

郑巨欣 主编

设计东方学文丛

1

设计东方学的
观念和轮廓

中国美术学院出版社

设计东方学文丛 1

郑巨欣 主编

设计东方学的
观念和轮廓

中国美术学院出版社

责任编辑 张惠卿
装帧设计 俞佳迪
责任校对 朱 奇
责任印制 毛 翠

图书在版编目 (C I P) 数据

设计东方学的观念和轮廓 / 郑巨欣主编. — 杭州 :
中国美术学院出版社, 2016. 12
(设计东方学文丛 / 郑巨欣主编)
ISBN 978-7-5503-1261-6

I. ①设… II. ①郑… III. ①设计学—研究—中国
IV. ①TB21

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016) 第 320192 号

设计东方学的观念和轮廓

郑巨欣 主编

出 品 人 祝平凡
出版发行 中国美术学院出版社
地 址 中国·杭州南山路218号 / 邮政编码: 310002
网 址 <http://www.caapress.com>
经 销 全国新华书店
制 版 杭州海洋电脑制版印刷有限公司
印 刷 浙江省邮电印刷股份有限公司
版 次 2017年6月第1版
印 次 2017年6月第1次印刷
印 张 13.25
开 本 787mm×1092mm 1/16
字 数 152千
图 数 16幅
书 号 ISBN 978-7-5503-1261-6
定 价 88.00元

总序

设计东方学的思维与表征

设计东方学，一个最新创造的名词，它既不见经传，也未传闻于坊间，何以用此作丛书名？

但凡生事，皆有原因。提出设计东方学，大体与“东方学”有关——一个兴起于16世纪末，发展于18世纪初，至19世纪宣告独立的学科。东方学最初形成于欧洲，20世纪后，美国等欧洲以外的国家也介入其中并渐成主流。早期研究东方的欧洲人，将“东方”区分为近东（Near East，指地中海东部、亚洲西南部、阿拉伯半岛以及非洲东部国家和地区）、中东（Middle East，一般指亚洲和非洲东北部，西到利比亚，东到巴基斯坦，北到土耳其，南至阿拉伯半岛之间的地区）、远东（Far East，中国、越南、韩国、朝鲜和日本以及亚洲其他地区，如阿富汗东部等），所以东方只是相对于西方而言的某种存在。20世纪以来有一批东方国家的学者加入该领域，因为他们拥有更加丰富和客观的本国材料，以及不同于西方的民族视野而引起人们高度和普遍的关注。由此，东方学成为一门国际间合作紧密的综合学科，其研究对象主要包括亚洲和非洲（主要指北非）的历史、经济、

语言、文学、艺术等物质和精神文化。

然而大家都知道，现在我们熟悉的建筑设计、平面设计、工业设计、环境设计等，过去并没有出现在“东方学”语境里，甚至如今有关设计东方学的叙述和表达，也未曾被东方学研究者所了解。不过随着社会经济发展和世界格局不断的变化调整，这种缺乏沟通的局面或将有所改变，二者吸引对方的地方越来越多。

显而易见的是，相对于东方学，设计学毕竟年轻，就像人们通常认为的，它是近代工业和设计教育发展的产物。而东方的现代设计，不言而喻是西方在经历了约二百年发展之后才传到东方的产物。值得注意的还有，现代设计经过 20 世纪的发展，到了 21 世纪，由于经济全球化和互联网时代的到来，设计概念的内涵和外延都发生巨大变化。现在即使拿英国学者雷切尔·库珀（Rochel Cooper）和迈克·普赖斯（Mike Press）在《设计的议程》中的定义——设计即艺术、即解决问题、即创造、即各种专业的集合、即产业、即过程——来说明设计，也还会有人说，我们已经不再为设计而设计，而是在设计一种生活方式，在设计有感情的物品、会呼吸的建筑，甚至有人说设计是一种实验的艺术，是表达现代观念的民俗等。那么，在这一背景下的设计东方学，又指什么呢？

东方依然故我，然而有所不同的是，在以往人们记忆中的“东方”，首先是一个地理意义上的东方。如今，这个传统意义的“东方”概念已经明显不如以前那样被强调，世界扁平化和互联化趋势是一个不争的事实，但也正是因为这个事实促使我们重新认识“东方”。这个时候的“东方”，它的突出特征在于它的

文化性，一种东方的特征。正是由于这样一个原因，在我看来，东方设计学不如设计东方学来得更加接近事实的本质。

至此，我们有必要将“设计”进行一番简要的解剖。不难看出，设计这个东西的内核乃是创造力，而驱使它的背后原因则是人的生活所需，并且这种需要不像纯粹艺术那般将情感作为首要表达，而是往往通过满足于实用来获得某种喜悦。实用的艺术，无非衣、食、住、行所及之物，所以设计始被称为造物的艺术。问题是造物有两种方式，而工业革命的结果，是用机器造物取代手工造物，所以因物生情的结果，自然也就有所不同了。

用手工造物，在过去不仅是东方的传统，同时也是西方的传统。但是，在二百多年前的英国，由于工业革命而导致了一场设计史上影响深远的艺术与手工艺运动。旗帜鲜明的是当时颇具号召力的诗人、艺术家约翰·罗斯金(John Ruskin)对机械生产的严厉批评，其主旨诚如他在《威尼斯之石》中指出的：“只有人工制品才是人类的心灵之作，才能体现人的基本特性。如果按照机器的方式去制作人的手臂，或要求人的手指像机器那样去制作齿轮，其结果必将导致人性的丧失。”这一思想虽然没有挽回往日欧洲手工艺的辉煌，但其影响却一直持续至今。但是与以往欧洲不同的是，手工艺精神和传统在东方的中国、日本、印度和中亚地区却一直延续至今，为此作为现代设计开端的包豪斯在强调其手工艺的重要性时，也绕不开从东方的造物中获取灵感，这一点已经被越来越多的研究所表明。

当然，东方的魅力是整体的，而不是孤立的，它是对走向工业文明而越来越远离手工时代的一种反叛。比如，深刻影响

西方权贵阶层的“神智学”，乃是源于乌克兰人海伦娜·布拉瓦茨基（Helena Blavatsky）的印度和中国西藏的旅行体验；弗里德里希·威廉·尼采（德语：Friedrich Wilhelm Nietzsche）比罗斯金更加彻底地砸碎了旧的价值和理想观，而最简洁表达出他思想的，乃是借查拉图斯特拉（Zarathustra）之口说出的话：“上帝死了！”事实上这些都归于20世纪以后，人们厌倦工业环境、缅怀手工时代，关注“东方”的表现形式。

所以，设计东方学不只研究固定在特定地理位置的东方设计，也不局限于以研究东方国家的东方设计为目标。因为每一位深谙历史是缓慢演变过程的中国人都非常清楚，作为一门学问的东方设计学，是不宜将“东方”作为孤立的、不可比较的要素，而只有将“东方性”作为特定的和有生命力的研究对象，以方法论为基础来建构具有世界普遍价值的“设计东方学”，才是客观和应有的学术态度。

但是，当我们抱持一种开放的新态度，在洞察东西文化的特性和共通性中，不难发现某些具有所谓“东方特点”的东西，它们或为主从关系，或为融合关系，不仅存在于东方文化，同时包含在西方文化中。因为在这个过程中无论是东方还是西方，人们处理异域知识的方法，都是将其转化到自身文化语境或本身的知识分类体系之中。所以我们不能把“东方特点”等同于中国特点，而只有证明这些“东方特点”源于中国才能将其纳入研究的范畴。尤其是现今世界为中国提供主导设计机会时，与其全力彰显中国作为东方设计大国的形象，不如多从文化的角度研究设计的东方特点——即通过深掘内涵，甄别出那些真

正属于中国的东方设计，从而企及世界的普遍性价值——更具长远意义。

为此，我们不能不关注以下几个方面在设计中的潜在作用。

在时间上渐行渐远的儒道之学，反而越来越被现代设计所需要。儒学强调自省内修和追求整体和谐的道理，并从社会、文化和历史三者之间以日常生活为着眼点，解读社会结构、历史进程和个体的物质与精神再生产关系这个基本表征，正是基于世界普遍性考虑的设计东方学所需要的。它区别于西方文化中那种突出强烈自我表现的，以及试图从社会、文化和历史中抽象出设计的独立意义和价值的考虑。事实上，研究设计东方学既做不到像纯科学研究那样，主动地或者自我要求被“超越”甚至“取代”；也不至于要求像纯艺术创作那样追求不变的美学经典。它所追求的是不断变化中的恒久永驻，就像中国文化离不开儒家、道家等思想根源，我们讨论中国设计思维的东方特点，也必须立足于满足日常生活需要这个根本，只有坚持儒道互补，才能更好地解决一系列在现代设计发展中遇到的问题。

道家以无为得无不为，是为理性束缚设计创造力的解方。李约瑟说道家所说的道，不是人类社会所依循的人道，乃是宇宙运行的天道，换言之，即自然的法则，其实并不全面。《道德经》第五十一章：“道生之，德畜之，物形之，势成之，是以万物莫不尊道而贵德。”在这里，老子说的生物与道所强调的思想，是一统万物的变化中的自然和永恒常在，是一种自本自根的道。它在造物设计中表现为人与技术的统一。道家中最有才华又超逸非凡的庄子，曾这样赞美尧时名匠倕：“旋而盖规矩，指与物

化而不以心稽，故其灵台一而不桎。”由于其造物过程是人处于忘我状态与技术演进的统一性中完成的，所以必然区别于那种单纯崇尚技术，或是把技术当作结果造成对创新的限制、妨碍。由此可见，老庄哲学不失为可资现代设计创新借鉴的一种历久弥新的设计思维。在传统观念中，技近乎道甚至是一种人生修养。

设计的情理之辩大体与儒家思想的“发于情，合乎礼”相契。对此，我们不能仅仅单一地用来形容和解释男女交往，其实孔子讲“仁”的实质，并非止于伦理道德，它还表达了观念与现实之间的关系，并具有在“止于至善”中求得圆满的意义。而通常被解释作达到极完美境界的“上善若水”，其主旨则是托物言志和抒情，意在强调人与人之间合作、交流的重要性。设计之于世界发展的重要价值和意义之一，便是借助于设计来促进世界的和谐共处和共生。

不可否认，以工艺手段为基本的东方造物，相对于科学理性的现代机械设计，具有不可言说的突出特征。它与西方传统观念中认为的，凡是知道的，就一定能言说，不能说出来的，就不是真正知道的这种说法形成了鲜明的对比。诚如匈牙利裔英国哲学家卡尔·波兰尼（Karl Polanyi）所言：我们所知道的，往往多于我们能够言说的。事实上，表达含蓄的东方式造物与表达直接的西方理性设计之间，并不是相反的关系，而是对等互补的关系。

在世界设计格局中，自省内修、整体和谐及其默会知识的特点虽然为中国设计所强调，但从中国设计走向世界的角度，我以为下列传统应当引起我们的关注：一是将技术纳入“神话

——巫术存在秩序”，所谓“百工各尊其神”在中国古代青铜器、丝绸、瓷器、漆品等器物设计、生产和使用中皆有表现；二是“天人合一”“寓意吉祥”题材的广泛使用和对技术自然性喜好的表现；三是在农耕文化背景下产生的地点统一性和乡愁情感束缚。作为东方文化特点，当它们面向世界的时候，其实是优势局限并存。

总之，如果在强调回归于东方文化的自省内修的同时，不接受向外发展的西方文化，并且做不到循环往复于东方和西方之间，那么这种体现东方特点的设计就会停滞不前。尤其是随着互联网的发展，人们对文化和空间差异性的重视程度不断提高，原来那种把知识看成绝对客观和普遍统一的观念，越来越多地转移聚焦在地方性知识能否普遍化的问题上来，这也使得描述地方性文化能在多大程度上避免偏见等问题引起了人们的高度关注。就像一些批评家指出的，萨义德（Edward Wadie Said）在《东方学》中对于西方的话语分析和他所宣称的西方对“东方”的话语分析，同样因为没有详细区分各自内部不同的声音而显得简单和粗暴。所以，设计需要标明“你从哪里来”，而倡导设计东方学，就是在内省与提升、磨炼与开放中，显现思维与表征的东方特点，为襄助世界设计鸠工庀材。也许，当将来设计东方学被越来越多的人所熟悉、认同的时候，我们便会想起民间一句俗语：寓意总是在寓言创造之后被理解。

郑巨欣

2017年4月21日

目 录

总 序

设计东方学的思维与表征 / 郑巨欣 I

园 林

京都龙安寺石庭的宇宙空间及文学表述 1

国际日本文化研究中心 / 郭南燕

北宋园林中的“江南”观念 15

浙江树人大学 / 何晓静

工 艺

工具与材料中的匠人气质 37

日本作家 / 盐野米松 西安美术学院 / 邓渭亮 (译)

宋代簪花习俗与花朵制作等若干问题研究 48

中国美术学院 / 陈 晶

“工匠之子莫不继事”与工匠群体技艺的传承方式 63

山东工艺美术学院 / 明 娜

交 流

风从西方来 77

敦煌研究院 / 张元林

“Design” 汉译与东西方“设计”概念的交汇 96

中国美术学院 / 何振纪

东亚工艺美术交流史意义上的唐宋时期 111

清华大学 / 朱彦

教 学

传统整体观与综合设计 127

中国美术学院 / 陈永怡

视觉传达的东方 142

中国美术学院 / 连 冕

民国图案教材中的图案释义 155

浙江工业大学 / 穆 琛

哲 思

东方思想文化概说 179

旅美学者 / 黄世中

后记 196

园 林

京都龙安寺石庭的宇宙空间及文学表述

国际日本文化研究中心 / 郭南燕

引 言

京都自 794 年被定为日本首都，至 1870 年代，具有千年以上的首都历史。市内古刹数百，多具庭园，已成为世界旅行者最向往的观光地。2014 年和 2015 年连续两年京都被美国《旅行和娱乐》杂志评为旅行者最喜爱城市的第一名。今日旅行者必访之地是位于京都市西北部的禅宗寺院——龙安寺石庭，距金阁寺约五百米。

石庭具有丰富的象征性、可小面积制作、易于管理的特征，在战乱的室町时代（1337—1573 年）中广受崇尚，最有代表性的便是龙安寺石庭。石庭产生的历史渊源中至少有三个要素：平安时代（794—1185 年）已存在的“枯山水”庭园制作法（以岩石、砂石、青苔、低树代表山水）；中国北宋（960—1127 年）的山水画进入日本，其“咫尺千里”的意境深受爱戴；镰仓时代（1185—1333 年）后期出现的小型山水的盆景。

龙安寺是由具有掌管军事及经济大权的守护大名细川胜元（1430—1473年）于1450年建立，约于1472年焚于战火。1485年至1488年胜元的儿子政元重建龙安寺。有关石庭的设计者及制作年代等信息，无文献记录，都是后世人们的猜测和传闻，有的说是胜元设计，有的说是画家和诗人相阿弥（？—1525年）的作品。

据园艺史研究家重森三玲（1896—1975年）的考证，细川胜元和相阿弥都不是此石庭的设计者，而在石庭岩石上刻有名字的“小太郎”“彦二郎”是当时确实存在的园艺师，有可能是他们两人在政元重建龙安寺之后，受政元委托，制造了此石庭¹。

石庭的面积约三百平方米，呈长方形（东西长25米，南北宽10米），北面紧靠禅僧起居室“方丈”，仿佛是“方丈”向外延伸的一部分。西面和南面由高1.8米的土墙围绕，东面是玄关（正门）。白砂铺垫的地面上，有十五块中小型岩石，列为五个组群，自东向西各为五石、二石、三石、二石、三石。²

本人于1984年12月首次造访龙安寺石庭，进入石庭时瞬间感到仿佛面对着汪洋大海，带有青苔的岩石如同海中岛屿，周围漩涡状的砂石似拍击岛屿的海浪。如此有限的空间呈现了浩瀚的宇宙空间，我的身心被强烈震撼。

龙安寺石庭的象征性特征难以用语言表述，古今文献中的描写都只能表现其一部分。唯有日本近代小说家志贺直哉（1883

1. 重森三玲：『日本庭園史図鑑 室町時代（二）』，東京：有光社，1938年，39—52頁。

2. 小野健吉：『岩波日本庭園辭典』，東京：岩波書店，2004年。

—1971年)的语言再现了石庭的艺术精髓。本文将梳理日本文献中对龙安寺石庭的表述,探讨视觉艺术和语言艺术的共鸣效果,从而认识对追求“宇宙空间”的日本美学理念。

一、龙安寺石庭的初期记录

龙安寺石庭最初出现在文献中是在江户时期(1600—1868年)。最初的文献恐怕是京都的儒学医生黑川道祐(?—1689)撰写的《嵯峨行程》(1680年),其中提到“庭中有相阿弥置放水石之迹。”³ 他的《东西历览记》(1681年)中有关于石庭细节的描述:“方丈庭园中有九块岩石,状如老虎带虎儿渡河,是庭园制作的楷模。据说是细川胜元自己设计,丰臣秀吉居住京都聚乐城时,曾来此院,在寺内方丈处召开诗歌会。”⁴ “九块岩石”估计是指十五块中最显著的九块,其他六块较小。所谓“虎儿渡河”即把岩石的形状及位置喻为一头母虎带领两头小虎渡河。关于石庭设计者,道祐先说是相阿弥,后说是胜元,恐怕都是他的道听途说。

数年后,黑川道祐在《雍州府志卷》(1686年)中写道:“庭叠水石倭俗作假山,是谓叠水石,其石之大者九箇,是胜元之所自叠,而其布置非凡巧之所及也。故世之设假山者以是为龟

3. 黑川道祐:「嵯峨行程」(1680),上村觀光編『近畿遊覽誌稿』,京都:淳風房,1910年,43頁。『新修京都叢書』12,京都:臨川書店,1971年初版,1976年再版,43頁。

4. 黑川道祐:『東西曆覽記』(1681),上村觀光編『近畿遊覽誌稿』,京都:淳風房,1910年,109頁。『新修京都叢書』12,京都:臨川書店,1971年初版,1976年再版,109頁。

镜。”⁵从此可知,龙安寺石庭的象征性已在当时被其他庭园效仿。孤松子的《京羽二重织留》(1689年)也写道:“龙安寺位于洛西等持院的西面,其寺中假山是由细川胜元亲自布置,大石九块,左右奇势。非凡人可及,世上爱假山者以此假山为标格。”⁶

一个世纪后,龙安寺石庭依然是人们的向往之地。百井塘雨(?—1794年)的《笈埃随笔》(约1789年)中说:“洛地龙安寺叠山最初由细川胜元造就,今日筑山为东山殿同朋相阿弥之作。称为虎子渡的大岩一块,小岩三四。庭面铺满砂石,不借用树木之景,诚为绝妙之作意。”⁷这些文章中的“虎子渡”等词句,触及了石庭引发的对河川的联想。

根据目前被保存的文献,对其象征大海的表述,首先出现在名胜记述家、作家秋里籬岛(生卒不详)的《都林泉名胜图会》(1799年)中。在题为“龙安寺方丈林泉”的插图中,有儒学者皆川愿(号淇园,1735—1807年)的汉诗:“一庭空旷白砂平,顽石谁铺形势成,宛似昔时渡溪虎,分衔两子泛波行。”籬岛对其石庭解释为:“方丈之庭据说是相阿弥之作,被誉为京都名院中第一。庭园中无树木一株,如同海面,有

5. 黑川道佑:『雍州府志卷』(1686)『新修京都叢書』10,京都:臨川書店,1968年初版,1976年再版,347頁。

6. 孤松子:『京羽二重織留』(1689年著)卷之三,『新修京都叢書』2,京都:臨川書店,1969年初版,1976年再版,391頁。

7. 百井塘雨:『笈埃隨筆』(約1789年)『日本隨筆大成』12,東京:吉川弘文館,1974年,200頁。

8. 秋裡籬島(文)、佐久間草偃、西村中和、奧文鳴(畫)『都林泉名勝圖會』,大阪:河內屋喜兵衛,1799年。『新修京都叢書』第9期,京都:臨川書店,1968年初版,1976年再版,386—387、392頁。

奇岩十种，代表岛屿，其风流无与以伦比，世人称之为‘虎子渡河’。”⁸

石庭所象征的海面和岛屿第一次被表述出来，并不意味着之前的人们没有意识到其意境。一百多年来，对石庭的表述从简短变为具体，从“河”发展到“海面”和“岛屿”。这个变化说明，在介绍名胜古迹时不仅需要提供视觉形象的插图，也需要有文字辅助其视觉效果。

进入20世纪后，为了日英博览会，乡土史研究家碓井小三郎（1865—1928年）出版了京都庭园摄影集《花洛林泉贴》（1910年），其中对龙安寺石庭的摄影如此解释：“此为相阿弥的优秀意匠，庭中无树木一株，呈现茫茫大海，有奇石十种，排置如岛屿，平地皆铺满白砂，宛如濑户内海。”⁹濑户内海是位于日本三大岛本州、四国、九州之间的内海，三岛可隔海眺望。对石庭的这个比喻在后来其他文章中也常见。

1911年，画家、园艺师本多锦吉郎（1851—1921年）写道：“巧置数个奇岩，庭内全铺白砂，宛如海上岛屿的风景。”¹⁰十年后，历史学者、美术评论家笹川临风（1870—1949年）的文章流露出激动之情：“不种植一木一草，砂石上只放置岩石……此被拟为沧海，岩石形为岛屿，让观者逍遥于自然中，不禁感受无限之妙味。”¹¹石庭的“无限”性已经超出濑户内海的规模。

9. 碓井小三郎：『花洛林泉帖』上，京都：芸草堂，1910年。

10. 本多锦吉郎：『日本名園図譜』，小柴英，1911年，74页。

11. 笹川臨風：「京の林泉（三巴と虎児渡）」，『自然と文化との諧調』，東京：博文館，1922年，110、112页。