中国文化报
责编：梁晗 E-mail:meishuwenhua@126.com
新闻热线：010—64294174 64272927
2017年11月19日 星期日

美的发现与生活方式

■ 陈履生

人们难以想象曾经有过茹毛饮血的洪荒年代。在距今约300万年至距今约1万年的旧石器时代，因为自然的电闪雷劈，火与光让原始人类感觉到了畏惧和震惊，却在不经意利用它而改变了原始人类的生活方式。首先，可以用火来烧烤食物，从而改变了此前一直生吃的习惯。火的光也点亮了数以万年计的漫漫长夜，让人们在夜间也能看见，夜以继日，能够处理晚间的所有问题，这也带来了人们生活方式的变化。久而久之，人们不仅懂得保留自然的火种，同时还用摩擦生火使人类获得了一种自然的力量，以此区别了动物。人们从无意间的光的发现，到能够自主支配晚间的生活，也改变了过去晚上因为没有光而无法劳作和休闲的生活方式。晚上也可以有劳作、狩猎、娱乐等多样化的生活，由此以改变生活方式和生活习惯而告别了原始人类。

秦诏陶量

人类保留火种，保留在晚间能够照明的灯光，就发现了用油脂或者其他能够延续火种照明的方式，这就有了最原始的灯具。从最早的自然形态盛放油脂的凹形石头或蚌壳，到新石器时代出现的陶豆；从作为一种盛食物的器具，到灯的雏形以及独立的作为照明工具的灯的出现，人类经历了很长的历史发展过程，开始将审美注入到自己的制造品之中。人们希望把自己使用的陶器做得更完善、更好看。因为审美的萌芽和美的发现，人们用绘画的方式改变了原始素陶的观感。新石器时代以多样化的彩绘，表现了人们的审美需求。而独立的油灯出现，正是在不断改变生活方式的过程中，将美的发现融入到生活方式改变的过程之中。人们希望把与黑夜相伴的油灯做得更耐用，做得更合乎功用的要求，也做得更好看、更顺眼。在技术发展的过程中，人们通过烧制陶器而改变了泥土的结构，使得陶器更结实、更精致。

进入到青铜器时代，人们希望用新的材质来代替易于破损的陶器，同时，因为金属的耐久性以及它的可塑造的多种方式，各种器物制作得更为精巧，至今陈列在博物馆中的那些代表青铜时代的各种器物，从大到小，图案更加丰富多样，而且立体的雕塑也为这一时期的艺术增加了光彩。无疑，这是新的材质和技术提供了可能。在美的发现和表现与生活方式互动发展的过程中，每一次技术的重大进步，每一种美的发现，都有可能带来生活方式的变化。因此，中华文明的历史中存留了我们祖先的伟大创造。先人以其不断的创造在不断改变自己的生活方式，衣食住行的各个方面都与前朝有着很大的不同，反映出时代的特点。正是在美的发展过程中，以表现美的特质而成为文化发展的力量，而以油灯为代表的日用器皿经历了战国到汉代而达到历史的高峰，史无前例的多样化的造型，反映出生活需求的在技术上的进步，为后世确立了与生活方式相关的照明用具的基本样式，座灯与行灯、壁灯与吊灯，如此等等，都有与生活方式变化的关联。而汉代盛行厚葬的习俗，更是把生前的一切变成了墓葬中的所有，其中还有反映信仰的问题。

与之相关的绘画装饰等等多方面，从现存的很多图像中也可以看到人们的生活方式在不断变化，有增有减，有丰富有发展。这种变化是历史性的，其阶段性就是时代的特征，它带来了人们对于精致生活的追求，因此，出现了更讲究的家具和服饰，还有让中国人为之骄傲的瓷器。其中服饰的材质从最简单的棉麻到精致的丝绸，从一般性的素色到印染织绣，所反映的是越来越讲究的精致生活。在物质文明不断发展的各个时代所带来的新的生活方式中，竹林七贤于竹林之中放浪形骸，永和九年兰亭雅集的惠风和畅。文人泛舟于江湖，在船上吟诗作画；雅集于园林，把酒问青天，对影成三人，并把文人的生活方式带到了中国艺术之中，使中国的艺术发生了很大的变化，从而形成了反映世界文化多样性的中国艺术的特点。在泛舟于湖上和策杖于山间的行旅中，前人以独特的生活方式来表明自己的文化态度，同时，也为中国的审美积累了丰厚的传统。

当文人的行旅成为文人的一种方式，历史的发展从步行到有了车船，直到出现了汽车、火车、飞机，不仅改变了人们的生活方式，也改变了人们的时空关系。当书童肩挑的书箱放到了汽车上，人们在享受现代生活的时候，LV艺术时空之旅中的箱子就扩展到与现代旅行相关的各种新的设计，新的设计又反映了新的生活方式的需求。而几代人苦心孤诣的钻研不同香型的香水，又构成了塞纳河畔的生活方式。在人们追求现代生活方式的新时空中，煤油的出现，以煤油灯颠覆了已经使用了两千多年的植物油油灯，而电的发明则彻底终结了数千年历史的油灯。像1万多年前发现火一样，像油灯的出现所展现的新文明一样，电的照明方式为人类点亮了新的生活，这种新的生活是蒸汽机的时代，是电的时代。

当我们今天如此便利的乘坐飞机和汽车，却仍然保留了手工制造中的某些传统。我们的生活方式发生了很大改变，到如今我们手机不离手，而手机支付让我们看不到钱币，却给我们带来了许多共享的新生活方式。虽然如此，人们还是爱恋着过去传统中的某些旧的内容，因此，精致的制造所表现的传统，以及保留传统生活方式的某些方面，正形成了许多国际化的品牌得以存在的基础。这些品牌在承续传统审美方面所作出的贡献，把匠人精神融汇到精致生活之中，这种贡献是文化传承的必然结果。

毫无疑问，人类还会面对一个又一个新的时空中的新的生活，我们也会面对悄然发生的生活方式的变化。可是，美的发现与美的表现却不会像胶卷、BP机那样终止在我们眼前。每一个时代中的每一个人都有可能为自己的时代贡献才智，贡献时代的美学。美在不断的发现过程当中成为新的生活方式，成为人们日益追求美好生活的源泉。精致生活也是一种生活方式，全世界都在努力营造超乎前人想象的建筑，以新的空间关系改变一座城市，也以一种新的生活方式而改变自己。在数字化的时代，在大数据的当下，新的生活方式正给我们带来新的契机。基于技术的进步和技术的无限制拓展，人类生活方式的改变不断翻新在我们面前。未来我们在太空的生活中，可能还会保留我们最为传统的手工艺制品，包括我们的服装，包括我们对于某些品牌的认可。即使机器人簇拥在我们身边，即使机器人改变了我们的生活和生活方式，我们的审美依然会发生在机器人的身上。这就是用美学以变制变，以不变应万变。

学术空间

三角金字塔

■ 潘公凯

当我面对着五花八门的现代主义作品，心里思考着传统中国画的内在意蕴，深感差异如此之大。由于文脉不同，西方人对中国文人画的内核难探究竟，但这正是我们的文化传统中可贵的潜在生长点。经过在美国生活的一年半，我对此满怀希望与信心。在大洋彼岸潜心体悟的所得是：中国书画传统主脉的内在结构是书画创作、书画理论、书画鉴赏与知识精英人格理想之间的“三角金字塔”关系；而在这个三角金字塔中，又有一个贯穿联系的枢纽，那就是笔墨呈现。这个独特的结构，是从古希腊、古罗马到欧美的整部西方美术史上所从未出现过的，也是其他地域文化中所从未有过的。这是一个中国人的独创。正是在这个结构中，突现了笔墨的重要性和在世界审美文化史上的价值。正如古希腊的雕刻体现了古希腊人在三维空间中模拟人体结构的超凡本领和对于人体美的精确把握，正如文艺复兴以后的欧洲绘画在二维平面上制造三维空间错觉的科学精神和逼真效果，正如印象派及以后的欧美现代绘画对色彩的深入研究与丰富新颖的表现，这些都对人类的审美感知能力与审美经验有巨大的推进。而中国画的笔墨却是从完全不同的角度与方向推进了人类的审美经验与审美感知能力，这个方面的历史成就与文化意义至今仍未在国际学术界得到充分的研究和认识。

笔墨的基本特性就是“书写性”。理论上，所谓“书画同源”“书画同体”“以书入画”“金石入画”等等，论说众多。实际创作活动中，书写性与毛笔的制作和用法有关，与绢帛宣纸的使用和发展有关，更与艺术家在握笔书写过程中眼、手、心之间的配合有关。中国传统文化中的书与画息息相通，相互影响。书画创作中眼、手、心的配合是在笔的运动过程中完成的，在笔线的极细微的形态变化中，融入了作者的功力、修养、性格与情绪；而观赏者又能从纸面的笔墨痕迹中，重新阅读出作者融入其中的功力、修养、情绪、性格等复杂的文化内涵。这是在中国画传统演进中生成培养起来的一种独特的极为精致高雅的审美感知能力。就像交响乐的生成培养了能听懂交响乐的耳朵一样。而在创作、评论与鉴赏三者关系之上，还有一个统领性的因素，即文化精英们在代代相传的历史中形成的带有群体性的人格理想。这种人格理想既是画家所追求的，也是鉴赏者所追求的，同时更是对于画作品位高低的最根本的评价标准。

这个三角金字塔结构的本质，简括地说就是画与人的关系。其基本指向，是将画作看成画家主体心性的反映、投射。所以，在中国画的传统主脉中，评画的本质就是评画家。画和人是统一起来看待的，而且统一在知识精英的群体性的人格理想之下。这既不同于西方传统绘画的观念，也不同于西方现代绘画的观念。

在现代化、全球化、信息化的今天，我们之所以主张重温传统，重新认识笔墨的意义，就是基于对中国画传统主脉中的三角金字塔结构的独特性的珍视，相信它作为中国传统文人对人类审美感知能力的一种独特推进，有可能成为中国美术未来转型的一个生长点。

（作者为艺术家、美术理论家）

砚边随笔

清柔如水的宣纸

■ 田黎明

桌上铺展着洁白宣纸，清柔如水一般，让人心生光明。宣纸已生长千年之久，历经世代劳动人辛勤培育，以智慧之思，取自然之源，聚天地人造化之功，呈现出平凡朴素，洁净淳厚的美德。宣纸散发着中国文化的心性，世代笔墨，只有用心境才能成为它的知己，宣纸纯性有若月光朗照，当寂静之时，才能体味入真奥妙。

面朝宣纸，心体淡远是心性所住。中国先贤哲人借宣纸以文，写心传意，宣纸若水，四季自如，相遇平常苦乐，皆得光明，其清澈守寂，透明无碍。

当画笔轻轻落下，像蜻蜓点水，宣纸灵性触动着心绪，只在行笔一刹那，像步入沙漠，天地间留下一行足迹，浅深之印感觉着老子“道生一”之滋味。宣纸若广阔土地，可境生万物，更可显现笔墨心觉，可以说宣纸圆通着人生朝夕起始，透出味外之旨，直指道心。

在宣纸上轻轻写出，似雪花，却是梅，此时宣纸的洁白赋予了梅的洁净，似“携镜自照”来品咂寒苦之乐。这种立格观照方式，在宣纸中产生了“一月印一切水”之意象，极简数笔，透彻的浓淡赋予了宣纸的澄明。宣纸载着笔意、墨意，从“一画”之始，沿着人生旅道，不论寒天枝树或秋山风雨，它会时刻提示着在寻求自然空处时，超越自我心性，这正是宣纸的清柔若水之映。

面朝宣纸，以最简笔墨，扫净时尘。古人有“十日画一水，五日画一石”，对性情涵养的日渐体会，笔法墨韵在阳光风雨中围绕宣纸，经历求道。行笔在宣纸上涩涩前行，宣纸似在体会着山高云淡的意味，体味着苍松青石的刚毅，体悟着泉水如玉的润泽。不知过了多久，宣纸已穿过迷雾，层层登高，每一层满载内境，放眼眺望，山峦极远，风清云厚，此刻宣纸含物已在有无之间。

面朝宣纸，笔与墨在宣纸中层层增积，宣纸承载着一座座敦厚的山体，山外山的清朗透着宣纸的经脉。宣纸薄而柔弱，却可承受硕大山体，又能作溪流百回之叠，从而生发清气如岚的浑穆气象，此时最能印证老子“大智若愚”思想之颂。

面朝宣纸若清风拂来，像小河泛起的清波。柔是宣纸的本真，刚是承载。老子有“上善若水”，可以说宣纸自性方式显现了真善之厚，以净水知见托起笔墨心体的酸甜苦涩。劳动人的菜篮子，文人窗前一抹竹叶，还有乡土中瓜果草虫无不成为宣纸的平常所在。生活是一束光，给予宣纸以澄怀观照，时宽时远。宣纸是人与自然相处的缘地，它充满生机，让洁白的空间照亮自己也照亮旁人，这是宣纸所能给予的平常心。

面朝宣纸的清柔朴素，就像随着山涧的清泉，渐渐溢出生活的点点滴滴，又缓缓流向自然。

（作者为艺术家）

蓝天（国画） 田黎明

艺事微语

艺术“经典”宜多赏

■ 朱天曙

书道与诗同，妙处无斧凿痕，而字字皆有来历。“无痕”者，灵光所现也；“来历”者，渐修所养也。

余作山水，多写老树幽静蓊郁，重墨色，略施赫石，以浅绛写自然之意。曾作小诗云：偶写深山远，白云太古家。青藤缠隐木，老墨写幽花。翠蔼侵园绿，清泉洗心佳。谁人知我意？怀古咏芳华。

楷书笔法丰富，魏晋已臻完备。初学者常从楷书入手，可学其法，得工稳飘逸之法，若赵子昂、文衡山皆一代大家，多可法也。然学楷者唯学晋唐之法入而不通秦汉之篆隶，易堕俗道。历代学魏晋后楷书有成者，多参以古法而得大成，颜鲁公、傅青主、八大、吴缶翁尤重楷之篆籀气亦复此意也。楷无古意，虽工无益。故余主张学魏晋楷法，得其笔法之要，元明之下可观也；更应知考镜源流，上溯秦汉篆隶而知楷法母体之变。若得其源，可不涉唐以下名家樊篱。解人当知吾意所求，懒与时人论也。

西泠印社历时百年至今不衰。社中有“印传东汉今犹昔，社结西泠久且长”联语，吴昌硕推为首任社长，印人无不信服。余忝列为印社中人，过西子湖畔，社中“鸿雪径”依山垒壁，雅静宜人，印象尤深。“鸿雪”者何？东坡《和子由渑池怀旧》诗云：“人生到处知何似，应似飞鸿踏雪泥。泥上偶然留指爪，鸿飞那复计东西。”径名应得于此。行于此路，每得忆东坡其人其诗。径边有刻石，李叔同出家后曾印藏于此，得“藏印”一景。雪泥鸿爪，古今相印，而文人每见独立性情，忆西泠诸景，常生此叹也。

余喜作山水，以为山水尤可寄情，每于皴擦点染中心会自然。曾读南朝刘彦和论“物色”语：“山沓水匝，树杂云合。目既往还，心亦吐纳。春日迟迟，秋风飒飒。情往似赠，兴来如答。”最合吾意。山水清音，笔下写得，可畅神养心也。

中国艺术历来传承“狂”与“逸”两大文化传统。孔子所云“狂者进取，狷者有所不为”实亦“狂”“逸”之别也。孟子倡“不召之臣”，事见《公孙丑》篇，为历代狂士所征。唐人李太白、张长史、韩昌黎，宋人东坡、陈亮皆一代狂士；“逸”者莫如庄子，其“吾将曳尾于途中”语为文人津津乐道。东晋抱朴子、南朝陶弘景、唐之王右丞、孟浩然，元之倪云林，皆逸者也。“狂”“逸”之人多以艺存世，狂者如徐文长，满目烟云，笔下无碍；逸者如渐江，幽寂从容，下笔即古。“狂”而能“逸”，尤见真趣，米南宫人皆视其“狂”，实“真逸”也。今人文心多失，少此风骨。时有见貌似“颠狂”者亦多俗肠，良可叹也。文人风骨乃艺之真魂，或“狂”或“逸”，皆不可失。

米南宫书于北宋诸家中笔法最为丰富，其大字最见逸致者，私以为非《吴江舟中诗》莫属。此帖意在羲献之间，天然飘忽，如有仙气。帖中“破笔”处尤多，如“艘”“十”“纤”“车”等，以健毫疾笔运之，风神无边，与碑法金石气通，余极佩服。王觉斯观后叹云“予为焚香寝卧其下”，吾亦愿之！

艺术“经典”多样，宜多赏，然非皆要学也。取其合意者而师之，与心相印，得其精神。历代所传经典遗迹，非皆合“我”之意，如喜颜鲁公者未必喜赵子昂，喜徐文长者未必喜宋画，喜汉印者未必喜元朱文。学艺者当辨清源流，择要“活”取，进而“化”之，是为得“经典”滋养也。

一人有一人之境。顾长康画谢幼舆于岩中，即是此意。谢氏曾语明帝云：“端委庙堂，使百僚准则，臣不如亮，一丘一壑，自谓过之。”顾画谢鲲如此经营，人问其故，曰：“此子宜置丘壑中。”《世说新语》曾载其事。艺之情境，何其要哉？！谢鲲高士，临帝而言好丘壑，不染俗尘，余甚佩之，亦愿长置丘壑间，得山水之乐。何以得之？以一图写玄牝之灵也。

印章与书画融合，相映生辉，亦可增作品审美内涵。吴缶翁、齐白石最善书画钤印，因其书画印章融通，故大小、朱白、位置皆宜。余喜山水墨色上钤朱文，以朱磉破墨色之黑，顿可焕彩。圆方、长扁、疏密相间，调整书画章法，可补书画之不足处。

曾读古人有“凭情以会通，负气以适变”语，此当为书画通变之本。情茂气真，骨力清峻，拟古亦能出新，写景时见生机，每每可得圆通变化也。

余喜明人沈石田闲雅高致。有别业曰“有竹居”，耕读其间。佳时胜日，必具酒殽，从容谈笑，出其蓄物，相与抚玩，品题为乐。石田六十更号“白石翁”，何也？曾读黄应龙《白石翁画梅花主人图记》，称有道士携石田拟云林画竹索黄氏题诗，黄氏诗云：“千亩何尝贮在胸，出尘标格有仙风。疏髯短鬓俱成雪，消得人称白石翁。”石田见而署诗后曰“自此称白石翁矣”。人皆知石田有“白石翁”名，画史亦未记载，实缘此也。

沈石田画平正朴秀，最宜入门。其少时作小景即脱去凡俗，直师古人。四十后拓而展大，粗线大叶，水墨淋漓，意到处不计工拙，任心挥之。所写《东庄图》，写姑苏实景，水田小筑，秀树小桥，时见生机而无甜俗之态。偶用焦墨，老气郁勃而生清妍。吾乡多水田，无高丘古木，以石田法师之，对景兴怀，或可得其“水性”也。

济宽教授读画以“文”会之，不惟笔墨技艺，而以赏文之心观画之要，每得关捩。余曾作一组山水展于北大图书馆，先生评云：“于人之所谓平常处，下十分功夫，着十分气力；于人之所谓关节处，轻叩之，淡写之，似不曾经意。如此则画中隐然有声；浓墨处，林涛咆哮，江风呼号，黑云压城城欲摧；留白处，野老素心，依然故我，一片冰心在玉壶。”先生以“知白守黑”之理评画，平中见不平处，虽不能达极之，然一心向往之。画有文心，思接千载，可为知者言，万古不灭也。

济宽教授曾与余论六朝砖文，以为点画稚拙本不宜临学，其天然之趣，潜藏形外，非有灵犀慧目不可赏玩。余以为不唯六朝，汉器铭刻、竹木简牍等皆多民间刻手，吾侪若引其故车，售其原浆，化璞之表，见玉之质，岂不乐哉？！然得此古意者少矣。名帖之雅，俗手下笔，面目可憎；无名之碑，能化俗为奇，全在慧心意造，非俗手可论也。

画为诗中意，诗即画里禅。清湘道人深谙此理，每以诗画相融，禅意森然。曾以“四时”论景，景随时变，若“每同沙草发，长共水云连”写春，“树下地常荫，水边风最凉”写夏，“寒城一以眺，平楚正苍然”写秋，“路渺笔先到，池寒墨更圆”写冬。清湘以诗写画，求神形契合，取思静虑，涅槃妙心，故得定慧均等之妙也。

人为“物”蔽，则与“尘”交。清湘论画专设“远尘”篇，重“画”为“人”之所有，清其心而得其形，聚其学而得其神。“远尘”之法贵乎“思”，“思”而得精微之域，远于尘俗所现也。

清湘论书画有“本之天而全之人”语，斯为的论。“天”，艺之根；“人”，艺之培；“天”“人”之合，艺之养成也。

艺术创作应如东坡“竹杖芒鞋轻胜马，一蓑烟雨任平生”语，平实无华，自然随兴，不为外物所动，下笔即见万壑也。

（作者为北京语言大学教授、中国书法篆刻研究所所长）