

设计大讲堂

倪建林 主编

裂变中的传承

诸葛铠 著



重庆大学出版社
<http://www.cqup.com.cn>



设计大讲堂

倪建林 主编

裂变中的传承

诸葛铠 著



重庆大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

裂变中的传承/诸葛铠著. —重庆:重庆大学出版社,
2007.4

(设计大讲堂)

ISBN 978-7-5624-3976-9

I. 裂… II. 诸… III. 艺术—设计—文集 IV. J06-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 024709 号

设计大讲堂

裂变中的传承

诸葛铠 著

责任编辑:周 晓 刘雯娜 版式设计:周 晓

责任校对:文 鹏 责任印制:张 策

*

重庆大学出版社出版发行

出版人:张鸽盛

社址:重庆市沙坪坝正街 174 号重庆大学(A 区)内

邮编:400030

电话:(023) 65102378 65105781

传真:(023) 65103686 65105565

网址:<http://www.cqup.com.cn>

邮箱:fxk@cqup.com.cn (市场营销部)

全国新华书店经销

重庆市金雅迪彩色印刷有限公司印刷

*

开本:787×1092 1/16 印张:16 字数:389 千

2007 年 4 月第 1 版 2007 年 4 月第 1 次印刷

印数:1—3 000

ISBN 978-7-5624-3976-9 定价:39.00 元

本书如有印刷、装订等质量问题,本社负责调换

版权所有,请勿擅自翻印和用本书

制作各类出版物及配套用书,违者必究

写在前面

许多人都有这样的体会,有时要写一篇好的文章往往并不比写一本专著轻松多少,这倒不是在篇幅或体量上的比较,而是就论题的典型性和观点的深刻性而言的。这就好像我们有时听一位专家教授的一次专题讲座比听其开设的某些长期课程还要来得有收获一样。就是因为单篇的论文或专题的讲座往往是浓缩了一位专家学者在某一方面研究的精华,言简意赅,直指问题的实质。

我们编辑这套《设计大讲堂》丛书,抱着一个美好的愿望,希望能够通过这个窗口,将当代中国有影响、有成就的设计理论家们的思想精华,自选结集,奉献给有志于在这一学科领域进行思考的读者;所邀学者都是近三十年来中国设计理论研究中具有代表性的理论家和实践家,他们的思想曾经对中国当代设计界产生重要影响,他们的思想也代表了当代中国设计艺术领域中思维的一个高度。人们常说,只有站在巨人的肩膀上才能看得更远,愿这套丛书能成为设计艺术研究道路上的一个阶梯。回顾走过的历程,应将已经取得的成果变为继续研究的新起点,共同探求中国的设计之道和设计之法。

编 者

2007 年 3 月

自序

中国的工艺美术历史悠久、成果辉煌壮观,历代著述也汗牛充栋,但作为工业设计的“后发型”国家,我们的设计艺术学科的建立却晚至 19 世纪与 20 世纪之交。从那时至今的百余年间,我们历经了一次脱胎换骨,这就是所谓“裂变”。然而,裂变的过程却显得步履艰难。有学者曾说,中国近代以来做过三次现代化的努力:第一次是晚清的洋务运动,因辛亥革命而中止;第二次是国民政府时期,因抗日战争而中止;第三次是改革开放,至今方兴未艾。从“图案”到“工艺美术”,再到“设计艺术”,其名称的三变,大体与这三次现代化的努力相对应。而名称的三变却蕴含着设计观念的剧烈变革,或者说是“革命”。上世纪初的改良离不开“中体西用”;民国政府的现代化是中西参半;改革开放的变革是大踏步“西化”。显然,到 20 世纪 80 年代,经济全球化的格局已经粗具规模,中国的设计不变就没有出路、不彻底地变就可能半途而废。所以,从设计的方法、作品的风格,到设计的教育都在裂变之中。这种裂变又与生活方式之变互为因果:衣、食、住、行的现代化都在呼唤设计的变革;市场经济形成的竞争又在迫使设计师追求新异。年轻人面对这场变革如鱼得水;老年人面对这场变革则可能目瞪口呆。西方人看我们是“和平演变”;我们看自己是“身不由己”。最近几十年来,我们亲身经历了这场裂变,但谁也无法阻止这场裂变,因为它不仅取决于新的生活方式,而且取决于中国经济的发展方向。因此可以说,裂变是一种进步。对设计来说,变化的根本是设计观念之变。我们把偏重材质美、工艺美的工艺美术设计观念,转变为注重实用功能、强调外观简洁的现代主义设计观念;我们把“美化生活”的设计纲领,转变为“设计生活”的设计纲领;我们把穷加雕饰的设计思想,转变为“少就是多”的设计思想……

如上种种质变性质的裂变也使我们付出了沉重的代价:优秀的工艺美术传统和手工技艺日渐沉寂;我们过多地“东张西望”但漠视自己的艺术和文化;外国人研究中国民俗的热情

超过中国人……面对这样的困惑,我曾想到革命家、哲学家毛泽东说过的话:“不破不立;破字当头,立在其中。”我们破了旧的,立了“洋”的,却无法传承我们自己的,什么才是“破旧立新”?然而,历史的发展证实了毛泽东哲学思想的预见性,在21世纪的时候,世界性的传承之风开始劲吹。从费孝通“和而不同”的理论新解,到中国加入国际非物质文化遗产保护公约;从呼吁“留住手工”,到切实有效地制定国家和地方的文化遗产保护条例,中国自上而下地掀起了“保护”和“传承”的热潮,无论是政府官员还是民间人士,无论是手工艺人还是教授学者,都在从传承的角度重新审视历史遗留下的物质的和非物质的文化遗产,形成了研究民族民间艺术、发展民族民间艺术的良好氛围。从此,裂变和传承相反相成,将对中国设计艺术的发展产生深远的影响。

本书中的文章写于上世纪80年代至2006年,产生于我国从工艺美术到设计艺术观念变革的背景之中,使用的概念既有图案,又有工艺美术,也有设计艺术,为了说明问题,有时还不得不用英文的Design,这就是所谓的“时代性”。另一方面,我对中国古代工艺美术及其文化内涵的兴趣,也充分反映在论文中,它们与文化遗产保护的契合,则纯属偶然。这几十篇文章可以用一根主线来贯穿,那就是“裂变中的传承”。几十年来,我感到冥冥之中似乎有一种力量,让我在裂变与传承之间摇摆不定,结果发现这竟然是一枚硬币的两面,变与不变是完全可以融和一体的。

诸葛铠

2006年国庆于苏州金鸡湖左岸

目 录

1/中国的设计观念变革及其理论价值

9/Design 汉译雠议

18/设计(Design)的内涵和外延

28/内容:功能美

——关于技术美的内容与形式(一)

35/形式:超越功能的美

——关于技术美的内容与形式(二)

43/历史不是“直线式”的新陈代谢

——从“原始功能主义”到现代功能主义的螺旋式上升看
装饰的历史作用和未来前途

52/工艺美术的前因后果

60/适者生存:中国传统手工艺的蜕变与再生

67/中国早期造物思想的朴素本质及其与宗教意识的交织

77/中西艺术设计继承传统的两种模式比较

84/对“天人合一”造物思想的辨析

90/造物与自然

——对“天人合一”思想的再思考

99/“造物艺术论”的学术价值

107/从折衷模式看中国传统图形的历史性变迁

118/象征与中国装饰艺术的传承

124/斧钺象征议

133/中国的红色象征

141/佛教艺术对中国花卉装饰的影响

152/佛教象征与世俗象征的融会

161/中国古代服饰象征概说

175/中国服饰文化与“阴阳五行说”

182/中国古代服饰文化的儒学内涵

199/试论中国古代服饰的流变观

205/以衣冠言志

——先秦思想家服饰观的一个侧面

211/苏州綵衣堂建筑彩画的晚明语境

222/中国古代艺术的“多维时空”

230/从江陵出土的丝织品纹样看楚文化

242/后记

——我的学术之路

中国的设计观念变革及其理论价值^[1]

从上个世纪70年代末开始,我国的工艺美术领域经历了一场深刻的观念变革,历时达十余年之久,其余波至今尚未消失。这场变革始自设计概念的争论,继而冲击了工艺美术学院的教学模式,然后广泛地波及全社会,形成自南向北、自东向西发展的“设计革命”。它的成果首先显现在中国人衣食住行用的崭新形式,同时也体现于设计教育方式的重大改革,更重要的是克服了几十年习以为常的设计思维定势,使我们敢于熔中西设计经验为一炉,并从中提炼出“西学中用”的设计理论。这些理论不但有效地引导了设计实践,而且对中国艺术设计(Design)的发展具有深刻的意义。我在1989—1991年撰写并出版了《图案设计原理》(以下简称《原理》)一书,当时正是设计理论开始受人关注的时候,所以试图借此书草创一种理论框架,同时解决研究生教育的燃眉之急。今天看来,此书在一定程度上小结了二十多年前设计观念变革的理论研究成果。如今,历史已翻开新的一页,设计理论的研究水平早已不能同日而语。然而,今天是从昨天走过来的,总结昨天也是为了今天。现恰有《设计艺术教育》编辑部盛情约我围绕《原理》写点感想,于是产生了这篇议叙相间的文章,本义则是对设计理论的进一步探讨,以期“温故而知新”。

一、求证“设计”内涵的理论意义

从表面看,设计概念及其定义并不重要,设计实践似乎总是会沿着既定的轨道向前运行。在社会发展相对稳定的时期,理论和实践之间并不存在明显的矛盾,所以,实践家无需考虑太多的理论问题。而当社会变革冲击了各行各业,设计家被迫改变设计的对象、功能和风格样式的时候,原先对概念和定义的理解势必发生动摇,求证和探索它们的内涵就成了优先课题。20世纪70年代末之所以发生“图案”与“设计”的

[1]原载于《设计教育研究》(第一卷),江苏美术出版社,2004年第9期。

名词之争,原因就在于此。

我们习惯把图案理解为纹样至少有五十年之久,所有的工艺美术院校在此期间差不多都没有深究图案这一概念的本义,也没有人把 Design 和“图案”联系起来。或者说,工艺美术院校的师生大都不知 Design 与自己有多大的关系。所以,当港台的设计(Design)概念在 70 年代末传入内地时,就成了全新的事物。事实上,早在我们从日本引进图案概念时,对图案是 Design 的汉译这一事实是很清楚的^[1]。但在上个世纪 60 年代上大学时,我的图案老师始终没有这样说,图案课也自始至终是教授描绘纹样的技法。可见,图案这一概念在几十年前已被曲解了。直到 80 年代为写一篇题为《Design 汉译雠议》的论文^[2],才从《辞海》中查清这一事实。然而,曲解图案内涵是件尘封已久的历史公案,要想彻底扭转这一误解,虽然有可能但十分困难。而新生的一代对西方、港台的新名词更感兴趣,他们明确主张直接使用“设计”一词,欲借更换“外衣”之机更新观念。这一主张虽然与时俱进,但也面临难题,因为汉语中的“设计”早有更广泛的含意,正如我们称邓小平为“总设计师”,却无法把他和我们所说的设计师等同起来。以上两种不同意见在 80 年代中期曾有过不小的争论,无论是文章中还是研讨会上,以工艺美术院校教师为主的学术群体思绪空前活跃,不分老少皆各抒己见,最终是各行其是难以统一。在一次全国图案教学研讨会上,我提出使用音译“迪萨因”的建议,并没有得到广泛支持。这一争论,直到 1998 年教育部将工艺美术学科更名为“设计艺术学”和“艺术设计”后才大致统一。2006 年,我把《原理》作了较大篇幅的增删,出版时书名已改为《设计艺术学十讲》,自是为了与新的学科名称相对应。

曾有人认为名词之争没有意义,但在今天看来,我们在求证名词概念的过程中,尤其是在对其内涵加以论证时,逐渐廓清了图案与纹样的界限,把握了 Design 的本质,并清醒地看到我们在设计观念上与发达国家的差距,从理论和实践两方面得到丰厚的回报。然而,上述的“清醒”是经过若干年的摸索才得到的。从上世纪 70 年代末开始,我们逐渐意识到与发达国家在设计上的差距,但走向新目标的路径却不太清楚,社会各方面都为摆脱这种状况做出了努力。当时有两本影响较大的杂志,一本是《实用美术》(上海人民美术出版社)(图 1),

图 1 20 世纪 80 年代的《实用美术》



[1] 辞海·“图案”条[M].北京:中华书局,1937:丑一五一.

[2] 图案[J].北京:中国轻工业出版社,1988(7).

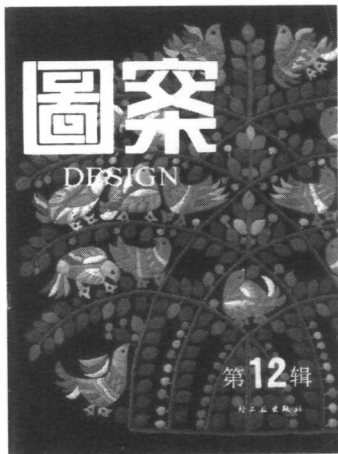
该刊物已故主编周峰先生力主推出新观念和新信息,如“包豪斯”、光效应艺术、打散构成等,几乎都是由它较早推向社会的,工艺美术院校师生是它的主要读者。在信息交流还不很畅通的时候,《实用美术》为革新设计观念起了重要的导向作用。另一本是《图案》(中国轻工业出版社)(图2),它侧重理论研究和教学研究,后期的主要撰稿人是各工艺美术院校教师,我在撰写《原理》的准备阶段,曾在《图案》上发表过五篇系列论文。这本杂志成为全国院校间的理论交流的重要渠道。与此同时,由南京艺术学院、浙江美术学院、苏州丝绸工学院三校工艺美术系联合发起的“图案教学座谈会”,经过苏州、南京、杭州、重庆、成都等多次集会交流,参与院校由三家发展到十余家,对理论研究和教学交流产生了巨大影响。交流中不但讨论了图案的内涵和本义、设计观念的更新,还涉及诸如“三构成”、传统图案、设计的现代化与民族化等十分广泛的课题,它的积极意义足以载入中国设计教育发展的史册。

在上述过程中,吸收并逐步消化西方国家的设计理论和理念,对我们革新设计观念有着难以取代的重要性,其影响深远不可低估。这正是我国“开放”政策带来的实惠。其中,“包豪斯”的经验曾经起过决定性的作用。虽然我们认识“包豪斯”为时较晚,到80年代,这所学校赖以生存的经济、文化背景早已变化,但中国当时正处在新的生产关系诞生的前夜,在一定程度上存在手工生产与工业化生产的矛盾。因此,从工艺美术运动到“包豪斯”的观念变革对我们更有吸引力,所以吴晴芳女士留日时翻译的《近百年设计史》(油印本)曾广为流传。而日本在使用新的外来语“デザイン”(Design 日语音译)时,也曾不厌其烦地讨论这一新概念的内涵,同样给我们极大的启发。总之,今天谁也不会再去争论图案与设计的是非高低,但认识的提高确实离不开那一段历史。

二、理论进步对设计教育的牵引

现在看来,当年我国工艺美术教育向艺术设计教育的转化似乎是在不知不觉中发生的,其实也有“阵痛”。正如上文所说,对 Design 内涵的求证使我们有效地提高了理论认识水平,同时,也对“工艺美术”的内涵及与之相应的教育模式产生了怀疑。严格地说,工艺美术是一种行业分类,“写生变化”也只是造型手段的方法之一,但以绘画基础为基础、“写生变化”

图2 20世纪80年代的《图案》



为主要技法的教育方式却长期占据着主导地位,这样的教育显然已无法满足工业化社会的需求。其中的差距,在相当程度上是在与“包豪斯”的比较中觉察的。因此,“构成”课一度成为设计教育改革的前沿,由此产生的争议也旷日持久。

“平面构成”和“立体构成”这样的空间结构训练,曾是“包豪斯”教学中的亮点,对80年代的中国工艺美术院校有着特殊的吸引力。因为它在一般几何形造型的意义之上,提出面的“正”与“负”、空间的“虚”与“实”以及构成形式的“渐变”和“突变”等观念,突破了我们对于关系和对称、平衡、比例等形式规律的局限,提高了我们在空间位置、空间维度以及时空观方面的认识水平。只是在80年代初,还难以找到与之相关的理论支撑。我在1979年尾为开设“平面构成”课,查找了日本、中国香港和中国台湾的相关书籍,发现大部分介绍的只是制作方法。直到1984年,滕守尧等翻译出版了美国艺术心理学家鲁道夫·阿恩海姆的名著《艺术与视知觉》,才使我们补上了某些理论缺落。然而,随着两种构成课的日趋兴隆,把纯抽象形构成当作唯一的设计基础的偏激观点也渐渐生成。而“写生变化”则成了“明日黄花”,甚至一切与自然形有关的内容皆有“陈腐”之嫌。这正是引起争议的焦点。事实证明,对丢弃自然形的忧虑并非没有道理,当“后现代”的影子出现在中国内地、社会需要变化多端时(图3),设计教育的“广谱性”就显得十分重要。这里又包含一个如何鉴别“新”与“旧”的问题。



图3 极多主义装饰
(日本“周日版本”设计公司为
“欧利纳”服装公司设计的2003
春夏服饰新款目录)

80年代的工艺美术教育界的确存在对新教育观念的不同理解,或者说,存在“革新”与“保守”的矛盾。革故鼎新在任何时代的社会变革中都是不可避免的。但教师这一职业往往会造成一部分人更喜爱早已习惯的教学内容和方法,惧怕变化带来的不适应。另一方面,70年代“破字当头、立在其中”的思想方法还有余温,往往简单地把彻底抛弃陈式作为革新的全部。因此,是开设构成课,还是保留“写生变化”,成为新法与旧法的分水岭。今天看来,当时的争议似乎是“舍本求末”,因为设计教育改革不是改变某门课或某种教育方法就能奏效的,关键是如何把技法训练与创新意识的培养融为一个系统。对这一问题的领悟,是随着中外设计教育的交流日益扩大、中国设计业的不断发展而深化的。1998年学科目录把“工艺美术”改为“设计艺术”,也与这两种因素有关。特别是当服装设计、环艺设计(原称室内设计)等新兴学科纷纷走进学校时,原有的教学框架不能不做出调整。也就是说,经过二十年左右的理论探讨与教育实践,我们已走出了重要的一步,但离真正的现代设计教育仍然存在差距,其中的症结就是“美术基础”问题。

几十年来我们一直把“素描是基础的基础”奉为圭臬,至今仍用绘画基础替代设计基础。虽然,从80年代以来改革设计基础教学的呼声不绝于耳,但几经反复又依然故我,这在有些艺术设计院校已成为“顽症”。不仅如此,部分地区艺术设计类高考的专业课也只考绘画基础,给人一种倒退的感觉。今年,我在审阅一位外校博士生关于16—19世纪欧洲美术学院研究的论文时,从她对“disegno”(意大利语,音译为“迪塞诺”)的研究中受到不少启发。论文中提到,16世纪佛罗伦萨画家、雕塑家、建筑师共同的组织机构全称是“佛罗伦萨迪塞诺学院”(Florentine Academiadel Disegno),它的宗旨之一是培养青年艺术家,为他们开设素描、数学、解剖等课程,推选大师讲授迪塞诺艺术理论和修改作业。从中可见,文艺复兴时期意大利的迪塞诺不但包含素描和数学课,也有创意的内涵。所谓“基础的基础”,即使抛开时代的局限,它的本义也不仅指素描。我在《原理》中曾引用台湾雄狮《西洋美术辞典》中对disegno的解译:“艺术家心中的创作意念”,“实则是再现一件(在心中)完成的作品”。当时只是为了深入说明Design的内涵,因受知识范围所限,并没有把迪塞诺和美术学院以及素描联系起来。今天看来,我们把绘画基础当作工艺美术“基础的基础”,是因为把工艺美术理解为“美术加工艺”。现在的艺术设计教育常常是工艺美术教育的转型,较少产生质变,美术

基础被人为地滞留在近乎原生的状态,因此,部分学校的设计教育往往是半个“包豪斯”和半个文艺复兴的拼盘,这正说明艺术设计教改任重道远。

三、中西理论融汇的契机

上述的阐述,已透露出这样的信息:近代以来的中国艺术设计(工艺美术)的方法和观念受外来影响颇深。种种名词概念基本是意译的外来词,只是使用了不少汉语固有的词语和词汇,如“图案”、“工艺美术”。工艺美术教育模式受日本影响在前,受苏联影响在后,现在则广为吸收欧美、日本的经验。在此期间,对中国本土的设计理论研究显得比较薄弱。到80年代,中国工艺美术史研究虽已取得显著成果,但设计原理的研究还较零散,对中国古代设计经验和设计思想的研究成果也不多见。这与时代的演进是不相适应的。

自古以来,中国的百工之技举世闻名,《考工记》、《天工开物》、《园冶》等著述也在全球广为传播。鸦片战争之后,为了“师夷长技以制夷”^[1],学习西方的制器之术渐成风气。民国以来,中国人的衣食住行用和办学方法都有明显的西化倾向。这是中国近代工业美术得以生成的直接原因。80年代中国政治、经济环境的变化,更有利于我们向发达国家的设计靠拢,西学东渐的速率进一步加快,艺术设计的所有新兴学科无一不是从国外移植(图4)。无论是设计观念、方法还是理论,自然不可避免地受到西方的熏陶,特别在设计观念方面,我们经历了决定性的转折,由此也造成了中西设计理论融汇的契机。

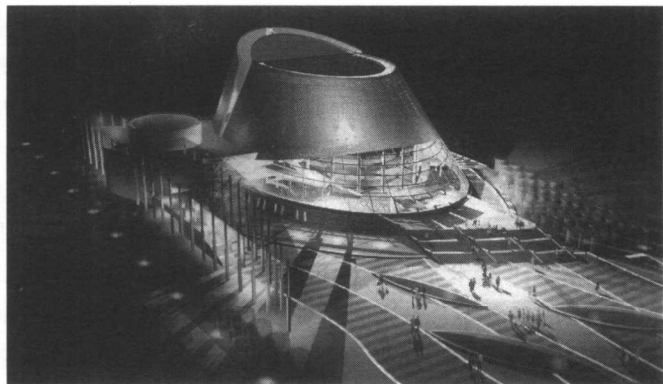


图4 现代中国设计的西化
(广州歌舞剧院设计第二轮方案)

[1] 魏源. 海国图志:卷三七[M]//冯天瑜,何晓明,等. 中华文化史. 上海:上海人民出版社,1990:936.

早在20世纪30年代,我们把“Industrial art”译为“工艺美术”而不是“工业美术”,并定义为“应实际生活之需要,于各种器物上施以美术之技巧或装饰者”^[1],是把美化和装饰作为设计目的来理解的。50—60年代则强调“经济、实用、美观”的原则,这些观念和认识一直沿袭到70年代末才遭到怀疑。事实上,经过工业革命的洗礼,欧洲在“包豪斯”之后逐渐接受了现代主义功能领先意识,并一度排斥装饰。虽然此后在功能与形式的关系上颇多争论,但往往体现在风格样式的变化上,在实用器物的设计方面,功能领先意识很少动摇。少数“形式至上”、无所谓实用的作品则另当别论。中国80年代兴起的现代艺术设计,接受的就是现代主义的设计观念,至今还在发挥着主体作用。因此,直到90年代我们的设计理论总体上比较亲近现代主义。而现代主义设计的实质是背叛传统,所以传统工艺美术一度遭到冷落,古人的经验自然得不到重视。同时,许多普及千家万户的工业产品发明于西方,它们的“传统”也就不在中国。由于以上的原因,《原理》的多数章节就吸收了较多的西方理论。值得注意的是,中国古代虽然没有“图案”、“工艺美术”等专用名词,但在实践中却进行着同样重要的创造。我们不但可以找到远比西方更丰富的手工艺产品,而且古汉语中的“工”、“百工”、“工巧”、“艺”、“手艺”、“纹”、“样”、“造物”、“制器”、“巧思”、“意匠”等概念,都与西方的同类概念相似,甚至产生得更早。只是随着现代汉语的普及,古汉语的使用已经比较少了,多数设计院校的学生对这些历史名词必然感到陌生。而与这些名词概念相联系的中国古代设计思想对人类文化建设具有的深远意义,在西风劲吹的时代更容易被人遗忘。从以上方面揭示中西方的联系,理应是中國艺术设计理论建设者的责任。在《原理》中我曾力图罗织中西的认识为一体,但毕竟因力不从心而涉及甚浅,2000年第5次重印增订本时,在“补白”中增加了有关中国古代设计思想的内容,因篇幅和水平所限,也未能尽言。而20世纪末以来,形势有所转化,在中国古代哲学和美学研究热潮的启发下,对中国古代设计思想的研究也由冷转热,相关的论文和著作纷纷问世,从一个侧面反映了设计界对本土文化的关注。2001年,我与几位同人合写了一本研究中国古代服饰文化的书。在写作过程中,又一次体验了古代设计思想的宏大和深邃,同时,也深感古代设计与现代生活存在着巨大差异,要想重振古风是极不现实的。因此,从浩如烟海的典籍中

[1] 辞海·“工艺美术”条[M].北京:中华书局,1937:丑一五—。

淘炼理论和精神、从难以数计的文物中吸取风格和样式,使这种精神和风格在现代生活中重新获得生机,才是比较现实的态度。例如,《原理》中曾粗浅地提到的“象征”,这是世界各民族在原始社会都具有的思维方式,它不仅影响人类早期的造物和装饰活动,而且始终随着社会的发展与各民族长期相伴。只是中西文化中的象征意识有不同的表现形式,不同时代也有强弱之分,但直到现代,没有一个国家的设计是可以完全脱离象征的。中国的象征思维对历代设计的影响力之大、持续的时间之长,在世界上是十分突出的。古代文献在说到制器原则、礼器制度时,无不透出象征思维的影响。在这一中西间具有共性的理论课题上,寻找中西设计的共同规律并进而展开比较研究,显然是使两者融汇的一个重要方面。

当然,准确地把握中国文化的本质并不容易,有时也会发生妄加议论的现象,最典型的就是对“天人合一”的滥用。“天人合一”的命题比较深奥,在哲学史的发展过程中又有所变化,古往今来的哲学家在这一问题上的研究成果已经是汗牛充栋。如果我们望文生义,就会简单地把天看成单纯的大自然、把“人”看成是每一个人,因此做出“天人合一”是人与自然“和谐”的结论,显然有片面性。冯友兰先生在《中国哲学史新编》中曾对此有过通俗易懂的说明^[1]。他认为中国古代所说的“天”有五重含义相交叉,其中最重要的是“主宰之天”,也就是把天看成具有超自然力的神,与天相类、相通、相应的人,只能是天子、圣人,而不是凡夫俗子。“自然之天”是“天”的五重含义之一,在古代哲学家眼中,自然现象是被天的意志所左右的。如此看来,“天人合一”远不只是人与自然的和谐。此例说明我们对祖先文化遗产的认识,在深度和准确性方面还有不少差距,同时也说明毕竟有不少人在开始关心中国文化。可见,在中国艺术设计的“西化”已走到相当远的时候,本土设计文化的研究日渐升温,中西折衷的设计风格也异军突起,中西设计理论的融汇也遇到难得的良机。

总之,近二十余年的设计观念变革,既是理论问题也是实践问题,这两方面是相互依托、交替上升,并遵循新老更替的规则。也就是说,新的观念、新的认识是不会有止境的,当中国的艺术设计真正融入世界大潮之时,我们或许会回到东方哲学中来寻找理念和灵感。

[1] 冯友兰. 中国哲学史新编:第一册[M]. 3版. 北京:人民出版社,1982:89.

Design 汉译雠议^[1]

20 世纪初,我国学人从日本引进了“图案学”,也就带来了“图案(Design)”这一新名词,几十年来已融入汉语词汇;70 年代末,又从港台舶来“设计”一说,大有取代“图案”之势。于是,孰是孰非,论争纷起,最终还是各执一词,各行其是,成了一件未了的公案。然而由此引起的概念不清、理论混乱,致使教学缺乏统一准绳,理论建设深受阻碍。今天,展望工艺美术教育必将发生的巨大变化,不能不旧话重提。本文企图通过对 Design 汉译的议论,从词义出发澄清某些基本概念,探索建立一种理论体系的可能性。

英语 Design 来自拉丁语 designara。由于语义多变,被称为“常常令人混淆的词”,各语种译法也不尽相同。这一错综复杂的现状,大致可从下列两个表中见出^[2]:

表 1 Design 的词源

Design←Dessein←Disegno←Disignam←Designara
(英语)(法语)(意大利语)(意大利语)(拉丁语)

表 2 三个语种的 Design 译法

语种	Design 译名	词性	启用时间	备注
日语	意匠	名词	明治十六年 (1884)	意译
	图案	名词	明治三十四年 (1902)	意译
	デザイン	名词	50 年代	音译
俄语	ДИЗАЙН	名词	50 年代	音译

[1]原载于《图案》第 7 辑,中国轻工业出版社,1988,略有改动。

[2]表 1、表 2 依据:中国《Webster 新辞典》(英国:牛津大学出版社,1970);《日汉辞典》(商务,1979);НОВИЕ СЛОВА И ЗНАЧЕНИЕ(莫斯科,1973);《辞海》(商务,1936);《西洋美术辞典》(台湾雄狮,1982)。