

[文章编号]1009-3729(2013)05-0102-04

禅学思想在产品中的应用

兰海龙¹, 李辉²

(1. 郑州航空工业管理学院 艺术设计系, 河南 郑州 450015;

2. 郑州大学 机械工程学院, 河南 郑州 450001)

[摘要]禅学让人从内心体会自我与宇宙的关系,应用于工业设计,能使产品超越功能主义,提升到心灵层次的诉求。禅包括定、慧两部分,慧来帮助定,定来帮助慧,产品设计就是一个由“慧”到“定”的过程。在设计产品时要明确状态“定”和手段“慧”的关系,完成从“不定”到“定”、“不慧”到“慧”的转变。禅的传播方式是看破不说破,要自己来领悟,设计中使思想意念达到沟通的境界就是这一点的妙用。禅讲求的是顿悟,顿悟渐修、渐修顿悟、渐修渐悟也体现在设计实践中。在禅学思想指导下设计的产品更加实用、更加简洁、更加人性化,因而更安静、更智能、更环保、更体贴,有前所未有的生命力。作为中国本土设计师和设计教育工作者,我们有责任、有义务、有条件、有能力将中华传统的思想文化及精神传承下去,在产品设计中积极阐释和运用禅学思想,从而使我们的产品更有竞争力。

[关键词]禅学;顿悟;产品设计

[中图分类号]J50-02;B946.5 **[文献标志码]**A **[DOI]**10.3969/j.issn.1009-3729.2013.05.018

近年来,很多国外设计师开始关注禅学在产品中的应用,涌现出许多优秀的“禅意”产品。对于产品设计来说,禅学思想的指导是非常有价值的,禅学蕴涵的深远的哲学意义,可能会使产品设计产生一次大的飞跃。日本和北欧的设计师对此进行了大量的设计实践,试图展现禅学在产品中的妙用。我国设计教育工作者及设计师也开始关注这一领域,但大多停留于理论研究层面。本文试图通过切身实践和设计作品,结合国外优秀产品设计,阐述禅学对现代产品设计的巨大应用价值。

一、禅学与产品设计

禅学是佛教的一个分支,中国古代南北朝时期由二十八祖菩提达摩从印度传到中国,是佛教“禅那”的简称,梵语的音译。禅学是佛教的一种思想,它通过让人从内心体会自我与宇宙的关系,领悟世间万物的本质和它们之间的联系。它不提倡用已有

的知识、逻辑来解决问题,认为最容易且最有效的方法是直接用源于自我内心的感悟来解决问题,寻回并证入自性。其理论认为,这种方法不受任何知识、任何逻辑、任何常理束缚,是真正源自于自我(你自己)的,最适合解决自我(你自己)问题的。因而可以把禅理解为是一种最为简单、最为有效的解决问题的方法。

产品设计是随着西方机械大工业的兴起而产生的年轻行业,它是一个创造性的综合信息处理过程,通过线条、符号、数字、色彩等把产品展现在人们面前。它将人的某种目的或需要转换为一个具体的物理的或工具的过程,把一种计划、规划设想、问题解决的方法,通过实际的载体,以美好的形式表达出来。产品设计也是在解决问题——通过产品,解决人与自然的关系问题。产品设计的宗旨是通过产品的本体,满足人的生理或心理的某种欲望。而如何面对欲望、如何合理地控制欲望,这是禅学思想所涉

[收稿日期]2013-06-28

[基金项目]河南省教育厅人文社会科学研究项目(2012-QN-547)

[作者简介]兰海龙(1979—),男,北京市人,郑州航空工业管理学院讲师,主要研究方向:产品设计。

及的重要内容。产品设计涉及产品的使用方式、产品如何操作以及如何与人沟通等问题,这在禅学思想中表现为“悟”,即无需通过太多的言语和文字的描述,人通过内心的感悟,了解身边的事物、身边的自然、身边的人、身边的一切。具有“禅意”的设计应在使用方式和操作方式上都能让人通过“悟”来体会。产品设计讲求外形的美观大方,禅学从最朴素的思想着手,追求心的宁静,质朴无瑕,回归本真,即从最无华的状态参透人生。禅学思想的正确解读为设计师开辟了一条全新的解决问题的途径。禅学的朴素思想对产品外观线条设计、产品材质选择、产品与用户交互设计等方面都具有极强的指导作用。国外的产品设计师从很多年前就开始研究禅学思想,有些设计师还进行相关的佛教修行,以使自己的身心更加贴近禅的真谛。作为一名中国本土的设计工作者,对于禅学之于产品设计的指导意义应有更深的领悟与广泛的实践。

二、禅学思想精髓在产品设计中的应用

禅学思想讲求“体悟”,善于用简短的故事让听者自己领悟其中的禅意,因此,禅给人的最初印象是松散的、无序的、不可琢磨的。其实这只是禅给我们的表象。禅的中心思想体系还是相当明确的,并且这些思想对产品设计的启发具有具体的、可操作的指导意义。下面我们通过禅学的几个典型思想来分析一下它们对产品的影响。

1. 定与慧

“定”与“慧”是禅学的主要思想之一,“定”主要体现在印度的禅学思想中,“慧”则主要体现在中国的禅学思想中。据胡适考证,印度的“瑜伽”就是印度禅。“瑜伽”在印度出现得比佛教还要早,“瑜伽”在梵文中是“管束”的意思,就是说如何能把我

们的心管好、训练好。它主要是讲一种苦修,修炼方法有打坐等,打坐就是要人人“定”,“定”又名“三昧”,就是制心一处,全神贯注所观之境,不使散乱。因定心能启发智慧,故云:“慧依为业”。“慧”乃“睿智”的意思,就是正确了解诸法真象及契合真理的正确认识,有分别事理、决断疑念之作用。中国禅注重一个“慧”,就是说在没有办法的情况下,运用智慧想出办法来。但“定”与“慧”在中国的佛学中是互相帮助的。胡适曾说,禅实在能包括定、慧两部分。因为要用慧来帮助定,定来帮助慧,所以有人合称慧定。一般的来讲,禅是先定后慧,就是说学禅要先进入定的状态,然后才能生出大智慧。“慧”通于“善”、“不善”、“无记”三性。“恶慧”中,作用强者称“恶见”,为五见之一。“善慧”又作“正见”、“正慧”。依俱舍论之说,“慧”系与任何心所皆有相连属之作用,为大地法之一,唯识宗谓慧为别境五心所之一。此外,“慧”与“智”为相对之通名,达于有为之智相称“智”,达于无为之空理则称“慧”。

产品设计就是一个由“慧”到“定”的过程。“定”为一种状态,例如设计一把椅子,当你坐在一把舒服的椅子上时,你处在“定”,这个“定”是由你的内心给你的,因为你需要一个舒适的“坐”的状态。但是这个“定”是由“慧”来实现的,即通过设计的“慧”,选择最合理的形式来实现椅子的最终形态。所以我们在设计产品时要明确状态(“定”)和手段(“慧”)的关系。如日本建筑家坂茂设计的卷筒卫生纸(见图1)就很好地诠释了产品设计中目的与手段之间的关系。卷筒型卫生纸在我们生活中很常见,它的结构相当简单——圆筒型卷轴加缠绕在其上的卫生纸,我们几十年来一直接受这样的设计,很少有人对它提出怀疑或者有过改良的设计念头。卷筒卫生纸设计的目的是使用户能够方便快捷地抽取,这是它的“定”,而手段是通过卷轴滚动的方式,

这是它的“慧”。禅学追求“定”与“慧”协调,只有协调了,万物才能顺畅发展。但是传统卷轴卫生纸的“慧”并不是最好的,我们在拉动卫生纸的时候经常由于不小心而多抽出很多,于是不得不起用掉,从而造成浪费。坂茂的设计就是从这一点着手,重新定义了

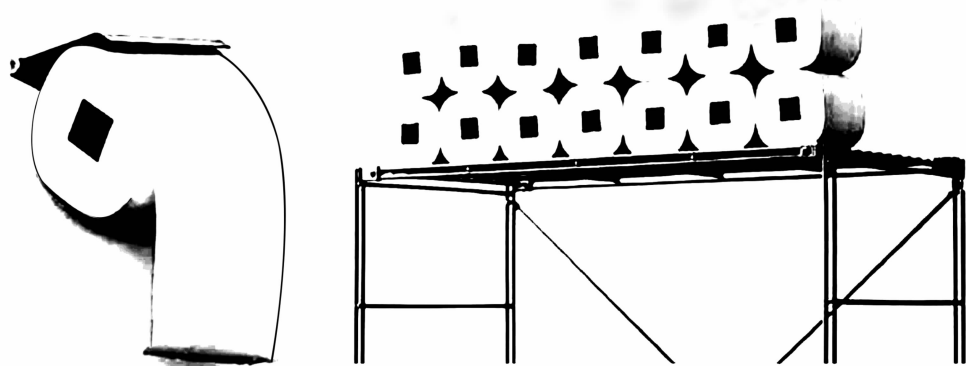


图1 方形卫生卷纸(坂茂)

卷筒卫生纸的使用手段,他将卷轴设计成方柱状,这个小小的改良使卷筒卫生纸最终呈现给我们的是一个有圆弧倒角的大方柱,这样在使用卷纸时不再是自由转动,而是“有阻碍地转动”——每转动90度都会被卡一下,并使卷纸盒发出咔哒咔哒的声音,这就解决了我们一不小心抽出过多卫生纸的问题。目的没有变,手段发生了小小的改良,改变的却是“定”与“慧”的关系。卷纸从“不定”到“定”的转变,使它的工作方式实现了从“不慧”到“慧”的转变。

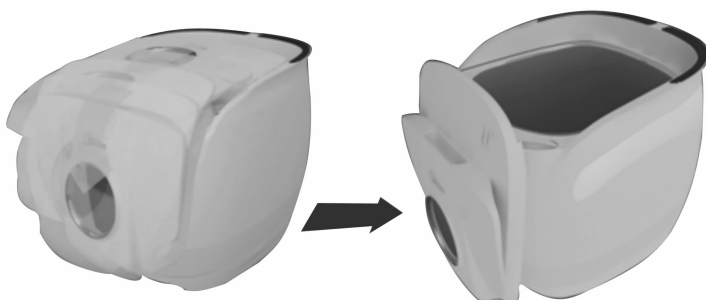
笔者在“慧”与“定”的关系探索中也做了一些设计尝试,如图2所示的电饭煲就是其中之一。这是一款为国内某知名品牌设计的电饭煲样机,从外形曲线到操控方式上都与以往日常使用的电饭煲有所不同,其在使用方式上最大的特点是,它有一个可滑动的顶盖。与传统的电饭煲相比,其顶盖采用了滑动设计,既保证了电饭煲的紧凑性,又使开盖过程变得轻松自然。用户每次打开电饭煲的过程都有“拨云见日”的感觉——滑开盖子即见热气腾腾的米饭,并且在滑动盖子的同时使用户能够清楚地体验电饭煲侧面优雅的曲线。每次开关顶盖对用户都是一次愉悦的体验,也是用户与电饭煲交流的过程,这种过程加深了用户与电饭煲的交流,也为“焖米饭”这件简单而无聊的工作增加了几分期待和乐趣。电饭煲的“开”与“关”的状态我们可以理解为禅的“定”,即我们想要的结果;而“滑动”的方式相当于禅的“慧”,即我们所选择的方式。

2. 道不可道

禅的传播方式是看破不说破,是不需言语的传述,即是中国人讲的“道不可道”,需要自己来领悟,在设计中用思想意念达到沟通的境界就是这一点的妙用——产品的外观和操控不需要太多繁复的说明,消费者能通过本能的感悟体会到产品所传达的

使用信息,感受设计者的用意,通过产品来达到心性的沟通与交流,这便是好的设计。如图3是笔者2012年设计的一款汤碗,取名为“skirt bowl”即“裙碗”。这是一款传统的中国瓷碗,由骨瓷烧制而成,与普通的汤碗相比,它的碗肚部分多了一圈向外翻的窄边,很象是穿了一件超短裙,因此而得名。当然,这个裙边的设计不仅仅是为了美观,而是有具体的实用功能的。我们在端热汤碗的时候为了使其不致烫手,常会把汤碗事先放在托盘上或者用布垫在手上,这在很大程度上增加了我们端汤碗的难度,并且使端碗的过程变得复杂而无趣。“裙碗”的设计从碗的结构上着手进行了小小的改进,“裙边”的结构相当于在碗肚的部分多设计了一个碗口的结构,这种窄边结构既便于四指抓握,又能像碗口一样快速将热量散失,从而避免端热汤时烫手。这种设计是从禅学“道不可道”的思想出发而产生的,从外形和结构来看,“裙碗”并没有为了功能的增加而额外增加过多的附件和材料,新设计并未破坏中国传统瓷碗固有的简洁和优雅的气质,反而增加了情趣和韵味。在使用过程中,用户会自然而然地将四指放在“裙边”的位置,无需太多的说明和指示,当徒手端热汤变得轻松时,用户会由衷地对“裙碗”这个结构设计所体现的对用户的体贴而欢喜,就如深泽直人的壁挂CD机一样,用户在拉动开关绳子后,一切都变得那么自然,无需太多解释。碗与人的交流在一种自然的默契中进行并完成。

产品设计过程是一个产品设计师通过产品同消费者进行沟通的过程,很多产品设计的着重点放在“这样最好”、“独一无二”的强烈归属感和拥有感上,通过强烈的视觉、听觉、触觉感官刺激来提高产品的吸引力和附加价值。这在很大程度上助长了产品的浮夸造作气质,同时造成一定程度上的“过度设计”和浪费。这种设计有愈演愈烈的趋势,甚至一



顶盖滑动开启

顶盖滑动开启后状态

图2 滑盖电饭煲(兰海龙)



图3 裙碗(兰海龙)

度成为设计的主流,以至于1970年代,“设计”一词在美国具有一定的贬义,即“过度设计”——故意强调所谓的“设计感”,使产品失去个性,失去亲切感。从禅学的角度上讲,产品设计给消费者传达的应该是“刚刚好”的满足感。这就意味着,“刚刚”中所蕴含的“抑制”、“让步”以及“退一步海阔天空”的理智态度,应该得到一个中肯的评价,所以说,“刚刚好”比“独一无二”更接近真正的自由价值。目前,由于面对消费群体的不同,我们周围的产品已经存在着两极分化的趋势:一种是以新奇昂贵的材料和夸张的造型来强调自身的独特性和独一无二性,以限量生产来标榜品牌的价值,以创造出心甘情愿地接受其超高价格的忠实消费者为目标;另一种则是尽可能地降低成本,使用最便宜的材料,竭力简化生产过程,在劳动力相对便宜的国家加工,竭尽所能地降低价格(很不幸,中国的制造业有相当一部分企业走的是第二条路线)。这两种形式都没有真正实现产品与消费者之间的沟通和交流,前者过于强调产品本身的存在感和自我价值,而后者则过分迎合成本的要求而牺牲了产品应具有的固有价值 and 魅力,牺牲了产品的最终属性。这两种形式的产品在与消费者沟通的过程中都会失去“道不可道”的意义,前者奋力展现自己的与众不同,而后者则将“廉价”写在脸上。朴实、亲切、自然、触摸的质感等产品设计信息都能在“道不可道”中找到切入点。笔者在设计实践中也在不断寻找最合适的素材、加工方式及商品样式,在“朴素”或“简约”中寻求新的价值观和审美观。如图4所示的家用电剪刀设计,笔者从鹅卵石的形态和质感得到灵感,将传统硬朗理性的电动工具外形进行了颠覆性的设计。这款家用电剪刀没有多余的棱角和装饰,也没有粗大的散热孔和彪悍的开关旋钮,它的整体造型流畅自然,形态浑圆饱满,像河边的鹅卵石般细腻柔滑,握在手中让人产生信任与温暖的感觉,一改传统电动工具冰冷



图4 电动剪刀设计(兰海龙)

粗壮、专业性强的印象。当用户手握这把电动剪刀进行操作时,剪刀的曲线和手的曲线自然而默契地融合在一起,既能使操作过程轻松流畅,又能减少长时间工作的乏味感觉,有时用户甚至仅仅是为了感受一下它的手感,也会将其握在手中把玩一番。“苹果”总裁乔布斯说,人们对产品的喜爱通常体现在两个方面,一是给产品起外号,二是想要抚摸它。其中第二句是很具有禅意的,所谓抚摸,是人与物的一种交流方式,是禅中“道法自然”的体现,即通过自然的感觉和体悟来了解世界,不需要文字、语言等的说明和解释,也不用费心揣摩和练习。

3. 顿悟

禅讲求的是顿悟。那什么是顿悟呢?大约在9世纪初,神会(慧能弟子)的第四代弟子宗密把顿悟总结为4种方式,即顿悟顿修、顿悟渐修、渐修顿悟、渐修渐悟。第一种是不用方法的,是自然的形成,或者说是规律或者造化,是人力不可为的,在产品设计中能借鉴的不多。第二种是可能的,天份高的人会有顿悟的感受,譬如说,我们在学画画或者下围棋的时候,就有这种感觉,你很喜欢画画,而且领悟得很快,这是顿悟,再通过后天的勤奋最后修成正果。很多产品设计师有这样的经验,在设计的过程中,往往是头脑风暴式地发散思考,头脑中一闪的灵光在刚开始都是平等的,都是瞬间的灵感体现,但是最终会有一个或几个脱颖而出,成为主导思维方向。在此基础上,设计师进入“渐修”阶段,将这些思路进行细化、整合、取舍,于是这个最初的粗糙想法渐露端倪,成为最终决定方案的雏形。这就是设计师“顿悟渐修”的过程。第三种“渐修顿悟”便是更多的人可以感受到的,就像你做产品设计开发,画了上百个方案,突然有一天你有一个最好的方案蹦了出来,非常优秀,那是你前面积累的结果带来的。这一点与西方的设计教育方法是雷同的,西方有句谚语说:“发疯就是方法”(Madness is method)。所谓“发疯”其实是量的积累过程,在积累的过程中渐渐向“悟”靠拢。产品设计教育的过程其实也是“渐修顿悟”的过程,通过本科、研究生阶段的学习,不断修习产品设计的方式方法,不断研究优秀产品案例的设计思路,不断体会消费者的使用感受和使用心理,不断通过设计实践检验研修成果等,这都是在进行研修,是为“顿悟”做准备。根据个人的悟性高低,有些人可能会比较快地“顿悟”产品设计的根本及方法,有些人可能要经过更多的“渐修”,但是这个

(下转第109页)

[文章编号]1009-3729(2013)05-0106-04

论明清徽派篆刻艺术的美学思想

张瀛

(阜阳师范学院 美术学院, 安徽 阜阳 236041)

[摘要]明清徽派篆刻艺术的美学思想与特点是非常鲜明的,在中国篆刻艺术史上占有重要地位。崇古与求变是其重要的思想基础,以艺载道是其重要的文化品格,文质统一是其重要的人文精神。以何震、程邃、巴慰祖、胡长庚、汪肇隆为代表的明清徽派篆刻艺术大家在融汇互补中,为追求更高的精神目标和审美理想,发扬创新精神,使古老的篆刻艺术有了新的飞跃,极大地丰富了徽州的文化宝库,促进了中国篆刻艺术的发展。

[关键词]徽派艺术;篆刻;美学思想

[中图分类号]J292.4 **[文献标志码]**A **[DOI]**10.3969/j.issn.1009-3729.2013.05.019

篆刻艺术是由古代印章艺术发展而来的。早在春秋战国时期就已出现了印章,即古玺印;秦汉时期印章得到了空前的发展,成为中国篆刻艺术发展史上的第一个高峰。唐宋时期印章的使用范围更为广泛,书画收藏印、斋馆印、别号印、词句印等相继产生。元代玩赏金石篆刻之风渐兴,且印章与书法、绘画紧密结合,印谱、印论等相继出现。明清时期是中国篆刻艺术的大发展时期,其中徽派篆刻艺术因其美学思想与特点非常鲜明而在中国篆刻艺术史上占有重要地位。但学界对徽派篆刻艺术尚未进行系统研究,尤其对明清徽派篆刻艺术美学思想的研究较为薄弱。鉴于此,本文拟对明清徽派篆刻的艺术思想、美学主张、文化品格和艺术精神等进行论述,以期繁荣当代中国篆刻艺术的理论与实践提供借鉴。

一、崇古、求变是明清徽派篆刻艺术的重要思想基础

崇古与求变的思想是明清徽派篆刻艺术创作的思想基础,这从明代的何震、清初的程邃等人的印学理论与艺术作品中,可见一斑。明代的何震既是徽派篆刻艺术的开宗人物,也是徽派篆刻艺术崇古思

想的典型代表。他力求古趣,用涩刀刻石仿汉,注重借鉴秦汉印的艺术传统,从而以其深厚的文字、训诂学问和精湛的书写技法,拓展、丰富了篆刻艺术。理论上,他明确指出:“学篆须博古,鼎彝、凋戈、带钩、权律,其款中字,神气敦朴,可想六书未变之笔,知此作篆书,始有趣”^{[1](P52)}。实践上,其篆刻艺术作品以挺劲清健、猛利爽快的冲刀法表现了刀与石独特的意趣,古意盎然,酣畅淋漓,给人以强烈的震撼力。如作品“笑谈间气吐霓虹”(见图1),取法秦汉印的宽博、雄强,并继承宋元印的圆融和畅的特点,形成了端正简朴,气势恢宏,“刀笔相因”的新面貌^[2]。不仅格调高古,遒劲苍润,刀法锋芒毕露,猛利厚重,而且给人以强烈的视觉冲击力,突出地表现了其精湛的篆刻技艺。因此,清代书画、印学家李流芳在题《茵阁藏印》中说:“印文不传以摹古为贵,难于变化合道耳。三桥、雪渔其佳处正不在规规秦汉,然而有秦汉之意矣。”^{[3](P495)}何震以崇古、求变作为篆刻艺术的基本思想要求,强化了篆刻艺术创作的自觉意识。他以猛利、遒劲、端庄、古朴、典雅的艺术创作风格,实践了“刀笔相因”的篆刻艺术主张,创立了“去繁缛求简洁,去板滞求空灵,去芜杂求纯正的清新面目”^[4],为后来的徽派篆刻学研究奠定了

[收稿日期]2013-08-20

[基金项目]安徽省哲学社会科学规划项目(AHSKF07-08D47)

[作者简介]张瀛(1960—),男,本名张莹,安徽省颍上县人,阜阳师范学院副教授,主要研究方向:美术学。

思想理论基础。

清初徽州地区涌现了程邃、巴慰祖、胡长庚、汪肇隆等一批优秀的篆刻艺术家。譬如生于歙县的程邃,其诗、书、画、印艺术均有很大成就、很高建树。其白文印师法汉印,厚重凝练;朱文印以大篆入印,欹正错落,作品于刀法生动中饶有韵致,将清隽、雄强熔于一炉。虽然其篆刻艺术取法何震,但却能在篆法、刀法、章法等方面加以创新,自成一格。譬如他能参酌古文籀体,“力变文(彭)、何(震)旧习”,博采众长。尤其以严谨的章法、奇古的笔意、厚实的刀功,形成了凝重遒劲、古秀苍逸、浑厚含蓄的风格,充满了浓郁的文人气息。其篆刻艺术不仅在明清徽派篆刻史上起到了承先启后的作用,而且极大地提升了徽派篆刻艺术力追秦汉的美学境界。巴慰祖刻印师承秦汉,严谨稳重,温厚典雅。胡长庚、汪肇隆两人治印,则以深厚的金石文字学功底,将青铜器铭文引入印文,与巴慰祖一脉相承,婉约清丽,底蕴厚重。由于程邃、巴慰祖、胡长庚、汪肇隆都是徽州人,又都直接和间接地以何震为宗师,其篆刻艺术创作风格有着明显的继承性、地域性,在篆刻艺术发展史上,他们的篆刻艺术影响深远,其篆刻艺术实践与理论鲜明地体现了徽派篆刻艺术崇古、求变的美学思想与特征。

明清时期以何震、程邃为代表的徽派篆刻艺术家,强调超越宋元、直追秦汉,在理论和艺术实践中形成了崇古、求变、“刀笔相因”的美学思想。他们“以文字训诂学问,力矫时俗印章篆文的舛误不经”^[4],

将篆与刻紧密结合,以刀代笔,实践着“笔法、刀法,往往相因”^{[1](P56)}的审美主张,再现了秦汉印中的镂、铸、凿、琢之美,古雅朴厚,气韵流畅,开创了明清篆刻艺术的新潮流。

二、以艺载道是明清徽派篆刻艺术的重要文化品格

何震在《续学古编》中说篆刻艺术“拨蜡为款,凸出;镂字为识,凹进。故印之阴阳文为款识体”^{[1](P55)},明确指出了篆刻艺术要具有阴阳和谐之美。林乾良在《中国印》中也说篆刻艺术的“线条美,如从阴阳来论,也不外两途:从体势论,直线属阳,曲线属阴;从外观论,毛糙属阳,光洁属阴。阴阳两美,各有其妙。”^{[5](P247)}因此,在篆刻艺术章法中,朱文为阳,白文为阴,阴阳分布,相依相生,方成佳作。可见,篆刻艺术鲜明地体现出了“阴阳之道”的美学思想。以“艺”进“道”,“艺”、“道”相通,成为篆刻艺术的最高审美追求。徽派篆刻艺术家在艺术创作中注重“篆法”、“书法”、“章法”的印外求印的艺术修养,突破了前代工匠治印重“刻”的技术窠臼。譬如何震率先提出了“法由法出,不由我出”,“笔画之外,得微妙法”^{[1](P56)},既强调了主客观的高度统一,也注重了学养品格的价值取向。其在艺术创作中实现了刀法、书法、章法的和谐相融,内容与风格的完美统一。这在他的“云中白鹤”等篆刻艺术作品中都得到了鲜明的表现。“云中白鹤”(见图2)在镌刻中为了寄予情感,赋予线条以遒劲猛利



图1 笑谈间气吐霓虹(何震)

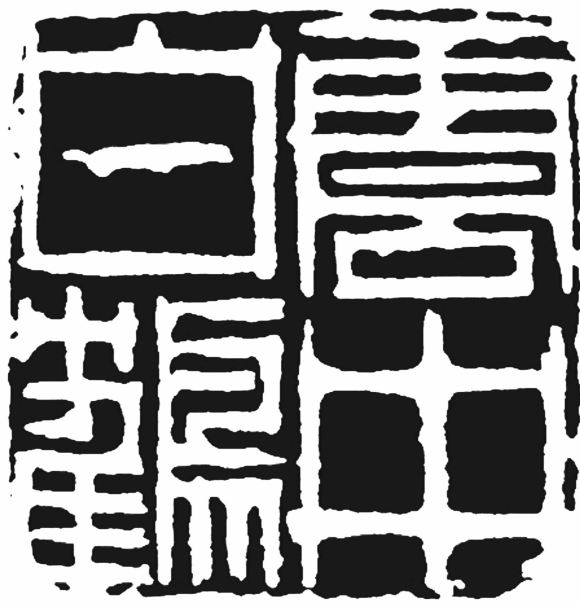


图2 云中白鹤(何震)

的动势,在刀笔的驰骋间,锋芒毕露而不失典雅的韵致;章法表现虚实相生,优雅自在,体现了他对大自然之“道”的感受,营造出舞鹤游天的自由境界。也因此李流芳评其为“新安何长卿,始集诸家之长而自为一家,其体无所不备,而各有所本,复能标韵于刀笔之外,称卓然矣”。^{[3](P463)} 徽派篆刻家依据对自然之“道”的理解、提炼,通过篆刻艺术将“艺”与“道”和谐统一起来,“复能标韵于刀笔之外”,“虽从迹入,性自神解”^[6],从而使徽派篆刻艺术达到了很高的审美境界。

明清徽派篆刻艺术的以“艺”进“道”,“艺”、“道”相通的审美品格,有着深厚的儒家思想基础。徽派篆刻艺术家们始终秉承着“崇文重教、尚礼仗义、诚信理性”等文化精神,以印信的品格,规范自己的言行,并依此自勉自比,借物言志。特别是随着徽派文人篆刻家群体意识的不断增强与篆刻审美认识的不断深化,徽派篆刻艺术家们在创作中既重视儒学传统与教化功能,又高度重视篆刻艺术的主体精神与抒情达意的审美趣味。譬如进入清朝以后,随着程邃、巴慰祖、胡长庚、汪肇隆等徽派文人篆刻艺术家的崛起,徽派篆刻艺术的文化品格与审美价值越来越清晰,从崇古到出新,无不彰显出了徽派篆刻艺术家们“崇文重教、尚礼仗义、诚信理性”,崇尚自然、关爱生命的审美特质。明清徽派篆刻艺术家们在篆刻艺术理论与创作实践中,努力把情与理、心与物、道与器、文与质等融合在一起,主张篆刻艺术与人们的文化生活相结合,在篆刻艺术创作实践中追求生命价值,实现人生的审美理想,从而使徽派篆刻艺术升华到“道合乾坤”的境界,开启了后世“印外求印”之先河。

三、文质统一是徽派篆刻艺术的重要人文精神

文与质的统一是中国传统美学理论中一个重要命题。在篆刻艺术中,“文”是指篆刻艺术的形式美,“质”是篆刻艺术的一种审美意境的追求,如神韵、境界、格调等超然物外的审美内涵、精神等。“文”与“质”的和谐统一对徽派篆刻艺术家的审美思想产生了深刻的影响。明清徽派篆刻艺术在学术思想上体现着“文”与“质”的和谐统一。明代沈野在《印谈》中说:“印章兴废,绝类与诗”,“印虽小技,须是静坐读书。凡百技艺,未有不静坐读书而能入室者”^{[7](P63)}。又说:“古人云:画中有诗。今吾观古人印章,不只有诗而已,抑且有禅理,第心独知之,口

不能言”^{[7](P64)}。他以诗的创作规律来谈篆刻艺术创作,强调学养品格,以诗入印,以禅论印,把篆刻作为“抒情寓意”的手段,这种开宗明义的深刻见解,也是对徽派篆刻艺术“言有尽,意无穷”、“文”与“质”统一思想的最好诠释。

明清徽派篆刻艺术家大都具有深厚的古文字学基础。首先,明清徽派篆刻艺术家文化修养广博,在治印中考虑较多的是以艺载道、文与质统一的自由情思,把篆刻艺术作为抒发情感的载体。譬如明代徽州篆刻艺术家朱简在《印经》中写道:“工人之印以法论,章字毕具,方入能品。文人之印以趣胜,天趣流动,超然上乘”^[9]。其次,何震作为徽派开宗人物,提出了学篆、识篆的要求,“六书不精义入神,而能驱刀如笔,吾不信也”^[8],对徽派篆刻艺术创作产生了重要影响。因此,明清徽派篆刻艺术在内容上多以词句入印,抒发情怀,彰显了文与质统一的审美意蕴。

明清徽派篆刻艺术“文”与“质”统一的审美意蕴,是将考据、文字、训诂学问,以及诗、书、画美学思想与篆刻艺术创作理念有机融合,承载着丰富的徽州人文精神,展现出了鲜明的徽州篆刻艺术精神与美学风格。譬如何震的另一方代表性印章“听鹧深处”,刀法放纵老辣,有一种浑厚之气,分朱布白,自然和谐,虚实相生,浑然一体,展现出诗的境界。程邃的另一方代表性印章“千岩秋气高”(见图3),内容深邃,寄寓情感,抒发性灵;文字参差,疏密相映,生动自如;骨气神韵,高明苍古,让人感受到苍润渊



图3 千岩秋气高(程邃)

秀、简约淡远、雅逸清新的意境;同时,也蕴藏着徽州文化的中和性、人文性和融通性的独特艺术精神。因此,明清徽派篆刻家在篆刻艺术创作中,将印文内容的诗画意境与其形式美感紧密地联系起来,追求作品的印外之韵,形成徽派篆刻艺术独特美学观念以及儒道哲学思想等文化特征,蕴含着深邃的审美意境,在中国篆刻艺术史上独树一帜。

综上所述,以明代何震和清代程邃等人为代表的明清徽派篆刻艺术,“以秦汉为宗”,用涩刀刻石仿汉,一扫唐宋萎靡之风,开启了篆刻艺术新道路。明清徽派篆刻艺术体现出了以“崇古”与“求变”的艺术思想、“刀笔相因”的美学主张、“以艺载道”的文化品格和“文”与“质”统一的艺术精神等美学特点与思想,在中国篆刻艺术史上产生了积极的影响。明清徽派篆刻艺术家强调“古意”、“刀法”、“理趣”、“以艺载道”和“文质统一”的美学思想,也彰显出徽州文化艺术的多元性、兼容性、和谐性。其在融汇互补中,为追求更高的精神目标和审美理想,发扬了创新精神,使古老的篆刻艺术有了新的飞跃,极大地丰富了徽州的文化宝库,促进了中国篆刻艺术的

发展。

[参 考 文 献]

- [1] [明]何震.续学古编[C]//韩天衡.历代印学论文选(上册).杭州:西泠印社出版社,1999.
- [2] 孙慰祖.孙慰祖论印文稿[M].上海:上海书店出版社,1999:339.
- [3] [明]李流芳.菌阁藏印[C]//韩天衡.历代印学论文选(下册).杭州:西泠印社出版社,1999.
- [4] 韩天衡.历代印学论文选(上册)[C].杭州:西泠印社出版社,1999:51.
- [5] 林乾良.中国印[M].杭州:西泠印社出版社,2008.
- [6] [明]祝世祿.梁千秋印隽[C]//韩天衡.历代印学论文选(下册).杭州:西泠印社出版社,1999.
- [7] 沈野.印谈[C]//韩天衡.历代印学论文选(上册).杭州:西泠印社出版社,1999.
- [8] [明]周亮工.赖古堂印人传[M].印晓峰,点校.上海:华东师范大学出版社,2009.
- [9] [明]朱简.印经[C]//韩天衡.历代印学论文选(上册).杭州:西泠印社出版社,1999.

(上接第105页)

过程是相通的。第四种“渐修渐悟”则是在不断地设计实践中进行思想的修复,一旦开始自己的设计生涯,设计实践会是极好的进行渐修渐悟的方式,通过不断地借助产品与消费者的交流,设计师得到第一手反馈,这些反馈在随后的设计项目中会得到考虑和重视,从而为下一次产品的成功设计奠定基础。这样的不断实践、不断磨合就是一个“渐修”的过程,在这个过程中设计师积累了丰富的经验,对设计本身有不断的新理解和感悟,这就是“渐悟”的过程。

三、结语

禅学思想作为一种思想方法,在产品领域的设计意义还远远不止以上所论述的内容。产品设计师应该用心去领悟禅学的内在思想价值,并做到自我修行,只有这样,才能真正体味禅的真谛,并能真正用禅的方法指导产品设计实践。一旦禅的思想在产品设计的各个领域得到充分体现,我们周围所

使用的产品会更加实用、更加简洁、更加人性化,更安静、更智能、更环保、更体贴。禅学思想指导下设计的产品具有前所未有的生命力,它们能够在心灵感悟的层次与我们沟通,因而不再是冷冰冰的人造设备,而是自然的一部分,是人类自我机能的有机延伸。禅学中蕴含的巨大精神能量为我们的产品设计提供了深层次的思想源泉。作为中国本土设计师和设计教育工作者,我们有责任、有义务、有条件、有能力将中华传统的思想文化及精神传承下去,在产品设计中积极阐释和运用禅学思想,从而使我们的产品更有竞争力。

[参 考 文 献]

- [1] 刘琼雄,胡传建.2006—2008 创意市集产品类型录[M].南京:江苏美术出版社,2008:45.
- [2] [英]詹妮芙·哈德森.1000 个新设计[M].赵欣,译.乌鲁木齐:新疆科技出版社,2007:78.
- [3] [德]马克斯·韦伯.亚洲的宗教[M].杨晶,李建华,译.上海:上海书店,1987:80—85.

[文章编号] 1009-3729(2013)05-0110-03

傣族服饰色彩语言的符号价值

果霖¹, 宋文娟², 张天会¹, 徐人平³

- (1. 云南农业大学 工程技术学院, 云南 昆明 650201;
2. 西南林业大学 机械与交通学院, 云南 昆明 650224;
3. 昆明理工大学 机电工程学院, 云南 昆明 650093)

[摘要] 傣族服饰的色彩是一种可以传递信息的符号, 具有表明归属与扮演角色的社会价值、代表图腾与驱邪祈佑的心理价值、崇拜自然与表现审美的视觉价值, 是规范社会、满足心理、美化视觉的语言。

[关键词] 傣族服饰; 色彩语言; 符号价值

[中图分类号] J523.5 [文献标志码] A [DOI] 10.3969/j.issn.1009-3729.2013.05.020

色彩本身并无善恶贵贱之分, 经过民族意识的投射之后, 便被赋予了某种意义^[1], 成为一种语言, 成为一种符号, 具有了鲜明的社会文化价值。服饰作为民族文化的载体, 是色彩表达最直接和最广泛的媒介。傣族主要分布在我国云南南部和西部的热带及亚热带地区, 属壮侗语族, 因其生活在气候温热、山林茂密、物产丰富的自然环境中, 形成了一系列色彩迥然的服装服饰风格。与现代服饰中运用的流行色不同, 傣族服饰多运用高纯度色彩进行对比、搭配, 如以黑色为基调搭配五彩色、黑白对比、红绿搭配等, 这些都是经过民族意识加工, 作为一种民族风俗习惯表现出来的, 是历史文化、社会需要与心理需求共同积淀的结果, 是民族文化的一个组成部分。作为云南民族服饰独特且重要的一支, 傣族服饰的色彩是具有丰富内涵的视觉语言, 是一种能够传递信息的符号。这种符号具有表明归属与扮演角色、代表图腾与驱邪祈佑、崇拜自然与表现审美的价值, 它不仅是傣族人民的徽记, 更规范了傣族人民的社会秩序, 强化了傣族人民的集体意识。

一、表明归属与扮演角色的社会价值

色彩语言是人类社会中作为信息传递手段的色

彩和意义相结合的符号^[2]。色彩作为语言可感知的表层结构或物质外壳, 是色彩语言的形式, 语言作为色彩蕴含的深层结构或意义内核是色彩语言的内容, 形式与内容的结合就构成了符号。傣族服饰的色彩语言产生于社会, 是在社会的物质需要与精神需要的召唤下应运而生的, 并伴随各种社会需要沉浮兴衰。傣族服饰色彩语言的意义也只有在社会文化的背景下才能形成。同时, 傣族服饰的色彩语言又作用于社会, 具有规范社会、满足心理、美化视觉的符号价值。

在社会交往领域, 傣族服饰的色彩语言作为一种信息符号, 具有表明个体的族群支系、社会地位以及婚姻状况的价值。这种服饰色彩符号的传递, 对于维持傣族的社会、经济、文化结构乃至婚姻习俗, 进而强化民族的凝聚力和向心力发挥着重要作用。^[2]

1. 表明族群支系

在傣族聚集区, 一定的色彩或色彩组合与一定的服饰结合在一起, 就可以表明个体属于哪个族群支系。古代早有以“白衣”、“白夷”等称的傣族先民, 如今的白傣、黑傣、花腰傣等都是以服饰色彩表明不同支系的, 其下又细分多个小支系。如居住于红河流域的花腰傣又有多个支系, 其中傣雅人服饰

[收稿日期] 2013-09-04

[基金项目] 教育部人文社会科学研究项目(13YJC720049); 云南省哲学社会科学规划项目(QN201257)

[作者简介] 果霖(1986—), 男, 云南省昆明市人, 云南农业大学讲师, 硕士, 主要研究方向: 设计艺术, 民族艺术。

以黑色为基调,头饰选用红条花布,腰间、裙边绣有五色花边,以黑色长方形布套裹腿,脚穿黑色或红色带绊布鞋;傣洒服饰则以绿色为主体色,在袖口、衣摆等边缘处选用红、绿、紫、黄等绸缎拼接缝制,下穿黑色筒裙,以白色或彩色布套裹腿,仅穿红色布鞋。在德宏傣族地区,穿着蓝衣黑裙的是“傣欢”,着白衣黑裙的是“傣放”,而着浅衣花裙的是“傣卯”等。

2. 表明社会地位

在等级森严的阶级社会里,傣族服饰的色彩直接反映着个体的社会地位和等级尊卑,其中,多以金、银色、五彩色系表明贵族身份。

五代十国时期的西双版纳傣族,以金、银色服饰代表不同等级。贵族称为“孟”,孟服专用绸缎,其女子筒裙可织三道以上的金色环圈,绣金色龙凤;次为“翁”,专用细布,其女性筒裙可织一至两道的银色环圈,绣银色星纹图案;其他等级用粗布,女性筒裙只可织一道彩圈。^[3]唐代的德宏傣族,妇女“贵者以锦绣为筒裙”,明代“贵者以金花金螺饰之”;近代,贵族妇女在庆典上凤冠霞披,粉红绸衣,套红绸袖套,黑缎滚边,金线绣花,裙以红、黄、绿等色绸缎缝制,边绣金花,鞋以红、青缎绣制,这些服饰色彩的繁华,都表明了个体的权势和地位。而贵族服饰的代表,当属有“贵族服装”之称的花腰傣服饰^[4]。花腰傣是生活在玉溪市境内的元江、东峨、新平、戛洒的一个傣族支系,根据有关史料记载、两山出土的文物、民间传说以及现存的民族生活形态,综合来看,元江、新平的花腰傣是古滇国主体民族越人的后裔,具有皇室血统。^[5]其人数不多,但与同样生活在热坝、西双版纳、德宏等地的傣族人的服饰相比,花腰傣服饰色彩华美艳丽;绸缎为料,刺绣精美,五彩锦带束腰,银泡琳琅满目。然而,随着时代的变迁,贵族身份和等级制度早已淡出历史,但具有古滇国遗风的花腰傣服饰却传承了下来,只是如此华美的服饰不适宜劳作,如今成为了祭祀、节日活动的盛装。

3. 表明婚姻状况

傣族服饰的色彩在社会伦理道德的影响下也有着很多规矩和变化,服饰根据不同的人群,依据多彩与活泼、单一与庄重等视觉效果,规范人们的社会角色,不同的色彩搭配还用来表明不同的年龄及婚姻状况。例如:德宏傣族妇女一生可分为四个年龄段:13岁以下,着白衫黑裤,绿腰带;15岁左右,着白衫黑裤,加黑底绣花围腰和腰带;已婚中青年妇女,着蓝衣黑裙或白衣黑裙,不系围腰、腰带,用白布或黑布包头;老年妇女,一律黑衣黑裙黑包头。红河沿岸

的傣族妇女则着黑布包头、黑蓝色筒裙、黑色无领上衣,袖口镶花边花绸,婚前镶红色,婚后则镶绿色或者蓝色,从这些服饰色彩上人们可以分辨出某个傣族妇女的婚姻状况。

二、代表图腾与驱邪祈佑的心理价值

图腾是原始人类在险恶环境中生活、生产受到自然界巨大威胁而心生敬畏和人类对自然物存在及自身繁衍等无法理解时所幻化出来的崇拜物^[2],图腾的产生是一个约定俗成的过程。古代原始人类对强大的外部世界知之甚少,对自身的生老病死也感到神秘莫测,在大自然的挤压下,必然会产生强烈的不安全感和恐惧感,进而寻求某种精神保护和精神支柱,这就产生了驱邪祈佑的心理需求。人类用图腾来表达“驱邪祈佑”的心理需求,如避寒暑、避风雨、避兽虫、避敌袭击等,即是驱除鬼怪邪气,祈求各种神灵护佑,并试图操纵强大的自然力,使之服从自己的意志。色彩本来是寓于图腾之中的,而当色彩被抽象出来应用在服饰上并能独立表达驱邪祈佑的意义时,就形成了服饰的色彩语言,具有了符号的价值,这就是傣族服饰色彩语言的心理价值。

傣族图腾有蛇、孔雀、象等,因此服饰的主体色彩多用青、黑、五彩、白等颜色。例如,白傣尚白,头饰、衣装皆为白色,代表其图腾白象、白牛、白虎、白塔等,以白为瑞;黑傣则尚青黑,男女全身或黑或蓝,代表其图腾蛇;红河、元江一带的花腰傣的傣雅人也以黑色作为服饰的主要颜色,并以五彩色进行装饰,表示其图腾为蛇、孔雀。

1. 以青黑为祈佑色

傣族的祖先是龙,世世代代都是龙,傣族服饰中崇尚青黑色,以青黑色为祈佑色即与青蛇(龙)图腾有关。传说古时候第三代召勐法童年老时躲避到山洞吃蛇药,原说七天七夜可返老还童,结果只修得人身蛇尾,化为地方神保护族人。然而,当青黑色被抽象出来应用在傣族服饰上时,青蛇图腾的驱邪祈佑作用就让渡给了色彩。德宏等地早傣老年妇女的包头、上衣、筒裙都是青黑色,老年男子的帽、衣、裤子也为青黑色,已婚妇女着黑包头、黑筒裙,未婚女子着黑围裙、黑裤子;元江傣泐妇女着青或蓝色长衣、蓝长裤、青布包头,傣雅妇女着青蓝或绿色内褂、青蓝短衣,着三条青色土布围裙、青布绑腿、青布包头。

2. 以五彩色表达对美好生活的向往

在傣族社会中,关于孔雀和孔雀舞的故事流传

久远,传说楠木诺娜(孔雀公主)自奉孔雀为图腾。傣族则俗以孔雀为吉祥、幸福的象征,从不伤害,多家养。孔雀舞至今仍盛行,跳孔雀舞时需要戴菩萨似的面具,身穿模仿孔雀翅膀做成的衣服。因而,孔雀的五彩装饰在服饰中应用甚广,尤其是“花腰傣”,其得名就是傣族人在裙边、衣袖边装饰五彩条布,又以彩带束腰,从而将孔雀图腾的祈佑作用让渡给了色彩,用五彩色代表图腾,表达对美满生活的向往。

3. 色彩结合图腾形象驱邪祈佑

傣雅妇女常着圆领短袖内衣,下摆绣饰一排白色的尖塔图案。这是传说古代有妖怪侮辱傣雅妇女,被一位天神用白色尖塔镇住,后来只要姑娘喊“我有尖塔”,妖怪就不敢动了。于是她们就将白色尖塔绣在衣服上,塔尖直对下巴,表示准备喊“我有尖塔”来镇妖。这是用图腾形象与色彩共同来驱邪祈佑的典型。

三、崇拜自然与表现审美的视觉价值

随着社会的发展,人民的物质生活日趋丰富,精神文化生活便成为人们十分重要的需求。少数民族的审美意识多是在对世界的直觉认识之基础上形成的,而大自然是傣族原始崇拜的主要对象,傣家人从自然物的色彩中发现了自然物蕴藏的美,并把这些视觉美感幻化,作为色彩表达的主要依据,进而应用在服装服饰上。因此,傣族服饰色彩语言是在“表明社会归属”、“代表图腾”的基础上,结合“自然崇拜”,再依据与遵循色彩构成的形式美法则而表现出来的,这是傣族服饰色彩语言的视觉价值。

1. 红绿和谐

傣族人民生活在原生态的自然环境中,大自然是傣家人原始崇拜的对象之一,而“红花绿叶”则是大自然中最具代表性的色彩符号。那么,服装服饰作为傣族人民表情达意的主要载体,尤其对于红河流域的傣家人来说,自然是要用到红色与绿色。“红配绿”在现代人的审美观念中是典型的“艳俗”,而在傣雅、傣卡、傣洒等傣族支系的服饰中,却是以黑色作为底色进行衬托,将红色系与绿色系完美地结合在一起,并以五彩色进行点缀。它看起来是那么的和谐、统一,没有丝毫的刺眼,反而搭配出了朴实与华美。

2. 黑白对比

傣族对自然崇拜的另一色彩表达还表现在“以黑白论天地”,即以黑、白为心目中的天、地之色。“天白地黑,黑白对立,相生相克,于是生神生人生万物”,是傣族尚白崇黑的依据。从表现审美的角度来说,在国际通用的色标体系中,表示明度的垂直轴底是黑色,轴顶则为白色^[6],一黑一白,用强烈的明暗对比打破了白色的单调和死板,同时又凸显白色,使其更加明净与纯洁。白与黑在傣族服饰中的运用主要表现在两个方面:一是直接的色彩表现,如傣族上衣多白而下装多黑,或是以黑色为基色,与大面积的白色银泡搭配;二是间接的色彩表现,如傣族妇女衣裙多运用归于红色系但又是不同属性的红色,即在红色中不同程度地掺入原崇拜的黑、白色,在带状行间以各种明度的红色进行对比,以形成对比中的统一。这种服饰色彩的选择与搭配,旨在崇拜自然的同时表达审美,是服饰色彩语言从物质符号向精神符号升华的一个重要标志。

四、结语

傣族服饰是云南民族服饰的重要一支,服饰色彩的运用更是独特且多样,并具有丰富的象征涵义,是传递信息的符号。傣族服饰色彩语言具有表明归属与扮演角色的社会价值,代表图腾与驱邪祈佑的心理价值以及崇拜自然与表现审美的视觉价值,这三种符号价值相互衬托、相互渗透,共同作用于社会物质文明与精神文明,是规范社会、满足心理、美化视觉的视觉语言,是顺应时代需要的视觉语言。

[参 考 文 献]

- [1] 邓启耀. 衣裳谜语——中国民族服饰文化象征[M]. 成都:四川人民出版社,2005.
- [2] 朱净宇,李家泉. 从图腾符号到社会符号——少数民族色彩语言揭秘[M]. 昆明:云南人民出版社,1993.
- [3] 杨鹂国. 符号与象征——中国少数民族服饰文化[M]. 北京:北京出版社,2000.
- [4] 孔令奇. 花腰傣服饰品艺术研究[D]. 昆明:昆明理工大学,2008.
- [5] 杨金云. 浅谈保护元江傣族服饰文化的必要性[C]//元江哈尼族彝族傣族自治县傣族协会. 元江傣族文化. 昆明:云南民族出版社,2010.
- [6] [美]鲁道夫·阿恩海姆. 艺术与视知觉[M]. 成都:四川人民出版社,1998.