

◎美在生活

美不是生活的装饰

□张宝贵

“美是生活”不是个新话题，但今天提，却有新的意义。生活不只是美的源泉，其本身也可以是美的。比如建筑工地女工下班后拍几张写真晒到网上，或在休闲日携夫带子走进剧院。这当然是好事情，可在休闲之外呢？

美何以成为生活的装饰

无论中西，早期美和生活是浑融一体的，美渗透在生活的肌理当中。柏拉图将美看作“无始无终、不生不灭”的永恒实体固然有问题，但他毕竟还承认，任何生活对象，无论是一块石头，一块木头，一个动作抑或一门学问，都还可以是美的。《论语》讲“孔颜乐处”，说孔子吃着粗茶淡饭，曲臂为



西周·镂空蛇纹青铜剑
中国国家博物馆藏



新石器·点眉纹双耳陶罐
中国国家博物馆藏

枕，“乐亦在其中矣”；又说颜回食居陋“也不改其乐”；美虽说最终落在心灵淬炼的道德境界，却仍可以渗透在人生的体貌实相当中。后来却不一样了。劳动一旦有所盈余，美之谱趣必有专攻。古希腊奴隶艺术与自由艺术的别类，孟子劳心与劳力的职能分工，已初显美和生活的裂痕。

审美失其生活本真、成为装饰，更重要的原因出在观念上。在这种观念中，生活被分割成两个不相通融甚至对立的部分，一个是不得已的劳作，一个是自由的休闲。按以往的理解，美的生活只能出自后者，要有闲暇，要“坐忘”一切事功牵绊，才有艺术，才有美，此即为自律美学的滋生温床。自律美学把生活中的劳作视为美之大敌、自由的枷锁，只有逃离它，打破它，超越它，摆落一切奔竞之心，才有诞生美的希望。美与生活由此陌路。

离开生存的美是种乌托邦

遗憾的是，没有任何人能逃得开劳作。就如同周末踏青归来的人们，周一还得归返自己的工作。马克思说物质生产是生活的基础，鲁迅也讲人不能揪着自己的头发离开大地。人要生存，就离不开劳作，这是生活最基本的层面；同时还要活得好，这是生存的意义或价值层面。两个层面合在一起才是完整的生活。若只是活着，动物也做得到，且也一直在这样做；若只是讲意义价值，没了肉身的傍依，结果也只能是坊间游谈，是乌托邦。

自律美学恐怕就是这样一种乌托邦，它要的是脱离肉身的精神飞翔，这不现实。维特根斯坦在自己的日记中写道，完全肢解一个人，没有了鼻子、胳膊和耳朵后，留不下什么尊严与高贵。马克思在《1844年经济学哲学手稿》中说得明白，人不能只为活着而活着，



不能“在劳动之外才感到自由自在”，那是异化；人若不想让自己的劳动异化，就得“按照美的规律来塑造”，就得给生存注入生存的意义与价值。

美是在功利中的超越

活得美好，本来就是生存欲念的一部分。这就好比职业球员踢球，赚钱是第一位，但出色的球员必然也会追求踢球本身的乐趣，没有这种乐趣，球恐怕也不会踢得那么好。生存本身产生美，说的也是这样的情形。例如古人制陶，他不是为了好看的装饰。造型的圆润是出于汲水的方便，饰带的盘绕也仅是因为自然崇拜的目的。这反而令今天的一些装饰美多少有些买椟还珠的味道。总有人竭尽全力在古人的纹饰中爬梳抽象艺术的根据，实不知古人的抽象并不抽象，他们还没有闲情逸致玩耍“有意味的形式”，他们的美就在生存急务之中。自律美学想切割这种关联，事实上却很难切开。生活不是美的羁绊，而是美的生命线。

但并不是说自律美学一无是处，更不是贬损闲暇创造出的美的艺术。康定斯基的绘画，贝多芬的交响乐，江南水乡的风物人情等等，都很美，也是生活美很重要的一种形式，问题在于自律美学把美圈养在功利性的生存之外。但不可否认的是，除去这些，自律美学还集中讲美和艺术的超越性，这是它的贡献。

审美的超越性指的是一种精神的自

由与凝注。叔本华说这是摆脱理性概念后全副精神的“浸沉”，是“人们自失于对象之中”；陆机说这是精神的“精骛八极，心游万仞”；庄子说这是“心斋”“坐忘”，是贯穿中国审美精神的天人合一。没有艺术家不追求这种境界，却很少有人承认它能为生存企及。

生存尽管是功利性的，却可以在劳作中体现美的自由与凝注。在功利中超越，本是生活美的题中之义。比如庄子记载的“庖丁解牛”，就可以从劳作的方面来理解。解牛是庖丁的工作，他做得心无旁骛，很是专注，其间没有考虑收入，没有让理性思考束缚自己的手脚，他超脱了功利，在游刃有余的“莫不中音”中牛体“蹏然已解”。想想庖丁解牛之时全神贯注的神态，解牛之后提刀而立、为之四顾的踌躇满志，这不是美又是什么？人在自己的劳作中肯定自己的力量，这既是在功利生存中的超越，也是丰厚的生活之美。今日提倡的工匠精神，本义无外乎如是。

当然，美和生活完全一体是很难的，甚至永远不能达成。指望人人都是庖丁，这不现实。只要这个世界上还有人衣食温饱苦苦挣扎，为活着忧心忡忡；只要活着本身成为贪欲，永不满足，二者的撕裂就永远存在。马克思说再美的风景也不是穷人的审美对象，讲的就是这种现实。但这不是悲观的理由，反而是希望的起点。生活的不完美固然是沮丧、失望的根源，但也是带来更大满足的条件。一旦这个条件成为生活的动力，人们就不会满足于美的装饰，而是在生存深处播下美的种子。

(作者为复旦大学中文系教授)

这些天很多人都去中国国家博物馆欣赏了来自大英博物馆的“百件文物中的世界史”。我们看着人类从远古走来，如何不断调整与环境的关系，一步步将自己的生活变得更加美好。很显然，100件文物并不足以浓缩这漫长的历史，但它至少为我们提供了一种思路，试着也去选择一些有代表性的文物，串起不同的世界史。

比如大家最熟悉不过的陶器。在大英这个展览中，展出的是一件来自日本绳纹时代的陶器。这个时代相当于公元前12000年到公元前300年。他们用黏土制成陶器之后，把编好的绳子压在陶器上，形成了不同样式的绳纹，故也称绳纹时代。

关于最早的陶器出现在什么时候、出现在哪里一直是充满争议的话题。中国、俄罗斯远东地区、日本一直被认为是发现陶器最早的地区。2012年，美国《考古学》杂志按例在岁末评出当年的十大考古发现，除了危地马拉玛雅神庙太阳神面具、苏格兰发现的3000年前的木乃伊等西方考古学家一直热衷的考古发现外，中国江西仙人洞遗址出土的最古老的陶器也赫然名列其中。

◎文明密码

陶器串起的文明史

□杨雪梅



中国国家博物馆藏
人面鱼纹彩陶盆

江西仙人洞遗址坐落于江西万年县，地处赣东北石灰岩丘陵地区的一个山间盆地。早在上世纪60年代初期，中国的考古学家就对遗址有过大规模的发掘。从上世纪90年代开始，中美联合考古队对遗址进行了多次发掘，世界上已知最早的栽培稻植硅石标本就发现于此。那时就发现了早期的陶器碎片，但由于比较碎小，无法通过提取里面残留的有机物直接进行年代测定。关于这些陶器的最新研究成果，发表在2012年6月28日美国的《科学》杂志上，中美科学家对一个大陶碗的碎片进行了鉴定，认为这些碎片距今已有2万年历史。2万年前，当这些陶碗制成的时候，地球正处于末次冰期的冰盛期，是最寒冷的时期，那时还没有农业，人类应该处于狩猎或渔猎阶段。如果这个结论可靠，将成为目前世界已发现陶器的最早年代。

越来越多的考古证明，陶器的发明并不是某一个地区或某一个部落古代先民的专利品，而是在许多不同地区分别独立起源的。有迹象显示，北非的陶器在距今1万年前也独立发展出来，而南美的陶器则是在距今7000年左右发明出来的。

人类从一开始也许就是希望自己的生活器物既实用又美观，他们对于美的追求相当执着。最初出现在陶器表面的装饰，只是单一的条纹陶，而且只是素面陶。后来逐渐向绳纹陶和编织纹陶的演变。大约在7000年前，史前陶工逐渐掌握了在成坯后的陶器表面绘以矿物颜料色彩的技术，烧制后的陶器色彩不易剥落，未施彩的陶器表面和彩色纹饰所构成的色差更为明显，彩陶由此发明。后来随着绘画技巧的提高，和认知能力的提升，彩陶纹饰的构图与内涵不断丰富，彩陶便成了体现史前时代艺术最高水准的载体。

中国史前彩陶，出现年代相当早。黄河、长江流域在7000年前都出土了彩陶。6500—4500年前，更是中国史前彩陶的绚烂时期，在仰韶文化的早中晚的不同阶段，以半坡、庙底沟为代表，显示出先民彩陶工艺的登峰造极。彩陶的代表性图案有鱼纹、人面鱼纹、直边几何纹，后来是鸟纹、花瓣纹和弧边几何图形构成的纹饰。这些纹饰也代表了当时民众的信仰世界和对世界的认知。

对于仰韶文化，不学考古的人可能有点陌生，但我们一定都知道半坡遗址，记得教科书上的那张人面鱼纹彩陶盆的照片吗？它于1955年在陕西省西安市半坡出土。彩陶盆呈红色，由细泥红陶制成，口沿处绘间断黑彩带，内壁以黑彩绘出两组对称人面鱼纹。在人面双耳部位也有相对的两条小鱼分置左右，从而构成形象奇特的人鱼合体。在两个人面之间，有两条大鱼作相互追逐状。整个画面构图自由，极富动感，充满奇幻色彩。

庙底沟文化的彩陶自然更为发达成熟，为仰韶文化彩陶艺术发展的高峰。它的彩陶增加了红黑兼施和白衣彩陶等彩，鸟纹彩陶纹饰中的绝大多数，由写实到抽象逐渐演变成一些曲线并融汇到流畅的几何纹饰中。庙底沟文化分布范围大，文化张力非常强劲，影响遍及整个黄河流域的上游至下游地区，而且跨越秦岭、淮河，传播到长江中游和上游地区，同时北出塞外，影响到达了河套至辽海地区。考古学家王仁湘认为，庙底沟文化彩陶所奠定的艺术传统，还影响到后来古代中国艺术与文化的开拓发展，从这个意义上讲，庙底沟的彩陶掀起了中国史前时代的第一次艺术浪潮。

其实彩陶的大量生产，说明这一时期制陶的社会分工早已专业化，或者出现了专门的制陶工匠。距今5000年左右，随着第一次史前全球化的开始，独立起源的陶器开始了传播与交流。

如同树的年轮可以推断精确的年代一样，陶器是一种可以反映文化承续的标志性器物。我们在一个考古学遗址经常会发现陶器碎片的堆积堆，考古工作者可以通过测年、通过制作工艺、器形特点和纹饰特点来确定它所对应的断代标准。正如我们在文章开头提到的那件日本绳纹时代的陶器，19世纪时依然被使用，后来者在其内部漆了金，在茶道中用作了盛水的罐子。事实上直到今天，万年前的陶器依然被我们广泛使用，中国的紫砂壶，日本的陶艺产品以及欧洲的彩陶艺术一直都是收藏家的最爱。它所承载的生活方式、艺术审美也许会延续得更久远。

◎手工艺

神农架顶塘鼓：鼓响不怕山路远

□王锦强 文/图

神农架长期处于原始封闭的生态，人们深受传统观念、信仰、生产方式和生活方式的影响，形成并保存了特色鲜明的民俗风情。汉民族创世史诗《黑暗传》，炎帝神农架架采药的传说，野人的传说等成为其主要表现形式。其中，流传最广、影响最大的是神农架“三锣鼓”：阳锣鼓、夜锣鼓和花锣鼓，当地人简称为“三打三唱”。“三锣鼓”在神农架各乡镇、村社受到普遍欢迎。出现了不少民间艺术村和特色民俗文化村寨。

位于新华镇北端龙口河畔的龙潭

村，茫茫林海，山大人稀。74岁的吴开学是神农架的民歌王，也是顶塘鼓省级传承人。吴开学13岁开始跟着爷爷、叔叔学习“三打三唱”和顶塘鼓制作，50多年来，潜心学艺，表演和制作技艺日益精进娴熟，成为远近闻名的锣鼓匠。

吴开学制作顶塘鼓颇有心得，并且有自己的一整套方法和秘诀。制作顶塘鼓的主要材料来源于神农架林区的合欢树木材和山里的3年以上的陈年土黄牛皮，经过严格选材、锯段、凿槽、浸泡、熟皮、软化、定型、打磨、蒙皮等，精制而成。每个环节、每项工艺都

十分细致，严丝合缝，并且对温湿度、软硬度、坚韧度、宽厚度、明亮度、疏密度有特殊要求。例如，软化处理熟皮需要在碱水里浸泡3—6个小时，皮面与木料连接处要用金竹棍钉合，中空部分使用弹簧保障弹性，成型鼓至少要绷3个月以上。一张1.5米的黄牛皮最多做三面鼓。吴开学利用农闲时节，每年制作100多套鼓，并且声名远播。十里八乡都来买他的鼓。

鼓响不怕山路远。在隐秘的大山深处，一种旷世的震撼声音在不断回响，那是神农架人激情的唱响和生命的礼赞。



顶塘鼓表演

农民画中的时代新风

□赖睿

色彩明艳、手法夸张的农民画，最能反映农民的思想、情感和生活原生态。在推进新农村建设的今天，农民画画家笔下又有了哪些新色彩？也许近日在京举行的“中国精神·中国梦”全国农民画创作展，可以给出一些答案。

本次展览由中国文学艺术界联合会、中国文学艺术基金会、中国民间文艺家协会等共同主办，展出来自25个省份200幅农民艺术家的作品。展览上，一幅幅色彩鲜艳、风格各异的画作，用质朴的线条勾勒出中国农民生活的方

方面，贴近生活的创作拉近了画家与观众的距离。来自贵州龙里的农民画画家兰开军这次不仅自己带作品来，母亲和妹妹的作品也在列。他说，农民画画家一手拿锄头，一手拿画笔，用朴素的作品和高昂的精神描绘自己的梦想。据悉，像兰开军这样全家总动员的农民画画家，在本次征稿过程中不算少数。

本次画展入选作品涉及60多个农民画家乡，由汉族、藏族、维吾尔族等多民族的农民画艺术家创作。农民画画乡

是指这些乡县的农民画家结合当地乡土风情、传统习俗创作出与众不同的作画风格，同时独具民族特色。如今，一些画乡的农民画已被文化部评为非物质文化遗产传承项目。

发于民间的农民画，有着无限的生命力。新中国成立以来，农民画在不同历史时期发挥了文化传播、审美教育、美化生活等重要作用。在今天，农民画作为现代民间生活的一部分，将继续以崭新的姿态彰显中国精神，以民间文化的力量推进中国梦的实现。



茶乡惠风 胡立火