

【前沿理论】



张黔教授,哲学博士(美学),武汉理工大学艺术与设计学院博士生导师,2016-2017年由国家留学基金委公派赴德国研究德国设计思想;现为中华美学学会会员,湖北省美学学会理事。

张黔教授的主要研究领域为艺术美学和设计美学,编著有《艺术美学导论》(第2版)、《设计艺术美学》、《艺术原理》等著作,并发表学术论文50余篇,代表性的有《设计方法论的构成谱系》、《设计之美的自由本质》、《设计美的构成层次》、《中西语言观的差异与审美境界的生成》、《中国古代美学对山水美的主体条件的分析》、《黑格尔美学的迷误》等,其中多篇论文被《人大报刊复印资料》转载。承担的主要科研课题有:教育部人文社科2013年度项目“作为一种设计方法论的设计美学”、湖北省教育厅人文社科2011年度项目“设计美学的基本理念”、广东省教育厅人文社科2003年度青年项目“对美的本质的深入探索之路:从‘对象化’到‘自我确证’”等。

张黔教授一直致力于将“非功利态度”和“自我确证”统一起来作为美的本质来研究,并以此为基础探索艺术美和设计美的秘密。他认为单方面的基于非功利态度的距离感或基于自我确证的亲切感在面对一个感知对象时都不难实现,但要同时实现两者是非常困难的。艺术或设计之所以难以让欣赏者获得美感,其问题就在于创作主体往往只注意到这两者的其中一方面而忽视了另一方面,没有成功地实现距离与融入、陌生与亲切的真正统一。近年来张黔教授试图以这一美学上的先入之见为基础,对中国当代设计美学进行反思性研究。

雷圭元《新图案学》中的设计美学思想及与《1844年经济学哲学手稿》的关系

张黔

武汉理工大学,武汉 430070

摘要:雷圭元先生在设计美学思想上有其独特贡献,人们应该注意这份宝贵的精神遗产,从而为当代设计的审美创造提供理论依据。他的《新图案学》从三个方面体现了设计美学的丰富内涵。作为一位身处机器时代的设计师,他并不否定机器产品的审美可能性;作为一位有着丰富审美经验的设计师,他将设计美的规律理解为从人的尺度出发来设定对象,将美的法则基于人自身的尺度;作为一位有着开阔视野和宏深历史感的设计师,他认为设计的共同趣味非常重要,它是人性与天地之性的结合,是机械主义与手工艺“小趣味”的结合,也是古代希腊、埃及和中国的优秀设计传统的结合。雷圭元先生的以人的尺度为最终依据的设计美学思想,在语言表述上与马克思的《1844年经济学哲学手稿》的个别段落有相似之处。雷圭元先生的设计美学思想即使在当代也是先进、合理的,仍然可以指导当代设计审美实践,而其先进性来源,可能与他接受过《1844年经济学哲学手

收稿日期:2020-03-29

作者简介:张黔(1970—),男,湖南人,武汉理工大学教授,主要研究方向为设计美学。

稿》的影响有关。

关键词:雷圭元;《新图案学》;设计美学;人的尺度;共同趣味;机器;《1844年经济学哲学手稿》

中图分类号:J50

文献标识码:A

文章编号:2096-6946(2020)03-0001-10

DOI: 10.19798/j.cnki.2096-6946.2020.03.001

The Thoughts of Design Aesthetics in Lei Guiyuan's *New Patterns* and Its Relationship with Marx's *Manuscript of Economics and Philosophy in 1844*

ZHANG Qian

Wuhan University of Technology, Wuhan 430070, China

Abstract: The work aims to fully reveal Mr. Lei Guiyuan's unique contribution to the thoughts of design aesthetics, and remind people of paying attention to this precious spiritual heritage, thus providing theoretical basis for the aesthetic creation of contemporary design. Mr. Lei Guiyuan's *New Patterns* reveals the rich connotation of design aesthetics from three aspects. As a designer in the machine age, Lei Guiyuan does not deny the aesthetic possibility of machine products; as a designer with rich aesthetic experience, he understands the law of design beauty as setting objects based on the human dimensions, and bases the law of beauty on human dimensions; as a designer with broad vision and deep sense of history, he thinks that the common interest of design is very important, it is the combination of the nature of heaven, earth and human, it is the combination of the mechanism and the "small taste" of handicraft, and it is also the combination of ancient Greek, Egyptian and Chinese excellent traditional design. Mr. Lei Guiyuan's design aesthetics based on human dimensions has similarities in language expression with the paragraph of Marx's *Manuscript of Economics and Philosophy in 1844*. The conclusion is Mr. Lei Guiyuan's thoughts of design aesthetics is still advanced and reasonable even in the present age, and it can still guide the contemporary design aesthetic practice, and its advanced origin may be related to his acceptance of the influence of *Manuscript of Economics and Philosophy in 1844*.

Key words: Lei Guiyuan; *New Patterns*; design aesthetics; human dimensions; common interest; machine; *Manuscript of Economics and Philosophy in 1844*

雷圭元先生作为“中国现代设计教育先行者”、中国现代“设计之父”，对中国现代设计发展作出了重大贡献。然而，这样一个人，进入21世纪以来无声无息，不仅不被大众所知，就连设计界知道他的人也寥寥无几了^[1]。这一境遇显然与雷先生的学术贡献是不相称的。2016年以来，以雷圭元诞辰110周年纪念活动为契机，对雷圭元的研究成果也逐渐有所增多，但从总体上看，成果数量不多。现有的针对雷圭元的研究，有的以雷圭元一生的著述为基础，分析其整个设计思想及设计教育思想；有的则主要以解放后雷圭元的著述为依据，分析其在新中国设计教育与强调设计民族化方面的贡献，这两方面也构成了雷圭元研究成果的主体。专门以雷圭元的《新图案学》为研究对象的成果不多，仅限于姜今、杭间、夏燕靖、帅民风、岳阳、赵帅、沈亚楠等学者对《新图案学》一书的历史地位、历史贡献、主要思想等方面的研究，这些成果肯定了该书在雷圭元的学术生涯和整个中国现代设计进程中的重要作

用，也开始注意到雷圭元《新图案学》的突出贡献不是技法上的，而是在于它将人本主义思想引入了设计领域。

从现有的雷圭元研究相关成果来看，对雷圭元思想的体系性及其思想体系的各个具体分支的研究还远远不够。本文试图从设计美学这一较小的分支研究雷圭元的《新图案学》，以期更多地研究雷圭元设计思想的深化和细化之作。另外，对于雷圭元《新图案学》中的思想来源，目前研究得还不够，虽有论文将雷圭元受到过日本学者的影响揭示出来，但仅仅停留在技法层面，并未涉及到对深层思想根源的挖掘。本文拟在全面分析雷圭元《新图案学》的设计美学思想的同时，试图找出其与马克思《1844年经济学哲学手稿》（以下简称《手稿》）之间的关系。

一、机器的审美可能性

20世纪20年代末至30年代初，雷圭元先生留学法国期间，正是装饰艺术运动最活跃的时期，这一思潮

也必然对雷圭元产生了影响。由于在他到法国之前，已经接受过莫里斯等人的思想，这就使得他在分析机器产品的审美可能性方面不会简单地认同法国同行。雷圭元分析了机器时代给人带来的影响，并分为以下两个方面。

一方面，作为一个具有批判精神的社会主体，感受到机器对人的压迫的进步知识分子，他对机器持批判态度，这点他受莫里斯等人的影响更为明显。机器的非人化的特质，或人被当作机器看待的异化特征，导致人在这样的时代并不能感到快乐，这是雷圭元从莫里斯那里继承下来并通过自己的思考而得出的结论。“到了今天，人类确实是有了各种物质的成就。但是快乐呢，似乎今日不见得比初有历史时更快乐些。那么何处去了呢？就因为大家看见了天地之物性、自然的机械作用，而忽略了人的审美的领悟。”他看到的是人“挤在这些高大的和乱动的怪物中间，渺小得如同一个蜉蝣”。机械把整个人生吞噬了去，大家如同亡国之奴，哀家之犬，随波逐流，得过且过^[1]。身处于这样的环境，人当然不会感到快乐。人本应是机器的主导，在机器面前应是大写的主体，但现实却是人在越来越高的机械化程度面前，变得越来越渺小。机器在被抽象化、绝对化为新的“神”（天），被当作人类生存的坚实基础（地）之后，恰恰忘掉了人的存在，尤其是以审美为突出特征的情感的存在，理性独大，压制着情感的发展。尽管机器有足够的理性为其内容，对它的讴歌所体现出的却是人性的片面发展，而不是理想、全面的人性，因此，它有必要发展到更高的阶段，即天地人相结合，也即作为理性与情感的统一的新的机器得以产生的阶段。雷圭元没有直接否定机器的审美可能性，但总体上对机器时代的审美性能否得到彰显持怀疑态度，这与他作为一个社会批判者的身份是相称的。

另一方面，作为一个感受到机器给新时代的艺术与设计带来不可阻挡的变化的设计师，他对机器的审美可能性持开放态度。与莫里斯相比，他明显多了一分辩证态度，这与当时法国设计界的主流态度是一致的。“我们习图案者，且不可把自己放在手工艺品的立场来菲薄机器工艺，也不可站到机器工艺的立场，小看手工艺。”这是一种务实可行的态度。具体到机器生产，雷圭元认为它是把双刃剑。好的方面，它不是莫里斯等人眼中的洪水猛兽，相反，它代表着先进的生产力，是历史进步的必然。“从手工艺生产走向机器工艺

生产，这是人类历史上不可避免的顽强事实。”坏的方面，机器本身并不能解决人类社会面临的问题，它甚至导致了新的社会问题的产生，机器高视阔步，而“人”被机器压迫成了神经病者、夜游病者，于是产生了都市罪恶^[2]。正是带着这种辩证态度，雷圭元没有拘泥于传统的工艺美术的手工艺基础，而是从更加深广的现代社会中发现了新的时代的美的源泉。“到了工业发达到极点的现代社会，这自然的力量，肉体的抚爱，渐渐敌不过急速转动的机械的威力所给予我们的刺激。……从来没有经验过的动的线划，在我们的田野上、森林边、大海中、天空里，不留‘神’一点面子，大大地猖獗起来。前代人们所寄情于花呀、叶呀，这些抒情的线划，已配不上这时代精神。”留学法国让他耳濡目染地接受了当时装饰艺术运动的影响，而弱化了他更早接受的莫里斯方面的思想，甚至表现出一定的乐观主义。在他看来，齐柏林式的流线型，埃菲尔塔尖锐的线划，钢铁大建筑的立方体，把过去驰情入幻的线划，一扫而空！图案的源泉，已流到另外一片新土地上来了^[2]。这说明，他不仅看到了机器对传统审美范式的破坏的一面，更看到了机器催生出新的审美范式方面。实际上，雷圭元留学法国期间，大量观摩了当时反映机器时代精神的现代绘画作品（如立体派），他对这些绘画作品总体上持赞赏态度。作为时代精神的象征，机器及其线条形态特征是有可能成为新的审美对象的。从他1934年发表于《阿波罗》上的《近今法兰西图案运动》可以看出，他对1900年以来立体派对法国设计的影响所做的评价是正面的。他认为1900年以来，人们“对于一切烦琐而作为附加的装饰，已生了厌倦。在人们心底渴求着的是单纯，和清洁”，人们需要“合乎生活条件，而又有时代性的作品”，只有这类作品才“是人类精神最高的体现”。“这时在作风上一个显著的特点，是力求制造简易，于是有着如同钢骨一般的直线”，这种风格“至少是受了立体派的理论的影响”。除了这方面的探索外，当时法国的设计为了避免简单直线形导致的“枯寂的单纯”，一些设计师尝试“利用贵重和精细的材料来调济（剂）上述的困难”；同时“极力吸受外来的趣味和思想，一方面收采自然的形态，加上了固有的风格”，逐渐形成了“物质的找寻，机械的熟悉，利用前人所已发明者”的折衷风格，因此1900年以来，法国设计虽然要指出是何种“样式”难以确定，但可以说，那是一个有为的时期，物质的发现，精神上的创作，是从未有

如在这世纪表现得灿烂的了^[1]。可以看出,雷圭元先生对立体派及体现时代精神的简单几何形并没有彻底否定,相反,作为多种风格中的一种,他给予了高度肯定。这一思想在他十余年后写作《新图案学》时仍未发生根本变化,但有所不同的是,他反对机器完全统治人类、机器形态作为设计的唯一形态、机器产品失去与传统手工艺风格的联系等极端的发展趋势。

如何应对机器时代的挑战,是机器时代的设计师都必须面对的问题,也是传统的手工艺人成为机器时代的设计师的关键。雷圭元显然为迎接机器时代的到来做好了准备,并希望用更美、富有情感的设计作品去淡化机器世界的冷硬与压抑。在雷圭元的时代,机器产品的突出问题,是只有理性而没有情感,与西方设计改革运动的一些先驱不同,雷圭元并没有因为机器的缺陷而完全否定其价值,他甚至相信机器能承载具有新的时代精神的情感内涵,这也就为机器通往审美之路打开了一个口子。

由于当时的机器产品未能充分体现理性与情感的完美结合,因而在对设计作品的审美价值与规律的分析中,雷先生选择以手工艺为重点来分析其形式美法则,这并不是说机器产品不可能产生审美价值,而是因为当时的条件下,机器产品未能达到情感与理性的完美融合,所以审美价值没有得到充分的展现。机器产品要获得如手工艺产品所有的审美价值,就需要向手工艺学习,而不是将这两种生产方式完全隔离开来。雷先生可能受到包豪斯的手工艺应当为机器生产提供原型这一思想的影响,认为把手工艺比作机器工艺之母胎,是最切实不过的^[2]。这样手工艺对于机器生产的意义就显现出来了,这同时也说明,机器产品通往审美还是有路可走的,关键就在于能否消化手工艺品在审美上的优越性并为己所用。

二、以人的尺度为基准的美的法则

今天设计界经常流传的设计的形式美法则,经由陈之佛先生的介绍进入中国,但其系统化的阐释,尤其是从人的尺度出发去理解这些法则的根源,却是在雷圭元先生这里完成的。雷先生明确提出:因为人的存在,就产生了现实的美的法则的存在^[2]。从“人”出发去寻找艺术美的法则,是雷先生在中国设计美学史上的一个重要贡献。此前陈之佛先生出版的《图案法ABC》专设《美的原则》一节,从节奏、均衡、调和三个

方面阐释了形式美的原则,但除了在“均衡”中提到“在自然景象或人为物中,都可以看到这均齐或平衡的状态”^[4]外,几乎都只做客观形态的描述,而不与人产生关联。雷圭元先生本人对设计美学上的原则的理解,也有一个发展过程。1937年发表于《学校生活》上的《怎样研究图案》基本上沿袭了陈之佛先生的观点,但又略有发展,他认为美学上的各种原则如韵律、权衡、调和、变化、统一、比例等,无非是从自然现象中观察得来的^[5],这比陈之佛仅仅提到“均衡”是从自然中得来的有所发展,但在《新图案学》中,雷圭元则将“自然现象”进一步缩小到“人”,并引入了价值意识,他试图从人的“尺度”去理解美学的原则,这也是他有感于机器产品的冷感,要恢复设计的温暖这一解决问题的思路的关键所在。

影响他这一思路的,除了他直接引用的德国的福格尔的《服装心理学》和法国哲学家柏格森的《生命与意识》之外,还有可能有他没有明说但实际上给予他影响的马克思。福格尔的《服装心理学》给雷圭元的重要启发是“自我扩张”这个概念,关于这一概念,雷先生自己做的注释是:用某种方法增大其身体上之体积,给予人们一种有神气的感觉,一种肉体自我扩张的感觉——最后能使人们多占据一点空间^[2]。显然,“自我扩张”这一概念是生理—心理学的,也带有一定的功利性,但淡化其争夺生存空间这方面的含义,它还是有通往审美的可能性的。柏格森的“自己创造自己”这一提法,让雷圭元意识到“人生的目的”,“就是以我生命的活力,做有意义的活动,贡献给世界”。这种人生目的,一定包含对美的追求,因为它是以个人努力服务所成就的愉快之情感(超越荣耀以上的情感),移入于全人类,使全人类同登真善美的乐土,这就是艺术的创造和它的使命^[2]。人在社会活动中努力彰显其有益于社会的价值,其中远离实际功利的方面,就是审美和艺术。“自己创造自己”这一提法虽然对所有人有效,但是在实际应用中还是会让很多人感到困惑。至于马克思,雷圭元先生当时可能没有读过《手稿》全书,但有可能读过其中的节选段落。在雷先生可能读过的《手稿》段落中,有这样几句话,涉及到“自我确定”(今译“自我确证”)。在讲音乐为什么能成为人的欣赏对象时,马克思说“只有我的某一种本质力量底确定,才能成为我的对象”;人的能够享受的感觉是作为人的本质力量而被

确定着的^①。很显然,马克思认为音乐之所以能被人所欣赏,人之所以能欣赏音乐(可以扩展为所有艺术和审美对象),不是因为其某种客观属性,而主要是因为它确证了人的某种特殊的本质力量或人本身的某种特殊属性。“自我确定”比福格尔的“自我扩张”、柏格森的“自己创造自己”更容易与美学结合。在设计美学的论述中,雷圭元更多思考的是怎样使人真切地感受到设计作品是人化的结果,其方法则是在设计作品及其形态上与人自身直接建立起某种同构关系,即将人的“尺度”投射到设计作品上,这也是其解读“美的原则”的真正亮点。

机器产品在审美上的突出问题,是其过于冷硬,缺乏与人的情感沟通。机器产品之所以难以产生审美,“起于无‘人性’之大量生产的冷感”。相反,“手工艺品是有‘人性’的率真和温暖感的”。正是在与冷硬的机器的对比中,他发现了手工艺的审美潜能,手工艺上面是有着“人”的手泽、“人”的温暖、“人”的神圣的美的沉思、“人”的惨淡经营的意匠^[2]!

与机器产品只见物不见人相反,手工艺品是既见物又见人的,“人”是雷先生设计思想中的一个关键词,而具体到其设计美学中,人的“尺度”是非常重要的概念。

由人的尺度决定了被设计之物的尺度,这就是“美的法则”,因为人的存在,产生了现实的美的法则的存在^[2]。在《新图案学》的《图案的源泉》这章中,雷圭元先生充分地展开了美的法则的各个层级,深刻阐述了作品形态与人的某一方面的对应关系,至今仍然具有鲜活的生命力。

在《塑造形的肉体感觉》这节中,他认为人对自身肉体特征的感受是塑造美的设计作品的形态的直接来源。“原始的肉体的自爱的动机,对于装饰艺术有着很大的影响,在服装上是直接可以体会到,而转移到别的装饰方面,最显著最搭档的,要算是塑造形的陶瓷器和

建筑中之柱子。”不仅整个躯体给设计以启发,具体到肌肉也是如此,“肌肉是美与力量的源泉”,“塑造形的颈部、肩部、基部、把手等”都是以“人体上面的手、臀、足、股等四肢活动所显示出来的强健快乐的线形”为依据的。除了肉体的感受是造型的来源外,人自身的比例也是设计形式美的来源。直接由手的劳动而产生的作品的形式,摆脱不了人体肌肉曲线所形成的范形,始终是以人体的比例为其美的形式的标准的。手的尺度,产生了手握东西的形式。全身四肢的尺度,产生了人类所使用的一切器具的形式。“希腊柱式的尺度,是依据直立而强有力的人身的比例,为设计构成的源泉的。”人的尺度被具体化为人体的基本形、人体的比例、手与四肢的尺度。由于人种的差别,这些尺度还可扩展为民族的共同尺度:“美的法则,一部分因人而存在,而各民族的人体本身的尺度,亦即是各民族艺术创作上的美的尺度”,所以“中国柱子,决不与希腊人或埃及人身体各部分比例相符合”。除了上述部分外,颜面也是美的造形的源头,“塑造形中,由一中线而形成两旁分支的格局,溯其源泉,莫不从动物的头,或人类的颜面的感觉简化而来”。而在设计史中屡见不鲜的乳形图形,则是“因为母性的乳房,是生命的养料与康乐的源泉”,“是人类母爱的潜意识的表示”。然而,随着人类进入文明社会,体格普遍衰退,对人身体自身的美的欣赏消退,相应地也逐渐远离以健壮的人体为源泉的设计形态,对此,雷圭元的意见是:这塑造形久已枯涸了的源泉,必须要从强健活泼的体格、博大母爱的感情中恢复力量^[2]。

在《建筑形的精神表现》这节中,他强调建筑是以征服自然、超乎自然,并满足人生目的为主要因素的,建筑美的感人的力量,是精神的^[2],这是比身体更高的“尺度”,不仅走出了精神性的小我,还走向了超越性的大我。这种精神性的大我,在当代建筑中自创一种时

^①新版译文见:马克思,《1844年经济学哲学手稿》,中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局译,人民出版社,2000年。周扬这段译文的最后一句,“并且总能够以适当的尺度去处理对象;因此人是依据美底法则而创造的”有明显的错误,但到底是他所据的俄译本的错误,还是他的误译,则不得而知。这句的德文原文是:“und überall das inhärente Maaß dem Gegenstand anzulegen weiß; der Mensch formirt daher auch nach den Gesetzen der Schönheit.”(Karl Marx, *Ökonomisch-philosophische Manuskripte (1844)*//Marx/Engles Gesamtausgabe Band 2, edited by Günter Heyden und Anatoli Jegorow, Dietz Verlag Berlin, 1982.)其中“inhärente”周扬据俄译本译为“适当的”显然不妥,这个词的中文意思是“固有的”。此段英译为:“and knows how to apply everywhere the inherent standard to the object. Man therefore also forms things in accordance with the laws of beauty.”(Karl Marx, *Economic and Philosophic Manuscripts of 1844 and the Communist Manifesto*, translated by Martin Milligan, Prometheus Books, 1988.)英译本将“inhärente”译为“inherent”,中文意为“内在的,固有的”。以英译和德文原文对照国内对《手稿》美学思想的讨论,其中有不少学者将“内在固有的尺度”理解为“对象的固有的尺度”,显然不合乎原意。雷圭元先生虽然没有使用这句话,但从他对人的尺度的强调看,他恰恰符合马克思《手稿》的原意。对照周扬的《手稿》早期译文,也就可以理解为什么雷圭元先生恰恰漏掉人们今天认为最重要的这句译文了,他可能从上下文猜出了马克思的原意,而使用了自己的表述没有拘泥于周译。

代风格,体现人类的大同理想,是在真善美的基础上建立起的新精神。显然,他对于新兴的现代设计建筑运动持积极态度,这与他总体上并不否定机器产品的审美可能性是一致的。

在《线划的语言形容》这节中,他明确指出线条有“知识的”与“感情的”这两类,直线接近知识或理智型,曲线接近情感或美的内在法则型,前者以八卦为代表,后者以太极图为代表。在他看来,理智型的线条几乎不具审美性。而曲线之所以更具审美性,是因为其与动物尤其是与人自身线条的对应关系。人类对于线划的感情,如人们喜爱有力的曲线,进行的折线,同心圆圈,连串的点子,像筋脉一般的波纹线,像人蜷曲着的S形、云耳形、目形、菱角嘴形、鼻钩形等,都是因为它们源于人的肌肉、颜面的线条。除此之外,动物身上的斑纹,由于直接与人类的实际生活有密切的关系,也会在感情上产生美的价值^[2]。然而,新的时代精神,已经不能用传统的抒情线条来传达了,这个问题雷圭元先生已经明确表达出来,但到底需要怎样的线条?这种象征新的时代精神的线条是否就一定具有审美性?雷先生没有明确答案。

在《几何形的智慧游戏》这节中,雷圭元先生首先指出,原始艺术中的“几何形”装饰,“都是源于对自然形象的模拟”,此处的自然形象也包括人为加工过的工艺形象。在进一步的发展中,这些形象逐渐承载着人类的智慧,是智慧游戏活动的结晶。而在近代科学发展的背景下,几何形获得了更多的源泉,但万变不离其宗,“一切美的源泉,却都存乎自然,自然存乎‘数’这一环中”。不过雷圭元先生没有走向美的客观根源论,他最终坚持的仍然是生命和力的内在的法则^[2]。

在《色彩的音乐协调》这节中,他首先指出人既有特殊的感受,如五官感觉,也有难以分辨的感觉,即统觉,这种统觉也叫通感,其实质是接近联想,因为最常见到的某物,它的其他感觉方面的特点与视觉特点会形成固有联系,只要人们见到某种色彩,就会想起与这种色彩联系在一起的其他特征,甚至认为这种视觉特征就包含着其他固有的感觉特征。雷先生的时代,对“统觉”或“通感”还是较为相信的,这与现代人们较多地从接近联想方面去理解有所不同。在引用康定斯基的情感色彩关系论之后,雷先生认为:“色彩之协调,与音乐的协调无分别”,“色彩中之音,是共鸣于无声隐约之间,而此三色之主调又为暖调,所以令人有欢欣之感”。色彩与个体的心理暗示有密切关系,在色彩方面,总是在向“自我的内心”深化的色彩中,寄托自己的

情绪^[2],不同的人总会选择与自己个性气质相符的色彩。

由于手工艺与手之间的密切关系,雷圭元先生发明了“手泽”这个概念。雷先生没有专门解释“手泽”,从字面上解释,“手”当然指手工艺及手的灵巧性;而“泽”则指光泽,两者结合,则指手工艺品焕发出的光彩。“手泽”可以被认为就是手工艺品的审美价值的同义语,它不仅包含着手工艺人的创造与技艺,也包含着使用它、欣赏它的人从中获得的温暖与亲切感。“手泽”的价值是在与机器产品的比较中体现出的,机器产品的精确与手工艺品的不那么准确的特质相比,不但没有体现出手工艺品的不足,相反显示出它的优点。“假使我们的住所,做到了百分之百的规矩、准确、坚固、耐用的目标,难道就没有再进一步的要求吗?也许我们内心的进一步要求,就是要求破坏这些规矩、准确、坚固、耐用。”这是因为在实用功能之外,往往还有“审美的要求和‘人性’的寄托”。作为一个清醒的现实主义者,雷圭元甚至意识到,规矩、准确、坚固、耐用也是审美要求中之一部分,规矩、准确、坚固、耐用亦足以寄托人性。然而,只是一面,里外两面的一面,先与后之一端。另一端是什么呢?那就是有“人”的手泽和“人”的气息在上面的那个东西。它包括粗糙、率真、冲动、自由、有血有肉有泪、一刹那、虚无缥缈的神秘,而手工艺品的确足以表示出这一方面的特长,这弥补了机器工艺那一方面之所短^[2]。可贵之处在于,雷圭元看到了机器产品的规矩、准确、坚固、耐用,甚至可以寄托人性的方面,没有因为它的冷硬而完全否认其审美可能。人类的生产劳动由于其历史手段的不同,有手工艺和机器生产这两种方式,雷圭元认为两者都可以导致审美,这是他的通达之处。然而显然他更欣赏带有一定的随意性的手工艺之美。此处的启示还在于:雷先生为手工艺品与机器产品之间的沟通提供了一条可能途径——机器产品向手工艺品学习,可以不追求那种极致的精确,甚至为手工艺的参与留下空间,那么机器产品的审美性也是可以得到彰显的。

三、天地人相结合的共同趣味

雷圭元不同于绝大多数工艺美术理论研究者之处在于他具有深广的历史观和宏大的全球视野,正是基于这样的立场,他提出了“共同趣味”。这一观点的提出,可能与他接受了20世纪上半叶西方机器美学的国际主义立场有关,也可能因为他受到了西方哲学与美学对普遍人性、共通感的看法的影响。“共同趣味”的重要意义在于,将一个经典美学的命题“下移”到了设计

中,有助于设计地位的提升。

雷圭元认为,有必要放弃特殊趣味,标举共同趣味。要打破个人主义的存在,就有放弃特殊趣味的必要^[2]。共同趣味是设计进步的关键。只要认识了共同趣味进步的意义,图案的创作就会呈现出一种新的世界风格^[2]。共同趣味是一种世界趣味,是国际间的交流得以实现的条件。

从传统的天、地、人“三才”观念出发,他试图在三种不同的趣味中找出综合而成的共同趣味的可能性。“何谓天的趣味?天的趣味是高明,音乐庶几近之。何谓地的趣味?地的趣味是博厚,造型艺术庶几近之。何谓人的趣味?人的趣味是生生不息,日新而月异。”天的趣味接近音乐,地的趣味接近美术。人的趣味接近什么?雷圭元没有明确地指向某种具体的艺术类型,但从其上下文推断,人的趣味是生命情调,这种趣味既以新变为现实表现,也以生命自身的真切体验为内在依据。天、地之性构成了造型艺术的基础,“一切造型艺术,求博厚而悠久。一切线条色彩,以及时间艺术皆空灵而有律动”。在此基础上,加上“人性之温柔与爱”,于是才有全人类真的感情、美的沉思、善的生活,组织成世界之共同趣味^[2]。因此,人性中的共同、可普遍传达与交流的方面,是对个性与特殊性的否定,与天地所具有的共性在特征上有相通之处,在来源上则有对天地的依存之处,这是他在一般的天地人关系上三者并列的目的所在,即通过发掘人性中的天地之性、人的趣味中的天地趣味,凸显出人性中普遍的一面,就趣味而言,就是追求情感的真实表达、对美的追求及对善的正面倡导。

虽然天地趣味在现代设计中得到充分体现,但仍然不是理想的共同趣味,由于其中缺乏人性与人情,只有天地趣味,导致了近代的“机械主义”。机械主义,可以说是最新、最接近于这个意义的,然而其唯独忽略了人性,原因就是上面说过的,把人看成了机器^[2]。他对于近代机械主义(包含了20世纪上半叶的机器美学)的批判,因其中的天地之性的存在,而并没有否定其审美可能性。显然,由于它对人性的忽视,必然导致审美发生的难度会大于传统的手工艺。对人性的忽视,有两个方面,一方面,是从形态本身来看,产品的存在形态上服从机器生产手段本身,以简单而冷硬的几何形为特点,相反,人身上的动态均衡、有机曲线等特点却得不到充分显现;另一方面则是从人的需要来看,人被简化为机器,只有简单的实用功能需要,而复杂的情感需要则被忽视。

除了用共同趣味来批判机械主义之外,雷圭元先生还用它来批判当时的另一个极端——“小趣味”。“小趣味”的产生,乃在于人性被极端压抑后的反弹,都市中的人“白天过着非人的反常的生活”,晚上“沉醉于刹那的、轻松的、低级的,甚至兽性的、淫荡的低级趣味之享乐中”。由于人们缺少时间去欣赏伟大而深沉的作品,转而欣赏小趣味的图案,导致伟大的具有永恒价值的艺术作品,既无暇也无人工去完成了^[2]。这就是只有“人”的方面,而远离了天地的另一种结果,也是他所坚决反对的。“小趣味”的具体表现到底是怎样的,雷圭元先生没有举例,但从他对“意匠”的推崇及坚持设计的功能优先原则来看,那些一味炫耀技艺、脱离功能而将手工艺品纯美术化的作品,在其反对之列。“小趣味”针对的是手工艺设计与生产中的不良倾向,只注重技艺的炫耀,而不注意功能与意义的传达。光有手工艺技术,是不可能创造出优秀的作品来的,而要让手工艺品走出“小趣味”的怪圈,就要引入“意匠”,手工艺的美,就因为有人的意匠在中间^[2]。显然,这是对长期将手工艺当作雕虫小技、“小艺术”、低纯艺术(“大艺术”)一等的存在的传统美学观点的一个挑战。以纯艺术为主要研究对象的经典美学的一个重要命题是艺术审美的本质主要源于艺术家的匠心,即形象思维与意义创造。然而工艺美术是否也有这个特点,经典美学的回答总体上是模糊、含混的,多数美学家有意忽视这一问题的存在,实际论述聚焦于纯艺术。雷圭元提出手工艺的“意匠”问题,对于提升手工艺的地位,明确手工艺的发展方向,甚至对形成整个设计门类的共同趣味,都是有着重要启示意义的。另外,“意匠”要解决的问题,不仅是形态与意义的表达,也包括功能与形态的契合,脱离功能与意义的传达,所有技艺的炫耀都会沦为“小趣味”。

既要否定机械主义的共同趣味,又要否定炫技式的手工艺中的小趣味,雷圭元总结出未来理想的共同趣味,不是机械的,不是空洞的,不是死的,更不是鄙俗的^[2]。未来的时代要超越当前的机械化的时代,也要超越当前的以机器为中心的共同趣味,新的共同趣味一定是非机械的,不以机器为主导的。同时,理想的设计也要超越“小趣味”的限制,不要停留在鄙俗的哗众取宠上。

在论述天、地、人三结合的共同趣味时,雷圭元先生将共同趣味的源头与古希腊、埃及和中国的传统结合起来。天、地、人分别对应着希腊、埃及和中国这三大文明古国的工艺美术特征。“希腊的图案,可以称之

为天。埃及的图案,可以称之为地。中国的图案,可以称之为“人”。“希腊之思想,是希冀配天之高明。埃及的思想,是求得地之永固。而中国之思想,是倡导人之中庸。”这三种工艺美术代表了三种发展模式,各有其发展的侧重点,却并未走向天地人三者的分裂,因而都产生了具有高度文明的设计。然而在后世的发展中,却逐渐遗忘了其他两极,而成为极端性的存在。希腊之“天”走到了极端,表现成了“哥蒂克”的尖刻;埃及之“地”的表现,到了极端,即走入了坟墓;中国之“人”的表现,到了极端,往往要流入凡俗不耐的滑稽^[2]。“尖刻”意味着虽有对高明(“天”)的追求,却忘掉了博厚(“地”),失去了人间的基础;“坟墓”虽有最坚实的大地作为依托,但同样失去了人间的基础,且远离了天的高明;“滑稽”则意味着失去了对“高明”(终极性的价值与意义)和实用功能(“地”)的追求,沦为脱离内容的技艺与形式的炫耀,脱离实用功能的个人化的游戏。

正是基于历史上对已有趣味的批评,雷圭元提出了对未来的趣味的展望。将来的共同趣味,必须融合三者而为一。既有天之运行之律动和崇高之气象,又有地之营养与积蓄,更有人性的均衡发展和推陈出新^[2]。这种共同趣味有通天性的崇高与音乐性的节奏,有大地的博厚与空间上的坚实体量,更有人性的全面发展与人的创造性力量的全面确证。人性中的创造性在结合了天地之性后,就不会是畸形、片面的,而是普遍与完整的,这种包含了天地之性的人性在趣味中的显现就是共同趣味。

回到中国自身,要形成设计的共同趣味,必须与三类人作斗争。第一类是全盘西化论者,尤其是狂热讴歌机器文明的人,把机器主义全盘生吞活剥地抬到中国来。假使这么一来,竟把温暖的“人性”放到冰冷残酷的轮回中岂不是一个大患?这种西化道路将使图案的作风,失去沉着温柔之感。第二类是国粹派,他们热心守着祖宗的坟墓,喜欢在死去的枯骸上,找回“烟斯披里纯”(英文“灵感”的音译),这也是改进图案事业中的一个患。其后果是使图案的作风,失去活泼生意。温文尔雅有余,进取创造性不足。第三类人则是折衷主义,高视阔步,一切听其自然。他们既不信赖机器,也不信任人。乐天而不知命。必定东抄西袭,没有风格,也没有个性^[2]。这类人在价值立场上是虚无主

义者,在方法立场上是实用主义者与机会主义者,没有定见,没有值得他持之以恒去追求的东西,有的只是眼前的商业利益,也必然导致作品没有一致的风格追求,有的只是一些折衷式的拼贴之作。雷圭元所批判的这三类人,前面两类在当代中国已经很少见,但第三类在当代却占设计主体的多数,这是非常值得警醒的。

四、与《1844年经济学哲学手稿》的可能关系

雷圭元以人的“尺度”为中心的设计美学思想,可能受到了来自马克思的《手稿》的影响。当然他与马克思的关系还有更间接的线索,北平艺专求学期间他所受的理论影响主要来自莫里斯,而莫里斯思想的一个重要来源是马克思。

雷圭元先生欧洲留学期间(1929年至1931年),《手稿》并未出版,因此在法国时他未能读到马克思的《手稿》。1935年由上海辛垦书局出版了基于日文翻译的《黑格尔哲学批判》,其中第97~135页的《黑格尔辩证法及哲学一般之批判》(柳若水译),节译自现编的《手稿》中“对黑格尔的辩证法和整个哲学的批判”这一章。然而这部分《手稿》中的关键词如“自我意识”、“对象性”、“扬弃”等在《新图案学》中均找不到对应或近似的词,因此基本可以断定,1935年的《手稿》节译也不是雷圭元接触《手稿》的开始。

雷圭元与《手稿》内容接触的最大可能是在1944年由周扬主编的《马克思主义与文艺》这本书。该书收录了《手稿》的两个小段,而这两段,也是后来国内文艺理论界和美学界研究《手稿》时最常引用的段落,段落一从“对象世界底生产”到“人是依据按照美底法则而创造的”,段落二从“只有音乐引起人底音乐的感觉”到“那就必须在理论上和实践上把人的本质的加以对象化^[2]”。而这两段,在《新图案学》中虽然找不到一一对应的文字,但是大体思想基本上是对应的。尤其是这一段:

《新图案学》说:

“动物也能生产,像蜜蜂、水獭、蚂蚁,都会筑巢造窝,但只是为自己或下一代工作。它们的技术,不能说精巧不熟练,可是只不过为自己本身工作,是直接属于它的肉体的。因此再没有高度的发展的迹象可寻,技就永不能进于艺。人则不然。能够按照着各种的尺

^[2] 马克思,《“哲学经济”手稿》//《马克思主义与文艺》,周扬编,解放社,1950年。该书原出版于1944年,1950年的这个版本的《序言》仍然署名“周扬一九四四年三月”且未说明译文是否有所变化;1984年该书由作家出版社再版,出版说明中说“绝大部分译文据新译本作了更换”,基本可以断定1950年版的译文与1944年的比没有变化。

度生产,是离开自己肉体的要求,自由运用他的技术,并且能够做有意识的创造活动,按照艺术的法则,形成了艺术^③。”

《手稿》说:

“动物是生产着的。动物为自己建造巢窟、住所,例如蜜蜂、水獭、蚂蚁等等就是这样。……动物仅只在直接的肉体需要底压迫下生产,至于人则是离开肉体要求而独立生产的,……人则和他的产品是自由地对立的,……能够适应每种种属的尺度而生产,并且总能够以适当的尺度去处理对象,因此人是依据美的法则而创造的^④。”

马克思这段话与雷圭元的那段话在观点上高度相似,核心观点都是人能按照各种尺度自由地生产,只是这种自由生产在雷圭元这里强调的是按艺术的法则,而在马克思这里,则是按美的法则。人用自身内在的固有尺度来衡量对象,并且能超越动物性的生产模式的限制,自由地根据对象的尺度进行生产,在生产出合乎自身目的的对象的过程中,将人自身的尺度投射到对象上,从而使得对象能成为直观人自身、确证自我的媒介,这就是美的规律。这一“美的规律”,在新译《手稿》中表现得很明显:“动物只是按照它所属的那个物种的尺度和需要来构造,而人懂得按照任何一个种的尺度来进行生产,并且懂得处处都把内在的尺度运用于对象;因此,人也按照美的规律来构造^⑤。”雷圭元《新图案学》的高明之处,是他从周扬所译的《手稿》出发,而又没有局限于其所译及所据的俄文版所表现出的客观唯物主义,而更强调主观能动性,从而更契合马克思《手稿》的原意,超越了周扬及其俄文译本在“先入之见”上的局限,从“自由”、“有意识的创造活动”反推出这种创造活动是以人自身的尺度为依据的,在实际论述中突出人的尺度对于设计形态的根源性作用,也更具有对设计审美实践的指导作用。

《新图案学》与《马克思主义与文艺》的关系还可从一条线索见出。上引《马克思主义与文艺》中的马克思《手稿》内容,是放在“马克思论物质生产劳动与艺术创

造及艺术感受性”这节中的,这节在《手稿》段落之前还收录了恩格斯的《劳动在从猿到人转变过程中的作用》中的两小段,从祖先在从猿转变到人的好几十万年的过程中逐渐地学会了使自己的手适应于一些工作开始,到人的手也得到这样高度的完善,才能在这个基础上仿佛凭着魔力似地产生了拉斐尔(Raphael)的绘画、托瓦尔森(Thorwaldsen)的雕刻,以及帕格尼尼(Paganini)的音乐^⑥。恩格斯在此强调了手在劳动中得到的发展与完善。就在上引《新图案学》中的段落之前,雷圭元讲了这样一句话:技术的手,可以愈来愈灵巧,但假使没有心意的创造活动的艺术的根据,手无论如何熟练,无论如何能够适应新的更复杂的工作,也决不会产生拉斐尔的绘画,托瓦尔森的雕刻,帕格尼尼的音乐^⑦!这段话中的“心意的创造活动的艺术的根据”其实就是马克思所强调的人是有意识的类存在,人是依据美的法则而创造的^⑧,雷圭元用自己的话巧妙地将恩格斯与马克思的观点结合起来,得出了合理的结论,从而避免了仅仅从进化论的角度对手的灵巧性进行过于机械的理解,为“技”通往“艺”指明了道路。恩格斯这段话和马克思《手稿》节选段落的先后顺序,与《新图案学》中化用恩格斯的话、基本转述马克思的话的顺序完全相同,这种巧合正是雷圭元先生可能阅读过《马克思主义与文艺》的旁证。

因此,《新图案学》所涉及的马克思《手稿》内容,基本可以肯定仅限于周扬所编的《马克思主义与文艺》,而他对恩格斯观点的转化,以及行文上的顺序正说明了他以该书为据,消化吸收了马克思和恩格斯的观点。与这两位马克思主义经典作家不同的是,他完全接受了节译的马克思《手稿》的思想,从人的尺度出发理解美的规律,并将其细化为设计美的原则;而对于恩格斯,他做了进一步的发展,灵巧的手固然重要,精神的创造性才是艺术魅力得以产生的关键。

五、结语

雷圭元先生的设计美学思想,即使是在七十多年

^③ 雷圭元,《新图案学》,国立编译馆,1947年。三个艺术家的英文名与《马克思主义与文艺》中的完全相同。托尔瓦德森虽然堪称丹麦国宝级的雕塑家,但在西方美术史中,其地位远不能与拉斐尔相比。雷圭元当时可能看到的国内西方美术史著作,一本是由日本人坂垣鹰穗著、鲁迅译的《近代美术史潮论》,另一本是丰子恺的《西洋美术史》,两书均出版于1928年。前者有一段是论述托尔瓦德森(鲁迅译为梭尔跋勒特生)的,作者对其评价不如对柳德(今译吕德)、凯尔波、迈约尔等雕塑家的评价,更不用说不能与米开朗基罗、罗丹等巨匠相比,而这两个人才是与拉斐尔地位相当的。而在后面丰子恺的这本书中,根本就没有提起托尔瓦德森这个人。因此,雷圭元将托尔瓦德森的雕刻与拉斐尔的绘画、帕格尼尼的音乐相提并论,不是受这两本美术史的影响,而更可能是直接受《马克思主义与文艺》所收录的恩格斯对拉斐尔、托尔瓦德森和帕格尼尼的论述的影响。

后的今天,仍然具有先进性和合理性,仍然能指导当代设计实践。他对机器产品的局限及其审美可能性的批判分析,对手工艺的审美优越性及其可能走向“小趣味”的危险的批判,在今天看来,一点也不过时。他对理想的共同趣味是天、地、人的结合,是机器美学和手工艺趣味的有机统一,至今仍然是国内外设计界共同努力的方向。而他对设计美的法则是以人自身的尺度为依据,美是人的尺度的外在投射这一看法,可以说是永远也不过时的观点。雷圭元先生在设计美学上达到的高度,至今仍难以逾越。他的这些成就的取得,一方面与他作为优秀的设计师这一身份有关,他有极丰富的设计实践经验,并且反复思考过设计之美的真正源泉,另一方面,也与他善于接受西方近代以来强调人自身及其创造性、自由性这方面的思想有关,而这其中很有可能就有马克思《手稿》的影响。

参考文献

- [1] 杭间. 中国现代设计教育先行者——雷圭元[J]. 上海工艺美术, 2016(2): 2-3.
HANG Jian. A Pioneer of Modern Design Education in China: Lei Guiyuan[J]. Shanghai Arts and Crafts, 2016 (2): 2-3.
- [2] 雷圭元. 新图案学[M]//廖延彦. 雷圭元文集. 济南: 山东美术出版社, 2011.
LEI Guiyuan. New Patternology[M]//LIAO Yanyan. Collected Works of Lei Guiyuan. Jinan: Shandong Fine Arts Publishing House, 2011.
- [3] 雷圭元. 近今法兰西图案运动[M]//贾京生, 唐西林, 郭秋惠. 雷圭元艺术文献集. 上海: 上海文化出版社, 2016.
LEI Guiyuan. Recent French Pattern Movement[M]//JIA Jingsheng, TANG Xilin, GUO Qiuhui. Lei Guiyuan Art Collection. Shanghai: Shanghai Culture Publishing House, 2016.
- [4] 陈之佛. 图案法ABC[M]. 上海: 世界书局, 1932.
CHEN Zhifo. Pattern Method ABC[M]. Shanghai: World Book Company, 1932.
- [5] 雷圭元. 怎样研究图案[M]//贾京生, 唐西林, 郭秋惠. 雷圭元艺术文献集. 上海: 上海文化出版社, 2016.
LEI Guiyuan. How to Study Patterns[M]//JIA Jingsheng, TANG Xilin, GUO Qiuhui. Lei Guiyuan Art Collection. Shanghai: Shanghai Culture Publishing House, 2016.
- [6] 马克思. “哲学经济”手稿[M]//周扬. 马克思主义与文艺. 上海: 解放社, 1950.
MARX. Manuscript of Economics and Philosophy[M]//ZHOU Yang. Marxism and Literature. Shanghai: Jiefang Society, 1950.
- [7] 马克思. 1844年经济学哲学手稿[M]. 中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局, 译. 北京: 人民出版社, 2000.
MARX. Manuscript of Economics and Philosophy in 1844[M]. Central Compilation and Translation Bureau of Marx, Engels, Lenin and Stalin, Translate. Beijing: People's Publishing House, 2000.
- [8] 恩格斯. 劳动在从猿到人过程中的作用[M]//周扬. 马克思主义与文艺. 上海: 解放社, 1950.
ENGELS. The Role of Labor in the Transition from Ape to Man[M]//ZHOU Yang. Marxism and Literature. Shanghai: Jiefang Society, 1950.
- [9] 雷圭元. 新图案学[M]. 上海: 国立编译馆, 1947.
LEI Guiyuan. New Patternology[M]. Shanghai: National Compilation and Translation Museum, 1947.