

和辻哲郎  
選集



上海三联书店

# 百土寸礼

目

和辻哲郎／著

谭仁岸／译



上海三联书店

## 译者序

### (一)

《古寺巡礼》是日本著名哲学家、伦理学家、东洋文化研究者和辻哲郎(1889-1960)30岁时出版的作品,初版由岩波书店刊行于1919年(在二战中一度绝版),而此次中译所依据的是1946年的修订版。

和辻哲郎出生于日本兵库县姬路市仁丰野的一位农村医生家庭,毕业于东京帝国大学哲学系,并且与作家芥川龙之介、哲学家安倍能成、阿部次郎等同属于文豪夏目漱石的门生。关于他的早期著述,可概括如下:24岁出版处女作《尼采研究》(1913年),被评价为可与当时欧美研究者比肩的成果;26岁出版《泽伦·基尔凯戈尔》(1915),乃日本第一本研究克尔凯郭尔的专著,为存在主义在日本的传播铺开了道路;29岁出版思想随笔《偶像再兴》(1918),呼吁重新激发历史传统的内在生命力;紧接着便是本书《古寺巡礼》的面世。

本书底本是1918年作者与友人夫妇巡访奈良古寺时的鉴赏日记,其中一部分以“古寺巡礼”为题连载在同年8月到次年1月的《思潮》杂志中。1946年的修订版虽然删除了作者后来觉得“幼稚”的一些文字,但基本面貌并无太大改观。作者重点谈论和热情赞美的乃是被他视为日

本文化之顶峰的飞鸟时代和天平时代的佛教艺术。他也试图回答，这些佛教艺术美在哪里？那些“接近宇宙的大光明、最终超越了肉体之界限”的佛像，到底具有什么魅力？创造了这些伟大价值的作者，又是什么样的人？

既然是印象记，那么《古寺巡礼》就不是教科书式的古美术入门，也不是参拜庙宇的指南手册。它介绍寺院佛像的时候，重点不在于系统传授知识，而是将自己的感悟和想象，穿插在各种旅行细节和相关材料之中，自由挥洒，构成了一篇篇相对独立的文化史随笔。作为一个文人哲学家，作者通过佛寺、佛像、佛画、佛典之中所蕴藏的生命力，向读者传递了他所获得的深邃感动及其对古代文化的热烈憧憬。细腻的局部描写、开阔的历史视野、富有哲理的艺术评论、对古都风土的深情追怀，使得该书出版后深受读者厚爱，并且延续至今。在1946年的再版序言中，作者也提及，许多读者一再向他咨询何时重刊，其中还有应征出阵、感觉生还机会渺茫的青年。可以想象，当时一定有许多人曾经手持《古寺巡礼》踏上过奈良的大和之路。对于那些去国怀乡的年轻人而言，此书的阅读成为了他们对文化母体的一次深情凝视。

1919年前后，乃是日本“教养主义”的兴盛时期。知识分子将对哲学、艺术、人格等精神领域的开拓视为至高价值，不断讴歌探索真理的理想主义。哲学家阿部次郎、安倍能成、土田杏村、作家仓田百三等人的著作风靡全国，受到了知识青年的热烈追捧。和辻哲郎也是“教养”时代的推手之一，他在本书中对日本佛教美术与希腊、印度、犍陀

罗、中国、朝鲜之关系的回溯探源，恰好顺应了这种探索世界性古典知识的潮流。同时，通过与古寺、佛像、壁画、山水、景物的精神对峙来重新发现自我的做法，也暗合了当时的知识人渴望解除苦闷、寻找救赎的社会心理需求。

今天，“古寺巡礼”已经变成了日语里面脍炙人口的固有名词之一。正是和辻哲郎这种摆脱羁绊的自由书写，才以敏锐的直觉、独到的点评和隽永的文笔，唤醒了沉睡在古都奈良的佛教艺术，一举开启了日本人巡访古寺的风潮，并且影响了后世不少同样主题的作品。例如评论家龟井胜一郎的《大和古寺风物志》（1943）、著名摄影家土门拳从1950年代开始历经二十多年出版的摄影集《古寺巡礼》、作家五木宽之在古稀之年与电视台合作推出的《百寺巡礼》节目（2003）等，可以说都处在本书的互文性网络之中。

## （二）

作为将佛教古美术提升为文字艺术的前驱性作品，我们很容易发现《古寺巡礼》在散文写作或印象批评方面的卓越价值。正如韦伯对艺术之永恒性的肯定所言：“一件真正‘完满’的作品，永远不会被别的作品超越，永远不会过时。”在此意义上，本书依然值得现代读者重新鉴赏。尤其对于中国读者而言，第一次接触这种学理与抒情结合的古寺书写，应该会获得别样的审美感受。

在日本，由于德川政权的保护、户籍管理的需要等因素，寺院相对保存良好，至今依然随处可见。例如和歌山县

的佛教圣地高野山，现在依然聚集着 117 座寺院，2004 年被联合国教科文组织登记为世界遗产；寺院数量排名日本第一的爱知县，则有 4649 座寺院；京都府排名第五，有 3074 座；奈良县排名第十六，但也有 1751 座，而且知名度更高。加上遍布在其他城市或山野的一般寺院，将日本称为佛教国家亦无不可。这些数量惊人的古刹，已经全方位地融入了日本人的日常生活，故可能大多被视为宗教信仰的载体，而非艺术的宝库。和辻哲郎之前，当然也有专家学者赞美过其中的建筑、雕塑或绘画，但以优美的文学语言，将艰涩的考证辨析包裹起来，普及到大众阅读领域的，和辻哲郎应是第一人。也只有在文学语言中，普通日本人才再次发现了古寺之美——古寺重新被陌生化了。

众所周知，用文字来表现音乐与雕塑都是比较困难的事情，但是在和辻哲郎笔下，各大古寺的佛像无不呈现出前所未有的感人魅力。例如写圣林寺十一面观音：“那里有着神圣的威严、非人类的端美。从微微张开的眼睑之间，透出的是俯瞰人心与命运的观自在之瞳。紧闭的丰满双唇里，含着可以渐挫刀刃之坚硬、稳镇狂风洪水的无限力量。圆润的脸颊，绝非是在暗示肉感的幸福，而是高贵得可以抑制人类的一切淫欲。隐约的金光在黑漆质地上浮现，这五官便在其中暗暗闪耀。望着这一切，我们不由得不相信：这确实就是观音的脸，而非人类的脸。”

写法隆寺百济观音：“抽象的‘天’，变成了具象的‘佛’。我们可以从百济观音身上感受到这种变化引起的惊讶。人

体的美丽、慈悲之心的高贵——处于过渡时期的人们，怀着婴儿般的新鲜感动，终于能够理解通过人类形态表现的超人性存在。”

写唐招提寺千手观音：“这是‘手’的交响乐，其中高昂的笛声或喇叭声有时会像突然的启示一般响起来，那便是如潮水般涌过来的五千手指之间特别出类拔萃的少数大手了。这一交响乐，以刺激人心的个别音符及其和谐——亦即以暗示某种情绪的个别手臂及其集体之间产生的奇妙印象——来让观音之美得以浮现。”凡此种种，不胜枚举。

当然，作者也并非仅仅对着佛像直抒胸臆，他同时在不断追问：这些杰出作品是如何制作出来的？那些工匠是什么人？那是一个什么样的时代？与前面的时代或另外一个空间相比，发生了什么差异？这些差异又意味着什么？例如佛画佛像越往东，就越显得高洁清静，这与佛教教义的变迁有何关系？诸如此类的问题意识，始终贯穿在作者的鉴赏过程之中，也促使他做出了相对应的思考和解释。可以说，《古寺巡礼》既展示了一种新颖独特的观佛经验或曰审美方法，也为读者提供了东西方艺术比较方面的某些理论线索。

### （三）

如前所述，和辻哲郎是将寺院、佛像作为艺术作品来书写的。他的方式有点“我注六经”的味道，主要是援用某些历史文献展开大胆的印象，或毫不掩饰地抒发感动和批评。但是，这并不意味着他缺乏自己的文化史美术史观点，

概而言之，其学理方面的主张主要集中在以下两点：

第一、强调古希腊艺术对犍陀罗、印度、西域、中国和日本佛教艺术的依次影响，认为印度佛教雕刻、佛窟壁画诞生于“印度之父、希腊之母”之间：“笈多王朝艺术乃是希腊艺术精神被移植到印度时开出的最硕大的花朵。”“在纪元前后出现的佛教经典，特别是大乘经典在希腊艺术的感染下，其形式发生了明显的变化，佛教的礼拜仪式也在同样的感染下进行了艺术性的重组。婆罗门文化也受到了显著的影响，因为婆罗门文化与希腊文化本属同根生，比较容易接受影响。”

也许是对既往的“言必称中国”的反拨，本书中散落着许多“言必称希腊”的判断和分析：“从希腊到东方之间，无论是波斯、印度、西域还是中国，都没有日本与希腊那么相似。”“单足高跷虽说是散更戏剧，但也可能继承了希腊 cothurnus（悲剧）的传统。”

希腊成为了本书比较东方宗教艺术时最本源的参照对象，但是不仅中国如此，日本也并非单方面被动接受，反而在某些独树一帜之处展现了特殊的魅力。譬如唐招提寺金堂前面的柱子：“这种曲线不会出现在希腊古代建筑里，我们无法从罗马建筑的曲线里感受到如此这般的静谧。”

观赏药师寺讲堂本尊时则不忘强调：“这不是我们观赏希腊雕刻时感受到的人体之美。希腊雕刻表现的是作为人类愿望的最高投射的理想之美，而在这里，反映彼岸愿望的超越者则是借助人的形态来显身的。”换言之，希腊雕刻是人体的神化，而佛像则是神佛的人体化，可谓“道成肉

身”，似人又非人。

诸如此类，无论褒贬，皆可窥见作者的希腊意识是多么强烈。这一方面起因于当时日本知识界推崇希腊文化的倾向，另一方面也充分显示了作者审视亚洲古代艺术时的世界文化交流史视野。这种“开放”的态度，对于理解飞鸟奈良佛教美术的来龙去脉和艺术属性非常重要。

第二、承认飞鸟奈良伟大作品的作者不一定是日本人，但是重视“日本”这一人文地理环境对外来艺术家的刺激和启发，并将外来艺术家纳入日本的文化祖先范围。例如在推测圣林寺十一面观音的制作者时，和辻哲郎提出：“没有记录显明这个伟大的雕刻家是不是日本人。但是，即使是在唐朝的文化熔炉之中诞生、培养出来的工匠，跨过黄海来到我们风光明媚的内海时，难道不会感到心情的某种变化吗？漠漠黄土与妙龄少女般清静的大和山水之差异，难道不会引起他感觉上的某种转换吗？如果我们承认这种变化，那么也就必须承认映照在艺术家心眼中的幻象的若干变化。例如观音的脸部表情，便少了一点大陆的呆板，多了几分细腻和敏锐。”

同样，关于药师寺本尊的作者，他如此说道：“我们无法知道这个艺术家是什么人，连他是日本人还是唐人都不知道。但无论如何，他都属于我们的祖先，而且是一个罕见的天才。”

通过导入药师寺本尊创作时代的政治、教育、文化背景，和辻哲郎告诉我们当时日本的文化担当者之间，混杂了

大量的外国人。这些移民或混血儿，多以学问艺术作为家业，而他们“所创造的新文化，到底在何种意义上是‘日本式’的呢？”

可见，此时的和辻哲郎已经开始重视自然人文环境和生活方式对民族文化、艺术创作的深刻影响。十六年之后，他出版了著名的《风土》，从季风型、沙漠型、牧场型的空间角度探讨世界民族的文化特性，其中某些论旨在本书中已能找到蛛丝马迹或思考原型。最明显的证据就在于他描述唐招提寺金堂与周围松林之关系的段落：“如果说哥特式建筑留着北国森林的痕迹，难道不可说我们的佛寺也遗留着松树或桧树森林的痕迹吗？从那个屋檐里难道感觉不到松树或桧树的垂枝吗？金堂整体不会让人联想到枝叶繁茂的老松树或老桧树吗？东洋的木造建筑拥有这种根源，意味着可以把文化差异还原到风土差异。这着实是一件意味深长的事情。”

在探讨从天平文化到平安文化的转变时，和辻哲郎提醒读者注意：“不是固有的日本文化包容、摄取了外来文化，而是我们国人在外来文化的氛围之中培育了自己的个性。这种看法，在视外来文化为培育基础这点上，不同于仅把外来文化看做移植之物的观点。从此立场来看，日本人的独创与外来文化并非相互对立，而是从外来文化之中诞生出来的。”

从以上表述可以发现，早期的和辻哲郎并非简单狭隘、本质主义式的民族主义文化论客，他与战后成为主流的“日

本=日本人=日语”的封闭民族国家观念一直保持着距离，同时也与后来包括丸山真男等人的日本文化“古层”论立场略有不同。丸山说：“在大陆文明到来以前，日本就有了 something，并在此基础上接受了外来文化。”但是，在和辻看来，最根基的东西还是外来文化，而非固有的日本文化。后者如果存在，也是在前者的氛围之中培育出来的。注意到这种微妙差异，我们才能明白在二战期间，为何日本的“相关部门”不允许重刊《古寺巡礼》。

当然，本书也接受过若干批评，例如批判作者忽视观音像之外的其他佛像的宗教意义、缺乏正确的图像学或造型技术知识、只顾讴歌自己对日本古代文化的赞美而不管对象的式样等等。和辻哲郎在改版序言中也坦言，学界关于日本美术史的研究已有较大发展，若要再写类似的书籍，内容肯定会大为不同。而曾经计划重写本书的他，却终究无法完成，因为他发现，当初的青春热情已经一去不再复返。虽然青春热情同时意味着幼稚，但如果缺乏这样的激情，也就不会诞生大胆而自由的想象力。因此，与其他历史名著一样，本书也无法避免韦伯所说的学术工作的宿命：“学术工作要求被‘超越’，要求过时。……将来总有一天，我们都会被别人超越；这不仅是我们共同的命运，更是我们共同的目标。”学术与进步过程不可分离，或许，作为一本兼具学术与文学价值的佛教艺术鉴赏作品，我们应该关注的不是它没写什么，而是它写了什么，又是如何写的。

#### (四)

日本著名历史学家津田左右吉曾经断定古代日本的所有佛像不过是对中国六朝或唐朝佛像的模仿，甚至觉得乐天的日本人根本无法理解主张空无的佛教。但是和辻哲郎则认为，古代日本文化虽然是隋唐文化的一种模仿，但日本人却以独特的方式提炼、纯化了不断涌入的佛教。对于和辻哲郎而言，古代人寄托在文化物质载体上的生命情感，比起载体本身的真实与否，更加值得钩沉和阐释。就像瓦尔特·本雅明在《论歌德的〈亲和力〉》中说的那样，作品的生命之焰，并不会在历史的柴堆和被体验过的灰烬之中熄灭，而会在批评家的炼金术之中继续燃烧下去。

回想中国，汉传佛教本来也有强烈的艺术化冲动，也以儒释道一体的形式深刻介入过中国文人的审美心理结构和书写传统。“僧言古壁佛画好，以火来照所见稀。”韩愈的《山石》应是比较普遍的寺院纪游中的一次；张继的千古绝唱“姑苏城外寒山寺，夜半钟声到客船”经典地塑造了羁旅与寺院的文化符码联系。然而，中国“古代无名匠师们所创作的大量佛教造像，本为世人解除痛苦，救苦救难，然而它却解救不了自己，除了风雨霜雪的侵袭外，特别是近百年所遭受到的人为破坏更为严重。许许多多的石窟、寺庙被盗窃，其中有不少精美的造像被陈列在西方国家博物馆中或私人家中，而在中国本土石窟寺庙中，不是整身被挖走，就是断头少臂，满壁疮痍，目不忍睹。”美景不再，杜牧在《江南春》中所咏叹的“南朝四百八十寺，多少楼台烟雨中”的

迷离景象早已消失在历史之中。今天或今后的中国读者，若想在日常生活中重温这种幽远空灵的宗教美感，恐非易事。本书的翻译，如果能够多少激发一些对逝去的伽蓝墙瓦、庄严宝相或梵钟禅语的缅怀，也就足够了。

2013年3月，素不相识的日本文学评论家李澜（江川澜）老师通过新浪微博联系上正在读博的笔者，推荐翻译此书，可惜因为博士论文的写作以及回国工作后的各种繁忙，竟拖到现在，实在愧对李老师的信任与期待。另外，若不是编辑彭毅文小姐的再三鼓励，译事或许会拖得更久，在此一并致以诚挚的谢意。

至于此类翻译的艰辛，相信过来人都能体会。其间也得到了诸位师友的帮助，此处便不再一一致谢了。译文若有不妥之处，尚望方家不吝赐教。

谭仁岸

2016年12月8日

于广州白云山畔

## 改 版 序 言

此书是笔者与几位友人在大正 7 年（1918）5 月观摩奈良附近古寺的印象记。从大正 8 年（1919）初版发行以来，已过了二十七年，其间遭遇关东大地震，纸版被烧毁，因此在翌年的大正 13 年（1924）又出了新版。当时虽然也想趁机重写，但旅行时的印象不宜事后篡改，只好以并非学术书的借口，继续保持原样。后来笔者移居京都，不断重访旧地，关于此书的羞愧之念也随之愈发强烈，几次想着得闲时好好重写一番，但闲暇未得，就搬回东京来了。数年之后，应该是昭和十三四年左右，收到出版社的通知，说是重新编排的时机到了。笔者便决定借机修订，并让他们提出了需要加笔润色的地方。笔者认为，即使旅行

印象无法事后修改，亦可用注释形式补充自己现在的思考。然而，工作却没那么简单。最初的印象记虽然幼稚，却具备有机的关联，局部的修改非常困难，所以需要重写的地方过了几年还是原封不动。其间，社会局势的变化也让此书的重刊变得不合时宜起来。最终，相关部门间接告诉我，《古寺巡礼》还是以不再重版为好。彼时离绝版已经过了五六年，换言之，迄今为止此书已经绝版七八年了。

在此期间，令笔者意想不到的，有许多人不断索要此书。借我抄抄之类的商量，并非一两次；出征在即，难保生还，因此想在临死之前到奈良一游，如何才能购得此书等咨询也为数不少。对此书一直怀有羞愧之意的笔者，因此更加不知所措了。读者如此厚爱此书，作为作者当然深感荣幸，可这到底是为什么呢？笔者完成此书之后，学界关于日本美术史的研究已经大大发展，类似著作也出现了很多，所以此书曾经扮演的入门引导角色，应该已经没有必要。笔者若再写类似的古美术指南，内容肯定会大大不同的，总而言之，此书应该是跟不上时代了。然而，为何读者依然如此追寻？经过几番思考，笔者想到的答案是，

此书里蕴含着笔者如今已经丧失的东西——青春与热情。久居京都十年，笔者几次试图重写一部新的《古寺巡礼》，最终却无法实现，这就意味着，最初的那种青春热情，笔者已经不再拥有了。

念及此处，笔者遂悟到，不能以自己如今的看法或意见来改写此书。若此书的优点是在于青春的热情，这种热情便与幼稚是不可分离的。正因为幼稚，彼时才能强烈沉浸在那般空想里。现在不管如何努力，也难以再演那时候的自由想象力的飞翔了。这么想来，三十年前从古美术里获得的深刻感动，以及被其唤醒的各种关心，是必须原封不动地好好保存的。

据此原则，笔者便自由地修订了旧版，文章里删除的部分比添加的部分还多，也是为了能够更加清晰地再现当时的心情。

昭和 21 年（1946）7 月

|     |                                                           |    |        |
|-----|-----------------------------------------------------------|----|--------|
| (一) | 阿旃陀壁画的摹本——与希腊的关系——<br>作为宗教画的意义——<br>波斯使臣的画 .....          | 27 | 目<br>次 |
| (二) | 哀愁的心——南禅寺的夜晚 .....                                        | 39 |        |
| (三) | 若王子的房子——博物馆和西域壁画——<br>西域佛头——犍陀罗佛头和广隆寺的<br>弥勒 .....        | 45 |        |
| (四) | 东西洋的浴室——从京都到奈良——<br>酒店的餐厅 .....                           | 53 |        |
| (五) | 废都之路——新药师寺——鹿野苑的<br>幻境 .....                              | 61 |        |
| (六) | 去往净琉璃寺的道路——净琉璃寺——<br>戒坛院——戒坛院四天王——<br>三月堂本尊——三月堂诸佛像 ..... | 69 |        |
| (七) | 疲劳——奈良博物馆——<br>圣林寺十一面观音 .....                             | 85 |        |
| (八) | 众多观音像、观音崇拜——<br>写实——百济观音 .....                            | 97 |        |