

重磅
品荐

纸载千年魂 墨落云烟生

王小柔

《纸落云烟》，易晓辉著，西泠印社出版社出版。

当目光划过博物馆展柜里的敦煌经卷，你是否想过：这薄如蝉翼的纸页，何以承载千年风沙而不朽？当案头的机制纸愈发冰冷，你是否怀念：那种能让墨色晕出“浓如乌云、淡似薄雾”的手工纸？一张纸里究竟藏着怎样的草木密码？作者易晓辉作为国家图书馆古籍保护专家，他的《纸落云烟》便是为解答这些疑问而作。这部书没有堆砌枯燥的史料，而是将麻纸的粗粂、桑皮纸的温润、宣纸的雅致，都糅进生动的文字里。翻开它，仿佛能看见蔡伦捣浆的石臼，剡溪伐藤匠人、敦煌抄经僧人的身影。

时光织就的纸脉

谈及手工纸，最先涌上心头的，是“起源”二字的千年争议。《纸落云烟》没有回避这份复杂，反而细细丈量“纸”的身份边界。以此为衡器，西汉“灋桥纸”不过是“未打散的麻絮”，东汉蔡伦“造意用树皮及敝布、渔网作纸”，才真正点亮了手工纸的文明火种。书中引《东观汉记》“用故麻造者谓之麻纸，用木皮名穀纸”，寥寥数字，便勾勒出早期手工纸的两大源头；麻的粗粂与树皮的绵柔，恰似文明初创时的两种底色。

西汉金关纸静卧甘肃省博物馆，大麻纤维历经两千年风沙，仍能辨出当年纹理，浅黄的纸色里，藏着秦汉文书的余温；北魏《大智度论经》以苧麻纸抄写，1600余年流转后，纸面依旧匀净平滑，仿佛能看见当年抄经人虔诚的指尖。苧麻纤维“厘米级”的长度，赋予麻纸“千年不腐”的风采，也让它成为唐代以前古籍的主要载体。那时的麻纸，是名士挥毫的底气，是佛经流传的依托，是文明得以跨越时光的铠甲。

最令人扼腕的，莫过于藤纸的命运。“剡溪藤纸甲天下”，唐代李肇将其列为“纸之妙者”，苏轼亦有“剡藤玉版开雪肌”的咏叹。可古人“焚林而畋”的贪婪，让剡溪古藤渐成枯木。唐代舒元舆在《悲剡溪古藤文》中痛陈：“刀斧斩伐无时，掣剥肌肌，以给其业。”最终这抹“光如月、滑如玻璃”的雅致，在宋末悄然隐入历史。藤纸的消亡，不是一个纸种的落幕，而是一曲悲歌，至今读来，仍令人警醒。而竹纸的崛起，则是古人智慧的绝地反击。作者说，竹纸的“第二次生命”在宋代。此前它多是粗劣的民俗用纸，宋代工匠却以“取嫩竹、长时沬料、石灰蒸煮”的工艺突破，将其酿成可书可印的文化载体。竹子“雨后春笋”般的生长力，让中国彻底摆脱了欧洲“抢破布、挖木乃伊裹尸布造纸”的窘迫。书中引1775年法国《中国造纸艺术图谱》，那些描绘中国竹纸制作的水彩画里，藏着欧洲人惊叹的目光。竹纸不仅撑起了宋元以降的书籍印刷潮，更成为后来欧洲木材造纸的灵感源泉。

草木凝萃的纸魂

《纸落云烟》的“品类篇”，恰似一部“手工纸的草木志”。易晓辉以原料为纲，将纷繁纸种归为麻、皮、竹、草、混料五类，每一类都带着草木的气息。麻纸是“纸中的老者”，带着岁月的粗粂与厚重。书中提到，山西平阳的苧麻纸“纤维匀细，色泽浅黄”，仍保留着传统工艺；甘肃敦煌的麻纸经卷，在风沙中存世千年，纸面的纤维纹路里，还能辨出当年抄经人的笔触。作者曾亲自试制苧麻纸，“纤维在水中舒展时，竟如发丝般轻柔，抄成后迎光一看，满是自然的肌理”，我想这肌理，是汉晋文人的风骨，是敦煌僧人的虔诚，是时光赋予麻纸的独特印记。

皮纸则是“纸中的雅士”，以细腻与温润见长。构皮纸与楮皮纸常被混淆，作者却以生动的对比厘清：“构树如乔木，叶阔

如掌，果实如杨梅；楮树似灌木，叶细如眉，果实如蛇莓”，虽为近亲，却各有风姿。而桑皮纸的“洁白绵韧”，更让它成为高端用纸的代表——唐代韩滉《五牛图》以桑皮纸为画心，纤维的细腻与牛毛的质感相映，成就了传世最早的纸本画；北宋“交子”用桑皮纸印制，防水耐折的特性，让世界最早的纸币得以在市井间流转。书中藏着一个动人的细节：明清时浙江温州的桑皮纸“鬲纸”，曾作为赋税上缴，“洁白紧滑，类高丽纸”，一纸之轻，却载着一方的民生百态。

宣纸作为“后起之秀”，在书中被写得既鲜活又理性。世人多以为“书画纸皆为宣纸”，易晓辉却引国标明确定义：“需是泾县的山泉水、青檀皮的柔韧、沙田稻草的绵细，三者缺一不可”。他细细拆解宣纸的工艺：“一次灰蒸去粗，三次碱蒸提纯，日光漂白增白”，每一步都是水火与草木的对话。而宣纸“润墨性”的奥秘，更被写得如诗如画：“青檀皮纤维细软如丝，稻草纤维短细如絮，二者交织成细密的毛细孔，水墨落下时，浓处如乌云聚顶，淡处如薄雾笼山，恰是‘墨分五色’的妙境”。但作者也不讳言，“纸寿千年”并非宣纸独有，汉晋麻纸、唐宋皮纸同样经得起时光考验。这份理性，让宣纸的美更显真实。

少数民族的手工纸，则为这部“草木志”添了浓郁的民族风情。云南纳西族的东巴纸，以澜沧莞花初皮为原料，“半抄半浇”的成型方式，让纸页带着山野的灵气，上面书写的象形文字，是世界上唯一“活着的古文字”；西藏的狼毒藏纸，取瑞香狼毒的根皮造纸，“毒性防虫”的特性，让佛经在雪域高原上存世百年；新疆和田的桑皮纸，用胡杨木灰蒸煮，浇纸法成型，每一张都带着沙漠胡杨的坚韧。这些纸种早已超越“书写工具”的意义，成为民族文化的“活化石”。

水火淬炼的匠心

易晓辉在书中没有罗列枯燥的造纸工序，而是以“时令”与“水火”为线索，将手工纸的制作写成一首“与自然对话的诗”。

备料是“向草木的邀约”，需循着时令的脚步。毛竹要在“一级枝丫初分、二级枝丫未展”时砍伐，此时纤维刚长成却未木质化，恰是造纸的好料；青檀皮需在“霜降后伐枝”，秋冬的寒凉让树皮更厚实，纤维更坚韧；构皮则要等“春末夏初”，此时树汁充盈，剥皮时不易损伤纤维。书中写富阳元纸的砍竹：“时间窗口仅有一周，纸农们提着刀穿梭在竹林里，生怕错过最佳时机”，这份与时光赛跑的紧张，藏着对自然的敬畏。

沬料是“与微生物的千年之约”。《诗经》里“东门之池，可以沬麻”的吟唱，原是古人最早的生物技术实践。作者解释：“池塘里的芽孢杆菌会织就果胶酶的网，将麻料、皮料中的果胶分解，让纤维从僵硬变得柔软”。贵州丹寨的构皮纸“河沬三五日”，水流轻轻冲刷着皮料，带走杂质；福建毛边纸“石灰浸沬小半年”，石灰的碱性 with 微生物的作用相佐，让竹料渐渐软化。最动人的是宣纸稻草的沬制：“要沬到两端自然垂下，像老人的胡须般绵软，才算合格”，这样的标准，不是冰冷的参数，而是纸农们代代相传的经验，带着手掌的温度。

蒸煮是“水火与草木的淬炼”。作者将木质素比作“纤维间的混凝土”，蒸煮的目的，就是“去除混凝土，留下钢筋般的纤维”。传统工艺里，石灰蒸煮最是温和、碱性不强，对纤维的损伤小，适合麻纸、皮纸；草木灰蒸煮的“桐壳碱”最是亲墨，云南纸坊用它煮出的纸，“墨色润泽如宝石，不灰不燥”；纯碱蒸煮则是宣纸的革新，1893年引入后，让宣纸的质量更稳定。书中对比现代烧碱蒸煮，写道：“传统碱煮如

慢火熬汤，虽耗时久，却能留住纤维的韧劲；现代烧碱如猛火炒菜，虽高效，却少了几分温润”。

抄纸是“手艺与艺术的融合”。荡帘抄纸时“两次入水”的动作，让纤维“纵向为经、横向为纬”，交织成匀净的纸页；纸药的添加则是“不传之秘”。杨桃藤汁让纤维在水中悬浮，黄蜀葵汁助湿纸轻松揭分，油杉根汁适配长纤维的麻纸。作者写宣纸抄制“丈六露皇”：“28人抬着巨大的竹帘，在纸槽中轻轻一荡，动作要齐整如舞，稍有偏差，纸页便会厚薄不均”。这样的协作，不是机械的配合，而成为手艺人间的默契，是千百年练习出的“心手合一”。

在谬误与实践中寻真

《纸落云烟》的作者易晓辉像一位严谨的侦探，在史料、实物与田野调查中抽丝剥茧，让许多流传已久的讹误露出真相。

世人多以为“毛边纸因明代毛晋得名”，作者却引《宛署杂记》反驳：“隆庆六年已有‘毛边纸二百张，银一两二钱’的记载，而毛晋生于万历二十七年——纸名早于人名，何来‘因毛晋得名’”；又比如“高丽纸为桑皮所造”的误解，他翻遍宋代文献与韩国韩纸博物馆资料，发现“高丽纸的原料实为楮皮”，只是河北迁安的高丽纸用桑皮仿制，才造成了“张冠李戴”。最精彩的是对“法藏敦煌遗书P.3810为唐代竹纸”的考证：他先从造纸术发展史中寻“时间坐标”，此时唐代竹纸工艺尚未成熟，再细辨文书内容的“时代印记”，发现文字风格更接近晚清，最后他对着高清图片凝视纸张质地：纤维排列与晚清竹纸一致，终揭出“晚清所制”的真相。

更难得的是，易晓辉从不满足于“纸上谈兵”，而是亲手试制各类手工纸。他取木芙蓉皮，循薛涛笺的古法“石灰蒸煮、碳酸钾复蒸”，造出的纸“泛着浅浅的桃花色，迎光可见丝质光泽”，才明白李商隐“浣花笺纸桃花色”的诗句并非虚言；他尝试用紫藤皮造纸，测量纤维尺寸“长度1.7毫米，宽度15微米”，验证其“腔大壁薄”的优质特性，也懂了古人为何称藤纸“光如月”；他曾将狼毒纸浆搁置角落，竟发现“生了许多虫子”，由此质疑“狼毒纸毒性防虫”的说法……这些实践，让书中的内容不再是遥远的史料，而成为可触可感的真实。

手工纸的当代回响

书中“旧纸杂说”篇，将手工纸与重大历史事件相勾连，更添厚重感。开化纸曾是清代内府刻书用纸，“洁白如霜，细腻如绸”，如今却“消失在时光里”，只在古籍中留下零星记载；《永乐大典》嘉靖副本用“构皮竹纸混料”，纤维坚韧，让这部巨著得以留存部分篇章；抗战时期的马兰纸，是“化学少年华寿俊”用麦草制成，虽粗糙却解了“缺纸之困”，藏着乱世中的家国情怀。这些故事，让手工纸不再是“博物馆里的标本”，而成为历史的“见证者”，它曾与文人共舞，与典籍同行，与家国同呼吸。而在当代，手工纸正面临“传统与革新”的抉择。一方面，机器造纸的冲击让许多纸种“濒临消失”，贡川纸、关山纸“难觅踪迹”，藤纸“仅存传说”，另一方面，非遗保护让部分纸种“重获新生”，山西平阳的麻纸坊又响起砸声，铅山连四纸恢复了“石灰蒸煮、日光漂白”的传统工艺，高黎贡山下的手工纸博物馆里，孩子们正学着浇纸成型。易晓辉认为，手工纸的传承“不必固守古法”，如富阳纸坊尝试“竹+三桠皮混料”，既保留传统质感，又适应现代书画需求，这样的“适度革新”，才是手工纸活下去的希望。

《纸落云烟》的封底，印着“麻构竹藤桑，青檀稻瑞香。玉茧连澄纸，冰翼凝霜”的诗句。这不仅是对手工纸原料的概括，更是对华夏文明“草木为魂”的礼赞。每一张手工纸，都是一段时光的标本：麻纸藏着汉晋的风骨，桑皮纸裹着唐宋的墨香，宣纸载着明清的雅致。而易晓辉的笔，将这些标本轻轻展开，让我们在纤维的纹路里，读懂华夏文明的温柔与坚韧。其实手工纸从未远离，它只是换了一种方式守护文明。当我们触摸一张手工纸，触摸的笔，将是这些标本轻轻展开，让我们在纤维的纹路里，读懂华夏文明的温柔与坚韧。

麻纸的粗粂、桑皮纸的丝滑、宣纸的温润，交织成华夏文明的卷轴。手工纸从不是博物馆里的“标本”，它曾记录《兰亭集序》的风雅，承载《永乐大典》的厚重，如今又在非遗传承人的指尖，续写着新的篇章。在这个数字化的时代，我们或许很少再手抄一张纸，但当我们翻开《纸落云烟》，仍能透过文字，看见蔡伦时代的火光、敦煌经卷的墨迹、文人挥毫的意气。因为每一张手工纸，都是一段时光的容器：藏着草木的气息，裹着匠人的温度，载着文明的记忆。

以食为径 探寻生命的滋味

杨朝旭

这是一本很容易勾起美好回忆的散文集。美食最不容易遗忘，它镌刻在本真的记忆中，像指纹一样，可以不同，但不可或缺，更别说那些带有亲情、友情和思念的美好情感。

人类活动的力量源于能量的获取，而美食带给人的愉悦远远超过食物本身。其丰富的内涵不是“营养”二字所能涵盖，色香味的背后，隐藏着一种只有人类自身才会察觉的近乎禅悦之乐。正如陈晓卿在书中所说：最初拍摄《舌尖上的中国》，我们是被浩繁的中国美食所震撼，希望寻找其中的奥妙。后来除了美食，更多关注的是传统和人，在食物里探索人类的共同智慧。在他眼中，美食不仅仅是认识世界最有趣的通道，也是人与人之间最便捷的途径。

陈晓卿写道：美食的终极目的是让人在进食过程中感受到生理和心理的幸福，这种幸福感是非常主观的，吃家常菜得到的满足感，吃燕鲍翅并不一定能得到。书中作者反复阐明自己独特的饮食观：对于宫廷菜、官府菜、盐商菜，他很尊重，但就是没有心思去研究。正如他自己所说，不是对菜不感兴趣，而是对官府、商人不感兴趣。的确，很多食客像他一样，并不排斥像艺术一样精致的美食，也会偶尔在需要请客的时候尽量去装潢别致、服务周到、菜品设计精心的高大上餐厅，以满足朋友们的口腹之欲，以及我们脆弱的虚荣心。但本质上我们无法离开街边小店的气氛。这就是作为芸芸众生所希冀的人间烟火气，而这种烟火气也如同书中所言，在慢慢消失。我们一方面希望通过食物梦回故乡，但我们的也的确确正在不由自主地一路远行，在商业化的现实中惺惺作态并义无反顾地渐渐老去，那些饮食仿佛也在有意无意地被剥夺着最初的鲜活，迷失于生命的长河。

回到书中的哲学意义，我们取食于自然，亦将融于其永恒的循环。这种对食物特殊的热爱，本身便是一种宏大的生命课题。食物成为我们理解自身在宇宙中存在坐标的微妙尺度。《吃着吃着就老了》暗示着以味觉为舟楫的生命沉思，作者以食物引征，用朴素的方式告诉我们，生命之美正在于接受其全部的真实——生长、成熟、衰老甚至消逝。我们品尝的岂止是菜肴，更是四季的流转，也是我们对自身存在的确认与接纳。在书中，陈晓卿介绍了一位叫罗朗的外国友人

在中国学习厨艺的经历，罗朗是一个认真的人，不苟言笑的他在陌生人面前很温和，但这并不妨碍他在知心朋友面前展露性格的固执甚至是乖戾的一面。他的味觉与众不同，甚至连随性的作者也不完全认可。书中说到，每道菜上来，罗朗眼神都会发生变化：观察、品尝，甚至要在小本本上记点什么，显得了无生趣。他还是一个另类的孤独艺术家。罗朗以学者的视角来推荐美食的特点引起陈晓卿的注意，他写道：罗朗接近3个小时完成一道菜，而品尝的时候，我们却要看到一件艺术品的消解和幻灭。食物有些香甜，但口感有些粗粂，可能离国人说的美味尚有差距，但罗朗却认为：粗粂，这不恰好也是接近自然的一种味道吗？这句话让陈晓卿感悟颇深——“我想了很久，甚至影响到后面纪录片的创作。美味并不是只有一个标准，反倒是对所有曾经温暖过我们的食物，都应该心存敬畏和感激”。

对于罗朗带给陈晓卿的困惑，《舌尖上的中国》节目组总顾问陈立书中回复——所有的艺术家都是心理不健全的人，他们在意自己的表达，但未必在意你是否能懂。

我认为通过食物去尝试接纳每一个与众不同的人，未尝不是一种好事。口腹之欲，从贪爱走向热爱，本就是对生活的一种升华。通过食物学会如何生活应该不是一件太累的事，至少我们可以时时奖励自己，不至于枯燥无趣。陈晓卿则更加言简意赅，他写道：你带来的欢笑，我有幸得到，所谓美食，不过是一次又一次的相逢。

我想，这种相逢无论是与山河大地，还是和久别重逢的你我，人会老，心却不会。

《步行景观：作为审美实践的行走》，[意]弗朗切斯科·卡雷里著，译林出版社2025年3月出版。

一场关于空间的诗学革命

冯新平



当我们在城市中匆匆穿行时，是否曾想过，每一步都在书写一部隐秘的空间史诗？意大利建筑学家弗朗切斯科·卡雷里的《步行景观：作为审美实践的行走》，如同一场唤醒感官的城市探险，将“行走”从日常本能升华为重塑世界的美学工具。这部横跨艺术史、建筑学与哲学的著作，不仅解构了空间的既有秩序，更在行走的轨迹中重构了人类与环境对话的全新可能。

书中对罗伯特·史密森（帕塞伊克纪念碑之旅）的解读堪称经典。当这位艺术家漫步于新泽西衰败的郊区，他看到的不是平庸的废墟，而是“由烟能产生的被废弃的未来”。那些被现代城市规划抛弃的“空白空间”，在行走者的注视下显影为液态的“城市群岛”——混凝土丛林中的羊水，孕育着别处的可能。这种对边缘空间的美学救赎，恰似达达主义当年将小便池奉为艺术品的激进姿态，宣告着行走作为“反建筑”实践的革命潜力。

在卡雷里的理论框架中，“游牧城市”并非地理概念，而是一种对抗固态空间霸权的认知范式。现代城市以网格、地标、功能分区构建起规训体系，将人囚禁于“定居空间”的牢笼。而行走者如同潜入系统的黑客，在通勤路线之外开辟“城市羊道”——那些因失忆、拒绝、失控而形成的“真空地带”，正是突破控制论城市的缺口。

在算法统治城市的今天，《步行景观：作为审美实践的行走》的出版具有鲜明的现实

批判性。当导航App将行走简化为两点之间的最短路径，当智慧城市用摄像头监控每一次脚步偏移，卡雷里笔下的“潜行者团体”成为数字时代的抵抗象征。他们在罗马、巴黎等城市实施的“横穿城市”计划，故意迷失于GPS未标注的褶皱地带，用身体丈量算法无法捕捉的空间诗学。这种行走不是浪漫主义的怀旧，而是一种战术性的空间突围——在数据殖民的版图上，为人类的自由意志保留最后一片飞地。

书中对“路径”概念的三重阐释（动作、线条、叙事），揭示了行走作为跨学科方法论的可能：在建筑学中，它是地域扩张的探针；在社会学中，它是解码城市无意识的密钥；在哲学层面，它是存在主义“介入”概念的具身实践。正如巴黎第一大学教授吉勒·蒂贝尔吉安所言，这种将艺术、都市主义与社会工程并置的思考，为我们照亮了“有利于更好生活的空白空间”——那些被效率至上的城市规划所忽视，却充满人性温度的缝隙。

卡雷里的行走考古学揭示了行走作为“前建筑语言”的双重革命性。它不仅是旧石器时代猎人用足迹标记圣地的原始语法，更是当代人对抗数字异化的现象学武器。在他的理论透镜下，城市显露出地质学断层般的肌理：曾被导航软件压缩的直线通勤路径，被解构为罗伯特·史密森的“储能景观”——柏油裂缝里蔓生资本代谢的菌丝，玻璃幕墙折射数据殖民的棱光；每个街角都是被多重时空折叠的羊皮卷，推土机碾过的废墟下，深埋着千万足迹书写的记忆地层。当参数化设计将建筑异化为算法盆景，当热力图把人群流动量化为资本参数，关闭导航的行走本身便成为一场空间诗学的暴动——鞋底与地面的每一次摩擦，都在将规训空间重组为德勒兹式的“光滑空间”。那些被谷歌地图判定为无效路径的背街小巷，在潜行者的脚下重生为液态城市的毛细血管。

这部行走者的“存在与时间”，最终在5G时代的眩晕中为我们锚定存在的坐标系：放慢脚步，让鞋跟叩击大地织就反抗的摩斯密码。当第一个直立行走的猿人踏上非洲草原，他或许不会想到，百万年后这个动作将成为守护人性维度的现象学装置。而今天的我们，依然可以用沾满城市尘埃的鞋底，在算法的裂缝里播下属于人类的诗行。

王小柔
品荐

王小柔
品荐