

的有机排列、组合,简洁、醒目、庄重、典雅、质朴,充满着特殊的装饰美和强烈的文化气息。曹辛之先生是我国当代著名书籍艺术家,也是值得我们学习的学者型装帧艺术家。他极其丰富的创作实践活动,严谨的创作态度;他的诗、书、画、金石篆刻样样精通,并融为一体。这就是曹先生在装帧艺术上所显现出深厚功力的重要原因。他装帧艺术作品的书卷气也正是来源于这种丰厚的文化素养。纵观曹辛之先生的创作道路,最使人感动的一点,是他从没有到顶的思想,永不满足过去已经取得的成就,那种永不自满、勇于探索和进取的精神,表现为他的艺术创作不断地呈现出新的境界。他的一些富有感情、情绪饱满的作品,都是他进入了花甲之后所创作的。这表明他始终在作不懈努力和追求。说明他自觉地接受了年轻一代装帧艺术工作者的挑战并和他们共同前进。可以说他的艺术创作和我国整个装帧艺术的发展道路是紧密联系在一起。这是作为我们这些年轻的艺术学徒值得敬佩和永远学习之处。五年前去世的曹辛之先生就是一位这样永远活在人们心中的艺术家。他那平易近人,谦虚诚朴的形象,时常出现在我的记忆之中。

参考文献

郭振华 余秉楠 章桂征:《中外装帧艺术论集》,时代文艺出版社 1988年8月第1版。

《曹辛之装帧艺术》,岭南美术出版社 1985年10月第1版。

卫水山 刘辉煌:《装帧艺术新论》,河北美术出版社、漓江出版社 1998年4月第1版。

章桂征 余秉楠 刘辉煌 郭子芳:《中国当代装帧艺术文集》,吉林美术出版社 1998年10月第1版。

(张越 《管子学刊》编辑部美术副编审)

中国 设计艺术史 研究试想

◆李立新

谈到设计史,人们首先想到它是设计与史学的结合,或者说是以历史线索来串缀设计事实。这一认识当然并无错处,但是它没有揭示出设计史的内部结构的层次。依笔者看来,设计史包含三层结构:首先它应是讲述设计的,所谓设计史,不可避免地要与时代、政治、社会、经济相关连,但必须明确,这些相关方面只能作为全面体现设计的旁证,而不是将设计作为那些学科的图像例证。其次,设计史是历史学的,设计是在历时的维度上演绎,每一次设计作品不仅是设计系统中的一员,也是它所处历史阶段的一个见证。其三,是设计史的理论性。争议最多也最为重要。设计史不只是给过去时代的设计史实以一个编年顺序,而是分析总结、归纳上升为理论来框定设计史现象。不同的理论,体现了对设计史现象的不同认识,因此,设计史不只有一种写法。

放在设计史家面前的第一个问题可能就是如何对设计的历史进行分期。过去受历史决定论的影响,一般史类著作在内容表述上虽各有不同,但程序却趋一致,即时代——作品的程序。这一方法虽然简便,易于阐述,但还不够。如果把它作为设计史的唯一体裁,就有很大的局限。设计容易成为被动出现的产物,设计发展的内在动因不易得到充分的展开。似乎应倒置一下程序,成为作品——时代的程序。先是作品,然后考虑时代的影响。因为设计的产生发展不是以时代的更迭而改变的,用后者代替前者就确认可以用社会的变化来解释设计艺术的可变性,这就等于说,在问题提出之前答案已经有了。而实际上,一种设计的消长

过程受多种因素控制,有内部的也有外部的,有的设计昙花一现,有的跨越几个朝代,并不与政权的诞生、结束同步。研究青铜器的学者对青铜文化的分期,值得我们学习,在自夏商到秦汉的二千多年时间里,青铜文化分为十三期,却并不纳入其朝代阶段之内。当然,每一期也能对应于某个朝代的早、中、晚期,但不受朝代变更的影响,甚至不与考古文化分期同步,而是从青铜器自身发展的过程进行分期。欧洲学者也曾试图用时代风格考察中国青铜器的年代问题,其结果被证伪。^①历史决定论在这里将无法阐述其渐进、积累、变化的过程。

这并不是说,设计与社会互不相关,区分并不是意味着割裂。艺术史家考虑到艺术历史有着自身发展的规律,艺术史分期除了朝代的,还有文化的、美学的、艺术思潮的等等。如哥特式、罗马式、文艺复兴属文化分期,新艺术运动、现代主义、后现代主义属艺术思潮的分期,贡布里希的分期方式采用“排除法原则”把艺术史分为“古典的”和“非古典的”。还有以纪元划出艺术特征及各个发展时期。中国的设计史分期很难按上述某一种模式做,由于设计发展的不平衡,作为参考,可以作这样的试想:

第一、抓住对设计历史的全局有影响的几个设计发展高峰,根据大致轮廓划定分期,使其能尽量显示出发展的内在规律性。从设计出现的当时一直追踪到最后,并寻找一设计品类替代另一品类流行的真正原因,其中也包括政治、社会、经济的影响以及中外交流等各个方面,但着重设计流变的动向轨迹,最后通过时代社会来做进一步的说明。

第二、材料技术与艺术的发展阶段也可作为设计分期的参考。设计史重在设计,体现出一个造物的全过程,其中包含着制造工艺和材料,也包含着艺术创造。物质材料的不断丰富构成了设计发展的动力,工艺技术的突破会给设计带来新的发展,艺术的发展也会给设计注入生机活力,导致形式的变化。

第三、通过勾划设计年表图表、互相对照比排,将有助于设计分期的划定。以设计为点(作品),加上我们习惯的历史线性描述(年

表), 排出设计发展的等高线, 标示走向, 扩展成面(图表), 并显示出各设计的流行地域时间长短与交叉关系(地图)。各图表有分工、有专职, 整合成一个立体, 可以考虑设计持续不变的一段时间, 作为设计的一个时期, 以此来决定设计分期。将会使设计史分期更清晰、直观。

中国设计的历史是一个延续的历史, 我们今天的生活行为包括衣食住行的方式习俗, 早在一、二千年前就已奠定。可以说, 中国设计史应是工业革命前世界设计史上最好的最完整的范例。那么, 如何把这一延续的设计尽可能准确地表现出来, 这是史家要思考的主要问题。全面占有资料当然最好, 问题是能否做到这一点。如设计实物, 地下出土的仅是一小部分, 不知还有多少古代设计作品沉眠于地下, 何日有幸相会? 中国现存文字典籍汗牛充栋, 所载的设计历史散在于经、史、子集这样的分类之中, 其记载的失真、误撰, 甚至子虚乌有都会有的。全部梳理一遍, 并一一正确辨识, 谈何容易。即使占有了全面资料, 如果我们不能真切地去理解它们, 不去作纸面上意义上的第二次发掘整理, 就谈不上真正拥有了这些资料。这不等于说不要掌握更多的资料, 而是要把主要精力用在与已有资料进行认真对话上。世人瞩目的夏商周断代工程集各领域专家学者的综合研究, 目前结论已出, 倘若十年、二十年以后再出新史材料, 也不致于全面翻案, 资料只要准确, 且具代表性, 结论就不会有大的偏差。

怎样与所得资料对话, 有人把文献称“文本”, 这是较为妥贴的, 因为“文本”可以与之对话, 而文献似乎已成定论, 只能接受。我想文物也可作“文本”看, 福科也有“文献即文物”之说。古代设计“文本”要求对话者具有大致相同的论域和知识程度, 但现代人的思想知识的各个方面和古人早已相去甚远。如何交谈? 其方式只能是根据史家所关心的不同问题, 从各个角度去揭示设计自身的事实和相关信息。这也正是设计史研究的基本任务。试想数端如下:

之一: 扩大设计史研究范围, 着眼于造物

的全过程。如果忽视制造前的需求和计划这两个阶段, 只注重工艺材料这一设计后过程, 设计史只能是技术制造史。而设计是设想和制作、计划与工艺互相制约下的一种完善。是一个有机的不可分割的过程。

之二: 材料考据与审美感悟相结合。面对古代设计作品, 如果我们的研究只有考证, 可能会陷入乾嘉学风的困境, 缺乏宏观的史的眼光, 也缺乏细腻的审美体验。过于理智, 结果往往反而不能准确把握。因此, 首先要解决好“文本”与“史”的关系, 考证与立论的关系, 客观材料与审美感悟的关系。事实上, 前辈学者正是有了“史中有论, 史论结合”^②的思路, 才在设计史研究上取得了丰厚成果。

之三: 通过对传统手工艺行业的田野考察, 从当代生活中汲取另一种第一手资料, 所得结论大多是在事实根据的基础之上。这是从类似人类学的角度去考察传统设计, 因为在古代, 这类手工艺设计曾行使着与现代完全不同的功能作用。对于一些专史的研究, 这种方式的长处是不从书本到书本, 直接接触活的人真的事, 在真实的情景中把握设计史的构成过程。

之四: 重新恢复设计艺术与所处社会和文化世俗环境的联系。因为衣食住行是人类生活的基础, 在历史的设计中探求作为生活基础整体的世俗设计。这是从民俗学的角度, 从设计与生活的关系去补缀设计史的不足。设计史往往被描述为宫廷的、正统的、经典的。而当时的普通生活中, 究竟有多少人能够使用这些设计? 因此, 不妨将视点转向设计和普通生活这个区域。

之五: 与实物文本对话, 还必须通过一种中介, 最基本的就是运用实验的手段, 即实证方式。如某一时期的一种设计, 史家设想这是用一种特殊技法制成的, 要证实这个假说, 先找出相同的材料, 然后用多种方法反复试验, 最后呈现出与该设计相同的面貌, 那么这个假说就可成立。以此可以纠正一些臆说, 然而大多情况下, 解释是很难被验证的。

之六: 设计史还可运用比较的方法, 包括

纵向的横向的。可以作上古与中古设计的比较; 楚人与中原设计的比较; 也可将先秦与古希腊设计比较, 与两河、埃及、美洲设计比较。不是比高低而是互为参照, 从各自发展轨迹、风格特征、文化系统上来获得新的发现。

一门学科的进步有时并不在于本学科内已经肯定和理解的一些区域, 倒是在于那些以前很少涉及或尚未深化的某些区域, 甚至是超出这门学科与之相关的某些方面。单一的研究方法与狭窄的研究对象, 往往导致研究缺少活力。扩展设计史的研究领域, 去获得与设计文本对话的特定能力, 这样的设计史研究, 不只是从材料到技术, 从纹样到造形的研究, 更可能是结合多种学科, 如历史学、考古学、文献学、人类学、民俗学、世界艺术史等等的整合性研究。从各个方面为设计史提供比较可靠的科学依据。

最后是哪一位史家都绕不过去的一个问题, 那就是设计史的理论性问题。因为对于一种设计现象, 如公元前 500 年左右的设计繁荣, 它只是一个历史事件, 如要讲出它们在设计史上的地位, 在特定的历史条件下是如何形成的, 从中汲取了什么文化因素, 体现出何种设计思想, 又对后世设计有哪些示范和影响? 如果没有一个述史秩序则无从把握。现象只能提供述史材料, 而论述的观点必须站在现象之外去认识。在自然科学研究中通常以理论框架来整合对象, 在人文科学研究中, 更是如此。设计艺术跨越这两个学科, 其现象错综复杂, 如果没有一个述史的理论方向, 设计史将永远是一堆无法系统表达的枝节。

述史秩序是归纳整理埋藏在历史事件(作品)中的散在的现象材料, 使之成为理论。因述史者所持的着眼点不同而构成述史秩序的不同类型。在艺术史著作中, 最早出现的是历史循环模式的述史框架。瓦萨利的艺术史述史模式是诞生—成长—成熟—死亡。接近于生物学意义上的循环, 如同弗莱的理论, 把文学史进程对应于季节上的春夏秋冬。毋庸讳言, 中国设计史的撰述研究如果借用这一模式, 设计的历史将成为设计的衰亡史。

二十世纪初,在李格尔形式进化基础上发展起来的风格演化的述史方法与循环论有着显著的区别,它将艺术的历史作为一个必须超越或者已经超越的各个阶段来看待,重作品形式与结构的分析,重内在动因的发展变化,也重时代精神与地域文化的影响,这就顺应了近代以来艺术发展的需要,艺术发展是风格的演进而非高低的差别,不是追随模仿而是超越叛逆。沃尔夫林将这种转变解释为“一种充满生气的理解力”^③这一理论的基础是坚实的。中国设计史上几次大的发展阶段,就是因设计风格的转变或突破所致,如战国和南北朝时期的设计。

更具完善的述史秩序是以潘诺夫斯基为代表的“图像学”研究方法,他规定了三个方面的任务,其一是分析作品自身的诸要素“是什么”,很象风格学研究;其二是发现作品与社会规范的关系,类似社会学研究;其三是在前二者的基础上阐释作品表达的意义,其有心理学研究的成分。这是一个更为综合的理论体系,是一种宏观的描述。中国设计史是否可以借鉴这些理论来设定一个图像学体系或写成设计风格演变史?当然,理论模式是从作品中来,而不是相反。如前所述,设计史不只有一种写法,7000年的中国设计艺术史,并不是仅借用一个理论体系就能全部概括。因为西方艺术史的分析架构是依据西方艺术的历史经验抽象而成的,是西方艺术实践的归纳,不一定适合中国的艺术。如“图腾”观念自严复译介进来之后,广泛地被应用于中国早期艺术研究上。王国维将“形式”一词引入中土后,就成为二十世纪中国艺术史上最重要的观念之一,但是机械地套用“图腾”来解释新石器时期全部的艺术,用“形式”的观念来观照具有几千年历史的中国艺术,削足适履之弊在所难免。尤其是具有悠久历史一脉相承的中国设计事实,那中间充满了巫术观念、象征意味、唯心思想以及吉祥喜庆、升仙避邪等等,涉及到许多方面,有些是西方艺术中所没有的。所以,一方面将西方观念引入设计史研究有一个如何适应中国艺术土壤的问题,另

一方面还有一个西方艺术史的观念如何吸收运用,如何与中国的固有学统相结合,或称学术本土化的问题。

西方的艺术史理论包含许多对工艺设计的总结。诸如形式主义,鉴赏学,风格分析,心理学派,图像学、结构主义、符号学等等。虽然每一理论都有足够的作品支撑,用它所说的去验证总是准确的,却并不全面,总有漏洞。于是,在西方抵制理论的观点出来了,艺术史碰到了危机,一些学者连呼“艺术史终结了”^④。对于我们,是继续借鉴学习,还是另立一套?依笔者之见,有些值得拿来,如“风格分析”、“图像志”、“符号学”,不是套用,而是参照。在认认真真探讨西方艺术理论的同时,不以某派的价值标准为永恒的尺度,遵守一般通用的学术规范,依据中国设计丰富多彩的历史事实,结合自己的学术传统,逐步建立具有本土色彩的设计史理论框架。

前一时期设计理论界有关于设计史的讨论,中心是“重看设计史”,而重看的关键在于廓清各种研究方法的可能性和局限性,有了这种理论上的自觉,设计史这门学科将会继续发展。目前除了已有的几部设计通史之外,还有断代的设计史,纺织、漆器、陶瓷、青铜器、服装等专题设计史也为数不少,这一切使我们有理由相信,当代学者们终将奉献给世人多样的、博洋思深、成就卓著的中国设计史。设计史将会是一门对设计艺术历史重新思考的新颖学科。

注释:

①詹姆斯·埃尔金斯:《没有理论的艺术史》,载《艺术史终结了吗?》,常宁生译,湖南美术出版社,1999年8月版。

②田自秉:《中国工艺美术史》,前言,知识出版社,1985年1月版。

③沃尔夫林:《艺术风格学》,潘耀昌译,辽宁人民出版社,1987年8月版。

④同① 290页。

(李立新 东南大学艺术学系博士生)

◆董占军

日本自1868年明治维新以后,逐渐走向工业化。日本工业设计最早可以追溯到大正时期(1912—1926),但是走在世界前列却是在20世纪70年代之后的事情。第二次世界大战以前,日本设计之所以发展缓慢,是因为日本的对外军事扩张策略,全部精力都放在扩充军备上,设计行为只是一些设计师个人的事情,国家、企业和民众没有根本的设计意识。日本现代设计的迅速发展是从第二次世界大战之后,尤其是1953年的朝鲜战争结束后逐渐迅速发展起来的。其发展大致经历了以下几个主要阶段:

日本工业化与西方现代设计艺术思潮在日本的初步传播:明治维新(1867—1912)到1945年。

日本明治维新之后,逐渐摆脱了东方文化的范畴,把文化和经济大门向西方开放,从而使日本的政治、经济、技术、文化和教育等经历了巨大的变革。西方的技术和文明迅速传入日本,使日本迅速成为一个工业化强国。1907年,东京汽车制造所生产出第一辆日本汽车,1927年,建成第一条地铁(上野到浅草),1938年生产出具有世界水平的战斗机,1930年,日本汽车产量达到5万多辆。伴随着向西方开放和工业化的进程,日本人的生活也逐渐西化,市场出现的大量工业产品逐渐取代了传统的手工艺品。钢管家具、不锈钢家具、塑料制品、收音机、吸尘器等逐渐走进人们的日常生活。

西方的经济、技术、生活方式对日本产生影响的同时,欧洲出现的一系列设计探索也给日本传统工艺带来了冲击,出现了与欧洲类似的设计组织,建立了相应的教育机构。在德国工业联盟的影响下,1926年建立了“帝国工艺会”,其宗旨与德国工业联盟非常相似,以“日本工业产品现代化、设计与机械生产相结合为宗旨”,并于1927年创办了《帝国工艺》杂志。1928年,成立了“国立工艺指导所”,进行图案、木工、金属工艺、漆器工艺的研究工作,寻找日本工艺现代化的最佳途径。1933年,德国著名现代主义设计师陶特(Bruno Taut)来到日本,对日本传统工艺现代化现状提出批评,强调新材料和标准化在设计中的重要性,把包豪斯的一些思想