

新设计丛集

NEW DESIGN

第5集

中国美术学院设计学院 编

新设计丛集

新设计

NEW DESIGN

第5集

中国美术学院设计学院 编

中国美术学院出版社

主 编：许江、宋建明
执行主编：王雪青
执行副主编：郑巨欣、王国梁、赵燕
责任编辑：林群
执行编辑：陈永怡
编辑助理：冯猛
版式设计：陈峰
封面设计：黄光辉、高秦艳
责任校对：三木
责任出版：葛炜光

图书在版编目 (CIP) 数据

新设计丛集. 5 / 中国美术学院设计学院编. — 杭州 :
中国美术学院出版社, 2007.12
ISBN 978-7-81083-675-3

I. 新... II. 中... III. 艺术—设计 IV. J06

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 186164 号

《新设计》丛集. 5

中国美术学院设计学院编

出品人：傅新生

出版发行：中国美术学院出版社

地址：中国杭州市南山路 218 号 邮编：310002

网址：www.caapress.com

印刷：浙江新华印刷技术有限公司

版次：2007 年 12 月第 1 版

印次：2007 年 12 月第 1 次印刷

开本：889mm x 1194mm 1/16

印张：10.5 图数：465 幅 字数：200 千

印数：0001-2000

ISBN 978-7-81083-675-3

定价：36.00 元

A

目 录

设计史论

001 张道一 / 造物艺术的角度转换

006 汪建军 / 东方美学对德国“现代主义”设计运动的影响

013 董 奇 / 现代设计方法论的历史及其对教学的启示

017 陈 晶 / 《梦梁录》中服饰名物的初步研究

民俗民艺

022 张 兰 / 民间玩具图形艺术研究

综合设计教育探索

025 宋建明 / 试探“综合设计”专业的教学方向

028 周 刚 / 有形的学程与无形的觉悟——关于综合设计

034 成朝晖 / 时间·空间·人间——着眼于可持续发展的城市形象系统设计

039 章之珺 / 都市艺术的公共性问题

042 陈立勋 / 设计的忧患

045 郭锦涌 / 相形不如论心

050 俞爱芳 朱鸽翔 / 来自微观自然形态的视觉震撼

设计基础教育探索

053 王雪青 / 从“点·击”展所想到的——关于中国设计基础教育改革的思考

059 王乐其 / “齐而不齐”与“不齐而齐”——基础素描教学中的形式与构成

061 吴国荣 / “视觉思维”在基础色彩教学中的作用

065 张 越 / 二维、三维设计基础链状教学理念及方法

072 郑美京(韩) 王雪青译 / 从共通基础到专业方向的思考

075 高 崑 / 环境艺术专业方向的设计基础教学初探

079 邬露蕾 / 从一块板材到一把椅子的设计思维训练

084 周晓帆 / 《人的形态基础》课程初探

087 国启富 / 现代科技境域中的高校摄影教学

人物聚焦

091 邵 琦 / 别有一层——郑巨欣印象

098 周 刚 + 方 舟 / 行者无疆——周刚教授访谈

校史长廊

101-164

B

102 刘乙秀 + 陈永怡 + 陈 晶 / 谈原工艺美术系的基础课教学

造物艺术的角度转换

谈“图案学”、“工艺美术”、“设计艺术”

文 / 张道一

[内容提要]

造物艺术是人类创造活动的一种重要形式,是人类文明发展的记录。20世纪以来,从“图案学”、“工艺美术”到“设计艺术”的发展,可看作是造物艺术一个角度的转换。在今天“设计艺术”蓬勃兴盛之时,更不能割断历史,忘记过去。而应以史为镜,从中吸取有益的经验。

[关键词]

图案学 工艺美术 设计艺术

人类的发展已经历了上百万年。为了生存、取得生活资料和保护自己,先是选择了石器当作工具和武器。由旧石器时代到新石器时代,逐渐地认识到对称形的工具比较顺手,圆形的石头易于投掷和滚动。就是这个“对称形”和“圆形”,能够认识它可真不容易,至少花去了几十万年的时间,才形成一种自觉的意识,并奠定了审美的基础。到了近万年的新石器时代,不仅将石器磨得光滑了,也更匀称了,并且开始制作陶器和玉器,从事纺织和编织,连房子也会盖了,河姆渡人甚至能在木头上做出“榫头”。从这个时候起,人们为自己制造各种用品,进行装饰,不但生活更方便了,也更切于理想了。人在自身的发展中,同时也养成了创造物品的能力。所以,马克思说:“人也是按照美的规律进行创造的。”

在历史博物馆里所陈列的各种物品,大都是历代人的创造;在现时商店里销售的各种物品,大都是为今天的人们所使用。一代一代的人们,将衣食住行用的各种物品,都做出了本时代的特点,体现着不同的文明。从古代的手工业到近代的机器生产,直到今天的高科技,构成了制造物品的基础和动力。作为审美的意识,渗透于日常应用的物质形态,我称作“造物艺术”。

造物艺术是人类创造活动的一种重要形式。它不但伴随着人类的成长而发展,并且成为人类文明发展的记录。我国

古代的手工业素称发达,对于造物的人与事称作“百工”,百工之艺形成了一种庞大的社会职业。用古人的话说,就是“审曲面势,以飭五材,以辨民器”——审视地形或物品的曲直、阴阳、面背之势,便于整治不同的材料,以制造各种应用的器物。

在手工业时代,生产的方式与管理比较单一,对于一件物品的完成,从创意、设计到制造,都统一在一个工匠的手上。即心而想之,手而往之,所谓“心曲自来唱”,一切东西都是“得之于心,应之于手”。但是,近代机器工业兴起之后,不仅生产的效率提高了,速度加快了,产品的规格有了保证,并且要求产品的模具样范与制造工艺分开,于是出现了“设计”与“制造”的分工。这是人类造物活动的一大变革,也是物质生产的一大进步。这种分工的结果,将原来手工业工匠的“所想”与“所做”,由一个人变成了两个人,并逐渐形成了两种职业。也就是说,对于物品的构想、创意到具体的方案和为生产提供的图纸,叫做“设计”;而工厂和工人以此为据,制定工艺规程,用不同的原料将其制造出来。前者的产生,促成了设计艺术的独立,最初叫做“图案学”。

图案学

我国的“图案学”建立于20世纪初,即清末“废科举,兴学堂”之后,和

在民国提出“实业教育”时期。图案学的“学”字是指一个新的学科,一个专业,不是现在有些人所理解的“图案”技法课。所谓“图案”者,从字面上解释,“图”就是为工业生产所作的图样、图稿、图纸;“案”就是考案、方案。当时也使用“设计”这个词:“设”就是设想,“计”就是计划,一般是当动词使用。如“这个图案是某某人设计的”。而在与英文的对应上,图案和设计均译作Design。还包括“意匠”,都是同义词,即意图和匠心。

20世纪初,中国参照欧美和日本的教育体制设立了许多高等学校,其中的师范学校和工科学校都设有图案课,如1904年在南京设立的三江高等师范学堂的“图画手工科”,把图案当作基础课;又如浙江省立甲种工业学校,图案为丝织科的重点课程,并筹建“工艺图案科”。著名图案家陈之佛和画家常书鸿都毕业于这所工业学校;陈之佛留校任教后,于1917年编写了我国第一本石印的《图案讲义》。

在当时,“图案学”建立的国际背景是:欧洲工业革命开始后,以手工技术为基础的工场手工业过渡到采用机器的生产工厂;19世纪,继英国之后,法国、德国、美国等也相继完成工业革命。日本于1868年发生了明治维新运动,走上了资本主义的道路。机器生产取代了手工业生产。为了满足机器生产的需求,要有大量的专门从事设计的人员,提供制造产品的图纸;而在当时,还没有培养这类人才的专门学校。于是,“包豪斯”于1919年在德国诞生。它是由德国魏玛艺术学院和魏玛工艺学校合并而成的一所中等设计学校,为的是“将创作想象与精通技术结合起来”。“包豪斯”的创办人格罗佩斯说:“相信工业与手工艺之间的区别主要不是由于采用了性质不同的生产工具,而主要是一个实行了劳动分工而另一个则由每一个工人不加划分地掌握生产全过程。手工艺与大工业可以看作是正在逐步相互接近的两个极端。前者已经开

始在改变本身的传统特性了。”

在日本,明治二十年(1887)创建了东京美术学校(即今东京艺术大学),明治二十九年(1896)该校设立了“图案科”。就在德国“包豪斯”成立的前一年,陈之佛先生东渡日本,翌年(1919)考入东京美术学校工艺图案科。当时,日本和欧洲的图案教学是互通的,从陈先生的早期文章中可以看出这一点,他回国之后,于1923年在上海创办的“尚美图案馆”,也充分体现出工业设计的新构想及与生产的关系。

从20世纪的20年代到30年代,我国的“图案学”蓬勃兴起,非常活跃,不少公私学校都设立了相关的系科,一些有志之士赴国外深造。至50年代初,出版的有关图案学的著作在50种以上,其中重要的有:

(1) 俞剑华编《最新立体图案法》,商务印书馆出版,1929年。

(2) 陈之佛编《图案法ABC》,世界书局出版,1930年。

(3) 陈之佛著《图案构成法》,开明书店出版,1937年。

(4) 傅抱石编译《基本图案学》,商务印书馆出版,1935年。

(5) 傅抱石编译《基本工艺图案法》,商务印书馆出版,1936年。

(6) 李洁冰编译《工艺意匠》,商务印书馆出版,1936年。

(7) 郑川谷著《应用图案讲话》,上海杂志公司出版,1943年。

(8) 雷圭元著《新图案学》,商务印书馆出版,1947年。

(9) 雷圭元著《新图案的理论和作法》,上海万叶书店出版,1950年。

(10) 庞薰琹著《图案问题的研究》,上海大东书局出版,1953年。

从以上著作可以看出“图案学”的基本性质和特点、目的和作用以及具体的措施。它们在理念上和做法上是一致的。概括起来有如下特点:

(1) 在现代生产的机制下,“图案”是

为“制造”产品所作的图样和模型,也就是对产品形态的塑造。

(2) “图案学”分两个部分:基础图案和工艺图案。“基础图案”是掌握图案的一般方法,训练图案的基本功,也称“基本图案”,即形象思维的特殊方式,图案的“便化法”(是“便宜变化”,而不是“变化”),形式美的法则等。基础图案以“纹样”练习为主。纹样亦称“模样”,我国古代称作“纹饰”,由于它的装饰性很强,在练习过程中,可从中认识点、线、面、体的组合、比例、虚实、照应等,以便为工艺图案打下基础。“工艺图案”是研究各类物品的特殊功能,掌握“物以致用”和“物尽其用”的原则,结合不同材料和工艺方法,设计符合于衣食住行的各种用品;主要强调实用功能与审美的结合,工艺与材料的制约性和适应性,以及物品的基本形等。

(3) “工艺图案”又分平面图案和立体图案。“平面图案”主要指印刷和染织,以及立体物的表面装饰。“印刷”包括书籍装帧、商品装潢、商标、广告等;“染织”包括服装、床上用品、窗帘、门帘、家具布料等。“立体图案”有陶瓷、木工、漆工、金工等。

(4) 为了达到以上目的,在图案教学上采取先“基础图案”而后“工艺图案”的做法。另一方面,从人们的消费观念和审美意趣看,对于日用物品的花色变化重于物品的造型。工商界有一个常用语叫做“花色品种”;即同一物品有不同的色调和纹样。从生产的角度看,尤其是立体物,如果改变其外部色彩和装饰纹样,比较容易,其成本也较低;但若改变其基本造型,牵扯到全套模具的更换,不仅难度大,费用也很高。因此,在日用品的设计上,对纹样的需求大于基本造型的改变。这也是许多人将纹样等同于图案的一个原因。

(5) 由基础图案到工艺图案的切入点是“纹样”。纹样也有两类,一类是自然形的纹样,如植物(花卉)、动物(昆

虫)等,也包括假想的祥禽瑞兽;另一类是抽象形的几何形纹样。几何形纹样的构成,在揭示形式美法则上有独具的效应。对于纹样来说,其自身的运用在装饰上有广阔的天地,然而,更重要的是训练图案家的基本功。通过手上功夫的训练,认识美的线形与搭配,进而认识形式美与立体构成的磨合。这是立体图案造型的关键所在。

统观前代人在“图案学”上的建树,其起步是很高的。不但在我国具有超前性,并且在国际的大潮流之中,一点也不落后。不幸的是,抗日战争的8年和以后的内战,十多年的战争无暇顾及于此。新中华人民共和国成立后,所面临的是有关国家整体的大事,也无暇顾及于此。由于当时的教育方针是“教育为无产阶级政治服务;教育与生产劳动相结合”,图案学科在50年代中期改成了“工艺美术”,其愿望是很好的,却是走了回头路。

工艺美术

“工艺美术”这个名称,是由“工艺”和“美术”两个词所组成的一个词组。美术是造型艺术的同义语,包括的范围很广,尤其是绘画的门类众多,细分起来相当复杂。如在“美术”之前冠以“工艺”加以限定,它的范围也就相对缩小了。“工艺”一词,在工业领域也通用,一般是指对原料或半成品的加工及其过程。如将棉花纺成纱为“纺纱工艺”;由纱织成布为“棉织工艺”;由布染上颜色为“染色工艺”;由布印上花纹为“印染工艺”。由此可以看出,并非所有工艺都与艺术有关,只有“印染工艺”才属于艺术,成为染织美术的一部分。

在20世纪50年代中期,还曾有过“工艺美术”与“美术工艺”的辩论,有人主张两者的冠词可表明“工业的”与“艺术的”区别,即“工艺美术”倾向于日用工业品的设计与制造,“美术工艺”则偏重于艺术陈设品。但有较多的人不同意这种观点,甚至写文章说:“朝三暮四与暮

四朝三,相去几何呢?”

那是一个“以阶级斗争为纲”的历史时期。由于“教育为无产阶级政治服务,教育与生产劳动相结合”的方针,将“图案学”改为“工艺美术”的主要目的,是将“设计”与“制造”的分工重新再合起来,以避免设计脱离实际、脱离生产。事实上,除了少数的传统手工艺之外,对于机器大生产来说,是不可能做到的,也是工厂所不能接受的。

愿望是好的,但是忽略了人类数千年的造物经验积累。基础是共性,共性之中包括了众多的个性。所谓从“实战”出发,“一切通过实验”,也就是不相信古人的经验和别人的经验。就像练武术的人,不外是练习身体的灵活性和掌握武器的多种方法,一旦进入战场,就能从容应对;如果一开始就是“实战”,并没有出奇制胜的本领,岂不要吃亏。这种“欲速则不达”的情况很多,曾逼得图案学无所适从。我记得,在当时的情况下,陈之佛先生曾提出“以不变应万变”的主张,即以基础图案的过硬基本功,应对各种不同的工艺要求。

至于原来的图案学,它的软弱之处,是无法做到成为“团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人的有力的武器”。当政治干扰艺术以至取代艺术的时候,图案学萎缩了,表现得苍白无力,只有画天安门、镰刀斧头和枪(象征工农兵),以及向日葵、梅花、农林牧副渔等。尤其是最能体现形式美的几何形纹样,它是抽象的,只能给人一种和谐的美感,起着陶冶的作用,在当时“千万不要忘记阶级斗争”和“要准备打仗”的口号下。几何形纹样就变成了资产阶级和平演变的“软刀子”。在图案教学中,几何形图案的削弱和取消,意味着失去了图案艺术的独特语言。因为它不仅是一种装饰的形式,并且是由平面图案通向立体图案的重要手段。图案上的“便宜变化”带有相宜行事和因地制宜的意味,所谓“横断竖剖”也是为了探讨大自然的奥秘。这一切,都

变成了资产阶级的东西。有人把“便宜变化”改成了“写生变化”,据说是学习绘画的优点,实际上是限制了图案素材的来源。经过一代人的努力所建立起来的“图案学”,至此已经蜕化变质,由一个完美的学科逐渐沦落成一门可有可无的技法课。在很多人的意识中,“图案”也就是“纹样”。

对于“工艺美术”,在“设计”与“制造”的关系上,不管分开还是合并,其关键是看其对象,即是机器工业还是手工业。20世纪50年代的工艺美术学者,大都集中在艺术院校,属于文化部领导。1954年的中央美术学院实用美术系已开始筹建工艺美术学院;本来计划在无锡华东艺专的基础上改建,并已列入1955年的全国招生目录,结果两位未来的领导人都不同意将工艺美院设在无锡,故将此案推迟。1956年,全国实行了对私营工商业的改造,出现了大量的公私合营企业和“大集体”的工厂。大集体的工厂实际上就是“工场手工业”,并设立了一个“中央手工业管理总局”。由于众多的手工艺都隶属于这个部门,如刺绣、玉器、漆器、牙雕、木雕、景泰蓝以及锣鼓、民族乐器、烟火爆竹、琴弦、颜料等。这些东西虽然无关国计民生,但可组织出口,换取外汇,因此受到重视。在中央手工业管理总局的领导下,建起了一个“工艺美术系统”,并筹建“工艺美术学院”。于是,在1956年的上半年,中国有两所“工艺美术学院”在筹建,并同时报请国务院审批。一所是由文化部筹建的以发展现代日用工艺为目的的“工艺美术学院”,有人(教师)、无经费、无房子;另一所是由中央手工业管理总局筹建的以发展手工艺为目的的“工艺美术学院”,有钱、有房子、没有人。从表面看,两个都是“工艺美术学院”,为什么不能互通有无呢?于是决定,两者结合起来,先成立一所,由中央手工业管理总局领导,这就是1956年11月成立的“中央工艺美术学院”。现在,半个世纪过去了,中央工

美术学院也已不复存在，只留下了这么一段“拉郎配”的历史。

本来，不论现代日用工艺还是传统手工艺，都是可以兼顾的。然而在当时，是所谓“部门所有制”，隶属不同，条块分明，各不相干，许多艺术院校的工艺美术家也圈在了“工艺美术系统”之外。就因为这些人人为的隔阂，和某些行政压制的手段，有时甚至造成人事的悲剧。

现在情况变了。国家的学科目录中确定了“设计艺术”的学科，而传统手工艺的“工艺美术”，又作为“非物质文化遗产”受到了更大的重视。名称可以换来换去，角度可以前后左右，然而作为造物艺术，它的基本性质并没有根本改变。从“人的本质力量的显现”和“人的需要的丰富性”来看，人的生活本身才是最重要的。

设计艺术

“设计”当作名词使用，是“文革”之后开始的。在此之前，只是作为动词，据说这是为了同国际“接轨”，因为西方人叫做“Design”。日本人确实这样做了，他们在1970年代将英文的“Design”音译成日文的“デザイン”，当作外来语使用。如果我们也译成“迪扎因”，恐怕很多人就不知其为何物了。

荀子说：“名无固宜。约之以命，约定俗成谓之宜。”（《荀子·正名》）我国使用“设计”与“Design”对译，是非常合适的。“设计”是个通用词，它的内涵非常丰富，并非在艺术领域的专用，其它方面都在使用。大至一个国家的政治体制和发展规划，小至一件生活用品，在其实实施之前的预想阶段，都可以称作“设计”。古代的诸葛亮“草船借箭”和“空城计”便是典型的设计，不过，那不是艺术的设计，而是军事的设计。“设计”一词用得最多的是自然科学领域，从卫星上天到小小的手机，都须经过设计。因此，“设计”这个词不能单独使用，否则便会界限不清。譬如说一台电视机的设计，至少要有三种设计：一是技术设计，包括显相

管、集成线路和机内所有的部件；二是艺术设计，包括它的外形、操作使用的方便，以及品牌、包装等；三是营销设计，包括广告宣传、投入市场的机制等。在现代市场经济下，三种设计是相互配合的，缺一不可。其中的艺术设计，严格地说，只是一种造物的手段，并非是造物的主要功能，造物的目的在于用，艺术只是在精神上使其美化，使其便于用和乐于用。正因如此，才被视作为实用艺术，过去也称作“羁绊艺术”，如像一匹有驯养的马，而不是无缰的野马。

由此不难看出，任何设计都必须具有冠词，加以限定，如政治设计、经济设计、军事设计、技术设计、艺术设计等，而只有艺术设计是属于艺术范畴的。在设立“设计艺术”学科之初，还曾出现过“设计艺术”和“艺术设计”的辩论，甚至有人以此论是非对否，实际大可不必。既然将“设计”当作名词使用，为了限定其范围，又出现了“设计”和“艺术”的词组。而在通常使用这个词时，有两个领域用得最多，设计艺术界和科技界，作为艺术学科，无疑是以艺术为中心，如音乐艺术、造型艺术（绘画艺术、雕塑艺术、版画艺术等）、戏剧艺术、电影艺术，“设计艺术”是顺理成章的。然而，还有科技的一面。如果以科技为中心，便习惯称作艺术设计，是相对于技术等而言的。也就是说，两个名称的互相限定，不存在是非与否。50年前讨论“工艺美术”和“美术工艺”时，曾出现过“朝三暮四与暮四朝三”之争，现在，在设计艺术上又是一次轮回，可见人们的思考有时是会凝固的。

从事业发展的角度看，确定设计艺术（艺术设计）的学科符合于事物发展的规律和我国的国情，是合情合理的。过去图案学之所以推展不开，主要不是自身的问题，而在于经济基础和社会环境还不具备“设计”与“制造”分工的条件，再说，“图案”与“纹样”确实容易混淆，在概念上形成等同。后来改为工艺美术，最初的愿望是紧密联系生产，结果在当

时情况下转向了手工艺，以致走了回头路。现在的设计艺术学科，将与国家的经济建设、高科技发展和人民生活水平的提高相适应，成为以塑造商品形态和美化生活的专业。它所涉及的面很宽很大，几乎无所不包，显示出国家和民族的物质创造和文明的水准。

近30年来，设计艺术专业在高等学校发展急速，由最初的十多个院系剧增到目前的1200多个。从正面看，大发展是一个可喜的好现象，它从艺术的角度证明了国家的振兴与繁荣，但也不可避免地出现一些专业内部的问题，或者说是学科建设上的问题。就像人的一生，总会遇到几道“坎”。在一个新兴学科的发展道路上，可说是在所难免的。

首先说名称问题，也不是一次而定的。“文革”之后，考虑到工艺美术的局限太大，不利于日用工艺（即机器大生产的现代设计）发展，曾使用过“工业美术”、“工业设计”。有些美学家还创建了“技术美学”，甚至成立了国家级的“中国工业设计协会”，在中华全国美学学会之下设立了“中国技术美学学会”。这些做法，都起了一定的推动作用，有助于设计艺术的学科建设。但如果咬文嚼字仔细想一想，总感到有点词不达意，名实不符。最后才确定“设计艺术”（艺术设计）这个名称。

很多事物不能隔代。就像断了线的风筝，难以再接起来。即使名称依旧，也会变质变味，那些所谓的“老字号”不就是这样吗？“文革”之后，改革开放，国门大开，人们看到外边的设计艺术五花八门，颇有羡慕之感。这是可以理解的。尤其是许多年轻人，不但没有学过几何形图案，甚至没有见到过广告。在专业上首先看到的是“平面构成”和“立体构成”。老学者都知道这不过是几何形纹样的改头换面，并非系统和完整，但年轻人却认为这是“现代化”。在西方，还有“奥普艺术”（光效应）的兴起。于是，几何形成为最流行的东西。80年代电脑还未普

及,许多人热衷于画细密的网格式的图案。又有人将色彩学改称“色立体”或“色彩构成”,便出现了所谓“三大构成”。实在的说,不是这些东西没有用,而是显得太肤浅了;再说,靠改名以为“现代化”,未免过于天真和幼稚。

我曾经想,难道西方的设计艺术就这么幼稚吗?后来遇到了提倡“构成教育”的朝仓直巳先生,他原是日本教育大学的教授,以后才到筑波大学。他将“平面构成”和用白板纸折叠的“立体构成”在小学实施,以代替过去的手工课(泥工和木工)。上世纪的六、七年代,他与另一位叫大至浩的教授,曾多次到我国台湾传播,以后又传到香港,“文革”后传到了大陆。这时,我才恍然大悟,原来是我们自己把小学生的作业当作大学教材了。

现在电脑普及了,又出现了另一道“坎”,即成为设计的依赖。掌握电脑技术是必须的,是一种非常得力的工具,应该很好地利用。但是,不能因此想在艺术上图省事,走捷径,更不能依赖电脑,离开电脑就无能为力。电脑既不能代替手上的功夫,更不能等同于形式美的法则。只有在实际训练中才能认识形式美;电脑只是提供一个工具,并不能解决审美问题。譬如说字体设计,电脑字库中的字体,可以有大小、扁狭和倾斜的变化,但都属于成套字体,不可能代替单字、单句字体的变化。一个艺术家的真本领,仍然要靠艰苦的磨练。

在高等学校的教学中,过去有所谓“三基本”的提法,即本专业的基本理论、基础知识和基本技能,仍然是重要的原则。设计艺术的“三基本”是什么,包括些什么内容,应该认真研究,明确规定,不能简单地跟着世俗走。学校教育的设计艺术专业,与社会上的设计公司是不同的。在教学中注意联系实际是应该的,但不能代替基础练习。设计艺术是个应用性的学科,既要抓住实用功能和审美情趣两个要素,又要顺应时代的潮流。在

迎合与引导的关系上,须辩证对待,不能偏执于一方。就当前的情况看,如何掌握形式美的法则是避免设计杂乱无章的重要一环,而如何将艺术设计与“现代派”艺术的随意性区别开来,也是很重要的一面。

至于传统手工艺,应该很好地加以保护、承传和发扬。2003年11月3日,联合国教科文组织通过了《保护非物质文化遗产公约》,我国是这个公约的缔约国之一。这是一个非常英明的措施,人类的智慧和文化创意可藉此而得以保存,留下历史的记忆。我国的非物质文化遗产非常丰富,包括传统手工艺在内,是民族文化中的一部分重要财富。

传统手工艺有其历史的范畴。在古代,所有的人造物都是手工的。近代有了机器生产,许多手工制品转向了用机器制造。也就是说,在进入机器生产之后,还有一部分手工制品不能或不必用机器取代,而且大都是带有艺术性的。这就是我们现在所称的传统手工艺。

传统手工艺也有两类。一类是日用的,使用的是普通的天然材料,如竹、木、土陶等,加工不多,但很别致,切于使用,表现出一种质朴和淳美。另一类是用高贵材料,如金银、象牙、珠玉等,所制作的一些陈设品(在古代有的用于仪式)。这种陈设品往往具有用品之形而无其实,它的目的也不是为了实际之用,而是显示其名贵和制作的技巧。如用玉石琢磨的炉瓶(香炉与花瓶),带着长长的链条,节节都能活动;雕刻几十层的象牙球,每层均有精细的花纹,层层都能旋转;将竹篾劈得如丝线,编出花纹如织锦的扇子等。这些东西的制作,每一件往往是耗月累年,一般是没有重复的,即所谓“单件制作”,或称“特种工艺”:在人们惊叹其精巧之余,有的被称赞为“国宝”。

人的兴趣和爱好是多方面的,因此艺术也是五花八门。“特种工艺”之“特”,不仅在材料的高贵和加工的精致,大都是表现出制作者的非凡本领,展现出人

与物的关系,人驾驭物的潜能。就像运动员的竞技一样,别人做不到的他做到了。他超越了一般,达到了极限,显示出了超常的能量;他的手工艺之所以令人惊叹,受到鼓舞,是因为具体说明了人之所以为人的能动性。

从事物的性质看,不论古代的百工之艺还是民间的手工艺,也不论是大众的生活日用品还是精雕细刻的特种工艺,都属于设计艺术;只是它们在艺术形态和工艺方法上不同,甚至在社会上分属于不同的行业。上下数千年,形成了一条历史的长河,展现了人的智慧创造和民族的文化与文明。当历史长河奔腾而去,在今天以“设计艺术”的面貌出现时,我们所着重的当然是今天和未来,但也不能割断历史,忘记过去,因为历史是一面镜子,可使我们照见未来,从中吸取有益的经验。同样,在近百年的道路上,我们沿着“图案学——工艺美术——设计艺术”的路走过来,不妨看作是一个角度的转换,如果将其联系起来,无疑会得出更准确的判断。

然而设计艺术毕竟是一个新兴的学科,从学科建设上看,不能因为它是应用学科便只在“应用”上下功夫,如果没有理论的指导,应用也会无所适从,不明方向。我之所以将“设计艺术”和“工艺美术”以及“建筑艺术”等称作“造物艺术”,是因为将它们看作是人的所有活动中最重要的活动之一,是体现人之所以为人的一种创造。它是物质的,又是精神的,体现出人的创造的一种原发性的“本元文化”,也就是综合性的文化,表现了综合的文明。

现在报刊上常有人提到,如何将“中国制造”变成“中国设计”。我们不但要生产出优良的产品,而且这产品还要是国人设计的,中国人创造的,具有中国的气派和中国的风格,显示出中华民族的文化与文明。设计艺术的教育,应该承担起这个历史的重担。

东方美学对德国“现代主义”设计运动的影响

文 / 汪建军

[内容提要]

20世纪初,在欧洲“新艺术”及(德国)“新建筑”运动发生的前后,一大批西方艺术家和设计师不约而同地把眼光投向了东方文化和艺术,其中包括德意志制造联盟的主要成员及包豪斯的重要导师,如穆特修斯、威尔德、贝伦斯、陶特、格罗佩斯、伊顿等。本文主要论述东方艺术和美学对这些“现代主义”设计运动的奠基人所产生的影响及其如何推动西方现代设计的发展。

[关键词]

东方美学 现代主义 德意志制造联盟 包豪斯

引言

革新是设计发展的主动力。翻开近现代西方设计史,几乎每一个篇章的主线索都是一场革新运动。革新之意是突破旧有传统,但事实上,除了完全由于技术进步导致的变革外,绝大多数以人文思想为主要动力的革新运动背后,或多或少都会体现出回归或借鉴(自身或其他优秀文化)传统的特质。这种回归或借鉴不但不会消减前进潮流,反而会起到相当大的助推作用。革新首先要求对自我进行再认识。回归传统正是一种再认识,即站在新的历史角度对自身文化的再认识。同样,借鉴传统也是一种再认识,它是站在其他优秀文明的镜子前对自身文化理性的再认识。

20世纪上半叶,以德国的包豪斯(Bauhaus)为中心在西方工业国家兴起的“现代主义”运动,被普遍认为是工业革命以来最具革新意义的一场设计革命。这场运动从新艺术浪潮、新生产方式发展成新建筑风格、新文化理想,进而在二战后演变成一种国际风格(International Style),对后来的设计和人类生活方式产生了巨大影响。

在德国,“现代主义”设计运动大致可分为两个阶段:一是从德意志制造联盟(Deutscher Werkbund)成立(1907)到第一次世界大战前的酝酿时期;二是从“包豪斯”创建(1919)至第二次世界大战前夕。影响德国“现代主义”设计运动

产生的因素有许多,比如反“历史主义”的大背景、英国的“艺术与手工艺运动”、荷兰的“风格派”、俄国的“构成主义”等,史论界对这些主流因素的论述已很详尽。本文主要论述(当时以日本为代表的)东方美学——这股表面看似波澜不惊的“暗涌”,对德意志制造联盟的主要成员及包豪斯的重要导师——这些“现代主义”设计运动的奠基人所产生的影响以及其如何推动现代设计的发展。

之所以称之为“暗涌”,是因为在史论界一直存在的“西方中心论”,导致了很多非西方的元素在西方艺术所谓的“正史”中被有意无意地排斥或遗漏。因此,除了浮世绘对印象派的巨大影响“证据确凿”之外,东方艺术和美学对西方现代艺术、建筑和设计潜移默化的作用(比如对包豪斯的影响),虽然从来不是什么鲜为人知的秘密,但碍于某些实质性图文资料的短缺,基本停留在只言片语这样一个层面。正如德国汉堡大学日本语言和文化研究所所长 Klaus Vollmer 教授所说的“缺少一个系统相关的、根本的研究”。^[1]笔者的一位德国老师 Claudia Delank 在《艺术中想象的日本》一书有关“包豪斯”的章节中也指出了文献资料缺乏的问题。^[2]基于上述情况,本文首先将目标定在理清主要线索上,以为今后的系统研究铺一块基石。

本文的主题没有单纯定位在对“现代主义”设计运动产生最直接影响的日

本艺术之上,而是扩大至“东方美学”这样一个整体概念,一是为了涵盖更多的文化因素;二是旨在强调东亚艺术的同源同流,进而引出东西方艺术和设计比较领域更深层次的思考。

一、东方美学对德意志制造联盟主要成员的影响

德意志制造联盟(下面简称“联盟”)的成立是“历史主义”(Historismus)和“青年风格”(Jugendstil)向现代建筑和工业设计发展道路上的里程碑。联盟由一群反对“历史主义”和忧心于国家“只注重工业发展而致使文化衰退”的有识之士组成,其奋斗目标是“对(整体)环境进行人性化设计,即从日常用品到建筑物,从家居生活到整个国家”,^[3]从中体现出具有时代先锋意义的“大设计”理想,即不仅仅是传统意义的建筑和产品设计,也包括生活环境和社会环境的设计。联盟由穆特修斯(Hermann Muthesius, 1861~1927)于1907年在慕尼黑提议创立,主要成员有包括威尔德(Henry van de Velde, 1863~1957)、贝伦斯(Peter Behrens, 1868~1940)、格罗佩斯(Walter Gropius, 1883~1969)、陶特(Bruno Taut, 1884~1967)在内的一批“新艺术”和“新建筑”运动的主将。这些人无论在理论上还是实践中,都扮演了“现代主义”设计运动的先锋角色。下面将着重介绍联盟的几位领袖与东方艺术和美学之间的渊源。

联盟理想的缔造者穆特修斯早年学习艺术史和哲学,后改学建筑。1887年7月,他刚从柏林高等技术学院毕业就来到了日本,作为恩德(Hermann Ende, 1829~1907)的助手在东京的Ende & Boeckmann建筑事务所工作。^[4]穆特修斯的建筑师生涯开始于日本,他第一个独立完成的设计是东京一座新哥特式教堂。至1891年1月离开日本时,他在那里工作了三年半之久。对于他在日本设计建造欧式建筑的同时是否系统地关注过当

地的建筑和艺术,没有相关记载。但有一点可以肯定,当时欧洲艺术界正是日本风尚(Japonism)兴起之时,年轻的穆特修斯也曾对浮世绘产生过兴趣并收集了一些相关作品。穆特修斯在后来的著作中没有太多涉及到日本,这跟他在英国工作七年后写成洋洋三大卷《英国建筑》的成果相比相去甚远。但从他的设计中所体现出来的对功能性的注重,以及在他的理论中反复强调“和谐文化”(Harmonische Kultur)等方面可以看出,他或多或少受到了日本建筑和东方文化的影响。

穆特修斯于1907年联盟成立当年提出:“这个时代的目标是必须建立一种共同的和谐文化。这样一种文化在早先的几个世纪曾存在于德国,而日本到了20世纪还依然拥有。”^[5]次年2月,穆特修斯在柏林艺术联合会的报告《建筑的统一——对建筑艺术、工程建筑和工艺美术的思考》中进一步强调建立“新的和谐文化的希望”,并把“新的、统一的建筑”作为“和谐文化”的基础。^[6]

穆特修斯提出的“和谐文化”理论表现在物质文化和精神文化各方面的消异求同、和谐统一,也就是哲学家尼采(Friedrich Nietzsche, 1844~1900)所认为的“民族文化的根本,即在生活的方方面面中表现出风格的统一”。穆特修斯说它“在早先的几个世纪存在于德国”,这当然是一种理想化的说法。自工业革命以来,许多欧洲艺术家都对中世纪古代怀有一种“浪漫”的情结,而把回归中世纪作为他们的艺术理想。

穆特修斯的“和谐文化”理想是否直接受到日本文化的感染这一点无法直接证明,但他在那里的生活经历至少让他感受到了“日本到了20世纪还依然拥有这样的和谐文化”。众所周知,日本文明可以用一个“和”字来概括,其国民精神也是以“和”作为基础的^[7](“和”亦是中国文化的重要组成部分,儒家早在两千多年前就提出了“和谐文化”、“大同社

会”的思想)。穆特修斯提出的“和谐文化”与日本的“和文化”在内容上虽不尽相同,但很多方面还是相近的。^[8]

1914年7月联盟科隆展览会前夕,作为联盟第二主席的穆特修斯在其纲领性的报告《未来制造联盟的工作》中积极呼吁建筑师和设计师要致力发展标准化(或规范化)体系,以此形成“普遍有效的、正确的审美品位”,即统一的美学。这也是穆特修斯“和谐文化”和“统一建筑”思想的直接延续。

然而,穆特修斯的论点最终引发了一场现代设计史上著名的争论。以威尔德为代表的建筑师和艺术家对此提出了强烈的抗议,他们强调艺术和设计要保持独立的个性、认为标准化会扼杀个性和创造性。这是一场“求同”与“存异”之争,整个论战在联盟的档案中有十分详细的记载及评论。^[9]穆特修斯的倡议最终被否决,但它对现代工业及现代设计标准化体系的建立产生了深远的影响。

在这场争论中穆特修斯的主要对手威尔德,也是联盟的创始人和领导人之一。威尔德的艺术生涯是从印象派绘画开始的,早年就曾和凡高(Van Gogh, 1853~1890)共同举办过画展。和凡高及当时许多印象派画家一样,威尔德也从日本浮世绘艺术中吸取过营养,获得了灵感。无论在威尔德早期的绘画作品中,还是在他后来典型的“青年风格”设计语言里,都体现出与西方传统艺术不同的特点,这突出表现在对线条的运用上。用威尔德自己的话说就是“发现了线的力量和生动的表现力”,这一点已被证实为“和凡高一样受到日本艺术的巨大影响,如果没有日本(艺术),那么他们的形式语言根本无法想象”。^[10]

受莫里斯(William Morris, 1834~1896)和他领导的“艺术与手工艺运动”的影响,威尔德从1890年起放弃绘画,开始从事建筑、家具和产品设计。威尔德结识东方工艺美术的一个重要机缘是他于1896年参与了巴黎著名的艺术

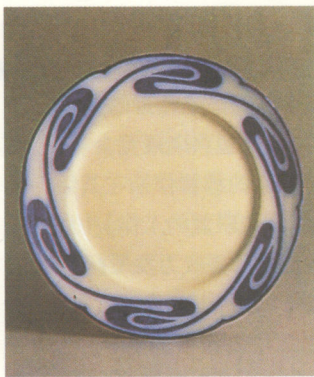


图 01



图 02



图 03

品商店——萨穆尔·宾 (Samuel Bing, 1838~1930) 的 L'art nouveau^[11] 的装修工作。自 1878 年巴黎万国博览会之后, 以浮世绘和工艺陶瓷为代表的日本艺术正是首先通过这家商店在法国艺术界传播开来的。在为萨穆尔·宾工作的那段时间, 威尔德获得了有关日本陶瓷艺术的丰富知识。威尔德后来设计制作了大量陶艺作品, 可以说与此有密切的关联。

有一点要说明, 威尔德没有穆特修斯那样在日本的亲身经历, 他在巴黎接触的日本艺术品大多数只是为了迎合欧洲人的欣赏品味而制作的, 因此, 他接受的东方美学更多的是形式上而非文化层面的。威尔德从 1900 年开始在德国从事艺术设计工作, 为现代设计的发展作出了极大的贡献, 被誉为“现代设计之父”。

联盟的另一位创始人贝伦斯, 也大致经历了和威尔德同样从印象派绘画转向实用工艺及建筑和产品设计的过程。从 1897 年起, 通过布尔克曼 (Justus Brinkmann, 1843~1915) 所收藏浮世绘作品, 贝伦斯对日本木刻版画技术产生浓厚的兴趣, 创作了如“睡莲”这样具有明显东方趣味的版画作品。以此为契机, 他的工作重点转向了手工艺, 作品风格逐渐变得轻快流畅, 成为慕尼黑分离派风格的重要代表。贝伦斯为慕尼黑水晶宫 (Glaspalast) 设计的餐盘是他的第一件陶艺设计作品, 无论是造型还是色彩都体现出鲜明的中国及日本传统青花瓷的特

色。(图 01) 当时的艺术评论家 Georg Fuchs 在他的《慕尼黑分离派的应用艺术 1899》一文中赞扬它是“迄今为止在德国以新的特质创造出来的作品中最成熟和最高雅的一件”。^[12] 这里的“新的特质”就是指一种融合了东方美学特点的新艺术风格, 它经分离派艺术家提炼, 演变成“青年风格”的元素之一, 清新简洁、朴实无华, 体现出与当时盛行的“历史主义”那种繁复琐碎、过度装饰的风格完全不同的特点。贝伦斯在“1904 年之后又将其发展成一种更为简约的、直线条的、注重功能的风格”^[13], 形成了“现代主义”设计风格的基本语言。

包豪斯的第一任校长格罗佩斯、第三任校长米斯·凡·德·罗 (Ludwig Mies van der Rohe, 1886~1969) 以及勒·柯布西埃 (Le Corbusier, 1887~1965) 都是贝伦斯的学生。不难想象, 贝伦斯设计中的“新的特质”对这些“现代主义”建筑大师们所产生的直接影响。

二、包豪斯对东方艺术和美学的接纳

包豪斯对东方艺术和美学的接纳可追溯到其前身——威尔德领导的魏玛应用艺术学校的时代。格罗佩斯在《包豪斯宣言》中提出的“建筑师、雕塑家、画家须向手工艺回归”, 即包豪斯“艺术与手工艺相结合”的教学方针, 是建立在“艺术与手工艺运动”、“青年风格”及“分离派”艺术家和设计师们的理想基础之上

的。作为“青年风格”的领袖, 威尔德是这一艺术理想在德国的主要推动者。1902 年, 威尔德创建了魏玛应用艺术学校。作为校长兼导师, 他特别强调对学生进行传统手工艺的训练。他凭着对陶艺制作的丰富经验, 特别是对日本陶艺方面的学识, 帮助学生掌握工艺和技巧, 进而引导学生理解东方陶艺之道。^[14]

1914 年, 格罗佩斯接替威尔德, 并将魏玛应用艺术学校与魏玛造型艺术学校合并, 成立了国立包豪斯。早期的包豪斯在很大程度上继承了威尔德时期的传统和经验。同样, 包豪斯对东方艺术的学习和借鉴在陶艺设计方面表现得最为直接, 例如博克勒 (Theodor Bogler, 1897~1968) 直接参照日本民间陶艺原型制成的茶壶。(图 02) 另有, 如布兰特 (Marianne Brandt, 1893~1983), 将其对日本陶艺的兴趣转向从禅宗文化和茶道艺术中延伸出来的至简至朴的美学原则, 并结合“风格派”的几何造型元素制作出了具有典型“现代主义”风格的作品。(图 03)

瑞士画家伊顿 (Johannes Itten, 1888~1967) 是将东方美学正式引入包豪斯课程的导师。在来包豪斯之前, 即在维也纳办学期间, 他就对源于东方“拜火教”的神秘教派——玛滋达教 (Mazdaznan) 产生了浓厚的兴趣, 同时也对东亚文化, 尤其是中国的道家哲学进行了学习和研究。伊顿在日记中对老子



图04



图05

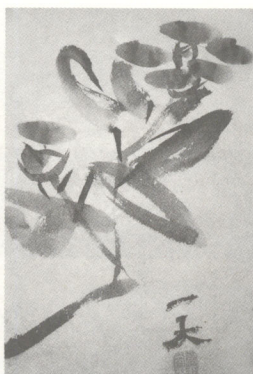


图06

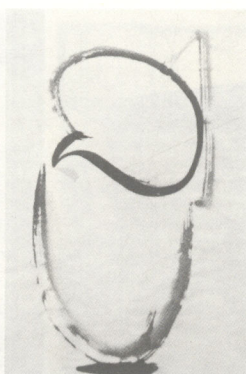


图07

- 图01：贝伦斯，餐盘。
图02：博克勒，茶壶。
图03：布兰特，茶壶。
图04：牧谿，《罗汉图》。
图05：伊顿，对牧谿《罗汉图》的分析。
图06：伊顿，山茶。
图07：伊顿，壶。

有过这样的评价：“老子是形式主义者、理想主义者、先知和现实主义者的结合。他清楚形式的法则和规律，也清楚精神的法则和规律。他将二者（形式和精神）合而为一，塑造成人类可能理解的最高的本质及最高的统一。”这些来源于东方的宗教思想和哲学的经验深深地印刻在了伊顿后来的教学实践中。

伊顿是包豪斯基础课的开创者，也是早期包豪斯最具影响力的导师。在教学中他不断尝试融合多元文化的因素，比如引入老子的哲学思想，甚至道家和禅宗的修炼方式，如控制呼吸、沉思冥想等，以帮助学生磨炼意志、触动灵感、拓宽眼界，进而推动个性发展、拓展艺术创作力。

伊顿基础课的一个重要组成部分是“绘画作品分析”。他选择了古代中国和日本僧人艺术家的作品，有意识地传输给学生这样的观念：绘画不单具有形式上的价值，更重要的是拥有精神上的价值。例如，他在课堂上分析了13世纪南宋画僧牧谿的作品《罗汉图》。（图04）牧谿是东方艺术史上对日本绘画影响最大的中国画家，他的许多作品随禅宗佛教的东渐流传到了日本，以其“直指人心”的朴素形式和对自然深刻的感知受到当时日本艺术界、宗教界包括足利幕府统治阶层的高度重视，从而对室町时代（1335~1573）发展起来的禅宗美学和后来广义的日本禅文化产生了深远的影响。

直到今天，日本人依然把牧的水墨艺术看作为“日本美”最核心的组成部分。

伊顿在对《罗汉图》的分析中套用了西方的形式符号。（图05）他把罗汉盘腿打坐的坐姿与西方数学中的“无穷”符号进行了对比分析，以传达艺术形式表象下潜在的精神内涵。这样一种近乎神秘的诠释方式显然有它的主观性，但它并不妨碍西方学生对东方艺术的直观了解和对禅宗美学的初步认知。

有一点需要强调：在当时的德国，有关东亚艺术的文献和图片资料相当有限，因此，可供伊顿选择的作品范例并不多。他对东亚艺术的了解最有可能是得益于日本东京国立博物馆的奠基人、著名的东亚文化学者、美国人费诺罗沙（Ernest Fenollosa, 1853~1908）和当时柏林博物馆东亚艺术负责人库莫尔（Otto Kuemmel, 1874~1952）的著作。这两人都是将东方艺术史纳入西方学术研究领域的先驱。费诺罗沙对禅宗艺术的推崇在他的著作《中国艺术和日本艺术的起源和发展》中十分明显。可以说，以费诺罗沙为代表的早期西方学者的个人美学倾向和主观评价直到今天依然影响着西方人对东方艺术和美学的认识和理解。从保留下来的资料看，伊顿选择的《罗汉图》很可能就出自费诺罗沙这部著作——1913年的德文译版。

离开包豪斯后，伊顿在柏林创建了一所私立美术学校。1931年，伊顿邀请日

本南画家竹久梦二（1884~1934）来学校讲学，同时他自己也正式开始学习水墨画，成为最早学习这一东方绘画艺术的西方艺术家之一。伊顿还将自己的名字“Itten”按照日语发音转成汉字“一天”。（图06）伊顿的水墨画作品，以简洁的笔墨和直接本能的创作表现方式见长，从中不难看出其来源于中国人文写意和日本禅宗绘画的审美趣向。（图07）

包豪斯的首任校长格罗佩斯对东方文化和建筑艺术也有着浓厚的兴趣，他的不少作品都受到了日本建筑和美学的的影响。对此，西方文献中几乎没有记载，倒是格罗佩斯在他1954年日本之旅后承认了这一点。

格罗佩斯于1960年在《桂离宫——日本建筑的传统和创造》一书中发表的文章《日本的建筑》说道：“我还从没看到过一个比日本整合谐调文化更好的例子……当文化因素在西方越来越不被重视之际，对日本人而言，它依然是生活的基本要求。”^[15]从这里可以看出，格罗佩斯与穆特修斯观点的一致性。在对工业生产预制体系可能性的探索中，格罗佩斯从日本传统建筑中发现了一套已经发展完善的系统。这一系统建立在模块建造方式及标准化生产的基础之上，而这些在西方建筑体系中还未找到最佳的解决方案。格罗佩斯这样写道：“我发现，日本古老的手工建造房屋已经具备了今天一座现代预制体系房屋的所有重要特征，

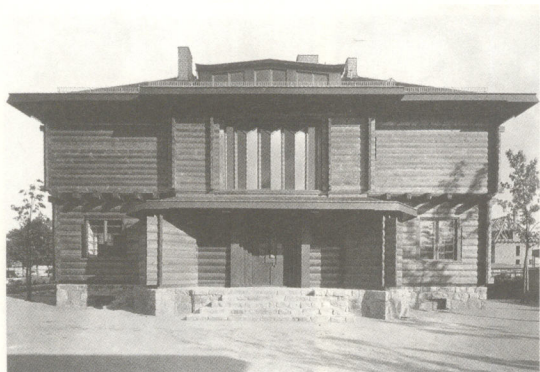


图08



图09

图08：
格罗佩斯和梅耶（Haus
Sommerfeld）。

图09：
正仓院。

即模块化配套，如标准化的‘榻榻米’、‘障子’等。”^[16]格罗佩斯还强调了日本建筑通过移动门窗形成内外空间的和谐关系，以及通过隔扇构成多功能的内部空间普遍原则下个性和统一的平衡等特点，这些在他看来都是西方现代建筑的榜样。

下面以格罗佩斯（及他领导下的建筑工作室）在包豪斯时期的三个重要作品为例，来分析其受到东方建筑 and 美学影响的一些因素。

（一）Haus Sommerfeld（1920~1921，格罗佩斯和梅耶设计）（图08）这是格罗佩斯领导的第一个包豪斯大型合作项目，也是格罗佩斯“建筑作为艺术统一体”思想的例证。这座建筑的外观设计有着明显的东方特点，但按照西方文献的主流说法，它的设计灵感来源于美国建筑师赖特（Frank Lloyd Wright，1867~1959）设计的Prairie House系列（赖特本人也曾受到过日本建筑的巨大影响）。如果进行比较，不难发现，Haus Sommerfeld与日本奈良东大寺的正仓院更为相似。（图09）正仓院建造于公元8世纪，正是唐朝文化艺术在日本的盛行期，因此它完好地保留了唐代建筑的风格。正仓院南、中、北三仓保存了许多来自古代中国及通过丝绸之路东传的中、西亚文物。直到今天，朴实坚固并具有极佳防潮性能的正仓院，依然为这些无比珍贵的文化遗产提供着最为妥善的保护。Haus Sommerfeld和正

仓院在外观和结构上的相似是显而易见的，如同样都是木结构，组成墙面的木条同样水平排列（包括由此构成的垂直结构线），同样外露的方形梁以及长屋檐结构等。由于缺乏文献证据，尚不能确定Haus Sommerfeld的外观设计是否直接参照了正仓院（不能排除巧合的可能性），但至少可以通过上述的比较，以一种推断的方式提出。

（二）Musterhaus am Horn（1923，穆歇设计，梅耶及格罗佩斯建筑工作室技术支持）（图10）于1923年包豪斯展览会中推出的这一“样板房”是“包豪斯住宅项目”的第一个实验性作品，是穆特修斯“新的、统一的建筑”思想的实践，体现了包豪斯对德意志制造联盟思想的继承。Claudia Delank博士指出，Musterhaus am Horn的平面图（图11）同时具有东西方建筑的特点，即结合了欧洲传统集中式别墅建筑（一个有可能的蓝本是意大利文艺复兴建筑师Andrea Palladio于1566年设计建造的Rotonda别墅）和日本室町时代以来武士禅僧居住的“书院造”建筑的特点。^[17]“书院造”一般由一个大居间和环绕在周围的多间披屋组成，并通过移门和隔扇构成可灵活开闭的多功能整体化空间。“书院造”的构造和装饰通常非常简约，是建筑形式和功能结合的典范。这亦是Musterhaus am Horn这一典型的“现代主义”建筑的设计理念。提出著名的“装饰就是犯罪”理论的奥地利建筑

师卢斯（Adolf Loos，1873~1933）曾在1927说过：“‘现代主义’建筑就是日本文化加上欧洲传统”，这句话用在Musterhaus am Horn上似乎再恰当不过了。

（三）德绍包豪斯大楼（1925~1926，格罗佩斯设计）（图12）：这座建筑以其干净的几何形式、清晰的整体结构、注重功能和摒弃装饰等特点被誉为格罗佩斯最经典的“现代主义”作品。与他早年的代表作法古斯工厂（Fagus-Werk）一样，德绍包豪斯大楼的整体玻璃墙面及金属框架样式很可能受到了日本建筑中“明障子”（图13）的影响。“明障子”具有灵活分割内外空间及大面积采光等的多重功能，前面提到的格罗佩斯的文章中也对此有过强调。现代建筑采用大面积、无装饰的玻璃方窗，其材料及采光效果虽然与“明障子”不同，但形式功能都很相似。

最后需要说明的是，包豪斯的这些建筑作品，都不是某种因素单独影响的结果。东方建筑和美学的的影响只是其多元影响中的一元，对于其它影响，本文不作展开讨论。

三、陶特与“桂离宫”建筑美学

陶特（Bruno Taut，1884~1967）被喻为德国“新建筑”（即“现代主义”建筑设计）的开路先锋，也是为推广东方美学做出最大贡献的西方建筑师。陶特年轻时就受到日本艺术的影响，20岁时开始

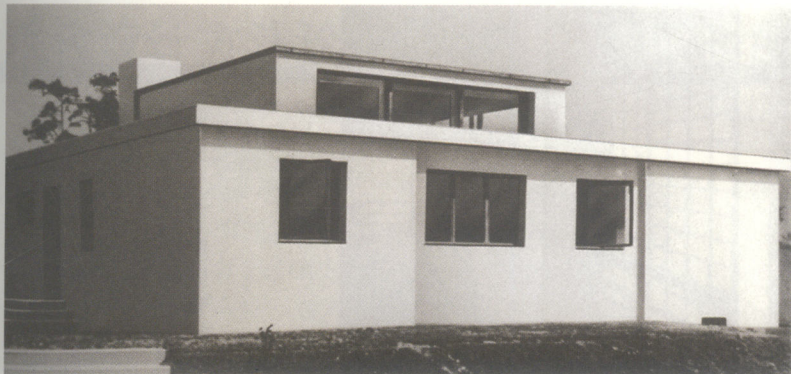


图 10

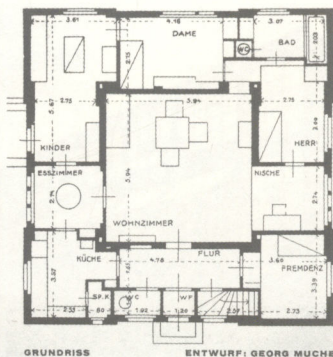


图 11

图 10:
穆歇、梅耶及格罗佩斯
建筑工作室
(Musterhaus am Horn)。
图 11:
穆歇 (Musterhaus am
Horn), 平面图。

学习浮世绘木版画。1908年起,他就读于柏林高等技术学院,学习艺术史和城市建筑(规划设计),后成为德意志制造联盟的成员。1919年,陶特创立“艺术工作委员会”(Arbeitsrat fuer Kunst)。同年,他倡议发起了名为“玻璃珠链”(Glaeserne kette)的活动,参加者有包括格罗佩斯在内的14位建筑师。这些建筑师以互相交换信件的方式进行信息和观念上交流,提出了诸如“废除迄今为止的建筑基础理论”这样革命性的、甚至激进的观点。“玻璃珠链”是“新建筑”运动的一个重要信息交流平台,发起人陶特在其中扮演着积极“鼓吹”东方建筑美学这样一个角色。

1933年,陶特上了德国纳粹“文化界布尔什维克主义者”的黑名单而遭到通缉。于是他经瑞士逃亡日本,受到日本建筑界和出版界的欢迎。在日本期间,作为一个西方建筑师,陶特却理性地站到了西方建筑的对立面,致力于反对“放弃传统、大力发展西方建筑”。这一在当时日本非常流行的观点,反映出他对优秀传统清晰的认识。

1933年5月4日,陶特度过了令他终生难忘的53岁生日,这天,他参观了京都桂离宫。这一始建于17世纪初的日本皇家“书院造”建筑群,直到陶特到来前还未被西方人所认识,因此,他称之为“完全孤立存在的世界建筑奇迹”。

陶特之所以对桂离宫如此赞赏,是

因为从中“发现”了包括他自己在内的许多现代建筑师为之奋斗的目标:形式即功能(或者说形式与功能的完美结合)。在陶特眼里,桂离宫是“将建筑简化到了只有面的组合,并且简化的结果没有使之变得单调乏味,这种简单元素的组合极富想象空间”^[18],陶特将桂离宫所体现出的美的最高境界归功于完美的比例关系,但它又并非是通过几何学方法计算出来的,而是禅宗美学的直觉感受。在这里,“禅创造了一个包容虚空的内在状况,同时也创造了严谨的、透明的、轻便的、可移动的、小巧的外部空间结构”。^[19]

陶特还发现了桂离宫的“无名特质”(Anonymer Charakter)。他认为这种特质“是一个优秀建筑师永远追求的东西。如同一个好的艺术家在他的作品中需要克服自我表现的主观性和自负虚荣,以利于从历史风格的枷锁中将艺术解放出来”。^[20]这种“无名特质”最终体现出来的是每个局部的平等以及整体的和谐。如同陶特所说的“每一个局部的自由意味着结合时需要考虑平等性和整体性,消除上下阶级之分,因为显而易见,每一个局部都是必不可少的”。而具有这种“无名特质”的桂离宫“既是建筑学的也是社会学的乌托邦,在其美的表象背后隐藏着建筑所要履行的最高义务”^[21]。桂离宫也因此被陶特评价为具有一种“现代的质量”,而这种“现代的质量”正是优秀的现代建筑设计的衡量标尺。

陶特对桂离宫“现代的质量”的分析不是孤立和简单化的,而是将其放在了日本传统建筑的美学体系之中。他在其手稿“日本建筑的两条线索”中清晰地勾画出“桂离宫美学”形成和发展的线索,即从伊势神宫(包括副线索——从中尊寺金色堂经白川“合掌造”民居)继承而来的和样建筑传统并经过“茶文化”(确切地说是禅宗文化)在美学上的提纯后发展而成。与“现代的质量”相对的是所谓“现代的庸俗”,其代表是以彰显权力和财富为目的、极尽装饰之能的日光东照宫。陶特对“现代的质量”和“现代的庸俗”的区分,一方面反映了“现代主义”设计拒绝装饰的审美理念,另一方面也是对“现代主义”概念下的“功能主义”和“理性主义”美学定义的再诠释。

陶特在日本生活了三年,在他后期的著作和文章中,多有写到日本和桂离宫,如《对于桂离宫的思考》等,为西方人解读东方建筑艺术和美学做出了突出贡献。由陶特“发现”并介绍到西方的桂离宫,最终成为西方艺术家和设计师竞相拜访的圣地。

四、结语

“现代主义”只是一个抽象概念,并不是一种确定的风格,如同我们不能用某种风格去概括包豪斯的艺术设计一样。究竟什么是“现代的形式”和“现代的质量”,其实仁者见仁,智者见智。但有



图 12

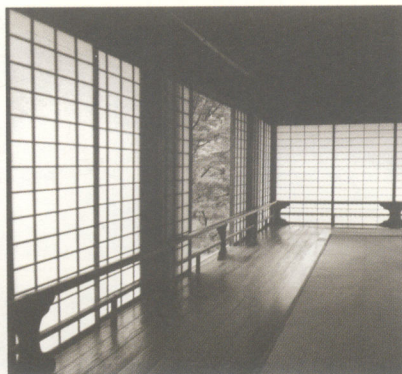


图 13

图 12:
格罗佩斯, 德绍包豪斯大
楼(1925~1926)。

图 13:
明障子(日本京都桂离宫)。

一点可以肯定, 20 世纪初, 在“新艺术”运动及“新建筑”运动发生的前后, 一大批西方艺术家和设计师不约而同把眼光投向了东方文化和艺术中他们所理解的最精华的部分。他们从儒家思想的“和谐大同”中发现了“现代的理想”、从道家哲学的“大道至简”中看到了“现代的形式”、又从禅宗文化延伸出来的美学和艺术中体会到了“现代的质量”等在这些东方文化优秀传统(当然还有其他多元的因素)的影响下, 西方艺术设计在短时间不仅形式上发生了巨大的变化, 而且从美学感知直到美学定义也都发生了相应的变革。

作为结束语, 笔者还想就引言中最后说到的“引出东西方艺术和设计比较领域更深层次的思考”提出一些问题, 这也是笔者在本文的构思和行文过程中一直在思考的问题: 为什么日本艺术在 20 世纪初会成为西方艺术转型及设计变革的契机? 为什么西方艺术家和设计师选择了日本艺术, 而罕见提及其中中国根源? 为什么自 17、18 世纪 Chinoiserie (中国风格) 之后, 中国艺术不再受到西方的青睐? 难道真如西方史论界普遍认为的“中国美学自宋代后、中国艺术自明代后便江河日下”? 我们在过去长期的故步自封后, 究竟失去了什么? 我们在今天一味盲从西方的梦魇中, 究竟何时真正醒来?

注释:

[1] 引自“汉堡大学日本语言和文化研究所”网页: www.uni-hamburg.de/Wiss/FB/10/JapanS/Zeitschr/rez161_6.html

[2] Delank, Claudia: Das imaginaere Japan in der Kunst - "Japanbilder" vom Jugendstil bis zum Bauhaus. Muenchen 1996, P.147.

[3] 引自“柏林德意志制造联盟”网页, “Bruno Taut - Meister des farbigen Bauens in Berlin”: www.werkbund-berlin.de/taut-ausstellung-texttafeln.doc

[4] 明治维新(1868 年)起至 19 世纪末, 大量西方建筑师应明治政府的邀请来到日本工作, 其中德国建筑师就有 17 位, 比较著名的有 R. Menger, J. Hobrecht, H. Ende, W. Boeckmann, A. Steghmueller, O. Tietze, H. Maenz, R. Seel, H. Muthesius, F. Baltzer 等。

[5] 参见 Roth Fedor: Hermann Muthesius und der harmonischen Kultur - Kultur als Einheit des kuenstlerischen Stils in allen Lebensaeusserungen eines Volkes. Berlin 2001.

[6] 参见 Muthesius, Hermann: Die Einheit der Architektur. Betrachtungen ueber Baukunst, Ingenieurbau und Kunstgewerbe. Vortrag, gehalten am 13. Februar 1908 im Verein fuer Kunst in Berlin. Berlin 1908.

[7] 叶渭渠主编:《日本文明》, 北京: 中国社会科学出版社, 1999 年, 第 35 页。

[8] 德语“和”与“和谐”都是 Harmonie。

[9] 参见“德意志制造联盟档案”主页: www.museumderdinge.de/werkbund_archiv/geschichte/

[10] 引自“亨利·凡·德·威尔德”(德国)主页: www.henryvandevelde.de/Biography.htm

[11] “新艺术”运动之名就源于此店店名。

[12] Fuchs Georg: Angewandte Kunst in der Sezession zu Muenchen 1899, 转引自 FAHR-Becker, Gabriele: Jugendstil. Koeln 2004, P.228.

[13] Fahr-Becker Gabriele: Jugendstil. Koeln: Koenemann Verlag 2004, P.392.

[14] 参见 FIEDLER, Jeannine & Peter Feierabend (Hg.): Bauhaus. Koeln 1999, P.450-451.

[15] Gropius, Walter: Architektur in Japan, in: Walter Gropius, Kenzo Tange, Yashuhiro, Herbert Bayer: Katsura Tradition and Creation in Japanese Architecture, New Haven 1960, P.2.

[16] 同上。

[17] 同 2 第 5 章。

[18] Corboz, Andr é: Moderne Architektur und Japanische Tradition, in: Tomoya Masuda & Henri Stierlin (Hg), Japan, Lausanne 1995, P.3

[19] 同 12, P.331。

[20] 转引自“柏林洪堡大学”主页“Alma Mater Berolinensis”报刊文档“Kunst ist Sinn Bruno Taut und Japan”: www.hu-berlin.de/presse/zeitung/archiv/03_04/num_2/mix.pdf

[21] 同上。

参考文献:

1. BERGER, Klaus: Japonismus in der westlichen Malerei 1860-1920. Muenchen 1980.
2. CORBOZ, Andr é: Moderne Architektur und Japanische Tradition, in: Tomoya Masuda & Henri Stierlin (Hg), Japan, Lausanne 1995.
3. DELANK, Claudia: Das imaginaere Japan in der Kunst - "Japanbilder" vom Jugendstil bis zum Bauhaus. Muenchen 1996.
4. FAHR-Becker, Gabriele: Jugendstil. Koeln 2004.
5. FENOLLOSA, Ernest: Ursprung und Entwicklung der chinesischen und japanischen Kunst. Leipzig 1913.
6. FIEDLER, Jeannine & Peter Feierabend (Hg.): Bauhaus. Koeln 1999.
7. GROPIUS, Walter: Architektur in Japan, in: Walter Gropius, Kenzo Tange, Yashuhiro, Herbert Bayer: Katsura - Tradition and Creation in Japanese Architecture. New Haven 1960.
8. MUTHESIUS, Hermann: Die Einheit der Architektur - Betrachtungen ueber Baukunst, Ingenieurbau und Kunstgewerbe. Vortrag, gehalten am 13. Februar 1908 im Verein fuer Kunst in Berlin. Berlin 1908.
9. MUTHESIUS, Hermann: Die Werkbundarbeit der Zukunft und Ansprache darueber von Ferdinand Avenarius u.a. In: Friedrich Naumann: Werkbund und Weltwirtschaft. Der Werkbundgedanke in den germanischen Lndern. Jena 1914.
10. ROTH, Fedor: Hermann Muthesius und der harmonischen Kultur - Kultur als Einheit des kuenstlerischen Stils in allen Lebensaeusserungen eines Volkes. Berlin 2001.
11. 叶渭渠主编:《日本文明》, 北京: 中国社会科学出版社, 1999 年。