

SJXCS

设计学丛书

尹定邦 / 主编

设计学 概论

文化部全国高等艺术教育“九五”规划重点教材

尹定邦 / 著



湖南科学技术出版社

S J X C S

设计学丛书

尹定邦 / 主编

文化部全国高等艺术教育“九五”规划重点教材

设计学 概论

尹定邦 / 著 ■

S J X C S

S J X C S

S J X C S

S J X C S

S J X C S

S J X C S

湖南科学技术出版社

J50-05

Y B B

文化部全国高等艺术教育“九五”规划重点教材

设计学丛书

设计学概论

主 编:尹定邦

责任编辑:龚绍石·柏 立

出版发行:湖南科学技术出版社

社 址:长沙市展览馆路66号

<http://www.hnstp.com>

邮购联系:本社服务部 0731-4441720

印 刷:湖南望城湘江印刷厂

(印装质量问题请直接与本厂联系)

厂 址:望城县高塘岭镇郭亮路69号

邮 编:410200

出版日期:1999年8月第1版第1次

开 本:787mm×1092mm 1/16

印 张:15.5

插 页:4

字 数:344000

印 数:1~3100

书 号:ISBN 7-5357-2593-7/J·21

定 价:27.00元

(版权所有·翻印必究)

S J X C S

《设计学丛书》编委会名单

主 编:尹定邦
编 委:尹定邦 范景中 邵 宏 赵 健 王跃生
李薇蔓 周启新 熊穆葛 龚绍石 柏 立
责任编辑:龚绍石 柏 立
特邀编辑:周启新 李薇蔓
技术编辑:方旭东
装帧设计:刘苏斌

S J X C S

“设计学丛书”总序

尹定邦

设计是一个大的概念。如果我们一定要追溯它的起源，我想，那些生活在远古的先人们，当他们或者他们当中的某一个人，用一块石头砸向另一块石头以便打造出有某种功能的工具时，设计就在这一瞬间自然而然地产生了。我的意思是说，设计其实就是人类把自己的意志加在自然界之上，用以创造人类文明的一种广泛的活动。或者用更为简单的话来说：设计是一种文明。

所以，古往今来，大千世界，我们所用的、所看的、所创造的，无一没有人类设计的印痕，无一不体现出人类自身的理性与情感的特征。就像古希腊的哲人所说的：人是万物的尺度。或者像马克思所说的：人按照自己的尺度，也就是美的尺度来创造。这个美的尺度，说到底就是一种人的设计。

然而，设计虽然有如此漫长的历史和如此丰厚的遗产，但对于设计本身的认识却只是晚近的事。设计受到社会普遍的关注，同时，把设计上升到一个学科的高度来研究，则是从19世纪末才开始的事实。西方现代设计运动当然要从上个世纪末的英国人莫里斯算起。20年代在德国创立的包豪斯学校，可以看作是现代设计教育的起点。在这之后，设计就日益成为社会生活中不可或缺的部分，扮演着越来越重要的角色。比之传统经典的视觉表达样式，设计的确拥有与现代社会接轨的实用性与操作性，也从根本上改变了整个社会的外在形式。

现代设计的观念在五四运动以后才开始传入中国。二三十年代我们有像庞熏琴等那样优秀的设计家和设计教育家，许多西方的设计也随之进入中国。然而，非常奇怪的是，近半个世纪以来，设计却被定名在“工艺装潢”这么一个狭隘的范围里而长期不能自拔。在过去那个特定的环境，设计无法成为一门社会性的产业，设计教育更无从谈起。人们对于设计的淡漠，艺术界对于设计(工艺装潢)的轻视，都发展到了一个令人不解的程度。这当然首先得归究于某些特别的原因。改革开放以来，情况有了一个根本的变化。20年来，设计不仅得到社会各界的公认，而且自身已经成为不容忽视的巨大的产业。广告设计、工业产品设计、室内设计、服装设计、环境设计、建筑设

计，等等，都在不同程度上得到了长足的发展。今天，我想我们可以毫不夸张地说，设计已经深入到生活的方方面面，日复一日地改变着人们对自身的认识。

不过，即使如此，我还是觉得设计本身依然存在着许多问题，而最严重的问题就是缺乏对设计理论系统而深入的研究。不从观念入手，不解决理论问题，不把理论问题落实到教育上，设计的发展最终还是会有限度的，会影响到整个设计水平的进一步提高。之所以要编辑这一套“设计学丛书”，我想目的也正在于此。我希望藉此能够引起中国设计界中人对理论问题的关注，进而对设计教育的关注，更希望藉此工作来为建立中国自己的设计理论打下良好的基础，并最终使设计学成为一门真正的教育和实践两方面都得到落实的学科。

丛书着眼的是一种设计的文化研究，唯其如此，它所包含的内容才会特别的丰富多样。事实上，这只是一个开始，但却是一个良好的开始。我觉得，总有一天我们会收获到丰硕的果实的。到了那一天，我们才会觉得我们的工作没有白做。

我期盼着这一天的到来，我也强烈地相信那一天一定会到来。是为序。

1999年1月28日于广州

目 录

□第一章 导论：设计学的研究范围及其现状.....	(1)
第一节 设计学的研究范围	(1)
一、设计史	(2)
二、设计理论	(5)
三、设计批评	(9)
第二节 设计学研究的现状	(14)
一、对当代西方设计思潮的 一般看法	(15)
二、对中国古代设计思想的 初步研究	(23)
□第二章 设计的多重特征	(40)
第一节 设计的艺术特征	(40)
一、设计与艺术的渊源	(40)
二、设计的艺术含量	(41)
三、设计的艺术手法	(43)
四、不同设计的艺术特征	(46)
五、艺术推动设计	(49)
第二节 设计的科技特征	(51)
一、设计与科技进步	(51)
二、设计与科学理论	(55)
三、设计是科学技术商品化的载体	(57)
第三节 设计的经济性质	(59)
一、设计作为经济发展的战略	(59)
二、设计作为价值方法	(61)
三、设计作为经济体的管理手段	(63)
四、设计与生产和消费的关系	(65)
□第三章 设计源流之一（中国部分）	(68)
第一节 原始社会时期的设计	(68)
第二节 奴隶社会时期的设计	(74)
第三节 封建社会时期的设计	(79)
一、建筑设计	(79)
二、园林设计	(85)
三、家具设计	(89)
四、陶瓷设计	(93)

五、纺织品与服饰设计	(98)	七、兵器设计	(112)
六、工具设计	(104)		
□第四章 设计源流之二 (西方部分)	(118)		
第一节 西方古代设计	(118)		
一、原始时期和古典艺术时期		二、中世纪时期的设计	(119)
的设计	(118)	三、文艺复兴时期的设计	(122)
第二节 设计与工业革命	(124)		
一、作为历史转折时期的 18 世纪	(124)	二、早期的设计师和工业家	(125)
第三节 西方 19 世纪设计	(128)		
一、19 世纪设计发展的背景	(128)	二、19 世纪的设计教育和设计改革	(131)
第四节 现代设计运动	(137)		
一、现代主义设计运动	(137)	三、60 年代的波普审美观	(150)
二、大战后的设计	(143)		
第五节 西方当代设计发展现状及展望	(152)		
一、60 年代设计文化的复杂性	(152)	三、新时代设计的方向	(158)
二、设计和后现代主义	(153)		
□第五章 设计的类型	(160)		
第一节 视觉传达设计	(161)		
一、什么是视觉传达设计	(161)	三、视觉传达设计的领域	(165)
二、视觉传达设计的构成要素	(163)		
第二节 产品设计	(169)		
一、什么是产品设计	(169)	三、产品设计的基本要求	(170)
二、产品设计的基本要素	(170)	四、产品设计的分类	(171)
第三节 环境设计	(177)		
一、什么是环境设计	(177)	二、环境设计的类型	(178)
□第六章 设计师	(184)		
第一节 设计师的历史演变	(184)		

第二节 设计师的知识技能要求·····	(193)
一、设计师的艺术与设计	二、设计师的自然与社会学科
知识技能 ······	知识技能 ······
(193)	(199)
第三节 设计师的类型·····	(202)
一、横向的分类 ······	二、纵向的分类 ······
(202)	(206)
第四节 设计师的社会职责·····	(208)
□第七章 设计批评·····	(214)
第一节 设计的批评对象及其批评者·····	(214)
一、两者的范围与特征 ······	二、批评者的多重身分 ······
(214)	(216)
第二节 设计批评的标准·····	(217)
一、设计评价体系的参照标准 ··· (217)	二、设计批评标准的历时性 ····· (219)
第三节 设计批评的方式·····	(226)
第四节 设计批评的理论·····	(230)
一、设计批评理论的出现与发展嬗变	二、设计批评理论的多元化 ····· (234)
····· (230)	
□后记·····	(239)

第一章 导论:设计学的研究范围及其现状

设计作为人类生物性与社会性的生存方式,其渊源是伴随“制造工具的人”的产生而产生的。而早期人类有关设计的经验性总结,如中国古代的《考工记》和古罗马老普林尼(Plini the Elder)的《博物志》,都可视作设计学作为一门理论的最初萌芽和起点。然而设计学成为一门独立的学科,并且被学者们作出思辨的归纳和论理的阐述,则是20世纪以来的产物。

设计一词虽然是西语 Design 在现代汉语中的反映,但其西语词源学上的含义,在古代中国的文献中早已有了相对应的词义。《周礼·考工记》即有:“设色之工,画、绩、锺、筐、幌”。此处“设”字,与拉丁语“disegnare”的词义“制图、计划”完全一致。而《管子·权修》中“一年之计,莫如树谷,十年之计,莫如树木,终身之计,莫如树人”。此“计”字也当与用以解释“Design”的“plan”一致。用现代汉语中的“设计”这一双音节词来对译西语的 Design,从其各自的语源背景及文化背景来看都毫无歧义,这正好说明了“设计”作为人类生活行为的共性特征。总之,设计就是设想、运筹、计划与预算,它是人类为实现某种特定目的而进行的创造性活动。

第一节 设计学的研究范围

作为一门新兴的学科,设计学的产生是20世纪以来的事件;作为一门专门的学科,它毫无疑问有着自己的研究对象。由于设计与特定社会的物质生产与科学技术的联系,这使得设计本身具有自然科学的客观性特征;然而设计与特定社会的政治、文化、艺术之间所存在的显而易见的关系,又使得设计学在另一方面有着特殊的意识形态色彩。这两个方面的特点正构成了设计学作为一门专门学科的独特性质,因此设计应该被视作一种物质文化行为,而设计学则是既有自然科学特征又有人文学科色彩的综合性的专门学科。就这一点而言,传统的学科划分规范就显得过于拘谨和迂腐。毛泽东在《矛盾论》中曾说:“科学研究的区分”,是“根据科学对象所具有的特殊的矛盾性。因此,对于某一现象领域所特有的某一种矛盾的研究,就构成某一门科学的对象。”^①根据这么一种理论来力图揭示设计学领域的矛盾的特殊性,并将设计学与那些相近的学科作比较,我们会获得有关这门学科的较为清晰的概念。

设计学是关于设计这一人类创造性行为的理论研究。由于设计的终极目标永远是功

^① 毛泽东:《毛泽东选集》第1卷,人民出版社,北京,1965,第284页。

能与审美性，因此，设计学的研究对象便与设计的功能性与审美性有着不可割裂的关系。就设计的功能性而言，设计学要对相关的数学、物理学、材料学、机械学、工程学、电子学、经济学进行理论研究；就设计的审美性而言，设计学要对相关的色彩学、构成学、心理学、美学、民俗学、传播学、伦理学等进行研究。如此广阔的研究天地，正是设计学这门新兴学科的莽莽草原，任凭研究者们纵横驰骋，收获累累。从学科规范的角度来看，由于设计学在西方是近些年从美术学中分离出来的独立学科，所以在此我们依据西方对美术学的划分方法来对设计学作研究方向的划分。我们一般将设计学划分为设计史、设计理论与设计批评三个分支。通过学科方向的确定，以及对相关学科的认识，我们便能理解研究设计史必然要研究科技史与美术史，研究设计理论必然要研究相关的工程学、材料学和心理学，研究设计批评必然要研究美学、民俗学和伦理学的理论要求。然而，由于旧有学科规范的桎梏，大多数设计学研究者都还无法横跨自然科学与社会科学之间的沟壑，对设计学进行立体的研究。绝大多数的情形仍然是研究科技史的成果需要等待设计史研究者给予青睐才得以成为设计史研究的材料，众多的心理学成果仍然无法进入设计理论研究者的视野。这种情形只有等到我们不再为设计学究竟应该划为文科或理科而争论的时候，只有等到我们意识到设计学本身横跨文、理二科的时候，才会得到根本的改变。

一、设计史

作为设计学的研究方向之一，设计史是一个极为年轻的课题，尽管设计的历史同人类的历史一样久远，可是对于设计史的研究只是近几十年的事情。直到目前为止，设计史仍然被视作与美术史和建筑史有着最为密切的联系。这一方面是因为许多美术家和建筑师同时又充当设计家的角色，以及美术与建筑领域给设计史的研究提供了丰富的文字和图像材料；另一方面是因为目前的设计史家通常又是美术史家和建筑史家。1977年，英国成立了设计史协会(Design History Society)，这标志着设计史正式从装饰艺术史或应用美术史中独立出来而成为一门新的学科，大学里的美术史系也将设计史作为单独的一门课程向学生们提供。曾任英国美术史协会主席的佩夫斯纳(Nikolaus Pevsner)爵士(1902~1983年)，在其1933年从德国移居英国之前所作的“社会美术史”研究中，^①就已经孕育了对现代设计的倡导；他在1936年出版的《现代运动的先锋》(*The Pioneers of Modern Movement*, London: Faber, 1936)^②更是现代设计的宣言而为西方的所有设计专业学生所必读。作为美术史家，他不仅通过《现代运动的先锋》而开了设计史研究的先河，更重要的是他通过这部著作在公众的心目中创造了有关设计史的概念，进而影响了公众对于设计的趣味和观念。二战后，身为美术史界最高荣誉的剑桥大学斯莱德(Slade)美术讲座教授，佩夫斯纳不仅担任世界上最大型的美术史丛书——塘鹅美术史

① 其成果为《美术学院发展史》(*Academies of Art: Past and Present*, Cambridge Univ. Press, 1940)

② 1949年由纽约现代艺术博物馆再版，易名为《现代设计的先锋：从威廉·莫里斯到沃特·格罗佩斯》(*Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius*, 1949)。

丛书(*The Pelican History of Art Series*)的主编,而且继续从事设计史研究,其中最为重要的著作包括《现代设计的源泉》(*The Sources of Modern Design*, London: Thames and Hudson, 1968)和《关于美术、建筑与设计的研究》(*Studies in Art, Architecture and Design*, London: Thames and Hudson, 1968)。

佩夫斯纳从社会美术史研究出发,最终将设计史独立出来而作专项研究,其所持的研究角度不仅影响了包括哈斯科尔(Francis Haskell)在内的一大批国际著名的美术史家,更直接影响了像福蒂(Adrian Forty)这样的设计史家。前者关于赞助人与艺术家的研究至今都为学者们称道并直接影响西方汉学界的研究路径;而后者对设计与社会的研究完全可被看作是对佩夫斯纳的发展。此外,佩夫斯纳将类型研究引进设计史,使得当今各种专门设计史研究如家具设计史、建筑设计史、服装设计史,甚至瓷片设计史、菜单设计史、海报设计史、明信片设计史等进入一种新的研究境地,从而大大地拓展了研究者的视野。作为设计史研究的先行者,佩夫斯纳向我们说明了既要设计史作专项研究,更要使这种专项研究建立于美术史、科技史、社会史、文化史研究的基础之上。这是因为设计本身就是社会行为、经济行为和审美行为的综合。

另一位设计史研究的开创者吉迪恩(Sigfried Giedion, 1888~1968年)也是美术史家,他曾直接受业于著名的美术史家沃尔夫林(Heinrich Wölfflin)。沃尔夫林对美术作品所做的形式分析以及对“无名的美术史”的提倡,深深地影响了他的这位学生,使得吉迪恩后来致力于研究“无名的技术史”,坚持认为“无名的技术史”与“个体的创造史”具有同样重要的地位,都应当受到历史学家的关注。1948年,吉迪恩出版了他的设计史名著《机械化的决定作用》(*Mechanization Takes Command: Contribution to Anonymous History*, New York, 1948)。在书中,吉迪恩强调现代世界及其人造物一直受到科技与工业进步的持续影响,对设计史的研究应当引入更为广阔的文化研究方法。吉迪恩在该书中做了一个令人耳目一新的个案分析:他仔细考察了芝加哥屠宰场的发展历史,并提出建议将屠宰场的传送带引进到现代工业中去,而当代工业中的传送带运用,与他的考察有着直接的关系。吉迪恩还对弹簧锁和柯尔特自动手枪做过认真的个案考察,他的独特的研究方式至今仍影响着西方学术界对设计史的研究。因此吉迪恩与佩夫斯纳一道被称为20世纪最有影响的西方设计史家,他们同时又是极有贡献的美术史家和建筑史家。

由于设计史与美术史的这种至为重要的关系,我们不可能不以美术史研究的基础作为设计史研究的基础。就美术史研究的基础而言,我们应当注意到美术史学史上19世纪的两位巨人——森珀(Gottfried Semper)和里格尔(Alois Riegl)。正是这两位大师通过在美术史领域作出的卓有成效的研究,而给20世纪的学者最终将设计史从美术史中分离出来奠定了坚实的设计史研究基础。

德国建筑家、理论家森珀(1803~1879年)是将达尔文进化论运用于美术史研究的第一人。他在1860年至1863年期间对建筑和工艺作了系统和高度类型化的研究,出版了极富思辨性的三卷本巨著《工艺美术与建筑的风格》(*Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, Frankfurt: Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1860~1863年),着重探讨装饰与功能之间的适当联系。在艺术史观上森珀认为艺术是一个生物性的功能组

织，从远古至当代的艺术的历史则是一个连续的、线性的发展过程；而风格的定型和变化又是由地域、气候、时代、习俗，更重要的是由材料和工具等各种因素所决定的，他的这种美学上的唯物主义影响了欧洲许多美术史家和建筑家。他强调艺术变化的原因来自环境、材料和技术，这直接导致现代设计史研究的先驱吉迪恩写成著名的《空间、时间与建筑：新传统的成长》（*Space, Time and Architecture; the Growth of a New Tradition*. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Pr., 1941）。森珀从功能、材料与技术的发展入手，试图从历史的角度探讨艺术品——在他那里主要是建筑与工艺——的历史及风格，由此在艺术史研究中第一次树起了唯物主义的大旗；更由于他通过对材料和技术的研究而将传统上分属于大美术和小美术（按 19 世纪美术史学的划分大美术包括建筑、绘画和雕塑，小美术则是指所有的工艺品。）的建筑和工艺作了并置的研究。这无疑为后来研究者冲破大美术与小美术的传统研究樊篱，在美术史研究的领域里提高小美术的地位并使之进入研究的领域迈出了具有历史意义的一步。森珀关于材料在建筑和工艺美术中的重要性的理论也使他成了现代艺术运动的先驱，但也正是他的这些机械的唯物主义理论受到了来自里格爾的批评。

奥地利美术史家阿洛伊斯·里格爾(1858~1905年)从 1887 年至 1897 年的 10 年间一直任奥地利美术与工业博物馆纺织品部主任，这个职务使他有接触丰富的工艺珍品。1893 年，里格爾出版了被认为是有关装饰艺术历史的最重要的著作——《风格问题》（*Stifragen, Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin, 1893）。这部著作的重要之处在于里格爾认识到装饰艺术研究是一门严格的历史科学，这一认识对后世学者将设计作为一门历史科学来研究有着根本性的启发。比森珀更进一步，里格爾最终从价值上完全打破了大美术与小美术的分界，将对传统小美术的研究提高到了显学的地位。《风格问题》一书的副标题即为“装饰历史的基础”，因为在里格爾之前并没有人对装饰作过历史的研究。而森珀试图用技术与材料理论解释早期装饰及艺术形式起源又遇到挑战，因为当时的理论家们已经证明相同的艺术形式及早期装饰可以采用不同的技术和材料，这点便足以反驳机械的唯物主义理论。里格爾正是通过对装饰的历史研究来进一步说明机械唯物主义美学的疏漏，并强调艺术作为一门心智的学科所必然有的精神性，里格爾将这种精神性称之为“自由的、创造性的艺术冲动”，即“艺术意志”（*Kunstwollen*）。将装饰艺术作为研究对象，里格爾试图针对森珀及其追随者而说明艺术品是一种创造性的心智成果，是积极地源于人的创造性精神的物质表现，而不是像森珀的追随者所认为的是对技术手段或自然原型的被动反应。艺术设计无疑要服从媒质和技术的多样可能性和要求，但里格爾总是坚持创造性的自主和选择的原则，认为这是艺术活动的根本所在。

森珀对装饰风格的功能及材料与技术的机械唯物主义阐述，及其引起的与里格爾的争辩导致里格爾在装饰研究方面系统地表明自己以艺术意志为核心的形式主义立场，这给后世学者就设计的功能性与审美性的探讨奠定了完备的理论基础。正是基于这个基础之上才出现了 20 世纪的现代主义设计史家佩夫斯纳和吉迪恩，以及后来对后现代主义设计有影响的罗兰·巴特（*Roland Barthes*, 1915~1980 年）和迪克·赫布狄奇（*Dick Hebdige*）。法国哲学家巴特以其《神话》（*Mythologies*, Paris, 1957; English translation, London,

1972)一书用符号学的方法讨论了神话利用设计方式来传播的途径,认为设计最有能力将神话付诸于持久、坚实和可触的形式,并最终使设计成为现实本身。在巴特那里,所谓神话就是指图像与形式的社会意义。而赫布狄奇则是以《亚文化:风格的意义》(*Subculture: The Meaning of Style*, London, 1979)表明了伯明翰大学当代学术研究中心这一研究群体对设计的关注,以及学者们对后现代主义设计的看法。

二、设计理论

传统上来讲,设计理论一直为它的学科美术和建筑理论所包容,这是因为设计这一概念本身就是从美术与建筑实践中引申出来的理论总结。设计作为美术与建筑理论中的一个重要概念,在西方有着深厚的理论传统。西方美术史之父瓦萨里(Giorgio Vasari, 1511~1574年)在全面讨论设计这一概念时说道:“设计是三项艺术(建筑、绘画、雕塑)的父亲^①……从许多事物中得到一个总的判断:一切事物的形式或理念,可以说,就它们的比例而言,是十分规则的。因此,设计不仅存在于人和动物方面,而且存在于植物、建筑、雕塑、绘画方面;设计即是整体与局部的比例关系,局部与局部对整体的关系。正是由于明确了这种关系,才产生了这么一个判断:事物在人的心灵中所有的形式通过人的双手制作而成形,这就称之为设计。人们可以这样说,设计只不过是人在理智上具有的,在心里所想像的,建立于理念之上的那个概念的视觉表现和分类。”^②瓦萨里在这里将设计与比例关系联系在一起讨论,这有着相当悠久的历史传统,而且也是人类对自然和人自身观察的理论归纳。古罗马的百科学者老普利尼在他的《博物志》中对古代艺术家的评价就常常使用“比例”这一术语。在谈到希腊雕塑家米隆(Myron)时普利尼说:“在他的艺术创作中,他运用了比波利克列托斯所运用的更多的性格类型,而且有着更为复杂的比例关系。”^③也是通过《博物志》我们才得知古希腊的波利克列托斯(Polykleitos)曾著有专门研究人体比例的《规范》。

在古代中国,与古代西方“设计”相似的概念是“经营”。作为中国古代美术及建筑理论中一个极为重要的概念,“经营”一词一直为古代艺术家和理论家所讨论。从《诗·大雅·灵台》的“经始灵台,经之营之”,《书·召诰》的“卜宅,厥既得卜,则经营”,《诗·小雅·北山》的“旅力方刚,经营四方”,到南齐谢赫的“经营,位置是也”(《古画品录》),北宋郭熙、郭思所谓“凡经营下笔,必合天地”(《林泉高致·画诀》),直到清邹一桂的“愚谓即以六法言,亦当以经营位置为第一”(《小山画谱·六法前后》)。古人如此重视经营(实际上就是设计),并由此生发出许多概念,像“宾主”、“呼应”、“开合”、“虚实”、“藏露”、“繁简”、“疏密”、“纵横”、“动静”、“奇正”等,无不反映出古人的经营意识即设

① il disegno [设计] 一词在意大利文中是一个阳性词。瓦萨里在另一处说过,发明 [la invenzione] 是三项艺术的母亲;(Vasari, II, 11)有时他又称自然 [la nature] 是三项艺术的母亲(Vasari, VII, 183)。

② Vasari on Technique, edited G. Balduin Blown, New York: Dover Publications, 1960, p. 205.

③ 转引自迟轲主编《西方美术理论文选》,四川美术出版社,1993年版,第6页。

计意识，以及古人对比例关系的关注。正如西方美术史之父瓦萨里所说的“设计是三项艺术的父亲”，而早瓦萨里近 700 年的中国美术史之父唐代张彦远(815~?)在《历代名画记》中就声言“至于经营位置，则画之总要。”(《历代名画记·论画六法》)张彦远通过对谢赫“六法”的再阐述而完成了“经营”这一概念从建筑理论移入美术理论的工作，并且使之成为他之后千余年里美术理论中最为重要的一个概念而为人们津津乐道。

在西方，一般以荷加斯(William Hogarth, 1697~1764 年)的著作《美的分析》(*The Analysis of Beauty, Written with a View of Fixing the Full Fluctuating Ideas of Taste*, London, 1753)为最早的设计理论专著。作为画家的荷加斯敏锐地意识到洛可可风格的意义，并提出了线条的曲线美特征，而且对线条的组合作出了十分精辟的分析。此外，荷加斯还分析了以线条为特征的视觉美和以实用性为特征的理性美，曲线的视觉美是丰富的变化与整体的统一，实用的理性美是以最大限度地满足使用者的实用需要为目的。继荷加斯之后，18 世纪有关设计的出版物多数是关于图案的著作或论文，以及有关崇高和绘画性的论著。不过，现代意义上的设计理论著作都是从 19 世纪开始出现的，而且一般都归入两种类型。一种是以 1837 年成立的设计学校^①为中心的设计教育理论研究，其中最为重要的人物是琼斯(Owen Jones, 1809~1874 年)和德雷瑟(Christopher Dresser, 1834~1904 年)。琼斯给装饰设计理论界做出的重要贡献是他的那部经典著作《装饰的基本原理》(*The Grammar of Ornament*, London: Day & Sons, 1856)(图 1, 图 2)。琼斯的方法来源于荷加斯，他坚持认为：“美的实质是种平静的感觉，当



图 1 琼斯《装饰的基本原理》中的图例

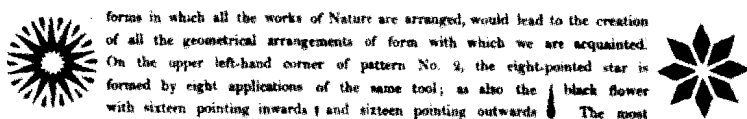


图 2 琼斯《装饰的基本原理》中的纹样分析

视觉、理智和感情的各种欲望都得到满足时，心灵就能感受到这种平静。”在书的结尾琼斯说道：“注意，装饰的形式是如此多样，其原理又是如此固定，只要我们从睡梦中醒来，我们是有前途的。造物主把万物都造得优雅美丽，我们的欣赏不应该有局限性。相反，上帝创造的一切既是为了给我们带来愉快，也是为了供我们研究。它们是为了唤醒我们心中的自然本能——一种尽力在我们的手作品中模仿造物主广播于世的秩序、对称、优雅和完整的愿望。”作为一个功能主义者，琼斯所要强调的就是：任何适合于目的的形式都是美的，而勉强的

① School of Design, 1896 年由维多利亚女王授名为皇家美术学院，1967 年该校改为大学建制。

形式既不适合也不美。

克利斯多夫·德雷瑟是琼斯的学生。1847年进入设计学校学习,不久即以最有潜能的学生而引人注目。1854年开始在设计学校讲授艺用植物学,并在1856年为琼斯的《装饰的基本原理》制作花卉的几何图案插图。在教学中他一直倡导将几何方式引入设计,所写的论著包括《装饰设计的艺术》(*The Art of Decorative Design*, 1862)、《装饰设计的原则》(*The Principles of Decorative Design*, 1873)、《日本:其建筑、美术与美术工艺》(*Japan: Its Architecture, Art, and Art Manufactures*, 1882)和《现代装饰》(*Modern Ornamentation*, 1886)。德雷瑟在这些著作里强调研究过去的(包括伊斯兰的)古典的装饰形式,将几何方式引入对自然形态装饰的研究。

第二种类型的设计理论是针对工业革命的影响作出的反响,其中最有影响力的人物是普金(Augustus Pugin)、拉斯金(John Ruskin)和莫里斯(William Morris)。作为建筑师的普金(1812~1852年)深切感受到工业革命造成的问题及其对欧洲图案的设计所造成的可悲的影响,于是在他的《尖顶建筑或基督教建筑原理》(*The True Principles of Pointed or Christian Architecture*, London, 1841)中提倡复兴哥特风格,而且反对在墙壁和地板装饰中使用二度空间表现法,推崇平面图案,要求装饰与功能一致(图3)。对于工业革命,拉斯金(1819~1900年)的批评更为激烈。他所著的《建筑的七盏明灯》(*Seven Lamps in Architecture*, London, 1849)这部关于建筑和装饰设计原理的书(图4),所



图3 普金设计的墙纸,约1848年

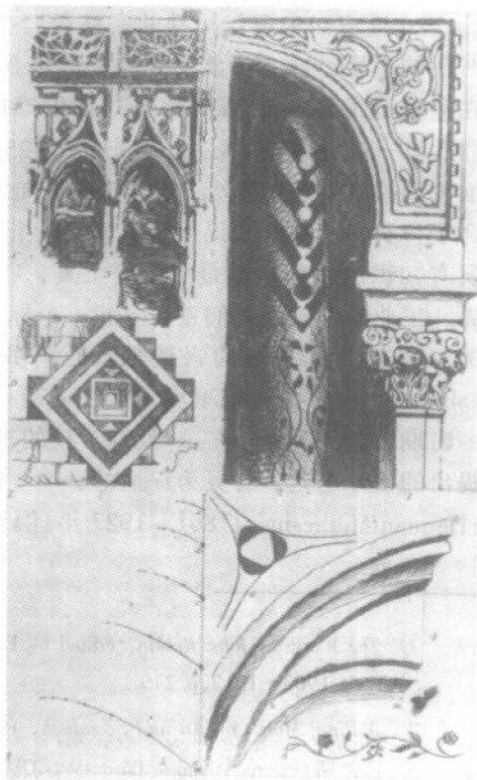


图4 《建筑中的七盏明灯》插图之一,1849年

竭力达到的目的就是为了让在工业化的英国恢复中世纪状况。拉斯金愤怒地指责机器：“不管怎么说，有一件事我们是能够办到的，不使用机器制造的装饰物和铸铁品。所有经过机器冲压的金属，所有人造石，所有仿造的木头和金属——我们整天都听到人们在为这些东西的问世而欢呼——所有快速、便宜和省力的处理，那些以难为荣的方法，所有这一切，都给本来已经荆棘丛生的道路增设了新的障碍。这些东西不能使我们更幸福，也不能使我们更聪明，它们既不能增加我们的鉴别能力，也不能扩大我们的娱乐范围。它们只会使我们的理解力更肤浅，心灵更冷漠，理智更脆弱。”^①拉斯金明晰地将手工制作的、无拘无束的、生机盎然的作品与机器生产的无生气的精密物品对立起来：手工制作象征生命，而机器则象征死亡。拉斯金的信徒，莫里斯(1834~1896年)的这种思乡怀旧的情绪比拉斯金更甚。莫里斯在他的《小艺术》(*The Lesser Arts*, 1877)里对手工业品的现状大声疾呼：“你的手工制品若要成为艺术，你就得是位十足的手工艺高超的艺术家。这样，公众才会真正对你的作品感兴趣……。在艺术分门别类时，手工艺被艺术家抛在后头。现在他们必须迎头赶上，与艺术家并肩工作……”^②其时莫里斯试图通过所领导的工艺美术运动(The Arts and Crafts Movement)提高工艺的地位，用手工制作来反对机器和工业化。这场运动的第一条原则即是恢复材料的真实性，每种材料都有各自的价值：木材的本来颜色或者陶器的釉质。这种材料的真实性及其价值应该在所有的设计中得到尊重。其次是强调设计家关心社会，通过设计来改造社会。莫里斯这种设计理想，直到今天仍然影响着人们对设计的要求和对生活的希望。

20世纪初，现代运动的实践者们主要关注于艺术和建筑。但是，设计作为新机器时代的主要方面，依然受到人们的重视。勒·柯布西埃(Le Corbusier, 1887~1965年)在一系列的论述中高度赞扬规模生产的意义和标准化的产品，在《今日装饰艺术》(*L' Art decoratif d' aujourd' hui*, 1925, Paris, Editions Cres)中他清晰地表明：“如果我们赞同拉鲁斯^③的定义，艺术就是将知识运用于实现观念，那么这是对的。我们的确受命于将我们所有的知识运用于创造一个完美的工具：知识、技能、效率、经济、准确，所有知识的总和。那是一个好工具，很好的工具，绝好的工具。当今是一个生产的世界，工业的世界。我们正在寻找一个标准，我们的关注点绝不是个人的、专横的、荒唐的、偏执的，我们的兴趣是规范，我们正在创造类型的物体。”“类型的物体”(objets - types)是柯布里埃为欢呼和迎接机器时代而创造的一个独特的术语。也是在同一时期，包豪斯(Bauhaus)设计学校的校长格罗佩斯(Walter Gropius, 1883~1969年)所提出的设计理论有着更为深远的影响。格罗佩斯读过莫里斯的著作，并且追随穆特修斯(Herman Muthesius, 1861~1927年)倡导标准化，这足以表现出他作为一个综合艺术家

① *The Works of John Ruskin*, edited by E. T. Cook and Alexander Wedderburn, 39 vols, London & New York, 1903—1912, p. 219.

② *William Morris on Art and Socialism*, edited by H. Jackson, London, 1947, p. 26.

③ 拉鲁斯(Pierre Athanase Larousse, 1817~1875年)，法语语法家，白科学家，1866年成立拉鲁斯出版社并编辑《19世纪通用大词典》，1876年出版。