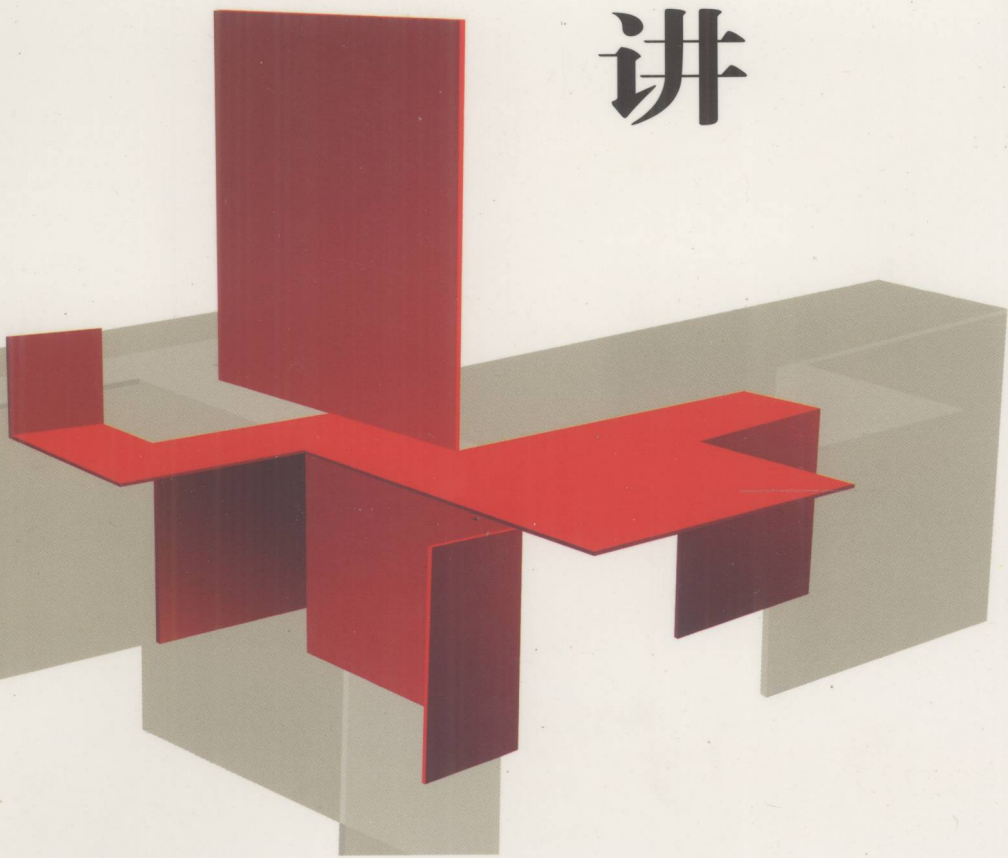


诸葛铠 著

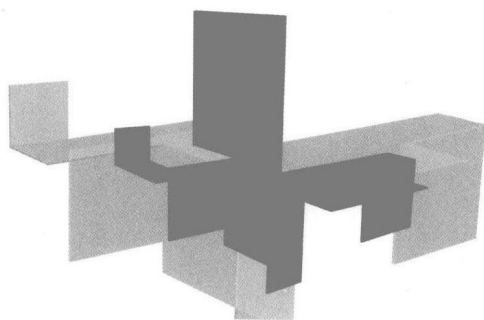
设计艺术学十讲

- 第一讲 中国的设计革命
- 第二讲 人猿相揖别的时刻
- 第三讲 为人造物的艺术
- 第四讲 美的传统与新生
- 第五讲 构成的创造力
- 第六讲 设计的形态语言
- 第七讲 眼和手的智慧
- 第八讲 自然的『人化』熔铸
- 第九讲 社会进步的足迹
- 第十讲 重新体悟中国的哲理



设计艺术学十讲

诸葛铠 著



山东美术出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

设计艺术学十讲 / 诸葛铠著. — 济南: 山东美术出版社,
2009.6

ISBN 978-7-5330-2760-5

I. 设… II. 诸… III. 艺术—设计—高等学校—教材
IV. J06

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 078884 号

责任编辑 刘传喜
版式设计 王 芳
封面设计 刘传喜 张大鲁

主管部门 山东出版集团
出版发行 山东美术出版社
济南市胜利大街 39 号 (邮编 250001)
<http://www.sdmspub.com>
E-mail:sdmscbs@163.com
电话 (0531) 82098268 传真 (0531) 82066185
山东美术出版社发行部
济南市胜利大街 39 号 (邮编 250001)
电话 (0531) 86193019 86193028

印 刷 山东新华印刷厂临沂厂
开 本 787 × 1092 毫米
16 开 23 印张 355 幅图 240 千字
版 次 2009 年 6 月第 1 版
印 次 2009 年 6 月第 1 次印刷
定 价 39.00 元

◎ 张道一

DESIGN：返回起点再出发

(代序)

本文的题目是从一位博士研究生的学位论文中借来的，但我没有同他打招呼。他的论文已经通过答辩，由此荣获了博士学位，我想是不会介意的。因为他也对此感兴趣，写的是《从图案到设计》，对二十世纪中国的图案学发展轨迹进行研究。志同道合，是难能可贵的。我之所以借用他的一句话：“DESIGN：返回起点再出发”，是因为它反映了我们的历史和现状。设计艺术是一个发展中的学科，需要更多的志士仁人共同建树。

15年前，诸葛铠先生将他的专著《图案设计原理》原稿送来，我在拜读的同时有些激动。按理说对于学术著作，应该冷静地回味其理，在思辨中觅一条畅通的路，我竟在每个路口上发出了长叹。现在回想起来已是时过境迁，当时的情况正是争论在焦点上。有人说现代设计与传统工艺有本质区别，也有人说图案已经过时了。但他们并没有理论上的建树，谈历史：只有一本外国人写的《设计运动一百年》，谈理论：不过是说“科学与艺术的结合”，而较多的是技法的罗列，有所谓“三大构成”和“四大变化”之类。在这种氛围中读诸葛先生的书稿，不仅觉得清新，而且有一种慰藉之感，好像一面彩旗挂在高高的长竿上，迎风飘动。说起来也是一种缘分，我也教过30年的基础图案和工艺图案，确实领受到它的助益和体悟到个中三昧，当听到有人叫喊图案过时，真不知其“居心何在”。于是，联想到张庚先生的一句话。那几年也有人说京剧过时了，称其为“夕阳艺术”。张庚先生说：历史学家认为，人类在有文字之前是史前艺术。京剧理论正在探讨，还没有自己的文字，应该说太阳还没有升起，怎么会日暮西山了呢？对于图案来说，文字是有的，并且起步很高，只是

还没有来得及发挥它应有的作用，怎么就会过时了呢？

我在那时，已转入了艺术学的研究，满脑子都是思考艺术的“原理”，可是对“图案”、“设计”的情缘并未了结。当我看到《图案设计原理》时，很自然地在原理的问题上进入了深思。——艺术的路子不能越走越窄，更不能像《百喻经》中那个想住高层楼房的乡下财主，盖楼时却不要第一层。我曾在为他写的序言中厉声地批评了一种现象：“不明事理，不读历史，不辨是非。盲目的惟新，惟洋，惟怪。现代绘画上抽象派的游魂走无去处时，找到了图案的外壳，而图案自身，不是回归和新展，而是更深的败落。”15年过去了，现在看这段话，虽然有点语重过激，但并没有过分。当前的情况已发生了很大的变化，环境不同了，但实质性的问题并没有解决。诸葛先生对“图案——设计”的研究也没有中断，并且在《图案设计原理》的基础上重新写了这部《设计艺术学十讲》。他在本书的“开卷献言”中说：“《十讲》和《原理》相比还有一个差别，就是书名在《十讲》之前冠上了‘设计艺术学’。这是因为新书的内容已超出了‘原理’的范围，又都在设计艺术学的范畴之中。但是，设计艺术学应有一个实践与史论相交融的严谨系统，本书与此还有很大的距离，所以定为‘十讲’，也就是讲了十个相对重要的问题。”

这十个问题讲得很好。从历史到理论，从理论到实践，顺理成章的构成了一个较完整的架构。就设计自身而言，一面通向了艺术和社会生活，一面紧跟着经济和生产的实际需要。从学科的建设看，它既是一个学以致用应用学科，又可能沿此进入人文科学。这是一个光辉的远景，然而要始于足下。恩格斯说：“一个民族想要站在科学的最高峰，就一刻也不能没有理论思维。”诸葛先生所讲的和所做的，正是在造物艺术的领域进行着理论思维，而且他没有割断历史，而是把一个世纪以来的“图案学——工艺美术——设计艺术”连接成一条线。这是符合于历史之辩证法的。

“图案过时论”的错误在于，既不了解图案学产生的历史背景及其意义，也不懂它所包含的内容和在艺术上的价值。甚至违反了一个最普通的语言常识，不知道在与英语对译时，他提倡的“设计”是DESIGN，反对的“图案”也是DESIGN。因为这两个词的内涵是相通的，都是在从事某一创造性的活动之前所作的设想、计划、图样、方案。

在欧洲工业革命之后，完成了工场手工业向机器生产的转化，由于机器制造的需要，设计（DESIGN）作为一种分工也被突显出来。为了培养设计人才，德国在魏玛学院的基础上创办了“包豪斯学校”。包豪斯的主要成就就是建立起一套较完整的设计艺术教育体系。在此时期，正是日本“明治维新”之后，东京美术学校（今东京艺术大学）也设立了“图案科”。也就是在包豪斯成立的同一年（1919年），我国的陈之佛先生考入了日本东京美术学校的工艺图案科。自陈之佛先生之后，二十年代和三十年代，有不少有志者相继到日本和法国等国留学，研修图案和相关的学问，如庞薰琹、雷圭元、李有行、沈福文、郑可、祝大年、徐百益等，他们回国后，和国内学有成就的设计家一起，有的从事图案的教学与研究，著书立说，有的埋头于各种不同的设计，在陶瓷、染织、漆艺、金工、装帧和广

告等方面，做出了很大的贡献。在当时，中国图案学的起步很高，并不过分落后于一些发达国家，只是生产落后，社会体制还没有它的位置，以致得不到发展。但是，否定论者看不到这一点。若干年前，在与他们的一次辩论中，我曾列举出这一时期的10本代表性的著作，如陈之佛的《图案法ABC》和《图案构成法》，雷圭元的《新图案学》，傅抱石的《基本图案学》，李洁冰的《工艺意匠》等，希望他们提出批判，看看他们的观点。令人震惊的是，这些人竟一本也没有读过！

上世纪的五十年代和六十年代是一个转折。当时的国家教育方针是“教育为无产阶级服务，教育与生产劳动相结合”，图案学改成了工艺美术。“工艺”这个词有两种含义，一是指工业部门将原料或半成品进行加工的手段、方法和过程，如“工艺规程”等；二是在艺术领域作为工艺美术的简称。本来，工艺美术的范畴很大，所接触的方面也很广，衣食住行，无所不包。可是，为了局部利益，却人为的搞出了一个“工艺美术系统”，几乎都是传统手工艺，而且以所谓“特种工艺”为主，无形中将艺术院校的工艺美术划在了“工艺美术系统”之外。而在教学方面，由图案学所建立起来的一套方法，包括变化法、构成法和形式美的法则等，在“阶级斗争为纲”面前显得软弱无力。于是，立体图案的“形象诱导法”取消了，“三级画法”取消了，“几何形图案法”取消了。有一度只能画梅花的“俏不争春”、向日葵的“葵花向阳”和镰刀、斧头、麦穗，连单瓣的花卉也不能画十二个花瓣。记得五十年代初，雷圭元先生在《美术座谈》杂志上作“自我批判”，批判图案取材“横断竖剖”的反动性，现在看来如同玩笑。难怪在他晚年对人说：我一生做的最大一件坏事就是搞了“写生变化”。我也是过来人，也是他的学生，不但丝毫没有怪罪他，而且深感他的为人为之难。当健壮的“图案学”被抽筋剔骨之后，所剩下的已去图案很远。所以，当“文革”之后，有些年轻人不知道历史的周折，视旧为新，以为“引进”，曾一度热衷于“平面构成”和“立体构成”（“色彩构成”是中国人提出的），也就不奇怪了。到了八十年代初，我遇到了“构成教育”的倡导者日本朝仓直巳教授，他最初是研究中小学教育的，原是以“构成”代替手工劳作课，我们却拿来当作大学的专业教材了。

以上的话，不过老生常谈。目的是回顾过去，便于说清一些问题，丝毫不带伤感，更没有什么怨恨。因为我看做那是一个历史时期。不消说建设一个学科，即使对待一个问题也有认识的过程，谁能说就天生正确呢？问题在于，聪明人善于接受正确的治学方法，而不是钻在牛角尖里不出来。在老一辈的图案家中雷圭元先生是个表率。他六十年如一日，始终不断地探讨图案的原理和方法，做出了巨大的贡献。我所以推崇诸葛铠先生的研究工作，不是说已经止于至善，而主要是他在学术上的责任感和顽强的治学精神。过去学者的“安贫乐道”，虽说人们已不愿接受那个“贫”字，这是价值观念的不同，可是也不能去刻意追求“富道”，关键在于一个人的志向。我所认识的诸葛先生是个做学问的书生。希望他能沿着“图案学——工艺美术——设计艺术”的路走下去，那是一个美好的境界，是值得为其下一番苦功的。

我们应该与时俱进。“DESIGN: 返回起点再出发”，倒有点意味深长，返回去不是重复老路，再出发应有更新更远大的目标。“设计”是个通用词，它表现了

人的能动性的发挥，可以说事事都要设计，人人都会设计。“设计”用“艺术”加以限定，而成为设计艺术，其领域仍然是广阔的。中国的设计艺术，作为一个学科与专业，近些年得到了疾速发展，在规模上由原来的十多家增加到现在的一千多家。由此说明了经济、生产、生活的多方面的需要，也说明了它的社会意义和责任的重大。

提高设计的艺术素质和理论水平，是设计艺术所面临的任务。举例说：我们应该将图案学所铸造的“构成手法”和“形式美法则”掌握在手，来驾驭电脑的操作；应该将传统手工艺所积累的艺术经验进行研究，作为新设计的借鉴；应该探讨现代高科技的成果，诸如电脑、数码等与艺术的结合等。未来的设计艺术，不仅会通向古代和民间，通向全世界，并且会通向人文科学，成为人类智慧和文明的标尺。

路漫漫兮而宽广，设计要出现新面貌，理论要面对新问题，实实在在的《设计艺术学》必然会出现。

2006年5月3日于南京龙江

开卷献言

《设计艺术学十讲》是一本理论书，它或许不能教会你设计的具体技法，但可以使你加深对设计艺术的认识。认识和实践是设计师的两条腿，有时候你会先迈出左腿，有时候你又会先迈出右腿，但哪一条腿也不可缺少。当然，理论认识是从实践中总结出来的，然而它在思想观念发生深刻变革的时代，往往会起重要的引导作用。这种作用又会反映在实践中，并促进理论的反思。这种循环往复无有终止，才会使理论和实践不断进步。中国近二十多年的设计艺术正是这样走过来的。我在1989年写《图案设计原理》，十多年后又重写《设计艺术学十讲》，都是一种理论的反思。

《设计艺术学十讲》是在1991年出版的《图案设计原理》一书的基础上作了较大幅度的增删之后形成的。《图案设计原理》的写作距今已有15年，第二版曾增加了“补白”，但并没有赶上中国设计艺术疾速发展的步伐。15年来，中国设计艺术在实践和史论研究两个层面都摆脱了初创时期的幼稚而渐趋成熟。我在当初的思考当然会有时代的局限，所以逐渐产生了修订此书的想法，2004年苏州大学将此书列入精品教材计划，促使我在教学之余放下其他工作而专注于此。但重写后为什么换了书名，为什么放弃了“图案设计”这一概念？

图案设计、艺术设计和设计艺术本质上是相同的，它们都是Design的一种汉译。在写《图案设计原理》的那几年，主张用“图案”和主张用“设计”的意见争议较大，于是我选择了“图案设计”这一折衷的名称。它以设计作动词，图案作名词，合并为Design的意思。我至今还认为，这一名称是科学和合理的。但1998年教育部颁布的学科名称，把“工艺美术”改为“设计艺术”和“艺术设计”，所

以，书名中的“图案设计”就相应地改为“设计艺术”，以明确它的学科归类。但在写作中，却遇到艺术设计与工程设计界限不清的问题。

从理论上说，艺术设计和工程设计各有所司，但它们往往互相交叉，艺术设计不能完全脱离工程技术，工程设计有时也表现很高的艺术性。而与Design对译时，只有“设计”一词相近，艺术设计仅可算是半个Design。所以，当涉及艺术设计和工程设计两者兼容的描述，书中常常直接使用“设计”一词。如果书名直接用“设计学”，虽然顺理却难以成章，因为“设计”的概念大至漫无边际，只能在行文时含糊其词，这正是本书名实难符之处。

《设计艺术学十讲》和《图案设计原理》相比还有一个差别，就是书名在“十讲”之前冠上了“设计艺术学”。这是因为新书的内容已超出了“原理”的范围，又都在设计艺术学的范畴之中。但是，设计艺术学应有一个实践与史论相交融的严谨系统，本书与此还有很大的距离，所以定为“十讲”，也就是论述了十个相对重要的问题。

“十讲”的十个问题包含认识论、方法论和设计文化三个板块。认识论是第一至第六章，方法论是第七章，设计文化是第八至十章。它们之间有时有所交叉，这也在所难免。在文字处理上，尽可能通俗易懂，并将说理的部分适当化解，重点的例子多说几句，插图也尽量丰富。这样将更有利于研究生自学，并可面向社会上更广的读者群。

在最近的二十余年间，国内在设计理论研究方面的成果十分丰富，但总起来看，我们的理论受西方的影响很大，对中国古代的理论挖掘却比较浅。这里的确有一个事实：现代设计源于西方发达国家，当西方工业革命轰轰烈烈之时，中国仍然是一个农业大国，而且国力日渐衰弱。但二十世纪后期随着全球经济一体化趋势的加强，不同国家和民族的生活方式也有趋同的现象。这或许正是现在的中国设计模仿学习较多的原因，显然是情有可原的。设计理论则同样有这种倾向，新的理论观点常常是引进的。这也使我写此书时深有难以自拔之感。但中国的理论也不是完全没有研究价值。张道一先生提出的“造物艺术论”，就是一个贯通古今的范例。当然，研究中国古代理论比学习西方理论显然要艰苦得多。不但因为古书难读，而且要把它与现实生活联系起来就更难。我在作这方面尝试时深感功力不足。然而，一旦有了体会，就似乎看到古代哲人和匠师为我们开辟了一片东方设计文化研究的新天地，正如胡锦涛主席2006年4月21日在美国耶鲁大学演讲时所说：“中华民族在漫长历史发展中形成的独具特色的文化传统，深深影响了古代中国，也深深影响着当代中国。现时代中国强调的以人为本、与时俱进、社会和谐、和平发展，既有着中华文明的深厚根基，又体现了时代发展的进步精神”。显然，中国古代设计文化的精神，不但与古代中国人的思想行为有千丝万缕的联系，而且会给今天的设计创新和理论创新无比深刻的启示。

2006年暮春于苏州大学

目 录

第一讲 中国的设计革命 1

- 1-1 新观念的挑战与中国的设计革命 2
- 1-2 “图案”、“设计”之争及 Design 的内涵 5
- 1-3 工艺美术的局限与设计艺术的新意 10
- 1-4 设计艺术学的构成及其学术规范 15

第二讲 人猿相揖别的时刻 25

- 2-1 从艺术起源看最早的设计 25
- 2-2 原始工具的“功能主义” 28
 - 2-2-1 原始工具的设计原则 28
 - 2-2-2 功能主义促进形式的进步 29
- 2-3 原始装饰的象征主义 31
 - 2-3-1 丰富多彩的原始装饰 32
 - 2-3-2 原始装饰与图腾 34
 - 2-3-3 原始装饰的象征主义内涵 37
- 2-4 原始设计的社会性 42

2-4-1 原始设计与人类需求的同步增长 43

2-4-2 原始设计造就了社会人 46

2-4-3 原始设计与非物质文化的互摄 48

第三讲 为人造物的艺术 55

3-1 设计艺术的组成要素 55

3-1-1 科学技术与设计 56

3-1-2 艺术与设计 58

3-2 科学技术与艺术的关系结构 63

3-2-1 科学技术与艺术的相互对立 63

3-2-2 科学技术与艺术的相互转化 66

3-3 设计是为人造物的艺术 70

3-3-1 “预先设想”是艺术设计的基础 70

3-3-2 “美的规律”也是造物的规律 73

3-3-3 创新是设计的永恒主题 74

第四讲 美的传统与新生 81

4-1 人造物的有用性与功能美 82

4-1-1 功能美和它的性质 83

4-1-2 功能美不是“有用即美” 86

4-2 人造物的形式与形式美 87

4-2-1 形式对于内容的相对独立性 88

4-2-2 人造物形式的特征 90

4-2-3 从形式到形式美 92

4-3 传统美的积淀 95

4-3-1 传统美的内蕴 95

4-3-2 传统美的外形式 99

4-4 现代美的超越 103

4-4-1 设计革命引发的“反传统”思潮 103

4-4-2 “形式崇拜”的崛起 107

第五讲 构成的创造力 115

5-1 构成是一种创造 116

5-1-1 功能性的构成 116

5-1-2 形式性的构成 118

5-2 构成的时空秩序 121

5-2-1 时间、空间与运动的关系 121

5-2-2 建造新空间 123

5-2-3 时间的延续效果 128

5-3 构成的形式规律 136

5-3-1 和谐是构成的最高形式 136

5-3-2 对称和“反对称” 141

5-3-3 比例和尺度 146

5-3-4 节奏和韵律 151

第六讲 设计的形态语言 157

6-1 形态是设计造形的基本语言 158

6-1-1 形态是“元素”还是“要素” 158

6-1-2 设计形态的特征 158

6-2 与线相关的形态 159

6-2-1 外部形态——轮廓 159

6-2-2 内部形态——结构 164

6-3 与物质相关的形态 170

6-3-1 物质形态 170

6-3-2 形态的肌理 173

6-4 与形象相关的形态 175

6-4-1 具象形态及其特例 176

6-4-2 抽象形态 178

6-5 形态的双重属性 181

6-5-1 形态的自身属性 181

6-5-2 形态的关系属性 182

第七讲 眼和手的智慧 185

7-1 视知觉是一种直觉思维 185

7-1-1 视知觉就是视觉思维 186

7-2 设计与视知觉 189

7-2-1 视觉动态(不动之动) 190

7-2-2 悖论图形 195

7-2-3 从二维到多维 197

7-2-4 错视 200

7-3 设计的思维和方法 202

7-3-1 设计思想的三种模式 202

7-3-2 设计的一般方法 207

7-4 创造性思维 210

7-4-1 创造性思维的品质和“创新”的含意 210

7-4-2 想象——创造活动的先导 212

7-4-3 辐散思维——开拓创造力的温床 215

7-4-4 辐合思维——选择的收敛性 217

第八讲 自然的“人化”熔铸 219

8-1 设计文化的主体与客体 219

8-1-1 人与自然是一对主客体 220

8-1-2 客体的丰富性 221

8-1-3 设计的“文化适应” 222

- 8-1-4 设计文化的三要素 223
- 8-2 人和自然的对立及人的妥协 224
 - 8-2-1 “地理环境决定论”的局限性 225
 - 8-2-2 自然生态的文化类型 227
- 8-3 自然是设计之母 232
 - 8-3-1 自然是设计的物质之源 233
 - 8-3-2 自然是设计的“课题”之源 234
 - 8-3-3 自然是设计的“巧思”之源 237
 - 8-3-4 绿色设计的重任 240
- 8-4 设计文化是对经济生态的动态反映 243
 - 8-4-1 设计与生产力的互动 243
 - 8-4-2 经济类型与设计的价值取向 249

第九讲 社会进步的足迹 263

- 9-1 人神之间 263
 - 9-1-1 事物起源的神话 264
 - 9-1-2 人与自然谁是主宰 266
 - 9-1-3 人神沟通的工具 269
- 9-2 社会形态与设计 276
 - 9-2-1 封闭型社会的设计 276
 - 9-2-2 开放型社会的设计 282
- 9-3 传统文化的现在时 287
 - 9-3-1 中国的古今文化矛盾突出 287
 - 9-3-2 传统文化的现代生存方式 290
 - 9-3-3 设计风格的多样性为传统文化提供了新的舞台 294
- 9-4 设计与生活方式的互动 295
 - 9-4-1 设计与人的生活方式相互适应 296
 - 9-4-2 设计对生活方式的直接影响 300

9-4-3 设计和生活方式的对立统一 308

第十讲 重新体悟中国的哲理 315

10-1 对“重道轻器”的疑问 315

10-1-1 道、器、名的“一体化” 316

10-1-2 道者器之道 320

10-1-3 百工是真正的造物者 320

10-2 对“天人合一”造物思想的辨析 322

10-2-1 “天人合一”造物思想的非普遍性原则 322

10-2-2 “天人合一”造物思想的象征性特点 324

10-2-3 “天人合一”造物思想的伦理道德内涵 326

10-3 造物与自然之天 328

10-3-1 “使之必报之” 329

10-3-2 天物不可暴殄 330

10-3-3 “天工人其代之” 332

10-3-4 “人逆天”与“天逆人” 333

10-4 造物艺术论及其学术价值 335

10-4-1 主体的位移 336

10-4-2 本质的还原 338

10-4-3 造物的艺术观 340

10-4-4 造物的人文观 341

后 记 345

参考文献 347

第一讲 中国的设计革命

新观念的挑战与中国的设计革命——“图案”、“设计”之争及Design的内涵
——工艺美术的局限与设计艺术的新意——设计艺术学的构建及其学术规范

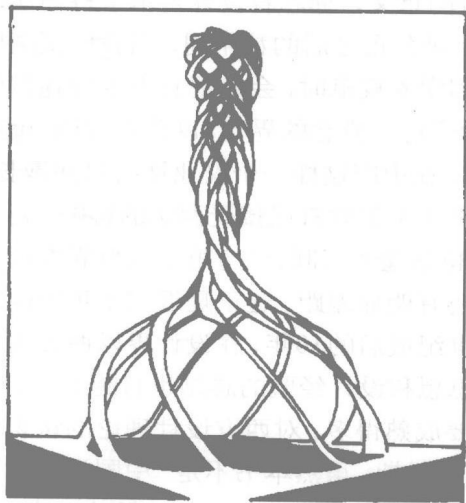
从上世纪七十年代末开始，中国的工艺美术领域经历了一场深刻的观念变革，历时二十多年，其余波至今尚未消失。这场变革始自设计概念的争论，继而冲击了工艺美术院校的教学模式，然后广泛地波及全社会，形成自南向北、自东向西发展的“设计革命”。它的成果首先显现在中国人衣食住行用的崭新形式，同时也体现于设计教育的重大改革，更重要的是克服了几十年习以为常的设计思维定势，使我们勇于熔中西设计经验为一炉，并从中提炼出“西学中用”的设计理论。这些理论不但有效地引导了设计实践，而且对中国艺术设计（Design）的发展具有深刻的意义。特别是1998年，我国新颁布的大学本科目录中采用了新的二级学科名称：设计艺术学，与之并列的还有另一个二级学科：艺术设计。它们取代原有的“工艺美术学”，显然有与时俱进的意义，标志着设计艺术学科的建设和发展开始了一个新的时期。然而，在新目录公布之后的数年间，当我们试图比较深入探讨设计艺术学的概念、理论框架和学术规范时，会发现有不少问题需要解决。其中最重要的问题，莫过于“设计艺术”这一概念的界定，以及它与Design、图案、设计、工艺美术等概念的关系。同时，在中国这样一个农业社会时间漫长、手工技艺历史悠久的国家，虽然从近代以来手工艺教育已接受西学的影响，到二十世纪中期工艺美术教育和工艺美术行业也很蓬勃兴旺，但与第二次世界大战后发达国家与现代工业相适应的设计比较，还有明显差距。这正是近二十年中国的设计向西方急起直追的重要原因。而上个世纪最后的10年，在设计界以西方为师的学习高潮迭起。同时，对中国古代设计思想和设计经验的总结也日趋深入。由此可见，中国今天的艺术设计比二十年前要成熟得多，对西方设计理论的认识也基本克服了盲从的现象而逐渐进入了创新的时期。虽然本书不是“中国设计学”，而是以讲述艺术设计的一般规律为宗旨，但既是给中国读者看的，所以，还是应从中国的设计革命讲起。

1-1 新观念的挑战与中国的设计革命

上世纪八十年代以来的二十余年,是中国设计从工艺美术向艺术设计转变的重要时期,或者说,是设计观念发生革命的二十余年。这一革命性的变化可以分为三个层面。首先是包豪斯(Bauhaus)对工艺美术教育的冲击,使我们对现代设计观念有了朦胧的认识;此后是伴随社会经济的发展、尤其是中国工业化进程的加速,形成了以实践为先导的“现代设计运动”,进而从实践和理论两个方面提高了我们对现代设计艺术的认识;上述的成果又反过来促进了设计教育的重大改革,使中国的设计教育达到了一个新的水平。这些变化,都缘于新的设计观念的冲击和挑战。

中国有悠久的文化和造物艺术的传统,从本质上看,它是与农业文明和手工业生产相适应的设计。二十世纪下半叶,中国的物质生产和生活都处于较低的水平,欧洲自一战之后兴起的现代设计运动对中国触动不大。这就使得我们的设计观念长期停留在以“美化生活”为前提的层次。在没有面向世界、又缺少工业化生产背景的时代,我们从未感到有什么不足和缺憾。上世纪七十年代末、八十年代初,改革开放政策使我们直面发达国家的设计,所见所闻使我们受到巨大的冲击,其中还伴随着不甘落后的激情。这种激情积聚的能量,便形成了新的挑战。工艺美术院校的教师是最先接受挑战的群体,最早冲击工艺美术教育思想和观念的则是包豪斯。

在欧洲近百年设计史上,包豪斯无疑是一座丰碑。上世纪的二十年代至三十年代,它以建筑为主干,渐次扩大到工业设计。围绕“技术与艺术新统一”的中心思想,课程设置、教学方法每年必作改革。许多“前卫艺术”的大师,纷纷应聘任教。它以反传统的姿态,废除了建筑史,开设了空间结构训练方面的全新课程(图1-1)。



1-1 包豪斯的学生作品,由一张纸切割构成的三维练习(艾伯斯指导,1927年)。

随着战后包豪斯向欧美诸国的扩散,这种崭新的教育方法得到发扬光大,其中有美国的芝加哥艺术学院、德国战后重建的包豪斯和德国的乌尔姆造型学院(ULM),他们都继承并发展了包豪斯的教育思想。但包豪斯对中国真正的影响却晚至上世纪的八十年代。

早在三十年代,陈之佛先生在介绍欧洲的设计时曾提到过包豪斯,但此后的数十年,并没有人对它进行过研究和借鉴,更何况,当时的中国尚缺乏现代工业的背景,包豪斯所提倡的设计思想只能是“无米之炊”,也就谈不上对中国有什么影响。所以到七十年代末,当我们听到和看到包豪斯的成果时,不