文藝理論研究
Theoretical Studies in Literature and Art

Theoretical Studies in Literature and Art

Volume 35 | Number 2 Article 17

March 2015

The Concept of Image in Chinese, Western and Japanese Cultures

Haohui Xi

Follow this and additional works at: https://tsla.researchcommons.org/journal

Part of the Chinese Studies Commons

Recommended Citation

Xi, Haohui. 2015. "The Concept of Image in Chinese, Western and Japanese Cultures." *Theoretical Studies in Literature and Art* 35, (2): pp.95-102. https://tsla.researchcommons.org/journal/vol35/iss2/17

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

中西日文化中的 Image/形象/姿

奚皓晖

摘　要: 全球化多元文化的互动框架表现为一元/多元的冲突。中西日文化中的 Image/形象/姿作为表情达意的艺术符号,呈现出三种不同的美的形态。古希腊时代的 Image 以外在的纯形为主,由“形”上升到“体”并在其中突显出几何形状的“Form”,在“Form”中体现宇宙的大美。中国的“形象”轻形而重象,由外在之“象”直抵内在之“神”,以主客合一的“神”为媒介达到象外之象,是人在天地之中的到场。日本的“姿”并非理性之形,而是直观经验触摸到的形; 是动中之静、静中有动的无形之“姿”,由瞬间之“姿”来暗示自然万物无限的流动性。

关键词: Image;　形象;　姿

作者简介: 奚皓晖,华东师范大学中文系比较文学与世界文学博士生,主要从事比较美学、日本文学研究。电子邮箱: xihaohui@126. com

Title: The Concept of Image in Chinese, Western and Japanese Cultures

Abstract: Global multicultural interaction accommodates the conflict between monism and pluralism. The paper examines the three different forms of beauty as reflected in the different concepts of image in Chinese, Western and Japanese cultures as art symbols of expressing feelings and ideas. The concept of image as a Western concept finds its counterparts in Chinese phrase of “*xingxiang*” (形象 form-image) and Japanese “*sugata*” (姿 idea-image). “Image” in the ancient Greece referred mainly to the exterior form, which in turn pointed to the “body” and highlighted in the geometrical “form.” The concept of “form-image” in Chinese emphasizes the image over the form, aiming at the vision through the shape, which eventually reached the “spirit” in the identification between the subject and the object and enacted in man's presence in the world. The concept of “idea-image” (*sugata*) in Japanese culture is not the form of reason but the form in the intuitive experience. The “idea-image” is formless and shows in both the still motion and the moving stasis, and the idea-image formed in an instant suggests the fluidity of the world.

Keywords: image;　*xingxiang* (form-image);　*sugata* (idea-image)

Author: Xi Haohui is a Ph. D. student of Comparative and World Literature in East China Normal University (Shanghai 200062, China), with research focus on comparative aesthetics and Japanese literature. Email: xihaohui@126. com

作为一个文化(美学)名词,Image 最初是以 Imagism(形象主义)的形式,在民国由梅光迪翻译的舶来品。到了今天,以手机/网络/数字电视为代表的媒介以瞬间同步的速率覆盖全球,在时空上跨越了不同文化地域的界限,在信息社会,人超越了国家、民族、地区等抽象符号的局限,Image 变得非常重要。21 世纪全球领域的美学前沿,身体美学,女性美学,生活美学,环境/生态美学的发展无不与 Image(形象/图象/影像/)有关。除去物质的符号以外,Image 还作为一种认识论符号(意象、仿象、镜像)在起作用。如果说,21 世纪的区域集团化,资本国际化、信息一体化是由西方主导的全球化,西方文化在其中起决定性作用,形象更多表现为西人眼中的形象。那么作为他者的表

征，中日文化在西方文化中即作为镜像而呈现。同时，全球化又在东西方文化的对立中催生出文化多样性。在文化交往中，西方文化对中日本土文化传统的冲击刺激了其想要自主建构自我形象的意识。于是，Image 的意义不局限于认识论，而是不仅把它放入多元文化的框架中，还突显出了全球化背景下的一元/多元价值的冲突。2007 年，国际美学会在土耳其召开的第 17 届世界美学大会上，围绕“在文化间架桥的美学”这一主题展开了讨论，会议一方面显示了比较文化（美学）正向朝着跨越单纯以西方为参照而向多元化比较辐射的趋势迈进。但另一方面，大会的正式会议语言就是英语、法语、德语。这时，“比较”就表现为非西方语言翻译成西方语言时的“概念冲突”（张法，“比较”11）。这一矛盾中既可以说包含西方的语言霸权，也可以说和非西方学者在用美学进行跨文化思考时先入为主的西方学理不可分离。目前，对于国内致力于比较文化（美学）的学者来说，也不免常纠结于此。造成的后果就是，要么研究视野囿于中西比较一对一的形态，受制于比较视野过窄的局限。要么在中西模式以外的比较（中日、中韩、中印比较）中转向于文献学，诗歌文论、泛文化之类的经验类比，不能真正立足于全球化的多样性和广阔视野，同时又缺乏哲学深度及开拓文化精神上的气魄。就中日文化（美学）上的共性而言，由于类似中国文化中的神、情、气、韵，日本文化中的物哀、幽玄、风雅、粹这样的从内涵到外延都充满张力的范畴，缺乏从概念到概念解释得通的实体性，因此单从文献学或是生活实践的类比，不仅西方人看不懂，我们自己也理不清头绪。比如说中日文化都讲“道”，又都很“玄”，但各自的“道”既不能定义，各自的“玄”又不能以形迹求，那么怎么讲清楚中国之道和日本之道的同异呢？要想在学术研究中要达到确定性，就必须要引入西方的参照系。一方面用西方的术语统摄三大文化的范畴，另一方面在阐释过程中又要保持中日文化自身的虚体性和张力性特点。本文就试图从超越中、西（古希腊）、日各自文化差异的问题入手，直接面对三大文化各自的“美”，而不使用文论、诗学这类狭隘且地区色彩浓厚又易导致歧义的言说方式，以寻求不同文化之间求同存异的基点。一方面尽管美学是西方的，但另一方面美的智慧又是全世界的。前者可以指导后者的发现，后者可以包容前者视野的局限。总之，透过中西日 Image 的比较，既可使日本美学真正获得一种国际性的视野，同时又可以寻求在三种文化之间架桥的美的精神之所在。

一、西方之“形”

欧洲文明的发祥地古希腊孕育于自然环境奇崛的爱琴海附近众多的岛屿之间。希腊地形特殊，西有山脉作屏障，南有火山岛出没其间。不仅降水量少，而且空气清澈，平均每年的晴朗天气超过 300 天。当这种没有遮蔽的明快输入到人们的体魄中时，他们便从这种毫不掩饰的自然中学会了“看”。在古希腊哲学中，“看”意味着遮蔽物为光所照亮。Image 正体现在德谟克利特用“看”的方式去思考世界的框架中，他认为，当人眼去看事物时会射出原子射流，与物体放出的原理射流结合在一起后，就形成所谓的影像（ειδωλου）概念，同时，这一主客互动而形成的影像还是人的认识的来源（汪子嵩 范明生 陈村富 姚介厚 1050）。当事物的影像成为古希腊的艺术时，理式就为影像的价值确定了标准，在柏拉图那里表现为对理式的影子——现实事物的模仿，在亚里士多德那里表现为区别于未加工的质料，决定事物本质的形式。总之，当主体靠眼睛/心灵的观察去认识对象并将其作为纯形式表征出来时，就获得了艺术表现的精髓。可见，与中国形象相比，古希腊时期西方的 Image 的特征是重形而轻象。重形表现在对几何比例的重视上，轻象表现在对原子以外空间的虚无化。从柏拉图的理式到亚里士多德的形式，都突出事物形状到和宇宙规律的联系。尽管到亚里士多德这里，代表上帝的理式转入形而下的层面，演变成覆盖在质料之上的形式（Form），但是这里的形式并非指与内容对立的形式，也并非指事物的 Shape，它既是外在的又是本质性的。好比是浇铸器物的几何模型，突显的是形中之式的重要性。而式的标准即数的比例，可以由此上升到宇宙之道（Logos），是上帝的安排。古希腊雕塑是通过数的比例反映形式与本质二者表里如一的一个代表，它无需任何内在的因素来体现艺术精神，仅由表面便将内涵显露无遗。完成于公元前一世纪的雕塑《米洛斯的阿芙洛蒂忒》高 203 厘米，由两块大理石拼接而成，连接处正好在身体

的裸露部分和与裹巾的相邻处，展现出细部微妙的凿法。同时，身体的比例的完全符合黄金分割。黄金分割的比例关系是 1:1.618，由于这个比例接近于 8:5 或 5:3，而人体的总长为 8 头身，所以这个总长度可以分割成头、颈下至肚脐、肚脐至脚三段。这三段以头部为基准，分割为 1:3:5 的整数比（维基百科“米洛的维纳斯”）[①]。雕像无论从哪个角度去看，都符合人体的黄金分割率。同时裹巾处细微的皱褶还暗示了肌肤的触感。可以说，正是对比例的关注才使她能超越时代，成为女性永恒美的象征。

在形象中的重形轻象突出了人眼“看”的重要性，而“看”又表现为人眼聚焦于视线远近所能触及的对象之上，焦点透视把变化中的事物由动态引向了静态。由于静止之物容易被规律所限定，可以被几何式的公理和定义所证明，于是表现为一定量和量的关系，由此引出了对静物的比例的重视。这进一步导致了对纯形式的关注。从平面几何到立体几何，物体从二维平面转向三维立体。在三维立体中，体的多维度和丰富性最终延伸出宇宙的无限。体不同于形，形是一个平面上单维度的景，没有视觉上的纵深。体是形的抽象化，表现为上下前后左右不同视角中形的叠加，突出的是想像上的心之看。当立体几何进入艺术领域就变为艺术的构图。构图（composition）即体现在不同的静止之形的有序组织之上。在按比例配列的理想构图中，形与形的关系得到了有机统一的安排，寓杂多于统一的形在整体中化静为动，美成了有意味的形式。进入近代，构图的理性——结构的重要性被突显出来了。模仿从世界的 Object 变成了世界的 Subject。小说体现出来的“意义”是把人物的所有行动整个抽象出来按几何式逻辑重新组织的结果。“温柔的简”绝不会像日本的“物语”那样按春夏秋冬周而复始线性发展的时间顺序去讲述她的爱情故事。同样，西方绘画的视觉景深也不允许出现阎立本《历代帝王图》那样帝王居正中，“形散神不散”无视人与人比例的构图。进入现代，分形几何的出现，西人又借助分数来把握不规则之形。企图超越欧式几何，从规则后面去体悟不规则之美的形式，在不规则中发现宇宙的无限和浩瀚。总之，在形象中重形式之美是由古到今西人的灵魂。

二、中国之“象”

与西方的重形轻象相比，“形象”是形和象两个单音词组成的偏义副词。在古代汉语中，它是“形”和“象”这两个部分的结合，“象”重而“形”轻。因此，把 Image 放到古代汉语中，与之相对应的是“象”。形象表意时轻形而重象（张法，“中国文化”14）。形为实体而象乃虚灵。“见乃谓之象，形乃谓之器”（《易·系辞上》）。象和形尽管皆可见而可感，但有本质与现象的不同。象由虚灵的天地之气化成，要透过由上下前后移步换景俯仰扫视的观才能显现，因此见不仅是肉眼所见，还是心理层面的想像，是离见之见。所谓“远望以取势，近看以取质”（《林泉高致》），这里突出的不是西人聚焦于视觉上的一点，而是多点式的远近游目。如果说在近看中把握到的形尚停留于物质层面，是现象的。那么在远望中感受到的象则要从物质层面上超越出去，是本质的。与象的空灵相比，形是指可以被具体化的质实，两者一虚一实，一幽一显。举例来说，汉代石雕，只在关键处采用浑厚大气的斧凿，不见微雕的技巧，缺少实的一面，但把它放到汉朝四次大规模对匈奴的战争中去看，就能感受到一种开疆拓土、意气风发的民族心态的流露。这是象中之虚一面的呈现。公元前 1 世纪的“霍去病墓”，是汉武帝为了纪念这位英年早逝的统帅，特意遣边境五郡的铁甲军，从长安到茂陵排列成阵，在形象上仿照祁连山的样子修筑的。元狩四年（前 119 年），汉武帝调集十万骑兵，随军战马、步兵辎重无数，由卫青和霍去病各领五万骑兵，东西两路向漠北进军。霍去病率军东出代郡，行军两千里，大败左贤王，歼敌七万余人。在这次长途奔袭中，霍去病封狼居胥山（今蒙古国肯特山）以祭天，禅姑衍山（肯特山以北）以祭地，得瀚海（贝加尔湖）而班师（维基百科“霍去病”）。[②]这是何等的赫赫武功！把石雕与它所坐落的祁连山这样的雄伟背景勾连起来，在仰观俯察中自然就会带出一种与环境浑然一体的舍我其谁的感觉，因而它突出的并非形的外在质感而是象的内在气魄。坐落在墓前的“茂陵马踏匈奴石雕”高 168 厘米，长 190 厘米，采用坚硬的花岗岩质地，在形象上大致勾勒出马与人的轮廓，而舍弃了面目和表情等一切外在描绘，仅通过马和

人的对比(马在上人在下,马大人小)就把西汉时代的中国气魄——勇武与扩地两个原则体现出来了。而倾向于形的写实的秦兵马俑尽管有着流畅的轮廓线,包括圆脸、方脸,带韵味的嘴角,尖下巴这样面部特征,但与西方雕塑相比仍显出强烈的中国属性。一是讲究整体性而不管各局部的精确比例,二是画意突出(张法,"中国艺术" 115)。前者是讲它的造型不存在西方雕塑中数的比例,后者突出了中国艺术中特有的形神观念。"神用象通,情变所孕"(《文心雕龙·神思》)(刘勰 296)。象之中有神,神是象中的卓绝之物,是本质之象。要达到对象之神,对自然的移情和想像是必要的。是以山水画的真致要通过"背拟作画"的方式来呈现,原因就在于画家在动笔之前需要调动自己的想像,所谓"精骛八极,心游万仞"(《文赋》)(陈宏天 赵福海 陈复兴 961)。然而中国的想像又不同于西人的 Imagine,要通过庄学的虚静,不带先入为主的观念,"无所待"地触摸对象的本真。静,是在没有任何欲望扰动的情况下发生的孤立性的直觉,好似镜之照物,胜物而不将。虚静中的知觉乃是种透视,指向不能被知觉之物,即洞见自然之心(徐复观 85)。所谓"素处以默,妙机其微"(《二十四诗品·冲淡》)(司空图 5),中国人不用走出家门就可以悟道,向往的是几分悠然,几分自在,又有几分超脱的心境。落实到具体,就是"神存富贵,始轻黄金。浓尽易枯,淡则屡深"(《二十四诗品·绮丽》)(司空图 18)。体现在外的不是形的张扬,而是内在的神的气韵。不以行迹之富贵为富贵,而以外淡内浓为真富贵。这种精神体现在两晋人物画上,外化为秀骨清像,飘若浮云的士人形象。顾恺之的春蚕吐丝描,用细长圆润如蚕丝一样柔韧精细的线条勾勒出人物轮廓,完全不顾衣饰里的人体结构(张同标 57),笔不周而意已周。吴道子的发展了线描的手法,将线条加粗有如莼菜条,使之柔润中带阳刚。当线的交错组合扩展为面,就自然带出人物活动的姿态。由于古人并不注重量体裁衣,衣袖宽大,不重形体,水袖很长,行动时自然带出千般袅娜,万般旖旎。因此服装的伸展收缩,行止动静都可以显出变化。起到了一种虚与实相映衬,动与静相补充的效果。总之,中国人物画的美感与贯彻近乎苛刻的立体空间构图与透视法的《最后的晚餐》恰好形成一种对照。

前面主要围绕雕塑和绘画来叙述问题,主要是为了突出 Image 和形象中直观的一面。中国的形象,需要由个人在自然中体道达到一种"顿悟",通过"象"来达到自然之"神"。"阴阳不测之谓神","神"是夺自然之造化,而不能以行迹求的神。"采采流水,蓬蓬远春"(《二十四诗品·纤秾》)(司空图 7)。这里的"采采"是阳光照射在水面上的反光,是自然而然的景,是神的漂亮而不是形的漂亮。但这里的"神"毕竟还是眼前触目之处所能见的景,对中国形象来说,不仅重眼前之象,还要追求象外之象。为什么要手挥五弦,目送归鸿?是因为"言在耳目之内,情寄八荒之表"(钟嵘 34)。雁是动且远之物,为目所不能及,反而刺激人对境外之景的想像。因此,形象在表现时除了轻形重象,还要有象外之象的发挥。所谓象外之象,其实就是中国文化中气化万物,周流六虚的宇宙。中国的宇宙,天地就是乾坤,是阴阳相对且变易无穷的。所谓"无往不复,天地际也",是太极两仪四象八卦虚实相生的宇宙。这决定了现象的存在方式是不定且不断向对立的方向转换的。老子讲"有无相生,难易相成,长短相较,高下相倾,音声相和,前后相随"。说明了现象一方面向对立面转化,另一方面又是以否定之否定的方式返回自身。远离了形只有实的一面,更接近象虚实互含的一面。除此之外,天地之间还有人,形象要由人来产生。"人为五行之秀,实为天地之心"(《文心雕龙·原道》)(刘勰 1),只有借人这个有心之器,才能与天和地展开三者的互动。只有天人合一的人才不是形而下的人,而是宇宙中的人,人与宇宙万物分而不分。"天地有大美而不言",美的形象最后要达到的正是以天合天,人在其中的境界。它在诗中以对偶的形式表现,对偶讲究的是"炼字不只,锤句成双"。但它不是一种单纯重复,而是每个符号召唤其相反者及互补者,太极自转的同时又向着无限敞开,乃是一个追逐的游戏(程抱一 62)。因此,中间两联特别关键。一是要"和",但光"和"不行,对偶不是英诗的换喻;为"和"而"和",那是合掌对,应该还有"和"中寻求超越的一面。"深浅聚散,万取一收"(《二十四诗品》)(司空图 21),要在象的层面上将形象的内涵推至最远,突出的是以少总多的韵味。"行到水穷处,坐看云起时",这里的"水"呈现为自然中气化流行的一种动态(从地上之河到

天边之云)，而诗人无心遇之，在其中感受这一无往不回的动态。再者，自然之景循环的同时还是对有限之物的超越。“登高而赋，可以为大夫。”古人的登高是为了“欲穷千里目，更上一层楼”，人在作远近游目的同时是对眼前之象的超越而对象外之象的无限期待。在期待的同时带出的是对古往今来历史的想像。想像中有乐也有悲，既有“游目骋怀，信可乐也”的快意，又有“前不见古人，后不见来者”的凄凉。对偶的回环之美由四六句对称的形式延伸出骈文，请看王勃的《滕王阁序》：“落霞与孤鹜齐飞，秋水共长天一色。渔舟唱晚，响穷彭蠡之滨，雁阵惊寒，声断衡阳之浦。”这里的孤鹜之“孤”为何不用“群”字？为的是要用形单影孤的少来显示一种幽静之美，以一种孤绝感与天空对比形成以小显大的效果。后一句“秋水共长天一色”以水天相映形成动静之分，同时又是整个画面的取景框。再后两句写渔歌一直飘到鄱阳湖，雁声远远荡到衡山回雁岭，都是极写视听之远以至于不可及，是由眼前之景进入想像之景。由实入虚，无中生有。作者通过移步换景，由近及远逐层取景直到视线之外，借感受的虚实变化，景在眼前不断，既可以由实渡虚、也可以无中生有。从整体看，似乎什么都没想但什么都敢想，有宇宙之无穷就有人生之短暂，有人生之短暂就有当下用事之迫切。触目所见，抚今追昔，从仰观俯察的景象，到意在言外的象外之象，层层转折，过渡得极其自然。[③]本来中国文化中诗书画为一体，好诗要“终篇接浑茫”。当王勃心中的此情此景化为山水画时，呈现出的又是怎样一幅无限迷蒙苍茫的平远之景呢？平远者，由近山望远山也。平远之景冲融缥缈，若有若无，其实不过是通过墨与水的混合后产生的干湿浓淡的形象。传说这一手法源自诗人王维。他发明的破墨是在淡墨的基础上施以浓墨，使之浓淡相间蕴含五色，是自然的本真之色，是“度物象而取其真”。如此看来，近山为眼前之景，浓墨重彩是谓有。远山目不能及，轻岚淡墨是谓无。一方面是以有衬无，另一方面是无中生有。无不是没有，是不能以行迹求。无最后由象外之象的想像暗示出有。从形到象，从象到象外之象，不仅是中国艺术境界的追求，还以一种文化的符号成为人们对生活境界的向往。“唱一曲水远山高，共一生天荒地老。”中国人的爱不仅有着西方文化中追求两性合一的向往，更是相爱之人彼此在天地之中的到场。中国人有个成语叫做天荒地老，还有个成语叫做“天长地久”，都是以天地为担当来表达对爱情忠贞不二的理想。中国人的爱情不是追求 Eros 两性合一的瞬间愉悦，而是将心底的柔情放到一种诗意的境界中，使爱的对象从彼此时空的有限性中超越出去，在日往月来的天地中化作永恒。

三、日本之“姿”

用中国的形象直接去套日语中的形象似乎不妥，因为光现代日语中与“形象”有关的词汇就有像、かたち、かた、イメージ、すがた，各自的含义侧重不一。在翻译文化为背景形成的思考中，表意难免会受到西方的影响。イメージ是 Image 的片假名，Image 又来自于拉丁语中的 Imago，后者本义是模仿，可以引申出“相似物”的意思，在语感上与日语的“像”略近(金田晋 1)。同时，イメージ在使用中，还带有主体遭遇对象时流露的心像这样一种意思，这同样和西方的 Image 来自主客互动有关。既然如此，要突出日语中原有的形象，不能着眼于イメージ，而要把注意力放在かた、かたち、すがた之上。在表意上，かた(型)和かたち(形)与西方的 Image 在重规律、重外在形式上有相通的一面，又有不同的一面。前者重具体实践，直觉经验，后者讲究实验逻辑，有科学的法则作后盾。从日本文化的源头看，半咸水域产生的影响不可忽视。古代日本有不少富含淡水和海水混合的河口和浅滩。由于河水中含有大量的粒状有机物和营养盐，因此半咸水区域生物的种类以及数量都相当丰富(中西进 178)。鱼类等海产品一直以来都是日式料理的首选。日人在食材的采集、烹饪过程中积累了丰富的经验。拿刺身(生鱼片)来说，首先在刀工方面极为苛刻，切片厚度不超过 5 毫米，以在光线下呈透明状为佳。其次，食用时一般不加特别的酱料，以免破坏食材天然的风味。最后，为了追求最佳的口感，(比如碉鱼)还要把握享用的时间，最好是从海边捕捉后将近 24 小时，行将腐烂前的瞬间产生的味道。这一吃法的特点是建立在对第一自然粹化的基础之上，而将人工性降低到最低限度。不仅如此，除技术层面的刀工以外，还看重实地选材的眼力，好的厨师不会拿超市冷冻的碉鱼对付一下就了事。

对日人来说，好的“形”不是光凭西人视觉上的“看”就能握的，不管你现象上的看还是本质上的观，都要通过在生活实践中体会到的具体经验来证实。这样一来，“有型”就作为一种手艺人的气质被突显出来了。かたち（形）就是把诉诸人们经验的かた（型）按照心之体会——“匠”的法则固定下来。最后，随着艺术之“匠”的发展，其门类就各自以“みち（道）”的形式被固定下来。这里的“道”，不是中国人的宇宙之道（どう），而是学“艺”之道，是被实践具体化的艺道（王向远，“日本之文”45-49）。“和歌之道，在于能够掌握和歌体式，懂得八病，区分九品，领年少者入门，使愚钝者领悟”（《俊赖髓脑》）（王向远，“日本古典”58）。同时，歌道的传授，常以师徒之间秘传的方式进行，因此延续极难。足利末年有个名人叫细川幽斋，他是战国时代以后唯一讲授《古今集》的人，关原战役中，据守丹后田边城时，朝廷特派使臣让停止战事，说不能打死他，不然《古今集》的讲授就无传人了（内藤湖南 138）。假设歌道脱离了口传的具体经验，实际上也就等于失掉了传播的可能性。

正如铃木大拙所言，日本人心性的特长是用直觉把握真理，借表象将此极为真实地表现（110）。把以上三点重体验，重眼力，内容琐细归纳到一起，就会发现日人在感受形象时重直觉经验，反对理性归纳。“凡置意作诗，即须凝心，目击其物，便以心击之，深穿其境”（《文笔眼心抄》）（王向远，“日本古典”8）。日人对形象的感受，更多的是一种情绪的开启而非有意识的创造。没办法像西人那样从几何层面的定义、论证，逻辑层面的演绎和归纳一层层去解释概括，是没“理屈”（道理）可讲的。这点与中国形象有相近的一面，但中国的宇宙是建立在气的基础上的太极阴阳五行的宇宙，形象要从具象中超越出去达到天人合一的境界。要想达到这一境界，人就要破除自我为中心的“成见”，而与天地精神相往来。所谓“超以象外，得其环中”（司空图 3）。在中国文化的场合能讲清楚的问题，换到日本文化中就讲不清楚了。所以日人的形象，还是要回到かた、かたち、すがた三者的关系上才能理解。かた在日语中对应的汉字是“型”，来自支禅印染中描绘花纹的模版（安田武 多田道太郎 12）。好料子讲究手捏的触感，具有一种肤觉上微妙的肌合い（性情）。前面说过，日本的美学是注重感受的实践性美学。从这个词可以看出，日人的性和情不像中国人那样来自一个明确的理性化的宇宙观念。“心即性也，在天为命，在人为性，论其所主为心”。“发乎情，止乎礼义”（《诗大序》），中国人的性与情最后都要归结到天道的“善”字上去。而日人的性情一方面不同于中国人的宇宙之情，另一方面也不同于西人心理学意义上知情意的“情”。即，给情感以形式的理智之情、虚构之情，审美之情。日人的性和情是文化的实践养成的心性，是站在理性对立面的细致的感性。按直线裁，直线缝合的和服恰到好处地体现了感性的经验。要想穿出最精彩一面，就只有让材料的直线适应身体的曲线才能驾驭和服。在衣着穿法中捕捉的直觉经验，有时往往是无可言喻的。它揭示出想要超越かた（型）的静中藏动，飘忽不定的一面。和服不同于汉服宽衣长袖的轻形重象，外部紧裹的压力反而突显出人的体态之美，一举手一投足尽显窈窕身姿，是形的一面的彰显。九鬼周造认为，“媚态”必须是在可能性的形式下体现出二元和动态的可能性，方为其完美形态（冈仓天心 九鬼周造 江川澜 104-05）。要想留住行动中变化的体态，必然会暗示出难的形象，要捕捉这一形象，需通过“姿”来为美作一瞬间的定位。形与形之间的过渡中有各种各样的“姿”，“姿”不是静态的さま（様），而是形的深化。“姿”是体现美感的形，是动中之静的形。“姿”表现在花道当中，追求的是自然而然的“如花在原野”。然而，自然之花虽美，却无法使人顿生凝赏之心。折枝之花，表现的是即将凋谢之前的自然中定格下来的花的“姿”。仿佛由人代花诉说“一片花飞减却春，风飘万点正愁人”的怅惘。同理，“新鲜是俳句之花”，强调的也是将瞬间的形象永远定格在心中的美。蕉风俳谐的“不易流行”说认为“乾坤变化是风雅之源，静物其姿不变，动物之姿常变，转瞬即逝，若抓不住飘摇之瞬间，则归于静寂。”另外，“花”还是歌学的一个术语，从接受的角度反映了“姿”显露的效果。“花”代表了“姿”使人流露美感的瞬间。《古事记》中天照大神打开天之岩户放出光明是“花”。这里的“花”是无心插柳柳成阴，是心有欢喜，不知不觉笑出来的一瞬间。是以一瞬间的感觉面对一瞬间“姿”的真情流露。香川景树说“《古今集》之歌是自然之花，《新古今

集》之歌是剪去枝叶之花,《草案集》等或许就与纸花无异"(《歌学提要》)(王向远,"日本古典"261)。这里宣长区分的不过是感动中自然属性的有无,但无论感动得自然或不自然,"花"一瞬间的感动仍在。后来世阿弥又把"花"的理念植入能乐。把"花"作为舞蹈之美在眼前瞬间展现出来的一种表现,还是突出一个"姿"字。"真正的花无论开放还是闭合,皆是随心所欲。花在心中,种在演技中"(能势朝次 大西克礼 362)。花、风趣、新鲜,三者是同一的构造。能剧的"无舞之舞"往往通过恰到好处的停顿来表现人物流露的激情。俳句要在 17 个音中通过内心和宇宙的交感来表现季节流逝的本质。无论何种艺术形式都在强调,人在自然之中,靠直觉来捕捉千变万化的宇宙动态中转瞬即逝的"姿"。如果说日人的艺术气质可以被比作"花",那么整个日本文化都可以用樱花作喻。来也匆匆,去也匆匆的樱花,当风吹动漫天花雨扑面而来时,又有谁能不为之动容呢?"姿"代表的正是风雨中逝去韶华的美的叹息。花开花落本是自然常理,因此执著大可不必,美是一回头不舍的流连同时也是一转身潇洒的放弃。爱也好恨也好,在这里只有直觉经验在起作用,是无常不定的"姿"在流动。日本的形象绝不做概念式的停留,是不可定义的存在。是对有如西方的比例、对称、中国的阴阳、五行这些理性化的思维方式的拒绝。"长于万事而不解风情之男子,犹玉卮之无当"(《徒然草》)(吉田兼好 335)。日本文学中的风流绝不是唐璜式的见一个爱一个,也非杨过式的非你不娶,而是诗意而又随性,多情而又散漫的,是一种宗教的諦め(谛观),是一种爱到尽头而又轻轻放下的潇洒。和辻哲郎认为,受到变化无常的季风影响,季节性的台风和大雪磨砺了感觉的韧性,因而日人的感觉类型是热带性和寒带性兼而有之,是一种沛然涌出而又于变化中宁静持久的感情(和辻哲郎 118)。因此,日人的形象不同于西方的重形轻象,又不同于中国的重象轻形,而是在形象(型)中特别重视"姿"的一面的展开。"姿"具有动中有静,静中有动的两极性,表现出流动的特质。"姿"既是瞬间的美又在瞬间中暗示出无限,是永远存在于现在这一"时间性"尺度中寻求超越的美的存在。什么是时间性?我们可以以芥末的类比来为已有的结论画下句号。芥末之辣不同于辣椒之辣,刺鼻之感几近令人催泪,可在咽下的一瞬间,辣味竟然奇迹般地消失了。味者,含也。但是芥末之辣绝不给你留下任何余地去含、去品、去味、去悟。如果说中国的形象在时间性上表现为"神游物外"的一个不确定的周期,那么日本的形象则赋予你一瞬间感受整个人生的奇妙滋味。

注释 [Notes]

① 参考维基百科"米洛的维纳斯",17 Dec. 2014. 〈http://zh.wikipedia.org/wiki/米洛的维纳斯〉。

② 参考维基百科"霍去病",17 Dec. 2014. 〈http://zh.wikipedia.org/wiki/霍去病〉。

③ 有关《秋日登洪府滕王阁饯别序》的观点受惠于周圣伟老师讲授的《中国古代文学作品选》课程。

引用作品 [Works Cited]

陈宏天 赵福海 陈复兴主编《昭明文选译注》。长春:吉林文史出版社,1988 年。

[Chen, Hongtian, Zhao Fuhai, and Chen Fuxing, eds. *Annotation to Collected Refine Literature*. Changchun: Jilin Literature and History Press, 1988.]

程抱一:《中国诗画语言研究》。南京:江苏人民出版社,2006 年。

[Cheng, Francois. *Studies of Chinese Poetry and Language*. Nanjing: Jiangsu People's Publishing House, 2006.]

金田晋 "像イメージ かたち",《美学》2(1999):1-12。

[Jin, Tianjin. "Zou Image Katachi." *Aesthetics* 2(1999): 1-12.]

能势朝次 大西克礼《日本幽玄》,王向远编译。北京:吉林出版集团有限责任公司,2011 年。

[Nouse, Cyoji, and Ounishi Yoshinori. *The Mysterious and Uncanny of Japan*. Ed and Trans. Wang Xiangyuan. Beijing: Jilin Publishing Group LLC, 2011.]

刘勰《文心雕龙》,周振甫注。北京:人民文学出版社,1981 年。

[Liu, Xie. *The Literary Mind and the Carving of Dragons*. Annotated. Zhou Zhenfu. Beijing: People's Literature Publishing House, 1981.]

内藤湖南《日本历史与日本文化》,刘克申译。北京:商务印书馆,2012 年。

[Naito, Hunan. *The History of Japan and Japanese Culture*. Trans. Liu Keshen. Beijing: The Commercial Press, 2012.]

中西进《日本文化的构造》,彭曦译。南京:南京大学出版社,2013 年。

[Nakanishi, Susumu. *The Constructs of Japanese Culture*.

Trans. Peng Xi. Nanjing: Nanjing University Press, 2013.]

冈仓天心　九鬼周造　江川澜《茶之书"粹"的构造》,杨光译。上海:上海人民出版社,2012 年。

[Okakura, Tenshin, Kuki Shuuzou, and Jiang Chuanlan. *The Constructs of Essence in The Book of Tea*. Trans. Yang Guang. Shanghai: Shanghai People's Publishing House, 2012.]

铃木大拙《禅与日本文化》,陶刚译。北京:三联书店,1989 年。

[Suzuki, Daisetu. *Zen and Japanese Culture*. Trans. Tao Gang. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 1989.]

司空图《诗品集解》,郭绍虞集解。北京:人民文学出版社,2005 年。

[Sikong, Tu. *Ranks of Poetry*. Annotated. Guo Shaoyu. Beijing: People's Literature Publishing House, 2005.]

安田武 多田道太郎《日本古典美学》。北京:中国人民大学出版社,1993 年。

[Yasuda, Takeshi, and Tada Michitarou. *Japanese Classical Aesthetics*. Beijing: China Renmin University Press, 1993.]

徐复观《中国艺术精神》。北京:商务印书馆,2010 年。

[Xu, Fuguan. The *Artistic Spirit of China*. Beijing: The Commercial Press, 2010.]

吉田兼好《日本古代随笔选》,周作人译。北京:人民文学出版社,1998 年。

[Yoshida, Kenkou. *Selected Ancient Essays of Japan*. Trans. Zhou Zuoren. Beijing: People's Literature Publishing House, 1998.]

王向远《日本古典文论选译 古代卷》。北京:中央编译出版社,2013 年。

[Wang, Xiangyuan. *Selected Translations of Japanese Classical Literary Criticism: Ancient Era*. Beijing: Central Compilation and Translation Press, 2013.]

王向远《日本之文与日本之美》。北京:新星出版社,2013 年。

[—. *The Literariness and the Beauty of Japan*. Beijing: Nova Press, 2013.]

汪子嵩　范明生　陈村富　姚介厚《希腊哲学史》。北京:人民出版社,1997 年。

[Wang, Zihao, Fan Mingsheng, Chen Cunfu, and Yao Jiehou. *A History of Greek Philosophy*. Beijing: People's Publishing House, 1997.]

和辻哲郎《风土》,陈力卫译。北京:商务印书馆,2006 年。

[Watsuji, Tetsuro. *Terroir*. Trans. Chen Liwei. Beijing: The Commercial Press, 2006.]

张法"比较美学:中国与世界",《江西社会科学》1(2006):9-14。

[Zhang, Fa. "Comparative Aesthetics: China and the World." *Jiangxi Social Science* 1(2006):9-14 .]

——:"中国文化中的'象'——从比较文化和比较文论的角度看 Image(形象/意象/图像)",《河北学刊》2(2012):14-18。

[—. "The Concept of Image in Chinese Culture — A Survey from the Perspective of Comparative Cultural and Comparative Literary Theory." *Hebei Academic Journal* 2(2012):14-18.]

张法《中国艺术:历程与精神》。北京:中国人民大学出版社,2003 年。

[Zhang, Fa. *Chinese Art: Its Develpment and Spirit*. Beijing: China Renmin University Press, 2003.]

钟嵘《诗品注释》,向长清注。济南:齐鲁书社,1986 年。

[Zhong, Rong. *Ranks of Poetry*. Noted. Xiang Changqing. Ji'nan: Qilu Press, 1986.]

张同标《中国美术史》。郑州:河南美术出版社,2011 年。

[Zhang, Tongbiao. *A History of Chinese Art*. Zhengzhou: He'nan Fine Arts Publishing House, 2011.]

(责任编辑:王嘉军)