

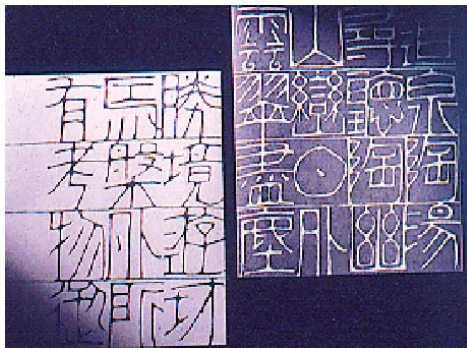
10-1 「後現代」的轉向

曾經領先西方一千年的中國文化，在文藝復興時錯失了一次自我變革的契機。今天，我們不能再錯過「後現代」現象所帶來的轉型契機。即使二十一世紀將「全球化」高唱入雲，但筆者相信，對「地域文化」的尊重仍會繼續；因為現代主義的傷害，我們記憶猶新。

瞭解設計史的人都知道，執掌設計政權長達六十年的現代主義，是一個扼殺分殊文化、分殊美學的劊子手，是一個推銷「風格大一統」、「知識普同化」神話的馬前卒。雖然現代主義對於建構造形藝術創作的理論層次有了更深一層的貢獻，但在這些大同小異、過度強調精簡與樸素的設計中，卻切斷了各民族的歷史，爲了另立一個新的烏托邦神話，竟強行堵住了各民族傳達他們動人故事的口舌；摘去了語意、抹去了意義，符碼不再成爲文化，文化也無法符碼化，而在穿著統一、制式的幾何外衣下，孤傲地面對世界。

當人們潛藏在內心深處那種與歷史母親神遊的情愫被凍結、被稀釋、被限制發酵的結局會是如何呢？海德格繼承了從維柯到哈曼和赫爾德爾（Herder）到威廉·洪堡（W. Humboldt）的歐洲人文主義語言哲學傳統，以及從施萊爾馬赫（Schleiermacher）、德羅伊森（Droysen）到狄爾泰（Dilthey）的解釋學傳統，從這個基礎上，他總結「現代主義」使人類的精神淪爲「現實的附庸」、成爲「工具理性的文化的工具」、「消費文化中的擺設」。這樣令人驚駭的論點作爲結局已經足夠。所以當「後現代」主義打著記號、歷史、鄉土的旗幟，以沛然莫之能禦的精神如錢塘秋潮之奔騰而來，已然衰頹的民族文化符碼可能重行得到一個新的洩洪口的時候，我們必須察覺此一「轉向」的訊息；而作爲一個設計工作者，更是不能自外於此一振興民族文化的重要時機。

左：從古文字中脫胎而出的現代平面設計。
右：鐘鼎金文。



這種後現代的轉向，我們可以從文化週期理論中導出一個假說，稱為「文化互動假說」(The Hypothesis of Culturaction)，意即：凡是兩個相同等級的文化，經過充份又深入的互相交流、影響之後，會產生互動效果。弱勢的一方會受到衝擊而引起外層文化，甚至文化元素的改造，進而產生新的動力 (Power)，並推動文化的再生或上昇。即使是所謂不對稱的文化勢力，在當今時代中，也會因物極必反、多元包容、重視地域的後現代設計特質，而重新得到舞台。

今天，我們慶幸人們對於世界各個地域文化已有了較為客觀的看法，不再以單線前進的觀點來蔑視所謂第三世界的文化。我們回顧第一個對人類學理論具重大影響的是「單線進化學說」(unilinear evolution)，提倡此學說者認為人類文化是沿著單一的直線進化，從較原始進化到較高級的階段。Edward B. Tylor將這樣的進化歸因為理性的進化；而Henry Morgan把它歸因為技術的精進。當博物館與各大學開始聘用專業的人類學家後，人類學家發現文化中存在著許多變異，似乎無法用舊的單線進化學說來加以解釋，於是在十九世紀末與二十世紀初，發展出一些得以解釋文化變異的學說，例如「傳播論」與「歷史主義說」。西元一九二〇年後，人類學家開始試圖將文化視為整合體，並審視其內部各要素之間的相互關係，於是有了「功能論」、「結構功能論」、「文化與人格」等學說。第二次世界大戰以降，人類學已分化出各種專業的研究領域，例如：新進化論、文化生態學、衝突理論、認知結構的研究等。

後現代既然平反了第三世界傳統文化、設計式樣的冤屈，今天我們要更有勇氣踏出民族文化更新的步伐。任何斷然分割現代文化事業與傳統文化聯繫的企圖，無異於違逆後現代的浪潮，註定要失敗。只有植根於民族文化深厚的土壤，又廣泛汲取外來文化的營養，才有可能生長出一種適應現代化大量生產而又切合本國國情的後現代文化設計體系，才會造就出億萬具有中國氣派的現代人群體，推進國家未來設計事業的迅猛躍進。

左：我們必須掌握更新民族文化的契機 (圖為將傳統元素運用於現代傢具，九〇年代歐洲作品)。

右：將書法元素應用於現代傢具，九〇年代歐洲作品。





10-2 海納百川—恢弘的自信與胸襟

10-2-1 文化閉鎖之禍害

在浩瀚的太平洋中有一個孤島，那兒曾經生活著一個完全與世界隔絕的、堪稱為文化上最落後的民族—塔思曼尼亞人。他們自古以來就居住在石頭搭成的障壁旁，他們從來沒有萌發過建造草房以避寒的念頭。他們不知道陶器為何物；他們打製的石器，也不會比三萬年前的尼安德塔人更為高明。一八七七年，當最後一個塔思曼尼亞人死去時，這個文化停滯的民族也從此滅絕了。導致這個不幸的民族滅亡的原因，是因為他們無法從不同文化的交流中吸取其他民族創造的智慧成果，以去適應大自然的嚴峻挑戰，他們從來不曾指望海平面的另一端會出現一個其他文化給他們帶來新的訊息。與世隔絕的民族，只能自絕於人類文明共同發展的大道，它將萎縮、枯竭，終至滅亡。魯迅也曾以南亞錫蘭島上的味達（Vedda）族為例指出，他們和外界毫無干涉，也不受別的民族的影響，始終處於原始的狀態，於是人口年年減少，幾乎面臨滅絕⁶¹。

如果說塔思曼尼亞人的文化停滯和終至滅亡，是因為他們面臨著無法跨越的地理障礙而阻滯了文化的吸收與進步；那麼，導致我們這個古老民族在近代的種種挫折、失誤與由此造成的不幸，絕不是地理屏障，而是由僵化、凝固了的傳統

61. 張琢，1993，《中國文明與魯迅的批評》，臺北市：桂冠圖書出版社，頁270。

觀念所築成的屏障；這甚至比蒼茫浩瀚的大海所形成的屏障更為險峻。因為這種可怕的觀念會使無數菁英人物理直氣壯地排斥西方文明，把拒絕吸取其他文化中的智慧之光視為神聖而光榮的使命，這是何等迂腐且冥頑不靈的行徑。

我們再次追憶清廷無視西方進步而仍自我閉鎖的行徑：中國於一八六〇年徹底戰敗前始終以「蠻夷」稱呼西方人，即隱含著一種自我封閉的傾向。十八世紀末，「夷商」只能在廣州透過中國洋行代理商務。一七五九年，清廷規定：「夷商」只能在五月至十月來廣州經商，必須住在商館之內，不准上街買東西，每月初八、十八、二十八才可遊公園，不准直接見中國官員，只能由洋行代轉呈文，不准雇用中國僕人，「夷婦」不准進廣州，不准打聽物價，不准買中國書籍⁶²。

再試看乾隆皇帝回絕馬戛爾尼貿易的詔書：「天朝的恩德和武威，普及天下，萬國來朝，任何貴重的東西，應有盡有，這是你的使節親眼看見的，故不需要你國貨物，特此詳細示知。」另件詔書又說：「告訴你國王：天朝物產豐富，無所不有，根本不需要跟外夷互通有無。……現再次明白曉諭，你當上體我心，永遠遵奉。」⁶³ 自大的乾隆甚至令人帶領馬戛爾尼一行縱穿中國本土，以便叫他



傳統要素應用於生活層面的設計
(「孔雀王朝」，九〇年代上海太陽島)



將書法等傳統要素與西方造形融為一體的設計(簡建興提供，北縣新莊)。

62. 柏楊，民91，《中國人史綱》，下冊，臺北市：遠流出版社，頁918頁。

63. 柏楊，民91，《中國人史綱》，下冊，臺北市：遠流出版社，頁920-921。

目睹中國的富庶、強大。馬戛爾尼看後說：「中國王朝像一只破船，也許不會馬上沉沒，要漂流一些時候，隨後在岸邊撞個粉碎，在舊底子上決不能重建起來。」⁶⁴

到了清末，維新變法的失敗，並沒有引發更深一層的反省，反而招致了更狹隘的自我閉鎖情緒。慈禧太后藉由義和團將此封閉情緒推向了頂峰：凡洋人和信「洋教」、辦洋務、搞維新的中國人一律殺掉；凡洋樓、鐵路、電線、洋文等與洋人相關之物一律毀滅。所以，自雍正以來所採行的閉關政策，使得國人吸取西法的努力完全中止；而閉鎖更凸顯自我的無知，終至被遠拋在後。到了十九世紀中葉，中西國力強弱的差別也就十分明顯了。「文化閉鎖」實為中國由盛而衰的重要因素。

文化財富是不分國界的，學術乃是公有之利器，無古今中外之別。一個民族、一個國度文化的進步離不開同外部文化的交流。「問渠如何清如許，謂有活水源頭來。」沒有交流的文化系統是沒有生命力的靜態系統；斷絕與外來文化信息交流的民族不可能是朝氣蓬勃的民族。猶如江河之於細流，拒之則成死水，納之則諸流並進，相激相盪，永保活力。今天，當中華民族再次敞開國門，發現自己處在古今東西文化的匯合點上，放眼望去，真可謂「千山競秀，萬壑爭流」。當此之際，撫今追昔，可以策勵我們以更加開放的胸襟，大智大勇地走向世界，走向未來。

全球性大文化的自然互動，包括從接觸到改造完成，通常需要一百到三百年。同質文化的互動所產生的動力，又遠遠小於異質文化互動的動力。對弱勢的一方而言，互動效果大部份是正面的，大概可以產生幾種有意義的改造現象，譬如說：「融合」乃是以本土文化為中心，兩種文化等量合併、吸收，以本土文化為中心，並大量接受對方的優點進行修正；以本土文化為中心，而適量接受對方優點。對強勢一方而言，也會因互動受到輕微的影響（這也是一種改造），其效果可能是正面的，也可能是負面的。文化互動是人類進步的根源；人類史上每一次重大突破，都是因為文化的互動所引發的。

10-2-2 包容開放的生機

我們觀察中國設計形式的塑造成形，首先是在內部由各族文化的相互融匯、相互滲透中得到發展；秦朝以前便是這段起源期與發展期。譬如，戰國時代發展的騎術及窄衣短袖的服裝，即取之於北方民族；而從漢代開始，便進入本土文化與西來文化的交匯期；在與外界的接觸中，先後包容了中亞游牧文化、波斯文



六朝「避邪」，避邪造型原從波斯傳入，後融入中國神韻，氣象萬千，守護鎮邪。

64. 費正清等著，《東亞：現代轉史》，臺北市：正中書局，頁77。



唐朝「八棱人物金杯」，此金杯造型明顯融入西域風格，顯示唐朝開闊的心胸，西安出土。



北京「妙應寺白塔」由入仕中國的尼泊爾建築師阿尼哥設計，1271年。

化、印度佛教文化、阿拉伯文化、歐洲文化而成形。到了唐代，因為國勢安定，經濟繁榮，社會洋溢著昂揚進取的精神，這使得中國文化系統對外來的新成份、新事物有著充分的吸收和消化的能力，進而啟發了新的設計觀⁶⁵。頗負盛名的北京妙應寺「白塔」（1271年）是北京三大古建築之一，設計人便是由入仕中國的尼泊爾建築師阿尼哥所擔任，這也是一種開放而包容的胸襟。

唐代的藝術與設計因吸收印度佛教文化而瑰麗輝煌，這是中國設計史上重要的一次轉變；誠為魯迅所言「在唐，可取佛畫的燦爛。」隋唐藝匠從佛畫的絢麗色彩與題材中汲取營養，大大提高了民族設計的技巧與表現力。此時的華夏人是充滿自信的，我們試觀位於洛陽龍門石窟的盧舍那大佛，她那充滿自信的笑容、雍容大度的神采、青春的活力，都達到了前所未有的成熟與完美⁶⁶。其他如唐代藥王孫思邈的《千金方》載有印度藥方、隋唐流行「天竺樂」與「高麗樂」、「高

65. 此一時期輸入中國的主要是南亞次大陸文化，不僅印度、尼泊爾的佛學，而且印度的邏輯學、音韻學、醫藥學、天文學、數學、曆法以及音樂、舞蹈、繪畫、雕塑也都滲透於中國固有文化系統，產生重大影響。連漢語中的不少詞彙，如空間、時間、世界、剎那、當頭棒喝等等都是從印度文化系統中翻譯過來的。

66. 如著名畫家吳道子雖受佛畫影響，然而流瀉其筆端的繪畫卻洋溢著深厚的民族風格，譬如在所繪《天王送子圖》中的淨飯王和摩耶夫人，是中國民族繪畫中常見的人物形象，而武將的臉形構造和唐代武士俑的精神完全一致，衣紋用銳利的蘭葉描，筆跡恢弘磊落。閻立本、李思訓等畫家吸收佛畫中用金銀來加強色彩效果的手法，創出「金碧山水」的風格，以「滿壁風動」、「燦爛而求者」的風格，來表現唐代的豐功偉業和時代精神。



麗伎」也曾列入了唐太宗所置的十部樂之一，中國寶塔的名稱和形制則都來自印度，是融合後所產生的具中國特色的佛教建築。

印度的天文學和數學也曾傳入了我國，但影響不大。比起數學來，印度的天文曆法對中國的影響似乎要大一些。印度天文學家曾進入唐代司天監工作⁶⁷。印度醫學醫術，尤其是外科、眼科和所謂長生術，亦隨著佛教的傳播而陸續傳入我國。自晉至唐，中國醫家幾乎都受到佛教醫學學說的影響。如葛洪、陶弘景、孫思邈者，其著名的「百一生病說」即源自佛教醫學學說。在印度眼科的影響下，唐朝也有了眼科專著《治目方》五卷，當時治白內障手術大有進步。跟佛教有關的密宗氣功、催眠術、心理治療等，也都紛紛傳入我國。

中國設計形式系統或以外來文化作補充、或以外來文化作復壯劑，使整個機體保持旺盛的生命力。魯迅在談到文學創作的規律時曾說：「因為攝取民間文學或外國文學而起一個新的轉變 這例子是常見於文學史上的。」其實，吸取外來成份以使自身獲得新的生機，不限於文學領域，也是整個文化發展史的通例。譬如，中國人的食物在小米、稻米之外，也增加了麥類麵食；而磨粉的磨子和水鎚都是起源於西亞及中亞。中古以後的中國文化，實際上已經是幾個主要文化的融合體了！

「海納百川」的效應也陸續由回教、景教、祆教、摩尼教等的相繼傳入而使文化不斷繁盛⁶⁸。總之，在中國藝術家的改造下，外來藝術中的宗教色彩被洗滌，從形式到內容上的精華，匯入雄健奔放，生機勃勃的中華文化的大潮之中。世界其他地區文化的接觸，也有類似的情形，猶太古文化與希臘古文化的接觸，融合成基督教文化；然而基督教文化之中，並不包括希臘古文化的全部，也對猶太古文化做了相當程度的修正。

更以美國為例，美國素有「文化大熔爐」的美譽，她是如何在二十世紀中葉全面取代英國勢力成為西方文化代表，值得我們觀察與了解。美國的例子正是一次文化「互動—修正」的正面結果。美國移民以西歐文明為主體，但能海納百川，進行各文化的互動融合，大量吸收了不同文化之頂尖人才，而成為文化特別是技術領先的國家，亦才能夠迅速在第二次世界大戰期間一變為世界盟主。我們預測：二十一世紀華人的心智革命，將是一次東西文化「互動—融合—吸收—再造」的飛躍結果，我們預期這將是一次劃時代的大邁進，必須積極準備一次嶄新文化與設計更新的契機。

67. 印度天文學家曾進入唐代司天監工作，主要有瞿曇、伽葉、俱摩羅三家，其中瞿曇一家，唐高宗、玄宗間參與修曆之役，最負盛名。

68. 「包容的唐代」是客觀的總論，事實上中國古代文化史上宗教之間的排斥與衝突並不鮮見。東漢以後，佛教傳入中國，此時道教也很興盛。佛道文化逐漸發展為公開衝突。甚至發展為流血衝突。如魏太武帝時楊道滅佛，誅戮沙門。以後唐朝也發生過類似的文化衝突。這類衝突的性質很顯然是屬於民族性文化衝突。

10-3 設計文化符碼的解構與再建構

文化應該是一種「相對主義」，文化符碼的基本功能乃是在藉以區辨不同的文化特色。要創造新的文化符碼，釋放與解構老舊的文化系統並重行建構，可能是途徑之一。正如一位哲人所說過的，一個灰色的回憶，絕不能抗衡「現在」的生動和自由。正因為如此，我們完全可以相信，只有當這些僵化了的傳統觀念的屏障真正撤除的時候，我們才能展翅飛翔，才能模塑自己值得驕傲的形像。三十年代式的社會寫實主義遺風應該過去了，如果我們不能超越過去，那表示我們無法創新，無法掙脫前人開創（也可能是抄襲西方）的風格。

楊裕富教授在其著作《設計的文化基礎》中曾提到了「文化系統釋放與解構」的問題：「設計文化基礎的探討，目的不在於以『本土化』（我族文化）來排擠『國際化』（與外來文化、他族文化），相反的，目的在於藉由了解各種文化後，再以自我所處的社會文化為主來吸收各種文化的優點與活力。文化排擠與吸收的問題，在於如何了解文化，如何排擠或如何吸收。文化其實是一種很強韌的『人為』系統，要經過系統釋放與解構才可能進一步深入理解進而處理（操作）；在設計領域更是如此。」但是當一個民族吸收外來文化時，它也要依自己的一套觀念重新來創造這種文化成果。偉柏（M. Weber）說文化創生的過程不可能是重複的，因為文化的產生必須配合一定的社會歷史條件。



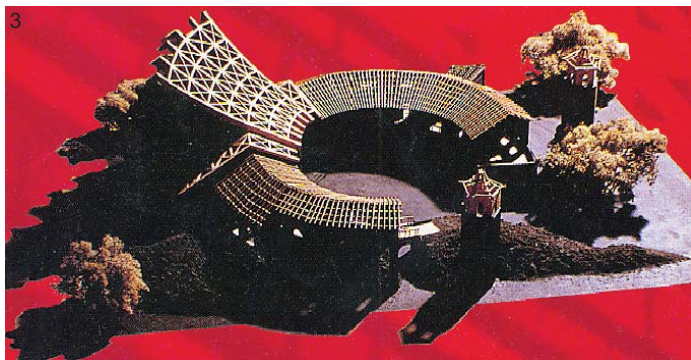
臺灣埔里「中台禪寺」之建築造型迥異於以往傳統廟宇造型符碼，中台禪寺廣泛揉和吸收了各種文化符碼而成，曾榮獲「第23屆台灣建築獎」。2000年，李祖原。

楊裕富接著闡述了上述所謂「系統釋放與解構」的方式與文化更新的態度：「系統的釋放指的是一種沒有文化負擔下的對異文化理解的方法；而解構則是對習慣（文化）系統的釋放。透過原有文化系統組合規則的釋放，才能從現狀中再度提煉出原則與知識。同時，解構是對『權威』的質疑，對『老舊』知識的質疑，更是對『異質文化』與『正統文化』的兩面質疑。」

有關上述的看法，可說和筆者的觀點不謀而合。在二〇〇一年埔里中台禪寺落成之時，這座造型迥異於以往傳統廟宇造型符碼的巨殿，立刻遭到若干媒體人或輿論的質疑和撻伐；指出中台禪寺粗糙地擷取了中國的、印度的，甚至西方的、古今的語彙加以拼湊，蓋得亂七八糟、不倫不類云云（至於耗資四十餘億元建築費的問題在此存而不論）。筆者曾為文直指「要振興民族風格，必須敞開胸襟、海納百川，方可注入革新的因子。」因為經驗法則與歷史常規告訴我們，一個開放、有容的時代往往可以創造出嶄新的文化，賦予民族旺盛的生機，反之，一個對外來文化排斥、自我封閉的社會，則可能因內在機制停滯而衰敗。前者如漢、唐文化的輝煌（唐都長安的國際化程度是令人驚訝的），後者如清代中葉以後的腐蝕，不可不說與雍正的禁教、乾隆的拒絕西方貿易等閉關鎖國政策有密切的關係。此外，中國大陸在開放前後的天差地別，也是個佳例。

筆者在文中也推崇宜蘭二結鄉的王公廟及高踞上海浦東的金茂大廈，在設計

1. 臺灣宜蘭「二結王公廟」的原有傳統形式，與所有古式廟宇無異。
2. 新的「二結王公廟」大大改變了中國廟宇史上的造型觀念（臺灣）。
3. 新的「二結王公廟」在設計上巧妙擷取傳統文化符碼，卻又跳脫了傳統形式。





左：北宋「料敵塔」·1001年。
右：高踞上海浦東的「金茂大廈」
取法傳統佛塔造型，勾起中國
人的民族情感。

上巧妙擷取傳統文化符碼，卻又跳脫了傳統形式。今天，我們實不該再用老古人類的語彙來建廟，不該再用這些常人認知的既定形式來表現，我們的民族風格不該再被這些形式的枷鎖框架來束縛。某些對文化符碼的錯誤觀念，正是促使我們的文化曾經長期停滯不前的原因。

基本上，文化符碼的概念是在區辨不同文化，找出為什麼同樣的物質基礎卻會衍生出不同的意涵，所以是一種文化相對主義。楊裕富教授也提到：「設計文化符碼就是提醒設計師，能夠敏銳的注意到文化差異的分析方法，並且能將這種『有用的分析』運用到設計作品上的一種設計方法。」我們認為設計語意學興起的主要原因不在於「為新時代追求新造形」，而在於「適應不同市場的需求」，而在於適應「不同文化的不同造形需求」。楊裕富堅信「設計語意學」這樣的意涵在二十一世紀一定會被「設計文化符碼」這樣的意涵所取代。因為「設計語意學」只有理論框架，沒有「差異消費」下的分析工具，沒有探討「不同文化」的分析工具；而「設計文化符碼」既有理論框架，也有各種好用的分析工具，並且能將這些分析的成果，聯繫到理論框架、聯繫到設計創作上。從事文化工作，尤其是設計工作者，更應深思。

今天，我們不該再沿用老古人的語彙來設計，不該再用這些常人認知的既定形式來表現，我們的民族風格不該再被這些形式的枷鎖框架來束縛。或是如過去國內學界所謂的藝術史與設計史基本上是全盤接受西方文化觀點下對藝術史與設計史的認識與指稱；以我們連審美的基準都被掏換了，怎麼會覺得自己文化之美



文化符碼的隱喻（鄭和下西洋的隱喻），
1993 北京某飯店。



重新詮釋的「後現代中式廟宇」(美國, 1989年)。

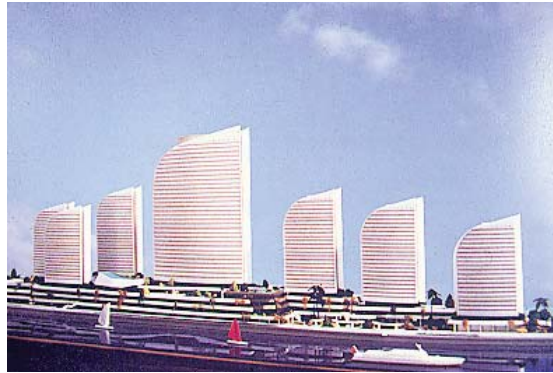
呢?某些對文化符碼的錯誤觀念,正是促使我們的文化曾經長期停滯不前的原因。

10-4 後現代概念與民族風格設計當代化的契機

在人類歷史上最近的一個主要的風格潮流,是一九六〇年代逐漸產生的後現代主義(Post-modernism)。大約在一九七五年代以後,各類設計領域及各種社會文化現象及非文化現象,都已是雨露均霑,全面地受到這股巨大浪潮的淹沒。

後現代的理論在哲學、建築或純粹藝術領域不斷獲得形塑的結果,使得多元「文化符碼」在一九七〇年代以後得到無限的生機,並使民族文化符碼現代化的任務在後現代各項理論輔助下得到了最大發揮。這些理論包括如多元論、結構主義、現象學、記號學、歷史主義、矯飾主義、血土主義……等等這些哲學上的思維,都直接或間接地,單項或綜合地影響了後現代文化形象的傳達方式。其思想體系有五〇年代即已成形的「現象學」、「結構主義」、「記號學」等學說理論。其發展原則又包括主張「歷史主義論」、「復古論」、「隱喻形上論」等思維。至於後現代的設計手法,不外拼貼湊置、扭曲變形、矛盾對比與隱喻嘲諷、自然隨機等類,我們不難在許多八〇年代以後的民族風格設計中,印證以上的原則與方法。

尤其是記號學,自一九六〇年代法國的巴賀德提出設計用「符號學」理論,繼之在一九七〇年代提出「服裝符號學」理論,而澳洲的費克斯也於一九九〇年代建構了較完整的「廣告符號學」理論;這一連串設計語言學、設計語意學及設計符碼理論的開發,不僅使得符號理論成爲「後現代」設計潮流中的「顯學」,更使得各民族的文化符碼獲得拯救,並重獲生機。面對這個機遇,身爲設計師與文



左：鳥瞰位於河畔的住宅群，究竟作何隱喻？

右：正面觀之如同航行水面的片片中國帆船。（九〇年代中國大陸）

化工作者的我們更應多浸潤自身的傳統文化，並多思考如何創造出新的民族文化。因為作為一個整體的人類文化，可以被稱作人不斷解放自身的歷程。人只有在創造文化的活動中才成為真正有意義的人，也只有文化活動中，人才能獲得真正的「自由」。

大哲卡西爾所提出的關於人的定義，與後現代最重視的符號學理論不謀而合：人與其說是「理性的動物」，不如說是「符號的動物」，亦即能利用符號去創造文化的動物。人與動物的根本區別就在於：動物只能對「信號」(signs) 作出條件反射，只有人才能夠把這些「信號」改造成為有意義的「符號」(symbols)。在卡西爾看來，人並沒有什麼與生俱來的抽象本質，也沒有什麼一成不變的永恆人性，人的本質是永遠處在製作之中，它只存在於人不斷創造文化的辛勤勞作之中。因此，人性並不是一種實體性的東西，而是自我塑造的一種過程：真正的人性無非就是人的無限創造性活動。

當後現代主義特別高揚「風土性」(本土性或主體意識)的時候，在台灣或彼岸的後現代是否仍在虛浮地趕「風土性」的時髦與流行？風土性其實就是民族性，就是設計的文化元素，設計的後現代主義興起，所打破的正是國際式樣(現代主義)中強調沒有文化差異的拜物教；戳破的是設計中理性主義與科學主義獨霸一方的神話。奧德西威廉在〈地球村主義、民族主義與設計〉一文中乾脆用「設計的文化識別」這樣的概念來探討「風土性」，我們必須思考如何將傳統民族「符號」改造成為具有新的意義的設計符碼。

其次，是後現代概念中的解構理論也引起廣泛探討和爭論。而在設計、藝術、文學等領域「跟進」者更是日益增多。但畢竟「解構理論」在中國影響還不夠深遠，其是否具有文化更新的效應呢？事實上，中國文化明顯地包含著自身解

構的特質。清代文人以文字遊戲反抗當局，而當局大搞文字獄，都是基於漢字的自身解構性；這些情況說明，中國文化是可以接受「解構」的。解構理論為我們提供了一種對待傳統文化以及中西文化關係的新方法和新視野。我們過去總是停留在「非此即彼」的二元對立關係上。譬如過去爭論要全盤西化或閉關鎖國，便是這種過分簡單的「非此即彼」立場。如果我們站在「解構」的立場看，其實不論是傳統文化還是西方文化，都是可以改變性質的東西。這樣，我們就不會簡單地堅持對立中的某一極端，而是重新進行文化整合，尤其是在中國的實用理性中嫁接西方的科學理性，兩種觀念的結合會產生新的文化特質⁶⁹。

一個弱勢的民族文化形式沒有人會去追隨。我們必須把握此一後現代契機，武裝自己，做好更新與重振自我民族文化符碼的工作，進而喚回設計人對文化差異與文化特色的敏感；準備迎接一個屬於華人的世紀。

1. 公園入口設計——中國飛簷建築的虛實結合（九〇年代中國大陸）
2. 「北京工人體育館」展現元代征日戰船的雄偉氣勢，1990年（中國大陸）。
3. 「上海博物館」，造型體現天圓地方的遠古意境，從高處俯瞰，猶如一面偌大的漢代銅鏡，眺望則如一尊青銅古鼎（中國大陸）。
4. 創新是把現之所有加以組織所造成之關係，包含了新的精神的審美的觀念（臺北「宏國大樓」，臺灣，李祖原）。

10-5 向傳統設計元素汲取養分

「傳統」不是身外之物，甚至不能外在化、對象化，而成為與我們沒有血肉關聯的客觀實體。傳統是浸潤在個人和群體中，或直接或間接，或積極或消極，影響並且塑造我們的基本信念、人生態度以及行為典範的勢能。把傳統解釋成像



69. 楊大春，1994，《解構理論》，臺北市：揚智文化，頁151-155。



左：上海「東方明珠塔」，造型表達宇宙空間、原子結構，又表達「大珠小珠落玉盤」的意境，體現東方文化與現代高科技的完美結合（1995年，中國大陸）。

右：「台北101大樓」的符碼展現了中國傳統中「節節高升」、「如意」、「財富」……等等意涵（台灣101Mall DM，李祖原）。

「包袱」或「贅瘤」一樣的身外之物，或一味依賴外力解脫困境，都是不正確的做法。「傳統設計」曾經在中國設計人的心目中不僅失去了神聖莊嚴的意義，而且成為愚昧，落伍和反動的象徵。一個號稱擁有五千年以上的文化形制，它們和現代人之間，尤其是現代我國青年之間，便產生了一種「異化」，不經過人文教育的陶冶，這種隔離感和疏外感便永遠無法消除。

沒有深層的自知之明，就不能勇猛精進地對抗迷惑心靈的牛鬼蛇神。假若不能為傳統在揚棄和繼承的矛盾關係中，開拓出一條既能揚棄又能繼承的康莊大道，那麼必不能深入地引進西方文明的精髓，結果歐風美雨的浮泛現象便會像狂風暴雨般氾濫成災。歷史的文明大國，如果只能靠啃食老祖宗的遺產，或一直自豪於長江、黃河、黃山、崑崙的雄奇自然景觀，則日後華夏人文世界的淒涼即可想而知；傳統文化的現代改造必須堅決打破「墨守故紙」和「排斥異己」的病態心理。任何一種文化，無論具有何等深厚的歷史基礎，如果長期凝固、停滯並拒絕更新，勢必要落後於時代的發展，甚至苦嚙慘遭淘汰的惡果。

正視傳統對我們的挑戰，可以培養以不亢不卑的健康心理面對西方文明的涵養和智慧，以嘲弄狂妄的態度排斥傳統，常易助長我們以輕佻膚淺的方式不加選擇地要求西化，完全否定傳統；或者鑽進故字堆裡，哀嘆人心不古，凡此種種都不過是劃地為牢，故步自封。無視文化的民族性和歷史連續性，或者抱殘守缺，盲目排外，更是有害無益的做法。這類看法都是因為目光太短淺狹隘，缺乏多元



1. 「國立海洋生物博物館」成功解構與再建構傳統元素（臺灣屏東，沈祖海）。
2. 由中國太極造型衍生而來的建築設計（九〇年代，中國大陸）
3. 自然與民族風的巧妙結合，並打破椅形的固定思維。
4. 具後現代趣味的太師椅設計（八〇年代，臺灣）

文化的觀念所致。

如何理解傳統，傳統和現代設計之間究竟是怎樣的關係，這在西方同樣是引起普遍興趣和爭論的大問題。尼采十九世紀末就宣告基督教的上帝已經死亡，宗教信仰的漸趨瓦解，社會道德觀念的改變，科學的發展，兩次世界大戰的災難和核武的出現，這許許多多的變化使西方也強烈意識到傳統和現代之間的歷史差距。西方十九世紀浪漫時代的歷史觀和十八世紀理性時代的歷史觀一樣，都把傳統和過去等同起來，於是傳統和現代形成互相對立的關係。理解傳統或理解過去的歷史，就要消除現在的我而設身處地於過去的歷史之中⁷⁰。我們從設計文化的角度來就事論事。在設計文化各層次中，精神層次是非常重要的。這層次不止涵蓋人類每個時代的思想脈絡以及每個時期的科技知識，還涵蓋那創造這「知識及思想」的宇宙觀和方法論。而更重要的，在設計文化核心中，是所有各層次的文化以及宇宙觀和方法論的總源頭，也就是「文化元素」，這完全是專屬於在這一種文化裡的人民所特有的最根本思維與意念。什麼樣特色的文化元素，就產生出什麼樣特色的設計。有價值的設計文化，還要能禁得起成千上萬年的世世代代人類的共同考驗。今天的全球性文化，都是這樣演化而來的。

70. 張隆溪，1995，《傳統—活的文化》，台北市：當代雜誌，頁66。



藝術家何懷碩對於中國現代化，特別是中國藝術現代化的前途是一點也不悲觀的。何懷碩對中國藝術現代化的方向與信念，是痛苦中逐漸冶煉出來的，這個信念在他四年域外的觀摩省思後，越發堅定。他在一九七八年歸國畫展自序中說：「這個方向，簡單地說，從中國藝術傳統出發，堅持中國文化的人文主義精神，借鑑西方藝術，批判地吸收，以建設現代中國藝術這個方向與中國文化現代化的大方向一致，中國藝術家不能自外於這個歷史使命。」⁷¹ 同時，他寫了〈傳統的再認〉一文，他說：「我們要相信偉大的傳統中許多瑰寶，仍然是我們建設現代中國畫的源頭活水。我們如果對傳統沒有深入的、正確的認識，空喊中國精神的回歸，沾一點東方玄學曖昧皮相的邊，不知道中國傳統有許多實實在在的東西，還是根本沒有希望。而且在西方現代主義藝術的衝擊之下，因為沒有主見，沒有定力，便只好成為「俘虜」，實在還歸咎於我們對傳統的缺乏認識。」⁷² 他又說：「我認為真正具有世界性的藝術，絕不誕生在民族藝術貧乏頹萎的地方，而必是誕生在民族藝術繁榮茁壯的土壤上。」⁷³ 把這種中國藝術現代化的見解施用於民族設計的當代化，道理可說是一樣的。

1. 明式家具的革新（臺灣洪達仁作品，1996）
2. 創新包含了新的精神的審美觀念（臺灣洪達仁作品，1996）
3. 向傳統設計元素汲取養分，綻放新的生命（臺灣洪達仁作品，1996）。



對傳統書法的革新創作（王方字書法：山石、佛、龍、懸解）

71. 金耀基，1991，《中國現代化與知識份子》，臺北市：時報出版社，頁49。

72. 金耀基，1991，《中國現代化與知識份子》，臺北市：時報出版社，頁68。

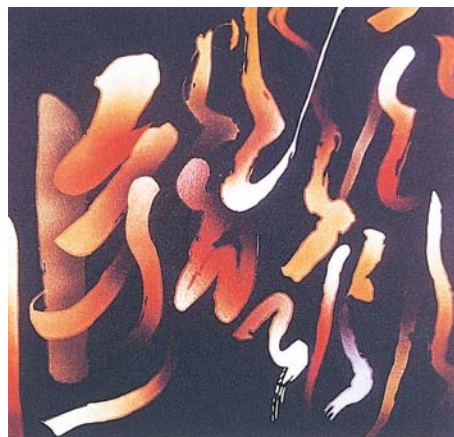
73. 金耀基，1991，《中國現代化與知識份子》，臺北市：時報出版社，頁108。

筆者覺得民族設計的當代化要從民族設計傳統出發，要作「傳統的再認」、要把「世界性」建立於「民族性」上都是極有見地的。這種精神對於五四後期的知識份子是有必要的，而在西方文化大量或一面倒入超（臺灣與大陸，特別是後者）的今天，更見重要。傳統對中國現代化的意義與作用，長期以來是被忽略、誤解的。

民族設計的當代化要有歷史的厚度與深度，就必須向歷史尋文化的大根，就不能不自傳統的富藏汲取智慧，而中國古典智慧之回歸與運用，其目的在使民族設計的當代化在不斷發展的過程中，能作更理性的選擇，走上更合乎中國需要的途徑。但是，中國文化復興是十分艱辛的工作，它可說是一重新建構歷史傳統，特別是一復甦、發掘和普及古典智慧的浩大「工程」。

何懷碩又說：「今人如果對歷史文化採取虛無主義的態度，那麼，我們就好像站在一平面的荒原上，沒有依憑，沒有靈源，我們的創造力是必然單薄而有限的。」筆者完全同意何懷碩的看法，中國的當代化設計不能不從歷史傳統出發，不能不從古典傳統中汲取靈源；在理論上、在經驗上，我們都不可、也不能剷除傳統，在文化的零點上作當代化的創造。

所以，民族設計的當代化只是作為華夏子孫的我們今天當應成就的歷史性事業。在成就這歷史事業的過程中，除非自己做不好，否則誰也不能妨礙我們。我們應把傳統理解為「活的文化」，這樣一來，就可以合理解釋文化歷史變遷的實際情形。我們把傳統理解為活的文化，就可以明白所謂傳統者，本身也是不斷變化的。傳統既是活的文化，正是把傳統區別於純粹的過去，是把文化中一切腐朽的成分都剔除掉而保持其活力與生機。傳統只有通過我們的努力，只有通過現在的意識，才能存於現在而成為活的文化。一方面我們存在於傳統之中，一方面傳統也經過我們的取捨而不斷改變。事實上，不斷改變而又不失其本色和特性，這方為一個民族文化生命力的表現。



民族文化的現代化要有歷史的厚度與深度，設計家必須向歷史尋文化的大根，圖為金田心象的前衛書法（「菩薩」）。

李錫奇〈臨界點8911〉，從書法中找尋抽象藝術的創作靈感，1989年。



對傳統書法元素的創新設計；以上分別為「雲、雪、雷、霰、雨、蘭、吃、坐、睡、行、琴、笛」等字，為香港靳埭強及日本名家作品

左：帶有中國風的筆記型電腦——「極」，技嘉科技迅馳NB，2004年（聯合報）。
右：明碁（BenQ）於2004年3月設計推出「草書中國風」筆記型電腦，引起廣泛注目（BenQ 王千睿提供）。

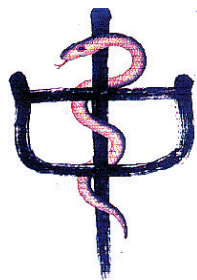


10-6 開放性的設計態度

二十世紀初由於西方文明大量地湧入中國，此種文化匯集的現象，讓各個領域的學者們開始思考「傳統」的生存問題，進而在設計表現形式上開始思索傳統風格的方向。由於當時文化衝擊的情形極為強烈，各種動盪所衍生出的民族主義風潮瀰漫著整個社會；因此表象式或折衷式的文化結合觀念，遂被當時的設計師所採納。由於民族主義的影響，純粹浪漫或情緒化的思考模式往往掩蓋了設計師思考傳統問題時所抱持理性取舍的態度；乃輕率地認為以西方的土木技術加上中國的建築形式，就是民族建築風格現代化的表現形式。此種採取「中庸」的設計態度，除了反映了前述「中體西用」的折衷心態，毋寧說也反映出當時設計師的心理衝突狀態。

梁思成本身撰寫《清式營造算例》一書時，即已警覺到可能有此種情形發生，曾說：「建築的創造，如同一切藝術的創作，不應該受規矩的拘束。……希望他不要立下圈套來摧殘或束縛我們青年建築家的創造力，希望的是我們的新建築家『溫故而知新』，藉此增加他們對於中國舊建築的智識，使他們對於中國建築的結構法有個根本的、整個的瞭解，因而增加或喚起他們的創造力，在中國建築史上開一個新紀元。」梁思成的理想究竟實現了沒有？中國是否已經找到民族風格的新方向？實際與理想間的確有著一股不可抗拒的矛盾存在。

王大閔，台北「國父紀念館」的設計者，他認為：建築須反映中國文化的特色。這始終是其思想中一直存在的意念。但是，一種面對傳統、文化表達的開放性心胸，卻是王大閔從事建築設計時的態度，他認為建築中的中國風格是不能用



加拿大某「中醫院」標誌設計。



1992年巴黎冬季奧運預選標誌，兩道書法筆觸表現巴黎鐵塔及運動感。



李鎮成〈苦熱〉，篆刻於泰來石，可放大於戶外大型造景，1989年（圖：國立歷史博物館）。

強求的方式達成的。王大閎曾如是說：「我想不能說去『表達』中國風格，這是很勉強的，應該說是去「設計」。你是中國人，是學建築的，只要不崇洋、不去抄外國的東西，那麼作出來的東西多少都會有中國的精神在裡面。」

設計中的中國風格並不該用「刻意」的方式來達成，筆者反對用抄襲或模仿的手法來表現中國風格。一個對民族文化認知不足、體會淺薄的設計師，其作品絕難傳達出深刻的文化涵養；結果可能像十八世紀歐洲中國風尚的某些可笑的「仿中」設計一般地膚淺。王大閎的作品大多超乎中國建築形式的追求，不去刻意曲意逢迎某些「形而下」的民族造型，而將傳統意涵自然而然地反映於建築作品上，這是一個正確的設計態度，是注重設計意象及精神層次反映之關鍵。

試以日本後現代主義建築師磯崎新設計的筑波中心為例。筑波中心的建物並沒有引用日本傳統的形式，而是將西歐的建築樣式，如米開朗基羅的羅馬市政廳廣場、三角形破風和圓拱形屋頂……等，都兼容並蓄在內，引起不少爭議。但磯崎新對此卻充滿自信表示：「日本從古代建造的東大寺全部是採用中國的風格，以至明治時期的國家級的建築也大多是洋風建築來看，說明了日本所謂國家的樣式有兼容多方面的內涵。」磯崎新進一步闡釋：「即便我引用米開朗基羅的東西，也是按照日本的做法，它已經不是米開朗基羅了。就如同把各種食物原料按照自己的口味做成了日本菜（不管這些原料最早都是中國的、或是歐洲的），日本



「彌陀化」，日本作品，1980年代。



左：靳埭強，「繁榮出版社」標誌，賦予傳統精神以新的生命，1989年。
右：富有東方美感的藝術形式—「美加設計公司」標誌。



上：「清官娃娃壓汁機」將童趣與民族意涵灌注到日常生活之中（圖：ALESSI）

下：清「泥人張」傳人作品，即使已名震中外，設計工作仍要體悟訊息，掌握任何可以更新民族文化的契機。

乃是把世界的文化作為遺產來繼承。」……這是何等開放的胸襟。

再看有日本建築界的王子之稱的黑川紀章，他在一九八六年和中國建築師共同合作設計的「中日青年友好交流中心」，首先對中國的傳統材料（如紅磚、青磚、石材等）進行再認識；也用心地去研究、思考傳統的審美意識（如窗戶形式、色彩等），同時更參酌最尖端的技術（電子計算機、先進的設備和材料等的結合）。黑川紀章這次成功的融合，獲得了國際建築界的認同；他把後現代視為「異質文化共生時代」，展現了開放的、包容異質的設計態度。

應開放多少？拿捏分寸如何？這的確是一個相當抽象的議題，筆者仍然傾向於「束縛少一點」、「空間大一些」；今天國際知名的日本服裝設計師三宅一生，其作品被歸為「日本設計」，但早期他並沒有屈從受限於「形式的框架」中，反而今天他所創造的設計已進入「日本風格」中了。除上述建築家磯崎新、黑川紀章等人外，其他如雕塑家野口勇、平面設計師五十郎威暢、杉浦康平等都是具有「開放性」設計態度的設計家，他們都藉由這種設計態度，開創了舉世矚目的「日本風格」，值得吾人師法。

其實文化即精神財富，本是無盡之藏，只要我們願意努力，無論古今中外的文化寶藏都可以任我們取用。有句話說的好：「不薄今人愛古人」，就是說我們須消除傳統和現代的對立，只要有價值的東西，無論古今新舊，都應該珍惜保存。另一句話說：「轉益多師是我師」，就是說我們要眼界開闊，不囿於一脈一派，只要有價值的東西，無論中西內外，都應該真誠地學習。有這樣一種活潑開放的態度，我們對中國設計的未來便儘可以樂觀視之。



華碩電腦工設團隊以戰國時期象徵貴族身分的龍型玉佩為題材，設計出別出心裁的開瓶器，2005年。（圖：台創中心）



城兆緯設計 天子六禮中的像盞的蛋杯像觸的的馬丁尼杯2005。（圖：台創中心）



頑石創意設計以故宮歷代嬰戲圖為思考創造出可自由組合的公仔，2005年。（圖：台創中心）