

设计 :另一种启蒙

——改革开放三十年来设计思想与实践的演进

杭 间 曹小鸥

无论是从“工艺美术”到“设计”的观念变化,还是在平民的生活形态的演变中所透露的表象,无论是以“中国制造”为代表的产业结构的进步与局限,还是由文化创意产业发展出来的“中国创造”的努力,无论是设计教育点滴的变化、设计学科体系的初步形成,还是近年来设计界越来越强烈意识到的本土设计发现的重要性,设计在改革开放三十年来的每一点进步,都可以被视为一种伟大的生活启蒙。

自蔡元培提出“以美育代宗教”以来,中国的知识界有陶行知的“生活即教育”、梁漱溟的“乡村教育”运动、陈之佛的“尚美图案馆”(Shangmei Design Studio,1923年),尔后又有庞薰琑、雷圭元、张仃、陈叔亮、吴劳等先生创建的“中央工艺美术学院”。这是一个中国最初的生活艺术“启蒙”运动的前赴后继的过程,它比起其他的人文启蒙思潮来毫不逊色,甚至更为重要,因为,在中国百年曲折行进的政治与民主、经济与文化的道路上,对生活艺术化的启蒙运动从未中断,即使如庞薰琑那样付出二十年盛年白发的代价、张仃那样沦为乡村干校的猪倌和种田客,这样的一种“艺术地生活”的追求,始终潜移默化着我们,如路边寻常的米色花那样,四季不息开放在大地上。

不可否认,影响人类生活进程的因素是复杂的,在现代的中国尤其如此。回顾鲁迅当年所写的《故乡》,茅盾的《春蚕》、《林家铺子》,张爱玲的《更衣记》,再佐以《良友画报》中的图像,历史仿佛电影,从那穿着阴丹士林布的女性到“飒爽英姿”的铁姑娘,从乡场上端着青花粗瓷碗吃饭到KTV豪华包房,从前店后厂的商业小铺到城市商业广场,浓缩了中国大多数人的“寻常记忆”。20世纪60、70年代的那场以“文化革命”的名义进行的政治运动,也深刻影响到普通人的生活价值观。原来根植于农耕社会自然经济建立起来的生活概念,面对中国共产党要将中国建设成为一个具有社会主义意识形态的工业化国家,无论工具、器用,还是消费、人际关系(往来礼俗)——简而言之,衣、食、住、行、用等方面都出现了许多新的问题,周立波的《山乡

巨变》,浩然的《艳阳天》,蒋子龙的《乔厂长上任记》,王蒙的《蝴蝶》,铁凝的《哦,香雪》,还有王安忆、池莉、迟子建等作家的作品,都可作为细微反映生活变迁的生动文本。

生活有其不变的本质,这个本质是人的日常基本需要,但提升人的生活不变本质是人类超越生物性升华自己的一种终极需要,而艺术就在这成为可能途径。“人如何活着”这个最基本的命题在包含着精神的意义的同时也必定通过日常呈现,明代哲学家王艮说“百姓日用皆道”,而就在这个层面上,作为生活艺术的“设计”就包含了“启蒙”的所有含义。在越过改革开放三十年——时间和政治的表象以后,设计的启蒙成为了改变中国人生活最重要的事件之一。

一、名词与观念之变

设计的启蒙首先体现在对设计含义的重新认识上。

1986年10月27日的《中国美术报》曾经掀起对“工艺美术”是否应该否定的讨论,一时产生很大反响,该期由艺评家栗宪庭执笔的编者按说:“我报今年17期,曾针对我国工业设计十分落后的情况,发过专门研究这方面问题的专版,但遗憾的是没有引起人们的注意。而与此相反的现象是,电视渲染过的‘微雕大师’‘玉雕珍品’常常引起人们的赞叹;另一方面近年来的工艺美术展览愈加纯艺术化,等等。传统手工艺和纯欣赏工艺应该有它们相应的地位,但在当前迫切要求现代化的热潮中,人们热衷的不是美化大众生活的、与大工业发展密切相关的工业美术,而仍然是古老的手工艺的‘复兴’和纯欣赏的工艺品。这足以令人深思。”这篇掀起讨论的文章的作者就是当年还是中央工艺美术学院三年级学生的杭间,杭间在发表在该报头版头条的题为《对“工艺美术”的诘难》文章中列了一个对比公式,认为“工艺美术”是传统的、总结性的、装饰的、重外观的,而现代设计是现代的、创造性的、“造物”的、重功能的。因此,结论是,在中国要实现现代化的时刻,应该以“现代设计”代替“工艺美术”。文章发表之时,改革开放初期的传统工艺美术正经历着一个复苏的过程,它作为出口换取外汇的主流产业在经济恢复初期,也正方兴未艾,因此,虽然有年轻的一代响应要发展现代设计,以应合对现代生活的期望,但那时中国的产业经济结构还不足以催生自己的设计,即使如珠江三角洲那样中小企业先行发展的地区,也多因“合资”而基本没有自主发展设计的需求,因此,对“工艺美术”和“现代设计”的讨论还只停留在专业理论层面和教育界。

一直到1998年,在国家教育部颁布的学科目录中,没有了中国高等教育界延续使用了近半个世纪的“工艺美术”专业,而将其改称为“艺术设计”(研究生的专业目录又称为“设计艺术”)。“工艺美术”以名词变更的方式再次引发学界的思考,但这次没有轩然大波,而是确实地逐渐实质性地退出了中国高等教育的学术舞台。一个词汇在专业教育中的消失,折射了中国社会生活的变化,也反映了中国经济结构转型的强烈信号,文化和教育在这个时候成为中国社会变革的晴雨表,从某种意义上诠释了毛泽东多年前说过的一句话:它象征着中国工业化步伐向前迈进了一大步。

曾经被无数次引用过的、20世纪50年代毛泽东关于建立“工艺美术学院”的批示:“提高工艺美术品的水平和保护民间老艺人的办法很好,赶快搞,要搞快一些。你们自己设立机构,开办学院,召集会议。”但常常被人忽略的是五十多年前,毛泽东以一个伟大政治家的远见卓识,预见过渡时期手工业的发展只是作为原始积累,是为中国实现工业化创造条件,而不是它自身有发展的必要。中国以手工业形态为主的工艺美术的命运,在那时就被决定了。毛泽东说:“国家要帮助合作社(指手工业合作社,引者注)半机械化、机械化,合作社本身也要努力发

展半机械化、机械化,机械化的速度越快,你们手工业合作社的寿命就越短。你们的‘国家’越缩小,我们的事业就越好办了。你们努力快一些机械化,多交一些给国家吧。”

长期主管工艺美术生产和教育的轻工部的建制变迁,也暗含了中国现代工艺美术的历史命运:1954年11月,国务院决定成立中央手工业管理局;1958年5月,中央手工业管理局与轻工业部合并;1959年6月,中共中央发出《中央关于重新建立手工业管理机构》的指示,合并一年后的手工业管理局重新单立;1965年初,国务院又决定撤销中央手工业管理总局,改建成立第二轻工业部,同全国手工业合作总社合署办公;1970年4月,第一轻工业部、第二轻工业部、纺织工业部合并为轻工业部;1978年1月,轻工业部与纺织工业部分开……

近几年的几次调整不必一一列举,“合并”“合署”“分开”,最后到90年代后半叶作为国务院机构之一的行政实体的消失,从轻工业部到中国轻工总会,再成为中国轻工行业协会,工艺美术从50年代以前的个体作坊,到手工业合作社,再到国家行政管理范畴的集体企业,最后在机构改革的背景下又回到个体,中国现代工艺美术的遭遇折射了现代中国产业结构调整 and 意识形态间纠缠不清的历史。耐人寻味的是,每次调整总是有国家政治经济的大背景:50年代中苏关系的“蜜月期”与工艺品的大量外销;80年代的改革开放与重新恢复传统工艺品的生产。具有所谓东方文化特征的传统手工艺,在每一次中国现代化追求的最初充当了外汇积累的重要力量,它面对现代工业对它将要造成的深刻威胁,以“烛炬成灰”的精神照亮中国现代化进程,完成了自己的历史使命。而离开了这一点,我们的思考就无从说起。

但这是否就是历史的必由?

20世纪80年代我们在迫切追求现代化情感的驱使下,大多数人认为,不管我们对工艺美术怀有多么深厚的感情,对它作多少现代的诠释,仍然抹不去那些手工物品中深深含有的小农经济的印记。手工制品的巨大基础是乡村,即便是宫廷工艺,也依然是封建制下的自给自足的自然经济的产物。在现代化的进程中,手工文化无法自觉转换为以工业文明为主体的城市文化,同样,手工艺原来提供生活必需品的性质也变了,如果企望“工艺品实用化,日用品工艺化”,那么,传统工艺在现代的遭遇,必然是尴尬的。

一个名词的“消亡”有它的前因后果,而结果总是长期积累的产物,现代中国的工艺美术虽然有无数杰出人物前赴后继的努力,但是,那种因文化选择或是体制带来的混杂着手艺的、装饰的、现代设计的过程,不可避免地会无比崎岖曲折。

最近几年,随着经济全球化也开始席卷中国,我们和欧美人一起谈“设计”的时间和空间日益多了起来,我们似乎发现“设计”的中文含义,与“design”有相当的不同。这个发现,是对一种“常识”的发现,是对当年庞薰琹、陈之佛、郑可等前驱的观念的再一次认同,但却不是简单的重复,而是在新的经济文化语境下的必然结果,因为,只有今天的社会综合因素,才会让专业学界对“名正言顺”的认识有了真正实践的意义。

对于设计史而言,一切的人工造物智慧(其实古人有更精辟的用语:“天工开物”),不论是手工艺、装饰艺术、图案或是纹样、工艺美术还是实用美术,一切生活的艺术,都是 design,也就是说,设计是一种宽泛的“艺术”层面的生活方式,无论是装饰还是纹样还是中国的所谓“工艺美术”,都是“设计”的组成部分。因为80年代以来我们一厢情愿地对“设计”进行过度阐释,尤其是仅仅把它理解为只有现代大工业因素下才有的“设计”,已经给中国的设计带来两大后果:首先,割裂与“工艺美术”的联系,使设计界也割裂了与中国造物优秀“传统”的联系,这一点,对于中国最终建立具有民族特点的原创设计尤为不利;其次,真诚地将“设计”看成是一门专业,认为它是只有经过专业训练的人才能从事的职业,而忽视了与广阔的当代生活的联系,

使我们的“设计”孤立无援(伦理的无援、科技的无援和市场的无援),永远跟在生活后面而不可能产生引领生活的设计。

因此,2008年10月为纪念《装饰》杂志创刊五十周年所举行的研讨会——“从工艺美术到艺术设计”,其所讨论的不能以名词之变割裂中国现代设计进程的议题,是这种启蒙意义的一个及时注脚。

二、全民“装饰”:艺术地生活的艰难

提到“装饰”,无论是概念内涵还是其外延层面,在许多场合都与“工艺美术”和“设计艺术”含糊不清。它在三十年来的普通人的生活中,还与“装修”、“装潢”相混淆。如果说荷尔德林的“人,诗意地栖居在大地上”是一个永恒的命题,那么,改革开放三十年中国人对自己居住环境的从美化到更高品质的追求,装饰艺术的勃兴可视作是一种对人“安居”的基本启蒙。

“装饰”作为人类的一种天性,它的与生俱来和在不同历史条件下的恰当运用,是人类艺术地生活的一个重要内容,这一点,已为早期的历史的发展所证实,但是,“装饰”作为人类本能的需求得到满足和温饱以后实现更高精神需求的一种天才活动,“度”的把握被认为是通向美和罪恶的分水岭。西方技术哲学界有典型的“装饰就是罪恶”之说(卢斯),中国先秦时期的墨家也认为儒家和贵族阶层提倡的那一套繁文缛节是对社会最大的浪费,“装饰”在墨子看来,是一个政治问题和伦理学问题。

纵观中国古代历史的进程,传统工艺美术的发展基本上是正常的和健康的,虽然在某些时期出现了过于繁缛的趣味,但从大历史的角度看,它与当时的生产力的发展相适应,表现为节制的和实在的美学品格。然而,中国在农耕社会的社会形态下展开的这种群体对艺术地生活的追求,在西方工业文明通过殖民方式的入侵以后,以美轮美奂的圆明园被烧为标志,有关中国人艺术地生活的理想遭到西方列强的阻止。新文化运动时期蔡元培的“以美育代宗教”思想,其实是他对中西文化思想综合思考下,针对当时的文化和社会发展所提出的一种策略,他提出的“装饰”的新理解,正是他主张藉由生活艺术化的提升,来达到国民品质改造的目的。“装饰”在此时,是一种宏大的社会改造理想。

上世纪20年代在法国兴起的“装饰艺术运动”,是一些思想家、艺术家和设计师有感于新时代的必然性,认为已经无法回避大工业的机械的形式,与其规避它,还不如改造它,而采用新的装饰正可以使机械形式和现代特征变得更加自然华贵。这种认识普遍存在于法国、英国和美国的一些设计师中,因此,它得以与现代主义一同流行,并取得成果。这种思潮也深深影响到了中国的现代设计,其中当年留学法国的庞薰琹,回国后成为中国第一所现代设计艺术学院——中央工艺美术学院的创始人。他倡重视传统,关注现代生活的美化和设计,他和他的追随者在中国有许多创造性的发展。庞薰琹在80年代出版的《中国历代装饰画研究》成为认识中国传统装饰艺术的重要教科书,在不能本质改变因受中国产业发展水平制约的设计的功能水平的前提下,通过装饰的推行改造国民的生活,成为改革开放初期的艺术地生活的主要追求。

但是,对于一个追求工业化的社会主义中国来说,这种“装饰”有它的根本的局限,因为在工业产业基础极其薄弱的情况下,在当年特殊的意识形态要求下,“装饰”既无法解决轻工业产品设计为民生服务的问题,也使这种艺术化的服务成为一种被冠以资产阶级生活方式的危险的“奢侈”。

1979年由张仃主持的首都国际机场壁画群的创作,是中国装饰艺术运动影响最深远的一次创作活动。它在“文革”结束后的中国美术界首先提出艺术形式美的独立价值,从而对深受“革命的现实主义”影响的禁锢已久的中国美术界产生了极大的启示,成为80年代中国现代美术运动的先声和最早的启蒙事件;同时,它所传导的“公共艺术”观念,也由壁画这种形式迅速影响到全国,“壁画热”大约十年,这其中虽然鱼龙混杂,有许多壁画创作没有充分考虑到环境,而成为地方政府官员的面子工程,但通过壁画这种形式还是对大众审美起到了积极的作用。壁画家对中国传统题材的处理、对现代抽象形式的使用、对新的材料的运用,从各个方面潜移默化,为90年代的“公共艺术热”埋下伏笔。

从普通人层面开始的“家庭装修热”,是中国人独立的生活价值意识觉醒的一种外在表现。实际上,它多由专业人员最早介入并奠定了美学格局。他们从南方一些较早开放的城市开始,一些艺术学院毕业生或教师的“下海”,使他们成为当年最早富起来的“中国设计师”。现在看来,虽然早期的家庭“装修”有宾馆化的、过度的趋向,但“装修”作为一场席卷全国城市以至影响到一些发达乡村的改善居住环境的运动,其中裹挟着的美学意义之大,是学院的、专业的推广所无法比拟的。

三、设计教育的产业化

在全中国都在呼吁发展设计的时候,1999年,中国最重要的以设计为主的高等学校中央工艺美术学院合并到清华大学,易名为清华大学美术学院,没有了独立办学的机制,有很多人认为对中国当代设计的发展会带来负面的、无可挽回的影响。但这样的话说得为时过早,短短几年间,中国的设计教育如雨后春笋般发展,有一千多所高校有了设计专业,让人怀疑到了“大跃进”式的人才制造的时代,这个时代似乎并不缺乏设计的人才。

但是设计教育的产业化遭至许多批评,认为现代设计教育没有能力培养出适应现代社会的合格人才。某些学校设计人才的培养方式与内容,对于西方发达国家来说,可能几近于常识。关于现代设计的理念,西方的教育在高中或通过社会的运行已经将它完成,大学的专业教育是如何使它更具有创造性。但是这一点,中国的大部分大学做不到。在经过“文革”以后的短暂恢复后,大部分艺术学院无法一下子找出能教授数以十万计学生的合格的教师。没有合格教师,又何来好的教育?

中国设计教育的发展经历了“工艺美术教育”到“设计艺术教育”的历史变化,在这个历史变化过程中,前者是以一种纵向的、行业的划分为基础的职业技术培养,后者是以一种横向的、行为方式的区分为前提的素质培养,但在实际上,它们之间的关系并不是能区分得那样清楚,它是随着中国经济的发展,对“现代性”认识的加深,欧美现代设计的观念逐渐影响到中国教育者的观念而渐进完成转型的。

90年代以后,中国高等教育逐渐结束了规模化扩大的过程,开始了提高质量的努力。但网络时代的到来,使得原来在大工业的形态下没有解决的设计教育问题又增加了新的难题。非物质社会的经济特征是全球的、网状的、动态的、数字化的,更为灵活的合作与联盟。从物质设计到非物质设计的转变,全球的教育资源越来越多的共享,国际间同步进行的互联网教学也在成为一种新颖的模式。信息是改进和完善教育的资源,国际间互动可以使教育的观念和方法不断推陈出新。原有“专业化”的单向度的教育模式面临着社会需要培养综合创造型人才的考验。

因此,设计教育的转型要分别针对观念目标、能力目标和知识目标对学生进行创造性、理解力、研究意识、专业技能、交流技巧、执行力和约束力等的综合培养,使其知识结构科学合理。而专业知识和技能的培养,注重的是激活头脑、学以致用用的运筹能力。

四、作为学科建设的进步

20世纪80年代之前,工艺美术教育所赖以依存的学科基础极其薄弱,历史和理论研究中具有现代形态的著作除了中央工艺美术学院史论教研室集体编撰的《中国工艺美术简史》外,几乎是空白,庞薰琹、张仃等前辈意识到这一点,最早推动了时称为“工艺美术”的历史研究和理论建设。由庞薰琹主编的丛书出版了田自秉的《中国工艺美术史》,成为三十年来影响最为广泛的系统描述中国传统工艺美术历史的著作。70年代末,著名的北京“西山全国工艺美术教育会议”,在张仃、庞薰琹等人的发起下,对中国高等设计教育的学科建设做了前瞻性的布局,1983年中央工艺美术学院成立了全国第一个工艺美术史论系,此后,中国美术学院、广州美术学院、南京艺术学院、四川美术学院、西安美术学院等院校相继设立了“设计学”系或专业。

80年代前期“美学热”时,钱学森提出“技术美学”的重要性。他在不同场合强调这样一个观点,其大意是为科学注入艺术的因素。也就是后来李政道、吴冠中等鼓吹的“艺术与科学”的结合。不同的是前者含有对中国科技界批评的意思。钱学森的思想对工业设计界产生了很大的影响,年轻的中国现代设计界那时正处在最初的探索阶段,柳冠中、王明旨等中年设计师从国外留学归国后,以极大的热情投入对设计与文化的研究,包括对国外研究成果的翻译。1984年成立中华全国美学学会,吸纳了设计界的专业人员参加,使学科理性的成分大大增加。

1977年,香港当局组织了一个九人设计组到广州访问和讲课,那一次授课对广州美术学院很多人产生了很大冲击。香港成了最早对中国内地设计思想产生重要影响的地方。1979年初春,香港大一艺术学院院长吕立勋应中央工艺美术学院邀请来京作学术交流,他在中央工艺美术学院讲授两门课程:平面设计基础和立体设计基础,即平面构成和立体构成。其源自包豪斯的基础教学体系,使当时大部分年轻人相信,他们找到了设计现代化的方法,但是这种方法并没有获得专家们的认可。庞薰琹认为应该有我们自己的东西,同学自己创作的东西。“三大构成”从本质上看仅仅是西方设计体系中的基础教育方法,但对中国设计界开始接受西方的影响、建立现代设计观念,还是起到了桥梁的作用。此后围绕“三大构成”和民族传统的“图案”(或纹样)对建立中国自己的设计教育的利弊之争,使中国的设计学科建设逐渐深入。

南京的张道一曾是陈之佛和庞薰琹的学生,他是中国工艺文化论和民艺研究的最重要的提倡者之一,他站在强调传统的角度,对现代设计观念中的一些片面西化现象提出了批评。他对传统工艺的研究使百工之说进入到学术的层面,他开阔的视野和广泛吸纳的方法使民艺的研究进入了人文社会科学研究的高度,并建立了设计和传统造物的联系,这是中国当代设计发展的重要财富。当然,这也是一群人努力的结果,他们那一代人,例如田自秉的工艺史体系、对工艺美和形象本质的发现,王家树的生活美的提倡等等,构成了20世纪80、90年代的设计文化研究的共同景观。这些内容,虽然不为大众所熟知,但它已经通过教育和其他各种方式影响到了设计发展的进程。北京的柳冠中走的路与张道一正好相反,他是从提倡“现代设计”开始的。80年代初期,他呼吁“设计至上”论的时候,国人对现代设计的认识还是停留在“工艺美术”阶段,他因此走过了相当长的颇为寂寞的路,但是,不可否认他从德国带回的对现代设计的认识,影响了改革开放后的几代设计师,他的认识在螺旋型发展的基础上,从“设计至上”

(功能主义的提倡)到“生活方式”意义到设计行为的“事理说”,其学术价值不仅具有前沿性,而且最为可贵的是它的本土意义。理论上,后工业时代的中国设计的发展与西方发达国家的距离并不长,而柳冠中颇具说服力地向中国设计界描述了这种超越西方设计发展的可能。广州的尹定邦继承了郑可的来自包豪斯的设计思想,广州美术学院的设计专业在他的主持下,成为中国设计教育最重要的阵地之一,尹定邦的设计教育思想是明确的,在大设计的概念下,使设计教育与实践紧密结合,设计服务于人、服务于社会、服务于时代,并主导成立了著名的设计团体“集美组”,并通过室内和环境空间设计,使中国的自主风格潜移默化影响大众生活。在产学研结合的背景下,广州美术学院的设计教育体系辐射到整个华南、华中地区,影响到全国。他主编的《白马设计学丛书》确立了“设计”开放的范围和系统,对设计的学科体系作出了有影响描述。

王受之以其在美国大学任教和在世界各地考察的经验撰写了《世界现代设计史》,在两岸三地均产生了巨大的影响。他在其著述中为西方现代设计勾勒了一条清晰的学术发展线索。田自秉的《工艺美术概论》是 1978 年以来最早的一部对学科作出系统描述的著作,而李砚祖的《工艺美术概论》以更具现代形态的描述角度,较为全面地对转型时期的工艺美术抑或设计建构了理论框架。杭间的《中国工艺美术思想史》是设计界第一部系统整理、研究中国古代设计思想的专著,以通史的形式对古典文献中的设计思想(作者称之为工艺美术思想)进行了梳理,并概括总结出古代设计思想的六大特征。此外还有中国美术学院、上海书画出版社合编的《艺术设计大系》(潘公凯、卢辅圣主编),对各类艺术设计都进行了从理论到实践的探索。其中宋建明的《造型基础》集中阐发了他自 90 年代以来逐步形成的“意—形—色”的设计造型基础观,并追述到中国阴阳哲学中,寻找设计基础的中国根源。

90 年代以来,一些冠之以“中国设计史”、“设计概论”的著述相继出版,被相当多的人认为是过去“工艺美术史”的翻版,但值得注意的是,在这种“中国设计史”写作繁荣背后的,那种无论是研究者还是设计师都要“重新描述”中国设计史的愿望,蕴藏了中国设计界要回望、反思历史,寻找“中国设计”的新的潜流。

汉语的“设计”在中国经历了过于复杂的道路。形而上地看,中国人近现代的生活质量、文化尊严、传统和现代的纠结,可以相当夸张地体现在“设计”的层面上。作为我们内心中由“坚船利炮”阴影构成的西方先进文化的代名词之一,“设计”以及它所体现的“物”成为一种先进生活方式的象征,在中国不同时候的改革中成为许多先进人物的向往和追求,但是,由于中国社会形态的局限,“设计”的变体——工艺、图案、装饰、工艺美术等等,就相继成为中国设计特定的曲折发展的表征,无数具有超前思想的设计师或设计教育家,不可避免地成为悲剧英雄。

现在,我们终于可以开始写出自己的“设计史”了。我们可以自信地站在现代文化的角度回望那些漫长的农耕社会中我们祖先质朴而又充满本土智慧的创造,可以考虑我们已经拥有了与西方等量齐观的现代设计知识体系,从而可以从容续接曾经卑微的以廉价劳动力密集型生产为主构成的“中国制造”的历史。

五、“中国制造”与文化创意产业

“中国制造”在近二十年中经历了复杂的变化。它从一个让人自豪的名词变成尴尬的中国产品的界定词。中国经济从乡镇经济模式开始,快速进入全球化经济的系统,但由于中国设计

的缺席,又坠入低水平、为人做嫁衣的境况之中。

欧美各国的环保政策使我国制造业辉煌下的外患与内忧更加凸显。从国际上看,遵循环保法规已不是一次性的个别事件,以短期纠正方式或以被动反应方式在产品中遵守环保法规,已使我国制造业疲于应付而逐渐失去优势。从国内环境看,“三高—低”(高投入、高消耗、高污染、低成本)的发展模式难以为继,能源、资源、环境已直接影响到我国经济结构的调整和增长方式的转变。比较发达国家而言,中国的经济模式仍然不是理想的,因为便宜的“中国制造”背后有许多问题,单从设计的高附加值来看,我们的便宜加工就是一个低层次的所为。设计界呼吁政府重视设计已经很有些年头了,但是从一些有关的设计协会的生存状况来看,显然不尽如人意。80年代初期的一段时间,政府有关部门开始对包装的高附加值加以重视,有了中国包装艺术设计协会等组织的成立,以及各种各样包装杂志的创办。但是三十年过去了,许多政府的官员和企业对设计的理解还仍然停留在包装设计的阶段,产业界片面追求利润甚至矫枉过正,出现了繁琐包装设计,设计在社会消费层面产生了倒退。

90年代以来,产业界开始意识到通过绿化设计、绿化制造,获取“绿色利润”,使我国制造业进入绿色发展通道,实现可持续发展。绿色设计是面向产品全生命周期的设计。产品生命周期是指从原材料生产、产品生产制造、装配、包装、运输、销售、使用直至回收重用及处理处置所涉及的各个阶段的总合。绝大多数民营企业,甚至包括很多大中型企业都认为,要把中国制造改造成中国创造,必须要靠设计,而且要有创新品牌管理经营。进入21世纪,中国必须树立自己的品牌。树立自己品牌的过程,就是中国由世界消费大国向世界经济强国迈进的过程。

在这样的前提下,通过文化创意产业来整合设计与产业之间的关系成为政府与企业间的一种共识。一时间,文化创意产业在中国遍地开花,媒体鼓吹不遗余力,政府提倡大张旗鼓,企业、街道、风景名胜区一起动作,让人恍惚觉得中国的文化和产业已经有美好的未来。但在热闹的表象下,很少有人去追究文化创意产业的本来含义是什么,人人都在说的这个词更像是一种可以任意曲解的“真言”,各自向着有利于自己意愿的方面阐释,从而达到某种目的。其实,在众说纷纭的表述中,各国都有结合自己产业特点和利益的表述,但以联合国教科文组织给出的定义似乎较为客观:文化产业指的是,结合创造、生产与商品化等方式,去运用本质是无形的文化内容。这些内容基本上受到著作权的保障,其形式可以是货品或是服务(UNESCO网站)。定义的本质是商业和文化互动下的“货品或服务”,这是一个很有策略的表述,它把这个新兴产业最具争议的问题——究竟是“文化”重要还是“产业”为主,通过最终的目标的描述——“货品或服务”给延伸了,从而避免了像欧美或日本有关文化创意产业姓“商”姓“文”的长久争议。

现在看来,最近几年来政府主导的文化创意产业只是一种美好愿望,因为纵看世界文化产业做得成功的国家,一个成功的文化产业项目推出后,最终都回归到资本。如果说最好的设计是最受消费者欢迎的设计,那它同时也是给资本投入者带来巨大利润的设计。那些热烈欢迎文化创意产业给文化带来新生的人可能没有想过,让资本进入文化领域,永远只是资本拥有者的策略而已。同时,在日益觉醒的社会大众理性面前,它更是一种妥协之举。60年代中期欧美国家出现的“社会指标运动”(the social indicators movement),是由于知识分子不满当时政府的指标系统(如GDP)将社会发展简单为经济产值的表现,而促使政府积极强调和发展“社会指标”,以弥补经济指标所无法测量出来的问题,包括环境污染、生活品质、社会公平等。从90年代开始,学者们更认识到,一般指标系统无法充分呈现文化发展的现况与问题,因而修正社会指标系统,倡导建立适合于文化发展的指标系统。于是,文化创意产业便成为各方都能接

受的选择。

但文化产业的本质并没有因此而改变。由于“资本”的介入,不可避免带来了片面追求“剩余价值”的商品经济的本能特性。例如所谓“好设计”是极大地挑动人类消费欲望的设计,而不必考虑社会资源的合理分配、节约和环境保护,手机眼花缭乱地迅速更新换代就是一个最典型的阴谋,很难说清楚是设计师成为资本家的同谋还是消费者心甘情愿被宰割,还是大众时尚的最可耻的异化。新马克思主义德国法兰克福学派以“文化工业”来批判文化商品化对文化的残害,就是由此产生的有代表性的观点。

“文化搭台、经济唱戏”在几年前是有相当代表性的用语,这几年虽然没有人再提,但对于相当级别的政府官员而言,这种观念依然存在甚至根深蒂固,这就使得中国的文化产业的发展情形变得更为复杂,往往在一出轰轰烈烈文化工程“开演”以后,不久就变了样。而最具核心价值的“创造”的含义往往被视而不见。对传统文化而言,它在现代社会的重生需要创造性发展,而不是“旧瓶装新酒”。要做到这一点,对知识产权的保护意义重大,美国人当年最早立法保护专利并定为重要的国策,是教训沉痛后的结果,不如此,一个民族就不能有效地保护“创新”进而得到发展,从某种意义上说,“创新”和“知识产权保护”是文化创意产业发展的最重要的两翼,但是,中国的文化产业对此的表现是软弱无力和暧昧的。其结果,它在赢得微薄可怜的利润的同时,既误导了文化的消费者也使中国的现代文化有沦为侏儒的危险。

不可否认,文化创意产业在改变“中国制造”的产业模式的时候,确实给中国这个世界上最大的发展中国家带来前所未有的机遇,包括产业结构的改变、就业率的提高、文化品质的全球化等等。但应该看到,文化创意产业并不是万能的,而是一把极其锋利的双刃剑,如果不从真正的文化建设出发,不从中国自己的本土道路出发,它会永久割伤我们民族文化复兴的希望。

六、本土设计的发现

2003年12月,汕头大学长江艺术与艺术学院举行了“岁寒三友——两岸三地中国传统图形与现代视觉设计”的研讨会和一个问题的招贴展览。这个会议提出了一个问题,就是中国的传统图形不仅仅是传统的图案,还应包括中国古代的绘画、书法等等,我们将它从传统图形的角度去理解,在平面设计这个领域,那些古老的图形还有没有再生的价值?它是否还会以中国精神滋养今天的平面设计?因为,在设计界尤其是平面设计这一专业,三十年来受到西方很多影响。在中国的一个国际性的招贴展览中,当你分不清哪个是中国、哪个是外国的作品的时候就会有困惑。中国人随着经济的全球化,在生活状态尤其是物质生活状态上有一个西方式的大发展之后,有很多人对文化上的西化表露出一一种不适应,这种不适应时间久了,逐渐积累以后,会变成一种失落感,这种失落感如果再大而言之,可能会变成一个民族在面向现代化发展过程中一种文化上的痛苦。这使得设计界意识到,现在可能到了应该强调我们本土设计的时候了,因为强调本土设计并不是一种保守、一种对传统片面的理解,也因为本土设计真正的意义就是设计必须要符合我们中国人的生活、中国人的习惯。虽然麦当劳式的标准化可以预期能够保证我们花同样的钱买到同样的服务,但是很多中国人还是会想方设法去吃中式的快餐、小吃,这是每个人身上传统的特性和民族文化的记忆决定的。

另一方面,改革开放以后,乡镇经济的模式让地方资源得到了长足的发展,“珠三角”、“长三角”是这种模式的典型。这些地方企业,早期因为受资金和技术的限制,采取合资的方式最

早生产满足中国人需求的日用品,这些产品的设计是照抄外国的成熟的设计,这种状况一直延续到90年代末。加入WTO之后,开始强调自主知识产权,产品设计还有其他拥有自主知识产权的设计才逐步得到重视。但重视以后如何着手去做,是整个中国产业界和设计界都需要共同面对的大问题。

不少研究者认为,经济全球化的一个直接后果就是文化的全球化。全球化就是以丧失文化的本土性为代价。所以从更深远的角度去看,文化是一种能力。这种能力是独具的,且远胜于利益、权力、社会所催生的竞争力。而设计作为文化能力的一个重要组成,是我们跻身全球经济、文化发展进程的关键。因此在近十年来,设计界对本土设计的追求逐渐成为一种自觉的意识。一些研究传统设计的著作纷纷出版,一些以本土设计为主体的设计展览及活动也相继举行。2005年在上海举行的“第十届全国美术作品展览——设计艺术展”,是三十年来规模最大的由官方主办的全国性的设计展,其策划文本强调:“在新经济时代的今天,艺术与生活最紧密的状态就是设计艺术活动。我们倡导的设计艺术应当是体现当代设计师对中国本土设计文化发展的思考。尤其是在经济全球化背景下,无所不在的文化冲突与交融,我们应该理性地认识遵循文化的共同准则与追索个性化特质的关系,从而为维护世界文化多样化的生态环境和弘扬我国新的设计文化形态而努力。天人合一、平衡和谐是我们传统文化精神的价值取向,‘和实生物’、‘和为贵’、‘和而不同’是我国传统思想的精髓——‘中和’观念所追求的境界。‘和而不同’理念的确立,是从人文关怀方面对设计的观照。”这次展览评出的获奖作品,充分体现了对本土设计的重视。

近年来“珠三角”一带的中小企业已经有更多的中国人培养的设计师在做一些家庭日用的小产品设计,产品设计的水平逐渐提高并参与到国际商业竞争中去。理论上,当代的中国设计和世界上的任何国家的设计都站在同一个平台上。中国经济高速发展使中国的设计师可能面临前所未有的机遇,随着经济模式转型,我们强调中国的设计从本土出发,有可能会改变中国产业的结构,真正实现从“中国制造”变成“中国创造”。

结 语

蔡元培的“以美育代宗教”思想已经产生近一个世纪了。近三十年来中国设计艺术的发展,从某种意义上说,依然是这种思想的实践之一。将设计视为“未来考古学”的观点认为,在人类喧嚣的思想和消费热情过后,设计的物质制造是人类文化最可靠的证明者,它是那样日常、具体、温暖地体现了人对自己的关怀,这种民生的艺术,是真正民主价值的实现。因此,设计在中国三十年来的每一点进步,都是在特殊的社会背景下,一种无逊于任何新思想的生活启蒙。

①② 毛泽东:《关于加快手工业的社会主义改造》,《毛泽东选集》第五卷,人民出版社1977年版,第77—89页。

③ 有关资料见《当代中国的工艺美术·大事记》,中国社会科学出版社1988年版,第299—309页。

(作者单位 清华大学美术学院 中国艺术研究院研究生院)

责任编辑 金宁