传下来的遗言、书简中，相关的阐释却可以看到不少，这确实不能不令人感到奇怪。当然，茶道中对“侘”“寂”的解

释更为狭义，或者是出于更特定的视角，所以解释起来也较为容易些，对此我们必须加以注意。

注释

[1] Erhabene: 德文，意为“崇高”。

[2] Humor: 德文，意为“幽默”。

[3] 《万叶集》中的例歌原文是“さざなみの国津御神のうらさびて荒れたる都見れば悲しも。”《玉叶集》的例歌，原文是“夕づく日色さびまざる草の下にあるともなく弱る虫に音。”其中与“荒ぶ”相关的词分别是“うらさびて”和“さびまざる”。此处不译，下同。

[4] 《万叶集》中的两首例歌是“樱花今ぞ盛りと人は言へど我は佐夫之も君としあらねば。”“さざなもの滋賀津の児等行く路の川瀬の路を見れば不冷しも。”其中与“不楽”之意相关的词分别是“佐夫之も”（さぶしも）和“不冷しも”（さぶしも）。

[5] 《源氏物语》中的话是“さびしく荒廢れたらむ葎の門。”西行法师的和歌是“松風の音あはれたる山里にさびしさ添ふるひぐらしの声。”其中与“淋びし”相关的词分别是“さびしく”和“さびしさ”。

[6] 伊势大辅的和歌是“塵つもり床の枕もさびにけり恋する人の寐る夜なれば。”《平家物语》中的句子是“岩に苔むしてさびたところなれば住まほしくぞおぼしめす。”其中的相关词均是“さび”。

[7] 约音：指日本人说话时会把很长的词简化的一种说法。

[8] 原文：“宇真人佐备て言はむかも。”其中的“宇真人佐备”换作假名即“うまびどさぶ”。其中的“神佐夫”换作假名即“神さぶ”。

[9] 原文：“なにはとを漕ぎ出てみれば神佐夫流伊駒高嶺に雲ぞなびく。”

[10] 原文：“处女等が遠等咩佐備する唐玉を袂に卷かし白妙の袖振りかざし。”其中的“遠等咩佐備”换作假名即“をとめさぶ”。

[11] 原文：“ますらをの遠刀古佐備すと劔太刀腰にとりはき……。”其中的“遠刀古佐備”换作假名即“をとめさび”。

[12] 原文：“今朝見ればさながら霜をいだだきて翁さび行く白菊の花。”

[13] ①～⑦条均附带例句，略而不译。

[14] 千利休（1522—1591）：日本茶道的集大成者。

[15] 此处的“消极”疑为作者笔误或印刷错误，似应为“积极”。——译者注

三 安住于“寂”中，悠游“虚实”间

当我们把“寂”和“侘”作为一个审美范畴加以考察的时候，就会发现其内容是复杂多义、模糊朦胧、难以捕捉的。对此加以阐释的时候，也很容易陷入主观性解释的危险。当然，一般而言，在审美概念的解释中，不得已会加入解释者的主观体验，但即便如此，从事理论研究的人要尽可能根据各种客观事实，将自己的印象和体验加以省察、规范和调整，并按照一定的宗旨与方针展开考察与解释，这样一来，方法论就显得特别重要了。那么，这个方法究竟是怎样的呢？

我想，在对“寂”和“侘”的审美意味加以阐发的时候，我们首先要考虑的是它的表层语义。“寂”与“侘”这两个词作为审美概念或审美范畴，归根结底是合二为一的。因而，为方便起见，我们基本上把这两个词看作是同义概念，并在上文中通过辞书的引证，对其基本语义作了具体查考。可以看出，“寂”这个词至少含有三个层面上的含义。简言之：

第一，“寂”是“寂寥”的意思；

第二，“寂”是“宿”“老”“古”的意思；

第三，是“带有……意味”的意思。

为了论述的方便，我按照顺序分别称之为“寂”概念的第一语义、第二语义、第三语义。

根据辞书上的解释，其中的第三语义与俳句、茶道中的“寂”，从词源上来说完全是两个不同的词，这是一个语言学的问题。但是，在我们把“寂”作为一个美学概念进行考察的时候，也必须将第三语义纳入考察范围并作解释。这样，从这三个基本语义出发，对“寂”

的审美内涵的诸要素加以分析之后，我们就要进一步将所有要素与俳句、茶道的特殊审美理念加以最终的综合统一，站在美学的立场上，考察它们作为一种特殊的“审美范畴”逐渐形成的过程，这就是我们对这个概念加以研究的最终的归结，也就是我们在这里所要采取的研究方法。

首先，我们来看“寂”的第一语义，即“寂寥”。与这个意味相近的有“孤寂”“孤高”“闲寂”“空寂”“寂静”“空虚”等意思，再稍加引申，就有了单纯、淡泊、清静、朴素、清贫等意思。这些意思多少都有着相互的关联，因此可以联系在一起加以考察。作为一个审美范畴，“寂”之中包含的这些具有微妙差异的含义，大体上又可以分为两种情形：一种是在客观的或感觉性的语义中，带有某种程度的积极意味；另一种情况则带有一种消极性。这种审美因素并不是由这个词自身体现出来的，而是在俳句或茶道的修炼中形成的，是由主观的态度、倾向或者某种“心理构造”所体现的。以上两种情况，是“寂”这一概念的基本义向审美意味加以引申和发展的结果。这种观察视角，对于我们考察“寂”的第一、第二和第三种语义的形成，都同样适用。

在以上我们所列举的、以“寂寥”的意味为中心的种种相关意味中，“孤寂”“孤高”“孤独”这样的意味，都与古来天才诗人及艺术家们的精神世界有着相生相伴的密切关系。无论东方还是西方，浪漫的诗人都喜欢吟诗作赋，同时又追求一种隐逸的生活取向。但是我们不能把这种倾向本身直接看作是一种审美意识。西行曾说过，没有“寂”就没有趣味可言。学习西行^[1]的松尾芭蕉在《嵯峨日记》里也写道：“没有比离群索居更有趣的事情了。”他还写了一首俳句：“布谷鸟啊，你的啼叫，令我倍加寂寥。”这种心情和表达，实际上已经超越了寂寞无聊这样的消极性，相反，朝着一种特殊的审美意识加以积极的提升，并乐在其中。西行或者芭蕉那样的心情，以及他们

所表达的“寂寞”或“寂寥”本身的意味，从一般的审美观点来看，似乎都带有某些消极性的东西。芭蕉本人是否是天才的、孤独的诗人，他在这里是否表达了一种特殊的审美心境，抑或仅仅是表达内心的寂寞孤独之情，对此我们不遑详论。但我们可以援引芭蕉本人的文章对此加以推察。他在《幻住庵记》中写道：“……虽说如此，并非一味沉溺于闲寂，隐遁于山野，只是像一个有点小病的人，身心慵懶，厌离俗世。”在《闲居箴》中他又说：“一慵懶之翁，平日不想与人来往，于是闭门索居，静心安神。只是在月夜雪晨，仍愿有亲友来访。”这些话恐怕是他的最真实、最率真的表白吧。在茶道当中，珠光也提倡“谨敬清寂”，利休则提倡“和敬清寂”。“清寂”这个词古来一直被使用，它是在“寂”之上附带一种审美的趣味、一种审美的心境，所以才有了“清寂”一词。总之，我在这里所说的“寂”这个概念的第一语义，无论是在“寂”的本来的意义上，还是在它引申、派生的意义上，无论是在俳句，还是在茶道上，都生发出了许多审美的意味。不过，在这个方面，作为形容词的“寂”和“侘”由原本的形容词的意义而演变出审美的意味，则属于我们所区分的第二语义或者第二个层面的问题了。

与第二语义相对，“寂”的第一语义“寂寥”，稍加转化后就变成了一种特殊的感性状态，而成为“寂静”“空寂”这类对客观对象加以感受和体验的词。而“单纯”“朴素”“淡泊”“清静”之类的感性化、具象化意味（当然，这些意味都与作为形容词的“寂”的语义稍有游离）的词，已经在某种程度上带有审美意义了。“寂寥”原本的意思，特别是它的词根“荒”（荒ぶ）以及带有主观意味的“不乐”等，与“单纯”“朴素”“淡泊”“清静”似乎都没有什么必然性的关联，但是我们在这里不是去追究它们在语言学或逻辑学上的联系，而只是论述其在审美意味上的关联性。从这个立场来说，“热

闹”“丰富”等形容词，其反义就是“寂寥”。在“单纯”“清静”的意义上，“寂寥”具备了一种审美感觉的条件。

当然，由“寂寥”转化、派生出来的那些感性意味的词，在上文中只是例举而已。我要做的，至少是从这个侧面，将相关含义纳入“寂”的第一语义中，并从这个侧面来确认“寂”这一概念成为一个审美概念的可能性。通过这种可能性，“寂”获得了一种特殊的审美内涵，这在茶道中有着特别显著的体现。从基于茶道趣味的茶室风格的建筑样式、小庭院、草庵、装饰，到茶具的种种色彩造型等外观的东西，都表现出浓重的感受性的意味，这是众所周知的。我们在有关辞书中也可以查到，茶道中常用的“侘”这个词，其基本的语义中已经包含了“贫”的意思。

在此，我们顺便将上文中一直略而未提的茶道文献中所见的“寂”，作一简单的介绍，以便作为参考。

首先，我们看看《松平不昧传》所收录的《茶道心得五条》中的第一条，其中有云：“茶道无论如何应以清纯洁净为本。”（见《茶道全集·一·古今茶说集》）这句话虽然简单，但是却从感性方面说出了“寂”所包含的积极的审美意味。《怡溪和尚茶说》（出处不明）中有云：“凡茶道，皆不可追求场面华美、诸种茶具的完好，应以清静淡泊、物外之幽趣为本义。”这里所谓的“物外之幽趣”与我们的论题无关，但前一句却是对“寂”概念的很好的说明。另外，茶道中著名人物石州公的《秘事五条》对“侘”这一概念也有说明，他写道：

没有外人来，只有身边侍从者、志同道合者集于一室，谈古论今，雪天中互问寒暖，以求慰藉，此间有风雅趣味在。本人喜爱茶道，由来已久，似也不可说未臻于极致。我所思所想者，无非炭斗水瓢之事。在荒芜寂寥的民家土屋中，造就了“侘”之风姿，类似于颜渊的一簞食、一瓢饮，自然而形成“侘”，可谓与

生俱来之“侘”，是刻意追求者所不能及。然而宗易也使用炭斗、坐垫，但不免过于考究，丝毫不得茶道之体，是为不伦不类。茶道贵在自然朴素，着眼于风雅，于月夜雪朝，观照天地，何待于美器珍皿而成？

这段文字已经对“侘”复杂的精神内容有了相当的阐发，特别是他指出瓢等茶具应朴素自然，很好地说明了“侘”和“寂”的一个侧面，是饶有趣味的。还有，川上不白也传述过曾拥立表千家七代的名叫如心斋的人关于茶道的一段话，他说：“茶之心以淡味为宜，正如水滴，圆而不滞不流，无处不居。淡之味，唯有以心感之。”

在以上所提到的茶道文献中，也有人试图对“侘”的概念内容作进一步的具体说明，一方面他们从所谓“茶禅一味”的立场出发加以解释，另一方面又从道德修养的立场给“侘”这一概念注入种种精神修炼的意味。这些说明与解释都属于我们在上文中所区分的“寂”的第二语义。无论他们怎样将“侘”或“寂”的概念朝着精神方面加以引申，但毕竟还局限在宗教的乃至道德的范围，从美学的立场上说还是十分不够的。从茶道发展史来看，古来的茶道名人和大师们，为了防止伴随着茶的流行而产生的茶具、设施等方面的奢侈、豪华倾向，常常强调朴素单纯。这种对朴素单纯的强调未必都仅仅出于道学的意图，在趣味问题、美的问题上，提倡单纯、朴素、淡泊、清静等感性的或者直觉的东西，并把这些带进“侘”这一概念中，这本身也就带有了审美、积极的意义。

我们特别需要注意的一点，就是这种感性的、审美的意义在极其有限的程度上，与作为审美价值的“侘”“风雅”与道学立场上的朴素节俭这几种因素，只是暂时达成了一种偶然的一致而已。这种单纯朴素的意味进一步向前发展，就变成了贫寒、穷乏之类的意思。而在贫寒、穷乏中是不可能见出积极的审美意味的。但尽管如此，我们为了把它看成是一种审美的因素，而以他律的、宗教道德的立场强调一

种精神性，那就能够说明它具有审美价值吗？如果不能，我们就需要借助美学原理来重新加以解释。这一点绝不是我本人的一种假想和设定。当我们把眼光转到俳句方面，就会发现在俳句所描写的贫寒穷乏的境地中，实际上也附带有一种积极的审美意义。例如“给火炉添茶，亦有侘之心”，又如“霜天旅寝中，裹着蚊帐御寒凉”之类。在这个意义上来说明“寂”或“侘”中所含有的审美成分，还属于一个崭新的话题。与上述作为感性意味的单纯、朴素、淡泊、清静等因素一样，“寂”或“侘”自身的积极的审美意味并不是从一开始就具备了。

这样的情形不只限于俳句方面，在《清严禅诗茶事十六条》这本书中我们可以看到下面一段话，说从前有一位“侘”茶道人，从达官贵人到一般平民百姓，都慕名来访，这并非因为道人的茶道手艺高超，也不是因为他那里有什么好茶，而是因为这个道人内心非常清雅，“此人乃至‘侘’之人，所居之处‘侘’，所目视者‘侘’，凡事皆‘侘’，故众人慕名而至”。又说，从前在栗田有一位名叫善次的人，他是一个彻底的“侘”者，一天到晚只以饮茶为乐，到头来只剩了一口生锈的小锅，此外身无长物。这里所提到的“侘”的概念，带有浓厚的安身立命的宗教色彩。无论是在茶道还是俳句中，从根本上说，“寂”或者“侘”都与一种“悟”的境界结合在一起，但是即便如此，我们也不能把“寂”“侘”的审美意味与宗教乃至道德的意味混为一谈。换言之，就是不能把作为审美态度的“寂”“侘”，与体现大彻大悟的宗教心境这两者混同起来。

在茶道方面，古来就有“茶禅一味”这个词，但是在这个立场上所说的“寂”或“侘”的概念带有宗教的悟道精神，也带有孔子所赞赏的颜回的那种道德上的知足。从美学的角度来看，仅仅如此，还不能对“寂”和“侘”作出充分的说明。以下，我们从宗教和道德的角度对茶道中的“侘”这一概念稍加探讨。

在茶道方面，《宗旦遗书·茶禅同一味》或称《茶禅录》，是一部解释茶与禅关系的有名的书，该书大量引用佛典语录，从茶道的各个方面来阐述“茶禅一味”的道理。根据作者的说法，关于茶与禅的关系，从一休禅师开始就强调：“点茶印照禅意，为众生观自己心法而成茶道”，又说“把玩奇货珍宝，嗜好酒食，建造茶室，玩赏庭院树石，皆违背茶道原意……点茶全凭禅法，功夫在于了解自性”。这就完全把茶道看作禅道修行的一种途径了，也就从根本上否定了茶道审美的乃至艺术上的意义。该书的《茶意之事》一章对这种主张作了更彻底的发挥，作者写道：

茶意即是禅意，故禅意之外无茶意，不知禅味便不知茶味。然而世俗以为，所谓茶意，要立一个“趣”字。……趣到之处，由善业恶业之因，而生有情之物，所谓“六趣”之妄论，盖指此也。故佛法将“动心”列为第一破戒，不动心者乃禅定之要，凡事立“趣”而行，是为禅茶所极厌恶。……凡有趣者，皆执着于物，皆动心，皆思虑作为。以“佗”动心，故生“奢”；以器物动心，故生“法”；以风雅动心，故生“好”；以自然动心，故生“创意”；以“足”动心，故生“不足”之念；以禅道动心，故生“邪法”。

在这里，作者对于“立趣”作了全面的否定，相应地，审美意识的存在也就完全失去了余地。

该书还对“佗”本身作了说明：

夫“佗”者，即是有所不足，一切随我意……狮子吼菩萨问曰：“少欲，知足，有何差别？”佛言：“少欲者不求不取，知足者，得少不悔恨。”“佗”字之意，由字训观之，即是身处不自由而不生不自由之念，有所不足而不起不足之想，不如意而不抱不如意之感，如此则谓之“佗”……故知“佗”者，不生慳贪，不生毁禁，不生嗔恚，不生懈怠，不生动乱，不生愚痴。又，从来慳贪者变

为布施，毁禁者变为持戒，嗔患者变为忍辱，懈怠者变为精进，动乱者变为禅定，愚痴者变为智慧。此谓六波罗蜜，能持菩萨之行，成就菩萨之名。“波罗蜜”者，乃梵语，可译为“到彼岸”，即为“悟道”之意。一个“佗”字，六度行用，如何不可成为尊信受持之茶法戒度乎？

这段文字较长，但因为这是对“茶禅一味”的典型解释，故在此加以引述。不昧公也说过这样的话：“……是以茶皆为不足之具，故立茶道。作为人，不知足者不谓人也……以茶道之意，亦可以修身齐家，茶道为知足而做也。”这段话也是对茶道典型的道学解释。

这种佛教的乃至儒教的悟道心境，与俳句、茶道中审美的精神态度，在根本上也是有共通之点的，但是，我们不能把宗教立场上的说明直接看作是对“寂”“佗”的审美内涵的充分解释，因而，即便是在茶道中，也有人反对把茶道的概念与佛教禅学结合起来加以言说。野崎兔园在《茶道之大意辨蒙》中有这样的话，“有人声称，以茶事参禅，得其妙味，历代先贤由此而入禅门。然利休之后，能得此妙者，闻所未闻”，又说，“参禅在于悟，而只在口头上声称去大德寺参禅，标榜悟得茶道之味，而实际却有悖古风，把茶汤作为下饭之物，岂不可叹”，可谓一针见血。

站在“茶禅一味”的立场上，或者从普通的茶道的本意来说，诸侯、大名那样的豪华奢侈的茶道都是应该受到排斥的；但站在艺术和趣味生活的立场上看，豪华奢侈的茶道也有不应否定的一面。下面，我们引用《清严禅师茶事十六条》中的一段文字，不知是否能说明这个问题，但我认为它将有助于我们对这个问题的理解。

《清严禅师茶事十六条》中试图对茶汤加以分类，在分类之前，作者先讲了第一条，其中说：“若做茶汤者是大名或类似大名的达官贵人，只要进入茶道，便是佗道人。若所作所为有似佗道之人，虽各有身份作为，又何错之有？”又在《达官贵人之茶汤》一节中写道：

“……此乃‘寂’之体，看似学习山居闲居者，而设茶汤坐席，而修茶室，砌草屋，立原木柱……因乃达官贵人，设施追求华美，房屋梁柱、庭园草木乃至石壁院墙，均极尽豪华，不似山中闲居，虽无张扬，但观之炫目。然而，作为游慰之事，当该如此，又有何妨？”这种看法表现了对趣味生活的理解和宽容，不过，这本书毕竟是把“大名茶”作为“侘”的最高境界，即便如此，却也仍然表示了对游慰之事的认可，这样的话出自一位禅师之口是很有意思的。（顺便说一下，在《贞丈杂记》一书中，他曾对所谓“大名茶”予以口诛笔伐。）

如上所说，悟道的境界和知足的心境就是不以贫苦为苦，并从中超脱，寻安心立命之地，得风花雪月之心。但仅仅如此，不免消极，在一般的日常生活中，这也只能说明一种平和、安闲的心理状态，而不能说明集中于某种特殊对象和特殊氛围的、积极的审美意识。假如“寂”或“侘”的重心不在其积极的审美价值，那么其在俳句和茶道中的价值和意义也就很值得怀疑了。虽然茶道之类还不能看作是一种纯粹的艺术，在茶道中，除了美、艺术以及趣味这样的美学问题之外，还有很多复杂的要素（道德的、修养的、社会的）。不过我们仍可将茶道作为趣味生活的一种特殊形式来看待，对其中“寂”或“侘”的内涵也就应该纳入美学范围加以考察。

“寂”的第一语义所包含的消极审美意义的消极方面——“寂寥”“寂寞”，进一步引申出“贫寒”“贫乏”这样的意思，这与俳句和茶道中所体现出的积极审美意味究竟有什么样的关系呢？与俳句中的其他概念，例如“枝折”“细柔”一样，它们都包含着“弱小”“无助”之类的意思，同时又与某种积极的审美价值相融合。但尽管如此，这些概念与西方美学中的“Grazie”^[2]或“das Niedliche”^[3]一样，都不能纳入审美的范畴。在“幽玄”和“物哀”中，这些意味也同样不能获得审美的积极价值。也就是说，“弱小”“无助”之

类的意义，无论在任何关系中，客观上都不具备审美的条件，它们本身只具有美的消极性。但由于体验者的主观意识或者特殊倾向的不同，也可以转化为一种积极的审美经验。在滑稽美学中，往往把“das Niedliche”（可爱）、“das Drollige”（可笑）、“das Naiv Komische”（朴素滑稽）与“幽默”放在一起，对其间的异同加以考察，即“可怜”是“弱小”与“美”的结合，“可笑”是“可怜”与“滑稽”的结合，由此而具有了“美”的性质。在“朴素滑稽”中，对象通过滑稽性而拥有价值，而在“幽默”中，对象不仅有滑稽性，也有审美意义。

我们可以将滑稽美学中的这种思路应用到“寂”的研究中来。我认为上述“寂”的概念中所包含的诸要素，与“幽默”概念具有相同的构造。也就是说，“寂”“贫乏”“无助”之类的词，作为对某种对象之特征的描述，都属于一种消极性的因素，但这些消极性的因素，却可以通过我们的主观凝视，而成为一种积极的、有意义的审美因素。“寂”与“幽默”作为审美范畴，其间有何理论上的关联，在后文中我们还将有所论述，这里只是先强调指出：“幽默”是“寂”这一概念中的一个重要的因素。我认为，在茶道的所谓“侘茶”中，“侘”的语义通过“贫寒”“狭小”“穷乏”“不自由”等不同侧面，而具有了审美的意义；同样地，在俳句中，不仅是狭义的“寂”“枝折”“细柔”等概念上，即便是题材上，其朴素、平俗或者粗野之类的意味，也都包含在广义的“寂”这个概念中，并在审美的意义上获得肯定。从这一点上说，上述的滑稽美学中的“幽默”这一概念与“寂”“侘”之间的类比，就不仅仅是形式上有关联了，还与其根本性的东西相关联。

总体而言，芭蕉的俳论比较偏重于狭义上的“闲寂”“枯淡”，从他个性来看，其俳句创作也专以“闲寂”趣味为主。但在芭蕉以后，在更宽泛的意义上思考俳句本质的时候，则往往强调“寂”与

“可笑”之间的调和，在支考等人的理论思考中，这一点表现得较为突出。支考曾经说过：“‘寂’与‘可笑’乃俳句之风骨。”这里说的“可笑”，就是在俳句中集中表现的一种洒脱心情，而绝不是那种卑俗低劣的滑稽意味。

接下来，我们还必须在主观心理感觉或心理状态的层面上，对这个问题继续加以探讨，同时也要对蕉门俳论的重要美学问题之一“虚实论”一并加以考虑。综观蕉门俳论的整个体系，“虚实论”主要是在支考一派的俳论中被大力提倡，同时，支考等人不但提倡“寂”，对“可笑”也予以强调。在俳句的艺术理念中，要考察“寂”的复杂内涵，就必须把它与“虚实论”的考察联系在一起。

“虚”与“实”之间的对立，带有“观念论”和“实在论”这两种不同的心理态度之倾向。从这一角度看，对于俳句中的“虚实论”可以作为一种“反讽的观念论”（Ironischer Idealismus）来加以思考。所谓“观念论”，就是仅仅把外在事物看成是我们心灵的主观反映；而“实在论”则与此相反，是把外在事物原封不动地看作一种客观实在。“反讽的观念论”从理论上说，归根结底也属于“观念论”的范畴，但就其实际的精神态度或思维方法而言，则飘忽于上述的“虚”与“实”的意味之间。

我在这里所说的“反讽”，也就是所谓的“浪漫的反讽”。对于这个概念，试图把反讽赋予美学依据的克尔凯郭尔曾作过简要说明。他认为，反讽就是一边飘游于所有事物之上，一边又否定所有事物的艺术家的眼光。这种反讽的立场，就是要否定外在事物的实在性，否定对这种实在性加以肯定的朴素态度，只把它作为一种单纯的观念和心像来看待。这种观念论的态度从更高的自我意识的立场上会再次被否定，在这个意义上，人的精神就在“虚”与“实”，即“观念论”和“实在论”之间飘忽游移。

现在，我们权且从这个立场上来考虑“寂”。站在把现实世界视为虚幻之影的精神立场上说，从“寂寥”的语义中派生出来的“寂”，其全部消极的审美因素，例如“孤寂”“挫折”“贫寒”“缺乏”“粗野”“狭小”等，就有可能摆脱一切的不乐、痛苦的感受，使心境获得一种“非感性”（Impassibilité），从而使得人的心理对这些消极性的东西感受不到其消极性，这一点是容易想象的。然而，仅仅如此，还不能视一切为“空”，对所有的不自由、所有的贫困，难以取得一种无关心、无感觉的佛教式的悟道心境，难以由此形成一种特殊的审美意识。而在反讽的观念论的立场上说，不仅可以获得对现实对象作出感性反映的自我超越，而且也能够拥有不被一切实在的对象所束缚的潇洒的、自由的感情，并以此投射到本来具有消极性的诸种对象和境况中，立普斯^[4]将此称为“美的实在性”。在这个意义上，审美客体就有可能自行成立，并自行享受。正如克尔凯郭尔所言，无论对任何事物，自我都要确保终极的自由性。这种态度就好比把自己的影子映照在某一特定的外物中，并加以自我欣赏。在由“观念性”而否定“实在性”的同时，又反过来由“实在性”否定“观念性”，这就是美学意义上的“观念论”立场。把现实视为空无，而在其上追求更高的实在，是宗教的解脱之道。而反讽的立场，则是把现实视为虚空，又把主观视为虚空，结果便在虚与实之间飘忽游移。这种逻辑上的矛盾悖论，即在其特有的立场上获得一种主观上的代偿，就是享受到了自我的自由性。

《荫凉轩日录》文正元年闰二月七日条，记载了下列一段逸事，可以作为我们今天所说的审美的反讽态度的一个例子。细川氏的家臣中有一个名叫麻的人，因故被没收了领地，但他没有因此而感到苦恼，而是甘守清贫、悠然度日，终日吃一种名为“思给纳”（スギナ）的食物。亲戚朋友们见之都笑话他。他却作了一首和歌，云：

“我乃‘侘’之家，全靠‘思给纳’，春夏秋冬不怕啥。”主人岩栖院听了这首歌，深受感动，就把领地返还了他。对此，《荫凉轩日录》的作者评论说：“此乃一时风流事也，是可谓真俗之龟鉴也。”这首歌中的“思给纳”既是一种野草的名字，也有“过日子”“风雅之名”的意思。似这样站在审美反讽的观念论的角度，我们就可以理解在上文中所提到作为消极的审美价值的诸种因素在“寂”或“侘”的概念中会获得一种积极意义。

在支考等人的俳论中，屡屡出现“得虚实之自在”或“游于虚实之间”这样的话，这与我们所说的“反讽的观念论”在意味上是否有所类似，我不敢断言，但至少可以在“反讽的观念论”的立场上，对这些话的意思作出大致正确的理解。如上所说，西方美学中的“滑稽”和“幽默”的概念，其解释虽然因人而异，但这两个概念中具有的美学的消极性被置于我们意识中的某种Constellation^[5]的时候，便获得了一种积极的审美意义。这样看来，在上述的“寂”或“侘”中所包含的审美反讽意味，伴随着美学的消极因素的积极转化，就产生了某种类似于喜剧的、幽默的气氛和感觉，这样说也未必是牵强附会吧。作为俳句之本质的“寂”与“可笑”，也正是在这个层面上才获得一种深意。至少从俳句的一般本质来看，蕉风俳句趣味的“寂”常常透露出一种洒脱的精神态度，其中也含有某种意义的“可笑”的意味。

正冈子规在《岁晚闲话》中，曾对芭蕉的《过冬》这一俳句作出评论，说芭蕉的“倚靠在这房柱上，过了一冬天啊”这首俳句真是“真人气象，实乃乾坤之寂声”。子规的这句话过于简略，但无论如何他指出了芭蕉的一种特殊心境，说出了这首俳句最本质的一面，那就是以“寂”实现自我超越，同时又安住于“寂”，并享受之。这首俳句以区区十七个字音，却不回避“俗谈平话”的语言表达，体现出了一一种淡远、潇洒的情趣，并从中流露出一种微妙的“可笑”之意。

此外，“古老池塘啊，一只蛙蓦然跳入，池水的声音”“秋日黄昏，一只鸟，栖息于枯枝”“布谷鸟啊，你的啼叫，令我倍加寂寥”……这些俳句中，在题材上都具有浓厚的“寂”的气氛色调，而在整体的艺术表现的内涵上，却又常常带着一种淡淡的、可笑的意味。由“寂”的概念表现出的审美内涵中，也带上了“可笑”这一审美要素。

与芭蕉比较起来，其角的俳句在高雅性方面略逊一筹，但多了一些豁达自在。他以其独特的方法，从广义上对俳句之美作了开拓。对此，建部凉袋在其《俳仙窟》中，以稍显夸张的故事表明了这一点。其中有云，“……其角敞开衣襟，扬眉曰：俳句就要写得有趣，就是要让人喜欢。一定要作出佳句来，为此可以不睡。以前我给先师芭蕉翁拾柴禾的时候，就想到一定要作出‘寂’之句来，故而有时有悖先师教诲，作句时言行不一，我想出过这样一句‘清晨，隔壁咳嗽声，杜鹃鸟啼鸣’，听起来好像说的是青楼公子的可笑事。从前我还随便作过一首‘秋日天空，掠过了尾上的杉树’，也终究不能称作秀逸之句……”《俳仙窟》就是把从前的著名俳人都集中起来，让他们各自作一通扬扬自得的发言。在其角的那番话之前，还有芭蕉的一段话：“……俳句者，质也。质，文皆盛时，则如我之野逸也……此道尚‘寂’，少年喧哗之声不得入耳，何况使丝竹之声乱耳者，则难以与花月为友。”其角和芭蕉两人的言论分别强调了作为“俳句之风骨”的“可笑”与“寂”两个方面。

总而言之，俳论中的“虚实”概念至少可以分为三个方面的意思。

第一，在“游玩”与“认真”相对立的意义上稍加转换，便产生了“可笑”与“寂”的对立，也就是席勒所说的“生”是“Ernst”^[6]的，“艺术”是“Heiter”^[7]的。对此，支考曾说过：“心知世情之变，耳听笑玩之言，可谓俳句自在人也。……‘寂静’‘可笑’乃

有俳句之心者所推崇。”又说，“所谓俳句之道，比起自由自在游于虚实之间，更须远离世间之俗俚，方可通达风雅之道理”。在支考的俳论中，此种意义的“虚实”常常和另外意义的“虚实”混同使用，以致造成了很多歧义和含混。在茶道方面，“虚实”概念又是怎样运用的？《宗关公自笔案词之写》中有如下一段话：“茶道乃人生之慰藉，不为世间俗理所囿，皆为虚成之事，须知外立其虚，内充其实。如此，茶道则立。若一味沉溺于趣味，茶道则走入歧途。……以上并非讲道理，只论由虚而入实，其‘实’者，人人心中皆有之也。”

其次，是“虚实”的第二语义。在假象与实在相对立的意义上，所谓“虚”主要是指艺术的表现和审美对象的假定性、非现实性；“实”则与“虚”相对，指现实生活的立场（实践与道德的立场）。当然，从广义上说，这些意味也可以包含在第一语义中，但第一语义与第二语义之间未必总是一致的。就俳句而言，相对于支考的多义而又含糊的“虚实论”，露川所主张的“居于实，而游于虚”恐怕就是这个意义上的“虚实”。“虚实在于皮膜之间”等说法，实际上指的是感觉的“假象”与观念的（知识的）“实在”之间的关系。

关于“虚实”的第三语义，正如我在上文中所说的，它是基于一种审美反讽的观念论立场来考虑虚实关系的，在这个意义上，自我在本质上要不断飘游于世界的“假象”与“实在”之间，游走于“否定”与“肯定”之间。从审美的反讽立场上说，认识论立场上的“观念”与“实在”，或“假象”与“实在”的对立，其关系要倒转过来，即“假象”成为“实在”，而“实在”则成为“假象”。对于深入风雅之道，并在其间见出安身立命之境地的人们而言，充满穷苦、困乏的现实世界是“虚”，而在其安身立命的境界中，那种自由自在之心又将自我投射到客观中，于是这种境界也就变成了“实”。由此也可以说，是将丑恶的现实世界自由地加以抹杀，达到一种“所见者无不是花，所思者无不是月”那样的境界。然而，这种安身立命的精

神世界又与大彻大悟的宗教意味的解脱有所不同。归根结底，仍然是有着难以摆脱的空虚和深深的寂寞，因此又不得不通过风雅之道在虚实之间游移。芭蕉是一个典型的将一生“系于此道”的人，但即便如此，他还是在《幻住庵记》写道：“乐天破五脏之神，老杜诗苦太瘦生，其间贤愚文质，虽不尽同，然皆生于虚幻之世间。”

注释

[1] 西行（1118—1190）：俗名佐藤义清，出家后被称“西行”。平安时代后期至镰仓时代初期的武士、歌人。

[2] Grazie：德文，意为“优雅”。

[3] das Niedliche：德文，意为“可爱”。

[4] 立普斯：西奥多·立普斯（1851—1914）德国心理学家，美学家，德国“移情派”美学主要代表人物。

[5] Constellation：德文，星座。

[6] Ernst：德文，意为“严肃的”“庄严的”。

[7] Heiter：德文，意为“生动活泼的”“明朗的”。

四 流动之时间，恒常之美

接下来，我们要对“寂”这一概念的第二语义，即“宿”“老”“古”加以探讨，看看它们是如何在审美的意义上发展和转化的。

上一章对“寂”这一概念的第一语义“寂寥”进行考察的时候，我们权且划分出两个方面的问题。一个是“寂寥”在某种意义上表现为感性的方面，其自身在某种程度上接近于审美的意味；另一个是“寂寥”虽然具有消极性，但可以经由某种主观的特殊态度而获得积极的审美意义。在“寂”的第二语义上的分析中，这样的区分大致也可以使用。

如果把“寂”的第一种语义“寂寥”作为一种抽象的东西加以看待，那么，在空间的角度上看，它本质上就具有了收缩的意味，作为感性意味的转化乃至演变的“单纯”“朴素”“淡泊”等意味，从视觉感受的角度来看，都可以归结为空间的范畴。而我们现在要讨论的“寂”的第二语义，即“宿”“老”“古”等，却是与时间的因素联系在一起的。不仅如此，其与上述的第一语义的“寂寥”在空间意义上的收缩、削减恰恰相反，明显具有一种增进或积淀的意味。要言之，“寂”的第二语义“宿”“老”“古”，与时间上的积淀密切相关。

然而时间性是一种内在的感觉，其积淀的结果最终会在外部显现出来。这种显现就必然有赖于空间上的对象。不仅如此，“宿”“老”“古”等时间积淀性的体现，还需要对象在外部显示出某种程度的磨灭和衰朽。这样一来，“寂”的第一语义与第二语义之间就有了必然的内在联系。把第二语义的“宿”“老”“古”通过感性的、

直观的对象显现出来，必然会成为第一语义“寂寥”所要考察的问题，而其审美价值也必然带有消极的取向。也就是说，第二语义作为感性而显现的时候，其自身含有某些积极的审美价值，亦含有消极的一面，它又可以将消极的一面向积极转化，这就使得它与第一语义相区别。最能说明这个问题的例子，大概就是金属器物的生锈现象，或者是植物在自然环境下的枯朽了。

此外，“宿”“老”“古”等，即便通过意义转化而接近于积极的审美意味，但它与“寂”的第一语义之单纯、清静、淡泊等审美范畴也是有相当区别的。我们在辞书上可以查到“古”这个词，解释为“古旧”“雅致”，还有“古雅”乃至“高古”“苍古”等意味，这些意味很大程度上属于审美范畴，或至少接近审美的范畴。不过，这里的“古雅”之类的审美意味并不像“寂”的第一语义那样具有单纯的、感觉的、形式的审美特性。面对眼前的一件陶器的形状与色彩，我们即使可以直接以“古雅”观照之、欣赏之，但其内容仍然非常错综复杂，绝不能仅仅归为单纯的感觉性。相对于“寂”的第一语义中所包含的单纯、清静、淡泊等感性的形式意义而言，毋宁说它是从一种精神的、内容的方面来显现其审美特征的。特别是它被当作审美宾词被实际使用的时候，就不单是“宿”“老”“古”的意思，而是从根本上具备了另外的意义要素，大多混杂着第一语义中所包含的“寂静”“闲寂”的意味。例如，我们可以在《大言海》中看到“寂”的解释：“旧、陈旧、经年而古。”在《平家物语》中则有：“岩石青苔，寂之所生。”可见，庭院中的岩石青苔之类一般的审美情趣，用“寂”这个词同样可解释。在《大言海》中，所有作为审美性宾词而加以使用的“寂”，例如俳句和茶道中的“寂”，都是从“旧、陈旧、经年而古”的角度加以解释的。不过这只是语言学上的解释法，作为审美概念的“寂”，若只从这一角度加以把握，毕竟还是片面

的。比如《平家物语》中的那句话，显然属于“寂”的第一语义中的“寂静”，甚至可以说“寂静”是它的核心意味。

如果我们把这些混入的意义成分剔除出去，而单纯地从“宿”“老”“古”来看，这些意味是与“新鲜”“生动”“未熟”等意味相对而言的，甚至可以说，是与“不安分”“浅薄”“卑俗”等意味相对而言的。然而，在这里，概念逻辑意义上的对立与审美意义上的对立还必须加以区分，否则从这些语义当中，是不能直接派生出属于“寂”之第二语义的审美意味的。从普遍的审美意识，特别是西方美学中的审美观念来看，都把新鲜味和生动性作为美的根本条件，与此相对的则被视为美的消极价值，即丑的方面。不过，人类的审美意识并不是由这些单纯的逻辑道理来衡量的，那些活泼的生命表现固然能够给人以无限的美感，但与此同时，我们亦可以从“宿”与“老”“古”的意味中，在属于“寂”的苍老、古雅的对象中，感受到另外一层意义的深刻的审美价值。这一点不单是东方的审美趣味，在任何语境下，事物的审美价值都源自于把一种纯然的精神价值投射或移入其感性的方面。在这个意义上，“宿”“老”“古”就具备了普遍的审美价值。因而，在主观的方面，它就必然伴随着一种感情移入，或者一种生动有力的想象活动。

我们从这一侧面来思考“寂”的问题时，有必要暂时离开“寂”的概念本身，而对“苍老”“古”的意味或性质及其与审美与艺术的关系加以简单的考察。在西方美学中，是难以将这些意味直接视为审美要素的，但是，在具体的艺术样式中，这些概念的重要意义也是得到确认的。作为一般的艺术概念而言，在西方也有“古拙”（Archaïque）这个词，指的是手法、技巧方面的古拙。在最近的美学研究中，学者们也对艺术样式问题从种种角度加以探讨。他们从艺术家的年龄和艺术样式的关系的角度，提出了老龄艺术（Alterskunst）

和老龄作品（Alterswerke）之类的概念，并指出老龄的作品中包含着一种“谛念”（Resignation），是以自我超越的睿智为根底的。

而在古代日本，戏剧家世阿弥的艺术论中也使用过“阑位”“阑之心位”或者“艺劫”这样的词，他在《至花道》一书中，还特别设立了《关于“阑位”》一节，阐述的是能乐艺术中的那种老到圆融的境地及其特色，具体的观点在此处不必加以详述，在这里我要说的是，世阿弥的这些论述与齐美尔从艺术哲学的立场对老龄艺术的论述是相通的。上述西方美学家们对于“老龄”本身所带来的艺术精神的构造作了深刻观察，并在这个意义上强调“老龄”这一特性。这一点，在我们思考俳句与茶道的艺术精神的时候，也是具有启发性的。以下我们将对其理论要点略加评述。

歌德说过，所谓“老龄”就是从生理现象上表现出的逐渐的衰退。齐美尔认为，随着一个人走进老年，通往世界的种种道路都塞满了众多的体验、感觉和宿命，其相互之间不断纠缠、不断磨灭，这些都在广义上形成了老年现象。我们只不过是通過一根根丝线把自我同周围的事象联系起来，当这些东西不断地增加充实度，其结果就是在相互对立中寻求中和，而其中的任何一个要素，对于我们的人生都不再具有决定性乃至支配性力量。我们存在的主观要素，使得我们从错综复杂的现象世界中日益退隐，这成为人生中唯一的一种决定力量。

而规定老龄艺术的也完全是一种特殊的主观性，它与青年的主观主义没有任何共通之处。青年的主观主义是对世界的一种激情反应，或者是完全不把世界放在眼里的那种无所顾忌的自我伸张。然而老年人的主观性，却是在经历了人世沧桑之后，在接受了自我命运之后，从中脱离和退却。因而可以说，青年人的主观主义把自我看作绝对的内容，而老年人的主观性则是把自我视为绝对的形式。在伟大的天才的老龄艺术家的创作中，这种主观性使得他们对外在表象失去了兴味，他们只是把自身（作为艺术家的自身）表现出来而已。对于他们

来说，他们所经验的人生，即他们作为凡人所形成的自我，与种种物象一样都属于“现象”，而这些同样都是无意义的。至此，在他们的作品中表现出来的，是不失其主观性的、体现着他们全部天才，乃至全部创造力的、更高的自我。一方面，他们全部的最终本质都融入了艺术家的立场中；另一方面，他们的艺术家的立场，又在其人生的主观性中完全变形。这样的一种矛盾统一性，我们可以在多纳泰罗、提香、弗朗斯·哈尔斯、伦勃朗、歌德、贝多芬等人的晚年作品中感受得到。在那里，单纯艺术的对象，或者单纯主观的对象所具有的那种隔膜或游离的倾向完全消解了，正是这两极（艺术和主观）的合一才形成了一种纯粹的创造力。因而，对具体物象或对人物形象来说，只有当它们进入了主观和艺术（两者在此是合一的）范围内，才会对它们产生关注。在这种境界中，在深深沉潜于世界的本质之同时，又能揭示客观存在的最终本质，这就是老龄艺术的一种不期而然的艺术效果，其中也必然带有某种可称之为“神秘”的东西。在这种场合下，如果要对所描写的典型人物的人格加以探求、把握，只有对其中被个性化了的一般生命，即内在的普遍性加以还原才有可能。在这种老龄文艺所包含的神秘深层中，没有人格经验的个别具象，只是将上述普遍性的东西最直接地加以展开。

齐美尔在其艺术哲学中，强调老龄特有的艺术主观性，认为某种人格的最终本质与艺术立场融合归一，便产生了一种对特殊主观性的强调。与此同时，“对世界本质的深深的沉潜”和对人生“内在的普遍性”的把握，也被作为一个特征加以论述。我认为，在这一点上，这种老龄艺术比起绘画艺术，或者比起西洋风格的写实样式来，无论在其表现方法上，还是在欣赏的态度上，都更多地去除了现象性的一面而以超越为其本义。对于我国的俳句和茶道这样的特殊艺术形式而言，这一特征似乎更为切合。

接下来，我们要把“寂”这一概念置于更广泛的自然物中，来考察其审美价值的意义。在这种情况下，如果不考虑对象中有精神价值的投射和移入，那么对“寂”这个概念我们就难以解释。“宿”“老”“古”，首先意味着时间的积淀。假定从我们周围的自然界中去除生命或精神之类的现象投射，仅仅在纯粹严格的意义上来看客观的自然界，那么我们只会发现一个单单受物理法则所支配的世界。在那里，事物的形态及其形成、毁灭，只不过是原子的离合聚散而已，而缺少了生命意义上的发生、成长、死亡这样一个过程。换言之，其将只是一种单纯的时间的变化，而不是一种时间性的积淀。当然，关于时间的问题，从哲学的角度来看并非这么简单，但这里我们姑且不谈哲学问题，只是在我们所谈问题的范围内来谈时间的积淀性。想来，在以时间的积淀为根本特征的事物中，一般只限于生命和精神这两个世界。而其中单纯的“生命”可以说只是时间的外部的积淀，而“精神”则相反，它是一种时间的内部的积淀，为了使这种意义上的积淀成为可能，那就需要“统一”。而这个意义上的“统一”，也只有在有机生命与精神生活的世界中才有可能。对于我们而言，在用“宿”“老”“古”对客观自然界的事物现象加以解释的时候，其从根本上必然地会同某种形式的“生命”或“精神”相关联。

首先，当我们在对自然界的普通事物或现象进行静观和欣赏的时候，所面对的大都是生物学上的东西，例如花鸟风月，其中“风月”属于物理性的自然现象，而“花鸟”则属于生物学的自然现象。当它们作为我们审美意识的对象、作为自然界的景观被观照的时候，常常包含着丰富而又广泛的生命现象，更通过西方所谓“拟人”和“有情化”的途径，使那些没有生命的东西具有了生命、具有了精神。这虽然只是人的一种幻觉与空想，但我们所观照的大自然中，到处都包含着丰富多样的生命现象，这就使得我们面对自然，不知不觉地产生了一种“万物有灵”的思维取向，仿佛整个自然都是一个浑然的、巨大

的生命体。《平家物语》中“岩石青苔，寂之所生”，以及庭院中的老树、顽石给人的苍寂之感，使得“宿”“老”“古”的审美意义由此而生。

其次，我们要谈到的不是上述意义上的自然物，主要是将自然的物质进行加工而形成的广义上的器物（建筑物也包含在内）。尽管这些器物与无情的自然物一样，同样是在物理法则支配下的生成、毁灭，但是它们又在某种意义上有着时间性的积淀，因而在“宿”“老”“古”的意味上与“寂”的概念相契合。由于这些器物的制作和加工都是通过人工来完成的，由此我们就能明确意识到人类生活历史上的时间的悠久性。

当然，这些仅仅是知识上的问题，作为对象本身所具有的直观的审美性，其古色古香之“寂”，则属于另外一种性质的问题。在这些器物中，客观对象本身并不含有“生命”的因素，所以严格地说，我们在那里看不到时间的积淀性。在这个意义上，用“寂”的第二语义对此加以解释并不合适。如果硬要在这个意义上加以解释的话，那就好比我们对一件旧衣或者一件生锈的金属器物，并不能从中看出任何积极的审美意味。然而，“寂”这一概念的第二语义对于茶道器具之类的器物而言却是适用的，并且也可以从中看出某种积极的审美意味来，这究竟是什么呢？

我认为，由时间的积淀所造成的某种审美现象，当它作为对象被观照的时候，它与人类的生命就有了一种不可分割的深刻联系。这种联系常常将对象及其所处的背景一起被直接观照。也就是说，对象作为一个客观实体，虽然属于一种无机的自然物，但是由于它渗透了人类的生命气息，也就构成了生命世界的一个组成部分，并在这个意义上被我们所关注、所观照。在某种被生命化了的事物中，只要时间性的积淀结果或价值被认可，那就意味着这些对象中存在着它与生命之间的互动关系。在构成生命气息这一意义上说，就是把生命的时间积

淀之感转移到没有生命的对象中。在这种情况下，其对象未必是像器物那样原本由人工制作加工而成的东西，即便它是纯粹的自然物，只要它与我们的生活和生命具有某种特别的亲近性，我们同样就可以认为其中包含了人类精神的投射。例如，最靠近我们身边的某些器物、庇护着我们的住宅、住宅外的庭院、庭院外的大自然，等等。我们的生命意识便是由具体的事物、具体的主观立场，以不同的程度在广阔的范围上逐渐扩大。这样，我们在上文中所说的第一种情形（自然物、自然现象）就与此类人工器物的情形相互重合、相互结合在一起了。

要言之，仅仅靠生命感情的移入或者生命关系的类比，来说明对象中的“宿”“老”“古”的感觉，还不能完全阐明其审美意义。单纯的“古色苍然”之类的感受未必带有审美的意味。我认为，为了说明这种场合中特殊的审美意味，就要更进一步从“内在的时间积淀”这一角度把精神与对象的关联作为根本，才有可能。而在精神与对象的关联这个问题上，我们最常使用的是“古雅”或“高古”这样的词。这些词中的“雅”或“高”，其价值意味主要是从精神方面而来的。同时，在任何场合中，“宿”“老”“古”的意味都不必然地包含着“雅”和“高”这样的价值判断。在人类生活中，生物学意义上的“生命”与精神意义上的“生命”是融会在一起的。前者的重点在于考虑生命本身的价值，强调的是青春的蓬勃、壮年的强有力，这些都属于积极的价值。与此相对，老年的生命现象，则往往意味着一种消极的价值。但是如果我们把着重点加以转移，将老年的生命现象置于精神价值方面加以考虑的话，那么由生命的记忆而加以统合的、自觉自为的生活，就由时间的积淀而形成了“古”，并在此积聚了全部的知识经验和丰富的人生体验，乃至教养和修炼上的通达境界，其结果就是把这些完全纳入自我生命，并从中强调一种“主观性”的价值。正如齐美尔对老龄艺术家所作的分析批评那样，其主观性特征归

根结底都是由此而来的。还有歌德所说的“从现象中退隐”而产生的一种静谧、沉着，由此，一种高度积极的人的生活价值得到了确认。这一点无论在任何时代、任何民族、任何社会中都是难以否定事实。

这种内在的、精神意义上的人的生活价值，就是精神与肉体、内部生命与外部生命的高度融合。靠着这种融合，老年的外部生命或外在面貌也自然地被延长、被彰显了，并且将其价值与感情，朝着具有时间积淀的广义的“生命”，朝着感性的直观现象，加以移入和投射。这样一来，由于和人的“生命”有了特别的关联，本来只在“生命”中才有其意义的时间性的积淀，亦即“宿”“老”“古”的意味，就广泛地扩展到了自然物与非生命的世界。同样的原因，伴随着“宿”“老”“古”这些意味的自觉的、精神性的、价值感情的无意识地移入，便促使“寂”的第二语义向审美意义转化。于是，“高古”“古雅”这类概念也就由此产生。不过，正如我们曾在上一章中所说，在实际的对象性的观照中，“寂”的第一语义，即“寂寥”“闲寂”等，其审美意义常常与空间感紧密联系在一起，这里无须再作重复的说明。需要指出的是，在我们的生活里，即便从老龄者的外观中，也常常可以发现一种“寂寥”的意味（正如“颜色憔悴”“形容枯槁”这类词形容的那样）。

以上我们是站在纯理论的立场，分别在“寂”概念的第一语义和第二语义上，来说明这两种语义向审美意味转化的依据与原理，在这个过程中，两方都不可忽视和偏颇。假若意识不到这一点，对“寂”这个包含着极其复杂、微妙内容的概念，我们就无法加以正确的阐明。例如《平家物语》中描写的“岩石青苔，寂之所生”那样的情景，藤原家隆的和歌吟咏的“海岸青松，年年岁岁寂所生，松上有鹤鸣”，表现的无疑都是“寂”的第一与第二语义相浑融的意境，但在根本上，不妨说还是以第二语义即“宿”“老”“古”为基调的。假

如我们对“寂”所包含的审美内容作片面的理解，那就不仅会使“寂”这一概念狭隘化，还有可能使俳句、茶道这样的特殊艺术形式中的“寂”所具有的审美意味遭到忽略。实际上，在以上的举例中，虽然表面上也使用了“寂”这个词，但从整体的审美意蕴上看，毋宁说与“幽玄”的审美范畴更为接近些。

至此，我们有必要变换一下角度对“寂”的第二语义继续加以考察，那就是从“宿”“老”“古”的一般的审美趣味的转化，到俳句、茶道这一特殊领域为背景的美的转化。在前者的视角下，“宿”“老”“古”等本来的意义仅仅在生命及精神的世界中才有可能产生；换言之，我们假定时间的积淀是在某种封闭的、自给自足的世界中发生的。由此，我们来思考“宿”“老”“古”的意味如何转化为一般的积极的审美意识。而从这一角度来思考“宿”“老”“古”的审美意味，可以有助于我们了解俳句中素材上的“寂”之美。

当我们从这一立场出发，考察“宿”“老”“古”在俳句和茶道中的特殊审美转化时，首先要深刻反省把自然世界与精神世界对立起来的做法。在纯粹的自然界中，我们往往只能思考时间的变化。所谓自然科学，就是以这种变化为事实依据，由因果关系来加以说明的。然而，“变化”这个词的意味本身不是一个科学的问题，而是认识论或者哲学的问题。康德就由此把时间和因果性作为认识本身的形式或者范畴加以把握。从逻辑上看，所谓“变化”是同一性和排他性的一种综合，同一事物在某种意义上持续保持其根本上的同一性，或者在某一点上成为“他”物。这样一种逻辑关系被我们的思维所理解的时候，就是“时间的变化”。这种变化基于我们自身生命的体验，才有可能被我们的内心具体感受并予以理解。这样看来，大自然只有在与我们的体验相结合的时候才能显示出时间上的变化。如果大自然脱离了我们的体验，那么这一切的变化现象全都失去了意义。超出了这个

限度，即超出了我们所能理解的“变化”这一限度，“大自然”就是被看作一种凝固不动的、超时间的、寂静的世界。因此，在这个意义上，不单是“宿”“老”“古”的意味，而且单纯的时间变化这一点，归根结底也仍然要以生命的自觉意识为依据才能成为可能。

在我看来，俳句这样一种独特的文学样式，在深刻地把握自然的时间变化方面，在通过“生命”的体验对人生加以内在的敏锐把握方面，世界上的任何一个地方的任何一种文学样式都是无可比拟的。

“风雅之诚”，在这个意义上，就是一种迫近天地万物之实相的特殊的精神构造。俳句的精髓，从根本上说，就是与绵绵不断的“生命”的流转相联系，就是对不断变化的自然加以凝视、加以表现。俳句作为一种诗，那种最短小的外在形式，不回避俗谈平话的率直的表现方法，专注于生活与季节推移之间的紧密微妙之关系的题材取向，还有那些“呀”（や）、“咋哪”（かな）之类的感叹词，如此之类的特殊表现方法的使用，都可以从这个角度加以理解。《三册子》中曾引用芭蕉的一段话：“乾坤之变，风雅之种也。静者，不变之姿也，动者，变也。观其实，则变动不居；见其静，聆听之实也。飞花落叶，观之听之，无有止境，鲜活生动，来去无踪。”说的也是这样的意思。

然而，俳句是一种艺术。任何一种艺术，只要以艺术表现作为自己的生命，其本质属性中必须包含着难以摆脱的根本性矛盾。而运用自己独特的方式方法来解决和超越这一根本性矛盾，才能使艺术充分发挥其审美价值。就俳句而论，其艺术形态与构造非常单纯，因而这种根本性的矛盾也体现得最为尖锐和鲜明。所谓根本性矛盾，就是生命体验的生动性、直接性与艺术表现的客观性、间接性之间的矛盾。一切艺术的真实性都必须立足于这种根本性矛盾的解决之上。

康拉德·费德勒^[1]曾经论述过“体验性的现实”与“艺术性的直观”之间的区别，但他却丝毫没有注意到这种矛盾性。一般而论，东

方艺术特别强调体验的内在性，有时便对这种矛盾性采取了暧昧、漠然的解决方式，但即便如此，还是深深意识到了艺术中的这一根本性矛盾的存在。那么，在俳句中对这一根本性矛盾是如何解决的呢？其解决的方法，又是如何使得它在艺术上发挥独到的审美价值的呢？对于这个问题，我认为，一旦弄清了俳句、茶道中独特的“寂”这一审美概念，那么对蕉门俳论中“不易·流行”这一核心范畴的根本意义，乃至对生命体验的生动性、直接性与艺术表现的客观性、间接性之间的矛盾解决，都会迎刃而解。

我在上文中提到，在与一切生命的体验相隔绝的情况下，那种纯粹的自然在某种意义上就有可能具有寂然不动、万古不易的实在性。当然，从哲学上来说，这个问题还有许多可以讨论的余地，但俳句不是哲学，在这一点上，它有着自己明确的世界观。不过，我们可以想象到，俳句也受到佛教思想、老庄思想很大的影响，俳句所具有的“自然感情”或“世界感情”，会在千变万化的自然现象中看出千古不易和寂然不动的东西来（这或许有一点儿无限的虚无之类的意味），并多少有意识地朝这一方向发展。就俳句艺术的本质而言，其一方面伴随着极易变化的生命流动并试图由此而把握自然之姿；另一方面又有一种强烈的、形而上学的、万古不易的、寂然不动的预感。俳句使用极度单纯化的、精炼的艺术手法（这种单纯化和精炼化，使得俳句把外在的表现手段看得极为消极），力图把握直观体验中的世界的真实性。然而，即便是最小限度，只要需要客观的表现手段，那么“体验的现实”本身，归根结底就不是表现内容，而往往只是表现素材。尽管如此，俳句努力克服这种必然的限制，通过最大限度地表现体验的真实性、直接性（自然的生动性），而把自然的、形而上学的、超现实的“预感”，或者说类似于“投影”的东西，隐晦地加以暗示。

举例来说，一种色彩在其色调达到高度饱和之后，就需要有另一种对比色来加以映照，才能使这种色调看起来更加鲜明突出。同样，俳句也在追求其本有的艺术理想的时候，通过其天才俳人的无意识创造，把流动的、自然的、体验的真实性，和与此相对的超然的、形而上学的不易性，或明或暗地加以对照。

本来，我们在这里是试图把俳句审美创造体验中极微妙深奥的东西，从理论与概念的角度加以明确说明，在这种情况下，两者的对照就不能像色彩对比的那样单纯地将两种色彩并置在一起。万古不易、寂然不动的形而上学的东西，是以一种漠然的神秘的方式，隐含在那些杰出的俳句作品中的。它的作用就如同一个共鸣盘，使俳句中的生动现实发出更大的声响，并加以烘托和暗示，同时它又像是将画面加以衬托的一种阴影。在这个意义上，我们从一切杰出的俳句中，都能感觉到在现实描写的背后有一个深邃的背景。假如我们只把这一问题作为“姿”（“姿”这个词非常暧昧，但我认为“姿”绝不等同于单纯的“形式”）的问题来看待，并以此来考察其深浅浓淡，那也必然会涉及蕉门俳论中“不易·流行”的问题。在这个问题上，向井去来等人的俳论，过分地将“不易·流行”局限于样式论问题的范围内加以理解。而服部土芳在《三册子》中说：“无论变化、流行如何，均须牢牢立足于‘诚’之姿。”这一说法就使得与“变化流行”相对的“不易”有了颇为深刻的含义。从这个角度看，蕉门俳人们莫衷一是的“不易·流行”其所指究竟是什么又另当别论，但无论如何，“不易·流行”都是作为俳句艺术中的一个根本问题而被提出来的。

总之，在俳句的艺术表现中，我们常常能够感受到，在流动不息的生命体验之烛照下，隐含着万古不易、亘古不变的东西。将这两者的微妙关系最敏锐地加以把握，就是俳句的“美”之所在，也是“寂”的根本意味之所在。

至此，“寂”的第二语义“宿”“老”“古”的意味，就超越了人类“生命”与“精神”立场上的价值感情移入的范围，通过一种形而上的实在性的预感，向一个特定的方向即“审美的意味”转化。至于这个过程是如何具体实现的，尚不能作纯理论性的说明。因为这属于责于风雅之诚、达于俳句之妙谛的艺术天才的创造秘密。不过，我们可以从这些天才俳人的杰出作品中，去感受、体味此意义上的“寂”。

对芭蕉的众多名句加以仔细体味，我们便可以深深领悟到其中“不易·流行”的奥妙，在那鲜活的、流动的生命体验中，感受到一种如同深渊一般静谧的、苍古幽寂的东西。例如，“古老池塘啊，一只蛙蓦然跳入，池水的声音”“寂静啊，蝉声渗入青岩里”“秋日黄昏，一只鸟，栖于枯枝”“黄昏，白茫茫的大海，一声鸭鸣”。这些俳句所表现的，就是随着四季的变迁，“风雅”之魂通过那如同电光一般的、瞬间的、视觉与听觉的体验，捕捉到的隐藏于背后的、万古不易的自然之“古”。假若不以这个意义上的自然之“古”为媒介的话，那么这种诗性体验的生动性就不会传达到我们的心中；反过来说，如果不以清新、生动的体验性为媒介的话，亦无法传达出自然之无限的幽寂古老之感。

以上，我把俳句艺术中由自然现象所触发的生命体验之流动性，与人类真实地把握和表现自然的必然要求相比照，从生命体验之“流行”与大自然之“不易”的相对关系中，论述了“寂”这种特殊的审美意识的发生。我还想指出的是，对俳句艺术的取向而言，鉴于各自不同的角度立场，还需要在审美直观或审美表现中，克服自我对精神的执着。对于这一点，西方美学中除了“幽默论”“浪漫的反讽论”之外，尚没有作为一个审美意识问题加以讨论。

通常，我们的审美意识，不外是深深地沉潜于对象之中并加以静观。这样做当然无可厚非，在面对“古典的美”或者特别是“das

Schöne”^[2]的时候，体验美，与沉潜于美的对象并静观之，两者是完全一致的。和歌中“吟咏”这个词，所要求的也就是这样一种心境吧。然而在狭义之“美”以外的其他类型审美范畴中，即便整个体验过程都是静观性的，我们的心理意识也未必需要完全地沉潜于、埋头于特定对象。不过，现在我们对一般美学问题姑且不讨论，只就俳句这一特定的审美样式而言，正如我们曾说过，俳句作为一种艺术，倘若要捕捉生命体验的真实，往往并不需要一面沉潜于客观对象的感觉形态的美并凝视之，一面又时刻反省着主观情绪并加以表现，毋宁说，为了把握主观与客观相交融的瞬间体验的真实，专注于审美体验的那个自我往往需要处于一种超越的状态。在这个意义上，就需要克尔凯郭尔所说的那种飘游于一切之上、拥有否定一切的那种“眼光”。我们说俳句与其说是“美”，不如说是“真”，原因也就在此。一般而言，假如对审美对象的印象与体验过于强烈与丰富，反而写不出会心之作。即便像芭蕉那样的天才也是如此。芭蕉在游览吉野和松岛的美景时写的纪行文中发出的感叹，就充分表明了这一点。

在这个意义上，为了达到俳句中理想的“寂”的审美境界，其精神中特殊的艺术直觉与艺术表现在本质上必须基于审美体验，同时亦要在某种意义上自我超越于对美的执着。即便对丑的东西，也要超越直接的感性判断。因为“丑”在世界上也是真实存在的，我们要通过审美性的“爱”之心，对此加以静观，如果这种心境是“幽默”的，那么即便是对于美的事物，我们也需要超越直接的眷恋心，超越美丑的区别，逼近生命的真实，来表现自然与世界。可以认为，俳句的“寂”的审美意味正是由此而形成的。

正如以上所说，俳句中意味复杂的“寂”这一概念，是由于俳句本身的艺术表现手段的不充分，而偏重于以精神内涵的追求为主，其结果便使得其比起其他艺术来，更加带有宗教体验的倾向。在茶道中，要看出这种倾向稍有困难，但在茶道的“寂”或“侘”的理念

中，都可以看到那种对“美”之执着的自我超越。举一个例子，泽庵禅师的《不动智神妙录》，作为茶道文献也很有名（本来这部书是禅师对柳生但马守讲解“剑禅一致”之道理的，但与“禅茶一味”在道理上相通）。书中有这样一段话：

见到花红叶绿，便生凝赏之心，但不可久久盯住不放。慈圆有歌曰：“柴户有香花，眼睛不由盯住它，此心太可怕。”花儿无心而开，我心却被花儿所吸引，不可自拔，此乃遗憾之事。无论所见所闻，皆不可止于一处。此事最为要紧。

此正如高滨虚子所说，“和歌是烦恼的文学，俳句是悟道的文学”。

注释

[1] 康拉德·费德勒：德国哲学家，被称为“艺术学之父”。

[2] das Schöne：德文，意为“美”“美丽的”。

五 “幽默”中生出的“寂”

接下来，我将继续探讨“寂”的第三语义，即“然带”^[1]，与作为美学范畴的“寂”有无内在关系。

根据辞书上的解释，“神寂”^[2]“翁寂”^[3]等词中的“寂”，都是从“然带”的意味中来的，与我们要说的“寂”在词源上没有任何关系，似应看作是一个另外的词。而我在这里要谈的问题与语言学问题无关，只是两个概念的内涵在理论上的关联。不过还是要稍稍涉及一下语言学上的问题。据我所知，从语言学的层面看，在《万叶集》等文献中，带有“寂”意味的“然带”一词也较多地被使用，有“少女寂”“美人寂”等用例。但到了后世，这样的用例就逐渐不见了，而只是在一些具有特定含义的词汇，例如“神寂”“翁寂”乃至“秋寂”之类的词中，还保留着原来的构词法，如果这个看法成立的话，那么对于我们现在要讨论的问题，是颇有参考价值的。因为在后世保留下来的相关词语及构词法中，其意味内涵大体上与我们所说的“寂”的概念的第一语义乃至第二语义是相关联的。例如，看看《大言海》等辞书中对“神寂”这个词的解释，就可以证明这一点。

现在我们脱离语言学语境，把“寂”作为一个审美概念并考察其内涵。我认为，完全可以将“寂”的审美内涵与“然带”的内涵联系起来加以考察。也就是说，我们从“寂”的第一语义来考察其“寂寥”的审美内涵，从“寂”的第二语义来考察“宿”“老”“古”的审美内涵的时候，就会发现事物的“古”，在某种意义上指的是现象上的丰富性、充实性被逐渐磨灭，在第一语义所附带的空间意味、第二语义所附带的时间意味上，与审美意味产生了必然的关联。这一

点，我们在上文曾经提到过。但若要进一步具体来说，这种关系也是有限度的，“古”达到极端的状态，就会带来事物的枯朽废灭，也就完全破坏了该事物的本质，这样，作为审美意味的“寂”也就无所依附了。即便是具有“古雅”之美的“寂”，假如达到了枯朽废灭的状态，“寂”也就无从谈起了。正如《芭蕉叶舟》中所说：“句以‘寂’为上，‘寂’太过，则如见骸骨。”因此，作为“寂”存在的前提条件，就是经由“古”与“劫”的磨砺，事物本身的根本特性或曰本质更加突显。在这个意义上的“本质”，即事物的本然的属性。由此我们可以说，无论词源上有没有关联，在审美的意味上，“寂”与“然带”，其意味都有必然的联系。与此同时，我们在考察“然带”的审美意味的时候，也要将一般意味与审美意味这两者适当加以区分。

在一般意义上，我们没有必要论述得过于详细，因为“然带”在带有审美意味的场合，主要属于狭义的“美”的范围，尤其是与古典的美的性质相关。在美学立场上看，这是一个极为重要的问题，不过若从“寂”这个特殊审美范畴的角度来看，“然带”与这个问题似乎没有直接的关系。在西方美学中，黑格尔的“美是理念的感性显现”这个定义非常有名，费肖尔^[4]也大体采用了黑格尔的观点，但在“理念”的解释上，费肖尔与黑格尔稍有不同。黑格尔认为，即便在个别具体的美的事物中，也表现出最高、绝对的“理念”，而费肖尔则认为，个别具体对象中的“理念”是在直接的感觉中显现的，并由此得以在终极的意义上洞察到最高的“理念”。

根据费肖尔的看法，作为美之来源的理念，不外是每个具体对象本身的知性的理念，亦即其自身的“本质”。因而，“美”在很多情况下具有一种类型化的倾向。从这个角度看，在《万叶集》出现的“贵人寂”“少女寂”之类的词，其意思是“贵人然”“少女然”（像贵人的样子、像少女的样子），指的是贵人或少女显示出了本然

的姿态。在这里，“然带”就是其对象带有本然的性质，在这个意义上，就自然地强调了一种类型性。当然，所谓“本质”，有待于个性发展到一定程度才能具有。从理论上说，每个人之个性的发现，都要通过“然带”，然而对人之个性的明确而自觉的认识，实际上是非常困难的，而且需要在人的精神与思维水平发展到一定高度才有可能实现。

在日本古代，“然带”这个词所意味的“本质”，仅仅是指类型化的普遍的本质。这种一般意义上的“然带”，是形成古典美的重要条件。人类乃至一般的动物作为一种“本质”的自然存在，在外在感觉方面呈现出的旺盛的生命特征，正体现于从青年到壮年时期肉体上的最佳状态中。（因而古希腊的雕刻艺术也喜欢表现这种姿态，并以此呈现古典之美。）假如仅在这个意义上看待“然带”所包含的“本质”，那它还只不过是一般的审美条件而已；而从特定的意义上来看，这个条件与作为特殊之美的外在表现的“寂”，可以说是不相容的。毋宁说，“然带”所具有的类型化的普遍本质，是作为审美概念的“寂”的第一语义与第二语义形成的重要条件。

“然带”这个词所含有的某种意味，是作为特殊审美概念的“寂”得以形成的一个重要条件，这一点我们必须加以注意。这就是我们站在审美意味的特殊性的观点上对“然带”所作的解释。在“古典美”中，普遍的“本质”或“理念”是在对象的外在感觉层面上积极呈现出来的，两者之间是和谐统一的。不过，我们也要考虑到一种特殊情况，就是由于对象种类的不同，由于某种意义上的消极关系，也可能存在与此相反的情形，即在事物的“本质”及其“外在感觉的呈现”之间，其“本质”的一方朝着我们的精神进一步倾斜。在这种情况下，“本质”的意义及其侧重点多少会有不同，而不单是“本质”与“外在感觉”的关系发生了变化。因而，“本质”乃至“理念”与“古典美”，其间的意义内涵也是有所差异的。

这里我们使用了“古典美”这个词，很自然地会想起黑格尔所说的“古典的艺术”向“浪漫的艺术”发展演变，以及精神与自然之间的关系变化的相关论述。我们现在所说的，与黑格尔所说的并不是同一个问题，因而在此不必对黑格尔的观点过多引述，但还是需要简单一提。黑格尔认为，在古希腊为代表的古典艺术中，其神性的拟人主义还有许多局限与缺陷，到了基督教产生之后的浪漫艺术的阶段，就变成了更加纯粹化、更加彻底的拟人主义。在他看来，古典艺术中，本来对立的范畴如“精神与自然”“普遍与特殊”“无限与有限”之类，仅仅是在外在的、妥协的意义上达成了调和与统一，从“精神”本身的立场上来看，神性与人性的关系尚不充分和彻底；而在基督教的“精神”与“自然”、“神”与“人”之间的关系中，通过否定之否定，“自然”与“人”才真正从“精神”的内部、从“神”之中产生出来。在这个意义上，两种艺术的根本精神是不同的……

黑格尔的这种思考方法固然并不能直接运用于我们的研究，但在某种意义上，我们似乎可以把“然带”这个概念放在“古典”，放在“浪漫”的意义上加以思考。随着在外在感觉上完全充分展开并发挥其美感，事物的“本质”（生命）也随着时间（“宿”“老”“古”）和空间（“寂寥”）的作用，其外在感觉上的饱满性与丰富性逐渐衰退、凋落，但这并不意味着审美意义的破坏，可以此为契机，将本质性的重点朝着精神的方面移动，使我们再次感觉到内在“本质性”与外在“感觉性”在某种意义上的背离。在这种情况下，后者（感觉性）是对前者（本质性）的一种否定，同时另一方面，却通过否定的否定，进一步强调了本质性中所包含的某种价值与意义，使其更加鲜明突出，进而形成一种极其微妙的关系。我们固然不能从黑格尔的“浪漫”概念上来理解“然带”，但至少可以把“然带”看作是一个具有特殊意义的审美概念。在这样的关系中，虽然“然带”

与“寂寥”“宿”“老”等在语源上没有关系，但它亦是“寂”这一审美概念得以形成的一个重要因素。

以上黑格尔式的“否定之否定”的解释，或许失之晦涩和抽象，现在我们再加以具体的、心理学上的说明。也就是说，某事物在外部感觉层面上的衰落，却因而具有了“古典”意味之契机，随着外部现象与“本质”的这种游离，其“本质”的一面就在直观上受到遮蔽。具体来说，早已丧失了浓绿期的青翠、看似岩石的一截古木，或者如枯木般老者的肢体，或者像生锈的金属器物，或者原本硬而冷、如今被青苔所遮蔽的岩石，这些现象中都带有上述的意味。（当然，从上文中解释的“寂”的第二语义时所使用的“时间的积淀”这一角度而言，这些例子都不是时间感觉层面上的衰退凋落，而是一种发展和增进。不过，在这里我们是以事物的本质，即生命的积极的感性呈现为基准的，所以将外在感觉层面上的衰退看作是一种消极的方面，而从时间的积淀性的角度看，使事物发生变化并使之走向衰颓，却又是一种积极现象。）对我们的审美意识及精神构造而言，面对诸如此类的衰颓现象，我们并非不会感到美的否定即“丑”的状态，然而，由于我们特殊的精神构造，往往能够在更深的层面、更高的意义上感受到另外一种美。而我们通常所说的“寂”，实际上不外是一种能够感受这种特殊之美的精神态度。

在我看来，这种特殊的美不单单是外在感觉层面上的非美的，或者是接近于丑的性质，与它所包含的内在本质（生命乃至精神）之美形成了一种对比，从而使后者的价值更为彰显。只是从这一方面，还不能说明“寂”这种特殊之美的形成。美学家立普斯曾提出移情理论，他认为，心理能量遇到某种障碍而被阻塞后，这种能量反而会增大，使得心理活动的过程更为活跃。这种学说作为一般原理，不光适用于审美现象的解释，对所有心理现象都是适用的，但它却也不能用来说明“寂”之美的独特性质。

如上所说，从本质性的统一中分离出来的外在感觉层面上的某些因素，却对我们直观事物的本质起到了某些遮蔽作用。但与此同时，由于这种分离作用的反作用，其他感觉性的因素或者层面却又产生了一种新的与本质性更紧密相连的统一性，并且更加明确地呈现出来。这一点，对于“寂”这一特殊美的形成是必要的。举例来说，我们看到一棵古老的梅树状如一块岩石，看上去它与一般植物的生命体征本质是不协调的，但另一方面，我们却可以从中更深刻地体会出梅花在冬日严寒中流芳吐艳的高洁本质。这不单单是与感觉美、形式美相对立的精神美、内涵美的彰显，而是“本质性”与“感觉性”在某种层面分离的同时，却在另一种层面上达成了更高度的统一；从本质性的方面来说，这表明了本质之重心的更深刻、更内在的位移。换言之，这就是美的现象本身所具有的某种意义上的自我破坏与自我重建的结果。不必说，对于以深刻的精神性为其本质特征的“神”与“人”而言，这种情形的发生是最为理所当然的。表现在言语词汇上，也就自然地产生了“神寂”“翁寂”之类的词汇。审美对象的性质与这种情形非常类似。有了这种特殊的审美意识，即便是面对自然物乃至将自然物加工而成的器物，也都可以从中主观地感受到这种“美”。

“然带”在意义上的重心的移动，以神与自然、心与物的统一这一特定的世界观为背景，贯穿于具体事物中，并能够使我们深刻把握一切具体事物中都具有的形而上本质。在此，“寂”的第一语义、第二语义与这第三语义“然带”（带有……性质），就有可能紧密联系在一起。也就是说，要表示出万古不易、寂然不动这一世界的最终本质，就不能不使用“然带”。《芭蕉花屋日记》记载了据说是芭蕉的一段遗言，芭蕉说：“结束此生前，我还要说句辞世的话……‘从来诸法，常示寂灭相’，这也是释尊辞世之言、佛教真谛，除这句话外，别无其他。”以这种精神态度来观察世界、观照自然的时候，一切东西全都显出了“寂灭相”。这种“寂灭相”映照于心眼、付诸艺

术表现，就成为“然带”这一特殊的感情情调，并构成了产生“寂”之美的一个契机。这一点，应该是不难理解的吧。

“然带”这种特殊意义的审美意味，原本基于审美对象物的感觉性与本质性之间某种意义上的消极关系，而在一般的自然对象中，这样的消极关系在很多情况下是由“寂”的第一与第二语义所带来的，而我们现在所说的第三语义“然带”，也必然与前两者紧密地结合在一起。我们之所以能够从“神寂”“翁寂”“秋寂”等词中的“寂”字，一眼就看出它的两重意义，就是因为这一原因。然而从美学的立场上看，我们又必须在理论概念上把“然带”的意味与“寂”的第一、第二语义各自区分。因为第一、第二语义规定了感觉性的消极方向，而作为第三语义的“然带”又对这种消极性作了某种程度的限制。有了这样的区分，表现在俳句艺术中的“然带”就有了自己的特殊审美意味，并成为俳句特有的“美”得以成立的一个条件。

俳书《芭蕉叶舟》有一段话：

句有亮光，则显华丽，此为高调之句；有弱光、有微温者，是为低调之句。……亮光、微温、华丽、光芒，此四者，句之病也，是本流派所厌弃者也。中人以上者若要长进，必先去其“光”，高手之句无“光”，亦无华丽。句应如清水，淡然无味。有垢之句，污而浊。香味清淡，似有似无，则幽雅可亲。

这段话将俳句中的“寂”之美形成的消极条件，作了生动形象的比喻。这并非单纯厌弃“亮光”，而是对“弱光”“微温”等也看作句之“病”。尽管这种说明不够明确，意思却显而易见，就是要消除光亮、消除华丽，使感觉性的方面现出消极性，这样“寂”之美才能形成。所谓“香味清淡，似有似无”，恐怕是指在艺术表现上不要过于露骨、过于鲜明，同时，也要在内容、本质上，透出一定的“香味”来。在这层意义上说来，不仅是俳句创作，在所有省略、暗示、

象征的艺术表现中，都需要某种程度地表现出这种“寂”。我认为，在俳句的场合，不仅需要“香味清淡，似有似无”，还需要在更特殊的意义上有自己更独特的艺术表现，要努力表现出从“然带”这一特殊角度的“寂”之美。

本来，就俳句而言，前句与付句之间，要保持一种不即不离的关系。《去来抄》主张“要以声气相通为佳”，指的是两句之间表面上似乎没有直接关系，实际上要在声气意味上保持内在的微妙关联。因而，在不断转换的唱和接续中，从单纯感性的角度看，那是一种直观的遮蔽；在表现与本质的统一性上看，则是一种自我破坏与自我重建，这就是俳句特有的“寂”之美得以形成的依据。在一首俳句中，这一点作为一种美学原则也同样是存在的。一首俳句要有一个完整的意义，而它的字数又几乎被压缩到了最小限度，在这种限制下要表达稍微复杂的思想感情，词义之间的逻辑关联势必就会显得过于省略甚至唐突，除此之外，当一首俳句写到两种事物的时候，就往往需要打破普通人的联想习惯。

缺乏表面的明确性，一方面带来了句作的新鲜味，一方面也是基于俳句对一种特殊的“寂”之美的追求。那首“奈良七重，七堂伽蓝，八重樱”，在句法上看仅仅是名词的并列，有时候会显得很难懂。虽然在表现方法上稍显极端，但它还是有着内在句法，并且表现出了一个完整的意思。此类乍看上去文字上缺乏联系的俳句，并不少见。例如“马寝，残梦月远，茶烟”，或者“十丸子，小粒，秋风”之类的俳句，尽管意思还比较明了，但对读者而言，上述的那种感觉多少还是会有。

当然，并不是所有的俳句都故意追求这种表现方法。像《古池》《枯枝》那样的俳句，将眼前的情景生动鲜明地表现出来的作品绝不少见。可见，俳句的“寂”未必只是从形式中表现来的。换言之，正如作为俳句整体的艺术内涵的、特殊的“寂”之美，并不单单是从枯

淡的趣味中流露出来，从内容（题材）中表现出来，同样，“寂”也并非仅仅来自独特的表现形式。这一点已经无须再次强调了。我们曾经引用过的建部凉袋的一句话：“将‘寂’仅仅理解为‘闲寂’者，不乏其人。实则‘寂’并非‘闲寂’。”这句话表意虽然不是很明了，但我们可以现在这种意义上加以理解。只要我们确认感性对象中的感觉显现与本质性的内容意义之间存在一种“然带”的关系^[5]，那么我们就能够以此来理解俳句的外在形式表现与思想内容之间的关系。在这个关系中，俳句表现形式的特殊性促进了其艺术内涵的整体性的形成，这就是“寂”之美所起的一个作用。

上文我们说过，一首俳句由于题材的撷取、词语的搭配方法等的不同，就会产生某种程度的不透明性。除此之外，也有的俳句故意使用不加说明的故事典故，来矫正大量使用俗谈平话所造成的卑俗趣味，结果也造成了另外一种表现上的不透明性。对用典不加任何解释与说明，这对只有区区十七字的俳句而言当然是迫不得已的。但另一方面，即便对相关典故缺乏可靠的历史知识，也并不太妨碍对作品情趣的欣赏，鉴于这种考虑，作者使用了相关的表现方法。例如有一首著名的俳句：“象泻呀，雨中西施，合欢花”，或者“在蜗牛角中，分开吧，须磨明石”。那些不知道苏东坡的西湖诗句、庄子的蜗牛角争斗的典故、《源氏物语》中须磨与明石的读者，在理解这些俳句的整体意境时，大体上也没有什么妨碍。又由于读者的不同，象泻的雨景中突然出现了中国的西施，须磨与明石之间突然有了一个意想不到的蜗牛，这种外在表现上的不透明性，反而如同隔着花玻璃看光亮，或者看到用硫磺熏染的银器一样，有一种特别的韵味。

这样看来，我们在这里讨论的作为“寂”之美构成因素的“然带”，又多了一个思考依据，我们可以以此为出发点来考察蕉门俳句中的另一个美学问题了。我们已经从“寂”的第一语义“寂寥”“孤寂”出发，考察了古来俳论中的虚实思想及其根本意义；接着，我们

从“寂”的第二语义即“宿”“老”“古”的特殊审美转化出发，考察了“不易·流行论”的根本意义。现在，当我们又从“寂”的第三语义“然带”出发，考察“然带”与“寂”的审美内涵之关系的时候，不能不令我们想起支考等人的俳论中所论述的“本情”与“风雅”的关系问题。

所谓“本情”，意思就是事物的本然之心，从“物心一如”“天人相即”的俳句的世界观上看，“然带”的意味深处内含着的事物的本然之相，亦即“本质”，实际上明显带有一种客观观念论的意味。在《三册子》中，服部土芳转述芭蕉师的一句话“松的事情，要向松学习；竹的事情，要向竹学习”，认为“不出自事物本身的自然之情，就不是物我合一的真诚之情”。“本情”思想的根源无疑就来源于此。

支考的《续五论》对此则作了详尽的阐述。他曾以芭蕉的“金色屏风上的古松啊，也在冬眠”这首俳句为例，说明芭蕉以其独特的表现方法（将金色屏风与古松、冬眠搭配在一起），很好地发挥了事物的“本情”（“金”本是暖色），是“二十年努力修炼而得来的风雅之寂”。他还进一步从“金色屏风”与“银色屏风”的“本情”相对比的角度，论述了“本情”与“风雅”的关系。支考在此所说的“风雅”一词，是在俳句的特殊表现这一意义上使用的，而且，他还直接将“风雅”与“寂”结合起来，使用了“风雅之寂”的概念。可以说，在我们论述“然带”中的特殊的审美意味之前，支考已经在这个角度论述“寂”之美了。

以上，我对“寂”包含的三个意义要素，即“寂”“古”“然带”及各自的含义，作了美学上的考察。接下来还需要以俳句和茶道等特殊艺术生活样式为背景和基础，来考察它们各自的审美意味的展开，以及它们之间如何综合、统一为特殊艺术领域中的审美理念和

审美范畴的具体路径。同时我还要试图说明，从这三个方面展开的“寂”这一审美概念，在其审美内涵的形成过程中，蕉门俳论中的根本美学问题“虚实论”“不易·流行论”以及“本情与风雅论”等，都自然而然地成为我们理论思考的基础，也构成了“风雅论”的美学基础。从我本来的研究目的来说，对特殊艺术样式中的美学问题加以考察，只不过是一种方法而已。而基于特殊方法、特殊形式所产生的审美范畴，在美学的整体视野与体系中占有怎样的位置、具有怎样的关系，则是我最为关心的重点问题。因此，以下就想对这个问题略抒己见。

为了论述的方便，我想在这里先下一个结论。根据我的研究，“幽玄”是从“崇高”这一基本的美学范畴中演变出来的一个特殊的、派生性的审美范畴；“物哀”是从“美”这一基本的审美范畴中演变出来的派生性的审美范畴。同样，“寂”则是从第三个重要的美学范畴“幽默”中，经由更大的嬗变、内容上更多的更新之后，派生出来的一个特殊的审美范畴。

当然，假如把“幽默”仅仅按通常的思路在其狭义上理解为“滑稽”，那么对我这个观点的提出不免会感到诧异。尤其是将“寂”仅仅理解为“闲寂”的意思的话，这个差异感会更加强烈。然而，我这个结论不单单是基于“寂”的研究，同时也是基于对“幽默”的研究。对“幽默”问题在此不遑详论，我只是要强调，至少从美学的角度看，“幽默”本身不是一种单纯的“滑稽”，假如把“滑稽”视为一个特殊的审美范畴的话，那么“幽默”不仅仅如立普斯所言，是“美”之所以为“美”的重要因素，而是如科恩^[6]所言，“幽默”作为审美趣味的核心，在某种意义上处在与另一个核心概念“崇高”（壮美）相对的位置，它与“崇高”处于相同层级，是一个最基本的审美的范畴。从审美体验的构造关系上看，“幽默”也是美学体系构造中的重要概念。

在此，对“幽默”这一概念的含义作一个简单的解释。我认为，在审美体验的完整架构中，“崇高”作为一个基本的美学范畴具有一种分层构造的原理，它基于自然感的审美，并在审美价值的形态上稍有改变；“幽默”却与此相反，它的分层构造却是基于艺术感的审美，并在审美价值的形态上发生了根本的改变。在审美体验的内容中，艺术感的审美原理，就是精神能够包含或者完全洞察、透视自然中形成的一切。当这一原理经内在发展，作为一种精神力量而处于优势的时候，审美意识中的“观照”同时也就成为“生产”，就仿佛是神的睿智直观，对隐藏在一切事物中的一切方面、一切内容，加以自由的、冷彻的、艺术的直观，于是，人类世界中的一切根本矛盾、不和谐、不完美、缺陷乃至丑恶，都被暴露在光天化日之下，这就发生了立普斯所说的“滑稽的否定”的现象。

倘若把“飘游于一切之上，并且否定一切”的艺术直观乃至艺术洞察称为反讽的话，那么在这种场合下，这种反讽的直观就自由地发挥自己的力量。但是在我看来，我们的审美意识与艺术意识无论在什么情况下，都不单单是由否定的、破坏的，乃至反讽的直观而形成的。在审美意识中，在冷彻直观的同时也必然有着感情的作用。而这种感情常常是以“美之爱”为原动力的。因而，审美真正作为审美意识而使艺术感的审美成为优势的时候，足以将冷彻的直观加以掩蔽，这就必然要有伴随着广博的爱之心。这样一来，一方面是由冷彻的直观加以否定、破坏，另一方面，在对客体的观照中，以“美之爱”对这种否定与破坏加以反拨和修整，便产生了某种特殊的审美价值内涵。换言之，这种特殊的直观与爱的紧张关系，就促使了审美价值内涵的改变，并促使我们说的“幽默”这一基本审美范畴的诞生。

我想，从以上界定的“幽默”的角度，对我们研究的“寂”的审美内涵加以省察的话，我预先提出的那个结论，大概就不会显得过于唐突异样了吧？我曾说过，与“寂”的第一语义即“寂寥”多少有点

接近的消极的审美意识，如孤寂、清贫、匮乏、粗糙、狭小等，被纳入一种反讽观念的审美意识中，才有可能转化为一种积极的审美意义；同时，当这个审美意识的客体，将现实与非现实的客观性的矛盾，置于美的实在性中加以吸收扬弃的时候，就成为“虚实论”的核心问题了。这一点与西方美学中的“幽默”，在本质上具有一种亲近性。所谓“俳句（俳谐）的风骨在于‘寂’与‘可笑’”，这里“可笑”的意思当然不同于低俗的“滑稽”。不过，在以枯淡寂静为宗旨的蕉风俳句中，还包含着一种类似于悟道的、极其高级的精神的自由性，其中自然具有一些洒脱之情趣，这正是俳句之所以是俳句的根本之所在。在这里，“可笑”与“寂”就形成了一种不可思议的调和。这一点也是我长期以来思考之后的结论。

由此而再次考察“幽默”与“寂”的内在关系的时候，特别是在从“寂”概念的第二、第三语义的角度，来追寻其审美意义的形成与展开的时候，“寂”与“幽默”之间究竟具有怎样的类缘性呢？这是我特别想讨论的。

俳句的本意，是对某种流动性体验的直接的客观化，是以其独特的表现方法，将直接、流动的体验如实捕捉，其结果就是在作品中常常隐含着与人的精神主观相对的、万古不易的大自然之面影。打个比方说，正如我们观察波涛滚滚的河流，一方面看到了河水的不息流动，另一方面，我们也仿佛透过河水，看到了宇宙的大生命，看到了那寂然不动的大自然的河床。因而，当我们把“寂”在神秘主义的谛观的意义上加以理解的话，就会发现它在某种意义上有着与“幽玄”相通的一面。最近德国美学家扬克^[7]提出应将“静观”（谛观）的作用从艺术体验的范畴中剔除，只把它作为一种认识体验。根据他的看法，人们的认识态度中，有发动的意识与静观的认识两种，前者不停留于直观性的现象，在任何场合中始终贯穿一种积极的态度；后者即“谛观”，与艺术的直观一样，虽然也是一种被动的态度，但是它与

艺术的直观又有所不同，“谛观”不停留于现象层面，而是为了通过现象看到本质，而使自己的心灵完全处在一种被动观照的状态。这种认识之下的谛观，就是一种神秘主义。

在我看来，即便在审美范畴中，在“崇高”这一基本范畴及从中派生出的“幽玄”中，也在这个意义上存在着“静观”乃至“谛观”。但在“寂”这一概念中，其表现稍有不同，它所暗含的精神态度更为复杂。正如扬克所言，无论“崇高”还是“幽玄”中包含的神秘主义的静观，都是一种纯粹的被动的态度，要言之，对我们的精神而言，它具有有一种无法洞见的绝对黑暗和不可知的性质，是使自己虚席以待，处在沉潜、敬畏、皈依的状态。这种绝对的存在，对于直接的审美意识而言，不外是一种漠然的、超时间的“巨大”与“威力”。而在“寂”的场合，这不仅仅是超时间性的问题，而是依靠审美意识，去感知太初以来的历史绵延及万古不易，从而产生一种无限的苍古幽寂之味。

在这种情况下，我们一方面从超时间的、形而上学的观点去观照自然，一方面又是倾注自己有限的精神生命，即以特殊的时间存在加以观照。从超时间的观点而言，无限古老的东西同时又是无限新鲜的东西。在这个意义上，通过我们流动的体验观照的、自然的形而上的超时间性，那种寂然的无限之“古”（“不易”性），无论如何也要与我们所体验的无限的生动鲜活性（“流行”性）相分离，于是，其间就产生了一种紧张关系，其结果就在我们的审美意识中，产生了“寂”这样一个特殊的审美范畴。

在这里，精神对作为自身之存在方式的时间性，一方面有着顽强的固执性，另一方面又试图与超时间的自然本质深刻接触，从这一点可以说，精神对自然稍微显示出了二元性的分裂态度。以“寂”为理想的俳句之特殊艺术态度，一开始就把一切自然物都看作自我体验的表现，而将客观的自然本身置于第二义的位置。在这种特殊体验的流

动性背后，又暗含着大自然形而上的、超时间的、万古不易的本质，在这一个意义上的“自然的超感性的基体”（借用康德的话），未必像“崇高”范畴中的“自然”那样超乎我们的精神之外，也未必成为我们皈依、企盼的对象（就是朝宗教意识的方向发展），而是与我们的自觉的精神主观性相对而言，形成一种否定性的对极，并把它视为一种纯粹客观性的存在。这样一来，精神自身便尽可能地彻底发挥，同时又试图与相反的对极相接触，俳句便在这自然体验的表现中，形成了“寂”这一审美理念。

不过，精神彻底地发挥自己，并不意味着执着于主观的自我。从自我内容的角度来看，不可否定的是，在“寂”之中，精神依然是虚席以待的状态，并试图深深沉潜于作为否定性对极的大自然中并与之同化，这种情形与“崇高”“幽玄”的场合是相通的。不过，可以想象，在“崇高”与“幽玄”中，审美感情即对自然的“爱”，主要表现为对于超越精神主观的、无限巨大、无比强有力的大自然的赞叹与敬畏之情，并由此而无可拒绝地将人们的精神引导到这个方面。而在“寂”之中，由于自我对自然的深深的爱，就会在某种意义上主动地否定自己，通过自我超越，使自己归入对极的大自然。因此，虽然同样都是对大自然的归依与沉潜，在“寂”这里，精神自身的“自由性”作为一种终极的形式，在任何时候都被保留。虽然精神在其体验中尽可能虚席以待，并由此而努力归入自然，但从结果上看，精神最终不可能彻底归入自然，其自身还残留着最高的终极形式即“自由性”。从客观上看，精神与自然之间的关系，最终仍存在着一种难以消除的对立性；另一方面，从主观上看，由于被“美的爱”所包围、所融合，“寂”这一审美观念的特殊的审美内容便由此产生。

关于“寂”的第三语义“然带”，我们也必须从这个概念的审美内涵的展开上加以思考。对此，我们既要重视支考对“本情”与“风雅”的问题的论述，也要在贯穿于具体物象的“本情”中，在其根源

大自然的终极本质上，来深刻理解“然带”之“然”的意味，这样，作为“寂”的第三语义的“然带”，就与“寂”的第一、第二语义的展开产生了交错，“寂”这一审美概念的综合性意义便得以产生。

关于这个问题，上文已经尝试着作了考察。但是，从这个方面来看，“然带”所包含的对自然终极本质的思考，对于我们的精神而言，却具有与自然相对的一种彻底的消极价值。本来，“然带”的“然”，是从事物的本然之相见出自然或世界的本然之相，乃至一种形而上学的实相。它在感性的世界上，或者在感性世界的背后，并不是与一切消极性（例如这个现象界的有限性、无常性、空虚性等）相对立的，对我们的精神而言有着积极价值的理想的“本体”世界、神圣世界或观念世界，“然带”的“然”不是在这种意义上被思维、被确立的。毋宁说它具有现象世界的一般特点，只是人对现象世界的一种直观的把握，是将这种直观把握加以深刻化、表象化、假定化的体现人的最终本质的世界。只要它被视为超越现象世界的本然的“存在”，那么就可以说它是一种形而上学的世界。有时候，它也被赋予精神的、宗教的意味，在某种意义上，那也是基于人类精神希求（如“涅槃”之类）的一种观念或道德意识的修饰与理想化。

在纯粹的艺术与审美意识中，在将这个世界作为一个观照对象加以观照的时候，“然带”的“然”便成为存在于感性显现中的、作为直观性实相的本质内容，因而，这个感觉的世界所附带的一切消极性，便超越于现象而被深化、被彻底化了。从我们的精神构造与道德观点来看，它又不可否定地带有怀疑主义和虚无主义的因素。老子名言“人法地、地法天、天法道，道法自然”，说的就是这个意思。尽管对老庄“自然”概念有种种解释，但无论如何，他们所强调的都是没有任何人为的、概念化的、理想化的自然本身之道。而“然带”的“然”所意味的自然的最终本质，也只能从审美直观的意义上加以理解。因而，一旦我们能够由此洞察到世界与宇宙的终极本质，就会反

过来观照现象世界中种种具体的事象，对于从主观精神角度而言的一切具有积极价值的现象，便涌起了一种冷然的“幽默”的轻视，与此同时，又在相反的意义上，对一切事象产生了一种基于“幽默”态度的宽容的爱意。所以，芭蕉一方面吟咏出“试问不悟者：老天电闪雷鸣，是为何”这样的俳句，一方面又在《幻住庵记》以这样的话来结尾，“人之贤愚文质，虽不尽相同，然都生于虚幻世间，思之皆不舍也”。

在我看来，作为审美范畴的“幽默”，必须包含着人对世界的实相加以透彻洞察之后还抱有着深沉的“爱”，或许也可以说是包含着对人生与世界的一切事物的局限、缺陷、矛盾、丑恶的一种消极的谛观，但这个谛观并不能成为让我们消极逃遁的原因，它只是让我们从客观世界的实践主体、行为主体的直接的反应关系中超脱出来，采取一种自由的、静观的态度，以一种深沉的爱心，积极地面对人间世界的真实。

因而，“幽默”必须深深地植根于这种爱，必须保持精神上的最高的自由性。而在作为审美范畴的“寂”的特殊体验中，在许多方面以及整体都明显地存在着与“幽默”本质上相同的精神构造。但“寂”只有一点与纯粹的“幽默”有所不同，就是由主观精神不能洞见的“自然”的形而上学的本质，却以爱加以深深地沉潜，这种态度表面上看又与“崇高”和“幽玄”有所相似，这就使得“寂”的构造变得非常复杂，成为一种非常特殊的审美形态。

作为一直以来经常使用的审美词汇，“幽玄”这个词甚为多义，而且极其微妙。在许多情况下，它与“寂”的区别也很难分清。在俳论书中，例如在五竹房的《俳谐十二夜话》中，在评论芭蕉等人俳句的时候，随意使用了“幽玄”这个词。在《俳谐的寂与枝折》（加舍白雄著）中，对俳句的体式作了分类，有的地方也使用了“幽玄”，并举出了芭蕉的“不知是何花，香气扑鼻来”，还有俳人山川的“弥

生的卯花，多么容易凋零啊”为例。我想，这是将歌道中的“漂泊”“缥缈”之美，用“幽玄”来加以解释了。后来，正冈子规从芭蕉的俳句中选出了一些“幽玄”之句，即“可悲呀，海苔里的沙子咯了牙”；“菊香呀，奈良的古佛”；“倚靠在这房柱上，过了一冬天啊”；“晚秋阵雨啊，屋内也叫人打寒噤”；“棣棠花落，沙沙作响，瀑布声”；“布谷鸟啊，你的啼叫，令我倍加寂寥”；“清冽的瀑布，飞溅到青松上”等，一共七首。依我看，这些俳句中的“幽玄”，似乎也含有“寂”的意味。正冈子规指出，作为诗人的芭蕉，其最可贵之点就是写出了一些雄壮豪宕之句，但是，至于雄壮豪宕之句与“幽玄”、与“寂”是什么关系，他并没有作专门的论述。

在“寂”的意义的探讨中，有不少人认为，“寂”表面上的寂静、细弱、清贫的内容之中，还隐含着强有力、雄大、豪壮等因素。的确，在令人感到“薄弱得风一吹即破”的芭蕉的俳句中，也写有《荒海》《最上川》《浅间山》《大井川》等雄浑浩荡的作品；而在茶道中首倡“侘”的利休，据说是一个人高马大、性格粗豪的人，由此我们也能看出上述的观点是有一定道理的。本来，“寂”或“侘”并不仅仅是靠表面体现出来的消极价值才得以成立的，这一点我已屡屡加以强调。然而，我们在这里既然将“寂”归为“幽默”的范畴，就表明它与属于“崇高”（壮美）范畴的“幽玄”是不同的。

从美学的立场上看，那种认为“寂”中包含着有力、雄大、豪壮的看法，并不能充分揭示出“寂”的本质。不必说，“强有力”也好，“雄大”也好，由于解释角度方法的不同，结论和看法也不一样。以我对“寂”的解释来看，精神本身的自我超越乃至最高的自由性，也是一种“力”，也是一种“大”。但是，在“崇高”与“幽玄”的场合，这种意义的“力”与“大”并不属于直接的观照内容，它与芭蕉句作中的“寂”及其题材的“雄大”不是一回事，与利休在茶道中提倡的“侘”即人的博大心胸，也不是一回事。继承了战国时

代的雄壮精神、具有豪迈气魄的利休，不妨在茶道中获得美的满足，以“寂”为审美理想的俳句也不妨作出表现天地宇宙壮阔雄浑的作品，但是，我们却不能把这些与审美内涵混同起来。

正如正冈子规所指出的，芭蕉的句作中不乏雄大豪壮为风格的杰出作品，但我认为，在芭蕉的作品中，甚至没有一首作品有意识地表现那种雄大。勉强可以举出的例子，如“把石头吹起来的，浅间的大风啊”这首俳句，我们稍微能够从中感受到表现雄大的意图。但正冈子规在芭蕉句作中提到的那些雄浑壮阔的例子，却显示不出这种表现意图，毋宁说，那只是芭蕉将自己对自然的直接体验，平淡、率直地加以表现而已。在他的很多作品中我们都可以感到，当他以“寂”为审美理想加以构思推敲的时候，自然而然就表现出了雄大或者崇高的效果。例如“夏天的草啊，还残留着古代武士的梦”“汹涌的大海，是横亘在佐渡岛与本州之间的天河”“夜光之夜，苍茫竹林，杜鹃的啼鸣”“秋风啊，掠过莽丛、旱田、不破关”等句作就是如此。

和芭蕉的句作比较起来，子规本人的句作，如“星光清冷，篝火，映白了城砦”之类，则是明显地要表现他所谓的豪宕雄大的效果来，却暴露出了有意为之的幼稚。其角有一首著名的俳句“猿猴露白齿，枯声啸峰月”，也使人感到要达到某种效果而有意为之的痕迹。我认为这种有意为之的效果，与其说是“寂”，不如说更接近于“幽玄”。与此相比，芭蕉的“鱼铺里，一排死鲷鱼，毗着一口白牙”虽然具有同样的审美效果，但一眼看去，就感觉它更近于“寂”的审美氛围。在《十论为辩抄》中，支考对这两首俳句合在一起作了批评，虽然言辞略显偏颇，但却显示出了敏锐的鉴赏眼光。支考说：“其角的《猿齿》是从汉诗和歌中寻找灵感，‘枯声’之‘枯’字极尽断肠之情，‘峰月’写尽寂寞之姿。一首之中，有如此奇崛之词，实令人惊异。……先师芭蕉却只写儿童都能写出来的鱼铺，真是一个以夏炉

冬扇之寂⁴为乐者，如此优哉游哉的道人，怎能不成为本派之祖师呢？”

要言之，如果将“寂”与“幽玄”等的审美本质加以区别的话，那么可以说，“幽玄”属于“崇高”的范畴，“物哀”属于“美”的范畴，而“寂”则属于“幽默”的范畴。这三个基本的审美范畴都是从审美体验的一般构造中抽绎出来的，确认了这一点，我们就有可能在这些审美范畴之间，建立一种美学体系的关联。这就是我对“寂”的研究所得出的结论。

注释

[1] 然带：日语读作“さおぶ”（名词形为“さおび”），后世通常连读为“さぶ”，其名词形“さび”与“寂”同音并且意义上有相通性。“さぶ”或“さび”一般接在名词之后，意为“带有……性质”“像……样子”，如“神寂”“翁寂”等，带有主观描述、主观感受的性质。

[2] 神寂：意为带有神性。

[3] 翁寂：意为像老人的样子，老成、老到。

[4] 费肖尔：弗里德利希·特奥里多尔·费肖尔（1807—1887），德国哲学家、美学家。

[5] “然带”的关系：似乎可以理解为人的感性与感觉赋予对象以本质性的意义与内容。

[6] 科恩：赫尔曼·科恩（1842—1918），德国哲学家，新康德主义主要流派之一马尔堡学派的创始人。

[7] 未详。

六 闲寂、游戏与自由，人间至味

最后，在以上各章的基础上，我想对“寂”的具体表现及其审美界限等相关的美学问题，再尝试作一考察。

“寂”的审美界限，可分为上、下两个方面。“寂”的上限，其美学问题与道德宗教问题相联系，并寻求道德宗教的价值；“寂”的下限，则与感觉与心理问题相联系，并寻求感觉心理的价值。

要廓清“寂”的审美界限问题，特别有必要对茶道中的“侘”“寂”加以考察。当然，茶道无论从形式还是精神实质上看，都不是以“艺术”这一概念可以统括的。茶道主张的是“禅茶一味”“和敬清寂”“安分知足”和“随遇而安”。这些主张中包含的道德的乃至宗教的意味，从古至今都是作为茶道的指导精神而被一直加以强调的。茶道的设备装饰、茶具的选择搭配，还有茶点心、简易茶食等其所包含的感性之物，亦都是以视觉为主，涉及触觉、嗅觉、触觉等纯粹的感性因素，这些因素的重要性是不言而喻的。

俳句方面，在上述“寂”的审美界限的上限，也与道德和宗教的问题相关。而“侘人”“风雅人”“茶人”“风流人”等词语中所包含的意味，已经超出了纯艺术的乃至审美的意味，而是一种对人的特殊精神性的要求。同时，这些概念中也包含着“对‘寂’有体会的人”的意思。我们在利休、宗旦、芭蕉、惟然等人的精神风貌中，也可以看出其“寂”的精神在某种程度上与宗教的悟道相联系。因而我们有必要对这些茶道达人的人格精神与“寂”本身的审美价值的界限问题联系起来加以充分的思考。

“寂”的审美界限的模糊性，与其说体现在上限，不如说体现在其下限。我们姑且不问茶道究竟是不是一种艺术形式，但至少可以说它是美的趣味生活的一个分野，其构成因素从形式到精神内容都非常复杂，其中还包含了其他艺术中完全没有的嗅觉、味觉等感官知觉，但整体上它又由一种统一的精神原理贯穿，因而它比一般的艺术具有更高的精神境界。在这里，那些感官知觉的鄙俗性、粗糙性便有可能得到超越、得到纯化。在艺术感觉中，视觉要素被公认在整体的艺术构成中发挥着高度的审美功能，从这一点看，不难理解茶室建筑的细部、茶器茶具等那些诉诸于视觉感官的东西，是直接和“寂”之美联系在一起的。其中，“寂”作为一个普通概念，作为一个形容词，其语义在许多场合都是适用的。不过，能否将这个意义上的“寂”直接看作是一个审美范畴呢？对于我们来说，这还是一个疑问。

例如，千宗室在《茶道史讲话》中有以下一段话：

“元伯好”是有着一种风韵的，基本上是以“侘”或“寂”为理念设计的一种道具……“一闲张”是宗旦喜爱的一种茶具，有不少在后世流传下来。另外“柿饼茶筒”也有流传下来的，偏僻地方的百姓家按照挂在树上的柿子的形状做成的“一闲张”，是一种红色调，呈现出一种非常“寂”的微弱的红色，尽管粗糙，但却具有一种“寂”和张力。

……

在我国，无论就色彩而言，还是就音曲而言，从达人的立场上看，最为喜爱的就是“寂”“侘”。例如，就色彩而言，虽然都是红色，但如果看惯了欧美风格的红色，就会认为日本的红色不是红色，而是在黄色中含有某种浊色调的那种“寂”的红色。这种独特的红色自古以来我国人就喜欢使用，特别是在茶道中被推崇。在音声方面，谣曲的声音最有“寂”味……三味线的声音中，有一半以上是拨音，音质非常浊，但“寂”味恰恰正是从这里体现出来的。这才是能够打动

我们心灵的最强有力的东西。（见《茶道全集》卷一）

在各种茶器中，茶筒是茶人最在乎的东西。古来最为有名的“九我肩冲”“江浦草茄子”等，基本上以饴色釉、茶褐色等暗褐色者居多，这样特殊的颜色最能够表现出“寂”。

关于茶室的色彩，《茶谱》中写道，“千宗易曰：……对墙壁加以涂抹，一种抹到墙角，其材料是将稻草切成四五寸长，使其柔软，与泥土搅拌，以此加以涂抹，叫作给墙壁加‘寂’，看上去好像是烟熏的颜色……”。又有人指出：“‘侘’与‘寂’是茶室的建筑理念，就是一种‘反多彩主义’，但绝不是单色主义茶室所表现出的色彩，总体来说是事物本身的颜色，是一种中和的、沉静的、稳重的灰色或暗褐色。”（见堀口舍己^[1]《茶室的思想背景及其构成》，《茶道全集》卷三）

“寂”之美，还在于某些特殊的有审美意味的场合之作用。例如茶室的色调、茶筒的釉色，其让我们觉得美，是茶道中整体审美氛围在起作用。这就好比是绘画中的染料，其色彩本身不能给我们超乎感觉快感的美，而作为一幅杰出绘画作品的构成因素，它们显示的不同色彩是具有审美价值的。

在这个意义上看，“寂”的美学性格与个别的感觉性的因素，例如与某种色彩的关系，就不是一种直接的、单纯的关系。换言之，一定的色调未必就是“寂”的色调，无论是茶褐色、灰色，或者其他色调，只要与“寂”的审美理念相契合，那么它作为茶道的审美氛围的一种因素，就会对我们产生美的效果。无论是怎样的色调，只要是古旧色，都是在某种色调之上附带暗色调的、失去鲜明度的颜色，从而形成一种“中和的沉静”。这种中和的沉静不仅与茶道的氛围相融合，而且从“寂”这一概念的语义（宿、老、古）的联想上说，这个形容词都是很恰切的。

所以，我们不能将“寂”与整体的审美氛围切断，而将单纯的感觉属性本身直接视为“寂”之美。假如我们对美的本质的理解有错误，那么我们就会对“寂”的特殊审美本质产生误解。

在俳句中，各种单纯的、素材性的事物，例如古池青蛙、枯枝之鸟、盐鲷的牙齿等，依靠俳句独特的艺术表现力而产生出了“寂”的审美内涵；同样，作为茶道的艺术构成，茶室的装备、茶器之类的摆设搭配，茶会中主人与客人的言语动作，便形成了一种综合性的氛围，“寂”或“侘”的妙趣才能由此产生并被人所感受。茶道是一种综合性艺术，作为建筑的茶室及用于壁龛装饰的书画之类不必说，茶器茶具本身也属于工艺艺术。它们本来都具有独立的艺术性，但被茶道的目的与趣味所规定后，在茶道中也只能作为单纯的感觉要素而存在。

茶道建筑的艺术风格，却是值得我们特别注意的。当然，茶室、甬道的审美性，对于茶道的综合性情趣世界而言，也如同壁龛的书画与茶器茶道的色彩形状一样，不过是素材而已。然而，建筑本身作为一种独特的艺术形式有着自己的本质性，同时，茶室建筑的艺术性又是在茶道特有的趣味下被建造出来的，它在茶道中具有特别的意义和价值。因此，我们来看一看“侘寂”在茶室建筑中的具体显现。

首先，是闲寂性，这正是茶室的根本特性。茶室作为建筑、作为艺术，都是为了表现和唤起寂静的氛围而被创造出来的。然而，在作为茶道趣味的“侘寂”之美的体验中，茶室建筑要有效地直接诉诸我们的感性直观，也必须包含着人的种种精神活动。在我看来，茶室“闲寂性”的最根本的因由，正在于“自然的归入”这一点。在大自然中，人们尽可能以最小限度的空间、最简单的方法来安排自己的行住坐卧，以便很好地将身心融入大自然中，于是，逃离社会、放浪山野，建造一个临时的住处，便成了草庵根本精神之所在。不过，仅仅

从隐遁生活的消极方面来解释草庵本身是可以的，但要以此来解释茶室的形成，似乎还不充分。

用这样的方法来归入自然，还有另一方面的希求，就是将自然中的“寂静性”最大限度地引入人类生活中。在草庵中，一般住宅所具有的人类生活与大自然之间的界限都被打破了，尽管草庵还是人类生活的场所，但草庵一旦拆除，直接面对的就是原野，可以与自然彻底地融合在一起。利休以后的草庵风格的茶室，其极端的形态就是称为“一叠台目”的狭小茶室，其根本精神就是追求生活与自然的高度契合，就是把自然本身具有的“闲寂性”引入生活，并从中得到美的享受。然而，把自然的“闲寂性”作为感受美的对象，未必一定需要走遍山崖水畔或者在山野中结庵而居。在不少情况下，享受自然之美是通过我们的想象来实现的，并且反倒会更加纯粹。因而，草庵风格的茶室并不一定是草庵本身，甬道也不是广阔的山林田野。在这个意义上，茶室的闲寂性是从外部导入的、自觉而又有意识的审美享受与审美体验，这之中存在着一种象征关系，而象征性的体验往往更具有审美的效果。实际上，茶人追求的是“外甬道有郊野之趣，内甬道有山麓之趣”。据说，“利休风格是将甬道设计为乡野的一侧、古树旁边，将茶室设计为隐居者的柴庵模样。栽一些灌木丛，修小道，安栅栏或简单木门，从而体现出‘侘’那种寂静的氛围”（见《茶谱》）。

然而，在茶室的构造中，却又将直接的自然景观加以遮断。对此，堀口舍己曾说过：

窗户的第一目的是采集光线，同时也为了通风换气。在日本住宅中，窗户眺望外部庭院景色的功能也受到特别重视。然而，在茶室中，除了采光和换气之外，却几乎不可能眺望庭院。庭院中的甬道虽然在设计上处心积虑，从茶室中却看不到庭院甬道。因而，茶室与其说是柱式建筑，不如说更接近于壁式建筑。这

可能是因为茶室面积很小，为了避免视觉比例上的狭小感而特意如此设计的。与那个躏口^[2]的作用是一样的。这样会使茶室的相对独立感得以强化，故而不让人注意茶室以外的世界，同时从采光的需要上来看，那样做也是有必要的。（见《茶道全集》卷三）

对于这一点，还有其他种种解释。利休在谈及野外茶会时说过：“第一就是不能让景色吸引注意力而妨碍茶会。”在《茶道觉书》也有这样的话：“要想让心情保持安闲舒畅，场所就需紧凑，否则会分散注意力，也很难品出茶的正味。所以，茶室不能太大。”这种看法与我在上文中所说的茶室的寂静性（对自然的归入）似乎有一点儿矛盾，但从审美体验的立场来看，由于上述的想象作用与象征作用的介入，这种矛盾是可以消解的。而且，需要注意的，虽说是“对外界的遮断”，虽说是“接近于壁式建筑”，但从茶室在座者的心情来说，与西洋式壁式建筑中的那种与外界的遮断，还是非常不一样的。

对茶室而言，即便在座者从视觉上将外在的风景完全遮断了，但茶室与巨大建筑物不同，它只有四个半铺席以下的狭小空间，而且是直接坐落于外在自然中，无论自然景观如何被遮断，自然之气氛是不可能被遮断的。而且，用来遮断自然风景的天花板和墙壁，在制作的时候也故意给人以乡间田园的象征性暗示，因而我们坐在里面，即便眼不见一草一木，也能感到身边的自然气息。遮断了都市中的那些人工的自然光景，却更有利于想象大自然的深处流动着的无限的寂静性。这样做或许是力图“从视觉的比例感上，不能让人感到居室的狭窄”。

我们在高楼大厦中眺望庭院与周围的自然风景的时候，由于直接地感受到了室内与室外的区别与对立，反而会感到自身与大自然的疏离感，至少是难以摆脱自己不在自然中的那种感觉。而在草庵风格的茶室中，虽然看不见外界自然，但我们可以通过想象作用去感受自

然。对此，利休有一段话：“……以雪月之色涂抹墙壁，以岸阴山之弱光线设计窗户，是我特别留意之处。遮断道人目光，背月色、避景观，此等住所，却有高尚之规格，为言语笔端难以言喻。”

第二点，就是茶室的游戏性。茶室作为建筑，具有一种基本的倾向，就是脱离严肃生活中的实用性，或者摆脱严肃的精神生活中的目的性，而通过假定性的模仿来体现人与自然的现实关系。在这一点上，茶室建筑与城市建筑中那种现实生活中的实用性、神庙寺院乃至纪念性建筑的严肃精神性与宗教性相比较，其游戏的特性就突显出来了。即便不这样比较，从一般建筑的有用性、功利性的本质来看，草庵式茶室的极端狭小、非牢固性等，是故意造成不方便，而这里恰恰是带有一种游戏的性格。本来，茶室的别称“风雅屋”这个词本身，就多少含有游戏的意味。

茶室这种消极的性质，作为游戏性的必然条件，又转化为一种轻快洒脱、纤细精巧的性质。这种现实的消极性与审美的积极性，在茶室中以一种不可思议的方式结合在一起。在另一方面，茶室这种建筑在内部构造方面，又有着令人吃惊的自由性和便利性。本来茶室是茶道的特殊建筑，是举办茶会的场所，而茶道乃至茶会，总体上说是以人间生活为灵感的一种艺术活动，至少是一种游戏活动。茶室要表现这种精神宗旨，就要在整体或者部分上显示出这种性质，即在茶室建筑的具体构造和建筑材料的使用等方面上体现。

例如，利休风格的茶室有“躡口”，可以从中看出所包含的游戏性。“躡口”那种东西，一般外行人看来简直不可思议。《橘庵漫笔》一书曾写道：“茶室的小入口叫作‘躡口’，不分贵贱老幼，都从此口进入，完全是仿照穴居的体制。”《茶道筌蹄》也写道：“入口最大的要数妙喜庵。看到一些渔民的房门很小，一些居士便喜而仿之。”“仿照穴居的体制”听起来会觉得稀奇，而模仿渔民的房门，对于茶室来说，只要想一想有的茶室设有贵人入口（在书院式的茶席

中被使用），就会明白其归根结底是一种戏仿的产物。不过，从建筑家的立场看，这个“躡口”也有特别的存在的理由。堀口氏在《茶道的思想背景及其构成》一文中就曾对这个问题作过饶有兴味的解释。他写道：

我们发现，作为艺术品来看，它那不周到、不方便的入口，对于审美观照却是有意义的。在很多情况下，茶室都不是那种宽敞的房间，一般是四张半铺席大小，还有一种称作“一大铺席”的，面积不足一坪^[3]。天花板的高度一般也不足七尺，是现在城镇建筑物房间的最低限度。因为太小，乍看上去不像是一个独立的房间。茶室一般还设有一个宽三尺、高接近六尺的出入口。这种特有的小空间，又以窄而短的甬道加以调和。与人体相比，那小小的空间无论如何都会让人产生一种身处洞穴一般的“狭小感”。然而，当你猫着腰钻入“躡口”的时候，恰如从窥视孔看见一幅图画一样，在眼前展现的是室内的那种超越尺度的完整独立的世界。

假如“躡口”具有这样的意味的话，那么它就是在某种程度上牺牲现实的便利，而追求“对于审美观照的意义”，由此我们可以看到其中所包含的游戏性。利休曾对一个名叫川崎梅千代的人提醒说：

“头和手都要缩起来，然后先迈进一条腿，低头弯腰，膝行而入。低头而入，膝部跪下，腰部抬起，就是猫着腰钻进去。低着头，前后左右均不能顾盼，有时不免很不舒服也。”可见，对于“躡口”造成的不方便，设计者自己是有明确意识的。

第三点，是自由性，其与“游戏性”关系最为密切，但我在这里所说的“自由性”，在意味上与“游戏性”是有区别的。对茶室而言，“自由性”是介乎第一个特性与第二个特性之间，并与两者都有密切关系的。茶室与自然的关系（当然不只是指客观性的建筑物与周围的大自然的关系，而是茶室中人们的审美体验及其对大自然的主观

感情关系）一方面含有深深地回归于自然的倾向，另一方面，又通过视觉上的遮断，与自然景色相隔离。将这种看上去互为矛盾的两种倾向调和起来，就产生了茶室特有的审美性格。那么，在草庵式茶室四个半铺席或者更小、更局促的空间中，在受到艺术构成的尺度关系所制约的范围内，如何能够形成一种自由自在的、精神的、审美的世界呢？而且，这种自由性不仅仅是在精神的、审美意义上的，茶道本来是以现实生活本身为灵感的，它追求的是对于茶室内的特殊生活（行为）而言特别方便有效而又自由自在的境界。茶室正是将这个意义上的自由性与审美观照的自由性，以令人吃惊的巧妙方式综合起来、调和起来。

研究茶室的建筑家们，已经对有关细部问题进行了详细的研究阐发。例如堀口氏指出：茶室一以贯之的根本原理就是“反对称性”，这一看法也是基于“自由性”这一点来考虑的。当然，非对称性不仅表现为茶室建筑上，以出云大社为代表的日本特有的非对称性的建筑，从古代就出现了。而且一般而言，对非对称性的喜爱，是日本民族乃至东洋民族审美意识的一个根本特色之所在。不过，像茶室这样对观照上的合理性与规则性的破坏，则更典型。把茶室作为建筑，或者作为艺术来考察的人们，往往否定它与禅宗思想的关系，或者评价较低，只是过多地强调它与日本神社建筑、神社思想的关系。诚然，禅宗寺院及一般佛教建筑那样纯粹的宗教建筑，与茶室这样的建筑之间，存在着日本民族性与民族精神上的异同，但更重要的是作为建筑物的根本条件与本质的不同。作为建筑样式，两者之间当然没有什么直接的关联。然而，正如我们已经指出的，自由性，即对合理性与规则性随意加以破坏，而又不失茶道之根本精神的统一性和作为艺术观照的谐调性，其作为茶道的一种审美本质，在精神上、思想上都与禅宗有着深刻的关系。

古来茶室都是四个半铺席以下的、总面积不足三坪的小房间，并以壁龕与茶炉为中心，演变出近百种类型。根据堀口氏的研究，一尺四寸方角的茶炉与宽三尺长六尺的长方形铺席的组合，点茶席的点茶礼法分“右胜手”“左胜手”两个种类并加以组合的并不多，而是琢磨着将地板（板叠）以及称为“中板”的板子，分别从铺席的中间和边缘插入并铺设，如此之类，便造成了平面上的非常多样的变化，给人以平面上的丰富的视觉效果。就铺席而言，长宽六尺三尺的正规铺席作二等分自不必说，此外还想出了有正规铺席的四分之三大小的“大目叠”（又叫“台目叠”），这些铺席、中板、地板、茶炉，还有客人的入口（躡口）、厨房口与壁龕之间的种种组合，都形成了复杂的设计上的变化，都说明了茶室在平面规划方面是怎样地富有自由自在的变化。

而更能显示茶室建筑特性的是大大小小的窗户。茶室中的窗户的位置、形状都可以自由自在地设计，而且，在举办茶会时，可以利用窗帘对室内的明暗加以自由调节，对此，研究专家也有解释，例如，重森三玲在《茶道全集》中，对茶席部分作了这样的解说，“茶室的生命在于窗户，明暗都由窗户来决定。而且，窗户的大小、多少以及安装的位置，都与景致相关”，又说，“‘墨迹窗’和‘花明窗’都紧挨着地板，位于点前席的对面，这些窗户主要是为了让主人所在的点前席显得明亮，客人所在坐席相对暗一些，这样就能凸显点前席的美”。此外还有一种“凸扬窗”的天窗，能取得特殊的光线效果。中柱旁边悬吊的一层或两层的搁板，壁龕上的种种变化，还有“水遣”“道幸”等，将茶室中的生活要求与审美要求自由自在地、微妙地统一在一起。利休设计的茶室如今保留下来的是山崎妙喜庵的“待庵”，那里有利休喜爱的搁板，安在墙壁的一角，而且与上面窗口的上框故意不齐平。这个两层的小搁板在茶室的一角如何发挥着引人注目的美的效果，有建筑家评价说，“营造了一个独具匠心的世界”，

由此可知它也是打破规格的特殊自由性创造。

在茶室中，人们一方面拥抱外在的自然，一方面又脱离日常的、社会的自我，沉潜于寂然不动、万古不易的自然本质中，以涵养性情。与此同时，在茶室的内部构造中，又特别注重人间生活及精神的自由性，并以此来造成一种特殊的审美形式。这种寂然的、自然本质的沉潜，与人的生活及精神的自由活动之间的对立统一，使茶道具有了一种高层次的“游戏”精神，游曳于“虚实”之间，体验着“虚实”的世界，茶道中的独特的“侘寂”之美便由此而形成。

注释

[1] 堀口舍己（1895—1984）：最早引进现代欧洲建筑形式的日本建筑师之一。

[2] 躡口：茶室中特有的侧身而过的窄门。

[3] 坪：日本的土地面积单位，一坪等于3.3平方米。

松尾芭蕉及蕉门论“寂”

古池や 蛙飛びこむ 水の音

夏炉冬扇——松尾芭蕉

松尾芭蕉（1644—1694），本名宗房，俳号桃青、芭蕉、风罗坊等，江户时代著名俳人，在日本文学史上被尊为“俳圣”。

芭蕉出生于伊贺上野。宽文十二年（1672年）到江户，先从俳人北村季吟学习“贞门俳谐”^[1]，后仿效“谈林派”，崭露头角。谈林派式微后，芭蕉寻求新路。延宝八年（1680年），在门人杉山杉风安排下，芭蕉移居深川的“芭蕉庵”。天和二年（1682年）芭蕉庵遭火焚，遂流寓甲州，翌年归江户，此后不断带弟子旅行日本各地，从大自然中寻求灵感，以“风雅之寂”为理想，陆续创作大量俳谐、俳文及纪行文，创立了具有娴雅、枯淡、纤细、空灵风格的“蕉风俳谐”，使俳谐从一种语言游戏真正进入文学艺术的殿堂。其俳谐作品主要收入《俳谐七部集》，另有《野曝纪行》《笈之小文》《更科纪行》《奥州小道》等纪行文集及俳文传世。

芭蕉并没有留下系统的俳论、文论方面的文章，他关于俳谐的理论主张，主要见于其弟子向井去来的《去来抄》、服部土芳的《三册子》，以及《祖翁口诀》《二十五条》《幻住庵有耶无耶关》等相关的蕉门俳论书。

以下根据小学馆《新编日本古典文学全集70—71·松尾芭蕉集》选择相关文章六篇，多少可以窥见芭蕉的“风雅论”“寂论”“夏炉冬扇论”及“好色论”之一斑。

注释

[\[1\]](#) “俳句”之称呼，始自明治时代的俳人正冈子规，因此在“松尾芭蕉时代”的俳论原典部分，统一译为“俳谐”。

《常盘屋合句》跋

诗，自汉至魏凡四百余年，词人、才子、文体三变^[1]。和歌之风，也是代代流变。至于俳谐，则是年年有变，月月出新。

眼前这本书^[2]，以各种青菜为题，作成二十五番句合^[3]，请我加以评判。读之，句句皆清爽雅致，立意新颖，所见者“幽”也，所思者“玄”也，足可代表今世之俳谐之风。且此次句合名为“常磐屋”^[4]，应有颂扬太平盛世之意。

此时，我又清楚地想起神田须田町^[5]青菜市场的情景：蔬菜在千里之外，由雪兽麒麟^[6]背负而来，凤凰之蛋^[7]亦可埋于米糠之中运送而至。雪中的阳藿、二月的西瓜、朝鲜的绿叶人参、中国的辣椒，如今都聚集于江户。太平之世，风不折甘蔗之枝，雨不动土中生姜。杉风的俳谐与当今之时甚合。愿其句作如两叶之嫩菜，如千年之松柏。愿其俳谐如芋叶之露晶莹不散，似角豆之丝长传后世。当后人仰望蚕豆垂挂空中，定会追慕现在的太平盛世。

延宝八年^[8]庚申年末秋九月，华桃园

注释

^[1] 《宋书·谢灵运传论》，或《文选》卷五十有相近文字。

^[2] 指《杉风句集》，杉风，即杉山杉风（1647—1732），芭蕉十大弟子（蕉门十哲）之一，著有《杉风句集》。

^[3] 句合：一种俳谐比赛，俳人分为左右两组，互相展示自己的俳谐，并写出“判词”加以评判。

^[4] 常磐：又写作“常盘”，有坚固不变之意。

[5] 神田须田町：江戸的地名。

[6] 雪兽麒麟：指骏马。

[7] 凤凰之蛋：比喻稀有之物。

[8] 延宝八年：公元1680年。

《虚栗》^[1]跋

《虚栗》一书，其味有四：

第一，尝李、杜之心酒。

第二，啜寒山之法粥，故书中句作所见者遥，所闻者远。

第三，其“侘”与“风雅”与世间其他俳谐不同。如访西行隐居之山屋，拾人所未拾之蚀栗。

第四，写恋情尽得风流。从前西施举袖掩面，如今《虚栗》仿佛依照黄金照西施之美铸造了小紫^[2]；写上阳人^[3]闺中，地锦爬上了衣架；写下层民家小女，长于深闺未见世面，出嫁之后却致婆媳相争；写寺中小僧，不舍歌舞伎少年之情^[4]。似这样，就如同将白乐天之诗改写为日本假名，诚为初学者示得门径。

本书的语言富有节律，虚实相间，犹如宝鼎炼句，于龙泉陶冶文字。此书非他人之宝，而为作者之宝，后人必欲盗之。

天和三年^[5]癸亥仲夏日，芭蕉

注释

^[1] 《虚栗》：芭蕉弟子宝井其角的俳谐集。

^[2] 小紫：当时江户吉原的妓女名。《虚栗》卷下有宝井其角的付句“以黄金铸小紫”。

^[3] 上阳人：出典白居易《上阳白发人》，指被皇帝冷落的宫女。

^[4] 当时歌舞伎男性少年演员与寺院小僧常被其他男子作为男色（同性恋）对象，故如此言。

^[5] 天和三年：公元1683年。

《笈之小文》^[1]（二则）

一

百骸九窍^[2]之中有物，权自名为风罗坊^[3]。风罗者，因其柔弱，仿佛风吹即破的薄衣一般。

此人好狂句^[4]已久，以此伴其终生。有时因倦怠而欲放弃，有时发奋自励以欲出人头地，有时则内心彷徨犹疑，不能自安。也曾打算在世上博取名利以求立身，但唯埋头俳谐，此外一事无成。有时又想作学问以解惑，然而也为俳谐所累，到头来无能无艺，身无长物，只此俳谐一事而已。

西行之于和歌，宗祇之于连歌，雪舟^[5]之于绘画，利休之于茶道，虽各有所能，其贯道者，一也。他们皆追求风雅，顺应造化，以四时为友。所见者无处不是花，所思者无处不是月。若不把寻常之物视为花，则若夷狄；若心中无花，则类鸟兽。故应出夷狄而离鸟兽，顺造化而归于造化。……^[6]

二

说到纪行文学，纪贯之、鸭长明、阿佛尼^[7]，皆善文笔而尽其情。我只有步其后尘，未能有所长进，以我等的浅智少才，如何能及！“是日雨降，午间转晴，此处长有松树，彼处有一条河”之类的描写，任何人都可为之，若无“黄奇苏新”^[8]的才能，则无须写成文章。但将各处风景留于心中，山馆、野亭之旅愁，过后可作话题；或为聊天之便，将难以忘怀之处，前前后后，皆写于此，犹似醉者之呓语，梦者之谵言，敬希姑妄听之。

注释

[1] 《笈之小文》：芭蕉俳谐纪行文集，写于贞享四年（1687年），在作者去世后十五年（1709年）出版。

[2] 出典《庄子·齐物论》：“百骸、九窍、六藏，赅而存焉。”

[3] 风罗坊：芭蕉的别号。

[4] 狂句：俳谐的别称，带有自嘲意味。

[5] 雪舟（1420—1506）：全名雪舟等杨，俗姓小田。室町时代后期的画僧，日本传统水墨画的集大成者，被后人誉为“画圣”，1956年被确定为世界文化名人。

[6] 此处一段略而不译，约合汉字四百字。

[7] 阿佛尼（1222? —1283）：镰仓时代中期歌人，著有《十六夜日记》等。

[8] 黄奇苏新：“黄”指黄庭坚，“苏”即苏轼。

《三圣图》赞

留心于风流，随四季之变，万物吟咏不尽，多如海滨之沙。述其情，而感物兴衰^[1]者，乃诗歌之圣。故而文明时代，其道大兴，圣者之言，而为今日圭臬。虽因其诚实^[2]，不易为今人所模仿赏玩，然风雅之流行，犹如时世推移变化，永无止境，只能尊而顺之。

许六爱好此道，不辞辛劳，为宗祇、宗鉴、守武三圣，挥笔作图，我特借此添一拙句，唯愿俳谐之道流传万古而已。芭蕉拜。

俳谐求风雅，
唯在月亮与鲜花，
虚实由心发。^[3]

注释

^[1] 感物兴衰：原文“ものをあはれむ”，意同“物哀”。

^[2] 诚实：原文“实（まこと）”。

^[3] 此为俳谐，原文：“月花のこれや実のあるじ達。”

别许六辞

去年秋，匆匆晤面。今年五月初，依依惜别。临别之时来叩草扉，终日闲谈。

许六秉性好画，喜爱风雅^[1]。我问：“缘何好画？”他回答：“为风雅而好之。”我又问：“缘何爱风雅？”他答回：“为画而爱之。”所学者二，而用者一也。诚然，孔子曰：“君子耻多能。”^[2]此人兼善二而用为一，实可感可佩。论画，他是我的老师；论风雅，他是我弟子。师之画，精神透彻，笔端神妙，其幽远所至，为我所不能见。而我之风雅，却如夏炉冬扇，不合时宜，众人不取。释阿、西行之歌，虽也不为人们所爱咏，却深含意趣。后鸟羽天皇曾属文赞曰：“歌心诚实，颇有悲悯。”^[3]故而，我辈应以此为鞭策，紧步后尘，不迷前路。南山大师^[4]讲书道时曾说：“不求古人之迹，唯求古人之所求。”我亦云：“风雅之道亦同此！”遂秉灯送至柴门之外而惜别。

元禄六年^[5]孟夏末，风罗坊芭蕉述

注释

^[1] 风雅：此处指俳谐。芭蕉的“风雅”一词，有时具体指代俳谐，有时则指风雅之道。

^[2] 出典《论语·子罕》：“吾少也贱，故多能于鄙事。君子多乎哉？不多也。”

^[3] 出典后鸟羽天皇《后鸟羽院御口传》。

^[4] 南山大师：指高僧空海（弘法大师）。

[5] 元禄六年：公元1693年。

闭关之说^[1]

好色为君子所恶，佛教也将色置于五戒之首。虽说如此，然恋情难舍，刻骨铭心。人不知暗部山^[2]夜梅之下，私定终身，如梅香浸衣，恋情难耐，避人耳目，悄悄幽会。若没有忍冈^[3]守山者紧盯，真不知会作出何等事体！与风尘女子相爱，卖家殒命之例也不少见。然而，恋情之事，较之人到老年却仍魂迷于米钱^[4]之中而不辨人情，罪过为轻，尚可宽宥。

人生七十古来稀，身体精力旺盛期仅二十余年。初老之来，犹如一夜之梦。五十岁、六十岁日渐老衰。夜早睡、晨早起，醒睡之间所思虑者何也？愚者多虑，智慧徒增烦恼。有一技之长者，囿于利害得失，以此一技之长为维生之术，人欲横行之世，易急功近利，如同田间小溪，浅薄狭隘。诚如南华老仙^[5]所云：唯舍利害，忘老少，得闲静，方可谓老来之乐。

有客来则作无用谈论，出门则妨碍他人家计，不如关孙敬^[6]之户，闭杜五郎^[7]之门。以无友为友，以贫为富。五十岁顽夫自书自戒之：

墙边牵牛花，
掩映草庵门，
白昼闭户不见人。^[8]

注释

^[1] 该文写于元禄六年（1693年）。

[2] 暗部山：今称鞍马山，据吉田兼好《徒然草》第240段记载，日本古代男女常在樱花盛开之时，在那里私订终身。

[3] 忍冈：“忍”者，偷偷、悄悄之意；“冈”者，山。并非实在地名，意为悄悄幽会之山。

[4] 米钱：柴米油盐之意。

[5] 南华老仙：指中国的庄子，唐代天宝元年（742年）追谥其为“南华真人”。

[6] 孙敬：中国人物，《蒙求》引《楚国先贤传》曰，“孙敬字文宝，常闭户读书”。

[7] 杜五郎：出典《宋史》，杜五郎，颖昌人，人称杜五郎，实名不知，传说三十年未出家门。

[8] 此为俳谐，原文：“あさがほや昼は锁おろす門の垣。”

寂色浓郁——向井去来

向井去来（1651—1704），著名俳人，“俳圣”松尾芭蕉的高足、“蕉门十哲”（芭蕉十大弟子）之一。

去来出生于长崎，年轻时习武，善剑道，通儒学，早年结识宝井其角，并通过其角介绍入芭蕉门下。贞享三年（1686年）在京都西部嵯峨山建草庵，号落柿舍。后芭蕉曾在该草庵居住并在此写成《嵯峨日记》。元禄四年（1691年），在芭蕉指导下，与同门野泽凡兆共同编纂蕉门俳谐集《猿蓑》，汇集了蕉门俳人的代表作，产生了很大影响。芭蕉去世后，去来不满有些弟子背离“蕉风”，曾与宝井其角、森川许六展开论争。向井去来的主要著作有《旅寝论》《不玉宛论书》《去来抄》《去来文》等。

《去来抄》是向井去来晚年的著作，在去来死后约七十年（1775年）出版，是芭蕉、去来及蕉门俳人的俳谐理论的集大成。所谓“抄”是“摘抄”之意，以大量具体作品摘抄及其评论构成全书内容。全书分为《先师评》《同门评》《故实》《修行》四部分，共一百四十七则，各段相对独立，又相互关联。其中，《先师评》收录了芭蕉及其门人（史家称为“蕉门弟子”）的发句、付句以及芭蕉的评语，共四十六则，可以窥见芭蕉作为诗人与批评家的卓越见识、鉴赏力与指导力。第二部分《同门评》，主要是芭蕉的门人对芭蕉及其同门弟子作品的相互评价、议论，论题多在语言及修辞方面，共四十则。第三部分是《故实》，根据芭蕉的理论主张，对俳谐的法式、切字、花、恋等题材的俳谐作品及相关掌故加以论述，共二十一则。第四部分《修行》主要讲述俳谐修行的心得体会，论述了芭蕉俳谐的特

色以及芭蕉提出的“不易・流行”“寂”“枝折”等审美概念。该书最重要的价值，是记录了松尾芭蕉生前关于俳谐的主要论述与观点，与另一位俳谐理论家服部土芳的《三册子》一起，成为后人了解芭蕉俳谐艺术论及“蕉门”艺术风格的主要资料。

以下根据岩波书店《日本古典文学大系66・连歌论集、俳论集》和小学馆《新编日本文学全集89・连歌论集、能乐论集、俳论集》译出。个别价值不大的段落略去未译。

去来抄

以下文字中，有一些是先师芭蕉以外的其他人的议论，但也夹带了先师的只言片语，谨记述在此。

一、先师评

（一）

新年饰蓬莱^[1]，
书信初自伊势^[2]来，
急忙来打开。^[3]

先师芭蕉从深川^[4]寄我书信，问曰：“对此句，有各种不同的评点，你如何看？”

我回答说：“书信并非发自京城寄出，也并非发自故乡，而是从伊势寄出的。新年期间的‘蓬莱饰’令人想起与今不同的远古神代。伊势是神所在之处，期待着快快读到来自伊势的书信，并由此激发了旅情。我认为此首俳谐表现的就是这样的情绪。”

先师回答说：“你的理解是对的。正值新年，不由想起了伊势的肃穆神秘，同时受慈镇和尚^[5]一首和歌之启发，用‘书信’一词，并加上了‘初’字，于是写成。”

（二）

辛崎之山松，

银装素裹雾蒙蒙，
犹比花朦胧。[\[6\]](#)

伏见的一位作者，认为这首发句没有使用应该用的切字，却以“にて”结尾，因而表示不满。

对此，其角[\[7\]](#)曰：“‘にて’与‘かな’意思相通。所以，在连句中，应以‘かな’作结尾的发句，却以‘にて’结尾，往往令人质疑。在这首发句中，如以‘かな’作结，则给人以仓促感，而以‘にて’作结，则余韵悠长。”

吕丸[\[8\]](#)认为：“关于为何以‘にて’作结，其角所言极是。不过，这一句不是发句，而是第三句，伏见的那位作者为何要把它视为发句呢？”

对此，我认为：“这是即兴偶感之句，无疑也是发句。第三句则是发句之后的展开，假如此句不是即兴，而是刻意为之，其价值则降为次等。”

对以上的评论，先师重申：“其角、去来的评论太理论了。我不过是写辛崎的松树比花更朦胧，表达一种情趣而已。”

（三）

春天去匆匆，
琵琶湖畔近江[\[9\]](#)人，
惜春情意浓。[\[10\]](#)

先师曰：“尚白[\[11\]](#)曾非难该句，认为‘近江’应换成‘丹波’[\[12\]](#)，‘逝去之春天’应换成‘逝去的年岁’。你的看法如何？”

我说：“尚白的批评是不对的。近江的琵琶湖湖水朦胧，应该是特别能够激发惜春之情的地方。这不是闭门想象，而是在近江实地观察所得。”

先师曰：“所言极是。近江国的古人在和歌中发惜春之叹，丝毫不逊于京都人的惜春之情啊！”

我说：“您的话给我很深感触。假如近江国也有‘逝去的年岁’，为什么就不能对‘逝去的春天’有所感动呢？正因为丹波也有‘逝去的春天’，所以这首发句才更能表现惜春之情啊！面对自然变迁而感动，古今皆然。”

先师高兴地说：“去来啊，你是能够与我谈论风雅的人！”

（四）

此处有柴门，
闭门上锁空无人，
冬天月深沉。[\[13\]](#)

在编纂《猿蓑》[\[14\]](#)的时候，其角从江户寄来这首发句，并附言曰：“最后的五个字音应是‘冬天的月亮’，抑或‘霜天的月亮’，尚举棋未定。不过，第一句‘此处有木户’读之不顺口，应读作‘此处有柴门’。”

先师曰：“像其角这样的作者，不必为‘冬天的月亮’还是‘霜天的月亮’烦忧。”于是很快就确定为“冬天的月亮”，并编入《猿蓑》中。

此后，先师从大津寄来一信，写道：“还是‘此处有木户’为好啊！像这样出色的发句一句都十分难得，即使已经出版了，也应该尽快改版。”

对此，凡兆说：“‘此处有柴门’还是‘此处有木户’，实际都差不多。”

不过，我却认为：这首发句中的“月亮”，配以隐士住所的“柴门”，是恰当的。假如“月亮”配以“城门”，那就是一幅壮美的图景，美得无法言喻了。所以其角为使用“冬”字还是“霜”字而踌躇不决，是当然的事情。

（五）

喜爱一只猫，
执着之心易了断，
人情何以堪。[\[15\]](#)

先师从伊贺上野抄送此句给我，并附言曰：“心有风雅者，能无好句否？他的风流在此句中已经表现无遗了。”

早在此前，越人已经天下知名了，他的很多发句，颇受人激赏。不过，先师认为，从这首发句开始，越人的艺术天性才得以显现出来。

（六）

寒风直呼啸，
八月二十之月亮，
险被风吹掉。[\[16\]](#)

晚秋寒风中，
雨点尚未落地时，

横飞无踪影。[\[17\]](#)

关于以上两首发句，我说过：“荷兮的发句，吟咏了‘八月二十的月亮’，使用了‘险被风吹掉’这一巧妙的表现，比我的发句要好得多。”

对此先师说：“荷兮的发句，是依赖‘八月二十的月亮’这一题材，除去题材特别，并不是很优秀。你的发句，并不以题材珍奇取胜，是整体上优秀的作品。只是以‘まで’来限定晚秋阵雨落地，不够雅致。”并改为“にも”。而我的初稿是“尚未落地”（地までおとさぬ）。

（七）

习习春风中，
众仆人抬着驾笼[\[18\]](#)，
莫跌翻人偶。[\[19\]](#)

对于这首发句，先师评曰：“伊贺的作者吟咏的这首发句，婀娜多姿，很吸引人。”

丈草[\[20\]](#)说：“先师对于伊贺作者的‘婀娜’风格，似乎事先并不了解。这种‘婀娜’实则与先师的‘娇艳’风格是相通的。”

（八）

清泷[\[21\]](#)川水呀
夏季皎皎明月下

映照白浪花。[\[22\]](#)

先师将我招呼到难波的病床前，说道：“最近，我在园女[\[23\]](#)家作过一首发句，曰，‘菊花洁白开，未染上一尘一埃’。不过，这首发句与我以前吟咏过的‘清泷川水呀，夏季皎皎明月下，映照向浪花’有点儿相似。所以我将‘清泷川’这首发句修改了。初稿在野明[\[24\]](#)的家中，请你从他家取出撕掉吧。”

然而那首发句已经被收入各种集子中，不能舍弃了。不过，名人是如何为一首发句而费尽心思的，由此可见一斑。

（九）

徐徐来凉风，
阿弥陀佛迁山顶，
一片念佛声。[\[25\]](#)

这首发句，是信浓善光寺的本尊阿弥陀如来迁座时吟咏的。头一句五字音初稿是“ひいやりと”[\[26\]](#)。

先师说：“像这样有关佛教的发句，总体上要讲求庄重宁静，头五个字音‘冷飕飕的啊’（ひいやりと）不甚协调，可修改为‘清风徐徐来’（风熏る）。”

后来，在编纂《续猿蓑》集子的时候，又改为“徐徐来凉风”。

（一〇）

明石海船上，
飞来了一只杜鹃，

掠过船左舷。[\[27\]](#)

在编纂《猿蓑》的时候，我说过：“这首发句与先师的‘原野漫无边，跃马驰骋天地间’[\[28\]](#)在构思上类似，所以不该收入集子中。”

先师则说：“在明石那个地方的海岸，吟咏杜鹃鸟岂不是很好吗？”

我说：“吟咏明石地方的杜鹃鸟，我分辨不出优劣来。不过，这首发句不过是将先师那首发句中的‘马’换成了‘船’而已，并非出自作者的创意。”

先师说：“从创意上看，这首发句没有超过我那一首，不过，吟咏明石地方的杜鹃鸟，是可取的，从这个角度说可以收入集子。不过这还是要由编纂者定夺。”最终，这首发句还是从集子中删除了。

（一一）

吾皇之春天，
淡绿色蚊帐依然，
此色永不变。[\[29\]](#)

先师对我说：“发句若做不到从容不迫，就不能说是真正的发句。越人的发句早就做到从容不迫了，不过再看看这首发句，简直都使人觉得有重量感了。这首发句写蚊帐的淡绿色是一种极致的颜色，倘若第一句不是‘吾皇之春天’，而是换上‘月光之影啊’‘破晓时分啊’之类，作为专写蚊帐的发句是最合适的。而这首发句写蚊帐的淡绿色自古及今不变，来作为新年对皇室贺岁之意，就未免心机太

重，使发句不够纯粹了。你的发句在从容不迫这一点上，我已经不担心了，但要注意不能发展到心机过重的程度。”

（一二）

样态虽依旧，
去年雏坛的人偶
却移至下座。[\[30\]](#)

这首发句，是我有感而发。第一句五字音如果写成“古式礼帽啊”“纸制衣服啊”，就过分了。假若只写某季节特有的风物，就不能清楚地表现出整首发句的寓意。而且，如果使用“凄惨可悲呀”“令人遗憾啊”之类直接表达感情的词汇，也显得浅陋。所以，我使用了“样态虽依旧”，并征求先师的意见。

先师说：“要在第一句五字音中表达自己的寓意，那就与信德[\[31\]](#)的‘人之时代呀’那首发句一样，讲道理的意味太重了。即使不能充分表现出自己的想法，但对‘样态虽依旧’这样的表达，还是应该加以节制。”

（一三）

漆黑夏夜中，
田垄架豆一丛丛，
召来萤火虫。[\[32\]](#)

这是凡兆的一首发句，先师曾经修改过。在编纂《猿蓑》集的时候，凡兆曾说：“这首发句无甚可观，删了吧。”

但我却认为，这首发句写萤火虫在沿田垄种植的架豆上飞舞，漆黑的夏夜景色，颇有风趣，所以主张选入。

先师说：“倘若凡兆把这句舍弃，我就把它捡起来。幸亏伊贺有一位作者写过一首与此类似的发句，把它稍加修改，就替代了这一首吧。”于是，此句就署名“万乎”[\[33\]](#)了。

（一四）

大年三十啊，
这一天岂不就是，
岁月之敌吗？[\[34\]](#)

这首发句，头五字原本是“抛却了爱恋”，是我的作品。我说：“这首发句没有表示季节的词语，如何是好呢？”信德说：“那就把头五个字换成‘爱恋的樱花’如何？因为对于樱花，风流雅士无不倾心。”

我说：“凡事都要前后搭配。古人都爱花，为了赏花而盼望早点儿天亮，又叹息天黑太早，还有人以花开花落比况人生短暂，也有人为寻花而迷路于山间野外，但至今还没听说为了花而舍命的。所以，头五个字换上‘爱恋的樱花’，与后面一句‘岁月之敌’相比，未免太言重了。”

信德对此仍表示不解，于是我们就这个问题请教先师。先师说道：“信德在这个问题上没有开窍啊。”

后来，凡兆把头五个字改为“大年三十啊”，对此，先师高兴地说：“对啊！大年三十这一天，对人来说，是千年之敌啊！你改得好极啦！”并大笑。

（一五）

参拜佛与神，
香资随时带在身，
游览花之森。[\[35\]](#)

对于这首发句，先师说：“‘花之森’这词太不顺耳了，指的是花的名胜地吗？古人只说过‘森之花’，不能生造词语，像这样拙劣的用词，不能使用啊。”

（一六）

伴随月与雪，
甚之丞敲钵念佛，
有何风雅可说。[\[36\]](#)

编纂《猿蓑》的时候，我对先师说：“近来，有一位伊丹地方的人，作过一首发句，曰‘空也僧念佛，俗名弥兵卫敲钵，岂知风雅为何’[\[37\]](#)。与越人的这首发句相近，那么越人的这首该怎样处理呢？”

先师说：“越人的发句开头是‘伴随月与雪’，整句富有创意，而且风姿雅正，而伊丹作者的那首发句，单是写‘岂知风雅为何’，就显得低下，与越人之句高下有别。不过，两首发句都写半僧半俗者敲钵念佛，都从‘俗’的方面着眼，都将其俗名写进句中。所以，越人这首发句还是不收为好。今后另找机会吧。”

（一七）

好梦被打断，
果然跳蚤在捣乱，
身上有红斑。[\[38\]](#)

我对先师说：“其角真是一个有才能的作者。被跳蚤咬了这种小事，有谁能像他那样写得曲尽其妙呢？”

先师说：“你说得对，他就像和歌领域中的藤原定家。后鸟羽院在评论定家时曾说过，‘他很会表现那些看起来不起眼的东西’，这话用在其角身上也是很合适的。”

（一八）

翻山整三天，
蓦然回首吉野山，
山隐樱花间。[\[39\]](#)

这首发句是《猿蓑》刊行两三年后吟咏的。先师对我说：“这首俳谐很新鲜，现在没人能够欣赏。过一两年再发表吧。”

后来，先师与友人杜国一起云游吉野山。途中给我写了一封信，信中写道：“有人写了‘吉野变花山’，有人写了‘花开遍吉野’，我完全被这些和歌吸引了。并且，其角也写了‘樱花锁大山’，我觉得自己要吟咏的，已经被别人吟咏遍了。所以，我在吉野山上没有作品。只是每天都一边行走，一边吟诵你的发句‘翻山整三天，蓦然回首吉野山，山隐樱花间’。”

此后，我与别人谈起这首发句，人们都能很好地理解。先师曾说过，要让人理解这首发句，还要等一两年。先师是如何推察到的呢？我虽然是作者，对此却完全没有意识到。

（一九）

病雁落荒郊，
旅宿听得雁哀叫，
寒夜倍寂寥。[\[40\]](#)

渔家小院中，
席上晾晒小虾仔，
混有虾蟋蟀。[\[41\]](#)

在编选《猿蓑》的时候，先师说：“在这两首发句中，选出一首吧。”凡兆说：“‘病雁’实在是佳句，而‘小虾仔混有虾蟋蟀’一首，从整句的构思到素材的新颖，都堪称秀逸之句啊。所以，恳请把这一句选入。”

我说：“‘小虾仔’一句，素材非常新颖，如果我能够想到‘小虾仔混有虾蟋蟀’的话，这句我也能作出来。但是，‘病雁’一句，格调高远，情趣悠长，我等无论如何作不出来。所以，我恳请两句都选入。”

此后，先师笑道：“你们把‘病雁’与‘小虾仔’相提并论了。”

（二〇）

山间悬崖上，
似有一位风流客，
仰首赏明月。[\[42\]](#)

先师进京的时候，我请教他说：“洒堂^[43]认为，这首俳谐的最后一句改为‘猿赏月亮’为好。我觉得还是写‘月客’更好。您怎样看？”

先师反问道：“‘猿’是什么意思？这一首发句你是怎么作出来的呢？”

我回答说：“我在明月高悬之夜去山野散步，看到在一个很高的悬崖上，站着一个赏月的风雅之士，于是就吟出了这首。”

先师说道：“我也算是一个‘风流月客’吧。对于以‘月’起名的人，其风流之心难以体察，所以，还是将‘月客’作为自称比较好。我很看重这首发句，并且将它编进了《笈之小文》^[44]。”

的确，我将“月客”作为他称，比先师的考虑相差甚远。根据先师的意思，如果将“月客”作为自称的话，岂不就有了“风流狂人”之趣吗？

后来思想再三，作为自称之句来吟咏的话，风流狂人的形象呼之欲出，比我本来的构思强十倍。我是作者，起初对这一点竟意想不到。

《笈之小文》是先师自行编撰的句集，但我只闻其名，未见其书。肯定是草稿未完，先师就离世了。先师提到这本书的时候，我曾问他：“我的发句能有几句编进去呢？”先师回答说：“在我的弟子中，编入《笈之小文》超过三首以上者极少。你不要再多问了。”

（二一）

蹲在病床前，
支起罐子把药煎，
寒气绕身边。^[45]

先师在难波病重，躺卧在床，弟子们彻夜守护。先师命我们吟咏夜守病榻之句，说道：“你们要想我今天就会死去，以此来作发句。一个字都不要请教我。”

于是我们作了很多不同的发句，先师只针对其中一句作了评论：“丈草啊！你作得好！”

此情此景之下，众弟子莫不动容。谁还能有心遣词造句，表现风雅之情呢？只有内心深深的感动。

（二二）

下京^[46]雪纷飞，
越积越厚积成堆，
雪上加雨水。^[47]

这首发句，原先的头五字暂时空缺，只有“越积越厚积成堆，雪上加雨水”，于是，先师及其弟子们都为这首俳谐加上种种不同的头句。先师加的头句是“下京雪纷飞”，并予定稿。凡兆虽口上答应“是”，但并不十分理解。

先师说：“凡兆啊，在你的作品上，安上‘下京雪纷飞’作为头一句，是合适的呀。如果还有比这五个字更好的选择，我这一辈子都不再谈俳谐了。”

我说：“‘京都的下京’这五个字很好，这谁都看得出来，但是要说除此之外没有更好的了，那谁能知道呢？这个事情要是被外人听到，他们肯定会笑话我们。他们肯定能够想出多种不同方案。如果外人说如此这般很好，就给安上了，那在我们看来，也是可笑的吧？这是我的想法。”

（二三）

野猪回老巢，
途中伏击于破晓，
天边明月照。[\[48\]](#)

我拿这首发句征求先师的意见。先师只是轻轻地吟咏了片刻，什么也没说。我当时错误地以为，先师那样博学的人，连野兽们习惯拂晓从村庄返回山中，猎人们在途中伏击狩猎的事情都不知道吗？于是就将如何狩猎的样子讲给先师听。

于是先师说：“猎人拂晓伏击猎物的事情，从前就广为人知。曾有一首和歌吟道，‘天未破晓，原野鹿儿山上跑，风吹荻树林，可嗅到鹿的味道’[\[49\]](#)。连以优美为宗旨的和歌，也只能写到这种程度，而风格自由的俳谐，只吟咏这寻常的情景，无法显示作者的艺术手腕。你这首也有可取之处，所以我思忖片刻，但看不出更多的东西了。”

后来我仔细想想，我这首俳谐与后德大寺的和歌《听得杜鹃唱》[\[50\]](#)构思相同，就越发感觉无甚可观。

（二四）

常春藤的叶[\[51\]](#).....

这首发句第一句以下记不清了。好像是写常青藤的叶子被山风吹拂，从山麓到山峰飘摇翻卷。我曾就这首发句请教先师。

先师说：“发句这种东西，不能像这样写得绵密不露，巨细无遗。”

支考^[52]在旁边听了，大为惊诧。后来他对我说：“那时才知道发句这种东西到底是什么。”

那时我听得并不专心，后来差不多都忘了，想来倍感遗憾。

（二五）

躺卧垂樱^[53]下，
花儿低垂枝错杂，
用手分开它。^[54]

先师边走边说：“最近，在其角编的集子中，收入了这首发句。他究竟出于什么想法将这首发句收入集子呢？”

我说：“这首发句，表现了垂樱盛开的景象，写得很细腻吧？”

先师说：“一览无余，不知其可也。”

先师的话给我留下了深刻的印象。我才知道，发句到底该怎么写，不该怎么写。

（二六）

两人手紧握，
手足之情难言说，
天际见残月。^[55]

这是我与胞弟鲁町分别时作的发句。先师评论说：“这首发句尚可，但写得太老到了，不过是尽力来表达一种真诚而已。”

我说：“您说得对。这首发句言辞表现上有故弄机巧的地方，以致自己的心情未能被您充分了解。我很想表达心中的那种感情，却未

能在这首发句中充分表达出来。这大概就是所谓‘意到句不到’吧？”

（二七）

泥中的乌龟，
在秧田的畦埂间，
爬来又爬去。[\[56\]](#)

在编纂《猿蓑》的时候，我不小心将这首发句抄错了，把“在秧田的畦埂间”抄成了“沿着秧田的畦埂”。先师说：“‘在秧田的畦埂间’与‘沿着秧田的畦埂’大异其趣呀！古人曾有‘青蛙跳跃畦埂间’之句，你把这个关键的字眼抄错了，并不单单是笔误，而是因为你这首俳谐疏于理解。”先师因此很不高兴。

（二八）

身体轻松放，
四仰八叉席上躺，
心静自然凉。[\[57\]](#)

在《猿蓑》编辑期间，宗次[\[58\]](#)很希望将自己的一首发句编入。此前他作了许多句，但都不足取。

一天傍晚，先师对宗次说：“来，休息一会儿吧！我也想躺下。”宗次说：“那就不见外了。身体好放松啊，像这样舒舒服服躺下来，才觉得有凉风来啊！”

于是，先师说：“你刚才说的，实际上就是发句呀！你将这首《身体轻松放》整理一下，编到集子里吧！”

（二九）

倍增缅怀情，
先人魂灵现灵棚，
如见双亲影。[\[59\]](#)

这首发句的初稿是“面影のおぼろにゆかし玉祭”[\[60\]](#)。送给先师审阅，先师批注曰：“古人云‘祭神如神在’，感到亡亲的面影在灵棚中，是很自然的。”

先师从伊贺来了一封回信，写道：“《玉祭》一首写得很充实，不过这种表达不免落入俗套了。而你的附言‘先人魂灵现灵棚，倍感缅怀’，将这几个词原封不动写进发句，有何不可？第一句五字与第二句七字‘倍增缅怀情，先人魂灵现灵棚’，就使得最后一句‘如见双亲影’显得水到渠成了。”

我当时竟没有想到要将附言那句话直接写进俳谐中，思忖再三写出的东西，确实整句落入窠臼，也未能充分表情达意。这种情况，对于初学者来说，是应该特别注意的。

（三〇）

傍晚纳凉间，
疝气发作痛难言，
急忙往家赶。[\[61\]](#)

我初学俳谐的时候，就发句的作法向先师请教。先师说：“发句这种东西，一定要写得紧凑，要能够表现出俳意^[62]来。”

于是我试着拿这首《傍晚纳凉间》给先师看，先师看罢大笑道：“我说的可不是这种东西啊！”

（三一）

孩童在打闹，
身体不及麦秆高，
麦田齐欢笑。^[63]

凡兆说：“这首发句中的‘麦田’改为‘麻田’比较好。”我说：“如果改为‘麻田’的话，那么改为‘艾蒿’也无妨啦！”

先师说：“这不还是车轱辘话来回说吗？这种话就别说啦。”

（三二）

晚秋阵雨来，
海上帆船急靠岸，
满帆加偏帆。^[64]

关于这首发句，我对先师说：“《猿蓑》是表现出一种新风，写‘晚秋阵雨’的发句应是集子中的亮点，但这一句却写坏了。如果改写成‘拂晓月儿残，晚秋阵雨来忽然，扁舟忙上岸’^[65]，初稿中‘急忙’的意思，以及‘满帆’的情景也都有了，整句的词语搭配也好，意思也不那么质直了。您说是吗？”

先师说：“海上阵雨这一素材，很有趣。不过，作为一首发句，前一首与‘拂晓月儿残’这句相比，确实差得远。”

（三三）

漆黑夜幕中，
手足兄弟来会面，
一同听杜鹃。[\[66\]](#)

我说：“这首发句，写的是五月二十八日[\[67\]](#)的黑夜，曾我兄弟在富士山下攻入敌人工藤祐经的营地时的情景。那是最后一次互相见面，时值五月底，是杜鹃鸣叫的时节。在《源氏物语》中，光源氏在探访花散里的途中，站在家住中川的旧情人的屋檐下，听杜鹃在雨中啼鸣。作者紫式部想象这种情形，曾作过一首和歌。”

先师说：“可以看出这首发句是写曾我兄弟的，但言不尽意。对此，其角也是这样认为的。”

许六评论道：“这首发句，心有余而词不足。”

我说：“说‘心有余而词不足’，确实一语中的。只是，我也没有能力将‘心’充分表现出来。”

对此，丈草说：“如今的作者都很聪明，若能加以联想与想象，是可以理解的吧。”听罢，我与他一同笑了起来。

（三四）

前句：
东方旭日升，
彩云笑对朝阳。[\[68\]](#)

付句：

青翠松林中，

看樱花绚烂一片。[\[69\]](#)

对这首连歌，我最初的付句是“赏花游客尽散去”[\[70\]](#)。

先师问我：“后来为何这样修改呢？”

我回答说：“前句写的是早晨的彩云在欢笑，表达的是一种高兴的心情。回头看看我的付句，却没有扣住清晨的美丽景色。后来想想，还是要附和前句的景色描写，所以将付句的头一句改为‘松树影子长’。”

先师说：“如果采用了最初的那一句，应该打你三十大棒！后来改过的这一付句，也要修改，头一句宜改为‘青翠松林中’。”

（三五）

百只麻雀栖梅枝，

宛如树上挂铃铛。[\[71\]](#)

这是元旦贺岁俳谐的“胁句”。

先师在芭蕉庵听了此句，说：“你写的这个‘梅’，与其说是正月，不如说是二月的景象。你怎么能把这个作为元旦贺岁的胁句呢？”

（三六）

西国[\[72\]](#)的马匹，

在船上颠晕了。[\[73\]](#)

许六尝试将这一句作为付句，请我来评点一下，我在这一句画了两条旁线[\[74\]](#)，然后我们征求先师的意见。先师说：“如今大家都不喜欢过于造作的‘手帐之句’[\[75\]](#)，这一句就像是‘手帐之句’，不应该给他画旁线。”

后来先师进京的时候又说：“马匹在船上晕船了，是可以写的。不过，写‘西国的马匹’就不够自然了。”

（三七）

天上的弦月，
从云彩的缝隙中，
露出了一角。[\[76\]](#)

我问先师：“这首发句是不是‘手帐之句’啊？”

先师说：“不是。因为在这句中，云、角、弦月这几个词不这样组织，就不能成为意义相联的句子。”

（三八）

小伙计挑水急匆匆，
边走边洒满街中。[\[77\]](#)

这一句起初写的不是“水”，而是“粪”。作者凡兆问先师曰：“粪尿之类，俳谐中可以吟咏吗？”

先师说：“俳谐中可以吟咏。不过，在百韵连歌中，这类素材的不能超过两句。当然，这样的东西一句不写也好。”于是，凡兆将“粪”改为“水”。

（三九）

雉子^[78]求妻多辛劳，
身体日见瘦小。^[79]

起初我写的是“身体日见劳顿”。先师说：“去来啊，你对你所写的不太熟悉吧？一般说来，歌句中要有‘姿’这种东西。即便是同样的意思，不说‘身体日见劳顿’，而是说‘身体日见瘦小’，‘姿’就出来了。”

（四〇）

池塘莲花已成熟，
莲子砰然坠水中。^[80]

花儿正盛开，
赏花客人去又来，
长凳东倒西歪。^[81]

有人吟咏了这句之后，我问：“像这样承接前句、写出景趣的句子，应怎样接续才好呢？”并希望先师来继续唱和，于是先师就吟咏了以下的“花儿正盛开”一首。

（四一）

挺拔高大青冈栎，
连片成林黑黝黝。[\[82\]](#)

赏花穿树林，
林子墙外有小门，
出入有众人。[\[83\]](#)

前一句吟咏时，我说：“这前一句说的都是青冈栎，如果要不脱离青冈栎的景色，又以‘花’来唱和，那很不容易吧。”于是请先师来接续。后面这一首就是先师在那时吟咏出来的。

（四二）

出门来身穿睡衣，
阳光下绫罗绸缎。[\[84\]](#)

一路哭哭啼啼，
小草鞋不太跟脚，
走走又提提。[\[85\]](#)

前句吟咏时，在座者皆不知如何应对。先师说道：“这一句，说的是贵妇人出门时的情景吧？”于是，我赶紧以“哭哭啼啼”相接续。

在座的一位名叫好春的人称赞说：“一听说是吟咏贵妇人之句，立刻就唱和出来，不愧是蕉门弟子啊！平日的修炼非同一般。”

（四三）

阴云密布欲挡风，
大风吹来云撕开。[\[86\]](#)

中门已打开，
格子窗前月光白，
轻轻透进来。[\[87\]](#)

这一句，是我在正秀亭召开的连歌会上所接续的第三句。起初我的接续是“竹格窗前……月澄明”，后经先师修改。那天晚上，我与先师一起投宿于曲翠亭。

先师说：“今夜是你第一次出席正秀亭的连歌会。你是稀客，本该想到很可能会由你来吟咏发句。一旦被请求作发句，无论句子好坏，都应该尽快出口。一夜的时间有限，你的发句费时太多了，当然令大家不快。这是不太风雅的事，为了不让大家太扫兴，我吟咏了发句，正秀很快接续了胁句。胁句说的是大风将云彩撕成了两块，形容的是剧烈变化的天气。而你却以‘竹格窗前……月澄明’来唱和，完全没有理解前一句的意境，这证明你还不够成熟。”

我说：“那时我也想好了一句，就是‘月光照射着，指甲般陡峭的山崖’，又觉得将月光写得太明亮了，与上一句不相配。”

先师说：“‘月影’这一首作出来后，比此前好多了。今后，你要好好努力，一定要洗刷这次正秀亭之耻啊！”

（四四）

陷情网昏头昏脑，

热恋中南北不分。[\[88\]](#)

住草庵对草生情，
在荒郊觉蓬蒿可爱。[\[89\]](#)

先师从京都给野坡[\[90\]](#)寄来一封信，并附了这首发句。他写道：“京都这一带的作者，都脱不掉浓重之味[\[91\]](#)，而我们最重要的是要保持一种‘轻盈’。”

（四五）

元旦旭日起，
染红了山峦崎岖，
山部赤人[\[92\]](#)名不虚。[\[93\]](#)

先师在一封信中说：“这首发句中的第二句写得很好。整首格调壮美，意味隽永。”

（四六）

手牵木曾[\[94\]](#)马，
头顶初升小月牙，
京城何日达。[\[95\]](#)

这首发句，模仿了纪贯之的和歌《手牵望月驹》，我写的是“手牵木曾马”。先师讪笑说：“这首发句只是在计算天数而已呀！”

二、同门评

在本篇中所夹杂的我自己的一些评论文字，看上去也许不免太自以为是了，这是因为现在还没有《先师评》中芭蕉那样的评判者。是耶非耶，只好期待后贤的评判了。

（一）

柳枝的摇曳，
抚摸着人的颈项，
感觉痒痒。[\[96\]](#)

这首俳谐中的“柳枝的摇曳”，在《浪花集》中写作“摇曳的柳枝”，那是我的笔误。后来，史邦在《芭蕉小文库》中，订正为“柳枝的摇曳”。

对此，支考认为：“原本就应该是‘摇曳的柳枝’，为什么要修改呢？”我问他：“你所谓的‘摇曳的柳枝’，是什么意思呢？”支考说：“摇曳的柳枝，是写柳枝柔然婀娜之状，就仿佛是给人挠痒痒的感觉，是一种比喻的修辞方法。”我则认为：“这种理解不正确，它写的是柳枝直接抚摸人的颈项部位。假如是‘摇曳的柳枝’，意思就不一样了。所以我才作了订正。”支考说：“你的这种理解太过随意了。还是应作‘摇曳的柳枝’，视为一种比喻的说法。”

丈草说：“从词语的接续方法上来说，难说孰对孰错，但作为一首俳谐的构思而言，似乎还是支考说的有道理。”

我说：“很遗憾我不能理解你们两位的观点。如果说此句是一种比喻的表现，那么谁能作这样的比喻呢？直接写柳枝抚摸人的颈项，除了先师谁也写不出来。这首俳谐的格调与品位，是别具一格的。”

许六说：“先师在诗笺上所写的确实是‘摇曳的柳枝’。若第一句就写‘柳枝的摇曳’，那么第二句就接不上了。”

我说：“依我的理解，不存在你所说的‘接不上’的问题，这个暂且不论。我只是要说，先师在写给我的书信中，确实是写作‘柳枝的摇曳’的。”许六回答：“先师在很多时候是在写成后又加以修改的。所以即便是先师亲手写的，在此也难以作为证据。”

就这样，支考、丈草、许六三人都认为应该是“摇曳的柳枝”。到底孰对孰错，只有等待后贤来判断了。

附记：不知为何，先师从江户给我写了一封信，说：“这首俳谐送给你，不可外传他人。”后来，先师对支考也透露过：“我有一首写柳枝的重要的俳谐送给去来了。”一直到那时，《浪花集》和《续猿蓑》两个集子都没有收录这首俳谐。在《浪花集》编纂的过程中，先师仙逝，因而此句不为外人所知。我想我不能将此据为己有，就决定把它编入《浪花集》。

（二）

下雪天里，
兔子的皮毛，
像是个胡须。[\[97\]](#)

鲁町问：“这首俳谐是什么意思？”

我答曰：“这首俳谐前面有一句说明‘与孩子一起玩’，写的是与孩子们一起玩耍的情景。理解时不能死扣字眼。须知古人云，机关踏破无觅处。那时，先师对我讲这首俳谐，我很感动。”先师说：“我想，喜欢这首俳谐的，也就只有你和越人了吧。看来你真喜欢呀！”听罢，我心中大喜。

或有人问：“雪与越后的白兔有关联。”对此我答曰：“你这样来理解，就好像在解释《神代卷》[\[98\]](#)啊！”

又有人说：“写‘兔子的皮毛，像是个胡须’，是因为雪天太寒冷的缘故。”对此，我答曰：“倘若可以这样解释的话，那就可以说‘大热天，猿若[\[99\]](#)摘下胡须’了。这样解释更加肤浅。”

（三）

山路上，
多么幽雅的
紫花地丁啊！[\[100\]](#)

对于这首俳谐，湖春评论说：“山路上的紫花地丁不可吟咏。芭蕉翁的俳谐很拿手，但对歌学则不甚了了。”

对此，我的看法是：“自古以来吟咏山路上的证歌[\[101\]](#)不少见，湖春作为民间歌学者[\[102\]](#)，怎能作出这样的评论呢？我感到不可思议。”

（四）

初冬阵雨来，
手提雨笠，
先师墓旁久徘徊。[\[103\]](#)

这是北枝在拜谒先师之墓时吟咏的一首发句。许六评论说：“这是从第三者的立场吟咏的，如果是从自己的立场来吟咏，就叫人感到疑惑了，因为他使用了一个‘や’字。”

对此，我答曰：“这个‘や’字是表示确认、感叹的词。平常到别人家造访的时候，都是脱下斗笠拿在手上，进入大门。而这种场合下，却非同寻常地脱下雨笠，在墓四周徘徊，这是怎样一种情景啊。作者就是用‘や’来表示这样的感叹。大凡对发句的理解，都要从全篇着眼。倘若将这首发句写成‘手提雨笠，走进那个门啊’，那吟咏的无疑是第三者的行为。”

（五）

春天的田野，

传来一声。

雉子的鸣叫。[\[104\]](#)

这首发句，起初写作：“春风啊，横扫旷野，雉子的叫声。”我说：“这里使用的‘横扫’一词容易引起歧义，而且比较卑俗，不如改成‘辽阔的春野，传来一声……’”

丈草说：“‘辽阔’一词也显得卑俗，不如干脆写成‘春天的田野’如何？”野明听罢，欣然从之。

（六）

为抵御风寒，

马儿收拢耳朵，

路边的梨花。[\[105\]](#)

对这首发句，我赞赏说：“‘马儿收拢耳朵’这样的句子，我也可以写出来，但与梨花配合起来写，真是构思绝妙，是我所不能

为。”支考说：“这有什么难的呀！像你那样从头一句就一气呵成，那才叫难呢！”

曲翠说：“你们两人都把自己拿手的看作易，不拿手的看作难，说得都有道理。但总体而言，一气呵成的，还是更难些。”

我说：“曲翠呀，对你来说，一气呵成的写法还是不拿手啊，所以你才这么说。所谓学习修炼，就是发挥自己拿手的，弥补自己不拿手的，那样才能有所长进啊！假如对拿手的东西扬扬自得，忘了自己还有不拿手的，那就终究一无所成。”

（七）

寒凉的小溪，
也流入白色的淘米水，
还漂浮着一片落叶。[\[106\]](#)

对这首发句，其角评论说：“这里的‘也’（も）字，是表示除此之外，还有一条寒凉的小溪。”我则提出了不同的看法，认为：“其角是把这个‘也’（も）字的意思等同于‘还有’的意思了。其实，这个字是对寒冷的强调，是表示冬天总体的寒冷感受。”

（八）

骑着菊花青马，
穿行女郎花丛中，
黎明时分啊。[\[107\]](#)

看了这首发句，我想起自己也曾构思过类似的句子，“穿越拂晓的花丛”，后来不满意就搁置了。假如在后面写“月毛驹”“菊花青马”之类，吟咏起来就不流畅。假如加进一个“的”（の）字，写成“月毛的驹”“菊花青的马”，字音就多了，更不顺口。若写“白眼圈的马”就更卑俗。此外，还有“红梅马”“寂月毛”“川原毛”等马的名字，但是都感到不如意。

此后读到了许六的这首发句，痛感自己的不才。诚然，一提起“畠山左卫门佐”这个名字，就会令人想起了武士大名；而倘若说“山畠佐左卫门”，就令人想起村长的名字，其实两个名字一个字都没变，只是调了顺序，意思却有变化。先师曾教导说：“当句子的音调不流畅的时候，就要在口中反复吟咏，然后加以调整。”先生所言极是。

（九）

当听到
小黄莺啼叫时，
就学着它啼叫吧。[\[108\]](#)

刚刚睡醒的鹿，
懒懒地伸出腿，
显得特别长呀。[\[109\]](#)

干鲑鱼和油桶，
碰在一起，
吱吱咯咯响。[\[110\]](#)

对以上发句，我说：“伊贺的这些俳人的风体，是朴素而又‘香艳’的风体，这是先师芭蕉的风体之一。先师去世后，这类风体慢慢多起来了。这里只是举了三首作为例子，其中表现出的机智和技巧，是我等所不能及的。”

支考说：“伊贺俳人的发句，都是无可挑剔的，让人不满意的一句也没有。伊贺俳人真是了不起。”

（一〇）（存目）[\[111\]](#)

（一一）

翻转着身体的
飞翔的黄莺啊，
发出了初鸣。[\[112\]](#)

黄莺，
攀附在岩石上，
发出了新年的第一声啼鸣。[\[113\]](#)

对这两首发句，我认为：其角发句写的是春暖花开之际，黄莺鸣叫着翻飞的情景。但是，初春的幼莺是不会翻转身体的，而且，“初鸣”的“初”字也难以理解。素行的发句写的不是黄莺鸣叫的情景，而是遭到某种东西袭击而攀飞岩石的样子，或者是在觅食，或者是顺着岩石朝某个方向飞去的样子。

大凡吟咏某种事物，就有必要了解该事物的“本情”[\[114\]](#)，若一味执着于追新求奇，就不能认识该事物的“本情”，会丧失本心。丧

失本心，是心执着于物的缘故，这也叫作“失本意”。即便像其角这样的名人，有时也会在这方面出错。而初学者，更应该谨而慎之。

（一二）

虽然没有风吹，
梧桐树叶，
还是一片片地凋落。[\[115\]](#)

其角说：“这首发句与先师的《青冈栌》[\[116\]](#)相仿。”凡兆说：“不是的，虽然用词有相同之处，但内容并不一样。”

我说：“有所相同，不能称为‘等类’之句，而是‘同巢’[\[117\]](#)之句。假如从‘同巢’的角度看，我可以沿用‘晚秋寒风中，雨点尚未落地时，横飞无踪影’[\[118\]](#)这一首的表现手法，吟咏一句‘跌到瀑布底下的，水珠啊，横飞着变成了雾气’，但这不能体现作者的水平。不过，‘同巢’之句如果能够胜过原句，那又当别论，其价值还是应该予以认可的。”

（一三）

马市旁边的芒草，
唰唰地点头，
好像是对买马的人致意呢！[\[119\]](#)

对这首发句，我曾向野明询问：“这首发句写的是原野上的芒草点头欢迎买马人呢，还是直接描写芒草迎风起伏的情景呢？”野明说：“是直接描写芒草迎风起伏的情景。”我说：“起初我是这样理

解的。没想到你的俳谐进步这么大呀，我只有惊叹！”支考也说：“句作好坏先不论，野明能够描写这样的情景，真是不可思议。”说罢又吟咏起这首发句来。

（一四）

岚山上的，
带刺的栗子壳呀！
打在猴子的脸上。[\[120\]](#)

花儿凋零，
不止两天了吧，
原野上黯然失色。[\[121\]](#)

正秀说：“《岚山》之句，真正像是出自少年作者之手；但《落花》一句，看得出是有成年人的技巧，很难说是少年的创作。”

我说：“《落花》一首特别限定于‘两天’，这种写法可能会受到其他门派的赞赏，但我们蕉门是很讨厌的。”

（一五）

看见芥子花凋落，
却淡然地，
转身而去了。[\[122\]](#)

对此发句，其角、许六都说：“这首发句似乎并没有言尽其意，所以，在被编进《猿蓑》时，才在句前特别注明是‘别僧’[\[123\]](#)。”

我则认为：“作为吟咏芥子花的作品，这首俳谐已经把芥子花容易凋落的风情都写出来了，作为告别僧人的发句来看，也颇有可观之处。”

（一六）

一道闪电，
撑开了
黑暗的夜空。[\[124\]](#)

丈草、支考都说：“这首俳谐中的最后一句‘黑暗的夜空’，是多余的说明，应该换成‘广阔的大地’之类的词语才好。”我则认为不能换词，还是“黑暗的夜空”为好。二人又说：“这样当然也说得过去，但作为一首发句，无甚可观。”

此后，我对丈草说：“你再冷静想想，你们两人是把这首俳谐看作以闪电为主题的作品了，实际上是写闪电后的黑暗夜空之情景，所以才用‘撑开了’一词。”丈草说：“之前我是没有注意到这一点。但到底该如何理解呢，还有待考虑。”

（一七）

一只杜鹃鸟，
朝船帆里侧飞去，
黄昏的时分。[\[125\]](#)

这首俳谐的最后一句，原来写作“明石瀉”，后来收入《渡鸟集》[\[126\]](#)的时候，才作了现在这样的修改。对此，可南[\[127\]](#)曾问我：

“为什么要这样修改呢？”我回答说：“‘一只杜鹃鸟，朝船帆里侧飞去’，对情景的描写十分到位。如果把名胜地‘明石潟’写进去，那就太拘泥了。”

可南又问：“在同一部《渡鸟集》里，卯七写的《时鸟》[\[128\]](#)也用了‘明石’一词，这有什么不一样呢？”我回答说：“卯七的发句中倘若不写‘明石’，就不能表现出‘听不到’这一层意思。俳谐不能有两三个不同的立意，除非有特别的写作意图。”

（一八）（存目）[\[129\]](#)

（一九）

骑在马背上的，
小个子和尚呀！
旁边一堆大萝卜。[\[130\]](#)

对此俳谐，兰国[\[131\]](#)问：“这首究竟有何妙处？”我答曰：“看来你现在还看不出它的妙处啊。你只要把这首发句看作一幅绘画，就明白它的好处了。比方我们在画山的时候，要以奇特的山势、幽深的山谷、灵验的神社、古寺、行宫等为背景，就可以画出一幅好画来。因为这样的构图很好，所以古来这样的画很多。这样的画虽好，但因为见得多了，好些人并不欣赏。也有最初就要描绘成一幅画，但构图不够好，构图不好就不能用。倘若有了一个奇特又雅致的构图，那么画成画会很好，写成俳谐自然也会很好。”

听了这话，兰国的哥哥甚至比俳人兰国更能理解。他说：“我不懂俳谐，但我会画画，您的话我有共鸣。”原来他是画家片山尚景的弟子。

（二〇）

秋天寺院的

晚钟声，

令人振作。[\[132\]](#)

这首发句，本来要表现寺院的晚钟并不使人感到寂寥。风国说：“近来，听到山寺的晚钟声，我完全不觉得寂寥，所以写了这首俳谐。”

我批评说：“你写得很没有意趣。无论是山寺、秋夕，还是晚钟，这些东西本来都会给人以无上的寂寥之感。你只是偶尔看到很多来摘红叶的人，就感到不寂寞了，但这只是你个人的感受罢了。”

国风不服气地说：“那时我就是有那种感受，写出来不行吗？有了这种不寂寥的感受，就不能写成发句吗？”

我答曰：“当然，有了这种感受，你就写出来，怎么不可以呀！”诚然，这首俳谐虽不能算是优秀之作，但还不失作者的本意[\[133\]](#)。

（二一）

雪夜敲院门，

门内有人应声来，

老是打不开。[\[134\]](#)

这首发句在同门中引起了评论。丈草说：“此句是‘不易’之体，而又得‘流行’之风。”

支考说：“你是如何能够以如此平易的语言来表现的呢？”

正秀说：“很可惜先师听不到这首俳谐了。”

曲翠说：“句作的优劣又当别论，关键是当今能写出这样作品的，除了他，没别人了。”

其角说：“确实很好地表现了大雪封门的情景。”

许六说：“写得很好，但还不是尽善尽美。”

露川说：“特别是‘门内有人应声来’一句，写得最妙。”

我说：“这些评论都是从各自的角度出发的。这首俳谐写于先师仙逝的那年冬天，那时候，同门的人要作出这样的俳谐还是比较困难的。而如今，无论是我自己还是同门，都已经超出这样的水平了。”

（二二）

几年时光过，
头上白发多，
乃是神光照我哉。[\[135\]](#)

这是献给太宰府天满神宫的发句。对此，许六说：“一首发句使用两个‘切字’，是有特定限制的。这首发句的毛病是用了两个切字[\[136\]](#)。”

我回应说：“我并没有特意使用两个切字。虽有两个可以作切字的字，但有一个不是作为切字使用的[\[137\]](#)，所以不为病。”

（二三）

山中阴晴无定，
疾风暴雨来势汹，

快安窗板来挡风。[\[138\]](#)

我认为：在我从黑崎那个地方听来的俳谐中，没有一首能比得上助童这一首，很有风姿，用词造句流畅，没有不自然之处，显得清新可人。可以说体现了当时最流行的作风。

世间有很多俳谐，多是写“因为什么所以什么”，流于讲道理。或者写自己眼前的事物，都是“断竹之上栖燕子”“钻过屋檐的燕子”之类。

这位少年作者在这首俳谐中显示了很好的素质，如果能跟从名师学习，也许可以成为出色的俳人。首要的是，他从内心里不是要讲道理给人听。倘若今后流于玩弄技巧，那就堪忧了。

（二四）

秋天的雄鹿啊，
从后面看去，
显得多么寂寞。[\[139\]](#)

许六说：“这首俳谐与‘鹿儿遁入深山中，胡枝子树下，吹来一阵风’是同类句。”

我认为：“《吹来一阵风》吟咏的是早上鹿儿归山的情景，而这首俳谐吟咏的却是鹿儿总体看上去显得寂寞，趣意是不同的。

（二五）

祭祖之日，
灵棚上的灯笼光，

映照晃动着的高粱叶。[\[140\]](#)

听作者洒堂说：“路通[\[141\]](#)评论这首俳谐时说，高粱穗、高粱叶，可以互相置换。发句不可以这么写。”

我说：“路通不明白什么是俳谐中的‘花’与‘实’，所以才说出这种话。这首发句吟咏的是灯光映照着房屋旁的高粱，一个贫寒农家正在祭祖的情景。至于屋旁的叶子是高粱叶，还是高粱穗，都无关紧要，只要能表现当时的氛围就好。因为这属于俳谐表现上的‘花’，而‘实’是祭祖仪式，这是不能变动的。如果改变了，那么就是另外新的一首了。作为修饰性的‘花’可以有多种多样，但应选取有雅趣的事物。”

（二六）

祭魂仪式上，

我怀念

出生前就死去的父亲。[\[142\]](#)

我问作者：“你未出生前父亲就去世了吗？”甘泉回答：“不是。父亲前年刚去世。”

我对他说：“这样的话，这首发句吟咏的是别人的事情咯！把别人的事情当作自己的事情来写，这没有意思。作为发句，你可以想象和描写各色人等的无情、狂狷，还有圣贤、佛祖的事迹，地点可以是皇宫、仙境，也可以写乞丐和僧侣。但在一首发句中，不能把别人的身世经历当作自己的身世经历来写。弄不好，可能还会招来麻烦。”

（二七）

御命讲^[143]法会上，
一大片新剃光的
青色的尼姑头。^[144]

对这首俳谐，我说：“中间七个字太粗俗了，如果把它改掉，会不会好些呢？如果改掉，整首的‘枝折’意韵就显示出来了。”

许六回应说：“‘枝折’是自然表现出来的，不可刻意求之，只有保留这七个字，才有发句的味道。其角也是这么认为的。”

（二八）

张贴在门口的
牛王宝印^[145]打了卷儿，
晚秋阵雨下起来。^[146]

对这首俳谐，我曾经说过：“自从在彦根的许六那里看到这首俳谐，就觉得它与其角的‘乞食和尚，又在我家门口，张贴纸符的面饼’是等类之句，但这种看法是我的误解。那时，看到两首作品有一点儿相似之处，就加以排斥否定，而不注意对整体上作出批评，一看到‘门口’‘纸符’就立刻判定为等类之句，这真是肤浅之见。”

（二九）

野猪闯进瓜田，
鼻子闻来又拱去，
不知西瓜为何物。^[147]

我曾说：“这首俳谐不怎么好。要我打分的话，十分我只能给他三四分。”而正秀却大加赞赏，说：“描写的是野猪用鼻子拱的样子啊！”此后，先师也说：“写得还是蛮有意思的。”

我后来又仔细想了想，以前的看法有了改变。那时，关西一代西瓜还是稀罕物，正秀是关西人，所以他觉得野猪不知道西瓜是什么东西，用鼻子拱拱、试探试探，是很有意思的事情，因此看出了这首俳谐的风情所在。我是西南地区长大的，对我来说，西瓜与一般的瓜或茄子一样，是很普通的东西，所以看不出这首俳谐有什么新颖之处。一般而论，在理解别人作品的时候，对自己熟悉的事物或是不熟悉的事物，理解起来是有很大差异的。例如谈到老虎，被老虎追赶过的人一想到老虎，恐怕就要冒冷汗了。

（三〇）（存目）[\[148\]](#)

（三一）

扫地的男人，
坐在扫帚上，
欣赏着牵牛花。[\[149\]](#)

鲁町问我：“这一句，表明作者有自己的长处。您怎么看呢？”

我说：“作为一首发句还说得过去，长处倒没有。”

牡年[\[150\]](#)说：“先师有一首‘一边吃饭，一边看着牵牛花的，男人啊’，两相比较，哪首更好呢？”

我答曰：“先师那首，前面有一个小序——‘和其角《蓼萤》’。其角以一首发句，‘我坐在草庵篷门，观赏着蓼草上的萤火虫’。先师是为了唱和其角的这首极富技巧的发句而写的。而风毛的

这首，前后左右无论怎么看，都无甚可观。这样的发句，我随口就可以吟咏出来。不信你试试看！来，你们出题吧！”

鲁町出了“露”字。我吟咏道：“露水落下来，沾湿我衣襟，只缘坐在树荫下。”又出了一个“菊”字，我吟咏道：“屋后山上的菊花，看上去好像开在，农家的屋顶。”就这样一口气吟咏了十几首。他们说：“我们怀疑这些都是您事先作好的。”我说：“那么，你们出一个题，我吟咏十首，如何？”于是，鲁町出了一个“砧”字。接着，我又吟咏了“新嫁娘啊，小心轻轻地捣着木砧”“旅人啊，把店头的马背当靠砧，打个盹儿”等，一共十几首。

我说道：“在蕉门弟子中，我以吟咏速度慢而著称，即便这样，也能如此。你们怎么能把出了自己文集的先师的作品，与风毛的作品相提并论呢？要知道两者绝不可同日而语。”

附言：我这样说，不免有自我炫耀之嫌，其实不然。当今一些俳人把先师的《牵牛花》，还有“马儿在啃食着，路旁的木槿花”等作品，误以为是当场写景之作，自己写了一些浅薄的作品，却以“芭蕉流”自许。为了让这些人有所醒悟，我才写了上述一段。

（三三）

风国说：“彦根派^[151]的发句有一个毛病，就是一首俳谐中有两个季语。这是十分不能容许的。”

我说：“一首俳谐中有两三个季语，也无可指责。不过，我本人倒是不喜欢这样做。”

许六说：“一首俳句中有两个以上的季语，对于初学者是很难的。这是为了季节与季节之间的相互照应，从而形成一种特殊的效果。”

我认为：一首俳谐中有两个季语，无论对于熟练者还是初学者，都一样难。只是，许六所说的“季节与季节之间的相互照应”云云，我还是不能理解。

（三四）

聋哑人赏月，
有感不能言，
此情教人好可怜。[\[152\]](#)

对此，近来一位连歌师告诉我：“一位连歌‘花本’[\[153\]](#)宗师对这首《聋哑人》作了评价，认为俳谐也能表现出这样的感情，看来不可小看俳谐。”

听了这话，我想：这首俳谐是距今十七八年前写的，那时先师也曾夸赞过，世间的评价也很好。此句题材新鲜、感情隽永，但从“句位”[\[154\]](#)上看，还是很不够的。如今蕉门弟子的俳谐，已经远远超出了这样的水平。听了上述那样的夸奖，我反倒觉得如今的连歌师是不足信赖的人。

（三五）

一阵急雨来，
吹开了，
那红色的衣袖。[\[155\]](#)

对于这首俳谐，正秀评论说：“这模仿的是纪贯之的《未结绳扣》，是去来作品的劣作。”

正秀的这句话，我不能理解。对我来说，我只是要表现出在风急雨骤的路上，红色衣袖被吹开的情景。既然和歌中有“山上的疾风，吹落了树上的红叶”[\[156\]](#)，那么俳谐描写这种情景有何不可呢？所以才作了这首俳谐。

（三六）（存目）[\[157\]](#)

三、故实（存目）

四、修行

（一）

蕉门有所谓“千岁不易之句，一时流行之句”，先师把俳谐作了这两种区分，同时二者根本上是相通的。

不懂得“不易”就不能确立俳谐的根基，不懂得“流行”就不能使俳谐与时俱进。“不易”是指在古代是优秀的，到后代仍然优秀，故称“千岁不易”；“流行”就是随着时代而变化，昨日的风格不适合于今天，今天的风格不能用于明天，就叫作“一时流行”。“流行”，就是时兴。

鲁町问：“你觉得俳谐的根基，是指什么？”

我答曰：

俳谐的根基，很难用一个概念来说明。大体说来，诗歌有各种门类，和歌是其中之一。而和歌中又有不同种类，俳谐是其中之一。在对和歌进行分类的时候，析出了“俳谐连歌”。这样一来，就容易理解了。有些俳人不明白这点，以为进行俳谐创作，就不需要懂得汉诗、和歌，以及“旋头歌”“混本歌”[\[158\]](#)之类的。有些人拘泥于

“俳谐”二字的通俗诙谐，却忘了俳谐就是与和歌一脉相承的“俳谐连歌”。

以俳谐的精神写成文章，就叫俳谐文。同样，以俳谐精神来吟咏和歌，叫作“俳谐歌”。而以俳谐的精神躬行实践者，就是“俳谐人”。凡自以为是、鄙薄古人、标新立异、信口胡言者，必为人所不屑。如那样自傲自负，还不如不用“俳谐连歌”的名目，而改为“俳谐铁跑”“乱声俳谐”，与俳谐分道扬镳，岂不更好吗！

（二）（存目）[\[159\]](#)

（三）

鲁町问：“‘不易’之句的风姿如何？”

我答曰：

“不易”之句作为俳谐之风体，并不追新求奇。因不追新求奇，故古今相通。例如：

月亮圆又圆，
若安上一个手柄，
就是好团扇。[\[160\]](#)

这一座山啊，
这座山啊这座山，
简直是花山！[\[161\]](#)

伊势的秋季，
寒风呜咽似悲啼，

如一片墓地。[\[162\]](#)

像这一类句子，就是“不易之句”。

鲁町又问：“山崎宗鉴的发句，把月亮比作团扇，不是追新求奇吗？”

我答曰：

“赋、比、兴”不仅在俳谐中，而是在所有诗歌样式中都要自然运用的手法。诗歌的所有表现手法，都不会超出“赋、比、兴”三体。所以，宗鉴的这首发句作为“比”体，不能说是追新求奇。

鲁町问：“‘流行’之句如何？”

我答曰：

所谓流行之句，就是作者在某个方面追求奇异之处，从身体长相到衣裳、器物等的描写，都不断追赶时尚。例如：

盛夏热烘烘，
天地犹如大蒸笼，
人在蒸笼中。[\[163\]](#)

大雪盖树顶，
何种树木分不清，
焉知是青松。[\[164\]](#)

海老[\[165\]](#)有点肥，
野老[\[166\]](#)显得有点瘦，
都是老人友。[\[167\]](#)

这些俳谐发句，有的讲求机巧，有的借用和歌书上的词汇或谣曲中的用词，以求独具一格。这些俳谐是一时流行，如今已不足为训。

鲁町又问：“‘热烘烘’‘蒸笼’不是‘缘语’吗？”我答曰：“缘语是和歌中的一种手法，不是一种特殊的构思，讲求机巧与缘是不同的两回事。”

（四）（存目）[\[168\]](#)

（五）

鲁町问：“说‘不易’与‘流行’在根本上是一回事，怎样理解才好呢？”

我答曰：

这个问题不容易讲清楚。我大体上以人体来作比喻。所谓“不易”，就是什么都不做、静静躺卧时的人体；所谓“流行”，即人或坐或卧，或行或止，或伸或屈，或仰面或低头，动作姿态各不相同。

“流行”就是一时一地的改变。然而尽管身体的姿势因时因地而变，时而无为时而有为，但仍然是同一个身体。

（六）

鲁町问：“如果出现了一个合适的人物，能够改变俳风，那又如何？”

我答曰：

不懂得俳谐的根本，只是在枝节技法上有所改变，这种所谓的“变风”就会脱离俳谐的根本精神，或者虽未脱离俳谐的根本精神，却陷于弄巧成拙。

鲁町又问：“怎样判断一种‘变风’是否脱离了俳谐的根本精神呢？”

我答曰：

若不懂俳谐的根本精神是什么，对此就难以理解。首先我想举一两个明白易懂的例子加以说明。例如，先师的一首发句：

黎明东方发白，令人想起一条白色的鱼。[\[169\]](#)

又如：

如丁固梦见自己在肚子上长松树，今天一大早起来就看到装饰的大门口的门松，还有争奇斗艳的女郎。[\[170\]](#)

从瀑布溅下的水，留在荷叶上，使荷叶上的水摇摇欲坠。[\[171\]](#)

这样的句子是汉诗呢，抑或是别的什么？不仅仅是文字格律不合俳谐的要求，更脱离了俳谐的根本精神。

合乎文字格律的，如：

随着黄昏的钟声一声声敲响，花瓣一片片凋落。[\[172\]](#)

这样的句子简直就像是谜语。

鲁町接着问：“俳谐中有‘谜体’否？”我回答：“这类东西已经脱离了俳谐本身，需要仔细加以甄别。”

鲁町问：“先师的俳谐也有脱离俳谐基本精神的吗？”

我答曰：

先师在云游奥羽[\[173\]](#)之前，时常有那样的句子。在那次云游中，先师似乎悟出很多东西。途中他写了这样一首：

可怜啊，蜷缩在甲壳下的蟋蟀。[\[174\]](#)

后来就把“あな”二字音删除了。不仅如此，在其他各种句作中，将一部分词语加以删除的也不少。在那次云游的冬天，先师才提出了“不易・流行”的主张。

鲁町问：“‘不易・流行’是古人的学说，还是先师的发明？”

我答曰：

“不易・流行”之说，不仅适用于俳谐，也揭示了世间万物之理。然而，俳谐的先辈们谁也没有明确提倡过。贞德以降，追求技巧的俳谐长时间流行于世间，如“角樽や傾けのまう丑の年”“花に水あげて咲かせよ 天龙寺”[\[175\]](#)之类，当时许多人认为俳谐就应该这样吟咏，却不知道俳风可以改变。

等到西山宗因先生出现，才将凝固的贞门俳谐的俳风打破了。于是，新风[\[176\]](#)开始流行天下。那时，“不易・流行”之说尚未提出，所以，无论是乡野还是都市，都抛弃了贞门派的古风，力图创立自己的新风格与新流派，然后又长期守成于自己的风格，却不知道应该有所变化。

此后，先师芭蕉才领悟到俳谐的本体，并把此称为“不易之句”，又意识到俳谐应因时而变，教导我们“不易”之句与“流行”之句的关系。尽管如此，先师常对我们说：“如果在我们之前没有西山宗因，那我们至今还可能仍在拾贞德古风之牙慧，宗因才是俳谐中兴的开山鼻祖。”

（七）（存目）[\[177\]](#)

（八）

丈草认为：“‘不易之句’，如果在当时有很多人喜欢并创作，也可以叫作‘流行之句’。”先师逝世后，正秀说过这样的话：“此后俳谐肯定会变风，但我对新俳风没有兴趣，我只喜欢‘不易之句’。”

我认为：在蕉门弟子中，对“不易流行”有种种解说。有的人着眼于此时此地的具体的某句来理解“不易”或“流行”，这也不能说是不流行。然而，先师“不易流行”的主张，是将俳谐的本体视为“不易”，而将一时一地的变风，视作“流行”。

（九）

我认为，要想在俳谐方面有所修炼，就应该将之前一代代的风格、一代代的宗匠作品认真学习琢磨，把他们理解透彻之后，才能对风格的新旧加以判断。

我还认为，在俳谐修行的过程中，应尊崇自己喜欢的某一前辈的风格，而不能一句一句地加以质疑，吹毛求疵地批评。如果遇上难以理解的句子，自己要好好思考原因之所在，或向先贤请教。随着自己俳谐技艺的提高，自然能够区分他人作品的高低优劣。假如从一开始就胶着于一字一句，即便经年累月，也不能有所进步。

先师曾说过：“今日的俳谐，就在于平日日积月累的修炼，才能在临场时以气为先，一吐为快，而不能过于绞尽脑汁。”

支考说：“从前的俳谐好比如来禅，如今的俳谐好比祖师禅，应随机应变。”

（一〇）

我觉得，先师在教授弟子的时候，是因人施教的，因学生不同，方式方法就各有不同。例如，在教导我的时候，先师说过“不要每个字词，都那样过于刻意雕琢”，或者是“一句之立，俳意^[178]尽显”。而在指导凡兆的时候，却又说，一首仅仅十七字而已，所以一字一词都不能马虎。俳谐毕竟与和歌同体，必须在一首俳谐中表现出“枝折”之美。

这就是针对学生的气质秉赋而施教，也造成了弟子们对先师思想的不同理解。事实上，在蕉门弟子中，对先师思想有误解者不在少数。

（一一）

先师说：“发句从头一句五字音开始，一口气流畅吟出，是为上品。”

洒堂说：“先师曾教导我，‘发句并不是像你那样取两三个素材，搭配起来就成了。吟咏发句要像打造黄金器物那样’。”

先师又说：“发句是由素材搭配而成的。能够做到巧妙搭配，就是上手，否则就是下手。”

许六说：“发句是由素材搭配而成的。先师曾说‘这么便捷的方法，不要外传’。”

对此，我认为，素材与素材的搭配，可以吟咏出许多作品，也可以提高吟咏的速度，初学者要注意掌握。但是，在学成之后，就不再是搭配不搭配的问题了。

（一二）

许六说：“发句应该突破某一个话题的范围，在此之外找到另一个话题，才能作成。局限在一个话题内就会文思枯竭。在同一个话题内的例子即便有，也十分稀见。”

我认为，发句不能局限在一个话题内，在表达即兴偶感的时候尤其如此。而平常构思的时候，同一话题之内的题材很少，更多的是要拾古人之牙慧。相反，在突破话题束缚而思通万里的时候，可以吟咏很多句子，且会有新鲜表现。一位名叫兰国的作者，每句都局限在同一话题之内，可以举他的作品为例。如：“电闪雷鸣中，一个醉汉提酒瓶，踉跄过街巷。”^[179]后来又作了一首，将这首发句改动一句“提着酒瓶走过来”。还有一首：“明月当头顶，把头剃成弯月形^[180]，一同去驹迎^[181]。”^[182]同一话题又作一首，改作“都剃弯月头”。对此，初学者一定要注意。学成之后，话题的内外之论，就不成问题了。

（一三）

我认为，蕉门和其他流派，首先是构思的方法有所不同。蕉门俳谐是“景”与“情”两者都如实自然地径直吟出，而其他流派却在心中再三雕琢，如“新年蓬莱饰，新饰是绫罗”^[183]“元旦晴空挂青阳，船儿赴海洋”^[184]“在鸭川^[185]第二次撒网，才捕到一条鲇鱼”^[186]。在这些俳谐中，宫中的“蓬莱饰”与绫罗绸缎的华贵相映照，“青阳”的初春之意与初次乘船出海对应，两次撒网才捕到一条鲇鱼，令人想到鸭川水的清澈。这些技巧都是仔细推敲出来的。

蕉门的发句，无论是一字不识的农夫，还是十岁以下的儿童，都有可能一定的情境下吟咏出佳句来。而其他流派的，即使是高手，对于能否吟咏出佳句也心中无底。就其他流派而言，如不是高手，就不可能作出佳句。

（一四）

我认为，俳谐应该以表现清新的情趣为本，但在表现情趣时，不能将事物的本性弄错。不过，假如将某事物的本性有意从相反的角度加以表现，也可能会出佳句。例如，杜甫的诗句：“感时花溅泪，恨别鸟惊心。”惟乔亲王的和歌：“独身无知己，樱花盛衰不关心，须邀知心赏花人。”[\[187\]](#)都属于此类。感时、恨别、没有知心人一同赏花等时候，事物的本性都起了变化。这就是上述作品的眼目。

（一五）

清辅曾说过：“俳谐就要把水说成火。”许多人对这句话感到困惑不解，也有人认为“冰天雪地身出汗”这类句子讲得通。不懂此话含义，是因为只看到变水为火的比喻，而对为什么这样写没有周到的理解。如能有巧妙表现下雪天却身上出汗的句子，那当然很好。类似的例子有“记得人有言：牵牛花常开常衰，此花为无常”[\[188\]](#)。

（一六）

我认为，歌句构思有两种方法，一种是从整体的趣旨上构思，另一种是从字词使用上着眼。从字词使用上构思者，创作速度快，数量多；从整体趣旨上构思者，创作速度慢，数量少。从构思方法的角度看，从整体趣旨上构思为上品。从字词使用上着眼，在和歌创作中是应该避免的，但俳谐中未必不可。

（一七）

蕉门俳谐中有“模式化”[\[189\]](#)一说，就是套用前人句作的模式，例如，将古人的“竿子太长易触物”改为“刀鞘太长触拉门”，或者改为“手杖太短不及地”之类。这种模式化的歌句没有创意。不过，如果做到青出于蓝而胜于蓝，则又当别论。

（一八）

我认为：歌句有“句势”，正如“文”有“文势”，“语”有“语势”一样。例如我的一句：

连连绵绵雨淋淋，
洋洋洒洒如齏粉。[\[190\]](#)

先师对此评论说：“这里有一个‘势’的问题。为什么不把‘连连绵绵雨淋淋’改成‘连连绵绵雨如注’呢？”我回答说：“这里用‘如’字感觉有所不通。”先师说：“古人不也用过‘忧愁何如我’吗？！”

（一九）

我认为，歌句是有“姿”的。例如：

山鸡唧唧求佳偶，
为伊消得身体瘦。[\[191\]](#)

初稿是“山鸡唧唧求佳偶，为伊落得身体衰”。先师说：“去来呀，你不明白句要有‘句姿’吗？相同的意思，如果这样来

写，‘姿’就出来了。”于是我就修改成现在这样。

支考认为：所谓“风姿”，就是如此，而以前在说“风姿”的时候，是将“风姿”与“风情”分开的。支考的说法很容易使人理解。

[\[192\]](#)

（二〇）

我认为：歌句是有“语路”的，“语路”就是句子的节奏语感。“语路”应该像盘子中滚动的珠玉，以流畅无碍为上；又像风儿吹拂柳枝，以优雅为佳。如果像那沟壑中流淌的污水，左挡右突，浑浊滞涩，则为下劣。

此外，连句的一卷中，一、两句有雕琢之痕，尚无妨，但雕琢过甚妨碍“语路”则不好。此种机巧，不入正流。

（二一）—（三六）（存目）[\[193\]](#)

（三七）

野明问：“俳句中的‘寂’是什么？”

我答曰：

“寂”指的是连句的一种色调，并非指“闲寂”之句。例如，老将身披盔甲上战场，或者身穿绫罗绸缎赴宴，但他的老者之风是处处可以显示的，“寂”无论是在热闹的句子，还是在寂静的句子中都存在。兹举一例：

白首老夫妻，

樱花树下两相依，

亲密无间隙。[\[194\]](#)

先师在评论此句时说：“‘寂’色浓郁，尤为可喜。”

（三八）

野明问：“句之‘位’是什么？”

我答曰：

兹举一句加以说明——

夏夜门难寻，

唯见卯花[\[195\]](#)攀墙根，

断处应是门。[\[196\]](#)

先师对此评论说：“句之位处理，非同寻常。”

我认为，此句只能说“位”非同寻常，而不能说“位”有多高。归根结底，“句位”在于位格要高。在一首俳谐中，陷于说理，或者比附，或者两物对照，一般都属于下位。

（三九）

野明问：“俳谐的‘枝折’[\[197\]](#)‘细柔’[\[198\]](#)是何意？”

我答曰：

“枝折”指的不是那种哀怜之句，“细柔”也不是指纤细柔弱之句。“枝折”指的是句之“姿”，“细柔”指的是句之“心”。此处仍以例句加以说明：

暗夜无喧嚣，
余吾湖^[199]上静悄悄，
群鸟入睡否。^[200]

先师评价说：“此句细柔。”又如：

秋日冷凄凄，
十团子^[201]吹成小圆粒，
风刀何凌厉。^[202]

先师评价说：“此句枝折。”

总体说来，“寂”“位”“细柔”“枝折”在言语文章中都很难清楚说明，在此只举出先师的具体评语，可由此加以揣摩。

（四〇）

先师逝世的那年，在走出深川的草庵作最后的旅行时，野坡问道：“俳谐像现在这样写，可以吗？”

先师回答：“像现在这样写，暂时可以，但五六年后，俳风或有一变。”

今年，素堂托前来京都的人带话，说道：“芭蕉翁的遗风早已泽被天下，而今俳风处在转变之时，如君有兴趣，请与我共赴歌会，迎接新风来临，尊意如何？”

我回答说：“闻素堂先生言，喜不自禁。我也有此想法，幸赖先生后盾，若能兴起二三新风，或许可令天下俳人一新耳目。然日月倥偬，物是人非，如今更无闲暇赏玩风雅，唯有抱憾而已。”

素堂是先师旧友，乃博学多才之士，作为俳人，早有高名。近年虽远离俳坛，但或许已在酝酿新风。我未能呼应素堂召唤，并非出自本意也。

注释

[1] 蓬莱：原是中国地名，“蓬莱山”指东海中的仙岛，“蓬莱”又指新年期间放在壁龛上的装饰物，又称“蓬莱饰”。

[2] 伊势：旧地名，今三重县。

[3] 原文：“蓬莱に闻かばや伊勢の初だより。”作者松尾芭蕉。

[4] 深川：地名，芭蕉曾在此结草庵居住。

[5] 慈镇（1155—1225）：又名慈圆，姓藤原，镰仓时代的歌僧。

[6] 原文：“辛崎の松は花より朧にて。”作者松尾芭蕉。

[7] 其角：榎本其角（1661—1707），又名宝井其角，著名俳人，“蕉门十哲”之一。

[8] 吕丸：人名，即近藤左吉。

[9] 近江：地名，今滋贺县，境内有著名的琵琶湖。

[10] 原文：“行く春を近江の人とうをしみけり。”作者芭蕉。

[11] 尚白（1650—1722）：姓江左，江户时代前期俳人。

[12] 丹波：旧地名，在今京都府与兵库县之间。在此似指京都。

[13] 原文：“此木戸や錠のさされて冬の月。”作者宝井其角。

[14] 《猿蓑》：俳谐集，向井去来、野泽凡兆编，元禄四年（1691年）刊。除收录发句、连句外，还收录了芭蕉的俳文集《幻住庵记》。

[15] 原文：“うらやましおもひ切る时猫の恋。”作者越智越人（1656—1739?）， “蕉门十哲”之一。此句似与“南泉斩猫”的禅宗公案有关，说的是众僧都争着喜爱一只猫，南泉和尚为此把猫杀掉了，了断了众僧的执着之心。此

首发句的意思是：爱猫之心容易了断，真叫人羡慕（うらやまし），而割舍恋人之情就不那么容易了。

[16] 原文：“こがらしに二日の月のふきちるか。”作者山本荷兮（1648—1716），芭蕉弟子，著名俳人。

[17] 原文：“こがらしの地にもおとさぬしぐれかな。”作者向井去来。

[18] 驾笼：日本民俗活动中的一种供着人偶的轿子。

[19] 原文：“春风にこかすな雛のかごの衆。”此首俳谐表现的是日本民俗活动，称为“女儿节”。江户时代以前，阴历三月，女人为亲属制作各种食品，并制作人形（人偶）等放入驾笼中，由众仆人抬着游行，以表示喜庆祝愿之意。

[20] 丈草：内藤丈草（1662—1704），著名俳人，“蕉门十哲”之一。

[21] 清泷：京都西北部爱宕山麓的一条急流。

[22] 原文：“清滝や浪にちりなき夏の月。”作者芭蕉。

[23] 斯波园女（1664—1726）：江户时代女俳人，芭蕉弟子。

[24] 野明：人名，蕉门弟子之一。

[25] 原文：“すずしさの野山にみつる念佛哉。”作者向井去来。

[26] ひいやりと：意为冷飕飕。

[27] 原文：“面梶よ明石のとまり時鳥。”作者冈田野水（1658—1743），芭蕉弟子之一。

[28] 芭蕉的原作是：“野をよこに馬引きむけよ。”

[29] 原文：“君が春蚊屋はもよぎに極まりぬ。”作者越人。

[30] 原文：“振舞や下座になほる去年の雛。”作者去来。这首俳谐写的是雏坛上的人偶。“雏坛”是日本三月三女儿节摆放人偶的阶梯式台子，寓意时过境迁，旧的被新的所取代。

[31] 信德：伊藤信德（1633—1698），俳人，芭蕉的朋友。

[32] 原文：“田のへりの豆つたひ行く螢かな。”

[33] 万乎：人名，伊贺上野的富商，大阪屋次朗太夫。

[34] 原文：“大歳をおもへばとしの敵哉。”作者凡兆。

[35] 原文：“散钱も用意がほなりはなの森。”作者去来。

[36] 原文：“月雪や钵たたき名は甚之丞。”作者越人。这首发句写的是当时日本京都半僧半俗的“空也僧”的佛教法事活动，叫作“空也忌”，从阴历一月十三日至除夕日共四十八天的夜间，在京城内外巡回敲钵念佛。整首的意思是：虽然是在雪月的风雅之夜，但这些名为“甚之丞”的俗人敲钵念佛，有什么风雅可言呢？含俏皮与微讽之意。

[37] 原文：“弥兵衛とはしれどあはれや钵叩き。”意为：虽然名字俗气得很，但在敲钵念佛时，还是流露出风雅的样子。

[38] 原文：“切られたる夢はまことかのみのあと。”作者其角。

[39] 原文：“をととひはあの山こえつ花盛り。”作者去来。

[40] 原文：“病雁の夜寒に落ちて旅寝哉。”作者芭蕉。

[41] 原文：“あまのやは小海老にまじるいとど哉。”作者芭蕉。虾蟋蟀是一种生活在海水中的蟋蟀科小昆虫。

[42] 原文：“岩鼻やここにもひとり月の客。”作者去来。

[43] 洒堂：浜田洒堂，蕉门弟子之一。

[44] 《笈之小文》：松尾芭蕉自己编选的蕉门句集，与同名的纪行文集《笈之小文》不是同一本书。

[45] 原文：“うずくまる薬罐の下のさむさ哉。”

[46] 下京：京都的地名，京都习惯上分为“上京”与“下京”。

[47] 原文：“下京や雪つむ上のよるの雨。”作者凡兆。

[48] 原文：“猪のねに行くかたや明の月。”作者去来。

[49] 出典《新古今集》卷四，作者左卫门督通光。

[50] 即“听得杜鹃唱，回首望破晓东方，天边有月亮”。出典《千载集》，后收入《小仓百人一首》。

[51] 原文：“つたの葉……”

[52] 支考：各务支考（1665—1731），芭蕉晚年的弟子，“蕉门十哲”之一。

[53] 垂櫻：又叫枝垂櫻，櫻花樹的一種，花枝柔軟飄逸似柳枝。

[54] 原文：“下卧しにつかみ分けばやいとぞくら。”

[55] 原文：“手をはなつ中に落ちけり朧月。”作者去來。

[56] 原文：“泥がめや苗代水の畦うつり。”作者中村史邦。

[57] 原文：“じだらくに寝れば涼しき夕べ哉。”

[58] 宗次：人名，蕉門弟子，姓氏不詳。

[59] 原文：“玉棚のおくなつかしや親の顔。”

[60] 大意是：在靈棚祭祀中，朦朧朧見到先人的面影。

[61] 原文：“夕涼み疝氣おこしてかへりけり。”作者去來。

[62] 俳意：意即“俳諧趣味”，“俳意”並非只指輕鬆滑稽的意味，更要有“風雅”的精神。

[63] 原文：“つかみあふ子どものたけや麦畠。”

[64] 原文：“いそがしや沖のしぐれの真帆かた帆。”作者去來。

[65] 原文：“有明や片帆にうけて一時雨。”

[66] 原文：“兄弟の顔見る闇やほととぎす”。作者去來。

[67] 指的是建久四年（1193年）五月二十八日。出典《曾我物語》卷九。

[68] 原文：“につと朝日にかうよこ雲。”

[69] 原文：“青みたる松より花の咲きこぼれ。”

[70] 原文：“すつべりと花見の客をしまひけり。”

[71] 原文：“梅にすずめの枝の百なり。”作者去來。此句是連歌中的付句，也是第二句即“脇句”，共七、七兩句十四個音節。

[72] 西國：指日本西部各地，如九州等。

[73] 此句是連歌中的付句，即“七七”句。原文：“舟に煩う西國の馬。”

[74] 畫兩條旁線，表示是好的句子。

[75] 手帳之句：即事先在筆記本上反復斟酌、不太自然的句子。

[76] 原文：“弓張の角さし出だす月の雲。”作者去來。

[77] 原文：“でつくちが荷ふ水こぼしけり。”作者凡兆。此句是连歌中的付句，即“七七”句。

[78] 雉子：野鸡、山鸡。

[79] 原文：“妻呼ぶ雉子の身をほそうする。”作者去来。此句是连歌中的付句，七、七两句，共十四音节。

[80] 原文：“ぼんとぬけたる池の蓮の実。”此句是连歌中的付句。。

[81] 原文：“咲く花にかきだす縁のかたぶきて。”作者芭蕉。此句是一首发句。写供赏花人坐的长凳，在赏花客散去后摆放较乱，有所损坏。

[82] 原文：“くろみて高き櫓の木の森。”此句是“七七”句。

[83] 原文：“咲く花に小さき門を出つ入りつ。”作者芭蕉。

[84] 原文：“綾のねまきにうつる日の影。”此句是“七七”句。

[85] 原文：“泣く泣くも小さき草鞋もとめかね。”作者去来。

[86] 原文：“二つにわれし雲の秋風。”作者水田正秀（1657—1723），近江膳所藩士、俳人。此句是连歌中的“七七”句。

[87] 原文：“中蓮子中切あくる月影に。”作者去来。

[88] 原文：“分別なしに恋にしかかる。”作者去来。此句是连歌中的“七七”句。

[89] 原文：“浅茅生におもしろげつく伏見わき。”作者芭蕉。

[90] 野坡：志田野坡（1662—1740），俳人，芭蕉弟子，“蕉门十哲”之一。

[91] 浓重之味：原文“甘味”，与“重み”（浓重）同意。

[92] 山部赤人：奈良时代著名歌人，意即山边的红色的人。此句的特点在于以自然风景解释古代名人的名字。

[93] 原文：“赤人の名はつかれたりはつ霞。”作者史邦。

[94] 木曾：古地名。

[95] 原文：“駒牽の木曾やいずらん三日の月。”作者去来。其中，“驹牵”是日本古代宫廷的行事之一，每年八月十五，各地将马匹献给朝廷，供天皇

御览：“三日月”，指阴历的月初第三天初升的月牙儿，也特指八月三日的月亮。

[96] 原文：“肿物に柳のさはるしなへ哉。”作者芭蕉。

[97] 原文：“雪の日に兔の皮の髭つくれ。”作者芭蕉。

[98] 神代卷：指《古事记》和《日本纪》中的《神代卷》。

[99] 猿若：模仿《猿若》狂言中靠滑稽表演乞讨的街头艺人。

[100] 原文：“山路きて何やらゆかし堇草。”作者芭蕉。

[101] 证歌：后人为了表明用词、句法的正当，用来作为例证的歌。

[102] 民间歌学者：原文“地下歌道者”，“地下”是与“堂上”对立的歌学流派，“地下”歌学不太拘泥古法，主张自由清新。

[103] 原文：“笠提げて墓をめぐるや初しぐれ。”作者北枝。

[104] 原文：“春の野をただ一のみや雉子の声。”作者野明。

[105] 原文：“马の耳すばめて寒し梨の花。”作者支考。

[106] 原文：“白水の流れも寒き落葉哉。”作者木导，系蕉门弟子之一，姓奈越江，彦根番士。

[107] 原文“卯の花に蘆毛の馬の夜明けかな。”作者许六。

[108] 原文：“莺の啼いて見れば啼かれたか。”作者杜若。

[109] 原文：“起きざまにまそつとながし鹿の足。”作者杜若。

[110] 原文：“干鲑となるなる行くや油筒。”作者雪芝。

[111] 本节涉及的若干俳谐例句，其日语本身的修辞技巧较难在译文体现，故略而不译。

[112] 原文：“莺の身を逆さまに初音哉。”作者其角。

[113] 原文：“莺の岩にすがりて初音哉。”作者素行。

[114] 本情：又写作“本性”，俳论中较为常用的概念之一，指事物的本真、本质。

[115] 原文：“桐の木の風にかまはぬ落葉かな。”作者凡兆。

[116] 芭蕉的原作是：“櫨の木の花にかまはぬ姿かな。”意为：“虽然不开花，青冈栎啊，还是有自己的姿态。”

[117] 同巢：在外在表现手法上看有一定相似之处。

[118] 见本书《先师评》之六。

[119] 原文：“驹買ひに出迎ふ野べ薄かな。”作者野明。

[120] 原文：“嵐山猿のつらうつ栗のいが。”作者小五郎。

[121] 原文：“花ちりて二日をられぬ野原哉。”

[122] 原文：“ちる時の心やすきよけしのはな。”作者越人。

[123] 别僧：意即“告别僧人”。

[124] 原文：“電のかきまぜて行く闇夜かな。”作者去来。

[125] 原文：“時鳥帆裏になるや夕まぐれ。”作者先放。

[126] 《渡鸟集》：去来、卯七编排谐集。

[127] 可南：向井去来的同居情人。

[128] 卯七的《时鸟》原文：“時鳥当てた明石もずらしけり。”意思是“在明石，想要听到时鸟的叫声，是不可能的”。

[129] 本节涉及的若干俳谐例句，其日语本身的修辞技巧较难在译文体现，故略而不译。

[130] 原文：“鞍坪に小坊主のるや大根引。”作者芭蕉。

[131] 兰国：俳人，向井去来的弟子。

[132] 原文：“夕ぐれは鐘をちからや寺の秋。”作者风国。

[133] 本意：原文“本意”（ほんい），日本古典文论及俳论中的概念之一，指作者的真实感觉感受，与“本情”意思接近，但“本情”多指一般事物的真实。

[134] 原文：“おうおうといへどたたくや雪のかど。”作者去来。

[135] 原文：“幾年の白髪も神のひかり哉。”作者去来。

[136] 两个切字：指的是“几（幾）”字和“哉”字。

[137] 不是作为切字使用的：指“几（幾）”字。

[138] 原文：“白雨や戸板おさゆる山の中。”作者助童。

[139] 原文：“さびしさや尻から見るたる鹿のなり。”作者木导。

[140] 原文：“唐黍にかげろふ軒や玉まつり。”作者洒堂。

[141] 路通：姓八十村，蕉门弟子。

[142] 原文：“玉祭うまれぬ先の父こひし。”作者甘泉。

[143] 御命讲：日莲宗在十月十三日举办的法会，又称“大御影供”。

[144] 原文：“御命講やあたまの青き新比丘尼。”作者许六。

[145] 牛王宝印：原文“牛王”，神社张贴的一种祛邪的纸符。

[146] 原文：“門口や牛王めくれてはつしぐれ。”作者不明。

[147] 原文：“猪の鼻ぐすつかす西瓜かな。”作者卯七。

[148] 本节涉及的若干俳谐例句，其日语本身的修辞技巧较难在译文体现，故略而不译。

[149] 原文：“朝顔煮はうき打ち敷くをとこ哉。”作者风毛。

[150] 牡年：向井去来的弟弟。

[151] 彦根派：以森川许六为中心的彦根地方的俳谐流派。

[152] 原文：“盲より哑のかはゆき月見哉。”作者去来。

[153] 花本：原文“花の本”，是连歌最高权威者的称号。

[154] 句位：原文“句の位”，也简称“位”，俳论中的重要概念之一，指作品的艺术水平。

[155] 原文：“時雨るるや红粉の小袖を吹きかえし。”作者去来。

[156] 原文：“ほのぼのと有明の月の月影に吹きおろす山おろしの風。”
出典《新古今集》卷六，作者源信明。

[157] 本节涉及的若干俳谐例句，其日语本身的修辞技巧较难在译文体现，故略而不译。

[158] 混本歌：和歌的原始体式之一，见于《古今和歌集真名序》，但何为“混本歌”历来说法不一，或说六句体，或说四句体，等等。

[159] 本节涉及的若干俳谐例句，其日语本身的修辞技巧较难在译文体现，故略而不译。

[160] 原文：“月に柄をさしたらばよきうちは哉。”作者山崎宗鑑。

[161] 原文：“是は是はとばかり花のよしの山。”作者贞室。

[162] 原文：“秋風や伊勢の墓原猶すごし。”作者芭蕉。

[163] 此句出自贞门，具体作者不详。原文：“むすやうに夏に甑の暑さかな。”

[164] 原文：“あれは松にてこそ候へ杉の雪。”作者松下。

[165] 海老（えび）：虾。

[166] 野老（ところ）：山芋。

[167] 原文：“海老肥えて野老瘦せたるも友ならん。”作者田中常矩。

[168] 本节涉及的若干俳谐例句，其日语本身的修辞技巧较难在译文体现，故略而不译。

[169] 松尾芭蕉的发句“白鱼しろき事一寸”，此处引文略去了头一句五字音“明けぼのや”。

[170] 原文：“丁固が松今朝門に有り共きほへ。”作者百丸。丁固，中国人名，见《蒙求》中的“丁固生物”的故事。

[171] 原文：“滝あり蓮の葉に暫く雨をいだきしか。”作者素堂（1642—1716），俳人、芭蕉的友人。

[172] 原文：“ちる花にたたらうらめし暮の声。”作者幽山。

[173] 云游奥羽：指元禄二年（1689年）芭蕉的“奥之细道”之旅。

[174] 原文：“あなむざんやな甲の下のきりぎりす。”

[175] 这两首发句都使用了“挂词”，即双关语，即利用读音相同、汉字相同或意义相通，而求一语双关的效果，是和歌、连歌、俳谐中常见的修辞技巧。

“挂词”在译文中几乎无法体现。

[176] 新风：指“谈林派”的通俗诙谐的俳风。

[177] 本节涉及的若干俳谐例句，其日语本身的修辞技巧较难在译文体现，故略而不译。

[178] 俳意：与“俳味”基本同义。

[179] 原文：“電に徳利さげて通りけり。”

[180] 古代日本男子的一种发型，将前额至头顶的中部剃成弯月形状。

[181] 驹迎：平安王朝时代，每年八月十五日，朝廷官吏到逢坂关迎接地方献给朝廷的马驹。

[182] 原文：“明月にみな月代剃りにけり。”

[183] 原文：“御蓬莱夜は薄物着せつべし。”

[184] 原文：“元日の空は青きに出船哉。”

[185] 鸭川：京都的一条主要河流，亦是著名风景名胜。

[186] 原文：“鸭川や二度目の網に鮎一つ。”

[187] 原文：“桜花散らば散らなん散らずとてふるさと人の来ても見なくに。”

[188] 原文：“咲きかへて盛り久しき朝顔を仇なる花と誰かいいけん。”为“五七五七七”音节的和歌，作者不详。

[189] 模式化：原文为“同巢・同窑”。

[190] 原文：“あくるがごとくこぬか雨降る。”此句为付句“七七”格律。作者去来。

[191] 此句为付句“七七”格律，作者去来。原文：“妻よぶ雉子の身を細うする。”

[192] 支考在《续五论》一书中的“新古论”中，对此有详细论述，针对此前的“情先姿后”的说法，认为“姿先情后”才是最理想的。为了理解方便，权且将“风情之句”与“风姿之句”区分开来，但本质上应追求“姿情融合”的境界。

[193] 第二十一至三十六节的内容涉及的若干俳谐例句，其日语本身的修辞技巧极难在译文体现，故略而不评。

[194] 原文：“花守や白きかしらをつき合はせ。”作者去来。

[195] 卯花：一种花卉，学名溲疏，花白色，初夏盛开。

[196] 原文：“卯の花のたえまたたかん闇の門。”作者去来。

[197] 枝折：原文“しをり”。

[198] 细柔：原文“ほそみ”。

[199] 余吾湖：原文余吾海，位于日本琵琶湖北部的一座小湖泊。

[200] 原文：“鳥共も寝入つて居るか余吾の海。”

[201] 十团子：日本食品饭团子的一种，为传统名吃，因一勺子可舀出十个而得名。

[202] 原文：“十团子も小粒になりぬ秋の風。”作者森川许六。

咏花咏雨——服部土芳

服部土芳（1657—1730），著名俳人，俳论家。

土芳生于伊贺上野，是“俳圣”松尾芭蕉的高足和同乡。芭蕉去世后，土芳成为伊贺地区“蕉门”的核心人物。编有俳谐集《其袋》等。他的俳论书《三册子》，与向井去来的《去来抄》一起被称为记载、论述和阐释芭蕉俳谐艺术论与蕉门俳谐风格主张的两部难得的著作。

《三册子》大约成书于宝永元年（1704年），由《白册子》《赤册子》《忘水》三册构成，故名“三册子”。与向井去来的《去来抄》随笔杂话集的构成有所不同，《三册子》在结构上具有一定的体系性，试图将芭蕉以及包括他本人在内的俳谐艺术论，特别是“不易·流行论”“风雅之诚论”“气论”“高悟归俗论”“新鲜是俳谐之花论”等，加以较为系统的解说与阐发，从而形成了其俳谐论的鲜明特色。

以下根据岩波书店《日本古典文学大系66·连歌论集、俳论集》和小学馆《新编日本文学全集89·连歌论集、能乐论集、俳论集》译出。个别价值不大的段落略去未译。

三册子

白册子^[1]

（一）俳谐脱胎于和歌

俳谐，本脱胎于和歌。歌始于天地开辟之时，生产国土的男女二神^[2]，从天上降临磤馭虑岛，女神先说道：“高兴啊，遇上了美男子。”男神唱和曰：“高兴啊，遇上了美女子。”这似乎还不算是歌，但心有所思，形诸言语，实则为歌，所以被公认为是和歌之肇始。

神代的和歌格律未定，及至人代^[3]，自素盞鸣尊起，和歌三十一字开始确立。

八彩云起四方，
砌起了八重高墙，
与吾妻共享。^[4]

从这首歌开始，和歌得以定型。因表现的是大和国之风，故曰“和歌”。

（二）连歌与俳谐

从和歌延伸出来的有连歌、俳谐。

连歌之名，最早见于白河天皇时代^[5]。在连歌这一称呼出现之前，叫作继歌。那时候句数还不固定。日本武尊东征时，在筑波作歌

曰：

在新治筑波，
过了几天几夜？[\[6\]](#)

掌灯的侍童回答说：

日子不少了，
已过了十天九夜。[\[7\]](#)

这可以说是连歌的起源。

在原业平作为管理狩猎的敕使，到伊势国去的时候，斋宫[\[8\]](#)作歌
曰：

你我缘份浅，
浑似徒步过浅川，
河水不湿衫。[\[9\]](#)

业平使用松枝炭棒在杯子上写了下一句：

下回再过逢坂关，
与你重相见。[\[10\]](#)

后鸟羽院时代，禅阿弥法师写了题名为《小林》[\[11\]](#)的书，对连歌“指合”[\[12\]](#)等其他法式作出规定，这就是本式。而后来在此基础上制定的连歌法式，叫作新式。

关于俳谐，藤原定家曾说过：“巧舌善言，意在以言辞服人。对无心者以心相对，对不可言喻者付诸言辞，是为机智灵活之体。”
[13]

《韵学大成》[14]一书中有言：唐代诗人“郑綮诗语俳谐多”。此处“俳”者，戏也；“谐”者，和也。因而，唐代将游戏性的诗歌叫作俳谐。

此外，还有“滑稽”一词。春秋时代有一个叫管仲的人到楚国去，他以滑稽的语言回答楚人问话。在日本，一休和尚善滑稽。这里说的滑稽，指的就是在与他人的言语对答中，能言善辩、巧舌如簧，与上述定家卿所言是相同的。在连歌中，将日常中的滑稽用语加以巧妙运用，被世人称为俳谐之连歌。

（三）“诚”之俳谐

俳谐从形成伊始，历来都以巧舌善言为宗，一直以来的俳人均不知“诚”为何物。回顾晚近的俳谐历史，使俳谐中兴的人物是难波的山崎宗因，他以自由潇洒的俳风而为世人所知。但宗因亦未臻于善境，以遣词机巧知名而已。

及至先师芭蕉翁，从事俳谐三十余年乃得正果。先师的俳谐，名称还是从前的名称，但已经不同于从前的俳谐了。其特点在于它是“诚之俳谐”。“俳谐”这一称呼，本与“诚”字无关，在芭蕉之前，虽岁转时移，俳谐却徒然无“诚”，奈之若何！

先师芭蕉说过：“俳谐之道，并无古人可为楷模。”另一方面，先师又反复说：“看懂古人的技巧并模仿之，容易。如今我所开辟的境界，后来者亦可省察。我深感后生之可畏。”

从前诗歌名家众多，均出自于“诚”而循之以“诚”，先师芭蕉于无“诚”之俳谐中立之以“诚”，成为俳谐中永久之先贤。时光流

转至此，俳谐终于得之以“诚”，是先师不负上天的期待，丰功伟绩，何人可及！

（四）俳言

连歌、俳谐本为一体。“心”与“词”，乃连歌、俳谐之必备。“心”为连歌、俳谐所共通，而两者之“词”却各分畛域，关于俳谐之“词”，以前就有种种探讨。《俳无言》^[15]一书曰：“凡可发声之词，均为俳言。连歌中常用的词汇，如‘屏风’‘几帐’‘拍子’‘无例’‘蝴蝶’之类均是。千句连歌中使用的‘鬼’‘女’‘龙’‘虎’等，只用于千句连歌中的词语，也可用作俳言。连歌中避讳的词语，如‘樱木’‘飞梅’‘云山’‘雾雨’‘小雨’‘出门’‘浦人’‘贱女’之类，在《无言抄》^[16]和绍巴的闻书^[17]中多见。这些都是俳言。”

（五）

俳谐歌“女郎花”盛开，
可亲可怜招人爱，
不由伸手摘。
却从马上滚下来，
老僧汗颜不传外。^[18]

这首和歌，是僧正遍昭在嵯峨野落马时而写的，可以说是俳谐的楷模。在俳谐中，像此首和歌，词不庸俗、心存诙谐的作品，可谓上品；言辞卑俗，缺乏诙谐的作品，是为下品。

先师说过：“从前的俳谐歌，有种种歌体，有真情实感的作品，如：

念我的人啊，
你的心难以琢磨，
你站在面前，
仿佛又隐身不现，
我不能将你看穿。[\[19\]](#)

虽然是冬天，
春天已经在眼前。
盼花情切切，
篱笆墙上雪花落，
权且当作鲜花看。[\[20\]](#)

（六）俳谐的特性

先师芭蕉曾说过：“春雨、烟柳这样的题词属于连歌；而一只鸟儿啄田螺，就完全是俳谐的题材。‘头顶黄梅雨，去看水鸟建浮巢’，我这首发句中，在用词上看不出俳谐的特征，但‘去看水鸟建浮巢’，心境是俳谐的心境。‘霜月天寒凉，几只哀鸿无归藏，瑟缩排成行’[\[21\]](#)，对这首发句，我的胁句是‘冬天朝阳无热量，倒有哀感与惆怅’。从心与词两方面看，都没有特别明显的俳谐特性。但实际上，接续发句，再作一首，也就有了俳谐特性。俳谐特性体现于‘词’，又体现于‘心’。像上述我的胁句，就已经含有俳谐意味了。对此不能作死板的理解。”

（七）俳谐之“诚”

汉诗、和歌、连歌、俳谐，皆为风雅。而不被汉诗、和歌、连歌所关注的事物，俳谐无不纳入视野。

在樱花间鸣啭的黄莺，飞到檐廊下，朝面饼上拉了屎^[22]，表现了新年的气氛。还有那原本生于水中的青蛙，复又跳入水中发出的声音^[23]，还有在草丛中跳跃的青蛙的声响，对于俳谐而言都是情趣盎然的事物。

多听、多看，从中捕捉令作者感动的情景，这就是俳谐之“诚”。

（八）俳谐规则

俳谐的规则都是从连歌式目中学习过来的，很早之前就已经形成。连歌规则中，有所谓“新式”，连同追加的部分，均出自二条良基摄政之手。所谓“今案”，为一条禅阁^[24]所作。肖柏又将以上三种合为一部^[25]。根据这些规定，譬如说，一卷中若干相同的事物只能吟咏三次，俳谐中则容许四次；连歌中若干相同事物要间隔七句才能再次吟咏，俳谐则间隔五句即可。总体来看，俳谐的规定是宽松的。

在肖柏整理的“今案追加”的规定中，有和、汉连咏的法式。这一法式作为俳谐的法式，从很久以前就一直沿用至今。

包括松永贞德的著作在内的俳谐规则的书，世间多有流布。我就此曾请教过先师，先师认为大多不可信用，同时又说，“其中《俳谐无言抄》，庶几可用也”。

（九）关于俳谐规则

我曾对先师说：“俳谐创作中如果没有规则，就无章可循。希望我们蕉门也有这样的一本书。”先师说：“我对此事很谨慎。确立规矩法度，非同小可。例如，将‘花之本’之类的称号赠予俳人，没有法度，则名不正言不顺。迄今为止，法式层出不穷，但不被采用遵守，何用之有？规定一些法式，在小圈子中墨守，是吾辈引以为耻的。制定规矩应该因时制宜，大体即可，不可过细。”我说：“尽管如此，有志于俳谐的师门诸君，还是希望有一部切实可用的规则指南，在我们蕉门内部使用即可。”

（一〇）关于恋爱之句

关于恋爱之句，先师说：“自古及今，恋爱之句必须连续吟咏两句。古代的恋爱之句，都是将固定的词语加以收集，然后将那些词连缀起来，吟咏成句，却不太重视内心恋爱之‘诚’。而今以我之见，恋句在一卷俳谐中至关重要，作起来十分不易。过去，在宗祇的时代，恋句只有一句就结束的例子并不少见。今后，我们师徒可以商量一下，在一卷中只吟咏一句恋爱之句，不知是否可行？”

在另一场合，先师又说，“前句的内容像是恋爱、又不像恋爱的，一时难以判断，应该以恋爱之句应对，这样就将前句转变成了恋爱之句”，又说，“既以恋句结束，后面就不能再有恋句了。对此事，《新式》中似有规定。不过，是否为恋爱之句，应由在座的作者来作判断”。

（十一）关于旅行之句

关于俳谐与旅行的问题，有一本俳谐书^[26]曾记载道：“先师芭蕉说，连歌中羁旅之句可连续三句，俳谐则以两句为宜。羁旅之句可

以多多吟咏的素材有神祇、释教、恋爱、无常等。因为只有羁旅，我们才可以更大程度地超越这个现实世界。羁旅与恋爱之句，写起来难度很大，对读者而言，兴趣均集中于此。作羁旅之句时，即使是身处乡间，也要以跋山涉水、从都市到乡村舟车劳顿的心情来创作，或者设想已经离开了都市后，与都市的人互通音信。这就是我对连歌的一点儿体会。”

该俳书还写道：“先师芭蕉说，东海道上一条路都没有亲自走过的人，要想表现出风雅之情，是很难办到的。”

（十二）本歌的范围

关于如何从本歌中取材，《连歌新式》中规定：“《新古今集》以降的和歌不可用作本歌。”所谓八代集，系指《古今集》《后撰集》《拾遗集》《后拾遗集》《金叶集》《词花集》《千载集》《新古今集》。根据后土御门院的诏书，在八代集之后又加上了《新敕撰集》和《续后撰集》，一共十代集，可以从中撷取本歌。《连歌新式》又写道：“堀川院时代两次被敕选入集的作者的和歌，即使不在十代集范围内，甚至是没有被编入集子的和歌，也可以在慎重选择的基础上取作本歌。”

后普光园院二条良基在《近来风体抄》一书中写道：“作为和歌之本歌的作品，到《堀河院百首》为止。而且同一类作品，要以名家名作为先。不过，如今从《金叶集》《词花集》《千载集》《新古今集》中取本歌也完全无妨。就此，我曾与左相府^[27]交谈过。在连歌创作中，取本歌到《新古今集》为止，至于证歌，可以一直取到最近。”

定家卿在《咏歌大观》中写道：“和歌用词，唯取‘三代集’中的先贤用词，此外一概不取。《新古今集》中古人作品中的用词，亦

可采用。”

又，《新式今案》中写道：“若非广为人知的和歌，在连歌唱和中不可作为本歌使用。不过，可以根据具体情况用作证歌。”

（十三）本歌与证歌的不同

本歌与证歌有所差别。连歌与俳谐的“本歌取”，就是以古代和歌中的有关词语在前句与付句之间建立联系。而证歌则稍有不同，证歌不像“本歌取”那样直接，它只是承续前句的余情，或者是对前句吟咏的名胜加以呼应，所以，证歌不必像本歌那样为人所熟知，从任何一部歌集中取材均可。

（十四）关于“轮回”

关于“轮回”，《连歌新式追加并新式今案等》写道：“写‘熏香’之句，以‘焦急’之句应对，接下来不能再以‘红叶’唱和，因为这三个词意思相通。应该以‘舟’相附和，因为‘焦急’与划船的‘划’字虽同音^[28]，但意思完全不同。‘梦’这个词应以‘面影’相附和，而以‘月花’来附和‘面影’，为晚近的作者所不取，实则完全没有道理。实际上从前的人们对此也不回避。”

又说：“例如，‘花’之句以‘风’或‘霞’来唱和，而接下来则不可再度如此酬唱。在一卷连歌中，‘花’之句与‘风’或‘霞’之句即使相隔数句，也是应该回避的。其他依此类推。”

又说：“‘竹’之句，因为‘竹节’的‘节’与‘世’同音^[29]，故而以‘世’字相唱和。而此后再出现‘竹’字的时候，不可以‘夜’字相附和^[30]，这就叫作‘远轮回’。‘岚’这个词，应

以‘山’之句相附和，而接下来若再以‘富士’附和，与前句的‘山’字相关，就变成了‘打越’之句，对此应该规避。其余依此类推。在一卷连歌中，应避免相似的句子再度出现，这就是‘远轮回’。”

（十五）雷同

雷同的问题，不可轻视。先师说过：“自己的歌句是否与他人雷同，在检讨这个问题之前，必须好好反思一下，自己现在的作品是否与自己从前的作品雷同。”

（十六）趋向

所谓趋向，有表与里两个方面。两个作品之间在趋向上有一定关联，不能轻易判定为雷同。

（十七）切字

关于发句的切字，先师芭蕉说：“要使用一直沿用下来的字来作切字，此前有关连歌俳谐的书籍上曾有详细说明。没有切字就不叫发句，那就成了付句。当然，即便使用了切字，也未必就是发句，有的到了后面的付句方可断句。这是因为切字实际上不能真正起切断的作用。有的句子，没有切字也能切断，这样的句子也能成为发句。对于这个问题的判断，应以切字为依据。对此，一定要靠个人用心体会，否则难以理解。同时还需要参考流传下来的种种口传秘籍。”

先师芭蕉将俳谐的基本要领都用心传授给了我们。有一次，先师写了一首发句：“梅花开朵朵，阿古久曾^[31]意如何？爱梅可似我？”^[32]然后考虑如何为这首发句加上切字。待在一旁的我说道：

“这首发句即便没有切字，也能断句啊！”先师说道：“当然可以断句。但是，还是有切字为好。如果没有切字，会使初学者感到困惑，那就不好了，所以对切字要认真对待。对于通常的句子，倘若找不到合适的切字，也可以断句。总之切字的事情不可马虎。”

（十八）文章诸体

关于文章，先师说：

“相对于诗而言，种种散文的总称，叫作文章。文章有‘序’，‘序’又有三体，即由序、来序、内序。‘由’交代写作动机，‘来’交代写作原委，‘内’交代文章的大概内容，此三体合而为一，即是完整的序。文章的最后是‘跋’，有序必有跋，序跋所说的事情基本相同，只是跋较之序，可写得更为详细。序跋都需要注明年号月日，可以用五七调的长歌^[33]的格式书写，或者使用五字、七字、三字等自由的文体书写。该写对句的时候就写对句，包括掌故的对句、野山、水边、生物类的对句等，大致相同。关于和歌、连歌俳谐之类书籍的前言，写法与上述的序并无不同。汉文的前言另有其写法。‘记’作为一种文体就是记述的意思，写法与序跋相似，只是内容有所不同。‘铭’作为一种文体就是铭记对方之名，写法与上述相同，只是内容有所不同。‘赞’这种文体是专事颂扬夸赞的，例如描写棠棣花的时候，还要赞颂它，实则是棠棣赞。一般而言，这种文章用汉文来写，取四字一句的格律。”

（十九）发句比赛^[34]的评判

发句比赛的评判，有众议判这样一种方式，参加比赛的人聚集一处，互相评议优劣，判定胜负。蛙句赛^[35]的发句比赛，形成了众议

判的规范。蛙句赛中没有特定的评判人。在被称为本判的通常的发句比赛中，评判者要写序跋，也要记录作者的姓名和句数。

和歌中也有名为歌合的比赛，通常是当场即兴评判，也有事先将评判词准备好了的兼日判。当场评判时，在座者分为左右两方，围着文几就座，互相评点，评判人聆听完后，再根据这些评点给出自己的评语。第一轮的比赛，通常以“持”，即不分胜负而收场。

（二〇）关于怀纸^[36]

正规的怀纸，是百韵（句）的，五十韵或“歌仙”（三十六韵）是其简略形式。连歌中古式的百韵，是在第一张“表”（正面）写十句，在最后一张“里”（背面）写六句。咏月之句要在第七句之后出现，咏花之句要在四张怀纸的表里各有一句，一定要在第一张的正面有吟咏名胜的一句。《清水连歌》^[37]所定的规矩就是如此。

先师说：“关于连歌，古代就规定第一张怀纸正面要写十句，此后循此例而行。如果八句就写满而将后两句写到了背面，从前都是规避的。现在的连歌不再固守此例，俳谐更不必拘泥。在连歌中，龙、虎、鬼、女等显眼的题材，在第一张正面不应出现。而在俳谐中，鬼、女不出现于第一张正面，但龙、虎则无妨。此外，杀伐、刀砍、捆绑等内容，要谨慎取舍，在百韵俳谐中尽可能不要超过一处。”

我问道：“恋爱、述怀之类，还有祝福的句子，在怀纸第一张的正面应如何处理呢？”先师回答说：“要根据具体句子而定，恋爱之句没有问题。在述怀的时候，如果是针对他人而写的，就容易带有祝福的意味，但那仍然属于述怀。例如，‘寂寞的花’虽然是述怀的，但也不错；‘断壁残垣牵牛花’，写的完全是贫寒人家，应该规避。一定要独出机杼，不可踏袭别人。”

我接着又问：“恋爱、无常，还有第一张正面所规避的掌故、故事等，若只是作为一种内心意念，并不形诸文字表面，或者是假托他物加以吟咏，那也不能在第一张正面出现吗？”先师回答说：“还是应该回避为好，当然也要根据具体作品而定。但作品的深层隐含此意，即使未形诸文字，作者有了这些意念，就不纯正了，不如彻底放弃为好。不过，只是在第一张正面不可表现这类内容，并不是所有的场合都不能表现。”

我又问：“古今人名不出现在第一张正面的歌句中，是为什么呢？”先师回答说：“出现今人的名字要谨慎，至于古人的名字，可根据需要，吟咏无妨，但不宜提倡。”

我接着又问：“古人说过，在一卷俳谐中，没有恋爱之句就不能成卷。为什么人们都那样青睐恋爱之句呢？”先师回答：“恋爱之句至关重要。在一卷怀纸中，恋爱之句特别引人注目，日本的始祖二神的交合就是由恋歌开始的。恋爱之句不可或缺，应该慎重对待。”

（二一）歌仙

先师芭蕉曾说：“由三十六句组成的歌仙形式，就是向前行走三十六步，一步也不能后退，随着接续唱和的推进，歌心不断展开变化，而臻于完成。”

（二二）关于发句

发句就是一场连歌会，或一卷连歌中的首句，初学者不可贸然吟咏。从前的《八云御抄》中也有这样的提醒，认为“应该由艺术高超、德高望重者吟咏”。而先师芭蕉则喜欢将发句吟咏得轻妙。也许是因为时代不同的缘故吧。

一直以来，在新落成的宅第举行的连歌会上，有些词要加以规避，如“燃”“烧”“火”之类；在表示追悼性的连歌会上，要规避“暗道”“迷路”“罪”“科”之类；在船上举行的连歌会上，则要规避“沉”“风浪”之类的词语。

涉及残疾人的发句，如在座的有伤残人，更要有所顾忌。这个问题不限于发句，应随时加以注意。

（二三）关于胁句

一直以来，一般认为胁句应由举办歌会的东道主来吟咏。不过，现在可以根据具体情况有所变化。从前，由客人吟咏发句表示感谢问候，主人则接着吟咏胁句，向客人表达欢迎问候之意。先师芭蕉说过：“在胁句中，主人所表达的是迎客之意，胁句中吟咏风花雪月，可以表现出问候欢迎之情。”

发句中出现了时间跨度为三个月的特定事物的场合，到胁句中必须确定具体季节。即使不形诸词语，也要有季节的意识。这是连歌中的规矩，俳谐也同样适用。

先师芭蕉说过：“发句中吟咏的神祇、释教，以及其他特殊的题材，胁句必须加以呼应。即使不形诸词语，也要有相应的心情。不过，像吟咏‘水祝’^[38]的发句，恋爱意味较少，有时只单纯用作季语，对此，胁句不以恋爱之句唱和亦可。胁句如何吟咏，都要取决于发句。”

胁句的唱和方法，有“对付”“违付”“打添”“比留”之类，从前就有规定。对此先师说：“胁句最重要的是要唱和发句，所以以‘打添’为好，当然胁句中也可以体现自己的创意。结尾处以使用韵字^[39]为宜，也有以假名结尾的，应顺其自然。关于这方面的心得体会，可参阅一些口传秘诀。归根结底，要努力使胁句与发句融为一

体。胁句作者首先必须听清听懂发句的意思，暗暗帮助发句强化问候寒暄之意。倘若问候寒暄之意不能充分表达，则是失礼的行为，是可耻的事情。”

胁句中的尾字，就是以韵字结尾。例如，连歌的发句相当于汉诗中联句的第一句，胁句相当于第二句，也就是唱句与对句的关系。俳谐模仿联句，在胁句结尾处使用韵字。联句中将韵字称为“韵”。

（二四）第三句

关于第三句，先师芭蕉说过：“第三句不必求精，可以改变发句与胁句的风格，转入‘长高’风格。”有一本俳谐书^[40]上也写道：“关于第三句的结尾用字，从前没有规定，到了宗祇才有规定。”这些规定为人所遵守。

发句中使用表示疑问的切字的时候，在第三句的结尾不能使用带有拨音^[41]的字，对此古人早有规定。表示疑问意味的句子，要间隔两句才可出现。“らん”是表示疑问的拨音字，句中要有相应的词加以呼应，如“や”“か”“いつ”“なに”^[42]之类。根据具体情况，不用这些疑问词也行，这叫作“一字拨”，如“をらん”“ちらん”之类。

发句以“哉”字结尾时，第三句的结尾不能使用“にて”，这一点前人早就说过。因为这个“哉”字并不是表示疑问的意思，而是像“花盛哉”“月明哉”之类具有感叹之意，用了“哉”字，“花盛”“月明”的意思并没有改变。先师芭蕉说：“‘にて’在能够转换为‘に’的情况下可用，而‘にて’则不可。”

名词结尾，或是“て、に、は”结尾，都要顺乎自然。古代的口传对此有所论述。其中，古书有云：“胁句以韵字结尾，则怀纸上的第三句不可再以韵字结尾；若胁句以‘て、に、は’结尾，则第三句

可以韵字结尾。”这样的结尾处理都是高手达人所为，而一般作者的第三句结尾，还是用“て”“らん”“もなし”“に”为好。这是通常的规则。

第三句的主题转换也很重要，但要依照发句与胁句之间的唱和方法而定。在使用“违付”“调和付”^[43]方法的场合下，第三句没有必要转换话题。先师芭蕉说过：“发句吟咏的是恋爱、神祇，胁句予以唱和，这种情况下，到了第三句就必须转换话题了。”

（二五）第四句

一直以来从第四句开始，吟咏起来就较为轻松了。先师说过，“第四句不怎么重要，它和胁句一样，所以不必太雕琢推敲”，也不用典故、故事。先师还告诫说，“即使是接续春秋季节，第四句也不可吟咏花与月”。

（二六）第五句、第七句

关于第五句、第七句，古代就有“结尾第三句用‘て’、第五句用‘らん’”之说。^[44]第七句也是同样。第三句终了后，作者按顺序轮了一圈，然后就是开始吟咏上句。其中，咏月之句是例定的，最为重要的应该交给在座的长者吟咏为好。第一张怀纸正面（表）上的用词不可重复，这是需要注意的。不过，以“て”和“らん”结尾的，作为付句的一种形式，叫作“表道具”，容许用词重复。

（二七）怀纸的第一张背面

到了怀纸第一张背面，自古就有“四春八木”的规定^[45]，指的是背面的第四句不吟咏春之句，第八句不吟咏高大的植物。因为这与

后面的第十三句例定的花之句有冲突，所以需要注意，其他句无妨。吟咏到春天即以“花”唱和，这叫作“呼出之花”。在例定的咏花之句的前句中，应该规避吟秋之句。古人云：“将恋爱之句放在例定的咏花之句的前面来吟咏是很难的，此为连歌中秘事，需要在前句就加以留意。”[\[46\]](#)

（二八）咏月之句

关于例定的咏月之句，先师芭蕉说过：“在百韵俳谐中，前五十句中不能出现咏月之句。此后出现咏月之句，趣味较浓。在由三十六句构成的‘歌仙’形式中，可以随意，因为‘歌仙’是简略的形式。在例定的咏月之句中，包括‘残月’在内的‘月’字相互重复，此种情况下可以使用月亮的异名。使用何种异名，则要根据个人的创意而定。”

先师芭蕉还说：“咏月之句，放在上句为好。例定的咏月之句，应该回避‘落月’‘无月’之类的词语，当然需要视具体情况而定，并无定规。”

“星月夜”特指秋天，不是通常的“赏月”之“月”。不过，发句中一旦出现“星月夜”，怀纸第一张正面上的例定就是“素秋”[\[47\]](#)，应以秋季以外的“残月”之类来替代。

《新式连歌》中规定：“咏月之句中出现‘月’字，以下应间隔五句方可再次出现。”先师芭蕉说：“怀纸第一张正面的八句中，出现咏月之句最多能有两句，这样四张加起来就有八句了。所以第四张怀纸的背面，绝对不能再出现咏月之句。”[\[48\]](#)

（二九）咏花之句

关于咏花之句，一般规定是：在百韵俳谐中，例定的咏花之句可有四句，其中，下句（短句）中只能有一句。咏花之句不可超过例定的句数。

我曾问先师：“赏花之情，是要接续前句而来呢，还是在独立的一句中加以表现？如果不是樱花，而是想起梅花、菊花、牡丹等‘正花’并且吟咏成句，那么随着花草荣枯，季语该如何确定呢？还有，像‘正月赏花’‘九月花开’之类的咏花之句，应该如何处理呢？”

先师回答说：“像‘九月花开’这样的句子，是不合理的，因为现实中并不存在。将梅花、菊花、牡丹这样‘名木’的名字隐而不表，单纯作为‘花’加以表现，这就是所谓的‘正花’。这种情况下，其季语应该尽可能算作‘春’。原本所谓的‘花’，其实指的只是樱花。倘若不拘泥于樱花，将一般的春花都作为‘花’加以吟咏，又不把这些花作为‘正花’，那么咏花之句就要比例定的四句多出许多。如此一来，赏花之心、咏花之句的分量就变轻了。”

宗祇时代之前，在百韵连歌中，咏花之句只有三句，吟雨之句可有一句。到了宗长时代，才奏请皇室，允许在怀纸第四张背面增加一句咏花之句、一句吟雨之句，于是就变成了咏花四句、吟雨两句。对此，先师芭蕉说，“此乃连歌定式”。

（三十）终句^[49]

连歌会进行到怀纸最后一张背面的时候，与会者都轮了一圈，前人规定^[50]：“到此时，可以放轻松些，不必拘泥此前的作者顺序；到了‘终句’，吟咏时与前句的接续不紧密，亦无妨碍。”倘若终句与前句联系太紧，就会令在座者扫兴，并被怀疑是“事先准备好的”。前人还规定：“终句，不能由发句的作者，或连歌会的东道主来吟咏。如果在怀纸第一张正面的一轮吟咏唱和中，有谁没有吟咏，

那么此人就应该成为终句的作者。此外，发句中使用过的词语，在终句中应当规避。”又规定：“如终句的前一句是例定的咏花之句，而且吟咏的是芳香之花，那么，即便咏春之句已经有五句了，终句也一定该是咏春之句。这种情况下，咏春之句即使有六句也无妨。”

终句要吟咏哪个季节的事物，或者如何吟咏恋爱之句，都须要好好加以体会。

注释

[1] 白册子：日语假名为“そうし”，汉字可写作“双纸”“草纸”“草子”“册子”，指装订好的书籍，在江户时代也是大众通俗读物的代称。“白册子”为“白色册子”之意，与第二部分“赤册子”相区分。

[2] 指伊邪那岐、伊邪那美。

[3] 人代：与“神代”（神的时代）相对而言，指“人的时代”。

[4] 原文：“八雲たつ出雲八重垣つまごめに やへがきつくるその八重垣を。”

[5] 白河天皇时代：白河天皇，日本第72代天皇。其间，源俊赖受命编纂的《金叶集》有“连歌”部。

[6] 原文：“新治つくばをこえて幾夜かねぬる。”

[7] 原文：“かがなべて夜には九夜日には十日よ。”

[8] 斋宫：新天皇即位的时候，作为祭主，被派往伊势神宫的未婚公主（内亲王）。

[9] 原文：“歩行人のわたれどぬれぬえにしあれば。”

[10] 原文：“また逢坂の関はこえなん。”

[11] 小林：据日本学者研究，小林疑为“北林”之误。

[12] 指合：亦写作“差合”，为避免连歌与俳谐中的用词单调，对同类、同音词汇使用的范围与限度作出规定，提出注意事项。

[13] 出典《桐火桶》。据日本学者考证，《桐火桶》是假托藤原定家的伪书。

[14] 《韵学大成》：指中国明代学者濮阳涑的《元声韵学大成》。

[15] 《俳无言》：全名《俳谐无言抄》，向井去来著。

[16] 《无言抄》：连歌式目书，著者应其。出版于庆长初年，即16世纪末。

[17] 指绍巴的《连歌式目闻书》《新式闻书》等。“闻书”，记闻之意。

[18] 原文：“名にめでて折れるばかりぞ女郎花 我落ちにきと人にかたるな。”

[19] 原文：“おもふてふ人の心のくまごとに 立ちかくれつつ見るよしもがな。”出典《古今集》卷十九“杂体”中的俳谐歌，作者佚名。

[20] 原文：“冬ながら春の隣のちかければ 中垣よりぞ花は咲きける。”出典《古今集》卷十九“杂体”中的俳谐歌。作者清原深养父。

[21] 出典《冬之日》，作者山本荷兮。

[22] 这是芭蕉的一首俳谐发句所吟咏的内容。原文：“莺や餅に糞する縁の先。”

[23] 这是芭蕉的最著名的一首发句《古池》的意境。原文：“古池や蛙とびこむ水の音。”

[24] 一条禅阁：一条兼良。

[25] 即《连歌新式追加并新式今案等》。

[26] 指李由、许六著《宇陀法式》。

[27] 左相府：指幕府将军足利义满。

[28] 二字均读“こがれる”。

[29] 均读作“よ”。

[30] 日语中的“夜”也读作“よ”。

[31] 阿古久曾：著名歌人纪贯之的幼名。

[32] 原文：“阿古久曾の心は知らず梅の花。”

[33] 长歌：指和歌之一体的长歌。

[34] 发句比赛：原文“句合”，是与“歌合”相似的比赛。

[35] 蛙句赛：指在深川芭蕉庵举行的以“蛙”为题材的发句比赛，随后相关作品由仙化编成《蛙句赛》（原文《蛙合》）一书，于贞享三年（1686年）刊行。

[36] 怀纸：书写连歌、俳谐的纸张。此节讲的“怀纸”，主要不是怀纸本身，而是作为一种连歌、俳谐的存在形式。

[37] 《清水连歌》：作者兼载，明应元年（1492年）作者奉纳于清水寺，此后清水寺举行的连歌会循其例，至江户时代被普遍采纳。

[38] 水祝：日本古代风俗仪式，在新婚翌年的元旦，亲朋好友向新郎洒水表示祝福，谓之“水祝”。

[39] 韵字：以下行文中有时也作“文字”，似特指汉字的韵字。

[40] 指的是《俳谐无言抄》。

[41] 拨音：日语中的鼻音“ん”。古代日语一般用在字尾，表示疑问、推测等。所以第三句如果使用带有拨音的尾字，等于对发句的疑问没有回应。

[42] “や”“か”“いつ”“なに”都是疑问词。

[43] 原文：取りなし付。

[44] 出典《俳谐无言抄》。以下基本观点为转述《俳谐无言抄》。

[45] 出典《俳谐无言抄》之《里》项。

[46] 出典《俳谐无言抄》。

[47] 素秋：连歌、俳谐中，咏秋之句连续三句没有出现“月”字，是为“素秋”。

[48] 此句的意思是保证百韵连歌俳谐中，咏月之句为七句。

[49] 终句：原文“あげく”，写作“举句”或“扬句”，指一卷连歌、俳谐集，或一场连歌、俳谐会的最后一句。

[50] 以下依据《俳谐无言抄》。

处处见诚——上岛鬼贯

上岛鬼贯（1661—1738），本姓平泉，统称三郎兵卫，名上岛宗迹，又号槿花翁、马乐童、佛兄，江户时代前中期俳人。

出生于摄津伊丹的一个酿酒商家庭，幼时喜欢俳谐，1671年师从俳人西山宗因，1678年著《慧能录》，1685年著《独言》，此外还著有《俳谐大悟物狂》《犬居士》《佛之兄》《酸鼻集》等。鬼贯有意与松尾芭蕉抗衡，认为芭蕉是“修得的高手”，自己是“生得的高手”，力求自成一家，即“伊丹派”，但由于种种原因，终不能与蕉门的影响相比。鬼贯的创作态度很严谨，从自然与真诚中求道，俳风极其自然质朴、不加雕琢，佳句很多。今人编有《鬼贯全集三版》（1978年）。

《独言》是上岛鬼贯的短篇随笔集，共分上下两卷，上卷是俳论，由四十一篇百字短文构成，下卷是以俳谐为中心的艺术性随笔。上卷被认为是日本俳谐史重要的俳论著作。鬼贯继承并发展了日本文论史上的“诚论”，以“诚”作为俳谐论的核心概念，提出了“‘诚’之外无俳谐”的论断，与松尾芭蕉提出的“风雅之诚论”也有密切的关联。

以下根据讲谈社学术文库版选译出《独言·上卷》中较有理论价值的十一篇。

独言

俳谐之道

俳谐之道，似易实难，听人说“初学时由浅入深，学成后深入浅出”，从前人心素直，初级、中级、高级三个阶段依次学习，循序渐进，如今这样的人少见了，往往心地浮躁，自以为是，自命高手，却不为世人所认。之所以如此，或许只是将俳谐视为临场的即兴发挥，无根无叶，凭空乱说即可，这是很令人遗憾的事情。假如知道俳谐也是和歌之一体，就不会将俳谐看得如此简单了。

“心”与“形”

作俳谐的时候，只注意“姿”与“词”，“诚”就会减少，只要“心”深，“姿”与“词”实则无关紧要。即便是化用古歌、写古事，绞尽脑汁写出来的俳谐，与自然而然吟咏出来的俳谐，岂不是也完全不同吗？

作俳谐可以与老师“形”似，在将老师的句之“形”学到之后，再从老师的“形”中摆脱出来，以形成与个人天性相适应的独特风格。

自然之“诚”

去除伪饰，只言其“诚”，比起苦思冥想、追求伪饰当然要好，但这只是可以追求“诚”的俳谐。学习俳谐的人，只有当把“伪饰”与“诚”两方面都不刻意留心的时候，那么无论吟咏什么句子就都没

有伪饰了，这才叫作“自然之诚”。若如此，平常之心就没有了伪饰，对世间之“哀”就有了深切的感受。

“幽玄”之句

苦思冥想构思出来的句子，在俳谐之道修行不到家的人听起来，或许会觉得很有趣。而实际上，“有趣”本身就是一种俳谐之病。而有俳谐修养的人吟咏的“幽玄”之句，在没有修养的人听起来，也许大多觉得不好理解吧。而且，因为用词平易，想吟咏的人谁都可以吟咏。

在不好理解的句子中，有“幽玄”和“不成功”两种情形。不懂得“诚”的人，作了各种各样的句子出来，因为特别追求易懂而索然无味，硬要将每个字词都说透，最终连自己要说什么都忘了，偏离了作者最初的构思，结果只能是自己明白什么意思，别人听起来就会很费劲。另一方面，“幽玄”之句，其意趣在没有理解力的人听来，则是不能理解的。

“不易”之句

“古风”，就当时而言也是“当世风”，眼下被看作是当世风的东西，过若干年后也会成为古风。所谓古风，所谓当世风，都是追求句姿的人杜撰出来的名堂，努力修行俳谐、坚持“诚”之道的，其俳谐无论到何年何代，都没有新旧之别，只是深谙“诚”之道的人很少，这是令人遗憾的。

秀逸之句

所谓秀逸之句，乍看上去似乎没有什么趣味，只是用词朴素、格调高雅，而其意味则难以言传。世间那些广为人知的作者的秀逸之句，让人听上去不能理解其深意，心中充满疑问，而待修行到一定程度后，才知道那秀逸之句的妙处。只有理解了别人的秀逸之句，才能作出自己的秀逸之句。那些专心于细枝末节的技巧、自以为是的作者，是不可能很好地理解和欣赏别人的秀逸之句的，因而一辈子也难以作出真正属于自己的秀逸之句。

工巧与“诚”

倘若有人让学习俳谐者吟咏从前某个时代风格的句子，那么吟咏出不同时代风格的句子应该是简单容易的，而那些异样的句子就更容易了，一切玩弄技巧的东西都不难。只有深深体会“诚”，清醒地意识到应该体现出此时应有的句姿，那么吟咏出来的俳谐才能独具一格。所谓独吟的俳谐^[1]，处处可以见出自然之心，令人百看不厌。

对于未学成者，要他表现出自然与心的丰富变化，他也尝试着去努力，但仍然难以做到吧。作者独吟的俳谐若只表现某种固定不变之心，恐怕连自己也觉得无趣，心也不能很好地传达出来。何况别人听来会如何，那就更加可想而知了。刻意为之的句子容易作，自然吟咏的句子难作，应该在此方面好好用心、聚精会神加以修行。倘若有人以容易吟咏的句子为是，以难以吟咏的句子为非，那么这样僵硬的态度，是不足于与之谈论俳谐的。

黄莺有黄莺的鸣啭，蛙有蛙的鸣叫，各有可听之处，正如不同的和歌各有其美一样。黄莺的鸣啭中没有蛙鸣，蛙鸣中没有黄莺鸣啭，这才是“诚”。

俳谐的修行

不作俳谐的修行，只是好高骛远的作者，就好比登上了高楼，眺望四周的群山，听到有人吟诵“天地悠悠心高远”，仿佛自己也看到了相同的风景。这就好比不动一步却要游遍名山一样，没有一个台阶一个台阶地攀登，如何能到达高处险峰呢？未学成者要明白个中道理，务必好好修行。

未成熟而自以为已经成熟的人，是很愚蠢的。自己要真正明白，没有修行的自觉就不可能成为高手，要知道自己的弱点之所在。不加修行的人仅仅依靠自己的聪明是无济于事的，靠知识才气无法到达俳谐之道。

俳谐的修行，必须不断体会俳谐的“诚”之味，在日常与人交往的时候，也要待之以“诚”，要明白重要的是诚实无伪。

“我学习俳谐多少多少年啦。”老是这样屈指计算，以为熬年头就是修行，那就大错特错了。假如心中没有“诚”之道，“诚”只是体现于句作的表面，这样的作者即便学习多少个年头，能有多大长进呢？

连歌与俳谐

连歌与俳谐的区别，说大也很大，说不大就好比是背靠背。比方说，有两个人要各奔东西的时候，一起走的时候是肩并肩，而“我要向东”“我要向西”各行其道的时候，就产生了不同的方向目标和名称。明显使用俳言^[2]的句子，就好比从第一步就与对方分开走，渐行渐远。另一方面，用词较为通俗易懂，乍听上去好像是连歌，但作者心中的指向实际上并不是连歌，这也完全属于俳谐。这与上面所说的两个人开始背对背，然后各奔东西，岂不是一个道理吗？另外，使用连歌中不使用的词语加以表达的，也是俳谐。但不管怎么说，若不是单论某一句，连歌与俳谐的区别是很难一概而论的。

心与词

即便是在“诚”深含其中的句子中，词若使用不当，也是不合俳谐本意的。只有“心”与“词”很好地调和起来，才是好的俳谐。

不能笼统地认为，用词本色质朴最为重要。俳言的使用潇洒豪迈者，才能体现俳谐之趣。

“诚”之外无俳谐

我八岁的时候，从学习与众不同的发句开始俳谐学习，十三岁的时候师从松江维舟^[3]，学习维舟先生的古风，专心于俳谐之道，常常独吟百韵，送给当时名师大家，请他们给予指点，这样的“百韵”写了多少卷，如今都记不清了。

从十六岁的时候起，我开始倾心于梅翁老人^[4]，跟他学习当世风，然后打破其规矩，十七字的字数有时多，有时不足，或者寓言，或者异形，各种体式随意吟咏，既不同于发句，也不同于付句，只要有人夸奖好，自己就扬扬自得，渐渐失去了继续修行的自觉。如此作出的俳谐当然好不了，我也对自己产生了怀疑，所以并没有对自己的俳谐一味沉迷留恋。回头想想看，过去的俳谐都是玩弄技巧，而争一句之胜，或者重外在修饰，心却浅陋。

仔细想来，和歌在用词上没有智巧，在形姿上不加矫饰，只要求读上去朗朗上口，然而心却是深的。再看看从前的俳谐：

青柳

以她的眉毛，

搔挠岸边的额头。^[5]

圆圆的春日，
冉冉升起后，
放出长长的光芒。[\[6\]](#)

盆沿儿的下面，
有一个细脖，
扣起来可以在舞会上敲打。[\[7\]](#)

山僧的头巾，
形同树上的柿子，
要经历风吹日晒。[\[8\]](#)

除了这些，还有被评价为当世风的句子：

用捣木研磨红辣椒，
捣木锤也变成了
红叶的颜色。[\[9\]](#)

这些发句正是宗祇法师所说的，属于“非道教道非正道进正道”[\[10\]](#)之类，只是不能一概将俳谐理解为“狂句”，俳谐应是有其深奥之意的。延宝九年[\[11\]](#)的时候我从内心深处意识到了这一点，此后对于其他事情一概置之不问，专心致志于俳谐。如此过了五年，到了贞享二年[\[12\]](#)春，我认定：“诚”之外无俳谐。从此以后，我对于斟字酌句的修饰，哪怕是一句之巧，也不再追求。对我来说，那些东西都是空言。

注释

[1] 独吟的俳谐：指连句的一整卷均为一人独吟的俳谐。

[2] 俳言（はいごん）：指和歌、连歌中不使用的，而在俳谐中使用的滑稽幽默的日语与汉语词。

[3] 松江维舟：生卒年不详，名松江重赖，又号江翁，江户时代俳人。

[4] 梅翁老人：即“谈林派”首领西山宗因（1605—1682）。

[5] 原文：“青柳のまゆかく岸のひたい哉。”作者荒木田守武，原载《守武千句》。

[6] 原文：“まん丸に出づれどながき春日かな。”原载《犬筑波集》《犬子集》等，作者不详。

[7] 原文：“うつぶいておどるゆえにやぼんのくぼ。”出典不详。

[8] 原文：“山伏はしぶくとかぶれときん柿。”出典不详。

[9] 原文：“小木も紅葉しにけり唐がらし。”作者西山宗因，原载《梅翁宗因发句集》。

[10] 此句原文为汉文，此处照录。出典宗祇《古今和歌集两度闻书》。

[11] 延宝九年：即公元1681年。

[12] 贞享二年：即公元1685年。

寂然伫立——与谢芜村

与谢芜村（1716—1783），俳号宰町、宰鸟、落日庵、夜半翁等，江户时代中期著名俳人、画家、作家，江户天明年间俳谐中兴时期的核心人物。

与谢芜村出生于大阪，早年学习汉诗文、绘画与俳谐，长期过着半僧半俗的生活，四十二岁后以绘画为业。绘画方面师从南宋文人画而有所创新，是“俳画”的创始人。晚年十几年间更活跃于俳坛，提出“回归芭蕉”的口号，倡导“蕉风复兴”，留下了一千五百多首高雅脱俗、风格清新、韵味隽永的俳谐，还创作了不少融汉诗与俳谐于一体的俳诗。后人编辑的芜村的主要作品集有《芜村句集》（1784年）、《芜村遗稿》（1801年）、《芜村七部集》（1809年）、《芜村翁文集》（1816年）等。

在俳谐理论方面，芜村尊崇松尾芭蕉，称“三日不吟蕉句，口生刺蔷薇”（《芭蕉翁连句集序》）。在《〈春发句集〉序》一文中，芜村提出了“离俗论”，强调多读汉诗、增加书卷气，以提高俳谐品位，这与芭蕉提出的“高悟归宿论”异曲同工。同时他还强调破除俳谐的门户之间，对各种流派兼收并蓄、取长补短，为我所用。

以下《〈春泥发句集〉序》据岩波书店《日本古典文学大系58・芜村集》择要译出。

《春泥发句集》序

维驹编辑父亲遗稿^[1]，索序于我。为此我写了如下序文：

在洛西^[2]别墅与春泥舍召波见面时，召波曾问我有关俳谐之事。我对他说：“俳谐所崇尚者，是使用俗语，又要离俗，也就是从俗情中超脱出来，只把俗语作为表达手段。然而，至于如何离俗，却是最为困难的。有一位禅师提出过一个‘听一只手拍出声’^[3]的公案，这就是俳谐禅之心法，也是俳谐离俗的根本法则。”召波听罢，有所悟。

召波又问：“您所说的离俗之说趣旨深远，只有潜心领会，方可悟得。有没有一条捷径，可以同化于天地，而自然而然地离俗呢？”

我回答：“有的，那就是读汉诗。你本来长于汉诗，可以在汉诗中寻求离俗之法，此外不必他求。”

召波不解，问：“汉诗与俳谐稍异其趣。您却不谈俳谐，反而要求读汉诗，岂非迂远？”

我回答：“画家有去俗论，曰‘画去俗，无他法，多读书则书卷之气上升，市俗之气下降矣，学者慎之哉’，这里说的是想在绘画中离俗，就要投笔而读书。何况诗与俳谐本来就接近，怎能说迂远呢？”召波听罢，有所悟。

一日，召波又问我：“自古以来俳谐名家辈出，各分门户，风格有异。入何家门派，可以窥其堂奥？”

我回答：“俳谐本身无门户，若要硬说门户，则以‘俳谐门’为门。对此，有画论曰‘名家不分门立户，门户自在其中’^[4]，俳谐也是如此。如果俳谐有各门各派，那就要把它们尽收于诗囊之中，然后择其善者，随用而取之。只是需要常常反躬自省是否有风雅之心，舍

此别无他法。然择友不慎，不与良友交，则很难臻于俳谐的理想境界。”

召波又问：“应该与什么样的人为友呢？”

我回答：“求于其角，访于岚雪，和于素堂，伴于鬼贯。^[5]每日会此四老，则可超越市井名利，游于林野之山中，宴于山水之秀色，酌酒谈笑。如此，则俳谐之句不期而至，自然吟咏而出。他日再会四老时，寄情山水，游目骋怀，风雅如初。闭眼吟唱，得句眼开，忽觉四老飘飘远去，不见踪影。仿佛四老成仙飞升，只有自己一人寂然伫立。此时花香随风飘来，月光洒向水面，这便是你要追求的理想俳谐之乡。”召波听罢，会心而笑。……

安永丁酉^[6]冬十二月七日

注释

^[1] 与谢芜村的弟子黑柳召波，别号“春泥舍”，五十四岁时去世，其子维驹编订父亲遗句，请芜村作序。

^[2] 洛西：日本人将京都称作“洛阳”，洛西即京都西部。

^[3] 听一只手拍出声：禅宗公案之一，一只手本来拍不出声，亦即聆听无声之声。

^[4] 出典《芥子园画谱》初集：“所谓大家者，不必分门立户，而门户自在。”

^[5] 其角、岚雪，素堂、鬼贯：分别为宝井其角、服部岚雪、山口素堂、上岛鬼贯。

^[6] 安永丁酉：安永六年（1777年）

译后记

本书初版于2012年，原文书名为《日本风雅》。为什么叫“风雅”？是因为书中所选第一部分内容，即大西克礼的《风雅之“寂”》一书。“风雅”在松尾芭蕉及其蕉门弟子的俳论中与“俳句”是同义词。但是，《风雅之“寂”》所研究的美学概念实际上不是“风雅”而是“寂”和“侘”，蕉门美学的关键词是“寂”，故此次再版时，书名改为《日本侘寂》。

“侘寂”是“侘”与“寂”两个词的合璧。“寂”是俳句的概念，“侘”是茶道的概念，但其美学内涵是一致的。关于“侘”，一直以来，一些日本学者对其“人在宅中”的意义缺乏理解，甚至误写为“佗”字，甚至大西克礼在本书中也曾误写为“佗”。实际上，“わび”（wabi）本来是指一种孤独凄凉的生活与存在状态，后来受中国语言文化的启发影响，用“侘”这个汉字来标记，并从“侘”字的“人在宅中”的会意性，而引申出“屋人”“侘人”“侘住”等词，指的是在离群索居中体味和享受自由孤寂。在日本茶道“侘茶”中，“侘”不仅指独处时消受孤寂，也指在人际交往中仍能感受并且享受孤寂。“侘茶”是一种不带功利目的、以茶会友、参禅悟道、修心养性的美学仪式和审美过程，“侘茶”的“和、敬、清、寂”四字经，最终是要由“侘”而达于“寂”，故而我们可以将“侘”与“寂”合璧，称为“侘寂”。

这就是我们将《日本风雅》改为《日本侘寂》的主要理由，可有助于中国读者从“侘寂”这个陌生词语中，感受日本独特的俳句美学

与茶道美学。

《日本侘寂》交由图书出版品牌“一页”出版时，对初版作了订正，亦对章节选择有所调整。

感谢“一页”的编辑们为本书出版所付出的劳动。

王向远

2019年4月25日