

设计大讲堂

倪建林 主编

设计与文化

邱春林 著



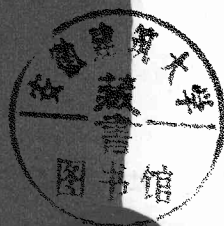
重庆大学出版社
<http://www.cqup.com.cn>

设计大讲堂

倪建林 主编

设计与文化

邱春林 著



重庆大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

设计与文化/邱春林著. —重庆:重庆大学出版社,
2009. 1

(设计大讲堂)

ISBN 978-7-5624-4424-4

I. 设… II. 邱… III. 设计—工艺美术史—中国—古代—
文集 IV. J509.22-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 029107 号

设计大讲堂

设计与文化

邱春林 著

责任编辑:周晓 陈进 版式设计:周晓

责任校对:任卓惠 责任印制:赵晟

*

重庆大学出版社出版发行

出版人:张鸽盛

社址:重庆市沙坪坝正街174号重庆大学(A区)内

邮编:400030

电话:(023) 65102378 65105781

传真:(023) 65103686 65105565

网址:<http://www.cqup.com.cn>

邮箱:fxk@cqup.com.cn(市场营销部)

全国新华书店经销

重庆市金雅迪彩色印刷有限公司印刷

*

开本:787×1092 1/16 印张:15 字数:365千

2009年1月第1版 2009年1月第1次印刷

ISBN 978-7-5624-4424-4 定价:38.00元

本书如有印刷、装订等质量问题,本社负责调换

版权所有,请勿擅自翻印和用本书

制作各类出版物及配套用书,违者必究

写在前面

许多人都有这样的体会,有时要写一篇好的文章往往并不比写一本专著轻松多少,这倒不是在篇幅或体量上的比较,而是就论题的典型性和观点的深刻性而言的。这就好像我们有时听一位专家教授的一次专题讲座比听其开设的某些长期课程还要来得有收获一样。就是因为单篇的论文或专题的讲座往往是浓缩了一位专家学者在某一方面研究的精华,言简意赅,直指问题的实质。

我们编辑这套《设计大讲堂》丛书,抱有一个美好的愿望,希望能够通过这个窗口,将当代中国有影响、有成就的设计理论家们的思想精华,自选结集,奉献给有志于在这一学科领域进行思考的读者;所邀学者都是近三十年来中国设计理论研究中具有代表性的理论家 and 实践家,他们的思想曾经对中国当代设计界产生重要影响,他们的思想也代表了当代中国设计艺术领域中思维的一个高度。人们常说,只有站在巨人的肩膀上才能看得更远,愿这套丛书能成为设计艺术研究道路上的一个阶梯。回顾走过的历程,应将已经取得的成果变为继续研究的新起点,共同探求中国的设计之道和设计之法。

编 者

2008 年 10 月

目 录

- 1/从“三礼”看先秦工艺装饰观念的依附性
- 9/墨子的社会蓝图与造物理念
- 17/《礼记》的深衣制度与设计思想
- 25/宜
 - 古代造物设计的根本法则
- 34/社会变迁与明代手工技艺的发展
- 46/徐光启“度数旁通十事”主张的设计学意义
- 64/从经验知识到学理知识
 - 论《远西奇器图说》中的设计思想
- 84/“五色配五方”
 - 戚继光的旌旗装饰思想
- 92/西洋龙尾车在中国的应用史及文化生态考评
- 99/奢侈的知识
 - 《髹饰录》的知识体系和工艺法则
- 109/“天工人代”
 - 宋应星的造物思想
- 116/《园冶》:文人的艺术经验和赏玩模式
- 128/“取花如取友”
 - 明清文人士子论插花艺术

136/“冰玉吾斋”

——明代文人士子论书房陈设

154/从《陶庵梦忆》看明季学者与工匠互动的基础

164/“清閟幽迥,差足自适”

——山斋生活的精神意趣与艺术设计

171/古代文人的游兴与游具

178/笔底风雷声

——徐渭与侠文化

187/社会变迁与清代手工技艺的发展

202/叶燮对“园林模仿绘画”成规的质疑

210/李渔的设计:艺术化生存的一种方式

220/工艺美术保护与发展中的文化矛盾

从“三礼”看先秦工艺装饰观念的依附性

自东汉郑玄注《周礼》、《礼仪》、《礼记》，始有“三礼”之说。

华夏礼文化的源头可追述至原始社会的巫文化，在公元前第三千纪的龙山时代，礼制已初步形成。^[1]《左传·文公十八年》记载有“周公制礼”的事迹。《周礼》和《礼仪》的成书年代早于《礼记》，它们较详细地辑录了周公所制之礼。约成书于春秋晚期或汉初的《礼记》相传其中的绝大多数篇目为儒门弟子所作，它记录了春秋战国时期儒家学者对《周礼》的追述，同时也包括了儒家对礼文化的补充和完善。“三礼”所记，反映了从殷商至周，再到春秋战国这一统称为先秦时代的礼制变迁。

殷商以降，礼日益削弱了它的巫术和礼物交易性质，作为规范人间次序的政治工具的作用日益鲜明，当然，这一过程是漫长的。杨向奎认为，在先秦文化发展史上，周公对礼作了第一次加工，“经过这次加工，减轻了礼物的交易性质而增加了德与刑的内容；同时也增加了乐的成分。”孔子又对礼进行了第二次加工，“去掉了礼的商业内容，而以仁和礼作为人类行为的准则。”^[2]郭沫若注意到，西周对天帝的信仰有所动摇，取而代之的是尚德思潮成为主流。先秦的礼乐文明自西周以后伴随着封建制度的确立而进入成熟期，礼的功用也经历了从殷商时期的“事神求福”到“经国家，定社稷，序名人，利后嗣”^[3]的转化。

“三礼”的成书时期皆处于礼俗向礼法、礼制、礼教的过渡期。因为是过渡，我们仍可以从“三礼”中看到远古以来与礼相关的整体观念形态，它包含巫神、天地混沌太一、阴阳五行、四时、君命天授等观念的子系统。《礼运》云：“夫礼必本于天，动而为地，列而之事，变而从时，协于分艺。其居人也曰养

[1] 高炜. 龙山时代的礼制[G]//庆祝苏秉琦考古55年论文集. 北京: 文物出版社, 1989: 235.

[2] 杨向奎. 宗周社会与礼乐文明[M]. 北京: 人民出版社, 1992: 244.

[3] 左丘明. 左传·隐公十一年[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1997: 54.

(义)。”此话概括了先秦工艺装饰观念与礼文化的密切关系,可以说,包括工艺装饰美术在内的一切艺术都是从礼衍生而出。在礼文化进入成熟期的先秦时代,造物时选择什么样的装饰纹样?使用什么样的色彩和材质?工匠们不能完全自主决定,而必须遵从礼俗、礼法和礼教。

以“衮冕九章”的工艺装饰为例,古天子冕服十二章包括日、月、星、辰、山龙、华虫、作绩、宗彝、藻火、粉米、黼黻、绋绣。王者相变至周,而以日、月、星辰画于旌旗上,成为三辰。而衮冕九章:一曰龙,二曰山,三曰华虫,四曰火,五曰宗彝皆画绩于衣,六曰藻,七曰粉米,八曰黼,九曰黻皆刺绣于裳。“此九章登龙于山,登火于宗彝,尊其神明也。以龙能变化,取其神;山取其所仰也;火取其明也;宗彝,古宗庙彝尊,名以虎雉,画于宗彝,因号虎雉为宗彝,故并画虎雉为一章,虎取其严猛,雉取其智,遇雨以尾塞其鼻,是其智也。”^[1]“衮冕九章”的装饰纹样反映了当时的政治理念以及上古神话和巫术观念的遗存,其装饰意图或动机不是单纯源自人对自由美的向往,而在很大程度上依附于礼(图1)。依于礼义、礼俗、礼法的装饰艺术是先秦造物史上一个普遍现象,概括而言,工艺装饰的目的是为修古、事神、王权服务,为表达尊天重时的观念等。回到先秦的文化生态环境中去研究工艺装饰观念的依附性,目的是为更深入地理解整个封建审美文化的特征以及产生的历史必然性。



图1 《三礼图》衮冕

1. 为修古的工艺装饰

《礼记·礼器》:“礼也者,反本修古,不忘其初者也”。“礼也者反其所自生,乐也者乐其所自成”。《礼记·乐记》:“乐也者始也;礼也者报也。”可见,追述文明起源,不忘根本,报答天地祖先是制礼的目的之一。

《礼记·郊特牲》:“先王之荐,可食也,而不可啻也。卷冕路车,可陈也,而不可好也。《武》壮,而不可乐也。宗庙之威,而不可安也。宗庙之器,可用也,而不可便其利也。所以交于神明者,不可同于所安乐之义也。黼黻文绣之美,疏布之尚,反女功之始也。莞簟之安,而蒲越藁鞞之尚,明之也。大羹不和,贵其质也。大圭不琢,美其质也。丹漆雕几之美,素车之乘,尊其朴也,贵其质而已矣。”类似的述古言论在“三礼”中

[1] 聂崇义. 三礼图集注·卷一[M]//四库全书·经129册. 台北:台湾商务印书馆,1983.

反复出现,述古的背后由尚古的观念作为支撑。

祭奠祖灵时,最远古而朴素无饰的器具放在最尊贵的位置上,最时新而装饰华美的器具只能摆在最卑贱的地方。遇年成不佳时,“天子素服,乘素车,食无乐。”^[1]须表达诚恳敬畏之心时,工艺装饰为礼法所不容许。

《礼记·礼器》:“饔酒之用,玄酒之尚。割刀之用,鸾刀之贵。莞簟之安,而藁鞞之设。是故,先王之制礼也,必有主也,故可述而多学也。”古刀迟缓,其实用性已基本丧失;今刀锋利,方便于使用,而宗庙之祭却舍今刀用古刀,以古为贵。藁鞞乃粗席,实用性不良;莞簟编织精细,有美的图案,适宜安寝,而郊祭却舍莞簟取藁鞞,以粗朴为宜。凡是用于祭奠祖灵的物品,都不能出现“文绣之美”。“至敬无文,父党无容,大圭不琢,大羹不和,大路素而越席,牺尊疏布鼎,棗杓。此以素为贵也。”^[2]可见,无饰无巧的古器物,作为观念器被使用时,被赋予了尊贵的品质。在一定场合,无饰为最高的饰。

“经礼三百,曲礼三千”,古礼完备而繁缛。礼之运行又有“六礼”、“八政”之说。六礼:“冠、昏、丧、祭、乡、相见。”八政:“饮食、衣服、事为、异别、度、量、数、制。”^[3]并非所有这些礼仪都绝对地排斥文饰。《礼记·檀弓下》:“奠以素器,以生者有哀素之心也;唯祭祀之礼,主人自尽焉尔。”哀礼尚质,吉礼尚文是一个大的装饰原则。

可以说,至少在丧葬之礼和表达追念之意的祭祖仪式中,尚古观念很是突出,而这一观念所具有的强劲生命力在后来两千余年的文化历史中进一步得到验证。以古为贵的礼义,直接衍生出以素朴为美,以无饰为至高的装饰观念,它最终成为古代工艺美术至关重要的观念支流,并对其他艺术领域产生影响。宗白华认为,中国古代艺术有两种审美观念并存:一是“雕绩满眼”,二是“清水芙蓉”,任何时候要追述“清水出芙蓉”这一审美观念的源头,都不得不重新翻检先秦“三礼”这几本具有“权利话语”性质的文化典籍。

2. 为事神的工艺装饰

自原始社会起,就出现了通过给神献牲的方式达到沟通神人的礼仪,先秦时有更制度化的“事神祈福”礼仪。一度强

[1] 钱玄. 礼记·玉藻[M]. 长沙:岳麓书社,2001:399.

[2] 钱玄. 礼记·礼器[M]. 长沙:岳麓书社,2001:314.

[3] 钱玄. 礼记·王制[M]. 长沙:岳麓书社,2001:162.

大的神性观念在“三礼”中清晰可辨。《礼运》载,圣人制礼,以鬼神为徒,“鬼神以为徒,故事有守也”。视鬼神为同伴,目的是确保人忠于职守。神性观念指导下的工艺装饰承袭了远古的神秘气息,文饰繁复而华美,成为后代工艺追求“雕绩满眼”的装饰美的先导。

以梓人制笋簋为例,《考工记》载:“天下之大兽五:脂者,膏者,裸者,羽者,鳞者。宗庙之事,脂者、膏者以为牲,裸者、羽者、鳞者以为笋簋。外骨、内骨,却行、仄行,连行、纡行,以脰鸣者,以注鸣者,以旁鸣者,以翼鸣者,以股鸣者,以胸鸣者,谓之小虫之属,以为雕琢。”^{[1]389}可见,《周礼》保留了上古时期用动物做牲品祭祀天地神灵的习俗,同时也阐明了器物上出现的动物装饰纹样的现实来源。原本作为沟通神人的动物,以图像或纹样的方式出现在礼器上,其中介性质并没有发生改变。“厚唇,弇口;出目,短耳;大胸,燿后;大体,短脰;若是者谓之裸属,恒有力而不能走,其声大而宏。有力而不能走,则于任重宜;大声而宏,则于钟宜。若是者以为钟簋,是故击其所县而由其簋鸣。锐喙,决吻;数目,顛脰;小体,骞腹;若是者谓之羽属,恒无力而轻,其声清阳而远闻。无力而轻,则于任轻宜;其声清阳而远闻,则于磬宜(图2)。若是者以为磬簋,故击其所悬而又其簋鸣。小首而长,抐身而鸿;若是者谓之鳞属,以为筍。”^{[1]389}体魄大,声音宏,能承重,不善疾走的裸属动物与钟宜,用来装饰钟架两旁的立柱。体小,嘴尖,声音清亮辽远的羽属动物与磬宜,用来装饰磬架的立柱。头小体长,不会出声的鳞属,宜于雕刻在钟架和磬架的横梁上。制乐的目的是“奋至德之光,动四和之气”。^[2]与事理相宜的装饰思想就是为更好地焕发至上道德的光彩。可以想见笋簋上的装饰生动多样,栩栩如生,富于装饰美,但其装饰意图还没有改变它“图说”礼义的性质。

张光直认为,殷商时期礼器上的装饰纹样大致来源于动物形象,且这些经刻镂、涂绘、纹绣于各种礼器上的纹样仍具有宗教和仪式的意义。^[3]换句话说,装饰美的观念形态没有完全改变它依附于礼俗、礼义、礼法的性质(图3)。

由于先秦礼文化具有文化整体性,它整合了神话、宗教、政治和艺术等多种意识形态,当后人在阐释先秦所创造的装

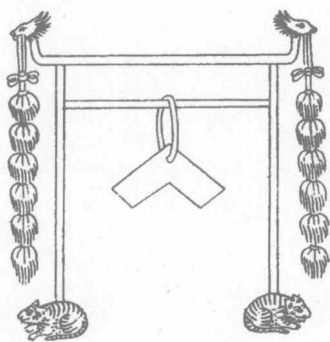


图2 《三礼图》悬磬

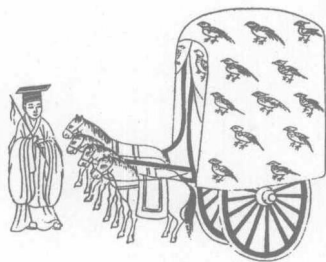


图3 《三礼图》灰翟车

[1]钱玄.周礼·冬官·考工记[M].长沙:岳麓书社,2001.

[2]钱玄.礼记·乐记[M].长沙:岳麓书社,2001:494.

[3]张光直.中国青铜时代[M].北京:三联书店,1999:398-399.

饰纹样时,因角度的不同形成了学术论争。以商周青铜器上的饕餮纹为例,李泽厚认为它“指向了某种似乎是超世间的权威神力的观念”。^[1]马承源说:“这些青铜图像当然有助于造成一种严肃、静穆和神秘的气氛。奴隶主……更能以此来吓唬奴隶了”。^[2]李济认为,商代的装饰艺术家所使用的多数动物纹样,“不论是石刻、铜铸、木器镶嵌,还是陶制或玉磨,都是以本地的和写实的风格为背景发展而来的”。“他们的题材都是来自于他们与现实世界的直接交往”。^[3]张光直认为,商周工匠之所以在青铜器上刻蚀饕餮纹样,是因为他们相信这样的纹样可以取代真实的动物,在祭祀中担负相同的功能。所以,他肯定地说:“商周青铜器上的动物纹样,实际上是当时巫觋通天的一项工具。”^[4]李泽厚和马承源立足于等级观念去认识饕餮纹的装饰意图。李济和张光直则立足于神性观念去理解饕餮纹产生的现实性,担负的功能性。他们的推测都没有脱离礼文化的历史范畴,比较而言,李济和张光直是在追述其源,而李泽厚和马承源则是追述其流。

从殷商至周,再到春秋战国,附着在同一种装饰纹样上的观念因时而变,原本是依附于神性观念的饕餮纹可能演变成表示世俗权利的观念符号。高本汉把商周时代的美术风格分为“古典式”、“中周式”与“准式”三种,并指出周代的纹式“所表现的神话力量递减”,一个重要标志是古典式中占领导地位的饕餮纹几乎完全消失。古典的装饰纹样在其传承过程中,逐步丢失了其神异的力量,其背后的动力是什么?从“周公制礼”可以看出,周人在处理人间事务时不再绝对地被神所支配,而是较为自信地安置神力、人力、天时、地利、人和诸种关系,随着祈神的重要性下降,礼器上的动物纹饰作为神使的意义也就逐步削弱。而这一削弱并没有使工艺装饰的观念形态立刻走向自由,却转向对王权的依附。

3. 为王权的工艺装饰

殷商以降,礼作为政治工具的作用日益鲜明。《礼记·乐记》:“礼节民心,乐和民声,政以行之,刑以防之,礼乐刑政,四达而不悖,则王道备矣。”礼、乐、刑、政,四者联成一体,可谓你

[1] 李泽厚. 美的历程[M]. 北京:文物出版社,1981:37.

[2] 马承源. 中国青铜器[M]. 上海:上海人民出版社,1982:33.

[3] 张光直. 美术·神话·祭祀[M]. 沈阳:辽宁教育出版社,1988:56-57.

[4] 张光直. 中国青铜时代[M]. 北京:三联书店,1999:457.

中有我,政教合一。如郭嵩焘所言:“三代王者之治,无一不依于礼,将使习其器而通其意,用其文以致其情,神而化之,使民宜之。”^[1]君权神授、贵贱有别、伦常有序的等级观念成为约束工艺装饰的一股强大势力。

周公制礼后,名物制度确立。《周礼》:“以九仪之命正邦国之位。”^[2]九仪授官制度中的第四仪就是“受器”,即授给表示身份地位的礼器。《左传》辑录了孔子的一段名言:“唯名与器,不可以假人,君之所司也。名以出信,信以守器,器以藏礼。”^[3]

名物制度建立后,工艺装饰纹样和用色的制度相当严格。等级高的礼器一般由贵重的材质制成,并允许有鲜明的色彩和精美的装饰纹样,等级低的礼器所使用的材质较为低劣,且用色不纯,文饰较少,工艺不精,此类礼器属于下层的士或庶民。《礼记·礼器》:“天子龙衮,诸侯黼,大夫黻,士玄衣纁裳。天子之冕朱绿藻,十有二旒,诸侯九,上大夫七,下大夫五,士三。此以文为贵也。”工艺装饰程度的高低依等级贵贱而变化。据《礼记·玉藻》所记:天子所系大带用朱红色衬里,全部镶边;诸侯及其他人等所用大带有的镶边,有的不镶边,且都没有红色衬里;国君用朱红色的蔽膝,诸侯用素色的,士用赤而微黑色的。《礼记·杂记上》:死者腰间的束带,诸侯、大夫用五种颜色装饰,士只能用红绿两种色彩装饰。即使用同一种类型的装饰图样,等级不同,使用方式也有细微差别,如上公的衮冕与天子的衮冕一样在上衣画绩龙纹,但“公衮有降龙,无升龙”,^[4]降龙,即头朝下的龙,升龙为天子独占。《礼记》载:管仲个人使用的祭器上刻镂着花纹,用朱红色带子系他的冠冕,并在自己家里的斗拱和房柱上刻绘山形和纹藻。孔子认为管仲很是越礼。

高等级的礼器如雕工精巧的玉器、体量巨大的青铜鼎彝,文秀繁缛的衮衣,威仪赫赫的车舆和宗庙等是权力身份的象征,同时它们本身也是财富。张光直在论述青铜器艺术时认为,艺术是作为攫取权力的手段在使用。^[5]统治者对龙、凤等装饰纹样和正色的占有,显示世俗权力对工艺装饰领域的强

[1] 郭嵩焘. 郭嵩焘诗文集[M]. 长沙:岳麓书社,1984:118.

[2] 钱玄. 周礼·春官宗伯[M]. 长沙:岳麓书社,2001:166.

[3] 左丘明. 左传·成公三年[M]. 上海:上海古籍出版社,1997:720.

[4] 聂崇义. 三礼图集注·卷一[M]//四库全书·经第129册. 台北:台湾商务印书馆,1983.

[5] 张光直. 美术·神话·祭祀·第四章[M]. 沈阳:辽宁教育出版社,1988:43-66.

有力渗透。儒家学者认为不同社会阶层在用物上的巨大差距是合理的,只要是与其身份相称的装饰,就是文质彬彬。孔子之所以批评春秋时代是一个“礼崩乐坏”的时代,主要是因为他不能忍受下层百姓在制器和用器上的“僭礼”行为。

“贵有常尊,贱有等威”,等级观念因有礼俗、礼刑的依托,强有力地影响着先秦工艺的装饰观念。作为文化积淀或集体无意识,为王权等级的工艺装饰观念在后来的造物历史中始终得到封建政权的束缚。

4. 为应天时的工艺装饰

在汉代成熟的阴阳五行学说中,天地为阴阳,四时即五行,合起来构成总的宇宙自然观念。在先秦时代,星象学渐为发达,在人们对宇宙自然的普遍看法中,已孕育了阴阳五行观念的雏形。而这一观念同样是礼文化所扎根的重要土壤之一。

《礼记·礼运》记载,圣人制礼,以阴阳为两端,以五行为材质,以四时为权衡,“以阴阳为端,故情可睹也……以四时为柄,故事可劝也……以无行为质,故事可复也”。为观情伪而察天地;为劝农事而权四时;为制器而认识五材相生相克规律。这就是“三礼”反映出来的自然观念。

与祭天地、祭四方、祭山川、祭五祀、出行礼等相关的礼器或用器上出现的工艺装饰,也体现出装饰观念对礼的依附性质。《礼记·玉藻》载衣裳制度:“衣正色,裳间色。”装饰用色取法天尊地卑。《礼记·曲礼上》:“行,前朱雀后玄武,左青龙右白虎,招摇在上,急缮其怒。”旗幡的装饰图样对应星宿,旗色对应方色。《周礼·春官·巾车》:“王之五路:一曰玉路,钺,樊纓十有再就,建大常,十有二旂,以祀;金路,钩,樊纓九就,建大旂,以宾,同性以封;象路,朱,樊纓七就,建大赤,以朝,异性以封;革路,龙勒,条纓五就,建大白,以即戎,凝风四卫;木路,前樊鹄纓,建大麾,以田,以封蕃国。”二十八星宿划分为四区,每区七宿,用一种动物形象来标识。天子出行使用的正五旗必须与五星对应。玉路建大常,绘日月,居中央。金路建大旂,绘东方交龙。象路,建大赤,绘南方鸟隼。革路,建大白,绘西方熊虎(图4)。木路,建大麾,绘北方龟蛇。旗帜的装饰制度反映出古人努力在天、地、人之间建立普遍联系的宇宙自然一体化的观念。

五方,中央为贵;五色,黄色为尊。《礼记·郊特牲》记载了一种名为“黄目”(又名“黄彝”)的祭器的装饰意图:“黄目,郁气之上尊也。黄者,中也;目者,气之清明者也;言酌于中而

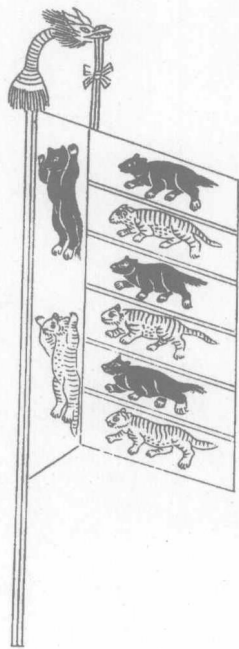


图4 《三礼图》熊旗

清明于外也。”这一盛郁鬯酒的尊彝是用来祭天的,外表用黄金镶嵌出眼睛状文饰,黄色代表中央之尊,眼睛代表清明的天地之气。显然,在它装饰美的外表下,包含了古人尊天重时的观念(图5)。

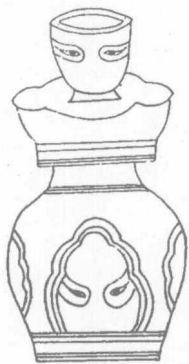


图5 《三礼图》黄彝

“礼,时为大”,^[1]“用水、火、金、木、饮食必时”。^[2]四时观念是在农耕文明的基础上建立起来的,所以礼强调使用器物须不违时令。《礼·月令》载:春季,天子用器“疏以达”,即器物上的装饰花纹必须粗疏简洁,图案主要由直线构成。夏季,天子用器“高以疏”,即器物高而粗大,少文饰,甚至不文饰。季夏(夏秋之交),“器圜以閔”。秋季,“器廉以深”。冬季,“器閔以奄”。这一用器制度也能反映出先秦的国工在装饰器物时所受到的礼法约束,选择什么样的装饰手法和装饰用色,必须应天应时。

概括而言,先秦时代的装饰观念在相当大的程度上还不独立,虽说“士依于礼,游于艺;工依于法,游于说”。但百工所依之法并非纯粹的技术原理,而同样具有礼的性质。孔子所云“器以藏礼”实在是当时造物制器的根本法则。装饰观念的依附性大体表现在装饰动机摆脱不了礼的控制;装饰纹样的产生离不开礼文化的土壤;装饰色彩的选择不超出礼法圈定的范围;装饰美的内涵或本质不是自由,而是尊贵。“以贵为美”,这一审美价值取向是由社会价值观念所决定的。自殷商至周至春秋战国,总体的发展趋势是逐步迈向人文化的进程,但由“祀为贵神”衍变为“王权神授”,贵贱有别的观念却始终是礼的价值核心。遵照“衰礼尚质,吉礼尚文”的价值取向,先秦的工艺装饰同时包孕着“清水芙蓉”和“雕缛满眼”两种装饰美的观念原型。

在古代工艺美术发展史上,由于有了礼的黏合剂,工艺装饰观念与上古神话、政治、刑律、宗教等意识形态始终联系得很紧密。装饰色彩和纹样具有符号功能,象征尚古、事神、五行、王权的观念统一,成为当时权力话语的重要载体,这一切都约束了古代工匠通过工艺装饰进行自由的美的创造。从积极的意义上看,中国古代的工艺装饰美术因为礼文化的浸染而具有了极大的包容性,在装饰美的形式中可见上古时期的生活形态,形而上的宇宙秩序,至上的道德理念和政治生活的浮光掠影。

[1] 钱玄. 礼记·礼器[M]. 长沙:岳麓书社,2001:314.

[2] 钱玄. 礼记·礼运[M]. 长沙:岳麓书社,2001:295.

墨子的社会蓝图与造物理念

周王室倾覆之后,官学一度衰微,春秋战国时期民间聚众讲学之风盛行,大批原本属于社会底层的庶民通过学习而进入士的阶层,游走于诸侯列国,从事政治活动,本是绳墨之匠的墨子就是此类士的典型代表。墨子的门生也多是各行各业的能工巧匠。墨家的学说基本上代表他们本阶层的利益,反映处于社会下层的人对国家政治和经济次序的期望。

在古代,造物设计者的地位虽没有特别突出,但设计行为无疑是重要的环节。假使一个人在创制一件生活器具时,不仅考虑了它的使用功能和审美功能,还兼顾了它可能产生的社会效应,那么,这样的设计实际上已参与了对社会习俗的改造和对社会秩序的重新规划。造物设计,既与社会的经济基础关系紧密,又时时刻刻对上层建筑发生着影响。正因造物设计具有一定的社会规划性质,英国《百科全书》才把孔子称为伟大的设计师。^[1]同样的道理,我们也可以在其他春秋诸子身上看到这种社会规划师的神采。本是能工巧匠的墨子尤其善于总结造物经验,从造物行为角度来阐释他的社会理想,其造物理念(包括他的设计原则、工艺原则和设计伦理)与他的政治理念相互交融。

一、造物设计的原则

墨子的造物设计原则可以概括为“三便”、“三不”。“三便”是便于生、便于身、便于利;“三不”是“不为观乐而设计”、“不为纯粹的装饰美而设计”、“不为刺激消费而设计”。墨子从正反两方面辩证地阐述了他的造物设计原则。

墨子认为上古时期之所以产生服饰、宫室、车船、器皿,完全是为满足生命的基本需求。他说:“古之民,未知为宫室时,就陵阜而居,穴而处,下润湿而伤民,故圣王作为宫室,为宫室

[1] 李乐天. 工业设计思想基础[M]. 北京:中国建筑工业出版社,2001:1.

之法,曰室高足以辟润湿,边足以圉风寒,上足以待雪霜雨露,宫墙之高,足以别男女之体,仅此则止。凡费财劳力,不加利者,不为也”。^[1]²⁸“古之民,未知为衣服时,衣皮带茭,冬则不轻不温,夏者不轻不清,圣王以为不中人之情,故作海妇人,治丝麻,捆布绢,以为民衣,为衣服之法,冬则练帛之中,足以为轻且暖,夏则絺绤之中,足以为轻且清,仅此则止”。^[1]²⁹所谓“圣王”,实际就是上古时期的技术发明家和器具的设计者。墨子认为,上古时期创制器物的宗旨是解决人的基本生存问题,设计的法度也是围绕这个目的而生,如宫室地基的高度只需足以避湿气;边墙的厚度足以御风寒;屋顶的强度能够承受风、霜、雨、雪的压力;冬天的衣服只求轻暖;夏天的衣服只求凉爽。在达到这些要求之外,那些既虚耗财力又“不加利”的设计,皆“不中人情”。此处所讲的“人情”,非贵族阶层的私情,是不分贵贱等级的所有人的生存需要。墨子为何希望造物设计要遵从古制?“反本修古,不忘其初”^[2]的目的不是历史倒退,而是一来希望造物设计者时时记住“备物致用”的原则,二来希望造物行为回归它的原始出发点,保障所有人的生存权利。

墨子注意到,现实中的造物行为严重地偏离了这一方向。他说:“当今之王,其为衣服,则与此异矣,冬则轻暖,夏则轻清,皆已具矣,必厚作敛于百姓,暴夺民衣食之财,以为锦绣文采靡曼之衣,铸金以为钩,珠玉以为佩,女工作文采,男工作刻镂,以为衣服,此非云益暖之情也。单财劳力,毕归之于无用也。以此观之,其为衣服非为身体,皆为观好。”^[3]墨子指出,选用贵重的材质附加人工雕琢纹秀,只能满足人的感官需求和好奇尚异之心,并不能增加衣服与人体的亲和度,这种舍本逐末的“无用”设计,既偏离了设计的本意,也败坏了社会风气。

“非乐”是墨子一个重要治国主张,他也是从造物角度进行阐述的。按孔子的看法,春秋战国是一个“礼崩乐坏”的时代,他希望重新制礼,恢复周代的礼乐文明。墨子不赞同儒家的主张,面对原本用来祭天的传统礼乐,蜕变成为各诸侯贵族享乐工具的事实,他提出“非乐”主张,谴责一切为满足自己的感官之乐而去掠夺人民衣食之财的做法,他希望社会兴起为

[1] 孙治让. 墨子间诂[M]. 北京:中华书局,1986.

[2] 钱玄. 礼记[M]. 长沙:岳麓书社,2001:326.

[3] 孙治让. 墨子间诂[M]. 北京:中华书局,1986:31.

天下人谋利,做天下人法则的君子之风。

当代学人一再将墨子的“非乐”主张与“贬低艺术”、“消灭艺术”划上等号。如李泽厚说:墨子的学说“最终导致艺术——审美活动的取消主义”。^[1]葛兆光说:“如果只是寻求实用和功利,很可能使内心情感及寄寓这些内心情感的仪礼和象征都丧失,而丧失了这些的人类,也丧失其人之为人的依据而沦落为生物。”^[2]类似这种言论多少都曲解了墨子的人学观。《墨子·非乐》云:“墨子之所以非乐者,非以大钟鸣鼓,琴瑟笙簧之声,以为不乐也;非以刻镂华文章之色,以为不美也;非以豢煎炙之味,以为不甘也;非以高台厚榭邃野之居,以为不安也。”可见,墨子并没丧失感受美的能力,也了解“艺术美的冲动”具有普遍性。他看到能满足这一冲动的唯有特权阶级,所以,他的“非乐”主张是针对艺术特权而言。墨子所谓的“生”,实际包括衣、食、住、行、平等、自尊多个层次的人的需要,不只是生物本能。在他看来,当时财用不足,诸侯国之间攻伐频繁,在普通百姓食不果腹、衣不蔽体时,少部分人追求美的享受就不再是美的事实,而是罪恶。可见,墨子“便于生”、“不为观乐”而设计的造物思想,具有鲜明的人文主义色彩。他为后来的造物设计者树立起了一个带有信仰性质的造物准则。

其次,墨子还强调造物设计要“便于身”。“便于身”者,即充分考虑所造之物适应人的生理条件。他说:“圣人之为衣服,适身体,和肌肤而足矣”,“作为衣服带履便于身,不以为辟怪也”。墨子明确反对奇装异服,认为衣服带履的设计关键是如何去适合人体结构和比例,与肌肤相亲。“便于身”的目的不仅是让穿着者感到舒适,还要不妨碍穿着者正常地生产和生活。对于舟车的设计,墨子强调在实现机械之利的同时,还要确保使用者的安全性。他说:“车为服重致远,乘之则安,引之则利,安以不伤人,利以速至,此车之利也。”^[3]舟车之所以能“便于身”者,是因为它们在保证使用者“劳而不伤”的前提下,能减轻劳动强度,改善生活品质。他追述古代机械造得“全、固、轻、利”,以人的生理条件为设计的模型,所以,百姓“乐而利之”。而“当今之主”所为舟车,“饰车以文采,饰舟以刻镂”,在装饰上下工夫,已经偏离人们发明舟车的本旨,而成

[1] 李泽厚,汝信. 美学百科全书[M]. 北京:社会科学文献出版社,1990:326.

[2] 葛兆光. 中国思想史·第一卷[M]. 上海:复旦大学出版社,2001:108.

[3] 孙诒让. 墨子间诂[M]. 北京:中华书局,1986:152.