◎美在生活

美学的生命力在于走进生活

王　确

人们不缺少审美机缘，却匮乏于用美学来解释日常美感。这不仅在日常生活审美化的当下显得不合时宜，也使美学失去获得新的生命活力的可贵机遇。因为生活永远是最生动、最丰富的美学宝库，是美学生命力的无尽源泉。

时代要求美学关注日常

生活美学的提出或形成，不仅仅是来自于美学演变史自身的力量，比这更重要的是时代的呼唤。英国美学家鲍桑葵说过，美学“只是审美意识或美感的清晰而有条理的形式，而这种审美意识或美感本身，是深深扎根于各时代的生活之中的。”20世纪中叶以前，持如此美学倾向者大有人在，如杜威、车尔尼雪夫斯基、斯托洛维奇等。中国的梁启超、蔡元培、朱光潜、宗白华、张竞生等，也从不同角度讨论过生活中的美感或审美意识问题。但是，这仅仅是在着眼点上对时代生活的关注，其讨论依然是在经典美学的逻辑框架和理论模式之中展开的。20世纪中叶以后，国内外美学领域接连举旗的环境美学、日常生活审美化、身体美学、日常美学、生活美学等，则与以往关注时代生活的美学不同，它们走过了人主体、理性主体、强力意志主体的时代，走过了现代主义艺术的空前绝后式的求新时代，走过了守望学科边界和美学讨论的美学家“独裁”时代，进入了人主体被颠覆或被忽略、前卫艺术被复制而转化为日常时尚、美学成为生活美论的“后历史”时代。从一定意义上说，上述生活美学家族的出现，意味着美学史在向以往美学挥手告别。

在这样一个时代，社会生活开始走向审美化。对此，英国社会学家费瑟斯通于20世纪90年代初，以敏锐的眼光描述了他所经历的社会呈现出来的日常生活审美化情况，譬如：本来与众不同的作为生活对立物的艺术，与日常生活为伍，形成某种亚文化；人们有意按照艺术追求来谋划日常生活；影像之流充斥于日常生活空间之中等。中国目前的城市生活，与费瑟斯通所说的情况相比，也许是有过之而无不及。

说到底，美学是生活感性和美感的归纳和研究结果。那些仅凭已有概念、命题演绎、推理和思辨得出来的美学，不过是一种思维的运动而已，对人们实际的感性生活和美感活动不会有什么直接的意义。中国的时代生活在短短的几十年间已经发生了如此重大深刻的变化，我们还把力量用于搅动沉静甚至僵化的已有美学的观念史中，而不去关注日新月异、风生水起的鲜活生活，美学还能与时代互动、与时代产生共鸣，从而获得新的生命力吗？鲍桑葵明确要把自己的《美学史》写成“一部审美意识的历史来”，我想其中就包含着规避观念史陷阱的风险。

当美感形式或艺术元素与人们低头不见抬头见的时候，当人们以审美或艺术的尺度来选择和设计自己的日常生活环境、生活方式，规划个人趣味和调适自我心境的时候，当人们通过手机进入互联网在海量审美和艺术信息中自由选择的时候，当城市景观和图像之流不必考虑人们的需求和意愿便来亲近人们的时候，人们必然会遇到审美困惑，渴望美学作出解释。此时此刻，难道美学不应该积极回应吗？生活美学尊重生活之流，也试图引导生活之流，从而提升大众审美体验水平和审美判断力，这当是生活美学的责任。

日常生活中的审美资源也许与实用功能难舍难分，从而不具备美学的纯粹性或高远境界，日常生活中的艺术也许不像传统艺术和前卫艺术那样，具有精致的品质进而被称为“亚文化”，可正是这些新的显得偶然的东西，才会为美学的出新和反映时代特征提供更深刻的启示，提供稍显粗糙但最为生动、最为新鲜的美学资源，提供生成美学新的生命力的可能性。大概是在这个意义上，美学家理查德·舒斯特曼才说“缺乏永恒性的美感，才更有价值”。

生活美学不是美本身

艺术家们的创作中有美学，但艺术创作本身不是美学；我们用服饰美化自己、或陶醉于咖啡厅的空间情调之中有美学，但这种感受和体验本身不是美学；园艺、造林和开凿河道这些复制和创造自然的行为中有美学，但这些行为本身不是美学。美学只能是一种言说样式。

按照美学之父鲍姆加登的本意，全部感性都是美学研究的对象。倘若人们需要使日常的生活感性成为美好生活的积极力量，成为一种诉诸于心理补偿、灵魂净化、情感愉悦的正能量，那么，仅仅满足于与日常美感的相逢甚至陶醉于自认为是审美享受的感官之流中，这种平面化和浅表性审美活动对灵魂、情感和心境所具有的细腻而丰富的美妙体验，以及从感官快适抵达反思快适的动态审美过程，便可能与我们擦肩而过。

生活美学虽然并不必然要求是一种系统化的理论知识，而有时可能像一种就事论事、带有某种“点评”或即兴味道的美论思想，但它是在经典美学知识背景下的审美谈论，与前美学时代的美论思想有本质的区别。这也许与马克思说的螺旋式上升模式有些类似。所以，生活美学并不是经典美学简单地介入日常生活的现象，而是在解释日常美感的过程中修正、改造和重塑着自身。当我们带着经典美学走进生活之时，当我们一次次地用人类的美学遗产来解释审美大众的美学关切之时，当我们不是把活生生的日常美感作为某种美学观点的例证和手段，而是把解释日常美感作为美学的目的之时，其实也在重新定义生活美学：首先，生活美学悬置所谓“功利”与“超功利”的价值判断；其次，生活美学为身体、欲望、快感正名；第三，生活美学是以反体系为存在样态的。总而言之，在生活美学时代，美学不再是具有鲜明边界的自律知识体系，而是某种阐释生活感性的言论集合。

推进大众美学权利平等

意大利美学家克罗齐曾说，“人是天生的诗人”。不论克罗齐说这话时基于什么经验，但至少可以知道当时已有条件提出这样一种诗学平等的主张。在日常生活审美化的今天，也许我们更有条件用“美学平等”来描述这个时代的真实情况，或者预示即将到来的明天。

在当今日常生活在审美感性的包围之中，说人们不想对审美有专业一些的认识，不想对审美有更恰当的判断力，不想对审美进行美学的谈论，不想在掌握某些美学理论的背景下自觉地设计审美人生，大概是难以想象的。所以，日常生活审美化呼唤美学走进生活，呼唤生活美学在日常生活中现身，呼唤审美大众人人都成为“美学家”。

经典美学自觉不自觉地带有某种偏见，以自身的纯粹性傲视日常生活美感，歧视所谓生活美学，轻视审美大众的美学谈论。生活美学则是关注生活感性，尊重审美大众的美学需求，乐于生活感性走向更好的审美品质，愿意有更多的审美大众有兴趣并能够对日常生活美感进行谈论，从而参与到生活美学的言说主体行列之中。

在推进政治、教育和社会财富分配权利平等的历史进程中，自上世纪90年代始，人们在日常生活中，更多地转向自己的文化权利和美学权利，为获得审美享受、美学权利所付出的人力和物力越来越多，其关注度是此前无法比拟的。尽管后现代文

化并非存在于当今实际生活的方方面面，但它那种试图颠覆等级、特权和权威，拆解中心与边缘、专业与非专业等各种界限的主张，并非偶然现象，实际是我们这个时代土壤必然生出的观念，是这个时代生活自然而然的表现，在某种意义上也是在许多人心中存在的思想倾向和人生诉求。

当今社会，高等教育已经进入大众化时代，人们的知识水平、文化素养普遍大幅提高；类似于中产阶级的群体已形成规模，他们的生活方式已成为城市生活的时尚；人们为美学“做功课”所需的纸介图书、电子书、互联网平台等条件已相当便利；自媒体为个人自由发表美学言论提供了多种空间。凡此种种，已经为审美大众成为日常美感的言说者、成为生活美学家，提供了前所未有的条件。这些已有的条件所释放的功能不仅仅是条件本身，它们同时在强烈地激活生活美感的神经，唤醒审美大众谈论美学的热情。这种审美大众主体与时代生活实际汇聚而成的能量，不是谁的意识、观念、主张能够左右的。当此之际，有定力又顺应潮流才是明智的选择。

一位海德格尔特别看中的诗人荷尔德林有句诗说：*美更喜欢/在大地上居住，而且无论何种精灵/都更愿意与人结伴*。这诗句每每在我心灵中回响时，都不仅激起我诗学的感动，还给我思想的震撼。美既然在大地上，在日常生活中，美学的生命力难道不是在这里生长、在这里展开吗？

（作者为东北师范大学文学院教授）

欢迎关注《人民日报海外版》文艺部微信公众号“文艺菜园”

◎手艺

时尚赋予布依织绣新活力

本报记者　**柴逸扉**

伴随吭哧吭哧的织布声，身着传统布依族服饰的绣娘们坐在木质织机前劳作，这是贵州黔西南布依族苗族自治州颇为常见的场景。不过，这一次来自大山里的绣娘们却是坐在了国际时装秀的舞台上，身旁走过的时尚模特正展示着带有布依织绣元素的时装。

这场现代与传统结合、民族与世界交汇的文化活动近日在北京饭店登场。来自法国、德国、爱尔兰、比利时、斯洛伐克等近20国的外交官及夫人与现场600位嘉宾一起观看了这场时装秀。在惊叹之余，观众们也深深感受到，时装设计师们将传统的图案以及元素提取重组并运用现代手法进行表达时，民族特色可以被重新定义，甚至更加光彩夺目。

作为非遗文化的一种，布依族织绣有着黔西南地区的民族文化特色，给人以质朴自然之美。然而，这样的手工艺对当地人来说也只是一种谋生的方式，用依文·中国手工坊（EVE CINA）创始人夏华的话来说：“我们觉得是艺术，她们觉得是日子。如果想要激活这些传统手工艺，就需要用现代和时尚的方式来整理、解构并创新、放大。”

采访中，夏华表示，从15年前开始，她和手工坊的团队就一直在贵州大山里一村一户地寻找绣娘，去挖掘、整理她们的手法、工序，汇集成更加完整的布依族织绣全貌。“因为这些绣娘织绣的传承几乎都是‘心从口诀’，每个人不仅绣法不同，而且可能只会部分图案的织绣，比如能绣蝴蝶的可能就不会绣花。”

在贵州当地政府的帮助下，依文手工坊将每一位绣娘的绣法进行了汇总，积累了丰富的手工艺大师资源，建立了3000余位中国手工艺者数据库和近千种手工艺元素纹样数据库，以全新的商业模式运营中国手工艺联盟。目前通过这一平台，许多时尚设计师和文创团队都可以找到这些绣娘，完成传统织绣元素向时尚和创意的转变。

国际时装秀上，绣娘与模特同台展示布依织绣

如今，包括英国B&H创意平台、前Lanvin设计师Alber Elbaz、“世界婚纱女王”桂由美在内的知名品牌及知名设计师，都在使用这些绣娘的绣品工艺和纹样。中国少数民族的绣娘及其传统手工艺所展示的文化，正成规模、成体系地走进国外时尚市场。

此外，围绕布依族织绣的传承与“走出去”，黔西南州与依文·中国手工坊联合推出的中国手工艺小镇建设、手工艺传习所、中国“绣梦计划”建设等都在推进之中。未来绣娘们的培训将变得更系统、更专业，而游客可以在黔西南州欣赏织绣作品的同时观摩、体验织绣过程，从而促进当地旅游业发展。

“在过去，许多绣娘的作品只在当地小摊出售，一件绣品最多卖100元。经过现代工坊的包装和打造后，这些作品售价超过千元。当绣品的文化价值提升时，绣娘们的经济收入也得到相应的增多。这也让她们对织绣工艺的传承更有吸引力。”夏华这样表示。

◎文明密码

石破天惊的石峁城

杨雪梅

2016年年末，北京大学人文社会科学研究院举行了一次良渚与石峁的论坛。这场论坛通过网络直播，让良渚与石峁这两个重要的遗址进一步走向大众。良渚是史前江南文明的代表，石峁是史前塞北的代表，两者的“对擂”让人们大开眼界。距今4300到3800年的石峁遗址，虽然比良渚“年轻”将近千年，但并非是关公战秦琼，两者依然存在着文化上的交流。

北京大学考古文博学院教授、中华文明探源工程首席专家赵辉认为，在有关中国文明形成过程的宏观思考中，来自北方的作用始终受到忽视，但石峁遗址的综合研究已然在相当程度上颠覆了传统认识，极大丰富了文明形成过程的细节。

石峁遗址位于陕西省神木县高家堡镇，地处黄土高原北部的黄河西岸、毛乌素沙漠东南缘。2011年开始，陕西省考古研究院等相关单位对石峁遗址开展了系统考古调查和有重点的考古发掘，发现了由“皇城台”、内城和外城构成的城址以及贵族墓葬区、祭坛等遗迹。碳十四系列测年确认，石峁城址兴盛年代不晚于公元前2300年，废弃于公元前1800年左右。人们把这座规模大于良渚与陶寺、面积约400万平方米以上的龙山晚期到夏早期的城址称之为“石头上的王国”。

石峁遗址发现的玉器

石峁遗址中的“皇城台”为高等级建筑的核心分布区，周边以护坡石墙包裹，台顶分布有成组的宫殿建筑基址，北侧有池苑遗址。它的功能相当于后世城址中的“宫城”，既有贵族居住区，也有宫庙基址、祭祀等礼仪性建筑，布局井然有序，建筑宏伟壮丽。内城将“皇城台”包围其中，城墙依山势大致呈东北—西南向分布；外城是利用内城东南部墙体向东南方向扩建的一道弧形石墙形成的封闭空间。内外城墙长度约10公里，宽度亦在两米五以上。这些石砌的城墙所需的石料量是惊人的，必须动用大量的人力物力来完成，甚至还需要其他聚落的人力来支持。这显示出当时统治者具备了集约人口、聚敛资源的超强管控能力。

当然这座城又不仅仅是为了防御。外城的东门址是目前保存完好的最早的城门遗迹，也是石峁城址的制高点，它包含内外两重的瓮城。正是在这里，出土了玉铲、玉钺、玉璜、牙璋、陶器和石雕头像等非常典型的文物。这些文物的出土或可说明，当时的祭祀或占卜也是社会生活的重要部分。早在上世纪70年代，石峁数量众多的玉器就已经引起海内外的关注，而考古工作者的发掘进一步确认了这些玉器埋葬的背景。石峁玉器中可以看到玉琮等典型的良渚玉器，说明良渚玉器曾经输入到石峁，只不过有一些良渚玉器也许因为不合当地的传统，被改制成别的玉器。

石峁的考古工作一直在持续进行中。2015年，考古工作者在皇城台的底部，有一条用石头砌出的通向内城和外城东门的主干道。在进入皇城台之前，发现了多重结构的瓮城，旁边还有大墩台和广场。尤为重要的是，在已发掘的皇城台二、三级石墙墙体内，有横向插入用于支撑的纪木，纪木下面还用石板支护。这和宋《营造法式》记载的“筑城时，城每高五尺，横用纪木一排”的记载相吻合，但过去一般认为在汉代才开始使用这种技术。

在皇城台发现的三件铜器、四件制作铜器的石范和玉器，更令人惊喜。剑桥大学李约瑟研究所所长梅建军是冶金史专家，他对铜刀、铜、铜镞等铜器和铸铜的石范评价极高，认为这是揭示中国北方早期铜器的形制和技术特征的重要实物资料，更为探索早期冶金术在中国的传播路线提供了关键证据。而瓮城外玉钺的再次出土，又一次证实了之前所出玉器的独特埋藏风格。

人们注意到，第三次文物普查显示榆林地区的新石器时代遗址达到4400多处，既有面积不足1万平米的小型遗址，也有50万平米以上的大型聚落，而石峁这样的超大型聚落仅此一处。在它四周散布的中小型聚落如众星拱月，提示人们这一地区聚落的整合与变迁经历了相当漫长的过程。

石峁遗址并非横空出世，也不是孤立存在。通过在周边的秃尾河流域、寨峁梁等遗址进行发掘，再结合上个世纪80年代在内蒙古大青山南麓和晋中地区的相关考古发现以及10多年前在陕北地区进行的考古调查，学术界已经基本梳理清楚了河套地区史前文化从萌芽到繁荣的过程。由此，这一地区在中国史前文化多元格局中的独特地位也越来越得到彰显。

随着中原文化的兴起，良渚遗址、陶寺遗址、石峁遗址都衰落了。从考古学面貌来看，石峁应该与陶寺遗址中晚期文化有着密切的关联，这既可从出土的陶鬲等典型器物上进行确认，也可通过大型墓葬中随葬品的摆放风格来追踪。不过，石峁人群的南下和陶寺遗址的灭亡有着怎样的关联，一直是考古学家心中的谜团。

如果放到更为宽广的背景下看，龙山时代晚期的欧亚草原社会已经掌握了很多重要的技术，比如，牛、羊、马的畜养，小麦的栽种，铜器的制造，等等。这些文化要素均可能通过草原之路、青铜之路传播到中国，而石峁遗址所跨的时代正好是一个关键的文化传播时期。而且从地理位置上看，也位于中国北方农牧交错地带的中心位置，朝北更靠近欧亚草原地带，朝南离中国古代文明中心不远。从这个意义上讲，石峁也为研究龙山时代中西文化的交流提供了可能。