

反省“中国风”

——论中国式现代性品质的设计基础

吴兴明

现代性品质是现代设计之功能—美感的集中体现。在功能、物感、意义三要素中,设计现代性的品质特征是物感的凸显。由于中国现代设计的学科意识和设计理念是从西学移植而来,移植的视野屏蔽导致在设计理解上对中国传统设计的物感、意义混淆不清。由此之故,大量的“中国风”将物感设计误识为符号挪用,从而使大面积的“中国风”变成了晒古董。这也决定了是物感而不是符号,才是中国式现代性品质的设计基础。现代性物感的出场是一个中国人无法后退、无论挪“古”还是挪“西”都难以代替的艰难的创造过程。在后现代世界的物序格局中,中国式柔性物感的创造性出场具有深远的历史意义。

“中国风”在设计界已成为一种潮流,可是,当生活周遭——从商品包装、家居布置到网络视频——到处都是“中国风”的时候,一个似乎很明白的问题又浮现出来:“中国风”与现代性是什么关系?以常理而论,今天的“中国风”并不能自外于现代性,它是一种中国式的现代性品质,可是我们看到的情形实则相差很远。比如北京奥运会的开幕式(2008),上海世博会的“中国斗冠”(2011),各种时装表演上的汉唐风,星级宾馆的宫廷式装饰,充斥各家私城的伪古典家具等等,它们在设计品质上都并无现代性可言,尽管都使用了现代科技。我相信,有上述倾向的设计者们并不想返古,只是一强调中国性,就不由自主地变成了晒古董。

这是怎么一回事呢?

显然,我们还没有找到中国式现代性品质的设计基础。作为一个时代的精神标志,设计领域的中国式现代性品质还没有成熟地显示出来。在这一点上,我们又一次走在了日本人之后。具体到设计感上,物感、意义、功能、现代性、民族性、国际化之间的关系其实相当复杂。本文希望借“中国风”的东风,将围绕中国设计现代性的诸问题敞开。也许只有相关的问题敞开了,理论的疑难和实践的困顿才有解开的可能。

一、物感 物的解放与设计的现代性

关于设计的现代性,波德里亚曾以家居的摆设为例做过很精彩的描述。

家具的布置提供了一个时代家庭和社会结构的忠实形象。典型的布尔乔亚室内表达了父权体制:其基础是饭厅和卧房的组合。虽然所有的家具依其功能而分布排列,但却能紧密地融入整体之中,分别以大餐厨和大床为中心环周布置……它们功能单一,无机动性,以等级标签的方式排列……勾连成一个道德秩序胜于空间秩序的整体。它们环绕着一条强化行为长幼规范的轴线排列,这是家庭保持自身在场的永久象征。在这个私人空间里,每一件家具、每一个房间,又在它各自的层次内化其功能,并保持其与自身相适应的尊严——如此,整座房子便圆满完成了家庭这个半封闭团体中的人际关系整合。^①

波德里亚说,这便是其结构建立在以父权制为根据的“传统及权威上”的“温暖的家”。这是一种设计和在设计中的“物”物的呈现——空间、结构、装饰、动线、材料等等充满了权力、等级符号、仪式性功能的扭曲、压抑和“道德向度的紧紧束缚”。这样的设计是没有现代感的。由于其中“物”被纳入了社会人际关系的组织及象征,波氏将此种设计中的物称为“象征物”(object-symbol)。很显然,这是传统的设计。今天这类家具及其摆设样式已经不再时兴,它变成了“宏伟的纪念性家具”,回荡着传统家庭结构的古老回声。

而在现代设计中,“物”变了,它变成了“功能物”(functional objects)家具古老象征意义的笨重结构消失了,继之而起的是元件家具取代了象征物。“屋角长沙发、靠角摆的床、矮桌子、搁板架子、元件家具取代了古老的家具项目。”组合方式也变了,床隐身为软垫长椅,大碗柜和衣橱让位给可隐身自如的现代壁橱。“东西变得可以随时曲折、伸张、消失、出场,运用自如。”波德里亚说:

这便是现代家具的布置系列:破坏已经出现,但结构却未曾重建——因为没有任何别的东西前来弥补过去的象征秩序所负载的表达力。然而进步确实存在,在个人与这些对象之间,由于不再有象征道德上的禁制,它们的使用方式更加灵活,它们和个人之间的关系更加自由,特别是,个人不再受到以它们为中介的与家庭联系的束缚。^⑤

以我之见,这就是设计现代性的核心:物的解放。即以删除了繁复装饰和象征意义的直接物感为标志的设计感。“物感”(feeling of things)按阿达姆·卡尤索的解释,是指“建筑的物理现场直接具有的情感效力”。在现代设计中,物不仅摆脱了外在装饰的约束,同时也极大地摆脱了历史赋予的外在社会性含义的约束。由是,物得到凸显,显示出它不是作为符号、象征,而是作为物理现场的直感、情绪效力。仔细审量,这正是包豪斯与巴洛克、洛可可等传统设计在美感品质上的鲜明区别。格罗皮乌斯的包豪斯校舍、密斯·凡·德·罗的巴塞罗那展览馆、布兰德的金属器皿、布鲁尔的瓦西里椅等等,让我们首次看到了现代设计品质的全新出场:一种由材质而不是任何装饰性附加所呈现出来的流畅的空间、线条、造型、块面和光影。物的空间按功能的需求而组建,它由于解脱了外在权力等级的仪式性、符号性约束而变得流畅和轻灵——这就是密斯的名言:“少即是多”。自由(“多”)是因为没有功能之外多余物和意义附加的累赘

(“少”)。借用海德格尔的说法,物回到了“物本身”,物由于意义的解脱而获得实体性,物的呈现因其本身之故而得到凸显和自由。

犹如一场暴风雨的洗礼,从包豪斯开始,物忽然干净了。密斯们在结构上简化结构体系,精简结构构件,让建筑向功能的不定型开放,创造出无障碍阻隔的“流动的空间”。他们在造型上净化建造形式,只用由直线、直角、长方体组成几何构型,设计出没有任何多余物的流畅的物感和人流动线。他们通过精严的施工、选材与对材料颜色、质感、纹理的精确暴露,使造型显示出清晰纯净的肌理和质感。同时,由于材料使用的科学化、标准化,建筑、家具、商品设计大面积使用抽象的同质物,大批量抽象功能物的本色直呈成为现代世界的基本景观:混凝土、玻璃、不锈钢、木材、纸张、布料、纤维、树脂、塑料、铝合金、陶瓷……于是,既超越了自然形态又挣脱了意义束缚的、具有科技感特征的物感空前清晰地呈现出来。物的肌理、线条、形体、块面、光影及空间感首次变得触目,干净的物感而不是物的意义成为一种时代标志性的美。一种尖锐纯净的物本身,一种似乎是删除了任何内容的纯形式,无法还原为任何再现性内容、象征意义和自然形态的物感美在设计中呈现出来。

设计是在功能优先的前提下创造美,但令人惊异的是,现代设计在功能与艺术性之间呈现为一种无中介的直呈,正因为摆脱了外在装饰和社会意义的扭曲、压制和附加,物直接呈现出自身所固有的美。这是一种零符号的美,或者说是一种冷感的、趋于意义零度的美。这种美使现代物与传统物形成鲜明对照:后者只有在象征意义的负载解码中才能得到恰当的理解,而前者则根本无法解释、还原为意义。它具有物感所特有的反解释性的硬度和体感冲击力。正是这一点,使我们在面对一个设计的时候一望便知它是否具有现代感。科技令物品焕发出新时代独特的美,干净,是因为没有附加的东西。所以最有现代表达力的设计是功能物本身呈现出质感力量的设计。是内在于功能的纯形式的美而不是意义,标示出设计感的现代性,或者简言之:设计的现代感。

实际上,物感美的呈现从属于一场更为宏大的、几乎包括所有艺术门类的现代性洪流。工业设计的崛起,包豪斯、乌尔姆设计体系的出笼,国际化版面设计风格的全球性潮流,现代艺术在媒介—材质层面上的广阔探索等等,使物感呈现成为世界景观的现代性标志。返回作为艺术媒介的物本身成为艺术现代性品质的一个基本意涵。各种艺术的先锋性探索无不在解脱了外在意义约束之下开拓媒介创造的广阔空间:无标题音乐,现代舞,抽象主义、立体主义绘画,弗雷德所谓的“实体艺术”(literalist art),现代时装,电影本体探索,摄影,现代家居,现代雕塑乃至文学的文学性(语感价值)的凸显等等。抵抗文学化、意义化乃至软性的抒情化,返回艺术媒介的物本身,成为各门类艺术现代感的标志性潮流。似乎是一个伟大的预言,艺术的本体探索回到了康德所说的“纯粹美”。只是悖谬的是,恰恰是在实用设计领域,而不是与功利无关的纯艺术领域,纯粹美最鲜明地成为现代性品质的基本内涵。

二、视野屏蔽:“中国风”何以成为晒古董?

实际上,我们已经触及设计物基本价值结构的坐标问题。自古以来,人类都是从价值的三维坐标来设计建造的:功能、物感、意义。所谓“现代感”,不过是在价值三维中最大程度地删除了意义的维度,物感由于意义的删除而凸显。在此,我们很容易领会到物感凸显与整个现代性分化的表里关系:神义论的破除使实用物不再承担形上指涉的象征,自由民主的理念让权力、道德秩序的凌驾成为多余,个体平等、服务普通消费者的追求使稀有材料和装饰风格丧失根

据,市场秩序的普适化使将实用物转变为意识形态符号的曲折表达失去感召力。这一切,体现为一个人与物的关系的重大转变:物不再承担形上指涉和人际控制(权力、道德、意义)的功能,不再是人际意义控制的手段,而是主体临在的对象,是人可以无拘无束直接使用和自由面对的对象。在传统设计中,物是在人一物一人乃至人与神的关系构架中展开,在现代设计中,物变成了人直接面对的对象——人终于可以无拘无束地亲临实用物了!所以,物的解放归根到底是基于人的解放。就文化机制而言,现代性分化之前,人类思维是神秘的,它“不允许在基本概念上分清物与人、有灵魂的与无灵魂的、可以操纵的对象与具有行为和语言表达能力的主体”。人与物,自然与社会,主观世界与客观世界,认知、实践和审美诸领域统合一体。与怀乡病患者的想象性理解相反,古代世界中的器物常常是没有自然感的。只有经过了启蒙分化,“导致自然的非社会化和人类世界的非自然化”,总体性思维的统合才得以解除,从而使人直接面对物(自然)。这就是纯净、简洁的物感美与启蒙现代性、与现代性分化之间的表里关系。因此,物的解放同时也就是设计的解放,人对物的临在关系的解放。人终于可以不必有顾忌,仅按照自己的需要和喜爱去选择设计物了。如果你只想买一个电吹风,你绝不想付额外受教育的钱,所以设计一个功能极佳、小巧漂亮但除此之外就毫无意义的电吹风,就成了所有电吹风设计者的目标。而在皇权时代,哪怕是一只折扇都充满了从款式到材质、装饰等重重意义的附加。所以毫不奇怪,设计的现代性在品质上集中体现为国际化风格的纵深推进——所谓“国际化”,说到底就是以功能、物感二维为基本价值坐标的普适性风格而已。或者可以更明确地说,以功能、物感二维为主导,最大程度地压缩意义(象征)的维度,就是设计的现代坐标。

以此来衡量,“中国风”与现代性品质是什么关系呢?我们且将“中国风”放到此坐标谱系中去做一个简要的分析。

从历史上看,有两次“中国风”。一次是17、18世纪盛行于欧洲的“中国风”,史称“Chinoiserie”^①。该时期巴洛克、洛可可风格受到中国瓷器、丝绸、漆器、刺绣和繁复美艳的装饰风格的影响,兴起了一场中西合璧的设计风潮。这一时期的“中国风”基本与现代性品质无关。其时,中国宫廷设计的巨大象征性、奢靡把玩情趣与西方贵族的身份意识、审美趣味高度契合——它们在设计的价值坐标上都共同以权力象征、身份感为首要尺度。中国元素的加入极大地增强了西方贵族风格的美艳、华贵和可资炫耀的异域风情。第二次是从20世纪30年代逐步兴起的现代“中国风”。这一次可分为国内、西方两类,这里只讨论国内。

就国内而言,谓之“现代中国风”,并不是就这次风潮出现的时间而言,而是因为整个中国现代设计的理念和实践都是建立在西学移植的基础之上。30年代以来的建筑设计、书籍装帧设计,90年代以来视觉传达设计、环境艺术设计、数字多媒体艺术设计、服装及造型艺术设计的系统引入和学科建制等等。不管风潮掀起者是否有所意识,这一次的“中国风”是在现代设计的意识背景下掀起的,天然地具有现代性的内在品质和追求。以建筑为例,现代“中国风”大面积出现的真正背景是中国营造学社对传统建筑的艰苦研究,如北京友谊宾馆、北京火车站、建于20世纪40年代左右各大学的中西混合式建筑等等。不管是对传统建筑的调查、保护还是传承,营造学社的贡献都居功至伟,但很显然,梁思成等人完全是按照现代西方建筑学的学术理念来研究中国传统建筑的。梁思成的《中国建筑史》、《中国雕塑史》、《中国建筑艺术二十讲》,对《考工记》、《营造法式》、《工程做法则例》的整理研究,秉承的都是一种技术主义路线,基本上是包豪斯体系的设计意识。这种研究的要害在于:在考量视野上主要以功能(技术)、物感(审美)二维坐标为根据,而对意义(象征)的维度则完全不予甄别和探究,是用现代西学的二维眼光来考量中国传统建筑的。梁思成甚至希望研究中国传统建筑的“词汇”、“语法”并实

现中西古典建筑之间的“转译”：“用传统建筑的语言，在同一个体形空间里，就可以把西洋古典建筑翻译成中国古典建筑。”^⑫他由此提出“各民族建筑之间的转换问题”。虽然他一心发扬中国古代建筑的文化传统，可恰恰是文化（意义的维度）被忽视了。所谓“植入的现代性”即来源于此：人们用以研究、整理、设计的理念和价值坐标是现代性的、西学的。

往深处看，如此现代坐标的出场实际上意味着传统设计之意义维度的整体性崩溃和解体。因此，虽然中国现代设计一开始就是在现代性背景下起步的，可正因为是坐标背景的整体性植入，所导致的结果就非常错杂和含混，甚至可以说是一种先天不良的现代性。

首先，对传统设计意义维度的抛弃不是出于研究和清理，而是由于学科视野的屏蔽，即打量坐标的背景性屏蔽。这是一种先在的、无意识的屏蔽，这一屏蔽式排除的后果是深远的。仍以建筑为例。我们知道，中国古代对建筑的方位、形制、装饰（色彩、图像、雕塑）、环境、用料等有极为严格的体制规定，以至可以说，是这些规定的巨大的意义承载从根本上决定了传统建筑的空间营造和视觉显现。1. 权力象征。包括对建筑面积、体量的规定（城郭规模、宫室间数、园囿形制、城阙、门墙规制等），对用材等级的规定（金、银、铜、铁、木、玉、石等），对饰纹的用色（丹、黄、蓝、青等）、彩绘（和玺彩绘、旋子彩绘、苏式彩绘）、图像（龙、凤、蟠螭、饕餮、麒麟）等等的等级规定。《新唐书·车服志》说：“王公之居不施重栱藻井。三品堂五间九架，门三间五架；五品堂五间七架，门三间两架；六品七品堂三间五架，庶人四架，而门皆一间两架。常参官施悬鱼、对凤、瓦兽、通楹、乳梁。”^⑬此类制度规定是中国历朝的通例，且自先秦至清代越来越繁琐和具体。作为权力身份的组织化象征和社会等级控制的实体性构成，传统建筑的形制体系是一个森严复杂的意义系统。在此，我们可以理解无官职身份的读书人何为是“寒士”：“寒”不仅是“贫寒”，而是一种人生在世的意义感受，因为按规定他即使有钱，也只能穿布衣居陋室。2. 风水和禁忌。风水（风水、堪舆、形法、地理）包括卜宅、相地、辨形、查气、定向、定时、镇符等诸多方面^⑭。司马迁所谓“法天地，象四时，顺于仁义，分策定卦，旋式正棋，然后言天地之利害，事之成败”^⑮，大概可以算是对上古时期风水功能的总结。风水类书籍在中国民间流传的种类、数量极为庞大，影响至深，比如仅《宋书·艺文志》所列相地术书目就达51种、112卷。概言之，各类风水术研究的核心是方位、地形、环境、风向、星象对应、内部布局、图饰、色彩、工程的进度时序等等与吉凶祸福的转换关联。诸如“凡宅东下西高，富贵英豪，前高后下，绝无门户，后高前下，多足牛马”、“凡宅东有流水达江海，吉，东有大路，贫，北有大路，凶，南有大路，富”^⑯之类，无不是讲山水环境、方位朝向与吉凶祸福的关系。此外，按传统风俗、术数，各种休咎庶征、图腾禁忌、兽首图像、房檐蹲兽、饰纹彩色等，均无不与居室主人的祸福休戚相关，因而也都一并纳入了设计的考量因素。3. 道德表现。包括空间分配的尊卑老幼，家具形制、字书画及园林植物的仪轨秩序、道德象征，孝节德行的教化表现（故事、字画、雕刻）等。《营造法式》开篇就说：“臣闻‘上栋下宇’，《易》为‘大壮’之时，‘正位辨方’，《礼》实太平之典。”^⑰建筑的方位、等级、秩序是关乎天下治乱之礼制教化的一部分，因此中国历朝对建筑的道德意涵有详审的规定，设计者不可须臾违之。4. 信事内容。包括神鬼、佛道的符号、故事、人物、旗幡、场景等等。这些在古代建筑的遗留中随处可见。显然，当上述种种意义内涵被屏蔽排除之后，那些原本包含着复杂意义的建筑的等级、方位、地形、装饰图像、用材、结构、空间排序等等就变成了意义流失的空壳。关键在于，排除是无意识的。在学科横移的先在排除之下，人们并没有太关心建筑设计诸形制体系在意义表达的层面已经是空壳和空壳意味着什么，而是懵懂地相信中国文化“博大精深”。

本文认为，从现象学背景上看，这就是大面积“中国风”演变成晒古董的学理根源：由于懵懂地相信中国文化“博大精深”，我们无法准确、有效地将中国传统设计中与意义内涵浑然一

体、可以实现现代性转化的因素分离出来。移植坐标的视野屏蔽决定了我们无法提取在意识构造中原本就没有的东西。既然不能区别物感和意义,我们在设计的意向性构成中便难以有与意义相区别的物感呈现。而强大的物感呈现正是现代设计的核心。于是,一讲继承,便将古人原本作为意义表达的设计(图像、饰纹或结构、形制等)搬出来。落实到被时下炒得很热的所谓“中国元素”上,就变成了大面积的盲目挪用。设计成为拼贴,而非创造。重要的是,这不是个别经验式的失误,而是学科的先天气背景或视野结构的屏蔽性失误,所以失误具有普遍性。由于关涉甚深,此中缘由值得再强调一次:因为在移植而来的基础性视野中就没有分清物感、意义和功能,转换成一种研究领会和设计创造的眼光,就天然缺乏对三者差异的分辨能力。没有了对三者的分辨能力,显然很难有富于创造性的物感设计。比如梁思成批评过的“‘宫廷式’新建筑”^⑧,当前在装饰设计中到处滥用的龙纹、蟠篱、和玺彩绘,已经普及到机麻桌布、台球桌布、公车广告上的祥云,印在烟盒、足球广告、紧身裤上的元青花,在丝质连衣裙、旗袍、吊带裙上几乎原样不动的僵硬的云肩,充斥各种广告和电脑视频的水墨晕染,一再重复、不厌其烦的对书法字体、国画局部的拼贴挪用,大部分高档茶楼笨重压抑的返古装修,2012年中国女明星在戛纳电影节上瓷人儿般的唐式扮装——简言之,由于无法分清意义因素和物感因素,大面积的“中国风”变成了晒古董。

三、物感再分析:中国式现代性品质的创造与转换基础

进一步仔细分辨,这里产生的其实是两个方面的失误。

其一,对设计现代性的误识。意义维度的失落是基于现代性坐标的屏蔽,而屏蔽之所以可能,是因为对设计的现代坐标本身不甚了了。就是说,虽然现代设计是移植过来了,但并不明白这种设计背后坐标谱系的维度组建及其缘由。虽然实际上受到了现代坐标之二维凸显的屏蔽,可并不明了有屏蔽这回事。大部分人对设计现代性的讨论强调的都是“功能”,对作为设计现代性核心的物感无深度领会,比如如下说法:“现代主义完全取消装饰……在形式上出现了简单的立体主义外形,色彩基本是白色、黑色为中心的工业化的中性色,建筑由柱支撑,全部采用所谓幕墙机构,功能主义的基本原则,成为一种单纯到极点、少则多、冷漠而理性、立体主义的新建筑形式”^⑨;“正统的现代主义建筑所遵循的‘形式追随功能’的功能主义、‘少即是多’的纯净主义以及设计构图上的集合套路和模度原则,把建筑引向非形式的牢狱和无意义的深渊”^⑩;“开创了新的‘无情景性’和无内涵的历史,即一种不再通过传统、诗意及宗教,而只有它自身、它的权力意志及构造能力的历史”^⑪;“导致了建筑情景的全面丧失,并且使建筑陷入不可自拔的线性思维的框框和一元论的僵死逻辑之中”^⑫等等。物感的概念在讨论中一直没有出来,因此物感价值也无法显现在现代设计的阐释中。这样,问题就不只是意义维度被屏蔽,而是延伸到了物感的失落:由于没有物感意识,所谓的“现代设计”才只剩下了笨重、粗糙的“功能”。于是,现代设计完全丧失了自身的美感特征,现代性的品质被诠释为“非形式的牢狱”。这方面,中国近百年片面重功能的千城一面的现代化改造是一个无法抹去的见证。实际上,我们的大部分建筑是很难看到“单纯到极点的”幕墙结构之简洁流畅的物感、光影的,意义的过度象征和装饰附加倒比比皆是。我们的建筑长期以来既无空间意识也无造型感,而到了今天,比如成都的新城南,又变成了处处异形的新景观竞赛。当然,按这种逻辑,中国现代城市设计的各种弊端又都一概被解释成了西化即现代化之罪——顺理成章,要改变中国设计的弊病,于是又都指向了文化传统的回复。

事实上,不仅是设计,我们的整个艺术理论都缺少对作为现代性品质直观的现代感的研究。美学领域的现代性讨论大都集中于审美主义批判和审美救世的抒发。笔者查阅手中搜集到的诸种设计史、雕塑史、美学史、建筑史乃至各类艺术理论刊物、美学著作,除了近两年由对弗雷德《艺术与物性》的翻译和“物性——2011上海当代艺术邀请展暨学术研讨会”而引起的些许讨论外,几乎看不到对物性、物感及其与现代性关系的分析和论述。可是,随手翻开奥克威尔克等人著的《艺术基础:理论与实践》,前十章几乎都在讲艺术物感的某个层面,从“元素的融合”、“媒介”开始,依次是形式、线条、形状、明暗、肌理、色彩、空间、三维艺术和风格各章,构成了全书七十万字的全部内容^①。这意味着我们的艺术和奥克威尔克等人心目中的艺术是不同的:后者不是空洞审美意识的表现/再现、内容/形式之类,而是物感诸层次的融合构成及其表现力。联系到劳申伯格、柏林伯格、弗雷德等人对艺术物感构成的深入实践和探究,维贝克(Peter-Paul Verbeek)、卡普兰(David Kaplan)等人所呼吁的理论研究的“物转向”^②,波德里亚等人对商品物的持续性讨论以及物感在西方现代艺术、设计和生活世界的标志性凸显,我们有理由判断:物感的失落是中国设计西学移植中的根本失落。

其二,对传统文化可取舍性的误识。秉承同样的逻辑,如果说我们在移植包豪斯的时候为功能而丢掉了物感,那么在强调中国性的时候又将物感误识为意义。比如2011年上海世博会的“中国斗冠”就是一个多层次意义误置的密集装置:1.把物感错置为装饰;2.把品质混淆为符号;3.把美感解释为意义。这使它成为一个不折不扣的高密度符号堆砌:构架方式取于斗拱,形象取于古人冠冕,颜色取于中国红,五十六根横梁取意于五十六个民族,屋顶花园布局取意于圆明园“九州清宴”布景并印有二十四个节气,“叠篆文字”取于古篆并书写出中国三十四朝代的名称,环廊还镌刻着中国各省、市、区的地名以及九宫格、清明上河图、木水元素等等的拼贴挪用。官方网站介绍说:“展馆建筑外观以‘东方之冠,鼎盛中华,天下粮仓,富庶百姓’的构思主题,表达中国文化的精神与气质。”^③显然,按设计意向,密集的符号拼贴是为了突出中国文化精神,但是要注意,那只是一种符号表达,而不是富有现代表现力的物感冲击力。物感的力量不够,就只能以意义来补充,但物感是一种客观化的直感力量。所谓“人体工程学”就是指这种与人具有对应性力场效应的环境结构而言,而符号则只是文本而已。两者的品质、效应不能同日而语。一些设计干脆把要表达的概念文字直接嵌进去,物感的呈现竟然成了意义宣示。在各类设计方案里充斥着大量不着边际的解说:“一生二,二生三,三生万物”、“天人合一”、“生生不息”或“低碳环保”、“计白当黑”、“有无相生”、“存在境遇”等等,意义的“象征”、“表现”、“寓于”、“表达”充满了各类设计的意图解释,甚至玄之又玄。经常是每个符号、色彩乃至每个局部有意义,就是没有物感。于是,设计的构思常成为两个极端的混合物:太实的一极是功能指标和技术参数,太虚的一极则玄之又玄,使人怀疑自己的智力。

简言之,根源是对设计现代性的理解出现了问题。现代物感的出场是一个中国人无法后退、无论挪“古”还是挪“西”都难以代替的艰难的创造过程。我们所需要的东西仍然是已经讨论了许多年的东西:中国式、东方式的现代性,说得更明白些,就是中国设计独特的现代性品质感。我们的设计之所以缺乏力量,归根到底是因为属于我们民族自己的现代性品质没有出来。很难说现代性的物感是否一定是民族的,但是作为一个具有深厚文明传统的民族,我们必须对现代性品质有自己独特的创造和开启。而如前所述,中国式现代性品质的基础不是别的,就是中国人独特的物感。是物感及物感方式,而不是意义,才是现代性、民族性(中国性)与中国式现代性品质之间汇通、转化、创造的基础。而物感与意义不同:它具有普遍效力,就如音乐是一种无国界的语言。

实际上,中国人拥有极其强大的物感传统。所谓“人心之动,物使之然也”^②;“物感”不仅自先秦以来就是中国人讲诗、乐、舞、文、艺的动力论基础,而且是论一切人事祸福,包括天地万物、人间法则的思维基础。用现象学的术语,所谓“物感”就是物的“原初直观”或直接的“原初给与性”^③。《尚书·尧典》谓“直而温,宽而栗,刚而无虐,简而无傲”^④是讲物感,《周易·系辞下》的“仰则观象于天文,俯则观法于地”^⑤是讲物感,老子论道象、大音、五色,孔子观水叹逝,孟子观人以眸,庄子论天籁、地籁、人籁乃至前文提到的“天文”、“地文”、“形法”、“相术”、“堪舆”之学的基础都是讲物感。葛瑞汉(A. C. Graham)等人站在西人立场分析的所谓中国思维的隐喻性、关联性,实际上是中国人认识世界的基本途径^⑥。到《淮南子》的“原道训”、“天文训”、“山川训”、“览冥训”等,中国的“物感”之学已经发展成了一部包括天地万物、人事治乱、修养兵战在内的百科全书。实际上,对天地万物的物感品质及万千形态直观把握的巨大积累形成了中国文明所独有的知识传统^⑦,其知识演进的独特路径是物感直观,而非西方式的分析性演进。这是一个文明的体系性标志。当然,这也是中国美学可能有贡献于世界的主要方面。所以,物感之论在中国,远远不只是一种反映论或者情感感应论,而是一种把握世界的方式,一种文明的智慧和—个伟大文明的创造性机制。同时,与西方人相比较,中国的物感方式又是非常独特的。它是柔性的,内视化、体验性的,偏重于对物的品质、肌理和幽微情致的涵咏。丝绸、瓷器的鲜丽与质感,明清家具的材质鉴识、圆润精细,竹笛音声的清越,埙的元朴浑厚,二胡的清幽,包括玉的温莹,园林的灵动,书法丹青的墨色精微,乃至瓦房屋面各种瓦的精致区分和形态铺陈,无不在质料精微和肌理品质上显示出中国式物感的独特性。时至今日,我们在许多方面对古人发达物感的精微辨识实际上已经失去了理解能力。比如古琴声音的物感形态,徐上瀛将其分为二十四品^⑧,论述之细致精微远在今日操琴者之上。徐上瀛的琴声各品深通于庄子的“神遇”、“心听”,那是中国式柔性的、体验性的物感智慧在琴声鉴识上的表达。或者说,中国传统物感精神的核心可概括为庄子的“以神遇而不以目视”^⑨。是心神性、身体性的“接物”及外视化,而不是对象性的“意识到”,犹如“气”之袭入皮肤、筋肉,向神髓深处弥漫,而后再外化凝聚于物象。比较一下中国音乐的单音质器乐质感和穿透幽微的引力与西方交响乐的宏大、浩荡、源源不绝,很容易看到东西方物感方式的差异。

问题是,以现代人的心灵来感知,中国物感积淀的宝库实际上一直处在传统文化意义结构的系统锁闭之中。所以,重建现代中国式物感的首要要求是:将传统的物感方式从僵死意义体制的锁闭之中解放出来。

四、物感的解放:“中国风”如何进入后现代?

有人或许会说:已经是后现代了,还谈什么物感?

的确,后现代在设计上经历了物感创造的急速转进,一方面出现了文化研究者关注的“符号爆炸”和“意义的膨胀”^⑩,另一方面则是极端化物感创造对功能的突破。这使物感、意义、功能的关系呈现出前所未有的复杂局面。在这样的背景下,中国式的物感方式具有怎样的可能前景?更明确地说,中国式物感如何实现在当代的解放、激活与创造?这是必须进一步明了的问题。

(一)当代社会物序重建之意义结构的特殊性。现代性不只是物的解放,也是物序格局整体的意义重建。前文只讨论设计物的直接物感,尚未深入到诸物组建成“世界”之下的生活感和世界感问题。而这一点恰恰是非常重要的,它是物感设计的深度目标,也是海德格尔所谓的“世界化”即“天地人神之环化”状态下“物”^⑪的真正所指。这就进入到了物感的意义论或整体

的物文化设计的层次。关于此,波德里亚做了如下区分:

如果我们排除纯粹的技术物品……我们便可观察到两个层次:客观本义(denotation)和引申义(connotation)层次,透过后者,物品被心理能量所投注、被商业化、个性化、进入使用,也进入了文化意义……^④

用我们熟悉的话说,功能物是世界结构的基础,这是物的“客观本义”,而它的“文化意义”则是属于物感政治学、美学的范畴,是“一个二次度的意义构成”。正是在这里,波德里亚发现了消费社会“逃离技术体系,走向文化体系”^⑤的物感发展的总趋势:1. 个性化。诸物围绕日常生活的家居、交往、休闲、运动等结成生活“空间”,组成一种可自主选择和自由调节的情调、氛围,进入模板化组合的“氛围的游戏”。2. 极端化。古物、艺术品、珠宝、圣像、手稿等等成为身份卓越的“物质性记号”,建构成一个“私人帝国主义”之流行时髦中的“超卓的领域”,从而承担起消费者自我突出的标志性记号功能。3. 等级化。物品组合最终发展成为一种新的社会地位的能指,组成一个巨大的符号系统,并操纵着社会全体向着更高社会地位的模范团体攀升。因此,在消费社会,直接的物感价值向符号意义过度、迁升,物变成了波德里亚所说的第三种物:物符码(object-sign)。

必须指出,虽然波氏的洞察十分敏锐,但描述却是偏颇的。

首先,他忽视了物感意义引申的多维度和开放性。“地位”作为社会关系扭结的人格构成,其显现方式的确是意义性的,它表达的是在政治、经济权利基础上人与人之间的精神对应关系:爱、团结、尊重、羡慕、敬畏、友善、理解、服从、蔑视等等。可见地位并非只具有差异、对立的维度,还有爱、团结、融入的维度。而且地位仅是现代性物感组合被能指化引申的一种,其他诸如族群、性别、趣味、信仰、理想、友谊、亲情人伦、归宿感等等都可以是物感组合的二度引申义,它们在更广阔得多的领域形成现代社会共同体。不仅它们无法被划归为“地位”,且如前已述,物感意义指向的自由开放是现代性物感格局的基本特征。正是这一点,决定了人在现代世界的充实度、丰富性、开放性和切身的的生活感。

其次,关键在于,物感价值无法被仅仅简化、抽象为符号。波氏没有区别物感和符号意义,在他的论述中,纯粹功能物是没有“空间感”、“临在感”的,只有功能物通过氛围、情调等进入了商品符号系统的组织化状态,“结构”才再次被建立起来。而这一次的结构是完全符号性的:它“是语言的同等物”^⑥,是一个操纵社会整体结构的“符号化组织系统”。可是正如维贝克的分析,符号学无法分析桌子如何规范围坐者的关系,而是讨论桌子在这种关系中是如何指称意义的。因此,符号学的减缩实际上已经抽空了物的实在性。符号重在指称,物却在创造和调节:它在完成其功能的过程中,会创造超越功能的作用并塑造人和世界的关系。所以,我们必须回到物感,通过“物美学”的分析来加以阐释。这就是维贝克所说的摆脱主客关系视野而进入人与物相互参与的“后现象学”(post-phenomenology)^⑦。

再次,波德里亚严重忽视了后现代状态下物感与意义关系的特殊性。如前所述,在前现代状态下,意义对物感的约束是规定在前的,设计者必须在体制性的强制规定下满足物感设计的意义要求,根据诸种权力规定来设计功能与物感的等级层次。这决定了,在传统社会,是由身份等级来决定物感的有无及其辉煌程度,也决定了虽然传统社会积累了极其丰厚的物感储备,可是在整体上物感又一直被锁闭在意义中。可是,现代设计的意义却是后设性、开放性的:物品的购买向所有人开放,每个人都可以根据自己的兴趣来实现个性化、氛围等等的组合。因

此,物感的解放实际上也意味着意义创造的自由。不仅物感从先在的意义规定中解放出来(二者的先后顺序发生改变),而且从物感到意义的引申呈现出自由和不确定性,这就是“元件家具”的含义。这个意义上的“后现代”,实质是将物感的解放推进到极致。如拉什所言,如果说“现代主义把能指、所指和指涉物的角色地位作了明显的划分和自洽”,那么“与此相反,对于后现代化而言,这些差异是未定的,尤其是能指与指涉物的地位及其相互关系,或者换一种说法,表述与现实的关系不是预先确定的”^⑧。拉什说,今天我们“在电视、广告、录像、电脑化、随身听、汽车卡式录音机,以及发展至今的CD、VCD和DAT中包含了越来越多的表述”,重要的是,这些表述的能指本身又变成直接的物和物感,而新的物感又迅速被指向另一种新含义的社会化引申。由此,能指与指涉项之间的关系发生多维度的延伸,相互的层次转换难解难分,以至于“指涉物对能指空间”和“能指对指涉物空间”构成了相互融入和入侵。这就是所谓后现代的“符号爆炸”或“意义膨胀”:为现代性所确立的分化明确的符号与现实发生广阔的“解分化”位移^⑨。此种情形下,消费社会实际发生的是大规模的物感与意义的相互融入及其对功能依赖性的突破和颠覆。因此,与波德里亚的悲观主义相反,后现代不是强化在人与人、人与自然分裂模式下的符号统治,而是在融入导向下的分裂之和解。

(二)柔性物感的当代意义。那么,今天为什么需要“中国风”?不少学者倾向于一种类似后殖民主义的论述:全球化时代的经济竞争背后是文化竞争,一个地区、一个民族的文化影响力是经济发展空间的前瞻性开启。这样说当然没有问题。但还有更深层的意义:中国式柔性物感对后现代解分化可能的启示和推进。按从马克思·韦伯到哈贝马斯的社会理论传统的分析诊断,所谓“现代性危机”,其症结源于一系列不可逆转的现代性分化:人与自然的分裂、人与人的分裂以及人自身的系统性分裂。而功能物的现代设计是现代性分裂的客观基础。因此,不在设计物上实现人与物的融入与对话,所谓“解分化”就是一句空话。中国式柔性物感的世界意义在于:它对和解状态有一种新开启的可能性。唯其是柔性的、内在化的,才能在现代性分化的各维度、界面之间伸缩、转换、渗入、互动。这是体现在物态上、构成客观世界基础的所谓“流动的现代性”:曲线、不规则点面、造型的随机性、原生物肌理性质感、曲面、结构的非对称性、柔性边角、内视化色彩、多维错置的形体构造、多空间形态的相互渗透、陌生化异形、空间的随机性开合和断续,将一切因素纳入“神交”和身心体验场建构之后的提炼与客观化……柔性,意味着解分化在功能物上的多维度积聚,甚至柔性本身就是趋于解分化的。在现代性分化已经在整体上结成一个硬性、惯习化世界的背景下,东方柔性物感的设计可能成为一个克服现代性危机、实现解分化的新方向。这方面,韩国的服装、日本的建筑及平面设计已经取得了举世公认的成就,而中国设计在一部分先行者的探索下也开始显露大规模突破的趋势。毫无疑问,只有对人类未来的生活需要做出了独特贡献,我们的设计才具有真正的世界竞争力。依据前文对后现代物感与意义新型关系的论述,可以说,中国式物感的现代创造将是“中国造”、是我们的民族实业独立于世界民族之林的真正产业基础,也是中国文化将在未来时代贡献于人类生活的关键之所在。

(三)中国式现代物感的突破与呈现。中国式现代性品质的创造早已经暗流涌动,一批杰出设计家的探索已储备了丰厚的积累。20世纪90年代以来席卷中国艺术界、设计界的材料探索,贝聿铭事务所设计的苏州博物馆,王澍的中国美术学院象山校区、宁波博物馆,许燎源从酒器、茶杯、家具到居室布置的系列生活品的开创性设计……鉴于这些设计的开创性,我们有理由将它们看作是中国现代设计的根本突破。以王澍为例,他对中国式现代性品质在建筑上的探索具有多方面的意义,形成了极具本土性的现代建筑思想和实践操作范例。王澍探索的

核心是：将设计追求从科技化的物感品质向中国民间乡土世界的物感呈现返回。他的创造性选择是弃“建造”而取“营造”，重返中国民间物感创造的工匠传统。“寻常建造与业余营造的根本区别是：前者是靠一种解释一切的抽象观念来设计，在设计建筑的同时也决定了材料与技术，而後者的材料是在先的，有限的那么几样东西，某种意义上，技术的问题更产生于思想之前，技术是随所用材料而来的技术，前者是一种设计，后者则只是制作。”^④这是一次着力于原创性突破的返回。与现代建筑不同，中国的工匠传统是材料在先的，“有限的那么几样东西”，从局部开始，一步一步地营造。于是，因地制宜，因材料而制作，从制作而连缀成片，整个建筑呈现出开放、随机、细节主义和局部凸起的特征。物不消失在抽象观念的先摄之中，而是自在凸显，“让材料决定制作”，“把营造定义为‘有限条件下的自由放任’”^⑤，让物以自然材质为基础得到最大程度的原始呈现。王澍说这种方案是“小品主义”：一种“‘小品’所意指的认识论视野”。它让“我们的感觉穿过有意识的知识，穿过凝聚着种种规约的话语，一种可读、可听、可感的东西，脱落了任何外加的意义，夹带着纯粹的姿态、声音、色泽和气味，以物质般的质地涌现出来”^⑥。他的营造过程始终抓住的是物感。在对现代物感创造的推进上，这意味着物感解放的双重剥离：一方面，将中国的物感方式从传统的意义锁闭中解放出来；另一方面，将现代物感的活力从科技的僵硬锁闭之中解放出来。在前者，王澍敏感到中国式物感的原生态保留不在上层社会、精英文化的器物传统中，而在质朴的民间乡土世界——那是一个因其原始而尚未被符号统治封死的世界。就后者而言，王澍敏锐地意识到物感呈现逐渐僵死的现代性危机——由于以包豪斯和工业设计为标志的现代设计将物纳入全面的理性化、科技化开发系统并生产出现代世界的总体构建，现代性的物感品质逐渐被惯习化、均质化、表面光鲜化了。科技变成一种吞噬物感独特性的统治力量。由此，如何突破科技统治，让物感回归感觉的原始、丰富和差异性，成为一个世界性的难题。王澍的方案是将中国性、现代性与克服现代性危机的解分化追求融为一体。在中国美术学院象山校区，我们看到的景象完全是一个中国式的现代村落：它既是典型的中国式乡土，又充满了现代性。它不是一个在西式整体理性设计下“建造”的校区，而更像一个迷宫式、园林式的村庄：它开合随意、随物赋形，每一个单体建筑都悠游独立，以鲜明的个性抵抗着结构总体的划归；它在一切细节上保持民间建造所带来的质朴的真实感：大面木板墙、旧砖墙外立面、非规则性门窗、起落随意的贴壁式走廊、片段式瓦屋顶、木结构；它刻意保持砖、木料、钢板、玻璃、石料在材料使用上的完整性、本色性，不使用任何角线和装饰……王澍的建筑自始至终没有一个可以视为“中国元素”的标志性符号，但是处处洋溢着中国感。它的整个设计是物感呈现而非符号性的，这使它在凸显中国性的同时又是高度现代性乃至后现代的，显示出古代建筑所无法具有的简洁、大气和骨髓深处的现代气质，呈现出鲜明的现代性质感。许燎源将他的系列作品称之为“新文物未来观”，目标是要抵达后现代物感状态下的“新生活，自定义”^⑦，其姿态完全是着眼于未来的。他在系统汲取新材料技术、工艺技术的基础上高度提纯陶瓷品质，把现代绘画语言、传统字符、现代雕塑等局部断裂性并置在纯净的陶瓷质底上，创造出晶莹鲜明的现代品质感。在其他领域，中国式现代性品质的开创性探索也已经有鲜明体现。比如绘画，吴冠中很早就以油画创造出国画的山水境界，田黎明在内在收摄的笔墨中凸显传统国画所缺乏的色彩、景深、空间层次感，周春芽融油画笔触入于笔墨晕染而呈现出极度感觉化的东方式的瑰丽美艳。

如果硬要寻求示范，我认为，他们的方向就是“中国风”设计应取的方向。

①②③④⑤⑥⑦ Jean Baudrillard, *The System of Objects*, trans. James Benedict, London & New York: Verso, 2005, p. 13, p. 14, p. 15, p. 14, p. 15, p. 8, p. 6.

- ⑥ Adam Caruso, “The Feeling of Things”, *A+T ediciones*, Vitoria-Gasteiz, Spain, No. 13 (1999): 49.
- ⑦ David A. Spaeth, *Ludwig Mies van der Rohe: An Annotated Bibliography and Chronology*, New York: Garland Publishing, 1979, p. 8.
- ⑧ Michael Fried, *Art and Objecthood, Minimal Art: A Critical Anthology*, ed. Gregory Battcock, New York: E. P. Dutton, 1968, p. 134.
- ⑨⑩ 于尔根·哈贝马斯:《现代性的哲学话语》,曹卫东等译,译林出版社2004年版,第132页,第132页。
- ⑪ Cf. Madeleine Jarry, *Chinoiserie: Chinese Influence on European Decorative Art 17th and 18th Centuries*, Michigan: Vendome Press, 1981, p. 13.
- ⑫ 梁思成:《中国建筑的特征》,周畅编《建筑学报五十年精选1954—2003》,中国计划出版社2004年版,第47—48页。
- ⑬ 《新唐书》第二册,中华书局1975年版,第532页。
- ⑭ 对建筑风水的操作要领可参见宋昆、易林《阳宅相法简析》,王其亨主编《风水理论研究》,天津大学出版社1992年版,第70—88页。另见王玉德《神秘的风水——传统相地术研究》,广西人民出版社2004年版,第152—174页。
- ⑮ 司马迁:《史记·日者列传第六十七》,裴骃集解,中华书局1999年版,第2437页。
- ⑯ 《古今图书集成》卷六七五《阳宅十书一》,金海湾电子音像出版社、广西师范大学出版社1998年版,第1—2页。
- ⑰ 李诚:《营造法式》,参见《梁思成全集》第七卷,中国建筑工业出版社2001年版,第3页。
- ⑱ 梁思成:《中国建筑史》,三联书店2011年版,第3页。
- ⑲ 王受之:《世界现代设计史》,中国青年出版社2002年版,第109页。
- ⑳ 万书元:《当代西方建筑美学》,东南大学出版社2001年版,第26—28页。
- ㉑ 参见奥托·G. 奥克威尔克等《艺术基础 理论与实践》,牛宏宝译,北京大学出版社2009年版。
- ㉒㉓ Peter-Paul Verbeek, *What Things Do: Philosophical Reflections on Technology, Agency, and Design*, trans. Robert P. Crease, University Park, PA: Penn State University Press, 2005, p. 8, p. 99.
- ㉔ 见<http://www.expo2010.cn>。
- ㉕ 《礼记·乐记》,阮元校刻《十三经注疏》下册,江苏广陵古籍刊印社1995年版,第1527页。
- ㉖ 参见胡塞尔《纯粹现象学通论》,李幼蒸译,商务印书馆1996年版,第45页。
- ㉗ 《尚书·舜典》,阮元校刻《十三经注疏》上册,江苏广陵古籍刊印社1995年版,第131页。
- ㉘ 《周易·系辞下》,《十三经注疏》上册,第85页。
- ㉙ 葛瑞汉:《阴阳与关联思维的本质》,参见艾兰等主编《中国古代思维模式与阴阳五行说探源》,江苏古籍出版社1998年版,第1—57页。
- ㉚ 参见吴兴明《道术现象》,《谋智、圣智、知智——谋略与中国观念文化形态》,上海三联书店1994年版,第342—348页。
- ㉛ 徐上瀛:《溪山琴况》,续修四库全书编撰委员会编《续修四库全书·1094·子部·艺术类》,上海古籍出版社2002年版,第478—489页。
- ㉜ 《庄子·养生主》,郭庆藩《庄子集释》第一册,中华书局1961年版,第119页。
- ㉝ Cf. Jean Baudrillard, “After the Orgy”, in *The Transparency of Evil: Essay on Extreme Phenomena*, trans. James Benedict, London/New York: Verso, 1993, p. 9.
- ㉞ 关于“物”,海德格尔在《物》中将之归结为:“唯从世界中结合自身者,终成一物。”(孙周兴选编《海德格尔选集》下,上海三联书店1996年版,第1183页。)
- ㉟ 让·波德里亚:《消费社会》,刘成富、全志钢译,南京大学出版社2001年版,第48页。
- ㊱ S. 拉什:《后现代主义:一种社会学的解释》,高乐飞译,载《国外社会科学文摘》2000年第1期。
- ㊲ 参见吴兴明《重建生产的美学——论解分化与文化产业研究的思想维度》,载《文艺研究》2011年第11期。
- ㊳㊴㊵ 王澍:《设计的开始》,中国建筑工业出版社2002年版,第84—85页,第86页,第57页。
- ㊶ 见《无一物》2012年1期扉页,许燎源现代设计艺术博物馆出品。

(作者单位 四川大学文学与新闻学院)

责任编辑 陈剑澜