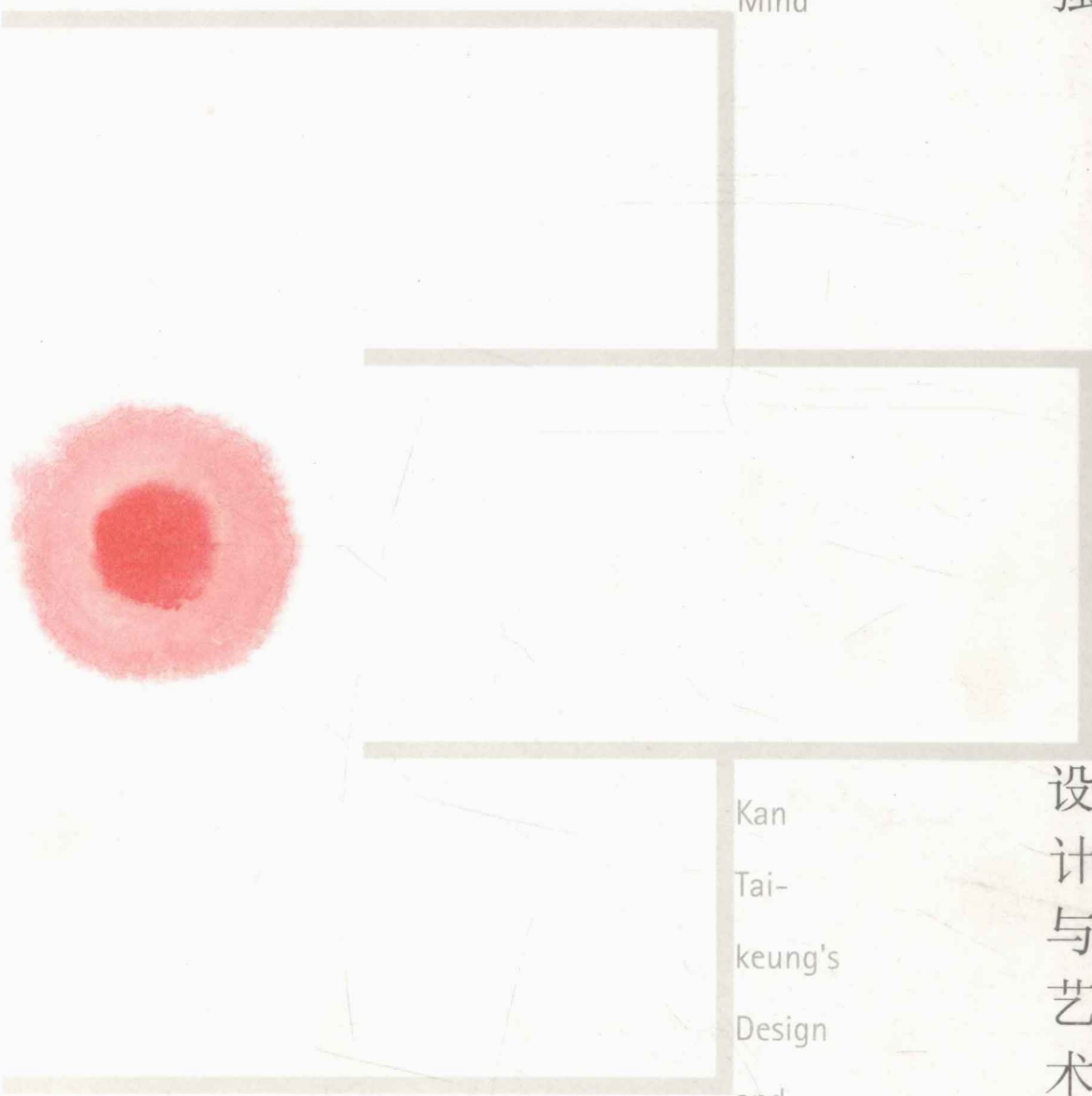
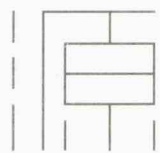
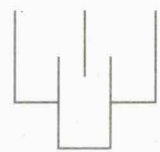
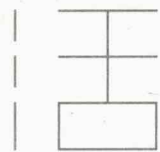
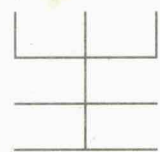


靳
埭
强

From
Life
to
Mind

设计
与
艺术

Kan
Tai-
keung's
Design
and
Art



图书在版编目(CIP)数据

生活·心源 靳埭强设计与艺术/靳埭强著.——汕头:汕头大学出版社,2003.8

ISBN 7-81036-640-8

I.生… II.靳… III.平面设计——作品集——中国——现代 I/.J 524

中国版本图书馆CIP数据核字(2003)第069505号

生活·心源 靳埭强设计与艺术

广州市政协诗书画室 广东美术馆 编

作 者:靳埭强

总 策 划:陈纪萱

主 编:王璜生

副 主 编:钟子辉 谭昕 蒋悦 招四强

执行编辑:陈钊文

责任编辑:潘梅芳

技术编辑:王 京

设 计:靳与刘设计顾问

制 作:正日文化传播

鸣 谢:广州市政协港澳台侨外事委员会 广州市出版业协会

出 版:汕头大学出版社

印 刷 厂:广州丰彩彩印有限公司

印 刷:2003年8月第一版第一次印刷

印 数:0001-5750

印 张:15.5印张

书 号:ISBN7-81036-640-8/J.59

定 价:138.00元

Guangdong Museum of Art

生

From

Kan Tai-keung's

活

Life

靳 埭 强 设 计 与 艺 术

到

to

Design and Art

源

Mind

汕头大学出版社
Shantou University Press

目录

Contents

序 4

Preface

模拟·实在·消隐·重现 6

D J 胡珀兹

Simulation and Disappearance:

The Posters of Kan Tai-keung

D J Huppertz

海报 14

Poster

书刊、年报 72

Publication, Annual Report

商标 120

Trademark

品牌形象、包装 144

Brand Identity, Packaging

企业形象 162

Corporate Identity

活动推广、展览 180

Event Promotion, Exhibition

邮票、杂项 190

Stamp, Miscellaneous

绘画、版画 206

Painting, Prints

靳埭强 —

一个最能代表香港文化的艺术家 226

李铸晋教授

Kan Tai-keung —

An artist most representative of
the cultural of Hong Kong

Prof. Li Chu-tsing

简历 236

Biography

Kan

靳

From

Tai-

埭

Life

keung's

强

to

Design

设

Mind

and

计

与

艺

术

Art

序

自20世纪70年代以来，华人设计这一实用艺术领域就与靳埭强这个名字紧密联系在一起。80年代后成长起来的中国设计家，鲜有不受其影响者。作为成长于香港、立足于香港的一位平面设计师，靳埭强以先驱者的姿态引导业界的成长，从而使香港的平面设计获得了国际声誉。

与众多平面设计家的成长经历有所不同的是，靳埭强于水墨艺术钟情甚深，60年代他已就读于吕寿琨先生主持的水墨画课程，70年代，当他开始致力于发展诗化设计语言之时，他还作为水墨画运动“一画会”的成员之一，频繁参加了各类艺术展览。在其后产生的大量设计作品中，我们都不难看出设计家对简约空灵的水墨语言的精妙阐释。

在注重民族文化底蕴的发掘和确立本土意识的同时，靳埭强还十分重视将这种古典情愫与现代设计理念进行融合，他博采众长，广泛汲取欧美、日本的先进经验，以实验性的态度积极发展演化自己的设计风格，80年代末至90年代，他完善了自己的典型风格：构图稳健，画面清丽，色泽时而欢悦，时而雅致，立意隽永而弥满禅机。作品中不时可见中国传统文人智慧与现代商业文明的和谐对话。由于设计作品的传播途径广泛，设计家也藉此让海外异邦接触体会到中华文化的精妙之处，于弘扬祖国文化，功不可没。

我们大力支持和主办“生活·心源——靳埭强设计与艺术展”并编辑出版《生活·心源》。我们衷心祝愿展览取得圆满成功，也希望这次活动对国内设计界的发展有所补益。

Perface

As a graphic designer whose home base is in Hong Kong, Kan Tai-keung is one of the pathfinders represents the emerge and development of local design in the 70's. Since then, Kan's name has claimed international recognitions as well as being one of the most popular Chinese commercial designers worldwide. It is highly possible that not a single graphic designer from any modern Chinese community who has not been came across with some his work.

His interest in Chinese traditional ink painting can be traced back to the 1960s when he was under the guidance of Master Lü Shoukun's inkpainting tutorial. He was then a very active member of the 'One Art Group' in the 70's when he indulged himself to explore his own visual language. It is this innovative learning experince in Chinese inkpainting that shapes his personal interpretation of space creation that hovering between the moving brush strokes from which we can now see in most of his work.

While holding a very high respect towards the national culture, he strives to assimilate the essence of design aesthetic from the West and Japan. In the process of fabricating a recognisable Hong Kong visual identity, he fused our heritage against an international context to experiment his own style. From his work between the 80's and the 90's, a design language that belongs to Kan is forged. The visual dialogue between Chinese wisdom and the contemporary social life-style exemplified Kan's unique style of harmonization through conflation of layers of images and brush strokes. For Kan's design, it works like a vehicle of meanings that spreads and cultivates the core spirit of Chinese culture wherever it lands.

We fully support, organize and wish every success to both Kan's exhibition and the publication of "From Life to Mind — Kan Tai-keung's Design and Art". We sincerely hope these will give advantages to the China's design world.

模拟·实在·消隐·重现——靳埭强的海报设计

D J 胡珀兹

于“97”政权移交前，媒体对香港这个城市的真正身份进行了大量探讨(1)。很自然地，人们会认为香港是一个中西汇萃的地方，并重复又重复地将这种见解挂在嘴边。本地或海外的评论都不断地将这个二元对立的身份强化起来。而自90年代初，不论是中方或英方都尽力加强针对本土文化的影响。当香港在70年代开始由一个商埠渐渐蜕变为国际金融中心的同时，它不单是中西的汇合点，并且对不同的文化采取开放(2)；是故，若只说香港是中西合璧而忽略其他地域文化的影响，未免是失于疏浅。自80年代，香港产生了一代蜚声国际的设计师。例如靳埭强与陈幼坚二人的视觉设计风格已经超越中西的对比或互补而是在追寻一种既本土而又全球化的香港印记。

靳埭强的视觉语言是在80至90年代开始产生影响。这篇文章的焦点是放在他这个时期的非商业性海报设计，文中所选的例子都是以设计、艺术、海报展览或文化讲学等题目为主(3)。由于他在构思的过程或当他以不同媒介将其设计外化时都会遵遁着一些相同的路线，所以在分析他的作品时我们是可以进行比较有系统的介绍。大部分的设计师都同意海报设计可以提供较大的探索和尝试空间，相对于一般的商业设计是比较容易发展出个人的风格。是故自19世纪末，举办海报设计比赛和展览已经是个别国际设计组织的指定项目之一(4)。

不同的设计杂志，对靳氏的海报设计一般冠以东西方的二元合成，并分别站在东方与西方的角度去讨论他的表现手法、特质和个性。属于东方的有传统、直觉、工艺技巧、静虚、形神、和谐及温柔。西方那一边则包括现代感、理性、科技、动态、几何计算和力的表现。当靳氏的机构形象、书刊及包装设计刊登在《Novum》时，Rlaus Klemp曾评论他的作品在散发着东方魅力时亦带有欧陆的客观思维(5)。而Ryum Williams亦在《Graphis》杂志中说：“靳氏尝试感性地将两种传统结合，在东西方汇合的香港，有电脑、也有算盘。”(6)虽然这些文章可能是为一般大众而写的，特别是西方的读者，但若然就此说靳氏的作品就等同东西方的混合则以作者个人观之是失于表面及流于肤浅了。在80、90年代，当靳氏全力发展他的设计语言时，亦受着当时的香港地理、政治背景所影响；我们应该更仔细地分析他的作品并同时对这些来自西方的一般评价提出疑问(7)。

在他的海报中见到的香港是找不到脸孔的——仿佛是一个无人地带。然而这却反而突显出香港那种难以捉摸的文化身份，因为靳氏刻意避免将香港定形于某个表情之内并同时肯定其多元文化的弹性。他使用的视觉语言屏弃了无新意的渔舟，苏丝黄的灯红酒绿或维港景色。在他的手中，中国传统文化透过欧美与日本的现代设计主义重新建构出一个代表着80、90年代的香港。正如Ackbar Abbas在论及香港电影时所说：“往往在争论着香港的身份定位时，若以视象作为起点是会比较容易达至有益的讨论。”(8)

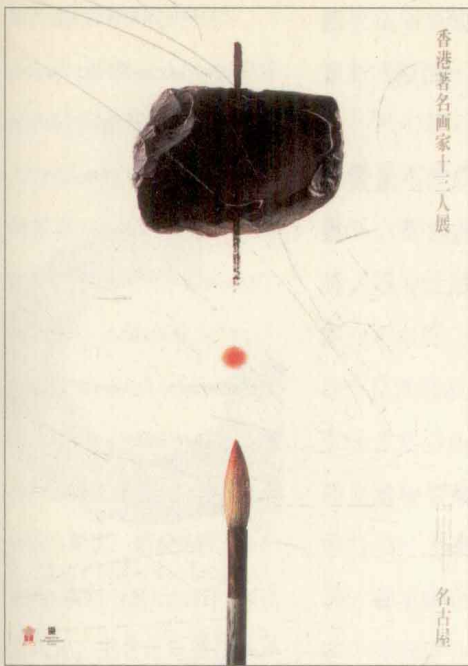
注

1, 2. Achbar Abbas与David Clark二人均对香港文化作出过详细而深刻的研究，并先后出版或发表文章论及香港不同的文化现象。

Abbas著写的‘Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance’, University of Minnesota Press, Minneapolis 1997在文中被多次引述。

而在Journal of the Oriental Society of Australia, 29, 1997内刊载Clark写作的‘Hong Kong art and the transfer of sovereignty’在亦为本文所引用。

3. 有关靳埭强的设计历程相信香港的读者都很清楚，但仍在这里作一简述：1942生于广东省，1957年举家来港。在当裁缝学徒时进修由中文大学举办的艺术课程并师承水墨绘画自王无邪(译注：正确的学习关系应该是吕寿琨先生是靳叔与王无邪先生的水墨画老师，而靳叔则在中大设计课程时是王无邪的学生)，在1969年于玉屋百货任设计师，在1976年成立新思域设计公司而于1988年改名靳埭强设计，后再名为靳与刘设计。除了精于绘画和在设计界声名远播外，靳氏亦于前理工学院执教并著作多本有关设计原理的书本。



△ 香港著名画家十三人展——名古屋

Exhibition of 13 Hong Kong Famous Artists - Nagoya 1989

▷ 我的香港
My Hong Kong 1983

虽然面对着个别的设计要求，靳氏的海报仍有其共通的地方。在一张经常被设计杂志转载名为“名古屋著名香港画家十三人展”的海报中我们可以找到靳氏独有的设计语言：毛笔的笔触游走或穿插于不同的物件之间并形成一种浮动的空间感觉，而一般的资讯性内容则以不显眼的编排来达成一种整体的平衡，再配合明晰而醒目的颜色组合，很多时是白地衬以红与黑。

这一张海报以正中心的一点红色彩墨为出发，红点之上飘浮着一个由石块与垂直笔画组成的中文字“中”，同时一枝毛笔则由海报的底端上升趋向红心；所有资讯文字与主办单位资料一概以灰色处理并列于左右两旁。很明显地，“中”字代表着中国而红点则是日本的旭日，就正如这张海报是要表示中日交的文化流活动。靳氏一向是尽量让图象突显出来，故此他的笔触和物件多以白地衬托着并配以鲜明的颜色对比，而字体的选择则以简洁直接为原则，所有这都可以说是靳氏“招牌”设计的组成元素。

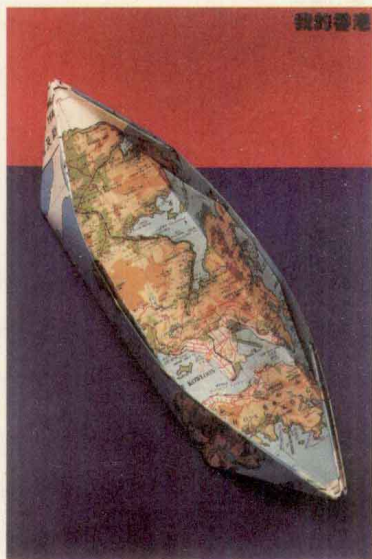
浮动的空间

在「名古屋十三人展」这张海报里，靳氏将笔、墨及石块悬置于一浮动的中轴上并赋予四周大量空间。而各元素之间又被编配于不同的层面上，这种在平面上产生立体效果的手法令人联想到电脑萤光幕上的虚拟世界，萤幕是平的但内里表现的世界是多维的。同时亦暗示着香港的一种“无根”身份，尤其是当中英在1984年签署了中英联合声明之后香港人对前景的一片空白和无奈。这种“无根”的特质在他的另一张名为“我的香港”海报中有更加明显的投射：一只由香港地图摺成的纸船被安放于上红下蓝的平面背景上，右上角静静地写着“我的香港”四个粗黑的字体。

或许靳氏对于在平面上产生深度的探求多少是由于他深爱着中国的水墨。在他的水墨画中活现着一种浮游的空间感；于迷蒙的群山中穿梭着片片空白。同样，我们在“一画会”（1979）这张海报中可以看见类似的表现手法，红与黑的笔触被切割的山脉所围绕着；而这种在空白上的分离与流动是香港缩影的感性投射——纵横于朦胧烟雾中腾升的高楼大厦之间却看不见实在的参考坐标。

物件

砚石、毛笔、麻雀牌、纸镇、筷箸、瓷碗或一份手抄本——所有这些物件，都是非常明显而个别地浮游在一片虚拟的空间里而扮演着另类角色。靳氏以其自身的文化背景中选取这些物件是有其目的，个人认为他是以一种“类象”（simulacrum）的角度来将这些物件重现。根据 Gilles Deleuze 的解释，类象是一种



4. 别的地方不说，本地的香港设计师协会自1972年成立以来，每两年均举办设计比赛，其中当然包括海报设计这项目。

5. Klaus Klemp, 'Kan Tai-keung' *Novum* 66, September 1995, p. 44.

6. Rynn Williams, 'Kan Tai-keung' *Graphis*, no. 285, May 1993, p. 70.



无定形的标识，它所投射的意义是属于一种抽象的共识，类象所表现的是一种效果或影响，而这种抽象的共识已掩盖着物件本身的物质价值 (9)。

我们再来解释一下。靳氏所选用的物件并不是要去代表着某一段实在历史而是对逝去的从前发出一种回响；它们所代表的并不是历史的陈述而是以一种用个别文化碎片组成的历史印象。由此，他并不喜欢以具有“中国特色”的物件去引人注目，反而利用日常一些普通物件去发掘并提升香港文化中所包含着片段段的中国和东亚文化。例如在靳氏设计中常见的砚石就被赋予一种双重意义。石与墨在这一物件中体现自然与文化的结合，并以类象的身份散发着一

代表着中国旧有文化的共识。他的物件很多都是属于过往某一时期的小东西并包含着某些文化背景，然而没有怎样的定位，它们只是一种历史的形象和印记。虽然我们每天从电视都可以看到大量的类象，但分别在于靳氏的类象并无指定的物质价值或明确的身份。

笔触

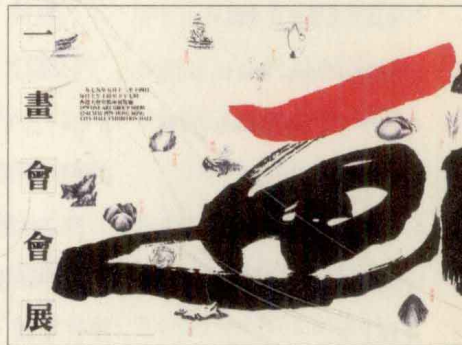
然而这些飘荡于看似虚无而平面空间中的物件却巧妙地被靳氏独特的笔触连结起来。例如《Graphis》(1993)的海报设计中，英文字母“G”由一弧笔画转化而成并聚合于一块砚石之上。在视觉感受上来看，此一弧笔始自虚无而浑成于砚石上；然而在书法上的实际情况恰好是相反的。这种由无到有或由有到无的相互交叉正正体现着“是与在”的外化。可以说，砚石的“在”引发出笔画的“是”（或现化），一静与一动相互衬托，完美地将实在与无形（的动态）表现人前。

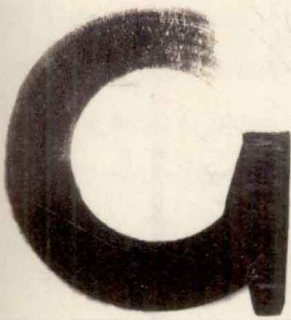
无疑靳氏不断地探索着中国的书法与绘画并使之脱胎换骨。有趣的是靳氏甚少将资讯性的文字或内容以书法的形式表现出来，而只是使用现成的中英文电脑字体。他的笔触是作为一种人为的动态形象而鹤立于数码化的电脑几何计算及凝固了的虚拟平面世界之上。这个“G”字的一弧笔触除了要表现与科技理性的对比外，更突显出那份源于自发起兴或即席挥毫的人性参与。

然而，这种笔触的新用除了部分承自传统中国水墨，亦有吸收西方美学的成份。David Clark曾说过香港的新派水墨是中国水墨加上欧洲与美国的抽象表现主义。而靳氏的海报设计无疑是承袭自这种新派水墨：他师承自王无邪，与“一画会”关系深厚并担当其画展的海报设计(10)。另一方面，靳氏对笔触的运用又令人觉得他对“普普”艺术(Pop Art)的偏好。例如在1980年为香港国际电影节所作的“香港功夫电影研究”海报设计，他使用类似漫画形式的表现手法令人想到Roy Lichtenstein那些平面及大特写式的普普风格。与靳氏的一次对话中

7. 文中所使用的分析方法大多引用Gilles Deleuze及Felix Guattari的理论和指引，虽他们对美学的分析(‘A Thousand Plateaus’二人合著，由Guattari所著的‘Chaosmo’，由Deleuze所著的‘Logic of Sensation, Cinema I: The Movement-Image and Cinema II: The Time-Image’)不是以分析设计为出发，却触及大量文化类型：例如绘画、文学、舞台表演、音乐与电影。这篇文章撮取他们的理论思想，尤其是Deleuze引用Francis Bacon所著的Logic of Sensation中评论有关视象文化时所作立论。

虽然设计与绘画属于个别的表现形式，但作者在这里只想从一个比较宏观的角度，亦即是Deleuze所说的那种“感性的逻辑—Logic of Sensation”去暂时将两者作一种平行的处理。





△ 瑞士平面设计杂志《Graphis》
专题评介靳埭强作品 —
Graphis — a Special Feature on
the Work of Kan Tai-keung 1993

▷ “派”时装广告
Magazine Advertisement for
Boutique 1986

◁ 第四届香港国际电影——
香港工夫电影研究
The 4th Hong Kong International
Film Festival — A Study of Hong
Kong Martial Arts Film 1980

▽ 一画会会展
One Out Group Show 1983

8. 见注一 — p. 48.

9. Gilles Deleuze: 'The
Simulacrum and ancient
philosophy' in 'The Logic of
Sense', ed-constantin v Boundas,
trans. Mark Lester, Columbia
University Press, 1990, p. 263.

10. 见 David Clark 所写的
'Between East and West:
negotiations with Tradition and
Modernity in Hong Kong Art',
Third Text, no. 28/29 Autumn
1994.

他亦表示早期的确受到简约主义及普普艺术潮流的影响(11)。甚至在理念的层次上,普普艺术与靳氏的作品均是在把玩类象——以数码方法将手写笔画重新演译为抽象化了的书法片段。

另一种笔触常常出现在靳氏的海报中是那一点浓得化不开而又总是踌躇不定的红色彩墨,同时又承担着介乎实在与虚无之间的一道桥梁。在他的手里,这点红色彩墨开始在宣纸上慢慢地被吸收着然后再晕化开来的同时,它既是散发光芒的太阳,是在滴血的伤口,是无限母爱的乳头,或是一颗热炽的心。因应着不同的设计背景而标示着不同的意义,然而它总是在聚在散,是显现又似在消隐,永远盘桓于靳氏虚拟空间里的实在与不实在;在这点红晕所指向的空白里却又找到他的物件类象。1987年,靳氏在“派”服装的宣传海报上以人形的动态(今次不是使用挥动的笔触或红点)渐次隐向虚无。在这一套海报里,粤剧花旦的舞影掩样于黑色的背景前,而同时却有一名穿着时装的模特儿展示人前。舞影与模特儿之间又不存在着一般的几何透视。在这里,他以另一种文化类象代替了笔触。相同的表现手法在日后的功夫电影海报中再次被使用,以武打场面配合拳踢腿的光影。

模拟

詹明信(Fredrick Jameson)曾经以“情感的消退”来评价后现代文化产品,来意味着风格的结束,例如独特和个人事物的隐退,个人特殊笔触的消失(而以日新月异新的机械化复制作为一种优先的表现方式)(12)。詹明信以批判的角度去描述后现代主义对文化的处理类似一大堆历史的杂烩:“随着高度现代主义意识形态的解体,文化创造者求助无门而只得转求于过去(Past),即模仿逝去的风格,并透过一切储存于一个幻想中的世界博物馆内之面具和声言说话。”(13)

靳氏的作品固然具有一种属于后现代的全球性策略及借用历史,然而他刻意投射的意念并不是上述的那种历史大杂烩。在他的海报中,个别的物件与笔触并不是他的卖点,他对类象的使用手法反而是有点近于Deleuze对类象的解释而远离詹明信那种历史怀旧:“类象并不是一件粗劣的复制品。他正确的身份是它否认是原作又不承认复制的存在。因为既然没有原作,那里何来复制?”(14)

或许现在我们可以在一个比较高的层次去理解靳氏如何处理物件与笔触的抽象手法。每当他的物件或笔触游动于空白背景时,它们的作用似是要去唤起某种历史的向往而并不是刻意去营造一段历史的再造或反映。就如上述对类象的界定,当原作与复制的二元关系被抹去时,这些物件与笔触并不是在诉说历史而只是代表历史。靳氏的构图并不是詹明信对后现代视觉文化所批判的那种将片段的“能指”(Signifiers)堆放在一起产生杂乱无章又近乎精神分裂的处理手法。

靳氏能够将文化的幻影如变魔术般地串连起来——产生一种对中国文化与历史的印象。他的类象由于普普通通而无特定背景,是故可以随时随地与观看者的个别背景及文化程度进行交流。



事实上，靳氏的物件与空间能够营造一种形上的精神境界。日本设计师杉浦康平曾说：“在靳氏作品中出现那些洗练而又原始的造形凝聚着大自然的精灵，它们幻化成有生命的东西而浮游于作品之中。而所使用的颜色与造形均源自儒、道、释三家之理念。”(15)

杉浦以东方三大宗教来引介靳氏的物件与笔触是想说出他的设计带有超越感。这种“是与在”的现化在他另一张名为“世界环境日：美的回响，香港著名画家作品展”(1989)海报中更为明显。其中我们看见一只水墨绘画的蜻蜓，正要停留在一枝沾满红色彩墨的毛笔顶端。那鲜红而又饱满的外形直指含苞的莲花，而间接则散发出一份佛性。无论是由毛笔异化而成的荷花或若隐若现的水墨蜻蜓皆充满着显现(或消失)的内在态势。正正是这种态势充分地反映出佛家的空性，足以印证靳氏对如何表现“非有”的一项尝试。

如何善用空白的位置一直是现代设计经常要面对的挑战。靳氏由于对中国书画的深刻认识而令人感到他处理“虚空”这东西如识途老马，然而他亦有渗入20世纪末设计主流的影响。设计评论家Keith Robertson在《白的空间／若虚实盈》中曾说过大片大片的空白亦是一种设计品味的表现：“从平面设计的角度而言，现代美学一直对白色的空间不离不弃，尤其是现代消费主义的导向下，白色往往代表着一种高档而又讨人喜欢的取向。”(16)于是在市场的需求下出现着片片白色空间的设计。Robertson更说：“白色的空间看似什么也没有和缺乏内容。然而正因为有着相关相片与文字的衬托，这些白色的空间就能巧妙地与前述的相片或文字相互产生一种特别的意思。”(17)其实Robertson要指出的是如何以白色空间，去解放现代设计经常遇到有关图文并茂的问题并取得其间之平衡。

靳氏对白位的驾轻就熟，无疑是对这种平衡的最佳印证。在他的构思里，白色为他的笔触与物件提供了一种以迂回而达至进入的缓冲区。在这里中国文化的片段记忆在进出着——消失与显现。

消失

最后，靳氏的设计对于本地文化身份在有意无意间反映了另一种更加深层的解构，而不是那老掉了牙的东西方汇合。David Clark 对香港视觉文化定位曾说过：“由于香港对自身的历史与文化缺乏一种本源性的认识，是故其艺术作品所能反映的文化定位只属于浮光掠影，成为一种无根的后现代物种！”(18)

若说香港的文化定位只是一种若有若无的痕迹，那么靳氏就以他的物件与笔触将这种痕迹重新编织起来。他明白到香港人是一群远离祖国的中国人；于是他以现代设计的手法，将这些一件件物件的表层中国意义与象征以类象的形式，用一种全新的角度在真实、虚无的进出之间将中国传统文化渐渐渗透出来。

他所建构的平面空间有点儿类似 Ackbar Abbas 对香港视觉文化所提倡的见解：一种勇于消失的文化现象。Abbas 借鉴自 Virkio 的《远境的征服》——即我们对于空间的经验在某程度上被速度这项因素在影响着；“当速度越高，我们对空间的认知就愈模糊而显得远近不定和抽象化。”(19)靳氏的海报具有雷同的作用；他的物件与笔触既真又远，似曾相



△ 世界环境日：美的回响 —
香港著名画家作品展
World Environment Day: Artists'
Responses - a Painting Exhibition
by Hong Kong Major Artists 1989

11. 作者当于1991年3月19日与靳氏在澳洲墨尔本有一夕之谈。

12. Fredrick Jameson (詹明信), 'Postmodernism, or, the Culture Logic of Late Capitalism', Duke University Press, Durham, NC. 1991. p. 15.

13. 同上

14. Gilles Deleuze, 'Plato and the Simulacrum', *The Logic of Sense*, trans. Mark Lester. ed. Constantin V Boundas, Columbia University Press, 1990, p. 262.

15. Kohei Sugiura (杉浦康平),
'Kan Tai-keung: Tribute' *Graphis*,
no. 285, May 1993, p. 73.

16. Keith Robertson, 'On white
space/when less is more' in
*Looking Closer: Critical Writings
on Graphic Design*, ed. Michael
Bierut, Allworth Press, New York,
1994, p. 62.

17. 同16.

18. 同10. p. 84.

19. 同注一, p. 9.

20. 同上 p. 8.

21. 同上 p. 9.

识却又带新鲜。他的作品令人一看就知道这是来自中国的，却又不是那个中国，那么究竟是什么呢？正如Abbas提出“这是一种处理消失的手法，即以失而不消(Dis-appearance)去应付真正的消失(Disappearance)(20)”。诚然，靳氏不只善于运用消失，同时亦精于重现，这种相互引发构成了作品内在的生命力。

我们对靳氏这段时期的作品并不意识到任何反英情绪。正因为他使用抽象手法而具有一种十分开放的本质，产生失而不消的作用(21)。加上我们对中国传统文化并无直系关连，这种抽象化了的中国传统就十分容易在溶合在现代设计中，近似包浩斯的格式。平心而论，靳氏的海报极少包含政治意识。例如前述的小纸船，除了承担着商港与无根的历史背景外更标示着一种承传自中国而又不止蜕变的文化身份，而这种无根的身份不单是地域性而是人心对祖国文化一种或去或来的抉择。因为这张海报充分地表现了80、90年代香港面对移民潮的那种困境。

若从城市规划角度来看靳氏的海报，我们亦可以看出类似的反映。当大量的新市镇与旧墟和围村并立，我们就会想起靳氏的旧与新，虚拟与实在。

自靳埭强或陈幼坚，到新一代设计师如刘小康、李永铨或黄炳培等，他们都在建构着一种现代化的中国设计图语。而靳埭强追寻的是一种迂回于树枝石块之间的笔触所构成的飘移空间——开放的内涵。

Introduction

It was in the early April of 2003 when Uncle Kan (designers in Hong Kong used to call Mr. Kan Tai-keung as Uncle Kan as a kind of respectable protocol) faxed me the article written by D J Huppatz for my reading as he knows that I might be interested in giving him some comments on it. I did study the article and sent him a note saying that it is not common to see such kind of analysis about graphic design with extensive applications of aesthetic and cultural theories from an academic point of view. I congratulated him that at long last, a thorough and systematic analysis of some of his works (as stated in the article it is his posters from the 80's to the 90's) has been published and to quote the axiom used in a lot of auditors' reports - 'It has presented a true and fair view' by the author. After further discussions, he invited me to translate it into Chinese as he wants to introduce the aesthetic, cultural studies and the analysis approach being applied in the article to the local as well as the southern China design communities.

I have provided with a postscript in order to give a contextual explanation to the Chinese readers but still it would be beneficial to them if they can explore further on some of the terms being used in the original article, such as dialectics, signifier (in semeiotics) and simulacra. The purpose of publishing this kind of article is to stimulate more in-depth study among our design community so that we can present our views and ideas in a more systematic, rational and codified way to the others, which at the end of the day it always means our clients.

— Paul Cheung

译后语

张志凯

当靳叔(译者对靳先生的尊称,亦是香港业界对他的尊称)将这篇文章交给我阅读时,我当时心想只不过另一篇称赞他的文章,锦上添花吧。但细读之下,发觉文中以比较系统的方法来解构靳叔于80、90年代的海报设计,其中涉及有关美学概念、本地文化的学术研究和作者个人的理解。对于平面设计的评论,这是一篇不太常见的文章。

D. J Huppatz (胡珀兹)是现任澳洲国立设计学院讲师,他对香港的设计文化作过深刻的研究和探讨,并与靳叔有过一夕话。他这篇文章以清晰和系统化的陈述交待他的分析结果。但对不太熟悉有关 Abbas, Clark, Deleuze, Guatari 或 Jameson 的读者可能会感到不太容易。译者无意再深入解释胡珀兹所引的注解,毕竟这是他的文章,而只想作一些背景上的补充。

文中常提及的实在与虚无,实有与空白的关系。这种二元关系长久以来在西方成为争论的焦点。因为西方哲学大多将有与无对立起来作为一种形式上的比较,而一般常识亦认为有的反面就是无。直到黑格尔和后来的海德格尔,二人均主张有与无是统一而并存的,且具有一种辩证关系,认为有与无之间的相互运动即是“变”。但西方人说了二千多年的话题一早被老子说过了,即道家的“有无相生”。明白了这个关系就容易看见靳叔的海报设计主线了。

另一样要提的同样是有与无,但这次是有关人与物件的关系。文中大量提及靳叔如何运用带有历史片段的物件去投射一种历史印象共识,错不了。但物件如何能有这种能力?在 Daniel Miller 所著《Material Culture and Mass Consumption》这本书中,道出物件其实有一种二重性。外层为人所皆见的外在形态,包括形状、颜色和功能等,另一种隐藏着的特性是它的感性范畴,物件往往能唤起某些回忆的片段,或代表着不同的价值观。很多时,反而是这种隐性突显了物件与拥有者的关系。例如我们家中都摆放着一些以前旅游时买回来的纪念品,其实没有什么大用处的,但偏偏又不肯丢去,因为它能唤起一段美好的回忆经验,这才是最重要的!知道了这种二重性,我们亦比较容易理解文中在模拟一节里所提到的类象如何可以“随时随地与观者的个别背景及文化程度进行交流。”

由此我们被曳引到类象(Simulacra)的解释上。或许读者会对文中所说:“…既然没有原作,那里何来复制?”在二元逻辑上没有出错,但什么是“没有原作?”柏拉图在2300多年前已经对类象作出了界定,他是指某些广泛出现的东西,常见的东西,相互类似的东西,但严格来说,它们不是一种复制品,各自虽然十分相似,但不是复制。在他的时代,机器尚未发明,大量生产也未实现,那么他所指为何物?他指的是日常的物件,杯子、椅子、刀、枪矛等。这些物件并无原作的由来(The origin of the originals),它们是一种type token)对不起,找不到中译,或许可以译为“同质化的物象”),代表着一种共同的功能由是引发出一种共同的社会价值观;那么2000多年前的解释可否用于今朝?可以!现今的消费

社会已经是充斥着大量的复制品，但若细想之下，很多却不是复制品而是类象，因为我们根本找不到原作的所在。例如一辆平治汽车，它的原作在那里？它的出现就已经是一部要注定被出现千万次的机器，反而它代表了某些共同的价值观和一种社会阶级观念。若我们接受了这些解释，亦会明白靳叔的物件为什么可以利用类象的身份来投射一种历史印象和如何与人建立一种心灵上的沟通。

由类象，我们的读者可能会问在靳叔的海报里，迂回的笔触和踌躇的红点都被重复地使用，那里何来新意与创作？首先，每张海报的设计背景不同，对象也不同，还有不同的象征意义；另外这种重复的运用正好印证了杉蒲康平所说：“....那些洗练而又原始的造形凝聚着大自然的精灵.....”。在Arnold Sprenger编译的《人与自然》(Im Bann der Natur)一书中，对大自然的描述十分贴切：“她永远创造新的形象：今日出现的，为前所未有，过去的也不再出现——一切都是新的，但却是老一套。”我们站在海边而面对着滔滔大浪，几曾有重复或烦厌的感觉！

最后要谈一谈“消失”。文中曾说过以：“...失而不消(Dis-appearance)去应付真正的消失(Disappearance)。”Abbas所指的Disappearance有两种意义，第一种是指真正的消失，例如某类方言与地域文化的消失，其原因往往因为整个部族的死亡，又或某类生物的灭绝，这些都是一种非常直接的效应。然而这个英文字可以拆开来解释的——Dis-appearance, Dis-在百科全书的解释是Twice/Double的意思。知道了这些就容易解释了，它代表了失而不消。即某事某物并不是真正的消失而是以另一种形态重新再现。举例上环街市在功能上已经消失了，但取而代之它是一个文娱与消费的地方。Abbas所指的就是这种失而不消，而香港就正是这样一个城市，充满着不同层次的“文化消失”与“失而不消的文化”。

另一种不同层次的消失是我们对把握现实的消失。文中提到速度影响着我们这种能力，因为速度愈高，现实的抽象程度就愈大。很简单，我们以步速5至6公里在公园中漫步，周围的一草一木都看得清楚；现在坐在车子里以70公里时速横过田野，只看见树影婆娑；再快一些，坐在民航机上，以900公里时速飞越大陆上空，从舱口向下望，只见一片片几何图案，不见树木城市，只是窗户上一幅平面的图案，抽不抽象？我们对于如何判断是距离地平线1万公里或是300公里却无法确定了。

然而，靳叔的海报不太常见到速度的表现，何来这样的抽象效果？事实上我们观看任何事物，不管它是一件设计或是一篇评论，都有着个人的背景和作品背景相互交错。文章以靳叔的小纸船作结尾，译者也以这只小纸船作结尾。上述的背景就如Gombrich评论人们观看一幅名画时其实是连同这幅画的画框一同观赏。这是一种习以为常的态度，推而广之整个画廊在这种意义上是所有展品的“外框”。靳叔这张海报虽然没有现成可见的外框，但它却背负着整个香港在回归前的那种不安定无奈和害怕一种身份的消失(当然，是什么的身份又是另一个课题了)。这种消失的速度随着“九七”到来而愈来愈快，直至我们无法再把握现实——离开或是留下？但愿香港的设计都有这样的深度。

