

中华传统文化中， 蕴含着美学前行的原动力

古代日常生活之美如何渐渐构成东方审美的重要组成部分,引起学界关注

高建平

抚琴、着棋、吟诗、作画、品茗、焚香等中国古代的生活方式里，人们时常说起的魏晋风度、盛唐气象、宋朝美学中，包蕴着怎样的智慧？

永乐的剔红器、宣德的铜炉、成化的鸡缸杯、乾隆的珐琅彩……人们从明清两朝颇具装饰意味、多有神工意匠般品相的玩好之物中获得愉悦时，到底与其发生了怎样的审美互动？

本版的两篇文章，从不同角度探讨中国古代的日常生活美学。

——编者的话



清代象牙雕石竹花纹官扇



西周追簋



宋代哥窑菊瓣盘



清代掐丝珐琅白鹿图尊



元代缂丝赵佶花鸟方轴（局部）

（均故宫博物院藏品）

今天，“日常生活美学”成为一个热词。在中国，这些见解似乎古已有之。我们曾遥想三国人物，追慕魏晋风度，梦回盛唐，依据《清明上河图》去体察当年汴京开封的都市风情。我们也习

惯于欣赏生活中的美言美行、美情美景、美色美味。

正是日常生活，开启了我们对于东方审美意识的研究。

“错采镂金”之美与“出水芙蓉”之美的对立，不在艺术，而在日常生活

中国古代有着高度发达的礼仪制度。在被奉为儒家经典的“十三经”中，就有三部与礼仪有关的书，分别是《周礼》《仪礼》和《礼记》。古人重视“礼”，原本源于政治的需要，但这种古代的政治，不是今天人们所理解的“政治”，而是重在“治”，要治国、治民，将“礼”渗透到全社会的日常生活方方面面之中。婚丧嫁娶，寿诞喜庆，不同地位和辈份的人相见，都要有仪式，给日常生活加上一些规定的动作，并对这些动作提出美感方面的要求。

在上古时，礼要配乐，实施乐教和乐治，完成一种艺术与政治、日常生活的无缝对接。这是彼时人们的理想。孔子梦见周公，梦见的是从天子到诸侯再到士大夫，都在礼仪制度下和谐相处。也许，在他的心目中，周公时期的人就生活在这种礼乐配合下的美的世界之中。

到了中古时期，有“文人四友”之说。文人要琴、棋、书、画兼通，尽管涉及到艺术，但其重心不是在艺术，不是追求艺术技能的高超，而是在人，通过一些高雅的活动，显示高雅的生活方式。

对于人的评价，中国古代常用“潇洒”“清逸”“俊俏”“雅致”“庄重”“华贵”之类的词，这代表着对生活中的人在行为举止、形象姿态方面的赞美和追求。日常生活中的这些词，都在展现古代中国人的美学观。宗白华讨论过“错采镂金”之美与“出水芙蓉”之美的对立，其主要对象，也不在艺术，而在日常生活。

在一次国际会议上，有外国学者在发言中论述了“风流”这个概念。他认为，这个概念无论在中国，还是在日本和韩国，都有着深远的影响。我们熟悉这样一些诗句，如：“大江东去，浪

今天，日常生活美学成为美学发展的一个新趋势。我们不能将其简单地理解为复古，回到过去。现代美学作为一门学科，是在18世纪时，由德国和法国等一些国家的学者，依托现代研究院和研究性大学而建立起来的。这一学科从建立时起，就有着强烈的“艺术中心论”的影响，其主要宗旨，是区分艺术与工艺，强化审美无功利的思想，以对抗当时盛行的功利主义哲学观。在19世纪，这一学科伴随着艺术上的浪漫主义运动而得到发展。到了20世纪，在英美等一些英语国家，流行分析美学，主要的研究对象变成了先锋派艺术，从而更进一步强化了“艺术中心论”。如今，在“终结论”盛行于当代西方艺术学，美与艺术分离之时，走出西方美学中的“艺术中心论”，从自然和生活中寻找美，从而改造美学，成为当代美学的一项重要任务。

我们过去都设想，艺术是与生活不同的世界。基于这样的认识，我们会认为艺术摹仿现实生活，但摹仿不等于再造。比如一位木匠造了一张床，另一位木匠照样再造一张床，这不是摹仿。只有画家照着床的样子画了一张床的图画，才被称为摹仿。画家所画的床，就与木匠所造的床属于不同的本体论层面，或者说从属于一个不同的世界。由此，我们看待这两个不同世界之物，也要用不同类型的知觉。我们在日常生活中有关于世界的五官的感觉，而对艺术品，需要有

“内在感官”。这种“内在感官”，18世纪初的夏夫茨伯里时就提出，并由哈奇生发展。在今天，仍有许多人有意无意地在重复，提出诸如“内视”的观点，试图在五官之外加上新的感官。

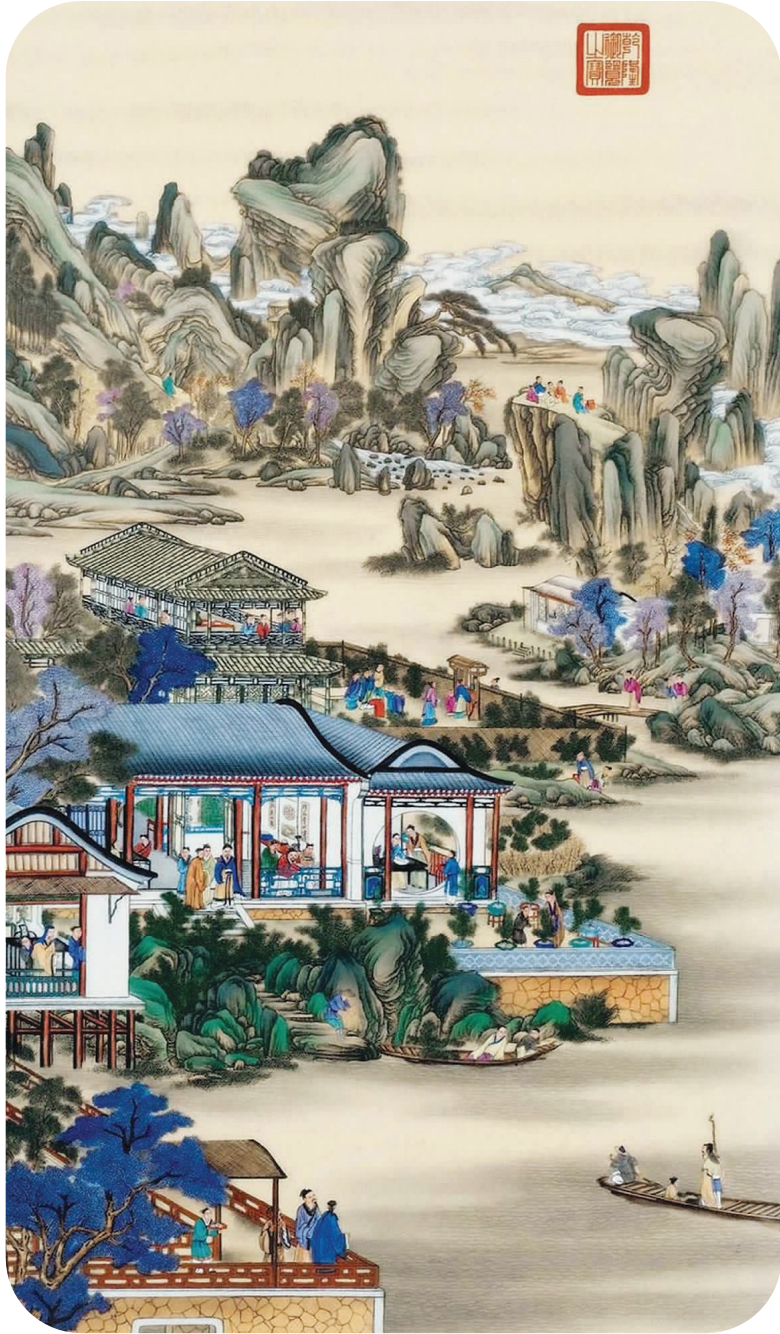
然而杜威认为，艺术不是与生活绝缘的，艺术的世界，也不是与现实生活完全不同的世界。它们只是现代生活世界的一部分而已。换言之，就是要打破艺术与非艺术的界限。杜威提出了一个形象的比喻：山峰并不是一块放在平地上的石头，而只是大地的起伏处。同样，艺术也仅仅是现实生活中的某种突出的地带，而不是与现实生活完全不同的另一种东西。山峦起伏本来就是大地的风景，在一座座山峰的下面，是地壳运动所造成的起起伏伏，而不是在大平原上被安放了一块块的巨石。在愚公移山的故事中，夸娥氏背走太行、王屋二山，那只能是神话，山都是有根的，是背不走的，这个根就是大地，它们与大地是连续体。

这一说法给了我们一个启示，即艺术所提供的经验，与现实生活中的经验，在本质上没有什么不同。人没有“内在感官”，所有关于“第六感官”的说法，都仅仅是神话而已。但是，经验也有不同。杜威认为，寻找审美经验的独特之处，不要在经验的性质上，而应该从经验的组织形式上来找。这就是他所谓的“一个经验”的理论。人人都有对经验的连续性和完满性的追求。对一

个经验被打断，就会产生不快感，而圆满地完成一个经验，就会产生愉悦感。

艺术所能提供的，就是这种“一个经验”。一件艺术品，有其“有机整体”。无论是文学、视觉艺术，还是听觉艺术、视听混合艺术，都要有开头、中间和结尾。有通过铺垫推向高潮后再结束，也有平铺直叙、似断若连但最后仍见出完整性。这种整体性的要求，为的就是满足“一个经验”。无论是创作还是欣赏，人内在的完满性推动经验的前行而又对经验进行着评判性的反应。

这种对完整性的要求，被艺术的创作和欣赏活动所激活，得到训练，却又不仅限于艺术的创作和欣赏。有过并习惯于“一个经验”的人，被熏陶出艺术的品位来，又进而将这种品位移植到非艺术的各个领域，进入到日常生活之中。我们看环境，是回到对自然的欣赏，也是将在艺术中陶冶的情操和品位移植到对自然中来。我们会在评价风景时说“风景如画”，这就是将“入画”的眼光投入到对自然的欣赏之中。我们在看待生活时，会说生活中充满故事，读了小说，觉得生活中到处都有情趣。艺术进入生活，在生活中看到



郎世宁绘雍正十二月圆明园行乐图之一

艺术，这种艺术与生活的结合，在改变着对现实生活的看法，也改变着美学本身。这种建立艺术与生活连续性的思想，是美学改造的原动力。

现在，回头再来看中国古代人的日常生活，就会发现其中蕴含着许多美的因素——无论是人与自然协调一致的观点，还是追求和谐共处的理想。我们不妨将这些传统置于现代语境中进行思考，在现代美学理论体系中对之进行吸收。

过去，我们对传统美学的研究，有根据西方理论挑选古代美学中的要素来进行组织的倾向。在这种情况下，看到的是西方理论运用于中国和其他非西方美学的一面，而不能看到中国和其他一些非西方美学对于推动西方美学发展的一面。

美学需要走出传统美学的框架，建构新的美学，不再以艺术为中心，而是将关注点投向日常生活之中。在这种情况下，传统应该成为美学改造的力量。

（作者为中国社会科学院研究员、中国中华美学学会会长。本文刊登时有删节，全文将发表于《美学与艺术评论》第十五辑。）

这些器物能够传世,不仅仅因为美

——读艺术史新著《魅感的表面》

潘飞

与古敌。”造物者们竭力在器物表面,通过装饰营造珍稀、独特、新奇、精美等充满魅感的繁茂气象,迎合、吸引收购者的“目力”。

为区别于礼仪化、宗教性和博古一类的装饰物,乔迅挑选了与居家生活空间相关的日用摆设品,不仅招接上物与人、装饰与感官之间的“暗码”,还对研究视觉性话语作出了不小的贡献。装饰,不仅是器物表面的工艺,给隐藏其下的形状和材料穿上华丽外衣,更具有社会和经济意义,昭示着其所有者无与伦比的优越感。在古代,士人阶层收留的器物,愈发展成为彰显身份、品位的手段,就连皇室也热衷于用显见的表面化装饰来彰显权威。此种风气的带动下,当时的皇帝、文人墨客也热衷于扮演设计者的角色,他们与手工艺者们共同努力将绝技般的技艺融入印章、瓷器、砚台等物件中,通过个性化和商业化十足的款识等外在形式彰显品位。在此过程中,这些玩物实现着从物质性向精神性的功能转化。乔迅以当时江南、北京两个生产中心为例,详尽说明材料、工匠、资源、作坊、市场等何以造成装饰艺术的兴盛。

作为汉学大家,乔迅在学术范式上的突破之处在于,他擅长将实在的物或人“符号化”。在他眼中,世间万物的表象之下皆遮蔽着隐喻的意义空间。在早年著作《石涛:清初中国的绘画与现代性》中,乔迅就检视了石涛画作所隐含的

精神性——石涛作品中郁郁葱葱的蔬菜花卉,被乔迅解读为象征兴奋的身体语言。《魅感的表面》接续了上书的路径,引导我们审视的装饰,不仅停留在华美的层面。他强调,装饰品是人体器官和感官的延伸,当人与装饰品发生互动,自然能体会到仿佛与自己对话和嬉戏般的亲切和愉悦。装饰品也隐喻和延伸着人的身体,比如,花瓶的流线型外观让人联想到妙龄女子的婀娜体型;高足杯的耳柄是对饮者双手的邀请……二维和三维的装饰品表域(surfacescape)吸引着人的眼睛、双手、皮肤和五脏六腑,将人的反应导向于满足的心理状态,同时又通过有意识的修饰,营造着隐喻空间,并生产意义。对于表域的迷恋,说明人视这些表域为满载着情感的同类,因此,“通感”“移情”等特异的审美体验才得以实现。

单色的光滑、物质性纹理、发明的纹样、图绘、铭文、虚构的表面等六种处理手法被乔迅称为“资源”,它们各擅其长,甚至可以通过压缩、分配等形式组合使用,从而与相应的表面辅车相依,最终形成表域。每一种资源都衍生出错视、戏仿等特殊工艺,工匠借此大施才华,形成产生魅力的独特渠道。

单个物品的表域不仅形成了微观世界,还在建筑内外形成了形势布局,乔迅将其称为“物境”(objectscape)。《金瓶梅》《儒林外史》《红楼

梦》《浮生六记》等明清小说中皆有大量篇幅对此展开描绘——不同的器物带着不同的气息,但摆在一起,就像博物馆,构成了丰富的形势布局,比如,“清清独坐,只见满架诗书,笔山砚海”(见《警世通言·玉堂春落难逢夫》)。不同特定的“场域”(如书房、厅堂等),因为各种错落的器物,被构筑出整体性的空间“景观”。装饰的表域与周遭的环境发生着关联,并形塑和改变着室内的环境。

明末清初美学家李渔在《闲情偶寄·器玩部》中,表明了对“骨董”的态度,他说崇尚古玩之风从汉魏晋唐以来到他所处的时代,已经有过之而无不及了,虽然“古物原有可嗜,但宜崇尚于富贵之家”,但这并不代表着寻常之家不可以玩器具,就像他说的一样:“至于玩好之物,惟富贵者需之,贫贱之家,其制可以不同。然而粗用之物,制度果精,入于王侯之家,亦可同乎玩好;宝玉之器,磨砻不善,传于孙子之手,货之不值一钱。知精粗一理,即知富贵贫贱同一致也。”的确,在理学家“玩物丧志”的箴诫下,装饰被认为有可能造成“恶趣”。《魅感的表面》却消除了这一点,对传统美学体系只求整体不求微观、只求内在不求外表的倾向形成了一种反拨和补益。作为一种媒介,装饰表面的表域和物境在物品与其观者之间架起沟通的桥梁,将后者带入社会秩序和欲望世界中。如此一来,艺术不仅营造出信息的交流体系,还调节着人与世界的关系。