

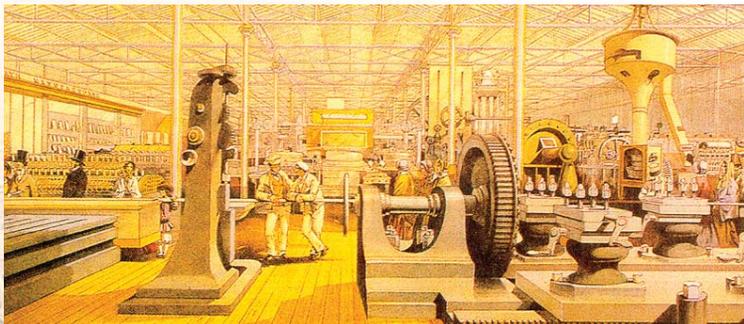
我們在深刻瞭解民族文化符碼缺乏變革因子的歷史背景及當今徬徨迷失的設計現況後，再來看看他人是如何成功？又是如何領導流行風潮？我們分舉西方及東方的日本為例說明（尤其十餘年前的三十年間，國際間曾有以日本文化代表整個東方文化的現象，其成功自必值得研究）。同時我們若將古代中國、環地中海諸文明古國與島國日本的文化傳播的不同模式進行橫向比較，是頗有意義的。

但因西方的藝術與設計史是大家較為熟稔的部分，我們著墨不多；但對同文同種的日本，其民族風格設計現代化的成功之途，則是特別值得探討的重點。

6-1 在變動中飛躍的西方設計

如前面所述，西方在文化與設計的面相上，其演變差異的程度是遠大於中國的。相對於中國「穩定的、靜止的、不變的」的文化符碼，西方究竟擁有何種文化催化劑，可以產生如此的推進力量？是深值探討的。基本上，古希臘、羅馬文明的文化傳播模式，我們可以稱為「多向交匯型」的文化傳播模式。這種傳播模式的特點是：主體文化承認其他文化作為對等的異質文化實體的存在，並在這一基礎上彼此進行文化交流。希臘人儘管視波斯人為「野蠻國家」，但希臘人從不否認波斯帝國作為一個異己文化實體存在的事實。其結果必然導致一種與「天下」觀念性質迥異的多元文化並存的觀念。早在公元前五世紀的希波戰爭與伯羅奔尼撒戰爭時代，古希臘人已經會嫻熟地運用類似近代的國際條約、宣戰、媾和、戰爭賠款等國際法則，來處理屬於不同文化類型的各政治實體之間的相互關係了。

這種「世界觀」與華夏人視鄰邦為君臣關係的華夷觀念是截然不同的；從堯舜時代開始一直到鴉片戰爭以後的漫長時光裏，始終根深蒂固地糾纏在這個民族的思想，無法抹除，以至近代中國人不得不為這種自我滿足、不思進步的心態付出極其沉重的代價。羅素指出：西方人的「思變之切」與中國人的「耽於現狀」是中國與英語世界間最強烈的對照，這實在是極深刻的觀察。



西方從產業革命以後迅速現代化



左：英國「美術與工藝運動」的產品設計。
右：新藝術（Art Nouveau）燈具設計，法國，約1900年。

究竟是何原因造成這種差異？我們若從地理環境觀察，或可找到一些線索——屬於多向交匯傳播型的文化，往往位處地理交通較為通達的地區。在這種環境下的西方各個古老文明，由於異族易於入侵的影響和衝擊，往往使主體文化難以保持文化與設計形式的連續性。但這並非不好，從積極面來看，多種文化的彼此交匯與滲透，也易於導致主體文化對異質文化因素有較大的感受力、包容力與吸收融合能力，而迸發出新的文化造型和設計形式，並從而具有較大的自我創造的潛力。

在整個人類歷史的第二波（The Second Wave）——產業革命（1770~1825）發生後，它所帶給歐洲社會的變化比法國大革命的影響更大且更徹底；正如瑞士評論家居禮思（Siegfried Giedion）所感歎的：「產業革命影響下的思想或感情是多麼深刻，多麼地浸透了人類的本性，帶來的變化實在是太大了；直到今日也無法正確的估計出來。」而整個人類歷史的總和，可能也比不過十八世紀末到十九世紀中葉百年之間的變化。產業革命最大的意義便是量產（Mass Production），大多數人對這種機械文明是無條件的肯定與讚美，正是這種快速的、劃一的機械式生產精神，深刻地主導了人們的設計思想與精神。我們只要將二十世紀簡潔化造形的設計與機械生產稍做聯想，便不難了解何謂「現代設計」。威廉·莫里斯（William Morris, 1834-1895）是近代設計的開拓者，他的許多設計觀念如「以美



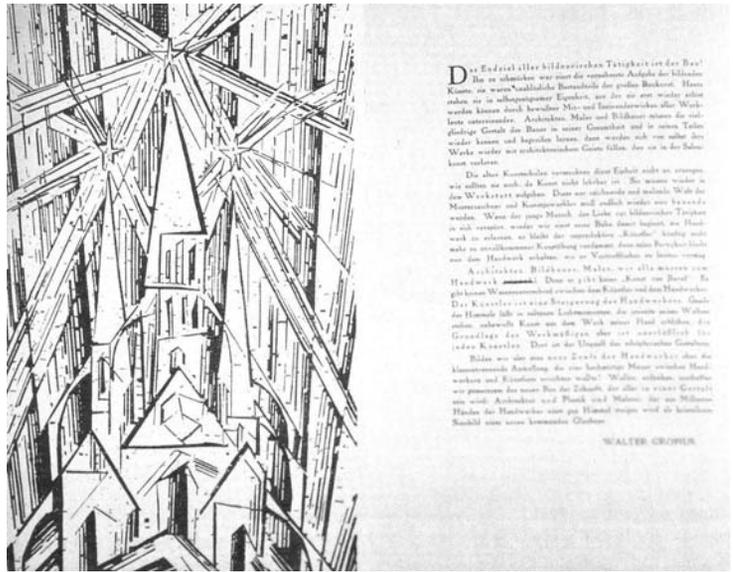
裝飾藝術（Art Deco）椅子



包浩斯工業設計作品，馬謝·布魯爾設計的世界第一張鋼管椅——「瓦西里椅」，1925年。



包浩斯工業設計作品，「金屬咖啡具」，學生馬里安·布朗特（Marianne Brandt）設計，1924年。



史上最大的一次「國際化設計風格」對人類文化史產生巨大變化（圖為包浩斯BAUHAUS宣言）。



包浩斯校舍，格羅佩斯與師生聯合設計，20年代。



原子時代、通訊科技對設計也產生影響。

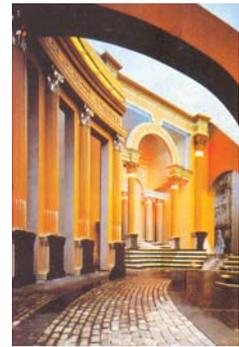
的全體來生活」等，至今仍是一種理想，仍是活生生地影響著我們的生活，那正是二十世紀設計運動所萌芽的共同角度。

風起雲湧的現代主義運動在整個歐洲開花結果，並主導了整個世界的潮流，也創造了世界上第一個涵蓋面最廣、影響最深遠、真正的「國際風格」。新藝術運動（Art-nouveau）、德國「工作聯盟」（1907~1933，簡稱DWB）、荷蘭「風格派」（De stijl）、法國「純粹主義」（Purism）、俄國「構成主義」（Constructivism）、義大利「未來主義」（Futurism）、奧地利「分離派」（Secession）、德國「包浩斯」（Bauhaus）……等風格主張，均以撥亂反正的精神，將西方設計帶入了現代化的洪流之中。其中以「包浩斯」影響尤大，他們從自然研究、材料、分析、技術結構、表現技法、空間、色彩、構成的研究，使他人來瞭解自己的構想，完成了一些共通的法則，這些革命性的設計運動，是促成今日設計面目的原始動力。在當時他們已提出「未來的椅子是看不見的」主張，而那時候所設計的鋼管人體工學座椅，至今看來仍是非常時髦的。隨著近代工業興起，設計也進入各行各業，在歐美先進國家諸如工業、產品、空間、視傳、服裝、流行、動畫、影像……等設計，因著社會需要，已發展成獨立而專業的科學，正方興未艾地在社會各層面展現其強大的訴求力，亦構成西方產品強勢的競爭力。

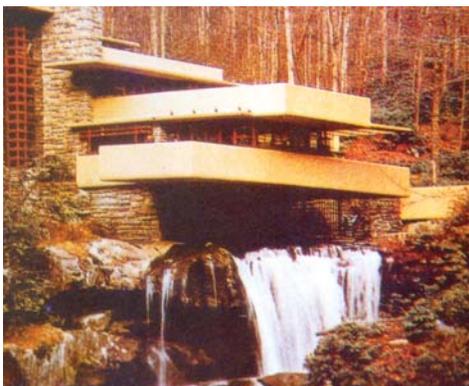
一九六〇年代以後，西方社會隨著戰後經濟復甦，青年解放運動的推波助瀾，並結合各種哲學思潮，如結構主義、記號學、現象學、詮釋學、解構主義，甚至新馬克思主義……等理論，各種後現代設計風格風起雲湧地席捲世界，或強調趣味隨機，或重視地域文化，或彰顯語意、隱喻與不確定性，或純粹在造型上玩弄矛盾拼貼……等，莫衷一是，好不熱鬧。凡此均大大豐富了人類的視覺經驗與文化內涵。



工業革命後，企業紛紛成立，促進商業設計的發展（商標設計的規範化）。



Charles Moore設計的后現代設計——「義大利廣場」（新奧爾良），1976-79年。



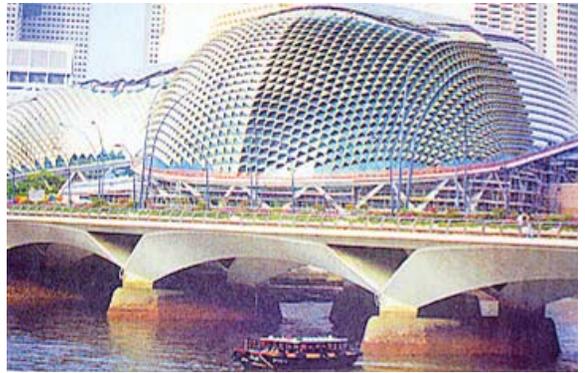
萊特設計，結合當地環境的「落水山莊」。



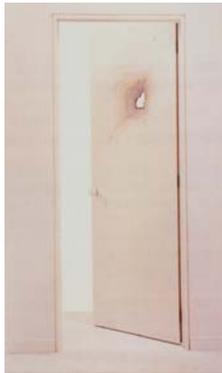
貝聿銘設計之新現代主義建築「莫頓·麥耶遜交響音樂中心」，1981-1989。



西方仍然以其開闊的胸襟大步向前開展設計——位於西班牙畢爾包的「古根漢美術館」是解構、數位建築的傑作。



新加坡國家「濱海藝術中心」(Esplanade Theatres on the Bay)，傳達了南洋特產——榴槤的隱喻，2003年。



上：後現代設計，空間構成意義的重組（美國「Best購物中心」，1975年）。

下：後現代設計，SITE集團所設計的大門，1983年。

這一切的狀況看在東方的華人眼裡，一定是瞠目結舌、錯愕莫名。當時的中國非但沒有類似這種革命性的組織，甚至是毫無發展的空間，而設計的地位迄二十一世紀仍在爭取肯定，「中國現代設計」工作的落實確是一條坎坷的路。

6-2 日本民族風格設計的發展與成就

我們再來看看鄰近的日本。對於日本，我們的心情是相當矛盾的，撇開一切歷史恩怨不談，對於這個同文同種國家的成就，是不能不去了解深究的。尤其是日本民族傳統風格設計成功現代化的成就。由於西方近代設計史已畸形的成為舉世學子必讀的設計發展史，所以本書將在日本近代設計的發展過程上採取與西方部分截然不對等的著墨比重，因為坊間多數設計史書籍，嚴格來說就是一部西方設計史。

從文化傳播方式上來看，島國日本文化可以歸屬為「由外向內、選擇吸附」型的文化傳播方式。日本小說家夏目漱石曾說：「西方的啟蒙運動是內部導向式的，日本的則屬於外部導向。所謂『內發出來』，就像一朵花在盛開的時候，由花苞綻放出它的花瓣。而『外發出來』，則藉由外力來塑造它的形狀。」³⁴在漫長的歷史長河中，日本有過好多次由外向內吸收外部文化的浪潮：從唐化運動到更為關鍵的一次——明治時代從西洋輸入了近代資本主義文化，都是這種文化傳播方式的體現。這種文化傳播模式究竟何以致之？可能仍與「孤島型」地理環境有密切關係。其主體文化的發展絕大部份取決於外部「文化源」是否有條件的給予足夠的衝擊與刺激。

34. 安迪米昂·威爾金森原著，1992，《日本VS.西方》，臺北市：臺灣中華書局，頁94。

6-2-1 從中國吸取設計元素

馬可波羅在一三〇七年曾有如此描述：「奇朋谷（Chipangu）是東方海面上的一個島，距離歐洲大陸一千五百哩；它是個很大的島，島上住的是白種、文明且貌美的民族。」「奇朋谷」指的便是日本；馬可波羅的敘述當然有其臆想之處。因為在西方人世界觀形成的過程中，中國始終扮演一個重要的角色，而日本直到近代以前，都不被注意。伏爾泰、孟德斯鳩、萊布尼茲和吉朋等人的著作常以中國的例子作解釋，對日本卻隻字未提。當一些哲學大師用中國的東西來作為他們的教化工具時，日本則被摒於門外。

一五四九至一六三九年間，一些耶穌會教士到日本傳教，這些傳教士很快便發現，日本人視自己為中國文化的邊緣（如1584-1586年間，首批前往歐洲晉見西班牙腓力二世的日本訪問團，其所呈獻給腓力二世的金色屏風上面竟是一張中國地圖，而非日本地圖），所以認為要傳福音得先從中國下手。於是，耶穌會教士沙勿略在日本停留不到兩年，便於一五五一年啟程前往中國。

的確，早期這些接觸，使歐美人士以為日本不過是中國的一個富裕的從屬國。而日本的文化成長若缺乏「中國」此一因素，實難臆測與拼湊今日的「日本風格」。中日兩國歷史淵源甚早，傳說中於秦皇時東渡取藥的徐福就是日本的「神武天皇」（首任天皇）；日本歷史學者也證實在徐福抵達扶桑後，日本的文明程度發生跳躍式的提昇。

日本的全盤華化運動，發生於貞觀十九年（645年），日本皇子仰慕中國封建制，以到過中國的高僧南淵清安為師，發動宮廷政變。即位登基的孝德天皇建元「大化」，以僧旻、高向玄理進行維新改革，一切典章制度皆取法唐朝，史稱「大化革新」。試看日本的古城京都，即刻意摹仿唐都長安，奈良更是充滿著「南朝四百八十寺，多少樓台煙雨中」古典風格的地區；奈良的大法隆寺、唐招提寺等，從平面佈局和細部構造均為唐式。當時遣唐使、留學生返日時，帶走了大量的中國書籍。至九世紀末，傳入日本的漢籍已達1579部、16790卷。其中包括天文著作461卷和各種曆法，十部算經和其他算書，醫藥著作1309卷，還有《齊民要術》等科技書。這些無價資產對日本的文化和生產技術產生了極為深遠的影響；譬如九世紀徐昂的《宣明曆》，竟在日本通用了823年³⁵。

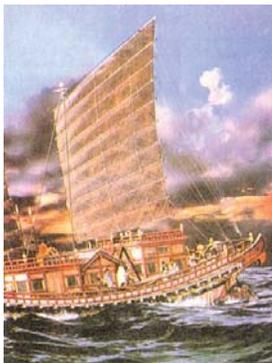


宇和島城（日本愛媛縣）——日本從中國傳入各種文化與設計，但亦知反覆自我選擇、整合吸收。

35. 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124。

其實，城市建築、藝術、文字、文學、算學及各種技藝等文化層面毋庸贅言，單以醫藥來說，在江戶時代以前的整個日本醫藥史就是中國醫藥史的翻版。他們全面學習中國元素的決心，可舉日本留學僧力邀揚州高僧鑑真和尚赴日宣化的鏗而不捨的毅力看出。大唐天寶十二年（西元七五三年）鑑真大師受日本遣唐大使藤原清河之迎，抵日本薩摩國。隨身行篋內，除佛門寶物外，亦有二王書法真跡等重要文物及中國名貴藥品。而這些藥物也正是著名「正倉藥物」的來源（「正倉藥物」是現有實存的、世界最古老的生藥）。帶來中國文化的鑑真大師倍受尊寵，不僅進駐東大寺，即連日本天皇、皇后、太子都前來登壇受戒³⁶。

僧侶對日本的文化輸出在閉關時期仍然不斷。如明末清初由中國避清廷而東渡日本的禪僧隱元及其後的中國歸化僧們，他們那特具的文人氣息及禪理的書法



日本〈遣唐使船圖〉



日本奈良「唐招提寺」，鑑真和尚圓寂於此。



鑑真和尚塑像，此像係弟子按其真容製作。

對日本後來產生的「新禪書」書法有直接的影響。甚至今天日本書壇的「前衛派」書法也是肇因於此。「山川異域，風月同天，寄諸佛子，共結來緣。」這是古代日本佛教徒繡在一千領袈裟上的詩句，用以供養中國的高僧大德。從文辭中我們看到中國僧侶「施」的胸襟，與日本民族「受」的虛心，給予我們無限省思。

但是，有一點必須再次強調，大和民族向中國吸取文化的養份是有選擇性的汲取，她學習了中國的文字、衣冠、建築及典章，卻拒絕了科舉、宦官、纏足等陋規。有人認為日本簡化繁瑣的漢字為假名（空海、吉備真備），簡化複雜的建築色彩為單純配色等，乃是以當時日本的文化水平無法消化吸收博大精深的中華文化之故；日本其他各種「道」（如花道、茶道、劍道、棋道等）均富有如此精神，

36. 蔡仁堅，古代中國的科學家，臺北市：景象出版社，民65，頁91-97

雖然這所有的「道」都來自中國，但大和民族後來所賦予它們的複雜性、內涵性與精緻性已非中國所能相比了。譬如「茶道」，原本一個簡單的動作與需求，卻被許多繁文縟節搞成了一種「負擔」，但是透過這些沈鬱的形式負擔，反而求得了一種解脫及更大的品茶的樂趣，而提昇到另一個更高的層次。總而言之，日本在吸收消化中國文化的基礎上，結合本國的文化傳統；到九世紀，終於形成了自己獨特的民族文化。

這一切，到了甲午戰爭期間產生一百八十度的轉變；日本人驚訝地發現，一直為他們所崇敬的中國，竟是如此的腐敗、貧窮、積弱不振，尊敬一下子變成唾棄。過去從中國承襲而來的文化，一夕之間成了鄙視之物。

6-2-2 文化信息的靈活取舍

探究日本文化更新的動力雖然層面廣泛，但日本民族在幾次重要的歷史轉折中，始終掌握了機動、正確的抉擇。譬如在十六、十七世紀時，日本人也和中國人採取一致的世界觀，把洋人統稱為「南蠻人」。到了十九世紀，當中國人不敵歐洲列強，特別是一八四二年的鴉片戰爭以後，日本人便見風轉舵，逐漸拋棄承襲自中國的傳統和世界觀，改奉西方為典範。或許，日本是一個沒有歷史包袱的民族，其文明自「唐化」開始便是別人的東西，所以收放自如，一遇不適便可轉向。如此對優秀文化的反覆自我選擇、整合吸收，自必迅速強盛。或又因日本地狹人稠、資源少、地震多、經常朝不保夕，所以對知識的渴求，吸收以求自保……亦是原因之一。遠在明治天皇登基之時，即與子民約法三章，其中一項便是「廣求知識於世界」，這種完全迥異於中國「天朝榮光」的心態及其揮之不去的自卑情結，反倒造就了日本人求知求新的精神。

有學者曾說，文化淺薄的日本是積極、主動、爭著、跑著、唯恐落後般地全力汲取他人文化，而文化豐厚的中國則是首先百般抵制、全力拒斥，而後才被拖著、打著、無可奈何地一步一步被迫接受西方文化。這兩種根本不同的態度，極其深刻地影響了中日兩國各自的近代命運。所以當中國人沉醉在祖先的輝煌基業而自詡不已之時，日本已悄悄趕上。宋朝期間，銷到揚州的日本紙扇、瓷器等物，其精美程度已有過之。明朝時期，日本龍銀的細膩程度亦勝過我國。在西方一則有名的童話故事《夜鶩》中，描述有「日本國王



空海像



吉備真備教導日本婦女學習中國刺繡
(吉備真備留學中國19年，曾創片假名)。



日本求法僧圓珍進入福州後，向福州都督府申領的通行證。



十八世紀法國洛可可畫家布雪所畫的家居圖，其後的屏風是日本舶來品。



由遣唐使攜回日本的「兜跋毗沙門像」，高2公尺，現藏日本京都較王護國寺。

遣使者送給中國皇帝一具機械鳥，能發出悅耳叫聲」的情節，這雖屬杜撰，但說明了日本無論在主觀或客觀上，其工藝水準已超越了中國。

我們須知，日本自奈良時代的聖德太子攝政以來，乃是一直借用外來文化的輸入與轉化，來充實本身的文化傳統。日本的成功祕訣便是在於不斷探索東西方各別文化傳統的體用之中具有普遍性應用意義的正面資源之後，依照日本本身的國情，適予融合探索所得的這些正面資源，如此塑造成為徹頭徹尾被「本土化」的現代日本文化設計傳統，使其充分呈現普遍性與獨特性（日本本位的特殊風格）之間的微妙結合³⁷。雖然日本也曾有一段文化閉關的時期（一六三九年，日本驅逐所有傳教士，開始為期兩百年的鎖國政策），但日本機動應變、善於借鑑以達己功的有效途徑，確實深值我們學習。

6-2-3 向西方回銷的日本文化

十九世紀末，西方對日本又增加了一個強烈的印象：日本是個藝術精湛的國家。而日本浮世繪藝術對西方印象主義繪畫及新藝術運動的影響更是日人的驕傲；無怪當「新藝術」風格在一九〇〇年巴黎萬國博覽會傳至日本時，日本人對這種自然主義的造形，不但不感稀奇，反覺平凡。西方的「日本熱」更加強了日本作為二十世紀東方設計霸主的決心，而其後也不負期許地辦到了。

十九世紀中葉，日本在西方強大的壓力下迅速開放。在西化過程中，日本的版畫、工藝品以及紡織品流入歐洲，而且出現在巴黎、倫敦、費城……等歐美各

37. 傅偉勳，1988，《「文化中國」與中國文化》，臺北市：東大圖書出版公司，頁95。



身著西式戎裝、力求西化的明治天皇（時年25歲）。



日本的工藝水準在明代時期已慢慢趕上中國。



明治初年橫濱外國人居留地，西式建築林立。



日本在「維新」期間，力圖使國家脫貧致富。圖為東京貧民窟的街道。



日本在明治維新以前的幕府時代（1868年以前），即有了民族風格更新的設計形式，圖為位於Okayama的鄉村學堂。



西方畫家筆下的日本風情畫（十九世紀末，作者不詳）



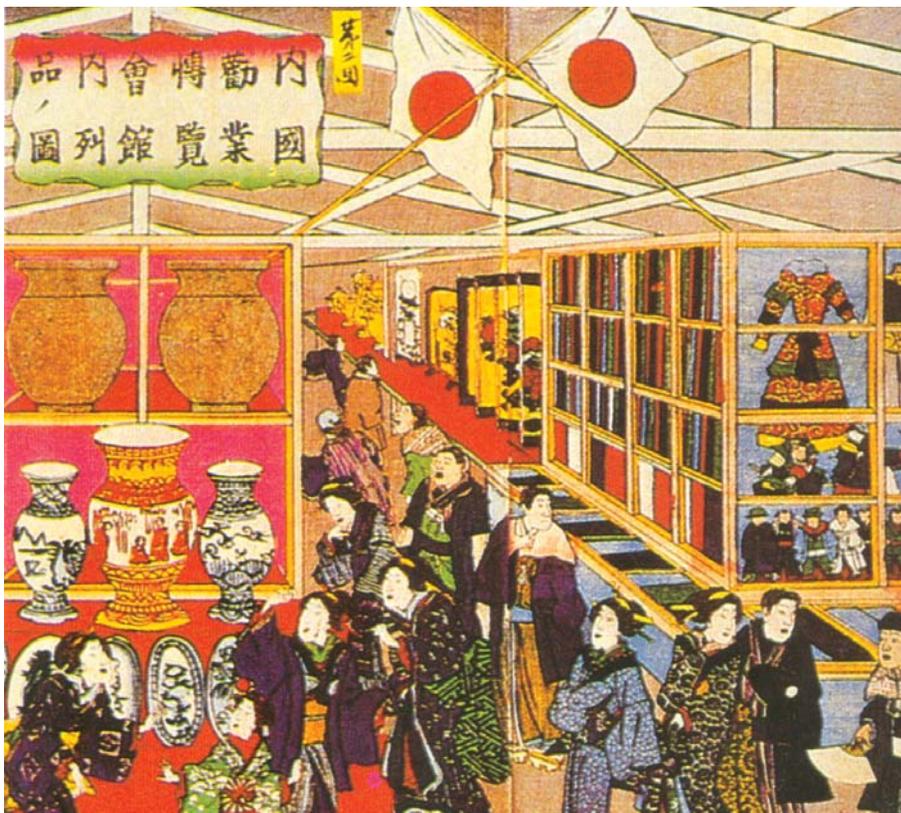
十九世紀開放、熱鬧的日本橫濱外商商館。
(反之，清廷規定不准中國人出洋、不准「夷商」購買中國書籍和學習中國語文。)

大城市所舉行的博覽會上；日本的繪畫和小藝術品很快便風行歐美。由於西方長期無法接觸日本的產物和文明，只能聽聽關於日本崛起的新奇傳聞。加以此時期的歐洲繪畫長期受學院派寫實主義所宰制，手工藝品也被工業革命後的大量生產搞得奄奄一息。所以當日本的繪畫和精良的手工藝品頭一次向歐美展現時，其所引發的「日本風潮」，也就不難理解了。

一些著名的畫家，如馬奈（Manet）、莫內（Monet）、梵谷（Van Gogh）等人，都曾試著運用日本繪畫技巧中的線條和形式來創作，並經常聚會交換心得。梵谷直接臨摹浮世繪作品、高更（Gauguin）的作品中更是直接受惠於浮世繪的構圖方式，其他如羅特列克（Lautrec）、竇加（Degas）等亦均為此類日本藝術的愛好者。竇加在他所繪製的「賽馬場」中，左邊的馬匹只露出一半，那竟是因為它取得日本浮世繪版印連作中的一幅，而誤以為將對象物切一半乃是新潮構圖之故。而在馬奈的作品「左拉肖像」（Zmile Zola）中，書房牆上亦掛有一幅日本浮世繪，那份簡潔的造形文化，令他激賞。而法國作家左拉也曾以日本的「春宮畫」裝飾他的房子。浮世繪藝術更深刻影響了西方十九世紀末的重要國際設計運動——新藝術運動。但話說回來，諸如浮世繪這類東方藝術，其源頭不正是我國的繪畫藝術嗎？

歐洲的陶瓷業以及文學，甚至電影，也都能感受到日本的影響。電影先驅愛森斯坦（Sergey Eisenstein）承認，他有些靈感是來自日本的歌舞妓。十九世紀最後二十五年間，這種醉心於日本美學的情況達到最高峰，以致於劇作家小仲馬在其喜劇Francillon、吉伯特（W. S. Gilbert）及沙利文（Arthur Sullivan）二人合寫的輕歌劇《天皇》中都曾諷刺這一現象³⁸。

「日本風潮」取代了十八世紀的中國熱，席捲了各個文化層面。一本以日本為題材的著作—《菊花夫人》，在發行的最初五年間，光是法國就印了二十五版。畫家高更讀了他的作品之後，跑去大溪地；梵谷憑想像畫了一幅《菊花夫人》的畫像。小說家龍（John Luther Long）根據《菊花夫人》寫了一部小說，被劇作家比拉斯可（David Belasco）改編成舞台劇；作曲家普契尼再根據這齣戲譜寫成著名的歌劇《蝴蝶夫人》，使這個故事流傳得更廣³⁹。歐洲的藝術家、鑑賞家和浪漫



1881年（明治14年）日本便已舉行第二次博覽會（內國勸業博覽會），鼓勵設計與產業的結合發展，圖為民眾參觀館內展品的情形。

38. 安迪米昂·威爾金森原著，1992，《日本VS.西方》，臺北市：臺灣中華書局，頁54。

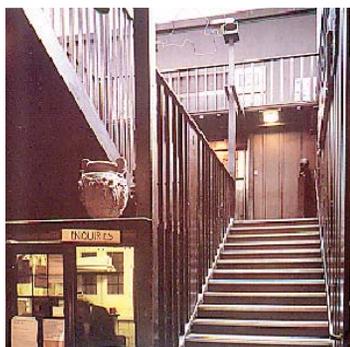
39. 安迪米昂·威爾金森原著，1992，《日本VS.西方》，臺北市：臺灣中華書局，頁58。



1. 莫內於自宅興建的日本式花園「拱橋」
2. 梵谷畫〈坦吉老先生〉，背景滿是浮世繪作品；梵谷經常到坦吉先生開設的店中購買日本藝品。
3. 梵谷臨摹日本浮世繪大師安藤廣重作品「大橋驟雨」（名所江戸百景），1857年。
4. 梵谷臨摹廣重作品，另加上中國春聯，色彩較之浮世繪更為鮮豔。
5. 梵谷〈自畫像〉受日本僧人畫影響。
6. 高更〈雅各與天使的搏鬥〉，描述聽道後所見的奇蹟，姿勢亦受葛飾的影響，1888年。
7. 高更等西方印象派畫家深受日本藝術的影響（高更的構圖仿自浮世繪）。
8. 高更大溪地女郎的姿勢乃是受到日本浮世繪大師葛飾的影響，1888年。
9. 羅特列克的日本貴族裝扮。
10. 馬奈〈左拉肖像〉（Zmile Zola），左拉的書房牆上掛有一幅日本浮世繪，左側則有日本式屏風。



新藝術時期克林姆的繪畫式樣深受日本浮世繪仕女畫的影響。



上：西方新藝術風格（圖為麥肯托胥的產品設計）受到日本及中國傳統藝術極大影響。

下：西方新藝術風格（圖為麥肯托胥的室內設計作品）可以看出中國及日本影響痕跡。

派作家創造了充滿異國風味的優美日本印象，但其實大多數是根本不曾去過日本的。這股風潮雖然來得快，去得快；但我們可發現：十八世紀的西方中國熱與十九世紀末的日本風潮有著相似的背景，兩國的政、經均是強盛而富裕的時期。似乎政經的強勢才能引起他人對所屬文化的連帶尊重；這點值得注意。

一九七〇年代末期，由於日本的成功，使歐美吹起了「學習日本」的風潮，對某些國家來說，日本是後工業社會的最佳典範，工業化的理想國。到了八〇年代後，美國的政經勢力不復當年，各個民族趁勢紛紛爭相躍上國際文化舞台，日本憑恃首屈一指經濟強國的地位，在經濟的自信心下開始將本身的设计文化藝術向外推廣，正是一個正面的循環。美國舊金山每兩三年，就有一個日本現代藝術與設計展，向西方國家介紹當代日本設計（藝術）。設計與藝術展覽成為日本向外建立的國家形象，甚至發展觀光旅遊的有效手段。日本更挾其雄厚的資金，在世界各藝術市場購買西方巨匠的作品，國內的美術館一家家地成立，並贊助清理整修文藝復興瑰寶西斯汀教堂天頂壁畫的工程……等。這一切的自信當然也奠基在政治、（尤其是）經濟強權的基礎上；試看九〇年代以後，隨著泡沫化經濟時代的來臨，日本在相關設計、文化藝術的表現與影響上也就稍不如前了。

6-3 有關「明治維新」對文化更新的探討

我們應該針對中國維新派與日本明治維新人士各自對西方文化的態度進行一番比較。這種比較將有助於認識中國維新派的「中體西用」觀念的消極性，並有

助於理解中國與日本承受西方挑戰衝擊之後的不同選擇，何以會影響兩國未來的發展及兩個東方國家近代過程的不同歷史命運。

6-3-1 福澤諭吉的「文化單線發展」理論

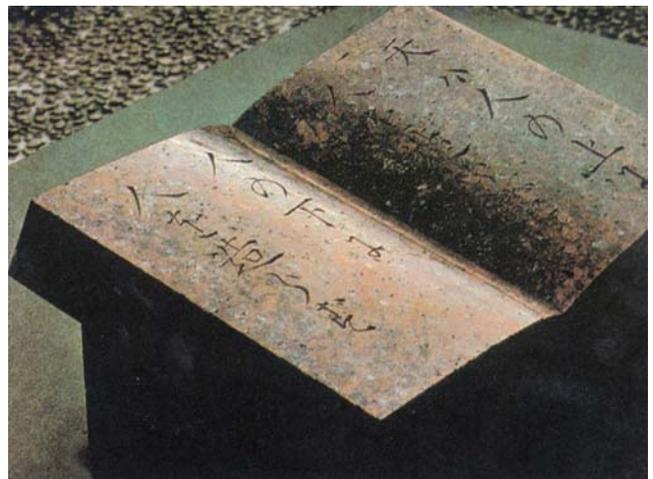
首先值得注意的是，倡導明治維新運動的日本知識階層學習西方，並不單純是受那種內涵狹隘的「避害動機」的驅使（如中國在敗戰連連後才苦思立憲革新）。他們的動機中更多的成份乃是基於廣泛的文化比較以及基於這種比較而作出的選擇。我們可以從日本明治時代思想先驅福澤諭吉的《文明論概略》中明顯地看到這一特點。福澤諭吉指出：世界上各種不同的文化，可以通過開化程度的高低來進行橫向的比較，人們可以通過這一比較來發現孰優孰劣。他認為世界上各種文明的開化程度也是相對的。福澤氏用這一概念作為分類的標準，把當時的歐洲各國與美國列為世界上「最文明的國家」；把中國、日本、土耳其等亞洲國家列為「半文明國家」；



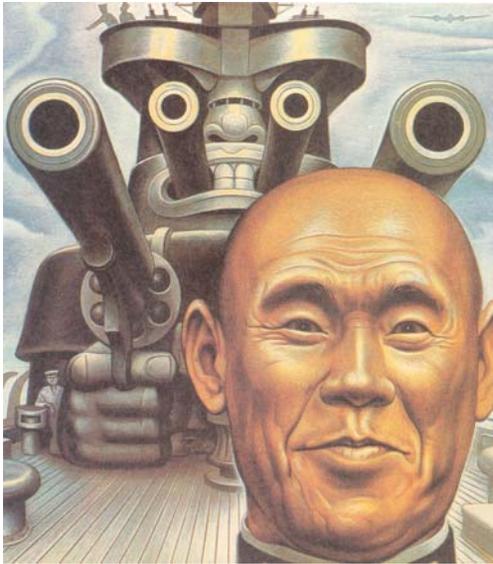
福澤諭吉（1835～1901）是日本明治以來影響最深遠的人之一。



1900年福澤諭吉所寫的「獨立自學迎新世紀」，一個月後福澤諭吉去世。



福澤諭吉名言「上天不在人上造人，不在人下造人」。



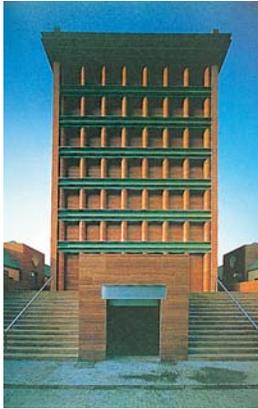
1943年日本宣揚戰爭的一幅漫畫，其表現手法不僅前衛，在當時也已經居於世界設計水平的前列。



振興的日本被視為巨人般的日本武士，正揮劍砍批英、美軍艦（義大利二戰海報）

把非洲、大洋洲地區的一些國家歸類為「野蠻國家」。這種序列分類的結果，使多元化的文明可以用進化程度這一尺度進行橫向的比較，從而在總體上確立了處於「半文明」類型的日本，必須以西洋各國的更先進、更發達的近代文明作為自己全面仿效榜樣的結論。正因為如此，福澤諭吉直率地表示：「稍識事理的人，對事理懂得越透徹，越能洞悉本國的情況，也就是越覺得自己國家遠不如西洋，而感到憂慮不安。於是有的就想仿效西洋，有的就想發奮圖強以與西洋並駕齊驅。」同時，福澤諭吉根據這種「開化的相對性」指出：西方國家對於未來盡善盡美的社會來說，仍然是相對野蠻的。文明的發展是無止境的，不應滿足於目前的西洋文明。

其實，福澤諭吉這種把世界上各自獨立發展的民族文明，分別歸類到由低到高排列的文明發展序列，並視為乃「人類必經的階段」的理論說法，今天已不再受到認同。從目前「後現代設計文化」的眼光來看，福澤諭吉把世界多元化的文化簡單地納入一個「單線發展」的進化序列之中來加以評價，是完全忽視了各文明發展的獨立性，立論基礎更是失之於簡陋的。但是這種思想方法，卻使他敏銳地把握了「現代歐洲文明」是「現在人類的智慧所能達到的最高程度」這一客觀現實，並成功地擺脫了自我中心的文化意識，克服了以本民族的傳統文化價值尺度來評價異域文化的習慣性的心理屏障。由於這一心理屏障的克服，從而使福澤諭吉順利地達到這樣一個富有遠見的結論：「現在世界各國，即使處於野蠻狀態



日本的近代設計往往成功地擷取傳統語彙元素，並成功轉換成富有民族風味的設計形式。



貝聿銘為日本滋賀縣設計的「鐘塔」(MIHO美術館附近)，其造型正是日本古代彈琴用的「撥子」，他個人對這個傳統的簡單造形十分稱許。

或是還處於半開化地位，如果想使本國文明進步，就必須以歐洲文明為目標。確定它為一切議論的標準。而以這個標準來衡量事物的利害得失。」

完全以歐洲文明為目標，這就是結論。這也是日本民族對西方挑戰作出的選擇。如果我們把福澤諭吉在《文明論概略》中提出的「以西洋文明為目標」的思想與中國的洋務派提出的「中學為體，西學為用」的思想進行比較，就可以發現雙方有兩點重大的區別。

首先，日本明治維新人士「以西洋文明為目標」的思想，把西洋文明視為比日本固有文明更高的發展階段。基於這一認識就能夠確立起全方位地仿效西洋文明的基本戰略目標，並把西洋近代所有制度、思想、技術、技藝視為彼此不可分割的有機整體。福澤諭吉在《文明論概略》裡就曾指出：在學習西方文明時，人們首先應注意的是其中「一種無形的東西，這種無形的東西是很難形容的。如果把它培養起來，就能包羅天地萬物。」他把這種東西稱為「文明的精神」。他認為「使歐洲、亞洲情況相差懸殊的就是這個文明的精神。」因此，福澤諭吉提出：「不應單純地仿效（西洋）文明的外形，而必須首先具有文明的精神，以與外形相適應。」這些論斷中反映的正是以福澤諭吉為代表的日本明治維新人士把西洋文明視為一個不可分割的有機整體的思想。

6-3-2 全方位仿效西洋文化元素

六百多年前元帝國的征日行動帶給日本人極大的震撼，形成日本人更多生存的危機意識（不僅是地震、風災）。一八七〇年代岩倉使節團在訪歐後作出結論：「日本落後西方五十年，若不急起直追，就會被吞滅。」日本就像一個在軌道上行駛的火車，不管狀況如何，為了生存不斷學習，拼命向前衝。

全方位地學習和仿效西洋文明，並把西洋文明視為一個不可分割的整體，這正是日本明治維新的基本精神。也是日本民族傳統設計現代化的重大轉折。我們驚異地發現，從十九世紀六、七十年代起，那些最早踏上歐洲土地的日本明治維新志士，一開始就以戰略的遠見，從整體上學習西方文明入手，去尋求登堂入室的門徑。其結果，日本適時地而有效地從西方吸取了對自己未來發展有價值的各種先進東西；並得以迅速地發展起來，而與歐美並駕齊驅。

明治維新派「以西洋文明為目標」的思想頗能順應民眾企求更文明的社會生活的期待，契合一個民族嚮往進步的社會心理。福澤諭吉曾如此描繪當時日本民眾普遍洋溢的學習西洋文明的熱情：「我國人民驟然接觸到這種迴



日本滋賀縣MIHO美術館，貝聿銘在此住三個月，轉換傳統語彙、融合自然而做的成功設計。



熟悉的傳統要素，透過設計的詮釋，竟可變得新穎又富有創意。

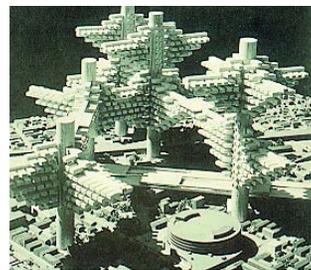
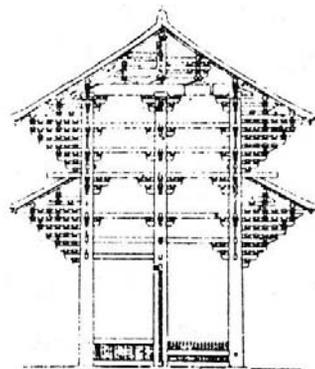


日本的現代設計往往成功地將傳統語彙轉換，並與古蹟產生「環境涵構」的現象。

然不同的（西方）新鮮事物……這好比烈火突然接觸到冷水一般，不僅在人們的精神上掀起波瀾，而且還必然要滲透到人們內心深處，引起一場翻天覆地的大騷亂。……這種騷亂是全國人民向文明進軍的奮發精神，是人民不滿足於我國固有文明而要求汲取西洋文明的熱情。因此，人民的理想是要使我國的文明趕上或超越過西洋文明的水平，而且不達目的誓不罷休。」

這種主動積極學習和模仿西方的渴望，不只限於政府官員和知識分子，連下層老百姓甚或文盲都熱衷於西化；如此自然形成一股上下交互激盪的社會思潮力量。吉田茂在《激盪的百年史》中寫道：「在領導者決定開放門戶汲取西方文明之後，一般國民對此不僅沒有抵抗，反而採取了欣然引進西方文明態度，而且有一段時間，甚至輕視日本固有的文化遺產，認為新東西什麼都好。」在當時，「文明開化」成為人們日常生活中的口頭禪，社會上出現了種種活躍的議論，從主張廢除漢字，進行文字改革，提倡吃牛肉、喝牛奶，到提倡與外國女子結婚，以改良日本國民的體質，這些議論都從不同面向反映了一般日本國民對西洋文明的熱烈醉心態度。雖然近代東西方之間的通婚，仍以西方男士娶東方女子為多。不過在日本人和西方人通婚的例子當中，到二十世紀末已有百分之三十是日本男人娶西方女人。這說明了日本男人的經濟優勢。

日本這種強勢西化的做法是需要勇氣的。當時一窩蜂的西化熱潮也破壞了歐美人士對它原有的東方樂園印象。日本人實行西方生活方式的作法讓歐洲人覺得「可憐又可笑」，一篇文章中曾形容「舞池內穿著西式禮服的達官顯貴，怎麼看都像猴子。」強烈認為日本人的身材不適合穿西裝。不過當時的首相伊藤博文則認為「政策比美感重要」，以示西化的



上：傳統日本神社結構圖（日本磯崎新的「空中住宅群」從傳統日本神社的斗拱中找到設計靈感）

下：日本的新式建築設計常常從傳統語彙中尋找根源（但磯崎新的「空中住宅群」概念亦可能加深都市的孤立感）。



Kiyonori Kikutake 設計的「Tokoen 大飯店」，具有明顯的民族色彩，1965年。



「東京奧運」是史上第一個完整導入CIS的奧運會（龜倉雄策設計）

決心。文中反而提到「舞會中出現了十二個從中國大使館來的人，這些身材高大的北方人穿著中國的官式服裝，顯得品味超卓。」但對日本人而言，這些中國人的穿著打扮才荒謬可笑。儘管異聲頗多，日本還是從傳統大步邁向現代。在它快速趕上西方的過程中也充分顯露了它性格中堅毅的特質。

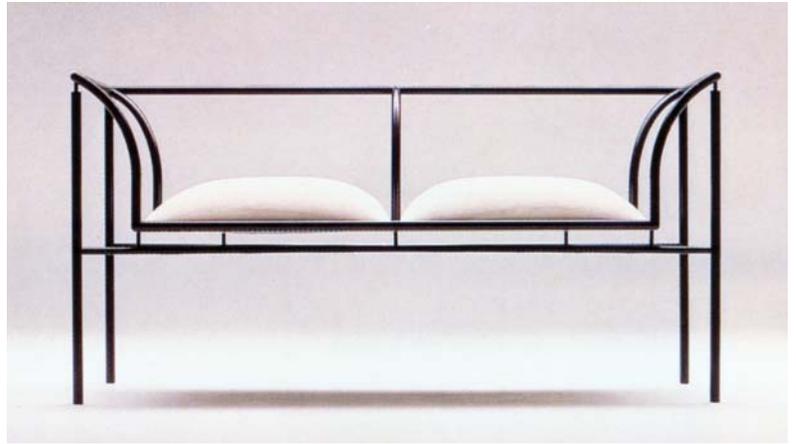
這裡特別值得指出的是，這種強有力的社會潮流，對排除守舊社會心理的障礙和阻力，推動日本的近代化的歷史進程有無庸置疑的積極作用。而且，對於日本民族來說，由於這種「以西洋文明為目標」的價值觀念順利取得主導價值取向的地位，從而使日本能掌握時機地汲取西方近代先進文化，並且較快取得明顯的社會效果。其結果，反而使人們更深、更具體地理解了西洋文明的種種優越性。這又進一步加強了日本國民一心一意地汲取這種文明的熱情。於是，就形成了一種「開放—積極理解—開放」的良性循環。這種社會政策與社會心理之間的積極的正反饋過程的出現，可以解釋明治維新以後，排外的社會思潮為什麼沒有在日本崛起的原因。

一八六八到一九〇〇年間，約二千四百名外國專家受邀前往日本擔任顧問和教師的工作。日本政府也派遣許多學生前往西方學習，這些人回國之後多能貢獻所學，在各個領域中成就卓越。日本的積極使他成為歐美最優秀制度的集合場：一個擁有仿自德國俾斯麥制訂的憲法、仿自法國的法律、仿自德國和美國的新式教育體制、仿自英國和美國的商業法規、仿自比利時的中央銀行、仿自德國的陸軍及仿自英國的海軍……的現代化國家。

在如此徹底改造的堅實基礎下，一九五六年，日本取代英國成為世界最大造船國家，一九五七年，成了最大鋼鐵生產國。六〇年代，日本的經濟趕上了義大利、英國、法國和德國，到了七〇年代末期超越蘇聯，成為僅次於美國的世界第二大經濟強國。日本的個人平均生產毛額於一九七九年追上英國和義大利；一九八三年追上荷蘭、比利時；一九八四年則超越法國；到了一九八七年，已趕上美國。雖然其後面臨泡沫經濟，但整整一百年的成就，堪稱人類歷史的典範。



「素樸風格」的日本現代家具，帶有濃郁的和風風味，1985年。



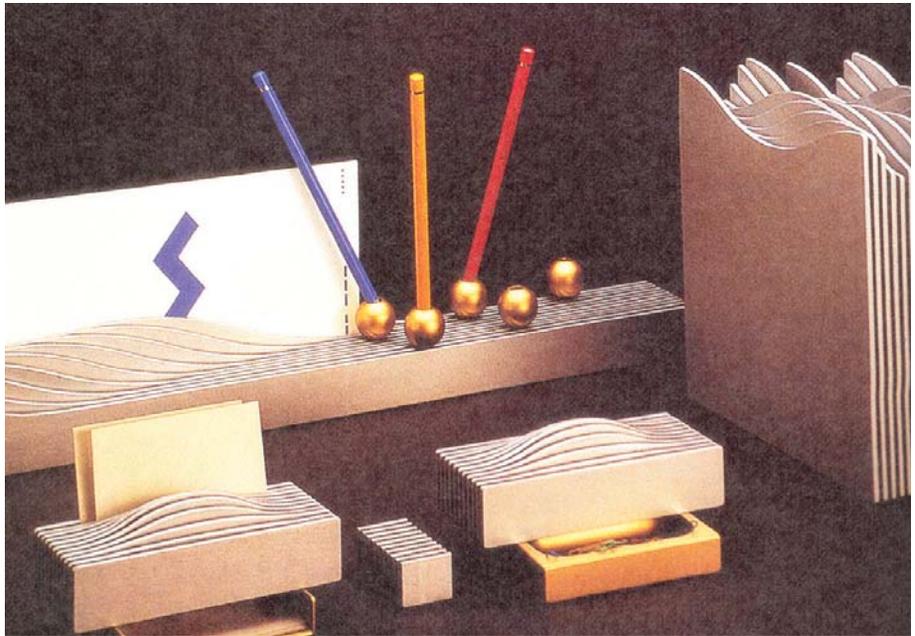
Shigeru Uchida設計，日風「現代雙座沙發」，1986年。

6-4 小結

日本過去一面倒的西化，而如今在「民族設計風格現代化」的路程中卻走得最好，究竟兩者之間有何關係？要作為一個「民族設計風格現代化」的成功者，是否必須先完成國家成功的「西化工程」？為甚麼當初高喊著「廢除漢字、放棄傳統」口號的日本，會再回過頭來重新重視原本的文化與設計形式？難道對自我民族設計形式的重新肯定，一定要等到經濟、國勢等表現都足以與先進國家並駕齊驅了，才能夠對自己的傳統設計有信心？或者這種對歷史的重新認同，完全奠基在現代主義切斷了民族的臍帶所造成的心靈空虛，所以在「後現代」時代不得不、甚至一定會重拾的回頭路？因為人類的內心世界無法缺少這種民族歷史情感的慰藉。這一切的疑問、假設與推斷，都是有趣且值得設計工作者探討的課題。

對於日本在明治維新及近現代「民族設計風格現代化」的兩次成功經驗，究其原因眾說紛紜。日本長久以來一直居於強勢文化的邊陲（先後受中、歐、美三次影響），因而有所謂的「和魂漢材」及「和魂洋材」之說。事實上，日本人認為，能夠很有效地向外國學習是日本絕無僅有的特色。日本心理學家土居健郎對日本人這種主動的學習行為有一套說法；他認為日本人有種基本特質，就是心理深處有一股被一個能了解並尊重他的「父兄形象」愛護的需要與渴望，同時這個形象也能為他所敬仰、信賴。最後他們把這種心理需求擴大到整個國家。而中國、歐、美在歷史上分別扮演了這個父兄形象的角色。

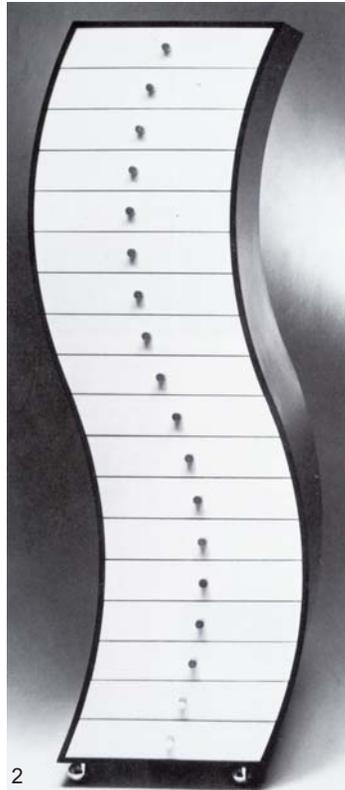
但長久以來國際間另有一說較受大家接受，即認為日本是個「擅於模仿」的民族。西方人曾評論日本人會應用，但缺乏創造力。希特勒也說「日本人能保



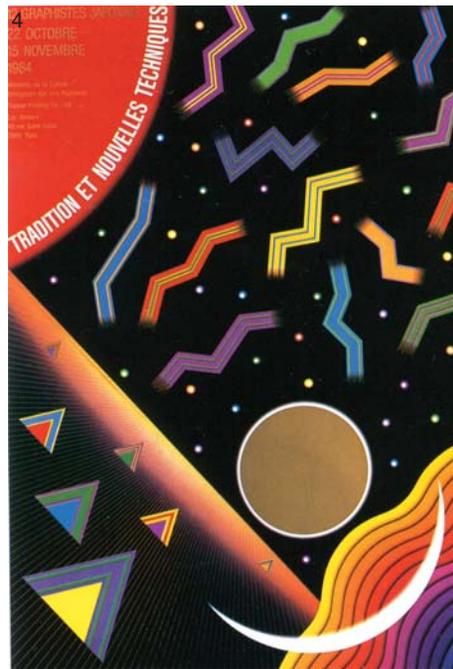
Tadao Shimizu 設計的「桌上文具組合」，是民族傳統和現代結合的典型，1988年。

有文化，但不會創造文化。」但是說這些話的人卻沒有解釋，何以數學、科技在日本會如此發達。一位日本學者說道：「日本的確容易醉心於成為外國文明的模仿者。」但是，基本上日本對於「異源文化」所提供新的文化因素和信息，會以極為敏銳的姿態和主動性去進行比較和選擇，使之成為自身發展的新的起點。因此，該學者又補充：「主動吸收外國文明的精神才是日本人的傳統性格。」這種文化心理，對日本的近代化設計過程無疑具有積極的促進作用。西方學者懷特曾指出：「日本的模仿，是真正具有高度選擇性的模仿。」魯迅也寫道：「……我在這裡要提出現在大家所不高興說的日本來，他的會模仿，少創造，是為中國的許多論者所鄙薄的。但是，只要看看他們的出版物和工業品，早非中國所及，就知道「會模仿」絕不是劣點。我們正應該學習這『會模仿』的日本。『會模仿』又加以創造，不是更好麼？」⁴⁰ 尤其當日本人遇到需要的時候，能及時吸收外來文化，雖然這在心理上使他們淪為這些文化的附庸，他們仍保有自己的核心特色。或是使原本特色賦予新的意義。這種特色是一種美學上的敏感度，特別值得設計工作者學習。

40. 張琢，1993，《中國文明與魯迅的批評》，臺北市：桂冠圖書出版社，頁268。



1. Shuya Kaneka和日本獨立設計事務所GK聯合設計的「日本酒瓶」，1985年。
2. 由著名的Shiro Kuramata所設計的櫥櫃，民族風味從現代造型中散發而出，1970年。
3. 日本Ikko Tanaka所設計之UCLA亞洲表演藝術學院戲劇海報，1981年。
4. 由Kazumasa Nagai 設計之日本海報「在巴黎平面藝術展」，1984年。



總之，「民族設計風格現代化」若必須植基於先接受西方現代化過程的洗禮，也是一個必須要寬心以待的事實；畢竟西方現代文明是屬於全人類共同累積的資產（也有太多屬於中國與阿拉伯世界的「文明」，是促成今天現代西方工業文明的重要因子）。許多人都有到日本旅遊的經驗，世界上少有如此成功融傳統與西方文化於一體，同時驕傲地、不斷地更新著傳統文化的先進國家。這便是從模仿到創造，再尋回自信的過程。西方與日本的近代化設計過程都是人類設計史上極其重要的一頁，值得各民族的设计工作者審慎參酌。

- 左：日本的近代設計總是能成功的融合傳統語彙與當代精神（圖為SONY公司隨身聽廣告），1979年。
- 右：曾經為東方風格綻放異彩、找到出路的日本，在歷經十餘年的泡沫經濟後，還能再創第二個高峰嗎？（圖為日本廣島的嚴島神社施放煙火）

