

八つの日本の美意識
Masayuki Kurokawa

日本的
八个
审美意识

黑川雅之

河北美

八つの日本の美意識
Masayuki Kurokawa

日本的八个审美意识

黑川雅之

图书在版编目 (CIP) 数据

日本的八个审美意识 / 黑川雅之著. ——石家庄:
河北美术出版社, 2014. 1
ISBN 978-7-5310-5756-7

I. ①日… II. ①黑… III. ①建筑设计-建筑美学-日本
②工业设计-技术美学-日本 IV. ①TU-80 ②TB47

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 317778 号

日本的八个审美意识
(日) 黑川雅之 著

翻译 | 王超鹰 张迎星

出品人 | 高大鹏

责任编辑 | 赵小明 李菁华
技术编辑 | 毛秋实

中文版设计 | 幻相设计事务所

中文版项目策划及完成 | 创意生活 CREATIFE
www.creatife.com.cn

策划监督 | 成春燕
宣传管理 | 丁媛
发行管理 | 郭婷
财务统筹 | 杜佳芮

出版发行 | 河北美术出版社

地址 | 石家庄市和平西路新文里 8 号 邮编: 050071

印刷 | 北京奇良海德印刷有限公司
地址 | 顺义天竺空港工业区 B 区裕民大街 28 号
电话 | 010-80485599

版次 | 2014 年 1 月第 1 版
印次 | 2014 年 1 月第 1 次印刷
开本 | 787mm X 1092mm 1/32
印张 | 5 字数 | 70 千字

定价 | 29.80 元

如发现印装质量问题, 影响阅读, 请与印刷厂联系调换。

本书内容由黑川雅之先生授权, 在中国大陆地区编辑出版中文简体版
未经书面同意, 不得以任何形式复制或转载。
版权所有, 翻印必究。

目录

序言

- 7 日本人是西方世界观的奴隶
- 8 并列互补的八个关键词

微

- 11 一期一会
- 12 细节中体现整体
- 16 原始的身体感觉
- 18 内与外的同质性
- 20 日本的城市是村落
- 24 城市的描绘从室内开始
- 26 情感及羞耻心的关系

并

- 30 日本的民主主义
- 32 万神
- 37 绝对与相对
- 40 平面的组织
- 44 大脑与互联网
- 48 风神与雷神

气

- 52 气与气场
- 58 柱子是气场建筑
- 62 女性生殖器与男性生殖器
- 64 气场所营造的日本建筑

间

- 68 气场与间
- 70 阴阳
- 74 并列的细节
- 78 力学的空间
- 80 间的妖艳

秘

- 83 隐秘是花
- 86 秘与间, 或留白
- 88 逆光让阴翳彰显华丽
- 92 “秘”中期待

素

- 96 还原真我
- 100 素材与造型
- 104 一张折纸
- 108 原型

假

- 114 对大自然的绝对信赖
118 融通无碍
122 日本的房屋不是建筑
126 逆转
130 与西方完全相反的审美意识

破

- 134 过人的技术
138 序破急·守破离
140 破灭与秩序

总论

- 146 什么才是日本的审美意识呢?
146 感觉的反衬
147 感觉的支配
148 民主的主张
149 自我也是自然的组成部分
150 无政府状态
151 女性的秩序感
152 为了美而活着

153 结语

156 译后记

八つの日本の美意識
Masayuki Kurokawa

日本的八个审美意识

黑川雅之

目录

序言

- 7 日本人是西方世界观的奴隶
8 并列互补的八个关键词

微

- 11 一期一会
12 细节中体现整体
16 原始的身体感觉
18 内与外的同质性
20 日本的城市是村落
24 城市的描绘从室内开始
26 情感及羞耻心的关系

并

- 30 日本的民主主义
32 万神
37 绝对与相对
40 平面的组织
44 大脑与互联网
48 风神与雷神

气

- 52 气与气场
- 58 柱子是气场建筑
- 62 女性生殖器与男性生殖器
- 64 气场所营造的日本建筑

间

- 68 气场与间
- 70 阴阳
- 74 并列的细节
- 78 力学的空间
- 80 间的妖艳

秘

- 83 隐秘是花
- 86 秘与间, 或留白
- 88 逆光让阴翳彰显华丽
- 92 “秘”中期待

素

- 96 还原真我
- 100 素材与造型
- 104 一张折纸
- 108 原型

假

- 114 对大自然的绝对信赖
- 118 融通无碍
- 122 日本的房屋不是建筑
- 126 逆转
- 130 与西方完全相反的审美意识

破

- 134 过人的技术
- 138 序破急·守破离
- 140 破灭与秩序

总论

- 146 什么才是日本的审美意识呢?
- 146 感觉的反衬
- 147 感觉的支配
- 148 民主的主张
- 149 自我也是自然的组成部分
- 150 无政府状态
- 151 女性的秩序感
- 152 为了美而活着

153 结语

156 译后记

序言

日本人是西方世界观的奴隶

我在叙述“日本的八个审美意识”之前，脑海里一直都在思考着的问题是，在 worldview 方面，无论怎么说现在的日本人已经沦为西方文化的奴隶了。

明治维新后的百年以来，西方的近代化以非常可怕的气势朝着日本涌来了。我们知道，西方的近代思想是以基督教为背景的，而且，带有以德国日耳曼民族思想为中心的浓厚影响。然而，日本的西方化速度之快被西方思想的色彩涂抹之重，是出乎所有人的意料的，以至于作为微敏的思考方式和感觉的切入点，即日本的审美意识考量，也有许多部分都已经被近代西方思想和世界观所替代。

作为日本传统建筑的代表作之一，桂离宫展现的审美意识是许多日本建筑家们所不理解的，因为日本建筑的柱梁空间概念，已经引入了现代西方的建筑理论和概念，所以对日本建筑的描述，往往也只能用西方化的思路去进行分析和解释。

审视过去的历史，西方建筑和日本建筑之间并没有什么实质性的交流，各自发展着属于自己的体系。但是，不论是日本任何大学的建筑专业，今天在教学上几乎都采用了西方的建筑学理论。能够关注日本自古以来的建筑，信奉传统柱梁结构模式和愿意予以继承的，只是极为少数的人群而已。这只是日本成为西方世界观奴隶的一个小小的例子而已。

作为一个日本人，我对自身应有的审美意识叙述，甚至也不得不

基于西方的思考方式来进行，这实在是一种悲哀。

并列互补的八个关键词

有意思的是，我在大学期间学习的恰巧是西方建筑学，其理论也成为我后来从事建筑设计工作的基础。现在想来，那是因为在自己的心中，一直都在尽量地去克制表现“日本式”的结果。

但是有一天，在我看到少年时代的故乡民居和茶室被重新修葺完工时，凝视着这些房屋的我突然发现，在传统空间中潜藏的现代感觉竟然是如此的美妙。原来在我们的过去，早就蕴藏着未来的至美。那个几乎是瞬间的发现，让我自感惊讶和难以忘却。此后，我大胆地揭开了那个曾经盖住自我意识的盖子，跳跃式的实现了对自我的重新认知，重要的是，我能够以坦率的心情去直面日本的审美意识。

我从那时开始了自我解剖，以及追寻自身遗传基因的旅程，这也就是我在“日本的审美意识”中重新发现日本的第一步。请诸位注意，作为学问研究，一如绳子解开后又被收起来的大量读物，解释日本的文化和审美意识并不仅仅是读一本简单的图书。

作为试论，“八个审美意识”不一定能够反映出日本审美意识的整体组成部分。因为有着庞大概念的日本审美意识的整体，在本书中只不过是切开后的一个剖面图。审美意识不可能是独立的物体，而是有着相互影响的复杂关系，是可以成为彼此补充的复合体，我是力图让日本的审美意识逐渐浮出水面。

另一方面，也想谈谈个人的注解。这八个审美意识的概念应该是没有任何主次的，属于并列互补的关系。在意他人的感觉是日本社会

生活的传统秩序，换一种说法，日本人是一个重视他人感受的民族，十分在意个人与个人之间的相互关系和距离，这是十分显著的文化特征。

八个审美意识——类似于人和人之间的关系，即各自独立，又并列、互补和影响。这也与脑细胞都是非连续的、浮游着的一样，它们会根据身体的某个需求而紧密地联系在一起。因此，这八个审美意识的概念也仿佛和脑细胞的结构一样，既是漂浮着的独立体，也是紧密的连续着。这听起来似乎有些矛盾，但却是很重要的现实。正如在“微”和“并”的审美意识当中，存在着“间”的思想。它们的连续性，彼此间的关系并列等都会同时拥有。从这个意义上说，对日本审美意识解释的本身就是对日本生活秩序的一种阐述。

实际上，“审美意识”这个词本身也是相当纠结的。是思想吗？是哲学吗？都不是。日本人很重视的价值观应该怎样表现才好呢？这确实是令人迷惑的事情。审美意识，好的心情，或者让人心灵震颤之类的体验，是很难用理论来说清楚的。美是人的心情和身体感受到舒服的某种存在，有许多美的感觉实在是难以用语言来表达的。不过，我自己在工作中通过仔细观察后发现，日本人以生活的规范去判断事物的过程，也许就是审美意识的组成部分。这种审美意识是经过深思熟虑的，有着信念考量的；是基于崇拜自然神的思想基础，或者是所谓的哲学视野范畴；甚至包括对善与恶的判断，以及更加依赖于身体的种种感受。比如舒适和惬意，几乎是人类都拥有的，相同的美的感觉，这完全是出自于动物原始野性的生理本能和反应。

我觉得日本人是为了美而活着的，是为了有惬意的心情而活着的……这一发现对我来说无疑也是最具冲击的一件事情。

我在后面还会进行详细地解说，日本人所谓的绝对价值，诸如拜

神、信念和哲学，都不能成为对生活规律的约束。抱有“对不起周围人的感觉”“羞耻心的意识”等特别顾忌他人感受的心态属于这种价值观。不能做令人不愉快的事，似乎是日本人活着的理由。带有罪恶感的意识，由羞耻意识支配的心态和如何让他人感到舒服的想法，是这种价值观的核心。可以说，这也是日本人绝对的价值取向，聚焦在人与人之间所形成的气场，以及彼此之间对和谐的影响之中。这与其说是日本人的生活哲学观，更不如说是审美意识带给人的约束。

“没有我，更没有自我”“不能够直率地把自己的意见说出口”是日本人的自我评价。当他们面对“你需要咖啡？还是红茶呢？”的提问时，日本人只会回答“都可以”，给出的是让对方选择的结果。而“世界上失去平等就不能生存”“所谓理念和信念之类的东西，是没有的”等等台词，从日本人口中也会经常听到，而这一类带有批评性的意见，对日本人而言，其实都只是来自于对西方观念的盲从而已。

今天，我们是近代思想所产生的科学技术的享受者，出行有汽车，有飞机，各种家用电器包围着我们的日常生活，使一切都变得更加方便。作为现代社会中的一员，虽然不应该简单地对现代化进行批判和数落它的不是。但是，对于西方世界观的影响，相信反省自己的深层文化识别，并不会成为问题。实际上，在我们的内心深处，依然坚定地保留着日本的审美意识，发掘这些审美意识，会有利于更多地了解我们自己。

世界已经进入了多维文化的共存时代，在面对很多不同的思想和审美观念的差异时，我们也感受到了能够持异共存的欣慰。只有对自我意识有更多的了解和把握，世界才有未来。

微

一期一会

现代建筑大师密斯·凡·德·罗（Mies Van der Rohe, 1886~1969, 德国建筑设计师）有句名言，叫“少即多”（Less is more）。也称“细微处有神灵”，意思是说，从建筑物、产品等的细节上最能体现它的理念。

现代是日本思想和审美意识产生巨大影响的年代，给艺术、建筑等领域带来了大量的启示。“少即多”的理念在近代建筑中有着重要的意义，而它与日本审美意识的关键词之一“微”（细微中体现整体）的理念是一脉相承的。

通常会认为“细节”是“整体”的一部分，整体是个大概念，包含了细节。从人和社会的关系来看，也是“人”存在于“社会”中。无论是城市、社会、还是宇宙观，都是重视大局和全貌的，而着眼细节往往容易受到批判。

但我认为日本人并不习惯于这种思维，他们认为个体中有社会，细节中有整体的理念，尝试从细小处来看整体性。在做法上，较之上来就抓全貌，更倾向于从非常细微的地方着眼。

比如日本有一句成语叫“一期一会”。阐述的是：现在能够与这个人交流的瞬间，不会再重来。所以，要更加珍惜眼前的这个时间，这个人 and 这个地方。他们不会考虑从长远的角度来看待与这个人的相见对自己有什么意义，对未来的自己是否有利，也不会觉得，反正以后还会再见，今天差不多就得了。这个理念的精髓是：眼前，这个瞬间，与这个人的关系，就是值得珍惜的一切。

即便是每天都见面的朋友，只要抱着“眼前这个时间不会重来，要珍惜眼前”的想法去重视每一个，每一个的瞬间，其最终的结果可能就是，珍惜一辈子。

眼前的这一瞬中包含了过去和未来……这就是“微”的精髓。“细节中包含了一切”的理念，不仅是与时间、与人的关联，也深深地根植于建筑、庭院设计、每一个人、乃至整个世界中，构成了日本思想的基石。

细节中体现整体

眼前这个瞬间里有着过去的记忆，也有着对未来的梦想，可以说眼前的瞬间里包含了整个的时间轴。同理似乎也可以说，在被称为“这里”的地方，包含了东京、北京乃至整个世界的所有地方。

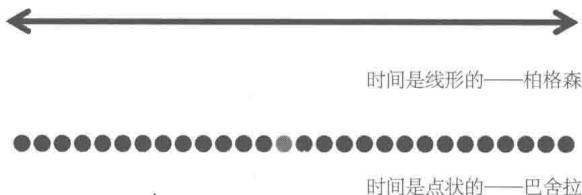
你无法看全北京，即使从北京上空也俯瞰不到全景，假设看到了全景也不可能用身体感知到北京的一切。但是你现在所处的北京的“这里”，却蕴含了北京的一切。可以感知到北京的空气，感知到它的味道，因为这里就是北京。可以说“这里”——在这个点上，才展现了实际的北京。

关于人，也可以说人存在于个体中。要想知道人是什么，从自己的外部去寻找是看不到的，只有挖掘自己的内心深处，才能看到“人”的本质。

“现在”中有时间的一切，“这里”有空间的一切，“个体”内有人的一切。这个理念深藏于日本思想的根源之中，它与“细节中体现整体”，“神灵存在于细节”的理念是一脉相承的。（图1-1 巴舍拉的时间）

图 1-1 巴舍拉的时间

柏格森 (Henri-Louis Bergson, 亨利·路易斯·柏格森, 法国哲学家) 认为时间是线形的, 而巴舍拉认为时间是点的集合体。恐怕这个差异的根源在于, 柏格森是将时间视为身外之物, 巴舍拉看到的则是在自己体内流淌而过的时间。在自己体内的时间永远只有“现在这个瞬间”。“现在”中包含了过去的记忆和未来的梦想。在“现在”这个瞬间中, 蕴含了漫长的时间, 而且是一刻一刻流逝而过的。现在这一瞬中蕴含了漫长的时间, 这一观点正是“微”的概念。



在日本建筑形式被不断西化的潮流中，茶室（数寄屋）则保持了它的日本传统风格。

茶室中隐含了几个研究日本审美意识的要素和启示。它从一开始就是开放的，其空间结构是从室内将自己视线中的某一点向室外呈放射线状态的延伸。视线从室内的榻榻米延伸到走廊，再从走廊延伸到庭院，然后再到围墙，甚至一直到远处的群山，全部都被计算在内了。将远山纳入到庭院，作为景观一部分的做法被称为“借景”，而放射状的视线也会从多个位置将环境计算进去。（图1-2 嵯峨野之家）

房屋只是宇宙中、自然中很小的一部分，但这个空间却能将世界纳入到自己的视线中。然后将取景入室的世界经过象征化的再处理，演绎到室内的移门上，或者将视线作为庭院中枯山水形式的演绎起点。

这里的空间的演绎从内部开始，而不是外部。就像加斯东·巴舍拉（Gaston Bachelard，法国哲学家，1884~1962），把时间看作是自己身体内部的时间一样，日本的茶室作为自己内部的空间，尝试着“从这里”看世界。从“这里”看“那边”，从一个微小的位置来看整个世界，意味着“这里”可以象征成为被凝缩后的宇宙。（图1-3 龙安寺的石庭）

从一个点去观察世界的想法，也被认为是文艺复兴时期的重要发现之一。因为这一发现能够从人所在位置去看待外界，而非通过上帝的眼睛去想象俯视，绘画界以及建筑界的透视画法因此而产生。

然而，日本茶室从一个点来观察的视线却有些不同。它并不是单纯通过视线的发现。为了解释清楚，我这里不能不涉及到后面章节的另一个审美意识——“气”。这是因为日本的“微”的思想，并非是欧洲透视法所采用的“观察整体的视点”那样简单的问题。

日本人感觉的“微”，与感知气场的“体感”或者说“通过身体的全身感知”能力有关。人体拥有五感，耳掌听觉，舌掌味觉，眼



图 1-2 嵯峨野之家

不只是圆通寺如此，日本的住居也宛如树木一样，由树干般的柱子和枝叶般的屋顶构成。没有清晰的内外分别，室内直接通向室外，就如同庭院也是家的一部分那样。

从室内顺着走廊延伸到庭院，再到围墙。墙外的远山看起来就像一幅画。这种做法被称为“借景”，是将远处的山景借入成为庭院景观中的一个组成部分。

掌视觉，鼻掌嗅觉。那么触觉是什么呢？就是由全身感到的知觉。重量、温度、压力、痛、痒，这些都是触觉。利用对微小凹凸感知的特点研究，诞生的是盲文点字。

然而我们听声音，除了通过耳朵来接收，身体也能感知到声波在空气中的震动，这也属于触感的一部分。吃饭也不仅仅是味觉，同样关系到食物的软硬、柔滑等触感部分。

总而言之，虽然上述这些都被归类在触觉里面，实际上还是需要剥离出另一种概念的、带有微妙感觉的部分，包括空间内细微的空气流动、湿度、温度等，我们都会通过全身的感觉去体会到。在愤怒的人面前会感到恐惧，在性感的人面前会感到被吸引。这种对“气场”，对“气”的感知，应该说是一种与生俱来的野性，原始的身体感觉吧。

原始的身体感觉

这种“气场”对于日本人来说特别重要。从“这里”开始的视线，也可以理解为从这里开始的风景所带来的“气场”。

就像“这里是北京”“这里是东京”这种感觉。无论是东京，还是北京，你看不到它的全貌却能够感知到“这里是北京”，意味着在这个空间，在“这里”有着北京的气场。

日本的房屋的原型就是树木。像树一样，柱子是它的主干，屋顶是它的枝叶，形成了日本的房屋。把多根柱子排列、汇集，再覆上枝叶，日本的房屋就和树林是一样的。日本的家里没有真正意义上的墙，它所谓的墙是用木材和纸做成的透光隔扇，而房间里则通过设置移门或屏风来控制风向的流向。

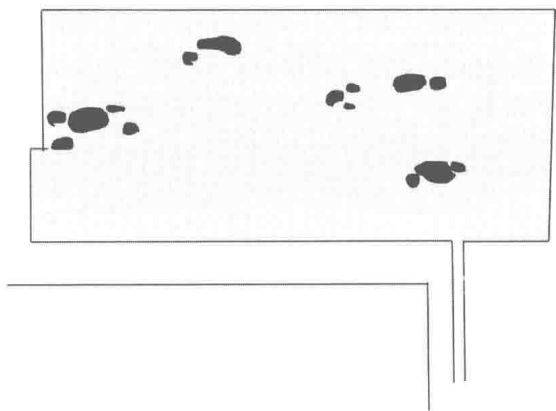


图 1-3 龙安寺的石庭

根据庭院空间与石头的形态所构成的配置图

房子是树木做的，显然无法百分之百地防御外敌入侵，因此，日本的房屋并不是用来保护自己财产的，而是为了缓和人类与生俱来的“不安全感”，可以说房屋是心境的港湾。你看，连房屋这样的大事物，也仅仅是心境、气场而已。（图1-4 日本房屋的原型）

日本人的生活中一直以来都非常重视“气场”的存在。建筑的结构，也是基于这种气场的感知来完成的。气场是一种原始的身体感觉。无论是说眼前的一瞬当中有整个时间轴，还是说在“这里”有东京或北京的一切，或者说个体中有人的一切，甚至说“细微中有整体”的元素，所有的这些感觉，都不是以上帝的眼睛或科学的视线去看到的全貌，而是通过“气”和“气场”所感知到的整体。

正因为如此，日本人在“现在”、在“这里”、从“自己”这个位置来观察世界，理解世界。“微”，应该是日本思维方式中最重要的一个概念。

内与外的同质性

来看一下从圆通寺的室内观望室外时的图片。从房间内向外，有内走廊、外走廊，再往前连接着庭院，在庭院的围墙之外是风景，风景再向外是借景的远山。像这样，由内而外，一层一层向外不断延伸的视线展开方式，与我在前面茶室部分所谈到的，从主人的座位开始的放射状线条延伸到宇宙的视线是一样的。它从主人所在的，可以全身感知到的近距离室内空间，不断向外一直延伸到宇宙的无限距离，是从细部到整体的视线。

圆通寺由内而外的这种空间处理方式，可以让你明显感受到它对外部空间所持有的态度。这是一种包含着敬意的亲密感，而绝不会有

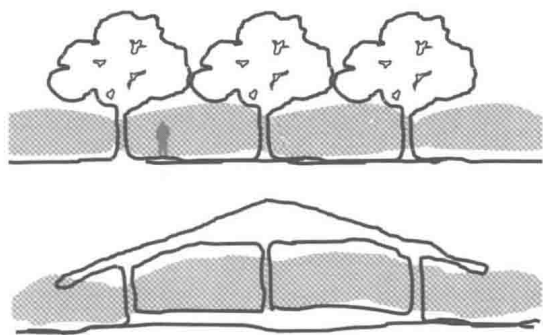


图 1-4 日本房屋的原型

内与外的对立和敌意。在西方，是把外部与内部对立起来理解的价值观念，认为内外融合的现象是不可能发生的。正因为日本的是连续的空间，所以外部的世界不会被感觉是独立的外部。

有些日本建筑师往往会解释说：“日本的走廊，是连接内部空间与外部空间的接合部”，这种说法是有问题的。因为，日本人并没有像西方人一样，将内部空间与外部空间用对立的概念来看待。只有以对立的观念去审视，才会产生所谓的“接合部”，而日本人并非如此，始终认为内与外是一样的。以京都龙安寺的石庭为例，石庭并没有被看作是外部。怎么看，都觉得与室内是同等对待的。这种包含敬意的亲密的外部与内部的关系，应该说是一种多点带来的连续移动，是层次带来的质感的变化。

明白了日本思维模式是“从室内的细微空间开始，形成微妙的层次后向外延伸，直至宇宙”的观念之后，就可以更好地理解日本的都市空间乃至社会结构了。当理解了宇宙是由具体的“这里”“那里”的细微元素和关系的叠加，就能够知道如何去营造和谐。正是这一个由点出发的、放射状的空间的相互交织，才构筑了一个由局部看整体的斑斓世界。（图1-5 西方的箱形建筑和日本的伞形房屋）

日本的城市是村落

西方的观点是整体中有局部，能让你充分体会这一点的是西方的城镇。它不是一个建筑的集合体，而是先有“构成城镇的街区”，把那个被称作“街区”的板块做分割，接下来才是一栋栋的建筑。站在欧洲的街头可以看到整齐美丽的街道，是因为那些建筑物从一开始就是为了构筑街道而生。过去，欧洲各地小国林立，国与国之间的争

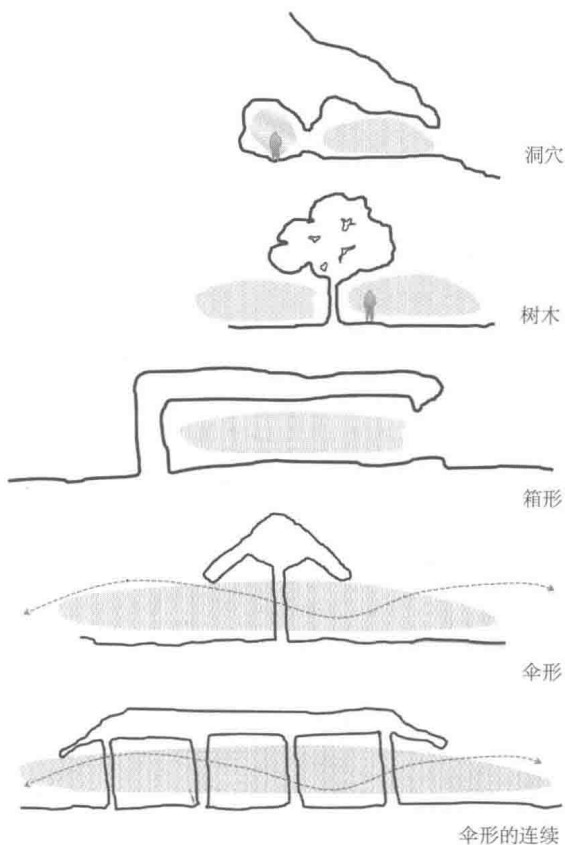


图 1-5 西方的箱形建筑和日本的伞形房屋

西方的建筑应该是从洞穴形式开始的吧。除了自己，他人、外界，都会被视为是危险的存在，所以，建筑也就形成为一种防御型的造型。西方人没有把人看作是大自然的组成部分，认为只有人类才是优等的生物。日本的房屋始于树木，也许是相对比较温暖的气候和风土的缘故吧，日本人把自己视为大自然的一个主场部分。他们带着对大自然的虔诚和敬畏之心，所以打造出来的是柱梁支撑的伞形房屋造型。

夺非常激烈，为了保护国家（城市），人们在周围筑起了城墙，市民就生活在里面。农耕土地等虽然在城墙之外，一旦战争爆发，市民就全部躲入城墙内，与对手国交战。可见，欧洲较之建筑物优先考虑的是城市，首先筑起作为城市外围的城墙，其次打造了作为公共空间的广场及街道，在这之后，才是在沿街处分割开来建起的一栋栋住居部分。（图1-6 西方的街道）

我第一次去欧洲旅行的时候，每到一处必去看的就是美术馆，并惊诧于美术馆中到处充斥着血淋淋的杀戮画面。如这些绘画作品所昭示的欧洲的历史充满了血腥的战争，邻国之间常常就是敌对的关系。

为御敌保护家园而发展起来的欧洲城市构造，在日本几乎是不存在的。日本没有西方常见的城市之间的争战，战斗在原则上也只限于武士阶层，庶民被卷入战争是在十五世纪之后的事了。日本的城墙如其字面意思，是为了保护城堡以及在城堡中的武士财产，非武士阶层的庶民们，即便城主败了，对他们而言也仅仅是更换了执政者而已。在这样的环境中，城市体系基本没有发达起来，不过是以房屋为中心的多个集合体被称作了“城市”而已。即便是现代的大都市东京，也不过是个巨大的村落而已。（图1-7 东京的地图——巨大的村落）

日本是先有微观的房屋，集结到了一起之后形成了村落型的城市，西方是城市概念在先，建筑属于其中的一个组成部分，这两种观点带来的是截然相反的结果。“宏观城市支配论”的西方城市与“微观房屋决定论”的日本城市，具有着完全不同的系统构造。（图1-8 西方的城市与日本的城市）



图 1-6 西方的街道

西方的街区重视街道，把道路看得比一户一户的住居建筑更为重要。这是整体概念高于个体概念的例证。



图 1-7 东京的地图——巨大的村落

东京就像是一座无限扩大中的巨型村落。村落的特征是缺乏整体性。重要的是一户户的家，不管多少个家的汇集，形成的都是村落，家家户户的数字的增减改变不了它的本质。

城市的描绘从室内开始

前一篇写过，日本茶室的视线是从主人的座位到地板，再向庭院、远山的借景延伸出去，放射状的将世界纳入到视野中的。茶室比较讲究，有漂亮的庭院，将远山作为借景纳入到风景构图中来也更容易理解，但实际上日本即便一般的住宅，也会从室内的视线开始构图，而且不仅仅只是考虑窗外的风景这么简单。日本人可以从家中看到外面的环境和街道。这一点，有古地图为证。

观察一下这张地图，会发现每一间房屋的户主名字都是倒着写的。无论是街道上方的房子还是下方的房子，通常名字应该从上往下写，但在这张图上不是这样。街道的上方，即北侧的房子上，户主的名字是从下往上倒着写的。也就是说，街区和道路不是从宏观的城市角度在看，而是从房屋的内部向外望出去的。我认为这是视线由内而外的证据之一。我不得不说，对日本的空间认知是，室内的空间才是主角。我们看到的是先有房屋，后有作为附属的风景被添加上去的街道。（图1-9 日本的古城地图）

从街道的编号方式也能够看出日本以个体房屋为中心的特征。如果你在欧洲，哪怕是第一次去，一个人也能轻松找到房子在哪儿。因为你只需找到街道的名字，然后顺着街道左右的奇偶数按图索骥，就能找到那个门牌号码的房子了。这是先有街道，后有房子的缘故。相反，日本的城市是房屋在先，道路是后走出来的。进入到现代城市阶段，先有地基和道路规划，基于规划建房屋，所以是以地基和房屋为中心的。这一点，依然与以道路和广场为中心的欧洲不同。所以日本的编号方式是基于区域来编的。这不是路的文化，而是家的文化。不是街道、城市的文化，而是建筑与庭院的文化。（图1-10 日本的番地编号方式）



图 1-8 西方的城市与日本的城市

西方的城市是首先有城市，将城市分割开来后再建起了建筑物。日本是先有保持适度的间距而扩散形的建筑，这些散落的建筑集合体又形成了城市。



图 1-9 日本的古城地图

在欧洲，像广场这样的社会性设施很完善，礼仪也发达，可以理解为源于城市优先的文化结构。个体因为被定位在一个从属关系上，才会更加重视自我意识，更加主张自由。日本人常常被认为缺乏公共意识，其实应该是源于以自己为中心的空间理念吧，已经自由到了不需要强调自我意识的程度。仅仅通过人与人之间的情感和羞耻意识，将人与人连接在一起。法律、规矩什么的，已然都不需要了。

情感及羞耻心的关系

那么，日本因为没有像欧洲那样的城市概念，就任意随心所欲地建房子了吗？事实绝非如此。他们会很在意周围的建筑，力求保持平衡与和谐。建筑保持适度的间距，求和谐的状况，与带着害羞心理与他人和谐相处的状况是一样的。不用大脑思考，而是重视用身体的感知，这正可以说是从细处着眼的日本人对空间的理解。

剧作家仓本聪（Kuramoto Sou）先生在旅行杂志中写道：“旅行的妙趣在于，飞机降落后人从机场走到外面的时候，‘轰’的一下袭来的那种全身感觉。”他说，想象一下在东南亚的某个机场，首先听到东京所没有的那种特殊的嘈杂声，烤肉的香味直窜进鼻子，潮湿的空气带来黏黏的湿热感。比起眼睛、耳朵等五大感官来，体会那种袭向全身的感觉才正是旅行的妙趣所在。

我们已经在逐渐失去那种感觉，不过我想好歹日本人也曾经很重视那样的感觉，才会有了从微观细小处，从局部来看世界的观点。“看世界的坐标轴，在于极致微观。”

日本人在生活中对自然奉若神明。世间一切的生活方式都是由自然规律来决定的。人与人之间的“在意他人”应该是一种极其自然的

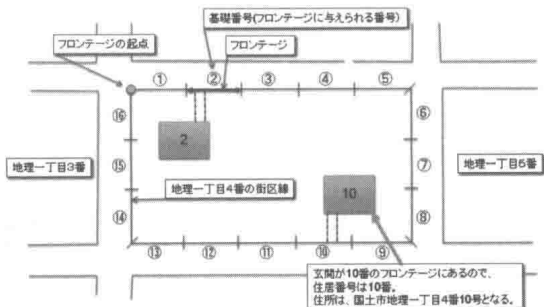


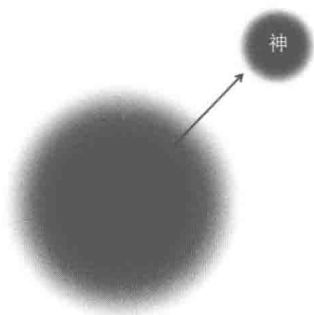
图 1-10 日本的番地编号方式

一般街道都有名字，房屋则沿着街道而建，左右两边的房屋分别按奇偶数排序，这就是西方的门牌编号方式。而日本并非以道路为轴心在建筑房屋，街道只是为了能走到家门口所设置的通道而已。某个区域先被赋予了一个大的编号，区域中被分割开来的一栋栋房屋再赋予较细的分编号，最后才决定了更细的门牌号码。也就是说，日本的基础设施不是道路，而是房屋建筑本身。这显然是将道路依附于建筑的思维方式。

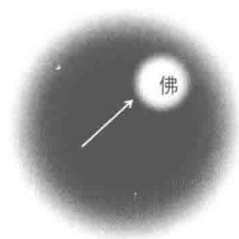
情感吧，就像动物之间亦如此。

关于“情”的理解，在意他人的感受是人性中与生俱来的一种情感。它不像爱情，属于那种无私的奉献，而是自己心中对他人的一种体谅和关注。所谓“羞耻心”，跟“情”也是差不多的感觉。如果说“罪”是对神的一种意识形态，“羞耻心”则是自己内心中对他人的一种感觉。东方的神，比如说佛，与其说存在于身外，不如说蕴育在自己心中。如同整体体现于细微处一样，社会也体现于个体身上。我们应该在自己身上修炼圣性。（图1-11 神与圣性）

珍惜眼前瞬间，因在意他人的感受而相互体谅的日本人。将想法融入空间的细节，由细节的集合体构成环境是日本的理念。因为每个人的心中都在意别人的感受，才能相互共鸣而形成一個群体。而这种原始的共鸣感，形成了日本的审美意识。



西方 / 神在自身之外



东方 / 佛在自己心中

图 1-11 神与圣性

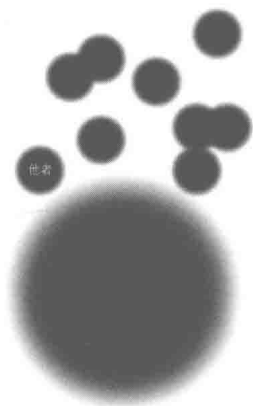
并

日本的民主主义

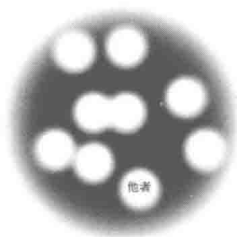
日本人第二个重要的审美意识是“并”，它与“微”有着十分密切的关联。要做到在细微的人、物、地点等个体中包含整体，也就意味着从一开始在所有细节当中已经考虑到了整体。以人为例，这个人从一开始就应该是一个懂得尊重、在意别人的人。如果是建造一栋住居房屋，初建时就会考虑到将来与周围邻居房子之间应该保持的舒适间距问题，而不会将整个宅基地占得满满的。再以敲鼓为例，敲鼓时你也会在意前一个音符留下的余韵而斟酌下一个音符敲击的时机。这些细节不但是整体的一部分，也会有各自的独立性；虽然具备了独立性，却又能很好的考虑到与整体和社会之间的必要关联。（图2-1在自己里面也有他人）

日本人的思维是将视点放在细微的事物上，所有的想法都始于此，因为他们认为细部中包括了整体，单凭细部的聚合也有生成整体的可能性。比如人与人之间，因为是相互在意、体贴的，所以即便大家都平等，没有主从关系去约束或强制某一方服从，也能够实现相互间的和谐。这种和谐不是指整体定格后规定你必须在这里，他应该在那里，而是每个人有意识的、自发的与其他人相互协调所形成的整体。当每一个个体都拥有了对整体性的理解后，他们所形成的社会自然也就能够保持和谐，进而打造理想的社会环境了。这就是“并”的思维方式。

如果在群体当中有某人居高在上，发号施令，就不能属于“并”



西方



东方

图 2-1 在自己里面也有他人

在自己的心里装着别人，这是一种原始野性的感觉。对他人的想念是从一开始就装在自己心里的感觉，我认为这种对他人的想念是“情”。它与你对存在于自己外部的神和其他人所奉献的“爱”是不一样的情感。

了。“并”这种审美意识的概念是，单纯地把并列的、没有上下级关系的复数细部聚合起来而产生的和谐关系，这是“并”的基础。所谓“细微事物的并列聚合”，绝非是某个伟大的领导者带领下属及下属的下属这种垂直型的组织形态，而是一个聚合体的状态，其中的每一个人都保持着对等关系。以社会的概念来说，就是一个非常民主的社会；以城镇的概念来说，就是一个具有村落特征的城镇。看欧洲的城市文化，它是先有城市再有建筑，建筑是城市的一个组成部分，而家具又是建筑的一个组成部分，感觉是处于下位的事物层层隶属于上位的事物。

然而你站在日本的城市里，却不大看得到这种类似于上下级的支配与被支配的关系。西方直到近代，才刚刚感觉到从僵硬的墙壁文化中解放出来，开始了对梁和柱进行运用的尝试。而日本的房屋自古以来就一直有着自由可变的空间灵活性，对日本人来说是一种近乎与生俱来的感觉。关于这一点，我会在其他章节中继续进行表述。

万神

日本人喜欢“并”。对于宗教也是如此，有多种宗教并列存在，包括基督教、佛教在内，似乎也只是理解为千千万万个神当中的一部分。所以，日本人生下来时家长会抱着孩子去参拜神社，结婚的时候会在基督教堂举行婚礼，而死后又以佛教的仪式举行葬礼。对于这样的过程，日本人会认为挺自然的，谁也不觉得有什么问题。祈祷时，也是一派“神呀、佛呀、耶稣基督呀”的，好像随便哪位本尊大神都可以，能听到能保佑自己就好。凡是指责这种对宗教不够严肃，缺乏神经的人，反而会被大家认为是受到了西方价值观的毒害。这种将万

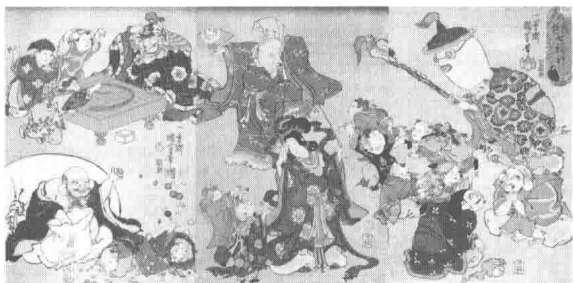


图 2-2 七福神

由印度教（如大黑天，毗沙门天，辨才天）、中国的佛教（如弥勒）、道教（如福祿寿神），日本的本土信仰（如惠比寿）形成的神佛混合群体。七福神是日本的信仰对象，据称是从室町时代末期开始信奉起来的。

神并列的特性，我认为就是日本卓越的秩序感，审美意识和日本式的思维所在。（图2-2 七福神）

翻译家柳父章先生（Yanabu Akira，1928年~）在《隐秘是花》一书中写道，日本人连宗教意识都是并列的，甚至可以同时信仰几种宗教，在其他国家、其他民族中，这有可能吗？我觉得日本人其实是没有什么真正的宗教信仰的。基于宗教信仰的对立和战争，在日本是完全不可能发生的。

文字也是这样。一个国家同时使用三种不同文字的，恐怕只有日本了吧。日本人把汉字与片假名、平假名一起并列使用。中国人没有这样的混用习惯，韩国人也没有。法语、英语圈的国家更没有，一般都在使用单一的文字。但引入汉字文化以后，根据汉字的结构，变形发明了表音的平假名，针对西方的外来语又发明了片假名，把这些文字很淡定的并用，这也算是日本人的一个极品特质了吧。（图2-3 汉字与平假名、片假名）

根据柳父先生的解释，日本人不太喜欢百分之百地去理解一样事物。比如基督教就是基督教，佛教就是佛教，传入日本后他们也不愿去进一步地深究和理解，也就是说，看上去好像是在信佛，但实际上并不是真正的佛教徒。可以像佛教徒一样成为某寺庙的施主，或者出于社区或社交方面的考虑去办一些佛教性的活动。对佛教似乎有点搞懂了，然后就将其放在一边。不久，基督教来了，也似乎有点搞懂了，然后又放在一边。所以，日本人既可以办圣诞派对，也可以礼佛敬香，甚至可以在新年时去参拜神社。也许有人会持反对意见，觉得这简直是不可理解的事情，但与世界上有很多地方因为宗教对立而发生的绵延不绝的杀戮行为相比较，其实日本人与各个宗教之间的关系，可以说还是处理得相当不错的。

无 えん	和 わ	良 ら	也 や	末 ま	波 は	奈 な	太 た	左 さ	加 か	安 あ
	わ わ	ら ら	や や	ま ま	は は	な な	た た	さ さ	か か	あ あ
	わ わ	ら ら	や や	ま ま	は は	な な	た た	さ さ	か か	あ あ
	わ わ	ら ら	や や	ま ま	は は	な な	た た	さ さ	か か	あ あ

於己曾止乃保毛與呂乎
 オコソトノホモヨロヲ
 江介世天祢部女
 エケセテネヘメレ
 宇久須川奴不牟由流
 ウクスツヌフムユル
 伊幾之千仁比三
 イキシチニヒミ
 阿加散多奈八末也良和尔
 アカサタナハマヤラワン
 伊
 利

汉字与平假名

汉字与片假名

图 2-3 汉字与平假名、片假名

日本最初从中国引进汉字时，几乎是全盘采用的，后来逐渐在汉字的基础上发明了平假名。相对于平假名是将汉字加以简化省略形成的字形，片假名则完全是为了表音而诞生，提取的是构成汉字局部的一部分等。

基本上可以认为日本人是没有信仰和宗教的。但你不能说没有宗教就是不行，这仅仅是与西方人的信仰和价值观不同而已。

“钥匙”是一个象征西方人与日本人价值观差异的典型物件。与现代不同，西方过去的钥匙都是非常牢固的，而且由德高望重的一家之主持有。因为钥匙，象征的是权力。然而你能够想象得到吗？日本古代的钥匙就只是一个“纸捻儿”（将纸搓制成细绳状），关门后，用纸捻将门环系上便算是锁上门了。仅靠这种纯粹形式化的“钥匙”，就可以与周围达成“非请莫进”的默认和共识。这就是相互信任所形成的社会体系。

日本社会的整体秩序是基于每个个体能够体贴，在意别人的感受，在此基础上形成的是一种出色的和谐社会。到了近代，大量的西方观念涌入了日本，有些知识分子受到西方价值观的影响，认为日本人没有哲学、没有宗教，而且总是在意别人，连自我都迷失了，这些都是有问题的。但我觉得，这些知识分子的观点才是真的有问题呢。比如隔壁邻居买了一个冰箱，所以我们家也买一个吧，这时会被人说：“那怎么行。”其实有什么可批判的呢，只当是大家希望尽可能地和别人保持一致，希望能同感共鸣，不就行了吗？虽然这个例子举得可能不算太好，但我觉得即便是这种希望和别人保持一致的心理，也应该当作是一种不错的感觉来予以接纳。日本人在意人与人之间保持的舒适关系，只是不愿意去按照唯一神论的价值观、信仰和哲学来判断善恶而已。

我们不需要什么上帝、神明、哲学来做指针。因为喜欢那个人，所以要懂得珍惜。不要去做自己认为令人感到羞耻的、丢人的事情。这种朴实却深入本质的和谐，就是“并”的审美意识。

绝对与相对

在唯一神论的世界里，对信仰上帝的人而言，正确的事情都有着绝对的正义理由，任何事情都会被分为正与邪来接受评判。而在信奉万神的日本，所谓的价值观只是一种相对的存在。

美国大致上有95%以上的人是基督教徒，欧洲估计也差不多。他们的生活准则遵循了作为基督教徒必须听从的，由上帝所界定的价值观。这个价值观是体现在上帝眼中的恶与善，牧师会告诫：“上帝在看着你，你不能做这样的事。”

然而日本的价值标准并不是这样的。它被表现成为一种“没脸见人了”“在别人面前怎么好意思”之类的“羞耻意识”，绝对不是西方的“原罪意识”，重要的是在意他人感受。诸如羞耻心、人情、人与人之间的舒适距离等等，完全是以人际关系为标准在规范着一切。偷别人东西的这种行为，西方会认为“上帝在看着，你不可以这样”，日本的观念则是“被偷的人多可怜啊，不可以这样的”或者“这违背了和谐精神，是不可以的”。对比西方的绝对价值标准，日本的显然是一种相对的存在，是人与人之间的相互意识，形成了整个社会规范的基盘。

就像“婚外恋”这种事情，日本人的观点是“因为丢脸，让可怜的妻子蒙羞，所以不应该做”，而绝非“是违背人道，被上帝禁止的行为，绝对不可以做”。日本人只是不愿意做那些丢脸蒙羞的事情，但只要不被人背后戳脊梁骨，还是会去尝试的，会觉得如果这种恋情能达到令人感动的程度，“婚外恋”为之也未尝不可。

看起来日本人似乎没有生活准则或判断准则可言，换句话说，“只要是快乐的事就可以为之”，“为了追求美都可以尝试”。然而

另一方面，基于羞耻心和在意他人感受的特质，日本人又有着良好的和谐意识。在“做自己喜欢的事”的标准上又加了一条“不可以做丢人的事”的制约，这也是与他人共生的准则之一。不是像西方通过上帝的价值标准来约束行为的发生，日本人在内心追求生理之美的同时，也能够在意他人感受，这构成了秩序的重要基础。在内心深处，应该是为了美而生存、为了快乐而生存。

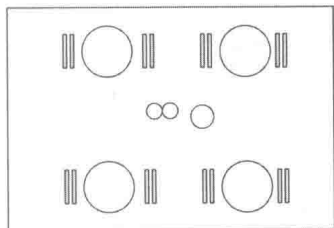
设计也是这样的，G-mark (Good Design Award, 日本优秀设计奖) 是一个很典型的例子。功能、外观、量产……评审员们会从各种视角来判断“这个设计是好还是坏”。然而，是否存在所谓正确，完美的设计呢？如果有，这个“正确”又是由谁来决定的呢？正确的设计在西方社会里，也许是只有上帝才有资格决定的设计。日本的优秀设计奖，你可以把它理解为“美的设计”。过去剖腹自杀的文化，实际上也是为了追求美，只不过那是一种过于极端的表现形式而已。

最近，经常听到的一个词是通用化设计 (Universal Design)。通用化设计的思路源自于美国的城市规划和建筑规划。就像车站这样的公共场所，因为有这样那样各种年龄的以及有各类残障的人士在使用，毫无疑问要设计成为让任何人都好用才行。然而，公共场所需要通用化设计，难道一个杯子的设计也需要考虑通用化设计吗？人会被感动到的东西一定是因人而异的。根据每个人的手的大小，能够用着特别顺手的杯子，在尺寸上自然也会有所不同。

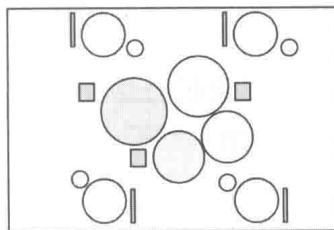
本来工具在概念上就是手的延长，就像棒球明星一郎 (Ichiro) 选手和松井 (Matui) 选手都有自己专用的球棒一样，无论是农耕的镰刀还是锄头，工具一般都是定制的。好用的工具当然应该是根据使用者的实际需求来进行制作，所以，对工具采取通用化的设计方式实在是很荒唐的。能够明白这个道理的，就是日本人了。西方人习惯使用成

图 2-4 西方的餐桌与日本的餐桌

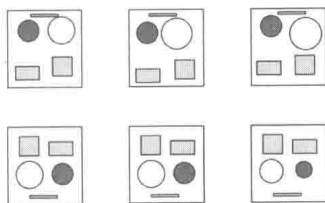
西方的餐具在家庭中全部是统一的，大人孩子用的都是同样尺寸的东西。而在日本，大人和孩子，甚至男人和女人用的餐具尺寸、设计会各不相同。餐具是手的延长线，所以会根据男人、女人、孩子不同尺寸的手而作不同的调整。



在西餐中，成人与儿童使用的是同一尺寸的餐具。因为餐具无须用手端起来吃，所以不会受到因为手的大小所造成的影响。用餐时将分装着菜肴主食的大盘子放到每个人面前，然后再通过刀、叉、勺的配合送入口中。



在中国，成人与儿童用的盘子也都一样。就餐时以筷子为主，也备有勺子。虽然也会把餐具拿在手里，但基本不会直接送到嘴边，因此勺子的作用也很重要。菜肴装在大盘子里放在餐桌中间，大家各自从中夹菜，可以直接送到嘴里。根据菜肴的种类不同，也有先夹到自己盘里，然后再从自己盘里夹着品尝。



在日本，原则上是菜品盛在相应的餐具中之后再摆到用餐人的面前。有点类似与个人用矮桌状的、被称为“御膳”的托盘放在榻榻米上的转台，托盘中摆放有进餐所需的餐具。餐具是为方便手送到嘴边，碗的大小等等会因使用对象是男是女、是成人还是儿童而有所不同。也是出于日本饮食文化的习惯，那些木制的、表层涂了大漆的餐具，会因为手感、口感出色而更受到人们的喜爱。

套的餐具，而日本人则是在选择每个人自己觉得好用的餐具尺寸和款式。他们所选择的，是符合自己相对价值的餐具。使用只有自己认为“感觉好的”餐具是真正的满足。这样摆出来的餐具虽然有些零散，但却有着一种说不清的和谐美感。这可以说就是“并”的审美意识中最绝妙之处了。

西方人不会用手端着盘子，送到嘴边，或者让餐具直接去碰到嘴唇。中国和韩国也有着各自的餐桌文化，像日本这样文化的国家还真没有。日本人会针对每一个人的特点制作不同的餐具，准备床具、工具时也是一样。由于尊重的是每一个个体，自然也就不会诞生出所谓的“谁都能使用”的通用化设计。（图2-4 西方的餐桌与日本的餐桌）

我想也是因为这个缘故，日本才没有能够孕育出欧洲各国那样的哲学体系，但却使卓越的审美意识发达了起来。因为思考如何活着的人生哲学在日本是没用的。不依托于所谓人类博爱、上帝、哲学之类，而是重视自己的身体感知，这是多么了不起的事情啊。连我也被自己这种异想天开的发现吓了一跳。（图2-5 西方的绘画与日本的绘画）

平面的组织

试想一下信息的结构。我们可以把它分为直列型和并列型两种类别。以电灯线路为例，直列型类似于把灯泡一个一个串连起来，只要其中一个灯泡坏了所有的灯泡都会灭掉，直列型指的就是这种关系。并列型则是指灯泡各自以独立的方式与电源相连接，在这种并列模式下，灭掉任何一个灯泡都不会影响到其他的灯泡。我所说的虽然是电流的两种传导类别，但这在人员组织方面也称得上是两种典型的不同结构。



图 2-5 西方的绘画与日本的绘画

西方的传统绘画主题主要以宗教和民族纷争为主，几乎不太出现纯粹赞美大自然的题材。而日本的绘画所描绘的对象，基本都是以风花雪月为主题的大自然景象。这是要处处证明上帝的存在的西方“哲学”，与热爱和赞美自然的东方“审美意识”之间的最大差异。



拥有直列型特征的人员组织架构被称为树型，拥有并列型特征的组织架构被称为网型。在树型结构中，信息从树干传到树枝，再从树枝传到叶子；网型则没有中枢命令系统，依靠各自的想法和判断来进行信息交互，从而产生相关的行为。（图2-6 直列与并列，树型与网型）

树型一般适用于较大的组织，它还拥有金字塔型的结构特征。这种结构类型的风险在于，如果哪里有了缺陷，就会出现信息内容的中断或变形。但这种结构也有优势，由于它可以像军队一样训练有素，从大局来看还是有作战能力的，如果下达命令统一行动，这种形式会有很高的效率。树型架构的组织就像是一台庞大的机器，当有明确的目标时比较容易实现。

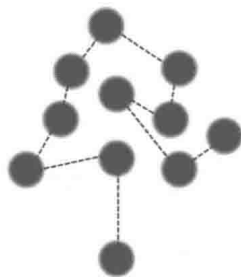
与树型结构不同，网型结构更适合于需要创意的组织。这种模式的特点在于不是听从命令后逐步向下传递并执行，而是发挥每一个人的个性及想法，一边相互联络和协调，一边判断和传达的信息传递方式，所以比较适合创造型的组织。在这样的组织结构中，每个人都有各自的主体性以及自己的个性判断，因此个性在这里可以得到充分地发挥。网型结构相互间的关系很紧密，有错误时可以现场纠正，出现紧急情况时也可以依据个人判断予以及时的应对。但同时能力不够的人也很容易被暴露出来。缺点是，当极端事件发生时，由于会出现每个人的自主判断和应对，可能导致瞬间难以统一指挥，并陷入互联性的恐慌危机。

综上所述，不同的组织架构有着各自不同的特征和需求，应该根据企业的实际目的去选择组织结构的形式。

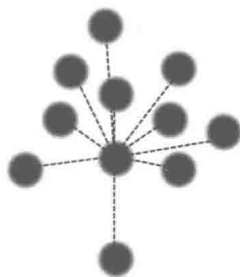
以往的时代，因为企业目标都比较明确，企业内部组织采取直列的树型结构是没有问题的。然而今天是一个客户需求越来越细分多样化、难以判断的混乱时代，从企业组织的顶端是很难及时拿出明确的

图 2-6 直列与并列，树型与网型

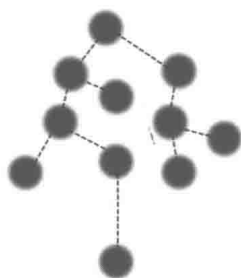
直列型组织为树形结构，并列型组织为网型结构。树型结构一般适合于军队，体现了地位的差异。有指挥者、传达指令者及具体的执行者。网型结构中因为每个人都是平等的，不存在指挥者和被指挥者。



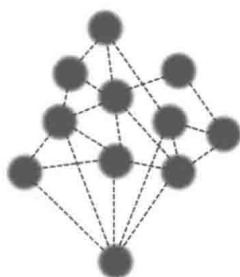
直列型



并列型



树型



网型

判断和结论的。当今时代需要快速的反应，平面化的组织和并列的网型结构就显得尤为重要了。像今天这样必须去不断创新和发现的新时代，直列的树型结构已经无法适应。

日本人身上传承的“并”的审美意识本身，正是当代最需要的平面化组织结构的根本，这真的很有意思。日本自古以来就有的“并”的审美意识，居然有可能成为拯救21世纪企业架构问题的思路。或许日本审美意识中这个被称为“并”的组织模式，真的可以为今后的世界发展贡献卓越的智慧吧。

大脑与互联网

不可思议的是，人的脑细胞据说都是由并列关系构成的。单个的脑细胞是散开的，处于非连续性的浮游状态，而大脑的感知主要来自于每一次脑细胞神经元突触之间的伸手相连。这种状态几乎就像人类社会一样，平时都是独立的，需要时则手牵手组成一个团队。我并不知道每一个脑细胞是否也像人一样有各自的独立个性，但仅仅了解到大脑的细胞组织竟然是呈并列结构的，就已经是非常有趣的事情了。

（图2-7 脑细胞的构造）

较之准确地接收外界信息，大脑一定是更喜欢有利于创意的信息活动，因此选择了并列型而非直列型的结构。不在意信息传递的绝对准确，即便有误差也愿意优先信息加工的创造性。看着自己的大脑构造，我们不禁会惊叹宇宙和自然界的鬼斧神工了。

随着数码技术的不断发展，互联网逐步成为覆盖全球的信息网络。尽管交通手段和信息手段的发展推动了现代化的步伐，甚至已经可以在任何地方都能看到地球的全貌，但是，国家与国家之间却依然

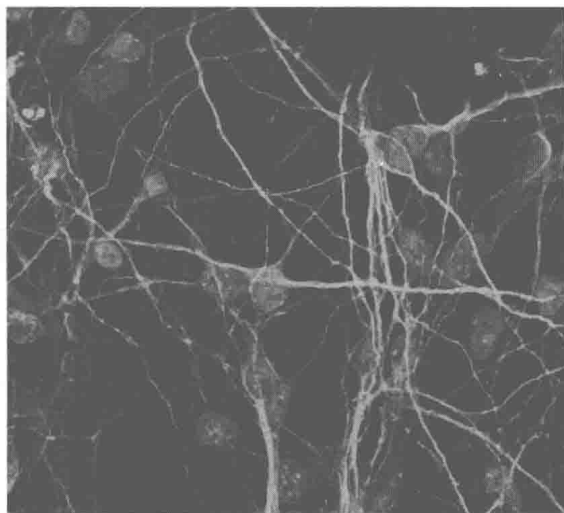


图 2-7 脑细胞的构造

壁垒深厚，无法看清它们的整体。不仅是国家，还有各种社会组织、地方行政，它们也都有着各自的存在意义，保持着各自的边界线。然而，渐渐地有些事情在发生着变化。互联网的发达，让世界某一隅发生的事情可能会影响到整个世界。这是因为一个小小的个人，与世界另一端的另一个小小的个人能够连接起来，并且相互交流意见了。

这其中一个著名的故事就是，推动缔结禁止制造和使用地雷的国际公约的，是一名普通的美国女性。她通过互联网直接向全世界发布、沟通、推动这项活动的相关信息，最终她成功地让各国首脑在公约上签了字。互联网的力量是如此强大。处于并列关系的人们共同打造一个网络，可以使这个网络通过连锁效应不断地快速扩大。以前日本公民有不同政见问题只能通过日本的代表人物与外国实施沟通，而现在，个人已经可以直接与世界上的任何人进行对话了，这种对话甚至影响了整个国家。这种并列关系，实际上是最现代的关系结构。相信今后的企业与社会组织也会不断加速开放，越发向并列化、网络化发展吧。

日本自古以来的社会环境也都具有这种特征。独立的每一个日本人，带着人情心、羞耻心的意识，与世间形形色色的人形成共存关系。口口相传的信息传递方式，飞快的流言八卦的传播速度，虽不及现代互联网的速度和广度，但从一对一的信息传达角度来分析，也是属于并列型的。现代的互联网，有着超越所有大众传媒的、强大得令人生畏的传播力量。在现代城市当中，各个企业、个人都在追求利益的最大化，一边以最小限度的方式顾及着别人的感受，一边却在争斗中谋求共存。“并”的审美意识，正是现代审美意识的典型。

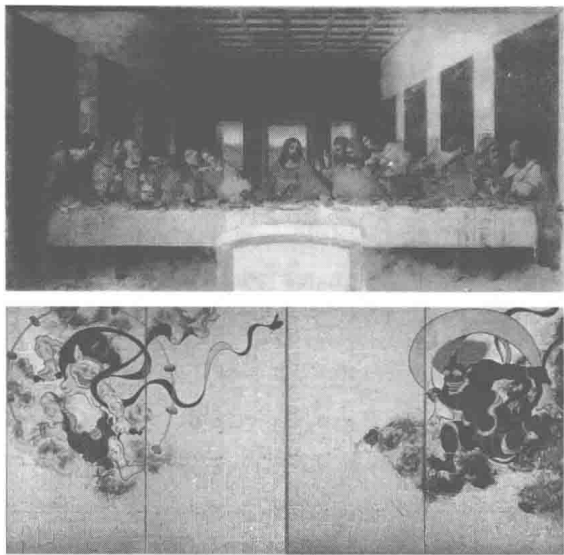


图 2-8 《风神雷神》俵屋宗达

西方绘画与日本绘画在构图上存在着显著的差异。西方绘画中往往以神灵、人物、偶尔也会以其他生物为中心，在整个构图中，对画面中心的概念非常重视。在日本，不仅是这幅《风神雷神》，还有很多其他画作也没有所谓的中心画面的概念。因为价值观的核心不是神灵，而是对自然的尊崇。所以，中心构图的概念在很多日本的绘画作品中是看不到的。

风神与雷神

俵屋宗达（日本17世纪的画家，身世不详）创作的《风神雷神》是由两幅画面构成的。它们被分拆成为两部分，分别装裱在不同的屏风上，单幅作品可以作为独立的画面来欣赏是其特色，而类似的构图形式在西方几乎是没有的。西方的绘画都是由一个主题的独立画面所构成。像《风神雷神》这样的绘画拆分构成，在全世界来看都可以说是比较异类的吧。（图2-8《风神雷神》俵屋宗达）

这幅画的特征在于风、雷二神的视线是交集到两幅画面的中间空白处的。空白处因为两股视线的碰撞，开始有了独特意义的想象空间。《风神雷神》已不仅是由两幅画面构成，因两股视线的冲突而在中央空白处所营造出来的紧张感，其实是形成了第三幅画面的内容。也就是说，在空白的地方已经产生出了另一幅画面。绝对看不见具体，却让你感觉到那里似乎存在着什么。风神和雷神的视线冲突给空白处带来了兴奋，相互碰撞的两股视线展现了两尊大神相互关联的并存。

这种关系是完全并列的。任何一方既不是主也不是次，既是对等的又不会毫无关系，因为有一种看不见的力量在联结着它们。

还有一幅被称作“彦根屏风”的江户初期的风俗画杰作。这幅屏风画最不可思议的地方是，登场的人物会在同一个画面中多次出现。你会看到右边的人物在左边的画面中也有。错开时间的两个场景在一幅画面中被同时描绘了出来。或者说两个不同的时间在同一空间内被并列地展现了。在这里，空白的部分也起着重要的作用，包括了场景的切换、以及时间推移时的衔接作用。（图2-9 彦根屏风）

从上述这些画卷和屏风画中可以看出，时间也是能够并列展现的，可以将两三个时间点同时描绘到一个画面中。当然，画卷是把一

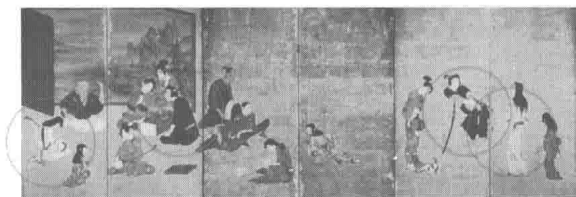


图 2-9 彦根屏风

同一个人物在同一组屏风中会有重复的出现。这是将不同的时间点予以并列的体现。

图中的余白部分起到“间”的作用，通过“间”的概念，实现了不同时间、不同地点的两个不同的情景，在同一幅画面中的不同呈现。

幅连续的画面一点点展开来看的，感觉就像是翻页一样，可以看到时间轴的变化。说有时间轴吧，却因为展现在一幅连续的画面里，不同的时间点也会莫名的让你感觉像是同时存在似的。现代漫画通常采用线框的形式把一个个场景、画面内容框起来，以此表现时间和地点的推移，传统的屏风画则是用空白将画面与画面、时间与时间、地点与地点间隔开来并又巧妙地联结到了一起。这个空白部分的多重含义很有意思，称得上是可以制造异质物体并列关系的法宝了。（图2-10 留白的秘诀）

有主体性的复数人物或事物是被一种互相看不见的关系联结在一起的，这种关系就叫做“并”。

这样看起来，你会注意到支撑这个并列性的，就是我在后面章节中会谈到的“间”的概念。《风神雷神》中二神的视线碰撞所形成的看不见的气场，让这两尊大神的并列现象成为了可能。“并”的意识是在着眼细处的“微”的思想基础上形成的，同时，在“并”的个体并列之间，由细部关系所散发出来的“气”，又导致了“间”的出现。也就是说，这些审美意识之间都是有着相互关系的。以人为例，因为先有了珍视个人的思想，才会实现个人与个人之间的并列关系，先有了在意他人感受的心态（这是“间”的本质），才会有更强的凝聚力，产生一种能够将人与人之间的并列关系保持下去的能量。

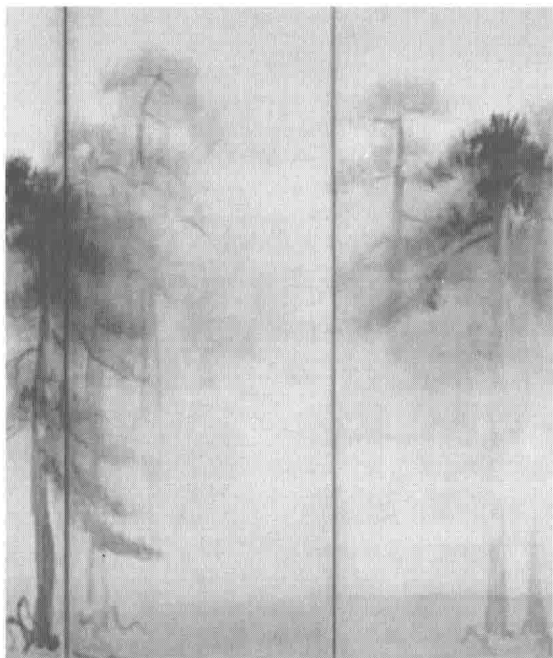


图 2-10 留白的秘诀

我们把《彦根屏风》与长谷川等伯的《松林图》的留白部分放大后仔细观看。留白所保持的距离以及松树的晕化，很好地展现了留白空间的无限延展性和多样性。留白部分让观赏者的自由想像成为了一种可能，甚至由此发挥了观赏者的自我创造力，让观赏者在脑海中描绘出属于自己的创想空间。

气

气与气场

另一个重要的审美意识是“气”。日本人所理解的人或物，并不仅仅是指人自身或物体自身，而是“包含了周围空气的人或物”。

“气”这个词在日本人的日常对话中出现的频度是很高的。例如“配(气场)”，“遣い(体贴在意)”，“持ち(心情)”，“病(生病)”，“妖(妖气)”，“(杀气)”，“候(气候)”，“合い(气势)”，“(气质)”，“力(气力)”，“精(精力)”等等，除此之外，常用的跟“气”有关的动词还有很多。

如“使某人产生意愿”，“对某人有意思”，“合得来”，“感觉好”，“三心二意”，“大气”，“小气”，“不客气”，“机灵”，“起劲”，“松劲”，“必胜”，“发晕”，“昏厥”，“焦虑”，“着急”，“气闷”，“泄气”，“振作”，“提神”，“慢性子”，“急脾气”，“分散注意”，“引起注意”，“中意”，“注意”，“在意”，“介意”，“担心”，“顾忌”，“看不惯”等等，各种词汇、惯用型等不胜枚举。（图3-1与气字有关的词语）

这些词语无论哪一个都是很常用的日语。你会发现，原来用到“气”字的词语竟然会有这么多，几乎数不过来。那么，这个日本人如此在意的“气”字，究竟是有什么内涵呢？

论起源，“气”字来自中国，但是被广泛地、淋漓尽致地用到这个程度，“气”可以说已经深深地根植于日本人的骨子里了。俗语所讲的“病从气来”，说的就是与肉体相关的东西也都源自于“气”，“气”甚至在支配着肉体。

图 3-1 与气字有关的词语

- 「その気にさせる」= 使对方产生意向
 「気がある」= 喜欢的
 「気が合う」= 感觉合得来
 「気が多い」= 兴趣爱好广泛
 「気が大きい」= 自信而勇敢
 「気が置けない」= 值得充分信赖
 「気が重い」= 心情沉重，没有欲望
 「気が気つ」= 好胜的
 「気が利く」= 能为对方着想
 「気が無い」= 没感觉
 「気が腐る」= 消沉的
 「気が差す」= 愧疚的
 「気が知れない」= 无法理解
 「気が気まない」= 不想，没有意愿
 「気が気む」= 心情平静
 「気がする」= 有预感
 「気が急ぐ」= 焦急的
 「気がそれる」= 想法错位
 「気が立つ」= 焦虑烦躁
 「気が小さい」= 胆怯懦弱
 「気が散る」= 精力分散
 「気が尽きる」= 筋疲力尽
 「気が付く」= 在意，能感觉细节
 「気が气まる」= 憋屈胸闷
 「気が気くなる」= 失去意识
 「気が咎める」= 感到愧疚
 「気が無い」= 没有兴趣
 「気が無い」= 慢性子
 「気が気ける」= 力气散了
 「気が气る」= 产生兴趣
 「気が早い」= 急脾气
 「気が气る」= 紧张感
 「気が晴れる」= 心情很爽
 「気が引ける」= 怯场，自卑
 「気が触れる」= 发疯，触到关键
 「気が气る」= 心神疲惫
 「気が气れる」= 通过其他事情转移注意力，忘掉不开心的事情或紧张的情绪
 「気が回る」= 注意细节、猜疑的
 「気が短い」= 脾气急躁
 「気が向く」= 对某件事有意向
 「気がもめる」= 因担心而无法冷静
 「気が若い」= 心理年龄比实际年龄年轻
 「気にかかる」= 担心的
 「気に入る」= 复合自己的喜好，投缘的
 「気に気ける」= 在意，担心的
 「気に食わない」= 合不拢，讨厌的
 「気に障る」= 令人不爽
 「気にする」= 不安，顾虑的
 「気に留める」= 留意，在意的
 「気になる」= 担心，在意
 「気に病む」= 不安，烦心的
 「気の所気」= 没依据的、单方面的感觉
 「気の病」= 过度的精神疲劳引起的疾病
 「気は心」= 数量、金额不大但体现了心意
 「気を入れる」= 不遗余力，尽力的
 「気を失う」= 失去知觉
 「気を落とす」= 灰心丧气
 「気兼ねする」= 客套的
 「気をきかせる」= 考虑周到，悉心照顾
 「気を気く」= 全力以赴的悉心照顾
 「気を配る」= 多方面的考虑，顾及细节
 「気を尽くす」= 竭尽全力
 「気をつける」= 关注的
 「気を取られる」= 注意力被分散
 「気を取り直す」= 重新振作
 「気を気く」= 紧张感被缓和后的感觉
 「気を气まれる」= 心理上被压倒
 「気を吐く」= 坦诚的
 「気を气る」= 振奋，提气的
 「気を引く」= 吸引，诱惑的
 「気を回す」= 过度的考虑很多事情
 「気を持たせる」= 给对方以期待的
 「気を揉む」= 因担心而烦躁、焦虑的
 「気を气す」= 相信对方，使其解除戒备和紧张感
 「気を良くする」= 满足的

人会从身体内部向外释放出一种类似于空间延展性的东西，这个向外延展的区域空间被称为气场，气场也属于这个人身体的一部分；物体也有这个物体向周围影响和扩张的空间，这个被影响的空间也隶属于这个物体本身。（图3-2 物体周围环绕的气/气场）

当你与见到一个人，发出“哇！好性感啊”的感叹时，所谓的性感部分就是这个人的气场之一。再比如说人身上散发出的气势。一个有气势的人，别人走到他身边的一定距离后，会因为他的气势逼人而很难继续靠近。因为这个气势也是他身体的一部分，是不可冒犯的气场。日本人在感受这种“气”的能力方面，真的是非常敏锐。

再说一下色香，这种感觉并不是看见了具体的颜色，或者是闻到了具体的香味，而是一个人散发出来的说不清的、类似于某种存在感的東西。色香，也是人身体的一部分。人所能散发出的气场，如果是带有震慑力会使人敬而远之，如果是带有亲和力则会让人亲而近之。好脾气、存在感、有美感之类的品行和特质，也都作为“气”的元素环绕在人的周围。

在字典里查找“气”这个字时，英文给出的翻译词是能量（ENERGY）。这种诠释竟然如此的贴切。气，可不就是人所散发出来的一种特殊能量吗？

“气”也像一个人所带动的“余韵”，对于这个人来说，更像是一片看不见的领地。然而在密集生活的现代环境中，如何能够保全这块领地不被他人入侵呢？也许更多的只能是被扼杀掉了。

说点题外话，东京常常被称作是一个人与人之间的关系非常淡漠的大都市。我居住的地方是个大约只有二十户人家的公寓楼，即使同一栋楼的邻居在家门口擦肩而过时都不太会打招呼。我觉得这是因为东京这座城市的人口密集度过高，将人的“气场”感知力麻木掉了。

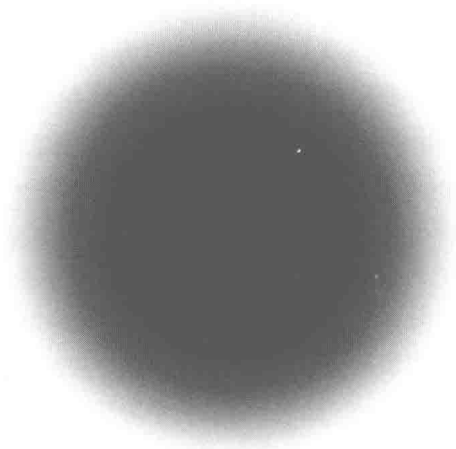


图 3-2 物体周围环绕的气 / 气场

在每天爆满的公交车上能够一直忍耐着与陌生人的肢体接触，也是气的感觉被扼杀了的缘故吧。气场被扼杀，气场的感知力被麻木，都市中的人情味也就渐渐退化，不再把人当作人，见面不需要打招呼，甚至可以满不在乎的去杀人……这真的是很可怕的事实。

据研究，在盒子里养老鼠，当超过一定数量时老鼠们会发狂。老鼠也有气场领地的意识，侵入它的领地就会摧毁它心中的某个地方。

那么“气”到底是什么呢？姑且不论它的物理属性是光、是电磁波、还是X射线，我觉得可以把它理解为存在于人内心的一种力量，这种力量甚至可以支配生命。我在后续“破”的章节中也举过孩子学习的例子：“让孩子喜欢上学习”不是件容易的事。怎么骂怎么强行要求，孩子如果没那个“气（意愿/干劲）”，肯定解决不了学习的问题。让孩子产生学习的意愿，我认为其实是要将“原本隐藏在孩子心底的气”调动起来。换句话说，“气”实际上隐藏在所有人的心底。这也反映了《源氏物语》（日本古典名著，世界上最早的长篇写实小说）的主人公光源氏所散发出的色香，就像“意愿”“干劲”一样，是主人公哪怕保持着沉默也会由内而外透射出来的一种气质。不爱学习的孩子，其实是以某一种理由“将那个气封闭在自己的内心深处了”。

一般认为，所谓创作，更多的是“打破条条框框、跳出既有束缚”的概念，而不是“制作”。针对“气”的概念，可以说“人体本身就蕴藏着强大的潜力，只要率真就可以激发出来，若显怯懦就无法被释放”。而物与人有所不同，物所附带的“气”，是无须激发、可以天然释放的。

刚才提到，日本人对声音、物体等方面的感知能力比较突出。也许是因为日本人在生物感知力方面有着特别的敏锐度，而日本的审美

意识本身，也可以说较之大脑的理性，更接近于动物的全身感性吧。

我们千万不必把“气”想得太神秘。其实，“气”是人或物与宇宙之间的一体感。宇宙是一个整体，应该说“气”就是宇宙中的人、树或物体等，为了与整个宇宙保持浑然一体感而不断向外释放出来的生命能量。自然界所具备的“能够吸引世界的力量”，在人的身上也是与生俱来的。树木、岩石亦是如此。

柱子是气场建筑

一根柱子就是一座建筑。这样的说法估计会被质疑“怎么可能呢”，但我认为这样去定义是非常重要的。

假设一个旅行者在广袤的原野中独自行走。傍晚，天色暗了下来，他必须要找个过夜的地方了。你也许会觉得，那么大的原野里找个睡觉的地方会很难吗？然而当你处在绵延无尽的原野里时，可以安心稳当地睡觉场所，还真不容易找到。如果这时候有一棵枯树伫立在那儿，我相信这个旅行者会毫不迟疑地选择在那棵枯树下过夜吧。或者，如果有一块高大的岩石，他一定会选择在那块岩石的旁边落脚，想着：“啊，我终于找到一个可以睡觉的地方了。”那块岩石，那棵枯树，无疑就是可以让人心情平静、安心依靠的场所。所以，我认为，这就是建筑的原点。即便不像洞穴那样可以遮风挡雨，也足可以让疲惫的旅行者产生安心的感觉。（图3-3 单根柱子也是建筑）

英国有句俗语，叫做“有帽架的地方就是家”。只要有挂帽子的地方，就是家了，这句话是很有象征意义的。过去的伦敦街道，居民们会从楼上往下泼脏水、扔垃圾，绅士们携带女士在街上行走的时候，宁可选择有马车往来、颇有危险的道路中间，也不愿走在靠近建筑两边的人行道上。这是因为楼上往下扔东西的坏习惯所造成的。也许是这个原因，可以保护头部的帽子文化在伦敦就变得很发达。戴着帽子意味着人在外面，需要用帽子保护自己。摘掉帽子则是一种安心状态下的习惯行为，所以也就有了“有帽架的地方就是家”的俗语。

再怎么去强调柱子是建筑的原点还是会受到质疑，因为如果下雨了仅有柱子是会被淋湿的，有猛兽来袭也会非常危险。但是，即便只是一根柱子，却是可以给内心一个避风港的安全感。在原野中发现的

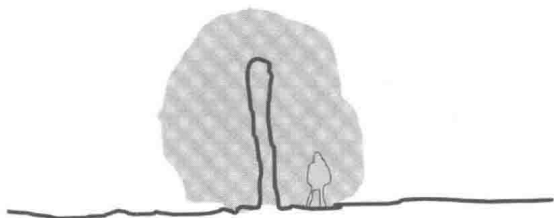


图 3-3 单根柱子也是建筑

只要靠近一根柱子，旅行者就会从中找到安心的感觉，产生在那里过夜直至天明的欣慰。

所以，即使是一根柱子，就是建筑的起点。

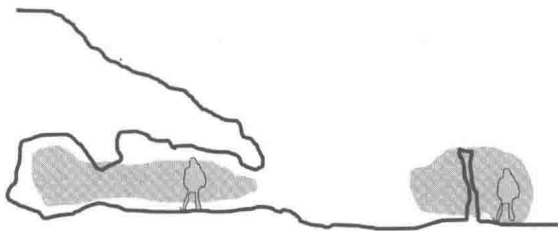


图 3-4 洞穴与柱子

西方的建筑形同洞穴，日本的建筑类似柱子。洞穴是“实体的空间”，而柱子打造的是气场的空间，也可以说是“心灵的空间”。

枯树，与帽架的原理是一样的。

如果不是柱子而是洞穴，一定更有安全感。既不会受到风吹雨淋，在洞口生上一堆火，还可以防止猛兽的入侵。与其相比，柱子带给人更多的是心灵的慰藉，尽管它并不能起到遮风挡雨、防御野兽的作用。洞穴与柱子，这两种虽然是不同的“心灵港湾”，但不正是建筑的出发点、房屋的原点吗？

日本的房屋可以理解为是由复数的柱子和房梁汇聚一堂的建筑形式，并由柱与柱间的气场相互叠加而成。柱和梁所散发出的“气”会产生彼此的共鸣，在柱与柱之间创造“间”的概念。日本的房屋本身就是柱子的“气”和这个“气”构成的“间”的集合体。在这个集合体之上，覆盖的是宛若树冠般的巨大屋顶和遮挡雨水的宽大屋檐，此时，“间”的感觉就会显得更加强烈了。

与洞穴相比，柱子更具有象征意义。洞穴是一种物理概念的空间庇护，而柱子则是一种象征概念的心灵支撑。日本的空间象征性就是由此而形成的。我认为西方的建筑始于洞穴，日本的建筑始于柱子。日本的建筑，就是由“气”生成的“间”。关于“间”的概念，我会在另外的章节中予以阐述。

从洞穴与柱子的形状来看，我们可以注意到很像女性和男性的生殖器。这真是很有意思的感觉，透过建筑的原点，居然可以看到女性和男性的性别特征。

洞穴型建筑是包围型的，从环境角度，它的空间是由墙壁围成的，可以触摸到的实体空间；柱型建筑的空间由柱子向周围散发出的气场构成，是象征的空间，具有流动的、感官的、虚拟的特点。这样看来，洞穴因为是实体的，所以与女性生殖器基本一致，而柱子是象征的，就与男性生殖器直接重合。

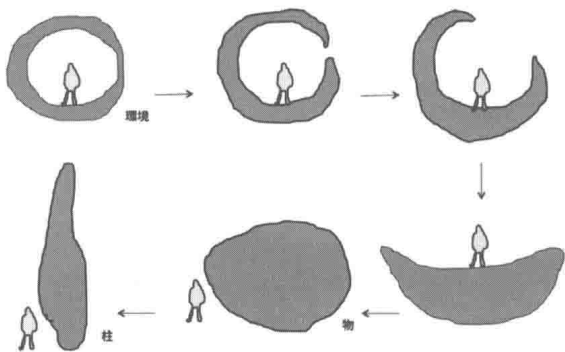


图 3-5 洞穴的环境性与柱子的物性

洞穴可以让人隐藏，它是环境，是空间。而柱子则覆盖隐藏不了人，柱子是“物”性的，物通过气场制造出属于心灵的空间。柱子应该就是由于其象征性所散发出的气场空间。

洞穴制造的空间可以说是环境性的，因为它将人围绕在中间。与此相对，柱子创造的可以称之为物性空间。物在其周围制造气场。环境与物的两种概念都是以人为中心的，取决于与人与物相关联的方式。人在物之外时，物就是物，而人进入到物里面时，物就是“环境”了。

例如，建筑对于处在建筑里面的人来说是环境，对于处在建筑外面的人来说就是“物”了。建筑具有着环境与物的两面性。而且，物的形状既可以是块状的，也可以是柱状的，形形色色。这在拓扑学上称为等价性。环境也一样，只要是可以包裹住人的，不管什么形状都是环境。有趣的是，同时兼具环境性和物性的物体也是有可能存在的。以拓扑学方式去变形就可以看到，在这种逆转变形后，物可以转化为环境，环境也可以转化成物。这被称为“物与环境的拓扑学逆转”。

依据这样的观点，可以说西方的建筑是实体的，而日本的建筑则是象征性的。可以说西方的建筑像母性的温柔怀抱，而日本的建筑更像男性坚实后背的象征，是“气场”本身以及由气场交织出来的华丽之“间”。这个理念，是理解日本建筑的一个非常关键的内容。（图3-4 洞穴与柱子）（图3-5 洞穴的环境性与柱子的物性）

女性生殖器与男性生殖器

依照洞穴像女性生殖器、柱子像男性生殖器的观点，男女生殖器也像传统的阴阳关系一样，洞穴与柱子是有关联性的。洞穴中插入了柱子的构造，就像是男女间的交合，这种象征与民居中顶梁柱的概念比较相似。

我度过少年时代的故乡，房屋都是有着巨大的茅草屋顶和幽暗阴影的民居。民居的正中间位置上有一根被打磨得乌黑锃亮的大柱子。民居的屋顶能给屋内带来很深的阴影，就像母亲一样平静而温柔，中间那根柱子有50公分粗，作为顶梁柱正是贯穿了整个民居的一个象征。茅草屋顶本身就像用茅草盖起来的人工洞穴，而柱子不仅是个物体，也具有象征性的意义。民居同时有着洞穴性与立柱性、环境性与物性、母性与父性，是具备了多重两面性的卓越的建筑。它所呈现的空间如同是一幅男女交欢图。正因为民居是一种与自然保持着淳朴关系的古代建筑，因此将它类推为茅草屋顶的母性存在与顶梁柱的父性象征之间的结合并没有什么不自然的感觉。那个时代的人们有着朴素原始的思想，我认为他们在生活过程中有意无意地创造了这样的民居形式，是没有什么可奇怪的。（图3-6 民居的母性与父性）

所谓母性，同时也是女性，是生殖与生命诞生的象征。洞穴，不

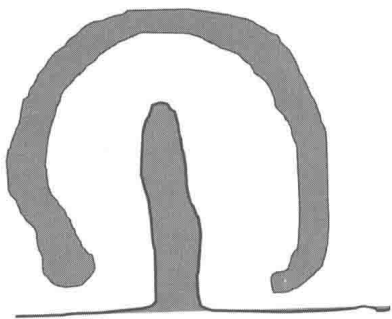


图 3-6 民居的母性与父性

民居的大屋顶会给屋内带来很深的阴影，就像母亲那样平静而温柔，中间那根看起来有 50 公分粗细的顶梁柱，贯穿了整个民居的内部空间。这也象征着母性与父性，以及男性和女性的交合。

仅让人联想到母亲怀抱婴儿的景象，同时也是接受男性进入、生殖生产的象征。柱子意味着男性的生殖器，是父性象征，父亲的威严需要以坚实的后背来体现，从这个意义上来说，柱子也是后背的象征。

对于慈悲，佛教中是这样来解释的：慈是母爱，是“带来快乐的爱”，悲是父爱，是“去除苦难的爱”。慈如洞穴般的感觉，悲是柱子般的体会，二者合一，成就了非常完美的爱。而日本的民居，也许就可以称得上是诠释慈悲的典型建筑了吧。

气场所营造的日本建筑

日本的房屋结构中，柱子是重要的原点。我在前文中说到，柱子是父性的象征，实际上日本的房屋会比这个更加复杂一些。

由多根柱子的林立，将人围绕在中间，就产生了与只有一根柱子时所没有的另一种感觉。这时的空间就不仅是父性的象征了，也增加了包围感。也就是说在柱子的父性严峻上，同时可以显现出洞穴般的母性柔感。（图3-7 柱子的环境性）

当柱子在一定程度上将人围起来的时候，就会给人以环境感。正如我在前文中写到的，物体会在其周围散发出“气场”。柱子的气场与旁边柱子的气场相连，让你感觉到是被包围着、环绕着的。日本的茶室，从空间感的性质上分析，也是从复数的柱子气场开始连接到户外的空间，而非洞穴的建筑形态。

可以断言，日本的房屋是从柱子的审美意识开始的。柱子虽然是象征男性的造型，但柱子所拥有的“气场”被汇聚起来之后，就形成了洞穴型的、女性的存在感。看似象征男性的柱子，营造出的是女性的感觉。

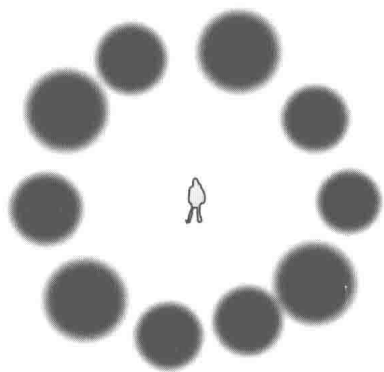


图 3-7 柱子的环境性

由多根林立的柱子将人围绕在中间时，就产生了一种空间感。受一根一根柱子的“气场”影响，让人感觉这些柱子被连成了一片。这时，柱子就不是父性，而是同时开始具备母性的特征了。



图 3-8 日本的家中看上去内外相连

复数的柱子给人以暧昧感的连续就像是一面墙，既能将日本的房屋区隔出室内和室外，却也因为并不是真正的墙，而让你感觉到内外的连通。

因为有了感知气场的能力，柱子在我们眼中不再是实际的、具体的物体。当两根柱子相邻时，就像法语的连音（LIAISON）一样，两根柱子的气场也会相连，并且朦朦胧胧地合成了一个整体。多根柱子以较近的距离排列起来后，看起来会像一面墙。明明是可以穿越过去的，却因相邻的气场成为一片整体，让你有墙的感觉。似墙却又非墙，被它隔开的内部与外部空间可以感觉到是连续的。正因为如此，日本的庭院不会像西方那样将两个空间内外有别地对立看待。日本房屋的暧昧、自在、由内而外的开放性、内外相连的等值性等，无一例外全都将柱子所营造的“气”的特质传承了下来。（图3-8 日本的家中看上去内外相连）（图3-9 茶室的墙、下地窗）

如此，“气”不仅仅局限于日本的房屋建筑领域，也是构建人与人之间关系、家与家之间关系的关键所在。我在“并”的章节中谈到，和谐成立于日本人在意他人的感受这样一个特质之上，而这个和谐的关键是“体贴在意（気遣い）”，这是一种“气”。日本的都市不是都市而是村落，每一栋房屋感知到周边房屋的“气场（気配）”而设置了合理的相互“间隔”，从而形成了村落。在这里，“气”也是取得整体和谐的一个要素。（图3-10 气场打造的部落）

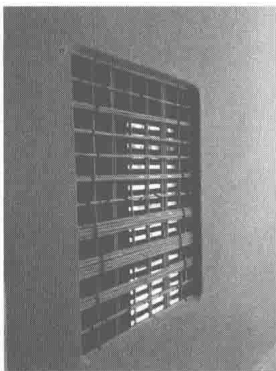


图 3-9 茶室的墙、下地窗

茶室也是有墙的。本应是柱子型建筑的茶室居然有墙，想必是为了表现一个“少见的空间”而特意下的功夫吧。我觉得这个应该是中国唐风建筑的处理手法。西方的窗户是先有墙壁，在墙壁上打孔后做成窗户，日本茶室的墙则是在用土填充梁与柱之间的空间后完成的。窗户不是打穿的洞孔，而是填充时特意预留的造型。关于这一点，下地窗就是一个很好的例证。

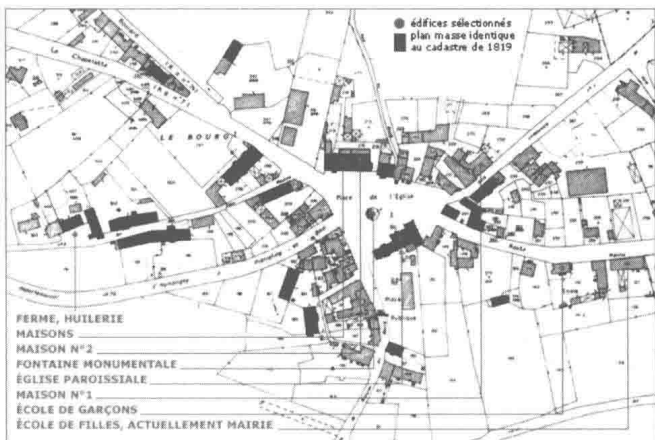


图 3-10 气场打造的部落

村落是各家各户在相互在意、体谅的基础上汇集起来的并列关系。它不像西方的城市概念是从整体规划到个体的关系，而是一户一户的房屋通过彼此在意的间距，构建起来的一个个村落。房屋在建造时，会顾及到不要遮挡了别人的光照，影响了别人视线中的景色。就像人与人之间相互关照所形成的社会一样，这就是村落。

间

气场与间

许多与从事艺术和设计工作有关的西方人，都对日本的“间”的概念表现出了极大的兴趣。然而，对于“间”究竟代表了什么，几乎没有人能够予以清晰的回答。甚至连日本人自己，或许都没有完全搞清楚。

“间”是理解日本审美意识中的特别重要的元素之一，但确实很难解释清楚其真正的含义。恐怕这是属于审美意识和秩序感领域的一种感觉，是无法简单地用西方的合理主义或哲学思想来衡量和诠释的概念。

在思考“间”的时候会有几个前提，因为“间”是日本审美意识的根基，要理解“间”的感觉，就必须理解与它有着直接密切关联的几个审美意识概念。

首先的大前提是“气”。人和物都在散发着“气”，这个人和物不仅仅是指物理概念上的人和物，还包含了周边形成的“气场”，拥有能够感知到气场和这个层面内涵的能力，是理解“间”的前提。如果不能理解到这个高度，别说是西方人，就连日本人自己或许也会搞不明白。

另一个前提是要抛开“整体”这个概念。如果以整体的眼光来看待人或物，是无法看到“间”的本质的。从根本来说，这里必须要有以细微局部为核心的“微”的审美意识去判断。细微局部的视点，例如说先有个体的人，才能看到人与人之间的“间”隔；先有一个小小

的音符，才能看到音符和音符之间的“间”奏。单纯以整体的眼光去看的话，“间”是无法被看到、感受到的。或者说，根本就没有整体的存在。

还有一点，或许是更重要的，需要有善于找到细部与细部之间特殊关系的能力。比如人与人之间的爱情、月老红线缘之类的关系。所谓人与人的“间隔”，不单是人与人之间的距离，也是相互间的在意、关怀和感应。因为一个个“气场”与“气场”之间的人际交流产生了不同的“间”，因而“间”也可以成为“爱”的基本条件和关系。

为了便于理解，我们尝试这样来解释这件事。把一个细部和另一个细部当做它们在很久以前曾经是某一个整体。就像前世被月老的红线连在一起的两个人一样，要形成“间”的概念，需要把这两个人看做曾经是完整的一个。曾经的整体因为偶然的因素被分开成两个，就容易产生一种彼此希望能够回到从前的能量，从而相互吸引，相互召唤。

“情”作为一种感觉，可以把它理解为“想回到从前的整体”的情感表现形式之一。如果说“爱”是一种积极的、奉献的情结，那么“情”更像是一条与生俱来的红线牵动般的纽带。

在基督教的故事中，据说伊甸园里的亚当和夏娃都是双性的，既是男人也是女人，完美无缺。在蛇的诱惑下吃了欲望苹果之后，二人最终被放逐到了人间，亚当变成了男人，夏娃则变成了女人，也就是普通的单性人，从而背负了性欲这一摆脱不了的原罪。让我借用一下这个理论，它说明了男人和女人其实“最初是一个整体”，始终有着希望回到从前的期待，因而会相互吸引，相互爱慕。所谓“间”的概念，指的就是这种互动关系。于是在“间”的里面充满了各种类似的感觉。

刚才谈到的“气”，是人或物中潜在的能量，也是人或物所散

发出的某种东西，“间”可以理解为由“气”所构成的时间或空间，就像“气”是看不到的一样，“间”同样也是看不到的。“间”的概念在绘画中以余白的形式表现，在音乐中以余音的方式存在，无论哪一种都是没有实体的、无形的东西。虽然不存在，却如同就在那里一般，让你每时每刻都能够感知到。即使在理论上无法描述清楚，却如宇宙一般必定存在。“气”是生命力，是能量，“间”是生命的空间，也是能量的距离。“间”就是这样一种东西，绝不是理论，不可能从哲学中诞生，而是一种与生俱来的感觉，即“审美意识”。就像问“心情舒畅”是一种什么样的感觉时，它一定是一种极乐世界般的“生机盎然而充满生命感的空间和时间”。

思考这个“间”的概念时，会关联到佛教的“无”与“空”的概念。在佛教中，无与空是一种丰饶。无与空并不真的是空空如也，而是丰满充裕的。我觉得“间”的概念与这个无与空的概念一定有着什么不可分割的关系。（4-1 无与空）

阴阳

我们经常说“间”是空间和时间，但你是无法直接制造出空间和时间的。就像制造影像不能缺少光一样，“间”也是先有了人、物、音符等等之后产生的感觉，“间”是如影相随的存在。

人因为有着制造的行为，于是就产生出了“物”。人在出生时，也是诞生的、被制造的一个“人”，这就是所谓的“阳”。可以被制造出来的对象都是属于“阳”性的。例如，人可以制造光，所以光就是“阳”性的。然而人却无法直接制造影子，而是在制造光的过程中产生了影子的结果，因此，影子就是“阴”性的。人在制造东西的时候，

4-1 无与空

打开西方哲学或佛教专著是很难找到能够充分解释“无与空”的论述的。据说数学中“0”的概念是由印度人发现的，“0”的发现以后成为近代数学理论的一个重要的出发点。

如同数学上当初发现“0”的概念一样，我在想，也许“无”的发现就是哲学的出发点吧。我试着将“无”理解为哲学用语，用日常的感觉来思考“无”是否能看到它的核心理念呢？

总之，“无”是没有的意思。考虑什么都没有的时候，所有的问题就变得简单了。没有食物时处于空腹饥饿状态，“食欲”就一定会变得很旺盛。感觉到“没有”的时候，也许正是特别需要它的时候。这里也是“无”在“驱动欲望”的时候。

在一张空白的画布上，正因为“什么都没有”，才会“驱使你上去画上内容”。这里也是“无”在驱动着人的心态。“无”通常会基于“有”而去引导思考，我们可以从中窥见到一丝“无”的本质。“无”是“负（Minus）”的。如同负电子一样，在吸引和召唤着正电子。

我觉得，“无”也是一种追求，是“应有的东西——有”的欲望本身。所谓“绝对的无”，也只是在“无”的延长线上被想象出来的“无”吧。我认为“无的空间”是有着强烈不安与恐惧的空间，是“欲望的空间”。

因为什么都没有，在这个空间里所描绘的“无”，就会因为“无的不安与欲望”而自然地加诸到了观赏者的身上。因为“无”，观赏者容易被不安与欲望所驱使，仿佛引导着开始描绘属于他自己内心的图画。这就是“无”的力量，“白纸”“留白”的力量，以及“间”所产生的力量。我们也就不难理解“绝对的无”的概念是从日常的“无”的概念中被培养起来的。

关于“空”，我们也基本上可以理解与“无”大致相近的概念。

其周边生成的空间就属于“阴”性的空间。（图4-2“间”是像影子一样的空间）

从力学的关系来说，力量首先是“阳”性，由这个力量所引发的反作用力则是“阴”性。人、物、音符是阳性，它们是以能动性的方式存在的，此时的“间”是阴性，属于被动性的存在。人们在制作物件时，仅仅把它当作某个物件的话，是无法理解阴阳思想的。前面我也讲述过，这需要你拥有能够看到“气”的能力，需要你能够感知到物件的存在及其给周围带来的气场。

在阴阳的思想中，能够同时观察到力及反作用力的能力是不可或缺的。就像我们摆放一个物件，因为这个物件，在本来什么都没有的空间里就产生了一些不同之处，你需要具备能够感知到这些不同的能力。

西方的审美意识中“阳”性的印象比较强烈，而日本的审美意识里常常是“阴”性的倾向比较明显，负的、收敛的印象处于支配地位。如果把西方比作太阳的话，日本就像吸收了太阳的光线后才会发光的月亮，是附属与衍生的空间。这与后面章节中讲述的“秘”所表达的那种隐藏起来让你想象，不说出来、却能够传达的感觉比较相似，这种“间”应该属于不经过制造而诞生的空间。

日本房屋建筑中令人惊叹的丰富内涵和生命张力就源自于这一点。日本的房屋不是“阳”性的“存在”，相反，它是“存在所衍生的影子”，仅仅是一种“效果”而已。房屋是由柱子产生的气场聚合起来的空间，其自身是“阴”性的，是“间”的效果。所以，日本房屋的空间会给人以暧昧的，有活力的，自由自在的感觉，这种感觉从室内延续到室外，不让你看到空间与空间的对立和隔断。人与自然的一体感，孕育了日本独特的自由自在的建筑风格。

日本的家里没有所谓的房间。正如日本人不叫房间而称之为“什

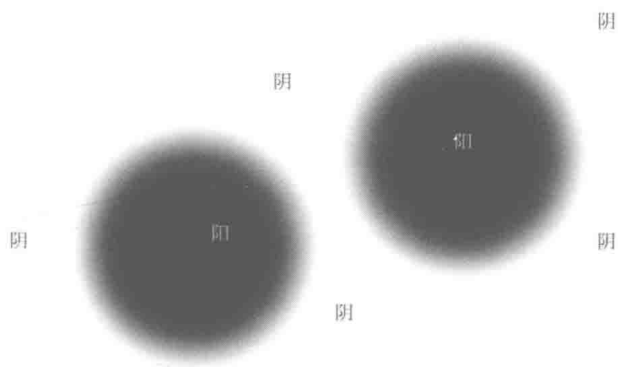


图 4-2 “间”是像影子一样的空间

就像没有光就不会有影子一样，没有物或人也就不会形成“间”的概念。这个物和人 是阳的话，“间”就是阴。阴的空间因阳的物的存在而生成。阴与阳正如因与果的关系一样，它们一定是相互存在的。

么什么间”，家里只有“间”的概念。比如“茶の間（茶室）”“客の間（客房）”“寝の間（卧室）”。实际上，我后面也会谈到，日本的房屋与西方的建筑本来就是两种完全不同的存在。在日本，建筑是由梁和柱围起来的由“间”构成的空间，也就是说，建筑形成的空间本身就是“间”。这个“间”只是用移门、屏风等做了个简易的区隔，并不能称之为西方建筑意义上的房间。所有被区隔开的空间都是流动而非固化的。这种区隔的很暧昧的空间，日本人把它与常规的功能性房间区别开来，称之为“间”。所以说日本的“间”的概念有着丰富的应用场景，它多变、暧昧而又自由自在。（图4-3日本建筑的间）

说起来，柱子和柱子的间隔被称为“间”，也是一种传统的长度丈量单位。在这种情况下发音念“KEN”，而非空间的“MA”，但意思是一样的。间用于各种词组，时机好被称为“间隔很好”；关键的时候掉链子时被称为“掉了间隔”；没完没了的冗长事物被称为“间隔被延”；运气不佳被称为“间隔太坏”；物与物被设置一定距离后摆放得当，被称为“间隔般配”，等等。日本人在待人接物上也非常在意对“间”的考量；在时间方面很重视“间”的感受；甚至物体的置放、上菜的顺序、交流的方式、会话的语音中也会充分考虑“间”的因素。在日本人的生活中，“间”是一个时时刻刻都需要在意的一个重要概念。

并列的细节

我在“并”的章节中曾经描述过，日本人的秩序感是基于他们对同等存在的他人、物、音符等内容的高度在意为前提而确立的一种自身观念，而非针对上帝、信仰、哲学等存在于身外的、有着绝对价值

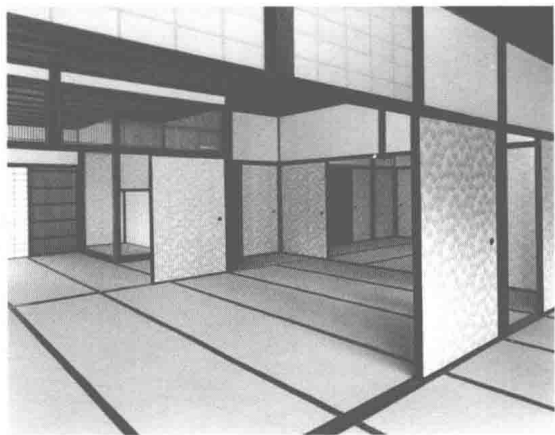


图 4-3 日本建筑的间

日本没有“墙”，自然也就没有房间。房间是由移门将空间区隔开或完成的，而日本的房屋里是由“柱子”汇集起来后形成的暧昧的、阴性的空间。这个空间从一开始就是变化丰富的，蕴含着各种各样的可能性。隔间使用了屏风或移门，就会让流动的空间里产生停滞。如同大河中水流暂时停滞和沉淀一样，在风一样的茶室空间中产生了空气的停滞。这就是“间”。所以“间”是由“气”创造的空间，充满了丰沛的能量。

的东西。日本人会把在意他人的感受、羞耻的意识等作为日常生活中的行为规范。在这种秩序感的背景下，创造了“间”这种洋溢着生命力、甚至艺术性的审美意识领域。

较之神灵或是上帝，日本人在生活中更重视与他人之间的距离和关系。要做到在意他人的感受，感知气场，共同创造和谐的环境，需要有动物般的原始感性。总而言之，这其实是关于如何处理人与人之间合理间距的问题。

我们来看一下画家长谷川等伯（Hasegawa Touhaku, 1539年~1610年）的《松林图》，这明显就是由两幅画面构成的，即使把它们拆开裱在不同的画框中分别挂起来也完全没有任何问题。然而，当这两幅画面被并排摆放在一起时，却如此精彩地合成了一幅整体的画面。这简直就是绘画大师对“间”的完美诠释。西方画家绝对不会采用这样的构图来表现画面。如果最初就把画面整体作为一幅画来构图的话，怎么可能轻易地分拆成两个部分呢？因为西方绘画先有整体，而日本绘画先有细节。多个平等的细节在相互之间取得了合理的间距，构成了“间”的美感。这个“间”，正是画家想要描绘的含义。画家旨在描绘由事物衍生出来的“间”的感觉，而非描绘被呈现出来的具体对象。这种思路同样深藏于物体制造的领域当中，日本人制造的不是物件本身，而是试图打造出由物件所生成的“空间”。（图4-4长谷川等伯《松林图》中体现的“间”的视感）

我在后面章节中要论述的“秘”的审美意识中，也有与“间”的概念相通的部分。所谓“秘”是指“越隐秘越能激发对方的创造力，是叠加了对方的自由创想后另有一番美感”的理论，可以理解为不是给对方展示全部而是有所隐藏或收敛，与对方保持一定的间距以期更佳的感觉，这也是一种人与人之间的距离美吧。不应过度亲密，保留



图 4-4 长谷川等伯《松林图》中体现的“间”的视感
这是画在白纸上的几簇松林，空白的部分看上去俨然像是无限延
展的松林深处。如果是精描细绘反而体现不出松林宏伟的效果，
而这样通过大面积留白的手法，使观众感受到了松林的幽深和气
氛的空灵。

适度的间距，会让人感觉到更多可以想象的魅力，这其中的“间距”就是美感的关键。

力学的空间

那么“间”究竟是从何而来呢？有很多不同的观点，其中一种是说，究其根源“间”存在于自我的意识中。但西方人因为把自己和他人清晰地分开，从而产生了“自我”意识，这也成为理解西方人和西方社会的一个重要概念。然而日本人则恰恰相反，自我和他人之间一定有着某种融合感，这种融合感会体现在没理由的相互理解，或者仅仅因为是同一个民族而能够理解至深，包括诸如此类的观点。美洲的印第安人说：“我们过去是一个整体，无论是那个人，还是这片土地，我全都知道。”就像他们能够将他人的痛苦感同身受一样，日本人与人之间也存在着类似的信任关系。

我认为只有在这种感觉的前提下，才有了“间”的审美意识。

我与那个人之间的信任关系，形成了我与那个人之间的“间”的感觉。“间”是这种源自于同类所产生的在意、关怀之情，从以自我为中心的西方文化来看，这恐怕是很难理解的一种感觉。

我一直认为西方人与日本人的差异与各自的城市发展历史有关。西方人为了应对城市间的频繁战争，建造了防御型的城市。为了让城墙短一些，诞生的都是规模较小的密集型城市。为了密集生活在一起的人们能和平相处，法律和规则就变得很有必要，因为需要一起商量决策大事的地方，以及违背约定时的刑场，广场的存在就变得非常重要。因为稍不注意就有可能受到外敌的侵害，人们又养成了保护自我的意识，进而产生了强烈的自我意识。也就是说，不学会保护自己就会被

人侵害的观念，催生了自我意识的形成。日本人不像西方人那样生活在闭塞的密集型的城市里，因此，没有必要培养公共意识，也不需要用以维护共同生活的礼仪、规则和广场，自我意识自然也就很难形成。日本人觉得没必要区别自己与他人，人从出生开始就和自然、他人形成了一个整体，而且这种原始的感觉一直被延续了下来。

融合是指不同的个体像水乳交融般地成为一个整体。日本的人与人、人与自然之间的关系，我觉得与其说是讲融合，不如说是“曾经是一个整体，被分离后一直希望回归到原形，彼此中始终蕴含着相互吸引力的个体”。所谓相爱的、关怀在意的关系，与其说是人与人翻越隔墙融合到一起的感觉，更像是“寻找另一半和回复完整的感觉”。气场和在意他人的感觉是曾经同体的余韵，如同视觉残像一样留在脑海里挥之难去。经过这样的解释之后，诸位应该能理解“间”的威力了。“间”就是两个人之间、或两个物之间相互吸引的力学关系。

间的妖艳

世界是连续不断的一个整体，而不是由局部拼凑起来的集合体。只是人们为了消除内心不安的感觉，将连续的世界做了拆分后的定义，比如把高处部分称为山岳，低处部分称为平原，凹进去的地方称为峡谷而已。所以在语言学上有“并非把山岳、峡谷与平原连接起来就是世界”的说法。这里的一个个词语只是基于它们所拥有的不同特性采取的命名而已。（图 4-5 概念的中心性）

以女性的身体为例，从造词上将胴体突出的部分命名为胸部，将胸部高耸的部分命名为乳房。若是问“从哪里开始属于乳房呢”，对这个边界线还真的没法说清楚，总不能在乳房的周围刷出一条分界线吧。所以，人的身体也是一个连续的整体，而不是局部的集合体。（图 4-6 人的身体与机器人的身体）

然而机器人的制作者一定会去研究人体的局部，例如手腕怎么样，肩膀怎么样，身体应该怎么去设计等等，然后要把这些局部组合成一个完整的人型，或用铰链之类的零部件拼接出一个机器人来。但是，机器人毕竟是永远不可能变成真人的。因为人类不是零部件的整合，人是不可分割的一个整体。只是每一个部位都被偶然赋予了不同的名称而已。

我在“微”和“并”的审美意识章节中讲过，局部的概念从一开始就不是独立的。如同身体的每个部分一样，相信局部本来也是一个融合的整体，女性的乳房也是这样的局部概念。我认为女性身体中最美的部分，是乳房周围没有特定名称的暧昧部分。乳房与胸部的衔接部分比乳房本身更加美妙。同样，身体躯干与胳膊之间的衔接部分也是很美的。大凡所有暧昧的、即“间”的部分，都有着难以言喻的妖



图 4-5 概念的中心性

世界从最初在开始就是一个整体。然而一个庞大无边的整体会让人感到内心的不安。人们为了消除这种内心的不安感觉，根据“有着显著特征的世界局部”进行了拆分和命名。比如地表的高处部分被命名为山岳，平坦的部分则被称为平原。因此，在山岳连绵的部分即将结束，逐渐趋于平坦的过渡部分，既可以成为山岳也可以算作平原的位置，似乎就变成了模棱两可的无名区域了。

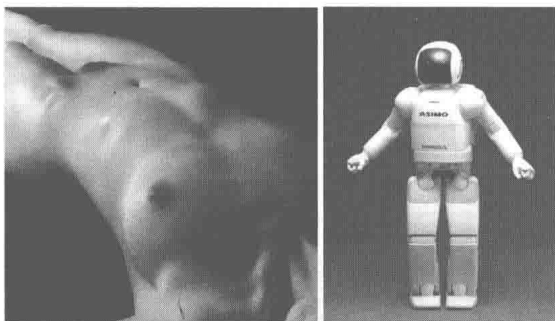


图 4-6 人的身体与机器人的身体

女性的身体也是一个连续的整体，绝非是由局部聚合而成的。把身体、手臂、腿脚、头部连接起来后再加上乳房和肚脐，是不可能成为女人的。如同山岳和平原一样，人体也只是因为每一个有特征的部位被赋予了名称而已。那些没有名称的、暧昧的模糊边界部位反而是很美妙的。但是机器人就没有这种美，是因为它是由局部的零部件所集合而成的、非连续的躯干而已。

艳和绝美。当一个整体被偶然分离时，留下的是令人遗憾的气场，这个气场又会转而成为“间”的惆怅。

“间”是连续的世界被切断时所带来的余韵和残像。随着世界上每一个生命和物体的诞生，其周围形成的如同记忆般挥之不去的就是“气”，由“气”再生成了“间”。日本人这种“过去曾经就是一体”的观念，形成了日本审美意识的根基。

秘

隐秘是花

世阿弥（Zeami，室町时代的猿乐演员及作家，1363年～1443年）曾经写道：“隐秘是花。”关于这句话的含义，我的理解是“不是表现全部，而是通过部分的隐秘来驱动对方的创想力”，而且“因为被隐去了，所以看的人才会参与到表现方的共创之中”。就像一位女子穿着和服行走时，她那裸露的双脚会在裙摆之间时隐时现，试想一下，她每走一步的光景，都会让人感到心动不已。因为看着她的人的想象力被激发了，这个人会在自己的脑海中进行想象和创作。

而文学家外山滋比古先生（Toyama Shigehiko，1923年～）的观点是：其实没必要刻意谈论“秘”，表现原本就是这样的。

小说家通过小说来表达自己的思想和审美意识。然而读者却绝不会完全按照小说家的思路来解读。据说几乎百分之百的人不会按照小说家期待的那样来读。人生百态，读者会从各自的体验、各自的想法出发来读这本小说，怎么可能读成小说家期待的那一种状况呢？大家都有自己的生活，对事情的看法、对小说、画作的解读方式各不相同是理所当然的。

外山先生认为，读者不能百分之百地按作者的原意去读解一部小说中的内容，并不是一件坏事，这正是外山先生最了不起的地方。如果作家烦恼于自己不能被读者理解，那就错了。这不是理解或不理解的问题，可以让每个人读解出不同的内容感受，恰好说明了这就是读者已经参与到了小说共创中的一种成果。

对于外山先生的观点,我认为这是倡导一种非常日式的解读方法,与西方人理解的“沟通”,即把表达当作自身的思想、印象、主张,去阅读小说的观点形成了完全相反的两极。日本人不会通过自我意见的主张或雄辩来说服对方,而是先考虑、引导对方的心情如何进入状态,逐步与自己进行融合、最终使对方的意见趋于同化。作者与读者之间其实是通过共创活动联接到了一起,而这样去理解小说的话,内容就会更加有趣。(5-1 外山滋比古)

“隐秘是花”也是如此。所谓隐藏起来而激发对方创造力的方法,意味着表达者其实从一开始就没有考虑让对方按自己的思路来解读内容,相反是在期待着读者通过自己的主观想象和创造能力来加以独立的解读。也就是说,日本人没有刻意追求所谓“准确传达”的沟通方式。

日本人认为人与人之间的关系不应该是对立的,在对方的心目中有着与自己相通的部分存在。在沟通的含义中,更多的是对读者参与的期待,期待读者能够带有自身特色的解读和共创参与的想象。作者像是在有意地引导读者:请按照你自己的方式去理解我的作品吧!

这真的很有趣。不去重视准确的信息传达,却又要想法刺激对方的想象,并满足于对方加入主观感受后的解读,颇有点类似于心理游戏般的快感。这或许与日本人对自己和别人关系的边界比较模糊、相对暧昧有关吧。我在前面的章节谈到过,日本人对外来的宗教会不求甚解,一并接纳,而且使多种宗教相安并存,这实际上与“秘”是有着相通之处的。(图 5-2 非连续的连接)

晚霞的美,是那种由连续阴影所形成的,难以辨清细节的朦胧之美。虽然搞不清到底是怎么个状况,却又被某种感动拥抱着,我觉得这种感觉与世阿弥的“隐秘是花”是相似的。大凡莫名的,往往就是一种绝美无比的感觉。

5-1 外山滋比古

英国文学研究专家，在语言学、修辞学、教育学、语义学、新闻学等广泛领域有着深入的研究，发表过大量的专业论文。同时一直倡导以“语言”为媒介的少年儿童情操教育、智力教育的重要意义。

在《修辞的残像》《近代读者论》等著作中，外山滋比古论述了文学上的读者方法论，并且在《莎士比亚与近代》一书中展示了其进一步的实践。另外，着眼于一直以来被非议的另类异本的意义，考察其积极作用，将《异本论》发展成为《古典论》。其他还有关于日语的著书《日语的逻辑》，关于俳句的著书《省略的文学》《俳句化》等都是重要的代表作，发表了许多知名评论。作为国语教科书的编撰者及各类升学考试的出题者，外山滋比古也是很知名的。他曾号称自己“从未踏出过日本国土一步”。（朝日新闻 2011 年 5 月 10 日晚报。

摘自维基百科）

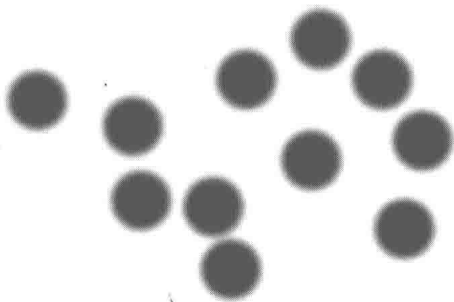


图 5-2 非连续的连接

关于这样的状态，我把它称为非连续的连接，也可以称为创造性的连接。他们彼此之间既保持着各自的独立性，又能相互以共感的方式将心与心连接在一起。就像无须牵手、无须拥抱那样，在分离的状态下依然能深深地相互吸引、尊重和理解。在动物的群体中就是保持着这样的关系，从最初就没有防卫性的自我组合。

我在“并”的概念章节中也提到过，在“情”里面有这样的感觉，“羞耻心”的感觉也是同样的关系。

现代人似乎很在意把诸事都要搞得清清楚楚、明明白白。在看毕加索的作品时如果说：“哦，明白了，画的是一个女人。”这实在是没有任何意义的一件事。艺术需要的是自己在欣赏时的感知。我觉得现代人似乎已经忘记了如何通过这样的感知，来看待客观的事物了。

与其过于偏重用脑子进行理解，倒不如尝试用原始野性的感官，以生物特有的全身感知能力去加以体会。能够将阅读小说理解为读者与作者之间的生命共鸣，这种思考本身几乎就是野生世界中，生物与生物之间的互动关系了。

相信动物群落中进行的种种接触，也不是所谓单纯的“沟通”，而是带着个体的共创参与身体力行的互动，也许因为有了这样的交流才形成了群体。（图 5-3 创造性的参与）

秘与间，或留白

长谷川等伯（Hasegawa Touhaku 画家，1539 年～1610 年）的《松林图》是在两块屏风上描绘了几簇松林。仔细看其中的任何一簇松林，它的外沿都是向周边虚化着、延伸着，没有清晰的界线。但每一簇松林的中心部分都画得清晰细致，边界部分则渐渐地晕化于画面的白色边缘。两块屏风的画面是被并排放着的，中间保留了一定的距离。这既涉及到“并”的概念，也蕴藏了“间”的内涵。画面的白色边缘部分是能够被“任意想象”的空间，或称为“余韵”的隐秘。用这样手法描绘出的松林，使观众能够感受到无限延展后的空灵。（图 5-4 长谷川等伯《松林图》）

这种绘画手法不会去过度地描绘细节，更不会表现整体，而只是聚焦于某一个局部，画面给观众留下了充分想象的空间，能够感受到

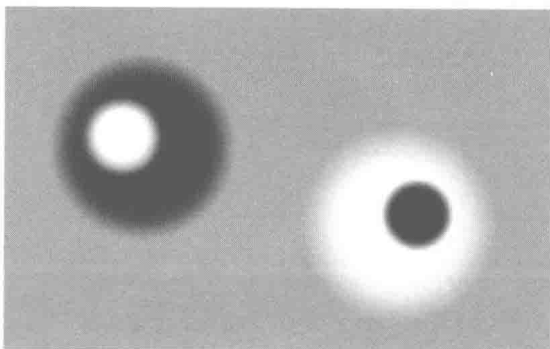


图 5-3 创造性的参与

我们来试论一下对自然成形的理解，不同的个体在必须相互参与下，共同完成某一个自然形态时，会形成主体里面有客体，客体的思想中有主体的现象，也就是自己的想法要让他人能够完全理解。这里需要明白的是，客体不是在自己身体以外，而是与自己联为一体，交媾就是如此。对自然成形，不应该去悲感于“为什么不被理解”，而是“已经自然理解”的共识。

的内容十分丰富，也可以理解为由于观众参与了对创作内容的想象，而使画家与观众之间形成了交流，从而进一步增加了对作品深度和层次的补充。无论怎样，这幅画显然不是为了实现准确传达的目的，而是更在意于激起观众共鸣后所能够营造出的创造力。

这幅绘画作品中的暧昧在于对画面的边缘处理，或者说留白部分的隐秘，这可以理解为空间中的“间”。在这里可以感触到“留白”和“间”都不会去主动地强调或去竭力表现什么，因此它才能够让观众在不受到影响的前提下，参与到共创的境界之中。我依然以《松林图》为例，长谷川等伯是通过一簇松林来激发观众感官的，他没有过度地表达细节，而是留出了足够的过渡和留白。带来的视觉效果是，在未经描绘的留白隐约之中，弥漫出淡淡的画外余韵，观众更可以借助余韵之美发挥自身的幻想，进而与长谷川等伯赋予的感官刺激产生穿越式的共鸣，最终是在脑海里描绘出一幅属于自己解析后的画面。

这种看似作者并未表现某种主张，是用谦退一步的形式，让对方走进自己的世界，使对方在没有感受被引导的状态下，把对作品的直观理解和真切感受印入心底。我们把这种形式称为融合影响而非自我主张的“秘”，是因为作者期待让观众自己去发挥想象力，并形成独到见解的缘故。在这样一个过程中，“共鸣”是以日本审美意识的“间”和“秘”的表现方式，被提升到了另一个欣赏的高度。我觉得对于日本人而言，被隐秘起来的、看不见过渡的留白，比详细描绘的、看得到内容的局部更显精彩。

逆光让阴翳彰显华丽

谷崎润一郎先生（Tanizaki Junichirou，1886年～1965年）曾写过

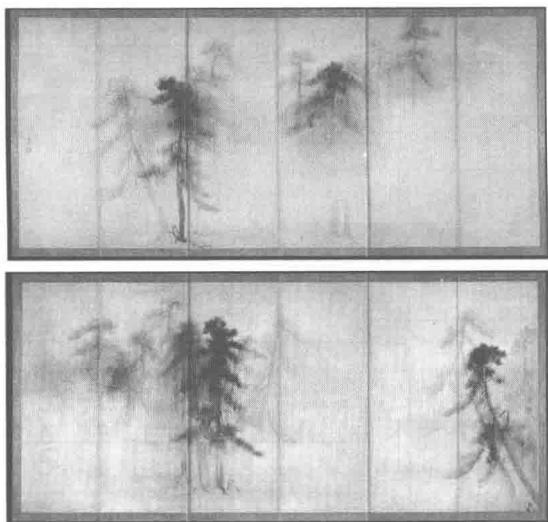


图 5-4 长谷川等伯《松林图》

由左右六曲二双组成的屏风画面。画面中描绘了几簇若隐若现的松林，通过晕染手法，外沿逐渐向周边虚化和延伸。当一对屏风并排陈列时，这幅松林图看起来不仅在幅宽上有着无穷的张力，更有着十分引人入胜的幽深和空灵感。

一本叫《阴翳礼赞》的书。只要有会读完这本书，就会明白日本民居中幽暗空间的美是与“秘”的审美意识相通的。

谷崎先生在《阴翳礼赞》中这样写道：日本的房屋由于气候、风土的缘故需要有相对宽大的屋檐，但这种宽大的屋檐同时也造成了室内光线的相对暗淡。由暗淡的光线孕育出了阴翳的审美情结与文化。在幽暗的空间里，金色的屏风会捕捉到远处的光线，反射出静谧的苍芒金翳。那种幽暗中的光感真是一种难以言喻的动人之美。在光线暗淡处看到的漆器反光也是无法类比的感觉。他还批判性地告诉我们，金箔和漆器原本是诞生于日本阴翳美感之下的物品，但随着荧光灯的泛滥，被明晃晃的灯光照耀着的金箔制品，看起来显得十分的俗气而欠缺品位，尤其是漆器的光泽根本就无法体现出来。他的“金色的屏风会捕捉到远处的光线，反射出静谧的苍芒金翳”，说明了能够将阴翳演绎得如此华丽动人的介质，就是幽暗中的微光。（图5-5 金箔的器皿——黑川雅之作品）

我认为阴翳之所以让人感到华丽，还因为有逆光的存在。产生阴翳之美的主要条件就是要有逆光。比如在逆光中，人的脸部会无法看清，脸部的周围是光晕形成的轮廓。这时候，给人带来的是一种特殊的美感。因为太朦胧了，太暧昧了，逆光勾勒出来的轮廓会看起来很美。这正是“秘”的审美意识的精髓所在。逆光的力量让金箔和漆器反射出来的光芒有着内敛之美，幽暗中的逆光也让阴翳看起来彰显华丽。但是，在天花板上装了明亮的荧光灯之后，就真的没有什么神“秘”可言了。只有阴翳和逆光才给与了“秘”的天成丽质。

能够带来逆光效果是日本房屋的特质。日本的房屋都有宽大的屋檐，外墙一般由一层透光的隔扇组成。透光隔扇是用棉纸和木材做成的移动门窗，我们也许把它理解成为能够发光的墙体会更合适一些。

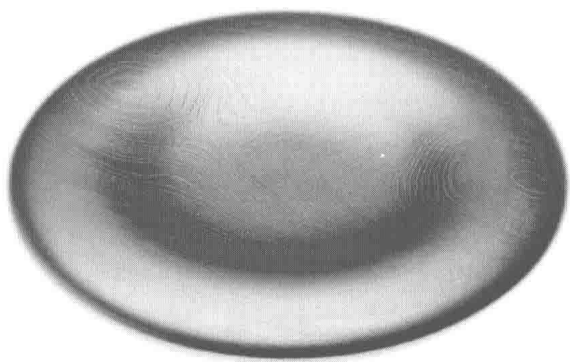


图 5-5 金箔的器皿——黑川雅之作品



图 5-6 农家的室内

受宽大屋檐的影响，房屋内的光线会变得比较暗淡，这时，透光隔扇从屋里看起来就像是一面面会发光的幕墙了。如果人或物背对着透光的隔扇时，就呈现出逆光的状态，人或物也就带有了剪影般的美丽轮廓，此时被隐去的是熟悉的常态，看见的则是朦胧而暧昧的情影。日本房屋的逆光和阴翳文化的背景，造就了“秘”的美感存在。（图 5-6 农家的室内）（图 5-7 立礼桌《萤火虫 -Between》——黑川雅之作品）（图 5-8 影子与轮廓——夏书亮摄）

“秘”中期待

逆光还有着另外一层含意。只有当那边比这里明亮时才会产生逆光，于是逆光便蕴含了“这里对那边的向往”。

乔治·德·基里科(Giorgio de Chirico, 意大利艺术家, 1888年~1978年)有一幅描绘逆光场景的象征性作品, 叫《道路的神秘与忧郁》。画面的左下部分有一半以上都是阴影, 剩余的部分是光从前方射了过来。似乎是耶稣基督像的阴影在往这边延伸, 光线处是一个少女滚动着铁环在奔跑。这幅画是系列作品之一, 还有好几幅相似的画面。从作品中可以看到光的前方绘有耶稣基督的身影, 以及在运河中航行的、象征现代的汽船, 少女在跑向基督和汽船。这个少女应该是代表了那个时代的人, 或许就是代表了德·基里科自己吧。

少女奔跑的前方寓意着基督的世界和新的时代, 她正在试图奔向光明或是未来。如果未来是光明的, 人们就会不顾一切的拼命向前奔跑。如果知道死后的世界也是光明的, 那么人们也会欣喜的去面对死亡。据说中国云南有个地方传承着这样的一个故事: 深深相爱的男女为了实现永久的幸福, 会相约到森林里寻找最美丽的“天上世界”。这样

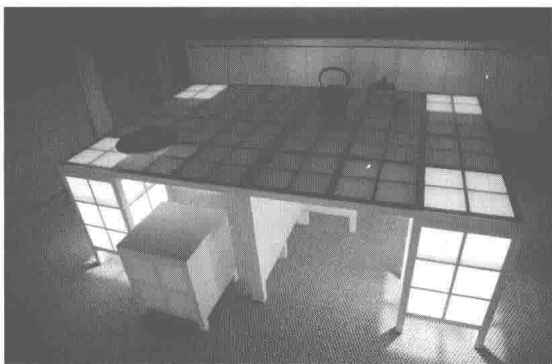


图 5-7 立礼桌《萤火虫 -Between》——黑川雅之作品



图 5-8 影子与轮廓——夏书亮 摄

当人和物的背后有光时，前面会产生影子。人或物映衬在明亮透光的墙面上时，就会出现剪影般的轮廓。

虽然只是影子，下投射出来的剪影实际上就是人或物的本身，它是人或物在光的作用下所浮现出来的状态。而阴翳可以说是产生这种剪影的前提。日本审美意识中的阴翳，恐怕就是从日本的传统房屋中诞生出来的吧。

从房屋中确实诞生了不少独特的审美意识。

的殉情故事，曾经引发了世界各国的年轻人竞相效仿，都想去寻找那个值得放弃生命的美丽地方。

对空间的想象也是一样的。理解空间时会基于具体的某一点考量“这里”和“那边”的关系，而不是抽象的空间。从“这里”看“那边”时，相比起来总是更明亮的空间。前方的空间越亮，越会让人产生对那边的期待感。因为在逆光中，浓缩了对外界的向往，对前方的期待，以及对未来的梦想。在阴翳的空间、逆光的空间中，蕴藏着这样一股可以憧憬的力量。

所以，“秘”也是一种工具，它可以影响到人们的内心，激越起丰富的想象，促发值得期许的状态。重要的不是让对方去明白，而是驱动想要明白的心态；不是准确的知会对方，而是让对方自己进入到那边的世界里，自己去发现；不是让对方知晓，而是通过“隐去”来引导对方去“探知”；不是去说服，而是为了深深地影响对方而选择沉默。退而求进，隐而求知，默而求解，都是逆向思维的结果。在自我主张泛滥的今天，这种日本的审美意识也许是颇有成效的参考吧。

（图 5-9 乔治·德·基里科的《广场的忧郁》）



图 5-9 乔治·德·基里科的《广场的忧郁》

素

还原真我

“素”，就是保持最朴实的本色之美，是不添加任何杂念的纯真。信赖自然，将一切依托于更大层面的事物上顺势而为，这就是存在于“素”背后的审美意识。或者说要活出本色，莫要人为的破坏宇宙既有的平衡。

日本人喜欢并擅长使用泥土、木材、竹子和纸张来建造用于居住的房屋。山地多而平地少的日本，实际上并不缺少可以作为建材的石头，但却很愿意使用可以轻松加工的其他自然材料。以前，以木料建材为主的江户（现在的东京）曾经发生过多处大规模的火灾，人们却仍然执着地钟情于由土、木、竹、纸建造的房屋。这到底是缘于何故呢？我觉得，也许因为日本人都深爱着那些可以融入自然美景的，能够在风化中逐渐还原的材料。他们并不想打造什么永远的建筑。

现代建筑物为什么特别容易沾染上污垢，这是因为现代建筑的材料是无法与自然相呼应的。自然素材可以顺应环境，在风化中变得更美、在老化中回归自然，而现代建材则不能。木材在风吹雨打的过程中，可以洗尽铅华展露出优美的木纹。青竹随着岁月的变迁更换着自己的素衣，在成长中将青翠转化为寂寥的金褐色美丽。泥土被风雨侵蚀和瓦解，在经历了数度的修缮后显现出斑驳陆离之美。纸裱的移门虽然容易破损，但是为了迎接客人进行重行装裱后的移门，能够将迎客的喜悦展现得淋漓尽致。看似胡乱铺设的茅草屋顶，也会因修葺后换上新草的颜色而令人倍感清新。



图 6-1 被风化的树木

能够被风化的素材是美丽的，因为随着时间的变化会产生闲静寂寞的感觉。重新回到自然的美，和日本人认为永远不会改变的素材是不美丽的意识是一致的。樱花因为凋谢才美，人类也因为死亡而美。

日本人认为房屋与自然一同风化、荒芜的变化过程是美丽的，我们生活在其中并深爱着这种变化。“本色最美”绝非“本色不变”，而是视为一种生活中的乐趣，享受着自然变化的过程。（图6-1 被风化的树木）

近代社会出现的许多新型建筑材料使大自然的秩序遭受到了人为的破坏。人们为了方便，采用了高强度不易受损的、抗风雨不易被侵蚀的，以及不易破裂的各种材料。这些被冠以合理性的人工材料，改变了我们的家园，以及我们的自然生活环境。

现在的建筑在刚刚完成时，一定是最漂亮的。但在那之后就会变得越来越脏，越来越丑。而日本人最喜欢的由自然素材建造的房屋，刚完成的时候在视觉上并不是最光鲜的。虽然你会有住进新房子的喜悦和迈出新生活步伐的快乐，却并不会觉得房子本身有多美。随着时光的流逝，大自然会将人工房屋的一切都慢慢地融入自己的怀抱成为一体。人工制造的物体必定会顺应自然，融合到自然中去。无论是漆器、铁器，还是庭院、茅草屋顶，所有的一切都会在时光岁月中同化成为自然的一部分。

西方人似乎更喜欢像上帝一样绝对的、恒久不变的事物，他们把能够支配自然当做美。因此更倾向于石材的建筑，重视耐久性，仿佛人可以控制和支配自然，这种态度与日本的审美意识刚好是相反的。

在制作领域，“本色最美”的概念是指让人工技术的部分不要太明显，或者说消去人工的痕迹。这是与自我个性的主张是完全不同的态度。“素”强调的是，人类不应该过分自负于自己的才能，面对自然时应保持谦卑的心态。没有刻意的人工干涉，才是与自然之美相协调的真正创造，这也是人类对大自然无条件的朴实信赖。而另一个重要的审美意识“假”的观念，也是和这样的思想有着直接关系的。



图 6-2 和服与西服的板型

能够被风化的素材是美丽的，因为随着时间的变化会产生闲静寂寞的感觉。重新回到自然的美，和日本人认为永远不会改变的素材是不美丽的意识是一致的。樱花因为凋谢才美，人类也因为死亡而美。（摘自《丑陋的人体》作者：伯纳德·鲁道夫斯基 鹿岛出版）

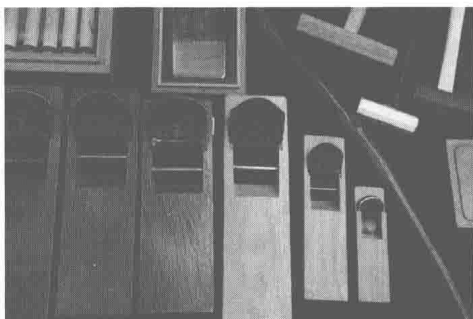


图 6-3-1 日本的鞋子“木屐”以及木工用的刨子

素材与造型

日本人是通过整个身体来感受外部世界的，并且把与世界的协调感都浓缩、收敛在了对素材的开发和使用上。因此造型之类的变得不再重要。所谓造型，本来就是人工的东西，那种东西似乎不要也罢。素材，一定是最值得关注的焦点，而造型只是为了将素材之美发挥到淋漓尽致的配角。也就是说，对最能体现素材鲜活感的、尽可能简洁的造型的探寻，就是日本人对造型这件事的态度。

日本人并不是单纯地喜欢简洁的形式，虽然简洁常常被外人认为是日本的审美观念，但事实上并非如此。简洁不是最终的目的，而是为了发挥素材质感所到达的一个结果。所以，许多东西看似简洁却并不简单。

我先来举一个日本传统服装和服的例子。和服基本上只有一种造型。只是纺织物的材质、织法工艺以及配色各异，形成了它丰富多彩的美丽形态。有趣的是，最近这些年，许多西式服装在受到了日本和服的影响之后，对素材的关注也大幅度地增加了，但绝大部分依然停留在造型设计上的胜负较量。（图 6-2 和服与西服的板型）

豆腐是一种柔软美味的纯白色食材，绝对没有经过任何刻意的造型设计。日本的传统甜点羊羹也是很单纯的立方体。西方的椅子和床有着多种多样的造型，但与其有着同样作用功能的日本的坐垫或被褥却是只有一种单纯的形状。在同样的造型下，讲究的是布料素材上的差异和特色。木屐也是一样。（图 6-3-1 日本的鞋子“木屐”以及木工用的刨子）
（6-3-2 豆腐和羊羹）

我也依据并重视“素”的概念，由此设计了很多的作品。其实也不是一开始就以“素”为主题来设计的，准确的说，是回过头来审视

6-3-2 豆腐和羊羹

现在的日本豆腐是以柔软清淡的口感为特征的食品，这与中国和韩国用于煎、炒、油炸或烹调时间较长的豆腐相比较，日本豆腐的水分会更多一些。

豆腐最初是从中国传入日本的。当然，按照空海以及镰仓时代归化僧们的说法，也有各种各样的不同版本。有人认为豆腐皮和魔芋等一起，大约是在镰仓时代从中国传来的。但至少1183年（寿永2年）在奈良春日神社的供品帖里，就已经有了关于“唐府”（发音和豆腐相同）的记述。

大约在镰仓时代末期，豆腐在民间开始流传，室町时代豆腐文化在各地被蔓延开来。到了江户时代已经成为了家常的料理。江户时代流行的豆腐，就是今天所说的木棉豆腐了。

羊羹起源于中国，后传入日本并成为当地最具特色的传统点心之一。据说初期，羊羹的确是一种加入羊肉后煮成的羹汤，待冷却成肉冻后作为佐餐。羊羹传至日本时，佛教的禅宗也同时被传入了，由于僧侣的戒律不能食荤，故羊羹演化成为一种以豆类制成的果冻形食品。此后，羊羹又成为了茶道中不可或缺的著名茶点，而日本人亦慢慢将羊羹发展转化成今天多款不同口味的特色点心。

不过，亦另有传说指出，羊羹原是中国一种仿照羊的肝脏形状所制成的食品。传至日本后，由于“肝”与“羹”两字被混淆，久而久之就被称之为羊羹，直至今日。

最早的羊羹制法主要以红豆加上小麦粉混和，再加以蒸煮而成的。天正17年（1589年），和歌山的骏河店店主冈本善行右边卫将原有的羊羹作了改良，在材料中加入寒天（一种晒制而成的干菜，煮后凝固成果冻状。与现代的“琼脂”相似）制成羊羹，并用竹条将羊羹的形状固定成方形。此后，羊羹就基本变成了现在长方形的状态。

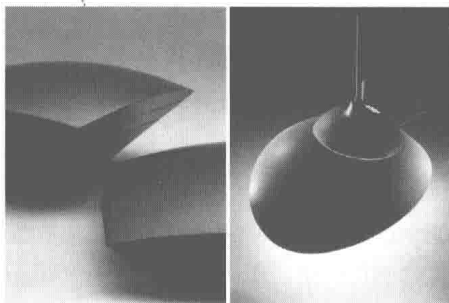


图 6-4 球面的漆器表面箱子和照明灯具“拉比尼亚”

自己的作品、回味其中的深层含义时，发现其实正是印证了“素”的审美意识。

例如球面的漆器作品，如何将漆器表面色泽能够表现得更加美丽，经过反复考虑后的结果是，选择球面的部分，利用曲线将漆器的“润物”之美予以成功地展现。这个造型就是为了突出素材特质而设计的。由曲线制造出来的特殊抛物状，能够把漆器的光泽表现出更加光灿鲜丽的视觉效果。

用“拉比尼亚”命名的桌用照明设备，是为意大利著名灯具品牌阿特米德（Artemide）设计的商品，并同时由日本的灯具品牌山际（Yamagiwa）推向市场。这也是采用球型物体的部分切面后设计的独特造型。它完全规避了个人的造型表现欲，而是使用了绝对的数学计算语言。（图 6-4 球面的漆器表面箱子和照明灯具“拉比尼亚”）

以“EN”为名的小盒子和花器等小物件的设计也是如此。在考虑如何唯美地表现高冈铜器所带有的熟褐色颜色特点时，我尽可能地采用经过了严密计算的几何学图形，作为设计制作时的前提条件。当表面上凝聚了金属状的颗粒结晶体后，器物本身就浮现出了漂亮的纹样。

（图 6-5 青铜制作的摆件“EN”）

通过上述内容的解说我们可以认识到，所谓“日本人喜爱简洁的造型”这种划一的理解其实是错的。日本人简洁的造型背后，是对材质的追求，对素材的重视，否定的是刻意的设计制作，注重的是如何将人为的技术“无痕”地表现出来。在这样的背景下，日本培育出了以“素”为核心的“单纯造型的审美意识”。说心里话，如果离开了这个背景，把单纯的“简洁”说成是是日本一种审美理念，也许会有人相信。但是，我们应该理解，“贫瘠的素材‘打造的’单纯造型”将是多么地缺乏美感。我想，现在有很多的日本产品设计受到人们赞

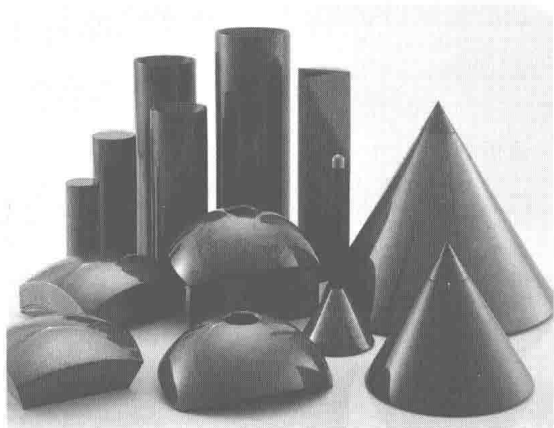


图 6-5 青铜制作的摆件“EN”

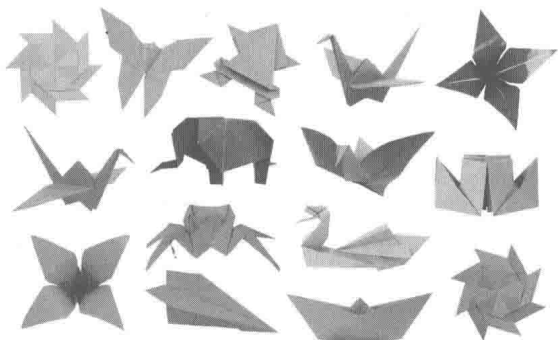


图 6-6 折纸

一张正方形的纸可以折叠后变成各种各样的造型是一件很惊人的事情。因为受到正方形纸张的限制，反而产生了这种多样性的创意，艺术创作往往就是在这种“限制”中实现的。我们知道，画布上只能用颜料而已，石头用于创造的也许只是雕像，庭院也只有第一次的区隔和划分作用而已。这种受到“限制”的“素”，正是由“不变”产生丰富联想的根本。（还想寻找更多的变化）
（摘自加拿大日系文化会馆网站）

赏的原因也在于此吧。同时，也是因为这些作品没有背离日本审美意识的缘故。

一张折纸

一张单纯的四方形折纸，因其可以折出许多美妙的造型而受到世界的瞩目。无须裁剪，只是对这张正方形的纸进行折叠，就形成了各种各样巧妙的动物形状，这让很多人感到吃惊。（图 6-6 折纸）

同样，什么都不是的一块四方形的布，却能够包裹许许多多的东西，这就是日本人发明的，有着绝妙想法的风吕敷，即包袱方巾。在那个方形的物体里面，似乎是一个茫茫然的，没有任何转角的空间。它与西方的包的造型完全不同，可以放进去的东西不会受到限制，如果加上绳子，甚至可以携带硕大的物体。只要用包袱方巾的两个对角打上一个结，袋子就产生的。而且没有人会要求拿袋子时的具体姿势，把它斜缠在背上就成了一个背袋。可以与身体任何部位组合的包袱方巾，实在是世界的一大发明。（图 6-7 包袱方巾的巧妙之处）

服装界有个“用身体去穿”的创意，这与包袱方巾的想法十分相似，外部形式不需要对里面的内容进行限制，而反过来可以服从于内容的需求。

三宅一生（Yissei Miyake）就设计了好像一块简单的包袱方巾般的礼服。这是采用“一块布”的名称发布的三宅一生品牌最初的系列作品。在一块布上先剪开一个切口，在切口处缝上袖子就完成了一件制作工艺极度单纯的衣服。这是完全用身体去穿的一件衣服，也是由身体的内容去决定形式的设计。（图 6-8 三宅一生的一块布）

然后，我们再来看一下西服的板型设计图，有着许许多多拐弯抹



图 6-7 包袱方巾的巧妙之处

包袱方巾虽然只是一块普通的布，却可以通过多种不同的包裹方式，成为便捷的包装道具。

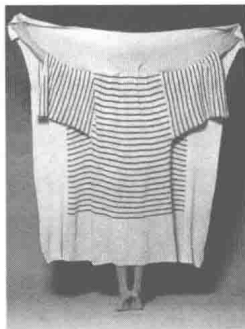


图 6-8 三宅一生的“一块布”

三宅一生的服装设计可以理解为将和服进行现代化的系列作品。一生的产品有 3 个不同的系列，最初的想法是“一块布”，就是和包袱方巾的样子一样，把身体用一块布包裹住。但是不只是身体对衣服的搭配，而是一块布与身体去实现相配，是身体就是布的设计，这也许是身体意识的典型吧。其次他构思的系列是“PLEASE PLEATS _ please please”系列。这个表达的特异性在于：以往的褶皱衣服加工，是用褶皱好的材料缝制衣服，他则是先缝制完毕后，再进行褶皱部分的加工。这种对制造过程的发散式思维真是非常简单的想法，但却产生了世界大流行的现象。另一个系列构思是 APOC 系列。制造过程也是革命性的，完全改变了普通的服装生产需要用线织成布，然后对布进行剪裁和缝制的过程。而是直接从材料中“创造”出服装的制造方法。由于过于革命了，是否属于成功目前我们还很难判断。

角的曲线，几乎完全改变了布的基本形状，而且被浪费的部分也有很多。与此相对的是，日本的和服都是直线下垂的，所有端口也是直角的，几乎没有多余浪费的部分。这种单纯的裁剪，却可以适应任何体型的身體，产生绝妙的贴合。就像是一块包袱方巾一样包裹着整个身体，这就是和服。（图 6-9 日本的和服与西服）

其结果是，促进了现代量化生产和便携性等价值观的形成。日本的审美意识之所以能够在这个世界上受到关注，我认为这不仅是对传统美的关心，而是因为这种美还拥有了现代美学功能意义上的合理性。

不管怎样，我认为这些普通的折纸和布料并没有过多的去增加人工的痕迹，而是尽可能借助简单的折叠等手段来完成。它所体现的“本色最美”的自然审美意识，可以成为具有普遍性的一种世界观。

日本的许多工具都与“弯折”“重叠”的动作有着直接关系。被褥、座垫、餐盒、矮脚桌、移门、屏风等等道具也是如此。所以，凡是和日本的房屋有关的所有的物体，都是能够顺应“自由自在”的主题的。

室内的移门和屏风是不同于西方绘画的重要形式，也是日本美术的主要表现舞台。“隔扇画”和“屏风画”一直成为没有墙壁的日本房屋里，可以展示绘画的主要部位。而日本的审美意识就是在这样长期的、综合的相互关系中形成了简洁、独特的体系。（图 6-10 屏风画、隔扇画）

日本的房屋可以直接写成汉字的“间”字。完成“间”的工具是移门和屏风，它们能够将大房间划分为不同的空间，“间”的作用就是分割。因此，与其说“间”有着材料的概念，更不如说这里的“间”所呈现的就是“素”的审美意识本身。

在我的作品当中，也有使用一块布弯折后制作的一个包。我称它为“K”包，它只经过简单的弯曲和缝制，如果用来放一些图纸或草稿



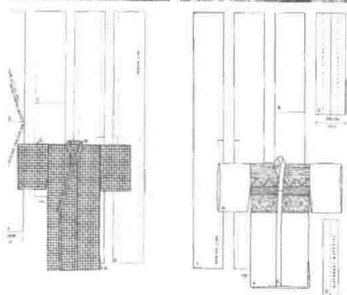
图 6-9 日本的和服与西服

过去和服是根据布匹的长度，以确定好的单位数用卷起来的状态进行销售的。不管这块布怎么单纯，直裁或横裁后都是可以缝制成为和服的，也不管是给谁穿，衣服的形状都是相同的。尺寸的大小可以根据穿的需要，通过对腰部的折叠进行调节。因此，即使是唯一的一件和服，从祖母到女儿，再到孙女，都可以世世代代的传下去，这就是和服的重要特点。

万一和服被穿脏了，只要将缝制和服的线取下，就可以使之再次回到布匹的原先状态，而且能够方便地清洗了。拆洗后的和服用竹竿撑开后进行晾干的方法，几乎是所有主妇理所当然要学会的家务之一。

这种简单的服装形式，在一定程度上使日本和服的素材编织和色彩图案的竞争变得妙趣横生，漂亮的色彩变化就这样不断地诞生了。“形式的限制”造就了美丽的织锦和色彩感觉的和服形成。

(Tempus' Sewing & Garb Accessories Web Site)



男性

女性

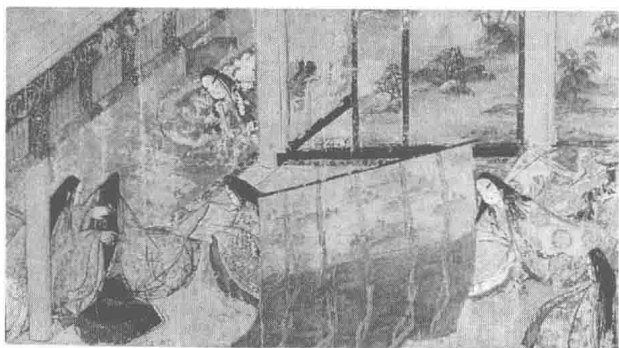


图 6-10 屏风画、隔扇画

等薄薄的东西，这不失为一只很不错的包。

我在巴黎的展览会上所展示的作品，是一组以“风”为题目的照明设备，这是由两片椭圆形的薄片，稍稍进行错位后加装拉链后完成的作品。如果使它们的错位变得更大时，一会儿会变成饭团的样子，一会儿能变成棒球的样子，可以形成的造型有很多。实际上这也是来自于一块布的基本想法。

这样的设计是非常容易解构，并且是能够随意搬运的。这样的性质也表示出了“素”的概念。而后我将论述的“假”的审美关键词，也与日本人注重自由自在的表现有关。对于日本的住房而言，都是“假”的存在，可以根据不同的需要，使用不同的分隔工具，实现其功能的自由组合，这就是融通无碍的存在。（图6-11K包）

原型

制作东西时将制作量控制到最少，本着尽可能不添加人工制作痕迹的态度来做，这是实现原创造型的基本思路。日本的审美意识就是依然故我，发现本色原型的创作过程，你觉得呢？

“素”的思想，首先来自于对材料有着敏锐感觉的身体。并且，是考虑如何竭尽全力去展现素材的长处，以及可以产生自然形态的造型。对那些为了造型而进行造型的表现，“素”采取了否定的态度。“素”是尽可能不要有过多的、刻意的个人表达，以及去除强调自我意识的部分。完成原创的设计不是去思考如何表达自己的想法，而是探求物体深层的原型真谛。

原型创作可以这样来定义，它是从人类的无意识及潜意识范畴中诞生出来的一种东西。作为日本审美意识之一的“素”的思想，主张

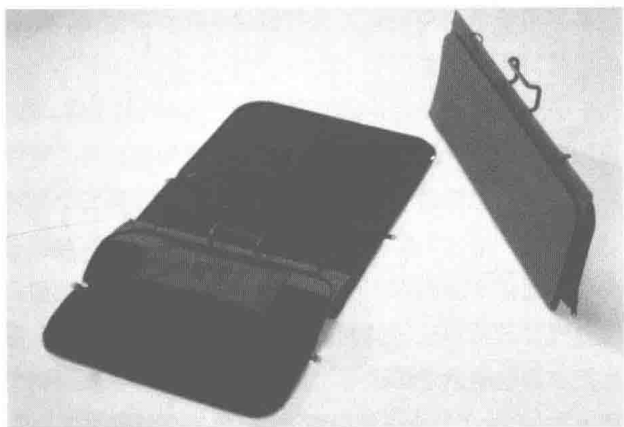


图 6-11 K 包

只需要用一块布进行简单的缝制，就完成了公文包的形状。

的是尽可能地避免刻意去进行设计、制作的想 法，这种规避“刻意”的思想，就是原型创作。

三宅一生迄今为止已经完成了三个阶段的工作。最初是“一块布”，正如我在前面介绍过的包袱方巾，以及和服那样，可以说是他将这日本的一块布思想做了现代化的设计演绎。在第二个阶段他发表的作品是“褶皱、褶皱”系列，这是对常规衣服的制作过程进行了大逆转的突破。通常衣服制作的顺序是，先完成服装的褶皱部分，然后再对褶皱处理好的材料进行缝制。但是，在“褶皱、褶皱”系列中，三宅一生把衣服缝制的过程进行了反向改变，先将衣服缝制完成再将褶皱熨烫上去，产生了与众不同的褶皱服。第三个阶段的作品是“A-POC”系列，原来的衣服是将线织成布料，然后对布料进行裁剪、缝制完成。但是“A-POC”系列是根据电脑技术，直接将线织成完成品的“衣服”形态。

这里，所有的一切都是属于对原型进行的创作。创作的原点并不是如何引领流行，而是在思索衣服应该是什么，是从其生产流程中引发创意的诞生。

从三宅一生的设计中，你会看到他一定会有一个带显著特征的“型”。“一块布”，顾名思义，就是对一块简单的布所进行的创意。同样，“褶皱、褶皱”系列因为通体都是褶皱，有着它小巧便捷的特性，几乎不需要所谓的折叠，直接卷一卷或者揉成一团塞进去就可以收纳好了。“A-POC”系列可以从线的状态开始直接连续生产多件成衣，不！应该是说理论上可以连续生产无限件成衣。因为是从一根线开始到成衣完成，意味着对产业链的挑战，连同布料的纺织工序都被“A-POC”捆绑了。在这些思想的背后，潜藏着浓厚的“素”的思想。

所有的和服几乎都是以非常相似的造型来完成的。只是在材料上有所不同。茶室也是一样，房间的大小基本上都是按照榻榻米来配置的，

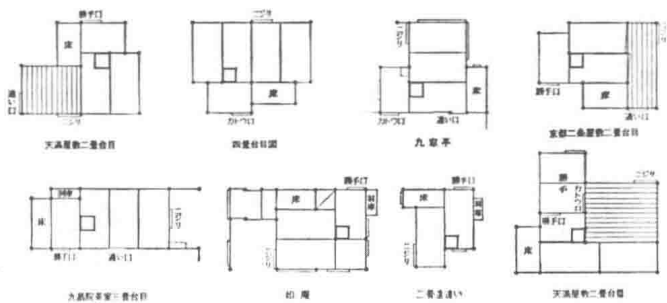


图 6-12 茶室的原型

塌塌米的配置方式会随着数量的不同而发生组合上的变化。

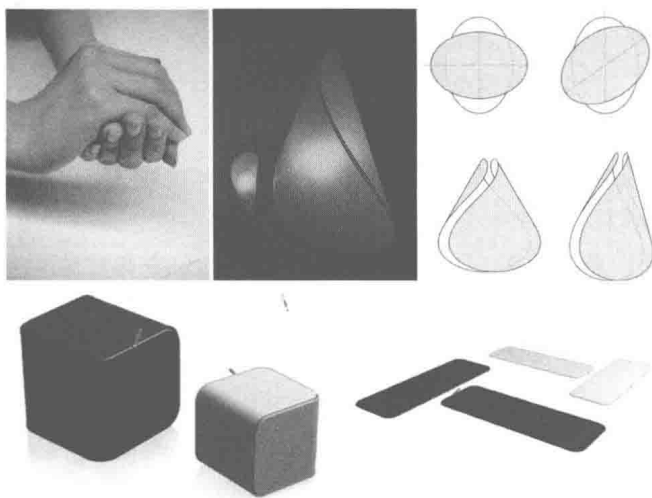


图 6-13 照明器具“风”，立方体的包

双手捕捉小鸟时必须左右交叉后合在一起，这个点子后来成为了创作方形包「风」的原形。

一般是二帖、二帖台、四帖等以此类推。茶道的体验方法也成为一个个整体的形式，并作为最基本的原型。茶室的庭院更是按照了这个基本原型来完成的。（图 6-12 茶室的原型）

“风”的作品创意，也来自于“捧着小鸟的手心”的联想。做饭团的时候也是这种感觉。这是可以自由拼装的集装箱的原形。集装箱是什么东西都可以放进去的空间，于是就产生了“能够发光的集装箱”，“风”就是这样诞生的。而“可以放入任何东西的集装箱”是我完成的单片式的立方体包的雏形。它也是来自于对集装箱的联想。（图 6-13 照明器具“风”，立方体的包）

由立体的面板完成一个四方形，似乎是谁都知道的基本原理，我则尝试着如何去实现“发光的立方体”，这正是来自于面板构成原型的一种创意。（图 6-14 立方体的灯）

仅使用最简单的铝合金的直角管状材料，就完成了 T-FRAME 的办公家具。通过对直角之间的紧固件连接，就立体地完成了整体结构。用这种结构方式可以组合完成书架、桌椅等各种办公家具。（图 6-15 T-FRAME 家具）

很小的桌子。它们被我命名为 TRIPOD，三角形是桌腿的原形。我们知道，中国的鼎也是由三个腿支撑的造型设计。（图 6-16 TRIPOD）

综上所述，日本“素”的审美意识不仅仅是传统的，在现代设计中也继承了这一元素。日本的审美意识能够如此受到世界关注的原因，是因为今天正处于混沌时代的一个突破口，而日本审美观念的发现也正是从这里开始的。现在，在日常生活不断被西方化的背景下，也使我们进入重新发现渐渐被淡忘了的日本审美意识的最佳时代。

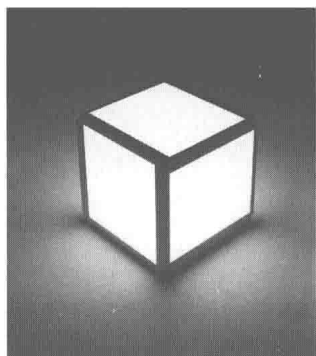


图 6-14 立方体的灯

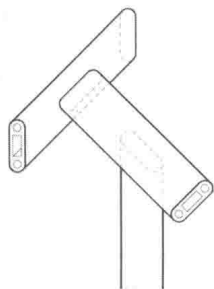
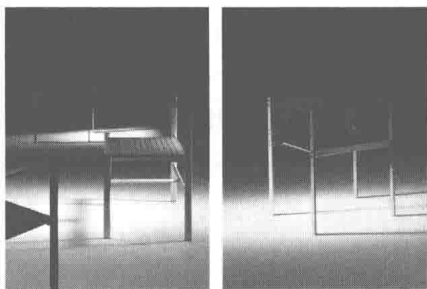


图 6-15 T-FRAME 家具

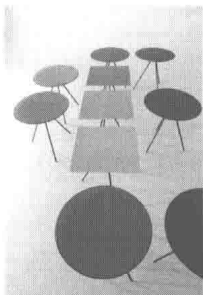
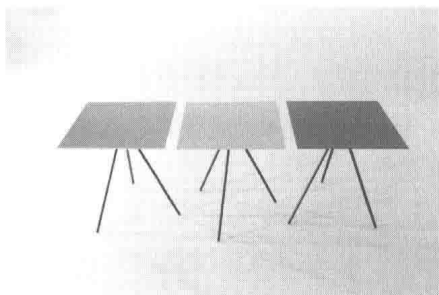


图 6-16 TRIPOD

假

对大自然的绝对信赖

不去抗拒、顺势而为的美，这就是“假”的含义，也有“借”的意思。

禅的问答中关于人生有着这样一句名言：“长河中的你，随波逐流亦好，逆流而上亦佳。”也就是说，尽量让自身顺应自然的想法，实际上也是一种积极的生活方式，不应否定。自然环境有着它最完美、也是最合理的生存秩序，不需要任何人为的干涉。这是环境亲和理论的背景所在，我们应该意识到自然界的腐朽过程，其实也是美的组成部分。

生也好，死也罢，都是“假”（借）道自然的美丽流程。活的时候要活出生命的精彩，死的时候也绝非以失败而终结，而是作为生命形式的一部分同样美丽，这是“假”的思想核心。这与大乘佛教的教义所强调的借助他力概念十分相似。生命从开始就必然在一定程度上呈现“假”的人生，生命以临时的肉身形式出现，生与死都是偶发的事件，而且到了明天又一定会和今天不同，这种意识早已渗入了日本人的深层心灵世界。人们在樱花盛开时争相一睹它的娇艳，是因为所有的人都知道盛开后的凋零，所以人们更喜欢樱花刚开始凋落时花瓣如雨纷飞的寂寥。日本人拥有如此欣赏樱花飘零的美感意识，是因为对时过境迁的惆怅和惜美之情。

生命随着生死的自然现象流转而生生不息，我们的生命，在历史的长河中不过是一闪即逝的形式重复。“绝对的生命”是不可能存在的。“生命是偶然的出现，死亡也是偶然的到来”，“人生的一切都是假的，

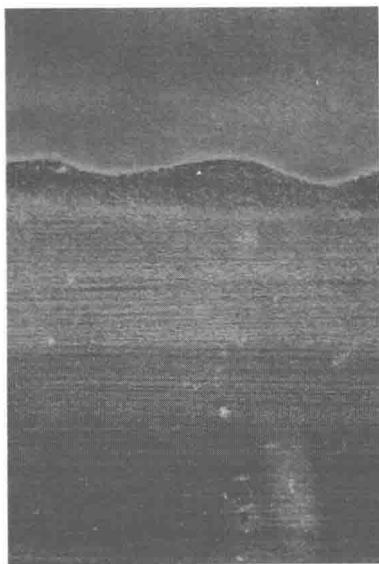


图 7-1 修缮后的茶室土墙之美

不过是临时借以存在的躯体而已”这些知名的话语，让我们感到和看到了自然界“无常的变”和“丰饶的无”。

茶室的土墙上出现了斑驳与破裂，绝对不会有人去把它完全修葺一新的。只是修理损坏的部分，并尽量保留着修复后的工具痕迹。土墙的波浪纹样就是在修复后的痕迹的基础上又做了设计的。即使是一个小小的破洞，经过重新填补完的颜色也一定会让你历历在目。因为修复后的色差也是一种特别的美感。留有茶垢的茶碗，会被人们适度地清洁，但不是彻底的。庭院里铺满的落叶不会被打扫得一干二净，人们静静地享受着落叶点缀在青苔上的乐趣。还有一种叫金继的铜碗钉，缺了口、裂了纹的茶碗经过修理后，连接续破损处的钉子也被看作是一种独特的美。树木因为风吹雨打会浮现出凹凸的斑驳和不规则的年轮。住居房屋融入自然，被侵蚀后近乎于精心化妆般的天成之美令人砰然心动。（图 7-1 修缮后的茶室土墙之美）

每次提到数寄屋（茶室），我一定会说“下地窗”的特殊结构。以前，日本人会在房屋的墙壁上用泥土涂抹墙壁，这种泥土也叫聚乐土。土墙的基础部分是先用竹木搭成格子状，接下来用棕榈绳固定后作为墙面的打底部分，最后用混合好的褐色聚乐土对墙壁整体进行涂抹。这样的墙壁随着时间的推移，会出现自然风化的现象，并使之裸露出墙壁内部的部分物质。而“下地窗”往往更容易原封不动地表现出茶室最初的陈旧状态。

对那些追求草庵茅庐残存之美的茶道家们而言，特别喜欢这个能够维系原状的“下地窗”。风化的下地窗，描绘出了茶室的历史，成为房屋历经时间沉淀后破败之美的象征。（图 7-2 下地窗）

那么，我们应该如何解释生生不息的生命轮回呢？实际上，我们现在的居住空间是暂时的、“假”的，人生的历程也是短暂的、“假”的。



图 7-2 下地窗

日本的房屋是由柱梁支撑起特别大的屋顶后所形成的覆盖结构，因此没有墙壁，而是开放式的房屋，周围是用木头和纸张做的透光移门进行空间的分割。

这种开放式的房屋如果确实需要墙壁时，会用竹子和棕榈绳系结成基础的格子墙，然后用稻草混合的泥土填涂后制成所谓的墙壁。

土墙稍稍放置一段时间后，表面就会剥落并露出底色，这种破损的墙壁给人一种凄美的感觉。以千利休为首的茶人们还特意被称为草庵的茶室设置了“下地窗”，于是就让它产生了“弃屋败墙”般的死亡之美。我想这也是体现壮大宇宙观的一种显现。

如果我们能够这样去理解，那么整个人生和家庭的观念将会就此发生一定的转变，看破了则这些经历都是愉快的。在“假”的审美意识背后，似乎是让人们去坦然接受宇宙自然法则支配下的世间的一切。

这一思想背后的审美意识中，还潜藏了对“死”的某种认可。“孤独”和“寂寞”的审美意识，也在这里被联系到了一起。（图 7-3 孤独和寂寞）

融通无碍

日本房屋的室内和室外是有连续性的，这是一般西方人用常识所无法理解的。室内几乎像户外一样开放，而且连接户外的部分基本上也与户外同处在一条地平线上。这种开放感就是临时的、“假”的空间。你甚至无法清晰地区别室内与户外的边界线在哪里。日本的房屋由竹木和泥土以及纸张完成，遮挡户外光线的隔扇墙、移门都可以拆卸，就像临时住宅一样。当我们移去了隔扇墙、移门时，从户外的庭院到室内，从房间到房间的所有空间，就完全呈现出了融为一体的、连续化的状态。

如果挪走移门，相连的房间立刻就会打通变成了一个整体的硕大空间，甚至具备了能够举办包括婚葬红白喜事在内的综合空间的功能性。以前在农村，自己家里只要把移门挪开，就可以成为同时接待多达数十名客人的大房间，举办朋友聚会一类的活动非常合适。这样通透的、自由自在的房屋结构，是最具代表性的日本式空间。这里所谓的“房间”部分，是我在“间”的章节中已经指出过的，并不是什么建筑概念中的房间。它仅仅是由隔扇门或屏风临时完成的某个空间，没有房间的概念。客厅、中厅、饭厅和茶室等等，都是临时的用途，不是功能明确的具体房间。人们通过变换坐垫、被褥、配套的食盒等



涅磐图（局部，高野山金刚峰寺藏，平安时代后期）

图 7-3 孤独和寂寞

对于孤寂有着各种各样的不同解释。首先是“幽玄”以上的寒酸，其次是超越“寂寞”的孤独。是生命力的低落和逝去过程中的协调，孤独与寂寞是相通的，在静寂中的消极和审美谐调中的思考。但是无论如何，孤寂是借助了负面的印象，在回归大自然和走向灭亡的感觉中，反衬出的一种审美意识。

在日本的审美意识中经常有着这样负面的印象，让人觉得所有最终极的美就是死亡。

这种感觉是从哪里来的呢？关于这一点谁都无法得到解答，但有一个假设，我想指出这也许与佛教“涅槃”的概念有关。这是释迦牟尼是为了克服各种各样的烦恼最终努力后的结果。

在菩提树下，端坐涅槃后所得到的真谛就是“悟”，烦恼被彻底地克服了。但事实是，释迦涅槃像是意味着释迦牟尼正在走向死亡。这是悟性之后的死，也是最幸福的瞬间。

涅槃所反映的死亡意义是非常有趣的，对于日本人来说，所谓极致的美就是死亡的思想，是佛教与自然融合后的美的感觉，它们彼此是相通的。

各种不同应用场景的小道具，来改变着空间的功能性质。所有的用途都是暂时的、“假”的，这就是日本房屋空间概念的全部。户外和室内也不需要进行明确区分。正如“间”字所写出来的造型，内部空间和外部空间并不是对立的观念。庭院也是房屋的一部分，正所谓融通无碍、内外无别的感觉。

连接外部空间的隔扇门窗，也就是现在所谓的落地窗，在日本被认为是理所当然的基本结构，但是在欧洲，却没有这种可以横向移动、任意拆除的门窗结构。对日本的房屋构造而言，原本连西方建筑中所谓的“窗户”概念都是没有的。西方的建筑主要由砖石材料建造，“窗户”乃是为了采光和通风而在墙壁上凿开的洞穴。是先有坚固的墙壁而后有的“窗户”。但是，日本的房屋并非以墙壁主导的建筑文化，而是覆盖型结构的，由柱梁支撑起来的通透空间。所以室内和户外的空间是完全连续的，只是在那个内与外的中间，设置了可以阻挡光线直射的隔扇门窗而已，一直到了现代，才有了“落地窗”的建筑名称。今天，根据日式风格特征完成的新公寓，也会安装比西方建筑更加宽大的落地窗，这也许是日本人依然贪婪地喜欢与自然融为一体的缘故吧。

像薄膜一样半透明的落地窗竖立在地板到天花板之间，这在现代建筑中被广泛使用。对日本人来说，与其说是日式近代建筑的趋势，不如说源自于日本传统遮光防直射的纸裱隔扇门窗的延续，追求的是空间的开放感。

对于将室内、户外视为连续空间的日本人来说，室内与户外是自然融合的一个整体，也是一种不二选择的空间形态。房屋也和自然一样，生生不息，自然流转。（图 7-4 从梁柱到庭院围墙的日本房屋）



图 7-4 从梁柱到庭院围墙的日本房屋

西方的住宅是由石头的墙壁完成的，所以“窗”是很有必要的存在。长期被墙壁围困着的人们，需要在墙上挖洞窥探外界的心情也是很容易理解的。窗户是被解放的含义，能够与外面的世界，光的世界相连所带来的喜悦，是窗给人的印象。

日本的房屋是柱梁和被支撑起的大屋顶，从一开始室内与室外都融汇在了一起。既没有墙的历史也没有窗的出现。日本的建筑文化不是窗的文化，代替窗文化的应该是日本的庭院文化。室内与走廊相连，庭院的长廊成为连接内外的一条纽带。

西方的住宅因为墙壁，形成了属于自我空间的界线。但是，日本的房屋没有墙，所以就有了庭院，而篱笆围墙就成为境界之间的划分。西方的建筑空间相当于日本庭院中包括篱笆在内的庭院空间。因此，对于日本人来说，庭院或许就是建筑的必要组成部分。

日本的房屋不是建筑

日本的房屋与西方的建筑是截然不同的。当日本的房屋被追问是否属于建筑时，这确实是一个必须要弄清楚的重要问题。

明治维新以后很长一段时间里，日本对西方的思想和价值观是绝对盲从的，不仅是生活习惯的绝大部分被西化了，甚至包括传统的茶道，也采用了坐在椅子上泡茶的“立礼”形式，催生和创造出了西化的茶道。我们的建筑教育中，历史悠久的日本传统木工建造技术不在其列，纳入教科书的净是些西方的东西。室内的榻榻米上被铺了地毯，放置了床。在思想方面也学会了自由民主和个人主张，日本的思想都被涂抹上了浓重的西方文化色彩。明治维新后的日本，俨然已经成了西方世界观的奴隶。因此，一直以来日本人就像外国人一样，依靠西方建筑风格的 理解方式在诠释着日本传统房屋的美感。

让我们再尝试回顾一下那开放的日本空间吧。与户外空间有着惊人延续感的室内空间是多变的，你只要摆上食盒就可以让它成为饭厅。如果是在欧洲，连可以轻松装运食物的配套食盒都没有，也无从完成这样的空间变化了吧。

自由自在的房屋空间用途，催生了个性化的餐桌文化以及可以摞起来搬运的道具——食盒。在任何的室内空间里，只要铺上被褥就成了卧室，摆放好坐垫就是一间客厅。所以，日式房屋中的各种空间，其用途都是临时的，可以被称为“假”的空间，任何一个空间都能够轻易变身，转换功能。这和西方的建筑概念实在是有着天壤之别。（图 7-5 浮世绘中的开放式房屋）（图 7-6 榻榻米与套餐的食盒）

日本传统的木质结构房屋虽然以西方的叫法被称为“建筑”，其实我认为日本是没有所谓建筑概念的，不但没有建筑，连家具、城市



图 7-5 浮世绘中的开放式房屋

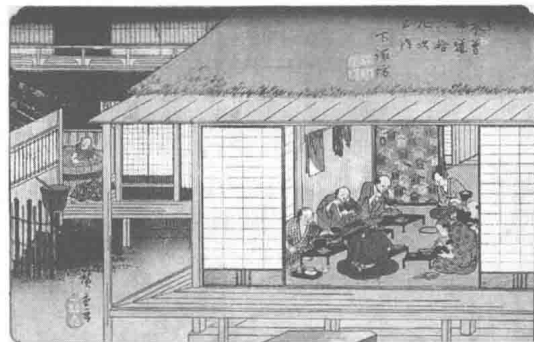


图 7-6 榻榻米与套餐的食盒

的概念也都是没有的。在西方，有着城市、建筑、家具、道具等相关的诸多名词，形成一个严谨的金字塔序列，而日本则连内部空间和外部空间都不去做清晰的界定分别。如果说内外有别的话，那就是进房屋之前在玄关必须脱鞋。所以，较之建筑，人进入的是“一个巨大的家具床”才是对日本房屋比较贴切的一种解释。

在西方，进了房间照样可以穿着鞋子，只有在上床之前才会脱掉鞋子。而日本的房屋是一张巨大的床，就像一件家具。这个“家具”里能够放进比普通日用品大许多的东西，用途非常广泛。西方的建筑内部是可以穿鞋的，进入室内以后，要么坐在椅子上，要么就站着。在日本的房屋内如果把西式家具搬进来，会显得非常怪异。这是因为日本的房屋本身就是家具，在家具里面又放上家具，永远是无法想象的。

（图 7-7 中国的中堂文化 / 韩熙载夜宴图 北京故宫博物院藏）

在日本东京，既没有一个可以被称为广场的地方，也没有典型的城市构造。虽然也有道路，但却像迷宫一样参差无序，并没有起到西方城市概念中道路应有的空间规划作用。东京几乎只是一个由庞大的高层建筑物构成的村落式集合体。

所以从概念上来说，我认为东京不属于城市，日本也没有建筑，甚至可能连家具都没有。只是到了现代，随着逐步西化的生活环境，西式风格的建筑开始泛滥，家具不过是在这种环境下别无选择的衍生品。尽管如此，被西化的日本建筑中仍然保留着日本房屋的审美观念。我认为这是因为日本人特有的对自然的态度，让“假”这种审美意识融入了我们的 DNA 中了吧。（图 7-8 欧洲的街区和东京的建筑群）



图 7-7 中国的中堂文化 / 韩熙载夜宴图 北京故宫博物院藏

早在中国的唐代，家具的形式就开始从西方引进过来了。在像日本那样床板文化并不发达的中国，家具很容易从西方文化的引进过程中得到迅速地普及。古代中国人的椅子大多是脱去鞋子后坐上去的，如图片上坐在胡座上的姿态。这倒像是日本的床板文化和西方家具文化的一种融合。

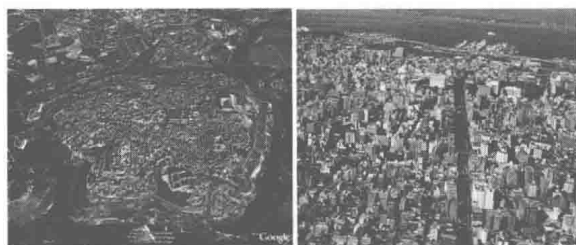


图 7-8 欧洲的街区和东京的建筑群

由城墙、道路和广场为主轴构成的欧洲城区，以及以房屋为中心构成的日本的街区。

逆转

假设为汽车动一个手术，从车顶下刀，沿着切口把整个车顶外壳一路切开并翻过来，原本封闭在车内的驾驶席及四周会逐渐裸露出来，成为了一个开放的空间。汽车驾驶席上空的顶棚被完全翻转下来之后，司机实际上就是坐在了一个车皮和发动机裹在一起的“曾经是车”的物体上。仔细一看，这不就是一辆摩托车吗？这就是汽车被逆转以后的状况。

如果用“气场”的概念进行解释，“人在车里的时候，车是环境；人在车外面的时候，车则是物体”。环境和物体之间的关系，与曾作为环境的汽车和逆转后成为物体的摩托车的关系是一样的。（图 7-9 汽车的逆转）

这确实太有趣了。把建筑逆转后我们会发现，这不就是家具吗？在巨大的家具里有很多人正在往上攀爬，这就是高层建筑。把曾是环境的建筑逆转过来看，几乎就和家具是一样的。这个叫做《工作室·昂达》的作品，就是将这样的逻辑付诸于行动做成的建筑。把工作室看作是一种家具，然后在它的外面再加做了一层作为环境的外壳。通过这样的“逆转”行为，让你感受到不可思议的发现。（图 7-10 建筑的逆转「工作室·昂达」——黑川雅之作品）

我在前面的章节写到过，西方建筑的原点是洞穴。我们将洞穴逆转后成为实心的块状，与柱子一样。因为建筑被逆转后就是家具，那么家具就具备了柱子的理念。柱子的存在既不能为人遮风也不能挡雨，它和椅子等家具一样，只能成为守护心灵的一种精神支柱。（图 7-11 环境的逆转）

前面的章节中我还写过，日本的房屋是由柱子及其空间汇聚而成

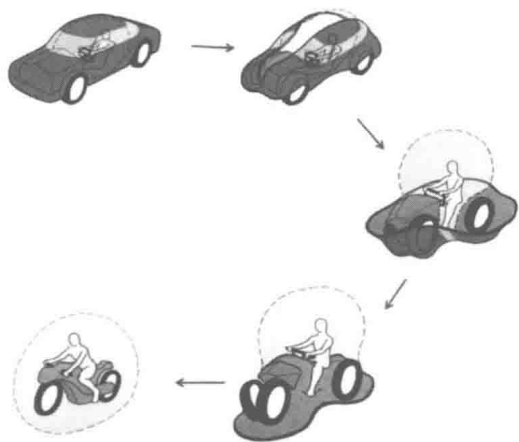


图 7-9 汽车的逆转

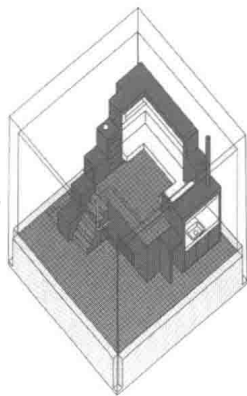


图 7-10 建筑的逆转「工作室·昂达」——黑川雅之作品

的。摩托车和家具也和日本房屋是一样的。也许我的论调比较极端，但它们确实并无本质性的区别。

认为日本的房屋就是家具的观点本来只是出于我的直觉，因为“脱了鞋才可以进去的建筑，与加了顶篷的床是一样的”，之所以“日式家里摆放西式家具会感觉不协调”，也许就是因为“日式房间本身就是家具”的缘故吧。但是，如果用逆转的思考方式去审视日式房屋，我确信它就是西方所谓的家具没错了。这也例证了日本房屋与西方建筑的逆转关系。

西方的家具都是与人的身体直接接触的物质存在。建筑只是包围环绕着你，而家具却是要支撑人的身体、与人亲密接触，所以在家具的设计过程中需要投入更多细节的关注。日本的房屋与西方的家具一样，也是具有身体接触性质的。比如家中的榻榻米，你可以在上面坐着，躺着，就如同西方的大床一样。

日本的房屋设计，就像西方对家具设计时的思考一样，与人的身体亲密接触有关。所以，从这个意义上来说，日本的房屋已经不能被称之为西方所谓的建筑了。可以说，家具和茶室是在拓扑结构（TOPOLOGY）上逆转后的等价存在。（图 7-12 家具的文化和床板的文化）

换言之，我们在学习西方建筑时，就如同是在从背面学习日本的审美意识了。打破建筑的概念，把建筑当做用土木造的庇护所或巨大家具设计而成的“家具型住房”，例如在“建筑的逆转形态是家具”这一思维下诞生的《工作室·昂达》，设计中融入类似日本茶室的座席意识的铁制别墅《System Cube》，现在想来它们正是以各自不同的方式，通过近代建筑的手法在探索着日本的新型房屋，而这本身，就是日本的审美意识。（图 7-13 家具型住房和多维系统《System Cube》——黑川雅之作品）

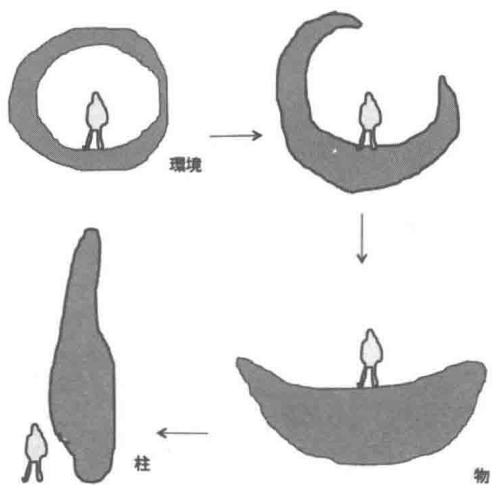


图 7-11 环境的逆转

与西方完全相反的审美意识

日本的建筑学历史是从明治时期开始的，呈双重结构走的是两条平行线。我们在大学里学的是西方的建筑教育体系，这种体系与日本传统的房屋历史、栋梁结构的特点没有任何关系。而传统的日本建筑，主要是通过建造房屋的职业工匠们以言传身教带徒弟的方式予以传承的。

由于日本的建筑教育内容完全采用的是西方建筑学体系，给今天的建筑师、设计师们带来了很大的遗留问题，但同时也使得他们可以兼顾二者之长，在世界舞台上不仅可以对等地探讨日本建筑风格，也能够充分胜任海外的建筑设计工作。

在考虑如何叙述日本的审美意识时，我至今依然十分苦恼。因为日本的背景文化与西方几乎是完全相反的，无论怎么看，日本的房屋都不能称之为西方所谓的建筑。那么，要怎样去表述才能将日本房屋的概念准确的向世界进行传播呢？日本有着自己独特的审美意识和秩序感，我们却只能通过西方的理论和语言来表述才能被世界所理解，这不得不说是一件麻烦事。说这不是建筑而是房屋，西方人怎么可能理解呢？你只能是用西方的概念来解释日本了。

在这一问题上，不仅限于建筑，城市的概念也是如此。针对日本的城市存在着各种各样批评的声音，诸如混沌呀，没有以广场为中心的西方式城市布局等。但这些都是属于日本城市与西方城市在文化习惯上的本质不同以及秩序观念上的差异，在完全不同的历史背景下各自形成的不同体系。所以，不可能对两者进行类比和评价。不同于西方的城市规划概念，日本现代的城市秩序不过是由建筑形成的高层化村落而已。以前的日本，是由一幢一幢的房屋，与周围邻家保持着适度的间距和相互协调的关系自然聚合而成的村落状态。而现代，只是

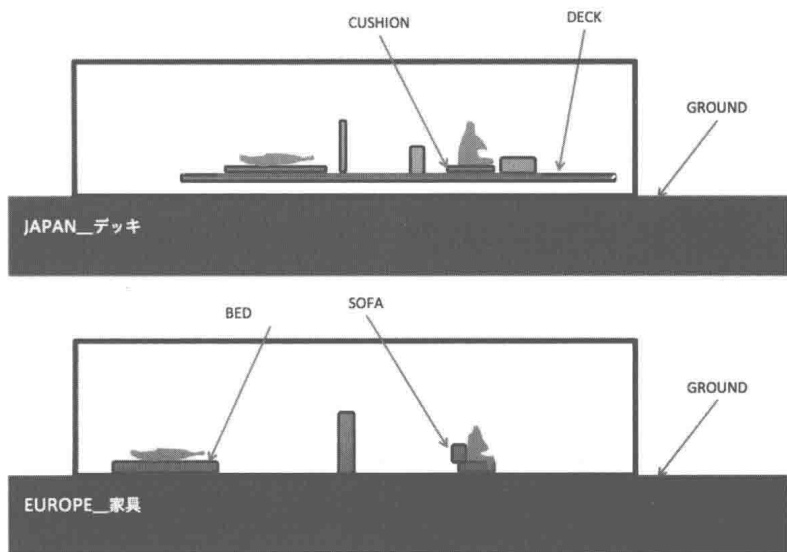


图 7-12 家具的文化和床板的文化

我们在西方和日本的建筑对比中会有各种各样的发现。即使《日本的八个审美意识》在日本出版到中文版出版为止的考察过程中，我又有了一个有趣的发现，那就是“西方是家具的文化”，而“日本是床板的文化”。

从宏观上考虑，确实将西方的家具反转后几乎和日本的房屋无异。同样，将日本的房屋反转后又像西方的家具一样。为了证实这个想法没有错误，我们可以作这样的说明。

在西方的家里都是穿着鞋子进去生活的，这在中国也是一样。日本的房屋中如果是泥地的话，房间中也是要穿着鞋子过日子的，不过，在地板上走的时候就绝对需要脱鞋。这和西方人在床上的时候需要脱鞋是一样的。过去中国人坐椅子的时候是脱掉鞋子的，中国的椅子也叫床，和西方的床有着一样的感觉。

所以，西方的家具，中国的家具和日本的“床板”是相同的，而且它们的制作方法都十分精致。使用方法也是与身体直接接触。在日本，人们可以在床板上吃饭，端坐，睡觉。

西方的家具文化与日本的床板文化完全不同，可以说这是一个巨大的文化的差异。在西方，即使淋浴室也是作为家具被制作的。在日本，床板是经过制作后铺设在地面之上的，但浴槽则是被放在了泥地下面，人们在床板上清洗着自己的身体。

将家具作为个人的工具，在这种生活环境中形成了西方的个人意识，由榻榻米这种床板的文化所支撑的家庭，建筑和比例化的工具，培育了日本人的家族意识。在中国，更大的家族意识（张氏家族，刘氏家族等）则得到了扩大的重视，这也可能是西方和日本的中间存在。

由于土地资源紧张，房屋之间已无法保持足够的间距，城市中心的摩天楼变成了纵向的另类高层化村落。

有趣的是，日本的现代城市虽然不具备西方城市特征，建筑本身却在逐渐走向城市化。在日本的许多建筑里我们可以看到广场的概念，正是建筑走上城市化路线的特征显现。这与我在“微”的章节中谈到的茶室的道理是一样的。茶室微小的空间中包含了小宇宙的概念，都是小中见大的同一意识。

既不是建筑，也不是家具，更不是所谓的城市。日本的环境与西方完全不同，源自于日本的独特审美意识。这种审美意识的主基调是与自然融为一体的感觉，它不会产生固化的城市概念，不会产生建筑的概念，甚至也不会形成家具的概念。它打造的，是生生不息的生命流转的环境。对于即便对人生也会用“假”的意识去加以认知的日本人来说，这也许是最自然不过的现象了。

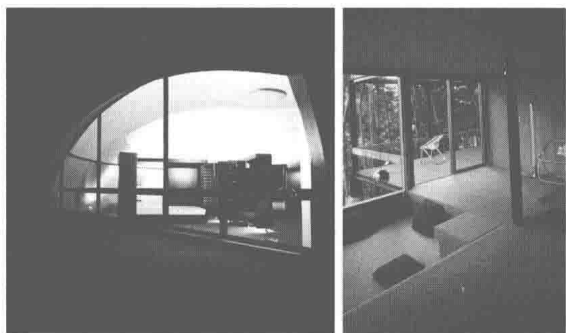


图 7-13 家具型住房和多维系统「System Cube」——黑川雅之作品

破

过人的技术

法国数学家勒内·托姆（René F. Thom, 1923年~2002年）在《突变是什么》（Catastrophe theory）一书中描写了这么一段有趣的逸事。一位母亲对不愿意做功课的孩子说：“不好好学习不行哦！”当孩子还是不肯做课时，她会接着唠叨：“你给我快点去做功课！”结果不知说了多少遍，孩子就是不愿意定下心来好好学习。于是这位母亲终于怒不可遏而爆发了，她吼道：“算了算了！我再也不管你了，以后你自己看着办吧！”然后甩门而去。孩子当然非常害怕，心想，要不我还是乖乖地做一点功课吧。因为稍微做了这一点功课，他的学习成绩就有了一点上升。成绩上升后孩子受到鼓舞，又愿意再多努力一点，成绩又进一步提升。这样学着学着，他的学习成绩终于变得越来越好了。

当母亲的愤怒爆发的瞬间，也就是被称为突变（CATASTROPHE）的时刻。日语通常会翻译成“大结局”或“破裂”，总之这一最具破坏力的时刻往往也是最能唤起生命活力的精彩瞬间。

在艺术创作活动中，这样的时刻也会出现。记得我还是在读研的学生时代，有一次与流政之先生（Nagare Masayuki）见面的情景。他是一位很了不起的石雕艺术家，那天，正好有一块石头经过他雕琢打磨，作品已接近完成的阶段。但他一直无法放下凿子完工，对自己的作品总觉得哪里不满意，好像缺了点什么。就在那个时候，他手里拿起铁锤，闭上眼睛喃喃自语道：“石头啊石头，这是大自然给你的最后冲刺，凿出的缺口就是上天给你的印记啊！”。随着手起锤落“嘣”的一声，



图 8-1 乐吉左卫门的茶碗

陶艺是由窑中的烈焰方向回转而偶然生成的美，设计则是预定的协调和计划后的美。然而书法和陶艺是在超过了预期和计划之后的美，甚至可以产生完全意外的美。我认为，艺术不能仅仅说是偶然，而是经验和才能对这种偶然的引导后所带来的无限美。设计的局限则在于对这个偶然持否定为前提，所以设计的美是有限的。



图 8-2 篠田桃江的书法作品

作品终于被完成了。在我看来，流先生闭上眼睛凿石的一刹那，应该就是所谓的突变吧。那一瞬间，无疑艺术创造的生命力在奔腾流淌。

著名陶艺家乐吉左卫门先生在创作时会制作很多个乐氏茶碗，然后把全部作品放到窑里进行烧制。但是等到出窑后，据说绝大部分的乐氏茶碗都会被砸碎，而且一定是他自己亲手往地上一个一个地砸碎。最终到底能够留下多少分之一的作品我并不清楚，据说能够剩下的，往往只有被他精选出来的一两件而已。我的理解是，他在某种意义上是知道自己创作能力的极限的。陶艺的特点就是“偶然”性有着压倒的影响力，烧窑的过程不只是靠人力，更多的是由等同自然和宇宙规律的“偶然”性在主导。乐氏茶碗们在窑里承受的烈火考验，是作品接受自然突变的生死过程。而乐先生一定是在愉悦的接受这样一个结果。到了这个阶段，艺术创作的意义就在于眼光和发现了。偶然虽然不是“破坏”的角色，但与流政之先生闭着眼睛用铁锤完成最后的神来之笔一样，乐吉左卫门先生也是放弃了创作的计划性，将作品的最后完工阶段交给了火焰和偶然性。

书法也是一样，书法中被重视的笔势飞白和墨韵渗透，均是借力于偶然性的意外之美。比如书法大师篠田桃江（Shinoda Momoe）女士的作品，也是这样。（图 8-1 乐吉左卫门的茶碗）（图 8-2 篠田桃江的书道作品）

我们知道，艺术创作往往是你越有这样那样的想法时，就越是无法如期实现。感受到心有余而力不足的时候，把一切都交给自然或许是最明智的选择。当我们最终放弃计划、创作等人为的意志，将一切托付给自然规律的偶然性时，就是宇宙成为自己朋友的一刻了。

8-3 序破急·守破离

“序如风，破是对序的各种冲击，急为破的尽力与延续”，这也许是用现代的语言对序破急的注解。“序”决定了创作基础，由于“破”是ING在舍弃的过程中对一切其他可能性的探寻。因此“急”也是通过“破”去找求未来的一种延展。另外，还有一层意思是“对于规矩礼仪的守护，决定了突破的秩序，这是不能忘记的重要原则”。



图 8-4 世阿弥

1363年~1443年9月1日，日本室町时代的舞台艺术家，以扮演猴形而著称。



图 8-5 千利休

生于1522年，卒于1591年4月21日。日本战国时代安土桃山时期著名的茶道宗师，后被奉为茶圣。本名田中与四郎。人们把他与今井宗久、津田宗及合称为“天下三宗匠”。(摘自维基百科)

序破急·守破离

世阿弥的能乐论中有关于“序破急”的阐述，大致意思是：“序是开篇的基础铺垫，破是打破序、对各种精彩纷呈的全力展现，急则是精彩之后的结语或余音”。另外，被称为茶圣的茶道宗师千利休（Sennorikyu）在利休百首诗歌中也有关于“守破离”的海世名言，意思是：“（学习时）首先要完全遵循既有的规矩方法，进入突破、创新（破）阶段以及融会贯通开始超越（离）的阶段时，也不能忘了根本。”

虽然“序破急”谈的是“能”的舞台表演之道，而“守破离”讲的是“茶水”之道，但归结起来可以解释为：“为了将道修至极致，我们首先要掌握传统的形式，直到炉火纯青已学无可学，就可以开始尝试打破传统的固有形式，加入自己的独特思考进行创新了。进一步发展下去，甚至可以发现一个能够展现自我理念的融会贯通的新世界。”

在日本的审美意识中，包含着某种破天荒的意外美和偶然美的机制。千利休在探索茶道之美的过程中发现了“破”的本意和原理，并让我们看到了这个“破”字的浓郁思想色彩。（图8-3 序破急·守破离）（图8-4 世阿弥）（图8-5 千利休）（图8-6 茶道）

十六世纪中叶的日本，是以丰臣秀吉（Toyotomi Hideyoshi）为首的，由武士阶层支配的时代。出生在堺市（Sakai）的商人千利休从国外学习了很多知识回来，凭借他雄厚的财力和渊博的知识成为丰臣秀吉的茶道老师，同时也开始向武士阶层的等级制度发起了挑战。处于被统治的商人阶层向武士的支配制度诉诸的反抗信息，主要是通过利休所创造的茶道流派及数寄屋（茶室）文化表现出来的。

当时武士阶层所居住的地方，是被称为书院造的雄伟建筑。贴着



如庵

图 8-6 茶道

第一次在中国出现的系统性的茶道知识研究，据记载是由唐朝陆羽（733年~804年）撰写的《茶经》。这本书从茶树的培育方法，收获方法和器具的使用一有尽有，同时还随着时间的排序方法，将饮用形式和历史演变等也做了详细介绍。

饮茶的习惯和茶叶的制作，大约是由平安时代的遣唐使从中国带入日本的。当时的茶叶和现代的中国茶乌龙茶有些相似，是紧压后呈现团块状的半发酵茶。这种茶水的颜色就是现代日本人所说的茶色。当时的日本人，不仅把茶叶作为高档的消费品，也看作为药物，十分宝贵，只根据需要的量煎着喝。但是，因为数量有限，喝茶便日渐衰微了。

到了镰仓时代，日本禅宗的布道大师荣西和道元等人又带来了作为药物的抹茶，随着禅宗的传播与精神修养的因素，茶文化得到了迅速地扩展。并且茶树的栽培和普及，逐渐形成了人们日常饮茶的习惯。

时至室町时代，为了表现水源产地名称的鬮水竞猜游戏，斗茶风俗，喝茶猜谜等活动十分流行，甚至演变成为一种赌博形式。另外，正宗的中国茶器也作为“舶来品”而备受欢迎，人们不惜用重金收集匿藏，而盛大的茶会交易形式，带动了贵族之间流行的中国古董鉴赏（“唐物数奇”）的流行。对此，当时的行政官村田玉光发出了对茶会活动赌博和饮酒的严格禁令，代之以主人和客人之间的精神交流，以及重视茶会精髓的礼仪方式。这就是寂茶形式的开始，也成为此后茶道的重要源头。

（摘自维基百科）

金箔的屏风画，宽屋高翎的居室，绘着日本画的移门，处处展示着建筑内部的华丽。千利休针对这种以雄伟豪华概念为主体的建筑，向丰臣秀吉提出了完全相反的审美主张。包括左右非对称的空间、打乱秩序的错位色纸窗、不定形的中柱、常用于朴素民居的下地窗等，他提案的是以小为美、以旧喻新的草庵建筑文化。从序破急的理论来看，可以说书院造的形式就是“序”，而“数奇屋”的茶室则是打破这个序的“破”。他要传达的是，人生也是为了“序”和“破”的一场豪赌。

千利休对丰臣秀吉的持续反抗，最终以被命令剖腹自杀而结束了自己的生命。他对于“破”的追求和主张，不仅体现在茶室和他所创建的茶道文化的一切，也赌上了他的整个人生。

破灭与秩序

主张“破”的人并不只有千利休。

流政之先生也是如此。对石头的雕刻是为了追求自身的创作，而最后闭目的铁锤振臂一挥在石头上留下的缺口，则偶成了超越人为技术的完美收官。这与千利休的“破”的理念是一脉相承的。

里千家茶道流派宗师的弟弟，已故茶道大师伊住政和先生也非常喜欢“守破离”这个词。当时，他和我们设计师团队组成了一个研究小组，共同探讨茶道的传承，以及在新时代如何开展文化活动的方式。茶道大师、设计师、建筑师、还有传统的陶艺和漆器作家们一起创办了“茶美会”，举办茶会，积极推进新茶具的设计创作，以及各种各样的交流传播活动。（8-7 里千家）

再比如歌舞伎（KABUKI）的表演形式，是由江户地区（现东京都）为了对抗京都悠久历史文化而创造出的一种具有反叛性质的审美形式。

8-7 里千家（里千家是茶道的主要流派之一）

茶道的历史

中国唐朝的陆羽（733年~804年）所撰写的《茶经》，是有记载的第一本关于茶文化的著作。这本书，对茶树的培育方法，收获方法和饮茶用具，饮用形态，形成的历史等等，都有详细的介绍。喝茶的习惯和茶的制作方法，最初是由平安时代的日本遣唐使所带来的。当时的日本人，把茶叶比作为药物，十分珍贵地保存着，只是在特别需要的时候，少量地煎着喝。

镰仓时代，禅宗的传播与精神修养因素，扩展了茶叶的文化内涵。并且茶的栽培的也普及了人们的饮茶习惯。

室町时代，各地形成了盛大的茶会和贵族之间流行的茶器文物交易。为此，村田玉光在禁止茶会赌博和饮酒行为的同时，积极倡导人们重视茶会精神交流的寂茶文化活动，这也成为了茶道的开端。

寂茶之后，堺的武野绍鸥，以及其弟子千利休在安土桃山时代，完成了影响至今的日本茶道体系。利休的寂茶在武士阶层中也广为传播，贺蒲生氏乡、细川三斋、牧村兵部、瀬田掃部、古田织部、芝山监物、高山右近当时被称为利休七哲弟子，他们对茶道的推广起到了重要作用。对于寂茶发展，小堀远州、片桐石州、织有乐等创建各种流派的著名茶师也出现了。现代的日本茶道流派众多，包括武家茶道，和贵族茶道基础上所形成的外千家、里千家等不同的区别和流派。（摘自维基百科）

在建筑界也是如此，1960年由英国建筑电讯派（ARCHIGRAM，亦译为“阿基格拉姆集团”）倡导并发表的“动态城市”计划，给当时的年轻建筑师们造成了很大的冲击。他们的倡导实际上是一种破坏性的提案，对此前许多建筑中被认为理所当然的东西都予以了否定，但也为我们提供了新时代的预言。毕加索的著名作品《亚维农的少女》（Les Demoiselles d'Avignon），也是打破了之前绘画固有形式的典型案例。仓俣史郎（Kuramata Shirou）先生是一个非常注重艺术化表现的作家，他的作品，例如用充填了玫瑰的有机玻璃制作的椅子《布兰奇小姐》（Miss Blanche）等，有对存在本身的反抗，有向固有概念提出的大胆质疑，甚至有对地球引力发起的挑战。而《细长的双人床》所提出的是，如果没有双方腿部的紧密接触，就不可能同睡在这张双人床上，这件作品也许是针对男女之间的普通关系所做的一个反命题。我认为，仓俣先生才是真正意义上的、超越日本审美意识的，在更高层次进行艺术创作的人。而他平时也是个思考如何回归自身原点的人，从孩提的体验和梦想中也在不断寻求着契机，因此在无意识之中，作品已经显现出了作为一个日本人的原点要素。（图 8-8 歌舞伎）（8-9 仓俣史郎）（图 8-10 玫瑰椅「布兰奇小姐」）（图 8-11 细长的双人床 天空之城 1991 年）

我一直以来向大家叙说着日本的审美意识话题。日本的审美意识大致上可以用“微”“并”“气”“间”“秘”“素”和“假”这七个字来予以概约。但是，要涵盖整体的话，这七个审美观念还是不够的。

古往今来，无论艺术之道还是武道都是如此，首先要严格遵循固有的传统形式（型），然后再抛开业已掌握得炉火纯青的传统形式，去发现和创造新的形式。流政之仿佛放弃创作般的破坏行为产生了那样的石雕作品，千利休为了表达对统治者的反抗而创建出了数寄屋（茶室）文化。以他们为代表的大师级前辈们全都是些能够打破

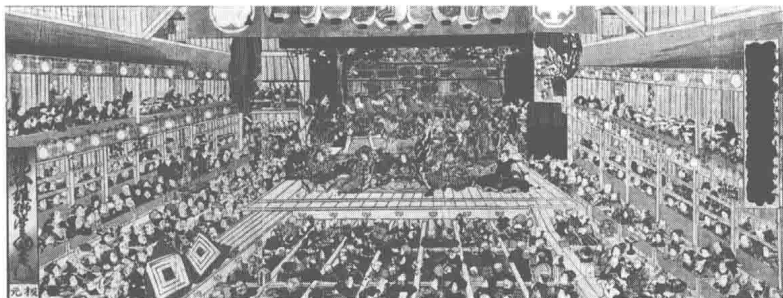


图 8-8 歌舞伎

歌舞伎是日本独有的一种舞台戏剧形式，也是日本的传统艺术形态之一。在日本国内被列为重要无形文化遗产而受到重视，2005 年被联合国教科文组织正式列入世界非物质文化遗产名录。

现代歌舞伎的特征是布景精致，舞台机关复杂，演员服装与化妆华丽，且所有演员为清一色的男性。

歌舞伎作为日本民族的表演艺术，起源于 17 世纪江户初期，1600 年发展为成熟的剧种，近 400 多年来与能乐、狂言一起保留至今。

歌舞伎的始祖是日本妇孺皆知的美女阿国，她是岛根县出云大社巫女（即未婚的年轻女子，在神社专事奏乐、祈祷等神职工作），为了修缮神社，阿国通过自己的表演四处募捐。她扮演的武士形象潇洒俊美，有钱人家的妇女们经常一见钟情。阿国在表演时还即兴加进了一些现实生活中诙谐情节，演出在各地引起了轰动。阿国创作的《念佛舞》在不断充实，完善后，从民间传入皇宫，渐渐成为独具风格的歌舞伎表演艺术。

8-9 仓俣史郎

生于 1934 年 11 月 29 日，日本著名空间设计艺术家。在空间设计、家具设计领域中，从 20 世纪 60 年代初到 90 年代仓俣史郎是活跃在世界舞台上最杰出的日本艺术家和设计师。在陷入了追随欧美文化怪圈后的日本艺术设计水平处于迷失和停滞的背景下，仓俣史郎通过对日本传统和固有的文化的探究，以及审美意识的独特感觉，形成了独特的设计风格。受到了包括法国文化部艺术文化勋章在内的国际高度评价。1991 年 2 月 1 日，因急性心力衰竭突然去世，年仅 56 岁。（摘自维基百科）

固有价值观念的人，也为后人留下了许多极其优秀的作品。在熟练掌握“微”“并”“气”“间”“秘”“素”和“假”等七个日本的审美意识的基础上，如果能够进一步破坏升级，才是日本真正的“美”的诞生。

我们可以来回顾一下，七个审美意识的每一个都是旨在创造协调和秩序感，然而却都是通过与之相反的概念来实现的。

“微”是对整体这一宏观观点的否定；“并”是对具有连续性和整体性的结构予以否认，主张的是浮游式的自主性；“气”和“间”谈的是人、物或声音的存在在其存在之外所生成的间接空间，是一种被动的概念；“秘”是以退为进，通过隐藏来表达，是对传达过程中沟通的否定；“素”的核心是尽量不去刻意地创造，不要添加人工修饰，也是属于消极的思想；“假”的理念中更是在完全信任宇宙规律的前提下顺应时势，连自我都消失无踪了。

所有的审美意识都在与某种破裂的风险背靠着背。这七个概念看似十分有生命力，实际上却是危险而不安定的，可以说是经常会与死亡比邻。正如我们会如此喜爱樱花飘零的虚幻之美一样，日本人欣赏的似乎不是太阳般熠熠生辉的女性或英雄豪杰，而是觉得能够感叹月光之美的略显阴柔秀气的男性，以及皮肤娇嫩、白皙得近乎透明的女性是最美的。在背后支撑着日本审美意识的，可以说是死亡、破灭、反抗，是带着否定性质的特殊感觉。

诸如对地球引力的反抗，对习惯和既成观念的否定等，日本的审美意识中看似乐天的思想，实际上孕育着令人害怕的不安及破坏性元素。对事物的思考方式之中，内置有反抗的机制。如同生命中必然包含死亡程序一样，这个破裂的程序也早都蕴含在我们的审美意识里了。

（8-12 死亡的程序）



图 8-10 玫瑰椅「布兰奇小姐」

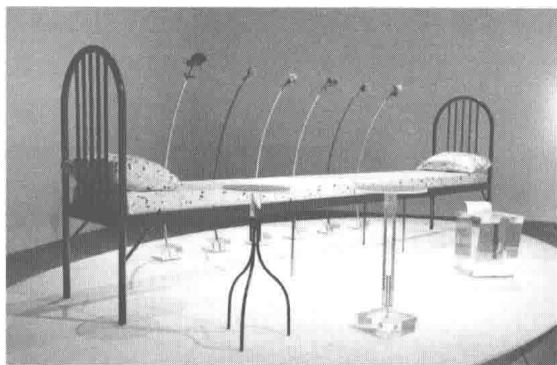


图 8-11 细长的双人床 天空之城 1991 年

8-12 死亡的程序

生命体的诞生应该是一种偶然。生命的诞生绝对是原子海洋般的宇宙中所产生的奇迹。生命基因的传递表达了生命永远不会灭绝。因为基因是永恒的，只不过，生命因其基因要交接给下一代而需要死去。

这就是自然界的死亡程序，自然的规律和鲜活的生命体，“死属于生的另一个形式”“死就是一种美”是我的理解，也是自然而然的推理。相对以上帝为准则的西方思想而言，以大自然为万神的日本思想，以及亚洲的东方思想，对“美”所形成的结论是，生命的极致就在于“美是死”，我想这应该是理所当然的吧。

总论

什么才是日本的审美意识呢？

日本的审美意识虽然涉及到了八个关键汉字，但绝对不能把它们简单的加起来成为一整个内容。不同的审美意识之间，既是各自独立的关系，也是通过一个又一个的不同侧面，将日本审美意识的整体犹如剖面图一样，在变换视点的过程中予以相同主题的全方位表达。正如“并”的概念一样，审美意识是在独立之中发生着彼此间的关系互补和均衡。接下来，我通过对八个审美意识的重新整合，针对其不同的特征来做进一步的考量。

感觉的反衬

“微”的审美意识，在空间和时间两个方面都认识到了“点”的存在是非常重要的，不仅“现在”很重要；“这里”很重要；“这个人”也是很重要的存在。例如，对于“一期一会”（一生只有一次相遇之意）的成语，如果是带着负面的感觉去理解和解释的话，那么就是“不用在意什么未来，只要珍视现在的瞬间”，或者是“瞬间的珍惜，就是没必要对今后所有的时间，所有的人给与过多的在意”，甚至是“今朝有酒今朝醉”的浮生梦想。这就是“所有的一切都只是被眼前的瞬间所浓缩”的思考结果。相反，对于“这里的”“这个人的”“这个瞬间的”时间宝贵和即刻逝去的相遇之情，会意识到应该予以必要的珍惜，同时，会因为那些局部的、点的集合所形成的，对整体的肯定

和相遇价值的重视发生根本性的转变，这就是感觉的矛盾反衬。一间小小的茶室，通过细微的一个点，形成了放射状的空间，其寓意是涵盖了宇宙般庞大的忙乱和对微观静谧的感受对比。

当我们在一边描绘着画面时，一边所带来的结果往往是反衬着周围的空白部分，这就形成了对“间”的描写。“秘”是为了“触动更深入的理解，需要采取隐藏的方式”，这实在是反衬的典型。“假”的审美意识，是“为了明天，现在仅仅是暂时忍耐的姿态”的含意。“假”的存在是真的外壳而已。“假”就是反衬意义上的一种表现。禅说“死就是生的开始”，所以，对生的诠释就是为什么需要强调“阴影”存在的意义，欣赏阴影是因为能够真正理解太阳存在的价值。

日本的审美意识并不都是直接的、单一的，而是经常有着高度反衬的感觉互补，甚至可以说是和艺术一样相近的矛盾体。

感觉的支配

日本人并不是和西方人那样，通过哲学和宗教来约束自己的行为。在意他人的感受，保持彼此间的协调关系是活着的基本条件。而这种协调的保持，只是依赖于感觉的支配。支配似乎是在皮肤很近很近的地方接收和控制着身体所能感觉到的周围一切。正如我在“微”的章节中所说的那样，重视细节，是来自于亲身的感受，只有闻到了香味，直接的触摸才可以对感觉后的存在进行具体的评价。空间概念也是因为对“我在这里”的自身感受和想象的描述。相反，日本人对于社会概念的抽象理解则容易采取拒绝的态度。在对“这个人”“那个人”的意识里，反映出了大部分日本人对社会的漠不关心。但与其说日本人缺乏对社会批判的能力，不如说这就是日本人的求和本质。

但是，从大局观，或者说从已经把握的知识角度，去看待西方世界的价值观时，批判的叙述在所难免。日本人在乎“他人”的意识，肯定比西方人要强许多。他们对“社会”的存在似乎是感觉不到的，但是对“那个人”或“那群人”，以及所有复数的人的概念却认为是具体的存在。因此，他们对凡是人与人所形成的集合体都非常在意和关注。社会作为一种知识没有必要了解，只要彼此间的感觉美好就行。

日本人对待物体和声音，也用“间”的概念来接受。对任何物体发出的声音都有着敏锐的感觉，并且在保持均衡感的基础上，考虑与下一个声音如何进行附和。同样的，对于和他人之间的间距，也经常考虑着、规划着如何调整彼此的人际平衡。如果失去这种间距的平衡，会有着比“负罪”更重的“耻辱”与痛苦感。人的知识结构并不重要，如何学会保持、珍惜有舒适感的间距，平衡带有野性感觉的关系是不可或缺的。这种形态的表现，随着家家户户的微妙间隔，聚集成了日本的村落特征。这确实是一种充满和谐感觉的主体关系。

民主的主张

正如我在“并”的审美意识中所提示的那样，在每个人的平等意识中是没有上下关系的。民主的主张，是在对每个主体的尊重过程中保持共存思想的结果，不过，“并”的审美意识，是在乎人与人的相互关系而创造出来的、将动态赋予均衡的秩序，几乎就是民主原理的本身。“间”的概念核心是维系“相互距离、自发调整、建立空间”的关系均衡，或者是“刚开始的、可互换的、有融合力的空间影响”。这里，追求极致的和谐是基本目标。人与人之间，物与物之间，声音与声音之间，画面与画面之间，只要彼此的关系是均衡平等的、有秩

序感觉的，其本身就是民主的主张。

西方式的民主主义社会，既强调自己个人的权益，也重视他人应有的权利，但首先是从自我的主张开始的。而日本人的感觉是，自我主张必须尽量少表现，首先需要强调融合与共存，以及服从整体感的开始。同样的民主主张，东西方是有分歧的。日本的民主，与其说通过自我主张去说服别人，更在意如何采取和睦的态度去影响对方，以及对想要作出决定的内容，不是用决斗式的方法进行说服，而是用融合的态度去予以同化。“秘”的审美意识，是“所有的主张和表达，都应该避免去刺激对方，而是让对方有自主的创造和想象”。所以，人与人之间的关系，必须是可以高度创造的关系。最简单的均衡是共存的、超次元的关系，不是以强调自我主张去影响对方心情的强求。

自我也是自然的组成部分

相信自我意识也包含了对宇宙秩序的肯定。这也是对大自然的信任，它构成了日本审美意识的深层内涵。美国土著印第安人有这样一句老话：“那撮土，那棵树，那个男人的感觉我都知道。因为，以前的我们都是同一个。”“并”“素”和“假”的审美意识，都是讲了“万物始于一”的感觉。当宇宙大爆炸之后，宇宙空间创造出了多样化的一切，“万物始一”的思想，几乎可以说代表了很多地区的原始思想。在基督教的初始思想体系中，伊甸园的亚当和夏娃是不分男人和女人的，拥有着双重的性别。据说，亚当是在平安夜时从夏娃的肋骨上产生的。而后，他们是因为偷食禁果而成为被赶出乐园的一双男女。这也是对男人和女人为什么互相吸引，生活在一起的一种解释。如果这样考虑的话，“自然是以完美的秩序存在的，而人类也是其中的组成

部分”，与其说“万物始一具有反复互换的力量”是日本的审美意识，更不如说这也是最原始的审美意识。拥有“素”“间”“假”等审美意识的日本人，其原始的审美意识更有着持久的高度进化的趋势。

比如感情就是人与人之间别离时刻骨铭心的记忆，也是人和自然关系之间的感觉之一。

无政府状态

日本人对于秩序感持有非常乐观的态度。日本人是通过对他人的在意，保持间隔的意识和人情礼仪的往来等心情的相互作用，去动态地处理和获得彼此间的和谐关系。与有着上帝是绝对价值观的西方完全不同，在意和谐的关系结构，纤细的感情变化，超过复杂的社会化组织。我认为日本的审美意识，就是对生存秩序的一种感觉，是无政府主义的思想存在。间隔、互补、协调，是一方面互相在意对方的存在，一方面保持着和谐的距离，不需要上帝也不需要法律和政府的约束。总之，更不需要用社会概念的框架来约束自己。与自在的、单个的浮游生物一样，调和着彼此间的均衡。人们在“并”的秩序中感受“气”的存在，对保持适度的“间”来说，是不应该发生任何多余的东西。“秘”的审美意识表现，因为在意于接受一方的想象力，所以要特别讲究想要表达的内容和方法。

对西方人而言，拥有上帝绝对价值标准的秩序维持并不难，但是，像日本人那样，依靠一种在意他人的感受和保持间距的秩序维持，也许会因为每个人的心情改变而崩溃。也许它看似处于不稳定的状态，从根本上容易被动摇，但对于日本人而言，这却是十分理想的、相对稳定的秩序构造。而且是一种群体的、保持动态均衡的、由部分和部

分浮游生物完成的集合体。

很有趣的是，这种微妙的秩序感还能够有效地发挥出“破”的作用。相互间过于平衡的秩序，往往容易成为稳定的对立面，日本的审美意识中有刺激和破坏平衡的一面，也拥有潜在和恢复的另一面。就好比自然和人类生命中既包含着生与死，也包含着秩序和混沌一样。

女性的秩序感

日本的审美意识，是主张以融合为目标的非攻击性意识。“间”所表达的被动性就是如此，不论是阳光还是月光，都注重阴影的反衬作用，这绝不是男性化的审美意识。对空间认识的方式也是关注“这里”“现在”和“这个人”，再具体一点的话，不是抽象化的去理解全球化的概念，也是女性思绪的特点之一。我在“微”的章节中认为，从一个点去辐射和联结外界的整体感，是通过微观对世界进行浓缩的体现。对宇宙的内心凝聚，造就了诸如茶室、盆景、园景与盒饭等等的紧凑设计，包括短歌和俳句，同样用简短的词语展现浩瀚无垠的宇宙，而季节语对时间概念归纳，都不是男性的，纯属于女性的计算。日本的房屋并不是女性阴道般的洞窟型，而是由男性阴茎般的柱状和梁状物体所构成的空间。所以初看时，很容易被认为这是男性主体的空间。包括复数的柱子和横梁之间的巧妙集合所产生的空间，柱梁构筑起家的“间”。虽然柱子的原点是男性的，但最终是由女性来决定“间”的存在。此外，日本房屋内的物体构成并不复杂，甚至连具体的房间都没有，全部都是“间”的隔断与组合，所以通透无阻，属于风一般的建筑。这种建筑不是为了保护身体，是排除心中的不安和恐惧的遮挡。与结构特有的哲学概念有所不同，日本的建筑是不带结构的一种感觉，

是体现审美意识的自然构成。最终是属于女性的、亲和的生存空间。

日本的审美意识，犹如女性复杂而又充满温柔的身体。她是没有自我主张的融洽，却能够将对方舒适平和地卷入其中，这种出色的、高度的、和谐的手法，潜藏在了日本人的审美意识当中。

为了美而活着

日本人是为了美和快乐而活着的。最希望的是拥有“好的心情”。所以，到底什么才是正确的问题并不重要。也许体现正确的标准必须是有的，诸如哲学、上帝之类的标准。但对于日本人而言，不追求“正确的”，而是“舒适的”感觉更为重要。当然，那种心情的舒畅必须是在不让对方不愉快的前提下实现的。一方面在乎对方的感觉，另一方面保持着彼此的间距，在自己的心情和对方的心情之间谋求着平衡与舒适的感觉，并不是绝对以自己的好心情作为唯一的生存标准。如果以上帝的价值为标准而活着的话，就成为社会制度对自我的约束，日本人就没有这样的思维。维持秩序只是对别人的在意而已，这是西方人难以置信的日本现实。日本人的长处是，各自在对自己心情舒畅的追求中，对他人显示出强烈的关注，并由此创造出独特的审美意识。那种在意和关心，是和，是礼，是义，更是一种人情的体现。

所谓的约束在日本也许是单纯的“在乎他人”的感觉。正确地说，日本人是为了社会的和谐感，秩序感而活着的，换言之，“为了美而活着，为了好心情而活着”的。我们都相信自然就是上帝，所有的自然神都必须敬仰，这就是以万神为上的日本多神教能够存在的原因。

结语

探寻审美意识的出发点，最初源自于艺术是什么的问题，关于整个过程我在这里暂且省略不议。但是，正如“艺术是内心的告白，是对外的发问”一样，于我自己来说则是需要求得一个感觉上的结论，那就是“美究竟是什么”的自我解剖和探寻，这也是开始这项研究工作的主要目的。

没想到这项工作，能够给我带来很多很多的意外发现。

首先，是日本人并没有所谓的哲学、宗教和民族的风格，也缺乏像西方人心目中那样的、以上帝为中心的绝对价值观。日本人拥有的，是整个身体对美的敏锐感觉，并以此作为生存的基本标准。

日本人不仅仅是用自己的脑袋，而是用自己的全身心去感受生活秩序中的必要部分。正如我在“间”和“气”的阐述中所列举的，很灵敏的身体感觉是一种能力，并且是语言表达的重要基础。特别是美的表现往往是多样灵活的，需要整个身体都要对美有非常敏感的反应。

其次，日本人也绝不是对任何一种宗教都不感兴趣。不管是基督教、佛教还是道教，我们都会产生好感。但是，却无法通过宗教培育出和德国一样的哲学思想。同时，日本人也不拥有非常顽固的信念，既没有入心和刻骨的铭感，也不像浮萍那样的四处漂流，也许这才是日本人觉得可以让自己的心灵置于安稳之处的原因。日本人会以非常在乎他人的感受来作为自己的生存标准。对日本人而言，对他人感受的在意，由羞耻心所维持的距离感和协调感是十分重要的。人与人之间的交往如此，在绘画和音乐领域也特别重视“间”的感觉。这并不是追求绝对的价值观，而是维系平衡的感觉。

对西方人来说，或许这是难以理解的感觉，因为这毕竟是日本才独有的审美意识。这种对秩序的感应、对美的敏感是生活的全部寄托。可以说，日本人为“美”甚至会自绝生命而在所不惜。这本书之所以没有把标题定为“日本的思想”，而是“日本的审美意识”，就是因为有上述的理由。

审美意识的发现对我来说是人生最感动的事情了，而且有如此清晰的结论，可以说这是包含了许多踌躇和犹豫后的事实所在。但是，这一发现并不是借助书籍、资料所得到的知识归纳，而是在自我深处窥探的过程中所探知到的结论，并逐渐予以确信和拥有。

建筑师和设计师的职业，与艺术家的工作有着一定的区别，但对自我深层的质问、探究和构思之后的判断，会有很多相同之处。审美意识的总结，是以自我解剖作为目标，从自己的内心深处发现“日本人共有的感觉”开始的。再深入一点的话，我想能够看到“人类共有的感觉 = 人类的审美意识”。而且更深层次的“生物共有的审美意识”也有可能被发掘。“日本的八个审美意识”，可以说是对自我潜行和探险的初步整理。期待着有一天在另一个深处寻觅到“人类的审美意识 = 秩序感”的结论。

这项研究工作的直接契机，是来自于金泽美术工艺大学校长乾由明先生的点拨。名古屋工业大学教授藤冈伸子先生，在百忙之中对我的想法提出了许多参考性的意见，是他们鼓舞了我去总结“为了活着才是日本人的审美意识”的想法。而能够完成最终出版工作的，是居住在意大利的内田洋子女士的推荐。在写作和出版的过程中，这本书的责任编辑，讲谈社的北村小周先生也告诉和帮助了我许多。因为有这么多的人关心和支持，这本书顺利问世了，对此我真的不胜感激。

在这本书的内容最后形成之前，我实际上已经进行了好多次相关

内容的演讲。包括物学研究会的例会，北海道大学远朋学院舍的演讲会，金泽美术工艺大学的讲课，金泽艺术沙龙的讲座，以及众多企业的邀请演讲等等。就是在这样的过程中，内容也得到了不断地充实，这本书也终于能够收笔了。

对支持这项工作的每一个人，我表示衷心地感谢。这里，还想利用“日本的八个审美意识”的出版契机，以简略的形式对下一个研究项目作一个特别推荐，这就是作为参考资料附件的“世界 11 位设计师的椅子定向设计”，以及“椅子国际设计竞赛”的内容。希望只有简短几十行字的描述，能够传播给更多的人。题名为“传递日本审美意识信息的椅子”设计展，已经在世界很多地方展出。为此，对那些为展览制作付出辛劳的木工们，也一并致以我的感谢。

最后我还想感谢更多更多的人！

黑川雅之

译后记

数年前，曾经多次与黑川先生聊及东方人的审美议题，每每感觉中国和日本的美感竟然是如此地贴近，更觉中国传统美学的博大精深和影响致远。后来，《日本的八个审美意识》一书问世。我读完后便感到兴奋不已，里面的许多内容不是和中国的传统审美观念如出一辙吗？只不过，近代扑面而来的西方教育体系和美学理论，早已抑制了我们内心对中国传统审美价值的认知。而黑川先生则运用了“日本是西方世界观的奴隶”的警语，为我们打开了通往重新审视自我内心、开启审美意识的门扉。

每一个人、每一个生命就是美的存在，但人的行为和意识最终都会因为各自的历史、文化、地理环境的不同，决定了美的价值观念的差异。虽然大多数情况下，信息的跨国界流行也在无形中发挥着各种相互间的影响作用，但作为对历史文化和自我认识的审美意识，不论是中国人、日本人，以及整个东南亚，都有着无可替代的相同背景。那就是我们对于汉字文化的理解和把握，是任何西方体系都不可能予以替代的永恒存在。

汉字文化的历史积淀非常深厚，尽管字义由表及里，可以随着时代、制度，甚至流行而有所变化，但字义本源却没有发生根本性的裂变。加之汉朝以来所形成的以儒学为主，以佛、道为辅的稳定文化形态，构成了两千年来汉字对整个表意文化圈的绝对统治。我们虽然生活在现实之中，但同时也是历史的部分延续，割裂历史来讨论现代是消极意义的，人类的现代审美意识转变，也是过去历史的演变所致。大自然造就了我们美的身体，传统为我们塑造了美的心灵，汉字则赐

予了我们美的理论。这也包含了黑川先生在本书中力图引经据典、解析推论的八个唯美汉字。

在信息全球化的大趋势下，中国文化与世界文化的融合早已成为定论。代表八个审美意识的汉字诠释，让我们即使在穿西服、说英语、吃西餐，处在不同国度的时候，依然能够用自我的意识、情感、以及东方人的文字理解环境，来解释属于东方文化的美学话题。

从八个审美意识的核心汉字中，我们可以领悟日本与中国汉字相同的诸多论述。可以说，这种论述包含了汉字对日本人审美意识的长远约束力，这是能够超越政治制度、社会进化和生活习惯差异的伟大力量。其实，也如黑川先生关于组织结构和行为特征上的分析一样，不论是企业、集体、邻居、家庭，还是个人的情感心态和审美意识，日本和中国都有着似曾相识的共性。所以，这八个审美意识的内涵必须是以汉字——宗的关系来统领的，更存在着严格的血脉承接，这或许是我个人认为的“汉字同构”“字义同命”的理由吧。

“微、并、气、间、秘、素、假、破”的审美价值观，应该是我们整个东方人原始情感被推演、转化为智慧意识的美学总结，而这也是儒、释、道所推崇的人生哲理。相信读完这本书，你一定会体悟到黑川先生绝不是一位纯粹的日本人，而是熟晓传统东方文化的大师。

文化研究学者 王超鹰



创意改变生活!

【创意生活·CREATIFE】

上架建议：设计/艺术
ISBN 978-7-5310-5756-7



9 787531 057567 >

定价：29.8元

[General Information]

书名=日本的八个审美意识

作者=(日)黑川雅之著

页数=157

SS号=13845134

DX号=

出版日期=2014.01

出版社=河北美术出版社

封面

书名

版权

目录

序言日本人是西方世界观的奴隶

并列互补的八个关键词

微

一期一会

细节中体现整体

原始的身体感觉

内与外的同质性

日本的城市是村落

城市的描绘从室内开始

情感及羞耻心的关系

并

日本的民主主义

万神

绝对与相对

平面的组织

大脑与互联网

风神与雷神

气

气与气场

柱子是气场建筑

女性生殖器与男性生殖器

气场所营造的日本建筑

间

气场与间
阴阳
并列的细节
力学的空间
间的妖艳

秘

隐秘是花
秘与间，或留白
逆光让阴翳彰显华丽
“秘”中期待

素

还原真我
素材与造型
一张折纸
原型

假

对大自然的绝对信赖
融通无碍
日本的房屋不是建筑
逆转
与西方完全相反的审美意识

破

过人的技术
序破急·守破离
破灭与秩序

总论

什么才是日本的审美意识呢？

感觉的反衬

感觉的支配

民主的主张

自我也是自然的组成部分

无政府状态

女性的秩序感

为了美而活着

结语

译后记

封底