

這個充滿矛盾的時代背景，肇因於一八四二年後西潮的衝擊，中國面對此一亙古所未有的巨變，「天朝意象」的世界觀遂徹底破碎，西方學者如 Eisenstadt Wittfogel 等亦指出中國在此之前三千多年始終從未發生如此「原級的社會地」(Primary Societal) 的變遷。隨著以儒家思想為基底的「價值系統」的根本解組，取而代之的是以強調物質、時速、效率及「生產毛額」、「經濟指數」等標準的價值取向(二十世紀七〇年代前尤甚)。

或有人主張中國文化不適現代，或認為中國文化無現代化之可能，或有以維護道統自居者則倡言「復古」，強調「國粹主義」，此種兩極化的傾向，造就了這塊土地上一一些荒謬的、可笑的景觀。這是當舊有的文化在遭遇挫折後，欲尋求突破與繼續生存的過渡時期所產生的一些「適應不良」或「價值困窘」的現象。這些現象經綜理分析，可大致歸納出西化、日化、中體西用及復古等四大問題，也可以說這是戰後在台灣特殊文化歷史背景下所產生的四個不良的設計現象。

3-1 「全盤西化」的問題：

中西文化第一次大規模的會面出之於「兵戎相向」的形式，實在是一件可悲的事。從最初的排斥，繼之抗拒，再而羨慕，到最後的一面倒向西方文明，更由於這一層揮之不去的陰影，使得中國人始終很難以理智去認識西方文化的真相。在中國文化全面失落的形式下、中國人的民族「思想模式」正如賴伐生(J. R.

Levenson) 所說，由「我的，所以必是真的」(Mine And True)，變成了「西方的，所以是真的」(West And True) 的思想模式。所謂「外國月亮比中國圓」的觀念，便是這種「價值取向」轉變後的衍生物⁶。五四運動高喊的「將線裝書丟進茅坑」，文革時期主張的「打倒孔家店」，或是以羅馬拼音取代漢字等行為，亦都是在喪失「心智上的自信與自尊」後的反映表徵。這些在懍於西方船堅炮利的威脅之餘，又眼觀現實政治社會的腐敗黑暗，而走向反傳統、反民族化道路的行為，某些如引進「德先生」



年輕一代學生的作品追隨西洋餘唾，難有自我特色(臺灣高職學生作品)。

6. 金耀基，1991，《從傳統到現代》，臺北市：時報文化出版公司，頁170。

(民主)和「賽先生」(科學)的確是大有裨益；然而若對西方文化過度熱衷，而想全盤地加以擁抱，似乎不著西裝、不吃西餐、不來點洋玩意兒便無法徹底民主，完全科學，當然是認知有誤。當然我們並不否定其間的關係，畢竟西化成功的明治天皇，在清末五大臣盛裝朝服，出洋考察的前二十五年，已著西式戎裝接見外賓了。而明治天皇爲了表現追尋西方近代文明的決心，甚至率先吃起「牛排餐」(日本皇室古老的神道教是禁食牛肉的)。

徐序經是中國近代主張全盤西化最有代表性的學者。他在《中國文化的出路》一書(1934年發行)中批駁了復古派和折衷派的文化主張。他認爲復古主張是「昧於文化發展變換的道理」，是保守、落後、走不通的。折衷派向西方學習的不徹底，「昧於文化的一致與和諧的真義」，是達不到目的的。他說：「我們的唯一辦法，是全盤接受西化。」他認爲中國傳統文化對人的個性束縛得太多，因而必須學習西方文化、解放人的個性。全盤西化是一種理想，是要除去中國文化的惰性。徐序經總結他的觀點說：「中國文化根本上既不若西洋文化的優美，而又不合於現代的環境與趨勢，故不得不徹底全盤西化。」⁷

全盤西化與義和團情結的兩極分化造成惡性循環。徐序經所妄言「中國文化不如西洋文化優美」之說，雖然證明全盤西化派基礎立論的不可取，但我們也必須體認民族心理中陳腐的積習是嚴峻的課題，血液骨髓中又處處是必待清除的毒



左：對於西方近代設計未加消化、吸收，造就了低格調的設計（香港街景）。



右：我們的環境盲目且未加揀選地承襲西方文明的末流和形式（臺北街景一角）。

7. 安宇，2001，《衝撞與融合—中國近代文化史論》，上海市：學林出版社，頁223。



我們的環境在「中西雜陳」裡難顯格調（臺北騎樓一角）。

菌，如何徹底揚棄？由全盤西化和義和團情結所造成的媚外與仇外心理兩極分化的惡性循環，使得設計者深陷前面所提的困境之中，陳腐的積習不但沒有揚棄，而剷除掉的反而是設計文化中的人文精神（也就是中國文化的認同）。

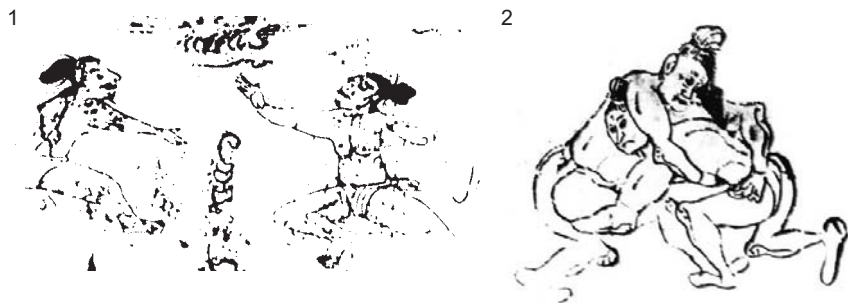
無論如何，在強烈「自卑情結」的心理狀態下談全盤西化是值得憂慮的。因著這種「盲目」，未加揀選的承襲了西方文明的末流和形式。又因著這未加消化、分析的吸收，造就了低格調的設計。譬如台灣一般市街的景況，以「中西雜陳、古今並列」形容之實恰當不過。牢籠般、工廠似的公寓住屋，沒有語意、缺乏精神層面的水泥叢林……等，諸多中國人之精神與思想理念無法與現代科技做急速適應的尷尬景觀急遽出現，若縱容這種低格調的設計，或是沒有文化本質所憑恃的設計擴大其涵蓋面，則將愈顯國家個性之不足與精神之匱乏，現代化的工作亦無法落實；此種路線，斷非國家民族之福。

3-2 「東洋風」的狂飆：

在台灣方興未艾的東洋風，耽迷其中的不僅是日據時代老一輩的緬懷兒時，更狂飆於未來將肩負民族文化傳承使命的青少年新生代。他們從髮飾、服飾、造型的刻意模仿、卡動漫週邊產品的瘋狂蒐集，以至心靈上的完全臣服、依順認同。當同被日本殖民數十年的韓國炸燬當年的日本總督府，而全力追尋自己文化的道路時，在台灣心向日本的浪潮卻更為高漲了。

遠自沒有文字記載的新石器時代，直到公元五十七年日本邪馬台國派遣使節到中國接受東漢王朝的冊封，中日兩國交往由來已久。從公元三世紀開始，日本應仁天皇時代開始主動從中國攝取大陸文化；至公元四一五年，日本已大規模地輸入中國文化。接著，日本又從中國晉、隋、唐、宋、明等朝代先後直接或間接的傳入各種文化、設計、政治制度、思想哲學。尤其隋唐期間全面吸收我國文化，舉凡典章制度，衣冠文物等均仿效中國；國都長安充斥著日本留學生（此一情況如同今日在東京的中國或台灣留學生之熱烈）。公元六〇〇至六一四年，日本曾四次遣使訪問中國；到唐代，此風尤熾。從六五三至八九四年，日本先後派出遣唐使十九次，率領大批留學生前來中國。開元時，留唐生多達五百五十多人，許多人長期居留中國，有的留學時間長達二十五年之久。中國的使節、僧侶、商人、工匠也東渡日本傳播先進文化，其中最著名的是鑑真和尚，還有擅長唐代文字聲韻和音樂的袁晉卿、皇甫東朝等人⁸。所以有人戲稱欲看唐式文物建築可到日本走走，實不為過。或有人說今日所見日本傳統風格與我們認知的中國形制有所

8. 王荔，2003，《中國設計思想發展簡史》，長沙市：湖南科學技術出版社，頁132。



1. 中國北魏「相撲圖」中兩名男子，與今日相撲力士髮髻、服制無一不同。
2. 宋代「相撲圖」壁畫摹本
3. 日本「相撲圖」，其與北魏、宋朝兩圖形式如出一轍。
4. 今日東京道場的相撲力士，試與古畫比較。

出入；首先，日本民族是一個具有高度簡化能力的民族，此為原因之一（觀其對漢字及家徽圖騰的簡化設計能力可為說明）。其次一個原因，為當時的日本整體文化乃是非常「素樸」的，以當時日本這樣的社會體制，恐怕根本無法全然吸收富麗繁縟的中式體制，乃予以簡化的結果。

今天，我們若細查魏晉隋唐的形制，則不難發現是兩者在精神源流上的相似性。此外，我們所熟知的日本「花道」、「棋道」、「書道」、「茶道」等等，亦無一不是中國的「舶來品」，各位或許會問那鏗鏘有聲的日式木屐及大胖子相撲，該是日本正宗土產吧？事實上，魏晉名士流行著木屐遊山玩水，悠然自得，其形制正類同於這種日式木屐。而相撲這種被日本完整保留下來的競技，我們則在北魏圖畫中找到了證據；圖例中兩名形體臃腫的男子，與今日東京的相撲力士束著一樣的髮髻，穿著一樣的丁字褲，正躍撲對方。以上種種均說明昔日日本對中國文化全盤移植並加以保存至今的事實。我們只要查證歷史，便很容易說明以上的影響與根據：中國文化很早就傳到日本跟朝鮮半島，到魏晉南北朝的時候，中國文物的東播更明顯，在日本及朝鮮半島留下了非常多南北朝式樣的文物，間接也促成他們古代統一國家的出現⁹。

對自身文化的任意丟棄不知發揚，終於在今日主客互易的現況中得到了慘痛的代價。日本這個歷來被中國士大夫視為微不足道的「蕞爾小國」，經過明治維新的奮發努力而迅速發展起來。對於這個受西方挑戰比中國為時更晚、衝激更小的國家，李鴻章早在同治三年（1864）就曾懷著妒羨而又憂慮的心情寫道：「夫今之日本，即明之倭寇也，距西國遠而距中國近。我有以自立，則將附麗於我，窺伺西人短長。我無以自強，則並效尤於彼，分西人之利藪。」甲午戰爭的結果，



9. 朝鮮受大唐扶持大量吸收中原文明，是最早獲得中國造紙術的鄰邦。唐開元後，來華的留學生特多。開成五年（840）新羅使者及學成歸國的留學生達105人之多。



「中體西用」論者張之洞（1837~1909）

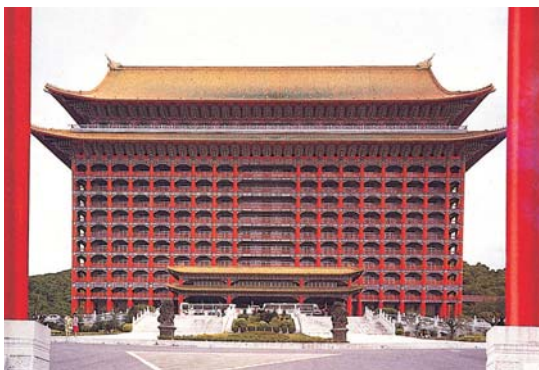
使李鴻章這一超越同時代中國人的見解不幸而言中。其隨之而來的乙未割台、及一九六〇年代以後的經濟奇蹟，益發使得台灣成為東洋文化的景從者。先前是台北的西門町越來越像東京的原宿；今天，則是東京新宿的青少年次文化可以立即移植台北東區。這些文化的盲從者絕不會去思考為什麼會有「遣隋使」、「遣唐使」？¹⁰也不會去思考「大化革新」或「侵華戰爭」的歷史意義，當然更不會知道現今對日貿易逆差究竟有多少？半個世紀的日治歲月、地緣近、加上日商資本的「文化挾帶」……等過去的及主客觀的條件，造就了今天台灣東洋風的浪潮。

3-3 「中體西用」的迷思：

「中學為體、西學為用」乃是清末大臣張之洞在面對西方強權壓迫，又不敢捨棄國本的無奈心境下的折衷主張；按賓州大學教授華萊士（A. Wallace）的分類，此舉乃是屬於「以傳統文化為重整目標」中的「情緒化」類型。這句有著誘人外表的口號，較之其他主張都來得響亮動人。它既強調吸收外人長處，又為自己保留尊嚴。因此，在西潮衝擊下，近百年來，

向為國人奉為圭臬、遵行不渝的明訓。然而，此話陳議頗高，若不深切體會其精義，則易流於浮泛。所以，早有人指出「中體西用」是不通的說法；因為「體」、「用」必有關聯，有此物之體，即有此物之用，怎能以中學的體，而達致西學的用呢？甘陽在其所著《我們在創造傳統》一書中亦曾指出：「張之洞當年提出的『中學為體、西學為用』這個理論怪物，實際上遠遠不是中國近代史某一階段獨有的思潮，而是中國現代化整個歷程中不斷會遭遇到的一大障礙，更是中國知識分子在相當長時間內都很難完全擺脫的一個鬼影」¹¹。

遺憾的是，近代設計情況頗多如此，形成了拿著



形式不變，而只變材質、技術的「中體西用」，並非正確的道路（圖為臺北圓山大飯店）。

10. 從公元六三〇年派出第一批遣隋唐使，至公元八九四年停止派遣，日本全力學習、吸收中國文化達兩百六十餘年，尚不包括之前或之後間接吸收；史上從未有過如此巨大而完整的文化移植。日本政府共任命了十八批遣唐使。遣唐使均從精通中國文化的各行各業人士中選拔，他們「一達唐土，即努力學習唐朝文化」。雖稱「使節」，實際上無異於進修訪問學者。

11. 甘陽，1989，《我們在創造傳統》，臺北市：聯經出版公司，頁22。

民族大旗當核子防護傘，而內容了無新意的設計窘態。譬如大家熟知的圓山大飯店，除了充份引進西方現代建築技術，將過去中式建築增高為十幾層外，在外觀上則完全承襲了傳統宮殿的富麗形制，舉凡雀替、瓦當、楹柱、窗櫺、斗拱、牌坊、屋頂、台基……等等形制，無一不同。我們總奇怪為什麼中國的設計始終變化不大，始終只在垂直思考的層面打轉，而極少看到有另覓不同水平思考的佳構。如此「藻井彩繪其表，鋼筋水泥其裡」的建築設計，是目前台灣普遍存在的典型的「中體西用」現象。精神內涵固然重要，設計形式亦不可忽略，因為設計若抽離形式物象，則恐有喪失精神之虞；就如同有了一個舞台，卻推不出演員一般尷尬。

亦有人指出「中體西用」的設計方式是一種二房東的心態（周哲水，1995）。二房東就是向屋主承租房子，再轉租給別人，並非自己所獨有；日本曾是二房東，四小龍也都是二房東。今天我們要知道，現代科技，主要都是源自西歐十六、十七世紀科學革命；現代設計，主要也都是導因於歐美十八、十九世紀工業革命。而現代的各種產品和設計，則完全是針對近代以來西方文化的需求口味，所以，嚴格說起來，今天的臺灣，也只是一個針對西方文化的需求品的製造者或「裝配者」。這是中體西用的結果，「精神內涵」也同樣貧乏的結果；因此，中體西用的設計思維充其量只能當作一種過渡時期的權宜之計。



北京輔仁大學大樓（1925），在西式建築上加個飛簷蓋子而成為「中國文藝復興」的典型，但這並非最好的民族風格創新方式。

但是，今天我們仍然可以回頭思考「中體西用」的主張。張之洞的「體」、「用」兩字是指「本、末」、「先、後」而言。「本」或指不可變易之道理，如倫理道德；或指變通時首須把握的根本，如從事設計時須先有自我文化的基礎。因此，張之洞的「中體西用」說，可以解釋為採用西學以補充中學的不足，特別是助長充實中國文化符碼的設計應用，乃是承認西學有其價值¹²。這是我們在當今「後現代」強調地域文化特色設計的風潮中，特別值得省思的路徑。

3-4 「復古」的問題：

與前述「中體西用」相仿的不當作風則是以「文化復興」為掩護的「復古運動」。其實，我們相信人類的基本心態是崇古的，「復古」的現象在中外史上亦層出不窮地上演著。譬如清廷入主中原以後採取「寬猛相容」態度，廢除明末苛政，禮遇文人、鼓勵理學、以科舉取才，另一方面壓抑漢人的民族意識及復明思想。明遺臣對復興明室的懷念多半寄託於詩歌與字裡行間，因而掀起一時的「復古」風潮。再試看西方中古時期的「哥德形式」為何在英國歷經了十五至十七世紀後仍然未遭受歷史的淘汰，到了十九世紀形成一股哥德式的復古風潮？除了整個工業革命的時代背景使人們困苦悶而將心緒投向中世紀奇情浪漫的氛圍外，其主要因素乃是人們喜歡這種「鄉土式樣」。同樣的，古希臘羅馬的古典樣式也曾在歷史上的羅曼內斯克（Romanesque）藝術、文藝復興（Renaissance）藝術、新古典（Neoclassicism）藝術，乃至後現代（Postmodern）藝術等不同時期，被一而再、再而三地「復古」著。

但是西方的「復古」乃是循週期性的、在歷經一個或數個不同設計風格的流行後循環而出，是古調新唱的復古，與中國那「一以貫之」式的復古並不相同。在晚清一片推翻「二千年專制」的呼聲中，竟然有股復古思潮要求直接恢復到先秦諸子爭鳴、儒術尚未定於一尊的時代（周公及戰國時代）。他們認為那是一個空前絕後的黃金時期。現代中國會遠落西人之後，便是二千年專制小儒阻斷了先秦光輝的傳統，所以要回到真正的古代，以「復古主義」復興民族。這是何等矛盾的說詞。

然而這種心理又是何以致之？西方一位學者雷斯曼（D. Riseman）說，中國是一個傳統導向的社會，亦即一切以唯古是尚地。堯舜之治被描繪為黃金時代的「理想型模」。自孔子以降，人唯以遠古為借鏡，政治上的禪讓、經濟上的井田、建築上的飛簷，皆為後人夢寐以求的境界。最好的政治是「三代的古典型模」，因為「世風日下，人心不古」，所以最好的人是「今之古人」；如此種種，從而形成

12. 李國祈等，1987，《中國文化史（下冊）》，臺北市：國立編譯館，頁155。

濃厚的退化觀。尼維遜（D. S. Nivision）就指出中國的儒者，無不把眼睛往古看，企圖在上古的道德遺訓中獲得規範現代行為制度的準繩，並且回歸到經典所陳述的上古的世界去。佛羅倫斯克勞孔（Flarewce Kluckhohn）在她所建立的「價值取向」的一般理論中亦指出中國人的價值觀是明顯地趨向於「過去」的。用培根的話說，中國人是完完全全受Knowledge of antiquity and the antiquity of Knowledge（古知識及知識之古者）所支配的。他們對一切新的事物都缺少嘗試的心意，至於對一切違反傳統的事物更是抱持懷疑與拒斥的衝動¹³。

同時，一個在農業性文化中成長的民族，都是比較保守、比較安於現狀、比較崇古的；而中國民族的保守性與崇古心理尤濃。遠自孔子標舉上古的理想文化之後，堯舜之世即成為中國的「黃金時期」，堯舜之治即成為中國的「理想的型模」，在儒、道的思想模式下，傳統不只被懷慕，並且被聖化了。影響所及，一般人的心目中，上古是完美無缺的，他們所應努力的不在創新，而在「遵循傳統、維護傳統與回復傳統」，這對民族的創造力是一種何等巨大的傷害。

此種維護傳統的心態，使得中國人始終沒有發展出一套「變的理念」或「歷史的進化觀」。王安石之失敗在於他的「祖宗不足法」的反抗傳統的措施，大儒顧亭林讀到黃梨洲的《明夷待訪錄》，大為嘆服，但他最大的恭維話是「百王之敝，可以復起，而三代之盛，可以徐還也」。可見「三代的古典型模」已成為文人士子夢寐以求的境界。西方學者竇巴利（de Bary）舉出新儒家的三大特徵—基本主義



左：北京「天壇」祈年殿（1420）

右：一九八〇年代，臺南白河仿效北京天壇興建一座形式雷同的「臺灣天壇」。

13. 金耀基，1992，《從傳統到現代》，臺北市：時報文化出版公司，頁169。

(fundamentalism)、復古主義 (restorationism) 與歷史心態 (historical mindness)，這實在是中華民族共有之特徵。中國人，不折不扣的是一個尊古、尚古的民族——關於這一點，嚴復是看得最透澈的；他在《原強》一書中說：「嘗謂中西事理其最不同而斷乎不可合者，其大於中之人好古而忽今。西之人力今以勝古，中之人以一治一亂，一盛一衰為天行人事之自然，西之人以日進無疆，既盛不可復衰，既治不可復亂，為學術政治之極則」。從上面這些敘述中，我們不難了解中國設計現代化的工作所必然會遭遇到的阻力。

雖然「復古概念」在晚近後現代的設計中也是一個重要的設計手法（即所謂的「復古論」），其與後現代的歷史主義一樣，也是歷史語彙的再使用，但手法並非「抄襲」或「食古不化」，而是「古物再造」、「再創新意」。希望對古典歷史再賦予新的精神；這與本書所抨擊的現象是不同的。

我們試看些不當的實例。八〇年代，臺灣台南某地仿效北京故都的天壇興建了一座形式雷同、規格略小的「臺灣天壇」。對於這種完全的仿造，筆者稱之為「假古董」。或許是崇拜（「天壇」確是中國建築史上了不起的作品）、或許是懷舊，但藝術無價，投資人在此時此地運用一筆鉅額建築經費的同時，也應多思考為這個時代記錄一些屬於這個時代的東西。筆者曾經遍訪台灣數百座古今廟宇，明顯發現即使近一、二十年內所建的廟宇，其造型形式無一不遵循古制。若詢問廟祝有關建築形式設計的議題，他必會大惑不解地說：「這是廟嘛，『本來』就要這樣。」是的，「本來就要這樣」一句話，數千年來不知斬斷多少更新文化設計的契機？我們實在不應該讓子孫在五十年、一百年或數百年後，翻開「中國（或台灣）設計史」時，發現這個時期的設計語彙不是西方的，就是過去的；而當今自我的風格卻是一片空白。諸如上述那些充其量只能稱為「假古董」的建築，除了滿足一些活在歷史中的過渡人外，鮮無意義。

這種「過去式的思維方式」，我們可稱之為「過去型的時間觀」，亦即人們總是習慣於把「過去」當作「時間性」和「歷史性」的根基、本質與核心；因此一

左：維護傳統的心態，使得中國人始終沒有發展出一套「變的理念」或「歷史的進化觀」（圖為臺灣近30年新建的中式廟宇）。

右：臺灣一九八〇年代新建的中式廟宇（臺灣新莊），仍難以擺脫一成不變的傳統形式。



談到「中國風設計」、「民族文化」等這些在時間中和歷史中存在的東西時，首先就十分自然地到「過去」中去尋找設計的資源，總力圖在「現在」中把這個「過去」挖掘出來，複製成型，並把這個「過去」再投影到「未來」上。因此，繼承傳統只是在「複製」過去，發揚傳統也無非擴大其陰影；久而久之，包括現在和未來都被畫地為牢，都繞著「過去」作向心運轉。而這種「過去式封閉型內向循環」，其必然結果就是：隨著與那個「過去」的時間距離日益加大，其循環旋轉也就越來越吃重，越來越費力，越來越緩慢，直至最後終於凝滯固定而不動，民族設計終於衰亡。

這種基本心態便使得中國人數千年來在「崇古」思想籠罩下，不思進步，沉緬其中，一睡千年。所以，今天我們若仍自外於反映時代精神，自昧於創造力的開發，而一味「復古」，將是一種阻斷民族設計生機的作為。著名的心理學者麥克蘭德（D. C. McClelland）曾說：「現代化意含一種變遷，亦即與傳統的宗教、社會習俗、政治制度的分道揚鑣。」中國人難於走出傳統，那麼，中國的現代化設計是不能計日成功的。因為現代化設計工作在基本上需要一種創新改革、「未來時間取向」的心態與行為……而這些正是中國民族崇古心理之反面。