

2008—2013

公共艺术大讲坛文集

Public Art Great Forum Lectures and Discourses Collections

II

杨奇瑞 王来阳 主编

中国美术学院出版社

独乐 众乐

2008—2013

公共艺术大讲坛文集

Public Art Great Forum Lectures and Discourses Collections

II

杨奇瑞 王来阳 主编

中国美术学院出版社

“独乐·众乐”公共艺术大讲坛编委会

主编：杨奇瑞 王来阳

编委会委员：于小平 黄骏 周武 高士明 王来阳 陈子劲 马钦忠 翁剑青 李公明 于化云

责任编辑：林 群

执行编辑：王来阳

责任校对：钱锦生

封面设计：郑筱莹

装帧设计：郑筱莹 林明媚

责任出版：葛炜光

图书在版编目（CIP）数据

独乐众乐：2008～2013 公共艺术大讲坛文集 / 杨奇瑞，王来阳主编. —杭州：中国美术学院出版社，2013. 12
ISBN 978-7-5503-0606-6

I. ①独…II. ①杨…②王…III. ①文化艺术-文集 IV. ①G0-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2013）第 299667 号

独乐·众乐 | 2008—2013 公共艺术大讲坛文集

杨奇瑞 王来阳 主编

出品人：曹增节

出版发行：中国美术学院出版社

地址：中国·杭州南山路 218 号 邮政编码：310002

<http://www.caapress.com>

经销：全国新华书店

制版：杭州海洋电脑制版印刷有限公司

印刷：浙江省邮电印刷股份有限公司

版次：2014 年 1 月第 1 版

印次：2014 年 1 月第 1 次印刷

开本：787mm×1092mm 1/16

印张：36.75

字数：377 千

图数：798 幅

印数：0001—3000

ISBN 978-7-5503-0606-6

定价：218.00 元（全书二册）

著作权所有，请勿擅自用本书制作各类出版物，违者必究。

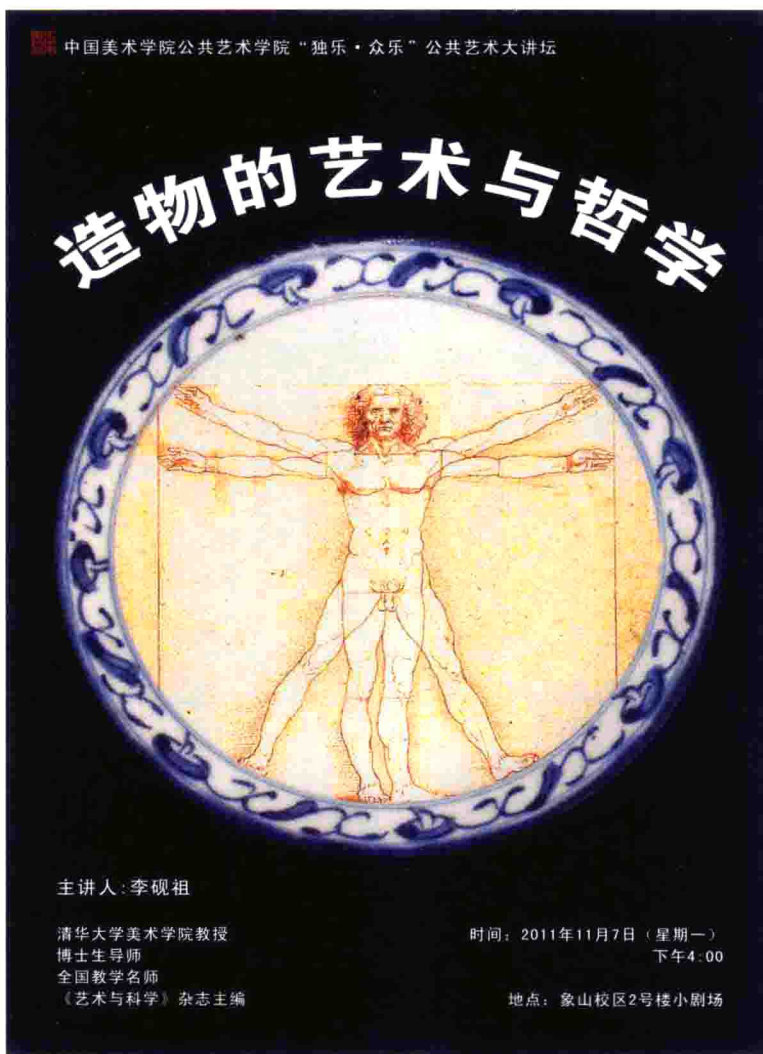
目 录

- 001 / 第一讲 马钦忠：关于交往与生存中的公共艺术
- 025 / 第二讲 朱邦雄：从陶壁公共艺术论设计人文观
- 038 / 第三讲 高士明：从历史经验到生活世界
——论当代艺术的“社会参与”和“作者问题”
- 047 / 第四讲 Catherine Mc Dermott & Donna Loveday: 英国设计博
物馆展览策划与英国当代设计
- 062 / 第五讲 于化云：北京城市雕塑与公共艺术
- 070 / 第六讲 吴信坤：多元化的美国城市雕塑与公共艺术
- 079 / 第七讲 杨奇瑞：如何设计浙江馆
——2010年上海世博会“浙江馆”创作设计介绍
- 100 / 第八讲 吴为山：雕塑的灵魂
- 126 / 第九讲 翁剑青：公共艺术与城市生态文化
- 141 / 第十讲 皮力：从行动到观念
——晚期现代主义艺术的语言转型

151 / 第十一讲	朱青生：当代艺术问题
174 / 第十二讲	陈育强：城市公共艺术的空间实践 ——以中国香港为例
187 / 第十三讲	Charon Kransen: 当代首饰艺术
242 / 第十四讲	张道一：艺术的三大要素
255 / 第十五讲	李砚祖：造物的艺术与哲学
269 / 第十六讲	鲁虹：新中国美术 60 年
368 / 第十七讲	Gail Kenning & Sue Pedley: 树的边缘 ——艺术的公共视角
389 / 第十八讲	Jean- Luc Vilmouth: 空间维度与当代艺术观念
421 / 第十九讲	Edward Lebow: 美国城市重大更新项目中的公共艺术
446 / 第二十讲	沈语冰：重建失落的链节 ——西方现代美术研究之我见

- 475 / 第二十一讲 常宁生：超越美的艺术
——唯美与求真
- 490 / 第二十二讲 Robert Krivanek：开掘社会景观
- 506 / 第二十三讲 李公明：公共艺术与社群生活
- 534 / 第二十四讲 Billy Lee：西方雕塑艺术创作方法论
- 549 / 第二十五讲 Billy Lee：雕塑的物化与空间

附录：“独乐·众乐”公共艺术大讲坛执行案



第十五讲

造物的艺术与哲学

李砚祖



李砚祖：

1954年12月，出生于江苏泰兴。

1982年扬州师范学院美术专业毕业；1987年获南京艺术学院硕士学位并留校任教；1991年2月获中央工艺美术学院博士学位并留校任教；1993年晋升副教授，兼学报《装饰》副主编，1994年任主编；1995年任日本东京艺术大学客座研究员，从事设计艺术学及美术学研究；1996年起任史论系副主任，主持工作，工艺美术学系主任；1998年晋升教授。

现任清华大学美术学院美术学教授、博士生导师，景德镇陶瓷学院特聘“井冈学者”，硕士生导师。《艺术与科学》丛刊主编。主要从事美术、装饰艺术及艺术设计的历史及理论、陶瓷艺术、中国画学的研究与教学。本科公共基础课“设计与艺术概论”、专业课“中外设计论著选读”等，研究生公共课“设计艺术学”、“学术论文与学位论文写作”、“学术要素讲座”等，新生研讨课“中国陶瓷艺术”等。

主要获奖：2003年获首届国家级教学名师奖、北京市教学名师奖、清华大学教书育人奖；2002年获全国高校优秀教材一等奖、二等奖各一项；1995年获全国高校首届人文社会科学研究优秀成果奖二等奖；1993年获北京市高校优秀教学成果一等奖，北京市“高校青年骨干教师”称号。

造物的艺术与哲学

主讲人：李砚祖

主持人：王来阳

主办方：中国美术学院公共艺术学院

讲座时间：2011年11月7日

讲座地点：象山校区2号楼小剧场

很高兴来到中国美术学院跟大家有这么一个机会就自己关于艺术、设计的问题的思考进行交流。刚才张道一先生用非常生动的一些例子对我们讲了艺术的三大要素，这个问题很大，很有利于我们进行学习和思考。今天我从艺术和哲学的角度对我们的设计进行认知，其中涉及我们对艺术的一些认知。为什么选择这个课题到我们中国美术学院来跟大家交流？因为在我的印象当中，中国美术学院不仅两个校园非常漂亮，可以说世界上最漂亮的美术学院之一。中国美术学院有一个特色，就是对理论的高度重视，

过去有《新美术》等杂志，这些杂志对中国的美术界影响很大，在我读研究生和博士生期间都受到了很好的教育，因此我说我们到中国美术学院来进行第一次的公开演讲，我要带一个比较好的题目。当然现在遇到一个问题，是什么呢？我上个星期六在昆明参加“第六届全国艺术院校校院长高端论坛”，主办者多次邀请我参加这个会议，我说我一不是校长，而不是院长，我不参加这个会议，但是他说作为专家一定要来，最后去了，会上没有更大地触动我，只是一个教育部官员在会议上公布了一组数据：去年，

2010年全国招大学生是650万，大家知道650万新生中学艺术的有多少？因为我平时在各地讲学，我们学设计的大概有数十万人。我还非常小心地说，因为我2005年曾经在教育部信息中心做了一个调查，过去了六年，我心中没有数，只能说中国学艺术的在校生有数十万人，已经是一个比较大的数字了。教育部官员说2010年650万人中学艺术的98万。我想到两个字“可怕”，将近六分之一的人学艺术。所以前两天中共中央办公厅就“文化发展事业”写一个建议，其中有这么一条，我们国家的文化、国学还有这么多工作要做，98万人学艺术，对于一个国家、对于一个民族和高等教育意味着什么？其中48万是学设计的，更多的是学动漫的，而我们的动漫企业干什么？不要大学生，他只要像农民工一样，反复干，动作连贯了，只要这种人，因此我们学动漫的学生就不愿意做那个工作，要创意，我们创意不起来，为什么？我们没有这种素质，试想中国工艺美术学院，现在的清华大学美术学院，1956年成立，如果从那个时候就进行现代教育的话，现在五六十年过去了，我们有一个国际知名大师吗？没有，是我们个子不够高，电脑不够新？不是的，问题是我们的教育，教育有一个什么奇怪的现状？中专升大专，大专升大学，怎么办？把大学变成职业中专，只学艺术，不学技术。本来有一个学校，中

等职业学校，这个中专跟我们工艺学院的大学课程设置一样，学生做的作业，老师拿的范例都一样，水平不相上下，这时候能分清楚谁是大学和中专？得出一个结论，大学和中专有什么区别？中专进行技能教育，大学进行综合素质的教育。真正把所有的大学办成了中专，这是我们没有出大师的根本原因。

我到中央工艺美术学院以后，这么二十多年一直在从事设计、工艺美术理论的研究和教学，今天想把其中很少的一部分思考给大家进行一个交流。我们中国缺的是理性思维、理论思维，我们一年发表数万篇设计方面的论文，有几篇是真正的论文，真正是自己的理性思考？很少，都是拍脑袋的，都是感想感性的认知。如果一个民族不能站在理论的高度，这个民族是没有希望的。这句话是马克思说的。我们不在艺术的思维上进行思考，我们的艺术和设计也不会在市面上有自己的立足之地。所以今天的设计基本上是仿样设计，仿人家的皮毛，人家背后的东西我们不愿意理解，我们的教育处于这种状况。希望我下面的演讲能够得到大家一个共鸣，目的就是引起大家对这个问题的思考。我的题目是《造物的艺术与哲学》，从海德格尔的艺术之物谈起。

首先引用一个匈牙利学者的一句话：“哲学结合了科学和艺术的功能，它是人类发展的意识，也是人类发展

的自我意识。它是意识，因为它总是代表人类在特定时刻所达到的本质和知识水平；它也是自我意识，因为它的宗旨是人及人的世界的自我认识。”艺术和科学是作为哲学的两面，是人类知识和智慧的结晶，而我们的设计是什么呢？就是艺术和科学的结合。今天的报告分四点，第一点谈谈“艺术”与“艺术之物”；第二点谈谈物的“有”与“无”；第三点谈“物序”与“物体系”；第四点谈谈“开物成务”。

20 世纪有两大哲学流派，一个是分析学派，一个是海德格尔，在海德格尔之前，我们理解的艺术就是黑格尔所说的自由的艺术、美的艺术，这种艺术属于形而上的精神范畴，与物没有关系，虽然刚才张先生讲了艺术的三个方面的要素，有物质的，但是在我们所理解的艺术中，在哲学家的想象中，这物不是物质，而是事物的物、器物的物。比如康德讲“艺术是某个事物的美的表象，是建立在人理性基础上的自由的创造活动。具有两种规定性：第一种是艺术是天才的活动；第二是以自身为目的无任何功利目的的活动。”设计不是这样，必须要有用，在用当中才能成为自身，所以艺术是自律的，设计是他律的。艺术作为自律，因为以自身为目的，这是康德教导我们的。黑格尔也是这样，他说：“美是理念的感性显现，艺术是自由的艺术，我们所要讨论的艺术无论是就目的还是就手段来说，都是自由的艺术。”

那么到了 19 世纪的美术家克罗齐，他说：“艺术即直觉，直觉即表现。”科林伍德说，艺术就是想象。到这个时候，我们就知道艺术从观念开始到直觉到想象，几乎在头脑当中。那么到了克莱夫贝尔说“艺术是意味的形式”。过去对艺术的理解是在观念和精神层面上，到了他提出的，他从内在的、本质的、观念的转到了形式层面，也就是说转到了作品本身。因此，卡西尔说艺术是一种符号。注意到艺术文本本身的时候，就发现了符号。当然还有名人说艺术是一种人类情感的符号。

海德格尔在《艺术作品的本源》中说：“物这一字眼在这里大体上是指任何一种非无的东西。在此意义上，艺术作品也是一种物，因为它毕竟是某种存在者。”首先看到了物，他说艺术作品中这种物的因素仿佛是一个屋基，那别的东西和本真的东西是筑居于其上的。哲学家的理解导致了整个艺术界深刻的演变和变化。海德格尔的总结是总结康德以来关于艺术的认知。事实上在康德以前，尤其在工业革命以前，艺术家与工匠、艺术与物是不分的，或者说区分不明显。因为在工业革命以前大多数活动都围绕着基本的生存，“物”的制造或者海德格尔所谓的“置造”，这个词翻译得非常准确，这个“置”，而不是“制”，设置和制造。当时的成品是以实用为根本特性，形的建构和所谓的“美”，

被隐置在器物的功能之中，与美一体，工匠、制作者与艺术家一体是普遍现象。所以物与艺术是一致的。

文艺复兴期间都是这样，设计师、工匠没有区别。直到 17、18 世纪，工业革命以后，艺术“纯化”，即精神化，贵族把艺术家请到自己的家里，来给他画肖像，因为那个时候的教堂艺术以后失去了。这时候宗教的艺术已经开始失威了，那么这个时候把过去的工匠请到家里面，那么请到小姐的卧室里面，可以吗？不可能的，在概念上必须解决问题，艺术就分实用艺术和纯艺术、大艺术、小艺术，工匠艺术都是小艺术，而纯艺术，绘画、雕塑家是艺术家，是福音的传播者，就是天使，把天使请到家里来是理所当然了。那么就是纯化了的，淡化了艺术的物性，强化了精神性。适用艺术的精神性被遮蔽，器物、器具与美与艺术无关。这就是一个历史，而且是最近的历史。

导致中外艺术史的写作在相当长的历史时期内，大多数艺术作品都是人造物品，中国美术史写瓷器，一笔带过，不承认这是母体。造物者都是工匠，是制造者，是因为中外的历史对这一段的描述都是含糊的，甚至是勉强的，为什么？因为艺术史对于艺术品和艺术家的判定是根据当时写作者的艺术观念来选择和决定的，当时的艺术家的写作观念就像康德、黑格尔所规定的，理解的艺术就是那种意

义，所以对艺术的认知，这种认知与历史不相吻合，我们的历史与真实不吻合，是一个局部甚至被扭曲的历史，因此我们要注意这个情况，因为当时并没有近代意义上的艺术，艺术品和艺术家，因为那个时候都是工匠，他也不知道艺术。就像我们看到大娘刺绣很漂亮，剪纸水平很高，说她是艺术家，大娘不懂什么是艺术家。

海德格尔的理论发表以后，艺术史的研究及其学术开始注意艺术的物性。我们注意到画面、画框、布基，进而将艺术视为物，出现了“现成品”的艺术，“装置艺术”，都应该视为这种理论的产物。

这是杜尚的作品（图 15.1），当时作品送到美术沙龙的时候，这个是不被接受了，三十年后被美术史家翻出来。当时杜尚被正统的艺术家认为



图 15.1 泉

不是艺术家，画得很差，不入流，那么杜尚就送一个男用的小便池，恶心你们一下，看你们怎么办。那么评委就不理他。

这是杜尚后来制作了各式各样的作品，后面有一个大玻璃，上面有作品，有脱光了衣服的模特。在制作之前，她跟杜尚在下棋（图 15.2）。后面我们对这个场景进行了演绎，这是行为艺术。



图 15.2 下棋



图 15.3 劳申伯格

这是劳申伯格（图 15.3），他把所有的东西都当成艺术。

这是我们中国作者的作品，艺术观念改变了很多，艺术原来从纯精神的东西，与物无关，现在到艺术本身就是物，这中间有一个非常重大的转变。

我们下面看第一个问题“艺术”与“艺术之物”。海德格尔讲：“艺术之物，或者物的艺术，物之所以成为物，但是存在一种物性。”我理解为两个方面，一个是物的自然属性，就是它的物质性，包括材料、材料的结构和性能。第二个是物品的功能属性。我们的数量、工艺是人性和物性的统一，这个物性既有材料属性，也有功能属性，材料属性有结构、金属、橡胶、油漆、皮的等等，功能属性是能够装东西，能够行驶，能够达到一定的目的，就是物性。物性的表现，实际上是物质性，那么功能属性，人造物的物性就是功能属性，我们什么时候能够知道，就是使用的时候，物的消耗过程中能够确认物的存在。海德格尔有这么一段话：“器具的器具存在就在其有用性之中，但有用性本身又植根于器具之本质存在的充实之中。”之所以有用，因为它可靠。我们过去讲设计，适用和审美的结合，就是用和美的结合，我们讲到这一点就为止了。海德格尔比我们走得更远，为什么有用？因为它可靠。我们现在大家都开车，这个车能够开得起来，

发动，能够有用，要是不可靠，它会闯祸，那么就不可靠。“器具的有用性只不过是可靠性的本质后果，有用性在可靠性中漂浮、要是没有可靠性便无有用性。具体的器具会用旧用废，但与此同时，使用本身也变成无用，逐渐损耗，变得寻常无殊。”一部汽车，出租车司机四年开车，要开一百万公里，等到四年以后，它的部件一样都不缺，很完整，就是发动机不行了，可靠性消失了，也就是说器具的可靠性和有用性，外部看不出来，只有在马路上行驶，在使用过程中，才可能看到这部汽车才是汽车，不然就是一个汽车的符号，因为它本身已经是无用的了，但是一切都没有变，功能丧失了。这是海德格尔的发现。他说：“因此，器具的存在逐渐消耗，最后成为纯然的器具。器具存在的消耗过程也就是可靠性的消失过程。也正是由于这一消失过程，有用物才获得了它们那种无聊而生厌的惯常性，不过，这一过程也是对器具存在的原始本质的又一证明。”这一证明是他在讲艺术之为艺术的时候。

《艺术作品的本源》他还提到了艺术作品的物性，与工艺品、器具的对比，“由于器具拥有一个介于纯然物和作品之间的中间地位，因而人们很自然地想到，借助于器具存在（质料—形式结构）也可以掌握非器具性的存在者，即物和作品，甚至一切存在者。”器具也好，油

画也好，雕塑也好，总是作为一种存在，在存在的意义上，工具的存在，石头的存在，雕塑的存在，油画、国画的存在，书法的存在，音乐的存在，都可以作为一种物的存在。这是我讲的第一个问题。

第二个问题，物的“有”与“无”。我说还有一种人性，海德格尔是讲了生产性，从生产的角度来判定所有的物品，他说：“无论是艺术作品还是手工艺品、器具，他们都是生产出来的，我们把创作视为生产，但是器具的制造也是一种生产。在陶匠和雕塑家的活动中，在木工和画家的活动中发现了相同的行为，无论是作品的制造，还是器具的制造，都是在生产中发生的。这种生产从一开始就使得存在者以其外观而出现于其在场中。”无论艺术家也好，工人生产器具也好，一样都是一种生产，因此我把这种生产性作为人性。在设计中，我讲设计的物性，这是物性和人性的统一。生产性就是人性，设计就是人性和物性的统一，从艺术角度看，艺术品同样具有两种性质，这也是海德格尔的出发点。从这一点，我们能够发现海德格尔他认识了器具之物和艺术之物的同一性，但是仅仅认识到这一点不够，不能说艺术大师。他还发现了不同，“我们周围的用具物毫无例外的是最切近和本真的物。所以器具既是物，因为它被有用性所规定，但又不止是物，”工人也是艺术家，雕塑家也是艺术家，

人人都是艺术家，也就没有艺术家了。海德格尔说“器具同时又是艺术作品，但又要逊色于艺术作品，因为它没有艺术作品的自足性。”因为艺术品是自律的，不依靠实用性存在。海德格尔有一个真正开放的艺术观，我们学艺术的人越学越死，观念越窄，越创新越不能创新，创新已经成了一个绳索，因为我们教学生的东西，把他的艺术观念越搞越死，创新已经成为一个棒子，越敲越呆。海德格尔从哲学的高度认识，打开了我们对艺术的认知，开阔了我们的思维。

海德格尔说“器具之物是艺术之物”，我归纳为哲学之物，造物、造器具，本身是一种艺术活动。人性和生产性，我们可以进行多元化的分析。海德格尔是这么分析的，曾经引用一个茶壶作为例子，茶壶是一个工具，是一个物，作为一个器皿物，大家肯定没有疑问，壶之物因素在于它作为容器而存在，是有功能的，但是功能实际上有壶底和壶墙承担着容纳的作用，你把这两个打开，真正成为单独的东西又不能装酒水，因为酒水是在它们的虚空之中，因此海德格尔说：“虚空乃是器皿的有容纳作用的东西。壶的虚空，壶的这种虚无 (Nichts)，乃是壶作为有所容纳的器皿之所是。”我想起了《老子》十一章里的内容，用水和黄土做成陶，就是做的陶当中的空间，我们才能装东西。日本的著名陶艺家做了一个不能开口的实心壶，



图 15.4 吴光荣作品

那也是壶，但是失去了真正的意义。海德格尔说了以后，不是完了，壶是这样，那么工人要做壶，是实底还是虚空？这是我们看到的壶，这是吴光荣做的作品（图 15.4）。海德格尔说既然容纳的作用不是底和墙，而是虚空，那么工匠是塑造虚空吗？他说是把握到不可把握的虚空，并把它制造出来，成为有容纳作用的东西，进而进入器皿的形态之中，壶之虚空决定着任何制造的东西，器皿的物性因素绝对不在于它用以构成的材料，而在于有容纳作用的虚空。一个汽车不是构成了材料，其根本的、主要的是功能。海德格尔也有一个结论，我们要理解这一点，就认知到物，什么是真正的物，是用这个例子来谈存在主义的认知，而打开了我们对认知理论的大门，也打开了我们如何看待设计和造物。

第三个方面，“物序”与“物体系”。物序是中国先秦时期的概念，物体系是 20 世纪西方的概念。实际上都是物与物的关系。首先看中国语境中的物序，物序是物与物之间的配属关系，

这是一种自然关系，比如桌子与椅子相配，床与床头柜的配属关系，这些关系是因为物本身的实用功能而产生的配属关系，我称之为自适性关系或者自然性关系，西方不是说大自然的绿色设计，不是指那种自然而然的设计，不要强加的那种设计。我们也可以把这种关系用西方的概念来表达，就是所谓的物体系。

物序是先秦时期的观念，物与物的关系，物与物之间的序列，这个序列是人伦的表征，《礼记》对人之间的交往规定了礼仪制度，社会规范很厉害，所以这是人伦的表征，也是物的制度化和政治化，受到了君君、臣臣、父父、子子的人伦关系的制约，这是这种感到的物化形式。百工是在官之工，人身自由受到限制，一年四季，从开工到结工其设计和造物活动都在严格的管制和规范之下，其规范有礼制的社会规范，在小社会范围之内，你不要跟有地位的人去讨论问题，以及搭话，这个有界线，不能扯关系，有各种规范，这是社会规范，那么工匠还要遵循自然规范，就是自然条件，春天开始整理仓库，要什么时候砍柴，必须有时序，遵循自然，还要遵循工艺技术本身的诸多规范，比如兵车、马车，一般老百姓用的和天子用的不一样，有各种尺度，这都是规范和尺度。

今天所谓的可持续发展，绿色设计、生态设计，后面还有无穷无尽的问题，你好好读一下中国古代的东西，

里面都有这些问题的研究。百工怎么样，建造怎么样，做工什么时候砍材料，春天做什么，冬天做什么。如果没有遵循时序是不行的。这种体系，你要建立一个新的城市，皇帝为自己建造住房，先建庙宇，先把老祖宗用的东西造好，凡家造：祭器为先，牺赋为次，养器为后。人再穷不能卖祭器，这是中国古代的一个物序。

那么西方语境中的物序——“物体系”，谈组合家具，现在的组合家具方式是一个时代家庭和社会结构的一个忠实形象。典型的布尔乔亚表达了父权体制，那是饭厅和卧室所需要的整套家具，所有的家具，功能各异，但能紧密地融合于整体之中，分别以大餐橱和大床为中心。这就是物质的体系，同样反映了社会结构和家庭的结构，这和先秦时期提出这个问题是一样的。还提出了物在功能之中如何被解放，这和海德格尔相比稍微欠缺了一点，我们讲完海德格尔就不讲他了。

第四个方面，“开物成务”与“禅茶一味”。第一个例子，《周易》讲到，“开物成务，以冒天下之道”，西方一本书不如这十个字，开物就是从这儿开始的，开物可理解为开创事物，设计物事；成务是事物开创后能为所用，为人所成事成业，而且符合规律。你造物也好，创新也好，给人用也好，但是不要忘了还有一个衡量的尺度，要合乎天下之道，有哪几道？我理解，

最起码有两道，一个就是自然之道，你要遵循自然规律，不能违背自然规律，可持续发展、生态设计、绿色设计比我们晚了两千五百年。第二，冒天下之道，人文之道，看中国人自古就讲真善美，讲“仁”，这是遵循自然之道和人文之道，要合乎这两个规律，我们的设计，哪一个中外理论家能够谈得出更深刻的？我没有找到，我们需要一本一本的著作来讨论这个问题，而它十个字就解决了。那么《周易》这句话不是理论吗？不是规律吗？我们有一百六十多万在校学设计的学生，有数十万个教设计的教师，有哪一个老师教过这十个字吗？我希望大家沿着这条线回顾一下我们是怎么走过来的，为什么中国的东西能够成为世界博物馆的镇馆之宝，都与这些思想有关，都与这些思维有关，都与中国人的文化有关。我们现在去学外国人，要了解他，你也要了解中国古代为什么这么做，所以我们现在只有技巧，就没有其他的東西，这很可怕。

第二个例子，大家都知道，“所谓形而上者谓之道，形而下者谓之器。化而裁之谓之变，推而行之谓之通。举而错之天下之民，谓之事业”。我们要说的五个层次，“道、器、变、通、事业”。形是第一，是一个基础，形而上，形而下，有三者的关系，为什么拿形来说？因为中国这个民族，实际上我们的思维是图像思维方式，我们为什么创造了不是其他形态的文字，

而是象形文字？因为我们自古以来，中华民族是一个图形思维的民族，所以形是基准，有了形，无形的东西是道，图像之下是器，是具体的，一个叫形，一个叫象，所以就有形象。我就不解释这五句话《周易》说形道器之间。形是基准，形是形象，可以理解图像、符号，从形出发，道是无形的存在，那是一种无形的笼罩一切的规律之道路，是只可意会而难以言传的东西，道、形、器是出发点。

第三个例子，穿衣吃饭，即人伦物理。这是我们江苏的泰州学派王艮，他作为一个明代的学人，他要反压抑性的孔孟之道，从理论上批判性地揭示圣人之道儒家学说，儒家学说高高在上，他要与百姓的日用之道相一的本质揭示出来。他说：“圣人之道无异于百姓日用，凡有异者皆谓之异端。”也就是这些方面能否使老百姓生活好，我们讲的主义就是让老百姓幸福起来，否则的话我们要它干什么呢？我们不是为了主义而工作生活，我们是为了生活得更好才生活下去。这是王艮说的，因此他说我们不是为了儒家而活着，不是为了儒家的圣人之道而活着，衡量的标准就是百姓日用，否则的话就是异端，就要否定它，这个观点简直不得了，回到了人性。所以鲁迅说，孔孟之道是吃人之道，也是从这个角度说的。所以王艮又说：“百姓日用条理处，即是圣人之条理处，圣人知便不失，百姓不知便为