

还原设计本色

——“绿色”视野中的设计困惑与超越

周鼎^{1,2}, 何辉²

(1. 西安美术学院 本原文化研究所, 陕西 西安 710065; 2. 长沙理工大学 设计学院, 湖南 长沙 410015)

摘要: 当代设计常喜欢冠以“绿色”之名, 流行观念中这种绿色设计的困惑在于其设计本色多“彩”而“相”殊, 或“白”而轻“技”、“赤”而重“用”、“黄”而嗜“肉”、“黑”而失“义”或“绿”而悞“天”。当前绿色设计的超越只有奠基于“道-天-地-人”共域之上才能真正走出天、人两分的窠臼, 筑就彼此共生、共荣的世界, 这对国家低碳经济战略的实施也不无启发和借鉴。

关键词: 设计本色; 多“彩”殊“相”; 绿色设计; 道-地-天-人; 共域

中图分类号: J044

文献标志码: A

文章编号: 1674-7100(2010)03-0078-07

Restoring the Original Color of Design

——On the Puzzle and Surpassing of Modern Design in "Green" Vision

Zhou Ding^{1,2}, He Hui²

(1. China Research Institute of Original Culture, China Xi'an Academy of Fine Arts, Xi'an 710065, China;

2. School of Art and Design, Changsha University of Science & Technology, Changsha 410015, China)

Abstract: Modern design always likes to be named after "green", but the puzzle of this kind of green design lies in the overly profuse color with different essence, that is to say, being "White" for neglecting "Technology", emphasizing on "Red" for "Application", "Yellow" for "Sexy", "Black" for losing "Moral", or being "Green" for sympathizing on "Nature"; Now the surpassing of the green design can only be based on the common foundation of "Dao-heaven-earth-being", by go out of the burrow of dissensions about "nature" and "beings", and constructing a world of the co-existence and mutual prosperity. It offers some reference to the national strategy of low carbon economy.

Key words: original color of design; overly profuse color with different essence; green design; Dao-heaven-earth-being; common foundation

0 引言

“忽如一夜春风来, 千树万树梨花开。”20世纪90年代中后期至今, 伴随着那些曾经影响我们生活的工艺美术和商业美术及装饰或图案等逐渐淡出人们的视

野, “设计”一词在中国就如同唐诗中所形容的那样, 早已成为一个时髦的字眼。然而, 面对当代流行观念中的那些形形色色、五花八门的所谓“设计”, 设计的本色究竟会是什么? 是白色、黑色、黄色、红色, 还是绿色? 如果是说绿色, 那么在这类绿色名义下的设

收稿日期: 2010-05-12

作者简介: 周鼎(1972-), 男, 湖南道县人, 长沙理工大学讲师, 西安美术学院博士生, 主要从事中国传统(本原)文化与现代设计及艺术现象学的教学与研究, E-mail: zhouziyuelang@yahoo.com.cn

何辉(1958-), 男, 湖南桑植人, 长沙理工大学副教授, 主要从事设计教育与设计管理方面的教学与研究。

计为什么还会引来这样或那样的争议和困惑?如果不是,它还会是别的什么设计?我们又该如何超越它,并还原其真正的本色?鉴此,本文就“绿色”设计的困惑与超越问题进行初步探讨,希望对中国当前绿色设计的认识及其健康发展有所助益。

1 多“彩”殊“相”:设计本色中的困惑

如前所述,设计一词的使用在中国至今方兴未艾,然而人们对多彩设计的某种熟视无睹或一知半解乃至习惯沉迷于流行观念而遗忘了设计某种真实的存在,以致时人非但不能真正实现“诗意地栖居”^{[1]463},甚至还沦为了“单向度的人”^[2]。那么在当代学者流行观念中的多彩设计有哪些?其本质又是什么呢?实际上,综观中国当前的多彩设计,它们常常被冠以绿色之名,流行观念中对当代这类绿色名义下的多彩设计尽管有不同的理解,但也可最终还原其各自的设计本色,即所谓的多“彩”殊“相”,这大致有如下几类。

1.1 重“艺”,还是重“技”?——设计本色中的“白色”困惑

无庸讳言,大千世界,若以色喻,设计大抵可分为白色、红色、黄色、黑色和绿色或青色几类,因为在中国古代,本色原来主要指正色,即“青、黄、赤、白、黑等五色”,它是“物品没有经过染色的原来的颜色。”^[3]然而用在设计中,它们却因在艺术与技术、审美与实用、灵与肉、义与利、天与人等关系上的不同倾向而呈现出不同的本色。

设计本色中的白色困惑源于对艺、技关系所持的不同立场。实际上,在艺术与技术中,有面向衣食无忧的统治阶级或阶层的唯美主义设计和只考虑技术而不在乎艺术或装饰的虚无主义设计,前者显得高贵,后者显得势利却一度成为现代设计的主流,不过它们都可以白色或白色设计喻之。因为在东、西方不同民族、国家和不同时期的文化中,通常被认为是无色的白色,也各有不同甚至是相反的文化学意义。古代的日本人将之视为“清纯洁净”的“理想世界”^{[4]113},中国古代的汉民族观念中,则因带有很强的礼制色彩,常将之视为低于帝王颜色等级的色彩,否则“越礼”即是“大逆不道”,“僭越”则“更是违法”^{[4]12}。

然而,无论是为装饰而装饰的唯美主义设计,还是只重技术而少有或无装饰的虚无主义设计,实际上都可归为我们所指称的白色设计。在现代设计史上,像早期的工业设计和随后的工艺美术运动、新艺术运

动乃至装饰主义设计,实际上即是如此。在我国,市场经济之前的现代产品或建筑外观设计及室内装饰设计,从某种意义上说就是一种白色设计;市场经济之后,那种“酒香不怕巷子深”的白色设计观念才逐渐有所改观。1987年原中国包装工程学院的筹建,1989年株洲工学院的创建,以及2006年以包装为核心的湖南工业大学的组建,就与此种观念的变化不无关系。

1.2 重“用”,还是重“美”?——设计本色中的“红色”困惑

与“白色”设计的倾向相对,在“审美与实用”的设计中,有一种面向普通民众的纯功利主义设计,它们实际上可以红色或红色设计喻之。因为光学意义上的红色,在东、西文化中,红色同样各有不同甚至是相反的理解或文化学意义。在中国,红色被古代汉民族视为“权贵的象征”,在民间则被视为“庄严、吉祥、喜庆”并与“‘福’、‘禄’、‘寿’、‘进步’”等相联^{[4]98}。在当代甚至还出现了所谓的“红色经典”。

实际上,红色设计可能一反白色设计的面貌,并改变了白色设计的地位,然而它也可能过于倾向于禁欲或突出所谓的崇高精神,同时也没有改变人与自然的主、客两分关系,甚至在某些时候恰恰还会以“以人为本”的名义而忽视人与自然的本原联系。

在现代设计史上,像一战前后的德国和前苏联等东欧社会主义国家的设计及二战后西方经济恢复时期的设计,如风格派、构成主义及包豪斯为代表的现代主义设计及国际风格主义设计等,其实大都可归于此类;在中国,建国初期及改革开放前后的设计,也都可以归于红色设计之列。

1.3 重“灵”,还是重“肉”?——设计本色中的“黄色”困惑

与白色设计和红色设计的倾向不同,在有关灵与肉的设计中,有主要面向普通民众,并通过以刻意挑起和满足其生物性本能冲动需要来攫取大众钱财的纵欲主义设计。它们可以黄色或黄色设计喻之。因为黄色在不同民族、国家和不同时期的文化中,同样有着不同甚至是相反的理解或文化学意义。在中国古代,黄色被汉民族视为“至尊、至贵的象征”^{[4]100},在西方也常被视为“知识、智慧、爱情”的象征;然而在当代,无论中、西方,则多视其为“叛逆、嫉妒”和“怀疑、色情”等^{[4]103-104},并与堕落等内涵相关联。

不可否认,这类黄色设计在技术和艺术性方面或许无可挑剔,然而在人类造物活动中,则只是以挑起、诱导人们的原始欲望或满足人们的视觉感官享乐为核心,其中的性或性意识代表了一切。在市场经济时代,现代设计史上,像以波普设计等为代表

的后现代主义设计,就大致可归于此类。在中国,进入市场经济时代后,类似的黄色设计如服装、色情网页等设计几乎也是屡禁不止。

1.4 重“义”,还是重“利”?——设计本色中的“黑色”困惑

与白色设计、红色设计和黄色设计的倾向相比,在“利与义”的设计中,有完全以攫取普通民众钱财而不惜采用反人类、反社会、反自然的拜金主义设计。它们或许可以黑色或黑色设计喻之。这是因为,光学中的黑色,在东、西方文化中,同样有着不同甚至是相反的理解或文化学意义,或者说不同民族、国家和不同时期的文化中,黑色会有着不同甚至是相反的理解或文化学意义。在中国,黑色被古代汉族视为“最神圣”的象征,在民间则被视为区分“尊卑”^{[4]110-111}的标准,同时它又与凶吉等相关联。

然而,在当代中国,黑色实际上代表或更突出了其最阴暗的一面。在西方中世纪末,黑色也“被赋予罪恶与死亡”之意^{[4]231}。黑色设计以金钱至上的功利性为核心,并统率一切,甚至是为达到目的而不择手段、唯利是图,因而可以说是“罪恶”的集大成者。

实际生活中,黑色设计几乎无处不在,它往往借所谓“技术”、“艺术”、“审美”、“实用”或“道义”之名,行不“义”之实。所以,黑色设计不但缺乏最基本的实用性甚至是漏洞百出,而且其所谓的艺术性等也常常不过是引人误入歧途的一个诱饵或陷阱罢了。在西方,类似的黑色设计不少;在中国,出现的豆腐渣工程等建筑就属此类设计。此外,一些日常生活中的家电等工业品用具产品设计,甚至是服装、饮食产品设计等,也常常可归属于此类设计。

1.5 重“天”,还是重“人”?——设计本色中的“绿色”困惑

如前所述,以上各类多“彩”的设计,其实也可最终还原其各自本色,然而还原之后的这种多“彩”的设计却让人有些触目惊心。既然如此,那么哪一类设计的本色才是我们所需要的呢?于是在国内出现一种倾向即主张将之归为所谓的“绿色”设计。

这是因为,光学中的绿色,在东、西方文化中,同样又各有不同甚至是相反的理解或文化学意义。在当代,绿色在西方常常被视为“和平、理想……道德、健全”或“悠闲、平静……青春、幸福”^{[6]157-158},它代表和象征着“生命、青春、成长和健康”^{[7]73},所以,绿色设计(green design),一般也被认为是生态设计(ecological design)或环境设计(design for environment)等。绿色设计始于20世纪60年代末美国设计理论家维克多·巴巴纳克(Victor Papanek)的《为真实世界

而设计》(Design for the Real World)一书,然而直到20世纪70年代“能源危机”暴发,他书中的“有限资源论”才得到普遍认同^{[8]204}。而到20世纪80年代末,绿色设计才最终成为一股国际设计潮流。这就是说,绿色设计主要着眼于“人与自然的生态平衡关系”,并在设计过程的每一个决策中,都“充分考虑到环境效益,尽量减少对环境的破坏。”^{[8]203}而在工业设计中,绿色设计的核心则主要是“‘3R’,即reduce, recycle, reuse,不仅要减少物质和能源的消耗,减少有害物质的排放,而且要使产品及零部件能够方便地分类回收并再生循环或重新利用。”^{[8]203}

不可否认,在天与人的关系上,绿色设计开始反映出时人对于现代技术所引起的环境和生态破坏的反思,以及对社会道德和历史责任的担当。这就是说,当代有责任感的人士开始希望,在产品及其寿命周期全过程的设计中,应当充分考虑对资源和环境的影响,即在充分考虑产品的功能、质量、开发周期和成本的同时,应当优化各种相关因素,使产品及其制造过程中对环境的总体负影响减少到最小,从而使产品的各项指标符合绿色环保的要求。比如,对天然材料的使用、对怀旧简洁风格的提倡、对实用且节能的重视、对使用材料经济性的强调、多种用途产品的设计开发、产品与服务的非物质化以及组合设计与循环设计等。然而,在当代特别是在当代中国,由白色、红色、黄色或黑色等各类设计转向的所谓绿色设计,本质上却并没有改变天与人主、客两分的事实,甚至恰恰因以绿色之名而强化了其所谓的以人为本的人类中心主义意识,从而更加忽视天(自然)与人的那种最为本原的关系。

显然,设计中如果出现对人与自然的关系的某种忽视,那么这样的设计无论如何多彩,也无论如何的绿色,它们都终究将会遗患无穷。既然如此,那么面对设计的这种忧虑与困惑,我们又该如何实现还原设计本色,实现对绿色设计的超越呢?

2 渐行渐远:中、西学者流行观念中的设计“超越”

流行观念中关于设计本色即本质超越的探讨如前所述尽管依然众说纷纭,然而综观当前的争议,却不外乎如下几种。

2.1 设计即工业设计

有研究者认为设计即工业设计。比如认为“‘设计’在现代往往被理解为‘工业设计’(industrial design)的简称或名词,也就是说,如果不加任何限

制词而只提‘设计’人们常常认为是单指‘工业设计’。”^{[9]14}

这种观点实际上是从所谓的时空范围上进行界定,并将之局限于当代社会的机械化大生产之中,它注重设计的当下性,有一定的针对性和时效性。

然而,这种观点却将当代的其它诸如筑居、信息及传统造物等设计活动排除在所谓的设计之外。这难免不会“一叶障目,不见森林”,甚至不仅不能实现所谓的超越,还会造成不可估量的损失和灾难。实际上,当前社会所面临的如能源、环境和气候等诸多问题便与这种观念息息相关。

2.2 设计是一种活动

这种观点认为,设计是一种活动即强调设计的过程。不过,这种活动的着重点又各不相同。

有的研究者重视设计的过程本身,认为设计的实质在于以观念的构思形成产品的表象,作为生产的前提,使生产活动能依据人的自觉目的来进行”,因而可以说是“一种规划构思和形式的活动”^{[10]8}。有的研究者认为设计就是“人类为实现某种特定目的而进行的创造性活动。”^[11]也有研究者明确主张“设计是‘人为了实现意图的创造性活动’”,或者说就是“人类有目的的创造性活动”^{[12]1}。在国外,偏重观念与材料的交互性过程,认为“设计乃是广泛多样的艺术活动”,而这种活动主要体现为“理念与材料运用之间的相互作用”^{[13]7}的过程。

显然,主张设计是一种活动,主要是侧重于设计的整个过程,有其可取之处,然而只关注造物者和其实现目的的这种设计却在很大程度上忽视了造物者和其实现目的的活动之外的其它相关事物的存在,这反过来又制约或阻碍了造物者和其实现目的的最终活动。只要这种视野仅仅停留于这个以人为中心的过程中,那么设计或绿色设计的“超越”就只能成为一句空话。

2.3 设计就是“计划”或“方案”

这种观点认为,设计是一种计划或方案,即更加注重设计的某种预设性。为此,有学者认为“作为名词的 design,最本质的意义是计划乃至设计,即按一定的目标并因此而建立方案”^{[14]124}。这种设计观,由于过于在乎结果,实际上可能更看重事前既定的设计即其所谓的计划或方案,这有其合理之处。

然而,这种设计却并非一成不变的,特别是在事前和事后的过程中存在的某种时变的可能,因而就不能不对这样的设计做出调整乃至完全的变更,否则难免不会出现“刻舟求剑”式的尴尬。

同时,只要设计还主要局限于这个以人为中心的

计划或方案上,那么它便很可能就会走向“黄色”的“色”计乃至“黑色”的设“计”之路,而我们所希望的设计或绿色设计的超越就也还只能是一个幻象。

2.4 设计即“画上記号”或“刻以印记”

不容否认,设计(design)一词的使用在西方由来已久,在中国则始于“西学东渐”的近代。设计一词曾先后采用过英译“迪扎因”^[15]和意译“图案”^{[16]7}、“装饰”及“工艺美术”等词,直到20世纪90年代末,设计一词在中国才开始真正流行开来。

然而,“语言是存在的家”(海德格尔语),循此或许可以重返设计的家园并抵达设计的本源。为此,国内有学者曾指出“从词源上看,design的名词词义综合了法语 dessein(图案)和表示素描的 dessin 两词的结果”。而“作为动词的 design,一个由来自于拉丁语言的 designare,意为着指示”^{[14]124}或“画上記号”^{[17]1},即“刻以印记”^{[12]1}。可见,主张设计本质上即“画上記号”或“刻以印记”,可以说在一定程度上回到了西方设计的原点,然而这却仍然没有真正揭示出设计的终极本质,因为这种“画上記号”或“刻以印记”不可能不与人的存在发生任何关联。实际上,探究词的形式和意义之来源,其原本的目的在于追溯或还原其最初的内涵,这对设计本质的进一步理解不无启发,但却又容易因无形中将之对象化而做出简单化的处理,使之逃逸得无影无踪,而对设计或绿色设计的超越就只能是一个遥不可及的梦。

3 回到本原:东、西学者本原意识中的“超越”

如前所述,对于设计本色即本质的揭示,国内外学者的观念不尽相同,然而又多容易于无形陷入主、客两分的对象化处理的尴尬中,因而对设计的超越也只能成为一个美丽的谎言,那么东、西方本原意识中又是如何还原其设计的本色和实现其超越的呢?如下的观念显然不容忽视。

3.1 设计即“艺术-技艺/技术”统一体

在西方,设计观念中的本原意识不尽相同,然而值得一提的是设计始终与艺术、技艺或技术密切相关的观念。所以有学者指出,实际上“在西方世界里,也只有西方,至16世纪,艺术、技艺和技术这3个名词的区别始终不甚明显。”^{[18]12}这就是说,16世纪前后西方的设计观念中,不只是“艺术、技艺和技术这3个名词的区别始终不甚明显”^{[18]12},其实设计与艺术、技艺或技术的关系也莫不如此,即设计就是艺术-技艺/技术。

无独有偶,德国的海德格尔(Martin Heidegger, 1889-1976)也曾在其著作中对艺术和技艺及技术等问题进行了极为精辟的剖析和细致的溯源,并认为它们在手工业时代的存在论意义上表现出惊人的一致,这甚至可以上溯到古希腊时期^[1]。

换言之,在古希腊几乎所有的“专门职业、行业、手工艺和美的艺术全都是用同一个名称称呼,并且都被认为是合理的系统性活动的例证。”^{[19]53}而这多半是“艺术”这个词。这就是说“‘艺术’的西语源头可以追溯到古希腊人所使用的τεχνη(音近tekhne),其含义为‘技艺’或‘技术’,与‘自然造化’相对。”^[20]这为我们重新思考设计和实现设计的超越不无启发。

3.2 设计即“存在”亦即“真理之自行设置入作品”

如前所述,设计的本原意识,西方的设计观念虽然不尽相同,然而多倾向于设计即艺术、技艺或技术的浑然一体,而非后来的“技”、“艺”两分。海德格尔的观念似乎也不例外,但海氏却又远远不限于此。

诚然,海德格尔对于西方工业时代的所谓设计并没有给予直接和专门地阐述,这或许与他有意无意间将设计纳入“艺术-技艺/技术”的存在论视域相关,比如他所提到和分析过的油画、神庙、银盘、陶壶和桥及风车等^[1]实际上莫不是他当时视野中的所谓设计。这就给我们以某种启发,那就是说,我们实际上可以通过或借鉴他对“艺术-技艺/技术”的探讨和分析来间接把握西方设计的本源性内涵。

实际上,在《艺术作品的本源》中,海德格尔在对艺术、艺术家和作品做出精辟的分析后指出,所谓艺术就是“作为存在者之澄明与遮蔽”^{[1]292}即“作为在世界与大地的对抗中的澄明与遮蔽之间的争执而现身”的“真理之自行设置入作品”^{[1]283,292},它是艺术家和作品得以共同存在的处于“第一位的第三者”或者说是艺术家和作品共同的本源。由此,如果可以套用或借用海德格尔对艺术的这种阐释,那么设计同样也是设计师和作品得以共同存在的“第一位的第三者”,亦即“真理之自行设置入作品”,只是这作为“无蔽状态”的“真理”,在现代工业社会由于“现代技术”的“解蔽”作为“一种促逼(Herausfordern)”^{[1]946,932}方式的介入而呈现出迥然有别于手工业时代的“艺术-技艺/技术”的面貌了。

显然,如果从海德格尔的基础存在论意义上来思考,即揭示并敞开所谓的存在或在(sein)的话,那么无论是手工业时代“艺术-技艺/技术”一体的设计,还是现代工业时代“艺术-技艺/技术”相分的设计,它们其实都是“艺术-技艺/技术”的一种存在亦即“真理之自行设置入作品”。这为我们进一步思考西方

现代设计和实现设计的超越提供了某种切近径向。

3.3 设计即“道-天-地-人”共域中筑就共生、共荣的“世界”

如前所述,对于设计的本原意识,西方设计观念中多倾向于设计即艺术-技艺/技术的浑然一体,海德格尔则突出在抚平技、艺两分鸿沟基础上并于重新回归中实现对技、艺两分的超越。

实际上,海德格尔的这种观点,同时也意味着开启了对设计的本原性理解,即由对技、艺追问开始转向一种中国古人“道-天-地-人”共域这样一种共生、共荣的生态设计意识的本原性思考。据海氏考证,这种“道-天-地-人”共域的共生、共荣的生态设计意识,其实至少在古代希腊亚里士多德之前也极为盛行。这是因为,在海氏看来,古希腊语中“logos”最初的希腊语意义要远比作为所谓的“‘逻辑’(Logik, logic)”即“话语规则”^{[21]99-100}或“学问(reflection study)”^{[22]94}之意的“logos”要久远和本源。这是因为古希腊语中的logos原义就是“(本真的)说”,而后来所谓的“话语规则”或“学问(reflection study)”之意只是“亚里士多德在陈述的意义上”对logos所做出的“较明白的形而上学的解释。”^{[1]496-497}然而西方传统的形而上学史其实就是一部“对存在的遗忘”的历史或者说是“存在遗弃的惟一过程”^{[23]2}。这就是说,在古希腊语中逻各斯与存在的原始意义相通,它原表示一种连续运作中的聚集状态,也就是“指让自行涌现的存在者之涌现被人‘看见’”^{[21]99},即所谓的“存在(语言)之‘聚集’运作”,只不过这是一种“由‘显’入‘隐’的运作”而已^{[21]21}。当然,如果结合英文生态Ecology的古希腊语词源组成考虑,即Ecology中除logy源自logos外,它还有一个首词Eco源自oikos,而它最初的意义是“家或生活场所(house, home)”^{[22]94},亦即“‘住所’和‘栖居地’”^{[24]32},而综合两者考虑在古希腊语中所谓生态Ecology的最原初性的意义显然也就是让家或生活场所被人看见或“‘住所’和‘栖居地’”由“显”入“隐”地“聚集”状态,而其目的就是“自由”,即“让存在者存在”^{[1]221-222}并“诗意地栖居”^{[1]479}。所以,这实际上就意味着“生态”即为搭建“人类”与“自然共生互惠的居所”和“构筑生命灵性的‘栖居’之地。”^{[24]32}

如果说西方像海德格尔那种重“生”的生态意识只是在当代才被重新唤起的话,那么,在中国的文明时代则早已经有了某种高度的自觉性,而在当时设计中的生态意识则更为明朗。实际上,在最初的青铜时代,中国先秦时期的生态意识已经在《周易》、老庄和孔孟及诸子百家等言论中多有述及。其中“生生之谓

易”^[25]中的“生”生思想和“道生一，一生二，二生三，三生万物”^[26]等观念所涵融的“道生万物”之“生”生观，一方面与史前的崇“生”观念一脉相承，另一方面也是“筑就地球生命共同体的家族繁盛”^[24]^[32]这种最本真的生态意识。同时，这种“生”生观又是在“一阴一阳谓之道”^[25]的基础上而“有无相生”^[26]并“负阴而抱阳，冲气以为和”^[26]所以其中也就已经蕴含了天、地万物“和一”即“合一”而“生”的意识。

当然，与古希腊后来的转向不同，类似先秦这种天、人合和而“生”的生态意识，到铁器时代则在融合《周易》、老庄及诸子百家及后来释家的观念的基础上继续发展并逐渐形成了以儒家“仁民爱物”与“时禁”为主体，释、道等“生”生观念多元并存这样一种天、人合一的生态思想体系。不过相对于儒家等“生”生意识而言，道家《老子》思想中的“生”生意识则更为突出并强调了天、人之间的整体关系，这表现为：一是对“天”，如前所述突出“道生万物”，同时又强调“道法自然”；二是对“人”，认为尽管“道大，天大，地大，人亦大”，不过“域中有四大，而人居其一”，所以它主张“无为而无不为”^[26]。显然，《老子》中关于“道 - 天 - 地 - 人”共“域”的观念其实就蕴含着天、人合一这种玄妙的“生”生思想，甚至还成为后来海德格尔关于人类最终得以“诗意栖居”的“四重整体 (das Geviert)”^[11]^[193-1194]思想的原型。而后来的庄子则明确地主张“天地与我并生，而万物与我为一”^[27]。正是从这个意义上说，道家的“生”生思想不仅能够超越儒家立于“二分”基础上的天、人合一，而且又超越了释家立于“轮回”基础上的梵、我合一即天、人合一，从而真正能够在道、天、地、人的“四大”共“域”中摆脱“无家可归的状态”^[11]^[204]走向涵融“四重整体”的“诗意栖居”，实现“人类”与“自然共生互惠的居所”和“构筑生命灵性的‘栖居’之地。”

显然，将设计还原并建基于生态即道 - 天 - 地 - 人共域中筑就共生、共荣的世界，将成为以绿色之名所进行的现代设计或各类多“彩”设计走出困惑和实现超越的一幅生动图景。

4 结语

20世纪90年代末以来，面对设计一词的泛滥，国内有学者曾不无忧虑地指出，在中国似乎“DESIGN译为‘设计’，已经约定俗成得没有什么可以讨论的了，但汉语的‘设计’是否与英语的‘DESIGN’意思完全相同，我想这是个太久没有人去关心的问题了。”^[16]^[10]

其实不独是对汉语中“设计”的思考是这样，就是对英语的“DESIGN”的本原性理解也莫不如此。所以在科技高度发展和能源、环境、气候等危机日益凸显的今天，重新思考和反思我们所面临的一系列关涉设计的问题意义显得尤为深远。本文虽然主要就“绿色”名义下的设计困惑与超越问题进行了一番审视和思考，但它对包括绿色设计在内的其它设计的相关问题也不无借鉴与启发。我们有理由相信，只要我们清醒地意识到当前绿色名义下设计的多彩殊相，正确理解其所面临的困惑，那么我们一定能够在克服主、客两分这一流俗观念的基础上还原其真正的设计本色，从而最终实现包括绿色设计在内设计的真正“超越”。

参考文献：

- [1] 海德格尔. 海德格尔选集[M]. 孙周兴, 译. 上海: 三联书店, 1996.
Heidegger Martin. Heidegger Selection[M]. Sun Zhouxing, Translator. Shanghai: Joint Publishing, 1996.
- [2] 赫伯特·马尔库塞. 单向度的人: 发达工业社会意识形态研究[M]. 刘继, 译. 上海: 上海译文出版社, 2008.
Herbert Marcuse. One Dimensional Man: Studies in Advanced Industrial Social Ideology[M]. Liu Ji, Translator. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 2008.
- [3] [佚名]. 本色[EB/OL]. [2010-02-17]. <http://www.baidu.com/s?wd=%B1%BE%C9%AB&word=%B1%BE%C9%AB&tn=sitehao123>.
[Anon]. Natural[EB/OL]. [2010-02-17]. <http://www.baidu.com/s?wd=%B1%BE%C9%AB&word=%B1%BE%C9%AB&tn=sitehao123>.
- [4] 夏南强. 色彩趣典[M]. 武汉: 湖北人民出版社, 1995.
Xia Nanqiang. Color Fun Code[M]. Wuhan: Hubei People's Press, 1995.
- [5] 郭廉夫. 色彩美学[M]. 西安: 陕西人民美术出版社, 1992: 12.
Guo Lianfu. Color Aesthetics[M]. Xi'an: Shanxi People's Fine Arts Publishing House, 1992: 12.
- [6] 章利国. 现代设计美学[M]. 北京: 清华大学出版社, 2008.
Zhang Ligu. Modern Design Aesthetics[M]. Beijing: Tsinghua University Press, 2008.
- [7] 德卢西奥·迈耶 JJ. 视觉美学[M]. 李玮, 周水涛, 译. 上海: 上海人民美术出版社, 1990.
De Lucio-Meyer JJ. Visual Aesthetics[M]. Li Wei, Zhou Shuitao, Translators. Shanghai: Shanghai People's Fine Arts Publishing House, 1990.
- [8] 何人可. 工业设计史[M]. 北京: 北京理工大学出版社, 1990.
He Renke. History of Industrial Design[M]. Beijing: Beijing Institute of Technology Press, 1990.

- [9] 朱 铭, 荆 雷. 设计史(上)[M]. 济南: 山东美术出版社, 1995.
Zhu Ming, Jing Lei. Design History (A)[M]. Jinan: Shandong Fine Arts Publishing House, 1995.
- [10] 徐恒醇. 设计符号学[M]. 北京: 清华大学出版社, 2008: 8.
Xu Hengchun. Design Semiotics[M]. Beijing: Tsinghua University Press, 2008: 8.
- [11] 尹定邦. 设计学概论[M]. 长沙: 湖南科学技术出版社, 2002: 1.
Yin Dingbang. Introduction to Design[M]. Changsha: Hunan Science & Technology Press, 2002: 1.
- [12] 柳冠中. 事理学论纲[M]. 长沙: 中南大学出版社, 2006: 1-2.
Liu Guanzhong. About Matters Outline[M]. Changsha: Central South University Press, 2006: 1-2.
- [13] 大卫·瑞兹曼. 现代设计史[M]. 王翔宁, 刘世敏, 李 昶, 等译. 北京: 中国人民大学出版社, 2007.
David Raizman. History of Modern Design[M]. Wang Xuning, Liu Shimin, Li Chang, et al. Translator. Beijing: China Renmin University Press, 2007.
- [14] 李砚祖. 工艺美术概论[M]. 北京: 中国轻工业出版社, 1999.
Li Yanzu. Introduction to Arts and Crafts[M]. Beijing: China Light Industry Press, 1999.
- [15] 司有仑. 新编美学教程[M]. 北京: 中国人民大学出版社, 1993.
Si Youlun. New Edition Study Course of Aesthetics[M]. Beijing: China Renmin University Press, 1993.
- [16] 杭 间. 设计道——中国设计的基本问题[M]. 重庆: 重庆大学出版社, 2009.
Hang Jian. Design Dao——the Problems about China Design [M]. Chongqing: Chongqing University Press, 2009.
- [17] 章利国. 现代设计美学[M]. 郑州: 河南美术出版社, 1999.
Zhang Ligu. Modern Design Aesthetics[M]. Zhengzhou: Henan Fine Arts Publishing House, 1999.
- [18] 修·欧纳, 约翰·符莱明. 世界艺术史[M]. 5版. 台北: 木马文化事业有限公司, 2001.
Hugh Honour, John Fleming. World Art History[M]. 5th ed. Taipei: Trojan Culture, Ltd., 2001.
- [19] 鲍桑葵. 美学史[M]. 张 今, 译. 北京: 商务印书馆, 1985.
Bernard Basanquet. A History of Aesthetic[M]. Zhang Jin, Translator. Beijing: Commercial Press, 1985.
- [20] 章利国. 艺术品的收藏文化和文化收藏[EB/OL]. [2009-02-10]. http://www.worldccc.net/dhwx_002.html.
Zhang Ligu. Art Collection of Culture and Cultural Collections [EB/OL]. [2009-02-10]. http://www.worldccc.net/hwx_002.html.
- [21] 余 虹. 艺术与归家——尼采·海德格尔·福柯[M]. 北京: 中国人民大学出版社, 2005.
Yu Hong. Art and Go Home —— Nietzsche Heidegger Foucault [M]. Beijing: China Renmin University Press, 2005.
- [22] 张 华. 生态美学及在当代中国的建构[M]. 北京: 中华书局, 2006.
Zhang Hua. Ecological Aesthetics and Construction in Contemporary China[M]. Beijing: China Books, 2006.
- [23] 李 智. 论海德格尔的现代性批判——另一种后现代主义[M]. 北京: 首都师范大学出版社, 2003.
Li Zhi. On Martin Heidegger's Critique of Modernity —— Another Kind of Post-Modernism[M]. Beijing: Capital Normal University Press, 2003.
- [24] 盖 光. 文艺生态审美论[M]. 北京: 人民出版社, 2007.
Gai Guang. Aesthetics of Cultural Ecology[M]. Beijing: People's Publishing House, 2007.
- [25] 王振复. 周易的美学智慧[M]. 长沙: 湖南出版社, 1991.
Wang Zhenfu. The Aesthetic Wisdom of Zhouyi Book[M]. Changsha: Hunan Publishing House, 1991.
- [26] 李 耳. 老子[M]. 北京: 中华书局, 1998.
Li Er. Laozi[M]. Beijing: China Books, 1998.
- [27] 庄 周. 庄子[M]. 北京: 中华书局, 1982.
Zhuang Zhou. Zhuangzi[M]. Beijing: China Books, 1982.

(责任编辑: 廖友媛)