

粤藏 | 译丛 | 设计艺术经典论著选读 *Classic*

奚传绩 编

东南大学出版社

· 南京 ·



目录

CONTENTS

设计艺术 经典 论著选读

- 一
- 考工记·节选雪 春秋 鞅 名 穴 员 雪
- 墨子·节用篇·节选雪 春秋 墨 子 穴 员 雪
- 管子·侈靡篇·节选雪 春秋 鞅 子 穴 员 雪
- 韩非子·节选雪 战国 韩 非 穴 员 雪
- 梓人传 唐 柳宗元 穴 员 雪
- 梦溪笔谈·节选雪 宋 沈括 穴 员 雪
- 天工开物·节选雪 明 宋应星 穴 员 雪
- 长物志·节选雪 明 文震亨 穴 员 雪
- 闲情偶寄·节选雪 清 李渔 穴 员 雪
- 装饰 现代 蔡元培 穴 员 雪
- 中国建筑的特征 现代 梁思成 穴 员 雪
- 中国园林建筑艺术所表现的美学思想·节选雪
..... 现代 宗白华 穴 员 雪
- 造园·节选雪 现代 童 翥 穴 员 雪
- 谈工艺美术设计的几个问题 现代 蔡之佛 穴 员 雪
- 美化生活——关于工艺美术的创作问题
..... 现代 王朝闻 穴 员 雪
- 设计观念——工艺美术教学的一个关键问题
..... 现代 张道一 穴 员 雪

二

- 手工艺的复兴 英国 威廉·莫里斯 穴 员 雪
- 装饰与罪恶 奥地利 霍 斯 穴 员 雪

设计艺术
经典
论著选读

目录

CONTENTS

包豪斯文献四种	德国 密斯·凡·德·罗	1
一、包豪斯宣言	德国 密斯·凡·德·罗	1
二、国立魏玛包豪斯纲领	德国 密斯·凡·德·罗	1
三、国立魏玛包豪斯的理论与组织	德国 密斯·凡·德·罗	1
四、新建筑与包豪斯	德国 密斯·凡·德·罗	1
谈建筑	德国 密斯·凡·德·罗	1
走向新建筑	法国 勒·柯布西耶	1
给从事于建筑的青年	美国 赖特	1
建筑的复杂性和矛盾性	美国 文丘里	1
三		
世界人类责任宣言	联合国	1
联合国《人类环境宣言》和《里约环境与发展宣言》	联合国	1
20世纪关于建筑学的三个世界性重要文献	联合国	1
雅典宪章	联合国	1
马丘比丘宪章	联合国	1
北京宪章	联合国	1

图书在版编目 (CIP)数据

设计艺术经典论著选读 续编 ①—南京 :东南
大学出版社, 2015.12

陈岸晓 陈岸晓 陈岸晓 编

I ①设 ②② Ⅱ ②陈 ③③ Ⅲ ③设计艺术著作 ④
读世界 Ⅳ ④④

中国版本图书馆 CIP数据核字 (2015)第 ④④④号

东南大学出版社出版发行

(南京四牌楼 ④号 邮编 ④④④④)

出版人 宋增民

江苏省新华书店经销 江苏兴化印刷厂印刷

开本 :④④④④伊④④④④ ④④④ 印张 :④④④④ 字数 :④④④④千字

④④④④年 ④月第 ④④④④版 ④④④④年 ④月第 ④④④④次印刷

印数 :④④④④册 定价 :④④④④元

(凡因印装质量问题,可直接向发行科调换。电话 :④④④④④④④④)

走进“人化的自然”

——《设计艺术经典论著选读》导言

张道一

对于学艺术的人来说,不论从事什么专业,重视技巧,打好基本功,做到得心应手,是非常必要的,不如此也就做不成艺术。但是学艺者更要全面发展,不能因为磨炼技巧而忽略了对艺术的修养。所谓“得心应手”,手上的功夫能够看得见,孰高孰下,一眼便知,可是心中的修养则是看不见的,就像吸收维生素一样,一时难以见效。因此,便容易造成一种误解,以为学理论没有用,这是一种非常表面的认识。艺术的实践和理论是事物发展的一对关系,两者缺一不可,但它们所走的路有所不同:艺术实践是通过创作,而创作要表现出个性和特点,可是艺术理论强调共性,共性是由无数个个性归纳出来的,只有抓住共性才能把握住实质,作深入的理解。为什么有些从事创作的人对于艺术理论书或美学书读不下去呢?除了思维的方式之外,也是因为只看到问题的表面,不解其中的奥妙。中国的木工在古代称作“大匠”。民间木工有的可能不识字,但他们有一句口诀却是很有深意,叫作“初学三年,走遍天下;再学三年,寸步难行”。意思是说,仅仅学会了锯、砍、刨、凿等技术,便以为具备了木匠的本领,实际上差得很远,如果再学三年,是要思考木工的道理、家具的式样等,反而感到很难了。为什么在民间关于鲁班的故事流传很广呢?就因为其中包含着能够启人智慧

的道理。这虽然不是系统的理论,却是构成理论的思考。一个从事实践的艺术家不一定必须是理论家,但应该具有一定的艺术修养,能够进行艺术的理性思考。

在专业教学上有一种“三基本”的提法,即基本技巧、基础理论、基本知识。这是很重要的三个方面,缺一不可,也不能割裂。如果说技巧需要磨炼,那么,理论就需要灵悟,而知识则是宽博。三者的结合有一个很长的积累过程和融化过程,不是简单地相加。当年鲁迅不承认有“文章作法”,只是强调多读书。艺术理论也不是读一二本书就能奏效的。画要多画,书要多读,知识要广求;同时要在所见、所闻、所读中多联系,多比较,从中“悟”出道理。大道理管着小道理。在专业中有所谓“隔行如隔山”者,主要是指小道理,譬如说艺术的技巧,精通一门不一定样样皆通,不谙其技也就无从动手,但又有所谓“隔行不隔理”者,则是指艺术的大道理,即一些基本的原理,却是互通的。由此看来,学点哲学,学点文学,学点历史,懂得逻辑,懂得修辞,是很有必要的。明乎此,必将加深对艺术的理解和认识,有助于艺术的创作实践。艺术作品的“深度”和“高度”,是与此分不开的。

我国的设计艺术不论在古代还是在民间,都有丰富的经验。只是这些经验是建立在手工业基础之上的,没有归统在“设计”的名下,而是各自表述,在设计与制造的区分上也不十分明显。即使在近百年来,作为一个新兴学科,也是几度更名。由图案学——工艺美术——设计艺术(艺术设计)的名称转换,使不少人为之困惑,这说明一个新学科的建立有一个创业过程,包括名称在内,名正才能言顺,并取得社会性的共识。20世纪初所提出的“图案学”是一个大概念,也是一个大学科,不是现在有些人所理解的,仅是纹样

的画法。它是建立在机器生产的基础之上,对于造物活动的一种新的艺术思维和方法,也可以说是伴随着机器的制造而出现的,涉及的面很大也很具体,包括以纹样为主的平面图案和以器物为主的立体图案,在与西方语言(英语)对译上它与设计一词都称作 图案。当时的“设计”多作为动词使用。这些词虽然不是我国原有的,但在字面上也容易理解:图案的“图”就是图样和图纸,“案”就是考案和方案;设计的“设”就是设想和设定,“计”就是计策和计划。由此看来,这两个词的内涵是非常接近的,只是在具体使用上有所差异。

20世纪 50年代,我国使用了“工艺美术”这个词来取代“图案学”,这是考虑到图案仅仅是体现了造物艺术的前过程,一般不包括后过程的“制造”,而“工艺美术”在这一意义上便开阔一些。遗憾的是,这个开阔的领域后来又被人为地缩小了,并且在全国出现了一个以手工艺为主的“工艺美术系统”,把更广泛的工艺美术特别是机器生产的日用工艺划在了“系统”之外,在造物艺术的思维上造成了一种历史的大倒退。“工艺”这个词在汉语中有两种含义,一是在艺术范畴之内,是对一般美术的限定,也可作为工艺美术的简称,与绘画、雕塑、建筑等相并列;但是在艺术范畴之外,“工艺”便不能单独使用,因为还有第二种解释,即在生产技术上对物质原料或半成品的加工,譬如在纺织工业中,对棉花的处理和加工,有轧花工艺、纺纱工艺、织布工艺、提花工艺、染色工艺、印染工艺等,对于每项工艺都要制定出严格的“工艺规程”,成为工业生产的法规。在这一系列的工艺加工中,所谓“工艺美术”,也只是涉及到其中的提花和印染,并非所有的工艺都是工艺美术。现在市场上有所谓“工艺鞋”、“工艺帽”和“工艺蜡烛”之类,令人啼笑皆非,

援援

不可理解,就是过去那个“系统”的产物,曾在概念上造成很大的误解和混乱。

现在使用了“设计艺术”(艺术设计)的名称来概括过去的工艺美术、工业设计和环境艺术设计,是适应着新的经济发展和高科技发展的需要,同时也标志着我国的学科建设和专业设立的完整性,不存在新旧和是非问题,由于社会分工的细致和职业重点的需要,可以说在专业内容上更扩展了,也更贴近了文化和艺术。应该明确,“设计”是个通用词,它的使用范围很大,世间的任何事物在酝酿、策划的阶段都可称作设计。不仅工业产品要设计,做一件事也要设计,一个人的穿衣戴帽和打扮也是设计。诸葛亮的“空城计”和“草船借箭”可以说是标准的设计,但不是艺术设计,而是军事设计。这说明,使用“设计”一词必须用前置词加以限定,所以叫“艺术设计”。至于“艺术设计”和“设计艺术”的关系,曾有人从使用习惯上论是非,这是不必的。因为在国家的学科目录中将此列入艺术学,是以艺术为中心,用不同的门类加以限定,如音乐艺术、电影艺术等,总不能称作“艺术音乐”、“艺术电影”。为什么“艺术设计”又可以了呢?是因为设计一词在工科也普遍使用,为了区别不同的设计,而用艺术加以限定。再说在使用习惯上“设计”也可作为动词,实际上是动名词互用,所以在大学本科的专业目录上就出现了“艺术设计”。这里不存在是非的问题。就像过去的“工艺美术”和“美术工艺”一样,作为一个词组,都是名词,虽然相互有制约性,却难以分出主次,如同“朝三暮四”和“暮四朝三”,又相去几何呢?

严格地说,设计艺术(艺术设计)的从属性很强,它是属于生产和制造的,其自身只能体现一种设想和创意,并没有成为现实。也就是说,在造物艺术的全过程中“设计”仅仅表现为前一部分,还有

后一部分即实现设计的“制造”。任何一种物品,都存在着“设计——制造”的过程。没有设计的制造或是没有经过周密设计的制造,是盲目的制造,其随意性太大,无法保证实用与审美的完美统一;没有制造的设计,即使完美无缺,充其量也只是纸上谈兵。设计与制造是在生产进步和科技发展下的分工,其最终目的是达到完美的统一。

古代的手工业制造一件物品,因为都是在同一人的手上完成,也就将设计与制造的全过程结合在一起,表面上看不出明确的分工和两者的界线,于是造成了一些人的误解,以为手工艺不存在设计。事实上任何物品的制造都是经过考虑的。所谓“深思熟虑”、“深谋远虑”都是体现着设计的过程。前面所说的“没有设计的制造”,只是相比较而言,或者说是欠周到的考虑。手工艺人在长期的实践中,磨炼出一套较完整的从设计到制造的本领,对于他们来说,不是没有设计,而是设计还没有同制造分离开来,也没有把设计画在“图纸”上。在敦煌卷子中有一本宋代的话本叫《碾玉观音》,讲的是故事,但故事的内容却能说明这个问题。说的是一对做玉工的夫妇,为一个大官做玉器,当他们拿到一块珍贵的玉料(璞),反复琢磨,须要“因材取势”地选定题材,既不能浪费材料,又要将玉器碾制得完美。这一过程也就是设计。过去有人强调现代设计与手工艺的区别,说手工艺是单件制作,随意性太大,与机器制作根本不同,这仅仅是个别情况,就其本质来说是没有差别的。所不同的是速度和规格,即机器生产比手工制作速度加快了,也更规格化了。所谓个别情况,是指那些无须批量生产的東西。仍然以玉器为例。一般地说,玉器也能批量制作,但因为玉是一种天然矿石,不可能完全保持质量的统一,所谓“瑜不掩瑕”,容不得任何

斑点。譬如说琢磨一个美人,最后在脸上出现了斑点,聪明的艺人只好改变原来的设计,将美人的头扭转方向,巧妙地使瑕疵变成了头上插的一朵花。实际上,这种随机应变也是设计,而且是很高明的设计。但对于机器来说则是无法接受的,遇到这种情况只能是废品,无可补救。机器生产不能取代手工的地方,主要是在这些方面。

在“设计——制造”的关系上,不论手工艺还是机器工艺,有的制造对于设计的制约性是很大的。这就给设计造成了一定的难度,必须适应制造上的先决条件。如果说绘画是一匹野马,可以不受拘束地任意驰骋,那么,“设计”之马便戴着一具缰绳,所以有人称之为“羁绊艺术”。也就是纳自由于纪律之中。一帧封面是为书的存在而设计的,一幅广告是为具体的商品而设计的,日用品的设计必须适应于实际用途,服装要合身得体。总之,设计艺术必须服从于被设计的对象,离开服务的对象,其自身便失去了存在的价值。

综上所述,集中到一点,不外说明设计艺术(艺术设计)是人们身边的艺术,是实际应用的艺术,是伴随着衣食住行等而发展的艺术。正因如此,其生命力比之任何艺术都要旺盛强劲。它合着生活的脉搏而跳动,它随着科技与生产的进步而发展。就因为它构成了人的生活的一部分,因而也成为人类文化与文明的标尺,永远量不到尽头。

设计艺术就其本质来说是人类的一种造物活动,也即是人与动物相区别的最主要的标志。从历史上看,人类在几十万年前的旧石器时代便开始了造物的活动,所造之物,工具和武器不分,也谈不到修饰,只是很粗糙的打击石器,但经过长期的经验积累,开

始认识到对称形和圆形,因为这两种形状符合力学的原理,做成的工具和武器用起来更方便,这就为艺术设计奠定了基础。在距今约一万年前的新石器时代,开始了磨制石器,对称形的工具磨得光滑了,并且钻了圆孔以便捆扎。陶器也产生了,又在陶器上画上花纹。由此证明了马克思所说的人是“按照美的规律而创造”。生活需要什么就动脑筋创造什么。人的造物活动越来越大,所造之物越来越多,一直延续至今。人的生活是离不开水的,如何打水、储水是生活中的大困难。陶器的发明解决了这一困难。约五百年前有一种“尖底瓶”,是专门用来打水的,所提的绳子系在腹部偏下,放在水面上它会下沉,灌满水后又会上浮一点,不致溢出,打水非常方便。至于水瓶的尖底,另有喇叭形的器座相托,或者在泥地上挖一个小洞,放起来更平稳。瓶的表面有拍印纹或画成美丽的“彩陶”。这是相当完美的一种设计。到了春秋时代,随着日用器物的变化,这种尖底瓶已退出生活日用,却把它制作成青铜的,挂在帝王的座右,称为“欹器”,即倾斜易覆之器,或称“宥坐之器”。在《荀子》中有一篇“宥坐”,记述了孔子初看到欹器的情况:“孔子观于鲁桓公之庙,有欹器焉。孔子问于守庙者曰:‘此为何器?’守庙者曰:‘此盖为宥坐之器。’孔子曰:‘吾闻宥坐之器者,虚则欹,中则正,满则覆。’孔子顾谓弟子曰:‘注水焉!’弟子挹水而注之。中而正,满而覆,虚而欹。孔子喟然而叹曰:‘吁!恶有满而不覆者哉!’子路曰:‘敢问持满有道乎?’孔子曰:‘聪明圣知,守之以愚;功被天下,守之以让;勇力抚世,守之以怯;富有四海,守之以谦。此所谓挹而损之之道也。’”这种“挹(退让)而损之之道”是一种传统美德。而从单纯实用的“尖底瓶”到以物寓意的“宥坐之器”,说明了在我国人文思想中所表露出来的人与物的关系。这种

援例

关系至少有两个层次：一是“物以致用”，二是“寄物喻人”。两者既是物质与精神的综合，又是由物质向精神的转化。

这是一片造物艺术的大海。在人与海的关系上，有的在海边散步，迎面吹着海风，躬身捡着蚌壳；有的在浅海中游泳，与海浪相起伏；有的在深处潜水，与珊瑚和游鱼为伴；也有的乘着轮船航行，展望浩渺的大海。总之，每个人从不同的角度，都能找到一条不同的风景线。历史告诉我们，人类造物是为了自身的需要，也促进了自身的发展。而一代一代的造物活动，一年一年的积累，又筑起了文化的大厦，形成了文明的长河。置身其中的人，从早到晚，衣食住行，所用的一切，司空见惯，习以为常，正所谓“少成若天性，习惯成自然”。哲学家称此为“人化的自然”、“第二个自然界”。人通过创造性的活动在原始的自然界处处打上了自己的烙印。“造物艺术”也就是“设计艺术”。从这一意义上说，它为所有的意识形态奠定了基础。

这仅是就设计艺术的本质而言，只是说明了人与物的基本关系。它的现实意义远远不止于此。一个民族、一个国家、一个社会要发展，当然有很多方面，其中经济之显得特别重要，是因为它是一切发展的一个重要条件。要发展经济必须发展科技和生产，而人才又成为发展的关键。这是一个连锁的关系。在这一关系的每个环节上，都离不开设计。一件产品要产生经济效益，在当今的商品社会和市场经济条件下，至少需要三种设计的相互配合，即技术设计、艺术设计和营销设计。三种设计构成了三足鼎立的关系，缺一不可。尤其是在国际性的贸易竞争中，除了产品自身的品质外，很重要的一个方面就是艺术设计——产品的款式新颖、造型得体、色调流行、能够打动消费者的购买欲等成为现代艺术设计的一些

硬性条件。商品市场的竞争就像赛场上的竞技,既要比实力,又要看灵活性。艺术设计者的工作,是在商品产销的群体之中施展才能,只能相互配合,不可能独立于经济之外。特别在我国加入宰制之后,在制造水平相当的情况下,国际间的商品竞争,主要的就是竞争“设计”,所以,设计的竞争也就是经济的竞争。在当今社会,没有经济效益的设计和生,是无法生存的。有些年轻人不了解这一点,甚至混淆了设计艺术与现代派“前卫”艺术的区别,从表面强调“个性解放”、“突出自我”、“发现自我”、“自我肯定”,甚至提出“跟着感觉走”之类的论调,不了解它的实质,不肯下苦功打基础,不愿读书以增强修养,相反的,“我”字当头,迷恋于艺术的“花架子”,故弄玄虚,哗众取宠,到头来必然会吃大亏。这是由数代人的历史经验所证实了的。

学校教育的任务就是有计划地、全面地培养人才。死板的教学固然不利于人才的发展,但放任无序也不是好办法。古人所说的“传道,授业,解惑”是有全面内涵的。要把做人与做学问统一起来,掌握专业应做到实处,并学会灵活地处理问题。从设计艺术的角度看,思考与创意,技巧与手法,知识与相互关系,都应该协调发展,才能形成一种综合的能力。要学会比较,有比较才会有鉴别。但比较不是单纯地比好坏、比高下,而主要的是比差别、比特点。比较要定出条件相近的可比性,绝不能以己之长比人之短。通过比较,在今古之间、中外之间甚至个人之间,判断艺术的不同和差异,不仅开阔了眼界,也会提高对艺术的理解和认识。

《设计艺术经典论著选读》一书的宗旨,便是为学习设计艺术者所编选的一本教材。为了使读者全面了解艺术设计的历史发展和各种不同的设计思想,所选的面比较宽,涉及到古今中外,有整

篇的论文,也有片断的言论。由于时代不同,所用词语也不统一,读起来必然要引起一番思考。思考问题,无疑要抓住实质,领会其精神,方可深入贯通,体味奥妙之所在。所谓“尽信书不如无书”,在信与不信之间,要自己去动脑筋。信者,可以顺着他的思路走下去,走通了很好,走不通时便是遇到了不同的观点,可再进一步地求得解决;不信者,无妨作逆向思考,反其道而探求其理,说不定也能找出一种新的解释。做学问不能简单化,更不能带有盲目性。凡事问一个为什么,“打破砂锅问到底”,是表明一种追求真理的决心和精神。在是与非、曲与直、真与伪、好与坏之间,往往不是绝对的。当然也不一定是一半对一半,而是要看问题的实质,主要的和起主导作用的方面,即倾向之所在。俗话说吃饭八分饱,看人三七开,对于判断艺术问题更不能绝对化。

艺术要有感情,艺术家更要有感情。然而艺术家的理性思考又不允许“感情用事”。这里有一个如何掌握分寸的问题。譬如在艺术设计中常见争论的“功能”问题和“装饰”问题。极端论者提出了“功能主义”和“无装饰设计”,以为是现代设计的原则和标准,却不知将话说过了头,走向了反面。“功能”与“功能主义”是两个概念,至少是在程度上有很大的差别。“物以致用”是人的造物活动的目的和出发点,不论我国的先秦诸子还是古希腊的先哲们都关注过这个问题,并非是今天才提出的。加上一个“主义”,就更加绝对化、极端化了,甚至带有排它性。事实上,从造物艺术的规律看,一开始功能的发挥便与审美结合着,有大量的个案说明,这种结合是很自然的,两者统一得很好。一条裤子两条腿,它的“功能”是保护身体的下部,达到了合身与方便也就符合于功能的原则。但事物的发展没有这么简单,否则也就不存在“时装”的设

计。难道如今流行的时装表演是为了推行“功能主义”吗？同样，在当前商品竞争激烈的情势下，从商品的造型、包装的改进、广告的宣传，都远远超过了基本功能的要求，又何来“功能主义”呢？所谓“无装饰设计”，其意可能是针对繁琐的装饰花纹，要求造型简练，本也无可厚非，问题在于概念不清，怎么能把“装饰”和“装饰花纹”等同起来呢？“装饰”一词，至少包括“装饰花纹”、“装饰手法”、“装饰性”三个不同的概念。如果笼统地不要装饰，也就是说连装饰手法、装饰性都不要了，那么“按照美的规律造型”如何体现，设计又凭借什么，岂不等于说是“无设计的设计”了吗？概念的混乱必然导致实践的无序，过激的行为带给事业的是损害，而不是助益。

艺术的理论思维不是为了咬文嚼字，而是有助于更深刻地理解问题，认识问题，使自己充实起来，聪明起来，在创作设计上也会开阔豁朗，不至于钻牛角尖。读了《设计艺术经典论著选读》，至少可以从不同的角度理解“艺术设计”，又能够了解不同时代的中国人和某些外国人所持的观点，促进自己的思考。古所谓“知其然又知其所以然”者，就是在艺术实践与艺术理论这一对关系上，须要同时并进，加强用功，不能单一发展。当然，在对具体问题的理解上必然有程度、深度的差异，但不理解或是理解太肤浅，是难以在艺术上立足的。

“纸上得来终觉浅，绝知此事要躬行”。我愿从事设计艺术的初学者们，要立志于此，激发兴趣，敬业乐道，刻苦努力，做一个设计的强者和高手！

缘月于东大梅庵

编 选 说 明

“设计艺术学”是一门新兴学科。在我国,目前已经形成了大学本科、硕士研究生和博士研究生三个学历层次。近年来,随着我国市场经济的建立,艺术设计人才的需求日益明显,大学本科的艺术设计专业发展迅猛。据不完全统计,全国各类高等院校设有的艺术设计专业(包括与艺术设计专业密切相关的“工业设计”和“服装设计与工程”专业)已达 100 多个。“设计艺术学”的硕士学位授予点也在不断增加。但是,这一学科的学科建设和课程建设都严重滞后。很多院校的艺术设计专业开设的专业基础理论课程,如“设计概论”、“设计原理”、“设计艺术史”等,均缺乏必要的教学参考书。教师在教学中指定的一些重要参考文献,学生也很难找到。这给广大艺术设计专业的学生更好地学习并掌握设计艺术学的基础理论和基础知识带来了一时难以克服的困难,一定程度上制约着学生艺术设计理论水平和综合素质的提高。鉴于这种状况,编者从提高艺术设计专业学生的专业理论基础和人文素质的目的出发,多方搜集资料,编辑了这本文选,以应当前艺术设计教育之急需。

全书分成三部分:第一部分是 20 世纪下半叶的有关设计观念、设计理论和设计美学等方面的重要文章。其中,很大部分是我国当代著名艺术学家、工艺美术史论家张道一教授,从我国历代浩瀚的工艺文献中精选出来的一些著名论文和论段,以及他所作的注解、诠释和分析说明。这原是张道一教授多年前在南京艺术学院工艺美术系开设的一门新课《中国工艺文献》讲义的

一部分。感谢他对本书编选的无私相助。他的这部分内容对于弘扬我国鲜为人知的古代设计艺术传统,具有非常重要的意义。有些重要的设计艺术专著,如明代计成的《园冶》,现已有多种注释本出版,比较常见,这里就不再选入。

本书的第二部分是外国 19 世纪下半叶至 20 世纪下半叶,有关设计艺术、设计美学和设计艺术教育等方面的一些具有经典性的文献。其中特别是作为现代艺术设计教育摇篮的德国“包豪斯”的一些重要文献,对我们显得更为重要。尽管有不少文章是谈建筑设计的,建筑设计与艺术设计在我国高等院校的专业设置中,属于不同学科。但它们之间实际上是相通的,何况现代艺术设计的发展是与现代建筑设计的发展密不可分的。20 世纪现代主义建筑的两位大师——格罗比乌斯和密斯·凡·德·罗,都是现代艺术设计教育重要的奠基人。

本书的第三部分,选入了五个世界性文件。它关系到现代国民的基本素质,同时也是每一个从事艺术设计的人应当了解并掌握的基本知识,并应在设计实践中努力遵循的基本原则。

本书入选的文章,既有全文入选,也有部分节选。文章的编排一般以写作或出版年代的先后为序,只有一部分文章,因系同一作者所写,合编在一起。每篇文章之前,对该文作者和该文的主要价值作了简要介绍,便于读者阅读。每篇文章末尾注明出处,便于进一步查找。中国古代的文章,加以必要的注释,供学习参考。

需要说明的是,本书所选入的外国学者论文的译文,由于一时无法与译者取得联系,故未能征得译者的同意,希望能得到译者的谅解。应付译者的稿酬均暂存出版社。一旦与译者取得联系,当即寄奉。