

全国高等院校设计类专业基础课规划教材

设计美学导论

Introduction to Design Aesthetics

主 编 金银珍

C14037409

J06-43
127



全国高等院校设计类专业基础课规划教材

设计美学导论

Introduction to Design Aesthetics

主 编 金银珍

副主编 牛丽彦 田 丹 方 盛 肖 玲



武汉理工大学出版社
WUTP Wuhan University of Technology Press



北航

C1725421

内 容 提 要

本书在梳理设计美学概念性原理的基础上,从哲学的高度和历史的广度探讨了设计美学产生的历史背景与学科成因;从设计美学的审美客体语境和本体语境的角度探讨了学科交叉视域下的设计美学的审美特征;从设计学的基本原理出发,梳理了设计美学的评价要素与评价法则;系统阐述了设计师的审美素质、审美创作与方法,并对世界顶级设计师的作品予以概括性的介绍;在阐述后工业社会的时代背景的基础上,注重对后现代语境下的设计美学、后工业时期的设计现状及未来的探讨;从设计美学的民族化发展趋势、生态化发展趋势以及非物质化发展趋势的角度阐述了设计美学的未来发展趋势。

本书在注重学科理论系统化的同时,更强调实践的重要性,旨在构筑一个具有本国特色、兼具国际视野又与当下情境相结合的综合性学习平台。

图书在版编目(CIP)数据

设计美学导论 / 金银珍主编. —武汉: 武汉理工大学出版社, 2014.1

ISBN 978-7-5629-4332-7

I. ①设… II. ①金… III. ①设计-艺术美学 IV. ①J06

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 018668 号

项目负责人: 鹿丽萍

责任编辑: 王嘉行

责任校对: 段争鸣

装帧设计: 嘉融图文

出版者: 武汉理工大学出版社

地址: 武汉市洪山区珞狮路 122 号

邮编: 430070

网址: <http://www.techbook.com.cn>

印刷者: 湖北恒泰印务有限公司

发行者: 各地新华书店

开本: 889×1194 1/16

印张: 10.5

字数: 356 千字

版次: 2014 年 2 月第 1 版

印次: 2014 年 2 月第 1 次印刷

印数: 3000 册

定价: 58.00 元

凡购本书, 如有缺页、倒页、脱页等印装质量问题, 请向出版社发行部调换。

本社购书热线电话: 027-87515778 87515848 87785758 87165708 (传真)

· 版权所有 盗版必究 ·

CONTENTS

目录

第一章 设计美学总论	1
第一节 设计与设计美学	1
第二节 设计美学产生的历史背景与学科成因	3
第三节 西方哲学思想对设计美学的影响	8
第四节 中西方文化冲突下的设计美学	10
第二章 学科交叉视域下的设计美学审美特征	14
第一节 设计美学的审美客体语境	14
第二节 设计美学的审美本体语境	29
第三章 设计美学的评价要素与评价法则	46
第一节 设计美学的评价要素	46
第二节 设计美的构成法则	54
第四章 设计师	59
第一节 设计师的审美素质	59
第二节 设计师的审美创作	65
第三节 世界名师名作鉴赏	70
第五章 后工业时期的设计美学	80
第一节 后工业社会的时代背景	80
第二节 后现代语境下的设计美学	84
第三节 后工业时期的设计现状及前瞻	92
第六章 设计美学的发展趋势	105
第一节 设计美学的民族化发展趋势	105
第二节 设计美学的生态化发展趋势	141
第三节 非物质设计美学的发展趋势	148
附录 设计思想文献	154

J06-43
127

第一章

设计美学总论

第一节

设计与设计美学

一、设计

“设计”一词,有广义和狭义之分,广义的“设计”其外延拓展至人的一切有目的的创造活动;而狭义的“设计”则专指在有关美学的实践领域内,甚至只限于实用美术范畴内的各种独立完成的构思和创造过程。若论设计语义的构成,汉语中的“设计”是指“设想”和“计划”,是人在从事创造活动之前的主观谋划过程。“设计”在英语中的对译词则由词根“sign”和前缀“de”组成。“sign”的含义十分广泛,有目标、方向、预兆的意思,“de”则指去做。因此,“design”一词本身含有“通过行为而达到某种状态、形成某种计划”¹的意思。

由此可见,设计是人类依照自己的要求改造客观世界、自觉进行创造性劳动过程的第一步,是人类在自身所能获取的经验基础上,把创造新事物的活动推向前所未及的新境界的一种高级思维活动。在这一活动中,人的判断、直觉、思维、决策等心理过

程发挥着重要作用,并且由此而必然指向改造客观世界的实践过程,以达到自由地、“按照一切物种的标准”来制造新产品的目的。在此意义上,设计具有如下四个方面的本质特征:

首先,设计是有目的、有预见的行为。在需要从某种行为之前,就已经具有明确的目的,或者说行为结束时所出现的结果,在行为开始时就已经存在于行为主体的思想之中。

其次,设计是自觉的、合规律的活动。恩格斯曾指出:“……人离开动物愈远,他们对自然界的作用就愈带有经过思考的、有计划的、向着一定的和事先知道的目标前进的特征。”²换言之,人的设计活动是在认识和把握客观规律的基础上所从事的高度自觉的活动。人在确定其设计目标和达到这一目标时的一切活动,都必须自觉地服从客观世界和人体自身的规律。

其三,设计对实践的指向性和指导性。虽然设计是设想和计划,属于精神范畴的活动,但是由于设计所规定的目的,必然会对人的行为产生特定的引导和指挥作用。从这个意义上讲,不指向特定实践过程的设计只能是空想。人在有目的地改造客观世界的复杂过程中,总是在许多设计——实践——再设计——再实践的反复和循环中达到最终目标的,因此设计的全过程包含着若干实践环节。

其四,设计是生产力。生产力是人类征服自然、改造自然的能力。从这个意义上讲,设计不仅是生产力的构成要素之一,而且是最积极、最活跃的要素。

1 张道一:《工业设计全书·总论篇》,江苏科学技术出版社1994年版,第1003页。

2 北京师范大学教育系教育学组:《马克思·恩格斯·列宁·斯大林教育文选》,人民教育出版社1974年版,第126页。

通常把生产力的构成要素规定为劳动主体、生产工具和生产资料三个方面:其中,生产工具和生产资料都属于“物”的范畴,它们只有通过“人”的要素才能变为创造价值和财富的生产力。从事“简单劳动”的劳动主体和从事“复杂劳动”的劳动主体之间的差别,突出地表现在劳动主体的“创造力”上,只有富有创造力的人,才是带着“设计”的品格参与生产力过程的人,才能创造更多的财富。

二、设计美学

设计美学亦称“技术美学”、“工业美学”等,它是研究人类造物活动、机械生产和产品文化中有关美学问题的应用美学学科。作为一个交叉学科,设计美学是随着现代化工业生产和现代设计学科的发展而逐渐形成,是社会科学和技术科学互相融合、互相渗透的产物。设计美学的基本范畴应该包括功能美、技术美、材料美和形式美四个方面:

1. 设计的功能美

设计的功能美是设计所追求的美学境界之一。它通过设计的成果——产品或环境对审美主体所预期的要求的满足和共鸣来显示其审美价值。设计的功能美是合目的性和合规律性的统一,“自由的形式”就是它的感性外显。一切设计都是人们为达到一定的目的,按照自己掌握的客观规律对自然物质进行加工改造的结果,当设计实现它的预定功能时,合目的性与合规律性达到统一,人就取得了一种自由,就表现出一种美。合目的性体现了物的使用功能所传达的内在尺度要求,即构成物的结构、材料和技术等因素所发挥出的恰到好处的功利效用。可见,功能美具有一定的功利性特征。合规律性表现了功能美形成的典型化过程,在这个过程中包含着积淀、选择、抽象、概括、同化、调节和建构,是一般规律的具体化。人们在欣赏一件设计艺术品时,也许并未考虑到作品的功能因素,仅是直观作品的外在形式便可作出审美判断;而功能美的实现,则是人们在对物的使用过程中,由物所表现出来的合目的性的功利效用达到了人们使用的美好目的,并为人们带来了某种满足而使人感到愉悦,这个物便具有了功能美。

2. 设计的技术美

技术是指人类改造自然的手段和方法,是人们自觉应用客观规律调整人与自然的的关系的能力和水平的体现。技术通常由两个方面构成:一是技术的物质手段——工具;二是劳动主体所表现出来的技能、经验和技巧。在手工业时代,技术美主要体现在手工

艺劳动主体的劳动技巧和经验,他们在加工产品时被物化为一种精巧的美的形态;而在工业生产时代,技术美则表现为特定的加工流程和工艺所形成的统一的、大批量的精美产品的生产工艺过程。

3. 设计的材料美

材料是设计的物质载体,也是重要的设计元素,一定的设计目标要有与之相吻合的特定质材。材料本身就具有很高的审美价值,因此材料之美不在于材料自身价值的高低与贵贱,而在于材料对目标的服务作用,只有能够完美地体现设计目标的材料,才是最美好的材料。简言之,材料之美,美在合理。

4. 设计的形式美

形式美是事物形式因素的自身结构所蕴涵的审美价值。设计的形式美表现在设计对象的整体形象与环境之间、整体与局部之间的协调关系上。作为审美对象的感性形式,形式美是感觉对象的形状、质地、色彩以及构成某种空间秩序的相互关系和外在形象。“一切材料,只要是同质的,也就是说能够进入形式之中,就唯有通过某种形式才能给人以快感或不快感。美学所研究的正是这些形式。”¹据此,我们可知审美形式的两种特质:首先是材料的同质性,比如只有节奏、旋律等音响形式才能“进入”音乐的同质媒介中,只有色彩、明暗等视觉形式才能“进入”绘画等视觉媒介中。审美形式的同质性反映了媒介性质在兼容范围上的单一性。其次是材料对审美感受的激发作用,由此传达出一定的观念和情感意蕴。

随着科学技术的发展和劳动方式、生活方式的改变,形式美的规范也在发生着不断的变化,古典时代的“黄金比例”,被现代的超长比、超宽比所取代;古代长期沿用的对称构图和均衡原则,在现代被不平衡、不均等的特殊变异构图和不和谐的色彩关系所取代,等等,都是形式美随时代变化而变化的例证。

设计美学所追求的完美境界,应当是功能美、技术美、材料美、形式美的有机的统一,在设计中做到使它们能和谐相处,综合地发挥作用,提高产品的美学价值。

1 鲍桑葵:《美学史·齐美尔曼》,张今译,商务印书馆1985年版,第483页。

第二节 设计美学产生的历史背景与学科成因

一、设计美学产生的历史背景

以形式美法则为人造物,是设计的灵魂所在,是人类在创造美的形式、美的过程中对美的形式规律的经验总结和抽象概括,主要包括对称均衡、单纯齐一、调和对比、比例、节奏韵律和多样统一。形式美法则存在的前提是不影响其实用价值。合乎目的性的功能美和合乎视觉感官的形式美能否殊途同归于设计之美呢?这个追问将伴随人类发展的历程而如影随形。19世纪蒸汽机的发明带动了全世界范围内的工业化革命,由此而引发了注重产品的功能性、实用性的功能主义和注重形式、非注重内容的形式主义之间的矛盾。设计美学学科正是为了解决这种矛盾而应运而生。工业革命之后,所有的生活用品都可以在流水线被批量生产,这种新的生产模式彻底颠覆了产品设计的理念。另一方面,批量生产的工业产品所带来的审美趣味的拷问,促使设计美学作为一个独立的学科逐步趋于完善。

若要探究设计活动的起源,可以追溯至远古洪荒时期。当类人猿第一次有意识地将手中的石块打磨成适合抓握的“工具”时,设计活动就此产生。随着人类进化的脚步,美学观念逐步建立,但真正意义上“设计审美问题”的提出却不过是在工业革命之后的100多年的时间里。大众的需求永远是设计的原动力。从惟一的实用性需求转化为实用与美观兼而有之,这种改变从侧面反映了人类社会的进步程度。在农耕经济和以手工业为主的阶级社会逐步产生和形成以后,氏族阶级也随之逐渐产生,等级分化日趋严重,人们的思想观念发生了变化。这种变化在设计上反映尤为突出。在器具的使用功能日趋稳定以后,人们对形式美的追求与日俱增,甚至有一些器物单纯是以满足审美需要而存在的,可谓主次不分、喧宾夺主。这种形式美大于使用功能的设计,无论是在中国的清朝还是在西方的洛可可艺术时期都走向了顶峰,并在人类设计文明史中持续了很长时间。

然而,随着工业革命的到来,生产方式的变革对销售对象的影响初露端倪。单纯的手工业作坊式的生产方式已土崩瓦解,由各种各样的机器组成的生产流水线,日夜不停地生产出日常生活用品,这就使得社会的供需关系发生了翻天覆地的变化。原来仅供权贵消费的产品现在能够以低廉的价格进入每一个家庭,随之而成为大众消费品;另外,因为工厂流水线式的生产方式,使得大量的底层劳动者涌入城市,这就带来了一系列的吃、住、行的消费惯性问题。因为消费群体突然发生巨大变化,原来为满足小众权贵“高精尖”的需求变成了现在大量廉价日用品的倾销,因为量的需要远远超过了质,这使得人们在生产中更多关注的是物的实用性而忽略了其审美性,犹如千篇一律的设计方式与追求技巧、华丽装饰的手工艺形成了鲜明对比,乃至对抗。德国建筑师格罗皮乌斯正是看到了这一巨大历史商机,顺应历史发展需求,于1919年在德国魏玛成立了专门培养设计与技术相结合的“设计师”学院——包豪斯(《包豪斯校舍》,见图1-1)。包豪斯是世界上第一所完全为发展现代设计教育而建立的学院,其办学宗旨和授课方式是将艺术、手工艺与工业社会需求相统一。这种理念对世界现代设计的发展也产生了深远的影响。



图 1-1 包豪斯校舍

1. 设计美学的形成过程

现代设计即现代设计艺术。现代设计艺术或技术美学独立发展的历史并不长,从创立于1944年12月的英国第一个技术美学学会至今,也不过几十年的时间。在这短短的几十年里,各类设计运动、设计风格变化万千,呈现出纷繁复杂的设计局面。设计如同一支强心剂,让每一个人都为之兴奋。如果说19世纪以前人们谈论美学问题,包括理论家、批评家在内

都会习惯地将绘画、建筑、雕塑(《大卫》,见图1-2)等传统经典艺术作为研究对象,历史上甚至曾经出现言必称希腊之说。那么现在再来谈论美学,已经不是这种只诉求于感觉、感情、知觉和想象的单一艺术形态了,人们可能会对艺术产品多一层科学思考。比如人们在选择艺术品的时候不单单是喜欢,同时也要根据自己所处环境乃至公共设施布置的需要来选择,中看不中用或者中用不中看的物件都成了大家难以接受的东西。正如英国设计师威廉·莫里斯所言:在家里不要放置一件虽然你认为有用,但你认为并不美的东西。其意所指,即在日常生活中应该把实用性和审美性结合起来。因此,若言传统艺术的美是在视觉和知觉欣赏上达到的愉悦,那么设计艺术美学除了具备这些特征之外,还达到了产品设计的功能性、技术美、社会性的相互统一。



图 1-2 《大卫》 罗丹

曾几何时,人们为艺术与设计两个概念争得面红耳赤,而现如今,设计美学作为一门学科,有机地

融合了艺术形式和技术含量。传统意义上的人类活动是改造自然、征服自然的过程,那么造物则加速了这一过程的进度。设计美学的形成,历经设计审美意识萌动的原始时代、设计思维和审美思想生成的农耕时代、设计美学产生审美变革的工业化时代三个时期。

人是创造工具的动物,工具的诞生标志着人类造物活动的开始,造物是人类自觉意识启蒙的结果。当原始人有目的、有意识地选择石器用来敲骨吸髓、刮削皮肉的那一刻起,人类便开始了自觉的创造性活动,这蕴含了设计意识的萌芽,从而本能地与动物区别开来。设计是人类根据自身生活的目的和需求进行预先筹划的过程,是人心理底层结构的外在表现,因此可以判断,所有器物的设计最初是建立在实用功能基础之上的。当这种状态随着原始人类进入文明社会,设计造物的功能形式也发生了转变,比如早期的一些日常生活用器开始转换为礼器(《礼器》,见图1-3),原有的单一功用性从此蕴涵了精神的、宗教的因素,标志着设计审美从自发性朝自觉性的发展,设计审美逐渐开始支配并影响造物的最终样式。随着这种自我意识的觉醒,人类也开始了不断创造、创新发展的新局面。

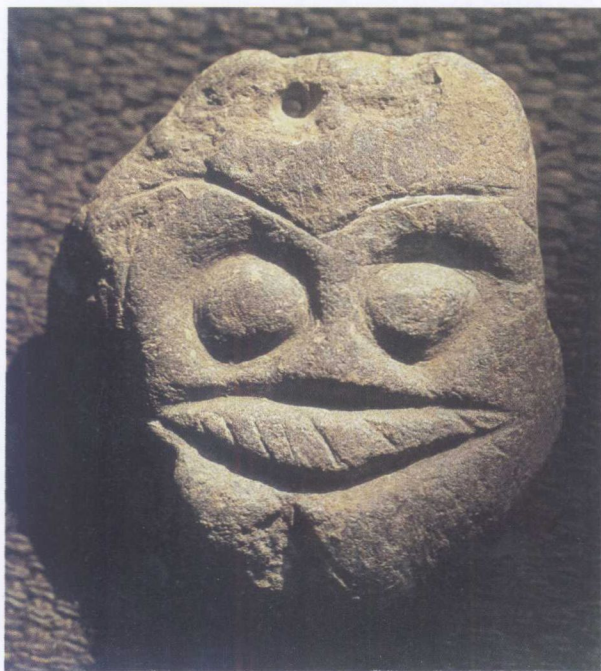


图 1-3 礼器

中国农耕时代的造物设计首推农具的制造和应用。相较于这种静态造物,由原始阴阳观与五行说的结合而形成的对立统一的和谐整体观念的确立则是动态造物观念对设计审美的影响。五行与五色对应,

五色成为正色,¹从此决定了从帝王礼服(《清朝皇帝服饰》,见图1-4)到民间服饰用色上的规范,色彩的视觉与心理上的感应逐渐在人们的心目中形成一种模式,并固定延续下来。再则,神·鬼·人观念和宗教思想在人的精神生活以及文化层面的影响也占据着重要的位置,青铜器(《牺尊》,见图1-5)、长沙子弹库和战国帛书上的神怪图文都反映了这一点。



图1-4 清朝皇帝服饰



图1-5 牺尊

19世纪30—40年代,第一次工业革命在英国率先完成,并向法国、德国等国家推进,设计较手工艺时代有了明显的变化,设计的目的已不再是为少数贵族服务的传统设计,而是以解决大多数人的需求为目的。由于机器的使用使得产品的大量复制生产成为全新的加工模式,这种生产模式的变革必然带来

1 《周礼》载:画绩之事杂五色,东方谓之青、南方谓之赤、西方谓之白、北方谓之黑,天谓之玄,地谓之黄。此五色必须从自然界中提取原料才能制作出来,最为纯正,且符合中国人自己的宇宙观——阴阳五行说,故为正色。

设计审美观念的更新。20世纪20—30年代包豪斯设计理论体系的产生,奠定了设计美学作为一门科学的基础,促进了现代主义设计运动的蓬勃发展,直至今天其在设计实践中依然占据重要的位置。

鸦片战争之后,中国社会进入转型之际,资本主义生产关系和经济模式对中国的传统教育提出了革故鼎新的要求,在洋务运动的积极作用下,学校式工艺教育应运而生。1867年,福建马尾船政学堂创办的绘事院和1888年江南船政局开办的工艺学堂,成为中国近现代设计业之肇始。1902年清政府所颁“壬寅学制”和1903年所颁“癸卯学制”开创了中国基础教育课程体系。1902年的《钦定学堂章程》(壬寅学制)和1903年的《奏定学堂章程》(癸卯学制)是清政府“新政”时期的重要内容和成果,这两个章程分别是我国近代社会的第一个、第二个学制,是我国近代教育制度和基础教育课程诞生的标志。值得一提的是该学制创设了图画这一崭新的学科,第一次从国家法定的专业设置角度对当时的工艺教育作出了具体规定,可谓中国设计教育的发轫,也是中国艺术设计教育的滥觞。民国时期,著名革命家、教育家蔡元培在1920年5月发表的《美术的起源》一文中,第一次明确指出了建筑、造像、图画与工艺美术的概念,为今后的学科分类划出了范围。新式教育培养的近代专门设计人才,有力地推动了中国近代设计的发展,同时还促进了一大批有识之士立足中国传统寻求变革。工艺和美术在我国教育中原是相对独立的两个概念,“工艺”在我国古代就有所指,即百工之意。我国古代工艺名著《考工记》中写道:“审曲面势以飭五材,以辨民器,谓之百工”。在古人看来,利用各种材料,根据材料的特性加工成可供人使用的工具或器物的过程和方法,即为工艺。而“美术”是舶来品、外来词汇,泛指艺术创作、绘画。工艺美术一般指以手工艺为基础的造物方式和艺术。这个词的使用时间并不长,但实际上自从人类开始为生活营建居所、制造工具时起,传统工艺美术的生产和教育就诞生了。在中国五千年的文化历史发展过程中,不仅有无数巧夺天工的艺术品被制造出来,同时那些令人叹为观止的奇工艺术和教育思想也被汇编成册世代相传,成为中华民族传统文化的重要组成部分。例如:春秋战国时期成书的《考工记》,就是中国早期总结手工业技术的著作,记载了各方面的技艺成就,表达了古人朴素的工艺思想和传承理念。再如,明代科学家宋

2 蔡元培:《蔡元培全集》(第3卷),中华书局1984年版,第402~424页。

应星的《天工开物》，被认为是世界上第一部有关农业和手工业生产技术的百科全书，其体现出强烈的唯物主义的自然人观和以民生日用为重的实用或功能主义思想。

工艺美术的概念虽然确立于民国时期，但真正的工艺美术教育发展却在新中国成立之后。1953年的第一届全国民间美术工艺展览会后，工艺美术被正式确立为艺术设计专业学科的标准名称。1956年，中央工艺美术学院创建，全国原有的各类实用美术教育、图案教育统一被规划为工艺美术教育。直至1998年，普通高校本科新专业目录的颁布，工艺美术这一名称才被艺术设计所替代。从表面上看，工艺美术教育与艺术设计教育只是名称的变化，实际上却存在很大差别。工艺美术教育重在专业知识、职业技能的传授和传统技艺、经验的传承，探索与创新的成分相对较小；而艺术设计教育是建立在现代化的生产方式、生活方式上，重在设计方法、设计意识的培养，重在培养具有创新能力的高素质人才。

2. 设计美学的前景展望

当下是一个技术与信息的时代。技术是时代的产物，当某一项技术达到一定高度时，会反过来促进这个时代的发展甚至变革。比如，内燃机、蒸汽机的发明引发了工业革命，电的发明开启了电气化时代，同样，计算机网络的使用与推广使人们进入了信息化时代。信息化时代就是信息产生价值的时代，信息代表着先进生产力，其代表性象征——“计算机”，主要以信息技术为主体，重点是创造和开发知识。而庞大、繁杂的信息，早已不允许我们继续延续工业化时期的单纯复制和粘贴，要求我们不断地去选择、整合和重新选择。历史又一次要求我们多学科的共同合作，如需要数学家、物理学家、计算机专家、艺术家、设计师、建筑家、设计美学家、认知心理学家和大众传媒专家等专家的紧密合作，这些学科的研究领域早已跨越了科学与艺术之间的界限。同理，设计已经置身于一个错综复杂、更深更广的多学科交叉当中。设计的范围也变得越来越模糊，涉及的知识面越来越宽泛，传统的单一学科知识和技能已难以解决这种复杂的问题。因此，信息时代迎来的是一个全新的信息艺术时代。与传统的艺术作品截然不同，信息艺术时代的设计，本质上是一种非物质形态的作品，是以信息技术、知识为依托，以文字、声音、图像等为多媒体载体，具有实效性、交互性、体验性的艺术形式，是理性与感性、科学与艺术、现实与虚拟、工学与文学等多学科交互的产物，是美学的另一种表现形式。

二、设计美学的学科成因

设计美学可谓一门古老而年轻的学科。言其古老，是因为设计美学自人类起源起就伴随其发展的每一时期，且在每一时期都有典型的时代特征；言其年轻，是相较于其他传统学科而言，作为一门独立的学科，设计美学是近现代才得以形成。究其原因，主要基于两点：

1. 生产方式的转变

工业革命对产品设计带来了全新的影响，这种影响主要表现在生产方式的转变直接导致了产品评价体系的更新。与传统的手工艺制作的个性化、多样化、精致化的制作态度相比，早期工厂流水线的生产方式仍然具有机械化、规格化、定型化的呆板特征。这种为生产而生产、以提高产量来增加利润的生产产生诸多副作用，如大量粗制滥造的生活用品流入人们的生活。在这种情况下，最大限度地获取利益成为评价设计优劣的标准，设计难以形成风格，只能服务于机器生产，以便满足多、快、好、省的需要，而对设计中的美学问题鲜有问津。

在13世纪后半叶的文艺复兴时期，集工匠、画家、设计师多角色于一身的艺术家不断涌现，如意大利著名画家达·芬奇（《达芬奇自画像》，见图1-6），这时具有自觉意义的设计已经开始初现端倪。但是真正意义上，使富有自觉意义的设计成为一门独立行业，乃是工业革命之后的事。工业革命所带来的生产方式的巨大变化，促使手工作坊工匠阶层的解体，使得他们由以前的既是工匠又是设计师、画师的身份开始分化，分工也开始细化。其中一些人再也不愿意把自己当作工匠的一员，开始轻视实用艺术，从而钻进了“唯美艺术”的象牙塔。这种分化也从某种程度上造就了艺术与技术的分离。另外，由于生产过程中的大量重复性的要求，需要在产品批量生产之前就进行周密的策划，而那种构思、设计、制作一体化的个体作坊已无法适应这种需要，这就使一部分人直接通过图纸传达自己的设计意图，成为单纯的设计师，而将实现自己意图的工作交予机器和工人。

人类是通过身体的五个感官来生活的，从这个角度来讲，过去、现在和未来都没有改变。但是每个时代的环境和科技却有很大不同。传统手工制造业的“用心制作”理念，现在也同样可以在现代工业的大批量制作中感受到。不仅仅是单纯的制作物品，而是要用心去制作，这正是传统工艺教给我们的道理。工匠们擅长的是对材料及加工方法的微妙调整，并且可以说每个匠师都身怀绝技。而设计师是要将设

计者、制造者和使用者等众多意图进行统筹,因此从这个意义上来讲匠师与设计师的职责是不同的。他们的共同点都是为使用者进行制作。



图 1-6 达芬奇自画像

2. 新技术、新材料、新机器之涌现

工业革命拓宽了人们的视野,激活了思想的火花,层出不穷的新技术、纷繁复杂的新材料和与之相匹配的新机器,拓宽了人们的设计领域,这就为产品结构的变革提供了物质前提,为产品的设计提供了更广阔的自由。例如现代建筑的产生,正是借助于新型建筑材料——钢筋、混凝土、玻璃的出现,它们的刚度以及可塑性强的分子结构都决定了以往的砖、木材料所无法实现的建造大跨度建筑物的可能性。另外,工业产品中形式美感的下降,成为引发设计美学的直接导火索。

工业革命对人类社会的最直接的影响就是将人类从农业和手工制作中解放出来。当人类社会从原始手工制作转型至崭新的机器生产形态阶段时,人类的生活方式发生了翻天覆地的变化。人和自然、人和社会,甚至人和人之间的关系都出现了第三者的连接关系。

在强大的机器面前,个性的设计屈服于机器的生产。在此前提下,充满个性创意却以手工制作为前提的设计也因难以机械化生产而被摒弃。至此,工业生产衍生出简约主义、极少主义等一整套自己的审美体系。在这一审美体系的框架内,的确也产生了许多

功能、形式完美统一的设计作品。但是市场的反复正如潮汐的跌宕永远都是无法预知的。人们在享用工业化生产所带来的大量价格低廉的日用品的同时,由于艺术价值上的强烈对比落差就激起了对手工艺时代器物的怀念。诚然,单纯的功能主义有着相对的进步意义和合理的存在价值,但绝不是万古不变的金科玉律。作为市场的主宰,消费者毕竟是活生生的情感之人,他们需要情感的宣泄,需要理想寄托的着陆点,需要充满情调的生活氛围,而单纯追求功能的产品使生活处处充满冷漠,消费者对它的选择纯粹是因其实用性和廉价性。生产力的提高和收入的增加,促使人们的消费水平和审美取向也随之提高。厌倦了功能简单、单调的人们便开始垂青于新的造型元素,工业生产的流水线上制造出的冷冰冰的造型开始遭遇市场冷遇。在此背景下,一登场就遭遇与功能主义相对立的形式主义开始崭露头角。这是纯粹的造反,是一场视觉上的颠覆和侵略。在生产力和价格允许人们自由选择的一刹那,形式主义占主导的商业设计以新奇和花样刺激着消费者的购买冲动。概而言之,形式的核心就是强调形式,主张牺牲功能已经不再是一种罪过,视觉的满足和心理的充实此时可以被定义为高于触觉和手感的功能要求。可见,正是市场规律造就了设计风格的起伏跌宕。例如,1851年在英国举办的以展示工业革命的成就和推动工业发展为目的的第一届工业产品博览会上,就出现了以不同风格的饰件掩盖机器产品的粗陋外形的展品,如用油漆在金属椅子上画木纹、在铸铁的蒸汽机体上镌刻哥特式纹样、在纺织机上附加大批洛可可风格的饰件等。这些展品的装饰,与功能毫不相干且毫无美感可言,从中可以看出当时的人们更多的是对技术问题的关心,而对产品外形的设计和内部功能的协调方面却表现出一种漠然与轻视,这种漠然与轻视必然导致功能主义与形式主义之间的矛盾激化。可是这也在一定程度上促进了有识之士对设计美学问题的研究,可谓否极泰来。

1966年,美国建筑师罗伯特·文丘里在其《建筑的复杂性和矛盾性》一书中提出“少就是乏味”的观点,旗帜鲜明地对功能主义“少就是多”的信条举起了高高的反旗,从而拉开了后现代主义设计的序幕。这是功能主义与形式主义相互碰撞、相互融合的时期。功能主义内敛,形式主义张扬并且它把内心的狂热和激情撕扯得淋漓尽致,市场也宽容地默许它的夸张表现。这一时代变得五光十色、光怪陆离。

归根结底,设计是为人而服务的,人们的生活需要就是设计的最终目的。当然,设计之美也应遵循人

类基本的审美意趣,使器物能在最大限度之内满足人的生理和心理的需求。然而人类的设计文明史在很长一段时间所针对的“人”都只是少数权贵,只有当工业革命带来的机械化生产的大量针对普通人的日常生活用品成为设计的对象时,设计才带有了现代的意味。现代设计美学把美学运用于现代生产技术领域,通过使技术的规定性与审美形式的自由度的巧妙结合,使得设计出的产品在提供人类以方便的同时,也成为促进人类方便交流的重要手段。在为人造物的宗旨指导下,突出人的价值,使产品展示出的功能用途、风格内涵、文化特征能够引发人的精神上的愉悦和美感上的享受,从而使人和器物的关系最终达到一种和谐审美的感性关系。

设计美学作为一门独立的学科,随着造型艺术形式在人们日常生活中的广泛应用并趋于系统化而产生,随着社会信息的层层积淀以及理论方法的正面引导,人们越来越自觉地意识到有必要依据某种思想来设计自身的生存环境,当现代美学进入这个广阔的领域,便形成了设计美学。

第三节 西方哲学思想 对设计美学的影响

哲学和艺术是人类对世界的不同的认知方式,尽管相互不可取代,但是由于哲学是一个民族或时代的精神灵魂,所以哲学与艺术之间存在着密不可分的、千丝万缕的联系,艺术的演绎建立在哲学思想的背景之上。20世纪的西方哲学受社会多元化价值观念、道德相对主义和宗教信仰危机等因素的影响而趋于多元化,而此时的中国文化很大程度上受西方文化的影响。本节拟通过对20世纪西方哲学思想发展脉络的简单梳理和对中国美学的发展历史的回顾,反思现实存在的问题,阐述西方哲学影响之下的中国设计美学的发展历程与学术走向。

一、20世纪初西方哲学思想对中国设计美学的影响

20世纪中国哲学发展史上一个最为突出的特征

就是西方哲学思想在中国的传播,其传播途径主要有两个,即从欧美直接引入和经日本转入。

首先,西方哲学思想从欧美直接引入至中国。

在半殖民地半封建社会时期的中国,很多爱国志士都有满腔强国的梦想。在当时,他们以报刊为载体,翻译和介绍国外先进思想,以期达到救亡图存、唤醒国民的目的。因此,西方哲学思想就在中国有了茁壮成长的沃土。尤其是在“五四”运动至全国解放之前,中国学者开始根据原著译解康德、黑格尔、叔本华等人的哲学著作,并逐步展开了对哲学体系各个部分的专门研究。此类代表人物主要有张颐、朱光潜等人。他们在哲学研究上的重要推动作用在于将西方哲学思想引入中国近代大学哲学系的教学和科研。这一时期,我国一批留学欧美且在哲学方面有所成就的学子归国,他们中的不少人陆续任教于北京大学和清华大学,形成了在中国传播和研究西方哲学思想的主体阵营,其中影响力最大的学者有张颐、贺麟和郑昕。

张颐于1923年回国后担任北京大学哲学系主任。他是第一位取得牛津大学博士学位,又是二次获得博士学位的中国人,这在哲学界是非常罕见的。1925年,张颐的英文博士学位论文《黑氏伦理探究》由商务印书馆出版。在此书中,张颐对黑格尔哲学作了全面详细的论述:追溯其发展,指陈其特点,阐释其困难,品评其意义,估价其可取处,批判其局限处。英国牛津大学斯密斯教授为之作序,写道:“特别有兴趣的是张教授讨论了黑格尔关于家庭和国家的观点。在这里,他以他的批评超过了黑格尔,消除了一般西方思想和制度所根据的偏见”。¹此书很受欧美哲学界的重视,张颐也因此被誉为“东方黑格尔”。作为黑格尔哲学研究的专家,张颐的回国执教在相当程度上改变了中国哲学界当时重康德轻黑格尔的状况,且客观上纠正和澄清了当时中国哲学界对于黑格尔哲学的一些误解,将中国的黑格尔哲学研究带入了一个注重求本溯源的阶段。由于他的组织和推动,西方哲学特别是康德、黑格尔哲学开始进入中国高等学府,且日益被中国知识界所重视。与此同时,有关的专著也纷纷问世,形成了19世纪20年代西方哲学在中国传播的一个高潮。

贺麟于1931年从美国回国后也到北京大学任教,并在清华大学兼课,开始了他在中国传播和研究黑格尔哲学的工作。在黑格尔哲学的研究中,贺麟

1 四川省地方志编纂委员会:《四川近现代人物传·第四辑·张颐》,四川大学出版社1987年版,第218页。

树立了一种新论而不是简单地进行复述,他就黑格尔哲学中的一些带有根本性的观点进行了独到的分析。

郑昕是在德国完成康德哲学研究的学业。1933年回国后,他来到北京大学哲学系任教,讲授康德的《纯粹理性批判》、《实践理性批判》和《判断力批判》,历时30年。听过他相关课程的学生对其教学均有难忘的深刻印象,甚而言之,郑昕对康德的态度近乎虔诚。郑昕研究康德哲学的功夫深刻之处,主要体现在他对康德知识论的剖析、改造和提高上。郑昕出版于1940年的《康德学述》,被公认为中国学者研究康德哲学的不朽之作。

其次,西方哲学思想经日本转入中国。

在明治维新之后快速进入现代社会的近邻日本,因为文化、风土人情与我国相近并且已顺利完成社会转型,成为中国人纷纷前往留学的目的地。这些留日学生把大量的西方学术介绍到国内,一时间西潮汹涌,新学大盛。正是在这种情形下,具有西学背景的“哲学”出现在中国人的视野当中,并成为新世纪中国学术的重要内容之一。中国现代的很多学者、文人都有留日经历,如王国维、鲁迅、郭沫若等都曾东渡留日。不仅如此,那些在文学上卓有成就的大师对西方的哲学思想也均有广泛的涉猎。这无需惊异,在那个时代西方思想的强烈冲击是空前绝后的,身处那个环境中,想不受“冲击”似乎也不可能。在日本,中国留日学生通过创办报刊杂志、编译出版书籍等方式,把西方和日本的资产阶级新思想、新文化、新知识,经过自己的消化、改造,再向留学生界和国内知识青年广泛传播,对当时启迪民智、制造革命舆论效果卓著,影响极大。翻译日文书籍也是20世纪初中国留日学生对中日文化交流的一大贡献。1900年,留日学生金邦平等在东京成立译书汇编社,这是留日学生的第一个翻译团体,他们不仅出版《译书汇编》月刊,刊载日本学者的著述译文,还把西方著名学者卢梭、孟德斯鸠等人的日文版著作翻译成中文译本。仅1902—1904年的短短三年中,以留日学生为主翻译的日文书就有300多种,占当年中国翻译外文书总数的60%以上。20世纪初的留日热潮,不仅有力地促进了中日文化的交流,而且对于西方哲学思想在中国的传播都产生了很大的影响。

“五四”新文化运动前后,中国的先进知识分子引进了马克思的唯物史观、美国的实用主义、英国的逻辑实证论、尼采的意志论、柏格森的生命哲学和康德哲学等西方哲学思想,从而给中国人在价值观和社会发展方向上提供了多元化的选择,使中国从物

质到精神、从经济到政治都发生了翻天覆地的变化。这一变化,除了靠中国人自己的努力之外,西方哲学思想的传入也起到不可或缺的催化、启蒙和引导作用。同样,在20世纪的后50年里,国内学者也在不断地综合古今中西,实现新一轮的自我超越进而发展和丰富本国的哲学。

经过20世纪这一百年的学习和训练,中国哲学在西方哲学的催化下完成了从传统到现代的转型,并逐步走向世界精神的高峰,为经济全球化过程中的人类文化发展做出了自己的贡献。在设计美学具体的研究中,初步把中国传统哲学思维方式、文化特征以及社会结构特征融入其中,大胆汲取西方心理学、社会学的理论和方法,为我国设计美学学科的创建和发展奠定了必要的基础。

20世纪初,随着西方文化对中国文化的冲击,中国设计学界当时的激进派曾经有过“以西代中”的完全西化的主张,产生了对西学的盲目崇拜,这促使中国原有的传统文化在与西方观念的冲撞和交织中得以发展。

二、西方哲学思想与设计美学的“双美”之境

设计美学始终与西方哲学紧密相连,悠久历史的西方哲学积淀不仅为设计美学在学术上作了铺垫和支撑,而且使设计美学在走向科学的新的物质层面上起到了内在的引导作用。在西方纯粹哲学性质的美学探讨中,艺术始终成为研究的主体。现代设计在其发展过程中,深受现代哲学、艺术学乃至心理学等跨学科的影响,使得设计本身在文化轨道上出现了多向度的特征。其中,基于美学范畴的审美评判标准也变得难以确定,因此,多元化、综合性以及后现代的种种文化思潮的裂变因素在当代设计美学中都有反映,成为设计美学的鲜明时代特征。据此,关注西方哲学美学和设计美学的内在联系,将设计美学放到与哲学美学的历史时空中进行研究和对比,更让我们感受到人类哲学精神始终陪伴着设计美学这一新兴学科的成长。

作为新兴的美学学科,设计美学的学科意义主要体现在如下四个方面:

首先,设计美学之框架构建在科学技术和艺术相结合的设计层面,由于西方工业化时代的进程是在科学技术的发展中实现的,因此其美学框架无法避开这二者。

其次,作为人的创造性活动,设计的根本目的在于满足人的物质生活和精神生活的需要,提高工作和生活的质量与品位。因此,设计美学要求以美的观念

指导造物过程中的发现和发明,把一切与人类设计思维相关的造物现象概括于视野之内,以此解释造物与审美之间的内在关系,表现出现代机械生产带给设计美学在审美环境上的优越性。

再次,设计美学的目的性成为产生设计功能美的前提,手工时代的造物功能被定位在经验的视觉延伸上,而机器时代的造物功能表现在科学方法的分析、计算和实验之中。

最后,设计美学的学科意义体现在对设计活动向审美化方向发展的指导,也体现在对设计活动进行美学意义上的引导与表征的领先上。

若对设计美学与哲学背景的关系予以历时性思考,特定时代的哲学思想对设计美学理论的影响则有自上而下和自下而上两种方式。所谓自上而下的影响,是指由该时代伟大的思想家或崭新的哲学学派引发的,以其强有力的方式投射和影响设计美学的发展,带动整个社会思潮的哲学思想,并以直接、迅速、明确、有力的方式影响着设计美学理论的形成。若言自上而下是风起云涌式的,那么自下而上则是和风细雨式的。这种和风细雨式的影响方式是自下而上进行的,相较于自上而下式的,自下而上式的影响方式乃是“随风潜入夜,润物细无声”。¹ 这种情形,哲学更多的是对前人和前时代研究的更进一步的积淀和升华,因此其对设计美学的影响虽说波澜不惊,但自始至终是“细无声”地影响着。究其原因,隶属本民族的传统哲学思想早已深深植根于该民族的心灵,在这种社会氛围之下,自然生长出符合这一时代的理论之花。不过,这种自下而上的影响方式,因其哲学理论缺乏深刻思辨意味和坚实的哲学基础,不同程度地存在着描述多于论述、规范多于辨析的现象,相反,自上而下的影响方式,往往能使理论推进和创作实践达到和谐共鸣的境界。

三、当代中国设计美学的学术走向

随着西方现代化进程的日益加快,西方哲学的颠覆性影响会逐渐扩散到受其文化影响的周边国家,并与相关国家的传统价值观建立起一种必然的关联性。那么,处于世界一体化格局中的中国设计美学的发展将何去何从?一方面,要借助于我们的理性,将它作为一个知识对象予以认识和借鉴;另一方面,要在一种自我文化延续的同一性关系中继承,因为我们的传统美学不仅仅是一种供我们观看的客体,而且是我们自身文化的血肉之躯。为了实现这种反思性

的继承,就必须有一种有效的手段作为保证,使我们能将中国古代先人对设计美学的思考从传统的非形式化状态抽绎出来给予一种能够反映现代存在状况的规范化形式。

中国设计美学研究领域目前存在的设计美学方向的问题和学术走向,已经成为研究与关注的热点问题。在中国设计美学的研究中,既不可能离开中国国情去独立地研究西方设计美学,或按西方学者的路子来研究西方设计美学;也不可能离开对西方设计美学的认识来独立研究中国设计美学。在具体研究中,一方面要严格区分中国设计美学与西方设计美学的差别,另一方面又必须充分领悟到这两者之间的内在关联性。在中学与西学之间构成一种研究的双向性或互为本性的研究,使学术研究走向独立和成熟。对于中国学者而言,21世纪的中国设计美学研究,应该将中西方设计美学视为同一个任务中的两个不可分割的整体来看待。我们不能亦步亦趋地照搬西方的方法,更不能“借别人的钥匙开自己的锁”,而是“借西方制造钥匙的方法制造中国的钥匙开中国的锁”,只有这样才能创出一条属于中国的设计美学的研究之路来,才能在21世纪不断发展的人文学科中拓展中国现代设计美学的学术之路,实现学术自觉。

第四节 中西方文化冲突下的设计美学

从古代到近代,中西方审美文化其旨均在维护伦理政治或宗教信仰的正统地位,但是现代以来则表现为反正统的倾向,且为此付出了深度探索的努力。然而,这种努力在当今早已不复存在,在这一点上,中西方审美文化仍有区别,前者削弱了从“五四”新文化运动以来一贯倡导的“思想解放运动”这一充满人文气息的活动力量,后者颠覆了西方现代主义所致力建造的“乌托邦式新宗教”这一涌动着崇拜情结的观念。中西方之间之所以出现这种差异,主要原因在于不同的种族构成和不同形式的社会构成而产生的不同的思维模式,其次由于所处的地理环境不同而派生出的不同的社会心理效应。

1 萧涤非:《杜甫诗选注》,人民文学出版社1998年版,第158页。

一、不同的思维模式

中国向来号称地大物博,长江和黄河两大流域的肥沃土地孕育了中国五千年的丰厚历史。自古以来,中国基本处于相对自给自足的经济环境之中,对外扩张或对外贸易时期相对较少。在封建社会的中央集权统治时期,中华民族的同质性逐渐得到巩固和完善,而且中国社会面朝黄土背朝天的农村生活方式促使着人们的行为准则向和睦共处、趋同的方向发展。总体而言,中国的气候、地理条件等因素有利于农业生产,也使得中央集权统治相对比较容易推行。在农业生产过程中,中国人意识到人与人、人与自然和谐相处的重要性,并且在封建思想的统治下,人的思想相对受到较大的限制,人际交往也有等级森严的法度,而这种等级制度的最高体现就是儒家思想。中国文化遗产至今,儒家思想造就了中华民族多种层面的集体无意识,也直接形成了中国人的思维方式,如今以人为本、以和为贵、仁义道德、中庸之道等,均由儒家文化演绎而来。这种理念强调个人在君臣、父子、夫妻、兄弟、朋友关系中的责任义务,确立个人在人际交往中的责任角色,强化了个人的群体活动和社会性行为,也逐渐消减了个人对自由的追求意识,逐渐养成了中国人从社会性看问题的习惯和整体、综合的思维方式。

西方则不同。以古希腊为例,这样一个处于世界贸易十字路口的国家,不同民族的习俗和信仰无时无刻不在发生着碰撞,可以说不同的、甚至相悖的观点和理念从一定程度上促进了古希腊人的认知过程的发展。古希腊的经济和社会结构主要依靠狩猎、放牧和贸易等,这些职业相对来说不需要与他人合作,有一定的独立性。他们的思想相对自由,可以在市场上讨价还价,就公共事务进行辩论。在贸易的过程中,他们关注物品,想要让物品发挥最大的功用,便开始深入研究物品的属性,努力找到其内在规律。由此逐渐养成了古希腊人的独立分析的逻辑思维方式。

如上所述,中西方之间的这种不同的种族构成、相异的地域环境等本然的诸多要素最终形成了文化异质乃至思维模式上本质的不同。各国学界普遍认为先有哲学后有科学,二者又是相互作用、相互影响的。因此,对中西方之间不同的思维模式的分析,需从两国不同的哲学思想体系和自然科学的发展进程去进一步阐述。

首先,作为社会意识形态,哲学是关于世界观的学说,是自然知识、社会知识、思维知识的概括和总

结,主要体现在生存、生活、处事的态度、观点和追求上。无论西方还是东方,哲学的基点都在于对人的生命活动的关注,二者的区别在于表达方式的不同,而这些不同正体现了中西方思维的差异。最早的一批古希腊哲学家大都是自然哲学家,他们研究宇宙自然,关注宇宙的根本问题,探讨“世界是怎样的”、“我是谁”等问题。从泰勒斯到毕达哥拉斯,西方学者们追究宇宙起源,探索万物本质,追问人生目的,重视本体论、认识论和方法论,探索哲理,为求知而从事学术。西方哲学走的是知识系统化的道路、逻辑的道路、推论过程的道路。真理也许并不存在于某个地方,而只存在于对真理的追求过程之中,哲学的真正价值在于启发各种不同的思路或者思维方式,而不在于告知什么结论。西方哲学的主要特点就是注重思辨的探求,古希腊哲学家走的是“智者”而不是“仁者”的道路,一开始就探求宇宙的根本问题是西方哲学的鲜明特点。可见,西方哲学拥有一个对宇宙不懈探索的传统。与此相反,中国传统哲学总是从人与人的关系或人与物、人与环境的内在联系中去思考社会伦理关系是否正确。统治中国几千年的儒家思想的创始人孔子(《孔子像》,见图1-7)的哲学思想体系则以“仁”、“礼”为中心,以此来寻求人伦关系的规范化和社会有序化,其思维中心在于伦常治道,在于确立君臣之义、父子之亲、夫妇之别、长幼之序、朋友之信等人伦关系的行为准则,最终构筑以“三纲五常”为中心的中国儒家伦理文化架构,成为中国历代统治者安邦治国的金科玉律。即使提倡“无为”的老子,在阐述自己的思想时,也只是为了解决社会政治问题。可见,从探究人类社会的起源,进而到探究政治制度,这应该是中国民族思维的主要脉络,也应该是中国传统思维实用性特征的集中表现。我们应该反思一下中西思维的这一显著差异性。这也就是为什么历史一直不曾中断的中国古代始终没有出现像西方那种从根本上反对“正统思想”的文艺复兴的原因。而在一直动荡的欧洲,却在中世纪后期,接受了来自中国、阿拉伯的东方科学文化,并重新发现了古希腊的科学,从而开始文艺复兴,建立了近代科学。这就是不同思维模式带来的不同结果。

其次,科学与思维模式的生成。哲学也有着深层的历史文化背景,不同的历史文化积淀造就不同的心态,也决定了哲学在深层次上的不同。自古以来,西方就有一批为科学前赴后继、舍身忘我的人,无论是天心说还是地心说,都是与个人利益毫无瓜葛的问题,但是托勒密、哥白尼、伽利略、开普勒等却为之以命相搏,不为私利,只为真理。而中国古代的学术

研究动力则主要来自于实用,如中国的四大发明就都是实用性的。因此,其学科体系也表现为实用知识的堆积。所以爱实用的中国人最终走上了一条使用技术的道路,而爱理论的西方人走上了一条理论科学的道路。这决不是偶然的,因为,从通常人类的心理来看,爱实用者必然现实,而爱理论者则更爱幻想。



图 1-7 孔子像

二、不同的社会心理效应

西方人眼中的世界是一条直线,而中国人眼中的世界则是一条曲线。如若截取中国先秦时期和古希腊时期的社会生活模式进行对比研究,我们可知,社会起源的不同与所处地理位置的不同是产生这一差异的主要原因。

宏观而言,地理环境的差异是产生中西方社会巨大差异的首要因素,这种社会的巨大差异则是产生社会文化心理的差异的主要源头,而社会文化心理差异最终造就各类艺术的全面差异。若论地理环境对各类艺术的影响和作用,应该从历时性视角来辩证地考察地理因素的作用。

法国思想家孟德斯鸠在《论法的精神》中认为:“土地贫瘠,使人勤奋、俭朴、勇敢、耐劳和适于战争;而土地膏腴使人因生活宽裕而软弱、怠惰、贪生怕死”,“海岛民族比大陆民族更重自由”。¹希腊本土原是一个半岛,这个半岛被海湾地峡和高山分

割为彼此几乎隔绝的小区域,海岸线极长,港口多。由于负山面海,腹地狭窄,加之土地贫瘠,人口又出现过剩,无法在农业上满足其发展,发展手工业、对外商品交换成为必然选择,因此,大力发展海运,向海外拓展就成为古希腊城邦的必然出路。英国历史学家、哲学家汤因比认为,这种航海活动对古希腊社会的性质产生了决定性的作用,“跨海迁移的第一个显著特点就是不同种族的大混合,因为必须抛弃的第一个社会组织是原始社会里的血族关系;……跨海迁移的另一个显著特点是原始社会制度的萎缩;……跨海迁移的苦难所产生的一个成果是在政治方面。这种新的制度不是以血族为基础,而是以契约为基础的。这时同伴的感情超过了血族的感情,而选择一个可靠领袖的办法也会代替习惯的传统”。²

古希腊人的足迹遍布地中海沿岸,在广泛的贸易旅行和危险的海盗生涯中,他们见多识广,接触了多种不同的古老文化。海上生活能刺激他们产生独立不羁和追求自由的精神。对古希腊人在海上的习性,德国哲学家、思想家黑格尔在《历史哲学》中,作了充满敬意的描述:“大海邀请人们从事征服,从事掠夺,但同时也鼓励人们追求利润,从事商业……大海挟着人类超越了那些思想与行动的有限的圈子。这种超越土地限制、度过大海的活动是亚细亚各国所没有的。”³

同时期的中国则在与古希腊大相径庭的维度上生成了自己的文化母体。中国尽管东临茫茫沧海,但海洋未能深入腹地;相反中国西北横亘着广袤的沙漠,西南高耸着青藏高原,而北方也是戈壁和严寒带的原始森林,并且还遭受着彪悍的游牧民族的威胁,这的确是一个封闭的经济和文化的环境。作为华夏文明的发祥地,黄河流域的冲积平原既以其松软的土质为铁质农具发明以前的古代先民提供了耕作的可能性,又以其频繁的水灾迫使他们提前建立大规模的社会组织。因此“与生活于爱琴海区域的古希腊人不同,生活于黄河流域的古中国人的天职不是去海上冒险,而是要兴修水利,这种工作不仅不是少数人能够完成的,而且也不是某个部落单独能够完成的,它需要大量的人力物力和高度的社会组织结构”。⁴血缘关系本来是社会最初之关系,农业经济

1 孟德斯鸠:《论法的精神》,严复译,上海三联书店2009年版,第237页。

2 汤因比:《历史研究》,上海人民出版社1986年版,第45页。

3 陈炎:《积淀与突破》,广西师范大学出版社1997年版,第13页。

4 陈炎:《积淀与突破》,广西师范大学出版社1997年版,第13页。

又使得这种血缘关系保留下来,因为土地的本质特点就是不可迁移性。在生产力发展相对低下、土地对水资源产生绝对依赖的情况下,血缘关系成为社会组织结构的最佳途径,这更是中国历史的必然要求,这也正是中国封建社会僵而不死的秘密所在。土地先是为家族所有,后来演化为国家所有,终究没有形成土地的私有化。这种血缘关系还是社会结构稳定的重要因素,既然“农人之子恒为农,则恶兽之子终是兽矣……”¹。同理,富人之子恒为富,财富是依靠血缘来继承的,社会在这种继承中保持着自身的原貌。血缘关系除了这种促进社会结构的稳定性之外,还具有较强的社会认同的心理功能,而地缘关系则是人们互动关系的纽带,这种生活模式在形态上是

较为完善而且是超乎寻常的稳定。

在中西方美学的宏观比较之中,我们把基点置于生活模式的对照、地理位置与社会背景的连接上。因为不同民族的精神、文化心态和各种生活情绪,就是从这种自身独具的生活中产生的,就是从人与人之间的遭遇中产生的。在审美感受和审美经验中,的确存在着由于阶级、民族、个体的社会地位和文化艺术修养等因素所带来的差异,但这个差异的存在并不否定审美经验和审美感受的共性。正是由于这种共性的存在,不同的民族之间、不同社会的人们之间才有可能在审美和艺术上进行交流,才有可能产生一些人类共同的文化艺术瑰宝。

1 李庆辰:《醉茶志怪》,高洪钧,王淑艳点校,河北人民出版社1988年版,第140页。