

中國文化 與中國設計 十讲

祝 帥 著

2



中國電力出版社

www.cepp.com.cn

J06/176

2008

中国文化 与中国设计 十讲

祝帅 著



中国电力出版社
www.cepp.com.cn

本书旨在深入中国文化与中国艺术结合部,通过艺术设计这一独特的视角,分十个专题呈现中国文化史的某些独特方面,在此基础上展开对“设计本土化”这一当代艺术领域热点话题的讨论。

本书也是作者数次在中央美术学院开设《中国设计与中国文化》和《平面设计的本土化探索》两门课程的讲稿,注重现实意义、图文并茂,展现出当代设计教育的前沿和特色,适合艺术设计、艺术史论及广告学各专业师生、设计师以及其他对于中国文化、中国艺术与中国设计有兴趣的人士阅读。

图书在版编目(CIP)数据

中国文化与中国设计十讲 / 祝帅 著. —北京: 中国电力出版社, 2008

ISBN 978-7-5083-6403-2

I. 中... II. 祝... III. ①文化—研究—中国②艺术—设计—研究—中国 IV. G12 J06

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第183572号

中国电力出版社出版发行

北京三里河路6号 100044 <http://www.cepp.com.cn>

策划编辑: 王娜 责任编辑: 王娜 王倩

责任印制: 陈焊彬 责任校对: 付珊珊

北京博图彩色印刷有限公司印刷·各地新华书店经售

2008年3月第1版·第1次印刷

787mm × 1092mm · 1/16 · 15印张 · 280千字

定价: 32.00元

敬告读者

本书封面贴有防伪标签,加热后中心图案消失

本书如有印装质量问题,我社发行部负责退换

版权专有 翻印必究

本社购书热线电话: 010-88386685

序一 山泉与深潭

对于祝帅这本书的具体内容，我应该是没有发言权的。因为无论是设计，还是设计的文化理论及批评，同我一向所关注和研究的领域都有一定的距离。虽然对这些问题也一直感兴趣，但从一般的兴趣到学理的研究却有天壤之别。而祝帅在他所探讨的这个领域是很专业的。所以，本人只能以一个读者的身份谈谈自己的感受。

设计同中国文化的关系，很好谈又很难谈。把中国文化的一些观念和思想直接套用以解释设计的现象，这是很常见和好谈的，但经常流于泛泛之谈。既要深入地了解中国文化，同时又要要有丰富的设计经验和感受，而且还要用一种方法，把两者之间的关联微妙地表达出来。这是比较难的。

中国文化同设计的关联，好像溪水从山上的泉眼流出来，中间经过了许多曲折，终于形成了壮观的瀑布，瀑布跌落成为深潭。深潭是设计作品，而泉眼就是中国文化。如果说“中国文化就是设计的源头”，这句话是没有错的，但又是没有意义的——这就像说深潭中的水来源于山上的泉水一样。当然，如果说“深潭中的水是由瀑布跌落而成，所以同山上的泉水没有关系”，这就走向荒谬了，可是在设计的思潮中的确有类似的观点。如果直接根据泉眼中水的结构，分析和推导深潭中水的特质，这是一种机械的研究。深潭中的水，既是山上的泉水的延续，同时沿途广收并蓄，有雨水和其他支流的水的汇入，有山石泥土的沉淀，有草木等植被的飘落，当然还有水中各种生命体的繁衍，最后经过瀑布的爆发，在青山绿水间，出现一汪深邃而平静的深潭。从泉水到深潭，是一个创新的过程。真正有价值的研究，应该熟悉深潭中的水的特质，又畅饮过山上的泉水，走过溪水流经的每一个角落，最后确定在泉眼中的泉水的诸多成分中，到底是哪些要素经过什么过程能够形成深潭中的水的独特品质。我理解这是祝帅多年来一直致力于研究的方向，也是这本书写作的目的。

祝帅学设计出身，本身是一个很优秀的设计者。他一直在对设计创作进行反思，写了很多卓有见地的设计批评文章；同时广泛涉猎东西方的文化理论，勤于思考，对研究方法的意识日益成熟。《中国文化与中国设计十讲》是祝帅的第一本专著，其中会有偶尔的青涩，但书中探讨问题的广度和深度，以及文字的老道，表现出作者在长期的研究中所积蓄的丰厚的学术底蕴和内在功力。相信这本书的出版，无论对设计实践领域，还是对设计研究领域，都具有重要的价值和意义。

陈刚

2007年初冬于燕园

序二 絮叨的序

一个完小刚毕业的学生做了老师，第一次给新入学的孩子们教生字——

书，书，书包的——包！

我这个“絮叨的序”大致也如此，算是处女“序”吧。

能写序者，大凡学者，至少也教授，而我什么都不是。

但说起设计评论，确实有一嘟噜的感慨，既然是年轻人的盛情邀请，就支持一把，也顺便把嘟噜都倒出来，絮叨絮叨。

说“絮叨”，是因为不成文，尤在搞理论的书里，更不敢称文，没有逻辑，只好絮叨。

1

认识祝帅是在2004年，他写了篇评论我的文章，觉得很新鲜。干设计三十多年了，头一次有人这样详尽地解析我的设计（那年他才23岁，还在读研究生）。虽然文中不乏过了头的溢美之词，也有因阅历和认识上的局限而让我不服的批评，但可以看出，他做了详尽的史料调查，且行文理性，逻辑严密，所阐述的学术观点也很鲜明。从此，我记住了他。

后来，经他多次游说和搭桥，让我这个不善言辞的人在中央美院讲了一堂《我无话可说》的讲座。之后，祝帅又根据我的演讲和我们之间的聊天，以对话的形式共同署名在网络上发了一篇同名文章，副标题为“论中国现代设计的人文环境”，主题内容是针砭权力审美的弊端，呼唤政府和社会重视设计和尊重设计师的劳动，据说业界反响很大。这是我第一次与理论人士合作进行的一次设计批评活动。

近年来，设计和创意产业在中国成为了热门话题，设计教育也成为了蜂拥而至的热门学科，据说，目前每年与各类设计有关的毕业生已达数十万人之多，中国的设计师队伍因此也迅猛庞大，这个原本匮乏设计文化传统的人群，忽然间出现了百万计的设计师，这在世界设计史上绝对是个奇迹。但如此快速形成的庞大设计师队伍，其设计素质和理论修养到底如何，不能不令人担忧。

果然，随之而来的是业内精英们怨声载道的抱怨，指责行业监管的不力，没有行规缺乏规范，设计队伍良莠不齐，鱼龙混杂，视听垃圾误导审美、污染社会环境，从丑陋不堪的建筑到CCTV低俗的广告叫卖，恶俗设计无处不在。

当然，作为行业的行政监管不可或缺，理应立即立法加以整治。但是，人们似乎一直忽略着另外一个重要的利器，并且应该是最根本性的工作，那就是——设计批评。

一方面，我们疯狂地产出着不合格的设计师队伍；而另一方面，对于设计理论研究和批评人才的培养却鲜有人顾及，即使是一些院校有此专业，其毕业生大概也是寥寥无几，而就是这些寥寥无几之中，他们的文字恐怕也仅限于在校刊或所谓学术刊物上发表，只为获取学位和职称而已。而真正作用于社会、有真知灼见、又敢说真话的设计批评家，若估算其人数，恐怕还不及目前圈养着的大熊猫的数目。

2

我常常庆幸，自己是设计师，整天和图形图片打交道。图的好处是一目了然，一本厚厚的设计年鉴，少则三五分钟即可浏览无余，若是细看，顶多也是三五十分钟，便能里里外外看个透。可是，这么厚的书，要是文字文章，至少也得三五天吧。这个好处，在做评委时尤其好。不然那几千件作品怎能两天就搞掂？若是同样数量的小说、论著，那还不得一年半载累死几个评委？

后来，我发现，我们在享受图像的瞬间性、省时省力等诸多好处的同时，却也不知不觉地养成了懒得看文章的习惯，进而每每看到密密麻麻的长篇大论时，脑袋就大，久而久之，就有了本能的回避思想和理论性学习的情性。

我想，和我有同样情性的人在设计圈里绝非是少数。之前，我有文字调侃过中国电影，但和电影界相比，中国设计界若论文化的含量，恐怕在中国的文化圈儿里，顶多也只能排末尾了。

设计师重图轻文，热衷于图形游戏而非思想的问题不能不说是个普遍的现象，甚至有些偶像级的所谓大师人物，更在这方面起着“楷模”的作用，他们除了用仿造来的设计所换取的名车豪宅满世界地炫富之外，却鲜见其只言片语的思想理论，这种大师级人物的“图传身教”在拜金主义盛行的今天，当然会引得年轻设计师们眼红心燥而竞相模仿却疏于学术方面的修炼。

在国内设计师中，不必说年轻的，就连我这样浸淫了三十多年设计的人也常常是找不着北。表面的造仿，做做图形游戏，玩玩小聪明，并非难事，可是，若想找到设计的灵魂，仅仅在图形图片的圈子里转悠，恐怕是永远找不着“北”。对一些重大题材和项目的设计，恐怕还要上升到更高层次的宏观视野去寻找人类文化的坐标。

设计，毕竟不是工匠式的手艺活儿那样一看就会，熟能生巧。反之，她却是一门跨学科、跨行业、跨技术、跨人文等极其综合性的学问，尤其平面设计，更涉及到政治的、历史的、科技的、经济的、社会的、市场的、心理的等诸多的常识和其间的关联性，这就决定了设计工作背后的复杂性和艰难性，同时也决定了设计理论和设计研究的重要性和必然性。

当下，设计界热衷于策展和评奖。不可否认，高水平的赛事和评奖具有风向标式的指导性，其积极意义是显而易见的，但这种“指导性”仍然未能超越浏览画册、看图揣摩的性质，偏重于感知的、不确定性的肯定和否定，而这种“不确定”的模糊性也往往具有盲目性和误导性。若要弥补这种形式的先天缺陷，必定要依靠基于宏观文化层面上的设计研究。

但愿，像祝帅这样愿意静下来做设计研究和设计批评的年轻人更多一些。



2007年11月25日于深圳

小 引

“中国文化与中国设计”这门课是我从2003年起在中央美术学院开设的一门艺术设计专业课程。在此后几年的教学实践中,我逐渐把它从一门设计学院本科必修课发展为一门中央美院各专业学生都可参加的选修课。考虑到本课程的授课对象以美术学院创作实践类学生为主,而非纯粹的理论课,我对课程体系和内容进行了较大的创新,希望把重点落实在中国传统文化与现代艺术设计创作的结合上,改变美术院校长期以来形成的理论与实践对立的局面,引导学生直面“中国当代设计本土化”这一重要问题——不是从理论层面上去论证“本土化”是否是一个“伪问题”,而是希望与实践层面上切实为当代设计艺术创作和教学提供一些超越“中国元素”层面的本土思想文化资源,同时在理论层面上尝试为通过艺术设计讨论中国文化问题铺设一条道路。

讲稿在教学实践中反复加以调整和修改,直到2007年夏天已连续四届讲授本课程后,才得以把自己多年来对于中国设计的一些思考整合在“中国文化”这一议题下,并进行体例调整和补充整理,成为眼下这本小书。无须讳言,这种工作仍然是“从前人止步处开始”的,闻一多、宗白华、张道一等几代学者的积累尤其功不可没。为了达到与其他学科的相关成果进行对话互动的目的,在很大程度上我也借鉴了文学、美学等人文学科的成果。当然,由于自己的学识和视野有限,这种借鉴的工作注定还很不彻底。但人文学科学术研究的成果正是建立在这样的批判性积累之上的,在意识到前人有可能存在的一些草创阶段的时代局限、而学术方法却在不断演进之后,沿寻前人“接着讲”下去,这或许是后学者对学科建设的责任和使命。

在进入正文之前,有必要简要介绍一下这门课程的基本结构:本课程以中国的现实问题为中心,从三大单元展开对于中国设计本土化问题的讨论。第一部分(第1~4讲)是对中国古代意匠、制器思想的整理与阐发。相比较对于古代工艺美术作品的形而下的研究,这是探讨中国设计与传统文化的历史联系诸环节中更为行之有效的思路,也是思考中国现代设计本土化问题时的核心问题之一。第二部分(第5~8讲)是从中国现代设计思想史、学术史角度进行梳理,将前辈学者在相关问题上的探索与思考,作为进一步阐述的必要参照。第三部分(第9~10讲)则是立足于中国现代及当代艺术设计创作本土化的历程,反思实践形态中设计与文化的历史联系。由于最后这部分我的大量研究成果将体现在另外一本专著中,因此本书中有关中国当代设计的篇幅相对凝炼,特此说明。

目 录

序 一 山泉与深潭 陈 刚

序 二 絮叨的序 陈绍华

小 引

1 第一讲 生生之谓易——《周易》与中国设计精神

2 第一节 易象的生命精神与设计意味

8 第二节 “象”：在“言”与“意”之间

14 第三节 “观物取象”与“观象制器”
——《周易·系辞传》的工艺观念

25 第四节 希伯来民族造物与工艺思想的初步比较

35 第二讲 尽善尽美——儒家对中国设计的启示

36 第一节 由“礼”触及的设计问题

44 第二节 儒家有关“创造”的论述

50 第三节 从设计社会学的视角看

59 第三讲 反者道之动——道与中国思维方式

60 第一节 天人相分——道家思维方式中的一种“前理解”

67 第二节 释“反”——“反设计”及其道家思想根源

74 第三节 “意境”的道家解释

82 第四节 道教与文字的艺术

95 第四讲 云在青天水在瓶——禅宗思维在设计中的借鉴

96 第一节 佛教征服中国，或中国征服佛教

99 第二节 “平常心”与“顿悟”

102 第三节 “静默”与“空灵”

104 第四节 对于话语霸权的解构

109 第五讲 蔡元培：中国现代设计启蒙的先行者

110 第一节 “图案”作为美术和“美育”的重要门类

115 第二节 以“装饰”建构进化论的美术史观

118 第三节 以城市美化为归宿的美育思想及其来源

127 第六讲 鲁迅的艺术设计思想和实践

128 第一节 鲁迅对艺术设计的兴趣与研究

130 第二节 鲁迅所理解的“中国精神”

132 第三节 设计的社会性与时代性表述

135 第四节 由艺术设计和工艺美术推想社会问题

139 第七讲 闻一多的艺术设计批评与工艺美术思想

140 第一节 东西文艺观：从梁启超到闻一多

143 第二节 设计批评的理论与实践

148 第三节 工艺文化及社会学研究

152 第四节 工艺美术与文学史的交叉研究

155 第五节 “为研究而创作”与“从创作到研究”

161 第八讲 现代设计学术史上的宗白华与沈从文

162 第一节 宗白华对工艺与设计的学术研究

175 第二节 沈从文的工艺美术情结与物质文化研究

189 第九讲 中国现代设计与传统的历史联系

190 第一节 “艺术设计”在中国的滥觞

192 第二节 作为艺术经营的中国现代书籍设计

195 第三节 作为文化史史料的中国现代广告

198 第四节 早期中国设计教育的产生与发展

203 第十讲 中国当代设计的本土化探索

204 第一节 思考设计创作本土化问题的学者

206 第二节 新中国动画设计与传统的创造性转化

215 第三节 中国当代平面设计师的创作范式

223 参考文献

225 后记

第一讲

生生之谓易——《周易》与中国设计精神

由于中国古代并没有严格意义上的“设计”学科分类，有关“制器”的观念也仅仅局限在《考工记》、《天工开物》、《园冶》、《长物志》、《闲情偶记》等狭义的“工艺文献”之中。然而，对于现代设计有可能形成启发的思想，还存在于广袤的社会、文化和艺术背景中，我们的探讨也将从对中国历史上“轴心时代”经典文献的解读开始。¹

尽管古代学术体系不像今天学科分工这样明细，但治经学和治诸子学的方法是有很大不同的。一般地说，治经学（尤其是古文经学）应首重文字训诂，而治子学则重在阐发“微言大义”。尽管清朝乾嘉时期以来，正统的考据学家（大概除了戴震以外）几乎大多认为治子亦应“首重考据”而对于义理之学有所排斥（如高邮王氏父子的“义理自现”说），但其实晚清一代学人也并没有少把“我国之子学”与“泰西之哲学”相提并论。不过通过贬低“义理”标榜“考据”的功夫，其实也是走向了另外一种极端。至少它在解释《周易》的时候就会遇到一些问题——如果严格地使用治群经的小学方法来研究《周易》，那么所得的就可能仅仅是《周易》之九牛一毛，更无法与当代设计实践相关联。这似乎也从一个侧面论证了《周易》这部经书的不平凡之处，其内涵之丰富，以古往今来汗牛充栋的研究著述相比，还是令人惊叹不已。

孔子说：“假我数年，五十以学《易》，可以无大过（‘大过’是周易六十四卦的一个卦名，引者注）也。”（《论语》7.17）而中国的医学、建筑、武术、剑道、饮食、堪舆、棋艺等独特的学问，也无不与《周易》有密切的关系。在我专业阅读的范围内，也已经看到很多建筑与易学的研究成果。然而，以严格意义上的艺术设计而论，深入地探讨《周易》与中国设计关系的专著，迄今还并不多见。人文学科领域的研究无不借助于前人的成果，但笔者也并不想放弃这发凡起例的尝试工作，哪怕只是为今后设计学界提供若干可供重复操作的“范式”。

在进入正文之前，需要简单地介绍一下《周易》这部书以及我们探讨它与设计关系的几个角度。本讲之称《周易》，包括《易经》和被称作“十翼”的十部《易传》两部分。所引用《易经》的部分，均注“《周易·卦名》”；所引《易传》部分，则注为“《周易·传名》”。如“《周易·归妹》”、“《周易·系辞上》”，而不再分别注明“易经”或“易传”。我们在研究《易经》的时候注重于两部分的内容：一是作为抽象符号的卦象本身所反映出的思维方式对于设计思维的影响，二是作为“言”的卦爻辞中可能对设计产

生影响的有美学意味的篇章。对于《易传》的研究，则集中于具体谈到“象”和“制器”等问题的《系辞》、《象传》等几篇。

从宋代的朱熹开始，“易本卜筮之书”的观念深入人心。事实上也的确如此，无论如何，《周易》本来就是为占卜而设计的。但设计者可谓煞费苦心，没少动用哲学乃至科学的思维方法。也正因此，才使得《周易》的文本显得扑朔迷离，后代的象数比附者也不绝于屡，以至在这一条路上越讲越玄，这些论述究竟有没有价值姑且搁置，至少本讲并不打算从事这一方面的探索。好在对《周易》进行“学术范围”内的研究也自有其正统：1973年出土的马王堆帛书中的残篇《要》，记载的正是孔子类似的说法：

子曰：“易，我后其祝卜矣，我观其德义耳。……吾求其德而已，吾与史巫同涂而殊归者也。”

对于《周易》是否属于儒家的著作并不作重点讨论，但至少后面将要作专门论述的儒家思想和本讲《易传》的提问角度还是很不相同的。前者以《论语》为中心，讨论的基本上是人生在世的社会问题，而《易传》的作者，却更加关心“宇宙的本体和生命”。尽管从这一点上还无法得出陈鼓应“《易传》属道家思想”这样主观的结论，但也应该看到中国文化作为一个有机的整体，其内部各种元素互补和互相掺杂的实际情况。该讲以思想派别分类进行论述的体例，无非也只是一种论述策略而已，无法避免不同派别思想互相交叉、某些近似的问题无法放在一起讨论的情况出现。

第一节 易象的生命精神与设计意味

从“太卜掌三易之法”（《周礼·春官·大卜》）这句话中可以确定的是：“易”是一种算卦的工具。所谓“周易”，自然就是周代的算命之法。事实上自朱熹以来，中国的学界也普遍接受了这样一个基本的判断。但《周易乾凿度》却提供了一种更有哲学意味的解释：

“易”一名而含三义：所谓易也，变易也，不易也。

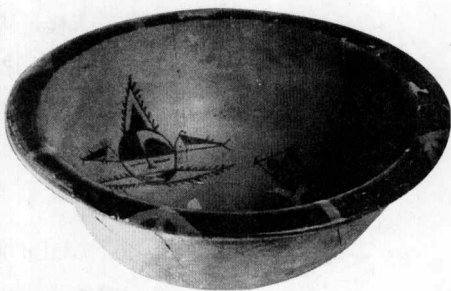
易者，其德也：光明四通，简易立节，天以烂明，日月星辰，布设张列，通精无门，藏神无穴，不烦不扰，淡泊不失，此其易也；变易者，其气也：天地不变，不能通气，

五行迭终，四时更废，君臣取象，变节相移，能消者息，必专者败，此其变易也，不易者：其位也：天在上，地在下，君南面，臣北面，父坐子伏，此其不易也。²

这样的解释真是大有启发，可谓是对《周易》生命精神的把握和概括。对于这种解释是否“过渡阐释”并非问题的主旨。³中国历史上许多哲学著作，或许包括《易传》本身，都免不了对于经典的“过渡阐释，”但其最终目的则在于向我们提供了新的哲学思路，这一点无可厚非。当然，对于“一名三义”的具体论述，我们并不需要严格苟同，但所提出的“简易”、“变易”和“不易”，值得从设计创作的角度作进一步的发挥。

一 易简而天下之理得

20世纪中国哲学史上的佛学大家熊十力在晚年终于完成了“舍佛归《易》，宗仰孔子”（熊十力认定《易传》系孔子所作）。张岱年对此有这样的评论：“从表面来看，佛教唯实学说有一套深微精密的理论，而《周易学说》则比较简略，何以熊十力会舍彼取此呢？其缘由不值得深入思考吗？”⁴至少熊氏最终抛弃逻辑复杂论证繁琐的佛学，发现《周易》的微言大义，或许与中国本土文化中崇尚简洁、平淡、以小见大这一“集体无意识”不无密切的关系。相对而言，源于印度



1-1 仰韶文化彩陶人面盆

的佛学理论虽然在哲学上深刻绚烂，但终究不是一种中国文化所崇尚的最高明的运思方式。

与一般哲理思维方式相似，中国艺术的形式也往往体现出“要言不烦”、“以少少许胜多多许”的追求。这种对于“简单”的向往和崇尚，其源头在某种程度上也可追溯到《周易》这里。据《周易·系辞上》的解释，可以看出《乾凿度》关于“简易”的解释是有一定根据的。

乾以易知，坤以简能。易则易知，简则易从。……易简而天下之理得矣；天下之理得，而成位乎其中矣。

一部《周易》，能够以“观物取象”的方式巧妙地使用类似“二进制”的阴阳爻符号对大千世界加以把握，这不能不说是先人的智慧。“视知觉不只是像镜子一般反照出物象而已，它与取向的活动是相关联的。……取象的活动，也是以意摄象。以心抉择之，故所得亦为意象。如考古所获陶器上，除鱼纹、蛙文外，多有几何图纹、螺旋纹、

太极纹或人面鱼身纹等,这些几何图纹均非物象而是意象,显示的是图腾观念或是某种秩序感。”⁵比较西方严格意义上的写实绘画,不难看出中国思维方式独特之处的一个方面。对此,作家阿城认为彩陶和青铜纹样是古人“在致幻的状态下,产生幻视、幻听,产生飞升感”、“中国造型的源头在幻象”。⁶但其实这种说法已经不自觉地受到了20世纪西方精神分析学的影响。的确,在绘画史上的超现实主义等阵营中出现过达利等艺术家通过服食药品产生幻觉而作画的例子,但显而易见的是并不是所有产生“幻觉”的人都能够创作出具有审美价值的造型,因此我认为阿城的说法有过于理想化、以偏概全的倾向。

即便不考虑卦象和爻象,《周易》(不仅仅是《易经》)是很有意识地与图像相联系的一部古代文献,这为讨论艺术设计中的问题建立了更多的渠道。从最初的“河图洛书”的传说,到后世“易图学”的形成,在“易学”中不乏可供图像研究学者注意的史料。宋代以降,大概是从周敦颐创“四格”太极图并作《太极图说》开始,在历代易图学的发展历程中,大多数“易图”都演变成为负载着烦冗文字信息的“图表”,而不是实践“左图右史”这样文字与图像互相阐释的传统,所以对于设计研究者的意义恐怕并不大。但“太极图”这种说法,已经深刻地对应于今天公众所熟知的这个“阴阳鱼”图了。

“太极图”在形式上的简易,可谓合乎《周易》的生命精神。对比“易有太极,是生两仪……”这样的“说教”,图像在这一方面的优势真是显露无遗。但并不是所有的文字都适合用图像来表现,也并不是所有的图像都能用语言来描述的。文字与图像,是人类关于世界的两种不同的表述方式,其分工是不同的。搞不好的话,要么降低了文字的价值,要么降低了图像的地位,都不可取。在描述混沌的“宇宙生成论”这里,图像便具有得天独厚的优势,极其复杂的哲学推论过程,由一个黑白二色组成的图形极其轻松地说明了出来。相信《太极图》的作者一定熟谙图形语言的价值,以及设计思维与形式表现的互释关系。事实也的确如此,这种源自《周易》的图形观念值得深入褒扬。重新回顾中国古代在图形运用方面的历史实践,也是真正建立优秀设计文化的契机。

历经近千年的“太极图”,作为一个审美的图形设计来看待,在今天却没有“过时”之感;而刚刚过去10年、20年的一些中国标志设计便明显易经衰老、过时,甚至被艺术史所遗忘。中国设计在过去的20年中的水准低下,与社会对于设计的误解和不正当的要求有关,同时设计师艺术修养不高、对传统文化的精神领悟不深也难脱其咎。还需要看到,“简易”并不代表“空洞”,一个简单的“太极图”,所包含的却是“天下之理”。应该看到,虽然图形设计最终提供给接受者的是“简易”的图形,但这样的图形并不是设计者“信笔拈来”或“直接取材”。这是因为《周易》还在“简易”的同时,

对我们提出了“变易”和“不易”这些辩证的、更为复杂的要求。

二 变动不居，周流六虚

“变易”是《周易》哲理中不可忽视的重要特点之一。前人谓“易”之称即来源于一种善变的生物——蜥蜴。在筮法中，亦有所谓的“卦变”之说，正是“变动不居，周流六虚，上下无常，刚柔相易，不可为典要，唯变所适”（《周易·系辞下》）。可以说，这是作为“卜筮之书”的《周易》对其“理想读者”提出的一种要求。“易象无论作为一个整体还是部分……其中总有正在当场实现之中的流动和化生，永远不可能被完全程式化、哲理化和‘电脑化’。”⁷正因此，《周易》才能在“周虽旧邦，其命维新”（《中庸》）的世界中保持永恒性，作为古往今来万口传诵的经典“与时偕行”（《周易·系辞上》）。但是，《周易》的“与时偕行”又比一般的社会科学显得高明得多。政治和经济也讲“与时俱进”，但它们的变化仅仅有当下的意义，即某种观点仅仅适合于某一时代，数年之后便改弦易辙。《周易》则不然，它既是流动的，又是永恒的，它的思维方式几乎没有“过时”的可能性。

这种看似矛盾的说法正是《周易》的高明之体现，这一特点对于中国艺术中的审美意象也有深刻的关联。我们也需要对这种现象作一些深入的分析，应用于艺术设计的创作之中。在写理论性研究论文的时候，我们经常会强调“小题大作”——为的是尽可能地把话说得清楚、透彻；但在艺术形象的创造中，应该鼓励的正是“以小见大”、“以少总多”——一定不能像理论文章那样讲求“逻辑性”。在《周易》中，卦爻辞不是对卦象的直接注解，卦象也不是对卦爻辞的“图说”或“图解”。两者之间具有相对独立性，都没有穷尽对方作其他阐释的可能。《周易》的语言本身就是一种非逻辑性的语言，在占卜的时候，不能严格地按照爻辞所提供的字面意义直接对应于所占之事；同理，对于形式单纯却含蕴深奥的卦象的阐释也应该具有无限丰富的可能，适宜发挥解释者视知觉中的想象力：

在这个多重互构的推演系统中，根本就没有现成的、“是其所是”的单元、原子或自明的起点，每一“点”（比如一爻、一卦）都应该被看作是一簇簇推演关系轴的枢机，在不同的但又相互亲缘的变换趋势中获得时机中的意义和讲究。⁸

这是对易象的非常具体的规定。可以看出，虽然“简单”，但并不妨碍多义与含蓄。这就从根本上接近于艺术意象的表述方式了。设计创作中的艺术意象也具有同样的构成维度。然而，很多设计使用大量的装饰图形填满整个画面，表达的又往往是一些宣传性的标语口号，有时还生怕人们看不出来庸俗的“寓意”，还煞费苦心地编制线性对

应的“设计说明”。这不是否认在某些场合设计师可以作一些类似的作品以迎合社会的需要,但可以确定的是这些海报充其量只能算是为政治或商业服务的宣传画,而不能称作设计艺术。同样可以肯定的是,仅仅凭这样一些作品在社会的泛滥,设计在中国也只能停留在“为人作嫁”的层面上,其艺术价值无法得到广大公众的真正理解。

对于艺术意象多义性与含蓄性的规定,势必也对接受者提出了更高的要求。这也是中国艺术区别于西方古典艺术的一个特点,即要求接受者的“参与”,通俗地讲,艺术作品本身是“生成态”(不是真的没有完成)、“变动不居”的,需要与接受者形成某种互动来获取其终极含义。客观作品提供一个“象”的平台,它可以也应该影响到接受者的解释(“辞”),但接受者也可以反过来影响作品意义的生成:

这种“变通”是象辞互向或双向的,而且象的变通是打通象辞联系、揭示《周易》的哲理含义的更有效方式。……《周易》中象与辞之间的距离在这种双向变通中成了“解释学的距离”,要求和激发着一种注重语境和变易成象成文的思路。扬雄的《太玄》中的象辞安排表面上更有理路可循,但其哲理意义反大不如通行本《周易》,除了其他原因之外,缺少解释学的距离也是一个重要因素。⁹

《周易》是否有必要用西方解释学理论来理解,这还可以讨论,但这种对于接受者的注意是尤其适用于设计创作的。设计与纯粹的美术创作不同,它不得不把接受者的具体情况考虑在内,因而在不同的场合,设计艺术性的发挥往往会受到一些具体的限制。但是从另一个角度说,正因为目前一些广告主乃至社会大众整体的审美水准不高,设计师才应该立足于艺术的立场对他们进行审美的启蒙和教化,《周易·贲》的“观乎人文,以化成天下”说的就是这个意思。故此,在现阶段,设计师不应该一味地“迎合”公众的接受水平,而应该体现出一定的超前性来,这种“超前性”就体现在对上述“理想的接受者”的寻求。这样做的结果是提高公众对于好的设计的期待值和理解力,从而解放设计师的创造能力,促成社会审美的良性循环。

三 君子以立不易方

《周易》之“易”还有“不易”意。这个“不易”本身又可做一种以上之解释。除了《乾凿度》作者的“不变”说外,这里还想提供一种理解的视野:即“不容易”。先来看第一种解释。前面已经说过,尽管《周易》是流动的、变化的,但具有辩证意味的是它同时又是经典的、永恒的。就前者而言,非此不能够称为一部奇书,可是如果没有后者,古老的《周易》无疑就会早早地失去古今人类持续对话的可能。鉴于这种对话关系的实际存在,而且历代以来未曾中止,可以肯定的是《周易》中一定有某种

永恒不变的东西，或是人类自古以来没有解开的千古之谜，或是积淀于国人集体无意识之中的原型意象等。这反映在艺术和设计中，尽管有审美潮流和风尚（所谓“时尚”）的季节性变化或轮回——有每年都在发生变化的“流行色”，有当时看起来新鲜但三五年之后就感觉过时的某种“时髦风格”，但古往今来写入艺术史中的那些不朽杰作反复印证了这样一个判断：即艺术和美中一定有一些永恒的规律性存在。

西方哲学和艺术中的现代主义运动开始以来，一些人宣称天地间没有永恒的真理，只有脱胎换骨的变化与创新。从表面上看，这似乎与《周易》的逻辑有些类似；但如果仔细分析，可以发现《周易》的作者不但不支持这种想法，反而提供了更加复杂、也更符合中国思维方式的一种解释。《周易》的变化和运动是一种回环往复的辩证结构，而不是线性的推演。对此《周易》中有很多类似的描述：“无平不陂，无往不复”（《周易·泰》）、“反复其道，七日来复”（《周易·复》）、“无往不复，天地际也”（《周易·象传》），等等。不仅仅在“复”这一卦中，而是在几乎整部《周易》六十四卦中，从初爻到上爻，往往都很好地贯彻了这种思想。这也是中国人一以贯之的思维方式，老子所说的“万物并作，吾以观复。夫物芸芸，各复归其根。归根曰静，静曰复命。复命曰常，知常曰明。不知常，妄作凶。”（《老子》第十六章）可以做一个很好的注解。在道家的讨论中，还会对这一章从另外的角度剖析其对设计可能产生的影响。

《周易》在变动中，保守出了永恒的生命本根，这正是易学思想的难能可贵之处。这还体现在《周易·经》中以“恒”字命名的这一卦中。“恒”这一卦名的意义就是永恒，即在《周易》的变动中见出稳定、持久的东西。对此，《周易·彖传》用“天地之道”来加以解释：

恒，久也。刚上而柔下，雷风相与，巽而动，刚柔皆应，恒。《恒》：“亨，无咎，利贞”：久于其道也，天地之道恒久而不已也。“利有攸往”：终则有始也。日月得天而能久照，四时变化而能久成，圣人久于其道而天下化成。观其所恒，而天地万物之情可见矣！

可以说，“天地之道”就是一种永恒的关怀，也就是《周易·象传》所说“君子以立不易方”中的“方”。人类自古以来的终极追问，在今天仍然能够与现代人获得心灵上的沟通与启示。这种精神不是仅仅有时效性约束的制度或规范，而是一种形而上的哲学问题。它经得起时间的检验，形成中国文化赓续不断的传统。只有体现这种反映永恒问题的艺术创作，才能在艺术史上具有价值。与这种人文的价值相比，局限于当下时代的“时尚”、“潮流”等，都是极其容易过时的，一味地追求这些，对于艺术史将没有任何有价值的贡献。所以，在设计教学中强调对于传统文化精神（而不是形式）的理解与