

平山郁夫谈艺录

平山郁夫 著
李彤 梅忠智 译

探求日本的文化根源

明治维新以来,日本向欧美诸国等先进国学习近代化的做法,奇迹似的从战后的废墟之中开始了经济复兴。并很快便冠以世界经济大国之称,但其反面,被看成是“看不见脸面的不可思议的国家”。在国际社会中引起过种种摩擦这也是事实。

以汽车和电子学开始的日本优秀的高精尖技术,是在长久的传统反面附带的高度文化水准之上的开花。但很遗憾的是,世界的人们对日本文化的认识,还是非常淡薄的。当然这里有现在的文化情报交流不积极的原因,但这种状况对日本和世界双方来说都是不幸的事情。是一个大的损失。

为了改变这一状况,我们现在的日本人,关于我们国家的文化和思想,广泛地向世界宣传是我们的责任和义务。比如通过“美术”这种语言进行难道不行吗?什么是日本的美?什么是日本的美术特质?日本美术和世界美术相通的普遍性是什么?我自己为探求日本(美术)文化的源流,重踏了唐三藏的足迹。从丝绸之路的最西端开始到奈良叫做(文明的东渐)之地那壮大的历史沿轴。在沿途旅行取材的同时进行着国际交流或通过作品的制作,多次自问自答地思考着这些问题。一九八九年的某一天,美术年鉴社要我与当时东京大学文学系教授高阶秀尔一起“以日本美术和世界美术为中心,从西亚到东亚,进而东亚到世界美术作总的多角度的比较和探讨。并对对谈的方式进行。”的提案,高阶秀尔是西洋美术的专家,对日本美术有深刻的理解,我也非常尊敬他,便立即同意了。

自古以来日本人便具有吸取外来文化,并将其与自己的民族性相符合进行加工,创造出优秀作品特殊才能,比如汉字在被移入之际发音和意思与大和词意不合的地方产生出了训读。发音文字和表意文字并用的作为母国(日本国语)等,这种巧妙地调和历史曾经有过,而且发明了假名文字,并由此发展成了多样语言,经过艺术洗练和追求的短句如和歌似的叙情诗以及优雅的故事文学的创造便是一例。这种特有的文化和感情,是在什么样的背景之中形成的呢?对这些问题再进行一次与过去观点不同的探讨,作历史性的改正也是必要的。

土器时代开始到绳文,弥生时代。时一步到了纪元二世纪女王卑弥呼称的时代,日本登上历史舞台,是佛教传来大约公元六世纪的事情。由于当时的国际社会把佛教作为一种最先端思想的历史背景,导入的佛教思想,是作为建筑统一国家的建设的思想基础。但日本对这种外来思想的导入与否,开放派(苏我氏)和反对派(物部氏)在分裂之中进行过激烈的抗争。作为克服这种危机的方法。圣德太子流的“和为贵”和“和”,作为当时日本人的精神,把来到日本的神道和佛教作巧妙的调和并编织出了世界稀少的“神佛习合”(即神、佛相合)的共存,共荣的关系。

就象这样,对异国文化作一元的导入不可能,对异国文化的否定也不可能。而只能是将既有的自国文化与它们作柔软的融合,以期创造出适应自己国情和对国家建造有用的方法,这在我国的一种神器(八坂瓊曲玉,八咫镜、草薙剑)里面不是经常出现的吗?正是这种曲玉即“石器文化”,镜即“青铜文化”,剑即“铁器文化”的象征,可以说,这里面便联系着对异国文化同土的绝妙统合,我是这样想的。

至于政治系统方面也是同样的,比如说邻国中国,四千多年间经历了无数的王朝交替,从大的意义来讲,中国的皇帝集权威和权力于一手,从另一意义来说好比是已经僵化了的身体拖带的东西勉强地被举了起来,与之相反,日本的象征是天皇,政治实权者是藤原氏和源氏等实权派。柔软构造的二重统治系

统也是这样确立下来的,而且,任何时期的权力者都尊敬天皇,想夺皇位是妄想。几乎没有,根据政治的变化作一百八十度大转换的国家并不少见,但日本的明治维新只是作为一种革命并且在一种比较缓和的政变样式之中得以停止。即使说在第二次世界大战的占领之下,皇帝仍然继续着。正是日本这个国家,才能在曾经几度的反复政变之中没有本质性的改变。文化方面也是一样的。常常是一边联系着新旧事物的调和,一边探摸着共存,共荣的道路。

但是另一方面,作为日本长年的传统,文化之根也是从外来开始时便有一种思考的习性并一直沿传到现在。这也是事实。进入到原来的价值观崩坏。越来越混迷深刻的现代社会人们必须改变过去的生活方式以适应激烈转变的国际社会,已经到了慎重认真询问日本人和日本文化的自我同一性的时代了。作为真正的国际人,世界人究竟怎样活着向前迈步。作为国际协力的一个问题,肩负着来自外国的压力才开始第一次行动的事情,已经不通行了。从现在开始,并不是向谁借的问题,“这就是日本人的哲学。”并将其作为在世界能够发言的东西。我们不进行一个一个的朝着高建筑前进的意识改革是不行的。首先要知道自己国家的文化,不知道的话也就不知道对他国文化的理解,所以要在知道自国文化的基础上进行真正的国际交流。正因能相互理解,才能在其中培养出创造性,打开困难,这是一切事物产生的关键。

高阶秀尔和我,便是在这种观点之上进行的对谈。今后我们将进一步收集高见,对日本文化的特质作深入的研究,同时面向世界作情报交流,我想是必要的,本书的发行,如果对这宏伟的目标有一点帮助的话,便是我们的荣幸。

改进日本的美术

从今算起的四十年前,我第一次访问欧洲时,印象最深的是不管是什么城市,一眼望去便能感到历史的型状,以及这种历史现在还在延续的现象到处都存在着。比如巴黎的罗特尔多姆大圣堂,或曾经是宫殿的卢浮尔美术馆、罗马的桑·皮爱特罗大圣堂等样式的几百年前的建筑物在城市中俨然耸立这本身就是最能简单证明的例子,但远不止这些,看上去没有什么变化的城角建筑物中,还是在那仅仅作为铺道的敷石之中,便有长久的历史感存在。这其中之一,欧洲的城市其主要建材用的是并不那么容易被破坏毁灭的石头,也许就是这样单纯的事实。石头建物和木造建物的比较不仅只是它的耐久性,建造时必须花费大量的时间和劳力,哥希克时代的大圣堂等,从建造到完成要花上几代人的劳动和时间的例子并不少见。所以这样的建筑在一般看来是有历史的肌肤感并不是不可思议的事情,但当人们无意识地迈步在宫殿中的同时,这里过去是谁住过的,这个建筑里是谁的诞生地好象自然地能告诉你,好象建筑中过去曾贴出过种种看板(招牌)都能看得见,这时人们便会明白欧洲人有意识地将历史留在建筑中所作出过的努力。

象那样清楚地感到至今历史还存活的事情用生者必灭这个普通推移的世之风俗习惯来思考的话,对我们日本人来讲,具有相当的异质体验。因为我去欧洲之时,刚好是日本战后复兴时期,被烧得象荒野似的东京转眼即变的时候,也许由于这点才对欧洲的印象感觉是那样的格外强烈。但明治以后,那些到欧洲呆了很长的时间热衷西洋文化的人们,又多少总觉得似乎学得太多。森欧山外,当时日本的情况和西欧比较曾用“普请中”的说法表现过。岛村抱月在明治三十五年(一九〇二年)开始在英国和德国进行了三年半留学,归国后,在《东京日日新闻》的《新夜放谈》中这样说:“日本近代文明的变迁,如所见到的,与其说历史的就是时间的,例不如说地理的就是空间的意思一切事物都象缩图似的共同存在。互相排斥而相合。西洋,百年二百年之间便有事变交涉,日本

到现在我们眼前所呈现的也只不过是观看走马灯似的往复……”。而且岛村抱月断定“眼下的日本文明,有地理但没有历史。

与不管什么地方的村镇的教会中都有历史刻印的西欧世界不同,对在短期间内便想把见到的西欧几百年的文明非作快速似的取代不可的明治日本来说,不管怎样海那边的他哪怕只是作了片端的摄取也显得优先。没有时间慢慢地与历史作必要的精心交谈。就凭这一点,明治的文化便“一切事物都象缩图似的共同存在”变成了“空间的事物”。这在一定程度上是行不通的。但细想起来(再看的话)，“有地理没有历史”的说法,却并未留在明治的历史之中这也被说成是最早的日本文化的大特质。

关于这一点,我国处于亚洲的东端,西方传来的文化逐渐逐渐地被纳入。古代,从中世纪之时中国大陆和朝鲜半岛开始到近世纪以后包括欧洲结束的多种世界文化的吸收消化,才形成了日本文化。象这样摄取进来的思想和文化并未导致日本文化的变容,而有继续新生之倾向,对旧事物没有取代。总之,新事物并没有(驰)驱逐旧事物,而是一起存在的。比如说佛教传来以后仍然把神的到来之时的根基强烈地留了下来。镰仓时代唐式建筑的新样式到来了,却并未取代以前的和式建筑,而以后一直是两者共存。到今天也是佛神共存,用最新的技术创建了高层建筑,同时大量的旧式建筑健在。人们在洋式与和式混存中生活。的确是在那样的事物中“缩图共存”。要是历史可以把过去的作为过去的事来认识,并在某一流动的时间内有位置的移动的话,就如岛村抱月说的那样,日本中是没有“历史”的,或用西方的观点来说,不说“历史”没有成立的话是不可能的。实际在二十多年前翻新建筑过的伊势神宫(过去日本天皇诞生参拜的几百年前建筑的神宫,伊势,地名),究竟怎样给予它历史的位置才好呢?

日本文化就是这样与诸多外国文化有着密切的关系,而且具有相当的独自性格,为了能够理解这一点,必须把外国的事情纳入视觉以内,并作相互对照性的比较显然是必要的,作为日本人,我一边专门研究西洋美术,一边联带着一日本美术有内在异同的思索,我对类似这样的问题抱着较强的关心。

在《世界中的日本绘画》一书的方案计划向美术年鉴社提供之时,我非常高兴地立即决定参加也就是出于上述心情。

日本美术的特质 开放的闭锁不断反复之节奏

高阶秀尔(以下简称高阶):日本绘画并不是仅在日本,从亚洲到欧洲的美术史中都存在。究竟怎样认识它才好呢?这是本书的主题。对这样壮大的主题,进行怎样的预测虽说已有确定的面,但首先请平山郁夫来谈你经常去国外而尤其对中国了解得详细。我们所说的海外美术和日本美术的比较,日本美术的特质究竟是怎么回事呢,让我们带着这样的感想进行对话吧。

平山郁夫(以下简称平山):好。日本美术当然作为艺术品被慎重的留了下来,承继下来的事情是从飞鸟、奈良时代开始的。从这个历史观来看,要想排除中国的存在来思考上述问题是不可能的。论及佛教传来的日本美术。如果不把它放在中国的文化圈中进行比较,我想也是不可能的。而且因为中国的佛教在当时是一种国际文化,这并不仅是因为它居东亚中间的位置,还因为它从欧洲到中东、印度和古希腊文化圈(纪元前三百二十三年在叙利亚茵达斯河所进行的中、西文化直接影响及相互混合的文化现象),进而到古希腊、罗马等地域影响,片面地仅作为结论去思考日本文化是没有办法的事情。从欧洲,包括印度在内的宽广视点来看,日本美术中最有日本代表性的东西是什么,不考虑也是不行的。

高阶:从历史观来看各种时期的西洋美术。从古希腊到罗马。这就是在刚达拉美术传到东方之时(刚达拉,现巴基斯坦西北部,纪元前1-5世纪展开的以佛教美术为中心的美术现象),欧洲已以西欧为中心倾为完善化,当然这其中也加上了格玛尔要素。欧洲主要盛行克利斯特效,所以就形成了克利斯特效与古希腊、罗马的佛教合一的传统。从文艺复兴开始到近代一直是这样延续着。

虽然日本在很早以前便与欧洲有过部分性的接触,但直接与欧洲文化发生关系是到了十九世纪以后的事情。这里且不说接触,只说西洋文化和日本文化相比较的时候,怎样才能比较出不同。在头脑时一边想一边看作品是不是能够看出一些各种各样的好的和不好的特色呢?平山:飞鸟、奈良、平安,特别是再古的时代,评论佛教文化好象是不可能的。所以,日本美术都是从佛教之中脱离出来的。比如江户初期的淋混也许便是这样。但从奈良到平安,日本一边将中国好的和不好的影响全盘接受。一边慢慢地将其与日本的民族性和四季相合的和样式发展,日本美术的一个特征不就是装饰性的倾向和文学性的倾向吗?在平安时期的绘画中我想是可以看出这种萌芽的。

高阶:是这样的。奈良时代毕竟是在中国文化圈之中较清晰显示出日本的东西的时代。“丹青好,奈良都”的说法,在某种意义上来讲奈良就好像是唐文化的一个派系所。正如平山郁夫所言,平安时代的确是日本文化开始形成的重要时期,到了镰仓时代,日本又把宋代的文化大量吸收,直至江户时代锁国政策实

施。日本美术不仅在国内趋向成熟。从大的走向来看似乎有这样一系统性。

法国人类文化学者列威——斯特劳斯特到日本之时,针对这一点作出过指摘:“并不只限于美术的日本文化历史,是时开时闭的反复的系统。”从大的来说,奈良时代将先进国唐文化无变化地全盘吸收,叫做开的时代。到九世纪末期废止遣唐史做为一个契机给曾经开放过的时代作了一个区别性的切断。也就是说,到这为止,主动地对吸收唐文化所付出的苦劳和热心以及经过努力得到的东西作出了有肯定意义的中断。

日本处于亚洲的最东端,只有很少的海洋把它与中国大陆隔开,所以日本要想与中国大陆中断关系,想来也是很简单的事情。

和欧洲人进行谈话,他们说日本和英国有点相似。英国也是与尤捡西河大陆隔海而少有分离。有相似之处。但日本海比英法海峡宽一些。英法海峡的海底好象有海底通道。日本与之相比,因为离中国较远。可想而知过去吸收中国文化是付出过相当的努力。所以髓真到了日本,花了几十年时间。代替这之后的是平安时代和江户时代那封闭的时期。相对而言在国内有了发展的倾向。

关于这些,列威——斯特劳斯特认为:“虽然那时并未清楚地有中断,但却显得较有系统。对外国的东西吸收归吸收,其主要意图是在国内引为发展期。并在较成熟之上再大量地吸收外国文化的这种反复的方式便是所谓的系统。

总之,奈良时代开,平安时代闭。镰仓、室町又开,到江户时开始成熟。明治以后又开,但这一次不仅限于中国、欧洲、美国文化也包括在内。所谓系统性,不就是指这种日本的大特色吗?

把它放在世界之中来看,是相当特殊少见的例子。比如说古代柏尔西亚等大帝国的国家,对大帝国的文化是彻底吸收还是反叛总是明了清楚的。但同样在中国周围的国家虽然都强烈地受过中国文化的影响。而其中日本却具有一边吸收一边分野,寻找着把自己的东西发展成成熟的机会。这是很有特色的。

感觉的,装饰的日本美术

平山:最开始把中国文化吸收入日本那是在初唐左右(618-710),当然在隋代已有交往,但真正的交往还是在初唐才开始。从那时起,中国各种各样的文化都进入了日本,极端的说美术的造型感觉和内容的构成,百分之百地继承了唐文化。比如说我们现在看见长安,在西安周围发掘出来的东西,便有好象是自己的东西的感觉。这就是日本的想法,有故乡之感。过去从根本上吸收唐文化是没有错的。日本美术以初唐为基点。为核心,就算是同属中国文化,但随时代变迁也有不同感。

比如说唐代从中唐到晚唐,就与日本有很大的不同,到了五代、西夏,更有不同之感。到宋元至明清,虽然在许多方面有共通之处,但这并不象初唐时的共通了,也就是说,日本从初唐开始,就不是完全接受中国文化,是有选择性的吸收,或者是受刺激而引起的吸收,象最初那样完全的吸收没有了。所以在日本的古代壁画等艺术中,外国的画家描绘的物象之中以及他们的下代人描绘的物象中,或是学了唐人技法的日本人描绘的物象之中,几乎是找不出什么差距的。

高阶:实际上也有过许多外国人在日本从事美术活动。

平山:外国人在日本住长了,也许受日本风土之熏染,就是吃东西,要不了多久也与日本人同化。这种事情在美术上很类似。

高阶:也许这是事实。

平山:到了明治,日本又将欧美的近代文明百分之百地吸收。曾有一时极端过分而关闭了。又在时象汽车的变速装置那样换过去变过来,一会批判一会取舍地吸收着。

高阶:明治初期,叫做工部美术(学校)的美术学校出现了,这就是西洋美术——包括建筑、雕塑在内的最初引进成立的官办美术学校。作为工部大学的附属学校,教师几乎全部是从外国聘请进来的,教师、职员、学生的生活方式也全部以西洋方式开始。这个学校是1876年成立的,那时是在断发令实行之后,(当时)还有少部份人在头顶上留着发髻的时代。虽然学校全部以西洋方式进行,但实际上并不可能完全是那样。就这点来看,引进时几乎是极端地全盘引进,同时也存在着并不如愿的地方。这一点是比较有趣的,并不是有意识的,而是在无意识之中进行的选择。

中国文化,的确象唐文化那样具有非常普遍的巨大影响,于中国周围相当范围内有中国性格。日本则在平安时代废止遣唐使。曾经交流又锁闭、已从那时清楚地体现出了不同。但它有什么样的不同呢?这才是我们非常感兴趣的地方。正像平山郁夫所说的,非常具有装饰性要素和华丽多彩,这一点中国人也承认。

比如说宋徽宗皇帝的系列说明画论《宣和画谱》的前论解说书中好象有很少一点是论及日本的:日本绘画“设色甚重多用金碧……。”也就是色彩浓密多用绿金,非常华丽多彩。这一点是专门论及日本绘画之特色的。中国与日本在距离上虽然很近。但对于绘画的思考方法却有些和西方相似。绘画并不只是眼

里能看到的美。是通过绘画的真实去追求哲学的理念。或是对宇宙的表现。也就是说,只是感觉性的东西几乎是没有价值的。与之相比,日本绘画的华丽是非常感觉性的,这便是《宣和画谱》提出的论述。从表面上来看,尽管日本绘画受中国绘画形式的影响,象日本的大和绘那样的华丽感,是具有工艺性的。

《宣和画谱》又说:“考其画,未必有此,第欲彩绘灿然,以取观美也……”,大意是说,日本绘画只考虑描绘物象的真是充分的,只是画面色彩斑斓令人想看而已。也就是说等于没有真。画这个东西,应当通过眼里看到的华丽对真的追求,没有真与美的合一那样的东西是不行的。关于对画的根本原理的追求,日本绘画还没有达到那一步。这便是中国的观点,与古希腊的观点有相通之处。

我觉得这是非常有趣的一点。把中国与日本进行比较就会发现,中国的确在很早以前便开始将较强的哲学原理渗入了艺术之中,所以水墨所产生出来的骨格,远比感觉性的色彩重要,因为它能清晰地通过绘画体现出哲学中追求的善。中国画总是与宇宙观相连接的。日本人虽然吸收了中国文化,但同时显示出“这就是这,那就是那”的感觉性的喜欢,与此同时便认为是看到了价值。

所在,大和绘画里就具有上述的感觉性的东西。江户时期的淋派也是这样。那种用非常熟练手法所制作出的装饰性的东西,是日本美术较大的特点。

心情的美学

高阶:日本在最先接受中国绘画时,喜欢以巧妙组合构成的北宋美术、但更喜欢南宋的山水画。这种爱好在接受时有所反映。在日本没有进行美学这种理论的研究工作。西洋当然是有美学的。中国有以画论形式出现的美学。让我们来看看接受了中国文化的日本究竟有些什么可言的呢?平时时期本居宣长的“即物生情便是一种心情的东西,这有点象古希腊的围绕着什么东西的美来进行议论这就叫做美学。部份与整体的协调叫不叫美?左右对称美不美?或者说这种割合用什么比例才美呢?也就是说怎样的东西才美,这些议论都必须建筑在理论之上的。虽然也有与之相反的说法,相反的说法是:呀,那样的东西并不美。也就是说究竟怎样才能把其它美的那部份体现出来的道理。而日本的美学则认为什么东西美不美并不重要,说美的那个人是否感到了美,那才是问题的关键。并不是针对物象而言的问题,这就是所说的日本美学。

也可以说,这就是“心情的美学”。“即物生情”。意即物象是不是存在于存在的比例关系之中,是不是具有左右对称没有关系,而是看到这个物象的人有什么样的感觉。可以说日本美学是一种非常主观的美学。

平山:这与佛教的思考方式比较接近。佛教本身便是了不起的哲学。尽管佛教讲究因果关系,但也认为绝对的东西是不存在的。这种思考方式把事物都作相对性的东西来看。比如,假如这里有根棒,这根棒之所以长,它是与短相对而言的。并不是说这根棒的长不存在。是一种比较问题的思考方式。

高阶:也就是说没有绝对基准。这就是一神教中并不只有一个神的关系。

平山:要是和无限相比的话可以叫做绝对的东西是不存在的,有的只是原因和结果的原因关系。这些全都是空想的思想。因为所说的地方有基准,叫做美学的理论则可以浮想宇宙。所以,就象茶道中人们看见什么材料都没有的空茶碗,却产生出具有精神性的趣味,看到了所言的那种价值。

高阶:歪的茶碗或是怎样摆正了一下的茶碗……。

平山:如果所说的茶具是用加了金的材料制成的话,就是损坏了也留也绝对的价值。但茶碗因为是泥做成的。坏了就只有还给自然。这种没有绝对价值的东西大家都说它有价值的存在,而且在广泛围内得到传播。人们好象知道又不知道。所以,茶道因为日本才有的,国外好象不理解,一般都会这样想:茶勺和茶碗为什么会那么昂贵呢?因为说不出什么究竟,我想这是非常具有象征性的东西,与这类似的象知道又象不知道,没有基准的说法在日本是大量存在的。

高阶:也许说完全没有基准的东西没有是无道理的。这样那样总会有点什么。日本虽然没有美学,也许“古今和歌集”要算作为日本美学最早的宣言了。以纪贯之的假名为序言“大和之歌,是以人心为种籽,将那些永久留存的事情进行传播的语言”。就象那时以人的心为基准。如刚才所说的那样是心情的美学。感觉到了美的心的根源。然后自然而然地产生了那样的言语,这就是所说的道理。“即物生情”也是这个意思。

这样一来,并不只是对方,而且自己也产生了问题。所以要是能感觉到美的心的话,“只要是花枝上有黄鹂在鸣叫,水中生活的蛙也在欢鸣,凡是活在这个世界上生命,不会听见歌唱的不存在。”就象刚才所说的那样。只要有体验美的心,时常都能“即物生情”。时常都能听见鸟的鸣叫和河马的嘶叫声。但是,那些没有感觉到的人,则是因为他们没有感觉到。

用西洋美术的语言来说。美的东西其自身绝对是美的。所以美是任何人都能看见和听见的。要是有人感觉不到这种美的话,便认为那种美是不存在的,或者是说那东西并不美。因此在西洋谈美的话,美的价值基准首先是存在的。日本却相反,只要有一颗能感觉的心,什么都没有的东西则可以感觉到非常的美。所以,先前说到的茶碗是用土块制作的,而且(即)即使是在制作中有点

损坏或是弯曲的地方也可以感觉到它美。这是因为美是没有绝对基准而言的。为什么美尽管是非常难以说清楚的,但总存在着一种感觉的叙述道理。要是连这样一点都不令人愉快的话,所谓艺术的“通”便是不可能存在的。

平山:便不可能有爱好艺术的人存在。

高阶:正是如此,由此可以看出日本艺术所具有的特色。正是因为在这种能感觉美的心的培养之下的无意识之中的训练。才成就和超过了许许多多爱好艺术的人,从而形成了日本共通的美的意识。

活跃在世界中的日本文化的使命

平山:进入九十年代,世界图式发生了完全的变化,第二次世界大战以后一直紧张的东西关系及其思想观念也崩塌了。

欧洲经济联盟由十二国,加入东欧诸国一共有二十多个国家了。要是把美国和加拿大算进去的话,这不就形成了一个超观念学派的世界大文化圈的现象吗?

在这样的时代日本究竟成为什么,与中国不同与东亚不同或者也不属于太平洋圈。如此日本到底处于什么位置呢?这便是问题。这个不入那个不进,是不是全方位加入呢?从这方面考虑的话,日本实际上就是这样的。我想我们必须朝着这样的主题性的提示作努力的思考。仅是科学则不用去考虑。但因为现代科学与经济的摩擦已经形成了问题。所以,在文化的水准上作出与解决这些问题相符合的环境,我想是我们当前最为重要的。

高阶:是的。我想如今西洋文化方面也已经发生了相当的变化。从大的视野来看,美是什么至今为止所说的那种美的基本概念和审美意识——广义来讲实际上只是古典主义的——到十九世纪已经开始了重新的思考。虽然不能说过去的现解和概念完全不存在。正如克利斯特敦已经产生了很多问题那样,西洋文化之中也发生了变化。

让我们用日本意识去思考日本文化而对世界文化的使命是非常必要的。

一神教中心的理论便是一绝对的基准切断一切。换句话说也就是以人为中心主义。西洋美术史中人体表现是一基准。这个理想的形态究竟是怎样的呢?基于这一点西洋人一直追求着。雕塑也好,建筑也好。可以说都是抓住了人体比例的类似之处而形成发达起来的。

日本的观点则认为,人的存在并不如自然的存在重要。也就是说,人只是自然中的一部份,正为人和自然是不可分割的一体所以才产生了调和。

在西欧,当然有古希腊以来的传统和历史条件去继续以人为中心的世界观,换句话说,正是因为以人为中心的理论具有合理性。所以才为(产生)机械文明的产生提供了可能。这种西洋的合理思考方式,十九至二十世纪最为盛行。尔后,与之相对的浪漫主义思想也随之产生了。这样一来,艺术和科学、艺术与技术时时相对相斥的事情发生了。

所以产生了印象派和高更那样的否定文明似的艺术。由此美术方面也以没有技术的理论性与之共存。从这个意义上讲,西欧文化自体也在变化。

与之相对,日本美术因为尊重人与自然的共存关系,在发展之中很自然地增加了维护这种秩序的人的理论并未考虑其变化。所以有形成理论的技术发达较晚的现象。这种人与自然的结合,在从今开始的世界之中是有相当的参考价值。

平山:我也这样想。特别是中国型的文明,与其说是追求人与自然的调和和,到不如说是否定自然,或是不征服自然是不行的。并不象日本那样受自然之恩惠,一直是稻作农耕。

中国文明,很早以前为了利用水就开始了向沙漠中作几十公里挖井引渠等方式的引水工作,或是筑很高的墙以防流沙……。等为了生活必要的、人工性的建筑,换言之这是科学的精神。但是这并不是庶民可以自己想做就能做的事情,毕竟神只有一个,规矩也一个,并且是在这之下付出了大量的牺牲才得以达成的强者理论的历史。

让我们看看现在人与自然的的关系是怎么回事吧,说到底仍然是地球与环境类似的问题。比如,氟里昂的影响所造成的大气层空洞以及紫外线直射地球给动植物的坏影响。二氧化碳的增加使地球温暖化等问题以及至今为止人为造成了种种不良恶果给地球整体造成的威胁,远比核武器的使用和原子弹的爆炸的破坏要大得多。

最近,我应邀参加了国联在莫斯科举行的会议。从美国物理学家开始的航天飞机上月球的问题开始,各国的宗教家和科学家等集中对地球环境问题进行了活泼的讨论,已经不是只顾自己的国家好就行的时代了。大家都有这种全球的危机感。

日本一边与自然调和共存的精神并未改革,现代技术朝着既定的目标前进。但具有传统意识的艺术家们是怎样想的呢?或是(在)从现在开始的艺术教育、艺术活动中他们究竟主张些什么呢?这才是大的问题。

啊,原来这样,以地球为单位考虑问题的人,大有人在。在感觉到这一点的同时,因当时正值苏联崩溃之前。所以大家就苏联国内问题和东欧的民主

化、不安定等问题进行了直接论及,将这种狭小的地域问题与大的地球环境问题在同一场所作不矛盾的论及有一种皮肉似的感觉。

进一步讲日本人的自然观,是不与自然对立。而是在与自然调和之中建筑起来的日本方式。值得思考的是这种生活方式对世界向言能不能够提示出一种方向性的东西。毕竟欧洲的一切都是以人为中心的历史。

西欧的合理主义开始行不通了

平山:在1991年4月巴黎基麦国立东洋美术馆举办我的个展时的座谈会的时候,该美术馆馆长嘉利·久对我提问:“为什么选择在基麦美术馆办画展。”

我这样回答:“法国十九世纪后半开始到二十世纪的近代绘画,已经成为世界的艺术中心,初期是因为经过克利斯特教时代,到中世纪的文艺复兴,法国革命,世界产业革命的不断流血,是在苦恼中行至现在的积蓄,在某种意义上来讲是克利斯特教文化的成果。”基麦美术馆在本世纪初首先通过波尔·柏利奥调查对克代希尔克罗特艺术的调查,以及收藏和带回大量的实物,然后通过约塞夫·阿坎对阿美刚斯丹进行了调查和发掘,并成立了以中亚为调查中心的对希尔克罗特的许多地方的重要研究机关而逐步发展。至现在年间派出大约有八十个调查队,法国在拿破仑对埃及远征时发现了罗哲特岩石(一种黑玄武岩制作的碑文)之后,在这方面有二百多年的历史。

虽然我们长年都在对东洋文化作研究,却遗憾地未能把诸如那一类的东西作为研究对象,而只是把它作为历史的遗物来看待。这里如果我们能够跳出至今为止考古学一步,一边抓住作为文化的那一面去认识研究的话,那么我们会更进一步的对东洋文化有较深的理解。

我所说的这些,日本现在还继续存在着,传统文化留下来的很多,我自己近二十多年来,对佛教文化进行了探索,通过丝绸之路向西方进行。已体现着东西文化的交流。我这样的人,究竟对东洋传统文化是怎样考虑的呢,我想让大家通过我的作品去思考这些问题,我们继续对东洋文化有兴趣,所以,选定了在这里的展览。”

基麦美术馆里有日本美术部门,最早以前叫做日本画的大都以花、鸟风景为主体描绘,是日本人以外的外国人理解与否没有关系的日本画。大概因为这个原因,才专门加上了“日本画”的名字。

今天的日本画一边受着西洋的影响,一边在并不失去传统背影之下组合发展。这是让人最感兴趣的地方,但没有西欧文化的结论而仅作为方法论吸进的东西,并作为独创是不被承认的。但日本文化不仅限于绘画,在吸收欧美方法论的同时,其结果却总是以日本式的手法成功,尽管这一点包含着各种理由,但从广义上来讲它仍然是佛教文化近代化的成果。

尝试过第二次世界大战的败战仍然未改变发展经济的日本,高、精、尖技术也取得了引人注目的进步。以同样的日本式的手法所做出的近代化的结合是我们想看到的。”我作出了上述的回答。

克利斯特教文化的近代化和佛教文化的近代化,说出了这样的话后,我便有了原来如此的感想。虽然很想知道这些事情,但却并不是很清楚的。只是把许多事情的某一部份作了一知半解的拼接。

高阶:也就是说,高、精、尖交不只是技术的问题,毕竟在其之后有很多关于文化的传统的不同认识,其中包含着非常复杂的因素。很自然,不对日本文化作追根溯源的探究是不可能知道这些的。

平山:嘉利·久馆长也这样说过。

高阶:因此我们必须带着这样的心情和姿态去探究日本文化的根源,而不是把它作为一种漂亮的饰物,应该把它作为一种与现代相通的东西来看。

平山:至今为止,把自己的文化作为中心地的意识太强,多少有过的甜美和骄傲,是不是在慢慢地(衷)衰退呢?西洋人又感到了这一点。

高阶:只有合理的思想是不够的。

平山:至今为止以西欧文化为中心的价值观,开始了种种多极化,西欧自身并没有只凭过去的文化遗产沿进。所以欧洲联盟的统治引起了至今未止的不同的争斗。看来,不改进,不加入活性因素是不行的。

高阶:刚才所说的过去那些文化遗产的事情。西洋文化从叙利亚、罗马开始一直延续。他们在发展延续的进程之中看见了叙利亚、埃及等文明,我们在观看古董时,西洋的东西毕竟要用西洋的看法去看。古希腊是西洋文化的一个根点,由此而产生了文艺复兴,进而合理主义的思想方式和方式才逐次发展,正是这样才产生了西洋文化。

但在古希腊的文化中,并不是所有的都带有合理主义的因素,这里面也有与我们东洋共通的地方。只是西洋人将它丢掉了而已。到了最近,在叙利亚思想那些非合理的部份中,西洋自身也朝其迈进了。

可以改变的东洋自然观

高阶:以古希腊作例,经常作为绘画主题的人有时变成了花,变成了动物

的故事,这是西洋古代绘画常常出现的题材。其实这种思想并不是克利斯特教所有的,克利斯特教中,人的世界与动物、植物的世界及其关系是被分断了的,刚在所说的那种轮回存在,与之相似的思想在叙利亚哲学中也存在着一部份,但是如果把它们纳入优太、克利斯特教之中来看它们却是不存在的。西洋文化只有叙利亚把具有合理主义部份加了进去。

平山:因为叙利亚是多神教,由此决定了它的不同。

高阶:正是这样,自然就是神、海神、风神、雷神出现了很多。

平山:从这方面来看,倒不如古希腊离我们更近一些。

高阶:也有与日本相似的地方,但这毕竟是西洋没有顾及的部分。要说克利斯特教与佛教的不同的话,并不仅仅是释迦牟尼与克利斯特的不同,而应从多种角度去比较。比如说,克利斯特教总是多围绕着奇迹的传说去进行。以前所说的圣佛朗西斯科的话题中,说他在山中被受圣痕,这在爵特的绘画中也有表现——象这些奇迹故事在一般民众的水平中是比较容易接受的。人们不管是不是真的有那么回事,很快就将其传播开了。并将其进入画面,形成永久流传的理由。

实际上是些什么样的故事进入了绘画呢?比如,圣者的殉教、圣女卡达丽娜在遭车裂之刑时,天使救了她的故事。或者是在大风袭来之际人们惊慌失措的无处可归。耶稣到来镇风安危、或者是贝特罗不慎掉入海中,而人们却仍见到他与耶稣神在海上散步的神话故事。

这种奇迹故事在佛教中也有很多,以日本为例,特别值得提到的是《华严宗祖师绘传》,这便是华严宗从唐传自新罗的义湘和元晓的绘画故事。特别是《义湘绘》,有一种爱情故事的感觉,是非常具有深厚意趣的作品。

义湘爱恋着美女善妙,在义湘修行完欲返新罗之际,怀着对义湘哪怕走时能送点礼物见上一面的善妙行至港口之时,哪知船已张帆出港,悲恸之下善妙奋身投海变为游龙,引导着义湘乘船行至新罗。

这种场面和古希腊的那种变身故事完全相仿。克利斯特教的世界中人变为动物——啊!龙是一种架空了的动物——那样的说法几乎没有,日本也有很多人变为动物的故事,但这其中最优秀的体现是《华严宗祖师绘传》。人变为龙,直到船行的目的地。只是一种说法就已经很了不起。这种故事说它与叙利亚相符的话,那么与克利斯特教就是两回事。

克利斯特教中虽然也有动物登场的故事。但在这种场合是作为神圣的动物具有象征性的意义。比如说圣马尔哥率领着狮子的故事。因为圣马尔哥是带领着狮子的,所以他本人并未变成狮子,是作为非常象征性的狮子的存在。

《华严宗祖师绘传》中,因为人完全地变成了龙,与之相比,同样的奇迹故事意义却相当不同。而且,在《华严宗祖师绘传》中,因场景是苍海茫茫,在表现上非常困难,善妙变成龙时的那种黑云翻滚,稻妻走行之样式,激浪击舟之浮动和波浪的纹样,却非常自然地得以表现。

西洋文化只凭过去的合理主义已经不行了。随着越来越深刻的环境问题的出现,把所面临的这些问题怎样地进行折衷融合,显然是越来越紧迫的问题。这样一来,对东洋自然观中的一些东西再进行一次改进似的探讨,并从中找出一个解决这些问题的方式看来是可能的。平山:对于由现代科学发展之中创造出的物质所具有的那种对地球环境所具有的强烈的破坏能量,只凭至今为止的合理主义,人为中心主义去对处它已经是不可能的事情了。核能源如此,氟里昂也是如此,已经到了危机状态。合理主义的目的在某种意义上来说是在征服自然之中才存在的,在朴素时代它的存在是起作用的,而现在的问题已经联系到人自己绞杀自己的脑袋一样的时候了。欧洲人在这时的价值观中如果不使其更具广泛意义是不行的,他们现在很有可能存在这种意识。

比如说语言的问题也是这样,日本人说话往往招来误解的原因是因为日语中动词在最后是还是不是不太清楚。既不是拒绝,也不说同意,是白色接近灰色呢,还是黑色近灰色、并无限制,也就是说判断是暧昧的,往往为下句留有余地。合理主义的世界中至今也没有思考过的包括上述因素在内的问题。如今不得不给予承认。

高阶:从绘画上来说,日本画家眼中的境界往往好像是移动的,如刚才所说的灰色部份,或(最)前文所言的四季山水图那样的感觉大量存在着。

平山:在一幅画中呈现出四季、山水、花鸟都是这样。

高阶:按西洋人说的话便是:这边樱花在开放,那边却下着雪,另一边还飘动着秋天的红叶,这样的表现是没有道理的。但在日本人看来,完全是很自然的事情。自然并不象合理主义所分割的那样是瞬间的东西,而是从更大视点之中看到的物象,这便是刚才所说的那种表现在绘世界之中存在的道理,这就是自然。

日本根据四季的变化并将这种变化的风景和花草在同一画面中进行描绘,也就是把时间的要素在自然的方式内得以表现,这对于我们日本人来说,把自然停留在某一个场面里是作为非常自然的事情。从这个意义上讲,日本人对事物的观察方法,感觉方式,不就是给予西洋美术以新观点的方式吗?

洗练的装饰美

平山：日本在飞鸟时代、白凤时代、天平时代大约二百年间，把从中国传来的佛教文化作为国际文化吸收过，好象就只有以中国似的手法进行发展，但总感到有与日本不符的因素出现，由此开始才慢慢地形成了富有日本味的结果，我想这就是平安时代的文化。

进一步，日本独特的东西出现了，比如大和绘的体裁及其制作的出现。逐渐消除了宗教的色彩。总之，从严谨的佛教之中走了出来，把日本人的那种素朴、土俗的自然观再一次兴起回归，并使其柔和地与人的丰富的情感相结合。这就是大和绘(画)经历过的艺术表现，所以平安时期的美术在日本美术的历史中，放着格外的异彩。

日本人并不喜欢中国那种完璧的合理主义的文化，等级位置和律令过份的禁固便引起消化不良，所以才产生了象源氏物语那样非常重视人的情感的文学。

高阶：日本人善于感性吸收，但是这并不单指对自然，而是指那种人化式的自然，这一点很重要。比如说象文学的歌枕(古时“和歌”题材中所指的名胜)那样的东西很多，“吉野”的意思是“花”，尽管“吉野”这个词或这个“花”，是在这个地方出现的，而和歌中却好象并不是指这个地方的地理性位置而泛意具有人的文化因为大家都知道这一点所以才称其“歌枕”。说到须磨、明石等词，在“源氏物语”的世界中，人们头脑中一下子就有了一个宽广的世界，象这样的人与自然的结合是非常牢固的。在欣赏自然美的同时，也看到了文化与传统。

平山：嗯，两方面都能看到。

高阶：在文学中这种倾向非常强烈，进而直接地被人引入到画的世界，日本人喜欢自然，但总是在观赏自然美的同时背负着文化的强烈感觉。

平山：也许是因为中国汉诗那平仄有韵、厚重长大之处并不与日本人相符合，使人头痛。犹如每天都吃油太多的中国菜，便想来点茶泡饭一样，奈良时代与中国文化时时相会接触。在进行选择后总会有砾石出现。日本毕竟是能种出瑞穗的国家，所以虽不按汉诗的韵律行事，单纯地使用枕词，并作出了具有深刻寓意的东西。

平山：简短地说：日本文化并不只具有一个特质，从地理、风土等方面来说，中国有日本的二十五倍那样大，因为是在这样的雄大之地拔地而起的文化。所以表现出独特的威压感是很自然的事情。就是直接地把中国文化全部拿进来日本人的胃也是装不下的。

只是在时代的节目之中，日本有过相当纠缠不清的表现。比如说，挑山时代的信长和秀吉，都喜爱收藏南蛮传过来的珍奇品，甚至在建造的大城廓之中，也出现了象狩野永德等以金碧障屏画描绘出这些东西的场面，最初饶有兴趣，后稍微回避的宗达和光琳，将其和为一种常用题材和惯用手法来表现。

高阶：原来如此，大和绘也好，金碧障屏画也好，都具有一种装饰性，说它们具有装饰性，人们马上就会想到所有的美术都具有装饰性，但在日本，常把本来是重大而复杂的题材却以越来越洗练，轻松自如的表现制作出来，比如挑山时代的屏风画到琳派，进而移入到江户时代的琳派那种洗练的程度，毕竟在世界上是无先例的。

从过去很早就开始就说日本美术具有装饰性，但并不只是进行浓艳的装饰，正如刚才所指出的那样，把没有必要的，多余的东西舍掉，弃重就轻，这样的装饰性，应当看作是日本美术的一大特质。

平山：如果说过去的那种有份量的东西是权威和力量的象征的话，那么，这一次却是向知性中的，精神的洗练发展，没有这一面，便只会是留下一种装饰而告终。关于这一点，正如我们在观看宗达时，常会留下一种非常洒脱轻松之感，在感觉到装饰的同时看到了平安时期歌唱似的丰富情感。这些在心中留下的情感的东西，往往是许许多多不同时代的产物。如今的时代，怎样表现出这样的心是我们现在要开始的问题，这也是人们感兴趣的地方。所以我们如果不更进一步探求大量的知性问题是不可行的。

理论和实践相结合的必要性

高阶：谈到装饰性，日本和西洋有很大的不同，材料不同，表现技法也不同，比如大和绘与琳派技法之特色，首当其举的便是材料，看琳派画中的花有一种堆花似的立体感。与其说是画倒不如是“做”。而且往往在金底银底之上贴箔涂泥，要是直接贴的话，则事先非常仔细地将箔切碎，或者是象撒砂子似的抛出去。如此尝试出了多样的制作方式，这些技法我想西方人看了作品也不知道是怎么回事。

西洋人总爱把日本传统绘画说成是象水彩画的东西，或是说象蛋白胶彩画，(油画发明之前用蛋白胶等调颜色的一种技法)我怎么想这也是一个很大的误解，尽管日本画存在着用水调颜色的事实，但在技术方面却具有高度的洗

练，与西洋水彩画相比完全是两回事，那种高度洗练也许要被说成是工艺方面的因素，但日本绘画肯定是具有独创性的独自技法。

关于技法，与中国相比是怎么样的呢？

平山：日本美术，不仅仅限于绘画，作为一种结局虽然都是中国传入的，但在色彩方面日本却发展了一步。比如在色调上下的工夫，几乎都朝复杂的倾向发展。曾在某一段时间之内，日本与中国一样以同样的纸，同样的绘画工具和同样的数目的颜色在进行绘画。日本随着描写技法的成熟和发达而逐渐走向了洗练。特别是冈仓天心以来大约二百年间，在色彩方面有了显著的提高。而且描金技法和在漆器工艺品方面的描色技术都较之中国有明显的提高。

这种日本绘画的技法，欧洲是几乎不知道的。时至今日，虽然有日本绘画展(在世界之中的日本绘画展)，却未见到真正的研究家和批评家以及他们诚心诚意的意见。

我在基麦的个展期间，因为动用了国立的名义，故具有相当的影响力。政府机关也给予了关注，高水平的研究家和批评家也得以面会交流。虽然展览了素描和日本画两个方面的内容，但展览的反应则是非常有趣的。我用的完全是与油画不同的材料。在色彩方面特别是群青的不可思议的运用让法国人吓了一跳。还说只看画册不知其究竟。希望能看到更大的原作。于是，便决定了三、四年之后，在顾朗巴列再举行一次展览。

高阶：毕竟日本画不看原作是不懂得的，这也是在与异国文化交流接触中存在的一大问题，不看实物，自己的思考理解往往会片面地进行，那是水彩画，则因为他们自己把作品理解为水彩画了。最近才明白以前的浮土绘也是如此。说浮土绘是木板画，他们便想成是自己的那种木板画，但是，因为浮土绘的技法是非常洗练的，而用色的次数很多，雕也好摺也好各种工序都非常细心。

十九世纪浮土绘开始传到西洋，西洋人看到广重和北斋的作品着实吃了一惊。原因是他们看到了实物。所以，单纯的把日本画叫做水彩，这是误解。当然，西洋有优秀的水彩画，但因日本画有较之更高的技法，所以与西洋画是完全不同的。

与这相似的误解在其它方面也存在。比如文乐(一个类似木偶剧的表演形式)常被说成是木偶剧。尽管这样说并不算错，但文乐的世界远比木偶剧复杂得多，西洋人说的意思直译过来便是木头雕的人样在动，当然就与木偶剧没有两样，看来，硬要把这种话翻译过来的话，反而容易遭到误解。

故日本画最好是让人们仔细地观赏它的原作。并在展示的同时将多种多样的技法给予说明，既有厚重的东西，也有洗练的东西和工艺性较强的东西。工艺性虽然在西洋并不受重视，但在日本的历史中各种流派几乎都是进行了半工半艺的表现。这一点是非常重要的，或者说，绘画和工艺没有明显的差别这就是日本的传统，这也就是日本人的工艺概念在艺术之中常常出现的道理。

平山：我也这样想，在基麦个展时，对来参加义务帮忙的人我作了两个小时

的讲习。

高阶：这种事情绝对是很必要的，不实际演说是不可行的。

平山：展览期间，关于作品的制作过程作了三十分钟的加上法语解说的录相播放，人们就好象吃东西那样津津有味地看着。

高阶：比如，用绢为画材作画时，要做很多准备的工作，如果只象在纸上绘画那样用画具进行描绘是不可行的。

平山：砚水浸砚，撑张开使之平坦，要做很多的程序。我这样说过，在素描时，若要在具有吸水性质的纸上画线描绘对象。因为在这种纸上画出来的线似乎不是自己的，所以我们是绝对做不到的。

高阶：原来如此，在日本的单色画世界中，也渗入了极其复杂的技法。墨的调配和渗透吸入方法等，以及浓淡间的组合，这本身就是一种非常复杂的技法。但是西洋的单色画，也就是指单纯的只有一种颜色的绘画，这样解释起来比较简单。墨绘直译为“墨的绘”，也即“中国墨的绘”，象这样来理解的话，就有点象是用墨描绘出的草图或是用墨线描绘出的单色画。其实，水墨画与草图或线描单色画是不一样的。平山：从这个面来讲，我们现在一边看实物，一边进行交流，并逐渐能有所理解。这是多有意思的事情啊！

高阶：在我们理解日本画的同时也知道了墨绘中的墨并不是单指某一种颜色，它的中间有着许多微妙的色彩关系，还因为水墨画存在着浸和由浓至淡等技法，所以在描绘时首先要对被描绘的对象予以理解。做到“胸有成竹”。便是这个道理。进而才是怎样表现其内容的问题。

水墨画最早受禅宗的影响很深，水墨画所具有的那种对客观物象作直观地把握的方式，与禅宗的思考方式有共通的地方。也可以说它是与禅宗一起发达之经纬，总之就禅而言，东洋的表现不是没有道理——只有这种感觉——也许并不这样说——在有的或是修行思想背后存在着某一瞬间具有的那种普遍的力量。而这并不单指绘画，正如佛教传来之时那样顺便也带进了其它先进的文化。司马江汉和秋田兰画的时代，虽然并不是佛教盛行之时，然而尽管如此却通过长崎有相当数量的西洋文化被传了进来。从那时开始好象不用远近法作画是不行的，持有这种偏见的人非常普遍。因为他们最初接近近法实

例之时发现西洋有那么优秀的方法存在。于是视其为基准并逐渐行之普遍。从司马江汉到高桥由一。这种倾向相当强,事实上司马江汉和秋田 画的作品并不是很优秀的。

但到了明治仅从美术方面来讲与之相对的现象出现了。那些接受西洋文化的,眼中却没有其它任何国家。这是非常有趣的例子。从美术的分野来看,从蒸汽机开始各种种样的机械传了进来,服装,食物也一样,总之,只有美术才选择了不同的道路。

并不只是西洋代表了全部,我把这个现象与政治社会和问题相别论,仅作为一种看法,完全是这个道理。只是包括美术在内的西洋文化势力太强而已。没有它也就没有日本的文明与开化,日本的经济发达也不可能。这并不仅限于日本,别的许多国家都是这样。所以,西洋合理主义的思想,在世界之中得以广泛传播是可想而知的。

但是到了现在,正如平山郁夫所言,这样的反省西洋文化自身也在进行。只有西洋的合理主义又不是不可行、是不是还有别的思考方式和观点呢!这些至今尚无定论。今天是我们寻找答案的大好机会。

在这里让我们再一次从头到尾地对历史用改进的观看。西洋的思考方式,毕竟有“这其中之一”是非常特殊的,还不如东洋、非洲、大洋州等未发文明地区对万物皆有灵魂和精神存在的原始宗教形态的思考方式朴素和自然,但是,在这些文化中并未产生象西洋那样的机械文明,所以他们才把西方的合理主义,机械文明拼命地吸收,这就是“现代”的形象。平山:现代文明的基石是科学,欧洲从法国革命二百多年以来,已经经历了几十次的反反复复的战争。而在这之中科学技术得到了飞跃的发展,这当然是个侧面。

文明常常是伴随着武力和经济力的,富豪集中的地方也是“优秀脑袋”集中的地方,文化集中的地方。这比如过去成了大帝国的那些优秀的收藏陈列,人们看了之后便能明白,卢佛尔美术馆也好、大英博物馆也好,都借用过武力和经济的力量。从被占领的许多国家抢夺了大量的美术品故才有今天的收藏陈列。这样说并不过份。在文艺复兴之前伊斯兰文化就比较先进,为什么呢?还不是因为伊斯兰通过战争积累了财富的结果。因为伊斯兰过去曾经从西班牙、地中海沿岸、到意大利的西西里岛等地给予过完全的支配。

而且,这些具有武力的和经济力的国家为了更进一步地走入世界,必须要具有一种普遍的文化。比如语言,为了占领殖民地就必须首先在先住民中进行语言教育。这样就须在语法等方面进行系统准确的整理。这就是英语和法语在世界中得以广泛应用的道理。

葡萄牙、荷兰、西班牙无一例外。

西洋文明能够那样普遍广泛地传播于世界,是因为它有二百多年的先进性,这并不只是语言的问题。政治和经济,克利斯特教的布都等关于许式问题都可以这样说。

所以,具有武力和经济实力的地方方便产生文明,而且能够成为世界的中心。另说现在许多曾经是那样的国家都在走下坡路,但美国和欧洲的一部分还在驱使着世界。

现在日本所具有的经济实力。这个机会对文化的提示应该是加强交流。再回顾那些虽然存在着固有的优秀文化的国家,由于自身经济武力的弱小,并未摆脱那些武力、经济力两具的国家对它们的文化的控制和消灭。这就是至今为止反复出现过的现象。

日本对世界也发过言,但得到的回报却只是与过去的战争对手进行无休止的争吵。要是日本文化对世界而言做出过什么成就的话,而这种成就又被世人知道了解和话,是不是那样才显示出这种经济实力的威仪呢?其中真正的交流和协力是必要的。

相互理解不需要时间

高阶:在世界美术史中,日本到底占有什么样的位置。世界也到了该进行作为文化的重转组合、重新认识评价的时候了。这对于我们研究西洋美术史的人来说是非常重要的问题。象联事国那样把许多不同国家在同一资格之上来看行不行呢?其实并不可能都象那样,但是,仍象过去那样以西洋为中心肯定是显得不可行了。

比如日本从佛教传来以后,虽然接受了中国和洋多种多样的文化。但并未改变其本民族的文化特点。这里面是不是有什么值得研究的东西呢?将其进行比较,埃及、古希腊都曾是值得骄傲的高水准的文化。现在怎么样呢?比如说,现代中国绘画,至今为止仍然以水墨画为主流。但毕竟产生不出象过去那样的优秀作品来。当然中国人去法国学习的人曾有很多,并不是没有油画,但象日本那样的接受西洋文化的事实是没有的。因此就其成果来讲并未西洋化,而日本一边西洋化,一边又留下了叫日本画的东西。从这一点来看,日本的特殊性是清楚地表现了出来。

平山:并不只限于这一点。毕竟那个时代是由那个时代的独自力量所产生

出来的文化。并支配着那个时代的世界。中国首先是汉文化,汉文化主要是在佛教传来以前也就国际化以前中国固有的,周时代开始的约有二千年历史的总和式的文化。这是非常了不起的文化。壁画也好,雕塑也好,产生出了许多优秀的美术作品。

从世界史来看,汉帝国曾经具有举世瞩目的文化。进入七世纪便是唐文化的天下。唐文化为什么好,首先是那时接受了国际文化。在本来的传统文化之上,将包括希腊在内的西城文化和佛教文化进行了有选择的吸收。从而形成并被作为是当时世界上最大级的国际文化普遍进入了东半球全部,印度尼西亚到日本,曾一度都进入了中国的文化圈。

日本并不会对别国的事情感到麻烦,努力干着自己的事情。以日清、日苏战争胜利的调子和美国进行着赤裸裸的冲击……这都是明治以后的日本所走过的路,被说好说坏,并成为了许多国家的对手。只有最近几十年的事情。从那开始,要干什么事情,并不受他国的影响,只是国内的问题。所以要想使自己国家的文化得到世界的理解,也不是简单的事情。要想叫外国人具有日本那样的感觉去理解日本的文化恐怕要花上一、二代人的时间。

虽然日本已经在部份方面有好的文化,但堂堂正正达到普通的世界通用,是要花时间的其关键在于我们能创作出什么样的作品来。

作品的力量

平山:西洋和东洋完全是不同的两极。如果我们不从这个立场跳出来而是象礼花炮那样放散那么最后留给我们的文化教养等,只能是在被冲击之下的异国文化。

高阶:西洋也在一点一点地开始感觉到这方面的问题。虽然西洋只考虑自己的问题。但十九世纪有过的“日本兴趣”,曾通过北斋等人的浮土绘给予他们影响。到了二十世纪。日本的美术已不仅仅是浮土绘。他们也逐渐知道了这点。虽然他们已经做过一点重新认识日本美术的事情,但从情报和知识方面来看是远远不够的。日本人对西洋的事情很了解。但西洋人仍有机会了解日本。所以从现在开始,便是怎样才能让西洋人了解日本和东洋文化。

平山:肯定是有相互启发的东西存在。东西文化虽不同但又相通。我们大量地接受了西洋文化、印度也好,中东也好,从大的意义来讲,是相互联系,相互影响的结果。

高阶:西洋方面,因为现在已经相当停滞,他们对异国文化以及这种文化的发展抱有极浓的兴趣。并认为是与他们现在开始的文是有关系的。

平山:日本画也应在一边发现许多问题的同时,一边想方设法让外国人知道了解并作说明是必要的。使他们对日本美术及其特质的组合方式在理解之上承认。有这种想法,如何?高阶:在他们承认的时候,我们自身不对日本美和文化的思考方式和意识不作详尽充分的说明是不行的。不这样,就是说了也不明白,光凭意识去理解是不行的。要有实例。

平山:所以要让人看到实际作品。

高阶:全靠作品,理由不充足是说了明了的。

比如,用同样的远近法。达芬奇也好。美术学校的学生也好,用同一种方法,理论一样,结果却完全不同。在介绍日本美术时也是一样。要是现在我们自己对日本美术的认识还不足的话,最好是重新作深刻的再认识。二千年来,一直存在着这样的问题,要是作品展示,便易于理解,这便是作品的力量。

平山:日本美术也到了加强理论的时候了,按这种解释美是存在的。在清楚地朝这方面努力的同时,具体地展示我们的作品。

高阶:外国人对日本美术的不理解,说明我们自己没有对自国文化的本质作充分的解释。如果说装饰的感觉是日本美术之特质的话,那么它究竟是什么时候开始形成的。把这个问题从日本的风土人情,历史或宗教观等,从一切角度出发开始作总合的评判。

平山:平面构成也是这样,横卷绘画有这样的平面,轴卷绘画有那样的平面,或是随着观赏人移动似的象屏风画那样的平面,多种多样的平面存在。日本绘画在表现三度立体空间的时候,有平整的倾向,这一点虽可以看作装饰性的一面。但如果只把它作为一种装饰绘画来看的话,外国人是不会收容的。象平涂直敷的绘画,日本人也是看不习惯的。

日本绘画也许存在看感觉性的东西。但这也只是作为一种概念的存在。这是因为线的质感和颜色的份量所产生的。应把这种绘画技法的理论和具体的效果结合起来进行解说。装饰画和绘画的不同在于:比如淋漓的技法特征。或者是把所用的颜料和油画颜料相比较等。实际的技法和材料结合在一起进行解说。而且说到线的话,因为这个线很有“味道”。别人是不理解的。而应该是把作为轮廓用的线以及这根线本身所具有的效果和它所表现出来的精神性等一个一个地具体而明了地进行实物比较说明。对旧事物是这样,对新事物也是这样……。进一步到和纸与毛笔的问题,调颜料的胶的性质问题等。进行这样的具体举例人家是较能明白的。

与欧美相比,日本美术的质量可能是微少的,但随着逐渐普遍的,终究会被人家知道了解。描的方法虽然不一样,但颜料在世界的任何地方都有,假如外国画家使用了与他们油画材料不相同的那柔软的毛笔和纸,他们也能够画出日本式的新感觉,作为一种可能是存在的。在和纸上一气呵成地描绘的话,便会出现洋纸所出现不了的偶然效果。

只是这样一来就有点象柔道那样,存在着胜负。这很可能是一种普遍性,不想败的话就要使劲加力。如此便有不时交流发生,中国就很可能真正的出阵比武。普及到这一步的话是很有趣的。

日本的近代化

高阶:明治以后从西洋画渗入之时(开始)日本画就开始作出了努力。

平山:麻木停顿,没有危机感是不行的。为存在而存在也不行。所以奈良时期佛都传来给予的冲击,不管好坏到底是引起了时代的变化,从这个意义上讲,日本的画家们接受了一个又一个的文化冲击,在为了生存之中产生出了多种多样变化的探求。从中世纪到近世、近代一直反复地进行着。特别是明治维新等时期,这种冲击,变化相当强烈。

高阶:那是具有相当厉害的冲击力。但很趣的是明治维新的东西加入进日本绘画之中。早期的洋画家们拼命地在油画表现中把叫做“加油”“明暗”等技法加了进去。与此同时,传统日本绘画也出现了改进运动。那种变革的动向是具有深刻的意义的。而且两方面都出现了优秀的成果。即不是全部的洋画流行,也不是全部的日本画的复兴。

平山:以此推论,日本也许已经进入过近代化,而另外很多国家却不是这样的。

对于政治和经济发展较慢的国家来说,迈向近代化的进程,也就是接受西洋手法和自己国家传统下来的文化之间有一个短暂的切断过程。这样的例子并不少见。但为什么自己国家的传统文化被瓦解淡化是不知道的,传统好象停止了一阵子。只是象树和竹那样延续着而已。日本则可以看出来是用了较好的办法,在困惑中使传统活了下来,这一点重新估价为好。

拿现在的中国来作例的话,中国最好是能尽量早点看出有叫做近代化的东西,并将其推进发展是很有必要的。从另外一种意义来讲,中国非近代化不可。推进近代化的方法之关键便是纯粹向先进国家学习,直接纳入,这样虽不彻底解决问题,但在接受的同时将自己的文化传统加带进去。我想是很重要的,因为有传统的国家往往容易产生间隔。一边维持传统一边走进近代化的进退维谷,是会比那些独创出来的国家更强的。

日本在这点上,在某些方面是做得很好的,不在意传统和近代化之间的意识差距,这便是日本能具有世界通用力量的理由。想到这一点我们这些叫做艺术家的按道理也应该能够做到这一点的。但很遗憾,我们还只是在日本国内流通,这是现状,是什么落后了呢,是理论研究不够呢?

高阶:只是象活着的树或竹那样的近代化是不行的,但因此而相反回到原理主义也是不行的。

平山:绝对是回不去的,所以一边保持传统,一边继续维持近代化最大的难关便是是否能寻找出这样的方法。为了这一点虽然我们做了大量错误的事情,但仍然未见到什么好的结果。

高阶:我想这里面存在着许多的问题。明治的近代化走进很好的一个理由便是:比如江户时代有接受外国文化的场所和可能,但那时国家还处于封闭状态,但同时从十八世纪后半期开始,通过荷兰传入了许多先进的文化。光以美术为例,西洋画的描绘方法便是从这个时候开始传入日本的,司马江汉和秋田兰画,虽然他们留下的作品还呈幼稚。但他们毕竟是作为努力接受西洋画技巧的先人。

在这些人中,在日本的传统之中活存下来的渡边华山,其《鹰见泉石像》等作品我想便是这个时期的代表作。他学过荷兰的东西,也吸取过北斋和西洋画的技法,在他的作品中体现了西洋画与日本传统的融合。明治的近代化,就是所说的“下地”的近代化,尽管西洋文化的流入具有巨大的冲击力,但他们也能超越向上并形成当时的近代化风格。

日本画家们在明治时代便开始觉悟,黑田清辉之后,大家都往法国去——在这之前,一般都去意大利、美国。他们去法国努力学习接受西洋画。奈良时代也一样,彻底开放,只要是外国文化好的地方全部都纳入,并根据具体需要的场合合作很多的模仿。即便如此也培养出了与西洋相当不同的日本油画。虽说明治时代便能较好的吸收西洋文化,但这是因为在江户时代便有过这样的背景,也就是说很早以前日本人的感性中对海外文化便有一种较强的适应能力。

到了二十世纪的中国,也象日本那样有许多人去欧洲学油画,但很多人到了欧洲后并不学油画,相反都回到了“国画”之中。比如徐悲鸿等。非常有趣的是本来是到巴黎去学习的,却感觉不到法国和西洋画的优秀。说塞尚也差,马蒂斯也愚劣。回国之后,潜心研究画马去了,这就是所说的日本与中国对外来

文化很大不同的道理。从另一方面看,中国人自己对中国文化充满了自信。

与之相对的日本有很多人到法国,便认为法国是至高无上的。的确对外国绘画的向往太过份。看起来象是完全全的;一模一样的全盘接受。实际上他们却创作出了非日本人弄不出来的东西,这些洋画家一直是带有日本的感性去学习和创作的。

平山:的确日本从明治维新开始从欧美导入了新的学部和文化,并较好地进入了近代化。从日本国内的发展来看,江户时代近三百年的和平,为日本的政治经济和文化较好地进入了独自的境地是有直接关系的。要不是这样的话,桃山时代或是江户时代初期便开放了的日本该是怎样的结局呢?光凭这种想象就觉得挺有意思。是论为外国的殖民地呢?还是更早的近代化……。

正因为如此才特意制定了只出不进的开放政策。一边通过荷兰或中国收集多方面的文化信息。一边在和平的时间内寻找出了日本的方法。

在中国,中央集权是显而易见的,从古至今一直是这样,没有地方的自治权,这样一旦到了要接近近代化的关键之时,却已经沦为了半殖民地的状态之中。日本在被侵略之前便已经开放过了。只是付出了较少的牺牲。有了近代化之后,便使用了非日本式的方法。与欧洲的近代化相比也许有它的特点,但它与三百年间酿成和积蓄的日本文化相辅相存,并一步一步地渗入到了各个地方。

高阶:就是这个道理。

平山:那时的遗产还留存了一些。

高阶:但不久危机也到来了。

平山:所以,如果不从现在便自觉起来,就会感到只利用这点遗产的结果的危机感。到了卖和吃的状态,并未生产出新的东西,已经是不能封闭的时代了。向外开放,而且不失先人的东西并制作出新的事物,也许是最困难的事。对异国文化的受容和对独自文化的发现。

平山:明治初期便开始从外国进来了象美国人东洋美术研究专家费罗诺尔沙那样的许多的伟人,他们在各自的领域为日本的近代化作出过努力,日本人也很谦虚地听从他们的建议,这是很重要的一点。

高阶:正如所言之道理。虽然日本积蓄了大量的传统文化,但日本人自己并未认识到。日本和中国相反,对西欧完全迎合,对西欧诸国的近代化完全是一面倒,日本不是也有值得称道的东西呢?这一点全靠外国人教给日本。但现在是自己不教自己不行,已经是不能只等待别人来告诉我们的时代了……。

平山:总靠别人告诉我们,自己不思考是不行的。关于这一点,好象日本人并不很在行。全靠来自不同根基的文化圈的人评价出来之后,才马上明白,日本人之间的那种不承认谁是权威的习惯是不好的。

高阶:所谓的具有受容力和适应力,好象只有在在学习外国和东西的时候才出现这种好的情况,至今为止在告诉别人的方面却没有经验。

明治以后,虽然存在着许多去欧洲学习过西洋美术的人,但他们回日本后,还只是处在将在欧洲学到的东西尽量出现在自己的作品中有与他人较量之气象,黑田清辉等人便是这一时期的代表。他把在欧洲所学的西洋传统绘画技法,用在他归国之后制作的《湖畔》等作品之中,并将自己那种日本人的感性活生生地移入画中,是较好的作品。

但另一方面,把在欧洲学到的东西带回日本之后却不能合理运用的人也存在。他们尽情地创作出了一些学得很象的较好的欧洲传统式的作品,但是超过这一点,把自己的那种日本式的东西表现出来就感到力不从心了。明治之后,较清醒的人便早有所悟。既使不去欧洲,但对欧洲的东西作充分的了解和探索,故反而能体现出自己的民族个性。

平山:岸田留生便是如此。清木繁也是这样,有些人一旦去了欧洲,反而坏了事。

高阶:他们一边呆在日本,一边努力学习外国的东西。岸田留生在青年时候做过很多种绘画尝试,印象派的绘画方式以及和杜威相接近的描绘方式等……。但他的作品里面却能感到存在一种自己的东西。《切通之写生》或是《丽子微笑》之后的作品,便具有日本式的感觉。因而作品的境界很好。

平山:那些很好地学习过日本文化的人和并不是怎样了解日本文化的人,西方都曾尝试了失败,就象马拉松赛跑一样,在集体中一起跑的时候并未感到风的阻力,但当有谁冲出集体领头奔跑之时,才感到迎面而来的强烈的风的阻力,有的甚至在途中弃权。

要是真正知晓日本文化的话,是能够抑止外国文化的冲击力的,我第一次去欧洲之时,比那些学油画的人多学过很多日本的古典绘画,一切东洋古典的东西和与日本相通的东西一般都较于了解。尽管这样,在与西洋艺术的接触过程中,如果不把自己限定在近代或是现代之中来考虑的话,显然是要被西洋美术同化的。当你扎进了文艺复兴那巨大的西洋文化之中时,的确会感到东西文化之间的一种断层太厚的感觉,这样一来我想是不可能以同样的标准来衡量东西之间的文化差别的。要是不知道日本的古典文化究竟是怎么回事,就只会空中飘浮。

前田清爵在三十九岁时说：毕竟一到欧洲便受到了一种相当大的文化冲击，但在勃特的绘画中又感到了一种与日本画相近的地方。要是这样的话，是否能做出点什么，他说他有过这样的变化的思考。

所以在接触西洋文化之时，怀着以日本画比西洋画的想法只能是幼稚的。不知所以的。日本虽有好的遗产。但其量和质是不能与西洋相比的。印度和中国在内的东洋，全部加起来。要是说古物的话也只能与西洋各分春秋。而日本画则是在这之上掘起的。我们是不是有这种意气呢！我想以这样的认识去理解日本画是很有必要的。古希腊精神和古希腊所看过的东洋的古物包括在内都是我们的领域。我们如真有这样的认识的话，欧洲也会紧张的。我在摸索中慢慢地明白，原来我自己也曾有过缺乏信心的时候。要是自己不学习的话，也许会变得很糟糕。

我主要是以宗教绘画为中心作过了较好的学习，对佛教和克利斯特教的学习方法便是怎样。《佛诞》、《灵梦》等作品。描绘的都是佛教的主题。正是因为以这种题材描绘出来的东洋的东西能与西洋的浪漫主义到文艺复兴的东西相比较。所以我才这样做，我想这是一种较好的学习。

高阶：是这样的，明治以后的日本画家，特别是美术学院的横山大观和菱田春草等人，具有相当的西洋意识。

平山：因为他们实际上去过欧洲和美国进行研究。

高阶：春草的《落叶图》等，是特别有西洋意识的作品。

平山：那种描绘空气的手法是当时的日本没有过的。

高阶：虽然有人恶称其叫做朦胧派。

平山：我想他是在一边继承着日本的传统，一边强烈地受西洋意识的驱使的结果。

高阶：从明治以后的洋画和日本画来看，洋画的高桥由一和黑田清辉、藤岛武二、岸田留生等，与其说他们是努力地学到了西洋绘画技法的人，倒不如说他们是将日本的审美意识流传了下来。

平山：我在进行画面构成之时，首先在大脑中闪现出这样的念头，要是从克利斯特教来着眼应该是怎样的构成呢！只是停留在局限于佛教的思考是枯弱形瘦，没有自由的，狭窄的表现。这也许是传统的思考方式。日本在过去就将外国文化的优秀要素作个性化的自由处理。完完全全的国粹主义，总会有停滞的时候。人们在经过多少次失败的试行之后才创作出了优秀的作品。

现在须作真正的交流

平山：高阶秀尔虽然说日本从开和闭的时代过来了，现在的时代就象平安时代那样对外国文化任意地吸收，这样直接地酿成自己的特色要是可能的话倒是好事。但现在应当是吸收与发展同时进行，不然是不行的。

高阶：正是这样，现在想封闭是不可能的。说封闭，遣唐使的废止建筑过平安文化的大根基同时又给予江户时代文化的成熟非常大的影响，但日本有趣的地方在于在关闭的同时又能吸收点什么东西，我想这是与日本的地理位置有关系的……。

平山：即便是在关闭之时，也能通过长崎与外界交流。这就是德川幕府可以把世界最新的信息纳入手中的道理。

高阶：是的，日本和中国不同，日本没有成为过世界的中心，所以外界只要有好的东西都可以纳入。中国的情况如平山郁夫所讲的那样，因为自己是中心，便有拒不接受外来事物的地方，这样反而显示出了自己的弱点。

全部接受，相反可以说成是日本只会模仿的原因，在西洋看来，日本的油画不是模仿又是什么呢！有很多这样的说法。但象高桥由一等人的作品，他虽然有意识地想否定日本的传统，相反其内在一直具有着日本人的审美意识。

平山：中国的留学生们，总是把如象敦煌壁画等优秀的文化装在自己的头脑中，因此说中国的东西最好。而日本人对西洋的东西采取的是先拿来再说的态度。

高阶：一会封闭一会开放，我想是较好的方式。日本从佛教传入以来就开始了向外界学习优秀的传统，并同时留下了自己的东西。而现在的情况是如何将日本的文化介绍给外界的时候。以前曾采取了一些不思议的对外方式，招来了很多误解，将日本美术面向世界，不考虑方式是错误的。

平山：正如此，比如虽然通过电视介绍过丝绸和进行了专题讨论，但那些研究者们一般都以奈良的正仓院为终点站。要是真的有了终点站，那才真是不循环的可怕的事情。

所以，接受了人家的礼物，下一次就应该还给人家。转一圈从新再朝对方走去。再回来如此往复，互惠互利。中国有过从长安之都开始向罗马，罗马开始向延安的往复道路，而且也延伸到日本，所以在这种来往与交流中，日本不受其文化的影响是不可能的。

日本国土虽狭窄，但为一种文化道路圈中的一环是被承认的，所以不管到什么地方，谈到丝绸之路，是从长安开始到罗马为主线，然后从长安从东到日

本的正仓院为止。所以在日本国内才存在着以正仓院为终点站的说法。

从日本美术来考虑，西洋文化完全是在一种不同的原理推动下形成发展的，就象西洋的合理主义已经过时一样，写实主义也行不通了，这是从本世纪就开始的文化现象。日本在江户时代“解体新书”等合理主义倾向的学问流行的同时，也吸纳了远近法和明暗法，人们才知道现实世界是怎么回事，从而摆正了努力学习优秀文化的位置。但在学习的同时，日本也发展了与西洋写实主义根本不同的美术原理。日本人虽然常常描绘自然，但只是把对象作为一种文化类型来认识，这是大和绘以来的传统倾向。在描绘樱花和梅花的时候，总是将花瓣朝着同一个方向，一瓣一瓣地作清晰的描绘，要是把眼里能看得见的东西叫做写实的话，日本的这种观察描绘方法，既不是写实的，也不是抽象的，它是一种特殊的文化型态。

关于这一点，矢代幸雄说很明白：“在喜爱樱花的日本人的印象之中，樱花就象是连接着天空的星星，并与他们心心相映。”这种将花瓣作同向描绘的手法，不但强调了视觉效果，更重要的是把花的本质和美作了充分的表现。无视自然法则，在自由和装饰的空间中进行制作我想这便是日本美术的一个特征吧！

丝绸之路的幻想

平山：丝绸之路的确离我们太遥远了，无论从历史上还是空间上都是如此，在日本国内，把古代的丝绸之路看作人类之文明的研究，更是凤毛麟角。正因如此，在心理上就更感遥远。但今使我惊讶和欣慰的是自己能够亲自来到实地进行写生和讨论，并感受这种远古的文化氛围。井上靖先生对于古文明，我们的话题究竟从哪里开始才好呢！

井上靖：让我们踏入公元前1000年、2000年，甚至进入公元前5000年的古遗迹中。其实我们已经进入了这种遗迹之轨。从伊斯坦布尔乘飞机到巴黎，虽说在巴黎的上空有些时间，但根本没有真正感受到巴黎的美丽风光。好象有一种什么都没有看到的感觉。带着对许多还并不知晓其实义的古代实物的期盼和思考，无意之间我们来到了欧洲，踏上法国的土地。巴黎比我想象的更令人激动，更觉她的美。

从所见过的古遗迹中生发出许多感想。也知道了许多事情，说阿富汗好，是因为它有非常宽阔的草原和神秘的大沙漠。进入伊朗便联想到伊朗高原以及高原的无限风光。在土耳其，阿富汗与伊朗，你会发现有多种多样从太古时代就开始居住在这里的人们。要是把他们也作为一种残留下来的东西来理解的话，那么这次旅行的乐趣是不存在的。进入阿富汗，汽车在辽阔的沙漠中行走了三、四日。驱使之中我仿佛感到了大海，虽然是里只有并无绿色的树木，一旦进入这些遮阴地，啊！原来这并不是臆想之中的树木。这是一座供人居住生存的城镇。

平山：从那开始，又从伊朗的麦歌特向嘉斯比海迈进。“最大的原始森林，将要出现。”这就是嘉斯比海朝向的作用。那地方是原始地层与新地层交界的地沟，只要越过那峰峦。人们马上就可以看到绿色，水牛和其它动物。埃尔布鲁斯山脉，象一道屏障，挡住了南方的干燥气候，以峰峦为界，一边是茂密的大森林，一边是光秃秃的山坡。大自然的神奇，就象美丽的嘉斯比海滨一样，难以置信。

在伊朗原原的干燥地区、嘉斯比海近边、埃尔布鲁斯山脉的周围，处处可见古代文明，这里真可谓是人类文明的发祥地，现在看来让我们吃惊的文明，竟是在条件如此清醒的地方产生。

为什么在干燥的地方会孕育出灿烂的古代文明呢？过去对这些难解之谜，一般都认为是本地区有过较大气候变化。为这件事，史学家华盛顿曾对中亚进行了调查，虽然也认定，当时的气候条件与今相比有所不同，但从整个地理条件分析，从一万年至今为止，中亚地区并未出现过人们想象的大的气候变化。所以人类在此发展了农业、畜牧业是有相当的理由的。

越过埃尔布鲁斯山脉，进入干燥地带，先史之遗迹出现了，所以对于先史时代的人来说在没有树木、草和雨期的地方，远比在森林茂盛的地方更有利于农业和畜牧业的发展。

在这样的条件下生存的确是有点道理的。在干燥的地区虽然缺水，但人们却不易生病。道路平坦，交通方便，为人们之间的交流提供了可能。一年之中，旱季与雨季总是有规律的，故人们的耕作和收获可按气候的变化得以顺利地进行。而且农作物的病虫害在干燥的气候条件下不易发生，这样使得每年的收获有所保证。

反观热带丛林地区，猛兽、毒蛇处处可见，疾病在潮湿的地区易于发生和传播，交通不便，耕作十分困难，而这一切在相对干燥的地方都不是问题。这样对于幼稚阶段的人类文化，初级的农业和畜牧业来说，不是更具诱惑力吗！故人们的村落和城镇都是在干燥的地方建造的，并在那里进行着他们为之生存的艰辛的劳动创造。

先史的文明，对于整个人类来说，其影响力是不可低估的。在面队这些古文化的同时，我们现代人该努力做些什么呢？这是我们所有从事文化研究的人所面临的问题。丝绸之路的辉煌成就，将永远给予我们以启迪。