

设计 (GPO) 目录索引并图

本书是设计界的一本重要参考书，也是设计界的一本重要工具书。本书汇集了设计界的大量资料，是设计界的一本重要参考书。本书汇集了设计界的大量资料，是设计界的一本重要参考书。

本书共分五卷，第一卷为设计概论，第二卷为设计基础，第三卷为设计应用，第四卷为设计案例，第五卷为设计欣赏。本书汇集了设计界的大量资料，是设计界的一本重要参考书。

设计概论  
设计基础  
设计应用  
设计案例  
设计欣赏

# DESIGN GOSPEL | 设计真言

COLLECTION OF ARTICLES ABOUT WESTERN MODERN DESIGN | 西方现代设计思想经典文选

编著：王世  
主编：王世  
副主编：王世  
王世  
王世

序  
目录  
设计真言

设计真言  
设计真言  
设计真言  
设计真言  
设计真言  
设计真言  
设计真言  
设计真言

设计真言 王世 编著 北京人民美术出版社 2000年1月 16开 100页 10.00元 ISBN 7-102-02122-2



ISBN 978-7-5344-2804-3



9 787534 428043 >

凤凰出版传媒网 [www.ppm.cn](http://www.ppm.cn)

定价：98.00 元

**图书在版编目(CIP)数据**

设计真言:西方现代设计思想经典文选 / 中央美术学院设计学院史论部编译. — 南京:江苏美术出版社, 2009.8

ISBN 978-7-5344-2804-3

I.设… II.中… III.艺术—设计—西方国家—文集 IV.J06-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 143325 号

出品人 顾华明

责任编辑 王林军

编 务 洪 艳

责任校对 刁海裕

责任监印 贾 炜

装帧设计 书衣坊·未 氓 刘 俊

**书 名** 设计真言

**编 译** 中央美术学院设计学院史论部

**出版发行** 凤凰出版传媒集团

江苏美术出版社(南京中央路 165 号 邮编 210009)

**集团网址** 凤凰出版传媒网 <http://www.ppm.cn>

**经 销** 江苏省新华发行集团有限公司

**制 版** 江苏凤凰制版有限公司

**印 刷** 南京爱德印刷有限公司

**开 本** 700 × 1000 1/16

**印 张** 77

**版 次** 2010 年 1 月第 1 版 2010 年 1 月第 1 次印刷

**标准书号** ISBN 978-7-5344-2804-3

**定 价** 98.00 元

营销部电话 025-83248515 83245159 营销部地址 南京市中央路 165 号 5 楼  
江苏美术出版社图书凡印装错误可向承印厂调换

# 前言

## —

本书收入1852——2005年间西方现代设计思想文献130篇。自十九世纪后半叶以来的一百五十年中，西方主要工业国家中最重要的设计家、设计理论家，如亨利·科尔、哥特弗雷德·森佩、约翰·罗斯金、威廉·莫里斯、C. R. 阿什比、阿道夫·卢斯、赫曼·穆特休斯、沃尔特·格罗皮乌斯、阿尔瓦·阿尔托，直至托马斯·马尔多纳多、罗伯特·文丘里、R.布克敏斯特·富勒、保罗·兰德、维克多·帕帕奈克等一批大师的思想几乎都有所体现，其中不少是深具历史影响的经典文献。文献论述的领域覆盖工业设计、平面设计、展示设计、建筑设计、城市设计以及新媒体设计等学科，内容则包括设计原理、设计批评、设计管理、设计与审美、设计与文化、设计与公共决策等。

本稿是团队合作的成果，参加翻译及校对的人员包括周博、海军、熊嫒、黄厚石、邹游、季倩、陆江艳、孙海燕、苏欣、叶芳、边千慧、张长征、姚民义、时璇、李晓霞、刘爽、罗茜尹、罗颖、王华晓、任莎莎、郭超、张翎、姜晓健、刘颖等二十多位老师和同学，周博在编辑、组稿及校译过程中承担了更多的责任，许平通看了全稿。译者大部是中央美术学院设计学院史论部2004、05、06、07、08各级的设计艺术学专业博

士、硕士研究生，有多位同学投入此项工作时还在读，待本稿付梓时已完成学业，有的则已留校任教。

## 二

西方设计思想史文献的原文通读历来是研究生教学中的弱项。而对西方现代设计学术发展脉络的梳理与把握，又是史论专业研究生教学中的基础课题。因此，自2006年起，史论部开始构建“西方现代设计思潮研究”专题课程。课程以整个西方现代设计发展历程为对象、涉及西方多种思想学说的文献通读和辨析，通过一段时间的集体学习、研读与取舍，课程初显雏形。回想起来，当时就整个设计艺术学科学术积累、教材编纂的现实状况而言，可用资源贫乏；且史论部组建伊始，教学条件尚不完善，师生深感缺乏适用教材的压力。于是，学着七十多年前西南联大那种教学互动、集研读与探讨于一体的做法，寻找可行的结构方式。先根据设计史线索大致编好目次，以重要人物的代表性外文文献及相关资料为阅读单元，指定对象收集资料并进行梳理，每位研究生都以这样的个案研究为基础，做成不少于30张幻灯片的PPT文件，在课上作小型研究报告，每次课程则围绕一个代表性人物或一篇文献展开讨论。这样，经过近四年时间、五届研究生的积累，初步形成“西方现代设计思想文献选读”的篇目基础。在与江苏美术出版社商定出版计划之后，又再次对内容进行审定与增补，从原来以工业（产品）设计为主，调整为涵盖印刷设计、图形设计、字体设计、广告设计、信息设计、系统设计、媒体设计以及城市与规划设计等多个专业领域的“大设计”架构，视野则拓宽到与设计相关的管理科学、社会研究以及公共政策等，收入文献的时间下限也延至本世纪初，据此形成对19世纪50年代以来西方现代设

计发展历程的全方位考察；为方便阅读，每篇篇首增写文献导读及作者简介，最终构成本稿目前面貌。

成稿的过程漫长、枯燥，也是紧张而愉快的。研究生们为搜寻和翻译这些文献，耗费了难以计数的时间与心血。五届研究生几度交替，老生带着新生，乐此不疲地往来于海淀一望京的路上：计算车费与行程、计算借书额度、寻觅价廉物美的复印商……都是必须的日程内容；北京现有的几大图书馆馆藏都被搜索数遍，连图书馆附近那几家小饭馆也成为他们定点用餐的“腹地”。资料取回之后的工作更为繁重，翻译，考订，互校，写稿，制作PPT……直到在每周一次的史论部“沙龙”发表。讲者如临深渊，听者满怀期待，成功者赢得喝彩，“折戟者”跌倒重来……几年下来，史论部“沙龙”渐成制度，长年的积累终于有所获益，一张张成熟、自信的面孔代替了最初的紧张与苍白，本稿的集成则是这段难忘生活的一个见证。

### 三

选定篇目与完成编译的过程，是一个对西方设计思想的由来及其发展脉络梳理与加深理解的过程。通读的结果，令我们对现代设计思想的历史增长敬意，而集中地面对西方设计的理念、办法和实践经验，则为进入中国设计问题的研究做了资源的准备。另一个收获，是对整个20世纪人文社会科学学术视野中设计学术思想的存在状态有所体验。

在对相关文献的搜索中，我们发现，早期工业（产品）或建筑设计领域的相关史料较为多见，有关价值观、世界观与审美方法论的论述多样而丰富；越近当代，有关技术与方法的文字也越多，早期那种雄辩的观点论争则相对减少，它既折射出某种学科重心的转移，同时也反映出设计思想进程的某种缺

憾。在整个20世纪学术视野中，艺术学术的资料贫乏已是事实，而艺术领域中设计学术对于整个人文思想发展的理论贡献更是乏善可陈。在有限的设计思想文献中，早期大师们那种跨学科的思维所向、那种驾驭宏观的气度，近年来已如凤毛麟角，客观上增加了选编的困难。

本稿一定程度上留下了我们思考这段历史进程的痕迹。

它为学习而编，是一本便于全面了解并把握现代设计发展历程的工具书，不仅收入了众多学习现代设计不可不读的经典文献，同时还收入了一些可以放宽视野、轻松浏览的“边角”史料。比如记录了“冷战”期间两位“超级大国”总统唇枪舌剑真实场景的那番“厨房对话”、比如美国总统理查德·尼克松“关于处理能源短缺政策的全国讲话”等等。虽然篇幅都不长，但却从不同的侧面反映了当代设计与国家政策、意识形态与民生大计的直接关联，对于理解隐藏在设计背后的价值取向，是相当有益的历史见证。

它也是为设计而编，适合于今天的设计师们直接与历史上的大师展开心灵的对话。本稿没有采取常见的以艺术“风格”分类、或以历史编年排序的方法，而是以大的设计分期为背景，以设计师个体为单元，以设计价值观与设计方法的历史演进为基轴而展开史料。这既是缘于“风格”的标签无法区分所有的思想表现，同时也是因为以“风格”为指标的划分法对于设计史而言并不真实。平心而论，设计史中以某种“风格”或“主义”出现的主张并非无迹可寻，但是正如意大利设计师托马斯·马尔多纳多所言，“设计”是因为“问题”存在而找到解决方法的“过程”，“问题”才是设计存在和发展的前提。不同时期内不同“问题”范畴的交替构成设计史、也是设计思想史进程的真正动力。如果重温一下当年格罗皮乌斯为强加

于他“国际主义风格”倡导者“封号”的窘迫，我们就可以发现，早期研究以“风格”划线的轻率，正是设计史研究方法不成熟的标志。

它更是为研究而编，是一种认识过程的沉淀。本稿本来并未着眼于百年历史的宏大结构。当时更多地是为了弥补设计史书寥落不齐的现状，因此，篇目的取舍更在意历史的峰回路转以及可应证表面变化的背后成因，有时对于同一历史现象会提供不同侧面的证明，以获得更为真实和丰满的、类似于“三维成像”的阅读效果，同时也是把最后定论的权利留给读者自己，比如对阿道夫·卢斯的“装饰与罪恶”说。事实上，本稿所选篇目不少都对应着多届硕、博士研究生的论文选题：有关卢斯、有关马尔多纳多、有关马格林、有关帕帕奈克、有关富勒……都是如此。这些文献的收入，使文本的背后又多了一层学术史的思考。

#### 四

工业革命以来，以欧洲为前驱的西方社会从经济文化到思想观念都产生了巨大的变化，现代设计在这一历史性转变中占有重要地位，西方现代设计的先进国家得益于设计理念的不断探索与变革，一个多世纪以来形成丰富的成果。尤其是进入20世纪以后，在现代及后现代文化哲学、艺术观念的影响之下，西方设计思潮奔涌跌宕、此伏彼起，也以更深入、更多样的传播影响着当代设计、产业与文化的发展。可以说，到20世纪末，现代设计前所未有地表现出一种“以社会为导向”（汤姆·米切尔语，见本稿《作为幻觉的产品》）的浓郁色彩。但是，设计一旦从艺术殿堂进入社会舞台，演化成为一种有能力影响时代的现实因素时，它所承载的职业责任也必然显现质的变



化、日益突出的价值观矛盾与方法论矛盾随之出现，构成20世纪中后期间断出现的理论危机与认识方面的挑战。细心的读者会发现，这部西方现代设计思想文稿中不乏各种尖锐对立的思想与声音。事实上，整个20世纪西方设计思想发展的进程中，“设计”的定义被不断重写、刷新，持以各种立场的设计师与思想家们，不断地从各种立场与角度追问“什么是设计”，而每一次认识与定义的更新，都带来“设计”的功能提升和定义的科学性，将现代设计送上更高的认识高度。这是在阅读现代设计思想史时尤其应当引起关注的。

可以说，整个西方现代设计思想史，就是一部关于设计“意义”的争论史。纵观这些关于设计意义的讨论，大致可以分为价值取向与方法取向两个方面，即所谓“价值论”的设计论与“工具论”的设计论。设计成长中的功能提升与技术延伸，需要方法论的引导；但是，设计的功能实现则更需要价值观的引导、需要在不断深化的价值论导向下推动方法与技术的更新。而以往我们对于现代设计发展的了解中，较多关注到的，往往是设计师为拓展生存空间的奋斗、为完善设计技术的努力，但是对于设计行为自身的内涵反省与文化自律，却很少触及。事实上，西方现代设计思想发展史，是设计界自身不断调整价值导向、调整精神与实践的交叉递进关系、在价值认同与思维方法的碰撞中推进设计发展的历史。

上世纪60年代，正是西方社会的反主流文化风起云涌之际，文化批判的浪潮激荡着西方社会的各个角落，但设计界却似乎被三十年代以来的商业成功与技术改良所兴奋，较少听到价值批判的声音。但正是此时，一批有见识的设计师敏感地预见到设计行业的成长必然要求责任意识的强化。60年代中，英国设计师赫伯特·斯本色就警示过设计界的主要挑战将来自

职业道义的弱化，责任意识淡漠对整个行业将带来深深的伤害，他果敢地发出不同的声音：

“让我们回顾一下过去150年来设计的发展，很显然，设计师们今天所面临的意义深远的挑战，并非是对他们能力的挑战，而是对他们正直性的挑战。设计职业已经渡过了它漫长的青春期，现在看来却像是在履行它的成人职责还是退回到育婴室中去的决定中摇摆。”他明确指出，“设计师不应仅对经济做出贡献，而是要直接地对我们社会的健康与幸福做出贡献。”（见本稿：《设计职业的责任》）

不可否认，设计界中或多或少存在着回避责任的倾向，这种倾向与另一位英国设计史学者克莱夫·迪尔诺特曾经指出的“行业自身的经验主义和反知识倾向、与美术史相比或多或少的潜意识亚等级心态”（克莱夫·迪尔诺特《设计史的状况》，何工译，参见《艺术当代》2005年第四卷第五期）有关。这其中，既有源于“艺术”血统的“先天”的优越感，也有源于商业支撑之下“如鱼得水”的成就感，双重的“桂冠”之下，设计创造的“价值”则非常容易被夸大，而掩盖了文化自律的苍白。（参见斯克鲁德《经营位置》等篇）。70年代初，美国工业设计界的老将维克多·帕帕奈克终于率先“逆流”而上，对设计中的虚假行为提出尖锐的批判（参见本稿维克多·帕帕奈克《为真实的世界设计》、《教育图解》以及维克多·马格林《为可持续的世界设计》等篇）。此后的几十年中，这些呼喊“设计的社会和道德责任”的声音，终于为设计界逐渐接受并得到响应，越来越多的设计师选择更强调社会道义与责任的设计路径，一种更加健康而合理的新设计成为21世纪初的设计新声。2008年春，美国纽约库珀·休伊特国家设计展览馆举办名为“为其余90%的人”的别开生面的设计展，主

办者与参展者都声称作品不是为全球最富足的10%人口，而是为占总人口90%的、贫困的“其余”人群、为他们提供低成本的生活用品而设计的（据新华社报道）。

帕帕奈克终于不再孤独，他的“将设计带回生活”的理想正在影响着设计发展的现实，但是他的另一段话在今天读来仍然令人深思，“人人都是设计师。健康的人所做的所有的事都是设计。我们必须注意到这一点并通过我们自己的工作使越来越多的人能够设计他们自己的体验、公益服务、工具和制品。”（参见本稿：维克多·帕帕奈克《教育图解》）。这段在今天读来仍然不无“理想化”、甚至带有某种“设计取消论”色彩的见解，其实同样可以视为又一次设计“意义”的刷新。尽管它与许多仍然以推崇设计技术独特价值为本位的见解大相径庭，但与他所一贯主张的“设计是人类帮助自主的自我实现的一种基本能力”的观点一脉相承，其核心并非“取消设计”，而恰恰是希望通过设计师的设计让更多的人获得一种更为自由、自主与健康的生活能力，如果设计能够为这样的目标方向而起到引导作用，该是何等的光荣。帕帕奈克其实只是以现代的观点延伸并实践着半个多世纪前包豪斯设计理想的推动者拉兹洛·莫霍里·纳吉的判断“设计是一种态度而非一种职业”。

毫无疑问，今天的设计，正在发生着从内涵到外延的种种变化。正如马尔多纳多说，今天的设计已经成为一种多元的行为，没有人能够提供一种唯一的设计定义，视觉传达设计通过视觉样式沟通人与人之间的感受、工业设计通过产品的结构与界面为人们提供各种从物理、生理到心理服务的功能、环境设计影响着人们的生存质量、网络媒体设计创造着人们超越空间沟通世界的可能性、还有各种正在萌生之中的服务设计，将为

全面改善人类的生存品质而重新规划着社会的组织行为与人的生活行为……今天的设计既有非常简单的案头工作，也有复杂的系统工程，然而，只要设计没有改变它的理想初衷，设计思维的个人性与设计需求的社会性这个基本矛盾就依然存在；设计提供的服务内涵越丰富，它所引发的后果也就越长期化与多样化，它要求设计师所思考、判断的内涵也就越复杂，这可能是最初少数几位艺术精英开创设计变革的事业时所没有预见到的。整个设计思想史表明，设计越向现代发展，关于设计“意义”的讨论就越发频繁而且趋向深入。这里最重要的，并不在于通过讨论而立即得出终结的定论，而在于通过讨论使设计人群整体地保持一种警觉与反思的态度，这对于设计的健康发展至关重要。

所幸的是，一代代设计思想的先驱们立于史册的丰碑，正在将现代设计引向更加理性、更加自觉及可持续发展的方向。我们或许能将今天设计所发生的种种变化，视如一场与其未来的社会角色相匹配的精神“成年礼”，视为21世纪社会文明发展中最具希望的曙光。

## 五

西方现代设计思想，与现代主义设计思潮有着密切的关系。本稿所指“现代设计”，是自19世纪下半叶以来的“艺术与手工艺”等艺术运动所带动的一系列设计改革实验，也是艺术设计、工业设计、环境设计、媒体设计等现代设计领域的总称；记录这些设计改革实验发展过程的历史就是现代设计史。现代主义设计是整个现代设计发展过程中的一部分，一般而言，它特指包豪斯及其同时期的、以理性主义设计主张为主轴的若干设计流派。但是现代主义设计是指一种“风格”主张，

不等于现代设计，不等于设计的“现代性”，更不等于设计的“现代化”，这是显而易见的。讨论现代设计，不能离开对现代主义思潮背景的了解与把握。

发轫于欧洲、而后遍及全球的现代主义思潮，上承文艺复兴以来的人本主义传统、启蒙运动以来的理性主义传统，下启人类社会向后工业时代转型的新人文思想，是人类思想史上一次重要的思维方式与历史方法转换。“现代性”这个词，从一开始由几个诗人墨客不经意地诉诸笔端，到终于成为全球性的浩荡潮流，人类精神产生何等巨大的变化，这其中，现代主义文学、现代主义美术、现代主义设计等文化艺术思潮的共同推动起着重要的作用。现代主义思潮形成之前，从古典文化到文艺复兴，其重心所指，无非历史与超人类的精神所在；“现代性”意识的出现意味着一种指向现代与人类行为自身的文化自觉，可以说，现代主义文化的本质就是一种充满批判与自省的文化，是人类第一次对自身行为定位的即时性而非历时性的讨论。正是这种批判与建设的精神，构成百余年来现代主义传统的基本特质，即使当代盛谈“后现代主义”，其行为逻辑也未能超出于此。在这个意义上，后现代主义与现代主义其实同属一个文化范畴。

在艺术领域中，现代主义设计思潮给人以最深印象的，同样是其强烈的叛逆与开拓的勇气。无论是沃尔特·格罗皮乌斯对于艺术家与手工艺人一同“创造新的未来结构”的呼唤，莫霍里·纳吉对于“新的与社会和技术衔接的设计知识”的推崇；还是阿尔瓦·阿尔托所张扬的机器时代保护“个人精神”的梦想、托马斯·马尔多纳多对于设计师“提出问题解决问题能力的苛求”，从现象上看，整个现代设计思想的发展充满困惑与冲突，然而恰恰正是从这些看似对立、各执一词的主张中

包含着一种将设计推向未来的勇气与力量。

现代设计从最初的萌动到今天，仅仅一百多年的历史。这段过程从一开始就包含着打破已有经验、追求未知真理的批判精神，同时也表现出强烈的自我更新功能。

如前所述，设计的“定义”不断重写的过程包含着两种方式的“自我更新”。其一，是不断地深入认识设计的“意义”，从最初少数艺术家的“趣味”实验，到后来宏大的“系统工程”，“设计”的概念逐渐浮现，内涵不断深化，成为一个可以在广阔领域中发挥着独特作用的创造方式。美国设计学者克劳斯·克利班多夫、莱茵哈特·布特为此给出一个“最宽泛的意义上”的定义：

“设计是为了人的需要而进行的一种有意识的形式创造”（见本稿《产品语义学：探索形式的象征性》）。

其二，各种设计主张激烈争辩的过程，同时也是一个不断提出新工作“范畴”的过程，事实上，从最早的“艺术与手工艺”、“新艺术”、到后来的“理性主义设计”、“绿色设计”、“通用设计”等等，都可以视为工作范畴更新的表现。设计师本身欢迎这样的范畴更新过程，所以马尔多纳多宣称，“如果有人能提出一个多元的工业设计定义，而不是像现在这样一元的定义，那么，在工业设计领域，理性主义和直觉主义之间的论证将失去其存在的理由。”（见本稿：托马斯·马尔多纳多《所有问题的症结》）

最初这个群体所要解决的，只是证明一种有限范围中的趣味正当性问题，但随着设计服务范围的扩大，设计师必须证明“设计”这种高成本、高风险行为的合法性及其实施的可行性，逐渐提升的设计内涵在将设计引向一个开阔与宏观的视野的同时，也在要求更为科学的定义，以及更为合理的工作重

心，由此生发出变换着的新工作范畴。这种对于内涵不断变化着的创造行为及其方法的追述，我们可以称为一种“范畴发展史”，其发生和发展的逻辑为现代设计思想进程的研究提供了重要的认识线索。

正因为有这样一部理论与实践交叉递进的“范畴发展史”，才构成现代设计迅速成熟起来并发展起来的动力，也使得我们有可能对这部百年的思想遗产予以更充分的解读与梳理。

我们认为，西方现代设计的实践发展与理论发展有着鲜明的对应性特征，在不断更新着的实践发展中，在思想史上也呈现出不同的理论重心。我们不妨将这种既延续而又有所区别的发展过程分为七个历史“台阶”。每个“台阶”对应着相应的“范畴”概念，当然，不可否认，一个“台阶”之中往往也存在多种含义的设计探索：

第一个台阶：优良工艺设计

第二个台阶：理性主义设计

第三个台阶：商品主义设计

第四个台阶：品牌价值设计

第五个台阶：心理设计

第六个台阶：绿色设计

第七个台阶：非物质主义设计

这些“台阶”的区分，可以视为解读现代设计及其思想发展的“办法”或“线索”，但并非历史分段的标准。事实上，每个“台阶”的范畴更新都不意味着一种否定性的替代关系。更准确地说，出现一个新的范畴，原有的设计内容及目标往往依然存在，但新范畴的出现，则可能是在发现新“问题”之后寻找更新解决途径的一种提示。在这个意义上，百年更替的



“范畴史”同时也是现代设计学术的“问题史”，正是这些不断调整的阶段性趋势，改变着设计发展的方向，某种程度上也在影响着现代产品经济与消费文化发展的品质。

简略地讲：

第一个台阶大致对应19世纪后半叶至20世纪初自英伦三岛远及欧美大陆的“艺术与手工艺运动”及“新艺术”运动。代表性人物包括威廉·莫里斯、约翰·罗斯金、凡·德·维尔德、C. R. 阿什比等，其主张集中体现在改变产品样式及形态、提倡优良工艺的品质，这个台阶可以理解为以艺术家的改革实验抗衡早期工业生产的粗暴形式以及传统生态破坏的第一步。

第二个台阶大致对应于20世纪初至30年代的德意志制造同盟、包豪斯以及荷兰“风格派”设计等；对应的人物包括赫曼·穆特休斯、沃尔特·格罗皮乌斯、西奥·凡·杜斯堡、拉兹洛·莫霍里·纳吉等。这一期间同时还夹杂着未来主义、至上主义、构成主义等多种艺术主张，但总体上理性主义设计作为20世纪主流的设计方法，代表着迈过了世纪初理想化的改革路线之后跨上的新台阶，其影响一直延续到五十年代以至更远。

第三个台阶大致对应于1929——1933年世界经济危机中应运而生的商业设计高潮，这一台阶导致美国职业设计师与商业设计制度的呈现，对应的人物可以举出哈利·厄尔、雷蒙德·罗维、亨利·德里夫斯等。如果说前两个台阶的变革重心多少还倾向于艺术实验与少数派社会实践的话，第三个台阶的最大贡献，就是在美国这个当代最为重要的新商业市场中，建立起现代设计与商业动作的直接关联。一系列事关后来设计发展的原则与方法都在这个过程中诞生，它为20世纪初的设计理

想落地生根找到一片生机无限的土壤，但不可否认，商业主义设计比波德莱尔笔下的《恶之花》更具两面性，在焕发着无穷魅力的同时也逐渐暴露其破坏的一面，为后世埋下重重隐患。

第四个台阶大致对应于20世纪50年代前后兴起的品牌设计与视觉识别设计，至今仍然方兴未艾。历史上开品牌形象设计先河的人物，应为彼得·贝伦斯，而30年代的雷蒙德·罗维及60年代的焦点人物保罗·兰德等将其送上一个更高的高度。品牌形象设计实际是图形设计、广告设计等平面设计策略成功延伸的结果，但这个看似局部的设计发展关联着设计学迈向管理学的跨越，它使得形象设计更加直接地登上管理平台与产业平台，并且将视觉文化的力量与一种集聚社会影响的系统方式联系在一起，其转换的能量可能超出了历史想象：设计在成为一种影响世界的视觉力量的同时，也在承担着更为复杂的文化风险。

第五个台阶与20世纪60年代之后后现代主义文化思潮的兴起直接关联，并以意大利的托尼·索特萨斯、阿莱西（Alessi）、法国的菲利浦·斯塔克以及战后快速崛起的日本设计为代表。当“国际主义”设计主张逐渐将世界引向一种视觉上的均质发展时，新出现的“反理性”、“反功能”设计，实际上是要将观者的反应引向更加多维的心理层面，而在“心理设计”的背后，则闪动着“产品语义学”等学科发展的影子（参见本稿：克劳斯·克利班多夫、莱茵哈特·布特《产品语义学：探索形式的象征性》）。在这个台阶上，20世纪以来长期占有主流地位的理性主义设计不再是这个世界的孤独一剑，不同区域的文化创造潜质开始发力，并将当代设计引向一个更为活跃和多元的新世纪。

第六个台阶大致对应于20世纪80年代前后兴起的绿色环

保运动与生态主义浪潮。绿色设计从一个特定的角度对为商业主义价值观所挟持的现代设计及其市场路线挑起叛逆的大旗，深刻地影响着世纪之交一批设计师的转向，也是现代设计从价值观上走向成熟的标志。行动多于言论是这个台阶的一个特色，虽然从理论上“绿色设计”缺乏里程碑式的宣言，但是维克多·帕帕奈克毫无疑问为此作出前瞻性的历史贡献；本稿介绍了帕帕奈克该书中的部分章节，以及美国设计理论家维克多·马格林所提供的巴西小城库里蒂巴（Curitiba）在建筑设计师兼市长雅伊梅·莱尔内尔（Jaime Lerner）领导下建成环保城市的成功实践。所有这些，都应视为20世纪后半叶设计思想发展最为令人鼓舞的章节。

第七个台阶大致对应于20世纪近于尾声时自欧洲开始的“非物质主义”设计动向。目前这一最新趋势方兴未艾，甚至可能还不能最终确定其走向以及历史影响，法国学者马克·第亚尼1984年在其主编《非物质社会》一书中宣称：“我们正在从一个讲究良好的形式和功能的文化转向一个非物质的和多元再现的文化”（《非物质社会——后工业时代的设计、文化与技术》，[法]马克·第亚尼编，滕守尧等译，四川人民出版社1998年版第13页），但是关于“非物质主义”设计主张的完整界说却依然鲜见。本稿收入的英国学者约翰·克里斯托弗·琼斯、迈克·库雷、法国学者希里·查普特等篇，可视为“非物质主义”设计主张的先声，其中尤其以与利奥塔共同策划了著名的巴黎《非物质》展而闻名的希里·查普特，其见解更具代表性。意大利教授艾兹奥·曼铎尼在《设计，环境与社会品质》中的论述则直接引出“服务设计”的主题，在物质性生产与设计已经饱和的现在，直接关系到人的行为方式、感受方式、沟通方式的“非物质性”主导的服务设计必将有一个巨大

的、全新的发展空间。毫无疑问，“非物质主义”是探索未来设计领域的一个重要台阶，必定会有所作为，是我们在关注西方现代设计发展动向时务必予以关注的。

整个西方现代设计思想发展的历程，犹如一座充满智慧与启迪的“七级浮屠”。七个台阶连接的历史并不长，沿着这条线索拾阶而上，会发现许多见解与转变其实也就发生在与我们同步的时段中。学习其思想发展的脉络，与其说是汲取转换的经验，不如说去观察与思考这些思想形成的来源更为现实也更为重要。

中国二千多年前的手工艺文献《考工记》曾经提出命题：“知者创物”。“知”者，“智”也。这个命题不仅意味着设计需要智慧，更意味着思想的态度对于这个世界的意义。今天我们学习西方现代设计的经验，需要三个环节的衔接：学习，辨析，再创造。而目前，只是一个学习的开始，因此，继续认真、深入地引进仍然是一项迫切和必需的任务，与此同时我们也不能忘记辨析与创造的历史责任。这就是本稿编译的动机，也是目标所在。

本稿编译中，王敏教授提供了重要的资料支持；谭平教授、周至禹教授提供了宝贵意见；江苏美术出版社顾华明总编、王林军编辑满腔热忱推动这个项目，并对我们的进度总是抱以极大的宽容。在此，对所有予以我们帮助的朋友们一并致以感谢。

许平

记于己丑上元节后，果岭里大雪中

前 言 叶平 1

现代主义之前 1

1 亨利·科尔：《1851年万国工业博览会的国际影响》 3

[1852] [译·叶芳 校·陆江艳]

2 哥特弗雷德·森佩：《科学、工业与艺术  
——在伦敦工业博览会闭幕之际，对于国家艺术品味发展的建议》 14

[1852] [译·刘爽 校·陆江艳、李倩]

3 霍雷肖·格林诺：《适合的法则》 67

[1852] [译·叶芳 校·陆江艳]

4 约翰·罗斯金：《哥德式的本质》 71

[1853] [译·叶芳 校·陆江艳]

5 欧文·琼斯：《装饰的文法》 79

[1856] [译·叶芳 校·周博]

6 克里斯托弗·德莱塞：《装饰性设计的原则》 83

[1873] [译·苏敏 校·叶芳]

7 威廉·莫里斯：《次要艺术》 89

[1877] [译·叶芳 校·李倩]

8 威廉·莫里斯：《艺术的目的》 97

[1887] [译·苏敏 校·周博]

- 9 威廉·莫里斯：《理想之书》 114  
[1893] [译/孙海晨 校/李倩、蔡鹤]
- 10 路易斯·沙利文：《建筑中的装饰》 124  
[1892] [译/黄厚石 校/周博]
- 11 亨利·凡·德·维尔德：《一部现代家具设计和构造的篇章》 131  
[1897] [译/叶芳 校/陆江艳]
- 12 萨穆尔·宾：《我们将去向何处？》 134  
[1897] [译/罗葛兰 校/李倩]
- 13 弗兰克·劳埃德·赖特：《机器时代的艺术和工艺》 139  
[1901] [译/海军 校/叶芳]
- 14 约瑟夫·霍夫曼和克罗曼·莫塞尔：《维也纳工场的工作程序》 149  
[1905] [译/叶芳 校/陆江艳]
- 15 C.R.阿什比：《竞争性产业的手工艺》 154  
[1908] [译/叶芳 校/陆江艳]
- 16 菲利普·托马索·马里内蒂：《未来主义的基础和宣言》 163  
[1909] [译/叶芳 校/陆江艳]
- 17 菲利普·托马索·马里内蒂：  
《句法的毁灭——无拘无束的想象——话语的自由之境》 170  
[1913] [译/孙海晨 校/李倩、蔡鹤]
- 18 阿道夫·卢斯：《装饰与罪恶》 181  
[1908] [译/黄厚石 校/孙海晨]
- 19 阿道夫·卢斯：《装饰与教育》 192  
[1924] [译/黄厚石 校/周博]
- 20 赫曼·穆特休斯：《实用艺术的意义》 198  
[1907] [译/李倩 校/周博]
- 21 赫曼·穆特休斯：《德国工业联盟的目标》 211  
[1911] [译/叶芳 校/陆江艳]

- 22 赫尔曼·穆特休斯和亨利·凡·德·维尔德：  
《1914年工业联盟大会陈述》 214  
[1914] [译：叶芳 校：周博]
- 23 弗里德里克·维斯鲁·泰勒：《科学管理原则》 219  
[1911] [译：叶芳 校：陆江艳]

## 现代主义 227

- 24 沃尔特·格罗皮乌斯：《魏玛国立包豪斯教学大纲》 229  
[1919] [译：叶芳 校：周博]
- 25 亚历山大·罗德琴科 瓦瓦拉·史蒂潘诺娃：  
《构成主义者第一工作队纲要》 236  
[1921] [译：孙海燕 校：李倩、李倩]
- 26 西奥·凡·杜斯堡：《风格的意志》 240  
[1922] [译：叶芳 校：周博]
- 27 威廉·艾迪生·德威金斯：《新印刷呼唤新设计》 244  
[1922] [译：孙海燕 校：李倩、李倩]
- 28 威廉·艾迪生·德威金斯：《如何与艺术家相处》 253  
[1941] [译：罗嘉尹 校：李倩、周博]
- 29 拉兹洛·莫霍利·纳吉：《新版式》 265  
[1923] [译：陆江艳 校：孙海燕]
- 30 拉兹洛·莫霍利·纳吉：《字像版式》 268  
[1925] [译：郑祥 校：苏敏、李倩]
- 31 拉兹洛·莫霍利·纳吉：《设计的潜力》 273  
[1944] [译：周博 校：李倩]
- 32 拉兹洛·莫霍利·纳吉：《工业艺术》 285  
[1947] [译：周博 校：李倩]



- 33 艾尔·利希茨基：《版式剖析》 293  
[1923] [译/陆江燕 校/孙海燕]
- 34 艾尔·利希茨基：《我们的书籍》 295  
[1926] [译/邹游 校/苏欣、陆江艳]
- 35 弗朗西斯·梅内尔：《用二十五个铅字士兵征服世界》 304  
[1923] [译/孙海燕 校/季倩、熊慧]
- 36 勒·柯布西耶：《今天的装饰艺术》 308  
[1925] [译/黄厚石 校/孙海燕、刘爽]
- 37 勒·柯布西耶：《类型化需求：类型化家具》 317  
[1925] [译/陆江燕 校/孙海燕、周博]
- 38 沃特·戴克赛尔：《什么是新版式？》 324  
[1927] [译/邹游 校/苏欣]
- 39 弗雷德里克·W.高迪：《我的字体》 330  
[1927] [译/邹游 校/苏欣、季倩]
- 40 亨利·福特：《机器——新救世主》 333  
[1928] [译/孙海燕 校/孙海燕、熊慧]
- 41 阿道斯·赫胥黎：《今日印刷》 337  
[1928] [译/邹游 校/苏欣、季倩]
- 42 道格拉斯·C·麦克默叙：《版式中的现代主义哲学》 345  
[1929] [译/邹游 校/苏欣、陆江艳]
- 43 弗图纳托·德皮罗：《广告艺术宣言概要》 351  
[1929] [译/邹游 校/苏欣、陆江艳]
- 44 简·奇措尔德：《印刷的新生》 354  
[1930] [译/邹游 校/苏欣、陆江艳]
- 45 亚历克赛·布罗多维奇：《现代人满意什么》 363  
[1930] [译/邹游 校/苏欣、陆江艳]

- 46 M.F.阿格哈：《什么使杂志“现代”》 369  
[1930] [译/邹游 校/苏欣、陆江艳]
- 47 恩斯特·埃默·卡尔金斯：《消费者工程学到底是什么》 374  
[1932] [译/李晓霞 校/孙海燕、熊慧]
- 48 恩斯特·埃默·卡尔金斯：《美国的广告艺术》 379  
[1936] [译/李倩 校/叶芳]
- 49 比阿特丽斯·沃德：《水晶高脚杯/印刷应该是无形的》 386  
[1932] [译/李倩 校/周博]
- 50 诺曼·贝尔·戈蒂斯：《流线型》 393  
[1934] [译/李晓霞 校/孙海燕、熊慧]
- 51 赫伯特·拜耶：《走向一种通用字体》 398  
[1935] [译/李倩 校/周博]
- 52 阿什利·哈维登：《视觉表达》 404  
[1938] [译/罗茜尹 校/李倩、周博]
- 53 哈罗德·凡·多伦：《设计师在产业中的位置》 418  
[1940] [译/李晓霞 校/孙海燕、熊慧]
- 54 T.M.克里兰德：《粗糙的用语》 422  
[1940] [译/罗茜尹 校/李倩、周博]
- 55 艾略特·诺伊斯：《家具中的有机设计》 436  
[1941] [译/李晓霞 校/孙海燕、熊慧]
- 56 沃尔特·帕皮科：《工业中的艺术》 439  
[1946] [译/罗茜尹 校/李倩]
- 57 威尔·伯汀：《综合，设计中的新原则》 442  
[1949] [译/罗茜尹 校/李倩、周博]
- 58 乔伊吉·戈拜斯：《现代设计中的功能》 447  
[1949] [译/罗茜尹 校/李倩、周博]

- 59 雷蒙特·罗维：《“MAYA状态”》 459  
[1951] [译/刘爽 校/陆江艳]
- 60 埃尔文·鲁斯提格：《设计师是什么？》 466  
[1954] [译/刘爽 校/叶芳]
- 61 亨利·德里夫斯：《约和约瑟芬妮》 472  
[1955] [译/刘爽 陆江艳 校/孙海燕]
- 62 阿尔瓦·阿尔托：《艺术与技术》 483  
[1955] [译/李倩 校/周博、罗茜尹]
- 63 米莎·布莱克《设计师与客户》 494  
[1956] [译/刘爽 校/叶芳]
- 64 《乌尔姆设计学院教程》 500  
[1958] [译/罗茜尹 校/李倩]
- 65 赫伯特·斯本色：《传统：陈词滥调，桎梏还是发展的基础？》 506  
[1958] [译/刘爽 校/叶芳]
- 66 威廉·高登：《字体是用来阅读的》 514  
[1959] [译/刘爽 校/叶芳]
- 67 威廉·高登：《广告的视觉环境》 524  
[1959] [译/刘爽 校/叶芳]
- 68 赫伯·卢巴林：《美国版式设计中的新面貌》 532  
[1959] [译/刘爽 校/叶芳]
- 69 莱迪斯莱夫·苏特纳：《新型版式的远大前景》 537  
[1959] [译/刘爽 校/叶芳]
- 70 《尼克松与赫鲁晓夫的“厨房辩论”》 545  
[1959] [译/罗茜尹 校/陆江艳]
- 71 保罗·兰德和安·兰德：《广告：栩栩如生还是人身攻击？》 550  
[1960] [译/刘爽 校/李倩]

- 72 保罗·兰德：《标识、旗帜和徽标》 563  
[1991] [译/时璇 校/叶芳]
- 73 托马斯·马尔多纳多：《所有问题的症结》 569  
[1961] [译/周博 校/叶芳]
- 74 托马斯·马尔多纳多：《舒适的观念》 577  
[1983] [译/周博 校/李倩]
- 75 约翰·克里斯托弗·琼斯：《一种系统设计的方法》 592  
[1963] [译/王华晓 校/张长征]
- 76 约翰·克里斯托弗·琼斯：《什么是设计？》 621  
[1970] [译/李倩 校/叶芳]
- 77 约翰·克里斯托弗·琼斯：《软技术》 631  
[1968] [译/李倩 校/周博]
- 78 爱德华·卡朋特：《陈述：女性设计》 647  
[1964] [译/邹游 校/李倩]
- 79 威廉·伯恩巴赫：《闻所未闻 姑且浅尝》 653  
[1964] [译/刘爽 校/李倩]
- 80 肯·加兰德：《重中之重》 659  
[1964] 附：《重中之重》(2000) [译/刘爽 周博 校/时璇]
- 81 肯·加兰德：《有些事情我们必须做》 665  
[1967] [译/周博 校/李倩]
- 82 赫伯特·斯本色：《设计职业的责任》 677  
[1964] [译/刘爽 校/李倩]
- 83 L.布鲁斯·阿切尔：《一种给设计师的系统方法》 686  
[1965] [译/任莎莎 校/张长征]
- 84 L.布鲁斯·阿切尔：《究竟什么是设计方法论？》 721  
[1970] [译/边子惠 校/潘军、刘爽]

- 85 郭本思：《视觉设计教育》 725  
[1965] [译/李倩 校/孙海燕、罗高尹]
- 86 郭本思：《视觉/字句修辞法》 735  
[1965] [译/陆江艳 校/孙海燕]
- 87 安东尼·弗洛绍格：《版式即网格》 745  
[1967] [译/苏敏 校/戴颀]
- 88 杰伊·多布林：《标志设计》 750  
[1967] [译/孙海燕 校/李倩、戴颀]

### 现代主义之后 763

- 89 拉尔夫·纳德：《任何速度都是不安全的》 765  
[1965] [译/邹游 校/周涛]
- 90 马歇尔·麦克卢汉：《视觉的衰落》 770  
[1966] [译/陆江艳 校/孙海燕、周涛]
- 91 罗伯特·文丘里：《建筑的复杂性与矛盾性》 776  
[1966] [译/邹游 校/李倩]
- 92 乔治·麦雷：《视觉波谱》 780  
[1967] [译/周涛 校/李倩]
- 93 R.布克敏斯特·富勒：《地球太空船的操作指南》 786  
[1969] [译/周涛 校/陆江艳]
- 94 苏珊·桑塔格：《招贴：广告，艺术，政治产物，商品》 789  
[1970] [译/周涛 校/李倩]
- 95 克里斯托弗·亚历山大：《艺术在设计方法中的状态》 833  
[1971] [译/曹强 校/姬凤义、周涛]
- 96 维克多·帕帕奈克：《为真实的世界设计》 844  
[1971] [98.11] [译/周涛 校/李倩]

- 97 维克多·帕帕奈克：《教育图解——设计的神化和神话的设计》 868  
[1975] [译/周博 校/李倩]
- 98 沃尔夫冈·温加特：《如何做瑞士版式设计？》 877  
[1972] [译/周博 校/李倩]
- 99 理查德·尼克松：《关于应对能源短缺政策的全国讲话》 901  
[1973] [译/周博 校/刘爽]
- 100 希拉·德·布瑞特威利：《一个女设计师的设计观》 907  
[1973] [译/李倩 校/孙海燕、罗茜尹]
- 101 小托马斯·约翰·沃森：《好设计就是好生意》 922  
[1975] [译/李倩 校/孙海燕、罗茜尹]
- 102 莱斯利·萨文：《这种字体改变你的生活》 931  
[1976] [译/李倩 校/孙海燕、罗茜尹]
- 103 皮特·斯克鲁德：《经营位置》 940  
[1977] [译/李倩 校/孙海燕、陆江艳]
- 104 奥托·艾舍尔：《类比的和数字的》 953  
[1978] [译/周博 校/刘爽、李倩]
- 105 迈克·库雷：《从布鲁涅内斯基到CAD-CAM》 963  
[1980] [译/李倩 校/周博、刘爽]
- 106 马希姆·维格内里：《呼唤批评》 980  
[1983] [译/李倩 校/孙海燕、罗茜尹]
- 107 克劳斯·克利班多夫、莱茵哈特·布特：  
《产品语义学：探索形式的象征性》 983  
[1984] [译/罗茜尹 校/陆江艳]
- 108 巴巴拉·拉迪斯：《孟菲斯与时尚》 988  
[1984] [译/邹游 校/陆江艳、周博]
- 109 迪耶特·拉姆斯：《省略不重要的》 995  
[1984] [译/邹游 校/陆江艳、周博]

- 110 日本管理协会：《丰田准时生产》 1000  
[1985] [译/刘爽 校/陆江艳]
- 111 希里·查普特：《从苏格拉底到英特尔：微审美的混沌》 1004  
[1986] [译/李倩 校/周博、罗高尹]
- 112 弗朗索瓦·布克哈特：《设计与“前卫后现代主义”》 1011  
[1986] [译/刘爽 校/周博]
- 113 汤姆·米切尔：《作为幻觉的产品》 1022  
[1988] [译/刘爽 校/周博]
- 114 彼特·戈伯：《设计的未来及其管理》 1035  
[1996] [译/邹游 校/周博]
- 115 R.L.麦斯：《宜人的环境——走向通用设计》 1050  
[1991] [译/叶芳 校/刘爽、李倩]
- 116 大前研一：《全球产品》 1077  
[1991] [译/刘爽 校/陆江艳]
- 117 蒂博·卡尔曼：《摄影、道德与贝纳通》 1082  
[1993] [译/周博 校/时璇]
- 118 乔纳森·巴恩布鲁克：《字体设计与文本》 1087  
[1993] [译/边千惠 校/叶芳]
- 119 斯丹法诺·马扎诺：《巧克力早餐》 1094  
[1993] [译/郭超 校/时璇]
- 120 埃兹奥·曼兹尼：《设计、环境与社会品质》 1107  
[1993] [译/边千惠 校/海琴、刘爽]
- 121 维克多·马格林：《人工制品的政治学》 1116  
[1995] [译/李倩、任莎莎 校/时璇、周博]
- 122 维克多·马格林：《为可持续的世界设计》 1135  
[1997] [译/李倩 校/时璇、周博]



- 123 李维斯·布莱威尔：《关于“印刷的终结”》 1151  
[1995] [译：张磊 校：郭燕]
- 124 查尔斯·詹克斯：《后现代信息世界和“知产”阶级的兴起》 1159  
[1996] [译：罗高尹 校：陆江艳 李倩]
- 125 荣久庵宪司：《日本美学》 1167  
[1998] [译：罗高尹 校：陆江艳 李倩]
- 126 卡利·拉森：《人与企业冷机器的对抗》 1170  
[1998] [译：时斌 校：叶芳]
- 127 哈特姆特·艾斯林格：《青蛙代表……》 1178  
[1999] [译：罗高尹 校：陆江艳 李倩]
- 128 唐纳德·诺曼：《改变的时候到了：后学科时代的设计》 1180  
[1999] [译：罗高尹 校：陆江艳 李倩]
- 129 瑙米·克莱因：《广告中的真实》 1184  
[2000] [译：时斌 校：叶芳、周博]
- 130 莱斯理·杰克逊：《输入与输出》 1190  
[2005] [译：周博 校：李倩]

现代主义之前



# 1852

## 1851年万国工业博览会的国际影响<sup>①</sup>

[英]亨利·科尔

工业设计师亨利·科尔（Henry Cole, 1808—1882）是1851年伦敦万国工业博览会的主要策划人和阿尔伯特亲王的顾问，这也使他成为应用艺术新部门的重要管理者。这个部门在1856年发展为南肯辛顿博物馆（South Kensington Museum, 1899年又名阿尔伯特博物馆）的科学和艺术部。1875年他被维多利亚女皇授予爵士称号。亨利·科尔的思想在十九世纪推动了英国设计、经济和教育领域的革新和发展。

亨利·科尔希望通过知名艺术家的优良作品来改进工业设计和公众的品味，认为设计应与工业结合，更强调设计的商业意识。他认为设计要有双重性，实用的基础上还要有装饰性，同时也强调消费者对设计的推动作用。以消费者来评判设计标准，在当时属于很先进的思想。下面的文章是科尔在1852年发表的一段演讲稿，他详细阐述了举办展览的目的以及它对国际交流所产生的影响。

（叶芳）

---

<sup>①</sup>本文选自亨利·科尔，《第七次演讲，续编》（Lecture XII, Second Series），12月1日，1852年（伦敦D. Bogue, 1852）：521—539。

[……]

说到举办国家展览最直接的、并在这个国家一系列展览中居于首要位置的原因，我毫不怀疑地认为它应该是自由贸易；或者，如果用拉丁词语取代英语词语的话，就是“自由竞争”。而在伟大的政治家，曾担任英国首相的罗伯特·皮尔爵士（Robert Peel）之前，倘若有谁胆敢提出举办国际展览，那是要被众人嗤笑的。但正是国际展览放开了贸易关税的束缚，使国外厂商愿意接受邀请，来向我们展示他们的工业成果。假如当年没有举办国际展览的提议，那我们的丝绸、棉布和金属制造商就被保护起来而免于和国外厂商竞争，我们可能会像法国的制造商那样拒绝这个想法，而这种保护性关税仍然约束它的发展。英国果断地接受了这一具有决定性影响的观点，而且她也有理由这么做，因为当时的英国也足够成熟去实施这个想法，而法国则显然不具备这一条件，尽管她可能一直在改进这个想法。

大家都知道，世界上第一个提出举办国际展览会想法的殊荣并非属于英国。正如其他许多伟大理论一样，它也一样来自法国。1848年革命后，时任法国商务部部长的M·毕费（M. Buffet）先生将一项提议递交给了几家商会，他对他们说：“我认为了解我们海外市场的竞争对手在制造业方面的成就，对国家是非常有益的。如果我们能把农业和制造业方面的技能放在一起并加以比较，毫无疑问，无论是国内还是海外公司都将获得许多有用的经验。最重要的是，这将激发一种竞争精神，这对本国的发展十分有利。”接着他要求商会“可以在给其他国家的产品展出简章中表达其观点，如果他们认为可以尝试，那就请正式提出他们认为展览时有利于保护法国利益的条款来。”

毋庸置疑，我们的邻国将十分有兴趣看到我们优秀的一面，但是法国生产商并不打算让法国女士知晓我们已经以4到5便士一码的成本来生产印花布，他们也不会乐意让法国绅士有机会考察谢菲尔德的餐具、伯明翰的电镀器皿和斯塔福德郡的陶器。因此法国商会对M·毕费先生概括的提议不置一词，更没有丝毫鼓励。只有当法国国民感到确实有必要去放眼海外市场尝试海外产品时，这种情况才会有所改变，否则他们绝不会主动脱下这层自我保护的甲冑。[……]

在法国，国际展览如同一个哲学理论，只会被当成是中看不中用的东西闲扯几句，除非国际展览真正影响到本国的商业关税。而在英国，这个想法立刻成为一个具实用性的事实。当阿尔伯特亲王指出此事应由本国制造商予以仔细考虑时，这一提议就受到人们的普遍欢迎。作为这个国家中国际展览成长历程的一部分，我很乐意为大家朗读以下内容，这是我在1849年从民间收集并呈交给亲王的意见。

曼彻斯特棉纺——印刷委员会的成员汤姆森（H·Thomson），哈格里夫斯（Hargreaves）和赫茨（Herz）均认为，“所有团体都非常有必要了解法国人民和所有国家正在从事的事情，并应该拿我们的制造业和他们作比较。这种比较会使我们了解本国制造商的优势所在，通过不断增加知识和对消费者的认知，从而促进我们产品的优化。”

尼尔森公司的尼尔森（Nelson）先生、曼彻斯特公司的纽莱斯（Knowles）均认为，“大家普遍的观点就是制造商应该了解国际生产现状。多数制造商对他们的成就持太高的看法，这就需要以他们与其他制造商的比较来衡量。”

霍利（Hoyle）家族一致同意举办国际展览，阿尔德曼·尼尔德（Alderman Neild）先生说：“兰开夏显然将拥有一个明

朗的发展过程。”

曼彻斯特的科绍 (Kershaw) 先生说道“举办展览，自然就能见到各国的产品。”

[……]

甚至我们那些不太发达的制造业也可能在展览中亮相，这样制造商就因此获得了和他人对比学习的珍贵机会。因此——乔布森·史密斯 (J. Jobson Smith) 先生和同公司的斯图亚特 (Stuart)，以及谢菲尔德·史密斯 (Sheffield Smith) 等大工业家认为，“见识到所有国家最优秀的金属产品是令人期待的，但是英国在装饰性金属产品生产，尤其是工艺方面，还比较落后。”

不过我认为单凭展览本身，并不足以改变那些人在两年前所抱的陈见。

和其他国家相比，英国民众的开放心态和它的商业政策使英国具备了举办首届国际工业展览会的资格——艺术协会为促进全国工业展览的不懈努力，使它很自然地成为此类活动的主办方。我不会冗陈自1798到1849年来陆续在曼彻斯特、格拉斯哥、伯明翰和其他省级城市，或在都柏林，以及在法国举办的11场全国展览的细节。毫无疑问，所有这些活动对吸引公众在这个国家对这个主题的注意力有着重要作用。

但是我们必须得记住，早在1756年，大约一个世纪以前，这个协会就举办过制造业展览会。而从1851年之前的6年中，许多行业年年都开展年度展览会，而每个展览会都十分重要。

举办全国展览的想法变成了一份共同财产。[……]而真实情况是早在协会许诺于1851年筹划全国展览前，卡特·霍尔 (S·Caeter Hall) 先生、沃里斯 (G·Wallis) 先生、韦斯绍 (F·Whishaw) 先生，西奥菲鲁斯·理查德 (Theophilus

Richards) 先生以及其他也许我叫不出名字的先生们都曾公开提倡过举办一些全国性展览的想法，但是当时社会对这一提议的接受过程却是极其缓慢的。甚至在几场颇为成功的展览之后，政府的态度也是不温不火，并没有打算给予任何支持和协助。然而1848年，协会的理事们通过一些方法，从政府那里争取到一块地皮用来修建展览馆的承诺。1849年巴黎展览会举办之后，M·毕费先生的全球性思维也被带到英国。

我们的阿尔伯特亲王一向对这类活动深感兴趣，他几乎是出于本能地亲自筹划了1851年展览，并对1849年6月30日在白金汉宫举行的商讨会议做了亲笔记录。会议记录如下：“展览是否应当只限于本国工业界参与尚有待商榷。与此同时，对机械、科学和食品行业的产品任何限制都是不合理的。因为这些产品是没有国界的，从整体上说它们应该归属于整个文明社会。如果说英国工业界能从中特别的收益的话，那就是为们和其他国家的工业同行提供了一个公平竞争的平台。”随着制造商在国际利益上的一致意见，以及皇家委员会明确想法的发布，1851年展览具有的国际型特征的结果是我现在试图研究的。

不久，皇家委员会将展览消息告知文明世界的所有政府——惟独中国[Celestial Empire]例外。委员们写信给外务部秘书，让他写信给驻国外的大臣和理事，请他们向各国政府宣传展览事宜。于是各国政府选取本国在艺术、科学和商业领域里的杰出人物组成一个代表国家的委员会，与皇家委员会进行直接交流。之后，为了授予奖赏需要，在与委员会的直接交流下，其他在某特定领域的杰出人物被命名，这部分人已独立于他们的政府。国外委员和国外评审团组成的委员会的许多成员都是来自文明世界艺术领域里的杰出人才。如果你看看这些外



国友人名录，你会在这个名单中找到各国在艺术、科学和商业领域里最声名显赫的人才。这些来自不同领域的人物，通过他们同胞的投票被推选到每个领域的位置上。要我在这里读出这数百个名字来显得有些多余，不过他们确实是扬名全球的最杰出的代表。这样，人类有史以来第一次在各国政府的许可下，各国艺术、科学和商业领域的顶尖人才汇聚到一起，为文明国家讨论并促进其各自领域的课题。在当时，主要还是由政客、律师和军人来负责保护工业成果的。直到这时，政府成员也主要由政客、律师和军人组成，因此这部分人在与工业利益攸关的决策方面起着主导作用。而那些来自艺术、科学和商业界的人物如今虽有了一席之地，却在维护自己的利益方面能发挥的作用微乎其微，他们更多的利益是由他们的政治、法律和军事上的同僚负责决策管理。但1851年展览扭转了这一切，它提出了一个全新的理念——允许在艺术、科学和商业议会中讨论有关艺术、科学和商业的问题。我深信对这一理念的认识，是人类前进的重要一步。[……]我相信这次展览开创了更友好地解决冲突的办法。和车船大炮的武力解决方式相比，这种办法更合理、更文明、更经济，是与宗教信仰保持一致性的。而车船大炮的武力方式在很长的运行过程中并未能解决任何问题，花费数百万让许多官员下台后，我们也看不到国家得到恢复。毕竟，今天在战争中能胜出的文明国家是要诉诸国家经济实力的增长，而国库的充盈要依靠国家工业的发展和进步。我们是世界上最富有的人民，恐怕之所以我们的人民尚武好斗，或许也该归因于此。我认为我们在战争上的支出远远超过别的国家，但是这种支出并不能让我们拥有比别的国家更值得吹嘘的实质性结果。我认为我们为比利时、西班牙和葡萄牙等国家付出的太多，而他们充分利用友谊这层幌子在国际贸易往来方面大设

障碍，他们的某些做法甚至比法国还要过分。所以我相信在未来，国际展览将会渐渐扫清这些障碍，令未脱愚昧的各国即使不改原样也可免受突然袭击，果真能如此的话，我想也该归功于对展览感兴趣的所有团体成员，归功于他们对所讨论的国际问题原则的推广应用以及对展览的宣传。而展览这一形式终将被世界上所有文明国家所认可。因此，对外交往中那套过时的、眼界狭窄的猜疑和遮遮掩掩的交际手段终将被公众的信任和公开讨论所取代。

[……]

展览所带来的最直接和最有实用性的国际效应，我完全赞同——不否认有国家热心于对“邮政通讯”系统（Portal Communication）的讨论和修改，这已成为一个事实。就在展览举办期间，邮资协会（The Postage Association）成立，它让全世界的人都深信通过写信这一便捷的方式，让人们可以认识到实现自由快速思想沟通的重要性，也抑制了设置障碍阻止交流的想法。与现在邮政协定不同的是，它是官僚的产物，每个国家的邮政协定的目的是不断地吹嘘和扩展自己。现在邮资协会的宗旨是建立在重视自由和沟通的共识之上，建立一个统一、合理的体系。法国、美国、澳大利亚、比利时，事实上几乎所有的文明国家都对这一提议表示了支持，并在此基础上讨论未来国际邮政系统。因此我深信未来建立国际邮政体系将会顺利进行下去。[……]在这里，我只是想请你同意我的看法：展览带来的早期效益之一，便是实现了国际通信的自由。

我推测展览带来的另一效应——开始对我国专利法或有关智力成果认知的法律改革——也将影响到全球工业。我之所以说“开始”二字是因为我们的确在这方面才刚刚起步。展览的消息几乎刚一宣布，很多人就敏感地意识到了受邀参展商在向

别人展示智力成果的同时，也许就是将自己的劳动成果置于被人抢走的危险境地。因此我们的立法机关向发明者承诺他们的发明不易遭到侵害，至少，到展览结束时的几个月内，会制定相关法律来保护人们的智力成果免遭侵害。很好的道德！——与常识如此保持一致，以至于这个法律在长达几个月的时间内被更新。福斯特（P. Le Neve Foster）先生向展览委员会呈交了一项报告，这份报告发表于他们第一期报告上，从中可发现发明法案（Inventions Act）运行中有趣的说明。620位参展者得到证书，或是告诫反对侵权的问题，最后，在经过多次讨论修改后，立法机关通过一项永久性法案，来禁止侵害发明成果。这个法案允许发明者准备5或10篇文件来获得特权。这一法案的出台，在事实上产生了很大的影响：从去年十月一日起——仅仅九个星期以来，就有超过765项发明要求备案以受法律保护以防被盗。虽然当时的法律仍不够完备，但是它对国外和我们在殖民地的工业都产生了重要影响，并将或多或少地影响到全世界对发明创造的权利。我很高兴地说，现在我们不能去欧洲将某项别人的发明成果抢来就用；也不能将它们作为一项创新而引入；我们不能阻止一个比利时或法国发明家将他的发明创造应用于我们的殖民地。明智的专利法案有完善的管理方式，为了防止欺诈和无效诉讼，我们必须通过多种方式来确定这个国家中哪些发明已在国外被授予专利。对此，美国政府有自己的一套规范。我相信比利时也有。而如果法国政府即使不存在类似文件，至少也会对相关问题的咨询提供便利。我国则正在准备制订一套大不列颠联合王国的专利法规。在许多有利的条件下进行专利制定工作，我认为对已印制好的专利权进行国际交流也很有必要。在我看来，这项国际交流工作最好交由政府承担，但我害怕对专利法的管理是作为一种法律，而

不是一种工业发展的观点来看待的话，这个事情的希望就又很渺茫。正如新的专利法的主要起草者所言，这个社会可能正处在非常需要帮助之时。我会向委员会建议，让政府认识到与别国尽可能早地建立和交流已印制完的专利文本信息，以及供制造商参考的国际图书馆的必要性。我们可以借鉴美国政府的经验，它每年都会以很少的费用发布40,000份以上专利年度报告；同样，法国的做法也值得我们学习。位于巴黎的艺术与工艺学院（Conservatoire des Arts et Metiers）最大特色之一就是学院内藏有的12,000多份机械制图和20,000多项发明创造，在任何时段都向公众开放，并允许免费复印和描摹。

[……]

如果我们看看这164枚委员会奖牌，他们因何而受嘉奖，在我看来只是一个能使世界第一次变得如此熟悉的目标而已，而这也是展览最直接的结果。我所说的效应并不是指展示出来数量众多的物品，这里我所关注的只是某个展览物件，我不需要仔细检查全部的清单。但是，一旦我那样做的话，除了极个别的，我确信几乎每个物品都会被提及，我相信观众中总会有人说“在参加展览前，我就知道它了。”那些个别不被人熟知的物品，正是以帕克斯顿建议的方式来建构。展览让人们学会如何在一个大空间里建造屋顶：如何选用玻璃和铁这两种材质以全新的方式来建构。这是“供给满足需求”的逻辑模式的另一例：发明是基于现实需要的产物。举办国际展览最必需的材料是要有一个足够宽阔的展览大厅，而且要求六个月之内就要修好。经过许多令人震惊的努力之后，一个展厅完成了。要说在水泥地基上插入铁柱没什么新颖的，帕克斯顿钢梁也没什么新颖的，后来有六个人声称他们早发明过，也许这都是真的。但当一个占地20英亩，由钢架玻璃构成的宽阔透明的展览大厅

呈现在世人面前时，确实很新颖，展现出前所未有的灵活性。在我看来，这一发明创新完全超越了同时代的其他成果，很有可能会对北方国家的居住、健康或娱乐产生巨大的有利影响。然而这样一件伟大的建筑作品要经过多少年的才能慢慢发展出来呢？这个建筑就是在需要演进的时候从先前的状态中进化过来，就像印刷术、蒸汽机，事实上所有伟大发明都是如此。与国际展览一样，甚至是一个玻璃材料的房子，没了罗伯特·皮尔爵士这位经理也不行，如果当时对玻璃的关税仍然存在，可以肯定，水晶宫这样伟大的作品就不会出现了。

[……]

据说与其他国家相比，英国的工业发展目前还比较落后。而在我看来，展览表明的事实恰恰相反。如果你认为展览可以佐证的话，我相信调查委员会的报告也终将会表明：英国在工业甚至艺术领域都在领跑这个世界。[……]

在13,937名参展商中，展览颁发了164枚委员会奖牌。其中，国外参展商有7076家，获奖86枚；同时，英国一国就有6861个参展商参展，获奖78枚。

还有其他事实也证实了我的观点，那就是英国在国外的展览产品显现出更优越的品质。关于国外方面的产品估计有670,420英吨，关于英国的产品估计有1,031,607英吨，以上所有的数据都由参展商提供。

[……]

我不得不由衷地感慨，法国在艺术应用于工业方面已遥遥领先。和我们相比，他们拥有受过良好教育和优秀的工人。但是，如果我们把艺术的机械制作同它的一般感觉剥离开来，像在展览中展示的一样，我们便不得不注意到当代欧洲的很多艺术品都有着共通的一面。你也许曾从俄国、萨克森、英国、法

国、比利时、澳大利亚和意大利带回来艺术品，但作品本身无法表明究竟源自何处。但是，某一特征不够独特，那是因为它已有若干世纪的历史。[……]虽非绝对如此，但我们的确会发现，在历史上所有时期，欧洲绝大多数最先进的国家都共同拥有一种时代精神，正如展览所证明的，今天也不例外。

[……]

令人体会最深的作品来自东方。这里展示了全新的优良艺术，在各国艺术鼎盛时期，如埃及、希腊、罗马、拜占庭式、哥特式，他们都有着普遍的原理。一般来说，从纯艺术逐渐转向工业物品的时候，无论我们的美国朋友做到没有，我更佩服的是他们的所作所为，以及为了适应新需求和社会初期其他机器的调整，这些都给我们上了最有价值的一课。

[……]

最后，我想通过谈谈良好的教育，特别是工业教育所带来的推动力来总结以上讨论的问题清单，展览的巨大收获也得益于此。绘制我们国家教育蓝图的意图早已存在，因此我们应当学习国际通用的语言、技术，正如雷德格雷夫（Redgrave）先生最近指出的，要像对待欧洲人那样对待中国人或南美人。我们现在已经有了教授实用科学的矿业学校。几年内，我希望我们能够在展览大厦的对面见证工业大学的建立，全世界所有国家都可以分享它所带来的好处，而这正是阿尔伯特亲王说过的对展览的经济成功最合理的应用。[……]

# 1852

## 科学、工业与艺术<sup>①</sup>

——在伦敦工业博览会闭幕之际，对于国家艺术品味发展的建议

[德]哥特弗雷德·森佩

哥特弗雷德·森佩（Gottfried Semper, 1803–1879），德国建筑师、艺术批评家、建筑学教授，同时也是19世纪最有影响的建筑师之一。他于1834到1849年执教于德累斯顿学院，并且在1855年成为了苏黎士综合技术学校建筑系的主任。正如大多数19世纪同代建筑师一样，他设计了各种复兴建筑，主要是巴洛克复兴。他的作品包括德累斯顿犹太会堂（1838）和德累斯顿霍夫特歌剧院（1871）、德累斯顿国家歌剧院（1838–1841），以及维也纳城堡剧院和博物馆（1874–1888）。森佩撰写了大量有关建筑起源的文章，特别是1851年开始撰写的《建筑四要素》（Die vier Elemente der Baukunst, 1851）。在《风格在技术与建构艺术中》（Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, 2

---

<sup>①</sup>本文选自哥特弗雷德·森佩，《建筑四要素与其他著述》（The four elements of architecture and other writings），哈里·弗朗西斯·迈尔格雷夫（Harry Francis Mallgrave）和沃尔福冈·赫曼（Wolfgang Hermann），剑桥&纽约：剑桥大学出版社，1989。

vol., 1860—1863)》一书中,他提倡用一种功能性的手法去设计现代建筑,这是基于他对工业艺术的研究。针对1851年水晶宫博览会存在的问题,他写了两本书,一本是《科学·工艺·美术》(1852),另一本是《工艺与工业美术的式样》(1880)。在这二本书中,他批评了工业产品的单调、粗俗,提出“美术必须与技术结合”。

1849年,森佩因参加德累斯顿五月起义而成为政府通缉名单上的一员。森佩先逃亡到了苏黎士,后来又到了伦敦。然后,他在1862年政府大赦时回到了德国。其间,森佩以德国政府观察员的身份参加了1851年在伦敦水晶宫举办的万国博览会,随后写下了此文。在本文中,作者从提高德国公众对工业制品的艺术品味的角度出发,分析了英国和法国这两个国家的工业制品状况,进而又指出了日常制品(主要指工业制品)收藏对于这一品味提高的重要性。19世纪末,工业革命如火如荼,工业制品刚刚开始走入人类的生活,当时对于工业的主要思潮不外两种,一种是不加思考地盲目信奉,另一种则是不分青红地全盘否定。而由于无法控制工业化手段所带来的日常用品审美品味的低落,却又是一个迫在眉睫的问题。面对这样的社会现状,森佩在对本国及其周边甚至是对远东一些国度的古代及近代日常用品作了深入考察的基础上,写下了此文。森佩不但在总的纲领方面给出了指导性原则,并且还提出了具体的解决办法,比如设计教育、收藏和设计竞赛。在当时,还没有类似于当代“设计博物馆”的专门收藏,有的只是所谓“高级艺术”收藏,而作者指出,有必要为此类物品建立专门的收藏,他甚至还细致地为这些藏品的分类方法做出了规划。而对于高级艺术,作者说道:“另一方面,通过适当地组织它们、完善它们、将它们内在地与工业收藏品联系起来,并通过更自由的陈列,它们能起到更加广泛的用途。”森佩有意识地将“高级艺术”与“日常用品”收藏有机地组织成一个促进社会审美发展的体系,这样的见识即使是在当今看来也仍是富于远见的。当然,由于时代的局限,他仍然站在机械化大规模生产的对立面,认为大批量



生产会给设计带来危机。但无论怎样评价，他仍无愧于“设计革命倡导先驱者”的称号。

(刘爽)

—

博览会结束快四周了，仍有一些未拆包的展品搁置在海德公园展馆建筑那空旷的大厅里，而大众的目光已由这件“举世瞩目”的事件移至某些当下更吸引人的事件上去了。那些热情高涨的新闻记者，他们曾在这个“世界大市场”开张那天声称这一开幕式是一个新纪元，而现在在这一问题上却都缄默无言。然而该事件刺激的余波仍然搅动着成千上万沉思的大脑和热切的心灵。这一刺激的影响之深远是无法估量的。

如果愿意，我们可以将巴比伦语言之乱的传说看作是一种对国际法律早期历史理解的神话表述，也可以将这传说里所描述的混乱看做是一种更自然的法则的开端。

同样，另一种意义上的巴别塔<sup>①</sup>将由1851年的建筑促成，在这建筑里，全世界的人们都带来了他们的产品。然而，这显而易见的混乱，只不过是现有社会条件下那些必然存在的不规则性的清晰呈现，其成因及结果迄今为止还未能被世人广泛并

---

<sup>①</sup>根据圣经的创世记第11章，是当时人类联合起来兴建希望能通往天堂的高塔——巴别塔。为了阻止计划，上帝要人类说不同的语言，使人类相互之间不能沟通，计划因此告吹，人类自此各散东西。此故事试图为世上出现不同语言和种族提供解释。

清楚地认知。

这里我将展开有关这一事件最重要的意义的叙述。当世界还没有完全被它的内部矛盾占据时，外部制约（无论这制约是什么）肯定无法阻止它的发展。如果人们对某种能够驱动现实的迫切愿望的目标能够有某种更普遍的意识，这种桎梏将会自行脱落。

这就是胜利与自由！

达成这一重大目标应该成为每一位虔诚信徒的责任，这位信徒的职业（无论是什么职业）使他能够用他的专长做出贡献。如果他对他的影响能力有所知，并且在他认为是更好的方向上将这能力来一次全盘调动，那么我们的社会将变得更加真实和进步。在细节上，无论他是对是错都无关紧要，因为无论对错，他都是在准备着材料，他将通过这些材料来矫正过失、得到更深刻的洞察力，并且回答那些更全面的文化哲学问题。这些文化哲学问题才是真正的主题，而且能够证明我们采取如此有力和代价高昂的行动是必要的。

正是怀着这样的观点，一个专业人士冒险捡起一个现实提交给他的问题，一个在他经验范围内的问题，并且基于这一问题，他在频繁出入博览会的同时进行了一种习惯性的思考。

※※※

在工业博览会开幕之际，我有一种想法，我想在一系列文章里，将博览会的展品作一番比较调查，而且我制定了一个可供遵循的计划。这里有三种方法。

第一种也是最简单的一种，就是在展览大厅里面从头到尾地浏览，并且一个接一个地描述来自各个不同国家的产

种方式跟导游手册如出一辙。

第二种方法是按照指定的所谓“首席评审委员会原则”（来介绍展品）：即，一种皇家委员会指定的展品分类法，首先依据空间来划分展品，然后再按照评审委员会所在部门进行分类。这种方式被广泛认可，并且也有利于将来对类似事件的处理。所有物品被划分为四大类：

1. 原材料
2. 机械
3. 产品
4. 艺术品

然而，我还是放弃了这一方式，因为对我来说，这似乎恰恰将事物的自然顺序倒了个个儿。这种分类法是经过谨慎考虑的，它尽可能首先考虑展品的外观及材质因素。事实上，由于实用艺术产品来自于对食物、居所、安全以及时间和空间的测量等需求，因此，在工业博览会里，他们应该被作为第一服务对象并作为最基本的项目来考虑。根据展品的特性、材质，以及制作工艺，每一大类都必需进行细分。作为进一步补充，还应该留出放置原材料、工具、机器——总而言之，放置所有生产要素的地方。

因此，我进行了反思，并且这种方式看起来好像已经被“首席评审委员会原则”的不协调所证实。例如，所有的玻璃器皿（酒杯、镜子、吊灯、花瓶、玻璃织物、玻璃假发）由于使用了同样的材质而被归为一类，尽管它们的用途大相径庭。而其他具有同样用途的物品却根据其不同的材质分门别类。事实上，许多私人展览为其所在行业的展品分类提供了很好的科学方法，这些方法更符合我的观点。

因此，这里有一个问题，就是制定一个计划（至少是经过

了一番比较调查)，该计划执行起来要有更强的连贯性，也更符合工业博览会的思想，这里面每个物品都有相应的展区，而且最重要的是，它能够更好地表达物品内在的脉络以及主题关系，从而提供更为有效的对照。

我设想的计划是关于建筑的，并且基于国内住宅要素：壁炉、墙壁、露台和屋顶。第五种要素应该与上述四种要素共同作用，其中包括高级艺术，并且从一种象征意义来讲，也应该包括高科技。这一计划应该能够清楚地表明物品的来历、源于物品原始用途的形式，以及由环境造成的物品风格变化。

然而我所认为的关键性措施并未被采取，部分是由于客观原因，但部分也是由于我中途的犹豫。事实上，“首席评审委员会原则”更符合最近的文化观点以及人类活动的相互影响。再也找不到为了1851年这种综合性工业博览会而设计的其它计划了。

※※※

在新的方法被发明以前，油画的发明者有多长时间是在用一种老方法费力地作画的？这种老方法已经不能再满足某些用途。在伯纳德·帕尔西（Bernard Palissy）最终找到一种不透明的釉彩用以制作他的精致彩陶以前，他花费了半生时间来寻找这种物质。这些人知道如何应用这些发明，因为他们需要这些发明，也正因为他们需要这些发明，他们不停寻找并最终找到。这样，科学的逐步发展就与对新发明的掌握以及对如何应用和为何种目的去应用新发明的认识结合在了一起。

需求乃科学之母。凭借着经验和很不成熟的自发性，科学很快就从已有知识的狭隘领域演绎出一种对未知的自信推断，

它不怀疑任何事物，并且从臆测中建立起它自己的世界。后来，科学感到受限于它对应用的依赖，进而将自己变为一种目的。科学进入了怀疑与分析的境地。一种对术语以及分类的狂热取代了独创或想象的体系。

最后，天才们夺回了大量由调研收集来的材料，纯粹的客观调查被迫服从于假设的推论，并在从类推中进一步获取事实证据时，沦为了后者的仆从。

两个世纪以来，哲学、历史、政治，以及少数自然科学的较高分枝被一些伟人提高到这一相应观点，而在其他学科，由于其材料的丰富性和复杂性，推论仅仅被谨慎地应用到科研中。通过日显明智的研究，科研获得了令人惊讶的发现。化学与物理学及微积分学结合，敢于为希腊人最大胆的假设以及炼金术士们满怀遗憾的冥想而辩护。与此同时，科学趋于果敢地参与实践，并在当前立场下晋身为推论的保护者。借助最新发现的材料以及奇迹般的自然力量、新的工艺方法以及新的机器和工具，科学使我们的生活日益富足。

事实已很明显，新发明不再像以前一样，作为一种避免匮乏和享乐的手段。相反，匮乏及享乐为新发明创造了市场。事物的规律已然颠倒。

这一事实不可避免的结果又是什么呢？现实没有时间去熟悉这半强迫式的利益，并去掌握它们。这情形有点类似于让中国人用刀叉吃饭。投机事业就摆在那里，并以一种极具诱惑力的姿态在我们面前展示出利益，哪儿没有利益，投机事业就会创造出成千上万或大或小的利益。当投机事业不能有任何新的建树的时候，老旧过时的东西又重新被加以应用。借助于科学的方法，那些最最困难和麻烦的事情都毫不费力地被解决掉了。最坚硬的斑岩和花岗岩就像粉笔一样被切开，又像蜡

一样被抛光。象牙被软化并被挤压成形。橡胶与古塔胶被硫化并且用于上千种人造木头、金属，以及石雕，这些都超越了以上材料迄今为止所表现出来的自然限制。金属不再是采用铸造或锻造的方法，而是采用一种大自然中最新的未知力量——电塑法。塔尔博特式摄影法已经取代了银版照相机，并使后者成为历史。机器缝纫、机器编织、机器刺绣、机器喷涂、机器雕刻，这一切深深地蚕食着人类的艺术领域，并使得所有人类技能相形见绌。

难道这些不是伟大而荣耀的成就？如果这些仅仅是不怎么重要的征兆，我决不会以一种悲痛的心情来对待这种普遍情形。恰恰相反，我坚信，迟早，一切都会为了社会的福利以及荣誉而良好地发展。而眼下，我要抑制一下由他们所带来的那些更大、更困难的问题的进程。人类的天赋在认识美和表现美的领域里扮演着积极的角色，在以下文章里，我只想指出一些他们在这一领域里所引起的混乱。

## 二

如果个别事件能够带来肯定的力量，那么，一些半野蛮民族在博览会上取得的公认成就，尤其是印地安人壮观的艺术产业，将能够充分地向我们显示出，迄今为止，我们和我们的科学在这一领域成就甚少。

同样，当我们拿我们的产品与我们祖先们的产品进行比较时，我们面临着令人羞愧的事实。尽管我们技术先进，但我们在形式美方面却仍然远远地落后于我们的祖先，甚至在舒适感与适合度方面也是如此。我们最好的东西就是或多或少地忠实怀旧。再有就是一种对直接借用自然形式所做出的值得称颂的

努力，然而我们在这件事上所获得的成就又是多么的少！我们大多数努力带来的不是形式上的杂乱无章就是孩子气般的琐碎。最多也不过是在那些有严肃用途的产品上，我们有时倒是会通过精确表现他们被严格指定的形式而在外观上做得更合适些，这些东西不允许有什么多余装饰，比如货车、武器、乐器以及类似制品。

尽管这件事就像我们说的一样没有说服力，甚至是具有争议的，但还是很容易就能证明目前的情形对于工业艺术来说是极其危险的，对于传统高级艺术则更是要命。

方法的丰富性是艺术必须要与之抗争的首要大敌。这种说法不太符合逻辑，我承认（我所说的方法的丰富性并不存在，存在的仅仅是掌握方法方面的无能）；它准确地描述了与我们状况的反面情形，因而被证明是有道理的。

实践已然厌倦了徒然地去掌握材料，尤其是理性地掌握材料。它从科学那里接收这些材料，并准备按照它自己的选择来应用这些材料，但是从前它的形式能够通过许多世纪的普遍应用而得以发展。一些繁荣艺术的奠基人曾经一度预先消化他们的材料，就像以往一样，通过一种像蜜蜂一样的本能；他们赋予本土主题以更高的含意并艺术地对待他们，通过一种严肃的必要性以及精神上的自由而将他们的创造力深深地烙印于这些材料之上。这些做法变成了一种被普遍理解的表达真情实感的方式，只要这些材料中的任何蛛丝马迹或知识得以保存，这种真情实感也将永久留存。

煤气灯是个多么伟大的发明啊！它提升了我们的节日气氛，更别说它在我们日常生活中起到的巨大作用了！不过，在对沙龙中的蜡烛或油灯进行模仿时，我们隐藏了煤气灯的气管孔；而另一方面，在照明上，我们又将灯罩戳出数不清的小

洞，以便让所有的星形、火轮形、金字塔形、徽章、铭文等等东西就像被看不见的手支撑着一样漂浮在我们房间的墙壁上。

所有这些充满生气的元素静静地悬浮着，无疑给人以深刻的印象（太阳、月亮、星星是与此相关的最令人眼花缭乱的例证），但是，又有谁能够否认，这一发明是从一种通俗习惯转移而来？这种通俗习惯将房间照明作为一种居住者投身公众趣味的标志。以前，油灯被安置在房檐处的壁架上或是窗台上，从而向家庭中亲密的成员和个人提供了一个充满光明的重要物品。如今，我们却被这奇怪东西所发出的耀眼光芒蒙蔽了双眼，而其背后的事实却归于无形。

任何一个见证了伦敦这些照明工具并能够记起罗马老式的类似节日的人，都会承认，照明的艺术正遭受着这些进步的粗鲁亵渎。

这一例证证实了两种主要危险，人们在这两种危险中左右为难。在这两者之间我们必需小心把握，以获得艺术上的革新。

这种发明是卓越的，但首先，它成了传统形式的牺牲品；其次，它的基本目的因其错误的应用而变得歪曲。然而，每种方法都能为这个发明增光添彩，并且同时用新思想来滋养它（比如说让原本跳跃的火苗固定下来）。

然而，一个聪明的舵手必须能避免这些危险，并且，他的道路甚至会更加困难，因为他会发现，他身陷未知水域，既没有航海图，也没有罗盘。因此在众多的艺术和科技著作中，他非常需要一个实际的指导，指导他去创造出那样一幅地图，这地图标出了应躲避的悬崖和沙洲，并为他指出正确的航线。如果这种有关品味（审美）的理论是一门完备的科学，如果这种理论的不完全性不是因混合了含糊和经常出错的思想而需要一



种更清晰明确的表达，特别是在它普遍应用于建筑和筑造学时，那么它倒是正好填补了这一(指导原则上的)空白。然而，在目前状况下，这些有关审美的理论几乎不被天才的专业人士们所考虑，这倒是有其理由的。这种审美理论那无常的规则和基本规律仅仅被所谓的艺术家们所承认，他们之所以由此去“测量”一件作品的价值，正是因为这些所谓的艺术家对于艺术没有内在的、主观的标准。他们坚信，通过成打成打的原则，他们已掌握了美的秘诀，但形式世界变幻无穷，正是通过不拘一格来赋予万事万物独特的内涵和个性的美丽。

在审美理论努力想要阐明的观念中，最重要的是关于艺术品风格的思想。这一点，众所周知，已经被许多人阐释过了，关于它的解释如此之多，以至于连怀疑论者都否认它有任何清晰的定义。然而，每一个艺术家和真正的鉴赏家都能够感觉到它的全部意义，无论这种意义多难用语言来加以表达。也许，我们可以说：

风格是指对某种基本想法或是所有体现了艺术品主题的内外部因素加以强调并赋予其艺术意义。

根据如上定义，风格上的缺乏意味着一种艺术品的缺陷，这种缺陷是由艺术家对根本主题的忽视，以及对使艺术品更趋完美的美学开拓手法使用不当所致。

一如大自然在其多样性里展现出来的，是其动机的简单和纯粹，她根据事物发展的不同规模和不同的现实条件，无数次地改造事物，不断地更新着同样的形式。她用短此长彼的不同的方式发展其局部——同样，技术艺术也是以一定的原型(urformen)为基础，这种原型以一种原始概念为限，它总是一再重现，但又使得由更严密限定的环境所决定的无穷变化成为可能。

因此，这样的情况便会发生：在一种结合中举足轻重的部分，在其他结合中仅被间接涉及；在一种结合中其痕迹与锥型难于辨认的部分，也许在另一种结合中就会发展成为显著和主导的部分。

基本形式作为概念最直接的表达，尤其会被发展形式所使用的材料以及塑造这些形式所使用的工具修改。最后，一件艺术品还受到许多外在因素的影响：在决定形式方面，有些要素是非常重要的，比如说：地理、气候、时间、风俗，独特的个性、阶级、立场以及许多其它因素。我们可以将这种有关风格的学说划分为三个部分，这种划分并不武断，并且这样的划分也与我们（以上对风格）的定义一致：

第一部分是风格学说的艺术——历史部分，这是关于原始动机以及由此衍生的基本形式的理论。

当一件艺术品的原始动机始终贯穿于整个艺术品当中，就像一首音乐的主旋律一样，就算这种原始动机与其初衷可能相去甚远，这也无疑是件令人满意的艺术品。当然，在一件艺术品中，一个清晰和新颖的理念是非常重要的，因为从这理念中，我们可以获得一个立足点，以防止我们在创作中过于武断、没有意义、甚至是走向极端。新理念建立在旧思想之上，却非全盘复制，并从对样式的空洞影响中解脱出来。要说明这一点，请允许我举出一个原始形态可能对艺术发展起到深远影响的例子。

垫子、毯子，还有后来出现的绣毯，最初起源于分割空间的目的，但后来就变成了所有墙壁装饰和许多其他工业相关门类以及建筑的基本目的。这些东西所用的工艺可能相去甚远，但是，在风格上，它们却始终显示出它们的共同起源。事实上，我们从古代的亚述人时代到罗马时代，乃至中世纪都可

以看到这种情形。比如对墙壁的装饰与分割、色彩运用的原则，甚至是在上面用到的历史画和雕刻，还有玻璃画与地板装饰——总而言之，一切相关艺术都有意或无意地以一种传统方式保留着对原始动机的依赖。

幸运的是，就算是在我们混乱的艺术环境中，这种风格学的历史面貌也能够得以发展。在伦敦世博会上，那些仍然生活在文化发展早期阶段的人们用他们的作品向我们提供了如此丰富的材料，可以帮助我们理解、比较以及反映上述现象。

风格理论的第二部分应该向我们阐明，由动机发展而来的形式如何因我们不同的处理方法而展现出不同的形式，并且在风格方面，我们是如何通过先进的技术来应用材料的。而遗憾的是，风格的外在表现又是如此的难以捉摸。在贯彻风格的技术理论的基本原则方面，有个例子可以说明其难度。

埃及那一座座用花岗岩和斑岩累成的金字塔带给我们一种无与伦比的震撼，这其中究竟暗藏着何等玄机？当然，部分原因是由于它们达到了一种平衡，在那里，人们能够用柔软的双手和简单的工具（锤子、凿子）来加工这些坚硬的、耐久的材料。因而，它们达到了一种默契：“以此为限、适可而止；惟有此法，别无他方！”这已成为千年来默守的信念。它们的肃穆静止和厚重体量、那平坦中又略带棱角的优雅线条、那由于材料加工的难度而展现出来的克制——它们的整体风貌向我们展现了一种形式美。而我们现在已经能够切割最最坚硬的石头，一如切割奶酪和面包，然而却并非出于必要。

如今，我们该如何对待花岗岩？很难有个满意的答案！首先，这种材料应该用在需要其坚固特性的地方，然后再从这种最终用途中推导出塑造其风格的原则。瑞典、俄国毫无节制地滥用巨型花岗岩和斑岩产品，这显示出如今我们在处理这一问

题上是如此的不谨慎。

这个例子说明了一个更普遍的问题，如果允许我将这篇文章扩展为一部书的话，例子本身就能够为一大章提供充分的材料。机器、人造品，以及众多新发明导致的材料贬值将把我们导向何方？出于同样的缘由，劳动的贬值将会对绘画、雕刻以及其他装饰工作产生何种影响？当然，我指的并不是酬劳方面的贬值，而是含意的贬值、思想的贬值。难道新建的伦敦国会大厦不是被机器弄得不堪入目？时间及科技将会怎样把规律和秩序带入这种一塌糊涂的境地？我们又如何来防止情况继续恶化，以致所有传统手工工作的全面贬值？我们怎样才能够防止传统手工工作被看成是一种过时的、吓人的或古怪的造作？

※※※

如果风格的技术理论在决定与应用其原则方面呈现出如此的困境，那么风格学说那重要的第三部分在我们这种时代甚至都不能拿出来讨论。我的意思是，这第三部分关系到地域、时代以及个人对艺术作品外在形式的影响，关系到它们与其他因素的一致，诸如特征与表达的因素。这一问题将在本文中得到阐述。

早先，我们已经指出了由手段的丰富性给工业艺术和整个艺术领域带来的危害——仅用已有的表现形式。在此，我提出如下问题：一种被大资本支持并被科技引导的投机现象将对艺术工业产生什么样的影响？这种不断扩展的资助将会最终导致一种什么样的后果？

“投机，当它真正认识到它的先进性时，它将找出一种最优秀的力量并为自己获得这一力量；因而它会展示出更多的热

情，来保护并培养艺术和艺术家，比米西奈斯（Maecenas）<sup>1</sup>和梅第奇（Medici）<sup>2</sup>做得都要好”。

的确如此！但是为投机而工作和作为一个自由人来工作，情形却有所不同。为投机而工作时，人是双重依赖的：他是他老板的奴隶，同时他还是最新时尚的奴隶，这种时尚给他的老板提供了一个市场来销售他的作品。人丧失了他的个性，丧失了他“与生俱来的权利”，只是为了一碗小米稠粥。先前时代的艺术家们也会自我否定，可那些艺术家们只会将自己奉献给上帝的荣耀。

可是，我们却不能遵循这一缘由进一步深入，因为投机直接导致一种明确的目的，如今，对这一目的做些细节上的讨论看来更为重要。

※※※

斯塔福德郡H.明顿（H. Minton）伙伴公司的住宅受到众人的赞赏，因为它可谓是复兴了一种业已失传的辉煌的艺术类型。他们的陶器不仅仅工艺精湛，而且展示了一种真实的艺术追求。他们推出的产品各式各样，而这幢房子无疑将使他们的生意获益颇丰。他们的产品一旦因大量供应而价钱便宜时，就将立即被用于建筑或装饰。早先库存的款式比新的代销品更为便宜，因而必然会影响到建筑。

---

①文学（艺术）的资助者。——译注

②意大利佛罗伦萨著名家族。最主要代表为科西莫·美第奇和洛伦佐·美第奇。该家族的祖先原为托斯卡纳的农民，后以经营工商业致富。13世纪成为贵族，参加佛罗伦萨政府。美第奇家族搜集文化，搜集大批图书及手稿，藏在被称为柏拉图学院的别墅中，并对公众开放。米开朗琪罗等著名艺术家在他们的帮助和鼓励下，使佛罗伦萨成为欧洲文艺复兴运动的发源地和中心，诗歌、绘画、雕刻、建筑、音乐均有突出成就，历史、哲学、政治理论等的研究也居于意大利各邦前列。——译注

这仅是几百个例子中的一个。住宅和家居所需要的一切都是物美价廉、立等可取。家具、壁纸、地毯、窗子、门、房檐，以及整个房屋的装饰，总而言之，一栋房子里里外外所有能移动的和固定的部件，甚至是整幢房子，均能在市场上买到现成货。

这种状况完全改变了英国的国内建筑形式，而这样的改变在北美洲的美国尤为明显。一位德国工程师做出了下述有关美国国内建筑的真实统计，这一统计也与英国建筑的现实一致。关于投机对艺术工业这一最重要分支所产生的影响，该统计做出了精确写照：

通常这些用于建房的地皮都属于富有人士，他们把地皮划块出租，每块临街一面长25英尺，进深在100，150，200，300英尺不等。当某人希望建房子做生意时，他就会租一块合适的地皮盖楼，自然这楼还要盖得恰到好处，可以正好在租约到期时物尽其用，而后如希望的那样自己倒塌。否则只要楼房多屹立一天，他无疑就得多浪费些钱。通常建筑师设计这种楼房的酬金都少得可怜，只有当他建造的房子达到一定的数目，声名鹊起，他才会有丰厚的报酬。

当一个美国佬想要盖一幢房子时，他早上去拜访建筑师，告诉他自己的要求、房屋的面积，以及他所能支付的预算。晚上回到家，他就可以看到草图。如果他对此满意，他就跟这位建筑师签订合同，约定大概的费用。三天内房屋就能动工，六周后，他就能入住了。

绘制这样一张草图，建筑师一般收取10-40美元的费用。不过，建筑师可没法以此为生，除非他能在一个项目中设计一排10到12个这样的房子。虽然这样的事也时有发生，但这需要建筑师有一个广泛的交际圈。对于一个新来的，也就是所谓的

“生手”来说，他可真是一筹莫展，特别是因为大部分工匠都是爱尔兰人，他得说一口流利的英语来管好这帮工人，这种建筑实践得从零开始。由于所有的房屋和建筑地皮的宽度都是以25英尺为单位，因此以3英寸厚的木板制成的托梁就在锯木厂被切割成24英尺长。房屋按如下方式建造。

雇主可以从厂商或二手市场上买来现成的窗户和门；在打好地基、建好地窖后，施工人员按照全屋的进深建起一英尺厚的后墙和两边的墙，直达第一根横梁的高度。然后，他在后墙上安上买来的窗户；而两边的墙上没有窗户，除非两个屋子间还隔了一段距离。在这三面墙上，木匠每隔大约15英寸安上一个24英尺长、3英寸高的托梁，而且没有架构墙。第二层楼面的墙还是1英尺厚。木匠一如既往地安上托梁，一切照旧，直到第三层、第四层、第五层。前立面一直是敞开的。为了完成建造，木匠要给房子安上门。他用一大车的螺栓构建起隔墙，铺上地板，并且在托梁上切割出开口用以安装楼梯。然后，泥瓦匠糊出前立面墙，再根据雇主的预算，用红沙岩板、大理石和花岗岩的装饰面板进行装饰。有时这墙装饰得美丽豪华，但更多的时候是一塌糊涂。泥瓦匠还用钳子和钉子把这些装饰面板安装到侧墙上去。一般说来，整个的前墙都用铸铁装饰得富丽堂皇。再然后就是泥水匠的活儿了，他们用上好的泥灰把整幢房子变成世界上最坚固的屋子。

这就是纽约的房屋建造了。除却以上观察而言——他们所有房子都更注重舒适，而不是像我们一样对房子的外壳去做疯狂的修饰。

不过我还得再加上一点：到此为止，建筑师的管理就中止了。他不用再为了这幢房子而烦恼了，为了把房子弄得更舒适，他把那些空荡荡的毛坯房交给了装修人员和家具商。我们

的工业和整个艺术事业将必须遵循的过程非常清晰：所有东西都必须按照市场需求来进行设计和制作。

一个好销的器皿应该具有最广泛的用途，并且不会引起其设计意图以及材料特性允许之外的联想。哪里需要设计，这并不是确定的，因为我们不知道购买者的品质。因而这些产品也不应该具有特性和地方色彩（从最宽泛的意义上来说），但却应该有着能和谐融入周围环境的品性。

东方产品看起来完全符合这种情形，当这些产品中并没有夹杂已消失的更高艺术阶段的残余时，这种状况就更为明显，无论是本国的还是外国的。东方产品一般在杂货店进行销售，就像我们前面说的，它们只不过是在所有环境中方便起居，除此以外，再无更多特性。波斯地毯在教堂和在闺房中同样适用。一个镶嵌着图案的印度象牙盒可以当作香炉、雪茄盒或工具箱使用，这完全根据使用者的喜好而定。★1

★1 伦敦世博会中展出的印度产品具有三种非常不同的特性。在一些小型檀香柜子上，我们能看到旧巴洛克—印度艺术的特征；然后是印度—波斯艺术；最后，是些印度—英国风格的产品，具有着强烈的文艺复兴特征，又有点半拜占庭式的复古。而只有印度—波斯风格是真正美丽的。古老的意大利和希腊模式，在整体效果和细节方面，均被再造到这一风格的产品中去了，它们之间是如此惊人的相似，以至于我无法找到破解这一谜题的钥匙。

无疑，作为伦敦工业博览会的首轮成效，这些立刻就受到普遍赞赏的器皿将会很快在我们的工业品中产生显著影响。

然而，即便以上亚洲产品在技术美和形式美方面取得了重大成就（相较于现代欧洲的无原则而言），我们还是看不出蕴涵在这些产品中的个人表达、清晰性，以及更高层面的语音和



灵魂的美。尽管以市场为目的导致了这些产品无法取得重大意义，但在一定范围内，个人表达总是能做到的，只要该产品有一定效用或是具备一定意图，而不是仅仅作为一个物品而存在。特里同斯（Tritons）<sup>①</sup>、涅瑞伊得斯（Nereid）<sup>②</sup>、宁芙（Nymphs）<sup>③</sup>对于一个喷泉，维纳斯与格雷斯对于一面镜子，战利品及战争场景对于武器，这些永远是有意义的。人们才不管这些产品是为投机还是为某个特殊的地方而造。★2

★2想找到一种合适的象征真是太容易了，以至于我们对盛行于工业艺术中的不假思索地滥用富有表现力的装饰而感到困惑。举个例子，我们经常看见，钟摆上有两个士兵支撑着一个屋檐，这两个士兵正玩着骰子、卡片，甚至是在睡觉。艺术家想通过这个表现些什么呢？“让我们浪费时间、消磨时间吧！让时间就这么睡过去吧！？”这可真是奇怪的题铭，不过这可不是维吉尔<sup>④</sup>的“vivite-venio”的诙谐说明。

我们有着大量的知识、永不落后的技艺鉴赏力、丰富的艺术传统、公认的艺术想象力，以及对自然的正确认识，所有这一切，我们断然不能为了追求一种半野蛮的生活方式而去加以抛弃。我们应当向非欧洲文化学习的，就是那种在形式及色彩中捕捉质朴韵律的艺术——这种上苍赋予人类的本能会在其最原始的状态下发生作用，而我们的手段越是丰富，就越是难以对这种本能加以把握并予以保持。因此，我们必须学习人类最原始的手工劳作以及这种劳作发展的历史，一如我们在自然现象中学习自然时一样的专注。比如说，在博览会上，我们就能

---

①希腊神话中人身鱼尾的海神——译注

②希腊神话中的海中仙女——译注

③希腊神话中的水泽仙女——译注

④古罗马诗人。——译注

看到，当这种努力既不是被自然本能所引导，也不是被风格上的谨慎学习所引导时，我们的艺术工业在照本宣科地模仿自然方面所作的所有值得称道的努力能导致什么样的错误，充斥我们双目的，尽是一些幼稚甚至纯真的艺术尝试。

当我们的艺术工业变得漫无目的时，他们倒无意中完成了一个高贵的任务：由于其装饰方法造成了传统形式的瓦解。对于这一功能的意义，我将在本文接下来的章节中做出更为清晰的阐释。

### 三

我听说，有两种相反的观点：

“那些所谓科学的影响和艺术实践方面的投机只适用于少数国家，这种在最初的棚屋居住者——盎格鲁—撒克逊人蛮荒土地上盛行的情形，与古老欧洲现存的艺术传统毫无瓜葛。”假设这种情形能在我们这里得到普及，那么，真正的艺术一定早已在那些不朽的建筑上显示得更加纯粹和崇高，就像不存在民间建筑的希腊一样。”

我们还是不要自己欺骗自己吧！这些状况对我们而言必将普遍有效，因为这种情形与在所有国家盛行的情况相符；其次，我们非常痛苦地意识到，高级艺术正受到尤其致命的打击。

高级艺术也曾一度想要进入市场，并非要去与人对话，而是用来进行销售。

然而，漫步于伦巴第一奥地利市场，当看到这个市场充斥着净是用大理石雕刻的，可爱、裸体的、戴着面纱的奴隶，谁会不感到悲伤与难过呢？难道我们没有清楚看到，它们正为

它们那曾经一度高贵的血统基因而感到羞耻？它们环顾四周，以一种勾引的姿态羞耻地寻找着买主！博览会上绝对有不少于8到10个串成一串的这种男女奴隶。

相反，在中心大画廊，运动中净是些五短身材，骑马的、射箭的，还有一切能有的运动！在他们中间，还有稍微好点的能流露出些许诗意，勾起你的回忆。其中少数在自说自话的主题方面倒还真是新颖，尽管我们会对它们中的大多数问道：他们到底有什么恰当性啊？

一件以市场为目的的艺术作品是不可能具有这种恰当性的，艺术品中的这种恰当性远不如工业产品，因为工业产品的艺术恰当性至少是由该产品预期的用途提供的。而艺术品，仅单独地作为艺术品而存在，它一旦背离了其取悦并吸引买主的原意，则变得令人生厌。

胸像和肖像雕塑，看起来属于我们造型艺术最完美的领域，但是只要一个人对这一领域有了更深的了解，就会知道现在的情形是多么反常和恶劣。为了让那些懒散的艺术师们有点活干，我们给公共广场弄来些名人。艺术必须得到保护！这种与希腊类似的英雄崇拜既非因为委派了这一任务的人而存在，也非由于公众而存在。一旦注视雕像底座的习惯取代了注视空旷场地的习惯，人们就会对它们视而不见。如果我没说错，在这不计其数的过去、现在，与未来的名人雕像中（它们装饰着博览会的建筑），有许多完全是为投机买卖而做。然而，这些人物雕像或许保留着艺术发展中最为重要的出发点。

要不是绘画被博览会拒之门外，这个大市场将会更加色彩斑斓。无需过多地说明，以上关于雕刻的话同样适用于绘画。难道艺术协会和艺术策展人们还没开始安排年度的定期或长期巡展去销售他们的绘画吗？

“不过，”我听说：“我们那些堆砌着这种壁画、彩绘玻璃、雕刻、三角墙和中楣的‘纪念碑’将永远都是真正的艺术宝藏！”

是的，这是真的，如果这些东西不是借来的或偷来的！它们不属于我们。我们把未经消化的元素组装在一起，形态上没有一点创新，也没有什么可以说成是我们自己的。它们并没有变成我们血肉的一部分。目前，它们只是被费尽心机地收集在一起，还未经充分消化。

在新的和良好的结果出现以前，这种现存艺术形式的分化过程必须由工业、投机买卖和应用科学来加以完善。

※※※

在这个世界上并没有发生什么新鲜事，无非都是老一套！按照哲学家的说法，社会发展（如果还有点进步的话）是一种螺旋式的上升。当我们以这种观点来看时，一个阶段的开始与结束是同时发生的。

几千年前，奢侈存在于天然帐篷里、朝圣者旅店里、堡垒里和露营地。那时还没有建筑，尽管已经有了丰富的艺术制品。市场、贸易，还有掠夺，给家庭提供地毯、织品、工具、花瓶，以及装饰等奢侈品。今天，在阿拉伯帐篷里也还存在着同样的情形，并且，几乎在我们高度文明化的时期里（我们总认为我们自己就是人类进化的极致），这些情形也差不太多。上文中提到的美国住宅与晚期中世纪建筑的脱节是多么严重啊！后者（晚期中世纪建筑）就像是蜗牛的背壳，一个生命曾经居住过的富有表现力的壳。而前者（美国住宅）适合任何一个想要在这东西里面筑巢的人。它不是房子，而是一个放置家具的

脚手架。是先进的科技和投机工业导致了这种状况。

不过还是让我们来看看在建筑出现之前，这一循环的开始阶段发生了什么。概念掌控着一种动机，这种动机源于人类的建筑本能，并以造型的手段来处理它，从而创造了一种社会建筑形式。比如在埃及，很早就有了公民制度，在这一范围内的某个著名的朝圣点慢慢地占据了这一人类建筑动机，并将新的已被法制化的僧侣权力注入埃及神庙的建筑外形。当僧侣们推选出一位从属于他们的国王来代替村庄之神时，他们的权力并没有丧失。

在亚述地区，野外营地是建筑的形式。这种建筑采取了一种带露台的皇城形式，四周的墙壁就像是加冕用的皇冠。这高高在上的独裁者的城池和下面最低等诸侯的堡垒，只不过是放大或被简化了的皇家营地。皇家守护神代表着开国始祖，他的圣堂在最后一层露台的制高点：这是一种至高无上的世俗权力的象征。

埃及神庙被隐藏在有权势的僧侣们建造的外垒之后；而在亚述地区，神庙作为一个主要社会基础的顶点，消失在云端。

希腊是一个原住民和移民的混合民族，它继承了本族和许多异族形式的风俗，并将其混和成一种本土风俗。他们是善于贸易、工业和尚武的民族，充满了动感和矛盾。最初，在王权的统治下，他们划分为一个个的部落。后来，在推翻了统治者以后，希腊建立了自由城邦，这些城邦的统治模式依不同的立法者而各不相同。早在发生这一政治剧变以前，瓦解当时混杂的民族元素的浩大工程就开始了。

爱奥尼亚诗人从神话与传说的改编题材中创造了一种新的希腊神话，它们的原始意义已变得不可理解。也许这些诗人是被刻画在武器、花瓶、地毯、器物上的图示和来自于传说的图

画所影响。诗人们经常在他们的描写中间接地提到这些题材，而且这一影响在他们富有解释性特征的描写中也表露无疑。

因此，这种半本民族半异族的形式最初是通过其在工业产品中的装饰性应用融合到了一起，那么第三种新形式也就准备就绪了。

多里安人的庙宇建筑群与善长诗歌的爱奥尼亚人的建筑相反，他们在山顶上祭神。爱奥尼亚建筑与邻近的亚洲传统家族式部落相关，而多里安人的建筑则从埃及的土壤中融合了他们史诗般的轮回，除非这些神话传说出自多里安统治者的人为造作。

爱奥尼亚人在推翻了他们的统治者后，选择了一种民主统治形式，人民战胜了东方暴君。他们的意志变成了法律。而多里安人则建立或传承了一种更为稳定的政权形式。他们的哲学家和立法者采纳了埃及的智慧和制度。长久以来，国定的僧侣以及他们认定的君王就是他们的榜样。

多里安人与爱奥尼亚人在建造希腊风格的建筑时都十分谨慎，这种希腊风格第一次达到完美，是在多里安的形式完全浸透于爱奥尼亚的精神时，那时，人民即是君主又是僧人，并将他们自己奉为神灵。这两个对立的事物在一种更高的境界和一种新的自由秩序里达到了统一，而希腊神庙就是这种结合的典范。神灵不再为任何人服务，而是变为了一种目的直抵他自身，一个表达着其自身完美以及希腊人荣耀的典范。当这种现象发生以后，希腊的哲学和科学就获得了一个阐释性的视角。理想不再是盲目的，而是自觉地找到了属于它自己的表达。人类又一次跨越了相同的道路！

罗马继承了衰落的希腊风格的外在形式。一旦那些使它们彼此调和的更高级的思想灰飞烟灭，那些已经被后者（希腊风

格)所统一的東西就又一次分裂并进入了它的原始对立面。

多里安元素又一次控制了神职人员。西式的长方形教堂在哥特式大教堂中完成了它的最后也是最高体现,它是埃及神庙的再次写照。教堂吸收了神庙(的形式)。与此相反,爱奥尼亚—亚洲民主政治,却把他的意愿交到了古罗马皇帝的手中,他最终将他祭拜巴力<sup>①</sup>的新庙宇在君士坦丁堡建造得尽善尽美。

古罗马皇宫中那高高的拱顶变成了每一座希腊天主教堂的原型。家史记事室<sup>②</sup>里供奉着家族之神。

两个离散的对立物正等待着新的调和。圣彼得教堂,一个拜占庭式的圆顶耸立在西式朝圣教堂上,这不叫协调,而只是教皇统治下的僧侣的生动表现。

我们已经到达了一个新循环的起点,大约就是在旧轮回中爱奥尼亚诗人时代之前,希腊人所处的位置。四百年来,我们的实用科学致力于瓦解老传统,正如早先希腊时代中天赋和技巧瓦解了那些已被遗忘得差不多的传统一样。

作为艺术家,让我们感到欣喜吧,即便是在那些暂时看起来对艺术不利的情况下也是如此。就让那些发明、机器、以及投机事业尽其所能吧,这样,生面团才能被揉捏成能够用阐释性科学(阿基里斯(Achilles)<sup>③</sup>的枪伤复原)加以塑造的新形式。不过与此同时,建筑必须从它的宝座上下来,进入市场,在那里传授——并且学习。

---

①古代闪米特人所信奉的当地的丰饶之神和自然之神,希伯来人认为是邪神。——译注

②罗马建筑物内前庭和列柱中庭之间的一间房子,是保存家庭史料和书版的地方。——译注

③荷马史诗《伊里亚特》中的主角阿基里斯是密耳弥多涅人国王珀琉斯和海神西蒂斯之子。他相貌英俊、人又勇敢,是围攻特洛伊城诸将中战绩最显赫的一位。根据传说,在阿基里斯小时候,他的母亲西蒂斯曾经握住他的双脚,把他浸入冥河中,使他变成了金钢不坏之身;但被握住而没沾到水的双脚跟片除外。——译注

#### 四

我们拥有艺术家，却没有合适的艺术。他们在政府开设的学院中接受着高级风格的教育，即便是忽略为数众多的普通学生，那些天赋颇高的人的数量也大大超出需求。仅有极少数人看到他们雄心勃勃的青春之梦付诸实现，并且他们只能以现实为代价，否定现状，驱赶过去的梦幻。而其他人则会看到自己投身于市场并在那里谋得一份差事。

这又是我们时代的诸多矛盾中的一个。我要如何以一种最为简洁的方式来解释它呢？仅说当今的艺术诉诸于工艺，一如从前工艺诉诸于艺术，这还不够清楚，因为我并不是要说，一种技艺精湛或是缺乏艺术性的品味如今正大行其道。只有在对形式的推崇不再是自下而上，而是自上而下时，以上主张才是成立的。但是，即便是这样的解释也是不能令人满意的，因为同样的情况也发生在菲迪亚斯（Phidias）<sup>①</sup>和拉斐尔（Raphael）的时代。在古老的埃及，这种情况甚至更为严重，并且总是发生在那些由建筑主宰了其他艺术等级的地方。从本质上来说，我们这种反常的情形基于这样一个事实——这一自上而来的影响会发生在一个不再认可一种主导性建筑的时代：一个接近于将农场和帐篷装扮得极其奢华的时代。因此，每一个艺术家都有他自己的方式，而且很显然在这种环境及情形之下，没有哪一种固定的想法是不可动摇的。

甚至连这种固定性都不太可能达到，因为，刚刚我所提到的高级艺术对影响工业所付诸的努力缺乏一种真实的、实用的基础。

---

①古希腊雕刻家。——译注



结果证明，由于学院派艺术家对工业的影响，艺术直接地背离了它自身，其方式如下。首先，产品的意图很少得以艺术性展现，除非有涉及到雕刻或装饰的机会；即便那样，它们也仅仅是在修饰中得以表现，而不是以整体面貌体现。其次，在学院倾向的作品里，经常会看到的是，结果远非意图，而材料甚至是在艺术家还没有部分地达到他的意图前就被褻渎了。无疑——因为这些艺术家对制图和造型颇具创意并且技巧娴熟，但是他并没有受过金属制造工、制陶工、地毯纺织工，或是金匠的训练。这一影响的第三个特征就是，装饰性修饰总体上被误解了，并且往往不是被主题淹没，就是与主题无关。这两者的显著特征往往只是不同程度的不协调。而另一方面，艺术家们往往对装饰不屑一顾，并将它们留给他人，由此产生了在对待工作上那令人不快的不平等。第四点也是最后一点，在那些高级艺术所屈尊资助的工业产品中，我们常能见到处理结构形式和比例上的不确定，其间还夹杂着一种对传统结构形式的武断混合，然而这种对传统形式的混合却缺乏一种可使其变得富于涵意的纯真。

我们必须承认，对于最后两点来说，建筑师们在哪里施加影响，哪里错误就显得不那么明显，尽管他们的作品大部分只是模仿，并且在创作意义上已经江郎才尽。

这种可悲的情形在德国尤其明显，并且已经被那些权威人士准确地察觉到了，他们已经在试探着建立所谓的工业学校来与高级艺术学院并行，以此矫正这一状况。由于大量的年青人希望进入后一类院校，校方已经在经济手段、真正的艺术性和优质教育方面做出了有条件的承诺——好像我们经常能够在未受到良好指导的预科学员身上发现其天赋，即便可以假定主考官的判断是必须公平的！那些贫困人士以及所有被告知是缺乏

天赋的人士都被分配到了工业学校，在那里，课程安排和师资力量倒有可能更好，但即便如此，这些学校也无法把人们期待有着实用优势的教育传授给学生。理想与实用艺术的分离表现在公共机构的双重性之中，它们彼此并置，完全不相称，而现状也不指望它们能做些什么。

事实上，那些高等艺术学院给教授们提供的生计比公共机构稍多一点，这些教授所在的行会仍需很长一段时间才能认识到，它们与群众是多么隔绝。人们可能会怀疑我所说的话，并从中找出差错，但是，我曾经并且现在也对它们深信不疑。未来将解决所有问题。一种真实并强大的才干，将会冲破所有阻碍，最终本能并正确地找到一个最佳点，来撬动他用以表明自己主张的杠杆。其所有者与其同仁及徒弟间血脉相承的关联将会使得学院和工业学校消失无踪，至少是它们现有的形式。

## 五

大部分早在伟大的伦敦事件之前显露出来的国际的、社会的，以及文化—哲学的问题，而且特别是在这里显露出来的问题，主要应归咎于英法两国。因此，我将对这两国的工业及艺术状况做一番简明对比，以便更加贴近我的真实目标，那就是实行我有关英国品味教育的改革提议。

在这一事例中，很显然法国人在这一比较中占居了领先地位。自十字军东征起，法国就在艺术中处于领先地位。中世纪或所谓的哥特建筑风格无疑是从法国开始遍及欧洲的。那时，建筑仍然主宰着形式世界，并用这一风格在所有工业艺术中发展出了新的方向。

后来，意大利的自由州以及勃艮第和德国的自由城市被视

为在艺术活动中处于领先地位。古老的技艺传统得以复兴，像教堂一样，建筑在艺术及工业中的地位也是在那一时代遭到了强烈动摇。自此以后，对于形式的选择就变得自由，而结果就是艺术得到了极大的成长，其余波仍然是我们现代艺术中仅存的原则。

就在这样的自由开始衰落成执照，衰落成意大利王子、衰落成牧师间的宫廷内乱时，法国却复兴了其在艺术中的卓越成就，特别是在艺术制造业。他们比其他国家更加注意统一性及适度性，并保留下了他们的工艺大师。如果有任何人对此心存疑议，那我就于此阐述一下他们复兴的理由（至少是最本质的），以使用它在有关纯粹形式的方面，对法国路易十三到十四，以及意大利、西班牙，还有德国在同时代甚或是更先时期，在艺术上的不加节制进行一番比较。

今天，我们看到的東西都是相同的。而当我们放眼当今在品位上的同质化趋势时，法国则展现了一个相当明确的态度，与此同时展现出来的，还有他们对于掌握品位以及材料方面的最大信心。

关于这件事，真实的情况就是，法国特别地通过其对形式的本真感受使自身脱颖而出。他们将那些可见的形式以如此的重要性表现在方方面面，以至于它势必经常取代了内部适度性的缺乏，这就像是洁癖变成了最大的需求，而无论那里是否肮脏。

然而一定还有更加特殊的理由来解释为何法国即使在今天仍在取得毋庸置疑的胜利，尽管在以往的法国艺术以及法国品位中常能发现如此严厉的批判。

首先要考虑的事情就是，法国，虽然它无疑是既时髦新潮又浮躁无常，但在许多事情上却是执着地把持着传统。他们只

是为了其他一些他们不甚熟悉的实践，逐渐地抛弃了他们业已成型的工艺方法和传统材料。这些部分地解释了他们作品中那越来越明显的对意愿及手段的信心。尽管这些仅适用于他们工业中的某些门类，特别是他们的陶瓷和金属浮雕作品、铜器与银器，以及家具。而另一方面，他们的地毯，就算是他们闻名的里昂地毯，却也在构成与用色方面表现出一种对风格的极度缺乏，其程度之严重无人能及，即便在这方面哥白林挂毯差不多算是王牌。可是我发现，事实上，我们应该留意到从路易·菲利浦（Louis Philippe）<sup>①</sup>时代滋长起来的那些最最奇异的产品，他的品位发生了错误的转变。共和国期间哥白林工厂出品的少数地毯显示出他们曾为之花费了极大的努力，但仍然极少表现出它们最初的动机。左边的塞夫勒<sup>②</sup>系列的大挂毯来自于Sallandrouze de Lamornaix的工厂，它就是恶劣品位的典范，它的制作甚至更加糟糕。就在哥白林地毯的旁边挂着的是阿尔及利亚的地毯，它色彩浓郁堂皇，它的存在就像是为了让法国蒙羞。

而法国第二个超越其他国家的优势就是他们教育方式之卓越。法国的艺术院校和艺术学校无非是一个各种可能的教育手段的补给站。他们收藏藏品、有图书馆，给年轻艺术家们提供在生活 and 石膏铸件中实践造型的空间；他们还有大讲堂，来讲授艺术史、考古学、建筑学、透视学等讲座。这样的讲座和操练夜晚在灯光的照耀下进行；学生们白天和他选择作为自己资助人的师傅共渡。因此，实践教育以及其他的教育手段，包括那些他的资助人无法向工作室提供的手段，都一并提供给了学生。

<sup>①</sup>1773年10月6日—1850年8月26日，法国国王，在位期1830年~1848年。——译注

<sup>②</sup>法国城市。——译注

自然，每个资助人也可以自由地从那些毛遂自荐者中挑选他的学徒。他们中只有那些富有人士会每月交纳二十法郎的费用，用以支付工作室的采暖、清洁等支出。从这些学生们中间，资助人会挑选出一位最优秀并最具天赋的学员作为他的助手，开始时他们都是免费工作，然后才会获得报酬。

艺术院校允许学生免费就学，但同时要求学生们有相关的经验。然而，这是种更具学习性的方式。许多有天赋的人从手工艺和工业阶层中走出来，开始在最下等的工作室里像个佣人般地服务。这就是事实，比如说，塞夫勒陶瓷厂现任艺术部总监朱尔斯·达耶特利（Jules Dieterle）先生，从上次革命后就任过这一职位。在三年中，他让制陶业的品位产生了翻天覆地的变化。然而他的天赋并未局限于这一特定行业，因为铜器、银器、家具、地毯等都是在他精美草图的指导下完成的。他是一位德国艺术家的儿子，他在一家壁纸厂当学徒，从而开始了他的职业生涯。后来，他在歌剧院的室内装饰师塞色雷（Cicéri）先生手下工作。再后来，他与三位友人合股，而他们彼此又通过这种独特的方式独立工作。就是通过这些互相关联的事业，再加上另外一个同时代建立起来的事业，法国装饰画才得以在短期内崛起，其重要性达到了一个以往不太可能达到的高度。

达耶特利作为一个新手步入了制陶工作，但是只要一个人在一种工艺领域达到了精通的程度，那他就很容易在其他的领域里找准方向。他废除了服务于时尚的原则，并进而去规划一种让别人来追随的时尚之路。不过他并非孤军奋战。许多像他一样的年轻人兢兢业业地奋斗，如今都取得了影响，并且已经有大批年轻人进入了一个能为其雄心和生计提供美好前景的职业。

法国也仅仅是在共和制以后才在艺术工业上取得了如此长

足的进步，这一点非常值得关注。如果二月革命就像人们说的一样对贸易和商业产生了伤害，那么它同时也阐明了这个民族的高尚品味。这也许应当部分地归功于个别天赋异禀的人物所做出的个人的和偶然的贡献，但是我们也不要自欺欺人：这些现象总是或多或少地由某些更普遍和更深层的因素导致的。这些完全独立自主的天才艺术家之所以能够表明他们自己，是因为他们不再被那些权威人士的影响所阻碍，而他们以前总是屈从于这些权威人士的。只有在民族富有想象的灵感中，他们才能找到他们活动的支撑，除非其时另有受皇朝保护的机构掌局，并对萌芽中的幼苗加以镇压。

法国国内的家具并不奢侈，因此法国家具和艺术工业也就适合了世界市场。这里有一个典型的例子，能够反映出他们对这一状况理解之机敏：他们知道英国品味就是在工业艺术产品中最忠实地应用自然题材，也就是，最大程度地达到发展英国风景园的原则。因此，他们就刻意地让他们大多数的人造艺术品在形式上去满足英国品味，特别是铜器和银器（甚至将其扩展至英国人的厨房）。然而他们也没忘了能把这些自然形式统一在一起的风格（从而避免了把它们变成一堆废品），并在理解他们的品味时，适时地展示出一种真实的古旧之风。

当我把法国工业和德国工业进行对比时，法国工业的飞速进步真使我愉快，然而它也大大地伤害了我的民族感。在为艺术的每一次进步感到愉悦之外，无论这进步是发生在哪里，看到那错误的预言因这些事而成为谬论（那些除却预言法国将承受由共和带来的穷困以外什么也没说的人士），倒也是件好事。政治上的剧变，无论其对个人生活而言具有多么大的破坏性，但却总能带来整个民族精神上的飞速提高。只有在强大的镇压之下，这些动荡所产生的结果才会对民族生活产生伤害。

在法国高级形式的雕刻类作品中也有些杰出之作。[E.L]里奎斯尼 (Lequesne) 的 “The Dancing Faun” 和 [杰奎斯] 普拉迪亚 ([Jacques] Pradier) 的 “Phryne” 无疑被认为是近来雕刻品当中最优秀的作品。“Phryne” 取材自帕罗斯岛上古老的大理石柱材，它修长的外形可能过度地揭示了它的起源，但是它却通过这种限制达到了一种独特的风格，远比我们所熟知的那些带有其产地历史的作品有魅力得多。没有什么现代作品能像这件作品一样让这些大理石变得这般有血有肉、温润，而且栩栩如生。我们无需参考艺术品目录就能在这类作品中发现那些诚然可爱但却了无生机的形态，“女人习惯了男人的爱”，这不难取悦的交际花。不过 “Faun” 却是展览会上最最新颖、健康的一个家伙，而且无论从哪一个角度观赏，它都是件杰作。只不过它用一条腿站得太久了！

※※※

法国被谴责为是浮躁的，她与艺术间保持着一种令人困惑和与守旧顽固的英国截然相反的关系。英国是个进步的国度，但对于英国人那顽固而又迟钝的品味来说，这些进步也许是接二连三地来得太快。每天都有新材料、新利益、新手段、新机器、新力量被发现，并被狂热地投入应用。它们真是取得了伟大的成就，但是却是以牺牲一定的能力为代价的，这是一种很难以今天的科学所追求的、成为当今导向的相同逻辑获得发展的能力。

英国人在神学、诗歌，以及音乐上都意识到了这一点，但在高级艺术上却没有，这真令人惊奇。我知道英国艺术家都保持着最大的严肃性，除了通过对于他们来说毫无价值的推理，

反思与实证外，他们以任何其他方式在艺术上做到了尽善尽美。如果一个人所保有的特有天赋只是为了这个，那么这个人就退化成了一个本能的生物。如果高级艺术无法通过最高等和最高贵的人类之力达到崇高，那么我们就应该完全抛开艺术，在某些更为严肃的事情上考虑我们自身的问题。英国人坦率地接受了在形式美方面如今他们正落后于别的国家这一事实，因此他们必须部分地照搬法国和德国模式并从那里引入一部分工匠。他们可以毫不羞耻地这样做事情，因为在其他领域中，他取得的巨大优势超过了这些国家。

英国人以这样一种很好的方式公然承认他们品质上的这一不足，以及在对手段的选择中表现出来的相应机智的缺乏，他们试图暂时通过这种手段去改进它们那即将消失的品质保证。

因此，英国银制橱柜由两片组成，这不会使拜文努托·塞利尼（Benvenuto Cellini）<sup>①</sup>蒙羞。我想到那个雕刻着巨人战斗场面的过时花瓶和一个绘制着莎士比亚、米尔顿，以及牛顿之神话的盾牌。这些都出自于德裔法国艺术家维契提（Vechte）之手，他雕刻出了这一著名的盘子，陈列在柏林艺术馆里。最后一个盘子被作为一件古老的意大利作品买走，人们认为这一作品是出自于拉斐尔的手稿。人们在伯明翰“艾金顿之屋”（House of Elkington）的送展作品中发现了一个由化学合成塑料制成的该盘子的复制品。

艾金顿兄弟的展区可谓是引人注目，他们的大多数作品都显示出他们对优秀典范的执着追求，和用一种合适的形式及装饰来使功能变得高贵的诚挚努力。我们的同胞布劳恩博士（Dr. Braun）（他帮助艾金顿兄弟安装了化学合成塑料盘）的作为看

---

<sup>①</sup>拜文努托·塞利尼（Benvenuto Cellini, 1500—1571），16世纪的意大利佛罗伦萨著名雕塑家、雕刻家、金银工艺师、作家，也是文艺复兴时期艺术中的风格主义的代表人物。——译注



起来非常值得表扬，而且也丝毫没有减少他们培养和提升技术艺术品位的职责。

莫里尔（Morel）先生展出了几个装饰精美的珐琅器皿，他是一位法国金匠，已经在伦敦开业。他的工作室使涂釉的艺术又一次回到了其先前的重要地位。

然而，家用工业艺术产品中也并不缺乏天才之作。蜚声海内外的帕金（Pugin）先生以及与他来自同一学校的若干艺术家都取得了非常卓越的成就。

帕金工作室出品了一些地地道道的好产品，即便是撇除了那些不计其数的对老样式的抄袭来说也是如此。那些装饰着博览会主干道的东西，比方说哥特式建筑和教堂的模型，都是模拟的同一风格，它们在采用风格上表现出了仔细的研究和强大的艺术鉴别力，但却单单缺乏一些无法定义的、使得我们在一件事上忘情劳动的东西——甚至是某些能将其不完整性转换成一种独特魅力的东西。也许，在这些英国浪漫学派的作品中，测量和规则甚至比已经出现于哥特风格中的测量和规则更加具有算术性，哥特风格像是一种纲要、思想和人类的发明。

在这些圣具当中，中世纪房间里放着一个来自纽伦堡的炉子、一个木箱，另外还有一架哥特式钢琴，当把这个不合适的“成就”应用到现代作品当中，其效果真是令人震惊。这架乐器的外观真是出了奇地不应景。至于形式，它是整个博览会上最最高奇荒诞的作品——这已经被人们多次提及了。

除却这些中世纪倾向外，我们还能看到另外两种品味上的倾向，在某种程度上来说可被认为是民族的。第一种是过度的罗可可，大都用了些陈腐的寓言以及入流或不入流的图案；第二种就是倾向于田园诗般自然的趋势。这两种趋势在家具、器皿中都表现得相当明显，特别是在银器中。在它们当中，我们

看到了维多利亚地区的葡萄树、棕榈树、樱桃树、苹果树、月桂树，以及这座英国花房中的其他稀有树种的枝枝叶叶、花花草草被用于餐桌中心装饰茶杯、烛台，以及成百上千个其他物件中。另外还有不少活物，飞禽走兽、阿拉伯人、土耳其人、骑士马匹守护人、运动员，总而言之，一切最直接和最明显的能把这些东西的用途和使用场所跟其起源扯上关系的東西。

我们应该知道，大多数这种银器都用于庆典场合，因此不属于适合销售的器皿。事实上，没有哪一个国家与时代能给银匠的艺术提供如此广泛的材料选择，但是同时也留下了许多有待解决的问题。

在涉及到艺术性方面，其他诸多工业门类看起来也并不更加令人乐观。在许多事情上，有着实干想法的英国人看起来好像正努力去把东西做得漂亮，而完全无视对事物合适性的洞悉。所有伟大人物都是英国工艺天才的继承者，尤其是在陶瓷艺术上。新品种陶器为数众多，从粗陶到细瓷，而且每一细类都有数百种加工方法。维基伍德（Wedgwood）<sup>①</sup>的学校证明了它的价值，并且通过其物美价廉的产品使自己变成了对人类贡献最大的赞助人。事实上，英国的制陶业和玻璃制造业在工艺上已经达到了完美，以至于这种工艺自身已经升华成了一门艺术。英国人始终小心翼翼地避免使自己涉足那些费力不讨好的瓷器产品——在舍弃了法国古老而又美丽的软瓷（现在他们正不遗余力地恢复）之后，那些让法国人埋头苦干了那么久的硬瓷（耐久瓷）。将来，就把这些如此执拗又无趣的材料处理方法留给俄国吧，只在真正需要使用其坚硬釉质的地方，比方说餐盘制作中，才保留它。

---

<sup>①</sup>英国骨瓷餐具品牌，骨瓷餐具界中知名度最高的品牌。——译注

不过，英国正式的高雅瓷器行业的方向还是部分地掌握在法国艺术家手里，或者至少，许多设计师往往都从这些或老或新的外国图样里获得灵感。在艺术家对尽量模仿自然所做出的努力里，也可见到英国方式。许多设计师都是从模仿古典和中世纪瓷器逐步发展起来的。斯塔福德郡F. & R. Pratt &公司在收集伊特鲁里亚<sup>①</sup>花瓶复制品方面格外引人注目。虽然有反对意见说，作品中的黑色轮廓和填充物并不是烧制上去的，但我相信，它是用彩蜡简单地固定过的。

Minton美丽的彩陶以及其他陶瓷产品我们已经讨论过了。

人们特别应该在艺术工业的这一学科里牢记以上说到的那些对于风格的必要约束。有待解决的问题是如此之多！我们时代最优秀的陶瓷艺术家对他们工作中这一至关重要的问题的概念仍旧非常朦胧。波特兰 (Portland)<sup>②</sup>和沃里克(Warwick)<sup>③</sup>的花瓶对于陶器、精瓷或材料到底意味着什么？如果复制品够好（也就是说，如果他们在陶器、精瓷或金属方面有其风格），那么，它们对于源于硬石的风格的想法就极其乏味。如今，我们把将每一种材料由不可能变为可能当成是一种特别有价值的事情，并将这种把戏误认为是艺术。谁还会去考虑用形式来表达更高级的风格或是用器皿本身来表达各种瓷器本身的差异？玻璃、银、铁、铜、瓷、粗陶、精陶、赤土陶：一切材质的处理都像是从未考虑它们自身属性和外部形式限制的情况。研究一下中国或古代波斯人的瓷器、精陶，甚至是青铜器等古老器皿是多么有益啊！此外，在这一方面，我们能向我们自己的祖先们学习的东西又是如此之多！

①意大利中部城市。——译注

②一个罗马时代的双耳黑色玻璃花瓶，其制作时间可溯至公元前1845年，黑底色上具有白色浮雕，内容是希腊神话中的女神，格调高雅。曾被一个疯子打碎，而此人居然逃过惩罚，后修复，瓶上有修复的痕迹。该花瓶现藏于英国伦敦大英博物馆。——译注

③英国地名。——译注

※※※

在雕刻品方面，巨大的英国展区可谓是格外的丰富。只要看一下展品的数量，人们就会认为这类艺术正值一个特别繁盛的阶段，但是，只要我们看看在这为数众多的作品中，有多少在艺术上能真正让人感觉满意，我们的收获又会是多么可怜！在这一方面，获奖者又一次是外国人。马洛契提（Marochetti）的“狮心王理查”（Richard Coeur de Lion）无疑是这一展区中最优秀的作品，而且肯定也是近来最出色的马背雕塑作品，即便这个作品与这位艺术家的另一件作品——伟大的突雷尼斯（Turiness）公爵无法相提并论。如果能把展览中两位十字军的国王互换个位置，也许倒是件不错的事情。欧格尼·西蒙斯（Eugène Simonisr）的“哥德弗雷的肉汤”（Godfrey de Bouillon）那略微沉重的比例看起来是它那小小底面积应有重量的两倍，这位英国国王的比例在同样的环境下还是换一换比较好，因为它们在制作时并未很好地考虑到开放的空间对缩小轮廓所起到的影响。另外，那胯下的骏马也太像是英国赛马了。对于英雄形象的表达倒是非常杰出的。总之，这是为数不多的能使我留下印象的作品之一，我冒昧地给它们命了名，尽管该文的意图并不是对某些特定作品进行艺术批评。

那么，如果我不个别地讨论一下怀亚特（Wyatt）、福利（Foley）、吉布森（Gipson）、韦斯特马哥特（Westmacott）、坎贝尔（Cambell）（他的缪斯肖像尤其地使我感到愉快）、夏普（Sharp）以及其他许多英国学院雕塑家的众多优秀作品，大家是否不会误解我的意思？对我来说，有意思的是那普遍的结果——在这方面，我除了承认如下事实别无它法：除

了埃尔金大理石雕塑，英国雕塑自弗拉克斯曼（Flaxman）<sup>①</sup>以来少有显著进步。这些雕塑对题材的选择都是造作的，艺术家幻想他们能够通过玩弄新颖而令世人震动。在理念上，这些作品都是浮夸的或草率的，或者同时，在工艺手法上，它们都缺乏一种自由，这种自由只有在最最完善地掌握了材料以后才会显现。自打我在伦敦大学见过弗拉克斯曼的作品后（顺带说一下，在欧洲大陆他是以一位天才的发明家而非艺术家而著称的），我就坚信，他是一个比肯诺娃（Canova）或索瓦尔德森（Thorvaldsen）这些著名的同时代雕塑家更为重要的雕塑家。不幸的是，就像所有伟人一样，他的特性对他的天才来说是一个错误，而且以一种逾常夸张的方式被加以效仿。因此，这位天造之才变成了恶劣倾向的无知领袖。

不过，还是让我们坦率地承认，我们在艺术上的一定成就还有另一个更加深层的原因。由于时代进步精神的力量，英国已经变得暂时与艺术相疏离，而且这种疏离大约与英国急于领先于其他文明国度的程度成正比，沿着这一过程，人们希望，他们都能得到进步。

※※※

英国人是自由的人。他们在生活的各方各面都习惯了自治，他们对一切的监管深恶痛绝。他们不会被最终审判夺去超过其应付的代价。在英国，人是首要也是唯一的判断标准。还没有哪个行会能达到对品味的垄断，而且也没有什么影响能够强大到足以在这件事或任何其他事上给人以教导。

---

<sup>①</sup> 雕刻家、素描画家、英国新古典主义大师，以为书籍作插画而闻名于世，为世界广大读者所喜爱。他的插画风格洗练、简洁、有力，有雕塑的造型感，是以线条勾勒出的“纯轮廓素描”。——译注

作品审美价值的判官是订购或购买了作品的人，而不是博学的法官。如果购买者是个个人，那判官就是个人；如果购买者是机构，那判官就是机构；如果购买者是政府，那么所有人民都作为一个整体成为了品味的最终也是最直接的判官。很自然地，在收藏活动中，评判一开始集中于某些个人身上，大众将社会的思考方向托付给了他们。比如说，政府建筑，就是由最高权威人士组成的委员会在操作。这就是事实，也是它应有的样子。不过，迄今为止，是什么阻碍了这样的自然而然的和仅有的正确安排得以实现？那是因为，掌权的判官到现在还是缺乏贯彻命令的能力。那么这一现象最直接的结果又是什么？判官们要么感觉到他们对工作的不胜任并听之任之，要么就是凭着自己的看法满怀信心地做出决定。两者都是同样的糟糕！对个人判断的不信任与采用专家观点有着因果关系，正是这种专家观点形成了英国艺术赞助人的特性。它经常以一种非常恶俗的方式与嫉妒相联合，掩盖了缺乏个人判断的表现。每种新观念的崛起都导致了一种新的判断上的踌躇，并最终武断地倒向了一边或另一边，具体取决于外部环境，大部分时候是商业问题把这些事情作了个了断，就像是先前这般或那般的盛行之风。“为什么我应该如此大费周章地去作个决定呢？”他或许会说，“它瓦解了商业进程，而且可能最终也不会被大众接受。最迅速的解决之道就是委托一个公认的艺术家的名字，并授予他无上的权力，让他以他的意愿来处理这件事情。至于这位艺术家的名字，当然得对大众的意见作一番调查。”如此一来，多数人的意见就经常落到了那些二把刀的著名个人手里，而有才干的人却因一名不文而郁郁寡欢。

在让艺术权威去做主宰的众多可怕后果中，有一件最坏的事情，那就是，这样做会导致一种对劳动的极度不恰当的区域

分。最优秀的艺术家一旦陷入这一重任的泥沼，他就立刻完蛋，他变成了一个商人（特别是在英国这种每个消费者都希望立即享受到服务的地方）。没有任何地方能让时间像在广博的伦敦一样受到限制，在那里，商务时间只是占据了一天的中段。把一天的时间划分为两个部分，这种做法对于智力工作并不实用。艺术家肩负着使命，很快就停止了创作，并雇佣起外人去开办一个损害消费者的企业，并同时把有益的艺术家的置于一种沉重的依附状态之中——那些处在自由状态和更加鼓舞人心的环境之下的艺术家被迫变得面目全非。

由此还会导致另外一种对艺术来说并不合适的劳动划分。

整个工作的一个巨大和重要的部分被分离在整体之外，被放弃，并交给一些其他的艺术权威去任意处理。比如说，建筑师只会对室内装饰师产生一些无足轻重的影响，室内装饰师没有从建筑师处接受任命，因此也就很少与他协同工作。我可以举出许多例子来反对这些独裁专断的统治体系，但是，还是让我们赶紧去考虑些其他的事吧，那就是，一种判断会决定其自身的观念基础，即便这种基础无力形成一种成熟的判断。总的说来，不合适的艺术评判的征兆如下：

1. 缺乏内在标准的判官会将大众的想法和准则以及消费者和时尚作为他判断的基础。

2. 他会对事物真实性的某些次要和外在特征或表象投注更多的信任，而不是他的杰出天赋。比如说，雕刻收藏家，会因为某些复制品拷丢了点线就将它认为是原创作品。

3. 他会被些肤浅的装饰、惊人的效果、巨大的尺寸、整洁巧妙的手法弄得眼花缭乱，而且更会（特别是在英格兰）被那些虚张声势的艺术作品和“天才”的粗劣笔法弄得头晕目眩。

4. 他会更多地依靠对主题的选择而不是艺术家的原创性阐

释来决定一个作品的新颖程度。

如果英国艺术的某些不足找不到症结之所在，也就是说，在这些消费者们做出的偏颇判断里找不到他们的问题所在，那我无疑是犯了巨大的错误。

用具体点的话来说，比方说绘画和雕刻，由错误的判断所造成的危险并不像在建筑工程上的风险一样大。因为只有经验老道的判官才能从图纸看出正在施工的建筑实际上是个什么样子。为了要对这样的设计进行判断，就要附上光辉灿烂的巨型透视图，这基本上是画家的事，而且可以在原先的设计上任意发挥。不幸的是，大众的决定是在这些图画效果的基础上做出的，而这些效果却是经过了各式各样的幻想——比例上的篡改、荒诞离奇的颜色、虚张声势的追加，以及进一步——用魔法召出的地地道道的惊人之作，绝少地忠实于原有的事实。

无论是谁，一旦他如此幸运地通过这种手段逮到了一个这么重要的机会，他就立马变成了一个权威，甚至摆在全部作品面前的就只剩下了颂扬它的主人。

英国的艺术情形是如何与其政治和社会条件相匹配的，这真是件怪事。如果给它们每个都撒下一颗壮硕的种子，这种子将会以其自身的方式静静地成长，冲破层层阻碍和压迫，盛开出灿烂的花朵，因为这种子自身就包含了完满的力量和成长所必要的手段。然而它身旁的分支——艺术——现在却已快要被那迅猛生长的健硕主茎给扼杀了。

## 六

我发现了两个因素（在英国尤其明显）可以解释当今艺术的糟糕境遇。这两个因素看起来都是在原则上即不反对艺术，



却也与艺术没什么本质联系。如果我需要因为上文已经阐明的理由使用一个措辞，那么第一个因素就是科学的层级。第二个就是个人或集体通过其委托或购买所拥有的在决定事物品味方面的无上权力。

这种权力至高无上，并且会成为未来艺术的卫士。因此，我们不能指望将来由一个艺术家组成的高级法院，或是由公众品味组成的监护人，或是对高级艺术和工业艺术的二元分割——来取代美学督察和私下行事的建筑官员。我们必须努力去提高大众的品味，或者最好是，由人民自己去努力提高品味。让他们自己暂时去干点蠢事总比让他们屈从于他人的品味要好。

就让英国镇定自若地保持这种向其他民族学习的状态吧，直到她不再需要他们的帮助。一个民族之所以有她自己的伊尼戈·琼斯（Inigo Jones）<sup>①</sup>、她自己的克里斯多佛·列恩（Christopher Wren）<sup>②</sup>、她自己的弗拉克斯曼，只是因为她的环境与艺术相疏离。意大利也同样会进行有关希腊和德国的复兴，在既没有艺术学院也没有艺术教授的情况下，他们征服了艺术，并很快超越了所有的民族。

如果有人发现有必要对当今的环境进行更系统的改革，那么这些改革必将通过一种更为适合，并尽可能全面的高尚品味的公众教育来进行。在这方面，无疑最重要的具有实践教益的前车之鉴就是：口头教育是次要的。因此，我们首先是需要藏品和陈列室，或许是放在壁炉边，或许是放在某个颁发艺术竞赛奖金，并让人们进行艺术评判活动的中心地带。

---

①英国17世纪著名建筑师。——译注

②英国天文学家、几何学家、设计家和英国最伟大的建筑师。他在17世纪末设计了伦敦圣保罗大教堂。——译注

## 1.收藏

收藏品和公共纪念碑是自由公民的真正的导师。它们不仅仅是实践活动的导师，更重要的是，它们还是公众品味的学校。

这一事实长久以来已经在某种程序上被人们意识到了，但是在我们这里所讨论的美学问题方面，我们却是走上了歧途。我们仅仅是建立了艺术的学术性收藏，这类藏品以人们现有的艺术教育水平还无法理解，即便是对于专家来讲，它们的内容也常常是令人匪夷所思，因为它们部分上是由破碎了的细节组成的，这些细节被从它们的原始内容中剥离了出来。为了要进行收藏，我们掠夺来那些不朽的公众作品，但这些作品只有在它们的原始语境中才能成为高级艺术品。

此外，这样一种博物馆和画廊的组织 and 陈列形式，一般既非出于系统性教育，也并非是要努力形成一种在艺术感上使人满意的强烈印象。不为特殊场合而作的艺术品要更适合这种收藏得多。公众的品味必须回到这些健康物品，因为它们是最早期的物品，在这些物品中，人类的艺术感才是积极的。在这些物品中，有两种非常明显的种类，这两种种类在艺术中占有非常广泛的领域，在这领域中，形成了许多的门类和家族。我是说瓷器和纺织艺术作品。

在大众和行业内开展陶器收藏是件多么重要的事啊！然而藏品却不能简单地局限在陶器上，而是应该包括相关的玻璃、石器，以及金属器皿，这是为了起到教育作用，并引起人们对这类产品的注意。作为一个个体，它和其同样巨大的产品家族在风格上既有关联也有差异。这样的收藏计划应该被按照历史、人种学和技术层面加以分类。

我知道有两个这样的收藏，它们都只包含了单独的陶瓷艺术，因此还无法完美地达到其目的。这两个收藏一个是在德累斯顿<sup>①</sup>，另一个是在塞夫勒。不过后者——可敬的里奥克里克斯（Riocreux）先生的收藏，却可以被当成是一个小型的收藏典范。它强大的实用性已经在近来塞夫勒的陶瓷制造商所取得的成就中昭然若揭。★ 3

★ 3 陶瓷品收藏应该分门别类地包含各种有着相关起源，并且在形式上同属于互补性工艺的物品，这些工艺包括软塑、成形、铸造、以及锻打。许多烧制而成的工业产品都属于这一范畴。这一家族自成体系，它们以家庭和壁炉作为它们的共同焦点。这一门类的最末端是诸如烛台、灯具、以及大量的家用器具这样的产品。金匠和宝石匠的作品也属于这一门类。

不过金属器皿也属于这一门类，但这只不过是因为它们的材料，却并非出于它们的用途。金属桌子、金属床、金属屋顶，以及等等物品都属于另一种收藏，那是木工工作和木匠职业的收藏。而另一方面，如某些木制的容器，在其用途上却应划归为陶器类的收藏中，比方说，木制的容器、木桶等等。

另一类或许更加重要的工业艺术品家族就是地毯和纺织品。它们的种类是如此之多，而我们对其风格处理的方法和差异的了解又是如此之少！我相信没有什么地方有这类产品的成规模收藏。这类藏品应该覆盖着一个极其广泛的领域并扩展到建筑、绘画，甚至是雕刻领域。所有相关的艺术品都以一种紧密的关系陈列在地毯类产品四周，而它们风格的原理部分地依赖于这种工业化的基础。某个管理部门如果为这类产品建立一种合理的收藏秩序，它将能在全中国获得无限荣耀。依我之见，

---

①德国Saxony邦首府。——译注

现在还没什么可作参照的案例，因此，这一有关纺织收藏的创意，无论它首先在哪里出现，都将大大地增加其创办者的荣誉。没有必要为了知识的需要去增加对新材料和加工工艺的说明，那应该是陈列上的一个专属特性。

除了这两大门类，木匠（细木工和木工）以及泥瓦匠（和工程师）都应该有他们自己的特定收藏。前面的脚注中所提到的关于根据基本用途来区分作品，并将其归类为不同收藏的方法在这里也同样适用。

这四类藏品足以囊括工业的整个领域，包含了建筑和其他艺术的元素。我们应该研究一下它们与纪念性建筑的关系，后者可以被作为收藏的典范。

当这样的收藏尽可能完善地妥善陈列，并便于大众理解时，我们很快就能看到这种历史性的、人类学性的以及技术性的收藏对工业、对艺术的有机增长，以及对大众品味的提升所造成的影响。

为了不至引起误会，我觉得有必要回到关于高级艺术品的收藏上来。我决非是想说我们给予这些艺术品的重视应该比它们迄今为止受到的少。而另一方面，通过适当地组织它们、完善它们、将它们内在地与工业收藏品联系起来，并通过更自由的陈列，它们能起到更加广泛的用途。

## 2. 讲座

我们应该在放有藏品的建筑内举办一些解释藏品的艺术讲座和工业讲座。关于这类讲座，最重要的一个主题到目前为止还只是被那些学识广博的艺术哲学教授们含糊并略微地作为一个最无关紧要的美学问题来加以对待，那就是有关风格的理论。整个的工艺领域都是极其自然地源自于这种学说。它的范

畴还会进一步扩展，而且无法用一两个字来加以定义。

这样的学说需要一系列特定的周期性讲座，这些讲座从某种程度上来说与现如今的技术机构所坚持的东西相反。在下面的附注里写着巴黎Conservatoire des arts et métiers学院的讲座清单。★4 在清单中，我们会看到，科学的诸多分支被用于艺术和工业。这个讲座体系应该被加以保留，但是还要加进一些其他的补充，那就是讲授（作一个大胆的对比）实践领域中的艺术应用。

★4巴黎Conservatoire des arts et métiers学院的科学讲座（1851/52年冬季）：

Géométrie appliquée aux arts	Charles Dupin
Géométrie descriptive	Ollivier
Mécanique appliquée aux arts	Morin
Physique appliquée aux arts	Péligot
Chimie appliquée à l'industrie	Payen
Chimie appliquée aux arts	Peligot
Arts céramiques	Ebelmen
Agriculture	Mohl
Economie industrielle	Blanqui
Législation industrielle	Wolowsky

有了这一教育体系，教育机构应该毫不费力地设立起五个专业教授，以对应上述四个工业艺术品收藏种类，他们的工作如下，也就是：

1. 制陶业中的艺术应用（从最宽泛的方面）；
2. 纺织业中的艺术应用（从最宽泛的方面）；
3. 细木工和木工业中的艺术应用（从最宽泛的方面）；

4. 石工和工程科学中的艺术应用（从最宽泛的方面）；

5. 比较建筑理论。该项工作应与以上四项指定元素结合，并以建筑为主导来进行。★ 5

★ 5 笔者已经进行了相当长时间的比较建筑理论研究，其研究所基于的原则在这篇报告中已经被部分地涉及到了。第一部分将于1852年复活节前后由E. Vieweg & Son在Braunschweig出版。还有G. 森佩所著的《Die vier Elemente der Baukunst》，1851年由Vieweg & Son出版 [Semper关于比较理论（Vergleichende Baulehre）的著作从未完成或发表]。

### 3. 工厂

在大多数国家，那些所谓的设计院校找到了有效地开展艺术教育的方式，而且给教育不恰当地划分了等级（参见上文）。经验显示，这是不能令人满意的。我坚信这样的课堂教学活动不应该成为教育年轻艺术学员的主要手段，这种方式应该仅限于课堂教学中那些教学手段和训练设备无法达到的地方。课堂学习应该只占用学生们的闲暇时光，就像是过去一样。比如说，人体或石膏写生应该于夜晚在汽灯的照耀下，于特定准备的教室中进行。学生应该在一开始就知道，绘画只是达到目的的一种惯用手段，而其自身却并非目的。为了要当一名企业绘图人员，他应该掌握对其职业有用的那类绘图技巧。

我相信，我在这里已经用一种笨拙的方式指出了一个易懂的想法，我认为这就是使我们的艺术与工业学校不完备的最为重要的理由。首先，它对于将以往那些被错误理论所割裂了的东西重新联合起来至关重要。这是时代的总体需求，一种已经在我们的质疑中变得显而易见的的需求。

我们可以通过开展工厂教育来达成这一目标，这是唯一有

利于我们未来的艺术环境的教育方法。我们这里有这种教育所需要的基础，并且非常幸运，它在英国仍然以我们所需要和期望的形式存在着。但是上文中业已提到与总体因素相关的那种有害的滥用，其细节这里就不再赘述，它是这一事实的成因——为数众多的杂草在肥沃土壤里长势比有益作物更好。

#### 4. 竞争、奖项

除了以上提到的收藏、讲座，以及工厂三种方式之外，还有第四件需要考虑的事情，那就是有计划地对技能和进步进行奖励。这种方法的效果可能像其危险性一样大。时至今日，它业已成为一种手段，通过这种手段，其他国家的专业阶层已经发展出了一套体制，并帮助它们取得了优势。在所有的竞争中，特别是在决定品味的竞争中，都存在着一个艰难的问题：让谁来当裁判？只有人民，也就是说，可以把公众观点当成裁判，如果它涉及到公众偏好和选择的话。希腊就是如此。

近来，有些人认为，以上对于英国和北美问题的判断应该被归入高高在上的艺术范围之内。我认为这真是大错特错。

我斗胆再次重申，公众判断暂时（非常不幸，就像以前一样，到目前为止在许多重大事件中）不断地犯着错误，即便如此，那也比把这权力交给一个艺术学院要好。一旦给了他们这种权力，他们就总是会想方设法地来使他们自己永垂不朽，如此一来，艺术和优秀品味将会完完全全地屈从，并被迫沿着一条已经决定而且无法改变的道路前进。更可能发生的情况就是，在艺术学院和时代的需求间很快就会发生一场冲突，这样的冲突只会令人生厌。英国那健全而独立的思想业已证明，法国已经花费了很长时间去设法消除那样的事情，决不能让英国再重蹈覆辙。

这种显赫的公共奖项和公共标志还有着其他值得质疑的方面，在运用这一特殊手段和材料去刺激竞争时，需要远见卓识的洞悉力。

※※※

现在对于如何使用“水晶宫”有多种提议。事实上没什么比提出那般建议更为容易的事了，因为这个真空玻璃罩将会适用于任何一件人们希望放进去的东西。★6 海德公园那仍未完工的部分也同样适用于每一种用途。

★6我对于这样的表达没有任何轻蔑之意，建筑师的任务就是盖起一个真空玻璃罩。这个建筑在某种意义上来说是一种趋势的化身，这趋势似乎指向着我们时代的发展方向，而且在博览会期间也适时地出现了关于这种趋势的讨论。如果我想要阐明这一观点，我就不得不再次重申我在该篇文章前半部分所说的话。

请允许我再一次用我自己的提议来测试一下公众的耐心。我不认为这个建议是全新的，但是通过上述讨论它将会获得一种独特的特性。

四种技术—艺术性收藏，它们在培养一种实用的大众品味方面的效果前面业已阐明，这个建筑将会提供这种收藏所需要的可观规模。如果这样来使用的话，这差不多就恢复了这座建筑的原始意图。

这座建筑有着舒适的空间，这不仅仅适用于展品，而且还适用于我们上面讨论过的另外四种教育补充。其低矮的走廊部分（如果以防火墙作为划分的话）可以作为艺术和工业品陈列室，而剩余的部分可以当做大讲堂和绘图室。不过，考虑到从



防火安全上看这可能太过危险，那么在旁边建上专门的防火房也不是件难事。

将十字型翼部作为壁炉或中心区域来使用将不会导致任何风险，可以围绕着这个中心区域安排些其他的教育补充。这里是个广场，可以在这里对出现的问题进行选择 and 决定。这里也可以用于展览或作为颁奖的场所。

## 七

一个艺术教育机构，和这一由英国倡导的博览会所遵循的原则是一致的，它应该能够更容易和更有效地运作，因为在英国还没有老的艺术传统能够战胜那些现有的最最自由的机构。我想到了北美的自由州。

有这样一种信仰——这是第一次，一个真正意义上的、民族的和新鲜的艺术即将繁荣昌盛，这个信仰可能仍会遭到可笑的质疑，但是它保留了这样一个事实，那就是，在最近一次民族间的伟大竞赛中，这个年轻的政府用她的艺术目的掀起了反对旧有世界之国度的竞争，她用她的成功震惊了专心致志的观察员，并也促使他进行思考。

由于水晶宫的技术进展，这一由玻璃覆盖的开放空间的理念事实上在一个意义重大的方面非常先进，它具有着特殊的建筑意义，这种意义让人们在未来将盎格鲁—撒克逊人的家庭设施和这座宫殿建筑结合起来。也许这种由该动机所导致的结合将会获得成功，并且通过它，个体的撒克逊式住宅能被组合在一个公共焦点的周围。对于早先与此类似的那些为所有意义重大的建筑空间所作的结合，我们心怀感激。

如果有什么东西能够在这点上引起对北美未来的质疑，那

就是跨越大西洋的学派影响，这在由保尔斯（Powers）<sup>①</sup>所做的那褒受赞许的雕像中已然表露无疑，它完完全全地属于新意大利学派。

不过还得再说上一点，那就是，欧洲高级艺术追随者的失业大军有时候也和纽约和波士顿做些重大贸易。据说，计划将要和许多其他东西一起漂洋过海的，是一大堆装饰世博会建筑的雕刻，包括那些病态的奥地利—意大利作品。如果咱们的美国兄弟还没有普遍知晓那般强烈胃口，那他们这一次可真是病得不轻！

只要我在那件事上一受到踌躇不安的困扰，我总是会回顾一下波士顿的彼得·斯蒂芬森（Peter Stephenson）所做的“受伤的印第安人”。这个年青的雕塑家从未访问过欧洲，但是他的作品却可能是博览会上唯一一个完全满足于其动机的作品。这件作品显示了最高级的肉体的运动 and 精神的发扬，这种希望总是能够在那死亡的沉睡以后永垂不朽。在这雕塑背后是一个长久的悲剧，是一个人类与死亡斗争的悲剧。这死刑从一开始就存在，而且总是如期进行。

从英国和法国的自白中，我知道了，大洋彼岸摄影艺术目前已经成就了最高层次的完美。然而，在超越那非比寻常的尺寸和胜于那美国银版照相的清晰之外，更使我感到惊奇的是，在他们大多数作品的构图和光线选择中所表现出来的艺术感觉。人们还能在他们对技术的应用中看到一种原创性，在我看来，这在欧洲还无人涉及，那就是，固定的“活物表”（tableaux vivants）。一扇门外站着一组照片美女。它有个标题——“过去、现在和未来”。三个美女都是年青的鲜活处

---

<sup>①</sup>非裔美国雕塑家。——译注

女，只有最右边的一个更为严峻并且比另外两个都要暗。她是未来还是过去？我不得而知，虽然我很愿意问问这位艺术家其理念的主旨。

费城的朗格海姆（Langeheim）先生，他是一位德国法官，他为幻灯机做出了一个不可思议的蛋白玻璃幻灯片。我觉得该发明中的巧妙应用意义重大，但我不能理解为什么它是以一种戏剧性的方式表现出来的。它可能是迄今为止达盖尔<sup>①</sup>这一发明的诸多应用中最持久的了，而且将会对建筑起到非常重要的作用。

同样令人心情愉快的东西出现在这一展区的每个角落，而我又要说出同样消极的废话了，这就是为什么那些无知的报纸记者要在一开始如此下流地对待这一展区的原因（在其他理由之中）。然而，当它隐含的意义（首先很少被人注意到）在博览会的后半程变得更加明显以后，同样舞文弄墨的雇佣文人也无法找到合适的词来对它们做出判断。这恰恰就发生在美国大帆船赢得了这场著名的赛舟会以后。

美国人比大多数其他国家更好地理解博览会的涵义，因为他们只是展示了那块土地上所产出的未经温室栽培的文化。除了上面提到的那些作品外，它们展出的真正意义上的工业艺术作品非常之少。它们旁边是华而不实的俄国，他在角落里摆出了他最优秀的本土产品，用他那借来的羽毛向世人炫耀。这已经被充分地批评过了——甚至就连《十字架报》。我们的近邻帮助强调了共和国在他们的现代化中展示出来的优秀品味。

---

<sup>①</sup>1789-1851，法国画家，达盖儿银版摄影法的发明者。——译注

# 1852

## 适合的法则<sup>①</sup>

[美]霍雷肖·格林诺

霍雷肖·格林诺 (Horatio Greenough, 1805-1852) 是首位具有国际声誉的美国雕塑家。16岁进入哈佛学习, 但是他主要的兴趣在艺术方面, 之后大部分的时间在意大利学习。他最重要的作品是创作于1833年到1841的新古典主义的雕像——乔治·华盛顿大理石雕像。

格林诺同时也是一位作家, 他的文章也被很多人所钦佩, 其中, 他预见了在建筑领域功能主义的现代概念。本文摘自《一个美国石匠的旅行、观察和体验》, 作者在文中论述了他自己关于种族、进化、建筑、设计和艺术方面的理念。在书中, 他认为建筑和设计中的美是适应用途的结果。作为最早阐述功能主义学说的人之一, 他的很多思想被路易斯·沙利文和密斯·凡·德·罗等建筑理论家们予以采纳。格林诺对设计中的“演变”与生物学上演变的意义比较也是对后来作为许多现代派设计史的特征的思维模式的早期阐述。

(叶芳)

---

<sup>①</sup>本文选自《一个美国石匠的旅行、观察和体验》(The Travels, Observations, and Experience of a Yankee Stonecutter), (纽约: G. P. Putnam, 1852): 136-141, 202-203.

如果说，寻找伟大的结构原则作为我们研究的第一步，在所有形形色色的野兽、鸟类、鱼和昆虫中，我们仔细观察它们的骨骼和皮毛，我们会惊叹于它们美丽的外表更甚于繁多的种类吗？其中既无严格的比例规律，也没有固定的外型模式。对于这些动物的部分组织结构，我们很难发现太长或短小，它们都是按照每个物种的需要，以及外界的影响或者生存的需要增大、缩小或隐藏自己。天鹅的脖子与老鹰的脖子，尽管形状与比例毫不相同，却同样具有吸引力，也符合这个道理。同样体积的动物，在食草动物中是大个，在肉食动物中就可能是小个。马的腿骨很纤细，我们很欣赏；猎犬的胸膛很深，我们也惊叫：太美了！人之所以喜欢这种种自然之物，并非因为它们具备或缺少某一部位，也与它们的外形或颜色无关，而在于所有部位的和谐一致，在于细节适应部分，部分服从整体。

适应法则是一切建筑都应遵循的基本定律。因此，她坚定地根据新的形势改变类型；许多学者已经公开宣称丰富的外表才是目的性所在。根据周围环境和情况进行变动，才能避免原计划变成无法实现的奇思异想。占支配地位的随意性审美品位已经具有对应的智慧，而这些智慧也显现在我们周围的每个事物上：我们可以把深棕色的豹子绑在架子上；我们把狮子的毛剃光，叫它狗；甚至还努力把独角兽绑在犁上，拴在犁沟里，让它跟在我们后面耕地！

当南太平洋群岛的野人制造打仗用的棍棒时，他最初的想法是它的使用功能。因此，他先削出长长的轴，再造出好用的手柄，然后把较重的一端渐渐磨出锋利的尖，同时又保证有足够的重量可以击倒对手。在悠闲的时间里，他们用直线和曲线对其表面进行划分，还雕刻着一些他们认为好看或有迷信色彩的图案。我们赞叹这种武器实用的外形，欣赏它伊特鲁里亚式

(Etruscan-like) 的离奇有趣，赞美它优雅的外形和细微的轮廓，然而我们却忽略了这节课交给我们的东西。如果拿新发明的工具形态和已被不断完善同种工具相比较，我们就会看出，在逐步完善的每一阶段，重量是如何随着力量的弱化而减少，多种功能在不妨碍对方的情况下，又是如何相互协调，直线怎样变成曲线，而曲线又何以被拉直。这一过程不断延续，直到最后，落后笨重的工具变得简洁、实用、美观。

[……]

现在让我们再转向我们的一个装备，它从本质到用途都与权威无关，我们会从中发现人们如何运用朴素的领悟力、智慧和才能来制造它，却很少标榜显赫的头衔。观察大海中的航船！请看它驶入海中时雄伟的船体，观察船身优雅的弧度以及从圆到方的过渡，龙骨的力量，船头的跳跃，船桅、缆索的对称和多样的修饰，还有那借助风力展示力量的船帆！我们也可以把船看作动物，既有马的温顺，又有鹿的敏捷，还能像骆驼一样背负千斤重担来回两极！是什么设计院、什么鉴定研究，希腊巧匠用什么样的模仿才能制造如此令人惊讶的建筑物呢？其实，这是人类对自然界进行深入研究的结果，大自然阐释了种种建造法则，不是在羽毛和花朵中，而是在风中、在浪中，人们只需用心去倾听、去遵守。如果将我们民用建筑的责任看作与我们的轮船建造一样的话，那么，我们在很早以前就能够按照我们所要求的用途来做事情，应当会建造出比帕提农神庙更胜一筹的伟大建筑了，就像是让“宪法号”(Constitution)或是宾西法尼亚号(Pennsylvania)成为亚古尔之舟(Argonauts)一样；如果将我们在广袤大地上所犯下的过失用在造船的试验中，那么那些造船者就无话可说了。

为了避免将每种建筑物的功能都固化为一种类型，让我们

由内及外，从内部核心开始，只是为了审美需要选择外型，而不考虑内部布局。构成房子的房间必须确定合适的面积和布局，提供灯的接口、通风口等要素，这样我们就有了建筑的骨架。不仅如此，除了给建筑物穿上衣服外，构成整体和谐的每一部分之间的关联和顺序、适宜的排列都对建筑物的功能起着至关重要的作用。

[……]

在民用建筑中那些我们曾经提到过的分配、布局、关联性等法则，在哪些领域研究会被采纳呢？初学者不再仅仅是草草拼凑出一堆布局混乱、采光不当、令人窒息的房间，再卑劣地仿效希腊建筑的外观风格以掩盖建筑物内部的混乱，还称自己是建筑师。如果这种解剖学上的关联性和比例方法已经被用于造船、机械制造中，尽管不符常理，在桥和脚手架这些建筑上，已致命性地违背了它的原理。我们又何必担心把这种方法运用到其他所有的建筑中去呢？

[……]

美的常规发展演进通常是从行为的开始到结束，而修饰和装饰的永恒发展则意味着更多的修饰和装饰。最终，归谬法明显足够了，而哪里是导致走下坡路的第一步呢？在我看来，下坡路的第一步正源于第一个无组织、无功能因素的引入。如果我被告知这个体系将制造出一种赤裸裸，那我也欣然接受这种征兆。在赤裸中，我看到了内在的雄伟，而非炫耀的装饰。

[……]

对建筑功能的保证正是美之所在。 [……]

[……]

# 1853

## 哥德式的本质<sup>①</sup>

[英]约翰·罗斯金

约翰·罗斯金（John Ruskin, 1819-1900）是英国维多利亚时期最重要的知识分子之一。他一生多产，是英国著名的美术史家和美术批评家，也是一位极大地影响了现代设计史的学者和评论家。1869年，他受聘为牛津大学首任艺术史斯莱德讲座教授。

作为对英国文艺界影响深远的评论家，他从未实际从事过建筑与产品的设计工作，而是通过著述立说和演讲来表达他对设计的思想，在反对工业化的时候，他为建筑和产品设计提出若干准则，这些都成为工艺美术运动重要的理论基础。他的许多主张对后来的设计及科学、艺术的发展产生了不小的影响。他主张艺术家要有全面表现其审美和艺术旨趣的能力，并号召他们参与工业品的设计。他建议建筑家和装饰设计师应当从自然中汲取营养，这一观点在新艺术运动中发展为“走向自然”的口号。罗斯金的思想影响了很多，其中影响最直接的就是威廉·莫里

---

<sup>①</sup>摘录自《威尼斯之石》（The Stones of Venice），第二卷（1853年；再版，纽约：E. P. Dutton & Co., 1907）：147-154, 156-157。



斯。在罗斯金的观点中，完全否定了工业产品的美学价值，这让人们忽视了工业给社会带来的巨大潜力，从而退回到怀旧的泥潭中。但是，他提出设计与伦理道德结合的思想，弥补了美学标准的失落。

罗斯金对十九世纪哥特式风格的回归起到很大的作用，他主张高雅艺术应当回到大众中，并试图消除艺术与应用艺术间的界限。罗斯金认为哥特式风格中不完美的装饰制作，恰恰是公认拥有自由和尊严的社会状况的体现，英国维多利亚时期尽善尽美的装饰，则是工人被奴役，失去个性的社会关系的体现，他将美学与劳动状况相联系，这成为日后艺术与手工艺运动思想的基础。

（叶芳）

[……]

§ XI. [……]而今，我们所雇佣的手工劳动者，不论是粗鲁的还是良善的，都具有一些好的能力。即使在最坏的情况下，他们也具有一些缓慢的想象力、迟缓的情感能力、蹒跚的思考进程。但是在大多数情况下，是我们的错误造成了他们的缓慢或是迟缓。然而，他们自己无法变强，除非我们能够忍耐他们的孱弱，除非我们珍视和尊重他们那些最好和最完美的手工技巧中的缺陷。这就是我们与劳动者的关系。这样才能找到他们富有思想性的部分，这些我们曾错过的部分，这些我们不得不让缺点和错误与其并存的部分，并把这些部分激发出来。这些好的部分自己无法展现出来，只能是和许多错误一同展现出来。要明确理解这一点：你能够教一个人画一条直线，然后切开；教他划一条曲线，然后对其进行雕刻；教他复制，可以用很快的速度，非常精确地雕刻出许多特定的线条或是图形，于

是你发现他这种工作做得很好。但是如果你让他再想想那些图形里的某一个，让他思考一下在他脑中是否能找到一些更好的图形时，他就被难倒了。他的制作开始变得犹犹豫豫，他思考了，但很可能他想的是错误的。当他第一次尝试要把他的作品做成一个有想法的东西时，他很可能就犯了错误。虽然如此，你却已经使他成为一个人。以前他只是个机器，一个活动的工具而已。

§ XII. 看吧，在这个问题上你不得不面临严酷的选择。要么你只能选择一个活的工具，要么要一个人。你无法二者都选。人并不打算用精确的工具来工作，虽然那些工具能使他们所有的动作都那么精准而完美。如果你想让他们具有这种精确度，让他们手指测量像齿轮一般，让他们胳膊画曲线像圆规一般，那么你就必须使他们失去人性。他们所有的精神力量都必须用于把他们自己变成齿轮和圆规。他们所有的注意力和力气都要用来完成这种方式的动作。精神只能盯着指间，压力充满所有看不见的紧张神经中，这样才能不违反对精确度的严苛要求，一天十小时，消磨了精神和视力，最后整个人也消失了，变成一堆锯屑，这就是他的脑力劳动。只有他的心能得到解脱，因为它无法被变成齿轮和圆规的样式，在十小时的工作后，还能享受到家庭的温暖。另一方面，如果你要的是一个人，那你就不能把他变成工具。让他开始想象、思考、尝试着做一些有价值的事情，那么宛如机器般的精确度也就立即消失了。他所有的粗糙、迟钝和无能都将显露出来。羞愧再羞愧，失败再失败，踌躇再踌躇，但是也显示出他自己的威严。我们只有在看到云彩停留在他身上的时候，我们才能知道他的高度。而且，不论这云朵是明亮或是暗淡的，其内在和外在必将有所变化。

§ XIII. 那么现在，请读者环顾一下自己英国式的房间，这房间曾让你那么骄傲，因为它既美观又结实，房间的装饰也如此精巧。再检视一下那些精确的花边、光滑的抛光，还有那些调整的毫无差错的木头和铁制品。你多少次为它们而欣喜若狂，并且想着英国多么伟大，因为她把最细微的工作都做得如此彻底。哎！换一种解读方式，也就是说这些完美正是我们英国存在奴役的表现，这种奴役远比深受蹂躏的非洲人或者古代希腊斯巴达人的奴隶们所受的奴役痛苦一千倍，也可耻一千倍。人可以像牛一样被抽打、被捆绑、被折磨、被套上枷锁，也能像夏天的苍蝇一样被消灭。但是，人可以保有一点，也是最重要的一点，自由。禁锢了人的灵魂，摧毁、砍掉他们人类智能的幼小萌芽，死了以后，把虫子爬过的肉和皮肤制成套机器的皮带——这确实成为了奴隶主。在英国可能会有更多的自由，尽管封建主最轻微的话语也能要人命，尽管英国土地的犁沟还滴着苦恼的农夫们的鲜血，但那也可能比源源不断地涌入工厂的子民更自由，他们的力气浪费在做好一张织网，或是痛苦地制造精确的线条上。

§ XIV. 而另一方面，再到古老的大教堂前去看看。在那里，你常常对那些老雕刻匠们让人难以置信的无知一笑置之；再看一次那些丑陋的小精灵、没有定形的妖怪，还有那些没有骨骼又僵硬的塑像；但是不要嘲笑它们，因为它们是每个打造石块的工人的生命与自由的记号；是一种没有法律、宪章或是慈善机构能够保护的思想自由和以人类为标准的等级的记号；而这也应当是今日整个欧洲都应该为他们的孩子们而去重新追求的首要目标。

§ XV. 不要认为我在乱讲或是夸大其辞。技工们真的是比其他任何时期更甚地退化成为一种机器，这也是大多数国家都陷

人一场为了一种无法解释本质的自由而进行徒劳、混乱、充满破坏性的斗争的原因。他们普遍对财富和贵族的强烈抗议，既非出于饥饿的压力，也非由于受到令人屈辱的傲慢的刺激。这些事情从古即有许多，而今仍是如此，但社会的根基却从未像今日这样动摇过。这不是因为人们吃不饱，而是因为人们在维持生计的工作中无法找到快乐，从而把对财富的追求作为快乐的唯一途径。这也不是因为人们由于上层社会的嘲笑而感到痛苦，而是人们无法忍受他们自己的痛苦。因为他们感觉到被要求做的这种劳动实在是一种可耻的劳动，把他们变得不像人。

[……]

§ XVI. 最近，我们已经大量地研究和改进了伟大而文明的劳动分工的发明，但我们却给了它一个虚假的命名。老实说被分开的并非劳动，而是人——人被分为小块，生活也被打破成小小的断片和碎屑。这样，所有残留在人体的那些微小的智慧的碎片，既打不成一根针，也做不成一颗钉子，而只能疲于做个针尖或钉子头。现在，一天里能做很多的针，这真是件诱人的好事。但是如果我们能看到用来磨针尖的晶砂的话——这砂是人的灵魂，在能够被辨别出之前就已经被磨光了——我们才会认识到这其中会有损失。那些从所有的制造业城市所发出的强烈的呼声，比他们熔炉爆炸的声音更响亮的呼声，实际上都是为了这个——我们什么都制造，除了人。我们漂白棉花、打铁、提炼食糖、制作陶器。但是，是否去点亮、加强、美化或是形成一个活的人格，而不是去进行利益评估。而所有的呼声所指的罪恶都只能以一种形式解决，不是教导也不是告诫，因为教导他们只会表现出他们多么可怜，而告诫他们，如果只是告诫的话，就变成对他们的一种挖苦。只有在对各个阶层的人进行通盘考虑后，对什么劳动是对人有益的、有提升的、使人

快乐的问题有了正确理解，坚决抵制那些只有在工人退化条件下才能带来的便利、优美或是低廉，并相应地对健康而高尚的劳动所创造出产品和成果抱有强烈需求的情况下，上述问题才能解决。

§ XVII. 那么，就会提出来这样的问题：如何识别这样的产品，并且如何管理这种需求呢？很容易，就是通过遵守下列三个显著而又简单的规则：

1. 决不鼓励任何并非必需产品的生产，在这类产品中，不存在发明创造。

2. 决不出于某种兴趣而要求做精确的产品，只有为了某种实用或高尚的目的才这样做。

3. 决不鼓励任何的模仿或复制，除非是为了保留伟大作品的记录。

这些原则中，只有第二条直接我们从我们紧接的主题中来。但我也会简单地解释一下第一个原则的意义和范围，将第三个原则留待其他地方来论述。

1. 决不鼓励任何并非必需产品的生产，在这类产品中，不存在发明创造。

举例来说，玻璃珠是完全不必要的，生产它们既无设计也无思想。制作它们的时候，首先把玻璃拉成玻璃棒，然后人工将玻璃棒切割成珠子大小的玻璃段，再在熔炉中把这些玻璃段弄圆。切割玻璃棒的工人们整天坐着工作，他们的手要一直以很短的时间间隔不停地震动，玻璃珠在他们不断的颤动中像冰雹般滑落。不论是他们，还是负责拉出玻璃棒或是负责融化玻璃段的工人们，都几乎没有任何机会使用任何个人的才能。而那些买了玻璃珠的小姐们，都参与了奴隶贸易，而且是以一种比我们长期以来努力镇压的奴隶贸易更为残酷的方式。

然而，玻璃杯和玻璃器皿则可以是精细发明的对象。如果我们买了这些东西就是为这些发明买单，也就是说，购买的是漂亮的外形、颜色或雕刻，而不仅仅是制成品，我们这么做是有益于人性的。

[……]

§ XX. [……]我们现代的玻璃器皿都是质地通透、外形平准、切割精确。我们以此为荣。但我们应该为此感到羞愧的。老式的威尼斯玻璃器皿根本就是质地模糊，外形不准确，切割得也不好看。而老的威尼斯人也为它感到自豪。因为这就是英国和威尼斯工人的区别，前者只注意准确地比照图样，把曲线刻好，让边缘轮廓清晰，从而变成了一个纯粹的划曲线和磨边缘的机器。而老的威尼斯人一点也不关心他的边缘有没有磨清晰，但他做的每个器皿都创造出一种新的设计，而且决不是毫无创意地加个把手或加个嘴。因此，尽管有些笨拙，没有创造能力的威尼斯工人做的威尼斯玻璃器皿又丑又笨，但是其他威尼斯器皿的外形则是如此可爱，开多少价钱都不算高。我们从未发现两个样子是一样的。现在，你不能既要成品，又要变化的外形。如果工人一直在考虑它的边缘，那他就不能考虑设计；如果考虑设计，就不能考虑他的边缘。你要选择可爱的外形还是完美的精致成品，你同时也就选择了是否让工人成为一个人还是一个砂轮机。

[……]

§ XXIII. [……]至今，完美或不完美是我仅仅用来区别极具技艺的作品和具备通常准确度和技术的作品。我也一直在解释，任何程度的无技巧都是可以容许的，只要劳动者的头脑中有表现的空间。但是，准确地讲，再好的作品也不能是完美的，对于完美的追求一直都是对艺术目的误解的重要表征。

§ XXIV. 这有两个原因都是基于永恒的法则。第一，没有一个伟人能够停止工作，直到他到了衰竭的顶点；就是说，他的意识总是远远超越他的完成能力[……]。

§ XXV. 第二个理由是不完美，或多或少就是我们所知道的生活中不可缺少的东西。它是人类躯体中生命的标志。就是说是一种进步和变化状态的标志。活着的東西不可能是绝对完美的，它一部分是腐朽的，一部分是新生的。毛地黄开花的时候——三分之一在发芽，三分之一在凋谢，三分之一在盛开——这就是这个世界生命的样式。而且，在活着的所有事物中，都存在一定的不规律和不足，这不但是生命的迹象，也是美的源泉。没有一张人类的臉孔每一侧的线条都完全一样，没有一片树叶的裂片是完全的，没有哪个树枝是对称的。所有的一切都允许不规则的存在，因为这意味着变化。消除不完美也就破坏了这种展示，阻止了进程，使活力变得僵化。所有的事物的确都因为这些不完美而变得更好、更可爱、更为人所爱，而这种不完美也被庄严地认定：人类生存的法则是努力，人类判断的法则是仁慈。

如果承认它是一个通用的法则，那么建筑和其它任何人类宏伟的作品都不能被称为好作品，除非它是不完美的。让我们为其他新奇的事实做好准备，接近文艺复兴时期，我们应当清楚地分辨出欧洲艺术下降的第一个原因就是完美不懈的要求，就像是对伟大事物的崇拜而变得沉静，或是对朴素事物的宽仁而变得柔和。

[……]

# 1856

## 装饰的文法<sup>①</sup>

[英]欧文·琼斯

欧文·琼斯 (Owen Jones, 1809-1874) 是英国建筑师, 亨利·科尔的朋友, 曾担任1851年伦敦博览会工程的负责人, 并负责约瑟夫·帕克斯顿“水晶宫”内部的展示空间和色彩调配的设计。琼斯是维多利亚时代最重要的装饰艺术理论家之一。他最为重要的贡献是编写了其在1856年出版的《装饰原则》一书, 此书中记录了众多风格的装饰纹样, 并对其进行分析, 是后来欧洲艺术界, 包括威廉·莫里斯等都临摹过的重要工具书。

下面的文章就节选自《装饰原则》一书, 文中琼斯认为像英国等“文明”国家的装饰是“衰弱的”, 而像新几内亚、新西兰那些“野蛮人部落”的装饰和印度、突尼斯、埃及、土耳其等“伊斯兰教”国家的装饰才是充满活力和美丽的。在他这本插图丰富的书里, 琼斯提供了古代和现代文明下的装饰的例子, 倡导理想化或是习俗化的装饰样式, 而

---

<sup>①</sup>本文摘自欧文·琼斯《装饰原则》(Grammar of Ornament), (1856; 再版, 伦敦: Bernard Quaritch出版社, 1910): 16, 77-78, 154。



不是完全照搬大自然，他认为这样就会离艺术越来越远。（罗茜尹）

[……]

作为自然本能的结果，野蛮人部落的装饰必须忠实于其用途；然而在文明国家的许多装饰中，产生出公认的标准模式的第一推动力正由于不断的重复而渐渐衰弱，装饰物经常被错误地使用，人们首先追求的不再是最便利的形式以及添加美好的事物。因为所有合适的事物，若添加过多的装饰物，会导致不好的设计形式。如果我们要恢复到一种更为健康的状态，我们就应当甚至像儿童或是野蛮人一样，我们必须摒弃已成习惯的和人造的东西，恢复和发展我们的自然本能。

[……]

1851年伦敦万国工业博览会刚向公众开放之前，人们的注意力就都集中到来自印度的优秀展品上。

艺术在制造业的应用方面，存在随处可见的普遍混乱。印度和其他所有信奉伊斯兰教的国家——突尼斯、埃及和土耳其——其全部的作品中却表现出如此统一的设计，在应用中如此多的技巧和判断，以及如此优雅和精致的制作，这引起了艺术家、制造商和公众的极大关注，没有它的成果是不可能这样的。

而期间所展出的来自欧洲各国的作品中，到处都能看到艺术在制造应用上完全缺乏一种共同的原则——从广阔的建筑物的一头走到另一头，只能看到一些忽视了适当性的新奇玩意的无谓争斗，所有的设计都基于对已有艺术风格中标准形式的复

制和滥用，没有一个人尝试去创造一种与我们现在的需要和生产方式相协调的艺术——用石头工作的雕刻匠、用金属工作的工人、织布工人和油漆匠，他们彼此借用，互相滥用了一些适用于每个特性的——而在十字形平面教堂两翼的四个角落里发现的分隔的展品，则让我们找到了在别处徒劳寻找的所有原则、所有的和谐和所有的真理，这是因为我们身处一个种族之中，这群人都在运用着一种伴随着他们的文明而成长的艺术，这种艺术在其成长中更加巩固。由于是与一种共同的信仰联合，他们的艺术也必然是拥有共同的表现形式，这种表现形式根据每个国家受其影响的大小而有所变化。突尼斯人还保留着创造了中古西班牙摩尔人诸王的豪华宫殿的摩尔人的艺术；土耳其人也展示着同样的艺术，但是在其统治下的混合种族特点被更改；印度人则将阿拉伯艺术的朴素形式与波斯的精细优雅相结合。

所有我们在阿拉伯装饰和摩尔式装饰中观察到的形式分布规律，在印度的产品中都得以发现。从最高级的刺绣作品或者最精细的纺织品，到建造和装饰一个儿童玩具或是一个陶制器皿，在这些产品中，我们到处都能发现同样的指导原则——同样重视基本样式，同样都没有累赘物和多余的装饰。我们发现如果没什么用途，就不会增加任何东西；如果没有什么缺点，也不会减少什么东西。构建摩尔式装饰魅力的基本线条相同的分配和细分，同样也能在这里找到。创造出风格的差异并不是一个原则，而只是个别的表现形式。印度风格的装饰物更为流畅也少了一些古板，毫无疑问，更多的是受到波斯文化的直接影响。

[……]

在前面的章节里，我们尽力阐述这样的观点，在艺术的顶

峰时期，所有的装饰在本质上都是基于对决定样式排列的原则的遵守，而不是基于对那些产品纯粹形式的模仿的尝试。无论什么时候，任何艺术中一旦超越了这个限制，那就是一种最强烈的衰退征兆：真正的艺术在于使自然形式理想化，而不是复制。

我们认为坚定地坚持这个观点是值得的，像在当前我们所处的不确定状态下，似乎就普遍存在着一种尽可能如实地复制自然图形作为装饰物的情况。世界已厌倦了总是复制借鉴过时的风格的相同传统图案，这让我们非常激动，没多少惋惜。我们说，一种普遍的呼吁已经出现，“回到自然中去，像古人们一样”。我们应该成为最早回应这种呼吁的人，但这极大地取决于我们所追求的是什么，我们多久会成功。如果我们像埃及人和希腊人那样回到大自然，我们还有希望成功。但是如果我们只是像中国人那样，或者甚至像十四、十五世纪的哥特式艺术家们那样，我们也能有收获，但成果甚微。在当代那些花卉地毯、花卉墙纸和花卉雕刻中，我们已经有足够的证据表明，这种方式无法产生艺术。越近地复制大自然，我们就离创造一件艺术作品越远。

[……]

# 1873

## 装饰性设计的原则<sup>①</sup>

[英]克里斯托弗·德莱塞

克里斯托弗·德莱塞(Christopher Dresser,1834-1904)是英国第一位独立的工业设计师。在德莱塞的学术背景中,他对科学很感兴趣,并作为植物学家进行研究工作,1860年获得植物学的博士学位,并担任4所大学的植物学教授。这个学术背景使他对于自然形式与装饰的关系产生很大的兴趣。1862年,他发表了他的第一本设计专著《装饰设计的艺术》(The Art of Decorative Design),他所说的“装饰”就是指工业设计,他还担任过几家大型艺术生产公司的艺术顾问和主任设计师,而他最富有创造性的作品是金属作品。1876年,德莱塞去日本考察,旅游,收集大量的日本物品,日本设计的简洁、质朴和对细节的关注等特点深深影响了德莱塞日后在陶瓷和金属制品方面的设计风格。

德莱塞的设计作品中包罗了各种各样的材料、风格,他善于从各种文化中吸收到精华,并反映在他的作品中,这种开明的态度让他的作

---

<sup>①</sup>摘自克里斯托弗·德莱塞著《装饰性设计的原则》(Principles of Decorative Design), (London: Cassell Petter & Galpin, 1873): 1-2, 22-25 (引文省略)。

品更呈现多样化。德莱塞反对直接模仿自然，提倡自然界的基本图案，他认为植物的形态只有规范化以后才对设计师有效。他对美的经济价值特别感兴趣，本文正体现了他的这一观点，他认为美都有商业价值，艺术对于国家也是有价值的。文中通过植物的例子来说明装饰原则。他并不是仅仅研究植物形态与图案的关系，他认为在植物中更表现出了“合理的目的性”或“适应性”，所以他的设计作品往往注重朴素性和功能性。由于他的作品具有多样性、“杂而不纯”的特点，以致有人将他视为后现代主义的先驱。

（叶芳）

在很多手工艺品中，对装饰原则的认知，几乎已成为实现成功必不可少的条件，而且很少有不使用到装饰性法则的工艺品。能够做出一个好看的碗或花瓶的人是艺术家，因此能做出一件好看的椅子或桌子的人也一样。这些是事实，反过来同样，如果一个人不是艺术家，那么他也无法做出一个漂亮的碗，也不能做出一把精致的椅子。

首先我们必须认识到一点，就是美都有商业或者金钱价值。我们甚至可以说艺术赋予一件物品的价值甚至要比这件物品本身材质所承载的价值还要大，即使这件物品材质珍贵，比如奇石珍木或者金银。

这确实是事实，对于雇主来说，能够把这些品质或美感通过工艺赋予作品价值的工匠，一定比作品缺乏美感的工匠更有用，他的时间也比缺少技艺的同伴有更高价值。如果一个人作为“劳动者的儿子”从出身到成长，拥有超过同伴、成为他们

上级的野心，我会告诉他没有一种方法是无困难的，他只有熟知美学规律，耐心地钻研，直到能够敏锐地感知美与丑、雅致与丑陋、精美和粗鄙的差别。对于那些没有长时期投入对美的思考的人，要感知精致美，无论如何都不是一件容易的事，而且现在你认为美的，可能很快你就会不这么认为；而现在没有吸引你的，也许最终会使你着迷。在你对美的研究当中，不要被那些自以为有品味的人的错误判断所误导。通常的观点认为女人比男人欣赏品味更高，而且一些女人认为她们不容质疑有更加权威的品味。她们可能是对的，但是请原谅我们不承认这样的权威，因为对这种品味的精确性的任何过分估计，都会导致艺术鉴赏进展上的严重损失。

知识，只有知识才能够使我们对美和美的事物的追求形成正确的判断。这将作为一种不变的真理存在。对艺术有更深刻认识的人对于物品的装饰品质判断将会是最准的。对艺术品有准确判断的人，应当拥有丰富的知识。能够判断美的人丰富自己，然后努力学习，这样他就会拥有智慧。通过明智的推断，他就会进一步感知美，从而给他带来新的快乐源泉。

艺术知识对个人和整个国家来说都是有价值的。对个人来说它是财富，对国家来说它拯救贫困。举个例子，粘土是一种天然材料，在一个人手中这种材料变成花盆，一个铸件值18便士（根据尺寸，数字在60-12之间变化）；而在另一个人手中，它变成酒杯或花瓶，值5英镑，也可能50英镑。这是艺术赋予其价值，而不是材料。对于国家来说，它拯救了贫困。

一项明智的政策会使一个国家得到能有的一切财富，并且不用消耗超出必要的自然资源。如果国家消耗一磅粘土，能换来相当于五磅的黄金，那么显然比起消耗其当地资源或者用做粗糙的器皿这种低比率的消耗更好。这种材料低消耗，又能保

持财富稳固，因此为了增加它的财富，使一个国家脱贫，自然资源还是有必要的。

智力程度低的人能够挖掘粘土、铁矿石或铜矿石，或者开采石头。但是这些材料如果承载思想的痕迹，就会受人尊敬并被赋予价值，材料所承载思想的痕迹越强烈，这种材料的价值也变得越高。

[……]

对于设计而言，一个重要原则是：一件物品的材质在使用中，应该和它的自然性质一致，只有使用特别的方式，它才更容易被加工。

另一个同等重要的原则陈述是：当要制作一件物品时，应当找到并使用最适合其形态的材料来制作。这两个观点非常重要，而且他们陈述的原则是设计者绝不能忽视的。他们是成功设计的首要原则，如果忽视的话，产生的作品不会尽如人意。

曲线只有处在很微妙的角色中看起来才漂亮，而在角色中最微妙的曲线也是最漂亮的。

弧线是曲线中美感最差的一种（我这里并不是指圆形，而是指组成圆形的曲线）；弧线产生于一个中心，它的原点很快被发现，观看一根线应该会让人很愉悦，而这种思维需求应当先于认知，同时需要它所蕴含能量的活跃。而椭圆形，或者构成椭圆形的曲线，比弧线更美，因为其原点并不像弧线那么明显，而是由两个中心点组成。卵形曲线更漂亮，由三个中心点构成。曲线的中心点越多，就越难找出它的原点，曲线呈现的多样性也就同比增长，中心点数量的增加带来曲线明显的变化。

对称性，像曲线一样，也是很精妙的特质。

一个平面绝不能为了装饰的目的而被简单地一分为二，一

比一的对称很糟糕。对称巧妙地增加，美感越强。二比一的对称就好一些，而三比八、五比八，或者五比十三就很好，在我提到的比例中，最后一种在这些对称中最理想，因为随着对称数量的增加，寻找其难度也增加，而我们也从中得到乐趣。把一个整体划分为几个主要部分，把主要部分进行二次造型，以及将各种尺寸的局部集合，都会与这个原则有关，因此这个原理才会引起人们的特别关注。

在每一项装饰性创造中，顺序是压倒性的原则。

意外会带来混淆，而思考和谨慎会导致有序。没有这个原则，想法就不会很好地实施，遵循有序原则一旦出现，显而易见会即刻促进想法的实施。

有规律的重复有助于装饰效果的产生。

万花筒是说明重复的作用非常好的例子。如果我们万花筒里看到的玻璃碎片不是有规律地重复的话，我们也不会看到漂亮的图案。对于它们来说，重复和顺序能起到很大的作用（图13、14）。

在某些装饰性加工过程中，交替也是相当重要的原则。

在花的情况中（比如毛茛、繁缕），彩色的叶子并不会落在绿叶上（花瓣不会掉落到花萼上），但是它们交替生长。这个规律不仅表现在植物中，在艺术的黄金时期的许多装饰品上也有所体现（图15）。

如果植物图案用在装饰上，那么不能仅仅是模仿，而应照惯例将其转化为装饰作品（图16）。

猴子能模仿，而人类会创造。

这些就是我们在设计装饰性作品时，必须注意的主要原则。



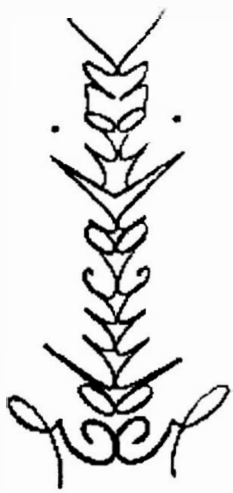


图 13



图 15

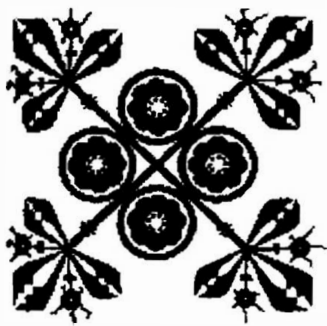


图 14



图 16

# 1877

## 次要艺术<sup>①</sup>

[英]威廉·莫里斯

威廉·莫里斯(William Morris, 1834-1896)被认为是19世纪维多利亚时期最伟大的设计师,英国艺术家、诗人、散文家,也是一位知名的社会主义者,英国工艺美术运动的领袖。他早年在牛津大学学习建筑,但是当他游完欧洲后,他开始转向绘画领域,他是19世纪50年代拉斐尔前派兄弟会的成员。1851年,英国“水晶宫”的博览会中粗制滥造的工业制品让他十分反感,这也导致他自己动手设计作品。莫里斯使先前的设计改革理想变成了现实,更重要的是他不止停留于审美上,他更是把设计拉入社会的范畴。1861年他在伦敦成立了自己的商号,公司的目的是生产价格合理、设计精美的家具、墙纸和纺织品。

在政治上,莫里斯一直是积极的社会主义者,他主张社会平等和反对压迫。他也一直在努力生产为大众的艺术作品,但是只有有钱的人才能支付他的手工产品。莫里斯一直深受罗斯金影响,他继承了罗斯金忠实于

---

<sup>①</sup>选自《威廉·莫里斯作品集》(The Collected Works of William Morris, vol. XXII)(London: Longmans, Green and Company, 1914): 5-6, 22-27。

自然的原则，并在美学上和精神上都以中世纪作为理想。主张将自然图案、手工艺制作、中世纪的道德与社会观念和视觉上的简洁融合在一起。莫里斯维护传统手工业不仅是因为他认为这样的制造手工会做出质量更高的产品，而且传统手工业给工匠提供了合理的报酬，同时更尊重工匠。装饰应强调形式与功能，他认为工艺的美感和质量与工匠的社会条件是相连的，只有在社会主义的原则基础上，某种“流行”的艺术才可能富有生气，这种观点正是下文所要表述的。（叶芳）

[……]

人们在使用日常用品时享受到愉快，这是装饰的一个重要功能；而使人们在制作东西中得到乐趣，这是其另一个功能。

我们的主题不够重要吗？我要说如果没有这些艺术，我们所余下的就只有空虚和无趣，我们的劳动就仅仅是艰难忍受，身心俱疲。

我们都知道人们是如何辱骂劳动的，其中大部分相当荒谬的话是他们关于此事的主要话语。但是确实，对于手艺人来说，真正的咒骂都是对愚蠢以及来自内外不公平的臭骂。不，我无法预想有人认为摆出一副“绅士”模样端坐在那里无所事事，认为生活是美好的，或者有意思的。

尽管工作有时很乏味，安排别人去做这样那样的工作是令人厌倦的事情，但是让我眼睁睁地看着他们做，我倒宁愿自己做两次。但是现在如果让我们谈到的美化的劳动艺术广为流传，被制造商和使用者深刻理解，让艺术变成流行，乏味的工作和令人厌倦的劳役就会告一段落，没有人会再有借口去诅咒

劳动，没有人会再有借口去回避劳动的祝福。我相信实现它的时候，再也没有什么能对世界的发展有这么大的作用；随着政治和社会在一方面或者另一方面的变革，我相信在这世界上没有什么事情让我如此渴望，如此被吸引，我确定是这样的。

世界上有许多假冒的产品，伤害了买主，对卖主伤害更大，尤其对制造者荼毒最深，如果他能够意识到这一点。对于装饰艺术而言，要实现好的装饰艺术，也就是装饰工艺，基础很重要，如果我们手艺人所有东西上都注重卓越的手艺，而不是我们现在工作中持续下降的低标准，我们就会在装饰工艺上打下一个很好的基础。

我并不是在这个事情上指责哪类人，我指责的是所有人。先忽略我们手工艺者的阶层，因为你我都很清楚这个阶层的缺点，因此无需多说。我知道公众受到误导通常都会去追求便宜货，当他们买到劣质货却一无所知时是多么无知；既不知道也不关心是否有人该对他负责时是如此无知；我也知道所谓的“制造商”受到误导而展开廉价的极度恶性竞争，而不是追求高质量，他们会碰见一部分搜寻便宜货的买家，并且很乐意以他们要求的低价格给他们提供糟糕的物品，这种方式没有比欺骗更好的名字来命名。最近，英格兰的会计事务所有些过剩，而工厂却数目不多，导致的结果就是现有的会计事务所相当缺乏秩序。

我要说在这件事上，所有人都该受到责备。但是手工业者可以补救这一点，因为他们并不像大众一样忽视上述情况，而且也不似制造商和中间商那样贪婪和孤立。这样一来，对大众进行教育的责任和荣誉就落在他们肩上了，而且他们自身有秩序性和组织性，这使他们更容易承担这一重任。

什么时候他们会注意到这点，并承担这个使命，采取最有

力的方式：使所有人能够开心地购买物有所值的产品，快乐地装点他们的生活；可以开心地销售我们引以为豪、质优价廉的货品；人们可以开心工作，不再匆忙，制作让我们自豪的货品；我想，三点中的最后一点是最为让人快乐，我认为世界上没什么能比这更令人快乐。

不过你不能因此就认为这种方式就跳离我的主题，这是其中必不可少的部分，而且是最重要的部分。因为我一直要求你们成为艺术家，艺术并没有在我们中间结束：艺术家，而不是工匠来决定他的工作是否优秀。或者换一种说法，工艺美术，除了人在成功劳动中喜悦的表达之外，它是什么？但是在恶劣、差劲的劳动中，喜悦又怎能存在呢？为什么需要我们去装饰它？我们又怎能总是忍受工作中的不成功？

出于对不合理所得的贪婪之心，人们总是会希望得到与自己付出不相称的回报，因此大量劣质作品纷涌而出，堵住了我们的道路。靠贪念得来的或多或少的金钱（因为贪念意识像其他强烈的激情一样，有其自己的方式），我说的是这些虚伪的卓越让人不舒服，但是却在我们中一直制约着我们。对奢华和虚荣的追求，给艺术造成了阻碍，这是我们最需要克服的障碍。地位最高、文化层次最高的阶层无法从庸俗中解脱出来，而稍低的阶层又不能从虚伪中解脱。我希望你们记住两点作为反对这些的补救方法，我所说的准确解释是，无用的东西不会成为艺术作品，也就是说思想指挥的东西不一定对身体有用，或者不会对健康状态下的思想产生抚慰或提升的作用。如果根据这句话理解和实施的话，成吨伪装成“艺术品”的垃圾就应当从伦敦的房屋中清除出去。在我看来，在一幢富有的房屋里（厨房外面），你总能找到有用的东西：作为一个规则，所有的“装饰”（如此称呼）在那儿都是为了显示，而不是因为任

何人喜欢它。我重申这样的愚蠢行为在社会各阶层都存在。我房东的客厅里装饰的丝质窗帘，对他来说这就像他的男仆头发上扑的粉一样，跟艺术没什么关系；乡村农舍里的厨房通常是最愉快和舒适的地方，而客厅就很沉闷，没什么用处。

简单的生活产生简单的品味，而对美好和崇高的喜好，对我们创造更新更好的艺术是必不可少的因素，无论宫殿或是农舍，每个地方都是简洁的。

无论是在农舍还是宫殿，每个地方的整洁和体面都是十分必要的，这些不是我们需要改进的地方，这两样的缺失和生活中的所有不平等，以及几个世纪以来的疏忽和无序，才导致了今天的恶果。然而只有少数人在更宽广的范围里开始考虑解决办法。即便从最狭窄的方面来说，又有谁能注意到商业给城市带来的外观破坏呢？又有谁试图控制那些城市的邈邈和丑陋呢？除了轻率和鲁莽之外，无助的人们没有时间，也没有远走去开始改善工作，只把这份工作传承给跟随其后的那些人。

人们这么做是出于对金钱的渴望吗？他们把房前屋后可爱的大树砍掉，拆除历史悠久珍贵的建筑以得到清理伦敦广场垃圾的资金，河流变黑了，太阳遮没了，空气被烟污浊了，更遭的是，却无人注意到或来改善它。这些都是现代商业和账房忽视手工作坊的结果。

我们一向热爱并不懈追随的科学，它起到了什么作用呢？恐怕它在账房和军人上费了很大的劲，它太忙了，目前无暇顾及其他了。然而我应该想到还有它容易做到的事，比如教曼彻斯特（Manchester）如何治理产生的烟雾，或者告诉利兹（Leeds）如何处理多余的黑色燃料废液，好让它们不再排入河中，这些和制造重磅黑色丝绸和无用的大炮一样值得引起它的注意。无论如何，除非人们做事的时候很在意不让世界因此而

变得更丑陋，否则他们怎么会在意艺术？我知道要改善一点都要耗费大量的时间和金钱，但这些花销能使他人和我们自己的生活快乐、高尚，我不知道还有什么比这更有意义？而且我们通过对城市的环境进行改善而使整个国家的生活更美好，本身就具有无价的意义，尽管它在艺术上可能一无成就。我对于这种努力是否会奏效并不知晓，但是如果人们开始把注意力转向这里，我们所考虑的问题就有了希望。我重申，除非人们这么做，否则我们对改进艺术的努力最好别抱任何希望。

对人们的房屋和他们邻居的房屋采取某些措施，使人们感到视觉上的愉悦和心灵上的安宁。动物生存的环境和人们生活的街区之间的对比，令他们感到足够荣耀——我想这类艺术实践一定主要掌握在少数精英手中，他们经常去美丽的地方，他们受到的高等教育使其对这个世界过去的荣耀有充分的认识，却使他们忽视了大部分人每天仍居住在一个肮脏的地方。先生们，我相信正是因为艺术对自由、开放和现实抱有的同情心，以及对自私和奢华的厌恶，才使得艺术将不至于与世隔绝。我会进一步阐述这一观点，我坚信对于一位诚实的艺术家而言，享受这样的艺术将是一种耻辱，就如同一个富人在被围困的要塞里，坐在挨饿的士兵中间享受精美的食物一样。

我不希望艺术也沦落为教育和自由那样，成为少数人的专利。

不，艺术不应该在少数特殊人群当中过着可怜的生活，那些人轻视底层民众，因为该由他们自己负责。正如我之前讲过的那样，我宁愿艺术从世界上被清除一段时间，正如小麦会在守财奴的粮仓里腐烂一样，我宁愿地球会发生这样的事情，在黑暗中也许会萌生进步的契机。

我相信清除所有艺术的事情不会发生，在更多的学习中，

人们将变得更加明智；我们足以骄傲的错综复杂的生活，一方面是因为它们是新生事物，一方面是因为它们会带来更好的东西，在完成自己的使命之后消亡，不再发挥作用。我希望我们能够从战争——商战和枪林弹雨的战争中得到解脱，从混乱的知识中得到解脱，最重要的是从金钱的贪婪中以及其带来的强势和欲望中解脱。我相信我们已经部分实现了自由，因此有一天我们将会实现平等，这仅仅意味着博爱，因此要从来自贫困的可耻的监督及控制中解脱。<sup>①</sup>

对所有这些事情保持放松的态度，在新的简单生活中，我们应该放松地考虑我们的工作，工作是我们每天忠实的伙伴，不会有人再冒险把它说成是劳动的诅咒。明确在各自的岗位上我们一定会很快乐，没有人奴役人，没有人被奴役，每个人都将蔑视对别人的奴役。人们在他们的作品中肯定会很快乐，这样的快乐也肯定带来装饰性、宏伟的，以及受欢迎的艺术。

艺术会使我们的街道像树林一样美丽，随着它被慢慢提升，它将成为一种愉快和放松，而不会像从开阔的乡村进入城镇般让人心情沉重；每个人的房屋都很干净和舒适，使他心情轻松，有助于他的工作，我们身边的所有工作都与自然保持和谐，都是适度和美丽的。然而它们又是简单和振奋人心的，既不幼稚也不虚弱，正如人们在意识和劳动的指引下，没有一种美好和华丽是来自于我们公共建筑的需求，因此，在私人居所也没有任何形式的浪费、浮夸和傲慢，每个人都分享自己最好的一份。

你可能会说这是个梦，没有实现过，也永远不可能实现；

---

<sup>①</sup>“自由、平等、博爱”是1789年法国大革命的口号。



确实，它从未实现过，因为这个世界生机勃勃并不断变化，但是我热切地希望有一天它会变为现实。确实，这是个梦，但是在此之前，很多我们很少想到的东西由梦想变成了现实，这些东西对我们来说很美好也很重要，虽然人们曾经在它们不存在的情况下生活，甚至对它们失去憧憬。

不管怎么说，就算这是个梦，我也希望你们原谅我呈现给你们，因为它在我所有装饰艺术工作的尽头，不会从我的思想中消失。今晚在这里，我请求你们能够帮我实现这个梦想，这个希望。

# 1887

## 艺术的目的<sup>①</sup>

[英]威廉·莫里斯

出于对19世纪工业主义把生活与美，生活与工作分离的愤懑，莫里斯在1884年协助创立了社会主义同盟，来表达自己的乌托邦式的观点。这些观点出现在诸如《梦见约翰保尔》《乌有乡消息》等小说和演讲中。本文发表在1887年的一本小册子里，包含于莫里斯自己印刷的社会主义同盟文献《共同的幸福》中。文中列举了工业主义的种种罪恶，认为商人的社会代表着金钱和利益，表达了必须把这种秩序捣毁以重建一种美好生活的社会理想。

（苏欣）

关于艺术的目的，也就是说，为什么人们要辛苦劳顿来坚

---

<sup>①</sup>本文选自伊夫根·韦伯（Eugen Weber）编，《通往此在之路——从浪漫主义到存在主义欧洲思想的几个方面》（*Paths to the Present—Aspects of European thought from Romanticism to Existentialism*），（纽约&多伦多：DoDD, Mead & Company, Inc., 1960）:310-321。

持和实践艺术，我不得不从自己唯一还了解一点的人类样本中来概括；这就是我自己。当我问自己想要什么的时候，我发现没有什么比快乐更加重要。我希望自己活得快乐；但我不知道那确切意味着什么，因此我无法全神贯注于此。虽然我猜不出死后会怎样，但我懂得什么是活着。是啊，我想快乐，更直白一点，有的时候甚至可以说是快活；而且我觉得，很难想象这种想法不是人类内心共同的渴望。所以，无论走向何种结果，我将坚持并诉诸最大的努力。现在，当我更多地思考我的生活时，我发现，生活似乎主要被两种心境所左右：活力充沛和慵懒无为。这两种心境此消彼长，不断希望在我身上得到满足。当活力充沛的情绪控制我时，我必须要做些什么，否则自己将会郁闷和不快；而慵懒无为的情绪支配我时，我发现自己不得不把眼睛和思想游离在各种或好或坏的图像中，去思考并将自己的经验感受与这些图像中蕴涵的思想——那些来自死去或活着的人的思想，进行交流。如果不这样做，我会很难过。如果环境不允许我养成慵懒无为的情绪，我就必须要尽快渡过这段痛苦期，直到我能够激起活力充沛的心境来代替它，并让我重新快乐为止。如果我没有办法唤起活力充沛的情绪，从而使我快乐的话，我就不得不忍受慵懒无为的煎熬，这样我就不快乐，甚至觉得自己还不如死了的好，尽管在我不知道那到底意味着什么。

而且，我发现当慵懒的情绪来袭时，回忆令我愉快；而活力充沛来袭时，希望使我奋进。这种希望有时很大很严肃，而有时却微不足道。可是一旦没有了希望，快乐的充满活力的状态就不会再次光临。我还发现，哪怕工作只是在打发时间，毫无结果，但只要在做，就能够满足这种情绪。但如果它一会儿就懈怠了，而且无精打采，那么希望就会变得微不足道，甚至

化为泡影；大体上，为了能够把握这种情绪，我必须做些什么，或者至少使自己相信一定能做到。

我相信，大多数人的生命都是由这两种心境组成的，它们在每一个人的身上所占的比例都各不相同，这也就解释了为什么人们总是或多或少地辛苦劳顿，珍视并实践着自己的艺术活动。

他们为什么不去做点别的，这样不就在他们为了生存而别无选择的劳作之外，多增加了一条活路吗？他们肯定是因为快乐才去做，因为只有精致复杂的文明社会中，一个人才能做到只通过自己的艺术作品就能使自己在别人心中存活，否则的话，所有在他们身后留下生存记号的人都是艺术家了。

实际上，我猜想，没有人会倾向于否认，一件艺术作品所设想的结果总是令那些身有同感的人心情愉悦。它是为那些因为它而更加快乐的人制作的，他那慵懒或安闲的心情会被它所刺激，于是，心绪不宁的空虚感将会被令人满意的沉思、梦想或者其他什么你愿意做的事情所替代。通过这种方式，他就不会那么快被劳作和充沛的情绪所驱使：他将更加快乐，更加健康。

因而，抑制心神不定的思绪显然是艺术的一个重要目的，没有其他事情可以像艺术这样能使人生变得更加快乐。据我所知，现在还活着的一些天才人物，除了心神不定，别无缺点，而且似乎也没有其他祸端使他们不快；但是这种困扰就足够了；它是“一个密闭容器上的裂缝。”心神不定使他们成了一些不幸的人和不好的市民。

但是，正如我所设想的那样，假如你们所有的人都会那样做，那么这就成了一个需要艺术去实践的重要功能，这样，下一个问题就接踵而至，即我们得到它要付出多少代价？我承

认，艺术实践增加了人类的劳动，尽管我认为从长远来讲并非如此；但它是不是给人类增加了过多的劳动，以至于使他痛苦呢？对于这个问题，总会有人立刻回答“是”；所以，有两种人，他们一直就不喜欢艺术，他们对艺术不屑一顾，并将之视为麻烦的愚蠢行为。一部分是虔诚的禁欲主义者，他们认为艺术与世俗纠缠不清，阻碍了他们凝神于其个体欢乐的可能性，或者会在来世让他们受苦。简而言之，他们仇恨艺术，因为他们认为艺术增加了人类世俗的快乐。除此之外，还有一些人，他们蔑视艺术，想当然地认为生活中的努力和挣扎与此有关，他们认为艺术给人们增加了痛苦的劳动，从而使人类增加了奴役和束缚。假若果真如此，那么我认为还有一个问题：如果人们现在的生活条件都一样，为了在闲暇之余获得额外的欢乐，承受一点额外的劳动之苦是否是不值得的呢？在我看来，艺术实践并不会增加痛苦的劳动。不但如此，我相信，如果艺术真的增加了痛苦，它就根本不会产生，在文明肇始的人类活动中也无从辨别。换句话说，我相信，艺术并不是外部强制的结果，产生它的劳动是自愿的，它部分地出于对劳动本身的兴趣，部分地出于制造些什么东西的愿望，在劳作过程中，它会给使用者带来愉悦。抑或，做这种额外的劳动是为了满足人们精力充沛的情绪，通过它去制作一些值得做的东西；这样，当劳动者在工作的时候，在它的面前就会有一个愉快的期待；而且在做有些工作时，完全能够立刻体会到快乐。也许，我们用非艺术的理解力很难解释，灵巧的艺人们在手工劳作制作成功时所带来的感官上的愉悦；而且，它在一定程度上增加了作品的自由和个性。我们也必须懂得，这种艺术的生产，以及随之而来的劳动中的欢乐并不仅限于艺术品的生产，像图画、雕像等等，它一直是，而且也应该成为各种劳动形式的一部分，只

有这样，活力充沛的情绪才能得到满足。

所以，艺术的目的是通过给人以美的享受，以及感兴趣的事情来打发自己的休闲时光，抑制甚至在休息的时候都会有的疲倦厌烦的情绪，通过在他们的作品中给予希望和实在的欢乐使人们更加快乐。或者，简言之，艺术的目的就是使人们快乐地工作，并使他的闲暇时光变得丰富充实。因此，真正的艺术是一种对于人类纯粹的祈福。

但由于“真正”一词是一个相当宽泛的限定，我必须努力寻求从“艺术的目的”这种论断中得出一些实际的结论。事实上，我更希望这些结论会引发我们对这个话题进行争论。因为，期望任何人都能谈论艺术，不管他是否遭遇过那些严肃认真之士所思考的社会问题，除非是用最肤浅的方式，否则都是徒劳的。因为艺术是而且必须是它存在于其间的社会的反映，无论它是丰富还是贫乏，是诚挚还是虚伪。

首先，我很清楚，那些深谋远虑之士对现存的艺术状态相当不满，因为他们也置身于当前的社会环境之中。这里，我指的是近年发生的艺术复兴活动：实际上，艺术复兴在当下那些有教养的人们当中所带来的兴奋，显示了这种不满的根基有多么坚实和强烈。不像今天，四十年前关于艺术的话题谈论很少，艺术实践亦然；而建筑艺术尤其如此，这也是我现在最想谈的。从那个时候开始，人们就有意识地努力让那些在艺术中死去的東西复活，而且也取得了一些表面上的成功。然而，且不论这种自觉的努力，我必须告诉你，对于一个能理解和感受美的人来说，彼时的英格兰还不是那么令人忧伤，比现在要好。尽管我们经常不敢这样说，可是我们这些意识到艺术为何物的人很清楚，如果我们四十年一贯，仍旧遵循旧路发展，这块地方会变得比现在更令人黯然神伤。三十多年前，当我第一

次来到卢昂<sup>①</sup>的时候，它还是一个貌似中世纪的小城。我无法用语言描述初见这个小城的感受，它的美、历史和浪漫，我只能这么说，它是我在过去的人生中经历的最美好的赏心乐事。但是现在，美好不再拥有，它永远湮灭在这个世界里了。当时，我还是牛津大学的学生，尽管牛津这个小城不那么令人惊奇，也不那么充满浪漫气息，第一眼望去也不是多么中世纪化的诺曼城市，但牛津在当时还是保留了些许它一开始就具有的可爱之处：小城里那青灰色的街道的记忆还是给我的生命带来了恒久的影响和乐趣。如果我忘记了它现在的身份——一个所谓的学术胜地，没有任何人教我，我也不刻意记住它，仅仅是从小城自然流露的气息中感受，那么这种影响和乐趣会更为显著。但此后，那些担负着守护这个美丽、浪漫而又极富教育意义之城的人，尽管他们信誓旦旦从事“高等教育”，却完全置小城于不顾，保管守护之则屈从于商业利益的重压，他们的决定显然彻底地摧毁了牛津城。于是，世界又一个令人赏心乐事的福地随风而逝：在这里，美和浪漫又一次被毫无益处地，没有理由地，愚蠢至极地抛弃了。

很简单，举这两个例子是因为它们在我的心中留下了深深的烙印。它们就是文明进程的缩影：无论是哪儿，世界会越来越丑陋和平庸。尽管少部分人还在有意识地为艺术的复兴进行着不屈不挠的努力，但是这种努力显然与这个时代的步调不一致。没有教养的人从未听说过他们，而多数有教养的人却把这些努力看作玩笑，现在，甚至他们自己都厌倦了。

前文中，我声称真正的艺术对于世界而言是一种纯粹的祈

---

①卢昂：法国北部塞纳河上一城市，位于巴黎西北以西。——译注

福，如果真的是这样，那么这就是一个严重的问题；因为乍一看，世界上的艺术行将不再，而纯粹的祈福也将丢失；我想，世界承受不起这种变故。

对艺术而言，如果它已经把它自己消耗殆尽，必须死亡，那么它的目的就不值得人记住；艺术的目的是让人工作愉快，休息充实。那么，是不是所有的工作都不愉快，所有的休息都不充实呢？事实上，如果艺术灭亡了，情况正会如此，除非有什么东西能取代它的位置——不过它目前还是未知数。

我不认为有能够取代艺术的东西；这并不是因为我怀疑人类的聪明才智，人类在能够让他自己快乐的事情上似乎有着无限的能量，而是因为我相信艺术的源泉在人类的心中是永恒的，而且也是由于我很清楚现在人们毁灭艺术的原因。

因为我们这些文明人没有故意地放弃艺术，或者这种放弃并非出于我们的自由意志；所以我们是被迫放弃了它们。本来可以用某种艺术方式生产的产品却使用了机器，也许，我可以用这其中的细节来说明。为什么一个通情达理的人会去使用一台机器？答案当然是为了省力。对于有些事情来说，机器做的可以和人手加工具做出来的相媲美。比如说，人们不需要用手工方式来碾碎自己收获的谷物，流水、轮子和一些简单的装置就可以把这种劳动完成得相当出色。这样，人们就可以从劳作中解放出来抽着烟斗思考些问题，或者去雕刻自己的刀把。假如人和人之间条件状况都一样，使用机器就是完全划算的。在这个过程中，没有丢掉任何的艺术，而有了空闲时间，人们便可以做更多有趣的事情。对于机器的运用，一个非常明智而又自由的人很可能就到此为止了；但这样理智和自由太难预期了，所以还是让我们随着机器的发明者更进一步去观察吧。如果某人要织布，当他发现用手工织布慢且枯燥，而动力织布



机可以同样织出完好的布料时，为了获得更多的空闲时间去做更有趣的事情，他使用了动力织布机，比起手工织布中附带的那点艺术价值，动力织布当然好处更多。但从艺术的角度上看，他的获得并不纯粹。他在劳动和艺术之间做了权衡，得到了一个权宜之计作为结果。我不是说他这样做可能错了，但是它也有得有失。现在，那些热爱艺术且通情达理的人，即使他们是自由的，不必为别人的利益工作，也遇上了机器的麻烦；只要他生活在一个条件状况都一样的社会中，这便是在所难免的。随着机器在艺术活动中的进一步运用，人们变得越来越不明智，如果他热爱艺术而且自由的话。为了避免误解，我必须声明，我认为机械化发展的现状是机器成为主导，而人成了机器的辅助者。相比而言，过去的老式机器，也就是改良的工具阶段，是辅助人类活动的。人们心里怎样想，手上怎么动，机械只能随之操作。尽管某种程度上机器有它的功用，但我还是认为，当我们进行更加高级，更为精细复杂的艺术创作时，这些基本的机器操作还是不能胜任。也就是说，由于机器要适用于艺术，所以，当机器生产不出艺术所追求的那种美的时候，一位对艺术有感情的明智之士就不会使用机器，除非他迫不得已。比如，如果一个人喜欢装饰，他知道机器做不好，却还是不介意花费时间用机器去把它做好，那他到底是为什么呢？为了制作喜欢的东西，他不会减少空闲时间，除非有别人或是团体强迫他那么做。于是，这个人既没有把装饰做好，自己的休闲时光也不能名符其实。这说明他很想要它，它也值得他费一番心思：在这个例子中，我们又一次看到，艺术劳动不光是让人费心劳神，它还通过满足人们充沛的精力和情绪使之感兴趣并从中获得快乐。

要我说，这才是一个明智的人在没有人强制下应有的反

应。反之，如果此人不是自由的，那他的行为就会截然不同。机器只是用来替代人力做些令人厌恶的工作，有些工作，机器可以和人做得一样好，不过现在的情况已经远非昔日可比了。人们本能地希望可以发明这样一种机器，当某种工业产品供不应求时，机器就能迅速出现并解决生产速度的难题。他成了机器的奴隶；新机器必须被发明出来，而一旦机器发明出来，我必须说，不管人喜不喜欢机器，根本不是人在使用机器，而是人被机器役使。

但他为什么要成为机器的奴隶呢？因为人们是被一种体制所奴役，对于这种体制来说，机器的发明是必需的。

假如情况是这样，我现在必须沉下来，而且我宁愿我已经沉下来并提醒你：尽管在某种意义上说，我们都是机器的奴隶，然而，一些人却如此直接，一点都不隐晦，而他们正是庞大的艺术躯体所依附的那些人——工人。让他们作为一个低等的阶级呆在自己的岗位上，要么自身成为机器，要么成为机器的奴仆，这对于这个体制来说是必需的，因为工人决不会对他们的工作感兴趣。只要他们是工人，对于雇主来说，他们就是工厂或车间中机器的一部分；对于工人们自己来说，他们是无产阶级，人类工作是为了生存，而他们也可以活着是为了工作：工人作为手艺人的一面，即遵循自由意志的造物者，已经结束了。

也许这会被人说成是多愁善感，但我却会说因为事已至此，本来制造物品的工作应是艺术问题，现在却成为一种负担和奴役。对此，我至少高兴的是它产生不了艺术，它所做的一切都存在于赤裸的功利主义和愚蠢的冒牌货之间。

抑或，这真的仅仅是多愁善感吗？相反，我认为，我们这些晓得了工业奴役与艺术退化之间关联的人也已经明白了这些

艺术未来的希望何在；总有那么一天，人类会挣脱枷锁，拒绝接受由投机市场操控的人为压迫，在无休止而又无望的辛劳中耗费生命。当这一刻来临时，人们关于美感的本能和想象力就会和他们一起解放出来，这将产生出他们需要的那种艺术。谁能说它超不过以往时代的艺术，超不过商业时代留给我们的那些贫乏的遗产？

当我谈论起这个话题时，经常会听到一两句反对我的话。他们经常会这样说：你缅怀中世纪的艺术（事实确实如此），但是其创造者并不自由；他们是农奴或是装饰匠，受商业贸易的铜墙铁壁所制约。这些人没有政治权利，被他们的主人——贵族阶层所剥削，处境极为悲惨。的确，我承认，中世纪的压迫和暴力使得当时的艺术带有深深的时代印记。中世纪艺术的弊端和局限性也可归咎于此，它们在某些方面压制了艺术的发展。正是出于这个原因，所以我想说，当我们如同逃离了过往的枷锁那样真正摆脱现实的束缚时，我们会期望那种真正的自由所带来的艺术会超越旧日暴力威逼下产生的艺术。但我的确说过，那时出现社会性的，有组织的，有希望的艺术是可能的。当时，在所有的压迫中都可能存在这种有希望的艺术，因为压迫的手段非常明显，它们是存在于手艺人作品之外的。这些手段就是法律和惯例，它们明摆着是要剥削他的，而且是一种公开的横征暴敛。简言之，工业生产并不是用于剥削社会“下层”的手段；它成了一种标榜光荣职业的主要手段。中世纪的手艺人在工作时毕竟是自由的，他们可以在工作的过程中尽可能地愉悦自己，尽可能地使所制作的东西更加完美。这样的劳动成为乐趣而不是痛苦，大到整座教堂小到一个粥钵，艺人们将他们所珍视的希望和梦想慷慨地赋予了他们所做的每一件物品。好吧，让我们对中世纪的手艺人嗤之以鼻，而对现

代“手”却礼遇有加：这个十四世纪的可怜虫，其工作的价值是如此的小，以致于他可以通过取悦于自己和别人时间把它打发掉。但我们这些被高度装配的机械工人，分分秒秒都肩负着财源滚滚的重担，不能在艺术上浪费一点时间。现有的体制不会允许，也不能允许他去制造艺术品。

因而，社会上产生了这种奇怪的现象：绅士和淑女阶层出现了，他们真是非常的优雅，尽管这与人们通常所猜测的不大一样，而且，在这个优雅的阶层中有很多真正热爱美及其相关事物——比如艺术——的人，他们为了得到它甘愿牺牲。这些人由一些手艺超群和高智商的艺术家领导，他们聚在一起，形成了一个巨大的需求团体。而对这种需求的供给却远未到来。除此以外，这一个主要的热切盼望美和艺术的团体还没把那些贫困无助的人，愚昧的渔民和农夫，疯疯癫癫的修道士和头脑发热的无裤党徒<sup>①</sup>包括在内——简而言之，不包括这些人，而这些人所表达的需求在过去却经常撼动时局，将来亦会如此。这些绅士和淑女是统治阶级的一部分，他们是人类的操控者，不依靠劳动生存，有充分的时间筹划如何满足其种种欲望；但我说，这些人得不到他们热望的艺术，就算他们踏破铁鞋，为城镇里那些饿得要死的无产阶级心怀感伤，现在，所有的良辰美景都因为城乡边上的那些可怜虫以及我们自己的贫民窟而杳无踪迹。事实上，现实在这些人的身上没有留下任何痕迹，在制造商的需求和他那些粗粗组编起来的工人产生之前，在人们对死亡的过去还没有产生考古修复热情的时候，没有什么东西会很快地消失。很快，任何东西都不会留下，除了历史的迷梦，

---

<sup>①</sup>无裤党徒：sansculottes,对法国大革命时激进派革命家的蔑称。——译注

博物馆和画廊中那点可怜的碎片，美丽的画屋里被仔细呵护的内部装修，这些东西虚伪而又愚蠢，里面装配着以往腐败生活的证据，他们宁愿用这种隐蔽而又无知的方式来掩饰委琐，贫乏和懦弱，而不去限制自己本能的欲望；如果它只能被体面地隐藏起来，那就无法禁止他们那贪婪的自我放纵。

在那种情况下，艺术已经不复存在了，就像一座中世纪的建筑，人们已经无法在它旧有的基础上“重建”了。富有而高雅的人尽管想要却无法得到艺术，虽然我们相信他们中的很多人会得到。为什么？因为富人不允许那些能够给他们带来艺术的人做艺术。一句话，奴役横亘在我们和艺术中间。

关于艺术的目的，我重申，它是用以解除劳动中的辛苦，通过工作满足人们精力充沛时的冲动所带来的愉悦感。并且，艺术赋予了精力以希望，使人们觉得为制作一些东西而付出劳动是值得的。

因此，我说，我们无法通过只追求肤浅的表面现象而得到艺术，如果我们这样做，除了假象，一无所得，所以我们所能做的就是拨开阴霾，看它能怎样，如果可能的话，努力抓住本质。我相信，如果我们要努力实现艺术的目的，而不是被艺术本身应该是什么所纠缠，那么我们会最终找到想要的东西：无论这种东西是不是被称为艺术，最起码，它应该是生命力。毕竟，生命力才是我们想要的。这也许会引领我们进入一片崭新而辉煌的视觉艺术领域。对于建筑来说，要从旧时代产生的那种古怪的不完善性和各种缺点中解脱出来，创造出多种形式的崇高庄严的作品来。对于绘画来言，要与中世纪艺术所达到的那种真实的美结合起来，而这正是现代艺术的目标。至于雕塑，要把希腊的美、文艺复兴表达方式与现在还未发现的第三种特质结合起来，这样才能够赋予人类以绝妙、鲜活的形象。

当然，雕塑依然应该是建筑装饰的一部分，所有真正的雕塑都应该是这样。以上所有的这些可能都会实现；或者，相反地，这也许会把我们引入荒漠，艺术似乎会在我们当中消亡；要么在一个完全忘记了昔日荣光的世界上进行软弱而又不坚定的抗争。

至于艺术的现状，对我来说，只要还有一线希望，我就无法让自己相信艺术的末日注定会到来；而就像其他的问题一样，革命也挽救不了艺术的希望。老派的艺术已经不再富于创造了，它不会使我们产生任何冲动，去拯救那些优雅诗意的遗憾。因为贫乏，古老的艺术正走向衰亡。现在我们面临的问题是：它们会怎样消亡，是否还有希望存在？

例如，是什么毁灭了卢昂以及牛津的高雅和诗意？它们是为了人的利益而毁灭还是慢慢屈从于新的智慧和快乐的需求？或者，有没有这种可能，如同从前一样，悲剧发生的错愕之后总会伴随伟大的新生？都不是。使其美感一扫而空的既不是共产公社，也不是炸药，那些破坏者既不是慈善家也不是社会主义者，更不是无政府主义者。艺术被售卖了。被充满贪欲的，不知生活和美为何物的傻瓜们给抛售了。这就是为什么美的消逝会如此刺伤我们。如果对艺术有感受的人们得到了新的生活和快乐，就不会对现在的失去如此悔恨和遗憾。事实是，现在的人们仍旧和从前一样，面对着摧毁一切美感的恶魔——商业利润。

我重申，如果情况继续发展下去，所有真正的艺术残留都会以同样的方式沦落。尽管靠着那些对艺术只是一知半解的绅士和淑女们的大力支持，一些虚伪的艺术会留下来，但它没有根基。坦白地说，虽然从长远观点来看不难发现，这种艺术最终不过是一个笑柄，但我担心，如果艺术照此发展下去，艺术

永远成为那些绅士和淑女们的娱乐，那么，那种虚伪艺术，就像对真实情况胡说八道、喋喋不休的恶魔，只会满足那些自以为热爱艺术的人。

但我想，事情不会发展到那种程度。如果我要是说，社会基础的改变会把人们从劳动中解脱出来，使人们的社会地位在事实上平等，这会是一条捷径引导我们走向我所提到过的那种新生艺术的辉煌的捷径，尽管我确信这种变革不会遗弃我们未知的新艺术，革命的目的的确包含了艺术的目的，即废除劳动的祸根——如果我这么说的话，我就是伪君子。

我想，也许会有这样的状态产生：机械化继续发展，目的是节省人们的劳动，直到大多数人都可以真正从劳动中解脱出来达到真正的休闲状态，足以去享受生活的乐趣。直到人们可以自主到不再害怕因为劳动不够而受到饥饿的惩罚。当人们达到这种程度时，无疑就会开始去寻找什么是他们真正想要的。人们很快就会发现，自己工作得越少（我指的是不附带艺术活动的工作），地球就越是一块宜居之地。于是，人们会不断减少纯粹的劳动，直到精力充沛的情绪到来。想做事的冲动会激励他们重新开始。到那时，人们从工作的放松中释放出的天性，会重新唤起远古的美感，教人们认识古老的艺术。因人们为雇主的利润工作而造成的人为的饥馑（Artificial Famine），尽管现在被我们视为问题所在，但终究会消失。人们将自由地选择他们想做的事情，他们会因为喜欢手工制作，或觉得手工有趣而把机器闲置一旁。直到所有的物品都需要美的生产的时候，人的手和心之间最为直接的沟通才会得以探求。这样，对于很多职业来说，比如农活，人们在精力充沛时自愿的劳动就会变得非常愉快，那时，人们就不再梦想把劳动带来的愉悦交给机器巨臂。

简言之，人们终将发现，今天的人首先错在无节制地扩张需求，而每个人都试图避免参与满足这些需求的方式和过程。这种劳动的划分事实上只是一种新的、任性的形式，它傲慢、懒散而又无知。比起对自然进程——我们有时把它称作科学，很早以前的人生活在其中却并不知情——的无知来，它对于快乐、充实的生活更为有害。

人们终会发现或是重新发现，快乐的真正秘密就在于对所有日常生活的细节保持一种真诚的兴趣，用艺术提升它，而不要把它当作不被关注的苦役，要把这种感觉忽略掉。当然，在某些情况下，生活无法提升，不可能变得有趣，也没法通过使用机器得以轻松，这使得用在它们身上的劳动无甚价值，如果是这样的话，应该把它看作是一种象征，说明我们设想在它身上得到的益处并不值得费心劳神，最好放弃。在我心中，所有这一切就是人们抛开人为的饥谨——这一负担的结果，假如，因为我忍不住要假设，如果历史上激发人们实践艺术的第一束微光仍然在它们身上起着作用，那该是何等光景。

既然如此，只有等待艺术新生的到来，我想它一定会到来。你可能会说这是个长期的过程，事实的确如此。但是，这个过程再长，我相信它也会到来。我前面已经提到社会主义者或乐观主义者对于这个问题的看法。现在，我们来看看悲观主义者的看法。

我可以认为，对于人为的饥谨和资本主义——它们现在非常稳定——的反抗，最终可能会被征服。其结果将会是工人阶级——社会的奴隶——变得越来越卑微：他们将不会与势不可挡的力量抗争，而是受天性（Nature）——总是担心种族的长存——灌输给我们的对于生命之爱的刺激，学会忍受任何事情——饥饿，过劳，肮脏，愚昧，暴行。他们将忍受所有这一



切。唉！就算现在，他们也已经忍得很好了。他们宁愿这样也不愿意过冒险却甘美的生活和激烈的人生，所有希望和血性的火花也渐渐止息。

他们的雇主，状况也好不到哪儿去：世上除了没有人烟的沙漠之外，任何地方都丑陋可鄙。艺术将彻底死亡。手工的艺术如此，文学也一样，它们将成为一连串按部就班的、蓄意的愚蠢行为和没有激情的想象，这个过程事实上很快。科学将变得越来越片面，不完整，变得越发啰嗦而无用，直到最后将自己堆积成一堆迷信，除了旧日的神学，似乎只有理性和启蒙。一切都会变得越来越消沉，日复一日，年复一年，直到往日为了实现理想而进行的英勇斗争被彻底地遗忘，而人类也将变成一种难以形容的生物——不可救药，没有希望，了无生气。

那么这种情况就无法摆脱吗？也许人们在经过一些可怕的灾难之后，会学着努力朝着一个健康的人兽论<sup>①</sup>（animalism）发展，从一个较好的动物变为野人，从野人变为野蛮人，等等。如此发展几千年，人们也许会重新开始寻找我们现在丢弃的艺术，像新西兰人那样刻画交织的图案，或者像漂泊不定的原始人那样把动物的形象涂画在清理好的骨刀上。

但是，无论如何，从悲观主义的观点来看，对人为的饥馑的抗争是不可能胜利的，我们对于又一个轮回的长途跋涉应该偃旗息鼓，期待某些偶然事件，一些不可预知的安排结果，给我们所有的人一个了结。

我不相信这种悲观主义的看法，另一方面，我也不认为这完全是一个我们的意愿问题，是应该深化人类的进步，还是退

---

①人兽论：主张人是纯粹的野兽，没有精神活动的理论。——译注

步；毕竟还有一些人在朝着社会主义和乐观主义的方向努力，我必须表明，艺术仍有希望盛行，许多个人不懈的努力将汇成一股强劲的推动力使之不断前进。所以，我相信“艺术的目的”会被实现，尽管我知道，只要我们在人为的饥馑暴政下痛苦地呻吟，这些目的就实现不了。我再次提醒那些特别热爱艺术的人们，如果只是试图从表面上去复兴艺术将于事无补。我说，你必须寻找的是艺术的目的而不是艺术本身。在这种探寻的过程中，我们可能会发现自己置身于一个苍白而又没有遮蔽的世界中，因为我们关心的至少是它对于艺术的影响，所以我们无法忍受虚饰矫情的东西。

无论怎样，我想请您和我一起设想，对于我们来说，会发生的最差的情况就是要没精打采地忍受我们看到的邪恶。没有别的麻烦或混乱比这更糟的了。我们必须冷静地打破并改造这种忍受的状态。无论是在哪儿——政府、教堂、家庭——我们必须坚决地反抗暴政，不被谎言迷惑，不退缩，尽管它们在我们面前装做虔诚，有责任感，慈爱，会给我们有益的机会，或者看似天性善良，谨慎小心又仁和慈善。这个世界的粗暴，虚伪和不公自然会带来后果，我们和我们的生活也将成为这种后果的一部分。但是，由于我们同时也继承了对于这些灾祸的旧有的反抗，那么，让我们每个人寄希望于它，公正地分享这份遗产。如果没有别的事情发生，这种抗争至少可以带给我们鼓励和希望。就是说，当我们活着的时候热切地生活，这就是超越一切的艺术目的！

# 1893

## 理想之书<sup>①</sup>

[英]威廉·莫里斯

威廉·莫里斯强调设计的基本原则为：产品设计和建筑设计是为千千万万的人服务的，而不是为少数人的活动；设计工作必须是集体的活动，而不是个体劳动。1888年，在伦敦举办的首届艺术与手工艺展览会上，莫里斯参加了埃默里·沃克(Emery Walker)(1851-1933)所作的一个关于字体的演讲；他听取了这个印刷商的主张，即15、16世纪的印刷应该作为标准被采纳，来应对当代书籍中存在的质量上的缺陷问题。三年后，莫里斯创建了凯姆斯科特出版社(Kelmscott Press)，其目标是重新赋予印刷工作以质量与精神价值。在与有问题的大规模生产进行斗争的同时，他自己的作品也在抨击虚假的中世纪复兴的过程中日益成熟。在这篇讲稿中，莫里斯仅将问题聚焦在书籍装帧上，他严厉斥责了这些看似神圣不可侵犯的印刷与字体设计。 (孙海燕)

---

<sup>①</sup>本文原发表在1893年6月19日的《书目社团》(Bibliographical Society)上，书目社团学报社出版。

通过理想之书，我以为我们理解一本书不能仅限于通过它在价格上的商业需求，我们可以做我们想做的，即让事物符合其本性，对于一本书来说，这就是它在艺术上的需求。但是我想，我们也会得出这样的结论，在艺术上的要求会在某些方面束缚我们的手脚；有些不同的作品，像一本微分学书、一本医学书、一本字典、一本政治家的演说集，或是一片关于肥料的论文这样的书籍，虽然它们会被印刷得精致美观，但绝不会有像抒情诗集或古典典籍这样的书那样有丰富的装饰。我认为，一本艺术书籍，应该比其他类型的书用更少的装饰（这句话同上一样都是有用的箴言）；其次我认为，一本必须有插图的书——这基本上是一种功利主义的想法——完全不应该有切实的装饰，因为装饰和插图一定会相互冲突。再者，无论书的主题是什么，也无论它为可能的装饰留下了多少余白，只要它的字体是适合的，并且注意到在总体上排版整齐，它也仍然能成为一件艺术品。我在这里所说的这些都可以在费舍尔(Schoeffer)于1462年制作的精美的《圣经》那里得到应证，即使这本《圣经》既没有彩饰也没有红字标题；这些相同的话可能许斯勒(Schüssler)说过，或者詹森(Jenson)也说过，或任何一个优秀的古代印刷工都说过，他们的作品所用的装饰没有超出对字母的设计和排列，但确切无疑都是艺术品。事实上，一本书不论是印刷的还是手抄的，都有可能成为一件美丽的物品，也可能成为当下我们正在制造着的丑陋的书籍，从这点来看，我担心这意味着某种故意的敌对，下决心在我们能够到达的任何地方都将视线封存在口袋里。

好的，我来讨论一下这个问题。首先，一本完全没有装饰的书无疑确实会显得很美丽，而且如我们所说，如果它结构完好的话，那就不止是不丑陋；与此同时，既然这本美丽的书并

没有比那些丑陋的书印更多的花纹，那就不需要让美丽的书籍提高售价；再者，这样良好的审美趣味和深谋远虑制造了一种真实的环境、形成了一种对待书籍的适当的态度，以及其他等等，如果经过教育培养，这些都将成为一种习惯；并且，当技艺熟练的印刷工在忙于其他必要事务时，这一习惯使他们不用耗费很多时间，从而事半功半。

现在，来看看我们所说的有结构的排列是指什么。首先，这页纸必须是干净清爽而且易于阅读的，这是不可不遵守的原则；其次，字体要设计得恰当；第三，无论页边空白的多少，都应该与有文字的页面成比例。

为了让人读起来明白清晰，我们首先必须注意的是正文的字体要恰如其分，并且，应该特别留意文字之间要留出小的空白。有一点令人感到奇怪，但于我而言是必然的：一些早期的字体并不规范——哪怕是在所有罗马体中最粗糙的早期罗马印刷字母——但它们都是清晰易辨的，而恰恰就是后来将这些字体的笔画变得过细，将它们压缩而使文字变得难以辨认。当然，我并不是说那些前面提到的不规则是一个不需要被纠正的缺陷。不过有一件事从没出现在理想的印刷之中，即字母之间的空间，也就是给字母之间留出额外的空白。除了一些匆忙完成的和不重要的任务，比如报纸的印刷以外，我们始终没能在印刷生产中考虑到这一点。

这将我们引向了第二个要注意的问题，就是单词横向的间隙（它们之间的空白），我们也将它放在重要的位置上；要制作一个漂亮的版面就必须非常注意这一点，但我恐怕没有谁能经常做到这一点。词与词之间也不能有过多的空白，而是应该将这些空白缩减；如果这些空白比两个词本身还要大，文字就会难以阅读，页面也变得很难看。我还记得，我曾经买过

一本装帧美观大方的十五世纪的威尼斯书籍，我一开始无法说出为什么其中有些页面读起来让人感到很不舒服，而且看起来既普通又粗俗，因为字体并没有什么缺陷。但是现在，字间距可以解释这个问题；可以说这些页面被间距分割得就像一本现代的书，即黑色与白色几乎等量平分。再次，如果你想要制作一本易读的书，那就应该让它黑白分明。当那本优秀的期刊——《威斯敏斯特公报》(Westminster Gazette)——第一次出版时，人们讨论了它的绿色纸张的优点，这其中有大量的荒唐言论。我的朋友，雅各比先生是一位长于实践的印刷工，如果这些“聪明人”注意看一下他的信件，就会纠正想法了，不过我恐怕他们也做不到，他在信中指出他们选用绿色纸张其实就是降低了纸张的明度（不是降低精神特质），所以为了让页面看起来与普通的白纸黑字一样易读，他们应该把黑字印得更黑——当然他们并不会这样做。现在你该相信，这些灰色的纸会让你的眼睛感到多么不舒服了。

正如上文所说，易读性很大程度上依赖于字体设计，因而我又要强烈反对印刷字体了。尤其是罗马体，和其他字母相同尺寸的小写字母a，b，d，和c，应该被设计成像正方形这样的形状才会显得好看；否则人们一定会说这字母没有了设计的余地；此外，每一个字母也应有自己的图像特征；比如把a，b，e，g变紧密就和把ad变紧密体现了完全不同的特征；一个u不只是把一个n倒过来那么简单；i上面的小圆点不应该是用圆规画出来的一个圆形，而应是一个精心画出的菱形，等等。总而言之，字母应该由艺术家，而不是工程师来设计。在最近四十年里，英国（我指的是大不列颠）在字体造型上取得了不小的进步。丑陋的博多尼(Bodoni)字体是迄今为止出现的最难以辨认的字体，它和卡斯隆(Caslon)字体，和那些有些硬直的

字体，以及它们的荒谬的变化体，已经很大程度地堕落为除了单调的功能以外别无任何意义的工作（可是为什么甚至连功利主义者也在使用难读的字体，我真是弄不懂）。但与此同时，一些优雅的旧式字体展现在我们眼前，并广泛地生长起来。无论如何，很不幸的是，最好的现代罗马字体设计接受了一种较低的标准，贫乏而僵硬的普兰汀（Plantin）体，以及埃尔威尔斯（Elzeviers）体——而不是十五世纪威尼斯印刷工的丰富且有逻辑的设计，其领军人物是尼古拉斯·詹森（Nicholas Jenson）——被作为了模型样本。显而易见的是罗马体仍然是富有冲击力的最优秀和最清晰的字体，但很遗憾我们却要在一个不是最好的起点上开始我们可能的旅程。如果你们中的任何人对这些新罗马体优于十七世纪罗马体持有怀疑的话，我想，将一个字体样本放大五倍后他就会相信这一点。可是，我必须承认，对于机敏的人来说，他还会考虑到商业因素，詹森的铅字比十七世纪的仿制品铅字占用了更大的空间；对机敏的人来说，在这里还要触及另一个商业难点，你不可能让一本用小字符印刷的书变得美观大方或清晰易读。就我而言，除了那些必需用小于普通的八开本的情况以外，我反对任何比皮卡（Pica）体还小的字体，因为无论如何小皮卡体在我看来已经是可以用在书本中的最小的字体了。如果印刷工希望排更多的字我会建议他们，减小首字母的尺寸，或者完全忽略这些首字母，设计成与其他字母同大。当然，有一些字体会比其他字体更理想；比如卡斯隆体，它有长长的高笔画和低笔画，除非有特殊目的，否则它从不需要首字母。

至今在我的记忆中有一种美观大方的罗马体，但毕竟罗马体变体的确切数目还是让人称心的，并且，我认为一旦你把你的罗马体当做最好的字体来使用时，你就不会寻找更多的空间

来发展它；因此，我将把哥特式(Gothic)字体的一些形式放在字体设计中，以用于我们的书籍的改良印刷。这可能会使你吃惊，但是你必须记住，除了伯塞尔特很少使用这一非常了不起的字体以外，自温金·德·沃德(Wynkyn de Worde)时代以来，英国黑体字<sup>①</sup>在当时就已经成为引进自荷兰的最常见的字体了（当然，我要再一次除去卡克斯顿(Caxton)的现代模仿体）。但是现在，英国黑体字漂亮又庄严的字母却不太容易阅读，它过于扁平，过长而又过尖，就像所说的那样，过于哥特式了。但其实很多有过渡特征的字体和过渡的各阶段的字体，只是来自于对哥特式那卷曲的绚烂的一点点浅薄的理解而已，比如像门特宁(Mentelin)体或类门特宁(quasi-Mentelin)体中的一些情况（它的确是美丽简朴的典范），或者说像乌尔姆·珀勒迈(Ulm Ptolemy)的字体，很难说它是哥特体还是罗马体<sup>②</sup>，对于了不起的梅因茨(Mainz)体的来源，我猜想最好的例证就是1462年版的费舍尔的《圣经》，那里面几乎全是哥特体。我想，这给我们变化字体提供了一个广阔的空间，所以我给你们提出这个建议，并把主题部分归纳为两点：首先，哥特式书籍里大量的阅读困难是由许多缩写词造成的，这是抄写员手书工作的残存物；次一级的原因是相关联的字面意思过度丰富，我理所应当认为这两方面缺点将不会存在于那些建立在半哥特体(semi-Gothic)基础之上的现代字体之中。其次，在我看来，大写字母代表了罗马强健的一面，而哥特式的小写字母却是自然、不夸张的，罗马体是一种独创的大写字母，而小写字母则是逐渐从其中演绎出来的字体。

①“黑体字”也叫“哥特体”，是最早的一种印刷字体，它模仿12世纪后出现的拉丁手写体。

②在建筑中有一种过渡风格，指介于欧洲的罗马风式和哥特式之间的建筑风格。



现在让我们来关注一下页面应该印刷在纸张上的位置，这是一个极其重要的问题，这一点直到最近还在被现代的印刷工误解，但古代的印刷工，甚至任何书籍的制造者在这点上却很少犯错误。在这个问题的一开始，我必须提醒你，我们只是偶尔有时看到书的一个页面；但由两个页面产生的张开的状态才是一本书实际的整体效果，并且以前的书籍制造者都完全理解这一点。我想你会很少发现一本十八世纪以前制造的，还没有被书的对头（和人的速度的对头）即装订工裁剪过的书不遵循这样的原则：书的后缘（也就是被装订起来的那个部分）必须成为所有页边空白中最小的一部分，顶端的页边空白要比它大一些，前面边缘的还要大一些，并且底部是所有页边空白中最大的。我敢断言，对于任何懂得比例的人的眼睛而言，这样的比例令人满意，并且不会再有其他更好的比例了。但是现代的印刷工却有这样的工作规律，他随便把页面放置在他称作纸张中央的地方，通常那里并不是真正的页面中央，因为他从最顶上一行开始测量他的页面而得出页面的中央，然而他测量的顶部并非真的是页面的一部分，它只是占据着页面顶端的一些散乱的文字印迹。至今我仍坚持认为，任何一本书，只有当它的页面适当地安排在纸张上时才是能被容忍的，无论它的字体有多简陋（这里的“简陋”是指那些没有使用经常扰乱整体的所谓“装饰”的字体）；反之，任何书籍的页面如果安排不当，它看起来则是让人难以容忍的，无论它使用了多么好看的字体和装饰。现在我的书架上已经有一本詹森的《拉丁·普利尼》(Latin Pliny)，尽管这上面有漂亮的字体，和被描绘的美观大方的装饰，但我几乎不敢看它，因为那装订工（在此形容一下我的失望）将底部页边空白的三分之二都切去了：这个愚蠢的行为就好像一个男人在背后扣紧他的外套，或者像一位女

士将她的无檐帽戴在她尊贵的臀部上一样。

在我结束这个部分之前，我想说一点关于大开本复制印刷品的问题。我曾经旗帜鲜明地反对它们，在这一点上我有很多罪过，但那是在无知的时代，并且我只请求在这个问题上得到原谅。如果你要出版一本编排的美观大方而且便宜的书，那尽管去做；但是如果你（或者是大众）没有足够的把握将你精巧的设计和金钱花费在制作便宜的书上，并使其看起来达到你能够给予的悦目效果的话，请把它们变成两本书。要是你将一个小尺寸的书复制成大开本，那将使自己陷入两难境地，即使你把页面强加在大一些的纸张上，我想这也并不会经常发生。如果这些页边空白对于一本小一些的书来说是正合适的话，那它在大一些的书上一定会成为一个编排错误，并且你不得不提供给大众这本更贵又不好的书：如果页边空白在大开本书上是的话，那它在小开本书上就是错的，因此就如同我们看到的那样，这破坏了整本书；并且这对一般大众几乎是不公平的（从艺术家的道德体系的角度来看这个问题的话），大众希望买到看起来悦目的书，而不是价格高昂的书。

我们的理想之书在纸张上，相比较过去有了很大的进步。追述到十五世纪末期，或者更确切些，十六世纪的前二十五年、几乎没有生产出糟糕的纸张，更确切地说大部分都是非常好的。而现在，人们生产出的好纸很少，大部分都很糟糕。我想，我们的理想之书必须印刷在我们所能造出的最好的手工纸张上；而贫穷只会造出贫乏的书。当然，如果一定要使用机器制纸张的话，它就不应该自称成色好或是精美昂贵，而是应该让我们看到它自己到底是什么；就外观而言，我自己是毫无疑问地宁可选择那些用于印刷杂志的便宜纸张，而不去使用那些所谓的上好书籍所用的时而粗厚、时而光滑、时而以次充好的

纸张，这其中最恶劣的就是冒充手工纸构造的纸张。

不过，假设你用手工纸张，我在这儿也要说几点关于它的要义。一本小书是不能印刷在粗厚的纸张上的，无论那纸如何好都不行。这些厚重的纸张只应该留给大开本的书，否则你就不可能让一本书便于翻阅，让它安静而平整地躺着。

另外，顺便说一下，我希望发表一个声明来反对只有小书读起来才舒适的迷信；要说有些小书读起来舒适还过得去，但最好的小书也不如相当大的对开本书的尺寸读起来舒适，比如像未切边的Polyphilus，或稍微大一些的书。实际上，小书的书页很少能平静地躺在桌上，你要么因为紧攥着书而手部肌肉麻痹，要么把书放在桌上用随身用具压住，一边压着把汤匙，另一边压着一把刀，或其他一些什么，这些东西在遇到紧急时刻时常常会跌落下来，然后打破你在阅读中绝对需要的宁静，使你变得烦躁不安；然而，一本大的对开本书就可以安静又宏伟地躺在桌上，温和地等待着，直到你高兴来阅读它，书本完全处于平展和静置的状态，不会给你的肢体带来任何不便，因此你的思绪可以完全自由地沉浸在书本之中，这本身就是对书籍一次美好的祭拜仪式。

到此为止，我已经做了一个关于书籍的演说，这些书唯一的装饰来自于必须的和绝对必要的美化，这些美化来自于一种技能的恰当使用。毫无疑问，我们只有通过这样，明确的装饰才会在技艺中得以呈现，并会被使用，有时候表现为明智的克制，有时表现为同样也是合理的奢华。同时，如果我们真的感到有必要去装饰我们的书籍，我们无疑应该尽我们所能地尝试一下，但是在这种尝试中我们必须记住一件事，那就是，如果我们认为装饰是书籍的一个装饰性的部分只是因为它和书印在一起，并且与书装订在一起，那我们就犯了一个大错误了。装

饰必须像字体本身一样成为版面的一个部分，否则就会失去作用。为了成功，为了美化，它必须要受到一定的限制，才能成为书本的一部分；仅有一张黑白照片，无论它如何有趣可能也只是一张照片，而远不是书中的装饰；但另一方面，一本仅仅被适合它的照片装饰过的书却有可能成为一件首屈一指的艺术品，只有一幢宏伟建筑中的精美装饰，或文学作品中的一节华彩篇章能与之相比。

的确，那最后两点问题是我们绝对需要的、一种我们称之为艺术的才能。一本图书对于人的生活来说也许不是绝对需要的事物，但是它可以带给我们无穷无尽的快乐，而且它与其他重要的、有创造力的文学艺术之间有着如此紧密的联系，因而必须作为一种最有价值的、需要人们为其成果而奋斗的事物被保留下来。

# 1892

## 建筑中的装饰<sup>①</sup>

[美]路易斯·沙利文

路易斯·沙利文(Louis Sullivan, 1856-1924), 出生于波士顿, 是美国现代建筑的奠基人、建筑革新的代言人、历史折衷主义的反对者、芝加哥学派的中坚人物。沙利文早年任职于芝加哥学派的建筑师詹尼的事务所, 后赴巴黎的艺术学院学习。在巴黎学习一年之后, 于1875年返回芝加哥, 成为约翰·埃德尔曼的绘图员, 后者奢华有机的装饰设计对他产生了深远的影响。1881年与阿德勒合组建筑事务所, 共事14年。1895年, 他与阿德勒分道扬镳, 开始设计斯科特百货公司、盖格大楼以及纽约的百雅大楼。他设计的商业建筑是美国建筑史上的里程碑。他在高层建筑造型上的三段法, 即将建筑物分成基座、标准层和出檐阁楼的手法影响很大。

沙利文不是最早提出“形式追随功能”的建筑师和艺术家。但他在《建筑中的装饰》一文中对装饰问题的分析成为现代建筑的重要理论根

---

<sup>①</sup>原载《工程杂志》第3期(The Engineering Magazine 3, 1892年8月)。本文选自罗伯特·唐伯雷(Robert Twombly)编《路易斯·沙利文选集》(Louis Sullivan: The Public Papers)(芝加哥和伦敦: 芝加哥大学出版社, 1988): 79-85。

源。虽然沙利文的设计实践被认为与他的理论批评之间并不能直接划等号，但实际上沙利文在本文中并没有直接否定装饰的意义，而是通过去除装饰的假设委婉地提出了建筑结构和功能的相对独立的重要性。

（黄厚石）

我认为，很明显，一个建筑即便缺乏装饰，也可以依靠体块和比例传达高尚和高贵的情感。但要说装饰能内在地提高这些重要的品质，在我看来也不明确。那么，为什么我们应该使用装饰？难道有一种高尚和单纯的高贵还不够吗？为什么我们还想要更多？

如果让我来坦率地回答这个问题，我要说如果我们能在一段时期里完全禁止使用装饰，那将对我们的审美很有好处，因为我们的思想将被完全集中于更好地塑造建筑的形态以及建筑裸露的美。这样，我们能够必然回避一些不想要的东西，并且通过对比得知以自然的、有力量的、健康的方式来思考是多么地有效。完成了这一步，我们就会稳妥地探究，一种对于装饰物的装饰性的应用到底能将建筑结构的美提升到什么程度——它能赋予建筑什么样的新魅力。

如果我们只是围着纯粹和简洁的形式转，那我们将反对它们；我们要本能地抑制破坏行为；我们将不情愿做那些让形式变得不再纯粹和高贵的事情。然而，我们应该知道装饰在精神上是奢侈的而不是必须的，我们应该认识到这种局限性以及朴素的体块所具有的伟大价值。我们的内心充溢着浪漫的情怀，不吐不快。我们直观地感觉到强壮的、运动员般的、简单的形

式会给我们带来像我们梦寐以求的服装那样的自然舒适感，仿佛我们的建筑穿着一件充满诗意的衣服，它们就好像上等的材料和矿物一样等待提炼，因此需要施加更多的力量，就好像洪亮的歌声要盖过融洽悦耳的声音。

我确信，一个真正的艺术家都会这样对问题进行充分的思考；而且，在他的能力到达顶峰的时候，他将实现这个理想。我相信在这种精神中诞生的建筑装饰才是人们所需要的，因为它是美的、充满灵感的；而在其他任何精神中产生的建筑装饰都缺乏更高的可能性。

这就是说，一个真正堪称艺术品（我不是指别的）的建筑无论是从其本性、实质上讲，还是从它的肌体方面看，都是一种情感的表达。我深切地感受到必然如此，毫不夸张地说：一个建筑必须具有生命。它遵循着这样的生命法则，即一种装饰结构的特征必须通过这种品质表现出来，也就是说，相同的情感冲动可以自始至终平静地流变成不同的表现形式——在这个过程中，当体块组织更为深邃时，具有修饰性的装饰物就更强烈。但是，两者必须来自相同的情感之源。

我注意到，如果根据这个原理设计一个有装饰的建筑，就需要它的创造者具有高度的、持久的情感张力，有机的独立想法以及持之以恒的决心。完成后的作品将证实这一点。而且，如果设计师以饱满深挚的情感和单纯的心灵来完成这个建筑，那么在构思过程中越是激情迸发，作品就越显得宁静与高贵，它将永远作为人类有分量的纪念碑而存在。正是这种品质为往昔树立了伟大的纪念碑。也正是这种品质为未来打开了一扇大门。

然而我认为，即便只是出于在理论上学习分析的目的，那些我所提示过的体块组织和结构的装饰系统也应该被相互分

离。就像我已经说过的那样，我相信人们可以设计一个没有装饰的卓越而美丽的建筑。但是我同样坚信，一个经过精心构思和成熟思考的装饰结构不能被从它的装饰系统中剥离，否则，就会破坏它的个性。

一直以来，都有些时髦的论调，他们没有多加思考就认为，装饰是一种可有可无的东西，这可以视情况而定。但我坚持相反的意见：在严肃的设计中，装饰的出现与否在一开始设计的时候就应该决定下来。这个主张或许很费力，但我认为这样做是正确的，我也极力主张这样做，因为创造性的建筑是一种艺术，它的力量通过非常精巧的节奏体现出来，就好像与之关联最紧密的音乐艺术那样。

因此，如果我们的艺术的节奏（这是结果）是重要的，那么我们事先的苦思冥想（这是原因）就必然同样的重要。内心最初的偏爱是非常重要的，就好像点燃的大炮一样难以阻挡。

假设我们用心设计的建筑不需要成为一件具有生命的艺术作品，或至少不是一件值得为之付出努力的作品，那么我们的文明就不再有这样的需要，我的争辩也是无效的。我可以继续假定我们的文化已经进步到了一个阶段，在这个阶段中，一种模仿的、怀旧的艺术不能完全满足人们的需要，同时人们对于自发的艺术表达还存有真实的愿望。我还要假设，我们正在开始获得开明的同情与子女的尊重，这是因为我们敞开心扉倾听这个时代的声音，而非对难以启齿的过去不闻不问。

无论何时何地，我都在询问是否真的存在创造性的艺术这样的东西——是否一个盖棺论定揭示不出伟大的艺术家不是创造者，而是翻译家和预言家。当这种奢侈的询问成为极为重要的必需品时，我们的建筑就离穷途末路不远了。只要能把一件艺术作品真的构思成这样就够了：一件作品，多多少少都有些



吸引人的地方，观众在不经意之间可能会注意到其中一部分，但是不是所有观众都能发现其中的奥妙。

很明显，如果一个装饰设计看起来像是建筑表面或建筑物质的一个部分，而不是看起来像“贴上”去的，那这个装饰会更加美丽。通过一些观察，人们能发现在前一种情况下，装饰和建筑结构之间能实现一种特殊的和谐。而在后一种情况下则缺乏这种和谐。建筑结构和装饰显然都受益于这种和谐；它们互相提升了对方的价值。我把这一点当作是可以被称为装饰的有机系统的预备基础。

作为一个现实的问题，装饰在某种意义上就是被加加减减，或者以其他的方式被使用；但当装饰被完成的时候，它看上去应该是从材料中诞生出来，就好像一朵花蕊从母体的枝叶中生长出来一样。

通过这种方法，我们在这里建立了一种联系。激励大众的精神自由地流向装饰——装饰和结构不再是两个东西，它们合二为一。

如果现在我们进行近距离的、深入的观察，我们就能明显地发现，如果我们想实现一种实际的、诗意的协调时，装饰就不应只是某种结构精神的接收者，而应成为一种以不同方式成长的精神的表述者。

因而，我们可以说，根据生长的逻辑，特定种类的装饰应该出现在特定种类的建筑结构上，这就好像特定种类的树叶只能长在特定种类的树上。一片长在松树上的榆树叶子看起来不会“很好”；一根松针如果长在榆树上，看起来则更加“难受”。因此，适合粗犷线条结构的有机装饰或方案与一个精致的、秀气的装饰并不协调。不同种类的建筑，它们的装饰系统也不能相互调换。因为，建筑应该像人那样具有个性，个性使

人与人之间可以区别开来，无论他们在种族或家族中是多么相似。

每个人都知道，而且也感受到每一个人的声音是具有多么强烈的个性色彩，但是很少有人停下来想一想每个存在的建筑都发出了一种自己的声音。这些声音的特点是什么？是尖利的还是平和的，高尚的还是卑微的？他们表达的语言是散文式的还是诗歌式的？

仅仅是外表的差异还不能构成个性。和谐的内部特征是形成个性的必要条件；而且，当我们说起人的天性时，我们可以通过类比在建筑上使用相同的表达方式。

只要稍加研究，人们就能觉察到更多明显的建筑个性；通过进一步的研究和比对印象，我们将能观察到最初被隐藏的形式和质量；更深入的分析服从一种新的感觉，它来源于对一些至今都未被怀疑的品质的发现——我们已经发现了建筑拥有表现天赋的一些证据，并且认识到它的重要性；这些发现给我们的内心和情感带来了满足，它引导我们进行越来越深入的探索，直到有一天，伟大的作品使我们最终明白，显而易见的东西最不重要，隐藏起来的才几近于全部。

很少有作品能经得住仔细深入的分析——它们早就空空如也了。但是，没有一种分析能够把伟大的艺术品说尽，无论这种分析是赞同的、持久的还是深刻的。因为那些使建筑变得如此伟大的品质不光是智力上的，还有精神上的，因而是建筑个性的最高表达和体现。

现在，当这种精神和情感的品质存在于一个建造的体块中时，如果它是一种高贵的品质，那么，当它被应用到一个活力四射的、综合的装饰图案中去时，它就能立刻把建筑从一个平凡的层面提高到一个令人激动的表达高度。

这样来看，装饰拥有巨大的可能性。它在我们面前展现出了一个美好的景象，如此的丰富、变化多端、诗意盎然而又取之不尽，以至于我们的内心在其灵动之处凝固，生命也似乎定格在弹指一挥间。

现在，这个概念启发我们充分地、自由地对体块组织进行综合考虑。这个意象是多么的严肃、动人、多么的令人欢欣鼓舞，这个激动人心的力量是多么的高尚，它们将提升我们的未来建筑。

美国是这个世界上唯一可以实现这样的梦想的地方。只有这里没有传统的镣铐，人们的心灵可以自由地生长，成熟，自由地寻找自我。

但是，为了这个目的，我们必须重返大自然，倾听它悦耳的声音，像孩子那样琢磨它那节奏抑扬顿挫的口音。我们要雄心勃勃地观看日出，满怀期待地欣赏日落；而当我们的眼睛学会观看时，我们才能理解自然的简单是多么伟大：自然在平静之中显现万千变幻。我们应改从这里学会思考人类及其道路，最终，我们将看到敞开的心灵袒露所有的美丽，并且知道一种鲜活的艺术所具有的芳香将再次在我们这个世界的花园中飘荡。

# 1897

## 一部现代家具设计和构造的篇章<sup>①</sup>

[比]亨利·凡·德·维尔德

亨利·凡·德·维尔德（Henry Van De Velde, 1863-1957）是比利时画家、建筑师和设计教育家，新艺术运动的创始人之一，也是德意志制造联盟创始人之一。他曾在安特卫普艺术学院学习绘画，3年后又转到巴黎继续学业，直到1885毕业。1892年，维尔德从艺术转向设计，并于两年后出版著名的《艺术宣言》，呼吁现代艺术的综合发展。从1926年到1936年任根特大学建筑系的教授。1897年他与人合办“工业艺术装饰营造工场”，通过艺术家与手工艺人的合作进行设计制作。1900年他应邀任魏玛大公的顾问。1906年，主办了魏玛市立工艺学校（包豪斯的前身），直至1917年离开德国。维尔德深受莫里斯和英国工艺美术运动的影响，是现代设计风格的创造者之一，是应用艺术的拥护者，对二十世纪早期欧洲新艺术设计的发展起到很重要的作用。

维尔德通过周游列国宣扬他的现代理念，他提倡所有的工艺和装饰

---

<sup>①</sup>本文原载《潘神》Pan (柏林), vol. III (1897): 260-264. 提姆·本顿和夏洛特·本顿英译, 选自提姆·本顿和夏洛特·本顿编辑《形式和功能: 建筑和设计史原始资料, 1890-1939》。(伦敦: 开放大学出版社, 1975): 17-19。

作品的特点都来自理性，但是他坚持艺术的个性，又反对标准化带来的限制。在1914年德意志制造联盟的年会上与穆特休斯的争论，也是抵制标准化的斗争，这在当时也代表了德国设计美学争论焦点。本文中，维尔德表达了设计大众产品的愿望，并认为应该创造包含“理性”、“现代”等形式，且适合机器批量生产的产品。（叶芳）

我所有的工业和装饰产品的本性来源于一个唯一的源头，就是注重本质与外表的合理性，这无疑也是解释我独到特点和特殊地位的原因。当然，我几乎不能找到更好的独特于他人的方法，尽管我的目标比这更为深远。我们必须努力创造铸就新风格的条件，我认为这一切的源头很显然就是永远不创造那些没有切实意义的东西，虽然我们拥有万能的工业支持以及强大机器所带来的多方面成果。

虽然我为我自己更加独到的原则而自豪，即有计划地避免设计任何不能规模生产的产品。我的想法是我的设计可以上千次地被实施，虽然这种实施很难在严格的监督下进行，因为从经验中我知道，由于不诚实或错误操作，产品退化的速度非常快，直到其影响如同注定要消亡一样，渐渐淡化得无影无踪。因此，我唯一的愿望就是，当更普遍的工业活动能最大限度地实现我的社会信仰——即一个人的价值可以由从使用或从他的工作中受益的人数来衡量时，人们可以感受到我的影响力。

我们可以通过严格合理的意图使物品的外表更加现代化，通过遵循以下原则，即拒绝对所有现代工厂来说难于制造和再生产的一切外形和装饰，明确表述每件家具和物品的基本结

构，始终牢记产品应该易于使用的特征。除了门厅台、折叠桌或扶手椅以外，有没有什么东西是人们热切追求的具备新样式的东西？然而，这些物品正好显示出通过极古老的方法和材料可获得新的效果。我必须承认，我自己的方式同早期使用的流行的工艺美术同出一辙。这仅仅是因为我理解并惊叹于一艘船、一件武器、一辆车或一部手推车的制造是如此简单、连贯而美丽，我的作品能够取悦那些少数理性主义者们——在他人看来很奇特的东西，事实上是通过遵循无以争辩的传统原则生产的。换言之就是，无条件地坚决遵循一件物品的功能逻辑，并充分忠诚于所使用的材料，这些材料会因每一种方法的不同而变化各异。

# 1897

## 我们将去向何处？<sup>①</sup>

[德]萨穆尔·宾

萨穆尔·宾（Samuel Bing，1838—1905）是一位在巴黎的德国艺术经销商，他原先从事日本艺术品和一些别的艺术品的买卖，1895他开放了他的店面“新艺术”，用以展示一些展品，这些展品后来被人们贯以他店面的名字并被大家所熟识，也就是我们今天所说的“新艺术”展品。萨穆尔·宾的另一大贡献是1893发行了一套日本艺术的书籍，并由此深化了日本艺术对新艺术的影响，同时为19世纪后期的法国带去了日本和新艺术的风潮。

萨穆尔·宾的主要展品是艺术与手工艺运动时期的，包括威廉·莫里斯在内的一些早期设计师对于自然纹样和自然形式进行回归的那些创作，他清醒地认识到那个时期的艺术是割裂了现实的，他认为要解决艺术与手工艺运动风潮下的隐患，必须清楚地认识到回归原始和自然是不

---

<sup>①</sup>原载《装饰艺术》（*Dekorative Kunst*）1（1897—1898），（慕尼黑）。David Britt英译，选自伊莎贝拉·弗兰克（Isabelle Frank）编《装饰艺术理论：欧美著作选，1750—1940》（*The Theory of Decorative Art: An Anthology of European & American Writings, 1750—1940*）。（纽黑文和伦敦：耶鲁大学出版社，2000）：71—73。

现实的，艺术家们必须明确自身所从事的艺术方向，不囿于任何惯用方式的限制。

(罗茜尹)

在一个历史上极为关键性的时刻，我们极为惊讶地发现了自身的堕落，以及侵蚀着我们先前力量的罪恶之源。随着这一发现，补救的方法以新的理论形式出现，并立刻成为我们的行为准则。最危险的行为莫过于普遍地滥用这一“疗法”。在本杂志第二期我的那篇论文中，我们已经看到了那些误以为我们可以通过回到自然来使艺术恢复青春的观念所导致的后果。另外一种理论也极其危险，它断言任何艺术行为都同出一门，指责艺术向各个领域的分离，并尤其反对那些认为存在着高低艺术之分的观点。

“所有的艺术在价值上都是平等并相互关联”的这一原则导向了这样一个结论：所有人必须完全一致地追求同一个目标，信奉同一种普遍理想，从而最终建立起一种假定，即认为“最迥异的才能都能等值地适合于任何艺术活动”，这种假定距离用一种艺术去侵蚀另一种艺术的做法仅一步之遥。

我们非常欢迎画家和雕刻家从他们的等级偏见中获得解放，并视其为一种快乐的和进步的事件；我们非常感激他们发挥其影响力促进手工艺的提高，并且在手工艺濒于崩溃时挽救了它。一大群艺术家——那些备受尊重的艺术家，他们从对抽象理论的冥想中转变过来，不但创造了形式和范例，更用他们的双手创造了实用的物品。现在，自那潮流伊始至今，很多年已经过去，我们已经有可能看清其结果的本质了。



我们必须承认结果与我们早期的理想相差甚远。这个我们全身心地像期盼黎明那样寄予厚望的潮流，实际上只满足了一些业余爱好者的享乐趣味。在以纯艺术为标准的评判中，它让我们的工作拥有巨大价值，但却背离了我们原初的计划。让我们来寻找导致这些失望的原因吧。所有物体的结构都必须受到制约，最首要和最重要的是被特定的功能需求所严格地控制着——这一原则简单得人们都羞于将它写下来，这一原则看起来是如此的简单，而在观念上又是如此恒久性地固化，以至于习惯了进行复杂思考的艺术家的头脑都无法理解它。创造有用的物品的需要，去决定它属于什么阶层，并考虑什么最适合其实际使用的制作方法；考虑既有的物品是否能用一个合理的程序进行再生产——这些都是必须在进行外部装饰和艺术创新之前就确定下来的问题。但是看起来，那些习惯了在崇高的领域中翱翔的才智，在不违背真正的艺术气质的情况下是无法去关注这些平庸事物的。

这两个种类品质的对比是非常明显的。那些特殊的存在——他们有着与生俱来的天赋，能够寻找到理想的形式去传达崇高感受，他们能将更深刻的意义注入物质的事物，我们如何能期望这些梦想家去表现一种对于实际生活状况的审慎的理解？在他们从事这一切的时候，他们好幻想的天性——这是他们长期以来养成的根深蒂固的传统烙印——将背离他们的意愿，不知不觉地消失殆尽。这些投身于手工艺复兴、善于创造的艺术家们（他们只是不那么严格地服从职业纪律）会发现他们的客户只是一帮寻求独特的奇珍异宝的门外汉，他们丝毫不关心物品是否具有实用的意义。

当然也有一些好的范例：比如一位艺术家逐渐意识到他自身的天赋正推动着他走向一个新的方向。为了得到成功，这位

艺术家必须完全放弃自己原有的想法，使自己全身心地投入到这一新职业中去。每一种人类活动都希望结出永恒的硕果，这要求无尽的责任和努力的工作——多多益善的责任和努力，因为艺术家是如此缺乏基本的经验，只有经过长期的学徒经验才能胜任。

我并不希望这些评论被误解。看到一位原先仅用刷子、铅笔或凿子的艺术家扩展了其富有表现力的领域，并成功地开始利用那些原先被高级艺术所切断的资源，这是一件非常令人愉快的事。这就是解放，我们将它归功于我们这些宝贵的陈列品。如果，这一新的征程仅仅是带给了我们诸如Koepping的玻璃杯和Vallgren制作的青铜灯这样的作品的话（前者即便没有假借其手工艺品的地位，但仍然是一件愉悦眼球的杰作；后者虽然有意想要具有实用价值，但价钱却高达1500法郎），那么，我们就有足够的理由去庆贺一种在早先年代中曾引以为傲的专门艺术的重生：那是宏伟艺术中的佼佼者。我们必定会对每一个美的领域的丰富心存感激，因为它可以无尽地丰富下去。然而，以这一类型的目标来看，实用就是枝节问题，它们不为手工艺的发展提供任何根据。

我们无法回避的道德问题支持着过去艺术分离为两个清晰阵营的做法，——除非新的元素出现，它将在某种程度上改变原有的分类方法。

一方面，所有东西存在于“为艺术而艺术”的原则中：艺术只是追求眼睛或思维的满足。首先，按照原来的分类方法，它包括大量的雕刻和架上绘画，这类创作的源泉我们可以从它们的命名和介绍看出，它源自于幻想的意境或诗歌的情怀。另一方面，是由Nützliche Kunst定义的“实用艺术”（也就是我们所谓的装饰或应用艺术）：这种艺术形式必须将自身限定在

专门的装饰或纯粹的有效结构中，并且按理说，它还应该包括建筑。

对于所有的对象进行这样严格的分类之后，观点就可以明确了。在开始艺术创作之前，一旦每一个艺术家在他自己的意识中非常明确他正在从事的艺术所属的门类，我们终将看到，那笼罩在未来头上并威胁着十九世纪末那令人骄傲的艺术运动的诸多错误得以纠正。

# 1901

## 机器时代的艺术和工艺<sup>①</sup>

[美]弗兰克·劳埃德·赖特

弗兰克·劳埃德·赖特（Frank Lloyd Wright，1867-1959），被人们认为是20世纪建筑与设计界的“大师中的大师”。他在现代建筑和设计发展过程中扮演了一种先知者和预言家的角色，同时他也是个充分而果断的行动主义者。在赖特辉煌的一生中，留下了一连串影响深远的建筑作品。美国建筑协会（AIA）曾指定了赖特的17件建筑作品，作为他对美国建筑文化所作贡献的典范而保留。在建筑与设计实践之外，赖特还有许多影响深远的著作。其中的代表作包括《机器时代的艺术与工艺》（1901）和《正在消失的城市》（1932）等。而在赖特创作的晚期，1954年，87岁的赖特出版了《自然住宅》，紧接着在1956年又出版了《城堡故事》一书，在随后的一年，赖特以他90岁的高龄出版了《我的设计遗嘱》，赖特在书中为自己一生的作品和艺术成就作了最后

---

<sup>①</sup>本文摘自弗兰克·劳埃德·赖特于1901年3月6日于赫尔大厦（Hull-House）向芝加哥艺术与手工业协会，以及同年3月20日向西部工程师协会所作的演讲“机器时代的艺术和工艺”。再版于芝加哥建筑俱乐部第十四届年度展览目录（芝加哥：芝加哥建筑俱乐部，1901年）。

的总结。人们为了纪念他和向他的伟大成就致敬，《时代》周刊“20世纪最有影响的一百人”评选中，赖特作为唯一的建筑师入选。

本文发表于世纪之交，正当现代设计艰难地从手工艺与机器之间的摩擦中孕育而生之际，赖特把握住了新时代设计的本质性内涵。许多大师仍然在对那些不断被消解的精英文化观和传统艺术、工艺价值恋恋不舍，并不知所措时，赖特勇敢地进行了割裂，并且充分地行动起来。这篇文章与其说是赖特在现代与过往、机器与手工艺纠缠的漩涡中勇敢“抽身”自述，不如说是一篇在总结一个行将结束的过去，并号召大家果断走向机器所描述的“辉煌未来”的时代宣言。（海军）

当我们按照各种不同方式工作时，这些方式也在塑造着我们，我们多少都会形成某种理想——我们想要成为的样子——我们将要从事的是什么。我认为，很少有人会否认这一点，而且只有当理想的热情推动我们向理想之路迈进的时候，生活才真正开始。在多年致力于让坚硬的材料展露美感，在历经了种种复杂的情况后，随着每一年经验的增长，我有一个越来越坚定的希望，以至于现在逐步衍生为一种坚定的信念，即工艺的未来蕴含在机器中，我相信，那将是一个辉煌的未来；事实上，机器是古代工艺的变身；我们最终将直面于机器——现代的斯芬克斯（如果艺术家希望让其艺术生存下去，他必须解开其中的谜团），因为机器的本质决定了这一切。

首先我向上帝承诺，请求赐予我可能拥有的能量和目标：以便使得这一意义变得清晰；无论何时何地，只要有需要，我会一次又一次地回到这个任务上；因为这一明确的责任如此无情地标记在这个时代的艺术家身上。在这个机器时代，尽管已经有了许多的调整来拥抱上帝，人们

却仍然极度困惑和痛苦；许多长久受人尊敬的理想之火将燃至灰烬，之后再以新的目标重新燃起，像凤凰重生一样。

大体上，机器的伟大意义已越出艺术家或社会学学生的知识范畴，但是现在艺术家可以从经验中获知它的本质，而这些经验在其领域已非常普及。因此我希望能够及时证明——机器能够成就崇高的艺术理想。当然，这种理想已远远超越了我们所看到的这个世界。

这和威廉·莫里斯的追随者们的想法正好相反。尽管威廉·莫里斯深感以机器为特征和标志的变革力量，将置艺术于危险境地，因而，对我们热切追求的新艺术，有时也会显露出无奈与绝望，但他总能迅速恢复信心。

他清楚地预见到在一种不可抗拒的新力量面前所形成的大片美术空白，因而全身心地投入到填补这种空白的工作中。他再次将曾经的艺术之美带入我们的生活，从而使即将出现的新艺术不至过于粗制滥造，或丢弃仍然对其有益的要素。

他的每篇文章都证实，他对新艺术充满信心。

他对机器的错误判断并未产生多少不利影响。他为其做了卓有成效的工作，在避免滥用机器的过程中，他广泛的呼吁发挥了必要的作用；他反对神权统治和民主中影响艺术的粗暴行为；他宣扬朴素的思想。

所有的艺术家都爱戴和尊敬威廉·莫里斯。

他一生追求艺术，并将与伟大的道德家拉斯金一同作为伟大的社会主义者而被记入史册。值得我们进行深思的一个非常具有意义的事实是，这两位伟大的改革者都有着艺术家的称号。

这些改革者之所以排斥机器，是因为在他们看来，机器有着先天的贪婪特质，并将成为奴役人类、摧残其智慧和艺术才能的工具。它将会以一种致命的广泛性侵蚀这个文明的世界，彻底毁掉艺术和工艺。

机器也没有发达到仅仅依靠自身的力量，就可以消除它所产生的破坏，撵除丑恶的资本家。

机器也没有成熟到像伟大的民主主义者威廉·莫里斯所确信的那样成为民主的先驱。

此事的基本情况现在已经发展到了这种程度，艺术家们不再对机器生产报以拒绝和排斥的态度：天才们必须日益能够支配其创造出来的发明物，并为重新建立“地球的公正”伸出援手。

没有人否认，机器对旧观念下的艺术有着致命的打击力。

相关证据太多了。

旧观念下的艺术，也就是结构性的传统艺术，依托古老或现代的手工艺理念使传统的手艺一直流行下来。艺术作为结构的组成部分，通过这样和那样的形式颇费周折地被连接起来，以突出这种拼接方式的美感：101万种方式结合起来，完美地满足了结构所需，这些主要通过书本传承给我们的意义即是“艺术”。

为了说明机器的快捷和粗糙削弱了艺术的生命力，让我们假设把旧观念下的建筑作为传统艺术的相应代表，把印刷作为机器的相应代表。

印刷——也就是机器，对建筑——即美术，所做的一切将会以时间为标准作用于所有艺术形式，使其在早期手工艺理念的基础上迅速发展起来。

如此，这种艺术家的工艺就将逐渐消逝。

工艺，将不会看到“人们认为它就是脱掉一件外衣，穿上另一件。”任何地方的艺术家，是否迎合古老英格兰的娱乐趣味，或者根植于所谓伟大的西方的商业弊端之下，他们抵抗这种不情愿的标记，一种机器带给他们的不可避免的、原初的特性，他们不屑于去理解工厂里浓烟滚滚的未来意义。

而机器以无可匹敌的姿态高奏凯歌向前发展着，它将人类物质必需品比以往更紧密地应用于无处不在的自动化产品中：发动机、汽车、战舰，本世纪的所有艺术品中！

机器是知识，执行着地球上最为繁重的各种苦役——塑料艺术可以

生存，休闲的空间以及使人们在地球上生活得更加美丽的力量得以无限拓展；其功能最终解放了人们的表达方式！

机器是一个无处不在的教育家，它提高了人们的智慧水平，同时也具有摧毁的力量。它以其自身的能量，摧毁了莫里斯时代的贪婪和我们这个时代想要将它转变为致命的奴役机器的动机。而留给这位逐步消退的可怜的艺术家的唯一安慰，表面上看起来微不足道：人类早期艺术所理想化的那种极端自私的想法现在已经减至最低，并通过机器这一载体迅速而必然地自行毁灭。

艺术家现在的境况很悲惨，但是他会发自内心地说社会更糟糕，因为建筑或者甚至是艺术，像过去一样消亡了，而印刷或者说机器还活着吗？

每一个年代都完成了其自身的工作，用其了解的最佳工具或设备创造出它的艺术，这些工具能够最为成功地保留世界上最为珍贵的东西——人类的努力。希腊利用奴隶作为最基本的工具，创建了它的艺术和文明。今天我们放弃了这种工具，我们拒绝为了回归希腊艺术而恢复使用这一工具，因为我们现在强调以民主为基础。

是不是必须赋予未来艺术活动以一个全新的定义和崭新的方向，艺术表达的载体本身才有可能得到扩展和改变，而机器才有可能最终为艺术家（不论他是否拥有机器）带来新旧艺术之间的显著差别？工具产生了区别，它解放了人类的劳动力，扩展和丰富了最单调的人类生活，因而，也成为我们所坚持的民主的基础。

旧时的艺术理想化了一种结构必要性（Structural Necessity），现在，机器将其废弃并提供非自然的产品，继而人们以双手劳动中的快乐成就它。

新的艺术将编织出人类的必需品，其中机器起着主导作用。如同一件理想的长袍，它并不缺乏真实，却更具有诗意，机器使新艺术拥有合理的自由空间成为可能，同时旧的艺术将如同管弦乐团演奏中那温柔哀



怨的笛声。

它将赋予必需品以强有力的、充满想象力的鲜活血肉，如同活生生的血肉赋予坚硬的人类骨架以鲜活的美感。

新艺术将国王和贵族阶层独有的东西传递到大家每天的生活中——并且由有限的时间延至不朽。

这一差别是人们现在就能切身感受到的，而不只是被清楚地定义。

这一定义是机器时代的宏大史诗，并将会被及时赋予更多的内容。但是作为艺术家，我们对这个预言介入越深，我们越会发现旧形式面对新条件的无助，以及对用机器进行可塑性处理的急切需要——这一对于需求的满足，是过去的结构性物品所无法适用的。

要获得进一步支持性证据，让我们转向装饰艺术——这一所有艺术的巨大中间地带现在被机器所极度厌恶，而这种厌恶可能使结构艺术陷入绝境，从而成就新的艺术，即民主的艺术。

在此我们发现最致命的曲解，即机器以其卓越的才能用“极度恐怖的碎尸”攻击着文明的世界。这些“极度恐怖的碎尸”过去曾代表它所培养的奢侈，现在代表那些大脑简单的庸俗人群。

不考虑第一原则或一般的规则，传统（即机器完全废弃和变为非自然的做事方式）的完整字面意义是，不顾后果地填充其贪婪的胃口，直到你可能在博览会<sup>1</sup>上以99美分就能买到复制品；而其最初需要很多代人的辛劳和耕耘，现在其本质却一文不值。这些是有害的寄生虫迷惑着我们本性的感受、藐视和篡改创造者可能看到的融入我们心中的正常美的真正感受。

这种适用目标的概念，即事物的形式与用途之间的和谐，是只有少数人才掌握的，而且被他们主要作为反对论据来使用——反对机器！

---

<sup>1</sup>1893年在芝加哥举办的世界哥伦比亚博览会；赖特厌恶其同一性，将建筑古典化，感觉它对于表现现代美国是一种不适宜的形式。——译注

这正如指责理查德·克洛克 (Richard Croker)<sup>①</sup>对美国的政治不公正。

如同“克洛克是政治弊病的产物而不是创造者”，机器也是这一不公正的产物而不是创造者；带着这种差异，机器很有可能是不情愿地被迫以艺术的名义退化。机器，在它的艺术能力被关注以前，它本身就成为一边等待一边工作和一边工作一边等待的艺术家的疯狂的牺牲品。

这两者有很明显的差别。

没有哪个阶级愿意泄露其时代的美的秘密。

他们悲哀地固守着旧秩序，并且想使这诸多事物回归其初级阶段或传承到它的下一个初级阶段，而机器时代则为这种艺术家在受苦，他们获得、工作、歌唱，伴随着关于此时此刻的愉悦感！

我们希望人们热切地探求和寻找这个时代的美，或者为自己没有发现美而自责；希望人们作为一个倡导者和提倡者去明确地接受。因为没有人会像等待威廉·莫里斯的伟大作品那样，一边等待一边工作或一边工作一边等待，而当今大多数工艺品都是一种模仿复制——认同这种工作的时代已经一去不复返了。

仿制品的本性便是逐渐走向衰亡的不归路。

当今那些鼓吹现代性和机器化的艺术家的行为，正在证明过去威廉·莫里斯和拉斯金的理论是正确的；他们最好学会等待和根据社会的需要而工作，有许多事情在等待他们完成。他们在艺术创新领域会造成严重的损害。他们已经制造了太多可悲的损害。

艺术家只要睁开眼睛，就会看到它所恐惧的机器最有可能消除那些借艺术为名折磨人类的行为，它们名目繁多且毫无意义。唯有如此，才可能在世界艺术里新生一种尚未看清的纯洁的力量、一种理想和一种诗

---

<sup>①</sup>理查德·克洛克 (Richard Croker, 1841-1922)，纽约腐败政客，在职时通过贿赂和“保护”敛金致富。——译注

般的才华。对于机器来说，现在这个过程消除了必需品中微小的结构欺骗因素，减轻了令人厌倦的争斗，避免使物品面目全非，远离其本质；它也满足了现代艺术平衡的简要条件，如同雕塑家手中的黏土球服从于其创作欲望一样，机器永远地解除了我们习惯赋予艺术的这个错误却真实存在的伪装。

威廉·莫里斯大力宣传“简约”应成为所有真正艺术的基础。让我们理解“简约”这个词对于艺术的伟大意义，因为它对于机器的艺术也是至关重要的。

我们也要避免天真化，就像我们拒绝一个完全成熟的女性还做作地表现出婴孩般特有习惯那样。

这种宣传深深渗透到英国艺术中——从对旧式房屋的全新仿效逐步发展到屋檐下的接雨桶。

事实上，大多数追随威廉·莫里斯学说的简约是一种肯定的观点；从肯定的意义来说，他做得已经足够好了。但简约的最高形式不是幼儿智力这一意义上的简单——它绝不只是房屋的一个侧面那样简单。

出于一种很自然的反感，我们从当今毫无意义的精雕细作转向单纯的陈腐——这种感觉和看完一系列拙劣的图画后，面对一张白纸反倒感觉是一种解脱一样，但是简约不仅仅是一种中庸或负面的品质。

对于艺术中的简约，正确的理解应当是：它是一种综合的正面意义的品质，其中我们可以看到思考的脉络、思维的宽阔、内容的充实，此外还有在一棵树或一朵花中所能发现的一种完整的感受。一部作品也许拥有一朵稀有的兰花或橡树般的顽强坚毅的精美特质，但仍可以是简约的。要使一件物品简约，实际上只要使它单纯地忠实于其本身就足够了。

带着这种简约的理念，让我们快速审视一些关于机器的实例，看看它如何被错误的理念所强迫而破坏了这种简约；而它又如何能在正确的理解和使用下，使最高境界的简约得以实现。由于木头是所有家装材料中

用的最多的，也因此最容易被滥用的材料，因此让我们先来看看木头。

机械的发明只有一个目的就是尽可能地模仿到最精确。但是早期的木雕家具，拿一个99美分的家具来说，如果不做些粗制滥造的修补，根本无法卖出。而这种粗制滥造的修补除了意味着把旧式手工雕刻的工艺融入大众视野之外，没有任何意义。

从艺术的角度来说，大瀑布城（Grand Rapids）<sup>①</sup>生产的这种可悲愚蠢的曲解就造成比修补更严重的颜面尽失的问题；更不用说那些柱子、栏杆柱、锯过的横梁和支柱、铅条线以及过分装饰的细木工制品，它们的矫饰程度比那些非常考究的古典产品还要严重。

除了极个别的特例，这种情形充斥整个木工行业。早期工艺的观念退化到一种既没有深刻意义也没有商业完整性的感觉中；实际上是一种基于空虚和无知而存在的过分讲究、脆弱和原始兽性。

现在看看我们从机器中学到了什么。

机器教导我们木头的美首先来自木头本身的品质；不能始终显示出木头这些品质的处理都是不具有可塑性的，也因此是不适宜和不美的；机器教导我们如果我们将木头留给机器，那么有些简洁的形式和加工可以恰当地表现出木头的美，而有些形式就不能；所有木雕都是对材料的一种强加，是对于材料本身拥有的艺术特质（其中首先是斑纹，其次是质地，再次是颜色）的出色潜质的一种侮辱。

机器通过其完美的切割、制作、抛光和重复的操作使其在被使用时毫无浪费成为可能，无论穷人还是富人都可以享受加工后整洁而坚固的美丽外观；而过去这只有在Sheraton和奇彭代尔式（Chippendale）家具饰面中才能看到，它带有可怕的奢侈，且是中世纪时代绝对不屑一顾的。

机器解放了木头中这些美的特质，从而使消除从世界开始时就施加

---

<sup>①</sup>大瀑布城，属密歇根州，是19世纪末20世纪初美国家具行业的中心。——译注

在木头上的毫无意义的大量折磨成为可能，要知道，除了日本人，木头几乎被全体人类滥用或错误处理。

值得称道的是，这不正是莫里斯宣扬的“消除”的过程吗？

此外，还不仅仅是一种肯定，因为如果单从技术角度来考虑，机器是将一种方法赋予艺术家之手，使其能够在实现木头的真正特质的同时，和谐地融入人的精神和材料的需要，没有丝毫浪费，且能达到所有目标。

怎样通过机器的方式，使得这些传统、古老的物质材料融入到新的生活？

我们现代生活的物质都是这些旧的、老的物质材料，只是通过机器进行的可塑性伪装处理，即在材料利用上创造出高品质的需求，也适合于材料自身的艺术美感表达。

我们快速浏览一下现代建筑，他们怎样通过艺术和工艺的手段展开；通过一定的秩序性进行分类和次级分类，然后进行排列和归档。

钢和铁是一类；塑胶与水泥是一类；陶土是一类。

有谁能够想到这种传统材料，烧焦的黏土所具有的可能性，在现代机器和人的创造性的大脑下，它被加工成制作镜头用的干片——一个不可思议的简化物？这些转化的材料和工艺可以帮助艺术家用一种简洁的、适度的和美丽的外观去塑造一种结构和框架，而以前他在这方面非常吃力，其实现仍在仍然如此。五种不同类型的材料应用在一座小别墅里，并且有些小气地安排在一个空间中，而似乎产生了一种独特的效果——作为一种事实，在太阳、风、雨的作用下，而变成一种杂乱的垃圾堆。

金属制成的现代铸件的过程——最完美的现代机器之一，可以让任何的形态变得平整光滑，而在其中永远流淌着对于最精致的诗意感的想象，在每一个看到它的人的心里都是如此。

# 1905

## 维也纳工场的工作程序<sup>①</sup>

[奥]约瑟夫·霍夫曼和[奥]克罗曼·莫塞尔

奥地利的维也纳工场（Wiener Werkstatte）1903年由约瑟夫·霍夫曼（Josef Hoffmann, 1870-1956）和克罗曼·莫塞尔（Koloman Moser, 1868-1918）创建，本文正是关于维也纳工场的文章，讲述工场成立的目的、目标和工作方法，它旨在制作和出售现代技术与手工艺的精品，生产了大量兼具审美和功能性的设计作品，工场力图在功能和形式间建立联系，恢复应用艺术，其设计的家具很长时间内影响了欧洲的风格。

约瑟夫·霍夫曼是奥地利著名的建筑设计师，维也纳分离派的创始人。他曾在德国慕尼黑学建筑设计，后投入瓦格纳门下，成为瓦格纳学生中家具设计成就最大的设计师。1897年他加入前卫的“维也纳分离派”，1899年被任命为维也纳工艺美术学院的建筑设计教授。霍夫曼在建筑、平面、家具、室内、金属器皿设计方面有着巨大的成就，他的设计十分简洁，他作品中最基本要素是几何形状、直线条和黑白对比色

---

<sup>①</sup>本文摘自约瑟夫·霍夫曼和克罗曼·莫塞尔. Katalog mit Arbeitsprogramm der Wiener Werkstatte (Vienna, 1905). 提姆·本顿和夏洛特·本顿英译, 选自提姆·本顿和夏洛特·本顿编辑《形式与功能: 建筑与设计史原始资料, 1890-1939》(伦敦: 开放大学出版社, 1975): 36-37.

调，这种装饰手法也一直贯穿在霍夫曼的设计作品中，被称为“方格霍夫曼”。他认为功能是设计的指导原则，他的设计往往具有超强的设计感，霍夫曼也成为欧洲现代主义的先驱。

克罗曼·莫塞尔是二十世纪奥地利很重要的艺术家，是“维也纳分离派”运动中最重要的人物之一，他设计了系列艺术作品，涉及建筑、家具、图形、珠宝等方面，对这个时期时代的风格产生巨大的影响。

（叶芳）

以次充好的大批量生产的商品和对早期风格不加鉴别的模仿，二者所造成的无边的邪恶，正犹如浪潮般席卷着全世界。众多的欲望和想法把我们和先人们的文化割裂开来，散落得到处都是。机器在很大程度上代替了手工作业，商人也取代了工匠。试图阻挡这股风潮看起来是愚蠢的举动。

但正是出于这一目的，我们才创立了我们的工场。我们的目标就是在我们自己的国家里，创造一个安静的小岛，从岛上的艺术和手工艺中发出令人愉悦的声音，这里欢迎所有信仰罗斯金和莫里斯艺术理念的人们。我们呼吁所有那些认为文化在这一意义上有其价值的人们，我们也希望我们可能会犯的错误不致阻碍朋友们给予我们的支持。

我们希望在公众、设计者和工人们之间创造一种内在的联系，我们想要生产优良而又简单的日常用品。我们的指导原则就是功能性，有效利用我们的重要条件，我们必须很好地分配力量，一定要正确对待原材料。只有在看上去需要被

装饰的时候，我们才会去寻求装饰，但无论如何，我们也不会被迫加以装饰。我们会用到许多次等宝石，特别是在我们的珠宝中，因为在我们看来，它们繁多的颜色和不断变化的刻面替代了钻石的光彩。我们热爱银子和金子闪耀的光辉，把铜的光泽也看做艺术。我们认为，一个银质胸针能够拥有和金子或是宝石做成的珠宝一样的内在价值。手工技术和艺术观念的价值必须再一次被认知，并因此而被重新衡量。评价手工艺品的价值，必须用与衡量画家或是雕刻家作品同样的标准。

我们不能也不会去和那些便宜的作品竞争，那些作品很大程度上是以工人为代价而完成的。我们把帮助工人恢复工作中的乐趣，并获得能使这种乐趣得以实现的人性化条件作为自己的首要责任，但是这些只能一步一步地实现。

我们的皮革制品和书籍装帧就像我们其他的产品一样，目的在于提供好的原材料和好的技术制成品。很明显，只有在与原料本质不冲突的前提下，才会<sup>1</sup>在上面增加装饰，我们时常会利用不同的技术去进行皮革镶嵌、印花、手工贴箔、折叠和浸渍。

好的装帧艺术已经完全灭绝了。拱起的书脊、锁线装订、粗心的切割、松散装订的书页和恶劣的品质已经难以根除。制造出有着明亮的印刷封套的所谓的第一版，就是我们有的这些东西。机器忙碌不停地连续工作，劣质的印刷品充斥着我们的书架，创造着低廉的记录。而任何一个有教养的人都应该对这样的大量出品感到羞愧，因为他知道，一方面，简易制作意味着更少的责任；另一方面，过度只能导致肤浅。而究竟有多少本我们能够真正称之为自己奉献的书籍呢？难道我们不应该拥有最精美的装饰、最好的纸质与印



刷、用最好的皮革装帧的书籍吗？我们这么快就忘记了书籍印刷、整理、装帧中所赋予的爱能完全改变我们和书籍的关系，忘记了不断保持对美的认知能使我们得到升华吗？一本书就应该完完全全是一件艺术作品，它的价值应该用艺术作品的标准来衡量。

我们的木匠车间一直坚持最精确和最可靠的工艺技术。但是，不幸的是今天的人们如此习惯于在得到廉价劣质的产品中成长，以至于在一件家具制作中给予少量的用心也是不可能的。然而，我们必须指出，举例来说，如果我们拿出相当于建造一个火车卧铺车厢的钱，我们就能搭配一个漂亮的大房子，不必提里面每一个物品。这就说明要找到一个合理的比较基础是不可能的。就在一百年以前，人们就已经为建造大厦里的仿古橱柜花费成百上千的金钱，而在今天，一到要支付所需佣金的时候，最意想不到的结果就会出现了，人们就开始责怪起那些没有光泽的粗俗的现代作品。早期风格的复制品只能满足那些暴发户。今日的普通市民，像那些工人，必须要对他们自己的价值感到骄傲，并有完全的认知，不要去和那些已经完成它们的文化使命、被看作是辉煌的艺术遗产的其它社会产物做比较。我们的市民还远没完成他们的艺术责任，还有一段距离。现在，轮到他们去对新发展做出公平的判断。为我们自己的生活而努力，弄得再好也不轻易满足。只要我们的市镇、房屋、寓所、食橱、器具、衣服、珠宝、语言和感觉无法清晰、简洁、艺术地表达时代精神，我们就仍然不知道落后我们的祖先多远，没什么伪装能掩饰我们的这种欠缺。我们还应该注意到我们也都知道的事实，在一定情况下，一个合意的物品是可以机械的方式制造出来，虽然它带有生产的印记，但我们追求的不是这方面的目的。我们想要做日本人一直在做的，没有人

能够想像日本的机器制造艺术和手工艺。我们尝试去完成我们力所能及的事情，但是，我们的进步必须依靠我们所有朋友的鼓励。我们并非自由地去追寻幻想，我们得脚踏实地等待使命。

# 1908

## 竞争性产业的手工艺<sup>①</sup>

[英]C. R. 阿什比

C. R. 阿什比(Charles Robert Ashbee, 1863-1942)是英国工艺美术运动的主要推动者,一位极具天赋和创造性的设计师,在他身上也浓缩了整个工艺美术运动发展的历程。1888年,阿什比在伦敦东区建立了手工艺行会,后来,他又把行会迁到了美丽的格洛斯特郡,并得到了当地的支持。行会主要以设计金银器皿为主,也生产珠宝、精致的铁制品和家具,这个行会以团体协作的方式工作,这也是威廉·莫里斯所推崇的理想化的社会生活方式。但是阿什比却没有认识到创造和发展均需要城市的环境,这个行会是理想主义的艺术和手工艺工商社团,但远离了城市,这必将带来其与市场的脱节,致使它最终也未能抵挡住大工业生产的竞争,于1907年关闭。

阿什比的艺术声望除了来自手工艺行会之外,还体现于他对金属制品的研究,他也从威廉·莫里斯的文章和作品中得到灵感,在本文中阿

---

①本文选自C. R. 阿什比《竞争性产业的手工艺:手工艺行会的记录和二十年来的经验之谈》(开普登&伦敦:埃克塞斯家族出版社,1908):5-7,9-11,15-18,20。

什比阐述了手工艺行会的目标、成功和失败，以及行会中存在的普遍问题，阐释了行会的不断尝试和努力，认为只有艺术和手工艺才能孕育出国家未来的美好生活。

（叶芳）

艺术和手工艺运动始于要制造有用物品、良好地制造、美观地制造该物品的目标，优良与美是这场运动的引领者。

试图实现这些原则的尝试，使得那些一直坚持手工艺品细节的人们不得不面对一系列他们从未遇到过的问题，并使得他们在过去二十五年里，有了不同于一般对于生命的见解。这个见解现在可能是以政治、社会或是美学的形式出现；它可能是立即可行的，也可能不是，但它主张要以经验为基础，在现代英国生活和思想中要有明确的目的。

艺术家也有自己的政治见解，我用下面的观点来解析我对英国的看法。我的政治理论最终由工业机器的伟大经济因素所决定。正是这个因素带给我们伟大的城市、殖民地的扩张、帝国主义的真相和自由贸易的原理。而今，工业机器已经发现了它的局限性，一个新的政治纪元正在开始。这个纪元的征兆就是针对古老制度的三大主张的出现，它们将老的思维路线拦腰截断。第一个主张就是社会主义，它表示“看啊，工业机器不受控制的使用，把我们的文明弄得一团糟，我们必须从底层把局面收拾干净，消灭廉价劳动的祸根。”第二个主张是关税改革，它认为“牺牲一切来为我们的工业中心换取便宜食物的自由贸易理论已经过时了，我们必须有一个新的财政体系，它的设计应该能够表达我们的殖民扩张带来的种族意识。使用英语

的人们标准应当成为标准”。针对工业体系的第三大主张是艺术和手工艺主张，这是个人的主张，它表达的是“这所有的一切有价值吗？它把我们指引向何处？不论是你的社会主义方面，还是你的种族意识方面，都没有任何作用，除非你能确定在工业生产中什么是正确的和什么是错误的，除非你能说出什么应该被制造，什么不应该被制造。就让社会主义尽一切办法收拾出干净的局面，就让财政改革将英国人都捆绑在一起，统一他们的标准，但是就在这里，让我们、还有艺术和手工艺来确定所谓的标准，用产品和产品制造者的形式将这个标准展现给你；就在这里，我们将你再一次带回到现实生活中，带回到对双手和头脑的使用中来，带回到工业机器已经剥夺掉一半人口的现实中来。”

这样，那些名字与艺术和手工艺运动紧密相连的人们可能就成为这场运动的一部分，这场运动令人难以置信地既保守又自由，带给英国城市一种倾向于议会改革的意识；通过这场运动，一种新的理想在国家教育中形成，一种比上一代人——教堂一代——那渺小的宗派主义更高尚的理想；通过这场运动，技术学校如雨后春笋般在各地涌现，人们再一次努力寻找双手的秘密。[……]这是一场理想主义的运动，它既是艺术与手工艺运动的组成部分，也以其富于艺术的声音成为表现艺术与手工艺运动的手段。

通过他们的工场和他们的作品，工人们逐渐接触到英国生活的重大问题，并从经验的角度，反驳他们所不认同，却通常被政治家们和经济学家们认为是解决上述问题的方法。因此这经常被奉为公理：即通过工场体系进行的大规模生产，远比手工或是家庭工业为代表的小型生产更为经济。理由是这已经在竞争性产业中被应用过，因此它确定是国际性的；因为与工场

体系相比，它显示在私人企业体系下手工和家庭工业是如何的黯然失色，因此它也必须适用于整个社会，因为人们的存款也相应地增加了。艺术家们和工匠们否认是这样的，他们认为他们的观点是可以被证明的。

[……]

我想要说明的是，这场艺术与手工艺运动源于对拉菲尔前派画家的坚定，对罗斯金预言和莫里斯强大力量的热忱，并不是公众所认为的那样，或者是公众想使之成为的样子：即奢侈品的温床，或者是为了展现财富而生产那些微小而无用事物的温室。一方面，它是一场用合理的生产方式消灭这些事物的运动，另一方面，它是一场对机器生产和廉价劳动进行不可避免的管制运动。我的观点是：昂贵的奢侈品和便宜的奢侈品完全是一回事，同样的无用，同样的浪费，而且都必须被消灭。艺术与手工艺运动如果意味着什么的话，那它就意味着标准，不论是作品的标准还是生活的标准，标准的保护不论是对生产还是对生产者而言，它意味着二者必须被放在一起。

对于这场运动中的人来说，他们试图找到商业系统的破坏范围，去怀疑它、削弱它、颠覆它，他们的使命就像是他们伟大的祖先首次提出这一命题时一样的严肃和神圣，他们认为自己是在一座玻璃和钢铁的水晶宫中进行一场持久的运动。<sup>①</sup>他们想在放置着过时的古老规则的地方，放上一些更出色、更高贵、更健全的东西；他们想要确定工厂体系的局限性，想要控制机器化，想要恢复劳动和人类生活的真实。

至于说到他们特定的工作，他们的建筑物、他们的家具、

---

<sup>①</sup>这段是指约瑟夫·帕克斯顿的“水晶宫”，专为1851年万国工业博览会而在伦敦海德公园建造而成。

他们的金属制品、他们的陶器、他们用手制作的东西，他们知道只要社会给他们机会，他们就能制作这些东西。他们想要被允许去做这些东西，去做优良的作品和有用的作品，这样的制作过程就是良好公民所过的体面而宁静的生活。他们想要在最适合他们工作的条件下，也是最适合孩子们——他们所养育的年轻公民——的条件下从事劳动。他们对有钱人所说的种族问题不感兴趣，他们看到有些事情变得越来越好，但另一方面，在对为他们和他们的家庭而设立的扶贫院的恐惧下，他们也不想看他们的作品——艺术和手工艺作品——是怎样被做出来的。他们必须做的工作需要付出时间、想法、技能和经验，他们无法“就做到这里”，也无法“就这个价钱”。他们认为英国人的心理视觉被现代生活的机械条件弄得很偏离，以至于人们不自觉地就用机器标准来衡量任何事物，而有些东西是没办法这样来衡量的。艺术和手工艺就属于这些东西，就像土地里即将发芽的种子，时期、季节、幼芽的特性变化才是它们的基本所必需的。艺术和手工艺是社会基本的教育需求，社会必须给它们找个地方，也给那些从事这些工作的人一个稳定的经济基础。我们中的某些人的确走得很远，他们说在直接和简单的生活现实中，艺术和手工艺安身立命的地方是在乡间，在孩子们应该去的地方，而更应该远离机械化和大城镇破坏性影响下的复杂、虚假。我们中的有些人会认为，这本质上意味着需要用直接的伦理标准来管理机器。

[……]

然而，那些工艺技术大师对艺术和手工艺目的的认识，以及对他们所从事的现代工业环境的认识更为深入，他们知道艺术和手工艺的目的在于提供有用的公众服务，如果这个目的被暂时蒙蔽了，它也会再次变得清晰；他们知道，艺术和手工艺的

根本目的就是效用和最大限度的效用。他们的使命就是建立标准；确立商品的好坏标准，判断手工和机器生产的商品哪个更好，判断哪个是把人作为首要因素来考虑，指出哪个是为了它们自身而被制作的事物，哪个最能发展制造者的个性和创造性。

[……]

[……]英格兰即将到来的经济革命很大程度上将会以城市和议会间的斗争形式出现，城市代表民主、他们试图要控制自己的经济环境，议会则代表着特权，特权表现为土地、资本和对生产资料的控制。在这场斗争中，似乎没有工匠的空间，所以他只适合自己开拓出一条道路。我希望在本书中的某些经验和某些建议能对他有所裨益。

至此，艺术和手工艺的合理性就是他们所创立的标准，他们真正要去满足的需求。至此，工匠们自己必须更真实、更直接地对待生活。从事工艺制作的男女不能仅仅依赖工艺技术，他们必须预备参与到生活的基本过程之中，干农活、烹饪、饲养家禽、干家务活，那些更直接体现出最好干什么和最好不要干什么的事情，这所有的一切都意味着一种更为简单的生活方式。我想，以后很多的城市居民会住到乡下，那他就不不得不用双手来做比现在更多的活，可能他将会用上他在城市学到的东西。但是要完善和实现市民的民主政治生活，我们既要避免大城市的教训，也要学习乡下的教训，艺术和手工艺必须要“回到乡间”，至少部分地实现自给自足。那么，一方面，他们必须通过集体行动建立对机器生产的限制，获得对市场的控制，另一方面，他们也至少通过饲养牲畜或是从土地中得到的直接回报中部分地实现自立。艺术和手工艺与英国的土地问题是相辅相成的。



我在本书中所要阐明的，就是一些曾由一小群资本家所资助的英国工匠，带着他们的劳动、他们的技术和他们的传统，整理好工具，回到乡间劳作的实践性中。他们多成功或是多失败，并不是我所要说的。我的推论都是从他们的经验中来，而我所说的任何有价值的事情，是经过他们的经验检验的。如果能展示出在某些方面他们已经成功了，那就意味着其他人也能成功，并且能走得更远；如果他们失败了，那仅仅意味着暂时还没找到正确的道路，而其他人将会找到这条道路。

## 第二章 手工艺行会的普遍问题和它的尝试

关于手工艺行会历时二十年后关闭的故事，它最初的开始和新的发展阶段，或者其他人们想说的，都可以用一句话来概括。在拥护标准和人性化工作的尝试中，行会暂时地自我毁灭了；换句话说就是，工艺标准和生活标准必须结合起来，二者彼此依赖。

聪明、冷酷而又精明的商人无疑会说——我的确曾经听到有人这么说——“我早告诉过你了。”但那话犹如预言，缺乏确定性。在接下来几页里，我想要说明的是商人是错误的，他的预测只有部分是真实的，这二十年中发生的很多事情，开始的时候是他和我们都无法意料的。迅速变化的经济状况影响了手工艺行会的整个问题，艺术和手工艺运动就是一种表现。除了艺术作品我们不在此讨论，建筑、家具、银器、珠宝和书籍，这些对工场来说是重要的，未来也会是重要的产品上，手工艺行会已经获得了一定的社会和经济效益，这可以说是国家生活的真实价值，也是对劳动与工艺技术的渴望的真实价值，而这种渴望未来终将极大地帮助形成国家生活的样式。

当我们说手工艺行会自我毁灭的时候，我们指的是它作为有限责任公司的法律身份已经走到了尽头，它作为历史的这一章节结束于1907年左右。作为有限责任的身份只是行会生命里的一段插曲，行会所遵循的原则而今将以其他方式得以发展和实现。用简单的商业用语来说，在尝试实践一些工艺和生活原则之后，行会在第二十一年开端，在一段时期的严酷的经济萧条下倒闭了，实际的数目超过六千到七千英镑，这些钱的所有者，大部分就是工人们自己。

这些原则很容易就可以恢复。只要在一些集体组织的条件下，让许多工人利用不同的工艺，尽力创造出他们自己的设计，直接接触材料，如此安排以至于使工人们在任何情况下都必需和消费者直接接触。

这些工艺多与建筑相关，手工艺是机器无法驳斥的东西，而那些例子中的观点就是在那些最好使用手工的地方发挥得更好，消费者不会为了便宜、整洁或是其他商业目的而排斥使用机器制造的产品。它倡导的是能用圆锯来锯的木板，[……]就不会用机器来切割。银盘可以用磨机来压制，但是真正的盘子或水杯却不能用机器来旋压成型[……]。我们考虑到这点，仍旧这样去做，这将存在一个重大的原则问题，这会影响到相关产业以及从事这项工作的人们的未来，而艺术和手工艺将会孕育出更加荣耀和美好的国家生活。

除了这些工艺技术的对错原则和机器的使用和滥用外，行会还做了更多的事情。它设立并始终如一地贯彻了这项原则，人们本身拥有股份，就会有兴趣参与到这项事业中来，个人的兴趣必定会影响产品，特别是那些具有内在个人品质的产品，通过任命劳动者作为指导者，他们就参与到业务的管理和政策之中。它甚至曾经希望企业最终完全属于个人。

最终，作为这些原则的结果，为了工作和生活，人们应该被赋予一些比在伦敦或是伯明翰这些大城市更好的条件的机会，那些可怕的车间协会，灰色的街道和房屋构成的沉闷的封闭空间应当给予机会；把整个事业都交给国家的动议——包括150个男人、女人和孩子——这在1902年就实现了。为了实现所有的一切需要三件事情：热情，技能和金钱。前两项我们拥有许多，而第三项我们只能借用。[……]

[……]

# 1909

## 未来主义的基础和宣言<sup>①</sup>

[意]菲利普·托马索·马里内蒂

菲利普·托马索·马里内蒂(Filippo Tommaso Marinetti, 1876-1944)是意大利未来主义艺术运动的领导者和主要代表人物。他出生于埃及亚历山大港一个富裕的意大利人家庭。1893年迁居巴黎,1895年回到意大利。1909年,马里内蒂在法国《费加罗报》发表《未来主义宣言》。此后,马里内蒂创作了一系列未来主义文学作品,较有名的是:长篇《未来主义者与马法尔卡》,剧本《他们来了》等。第一次世界大战时期,马里内蒂是战争的鼓吹者和参与者。1914年发表《未来主义与法西斯主义》,宣传未来主义和法西斯主义的亲缘关系。1919年起积极参与法西斯党的活动,成为墨索里尼的帮凶。墨索里尼建立独裁政权后,马里内蒂被任命为科学院院士、意大利作家协会主席。1942年随意大利军队入侵苏联。1944年病逝。

<sup>①</sup>原载《费加罗报》(巴黎),1909年2月20日。本文摘自《未来派的基础和宣言》,载R. W. Flint编辑《马里内蒂选集》,R. W. Flint和Arthur A. Coppotelli英译(New York: Farrar, Straus and Giroux, 1972): 39-43。

马里内蒂的《未来主义的宣言》标志着未来主义的诞生，未来主义强调近代的科技和工业交通改变了人的物质方式，旧的价值观都在改变。其后，未来主义者纷纷发表了《未来主义画家宣言》《未来主义雕塑宣言》《未来主义建筑宣言》等宣言。本文摘自马里内蒂的《未来主义的基础和宣言》，宣言总结了未来主义的一些原则，包括对陈旧政治与艺术的憎恶，主张艺术应当反映现代机器的文明，反映速度、力量和竞争。未来主义观念蔓延到绘画、雕塑、戏剧、音乐领域，对二十世纪的构成主义、超现实主义等思潮产生很大的影响。（叶芳）

我的朋友们和我整晚都站着，就站在装饰着金银丝线和铜制圆顶的清真样式的挂灯下，那圆顶像我们的灵魂般闪耀着，光亮得仿佛心里被囚禁的光彩。有很长一段时间，我们把祖先传下来的无聊倦怠狠狠踩在了富丽的东方地毯上，我们一直争论着，直到逻辑的边界，用我们的狂热涂满了许多纸张。

一种巨大的骄傲感让我们士气鼓舞，因为我们觉得我们自己在那一刻，独自地、清醒地站立着，就像是和来自天上营寨里的向我们怒视的“星空部队”所对峙的骄傲的灯塔或是前哨战。只有司炉工人供给巨轮熊熊的火焰，只有黑幽灵在机车头红热的肚子里搜寻他们疯狂的路线，只有醉汉们犹如受伤的小鸟在城墙边蹒跚前行。

突然，我们跳了起来，听到巨大的双层甲板船里发出非常大的声音，在外部各色灯光的猛烈燃烧中发出轰隆的响声，就像正在度假中的村庄被泛滥的波河所席卷，被连根拔起在洪流上漂流，并从峡谷到了大海。

之后变得更加寂静了。但是，当我们听着老运河无力的低吟，它微弱的祈祷，河上船只的甲板咯吱作响，在窗下我们却突然听到了汽车饥饿的咆哮。

“我们走！”我说，“朋友们，离开这里！我们走！神话和神秘的理想最终被打败了。我们去看半人半马怪物的出生，稍后，就是天使的第一次飞翔！[……]我们应当摇动生命之门，去试试它的门闩和铰链。我们走！看那边，地平线上第一缕曙光！没什么比太阳的红剑更壮观的了，第一次就刺破了千年的阴霾！”

我们走到那三头打鼾的猛兽那儿，轻柔地将手放在它们炽热的胸口。我在车里伸展自己，就像棺椁里的尸体，但是我立刻在方向盘下复活，就像断头台上的刀刃正逼近我的胃。

一种来自我们自身之外的发怒的疯狂席卷着我们，开车带我们穿过犹如洪流河床般陡峭而深邃的街道。到处都有从玻璃窗子里透出的微弱的灯光，叫我们不要相信我们该死的眼睛看到的假象。

我喊着，“踪迹，对于我们的猛兽来说，光有踪迹就足够了。”

我们就像小狮子一样追踪着死神，当它逃离广阔的紫罗兰色的鲜活悸动的天空时，留下了它黯淡中交叉的连续性的黑斑点。

但是我们无法想象夫人们将神像举向天空，或者向任何一位冷酷的皇后献上我们扭曲的宛如拜占庭式手镯的身体！没什么让我们期待死亡，除非最终我们有勇气去获得自由！

我们奔跑着，推倒了门口的看门狗，他们像熨斗下的衣领一样，在我们燃烧着的轮胎下卷曲着。死亡，被教化，在每个转角处和我相遇，要么优美地伸出一只手，要么有时就蹲着，

在地上的每个水坑里慈爱地注视着我。

“让我们摆脱可怕的智慧外壳，让自己像骄傲的成熟的果实一样，投入风儿那张宽阔扭曲的嘴巴里去吧！让我们把自己彻底投入到未知中，不是沮丧无奈，而是要去填补那荒谬的深井！”

这些话几乎来不及说出口，当我急速转动我的车，要摆脱一只想要咬住我汽车尾巴的疯狗的纠缠。这时，在我前面突然过来两个骑车的人，挥舞着拳头，一直摇摆着，像进行着一场看似都有道理可又矛盾的争辩。他们愚蠢的窘境挡了我的路——该死！哎呦！[……]我突然停车，真是令人厌恶，结果我翻到了一个壕沟里，车轮朝上[……]

哎！这壕沟几乎满是泥浆水！是工厂的排水沟！我喝了口相当有营养的泥浆；让我想起了我的苏丹保姆黑色的胸部[……]当我从翻倒的车子下出来的时候，衣服破了，身上肮脏不堪，满身臭味，可是我却觉得一种白热化的喜悦感正芳香地经过我的心头！

一群手拿钓丝的渔民和动植物学家等一大群人已围拢这个奇观。他们耐心而仁慈地用高高的起重机和铁抓钩把我的车子钓了出来，就像海滩上的一条大鲨鱼。当慢慢地从沟里被弄出来的时候，漂亮的巨大车外框和柔软舒适的车内装潢都被毁了。

他们认为我那美丽的鲨鱼已经死了，但是我的爱抚却足以使它复活。它真的又活过来了，用它那有力的鳍游走着！

那么，尽管我们的脸庞满是工厂里的赃物——涂着金属废料、无意义的汗水、漫天烟尘——尽管我们伤痕累累，双臂被高高吊起，但是我们并不惧怕，我们要向地球上所有活着的生命宣布我们崇高的目的：

## 未来主义宣言

1. 我们想要歌唱危险之爱、无畏和活力的经验。
2. 我们诗歌的主要元素是热诚、勇敢和反叛。
3. 一直以来，文学都在鼓吹一种静止的、狂喜和醉生梦死的沉思。我们想要倡导的则是进取性的运动、高度活跃的失眠、奔跑的步伐、极度的跳跃、拳打和拍打。
4. 我们认为世界的宏伟正被一种新的美所丰富，这就是速度之美。引擎罩上装饰有漂亮管子的奔跑的汽车就像散发着爆炸气息的蛇——咆哮的汽车就像安装在葡萄弹上一样——这比萨莫色雷斯的胜利女神更美丽。
5. 我们想赞美车轮上的人，沿着地球旋转的轨道，他们投掷着灵魂之矛。
6. 诗人应当释放他们的热情、光彩和宽宏大量，放大对原始元素真诚的热爱之情。
7. 除了战斗不存在别的美。没有攻击性特点的作品不能称其为杰作。诗歌应当被设想为对未知力量的凶猛的攻击，是在人之前将之降低、拜倒的力量。
8. 我们站在几个世纪里最后的海角上！[……]当我们想要的东西是破除不可能世界的神秘之门时，我们为什么要往后看呢？时间和空间昨天就死了。我们已经生存在绝对之中，因为我们已经创造了永恒的、无所不在的速度。
9. 我们要赞扬战争——世界唯一的洁身之道——军国主义、爱国精神、自由使者破坏性的手势、为美好的理想而死、还有对妇女的蔑视。
10. 我们要摧毁博物馆、图书馆和各种研究所，我们要打倒道德教育、女权运动和任何机会主义或功利主义的怯懦。
11. 我们要歌颂那些被工作、被快乐、被暴动所激励的人



群；我们要歌颂现代社会中多姿多彩的革命浪潮；我们要歌颂熊熊闪耀着的猛烈的电火花、整夜不停运转的兵工厂和造船所；歌颂吞噬掉滚滚烟尘的贪婪的火车站；歌颂通过弯曲的烟雾所形成的线而悬挂于天上的工厂；歌颂宛如壮硕的体操运动员一般横垮河流的桥梁，像闪闪发光的刀在太阳下闪耀；歌颂对地平线嗤嗤吸气的喜欢冒险的蒸汽船；歌颂火车在轨道上留下轮印，犹如被套牢的巨大的铁马的蹄；还有那圆滑飞行的飞机，它的螺旋推动器在风中的咯咯声好像旗帜般发出声响，似乎是一群热情群众的欢呼。

这是来自意大利，我们在世界上发起的颠覆性和煽动性的暴力宣言。通过它，今天，我们建立了未来主义，因为我们想让这片土地从教授们、考古学家们、导游们和古文物研究者的腐败中解救出来。意大利做二手服装的生意已经太久了。我们想要把她从覆盖着她的无数的博物馆中解救出来，那些博物馆犹如许许多多的墓地。

博物馆：多少世纪！[……]如此多彼此不知的事物被不加区别、统一安全地放在一起。博物馆：就是一个公共宿舍，里面的物体永远躺在它所憎恶或是未知的东西旁边。博物馆：画家和雕刻家荒谬的决斗场，彼此间野蛮地用色彩或是线条的拳头拉出一面争斗之墙！

[……]

事实上我要告诉你，平日到博物馆、图书馆和研究所里去（白费力的坟墓、钉死在十字架上的梦想，失败开始的标志！），对艺术家们来说，就像是被家长长期监督一样地具有破坏性，这些家长监督着那些陶醉于自己的才气和雄心勃勃的梦想的年轻人。对于那些垂死的病人或是囚犯来说，当未来向

他们关上大门的时候，他们还可以用往日的荣耀聊以自慰[……]但是我们不想像他们那样成为过去，我们是年轻的强壮的未来主义艺术家！

所以让它们来吧，用烧焦的手指来引起燃烧吧！它们在这儿！它们在这儿！[……]来吧！烧掉图书馆里的书架！把运河引入博物馆，让它淹没博物馆吧！[……]啊，快乐地看那些荣耀的老帆布书皮漂浮在水上，褪色了，破碎了！[……]挥起你的镐、斧头和锤子，毫不可惜地把这些古老的城市砸烂，砸烂！

我们中最大的三十岁，所以我们至少还有十年来完成我们的工作。当我们四十岁的时候，那些更年轻更强壮的人们可能会像扔掉无用的手稿般把我们也扔进废纸篓——我们期待着那一天的来临！

我们的继任者们会冲着我们来，从很远的地方来，从各个角落来，唱着歌翩翩起舞，弯曲着掠食者的钩状的爪子，像狗一样在学院大门嗅着我们正在腐朽的思想的气味，那思想终会成为文学的地下墓穴。

[……]

# 1913

## 句法的毁灭——无拘无束的想象 ——话语的自由之境<sup>①</sup>

[意] 菲利普·托马索·马里内蒂

马里内蒂在著作和实验中，描绘了一系列平面信息传达的可能性，这些可能性显得如此充满活力和另类。作为一个诗人，他与其之前的象征主义者反其道而行，马里内蒂最初关注的是语言自由表达的可能性，他对印刷排字的研究最终也归结为这一点。在1912年至1914年间，他立场坚定地阐述了一系列关于激进美学的宣言。这里摘录的是《印刷的革命》之中的章节，在关于印刷的专业文章中是最直言不讳的。在这首被收集于他的著作《Les mots en liberte futuristes》(1919年)中的诗篇里，马里内蒂用一些鼓动火车、飞机、光波、原子速度的词句，将字母形状和碎片拼贴进感情强烈的煽动性声明中，这些物体的速度使未来主义者得到灵感。

(孙海燕)

---

<sup>①</sup>首次发表在Lacerba]；(佛罗伦萨：1913年6月15日)

## 话语的自由之境

把所有愚蠢的客套话和教授们令人迷惑的语言都抛到一边儿去吧，我现在宣布，抒情才是使人陶醉于生活的完美才华，才是以自我陶醉的方式充实人生的完美才华。这是一种将旋转着并吞噬着我们生活的泥沼转变为葡萄酒的才华，这是一种用我们多变的自身那独一无二的色彩来影响世界的能力。

现在假设你的一位具有抒情才华的朋友发现他自己正处于一种情感强烈的人生境遇中（革命、战争、船难、地震，等等），然后立即开始告诉你他感觉到的印象。你知道吗？你那激动的朋友面对这些会本能地进行抒情。

他将会蛮横地从摧毁他演讲的句子结构开始。他没有在构造句子上浪费时间。标点符号和正确的形容词对他来说什么也不是。他会轻视语言的精确和细微的差别。气喘吁吁的他会用好像正冲他扑面而来的，看得见、听得到、嗅得着的感觉袭击你的神经。那突然喷发的情感会爆裂语句的蒸汽管道、标点符号的阀门以及形容词的夹钳。一大把必要的词语处于非常规的次序中。讲述者唯一的当务之急，是要表达出他正感受着的每一个震撼。

如果这位天生善于抒情的讲述者的思想也被一般的想法所侵占，他就会不知不觉地用凭直觉就知道的所有东西来概括他的感觉。并且为了表达经历着的生活的真实价值与维度，他会掷出巨大的类比的网穿过世界。以这种方式，他会揭示出类推的人生基础，就像电报，在即时报道方面，电报以省时快捷同样影响着新闻记者和战地记者。这些紧急、简洁的回答不仅是为了控制着我们的速度法则，而且是为了诗人和听众之间长达数百年的和谐。事实上，诗人和听众就像两个老朋友，同样和

谐地存在于老朋友之间。他们可以通过半个词、一个手势、一瞥眼神就让他们自己相互理解。所以，诗人的想象力必须在没有连接线索的情况下，将不相关的事组织在一起，这就应使用必要的自由话语。

## 自由诗之死

自由诗曾经有数不尽的存在理由，但现在，它命中注定要被自由话语所代替。

诗的演变和人的感性向我们展示了自由诗的两个不可救药的缺陷。

1. 自由诗宿命般地将诗歌推向流畅的语音效果、老一套的双重内涵、单调的节奏、一套愚蠢的和谐之声，和一种不可避免的重复吟颂，内外皆然。

2. 自由诗在句法的高墙和语法学的围堰之间，人为地开凿出一条抒情的河流。自由的直觉灵感对着理想的读者直抒胸臆，却发现它自己就像是滋养着所有骚动不安的聪明头脑的净化水一样，被封存和被分类。

当我说要摧毁这条句法的沟渠时，我既不是绝对的也不是系统的。在我解放了的抒情诗的自由话语中也都随处可以找到常规的句法痕迹，甚至也能找到真正有逻辑的句子的痕迹。这些简洁性和自由中的不平衡是自然的且不可避免的。事实上，诗歌仅仅是一种比我们的日常生活更为集中和浓缩的生活，是一种超越了日常生活的生活，所以就像后者一样，它也是由有活力的元素和消沉的元素组成。

因此，我们不能过于被那些元素迷住。但是，我们也应该不惜一切代价避免发电报式的表达中的修辞和陈腐。

## 无拘无束的想象

通过无拘无束的想象，我指的是想象与比拟的绝对自由，用无障碍的话语来表达，用和句法的束缚没有联系的句子来表达，并且表达中也没有标点符号。

“直到现在，作家使用直接的类比还是受到限制的。比如，他们要把一个动物与一个人或者另一个动物相比，这和摄影术有一点儿相同（例如，他们把一个小猎狐犬比做一个很小的良种动物。另外，更进一步，他们可能会把这个同样在颤抖的小猎狐犬比做一个小型摩尔斯密码机器。而在另一方面，我会把它同汨汨的流水相比。在这里有个永远都非常巨大的类比的等级，无论如何遥远，都有着永远更加深入、更加坚固的密切关系）。

类比仅仅是非常喜欢把远隔的、看起来相似的、多种多样的和敌对的事物聚合起来。一个管弦乐队的风格，同时是多彩的、有多种声音的、多形式的，能够包含物质的一生，只能使用最广泛的类比。

在我的《Tripoli的战斗》里，当我拿发怒的战壕与刺刀刺向管弦乐队、机械枪炮对准“蛇蝎美人”相比较时，我直觉地将宇宙的一大部分引入到一个短小的非洲战斗的经历中。

就像沃尔塔尔（Voltaire）所说的，影像不是由于吝啬而被选取、采摘的花朵。它们就是诗歌活力的源泉。诗歌应该成为一个连续不断的新的影像的序列，否则它就只是贫血病和黄萎病。

它们之间的关系越广泛，图像拥有的令人惊讶的力量也就越持久。”

（未来主义者文献的技术宣言）

无拘无束的想象，以及自由的话语，将会带给我们物质的本质。当我们发现关系很远、甚至是截然相反的事物之间的新类比时，我们将会赋予它们更多的内在价值。我们将能够动物化、植物化、矿物化、电气化，或者液化我们的风格，而不是将动物、植物、矿物拟人化（一个过时的体系），使它生活在一个物质的生命里。比如，要描绘一片草地的生命，我们会写道：“明天我将会愈发葱郁。”

在话语的自由之境中，我们将会得到：浓缩的隐喻；电报影像；最大限度的震动；思想的节点；运动中扇子的开合；被压缩的模拟；和谐的色彩；感觉的大小、重量、尺度，以及速度；重要的单词突然向前冲进感觉力的水塘中，减缓这些单词速度产生的浮力同心圆。直觉休养的时刻；在两个、三个、四个、五个不同的节奏里运动；分解的、探索的及维持着一大堆直觉的附带条件。

## 文学的我之死

### 分子一生与材料

我的技术宣言反对对于“我”的着迷，直到今天，诗人已经描绘、歌唱、分析，和呕吐过了。为了使我们自己摆脱对“我”的着迷，我们必须放弃将自然人性的习惯，这习惯来自于把人类的激情和偏见归于动物、植物、水、石头和云朵。作为替代，我们应该表达围绕在我们身边的无穷微小的事物，原子的不可感知、不可见、激动不安，布朗运动，所有热情的假说和所有领域的探索都来自于高倍显微镜。解释一下：我想要把无穷的分子的一生引入到诗歌中来，不是作为一份科学文献而是作为一个直觉的元素。在艺术作品中，和那些无限美妙

的景象以及戏剧性事件在一起，它应该是一个混合物，因为这些融合组成了生命的整体合成物。

为了给我的理想读者的直觉一些帮助，我将所有的自由词语用了斜体字，用来表现无穷的微小和分子的一生。

## 信号灯式的形容词

### 灯塔式的形容词和空气式的形容词

我们到处倾向于抑制限定性的形容词，因为它在直觉里预设了一个制动装置，这实在是一个对名词过于微小的界定，这些形容词没有一个是绝对的。我谈到了一个趋势，我们必须尽可能少地使用形容词，并且用一种完全不同于它现在用法的方法。一个人对待形容词应该像铁路信号的风格一样，使用它们来给速度做标记，使其沿着整条道路放慢和停顿。可是，类比用得太多了。用这种方法，会有多达二十个的信号灯式的形容词积聚起来。

那些我称之为信号灯式的形容词，灯塔式的形容词，和空气式的形容词是与名词分离着的形容词，孤立地呆在圆括号里。这使它有些独立于名词，比名词本身更清楚、更强烈。

信号灯式的形容词或灯塔式的形容词，放在括号里的笼子中，这是一个有玻璃罩的高高挂着的笼子，光线的投射延伸至远处，光波探照到它周围的一切。

这些形容词的简介瓦解成碎片，广泛散播，有启发性的，有饱满的，并且包裹了自由话语的整个地盘。例如，如果在一个自由话语的聚集处描绘一次海上航行，我会在括号之间放置以下的信号灯式的形容词：（沉默寡言的、蓝色的、有系统的、惯常的）不仅大海是沉默寡言的、蓝色的、有系统的、惯



常的，而且轮船以及它的机械、乘客都是如此。我所做的与我特有的精神也是沉默寡言的、蓝色的、有系统的、惯常的。

### 动词不定式

在这里，我的声明也不是绝对的。然而，我断言在一个感情强烈的并且有活力的抒情方式中，动词不定式完全有理由成为必不可少的一部分。像车轮一样旋转，像车轮一样能够适应类比的列车中的每一节车厢，它构成了风格特有的速度。

不定式就其本身而言否定了句子的存在，并且阻止了来自于在一个明确的节点上放慢和停止的风格。当不定式是圆形的并像一个车轮一样运动时，其他动词的情绪和紧张感就要么是三角形的、正方形的，要么是椭圆形的。

### 拟声词和数学符号

当我说到我们必须对艺术的圣坛表示藐视时，我激励未来主义者将抒情诗体从内疚的严肃气氛中解放出来，并激怒一个用大写的A开头的所谓艺术这一正常的称呼。大写的艺术对于有创造性的灵魂来说是一种教权主义。我用这些方法激励未来主义者消灭并嘲笑这些花冠、手掌、光环、精致的画框、斗篷和圣带、纯粹历史的行头和浪漫派的小摆设，它们构成了迄今为止诗歌中的绝大部分。我提议代之以迅速的、野蛮的、最接近的抒情风格，这抒情风格看起来也许是我们以前所有的诗歌的悖逆，一个电报式的抒情风格不具有一本书那样的品位，但它所具有的品味生活的可能性却是一样的。而且要大胆地引入拟声词，把现代生活的所有声音和噪音、甚至是刺耳的杂

音，都协调地融合到一起。

拟声词用粗鲁、野蛮的真实元素使抒情诗体富有生气，但它在诗歌中的运用（从Aristophanes到Pascoli）却或多或少都是胆怯的。我们未来主义者要发起对拟声词忠实的、大胆的使用，并无需成体系。例如，我的Adrianople Siege-Ochestra和我的Battle Weight + Smell就要求有大量的拟声词融合进来。经常是为了提供最多数量的颤音和更深层次的生活的综合，我们废除了所有格式上的束缚、废除了所有的光辉，传统的诗人用这些光辉将图像结合在韵律学中。作为替代，我们使用非常简短的或不知名的数学和音乐符号，并且我们用圆括号之间的指示，像是（快）（加快）（减慢）（二拍子）来控制这个风格的速度。这些圆括号甚至可以插入一个词语或一个拟声词的和弦之中。

## 印刷的革命

我要发动一场印刷的革命，瞄准卑劣的、使人作呕的passeist and D' Annunzian诗集的创意，在十七世纪的手工制造的纸张边缘上有一堆“头盔”，它们是密涅瓦（司智慧及工艺之神）们，阿波罗们，精美的红色首字母、植物、神话中弥撒书的缎带、题词、和罗马数字。这书也许是我们未来主义者思想的表达。不仅仅如此。我的革命也瞄准了所谓的页面（它不是不断变化的）上的版式和谐，以及整张纸面所充满的风格的变化和爆发。所以，在同样的页面上，我们将会使用三到四种颜色的墨水，或者如果可能的话，甚至是二十种不同的字体。例如：斜体字用在相似或轻快的句子上，黑体字用于情感强烈的拟声词，等等。伴随着印刷的革命和文字中五彩缤纷的

变体，我试图增强词语的表现力。

我反对马拉美装饰过于精致的审美和他对稀有词语的研究，那些必要的、优雅的、引起联想的、细腻的形容词。我不想通过passeist装腔作势和魅力来暗示一种想法或感觉。取而代之的是我想要蛮横地抓紧它们，然后把它们用力投掷到读者面前。

此外，我用印刷的革命同马拉美固定的完美做斗争，这就允许我赋予这些词语以印象（通常是自由、动态和鱼雷似的），来表达星星、云朵、飞机、火车、波涛、炸药、海水泡沫、分子和原子的速度。

因此，我实现了我的第一份未来主义者宣言的第四条原则（1909年2月20日）：“我们认为世界的宏伟正被一种新的美所丰富：这就是速度之美。”

### 多样的抒情诗体

另外，我还想出了“多样的抒情诗体”，通过它我成功地延伸了抒情诗的同时性，这个同时性也迷住了未来主义的画家们：通过使用多样的抒情诗体，我确信我已经获得了最复杂的抒情同时性。

在几条平行线上，诗人们将会抛出几条色彩、感觉、气味、响声、重量、浓度、器官的链子。接下来取代它的就是，这些线条中的一条将会成为嗅觉的线，另一条会成为音乐的线，另一条成为形象化的线。

让我们假设一下这条形象化的感觉和类比的链条支配着其它链条。在这种情况下，第一行就要比第二行和第三行用更加粗壮的字体来印刷（例如，它们中的一条包含着乐感之链和类

比之链，另一条饱含着嗅觉之链和类比之链）。

一个包含了许多堆感觉和类比的页面，它们中的每一个都是由三到四根线组成的，形象化的感觉和类比之链（用黑体字印刷）将组成第一堆的第一行，并且将继续组成（通常在同一种字体里）其他几堆的第一行。

乐感之链和类比之链，它的重要性小于形象化感觉之链和类比之链（第一行），但大于嗅觉之链和类比之链（第三行），因而在印刷时的字体会比第一行小比第三行大。

### 自由表达的拼字法

自由表达的拼字法的历史必要性已被连续的革命所证明了，这革命持续地将人类竞争中的抒情能量从枷锁和统治中解放出来：

1.事实上，诗歌开始于诗人们将他们的醉人的诗篇引导入一系列平静的气息，这些气息伴随着重读、重复、押韵或依照预定停顿（传统的公制）的韵律。然后，诗人们有一定程度的自由，对他们的先辈们所制定的不同韵律进行变化。

2.后来，诗人们意识到，各种不同的抒情诗必须通过绝对自由的重读，创造出各自的节律，以适应多变的和不寻常的停顿。如此这般，他们达到了自由诗的境界，但是他们仍然保持了词语的句法顺序，因此，抒情诗的令人陶醉之处能够通过句法逻辑的沟渠流淌到听众面前。

3.今天，在将这些陶醉的抒情推向我们发明的呼吸节律之前，我们已不再想要让它们去符合词语句法上的顺序，然后我们拥有了话语的自由之境。此外，我们的醉人的诗歌应该自由地变形，使词语生气蓬勃，把它们剪短，将它们向外延伸，加

强中心点或末端，增加或减少元音字母和辅音字母的数量。因此，我们将会有一个“新拼字法”，我称之为“自由表达”。

这些词语本能的变形符合我们自然的倾向于拟声词的趋势。即使这个词在变形后变得很含糊也没有关系。它就应该将自己与拟声词或声音提示词融合起来，并将很快令我们达到拟声的、灵魂的和谐，达到一种铿锵有力但抽象的情绪或纯粹思想的表达。但是有人可能会反对我的话的自由之境，我的想象毫无束缚，如果它们要被理解就需要由专门的演说者来诵读。虽然我并不喜欢群众的理解，但我还是会告诉你，未来主义者的大众演说家的数量正在上升；并且，任何饱受赞誉的传统诗歌如果想要被理解，都必须拥有专门的演说者。

# 1908

## 装饰与罪恶<sup>①</sup>

[奥]阿道夫·卢斯

阿道夫·卢斯 (Adolf Loos, 1870-1933) 出生于1870年12月的勃诺 (现属捷克的布尔诺), 是一位石匠和雕刻家的儿子。1893年, 他去美国芝加哥观看世界博览会。在美国的三年时间对卢斯的长远发展起到了重要的作用。在这段时间里, 尽管他非常贫穷并打过各种零工, 但他看到了美国建筑师沙利文等人所创造的革新建筑的繁荣, 并目睹了美国生产的高效率, 而且这段经历使他较为容易地进入了维也纳上流社会。早在1897年, 在卢斯能够作为建筑师获得很多委托业务之前, 他就已经在文化新闻界获得了声誉。从1922年开始, 卢斯在法国度过了他的大部分岁月。

在离开维也纳的前一年, 一个法国出版商出版了他的第一本书: 《空谷留音》(Spoken into the Void, Ins Leere gesprochen, 1897-1900), 收入了卢斯在1900年前的大部分文章。而在当时, 没有一个德

---

<sup>①</sup>选自阿道夫·卢斯, 《装饰与罪恶: 论文选》(Ornament and Crime: Selected Essays), Michael Mitchell英译, (里弗赛德, 加州: 阿雷登出版社, 1998): 167-176.

语出版社敢冒着风险出版卢斯的书。1931年，卢斯的第二部著作《然而》（The Other, Das Andere）问世，收录了他在1900至1930年之间的大部分重要文章和演讲。这两本文集中的大多数文章最初都是为非专业听众构思的演讲词，一般都在日报上发表，只有很少被发表在专业的期刊上。

卢斯的装饰批评理论由一系列文章组成，但是在卢斯的所有设计批评文章中，最有影响力、最广为传播的就是《装饰与罪恶》（Ornament und Verbrechen, 1908）。卢斯在文章中关于装饰浪费了人力、物力和国家资源的观点影响了众多的现代设计师，并成为他们手中极具攻击力的战斗武器。此外，卢斯的《装饰与教育》《建筑学》以及大量的设计与文化批评文献同样是理解卢斯思想的重要组成部分。尤其是在《装饰与教育》中，卢斯进一步深入探讨了他对装饰的理解，甚至修正了《装饰与罪恶》给人们带来的误解。

（黄厚石）

在子宫之中，人类胚胎经历了与动物相似的所有发育阶段。出生伊始，人类的知觉与那些刚出生的小狗们没什么区别。在孩童时代，一个人经历了相应的人类发展历程中的所有变化。两岁时，他以巴布亚人的方式来观察世界，四岁时，像日耳曼人，六岁时，像苏格拉底，八岁时像伏尔泰。到八岁时，他开始认出紫罗兰色，这一颜色直到18世纪才被发现；而在那以前，紫罗兰色被认为是蓝色的，而紫螺则被看成是红色的。甚至直到今天，虽然物理学家对在太阳光谱范围内的各种颜色都进行了命名，然而下一代对此仍有提出全新诠释的可能。

儿童是超道德的。在我们看来，巴布亚人也是无道德可言的。巴布亚人会将他们的敌人杀死后再吃掉。他不是罪犯。然而如果今天的现代人在杀人后再将其吞噬掉，那么他就会被当成是一名罪犯或伤风败俗者。巴布亚人在皮肤、船和桨，简而言之任何他所探及的东西上刺上花纹。他没有犯罪。但是如果现在的人纹身就会被看做是一个罪犯或是堕落的人。监狱里80%的犯人刺有纹身。而那些刺了纹身却没有身陷囹圄的人们，不过是潜在的罪犯或堕落之徒罢了。如果纹身的人自然死亡了，那只能说明在他还没来得及采取谋杀行动前，就不幸殒命了。

对人的脸部、和其他一切他所能触及范围之内的事物进行装饰的欲望、是美术发源的根本，是绘画的初始。所有艺术形态都蕴涵了性爱的意味。

第一个装饰物——十字架，也包含了浓烈的性爱色彩。第一幅艺术作品，第一位艺术家在墙上的第一次涂鸦，就是为了排解体内的多余能量。一条水平线：平躺的女人。垂直线：进入女人身体的男人。进行美术创作的艺术家们与贝多芬一样，他们都受着相同欲望的驱使，他感受着与贝多芬创作出第九交响曲时同样的喜悦。

而我们这个时代的人们如果在墙上涂抹性爱的符号，以满足他内心欲望，那么，他不是一种罪犯就是堕落者。显然，这一欲望征服了人类：这种堕落的症状通过公厕被有力地表达出来。衡量一个国家的文明程度，可以去看看这个国家的厕所墙上被涂鸦的程度。对孩子们来说，这是一种自然现象：他们的第一次艺术表达往往是在墙上乱涂色情画面。但是，在巴布亚人和儿童是自然的那些行为，在现代的成年人就是堕落的症状了。我曾做过以下观察并向全世界做了声明：



文化的进步发展意味着对日常用品装饰部分的消除。我曾考虑把一种全新的欢乐告诉世界：但世界至今还没有感谢我。相反，人们对此报以难过和震惊的态度。使他们灰心丧气的是他们认识到他们不再能做出新的装饰来。我们，19世纪的人们，难道做不出任何一个黑人和我们之前任何一个时代任何一个民族都能做出来的东西吗？

那些没有雕饰的，曾在远古时期为人类所创造的物件，被人们毫不怜惜地丢弃和毁掉了。我们没有卡洛林王朝时期的木椅，却收集了一堆乱七八糟的垃圾，甚至连那些毫不起眼的小玩意儿也无一疏漏，并建起豪华的大厦来珍藏它们。然后，人们在摆满这些东西的橱柜间忧愁地穿梭着。每个时代都有它鲜明的风格：为什么只有我们这个时代的风格要被否定？“风格”一词，意味着装饰。我说，“别哭！看哪！”我们的时代之所以如此重要，正是因为它将不再生产新的装饰。我们已拥有过多的装饰，我们需要付出努力才能达到没有装饰的素雅状态。看，这一刻马上到来，我们马上就要开始了！不久，城市的街道将像雪白的墙壁一样发亮！就像圣地耶路撒冷，完全是天国之都的气质！

但总有些捣蛋鬼不允许这一切发生。人类仍在装饰物的束缚下呻吟叹息。人们已意识到装饰不再意味着性爱含义。人们已经进步了很多，以至于装饰已经不再能引起他们愉悦的感觉。与巴布亚人不同，面部的刺青不仅不能增加审美价值，反而会削弱它们。人们已经乐于购买一个朴素的香烟盒，即使它和装饰繁杂的香烟盒需要同样的价钱。他们对自己的服饰很满意，他们很高兴不必穿着饰有金穗带的红色天鹅绒长裤走动——就像供人取笑消遣的猴子。我说：“看，歌德临终的卧室远比文艺复兴的所有华贵装饰都要优雅，那朴素的家具胜过

博物馆藏的所有镶嵌雕镂的家具。歌德的文字也比佩格尼茨牧羊人的所有装饰都要优美。”

这些话在那些捣蛋鬼们听来相当刺耳。这个国家的职责就是阻挠人们在文化上有所发展，用力去复活和发展装饰。这真是这个国家的悲哀，它的命运掌握在枢密顾问官的手中！

人们不久就会在维也纳实用艺术博物馆看到一个被称为“繁盛的鱼群”餐具柜，那里甚至会摆放一个商标被命名为“坏公主”之类名字的碗橱，这些名字都以那些不幸的家具身上的装饰来命名。奥地利人民如此严肃地对待政府交给的任务，确保那些过时的鞋子绝不会在奥匈帝国国境范围内轻易消失。国家强迫每位受过教育的20岁男子必须穿三年过时的鞋子（毕竟，任何政府都假设贫穷人口更容易统治）。那好，装饰的流行风潮于是渐渐深入人心并获得政府的资助。然而我，认为那不过是一种退步。我不会说什么装饰为受过教育的人的生活增添了更多乐趣或是“但是如果装饰是美的！”一类的话。对我和所有受过教育的人们来说，装饰并不能增加任何生活乐趣。如果我想吃一块姜饼，那么我会选上一块非常普通的而不是印着怀抱婴儿的骑士图案，上面覆盖着一层层装饰的饼干。生活在15世纪的人们不会明白我的意思。但是现代人会理解我。那些装饰的支持者认为，追求朴素简单的愿望无异于禁欲。不，亲爱的实用艺术大学的教授们，我不是在克制自己！在我看来，那些简单的食物更加好吃。在过去的几个世纪里，那些装饰的本意也许是为了使孔雀、野雉和龙虾看上去更美味可口，但对我却产生了相反的效果。我带着几分恐惧地看着如此精致的展示，猛然想到我将不得不吞下这些被塞得满满的尸体。我还是吃烤牛排吧。

装饰复活的最大害处就是制约了美学的发展，因为没有任

何人甚至政府的力量，能够阻止人类的进化发展！追求装饰实质上是对国家经济的犯罪，最终将导致对人力、金钱和资源的毁坏和浪费。这种破坏是时间所无法弥补的。

落伍者降低了文明发展的速度。我生活在1908年，但我的邻居大约生活在1900年，还有一些人则生活在1880年。如果人民的文化受到过去的主宰，那么对于任何政府来说都将是一种不幸。卡尔斯的农民生活在12世纪，而且当他们在纪念游行中走过时，人们发现他们甚至落后于民族大迁移时代。好在奥地利居民还没有这么保守。美国当然更幸运！甚至在我们的城市之中仍然有一些18世纪的遗老遗少们惊骇于有着紫色阴影的油画，因为他们不理解艺术家为什么要使用紫罗兰色。在他们眼里，厨师花费数天时间精心准备的烤鸡味道上乘，有着文艺复兴时期装饰风格的香烟盒更出众。乡下又是怎样的情形呢？衣服和家用器皿仍沿袭着几个世纪前的风格。农民还不是基督徒，仍然是个异教徒。

那些拿过去来衡量一切的人们阻碍着国家和人们自身的文化进步。装饰不仅是罪犯行动的结果，同时装饰本身也是一种罪恶，它破坏了国家经济，阻碍着文化发展。如果有两个人比邻而居，有同样的需求，对生活有同样的期望，收入相同，但却属于不同的文化，对国家经济有着不同的认识。其结果只能是，生活在20世纪的人们变得更加富有，而生活在18世纪的人们则变得更加穷困。我假设他们都能按照自己的生活态度来生活。20世纪的人们花很少的钱就能满足需求，因此能够把钱积攒起来。他喜欢蔬菜的清淡爽口，因此只会简单地将它们放水锅里煮透，再涂些黄油。而另一个人则觉得放些蜂蜜和坚果味道会好些，而且认为一定要有人精心烹饪过几小时。经过装饰的盘子价格不菲，而现代人喜欢的白色陶器却很便宜。一个人积

极存钱，另一人则濒临破产。这就是整个国家的现实。文化发展的落后给国家带来了灾难。英国将变得更加富有，而我们会更加贫困[……]

在生产力高度发达的国家，装饰不再是一种文化的自然产物，因此它代表的是一种落后甚至病变的趋势。自然，那些负责生产制作装饰品的人们也不再能获得相应的回报。这一情形已在木雕和制作行业有所体现，而今刺绣工和饰带工拿着微薄的薪水。装饰匠必须干满20个小时才能拿到和一个现代工人工作八小时相同的薪水。按经济规律来说，装饰增加了物品的价格。同样，用同样价格的原材料，花费三倍长的时间，装饰过的物品却只有素朴的物品的一半价钱。如果不做装饰，就意味着工时的缩短，薪水的增加。中国雕工工作16个小时，和美国工人工作8小时收入相同。如果我买一个素盒子和花盒子要花一样的钱，那么要说有什么不同就是两个盒子所用工时了。如果根本不存在任何装饰——也许这一情形将在下一个千禧年出现，那么工人们就只需工作4小时（而不是8小时），因为装饰所需要的时间至少要半天的工作日。

装饰是对人力的浪费，因此也是在损耗健康。事情一向如此。但今天它也意味着对材料和金钱的浪费。

由于装饰不再与文化有机地联系起来，因此也不再是文化的表现了。普遍来说，今天的装饰与我们，或者任何其他人，或这个世界之间没有任何关联。它没有任何发展潜力。那么，奥托·埃克曼和凡·德·威尔德的装饰怎么样了呢？艺术家总是精力饱满地身处人类的中心。然而，那些装饰的现代制作者，却落于人后，或者表现出一种病态。仅仅三年后，他就会否定自己的作品。那些受过教育的人们会立刻发现他们让人难以忍受，其他人则会在许多年后才意识到这类艺术家的反复无

常。今天，奥托·埃克曼的作品到哪里去了？奥尔布列希的作品在十年后会去哪里呢？现代装饰既无爹妈也无儿女，既没有过去也看不到未来。对于那些没有受过教育的人来说，我们时代的重要性仍然不为人知，他们愉快地欢迎装饰，很快又将其否定。

今天，人类比过去更健康了，只有极少数人是病态的。但就是这极少数人在压迫那些健康的以至于不会发明装饰的工人。他们强迫工人来完成他们设计的要耗费各种材料的装饰。

装饰品的变化意味着劳动力的过早贬值。工人的时间和材料都被浪费了。我曾做过如下陈述：物品的外形应维持和其物理寿命相同的时间。我的意思就是，和昂贵的皮衣相比，普通衣服就会有更多变化。女士的晚礼服，只为了某个夜晚而存在，因此变化的速度就要比书桌快很多。可是如今我们悲哀地发现，书桌不得不像晚礼服一样频频改变，而改变的原因仅仅是因为原来的风格已经过时了。这样，打造一张书桌花费的资金就被白白地浪费了。

奥地利人非常清楚这一点，他们提倡装饰并通过以下的论述来进行证实：“一个消费者在自己的家具使用十年之后产生了厌倦，因此，他不得不每十年就更换家具。他们和那些因为老家具不能用才买新家具的消费者相比，要更受欢迎。这是工业发展的需要。正是因为装饰风格的迅速改变，才使得数百万人得以寻得谋生的饭碗。”这似乎是奥地利国家经济发展的秘密。在火灾爆发时，你会听到多少人在说：“感谢上帝，又找到工作机会了。”我知道有个好办法！燃烧整个城市，燃烧整个帝国吧，每个人都会沉迷于金钱和财富。让我们制作三年后就被当成柴火的家具吧，让我们锻造四年后就被熔掉的铁器吧，因为即使拿到拍卖经纪人那里去也不可能收回最初劳动力

和材料的十分之一的，我们会越来越富裕的。

这种变化不只令消费者承担损失，它首先打击了生产者。今天，托时代进步之福，在没有必要装饰的东西上进行装饰意味着浪费劳动和糟蹋材料。如果所有物品在美学意义上的寿命都能等同于其物理寿命，那消费者只需花很少的钱，而工人就能多挣钱，并能缩短工作时间。我很乐意花40便士买一双靴子，虽然我在另一家商店只花十便士就可以买到它。但是在购买时，受装饰主义者对产品的大肆装饰的影响，无论手艺好坏都显得没有任何价值。劳动力贬值，因为没有人肯为商品的真正价值买单。

这也是件好事，因为只有那些质量低劣的装饰之物才是可以被容忍的。如果我听说只是那些无用的垃圾被烧毁，那么我烤起火来更加心安理得。我为“艺术之家”（维也纳的市立美术馆）里的垃圾感到高兴，因为我知道几天之后它将被撤下，而且终有一天会被抛弃。但是乱抛金币而不是小石头，以及用钞票点烟，嚼研磨的珍珠粉这些作为似乎都毫无美感。

如果装饰品选用了最好的材料，投入了最大的耐心以及较长的制作时间，那么的确会产生不美的效果。我不得不承认我的确是第一个呼吁重视品质的人，但并不指这种作品。霍夫曼教授于14年前设计的维也纳阿波罗蜡烛工厂商店的室内由饰有斑点的松木进行装饰，像他现在的设计一样这并非是不能容忍的。但他那些比14年更久远的作品就让人难以忍受了。然而我设计的咖啡博物馆与霍夫曼商店同时开张，只要木板不开裂，它都不会让人厌烦。

一个将装饰看作过去时代的艺术精力过剩之标志的现代人，很快就会发现现代装饰所具有的扭曲、牵强和病态的本质。任何生活在我们这个文化水平里的人都再也做不出装饰来

了。而对那些没达到这一水准的人们和民族来说，则又另当别论了。

我布道的理想对象是贵族。我指的是那个站在人性最高处，而又能深深理解底层人们的问题和需要的人。这个人很了解卡菲尔人按照特别的顺序编织东西，这种顺序只有你拆开它才能明了；他也了解织地毯的波斯人、绣花带的斯洛伐克农妇、以及用玻璃珠和绸子编织精彩东西的老太太。这位贵族允许他们保留自己的方式，因为他深知他们在工作的时候内心充满神圣感。而革命者们会说：“全是胡扯。”他会把老太太从路边的神殿里拖出来，告诉她：“世上根本没有神。”但那些贵族阶层里的无神论者在经过教堂时，却会脱帽致礼。

我的鞋子上覆盖着由锯齿图案和洞组成的装饰。鞋匠做了这些装饰，但从未得到过报酬。我告诉鞋匠：“这双鞋子你收30便士，但我会付给你40便士。”鞋匠听了后会非常高兴，他会努力选取最好的材质，匠心独具地制作鞋子。他之所以高兴，是因为很少会有这么好的运气，让他遇到一位了解他、欣赏他、信任他的顾客。他已想象出鞋子做好后摆在他面前的情景。他知道哪里有最好的皮革，哪位工人的手艺最令他放心，他们会努力突出鞋槽和鞋带眼，最终做出一双精美的鞋子。现在我说：“不过我希望鞋子成型后，一定要简单流畅。”这句话令他从喜悦的巅峰一下跌入暗无天日的深渊。他的手艺似乎无从展示了，我剥夺了他全部的快乐。

我对贵族们说，如果某种装饰能令我周遭的人们感到愉悦，那么我很乐意穿戴这类装饰。这样，我也会从中体味快乐。我能够理解卡菲尔人、波斯人和斯洛伐克农妇的妻子、我的鞋匠的装饰，因为他们只能通过这些装饰品来展示他们优秀的一面。而我们的文化早已超越了这些装饰。在一天的辛劳之

后，我们会听贝多芬，听瓦格纳放松身心。而我的鞋匠不会这么做。我不能剥夺他的快乐，因为我找不出其他能令他快乐的事物。但是一个听了第九交响乐的人，坐下来设计墙纸的图案，那么，他不是个算命的骗子就是个堕落的人。

其他的艺术因为装饰的祛除而达到了意想不到的高度。贝多芬的交响曲决不会出自一位穿着饰满花边的绫罗绸缎的人之手。那些穿着天鹅绒服装到处招摇的人，只会是马戏团里的小丑或装潢工人。我们已经变得更加优雅精细了。原始人通过各种颜色区分彼此，现代人用衣服当面具。他的个性如此鲜明强烈，不再需要透过服饰来表达。去除过多的装饰标志着智慧的力量占据了主动。现代人在他认为合适的时候使用古代的或外国的装饰。他把创造的精力集中在其他事物上。



# 1924

## 装饰与教育<sup>①</sup>

[奥]阿道夫·卢斯

亲爱的莫科瑞（Mokry）教授：

您的提问恰逢其时。

这世界上有很多真实但难以启齿的东西。在石头一样硬的地面上拨撒种子只会浪费精力。这就是为什么二十七年来我一直犹豫不决，不能大声表达这些观点的原因——而现在您的思考让这一切成为可能。

从一开始，我在观察我们绘画教育中的变革时就带着个人的愤怒。但是，人类似乎又回归到了他们的理智，例如法国的古典主义。所以，现在到了需要大声疾呼的时候了。

教育某个人意味着帮助他们离开原始状态。每个儿童都不得不重复人类几千年前就已经经历过的发展过程。

每个儿童都是个天才。不仅他们的父母和阿姨们知道这一点，我们也都知。但是一个只有六岁的孩子就像巴布亚人

---

<sup>①</sup>选自阿道夫·卢斯，《装饰与罪恶：论文选》（*Ornament and Crime: Selected Essays*），Michael Mitchell英译，（里弗赛德，加州：阿雷登出版社，1998）：184-189。

(Papuan)的天才一样，对人类一点帮助都没有。现代绘画教育培育了什么？培育了傲慢的一代，他们欣赏艺术品，并找出了相当多的评判理由，在学校时他们就是这样做的。“相当多的评判理由”——因为这个，我接触到了儿童/天才论的问题。有多少父母被这个现代方法的结果所误导，相信他们的孩子拥有艺术潜质？

老式教育方法培养熟练的手工艺人，他们被训练成优秀的制图师或名片印刷工，他或许不能为我们今天的这种建筑师负责？建筑师成了一些事实上不会画图的人，他们不能通过线条来表达他们的情感状态。他们所谓的绘图只是试图向实际操作的匠人传达他们的想法。

但是我不想一概而论。现代绘图教育的许多方面应该得到肯定。描绘日常生活物品的静物画对未来的消费者很有帮助，也有益于发展我们的文化。但描绘自然物我认为就是多余的。未来的博物学者（育种专家们、科学家）自己就能够应用他们从物品到昆虫的绘画中所学到的东西，我们不能为了那些想过多地了解树叶的人而破坏森林。描绘记忆的绘画毫无疑问是非常重要的，只是不应该把更多的精力放在含糊不清的整体印象上，而应该放在精确的细节上。

我非常感谢你，亲爱的莫科瑞教授。感谢你通过构思缜密的问卷给了我机会来表达我对一些长期感兴趣的公共事务的看法。

再次感谢刊登我的第一篇文章。<sup>①</sup>

您忠实的阿道夫·卢斯

---

①文是作者针对捷克评论杂志提出的关于绘画和审美教育方面的问题所做的回答。——原注

## 1. 现代人需要装饰吗？

现代人有现代的精神，他们不需要装饰。相反，他们憎恶装饰。所有我们称为现代的物品都没有装饰。自从法国大革命以来，我们的服装、机械、皮革制品以及在每天中使用的所有物品都已经没有装饰。唯一例外的是女性用品——但那是另外一个故事。

唯一存在装饰的物品是那些属于人性的一个特殊部分的东西——我把它称为非文化的部分——就是建筑。无论在什么地方，实用物品的生产都会受到建筑的影响。这些物品和时代之间发生了脱节，也就是说它们是非现代的。当然，建筑同样如此。

单独的个体——当然也包括建筑师——都没有能力创造一种新的形式。但是建筑师一直都在尝试各种可能性，也一直在失败。在一个特定的文化中，形式与装饰是所有社会成员在潜意识的合作中所创造的产品。艺术则完全相反，它是天才自行其道的产物。他们的使命是上帝所赋予。

将艺术浪费在实用物品上只能说明缺乏文化。装饰意味着增加劳力。18世纪的虐待狂用那些多余的装饰来折磨他们的伙计，这种行为与现代人背道而驰。更为不同的是原始人的装饰，它们的意义完全存在于宗教、象征和情欲方面，由于这些装饰的原始属性，它们更加接近艺术。

缺乏装饰并不意味着缺乏吸引力，相反，这其中包含着能使公众兴奋的新的吸引力。正所谓当磨坊不再转动时，磨坊主自然就会醒来。

## 2. 作为一种文化的表达，装饰应该被从世界上尤其是学校中清除出去吗？

装饰将自行消失，学校不应该去干涉这个自然的过程，因

为从装饰开始出现到现在，人类一直在仔细地检视着它。

3. 存在需要装饰的例子吗（为了实用、审美或教育的目的的）？

有这样的例子。装饰的实用目的不仅是创造者（生产者）的问题，也是使用者（消费者）的问题。然而，消费者是首要因素，生产者则居其次。<sup>1</sup>

从心理上看，装饰的目的是为了缓解工人工作时的乏味。在织布机前一站就是八小时的一个妇女，生活在工厂那震耳欲聋的噪音中。当她一次又一次地看到一根彩线出现时，她感到了快乐，甚至从乏味单调中解放出来。而正是彩线决定了装饰。我们现代人中还有谁回避这种差异，经常改变现代织物的图案？

那些发明这些装饰的人被称为设计师。事实上，他们并没有发明它们，而是根据时尚和需要将它们放在一起。学校不需要担心未来的设计师们。他们可以自学成才。

26年前，我坚持认为随着人类的发展，实用物品中的装饰将会消失。就好像通常发音里的最后一个音节必然是衰减的元音一样，这是一个自然的过程。但是，我的意思并不是像一些荒谬的纯粹主义者所认为的那样，应该将装饰系统地、坚决地消灭。我的意思是装饰会作为人类发展的必然结果而消失，而且再也不会回来，就好像今天的人们再也不会他们的脸上纹

---

<sup>1</sup>我要谴责德国人对消费者和生产者的错误理解。德国人完全忽视了人类的集体意志，这种集体意志迫使生产者创造整个文化共同体所需要的形式。

他认为生产者将形式强加给了他，因而消费者把时尚看做是一种专制。由于德国人一直处在被奴役的位置上，他们觉得受到了别人的统治，因此试图报复这个世界对他们的所作所为。为了创造一种德国人的时尚，他建立了协会——他已经有维也纳制造同盟和德意志制造同盟——并以此来追求形式和人性。“德国模式是治疗这个世界所有疾病的济世良方。”不幸的是，这个世界拒绝吃这副药。这个世界要自己主宰命运，而不希望某些生产者联盟来控制它，恰恰是这种生产者的傲慢导致德国社会民主党忘记了工人也应当被看做一个消费者。调查工人能用工资买到什么东西比调查工资本身更重要。——原注

身一样。

实用物品的寿命取决于它材料的寿命，它在现代世界中的价值则决定于耐用性。当我因装饰而咒骂一个物品，我便通过宣判其装饰风格的死亡而减少了物品的生命周期。这种对材料的浪费只有在面对女性的善变和野心时才是正当的，因为为女性服务的装饰将永远存在。诸如纺织品和墙纸这样耐用性受限制的物品仍然和时尚保持着关系，必然也会对装饰网开一面。

但是相比较装饰而言，现代的奢侈更多地依赖于材料的完美和制作的品质。因此，装饰几乎不再拥有审美价值。在最后的分析中，女性装饰返回了野蛮人时代，它具有情欲的意义。

那么真正剩下的是什么，学校要学习我们这个时代的合理装饰吗？

我们的教育建立在古典文化的基础之上。一个建筑师就是一个学过拉丁文的泥水匠。绘图教育的起点必然是古典装饰。

尽管在不同语言环境和地区之间存在差异，古典教育已经创造了一种共同的西方文化。抛弃古典教育则意味着破坏这个最后的共同土壤。<sup>①</sup>正因为如此，我们不仅应该教授古典装饰，也要教授设计柱式与制模的程序。

佩雷（Perrault）是个医生，他曾经设计了卢浮宫建筑的正立面。他击败了同时代的所有建筑师获得了路易十四奖。即使这是个相对孤立的案例，但也说明，作为消费者，我们每个人在一生中都和建筑密不可分。

古典装饰在绘图教育中所扮演的角色和拉丁语教学中语法

---

<sup>①</sup>值得注意的是，最近法国哲学院院长布鲁诺特(Brunot)否定了古典精神的价值，为现代文化辩护。相反，世界上最现代的国家——美国的总统却在一个长篇演讲中捍卫古典文化。艾德蒙·波里纳史(Edmond de Polignac)王妃曾将这篇演讲翻译成法文，她在法国大学中设立了旅游奖学金，用来资助学生去希腊学习四个月。——原注

所扮演的角色相同。试图使用贝立兹教学法来学习拉丁语是毫无意义的。只有拉丁语法才能对我们的心灵进行训练。

古典装饰赋予我们日常生活中所使用的物品外形以秩序，并规范了我们、我们的形式和种种创造，尽管存在着人种和语言上的差异，古典装饰为形式和审美观念奠定了基础。

因此，它给我们的生活带来了秩序。一个精巧的嵌齿轮可能形成一个关键图案；一个精致的中央钻孔也可以像玫瑰花饰一样美丽，即便一个合适的削尖的铅笔也充满了秩序！

4. 在不妥协的情况下，这些问题能够在普通课程的教学实践中解决吗？或者，我们应该寄希望于一种逐步的进化，以及在文化发展的不同阶段中实现的变迁（例如城市和国家、儿童和成人、建筑业、工程业、农业、贸易工业、以及家庭小手工作坊等等）？

所有的儿童都应该接受相同的教育。首先，我们应该消除城乡之间的差异。针线活是在农村女性生活中必需的重要事情，但是它有时也为城市妇女提供了一种令人愉快的放松，有利于帮助她们完成家务。绘图教育应该忽略农民艺术和最近的城市妇女创造的产品。首先是传统，其次是时尚，它们将决定技术和形式。

任何对民间艺术装饰的民族传统有兴趣的人都应该在这里支持我。在这个领域，一个美术老师就像一头闯进了瓷器店的公牛。

实用技术的所有形式都取决于实践的发展。

# 1907

## 实用艺术的意义<sup>①</sup>

[德]赫曼·穆特休斯

赫曼·穆特休斯(Herman Muthesius,1861-1927),十九世纪末、二十世纪初著名的德国建筑师、实用艺术家和设计理论家,德意志制造联盟的重要人物。他早年学习过哲学,并于柏林高等技术学校学习建筑,并被派往日本工作四年。1896-1903年间被任命为德国驻伦敦大使馆建筑专员。在这些年里,他着力考察和研究英国文化、建筑和工业设计方面的情况,尤其对英国住宅进行了大量调查研究,后写成三卷本的巨著《英国住宅》。穆特休斯对工艺美术运动甚感兴趣,他十分震撼于英国注重功能、实用主义、忠实于材料的设计,认为实用主义具有文化、经济和艺术的意义,并试图将工艺带入能给国家带来经济利益的工业设计中。他在一些有影响力的书籍和文章中发表了他的理念和观察。1903年后,穆特休斯担任普鲁士贸易和手工艺部顾问,负责实用艺术的

---

①原载《Dekorative Kunst》(1907): 177-192。David Britt英译,选自Isabelle Frank编,《装饰艺术理论:欧美著作选,1750-1940》(The Theory of Decorative Art: An Anthology of European & American Writings,1750-1940)(红黑文和伦敦:耶鲁大学出版社,2000): 74-82。

教育，并从事建筑和设计实践。1907年与其他一些艺术家共同创办德意志制造联盟，《实用艺术的意义》这篇文章就写于这一年。

穆特休斯明确地指出，实用艺术，也就是我们今天所说的设计，同时具备着艺术、文化和经济的三重意义。他认为，新兴中产阶级力图跻身于上流社会和模仿上流社会的生活方式，这使十九世纪后半期实用艺术领域出现了以模仿为手段的不断翻新的“风格”。这些所谓的“风格”只是对各种各样历史风格的模仿，而不是时代精神的真实体现。他指出，真正的风格是不能被创造的，而是一个时代的艺术家和生产者的共同努力的结果。实用艺术的原则是借助艺术、工艺和经济去影响社会的文化。

（季倩）

现代实用艺术的意义何在？这一直到今天仍旧鲜为人知的狭小的专业领域是如何成为一个学院教育主题的？这个学期我授课的目的就是讨论这一论题的重要性及其广泛的联系。不管是在现在还是将来，勾画实用艺术观念的起源和发展，都可以作为合乎逻辑的框架结构以说明实用艺术重要性。而在今天这个导论课中，为了确认后面几个最重要的点并理解其重要性，我们有必要先点出贯穿当前整个主题的一些要点。这样，细节讨论就会有的放矢，而我们的结论也将更为清晰地浮现出来。

现代实用艺术的意义在于，它是艺术的、文化的，同时也是经济的。我首先提到的是其艺术意义，这既是因为它多少是不需要加以说明的，也是因为，直到最近以来，它都是所有艺术运动的意义所在。实用艺术的文化意义还并不十分清晰，其影响力还只是刚刚开始。至于它的经济意义，它几乎仅仅存在



于未来。即使如此，我们也许可以把希望寄托于历史的平行发展。

在德国，通过去年夏天发生的一次顶重要的历史性事件，实用艺术的艺术意义昭然于世。刚刚在德累斯顿闭幕的第三届德国实用艺术展，向人们展示了德国当今实用艺术的状况。<sup>1</sup>它这样做可能是想用一种见微知著的方式勾勒今天的状况。

从小片的刺绣直到一个装饰和装备完整的房间，每一个来到德累斯顿展览参观的人首先必定会被展品与众不同的艺术语言所打动。这些语言与过去1880年代到1890年代中盛行的实用艺术语言完全不同。一个非常重要的关于目标的变化开始发生。以历史上的方式进行外部的装饰的做法已经不再适用；人们开始致力于发展一套新的、自主的和艺术的语言。这就是现代实用艺术产品最为显著的一个特征，即在脱离了上一个世纪固定下来的陈规后，通过对历史上艺术的过滤和再过滤，现代实用艺术显现出重大的成就。只有一个朝气蓬勃、满腔热情的时代才会有如此大的进步。

自从一种新风格产生之后，至今好几个世纪已经过去了。当文艺复兴抛弃了哥特式原则的时候，在实用艺术运动中，我们也可以看到同样的革新热情。然而在当时，人们唯一的目标只是去适合新发现的古物造型。人们不是在向前看而是向后看。当然，在文艺复兴时期及其后的时间里，很多新的事物都是从古老的形式中逐步发展起来的。不管是另辟蹊径还是从外部吸引新的元素，阿拉伯风格（德国文艺复兴装饰）、中国风格（洛可可艺术）和其他种种风格，每一种接踵而至的潮流都

---

<sup>1</sup>德累斯顿的第三届德国实用艺术展览举办于1906-1907年间。——译注

创造了一种如此规范化的语言，它们在属于自己的那个时代是如此的特别，以至于我们现在可以用它们的名称来定义它们所在的那个十年。但是任何事情仍然体现出了对于过去决定的主题的变动。最为独立自主的一种变动就是洛可可艺术，那是一种个性的突然爆发，它最类似于现代实用艺术的革命，它抛弃了以前固有的一切。然而，现代实用艺术不允许掺杂任何历史的或外来的素材：其主旨就是独立自主的设计。

不管这种竭力回避历史暗示的实际结局如何，有一点是确定的：一种以完全自治的设计为基础，来创造具有说服力的艺术效果的尝试成功了。无论是朋友还是反对者都必须承认这一点；没有一个这一趋势的敌对者敢于站出来否认这一重大的国民成就，这是一个不容小觑的成果。

尽管这一现象的外在表现是显而易见的，但是现代实用艺术活动背后的推动力却并不完全，甚至并不主要是由历史艺术的新形式构成的。它更多地依靠与1880年代到1890年代艺术全然不同的实用艺术理念而存在。当时，设计师靠着一种过去艺术中的迷醉状态而进行工作。他们就像他们的先驱一样，在生产过程中渴望能够达到这样一种迷醉的状态。然而，他们的这种“像”的应用只能达到外表的形式。他们忘了，外表的形式只可能是在器物最初产生之时内部因素起作用的表现；这种器物从古时候起就已是完美的，因为它们已结合了知识、材料和当时的社会环境条件下的无可挑剔的形式表达。没有人想到要去反映我们当今时代完全不同的知识、材料和社会环境——对于过去外表的模仿就是在散布赝品。十九世纪下半叶式样的翻新本身仅仅表明，这些崭新的物品的外形与它们所处的时代精神之间几乎不存在任何联系。它们装扮得宛如是在参加化装舞会，仅仅穿过一夜就随意地更换了新装。

那种想要逃脱奇装异服、并勇敢地直面我们自己时代的冲动，是实用艺术新趋势的最主要推动力。时代环境首先体现在对于实用性的必需之中。实用性要求旧式的家具和用品在很多地方与现代产品有所区别。与穿着的时尚一样，椅子的外形与家庭和社会习惯有关。如今的餐桌礼仪与过去的有着很大的不同；对于清洁的更高更强烈的关注导致了新用品的发明；我们对于卫生的理解只是在相当晚近的时期才发展起来的。结果是，室内的摆设改变了。旧的日用品发展成为大量新的用品；还有一些改变了它们的基本造型；相当数量的旧的日用品已经没有用了。我们的生活习惯处于完全的转型之中。

为了适应我们所处的时代状况，我们首先必须正确地对待控制着个体对象的那些特殊方面。起初，现代实用艺术的要旨和实质是：首先要对物品的功能进行区分，然后再从这些功能中延展展出它们的形式。然而，一旦设计师对于旧式艺术的表面化模仿的想法开始发生转向——一旦他们要面对现实——那么，其他必要的需求也就自然形成了。任何一种材质自身都具备限制性的条件。石料和木材要求不同的尺度和形式；木材和金属之间也是如此；即使是在金属之间，铸铁和铸银也是不同的。设计在基于功能的同时还以材料的特性为基础；对于材料的尊重也就形成了对于适用于材料的结构形式的尊重。功能、材料和结构是现代艺术与手工艺者必须遵循的规则。

事实上，物品的形式并不总是只由这三条设计原则决定的。因为在头脑和双手之间还存在着人类的感觉。并且，它以独特的力量介入到那些为了愉悦而设计的作品中。工程师有可能会排斥情感——尽管这点尚不确定；让一位艺术家——设计师去压抑情感，并异想天开地通过计算和逻辑思维来发展出物品的形式，这样做无论如何是荒谬可笑的。在现代实用艺术中

存在的情感元素也许比过去的艺术还要多。但是，那种努力模仿过去艺术外表的情感与脱离了历史的怀旧的情感是很不一样的。无论如何，为防止历史情绪的回潮及其随之而来的不合理性，功能、材料和结构这样严格的设计原则为其构筑了一道壁垒。

基于历史怀旧的设计几乎是不可避免地违背了这三条原则。这一点在实用艺术的模仿时期（主要是十九世纪下半叶）表现得尤为明显。那是一个时尚样式变化极为快速的时期，同时，那也是一个目睹了荒唐装饰和假冒金属泛滥的时期。代用品和仿真品随处可见。用防火板模仿木材，用灰泥甚至是镀锌铁模仿石头，用白蜡模仿青铜。即使是最为基本的规范性都失落了。这是为什么？很大程度上是因为在外部形式上流行的历史情绪冲昏了人们的头脑。现代实用艺术的追随者在成长过程中已经逐渐舍弃了那一时期的成见，但是大众和一般的工艺行业却仍然深陷其中。比方说，德国的画家和装饰家将纸型做得像胡桃木，或是将镀锌的浴缸模仿为大理石的外观视为他们艺术的最高成就。

新的实用艺术蔑视所有这些模仿品和替代品。不要任何一种形式模仿：让每一件物品拥有它们本该有的外表，让每一种材料显示出它们自身的特点。这样，手工艺设计最为重要的一个原则浮现出来：即内在的真实性。再进一步就是工艺的合理性（sound workmanship）原则。合理的工艺不外乎就是物品的外观表现着物品内部的真实性。按照简单的逻辑，一个在十九世纪几乎已经淡出人们视线并消失的工业生产原则得以浮现。真实的情况是，其他一些经济的和社会的因素促成了这些原则的消失；但正是富于活力的实用艺术运动确立了合理化工艺的重要地位。最丰硕的手工艺运动的成果，及其最为深远的

影响都存在于其中。

然而，还是在这儿，对于现状的抗争是最为艰辛的。即便是在手工艺领域，将真实和合理的工艺应用于任何一种东西上，那怕是在手工艺的领域，都意味着对整整一代人的观念提出责难。直到人们自身的品性经历过必要的演进，他们才会去找寻合理的工艺。十九世纪的实用艺术之所以与合理的工艺脱节，那是由于消费者阶层对这一情况缺乏关心。除了一些无关紧要和廉价的物品以外，新出现的中产阶级需要物品来卖弄和夸耀，而决不是对它（的本质）感到满意。这些阶层依靠这些来与那些传统上高于他们的阶层进行竞争，甚至想超越那些阶层。这种状况对于任何一个中产阶级成员来说都是史无前例的。十九世纪中产阶级的准则就是野心——并不是说他们那种病态的占有欲——要看起来物超所值。

我们如今是如此想当然地看待这件事情，以至于我们几乎无法察觉到它。但是我们可以将一间当今富裕的中产阶级的房间和一个在乔杜斯基<sup>①</sup>的时代具有相同地位的人的房间作一个比较，或者将当今舞台名人所喜爱的装饰与歌德在魏玛的房屋作一个比较，这样我们就可以想象出现实是怎样的。我无须描述细节：每一个人都能在脑海中想象出它们。一边是浮华和卖弄，另一边是文质彬彬和谦逊；一边是填满了炫耀的室内，另一边则是极尽全力的庄重和克制；一边是二手的、华而不实的贵族艺术，另一边则是质朴的资产阶级精神。

唉！在如今这样的情况下，德国的室内装饰无一例外地建立在社会浮夸之上；这种浮夸的需求由一种仿制和替代的艺术

---

<sup>①</sup>丹尼尔·尼古拉斯·乔杜斯基（Daniel Nikolaus Chodowiecki, 1726-1801），波兰裔德国风俗画家和版画家，他因记录了德国中产阶级生活和礼仪而闻名。——译注

工业来满足。对于现代实用艺术活动，这是一个难点。这一险峰必须被攀登，这一要塞必须被突破。这会是一次成功的战役吗？目前还很难说。但是有一点是肯定的：现今的实用艺术肩负着一个令人望而生畏的教育职责。这一职责的内涵已经远远地超越了那些已经被广泛认可的责任。它已经不仅仅是实用艺术：它已经成为一种文化教育的手段。现在，实用艺术有着一个目标，那就是要借助完好的工艺、真诚和资产阶级的朴素，去重新教育当今社会的所有阶层。一旦这一目标成功，我们的文化就将会发生深刻的转变，其影响也将更为深远。它不仅会改变人们所居住的室内和建筑，还会直接地影响一代人的品质，教会人们如何得体地安排他们的室内，也就是在通过抛弃导致了当下装饰时尚的暴发户式的自命不凡，而培养着他们的品性。

通过检查实用艺术新趋势的真正原则，我们就可以将实用艺术的重要性扩展到社会。但是，甚至是在纯粹的艺术术语中，我们也已经能够看到那些曾经有着狭窄限定的实用艺术是如何跨越其边界的。从要为手工艺产品提供一种有品味的形式这一基本理念开始，实用艺术就已经成为一种自身能够改变我们家居的力量。作为一种结果，不久以后我们就将有一种家居的新文化。这就是实用艺术现在所追求的目标。

装饰一间房间与设计一所住宅之间只有一步之遥。我们可以看到，起源于乡村住宅的建筑是如何在实用艺术的影响下发展起来的。住宅建筑领域新的趋势可以宽泛地被定义为：华丽的别墅及其负载的历史资产，已经被与当地的、乡土风格的简洁房屋所取代，并根据一种逻辑、实际的规则建造起来。这一建筑理念的革命与旧实用艺术理念（对于历史形式的使用）向新实用艺术理念（以实用原则为基础）转变的革命是一样的。

实用艺术的影响在这里是显而易见的，即使它不是自觉的。并且，实用艺术的简单逻辑仍然有着向建筑领域拓展的可能。乡村建筑的新趋势只是整体的建筑简化的第一步。鉴于建筑在任何一个时代的文化中的巨大重要性，我们可以说，只有在其原则延伸到私人建筑和公共建筑的全部领域的时候，实用艺术活动的真正使命才能实现。

实用艺术运动业已迈出了有力的一步，这在绘画和雕塑艺术领域也有着响应。在这里我只是稍稍提及一下。最近的绘画努力运用过去壁画中的严密精神进行创作。当前，与在绘画中一样，这一重要特征在海报设计、图形艺术和插图中甚为明显。同样的，雕塑也显示出了对于简洁风格和利落品质的欢迎态度，在它的背后是类型化的趋势和戏剧性的情感表达。也许最能充分说明这一点的是汉堡新的俾斯麦纪念馆。

※※※

自从新的运动在实用艺术中首次出现至今，它已经融入到了所有的艺术中，因此它可以被视为一种普遍的艺术运动。同时，我们必须承认它仍然只是仅限于知识分子的活动，与我们的经济生活很少，甚至毫无关系。在知识分子圈内酝酿并培育起来的这一趋势，至今还只能是从理念到理念。与在艺术活动领域一样，在商业活动领域，这一新趋势必须在经济范围内找到位置。难题就在这里开始。这一情况似乎已经在恶化，就在最近，那些实用艺术的投资者、生产者以及经销商开始公开指责新趋势及其代言人，指责德累斯顿的实用艺术展和艺术与手工艺学派。众所周知，一份有着几百个签名的申请书递交到了德意志政府的手上。看来，这将对实用艺术活动构成严重的威

胁：我们似乎能够看到，敌手正在出现，他们以充足的经济实力作为武装，足以摧毁在手工艺术世界新生的所有艺术萌芽。

以他们那真正的长远眼光看待这些担心，我们只能反省说实用艺术活动只是一种当代知识分子生活中自发的产物。它发源于内部需求，而它的敌对者从本质上是纯粹金钱的。反对仅仅表明了签名者对于新观念的不安，年复一年他们觉得，这种新观念扰乱了——并不是颠覆了——实用艺术工业惯常的商业往来。因此就有了这些反对。基本上，这些反对只不过是一种迎接的征兆，一种至今还局限在一小部分知识分子圈内的活动正在捶打着艺术工业的大门，并在侵蚀着它最为薄弱的根基。反对者们都是一些执着于从现状中获利的人——制造商表示要以公众趣味为指导，而事实是公众温和地接受了制造商的愚弄。突然地，消费者开始自己考虑问题；他们为艺术家生产的产品所激发和激动；他们参观了展览，瞥见了令人惊奇的由艺术家创造的和谐的室内设计。他们开始怀疑他们从制造商和销售商那里获得的建议。制造商和销售商抵抗这种给他们带来不便的新生事物是自然和合乎情理的。同样明确的是，面对当下汹涌而来的文化风潮，他们所有的反对和攻击都注定将要偃旗息鼓。

更进一步，现在已经非常明显，投身于现代活动绝不是一次商业自杀行为。很多正确和一贯地坚持这条道路的实用艺术生产者已经获得了引人注目的商业成功。我只需要提及德累斯顿艺术手工艺工作室（Dresden Art Handicraft Workshops），它在八年之中，已经由开始时不多，到现在发展成一个集中了几百个家具师的场所，并营业额已达百万。<sup>1</sup>有一点是必要的：制造商必须全力地投身于新趋势，不仅是出于经济上的个人利益，还应该包括他全部的信念。这样才能确保



胜利。事实上，我们可以说，未来不站在那些新趋势的抨击者那边，而是站在新趋势的参与者那边。因为，他们顺着当今时代知识的潮流奔涌向前，而逆潮流者则举步维艰。

无论如何，当今最紧迫的问题就是新实用艺术的经济问题。仅仅让工匠或是工厂制造一些与历史风格不同的所谓新风格是无济于事的。这种做法在青年风格或者分离派风格中早已被尝试过，这些产业的形式就是它们所呈现的最新风格，我们仅仅能看见它以帝国式和彼得迈耶式复兴的次序快速地被淘汰。<sup>12</sup>在这种轻浮的时尚风格游戏中，新实用艺术内在的理念是很难被理解的。实用艺术活动并不是一种“摩登风格”。任何一种对它的颂扬都是草率和浅薄的。（真正的）新风格不会突如其来地出现，也不是被发明出来的。它来自于整个时代的热望；它是来自于事物内部的外在表现，是时代的精神动力。如果这些动力是可信的，那么一种可信的——就比如，独创的和不朽的——风格就会出现；但如果它们是轻浮而浅薄的，那么结果就会成为我们在过去的五十年所看到的那些快速演替的外形模仿。眼下还很难预计一种什么样的风格将从当前现代实用艺术的艰苦努力中产生。我们只能猜测答案。我们并不是要去迫使时代提供给我们一种风格；我们的责任是要以完全的承诺和真诚去创造，这样我们才能够以完美的良心给出问题的答案。风格是不能被期待的：它是一个时代最真诚的热望的总合。我们的子孙将来会定义我们时代的风格：那就是，（让他

---

<sup>12</sup>德累斯顿工作室，在手工艺复兴的精神下创办，与新艺术（Jugendstil）相关联。——译注。

<sup>2</sup>青年风格（Jugendstil）是德国版的法国新艺术风格，虽然它在工业设计中比法国新艺术更受欢迎，但它还是以错综复杂的有机形式为基础；Jugendstil这一名称来自于日本最早的德国艺术与手工杂志Jugend，发行地是慕尼黑。德国彼得迈耶风格是对1820年到1860年之间一种德国建筑和装饰艺术的总称，这一名称来自于一个虚构的人物，Gottlieb Biedermeier，在Fliegende Blätter这本杂志中用来讽刺中产阶级的粗鄙和庸俗。——译注。

们)去决定,如今最杰出的人们为之工作的、最真实和最严肃的那些成就之间有着什么样的共同特征。

这就是如今推动着我们的实用艺术活动的领袖们的热望;我们因此而期望他们会发展出我们时代的风格,不要任何经过他们深思熟虑的目标,只需要顺应着他们自身内里的推动力奋力向前。至于工业,它能做的最好的事情就是支持这种热望。然而,要做到这一点就需要对它的位置进行重新评估。迄今为止,制造商一直很重视不将伦理和道德与他的商业混同起来,他们声称坚持这样做的理由是为了顺应公众的意愿。结果是,物品被制造成看上去昂贵但买起来便宜的东西。每一个社会阶层的公众都大肆抢购。这种商业的做法,以及公众的默许,最终会使消费者和制造商同样萎靡不振。制造商如何从他一生制造的垃圾中得到满足呢?而消费者又如何能从毫无价值的作品中获取持久的快乐?改变本质的时刻到来了,而这一切都必须从制造商这里开始。他只需要将他个人生活中奉行的高尚和正直的原则引入他的商业中。作为一个个人,他循规蹈矩;所以,作为一个商人,他就不应该生产出应受谴责的产品。也就是说,他不应该去生产那些模仿品和替代品:即那些夸大了自己的作品。

就像任何一个人所熟悉的英国生活和英国品性那样,要让这些原则成为整个民族的共有特征是完全有可能的。英国的生产者几乎无一例外地持续着他们自己的信念,他们只生产那些工艺精湛的物品。无论德国手工业从他们那有口皆碑的适应性那里取得了多大的收益,在那些与实用艺术和艺术加工有关的领域,这种适应性在很多例子中都被证明是一种祸害。

幸运的是,已经被接受成为英国生活方式的一部分的健康工艺的品位最近在德国也开始变得普遍——这是一个与持续的

富足不无关联的事实。这里，再一次地，一种更加广泛的历史趋势与实用艺术活动最基本的原则相和谐。没有任何形式的模仿：让每一种产品拥有它本该有的样貌！如果制造业能够在这方面借鉴实用艺术，那么这将是巨大迈进的一步。显而易见的是，只要作品不是被完好地制作的，不管有多少的劳力投入在它身上，最良好的使用价值并非来自于原材料。因此，一方面巨大的民族财富被浪费在这种原材料上；另一方面又产生了一件无用的作品。最后，廉价品在各方面都比贵重品更受重视。

※※※

新的实用艺术在德国已经超越了它的边界，并在逐渐成为一种普遍的艺术运动——实际上是开始成为一种普遍的文化运动——随着它的进一步发展，必将在经济上产生重要结果。主要从这一观点来看，我的任务就是在将来的讲课过程中阐述它直到今天为止的演进过程。

# 1911

## 德国工业联盟的目标<sup>①</sup>

[德]赫曼·穆特休斯

穆特休斯对1907年德意志制造联盟的成立做出重大的贡献，联盟的目的在于给批量生产带来高的标准，通过对艺术、工业、手工业的合作提高工业的地位，本文选自穆特休斯于1911年在德累斯顿（Dresden）举办的德国工业联盟年会上的演讲《德国工业联盟的目标》，表达了追求品质的理念，缺乏形式如同缺乏国家文化，穆特休斯认为需要建立一种国家的艺术风格，而这种风格的建立就需要统一的标准，统一的审美情趣，他所强调的标准是文化和形式上的标准，他认为国家的利益与国家整体的审美情趣是直接挂钩的。这种标准的建立与否，也导致了联盟内部两种尖锐思想的对立。为了保持内部团结，虽最终穆特休斯撤回自己的提议。内部的争论表明穆特休斯并未全盘吸收英国工艺美术运动的思想，而是真正从德国的利益出发，他的标准化思想对德国产生了巨大的

---

<sup>①</sup>本文为穆特休斯1911年在德累斯顿举办的德国工业联盟年会上的演讲：“德国工业联盟的目标”（Aims of the Werkbund）。原载 *Jahrbuch des Deutschen Werkbundes* (Jena: E. Diederichs, 1912), Michael Bullock 英译，载 Ulrich Conrad 编《20世纪建筑的纲要与宣言》（麻省剑桥：麻省理工出版社，1970）：28-31。

影响。

(叶芳)

帮助恢复它的权力是我们这个时代的首要任务，特别是当今蓬勃发展的所有艺术革新运动的工作重点。得益于现代美术和工艺运动，我们的房屋在内部装修上呈现出新的形式，手工艺品焕发出新的活力，建筑被赋予富有成效的鼓舞，但这一切都还只是前奏。因为尽管我们已取得如上进步，我们仍然迫于形式的淫威艰难地行进着。如果需要任何佐证的话，我们只需留意以下事实：我们的国家每天、每小时都在被那些最差的建筑充斥着，它们与这个时代完全不相称，无疑是有意在向我们的子孙后代昭示出我们这个时代的文化缺失。只要现实一直如此，空谈成功又有什么意义呢？还有什么能比充斥城市街道和居住区的建筑更能准确地代表这个城市的品位呢？与之相比，如果我们能够证明今天我们已有能力去要求得体的建筑，但是这些能力却没有用在上述任务上，又意味着什么呢？确实如此，事实就是他们没有进行描绘我们今天文化境况的任务。成千上万的人并非忽视这场平静反对形式的罪恶活动，而是以建筑师雇主的身份通过选择不合适的顾问，加重了形式的泛滥，这些清楚无误的事实，使我们在形式判断及艺术文化大体上陷入糟糕的境地。

德国工业联盟正是各阶层在其反对派的强烈攻击之下，进行的为制造必要的和更好的事物的纷争快要平息之时成立的。为各自的理念争得面红耳赤的年代已成为过去。现存的宣传理念不再受到人们的反对，人们都喜欢被普遍认同。但这是否意

味着它的存在如今已显得多余了呢？如果一个人只考虑到狭隘的应用美术领域，他可能会这样认为。但是我们不能满足于将椅子和椅垫按次序摆放，我们必须有更长远的考虑。事实上，德国工业联盟的真正工作现在才刚刚开始，现在还只是和平时代的黎明。到目前为止，我们已注意到现在追求品质的理念已成为联盟工作的第一位，就技术和材料而言，在德国，品质的意义正处于飞速提高的过程。但是光有这点，对于完成联盟的任务来说还远远不够。比物质方面更重要的是精神层面，它比目的、材料所在的形式更高。目的、材料和技术可以是无可指摘的，但如果没有形式，我们就仍会生活在一个粗糙无情的世界。因此，我们要清楚面对更加伟大、更加重要的任务，那就是，唤醒思维理解力，重振建筑文化。因为建筑文化作为一个整体，一直是保留一个国家文化的真正痕迹。如果一个国家能够制造优秀的家具和华美的灯具，但每天在建造最糟糕的建筑物，这只能说明良莠不齐、含糊不清的状态，造成这种矛盾状态就是缺乏纪律和组织的证明。缺乏对形式的通盘考虑，文化就会变得不可想象，无秩序就是缺乏文化的同义词。如同清洁是身体的更高需求一样，形式是精神的更高需要。糟糕的形式在那些教养良好的人们眼里，无异于身体的痛苦；每逢看到它们，他都会如遭受灰尘或臭气的袭击一样深感不适。但是只要我们国家那些有文化的国民还没有认识到形式具有和整洁的亚麻布同样重要的地位，与达到高度文化时期的状态相比较，我们就仍需无限努力。

# 1914

## 1914年工业联盟大会陈述<sup>①</sup>

[德]赫尔曼·穆特休斯和[比]亨利·凡·德·维尔德

到1915年的时候，德国工业联盟已经拥有2000个成员，其中包括各种不同目的的小组，比如维也纳工场（Wiener Werkstätte）和德国版的通用电气（Allgemeines Electricitäts Gesellschaft，AEG）。在1914年科隆举行的工业联盟会议激烈的交流中，赫曼·穆特休斯和亨利·凡·德·维尔德对制造联盟的宗旨和目标进行了辩论。穆特休斯代表了诸多商人和工业设计者的利益，他赞成类型化，即批量生产工业样式的标准化。与此相反，凡·德·维尔德则代表了制造联盟成员中大多数艺术家和手工艺人的利益，他认为标准化是不能产生美的。本文摘自赫曼·穆特休斯和亨利·凡·德·维尔德在1914年制造联盟大会上的陈述，这也是两人尖锐对立思想最激烈的一次争执，这场争论也表明部分成员的思想比英国工艺美术运动有了进步。（叶芳）

<sup>①</sup>赫曼·穆特休斯和亨利·凡·德·维尔德，1914年制造联盟大会上的陈述（摘自《Bauwelt》27期，柏林：Ulstein，1962）：770f. Michael Bullock英译，载Ulrich Conrath编《20世纪建筑的纲要与宣言》，（叶省剑译：麻省理工出版社，1970）：28-31。

1. 建筑以及与之相关的制造联盟所有的活动领域正朝向标准化迈进，并且只有通过标准化，建筑才能重新发现和谐文化时期作为建筑特点的普遍意义。

2. 标准化被认为是一种有利益的集中的产物，只有它能使一种普遍有效而又经久不衰的良好品位的发展成为可能。

3. 只要还没达到一种普遍高水准的品位，那我们就不能指望德国艺术和手工艺的影响在国外得到有效传播。

4. 只有在我们的产品成为一种令人信服的风格表达工具的时候，世界才会需要它们。德国运动正在为此奠定基础。

5. 已经取得成果的创造性发展是当前时代最为紧要的任务，德国运动的最终胜利就取决于此。任何重复或是退化或模仿的行为，今天来讲都意味着对宝贵财富的浪费。

6. 德意志制造联盟作为一个艺术家、实业家和商人的联盟，它创始于一种信念，即坚持不懈地让生产变得高尚对德国来说是事关生死的问题，它必须将所有注意力都集中到为其工业美术的出口创造先决条件上。

7. 德国在应用美术和建筑上的领先应当通过有效的宣传而引起外国的注意。除了展览会之外，实现这一目的最明显的途径就是附有插图的定期出版物。

8. 德意志制造联盟的展览会只有从根本上限于最好的和最具有代表性的展品的时候，才是富有意义的。在国外进行的艺术和手工艺展览应当作为一种国家行为，因而需要政府补贴。

9. 高效率的大规模商业对可信赖的良好品味的关注是任何出口行为的先决条件。一件艺术家为了个人需要而设计的物品，连本国的需求都不可能满足。

10. 为了国家的利益，定向国外业务的大型流通和运输企业应该与新运动联系起来，因为它们已经展示了它们的作为，



并且在世界上有意识地代表着德国的艺术。

赫曼·穆特修斯

1. 只要制造联盟还有艺术家，只要他们还在对联盟的命运起着影响，他们就会反对每一个要建立规范或是标准化的提议。从最内在的本质上说，艺术家是强烈的理想主义者，是天生的自由创造者。就他自己的自由意愿来说，他决不会让自己服从于一种强加给他的样式或是规范的原则。他本能地怀疑可能会限制他行动的一切事情，任何鼓吹某种规则的人。那规则要么可能通过结束他的自由而阻止他去思考，要么想要将他引导入一种普遍的合理形式，在那里面他看到的仅仅是一个无能地为寻求创造带来好处的掩饰。

2. 当然，实践着“有利益的集中”的艺术家也总是能认识到比他自己的意愿更为强烈的潮流，并且认为他需要知道与时代精神的本质相一致的认识。这些潮流可能非常繁多，他将它们当做普遍的影响，自觉或不自觉地吸收了这些潮流，有一些物质和道德上的力量在驱使着他跟随潮流。他自愿去跟从这些潮流，本身对新风格的想法也充满了热情。在这二十多年里，我们中的许多人都在寻找能够完全跟得上我们时代的样式和装饰。

3. 然而，我们任何人都不应该就此将我们所追寻和发现的样式和装饰强加给其他人作为标准。在新的风格面貌建立之前，我们知道有几代人不得不继续我们所开创的风格。而且，只有经过一整个时期的努力之后，我们才能谈到标准或是标准化。

4. 但是我们也知道只要这个目标还没有达到，我们的努力就仍然具有激发我们创造的魅力。逐渐地，所有的力量和天赋

开始结合到一起，对立的東西变得调和，也恰恰是在个人的努力开始松懈的那一刻，风格面貌就建立起来了。模仿的时代将开始，样式和装饰将被使用，它们的生产也不再需要任何创造冲动，贫瘠的年代也就将开始了。

5. 想要在一种风格建立之前去观察一个标准样式形成的状态，就恰似在原因之前想看到结果一样，那将会破坏鸡蛋中的胚胎。真的有人会被由此获得的这种速效明显的可能性打动吗？这些不成熟的果实不会为德国艺术和手工艺在国外的有效影响带来任何好的前景，因为在良好品位的古老传统和悠久文化的良好品味方面，外国远在我们前面。

6. 另一方面德国在保有天赋方面具有极大的优势，这是其他那些年老而生厌的人们正在失去的天赋：人类敏捷灵感的创造天赋。如果这么快就要去捆绑这种丰富而多面的创造热忱，简直可以说就是阉割。

7. 制造联盟的努力就应该是为了培育这些天赋，以及个人手工技能的天赋、乐趣和对完全不同方式的美的信念，而不是在外国开始要对德国的作品感兴趣的那一时刻，用标准化来抑制他们的兴趣。只要培育这些天赋的事情得到关注，那么差不多一切事情都能做得到。

8. 我们并不否认别人的良好意愿，我们也很清楚实现这一目标所要克服的诸多困难。我们知道工会组织在工人物质福利方面已经做了非常大的努力，但它找不到借口来解释在点燃热情创造技艺高超的工艺方面，为什么那些理应成为我们最喜欢的合作者的工会组织所做的是如此有限。另一方面我们也很清楚出口的需要，它就像是对我们工业的诅咒一般。

9. 那么没有什么美好的或是灿烂的东西是纯粹出于出口的考虑而创造的。仅仅为了出口的目的是无法创造出品质的。

品质最开始总是专门为了鉴赏家这样非常有限的圈里人或那些委托此项工作的人而创造的。它们逐渐在艺术家中获得信任，慢慢地发展起小的客户群，之后是全国的客户群，再后来是外国，整个世界慢慢地注意到这种品质。让那些实业家们相信，如果在这些式样已经成为家中常物之前，他们就能为世界市场制造出一种超前的标准式样的话，他们在国际市场上的机会就会增加——这种想法对情况完全是一种误解。现在出口给我们的奇妙的工艺品没有一样是为了出口而创造的：想想看蒂法尼（Tiffany）的玻璃制品、哥本哈根（Copenhagen）的瓷器、杰森（Jensen）的珠宝、柯布敦—桑德森（Cobden-Sanderson）的书籍等等。

10. 每个展览会都必须把向世界展示本国独有的品质作为目的。赫曼·穆特修斯所言甚是，制造联盟的展览会只有限制于展览最好和最有代表性的展品的时候，才是富有意义的，这千真万确。

亨利·凡·德·维尔德

# 1911

## 科学管理原则<sup>①</sup>

[美]弗里德里克·维斯鲁·泰勒

弗里德里克·维斯鲁·泰勒(Frederick Winslow Taylor, 1856-1915)是美国古典管理学家、科学管理的主要倡导者。1856年出生于宾夕法尼亚州,1874年毕业于菲利普斯·埃克塞特学院,1874-1890年在费城米德威钢铁公司做工,一直升到总工程师的位置。期间,为改进工厂的管理,泰勒开始进行劳动时间和工作方法的研究,从而制定出保证最大效率的“时间和动作”标准体系,被称为“泰勒制度”,被世界上很多工业国家所采用。1898年,泰勒以顾问身份进入伯利恒钢铁公司(Bethlehem Steel Company),进行著名的“搬运生铁块试验”和“铁铲试验”。本文正是关于“铁铲试验”的研究,泰勒通过不断的试验,研究出在铁铲中存在的科学管理原则,这一研究结果十分杰出,很大程度上提高了工人的工作量。

很多人道主义者憎恨泰勒的企业管理家思想,认为他把工人非人

---

<sup>①</sup>摘自弗里德里克·维斯鲁·泰勒《科学管理原则》(The Principles of Scientific Management) (1911; 重印,纽约和伦敦: Harper & Brothers出版社, 1923): 64-72。

化，这使泰勒研究的科学管理方法受到工人的曲解。泰勒所处的时代正是美国资本积累和工业技术发展的时代，泰勒提出的科学管理理论使工作效率大大地提高。他认为劳资双方都忽视生产效率，他认为生产效率是取得较高工资和较高利润的保证。他相信应用科学的方法来代替经验，人们可以节省更多的精力就可取得较高的生产效率。他所提出的科学管理方法在所处的时期具有划时代的意义。（叶芳）

本文的一个重要目的就是要说服读者，每一个工人的每一个单独的动作都可以被归结为一门科学。为了使读者完全相信这个事实，笔者准备从手头所有的数以千计的例子中选取几个较为简单的予以说明。

举例来说，普通人可能会问：铲东西的工作是否存在任何科学呢？如果阅读本文的一些聪明的读者有意要去找到能被称为铲务科学的基础的话，那么他只要花上15到20个小时的思索和分析，就差不多可以确定这门科学的本质，这没多大疑问。另一方面，由于经验法则的思考方法仍然完全占据统治地位，以至于笔者从未遇见过一位铲工能发现铲务科学。这门科学非常简单，几乎就是不言自明的。

对一流的铲工来说，他日常工作中有一个特定的“铲”产量。这个定量是多少呢？当一个一流铲工的一天铲量是5磅，10磅、15磅、20磅、25磅、30磅，或是40磅的时候，他每天做的工作更多吗？现在，这个问题只能通过仔细的实验才能得出答案。我们首先选择两三个一流的铲工，给他们额外的报酬让他们做可靠的工作，然后逐渐变化铲量，让那些习惯于实验的

人对伴随工作的所有条件进行几星期的仔细观察，我们会发现一个一流工人的日工作量最大的时候，一铲铲量大约为21磅。比方说，这个工人以每铲21磅工作时，其一天的总工作量要比以每铲24磅工作时或是每铲18磅工作时的总工作量大。当然，没有一个铲工能一直准确地以每铲21磅来工作。但是，尽管他的承载量会在3-4磅间变化，他的铲量会在21磅上下浮动，但当他一天平均每铲铲量21磅的时候，他的日铲量最大。

作者并不是想由此解释铲的全部艺术与科学，除此以外应当还存在许多因素以共同构成这门科学。但是，希望能以此说明铲的工作中科学知识的重要影响作用。

举例来说，作为这个法则的结果，在伯利恒钢铁厂里，不是让每个铲工自己选择和使用自己的铁铲，工厂提供8到10种不同种类的铁铲是必需的条件，每一种铁铲适合处理某种特定的原料。这样的配置不仅仅是为了让工人能够达到平均每铲21磅的产量，而且还使能够满足各种要求的铁铲成为必需品，当把这项工作当作一门科学来研究的时候，对这些必需品的要求就非常明显。那里建有一个巨大的铁铲工具房，里面不但存储着铁铲，还有各种细心设计和标准化的劳动工具，比如鹤嘴锄、铁撬等等。这才可能保证每个工人发到一个能铲重21磅的铁铲，不管他们要铲的是何种类的东西：比如小铲子铲矿砂，大铲子铲灰烬。铁矿石是这类工作中最重的原料之一，米煤是最轻的原料之一，它们在铲子上非常滑溜。伯利恒钢铁厂的每个铲工都有他们自己的铁铲，这个工厂对经验方法的研究中发现，工人铲矿石时每铲大约30磅，而用同一个铲子铲米煤时，每铲则少了4磅，这种情况常常发生。一种情况是工人负荷过重，以至于无法完成一整天的工作量；另一种情况是负荷远远不足，显然连适合一天的工作量可能都没达到。

下面简单介绍一些其他的构成铲科学的要素。我们用秒表计时来上千次观测一个劳动者能够多快地将铲子推入原料堆，铲好适量的原料后又把它拖出来，而每次使用的都是适当种类的铲子。这些观测从把铲子推进原料堆开始起算，然后先是测算铲到泥土底，即原料堆的外缘是泥土的时候。之后是木头底部，最后用铁制底部。再用类似的准确计时方法来研究把铲子抽回来，之后把铲的物体倒到一个特定水平距离所需要的时间，同时还要达到一个特定的高度。这种时间研究有助于计算距离和重量的组合。摆在他面前的数据和培训新手时所说的耐久原则都很明显地表明，那些指导铲工的人首先应该教给铲工们的是如何用最好的方式用力，然后公平地为他们安排每日的工作，确保工人能够在成功完成工作任务的基础上赚到更多奖金。

现在，在伯利恒钢铁厂的工场里，有大约600个普通等级的铲工和劳工们。这些工人们分散在大约两英里长、半英里宽的工场里干他们的活。为了使每个工人在开始新工作的时候都能拿到合适的工具，并得到正确的指导，就必须建立一个细致的工作指导体系，取代原先在大组中几个工头领导下的人员组织方法。当每个工人早上开始工作的时候，他取出自己的文件架，他的号码标在外面，里面有两张纸，一张写着 he 应该从工具房里拿哪种工具并且到哪里干活，第二张写着 he 前一天的工作内容。就是说这是一份 he 已完成的工作清单，he 前一天所赚的金额等等。这些工人中有许多人是外国人，不会阅读和写字，但他们都只要看一眼就能明白这个报告单，因为黄纸向人们说明 he 前一天没能完全完成的工作任务，通知 he 在那天没赚到1.85美元。除了那些能拿到高薪的人，没人会被允许永远待在这组人里。此外，还表达了一种希望，就是 he 要在接下来的

一天赚足薪水。因此，当工人们收到白条的时候，他们就知道一切都好；当他们收到黄条的时候，他们就意识到必须要做得更好，不然他们就会被调整到其他等级的工作里。

要把每个工人都当作一个单独的个体来对待，这样就需要建立一个劳工办公室，给负责这部分工作的主管和职员们用。在这个办公室里，每个劳工的工作都提前被安排好，由职员们根据面前精确的工场图表或地图来调度工人们，就像棋子在棋盘上移动一样。为此，还要安装电话和信息系统。这样，由于太多人集中在一个地方而很少人在另一个地方所导致的大量时间消耗，以及不同工作之间的等待也完全消失了。而在老体系之下，工人们天天被安排在相当规模的组合之中，每人都跟定一个工头，不管具体工作特别多还是特别少，组合始终保持着工头手下所有的工人的规模，因为这一体系决定了每个组都必须保持足够庞大的人数，以应对可能出现的特殊生产任务。

当人们不再以庞大的分组或是分班来研究工人，而是将每个工人当作一个个体来研究的时候，如果一个工人没能完成他的工作任务，那么就应该有个主管准确地告诉他如何最好地完成他的工作。指导他、帮助他、鼓励他，同时研究这个人作为工人的可能性。因此，在这种将每个工人个人化的方案之下，不会因其没有立刻很好地完成任务就残酷地将其解雇或是降低薪水，而是给予工人帮助，使其在现有岗位上达到所规定的工作效率，或者把他换到脑力上或是体力上更适合他的、另外等级的工作中去。

所有这一切都需要管理层紧密的合作，还包括建立一个比老式的、将人们笼统地拘于一个庞大的组合方式更为精细的组织和体系。假如这样的话，这个组织就包括这样一组人马，他们专注于通过时间研究方法来促进劳动科学的发展，正如上文



所述的那样；还有另外一组人马，大部分是熟练的劳动者自己，他们是指导者，帮助和指导工人们的工作；再有一组是工具房的人员，他们为工人们提供适当的工具，并且使这些工具井井有条，还要有一组职员提前计划好工作安排，在最短的时间内调动工人，并且正确记录每个工人的薪酬等。这就完成了针对工人与管理层间合作的初步描述。

由此，一个问题就自动浮现出来了，就是这种精细的组织能否自给自足，这样一个组织是不是头重脚轻的呢？第三年的工作成果表将很好地回答在此方案下可能出现的问题。

	旧方案	新方案 工作任务
工场劳动者减少的数量	400或600	减到大约140
每人每天平均吨数	16	59
每人每天平均收入	1.15美元	1.88美元
每处理一吨（2240磅）的平均费用	0.072美元	0.033美元

计算表明，每吨处理耗费为0.033美元，在这个低廉的费用中，办公室、工具房费用，还有所有劳动主管、工头、职员、时间研究员等的工资都已经包括在里面。

在这一年里，新方案比老方案所节省的总额达到36,417.69美元，而在其后的六个月，如果工场里所有的工作都按计划完成的话，每年节省的费用会达到75,000美元到80,000美元。

也许所有成果中最为重要的是给工人自身带来的影响。一份针对这些工人状况的细致调查结果进一步说明了这个事实。在140名工人中，只有两人被认为是酗酒的。当然，这并不意味着他们中的许多人一点也不沾酒。事实是一个固定的饮酒者会发现要跟上工作安排的脚步几乎是不可能的，因此他们都要保持清醒。即使不是大多数人在存钱，起码也有许多人会存钱，他们都比以前过得要好。这些人成为作者所看到的最棒的劳动

者，他们把处在他们之上的人、他们的老板和老师看作他们最好的朋友。这些人不是那些强迫他们为了普通的薪水而增加工作额外难度的工头，他们是朋友，教导和帮助工人们去赚取比以前更高的薪水。任何有人要在这些工人和他们的雇主间激起冲突，那是完全不可能的。这就非常简单而有效地阐明了什么叫做“雇工荣，则雇主荣”。还很明显的是，这一成果正是应用科学管理四个基本原则的结果。

[……]



现代主义



# 1919

## 魏玛国立包豪斯教学大纲<sup>①</sup>

[德]沃尔特·格罗皮乌斯

沃尔特·格罗皮乌斯(Walter Gropius, 1883-1969)是二十世纪最重要的建筑师之一、现代设计理论和设计教育的奠基人。格罗皮乌斯出生于柏林一个建筑师家里,曾在柏林和慕尼黑学习建筑,1907年进入贝伦斯设计事务所,在那里他接受很多新的设计观念,系统地学习到如何综合处理建筑问题,同时也设计了一些德国早期的功能主义产品。1910年与设计师迈耶合作开设建筑事务所,次年设计了法古斯工厂,这座建筑成为世界上最早的玻璃幕墙结构建筑。1914年接替比利时人凡·德·维尔德成为魏玛工艺学校校长。一战爆发后参军入伍,在这一时期,虽然停止建筑设计,但是他在理论上更臻于成熟,战争结束后参加了表现主义团体“十一月社”,对他早期的思想产生了深远影响。1919年4月将魏玛艺术学校和工艺学校合并成新型设计学校“包豪斯”,其目的是培养新型的设计人才,包豪斯贯彻了新的人才培养方针

<sup>①</sup>Wolfgang Jabs和Basil Gilbert英译,选自Hans Wingler,《包豪斯:魏玛-德绍-柏林-芝加哥》,(剑桥,麻省:麻省理工出版社,1969):31-33。

和教学方法，采用工作室制，使现代设计由理想变为现实，用理性、科学的思想来取代自我表现和浪漫。1928年迫于右派势力的压力，格罗皮乌斯辞去了校长职务，离开包豪斯。1937年来到美国哈佛大学任建筑系主任。

本文选自格罗皮乌斯的《魏玛国立包豪斯的教学大纲》，大纲包括包豪斯的目标、原则和教学范围，格罗皮乌斯希望通过制定严格的教学大纲，建立新型的设计人才院培养模式。格罗皮乌斯在包豪斯的教育实验深深影响了后来的现代设计教育，成为许多艺术院校教育的基础，而这种教育也强调产品与消费者、设计与社会的关系，格罗皮乌斯对现代工业设计的贡献是巨大的，他的理论与实践也推动了整个德国、乃至世界设计的发展。（叶芳）

一切视觉艺术的最终目的都是完整的建筑！对建筑物进行修饰曾经是美术最为高贵的功能；它们是伟大的建筑不可缺少的部分。而今，艺术变得遗世孤立，只能通过所有工匠们有意识的共同努力才能得以挽救。建筑师、画家和雕刻家必须重新认识和学习掌握一个建筑物作为整体和部分的综合特征。只有这样，他们的作品才能充满建筑精神，这种精神已被当做“沙龙艺术”而丢失掉了。

老式的艺术学校不能创造这种统一，它们又怎么能呢？因为艺术是不能被教会的。他们必须再次与工场相结合。图案设计师和应用艺术家纯粹的绘画和着色的世界必须再成为一个世界。当那些在艺术创造中得到快乐的年轻人通过学会一门手艺后会再一次开始他们的生计工作，那些不事生产的“艺术家”

将不再被谴责缺乏艺术性，因为他们的技艺将在手工艺品中得以保存，在这些手工艺品中，他们能够实现卓越。

建筑师、雕刻家、画家，我们都必须回到手工业中去！因为艺术并不是一个“职业”，艺术家与工匠之间并没有本质上的不同。艺术家就是高级工匠。在稀有的灵感到来的极佳时刻，超越了个人意志的自觉，天堂的荣耀会把他的作品发展为艺术。然而，对每个艺术家来说，对手工业的精通程度都是至关重要的。其中蕴涵着创造性想象最主要的源泉。让我们来创办一个新型的手工艺人行会，取消工匠与艺术家之间的等级差别，这个差别会树立起妄自尊大的藩篱！让我们一起来盼望、想象、创造新的未来结构吧，这个结构包含建筑、雕刻和绘画在一个整体之中，终有一天将从百万工人的手中升入天堂，正像一种崭新信仰的水晶标志一般。

沃尔特·格罗佩斯

#### 魏玛国立包豪斯的教学大纲

包豪斯是由以前的撒克逊大公美术学院（Grand-Ducal Saxon Academy of Art）和撒克逊大公工艺美术学院（Grand-Ducal Saxon School of Arts and Crafts）合并而成，并且多了一个新附属的建筑系。

#### 包豪斯的目标

包豪斯致力于把所有创造性的努力联合起来，将所有实用艺术学科——雕刻、绘画、手工艺、工艺都重新结合起来，作为新建筑不可分割的部分。尽管还遥远，包豪斯的最终目标就是艺术的统一——伟大的结构——不朽的艺术和装饰美术之间没有差别。

包豪斯想要根据他们的能力，把各个层面的建筑师、画家



和雕刻家培育成有能力的手工艺者或是独立的创造性艺术家，然后组成一个领先的、未来的艺术家——工匠的工作协会。这些人，还有那些志趣相投的人，将会知道如何完整和谐地设计建筑物——结构、灯管装置、装饰和家具。

### 包豪斯的原则

艺术超越所有方法。艺术本身并不能被教会，而手工艺无疑能被教会。从这句话的真正意义上来说，建筑师、画家和雕刻家都是工匠。因此，所有的学生们都需要在工场、实验场合或是实际操作场合获得彻底的工艺培训，并且它也是一切艺术生产不可或缺的元素。我们自己的工场逐渐建好了，与外面工场的学徒协议也要达成了。

学校是为工场服务的，并且有一天会回归到工场里去。所以，在包豪斯没有老师或是学生之分，只有熟练技工、初级技工和学徒。

教学方法源于工场的特征：

根据手工技能来发展组织形式。

避免一切的墨守成规；创造优先；个性自由，严守学习纪律。

根据行会章程，由包豪斯熟练技工委员会或是外来熟练技工对熟练技工和熟练工人进行考核。

学生们协助熟练技工们的工作。

保证获取佣金，对学生们也是如此。

共同面向未来广阔的理想化建筑设计——公共建筑物和礼拜场所的目标在于未来。所有熟练技工和学生们——建筑师、画家和雕刻家——在这些设计上的合作，均以逐渐实现一切构成建筑物的所有组成要素和部分的和谐为目标。

一直与工艺带头人和全国工业界保持持久的联系。通过展览和其它活动，与公众生活和人民建立联系。

对展览的本质进行新的研究，解决建筑框架内展示视觉作品和雕刻中出现的问题。

在工作之外鼓励在熟练技工和学生间建立友好的关系。因此，在戏剧、演讲、诗歌、音乐和化装宴会中都可以如此。在这些聚会中，建立起一种令人愉快的礼仪。

### 教学范围

包豪斯的教学范围包括所有创造性工作的实践和科学领域。

A. 建筑

B. 绘画

C. 雕刻

包括工艺的所有分支。

学生们在（1）工艺、（2）绘画和着色，以及（3）科学和理论上接受培训。

1. 工艺培训——在我们自己逐渐扩大的工场里进行，或是在外面的工场里进行，在外面的工场里，学生要受学徒协议的限制——包括：

a) 雕刻工人、石匠、泥工、木雕家、制陶工人和石膏匠人

b) 铁匠、锁匠、铸工和车工

c) 细木工

d) 油漆工-家装师、玻璃彩饰师、镶嵌工人和上釉工人

e) 铜版工、木刻匠、石版印刷工人、美术印刷工人和镂空工人

f) 织工

工艺培训组成了包豪斯所有教学的基础。每个学生都必须学会一门工艺。

2. 绘画和着色培训包括：

- a) 从记忆和想象中徒手画草图
- b) 对头像、活体模型和动物进行绘画和着色
- c) 对风景、人物、植物、静止的生物进行绘画和着色
- d) 构图
- e) 制作壁画、版画和宗教殿堂
- f) 装饰设计
- g) 刻字
- h) 结构绘图和规划绘画
- i) 外部设计，花园设计和内部设计
- j) 家具和实用器具设计

3. 科学和理论培训包括：

a) 艺术史——并非呈现历史的各种风格，而是从对历史工作方法和技术进行更为动态的理解

- b) 原料科学
- c) 解剖学——用活体进行
- d) 色彩的物理和化学理论
- e) 理性绘画方法
- f) 簿记、合同谈判与人事的基本概念
- g) 演讲主题是关于一切艺术和科学领域的普遍兴趣的个人

演讲

### 教学分类

培训分为三个教学课程：

#### I 学徒课程

## II 初级技工课程

### III 初级熟练技工课程

对个人的指导由每个熟练技工按照普通教学大纲的框架和工作进度表来自行判断。工作进度表每个学期都有修改。

为了尽可能给学生们一个多样而综合的技术与艺术的培训，工作进度表的安排要使每个未来的建筑师、画家和雕刻家都能部分地参与到其它课程中去。

### 入学条件

任何声誉良好的个人，无论年龄或性别，只要其之前的教育经熟练技工委员会判定为足够的，在空间允许的条件下，都会得以录取。学费为每年180马克（随着包豪斯收益的增加，此收费将逐渐完全取消）。还需一次性支付录取费20马克。外国学生双倍收费。咨询事宜请联络魏玛包豪斯秘书处。

魏玛国立包豪斯行政处

沃尔特·格罗皮乌斯

1919年4月

# 1921

## 构成主义者第一工作队纲要<sup>①</sup>

[俄]亚历山大·罗德琴科 瓦瓦拉·史蒂潘诺娃

亚历山大·罗德琴科 (Alexander Rodchenko, 1891-1956)，出生于俄国彼得堡，移居伏尔加河畔的喀山。罗德琴科是俄国革命后出现的最多才多艺的构成派艺术家之一，是画家、平面设计师、电影艺术家，也是1917年俄国革命后率先支持布尔什维克的艺术师之一。1915年，他与塔特林、马列维奇及其他先锋艺术家成为莫斯科构成主义的首批成员。1921年，他放弃了架上绘画和雕塑，转而投身于更加具有社会实用性的设计活动，字体设计和图形设计。罗德琴科成立了艺术文化学院，该学院存在于1920年至1924年的莫斯科。随后，构成主义者第一工作队于1921年3月成立，他当时是学院的主任。瓦瓦拉·史蒂潘诺娃 (Varvara Stepanova, 1894-1958)，俄国平面设计师、舞台设计师和服装设计师，是罗德琴科的夫人。1920年，史蒂潘诺娃成为艺术文化学院的一员。她的许多设计作品都在描绘一种技术的图景，即通过工业化

---

<sup>①</sup>首次发表在*Ermeizh*，第13期（莫斯科：1922年）。

大生产使先进的技术能够为更多的群众服务。从二十世纪20年代中期开始，她大量从事字体、海报与舞台设计。30年代为《苏联构成主义》杂志工作。

《构成主义者第一工作队纲要》在1921年4月召开的团队第三次会议上通过，并在第二年发表时进行了稍微的修改。这份纲领为团队的工作提议了一个根据，在“科学的共产主义”的指导下，它是直接反对商业平面设计的意识形态的必要性的，而当时这种意识形态正出现在美国的商业平面设计中并在随后得到发展。艺术的旧形式将会消亡同时“建设的生活”将成为未来的艺术。

（孙海燕）

这支构成主义者的团队给自己布置了一项任务，就是寻找共产主义者在物质结构方面的表达方式。

在着手完成这项任务的过程中，这支队伍坚决主张，为了将实验室工作真正地推向实践活动的轨道，必须让思想体系与形式结合。

所以，在它成立之时，这支团队在它的意识形态方面指出如下几点：

1. 我们唯一的意识形态是建立在历史唯物主义理论基础之上的科学共产主义。
2. 对苏维埃建设经验的理论解释和吸收，必然会激励工作队从“脱离生活”的实验活动转向真正的实验。
3. 为了用真正科学的和纪律严格的方式来控制实际构造的创作物，构成主义者制订了三条原则：构造学（Tectonics）、材料性能（Faktura）、结构（Construction）。

A. 构造学或构造的样式是调和的，并由共产主义属性和对工业材料的利用两方面组成。

B. 材料性能是劳动材料的有机状态，或者是它有机合成所导致的新状态。因此，工作队认为材料性能是材料的自主运作和使用得当，不阻碍结构或是约束构造。

C. 我们应该将结构理解为构成主义的组织功能。

如果构造学包含的是能够协调实际设计的意识和形式的关系，材料性能是物质，那么结构就是展示那种构造的流程。

这样，这第三个原则也就是通过对材料的使用而理解设计的原则。

材料，作为实体和内容的材料。对它的研究和工业上的应用，是属性和意义。此外，时间、空间、体积、平面、色彩、线条，还有光线也都是构成主义者的材料，没有这些，他们就不可能构造起物质的结构。

## 工作队的近期任务

### 1. 在意识形态方面：

要从理论上和实践上证明在智力方面发挥作用的审美活动与物质生产互不相容性。

精神生产与物质生产的实际参与，在共产主义文化创造中同等重要。

### 2. 在实践方面：

要发表声明。

要发行周报，VIP[Vestnik Intellektual' nogo Proizvodstva；精神生产的使者]。

将与工作队的活动有关的需要讨论的问题，印刷在小册子

和传单上。

要构筑设计。

要组织展览会。

要与所有的生产委员会和统一的苏维埃组织的中央建立一种联系，实际上，这种联系几乎塑造和产生了共产主义生活方式所有必然的形态。

3. 在口号方面：

工作队宣布在艺术的斗争中决不让步。

工作队宣称，构成主义者的共产主义形态结构不接受过去的艺术文化。



# 1922

## 风格的意志<sup>①</sup>

[德]西奥·凡·杜斯堡

西奥·凡·杜斯堡(Theo Van Doesburg,1883-1944)是荷兰风格派的主要发起人和推动者,画家,艺术理论家。当他碰到蒙德里安,他的绘画风格从后印象主义转向蒙德里安的几何图形抽象观念形式。1917年,以杜斯堡和蒙德里安为发起人,一些画家、设计师和建筑师组织起来发起了一场风格派运动,这个运动没有具体的组织形式,但是都有着共同的理念和出发点,风格派是基于几何图形的审美,不仅仅应用于绘画中,也同样适用于其它艺术中,特别是建筑中。从1917-1928年在其主持的《风格》期刊中,杜斯堡经常传播风格派的理念。

本文也是载于《风格》杂志中的演讲稿。文中他表述了所谓的“新风格”的特点,风格派的目标在于进行社会和精神的改革,而不仅仅在于纯粹的艺术领域,他们认为纯粹的几何图形的绘画或建筑能给人带来一种强烈和镇定的影响。杜斯堡认为艺术已经能够影响所有的文化,而

---

<sup>①</sup>选自Hans L. C. Jaffe编,《风格》(De Stijl), (伦敦:托马斯和哈得逊出版社,1970: 148, 155-156, 161-163)。

不仅仅是其本身受社会关系的影响，他认为绘画、雕塑、建筑、家具等都同属一个领域，他想通过艺术来改造世界。尽管他在创作中像个达达派的艺术家，但大多数文章都是关于艺术和人生，讨论的都是一些理性的、根本的、普遍性方面的问题。虽然杜斯堡的想法过于理想化，但是他的理念对二十世纪的现代艺术、建筑学和设计产生了持久的影响。

（叶芳）

[……]

政治和艺术一样，只有集体的解决方法才有决定性意义。

[……]

当这两条发展线路（技术和艺术）在我们这个时代交集的时候，将机器应用于新风格就是早晚的事情了。机器是动态和静态之间平衡的最纯粹的例子，也是智慧与本能之间平衡的最纯粹的例子。如果文化在最广泛意义上意味着人性独立的话，那么机器无疑要自豪于其在文化风格观念中的地位。机器是知识学科至高的例证。唯物主义作为生活和艺术的哲学，将手工技艺看做最纯粹的灵魂的表现。

新的艺术精神哲学不仅能立刻看到它在艺术表现上的无限潜力。因为一种风格不再与个人的图画、装饰品或是私人住房相关，而对整个城市、摩天大楼和机场通通表现出集体性攻击及对经济环境的应有的考虑——对于这样一种风格，根本与手工技艺无关。在这里，机器就是首要的事情。手工技艺适合于对生活的个人观点的表达，这种生活已经被进步所超越。在唯物主义哲学的年代，手工技艺把人贬低为机器。在为文化建设服务中恰当使用的机器，是唯一能导致相反的事实——社会解

放的方式。这绝不是说机器生产是创造完善的唯一需要。正确使用机器的前提不仅仅是数量，更重要的应该是质量。为了服务于艺术的目的，机器的使用必须受到艺术意识的控制。

我们时代的需要，不但是理想的还是实际的，需要建设性的肯定。只有机器能提供这种建设性的肯定。机器的新潜力已经引发了一种适合于我们这个年代的美学理论，有时候我把它称之为“机械美学”。[……]我们正在接近的这种风格，首先将会是一种解放和必要的安宁。这种风格，完全抛开了罗曼蒂克的朦胧暧昧，也抛开了装饰性的特性和动物的自发行为，是一种英雄式的雄伟风格（例如：美国的塔式粮仓）。我喜欢把这种风格与过去所有的风格相比，把它称为完美的风格，就是说，在这种风格里，重大的对立面都能够融合。任何被认为是神奇、精神、爱恋等事物都能够在这种风格中梦想成真。[……]

让我给你们举一些例子说明新风格与旧风格相比的特征。

确定性代替了不确定性。

开放代替了封闭。

清晰代替了模糊。

宗教的力量代替了信念和宗教权威。

真理代替了美。

简单代替了复杂。

关联代替了形式。

综合代替了分析。

逻辑结构代替了情感构象。

机械代替了手工作业。

可塑外形代替了模仿和装饰性装饰。

集体主义代替了个人主义，等等。

建立新风格的强烈愿望会在许多现象中展现出来，不单是

在绘画、雕刻和建筑，在文学、爵士乐和电影里，还会在意义最为重大的纯粹功利主义的生产中表现出来。

[……]

在所有的事物中（不管是钢铁大桥、机车、轿车、望远镜、农舍、飞机库、烟囱、摩天大楼，还是儿童的玩具），我们都能看到对新风格的强烈渴望。它们所展现的努力和艺术领域的新创造一样，都是用清晰而纯净的外形来表现事物的真实性。因此，机械之美正是最新一代艺术家们灵感的核心，这一点并不令人惊奇。

[……]

[……]简单、清晰和必要的静止是不朽的综合性创造最为重要的法则。同样的观念也表现在那把里特维尔德（Rietveld）的扶手椅上，它简洁的结构让和谐的外形都服从于“坐”这一功能。[……]

[……]

我在这里所展示的是在艺术与科技中新造型主义的开端，它们与表现主义的混乱状态无关。面对积极的推动力，新风格需要一种超越个人特性，所有艺术的和谐联盟的综合体。[……]

对这种不朽的综合，纯粹利用艺术的手段的需求，最初是由一群荷兰艺术家创造的，他们被叫做风格派 [……]

这种艺术和人生的融合，意味着欧洲精神的重塑。

[……]

# 1922

## 新印刷呼唤新设计<sup>①</sup>

[美]威廉·艾迪生·德威金斯

威廉·艾迪生·德威金斯(William Addison Dwiggins, 1880—1956)是美国著名的字体设计师、书籍设计师、书法家、插图画家与作家,也偶尔涉猎建筑、家具设计、壁画、风筝制作等领域。在芝加哥学习了插画之后,他来到马萨诸塞的Hingham工作,并度过自己的余生。他是二十世纪二十年代最有影响力的广告艺术家之一。他设计的字体“Electra”和“Caledonia”被广泛地运用,他的书法和插图绘画也广受赞誉,并一度成为典范。在他使用“图形设计”这个术语之前,“印刷艺术”、“商业艺术”、“图形艺术”以及“广告设计”之类的术语被相互交换使用的。

本文为《波士顿晚间记录》的图形艺术特别增刊所撰写,并结合该城市的年度图形艺术展览会而印刷发行,在文章中,德威金斯尝试着提高手艺人 and 艺术家同行们的设计觉悟,并试图在这个领域内建立一种标

---

<sup>①</sup>初次发表于《波士顿夜抄》(Boston Evening Transcript),1922年8月29日。

准。对于德威金斯说过的关于新的印刷技术的重要性，以及关于各种形式图形设计的广告工业的兴起，这篇文章都显得非常重要。德威金斯据理力争道，作为艺术家，设计师不但要为他们所服务的商业客户担负责任，也要为让他们自己感到满意而担负责任。 （孙海燕）

优秀的旧标准突然之间被一系列新  
的工艺流程的复杂所取代——  
但仍然为常识与审美  
趣味的结合  
提供着  
可能

情绪多变的人会被文字的组合——也就是印刷艺术——所鼓舞，同样也会被错误的演绎——它们将艺术与印刷相分离，因而造成了极大的混乱——所误导。这个词组（The Printing Art）中的第三个词，它的微妙之处令人陶醉，也导致它们在各种从事印刷的人头顶上形成了暧昧的近美学的光晕。

除了设计师和印刷行家以外，对于任何人来说出版物之间没有任何主观上的不同。当用来显示当前的汽油价格的告示被贴在车库角落，它们是不需要成为美术作品的。它们以本来的面貌向人们传达信息。印刷的所有主要目的都能够在不需要艺术帮忙的情况下达成。要出售物品的制造者都想让他们的广告好看，但是这一想法对他本人来说是特别的，并且通常不要求与艺术有任何关系。他有可能沉迷于他的印刷品就是艺术这

样的错觉中。而我们不能这样。但就当这是一个善举吧，让我们把他也算作印刷设计师，在已经完成的花名册上加注上他的名字，这份名册上的人都是关心如何才能将物品印刷的好看的人。在他们看来，似乎不诉诸艺术印刷也能诉说它自己的故事。

### 留有艺术家痕迹的印刷史

让我们记下这两个事实——印刷术不是一种艺术，并且艺术对于印刷术来说也不是必需的——并且让我们以它们为背景，推断出接下来的令人吃惊的结论。印刷史多半是有个性的艺术家们的历史。那些在手工业传记中排在最前面的名字，是对设计有着极好鉴赏力的杰出人物的名字。自从印刷术发明以来，如果必须从汗牛充栋的所有印刷品中进行挑选的话，能选出来的唯一值得注目的纪念物，也就是那几本由富有艺术性又有才智的人印刷制作的书和文献。那些印好的纸张被珍爱、被收藏了三百年，不是因为它是印刷品，而是因为它是印刷出来的艺术。

自从古登堡发明活动字模以来，艺术家已经篡改了印刷术并且使它永远转向他们自己的目标。在整个工业进程中，他们将才能发挥在将印刷术转变为艺术的有关问题上。艺术家将印刷术篡改成了十足的时尚——相对于过去的作品而言——以至于印刷的实际动机已经不见了，并且，印刷品之所以引人注目主要是因为艺术家在其中进行了干预。

任何人都能一眼就看出目前存在着的两种互不相容的事实，但实际情况要更加复杂。在“印刷”的这一主题之下会有几个明显的种类存在——它们也确实存在着。

让我们言归正传，把工业放到一边。我们想要查明艺术与印刷之间有什么关系——不是历史上的印刷，而是此时此地的印刷。在这个现代的工业中有一些清晰的裂痕。在这个行业里工作，我们能够窥探到它被分成三个类别——无装饰的印刷；作为美术的印刷；以及第三种大量介于前两者之间的印刷，它或多或少被艺术家的鉴赏力所修正了。城市的报道和传单，电话指南和学校的概况手册属于第一类。第二类应该以布鲁斯·罗杰斯为格罗利尔俱乐部印刷的书为代表。印刷的第三类范围是如此之宽，变化是如此之多，以至于你很难选择一个例子来代表它。

### 各种朴素的印刷品和美术品

第一类的印刷品——各种朴素的印刷品——是这个行业的支柱。这一类以势不可挡的吨位遥遥领先于其他类别。它履行着一项有影响力而有价值的工作，并以一种绝对精湛的技艺进行着这项工作。除了要求“朴素的”印刷产品具有优秀的工艺以外，任何人都无法有更多的期待。这一类的印刷品证实了本文第三段推论的真实性。它不从艺术那里得到帮助，也不需要艺术，它存在于艺术领域之外。

作为美术的印刷不仅仅是一个历史问题，因为有人可能通过对这一行业的回顾将之轻率地假定为一个历史问题。它现在也仍然在发生。有鉴赏力的人——如果称呼他们为“印刷艺术家”，会令我们的感伤主义者相形见绌——在手工业界仍然能够看到。在始终分散的这个行业中，有极好的艺术审美力的人是把印刷当做一门艺术来追求的。值得注意的是，在很多场合，他们在一个完全操作性的层面上追求着艺术，同时也从未



在执着于卓越传统方面遇到过什么障碍。他们把印刷品制造成美术作品因为他们想要——因为——人们被迫说——他们是艺术家。

但是，作为美术的印刷考虑并不以此为目的。这方面的印刷非常自然地进入了美术批评家的范围，并且它不能够按照和工业化产品同样的标准被考察。我们正在致力于解决这样一个问题：是什么将整个印刷行业与艺术联系在一起？我们已经将我们的考察缩小到第三类印刷的范围，并可能会在那里寻找联系。

这最后一组一定有显著的特征。首先，它们不是为了销售而制作的，而是被制成免费赠品——其背后是一个非常精明的目的。而且，这是一个新兴事物——和广告一样的崭新。它是彻底民主的——每个人都参与了对它的制造。它出现在任何地方、并被每一个人阅读。可能在形成准社会状态，即我们所说的文明方面，它所扮演的角色比所有的书籍、报纸、杂志加起来还要重要。它的功能是为销售打好基础，或者直接由它自己来推销某些物品。无论是用陷阱或是用钩子，用大声喧哗或是用精明的辩解，它都在完成着销售的使命。

它实际上已经超越了印刷。它的要求已经迫使这个产业进行自我扩张，以包容新的和不同于以往的功能——即必需的对客户市场的研究，这是为商品说明、用户指南和评论做好准备——最终还是将销售考虑在内。印刷所有功能中必不可少的一项需要由艺术生产部门或艺术服务部门这样的组织来承担。

艺术生产部门从事的是生产出那些被称为“艺术品”的东西。“艺术品”这个词语是广告商的行业用语。“艺术品”可能被定义为图画、装饰品等等，它用来丰富广告商要传达的信息。看起来，在某些广告中仅仅用一些直白的事实陈述是无法

满足需要的。为了捕获受众的眼睛，就不能有一点点的轻举妄动，也不能有一点点天真的疏忽和错误的开端。否则，即使他在堕入陷阱前悬崖勒马，也已经受到了伤害或者暴露了他自己的弱点。有人就此暗示说艺术的服务功能就是提供诱导、欺诈和托辞。

涉世未深的艺术服务在图像制作和装饰物设计方面的技艺最为纯熟。他们的产品所具有的地位与绘画和设计一样高。但是在一些特定的情况下，他们的作品在具体应用的时候遭遇了挫折。缅因街上盛大的狂欢节需要他们的帮助才能完成，但是这也使他们的艺术进入了玩弄聪明小把戏的旁门左道。

上述的批评可能显得过于激烈，因为优秀作品还是产生于一些印刷厂的艺术生产部门。但是有这样一些人，他们在艺术、印刷、公众趣味这些方面居于关键的位置，并且他们所作所为的对错对于艺术家来说极其重要。你甚至可以说印刷图形艺术的未来就掌握在他们的手上。插图过去总被说成是“人民的艺术”，而广告的“艺术作品”却取代了它在民众中的地位。试想，知道科尔·菲利普斯的人会比知道罗利或者乔治·赖特的人多多少。如果说，关于艺术对一国工业重要性的讨论都只是空谈，那么，让广告设计者们知道他们自己拥有的影响力和机遇就无比重要了。直到普通的市民学会在他们看到一个事物的同时就了解其本质，艺术才会在工业界发生。目前，广告艺术家是他们唯一的老师，广告则是唯一一种每一个人都能理解的图形设计形式。

这暗示着广告艺术家并未能提供一种合适的氛围。将艺术附属于商业总是困难重重。这些艺术家，无论他们如何觉得自己是艺术家，都处于来自外界的压力之下，这种压力一定会使其无法成为完美标准的代表者。确定印刷风格的工作将落在他

们手里是一件不幸的事，因为在他们提供服务的条件下，他们确定的风格必定不会是最好的。

### 广告艺术家能够做得更好

但是，他们可以做得更好。他们有机会在不利条件的限制下巧妙地工作，他们至少可以在为商业信息提供一种更清晰、更简洁的商业印刷媒介方面施加一些影响。他们需要重新学习他们的游戏规则。让他们聆听一下预言家的话并调整他们的方向吧，他们有一条为追求完美而对印刷工人而定下的道德准则：

促进简化。为了简朴的字体和简洁的版面。

在页面布局的问题中，要从一开始就忘记艺术并且使用普通常识。印刷设计师的全部责任就是清晰地表述信息——用版面所有的优势来达到这一目的——突出重要的陈述，同时让次要的部分也不会被忽略。这就要求采取一种对于常识的训练，和具备一种分析的才能，而不是艺术的才能。

使影像与印刷程序相一致。印刷工人的墨水和纸张是用于表现光线、阴影和色彩的常用技巧。让这些技术规范保持不变。

慎用装饰、边框和零碎的装点。不要像在葬礼上堆放鲜花那样堆砌过多的装饰。计划好空白的空间——实际上纸本身就是“画面的一个部分”。巧妙地处理好四周和中间的空白，让版面变得令人愉悦。

要熟悉字母本身的形态。它们是使整体结构成形的最基本单元——它们是未经聚合的砖块和梁柱。要将好的挑出来并将它们紧密相联。

规则制定起来很简单，但应用它们可就不是那么回事了。事实上，新的印刷方式需要有新的设计形式。技术实践的革命已经完成，旧的理论所剩无几。从手工艺诞生那一刻就定下的关于优秀印刷的标准突然地被取代，在印刷工人的手中突然地挤进了一堆新的工艺流程——网目版刻制、机械成分、二次着色、胶印法、快速的照相制凹版……关于良好印刷设计的概念一直持续到工业时代，但它与现行的工艺流程几乎没有什么关系。墨水覆在纸张上的印记是一个完全崭新又不同的事物。

在一代印刷工中，传统的连续性被“中断”了。我们能够沿着奥尔德斯或博多尼或德文尼指引的标准来设计这些新的印刷品吗？我们认为好的东西都必须走到极端吗？有多少旧有的品质标准能够越过这条鸿沟，与事物的新状态取得联系？手工排字就要像手工纺线一样过时了，机械的参与是一个不会改变的事实。我们究竟怎样在延续传统观念的基础上实现新的目的？还是传统观念真的要被抛弃？

当然所有的这些问题都会得到解答。正确的方法将会产生，新的标准将会被推行。需要强调的是，新的标准不应该仅仅是机械的标准，它同时应该是美学的标准。艺术家必须参与到对这些问题的解答中来——不仅仅是提供艺术的服务，而且要有艺术家——霍尔拜因和托里所说的那样的艺术家。

### 对现代印刷艺术家的提示

关于新的印刷，有一些提示能令艺术家获益匪浅。新印刷的原材料暗示着一种比我们今天所使用的更轻巧和更概括的风格——这些事物看起来还停留在今天但事实上已经走进了明天。这些东西仍然可以成为好的设计和好的艺术。蝴蝶的漂亮

外表令人钦慕，但不可否认它的美丽注定是短暂的；我们耗费了几个月准备的装饰，然而它们却只能持续一个小时。那些不朽的古代经典不适合作为这种短命的装饰风格的源泉。

法国人已经抓住了这一类设计的精髓。如果我们能够感知到这一事实的意义，那么让他们的风格渗透进我们的图画制作中，将为我们促成一个好的转变。对于新印刷的装饰，以及印刷品本身的页面布局，都需要以一种比我们已经习惯的做法更为强烈的震荡来实现。有很少一部分人已经达到了这一高度。《时尚》（Vogue）和《名利场》（Vanity Fair）的美术设计在组合页面时做到了与新工艺要求一致。

一定要在新条件下，上述现象才能具有启发意义。新的线条延伸开来才能形成新的轮廓。一时间，所有的藩篱都会倒塌，所有的规则都不再存在——至少表面上是这样。但是，尽管机械的革命业已完成，艺术的法则依然存在；即便使用的是新材料，设计却仍然是以前完好的设计。印刷的潜在目的没有改变，对于艺术家来说基本的原则也不会改变。人们依然向往有条理和得体的编排，人们依然热衷于阅读。在这些条件下，设计师会试图将他在旧的印刷品中的经验应用于新的印刷品，他的成功将仍然取决于常识与审美趣味的恰当的融合。

# 1941

## 如何与艺术家相处<sup>①</sup>

[美] 威廉·艾迪生·德威金斯

设计师与商业之间的关系是设计史上一个永恒的话题。因为设计师的思维方式和行为方式往往都更贴近于“艺术家”，而在现代设计的早期，设计师也恰恰更多地被称为“艺术家”。所以，对于一个手握资本、理性务实而又唯利是图的商人来说，想与一个才华横溢而又不大听指挥的艺术家沟通就是一件很伤脑筋的事。因为商人很难像对待工人那样对“艺术家（设计师）”颐指气使。但是，为了创造艺术和设计的附加值，在艺术家与销售、制造商之间就必须建立起相互沟通的桥梁和信任合作的基础。而这篇文章恰恰是讲给商人们听的，德威金斯用一种非常幽默而又细腻的方式从十几个方面告诉商人如何理解艺术家，如何与他们相处。如何“很好地驾驭艺术并为制造服务”。不过，当“艺术家”们听到演讲或看到这篇文章时，明智的人当然也会自省，因为这篇演讲也是他们在商业社会中的性情写照。

（周博）

---

<sup>①</sup>首版以小册子的形式发表（New York: Press of the Woolly Whale, 1941）。

有些事，让美国的工业统帅们——这些人起码指的是像家用器皿的制造商和销售商——非常烦恼，他们被迫在战争的最为白热化的时候改变战术规划。

在过去的十年中，大范围的大众购买趋向发生了奇怪的变化。买东西的人（也就是全国的妇女）突然觉得她们所买的东西里应该混合进艺术的成分。一个厨房的系列用品不能再只是纯粹的厨房用品了，它们必须有一些附加值。

这个附加值就是艺术。

制造商和销售商自己是否该为这一消费爱好的根本改变受到谴责，这种说法是个问题：比如，这种由保守派转向“美”的个人倾向能走多远？这种转变将怎样地扰乱商业的规则？

[……]但是转变已经发生了，而转变的结果是[……]混乱。

用机器来制造家用产品（器具、原料、工具）的历史已经有100年了，在这期间，从来没有人需要去问这些器具怎么使用。在操作方面的所有问题，不是都被生产商化解就是使用者在运用过程中自然而然地解决。从定型到结束都可以经由个人的判断而决定。如果他想要他的产品看起来美观，他就告诉他的工人如何把它变得美观。如果他不想让污渍留在陶器上，他就去找那个学过中国瓷器用釉的亲戚帮他上釉。如果他希望货车的轮子上有斑纹，他就告诉工人们那些颜色从哪里开始又从哪里结束。他对于风格的确定就是结果，他的品位和别人的品位都相同。国家是彻底民主的。

但是现在，因为对于艺术的要求成为了生产的本质，于是制造商们发现他们自己面临着一个既不能探测又无法跨越的深渊。对于商品修饰的新喜好，对旧的体系带来了它无法经受的紧张感。生产商被牵引着不得不为商品提供艺术的元素。他无

法提供这些艺术的元素，他的办事处无法提供这些，他的接线员小姐哑口无言，商店里的雇员被这简单的一句话弄得头晕眼花，倍感沮丧。从老板到听差，整个公司都显得那么无助，几平方英里的可供生产的机器，却没有一个知道如何生产艺术品的东西。

经营者只有走出原来的体系去寻找艺术。

他这么做了。他去接触音乐，他小心回归传统，他召集艺术家，然后，找到了什么？

他发现他无法用理性的方法应对这些客户。

他发现艺术家们似乎在说着外国话。他需要去做的和如何做都在他的经验和理解能力之外。

他发现他完全无法和艺术家沟通。

现在是必须要做些什么的时候了。必须要建立起艺术家与销售、制造商之间的桥梁。只要制造商能理解艺术家的思维方式，哪怕只是理解一点暗示，他们就能很好地驾驭艺术并为制造服务。这个小册子就为此提供了线索。

### 如何与艺术家相处？

艺术家是什么？

这里是在为业主方面解决问题。我们现在要做的找到一套指引商人在事务运作中与艺术交流的方法。从逻辑上来说，必须首先了解艺术家是什么样的，他们为什么有那些举止，他们在想些什么，他们如何工作。

命题1. 艺术家在现代社会中是一群异类，因为他们的动力并不源自对于钱的渴望。

支持艺术家不知疲倦的劳动的激情，就好像支持商人不知疲倦地工作的金钱一样。商人的所有激情从属于他的主要成就



（也就是努力地为他自己或是公司敛财）。艺术家的冲动往往没有什么约束，他们练习的欲望、他们特有的才能很有可能转移他们对钱的渴望。

2. 对于商人最重要的是：①金钱，它的运筹帷幄；②与钱相关的人，就不如从他那里拿走金钱的雇员或者能让他获得金钱的消费者。一个艺术家，不依靠他人和金钱进行工作，而是依靠类似于木材、金属、玻璃的原料，依靠感受和观念。

3. 激励艺术家持续努力的一部分能量来源于用双手给物件塑形的成就感以及概念碰撞时带来的快感。商人也会有这方面的满足，但是程度较少，因为对于他们来说积累资金所带来的满足感才是最振奋人心的。

4. 艺术家主要着眼于他们所做东西的实际功用。如果他做一把椅子，他的目标就是让坐的人觉得舒服。对于商人来说，去考虑结构的适用性，听起来似乎有些困难（当然这要排除他个人使用的时候）。生产销售商把他的产品当做用于售卖的商品；艺术家把他的产品作为要被使用的物品去考虑。一个是用交换价值进行评估，另一个是以使用价值进行评价。

#### 为什么艺术具有市场价值？

艺术（艺术家的作品）是一种抽象的形式，就像音乐与诗歌一样。抽象形式的艺术对于商人来说没有任何用途。但是艺术可以被“应用”到生活的实际机械中（比如建筑），有时还会增加这种机械的价值。

5. 因此由商业投资带来的艺术的应用，是可以为商品带来价值的。

对于商人来说很难理解，为什么将艺术运用到实际产品时可以增加其商品的价值。产品的内在使用价值并不会因为外

在的设计而有所提高。但是媒介物又确实由于艺术的体验而增加了价值，这又是为什么呢？

6. 艺术的品质具有商业价值是因为它可以满足拥有者的虚荣心。（就好像时髦的汽车可以满足拥有者的自尊心一样。）人们会因为它而停下脚步。其他的关于人们的更高层次的需求对于商人来说就没有多少实用价值了。

#### 艺术家的价值是什么？

如果艺术家不用美金和货币来衡量其作品（艺术品）的价值，那么他们用什么标准来衡量呢？他们在作品里看到了什么价值？

一个艺术家对于自己作品的评价与艺术的商业价值并没有什么关系，重要的只是因为它是艺术家特性的一种写照。

7. 一个艺术家在物品令人愉悦的外观上发现了价值。如果一个物品的外形或是比例让他看起来舒服，那么它就具有价值。对于优雅的感觉和对于平衡的满足感并非艺术家所专有的，但是在艺术家那里，它们被放得更大。对于艺术家来说，材料所固有的内在价值并没有对象的形式、色彩等吸引人。至于为什么对象的外形能取悦艺术家，而艺术家还如何让它在物品中发挥价值，这是另外的一个故事了，它与本讨论无关。

8. 在一个设计、结构或表演中，艺术家注重“风格”。风格在这里有特别的意义。总是有一种最好的方式去打高尔夫、打乒乓球、游泳、散步。在运动的领域里，这个最好的方式就是“形式”的普遍意义。将其转到艺术领域，这种做事情的最好方式就是所谓的风格。风格是奋斗并取得成果的最简洁、优雅而又最有力量的一种方式；因此，风格是一种表演的品质。它也是一个成品：物体的风格来源于好的设计。火车头、汽车、

轮船，基本上都有极好的风格。某种风格的价值感并不仅限于艺术家。

9. 艺术家在一个非常好的技术结构中发现了价值。油漆涂抹帆布的方式；用工具切割木头的方式，类似的一些处理，都因为手段的果断纯熟，让艺术家们看到了其中的价值，他们都对风格的品质做出了贡献。

这些都是关于假合资标准的例子，艺术家用这些评价其作品。

#### 艺术家们思考吗？

这里假设艺术家的工作不依靠理性才能——也就是他完全靠着感觉去工作，凭着直觉取得成果，这种假设是错误的。

10. 艺术家是理性的人。他的艺术创造冲动首先来自于直觉，然后贯穿整个制作过程的是直觉对于处理问题时的选择和讨论。但是这些过程都是由原因直接发展起来的。结果针对的是理性的结果。

艺术家搭建的结构必须用一个实际的方法执行，而他不适合做这个。实践的部分是直觉的结果，但结论很大程度上必须涉及理性的研究。适合艺术家总是半个工程师。对于重量和压力的感觉，对结构适当性的把握，对于材料的合理运用，是艺术家和谐而优美的直觉装备中的一部分。如果艺术家是真正意义上的艺术家的话，不是一个所谓的美学家，那么你会因为他的理性而倍感轻松。

#### 如何选择艺术家？

毋庸置疑的，能够选对艺术家，是在处理艺术家的问题时的关键。艺术家作为一个整体没有经历任何过有关商业程序的

训练。一个艺术家可以完全地适应自己的要求完成一个商业制作，并且其典范地位立现。由于商业运作中的标准化、大范围生产以及商业需求的问题，使得必须运用精确的标准去选择正确的艺术家。

你向代理商所要求的品质，就是你希望从艺术家那里获得的附加值——加上他的艺术。你有足够的条件将他作为一个普通人去评价他。你犹豫不决的是他究竟有多少的艺术含量？

自然的艺术的价值要由你的能力去估计，如何下决心呢？

11. 如果可以的话，找到团体与这个艺术家合作情况的报告，两三个有说服力的报告是帮助我们做决定的唯一确实可靠的依据。

12. 不要过多地听从别的艺术家的说法。每个人都有自己不同的立场，艺术家们对于与自己观念相近的同伴总会给较高的评价，反之则评价较低，除非你能看到他像你一样地处理问题，否则就不要随意跟从他们的意见。将你的决定建立在来自自己人的报告上。

如果用报告的评价方式缺乏意义，那么只有回到最原始的状态，就有从人品等评价普通人的标准来评断艺术家了。

13. 在与艺术家的接触中，发现他是一个易于说实话的人，那么他就很可能会将他艺术方面的资历诚实地告诉你，看是否吻合你的要求。真正有能力的艺术家一般都很单纯，不会恶意地诱导。他也很可能会将自己的所长所短诚实地告诉你。

14. 用计谋去测试出候选人是否是个自以为是夸夸其谈者。人们总是夸大自己的优点，并且慢慢地自以为是起来，我们必须能够区别这一点，否则会在合作中因为他事实上的无知造成很大的损失。

15. 如果一个候选人有狡猾和善于逃避问题的倾向的话，

最好放弃他。虽然逃避与狡猾在商业中会有它的用武之地，以至于使你相信他就是适合你的那个人，这其实是一个与艺术完全无关的方面，一个艺术家应该在处理所有紧急的问题和原料的时候都是诚实而坦率的。因为这个原因，在艺术中是没有什么旁门左道的。

16. 将一本正经作为一种不利条件。一个艺术家如果能以一副花岗岩面孔隐藏他对项目的兴趣的话，那么他也一定会隐藏别的事情，比如隐藏他实际上的无能。

17. 不要用艺术家的着装来评价他的艺术能力。

18. 不要用缺乏能力来评价艺术家，因为他们一般不善言辞：很多很有能力的艺术家，在用词造句和礼貌习惯上有时很难与愚笨的人区分开来。

19. 不要混淆艺术家的艺术工作和纯属于嘴巴的工作，考虑下闲谈进行得有多顺利。对待口齿伶俐的艺术家也要像对其他候选人一样，沉淀他们的语言和行为。

20. 选择艺术家的时候，对待他们，就好像对待替你看病的医生一样，不要像叫水管工来补个漏洞那样的草率。要确定他完全理解了你的问题，然后拿他指定的药方去治病，不要去想混合两三种别的力量。如果他的药方没有达到功效，那就再去请教另一位医生。

#### 如何调动艺术家对于项目的积极性？

在项目的开端，调动起艺术家的积极性是非常重要的。这个兴趣会是他行动起来的主要动机。

21. 给予艺术家一个可以自由选择方式和意义的空间是非常有利于调动他们的积极性的。如果标低价格是一个方案中的结果，那么让艺术家自由地选择达到目的的方式会让他们兴趣

大增。因此，如果他不知道最终要完成的结果是什么，也没有给他足够的发挥空间，那么只会让他全无兴趣，并且会有反效果。

22. 当艺术家被表面的自由给吸引住的时候，如果运用语言控制得得当，那么让艺术家进行一些修改就没有什么使他情绪低落的风险。他在一开始被唤起的兴趣，会使他忽略计划已经有所改变。尽量不要把所有的改变都放在一天里，而是让他一个一个地分别适应。

23. 比起他在工作中所得到的金钱来说，工作本身的细节通常更能够激起他的兴趣。

#### 如何在项目中保持艺术家的积极性？

在一个需要较长时间完成的项目中，最初的动力肯定会有所减退。要不断地将减退的激情重燃起来。

24. 保持艺术家热情的最好的方式就是让他在商店或是工作场所中时时地跟进项目的进展。对实施的考察，对样本的检验、进展照片、实验数据等都可以让艺术家的兴趣常新。

25. 如果有两个以上项目同时进行，要保证设计师的兴趣在这一工作与那一工作间不会衰退，就必须给他丰富的资料（完成工作的照片，完成后的实物样本，印刷品的复印件等等）让他可以在两个项目中都可以完全地进入状态。

在每一个案例中，在工作一完成的时候给予艺术家他们的设计成品是非常睿智的做法。如果艺术家的工作连续的杳无音讯，那么他就会觉得自己的工作非常琐碎不连贯，并且失去兴趣。（艺术家对他设计的功能感兴趣。）

这种兴趣的“复兴”行动，必须是有系统地实施的，而不是心血来潮的得过且过。

### 如何降低艺术家的自负心理？

26. 运用你的说话技巧，减少艺术家在自己眼中的重要性。假设你和一位著名的符号学大师聊了天，然后问他“你认识符号画家琼斯吗？在我的感觉里他是在这行里最伟大的人了，与他相似的人都……”（不要提起和你谈话的艺术家），然后大肆宣扬琼斯的丰功伟绩。很少的职业艺术家能经历这样的考验。

如果艺术家还是屹立不倒，那么就尝试换一个方式，展示他的作品，以说明他也是一个很棒的符号画家，但是展示要快速，且不加评论，接着，再转回到对琼斯的丰功伟绩的宣扬上，这样，第二波灌输之下，艺术家的自负就会降为零了。

### 如何夸赞一位艺术家

27. 如果你喜欢艺术家为你做的工作，尝试着不要用倾向于技术评论的腔调表达你的赞同，而是尽量用简单的方法说“我喜欢他”，或者用其他的语气词去表示赞赏。

然后，再用带点专业倾向的表述方法说：“我很喜欢你对于苍蝇的左脚所用的透视法”，艺术家就会发现你很关注细节，然后非常乐意地与你讨论一些话题。

### 如何去奉承一位艺术家？

奉承是一种对于二流艺术家很有效的方式。随着艺术家能力的增强，谄媚的功效就会降低。某些伟大的艺术家很喜欢别人的奉承，但是通常情况下，很多的艺术家因为听惯了赞誉，而基本上感受不到了。在我的建议中，对那些尚未十分成功的人大概地奉承几句，是非常精巧的管理策略和交际手腕。

28. 如果是第一次在艺术家的工作间里碰到他，要求看他

的工作，用这样的套话：“我非常希望能够看一些原料”，而不是“哦，你不拿些你做的东西给我看吗？”等等。如果你在外面碰到他，这样说：“某某人，告诉我，我需要经常地和你保持联系，来看看你做的一些东西”等。

29. 第一次见面的时候不要同时谈到别的艺术家，如果，别的艺术家的名字被他提起，那么你最好也只是一带而过。

30. 不要做出瞧不起别的工作的样子，这样或许会让他误会，使他自己洋洋得意。

当你跟他熟识以后，可以稍微自由地讨论别的艺术家，但是即使是自由的谈论也最好由他对别人进行剖析，你可以很轻易地奉承到他，但是这种奉承要慎用。

31. 当一个艺术家第一给你看他的作品的时候，要使用最自然的语调，如果你能侥幸猜中这个艺术家最引以为豪的那一点，不要试图去夸大或扩展它，只需要说“它很好”或者“我喜欢它”就可以了，少作评论最为保险。

32. 另一个有效的奉承的方法，在一个给予艺术家的费用确实过少的例子中，根据商人自己价值原则，稍微增加一些报酬，它的效果是非常显著的。

#### 如何支付艺术家的费用？

33. 当艺术家完成了他的契约，迅速地递交了他的工作，并且也基本让人满意，你最好马上为他结算，并且付给他现金。及时地付款会给艺术家一个很好的印象，并会支持他更加努力去完成以后的工作。

34. 不要妄图用钱来约束艺术家。那样会激怒他，他并不会特别在意这个问题，只要你是清醒的就可以了。

35. 如果艺术家比较天真，你可以与他达成协议，在你接



受并使用他的工作成果之前，你只会支付给他一部分工资。这样做可以使你不用去负担设计师工作中最花费时间和劳力的那一部分开销，也就是使他的计划明朗化的那部分初期研究和预备性的构思和方案的那一部分开销。当然，研究结束后你也可以否决他最终的图稿，保留审慎的灵感和进一步提高的可能性。

36. 如果艺术家非常的年轻并且缺乏经验，在你的经费也不足的情况下，可以跟他说他的作品会被很多人看到，这个广泛的公众会极大地诱惑他。如果这个艺术家非常的年轻，他甚至可能会为了这个不收你任何费用。

37. 年龄大一些的艺术家——特别是那些醉心于他工艺的技术细节的人们——你可以通过提高在技术方面的诱惑力，来跟他商谈减少支付给他的费用。（比如一些新奇的事物或是实验的操作等）

38. 一些经验丰富并且拥有巨大需求量的艺术家，一般都有个固定的收费标准，并且这个标准不会改变。但是他们有时也会做一些免费的工作，前提是这个工作能调动起他的兴趣。但是能调动起他兴趣的东西必然是非常之特别而有意思的，这就需要你自己去发掘创造了。

39. 一个简单的方法去得到大量艺术形式并且少付甚至不付费用的方法是，设立一个为固定项目而比赛的奖项。一些卓越的艺术家会为了奖项而来，但是因为这对他说不是最重要的，所以在设计的方面会降低一个档次。第二梯队里的艺术家会较为尽心地做这个设计，你可以有很多方案选择，甚至不用去公开具体的使用情况

# 1923

## 新版式<sup>①</sup>

[匈]拉兹洛·莫霍利·纳吉

匈牙利设计师、艺术家拉兹洛·莫霍利-纳吉（Laszlo Moholy-Nagy, 1895-1946）是现代设计史上最重要的观念革新者和传播者之一，他在设计实践、理论探索和设计教育方面都颇有建树。纳吉的起点并不是专业美术教育，而是源自俄国的构成主义及其自身对于现代艺术探索的热衷。他在20年代的设计思考和实践广泛涉及新版式、摄影图文编排、照相拼贴、电影蒙太奇等领域，堪称先驱。而这些探索也与他在包豪斯的教学相得益彰。离开包豪斯之后，纳吉辗转荷兰、英国、美国。而他最后的人生岁月则在芝加哥创办设计学校，教书育人，著书立说，这些工作对于欧洲现代设计观念在美国的传播起到了很大的推动作用。纳吉一生著述颇丰，其中《新视觉》（The New Vision, 1928）和《运动中的视觉》（Vision in Motion, 1947）等文献皆堪称经典。

《新版式》是为1919-1923年魏玛时期的国立包豪斯的展示目录

---

<sup>①</sup>首次出版于《国立包豪斯魏玛，1919-1923》（Staatliches Bauhaus in Weimar, 1919-1923），（慕尼黑：1923）。

而作的一篇短文，文中关于新版式的基本原则被广泛引用。纳吉认为，新版式的基本目的是在美学上有效、清晰的净化，版式必须由内容的需要来决定，并且为了达到这一目的，版式表达的“弹性”不仅仅是可能的，而且是社交礼节上需要的。

（陆江艳）

排版是交流的工具。必须在最强烈的版面形式下交流。重点部分必须绝对的清晰，因为这能够将我们自己的笔迹和古象形文字形式的特点区别开来。我们向世界显示智力的联系在于我们的个体精确性（例如，这种个体的、精确性的关系处于向集体的精确的方向转变的情形之下）。古代那种个体的—无形的（individual-amorphous）交流模式与近来的集体的—无形的（collective-amorphous）交流模式是截然不同的。因此毫不含糊的清晰应在所有版式构成中取得最优先的地位。易读性——交流必须永远不会被先验美学削弱。字母可以不被限制在一个预想的框架里面，例如一个方形。

印刷图像通过它独特的视觉和心理学规律来与内容相对应，要求有它们的典型形式。印刷的本质与目的要求所有线的方向有不受限制的用法（因此不仅仅是水平方向上的清晰度）。我们使用所有的字体、字体大小、几何形式、颜色等等。我们想要创造出有弹性的和可变的新的排版形式，版式的新颖在于它只接受内容表达和视觉效果的内在规律的指令。

当代排版最重要的方面是锌版印刷术的运用，它意味着影像可以以任意尺寸用机械的方法制造出来。埃及人一开始所用的不精密的象形文字是用来解释他们所依赖的传统和个人的想

象的，后来成了从图像内容到排版方法的最精确的表达。今天我们已经有了附带精准的照片的书籍（主要是科学方面的），但是这些照片只是文字内容的辅助表达。最新的发展取代了这一阶段，大大小小的照片放进了正文里，而在这里，我们原先对概念和表述用了不精确的、个人化的解释。照片的客观性使善于接受的读者从作者有个人化特性的分叉中解放出来，并迫使他形成自己的观点。

可以预见，越来越多的带照片的文件将会导致在不久的将来文学的替代品就是影片。这种发展的迹象显然已经显现，那就是电话使用率的增加所导致的写信的荒废。因为制成影片需要太复杂昂贵的设备而反对它是没有根据的。很快，制作影片将会像现在印刷书籍一样简单可行。

一旦照片取代用颜料绘制的海报，在海报的制作方面，图像版式将会产生同样的决定性的变化。高效的海报必须在心理上给人以瞬间的冲击。通过对相机和所有摄影技术如润色、印版、叠印、变形、放大等等的专业使用，加上被解放了的排版线，海报的效率可以无限扩大。

新的海报依赖照片，照片是文明社会里讲故事的新方法，它与新字体和艳丽色彩的震撼效果一起依赖于我们想要得到的信息强度。

新的版式是视觉和传达同时进行的体验。

# 1925

## 字像版式<sup>①</sup>

[匈]拉兹洛·莫霍利·纳吉

纳吉的巨大影响在于他所创造的“字像版式(Typophoto)”概念——这是一种借助于技术手段将文字排版和图片影像进行整合的新思路，它不仅成为现代图形设计的中心法则，也为其后这一艺术形式发展形成自身的规则而奠定了坚实的基础。在文章中，他用巨大的墨渍、为了突出重点而加粗的文字以及粗重的箭头标志来进行标点注释和段落转换——由此，纳吉在摄影图片大行其道的年代里，预见到了一个“新视觉文字”时代的到来，他将“文字”作为“字像版式”的代表元素贯穿在自己的书籍设计当中。他预见到杂志中的非线性技术或许可以应用在以理性为主导的著作当中，由此，他拥有了比普通的插图书籍更为多元化的理念。

（邹游）

<sup>①</sup>本文首次在《绘画、摄影、影片》(Malerei, Photographie, Film)一书中发表(慕尼黑:阿尔伯特·兰根·沃拉格出版社, 1925年)。

既非求知欲的驱使，也并非出于经济上的考虑，而是人们心灵深处的兴趣为人类带来了在新闻服务领域的巨大扩张，出现了印刷版式、摄影（像）以及广播。

艺术家的创作，科学家的实验，商人的演算，或是当前政治家的工作——所有的这些行为和形式，从总体上说都是彼此间相互牵连和影响的事件。每一个局部的瞬间举动通常会给同一时期的其它领域带去长期的影响。譬如，一位运行机器设备的技师似乎只要安全操作即可，但是从根本上说，他所承载的内涵要多得多：他从新的社会层面上来说是一位先锋人物，是为人类的未来铺路的人。

与此相同，印刷出版者的工作（就是那些人们至今关注甚少的工作），却会产生长远的影响——这种影响直指国际范围内的相互理解和后果。

印刷出版者的工作是建立新世界的基础，是其中的一部分。这项工作的组织重点在于将人类所有的创意元素综合在一起（也就是对人类游戏的本能、共鸣、创意以及经济需要的综合运用）所产生的精神层面的结果。即使一个人发明了灵活的印刷方法，例如在图像、拷屏技术和铅版印刷、电版印刷、照相凸版术、用光照加硬的赛璐珞板之间自由穿梭，人们也不会停止彼此间的残杀，因为他们还不太明白自己在怎样生活，为什么要活着；纵然电视机（我指的是早期的旧式电视机）也已经被发明了出来，政治家却依然没有观察到世界是一个整体。关于“明天我们将可以解读彼此间的心灵”的远古预言依然随处可见，但终归人们还是显得形单影只——即使图书、报纸、杂志正在被大批量地印制出来。日常存在的、明确的真相和事实是每个阶层都有的现象。眼部卫生、视觉上的健康正在缓缓渗透。

什么是字像版式？

印刷版式是用文字排版来组织信息传达的形式。而摄影图片则是通过眼睛获取视觉印象所完成的表达方式。

字像版式是视觉化的、最精确的信息传递。

每一个时代，都有属于这一时期自己的视觉焦点。在我们的时代，那些影片、电子符号，那些同时发生的可感知的事件，都也已经为印刷版式的产生打下了一个全新的、循序渐进的、富于创造性的基础。古登堡（Gutenberg）印刷版式——这个在我们今天的生活中仍然勉强使用的排版方法，却固执地徘徊在线性的尺度空间内。对于照相过程的干预已经扩展到了一个新的范围，从而作为一个整体而被今天的人们所认识，而在这一领域内的初步尝试是借助插图报纸、海报以及公开印刷品来完成的。

近期，字体和字体的设置严格保留了一种技术，这种技术公然地保留并捍卫了线性效果的纯粹性，却忽略了其生命期的长短。直到最近的一段时间，才有些印刷版式作品使用一种与版式介质（字母、符号、平面物质的正面与反面）十分不同的排版方式，并试图能够迎合人们时髦的生活方式。然而，在迄今为止仍旧普遍使用的版式面前，这些尝试却无济于事，僵化感并未因此得到改善。换言之，只有通过最为彻底的方法和动用包括摄影、制锌版术、电子制版术等手法在内的技术，才可以使印刷效果逐渐变得松弛、轻松。这些技术中所蕴涵的韧性和弹性为印刷品在经济价值和美观程度之间架起了一座互惠的桥梁。随着照相电子信息技术的发展，这种能够重复生产和在瞬间完成精确绘图的技术，大约使得哲学著作也能够被这种更加高级的平面印刷术生产出来，就像今天的美国杂志那样。

当然，这些由新的印刷版式产生出来的作品形式，无论在印刷方式、视觉感受和总体上都与今天的线性排版式样有着很大的区别。

线性的排版式样所传达的理念仅仅是一种在内容与信息之间进行调和的权宜之计，人们有着这样的接受过程：

信息传递 ← 印刷版式 → 人

取代印刷版式——迄今为止——仅仅是一种目标手段，人们正在尝试将其与主观存在的、潜在效力相结合，并且创造性地融入内容之中。

版式素材本身就无可争辩地包括了视觉上的确切性，这种确切性来自信息的内容以某种直观的方法表达出来——而不是仅仅以隐晦的语言方式使之流行。图片在版式素材中是十分有效的元素，它们可以成为文字以外的说明，或者是以“图形化了文字”来取代一般的文字内容，或者成为一种精准的描画形式，极其客观而不允许任何个人化的阐释。如今，构成形式和表现方式超越了视力范围和相互间的关系，进入了一种视觉的、联想的、概念上的、综合的连贯性，字像版式成为一种正确的、意义明确的可视模式和表达方式。字像版式掌控了新视觉文学的新的发展节奏。

在未来，所有的印刷出版公司都将拥有自己的制版工厂，并且可以大胆地确信，未来的印刷方法取决于照排设备的发展状况：我们看到，摄影照排机器的发明，使得通过X光线照相术来进行全部版面的印制成为可能，而更新、更加低廉的制版技术也出现了……当然，它所带来的益处还远不止这些。这种情况也暗示着每一位印刷商，或者每一位图文生产商都应当尽快地作出调整，使自己适应这股新的潮流。



这种现代摘要信息的方式也许在很大程度上追逐和模仿了另一种具有动感的进程——电影摄像。

# 1944

## 设计的潜力<sup>①</sup>

[匈]拉兹洛·莫霍利·纳吉

离开包豪斯之后，纳吉辗转荷兰、英国，后移民美国。在美国，他积极地宣传包豪斯的理念，并于1937年在芝加哥建立了新包豪斯设计学校（Bauhaus School of Design），不过学校只持续了不到一年的时间。接着，纳吉又创办了芝加哥设计学院（Chicago Institute of Design），他一直执掌该校直至逝世。纳吉不遗余力地在美国传播包豪斯的设计教育经验，对美国战后的设计教育产生了深远的影响。

《设计的潜力》和《工业艺术》都是他在生命中最后几年写的。其中既包含他对设计的本质和方法的思考，经济和技术条件对设计的推动和限制，也包括他对设计与前卫艺术之间的关系、设计师素养、设计的社会担当以及设计教育的反思。两篇文章虽然简短，却比较全面地反映了纳吉的设计观。 （周博）

---

<sup>①</sup>原载Paul Zucker编，《新建筑与城市规划》（New Architecture and City Planning），纽约，1944。本文选自Krisztina Passuth，《莫霍利-纳吉》（Moholy-Nagy），伦敦：托马斯与哈得逊出版社，1985：352-357。

这个国家的当代设计是从五六十年前路易斯·沙利文的一句话“形式追随功能”开始的。这意味着功能是一件设计的物品所要做的工作，它对于物品的形式的形成是有作用的。遗憾的是沙利文的话并不为人们所赏识；除了在弗兰克·劳埃德·莱特的作品中可以找到之外，他的原则几乎都要销声匿迹了。

然而，通过包豪斯的艺术家和他们的许多欧洲同行的努力，“功能主义”的观念逐渐成为20世纪的基调，给思想和行动增添了活力。但是照样功能主义成了一种廉价的商业标语，其最初的意义被玷污的。

今天，按照当下的情况重新检视功能主义是必要的。这样做，我们会发现“形式追随功能”这句话是大有深意的——如果我们把它运用到自然界发生的种种现象中，在那里“每一种过程都有其必要的形式，而这总是导致功能的形式：他们遵循这两点之间最短距离的法则；冷却只会发生于袒露着的待冷却的表面；只有在受压的点上才会感受到压力；只有在拉紧的线上才会感受到张力；运动为其自身创造了运转的形式——每一种能量都有一种能量的形式。”（Raoul Francé.）

人们无数次地利用了自然界中的功能联想。我们的许多器具、设备、容器、工具，都是建立在观察自然的基础上。然而，当“形式追随功能”变成了一种人类的技术的时候，与自然界中无数的运用情况相比，尽管经过长期的实验和试错，却总是远远达不到理想的效果。人已经尽了“最大的”努力，但其结果依靠的是其有限的知识和实践，其推论和领悟的能力。

我们常常发现他尽管用了许多年为了“功能”而设计一些物品，但与后来的一些进展比起来，其中的一些还是显得大而无当，费料费工。看看一间小木屋和一座殖民住宅，再看看一

件原始的伐木工具和一把精雕细刻的洛可可椅子，就足以说明这一点。在这些例子中，形式的确追随着功能，但是后者还与变化并发展着的技术结合在一起。在为人类的消费而进行设计的时候，我们发现，对于一种受限制的机械作业来说，功能并不是它唯一要完成的工作，它同时还要满足生理的、心理的和社会的需要。

### 形式既要追随功能又要紧跟科学和技术的发展

在科学研究中，新的发现、新的理论和新技术在所有的生产领域都得以应用。电力、汽油和柴油发动机、动画、有色摄影、收音机、冶金、新型合金、实用化学、塑料、飞机、电子必然要迫使设计发生转变。

椅子的历史就是一个很有启发的例子。对于一把椅子的功能性理由就是坐。然而，其形式依靠的是特定时代所具有的材料、工具和工艺。老一代的手艺人只有一种适合做椅子的材料——木头。用木头和几把手头上的工具，他可以做出一件非常好的作品。比如说洛可可式的椅子，在纤细、弯曲的椅子腿上精雕细刻，没有复杂的支撑装置，是一种木结构的杰作。它不仅看上去轻盈，事实上的确不重。我们现在的的问题是，用我们今天所具有的材料和机器做出来的作品是否能够与我们的先人用他们所能够掌握的有限的方法和工具做出来的作品相媲美。

除了发现木材新的特性和新用途，工业革命还发展了新的材料，比如无缝钢管、胶合板和塑料，随着它们的出现，新的生产方法用机器代替了手工工具。今天，我们能够制作新的椅子形式，比如一些椅子是两条腿而不是通常的四条腿，不是40

或50个接缝，而是4个或没有接缝。明天可能椅子腿都不需要了，就是坐在一个扁平的空气压缩器上。<sup>①</sup>

科学的研究和试验证实了这样一种联想，而一些更大胆的想法基于一些新兴科学，比如电子技术。高频短波无线电加热已经革命性地改变了胶合过程，缩短了装配时间并减少了工作量。

塑料浇铸工业也必然会导向一种新的应用。

### 建立思考的方式

看来，最好的设计师似乎是那些知道所有的当代资源并能够最全面地了解其趋势的人。这个目标看上去似乎并不是十分难——有人可能会认为当今的科技信息将使潜能很快变为现实。然而，事实远非如此。用了一百年的时间，在我们有了管道设备之后，水壶的设计师要想控制水流的大小才不再需要去揭开盖子，而只需直接拧水龙头。尽管有了新的光源，电，但多数人还是使用着“新式设计”的殖民时代风格的油灯以及巴洛克风格的枝状大烛台，在烛台里面装上电灯泡。隔热熨斗的把手也有着同样的发展过程。一开始，把手被缠以碎布片，接着变成了木把手，上面还有雕刻，然后又变成了用车床加工的。这种把手接着又变成了塑料的，尽管根据这种新材料的特性和批量生产的可能性，它本来可以被设计得更为绝缘并更适合手握，这并不困难，就像后来确实发现的那样。在其他的工

---

<sup>①</sup>至于公众对于新设计的接受问题会有一些困难。芝加哥设计学院制作的坚固耐用的胶合板椅子看上去轻得让人难以置信。一开始，人们对于是否购买它们是很犹豫的。同样的反应也推迟了人们对布魯尔设计的第一把钢管椅的普遍承认。当然，当它被接受的时候，它常常被错误地使用。钢是一种导热材料。布魯尔考虑到了这一点，因而他设计的椅子，人的身体碰不到金属结构，效仿者只是徒有其表，没有考虑到这个重要的细节。

我还想起了另外一个故事。在1916年，荷兰鹿特丹的警察让一个建筑师在悬出来的阳台底下加两个钢筋混凝土的柱子，他说“它们哪怕是用水泥做的也行”“这个设计可能会吓着公众”。

具把手上也有同样的应用经历，它们在今天变成了塑料的，但仍然在模仿着车床车出来的传统木把手。

既然用以满足功能需求的大批量生产的必要条件会带来更好、更便宜和更美观的产品，那么有一些老的形式在今天已经没有继续存在的理由了，这显然是由于它们极难脱离已经确定的思维方式的缘故。如果根据现有的生产水平重新设计，这些商品的制作可以更为经济、迅捷。眼看着一些处身于传统领域中的设计师，因仍旧无法触及当代思考而显得衰弱无力，这是一件很不幸的事情。

原因可能是，自从19世纪90年代以来，文化的背景和家庭的尊严已经被一种“显著的浪费”所表达，比如从法国和苏格兰的城堡里进口的仿古家具和照明器具。大批量生产追随了这一潮流，进行了价格低廉的模仿。结果是价格的停滞，因为大批量生产的原则不能够被很好地运用于以手工业为特征的设计中。

#### 新技术：装配的时代

设计中那些最好的解决方案常常来自一些新的发明，在那里，传统不会牵制新方法的使用，比如蒸汽机、电动机、电话、收音机和光电池。它们的形式必须由它们的功能和已有的技术流程决定。工业革命的技术是从劳动分工开始的，这导致了从一些简单的装配形式到传送带和其他一些大生产实践的发展。

首先，在一个相当长的时间内，装配的观念盛行。这是螺栓、铆钉和螺丝钉的时代。这种方法使大多数各式商品都可以通过标准的原料部件的装配来完成，比如角铁、钢板、铜板、标准薄板、杆、管子、螺丝钉、螺钉、折叶、轮脚，等等。原

材料和半成品可以被大量地储存。生产现成品的风险是小的，因为能销售多少就生产多少。

### 其他的方法

后来，随着新市场的开拓，需要更多的商品、更快的生产，大批量生产的方法便被引进了。继螺栓连接法、铆接法和螺纹连接法之后，又产生了定位焊接、铸件、制模、成形、冲压等方法。取代条板和剖面的是无缝管和波状、弯曲的背板。使一张平板弯曲通常是一个加固的过程，在所有的方向上对它进行弯曲处理，变成蛋壳形，这是我们所能够掌握的最坚固的结构。它只用外壳就获得了骨架结构的优点。

这样的一些设计主要是在机动车行业得到了发展，尤其是在飞艇之后，飞机出现了，动力学的研究和风洞试验被引进。在大批量生产的过程中，这种技术可以被广泛地利用，因为新机器的加工和再加工代价高昂，昂贵的准备工作可以通过大量的零部件的销售分期清偿。今天，一辆轿车光滑的“流线型”躯壳是在一张钢板上施加了一个动作完成的。这是一种钢蛋，结构合理，性能卓越。这种研究的结果被设计师们拿来用在了所有的商品上，从泡沫和奶油搅拌器到轮船、机车、轿车和高速公路。在1930年左右，一股“流线型”热不加选择地横扫了所有类型商品的设计。一开始这看起来很夸张，因为在自然界中，“流线形”意味着其媒介是如此的光滑，以至于在其形体的周围阻力实际上等于零；只有轻微的“表皮摩擦”，而这可以用各种办法使之减少或最小化。<sup>①</sup>

<sup>①</sup>“没有一种生物比一种长有皮毛的海豹更会游泳。每一种曲线都是一种连续的曲线，其耳朵、腿部和胡须也是这种模式，就连鳍状肢都紧贴着身体。”（引自D'Arcy Wentworth Thompson爵士，《发育与形式》On Growth and form，剑桥，英格兰：剑桥大学出版社，1942。）

工业流线最开始是被引进给一些高速度运动的产品，使它们的组织结构更为节省，而烟灰缸和静态的物品显然不需要“流线型”的。然而，新的形式原则辐射到了每一种类型商品的生产中，无论是动态的还是静态的。这有其合理之处。在流线型中，尖锐的边缘必须被打磨掉，然后再铸件，制模，冲压，完了之后，像镀镍、镀铬、磨光、上釉、油漆和铸塑等程序就更为简单了。

### 新的工作条件

这种生产方式的社会影响是巨大的。如果流水线继续存在，新的设计原则——它创造着“整件物品”（one-piece objects），被机器自动化大规模生产——在将来的某一天将会大量地简化。这将改变现有的工作条件，其中，工人的疲劳，及对其多种能力的有限的使用将被认为是一种严重的缺陷。

劳动分工可能的局限达到了这么一种不健康的程度，这对于设计师来说可能是一种很好的刺激。他可能会看到，它在其中的作用是至关重要的、远甚于技巧和知识。一名设计师不仅是一名精通各种技术的操作者，一名现有生产流程的分析师，还得接受与之相关的各种社会义务（obligations）。因而设计不光是依靠功能、科学和技术流程，同时还要依靠牵扯到社会的方方面面。

### 社会牵扯面

雇主与雇员、失业人员之间的关系，对于一种最低限度生存和寿命的需要，以及许多其他的问题已经改变了我们对社会结构的见解，也改变了随之而来的我们的设计方法。

高生活标准和妇女解放使省力的设备、冰箱、真空吸尘器



和洗衣机成为必需。

对于健康问题的研究先于广义的卫生学——盥洗室成为一种标准设备。工业产品强烈而又令人疲惫不堪的品性，拥挤不堪、满是灰尘的城市使娱乐和休闲越来越重要。体育、电影、广播、电视、旅行、社区中心，以及周末的观念皆属此类。

### 生产的经济

当然，为了看清一种“功能的设计”的所有的组成部分，其他的一些因素不得被添加到这项分析中。

其中最重要的因素之一就是分配的需要。大量的分配引发了一种空前规模的改变。交通、装箱、可拆卸的家具、洒水车、冷藏易腐烂的食物、冷冻食物、罐头制造、邮购商号<sup>①</sup>、编目、价格表、广告、销售代理，它们的方式方法都有了大量的增加，这给服务业带来了一种难以置信的增长。大规模生产这一原因导致了价格下降和更为激烈的竞争。对于无数个单位来说，哪怕能节约一小部分资金都意味着一种竞争优势。

从14个焊结点降到13个焊结点——如果是发生在一个大型的工厂里，意味着每年节约30000美元，这证明了生产经济的要求。这对于各种不同类型的“废物利用”同样是正确的，比如，从显影剂里省出镀银盐<sup>②</sup>，以前都是倒在水槽子里的；从空罐头里省下锡罐；从家庭主妇的盘子里刷下来的油脂可以做甘油；锯末可以做塑料制品，等等。

所有这些都激励着生产流程、经济运作和组织的简单化，消除浪费，改善包装，改进安全措施，甚至是新形式的复原。

<sup>①</sup>邮购商号：mail-order house，以通过邮寄来推销、接收和满足人们对商品或服务的需求为基本目的而组建起来的公司。——译注

<sup>②</sup>镀银盐：silver，给（照相纸）镀上一层硝酸盐或其它硝酸盐。——译注

在这个领域的显著的成就是泰勒体制和杰布雷斯（Gilbreth）关于工人的科学的动作的研究。

这都表明了生产的进步。

### 艺术家的角色

在这篇文章中，对一些要素所进行的细节分析似乎为新的设计发展趋势提出了一种可靠的处方。似乎知道了科学发现和社会趋势，设想到了功能的必要条件，了解了那些可以实现的技术，在这些基础之上的设计就不会达不到完美的境地。

事实上，除了对这些要素进行可能的定义，还有一些无法估量的因素是不能被简单定性的。

当然，我们可以对这些不可估量的因素进行合理化的处理，因为在一项设计实行之后，所有的要素都可以追溯到那些行为，它们是有意识的理性思考的对象。困难只是在于做设计之前，在实施之前。因为随时都有可能会产生替代性的设计解决方案。

一些结构性的工作可以用这种材料解决，也可以用另一种材料解决，或者用同一种材料，却有多种解决办法。现在，有一个钢筋混凝土的柱子，还有圆形的、六边形的和方形的截面将满足一个建造的结构。应该选哪一个呢？一张圆形的或方形的餐桌更具功能性吗？是用电力系统还是用燃气系统？是用荧光灯还是白炽灯？用磁盘还是用玻璃盘？窗户的结构是水平划分还是垂直划分？是用螺旋形的楼梯还是直的楼梯？钢管椅子是用两条腿的还是用四条腿的？是低翼还是高翼的飞机？等等。

对这些问题的回答都来自设计师的直觉。他的选择并不是基于对单独要素本身可以互换的考虑，而是单独的要素作

为整体一部分所具有的这种关系，这产生了新的意义——“正确的”解决方案。艺术家通过领悟和感觉达到这一点。它们是他的结构、比例和形式的指南。它们帮助他根据其在技术的、社会学的和生物学上的正确性评价，重新使用或抛弃历史上的形式。不是每一件我们知道和感觉到的事物都能被语言描述出来，并把逻辑和理性作为其主要的特征。一些直觉的把握，艺术家可能表达得更好。在这个意义上，他的影响是直接的，因为他的语言潜入了情感的渠道，不需要对理性的内容进行有意识的分析。工业革命的许多新发现和新形式所具有的审美潜质被艺术家所吸收，因为艺术家的阐释，它们的使用就合理合法了。然而他的能力不是神秘的。他的谱系是可以被研究出来的。

## 前卫

在1920年左右，新潮艺术家发现了一种“结构”的存在。他们强烈地热衷于桥梁、油井架和发射塔、隧道、螺旋形的楼梯、机械，等等。这是他们第一次能够领会工程结构的情感和美学品质，而它们完全是功能性要求的承载者。这就开始了简化的时代，后来是全面的净化，去除装饰，对商品、家具和建筑去装饰化。由于失去了其象征的意义，装饰及其应用在很久之前就变成了一种空洞的摆设，产生了一种虚伪的品质。印象

---

早在1870年，法国印象派画家的首领爱德华·马奈提议在市政厅画的壁画中描绘巴黎火车站和广场大道的“美”。当时官方的观点把这种技术性的问题只是看做一种审美上的妨碍。马奈的提议没有被接受。即使15年之后，公众仍旧持有这种观点。他们反对埃菲尔铁塔，认为这破坏了城市的美。

S.吉迪翁在他的著作《空间、实践与建筑》（剑桥，麻省：哈佛大学出版社，1941。）中批评了比利时建筑师霍尔塔那革命性的先见。在1895年，霍尔塔敢于在一个私人别墅中呈现给人以铁的结构，而这在当时被认为是一种大逆不道的行为。

达达艺术家，尤其是画家马塞尔·杜尚早在1916年就滥调了“现代”品的美，比如衣服架和抽水马桶，当时一个关心物品和日常事务的艺术家是会受到诋毁的。

派和立体派创造性地通过把工具和材料进行灵巧的结合，发现了画面结构所具有的真实的感受和情绪品质。新一代的艺术家在很大程度上要为今天的画面结构取代了装饰负责，也要为确立机器是艺术家和设计师合理的“工具”这种观念负责。

然而，这种技术到目前为止都只是专家们的领地。高等教育的学术标准、人文学科和一种被曲解的艺术史使学生远离机器，尽管他们已经习惯于其重要的形式、使用和潜力。与此同时，他们又需要关于这一全面巨变的信息，这种巨变是随着新技术的迅速传播到来的。

后两代的艺术家为一种新的生活结构带来了新的知识和已经成形了的建设性的意见。下一步就是对这些知识和意见进行传播和实施。教育是特定的传达手段。

遗憾的是，严格的职业教育，其目的只是快速地培养专家。而主要的问题却留下来没有解决，即艺术家用视觉或其他的知觉接触方式浓缩思想意识的综合能力。把它们表达为情感的内容，他就能够在他的作品中抓住一个时代的精神。但是艺术家自己并不太了解这样一种表达的好处。可以说，艺术家的综合能力以前是一种自动的结果，其作品的内涵包括了从幻觉到对各种事件的记录。千百年来，一个画家应该表现什么都是没有疑问的。他的整个领域就是用图像记录过去的事件、现象、人物、事变、物体和风景。这个问题最终的结局就是，这些我们今天认为是最主要的东西，即对各种表现要素的组织，都成了次要的。但是，当摄影夺取了以前属于绘画的主要工作之后，文献记录的工作就由有着空前的精确度的机器接管了，这样，根本的新取向就逐渐成了必须做的事：为了让艺术家能够在他的能力和社会的集体需求之间很好地把握一种平衡的关系而改造他的工作；基于人类的潜能产生群体的良心；给现在

的技术找到能够调节激发创造性的技巧和表现形式的方法。如果一个人看到那些最为典型的作品，他会发现这些作品是他们那卓越的职业认识的具体体现，而一种深刻的认识将传播区别和平衡的力量。由于这时候他们的人数很少，常常受到误解。

他们有时候会受到攻击，被迫躲在地下墓穴里，为了保护他们的先驱者的努力，他们分享共同的信念，充当彼此的听众。

当然，个人为了适应这个变化的世界必须在心理上做出调整，没有什么比理解它的优点更能帮助这种调整了。虽然这样，要想使设计中的新潮流被人们所普遍接受仍旧尚需时日，因为没有明确方向的人总是要么被所宣传的感伤情绪所困扰，要么被“新奇”的说教所迷惑。宣扬感伤情绪用的是过时的情感手段，它们属于“美好的过去”和与之相似的情况。为了新奇而追求新奇则试图创造一种新的有机需求的假象，却不想服务于真正的需要，它常常是一种商业性质的人为的刺激。这样的花招只会带来短期的成功，因为他们依靠的是时尚的难以捕捉，而时尚只能刺激有机的变化。对它进行矫正的一个办法就是尽职尽责地训练新一代的生产者、消费者和设计师，让他们掌握“形式追随功能”的重要性和基本关系。正是基于这种精神，芝加哥设计学院试图通过回到基本的原则，并在此之上建立起一种新的与社会和技术衔接的设计知识以教育其学生。受到过这样一种训练的新一代的设计师将义无反顾地反对一时流行的诱惑，反对那些没有经济和社会责任的安逸的方式。

# 1947

## 工业艺术<sup>①</sup>

[匈]拉兹洛·莫霍利·纳吉

### I

大批量生产设计产品和建筑不仅需要工程师也需要艺术家。艺术衔接了直觉和情感，对于一个和谐的生命来说是必不可少的，创造性的设计也离不开它。

但是，我们的目的并不是把艺术家变成设计师也不是把设计师变成艺术家；而是通过在他个人的生理能力、社会的需要和工业环境之间制造一种节奏从而开发学生们所有的潜能。我们并不相信那种想在工业上嫁接一个重新创造出来的手工艺人、艺术家或工匠的想法，我们要培养的是一个全面发展的个体，他能够承担起作为一个艺术与工业的合成者的角色。

技术在今天是生活的一部分，就像新陈代谢一样。艺术、

---

<sup>①</sup>原载《艺术与建筑》(Arts and Architecture)，洛杉矶版，1947，Nos.9-10。本文选自Krisztina Passuth《莫霍利-纳吉》(Moholy-Nagy)，(伦敦：托马斯与哈得逊出版社，1985)：357-360。

科学和技术只是现代工业设计师周围环境的部分内容，还有一些社会学的、生物学的和心理学的要素和它们都是同等重要的。因此，不是设计师—专家而是完整的人，及其所有的活力和潜能，才是迫切需要的。因而，尽管技术上的训练永远都不能被丢掉，但是，现代设计师只有当他能够作为一个健康的个体在团队里发挥作用，而不是作为一个“自由”的艺术家时才是最为成功的。智力的综合使他远胜于一个自由的艺术家。除了单纯的美学表达方式以外，他还懂得，所有的媒介必须通过一种知识衔接起来，这种知识就是在技术和材料之间、在生产工具和被设计的物品原定的功能之间所具有的关系。通过对经济、消费习惯以及不同国家的喜好的分析，他学会了设计的哲学；通过分析美国大幅度提高的生产能力，他意识到了塑造美国经济模式的那些变革；他观察到对外贸易的日益重要并认识到应该重新评价“人工废弃”（artificial obsolescence）理论——在一种产品还没有在技术上被淘汰之前通过新的“设计”经常性的置换这种产品——在近些年它已经成为设计和生产背后主要的推动力。在一个自给自足的国家里，尽管“人工废弃”作为一种创造繁荣的权宜之计可能曾经是合理的，但这一策略需要被加以重新审度，因为其他一些有志于出口的国家也在进行规模化生产，这种竞争也日趋激烈。

随着大批量生产的增加，工业设计师的角色变得越来越重要，以至于他可以平心静气地看待一件商品，而且对于需要解决的问题，他也只对最适宜的解决办法感兴趣。比起他的能力来，他的贡献更大，对于已有的科学的、艺术的和技术的过程以及产品与市场之间的关系，他都能够采取一种客观的视角——这种视角无论是对于“纯”艺术家而言还是对于制造商来说常常都是困难的。

这样，一个服务于工业的训练有素的工业设计师，他的角色就不仅是一个能够创造魅力产品的艺术家，同时也是一个大批量生产的专家。他感兴趣的是形体和色彩——产品的“外观”——这不仅是为了审美的价值，而且也联系着功能、更低的生产成本等因素，这些因素会提高销售，并使更多的消费者接受先进的趋势。

除了审美的价值，他也关注这样一些因素：形式、装配、强度、尺寸、重量，因为这些是与这些实利性的问题相关的——包装、销售、出售、经济的操作、长的寿命、方便服务和维修。

一句话，工业设计是为了人的利益而把艺术和技术聪明、实用并熟练地联系起来。

今天，对于现代设计师来说，为我们身体的舒适曾经作出了这么多贡献的功能性步骤已经不再是一个革命的原则，而是一个绝对的标准。

只有当设计师被训练要根据产品、生产过程、实用和使用者的情况同时进行思考的时候，这个步骤才能完全达到。

要讲述艺术在工业里的故事，到一些使用工业设计师的工厂参观也许是一种切实可行的方式。

当一件产品被一位训练成工业设计师的敏感的艺术师为了功能而设计时，顺理成章地，后来对这件产品描述自然就是和谐适度，比例协调，而且有着一副均衡有机的外表。

在商业艺术中，为展示而进行设计是一个主要的因素。展览的规划、博览会、展览会、商店陈列和橱窗展示都越来越基于舞台设计的一些原则。展示在这里被认为是一种活动的学科、声音、消息、颜色、韵律和形式都被运动所支持。

美国石膏公司运用展示意图的一款产品就是一个例子，我



在一开始是把它当做“自由”艺术去做的。这个装置是一种轻型的展示机械，在1922年到1930年之间，我一直在为它工作。这个运动的雕塑，其构造能够自动的预测出悬挂时的明暗（光-影）以及光照的效果。它制造了很多光影的相互渗透，同时以一种慢速的，闪烁的节奏截取图案。这个装置的反射面是一些圆盘，它们是由带有规则间隔的打孔磨光金属槽、玻璃薄片、赛璐璐和不同材料制成的荧屏组成的。在它被完成了15年之后，这个机器成了美国石膏公司展示用的基本用具。这个例子从而也就证明了我的论题，即一种一开始可能是被作为知觉力量的结果运用于所谓的“抽象”艺术品，后来却被工业吸收使用。当然，还有更多的例子能够说明产品必须为了一种事先确定好了的需要而被设计。

工业的各种各样的需要实际上已经为工业设计师创造了一种空前的需求。我们编制的一份列表显示，大约有240个行业在利用这样的设计师，而且这个列表并不详尽。这些产品的范围从飞机到墙纸，从窗帘到展览建筑，而且涵盖了各种各样的材料，像如木材、金属、玻璃、黏土、塑料、纺织品和纸制品。在二十年之内，所有的大型工厂都将在他们自己的设计实验室中做实验工作，而且没有制造商会试图在没有设计顾问服务的情况下运作。科学研究已经被工业所接受，成为其整体必需的一部分了，工业设计最终也将被完全承认。

教育机构和其他的文化机构，比如纽约现代艺术博物馆和芝加哥设计学院，处在这一工作的前沿。博物馆及其当前的各种展览使公众对于原子时代的新的表现，形体和形式有了一些感性的认识，而学院则通过给旧的材料设计新的用途以及给新的材料添加旧的或新的功能继续发展这样一些新的形式。一边是石头、玻璃和黏土，另一边是胶合板和塑料，它们为不久的

将来提供了许多挑战性的机遇。

## 2

通过寻找既能适合材料的物理特性，又能适合其所服务的功能的形式，过去的许多缺点都能够被避免。有些时候，这将通过新的化合作用或加工改变材料的特点从而达到目的，比如电镀或碾压，以及通过高频率的加热进行切割和胶合。

我相信，正如最近在家具设计中的革命性的变化是因为受到了金属管的引进的影响一样，胶合板的引进也将在不久的将来提供令人惊异的新的形式。从创造个人化的用品到整个家居设计，我们的研究生研究工作室就可以为数不清的这种类型的工作做研发。

比如，由于美国的厨房逐渐现代化而且到处都在把它作为一个标准化的组装单位装运，那么，为卧室、浴室、儿童游戏室、餐厅、客厅以及其他的房间设计整套的组合家具就将是有可能的。其中的一项研究将是装备的分组，它们得可以运输，可以互换墙壁，而且能够与墙纸或有色的设计相匹配。

新型塑料的种种可能性也将激发当代设计的思考。

全塑料驱动的小汽车已经是我们的学生常常研究的一个课题。设计要细化到缓冲器、橡皮挡泥板、带气垫的板簧、后置发动机或喷气发动机、自动重心转换、液压传动、充氮轮胎。没有骨骼结构的塑料墙通过整体的弯曲被加固和强化。

纺织品、纺织、印染和纹理也是我们所关心的。装饰已死，而对新的纹理的研究却提供了更多成功的希望。这形成了时尚和服装设计的背景，其中不仅涉及图案的问题。

这也为我们能够从新的材料中通过新的技术，创造出迄今

为止无人知晓其纹理和结构的全新的纺织品提供了机会。许多小的单元和单独的图形被组合成了各种图案装饰，它们适合持续的大批量生产，为实验提供了机会。

在所有设计实验的分支中，色彩是一个最重要的环节。因而我们用每一种可能的方式控制的色彩，通过平整的或弯曲的表面，结合各种涂绘的手法，比如架上绘画和壁画、装饰、湿壁画和墙纸设计——用手或用机器完成。对光泽面和涂漆技术、照相壁饰（photo mural）和喷绘的研究，不仅家具和收音机行业需要，其他的许多行业也需要。

色彩实验不仅最能够激发学生，对于产业也具有巨大的实际价值。

现代设计师不仅在使用颜料时必须“熟门熟路”，在使用光的时候也一样。在摄影中，他要学会操控镜头，相机、变形、曝光、反射、空间、肌理、线条和色调以及动态画面、灯光布置和一些相关的问题。

空间的限制阻碍工业设计和建筑对一个更为关键的领域作进一步的讨论，在这个方面，我们的学生同时也得到了训练。

我们时代在建筑工业生产方面仍旧落后，尽管建筑曾经构成过每一种伟大文化的顶峰。美国工业按照系列制造汽车、拖拉机、冰箱和收音机，然而一所住宅——甚至是一所很小的住宅——仍旧是一个个人筹划的问题。现代生产的流程以及来自艺术家的新的促进因素，必然会援救我们，给我们的建筑和我们的空间观念带来全面的变革。

毫无疑问，我们未来的城镇规划将在很大程度上依赖这种新型预制房屋的实现，尽管我们现在仍旧缺乏足够的协作和适当的科学技术分析。无论是对于家庭住宅还是城市建筑，在我们能够形成一种合理有序的建造程序之前，我们还有很多工作

需要做。

这样，设计就不是一个表面和外观的问题。不如说，它是产品和制度的要素。它是不可分割的。无论是一个碟子、一把椅子、一张桌子、一台机器还是一个城市，它的内在的和外在的特征都是不能分割的。

设计训练就是训练正确的估价事物的本质。它是深入的和全面的。它包括发展使用各种材料的技能，但它蕴涵的东西远远超过这些。它包括的是，当设计师面对出现的各种问题时，能够发展出机动性的和适应性的意见。

一个设计师既要训练自己看问题入木三分，还要眼界宽广，这样才会找到解决问题的办法，设计师不仅要为那些每日常规事务中遇到的问题，或者为发展更好的生产方式设计，而且要为所有的生存和工作问题设计。有家庭生活的设计，有劳动关系的设计，有城市规划设计，也有作为文明人一起生活的设计。最后，所有的设计问题和在一起就是一个大的问题——“为生活设计”。

如果艺术家真的想在现代世界中发挥作用，他必须觉得他是这个世界的一部分，要想具有这种和社会结合在一起的感觉，他必须有能力支配这个世界的各种工具和材料。然而只是从知性上理解了这一点是达不到这种结合的，当然没有这种理解也达不到这种结合。无论他是谁，人是一种思考的生命，没有一种结合是完全用人力却不包括他的心智的。

我们关注的是生活的统一。我们相信，所有的文化方阵在任何时候都是并肩移动的，尽管它们常常忽视它们共同的文化前沿。我们觉得，对艺术家、科学家和技术专家所进行的各种人的活动特征的综合和阐释是一个所有教育的一般问题，艺术教育也在其中。

只有正确的理解机器及其功能与我们的生物学需求之间的关系，理解它与我们本能的心理需要而远非与我们的身体舒适之间的关系，一种新的见解才会产生。因而艺术家必须了解他自己和其他的人以及全体之间的关系。所有的人都必须一起合作——科学家、技术专家和艺术家——为了找到设计应该走哪一条道路——它应该如何根据今天的个人和人群的心理和生理的需要以及将来人的需要被控制、简化或丰富。

今天的设计师具有一种政治的和社会的责任，他设计的基础是大批量生产。设计什么以及怎么设计将影响芸芸众生的生活。一个优秀的设计师必须从历史上知道他从哪里来，从政治上知道他往哪里去。无知专家的时代过去了。工业设计组织要做的事就是在一个预制价值的世界里激励这种不断加强的责任感。

# 1923

## 版式剖析<sup>①</sup>

[俄] 艾尔·利希茨基

艾尔·利希茨基 (EL Lissitzky, 1890-1941) 是艺术家、设计师、摄影师、教师、版式设计师和建筑师。俄国先锋派运动最重要的人物之一, 帮助他的朋友和导师马列维奇 (Malevich) 发展了至上主义 (Suprematism), 并且为前苏联设计了大量的展览会陈列和宣传作品。1921年, 利希茨基游学到了柏林, 在对照相拼版、制版术、图形设计和绘画不断深入研究的过程中, 他将结构主义和超现实主义源源不断地介绍到西欧艺术界和设计界, 从而也确立了自己在这方面的重要地位。利希茨基访问包豪斯学校, 撰写文章, 开设讲座, 与库特·史维特 (Kurt Schwitter) 合作编纂一份名为《Merz》的双月刊杂志 (他的《印刷的构形》一书收录了他这一时期较早发表的文章), 并与伊尔亚·艾伦堡 (Ilya Ehrenburg) 一起为苏维埃政府创建了包含有三种语言的《客观》刊物。1925年在回到莫斯科以前, 利希茨基还在号称“俄国

---

<sup>①</sup>首次发表于Merz 第4期 (汉诺威: 1923年7月)

包豪斯”的Vhkutemas学校任教。

艾尔·利希茨基的《版式剖析》发表于汉诺威的Merz杂志。如果说莫霍利—纳吉的《新版式》还停留在新版式的幻想阶段，那么《版式剖析》就吹响了实践的号角。文章在精简的雄辩中承诺，要扫除所有已制定的编辑惯例，开创一个新的时代。在他对“电子图书馆”的终极想象中，他预见文字最终将会使用电子技术。他要求新作者能满足新书的动态视觉需要，以使书达到改头换面的效果，这一要求已经被重复了很多遍。

(陆江艳)

1. 放在印刷面上的文字是用来被看的，而不是被听。
2. 传达意味着要通过文字的惯例，也意味着要通过字母达到一种形式感。
3. 表达的经济：视觉的，而非语音学。
4. 书籍排版的设计，要按照印刷机器的约束，必须符合内容的紧张度和压力度。
5. 书籍排版的设计使用来自新光学原理的照相制版术。完美之眼中的超自然真实。
6. 书页的连续次序：一本连续放映的书。
7. 新的书需要的是新的作者。墨水瓶和羽毛笔都是过去的事了。
8. 印刷的外观超越了空间和时间，这是书的无限含义所在，必须被超越。

电子图书馆

# 1926

## 我们的书籍<sup>①</sup>

[俄] 艾尔·利希茨基

《我们的书籍》于1926年出版，利希茨基在书中就史维特的《么子》（Merz）杂志中所涉及的主题进行了详尽的描述。他精确地预测到了照相制版发展所带来的革新局面，同时也就现代书籍的面貌进行了探讨和论战。据利希茨基猜测，如果非物质化的特征主宰了这个时代，那么书籍的传统模式（例如封套、书脊、按顺序编排的页码）一定会探索一种全新的、能够表达“这个时代的情怀和伟大的形式”。（邹游）

艺术中的每一项创造只是一个时代中的个别事件，不会产生进化的演变。随着时间的推移，同一个主题的多样变化

---

<sup>①</sup>本文为《古登堡年鉴》（Gutenberg-Jahrbuch）一书摘要（美因茨，1925年7月）。



围绕创意组成，有时尖锐，有时则更显乏味单调，但是很少具有原创的力量。这种情况依然还在持续当中。在经历相当长的一段时间之后，书籍的表现形式变得如此的自动化和机械化，以至于大脑停止对不会枯竭的主题的反应，也正因如此，产生一项新发明的时机成熟了！然而所谓的技术层面是不能从所谓的艺术层面中分离出来的，因此，我们也不能够仅仅凭借一些口号和标语就轻易抹杀二者之间的紧密关系。无论如何，古登堡——这位活字印刷体系的缔造者毕竟已经用自己发明的、代表书籍艺术最高成就的方法开始印刷书籍，然而，在接下来的几个世纪中，在我们的这个领域之中，却再没有任何根本性的变化（这种状况一直延续到相机摄影出现以前）。无论我们发现了什么，或多或少，印刷艺术所呈现的精妙变化是伴随着设备生产的技术进步而实现的。同样的情况也发生在另一项视觉领域的创新发明——摄影当中。是该结束如同骑在高头大马上一般的沾沾自喜了，我们必须承认，首例银板照相法并非是原始而简陋的事物，而是在摄影艺术领域中所取得的最高成就。只想到机器进步，换句话说即“以机器生产取代人工操作”，是一种短见，它的出现只是书籍的外貌和事物形式的基础。之所以如此评价，首先是因为根据需求而决定其变化的消费者——我是指那些书籍的出版委托人，如今，这一阶层不再是被少数上层人物所占据的小圈子，而是由“所有”的人共同组成。这一概念在大众那里被称为“唯物主义”，但就结合当下的时代特色而言，应该称其为“非物质化”似乎更为精确一些。这里有一个例子：随着通信量的增大，信件的数量也在增大，如此一来，用于书写的纸张和材料也会增多，而电话却可以减缓这种压力；随后，在未来社会中，人们的沟通网络会呈增长趋势，交流的规模也会逐渐增大，那么广播通讯可以减轻

这种负担。我们实行“非物质化”的战略，逐渐降低物资的整体消耗量，庞大而繁重的物质可以被更加活力充沛的能量来取代——这，就是我们这个时代的标志。从这些观察中我们可以得出什么样的、能够对我们的行为领域有所借鉴的结论呢？

我提出了以下的分析结果：

思维沟通领域的创新	一般沟通领域的创新
清晰的演讲	直立行走
书写	车轮
古登堡排字法	动物拉的车
？	摩托车
？	飞机

我之所以提出这样的分析结果，是为了说明只要书籍还是一种必须手持的物质产品，换言之，它并没有被录音或者是语音图片所替代，我们必须日复一日地期待在书籍生产领域能够出现颠覆性的发明创造——这也是我们在这个时代中能够做到的。

目前的迹象表明，这种发明创造可以从珂罗版印刷术的旁支分化演变而来。这一过程涉及某种可以令字体和版式在胶片上生成的机器设备，以及某种可以将底片上的内容通过敏感纸张还原出来的机器。如此一来，成百上千吨的活字字模和大桶大桶的油墨消失了，我们因此也实现了“非物质化”生产。最重要的一点是，文字以及插图产品的风格被珂罗版印刷术和摄影技术归入了一个相同的程序。迄今为止，还没有一种像摄影照片那样能够向所有人彻底阐释其内涵的表现形式，因此，我们所面临的一种书籍形式是以表达内容为先，而字母表居后的形式。

我们所知道的书写方式有两种：以符号传达意思的象形文

字（典型的如中国文字）和以符号传达音节的字母。字母的发展进程与象形文字休戚相关，象形文字是具有国际化特征的——也就是说，如果一个俄国人（或者一个德国人，或者一个美国人）将思想内容以符号（或是图片）的形式储存在自己的记忆当中，那么在没有经受任何当地语言知识训练的状况下，他就能读懂中文或是埃及文（当然是默念）——因为这些语言或是文字本身就具有很强的图式表征。这种优势是文字书籍所缺失的。由此，我相信未来的书籍将会是以“可塑性”为代表特征的形式。我们进而可以进行这样的描述：

(1)一本以象形文字构成的书是具有国际性的（起码它具有这样的潜力）

(2)一本以字母构成的书是具有本土性的，以及[……]

(3)未来的书籍将会是某种本土形式：为了能理解其中内容，至少需要一定程度的学习。

今天，我们对词语有两种理解：作为一种声音，它有代表一个时间的功能；而作为一种表达方式，它有代表某种空间的作用。未来的书籍一定是二者兼而有之。如此一来，今天通过自动化生产出来的书籍将要被超越，对于某种关于自动化已经到来的生活观点不再是我们所能想象的，我们被遗弃在令人窒息的真空中。而艺术品的积极意义正是在于，它必须完成将虚幻的东西转化成为某种在场，也就是说，转化成为某种能够被我们的思想所攫取的有组织的统一体。

语言、结构和风格上的变化，使得书籍的面貌也发生了改变。战前，欧洲各国的印刷物看起来都极为相似。而在美国，出现了一种乐观向上的精神力量，那就是把握当时的时代脉搏，将焦点集中在瞬时间的表现上。如此一来，造就了一种全新的风格，那也是在印刷界第一次将表现的重点转移到用图画

的形式来表现文字上，而不是像欧洲印刷物所呈现出来的那些老套路。此外，套色凸版技术的高度发展带来了一个特殊的贡献——那就是照相拼版法被发明了出来。

战后的欧洲是迷惘和彷徨的，所推崇的是一种“呐喊和怒吼”式的语言方式，每一个人都必须控制住自己，并且努力追赶上每一件新生事物。类似于“诱惑”和“诡计”这样的词语成为时代的流行语。那时的书籍面貌可以概括出以下几点特色：(1)破碎感的字体编排，(2)照相拼版。

所有的这些现象像一架飞机。在战争和我们革命之前，它引导我们沿着跑道到达起飞点。如今我们已身在半空，而对于未来的信念还在机舱里——也就是说，都在这些事实中。

关于“同步的”书籍概念也源自战前的一些地区，后来被视作为是一种时尚。我指的是布莱斯·桑德拉斯(Blais Cendrars)的诗集，它是由索尼娅·德劳内-特克(Sonia Delaunay-Terk)所设计的一本长1.5米、折叠成为长条形的读物，这对于诗歌集来说无疑是一次大胆的尝试。在这本诗集中，一行行的诗句都被印刷成为彩色的(这其中也包括目录部分)，如此一来，诗句就可以根据不同的内容和涵义变换相应的色彩。

在战时的英国，漩涡派(Vortex Group)出版了《冲击波》(BLAST)一书，其大量篇幅和基调都意在“表现”，几乎无一例外采用块状文字；今天这已经成为所有现代国际印刷文献的特征。在德国，为格罗兹(Grosz)的小型作品集《新青年》(Neue Jugend)所作的书籍印制于1917年，成为新印刷风格重要的代表作。

在俄国，这项新的运动起始于1908年，从第一天起就将画家和诗人紧密地联系在一起；几乎没有诗集是不和画家合作

的。诗歌创作完毕然后用平版蜡印或用木刻的方法进行插图。诗人们亲自排版所有页面。在他们当中精于此道的有柯列别涅科娃（Khlebnikova）、克鲁琴科（Kruchenykh）、马雅科夫斯基（Mayakovsky）以及阿谢耶夫（Asseyev），他们和画家罗赞诺娃（Rozanova）、冈察洛娃（Goncharova）、马列维奇（Malevich）、波波娃（Popova）、Burlyuk等人一起合作。这些诗集非常有限，没有豪华的版本，它们是一些廉价的、零散的、平装的书籍，尽管充满了风雅韵味，但在今天看来，我们也一定会将其视作为髦的流行读物。

十月革命期间，在我们年轻一代的艺术家当中，一种潜在的力量在不断汇集，只不过是在等待大多数人的认可，期盼发布和展开新风格时机的到来。一个庞大的、由具初级文化的人组成的人群，将成为这一新风格的观众。在我们国家发生的十月革命，完成了一场声势浩大的教育和宣传任务。传统的书籍被撕得七零八落，并且被放大百倍，用更加强烈的颜色，以海报的形式张贴于街头。与那些驾车飞驰而过、同时只能短暂一瞥的人为创作对象的美国海报相比，我们的海报是给那些愿意安静地靠近并能够从中品味出些什么的人们看的。今天，如果大量的海报以易于管理的书籍尺寸重印了出来，并根据主题和范围进行安排，那么，结果也许是它将成为最具原创性的书籍。虽然最好的作品都是出自手工制作，但是出于对速度的要求以及许多无法达到的印刷技术的原因，书籍的生产普遍也只能采用标准化的生产，在文本上尽量做到简明扼要，使之最大限度地能够适应最简单的机器进行生产复制。因此，国家法律文书与折页画册的印制方法并无二致，军队记录与软封面小宣传册也如出一辙。

在国内革命战争的末期（1920年），我们获得了这样的机

会——运用简陋的机器设备，我们在新书籍设计领域的目标得以个性化的表达。在维捷布斯克，我们以五种版本印制了一本名为《普适》（Unnovis）的书，其中运用到了打字机、石版印刷、铜版蚀刻和亚麻油毡浮雕版等创造手段。我在书中写道：“古登堡的‘圣经’仅仅是用字母印刷书籍，但显而易见的是，我们这个时代的‘圣经’已经不能够仅仅以文字撰写来呈现了。我们发现书籍是借助眼睛与大脑进行交流的，而不是通过耳朵。在这一交流过程中，信息的反馈比通过声效来进行沟通要快得多，也有力得多。一个人要开口说话就只能够依仗嘴，而书籍却拥有多种形式的表达功能。”

1922年前后，随着国内重建时期的开始，书籍生产也有了迅速的发展。国中最优秀的艺术家们都投身于书籍的设计装帧事业当中。1922年初我们和诗人伊尔亚·艾伦堡一起出版《客观》（Veshch）期刊，并将其放在柏林进行印刷。多亏高水平的德国印制技术，使我们如愿以偿地实现了对于全书的创意。于是，接下来，我们将早在1920年就创作完毕的画册《在两个广场上》也印制了出来；同时印刷的还有马雅科夫斯基的书，这本书被设计成为一种“功能性”的外表，以适合它特定的目的。与此同时，我们的艺术家们获得了新的印刷设备。国家出版局以及其他出版机构开始出版印刷书籍，这些书籍得以出版并且在欧洲的许多图书博览会上受到了好评。波波娃、罗德钦科、克鲁特西斯（Klutsis）、西耶金（Syenkin）、斯蒂潘诺娃（Stepanova）和甘（Gan）等同志都投身到这项事业当中。他们当中的一些人在排字工人和机器设备的配合下亲自投入印刷工作（例如甘和其他一些人）。真正的印刷艺术的成就来自实践当中，在任何一本特殊书籍的特殊页面上所出现的排字工人和分类工的姓名都应当受到尊重。如此看来，书籍产品的确

能够勾勒出一个训练有素，并且有着良好艺术知觉的印刷工作者的形象。

大多数的艺术家都在沿袭“蒙太奇”式的创作手法，也就是说，在页面上将分散的照片和属于这些画面的标题组合到一起，然后再用拍照的方式重新制作，以供后期的印刷。通过这种方式，这一手法发展成为一种简单有效的印刷技术——因为它所表现出的便于操作性，使其易于发展成为乏味的成规，但是，在一些能力非凡的艺术家手里，它能够转化成为创造视觉诗篇的最有力的手法。

在本文的开头，我们就曾说过，艺术领域的每一项创新都是一个孤立的现象，而不会产生进化演变的结果。架上绘画为艺术领域贡献了诸多伟大的作品，但是它们的效用消失了；而电影和画报周刊却获得了胜利——因为技术革新给我们带来的新媒介更加能够引起我们的愉悦。我们都清楚，要想让自己和世界上发生的大事小情保持紧密的联系，要想能够跟上社会发展的步伐，那么就应当做到：保持视觉神经永久的敏锐性；精通材料的可塑性；了解平面的结构以及它所代表的空间；持有高度的创造激情……拥有了这些新生资源，我们知道最终我们一定会创造出像艺术绘画那样杰出的书籍作品出来。

然而，在今天，我们仍然没有赋予书籍一种全新的“躯体”样式，现在的书依旧由一个封面、一个书脊和页码纸张组成。这种情形和剧院里发生的事情有点相似——迄今为止，在我们的国家，即使是最先锋的戏剧，其上演的模式也是：取景框式的舞台；观众坐在隔栅或包厢里；其余则坐在大幕前面的环形观众席内。尽管舞台已经被绘制成干净的布景画面，但是按照透视原则绘制的场景已经不复存在。在同一个取景框式的舞台，一种三维的物理空间诞生了，这样的空间是为了最大

限度地发挥第四维空间——活动的人的行为而设置的。显而易见，这一新生舞台是对旧的戏院建筑形式进行了探索。或许，在书籍领域中所展开的新工作还没达到对传统书籍形式的探索阶段，但是如今我们也应该学会如何来辨别未来的趋势潮流了。

尽管书籍生产中的巨变伴随着阵痛，但和其它生产领域一样，书籍领域所取得的成绩如同冰川堆积一般还在年复一年地递增。书籍正逐渐成为艺术领域当中最具标志性的工作，它们已经不再是少数藏书家那纤细优雅的手中摩挲的“宠物”，而是能够被成千上万穷人抓在手里的东西。这也能够解释为何在我们这个转型期，起着决定性作用的是画报周刊了。此外，在我们的国家，有一股儿童读物的潮流正在兴起，由此带来了一个全新的读图时代！通过阅读，我们的孩子们已经获取了一种全新的可塑性语言，在他们的成长过程当中，他们与周围的世界、空间、形状和色彩以一种截然不同的方式在进行着互动，他们实际上已经创造了另一种新的书籍形式。而我们，如果在我们的书中能够给予我们时代的抒情诗和史诗演进一种新形势，我们是可聊以自慰了。



# 1923

## 用二十五个铅字士兵征服世界<sup>①</sup>

[英] 弗朗西斯·梅内尔

弗朗西斯·梅内尔 (Francis Meynell, 1891-1975), 英国书籍装帧设计师、出版家和记者。是英国的鸚鵡出版社和Nonesuch出版社的所有人。他在那里工作时, 传统的印刷术和排字设计正受到遍及欧洲的标新立异的现代印刷的挑战。鸚鵡出版社从成立到生产, 正如梅内尔所说, 是“有可能做到的最好的商业印刷”并且尝试于在传统与当代美学之间横架一座桥梁。例如, 鸚鵡出版社在当代商业印刷的排字设计模制中具有重要的影响。

1923年, 鸚鵡出版了由梅内尔设计的样书《排字设计》, 本文《用二十五个铅字士兵征服世界》就是该书的序言。这篇文章不仅是他在排字工艺方面的一项贡献, 而且也是一个信仰的声明, 这个声明承载了梅内尔和他的那一代人对制作和印刷字母的技艺的强烈感情。(孙海燕)

---

<sup>①</sup>首次发表于《版式》(Typography), (伦敦: 鸚鵡出版社, 1923)。

A \* B \* C \* D \* E \* F \* G \* H

I \* J \* K \* L \* M \* N \* O \* P

Q \* R \* S \* T \* U

V \* W \* X

Y \* Z

这一戏剧性的陈述有着模糊的起源和（一般人所说的）特定的时代，但这也意味着它没有一个特定的时代背景。它是谁、在什么时候说的？它是来自某个乡下的夸夸其谈者突然间闪现的戏剧化的灵感吗？或者它的确是一个人类意识的征服者？

让那些知道忍耐的人来告诉我们吧。让姨母的故乡，校长的回忆，以及生命初启的秘密，让个人的习惯封存起来（这样就不会将成功或失败过多地归于习惯），那些对雪茄的品味，对剑柄的爱好，或是政治倾向，宗教信仰——让一切都处于未知和散乱的状态。无论他是谁，无论他如何成功，他所说的和他所做的一切（我也一样）都无法用来证明那一条卓越而令人骄傲的宣言——“我已用二十五个铅制的士兵征服了世界。”除此之外的任何东西都是对这一宣言的贬损，或是完全的否定，或者（最坏的情况是）对它的嘲弄——是对他神圣价值的亵渎。

只有一件事将会被承认。如果你喜欢“内在的证据”——来自学生时代和斯基特的记忆，你可能会想到25这个数字的意义。这是否可以用来确定这一短语产生的年代呢？在十七世纪中叶，W加入到了二十五个字母中；而二十五个字母本身才刚刚在十年或二十年以前由二十四个字母加入了J而得来。因此，如果要寻找一个确定的年代，我认为应该是1640年。但是我

的条件是：你满足于此吧，不要去打开短语词典，因为在词典中的短语无疑会被索引、标注、注释、描述、分析、记载、剥光，其结果无非是让我们的理论更加混淆不清。

用二十五个铅制的士兵……这句话即便不一定适用于每一种个别情况，也至少在整体上是正确的。所有可被感知的真实事物的高度、厚度、宽度——譬如风景、日落、干草的气味、蜜蜂的嗡嗡声，属于眼睑（同时也是错误地归因于眼睛）的美景；所有不可测量的人类的情感和意识活动，看起来则是不受束缚的；和美丽的事物一样，丑陋的、可怕的、神秘的思想 and 事物——它们都在字母微不足道的混杂中被聚拢、被限定和被排列。二十六个符号！这是我装备齐全的军队——也是莎士比亚的。两打铅字是如此精选和如此灵活地产生了《李尔王》和十四行诗！它们为伟人和我们所共有，它们是开启永恒的钥匙，它们是摘取星辰的阶石。而我们使用着它们，有人用它来划分不定式，有人用它来铸造一张票据，有人用它来写一份打赌的协议，有人用来写作一篇由如此多词语组成的文章，就像这篇导言一样实现了写作的规则。

暂停！尊贵的读者，从情感与真理的深渊边回来吧！在好奇心平息后思考一下这个问题。由于文学作品就像这样包含着一系列的符号，因此生活也是被另一种更短一些的序列所控制。我大胆地宣布，有了十一个铅制的士兵——就十一个，不要更多——我就能够征服宇宙。你怀疑吗？那就先来看看它们：

9876543210 £

随后关于字体形态历史简单的摘要，以及对它们的使用和技术的简单摘要，是呈献给印刷品购买者的（他可能是作家、商人、一个学术社团的秘书、或是广告代理人），他同时也

是一个手工艺的爱好者——和爱好文学一样是一个铅字的爱好者。对于职业藏书家来说，他会面对大量学术的、甚至会被担心过于学究气的书本；但对于不太内行的和思想较为开通的人来说，他们可能会使用一种更为简单和常见的方法。在接下来的篇幅里，我们尝试着为业余爱好者如何正确地鉴赏字体形态提供帮助，并且指导他们使用美丽而有用的字体，而不是稀奇古怪的字体。这本书出自印刷工人之手，所用的材料必然是他个人成就的显示，即便是在一个（因为被广告操控着）对广告极为敏锐的时代，精心装扮的橱窗也无法掩盖它的光彩；反而，它还会为之增光添彩。因为，无论这本书意味了什么，它是现实的，它是有代表性的，它显示了印刷品的购买者能得到怎样的收益；它尝试着证明，一个商业出版社能够通过仔细搜索过去的珍宝坊，以及为老旧的躯体注入我们自己这个时代的鲜活血液，来使手工艺富足兴盛。

# 1925

## 今天的装饰艺术<sup>①</sup>

[法]勒·柯布西耶

勒·柯布西耶（Le Corbusier, 1887-1965）是在瑞士出生的法国人，原名为查尔斯·爱德华·让雷内（Charles Edouard Jeanneret），是20世纪最有影响力的建筑师与批评家。柯布西耶曾经在维也纳制造同盟中与约瑟夫·霍夫曼共事，也曾在彼得·贝伦斯的工作室中与格罗皮乌斯及密斯·凡·德·罗相互交流。1917年返回巴黎后，柯布西耶与奥泽方发展出纯粹主义的绘画风格。并在1920年至1925年之间，与奥泽方等人创办了《新精神》杂志，这个名称也成为1925年巴黎国际装饰与工业博览会上柯布西耶所设计的展馆的名称。除了在建筑设计方面的巨大成就外，柯布西耶著述颇丰，并且产生了深远的影响。其中包括《走向新建筑》（Towards New Architecture, 1923）、《今天的装饰艺术》（The Decorative Art of Today, 1925）、《明日之城》（The City of Tomorrow and its Planning, 1929）。他在《走向新建筑》中

---

<sup>①</sup>选自《今天的装饰艺术》（The Decorative Art of Today, 1925首版），J.I.Dunnett英译。（剑桥，麻省：麻省理工出版社，1983）。

的宣言：“建筑是居住的机器”已经成为现代主义建筑标准与口号。而在本文《今天的装饰艺术》中，柯布西耶延续了卢斯的装饰批判，对工业时代的装饰艺术进行了新的审视。虽然阿道夫·卢斯的影响力在本文中无处不见，但柯布西耶非常深刻地发现了工业生产所造成的装饰贬值，并提出新的工业生产方式与新的材料将必然导致新的设计审美方式。

（黄厚石）

今天的装饰艺术！我这么说是不是自相矛盾？——显然这是一个悖论。如果要把一切不是装饰的东西囊括在这个大标题之下，同时为那些绝对陈腐的、平庸的或是空虚的艺术目的作出适当的辩解，如果是为了在与那些事物相随时愉悦眼睛和精神，抑或是去反对色彩和装饰的泛滥、污染、还有令人心烦意乱的喧嚣，去消除铺天盖地的赝品，尽管其中一些并非一无是处，如果是为了消除一种有时无趣、有时空想的活动；如果是为了蔑视这么多学校、大师和学生的工作，而且为了这样看待他们：“他们就像蚊子一样讨厌”，那么就会进入这样一个僵局：现代装饰艺术不具装饰性。我们错了吗？稍加思考，我们就能确定这一点。矛盾并非存在于现实之中，而是存在于文字之中。为什么在这里困扰我们的物品非要被称为装饰艺术？这就是那个矛盾：为什么椅子、瓶子、篮子、鞋子……所有使用的物品、所有器具都被叫做装饰艺术？让艺术脱离器具是自相矛盾的。说得清楚一点，我的意思是说使装饰艺术脱离器具是

自相矛盾的。如果我们坚持拉鲁斯<sup>1</sup>的定义，即艺术是为了实现一种理想而应用的知识，那么让艺术脱离器具是非常合理的。那么，是的。我们的确忠于将我们的知识投入对一个器具的完美创作中去：它是诀窍、技能、效率、经济、精确、知识的总和。一个好的器具、一个完美的器具、最棒的器具。这是工业制造的世界；我们在寻找一个标准，我们的思考已经远远脱离个人的、任性的、幻想的、偏执的；我们的兴趣在于规范，同时我们正在创造物质类型。

因此，矛盾无疑存在于术语之中。

但是我们被告知装饰对于我们的生存来讲是必需的。让我们对此予以纠正：艺术对于我们来讲是必需的；这就是说，一种无私的热情激发着我们。装饰：则是华而不实的东西，对一个野蛮人来说是吸引人的娱乐。（我并不否认在我们中间保留一种野蛮人生活的元素是件美妙的事情——当然只是一点点而已）但是我们的判断力在20世纪得到了巨大的发展，同时我们也提高了自己的思维水平。与装饰为我们提供的类似经验相比，我们的精神需要是不同且更高的世界。看起来断言得到了证实：一个人变得越有教养，他就越抛弃装饰（当然是卢斯如此简洁地表达了这一点）。

因此，为了看得更清楚，有必要将客观情感的满足与功利的需要分离开来。功利的需要要求器具在方方面面都达到那种工业程度的完美。这是为“装饰艺术”<sup>2</sup>（一个值得斟酌的、不

---

<sup>1</sup>拉鲁斯·皮尔·亚大纳西：（1817—1875）法国词典编纂者、语法学家以及百科全书编纂人。曾于1852年创办出版公司并编辑出版了《19世纪通用大词典》。——译注

<sup>2</sup>不得不说的是三十年来没有人能找到一个恰当的术语。这是因为这些活动缺乏精确性，缺乏指导，并导致不可能对它进行定义吗？德国人发明了词语Kunstgewerb（工业艺术）；这个词甚至更具有歧义！我忘记了带有轻蔑意义的术语“应用艺术”。

恰当的术语)提供的壮丽图景。

激发崇高的感情是比例的特权,这是一种感觉的数学;特别是建筑<sup>①</sup>、绘画和雕塑中,这一点最为明显——那些没有直接功利性的、无私的、特别的作品,是注入了激情,人类激情的造型作品——那种类繁多的表演吸引着、震撼着我们,唤醒着我们,感动着我们。<sup>②</sup>现在和过去都存在着一种等级制度。这是一个工作的时代,此时人类将自己消耗殆尽。这也是一个冥想的时代,此时人们恢复自己的风采并重新发现和谐。在他们之间不应该有什么困惑;我们不再生活于一个浅薄的时代,而是存在于一个残酷而壮丽、严肃而激烈、压抑而多产、丰饶而节俭的时代。每个东西都有它自己的分类,无论是工作还是冥想。

阶级也自有划分:那些为一日三餐而奔波的人对像样的出租房只抱有简单的理想(而且他们喜欢看到最绚丽的家具,比如亨利二世式或路易十五式,这给了他们拥有财富的感觉——一种最基本的理想)。这些理想足够赋予他们以能力和职责来进行思考(而且他们渴望戴奥真尼斯的智慧)。

以前,装饰物品是稀少而昂贵的;今天它们是普通而便宜的。以前,简单的物品是普通而便宜的;今天它们是稀少而昂贵的。以前,装饰物品是为特殊展示而准备的,例如农民家庭挂在墙上的碟子和为节日准备的刺绣背心,以及为王子宣传活动准备的谷物。今天,装饰物品充斥了百货公司的货架;它们以便宜的价格卖给购物女孩。如果它们卖得便宜,那是因为它

---

①只有经过计算,建筑才能开始进行。

②毫无疑问,家具能领导我们走向建筑,而且随着装饰被取代我们将看到建筑的上升。



们制造粗劣，而且因为装饰掩盖了它们制造过程中的错误以及它们材料的糟糕质量：装饰即伪装。制造商雇佣一个装饰家来掩饰他产品中的错误，同时掩盖他们材料的糟糕质量，并通过由闪闪发亮的金色餐具和刺耳的交响乐所增加的趣味，来将人们的注意力从他们产品的瑕疵转移到别处。废物总是装饰丰富的；而奢侈的物品总是制作优良的、整洁与干净的、纯净与健康的，而且它的平白能反映出制造的品质。我们将这种颠倒的现实状态归功于工业：一个充满装饰的铸铁炉子比一个朴素的炉子更便宜；在纷乱的叶子图案中间，铸造上的缺陷难以被发现。而且类似的应用通常都是这样。拿一些光面的白棉布泡在颜料里；印刷机可以迅速印上最时尚的图案（例如，复制西班牙沙巾、保加利亚刺绣、波斯人丝绸等等）同时还不会导致更高的花费以至于要将售价翻倍。我非常同意这正如你所能想到的那样是漂亮的、令人愉快的并且是购物女孩所钟爱的，我也希望这一切能被继续下去。如果没有它，春天将会怎样！但是这种表面上的苦心经营，如果在缺乏洞察力的情况下毫无限制地延伸到任何东西，就会变得令人厌恶与反感。它的伪装气味和穿着印花棉布服装的购物女孩的健康快乐，在文艺复兴火炉、土耳其烟桌、日本雨伞、夜壶和来自吕纳维或是鲁昂的坐浴盆、比查拉香水、妓院灯罩、南瓜坐垫、覆盖着金银锦缎的沙发椅、像大特克斯岛一样饰以斑点的黑色天鹅绒、带花篮和对鸽装饰的毛毯、印着路易十六式缎带的油毡的包围下，就变成了货架上的腐败。那个漂亮的像小牧羊女一样的购物女孩穿着她的带着花饰的印花棉布衣服，就像春天一样清新。但如果她身处这么一个杂货铺，那么她看起来就好像是来自人种学博物馆服装部橱窗里的让人厌恶的幽灵。

这种错误的财富堆积不仅是声名狼藉的，而且首先最重要

的是，这种装饰一个人周围所有东西的趣味是一种错误的趣味、一种让人厌恶的轻微变态。我把那幅画面翻转一下：那位像牧羊女一样的购物女孩身处一个漂亮的房间，明亮而干净，白色的墙，一张好的椅子——柳条椅或索涅特椅；桌子来自DIY专门百货（路易十三风格，一张非常美的桌子），上面涂着立朴林 (ripolin) 涂料。一盏非常光滑的灯，一些白瓷器具；桌上的一个花瓶里插着三枝郁金香，一种高贵的气息赫然入目。这是健康的、干净的、得体的。如果想制造吸引力，上面这点东西就足够了。

当然，现代装饰家的装饰艺术拥有不同的目的，而且公平地讲，我在上面描绘的这幅图画也不过就是那些有价值的意图的庸俗化而已。因此，在我们寻找一种指导原则这一点上，我们到达了装饰艺术的死胡同：装饰艺术不具装饰性。而且我们断言这种没有装饰的艺术不是由艺术家制造的，而是源于无名工业的轻快、透明之路。

带有严肃目的的装饰家的指导原则就是去迎合一个老练顾客的生活享受。在时尚、书籍出版和整个一代装饰家不懈努力的影响下，能看到这个顾客的趣味突然觉醒了，转向与艺术相关的东西。今天，一种生气勃勃的审美意识与一种倾向当代艺术的趣味回应了更加微妙的需要和一种新精神。结果，反映这种新精神的思想出现了明显的发展；从1900年至一战之间，装饰作为艺术的经历昭示了装饰的穷途末路，也显示出试图让我们的器具来表达情感和个人内心状态的努力是多么脆弱。曾经有过对这种过分炫耀的表达的反响，但是也遭到了抵制。另一方面，我们日复一日地注意到工业产品之中那些方便宜人、经济有效的物品，通过他们优雅的构思、纯粹的做工和富于效率的操作所带来的奢侈抚慰了我们的精神。它们是经过了如此审

慎的思量，以至于我们感觉到它们是和谐的，这种和谐足够让我们满足。

因此，在我们正在睁开眼睛并摆脱构成我们教育的浪漫的、罗斯金式的包袱之时，我们不得不问自己这些新物品是否非常适合我们，这种存在于每个物品之中的理性完美与精确公式是否形成了足够的基础来让一种风格能够得到承认。

我们已经看到，人们从所有怀旧和传统的偏见中解脱出来，将一种理性的、可靠的严格性应用到他们的设计之中。首先，他们对强度、光线、资金和耐用性的分别考虑决定了材料的选择；数百年来木制物品被金属和钢铁所替代——比如办公家具这样的物品，在这里人们需要一种全新的精确工作。因此，虽然“伏尔泰”低扶手椅仍被皮革所覆盖，它已经成为一种用于坐的完全不同的机器。

作为这种为新材料进行调整的结果，物品的结构已经被改造了，这种改造通常是激进的；在相当长的时间内，这些新形式让我们觉得不快，并通过一种致命的推理过程激起强烈的民族主义（也就是说，地方主义）反应。他们出于对手工艺的热爱而敌视机器，将其视为现代的许德拉。这是一种徒劳的反应：一个人不能逃离当下回溯过往，况且从今天开始，以纯粹性和精确性方式工作的机器正在驱散这不合时代的逆流。让我们允许那一两代饱受锈迹斑斑的宗教和“手工制造”熏陶的人悄然引退吧。年轻的一代人注定享有新的光明，他们充满激情、自然地转向单纯的真理。有这么一天，当人们在一个设计办公室中设计生产一只枝形吊灯时，他们会对一个电灯泡进行最终的权衡，即便是50克的分量也会变得太重，它都将决定工厂的生死存亡；技术型公司将取代艺术型公司：就这么定了。

这样，当新材料和新形式不可避免地被引入装饰艺术工业

的时候，在最强大的价格和性能之神的命令下，一些警觉、好奇的人注意到决定新产品外形的不变法则。这些法则赋予任何事物以共同特性，同时他们给予心灵的信任构成了一种和谐新感觉的基础。

如果我们停下来想一想这种状况，我们就一定会承认我们不再需要为有效的物品而等待。

虽然没有革命、冲突或炮火，但是作为我们时代快速节奏所推动的普通进化的结果，我们能看到装饰艺术正在衰落，而且发现近些年中几近放荡的装饰所带来的疯狂潮流不过是死到临头的临终抽搐。

在面对这些没连续不断的持续证据时，优良的意识逐渐拒绝着不适应我们需要的奢侈趋势。它上一次流行所凭借的是对美丽材料的热衷，这促成了拜占庭风格。夸耀行为的最后阵地存在于布满跃动的图案纹理的光亮大理石中，存在于诸如蜂鸟这样对于我们来说充满异国情调的珍贵木头镶嵌中，存在于制造假宝石的玻璃原料中，存在于对表现满清官吏之过剩的漆器复制品中，并以此为起点进一步精雕细琢。同时，警方辖区开始着手追捕毒贩。这是一个整体：狂热的冲动和勇气在抗衡的结果中粉碎，就好像通过与这些不人性的材料建立联系以冷却它们自己，这些材料与我们保持着距离；在其他的环境中，他们能很好地向我们提供自然奇迹的纤细切片；但是被剖开并抛光的紫水晶的裂纹或放在我桌子上的一块水晶石是十分富有表现力的，而且作为辉煌的几何学之典范，它们迷住了我们，让我们去发现自然现象中的快乐，使人感觉更加舒服。当我们偶尔进入这些杂乱无章的圣堂之一时——在那黑白大理石、金粉、红漆或蓝漆中间，如此多的精妙反射纵横交错——我们陷入了萎靡和痛苦之中：我们希望离开这个巢穴，逃向开敞的空

气，在那里能安心与自信地坐在一个类似菲耶索莱女修道院那样的小房间里，或在一个更安静的地方，比如在一个现代工厂的完美办公室中坐下来静心工作。那间办公室是干净的、直线条的并且用立朴林涂料油漆的，健康的活动和工业乐观主义成为那里的主题。

现在，对美丽材料的信仰比一种极度痛苦的痉挛也好不了多少。

在过去这些年中，我们已经见证了一个发展的连续阶段：由金属结构所带来的装饰与结构的分离。然后出现了表现结构的时尚，这象征着一种新的结构。然后，是本真之前的狂喜，这体现了一种想要发现有机法则的热望（无论这是多么迂回的一条路！）然后又是对简洁的疯狂，这是真理与机器的首次接触，将我们引回良好的判断力以及对我们的时代美学的本能表露。

综上所述：我们的意识即将被激发、一种对我们生活中物品的归类及正常理解即将浮现，它将会把工作所需的高度实用化的物品与我们思想中那极度自由的、生活化的、理想化的物品区分开来。

# 1925

## 类型化需求：类型化家具<sup>①</sup>

[法]勒·柯布西耶

柯布西耶的这篇文章于1925年首次发表，他在文中提出了类型化的观点，即人们必须常去寻找和重新发现人的尺度和人类功能，来定义人类的需求，而这些需求是类型的，那么对应的应该是类型化的物品。这些物品与人们的和谐感觉一致，因为它们与人类的身体一致，这样人们才会满意。

（陆江艳）

在此，我们离开了那些虚幻和不协调的痛苦领域，用可靠的辞藻重新开启了一种规则。诗人走向衰落，这是事实；他抛

---

<sup>①</sup>选自《今天的装饰艺术》（The Decorative Art of Today, 1925首版），J.I.Dunnett英译，（剑桥，麻省：麻省理工出版社，1983）。

开檐板和华盖，使他自己更为有用，就像一个裁缝店里的服装裁剪师，手里拿着量尺，给站在他面前的人量身。这里我们回到陆地。上升的静止是必然的！

当包括了我们的技术 - 脑 - 感情的等式变得不对等时，危机产生了，因为它们的关系被打乱——我们的脑 - 感情要素与我们所使用的周围的物品之间的关系：我们继续像以前一样使用它们，否则我们会期望或反抗公认的事实。原因和结果的感觉失效了。我们被不安占有，因为我们不再感到适应；我们抗争受困于反常的图圈，无论它对于这个时代是倒退的还是超前的。

指南针将把我们从这种纷乱中解救出来；在这里，指南针就是我们自己：人，事物，事实上固定的点是我们唯一所关心的。因此我们必须常去寻找和重新发现人的尺度，人类功能。

由于现在危机已经到了紧要关头，在所有领域里没有比迫使我们自己去重新适应我们的功能更为紧迫的事情了。为了某些时刻，把我们的注意力从对惯常事物的束缚中解放出来，去思考为什么，反省，估量，决定。然后单纯地、简洁地、公正地回答为什么。这就相当于说，把我们已有的预想放到一边，使它安全地沉睡在我们银行的大铁门后的第三个地下室中，把诗意的过去放在旁边，去阐明我们最基本的期望。

搜索人的尺度、人类功能，就是定义人类的需求。

它们的数目不是很多；对于所有人类，它们是非常相似的，因为从我们所知的最早的时候开始，人类都是从同一个模子里被造出来的。面对提供人类定义的任务，拉鲁斯只是用了三个形象去描绘他的剖析；整个机器在那儿，结构、神经系统、动脉系统，并且这还精确地、毫无例外地应用到了每一个人身上。

这些需求是类型的，也就是说，对我们所有人来说它们是一样的；我们都需要补充我们自然能力的手段，因为自然是中立的、冷漠的（非人的）和严酷的；我们赤条条地来到世界上，没有任何保护。然而那耳喀索斯<sup>①</sup>凹陷的手让我们发明出了花瓶；戴奥真尼斯的桶<sup>②</sup>对我们那些天生的保护性的器官（皮肤和头皮）已经是一个显著的促进，他给予了我们最初的蜗居；文件柜和复印纸弥补了我们记忆中的不足；衣柜和餐具柜是给我们用来储存备用物品的容器，以保证我们对抗寒冷和炎热、饥饿和口渴，等等。这些明显的似非而是的定义使我们远离了装饰艺术；这正是这一章的写作动机。

说到装饰艺术，我们有权利坚持我们需要的类型化品质，因为我们所关注的是围绕在我们周围的机械系统，它不再是我们肢体的延续；实际上它的元素是人造的肢体。装饰艺术变得像整形外科一样，要求想象力、发明、技巧，而不是类似于裁缝一样的手艺：顾客是一个与我们所有人都相似并且被精确地定义了的人。

这一观点被汽车车体设计师、电影生产者、玻璃器具和陶器厂商、甚至被设计出租公寓的建筑师所分享。然而，最近一个负责1925年展览的大名人强烈地反对；他用心地使用多种诗体来宣告，每一个个体有不同的需要，他宣称在每个情形中有着不同的境况：胖的人、瘦的人、矮的人、高的人、气色好的人、缺乏活力的人、暴戾的人、温和的人、乌托邦的人和神经衰弱的人；还有职业：牙医和学者、建筑师和商人、海家和

---

①Narcissus，希腊神话中自恋的美男子。——译注

②Diogenes，古希腊哲学家，认为自己可以把需要降低到零点，他一分钱都没有，住在一个大酒桶里。——译注



天文学家，等等。他注意到个体的特征，并通过省略了的论证过程，根据他指示的每一个动作，制造他的工具——独具特色的、个别的、对他来说是唯一的工具，并且跟他的邻居的工具没有任何共同点。生命，只有生命，除了生命我没有别的信仰。你们在扼杀个体！因而，一个为整形外科医师设计的令人诧异的、难以数计的领域，就成了一个无边无际、令人晕眩的领域。'

最后，这将会神奇地成为对装饰艺术这一术语进行界定之后的追求吗？工具类物体，人类肢体式的物品，现在成了情感物体和生命体的对立面。

争论将继续，因为在最终的答案里这是不容置疑的：只有诗意，也就是说，只有幸福，才能传达权威。但首先让我们在所有它无限的多样性里，承认独立的情感物体的这种梦想在实践上的不可能性；我们观察到，事实上我们的对话者有一种艺术品的观念，后面我们将会重申这一点。于是，由于幸福是我们的目标，让我们提议对幸福的一个标新立异的定义：幸福存在于创造力中，存在于最具有提升的可能性的行为里。生活（还有活着的代价！）驱使我们去劳动（劳动是普遍的强制实行，于是几乎没有创造性），而且对很多人来说，他们的幸福时间远远不如他们用来赚买面包的钱的时间。提升生活的行为：依靠那些对我们来说是生命成就的刺激物去管理——即，音乐、书、精神的创造——去引导着真正属于我们自己的、真实自我的生活。这意味着生命是个体的；因而个体被放在了最高的标准之上，这是唯一的标准，但是从他的工具的第二层标

---

①勃·柯布西耶在这里指的是法国建筑师和作家Charles Plumet（1861-1928）；Plumet与Louis Bonnier负责巴黎的1925年装饰艺术与工业国际博览会的总体规划和建筑工程。——译注

准中分离了出来。这些精神的行为，这种钻研得很浅或者很深的反省，就是生命本身，也就是人们的内在生命，人们的真实生命。所以生命绝不能被扼杀，感谢上帝！而且也绝不能扼杀个体。

脆弱的情感化物品或者艺术品与内在的激情相比仅仅是无用之物——轻微的吸引力和必然的累赘，很可能是些琐事、丑角、小丑——仅仅为了娱乐而打算（我在此称之为装饰的艺术品）。合理的情感化物品在很高很远的地方，一个更高层面的纯净所在；这就是艺术品，那已经是另外一个问题了。因为我们当然可以相信一种等级秩序，不能把一张扑克牌放在西斯廷教堂<sup>①</sup>（玻璃念珠、刺绣或装饰木工也不行）的层面上。但是后面我们将回到那里，留下最初分类的内容。

为了让我们感到舒适而去便利我们的工作，去避免筋疲力尽，去更新我们自己，一句话，解放我们的精神，使我们远离那些阻碍我们的生活、威胁毁灭我们的生活的混乱，我们通过巧妙地设计人类肢体式的物品来武装我们自己，延伸我们的肢体；并且通过使用这些工具，我们避免了不愉快的工作、事故，按照我们的对话者坚持的生命的丰富性和多样性，这当然是枯燥无味的苦差事；但我们组织了我们的事务，赢得了我们的自由，同时我们还思考一些事情——比如艺术（因为它是令人舒服的）。

人类肢体式的物品就是类型化的物品，应对类型化的需要：用来坐的椅子，用来工作的桌子，用来照明的设备，用来记录数据的机器（真是这样的！），用来归档分类的架子。

---

<sup>①</sup>*Sistine Chapel*, 位于梵蒂冈，始建于1445年，是举行教皇选出仪式的教堂，以米开朗基罗所绘穹顶画《创世纪》及壁画《最后的审判》而闻名。——译注

如果我们的精神是各种各样的，我们的骨架是相似的，我们的肌肉在同样的位置执行着同样的功能；那么尺度和机制就是确定的。于是造成了难题，问题是：谁有能力可靠地、经济地解决这个难题？由于我们对带来静止的和谐比较敏感，我们认可与我们的肢体和谐的物品，当A和B都等于C，那么A和B相等。在这里，A = 人类肢体式的物品；B = 我们对和谐的感觉；C = 我们的身体。这样，人类肢体式的物品与我们的和谐感觉一致，因为它们与我们的身体一致。<sup>①</sup>于是我们满意了……直到这些工具有更新的发展。

现在我们已经把装饰艺术看成与工程艺术相当。工程艺术在人类行为的广阔天地中延伸。如果说它在一个极端包含了纯粹的计算和机械发明，那么在另一个极端，它走向建筑。

那么，我们能不能谈论装饰艺术的建筑，并认为它有着永恒的价值？

装饰艺术的永恒价值？让我们说得更准确些，我们周围的物品的永恒价值。这是我们用实践来判断的地方：首先是西斯廷教堂，然后是椅子和文件柜；毫无疑问这是第二个层面的问题，就像在一个人的生命里，他的夹克衫被划破只是次要的。这是一个等级体系。首先是西斯廷教堂，这就是说，工作是带着激情被真实铭记的。然后机器是为了坐进去，为了归档文件，为了照明，类型化机器，净化的问题，关于简化的问题，

---

<sup>①</sup>当开始使用打字机时，信纸被标准化了。这种标准化作为商业模式建立的结果，在家具方面产生了相当大的反响，打字机、存档原件、文件盘、文件、文件册子、文件柜，总之就是整个家具工业被这一标准的建立影响了；而且，即使是最不妥协的个人主义者也不能抵抗它。一个国际公约建立了。这些问题如此重要以至于国际委员会定期集中来建立一些标准。商业模式不是一个专制的措施。相反，我们应该感谢智者（以人类为中心的含义）建立了它。一切都在全球化使用，个体的幻想在人类的事实面前屈服了。这里有些数据：垂直的与水平的尺度在商业模式中的比率是1.3，在一张进口纸上是1.29，在拿破仑建立的巴黎规划部分是1.33，在Taride规划中是1.33，在大多数的杂志上是1.28，在油画（时间久远而经典的）的帆布上是1.30，日报是介于1.3到1.45之间，照片插图是1.5，书籍是1.4到1.5，在Bazaar de l'Hotel-de-Ville的厨房用桌是1.5，等等。

精确的问题，都在诗意的问題之前。<sup>①</sup>

自大帝时代以来发生了很多事情：人类的精神在我们的额头后面比在镀金雕刻的华盖之下更加无拘无束。“你已经抑制了所有用金钱能带来的东西”；这是一句意味深长的话。金、漆、大理石、锦缎是我们在花园里所寻找的爱抚：芭蕾，舞厅，我们进餐时所在的文雅的餐厅。我们感觉的爱抚在正确的时机是完美的、合理的，是很值得的。

最后我们离开，在振奋精神的空气中走几步，然后回到屋里。我们拿起一本书或一支钢笔。在这些机械的、朴素的、安静的、体贴的舒适中，有一幅美丽的画挂在墙上。又或者：那面墙的比例让我们愉快，它的色彩刺激着我们，使我们的活动具有新的自信和精确度。

装饰艺术，当它用来表示人类肢体式的物品时，是一个不精确而又罗嗦的短语。这些对建立在需要上的某种简洁的回应具有一定精确性。它们是我们肢体的延续，适应人类的功能，即类型化功能。类型化需要，类型化功能，所以类型化物品和类型化家具。

人类肢体式的物品是一个听话的仆人。一个好的仆人是谨慎的、谦卑的，以使他的主人感到自由。

当然，装饰艺术的作品是工具、美丽的工具。

还有，被选择、适宜、均衡、和谐所证明的好品味万岁！

---

①这一层次已经建立——即我们的注意力只会引导到值得的地方——还剩下围绕在我们周围的成堆的工具，我们称之为家具。工厂经过长期而又严谨的发展，索内特（Michael Thonet）的椅子渐渐地达到了它最终的重量和厚度，并且设定一个格式能使之良好连接：这一几乎中途停止步骤的完美过程跟屈从于引擎一样，这种诗意发挥不错——并且还廉价。枫木扶手椅能与我们的活动相协调并使我们能快速反应，它甚至采用了更为与众不同的造型。在市场竞争中，速记员的办公桌日渐便利。我们见过“美式办公桌”，似乎已经达到最终的造型了，但又来了个大改变，因为它的发展显露了概念上的一点瑕疵。我们知道，在严格的商业要求的规则里，文档系统本身有一个文件是有必要的。商人自己添加了支撑的肢体：他的秘书，他的会计，等等。他的文件按照类型需要一个精确的地方：它们被放在一个特定的抽屉里面，文件卡片的策略能使它们马上被找回；全体职员把这一功能全部指派给它，他们有自己的家具。“美式办公桌”的文件处理是不整齐的样子。于是现在我们已经有了一排排的、无价的、精确的、细致的文件柜。这一文件新系统阐明了我们的需要，在房间与建筑的布置上都很有效。我们必然只能介绍这种方法到我们部门，装饰艺术将注定是：类型化家具和建筑。

# 1927

## 什么是新版式？<sup>①</sup>

[德]沃特·戴克赛尔

沃特·戴克赛尔（Walter Dexel, 1890-1973）出生于慕尼黑，在这里接受了最初的艺术训练。1914年他访问巴黎并且受到了塞尚和立体主义的影响。回到德国后他定居在耶拿，开始了他的图形设计师和艺术家生涯。他是青骑士运动及随后包豪斯集团的一员，他那些运用矩形和方形来构成的作品对欧洲艺术产生了巨大的影响。

作为一名图形设计师，沃特是一个被那些信奉新版式的设计师们排挤到边缘的人物，同时也是被出版专家简·奇措尔德所倡导的基本排字法（虽然这种方法后来在《新版式》中被纠正）所忽略的人。在1925年，他被邀请到法兰克福。作为一项进步活动的广告顾问。同时，戴克赛尔在一份法兰克福日报上发表了这篇介绍当代印刷版式的文章。和其他著名的进步声明一样，文章从实践和理论两个方面探讨了新方法的优点，并且宣告了这种新方法的优势地位。这项声明的发表促使马格德堡

---

<sup>①</sup>本文首次发表于1927年2月5日的《法兰克福汇报》（Frankfurter Zeitung）

工艺美术学校的校长于1928年委托他来全面教授商业艺术课程，而戴克赛尔也在此岗位上坚持了十余年的时间。直到纳粹诬之为“堕落艺术家”时，他才放弃了这份工作。

（邹游）

新的版式，就其目的来说，是一种客观的、非个人化的表达，也是一种个性的解放。在我看来，它不是对于手写体的模仿；不是使用罕见的印刷方式；不是个别最时髦的艺术家推崇备至的字母表；不是新创造和被改良的手写体；更不是仅仅为了满足较低层次所使用的手写体而设立……我们只有一个目标，那就是力求客观性和典型性。

我们的至高目标是书籍的易读性，我们最好的字型应当是让每一个人都能够迅速读懂的那一种。如果专用小写字母成为令人熟悉的书写方式，那么我们会用这种方式，因为我们认为它是经济实用的。然而，尽管它满足了部分一般大众的特殊喜好，但对于我们来说，这种书写方式并不是最理想的沟通媒介。

我们的能力，我们的品味，抑或是我们的艺术修养，对于大众来说都是无足轻重的。科学与艺术在今天这个社会已经被谈论得过于频繁了，当我们在谈及咖啡的益处，或是探究伊丽莎白·博格纳（Elizabeth Bergner）明天是否会出现在剧院，或是谈论某种香烟售价五十美分时，艺术已经失去了它的意义。

当信息通过广播传递时，我们无法要求播音员本人在广播中起誓，也无法要求他在报道伊丽莎白·博格纳的有关消息或

是赞许马诺利（Manoli）时使用颤抖的声音。或许，我们甚至还会对此表示出极大的反感，并请求这位播音员：“先生，您能说清楚而爽快一点儿吗？”

在我看来，这种情况同样发生在图形传播领域当中，信息的传达应当同样做到清晰、客观和简短。如同洪流般的语汇和过度使用艺术元素的情况已经充斥在版式领域和大众视野当中，极大程度上抑制了这些事物简单明了的本来面目，而使我们不得不通过艰苦的工作一步一步地来重新获取它们的真实意义，由此，我们的表达能力也逐渐变得越来越精确起来。但只有那些深入这项工作的人才能体会到这种传达方式造成了多么大的障碍。

理想的版式通过其内容传递的是一种平衡而协调，且令人愉快的效果，也许它并不是以达到某种艺术效果为目的的，但是可以显示技巧和高质量的手艺。我们的方法似乎只是受到了限制；我们低下的鉴别能力是源于糟糕的基础训练——我们已经被炮轰得太久了！在现实之中，每一项任务都要求有一项特殊的解决方案。一个固定的模式很难成为解决一切问题的秘笈，因此我们必须反对所有的教条主义——尽管事实上它们是正确的，例如：

“阅读者

从左上角开始阅读

直至右下角

并且必须依此进行设计”

作为一种印刷媒介根本没有必要遵循“从头到尾”式的连贯阅读顺序。比如一则艺术俱乐部的通告，阅读者应该首先去关注是谁在这里展出作品，如果他对于这位艺术家没有兴趣，那么，他自然也就没有必要接着看下去了。

耶纳美术馆的通告显示了双重的意义：一是它将被印成单页散发到每位会员的家中；二是通过将其印在一种颜色的硬纸板上并粘上另一种颜色的横条，它就可以转化为一份海报在大学校园、阅读室、商场、商店橱窗等这样的地方张贴。如果远距离地有效观看并非必需的，那么这种带有粗重衬线（即加在字母上起装饰作用的线）的字母字体就应当是不可取的，这说明它不太适合用于一张明信片。

字块已经成为一种象征符号，这是在没有阅读之前的最初认识。因此，除了艺术家本人的姓名除外，只有日期和通告中展示的内容是有赖于水彩、图形、绘画或是别的什么创作手段来实现的。对于一个单独字块的安排设计或许是必要的，但是在设计上需要避免单调乏味和一成不变。我们常会看见，最重要的讯息总是通过在其周围留下空白给予突出，或者加以特殊的线条作为强调。

从今天一般大众对于现代媒介的理解来说，在出版者字库里的字型（绝大多数为各种宽窄和倾斜角度的无衬线字体。例如中世纪古董体（*Mediaeval-Antiqua*）、埃及字体（*Egyptienne*）以及一些其它的手写体、笔画、标点、方块和箭头等元素中，最重要的就是字块周围的空白之处，因为我们认为是它成功地营造了对比效果。

从总体上说，我本人在近年来已经越来越多地摒弃使用笔画和方块，只是在少数的几个案例中使用过它们；而适当地安排空间以及在字体大小上进行充分的变化才是我进行创作的一种规则。毋庸置疑的是，在今天，对于各种类型的线条、角度、箭头、方块和笔画都存在着某种谬用——这些作为辅助性材料和“时髦的表示”的元素却会因“妨碍易读性”的理由而受到拒用。纵然仅仅是出于装饰的目的，但是太频繁地使用，



使得这些形式并不比那些装饰用的花边和小城镇欢乐酒吧节目单底部的小插图来得更为高明。如果在印刷品底部的中间位置用一个方块来取代一只小鸟图案——这将只能是个毫无意义的举动。

“不受拘束地使用所有方向的线条”将会出现相同的情形。

迄今为止，我们应当已经摒弃那些孩子气的想法了。出于需要，类似于“旅馆”或“酒吧”这样的常见惯用单词或许应当摆放在其它单词的下面，但是，只有这样的单词才会在我们仅仅看到两个字母之后就会被识别出来。就多数情况而论，只要是在空间不受制约的前提下，我们会找出其它解决问题的方案——这总是有可能发生的，只是在寻找它们的过程中会令人感到麻烦。

为了突出总体的版式设计效果，抑或是为了阐明和确认文本内容，笔画或者粗重的线条有时是不可避免的。尤其是在为类似于“突击（Der Sturm）画廊”这样的机构设计印刷卡片时，它们是合理而必需的——因为在这样的印刷品中，总是有着大量的、难以安排的艺术家的姓名——于是，这些笔画或线条成为缔造某种设计构架的最佳途径。很明显，在这一版式当中，作为单词“Sturm”的首写字母“S”有着举足轻重的作用，它出现在卡片的中心位置，并尽可能地被放大至最大范围。然而，这种处理手法，也会被认作为雕虫小计，因此最好不要过于频繁地使用。

对于所有的设计者来说，必须考虑到印刷品的其它部位所承载的信息传递功能，例如书籍封面、杂志题头、信笺的抬头、海报招贴等等，当然，它们也有着各自的设计规范。单纯地以字母来传递信息的做法毕竟有限，而且通常是在一些特殊

的情况下才会被采用。

在许多时候，用图解的形式来说明事物是非常奏效的。尤其是在动用所有的摄影技术手段和图片的机械化复制的情况下——因为它们能够尽快地传达讯息，同时，还能够展现其中的细节。在未来的日子里，它们的出现将会比那些仅靠文字传达的文本形式更加受人欢迎。

# 1927

## 我的字体<sup>①</sup>

[美] 弗雷德里克·W.高迪

弗雷德里克·W.高迪 (Frederic W.Goudy, 1865-1947)，生于美国伊利诺伊的布鲁明顿，以历史上最伟大和最多产的字体设计师著称。1933年，《纽约客》杂志在报道高迪时，称他是“字母表的荣耀”。这源于他个人名下所设计的124种字体以及所撰写的大量论文、手册和书籍，其中包括《字母表》（1908年）、《字体的元素》（1921年）和《版式法》（1940年）。此外，他还在杂志上发表了两篇题为《印刷样式：一本关于凸版印刷、字体设计和艺术排版的手册》的文章以宣传自己的美学观点。这些进行自我推广的出版物用来劝说出版商们购买他的字库——尽管这些字库最后也成为教学和评论的对象。在《我是字体》（又名《印刷代言人》）的单页印刷品上，高迪运用了一种传教士通常采用的演讲手法，并以讽刺辛辣的语气总结了他在字母设计方面所取得的独一无二的成就，并描述了他在印刷字体方面的卓越表现，同时还表

---

<sup>①</sup>本文于1931年由田园出版社第一次出版印刷，再版出现在由Melbert B Cary Jr所编写的《田园出版社书目》(A Bibliography of the Village Press)中(纽约: Woolly Whale的出版物, 1938年)。

明了自己在当时设计界的地位。几年过后，作为一种圣诞节寄语，高迪又发表了一篇类似标题的文章——《我是严格的》（I Am Tight）。高迪的随笔常常以一种幽默的方式尖锐地指出他的同事们的不足。尽管他希望字体设计师们能够跟上他的步伐，但他的随笔与其说是制定了规则，倒不如说是提出了问题。

（邹游）

我是字体！上古的祖辈没有给我留下任何历史，也没有留下任何文物。来自模糊不清的巴比伦时代的工匠们在可塑粘土上印刻下的楔形符号指引着我前进的方向。从这里，衍生出来了古埃及的象形文字、古罗马的石刻墓志铭以及意大利文艺复兴时期书信中漂亮的手抄体……这些都是我正在研究的对象。约翰·古登堡（John Gutenberg）第一次将我领入一个金属器械的世界，正是他的这种看似白日梦般的灵感闪现，一项通过活字模来实现的意义深远的印刷术诞生了——这真不可不谓是一个黄金色的梦！

或许我是冰冷、僵硬和难以安定的，但是，随着我将圣言会（Divine Word）的教义传播给无以数计的民众之后，我的面貌开始受到关注。我将知识殿堂里的光辉洒向人间，也将被忽略遗忘在先人坟墓里的智慧重新开启。为你们记录下那些充满魔幻色彩的神话传说，先哲们的道德教义以及诗人们的佳作。

我能够不时地为每个人改变那些即将到来的令人厌恶的时光，用书籍来为人们营造甜蜜、愉快的一刻——就像是一只只装满远古精神食粮的金色的瓮。在这些书中，我表达的是某种汲取于世界思想发展史中的永恒的部分——印制在瞬间完成，

留下的却是永久的痕迹。通过我，苏格拉底、柏拉图、乔叟和吟游诗人成为总是环绕在你周围、并且影响你言行的值得信赖的朋友。我是征服世界的铅字大军：我是字体！

# 1928

## 机器——新救世主<sup>①</sup>

[美]亨利·福特

亨利·福特（Henry Ford，1863-1947），美国汽车工程师与企业家，福特汽车公司的建立者。他也是世界上第一位使用流水线大批量生产汽车的人。这种新的生产方式使汽车成为一种大众产品，它不但改变了工业生产方式，而且影响了现代社会和文化的发展，因此被社会学家和经济学家称为“福特主义”。1891年福特成为爱迪生照明公司的一个工程师。1896年他制造了自己的第一辆汽车。1903年，福特与11位其他投资者用2.8万美元的资金建立了福特汽车公司，并于1908年推出了福特T型车。1913年，福特将流水线引入他的工厂，从而巨大地提高了生产量。1918年半数在美国运行的汽车是T型，这个设计一直被保持到1927年。到1927年福特一共生产了1500万T型车，成为汽车史上的辉煌成绩。福特创造了八小时工作制，并付给工人每天5美元的高薪。此外福特还奖励雇员的发明创造，让他们分享他们的发明带来的赢利。

---

<sup>①</sup>摘自亨利·福特，《机器——新救世主》（“Machinery, the New Messiah”），《论坛》（The Forum），（1928年3月）：359-364。

1926年T型的销售量剧减使亨利·福特认识到T型车已经不能满足市场的需要，需要设计一个新的车型。亨利·福特和他的儿子埃兹尔·福特合作设计了非常成功的福特A型车。该车1927年被投产，到1931年就已生产了400万辆A型车。

本文来自1928年《论坛》杂志的一篇内容宽泛的小品文，其中福特介绍了美国社会的机器、如何延续人类生命以及工业与家庭生活的关系等问题。

(孙海燕)

[……]

太多的家务是当今家庭中存在的大问题，尽管每个人的实际周工作量已经减少，但我们几乎没有采取任何措施以减轻基本的家务工作量；妻子们的家务劳动时间并没有减少。然而，同样操持整个家庭并抚养几个孩子的现代年轻女性将要改变这一切了。她拒绝劳苦。我们常说的“不关年轻人的事”在此时即将要发生，她们拒绝烦琐家务，随之而来的结果是，这些东西终将消失。

今天的厨房使用一些机器设备。我们有真空吸尘器、各种电器设施、洗衣机、电冰箱，但它们大多价格昂贵。对此，我们还必须找方法以减少开销和减轻妇女们在其他方面的劳动负担。

食物是我们每天必须接触的最重要的商品。我越来越认为我们每天应在研究食物并如何饮食上花费更多工夫。大多数人都吃得太多了。我们在不合适的时间吃不合适的食物，最终因此而受苦。我们必须找到更好的饮食方式以供给身体恢复与生

长所必需的能量。迄今为止，比起关注人类的基本生活问题，我们在研究如何维修机器以及革新机械装置上花费的时间要更多。当然，我们的食物学家所做的已经很多了，然而，他们只是触及了事物的表面。当然，一个人也不需要因为对于食物这个问题感兴趣而达到狂热的地步。

最近50年里，人们的平均生活水准将近翻番。我相信我们会找到恢复体能的办法，以使人类可以在更加长久的岁月里保持健康、活力与心智敏锐。爱迪生是一个很好的例子，今天他精神矍铄、神智敏捷不减当年。有理由相信我们可以使人类身体状况得以更新，就像我们修复锅炉的小瑕疵一样。可还在不久以前，我们发现由于一两个腐蚀点的嵌入而有损外观，锅炉就会被我们丢弃。

当我们发现锅炉有毛病时，我们会对这个问题进行研究，很快我们发现了问题的出处并及时找到办法对这个金属器进行了维修，很快它就完好如初了。锅炉又重新投入了使用，也许比新买时还好用呢。[……]

问题的关键是，以此类推，在进行足够的思考后，人类的身体没有理由不能产生同样的效果。

[……]

任何对于我们保持思维清晰、身体健康、生活正常以及工作出色的障碍终将消失，不管是来自经济上的问题还是来自自身健康状况的需要。使人麻醉的烟草使我们这一代人为此付出了严重的代价。在福特公司，没有一个人抽烟。对于企业或对个人来说，烟草都不是什么好东西。

接下来的一道禁令是男人不要把多余的钱存入银行或妻子的口袋。他享有更多闲余时光来与家人共同度过，家庭生活也因此而更加健康。工作的男人可以进行户外活动、野餐、照看



孩子并带他们玩耍。他们有更多时间去看更多、做更多——偶而还会买更多。这些会刺激商业发展并导致经济繁荣，在经济大圈的运作过程中，钱在工业中再一次流通并回到工人的钱包里。俗话说，“幸福我一人，造福千万家”，劳动就体现了这个真理。

随着人类需求的日益提高，人们对于需求的满足度也随之得以提高。这是自然而然的事。逐渐地，在美国工业良好发展之下，妻子们从繁重的工作中解脱出来，孩子们也不再被用来充当劳工；如果时间充裕的话，她们可以轻松地出门去，并寻找给她们提供满足感的新产品与新商家。这因此也使得商业更为发达。从中，我们看见了家庭生活与工业的紧密联系：一荣俱荣，一损俱损。在现实中，所有问题都可归结为一个大问题。每一个分支间相互联系，一个问题的解决也有助于解决另一个问题，依此类推。

机器在世上成就着人类靠讲道、宣传或文字描述所不能实现的事。航空飞机与无线电广播没有边界。它们穿越地图上星罗棋布的线而不需要多加小心，它们也不会对我们造成什么妨碍。它们以一种其他系统所不能的方式将世界结合成一个整体。动作图像与全球语言、航空飞机与速度、无线广播与国际编程——这些将很快使世界成为一个完整的理解方式。这样，我们会看到一个统一的国度。它终将到来！

# 1928

## 今日印刷<sup>①</sup>

[英]阿道斯·赫胥黎

阿道斯·赫胥黎(Aldous Huxley, 1894-1963)，英国作家、评论家。生于书香门第，1916年于牛津毕业之后开始了作家生涯。20年代初，赫胥黎凭借其小说《克鲁姆庄园》(1921)和《古怪的干草》(1923)在伦敦的文学界获得了声誉。他最著名的作品是1932年出版的小说《美丽新世界》。1937年，赫胥黎移居美国南加利福尼亚，作为剧作家继续其创作并且致力研究东方宗教。《门的定义》(1954)和《天堂与地狱》(1956)，使其成为60年代反文化的英雄。

作为一名作家，赫胥黎对于自己所写的文本的表现形式非常关注。受《维基词典》编辑奥利弗·西蒙(Oliver Simon)之托，赫胥黎开始撰写本文——一篇旨在将传统印刷手段和现代印刷技术进行比较的文章。作者分别从美学、社会学、政治学，甚至精神层面阐释了自己的见

---

<sup>①</sup>本文首次发表在《至今：欧美战后版式状况图解》(To-Day: An Illustrated Survey of Post-War Typography in Europe and the United States) (伦敦: Peter Davies有限公司/Harper and Brother出版社, 1928)。

解。他尤其反感西方印刷界千篇一律地围绕“二十六个字母”所展开的印刷活动。他提出，机械设备应当开拓出一种现代形式的美感，并且，他认为“猛烈的印刷革命是不会取得成功的”。同时，他还对于通过某种用难以辨认的字体来组成文章以达到印刷改革目的的做法提出了警告，因为那会降低读者的阅读速度。赫胥黎坚持认为，“增加阅读的曲折性是“作者”的职责，而并非“印刷者”所要做的——围绕这种观点的讨论至今仍在进行中。

（邹游）

基于对精神境界的向往，我们总是会忽略文字的价值。无论是内在的、抑或是外在的世界里，物质和形式总是不可分割的两个部分——起码在人生的许多境况下和对于大多数人来说，它们是不可分解的整体。物质决定了形式，但是形式无法全权决定物质。事实上，外部世界可以切实地造就一个内部的世界，正如宗教信仰正是通过宗教活动产生的——或是思念死者的纪念会、甚至是祈求再生——对仪式的情感注入得以一种符号化的表达。

然而，在另外一些情况下，精神世界似乎并不十分依赖于文字进行传导，形式的内容也不会直接影响到物质的本身。例如，莎士比亚的十四行诗即使被印制成那些非常令人厌恶的版本，也丝毫不抵损它们的价值；相反，纵然有着最为完美精致的印刷，也丝毫不能提升作品自身的价值。理想化的物质可以脱离它所呈现给外界的形式而独立存着。尽管如此，文字是无力制造或是毁坏它所代表的精神内涵的，更不能因为这些原因而被轻视，将其仅仅视作文字、仅仅视作形式、或是仅仅作为

受到忽视的外部世界。每一个外界都对照有一个内部世界，文字的内质恰好不是文学性的，但这也并不表示文字根本不存在一个对应的内部世界。好的印刷并不能够令一本糟糕的书变得精彩，糟糕的印刷技术也不能导致一本好书走向毁灭，然而质量上乘的印刷品可以在读者中构建起一个有价值的精神世界，同时粗劣的印刷只会让人们感受到精神上的不悦。文字的内质也就是任何一种被单纯地视为“美”的视觉艺术的内质。譬如，Penny Classics出版社可以为我们提供全卷的莎士比亚诗歌，为此，我们也许会适时地表达感激之情。但是它不能同时给我们提供一种视觉上的享受，这不可不谓是一种缺憾。我们能够增加一本印刷精美的莎士比亚诗歌集的美感，如同一块波斯地毯或是一件中国瓷器。我们从碗或地毯所获取的愉悦感可能比从诗集中获取更多。与此同时，我们的思想因文字所呈现的简洁之美而变得敏感起来：诗歌中所有智慧的、精神性的内容，通过接受别的以及更多样的美感，变得更易于让人接受。我们的感情、情绪和思想并不是彼此独立存在的，但是就形式感而言，如其所是，要么不和谐要么融合一致。由完美文字的视觉享受所产生的思想表达与由优美文字的阅读所带来的精神收获是和谐的。从某种程度上讲，因为阅读糟糕的文学作品所遭的罪，可以通过优美的文字得以补偿。就像我从中国文字当中体会到的那样，尽管不了解它所代表的含义，但依旧能从中获取到极大的乐趣。当你凝视唐人街上那些金色或烟黑色的店铺招牌或鲜红色的标志时，你会惊诧于它们的优雅和微妙。试想一下，如果这些陌生符号的文字内涵所的表达仅仅“炸鱼和薯片”或者“五几尼兑换三十个先令”的话，那又有何妨呢？除去其意味，文字具有其自身的价值，一种独到的图形美的内涵。就中国文字本身而言，它所传达的“炸鱼和薯片”的信息

本身平淡无奇，而令人惊艳的是它们所具有的“图形之美”。精湛的书写应当不亚于精致的绘画，一位书法家也应当受到与雕塑家和陶艺家同样的尊敬。

书写艺术在欧洲已经枯竭了，纵然在繁盛时期，它的造诣也赶不上中国的书法艺术。我们的字母表上只有26个字母，因此当我们进行书写时，相同的字型会不时地重复出现。如此一来，不可避免的是页面的内容会显得单调——这种由字母本身所造成的单调感，是一种根本上的、极端的“简单”。而与此相反的是，在中国书法当中有着成千上万个象形文字，因而不会像欧洲文字那样显得呆板和字形的单调。丰富的运笔方式造就了一种精致的效果，每一种笔体代表着一种流派，风格清晰而又彼此迥异。与中国的哲学思想一样，中国书法所追求的也是自由、多样和变化。在欧洲，即使是在手写体盛行的时代，仅靠区区几个简单的字母，人们也无法创造出如中国书法般杰出的艺术。将中国文字的精华部分运用到印刷品上——这似乎也是很难实现的，因为一旦被制作成为几何学原理的模版，运笔自由的中国书法就失去了它的光彩——通过模版印刷出来的笔画要比手写出来的笔画呆滞得多。但这仍然可被视为一项艺术，因为的确有一些人懂得如何将印刷的页面设计得如同那些令人满意的地毯和瓷器般美好。

当代的印刷从业者所遇到的问题或许能够被概括成为：用节约劳动力的机器生产制造出既美观又具现代感的印刷模版。在近几年当中，人们试用了大量的方法以提高印刷品的质量，但多数尝试都误入歧途。与试图探索发明、改进现代印刷机器所不同的是，许多印刷艺术家从根本上就排斥这种做法，他们所崇尚的是来自古代的原始的印刷手段；同时，他们也反对创造新的字型和装饰手法，而宁愿模仿古代的字体和字型。这种

对于手写体的热衷和对于古代装饰手法的偏爱，显然是源自人们对十九世纪工业制度所造成的空洞、丑陋风格的批判——因为机器制造出了大量令人作呕的垃圾。如此一来，自然而然地，一些触觉敏感的人就会希望摒弃机器的使用，并且回复到机器生产发展以前印刷品所持有的优雅上来。但是，很明显，机器总是存在着的——纵然是威廉·莫里斯和托尔斯泰的所有追随者在此刻也无法改变这一事实；即便是在原始的印度，以宗教领袖甘地为首的一些人们在抵抗着来自机器大生产的侵蚀以证明其强大。我认为，明智的措施，不是去反抗这种不可避免的发展趋势，而是去利用和不断地加以修正，让它来为你的目标服务。机器是存在的，那么就让我们来探索如何让它们制造出美感——一种具有现代气息的美感，因为既然我们已经生活在了二十世纪，那么就让我们承认这一点吧，不要再佯装还活在十五世纪！那些将目光投向过去的、关于手写体的探索工作固然没有什么不妥，可这毕竟不是现代的手法。通过那样方法生产出来的书籍通常都是十分精美的，但是它们只是对于美丽形式的借鉴，丝毫不能够反映出我们所生活的现实世界。与此同时，它们的造价又是如此昂贵，只有少数富有的人才能够买得起它们。那些迷信于手工制作和仿古技术的印刷者，那些拒绝接受机器生产或是不愿为了提高产品质量而付出任何努力的人，因此会谴责普通的读者大众只会欣赏丑陋的印刷物。而作为一名无力消费手工制书籍的普通读者，我却反对那些只沉溺于“古风派”印刷者，我只能寄希望于操作机器的人来完善这一切。

值得称道的是，操作机器的印刷者已经尽到他们的责任了。尽管在生活中他们还要承受那些来自身无分文的读者们长时间的谴责，但他们已经把自己投入改善糟糕印刷环境的这项

工作里去了。他们用自己的努力证明：便宜的书并不一定是丑陋的，一种明智的思想指导下的机器生产会和手工制作一样出色，甚至比那些经由毫无内涵的工匠们之手生产出来的产品更加精良。依我来看，今天商业社会中那些乱七八糟的出版物，自认作是凸版印刷的，每本书只值一个几尼（至于他们的文学价值，那就另当别论了）。而有一大批的出版机构却能够印制出精美的、价格适中的书籍产品——皆得益于站在机器后面的人的头脑和智慧。

说句实话，在优秀的机器印刷工人中，一些人仍旧热衷于从过去的古体字中汲取装饰元素——对我们而言，这种字体往往是更适合另一个时期人们的口味。只要我们能够保持对于时代气息的敏感性，只要我们还对古老奇妙的东西以及更为时髦的同类产品抱有热情，那么“趣味性”——这一在仿古作品中的既有倾向就会在新的原创作品中被保留下来。鉴于对“古风”的不间断的需求，我们对于提供这一类产品的印刷者也不要过于苛求了。即便他们有所过失，也只是限于其公司范围之内。那么就让建筑师、画家、室内装潢设计师和剧院建造者来做抛砖引玉者吧——因为在印刷者当中就存在很多仿古者，正如在每个艺术门类当中都存在有仿古的专家一样。但是，依然有一些充满创意的人，他们愿意鼓励具有现代感的装潢设计师，并且使用不受古体字影响的、却又是优雅和富于冲击力的字体。

在最后这一段中，我可能会被现代人以一种最无力的赞扬加以谴责，但事实上，就事物的本质而言，印刷作为一种艺术，在其中所进行的激烈的革新运动几乎没有成功的希望。因为一款经过革新创造的字体，其自身固然完美无瑕，但是由于我们人类习性上的缘故，过于新颖奇特的形式总会让人觉得难

以辨识，至少在开始是很难让人接受。我就知道有一位十分古怪的德国印刷改革者，他所设计的字体中最大的弊端就是缺乏可读性，从此声名狼藉，所做的一切努力都付之东流。他为自己申辩说：“我就是想增加阅读的难度！”事实上，当我们的目光浏览过那些文字时，却得不到任何有效信息。难以辨识的字体给我们带来了大麻烦，它迫使我们长时间地踌躇在每一个单词上面，花费大量的时间去解密和揣摩其中的含义，从而总结出全文的意义。如果将他的理论应用于实践，其结果是——这位革新者已经创造出了一种如此奇怪的文字设计方法，这一点儿也不同于那些经过几代人的印刷实践并且已经令我们十分熟悉的造字手法，因此，即使面对的是一句简单的英文句子，我也不得不拿出攻克俄文或者阿拉伯文那样的劲头来对付它。或许我的这位朋友关于我们“读得太多，读得太容易”的想法并无错误，但是对于他的这种补救行为，我还是不予认同。关于是否增加读者的阅读难度应该是作者的事情，而并非印刷者的任务。如果作者在相同篇幅的句子当中注入更多的信息，那么读者势必就会付出更多的精力去阅读它们。而某种难以识别的字体无法永久地达到类似的效果，其中一个简单的理由就是——这种字体不会一直不为人们熟悉。如果我们决定付出努力，直至让小说中的字符变得熟悉起来，那么，原先难以辨识的字体就会变成令人易懂的字体（尽管，在实践当中，我们很难去进行这样的努力）。我们对于印刷的需求是既有美丽的形式，又具有易读性。如今，为了满足“易读”的需求，一种新型字体的形式必须相似于那些我们已经熟悉了字体。因此，一个以向大众出售自己的产品为生的有经验的印刷者，其实已经被剥夺了进行颠覆性创造的权力，他只能以大众化的、可被接受的商业化的字体改进来实现自身的需要。即使他有着十分



强烈的革新愿望，也必须依照循序渐进的过程，逐步地将自己的设计元素纳入其中，只有这样才不会让那些“懒惰”的读者感觉到压力——要知道，这些人是惟恐付出一点他们认为是不必要的努力的。在其他的艺术门类中，形式与内容是紧密结合的，进行革新就成为可能甚至成为必须。但是文学的外在形式并不是印刷，在一本书中，文学内容与平面艺术的结合本身就极具偶然性。那些印刷者希望进行一次强有力的改革，无论是在文学上有所革新，还是在脱离文学性的平面艺术上有所突破，这对他来说都是无所畏惧的，可他们的行为吓退了读者。这其中的理由是显而易见的——人们之所以购买书籍，最主要的理由就是为了其中的文学价值，而不是为了购买一本关于平面设计的样册。读者还是希望印刷品是美观的，但同时他们也希望所印的书籍能够迅速地、无障碍地传达给自己有关的文学信息。印刷者可以被要求成是充满革新精神的，但是除非允许他们可以无视书籍的销售状况，事实上，他们不得不深受周围环境的压力，从而被动地接受循序渐进的、小心翼翼的改良主义——即使共产主义者也会因为商业的压力而变成自由主义者或者干脆退休的。

# 1929

## 版式中的现代主义哲学<sup>①</sup>

[美]道格拉斯·C·麦克默叙

在20世纪20年代，哲学思想和意识形态成为萌生先锋艺术的土壤，“设计”的理念也在欧洲大地上开始蔓延。直到1925年法国巴黎举办现代工业装饰艺术国际博览会之后，美国人才逐渐了解了“现代”和“现代”风格的建筑、服装、包装和平面设计，美国的广告界也由此开始关注欧洲设计的发展动向，尤其是字体设计的领域。其中的一位开拓者就是道格拉斯·克劳弗德·麦克默叙（Douglas C. McMurtrie, 1888-1944）。他是一位字体设计师（这在当时被认为是十分时髦的职业），Ludlow Typograph公司的版式总监。麦克默叙所推行的是一种“现代主义的独立宣言”，并且在商业期刊上针对那些认为“外来艺术十分丑陋”的保守派的评论展开激烈的反击。他通过自己编写的一本充满现代风格的手册——《现代版式和排版》（在简·奇措尔德发表《新版式》后一年出版），试图把当时的商业艺术家引导到现代主义的道路

---

<sup>①</sup>首次发表于《现代版式与编排》（*Modern Typography and Layout*），（芝加哥：Eyncourt出版社，1929）。

上来。尽管奇措尔德坚持主张自己的“新版式主义”，但是在内文的版式设计上还是不自主地采用了麦克默叙所倡导的现代主义风格。

（邹游）

版式已经成为一种所有人进行沟通、交流的媒介，而不只是为一些特殊的群体服务。因此，只有当现代主义精神已经深入浸润到人们的意识领域之后，版式才有可能有所回应。由此可见，现代主义运动对于版式艺术的影响是十分缓慢的。但是，一旦一种新的影响被印刷界所感知，那么最初的隆隆声很快就会发展成为轰隆震响。就像其他应用艺术一样，版式已经从旧有的基础上分离出来，并且沿着现代设计的路线被加以重新构建。如此一来，我们就应该思考：什么样的重构应当被首先采纳，才能够符合新的设计所信奉的“形式服从于功能”的根本原则？

版式作品首要任务就是将一个信息传递给读者。但是，也有一些读者或许对信息并不感兴趣，因此针对这种状况，版式设计者就很有必要通过字体的设置，来最大化地提高读者阅读的简化程度和速度。清楚、有条理——是现代印刷品的必备前提。那些在第一时间不能够满足易读功能的版式不能称其为真正的现代版式——无论它有多么的惊世骇俗，还是显得有多么的“摩登”。

在从前的日子里，读物非常的稀少，但是人们有大量的时间进行阅读。而在今天，却有着太多的印刷品争夺着其实已经没有时间用来阅读的人们的注意力。因此，为了尽可能地制造

阅读机会和增加理解，用于传达内容的字体信息必须尽可能地直白和生动——因为现代版式的外在形式相对而言无足轻重，而版本所表达的信息和感觉才是至关重要的。简单易懂的信息（在版式当中被视为“功能性”）由此决定了版式的外在形式。

按照现代版式的原则，形式主义的排版是不受欢迎的。有人或许会反驳，形式主义或许具有代表性，只是略显前卫了一些。它们会将我们从某一种形式主义中解脱出来，转而被另一种形式感征服——即使这种形式代表着更新或更为合理的法则。而以上的一切，前提是我们必须首先遵从于版本所阐释的内容。

印刷品的版式安排应当预留出可变的空问，使得篇幅中较为重要的部分能够在字体的型号大小和分量感上有所变化，同时，可以通过一些有效的方法对每一个词组或句子加以强调。

就像所有具有生命力的艺术都是真实生活的反映一样，那些真正具有时代特征的版式也正是当时生活的反映。或许当今时代最具代表性的特征就是迅速而多变的生活节奏，因此，我们的版式设计也必须跟上这一步伐。保持动态的变化更优于静止不变，应当比静态更富于活力；应当在运动当中寻求平衡的支点而非只是保持静止。印刷品中，那种适合从前人们休闲阅读习惯的平衡构成状态必须让位于现代生活的速度和节奏。生活在今天的你我，可以这样说，似乎在跑步的时候都在阅读。

现代版式设计师主张对称的版式是一种过时的形式。如果所有的文字段落都以一条中心线作为对称轴线，那么如果想要突出这些文字的某一方面特殊的重要性或者意义的话，这样的安排就显得无能为力了。并且，这样的版式还会将人们的视线迅速带向其余的部分，从而阻碍信息的传递。如果在一篇文章

的段落中有任何需要特殊强调或者重点突出的内容，那么在开始排版的时候——用音乐的语言说，就是——要把这些内容塑造得具有“冲击力”。

如果我们能够认同这种论点，我们就会发现，最具合理性的排版就是使文字段落在页面或者广告宣传页的左侧对齐，如此一来，当阅读完前面的一行文字，视线就回自动地就会落回到下一行的首个字母。这种布局的好处之一就是不同长短的字行都可以被和谐地进行安置，并且不会引起我们感觉上的不适——这比要保持中心对称的齐行文字容易多了！

左侧对齐的版式之所以在字行安排上能够取得成功的另一个原因或许是：即使在不考虑每行文字的长短和连续性的情况下，依然能够获得“冲击力”的效果和“便于阅读”的排版要求。

“好看的”排版是一个方面，极其“出格”的排版又是一个方面，让人们的注意力从信息本身转移到印刷排版的外在形式上——这种做法是不可取的，因为书籍的终极目的是要人们通过阅读获取其中的信息，而不是为了最终体现版式本身。

出于相同的原因，超乎寻常的装饰元素在现代版式设计当中也是应当避免的。装饰的唯一目的就是让版式成为一幅具有吸引力的图画——可这并不是一个合适的目标，版式中的基本组成元素应当有助于读者理解其中的内容。因此，凡是出于这一动机的装饰手法都必须遭到摒弃。

只有一个情况属于例外。当装饰元素成为版本中的“有机组成部分”——也就是说，当对促进全文的理解有所帮助时，哪怕是极其简单的装饰元素也是很有必要的，而不是装饰元素本身成为引起人们兴趣的主体。

至于字体，是版式设计者的工具，他尽可能地将它们视为

基本元素并且运用在形式感和设计上，而不是依靠那些吸引人眼球的古怪的招数，比较而言，是将人们的兴奋点转移到版本的整体感觉上面来。越是优秀的现代排版师越是希望把所有的字体都统一到一个简单的模式下，因此所有对于版式的关注都是直接的，并不为任何样式所动容，字体只是为叙说故事服务。

最后，对于现代版式而言，我们只能依靠自己的力量来解决一切难题，而无法参考另一个时代的问题答案或者实践经验。我们在现有的时代精神的召唤下进行创作，并且通过“字体”——这个媒介将我们自己对于信息的最真实的感受传达给读者。

用简洁的形式叙述——这就是现代版式最基本的哲学理念。我已经将其理论化了，因为在本质上，这一宗旨是明智而合理的，因此也将受到那些有着开放思想的版式设计师的推崇。在本书的下一个章节里（即“现代版式和排版”中），将会极大地关注这些原则的实际应用状况，并以此来解决每天工作中所遇到的难题，其中绝大部分的应用状况会被进行细致入微的讨论。

但是，在对现代版式的思考运用于实践之前，或许我们最好告诫自己：这项产业尚处于起步阶段，目前的大量作品都还是明显的不够完善和成熟。即使是最好的版式设计师在他们所处的新环境当中也并不能够（这种感觉很难描述）……用新的版式语言流利地讲出自己所想要表达的东西。事实上，在打破一部既定了法则和规章的版式法典的道路上，他们已经迈出了很大的一步了，他们已经构建了他们认为合理的哲学系统。然而，我们必须承认，他们的实际工作远远没有达到其唯心展望的高度，我们可以通过阅读一位现代主义版式设计师的宣言获

得确证。

如果你认同的话，我们现在已经拥有了一些成就；只要实际行动是与此有关的，即便是婴儿时期的巨人卡冈都亚不确定的脚步——就算是在襁褓之中，也会撼动整个字体世界的根基。给予它力量，用一种扎实的步伐和更加智慧的方法，我们所期盼的现代版式的成熟则指日可待，离我们越来越近。

# 1929

## 广告艺术宣言概要<sup>①</sup>

[意]弗图纳托·德皮罗

弗图纳托·德皮罗(Fortunato Depero, 1892-1960)是意大利未来派的倡导者,一个早期欧洲的先锋派运动领导者,作家、雕塑家和图形设计师。他挑战资产阶级的审美观念,赞美机器的优点、速度和战争。他为报纸写宣言,成立和指导未来主义者的艺术杂志《Dinamo》,并组织未来派的展览。弗图纳托相信,广告制作是有关新美学方面刺激公众对话的最好方式,他接受委托为意大利进行系列创作,和在纽约时一样,在这里他也建立了一个工作室。

1929年,弗图纳托于派克大街上享有声誉的广告俱乐部举办作品展,他起草的这篇简短的宣言,预言了广告的发展前景,1931年在他返回意大利的洛沃内多之后以一篇名为《广告艺术》的小册子出版。他宣称所有好的艺术都是一种广告——过去关于战争、宗教甚至关于爱的绘画都被视为销售的工具。弗图纳托相信艺术家必须以视觉的方式来培

---

<sup>①</sup>第一次以手册形式出版于1931年,意大利的洛沃内多。



养其观众，他本人也坚决只为给他自由的顾客工作。（邹游）

## 艺术未来的主宰者毫无疑问是 广告艺术

我从博物馆，从过去的伟大作品中得到这样一种的异端的教诲。

过去若干世纪的所有艺术都已经打上了战争的升华和宗教元素的烙印。

它们只是在其象征性、在其光彩和支配范围之中有关于事实、仪式、人物、胜利的荣光的献媚文件。

甚至所有他们的作品都是同样激越而炫耀的，包括：建筑、园林、王座、帷帐、戟、旗子、甲冑、武器、徽章以及任何类型的绘画。

古代作品几乎没有一样能够脱离彰显胜利和凯旋的花环。

即使在今天

我们有：

流体力学的王国

汽车各诸侯

磁力学王国

气动学公园

马达的帝国

我们用机器雄鹰征服了狂迷的天空！

我们用电的魔法享受了令人诧异的奇迹！

过去的艺术代表过去时代的荣光！

今天的艺术已经提升和彰显我们的荣耀、我们人类、我们的产品。

速度、实用、热情。

光 × 光 × 光 × 光

广告艺术

从任何学院的桎梏中获得自由，它具有令人兴奋的胆略、愉快、健康向上且乐观。

这是一种不同综合物的艺术，艺术家在某种程度上需要处理原创性和现代性。

非常必需；

非常大胆；

非常新颖；

非常有利；

非常鲜活。

# 1930

## 印刷的新生<sup>①</sup>

[德]简·奇措尔德

简·奇措尔德（Jan Tschichold, 1902-1974），生于德国莱比锡，卒于瑞士洛迦诺，是现代版式设计的先驱，著名的书籍设计师、教师和作家。与其他的现代大师出身于艺术家、建筑师的背景不同，奇措尔德所受的训练却是书法。这使他对于字体和版式异常敏感。1923年，在参观了魏玛包豪斯的首届展览之后，他成了现代主义设计的一位坚定的倡导者。由于受纳粹迫害，他曾辗转英伦。其间，为企鹅出版社设计丛书，影响甚著。

奇措尔德最有影响力的著作是出版于1928年的《新印刷》（Die neue Typographie），被称作德国平面设计师在如何应用进步的、现代的版式设计观念，并因此拒绝陈旧的制作观念的指南。从1930年到1931年，英国《商业艺术》月刊特别刊载了一系列奇措尔德的文章，均采用一种不对称的无衬线字体。其中，《印刷的新生》被认为是他关

---

①首次发表于《商业艺术》（Commercial Art），（伦敦：1930年7月）。

通常“新印刷”这一术语包含一些大部分工作在德国、苏联、荷兰、捷克斯洛伐克以及瑞士和匈牙利的年轻平面设计师所从事的创作活动。这一运动始于德国且一直持续到战争时期。“新印刷”的存在可以说是归因于它的倡导者的个人成就；但是在我看来更准确的说法是可以将其视为一种趋势的表现以及我们时代的实践需要，此种说法绝非是低估他们的非凡成就和创造力以及其个人先锋作品无法估计的价值。不会再有如此具有广泛影响的运动了，作为欧洲的中心其作用无可争辩，它并没有刻意迎合当今时代的实际需要，它做得如此优秀因为其最初的目标仅仅是在处理其手头的设计时能够毫无偏见地使用字体。

这里我认为有必要简单地描述一下战前印刷发展的情况。在八十年代（十九世纪）风格样式的混乱之后，至少从印刷的观点来看，英国成为工艺美术运动（莫里斯1892）的源起，其主要影响来自传统趋势（古版本的限制）。在“青年风格”（新艺术运动，约1900年）中，一种尝试是放弃任何永远的成功，脱离传统模式，以达到一种误读的偏离射击方向的自然形式（爱克曼），最终成为一种彼德迈样式——简言之，呈现一种新的传统主义。然后传统的模式被再发现并进一步被仿效，尽管在这样一种场合应该给以更好的理解（德国图书出版1911-14-20）。对传统形式的尊敬受到更精细的研究工作激发，这自然导致了对创造性自由的限制并最终迫使其变得毫无

意义。与期望相反，这些年来最重要的收获来自对最初的传统面貌的再发现（沃尔伯姆式、安格尔式、蒂多式、波多尼式、加拉蒙式），它们一度曾被理所当然地认为超越了“前辈”，实际上却是些追随者。

对战前版式设计的模仿这一自然反应是在顺从其设计方法之上的新的版式设计。

在所有的版式设计作品中可以辨认出两个目标：对实际需求——以及视觉设计的认可和满意（视觉设计关乎美学问题；尝试避免这种表达是无意识的）。在这点上，版式设计与建筑学的区别不止一点：可能（或事实上已经由最好的建筑师完成）一间房屋的造型可以由它的实际的目的来决定，但是在版式设计的例子中，美学问题已经在设计中清晰地表现出来。版式设计所涉及的这些因素较之建筑艺术而言，更接近于基于平面的“自由”设计（如油画、绘画）的范围。版式设计和图形设计两者都总是关注外观（平面）设计。据此我们得知为什么不是其他的“新的”画家而是“抽象的”画家注定成为“新印刷”运动倡导者的原因。在这样的前后关系中，主体都太宽泛，以至于不能给抽象绘画的发展以任何解释：参观抽象绘画任何的展览，其与新印刷的关系立刻就可以辨别出来。如许多人相信的那样，这种关系并非一种形式主义而是一种遗传，事实是抽象派画家自己都没有充分的理解。抽象绘画对色彩和造型的“非目的性”关系没有任何文学性的混入。印刷设计象征了给定元素（实际需求、字体、图像、色彩等）在视觉（美学）在平面上的次序感。绘画与平面设计的区别仅仅在于在前述范围中可以自由地选择元素并且最终地完成设计没有实际的目的。现代版式设计因此不能被关于抽象绘画表面构成的深入研究有效地替代。

让我们沿着战前版式设计作一番考察。人们熟知的庄严的传统模式仅仅是一个设计的计划——一个中间坐标，中轴对称性最朴素的例子就是扉页。整个版式设计都依从这一方案，无论它是不是一个紧迫的任务，还是印刷报纸、传单，抑或是印有抬头的信签或广告。

唯有在战后暗淡的现实破晓后，通过版式设计师的努力，所有这些完全不同的任务所产生的完全不同的实际需要成为创造力的集合。

“新印刷”与过去的区别仅能通过否定的方式加以提取——“新印刷”并非传统的。在过去这扇大门前，谁的趋势是纯粹传统的，对这一否定的诘问必须放下。但同时“新印刷”，由于它完全拒绝形式主义的拘泥，较之于非传统是较少反传统的。例如，为完成版式设计允许使用任何传统的和非传统的外观，任何与平面关联的方法和任何排列的趋势。唯一的目标就是设计：创造实际需要的和谐次序。因此没有限制存在，诸如强行加上“允许”和“禁止”样式结合的设置。过去，设计的唯一目标所提出的一种“素雅的”页面同样地被保留——我们还自由地提出一种设计的“不确定状态”。

现代商业的迅速节奏迫使我们经济表象作进一步的最精确的考虑。印刷设计不仅仅要找到一种更简单和更容易实现的建设性形式（与中间对称形式相比），而且同时还得使设计本身更有视觉吸引力和变化。达达主义在意大利通过马林内蒂和他的《未来主义文学的宣言》（1919）甚至更早期在德国对印刷设计新发展最初的推动。甚至今天，达达主义仍被许多无法接受其挑战、理解其活力的人看做完全是愚蠢的；只有在将来，来自豪斯曼、哈特菲尔德、格洛斯、哈森贝克等学院，以及其他达达主义者的重要的先锋派作品，才能获得他们应有的

评价。在任何情形下，有关达达主义的手册和出版物（有关回溯到战时的资料）都是早期“新印刷”运动的文献。1922年运动扩展开来；一些抽象派画家开始印刷设计的实验。由《印刷备忘录》（1925年《在印刷之外》）的作家副刊（《基本印刷设计》）做出了进一步的推动，其致力所到达的结果是，第一次证明一个版本的出版达到28000份，传播遍及了印刷领域。

“新印刷”的观点是各方粗鲁攻击的目标——今天，除了一些满腹牢骚的顽固派，没有人曾经想过发出他们的声音对此加以反击。“新印刷”已经获得了完全的胜利。

紧接着，“新印刷”通过对新技术发展的偏好来描绘其非传统态度的特征。

#### “新印刷”

偏好：

铸字工人的样式

机械装置

机制纸

机器印刷

照片

照排制版

标准化

反对：

被雕刻的样式

手工调整

手工纸

手工印刷

绘画

木刻版

个人化

此外，“新印刷”因其设计方法上的优点，覆盖了整个印刷范围而且不仅仅是纯粹字体样式的狭小领域。因此在照片中我们拥有一种如实地复制客观现实的方法，并且能举一反三。照片仅仅是另一种视觉语言方式，因此也被看做一种样式。

“新印刷”的方法是基于一种对目的清楚认识并且以一种最好的手段去实现它。如果是牺牲目的以获得形式的

“新”，它永远不会如此“美丽”，也不会有现代印刷设计。“形式”是作品完成的结果而非形式表面概念的实现。这一事实并没有被一帮假冒的现代主义者所领悟。“新印刷”的首要需求是观念尽可能适应目的。

这就造成了任何装饰元素自我理解的疏忽。目的促进需要，但不能过分强调，真正好的是易于识别的。线条太窄或是太宽的间隔和组合都难以阅读，因此，如果没有特殊原因应该避免。在几乎每一个案例的特殊形式中适当地使用各种新产品，设计师应适当研究以了解这些并在他的设计中加以采用。因此，一名优秀的印刷设计师没有全面的技术所需的知识是难以想象的。

各种圈子（当个人接触到事物的大部分时会严重地受其影响）认为目前多数印刷问题提出了标准化样式需求的必要性。

在可用的标准样式范畴中，“新印刷”对“奇异的”或“块状的”样式非常偏爱，因为造型简洁并易于阅读。对其他样式的使用，易于识别，甚至传统的外观，在这种新观念中是完全可以允许的，因为它们倚靠着其他样式而“赋值”，例如，如果它们之间的差别被重新设计，并不需要就此将所有的事物都设定为“奇异的”，虽然在许多案例中这被作为最适合的样式而指出。这一外观在其变形中（细的、等线体、粗体、浓缩的、扩展的、细微的等）对许多效果是开放的，其中的并置具有丰富的、变化的对比。变化的对比能够通过采用旧式的外观（埃及式、沃尔博姆、加拉蒙德、意大利式等）获得，很难找出为什么这些效果不能够结合使用的原因。字体同样具有非常特别和有效的外观。

设计根据其在文本（可增强或减小）中的逻辑关系的价值，在字体的维度中形成最易读的次序和恰当的选择。有意识



地来产生变化，通过字体的方式或者时粗时细的规则，或分类的规则，对照上下情形的视觉冲击，细和粗的外观，浓缩和扩展的样式，灰色和彩色拼贴，倾斜的和水平的，紧凑的和宽松的样式组合等，实现更多的设计手法。它们代表了印刷设计创作的“美学”方面。在实际需要和逻辑结构所设定的明确的限制中可以延展出不同的方向，以至于从这一点看设计师的视觉情感一定是决定因素。因此当几个设计师同时从事一项工作时可能会改变方向，他们每个人都获得一个不同的结果，每一个都可能有一些实际的优点。哪怕使用同样的手段和设计方法，本文图例中所反映的许多人的作品也揭示出了巨大的变化可能。因此，几乎完全相同的手段可产生多样的使用情况。这些例子显示现代设计（尽管常常是猜测）并没有导致表达的单调，恰恰相反是出现完全不同的，并且较之于战前的印刷设计其首先拥有更多的创新。

色彩仅仅是字形另一有效元素。在某种确定的感觉中未印刷的表面必须经过设想并且它的有效性的发现必须归功于“新印刷”。白色的表面不应该被看做是一个消极的而是一个积极的要素，在真实的色彩中对红色有一种偏爱；通常色彩与一般的黑色形成最有效的对比。澄清色调的黄色和蓝色必须总是置于兴趣的中心点，因为它们是没有扩散性的。色彩并非作为一种装饰，一种“美丽”成分，而是具有特殊的精神物理学方面属性的每种色彩都被用作提升（降低色调）效果的手段。

照片作为插图的补充的例证。通过这种方法我们给予对象最客观的表现。

照片本身是或不是艺术并不需要我们在这一方面涉及；通过与字体和平面的结合，并且在结构对比和关系上的恰到好处，从而使其具有某种纯粹的价值时，照片当然可能成为艺术。许多

人表现出对插图的怀疑；过去的（常常是歪曲的）图形插图不再使我们相信他们个人主义的姿态和习性会影响我们使我们感到不快。如果他们想要同时给出几个绘画形象，用以展示几个对比性的事物，蒙太奇必定能起到作用。因此同样普通的设计方法在印刷设计中会收到奇效；结合字体使用，照片成为整体中的一部分并且在这些结合中必须适当地评估以获得协调的设计。罕有的但非常有吸引力的照片可能是在某个例子中展现出的物影照片。物影照片不需要相机，仅仅是放置或多或少透明的物体在感光材料上（相纸、胶片或印版）通过适当曝光实现。印刷版面加照片构成“字像版式”（typophoto）这一术语。

“新印刷”对任何可以想象目的表现出一种非常的适应能力，在当今生活中反映了一种重要的现象。其特有的姿态和位置显示其不仅仅是片刻的流行而注定是成为所有未来印刷设计进程的基础。

布拉格的卡尔·忒格明确叙述了“新印刷”运动的特征，具体如下：

“构成主义印刷设计”（“新印刷”的同义词）的方法和要求：

1. 摆脱传统和偏见的自由；抛弃过时的事物和艺术上的墨守成规以及对装饰的拒绝。对学院和不被视觉原理所支持的传统规则以及死气沉沉的形式（黄金分割、字体统一）不加考虑。

2. 字体选择更完美更易识别并精炼为更简洁的几何形。理解各字体精神的适应性以及其使用应与文本的特征统一，和印刷材料相比更注重强调内容。

3. 对目的的不断评鉴和对需求的完善。对特定目标的区别

对待。广告就意味着从一定的距离来观看，就需要对系统的工作或大量文字的不同处理。

4. 外观和文字的协调处理客观的视觉规律相符；一目了然的结构和几何形的构成。

5. 对所有方法的开发，这可能在现在和未来通过技术发现所呈现。通过印刷照片结合插图和文字。

6. 印刷设计师和技术专家在排字间的紧密合作非常关键，就像建筑设计和结构工程师等的合作一样。劳动的专门化与分工和紧密的联系一样是必需的。

在“黄金分割”和其他精确比例公式之外没有什么需要再补充的，它们常常较偶然的的机会更有效，因此将不会在基础上出现问题。

# 1930

## 现代人满意什么<sup>①</sup>

[俄]亚历克赛·布罗多维奇

亚历克赛·布罗多维奇 (Alexey Brodovitch, 1898-1971) 生于俄罗斯，二十世纪三十年代移居美国后组建了费城博物馆学校的广告设计专业，并于1941年在纽约社会研究新学院中建立了设计工作室。作为《时尚芭莎》的艺术总监，他的那些对于戏剧性顺序编排的偏爱、粗大的字体、非同寻常的摄影图片、不对称的文章版式以及富含动感的页面留白，都深深影响了一代设计师、编辑和摄影师。布罗多维奇是欧洲现代广告设计的先锋人物，被认为是二十世纪最有影响力的设计师之一。

《现代人满意什么》一文描绘了二十世纪三十年代的“大机器生产”给设计师所带来的一种潜在的冲击。书中的观点认为，与创新和进步（这对于自由思想家来说是一种恩惠）并存的是标准化程度的提高（这却被视为遏制自由思想的天敌）。广告艺术被不可避免地卷入这股

---

<sup>①</sup>首次发表于《商业艺术》(Commercial Art)，(伦敦：1930年8月)。

洪流，许多设计师都以强硬的态度来试图抵制这一发展趋势。而布罗多维奇则强调“对于新美学、新节奏、新结构、新概念和新合成物的理解与合作”，并指出了行动的方向。（邹游）

当今的生活由工业化、机械化和标准化构成，因此竞争机制和速度感都要求人们变得精明能干和频繁地动脑。

现代人具备了非凡的创意本性，并且不断寻求方式以改善生活。因此，舒适、实用和标准化的理念就首当其冲地为各个领域所接受。

标准化和愈演愈烈的竞争是构成现代生活的两大要素，这揭示出文化发展史上的一个新的篇章，同时，也衍生出自相矛盾的关系，例如：“标准化”和“竞争”，“简化”和“复杂化”。通过广告的途径来解决这些问题是当务之急。

广告当中充斥着冲突和矛盾——这是因为它来自生活，而生活也从广告当中汲取养分。广告不再仅仅只为某种单一的产品（例如肥皂、缝纫机或者意大利面条）的促销而服务。广告的意义更为广大、深远，也更为普遍。

如果我们将广告视为艺术，我倒宁愿不像一般大众理解的那样称其为“应用艺术”，我会把它称为“深入的艺术”——这是与“纯艺术”进行对照后得出的称谓。

我们生活的年代中充满了研究成果和伟大成就，譬如：电、收音机、电视机、飞机、电影、汽车……还有爱因斯坦、爱迪生、马可尼、墨索里尼、列宁和林德伯格……

这些成就，一方面改变了我们的物理世界，给予我们新的

影像和新的理解能力；另一方面，正在加快的生活节奏削弱了我们的敏感度，使其变得孱弱和迟钝。当我们每天打开报纸读到打破纪录的汽车，或是马可尼乘坐他的豪华游艇到那不勒斯附近，并按下按钮开启在远在澳大利亚无数的电灯以宣布电气化展览会的开幕，抑或是一篇关于抽干北海海水的计划的文章。对此我们不可能再大惊小怪。

这些由工程学所提供的对于形式、质量、造型、动感、色彩、光学、阴影和透视角度的新理解究竟有多少！

人们的眼睛在日常工作当中得到训练和锐化，并且大多受制于惯例和陈规。

投影仪、透镜、棱镜——都给我们周边的事物以崭新的面貌。

射灯的光线划破了黑暗，提醒我们“深度”的存在，并显示了三维空间甚至是四维空间的形态。它还向我们揭示和解释了各种各样的构造、形式和面貌。

柯达公司生产的透镜代表着对缩短视线和透视现象的新的理解。电影镜头解决了运动中的物体变形后的造型、动感、韵律以及美学问题。

分光镜或是多棱镜推翻了颜色存在的含义，并且对颜色的不同用途提供了解释的可能性。

望远镜和显微镜向我们揭示了“最大”和“最小”的秘密。

航天飞机可以帮助我们了解宇宙速度和外太空的情况。

电视接收系统用光速为我们界定了关于距离的崭新定义。

在日复一日的单调无趣的枯燥工作中，我们将会发现新的美好之处以及一种新的美学观点，例如：

城市中正在闪烁的灯光；

正在旋转的留声机唱片的表面；  
汽车的红色尾灯所反射出的奇异的光芒以及湿漉漉的道路上汽车轮胎所留下的纹路；  
由车灯构成的浪漫的夜景；  
由运动状态下的不锈钢活塞、连接传送杆和齿轮所构成的如同抒情诗般的节奏律动；  
一架具有英雄气概的、大胆的外部轮廓的飞机；  
无线发射塔的和谐和优雅；  
飞机滑翔时显示出来的沉静和庄严；  
火车无限的动力；  
漆料、混凝土和铬金属所特有的美感；  
液压绘图或统计图表的起伏节奏；  
古老而精密的速记象形文字；  
地铁所体现出来的科学性；  
交通旗语、交通信号灯和警察；  
钟表盘上的各种指示符号；  
一辆正在行驶当中的汽车的图片，它那圆形轮胎的椭圆变形；

.....

试想一下新的美学视角、新的理解角度、韵律、行动、事物……试想一下关于这些新理念创造下的无穷无尽的可能性。

今天的工业给予广告艺术家的不仅仅是视觉形象方面的启发，而且也给他们实现广告创意带去了新材料和新的设备。

锌、硬橡胶、玻璃、感光胶片和纸张、赛璐珞、酪胺塑料、防蚀层能够轻易地、非常胜任地取代那些笨重的平版印刷石版以及那些既昂贵又使用不便的黄杨木、不锈钢和黄铜。同时，这些材料提供了一种新的传达媒介，也会带来全新的

效果。

工业用漆、喷笔、光的细射线、有理想的硬度而又柔韧的针管笔、外科手术刀，甚至是牙科用具都能够毫无疑问地取代那些运用水彩颜料、并不能持久地、灵便地被使用的画笔、木炭笔和色粉笔。

手工的雕版印刷已经属于过去了，在它们还没有被视为时代错误之前，它们的最好的安身之处恐怕是在那些势利的收藏者们布满尘埃的架子上面。

关于复制产品和印刷产业当中的现代技术手段，诸如 tepo、helio、平版印刷，为广告艺术家开辟了一个巨大的发展空间。

研究屏幕和图版，观察印刷出版业中滚筒的演变过程，追溯古代字体设计家们的踪迹，检验那些哪怕已经作废的校样……我们因此或许会领悟出许多新的纯粹的图像的可能——它们无限地扩大了艺术观念的视野。

今天的广告艺术家不仅是一名能够找到新方法进行表达的、有着精湛技艺的手工劳动者，同时，他还必须成为一名敏锐的心理学家——能够感知和预想到消费者当中那些观望者和不怀好意的人的品味偏好、所渴望的东西和生活习惯。现代型的广告艺术家必须是一位先锋人物和领导人物，他必须打破常规，并且勇于面对那些乌合之众的挑战。

今天的人们按照自己的意愿和凭借自身的能力生活、工作和发展，因此他们需要简便和舒适。传统习惯总是强求他们从历史资料、博物馆、展览会和Rue de la Paix的街道上去寻求美和艺术的真谛，如此一来，下意识地，他就会欣赏和珍惜由他的功利主义浇灌出来的果实，甚至丝毫不怀疑这样做的结果是否符合“美”的原则。现代广告艺术家的任务就是让今天的人



们能够实现这一行为。

今天我们所生活的时代是一个工业化和机械化的时代。在标准化影像比比皆是的同时，千变万化的事物也在人们的智慧推动之下层出不穷，它们不仅担负着简化我们日常生活的任务，而且也标志着对于新美学、新节奏、新结构、新概念和新合成物的理解与合作。

我们正在学习如何看待和感受新影像，我们正在用新的工具来制造新的材料：新的可能性不期而至，新的美学观点也得以诞生。如何深化这一成果是广告艺术家们的任务。

为了总结上述内容，由今天的广告艺术家所发展出来的座右铭有：

1. 个性化
2. 广泛性
3. 对于现代生活的感悟和理解
4. 对于消费者当中那些观望者和不怀好意的人的感悟和理解
5. 通过研究和提高现代材料及工艺、现代表现方式和重复生产所得出的平面设计方案，要能够被控制于股掌之间。
6. 通过运用强制的基本办法和运用一种功利主义的、简单的、新颖的、不寻常的合乎礼貌的广告表现方式能够将理念变为现实的能力。

# 1930

## 什么使杂志“现代”<sup>①</sup>

[美]M.F.阿格哈

阿格哈（M.F.Agha，1896—1978）是一位在杂志设计领域推动现代版式变革，并致力于“将欧洲先锋派实验中更多功能性的方面应用在美国的出版业”中的大师。他的职业生涯改变了杂志设计的本质，并重新定义了设计师和艺术总监的角色。他曾任AIGA主席（1953—1955），并于1957年获得了AIGA的金奖。

阿格哈早年曾在基辅和巴黎接受教育。1929年，在被出版商孔德·纳斯特（Condé Nast）带到纽约为美国版《时尚》工作之前，他曾在柏林的德国版《时尚》工作。他用出色的职业实践证明了艺术总监是编辑过程不可分割的一部分。在工作中，他引入了一种革新的现代版式特征，例如加宽页边、大量的空白空间、整页出白等。他还邀请许多当时一流的摄影师和插图画家为他提供作品。阿格哈相信创造的力量，尽管他有改革的倾向，但他并不是一个绝对的现代主义者，而是一个有

---

<sup>①</sup>首次发表在《广告艺术》（Advertising Arts），（纽约：1930年10月）。

当代视角的都市世界主义者。在本文中，他对现代主义存在的问题作了深入的剖析，对于欧洲（特别是德国）关于简约和功能的教条和庸俗化做出了辛辣的质疑。（邹游）

法国谚语“如果你想要炖一锅兔子汤，你就必须动作快！”——这已经被绝大多数的现代平面设计师完全忽略了。一些广告艺术总监即使听到过这则关于这种有趣动物的格言，也丝毫不能够给他们留下深刻的印象。直到人们开始关注杂志包装，他们所信奉的还是类似于“苏格兰酿酒者告诉他的孩子，酒可以不受到任何材料的酿制，甚至可以不用葡萄”的行事原则。

换句话说，整个世界有大量的杂志都是用现代包装（你可以称其为现代主义者）。但是仅有少数人使用现代的材料。因此，如果打算出版一本真正的现代杂志，你首先必须获得现代的材料。

但一些现代印刷设计理论家似乎相当支持类似酿酒师那样的观点——我们都知道，即便新印刷的目的是在基础和“新型材料”之外建立一个艺术的结合，但他们依然认为材料无关紧要，印刷只是他们使用的一种手段以及组织起来的实在物，这一实在物也许会在老式和新式版式设计之间形成区别。因此，为使杂志返老还童，就天真地在页面边缘使用维多利亚中期的照片，爱德华字体中的粗线和小圆点——他们感觉通过这些简单的手法他们已经实现了现代性，并且证明他们已经掌握了“功能的适应性”——“非对称的平衡”以及其他方面的现代

主义技巧。

然而，我认为，现代主义“兔子汤”的分量并不能够以极少的“兔子肉”来构成，就像之后产生的效应不该全都是由某些理论家在参与过程中恭维而产生的一样。我们必须考虑到那些具有现代杂志制作和设计理论的作家通常不是为了实验的目的而编辑杂志，因此这些编辑杂志的人容易忽略理论和理论家的实际存在。

因此，我认为由同样一些对新印刷的理论背景有责任的人和组织在欧洲出版一本薄本的、罕见的杂志一定很有意义——正如在现代主义范围中的其他成就。为了公平起见，我们必须承认它的自由表现和外观现代，因为它是由现代主义者现代主义者出版，并且是主要探讨现代主义的有力工具。

当现代主义理论的结果由理论家自己应用于实践时是非常可信的，即便当他们处理类型非常复杂的问题——例如编辑时尚和体育的分页。你应该坚持反对他们的唯一的事就是，有时，他们用太多的替代物来取代分量过于稀少的“兔子肉”。

如果我们转移这些问题，由半专业的现代主义者们——例如读者、广告人员、专职编辑等对现行的出版物领域做出明显的改良——而不是依靠那些德高望重的现代主义大师，那么情况也会变得异常地难以确定。然而，即便是现代艺术和设计的基础都丧失了确定性和自我控制的特征，在欧洲这被看做是其与生俱来的，但实际情况果真是这样吗？

如果不是由于难以理解的形式，几年前现代主义信仰似乎已经呈现一种明确性。现代主义理论的传播，起源自法国的西班牙人，通过俄国输出到德国，又通过荷兰和瑞士回到法国，只不过在德绍扎下根来，后又由匈牙利教授传授给日本学生。对“什么是现代性”这一无知问题的回答（毋宁说是宣言），

虽然有不同程度的模糊的争论（根据答辩者的国家），法国和德国在本质上仍保持一样，经过翻译后实际上在美国也是一样的。

现代主义者将拿出宣言。这虽然是他们宣言的一部分，但也间接性地回答了其他问题：“什么将构成现代杂志的材料？”

关于新世界，我们精神态度的基本变化已经影响到了我们的表达方式上，使它出现了一个明确的变化。

今天我们被禁止使用昨天的材料、造型和工具：代替不确定的计划的推展——我们有链锯；代替木炭线条——丁字尺的精确线；代替木制号角——萨克斯风；代替誊写的反射光——灯的发明，在照相中，灯的元件，折射光；代替可塑性物质仿制动作——动作自身（光信号，艺术体操，舞蹈）；代替小说——短篇小说；代替雕塑——建筑；代替歌剧——活报剧；代替湿壁画——海报……

所有这些直到一年前听起来还使人信服。但是今天，如果你有一对非常灵敏的耳朵，你就会发现在这些慷慨激昂的演说中有一些说法是不确定的。“工业时代和标准化”，“机器膜拜”，“照片印刷”和“图形主义”，“形式追随功能”，所有其他神圣的教条仍然在飘扬的旗帜，但是这个可怕的词“反作用”透过“那些都已知道”而谣传。女性时尚的变化，和每个自以为是的现代主义者所建议的是呈一种确实的相反方向，对于建立在“简洁的服装——简洁的室内——简单的艺术——简单的设计”等这样的信仰而言，的确是一个可怕的打击。

另一个征兆，在巴黎德国工业联盟非常成功的展览之后，法国“法国艺术与装饰”社团获得提醒他们的德国同行的特权，毕竟除了“机械和生产的冰冷和组织观念”，在生活和艺

术中还有其他的事情。在联盟的核心，背叛者同意法国人的观点；联盟将于十月在斯图加特举办一个特别会议为了修订其采用的学说，一旦决定将明确何谓“现代性”。

这是否意味着现代印刷设计将摒弃他们的小点和粗线以及图片后面的图框呢？或者现代杂志平静地跟随在他们自己的教育运动后面，通过实验和错误最终在材料和它的表现之间获得平衡？

这些，恐怕我们将每个人都不得不通过使用我们自己个人的和集体的判断去发现。

# 1932

## 消费者工程学到底是什么<sup>①</sup>

[美]恩斯特·埃默·卡尔金斯

恩斯特·埃默·卡尔金斯 (Earnest Elmo Calkins, 1868-1964), 出生于伊利诺伊州的盖尔斯堡。是美国1920-1930年代最著名的广告人, 纽约卡尔金斯与霍顿广告公司的领导。他与合伙人拉尔菲·霍顿将他们的公司定位为一个“现代”广告代理机构, 强调好设计在印刷广告、包装与其他推销类产品中的重要性。由于在广告设计方面的创造性突破, 卡尔金斯被称为现代广告之父。卡尔金斯写过大量关于广告与产品设计的文章, 指出“过时的人造品”是引发经济衰落时期经济危机的原因, 并提出如何提高美国的生活标准问题。卡尔金斯宣称, 现在的制造商将无法再以功能良好但外观丑陋的产品自满, 因为消费者要求产品具备实用的美、令人惊叹的美, 所有用来生活的东西都要是美的。

卡尔金斯的著作包括: 《他们破坏了大草原》(They Broke the Prairie, 1937)、自传《两耳空空》(And Hearing Not, 1946)、《现

---

<sup>①</sup>本文摘自卡尔金斯为罗伊·谢尔顿与艾格蒙特·阿伦斯的《消费者工程学》(Consumer Engineering)写的前言, (纽约:哈伯兄弟出版社, 1932): 1、4-8、13-14。

代广告》(Modern Advertising, 1915)、《广告事务》(The Business of Advertising, 1905)。本文是卡尔金斯为《消费者工程学》一书写的前言,此书的作者是罗伊·谢尔顿(Roy Sheldon)与艾格蒙特·阿伦斯(Egmont Arens)。文中,卡尔金斯赞成“新商业科学”,它的任务是确保每个美国人都能消费到工厂所生产的每一件商品。(孙海燕)

给最新的商业工具起一个确定的名字,可称之为我们所知道的“消费者工程学”。简单地说,就是生产更能满足消费者所需或更对消费者胃口的商品,而从更广义上讲,它还包括任何刺激商品消费的计划。

这里是1929年的情况。商品的买与卖都已达到了效率的顶点。我们正处在繁荣的顶峰。然而,忽然之间,国家遭受到某种打击。股票市场的倒闭使每个人都陷入了震惊。这使已经盛行了很多年的自由消费的观念陷入瘫痪。

这种情况下,许多人有购买能力但停止了购买,许多人由于害怕或过分节俭而不消费。购买力的突然停止使整个工业机器的运转速度减慢。零售商们缩减了与工厂的定单。工厂则降低生产、减少工资、裁减工人,更有甚者为了商品而缩减消费者的数目。在一段相对短的时间里,我们沮丧于国家资源得不到有效的流通。面对那些我们已经学会如何生产与分配的数量丰富的商品,我们也不再有足够的购买者。

使商品满足购买者的需要和愿望看起来是一件新鲜事。以前,由生产商决定他要做的东西、颜色以及设计、整体中一个



部件的尺寸等等每个细节。事实就是那样。消费者只有买或不买的权利。这使得商品在那些年代不能灵活适应市场变化，也不能与人们变化的生活习惯相协调。自这场竞争以来，近几年关于日常生活的革命使人震惊。一些商品的生产商已经与之保持了步调一致，而大多数并没有注意到这个现象。拿一个简单的例子来说，我们渴望对老式家用品的颜色以及设计有所提高，但是没有人知道该如何去做。请注意一下，一些迎合审美需求的生产商相当成功地使他们的产品重新成为我们中意的选择对象。这一切都正在你身边悄悄发生。取暖器、浴缸、油地毯、厨房用具、自来水笔、打字机……如果把它们放在昨天的难看的对应物身边进行比较，你会为今天的进步而震惊。机制产品要具备更高的品位，这是一个不断增长的要求，也是消费者工程学简单的早期形式之一。

[……]

过时是另一个刺激消费的原因。式样流行与否是我们买许多东西时要考虑的因素。不再流行的服装样式早在衣服穿旧之前就会被淘汰。这个原则也适应于其他产品——汽车、浴室、收音机、食物、冰箱、家具等。人们被说服抛弃旧的样式并购买新的产品以紧跟潮流，从而拥有在风格上正确的物品。这一过程看起来让人觉得是悲哀的浪费吗？一点也不。将衣服穿旧并不能促进经济繁荣，而购买却能做到这一点。我们生活于其中的工业社会的节约，指的是使所有的工厂都保持忙碌。如果我们相信经济繁荣是一件可取的事，那么，任何有助于提高商品消费的计划都无可厚非。如果不那样认为，我们可以回到更早、更原始的时代，那时人们几乎没有什么消费力，并且花尽可能长的时间制作每一件东西。现在，我们已经建造了复杂的工业机器，就必须跟得上它的节奏，否则，就扔掉它，回到原

始时期。

“摆出所有这些不可避免的事实后”，《斯库瑞帕斯—霍华德报》的主编罗伯特·P·斯库瑞帕斯指出：“结论看来也是不可避免的：除非我们打碎机器、把科学家关进监狱、并使我们的时钟慢慢倒转，否则，唯一可行的就是提高人均生产量使之与人均消费、休闲或二者间的结合取得平衡。”

[……]

我们已看到，几个世纪以来长存的许多经济智囊在相对短的时间里来了个彻底的逆转。许多老格言被颠覆。我们已获知繁荣来自消费，而不在于节省。多年来我们认为，廉价的低消费劳动力提高生产利润。现在，我们知道高薪劳动力产生更高利润，而高薪劳动阶层还是消费者的配备力量。高利润来自高生产，这只有在高消费的情况下才有可能实现。拥有了工资与股息，工人们可以买更多商品，更多他们自己生产的或其他厂家生产的产品。这是一种最巧妙的重要合作。对这种完美平衡的任何破坏均源于整个工业社会的消费供给受到威胁。我们策划了充足的商品供给。我们也能策划出充足的消费者。失业意味着消费力低下，消费力低下意味着消费者不消费。其原因可能是因为商品已过时或只是因为消费者没有钱，对此，消费者工程学的工程师找出其原因并将其牢记在心正是他们的职责。“生产过剩，”亨利·福特说，“意味着某物已不再流行。”

[……]

消费者工程学是一门新的商业科学。有人称之为商品配给指导，然而，这个意思并没有表达完全。我较倾向于将其归为一种科学方法的说法。商品配给曾经意味着只能在零售店里买到商品。今天，我们的想法已达到这样的程度：商品配给实际掌握在消费者手中。但是，对于飞速发展的时代来说，这个想

法都显得太死板了。消费者能足够快地消费吗？商品分为两种：一种是使用型的，例如汽车或安全剃须刀；另一种是消耗型的，例如牙膏或苏打饼干。消费者工程学必须关注到我们正在使用着将要用光的商品。商品或人的行为的任何改变是否会加速消费？它们会被更新的样式所取代吗？人造过时可以被创造吗？如此看来，只有当我们消费到我们所能创造的全部时，消费者工程学才会走到尽头。

[……]

# 1936

## 美国的广告艺术<sup>①</sup>

[美]恩斯特·埃默·卡尔金斯

卡尔金斯非常钦佩欧洲人将革新与商业需求结合起来的办法，他认为他们的做法“结果虽然并不总是很完美，却又鬼斧神工。”在《美国的广告艺术》中，卡尔金斯批判只将广告作为一种创造力的观点。卡尔金斯认为，美国现代的商业思想，是在利益的驱动下发展起来的，它不是任何乌托邦式的伦理标准或美学思想，现代事物是刺激消费并影响生产的重要力量。他将营销总结为：“创造消费”、“强制废弃”、“设计商品”。

（季倩）

---

<sup>①</sup>首版发表于《工作室年鉴》，（伦敦，工作室，1936）。

不管出于什么目的，在广告中被挑选出来的图片和设计总是具有选择性的，它们从来就不是一个样本平均的横截面，只能是顶端撤下的一层精华。一个横截面既能够展现那些被合理运用的优秀艺术所覆盖的顶部，又展现那些数量巨大的丑陋、愚蠢和平庸的作品。

我们挑选了各种类型中最具代表性的例子，并忽略其等级和序列，来说明我们是如何将设计运用于商业中，特别是广告之中的。重要的是，每一次进行这样的评估都会发现目前优秀作品的数量越来越多，这就使我们的选择越发困难，也使现在没有一个普通规模的展览能够全部容纳得了这些优良设计。广告公司的艺术部门和独立的自由创作者们不断地生产出数以千计的设计作品，越来越多的作品都让人从审美视角上得到了满足。更为重要的是，许多作品已经开始十分明确和明智地适应于其商品销售的目的。

以前，商人们去说服艺术家为其做出一幅好画被认为是一种成就。然后，在当时尽可能的技术条件下，这幅画与文字组织在一起，形成宣传招贴，有时候这样做也会获得令人愉快的效果。广告的艺术总监一方面向广告商卖出广告并获得为这一优秀作品支付的费用，另一方面又让艺术家根据其个人才华进行自我的表达。之后，他更进一步完成了他的画面或设计——不仅仅是一件独立的艺术作品，更是他完整版面的一部分。艺术与版式设计是一个整体，所以在美国，好的杂志在制作时需要明确的分工：艺术总监、版式设计师和艺术家。

这大大地拓展了艺术在广告中的使用范围，同时也为更多巧妙的设计提供了机会。取代单一的图片文字的，是彩色图片与文字的混合编辑，这不仅大大地增强了视觉效果，而且和当今敏感而快节奏的时代相一致。因此，广告不仅仅传达了产品

所呈现的东西，同时也表达着一种节奏，一种购买者的精神。

最优秀的广告艺术出现在杂志的插页中。由于某些原因，美国的海报作品不如欧洲国家那么普遍。第一个原因是我们广告牌的形状和尺寸。在欧洲，他们使用更小的、比例更为合适的纸张，而我们却使用更大的长方形的纸，这种规格的纸是不适宜做设计的。此外，由于某些原因，我们对海报的设计不像对杂志广告页的设计那样得心应手，总是缺少一些胆量和创造性。因此，我们最好的作品不像欧洲国家那样出现在广告牌上，却是出现在杂志的广告插页中，我们的这些插页不仅装饰了杂志，甚至能与杂志的内容相媲美。

报纸的黑白设计也在不断地改进。如何在现有科技条件下提高印刷质量日益受到人们的重视，但是广告的发展必须服从于报纸行业流行的标准，以及快速印刷带来的诸多限制。在杂志的页面中，广告与广告之间以及与那些重点标示的新闻间的联结越来越紧密，并且当它们共同占据一个杂志页面的时候相互之间更是不可分离。

由于更加先进的彩色印刷技术被杂志出版商们广泛采用，以及色彩为广告带来的显而易见的优越性，对于广告商来说颜色不仅能够真实地展示他们的商品，更重要的是可以吸引眼球。于是，杂志中色彩的运用开始普及起来。雷内·克拉克（Rene Clarke）倡导高明调色彩，一种利用产品本身产生的有趣图片表现的趋势，已经在杂志中开始展现彩色广告的特质。

这个趋势经常容易与现代主义相混淆，也被常常使用于现代主义设计中，但它并不等同于我们通常所讲的现代主义，因为它是对当代生活的一种表达。雷内·克拉克的作品并不属于现代派，它不属于任何学派。它是从以艺术家自己的方式传达个性，反映的是艺术家眼中的世界，它根据生活中随处可见的

日常物品作为主体，用独特的构图和新的视角来展现这些日常物品的美感。去年雷内·克拉克正是由于在这一广告设计方面的重大贡献，获得了BOK的金奖。

现代主义，或者被认为是现代主义的东西，对美国的广告设计来说，无论在构图或者是排版方面都产生了深远的影响。仅仅靠古怪刻意制造一种与众不同的设计被归为现代主义是错误的。但从原则上来说，这场运动就是要抛弃旧的写实技巧。这种写实技巧法在古典的静物画中已经臻于完美，以至于这一套旧的理论已经很难让广告发挥出其本该有的优点和个性。

越来越多的艺术总监致力于表达一种超越事物本身的思想，汽车图片不如说是在表现动感和运输；奢华的产品不如说是在表现诱惑、吸引和魅力；早餐食品不如说是在表达口感、活力、健康、维他命和阳光。一些最为成功的作品的产生都是艺术总监、排版人员和艺术家齐心协力的结果，通过对艺术、字体、纸张、复制、标题和思想的娴熟运用，完美的广告才能形成。广告中包括字体、图画都致力于把读者的注意力集中在产品的名字和功能上。速度代表了时代的节奏，舒适代表能提供舒适的那些东西，而风格则暗示了材料的风格。所有这些都是直接陈述出来，相反的，只是一种暗示。这种团队协作的方法可以通过多种途径来验证。比如在BOK奖项中，通常会将奖项细分到两个或者三个对最终作品做出贡献的人上。有一点我们必须清楚地认识到，在广告设计中这些智慧影响的不仅仅是销售的商品包装，更重要的是对商品本身所起的长远作用。商品的式样日趋多样化，这是广告带来的副产品。而商品的式样是指融合了色彩、设计和现代风格的包装，其目的是为了让消费者感受时代变化的气息，让他们开始对原来的水笔、厨具、浴室或者是汽车等产生“过时”的不满。这里有个术语叫

做废弃。我们替换物品的标准不再是它是否用坏，不再是它的效率，而是它的吸引力。

这当然也给我们的艺术家和设计师们提供了相当有利的发展空间。有一件事对在美国占据极大市场份额的电话公司触动很大，他们发现，一种法国电话虽然在每个月会多产生50美分的租金，但是由于其便于使用的结构以及迷人的外观，客户对它非常感兴趣。于是电话公司接受了消费者的委托，专门邀请了一些国际知名的艺术家来设计这种法国风味的，适用于现代家庭和办公室的电话。在现在这样的例子比比皆是，并且一旦商家自己对美感提出些许需求，广告设计师的作品就更加大胆而富有创造性了。

毫无疑问，商业设计对于当代的艺术家来说，已是他们发挥才能的最大舞台。任何其他的岗位甚至很多岗位的总和都无法给予他们如此丰厚的金钱回报和抛头露面的机会。现在，设计汽车外形的人能够获得与雕塑家相当的声誉。广告页的成功设计师能够获得与壁画家等同的地位。在商业艺术和纯艺术之间已经没有差异，他们都是艺术家。

在纽约市有一个被称为“自由艺术家协会”（Guild of Free Lance artists）的组织，他们大约有350名成员，全都是当地最优秀的年轻人。这些人能够做广告设计或者杂志、书籍的插图。他们的工作已经超越了纯粹为某本书设计插图，他们的工作涵盖了为排版、格式、封面设计和书皮包装等提供建议等方面。这些人虽然非常实际，但是他们仍然是艺术家，他们的存在对于这个时代来说就如同15世纪极为多数画宗教画的艺术家那样正统和理所当然。

这些年轻人在传统的艺术环境中长大，他们懂得如何在不会丢失艺术思想的前提下接受商业思想，但这和建筑以及壁画一



样，需要学习和深入。这些优秀的广告人同样也会根据自己的爱好画画，他们也开画展，这和原来那些美术院校的艺术家们是一样的。在纽约还有一个被称为“岛民”（The Islanders）的广告代理艺术俱乐部，它由18名成员组成。报社和杂志社的艺术编辑们会适时地对他们每年的展览进行点评，就好像他们是没有找到任何其他途径来挥霍他们精力和能力的艺术家一样。

对于从事广告设计的艺术家来说，他们不再完全停留在商家的仁慈中，而这些商家的评论曾一度麻痹了他们的灵感来源。广告商即便无法对艺术进行评判，他也开始重视商业广告中艺术的重要作用，并越来越了解广告艺术的法则。不仅如此，现今在艺术家和广告商之间还存在一个既能从艺术角度审视艺术，又能充分理解艺术在广告中的职责的艺术总监，他们的触角非常的敏锐并富有创见性。他通过高度的理解力、丰富的知识和各种策略，为广告商的目的和他们对艺术家的完美才能的希望之间搭起桥梁，将艺术的能力与忠诚结合在一起。于是，广告设计就像任何其他艺术领域一样，充满了真诚、进取和灵气。

就像前面所说到的一样，这并不代表所有的广告都是优秀的。绝大部分的广告仍然是普通和平庸的，只有少数先锋作品能将艺术运用得当并表达充分，当然，几年下来的实践告诉我们，好的设计在销售上功用显著。越来越多的广告客户把目标聚焦在这里，“哈佛奖”也对此相当关注，并给予广告的外观以特殊认可；“艺术指导年鉴展”每年要从成千上万的已经很优秀的广告作品中再挑选350件进行展出；杂志对于广告艺术的投入开始显现；珠宝商、汽车生产商、家具商、香水商、相机制造商和其他所有的商家都在抢夺那些可以设计出更好广告，

并为自己的产品带来新风格的优秀设计师。就连一个生产聋哑人助听器的厂商也让艺术家重新设计他们的产品，这是关于好品位促进销售的一个有趣的例子。

几乎所有的注意力都集中在如何销售产品上，商品的本身和其中的广告因素都被忽略了，很多原来用于生产和零售的老建筑，都被彻底的现代风格改头换面。所有这些都显示，原先将艺术融入广告的冲动带动了商业，产生了全新的面貌。这些变化慢慢改变了美国的工业，这也是我们展望机器时代美好远景的一个信心支柱。

# 1932

## 水晶高脚杯/印刷应该是无形的<sup>①</sup>

[美] 比阿特丽斯·沃德

比阿特丽斯·沃德(Beatrice Warde, 1900-1969), 美国作家和学者, 也是一位受尊敬的历史学家和平面艺术的批评家。比阿特丽斯早年毕业于哥伦比亚的巴纳德学院, 在学期间她对书法和字体形式产生了极大的兴趣, 毕业后她的大部分工作和生活时间都在英国度过。比阿特丽斯对于世界平面设计事业作出的贡献具有许多实际而重要的意义, 她的每一件作品都极大程度地表现了其独立的个性, 并与她的个人生活经历和写作有关, 尤其是《水晶高脚杯》一文, 甚至可以追溯到她在纽约的童年和青年时代的经历。

《水晶高脚杯》一文实际上是比阿特丽斯为伦敦的印刷设计者所做的一个演讲。在比阿特丽斯生活的时代, 平面设计界有着许多关于中立性与个性表达的论争, 本文就是其中极为经典的一篇。在这篇文章中,

---

<sup>①</sup>本文是作者1932年在伦敦版式设计师协会所做的演讲, 此即以前的英国印刷同业公会, 发表于《比阿特丽斯·沃德: 水晶高脚杯——关于版式的16篇文章》(Beatrice Warde: The Crystal Goblet—Sixteen Essays on Typography), (克利夫兰市和纽约: 世界印刷公司, 1956)。

比阿特丽斯理清了设计的职责和使命，就像她自己在的文集《水晶高脚杯》的引言中所声明的那样，《水晶高脚杯》这篇文章包含的观点必定会被“反复地用其他方式说给那些正在从事着印刷的人，以及那些因为这样或那样的原因，如同被毒蛇盯上的小鸟一样被技术的复杂性所迷惑的人听。”

（季倩）

想象一下在你面前有一瓶葡萄酒。你可以选择你自己最喜欢的那一种的酒作为你的假想对象，这样它也许是一种微微发亮的深红色酒。你面前还有两个高脚杯。一个是纯金的，用最精美的图案加工而成；另一个是透明玻璃的，像一个气泡般轻盈透彻。倒上一杯并喝一口，根据你对高脚杯的选择，我将知道你是否是一个品葡萄酒的行家。因为如果你对葡萄酒没有一点感觉，你会在意那种从杯子里喝下可能价值几千英镑的的感觉；但是如果你是那个即将消失的族群——葡萄酒的业余爱好者中的一员，你将选择水晶杯，因为一切品酒过程都是要设法揭示出它所包含的美，而不是隐藏这些美。

请忍受这冗长却美好的比喻吧！因为你将会发现，几乎所有葡萄酒杯的完美品质在本质上是与印刷样式一致的。每个葡萄酒杯都有一根细长的茎，用来防止杯身被印上手指的痕迹。这是为什么？因为在你的眼睛和那火红液体的精华之间是容不得一点瑕疵的。书页页边空白不也同样意味着防止手指对印刷好的文字的触摸吗？再者，玻璃是无色的，并且只有杯身在相互碰撞时才会发出轻微的叮当声，因为鉴定家是部分地通过酒的颜色在进行判断的，他们不能容忍任何外部因素对它的变

更。印刷样式中也有成千种癖性，这些癖性就像把波尔多葡萄酒倒人大红大绿的大平底玻璃杯一样鲁莽和随意！当一个玻璃杯的底座太小而看上去不易站稳时，不管它被设计得多好都于事无补，你会因为惟恐将它打翻而感到紧张。有好多可能很有用的设置字行的方法，但是它们会使读者下意识地担心跳过了一行，或者将三个词看成了一个，如此种种。

现在，那个首先选择玻璃杯而不是陶土或金属来装他的酒的人是一个“现代主义者”，我将在这个意义上使用这个术语。那就是，对于这个特殊对象，他最先关心的不是“它的外观应该如何”而是“它应该做些什么”，能够达到这一程度的好的印刷样式都是现代主义的。

葡萄酒是如此不同寻常和如此有效，以至于它在有的场合被用于宗教的主要仪式中，而在另外的场合又被泼妇用斧头攻击。世界上只有一种东西能够将人的意识刺激和改变到同一种程度，它是与思想有关的表达。那是人类创造的重要奇迹，也是为人类所独有的。对于我能够让一个素不相识的人倾听并思考我肆意发表的言论这一事实是不需要任何说明的。我能够借助纸上的墨迹与素不相识的路人进行单方面的谈话，这完全是一个奇迹。交谈、广播、写作和印刷都是思想交流的文字形式，几乎就是这样一种传达和接收思想信息的能力和热望，独立地成就了人类的文明。

如果你同意我所说的这些，那就是同意了我的一个重要观点，那就是，印刷最重要的职责是它将思想、观念、映像从一个头脑传达到另一个头脑中。这一陈述就是你正在寻找的印刷科学的大门，在这扇大门里面有着成百上千个房间，但是如果你无法认识到印刷应该是去传达特定的和连贯的思想，那么你会一下子发现自己原来完全走错了大门。

在询问这个陈述通向哪里之前，让我们先看看它肯定不会通向哪里。如果印书是为了让人读，我们必须首先区分书的可读性和眼镜商所谓的易辨性之间的差别。根据实验室的试验，在一个使用14磅字、加粗的无衬线体的页面要比用11磅字，巴斯克维尔体的页面更“易辨”。在这一意义上，一个公开演讲者在咆哮时也会更“易听”。但是好的演讲声音应该是那种作为噪音来说并不“易听”的声音。我们又遇上了透明的高脚杯！如果你在倾听从讲坛上传来的声音时，因其音调变化和讲话节奏而开始昏昏欲睡，那我也不必提醒你。当你在聆听一首你不懂意思的外语歌曲的时候，你的一部分意识实际上已经睡着了，只剩下你的审美感受独自穿越了你的语言障碍而发挥着作用。美术也是这样，但印刷的目的不是这样的。就像完美的谈话声音是不会被作为传播语言和观念的工具而被注意到那样，用得好的字体也是不会被作为字体而被眼睛感觉到的。

所以，我们可以说印刷在很多方面都令人愉快，但是其中最重要的一个方面就是它是一种行为的手段。这就是为什么将任何印刷物称为艺术是一种调侃，尤其是在将它称为美术的时候：因为那是在暗示，印刷存在的首要目的是为了表达事物自身的美以及人对于美的愉悦感受。今天，书法差不多还可能被视为一种美术，因为它已经没有了最初的经济和教育的目的；但是，直到有一天，当英语不再为后代传递思想，当印刷自身的实用性被某种未知的事物接替的时候，英文的印刷才能被界定为艺术。

对于印刷实践的疑惑不会结束，并且印刷作为传播者的这一想法是一条能指导你走出疑惑的线索，至少一些我遇见过的重要印刷人士是这样想的。如果没有这种必需的谦逊态度，我已经眼看着热情洋溢的设计者由于过度的热心而犯下愚蠢过

失，走向比我能够想象的更令人绝望的错误。当你遵循着这一线索，让这一目的支持着你的思想，那么你就有可能做出最令人惊奇的事情来，并且你还会发现它将成功地证明你的所作所为是正当的。从这些线索和目的中找寻简单的基本原则和理由并不是在浪费时间。在你惶恐地面对你的问题时，我想你是不会介意花半小时时间去考虑一系列包含着抽象的原则的、既浅显又简单的想法的。

我曾经和一个设计了非常优秀的广告字体的人谈话，你们所有人肯定都使用过他设计的这种字体。我谈到了艺术家对于一些问题的想法，他用一个优美的姿势回答道：“啊，女士，我们艺术家不思考——而是感觉！”就在同一天我以同样的问题询问了另一个我所熟悉的设计家，他绝少有诗意化的倾向，他嘟哝着说：“我不是感觉到今天很好，而是设想到！”他是对的，他确实设想了；他是思考型的，这就是他不是个好画家的原因，在我看来作为一个印刷家和字体设计师要比做一个直觉上排斥任何东西的人要好上十倍。

我总是对那种取出书中一个页面挂在墙上的热心于印刷的人充满了怀疑，因为我觉得，为了满足愉悦的感觉，他已经破坏了更多更重要的东西。我记得著名的美国印刷商克里兰德（T. M. Cleland）曾经给我看过一个非常漂亮的版面设计，那是一本关于凯迪拉克的装饰品的彩色小册子。他并没有用实际的文字来起草他的样本页，因此他将字行用拉丁文来表示。也许你曾经见过老式铸字工厂著名的堂德姆（Quousque Tandem）的印刷品（拉丁文的字母很少有下伸的笔画，字行就自然形成了一条明显而平整的横线），但使用拉丁文并不仅是因为这个你们大家都知道的原因。不，他告诉我，本来他已经使用了他所能找到的最无聊的“用语”（我敢说那是来自英

国国会议事录)，但是后来他发现文字所交给的对象会开始阅读这些文字并对文本提出意见。我谈及了董事会的心理，但是Cleland先生说，“不，你错了——如果我们没有成功地迫使读者去阅读，如果他们没有发现那些词汇突然间散发出魅力和价值，那么这个版面设计就是失败的。至于使用意大利文还是拉丁文，这只是一种用来代替‘这不是将要使用的文本’的简单的解决方法。”

让我用书的印刷版面来开始我特别的结论，因为它包含了所有的基本原则，随后是几个关于广告的要点。

印刷业者的职责是要为坐在房间里的读者和用文字描绘风景的作者之间竖立起一扇窗户。他可以放上一块极漂亮的彩色玻璃，但是作为窗户来说这样做是失败的；也就是说，他可以用一些像哥特式那样丰富而华丽的字体，但这种字体是应该被作为对象来观赏的，而不是看的工具。或者他也可以致力于我所说的透明而无形的版面印刷工作。我家里有一本书，对于这本书的视觉版式我没有任何印象，当我想到它时，我所有能够想到的就是三个火枪手和他们的伙伴在巴黎的街上大摇大摆地走来走去。第三类窗户是一种将玻璃嵌入较小的铅框里的格子窗；这就相当于今天所说的“精细印刷”，这种情况下你至少意识到这里有一扇窗户，有人曾经从建造它中感到乐趣。这样种想法可以被接受，因为这关系到潜意识心理学中的一个很重要的事实。与心智相连的眼睛是通过文字阅读其背后的内容，而不是聚焦于文字本身。经过胡乱设计或“粉饰”的歪曲字体，阻碍人们思想的传播，这样的形式是不好的。潜意识中，我们总是会害怕（不合逻辑的安排、压迫的空间或过长的没有用铅字隔开的字行都会将我们引入的）重大的失误、害怕令人厌烦的事情和不必要的干涉。连续的大字标题一直向我们大



喊，看起来像一个长词的连续的字行，大写字母被不留些微空间地塞在一起——这意味着潜意识的偏离和精力集中的丧失。

如果我说的关于书籍印刷，以及关于精致的限量版本书籍内容是确实的，那么在将传递信息——也就是将一种愿望直接灌输到读者的意识中去——作为赢得空间的一个、也是唯一的一个正当途径的广告中，它会更明显五十倍。非常不幸的是，你很容易就会在一个不同于经典的合理布局的、不那么令人舒服的版面上设置简单和令人注目的主题，让读者失去对于这个广告的一半兴趣。当然，如果你确信不把该印刷品作为一种销售的手段，那么你就可以如你所愿地用巨大的标题来引起注意，或者使用任何可以表达你的爱好的漂亮字体；但是如果你有足够的兴趣致力于真正优秀的印刷品，我请你记住这样一点：数千人花费了辛苦赚来的金钱，是为了拥有阅读恬静整齐的页面的权利，滥用的聪明才智会给人们阅读真正有趣的文字设下障碍。

印刷需要主观上的谦虚，正因为缺少这一品质，很多美术直到今天还在忸怩作态和脆弱情感的试验中踟躇徘徊。获得清晰明确的页面并不是一件简单或无趣的事情，粗俗的卖弄比循规蹈矩更容易做到。当你意识到丑陋的印刷从来不会隐没自己（让自己不被人注意）的时候，你就能像聪明人故作不经意地捕捉到幸福一样捕获美丽。花哨的印刷工人学的是不喜欢阅读的富人的浮躁。除了他们那种连缀一气的字体装饰，他们是不会欣赏你那相互分离的小字间排列的。没有人（除了其他手艺人）会欣赏你一半的技术。但是你可以在设计那些可以用来保存人类思想美酒的水晶高脚杯的试验中度过无穷愉快的日子。

# 1934

## 流线型<sup>①</sup>

[美]诺曼·贝尔·戈蒂斯

诺曼·贝尔·戈蒂斯(Norman Bel Geddes, 1893-1958)生于密歇根州的阿德里安(Adrian),是美国著名的舞台设计师,也是美国工业设计业的先驱。从1913年开始,戈蒂斯开始设计各种歌剧与话剧舞台。1918年成为纽约大都会歌剧公司的舞台设计师,并为好莱坞设计电影场景。从1927年开始,戈蒂斯开始成为工业设计师,这一名称在当时还很新鲜。1939年,他设计的纽约世界博览会通用汽车展馆的内部展示给人们留下了深刻的影响,也揭示了当时重要的产品设计师的一个特点,那就是他们往往都是未来生活的预言家。戈蒂斯所预言的汽车高速公路系统和空调设施都在未来成为现实。他所设计的家庭标准化设施尤其是厨房系统在当时非常具有探索性。戈蒂斯是埃罗·萨里宁的老师,还曾经雇用过艾略特·诺伊斯,后者对IBM的早期设计影响很大。1930年,戈蒂斯成为《财富》杂志的封面人物,这使他的影响为更多的大众

---

<sup>①</sup>摘自诺曼·贝尔·戈蒂斯《流线型》,《大西洋周刊》(Atlantic Monthly), (1934年11月):553、556-8。

所知晓。

在工业设计方面，戈蒂斯尤其关注空气动力学的影响。像布克明斯特·富勒一样，戈蒂斯也对于未来的产品、运输形式与技术提出了许多的计划和预言，其中的一些已经被后来的历史证明是颇有预见性的。在1930年代，戈蒂斯是流线型运动的主要倡议者，以下内容摘自他1934年发表于《大西洋周刊》的一篇关于流线型文章，其中，他分析了流线型的源起、应用与可行性。

（孙海燕）

最初，“流线型”一词指的是流体动力学中的一个术语。大约在1909年，空气动力学科学借用它以描述空气的平滑流动和以最小的阻力通过空气的形态体。数年来，空气动力学意义上的“流线型”在它的物理实验室中默默无闻地享受着荣誉并一直是工程师们的行话。然而，广告文案工作者在去年发现了它，简单地将其作为“新”这个词的同义词，并不加区别地使用它，经常不贴切地用来描述小汽车与女人的衣裙、铁路机车与男人的鞋子。这个词已经扩大到这样普及的范围，也许，该是我们研究它的意义与内涵的时候了。

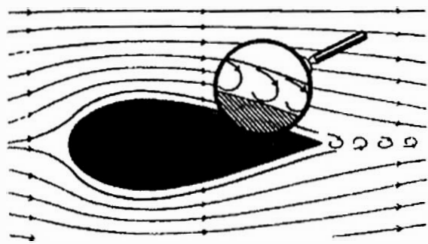


图1——边界层跟随流线体的形式

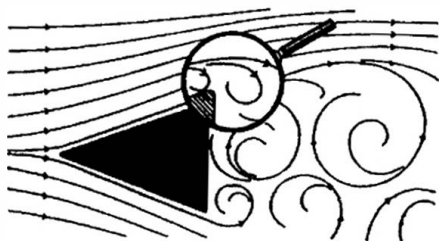


图2 —— 边界层离开非流线体

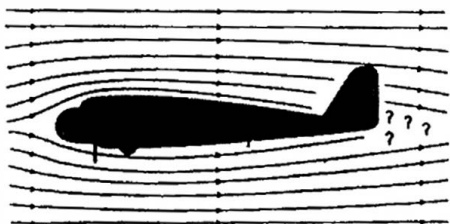


图3 —— 流线型飞机效率非常高



图4 —— 流线型汽车产生最好的地面运动效果

实际上，关于流线型我们知道得太少了。大多数流行的解释给出的事实仿佛已经成立并被普遍接受，为此，一些有关于此的科技论文并非没有错误。流线型作为一门科学并没有真正产生。它在航空方面的实践发展已经非常有效了，但并没有真正被理解。在其他领域，无论在理论或实践方面，它仍然处在萌芽阶段。

[……]

尽管在理论上不存在这样那样的纰漏，现实中，航空飞机

的寄生阻力已经通过流线型的相关知识减少到令人惊奇的程度，并且，流线型飞机可能正在获得完美的应用效果。1918年，一个400马力的发动机以每小时125英里的速度驱动一架飞机。今天，一个配备相同马力的飞机可以产生每小时200英里的速度。

在科学意义上，流线型在航空飞机上已取得了相当高的成就，而在汽车、火车与轮船方面则进步微小，当阻力减少时，它们还要努力获取高效率、乘坐舒适，并且经济耐用。虽然流线型已被尝试用在一些火车和小汽车上，而它们对阻力的影响效果依然是悬而未决的问题。在美国的大批量生产汽车行业，只有克莱斯勒与德·索托可算是指向了真正的流线型造型。然而，这两种汽车的重要性并不在于它们的流线型效率，而在于沃尔特·P·克莱斯勒与传统汽车造型断然决裂的远见卓识与勇气。我们可能只能以相当宽泛的程度来假定科学性的流线型汽车是什么样子，但可以肯定的是，它将与今天的汽车相去甚远。现在公众的品味犹如刚断奶的婴儿，对于事物的外观具有不合逻辑的偏见，而这也正是为了最好地满足汽车要求的任何形式铺设道路。

近来，关于流线型将为汽车和火车带来些什么之类的种种预想变得流行起来。我们预见它将产生不同寻常的高速度和彻底的无燃料消耗。而当我们对汽车与火车的流线型进行完美而合理的期待之时，现实仍然戴着有色眼镜，将其可能性建立在航空学的经验中。因为这两者都不具备如同飞机的自由飞行的条件，所以，我们靠目前的知识不能确定的是，飞机由于克服寄生阻力而取得的伟大成功是否可以轻易地用于以地面摩擦而产生移动的车辆上。

[……]

以技术的观点看，汽车的流线型必须从车的前方和侧面减少空气阻力，还要保持原来的稳固性或比原来更稳固。第一步也是最简单的一步是，删减汽车的突起部分——前灯、挡泥板、门枢、预备轮胎。从车头至车尾保持清晰而连贯的线条对于到达任何目的地都有所帮助。第二步也是同等重要的一步是造型的改善，最后的形式可能是一个折中的处理，因为任何单纯的解决之道都不可能完全满足来自各方面的需求。现在关于流线型的智慧之言还不能说得更多，在获得严谨的数据尤其是关于汽车的数据之前，或有关于此的理论得以完备之前，形式依然不能被预测。

技术需求并不是唯一的。然而，我们期待出现更进一步的折中结果，以提供方便与舒适——由于汽车不再是一件动力装置而是像火炉或牙刷一样的日常生活用品，方便与舒适这两方面正在变得越来越重要。[……]

# 1935

## 走向一种通用字体<sup>①</sup>

[奥]赫伯特·拜耶

赫伯特·拜耶(Herbert Bayer 1900—1985)奥地利平面设计师、画家、摄影师和建筑师。二十世纪二十年代曾在包豪斯学习,1925年毕业后受格罗皮乌斯的邀请在德绍包豪斯任教,担任印刷与广告专业的主任直到1928年。在包豪斯,他的兴趣逐渐从石板印刷和手工印刷转向机械化加工的印刷版面的探索。这期间,拜耶发展出一套精简、灵活的字体式样——无衬线体字母,这使他成为现代平面设计史上具有里程碑意义的人物。

《走向一种通用字体》<sup>②</sup>出版于1935年。在这篇文章中,拜耶作为一个深受1917—1932年的风格派运动影响的虔诚的现代主义者,对过去的衬线和大写字母的冗余提出了尖锐的批评,他主张使用高效率的小写字母和节俭的无衬线体字母。他在1925—1927年创制的通用字母表是这

<sup>①</sup>首次发表于PM 4, 第2期(1939—1940年,12月—1月)

<sup>②</sup>由于作者倡导使用单一的字母表,即用小写字母完全取代目前使用的大小写混合的字母表,这篇文章完全舍弃了英语中惯用的句首大写字母,甚至是“我”字所使用的“I”也换写成了“i”。这是原文在字体和版式上最大特色所在,但是译成中文后无法体现这一特色,译者深表遗憾,特此说明。——译注

一主张的真实写照。他解释道：一个印刷体系的方便性反映了现代生活的功能需求。在现代生活中，对粗细变化笔画的废弃和纯几何形式的繁荣是同步的。

（季倩）

只要看一眼哪怕是最新的印刷公司发行的字体样本，它就会向你揭示出各种富于变化的字体种类，它们整体组成了一个最糟糕的风格的集合。将它们分组排列，并对它们从起源开始的各个阶段的表现形式进行比较，它们会提醒我们：

今天我们不用哥特体，而是用我们当代的方式；

我们也不再骑马旅行，而是用汽车、火车、飞机；

如今我们不再穿鼓出的衬裙，而是穿得更加合理。

每个时代都有合乎自己时代规范的文化面貌，在它同时代的生活习惯中、在它的建筑和文学中都有体现。这同样适用于语言和写作。我们足够清楚地认识到，过去时代的文学形式不适用于现时代，今天一个坚持用中世纪的方式谈话的人是可笑的。

今后，我们会看到传统的字体设计将无法应对今天适用字体的基本需求。回顾字体设计的长期发展，我们并不是要去对那些今天压迫着我们的遗产横加指责，但是当我们必须决定与过去决裂的时候我们已经上了一个台阶。当面对所有传统形式的时候，我们应该看到，我们能够问心无愧地抛弃中世纪的陈旧形式，而转向寻求一种更适合于当前、并更能预见未来的新形式的可能性中。

在几个世纪过程中，我们的语言已经改变了。它已经变得



更短，彻底的变化已经产生，新词被杜撰出来，新概念也已形成。语言本身需要彻底重组——但是这是一个巨大的项目。我们并不进入这一项目，而是将我们自己限定在字体设计这一工作的范围内。

在一大堆面貌形式各异的字体中，一些是已经显露出衰败趋势的带有插图的字体，一些是经典的古罗马字体，及其直到现在去掉了衬线后——通常被称为“无衬线字体”或“无线体”——简化了的各种变化形式。在英格兰，遵循这一规则的最为人所熟悉的字体就是通常被称为“吉尔无衬线体”，这是根据它的设计者，埃里克·吉尔（Eric Gill）命名的。无衬线字体是我们时代的产物，它的形成完全与现代生活中的其它视觉形式和视觉现象相一致。它作为我们最现代化的字体而受到欢迎。我们无法着手创造全新形式的字体，这是因为由于这必须和语言结构根本上的重组相一致。我们必须继续忠实于字母形式的基础，并试着进一步发展它们。古罗马字体，所有历史上的变化字体的最初形式，必须仍然是我们的出发点。所有字形的变化已经根据字体设计者的风格和书法自由地形成了，但需要对无数的过失负责的也恰恰就是这种自由。然而，几何学给予了我们最确切的形式。不幸的是，阿尔布雷德·杜勒（Albrecht durer）为把罗马和德国哥特式字体作为有建设性的基本元素所做出的努力，从来都停留在他们的实验阶段。由贝斯欧德（berthold）铸字工厂生产的“拜耶式”字体代表了一种借助几何形式的结构，将经典的罗马字体进行现代化表达的有用的尝试。今天大量的读物被生产出来，其中不应该有任何妨碍读者阅读的障碍存在。有一些文字必须从远处阅读，字母必须在相当的距离内是可见的，为病人测试视力的眼科医生使用轮廓清晰的字型不会是没有理由的。

字体的易读性已经写了很多。眼科医生不能提供确切的证据，因为他们的实验受到病人习惯的影响。例如，实验证明视力不好的老人阅读复杂的哥特式字体反而比阅读清楚的罗马字体更容易，因为他们习惯了前者。然而，研究证明，单个字母在外形上越相似，文字就越不明确。这个结论很可能是错误的，因为我们很容易发现单个字母之间差别非常大的字体也不容易辨别，如果单单将这一点作为考虑的因素，那么我们从哪里去寻找形式与字体的基本结构的协调呢？另一研究已经证实，完整的字母群——不是单独字母，而是词语——能马上就被眼睛捕获。根据这一结论我们可以推断，我们应该有视觉化的生动文字（就像中国文字）而没有单个字母的变化。就个人而言，我相信这样一个合逻辑的观念：字母外形越简洁，字体就越容易被看见、被阅读和被认知。古典时期的大写字母（当时使用的唯一字母）是先用一支石笔勾出轮廓，然后用一个凿子雕刻出来的，这种字体的形式毫无疑问和所用工具的相关联。中世纪早期的小写字母是由于钢笔的使用而发展起来的，所以继承了手写字体的特征。后来，这两种字母自身都进行了调整，目前我们都遵循着所有字形中都有的纤细的向上笔画和厚重的向下笔画的特征，直到今天这些特征都被保留着。但是当它们中的百分之九十要么用打字机写要么用印刷机印的时候，当手写不再是最重要的时候，当字体能更简单和更融合时，我们还需要用惯例来做借口吗？

因此，我相信一种新字母需要做到如下几点：

每个字母都以几何形为基础，以形成一种由某些基本元素构成的综合结构。避免任何一丝手写的痕迹，字母的所有笔画粗细一致，不要有一点点向上或向下笔画的痕迹。为了易读性（视觉表现越简单理解就越容易）将形式简化。

一个可以满足不同需求的基本形式，这样同一种字体可以适应于各种不同的功能：印刷、打印、手写和模板书写等。

以上这些因素将用来解释设计一种新字体的尝试。但是为什么我们用两种字母表（大写和小写字母，译者注。）来进行书写和印刷呢？对于发音来说是不需要区分大小写的，我们不会说出一个大写的A和一个小写的a。

我们需要一种字体的字母表。它给了我们与大小写字母混合使用时候完全相同的结果，同时对学校的孩子、学生、教授、商人来说它是没有负担的。它能写的更快，特别是使用打印机时候就可以不再需要换挡键，因此打印就更容易学了。简单化的结构使打印机更加便宜，铅字盘变小使排版变得便宜，印刷设施可以节省空间，办公室工作也会变得更加省钱。这些方面对于大写字母出现频率很小的英国语言来说尤为重要。看来，为什么用这么少量使用的大写字母需要如此大量的设备这一点是很难理解的。如果人们认为需要用大写字母来强调句子的开始，这些完全可以用加粗字体或者大的空格表示。专用的名字也可能用另一种方式表示，并且对于“l”来说也需要出现一个统一的符号。根据这一思想我们可以合理地得出这样一个结论：语言的发音需要有一种系统的视觉形式来适合它。为了追求一种简化的形式，以此作为对抗今天使用着的形式，经常被使用的、并结合发音（双元音等）的字母表应该被赋予新的字母符号。当古代的大写字母排列成句子的时候几乎是无法阅读的，因此不能将它们考虑在内。<sup>①</sup>我们今天只保留了小写字母表，它应该成为是我们单一字母表的基础。由一种字母构成的

---

<sup>①</sup>在英文原文中，本句由于需要强调大写字母的不易阅读，而将整句设置为大写。——译注

字母表本身在形式上具有更紧密的结构，用这样的字母表构成的句子难道不比用两种在形式上和尺寸上完全不同的字母构成的句子更为和谐、更为合理吗？

# 1938

## 视觉表达<sup>①</sup>

[英]阿什利·哈维登

阿什利·哈维登（Ashley Eldrid Havinden, 1903-1973）出生于英国曼彻斯特。早年曾在伦敦艺术与手工艺中央学校的夜间班学习了绘画和设计，同时他还跟随雕塑家亨利·摩尔学习。在1922年哈维登19岁时，他作为一个新人加入了一家广告经理人公司，1939年，他已经晋升为艺术总监。哈维登受着立体派、未来派和包豪斯印刷版式的影响，二十世纪二十年代和三十年代，他是英国商业艺术现代主义影响的最主要代表者，他为克莱斯勒汽车、伦敦的辛普森牛奶行销公司做创意，他完成了大量的印刷广告方面的规划，并且都非常成功。

哈维登一直宣扬，图案设计者们要想进行视觉形式的创造，必须在早期时学习绘画、雕刻和建筑，这无疑和他自己的经历有关，他在为罗伯特·哈灵所做的印刷杂志（1936-1939）中就体现了这一点。哈维登警戒地观察周围的动态，认为大陆设计风格已经沦为了一种视觉的怪

---

①首次出版于《版式》（*Typography*）第7期。（伦敦，1938年冬）。

癖，它们耗损了语言与图像的意义。在他那些颇有预见性的评论中，战后设计作为一种专业行为的发展和进退两难的窘境被提早揭示了出来。

（罗茜尹）

我给这篇短文起名叫做“视觉表达”，因为这似乎就是对我目前从事的公共设计和广告设计的最好的阐述。它的职责是将观念通过图片和语言传达给公众。它的问题是去创造视觉形式，这个形式是两种元素（文字和图片）的混合，且必须适于大批量的复制印刷。

很多设计师是艺术家转行来的；而艺术家的训练，加上带有个人倾向的表达，使得他们的工作除了他们个人的语言以外，不再添加任何的言辞，并且无论使用何种材料，最终都是彻底地表达着他们自己。

因此，印刷和复制的过程——与文字的传达和文本的排列一样——为设计师的视野带来了新的元素。

他开始学习与印刷相关的知识，并且发现印刷已有几百年的历史。早期的印刷工人将他们全部的热诚都投入到了工作中，于是自然地形成了一套传统形式，并且在工艺上也为后人确立了规范。

工艺的规范在不同时代也略有不同；有的时候它们要求非常高，有的时候却很低。也许就是工业革命促成了这种低标准的形成。我们也都知道威廉·莫里斯是如何将中世纪的书本形式作为他的范本，以努力去挽回以往的优良规范。

但是某种程度上，他的努力是很艰苦的并且是失败的，因

为他并没有认清工业化所带来的变化了的环境，以及随之而来的对于印刷的新要求。他没有意识到，机器既然可以侵入很多的手工产业，它也一样在侵入印刷领域，它要求印刷以一种全新的工艺来适应工业。鉴于莫里斯的影响深远，我认为在某种程度上他要对商业印刷目前仍然面临的审美困境负一定的责任。

对于莫里斯来说，在他的多数时间里，文化与手工艺看起来似乎密不可分，而机械发明的到来就只能意味着文明的覆灭。因此，他用重申中世纪印刷传统的方式来拉回历史的潮流，而不是去赞赏新的印刷技术的天才创造。

罗斯金与莫里斯对于传统的大声疾呼终于在一定程度上拖慢了工业大幅进展的步伐。他们将机器制造品的样式投放在手工时代的背景中，以此在他们明显的反文化的倾向中保住面子。

这一态度使得所有真正的审美无法作为一种新技术的结果显现出来。我认为，要不是人们受了传统的理想主义影响，在这个新的技术时代，这种审美观念本该发展得更为迅速。

如果我们都适应了我们周围已经改变了的环境，我们就必然能够认识到今天那些新规则下的新形式的必要性。

巴黎“时代的空气”<sup>①</sup>展览就很好地说明了这种变化。它将几十年前设计的海报与当时的环境以及将同样的海报放在现代环境中的情况进行了比较。为了表达比较的意图，展示中使用了三条上下排列的传输带。

第一条传输带上展示着30年前的海报，它运转的速度很慢（大约是每小时十英里，这个速度相当于一个人从海报面前

---

①Pavilion de Publicite

步行走过)。第二条传输带的运转速度大约为每小时四十英里(这个速度则相当于一个人坐在机动车上看到这幅海报),这个时候,在第一条传输带上被我们认为完美的海报设计,现在却变成了一个点,什么都看不出来了。

在第二条传输带的上面,是另外一条同样以每小时四十英里的速度运转的带子,它的上面放的是能够快速传递信息的现代海报设计,在这条传输带前,我们清楚地获得了海报上的信息,并没有因为它的运动速度而受到影响。

我认为,这一展示理念出自吉恩·卡鲁<sup>①</sup>之手,他成功地证明,改变的外部环境和条件对设计师来说意味着一种新手段的使用。

今天产生的大规模商业印刷完全是由于机械化生产的需求所至,同时也是印刷本身完成了机械化转变后的要求。

所以,只要思想不受旧理论的限制,新的形式就可以顺利地新的理论中产生。

早期的印刷工人相信,只要他们能生产出足够优质的书籍、手册和传单,有知识的公众自然会满怀兴趣地去理解他所印刷的内容。

当然,今天大多数书籍仍然是这样,因为当人们去买一本书时,只要字迹完整清楚,人们就会开始阅读。如果读者们中断了阅读,那将不是因为印刷的页面缺少吸引力,而是因为作者失去了读者。

因此,从审美的角度讲,优质纸张的传统(最好是手工制造的),比例适中而清晰的字体,简单而对称的安排,让人视觉舒适的充分留白,仍然是当前书籍生产中的杰作。当然在这

---

①Jean Carlu



些标准中也有例外，比如说教科书和画册，它们需要一些完全不同的处理方式。

现在，与前面相比，商业和竞争引发了更多的需求，也为设计的表达和印刷开拓了更加广泛而新鲜的领域。

在大规模商业还没有大兵压境的时候，印刷工人自己就是他所要印刷的页面的设计师。在这个世纪之初，印刷工人在新设计与维护旧的传统之间疲于奔命，这种角逐使得商业印刷领域充满着不可控制的混乱局面。

希冀保有自己传统的印刷者，非常痛恨艺术插页的进入，比如在目录中放入网版制作的图片。单单就是这种网版印刷的出现已经是一种时代的错误——更何况那令人憎恶的“艺术”插页！

客户们的一些需求更加增添了他们的麻烦，他们必须在经费允许的情况下，尽量多地将更多的材料用于在书籍的页面里增加标题、文章和口号的应用元素，以加强其识别效果。

不管是客户们应该接受教育，还是印刷者应该紧跟其上，他们发现，顾客们并不想要受教育，它们要的是一本能得到收益的小册子——而不是一本能被写入印刷史的小册子！

比如说，怎么可能让一个表达中世纪审美趣味的大幅单面纸来作为介绍现代冰箱的宣传目录，并促进它的销售呢？或者还有一种情况，一个以十八世纪的小姐书信的姿态出现的印刷广告如何能使人信服，又如何能给骑着机动车高速行驶的人们传达商品的信息呢？

今天，设计师们在商业的土壤中工作，因此，他们面对的是不均衡的问题。他们看到，现代生活中，商业的需求鼓励着有意义的发明不断产生并紧跟上时代的步伐。

对于相片复制的要求促进了网版印刷的发展。繁杂的雕版

印刷术被照相制版印刷所取代。然后是凹版印刷；三色套印；浮雕石板印刷；印刷卷轴纸张的巨大凸版印刷机（拷贝机）；勒德洛铸排机的处理；一直在实验现在已经有所发展的照像排版技术；吉恩·贝特<sup>①</sup>的过程；丝网印刷的阶段；玻璃板印刷的方法；玻璃纸印刷；金属印刷；在包装和展示品上的印刷；霓虹灯的运用；弗朗哥标记；螺旋装订法；金属纸；聚合纸；木板纸等等。

所有这些技术发明作为一种财富为今天的设计提供了强大的支持。在它们的帮助下，很多新奇而不同寻常的东西都可以被创造出来。事实上，商业设计师之所以会存在，也就是因为人们需要去探索这些不同寻常的资源。

但是设计师所拥有的这些资源，到底能给他多大的帮助呢？在公众的面前，他面临着激烈的竞争。他的工作是面向公众，但是，他很快就会发现很多的人都在做相同的工作，这样的迹象已经随处可见。

他面对着充斥身边的霓虹灯箱里拥塞的广告！

商店的橱窗里添满了广告牌和陈列的商品。

他的邮箱也被各式各样的小册子塞得不堪重负。

每天的新闻报纸也因为充满了广告，使人几乎看不懂上面究竟写了些什么。

就连他常常光顾的理发店和牙医诊所里都充斥着被广告填满的杂志。

因此，很明显，只要有任何公开有效地吸引公众注意力的途径，他肯定首先掌握。

这一事实形成了设计师们的第一个问题——也很容易就成

---

①Jean Bert

为他的第一大缺陷，因为这使他们逐渐变得与那些书本为伍，以美丽词汇为生命，以与公众分享为狂热爱好的人之间其实存在着对立。

我们必须首先明白的是，设计师们需要仰仗的是那些作家，他们希望通过合作能在页面的开头就有文字与图片合成的效果。

但是作家们是煽情的高手，运用美妙的词汇是他们的基本能力，他们在所有的会谈中都尝试去控制设计师们。

于是，这样过度的影响使得设计师们很自然地认为，他们要吸引公众目光的问题，只要用作家们指引他的文字与图片的结合就可以解决。

在这个初期的阶段，设计师们还未能体会图案设计与文学创作是完全不同的这一基本原则，而作家们又完全不懂图案设计，于是他也无法给予设计师们中肯的建议。

我将尝试为大家举一个这方面的例子，或许有些夸张，但绝对是公正而典型的。让我们假设作家给了设计师一张用于报纸广告的句子，它这样写道：

“史密斯短袜就像金字塔一样的牢固耐磨！”

请记住，这段陈述是设计师们用以吸引公众注意力的重要机会。

这里对袜子的宣传动机非常的明显，但似乎又有点不够。但是，哦，金字塔！这似乎有点戏剧性，这里为艺术的想象留下了空间；这里也为公众在购买时埋下了明显的症结。

又有什么比庄重的画出金字塔更好的呢？立体派的艺术家建议用同样是三角的外形，给予画面一个现代的面貌。

这个现代的面貌，作家们不以为然，倒是设计师们对它比较满意，认为这就是实质。

画面完成了，标语被塞在图片的一个小角落里，当然，字是埃及书信体的，用来配合整幅画面。

从我举的例子中，我们必须假设，作为广告商客户的史密斯先生是高兴的，因为通过一个广告，他的产品与世界上最著名的金字塔发生了联系，他感觉到他的周围笼罩了一层庄严肃穆的外衣，他的事业他的名誉迅速地的身价百倍了起来。

我们必须清醒地认识到，史密斯先生不过是个袜子的生产商，并不是一个广告制作的内行，他对广告的所有认识都是我们的作家和设计师通过灿烂的描绘传达给他的。

于是，广告刊载在报纸上了，在发行的当天，公众像着了魔一样将目光投射到这个充满戏剧性的宣传上。设计师成功地完成了他的工作，他的宣传画果然引起了公众的注意。

但是他并没有注意到这一点：文学上对于新奇事物的描绘所引起的幻想只能在人们的头脑中形成一个为意义服务的粗略的概念。

作家对于金字塔的想象是完全正当的，但是设计师努力将这一想象变成了真实的实体以后使得这种抽象的想象游离了主题，因为事实上，在金字塔与史密斯先生的袜子之间并不存在什么必然的联系。

由于图像比文字在视觉上能被人更快地理解，思维上的危机也就接踵而至了，画面就会导致“下个假期去埃及不是很有趣吗？”这样的想法产生。从此以后，人们再也不会将史密斯的袜子放在一个正常环境中去联想了。

于是，最初想要快速让人们接受史密斯袜子优点的努力很快地断送在了设计师的手上。

如果我们假设作家的语言能够充分地展示史密斯袜子的优点，用整个广告的空间来展示这样的语言，并且通过文字自身

的简洁和力度来达到其吸引公众的目的，或许这样做会更加稳妥得多。

或者，同样是要用引申或者联想的方法，并且史密斯袜子的牢固度也确实像金字塔一样，那么为什么不用将袜子使劲拉伸以表现其最大受力的图片呢？换句话说，找一张能表达这个意思的图片去代替，而不是表达词语本身的意思。

现在，如果设计师对表达袜子承受力的关注能够达到对金字塔的描述时的程度的话，联想就建立在了确实可感的模式之上，当他创造了这种结构的统一之后，他得到的将不仅是一个吸引住大众的广告，同时也是对史密斯袜子的最真实的表达。

在这个关于史密斯袜子的案例中，设计师身上发生了些什么呢？在这一问题的解决过程中，他由于过于专注于艺术上的可能性，而忽视了表达的清晰。

大家记得他是如何设想金字塔的外形的，于是他得到了他所谓的现代效果。

这是因为他看了太多McKnight Kauffer,卡桑德兰,或者吉恩·卡鲁的招贴，他也一定看了Jan Tschichold或莫霍利-纳吉设计的小的宣传册。

这些都对他的工作产生了新的革命性的影响，此外也一定影响了立体派画家和抽象派画家。

艺术中的现代性运动对商业设计有着显著的影响。

为了不落潮流，他狂热地追随这些艺术风潮，但是他忘记了他所工作的公开媒体只是一种通向结果的手段罢了。

不自觉地，它变成了一种现代形式的载体，一个现代形式的痕迹，一个自我的终结者。

他现在身处一个几何模块化的时代，所有的作家的大标题和正文都无法避免地与立体派的外形抽象的绘画交织在一起，

变成了一个完全的混杂的形式和色块。很戏剧化，很现代，但是离吸引公众兴趣的愿望越来越远。

或者他又会受到大陆设计体系的影响。在那里，广告通常由三个他不懂的德语词组成，设计的力量则表现于字母的排列之中。他开始为字设计排放的位置，以达到突出中心词汇的目的。

现在联想一下，他的下一个问题就是设计一个用短语完成的招贴。

一个很好的机会可以让他摆脱以往的几何以及色块的风格，他这次想要尝试仅用字体本身来完成设计。

我们可以通过这个短句“多在乡村里走动（Walk More in The Country）”来联想一下。

设计师失望的发现短语由超过3个的词语组成——没有任何的回旋余地。

但是依旧凭借德国人的模式，他开始安排起了这些单词，事实上，他在组织起一个句子的同时却将他作为艺术家的热情抛在了脑后。

对他来说，最重要的事只是尽其所能的强调中心词的突出地位。

他将底板涂成鲜亮的红色，因为这是能吸引眼球的颜色。然后他用白色的喷漆在底板的正中喷上一个圆圈。

整个的设计中，他将“多在乡村中走动”这句话用字母进行强调（将他们放在角落中因为可以增加活力）。单词“走”（‘Walk’）和“乡村”（‘Country’）用黑色在红色的背景中表现，它们大约有1英寸高，而白色画圈的部分则是用蓝色书写的单词“多在”（‘more in the’）的所在地，大概有9英寸高。

当然，运用蓝色就是为了要和红色的背景形成鲜明的对比。

现在整个招贴确实看起来与众不同。

他有一个非常戏剧化的背景色块，但是尽管他的字迹在很近的距离里非常的清晰，但是人们只要站得稍微远一点，就只能看到单词“多在”，这就是设计师德国模式的做法，只是看到了被影响的表层现象。

从前面的叙述中我们可以看到，我们的设计师们在现代工业社会中，为了能在公共媒体中保持公众对于产品和服务的注意力，确实走了不少的弯路。

我所谈到的所有的事例是想告诉大家，在商业社会中，对于现代形式的过分执着只会走爱德华七世的印刷工们想追求中世纪书本形式的老路。

当代的设计师成功或失败取决于他们对于现代形式和色彩的掌握程度，这些形式和色彩表达了广告客户快速传达经营理念的希望。

广告客户作为一个商人，当然只关注他个人的利益，为人们提供他们需要的东西。

为了达到这个目的，他求助于设计师，他并不在乎设计师究竟运用什么手法去表现，是古典的还是现代，是好的或是不好的，他唯一在意的是，这些设计能达到什么效果，它能运作吗？能实现吗？

因此，不管面对的是适合国情的号令，是政党的政治主张，或仅仅是猪肉香肠的优点，无论是什么问题，对设计师来说都是一样的，即，分解其中的元素，无论是实在的还是虚无的，是文字的还是图画的，给它们一个绝对清晰的形去说明那一个中心观点。

他必须提供一种流线型的设计让人们可以简单而容易地获取信息。

换句话说，我相信对于设计师来说完整而清晰的表达是他工作的最完美状态。不仅仅是图片或文字的清晰，而是整个意义的清晰。

在任何东西被表达出来以前要先确定它是否在沟通上毫无障碍。

很多设计师如果他们对自身完全诚实，问心无愧的话，都很难说他们最近的表达是真实清晰的。

如果能够诚实而客观的分析问题，就会得到最与众不同而又新颖独创的设计，这是任何一个人操作所无法比拟的。

清醒的思考是通向独创的道路。

这里有一个关于吉恩·卡鲁通过清醒思考而解决问题的好例子，他在1929受到委托设计一张新年的问候卡片。

当然，我们关于新年的基本态度是，旧的一年过去了。所以卡鲁所面对的问题是，用什么来承载这样的一个信息。

被他丢弃的符号是何等的古旧啊！

一个穿着长袍披散着胡须背着长柄镰刀的老头，被一个以轻快的粉色腰带裹体的新年小男孩赶跑了。

然后是被沙滩的热气煮熟的鸡蛋沉入沙砾中……

古老的符号就像被埋没的沙子一样，他们的辉煌已经被淹没。

现在卡鲁怎么做呢？

他将汽车上的小型里程表作为他创意的核心。

用油漆喷色的鲜明的三色设计，他表现了计程表上的2和9被3和0轻轻的拍打然后被取代，当然，计程表上数字前两位的19是不会变化的。



他用这样轻轻的撞击来象征新的一年到来，表达日期的更替。他用汽车计程表来表现这样的主题，让大家都快速地理解并且非常乐意的接受。而这一点非常的重要，以至我必须将其扩大来说：现代符号将其自身交付给现代的方式进行表达，变得非常的生动活泼。

你不需要为了可怜的时光老人的表情而修修补补，也不用去用什么华丽的辞藻来表达什么。所有的一切，卡鲁都要毫不保留的抛弃了，取而代之的是干净直白的现代形式。

它非常的干净，这样具有建设性意义的思考让我们看到了设计师们发自内心的对于当代生活的关怀。

他的这些做法应该被包括建筑学、抽象艺术实验以及雕刻在内的所有视觉形式所共同借鉴。换句话说，设计师必须是一个实实在在地活在当代的人。

比如，Lubetkin为动物园设计的企鹅池塘，就清楚地呈现了漂亮并能够激发兴趣的外形。这是一个摆脱了成见、摆脱了浪漫情怀的切实的解决问题的方法。它与我在美国偶然看见的一幢仿伊丽莎白时期的建筑不同，这幢建筑的门前挂有一块用法语书写的“收购旧收音机”的牌子，使用的居然是哥特式字体！

同时，也要感谢像毕加索和Braque这样的画家，他们大大提高了设计师们关于色彩和抽象形式的认识。

在海报方面，McKnight Kauffer在一位设计老师的带领下，独立完成了现代形式的探索这一伟大工作。

此外，抽象派画家蒙德里安、本·尼克松和莫霍利-纳吉看似无意义的对空间表达的创新，对版面设计很有帮助。

他们的作品在形式上的不对称是极为必要的，那是因为广告或者小册子传达思想的方法并不能像书本一样循序渐进，而

会让你在同一个瞬间里涌现五六个想法。

如果想要一个平衡的整体，所有相关联的思想必须没有冲突的在一起，并合理地安排整合。

具有抽象外形的标题和文本所需要的最佳视觉效果，必须依靠排版工人细致入微的工作和对版面空间敏锐的观察才能得以呈现。

同时，在许多抽象雕塑中，新的空间的节奏也被发现存在于固体与透明的材料中。这些工作不仅仅是建筑师一时的灵感，同样对展示设计师去设计橱窗、展览、灯光等有很大帮助。

如果人们从马戏团左手边的人行道往莱斯特广场走，可以在建筑物的正面看到使用新方法生产的ESSO灯光识别。

我希望以一个设计师的身份开始来结束这篇文章，我个人非常欢迎我们这个时代的发展趋势。我确信，通过设计师与科学家以及工程师的合作，一个美轮美奂的新世界将会在我们身边逐渐形成。

# 1940

## 设计师在产业中的位置<sup>①</sup>

[美]哈罗德·凡·多伦

哈罗德·凡·多伦 (Harold Van Doren, 1895-1957)，美国工业设计师。在1934年2月的《财富》杂志上有过介绍他的文章——他与当时的设计大师沃尔特·道温·提格、雷蒙德·罗维、亨利·德雷福斯一起——作为工业设计这种“新”职业的预备人才。凡·多伦曾在《设计》杂志上发表了一篇题为《流线型：时尚还是功能》的文章，论述了冰箱形式与制造技术发展的关系。他以一系列举证说明了尽量减少冰箱外壳构件的趋势。1939年，威斯汀豪斯公司推出的以单块钢板冲压整体式外壳的技术，完全消除了对结构框架的需要，其圆滑的外形就是这种生产技术的结果。

1940年，凡·多伦出版了很可能是关于工业设计的第一本教科书。以下章节摘自此书的开篇部分，在此，凡·多伦略述了在他眼中一个好的工业设计师所应具备的品质。  
(孙海燕)

<sup>①</sup>摘自哈罗德·凡·多伦《工业设计：实践的向导》(Industrial Design: A Practical Guide)，(纽约：迈克格雷-希尔出版社，1940年)：16-17、22、26-27。

如果外观设计在产品的工业规划中真的重要，那么，设计师在这个规划中处在什么位置，他又起什么相关作用？他与为之服务的各商业部门有何确切关系？在现有的工业体系中他又如何发挥作用的呢？

艺术，即使结合了机器的精巧装置和商业的魅力，却仍然被某些无情的商人怀疑。它有着下午茶与格林尼治乡村的味道。遗憾的是，艺术在这里以草率的表面形象伪装成工业设计，并把问题的关键归于包装不合格。

这个问题于设计师在商业国度找到合适自己的位置之前已存在了多年。将之描述为一个佩带魔杖的金发男孩、能使销售曲线一直保持最高峰的救世主是不恰当的比喻，而与之相反的极端也不适合描述工业设计师的身份。他的位置应该在这两者之间。

一旦工业设计师在工业领域产生了影响，他对自己在产品规划方面的重要性进行夸大就是一件自然的事。实际上，只有当自己具有某种能促进销售并激发创造的热情时，他才会认为自己是一个好设计师。而在理性的意识里，他必须认识到一点是：如同他的成果对他来说很重要一样，成果的相关作用也许没有那么大。在这个规则里，艺术家只是、并且应该是一列火车的动力装置中的一个，其他的还包括：管理、促销、广告宣传、技术工艺以及研发——所有这些构成了现代商业中的一个复杂机器。

[……]

一个拥有艺术能力、机械感受力、销售智慧等多种才能的设计师，如果能充分利用这些才能，这将对他的客户至关重要。他必须留心不要高估外观设计的重要性，不只是外观设计拥有价值。设计得最好的产品如果没有智慧的推销依然不能卖

出去，此外，如果缺乏合理的技术并在制作上浪费，同样不能使它的开发商获利。

[……]

如果设计师做得足够的好，他就是一个赋予其他事物以生气与热情的人。他是观念的挥霍者，并且如果一个想法被证实所消耗费用太大或不切实际，他就会立即思考或是在他的笔下勾画出另一个想法。他足智多谋；他熟知商品生产的标准流程并能一直找到提高产品销售、改进设备与降低成本的办法。他具有创造性而非精神错乱。他讲究实效性而非胆小怯懦。他知道如何与别人一起工作， he 可以与执行长官平起平坐，也可以使失业的人重获信心。

他带给客户更开阔的设计观点，这超越了他每天从事设计工作所担负的责任。他充分意识到设计师在客户群中要拥有更高的技术知识。他当然不能也不敢于告诉其他人他是如何进行工作的，这些知识他们都得通过多年的探索和实验才能获得。

然而，通过他的各种各样的熟人， he 可以从许多其他客户那里获得关于材料和处理方法方面的有益知识。

尽管最出色的工业设计师必须具备机器方面的天然才能，然而 he 首先也应该是一个艺术家。但是，在人们的思维定式中认为艺术家都是性格变幻无常的人，其实这只是一个谣传。他们有着普通男男女女的正常生活方式。倒是商业执行长官们有时则会像歌剧演员那样易怒、反复无常、情绪化。一流的推销员也是这样的，他们的狡诈是如此的臭名昭著——今天这样说明天那样说。我认识一个出色的工程师， he 会因为一些空洞的想法而将一周的工作否定掉，那时就只能耐心地哄哄他，让他不再闷闷不乐，并重新回到工作台前。

以认真的态度对待工作的工业设计师不能承担歌剧中首席

女歌手式的角色。那些成功的工业设计师每天工作十个小时并合理安排度假时光。好多年前，我们的机构设计了一个机械用具的生产线，并在一次商业展览上展出，工作的安排几乎都按照计划表进行。我们与工程师并肩的每一步，工程师往往需要花两倍时间才能赶上我们。

工业设计师既不高估也不低估自己的作用，他就能为工业提供最好的服务。而那些理解了工业设计的重要性并知道如何最好地弥补其设计经费的商人是产品卖得最好的人。

# 1940

## 粗糙的用语<sup>①</sup>

[美]T. M. 克里兰德

托马斯·马特兰德·克里兰德（Thomas Maitland Cleland，1880—1964）是一位受人尊敬的社论撰稿人、广告设计师和印刷人才，与同时代的平面设计相比，他擅长法国和意大利文艺复兴的风格。克里兰德是受着艺术与手工艺运动影响的美国人之一，他的主要书籍出版于1907—1913年，他倡导追寻过去印刷术中的完美典范。从1920年后期开始，新的凸版印刷技术在商业杂志与书籍印刷中广泛运用，对传统的价值观是一个非常大的挑战。在美国绘画艺术协会中保守派与现代派的分裂、辩论此起彼伏。

克里兰德强烈反对欧洲的现代主义，大力提倡回归古典方法。不过，他对于现代审美的非难与攻击，只是那些害怕削弱自己专业影响力的守旧设计师们的一厢情愿而已。不管怎样，在1930年后期，来自包豪斯的新鲜血液带领着美国青年热情地拥抱现代主义，古典派的抗争已无

---

<sup>①</sup>本文原为1940年2月5日提交于给在纽约的美国平面设计协会的演讲，同年分别在美国平面设计协会和卡特里特（Carteret）书籍俱乐部以小册子的形式发表。

至少在名义上，我的研究工作必须建立在至少搜集50本好书的基础之上，在这些受到赞扬的书中，我去研究他们的印刷和版式；同时我也设想，为其它那五千多本坏书表示哀悼。但是事情总是没有这么单纯，在没有任何指导的情况下，我实在不知道如何去找到一个可以直接切入主题的方法，或者说我只有通过迂回的方式去慢慢接近主题。

如果这段论述有个论题，那么支持我发展起这篇论述的就是——树。这是因为我不相信艺术创造会像变戏法一样凭空而来。水果生长在树上，而树的根在土地里。树在我的观念里是一个文化社会：它的一个分支是艺术，我们通常称这个分支为绘画艺术，在这个分支上的一个小的树杈是印刷和版式。我许诺不去对这个树刨根问底，但是我会像猴子一样在越过这棵树前先将它爬遍。

在研究版式和图形艺术等方面我有很多不利的因素，我不是任何这方面进步组织的成员，对于这方面的信息也比较闭塞，只能通过偶然的观察得出一些结论。但是作为这样一个有益的组织成员，你不会参与到版式和图形的工作中去，而我却同时身处两者之中，自由地感受着世界的愉悦与快乐。所以，我作为一个自由的旁观者的来看平面设计，就有了一定的发言权，可以从外向内的去分析平面设计的发展趋势。但是由于我过度的狂热，也有可能无法真实地表达出我所看到的现象，这在某种程度上抵消了些作为旁观者的优势。我无法为你



带来一丝希望和任何灵感。我是如此钦佩那些不断创新的天分和造诣，以至于在我眼里它们总是不幸的，因为它们在艺术的衰亡与文化的噪音中孤立无援。在他们中间有做出了漂亮的书本以及周围其它东西的印刷工，他们一直以来都在从事着这项工作。但是至于总体的印刷质量，倘若有人问我，我将会说目前的情况在审美上是近五百年来的最低点。虽然我们很难看到是如何发生的，但是事实摆在我们眼前，事情在往坏的方向发展。从对于阿普迪克关于印刷样式的古典研究的结论部分，我们看到了它是如何用五百年时间带领印刷者和出版商们去寻找那些不幸的书本及其它类似产品是如何制作与发售的。

我不会忘记，在以前的岁月中也有过这样对激进言论加以驳斥的审美愚昧的时代。也许在今天毫无价值——但是事实则非常讽刺——官方和政府所推行的设计和风格——比如货币、邮票、契约和股票凭证——从19世纪中期开始就以一种在今天看来不能更改的低级装饰形式固定和延续下来。这种约定俗成是如此根深蒂固，以至于如果一张十元的钞票不够丑陋，我们就会对它产生怀疑。如果碰到一个热衷于审美的伪造者，他在制作假钞的时候除了付出心血以外必定还会流下泪水。但即便是在那可悲的品位颠倒的时代，有一种东西却是好的：即标准和规范依然受到尊重并且有效，规则依然存在，即使是被滥用或错用，它依然因为被大家所熟知而免受责难。

当我在书店里特别是杂志栏拿起那些发行量最大的杂志随便看看的时候，我在像豪·马什班克斯（Hal Marchbanks）小说里的孩子一样去寻找谁是我最好的朋友。参加完生平第一次聚会的小男孩回到家里，妈妈问他：“妈妈的小男孩在聚会上开心吗？”他回答：“是的。”“那妈妈的小宝贝在聚会上做了什么呢？”“我一直在发呆。”

与持续下降的品位与工艺相对立的，是每年对于50本书籍的搜集和展示，成为一项崇高的事业。在这个国家，它几乎是唯一一个支持和遵循着某种标准的事业。人们已经激起了出版商与印刷人的满腔热情去提升他们的产品，以期获得好的结果。但是仍然只有50本是卓尔不群的。在没有这项好的工作以前，人们会怀疑是否会有任何标准在成堆的粗糙廉价又品位低下的机器产品中幸存。这倒不是机器的错，第一个手压泵，以它充分的感情投入被我们牢记，就是一件机器。我们并没有很好地利用机器，而只是像伊甸园中的水果一样接受了它们，只是计算着从它的速度和数量中能获取多大的利益。

在我要进行进一步说明之前，我需要声明的是，我这里的说法更主要是针对那些学习平面设计的学生或者初学者，而非那些已经学成的人。我自己也只是个学生和初学者，所以我关注的自然是与我切身相关的事情。我从一个老的初学者的角度，来与新生代们交流。我有非常多的不利因素，在平面设计学习中，我们在很多的混乱与困惑中不断地学习和尝试着。这些混乱与时下的诱惑，让我们的初学者们往往流于粗糙和曲折。多年摸爬滚打之后，我再次回头去看，我愿意承认，我个人所走的弯路，遇到的失败以及缺失之多让我自己都感到惊讶。

也许这其中最愚蠢的就是害怕并非原创，就像罗曼·罗兰说的“害怕那些被说过了的事”。上帝创造了形态相似的行星，橡树年复一年的生长，叶子的形状也从不改变，我每天都提醒自己必须去做些新的事情，要不然我就不会成为一个创造者，却忘了创造性决定于你自己的意志，这样的想法只会带来不良的后果，它把年轻学生的注意力和精力从真正有用的技术竞争和知识累积上转移开，从真才实学上转移开，在走向更为

成熟之际却诱使自己迷恋于庸俗的样式和程式，还误将之称为“风格”。

在今天，图形设计中的创新观念比在平面设计最辉煌年代时还要重要得多。现在的潮流是人人都可以是个发明家，也就是说，人们不再需要先去做个工匠。在这样一种先人为主的个人主义带领下，各种奇怪的标准变得极为普遍。为了摆脱原有标准的束缚，这种对于其自我个性的刻意栽培将会变得无所节制。

但是对于年轻的艺术家来说最大危险莫过于，在他们学习的旅途中每个十字路口上各种花言巧语的学说和主义。这些胡编乱造的学说在社会和政治生涯中到处横行，现今胡说八道也几乎成为了一种无人指责的语言艺术。

这些不着边际的家伙——我看着他们来了又走了——荒谬地将自己称作“现代主义”，并从未接受过批判性的审视和探究。故意地说自己是“现代”，这几乎不亚于从前我听过的一则笑话，这是一位丹麦朋友跟我说的，是关于一个多产作家列举他们国家英雄的故事，在故事里，作家安排自己是一个有爵位的骑士，他对另一个人大呼：“我们中世纪的人从不受侮辱，”如此等等。

很多设计师和建筑师狂热推崇着“功能主义”。“功能主义”以及致力于其中的前辈们给我们的审美世界提出了在材料和目的上将设计限制在功能范围内的新的行动准则。就像一种在社会历史中招摇过市的新的信仰和哲学一样，它的目的是要原创。它为我们带来的令人喜悦的礼物，是钢筋混凝土的建筑、弯曲的管子制成的椅子、玻璃的壁炉、钢架结构的睡床、被我们称之为“万国博览会”的巨大而丑陋的大厦，以及诸如此类各种各样严肃而呆板的噱头。除非这些征兆愚弄了我，我

相信这将又是一次类似于栎木风格（Golden Oak）和使名派家具（Mission Furniture）媚俗于大众的潮流，它最终将会被扔进垃圾堆或束之高阁，等着将来的某一天被未来一代的猎奇者重新发现。

女士们先生们，在我看来，所有的艺术在创造时，在它适应当代人们的生活时，它都是现代的，我徒劳地寻找任何其他实用艺术中非功能的影子。无论我们去分析哥特式教堂的墙壁还是分析令人愉悦的（18世纪的）齐彭代尔式家具，我们都会发现蕴藏其中的极佳的工程学的原理，如果没有这一要素的支持，他们是不可能经久不衰的。所以对于功能的普遍认识应该是设计的首要且是基本的要素，这种认识被视为一种信仰，有着尊贵的布道者和神圣的仪式，另外简单地加上一种“主义”作为论调。当学生与初学者们开始去探索真知，我们被很多伪说教给推来拉去没有终止，这些伪说教戴着冠冕堂皇的帽子，在古老而普遍的规则上平白无故地罩上新的外衣起了新的名字，将人弄得无精打采。

那么这里所谓的“功能主义”是什么意思呢？必须是一个只有与机器和原料结合才能有功能的设计吗？难道巴洛克和洛可可的风格就不是为了自身对于灵魂的追求、对舒适的要求这些功能而产生的吗？

最近我们听到了很多关于“简洁”的神圣论调，许多与机器功能无关的“简洁”概念发展成为一种盲从。我们就像分离了火腿与鸡蛋、或者猪肉与扁豆这类令人愉快的组合一样，我们将简洁与它的老搭档魅力也分开了。但是，在我们出于这种局限的概念而坚定不移地舍弃装饰的同时，我们是不是也停止了对于人类基本天性的追问？或者仅仅是在为贫乏的发明挖掘一种效能？并没有任何显著的迹象说明人们对于他周围的物体

有喜好简洁的天性。而我们的博物馆里却已经被相反的证据所填满。从克鲁马努人的洞窟到哥特式教堂，从印度的神庙到凡尔塞的宫殿，世界被人们由衷热爱的装饰装点得如花朵般娇艳。由此可见装饰是人类形成之初就有的本能，是不可割舍的重要部分。抑制我们装饰本能的行为无疑等同于抑制我们的饮食；但是对于装饰等东西的绝对禁止，无疑承认了控制力的薄弱或者是对于愉悦的无能。惠特曼说，“禁酒者其实是另一种酒徒。”

对于装饰的本能向往在我们自己的洛克非勒中心的情况就是一个很好的例证，那里满足一些人奇特的需求。在这里所有的结构都被尽职地刨除了非功能的成分。柱子、壁柱、檐口——它们都是由结构慢慢发展起来的装饰——都被抛弃。然后发现，人类是无法忍受刻板而无装饰的沉闷空间的，为了商业的利益，在一些与结构毫不相关的地方装饰被慢慢地添加了进去。雕刻、喷泉、树木、花草、遮阳伞被用于丰富和掩饰原先那些伪造简洁后的死板。这里的很多东西本来都非常的美好。一个中午还在做布景装饰的女孩儿无意间被人听到她在另一个场合跟别人解释说，她在做的是一个“不负责任一团糟”的雕塑。

因此，在这对“现代主义”的大力鼓吹背后，其实是一个低劣陈旧的艺术综合体，只是每天都在不断地换新的衣服和名字而已。通常那些个人表达的热望总是能在其中发现一些有用的说法。那些缺乏天分、活力和耐力的“主义”必须去掌控一种艺术，于是一种被称为“抽象”的艺术形式被发明了出来。抽象艺术只需要一盒油漆、一把刷子和一个可以练习的空间就可以了。用这些简单的工具很简易地表达自己的内心感受，不用在意别人，也不怕别人看到。如果去看别人的画，那么你将

会看到一些看上去像从管子里挤出的颜料所画成的三角型、圆圈或是旋涡。如果你没有颜料，那么牙膏也是个不错的选择。在几分钟这样的尝试以后，你就会有别的发挥了。事实是，你个人的情感在展现的时候并不会阻止别人去欣赏。如果别人无法欣赏，那么你也只会无奈地笑一笑或耸耸肩，同情他们被旧的传统所奴役而无法解脱。那种无人敢挑战你的快感非常吸引人。对于出错，人们天生有一种恐惧的心理——只要他们还没有成为人上人，这种心理在任何一个年龄层都会存在。于是这一点就成为表现自己又不怕任何的后续问题的最完美的发明了。在上一代人那里我听过很多的“艺术为艺术而存在”：现在，是艺术为了艺术家而存在，告诉我哪一项由我们的视觉传达给大脑的艺术不是“非客观”的？没有任何两个人可以画出完全相同的同一件物品。只有照相机可以非常客观地描述事物，甚至有时候在艺术家的手中，相机的拍摄也带有一定的主观性。

.....

我因此而厚脸皮的否认存在真正“新”的东西，并且也没有所谓的“进步”，在我为那些浪费在对追逐这些东西而损耗的天分与能量表示哀痛时，我远不是在盲目地反叛。我们的创造性总是倾向于沉睡在过去的荣誉之上。在对过去的不断重复中，我们必须通过哪怕是最原始的革命被唤醒和挽救。只要我们不让它们伤及我们的根基，只要我们仍抱幻想，我们就能从这些革命中获益。松鼠在它回旋的洞穴中也必然会产生关于进步的幻想，否则它就不会做什么练习，因为不加锻炼，所以它会因为肥胖然后患病最终死去。

请记住，自己总能创造一些进步，或许这些进步已有数不尽的人都曾得到过，但是这都无关紧要。即使我们天天看到太

阳，我们也能从中得到新的东西，所以我希望大家像我一样总是将每天的一切当成新的事物去面对。我不希望学习的脚步停滞不前。

不用怀疑，艺术的潜能在今天就像在任何一个历史时期中一样，都是存在的。但是艺术的天分并不是成为一个艺术家的天分，一个人的天分可能偏重于前者，也可能是后者。在我看来，当代有太多的诱惑和娱乐阻碍着成为艺术家的那些才能的发展。太多的诱惑，太多的理论，还有太多混杂不清的思路。

如果在这个混乱的环境中，你能保持你头脑的清醒，能认清完全的真理与部分真理间的区别，能一直明确自己真正要做的事情，这时，你就有了很好的机会去做一件事了。

但是所有的这些对于印刷、版式以及与此相关的平面设计又有什么用呢？看起来我似乎有点跑题，要让大家一起努力把我也给拽回来了。事实上，在我笨拙的言辞中我并没有忘记我所要说的初衷，而是我无法将平面设计割裂在其他艺术之外，而以上的所有叙述是我唯一能够接近它的方法。

以上我对那些在其它艺术形式的弊病的抱怨，在版式和印刷领域中也一样存在。一样的对“新”的不知疲倦的追求，一样的走在前面的“主义”问题，一样千篇一律的单调。这些问题在版式印刷中甚至更加的普遍，危害更加严重。如果它仅仅是艺术，那么就是一种艺术为另一种艺术服务。只要它服务好那就不存在其他问题，但是它现在是一个商业的卖弄行为，它被像小丑一样的利用以期达到宣传效果，它只是一个不好的仆人。

因为这个原因，为了去迎合“新的版式设计”所做的不适当的努力与在其他领域中的相似情况相比，更让人沉痛。我再次重申，排版印刷是为了把人们的思想和语言变成可见形式而

工作的仆人。当新的思考方式出现，新的语言产生以后，新的版式也随之出现。只有当我们改变了我们所有的行为方式和社会习俗时，才是到了彻底地改变这一次要艺术形式一贯规则的时候。那里有宽广的空间可以进行创造力、技巧和个人品位的练习。我想那些不遵守版式规则的人大多都是因为他们从来没有尝试过它们。

新的版式方式究竟新在哪里呢？它似乎起源于一种新的神经质。它为了新而新，就好像人本来是走进饭厅，现在为了要新，则改用手着地，倒立着进入饭厅，然后将汤泼洒于女主人的身上来代替喝进肚子里。它看上去就像精神病一样新奇和快乐。与原来极其实用并结构严密的传统处理方法截然不同，新的排版方式在对页边空白的处理上是如此的耀武扬威。出于同样的原因，它还将页面倒转。在广告的排列方面，他们非常有个性地运用了鲜明的颜色并将图案抬高到，让人必须用斗鸡眼才能看清的角落。同时，冒牌的专家还沉溺于其它新奇的创造，他们用页面出血的形式使一幅二维画面的两侧不再有边框，并与同一空间中原有的三维物体构成相持不下。

我不想让我们大家因为这些例举的事例而感到厌烦生气，那些癫狂的版式专家不断地尝试新东西，想要以他自己印刷的文字作为代价吸引住大家的注意力。大家已经看够了我所描述的这些东西，相信大家都能理解。几乎所有的报纸和杂志的页面中都有这样令人感到杂乱异常的情况。

说到杂志，我曾耗费了35年的时光去不断的设计和再设计一种又一种的周刊。这个工作并没有多少实际的工作量，它只是永无止境的开会争论，目的是让你不好过。对这些事我只有一个简单的愿望，就是希望杂乱的事物能够被依次地安排好。如果我有使命的话，那一定是对照片和版式进行控制而不是鼓



励它们横行，要把它们规范成高雅而训练有素的仆人。我发现杂志在泥浆里翻覆着，于是我将它们捡起来，用刷子刷干净，再给它们一杯黑咖啡，一套合体的新衣，然后带它们走上可敬的印刷道路。但是像所有的传教士一样，我面临着更严重的问题，因为我总是会发现它们在不久以后又走向原来的老路，开心地过着以往那糜烂的生活。

如果功能主义的哲学也像影响其他艺术那样撞击了版式设计的话，那我只能说效果并不明显。相反的，在这个领域里，所有的事情都走着原来怪诞的路线，完全不受任何事物的约束，成功地让读者疲于阅读。被丢弃了半个世纪的完全不利于阅读的罗马字母表被重新捡了回来，并被封为“现代”。从最腐朽时代的精致装饰的字体直到僵硬呆板的字体，所有这些形式在我年轻时候都被铸字工人们称作：“印刷工的哥特式衬里”(Printer's lining gothic)，——一个不太合适但在他们那个时候唯一能够想到的说法，用于描述历史上任何与哥特式无关的其它字体。外行人的叫法或许更到位——“石块字”；但是在新的版式它们被优雅地以“无衬线”的名称被提出，因为他们寻找的其他罗马字母表中，全部都没有衬线。他们将罗马字与工程师的绘图相结合，使他们坚信罗马字是现代的简化的，它们能与建筑、家具和其他所有的物品协调匹配。像在一个现代的音乐剧中柳钉锤的敲击声一样，它们被认为可以用来表现我们日常生活的精髓。他们将传统的字简化，就像砍掉人的手脚一样。女士们先生们，你们将会像舍弃掉人类言谈中的重音和声调一样舍弃罗马字的精华。这是为傻子做的简化。这是为石头脑袋的人做的石块字。

用户、出版商与广告商也同样被幻想所迷惑着。其中首当其冲的错误概念就是，每个星期都要给读者提供有**效**的**新鲜**的

形式。这个毫无根据的幻想对于铸字工人来说毋庸置疑的是天赐之福，但是对于健全而完整的版式的发展是致命伤害。这使得地球上充满了排字专家，他们只知道“最近的事”其他的一概不知，这也让设计师在印刷上变得毫无负担。到处可以买到新的字体——它们远不如旧字体那样富于变化，这比去学习如何有效的运用原有的字体要容易的多。如果不使用那些充斥整个版面的新字体，我们的铸字工人会给我们一些比现在大两倍的优秀字体，那么我们就用这些真正灵活的媒介来进行工作，我们就不必要用好的设计来进行妥协，就像版式有利于艺术家的发展一样，它们将有利于商业的发展。

这个建设性的意见提醒我，或许也应该对这个破坏性的飓风提出一些具有更多帮助的批判性意见。这个时候我只能想到两点来解决我所描述的可怕的情况。一是将我们所认识的所有字体设计师组织起来，虽然对他们来说或许有点困难，但是他们必须做出一些牺牲；另一个是我们建立一个培训集中营，将那些会发明或者被认为会发明新字体的人集中起来，消除他们在幻想这方面的错觉，让他们能够回归真实。在那里他们会度过一段有牛奶和啤酒陪伴的美好时光。

在我的年轻的同事们还在思考的时候，我应该说一些我们在平面设计的实践中所可能遭遇的问题。如果我们是真正的艺术家的话，也许我们会过多的关注我们给艺术带去了些什么，而忽略我们从艺术中得到了什么。但是我们必须生活——或者想象我们生活在——和工作在比原来要复杂的艺术实践之中。如若不然，就不变得比较困难。在我们能够提供的内心满足——其实也只不过是很少的一点点，并极少如此——之外，我们从艺术中唯一可以得到只有两样东西：名声和利益，我想我们中几乎没有人不想名利双收。但是我们必须同很多什么都

不要的自由职业者竞争，他们，是在一些我所说过的愚蠢旗帜下，被“主义”所指引的人，他们能专注在一些客观的事情上，他们对于艺术本身的热爱也毫无障碍。像他们的商业同行一样，他们也是成功的信徒，借助同样便利的装备，他们是如此的成功，以至于人们有时会不由自主地相信，唯一有活力的艺术就是自我促销的艺术。

现今，另一种奇怪的方向是政治类的艺术家，即我现在听说过的所谓“左翼”艺术家。就我的观察而言：他们鄙视所有的技术，却无力保持他们画面的干净。他们将贫困——几乎所有的艺术家都有的不幸命运——视为虔诚的美德，他们总是把自己的关于生活和真理的主张用严肃的口吻宣传出去。这与他们政治跷跷板的另一端“经济保皇”派将艺术变为商机的主张正好相互持平。由大量职员、管理董事会以及不知疲倦的出版代理人组成的工业的设计师部队可以成功的将商业和艺术密不可分地结合在一起。在这两者之间的是艺术家，他是个不能被遗忘的人。他还没有到一贫如洗的地步，只是刚好可以保全他衣领和画布的整洁，他仍然必须为助他过活的钱而担心。

现在停止如菜市场般的喧闹，我们的图形设计究竟卖给谁呢？我想大多数情况是卖给出版商工厂和广告代理人。在所有人中，出版商是一个漂亮而正派的种类，但如果他是书籍出版商，那么他就是被工人在艺术上投资最少的人。在我个人的经验中，最为慷慨而有鉴赏力的投资者是实业家。你为他做的很快就会带来利益，他也迅速地认识到这一点。

广告代理人，对所有的人说话都非常温和，除了对最亲密的朋友外，从事着很大程度上被称为科学化的欺诈活动。我意识到这样说会有被扣上“共产主义宣传带”之名的危险，但是这确实是事实。我的这种对于广告的责难，确实仿佛是在刺痛

着喂养我的手，但是我在刺伤的是被我精心喂养过的手，直到我通过喂养它而使自己得以成熟。也许你会像我有时候一样，发现在这一系列的欺骗手段中，亲切而有同情心的主顾应付各种艺术家的手段与应付公众完全不同——但这不是经常这样。他们中的很多人聘请所谓的艺术总监，艺术总监的重要性主要体现在他指导下的广告数量和规模方面，而不是在艺术的方面。十之八九，他的职责是把你用他所谓的“概念”包装起来。在大量广告冲击下麻木了的公众，几乎无法感受到其中的不同。

西班牙哲学家加赛（Ortegay Gasset）说，“去思考，就是去夸大”。对米开朗基罗的雕塑进行精确的解剖分析会发现，很多地方他都夸大了比例，但是这些夸大了的比例，却是表达真实的媒介。他给了更加真实的男人和女人的形象，这是我们运用精密仪器的解剖学家都无法比拟的。因此，女士们先生们，我虔诚地祈祷，不要过度地追究我的用语，因为它们是我在这个非常时刻所能想到的唯一能表达我真实想法的语言。如果你认为我这种夸大言辞是不对的，那么前面的评论完全只是我个人的意见。但是如果你认为我是在开玩笑，那么我将告诉你，对于上述问题我前所未有的严肃。

# 1941

## 家具中的有机设计<sup>①</sup>

[美]艾略特·诺伊斯

艾略特·诺伊斯 (Eliot Noyes, 1910-1977) 生于美国, 受教于哈佛, 学习建筑, 曾受雇于格罗皮乌斯, 推崇“优良设计”, 是美国著名的建筑师和工业设计师, 并曾任纽约现代艺术博物馆工业设计部的第一任主管 (1939-1946)。他主持设计的重要项目包括: 在50至60年代, 与保罗·兰德、马绍尔·布鲁尔等人一起为IBM公司的建筑、产品、平面设计方面进行整体风格设计; 1961年为IBM设计的著名的“字球式打字机”; 以及在1960年代为所有的美孚石油公司加油站设计的标准外观。

在诺伊斯任职纽约现代艺术博物馆期间, 他有效地利用展览和博物馆的影响力, 不遗余力地推动现代设计观念在美国的传播, 当然, 这也确立了纽约现代艺术博物馆在美国现代设计史上的独特位置。他曾组织过一次颇具影响的家具设计竞赛, 这次竞赛的胜出者包括查尔斯与

<sup>①</sup>摘自艾略特·诺伊斯《关于竞赛的说明》, 载《家具中的有机设计》(Organic Design in Home Furnishings), (纽约现代艺术博物馆, 1941): 4。

雷·依姆斯夫妇与艾托·沙里宁，他们的作品于1941年在纽约现代艺术博物馆展出。诺伊斯在展览目录的概述上提出了家具有机设计的概念。

（周博）

众所周知，现代机器制造的奇迹比人类生活习惯的改变要多得多。经济、政治以及战争与和平所带来的国家命运都在很大程度上受人类配备设施改变的影响。

在某些方面，我们常常愚蠢地自以为是。其实我们并不像我们所想的那样现代。在像家里这样的私人空间中，我们中的大多数仍然生活在19世纪的遗风所带来的杂乱中。许多过时而死气沉沉的家具不再符合今天的审美需求，当然也远离了我们的实际需要。由于设计惯性，现代的大批量生产商仅仅只是利用并重复着许多令人厌倦、既不美观也不实用的旧样式。

很明显，我们的家具形式应该由我们的生活方式所决定。然而，大多数时候，我们不得不使自己不情愿也不合理地适应就要投入生产的东西。几年以来，现代艺术博物馆一直致力研究如何培养设计师、生产者、商人之间的合作精神，以填补与已经存在的现代性之间的奇怪鸿沟。

1940年10月1日，现代艺术博物馆工业设计分馆为一次泛美洲的家具、染织与灯具设计竞赛举行揭幕仪式，这次竞赛的目的是发现优秀设计师并使他们致力于创造更好的现实生活环境。这次竞赛由全美主要城市的十二个重要商家所发起，他们与生产商签订合同作为对竞赛优胜者的奖励，这些优胜者的名字在本书的开篇出现。

竞赛为来自其他美洲国家的新成员设立了一个不同的组。在博物馆的管理与监督之下，一等奖得主与那些获得荣誉称号的设计师被安排与生产商签订合同。他们的原始设计用来作为大量家具生产的主要依据。一些竞赛得主被要求设计更多件产品以丰满这个生产群体。由于竞赛的目的在于选拔设计师而不在于个别设计作品，因此，我们更在乎优胜者以类型化的方式将设计作品投入生产，而不在于具体哪件作品获了奖。每一件产品尽可能按设计原型进行生产，只有当生产过程需要时才会有所改动。

一个重大的革新是由沙里宁与依姆斯设计的椅子，这是一种前所未有的家具生产方式，它们是由塑胶与三维铸模木胶合板组成的层状轻巧贝壳形。它应该诞生于想象中。而不同生产商家合作的便利也为设计理论与实践带来了必要的限定。

大多数投入生产的设计作品都在接下来的页面中示例。由于此次展览在现代艺术博物馆举办，那些得以生产的家具设计作品可以在主办方商店销售，有一些商店还为竞赛得主安排了特别的设计展览。我们期望今后有其他销售商加入这项工程。

# 1946

## 工业中的艺术<sup>①</sup>

[美]沃尔特·帕皮科

沃尔特·帕皮科 (Walter Paepcke, 1896-1960) 美国芝加哥集装箱公司的董事长。他是20世纪中期一位极有影响的实业家和慈善家。他于1950年前期策划和推动的阿斯潘协会以及阿斯潘滑雪公司让他享誉盛名。因为通过他的努力，阿斯潘和科罗拉多州改头换面成了旅游胜地，同时还带动了全美的滑雪热潮。帕皮科在阿斯潘策划了大量的活动，比如纪念歌德两百周年的活动，通过不断举办的活动，他为阿斯潘引入了很多现代建筑、广告设计等等，并向大众推广现代设计和艺术，虽然他策划的很多活动被公众认为肤浅，但是他的尝试和努力为阿斯潘也为推动美国的设计起了重大作用。

在下面的这篇文章中，帕皮科就像他自己所做的那样，大力倡导艺术家与商人的结合，并认为这才是推动社会走向黄金时代的必然之路。

(罗茜尹)

---

<sup>①</sup>首版于《广告中的现代艺术：为美国集装箱集团设计》(Modern Art in Advertising: Design for Container Corporation)，(芝加哥：保罗·西奥博尔德，1946)。



包括早些时候处在黄金时代的希腊人在内，艺术家和手工艺人是非常普遍且独立的。因此，建筑和产品的工艺功能和艺术品差不多，而工匠和艺术家的哲学体系也基本相同。

伴随着上个世纪机械时代的到来，特殊的大批量的产品需求，看起来给工业制造者和艺术家的工作哲学带来了不幸的分歧。像从前一样，现在的艺术家和商人有很多相似之处，并且如果他们的能力可以互相补充的话，他们就可以对社会做出更大的贡献。他们双方的内心都有着永不枯竭的创造愿望，在社会中留下印记；他们双方都必须要为自己和家庭安身立业。商人，至少是最近几代的商人，他们在家族问题上投入了太多的关注，而艺术家在最近的更多时候则发现他完全是在真空中工作，缺乏必要的思考和创造的机会，他们都无法同时为自己和自己的家庭提供足够的支持。商人与艺术家的合作与理解，可以帮助商人制造出功能与效率卓越且品位脱俗的产品，而艺术家也进而获得了更多至关重要的可能性，他们的生存条件大有改善，开始愉悦了起来。

在这个特殊的时代，同样重要的是有必要让所有的国家表现出相互理解和相互尊重。“联合国”的形成，使得很多参与其中并相互远离的国家可以获得表现自己机会。艺术家对于展览比对科技有更为丰富的经验，他们有教养，富于经验，博学，自省，善于观察并有良好的意愿。他们的绘画中有着对国家的忠诚和对于知识的真知灼见，有些还充满诗意。所有这些都源自他们对生活的真实态度，这是一种将自己融入生活环境的态度。

对于艺术家来说，他们愿意并且愉快地去“作为一个重要的参与者而不是装扮者在社会中发挥作用”。商人和艺术家必须不断地创造机会互相学习，互相合作，就像世界上各个国家

之间必须做的那样。只有将才干、能力和人生观互相融合，未来才能有所希望，今天社会中过多的混杂与误解才能缓解，未来的黄金时代也才不会遥远。

# 1949

## 综合，设计中的新原则<sup>①</sup>

[美] 威尔·伯汀

威尔·伯汀 (Will Burtin, 1903—1972) 是德裔美籍平面设计师，他同时也是策展人和印刷方面的专家，他1903年出生于德国科隆，1927年到1930年在科隆的Werkschulen进行学习，毕业之后他做了八年的印刷学徒，于1938年加入了美国国籍。1948年，威尔·伯汀的展览“综合，设计中的新学科”在纽约的A-D画廊开展，展览中那些由铁、有色塑料和铝材组成的动态装置被认为是以那时的视觉传达基本原理为基础的。后来，威尔·伯汀将这些原理总结后，发表在国际设计杂志《平面》(Graphis，创刊于1944)上。

伯汀认为，科学的信息和方法的清晰呈现是为了一个教育的目标而发展的，对于绘图设计人员来说，它是一个重要的工具，它给了绘图设计人员关键的位置、任务和作为“交流者、连接、解释者和鼓舞”的职责。伯汀这篇简短的文章，是一个私人的宣言，表达了他对功能美的一种追求。

(罗茜尹)

---

①首次发表在《平面》(Graphis)，第27期。(苏黎士：1949)。

视觉传达是由这四个主要的实体为基础的  
作为量度标准和测量器的人  
光、颜色和结构  
空间、运动和时间  
科学

### 实体之一，人

人在设计中既是量度的标准也是一个测量器。

比例、形状和任何在人周围的东西都应该与人的手、眼睛和整个身体的尺度相关联，并且针对人的使用。

我们的所思和所作无一例不将人考虑在内。

他是一个设计中最重要的一部分。我们要依靠他的身体，感情和智力反应和他的理解。

当我们跟他交流的时候，他作为一个个体，作为社会群体的一部分，作为他的欲望和梦想的一部分，我们必须对他的特性有适当的评价。

人是其所有经验的整合。随着人学习、成长和发展，他的等级和兴趣焦点不断地在变化。因此，在涉及中我们必须认识到，我们面临着一些不断变化的条件，对此我们只有通过以下几点来进行自我调节：

1. 不断发展更好和更精确的方法以表达思想
2. 对每个新任务的完整的步骤再次调查
3. 理解视觉结构

### 实体之二，光、颜色和结构

颜色的特征是联想的。颜色对情绪产生影响的一个原因

是，它深深地植根于人的下意识和直觉底层。

对色彩价值的视觉上的认可发展得非常缓慢。伦勃朗的棕色、维多利亚的紫色、德加的彩蓝和粉色，还有20年代早期的米色，这些例子表明在明确的颜色感觉被描述或“为人所熟悉”之前已经过了多少时间。

对于一个医师来讲，颜色意味着一种职业性的东西和一些有关于审美的东西，这些对于建筑师或科学家或木匠同样如此。前者是有意识的——那是合理的——后者是下意识的定义。前者是以真实的经验为基础的知识，后者是从情感的深度得来的。至今，设计师必须把两者都用于工作。

年轻人喜欢使用绚烂的，对比鲜明的颜色，年纪大些后会偏爱安静的色彩。这表明，通过反作用聚焦于我们视觉神经——眼睛，我们神经系统得以平衡。

重要的是，颜色是色彩饱和度不断变化的光线——经过棱镜从白色一直到黑色。它的反射性能与它的光学结构和它所作用的表面联系紧密。它们两者以一种肌理的方式一起出现在我们的眼睛里。肌理不仅仅影响并戏剧化了颜色的特性，也影响了它自身的一些对我们意识起作用的结构特征。此外，通过结构我们可以猜测在表面之后存在着什么，以及这种存在所包含的意义。

### 实体之三，空间、运动和时间

理解空间和时间的关系在视觉体系中是一个主要的必需的条件。已印好的设计图像在纸的表面是有层次的。其中的空间，字母和字母之间，字行和字行之间，它们与图像之间的关系，这些都是决定眼睛获得基本信息的至关重要的因素。

当我们从左到右读着，一种流动的过程就此展开，这可以

用来联结各种部分的信息、正文和图解。通过保持字体面貌和空间的开放可以使阅读活动加快，或者通过压缩它们而使阅读减速。因此，在组织好的视觉传达中对阅读时间的测量和空间一样重要。

在展览会中，第三个维度的增加和物理运动使人们对于时间、比例、结构和体积的感觉也充分地参与进来。

在动画中，时间可以被压缩（一年=一分钟）或者被延长（一秒=一个小时），视觉图像（空间）可以从写实主义发展成为具有惊人进深且灵动的错觉空间。在频闪观测仪的图像中，运动分散成了时段，时间与空间融合成为一个独立的单元。当在空间中多重运动效果被认识，相对概念的提出给了时间一个双重的含义：空间的量度和演进，并将空间本身从线性改变为球状。它也摒弃了绝对的位置观念。结果是，我们得以将外表的和真实的空间、运动和实践、和他们正在变化的条件区别开来。

#### 实体之四：科学

科学的目的是对现象的探索和预言。在科学家们绝对有条理和绝对经济的努力之下，他们已经把整个进程包括时间、空间、条件的变动、密度和投机的想法压缩成数学的抽象符号，从而创造了一个他们自己的视觉语言。

科学中的额外的感性这一现实提供了人新的尺度。它允许人类看到大自然的工作方式，使固体透明、使实质不可见。它已经扩大了人类经验的范围和提高了我们定义和组织资料到新的视觉表达的能力。

科学不仅仅限于工程学、化学、药学和能量物质。科学思维和程序的影响在社会和心理问题的领域日益被人们察觉，而

实际上这种影响存在于人类活动的每个领域，艺术也概莫能外。

设计师站在这些概念的中心，因为他们唯一的角色是交流者、链接、翻译者和启发灵感的人。他处理人们已知的质和量、发现、过程、想法和他们互相之间的影响。

通过各因素之间不停的对比关系和相互关系，设计师在科学家们的自然和价值中加入了理解和令人兴奋的洞察力，使他能够描述一些甚至已经看不见的东西。因而他在创造。

作为人类，作为一个设计师，他的职责是扩大和定义视觉语言的词汇表，为我们文化的综合做出贡献。

# 1949

## 现代设计中的功能<sup>①</sup>

[匈]乔伊吉·戈拜斯

乔伊吉·戈拜斯(György Kepes, 1906-2001)是一个天生的画家、作家和设计师,他在1930年与莫霍利-纳吉合作,1937年后移民美国。从1946年直到他退休,戈拜斯都担任麻省理工的视觉设计教授,他出版了很多有影响力的书籍,其内容涉及到设计问题以及艺术与科技的结合问题等方面。戈拜斯认为,功能主义的实用要求和“诚实设计”的人性化理念之间有很重要的关系。此篇于1949年出版的文章谈的就是实用性和人性化的必要结合,文中他多次提醒成为一个好的设计师和完成一项杰出的设计,需要兼有创造性和务实性,也要有对心理的深入研究。

(罗茜尹)

---

<sup>①</sup>首次出版于《平面形式：作为与书籍相关的艺术》(Graphic Forms: The Arts as Related to the Book)。(剑桥、麻省：哈佛大学出版社，1949年)。



今天，我们的思想和感受深受周围的速度和数量的困扰，标准化思想和视野控制下的批量生产还有大规模交流的泛滥，使标准化变成了陈旧刻板的制度。

我们又常常误把口号当成真理，误以为程式就是生活方式，将重复的习惯也误认为文化的延续。惯性引导着我们如同行尸走肉般的生活。为了避免我们生活中言辞的枯竭，避免支持着我们的想法与观念的干涸，我们必须不断地调整我们的内心装备。

就像在政治宣传和廉价的广告方面所做的一样，我们不仅要在那些我们认识模糊的错误意向和思想言词辞的操控方面加强警惕，对于那些我们所熟知的领域我们也要加强警惕。我们必须加倍注意，因为我们的视野还无法让我们置身事外。

人们要求我写一写设计中功能的作用。现在，“设计”和“功能”在我们的日常词汇中已经非常普遍和重要了，而“功能设计”这个短语是以创造人们的日常生活环境为核心行动目标的。那“功能设计”这个短语又是否能够摆脱反复重复的命运呢？硝烟依然弥漫，在“形式追随功能”的旗号下的小冲突也依然存在；这使我们仍有理由认为，潜在的思想已经失去了它的生命力。

因此看来，已经到了开始追问和开始检验那些我们通常认为是清晰意义的东西的时候了。没有任何事情是可以想当然的，让我们对我们专业中流行的口号进行严格的检查吧。

什么是设计中的功能呢？逻辑地回答这个问题，也就是在回答这一问题的起源，我们必须首先认识到根源性的目的，才能真正从逻辑上认识设计的有效性。

那么，人造设计的目的是什么呢？建筑的目的是否就是为了遮蔽？椅子是否就是为了支撑人的身体？书是否就是为了阅

读？这些功能是否只能被理解为我们想象中的功能？或者我们还需要进一步的追求，直到我们达到一个终极的普遍的目的根源？

我们目前在机械地不断重复中所看到那些看似不言而喻的想法，是伟大的先驱们留给我们的宝贵财富，越来越明显的是，这些思想在今天的意义要比我们大多数人所能体会到的更为深远。

路易斯·沙利文，他的作品和著作作为当代设计思想的前驱提供了有力的指导，他对于这个问题的广度和深度有着极为清醒的认识。关于其目标，他这样写道：“建筑风格的形成必须与其功能相适应，一种真正的建筑风格是建立在明确的实用性上的，实际的需求都必须在设计之初就全部规划好，没有一个建筑信条、传统或是迷信的行为能够阻挡。”同时他也扩展了他的思维领域，“人的需求或许才是创造区别的平台”。这些为我们健康的思想铺平道路的伟人都清醒地知道，设计不是为了设计本身存在，而一直都是为了人而存在的。

人是思想的基础，功能为人类所做的任何事情提供了指导和方法，他们令人钦佩地投身于新结构的可能性，但这个技术上的熟练只不过是达到某一种结果的手段，而不是结果本身。他们并不是以建造房屋的功能为目的，而是要建造一个为人服务的建筑物，不是椅子或书在起作用，而是对人来说，通过椅子或书的设计，能够让生活更令人满意和更舒适。进一步说，不仅是满足人的某一个部分，不只是脚、手、肺或者眼睛，而是整个人。他们构思的每个东西都是在考虑对各个阶层的人类存在的意义。虽然他们充分地认识到了，简单的出于物理学的和实用考虑的两个步骤是设计所必需的和优良的基础，但他们并没有忘记，基本的使用功能以及对材料和技术的忠实使用是

唯一的，但却不是最终的目的。

人是中心，但人是会进步的。作为帮助人成长的一种方法，他们以满足自己的舒适要求为目标。再次引用沙利文的话：“那些令人们深信不移的虚构的强大文明，无疑形成了吸引下一代的财富。它将最后形成功能的形式，那些与我们儿时的梦想、我们子子孙孙的梦想相似的本能的解放，它将始终是引导者。”

他们的工作是具有生命力，因为它密切联系着有生命的人类核心。依据它所使用的材料，它所应用的结构，和它所塑造的形式，设计整合着生命，为人类服务。植根于人的内心而不是金钱的设计是有生命的。在诚实高尚品质的有机浇灌中生长起来的设计——而不是一个恶意而匆忙的设计——它们是最本质和有效的，它们也只能够并且只可以提供人类成长所需要的价值。

所以，我们要理解，我的话题并不在于功能性设计“怎么样”，而是“为什么这样”和“是什么”。这个问题的症结不仅仅在于像自然和历史一样古老的物理性的原则，而是在一个具体环境中的一个人所需要的真实力度和广度。这意味着在我们为一个确定的目的进行设计之前，我们首先必须追问这个目的本身。这个设计的目的不应该很简单地想当然，它应该在它广大的范围中被检验。

这个我们经常以此为傲的所谓“功能性设计”能在这个更广泛的意义上起作用吗？我们已经知道如何根据材料和工具的使用去考虑问题，并且尊重这些材料和工具。我们对新的潜力很敏感，也热心地追随新材料和新技术。我们以单纯的目的进行设计，节约成为设计的逻辑，我们小心地避免所有的浪费，我们所做出的东西有着视觉上的内外统一，在意义上也很清楚

明显。但我们是否将这种实在的想法、这种经济的制作、这种警惕心应用到了变化着的工具和媒体上、应用到作为根本目的、作为工具和使用者的的人身上去呢？我们对于人的需要、对他们的本性是否像我们在建筑中使用钢筋混凝土、在家居中使用热弯胶合板一样，投入了如此多的热情？

我们难道不是因为过于关注细节的效率而忽视了设计中最重要的一——作为一个个体和作为社会成员的人——的效率吗？这是我们这一时代最残酷的矛盾。我们把所有的努力都集中于物质产品上，而从事着生产的人、活动着的人、以及人的幸福、成长和前途，这些最核心的东西却被忽略了。当人类无力创造有益于他们的东西之时，我们如何去希望最好的设计师在最具灵感的时刻所创造的所有精彩、整洁、绝妙的功能性设计可以真正实现它们的功能？被威廉·莫里斯称为“劳动的唯一特权”的制作过程中的快乐，对于我们大多数人来说只是一个遥远的回忆，它着重于强调那些依靠外观的满足和有限的工具来实现的完成品所提供的“现成的”心态。因此，这样的作品似乎不会在更广阔的人类需求领域获得一席之地。现在已经到了改变方向的时候了，让我们通过回到我们正在做的、或想要做的最初的目的——人类的目的——来调整我们的思想。我们必须将我们在不远的过去所学到的那些东西应用到一个更广阔的环境中去。我们必须致力于建立一整套的价值去给功能性设计一个鲜活的意义。再者，在价值层次上，人类的价值应该再次获得优先权。我们应该认识到，功能的层次是环环相扣的，并且牢记囊括所有这些价值的是人类。我们必须发展出一种功能性的思想，直接指向这样的方向：所有人类的意图和有用的对象都有机地相互交织在一起，只有这种结合才能使他们的存在获得认可。

这些思想和期望体现在视觉传达设计形式，尤其是在书籍设计中，其可能的具体含义是什么？那些和今天其他设计相关的、以及我们极力主张再定位的那些当代书籍设计的情况又如何？

当其他不受传统影响的人造产品经历良好的变形的时候，当几乎每个产品根据功利作用、新材料和新技术被重新评价时，书籍形式几乎不被近来的技术和科技的进步所动。

显然，如果书籍要在我们希望的那些更广阔的范围内起作用，在工业条件下它就必须把握住时代的脉搏，并且必须在现实基础上达到一个新的功能水平。在所有那些现在影响着制作最人工化产品的方法方面，书籍制作都会是有效的。

那样，首要的工作是根据机械的发明重新考虑媒介物，并重新调整先进印刷技术工作和复制方法。如果用发明的精神去做书籍设计，用先进理论的精妙知识去喂养它，它将必然被打上诚实和清晰的烙印，这是功能诉求的第一步。

但是要赶上其它设计，书籍设计必须不仅在其制作上，而且要在其执行上有效。设计者必须重新思考书籍在它们的物质、视觉和心理方面的功能。就像它的视觉形式被眼睛所触摸一样，一本被双手触摸的书要有重量、尺寸、厚度和触觉的品质。如果它能够适合使用着它的双手，书籍的物理形式在功能上就会极其有效。书籍可能会被觉得具有与作为一把工具或器具相同的感受，并且会成为模型以便双手能非常完美地“操控”它。

视觉形式的书必须适合我们眼睛的需要。如果页面的尺寸、字的尺寸、字的分类、它们的重量和面积、纸和墨水颜色之间的明亮对比个方面的关系被控制好的话，可见和易读这两个因素的影响就可以与视觉功能相结合。但我们不是单单用眼

睛在阅读，而是眼睛背后的意识在阅读，页面的组合必须由有知识的心智和充分的理解力来引导。我们已经明白人们不是通过个体碎片的集合，而是通过抓住整体的要义来解读图像和意义。我们不是通过每个字母分离后的集合，而是通过看到统一的整体、词语或词语单位的结构来阅读。印刷受限于制作字母或铸造铅字的机械技术，在印刷的机械逻辑里印刷不能和视觉组织的程序接触。阅读条件受印刷机械的限制，眼睛被强迫跟着严格的行数制约，进行着很不舒适的阅读。视觉上的千篇一律导致了眼睛疲劳。技术创造的新可能性，以及关于视觉感知规律的发现是能够同步的。将来的出版者们将面临着一个挑战；同时他们也存在着一个希望：印刷将经历一个把书籍设计带入一个与真实世界水平相对应的再形成过程。

单页面的清晰视觉结构尚不足以使一本书完整，一本书支配着读者眼睛的活动。就像一个乐章中有着把调子合成生动旋律的连线一样，书也应该是一个活动着的连续。防尘封面、装订、最后一页、扉页、首页、章节开头和所有的页面都应通过一个视觉序列而使其完整。并且这个定向的活动不应该强制性地施加给读者。一本书不像音乐一样只有一个方向，有时候人们想重新读一段或在某些部分呆的时间长些，视觉流程的组织必须足够灵活避开这种限制。

线性的连续，无论经过多么好的组织，仍不能满足一个统一设计的所有要求。眼睛必须紧跟着词、短语、子句、句子、段落、章节和卷册而不断地跳跃。在阅读和看图片中有着各种各样的任务。阅读由于文章含义和解读这些含义的视觉重心而有一个变化着的节奏。

在符号、词语和图片的序列中有一个固定的韵律和节奏。今天的书很少会出现能够与读者眼睛的活动节奏相协调的形

式。与我们口语的节奏相分离，从有节奏的流利手书中被移除，我们的书大多只是词语的沉闷的房子而已，严重地缺乏节奏重音——而这些重音在口语中是存在的。

想让一本书完整，信息的绘图形式必须与作为媒介物的思想的特征相匹配。一本书能够有一个完整的个性——它的外貌能够和它里面的内容相应，它只能通过口头内容转化为视觉术语才能获得一个真正的脸孔，它是精神的真正统一。

视觉理解的规律是以时间的视觉习惯为条件的。视觉传达只能在适应新的环境和新的当代人的心理时才能生效。书籍设计若要生效必须根据当代情境作出重大的调整。

机器、汽车、飞机、快速火车、闪烁的灯光显示器、橱窗、街景、运动画面、电视已经变成当代情境的普通特色。伴随着人造光源营造的灯光效果的丰富，摩天大楼复杂的尺度和它们上面错综的空间格调，还有地铁，它们使视觉经验接受到一个比任何早先环境曾呈现的要更快速和更密集的信息。视觉印象的持续时间太短了，人们几乎没有时间去接受不重要的细节。当代人的视觉习惯经历一个新的转变并且发展出了一套简洁、有说服力和结构清晰的习惯用语。我们的视觉有效地学会了发现最基本的关系。

简单和精密的趋势被今天人类生活的某种心理需要进一步加强。我们不再被动地观看，我们思想中形成的映像不是简单地反映外界。我们宁愿看我们正在寻找的东西。我们的动力、目的指导我们的接受方式。工业生产引进了新事物、机器和机械产品。它们通过清晰地认证、严谨的功能需要、实用和经济变得极度的精密和服从。在一个混沌的世界中，这些东西作为唯一完美和符合逻辑的人造物出现。机器清晰的机械功能、零件的完美协调和准确无误的清晰的关系就是人类寻找的生活

中逻辑和秩序的绿洲。在一个充满矛盾的令人窒息的世界里，清晰、精确、经济的价值观与矛盾的价值观念尤为引人注目。最广受欢迎的审美价值观是汽车、飞机或喷水笔的设计，那不是偶然的，因为如果要想让视觉传达的形式变得有效，那就必须使用这些直白的视觉语言。

功能的适当也有另外的含义。设计的逻辑与经济的设计是同义的。在生产的演进中，特别是自从工业时代后，劳动的区分和有效的个体合作显得越来越重要。尽管当前这个原则危害着个体的完整，但它的重要意义是毫无疑问的。如今，当新的交流工具大规模涌现的时候，重新认识劳动分工的意义就非常有价值了。去理解什么形式的交流能够最好地满足信息的这一要求看起来是非常重要的。动画摄影和电视成为我们生活中主要的方面。随着时间的推移，它们已经很难在他们现有的领域内有效操作。直到最近书籍业中的先驱者才就电视对书籍业的冲击问题表现出强烈的关注。社会需要那些可以为相应的问题找合适的代理商并能够在新旧视觉传达形式之间发展出恰当功能分工的有创造力的思想者。书籍设计会像在电视中习惯的那样使用蒙太奇技术和动画——这一点是极有可能实现的。

设想一下书籍设计将会遇到所有这些问题和其他功能的性能的要求，从而将会更好地满足自身的功能，在真实的当代生活中，仍有一丝渺茫的希望，要去满足人们最潜在的需求。那么，这不仅仅是出于经济考虑和使用考虑的书籍，它要去设计的又是什么呢？

随着产品数量的不断增长，人类自身变得殚精竭虑，没有能力从他自己的劳动中获得收益。传输的限制，让他很难感到创造的乐趣。他无法拥有经他自己的双手改变的产品，他丧失了技艺的感知和统一，因而无法达到能够令他真正满足的协



调。受限于一个又一个独立活动着的机械的细节，在机械产品复杂鲁钝的齿轮旋转中，他逐渐地失去了能够保证他拥有丰富生活的敏感性。对他成长为人至关重要的食物的耗尽，使他失去了重心和他最深切渴望的含义。通过那些只能经由机械化而得到的批量产品，人的敏感性、完整的情感，已经被毁掉或至少是变得愚钝和歪曲。通常情况下，我们大多数自由的活动并不会耗尽我们所有的精力。在我们的艺术中，或者甚至是在艺术欣赏中——电影、广播、电视图片、还有，对书——我们是被动的、懒惰的、旁观的，这一点极有意义。我们所感知到的只是生活最重要方面的小部分。我们并不靠着任何形式的创造经验过活；我们通过视觉、听觉和肢体感受愉悦，而并不需要动用我们的全部感觉器官。在专业化的时代，我们经验也变得专业化，并已失去了在协调各方面过程中获得的活力。

为了抵挡这种浅薄，为了成为一个更丰富的人，我们必须不遗余力地帮助人们拯救和恢复他们迟钝的敏感性。这是每个人造物的主要功能，这种功能是为了适合人类的真正要求，并且帮助他们将生活作为一种完整的和谐的行为流程来感知，在这个流程中，他的感觉、情绪和观念水平和谐地共存。有机的人类经验必须和人类的机械化并存，人类的机械化推动和敦促着他们，以使他们适合机械的节奏。

我们必须找到那样一些感觉，在那些感觉中、并通过那些感觉，人类与自然、人类和人类之间的纽带又能再一次被体验。创造性的经验是人类掌握的重要的组织 and 整合本领，是潜在的更丰富的人的催化剂。沉醉于创造和构想的艺术能够带来我们所需要的敏感性，这种敏感性能保护人类不被进一步扭曲，以至于远离他至善的本性。每一件人造物，即人造环境中的每一个元素，如果它是艺术的一种形式，如果它有统一、比

例、节奏和起作用的匀称，都能够称得上是具有了它最本质的功能。

书籍设计应该针对的目标是一个有节奏感的特质，这一特质以恰当的技术和实用的限制为条件。我们制造生产工具的活动，以及为了经济体所做出的努力，引导着人们找到了节奏，进而发展成为艺术。日臻完善的职业化运动使万事万物比它们起源之时更为广阔和更为丰富。在做一个罐子的生产过程中，黏土上镰刀扫过的痕迹、砧骨锤子敲过的痕迹、手指摆弄过的痕迹，变成为舞蹈的痕迹、旋律的痕迹和装饰的痕迹。节奏，它将个人活动和制作体系相协调，比它起源之时变化更大；它变成身体和思想之间、材料和工具之间的统一标志。它变成个体内部或团体内部互相依赖的一种表现。它能帮助书籍设计达到它最终的功能形式。

在当代思想和视觉中有一个新的挑战，这个挑战来自语言的一个总的重新定位的需要。视觉和思想的改革正在发生。我们正在向同时的、透明的、互相渗透的更广泛的习惯转变。这些正在代替思想和视觉中的线性观点。当代绘画、建筑、设计、写作和物理科学正在发展出一套接近这一新的操作领域的新方法。绘画中的透明度、建筑中内、外部空间的互相渗透指向一个更动态的同步进行的视觉语言。对这种新语言，印刷交流有它自己的贡献，也有着在新视觉世界中的新位置。

让那些最终创造出书的形式的人们取得相互的合作吧：作者、书籍设计者、画家和凸版印刷者。当一个设计者几乎没有机会了解书的内容时，他怎么能使一本书的个性和节奏符合？当他不知道别的合作者面对的问题时，他又如何能使他的形式意图与之吻合？在一个自由互让的关系中，一个合作团队能发扬一种综合的精神，一种真正属于二十世纪的技术。只有这种

合作能刺激作者考虑真实条件下的书籍。它能帮助他在一个新的、更富有的、多空间的文学艺术发展中，考虑到视觉节奏而进行思考和写作，这将会在所有层次的感觉经验上影响人类的敏感性。

单单从数量上来说，适于印刷的设计是我们视觉环境的一个重要方面。无论如何，印刷设计不可避免地制约着人类的敏感性。我们的职责是要提醒这里正在出现的情况，并使我们的设计适合它们的全部目的。

如果图形形式完全是为了为人类的利益，我们希望有一天我们将履行我们的义务，并且帮助再次实现真理，让它不再只是一个口号。我们能创造真实的形式而不是应用公式。因此我们能带回最真实的传统的意义，这一意义就是去理解：今天，是过去的真正价值的生动延续。

# 1951

## “MAYA状态”<sup>①</sup>

[美]雷蒙特·罗维

雷蒙特·罗维 (Raymond Loewy, 1893-1986) 是20世纪最为杰出的工业设计师之一, 现代工业设计职业的先驱, 在美国也是一位家喻户晓的名人。罗维出生于法国, 曾在法国学习工程学, 一战时期参加了法国军队。1919年, 雷蒙特·罗维前往纽约。1929年雷蒙特·罗维在纽约开设了自己的工业设计公司, 此前他一直在纽约从事插图绘制、橱窗陈列及广告设计工作。在接下来的50多年内, 他的公司设计了火车、灰狗汽车、可口可乐包装瓶、国际农用收割机、太空实验室, 并为一些世界上最大的公司设计了不计其数的其它产品 (包括公司识别系统及公司标志)。本文摘自其极富盛名的自传《精益求精》(Never Leave Well Enough Alone, 1951) 的摘录中, 罗维将他的设计策略描述为: 为任何已有产品建立“极度先进, 却可接受”的设计方案。 (刘爽)

---

<sup>①</sup>摘自雷蒙特·罗维,《精益求精》(Never Leave Well Enough Alone), (纽约: 西蒙与斯卡斯特, 1951); 277-283。

作为140家公司的设计顾问——其中大多数公司都是一流的，并且一直关注着消费者的反应——我们应该能够从中发展出我所谓的公众接受第五感，无论是一系列图形、商店的布局、肥皂的包装、汽车的样式，还是拖船的颜色。这是我们的职业中一种使我无限着迷的状态。我们的愿望就是给予我们的购买者所有能够研究出来并且科技上能够生产出来的最先进的产品。不幸的是，事实一次又一次证明，这样的产品却并不总是卖得很好。对于每一个单独的产品（或是服务、商场、包装等）来说，看上去都存在着一个临界区域——消费者们追求新颖的愿望会到达一个我所谓的休克区域。在那一点上购买的强烈欲望会到达一个稳定水平，而在某些时候发展成为一种对购买的抵制。这是一场介于新奇的吸引与未知的恐惧间的苦战。成年人群的口味是，他们并未准备好接受一种对他们需求的逻辑性解决，如果这种解决意味着太大的不同——同他们已熟知的接受程度相比。换句话说，他们只愿意走那么远。因此，一位明智的工业设计师，会清楚地知道休克区域存在于每一个特定问题里的什么地方。在这一点上，设计达到了我所称之为的“MAYA（极度先进，却可接受）状态”。

就时式而言，设计师能走多远？这是决定一个产品成败的首要问题。对这个问题圆满的解决也就是要了解美国消费者的口味。

我们设计师都是现实主义者，我们喜欢处理现实问题。可是，这里没有尺码，公众对于先进设计的反应是没办法画一条曲线来规定的。然而，在所有这些变化中，却存在着一些合理的既有事实，它们可以帮助我们思考。作为心理上的工程师，关于设计接受度，我已经试图用简单的条目引入一些法则到这类人类审美行为的纷杂泥沼中来。

作为在这一方向上的第一次努力探索，我想表达雷蒙特·罗维协会成员在这一问题上的观点。应该记住，结论必然是经验性的，通常我们在谈论工业产品时，他们却提供了更加独特的自行推进领域。

1. 一个强有力的公司在一段时间内，大批量生产某一特定的成功产品，从而趋向于建立一种特别形象，作为自己领域的标准（作为外观或式样上的标准，公众或多或少接受它）。

2. 任何新设计突然脱离这个标准，都意味着制造商要面对不可确定的风险。（我们稍后将分析这种风险的特性；它同时有积极的和消极的方面。）

3. 在大型制造企业，这种风险会随着先进模式与已有标准之间的设计差距呈平方方式增长。（简单来说，对于一个大公司，几乎没有什么风格可以长久存在）。

4. 而在小型的制造企业或是独立汽车制造厂中，这种风险也会随着设计差距呈立方方式增长。（对于这些企业，是很难制定一种设计标准的，因为他们产品的设计风格还不足以覆盖整个国家。）

5. 如果这些小型的制造企业或是独立汽车制造厂能够建立一种他们自己的规范，他们或许可以促使大公司加宽他们当前设计及其下一个设计间的设计差异，而这些大公司想利用这些差异来建立一种新的、不同的标准。或者，相反地，大公司也可以通过减少这种差异来进行报复——强制性地重构其自有标准的有效性因而在竞争中使这种差异的可信度遭到怀疑。（他们的销售人员将会对其未来的消费者说，“我就不会买那种东西，那太极端了。你不会喜欢的。”）大公司通常会通过共享其大规模产品的势力来支撑起其所在的领域。

6. 消费者在其对产品式样的选择上会受到两个相反因素的

影响：(1)新产品的吸引以及(2)对未知产品的抵制。正如凯特林（Kettering）<sup>①</sup>所言：“人们对于新事物还是很开明的，只要它们确实跟老的相似。”

7. 当对未知的抵制到达休克区的极限时，就产生了对购买的拒绝，设计问题也就达到了MAYA状态——极度先进，却可接受的状态。

8. 我们可以认为，当有30%（粗略的数值）或更多的消费者表示出不会接受一个产品时，这个产品就达到了他的MAYA状态。

9. 如果对消费者来说设计看起来太激进，他就会拒绝购买，而无论该设计是否是一个杰出的设计。换句话说，在MAYA状态下，设计本质的内在价值不能够战胜由于其过激而带来的抵制。关于此问题有一些法则：

(1)青少年群体最乐于接受先进的思想。

(2)两个原本都有着较高MAYA系数的未婚青年一旦结婚，其MAYA系数就会降低。（换句话说，他们结合后的口味变得更加保守，他们的购买习惯变得更加实际。）

(3)年长群体日益受到青少年观念及风格的影响。（这一进程正在加速）。

(4)妻子往往是购买的决定者。她对于购买的影响似乎随着结婚时间的延长而成比例减少，直到到达一个稳定水平，然后在其后的日子里又逐渐上升。

(5)MAYA状态会随着地理、天气、季节、收入水平等而变化。（如，一个先进设计在得克萨斯州会比在北达科他州卖得

---

<sup>①</sup>查理·弗兰克林·凯特林（Charles Franklin Kettering, 1876-1985），美国汽车工程师，他在1920年到1947年任美国通用汽车公司的副总裁以及研发主任。——译注

好，深色在宾夕法尼亚州比在得克萨斯州更受欢迎。激进的设计在大城市、大学城及旅游城市较易被接受，而在矿业城市及农业区则较难被接受。）

总而言之，我们得承认，任何先进设计对制造商来说都意味着一定风险。我认为，要么适当地接受风险，要么就是慢慢地，最终让公司销声匿迹，除此以外别无选择。

精明的制造商们会像艾森豪威尔将军所说的那样，冒一次“有备之险”。上述理论虽然是经验主义的，却有助于他们深思熟虑。

风险意味着什么呢？有多少人就有多少种定义。我们的想法如下：

首先，一个大型而且是成功的公司能够不去冒着超过最小限度的有备之险而年复一年地运营良好。它自身的标准就起到一种时尚风向标的作用。这一平衡将一直保持到另一家有着同等影响力的公司依照不同的路线成功地建立起属于它自己的标准。

第二，基于最小化风险，一个小型的或独立制造企业将能在很长一段内存活，只要他紧跟这些已被接受的风尚标准，这些标准是由处于领导地位的制造企业建立起来的。但是这样紧随风尚的公司无法经过进一步发展而挤进前列。滞销会随后发生，并导致最终的停销。

第三，假设质量、工艺以及价格都是既定的，对于小制造商改进其生意来说，有备之险就是一扇敞开的大门。它是成功运营及商业扩张的钥匙。

第四，有备之险应该始终使设计不超越MAYA状态而立于疯狂的商战之外。这是我所谓的“时尚突击”，借用了一个医学术语“突击手术”，这是一种从病人体内取出大量骨骼或组



织的手术，通常作为一个癌症患者的最后冒险疗法。

第五，在一个既定的消费风潮中，有合理的方法来预知一个既定产品的MAYA水平。这个消费者“风潮”指的是：所在州、州的所在地点、收入以及地域特色等等。

上述理论也许并不完善，但也有其价值。我们已经在上百家公司数以千计的产品设计、包装设计及建筑设计中有效运用了上述理论。

勿需多言，使用数学符号——立方、平方根等，也不能说就一定准确。上述理论象征性地用以表示一种无法测量的关系。

指导我们的顾客在原始森林里使用先进设计并不是我们作为可信的向导的唯一任务。例如，无论何时，我们应该在一个新产品被开发出来并准备好生产之前，最大限度地发挥想象力，提前预知任何未来可能的损坏、误解，或是成为一个不愉快的玩笑的话题。为了说明这一点，在最后一分钟，我们得停下这样的设计：一个家用搬运设备在一定的光线条件下所呈现出来的外貌有点像一个青蛙头；或者一个既定型号的冷却装置，它的隔栅通风口和两边的把手看起来有点像鲨鱼。大家都会记得一款著名的汽车，像一只很漂亮的猫，却不幸地被认为是“肥胖的6”，这可不利于销售。或者拿这本书来举例，我最开始将其命名为“敲入I”，读者可能会说，我敲入I所能得到的，只能是肠炎。（英文中，“肠炎”为enteritis）。对于这本书这可不是件好事。

至于年龄群所涉及的，有一点明确的是，比起20-40岁的人来，青少年特别易于接受先进设计。而40岁以后，抵制急剧增加。换句话说，警惕的工业设计师的梦想是为青少年做设计。但是制造商们意识到这是一个低回报群体，这真十分

可惜。

我斗胆地说，如果青少年的设计接受度能够延长至25岁年龄层，许多先进设计将能够被生产，并且有更多的销售保证。然后作为传染销售很快向年长些的阶层推销。但是无论怎样，我要说，美国青少年对整个美国经济各个领域及服务起着巨大作用，因为他们激发了先进思想。该群体的影响力是其有限的购买能力的许多倍。他们就像是整个国家的推动者。

我个人受这些少男少女们的影响至深，并且我尊重他们的品味。无论他们是否会周期性地落入一种愚昧时尚，但这些并不会伤害他人。他们的基本品味从根本上仍然是正确的。因此，孩子们，你更有力，你是国家的神经中枢。

# 1954

## 设计师是什么?<sup>①</sup>

[美]埃尔文·鲁斯提格

埃尔文·鲁斯提格(Alvin Lustig, 1915—1955), 美国当代设计先驱。对书籍与书籍装帧设计、杂志设计、室内设计、纺织品设计以及他对教学的贡献使他在有生之年获得了AIGA的终身成就奖。他于1955年逝世, 享年40岁。他将现代艺术的原理引入了平面设计中, 对当代平面设计实践产生了深远的影响。他是少数人中的先锋, 他热心地、虔诚地相信, 当优秀设计被应用到所有美国人生活的方方面面时, 会产生治疗力量。他多才多艺, 而在那些他所更加擅长的媒体中, 他建立起至今仍然有效的标准。埃尔文·鲁斯提格最有影响的设计为在1949年为《Lorca: 3 Tragedies》一书设计的平装本。

本文选自1954年, 埃尔文·鲁斯提格在美国广告印刷协会的演讲稿, 在发表这篇演讲时, 他实际上已经由于糖尿病综合征而失明, 而且离他即将亡故之日也只剩有一年时光了。他已确定这一主张, 即: 设计

---

<sup>①</sup>首版发表于《字说》(Type Talks), 第76期, (1954年5月)。再版于《埃尔文·鲁斯提格选集》(The Collected Writings of Alvin Lustig), 1958年由Holland R. Meckon编辑出版。

能通过一种审美手段增进信息的交流从而改善世界。这一主张主宰了他的职业生涯，并贯彻在他于黑山夏季学院（Black Mountain Summer Institute）和耶鲁大学的教学活动中。鲁斯提格被其朋友（和客户）出版商兼作家亚瑟·科恩（Arthur Cohen）称为是“有着极为宗教的一面——‘一种对于宇宙秩序的感知’——而且他将图形设计看做是能被用来创造这样一种秩序的工具。本文是鲁斯提格最后一次宣扬和讲授他的观念。鲁斯提格认为，设计师不应该屈从于武断的规则和贸易限制，而是应该去增强他们作为‘大写的’设计师的立场。”（刘爽）

设计师是什么？广告公司艺术总监将广告设计作为一种特殊的市场调研背景来对待——客户的特定问题，等等、等等、等等。所有这些使得广告得以传播的研究也许能够证明什么，但我不相信这些。他们能够证明的一切，不过是部分至今未被发现的广告成功或失败的原因。他们不能证明设计卓越的广告没有效果。他们不能证明没有抄袭的广告没有效果。他们也不能证明所有类型的广告均没有效果。关于广告设计，我怀疑调查和研究什么也证明不了。

我不认为这是设计好坏的问题！为了能够清晰地表明我自己在这问题上的看法，我必须谈及一些看起来与广告全然无关的问题。这看起来可能有点冠冕堂皇，但是这一理论可以在实践中生效，就像我的一些例子所能证明的一样。

首先，设计在某些方面与由社会所造就的世界相关。无论你是在谈论建筑、家具、服装、家居、公共建筑、器皿还是设备，每一个设计实际都是一种社会表达。人们会以最大的热情

和最快的速度响应那些表达了他们的感受与品味的设计。

人们得花时间来适应设计。就像最近十年来，“现代家具”和“现代家居”被认为是太冰冷和怪异了。今天，它们已经很平常，并且人们已经非常平静地接受了它。伟大的设计师们预知了他们所在社会的需求，并在社会完全准备好并愿意接受它们之前，将这些后来被证明真正被社会所需要的东西表达了出来。然而，设计师们并非是在完全黑暗的情况下工作的。他无法依靠市场调研，他必须让自己成为开路先锋。他的伟大之处就在于，他能够在一种几乎是无意识的状态下，先于时代认识到趋势，这个趋势对他所处社会的适当表达具有很大贡献。

那么这归结于什么呢？如果他依赖于市场调查，二十年前，或者甚至是十年前，他将会仍然设计传统风格的家具，建造些维多利亚风格的房子和十九世纪的工厂。在图形艺术领域，他将会局限于西洋玫瑰或是这一类的视觉设计。但是正因为预料到了他所处社会的未来口味，正因为正确地预知了将会变得合适和正确的东西，我们现在才得以拥有新形式的设计，这些设计被当做我们时代的特色而接受。他即有所遵循亦有所指引。他遵循的是本能，他指引的是大众。

这个例子表明了与广告设计有关的许多事情。它指出了市场调查在试图预测大众将会购买什么、喜欢什么，以及什么东西将会取悦于他们时的不可靠性。所有市场调查所能显示的仅仅是在当前，是什么取悦了大众。从这些调查中得出的推断可能并不比设计师直觉的即兴创作更加可靠。当然，公司是在即时即地开展工作的。它才是做出真正重要变革的杰出艺术指导。大多数时候，那些看起来即新颖又重要的东西不过都是老一套，只不过是看起来新颖，而这大概就是事物应有的方式。

无论你是否在谈及艺术、版式、稿件还是字体，这就是广告人员要用其经验以及他由手头问题获得的教训去完成的职责，而不是用客户的钱去做实验。如果客户愿意实验，那就去找些在创造与众不同的新生事物方面天赋异禀并具有特殊才干和经验的人。

我并不是说设计师是革新者——在某段时期内。

这就是为什么你会得到如此多的对设计师的定义。设计师啊设计师。我是说要把“设计师”一词的首字母大写。我所说的那种设计师是雇佣设计师，因为他会赋予他所接触到的任何东西一种新鲜和新颖的感觉。他用不同的方式处理问题。我认为在这一点上类推是很必要的。对于一位女士来说，想要在一家百货商店买到一件独一无二的特别为她定制的成衣是不可能的，并且这成衣要能够表达她的个性并强调她最美的特点。再者，任何一个人想要一幢特别的房子，一种类似于艺术品的住宅，他得去找富兰克·劳埃德·赖特或是格罗皮乌斯。这样的房子你在莱维敦<sup>①</sup>是买不到的。

如果我们将这个例子运用于图形艺术，特别是广告中，我必须指出，广告公司的艺术指导就是一个设计师，他专攻某一特定形式。但是，因为许多理由都清晰地显示出，他不是“自由”设计师。他得面临并顺从主宰他职业的商业因素。而用大写字母D的设计师只有在人们呼唤“自由”设计师时——也就是，在需要一位具有罕见和特殊想象力的设计师时，才会有所行动。当人们需要一种新鲜的方式或是一种突破性的思维时，这样的设计师或许会创造出一种模式，成为商战中的领军

---

<sup>①</sup>Levittown，美国纽约州东南部的一个社区，始建于1947年，当时是为二战的退休军人提供低价住房而建的。

广告。从我自身看来，这样一种方式不会由那种想法而来，这种想法通常被认为是一个成功广告创意的本质。

我不能也不想对广告以及这个行业的内在问题加以任何批评性的评论。我只是认为某些偏见才是评论的主题。人们趋向于照搬惯例……设计师、艺术指导、广告文案编写人员以及商务人士都是这样。想象的空间越发狭窄，■此他们开始在科学或伪科学定律的基础上调整他们所遵循的惯例。每次我被告知有些东西“必须”要以这样或那样的方式去做时，我最终总能发现“必须”并未彻底掌握其所意味着的份量。

设计师的角色以及他最重要的“必须”就是保持自由，尽他一切可能保持自由，从影响了设计领域那么多人的偏见和成规中保持自由。他必须时刻保持警惕，在懈怠于按部就班的大势里保持清醒的头脑，准备去试验、游戏、改变并创新形式。如果他缺乏内在的能力、见识以及做出符合时代选择的直觉，则他的成就将比较有限并且最终会被迫进入另一个领域。如果他具备上述这些特性，在设计的所有形式中，他将引导一种新的更有效的方式。

关于销售，我所能说的一切都是以前说过的。优秀的设计不会伤害销售！我并不赞成临摹与艺术的争论，因为争论本身即是错误地陈述了问题。实际上，如果一个全是文字的广告设计巧妙，它可能在一个合适的情况下生效。而一个全是图像的广告如果执行不当，则有可能一败涂地。我所关心的是“大写的”设计师在向任何一个图形艺术或是任何一个重视设计的领域介绍一种新鲜思想时所能担当的重要角色。对于这样一种设计师的正确使用，既不是让他担当另一公司的艺术总监，也不是让他做另一个广告人。如果把问题交给他，并给他用自己的方式去解决问题的机会，许多事情就能获得成功。你既可以用

感觉、目标等方式确切地告诉他你想要什么，也可以让他无拘无束地运用自己的技能和想象。一旦让设计师发挥他们最大的专长，他们所取得的成就就会和其客户所做出的贡献一样多。知道如何使用设计师以及如何与他们共事就像设计师本身要做的工作一样重要。不当地使用设计师，就像不当地使用一个很有技巧的顾问一样，很可能失败。选择在广告业和广告公司中就职的设计师们应该知道他们的技能与问题，除此以外，广告公司也必须知道设计师的意义和技能。



# 1955

## 约和约瑟芬妮<sup>①</sup>

[美]亨利·德里夫斯

亨利·德里夫斯(Henry Dreyfess, 1903-1972),美国工业设计师,他的职业背景是舞台设计,在诺曼·贝尔·戈蒂斯的设计事务所中当过学徒。1929年他改变专业,建立了自己的工业设计事务所。与雷蒙德·罗维德等许多同时代设计师不同,德里夫斯不是一位样式主义者。他的一生都与贝尔电话公司有着密切的关系,是影响现代电话形式的最重要设计师。德里夫斯1930年开始为贝尔设计电话机,1937年提出听筒与话筒合一的设计。在与贝尔的长期合作中,他设计出一百多种电话机。德里夫斯的电话机因此走入了美国和世界的千家万户,成为现代家庭的基本设施。德里夫斯设计的其它产品还有“Hoover Model 150”真空吸尘器(1936)、纽约中央铁路的新型“20世纪”机车(1938),以及John Deer A型与B型拖拉机(1938)。德里夫斯还是第一任美国工业设计师协会(IDSA)主席。

---

<sup>①</sup>选自《为大众设计》(Designing For People), (New York: Simon and Schuster, 1955):26-43。

本文摘自德里夫斯的著作《为大众设计》的第二节。该书的框架曾在1950年的《哈佛商业评论》上发表过，1955年首版，后多次再版，是一本公认的设计经典。该书通过作者自己的设计之路告诉人们，真正的工业设计师必须是一个文艺复兴人——一个工程师、商人、公关专家，同时也是一个艺术家。本文通过“约”和“约瑟芬妮”一男一女两位主人公的口吻，叙述了德里夫斯的设计原则和目标。德里夫斯的一个强烈信念是设计必须符合人体的基本要求。他认为适应于人的机器才是最有效率的机器。经过多年潜心研究有关人体比例和功能的数据，他后来出版了《人体度量：设计中的人性因素》（1961）一书，从而为设计界奠定了人机工学的基础。（刘爽）

如果这本书中有一个男主角和一个女主角，他们是一对夫妇，叫做约和约瑟芬妮。

约与约瑟芬妮是由简单的线条绘制的一个男人与女人的形象，他们一直占据着我们纽约及加利福尼亚办公室墙壁的一席之地。他们看起来并不浪漫，只是冷漠地注视着这个世界，图表和度量数据像苍蝇一样嗡嗡地在他们身边环绕，但对于我们来说他们是非常宝贵的。他们提醒着我们，我们所设计的每一样东西都是被人使用的，而这些人有着不同的尺寸以及不同的身体特征。约扮演着大量的角色。在24小时内他要测定莱诺整行铸排机的控制台位置，他要作为一个航空座椅的使用者被测量，他要被塞进一个装甲坦克，或是驾驶一台拖拉机。我们也会说服约瑟芬妮熨熨衣服，坐在一部电话机总机前，推着真空吸尘器满屋子打扫，或是打一封信。无论他们做什么，我们

都观察他们的每一个位置及反应。他们是我们全体员工的一部分，代表着我们为其进行设计的千百万消费者，他们控制着我们设计的每一根线。

约与约瑟芬妮并非是从一本解剖学书上轻盈地跳到我们的墙上去的，他们是我们办公室多年研究的表现，不仅仅是他们的生理形象，也包括他们的心理。

仅仅是作些解剖学图解上的平均测量并不困难。然而，工业设计师们要考虑的则是大批的公众，确定极限尺寸是必要的，因为我们必须考虑从最大到最小的男性和女性身体变化状况。毕竟，大部分人体并非平均尺寸。

约与约瑟芬妮有数不清的过敏症、禁忌以及困扰。他们对那些摸上去不舒服或不自然的东西反应强烈；他们对过强或过弱的光线、对讨厌的色彩感到反感；他们对噪音敏感；他们害怕不好的气味。

我们的工作就是使约与约瑟芬妮和他们周遭的环境相协调。这一工作被叫做人机工程学。从那些经过我们汇总、详细审查并转换出来，堆得跟山一样高的数据中，我们填补着人类行为与机器设计之间的缝隙。我们收集了有关头部、大腿、前臂、肩以及所有能够想象得到的人体部位的详细数据，包括所有最极端的例子。我们熟悉一只尺寸为平均值的脚舒适地踩在踏板上的压力系数；我们知道一只手能作多大力量的有效挤压；我们知道一只胳膊触及的尺寸范围——因为我们需要知道，在一架机器上，按钮或操纵杆要放置在离中心控制器多远的地方；我们知道耳机的尺寸、接线员戴在头上的听筒的尺寸、军用头盔的尺寸、双目望远镜的尺寸——所有这一切均基于我们对于头部数据的掌握。在这一基础上我们来进行最大化——最有效的机器是围绕着人建造起来的。

下面我们来关注约瑟芬妮在每周的熨衣服劳动时所碰到的问题。她将在熨衣板旁花上数小时的时间，除非熨斗“合适”，不然她将会烫伤手，或者感到很疲劳，要么就是身体的某一部分疲劳过度。

在开始我们的设计之前，我们将熨斗设想为手臂的延长或附加物，那么手腕就是灵活的接合点，手指和手掌是紧抓熨斗的牢固的把手。如果我们忽略哪儿是肉哪儿是骨头、哪儿是塑料哪儿是金属，并把全部的联接物都当做一个完整的整体，那么这个设想就能被很好地理解。带着这样的设想，我们再去看人体测量学家为约瑟芬妮所作的身体尺寸图表。此外，通过与很多家庭主妇交谈，我们得知，在一整天的辛苦的熨衣服工作之后，不仅手和手臂常常会疼痛，脖子、肩膀和背也会疼痛。我们测定出能够让一只手舒服地持握的热度数值，以此来展开我们的设计，于是我们可以用绝缘的塑料来保护手。这得到了我们的医生顾问的查证。然后我们把目光放在轻便、平稳的熨斗上，这样就不容易因为把力总是用在某一点上而导致过度疲劳。

如果对一个家庭主妇来说，熨衣服的“感觉”是重要的，那么可想而知这对使用义肢的残疾人而言就更是无比重要了。关于这一点，是我们在为退伍军人管理部门的工作过程中得到的宝贵经验。为了努力去理解残疾人的困境，我们的工作人员把义肢捆在身上，结果当然是不舒服。这只是健全的人想当然的想象，他们是无法使用这些机械设备的。最后几个残疾人和我们一起工作，脱掉他们的上衣让我们看他们如何调整他们的肌肉去操作被他们称为“肉手”替代品的金属义肢。他们中的一些人能很老练地从有很多硬币的口袋里找出一角或二十五美分的硬币。他们训练好了自己的“感觉”。通过改变冰冷的金

属触摸，那些钩子成了他们的一部分。通过设计，装置的重量能更好地分散，使得佩戴者能够更容易地进一步发展这种不平常的能力。

想要让约瑟芬妮在工作的时候坐得舒服，这会产生超出一般想象的问题。多年来，农用拖拉机驾驶员总是位于一个不舒服的、高高的、斗状的座位上。测试显示，斗状的座位会产生疲劳，因为它只有一个位置能让人放置臀部，并且过度的压力外露在大腿和尾骨下。现在调整过的拖拉机座位已经按照科学的方法改进，使用了正确的填料和靠背。

一个类似的但更危急的，关于坐的问题于二战时在我们行业中出现，当时我们办公室被委托重新设计坦克的驾驶员车厢。我们发现，驾驶员过度疲劳，当战斗在崎岖的地面进行时，尤其如此。分析显示，车厢设计的方式不可避免地产生狭小局促的位置。而且，因为和炮击装备有冲突，并由于结构的原因而不可能提升炮击装备，同时也因为要保持较低的外部轮廓，所以净空高度不可能再增加。我们极度缺乏可靠的军队坦克兵的解剖学信息，但是约瑟芬妮参与了进来，有了我们图表上提供的信息，我们最终能够让美国大兵约瑟芬妮在他的工作岗位上更加舒服。让定位控制容易触及和在黑暗的内部空间里能轻松辨认也是我们的设计工作之一。在这一阶段的工作里，约瑟芬妮的反映是很重要的部分。在战斗的强大压力下，战士必须自动地找到正确的操作——它必须在显眼的位置上，它的形状必须容易辨认，并且不会和旁边的控制杆或旋钮混淆。

约瑟芬妮有孩子，我们有他们在每一个年龄段的数据表。在我们进行自行车设计时，他们是很好的参考物，我们花费数月的时间来研究把手、座位、以及踏板的安置。一个可调的无轮设备建成了。孩子们轮流骑上去，当把手、座椅及踏板

变换位置时，照相机记录下孩子们的姿势。要确保骑行时最好的姿势，就像是在走路一样；要确保竞赛时最便利的姿势，就像是在跑步一样。我们在全国不同地区拍摄了孩子们骑着他们自己的自行车去上学的影像。这些影像频繁地提供给我们意想不到的信息。影像里展示了一些衣服，这些衣服在不同的天气里都是不一样的。这些衣服是做自行车设计时不得不考虑的一个因素。利用肌肉的记忆比更换踏板的动作更加有逻辑性。对于一个孩子来说，骑辆稍大点儿的车比骑过小的车要更容易些。

如果把约瑟芬妮看做是一个电话接线员，不久之前，她还是胸前绑着电话话筒，头上戴着电话耳机在工作。如果她将头扭过去半英寸，她的声音就会变小。把头一直固定在一个位置，再也没有比这更累的活儿了。电话工程师们非常精巧，他们使用了新的材料，为现代的头戴耳机设计了最轻的塑料话筒，这话筒通过一根铝杆和耳机相连，这使得头部可以完全自由地活动。

显然，工业设计师在很多情况下要考虑女性的身体尺寸。而这种想法可以有个幽默的表达。我们画约瑟芬妮的第一张草图就是刻意来画的，或者说，是（对她的身材）有所保留地来画的。办公室的工作人员马上就说，从没见过这么没有女人味的女人。实际上，她的轮廓看起来像个男孩。每个人都提意见，最多的是说要你玛丽莲·梦露或是简·卢塞尔。有些人质疑她的身高，说她看起来太矮了。这无疑是受了时装设计师的影响，他们总是用高个儿模特来强调他们的风格。最后，约瑟芬妮的形象被改造得更具女性特征，现在，约瑟芬妮看起来比她所代表的普通女性都要漂亮。

多年来我们都保持着让一位著名的医学人员作为我们解剖

学上的顾问。实际上这个医师就是约与约瑟芬妮的家庭医生。他常常跨越半个大洲被召来，以帮助客户工程师来决定一个控制盘的正确位置、尺寸以及外形，或是确定拖拉机上座位与方向盘的正确关系。

另外，约与约瑟芬妮还常常被各种医学专家们检查，耳科医生、神经科医生、心理学医生，以及眼科医生，因为我们做的是预防性研究。

约与约瑟芬妮能“看”到什么程度是设计中至关重要的问题。在重要性方面，这个问题只与工业设计师们能将他们看到的東西表现得清晰相对应。正如我们在其余四种感官上有一张人类工程图表一样，我们有一张视力表。但有时仅仅作些统计是不够的。几年前，当我们设计我们的第一台打字机时，我们的调查显示，速记员们在一日的工作后常常抱怨头疼。易怒的老板可受不了出错，最后，进一步的研究证实，打字机上的黑色亮光漆直接将光线过度反射到这些女孩们的眼中，导致了眼睛疲劳以及头痛。我们提出的哑光皱纹漆现在已被广泛地采用。

对照明做研究，设计师假定视线是我们面前的一个楔子，就像探照灯的光束，从我们的眼睛散开，仅仅包含着我们能看到的東西。完全适应的眼睛有这样的视觉极限——在完全黑暗的、没有薄雾的夜晚，它可以看到十英里以外火柴的闪光。在当代社会，这样的极限很罕见，我们看到的大部分光线都是零碎的、弯曲的、中断的和扩散的。除非做调整，否则能导致神经衰弱、眼睛疲劳或疾病。正确的光线能刺激人、给人以信心或促进专心。

年轻的华盛顿用一根蜡烛的光来阅读，林肯据称用的是闪烁的火光，而小约的眼睛得到了保护。我们知道，舒适的阅读

需要大概15根蜡烛的亮度，并且在家里和教室里要仔细安排摆放。

通过安装在天花板上的固定设备可以得到充足的光线，当它在公共场所、工厂、办公室广泛应用时，我们知道约瑟芬妮在家却常常宁愿要温暖的、讨人喜欢的台灯的光。在这里必须避免眩光，然而充足的蜡烛的能量会产生眩光。

颜色能使得约与约瑟芬妮变得低落和忧郁，能帮助他们消化或让他们生病，能使他们放松，也能使他们产生疲劳。颜色能使人青春焕发，也能使人过早衰老。颜色能用于神经精神医学预防治疗。在办公室、家庭及学校中，也能通过颜色的使用来影响人际关系。有人认为颜色能够促进交谈或是创造一种挑衅式的沉默氛围。颜色能使人联想到暧昧或是敌对，也能使东西看起来更大或是更小、更高或更低，还能使人感到冷或热。这种对于色彩影响的认知并非只在20世纪的发展中才是必要的。事实上，据说两三百年前嗜酒的英国绅士们更喜欢书房的墙纸是鸭蛋绿色，因为他们相信，不知何故，这种颜色能使得他们喝更多的波尔多红酒而不显得醉意蒙眬。

我们公司正忙于使一艘客轮沙龙中的乘客们远离紧张，这房间有80英尺长，但仅有7英尺9英寸高，正好是甲板之间的距离。颜色来帮助我们了。通过在毗邻的墙面以及天花板上使用对比色，我们可以制造该房屋看上去比实际更高的幻象。

近年来，对于工业设计师来说，颜色变得日益重要。例如，在机舱里，一个阴暗的“沉重”色彩能够使人产生一种安全感，然而吸尘器上的明亮色彩则能使得机器显得较轻从而好卖。

我在年轻的时候曾经雄心勃勃地要发现一种新颜色。我知道光谱包含着所有的颜色，但我梦想着也许通过化学或透镜，



一种未被发现的、潜伏在光谱里面的颜色会被显露出来。我显然没有实现这个雄心壮志，然而我们可能已经进入色彩的一个新阶段了。迄今为止大多用于吸引一种普通注意力的带荧光的染料、涂料和墨水，对它们来说不仅仅是被眼睛看到。它们只是在广告牌、比基尼泳装、玩具和年轻人的袜子上才会有。某一天这些闪亮的颜色将作为颜料用在油画布上，作为陶器的釉彩，或作为漂亮织物的炫目染料。

到目前为止，色彩上最大的革新是用一种宁静的灰色，取代了在工厂及机械中实用却压抑的哑光黑色。此后不久，工厂墙壁上用了令人愉悦的绿色。在指出了绿色能够减少视觉疲劳及神经紧张，从而使得操作工人能更有效地工作这一点之后，色彩专家没费什么力气就说服了工厂老板更换其墙壁色彩。

目前为止还没发明出什么器具来测量约与约瑟芬妮的色彩反应，但我们知道他们对于色彩的联想基于某种熟悉的模式。在黄或黄黑色条里有一种关于安全性的色彩代码，这种代码意味着显在的危险，比方说低矮的梁、楼梯或是月台的边缘。橙色或中国红意味着危险，比如开关上的保险丝盒子、切割线或是紧急开关等。绿色象征着安全以及紧急援助设备。蓝色标签或符号表示一个东西次序颠倒或是不应被移动。白色意味着交通调节装置以及废物箱。对于管线识别来说，黄色或橙色意味着危险材料，比如酸、气体，或是蒸汽；蓝色表示保护性材料，比如某种可以消除危险材料的液体；红色表示防火设备，比如喷洒系统；而紫色表示着昂贵的材料。

我们推荐在部队内部交通工具中使用浅灰绿色来代替白色。理由很明显——白色有过于炫目的危险，而且容易弄脏。另外，一个开着的白色舱门下侧提供了一个很好的攻击目标。与此相反，白色在其它情形的特殊用途——比如说，飞机机身

的顶部、油罐车，以及建筑物的屋顶。在这些情形下白色能反射阳光中的热量从而避免物体内部过热。

声音从各个方向炮轰约与约瑟芬妮。五十年前他们听到的许多声音都是悦耳动听的——鸟儿歌唱、马儿踏步、昆虫鸣叫。工业的发展带来了自动铆钉枪的轰鸣、车流的嘈杂和咆哮，以及上升机旋转和急停时发出的尖叫。令人痛苦的声音是130分贝，雷声是120分贝，汽车平均噪音为70分贝，日常说话是60分贝，但是就连窃窃私语也有25分贝。显然，想要完全逃避噪音是不可能的。在工厂中，噪音作为降低效率的一项因素每天都要给美国工业带来数百万美元的损失。很多的努力被用来降低使人精神分裂的噪音。较之十年前，现在的重型机器都装了消音装置，而且现代化工厂也都给噪音部位安装了盖子并使用声学材料，从而比以前噪音小了。

约与约瑟芬妮还会受的气味影响，从而高兴或是难过。大部分有气味的物质分子结构都比较大，因此它们扩散非常缓慢。因此，味道才会留存。比如，香烟的气味会在衣服上停留六个小时或更久，麝香的味即使是在洗过三次后都无法被清除。深色材料比浅色材料更容易使气味停留，按照如下顺序：黑、蓝、绿、红、黄、白。基本的气味有华丽的、腐烂的、芬芳的、烧焦的、水果味的、幽雅的、刺鼻的味道。工业设计师在工作时必须考虑所有这些味道。比如，如果在一个飞机内舱设计中过多地使用了皮革，那么皮革的刺激性气味就会使人感到不舒服。

我们将有价值的数填进文件，比如在设计一个把手或是操纵杆的正确位置时，一个人能在不费什么力气的前提下所能达到的平均距离；或者在设计一个房间时，能使人感到放松的颜色；以及其它精确的细节，我们将这些数据一次又一次地反

复使用。我们知道拉动的力量比推动的力量要大，在重压之下，直径在半英寸以下的把手容易将手勒疼；然而如果把手的直径在1英寸或1又1/4英寸以上，感觉上就会过于肥胖而且也没有安全感。我们知道对于一般刹车设计，35磅重的足压较为正常，而这种足压最大时有60磅；油门上的足压应该是10到15磅重，普通的静止足压大约是6到7磅。我们知道一个圆形刻度盘，比方说一个速度计，就比一个直线型的易读。在印刷字体中，小写的字母比大写的读起来更快捷。我们的资料显示，有6%—9%的美国男性及4%—7%的美国女性是左撇子。好在，大多数产品左右手都能使用，比方说，电熨斗。但有时左撇子确实会带来一些问题。我们知道大约15000000个人——包括12000000个成年人及3000000个儿童有听觉障碍，这在电话机设计中是个必须要考虑的问题。我们知道大约3.5%的美国男性和0.2%的美国女性是色盲，当然这是在做交通信号设计时要考虑的问题。

很显然，所有这些都表示出，工业设计师们的任务是双重的——用约与约瑟芬妮的解剖学数据来设计客户们的产品；并去研究他们的心理，努力在这一高压时代减少人们的精神压力。仅仅让人们舒适地坐在办公桌前是不够的，还要去改造工厂，这些工厂使得人们消化不良、头痛、背痛、疲劳，并且使人缺乏安全感。

这些问题被完全解决的可能性很小，新的问题已经出现。在速度比引擎噪音更重要的喷气式飞机上，旅行者会说安静打扰了他们。在惯常的冗长的嗡嗡声中，他们会发现自己在贯穿整个空间的不固定的嘈杂感觉和振动中变得不安起来。

# 1955

## 艺术与技术<sup>①</sup>

[芬]阿尔瓦·阿尔托

阿尔瓦·阿尔托（Alvar Aalto，全名为Hugo Alvar Herik Aalto，1898-1976）芬兰现代建筑师和工业产品设计师，人性化建筑理论的倡导者。1921年毕业于赫尔辛基工业专科学校建筑学专业。1923年起，先后在芬兰的于韦斯屈莱市和土尔库市开设建筑事务所。1928年参加国际现代建筑协会。三十年代年以后他的事业开始蒸蒸日上。1935年阿尔托夫妇与朋友一起创建了Artek公司，很快跻身于国际设计师行列；四十年代，他被聘为美国麻省理工学院建筑系教授，1947年获美国普林斯顿大学名誉美术博士学位；五十年代后返回芬兰专注于北欧风格的建筑和家具设计，1955年当选芬兰科学院院士，1957年获英国皇家建筑师学会金质奖章，1963年获美国建筑师学会金质奖章。1976年5月11日逝于赫尔辛基。

相对于刻板的国际主义风格，阿尔托的建筑和家具设计在强调工业

---

<sup>①</sup>选自Göran Schildt编，《阿尔瓦·阿尔托选集》（Alvar Aalto in His Own Words）（New York: Rizzoli, 1998）:171-176。

化生产的同时又非常重视人情味，表现出北欧风格对于源自欧洲和美国的现代主义设计风格的修正。对于阿尔瓦·阿尔托来说，艺术代表的是人类的创造力，是一种能够实现和满足物体功能需求和直觉需求的能力。

《艺术与技术》一文是1955年10月3日阿尔瓦·阿尔托在获得芬兰科学院的任命以后发表的就职演说，在这篇演说中，他极为清晰细致地展现了关于“弹性标准”的想法，这是一项关注“小人物”的想法，因为他认为，技术官僚的理性主义对“小人物”的健康和整个人类社会已经构成威胁。他不仅尝试着让他的同僚们相信这个计划能够付诸实施，同时也希望将他的热情传达给普通大众。只有在所有人理解物质文化是人类文明的必要组成部分之后，我们才有可能找到解决技术与文化间冲突的办法。在本文中，他还反复重申了他的爱国信仰。他宣称，由于芬兰的环境相对来说还尚未被损坏，并且席卷世界其它地方的狂热的理性主义尚未扎根于这个国家，因此，芬兰尤其适合成为一个试验场，在这个试验场中，我们可以努力通过工业化了的世界尝试将人性和科技相调和。

（季倩）

为了解决我这次演讲的题目所要涉及的问题——艺术与技术间的相互关系，我确实经历了一系列的困难。对我而言，如果我能够支配所有本行业的工具：绘画、线条、色彩、物质构造、以及建筑，那么澄清这个问题就会相对容易一些。然而，说来容易做起来难，彻底解决如此复杂的问题几乎是件不可能的事情。

当然，在艺术与技术之间是不存在清晰的界线的。过去它

们经常是“同一件事情”，或者是同步发生的事情：不管各种形式的人类努力是被称作艺术、科技、手工艺，还是别的什么，这些人类的努力都产生了厚重的文化，到今天依然如此。艺术和科技清楚地呈现出相互的联系，这在建筑中尤为明显。

在芬兰，当我们谈到艺术作为一种可以控制和指导技术的元素，不管它是作为一种独立的元素还是一种已经与技术之间建立起了交融关系（a chemical bond）的元素，我们在解释这一情况的过程中都会面临着困难。我们的时代是一个与过去截然不同的时代。生活方式发生了彻底改变，工业主义在相当短的时间内已经出现。事实上，无论在这个世界的哪一个角落，各种既有的文化形式早就已经惶惶不可终日，芬兰当然也不例外。这个民族，这个国家，或其他的一群人构成了一块领地，在那里所有的元素都有益于创造性活动的发生；同时，这块领地具有一种善于接收的能力。它究竟能在多大程度上实现这一能力，就有赖于我们是否可以找出这些问题的真正原因。

我们知道世界上有许多地区和许多国家，在那里人们无法接受任何文化，甚至他们自己产生的文化。在一些国家，优秀的艺术家出现了，然后就逐渐地离弃了他们本国的环境。在各种艺术形式中积累着许许多多这样的例子，有创造力的艺术家在欧洲的文化中心国家——而不是在他们自己国家——被发现，而这些艺术家和他们的作品在他们自己的祖国却始终默默无闻。

那么，芬兰怎么样呢？芬兰的接受能力如何？在一些方面很好，这是可以确定的，但是在另一些方面则极差。当我们说到艺术基于结构——建筑的结构，雕塑的结构，绘画的结构，手工艺中所表达出来的结构，以及狭义上的技术的结构——的时候，我们不得不说芬兰的总体景象还远不容乐观，更不能说

令人满意。我们对于这些艺术形式的理解，以及对艺术与技术领域之间结合的理解是非常薄弱的，至少比它们实际上应该有的要薄弱得多。

是许多原因导致了我们的理解上的薄弱。在今天这样的情况下，芬兰人是一个阅读的群体。整整一个世纪以来的传统都是与文学和文字紧密地联系在一起。在芬兰的民族史诗中，这种一边倒的倾向当然是可以理解的，尽管实际上芬兰的民间诗歌与材质艺术有着非同寻常的亲密关系，并经常性地为艺术提供参考。事实上，在建筑领域、绘画领域、以及音乐领域的许多有创造性的艺术家都间接地从纯文学的资源中获取灵感。

当然，与普通大众对文学的欣赏相比，还有另外一些原因使他们对我刚才提到的那些领域相对地缺乏认识和缺乏兴趣。但是，他们对于建筑的真正姐妹——艺术和音乐的理解达到了一个较高的水平。在这里我并不完全肯定我说得一定正确。音乐与建筑都是建立在数理深度上的，是建立在不同于一般认识的数理之上的。它们都受到物质原因的约束，不管是生物或是非生物，没有媒介物的颤动现象就不会出现音乐。在我们这个时代，当新生的流行音乐几乎完全取代了真正的音乐的时候，很有可能，我关于芬兰人对音乐的理解高于他们对建筑，以及那些以技术铸造为基础的产品的理解的说法是夸大其词的了。

这种关于音乐的一系列话题是可以延伸的。芬兰的双语制，尽管它在我国一次又一次地被证明了其无可限量的用途，但它还是要对对建筑认知的普遍缺乏承担一定责任。就我所知，在世纪之交，由芬兰人用瑞典语写作的建筑著作在芬兰从来就没有过很大的发行量，更别提去影响国家的周边地区了。

另外还有一些相互矛盾的其它因素有时也会起到作用。在芬兰有人认为，旧有的对于某些领域的忽视和对于建筑知识的

普遍缺乏使得原本应该繁荣的建筑笼罩上了一层烟幕。同时，由于旧文化无所不在，我们也无法与阻碍新形式出现的阻力进行抗争，这在法国也是一样的。

无论如何，事实就是这样，一种旧文化的烟幕无法构成现实的文化。如果文化领域内发生的某种运动是自觉的，或者至少是能让大众尽可能广泛地理解的，那么这种运动才会对全体都有利。我们无法想象任何一种有价值的成就是在被忽视的阴影中取得的，也无法想象一个拥有发展潜力的高度文明的国度能用某种半开化的文明证实。

当然，忽视和不理解意味着一种与有效成果之间的奇怪对立。芬兰的民族特质还展现了其它的矛盾，毫无疑问在某种程度上这在其它国家也是一样的。有时候你会发现一个非常普通的人会对事物有着令人惊讶的深刻理解，然而同样出乎意料的是，他们同时也会对一些极为相似的同类概念漠不关心，甚至一无所知。我们对于周边事物所形成的概念，以及我们对人类所处的世界的认识就是一个例证。事实上，就精致的形式而言，人类的环境——任何在人类栖息地通过建造或制作形成的、人类加诸自然的东西——都是通过艺术提炼而成的事物，或者在现阶段来说都是通过艺术提炼而成的事物和技术。恰恰就是在这一点上我们发现了芬兰人之间意想不到的差别。例如，关于艺术的流行观点仍然处于一般的、普遍雷同的程度，十九世纪晚期的数十年间人们所受的教育不知何故将艺术与我们周围的物理世界分离开来。我们的社会满是各种各样水平的艺术爱好者，他们将收集的所谓“艺术作品”看成他们在文化上进行努力的终极目标。他们认为对个别质量上乘的装饰品的投资是由个人或团体所提供的一种十分恰当的贡献。通过这一过程，他们将自己与真实的环境隔离开来。对于持这种态度的



人来说，他们并不十分关心周围的结构是如何有机地发展起来的，他们也毫不在意他们家乡小镇的面貌，不在意他们所居住城市的功能和结构——无论它是改善还是破坏了自然，无论他们是否可以和谐地生活，也无论是否有一场一切人针对一切人的无形的战争正在被发动。

然而我们周围环境的平衡——我们的城镇，村庄，交通，自然，以及所有其它组成我们生活的要素——是文化的真实符号，它们包含着真正的艺术，包含着能够有效为人类服务的技术的精炼形式。如果我们认为那些创造了我们细微的生活的重要手段，比如铸造工艺和那些我们用双手制造的形式是最重要的东西的话，那么这种仅仅将一部分视觉艺术称为艺术的定义是不充分的，并最终是具破坏性的。

在当前文化的过渡阶段，我们正肩并肩地目睹着半开化文明的半成熟的、不确定的形式，目睹着对于平凡生活的怀旧，目睹着将好莱坞移植到了芬兰的荒野；同时，这种转变戏剧化地提出了有利于人类和有利于改进我们生活环境的富于创造性的尝试。悲剧和喜剧，浅显和不可预计的深度，都同时发生着。这些都是将要组成未来社会的元素。

如果我们考虑到今天影响了我们的那些令人困惑的对比，那么，纯粹报告型的描述就会不够完善。我尝试着诉诸诗歌，尝试着用一种斯特林堡<sup>①</sup>式的方式来对不可调和的矛盾体进行表达：

铁矿层中的金色火药  
银色菩提下的铜色长蛇

<sup>①</sup>奥古斯特·斯特林堡：(August Strindberg, 1849-1912) 瑞典的小说及剧作家，作品包括《朱丽小姐》(1888年)和《鬼魂奏鸣曲》(1901年)，以作品的心理现实主义而著称。——译注

这是林中女神的谜语。

这属于你，也属于我。

通过这样的诗句，斯特林堡可能是说，即使是看上去完全对立的事物也可以以某种方式取得和谐。就像另外一位诗人所说的：“只有纯粹的诗歌可以承载任何主题，并将它转换成和谐；稍有降低，庸俗就还是庸俗。”但是斯特林堡用对立面并置指明了艺术与纯粹的现实世界中某种桥梁的存在。

无论我们的职责是什么，不管它是大是小，也不管它产生于丑陋的平庸还是最敏锐的情感因素，不管它是一个城市还是城市的一部分，是一幢建筑还是一条运输纽带，是一幅绘画、一件雕塑还是一件陶瓷器皿，在对它的创造被形容为文化而获得价值之前都有着绝对条件。事实上还有着其它更多的条件，但是这一个将成为我们的开始。

在任何情况下，对立的事物都必须被调和。一个适当的例子就是，一块普通的墙砖看上去是一件最简陋的物体。如果制作得当，所用材料是从土地本身提炼获得，并正确地使用它们，将它们正确地联结在一起，那么无论如何，这块砖就成为了人类建造的最珍贵的纪念碑的基本单元；同样的，在特定的环境下这块砖也是社会安逸的最基本元素。另外一个例子，让我们设想我们被派去建造一所教堂。土壤的质量，地理环境和位置，用来砌墙和屋顶的材料，供暖系统，通风系统，照明，外观处理，以及无数其它的方面，这些基本上都是需要相互独立考虑的。作为教堂建筑的一部分，它们甚至是相互矛盾的，但是我们必须对它们进行调和。这种调和本身就可以在社会上产生文化和整体的连贯性，并只有当这些元素结合在一起，所有的冲突都得以解决的时候，它们才能及时地为整体的连贯性做出贡献。

几乎每一个任务都牵涉到十多个、经常是上百个、甚至是上千种相互冲突的元素，只有通过有意识地设计才能迫使它们协调工作。除了艺术之外，没有任何手段可以达成这种协调。单个技术和机械元件的价值只能在日后评定。一个最终协调的整体是无法通过数学、统计或者概率的计算来获得的。

借助实验室的试验和数字计算，想要获得协调的新的尝试在一次又一次地进行着，但这些微不足道的努力最终归于失败。这一类的努力同时还包括了单单以财政统计为基础进行建筑规划的尝试。经济是人类活动最基本的方面之一。在这里，它同样也是有用的——我们的策略必须在它所规定的范围内运行。但是这种将人类生活塑造成简单的数字模型的尝试是无法长久的。从长远来看，这种尝试唯一的结果就是不经济。

统计理论和民意调查也经常试图用来建立一个涵盖一切的计划。就在不多久以前，就有一所通过计算医务人员的脚步数目而设计的大型医院被建立起来，这样做的最初目的是为了减少在这幢大楼里工作的人们的动力运动，但其结果完全是一场灾难。这说明，一个涵盖一切的计划是不能够以一种专门的、次级的元素为基础的。

在一次教学实践中，我不得不听一位学生介绍他的毕业作品。这是一所儿童医院。在他的作品中，不是一个次级元素被用来解决涵盖一切的问题，而是有很多个次级元素参与进来。就像他考虑到了光线进入窗户的不同角度一样，他用了半个小时来描述对于时间和动作的计算。他也考虑到了不同年龄段的孩子需要不同的医疗空间，以及便于清洁的表面等等。只要是在适合它们的次级范围之内，所有这些元素都是好的；但是在这个案例中，其结果既不是一个令人愉快的环境，也不是一个有用的整体。在这位学生列举完所有各种各样的理论和每一个

项目所需要的技术之后，我忍不住问道：“你似乎最终忽略了一个可能性：如果有一只狮子从窗户跳进来，那些小病人和你的建筑将如何应付？”听众席一片寂静，只有哈佛的儿科教授发出一阵大笑。

除了涵盖一切的计划以外，另外还有一个也许是更重要的方面：人的尺度（the human scale），也就是我们要做的任何事情的正确尺度。有人说，尽管在新的形式中人性化已经多于机械化，近期的建筑还是正在迷失它自己的方向和它一直以来的使命。有许多人梦想着人类有一天能够成为机器的主人，而不是它们的奴隶。通过文学的手段并不能达到这一目的，我们需要一种以物质为基础的艺术，一种能够自知其使命的艺术。如果我们在工作中将人类遗漏在外，不管是在艺术工作中还是技术工作中，我们何以能够在今天这个机器时代保护“个人的精神”？事实上，保护人的精神还不够。技术，甚至是标准化的技术，为了寻求同样的细节上的统一，也经常是首先考虑到人的。

保护“小人物”并不总是一件简单的事情。在我做出结论之前还要举一个例子。大家都知道标准化意味着什么，它是在技术上是实现一种现代民主——即货品的大量传播——的最有效的理论之一。但是，标准化在一方面起作用的同时，又给大众带来了一系列的破坏。人类经常被设想为安居于同一种条件下，比如在汽车里。作为答案，设计者经常性地为房屋建筑寻求一种标准化的设计。将一种真正标准化产品——汽车的功能与房屋作比较，我们很容易看出其中的差别。汽车的目的是为了将人们从一个地点运输到另一个地点。它以同一个底盘上的四个轮子为支撑，而人类所安居的建筑则存在于上百万种不同的环境中，具有不断变化的特征。太阳有时候在这里，有时候

在那里——换句话说，方位在变化，景象在变化，对于舒适的需求在变化，邻里的干扰在变化，交通干线被安排在屋前屋后各个不同的方向、通向不同的地方，住所被建筑在从斯匹次卑尔根<sup>①</sup>到赤道的各种地方。它们不仅仅是物，它们是活着的生命，有着家庭和各种各样的社会关系。因此，它们的环境不能像机械制品那样被规范在一种简单的理性之内。一般的技术是不够的，我们需要有更新、更好的方法来解决这些问题。同时，我们还必须解决文明社会中的一个基本问题：如何在不毁坏人类先天的个人特性和自然环境的变化的基础上实现大规模的生产和货品的传播。因此，房屋和社区的建设必须是为了让人类能够和谐地安居。我们已经有了这个富于弹性的标准化的原则，我想将它称之为入道的标准化。

在我们谈论标准化的时候，它的国际背景自然而然地进入了我的脑海——从赫尔辛基到底特律，从莫斯科到伊斯坦布尔，同样的产品，同样的品牌，同样的形式遍布世界各地。要想抗拒这种全球标准化一开始显得非常困难，甚至是不可能的。标准化已经在科学技术最原始的地区实现了其目标，在那些地方它被当做先进的事物而被实现着。然而，我们必须认识到，即便通过精确的研究可以获得标准化的产品，但这种飘浮在半空中的、没有根基的国际主义毕竟还是无法在人性 and 艺术——用以保护人类的必要元素——占主导地位的任何地方提供一种正确的设计方案。

除却它一开始在表面上取得的巨大成功以外，国际化的统一毕竟不能够产生文化。这些我们无法与之竞争的巨大的

---

<sup>①</sup>斯匹次卑尔根岛：挪威境内一岛屿，位于北冰洋的斯瓦尔巴群岛，在北格陵兰以东。——译注

试验场几乎让芬兰的科学家对它们顶礼膜拜。然而，那里的千人一面又可能为小国家在其中找到自己的一席之地提供机会。艺术，尤其是艺术，必须在这变化的环境中以某种方式站稳脚跟，涣散的大众群体没有能力妥善保管艺术的活力。也许最终人们能够为艺术找到一种方法，就像它在一个特殊国度的环境中那样，让它变得普遍适用。谈到这一点的时候，我并不是说我们应该用先民的惯例来建造我们的城市、建筑、物品和家园，或让我们的城市、建筑、物品和家园受到语言界限的支配。而是说，在民族心智的基础上，实际上更是在纯粹的地理概念基础上，人的想法和行为对于居住有着更深层的、也似乎是更神秘的主张。我的脑海中浮现出了这样的可能性：即使是像芬兰这样的一个小国家也可以将自我表现为某种类型的试验场，它能够进行小范围的生产制作，那也许是那些拥有着巨大的试验场的大国家无法实现的。这一可能性将被切实地应用于人造的环境中，用于城镇的模型、用于乡村，用于建筑群，以及任何人类的单元。要做到这一点，我们就应该增加那些经过艺术提炼的技术产品，并且要特别地检验它们是否适合“小人物”。

这一完整的领域在某种程度上处于那种大规模的试验场之外；它并不是帝国中心的——至少这一形式的工作并不是世界各大中心的大规模生产的主要兴趣所在。一个小国家是可以转变为一个为着人类的切身环境、生活方式以及相关的文化形式而工作的试验基地的。无论如何，就像我一开始所说的那样，这需要有一个高度发达的国家，它既要是一个推动者和创造者，又要是一个善于接纳的工具。

# 1956

## 设计师与客户<sup>①</sup>

[英] 米莎·布莱克

米莎·布莱克 (Misha Black, 1910 - 1977), 生于阿塞拜疆, 英国建筑师、设计师。1959 至1975年任英国伦敦皇家艺术学院工业设计教授。他还是特许设计师协会 (Chartered Society of Designers) 成员, 并赢得了该协会的最高奖项——智慧之神勋章 (Minerva Medal)。在他漫长的职业生涯中, 布莱克于1931年创办了英国第一家工业设计公司, 帮助组织英国二战后的庆典并最终领导了欧洲颇具影响的顾问公司——设计研究联盟 (Design Research Unit)。设计研究联盟的在册客户有伦敦运输公司、英国石油公司, 以及曼哈顿蔡斯银行。在皇家美术学院, 他花费了将近半个世纪去研究一张“让设计师和客户都无法逃脱”的神秘之网。本文论述的主题在实际设计工作中扮演着基础角色, 却很少被设计师提及。在客户与设计师的关系方面, 米莎·布莱克是为数不多的有思想的评论家之一。因此, 设计理论家雷纳·班汉姆 (Reyner

---

<sup>①</sup>发表于1956年阿斯本 (Aspen) 第六届国际设计大会。出自IDCA (阿斯本国际设计大会) 档案文件。

Banham) 曾经将他归类于少部分“能够用穿透力和良好的感知来描述自身与众不同的事业”的开拓者。 (刘爽)

如果让一位客户知道, 当他委任的设计师一个人坐着, 或是和他的同事们一起开始一个新项目的时候, 尽管这位客户看不见这些情形, 但还是非常有益的。他将会对所发生的变化感到惊讶。那个在谈判桌前随和、温顺, 与同伴共进晚餐时不谙世事的设计师将会变成一个严肃和全神贯注的人, 如痴如狂地关注着手头的工作。

当然, 假定这位设计师有着一种创造性的能力, 而不仅仅是一种模仿技术性工作的能力, 或仅仅是高效率地按部就班的能力。这位纯粹的执行设计师有着他的自身优势, 但此时此刻, 我认为, 努力将原创性带进设计问题的那一小撮人, 他们所做的, 就跟通过略微改动菜谱配方来让其菜肴更具个人风格的厨师一样。

此时, 客户就像一只停在墙头被忽视的苍蝇, 将会发现三种意料不到的现象: 首先, 具有自我批判精神的设计师会一稿接一稿地修改他的最初构想, 然后又由于不能被客户理解而将它们统统抛弃; 其次, 到了开发最终选定的基础设计的时候, 草图和详细说明都已经完成了; 最后, 事实上, 制造商在每一阶段的工作中都会对设计师产生一定程度的影响, 但设计师不相信或者连他自己都常常意识不到。

在二流设计事务所, 私利主宰了忠诚, 客户的影响就变成了决定性的。只要最低限度地满足了客户, 设计师就不会再多



花一点点时间。如果这个客户不能在合适的方案和只解决了部分问题的方案间做出判断，那么后者将被采纳。这就是庸才的方式——让标准迅速降低。而对于设计师来说，由于生产仿制品而不断增加的银行存款并没有办法补偿永不满足的态度。

如果客户无法识别华丽庸俗的设计和真正的创意方案的区别，正直的设计师所面临的任務就会不合理地增加。这位设计师就会发现，客户是否接纳他的设计并非取决于合理的判断，而是取决于他的个人说服力，取决于他令人信服的能力，他得为他的设计故意伪造真实的理由。在这样的情形下，设计师会感到自己孤立无援并且孤注一掷，他知道所有创造性的能力都必须来自他自己，因为客户不但无用，而且还不负责任。因此，注定要为盲目和独断的客户工作的设计师很少能在不公平的竞争中幸免于难，这并不奇怪，而且，从一开始就缺乏正直性的二流雇工所面临的结局也不会有什么不同。

然而，就算客户有足够的敏感去判断一个创意和一个乏味的方案，就算设计师能心满意足地做出他所能做出的最好设计，即使如此，客户对设计工作的影响也还是十分重要的，这让他决定产品的最终形式上变得几乎跟设计师一样重要。设计师的独立性完全是种妄想，这种自负一如一辆自大的摩托车幻想它能决定它自己的车轮的旋转方向一样。

按照定义来说，工业设计是一个创造性工作，它更多地依赖于别人的手，把它的生产具体化，而不是通过设计师。一个无法在设计师心中形象化的创意，或是不能比一幅仔细描绘的图纸更进一步的创意，其实用性就像一个无法上演的剧本，或是在一架无声乐器上演奏的钢琴协奏曲。

这一论点可以被贝多芬推翻，虽为聋子，但他写出了最伟大的音乐，或被塞尚在具有生之年不受重视这样的事实推翻，

但工业设计师是另一码事。我也曾遇见过想要，甚至能够，在一段时间内有份不受执行压力的工作的设计师，或是没有任何实际操作经验而只是看见过生产过后的设计图纸，就去进行开发的设计师。但是如果生产一把椅子或是一台冰箱、要建造一家商店或是陈列室，或印刷一份海报，那么设计师就必须说服他的客户将一定的资金投在将要生产的产品，或是另外实行的设计上。然后，这张网就立刻关闭了，设计师和客户都身陷其中难以脱身。

我并不是指客户的影响一定是有害的。相反的情况也时有发生。当客户和设计师一样都满怀热情时，他们在一起合作所能产生的成果要好于任何一方单独干。特别是，如果客户是一位经验丰富的艺术指导，他就会鼓励、刺激和鞭策设计师，特别是少不更事的设计师，让他做出一项在没有明智、坚定和富于经验指导的情况下，他不可能做出的一项品质优异、成熟完备的设计。这就是客户的积极贡献，但是这种贡献起到的作用越大，客户在产品的最终设计中所起到的作用也越可观。

但是客户经常落后于他们的设计师。当他对未知事物的先见之明有限时，他就不能跟随设计师进入视觉经验的前沿，设计师在这个领域里探索着新的形状、平面与色彩间的新关系、新的图像，事实上这就是赫伯特·里德（Herbert Read）爵士所谓的先于意念的形象。在这种情况下，客户就变成了羁绊设计师的枷锁，硬生生地把他拖回到客户所在世界的标准。然后，设计师就变成了焦虑的领导，他能看到地平线，却苦于他那碍手碍脚的同伴的拖累而止步不前，他那同伴甚至都不敢朝正确的方向迈出一步。

只有在少数时候，我们明智和富于远见的客户才不会暴跳如雷地摇着头说，事实上他已经给了他的设计师完全的自由，

并充满敬意地跟随他、前往他所指向的地方。这更像是一种期望，却非事实。就连最热情的客户也会有他的喜好与嫌恶，有他的偏爱及怪癖。对设计师来说他总是近在咫尺，所以设计师总是时刻担心着，或说是在一种在不知不觉的状态中，担心着他的客户会对他的提案有何反应，在那个决定命运的早晨，从精心准备的文件夹中取出他的图纸，面临生死攸关的裁决时，他担心他将如何来说服他。然后，无所不能的客户将决定这个小孩是否被扼杀在摇篮里，或是允许他在工作的完成过程中成长。

设计师总是身处作品死于废纸篓或是被扼杀于摇篮的恐惧中，他们永远不会在其客户处得到自由。随着他们逐年成长并变得富于经验后，客户对他们的影响会变得更大而不是更小。

他对于其雇主的反复无常会更加了如指掌，取悦顾客的技巧更加娴熟，对于让其自己处于领导地位的短处也更加有所感知。因此，经验老到的设计师才会一次又一次地取得成功。虽然在他接受了成功的桂冠时，他也明白，较之于他能走出的伟大步伐——如果他的客户不那么胆小或较少地受限于（如他所评价的）他所服务的市场口味时，他的进步是多么可怜。

只有在这样的讨论会上，一个人才可以擦去自哀自怜的辛酸泪水，用自我批判的长鞭鞭笞充满高度热忱的成功设计师们。但是有多少设计师能说，他们设计的东西或完成的工作最终就像他们所希望看到的一样？

我们作为公众的设计者，除极少数可敬的例外，都是最伟大的折中者，是第二线的人，是把我们这个时代真正的创意作品赋予一个更平凡名字的人。这样做并无害处。因为每一个创意都必须要有成千上万的接收者。我们就像一条巨大的链子般仲展开，从生活在体验前沿的艺术家到我们大多数人生活着的

大本营。如果这座桥梁不是由于谎言和过度的妥协而变得脆弱，我们所从事的就是一个可敬的工作，至少就像一位能干的医生，这位医生谨慎小心地开着先前由科学家们发现的药方。当从事着这并不令人感到讨厌的职业时，我们不要否认，无论如何，我们前进的限度多多少少是由我们的客户决定的。

# 1958

## 乌尔姆设计学院教程<sup>①</sup>

1949年，为振兴德国凋敝的国民经济，也为了重振被美国彻底引向商业主义、实用主义的现代主义设计，平面设计家奥托·艾舍（Otto Aicher, 1922-1991）提出建立战后的新设计教育中心。他的这个提议得到德国社会的广泛支持，于是1953年在乌尔姆市成立了乌尔姆设计学院（The Hochschule für Gestaltung, Ulm），由于准备工作的拖延，学校于1955年开始招生，学校的校舍是由身兼建筑师、设计师、美术家、作家的瑞士人马克斯·比尔设计的，同时，作为第一任校长，马克斯·比尔具有和格罗皮乌斯一样的雄心大志，要把这个学院办成联邦德国最杰出的设计教育中心。在他和教员的努力下，这个学院逐步成为德国功能主义、新理性主义和构成主义设计哲学的中心。由于经济上的原因，学院到1968年就被迫关闭，它对国际设计的影响却是十分深远的，它所形成的教育体系、教育思想、设计观念直到现在，依然是德国设计理论、教学和设计哲学的核心组成部分，它在电子方面的优势也尤为明显。宽敞的、雅致的、功能的乌尔姆，与充满色彩的某些流行设计在那

<sup>①</sup>摘录自乌尔姆第一份出版物：《乌尔姆设计学院季刊》（Ulm: Quarterly Journal of the Hochschule für Gestaltung 1985年10月）：1—2, 4, 6, 18, 20, 22

个时期形成了鲜明的对比。乌尔姆是为理性主义设计的研究而建立的，它几乎全盘采用了包豪斯的办学模式，尽管在正式开办时它所开设的课程包括美术，但随着新任校长托马斯·马尔多纳多的上任，美术课程逐渐被迥然不同的数学、社会学、人机工学和经济学等科目取代。乌尔姆艺术学院的最大特色在于它把现代设计从以前艺术与技术立场的犹豫中，完全地转向科学与技术，以科学主义的方式培养设计人员，设计在这所学院内成为一门单纯的工科学科。在设计史中，人们将它与包豪斯相提并论。

(罗茜尹)

乌尔姆设计学院在我们的技术文化领域里，主要培养两类学生：

工业(产)品设计(工业设计部门/系/学院和建筑部门/系/学院)

视觉和言词通讯手段设计(可视通信部门/系/学院和信息部门/系/学院)

学校从而教授学生们如何制造生活消费品，也教导学生们现代的通讯手段：如印刷、胶片、广播、电视和广告。在现代的工业环境中，设计师们必须能够很好地整合科学、技术方面的知识，同时他们还必须牢牢地把握当代的社会、文化现象。

乌尔姆设计学院预计最多招收150名学员，以保证学生和老师的最佳比例。由于老师和学生都来自不同的国家，所以学校也就有了很好的国际性的氛围和特征。

学校有4年的教学时间，其中包含一年的基础课程教学，毕业时，学员们将拿到乌尔姆设计学院所颁发的毕业证书。

木工艺（家具设计），金属工艺（生活用品），石膏工艺（雕塑）和摄影都有各自的工作室，供实践之用。

学校的教学还将在工业设计学会、工业化建筑学会中的研究和学习结合起来。另有一个信息学会正在构建之中。

学校为学生和老师提供了住宿和社交的便利。斯固尔基金会（Scholl Foundation），作为学校的财政基础和法律担保，它早在1950年就已经成立，是由英奇·埃舍尔-斯固尔（Inge Aicher-Scholl）为了纪念在1943遭纳粹迫害的兄弟汉斯和姐妹苏菲所建立的。

这个校舍是由马克斯·比尔设计的；1953年开始修建，于1995年10月2日正式开放。直到1956年学校成立教师委员会为止，乌尔姆设计学院都是由马克斯·比尔直接领导的。

.....

#### 基础课程

学生入学后，于同一年开始基础课程，为以后进入4个具体的系列做准备。

基础课程有4个目标：

1. 介绍各个系列，最主要的是了解各个科系工作的方法。
2. 它使学生精通与我们的技术、文明相关的最重要的问题，并且通过这种方式解决设计中实际存在的问题。
3. 它训练学生一起综合各个学科的知识进行团队合作，例如让学生们能在专家委员会的工作中，每一个人都能够认清自己的合作人的问题并充分理解他们的见解。
4. 对学生们来自不同领域和不同文化背景的实际情况，做出调整。

## 实践和理论课程

视觉方法（在学生们对于悟性、对称、拓扑学<sup>①</sup>等认识的基础上进行对二维、三维的研究和实验）

车间实习（木工、金属、石膏、摄影）

概念陈述（绘画技巧、信件形式、语言、自由绘图）

方法论（介绍数理逻辑、变更和组合、拓扑学）

社会学（工业革命以后社会结构的变化）

感受方面的理论（介绍视知觉方面的主要理论和问题）

20世纪的文化史（绘画、雕塑、建筑、文学）

数学、物理学、化学（设计这样的课程来调节学生们不同的学习背景）

## 工业设计学院

学院的教学目的是训练学生成为一个工业品设计师。新的制作工艺的发展已经使得设计师们不能再逃避了，纯艺术的时代已经过去。为了学员们未来的工作和设计，必须非常重视。

教授学生们科学、技术，知道操作过程已经比仅仅只看成品要重要得多。现在，工造设计师必须能够运用一些基本的专业知识（术语）与工程师和经济学家交流。最重要的是，他必须能够清楚地了解自己的设计、行为所处的社会、文化背景。

.....

## 建筑学院

工业化建筑有一个全面却有限的题材：如何运用现代化的

---

<sup>①</sup>拓扑学（topology）：数学的一个分支，研究几何图形在连续改变形状时还能保持不变的一些特性，它只考虑物体间的位置关系而不考虑它们的距离和大小。



工业产品提高建造技巧。

传统的建筑方法已经不能满足日新月异的大楼外观的需要，这是这个领域中一个非常明显而迫切的需求。

建筑系将训练建筑师能执行这项任务。

.....

### 视觉传达学院

在现代的社会环境中，人们很多类似的互相接触、联系、认知等行为都是通过视觉信息的传达完成的。这个学院的目的就是设计一些信息来符合这种需要。因此，印刷、绘画设计、摄影、展览、电影和电视技术等被认作同一领域，合称为“视觉传达”，并且这种叫法已成国际惯例。

学院的研究目标是将与主题相关的视觉元素尽可能明确地表达出来。为了这个目标，必须从近十年的成功事例中学习那些能将感受和意味发挥到最大的方法。

.....

### 信息学院

学院培养为新闻、广播、电视、和电影写稿的人：运用不同的媒体工具，在不断变化的现代社会中，塑造它的运作方式。

学院的工作与视觉传达学院紧密合作。它的目标是训练能够掌控信息传达当中的问题、方法和技术的专业作家，而不是从外在领域进行分析的人。在这个门类中的学习，以实验性研究为主。

.....

附录：

乌尔姆设计学院，通过学院的理性主义设计教育，培养了新一代的工业设计师、平面设计师、建筑设计师，学院完善了包豪斯设计学校开创的现代设计教育的模式，并进一步提出了理性设计的原则，开创了系统设计方法。德国艾科灯具公司的总经理容根·马克曾说：“今天所有的设计师，包括一些不知道乌尔姆在什么地方的人，都在这个和那个方面受到了乌尔姆传统的影响。”这足以证明乌尔姆设计学院的设计探索对于世界设计的影响。

而德国最重要的家用电器企业布劳恩公司在产品设计中则完美地贯彻了乌尔姆设计学院的设计精神，强调人体工学原则，以高度的理性化、次序化原则作为自己的设计准则。布劳恩公司的迪特·兰姆斯是这种设计精神的代表人物。

# 1958

## 传统：陈词滥调， 桎梏还是发展的基础？<sup>①</sup>

[英] 赫伯特·斯本色

赫伯特·斯本色（Herbert Spencer，1924—），英国著名平面设计师。从1945年起成为自由设计师。曾任《版式》（*Typographica*）和《彭罗斯年鉴》（*Penrose Annual*）编辑。其设计实践相当广泛，曾给英国许多大型的公司和公益机构担任过设计顾问。其间，他还曾任教于伦敦中央艺术与工艺学校（1945-55）和皇家美术学院（1966-1985）。1979-81年，斯本色在皇家艺术协会主管皇家工业设计师工作并担任协会副主席。

1958年4月，“版式的艺术与科学”大会在纽约举办。大会邀请了来自意大利、德国、日本、荷兰以及美国的发言人，来分析版式设计作为一种交流媒体所面临的现状、功能以及责任。作为七位主要发言人之一，赫伯特·斯本色代表英国做了陈述。作为《版式》（1949-1967）月

---

①本文摘自1958年4月纽约“版式的艺术与科学”大会开幕词，第一版发表于SIA月刊第66期。（伦敦：1958年7月）。

刊的创始编辑，斯本色迅速树立了他作为战后英国倡导现代主义印刷实践的领导人形象，他主张在英国书本印刷保守的传统和翻新很快的商业印刷的动态时代需求间划分出一条明智的界限，他认为这里迫切地需要一场革命。斯本色的文章是大会的开幕词，他指出，在当代版式设计中，像如不对称和“字体的自由空间安排”等极富争议的新趋势在那些神圣的构成法则中有着一定基础。

（刘爽）

对于艺术家、建筑师、作家、作曲家来说，我相信传统对于他的创造性活动是至关重要的。

但是过度地遵循传统则会变成传统主义。而传统主义谋杀了真正的传统。

那么，什么是传统呢？传统是创造性活动中一种鲜活、积极和重要的力量。它并非由一组严格的习惯模式组成，而是由基于累积性经验的原则构成。我们坚持继承以下这些原则，在我们的作品中加以使用，并且依据我们自身的经验来加以修改，然后再传给下一代。传统是一种我们无法抛弃的遗产，但我们很容易对它造成曲解和滥用。它把职责和限制强加于我们对形式的创新之中，然而我不认为我们能把传统看成一个牢笼。我坚信，它是我们成长的唯一可靠基础。

但至关重要的是，我们应该将传统和传统主义清楚地区分开来。传统能对我们的创新加以一种健康的限制，传统主义却是个牢笼，更确切地说，一个坟墓——一个僵化思想和腐朽习俗的坟墓。

传统主义是对传统的否定。它是健康传统的真正敌人。传

传统主义是缺乏创造能力和无法进行原创性思维的人的产品，这些人无法领会和掌握传统的精髓，因此他们企图去扣留、僵化以及保存传统在某种特定时期的形式经验。传统主义是传统的干尸。它使传统衰退成一种对无生命力的习惯的收藏。

传统主义是被那些不理解传统却敬畏传统的人助长起来的。富于创造性的艺术家和设计师们必须一贯地反对传统主义和那些造就了传统主义的人。

这次演讲的标题中出现的问题正是二十世纪的本质问题。它们是二十世纪的问题，并非是因为这个问题在以前没有像在当代一样被讨论，而是因为当今已知手段和科技的开拓步伐迅速加快，对于当下来说，这给了上述问题一个相关和直接的特性。

今天，科学技术的拓展使得印刷词汇和印刷书页在表达方式方面发生了本质变化，其嬗变意义之深远超过自十五世纪以来从手稿演变到打字所发生的所有变化。而如今我们正见证并经历着的，并非一个单一的改变，而是一套整体而系统的改变，是去重新评价和评估，以及建立设计和印刷概念的挑战。

我们应该充分地接受当代变化的速度，这是甚为本质的，它确保我们不至于在不经意间让自己变为习惯的支持者，因为习惯是缺乏改变的。

我们需要掌握的，不仅仅是本世纪所面临的问题，这问题与上一世纪不同，事实上，这一个月需求与上一个月的也不相同。当然，我不是在这里鼓吹为创新而创新，为改变而改变。我想要强调的是我们必须对今天不断改变的技术时刻保持警惕，这个改变正发生在印刷、复制手段、大众传达，也发生在我们的大多数设计的功能及需求中。

由于当今变化频率很快，一旦设计师放松了他的警惕，哪

怕只是暂时的放松，也会让他失败于不切实际的思维和规划方法，这是不可避免的。这已经不再是简单地从纯粹的形式考虑就能把事情做好，而是要把事情做到恰如其分。恰如其分，也就是说，按照今天的要求、与今天的方式相协调，充分利用今天的科技所带来的契机。

你可能会说，优秀的设计总是意味着以一种与当代条件和契机相协调的方式进行工作，当然这是正确的。但是，在不存在戏剧性变化的时代，设计师们是很有可能用一种已有的风格做出一个具有吸引力和相对简单的设计，而不用总是刻意地质疑他所用到的技术和方法。

如今，设计师必须明确他所使用到的方法，而且他必须坚持不懈地审视和重新评估他所使用的方法和技术。当然，这会适应于各个领域的设计活动，但就技术及社会学方面来说，可能是建筑领域最为显著。

但是在版式与图形设计领域，我们必须时刻牢记这一事实，那就是，在今日的西方世界，我们生产及传递更多的文字与图形的能力和手段已经远远超过了我们全体的吸收能力。这是一种正被我们充分使用着的手段。印刷出来的信息中只有一小部分得到了阅读，而在阅读中又只有一小部分被吸收、记忆，并得以遵循。

今天，无论这些印刷词汇和图片的目的是说服还是告知，它们都应该简洁直接、有效、清晰。除却仅供娱乐或严谨研究的书籍以外，人们总是在一种匆忙的状态下阅读印刷词汇，或更确切地说，一扫而过。有人说，海报的设计应该做到“即使是跑过的人也能阅读”。现在我认为除了海报，还应加上流行报纸、杂志、时间表、使用手册以及所有实用性的公共印刷品。

我们也不应忽视这样一个事实——这种临时性的印刷品在当今西方世界所有印刷品中占很大一部分。而我认为现在有理由去考虑一下如此五花八门的印刷品的影响范围了，也许，它们将主宰我们今天的阅读习惯。

直到最近，我们才能肯定，我们的阅读习惯是由一种习性所决定的，这种习性是从早期由大量文字组成的书本、使用说明以及娱乐中延续下来的。但孩子们的教育现在很大程度上是依靠口语以及各种各样的视觉辅助来进行的。最近有关美国及西欧成人娱乐活动的统计显示，人们为乐趣而读书的习惯已经“缩水”得相当厉害。即使是最热心的读者今天从杂志和报纸中读到的文字也比从书中读到的多。因此我认为，我们的阅读习惯现在很大程度上是由报纸及杂志的印刷样式和其它临时性印刷品决定的。虽然在我们的报纸和杂志中仍保留着传统书籍印刷习惯的残余，但许多其它的印刷习惯已经被摒弃或被歪曲得面目全非了。

政客被说成是“仅靠张嘴来解决所有问题的人”。而当代设计师则是要大大地张开他的眼睛、耳朵以及打开他的思维来解决一切问题。至少在某些场合，他也必须像政客一样，张嘴来解决问题。他得问“为什么”以及“怎么样”，他必须对一切产生质疑，并对一切加以否定。当今，合理的设计需要精确地分析其所面临的特定问题，正确地理解其用以解决问题的方法。依靠缺乏新意的传统是不可能做到的。

由于这种关系，我坚信在许多设计类院校的设计学科教学中，我们需要一种截然不同的态度。我们应该鼓励学生质疑一切：如果没有质疑，学生不应该接受任何一种由老师所提倡的设计方案和版式原理。而我们还应该教导学生如何质疑。质疑的艺术就在于要以最少量的问题明确大量的信息。毕竟，在

专业实践中，真正重要的事情并不是要知道所有的答案，而是要知道当你需要他们的时候，如何以及在哪里找到答案。在太多的学校中，设计学科通常一直是由那些已经不再接触当下现实设计的人来教授的，他们极力去教授一种形式和老套的技术，而不是去教学生们理解并真实地评价设计。对于一位教师来说，更重要的是要让学生理解为什么他要用他的特定方式去解决问题，而不是去向人们证实他是如何解决一个特定问题的。

只有询问这样的问题，我们才能够对传统有一种正确的理解，并且学会如何去分辨鲜活的传统和空洞的成规。

传统对版式产生的影响有两个主要方面。一方面是页面和页与页之间关系的安排及编排方式；另一方面是对字体的设计，精确的字符形状，这是版式中的基本成分。

迄今为止，版式设计在本世纪最重要的发展在欧洲及美国已经得以巩固——非对称版式已经成为大多数印刷品和书籍的基础，这些印刷品是临时性的，但是非常高效，而这些书籍的数量也在快速增长。

这种版式风格在过去150年间缓慢并不规则地发展。在其发展的过程中它已突破了许多习惯，这种习惯是由严格地居中排列字符所形成的，但它也吸收了建立于早期书籍中许多合理的传统。现在它摒弃了那些形式上的惯例，比如粗大的破折号或几何式的图形，这些形式上的惯例在二十世纪中还得以应用，并一度在很大程度上遮盖了非对称版式的真正优点。今天，非对称版式最好的典范都是刚健、理性，而且不矫揉造作的。

非对称版式并非只包含组织与排版中合理的传统原则，事实上非对称版式是在不背离它们的基础上巩固了许多那样的原则。确实，非对称版式从某种程度上来说是由对传统的尊重发



展而来的。附带说一句，在这一进程中，它也不可避免地消灭了许多空洞的成规。

严谨的对称版式迫使页面都有一个严格的外框线和一种做作的式样。它对字符的安排造成了障碍，只有通过摒弃那些编排规则才能克服这种障碍——比如，精密一致的字间距、以及避免不必要的会让人产生误解的断字——这些体验已被证明是合理的，因而值得保留。

另一方面，非对称版式是灵活多变的。它遵循合理的传统编排原则并将它们看做是神圣不可侵犯的。它把那些神圣的原则和功能协调在一起来决定页面的样式。

近年来，许多早先反对非对称版式的人已渐渐意识到，这种版面形式为多种多样五花八门的图文排列提供了最为有效的工具，而这是一种手段，通过这种手段，可以最大限度地使用机器排版以及其它更为现代的技术革新。现在人们已经普遍理解了，非对称版式并非意味着混乱不均的版式，而更为卓越的视觉方式现在能够达到平衡与协调，并且是在一种更具功能性和更符合要求的方式下达到的——这就是字体的自由空间排列。

### 新技术

如今，金属制版已经渐渐淡出印刷业，通过照排以及其它手段，如今我们已经能够不用金属制版而均匀整齐地排列字符了。在这一重要的新形势下，非对称版式所带来的机遇与优势就立刻显现出来了。但与此同时，这振奋人心的新机遇中所固有地存在着的危险也一并显现出来。在这一点上，我们今天的情形与19世纪中期计件印刷工所面临的问题并无二异，那时的时代经济条件产生了各种不同形式的设计，它们多如牛毛。由于排版机的发明，铸字业（差不多改变了口味），强行减少

了新字体外观的涌现。但是今天的摄影又一次向我们提供了机会——几乎是无限制地以低成本展示出各种各样富于变化的字体，而照片排版文本也消除了唯一的微小障碍——那就是对两种不同先期技术的结合，这导致了我们将称之为照排字体的全面发展。

印刷商对新字体形式的需要是合理的也是健康的。在广告、展览以及排版中，照排字体做出特别巨大的贡献。相应的限制就在于，字体形式可以有所变化，但要保证清晰易读，因而在功能上要做到有效。

然而，我们所面临的时代到底是一个在排版上有所成就的时代，还是像19世纪一样，是一个排版混乱的时代，这在很大程度上取决于我们对形成今天传统字体设计之原则的理解有多深。

但是我认为在字体设计中，就像在对字体的编排与部署中一样，如果我们能够从过去传统所积累的经验中萃取出那些合理、重要的原则，那么我们会坚信，现在与未来的新技术将会给我们带来机遇，而不是恐惧。

# 1959

## 字体是用来阅读的<sup>①</sup>

[美]威廉·高登

威廉·高登(William Golden, 1911-1959)是美国现代平面设计的先驱。他在哥伦比亚广播公司担任艺术总监超过了二十年,在那里,他对后来出现的公司识别领域所做的贡献有目共睹。在其他项目中,他是CBS Eye老标志的艺术总监,这个标志即象征着人眼也象征着摄像机镜头。高登是新型艺术指导、设计师中的一员,尽管在包含了功能性、清晰性和简洁性的欧洲先锋派观念方面,他不是非常现代。该演讲于高登逝世前不久发表于纽约字体指导俱乐部召开的关于讨论当代版式的里程碑会议,表明了他坚信明智的设计是一种社会责任。这是在清新、纯净的设计的早期阶段,高登(他还被指定为1959年俱乐部的艺术总监)也是他审美理念的早期倡导者。他对于版式、风格以及内容的看法意义甚为重大,他给了它们所要传达的东西一个历史机遇。在战后消费乐观

---

<sup>①</sup>首次发表于字体指导俱乐部,纽约(1959年4月18日);后又发表于1960年的美国版式新潮大会论文集。再版于《威廉·高登的视觉手艺》(The Visual Craft of William Golden), (纽约: George Braziller, 1962)。

主义的黎明，他反对为设计师而设计，并强调了设计中明智、理性及责任的重要性。

（刘爽）

如果出现了像“新美国版式”那样的事情，这肯定是用一种外来口音说的。而且它可能已被谈论得太多。其中的大部分东西都是胡话。很大部分都是华而不实的，因而听起来像是胡话，虽然你仔细聆听，它并不完全是……胡话。它只不过是过于复杂罢了。如果把它翻译成战前的英文，它就再好懂不过了。

我不知道是什么让那么多的设计师扔下他们的工作来大谈设计。

难道只是一种促进贸易的朴素（确切地说是合理）本能？还是我们引进的欧洲倾向，这样做是为了用一种完全形态去包围最简单的行动？

也许答案非常简单。在图形表达上的努力，事实上孤独又强烈，并且尽它最大的能力导致了一种简单、逻辑的设计。大家都不明白，要做出一个简单的东西是件非常复杂的工作，发现这一点有时候真让人感到灰心。也许我们希望世人知晓，我们穿越了炼狱般的困境，挥汗如雨地进行工作，使它成为一个看起来明朗的方案。

而正由于我们进行交流的专业媒体并非文字上的，设计师在设计问题上看起来并不像表达清楚的作家或演讲者一般。

我曾多次被许多设计师案头上的作品打动，却很少被他们对其作品所进行的口头阐释所打动。

然而必须假定这一无休无止的讨论具有我所看不见的价值，我才会更加明确地意识到对于年轻设计师来说他们所处的危险。如果最近你接触过一批年轻设计师的话，这批匆匆忙忙又多才多艺的新人类正在寻找他们的头份或第二份工作，你将会明白我说的意思。

不久前，我刚刚被迫辞掉了这样一位员工。其实他相当不错。但他是过度严肃的图形艺术作品的又一个牺牲品。他有一大堆从国内和国外（大部分是他看不懂的语言）弄来的最近期的晦涩读物。他出席了所有的研讨会。他会滔滔不绝地大谈理论……但他只要一看到空白版面就会被吓得不能动弹。他能花上差不多一周时间去进行一个五十行的报纸广告设计。他的问题是，无论他怎么做，广告看上去就很像是广告，而不像是任何一件他所读到过的近乎神秘的事物。

如果有一些方法能够给出席这种研讨会的人加个年龄限制，就像限制未成年人不得观看过度刺激的电影一样，我觉得不会带来什么坏处，这甚至能让我们一起愉快地进行思考。

因为这些问题早已说过，而且说过很多次，并且是以一种最为令人混淆的方式说出的，它们几乎没有一个是新问题。甚至就连对新颖的坚持也是一件常事了。

也许把它们都挑选出来对于我们这样的会议还是有用的。不仅仅是总结这个会议，而是它们的全部。如果能够不加废话地去完成它，我想对版式设计有益的东西将会非常简明扼要。

在如今的版式设计中，什么是对的，这已是如此明显的事情，无需任何解释你就能够明白。而什么是错的却是有点复杂。

发现我们为什么做错并不像定义什么是错的那样难。

虽然对于成为一位版式史学家，我即无雄心也无能力，对

于我们为什么会犯那样的错误，我有着自己的看法，这大概就是它从一种单一的视角看起来的样子。

三十年前，美国叛逆的广告和报纸设计师联合起来将秩序、清晰以及直率带入印刷业中。他同工厂图片、公司标志以及一直用于包装中的小型图片进行着战斗。他声称稿子太长，而他是不得已才把它们印得小到人们无法看清。他提出理由说，普通的广告中包含太多的元素。（他甚而发明出“广告页”来为自己提供空间。）他强调，这种说了太多事情的举动，只会弄巧成拙，只能导致没有传达任何信息给读者的结果。

他事实上是具有图形思维的，而且不情愿地意识到，他必须学习许多关于字体的知识。这在以前和现在都是一件该死的麻烦事，但是当他意识到，不假思索和机械地应用它对思想交流的破坏是多么彻底时，他就必须学习控制它——对它进行设计。

越来越多的版式是在排版簿中设计出来的，而不是在金属板上。也许美国版式设计中最伟大的变革就是由这一简单的行为导致的——从印刷工的设计职能到图形设计师的转换。

设计师们能够给印刷行业换上一个全新的背景，对其产生一系列的影响。他能“画”出一个页面。使用铅笔比操作金属板更加灵活。它成为了设计师的一种新媒体。

在包豪斯的功能主义和美国商业实际需求的双重影响下，设计师们开始学习更有效地运用文字与图片的结合以达到更有效率的传达。

在现在绘画的影响下，他开始意识到（也许过于明白）字体的编排质量及色彩价值也是一种设计元素。

当然战前美国版式设计主要是受到了新闻记者的影响。

报纸与杂志是大众交流的主要媒体。使用标题及图片所带来的技术性进步比欧洲海报所产生的影响更为普遍。报纸教会我们迅速地传达。每人都本能地知道新闻记者带来的套路，那就是，只要你读一下标题、看一眼图片，读过文章的前三个段落，你就会知道所有重要的事实。

而杂志在传达中节奏更悠闲，而且也更煽情，因为它对受众进行了更好的选择。因为杂志传达得更多的是观念而不是新闻，因此它的想象力也更广。在杂志中有更多的机会去进行双开的结构设计。但是，杂志还是有着要用“绝妙的标题”和“精彩的图片”来取悦读者的负担。

也许收音机这种鲜活媒体的增长会促使杂志业加倍努力。

当然摄影技术的新发展扩大了它的传达范围。

但是给予它新方向和新风格的不是如此纯粹美国人。我觉得是像阿格哈（Agha）和布鲁杜维奇（Brodovitch）这样的人。这些源于欧洲的重要影响不仅改变了杂志的面貌，随之影响到广告设计，但他们还改变了设计师的地位。他们通过简单的过程证明了设计师也会思考。

“排版工”变成了编辑。他不再是那个躲在后面房间里，用许多创造性方式排列页面上的文字与图片，从而让作家的稿子更具吸引力的聪明、能干的家伙了。现在他能阅读并读懂文章。他甚至能对它形成自己的观点。他甚至还能证明他能更好的传达它的内容，比作者更富于趣味性。他甚至能提出让作家都大感震惊的建设性内容。不久后他就能先于作者而进行设计了，而作者就得开始以一种能适应版面的特性去进行写作了。

无论这一变革达成了何种成就，都是由实证来完成的——一个人设计师向其客户和老板（通过解决他们的问题）提供他们有用的观点以及极具价值的才干。

当然，也会有展览和颁奖午宴。但是展览也是证明过程的一种延伸，处于一种幸运的直觉，颁奖午宴的安排者极少允许设计师们去讨论他的工作，而是宁愿强行让商人们去讨论。

但是超越其它单方面因素，我坚信设计师在商业社会里赢得了他的新地位，因为他证实了，在印刷页面上，至少他可以把一个理念或事实很好地表达出来，而且常常比作者、客户或他的雇主表达得更好。他只有像对待形式一样忠实于内容时，他才能够证明这一点。

在战争期间及其后的一段时间内，相对于欧洲来说，美国印刷商取得了巨大的进展，我认为理由很简单，那就是欧洲不仅缺乏纸张，而且还缺乏设计。印刷商和设计师都在散兵坑里、集中营里，要么葬身沙场，而新闻和铸字间还遭到了轰炸。

很长时间后，世界上大多数图形材料才在美国被生产出来。尽管美国有解决纸张匮乏的方法，而且也有过剩的利润可以投向广告。但很少有产品会去做广告，因此可说得也不是太多。相比之下让公司的名字出现在印刷品上还是较为便宜的，不过说什么和怎么说还不是太大的问题。在这么长的时间里，我们生产出这么一大堆的印刷材料，以至于我们能够吸收大量的战前欧洲设计的经验，把它转化成我们自己的语言并加以运用。它变成了一种被我们如此熟知的习语，以至于现在我们对于把这次会议的宣言叫做纯粹的美国当代版式设计一点也不感到吃惊。

战后版式设计给我的第一印象实在是令我困惑。我见证了战前波廷（Burtin）和比尔（Beall）所作的工作，并为他们喝彩。他们拓展了新的图形形式，在印刷品上使用文本和图像来进行传达。在他们的手中，这些图像被用来进行更清晰和更迅



速的表述。

新先锋派什么也没说，要么就是说的模棱两可。他们可以以一种自卫式的口吻说，世界变得比以往更加混乱，没人能说出非常明智的话，而他们想要建立某种秩序的需求在某些方面已经得到满足——在印刷品页面上建立它。主要是，没有内容的秩序。

这种观点是有其先例的。那些抽象表现主义画家所作的决定性的促销广告在美国大行其道。它之所以能够如此迅速地取得成功，要部分地归功于它内容上的缺乏。在一种奇怪的方式下，这是最为安全的一种革新——它是如此含糊其词。

我对于抽象运动没有任何异议——除却某些其他学派的偏狭叫嚣。但是我认为其对年轻设计师思维的影响，是一件需要考虑的事情。以同样的态度来看待排版簿上的空白矩形和抽象派画家所面对的空白画布，这无疑是一种毫无意义的谬见。

印刷品并不是一种自我表达的媒介。印刷设计也不是艺术。它最多是种技术含量相当高的工艺。如果你愿意的话，你可以把它看成一种敏感的、富于创造性的、阐述性的工艺，但千万别与绘画相联系。

一位图形设计师是为了一定数量的报酬而受雇于某些人，这些人是想在印刷品上向人们诉说某些事情的人。有事情想说的人来找设计师，是因为他相信，这位设计师能用其专业技能把这件事更加有效地诉说出来。

有时候，他满怀希望的生意会发展成这样一种结果：这种陈述变成了设计师的广告，而不是客户的。但我们对设计师的意图产生过任何疑义吗？他将在上面签下大名——就像架上画家所做的那样。

当客户没什么可说的时候，这种对待设计师的态度才能被

容忍，这是相当合理的。当他的产品与其他产品即无任何不同，也没有做得更好时；当他的公司没有“个性”时——他就得借助于设计师的个性。这在主流广告中鲜被认可，而只会发生在“非百老汇戏剧界”的舞台上。

乳臭未干的先锋派设计师似乎对美国主流广告深恶痛绝。他憎恨“强买强卖”，并避免让客户干预他的自身自由。他坚信商业的角色应当和艺术资助人一样，而且他还坚信他的工作是种艺术。

我不会为任何一种形式的传统主义的回归进行争辩。我只是对部分设计师的职责以及对他们职能的理性理解进行辩论。

我觉得不应该为了设计师而去做设计。

我建议把“设计”看做一个动词，用它来表示我们在设计一些用来和别人交流的东西。

如果我们能够意识到印刷和广告要耗费大量金钱，也许有助于澄清事实。如果设计师假设，这些花在复制他的设计上的钱是他自己的，我怀疑他对自己的要求就会更加严格了。

当他用功能来检测他的作品时，他就不会把文本弄得过小，或是把它放在一个使之无法辨认的背景上，以至于使文本变得次要了。相反，他将会坚持把它弄得更好。如果没人能写出一个更好的文本，他会学着自己来写。因为他已变成了自己的客户，他想确保他说的话能够被清楚地理解——这才是他的首要职责。

他将会发现，最令人满意的图形设计解决方案都是从基本的内容中来的。他将发现，在不相关的信息上强调视觉效果即没有必要，也非常讨厌。

他甚至可能会发现，作者也有一定的技能，他会乐于阅读他的文章，并让它们变得更加清晰易读。

可能会发生的最重要的事情就是，所有那些关于传统和现代、美国版式还是欧洲版式等无意义的问题，都将变得不再重要。所有这些影响，还有许多其他的，都将变成设计师的总设计语汇的一部分。

如果他能成功地加以运用，最终的产品将会显露不出一点设计的痕迹。看上去它会相当完美和自然。

如果他更加关心他的工作做得多好，而不是关心它是否“新颖”，他将会因他的表现获得回报。

但是在他的职业生涯中，无论他获得了多少荣誉，他都永远不会把印刷品误认为是为画廊而作。

去年，在你们的会议上，对我来说最为激动人心的演讲者恰恰不是设计师，他是一位语义学者——密歇根心理健康委员会的安纳托尔·拉波波特（Anatol Rapoport）博士。在试图分析我们的专业方面，我认为他已非常接近，他将我们视为中介物。他将我们比做演员，用别人的台词说话的演员、将作曲家的作品表达出来的演奏家。

虽然他把我们从最高阶层上推了下来，并把我们放入合适的位置，但他也巧妙地暗示了，许多表演可以非常优秀，从而安抚了我们不平衡的自尊心。

在一定程度上，他的分析是对的，也许，在这个问题上，引用一位古老的“中规中矩”的作家所说的话，会非常有用。

这发生在我为《哈姆雷特》的再版而工作的时候。在这里，作者这样要求他的演员：

“请你念这段剧词的时候，要照我刚才读给你听的那样子……要是你也像多数的伶人们一样，只会拉开喉咙嘶叫，那么我宁愿叫那宣布告示的公差来念我这儿行词句了。”

“也千万不要老是用手把空气劈来劈去，像这样子，而是

要用得非常文静；要知道，就是在你们热情横溢的激流当中，雷雨当中，我简直要说是旋风当中，你们也必须争取拿得出一种节制，好做到珠圆玉润。”

“也别太沉闷了，让动作配合台词，台词配合动作……因为任何过火的东西都是出于戏剧的目的，它的终极目标就是：举起镜子，反映自然。”

“还有，请限制你们的丑角们只念所给他们的台词。你们好好地去准备吧。”

# 1959

## 广告的视觉环境<sup>①</sup>

[美]威廉·高登

许多设计师都对理论及理论家持怀疑态度。对于威廉·高登来说，尤其如此，他公开宣称他更喜欢做设计，而不是谈论它。在该篇讲话中，高登对所有设计师的责任提出了质疑，他为走上讲台而放弃了他的绘图板。然而，他用最为简洁和质朴的语言提出了理论所能提出的最大问题：艺术与设计、形式与内容的关系是什么？如何让设计师的社会责任与客户的商业需求相协调？这一职业该用什么样的标准来衡量它自己？一向以沉默寡言而著称的高登提出了几个问题。一位同事曾经一度将高登描述为“一位从不教书的老师”，但他又说：“他花在绘图板前面的时间越少，他为广告事业做出的贡献也越大。”他在这里提出的问题在四十年后看来中肯依旧，这揭示出实用至上的高登所怀有的伟大思想。

（刘爽）

---

<sup>①</sup>发表于阿斯本第九届国际设计大会（1959年6月21-27日）。出版于《威廉·高登的视觉手艺》（The Visual Craft of William Golden），（纽约：George Braziller，1962）。

我坚信，广告的视觉环境的每次改进都能促进设计师创作出更好的作品——而且也再没有别的方式了。

事实上，现在也许有理由去关心一下由设计师给广告的视觉环境所带来的混乱。

我认为每次我们为了讲台或打字机扔下工作时，我们都会这样做：我们趋向于用最复杂的方式对我们的工作夸夸其谈，用社会学家、精神病学家、科学家、艺术批评家，有时候，甚至是神秘家的语言混淆了我们那简单的目的，而这些目的是相当忠诚、有用的，是工艺的目的。

设计师最显而易见的职责就是去做设计。它的首要才能就是从众多元素中创造简单秩序。很明显，暴露出不协调的元素的设计是会遭到排斥的。当设计师能够控制这些元素时，他往往就能做出一个被认可的设计。而当其他人控制了这些元素时，他所能做出的最好东西就是赝品。这就是为什么在他的某些成熟时期，他会觉得需要让内容自己来说话。如果这位广告设计师开始“调查这种巨大的交流机制的目的”（就像这次会议的内容说明书一样），他就会直接开始与商业社会相冲突——他会要求他传达的内容感到不满。

对于商业来说，内容的问题非常简单。它的目的已经被反映在它最重要的印刷品里了，只有一张——销售年报。这是衡量其他所有决策的砝码。如果这张年报过于冗长，那么商业就不存在了。无论是什么，只要是能对其成功起作用的，就是对的。而无论是什么，只要是危及财政报告，那就是错的。

此乃经商之道，纯而又纯而且理由充分。生意人的道德准则也许不是这样，但是随着生意越做越大，他的道德准则也就越来越少地被付诸实施。这些人渐渐地消失了，取而代之的是公司总裁的出现。

他的首要责任是对公司而不是对社会负责。他会说，在我们的经济中对公司正确的东西，对社会无疑也是好的，因为成功的公司能够提供更多的职位、更多的产品以及服务，而且纳税也更多，这些税可以用于更多的社会服务。因此，公司总裁不必去做单一的社会抉择，而是确实地做好生意，确保他所做的任何事情顺利进行（除了公众丑闻），他的能量也有社会作用——如果他所从事的买卖获利颇丰的话。

受过良好教育的广告设计师的尴尬处境在于，从情感上说，他一部分是小商人，一部分是艺术家。他还没有强大到足以把他自己从商业社会中分离出去，来进行他作为一个艺术家的个人陈述。他也不是一个纯粹的商人，还不足以把他的注意力彻底从艺术上移出。

总之，这两种世界中最好的东西他都想要。他变成了一种半生不熟的商人。

当他转向商业时，他被告知我们这一时代的内容就是事实。是科学的事实、商业的事实。这种事实是不容置疑的。这种事实不关注艺术、宗教或者政治。这种事实不是可供任何人评论的主题，但它可以被衡量和列表，它是毫无争议的。

在一个大众营销的时代，争议被认为是对商业有害的，因为我们不能冒犯潜在顾客。商业对人们没有法定的兴趣，但它对消费者总是有着永久的兴趣。

我想，设计师在很大程度上会愿意把这些事实作为他工作的内容来接受。但是他很快发现，尽管公共关系专家把这叫做“乏味的、冷冰冰的事实”，设计师还是很少会被要求去做这些工作。

由于商业想让他去帮助建立一种对于事实的态度，而不是与他们交流。而且只是其中的一部分事实。因为把事实做一定

的罗列将会冒犯一部分市场。

因此，他发现他自己在一种亦真亦假的状态中工作，而且感到他无法发挥他的所有专长。他发现自己变成了巨大的广告推销机器的一部分，在这个巨大机器里面，大众传达媒体在技术之完美方面达到了一个不可思议的程度，而且开足了马力以最具感染力的方式去说出“少而必需”的东西。

这一切，正是广告设计师被叫来从事的事情。如果他能将自己调整得符合这一纲领，他将会工作得非常愉快，而且甚至会因他的努力而获得丰厚的回报。

如果他不乐意认可商业宣传员的角色，而是把他的工作看得更具深远意义，那么他在精神病学家的躺椅上得到的巨大安慰会超过他在阿斯本会议上所能得到的。

这里有一条充满诱惑的康庄大道可以逃脱，这看起来给数量不断增加的设计师们一种安慰，当然，也几乎给予所有年轻设计师安慰。在混乱的战后时期，它是一剂神奇的万能药——绘画上的抽象表现主义学派。它自己就是一个事实。它被接受是因为它就是艺术。

商业能接受它是因为它很成功，而且“安全”得异乎寻常，因为它从头至尾什么也没说。愤世嫉俗的广告设计师信奉它是因为它能帮助他进行独立于内容之外的表达。年轻的设计师发现它是一个奇妙的捷径——一种DIY的艺术。而任何喜欢它的人都能在对技术的全身心关注中找到快乐。

但是在这么多毫无结果的方向上，搜寻一个能帮设计师解除困境的方法，对于这种必要性，我感到怀疑。

一旦他不再将艺术与为商业而做的设计混为一谈，并停止了创造商业世界中的需求，他就没有履行的能力与职责，或许他会很顺利。事实上我觉得他相当幸运。在Strontium 90的新



世界中——在那里，手工艺成为批量生产无法逾越的巨大障碍——能够实践一种有用的技艺是件非常不错的事情。

它是一项很容易进步发展的工艺，而且在某种范围内它能够完成某些公司总裁和电子计算机都无法完成的事情。

如果他不喜欢他的手工艺所提供的结果，他也许能找到一个客户，他的产品或服务看上去更物有所值。通过坦率地拒绝任何一个人都做不好的事情，他就能“改进广告的视觉环境”，从而坚持他工艺的标准。

他乐于看到这样的事实，即他的同事们在图形设计中的表现一直在进步。

就像我一样，甚至他还会乐于看到，许多设计师已经开始关注他们的设计语言了。

也许他们意识到，由于我们奇怪的知识背景，我们已经开始与我们的客户进行战斗。毕竟，我们质疑客户关于把广告设计做得仅仅是看上去漂亮的做法还不是太久。也许他们正在寻找报酬更高的工作，而不仅仅是谈论它。但无论出于什么样的理由，我想（也希望）这个氛围中会有些明显的改变，而这个氛围里也曾产生了想要改变图形艺术课程的年轻人。

就连列奥·莱尼（Leo Lionni）也对多才多艺的广告新人的荒谬创新感到了厌倦，并且准备依靠那些能把一件事做得很好而不是把一堆事做得很糟的人。

伯汀（Burtin）也宣称他才不关心版式设计到底是不是艺术，只要它能完成它被认为应该完成的事。

索尔·巴斯（Saul Bass）承认“我们的版式设计是……意义深远的文化模式荒谬的小表达”。

就连现在的这场会议也承认，证明“图像”传达过程的唯一方法就是视觉陈列。

然而，也许这对于重新考量我们最简单、最有效的群体活动是十分有用的。我们有年度竞赛，在竞赛中我们给每个人奖励，设置工艺标准来做示范。

这个活动就连其价值都令人质疑，它诚挚却令人不安，因为这些展览的评价标准是如此贫乏。他们的目的就是去感化并教育商业社会，并且尊重在我们这个领域的开拓者。

然而，有谁没有听到过客户熟悉的唠叨：“我才不要一个会获奖的广告。我要的是能带来销售的广告。”而我们之中又有谁没有尴尬地说过如下的话：“当然，得奖是好事，但是在我的作品中，他们却颁错了对象。”很显然，在我们的展览会上，我们并没有彼此进行真正清晰的对话。

让我来总结一下我作为一个评委的自身体验吧。

在一个小型原创展览上，慷慨的评委发现，他们认为值得挂出来的作品不超过三十件——而这三十件中仅有两件值得赞赏。展览委员会惊呆了。他们命令评委按照预定挂出八十件作品，并颁发了十二个奖项。评委被迫在他认为没有任何优秀之处的作品上签名，而此后，一个不合格的作品就可以被夸为满足了标准。

在另一个原创展览上，评委把十个奖项中的九个颁给了同一个人。显然他在每一门类中都才华横溢。展览委员会解释说这不仅仅是对其他人“不公平”，而且这会让他们和其他当地的广告公司间彼此疏远，那些广告公司会联合抵制以后的竞赛。于是这个杰出的年轻人只被授予了两个奖项。

在一个有着“民主地代表了每一个学派思想”的巨型评审团的巨型展览中，评委们被分成了小组——分别去评审不同的门类。一个小组的标准在另一个中引起极大争议，而它的任务就是要做一个独立的，有凝聚力的展览。

我看到一件艺术家的作品被排除在某一门类之外，因为它在最近的十个展览中曾经出现过，它并不“新颖”。

而在另一个门类中他的作品却被挑选出来并得到特别关注，因为这个小组对创新的兴趣不及其对名望之关注。

一个小组试图认真地选择一个“具有代表性的无界限”广告，而另一个却只把那些符合他们先锋派运动观念的作品作为他们的选择目标。

一个小组拒绝悬挂一组巨幅广告——无疑这是此次展览中最好的作品，因为这一系列中一幅单一作品曾经在去年获得过一个奖项。但另外一个小组在另一个门类中选择了同一组作品，因为它“持续地保持了高水准”。

我看到有一组极不情愿地放弃了一件他们所欣赏的作品，只因为他们那类作品被展览限制在一定数量，而另一个小组却苦于找不到够量的作品。

又有一次，展览委员会发现，在美国作为广告业最大用户的工业中，评委们竟然找不到一幅作品。但这立刻得到了纠正，尽管之前没人发现任何一幅值得悬挂的作品。

我有时看到评委们愁眉不展，因为那些出现在印刷品上的、令人难忘的作品从未进入过展览会的大门。他们不明白如果没有那些失去的作品，他们的展览怎么能够真实地反映出该年的成就，但是展览会禁止他们去展示那样的作品。

我还看到参赛者祈求评委们对他们作品的选择别超过一件，因为他们付不起“悬挂费”。评委们答应了许多参赛者的要求，因为他们不知道评委到底是应该“先锋”一点还是“守旧”一点。

也许我作为一个评委最感迷惑的问题应该提交给一个我长久仰慕的人。多年来的经验证实，任何设计师手中的作品都无

疑是些烂作品——而每一个艺术总监的目标则应该是简单，并且天衣无缝地执行一个好创意。

在“杂志广告：完全个体的设计”这一门类中。我曾经发现一个由一幅出色的照片加一行文字组成的广告。它看起来并不像偶然拍出的照片，而是跳出方案之外对一个问题的清晰思考。我的合作评委却对它嗤之以鼻。“这不过是一幅图片加上一个标题。而‘设计’在哪呢？每个人都能在照片下面加上标题。他什么也没做。”

对我来说事情完全颠倒了。现在我们能够证明的是，要做出了一幅简洁的作品，并且训练我们的客户去理解它们，这是多么困难的事情，我们得施展一切手段来证明我们杰出的敏捷度。

讨论一下如何才能更加新锐地去界定我们的展览，这会很有用的，我保证。

它们应该具有代表性或选择性吗？它们应该反映出什么样的标准？拥有大型的评审团还是小型的才是明智之举？应该年复一年地更换评委和标准吗？奖项的作用到底是鼓励了社会和设计师取得一致还是让他们相互分离？在作品被提交前，展览会是否应该宣布其评委及标准，这不是远胜于在看似交错了地方的大堆材料中艰难跋涉吗？

选择权应当被限制在一个策展人的（支付）能力范围之内吗？

我不禁感到，如果这些问题能够得到充分的讨论，并找到解决之道，我们的展览就会更少，却更有意义了。广告设计师在改进他们的视觉环境中也将取得长足的进步。

# 1959

## 美国版式设计中的新面貌<sup>①</sup>

[美]赫伯·卢巴林

赫伯·卢巴林（Herb Lubalin，1918-1981），美国著名图形设计师。卢巴林17岁时入库柏联盟学习，并很快步入了以字体表达的可能性作为一种交流工具的大门。1939年，毕业后的卢巴林先是经历了一段找工作的困难时期，然后成立了自己的个人工作室，并与拉尔夫·金斯伯格（Ralph Ginzburg）合作出版了杂志《性爱》、《事实》、《先锋派》，卢巴林负责这些杂志的美编工作。他为《先锋派》设计了ITC先锋派字体，这一与众不同的字体可谓是装饰艺术的后现代阐释。

五十年代末，美国引进了照排技术，并最终取代了热金属排印标准，这激发了一系列讨论版式设计中的新变化的座谈会。在1959年由字体指导俱乐部于纽约Biltmore饭店主办的会议上，他们召集了许多在设计方面才智出众的人进行演讲，其中赫伯·卢巴林在关于电视及其对美国人阅读习惯的影响问题上，是最富远见的。卢巴林当时是纽约

---

<sup>①</sup>发表于字体指导俱乐部，纽约（1959年4月18日）；出版于美国版式新潮大会文集，1960。

Suddler and Hennessey广告公司的设计/艺术总监，他因对凸版照相的掌握及创造性地将标题和图片结合到一种统一的图形文字中而极富盛名。他是在广告中进行视觉“大创意”的先锋人物，其趋式是朝向一种单一、强烈而又常带点诙谐的图像，远胜于冗长的描述性文字。在这次讲话中，他要求保守的广告业鼓励将体验作为一种增加影响的手段。他明白，精心设计的丑陋也可以被用来做出抓人眼球的传达。在卢巴林所谓的“扭曲与畸形”方面，他自己所进行的实验发展成为六十年代截然不同的美国版式风格。

（刘爽）

版式对于不同的人意味着不同的事。

这一通过运用象征来创造印象的纸上艺术已被作为一种交流手段而普遍接受，但是作为一种用词语的物质外观来激发情感性回应的创意工具，它的可接受性还远未普及。

由于它与我赖以生存的广告设计领域相关，所以我将会详述这一主题。

在过去的几年中，美国的版式设计在广告创意方面扮演着越来越重要的角色。以前，大多数广告都是根据文稿转换成的概念（由机器印刷手段转换到印刷页面上）加上用于解释文稿信息的插图（照片或绘画）组成的。版式设计单单是给一幅图加上标题，而图像则被作为一种图形手段，去创造一个能够强调文稿信息的视觉形象。

时代在改变。由于美国产品市场的竞争日益激烈，广告人发现，要制作一则无论是在文稿上还是在设计上都不体现出竞争者观点的广告非常困难。文稿的诉求已经变得大体雷同。每

种品牌的香烟、酒水、化妆品或是汽车之间的雷同之处让创意人士很难提出与众不同的诉求。

电视在美国人的阅读习惯中已经产生了影响。我们正变得越来越习惯看图，而更少喜欢看冗长的文字。兴趣缺乏体现在我们的广告中，其结果就是更大的图示元素以及简短闪烁的标题文字，对描述产品信息的强调也越发稀少。

这种影响创造了一种在广告中用新的图形形式进行实验的需求。这种实验最重要的结果之一就是我要提到的印刷图形。许多设计师发现，刺激读者进行购物的手段正变得老套，而将版式作为一种图文语言却给了他们更大的创作空间。

在编排印刷图形时，正如编排一幅好的照片或插图一样，元素间的紧密统一甚为必要。因此，我们不得不从许多已被作为一个好版式标准的传统惯例和规则中解放出来。这种摒弃，包括更大的页宽、消除行距、可调节的字间距，以及变换的字体形式，这一切激起了传统印刷商及设计师的强烈反响，对于他们来说，这些传统惯例和规则是神圣不可侵犯的。

在许多案例中，这种反对是正确的。在试验和检测的过程中，会产生许多不当之处。在过去几年中，我们看到版式变得比广告史中任何一个先前时代都更为贫瘠。但是我们也看到许多设计师开拓出大量令人兴奋的新手法，而这些振奋人心的东西在以前只是被少数人孤立地使用。

通过版式的方法，现在设计师在一幅图片中呈现出的，有信息也有图示想法。有时候，这种字体的“游戏”会在一定程度上导致易读性的丧失。研究人员认为这是一个可悲的事实，在另一方面，新颖的图像所创造出的兴奋有时却可超过对小小阅读障碍的补偿。

今天，设计师运用版式去完善一幅插图或照片，并赋予其

意义，而且他们已把照片当成了版式元素中一个至关重要的部分。他求助于扭曲和变形的字体形式（刺目的字体给了吹毛求疵者以燃料），但是显而易见的情感反馈常常证明这种夸张是正确的。

在版式设计中，许多这种相当新颖的观念是以效果取胜的。因此，许多现代美国版式设计都可归入丑陋一类。这种说法极为正确。但是丑陋不一定会影响一则广告成为好广告。精心设计的丑陋也仍然可以是温暖且吸引人的。你只要回头看一看早期美国设计以及后来的维多利亚时期。扭曲的家具设计、明目张胆的杂耍及政治性的招贴、装饰华丽的汽灯，正作为我们今天现代环境中的不可或缺的一部分而变得越来越受赏识。无疑，人们也将会越来越习惯于通过创造一种令人叹为观止的情绪来进行诉求的版式——甚至是令人叹为观止的，丑陋。

这些版式设计趋势造成了对普通广告中由文稿决定图形方式这一手法的颠覆，这是一个相当重要的结果。现在，在许多情况下，是由图形呈现决定文本，这种手法在文本与设计间建立了一种密切的关系。这是一个鼓舞人心的结果，而将对未来广告事业大有裨益的就是：撰写文案的人在写作时将会更多地考虑到图形，而相反，设计师们在设计时则会较多地考虑到文案。这两者间的紧密合作将会为广告事业创造新的面貌。

在这一点上，我得说一句话来以示警告。此文是想鼓励一切对创意交流方法的开拓。但它并非认为所有设计问题中的困难都可以通过特定的版式手段来加以解决。版式并非最终的产品，它只是在广告中到达一切重要终点（的手段）——销售产品并且提供服务。

社会、政治以及经济因素引发了创意领域中的诸多试验。在我们版式设计的小圈子里，我坚信，这种影响导致了美国传



统版式设计的开端。一直以来，我们都受到欧洲印刷商、设计师以及他们所代表的学派的强烈影响。我认为，现在我们第一次用版式来揭示出明晰的美国风格的时刻，并且将会把它的影响扩展到世界上的其它国家。

# 1959

## 新型版式的远大前景<sup>①</sup>

[捷克]莱迪斯莱夫·苏特纳

莱迪斯莱夫·苏特纳(Ladislav Sutnar, 1897-1976)是捷克平面设计师,也是如今所谓信息设计和信息建筑的一位重要的先驱。他早年曾在布拉格装饰艺术学院和捷克科技大学学习,后任教于国立平面艺术和设计学院(1923-1936)。他受包豪斯设计的影响,并通过实践和理论把这种影响施加到了他参与的各种设计中。苏特纳对二次世界大战之前的捷克中产阶级生活方式有很大的影响。1939年移民美国之后,他为企业的广告设计和视觉创造了现代可视通信的基础,他的才华甚至在当今最重要的环境保护中也得到了体现。他于五六十年代开拓了成熟的设计形式,这就是把复杂的数据转化成容易被人吸收的形式。他强调秩序与逻辑,并致力于系统化的图形手法。无疑,他的远见卓识为今天设计理念的发展铺平了道路。

在《行动中的视觉设计》(Visual Design in Action, 1961)一书内,

---

<sup>①</sup>发表于字体指导俱乐部,纽约(1959年4月18日);出版于美国版式新潮大会文集,1960。

他断言：“现代图形设计与版式设计的坚实基础……是对二三十年代欧洲先锋派先驱的直接继承”，它基于系统及明晰的基本准则。他的出版物、私人信件，甚至包括这篇在字体指导俱乐部的讲话（以及后来在《Visual Design in Action》中的基本章节）被组织成一些思想片段，这些片段经常由一个用括号或引号框定的副标题开始，象征着主题或其思想。而一个字母或数字则指出该思想属于文章的哪一层级。他设计出这样的版式是为了鼓励阅读，同时也让读者可以有效地略过内容。

（刘爽）

1. 新需求需要新手段——“快点，再快点”[W.J.艾科特（W.J.Eckert）和瑞贝卡·琼斯（Rebecca Jones）书籍的标题]。

a. 批量生产——基本原因：对图形设计优势的理解、对版式设计需求及其产生原因的考察。这些优势导致了动态视觉信息设计的新高度，在过去三十年里发展尤为迅猛。它们来自我们生活的另外一面，这一方面变化也相当大，在同样的时间里迅速地增长。在被我们称成为批量生产的工业技术中，这部分发展最为迅猛。

b. 大众传达——直接原因：没有大众分配，批量生产是不可能做到的，也就是说，没有大众销售，批量生产是不可能做到的。在没有报纸、杂志、广播电视，甚至生产和包装上改良的新型传达形式，大众销售也是不可能做到的。我们生活中这些基本元素的改观也波及其他领域。建筑师需要图形设计师来为现代学校、商场以及购物中心进行系统的视觉导向和识别设

计。教育家们也需要视觉援助。如果没有高效的版式设计，喷气式飞机领航员就无法因为充分读懂他的操作台而避免事故。

c. 快速视觉传达——需要：我们需要新的手段来满足工业中不断加快的步调。图形设计师被迫开拓更新的设计标准以加速信息传达。正如近来一本书的标题，这标题非常适合用来形容电子计算机，今天的口号就是“快点，再快点”——快速生产、快速分发，以及快速传达。

2. 对传统和“现代派”的拒绝，“大部分最美的作品都是不加装饰的”[沃尔特·惠特曼(Walt Whitman)]。

a. 多数手段缺乏功能性：当面临工业中对动态信息设计系统的新需求时，所有传统和其他缺乏功能的手段都被证明是不够的。它们不能满足对具有功能性的信息流的要求，而这种信息流对于快速理解是如此必要。这些需求是：(a)提供一种视觉趣味以引起注意并让眼球开始运动，(b)减化视觉组织以加快阅读和理解的速度，以及(c)为次序提供明晰的视觉连续性。

b. 传统手段不适当：传统的手段是基于武断的规则。阿尔都斯·曼努提乌斯(Aldus Manutius)的理念就是“在标题、内容或装饰等所有印刷中都使用均匀的银灰色”。但这相当单调乏味。把书的标题排在一个中轴线上，这种文艺复兴时期的形式主义的规则，产生了一种均衡对称的静止力量，但由于这些太稳定而被摒弃。十九世纪的奇幻字体又太荒谬，一如那些无意义的“姜饼”状的美国建筑，也必须舍弃。

c. “现代派”手法毫无建设性：现代派手法仅仅关心装饰性的公式。从功能性来看，它们所表现出来的并不比另外一种中国艺术风格更多，因为他们是严格按照装饰效果来进行安排的。他们不能满足新需求。所有那些形式主义、多愁善感、赶

时髦的和投机取巧的东西由于肤浅的目的而只能兴盛一时。他们也不会为即将到来的设计任务带来有建设性的帮助。

### 3. 当代设计的背景“美丽是对功能的承诺” [霍雷肖·格里诺 (Horatio Greenough)]

a. “新版式”：现代图形和版式设计的良好基础。它是对二三十年代欧洲先锋派先驱的直接继承。他表现了一种革命性的根本变革。这一运动首先被称为“构成主义”，它意味着反对即兴的或个人感受，而是以结构性或逻辑为主导思想的东西。它也被称为“功能性版式”，它强调一种为功能而设计的理念，反对形式主义原则的使用或是为艺术而艺术。最后，这种脱离冷漠的商业传统以及陈词滥调的做法在后来以“新版式”而著称。这一名称还象征着想象和体验的活力，象征着革新，还象征着新技术的发明。它昭示着视觉传达的新潜力。

b. “新版式”的基础：作为一种信条，泰格<sup>①</sup>在1929年将这种新版式的特点归纳如下：(1)从传统中解放；(2)几何式的简洁；(3)对印刷材料的对比；(4)摒弃任何非功能需要的装饰；(5)偏爱摄影，喜欢用机器设置字体并且喜欢把原色放置在一起使用；最后——认可并接受机器时代以及版式设计中的功利目的。<sup>②</sup>这些观念被奇措尔德引作其《版式创意设计的一课》(Eine Stunde Druckgestaltung)一书的框架。

c. “新版式”的社会意义：1934年，在苏特纳 (Sutnar) 的一次图形作品展览会的开幕讲话中，泰格 (Teige) 阐述了图形设计师以及他与周遭环境关系方面的新的社会功能。他直

<sup>①</sup>卡尔·泰格 (Karel Teige)，作家、杂志及《modern architecture and art》编辑，版式设计师。

<sup>②</sup>该英文译本被L. Sandusky引进，PM杂志，1938，由纽约Composing Room出版。

率地说道：(1)我们的世界是今天的世界，它正在向明日进发；(2)我们的职责就是以向更高的文化标准进一步发展为目标，实实在在地为大众服务；(3)我们的工作是由图形编辑、图形建造及图形规划，我们应该理解并使用机械化印刷的高级手段，与印刷厂中的专家通力合作。他还指出，作为一项例外，某些视觉诗歌（蒙太奇版式）可能会像诗歌作品。那是为了功利原因而作，现代版式设计师的工作可以被比做是“艺术种类的转换”，在思维及手法上，它和新闻工作者以及建筑规划师的作品可以相提并论。<sup>①</sup>

#### 4. 当代信息设计的原则——“设计是建构定义的过程”

[ K.朗伯格-霍尔姆 (K·L·nberg-Holm) ]

a. 重大设计原则需要：在《运动中的视觉》(Vision in Motion, 1947)一书中，莫霍利-纳吉使用了整整一章来讨论关于“设计并非一种职业而是一种态度”的理念。近年来，我们在信奉新版式设计的原始意义方面所做的诚挚努力——去创造持续性价值的努力，已经被模糊的效仿所牵制。广告小人们嘲笑这一运动背后的道德力量。即便如此，新版式设计前进的步伐也不会就此停歇。偶尔回顾一下它真实的起源是必要的，这可以避免今天的某些误解。在这种信念及当前经验的支持下，为了普遍性应用的合理设计原则指日可待。

b. 基本的设计原理定义：基于特定问题的需要，设计中的各方各面可以被归为三种相互影响的基本原则——功能、流程以及形式。这可以被定义如下：功能是通过满足一个特定的目的或目标以达到功能性需求的品质。流程是通过提供元素间的

<sup>①</sup>“苏特纳与新版式”，载Panorama杂志，1934年元月，布拉格。

时空关系顺序来达到逻辑性需求的品质。形式是通过考虑基本元素的尺寸、间隔、颜色、线条及形状来满足一种审美需求的品质。<sup>①</sup>

e. 新设计综合分析：以上述三项原则为基础，设计可以被作为一个过程来评估，这个过程是在一个对实体的深入理解中不断累积的。设计问题又能被进一步解析为：功能与形式、实用与美观、理性与非理性。在这种认识下，功能被看做是在一种新的设计综合体中解决这种两极分化的冲突的手段。<sup>②</sup>

5. 新版式在美国。“我们必须顺应时代”（莎士比亚）。

a “新版式”之根基：任何一个初次造访这一国度的人都无法避免对大量的印刷品大感惊讶，也会惊异于其对待图形设计及版式的各种各样的态度。现在，在抽象艺术先驱中有一种国际共识——“纽约学派”。它由其毋庸置疑的优异成就推翻了老的“巴黎学派”。现在，这里还有一个迅速成长的学派——“美国新版式”，它的灵感来源于欧洲，并表现出诸多视觉传达方面的新发现。

b. 解决之道并非在历史中：今天，要揭示达·芬奇有关人类飞翔的幻想对现代航空技术的影响，是非常困难的。同样，要明白“传统的”或“开明的保守”将会对美国新版式设计的进一步发展产生何等影响，也是非常困难的。即使是在书籍设计领域，情绪化的偏见、惰性以及保守主义也会阻碍设计的发展。书籍的构成形式几百年不变。即便如此，新设计标准的推动力以及当代设计原则也正在寻找着进入这一领域的途径。

---

①《目录设计程序》(Catalog Design Progress)，(D. Lönnberg-Holm and Ladislav Sutnar, 1950)。

②同前。

为了今天的利益，从以往的经验中，我们应该知道的只有一件事，那就是，艰苦细致的创造技巧正在消失。

c. 创新的机遇是唯一：我们国家视觉传达中蔚为壮观的复杂性及多样性，给美国设计师们提供了一个前所未有的机遇。上百页的杂志，上千页的目录，它们意味着庞大的广告支出，这对于这个国家是独一无二的。这工作也带来了复制手段的扩展。机会越大，在投机主义和接受创新方面的犹豫所产生的危害也越大。但是要达成合理的设计，除了开放的观念和有教养的思想外，别无他法。这意味着透彻地分析和需求研究，并且要对用于满足这些需求的设计和生方法方法进行广泛的调研。

#### 6. 图形设计的未来进展“真实的就会流行”（马萨里克<sup>1)</sup>）

a. 需求是明显而急迫的：随着世界变得越来越小，世界是彼此依赖的这一新思想很快受到关注。而让视觉信息能在全世界范围内被理解的需求也益发明显。这将需要许多新型视觉信息、简化的信息系统以及改进的形式及技术。这还使对处理、综合以及传递信息用的机械装置的开发变得更为急迫。这些进展还对国内消费品的视觉信息设计产生影响。

b. 一致性原则后的更快进步：通往明天的进步之路需要对基本原则取得一致，并拓展其应用。这正是让自然科学加速进步的方法——几何中的欧几里得定律、牛顿定律以及爱因斯坦的物理理论，这只是极少数例子。当这一切发生在图形设计中时，那时髦的噱头、自相矛盾的时尚的短命效果、情感风格的复苏、投机的效仿形式、哗众取宠的字体面貌、以及为了某种

---

<sup>1)</sup>马萨里克，Masaryk，哲学家，布拉格Charles大学哲学教授，捷克斯洛伐克共和国奠基人及首任总统。



目的的各种“安全”公式，将迅速被人们遗忘。

c. 进步将与我们的正直程度成正比：我们欣然接受了科学和技术中快速的前进步伐，在那里，昨天的发明成为今天的现实。同样，今天新图形设计的潜在进展正在建立一种对设计语汇的认识，它明天就将被承认。而创造性的力量将会在人类价值方面找到他们的坚实基础，这些人类价值就是真挚、诚实以及对一个人意义深远的作品的信任，那些为了寻找新实验而漠视物质利益的人们将会使未来的进步变成可能。

# 1959

## 尼克松与赫鲁晓夫的“厨房辩论”<sup>①</sup>

1959年7月，在莫斯科举办了美国国家博览会，在这个“美国人生活方式”的展厅里，到处被布置了美国人心目中每个国民所能拥有的一切，各种现代的、自动化的休闲娱乐设备琳琅满目，美国希望用它们来显示资本主义制度下，那种规模巨大的商品经济和市场经济的丰硕成果。而此时美苏两国正处于冷战之中，且规模正在扩大，作为当时代理总统的理查德·尼克松在展览期间前往苏联访问，与他会面的是时任苏联部长会议主席的尼基塔·赫鲁晓夫。尼克松带领赫鲁晓夫参观他们的展品，参观中，两人对资本主义经济体系和共产（社会）主义经济制度的优劣进行了激烈的辩论。虽然在如此充足的展品中讨论这一主题有些奇怪，但是对很多美国人来说，面对赫鲁晓夫的处处充满防备的语气，美国那些高品质的生活用品无疑是一个强有力的回击。（罗茜尹）

<sup>①</sup>摘自“尼克松和赫鲁晓夫美国展开幕公开争吵：相互指责对方威胁”，载《纽约时报》（The New York Times）1959年7月25日：1-3。

赫鲁晓夫陪同尼克松去美国国家博览会参观。他们见到的第一件日用品是座电视台的模型。一位年轻的技术人员问他们要不要试一下一种新式彩色电视录制装备，把他们互致问候的场面录下来，在整个展览会期间向所有的参观者播放。赫鲁晓夫登上讲台，对着摄影机，问尼克松：“美国建国多少年了？300年？”尼克松回答：“180年。”

赫鲁晓夫：“哈哈，这么说，美国存在180年了，而这就是它达到的水平。”说着，他用手向整个展览厅挥了一大圈，“我们只建国42年，但再有7年，我们就将达到美国的同等水平。”

“当我们赶上你们，从你们身旁走过的时候，我们会向你们挥手的。然后如果你们希望，我们会停下来：快点跟上吧。坦白地说，如果你们继续走资本主义那就会是这样的路。这是你们自己的事，与我们无关。我们仍然会感到遗憾，但既然你们不能理解我们，那就按照你们的路走吧。”

.....

尼克松：“我只能说，如果你打算赶上我们的这场竞赛，要为我们两国人民和其他各国人民造福的话，我们就必须自由交流思想。别忘了，你什么都不懂啊！”

赫鲁晓夫：“如果我什么都不知道，那么你除了对共产主义的害怕外，也一窍不通。”

尼克松：“在一些项目上你们确实是超过我们的，比如，你们对太空火箭推进器的研究进展；当然也有一些类似彩色电视的项目我们是要领先于你们的。”

赫鲁晓夫：“不，我们在这些方面也已经追上你们了。我们在一项技术上超越了你们，其他的技术也是一样。”

.....

尼克松（赫鲁晓夫在一个模型房间的厨房模型前徘徊）：“在纽约你们曾向我们展示了一个非常好的住宅，我和我的太太看了以后都非常的喜欢。现在我想请您看看这种在加利福利亚非常普遍的厨房。”

赫鲁晓夫（在尼克松将他的注意力吸引到一个镶嵌式的洗碗机面前时）：“我们也有类似的东西。”

尼克松：“这是一个最新的模型，它是千家万户都可以直接安装的。”

他还补充说，美国人现在对如何减轻主妇们的生活压力很感兴趣，赫鲁晓夫却评论说，在苏联他们不知道“资本家对妇女的态度”。

赫鲁晓夫拣起一个柠檬汁自动榨汁器说：“尼克松先生，你们怎么在苏联展出这种笨东西？你们吃茶不过是需要几滴柠檬汁，我想你们主妇使用这种机器比我们的主妇将一块柠檬丢在茶杯里，用调羹挤出汁来更费时间。展出这种笨东西是对我们智力的侮辱。”尼克松就此进行了辩解，双方都显得很激动。后来，赫鲁晓夫问，你把这件美妙的器具带来向我们展览，你们真的在广泛使用吗？尼克松老实地回答，展出的东西市场上还没有。一听这话，在场的人都哄堂大笑。

尼克松：“我想这是大家对于妇女的普遍态度，我们想要做的就是如何让我们的主妇生活轻松。”

他解释说，建造这样的一套居所需要一万四千美金，而一般人买房子需要一万到一万五千美金之间。

尼克松：“让我给您举个例子来感受一下，您知道的，在美国钢铁工人正在罢工，但是任何一个钢铁工人都可以买得起这套房子。他们每小时赚3美金，但是只要签一个25—30年的合同，工人们只需每月付100元就可以得到这套房子了。”

赫鲁晓夫：“我们也有钢铁工人，我们还有农民，他们也一样可以买得起一万四千美金一套的房子，”他说，美国的房子只可以维持20年，所以建造商们可以在这个期限前卖新房。“我们建造的建筑很坚固，这是为了我们的子孙也可以居住而建造的。”

尼克松先生认为美国的房屋将不止维持20年，但即使是这样，20年以后很多的美国人很可能会想要一栋新房或是一个新的厨房，这样原先的建筑就过时了。美国规划的体系是不断产生新的发明和新的技术。

赫鲁晓夫：“这个理论并不能成立。”

他说了一些可能永远不会过时的东西——家具和陈设，墙纸，但不是房子。他说他不相信美国人所描述的有关他们房子的文字是完全准确的。

.....

尼克松（指着电视频幕）：“我们可以从这里看到房子里其他地方的事情。”<sup>①</sup>

赫鲁晓夫：“这些几乎总是不按顺序发生。”

尼克松：“是的。”

赫鲁晓夫：“你们有没有一种机器能够帮人把吃的塞进嘴巴并让人咽下去？<sup>②</sup>你给我们看的很多东西都很有趣，但在生活里都用不到。它们根本没有使用的意义，只是一些小装置……”

.....

尼克松（指着一个自动打扫的装置以及其他的用具）：

---

①这是一个闭路电视，可以使它看起来像一个安全的镜子一样。——译注

②这里可能指的是查理·卓别林《摩登时代》里的喂食机器。——译注

“你就不需要妻子了。”

赫鲁晓夫笑了起来。

尼克松：“我们不是为了使俄国的人民惊讶，我们只是希望展现出我们的多样化和选择权，我们不愿由一个政府官员在最上头做出决定说，我们只要一种式样的房屋。这样的话，我们来谈洗衣机的相对优点岂不是比谈我们的火箭的相对威力更好吗？这难道不是你们所希望的那种竞赛吗？”

赫鲁晓夫：“是的，这正是我们所希望的那种竞赛。但是，你们的将军们说：‘让我们来比比火箭，我们很强我们可以击溃你们。’基于尊重，我们也可以拿出点东西给你们看看。让你们知道什么是俄罗斯精神。我们是强大的，我们能打败你们。”

# 1960

## 广告：栩栩如生还是人身攻击？<sup>①</sup>

[美]保罗·兰德和安·兰德

保罗·兰德（Paul Rand，1914—1996），是当代美国最杰出的图形设计师、思想家及设计教育家之一。保罗·兰德就学于纽约Parsons设计学院。年仅23岁便成为Esquire Coronet广告公司的艺术总监，在随后的三十多年里，他一直担任纽约广告代理公司的创意总监，也曾受聘为许多美国著名大公司的设计师或设计顾问，其中包括美国广播公司、IBM公司、西屋电器公司等。他设计的许多企业标志，已成了家喻户晓的经典之作。半个多世纪以来，他在视觉设计方面的建树和前卫精神对整个图形设计领域而言，影响巨大而深远。保罗·兰德从1956年开始就在耶鲁大学艺术设计学院担任教授，教授平面设计。他也曾在普拉特设计学院、库柏设计学院等著名院校任图形设计教授，多次获得各种由专业组织颁发的大奖。保罗·兰德是最早把欧洲现代主义翻译成美国词汇的人，也是广告中“Big Idea”的开山鼻祖，还是公司识别设计的先

---

<sup>①</sup>首版于György Kepes编，《代达罗斯：今日视觉艺术》（Daedalus: The Visual Arts Today），（1960年冬）。

锋，他将功能主义的“少即是多”的思想、才智与幽默相结合。

他和前妻安·兰德（Ann Rand）合著的这篇文章是美国学院艺术和文化杂志《Daedalus》组织的“今日的视觉艺术”专题中的一篇。该文用成熟而又理智的措词严厉地批评了当代广告中贫乏的标准，把兰德对现代主义的理论的、实践的以及哲学的解释结合在了一起。兰德第一本关于当代广告的书《Thoughts on Design》（1947）是被后来的设计师作为一种规范来接受的。兰德似乎意识到，这是向广大读者讲述设计师对社会的影响的机会。

（刘爽）

任何有意义的东西都是深刻而真实的经验，它们来自艺术之外，如果它仅仅是得自刻意的聪明推断，那它就是命中注定要失败的。

——阿尔弗雷德·诺斯·怀特海德（Alfred North Whitehead）<sup>①</sup>

在人类历史中，还没有哪一位视觉艺术家体会过像今天的商业艺术家遭遇到的那种枪林弹雨的感受。他穿行于市区景观之间，在那里，他的艺术遭受着新闻与噪音的持续攻击。他不仅在与人类产生联系，而且，他简直是在被他们践踏。他自己的艺术形式（布告、标识以及广告）没有与他自己产生交流，

---

<sup>①</sup>阿尔弗雷德·诺斯·怀特海德（Alfred North Whitehead, 1861-1947），现代著名的数学家、哲学家和教育理论家。本句摘自：《Dialogues of Alfred North Whitehead》，Lucien Price记载（波士顿：Brown and Company, 1954年），P.70。——译注



而是到处发出刺耳的尖叫。他正面临着大量混乱的事物——产品以及事件。不像其它的艺术，他即不能将自己从这境遇中分离出去，也不能对它们熟视无睹——那是他生存和为之工作的世界。

在铺天盖地的震荡中，广告艺术家还能够拥有那些对真正的艺术而言必不可少的深刻和鲜活的体验吗？这样一位艺术家——他的活动领域从工业设计到排版设计——可以被宽泛地描述为一种职业性的民间艺术家；但是他与后者不同，这不仅体现在依靠大众市场的需求以及使用批量生产手段来进行工作上，而且在文化氛围上也大有不同。民间艺术家活跃在相对稳定的社会，沉浸在传统之中，在那样的社会中，虽然他自己常常默默无闻，但他的作品被看做是社会矩阵中的常规因素。而今天，我们不但会问，这位流行艺术家是否做出了好的作品，还要刨根问底地追问他到底是否应该或能够成为一个艺术家。这些问题在技术变革或经济批评方面被讨论得最多。然而这在根本上并非是由于环境中的某些元素已经发生了翻天覆地的变化，而是因为我们全部的生活方式、思维模式、我们的感觉和信仰已经截然不同。

随着工业革命轰轰烈烈的展开，生活结构和生活内容上的所有剧变昭然若揭，作用在我们身上为时已久，然而我们仍然未能找到我们的方向。也许“变化”正是这个新世界的关键词。今天，我们在各个层面、各个方向上、在每个人的生命中，都面临着一种以快得令人错乱的速度所产生的各种变化，我们在它的影响下蹒跚前行。我们几乎都没有时间来理解这些变化，更不用说去评价它们了。

然而，如果要想工作更为有效，这恰恰是一个流行艺术家必须要面对的事——“变化”是他的背景。作为一个为工业而

工作的艺术家，他为工业化大生产的时代设计不计其数的产品。作为一个画家，他极少，而且经常是只有偶尔，才会被商务人士接受。销售与审美的关系是什么呢？可能的答案就是：几乎没有直接的关系，而间接关系却非常多。对于一个并不满足于只做一个“装饰家”的商业艺术家来说，他要么必须搞清他可能做出的文化贡献，要么就是被客户的需求、被公众趣味的神话以及消费者研究打倒。

以前时代的人，可以说，他们生活的意义部分上是由对个人职业角色的毫不含糊的定义所赋予的。很显然，人们生活的意义不仅仅是目标，也在于他所做的事，以及作为一个有生产能力的人的职责。如果一个艺术家找不到他的目标，或是无法完成他在文化思潮上的职责，不但他的艺术，连他自己都是“命中注定”要失败的。商业艺术家在经济和审美间进退两难，他的表现被冷酷无情地、武断地评判为“卖得好吗？”商业艺术家很难找到他们的个人艺术目标，更别说是去维护它们了。但是艺术常常是在严厉的限制中进行的，无论这限制是来自社会的、宗教的，还是资助人个人的。在几乎所有的情况下，都没有绝对的自由，但艺术总是能够成功。就算洛伦佐·梅第奇（Lorenzo de' Medici）<sup>①</sup>不喜欢艺术，也很难想象米开朗基罗会找不到作画或雕刻的方法。艺术家——架上画家和设计师——如果他能够真诚地响应他的天职，就不需要去找一个存在的理由：他自己就是理由。

不幸的是他并不总是能意识到这一事实。有人认为，设计师所承担的角色是由社会经济学状况决定并限制的。他必须找

---

<sup>①</sup>洛伦佐·梅第奇（Lorenzo de' Medici, 1449-1492），文艺复兴时期意大利佛罗伦萨的著名艺术赞助人。——译注

到他能够产生作用的一小部分领域，并让自己适应。我要说，这种固化的思想忽视了他们在创造社会经济思潮中作为艺术家（作为一个木匠和家庭主妇也是一样的）所起的作用。这种创造性的贡献出自每一个人，不管他愿意不愿意，但是只要他是有意识做的，这种贡献的意义将会变得更加深远。

而且，这种意识是人类尊严与自豪的基本资源，而人类的尊严与自豪正是艺术家获得其创造性地位的先决条件。每一个感到自己是某些暗淡的生存游戏中一枚倒霉无助的棋子的人，显然都即不愿相信他们自己，也不相信他们努力的价值。毋庸置疑，作为一个人或艺术家，我们必须让我们自己适应于周围的环境，但是我们只能在某些限定下这样做。我要说，一种对人类本能需求，以及对寻找一个能够认识那些需求之土壤的必要性理解，是设计师教育的基础。无论是广告界大亨、导弹设计师、公民或私人市民，我们都是人，为了持久的生存，我们首先得依靠自己的力量。只有在人们（以及这一名词所象征的个体组成的群体）不被视作人类利益的中心时，他才有可能去建立一个可以不计利益得失为公众服务的生产系统，以及一个可以不将“那女孩性感吗？”作为唯一的审美标准进行广告设计的生产系统。

如果流行艺术家要面对的事太快太多，而且是分裂的、高压的，是精神错乱的和对审美无动于衷的社会，那就可以足够简单地说，他能做点什么——但更大的问题是怎么做。

首先，也许他必须尽可能客观地去看环境和他自己之间的关系。这可不容易。一旦牵涉到大写的“我”，要么就是特定地，要么就是全面的，一切的阻力都随之而来。透过有色眼镜来看待自己和世界要简单而且经常是令人愉快得多。但是如果艺术家陷进了那些包围在他个人小小岛屿周围的混乱漩涡，

那把他的头保持在水面上就是再好不过了——当然他无法控制自己的行动。他将不再有机会做出正确判断和抉择所必需的独立思考。

如果他能独立并且逻辑地思考，这位流行艺术家也许就能不再将持续不断和越来越快的变化看做是乱七八糟的混乱，而是当前的稳定形式。他也许还能分辨出表面的变化和本质的变化。

对于一个商业艺术家来说，这种辨别力是生死攸关的。作为一个产品设计师，他越来越多地需要去考虑那些被称为“新颖因素”的东西，作为一个广告设计师，他则被撰写广告词的人告知，那广告中的产品是新颖的！是神奇的！是不同的！是史无前例的！所有这些太过频繁的“新颖”其实在真正的变革——一种对处事方法的原创或创新，或是看待及思考模式上的创新——上毫无创新。“新颖”常常由造作和转瞬即逝的惊奇效果组成，就像是粉色的炉子、汽车尾部突起的装饰物、图形骗局等等。为新颖而新颖之风大行其道，而与之相随的则是伪善、浅薄、以及浪费，这一切都腐蚀着被卷入其中的设计师。

商业设计师必须经常做出影响深远的抉择，而虚构和事实间的差别给了他抉择的基础。由于他与工业的关系，这些抉择的影响远远超越了直接的美学问题。当这位艺术家设计一个产品时，他所涉及的不仅是数百万资金的风险，还有那些生产这些产品的人们的劳动。即便是图形艺术家在“销售”一件产品时，也帮助确保了工作，就像确保利润一样。在这种情形下，商业艺术家对其所做的工作，以及为何而做是否具有一种清晰肯定的认识，就变成了一个社会责任问题。

这些艺术家的职业或工作在商业领域非常清晰。他必须设

计一个好卖的产品，或是进行一种视觉工作来帮助销售，一件产品、一项工作，或是一种服务。与此同时，如果他有才干，也对审美价值有义务，他将会自觉地去尝试让他的产品或图形设计取悦他的用户或欣赏者，同时带给他们视觉刺激。我的意思是，通过刺激，他的工作将会给消费者的体验增加点什么。

毋庸置疑，天赋大概是一个艺术家最重要的特性，而同样确定的是，如果这种天赋没有被确定的目标所支持，它将永远也无法有效地工作。这位诚挚的艺术家不仅需要精神支持——支持他坚信其工作是一种美学的表达，而且他还需要另一种来自对其社会角色的理解的支持。正是这样的角色决定着为客户的花费以及其他人所做的劳动的风险，也是这个角色让他犯错。正是通过他的工作以及对于他个人存在的叙述，他在为世界进行着补充：他给予这世界新的思维及感受方式，他打开了通往新体验的大门，他为老问题提供着新的解决之道。

就像其他艺术一样，流行艺术也与形式及材料元素有关。材料元素也许有种独特的品性，但是，在一切艺术中，材料与形式都是被思想结合在一起的。这样的思想最初来自艺术家对于其周遭世界的有意识或无意识的体验。这种激发了这些思想的体验是一种特别的体验。就像乔伊斯·凯里（Joyce Carey）说的：“艺术家、画家、作家或作曲家都是以一种带有发现性质的体验作为出发点的。他突然以一种发现的感觉想到了这种体验，事实上，更确切地说，是这种体验作为一种发现突然降临在他的头上。”<sup>①</sup>这让人联想到毕加索的“不要去寻找，而是要去发现”的警告。他们两人说的就是：十足的体验对于艺

---

<sup>①</sup>乔伊斯·凯里（Joyce Carey, 1898-1993），英国女演员。本句摘自：乔伊斯·凯里，《Art and reality》（纽约：Harper and Brothers, 1958年），P.1。——译注

术家来说就是一种创意活动；他必须给这种体验带去丰富的东西，以便让它带领着他去发现一些它自身的本质，一种他想要在他的艺术作品里去具体表现并传达的东西。由于过度的感官刺激，如果他无法选择、组织，并且深深体会他的体验的话，现在的艺术家就无法将体验转换为思想。

思想无需深奥，也无需原创或刺激。就像亨利·路易斯·门肯（H.L.Mencken）在Shaw的戏剧中说的：“它们每一个人的场面都不过是一些老生常谈；每一部感人的戏剧都不过是一些陈词滥调。”而当他被问及Shaw为什么能够“激起这样的轩然大波？”时，他回答道：“理由再简单不过。因为他用澎湃的激情和纯熟优雅的技巧把显而易见的东西展示在一种令人意想不到的可怕光亮下面。”<sup>①</sup>只要看看塞尚是如何处理苹果以及凡高是如何处理吉他的，就能非常清晰地知道，创新并不依赖于复杂。1947年我写下了一些东西，这些东西我认为至今仍然有效，“艺术家的问题就在于要将平凡的事变得不平凡。”<sup>②</sup>

如果艺术的质量取决于高尚的主题，那么商业艺术家，以及广告公司和广告人，都是糟糕透顶。在多年以前，我为一家香烟制造公司工作，很显然，他们的产品自身并没有什么特别。香烟平常得就像苹果一样，但是如果我不能把香烟广告做得活泼新颖，那就不是香烟的错了。

对于视觉创意来说，重要的事情就是，它们以一种能与他人交流的方式表达出艺术家的体验及观念，反之，被交流的人则会在看到他的作品时感觉到一种发现，一种与艺术家相似的感觉。只有这样才能够丰富观众的个人体验。进一步来说，在

---

<sup>①</sup>亨利·路易斯·门肯（H.L.Mencken，1880-1956），美国编辑、文艺评论家。本句摘自：《Prejudices: A Selection》（纽约：Vintage K58, Alfred A. Knopf, 1958年），pp.27 and 28。——译注

<sup>②</sup>摘自罗·兰德，《Thoughts on Design》（纽约：George Wittenborn, Inc., 1947年），P. 53。

图形艺术中，这种思想必须经过精心推敲，以确保有助于产品销售。

当然并不是只有艺术家才会碰到这样的问题：商人、科学家以及技术专家们都会碰到。也并不是只有他才有创造的动力。流行艺术家将世界看做是由一种疯狂旋转的机械思想所主宰，而他自己就是这机器的牺牲品，他孤独又无助。这是不对的。科学的创造力、想象力，甚至是审美本质现在正普遍得到认可。

如果艺术家与科学家能够放心地认识到这种相似性，那才是忽视了它，这是真正的危险。机械的世界观将社会看做是被一种法则主宰，这种法则与他们所相信的绝对永恒的自然科学“法则”是相同的。它趋向于将社会的力量从人类的行为和选择中背离。那样一种流行观念在我的思想里继续，远胜于科学技术的物质成就所带来的威胁。我相信，如果我们受“社会力量”支配，那是因为我们把自己绕进去的。如果我们成为，或正在成为，“机器的奴隶”，那就意味着我们接受了奴役。

就算是在计算机和仿真机器的惊异世界里，我们也必须记住，至少在一开始，是我们让它们运转的。它们所进行的服务取决于我们的抉择，取决于我们认为它们应该做些什么（并给予他们能力）。关键问题并非在于一般的机器或技术，而是在于“应该”。对于科学家和艺术家，以及把它们结合在一起的工业来说，这一问题超过了所有的目标、特定的目的，以及价值。是时候来决定我们到底想要什么了。

理解——我们如何看待事物——总是取决于我们寻找的是什么，以及为什么寻找。在这一方面我们总是要面对价值的问题。为了使用，涡轮的设计必须“科学”，但设计它就是曾经一度的抉择。这种抉择或许基于需要，或许不是，但它们

无疑基于欲望。产品不一定必须设计得美丽。我们生产产品并销售它们，不用考虑它们的美学问题，广告即便不去取悦和提高观众的视觉意识也能使人信服。但是，应该这样吗？商业世界可以，至少是片刻可以，只有功能无需艺术——但是，它应该那样吗？我想不是，即便是为了最简单的理由它也不应该那样——如果那样，这世界将变得一片荒芜。

一个商业艺术家最现成的理由，也就是，去帮助销售和服务，这经常被他拿来当做做不出好作品的借口。在我看来，这种态度就跟犯人总是认为犯罪是自然天性一样。商业艺术家可能会感到低人一等，因而就用对高级艺术的敬仰来进行自我保护。无疑，在所谓的高级艺术和商业艺术间是存在着真正的巨大差异，它们的目的不同——必须认识并接受这一事实。但是销售并没有什么过错和不体面的。错误和羞耻仅仅来自当艺术家设计的产品或广告不能满足他在艺术的完善性方面的标准的时候。

流行艺术家的悲哀就是，他无法去做出好作品，因为他的雇主即不想要、也不理解好作品，这种现象非常普遍，而且时有发生。但是如果这位艺术家能够忠实地评价一下他自己的工作以及其他的报怨者，他就经常会发现，他那被商务人士拒绝了“优秀作品”并非那么“优秀”。客户是对的，艺术家是自以为是的。在控诉商务人士的“反现代”方面，艺术家经常是对的。但是许多时候，“它太现代了”只是表示客户不知道艺术家到底想要表达些什么。他自己也不知道，客户可能会对过度的流线型、不恰当的象征、乏味的版式，或产品陈列得着实不合适而有所反应。艺术家必须不带偏见地、真诚地试着去理解这种反应。

如果销售没有过错，甚至是“强买强卖”也没有过错，那



么就只有一种错误：歪曲地表达销售。从精神上来说，如果对所宣传的产品的诉求不诚实，或者，作为一个工业设计师，只是要他去给一个老产品做个投机取巧的新外观的话，那么，要一个艺术家去做一项直接的创意性工作将是非常困难的。艺术家的价值观取决于他的正直感。如果这一点遭到了破坏，他将不再具有创造能力。

另一方面，对于一个艺术家来说，看到他自己被目光短浅的商业所背叛，或是相信他是被迫顺应于“大众欲望”，远比思考他自己可能是错误的要令人安慰得多。商业艺术家即不希望将自己看做是对质量无关紧要的，也不希望将自己看做是被经济所迫的，因此他不得不找条最容易的出路——就是只照老板说的做，或是给它加上点新花招。然而，事实上，导致了糟糕作品的，并非总是客户和公众低下的品味，而是艺术家自己勇气的缺乏。

要做出一件正直作品，艺术家必须拿出勇气来与他的信仰搏斗。这种背叛也许不会为他赢得奖项，而且这种背叛必须在面对一种没有高风险元素的危险时采取——丢掉他的工作，冰冷坚硬的事实。然而他坚定的勇气，以及他的才干，是他力量的唯一源泉。商人不会去敬重一个对自己所做的事情都不信任的专业人士。在这种情况下的商人只会为自己的目标“利用”艺术家——但又为什么不呢，如果这位艺术家自己没有目标的话？只要他还有“用处”，这个艺术家就能保住他的工作，但是他将失去他的自尊，并最终放弃成为一个艺术家，除非，也许有望在星期天当一当艺术家。

在要求艺术家拿出勇气的同时，我们必须得同样地要求工业。顺从的想法今天是如此盛行，如果不加以纠正，它将扼杀所有的创意。在商业艺术的世界里，盲目因袭的态度正大行其

道，比如，我们一味地对广告客户坚持赤裸裸地表达性、多愁善感和谄上欺下表示屈服，还有那些一夜之间兴盛于所有美国汽车上的尾鳍。艺术家知道他必须与顺从为敌，但是这不是靠他一个人就能赢得的战争。

商业有一种强烈的趋式，就是等待少数勇敢的先锋去生产或签署原创作品，然后就一哄而上，爬上流行的大车——艺术家紧随其后。而这辆大车，当然，甚至可能都不在正确的方向上。比如说，当大容量集装箱公司的广告引起重视并博得赞赏后，许多广告客户都说：“让我们做些像集装箱一样的东西吧”，而根本不去考虑这可能一点也不适合他的需求。特定的问题需要特定的视觉方案。这并不是说，一个肥皂广告和一个集装箱公司的广告不能有许多共性，也不是说一个烤箱就不能为了某些合理的原则做得像一个木匠的铁锤。所有的广告和产品在完成他们的功能的同时，还应该做得令人愉悦，以最广泛的兴趣表达对消费者的尊敬和关怀。

不幸的是，鲜有商业艺术家和他的雇主能和其行业及广告公司在一种相互理解和合作的氛围里工作。相对于Olivetti, Container Corporation, IBM, CBS, El Producto Cigar Company, CIBA以及少数其它公司在设计上的卓越成就，更多的则是累积成山的平庸作品。不相信工业通常能施展创意才能和进行创意工作，是提升流行艺术标准的最大障碍。商业给已被认可和继而获得“成功”的艺术家的报酬颇丰。成功是对能力及正直的合理回报，但如果它是接受的前提，它则背离了其初衷，并且将至今还未被认可的革新者逼进了经济的死胡同。而且，如果商业仅是要求让事物“更好一点点”或“略有不同”的话，它不仅会束缚艺术创造，还会束缚所有形式的创造，包括科学和技术。

从长远看来，商业与艺术的利益并不矛盾。一段时间内，前者没有后者也能生存，但对于使得一切得以生长的创造性能力来说，艺术是至关重要的形式。我们被各种演讲、文章、书籍和口号压倒，这些东西警告我们，我们作为一个自由民族的生存是基于成长和进步——经济上的、科学上的和技术上的。这种养育了原创性工作的思潮表达了一种全面的态度，一种对价值的普遍认可，这种价值支持并鼓励着艺术，就像它支持和鼓励科学与商业一样。

# 1991

## 标识、旗帜和徽标<sup>①</sup>

[美]保罗·兰德

保罗·兰德在企业形象和标识设计领域是一位公认的大师。他的标识设计往往在传达企业文化的同时也提高了企业的形象和公共认知度。本文是保罗·兰德晚年专门讨论标识设计的本质、原则与方法的文章，可以说凝聚了他在该领域一生的实践经验和感悟，非常宝贵。文章举例要言不烦，说理明晰透彻，是一流的设计师总结经验、启迪后学的佳作。

（周博）

IBM的执行官在第一次看到他们现在所用的条纹状标识时，讽刺地说“看见它就让我想起佐治亚州那些铁链加身的苦役囚徒”。西屋的圆形徽章（1960）面世之初，也遭受过类似

---

<sup>①</sup>首发《图像设计》AIGA期刊，1991年，NO.3，第9卷。

的讥讽，被谑称“像个当铺标志”。这种毫无想象力的指责，不知使多少堪称典范的设计作品惨遭遗弃。糟糕的设计往往就是一些未经真正思考的涂涂抹抹。然而，不仅是标识设计陷入不被理解的困境，所有的视觉设计工作都面临着同样的问题。

人们认识一个事物的方式各不相同。有的人在观看一个标识，或任何其他可见之物时，都抱着参加罗夏墨迹测试的态度<sup>①</sup>。另一些人则对标识的意义乃至功能统统视而不见。也许，就是因为存在这样的问题，所以美国广播公司根本不拿“更新”自己的标识（1962）当回事——直到一项市场调查显示出观众具有相当高的认知能力，他们才意识到那种态度是多么的愚蠢。一种得到广泛确认的符号，所蕴含的内在价值无须赘言。一个标识究竟是何时被设计出来的其实无关紧要，因为最终的决定因素是它的品质，而不是它被使用的年限长短或者在使用期间所获得的虚名。

有多少种观点，就有多少种理由去设计或更新一个标识。不少人都认为一个重新设计的或者更新过的标识，具有魔力而能够扭转乾坤。一个重新设计的标识也许能够暗示公司中出现了新鲜事物或者进行了某种提升——但是如果公司的举措名不副实，这个标识也就变得短命了。有时候一个重新设计标识是因为它确实需要这样，由于原来的设计太难看、过时了或者不适当了。但是很多时候，只是为了某些CEO的自我满足，他们不希望自己跟过去联系在一起，甚或设计新标识往往就是新官上任的例行公事。

对待标识，有人任意改变之，就有完全相反的“置之不

---

<sup>①</sup>罗夏墨迹测试，有时也译为罗沙克测验，因利用墨渍图版而又被称为墨渍图测验，是由瑞士精神科医生、精神病学家罗夏（Hermann Rorschach）于1921年首创的，测验材料共有10幅图，现在已经被世界各国广泛使用。——译注

理”派。这样做，有时是明智的，有时则出于怀疑，偶尔是一份怀旧兴许使然，甚或有时是因为某种惶恐。不久以前，我主动提出要对联合包裹服务公司（UPS）的标识（1961）进行小小的调整。然而这个提议被随随便便地拒绝了，而且完全不是因为费用的问题。如果可以在不干扰原有图像的基础上优化一个设计，那么，动手优化它似乎才是更合理的做法。毕竟，一个标识承载了企业的骄傲，应该以最佳状态示人。

如果，在传达方面，“图像为王”，那么作为图像之精华的标识就是王冠上的明珠。

以下说法表明了标识是什么以及标识能做什么：

标识是一面旗帜，一个签名，一块精美盾牌般的徽标。

标识不（直接）参与销售，它表明身份。

标识一般不对一件事情做说明。

标识从它所代表事物的品质中，而不是其他什么地方，获得自身的意义。

标识所标志的产品比它这个图像重要；这个图像的意义比它的外形重要得多。

标识可以外化为多种形式：签名是一种标识，旗帜也是一种标识。比如法国的国旗和沙特阿拉伯的国旗，都是在审美上令人愉悦的符号。一个是纯粹的几何形式，而另一个则是阿拉伯文手迹和优雅军刀的组合——两种截然不同的视觉形式；却都有效地实践了自己的功能。然而，其感召力则绝非审美对象那么简单。在战场上，一面旗帜可敌可友。一面旗帜若与你属于同一战线，那么对于你来说，它再丑也是美的。有一种说法称“‘美’存在于在旁观者的眼睛里”，无论战争年代还是和平时期，无论是对于旗帜还是对于标识而言，莫不如此。

标识应该做到无需加以解释说明吗？其实，它只有在与一

项产品、一种服务、一桩生意或者一个企业相联系时，才能获得真正的意义。它从被标志事物的品质中获得自己的意义和用途。如果一个公司是二流的，其标识也会一直被当成二流的。要是还没选定受众群体，而先认定某个标识足可以不辱使命，那就太鲁莽了。只有被受众熟悉之后，一个标识才有可能发挥预期的作用；而且只有当人们判定它了所标志的产品是否有效、是否适用，它才能转化为一种真正的代表。

人们也可以设计一个标识来骗人；而且骗局花样颇多，从模仿别家的某些特征，到赤裸裸地照抄照搬，不一而足。设计是一头长着两张脸的妖怪。原本十分温良的十字标记，一经纳粹采用而从此与邪恶挂钩，就丧失了它在文明圣殿中的位置，然而其作为图案本身的优秀内在品质仍是无可争议的。这个例子正说明了一个真正的好设计有多么顽强。

标识的作用，就是以尽可能简洁的方式去进行指向或标示。一个繁复的设计，就像一份繁琐的说明或者一种晦涩的抽象，本身就包含了自毁的机制。复杂的目标和心理活动，反倒往往产生出简洁的想法和设计。简洁是难以达到的境界，然而这值得人们付出巨大的努力。

一个标识的有效性取决于：

- a. 特殊性
- b. 视觉辨识度
- c. 实用性
- d. 易记程度
- e. 普适性
- f. 耐久性
- g. 超越时间的能力

我们大多认为标识的主题元素取决于它所涉及的生意或服务

务。受众是谁？市场如何？通过何种媒介传播？等等。这些都  
在考虑范围之内。把动物放在有的地方可能很适合，而在另  
一处却会引起厌恶。数字可以作为备选对象：747，7-Up，  
7-11；字母则不仅可以，而且更常用。然而，一个标识的主  
题元素常常不大重要，似乎它适当与否也好像并不重要。不过  
这并不表示适当的元素会不受欢迎，此处只是指出：符号和被  
标志物之间的一一对应关系，通常难以达成，而且在特定条件  
下，甚至应该反对一一对应的关系。最终，关于设计的主题元  
素，好像只剩下唯一一个强制性要求，即一个标识必须醒目、  
可用单一颜色在方寸之间复制出来。

比如，代表梅赛德斯的符号，与汽车没有任何关系；然而  
它是一个了不起的符号，并不因为它是一项杰出的设计，而是  
因为它代表了一种杰出的产品。同理，苹果也被当成了代表电  
脑的一个不错的符号。几乎没有人意识到百加得朗姆酒的符号  
是只蝙蝠；然而大家都喝这种酒。再如，Lacost休闲装跟鳄鱼  
毫无关联，那种绿色爬行动物却成了代表该服装最好记、最适  
当的符号。劳斯莱斯的徽章显得如此易于辨认，并非因其特出  
的设计（其实这个设计很一般），而是因为它所代表的汽车拥  
有非常高的品质。与此类似，华盛顿的手迹特别易于辨认，并  
不因为其独到的写法，而是因为华盛顿本人是一位非常伟大的  
总统。如果一张支票不被退回，有谁会关心上面的签名有多么  
潦草难看呢？喜不喜欢都不影响人们的确认，也不影响赞同。  
简直是理想国！

这些好像都在暗示：优秀的设计是多余的。一个设计，无  
论好坏，都是帮助记忆的工具。但是好的设计会为被标志的事  
物增添某种价值，而且观看图像也是一种全然的愉悦。它尊重  
观众，尊重观众的敏感，并以此回报企业。一个精心设计的图



像要比一堆乱七八糟的东西好记得多。于是，一个精心设计的标识会反映出一个企业的内在——它意味着这个企业有想法、目标远大，而且它像镜子一样照出其产品和服务的高品质。它营造良好的公共关系——它代表着企业的美好心意。

它说：“我们很用心，我们在意。”

# 1961

## 所有问题的症结<sup>①</sup>

[意]托马斯·马尔多纳多

托马斯·马尔多纳多(Tomás Maldonado,1922— )是战后最为重要的设计师和设计理论家之一。他生于阿根廷布宜诺斯艾利斯,年青时曾就读于布宜诺斯艾利斯美术学院。毕业后曾做过自由画家、建筑师和工业设计师。1954年,马尔多那多应邀赴德,任教于影响卓著的乌尔姆设计学院,所教课程涉及了电子、媒体、建筑和办公产品等诸多方面的设计研究。他的教学一直持续到了乌尔姆结束的1966年,并在该校最后的岁月里担任校长(1964-1966)。乌尔姆结束后,1967年移居意大利,曾任博洛尼亚大学环境规划教授、米兰工学院环境设计教授,并于1967-1969年任国际工业设计协会执委会主席。

本文是马尔多纳多在阿斯本国际设计大会上发表的一篇讲演,当时的设计方法研究尚处草创阶段。马尔多纳多给我们勾勒了当时的设计界对于设计方法问题所持的不同看法,他自己显然希望探索一种更为

---

<sup>①</sup>选自Reyner Banham编,《阿斯本论文:20年的设计理论,来自阿斯本国际设计大会》(The Aspen Papers: Twenty Years of Design Theory from the International design Conference in Aspen),伦敦: Pall Mall Press,1974:121-125.

本质的设计方法论，从而能够使设计师提出问题 and 解决问题的过程更加科学、理性。但他同时也指出，设计方法论并不能一劳永逸地解决所有设计问题。因为，人类社会的复杂性和限定性总是制约着设计问题的提出、解决和被接受的过程。

（周博）

我所提交给这次会议的论文不是关于我是如何在我自己的活动领域——工业设计基础研究——成功解决某些具体问题，而是陈述一些我的想法，关于工业设计师作为一般意义上的问题解决者，他在当前所遇到的一些困难和未来的可能性。

在开始谈论这个主题之前，我认为，那怕简短的提及人作为问题解决者这一更为复杂的主题也是适当的。这将帮助我们更好的理解下文中关于工业设计师作为问题解决者的思考。

乍一看，似乎最为蛊惑人心的事情就是那种狂热的固执，有了它，人类就得永远担负这样一种艰巨的、但并不总是令人愉快的解决问题的责任。也许，这个现象可以被系统地加以解释。事实上，所有的事情似乎都在显示，人类所具有的那种罕见的解决问题的热情与他生存的意志有关。由于人类在根本上早熟、虚弱、不稳定且无力防卫，所以他必须面对下列选择：要么把他自己变成一个顽强的问题解决者，要么听任自己灭绝。他的选项是众所周知的：他更愿意存活，并作为一个问题解决者生存下来。

这已经导致了这样一种主张，即同样的人要被这种能力专门加以定义和区分。科学和技术上的最新进展已经足以证明，这种观点是没有理由的。从比较心理学的一些试验成果中，我

们现在知道，有些动物，尤其是类似人的灵长类动物，它们也能解决问题。为了更为准确起见，我们可以说，这些动物为了一种被决定了的具有目的性的行为，能够从质或量的关系上有效地改变一些决定性的实际因素。另一方面，正如我们都知道的那样，电子数据处理器能够比人更为高效、迅捷地处理一些特定的问题。

因此，“暂时”，我们可以说，人类最与众不同的特点并不是他解决问题的能力，而是他提出问题的能力。我强调“暂时”是因为，自动机械装置未来的发展会向我们表明，机器也能提出问题。在适应性机能（homeostatic mechanism）领域，自动控制和内部决定（internal determinism）现象已经足以证明，达到远胜过现在的自动装置形式从理论和实践上讲都是可能的。可是不管怎样，让我们暂时先把提出问题当做人的一个非常与众不同的特点。

但是，给自己提出问题到底意味着什么呢？提出一个问题并非只是意味着描述其存在的能力，更重要的是，这还意味着预见其解决方式的能力：一个问题，关于它的陈述似乎与其解决方式可能是什么的具体研究关系不大，而且，它经常是逻辑实证主义者所说的一个假想的或“假问题”。首要的问题总是避免掉进假问题的陷阱中，而只有当我们小心谨慎地不使观察方法脱离解决的办法时，我们才能够做到这一点。我很清楚，在某些特定的情况下，解决的办法不用找就找得到，也就是说，问题不用被提出就能被解决。艺术、诗歌，有时甚至科学本身都能给我们提供这样的例子；但这些都是例外的情况：正常情况下，解决一个问题的价值——首先，如果它是一个相对复杂的问题——很大程度上是与能否足以把这个问题提出来的价值相符的。

在科学哲学中，正是关于方法的理论致力于研究一种更加恰当地提出问题的方式。在关于方法的研究中，第一个而且很可能是最大的一个难题在于找出什么是最好地研究方法的方法，也就是说，什么是最好的提出能够提出问题的问题的办法。这个问题并没有被明确的解决，但至少，通过区分“一般方法论”和“特殊方法论”，它被暂时忽略了。前者主要关注那些逻辑和操作基础，它可以证明为某些特定的工作所选择的特定方法是否正当。对此，我们称之为方法论，一种关于方法学的方法论。后者存在于对方法运用的某些特殊程序的研究中，人们选择这些方法服务于特定的领域，而且只为这些领域服务。这才是最终严格意义上的方法论。然而，在此应该强调的是，在一般方法论和特殊方法论中都存在着一系列还没有明确取得一致的观点，因此，其陈述可能只是局部的进展。

让我们至少举一个例子。我想谈的是类型或分类的观点。很明显，每一种方法论都是从一种类型学开始的，这是一种进行分类的理论。在我们努力取得一种多少可以操作的公理之前，把现存的各种变量组织起来分门别类是必要的。然而，类型或分类概念的逻辑功能——正如亨佩尔（Hempel）和奥本海默（Oppenheimer）在1935年所指出的那样——完全是模糊的。通常，类型和分类是在不同的变量之间，通过类比的手段、纯粹定量的关联建立起来的。然而这个过程并没有直接解决这个难题，即属于同种类型或分类的个体之间差别仍旧很大。因此，在某些特定的情况下，其变动的本质会形成新的类型或分类。他们放弃了他们那些无效的分类，而且首先是其可操作性。这就是那些假类型或假分类，它们也被称为中性的或无效的类型或分类。亨佩尔建议除去在各种变量之间定量关系的程序，代之以定性关系的程序，换句话说，从定量、类比和

测量类型学转到一种定性、一致和反测量的类型学上，并把测量公式留给下一个阶段处理。<sup>①</sup>

然而，这种新的分类理论并没有得到普遍的重视，这主要是因为科学哲学内部的形式主义者和操作主义者旧有的矛盾所致。迄今为止，因为应用的机会太少，所以阻碍了其许多主张的证实。而且这不是一个单独的案例。在方法论领域，其他一些理论和实践上的贡献同样如此。科学的方法论不是，也不能成为一个封闭的系统。它也不是一服包治百病的药方。有些科学哲学家，尤其是法国人，他们倾向于认为，方法论研究的实际状态不应被断定为反常和暂时，而是正常和持久的。他们认为，只有总是处在危机中的开放的方法论对于科学的发展来说才是富于创造性的。例如，吉尔斯-加斯頓·格蘭格爾（Gilles-Gaston Granger）就说：“科学的大厦需要缺乏均衡，需要持续的进步。错误并不是扮演一种心理事故的角色，事实上，它是产生科学的智力活动不可或缺的组成部分。”

现在，让我们最后研究一下，到底在多大程度上必需且可能发展出一种特殊的工业设计方法论来，也就是一种形式化的程序和操作性程序的结合，它将帮助我们提出并解决这个领域的特殊问题。我丝毫不想给这种特殊的方法论建立基础，而只是希望给这个学科引进一些观念，而且它们仍旧只是暂时的。对于工业设计来说，首先是在欧洲的工业设计师和致力于训练工业设计师的教师之间，一种特殊方法论的必要性和可能性近来已经成为激烈争辩的对象。一方面，有些人相信方法比结果

---

<sup>①</sup>从演讲发表之日到现在（1972），分类理论中又产生了许多成果，它们改变了本文中一写问题的看法。在此，我尤其要指出苏卡尔（Robert R. Sokal）和斯尼思（Peter H. A. Sneath）的《数值分类学原则》（1963），以及加蒂恩（Nicholas Jardine）和希伯逊（Robin Sibson）的《数学分类学》（1971）。——托马斯·马尔多纳多

更重要，而另一方面，还有些人坚称，结果总是比方法更重要。前者倾向于认为，形成一个问题的数学方式（或相接的方式）就已经把它解决了。而后者则认为，在这个领域中，所有的问题只要通过常识就能解决。

显然，至少就现在的情况看，这场争论得不出什么富有成效的结果。前面一批设计师的观点似乎比科学家们的还固执：科学家们有时还怀疑科学的方法，但设计师们从不。坚持常识的这帮人不愿使自己接受这样的情况，即工业设计已经涉足一些只靠常识解决不了的工作了。

两种立场都受困于现实主义的缺乏，这一点令人担忧，我相信，这是双方从根本上把工业设计理解为不同事物的结果。今天的主要问题是，我们一直在运用“工业设计”这个概念，似乎它是一个而且只有一个实体（reality）。而这正是引发所有这些误会的原因。事实上不是只存在一种，而是存在着很多种工业设计的实体。最终，在工业产品中，结构和功能性的复杂事物有多少种，工业设计的实体就有多少种。咖啡杯、红外线烤架、割草机、拖拉机、直升机和电子数据处理器的设计问题并不具有相同的本质，但它们的问题可以用相同的方式提出来并加以解决。事实上，对于有些工作来说，常识就足够了，甚至可以说是绰绰有余。科学的方法有时被运用到这些工作上，但这常常只能说明设计师知道这些科学方法。然而，还有一些问题，其变量的数目无法预测，它们相互间的关系丰富且微妙，因而，利用一种更加客观的方法论不仅是值得的而且可以说是绝对必要的。如果不遵循这个程序，设计师可能无法掌握他的问题；甚至相反的情况会发生。正如你所看到的那样，在一些特殊的领域，非常现实的考虑已经迫使设计师认识到使用科学方法非常重要。因此，在工业设计领域，对方法的盲目

崇拜，即认为方法具有一种独立于结果之外的绝对价值，这是没有道理的。在工业设计领域和其他任何领域，方法都不比结果更加重要，而通过运用方法可以得到的结果。毫无疑问，在某个特定的阶段，方法看起来可能比结果更重要，但是一种方法的最终目标——正如它在语源学上所显示的那样——总是成为达到一个目的的手段。在某些案例中，我们甚至可以说方法和结果同样重要，但绝不会更加重要。

如果有人能提出一个多元的工业设计定义，而不是像现在这样一元的定义，那么，在工业设计领域，理性主义和直觉主义之间的论证——因为到最后争的不是别的就是这个——将失去其存在的理由。

只有有了一种新的工业产品分类，这才会是可能的。商贸和工业展览往往按照纯粹的经济标准对产品分类（生产产品、消费产品、投资产品等等）。新分类运用的标准应该允许产品在结构和功能上确立不同程度的复杂性。

这种对技术和工业对象进行的分类将达到同样的操作性意图，就像两百多年前林内乌斯（Linnaeus）<sup>D</sup>在*Philosophia Botanica*一书中对自然对象所进行的分类。然而，尽管林内乌斯的分类在类比的分类史上是最杰出的例子，对技术和工业对象的分类将必须是一致的。因而，在这种情况下，定量关系将不如定性关系重要。对象的外表将不如它们的真实情况有意思，也就是说，它们是如何构成并如何运作的将更令人感兴趣。它们的外貌上的相似性不如其结构和行为之间的关系重要。这种新的工业产品的系统观点（systematic）将不但为工

---

<sup>D</sup>林内乌斯(Carolus Linnaeus, 1707-1778) 瑞典植物学家，是现代动植物分类系统的创始人。——译注



业设计的定义（或许多定义），而且也将为提出和解决这个领域中问题的方式开启新的前景。

有了这种系统观点，我们在陈述结构和功能的复杂程度时就有可能相对准确，一种特殊的方法论也将不可或缺。例如，它将有助于我们判断，结构和功能复杂到何种程度，工业设计师应该如何开始使用人类科学的方法论成果，以及在何种程度上应该使用工程科学的成果。

但是，在此我必须声明，我根本不认为，只要有了这么一种方法论的阐明就能帮助工业设计超越其作为一种行为和职业在今天所必须面对的所有困难。除了工业设计师如何能够更好地提出并解决问题的疑问，还有另外一些问题更加引人注目，它们事关工业设计师作为问题的解决者在我们社会中的责任。工业设计师的确是问题的解决者，但是他们很少能够不受约束地决定哪些问题应该被提出以及它们应该被如何加以解决。无疑，给他提出的问题常常来自外界，因解决不当引发的问题也不少。在大多数情况下，设计师想为人类的使用提出并解决问题，但在大多数情况下，他感觉是被迫在为人类的滥用提出并解决问题。无疑，这正是所有问题的症结之所在。

# 1983

## 舒适的观念<sup>①</sup>

[意]托马斯·马尔多纳多

《舒适的观念》是马尔多纳多的一篇重要设计论文。马尔多那多这篇文章广泛地吸收了哲学、社会学、历史学等领域的研究成果，对设计的存在机制进行了深入的探讨。马尔多纳多指出，“舒适”是一个重要的现代观念，它与现代生活的展开和设计的发展密切相关。他系统深入地探讨了“舒适”一词的概念构成、话语机制和语境，揭示了一种潜藏于物质文化内部的政治学，其讨论把日常生活物品与社会的秩序和控制机制联系在了一起。该文旁征博引，构思严谨、细腻，发人深思。从中，我们可以看到作为设计师进行理论研究所能够达到的广度和深度。

(周博)

---

<sup>①</sup>本文选自马尔多纳多的著作，*Il Futuro della Modernità*(Milian:Feltrinelli,1987)，原文为意大利语，英译者为John Collars，曾发表在《设计问题》(Design Issue)，第8卷，第1期(1991秋)，p.35-43，后收录于维克多·马格林(Victor Margolin)和理查德·布坎南(Richard Buchanan)编辑的《设计的观念》(The Idea of Design)，(麻省剑桥:麻省理工出版社,1995): 248-256。

显然，在讨论生活质量的同时不讨论我们周围环境的“宜居性”（livability），这是很难想象的。但是这种“宜居性”并不能以相同的方式在所有的语境中提出来（且仍旧很少能够达到）。比如，在一个人们还必须为最基本的生存而斗争的社会现实中，在一个个人会受到饥饿、匮乏、疾病、暴力、生理和精神胁迫的现实中，“宜居性”的计划就应该被看做改变这种现实的努力。然而，还有的语境并不是以贫困和压抑作为特点（至少主要不是）。在另外这些语境中，“宜居性”有着一种非常不同的意义：事实上，它意味着某些服务，即根据方便、放松或可以居住的概念为周围的环境提供特殊的实体。简而言之，舒适。<sup>①</sup>

但如果我们要讨论舒适的概念，有些最基本的东西需要澄清，因为，尽管“宜居性”的概念可能显得相对简单，如果全面地考虑，舒适的概念却更为复杂。舒适是一个现代观念。在工业革命之前，对于舒适——即上述所谓方便、放松或可以居住——的需求（或期待）是一小部分人的特权。但是舒适逐步散播到大众中去并不是偶然的。毫无疑问，对于刚刚开始资本主义社会而言，它从一开始就在其社会结构的调控工作中充当着一个十分重要的角色。

因而，我们可以说，在其最为隐秘的方面，舒适是一种社会调控的策略。但是，我们不能用这种陈述来全面否定舒适。那将是一种典型的对于解释的滥用，它会导致一种过分简单化的曲解。无论我们是否喜欢它，我们必须承认舒适（至少它的一些表现）也包含着一些对人类日常生活有着实在好处的

---

<sup>①</sup>尽管这个词来自英语comfort，而英语中的这个词又来自法语confort，但其真正的来源是晚期拉丁文confortare，由com-fortis导出，指放弃刚强，广义之减轻痛苦或疲劳。

因素。<sup>①</sup>

有的人可能会把舒适看做一个对于现代化进程具有贡献的因素。但舒适是如何作为现代化进程的一部分起到作用的呢？总之，这是一个需要知道的问题，即为什么现代化的进程主要把自身表现为在制造舒适的服务方面的量和质的增长？有的解释说，舒适并不总是以相同的方式出现，它是动态的，总是随着供需的变化而变化，但问题的回答并不是这么简单。我们应该记住，如果超过了一种特定的临界点，舒适就会转化成新的艰难和困苦之源，这种情况经常发生。简而言之，舒适会流变为一种对舒适的否定。比如，我们可以思考伴随着汽车的发展而已经造成的一些有悖情理的影响（污染、交通堵塞，等等）。<sup>②</sup>

无论重要与否，这样细致的思索必然不会使我们低估（更不会忽略）这一事实，即在现代化的活力和舒适的散播之间无疑存在着一种相互的依存关系。在有些“领域”中，这种相互依存的关系有着充分的展现，它们是：城市、居住地、工作场所。尤其是家庭，它被认为是一个缩影，完美地说明了现代化与舒适之间的关系。

前文已经指出，舒适的概念可能会被理解为一种社会调控的策略。如果我们关注家庭领域，我们就会注意到它涉及一个非常特殊的学科。事实上，在这个特殊的案例中，舒适被看做一种程序，它具有一种补偿性的功能，也就是说，这种程序努

---

<sup>①</sup>S. Kracauer承认他的朋友E. Bloch有着罕见的理性能力，他在公开指责把马戏团当做一种工业企业之前，知道如何把马戏团当做马戏团去欣赏。（Letter of S.K. to E.B., 7.8.1967, in E. Bloch, *Brief 1903 bis 1975*, vol. I (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985), 399.

<sup>②</sup>T. Maldonado, "L'automobile: merce regina," (Turin: Einaudi, 1974). 其它一些捍卫汽车的言论声称它保证了一种高贵的个人迁移。理想的看，这意味着一种迁移的民主，任何人到任何地方都绝对自由。然而，事实上，正如近些年来所显示的那样，可能的迁移与可见的迁移是矛盾的。理论上讲，我们可以开车旅行，但日益增多的交通堵塞使得实际开车旅行的可能性日益成为泡影。

力地试图恢复——从生理上和心理上——那些在不利的外在工作世界中所损耗的能量。随着标准或多或少的定型、明晰，舒适在满足着日常生活的建构，仪式化的行为，尤其是与家具和日常用品相关的身体的体态和姿势。可以这样说，与其他的文化发明相比，舒适更好地表达了合乎现代中产阶级社会的“身体技术”。<sup>①</sup>

但是，舒适不仅使日常生活系统化，它还间接地规定了家庭，彻底地改造了它，促使它成为核心，也促进了其现代化。舒适强调私密生活的快乐感受，认可家庭的核心位置是社会活动的场所，并对现代核心家庭的形成和巩固作出了贡献。总之，舒适是资产阶级所打算过的一种新的生活模式；它是新的生活方式。最近一些关于组成“现代（核心）家庭”<sup>②</sup>的过程的研究，尤其是那些详述这样一个过程的微观影响的研究，完全证实了这个说法。事实上，新的家庭秩序的首要体现紧紧地依赖于居住空间的改变。需要铭记的是，在变革时期，在传统家庭和现代家庭的住房之间发生了结构性的变化。传统家庭的环境语境是一种典型的敞开的生活空间，它流动、不精确，而且边界容易改变，而随着核心家庭的产生，以前的空间变成了倚重封闭的空间，它与一个严格的已经准备好了的功能系统成为一个整体。<sup>③</sup>

目的是明确的：阻止家庭过多的不稳定性，掩蔽其脱离外

---

<sup>①</sup>M. Mauss, "Les technique du corps", in *Sociologie et anthropologie* (1934) (Paris: Presses Universitaires de France, 1950), 363. 关于如何在一个特殊的居住情境中（起居室）关注舒适的规定角色，参见 A. Silbermann 那部优秀的、经典的经验性的研究，*Vom Wohnen der Deutschen* (Cologne: Westdeutscher Verlag, 1963).

<sup>②</sup>关于这个主题，参见 E. Shorter, *The Making of the Modern Family* (New York: Basic Books, 1975); L. Stone, *The Family, Sex and Marriage in England 1500-1800* (London: Weidenfeld and Nicholson, 1977); 以及 Emmanuel Le Roy Ladurie, *Montaliou* (New York: Braziller, 1978).

<sup>③</sup>B. Disraeli 在 *Sybil, or the Two Nations* (1845) (London: Oxford University Press, 1975) 一书中抨击了家庭隔离的 "sociofugal" 角色。

部的侵扰，把家庭绑定在一个准确的地点，稳定下来之后就处理室内。但只是创造一个室内环境，封闭一个空间是不够的。同样不可避免的是，由于新的空间具有独特的结构，它能够促使一种新的家庭生活理想产生。在其刚出现的阶段，由于认识到了这种需要，资产阶级会匆匆忙忙地去定义这种理想生活的形式和内容：一种以私密性为中心、建立在“私密性的氛围”之上的生活。然而，资产阶级的私密性并不只是根据隐私定义的。它无疑恢复了私人生活所具有的一些传统价值，这些价值被认为是私人化状态的成果。但与此同时，资产阶级私密的梦想（因为它是一个梦想）是建立在一种封闭的物品规则之上的。实际上，正如巴什拉（Bachelard）所说的那样，它是一种 *reverie de l'intimité matérielle*<sup>①</sup>（一种物质隐私的幻想）。

如果人们非常的关心，那么作为一种训练的手段，私密性的问题将被看做是与舒适的主题直接相关。人们正是想对这一点做进一步的观察。毫无疑问，在很多时候，私密性的出现是以舒适的意识形态作为条件的，但是还有另外一种意识形态与它存在着严格的关系：卫生（hygiène）的意识形态。有一点是确定的：没了舒适和卫生，私密性就消失了。但到底舒适和卫生所共有的是什么东西，当它消失的时候，会减小私密性的品质呢？答案很简单：秩序。<sup>②</sup>舒适和卫生是秩序的指针。而且，它们是秩序的提供者。

由此看来，舒适可以表现为一种限定性的设计，这种设计不为个体活动的多样性提供机会。<sup>③</sup>相反，一种新的感受能力

---

①G. Bachelard, *La tete et les reveries du repos* (Paris : Librairie J. Corti, 1948). 该书第5章，“诞生的房屋和梦想的房屋”令人兴奋，也很重要。

②关于这个问题，参见M. Douglas, *Purity and Danger* (London: Routledge and Kegan Paul, 1967). 另见X. Rubert De Ventos, *Ensayo sobre el desorden* (Barcelona Kairos, 1976).

③过分意识形态化地使用卫生、舒适和秩序等范畴所造成的危险在M. Roncayolo, *Propos d'ètape*一书中被列出。

开始使其自身被认作是这种设计的一个基本的组成部分；换句话说，在感受能力、生存模式和偏好中发生的一种微妙的、累积性的改变，而与此同时，一种集体的和个人想象的变体也形成了。有鉴于此，有的人把一种多样的感受能力（以及纵欲）的产生与新的个人清洁程序、新的休闲方式以及新的人工物的使用联系在了一起：“资产阶级的物品是资产阶级感受的媒介物。”<sup>①</sup>因为有了所有的转变，这说明同样发生“身体的毁灭”有利于“人”的形成这种情况不是偶然的。这些变化尽管进展缓慢，却日益传播，先是被中产阶级所接收，最终也成了那些更贫穷的阶层的一种模式。彼得·盖（Peter Gay）说，“也许，中产家庭之间可以相互比较的最明显的新现实就是我所谓的舒适的民主化。”<sup>②</sup>

现在必须考虑日常的技术，或者说是技术与实践的联合，它处在家庭物质文化的核心位置。<sup>③</sup>即使我们忘记了这个非常明显的事实，即在一个或多或少的固定的功能区别表述之外（饭厅、客厅、卧室、厨房、盥洗室等等），生活空间仍旧是一个物质的规则系统（regimen），一种对于可移动和不可移动的物品的安置（制作和保存食物、照看儿童以及用于卫生和清洁的设备和器具、温度控制装置、用于消遣和沟通的小玩意、家具、家庭物品等等）。在很大程度上，日常家庭生活就是不断地把这样的规则放在这种规则系统中。

这些主题当然不是新的。许多学者——考古学家、民族

---

<sup>①</sup>P. Gay, *Education of Senses*, vol. I (New York: Oxford University Press, 1984). 另见 J. H. Hagstrum, *Sex and Sensibility* (Chicago: University of Chicago Press, 1980).

<sup>②</sup>P. Gay, *op. cit.*, 438.

<sup>③</sup>关于家庭物质文化的问题，参见 G. Martinotti 那篇启人心智的论文。“L'informatica domestica,” 载 A. Rubert 编辑, *Tecnologia domain* (Bari: Laterza, 1985). 同过批判的接收 Giedion 关于当代家庭技术发展的名著，Martinotti 对家电设施的过去和未来提出了一些非常具有原创性的解释。见 T. Maldonado and E. Wahl, *Grundsatzuntersuchung über Haushaltgeräte* (Ulm: Hochschule für Gestaltung, 1966).

学家、社会学家以及研究家庭、技术、工业和建筑的历史学家——都已经并继续为这个研究领域做着贡献。现在还没有被大家充分实现的是这样一种努力，即用一种综合的家庭物质文化视角，把这些专门的知识融合成一个整体，为晚期资本主义社会提供一个特别的参考。

这的确是一个困难的工作，对它我没资格夸口。对于这个主题，我只想指出与现代化进程密切相关的几个日常技术关注的方面，尤其是那些能够帮助我们在这种物质文化中更好的认识结构要素本质的方面。让我们首先看一下这样一个陈述：日常的技术在今天不是中立的，而且它从未中立过。它事实上属于那种社会控制的策略，即约瑟夫所谓的“家庭的策略和规定形象（disciplinary figures）。”<sup>①</sup>福柯后来也说过。

现在，我们必须问问我们自己，那些支配我们日常家庭文化的策略和形象怎样才会出现，什么时候会出现，它们就是控制的机制，这些机制帮助建构并最终稳固了资本主义社会的日常生活；换句话说，这些在今天成为思考有用物品的所有现代方式的核心、预想行为的核心以及清晰描述生活领域的核心的系统和价值，是怎样并且会在什么时候突然出现在历史洪流中的。

关于这些问题可以从维多利亚时代的英国找寻答案。事实上，正是在那个国家——而且在那个特殊的历史时刻——一个人能够在上述策略和形象的制定过程中检验这一决定性的转变。在工业革命第一阶段的破坏性社会冲击之后，英国社会优

---

① J. Joseph, "Tactiques et figures disciplinaires," in J. Joseph and Ph. Fritsch, *Disciplines a domicile : L'édification de la famille*, in *Recherches* 28 (November 1977) : 29-208. 另见, G. Heller, "Propre en order": *Habitation et vie domestique 1850-1930: l'exemple vaudois* (Lausanne: Edition d'En-bas, 1979). 关于家庭物质文化的“规定”角色，尤其是对于女性的强调，参见 B. Taut 的开山之作，*Die neue Wohnung: Die Frau als Schöpferin* (Leipzig: Klinkhardt und Biermann, 1924).



心忡忡，人们担心这样的冲击最终会影响到劳动力的再生产。要知道，详尽的描述展现了更令人担忧的现象：平均寿命的急剧缩短；婴幼儿死亡率的升高；被丢弃的或无人照看的儿童、老人、流浪者、乞丐令人印象深刻的人数增长；由于缺乏营养、乱交以及完全不在意家庭卫生而造成的传染病传播；在市场上，对于妇女和儿童的剥削愈演愈烈；嗜酒、卖淫和青少年犯罪的蔓延现象。

对于这些引人注目的事态，恩格斯在他的时代早就有过生动的描述，<sup>①</sup>统治阶级也采取了一些策略来抑制这些现象。它创造了更为多样的救济制度：为孩子和老人建造了庇护所；为乞丐建立了救济院；为“精神病”人建立了精神病院；它还在许多区域和人群居住地进行了大量的卫生清洁措施（宽敞街道中的空地，开凿运河，排水沟等等）；它制定了与工作日长度以及工作场所的卫生和安全有关的法律。总之，尽管不情愿，但是资本主义还是做出了一些让步。正如恩格斯所说：“客观地讲，大工业是在改进。”<sup>②</sup>

维多利亚时代的许多策略和规定形象，尤其是那些“在住所之内的”，似乎一开始就以新型的结构理想作为先决条件，这种理想就是舒适的意识形态。那些年的努力倾向于引导工人阶级家庭的重组过程，它可以被看做一种建立，甚至是证明一种物质家庭文化模式正当的企图。从理想的计划看，这样的一种模式必须在一种富裕的和贫穷的文化之间进行调停；去促进一种正在减少的文化植入（acculturation），一种从上层到

---

<sup>①</sup>F. Engels, *La situazione della classe operai in Inghilterra(1845)*(Roma:Editori Riuniti,1973). See J. H. Treble, *Urban Poverty in British 1830-1914*(London:Methuen,1979) and M. J. Daanton, *House and Home in the Victorian City*(London Edward Arnold,1983).

<sup>②</sup>F. Engles, *Preface to 1892 editio. La situazione...*

下层的价值转换。所有那些使工人阶级家庭合理化的宏伟计划都要预支维修保养所需要的，相当于上层中产阶级家庭各部分类型也是相同的同样计划的不到四分之一的费用。即使那些形式、品质和尺度对于无产者的需要来说都是“相对比例的”，这种居住模式的转换也都包括了私密性、卫生和舒适等范畴的转换，这些模式早已经被社会中更高的阶层所掌握。事实上，对于这样一个计划的成功，贡献最大的恰恰就是舒适的意识形态。<sup>①</sup>

正如我所说过的那样，舒适的意识形态的出现至少与两个平行的范畴密切相关：卫生和秩序。由于它们的本质是独立的，所以勾画出一个它们的简史，确定孰先孰后及其来历就很困难。即便这样，我们仍旧能够指出它们进化中的那些重要的时刻和决定性的事件。在上述简单勾勒的历史阶段的轮廓中，立刻接踵而至的是工业主义最初的影响，大规模的政策被提及，它们被用来对付一些与大规模人群的城市化有关的严重问题——这些方案被称作容纳策略。在这些策略中，最重要的是那些与城市基础设施相关的实施工作。卫生问题早在18世纪末就已经成为当务之急了，与之相伴而生的是众多医学研究的结果和化学上的科学发现，这些对大的城市中心的生活条件造成了一种根本的改观。

消毒剂 and 除臭剂，下水道和铺砌的街道，城市中有害气体的清除，与饮用水的供给和分配问题有关的安全用水，照明光源——所有这些都是这种转换的关节点。与此同时，一种特

---

<sup>①</sup>关于在维多利亚时代舒适的意识形态角色，参见F. Beguin, "les machineries anglaises due confort." 载L' haleine des faubourgs in Recherches 29(December1977) :155-86.另见J. Lavater, The Age of Optimism(London :Weidenfeld and nicholson,1966)以及 J. and F.Fourastie,Histoire du confort(Paris:Presses Universitaires de France,1973).还要推荐一本当代的经典之作S.Giedion,Mechanization Takes Command(New York :Oxford University Press,1948).

殊的文艺作品开始专注于公共卫生、功能性城市、传染病和社会疾病的医疗措施等主题，其中也包括了社会的伦理道德问题。成双命名的卫生道德（hygiene-morality）、清洁高尚（cleanliness-dignity）、身心健康（physical health-mental health）开始具有了一种令人印象深刻的形式，它一开始被应用在公共、社会和城市卫生系统方面，后来又渐渐地转换到了家庭卫生系统中。一个干净的城市也是许多干净房屋的联合体。这样，城市和房屋就成了同一个卫生系统中不可分割的组成部分。

此外，那些使一种新的家庭组织得以确立的技术和生产条件也绝不能被忘记。一种工业系统发展起来了，它很快就能为照明、供暖、供水、大批量生产家具和化工去污产品提供设备。在一种交互的条件下，生活空间和新的家用设施开始组成了所谓城市中产阶级的居住模式。

即使当新的家庭秩序和组成被考虑时，卫生设施依然是置换生存空间的条件，并重新定义了生存空间的用途和功能。作为一个专门用于个人卫生的场所，盥洗室的出现逐渐成为可能要归功于自来水、供暖和“清洁”设备。与此同时，盥洗室修改了人类和他们自己的身体以及他们所有生理功能之间的关系：去除排泄物逐渐成为私密行为。从这里就形成了一些居于谦逊和隐私之核心的关键论点，而这些在更早的社会形式中是不存在的。

除了任何卫生上的当务之急，人们对一些令人讨厌的气味——或者那些新的敏感性认为讨厌之物——越来越难以忍

---

<sup>①</sup>See A. Corbin, *Le miasme et la jonquille* (Paris: Aubier Montaigne, 1982) and G. Vigarello, *Le propre et le sale : L'hygiène du corps depuis le Moyen Age* (Paris :Seuil, 1985). 关于厨房，参见N. Chatelet, *Le corps a corps culinaire* (Paris: Seuil, 1977).

受，这导致传统上是敞开的一些空间被围了起来。显然，这个过程也适用于盥洗室之外的生活区域。<sup>①</sup>

在厨房变得越来越小并失去了其在家庭中的核心生活空间角色之后，厨房经历了一个根本性的变革。同样具有决定性的是准备和保存食物技术的机械化，这些工作由新的设备帮助实施。由此兴起了“厨房空间”合理化的进程，这已经成了一个比其他问题更受重视的争论和研究的主题。对此，只要提及泰勒原则在厨房中的运用这种努力就足够了，即通过家具和一些设备的设计方便家庭活动的实现。

事实上，厨房领域的机械化、标准化和合理化过程认可了其功能的特殊性，它的角色退化成了家庭重要的和隐喻的中心，这因而也就最终决定了它在一个家庭内部的隔离。这就完成了J.P.阿隆（J. P. Aron）所谓“饮食地形学”（*alimentary topography*）<sup>①</sup>的进化过程，它将在我们的世纪具有最终决定权。这样，厨房就被归入了准备食物的空间中，与消费食物的空间分开，这恰好说明了家庭中走向差异化工作和服务区域的趋势，把厨房和真正的、严格意义上的住所分离开来。

生活空间要适合那些社交的、浪漫的、舒缓压力的和休息的时刻，它们将组成一种讲述，这种讲述自身与补偿性的功能有关，在面对外部世界时，它呈现给人的是舒适。在家务、女性的能力和家庭休息的空间之间，甚至还可以划一条微妙的界限，这是一条从一开始就坚定不移的分界线，具有一种显著的男性特征。首先，在大多数情况下，对于繁琐的家务劳动来说，舒适被设置为一种帮助和补充。其次，它被设置为一种有

---

<sup>①</sup>J. P. Aron, "Cucina," in *Enciclopedia*, vol. IV (Turin: Einaudi, 1978), 4. 通过“饮食地形学”的表述，Aron指明了饮食仪式完成的空间所在。这种空间的数量、分布和重要性的变化不仅说明了身份和生活方式的变化，而且也决定了一个社会群体饮食的文明程度。

恢复作用的功能。简而言之，它可以比拟为“战士的睡眠”。

例如，最为舒适的家具设想的是为男人们使用，它明显的表现为外观华美，偶尔还会有些奇怪的特殊功能，诸如此类的情况在大量维多利亚时代的家具上都有所体现。我们能想起来的有学士椅、瘾君椅、午休椅、消食椅等等。更有甚者，家庭区域被划分成了男性区间和女性区间。<sup>①</sup>男人的空间比女人的空间更为舒适，原因很简单，因为最舒适的家具都放在前者。

这种倾向肯定会随着时间的流逝而日益减弱。事实上，生活区间的逐渐专门化和必要设备的出现，以及家具的极大简化导致了一种新的家庭“中心”：客厅。客厅构成了中产阶级生活方式最典型的类型学。在客厅中，所谓“沙发角”的出现强化了这个显著的特征，它是“中心的中心”：一个独立的而且是强制性的注定了欢乐应该在这个空间中绽放的区域。<sup>②</sup>

有的人可能会问，在居住的微观世界发展和城市的微观世界发展之间是否存在着一种联系？简而言之，那些小的隔间是应该彻底的向外还是向内，或者恰恰相反，它们是两个相互作用的领域？在这些地区，尤其是中产阶级地区到底发生了什么，一些关于城市生活方式的反思会对解释这个问题的一些重要方面有所帮助。

我们可能还记得，西美尔曾经对城市打过这样的比方。西美尔写道：“惟有城市是如此特有的厌烦于享乐（blasé），……这种觉醒的本质存在于事物隐约的区别之间，而不是存在于像傻子一样的对于存在的无意识之中，仅仅

①J. Gloag, Victorian Comfort(Newton: Abbot, David and Charles,1979).

②See M. Warnke, "Zur Situation der Couchette," in J. Habermas, ed. Stichworte zur "Geisten Situation der Zeit "(Frankfurt am Main:Suhrkamp,1955).

由于事物之间差别的意义和价值造就了事物自身，这些都被认为是微不足道的、不相关的。对于乏于享乐而言，任何事物和别的事物相比都一律是灰色的，暗淡无光，毫无意义。”<sup>①</sup>

西美尔先于D.E.波雷恩(D.E.Berlyne)<sup>①</sup>的所谓好奇心理学50年，他遇到了贫乏和过饱之间在感知上的关联这样的主题；令人惊讶的是，他关于这个问题的讨论并不仅限于个体的感知，而主要是基于社会意识。基本上，西美尔认为，大城市是被察觉(perceived，通过感官被理解。——译注)，而非被统觉(apperceived，凭借以往经验去理解。——译注)。那是因为今天信息太多，而不是太少。因而察觉的过剩导致了统觉的贫乏。

通过分析一个“大城市”——波德莱尔时代的巴黎——瓦尔特·本雅明得出了一些类似于西美尔的结论。但是他并没有在此停止不前。他试图“研究沥青”，那种感觉就像一个植物学家那样小心翼翼地分析一个城市的生命，他接着又继续“研究镶木地板”，以同样的小心谨慎检查内部的生命。换句话说，本雅明对于“flaneur”(idler,浪荡子)的观察没有把自己只局限在大街上，还包括在他自己的家中。所以他从波德莱尔——外在的“浪荡子”，走向了普鲁斯特——内部的“浪荡子”。对于本雅明来说，在大街和内部世界中存在着连续性。街道和内部世界都成了同一个迷宫的组成部分，一个中产阶级社会的“商品迷宫”。这并不意味着本雅明没有认识到工作环境和私密环境之间的区别。恰恰相反，它谴责了工作环境和私密环境之间的冲突，而没有把城市完全认同于工作。

在波德莱尔的惰性(flaneur)美学中，城市中充满

---

①D. E. Berlyne, Conflict, Arousal and Curiosity(New York: McGraw Hill, 1960).

了与生产工作全然无关的空间——也就是说，一些不必要（*gratuitous*）的空间。但是，使这种私密环境无效的疏离是由其本质所规定的，在本雅明看来，它本质上就是一种故意与工作环境疏远的环境：“在路易·菲利普的统治下，”本雅明在《巴黎，十九世纪的首都》中写道：“私密的个人登上了历史舞台。对于私密的个体来说，生活空间第一次与工作空间作比较……私密的个体需要通过他自己的幻觉被亲密暂息……这就产生了内部世界的幻觉效应。对于人类来说，这再现了世界。在这个空间中，他尽事搜罗，弗论地域之遥远，时代之悠长。他的客厅就是世界剧场的舞台。”<sup>①</sup>

在同一篇文章的末尾，本雅明描述了这种内在的幻觉效应：城市所具有的那种忧郁的杂乱秘密地渗透进了家庭，而我们会在西美尔的《论城市》（*Grossstadt*）一文中如影随形般地发现同样一种乏于享乐的态度。在这里，对于“事物多样性”的察觉也妨碍了对于事物的统觉。它们不再是物体（*object*），尽管它们是以物质呈现的。那里只保留着我们留给它们的痕迹。基本上，本雅明认为，室内不仅是世界，而且是对私密个体的关心。通过某些手段留下一些记忆，并获得一些内在的暗示，这就给了某些感知以一定程度上的安慰。因而我们发明了各种护套、封皮、箱盒和罩子，在上面留下了我们每天都要用到的一些物品的印迹。居住者的痕迹是印在里面的，而警察的搜查所依据的正是这些线索。

本雅明明确地提到了爱德华·爱伦·坡，这绝非偶然，坡

---

<sup>①</sup>W. Benjamin, "Paris, die Hauptstadt des XIX Jahrhunderts," in *Gesammelte Schriften*, vol. V-1 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982), 52. 另见 W. Benjamin, "Das Paris des Second Empire bei Baudelaire" (1937), in *Gesammelte Schriften*, vol. 1-2, 511.

被认为是第一个室内生活的“相士”，他也是惊悚文学派之父。但那并非全部，因为坡敞开了一条与舒适相关的崭新的解释途径。事实上，对他来说，展示显著的舒适是一种“显示财富”<sup>①</sup>的形式，他的这个观念比范伯伦（Thorstein Veblen）的“显著的消费”<sup>②</sup>概念还要早。

至于物体的构造，一个房间的内部只是社会物质文化这个庞大系统的一个片段。但它不是一个简单的片段。当然，发端于并隶属于这个系统的外部条件是具有决定性的；但否认任何一个独立的居住选择形式都是荒唐可笑的。在某些条件下，在一个给定的微小环境中，居住的消费者可以决定这个指派给他的物质文化片段的生成特征，物品的种类和位置以及它们在多大程度上适合他的需要。由于这个原因，消费者每天都自觉不自觉地被迫去判断周围的环境是否适应他的欢乐模式。人们不应该惊讶，对于舒适在居住微观环境中担当角色的准确考察需要一种物质文化理论，同样也需要一种关于快乐的理论——即 ergology（物质文化研究）和 eudeamonics（欢乐学说）。

---

①E. A. Poe, "The Philosophy of Furniture(1840-45)" in Selected Writings(Harmondsworth:Penguin Books,1967).

②T. Veblen, The Theory of the Leisure Class(London:Macmillan,1912).关于Veblen这方面理论更为详细的讨论, 参见J. Dorfman, "New Light on Veblen," in T. Veblen.Essays,Reviews and Reports(Clifton: Augustus M. Kelly,1973).48 passim.关于在服装和家具上摆阔(积极的)角色的讨论, 参见Q. Bell, On human Finery(London: The Hogarth Press,1976).



# 1963

## 一种系统设计的方法<sup>①</sup>

[英]约翰·克里斯托弗·琼斯

约翰·克里斯托弗·琼斯(John Christopher Jones, 亦作John Chris Jones, 1927— )是当代设计方法研究的先驱,系统设计方法的开拓者之一。他早年在剑桥大学学习工程学,曾在曼彻斯特的联合电气(AEI)工作过。从20世纪60年代起,琼斯开始致力于设计方法的研究,并于1962年在伦敦主持了第一届设计方法大会,这也成为设计方法运动中的一个里程碑事件。作为伦敦开放大学(Open University)的第一位设计教授,琼斯多年来一直倾力于设计程序的研究,在工程设计和工业设计领域力倡人机工学和以用户为中心的设计方法,力图融和理性与直觉,使设计的程序变得合理、合情,其又不乏创造性和想象力。多年来,琼斯笔耕不辍,成果颇丰,比较重要的著作包括《设计方法》(Design Methods,1970第一版)、《设计设计》

<sup>①</sup>原刊J.C. Jones和D.Thornley编,《设计方法大会》(Conference on Design Methods),牛津:帕加马,1963。本文选自Nigel Cross编,《设计方法论的发展》(Development in Design Methodology),(Chichester: John Wiley & Sons,1984): 9-31。

( DesigningDesigning,1991 ) 等。

《一种系统设计的方法》选自1962年设计方法大会的同名文集，是为大会准备的论文，已经具备当代设计程序研究的雏形，从中亦可见出琼斯所谓设计方法思维之缜密。《什么是设计？》是其经典著作《设计方法》的第一章，琼斯宏观地阐述了设计概念的本质，它所受到的制约，以及设计与科学和艺术之间的异同。 (周博)

## 绪论

在20世纪50年代期间，设计方法出现了一种明显的发展趋势，那就是更加逻辑化和系统化。在很多情况下，设计方法是新技术，如计算机、自动控制系统等发展的产物。与此同时，人们也以“创造工程”和“头脑风暴”为题做了很多的尝试去更好地发挥想象力和创新性思维在设计中的作用。

下面的内容就是人们试图整合作者所关注到的进展使之成为一个统一的设计体系的尝试。这种设计方法主要针对的是那些采用传统方法的领域。这种设计方法一方面需要凭借直觉和经验，另一方面要求严谨的数学和逻辑思维方式。这种方法具有以下两个方面的作用：

- (1)减少设计错误、重新设计和设计延误的次数；
- (2)尽可能产生更富有想象和先进的设计。

据认为，这种方法可以有效应用于任何领域的设计问题，在这些领域里：

(1)存在大量的可以利用的或者便于获得的设计信息。

(2)设计团队具有清晰的责任界定，可以摆脱常规的设计工作的束缚，把精力放在设计发展的进度上。

(3)要求脱离现有的设计方案。

系统设计方法的部分内容（1.1,1.2,1.3.1.4,1.5,2.2,2.3,2.4节）在设计教学课题及人类工程学和工业设计的机器原型的发展中进行了成功的试验。在这些情况下，在这些实验当中因着新型设计组织的缺乏很少能够通过实施这些方法而告终，所以这些新型设计组织对实现向系统工作的转变是很有必要的。这种设计方法的另一部分内容，更多的是基于推测和他人的研究报告，而不是作者自己的经验。在很多情况下，这种设计方法更多地被视为展开深入调研的基础，而不适于应用在当前的设计工作中。

曼彻斯特电子工业协会的工业设计办公室以及曼彻斯特的地区艺术学院等机构为本文所提到的一些想法提供了试验的机会。并且在耐心等待着这些实验的实质性结果，作者对此深表感激。也许这次会议将开创设计方法的新时期，从此系统化设计方法将会向着可靠性和现实性的方向迅速发展，这也是该设计方法普遍应用之前必须经历的发展阶段。

### 摘要

这种方法最初是解决逻辑性分析和创造性思考之间的冲突的一种手段。困难之处在于：如果不能在问题的各个层面随时随地进行自由的转换，想象力将不能有效发挥。然而，逻辑性的分析则要求严谨的次序，如果存在任何违背系统性循序渐

进式序列的情况、逻辑性分析就会停止。因此，任何设计方法如果要取得研究的进展都必须允许这两种思维方法共同工作。现有的方法在很大程度上是通过个人主观意愿来分离逻辑分析和想象力、问题和解决方案。这些方法失败的原因在于仅凭借人的思维是很难把它们分离开来的。系统设计主要是通过外部的的方式而不是内部的努力来区分逻辑思维和想象力。方法是：

(1)可以自由产生各种想法、解决方案、直觉、推测，不受实用性的限制，也不会干扰分析的过程。

(2)提供一套系统的符号，记录下除记忆之外的设计信息的每一个项目，把解决方案与设计需要区分开来，尽量提供一种使解决方案不附和设计需求的系统性设计方法。无论何时，大脑有必要从问题分析进而转为寻求解决方案的时候，这种记录有三个不同的发展阶段：

1. 分析：列出所有设计需求，把这些设计需求简化为一套完整的合乎逻辑的性能规范体系。

2. 综合：为每一个性能规范寻求可行的解决方案，以此构成一个完整的设计，尽量避免妥协。

3. 评估：评估所有设计方案是不是精确符合了操作制造和销售所要达到的要求，然后作出最终的设计。

以下列出了系统设计的各个阶段。各个阶段的细节将在接下来的章节中展现出来。

## 1. 分析

### 1.1 随机因素目录

### 1.2 影响因素分类

### 1.3 信息资源

### 1.4 因素之间的交互作用

### 1.5 性能规范

### 1.6 取得一致意见

## 2. 综合

### 2.1 创造性思维

### 2.2 局部解决方案

### 2.3 限制范围

### 2.4 组合解决方案

### 2.5 解决方案的绘制图

## 3. 评估

### 3.1 评估的方法

### 3.2 为操作、制造和销售的评估

## 1. 分析

### 1.1. 随机因素目录

在第一次会议上，每一个人列出他对于这个问题所能想到的内容。每个人把列表中的项目读出来，并依序在随机因素目录记录下所有的项目，而不要尝试避免任何重复和不切实际的部分。在讨论中，应禁止对这些想法进行批评或者评论。在这种讨论气氛中，大家的想法才不会受到限制或者遭到耻笑进而在短时间内记录下大量的信息。

此外，讨论的内容还应包括一份类似的随机批评目录，这一份目录是关于现有设计的范例图表和报告以及上述汇集的想法和资料发表的看法。

当我们把这些资料都记录下来之后，下一步的工作就是扩展随机目录中的资料项目，直到把所有可能对设计产生影响的因素都列入到目录之中。目录要涵括所有显而易见的因素尽管在最初的讨论中未必会被提及。

按照人们的思考顺序为目录上的每一个因素标注数字。例

如，重新设计一个电动马达需要考虑的因素依序排列如下：

- (1)提高单位体积的产量
- (2)终端的接口
- (3)适合现有的耦合形式
- (4)降低整体高度
- (5)散热结构体积更小，冷却速度更快
- (6)现有设计笨重的外观
- (7)为什么如此多的能源以发热的形式白白浪费，怎样做才能减少这种损失？列出所有可能的项目。
- (8)轴直径，轴长度，键控方法
- (9)悬吊方法
- (10)能避免使用起重机吗？
- (11)列出大量的新材料方案，数量可能会达到几百。

## 1.2. 影响因素分类

在这个阶段，以及以后的任何阶段，信息有可能过于杂乱而不能表现出任何的普遍的模式这就需要运用分类图对这些因素进行分类。（图1）

对随机因素分类的方式是为其选择相应的类别名称，并标上十字符号，如因素1属于类别1，因素2属于另一个类别，因素3又属于其他类别，如图1。有些因素与其他的因素属于同一种类别，如因素4与因素2都属于类别2；有些因素则会同时归属于一种以上的类别，如因素6既属于类别1又属于类别3。

接下来把同一类别的因素抄写在分类表格上，注意保持因素的数字不要改变。有必要制作另一种分类图表，以找到包含许多因素更细分的类别。

通常情况下，抄写分类因素的这种行为要求进一步增加要

素，并开始显示需要更多信息的领域。

因素	类别					
	1	2	3	4	5	etc.
1	X					
2		X				
3			X			
4		X				
5				X		
6	X		X			
Etc.						

图1：分类图

类别1				
1				
6				
15				
etc.				

图2

一种特殊的类别“想法，解决方案，设计方案，等等”应该抄写到另一张分类表格中。随着工作的展开，更多的想法会被填写到这张分类表格中。想法的表格应该与信息与设计需求的表格区别开来。有可能的话，可以把它们分别放在一个文件夹的正反面（如图3）。

另一种方法是把每一个因素写到一张独立的索引卡上，把它们分成多组类别和子类别，直到发现一种可以接受的序列为止。

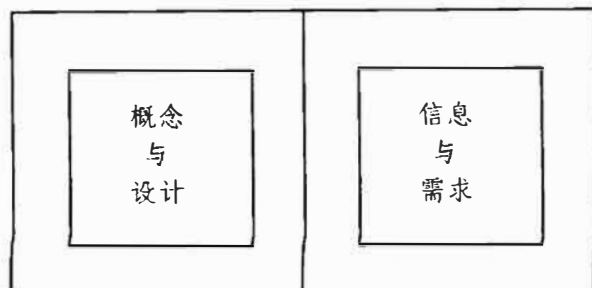


图3

### 1.3.信息资源

基于设计团队现有的知识，前面的步骤将会产生大量的信息，其中很大一部分是相互矛盾的和需要查证的。分类将会提供更多的暗示因素，显示出那些需要更多信息的领域，和类似的资源。例如，“维修”类别将会显示出对维修困难了解的匮乏，并且建议对维修人员进行咨询和观察。在任何类别中，各种信息资源包括文献、有经验人员、观察、实验。

#### 文献

技术和贸易期刊、摘要、研究报告、科技图书馆等等，这些资源几乎包含了现有问题所有已知的知识。但是要准确查找特定问题的相关信息是很费时间的，并且费用昂贵。因此依赖某人自己的判断或者自己进行新的调查似乎更有帮助，尽管这种做法可能会冒着遗漏一些重要技术发展的风险并要付出一些别人已经支付过的额外的调研成本。可以通过以下的方法克服在设计中利用文献遇到的一些实际的困难。

利用图书馆和信息服务。科技图书馆的报告表明，很多查询者因无法清楚地表述他们的需求，从而无法获得图书馆人员的帮助。因为担心图书馆员会遗漏一些重要的资料，大部分人的描述都过于笼统。结果是，他们得到了一大堆不相干的资料或者是他们已经了解的资料。正确的方法是，尽可能准确地告诉图书馆员那些你并不知道的信息，而不是告诉他你知道的信息。例如，不要请求查找所有关于冷却电动马达的资料。而是应该使用这样的术语来描述你所不知道的信息，如“应用在电动马达热量转移的方法，关于这种方法的成本和效率的资料都有哪些内容？”

提取相关资料。技术文献的数量如此多，以至于从一般性



的阅读到脑海中出现一个特定的问题的过程中，不可能记住或者收集到很多有用的资料，届时，往往似乎没有这么多的时间进行如此大量耗费时间的浏览。有一种正确的做法就是对部分出版物进行一定量的精读，同时编制随机因素清单，并且记下阅读资料所提到的所有因素。人们会惊讶发现当有一个明确目的去阅读的时候，平时可能会遗漏的重要信息都会显现出来。这个阅读过程可以有效持续直到各种因素不断重复，不常出现未知因素为止。

#### 有经验人员

大量有价值的和高度相关的设计信息存在于那些在设计、制造、操作、成本、销售、维修、安装、运输等方面有经验人员的头脑之中。这些信息往往没有被利用起来，原因在于那些事实经验夹杂着个人的主观意见，此外，向别人阐释自己的经验也是一件很困难的事情。不过，以下的方法还是值得尝试来克服这些困难。

把主观意见从事实经验中分离出来。明显的做法是，每个问题都由两个或者更多的人回答，并把那些具有不同意见的项目看做主观意见。那些具有相同意见的项目则视为事实经验，或者是普遍持有的主观意见。通过一些客观的检查和测量有可能把后者筛选出来。当没有办法进行检查时，同时有经验人员又是唯一的资源，那么就只能按照对建议承担责任的意见去采取行动。任何人的意见，不论其地位和权力如何，都不能纳入设计之中，除非这些意见为可以承担影响设计效果责任的人认可。

在限制之间的判断。有经验人员不愿为准确的答案负责，而是提供一些在设计上没有什么帮助的很笼统的答案。在这里正确的做法是，在精确的限制范围之内作出判断。举例来说，

有经验的成本计算工程师可能不愿意基于草图提供任何数字，但是如果让他说说不确定性的界限是什么，我们就可以得到成本的最大值和最小值。这个成本范围远比瞎猜更具有指导性的作用。如果问题表述得当，通过一种会对设计本身产生影响的数量化的术语进行表述，那么几乎任何的经验都可以表述为限制范围之内的中间值的形式。

逻辑化问题链。尽管主观意见可能本身没有什么用，但是它们常常是基于事实的经验。这些事实经验可以通过一系列相关的逻辑化问题链提取出来。

意见：在任何情况下，顾客都不会考虑电子控制器。

问：为什么他们不会考虑它们呢？

答：因为它们不可靠。

问：它们在哪些方面不可靠？

答：它们总是失灵。

问：但是现有的控制器没有不失灵的吗？

答：有的，但是在情况变得不可收拾之前，你还有时间采取一些措施。

问：电子控制器没有对错误提供一些警告的功能吗？

答：有，我觉得一个提供警告功能的电子控制器是可以接受的。

逻辑化的问题链能够查获到那些导致某种观点的基本事实，这些基本事实显示了一种可行的方法，这种方法能够克服那些最初看起来阻碍了设计所有进展的非理性的意见。

## 观察

观察法的困难之处在于，在任何实际情况下，人们要看的東西太多从而无法挑选出那些与自己问题相关的事实。克服这

种困难的方法如下：

先记录后分析。克服这种困难最显然的方法是，稍后的时间在干扰尽可能少的环境中进行相关事实的选择。有两种记录方法可以运用：

(1)具象化记录，如图像、胶片，以及注记。这类记录提供了大量的可见的信息和可供选择的分析用的信息。这种方法可以记录下事前不曾期望得到的重要的信息，但是这种方法需要的分析耗时长、成本高，而且不能给出明确的答案。

(2)抽象化记录，如录音笔、纸带穿孔机，以预设的方式检测事实。这种方法会省略那些事前没有预期的信息，但是能够大大减少分析的时间和分析的成本，并且能够给出明确的答案。

显然，初期的观察应该采用第一种方法，接下来的观察应该采用第二种方法。

## 实验

有时候有必要进行一些直接的试验或者尝试来解决疑问点。在上述情况的观察中，重要的事情如下：

(1)清楚地阐述不知道的事情，以及限制的范围；

(2)计算或者估算试验中的误差范围；

(3)在设计试验之前，为每一个可能的结果决定采取什么样的行动。

这种程序能够在花费最少的时间和精力的情况下获得最多的有用的信息。

### 1.4.因素之间的交互作用

影响设计的因素之间的交互作用，形成了一种复杂的便于运用经验的情况，系统化的方法是运用图表确保能够发掘出所

有可能的交互作用以及明确关系的模式。

有很多数学化和图形化的方法可以解决这个问题。这里给出了两种最基本并广泛应用于发掘随机汇集的信息之间关系的方法。

所有可能的组合（成对的因素1，2，3等等）排列在交互矩阵对角线的右边的方块（如图4）。每对因素都是独立的，只有在发生交互作用的情况下才标上十字符号。使用此图表的例子如下：

(1)通过罗列出设计的各个部分以及与其相联系的所有元素，从而发掘出所有影响现有设计的因素。每对因素的交互作用都可以视为未来性能规范的一种需求（见1.5节）。这个程序特别有用，尤其是一两个设计需求发生改变的情况下，有必要找出这些改变如何影响其它部分的设计。这种检查有时候会明确表明整个问题也发生了改变，需要一个全新的设计。

因素	1	2	3	4	5	6	7	8	9
1				+				+	
2			+			+			+
3							+		+
4					+			+	
5									
6									
7									+
8									
9									

图4：交互作用的矩阵

(2)当设计问题涉及多个要素，如电路、管道、建设布局、通信系统，通过罗列系统中所有的要素来检测必要的链接环节，从而决定在每一个可能的交互中是否需要链接。

交互作用的矩阵也可以用于建立重要因素的序列和秩序。在这种情况下，将会使用到图表的全部区域（图5）。

因素	1	2	3	4	5	6	
1 C		+	+			+	
2 F							
3 D		+				+	
4 A	+	+			+	+	
5 B	+	+	+			+	
6 E		+	+				
合计	2	5	3	0	1	4	

图5

每个十字符号表示水平方向的因素的重要性排在相应垂直方向的因素的前面。举例来说，方块1-2中的十字符号表示因素1比因素2重要，或者说因素1对于因素2具有某种时序效应。合计标出了因素1-6最终的先后排列序列，命名如下：

合计：0 1 2 3 4 5 6

因素：A B C D E F

这种建立序列的的方法可以应用在以下的方面：

(1)寻找许多控制的操作顺序。在这种情况下，每个十字符号表明水平方向控制影响垂直方向控制的操作，但并不是反之亦然。

(2)设计需求的重要性排序。在做出决定之前，这是一种权衡因素的好方法。

### 交互作用网

通过从矩阵网中重新绘制图表，可以清楚地看到互动因素

之间的关系模式（图6）。

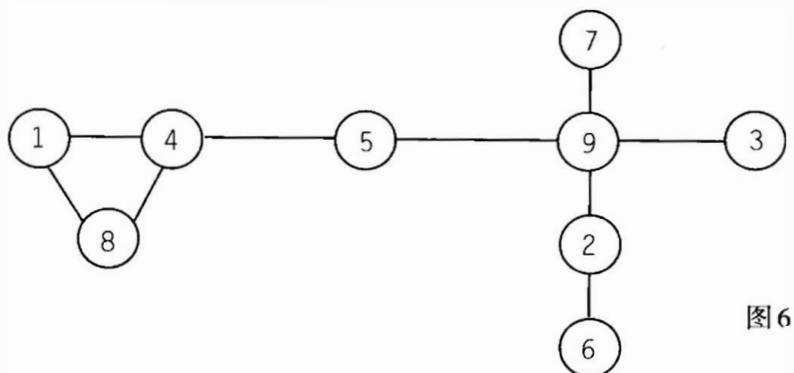


图6

每个数字代表一个因素，每条线代表交互作用矩阵中的一个字符。上述的交互作用网的形成需要两个阶段：

(1)从链接最多的数字开始，把数字用一个圆形圈起来，数字之间的连线与字符一一对应，并且注意连接的时候尽可能减少线的交叉（图7）。

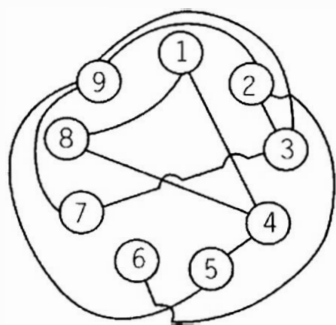


图7

(2)重新绘制图表，让相互联系的数字群之间保持分离状态，并且尽可能减少交叉线，如图6的形式。在一些非常复杂的情况下，只有运用三维模型可以避免出现混乱的状态。

运用交互作用网的例子如下：

(1)明确问题中所有性能规范之间的交互模式，从而了解改变任何特定需求将会导致的后果。

(2)明确涉及很多相互关联的部分的问题的链接环节的模式，如电路、系统、流通计划。

### 1.5 性能规范

只根据性能而忽略形状、材料和设计来阐述设计需求，才能够把问题从解决方案中分离出来。为此，每一项需求都可以看成是性能规范，例如：

设计规范：控制面板45度角安装

性能规范：所有的操作位置都可以看到控制面板

对于那些习惯于根据经验而不是性能分析的人来说，这种做法是有困难的。克服这种困难的做法是，把每一项设计需求都纳入到逻辑化的问题链之中（1.3节）。

性能规范应该处于限制范围之内（见1.3节），例如：

限制范围内的性能规范：

控制面板可视范围的角度是：身高在5英尺3英寸和6英尺2英寸之间的人，眼睛任何位置正负20度。

比现有设计散热多10%到20%。

在任何情况下，限制范围应该尽可能与目标性能标准的限定一致。

### 1.6 取得一致意见

性能规范的完整清单应该分发到所有人的手中，这些人在稍后的阶段中都需要对最终的设计取得一致的意见。在接下来的会议和讨论中，尽力把修正清单中所有有效的批评和遗漏组织起来。并以书面的形式来表达所有相关内容，在这样的条件

下设计才能以此为基础继续进行，并将进一步变更或者增加纳入到未来的设计。

只有前期彻底的工作才能确保性能规范清单的最终确定。如果前期的工作不够彻底，在后面的阶段中很可能会出现大量的错误和性能规范的遗漏。在这些情况下，将不可能保持问题与解决方案的分离，系统设计就会停止。这种失败很可能会发生在第一次试验系统设计的情况下，因为此时人们还习惯于使用传统的方法。引进系统设计的最大困难在于，如果只是浅尝辄止而不是彻底贯彻，就无法体现出它的优点。只有在组织中预先引入变化的时候，这种应用才更有可能获得成功。与许多新事物一样，这种方法也需要经历一个先变糟再转好的适应时期。

## 2. 综合

### 2.1. 创造性思维

在创造性思维的过程中，对于大脑内的思维运转，人们所知甚少。但是众所周知，任何人想要通过发挥想象的力量解决设计问题都必须依赖两个外部因素：

(1)清晰的问题阐述。

(2)一个自由的氛围。在这种氛围之中，不管多么不成熟和天真的想法，都可以不必考虑实用性的限制而随时表达出来。上述的所有阶段的的目的都是为了把问题尽可能阐述得清清楚楚。这项工作本身就可以提供很多想法和解决方案，并将会被整理在一套独立的纸张上。正如1.2节中所描述的做法。只有在完成性能规范之后，才能开始有目的地寻找解决方案。

头脑风暴是一种非常有用的技术。在非正式会议中，邀请



与项目相关的人员，以及一些具有不同背景和经验的其他人员。在性能规范的所有项目被宣读出来后，每个人都要列出他所想到的任何有关的想法、评论，或者解决方案，不管那些想法看起来如何疯狂或怪诞。主持人只需要把问题读出来，并且强调会议的规则就是不允许有人以任何形式对任何想法进行批评。然后以速记或者录音机的形式记录下所有的想法，以备以后评估。

同样的，这种任意罗列自己的想法的方法可以为个人所采用。这种过程可以释放人们的想象力，并在短时间内获得各行业的不同想法，是非常有价值的。这种方法应该遵循一种更加逻辑化和深思熟虑的思维方式，尤其是在面对那些迄今为止仍然没有出现明显解决方案的问题。在这种情况下，如果想象力停滞了，也没有可行的解决方案的时候，以下的方法也许可以提供解决方案：

(1) 写出解决方案可行的条件

(2) 写出一个描述困难的短语，以及相应的替代短语，

例如：

描述困难的短语

制造公差会导致两个表面之间的偏离。

替代短语

用“焊接变形”替代“制造公差”

这意味着焊接过程而不是焊接方法。

用“裂缝”替代“偏离”

这意味着蓄意制造裂缝。

用“毗邻的表面”替代“两个表面”

这意味着使表面不相邻，即在两者之间安置另一个面。

用“平面”替代“表面”

这意味着使得这些表面不平整。

(3)写出如果不找出困难的解决方案将会导致的后果。这些后果往往实际上都是可以容许的，或者可以通过另一种方法来避免的。

## 2.2. 局部解决方案

现有的设计方法通常最终都只有一个整体的解决方案，随后再制定细节内容。系统化设计颠覆了这种程序。首先为每一个性能规范寻找一个或多个局部解决方案，然后通过排列置换的方式，提供多个可供选择的整体解决方案。

性能规范的局部解决方案编制成表格如图8所示。

	性能规范	局部解决方案
1		
2		
3		

图8

这种方法与现有方法一个重要的区别在于，每一个局部解决方案之间都是完全独立的。目的是以一种尽可能最好的方式来满足每一个性能规范，并且不必考虑不同性能规范需求之间存在的冲突。例如，如果某一个性能规范最好的解决方案是抽取式的舱口盖，另一个性能规范最好的解决方案是固定的外壳，那么就需要把这些最好的解决方案分别记录下来，然后再分别估算偏离完全抽取式和完全固定所造成的性能损耗。这种做法能够在2.4阶段寻找到尽可能低的折中程度的组合解决方案。

局部解决方案的资源如下：

(1)彻底搜索迄今为止所搜集到的所有想法

(2)运用头脑风暴法和在2.1节中所描述的更逻辑化的方法来辅助创造性思维

(3)运用现有的设计和实验设备进行观察和试验，独立衡量符合特定的性能规范的程度。

所有的解决方案都应该用在一定限制范围之内实体尺寸的形式来表示，正如在接下来一节中所描述的。

### 2.3. 限制范围

材料性能上将会有关于材料性质的一系列的尺寸、形状和变化，从而满足任何特定的性能规范。通过限制范围的形式来表达局部解决方案是非常重要的，限制范围明确界定了所有可以接受的解决方案的两个极端。

(1)所有的尺寸，半径等，必须遵循最大的公差，例如：

+1英寸 -1英寸，+1英寸 - 0英寸，+ 0英寸 -1英寸

(2)所有的形状都可以表示为一系列的形状，例如：所有的形状必须处于方形和圆形之间。

(3)材料的选择必须以性能的限制范围来表示，例如：任何材料的硬度为 $A \pm a$ ，弹性为 $B \pm b$ ，等等。

### 2.4. 组合解决方案

这个阶段的目的是组合局部解决方案，从而得到偏离性能规范最小的组合解决方案。组合的方法可以通过从头到尾浏览局部解决方案的清单，然后挑选那些看起来最好的组合。但是，这个过程涉及选择清单如此之多，人的记忆是很难准确操作而不出任何混乱的，因此有必要分阶段进行部分解决方案的组合。

(1)检查，反复试验几次，并制定清单

(a) 兼容的局部解决方案，即不相互冲突

(b) 不兼容的局部解决方案，即相互冲突

运用交互作用的矩阵（1.4节）检查每对解决方案的兼容性。

(2) 重新审视因素之间的交互作用（1.4节），寻找局部解决方案逻辑化的组合序列。例如，在设计一个自动化控制系统的过程中，交互作用网可能如下：

(a) 切换元件的类型（它依赖于b）

(b) 切换的频率（它依赖于c）

(c) 反应的速度（它依赖于d）

(d) 可以接受的误差（它依赖于e）

(e) 相对的误差成本以及纠错设备的成本

正确的做法是从最独立的因素开始，在这种情况下，即指误差的成本，然后组合局部解决方案的序列4，3，2，1，5，不断地重复这个过程直到获得因素5的最佳组合。通过这种方法，可以获得一系列相互兼容的局部解决方案，每个解决方案都遵循各自的限制范围。

把相互兼容的局部解决方案制作成图表，如图9。

性能规范	相互接容的局部解决方案				
	系列1	系列2	系列3	系列4	系列5
1	P11	P12	P13	P14	
2	P21	P22			
3	P31		P33		
4		P42	P43	P45	

图9

P12是一种局部解决方案数字1表明它满足第一类性能规范

的限制范围。数字2表明它与第2套解决方案中的所有解决方案都是兼容的，可以通过方法1和2或其中一个发现各种方案的兼容性。更简便的做法是，在图表上标上小插图，替代P12的符号，等等，这样可以使人们能够一眼看出哪些特定的解决方案相互适合。

如上面的图表所示，没有哪一套兼容性的解决方案能够满足所有的性能规范。那么问题在于，决定选择哪个组合可以最低程度减少性能上的妥协和损失。通常的做法是，把这几种方案放到同一平台，通过反复试验来评估方案的性能。

迄今为止所描述的设计方法将会留下很多关于细节的决策，这些决策需要凭借经验和直觉来判断。

#### 解决方案的测绘图

系统化的设计并不是寻找一个单一的解决方案，而是发现一系列的解决方案，并且明确在各种情况下每一个解决方案符合设计规范与否。最后，当有必要从中选择一个或者多个生产的解决方案时，人们是在充分了解预期结果的情况下所作出的选择，并且在现有资源的条件下没有更好的解决方案。

解决方案的测绘图是一种明确解决方案之间关系模式的方法。在这里有两种关系模式。

趋势——即过去的解决方案之间的关系模式。

新的解决方案——即所有现有的可行的解决方案之间的关系模式。

趋势图可以用于显示形态和性能这么多年以来所发生的改变（图10）。过去设计的照片和草图依序放置在图表中，并添加了关于设计变化的原因以及取得的性能的细节的资料。

年	第1年	第2年	第3年	第4年	Etc.
图标	最初的设计	—	设计的第一次变化	设计的第二次变化	—
设计发生变化的原因	—	—	原因	原因	—
因素1的性能	性能	—	性能	性能	—
因素2的性能	性能	—	性能	性能	—
Etc.					

图10：趋势地图

设计没有发生变化的的年份所出现的差异有助于阐明每一种设计生命期和说明目前合适的设计变化的程度。

新的解决方案地图是一种在形态与性能方面比较现有解决方案或者新的提案的方法（图11）。这些地图可以用于发现形态与性能出现新的组合的区域，还可以显示现有最佳解决方案所在的区域。在新的解决方案绘图中，形态与性能采用了一种图表化的形式，在这个地图中，沿着轴向分别是形态或者性能的两个主要的特征的测量指标。这些点分别是S1、S2，等等，这些点标记着解决方案具有C1和C2的特性。C1和C2有三种类型：

(1)性能的两个测量指标，例如：速度与可靠性，成本与生产力；

(2)形态的两个测量指标，例如：重量与长度，体积与材料类型；

(3)一个性能测量指标和一个形态的测量指标，例如：速度与重量；可维护性与外壳围护程度。

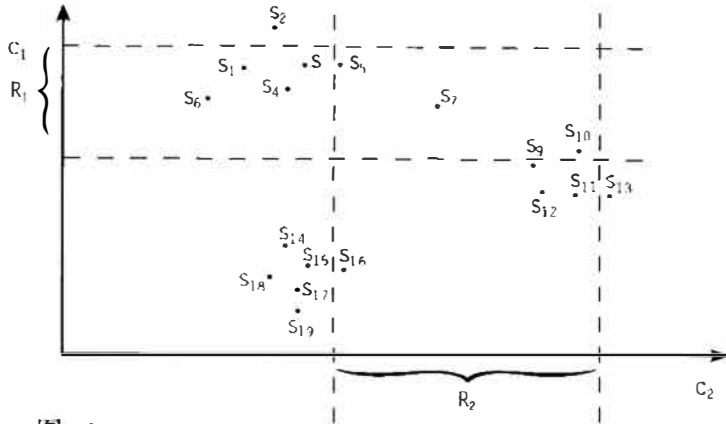


图 11

用于C1和C2特性量化的测量指标，要么是现有的标准，如重量和成本，要么是一些序列。利用交互作用矩阵（1.4节）的方法对解决方案进行排序，然后通过对每一对解决方案进行预测和判断获得用于测量的序列。

现有解决方案S1, S2, S3等的测绘结果是如上所说的模式，在上面的例子中，可以得到这样结论：现有的形态和材料趋向于三种基本的设计类型，代表着三种集群；每个集群中最重要的设计是这种类型最好的例子；S7这类孤立的例子可能是一些混杂的方案。如果修改并增加C1或C2特性，这类混杂的方案将会往毗邻的集群方向移动。

如图所示R1和R2这个范围作为理想特性的系列，需要在图中标示出来，其他同时具有这两方面的特性的区域可以在解决方案地图中标出来。在这种情况下，处于边缘区域的方案S5、S10以及混杂方案S7都处于图中的阴影区域的位置。这表明要在阴影区域的右上角方向寻找一种新的设计集群。

### 3. 评估

#### 3.1. 评估的方法

这里的评估应该理解为：通过任一方式在最后生产图样出来之前，在生产、产品销售设备安装并投入使用之前，察觉其在处理方法中的不足。任何评估方法都是为了能够在用最低的成本进行修正的阶段发现错误。尽量避免为了修正错误而重复绘图、制造、销售、安装和使用等这些成本日益增加的过程。

传统工程设计一般是把设计画在绘图板上，根据判断以及工程师和绘图员的经验作出评估。如果能获得所需的经验，同时发现用逻辑方法来修正错误过于昂贵或耗费时间，那么这种传统的评估方法仍是一种最有效的方法。传统工程绘图被视为一种复杂的二维模型。运用这种模型可以预期制造、销售、安装、操作以及使用的问题，还可在早期阶段对设计进行评估。

然而，我们正处于这样的一个环境，工程设计和开发日益复杂的设备的需要迫在眉睫。而且这个领域几乎没有现成的经验，工程绘图也无法为此提供足够的评估方法。同时，我们日益习惯于使用更昂贵、更符合逻辑的和更详尽评价方法，如田野试验、市场调查、模型、模拟器、计算机、运筹学、预生产、预工程和产品规划。这一节和下面的小节的目的是为了简要介绍关于这些新方法的普遍知识，以及这些方法如何与所述的技术联系起来的。

#### 根据性能规范评估

性能规范清单（1.5节）应该包括很大比例的测试评估项目。那么，主要的任务应该包括测试设计、试验，或者其他方法。通过这些方法，核对了每一个设计的每一项性能需求。如果这些测试能够帮助人们在思维上清楚地表达性能规范，将是



非常有益的。例如：“可达成性使得在1分钟内检测终端”，“强度使得当突然加载最大负荷时，相对于B部分而言，A部分的偏离少于0.01英寸”。1.3节的内容与这部分内容是相关的。

### 根据判断评估

在当今的工程设计中，新鲜和不熟悉的逻辑方法被广泛应用，把以往独立的模块整合成一个复杂的交互系统的需求与日俱增，以及性能和效率的标准日益提高，与此同时，设计时间不充分、研发资金短缺、有可能作出完全合乎逻辑的决定所需要的信息不足，因此在评估任何一个设计的时候，都非常有必要运用综合的经验判断和逻辑化的决定。这些注释内容可以视为一种消除这两种方法之间所存在的隔阂的尝试，去克服在同一个设计问题中同时运用经验和逻辑方法所遇到的内在的问题。如下内容是同时运用评估中的经验和逻辑的改善意见。

判断更准确。在限制范围之内陈述判断；用否定形式陈述判断（即陈述什么样的内容必须排除）；在交互作用矩阵中成对比较其重要性，根据重要性作出判断；通过多方咨询和基于经验，或者通过逻辑化问题链，以此来分离主观意见和事实经验。所有的这些方法都在前面的方法中提到了。另一种方法就是列出漠视每一种判断将会导致的结果。

扩展判断领域。这里最主要的方法是，所作出的每一个评估都综合了很多人的经验。这种做法是成立一个设计评估委员会，这个委员会的组成人员是一些资深的有经验的人，也许还包括一小部分具有非工程领域经验的人，如科学研究、人事管理、会计、安全等方面有经验的人员。这样的委员会并不对设计决定负责。它的责任是罗列出那些解决方案和那些提交给委员会作判断的决定将可能会导致的结果，此外，它的责任还包

括预测任何解决方案或决定引起产生的子问题。

分离逻辑化的决定和判断。当主要运用一种系统化设计方法的时候，组织一个新的“系统化设计部门”是很有用途的。这个部门主要由年轻人组成，负责方法的运用和设计决定的制定，但是要遵循最重要的准则，就是他们必须能够确信查阅过所有可以获得的经验和判断的资源——如上文所述的那些设计评估程序。

### 3.2 为操作、制造和销售评估

整个科学和技术可以被视为一种对于正确方法的探索，这种方法主要用来预测物理事物的运转状态。因此，构成工程训练的所有的计算和实验方法都与设计评估相关，并且这些方法所包含的内容远多于这些注释内容所归纳的内容。

然而，目前的工程训练中缺少了计算和实验的一个主要方面，并且这个方面对于系统化设计方法而言是非常重要的。这个方面是对大量相关组件在长时期内的运行状态的预测。传统的工程计算主要局限于预测孤立的事件，分离一个设计问题的不同部分，并把设计行为的评估作为一个整体让人们作出判断。这也许是因为目前可以完成这么多的工程却几乎没有任何计算的原因。

然而，我们越来越接近于这样一种情形：把完整的使用寿命设计性能作为一个整体进行计算和预测，这种计算和预测超出了经验范围。伴随着高性能计算机的出现，更新的和更全面的计算方法形成了。但是在把这些复杂的判断方法应用于那些更加多变复杂的领域之前，有必要也有可能从一些更简单的和更“手工”的逻辑化评估方法开始，其中一些方法概述如下。

这种“手工”或者半合乎逻辑的评估方法可以是在3.1节中

提到的独立的“系统化设计部门”的责任。其基本的评估方法将是：

(1)收集和评估现有的经验和判断（运用3.1节的方法）。

(2)模拟（运用任何形式的模型制作、绘图，模拟可用的和适合的计算和实验）。

(3)逻辑预测设计周期中将会遇到的所有可能的情况（运用交互作用矩阵和交互作用网，核查所有的序列）。

(4)预工程开发（运用小规模但现实的设施进行预生产、预测量和预操作，在这种情况下，可以在全面展开生产、销售和操作之前发现一些不可预见的困难）。

第4项内容组织中需要一种相当精细的设备，在工程开发的部门通常没有这种设施，这些设施罗列如下：

预生产。所需要的设施是一种小规模“生产开发部门”，从主车间分离出来，但是采用相同的精度标准（或者错误标准）以及类似的限制范围。生产原型和零件没有任何额外的手工成分，这种手工制作在原型制造中是不可少的。这个部门的领导人员需要一些在设计、方法研究和生产工程方面训练有素的工程师。

预销售。所需要的设施是一种小规模“销售开发部门”，从现有的销售和宣传分离出来，这个部门的工作是与客户组织部紧密联系在一起。客户组织部主要关注的是未来的而不是目前的开发，并且负责通过在客户组中进行试验从而获取被接受的预工程原型。这个部门充分利用这种环境发掘在这个阶段所有有利于和不利于销售的反应，并且还要负责准备所有必要的销售文献、传单、广告等的开发版本。这个部门最关注逼真外观模型的制造和工业设计。这个部门的领导人员是一

些在系统营销方法和设计方面都具有经验的销售工程师。

预操作。所需要的设施是一种小规模“操作开发部门”，从现有的工程部门分离出来。这个部门的工作与客户组织部的规划和研究联系紧密。它寻求的设施是：在一系列预期的操作条件下对预工程原型进行小规模试验。这些设施是由客户本身提供的。这个部门的领导人员是在设计、系统工程和研究方面有经验的工程师。这是一个最关心研究和人机工程学的部门。

### 参考文献

上述所描述的许多方法，在过去的十几年里，已经出现在各种出版物中，尤其是美国期刊《产品工程》和《机械设计》，其中一些罗列如下：

Du Bois, G.B. (1953), “创造性机械设计指导Instruction in creative mechanical design”, ASME, Paper No.53-A-172

Froshaug, A.(1958), 视觉方法论Visual Methodology, 乌尔姆ULM, Hochschule Fur Gestaltung, Ulm, W.Germany.

Jones, J.C.(1959), “系统化设计方法A systematic design method”, Design, April.

Jones, J.C. (1961), “设计过程The design process”, Internal Report of AEI Industrial Design Conference.

Kay, R.M(1959), “设计步骤Steps in designing”, Industrial Design Office, AEI, Manchester.

Marples, D.L (1960), 工程设计决策The Decisions of Engineering Design, Institution of Engineering Designers.

Marvin, P. (1957), “创造性过程的工程化Engineering the creative process” Machine Design, 10 January.

Marvin, P. (1956), “选择有利润的产品 Picking profitable products”, Machine Design, 9 Feb.

Murdick, R.G. (1961), “管理规划的三个阶段 The three phases of managerial planning”, Machine Design, 13 April.

Nelles, M. (1953), “工程中深思熟虑的创新 Deliberate creativeness in engineering”, ASME, Paper No.53-A-171

Osborn, A.F. (1963), 想象力的应用——创造性思维的原则和程序 Applied Imagination——Principles and Procedures of Creative Thinking, Scribener's Sons, New York.

Quick, G.G (1961), “预测产品性能 Predict product performance”, Product Engineering, 24 April

Randsepp, E. (1959), “创意工程师 The creative engineer”, Machine Design, 28 May, 11 June, 25 June.

Shapiro, A. and Bates, C. (1959), “分析武器系统人机工程学的方法 A method of performing human engineering analysis of weapon systems”, WADC Technical Report 59-784. Office of Technical Services, US Dept of Commerce, Washington, DC.

# 1970

## 什么是设计？<sup>①</sup>

[英]约翰·克里斯托弗·琼斯

关于设计方法的知识出现于二十世纪五六十年代工业化程度最高的国家。在那之前我们仅仅需要了解设计是建筑师、工程师、工业设计师和其他一些人有序地按照顾客和制造商的需要将图纸变为现实产品，知道这一点就足够了。现在，事情发生了变化。现在有很多的职业设计师对于他们被教授并使用着的程序深表怀疑，还有许多新的设计方法被发明出来以取代传统的方法。

所有传统方法和新方法所表现出来的共同特征，是试图将设计的精髓从中抽离并将它作为一种放之四海而皆准的规范的方法或诀窍记录在案。以下是近来出现的一些关于设计的定义和描述：

为某一实体结构寻求一种正确的实物组成部件。

---

<sup>①</sup>选自约翰·克里斯托弗·琼斯，《设计方法：人类未来的种子》（*Design Methods: Seeds of Human Future*），首版于1970年。（New York: John Wiley & Sons, 1980）:3-12.

( Alexander,1963 )

一种直接针对目标的问题求解活动。( Archer,1965 )

在不确定条件下的高风险的决策过程。( Asimow,1962 )

获得最终结果前对未来产品的尽可能多的模拟。

( Booker,1964 )

与人类发生联系的产品条件因素。( Farr, 1966 )

工程设计是一种用最经济、最有效的手段对于科学原则、技术信息的应用,对想像中的特定机械结构、机器或系统的应用,以达到某种预期的功效。( Fielden,1963 )

设计是拿出令人满意的作品。( Greory, 1966 )

是表达一种精粹信念的活动。( Jones,1966 )

是针对特定环境下诸多实际需求的最佳解决方案。

( Matchett,1968 )

是从客观现实向未来可能性的富有想像力的跨越。

( Page,1966 )

一种创造性的活动——是从无到有地创造新的、有用的事物。( Reswick,1965 )

对于以上提法,我们首先惊讶于它们之间的差别是如此巨大:大概只有十分之一的重要词语被提及超过一次。设计过程的种类似乎是和这些写作者的人数一样多。另外一个令人惊讶的地方是没有人提到绘画——一种所有设计师普遍都会用到的方法。可以确定的是,以上定义都不认为所有环境下的设计是一样的。并且,就像我们后来看到的那样,那些由设计理论家提出的方法就与他们所描述的设计过程一样各不相同。

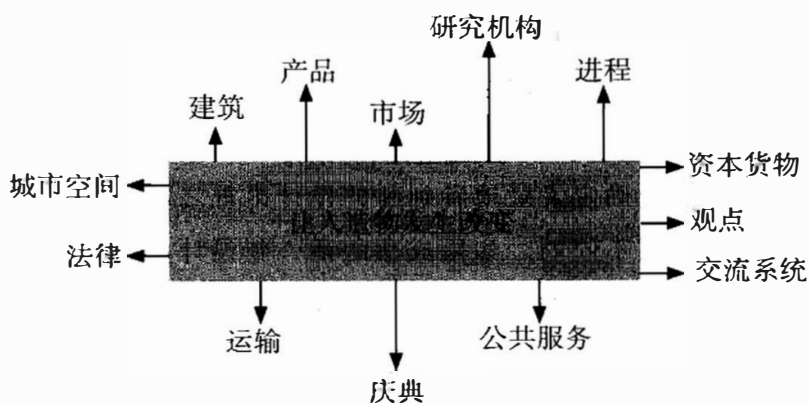
也许这种表现在文字上关于设计如此明显的差别能够成为一条有用的线索。在逐渐远离绘画、远离传统的关于设计的思

考方式的过程中，这些理论家们共同创造了一种克服传统设计弱点的事物，这些“事物”自身变化多端，比任何一个设计师、任何一种设计职业、或者任何一种设计理论的经验与特长更为变化多端。

以上描述有一个共同点，那就是它们都不是参照设计的成果，而是设计的元素。这些元素，就像我们所看到的那样，它们之间比烹饪书中的原料还要各不相同，至少程度相当。如果我们想要为我们的思想寻求更为坚实的基础，我们最好是跳出过程本身再来审视它，并尝试着根据设计的结果来定义它。要做到这一点，一个简单的方法就是看一看链条终端所发生的事情，它开始于投资人的愿望并贯穿于设计师、制造商、销售商和消费者的活动之中，直到崭新的设计将最终影响整个世界。所有人都可以确定无疑地看到新的设计出现之后的社会或世界与原来比是很不同的。如果成功的话，新设计已经按照投资者的期望改变了原来的状况。如果不成功（在很多案例中都是如此），最终的效果将远离投资者和设计师原先的期望，但它在某种程度上仍然是一种改变。在任何一种情况下，我们都可以将设计的结果归结为：让人造物品发生改变。至少目前，它可以成为我们不断扩展的进程的简单却普遍适用的定义，这些进程早先发生于画板之上，而今却将“R和D”——购买、产品设计、产品计划、销售、系统规划及其后诸多因素都包括了进来。一旦我们意识到这一最终的定义，我们就会发现这一定义并不只适用于工程、建筑和其他设计职业，同时也适用于经济计划者、立法者、经理人、公关人员、应用研究者，反对派、政治家和社会压力团体的活动，只要他们从事关于产品、市场、城市空间、公众服务、观点、法律和与此相类似的，需要使形式和内容发生改变的所有事务。在所有这些各不相同的多



样性中，设计师又发生了什么呢？他们是否也在现代的压力下变得更加科学化？是否正在失去将他们自身区别于其他群体的能力，而去参与和联合那些“无创新”的工作？是的，他们无疑就是这样的。这一肯定的回答是因为设计已经成长起来，它曾经依赖的神奇的绘画能力和预见未来视觉形式的的能力已经不再适用；这一回答也是因为，所有“非设计”的职业如今都能够在工业化的基础上组织他们的活动，在尽可能的任何场合使用人机系统。



### 设计师的目标

我们已经发现，传统上设计师的目标是去描绘一幅让他的客户称赞和为制造商提供指导的图纸。我们对于设计的新定义——让人造物发生改变，则暗示着在绘图完成、甚至是开始之前还必须有一些其他的目标。如果我们所要描绘的图纸是为了给整个世界带来某种改变，设计师就必需能够预知他们所提出的设计的最终效果，同样也必须明确为达到这一效果所必须的行动。设计的目标变得不再集中于产品本身，而是更为关注制造商、销售商、用户的变化，整个社会作为一个整体秩序井然，新的设计要适应这一社会并有利于社会。设计是为预知未

来和特殊的需求之间建立相互关联这一观点（见图1）。

让人造物发生改变的过程被描绘成一系列的事件，这些事件开始于所提供的原材料和制造者的零部件，终结于整个社会系统进展的结果，新产品是这一系统中的一个部分。每一个事件都是产品生命史中的一个阶段，并且每一个事件都以其前一阶段的事件为依据。在产品生命史中，既不是新设计的投资人也不是设计师扮演最重要的角色；他们的控制力量早在产品进程开始以前就已经停止了。投资人简单的提供给设计师一个未来产品的粗略描述，让设计师将外部世界改变成一种他们需要的假设。在汽车制造者的案例中这也许是一种特殊的市场份额，例如一份预定的销售说明在一定程度上就符合图1的最上端横线。如果投资者想要一幢新的建筑，他的要求就会是位置和空间的尺寸，例如他会发布一个如图1右上方的系统说明。如果要设计一架客运飞机，那么初始的要求就会包括所有阶段的预先假设，例如投资者会强加他对于材料的标准，对于标准部件的使用，对于存储和各区域空间的分配，将要出售的飞机的数量、飞行性能、与现有的航线的适应和地面设施，最后还有新飞机的周边滑道、噪音等等对于周边社会的影响。他还会进一步明确设计的过程将要产生的信息和所需要的技术，以及同一系列中的下一款飞机。

#### 赞助人的要求（或者特别要求）

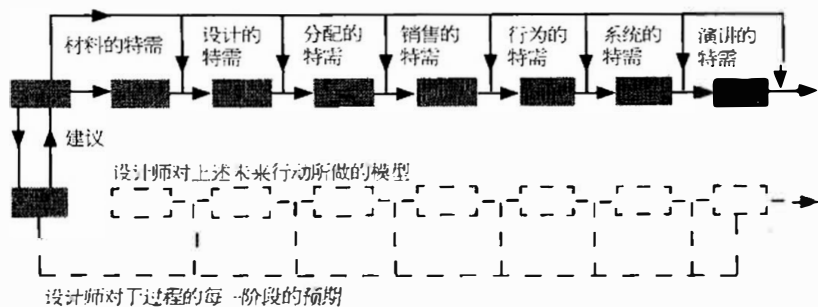


图 1

图1的下半部分指的是设计师们需要建立的对于要求的回应。他们必须通过一些手段预见到他们的行动，并对产品生命期的每一个阶段作出回应。

设计是什么？

他们通过使用某种模型从过去的行为、现有的设计以及已有的新设计所表现的未来的行为进行推断这一切。表2展示了产品生命期的各个阶段所提出的问题。

就像上文所说的，并不是所有的投资者会影响产品在生命期的每一个阶段。不仅仅是目前他们不会，到了将来这样的可能性就更小。除了购买这一点以外，设计的其它优点或缺陷，都不会使投资人蒙受损失或得到收益。在这种情况下，只有设计师才清楚地知道各种可供选择的设计之间的优点或缺陷，这些问题对于相关的人员来说至关重要，对投资者来说却不是。在这样的情况下，设计师只需要告诉投资者这些计划具有“好的”影响就可以了。尝试从事这一工作的设计师正在走出他们的角色，代表整个社会做出决定。那些面临着特殊的两难境地的设计师，并且很多人都会面临，不应该尝试私下实现这一程序，而是应该说服投资人，让他自己做出正确的决定。如果投资人不愿意这么做，那么设计师可以撤销他们的这一任务，让那些将会受到新设计影响的人们注意到他们自己是能够作出预计的，而投资方则决定在这一点上不采取行动。一个推崇经验主义的设计师则会忽视所有这些超出投资人兴趣之外的问题，让这种不充分的职责贯穿于他们的整个工作进程。

由于设计决策的影响正在快速地扩展，作用大于投资人的组织，设计的道德困境在今天就更为普遍。典型的案例发生在超音速飞机的设计中，它给大量的人口带来隆隆巨响，或是彻底地改变数百万人生存环境的新城市的规划。对于这种困境的

最终回答并不是让设计师成为上帝，而是要让设计程序变得更为公开，让每一个将会受到设计决策影响的人都可以预见到会发生什么，并且他们可以影响到最终的决定。这一改变将会意味着，设计的公共影响将成为政治辩论的主题，并且这本书中所关注的原则和方法将成为普通教育的一部分。

关于设计的问题	答案的来源
赞助人会喜欢它吗？ 他是否有兴趣为它投资？ 它是否有效？	赞助人和投资人
设计是否最有效地利用了 材料和组件？	供货商
在可用资源条件下 它能否尽可能便宜？	制造商
它是否能够通过 有效途径分派？	分发商
外观、使用、可靠性 等等有什么需求？	消费者和销售团体
它在什么程度上能够 与其它产品相协调或相竞争？	其他赞助人
它在什么程度上能够 重构现状，创造新的需求、机会和问题？	更大范围的操作系统
它的效果，或部分效果在什么程度上能够 在任何条件下都被接受？	政治机构和社会压力团体

表2：一个设计团队需要回答的问题

为什么设计是困难的？

设计行为困难的原因很难提出并描述，图1所列出的目标中能够清楚地说明这一点。最基本的问题是设计师不得不使用当前的信息去预见一种未来的状态，除非他们设计正确，这种状态将无法出现。设计必须在完成之前做出假定，这一结局是可以探究的：设计师必须从一种假设的对世界的影响开始倒推

着，从能够产生这一影响的事件源头开始工作。这是很有可能的，如果当中某一媒介出现问题或是提出了更好的目标，那么整个原始问题的模式将彻底改变，设计师又会被抛回到第一方阵中。这就好像在象棋比赛中，选手可以选择切换到，或是被迫切换到“蛇梯游戏”的状态中。这一问题的不稳定性使得设计变得更加困难和更加迷人。

设计团队的责任是确保诸多的（图1所提出的）各不同要素都具备两个特征：

(a)在产品生命期的每一个阶段，它都在供货商、制造商、销售商等人的能力范围之内；

(b)它兼容于先前产品和后续产品。

在无法回溯和无法循环的情况下，在产品生命期中存在的对于远距离目标的依赖使设计更加困难。设计师手中的王牌——想象的作用让设计师能够经常性地对原始目标做出改变，让每一个阶段之间的产品都相互兼容，同时在短期目标和长期目标中都能够同样地令人满意。这一面向细节决策的极具敏感性的目标使解决设计问题很困难、甚至不可能在整体的逻辑化思路中得到解决，但这并不影响到设计师通过人类大脑的一套可适应性装备来解决问题。这本书的目的就是去探讨许多首次的尝试，让许多头脑，而不是一个人的头脑，共同工作，去抓住、去探究设计的复杂性。

设计是艺术、科学还是一种数学形式？

在这里提出的这一观点是设计不应该与艺术、科学和数学相混淆。它是一种混杂的活动，依靠三者的相互融合，被等同于其中的任何一种的想法都不会成立。主要的差别是时间。艺术家和科学家共同在现实存在的物质世界中工作（无论它是真实的还是符号化的），而数学家则操作着独立于历史时间之外

的抽象的关系。另一方面，设计师始终是与被当做真实世界的想象中的未来联系在一起，并必须制定出明确的方法使预见的事物成为真实的存在。

对于涉及科学、艺术和数学的态度、工具和标准作个比较是件很有意思的事情。科学家的目的是精确地描述，并解释存在着的现象。他经过训练对一切持有怀疑态度；他的主要工具是实验，他在否定中寻找真理，通过细致工作来反证这些假设。艺术家如画家或雕塑家，同样不涉足未来并同样关注现实。他的目标是处理媒介，他从中获得满足，而媒介同时作为他行为的一部分。（当然，也运用画草图、建立模型、作乐谱之类的艺术家，他们也计划他们的作品，但在这些过程中他们更接近于之前构想的设计师而不是冲动的艺术家。）艺术家所培养的工作态度是一种确定的愿望，以微小的和并非显而易见的迹象来支持他的想象力。他在“真实的时间”内活动，有技巧地充分利用精神系统的能力，对真实世界中的直觉掌控的图像做出快速的反应。

数学家的世界不是物质的，却是有关联性的、简洁的和无限时间的。任何存在的问题和符号化呈现的问题都可以被数学接受，而且无需有科学上的怀疑和解释。同样也不需要一种外部的物质媒介在发现问题之前对它进行艺术化的处理。对于数学家来说，当他发现问题的时候这个问题才开始存在，同时结论必须是依照逻辑判断得出的。这种解决方法可以用抽象的符号表现出来，但必须是完全准确以及具有附加的“精致”品质。

在简单了解了这三种活动的模式以后，设计相对来说有点复杂，但是我们可以指出它们之间的一些相似点和区别。

设计师在预见未来之前需要了解当下，在这一层面来看，

他们必须要有科学家的怀疑精神和建立起一套观察在他控制下的实验结果的能力。但是当它们处理未来的事物的时候，与现状相对的是科学怀疑精神就毫无用处，一些近似于宗教信仰的其它元素必须被牵涉进来。

当设计师需要在很多可能性中寻求他们的方法，用来寻找一种与决策相适应的新的组合模型的时候，艺术家的手段往往和它有关。在这些情况下，就很有必要通过一种能够快速反应想法的媒介物或类似的东西，能够将问题的形式表达出来。传统来说这种媒介物由快速画成的“信封背后”的草图、准确地存在于头脑中的精神画面的试验性设计构成。在未来我们可以期待一种互动的网上电脑的画面将这种形式变得更为便利，这将用于可能性的形状和形式的快捷探索。

数学家的方法是先用抽象的符号来表现他的假设，然后将这些符号进行处理以达到最终结论。对设计师而言，只有在问题是静止的，并且假设不会改变的情况下才是有效的。其目的是解决目标与细节之间的冲突。但是，由于为了寻求结论而对问题进行改变是设计过程中最难和最有挑战性的部分，我们也可以说数学在最优化的情况下是有效的，例如在一定范围内找到问题的最佳解决办法。当一个设计能够被用数学化的方式陈述的时候，它就自然地能够不依靠人力的介入而通过计算机自动解决了。

# 1988

## 软技术<sup>①</sup>

[英]约翰·克里斯托弗·琼斯

《软技术》一文写于80年代末，此时电脑和信息技术勃兴，信息时代更为内在的软化和灵活性特征与机器时代外在的呆板、僵硬的刚性特征形成了鲜明的对比，人际和人机之间的管理、交流和控制的方式正在发生根本性的转变，此时，电脑辅助设计作为一种重要的工具也开始在设计过程中发挥重要作用。琼斯敏感于这种变化，试图通过一种发散性的思维，越过机器时代的僵硬束缚，在前卫的造物设计与新技术之间找到一种关联性，恢复孩童般创造力的自由、积极和活力，以适应新的挑战。

（周博）

---

<sup>①</sup>软技术的原文是“Softecnica”，中文中很难找到对等的翻译，暂且如是。本文选自John Thackara编，《现代主义之后的设计：超然物外》（Design after Modernism: Beyond the Object），（伦敦：托马斯与哈德逊出版社，1988）：216-225。



……书籍，时钟、电话、电视机，电脑，信用卡，游戏，和程序软技术（process-Softecnica）或者某些管理技术。不是这些产品的名称，而是实物让我们能够感觉到它们。这种感受在动词和过程中更为明显：印刷、出版、阅读，“现在几点？”通电话，看电视，用电脑，做游戏，从事信贷，消费，玩电子游戏，设计程序。这些东西间的相同之处在哪里呢？在我看来最为显而易见的是，那就是它们的非机械化、不依靠轮子、传动装置、活塞、铆钉或热力发动机，而是依靠电力、低压电流、复杂的线路、微型元件、不可见的程序和（在绝对标准的领域的）相对性，依靠研究来自外部的模拟和处理，其快速和精确程度可以与眼睛、耳朵、大脑或任何人体器官的动作相匹敌。

我在一架半电子、半机械的机器上，通过一个陈旧的、打起字来甚为困难的“英文键盘”录入这些文字，它们将被用一种不同的字体和版面格式被人阅读，也许还是另一种语言。任何读到这些字的人将不会直接感受到我目前的想法，而首先是去解读纸面上的黑色痕迹，然后自觉、或不自觉地推断出一种某种程度上与我目前的想法不同的意义或猜测。

虽然并非所有的技术都是这样，但在写作中，通过这些小小的标点符号，通过一些约定俗成的文法，狂想是可以的，分享此时此刻也是可能的。如果不仅仅是写作和打电话，而是所有的技术都对个人、对你我开放，那将会发生什么？……也许那就是正在发生的事情？是否它就意味着后现代？在如此众多的生活领域中的转变，从计划或预计的多样化的想法、非个人化的到经验主义的、记忆的、或者目前的想法？到不是作为工具、而是作为存在的产物，即作为自在之物的产物？

软件。这个词语就像其它从计算机和新科技中出现的词语

一样，意味着一种远非偶然性的改变，从刚性到软性、从机械化到自动化、从强迫到适应的改变。但是，我们是否能够接受这一挑战？通过我们所继承的遗产和所经历的粗糙的煤、蒸汽和铁的技术，通过我们作为规范而接受的专业，我们至今是否已经适应了所有这些事物和实践，以至于让我们失去了最原始的有机的适应性？有没有可能取消这所有的一切，恢复我们的神志、恢复孩童般的自由适合的身体，恢复到前工业，以回应现在正在发生的未知而机动的状况？

### 时钟

“准时是成功殿堂的第一根梁柱。”在学校里，对于迟到者的惩罚已经被记录了无数次。当我在一家工厂工作的时候我们有精确的42分钟用来吃午饭，如果我们迟到1分钟则会失去15分钟的酬劳，迟到16分钟则会失去半小时的酬劳，等等……即便是在最为人性化的工厂也会有计算时间的打卡机，比如我曾在五十年代去过的伊夫里（Ivrea）的奥利维蒂公司（我去的目的是为了获得优秀设计的秘密），我发现相对于其他我所知道的工厂来说那里真是一个天堂。但是，同任何其他地方一样，那里毫无疑问也有着对于时钟的顺从，和对持续有规律的压力的顺从，永不停歇的流水线需要一个又一个、一个又一个工人的同样机械化的劳动。但是似乎没有人在意这一点。即使对于像我这样的一个旁观者来说，所有这些都只能说是行尸走肉，是一种令人无法容忍的、甚至是可笑的对生活真谛的扭曲，无论肉体还是精神均是如此。然而在奥里维蒂工厂，他们似乎在向我展示所有这一切的原因：开支的缩减，快速地创造财富，以及快速地创造很多人都能支付的便利设备，甚至还有与重复无休的工作相关的一切。他们向我展示了一个手工制作

的新打字机的模型，很快它就会以——我想——80英镑的价格制造出来。我问制造这个模型要花多少钱？回答是5000英镑，或者是15000英镑？不管怎样，都是要高100倍的价钱。那是一个奇迹，为什么现代生活如此令人震惊，如此地不同于以往，如此快速，如此违背自然却又如此吸引人，其潜在的原因是什么？神话中金色的魔毯的梦想成为了现实，并不是通过魔法，不是通过艺术，而是通过最为陈旧的早已存在的合理性。时钟的嘀嗒声，齿轮的转动，以及每一个人期望——他们期望生活和工作都能够遵循时间表，轮班，上下班高峰、约会，和无休止的工作进度，都被精确地计划到了工作日的每分每秒。

依照我所相信的伊曼努尔·康德的说法，“时间不是别的，只是内在心灵的显像”和“本质上，脱离了精神或主观，它什么都不是”。它的起源并不是物品，而是我们自身，是我们如何生活的经验。毋庸置疑，时钟被如此错误地感知，它表面的和人造的时间刻度——小时、分钟、秒，就像一个玩具、一曲旋律一样被人为地构造而成，却像一个客观现实和法律那样地被人信仰和坚持，如若不然就要施以惩罚。在我们的内心深处存在着这样一个虚假的范式，它假装是外在的，让人误以为它是遥远的，是“客观的”。

那么，但是为什么这种幻觉对于现代生活来说是如此必要和如此重要呢？是否存在一种可能（在后机械化时代，在软化和灵活化的技术中，当我们逐渐远离早先被教导的那条狭窄的小径）这一重要的事实或错误能够被纠正？

时间是必需的，它就像工业活动的统治者，我想，这种需要来自机械的简化。它们只有通过那些希望预先设定愿望的人才能掌控人类的愿望，用目标的形式，目标可以被分解成各种阶段和行动，在“时间”上向后退，不停地“重播”，作为流

程，作为生产线来创造出我们日益依赖的和必须遵守的速度或财富……所有这些都能够在维持速度、低支出、机会和个人生活的延展的同时被撤销吗？我想是可以的。如果我们自身的变化能够和机械的变化一样大，这将成为可能。新机械并没有具体的目的，它们是一种运行得尽快尽好的自由的进程，并未提出某种计划，也没有逼迫我们去统一时间，统一使我们各自间的差异。

时钟自身从来没有目标，它从来都是单纯的程序、音乐，十分庄重。新的时钟还是沉默的。

## 电脑

自动控制，机器人，人工智能，专门系统……以及现在的个人电脑和智能汽车、炊具、打字机、电话、录像、武器和玩具。生动的物品的到来开启了一个崭新的世界。

这段话是在我的第一台电脑Osborne上写作的，它会用一台电子打字机Praxis打印出来，这台打字机能够在打字的同时纠正拼写错误。电脑和打字机之间存在着基本的不同。电脑是一个新的机械品种，没有特殊的设计目的却可以依靠编程做各种各样的事情。这让它看起来不便于使用，我想这就是广泛存在的“电脑不是给我用的”的想法的起因。而有记忆功能的打字机，一台常见的，而现在是人人工智能的玩意儿，这是一个很好的主意。

电脑辅助设计，电脑辅助写作，电脑辅助的生活……这些意味着什么？当我尝试用各种各样的方法在Osborne上工作的时候，我发现我的思维并不是不再活跃，而是以一种完全不同的方法在运行。区别于以前的必须集中精力于最近的记忆并保证书写的正确性，我现在可以忘却所有这些，信任电脑程序会

随后将这些都检测出来。这种被迫的有意识的记忆行为，比如“要做对”，或者让别人来这样做，这样的时代已经结束了。相反，自发的记忆，比如生活中的笑声或谈话，愉悦或恐惧，都可以在“工业化”的举动中重现。那种用来指导小动物、孩童和所有年幼的事物的初级化的学习又回来了……预设计划以达到控制目的的需要终结了，难道不是这样吗？

那么，已经广为接受的重复、统一这些“机械”的痕迹又将如何呢？当我的一个朋友批评我“精确的重复来自机械”的观点时我感到很惊讶。他说，如果你离开了一台打印机或其它设备，它自己很快就会偏离方向。这个产品会停止精确的复制，出现各种我们想不到的问题。他说，是我们，而不是机器，施加的统一性。所以，法西斯来自我们人类，而不是物品……这六个小圆点，表达了我目前的想法，而不是机器的想法。嗯……

“从便于人们使用的观点来看，世上没有一件器械被设计得这么差过。”迈克沃斯（Mackworth）在谈到电脑并抱怨仍然围绕我们的很大的困难时候这样说，我想，任何人如果没有适应那种精确的电脑逻辑，他会感到什么都做不了，当他第一次使用电脑的时候就像一个彻底的白痴。我相信，在软件或任何其它东西中，好设计的标志是“零知识（zero learning）”：机器假定了一个人具有的最好的品质，将它们激发出来并提升它们。这样，人们马上就能使用它，不需要特殊的训练，并达到“超越自我”。为什么不呢？

## 软件

我看到的软件辅助设计越多，我就越来越注意到它与手工艺活动——而不是其它领域活动——的类似之处。每一件

设计，如果它们能被称为设计的话，都是出自制作者之手，并且有更多的适合、调整、与已有的设计的协调，更多的协作，虽然像在画板上作画那样很少有机会鸟瞰全局，但是在手工艺进程中的作品呈现为一个自然的有机体或是一个非凡的整合设计。但是这里存在一个重要的区别：软件通过不停地修改原有版本中实际的原始资料而持续地增强，就像一幢楼房可以被转变作他用；一个马车制造者在对他的产品缓慢、小步伐地改良过程中却只可以修改外形，而不能够重新使用原材料。在自然的演进中，每一种转化的出现都不是出于自觉的意识，或者计划，在这些不可见的这样或那样的修正过程中，人们无法意识或计划将来的人工制品是什么样子的，什么时候会根据工作条件、材料、或工作程序的变化进行调整，然后逐渐变得清晰。但是，在形式中包含着那些在历史上不见记载的使人工制品与其环境协调一致的种种方式，这着实令人叹为观止。当然，若下个世纪中的环境必须在一定范围内是稳定的，这样手工艺才有可能发展。我问我自己，在环境本身变换不定的情况下，是不是有其它的方法来研究各种软件的制作者、软件的使用者的发展模式，来获得这近乎魔术般的与环境的协调？

虽然时过境迁，田间马车还是与其周边的环境如此协调，哪怕让明察秋毫的眼睛去看，它们仍旧完全像是活动的有机体。它们是如此的恰当。就像生物学家能够在岩石海滩上看到作为标志物的贝类那样，它们是出色的点缀，所以，任何地方的车匠只要摸到车上的缰绳就忍不住向你讲述那些关于干草堆、山地、丘陵小路或者骏马的故事。

### 对既有设计的新看法

我本人对于设计的经验开始于工业设计，它在50年代是

一种新的设计职业，目的是为了对旧有的人造产品进行新的思考和重新改造。典型的设计程序是请一位设计顾问（他并不为某一家企业工作，而是好几家，并受过艺术，而非工程师的教育）给出一些关于重新进行产品的外观设计的要点，并重新思考它的使用，并在同时保留各种性能、已有的内部机械结构和已有的生产流水线。这些做法虽然在一开始遭到了工程师、商人和其他一些人的反对，他们的经验还是局限在制作和销售已有的设计产品中，但这种方法最终占了上风，现在，那些受到过更广泛训练的人们都使用这种方法来设计人工制品，它具有比在一种工业领域内生产单一种类的产品具有更好的前景。这简直就是一场革命。这种重新设计的本质是什么呢？最坏的说法它是用来装点门面，改变式样，强行地施加——通过操作化的手段引入一种零散的外观部件，这样做可以使本来用以改进机械部件的花销降到最低（而这些是不可见的），通过时髦的外观就能达到提高销售的目的。自上而下的设计得益于原有的自下而上的工程的物理性的分解。往好处说，工业设计则意味着一种发端于整体概念的新的产品理念，这要依靠对相关内部元件和外部元件，以及产品的具体使用过程（现在被称为人体工程学）作出彻底的评估，这样就可以找到一种从各个角度来看都有显著提高的设计。在这种新思想的设计中，物理层面上的稳定性被抛弃了，而功效、成本和销售层面则重新建立起来。

加长版的载客式喷气机，不断修订的流行教科书：很多案例都不像工业设计那样经过深思熟虑，而且它们通常都是未经计划的，但是在保持原有各部分的组合或主题分类的同时，它们似乎产生了令人震惊的变化。这种潜在的观念恰恰反映了一种在某种程度上已经超越了设计的内部冲突的大环境。

## 开支的缩减

我们会经常说，一个工程师的价值就在于，他能用六便士造出任何一个傻瓜要用半个皇冠的价格才能造出的东西。这一令人震惊的缩减开支的主要机关在于批量生产，与手工生产相对应的批量生产当然不是聪明的设计才智，而是用于重复运作的机床设备的投资。但是在批量生产中仍然存在着相当大的开支的不同，并且有很多例子可以证明通过产品的再设计，缩减其对原材料、劳动力或特殊工具的使用可以节约开支。有一种正规的技术可以达到这一目的——价值分析法，由其创始人L.D. 麦尔斯（L.D Miles）发明于四十年代，并且，无论是在缩减开支方面，还是合理化、或者提高行动效率方面都已经获得极大的成功。他的方法远不止那简单的几条建议，其精髓在于关注功能，这在工业设计中也是一样的：

定义要素

定义功能

考虑可供选择的方法

衡量可供选择的方法

选择最好的

这一方法的力量在于，给出每一个部分的功能能够预知和把握住所有与最终成果无关的因素，哪怕它们消耗了最少的资源，也能够被识别并抛弃。

但是还有一笔隐性的开支，很严重的一笔，它在最近才逐渐呈现出来。那就是固化和过度的专门化，理解了均质的“可塑的世界”以后，缩减开支以后的产品很快变得无法更改，无法应对变化，是一种强加给我们的生活（这来自更大范围的功能稳定性），我们必需通过一种必须的方法来使用它们，由于个性的出口也被缩减，人们就产生了一种被强迫感，而不是满



足感。

### 适应性设计

从一种特殊的可调节的书桌灯上我们可以发现一些很重要的优点，它被安装了一种像弹簧秤一样的支架，弹簧与支架之间的连接方式如同人的手臂或腿。这种款式的灯具的优点是你能够很省力地像调节你自己的姿势或眼睛一样调节它的位置，这样你就可以时刻地调整光线的来源。很多可调整部件的系统，或者就是所谓的灵活性设计，在这点上做得很是失败。这些设计所提供的可调节部件近乎无用，因为去调节它所需要花费的力气要远远大于将错就错带来的些许不适，这在个人和在社会都是如此。软件也有这样的情况吗？

我的最后一个例子，也许是与软件设计最为相关的例子是街道，以及一个城市的街道形式。它与我的主题有关，这是因为无论是在街道还是软件之中都确实地存在着可重复使用的、适应性的东西。这种无形的美是如此的清晰。

现今，在大战以后，生活在我们化为废墟的城市上继续着，但这是一种全然不同的生活，是一种截然不同地组织的生活，被新的环境所指导或阻挠，因为所有过去的一切业已被摧毁。大堆的瓦砾遍布于城市无数的内在组织，水管和排污管道，能源和电力系统。

街道下方的设施当然都只是太平盛世时期那些古代的杰出的街道形式、以及那些想要提供为公众提供空间的最初想法的延续，无论有多少房屋，人们都可以在其中自由地来去。还有在今天以另一种方式显现的例子，那就是图书馆管理所提供的电脑信息的存取。通过“页面”、将一长串的符号分割为序列化或平行化的可访问单元的做法，他们为每一本书、每一页、

每一行、每一词、每一字都提供了同样的读取机会。

### 作为过程的设计

作为所有由专家而不是我们自己提供的物品、产品或所有事物的使用者，我们共同面对的困难是，我们没有被我们自己，而是被我们作为接受产品的消费者的经验束缚了，这样，我们就不能回到究竟需要什么起点上去。同时，对于专门提供给我们的软件或其它产品，我们也同样囿于这样的想法：将产品视为中心，将使用者视为我们提供的产品的外围存在。“我们的出现是为了帮助他人；而我却不知道他人是什么。”这就是产品的思维，工业化生活中并不十分可笑的弱点。

最近设计的发展为我们找到了另一条出路，就像在本世纪所有的艺术和科学中出现的那样，那就是过程化的思路。我们要看到，过程并不只是达到其最终目的的手段。仅将产品作为依据就是否认了我们自身的存在。

在一场音乐会的休息时间，一个不像主持人的声音，有可能是坐在话筒边的某个乐队成员说，“我们将要演奏最后一曲——第一号，第二章。”这是多年来，在习惯于聆听被很专业的组织过了的无线电广播之后，我第一次感觉到了音乐家作为个人的存在，作为一个在后台准备着的个体，这一情况也许只是来自正式播放的一点失败。我相信，这一小小的失误完全不会影响到整个计划好的专业演奏的协调，但是，它是一条线索，能够使我们挣脱那些让我们除了已有的体系之外看不到真正需求的手段——结果论的陷阱。关键性的第一步是去接受粗糙的、尚未专业化的品质，接受那种由使用者自己临时产生的“不是设计，任何人都能做到”的反应，和我们自己作为个人而临时产生的、非专业化的想法。一旦实现了这一跳跃，新生

活的道路也就被开启了，我们的努力将会很快得到结果，一些真正有价值的东西将会产生。在计算机领域，要比在其它科技领域有更多的机会去放弃产品思路，让过程活跃在我们每一个人中间。

### 设计遵循变化的需求

在试图设计或再设计电脑软件时，需求的变幻不定很可能就是最大的困难了，生活在变，它的尺度和长度也得变。这是如何产生的？很难说，也很难预计。我最强烈的印象就是，无论是消费者还是客户预先都知道需求将要改变的方向，这在设计的最开始到最后阶段都是如此。

甲方的指令被作为研究的起点来对待，并时刻准备着在进一步调查中得到修正和发展（但必须获得甲方的同意）……

上述文字引自我的《设计方法》一书的核心章节，在这一章中我描述了新方法与传统方法的区别。最大的不同点在于，新方法开始于正式的更广泛的问题研究，而不是客户提议的指令，所以相互依存的问题和结论可以被准确地研究和理解。最初所声称的需求为什么会如此误导我们，又如何误导我们，而要想做好设计，那么正确的设计又是如何反映设计过程中所了解的情况的，在任何情况下要认识到这一点都很困难。但是原则上讲，要发现设计是一个极为增进知识的过程则很容易（基本上，那些我们最初不知道的东西，当我们改变了位置，创造出一些新事物之后就会发现，它原来和早先就存在的事物是有相互作用的），并且，时刻让行动与最新的信息保持一致是很明智的做法。“如果我们能够在一开始就用我们所知道的去设

计，我们就不会做出现在这样的设计。”使用新的设计方法在需求固定下来以前去融合各方面的研究成果，这一具有实践经验的重点将会改变设计师和客户之间所签订的合同的依据。两方面都必须要放开自己半法律化的控制的要求和尺度，尝试在将来进一步的工作中保持合作，并分享最终关于如何看待和解决问题的结果。

### 语境

语境（我用这个名词来指代环境，因为它听上去不会是一个与我们无关的东西）是一个最难揣测的事物，因为它包括了我们和我们思考的方式。鱼是看不见水的存在的。“它”是变化之源，是无法预见的事物——真正的新生事物，即设计——之源，是进步之源。目标、意图、需求、功能：这是一些我们用来看待我们的需要的词语。但是当我们为它们命名的时候我们排斥了最重要的一个部分，也是最无法预见的部分：我们自己、我们的思想，以及它们是如何跟随我们自己的各种经验而做出相应改变的。是我们自己，而不是我们的言辞，才是真正的设计的目标。（我们先前）最大的失误就是仅仅将产品视为目标，事实上它经常是第二位的。

在自然方面、语言学方面、手工艺方面，我们所知道的最好的一种进步方式是没有计划的，但是它们对于语境的变化有着极强的回应——随之而来的是令人惊讶的结果。功能，我们声称的需求都很重要，却是临时的。没有它们我们就无法开始，但是除非改变它们否则我们就无法结束，无法去发现。

自然的和语言学演进的本质是调整已有的部件去适应新的功能，不去管那些旧的功能。只有在语境不停变化的时候，这一不可思议的过程才有可能实现，才会敏锐地察觉已有部件的

新功能，才能够不执拗于那些旧的功能。这样，在其最抽象的层面上，假设在活动的状态而非固化的状态中，这样做所产生的最大的变化就是结果的变化。

所以，要为了持续化而设计，而不是为固定的功能而设计。将功能凝固会阻碍人类的适应性，而终生的设计则依靠不受阻碍的适应性。那么在实践中如何去对待需求和指定要求的变化呢？首先要明确的是，使用者、顾客或者设计师在一开始大体上都是不知道什么是“正确的”的需求的。在设计推进的过程中拟定设计的程序，寻求设计师、顾客和使用者三者之间的一致，并且敏锐地获取每一个部分的信息。将所有资源综合，这样可以使所有人的利益a、有试验和临时改变的自由；b、得以检验他的临时决定在整体中运作情况。a和b延展开来后在每一个人那里都会产生很大的变化，但是为了不发生破坏性的改变，或者为了不妨碍其他改变，我们从来都必须这么做。

### 合作与交流

创造性的合作有可能是我们这一时代最大的挑战。在电脑时代以前我们基本上不可能做到我们现在所实行和组织的规模——涉及数以十亿计的规模和每一个人的思想的程度。这肯定是困难的，但是我相信这就是隐藏在终生设计的追寻之后的问题。想要共同行动的尝试，就像是我们将所有的事物组成了一个事物，一个整体。就像我们自己在行动一样。但这是一个能够让我们充分自由的整体，在那里我们既能够生产又能够破坏。合作设计的阻碍是什么呢？是什么围绕在我们的周围，阻碍了我们的共同行动，自由地调整以适应我们在工作中的新发现？这个阻碍物就是产品思维、固化的功能、固化的规则，开支的紧缩，以及我们对自身身份的认识，我们总是在意这些事

情而非用我们的思想、感受、意识、常识去考虑我们需要什么。所有这些都让我们过于为了适应现状（现状是我们为了自身和安全而给出的定义，但事实上它在损害着我们自身、我们的存在和生活的乐趣）而作出相应的调整。我相信，这就是为什么我们似乎正在失去适应性，我们与生俱来的生物学的适应性。移除障碍的现实的的第一步就是去自由地创造、相互合作，扩展、交叠我们的职责和角色。只有这样，整个环境才能够变得灵活机动。

一些大的团体开始在设计工作中进行合作，我们不仅需要更宽松的任务，而且还需要更公开的途径来发表自己的想法。更多可见的设计程序，这样每一个人才能够知道设计的决策如何，以及在事先，而不是事后才知道这一决定是如何做出的。在概念确定以前的合作也许是新设计方法的主要力量。另一大力量就是要做好一种无专业知识的、公开的、保持变动而非固定化的自我形象的准备。

注意周边的环境，而不是个人的表达，是我们必须养成、必须鼓励和共享的一种技巧。在自然的演进中，这种疏忽已经不能存活，如果我们不能够对我们所看见的情况作出调整，我们也不能存活。周边环境，而不是上司，必须变成我们所有工作和工作方法的指导者。上司的职责逐渐变为工作程序的设定和职位的设定，以保证合作成为可能，思想得以变通。“它”成为一种每一个人都在注视着其他人的工作的互动。要去找出如何重新组织设计中每个人的职位，这样障碍才能移除，所有的主动性都会受到鼓舞，自我的纠正、充分的投入和适当的工具才成为可能。我们要做的第一件事情就是更改设计师、客户、使用者和所有相关人员合作的基础：让它独立于功能和需求。为达成一致找到更好的标准。

那么，如果这些都成为可能，环境、设计的立场原则上是如何组织起来的呢？一般的目标是使所有相关人员都能够在其所从事工作准确理解的前提下发挥主动性。这在实践中是很困难的。我建议首先要从放宽专业的限制开始，这样做就可以允许“非专业”程度的原始想法从任何一个角度进入即兴的创作中，同时，有意识地降低专业标准，无论它们看起来多么片面、无足轻重。其次，我主张废除那些通过手册、会议和记录等方式进行的“强迫交流”，更多地尝试一种在语言的进化中有可能实现的无交流合作。

# 1964

## 陈述：女性设计<sup>①</sup>

[美]爱德华·卡朋特

美国人爱德华·K. 卡朋特(Edward Carpenter)写有大量关于城市、环境、工业以及展示设计的文章。这篇1964年的文章在贝蒂·弗雷丹1963年的畅销书《女性的奥秘》发行后不久就出版了，该文也是对1963年在同一杂志上发表的安娜·弗雷比关于种族问题论文的一个逻辑上的延伸。  
(邹游)

经工业设计课程毕业的女孩会如何发展呢？有设计师说，她们和设计师结婚后就放弃了自己的专业；虽然有些人仍然从事自己的专业，就像一些空中小姐嫁给与她们工作有联系的人，

---

<sup>①</sup>再版自爱德华·卡朋特，《陈述：女性设计》，《工业设计》Vol.11，第六期（6月1964）：72-74。



许多人并非如此。女性设计师会如何发展呢？首先，是什么促使她们决定成为一名工业设计师呢？是什么成就了她们的事业，恐怕连她们自己都不清楚。女性在设计领域中的经历就像家庭之外其他行业中女性的经历一样有许多故事：自（妇女）解放运动以来，随着女性获得投票权，女性有机会证明她们能做任何男性所做的事，并且充满了干劲。然而，在设计作品中，并没有太多的女性得到证明，除非她充满天资并有好的动手能力。设计——因其强调色彩、造型和材料，较之跳高、摔跤等，与传统女性世界更为接近，仅仅就此原因，就使女性更多地致力于设计业而非其他行业。

为获得设计业中有关女性的信息，我们和设计教育者、设计从业者、设计师雇主及女性设计师本人进行访谈。虽然调查是非正式的，结果也会因受访者的多变性而没有价值，但结果和评价常常显示出惊人的一致性。较之从前，许多人赞同更多的女性通过她们的方式进入设计领域，并且坚定地相信，无论是对于作为一门专业的设计，还是作为某种派别的消费者来说，这一趋势都是正确的，当然，没有人会否认一些女性如：贝莱·科珍（Belle Kogan）、弗莱达·戴蒙德（Freda Diamond）和弗洛伦斯·诺尔（Florence Knoll）（见ID.1961四月号）是杰出的设计师。很多人承认妇女在那些间接地与工业设计发生关系的方面所做的贡献对于专业有所帮助：比如艾达·刘易斯·戴维斯（Ada Louise Davis）和简·米泰莱齐（Jane Mitarachi）的写作，安妮·刘易斯·戴维斯（Anne Louise Davis）和拉玛·拉里什（Ramah Larisch）的团队工作……能够被提名的还远不止这四人。

更多女性介入工业设计的原因之一仅仅是因为现在有更多的设计从业者。当然，她们在最初阶段很难获得正规的设计培

训。成为一名合格的设计师所需要的综合经验对于女性而言较之男性更难获得。阿尔弗雷德·沃纳（Alfred Werner）在1963年11月号《美国艺术家》的文章中写道，19世纪的艺术训练方式被继续应用到了后来的设计上：“所有方面都还处于一种业余水平，何以获得个性化的天才呢？因为，在19世纪末之前，当时女性可以得到私人教师的指导，只有男性能进入艺术学院，仅有少数女性化妆成男性混入其中。”显然，在图形和工业艺术方面的系统性训练已经日趋广泛。然而，即便是有些学校开始教授工业设计课程，这些做法还是仅限于大城市的商业学校；如果一名女性愿意跟从自己内心的召唤去挑战纽约或芝加哥的邪恶，她的父母却不可能有什么热情。现在，工业设计教育进入了综合性大学，男女共校的设计学生既可以分享大学社区充分的竞争，又可以享受大学社会生活的乐趣。可能这两个便利条件吸引了更多的女性从事设计。一些人是这么认为的，但至少有一个设计教育者并不这么看，她尖锐地提出，在女学生中普遍缺乏对工业设计的认识，并且由于对技术的恐惧使她们对设计敬而远之，她的担心至少部分是正确的，虽然女性和男性一样拥有技术天资，但是较之女性，这种天资更多地出现在男性中。在他们的成长过程中，男孩和伙伴玩耍、捣鼓汽车，并且在地下室制造火箭，而女孩拥有的天赋更多地使她们走进缝纫室而不是工具间。当她长大，她并不真的愿意寻找一种通过工业设计提供给她的技术才能所获得的发展空间。同时许多女性有像卢西娅·德雷斯平尼斯（Lucia DeRespinniss）一样的背景。卢西娅是一名工业设计师，在嫁给一名设计师后仍然为乔治·尼尔森公司（George Nelson & Co.）工作，这使许多聪明人有挫败感。卢西娅说她的父亲有一个家庭工作间，在她还是小孩时就和她的父亲一起做设计，制造小型汽车，和材

料打交道。

虽然，尽管女性有这些倾向和能力，但是一些人坚持不愿意雇用女性设计师。根据去年秋天一份由女性状况委员会提交给肯尼迪总统的报告来看，“雇主所提供的对待性别差异的原因涉及了相当大的范围。他们喜欢男性雇员最普遍的说法是因为雇用女性的非工资成本更高。他们认为年轻女性的工作模式是在劳动力方面极不固定。女性生病、旷工和工作变动的几率较男性要高，而雇用已婚女性更增加了女性工作变动的几率，因为结婚双方的居住地通常是由男性来决定的。他们还说，虽然年长的女性出勤率比男性高，但是给年长工人的保险和养老金会更高，并且依照适用于女性的劳动保护法有时破坏了进度计划。他们甚至说，男性反对在女性管理者手下工作。”设计公司经历了所有这些问题，正因为如此他们不愿意雇用女性。在今天反对激进自由主义的状况下，一些公司在不愿雇用女性的问题上会觉得有些棘手。多纳尔德·戴斯基（Donald Deskey）合伙公司否认他们拒绝雇用女性，但当问及有多少女雇员时，他们无言以对。另一非常极端的方面是，像通用公司这样的制造商录用了所有他们能够获得的有能力的女性设计师。他们说，“我们试图在男女之间找到一种平衡，”并且抱怨他们从来没有找到足够好的女性以保持平衡的完整性。通用公司认为，女性更容易理解其他女性在进出和乘坐汽车的感受；如果一位设计者能够同时运用到她对高跟鞋和长筒袜的女性直觉，同时又有能力胜任的设计工作的话，通用公司是渴望聘用她的。在通用公司许多女性似乎倾向进入内饰设计的部门，在这里她们和面料、纺织品和色彩打交道，这并非通用公司的政策，而是因为女性在这里就像在家中一样。至少有一家独立的设计机构对女性设计师和通用公司持一样的积极态

度——Goertz工业设计，该公司呈现出一种女性气质的办公环境，希望女性能够对Goertz设计的消费产品带来一种新鲜感。虽然大多数消费产品的购买和使用是女性，但这些产品是由男性设计的。Goertz认为女性设计能够以一种独特的女性方式引导项目脱离他们习惯性的、长期的模式。

但是，如果女性能够对设计工作带来一种女性看法，同样这种看法可能成为与男性工作关系的障碍。政治家和投票人问马格利特·切希·史密斯——第一个竞选总统的女性，她如何应对赫鲁晓夫。同样，女性设计师的雇主可能想知道他如何对待男性顾客。并非她所有的成功都是依靠一个她所遇见的有进取心和坚韧性男士。但一些女性，特别是伊丽莎白女王和贞德这两位，已经获得了从没有过的巨大的成功。有人用更狡猾的方法来竞争。去年夏天，简·多哥特（Jane Doggett）和多罗希·杰克逊（Dorothy Jackson）的建筑图形公司为最近完成的田纳西州孟菲斯机场做图形设计，在为航线技术委员会成员解释为什么个性化的航线值机台必须把他们的名称用同样类型的外观印制出来时，预期会有激烈的争议，女孩——一个活泼一个安静，两个都非常女性化，对延长的讨论和解释坚持不懈。相反，她们的发言遇到的是几乎完全的沉默。在几次短暂的等候之后，对着长长椭圆桌的一个小个子男人举手并问道，能否在他的航线——得克萨斯运输的名称之后加上得克萨斯之星。多哥特和杰克逊小姐说这样不行。于是会议中断。事后，多哥特小姐说，“我认为每个代表都害怕第一个发言，因此没人这么做。”

女性会给设计带来个性品质、情绪化和智慧，而男性则不具备这样的能力，这样的想法是值得怀疑的。这些特征在大多数的男女身上都是一样的。性别的区分是由于他们各自的培养

和训练。一个设计发言人解释道，比如，从设计学校出来的女性的作品鲜有女性的触觉。他用一种明显失望的语气说道，“学校给她们的设计烙上了男性化的印记。”女性设计师也认同这样一种说法。卢卡·德瑞斯平尼斯说，“离开学校花了大约五年的时间才找到了自己的设计风格。”

但无论如何，重要的事实是更多的女性进入了专业领域。拥有自己的纽约工作室的马格丽·玛克莉说，“在我的第一份工作时，雇用女性有些勉强；当我离开时他们有些不舍。”可能一些同事改变态度是因为玛克莉小姐的个性。但这同样说明，快速的接受能力使女性的贡献富于价值和特殊性。

# 1964

## 闻所未闻 姑且浅尝<sup>①</sup>

[美]威廉·伯恩巴赫

威廉·伯恩巴赫(William Bernbach, 1911-1982), 美国广告大师, 生于纽约市。威廉·伯恩巴赫是著名广告公司DDB广告公司的创始人之一。从DDB公司创立之日起, 威廉·伯恩巴赫便是总经理, 并且直接创作了大量在广告界引起轰动的优秀广告作品, 使公司的业务蒸蒸日上, 迅速跻身于美国最大广告公司之列。威廉·伯恩巴赫一贯认为, 广告上最重要的东西就是要有独创性和新奇性。因为世界上形形色色的广告之中, 有85%根本没有人去注意, 真正能够进入人们心智的只有区区15%。正是根据这一无情的数字比例, 威廉·伯恩巴赫才坚持把独创性和新奇性作为广告业生存发展的首要条件。只有这样, 广告才有力量来和今日世界上一切惊天动地的新闻事件以及一切暴乱相竞争。

DDB公司在为宝丽来、Levy's Jewish Rye以及Avis租车公司所做的广告中, 对美国广告的观看与体验掀起了革新, 其中最为可贵的就是为

---

<sup>①</sup>发表于阿斯本第十四次国际设计大会(1964)。收录于IDCA(阿斯本国际设计大会)档案。

大众汽车所做的广告。其原生态的广告诚实并机敏地以日常口吻进行诉说，与五十年代广告中华而不实的骗局以及空洞高亢的腔调形成了鲜明对比，并且很快被世界加以效仿。然而，伯恩巴赫最大的影响并非在于他们看待广告的方式，而是他们制作广告的方式：打破传统广告公司的模式，他的广告文案与艺术指导肩并肩地合作，旨在融合文字与图片的交流力量。这种伯恩巴赫所赞赏的创意手法被认为是与即兴爵士再相似不过，这就是这篇1964年Aspen设计大会讲话标题的由来。（刘爽）

当艾略特·诺伊斯（Eliot Noyes）邀请我出席这次设计大会时，我问他，他知不知道他在做什么。我不是一个设计师。我是一个广告人，我关于设计的认识被限制在那一交流领域中。事实上，我对设计相当保守，我是如此保守，以至于我告诉诺伊斯先生，我讲话的主题将会是“设计会挡道”。他说：“那就来吧。”所以，我就来了。至少，你们知道这该怪谁。我所要求的一切，就是希望你们记住，我所说的设计是广告设计，而且，如果有人能在这和其他领域的设计间看到什么关系的话，那是你们看到的，不是我看到的。

一段时间以前，在一次面谈时，我们一位优秀的艺术家说道：“某些人误认为艺术是干净的。”这个人用他惯有的才能敲醒了我，他用他这一击让我认识到了设计的危险。这危险就是对技术的崇拜，一种对当前美丽外观的过度重视。我所害怕而且经常看到的，是在对设计的过度重视中呈现出来的冷酷。目标好像是去表现一个优雅的提包，而取代了对其内容的革新。好像我们正努力去变得文雅、品位高尚，彬彬有礼。好

吧，再没什么比一具穿戴整齐的尸体更加温和，更加有礼的了。唯一的麻烦就是它是死的，而且不能激发任何东西。

你不能把生命压缩成一只提包。它会流得到处都是。我觉得认识这一点极其重要。意识不到这一点，可能会导致高估技术与原则，当它没有完全合乎你的系统或理论时，导致一种扭曲并忽视生活的趋势。大约一年前我的一个儿子从预备学校毕业了，主要的演讲者是麻省理工的院长，他说了一个年轻人的故事，这个麻省理工的年轻人让他着迷。这个年轻人把生活设计得尽善尽美，他每天的时间不是按小时计算，而是按分钟计算。他精确地知道他这一天的每一分钟该做什么：这么多时间用来学习，这么多时间用来社交，这么多时间用来运动，他甚至还说他确切地知道他要和什么样的女孩结婚。他已为她设计好了图纸。她得有六英尺五英寸高，整齐洁白的牙齿，黑头发，她的父亲得有份固定的收入。他的设计恰如其分。并且甚至在一年以后，这个年轻人的形象在院长脑海中还是挥之不去。他找到男孩说：“好吧，约翰，过得怎么样？”约翰说：“好啊。所有事情都像我设计的那样顺利进行。我甚至还遇到了我告诉过你的那个女孩，我设计好的那个。她有黑色的头发，雪白的牙齿，身高六英尺五英寸，他的老爸在华尔街工作，但是，我不爱她。”设计是种危险。

在广告中，要想煽动并说服消费者，就不止是做些好的设计了。我记得——不会超过二十年——所有的广告能做的就是漂漂亮亮地被顾客拒绝。他对美丽的外观、精巧的设计感到了质疑。他有权利这么做。早期的设计师开始进入这一领域。他们觉得他们工作得得心应手。不需要任何花招来使广告看上去漂亮。每种改变都是种进步。稿子对他们来说不过是要把图形元素和广告中的其它元素平衡一下而已。把稿子做得引人心动



并易于阅读从来都不是需要重点考虑的事情。所有元素都排列得整齐均匀，以至于广告部分被完全压倒在整个的图形外观之下。好吧，那可能是个好设计，但是是坏广告！而且我还怀疑它们是不是好设计呢。如果你用对目标完成的好坏来衡量任何一种努力的效果，你就不会说这些广告设计中的早期成就是成功的了。广告的目的是说服人家买你的产品，任何悄悄地背离这句话、这一思想的东西，即使是出自行家之手，对我的钱来说都是坏设计。

当今85%的广告不值得一看。这个统计是由AAAA的一个调查显示的。这个调查由广告行业进行，以探索大众对广告的想法。我们担心的不是大众喜不喜欢我们。我们的问题是，他们甚至都不恨我们。可悲的事实就是，商业花费了过多的时间和金钱来让广告变得乏味，而我们用如此伟大的美国式效率成就了这种乏味。我们正走在科学之途，我们可不能错失良机。

设计不是答案。这个可悲的统计——当今85%的广告不值得一看——就这样存在着，无视过去十年来商业对于专业的广告设计的需求呈现出巨大增长的事实。作为一个艺术与设计上回报超过了投入的广告公司的负责人，我得说，我会毫不犹豫地选择一个丑陋却鲜活真实，一个意义深远的广告，而不是选择一个漂亮但是缺乏说服力的，其活力被整洁和孤芳自赏的、技术完美的设计所埋葬了的广告。

当然，广告的完美结合就是美丽与真实。但是，真正的危险在于，我们被美丽蒙蔽了双眼，忘记了真正打动和激发人们的，是我们带进广告中的那些思想、温暖、诚挚和正直。一个只是看着漂亮的广告并不能保证它就值得一看。你认识多少修饰得完美无缺却令人厌烦的人？

我曾亲眼目睹我们工业中伟大的艺术总监的成长。而我又

在谈论工业和商业。对于这些艺术总监来说，模式永远是一样的。在他们全神贯注于设计的早期阶段——他们的作品孤芳自赏，还有自命不凡。然后他们开始关注他们设计的对象。他们研究它、分析它，想方设法来改进它。然后，他们发现了朴素地、可信地呈现它的方式，以至于在产品和广告读者之间，再也没有任何多余的东西。

最近，我为一家叫做Avis Rent-A-Car的公司做了一则相当成功的广告，人们跑来买这个产品。我非常愿意指出我们成功的手法中的重要一点。我们不认为，说些美好的事物或是有煽动性的事物能让一个产品取得成功。事实上，我们坚信，一个好广告能让一个坏产品失败得更快——它能让更多的人知道这产品有多坏。在我们的广告里，我们告诉人们，我们的雨刮器能够工作，我们的烟灰缸是干净的，我们只是二流的，但我们很努力，我们想要成为第一流的。我们把这些广告张贴在把汽车交付给消费者的人们周围，张贴在洗车工和修理工周围。我们告诉他们，我们完全地依赖于他们，如果他们不能将我们在广告中所许诺的东西传达出去，我们就会失败，没有一家公司像我们需要他们一样需要他的雇员。因而他们感到第一次在公司里受到了重视。他们跑去工作，他们做出了更好的产品，而我们也因此取得了重大成功。

几年前，我在纽约的一个艺术团队里对艺术总监们说，过去十年里，我们看到了优秀图形品味的革新，因此它在今天占据着空前显赫的位置。今天，每个人都在谈论着创意，坦白地说，我对此感到忧虑。我对你们和我在我们的职业生涯中所到达的高度充满着戒备，我唯恐从这高度跌落。我唯恐我们保住了好品味却失去了销售。我唯恐我们会以创意的名义所犯下的一切罪行，而且我唯恐我们会进入一个虚张声势的年代。没人

比我更信任你，你们给予了我前所未有的帮助，也没人比我更能使你们变得美丽。从我15年前和保罗·兰德（Paul Rand）合作的早期作品，贯穿所有年月，直到和像Bob Gage、Bill Taubin、Helmut Krone这样的人，以及许多其他商业广告巨匠合作，我看到你们用你们的天才把震颤的生命注入我的思想。正是出于你们这种恩惠，才让我的思想跳跃了起来。

只要一点点时间，我们就会失去我们所获得的一切。我们所能做的一切就是忘却，好品味和先进技术并不是我们的目的，而是让产品优势变得生动起来的奇妙工具。广告的目的是销售，除非我们增进了销售，不然人们会再一次质疑我们的广告。广告界优秀的创意人士的首要职责不是行使创造的自由，而是要明白，什么是优秀创意，什么只是自命不凡的噱头。巨大的政治和社会压力、我们所面对的每一个重大转折、面对的广告间的激烈竞争，这一切都必将使得我们越来越多地运用极富艺术性的词汇和图片，来触动和鼓励读者。他的平庸、他的孤芳自赏、他想要引起大家注意的虚伪企图是如此的暴露，以至于使他视而不见、充耳不闻，更糟糕的是，使他麻木不仁。

这是对你们的天才的史无前例的挑战。对那些能够应对挑战的人，和那些认为你们艺术的魔力能够让读者们看到、听到和感觉到的人来说，回报也将是史无前例的，因为你们能够确保让广告客户得到一切他想要告诉公众的事实，因为只有你们，忠诚并富有想象地工作，才能够带给那些死气沉沉的事实以生命，并使得它们对每一个见到它们的人来说都难以忘怀。最后，我要引用一位我最喜爱的哲人塞隆尼斯·蒙克（Thelonious Monk）的话，他说“只有能抓住机会的猫才是好猫”。闻所未闻，姑且浅尝。

# 1964

## 重中之重<sup>①</sup>

[英]肯·加兰德

肯·加兰德 (Kenneth Garland, 1929— ) 是二战后英国著名的平面设计师。他曾先后就读于布里斯托的西英格兰美术学院和伦敦的中央美术工艺学院, 1954年取得设计师执照。此后, 他曾任职于国家贸易出版社和《设计》杂志, 并于1962年在伦敦建立了肯·加兰德联合设计事务所。他还曾在中央美术工艺学院和皇家美术学院等学校任过访问讲师和平面设计导师。1971曾获德国“优良形式”奖。

《重中之重》是为伦敦工业艺术家协会的一次会议撰写的发言, 作者于1964年1月自费出版, 印了400份。听众热情反应促使加兰德征集了21位设计师、摄影师和学生的签名。文章号召设计师们把关注中心从“对消费者购买的高声叫嚣”转换到更有价值的活动形式中去。本文在当时关于视觉传达的自我反省和讨论中是最为精辟的陈述。此文曾被许多杂志转载, 至今仍不时再版, 作者还被邀请在“BBC's今晚”新闻节

---

<sup>①</sup>肯·加兰德的《重中之重》原为自费出版, 1964; 2000年版的《重中之重》选自《AIGA平面设计杂志》, 1999年第2期。

目中宣读过，其影响广泛深远。20世纪末，设计师的社会责任又一次成为国际平面设计界关注的焦点，乔纳森·巴恩布鲁克等设计师联合签署了2000年版的“重中之重”宣言，并在《广告克星》（Adbusters）等多本杂志同时发表。当消费话语笼罩全球的时候，这样的声音使我们重新审视平面语言的社会价值，它虽然脆弱、稀有，却清彻、响亮。

（周博）

我们，如下签名中的，是图形设计师、摄影师和学生，是被这样一个世界培养起来的，在这个世界里，广告的技术和器械持久稳固地被作为一种能够施展我们才华的、最为有利的、有效的和悦人心目的手段展现给我们。我们被怀有以上信念的出版物轮番轰炸，对那些把他们的技艺和想象致力于销售如下事物的人鼓掌喝彩：

猫粮、胃药、清洁剂、毛发修护剂、条纹牙膏、须后水、须前水、减肥食品、增肥食品、除臭剂、泡腾水、香烟、束身胸衣、套装和套头衫。

迄今为止，我们在广告工作中所投注的巨大时间和精力被浪费在这些琐碎目标上，这些目标对我们国家的繁荣毫无建树。

随着普通大众数量的增长，我们已经到达了一个饱和点，在这一点上，对消费者购买的高声叫嚣只不过是全然的噪音。我们觉得还有些别的事情值得我们去投入我们的技巧与经验。那里有街道和建筑上的标语、书籍和期刊、目录册、指导手册、工业摄影、教育辅助品、电影、电视、科学及工业出版

物，以及所有我们能通过它推广我们的贸易、我们的教育、我们的文化，以及我们对世界的更完善的认知的媒体。

我们并不是鼓吹废除高压广告：这不实际。我们也不想把生命中的欢乐带走。但是我们提倡把顺序颠倒一下，这样有利于更为有效和形式更为持久的交流。我们希望我们的社会对商业噱头、销售员以及隐形的说服者感到厌倦，如此一来对我们技巧的呼唤将会转到有价值的事情上来。将这一切牢记在心，我们希望与大家分享我们的体验与观点，而且使得它们能对同事、学生以及其他感兴趣的人发挥作用。

Edward Wright

Geoffrey White

William Stack

Caroline Rawlence

Ian McLaren

Sam Lambert

Ivor Kamlish

Gerald Jones

Bernard Higton

Brian Grimbley

John Garner

Ken Garland

Anthony Froshaug

Robin Fior

Germano Facetti

Ivan Dodd

Harriet Crowder

Anthony Clift

Gerry Cinamon

Robert Chapman

Ray Carpenter

Ken Briggs

2000

### 重中之重——宣言2000

我们，下面的各位，都是平面设计师、艺术指导和视觉传达设计师，都成长于这样一个世界——在这里，广告的经营技巧和装置始终就在我们眼前，这样的领域就是我们可以用最赚钱、最有效、最理想的方式施展个人才能的地方。许多设计教师和设计顾问鼓励人们秉持这样的信念；市场为这样的信念买单；大量的书籍和出版物也在加强这一信念。

受这一导向的怂恿，设计师们也把他们技巧和想象力用于推销狗粮、设计师咖啡、钻石、清洁剂、发胶、香烟、信用卡、运动鞋、健臀器材、淡爽啤酒以及既笨又丑的娱乐交通工具。商业性的工作一直挺赚钱，但是在很大的程度上，许多平面设计师现在已经把这种工作变成了自己的“事业”。于是，这个世界也就这么看待设计工作了。为了给那些根本不必要的东西制造需求，这个职业的时间和精力都被耗光了。

对于这种设计观，我们中的许多人越来越觉得不舒服。那些把主要精力用在广告、市场营销和品牌研发上的设计师们，

支持并明确认可一种浸透着商业信息的精神环境，而它恰恰正在改变着公民——消费者说话、思考、感觉、回应和互动的方式。在某种程度上讲，我们所有的人都在帮助起草一份萎缩的、贻害无穷的公共演讲稿。

还有许多事情更值得我们去运用解决问题的能力。史无前例的环境、社会、文化危机都需要我们关注。许多文化干预、社会市场运动、书籍、杂志、展览、教学工具、电视节目、电影、慈善事业和信息设计项目急需我们的专业能力和帮助。

我们建议把优先权颠倒过来，先考虑那些更有用、更持久、更民主的沟通领域——把思想从制造市场需求转到拓展并生产一种新意义上。探讨的范围在收缩；而我们必须拓展这个范围。消费主义所向披靡；但它必须接受其他的各种观点挑战，其中的一部分通过设计的视觉语言和资源来表现。

在1964年，22位视觉传达设计师联名签署了最初那份文件，号召我们把技巧用在那些值得用的地方。随着全球商业文化的急速增长，他们传递的信息只能是变得越来越重要。今天，我们重申他们的宣言，希望我们能够尽快地将之铭记于心。

Jonathan Barnbrook

Nick Bell

Andrew Blauvelt

Hans Bockting

Irma Boom

Sheila Levrant de Bretteville

Max Bruinsma

Siân Cook



Linda van Deursen  
Chris Dixon  
William Drenttel  
Gert Dumbar  
Simon Esterson  
Vince Frost  
Ken Garland  
Milton Glaser  
Jessica Helfand  
Steven Heller  
Andrew Howard  
Tibor Kalman  
Jeffery Keedy  
Trevor Klueg  
Zuzana Licko  
Ellen Lupton  
Katherine McCoy  
Armand Mevis  
J. Abbott Miller  
Rick Poynor  
Lucienne Roberts  
Erik Spiekermann  
Jan van Toorn  
Teal Triggs  
Rudy VanderLans  
Bob Willkinson

# 1967

## 有些事情我们必须做<sup>①</sup>

[英]肯·加兰德

《有些事情我们必须做》延续了《重中之重》一文的主题，是作者为1967年10月纽约“视觉1967为生存而设计”大会准备的发言。这次大会召开的背景是“和平与爱情”运动<sup>②</sup>以及反越战，肯·加兰德在会上发表了演讲也参加哥伦比亚大学的活动。加兰德强烈批判了视觉传达对于媒介和信息的滥用、设计的过剩、对于警戒标识设计的忽视以及设计的精英化等问题，提出设计应该成为当代社会和文化的建设性的革新力量。

（周博）

<sup>①</sup>选自肯·加兰德，《眼中的文字》，（里丁：里丁大学，1996）。

<sup>②</sup>“和平与爱情”运动：又译“权力归花儿”运动，20世纪60年代和70年代嬉皮士（尤指佩花嬉皮士）间兴起的表达反文化或反传统信仰和观点的运动。——译注

在为未来的行动提供任何一般性的建议之前，我认为有必要努力对当前的形势下一个定义。

作为一个1967年在英国工作的平面设计师，我必须在资本主义体制已经规定好了的条条框框之内工作，不仅在我的国家是这样，在欧洲的其他国家，在北美和南美，在澳大利亚和亚洲的许多国家也是这样。我的客户之所以为了这些工作付给我钱，要么与获取商业利润的目的直接相关；间接与它作为一种赢得商业上的声誉或商业亲和力的形式相关；或者作为公共服务的一部分，这种服务由一种以赢利性的商业运作作为基础的经济赞助。

因此，目前，当我思考我的工作，我的脑子里总是闪现着这样的事实：资金利润是产业界积极主动的驱策力，他们付的钱是商业上取得成功的酬劳，是给被打碎了的职业良心的一点安慰；不管怎样，没有赢利就是一个失败的标志。

当然，可以像我们中的许多人那样，把利益的驱动推到后台，而是关注手头上的工作，把它看做是一个有用的传达信息的任务，它有其自身存在的理由，或者把它当做一种新的平面形式的试验方式，要么就把它当做一件有趣的、会给人带来快乐的事情。一件工作当然会包括一个或所有的这些性质。但无论顾客多么开明，他们提出的要求多么开通，你都无法回避这样一个事实，在我们的社会中一个企业在它能够进行这样一种惠顾前，它必须表现出一个健康的赢利状况；而企业也不会继续支持不利于它赢利的惠顾。

对于我自己而言，我既不想一直置身于资本主义社会所关注的商业世界之外，也不想试着去忽略推动了资本主义社会的那种追逐利润的模式。因为利益驱动而道歉对于我似乎是荒谬可笑的，因为在我的国家那么多商人也在做着同样的事。总体

上说，我更愿意做细节的销售任务，比如一份商品目录的设计，而不愿意做那些为了提高知名度而添加一些文化暗示的工作。有些作品看起来很好，但因为对客户销售商品没有帮助，客户会因此指称我的作品对他毫无价值，我从来不与任何这样的客户争吵。这对于他来说至关重要，对于我来说也一样。

但我的确要和那些声称在他的日常工作中不受资本主义社会中那些具有支配性的力量影响的艺术家、科学家、屠夫、面包师争论一番。我尤其不赞同一些在信息传达领域工作的同事的看法，他们把这种影响最小化了。一位19世纪的卓越的作家写道：

“……一个阶级是社会上占统治地位的物质力量，同样也是社会上占统治地位的精神力量。……既然他们作为一个阶级进行统治，并且决定着某一历史时代的整个面貌，那么不言而喻，他们在这个时代的一切领域中也会这样做，就是说，他们还作为思维着的人，作为思想的生产者进行统治，他们调节着自己时代的思想和分配……”<sup>①</sup>

按照这种理解，在信息传达艺术中所作的工作和科学工作并没有真正的区别，科学也是商业体制整体的一部分，那些不是商业体制即刻需要的但仍旧由它所赞助的工作也得寻求它的认可。可能在后面的情形中存在着一块艺术的和专业自由的空白地带，但这两者都完全依赖基于利润追逐的经济机体的健康和有弹性的运作，在这里面，真正的权力越来越集中到一小部分人手中，正如埃斯塔·凯夫沃（Estes Kefauver）所论证的那样。<sup>②</sup>

---

①卡尔·马克思，《德意志意识形态》（1846）。——原注

②Kefauver, Estes. 《股掌之中》（1965）。——原注

由于我并不相信，在这样一种所谓的自由公司体制中有任何可以期冀的未来，也不用去讨论其增长的可能性。但有一些限定性的目标可以被描述为幸存的（survival）的工作，比如提升公共服务效率，提高住房标准，更好的公共交通系统等等。

我猜你可能会说：“你既然对我们资本主义社会的现状和预期这么不乐观，为什么你还要做这些‘幸存的’活儿呢？为什么不让它自取灭亡呢？”是这样，我并不同意这种退出这一体制的观点；我也不赞成革命，他们声称所有的机制都是如此的腐败，在我们开始一种新的机制之前必须把它全部砸烂。当一个国家陷入社会极度衰退，或者革命之声四起的时候，太多无辜的平民将受罪。对于我们这个脆弱地保持着平衡的社会来说，一种突如其来的混乱将使我们的信息传达、交通和分配网络瘫痪，光是这些就会使数十万甚至上百万的人病死或饿死。

所以，要等到西方世界的大部分人逐渐确信（当他们愿意）他们是一个自我不朽的（Self-perpetuating）精英体制的牺牲品，并寻求解决问题（当他们愿意）的办法的时候，而我们又能够努力做一些什么样的短期或中期让他们得以存活的工作呢？

首先，让我们这些受雇于信息行业的人不要再说荒唐的废话，这样日积月累可能会使我们所服务的媒体自身具有除了通过它们进行信息传导之外的某种重要的价值观。在我们业界，它似乎已经成了一种职业病，这促使人们凭借他们自己的权利把它的运作变成了艺术形式，把它的方案变成艺术目标。我们急切地抓住了我们的相机，装上了瞄准的透镜，亲切地抚摸着它那些敏感的控制键——另外一位与我们技艺相仿的摄影师却用他那同样高级的相机瞄准了我们。又是一位时髦的摄影师为另一位时髦的摄影师抓拍的特写，这到底是为谁做的呢？或者

直奔美术馆，让我们那疲劳的眼球得到最大化的曝光率，因为他们的视线凝聚在了我们的展品上：我们去年为烤豆子设计的广告，现在变成了今年的设计奖得主。这已经不单是一条关于烤豆子的无敌价值的信息了，它现在因为其真实身份而获得了承认：即它是设置在我们环境中的一块珍贵的宝石，是在寻求新的文化象征的赛跑中的领跑者；关于这个能说的事情要比烤豆子多得多，却更有品味。

当然，对于我们来说，为了在传达信息的过程中确保讨人喜欢，采用巧妙的方式操纵媒介无疑要比商家委托我们通过媒介传达的那些信息更为重要。人们常常说，一个电影、话剧、电视节目、广告或其他能抓住你的东西，其原始内容本身的价值很小或几乎没有，但是这种价值是作为媒体过程的结果产生的，这样，内容就变得丰富起来，甚至比一开始预期的还要多。

但是，无论这种观察是真是假，它都不是一个节目情节的真正基础。有一句容易令人误解的口号“媒介就是信息”，它暗示说，我们这些在传达媒介中工作的人以傲慢的态度屈尊于面前的这些原始内容，尽管我们知道它是多么的微不足道，我们都应该使它变得重要起来；事实上，我们会欢迎这些微不足道的事情，因为它们挑战了我们的才能。

这是胡说八道。在我们的行业中，尊重内容是绝对必要的，无论是关于烤豆子，关于人类的未来，还是其他的什么。

第二，我们必须努力为当今信息媒体所犯的急性象皮病<sup>①</sup>寻找治病良方，这一点由第一点引申而来。在1955年，李维

---

<sup>①</sup>象皮病：又称血丝虫病（Filariasis），细菌反复的入侵，引起淋巴管的发炎，会引致人体某些部位的淋巴管被阻塞，引致淋巴液积聚淋巴管破裂漏出的淋巴液刺激皮下组织和皮肤增生、肥大，以腿最为常见，脚会肥大得像象脚一样，因此被名为象皮病。——译注

斯·孟福德（Lewis Mumford）写道：

正如我们经常所做的那样，为什么我们没有根据的假设，伴随着一种多样化机制或大批量生产的存在的就是一种充分利用它的义务？……我怀疑，为了达成控制，我们还必须重新思考，而且可能要放弃整个周期性生产的观点……作为一种对于早熟或出版过剩的不必要的刺激……在没有能够发明一种管理它的社会规则之前，我们不能这样呆呆地继续忍受这种生产过剩的技术了。<sup>①</sup>

我想起了一件事，当时我刚刚被任命为一家贸易杂志的美编。编辑硬塞到我手里几张照片并说：“用这些排一个6页的特写。”我问完了是什么文章，他告诉我让他知道我想要的专栏有多大，他们会把它写满。当我告诉他，即使把可以想象得出的文本的量最大化，插图也塞不满6页时，他说，“动动脑筋——把一些细节提出来放大——来一个奇特的大标题——就那种事情。”对于我来说，“那种事”现在是太熟悉了，但我心里一直都明白，它并不是整个处理信息的方法所必须的部分，而是我们因滥用而产生的不愉快的结果。

广播和印刷素材的过剩令人难以置信，当然，造成这种过剩的主要原因是激烈的广告竞争的刺激。当一位著名的英国出版业大亨被问及他是否曾干涉过他手下的报纸和杂志的编辑方针时，他说他关注的编辑问题就是把广告拆开这件事，他把新闻工作留给记者。我们不能被这种自恃公正的狡猾说法所蒙骗：作为一种纯粹的可以计量的产品，新闻和评论就像果酱和卫生纸那样，它自己就是一个局部的东西。广告的量越来越多，相应的就会要求编辑增加页码——帮着把广告拆开——无

<sup>①</sup>Mumford, Lewis. 《技术和西方文明的未来》, Perspectives II, New York 1955.——原注

论那儿是否有新闻可以把它塞满，反之亦然。

有什么解决之道吗？除非我们能够不像对待压模塑料那样对待喜爱的新闻和评论，否则就没有彻底的解决之道；但在出版、广播和电视界，有些事情编辑同仁们是可以做的。无论它们的政治立场是什么样，如果他们被招呼来，像这样去做一些简陋的、不必要的拉长工作，他们肯定不会高兴。如果他们能够在其组织和职业团队中达到足够的团结一致，他们就会变得强壮起来，足以抵制与新闻的退化相勾结去辅助广告的行为。

第三，在最基本的信息网络中，如果我们忽视了警戒标识的混乱，我们就将不复存在。这些标识的问题已经非常棘手了。在1966年10月21日，煤气泄漏事故突袭威尔士山腰，致死144人，其中116人是儿童。关于这场灾难起因的官方报告称，当局的责任“是立刻重新检查其传达的路线，确保重要知识的传达能够简便地、自动地传递给其业务会用到这些知识的人，删掉在很大程度上带来了灾难的那些细目分类和冗长的字眼。”<sup>①</sup>

谁敢说导致了Aberfan灾难的这种视觉传达上的失败不会再发生？我想我们不敢。在这个案子中，有责任的执行者是一个工作努力的聪明人；但是他们缺乏一个有效的收集、分类评估并按照该地区煤气泄漏的信息及其梗概行事的系统。也许，如果这一大笔钱中的一部分不是被花在鼓励英国公众使用天然气而非煤气作为家庭燃料，或者用煤气而不用天然气，或者两者都不用而用电，而是把它花在这样一个系统的执行上，那么这个灾难就不会发生了。

---

<sup>①</sup>Report of the Tribunal Appointed to Inquire into the Disaster of Aberfan on October 21, 1966 (1967).——原注



我们必须把更多的精力，把更高的优先考虑放在这种与生存相关的工作上。它们需要一些不寻常的同人密切合作，比如工业心理学家、工人、电视传达工程师、专家型的图书馆员、工业和平面设计师、技术作家、政治家，以及各种各样的公仆。而我们这些在信息传达业界工作的人可能会牵扯到这样的工作中，需要知道如何处理。

这不仅仅是一个把迄今还各不相关的技能都集中在一起来的问题，还需要一种态度的转变。举一个小例子：像许多平面设计师一样，我也很熟悉在做企业形象时，为了给过往的公众留下最深刻的印象，如何用商业手段安排文字和符号的问题。但是，如果有人让我评估与机动车制服设计有关的载重安全因素之类的问题，并确保在设计的时候充分考虑这些因素，我就不清楚该怎么开始，因为这种考虑背后的概念与先前涉及的各种考虑分歧是如此之大。

倒不是说以前没人让我想过这个问题。在我们力所能及的范围之内，我们应该能参与到刚刚出现的社会需要中去，就像一些有远见的建筑师在他们的工作中所做的那样；这样，当他们声名鹊起的时候，我们就不会被他们远远地抛在后面。我相信，在很多时候正是那些次要的因素出了问题，因为这些因素的问题增多了就会造成严重的总体性问题。继续来看公路安全的例子：如果汽车仪表盘设计的有效性（不光是外观好看）出了问题；如果商店和街道上的灯与交通系统信号灯发生了冲突；车辆操作和维修手册的表述出了问题；如果在车窗和后视镜的设计中，能见度必须值的测量出现了问题。出现了上述情况会怎样呢？

这不就是所谓严重生存问题的几个组成部分吗？然而，在视觉传达领域中，相对于我们在清洁剂包装设计和除臭剂广告

花费的努力，在这些工作上我们又下了多少工夫呢？

第四，我们所有的人都必须看到形成一个小集团和加入一个排他的精英团体的危险。不仅要帮助发明新的传达技巧，而且要守住一些传达方式的坦诚公开的底线，这些传达方式有的被灭绝所要挟，有的则变得很危险，只有一种传达途径了。这可以说是我们在社会中的一个特殊功能。在谈到西方社会的趋势时（有相当的理由相信，同样的事情已经在苏联发生），赖特·米尔斯（C. Wright Mills）<sup>①</sup>指出了下列发展状态：

（1）表达观点的人远少于接受观点的人……（2）现在盛行的传达方式组织如此严密，个人要想立刻反馈或有任何结果是很困难的，或者就不可能。（3）意见的实现在运作中受制于当局，它组织并控制了这种运作的渠道。（4）大众没有公共机构的自治权；相反，官方化的代理机构却在向大众渗透，并缩小任何它在经由讨论的观点信息中可能会拥有的自治权。

没有理由要求我们必须默许这些独裁主义的趋势；对于那些独立于大众传播媒介及其精英操控运作之外的非官方的和地方的团体而言，我们的技能同样有用。尤其是，我们能够找到一些办法，通过这些办法，迄今为止仍旧鲜为人知却深有感受的观点就能清楚地表达出来。在美国消协前辈成功的基础上，英国消费者协会的伟大胜利说明，在生产者—消费者的链条中，有效的反馈是急需的。

只要我们从感情和想法上和那些非官方的或者并不出于特权位置的机构切断联系，我们对于社会的效用就会削弱。有很多创造性的人物，他们非常强烈地感受到了由当局的压制所引

<sup>①</sup>Mills, C. Wright, 《权力精英》(1956)。——原注

起的对于社会生活的威胁，却只能用隐秘的方式表达他们的情感，这是一个苦涩的反讽。在一些像《红色沙漠》这样的时髦电影中，安东尼奥尼<sup>①</sup>描述了人类的困境，他离群索居，处在另一个世界，在那里，机器更多地放在家庭之中，而不在它们所在的地方。但这个电影所使用的那些象征符号、时髦幻像和漂亮的视觉花招局限在了一个小圈子中，只有一些绝对老到的中产阶级观众才看得懂（如果说全部）。然而30多年前，在《摩登时代》中，同样重要的主题，查理卓别林采用了一种清晰，自然且完全能够让人看得懂形式。即使是最优秀的电影导演也会发现，在他们的工作中已经失去了与普通经验之间的联系。一个生动而又简单的例子是费利尼<sup>②</sup>的《大路》，它已经变成了他怪诞，纵容的胡闹。在平面设计界，我们经常会发现我们自己陷进了一个同样封闭的圈子中，我们的设计，我们寻求的支持，我们的设计师同人总是不为那些认为这些工作是在做表面文章的人考虑。但是，陷阱大多是我们自己制造的，当我们从中逃出来的时候就会极大地减轻痛苦。并不是说我们的工作因而就可以免于严厉的批评；恰恰相反。对于这些工作，专业人士和职业批评家常常显得过于纵容，而外行的判断却掌握着真理。我所遇到过的最为苛刻的设计批评家是住在我们街道上的小孩，我曾经向他们咨询我所设计的一个玩具。但他们也是目前为止我所知道的最有帮助的批评家，他们不考虑趣味和流行

---

①米开朗琪罗·安东尼奥尼(Michelangelo Antonioni, 1912- )：意大利著名电影导演，是四十年代兴起的意大利新写实主义(Neorealism)的先驱。其作品以丰富的人性刻画著称。《红色的沙漠》描述了一个由于内心苦恼，更因郊区工业萧条而患歇斯底里的女人。全片充斥着一片红色景物，以红色来象征绝望。色彩华丽，部分画面几近抽象。该片曾获1964威尼斯金狮奖&费比西奖——译注

②弗德里奥·费利尼(Fellini Federico, 1920-1993)：二战后意大利著名电影导演。《大路》(1954)是费利尼早期最重要的一部电影。流浪艺人藏巴诺买下了弱智姑娘杰尔索米娜，杰尔索米娜又遇到了一个走钢丝绰号“疯子”的艺人，然后三人的命运改变了，最后藏巴诺杀了“疯子”，杰尔索米娜常唱的歌倒是马戏团唱着，可是她本人却死了，孑然一身的藏巴诺在黑夜的指引下来到海边，对着大海莫名地哭泣。——译注

趋势，对不相关的细节也不屑一顾，但只要有证据表明设计师关注到了他们的愿望，他们就会很高兴，他们才是玩具的最终用户。

在我列出的第四项生存工作中，我所建议的是，我们应该做出一些努力去识别我们真正的客户：公众。他们可能不是那些付钱给我们的人，也不是发给我们文凭和学位的人。但如果他们是我们的工作结果的最终接受者，那么他们就是很要紧的人。

如果你在这些提议中觉察到一种公众的态度，并对之抱以同情，无疑你就已经把自己的一些项目加进了这个列表。而我在结论中必须说的就是这些。这些工作在短时期内，或者在更长的时间之内会起作用。它可能会对阻止我们的社会走向分裂起到一些作用，如果它能够使当今社会具有的那种令人不满意的形状变得轮廓鲜明起来，这种作用就真的会发生。长远来看，巨大的，而且很可能是痛苦的变革肯定会发生。而我不能同意布克敏斯特·富勒所说的：

“作为基本问题的解决者，所有的政治学都是陈旧过时的。政治学仅足以对付次要的家政管理工作。”<sup>①</sup>

我们不应该希望，也不应该试图通过对政府的问题作枝节性的区分去影响社会的基本变革。政治上的变革必然是经济上的压力使然；技术革命对经济产生了诸多影响，这些影响自身就将导致政治上的决定。如果我们这些坚定地相信有一个平等主义的社会的人轻视政治工具，那么我们就不会越来越接近它，因为正是通过政治工具我们才能到达那种社会。

---

<sup>①</sup>Fuller,R. Buckminster.视觉65“人类交流的新挑战”大会总结发言(1966)。——原注

我想，我们所有出席视觉67大会的人都会同意这样一条历史上著名的格言：

“哲学家们只是用不同的方式解释世界，而问题在于改变世界。”<sup>①</sup>

---

①卡尔·马克思，《德意志意识形态》（1846）——原注（按：原注是错误的，这句话出自马克思1845《关于费尔巴哈的提纲》第11条，见《马克思恩格斯选集》中文第2版，第1卷，第58-61页。——译者）

# 1964

## 设计职业的责任<sup>①</sup>

[英]赫伯特·斯本色

赫伯特·斯本色 (Herbert Spencer, 1924-2002) 是二战后英国一位重要的平面设计师和设计教育家。早年, 斯本色把主要精力放在他创办的《版式》(Typographica) 杂志上(1949-67)。这本杂志出版了32期, 影响广泛。从1964年起, 斯本色又接手了《彭罗斯年鉴》(Penrose Annual, 1895年成立)的编辑和设计。这份工作一直持续到了1973年。其间, 他出版了《现代版式的先驱》(1969), 这本经典著作影响了几代英国平面设计师。此外, 他还曾在伦敦的中央美术与工艺学院和皇家美术学院任教。

本文最早出现在斯本色负责的《彭罗斯年鉴》第一卷(1964)。当时, 英国成立了设计与艺术指导协会(1962), 该协会经常批评轻率的商业关注, 这种关注作为年度奖项被许多设计师放在显要位置。斯本色的文章强烈地抨击了“设计师的设计师”, 他认为他们并非在为大众利

---

①首次出版于《彭罗斯年鉴》, 57(伦敦: 1964)。

益而服务，而是为了“对同僚的认可”。他以倡导研究传达设计在实践和心理上的功效作为结尾，这一倡议被一再重申，但在其后来的年月里很少有人听得进去。

（周博）

在过去的十到十五年间，设计实践发生了翻天覆地的变化。公众对优良设计的重要性，以及它对越发激烈的国际贸易竞争所产生的影响的认识急剧增长。国外杂志的影响、战后的繁荣、旅行的廉价和方便，以及去海外工作的机会——这一切有助于融化以前人们对于产品设计、建筑设计和印刷设计的强硬态度和固有思想。

在一个繁荣的社会，出现了精力充沛又雄心勃勃的年轻总裁和编辑，决心通过他们所造成的影响来建立他们的名望，而不是像过去常有的那样，通过他们引进的贸易来增进声誉。在过去二十到三十年间，设计师专业机构的努力确保了今天那些通过想象力和技巧来应对这一挑战的设计师们一般都能得到丰厚的报酬。在大多数工业部门，机灵的技师取代了失落的工匠，而专业设计师的角色也得到了认可——至少是原则上的认可。

今天，巨大的机会和回报吸引了设计专业众多才华横溢和想象超群的年轻男女，自从1945年开始，艺术院校就日益把教学重点放到了图形设计和工业设计上。大多数今天的设计师在此之前都在对待工作的态度上受到过高度专业的训练，而这种训练在当代视觉语言上对他们中间最优秀的人产生了巨大的影响。这一身份上的变革和对设计师的训练也许是过去十年来设

计专业中意义最为重大的进展。

对于像工业艺术家协会这样的专业组织来说，许多最开始时的目的和目标已经达到。设计已经作为一个专业被建立；设计师的地位得到了尊重；基于合理的专业基础的报酬也被工业界普遍认可；有许许多多的学校都提供和开设课程，将学生训练到一个应有的标准；大多数设计师都坚持按专业规范操作。看到这红色的曙光——已有的成就是如此之多，而要做的事情显然是如此之少——设计师可能觉得可以坐下来歇歇并舒适地在他们最近所赢得的敬仰的光辉里享受一下日光浴了，然后只是偶尔温和地爆发一下，那是为了煽起更高的设计费。

然而，幸运的是，设计职业所需的不仅是认可，还有责任。而且我相信，通过面对这些责任，设计职业可以从死胡同里逃脱，从而变得源远流长，尤其是对于图形设计来说。

设计，作为一个职业，是年轻的。实际上它作为一项活动而从绘画、雕刻以及建筑中独立出来不过是三十年的事情。在过去二十年中，图形和工业设计被越来越多地交到那些受过正式训练的人手中，这些训练是为了满足职业的需求，并进行高技能标准的工作。但是太多的学校仅仅满足于简单地生产些技巧娴熟而又循规蹈矩的表演者，而不是让人们学会以一种逻辑和富于创意的方式去思考解决问题的方法。而且设计职业作为一个整体已经过久地满足于原谅这种情形，而不是为了适当广度的设计教育去精力充沛地战斗。由于这种疏忽，设计师们中间已经形成了这种情形，这是他们当前困境的根本。

让我们回顾一下过去150年来设计的发展，很显然，设计师们今天所面临的意义深远的挑战，并非是对他们能力的挑战，而是对他们正直性的挑战。设计职业已经度过了它漫长的青春期，现在看来却像是在履行它的成人职责还是退回到育婴室中



去的决定中摇摆。而设计师却到处都是，其数量令人担忧，他们看起来好像满足于简单地逃避这一问题，他们似乎希望，只要将视线转移到他自己的——或是他们邻居的——画架上，这一对他们职业青春的威胁就会自己蒸发掉。

让我们粗略地看一下设计实践的目的，以及这是如何逐步发展起来的。

这里当然不存在“未经设计”的产品或是图画。无论信息是多么短、文章是多么小（或结果是多么坏），任何一件产品、任何一张印刷单都是经过了某人的设计的。有许多人为最终结果做出了贡献。有些人得决定尺寸、形状、颜色、材料还有所有的视觉细节。有意识或无意识地考虑品味、时尚、传统、习惯、便利、效率，以及最终结果的权宜形式。当工业过程比今天的简单许多时，所有这些决定都由主印刷工或主工艺师一个人做主，他们亲自和他们的客户讨论每一项工作，并亲自通知他的“小组”成员（而且他还经常亲自参与制作）。主工艺师的标准更高，而且通常来说，他的个人技术也比他的雇员要好。

18世纪末和19世纪初的发明家和工程师经常把他们的个人财富和个人声望赌在他们的企业上：成功了，他们就把他们的产品包装起来——无论是火车、引擎还是机器——用包装和装饰来建造他们成功的纪念碑。其实，这些修饰并不总是适合他们所使用的新材料，但是，一般来说，它们都有力地表达了它们的主人对于其产品的旺盛热情，以及把它们制作出来的工匠的正直目的。

随着产品的机械化，新型印刷术发展起来了。首先，除了已经在使用中的、印有抬头的信笺、发票和贸易卡，新的批量生产行业发现，必须增加许多印刷品的种类，以便控制生产和

销售过程的效率。然后，由于生产和竞争都增加了，就必须用广告来刺激需求。

在1800年以后，随着广告越来越多地使用夸张手法，印刷字体越变越大，越变越粗，越来越华而不实，然而页面仍是书籍的基础——在标题页中，每行按宽度居中，而且在连续的字符中加上标点。19世纪前十年中，插入的肥大字体是印刷工人严格坚持对称和居中版式的不可避免的产物，也是广告客户不断增长的需求的产物——他们要让其版式比其竞争对手更令人佩服。

直到19世纪中期，对版式设计的实验还是局限在各种字体设计中，但是大约在1870年，滚筒印刷机的发明导致了一种新的印刷形式，这被叫做“艺术印刷”。这种形式使用了相当多的彩色油墨，以及精制的装饰和装潢（经常是与主题无关），而且还导致了书籍印刷工第一次真正对居中版式的背离。艺术印刷，处于最佳状态，它鼓励了印刷工艺的高标准以及技术上的巨大独创性。然而，就印刷的真实目的而言，特别是它在商业应用中日趋薄弱的形式中，它的技术是被错误地应用了。

这离所有印刷人员全然地丧失所有传统印刷观念的日子已经为时不远。他们浪费了他们的创造性遗产，要么就是被囚禁在由一张空洞成规组成的巨网里，要么就是迷乱在技术的噱头中，而对于印刷语汇作为一种交流手段这一事实没有任何洞悉。

不奇怪，很快他们就普遍地失去了公众，特别是他们的客户对他们的尊敬。它的审美枯竭而且混乱，印刷业不能复苏，哪怕只是再度得到认可，它所严格遵循的传统已是穷途末路。它已准备好放弃（尽管这并不是不带愤恨），让设计掌管在像威廉·莫里斯以及响应他号召的“业余艺术家”手里。

不幸的是，在若干方面（我后面会加以解释），在19世纪末的版式设计和今天的图形设计间，有着非常紧密和令人不安的相似。

但是，发生在19世纪印刷设计中的事也全面发生在产品和家具设计领域——并非是出于同样的缘由或遵循同样的过程，其结果却没什么两样，全都是一股缺乏正直目的或功能、故意漠视材料自然属性，以及对用户的便利和舒适关注不足的设计洪灾。

正是对重大技术发明的轻率和不负责任的使用，使得19世纪的印刷走上了下坡路。印刷业无视它的真实功能，任由它的排字工人们自顾自地，或是为了同事们的消遣而操练字符，而不去考虑其结果在交流上的价值。最终，这些字符被画家、作家、建筑师，以及其他来自行业之外的人，还有那些在本世纪五十年代前逐渐消除了粗俗矫饰并还原了印刷的逻辑性和条理性的人，从这所有的噱头中拯救了。

今天，我们又身处在另一场印刷技术革命的阵痛中。金属制版被渐渐从排版中消除了。设计师们从这一戒律中解脱出来，自由地从各种角度安置他的字符，他可以弯曲、切割或是打断文字行，让一行文字和另一行紧紧毗邻，或者，只要他愿意，他还能加重一个字符以对照另一个字符。这种摆脱了机械束缚的自由给设计师提供了绝佳的机会，让他们做出富于想象力和热情的视觉方案，极度精确地去传达作者的信息。但是如果这位设计师选择了像19世纪的排字工人一样运用这一新机遇——不是为了交流，而是为了肤浅的炫技，那他们的结果也就一样。

不幸的是，有明显的迹象表明，在今天的图形设计和产品

设计领域，有太多的设计师是为了获得他们同事的认可而工作，而不是尽其所能以一种正直的意图去解决特定的设计问题。相较于传统而言，他们更多的是被时尚所驱使，而且他们迅速地捣毁了20世纪设计的基础和原则。他们中的一些人被个人的变化无常所激发，正企图把设计进程转换到一种职业性的神秘之中，它被套在一个严密却不断缩小的圈子中，抵制所有真正的创意活动。但是，一个设计师得有心，就像他得有脑一样，而他的脑袋上不能只长着一双眼睛。

我不是不相信正直的设计师能够，或者是应该，甚至是想，摆脱合理的传统。我也不认为他应该，甚至是自愿去遵循空洞和造作的成规——就算是些刚创造出来的新“成规”。

因此，这就是设计职业现有困境的核心。如今有太多的“设计师的设计师”在工作，而结果就是，在许多情况下，公众极度缺乏名副其实的、健全的、在审美方面能使人称心如意的产品。这种情形最终只有通过具有一定广博度和活力的设计教育才能拯救。

当然，这就是近来在某些英国艺术院校开设的新学历课程的首要目标，要保证将来对设计师进行的是教育而不仅仅是训练。

在六十年代末，从这些院校里毕业的人，以及别处和他们一样的人，将会武装好，去执行许多生死攸关的基础性任务，直到现在，社会和设计界才刚刚开始细细揣摩这些任务。

因此，现在到了设计师和他们的职业协会去审视面前的机会和责任的时候了。随着设计从一种业余爱好发展到一项专业活动，任务和机会也变得更大。许多职业设计师现在要花上固定的时间，不是为一项个体委托而工作，而是从事与公司设计策略相关的工作，或是家庭模式的工作。这种方式的优势显而

易见。这种更大型的实践为调研与试验提供了一种更为坚实的基础，而且，尤为重要的是，他们允许在调研和试验上花费一定时间，并且以一种个体委托不可能的方式进行研究。这一模式中某些最大型的调研项目促进了非常合理的商业意图，并且建立了有益的设计知识和数据。

但是，设计师不应仅对经济做出贡献，而是要直接地对我们社会的健康与幸福做出贡献。

比如，对字体、颜色和版式的生理和心理问题所作的研究就非常之少。在已有的少数研究中，大部分都只是科学家所作，而没有设计师的参与，但科学家们对于设计问题的天真推论又常常会使研究的实际价值变得无效。

每年，在欧洲公路上，有好几万男女老少受伤或死亡。他们中有许多人失去了生命，或是四肢，这其中有许多都是工程师和市政服务人员设计出来的拙劣和不合适的路标的受害者。当然，这些工程师和官员都尽到了他们最大的努力，却失败了，因为他们想要单独去解决超越了他们知识和经验的问题。

我们只要来看看一个例子：在英国和其他许多国家，行人被倡导在一些标有白线的地方过街。确实，在理论上，行人在“斑马线”上可以通行。但是很显然从一种心理角度来说，斑纹都是错的。因为它们跟车流的方向是一致的，这鼓励了机动车优先，而且从视觉上对步行者也是种阻拦。

世界上至少有一千万盲人。他们中的大多数（具名或匿名地）靠着这样或那样的慈善机构生活。其中有些人得到了帮助，通过学习触感阅读、操作机器，或是制作手工艺品，而进入了有用和完善的生活。但是也有成千上万种方法来训练设计师，让他们发明出新的灵巧的设备和技术，用以加速这一进程，去帮助以上这些人和其他残疾人在社会上找到发挥能力的

地方。就市场和生产者的能力方面来说，许多由残疾人做出的产品都可以被设计得更好。

消除全世界的文盲是我国最大，也是最迫切的需求。有多少设计师在那里？我是说，活跃地参与这一在非洲、亚洲以及北美洲的战役？教师在进行传授，政府官员们花费数年找到的方法对于一个训练有素的设计师来说显然只要30分钟，另外，新颖的技术横摆眼前却无人去加以开发利用。在非洲，每年付给艺术家和设计师去销售可口可乐的费用远远超过了在设计和发明扫除文盲的武器上的花费。

这只是社会所面临的、可以让设计专业做出贡献的任务中的极少一部分。

我并不是说，设计师应该赶上慈善活动的大潮。我要说的是，在解决许多20世纪所面临的真正的和激动人心的问题当中，设计师——就像科学家、工程师、医生和教师一样——可以做出重大贡献。设计师不应该只是静静地坐在幕后，等待被人家邀请到舞台上。应该有人来做些什么。而且，作为社会的一员，我认为，设计师现在应该积极地为对他们应有角色的认可而战。毕竟，对于能够提供一个什么样的职业，没人比他们知道得更多。

# 1965

## 一种给设计师的系统方法<sup>①</sup>

[英]L.布鲁斯·阿切尔

L.布鲁斯·阿切尔(L. Bruce Archer, 1922—2005)是当代设计方法运动先驱,工业设计系统方法的奠基人之一,也是一位优秀的设计教育家。他的职业生涯主要在学校度过,曾先后任教于伦敦中央美术工艺学院、德国乌尔姆设计学院和英国皇家美术学院。他坚定地认为,设计师不是独立创作的艺术家,而是跨学科、多技能团队中的一员,要想解决设计问题,设计师必须见多识广。这种看法不仅体现在他的一系列文章中,也贯穿到了他的教学和研究活动中。从1962年起,阿切尔开始主持皇家美院的工业设计(工程学)研究小组,并成功地实行了包括医院病床设计改造在内的一些重大项目,在这些案例的基础上,他开创了一种广博而又系统的设计方法论。因为这些成绩,阿切尔在1967年被晋升为教授,其领导的研究小组也升格为设计研究系(Department of Design Research)。

---

<sup>①</sup>最初于伦敦设计委员会发表(1965)。选自Nigel Cross编,《设计方法论的发展》(Development in Design Methodology),(Chichester: John Wiley & Sons,1984): 57-82。

《一种给设计师的系统方法》是阿切尔最重要的论文之一。他认为，由于技术与市场的变化发展，设计师的工作变得越来越繁重，而设计方法的研究也就变得无比重要。设计方法主要从各个不同学科方法整合而来，即把人类工程学、控制论、市场营销以及管理科学的知识整合到设计想法当中。文章着力于阐述有序的系统设计方法，从设计问题的定义与本质、系统方法的获得与展开、从策略层面到执行层面进行了详细讨论。可以说，早期系统设计方法的基本原则在此得到了完美的展现。

（周博）

## 导 论

传统的设计艺术——即在可利用的生产方式受限的情况下，选择正确的材料并加以塑造使之具有实际功能，能够满足审美需求的设计艺术——这种方法在近年来开始变得更为复杂。在使用者的需求简单直接，材料种类有限，操作方法也相对原始的情况下，设计师还是能够单凭经验的方法来满足他们的需要。在受限的范围内，工业设计艺术是某种近似于雕刻的技艺。

目前，设计师面对着使用者需要以及市场需求的复杂动向。在他的面前会有一堆光彩夺目的材料可供挑选，其中很多材料本身并没有真实的形状、颜色或是纹理。生产的方式变得多种多样，以至于单凭经验的方法不能够提供适当的指导。同时，加工的成本往往致使设计师（或者是制造商）无法负担其失误的代价。自相矛盾的是，放开了材料以及加工过程的局



限性反而使得设计师的工作变得更困难，因为在许多情况下他必须马上选择并且自己做出决定，在以前，这些事通常都是由别人来伤脑筋的。

面对着这样的局势，我们发现了一个世界性的转变，即由对雕刻式行为本身的强调转到了对技术的强调，而具体的操作方法是把学科的整合——人类工程学、控制论、市场营销以及管理科学的知识——运用到设计想法当中。当技术发展越来越广泛，开始出现了一种新趋势，人们开始采用区别于人工制作方法的系统方法。

然而，在设计上对于常规想法的最主要的挑战是在解决问题时对于系统方法过分夸大的鼓吹行为，这种方法是为了设计问题评估以及设计解决方案的发展从计算机技术以及管理理论中借来的。下文描述了进展的一部分并且展示了一种系统地组织设计行为的方法。

### 1. 设计的本质

在我们看设计系统方法之前，必须先弄明白我们所谓的“设计”是什么意思。一个建筑师准备的房屋规划是设计，一个印刷工为出版物的页面所作的版面编排也是设计，但是雕刻家雕刻一件作品的行为不是设计。它们有什么区别呢？设计行为的最关键因素在于在具体呈现出一件完整作品之前，需要对规定和样本作出系统陈述。而一个雕刻家只有在有所规定的前提下创作卡通作品的时候，才能说他是在做设计。有时，“创造”这个词被用在想法的形成和具体化之间没有规定和样本的时候。一位女式时装设计师能够直接“创造”一件礼服成品，但如果这件礼服是样本而非成品，他的“创造”就变成了“设计”。

所以，初期正确无误的确切陈述是一个必需的因素；期望它最终展现为完整成品是另一必要因素。因此，只要能够预计基本的“部件”，建立办公室档案系统的想法就也可能是设计。同样的，通常化学公式的发现不是设计，而一种新型可塑材料的分子式的规定可能是设计。因此，我们说不仅仅是规定或样本，还有设计作为一种人工制品的具体表现，它们都是设计的定义不可缺少的组成部分。从这种意义上讲，以作曲为例，尽管它与设计类似之处颇多，但终究不是设计。

此外还有一种通过精确计算获取解决方案的行为不能看做设计。这种情况下，解决办法的出现可以被看做自动的、必然的，它们出自数据间的相互作用，其运算过程是毫无创造力的。创造性解决方案（通常是在最成功的设计当中）的特征在于它们是在——完成之后——被视做适当的解决方案。原创的意义也是不可或缺的。为画一个标准挂衣钉所进行的制图准备可冠不得设计的美誉。然而，到底需要几分独创性来把对于工作细节的准备从真正的设计活动中区分出来？对计算与设计加以区分又需要几分必然性？这些都难以说明，尤其是在机械、电子以及建筑工程的领域中，而如何同时满足这两个条件有时作为创造性步骤的展现而被提及。

所以我们发现，设计包括了规定和样本，作为部件展现的意图，以及创造步骤的展现。这一定义包括了建筑大多数工程的形式（包括某些工程系统）、某些科学、所有工业设计以及大多数工艺美术的主要活动。这表明了对解决方案的探索是有目的的，而不是盲目行事。它也表明了这其中存在某种局限性，求助于随机随意的行动是行不通的。

没有问题就没有解决方案，任何一个问题要受到限制，所

有的限制因素都伴随着压力和需求。因而，设计始于需求。要么需求被自动的满足——问题就不存在了，要么由于某些阻碍和分歧，需求没有得到满足。那么，寻找克服阻碍和分歧的方法就构成了问题。如果这个问题的解决包括规定和样本的准确表述，而这些表述是为了随后的实物体现（并且要求创造性的步骤）的话，那么，它就是一个设计问题。问题的解决所需的技巧取决于占据主导地位的限制因素的性质。这些决定了这个问题应当被具体划分为建筑、工程、应用科学、工业设计或是工艺美术。这些术语在理解方面或多或少会有些含糊，并且相互之间往往会在所涵盖范围边缘有所重叠。即将讨论的有关设计的一切几乎都能够应用于以上各类别，但因为这篇文章是在工业设计语境中呈现的，下面的讨论将会从工业设计的角度出发。

“工业设计”这个术语通常涵盖了以下一系列的设计问题，一方面从家庭用具到办公器械，再到公共服务设备；另一方面从印刷版面式样到纺织品和墙纸。所有的工业设计都是以最终产品设计中的视觉元素的重要性以及产品通过工业方法加以复制的实际操作为特征的。视觉元素可以是纯美学的，像是公共室内设施的设计；也可以是纯商业的，正如在广告展示或是产品外观方面。工业制造的方法可以是重复性的，像是家用器具或印刷品；也可以是一次性的，像是展览或展示品。手工制作的陶器或珠宝，如果先有规定或样本，后有具体实物，它就包括在我们通常的设计定义里，但因为它们是设计师手工做出来的，我们通常认为它们落入了次等级别的工艺，没有进入通常所谓的工业设计领域。

#### 调和的艺术

我们已经说过了，设计艺术是一门调和的艺术。在工业设

设计的三个主要的方面——功能、市场营销以及制造里产生了许多许多的复杂因素。这些因素时常处于对抗状态，有时甚至会发生激烈的冲突，但它们必须在最终的成品中得到调和。“妥协”一词要避免，因为这表明某些妥协办法可能会使得对抗的每一方都不满意，而调和表明了冲突最终能够得以解决。

在下一个阶段，我们要尽力识别在特定的问题里出现的交互作用因素系统。目前，考虑这些因素通常属于哪一类别会起到一定作用。以用途为例：设计源自需求，产品是满足需求的一种手段。它是一种工具，它执行了某些工作（图1）。心理学家告诉我们，大多数人类工作的目的是为了创建一个稳定的环境——我们建房子以维持一个恒定的气候，确保自己的安全；我们收集、储存、烹调并且吞咽食物使得我们内部的新陈代谢保持一个稳定的循环。吃饱喝足过后，当夏日的阳光照耀在身上，我们喜欢在草地上躺下小憩片刻。当冷风吹过或是血糖开始下降的时候，我们就不得不起来，于是就出问题了。



图1 设计从一种需要开始。产品是一种满足那种需要的方式。它是一种工具。

像在其他学科里一样，设计目前的趋势是试图去考虑整个

系统，在那其中，被规定的工作只是一个部分而不能把产品当做独立的物体来对待。在使用方面，这个基本系统可以被描述为人——工具——工作——环境系统（图2）。这个系统所表明的关系与行为已在图3以及表1中列出。为了方便起见，所有的具体思考内容可以归纳成三个人性因素（动机、人类工程学、审美）以及三个工程因素（功能、程序、构造）。

在生产和外观（或销售）方面，这些条件归纳的分析又使人联想到另外三个因素（生产、经济效果、外观），加起来总共指出了九个设计因素。（表2）

图2 用途方面的基本关系

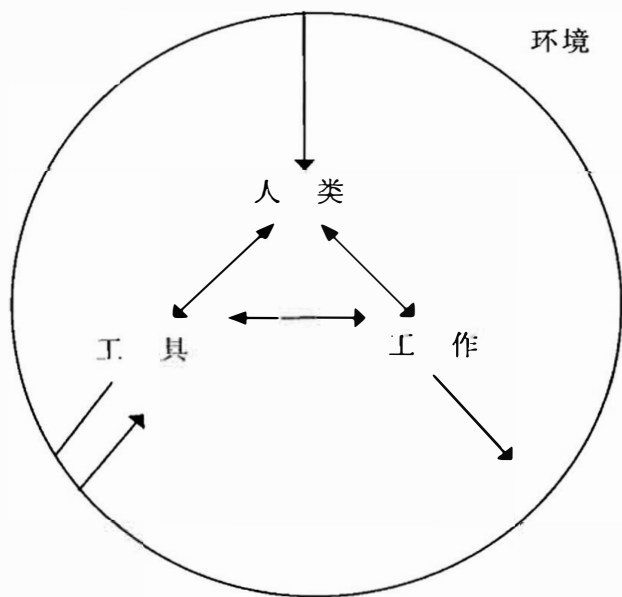


图3 人—工具—工作环境系统中所包含的工作

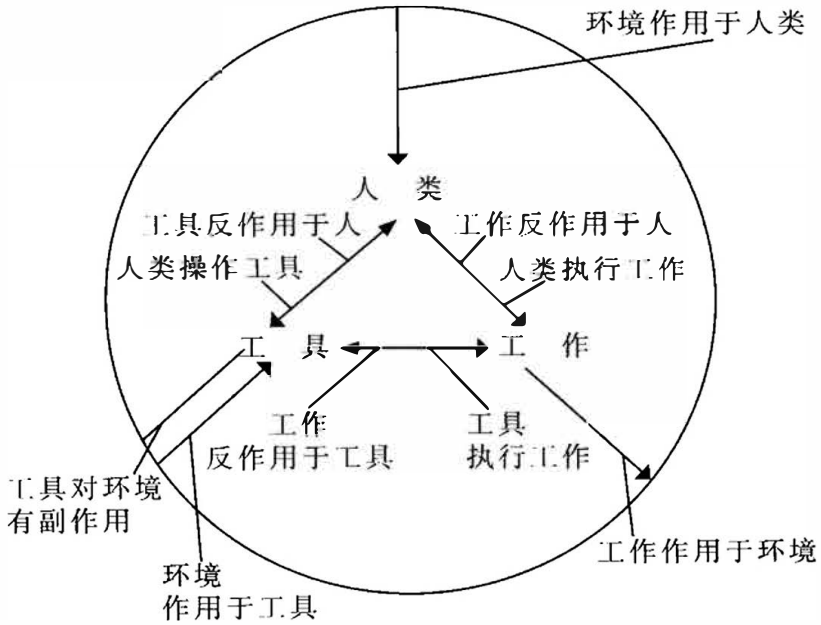


表 1  
活动

1	环境作用于人类
2	人类执行工作
3	工作反作用于人类
4	人类操作工具
5	工具反作用于人类
6	工具执行工作
7	工作反作用于工具
8	工具作用于环境
9	环境作用于工具
10	工具对于环境的副作用
11	环境作用于人类

表 2

设计因素分类	关联性	
审美	使用	出售
动机	使用	出售
功能	使用	
人类工程学	使用	
程序	使用	制造
构造	使用	制造
生产		出售
经济效果		出售
外观		出售

当然，这些列表并不是那么全面和准确，但是这些表格对于检核表以及分析系统的改进提供了一个实际有效的基础。最重要的是，要认识到所列出的这些因素在基本性质方面的不同。其中某些因素，如构造和经济效果，与易于测量的事实相关，它们可以通过计算的方法得到最好的结果。而其余的因素，例如动机和审美，它们与价值相关，只能通过一种判例法来得到评估。这些因素在质方面的不同，是建筑以及工业设计问题的特征。

#### 子问题的综合体

当然，在实际操作过程中，设计师不能仅仅依靠上面的列表来定义特定问题中的各因素。一个单一的设计问题是由千个甚至更多的子问题所构成的综合体。每一个子问题都可以用独特的方法来对待——通过操作研究、工作图纸、价值评估等等。尽管每一个子问题都有可能得以解决以便拿出最佳或能够接受的解决方案，但这个任务里最困难的部分是协调这些子问

题之间的关系。通常，一个子问题最佳的解决方法会迫使另一个子问题接受次等的解决方法，这个时候设计师就必须决定两者之间哪个更为优先。这必然要把整个子问题的复杂系统进行重要性的次序排列，通常指的是“等级秩序”。等级秩序是一种行为，如果人们有足够的经验，就可以利用此秩序使他们变得更加熟练。其实，这种特殊技巧才是各行业的从业者付费所要换取的重要内容。然而，不同因素的等级秩序使用逻辑或数学的方法的非常难以计算。只有当缺乏经验来遵循（就像是往行星发射火箭一样）或是错误的后果无可挽回的时候（正如建造原子反应器一样），才有就其作一尝试的价值。因此，尽管解决大量的子问题并且列出它们所有的组合排列是计算机的专长，计算机取代设计师的制定标准及做出评判的角色仍是不太可能的——至少在很长一段时间内不可能。

那么，为什么我们在谈论设计的系统方法的时候感到烦恼呢？事实上，系统化并不一定非要与自动化的内涵相同。

计算机科学是以一种系统的、逻辑的方式来解决问题的极佳方法。在设计领域中，我们可以坦率地说，为计算机准备的问题，其答案对一个有技巧的设计师来说常常是如此明显以至于他可以完全无视电脑的服务。他所得到的答案不会总是最好的或唯一的，但是因为他很少被要求证实他的答案是否是最好的，只要让他的答案起作用就足够了。

#### 批评的要点

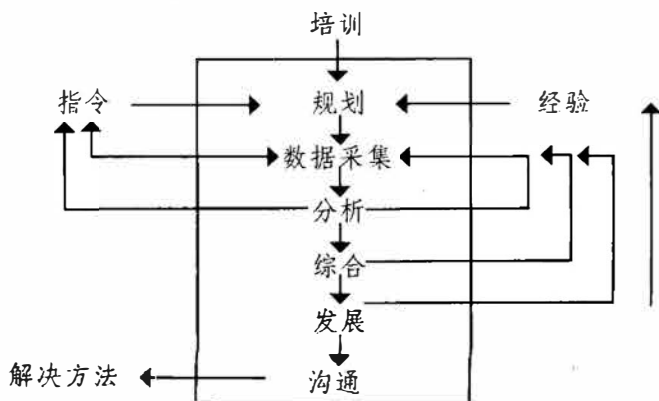
对于在设计中应用系统方法最猛烈的反对意见来自那些指出分析结果经常是对于显而易见的事实进行冗长乏味的陈述的人们。但值得注意的是，这或许也是创造性设计的特点，一旦被制订出来即被看做适当的解决方案。回顾一个似乎是显而易



见的解决办法并不需要要被谴责。在满足了以下三个条件中的一个或一个以上之后，系统方法就成了他们的方法：当错误的后果非常关键的时候，当错误的可能性很高的时候（例如说是缺乏先前的经验），还有当交互影响变化的数目非常之大以至于休息时间的成本——甚至是工时——超过了一台机器一个小时工作量的成本的时候。最后提到的情况已经出现在了工厂和大型医院的设计当中。为了减少问题，常规程序设计出严密的分析步骤，如同那些过程中设计师必须要执行的检核表，无论有多么直观，检核表帮助确保所有因素都被放在考虑范围内。

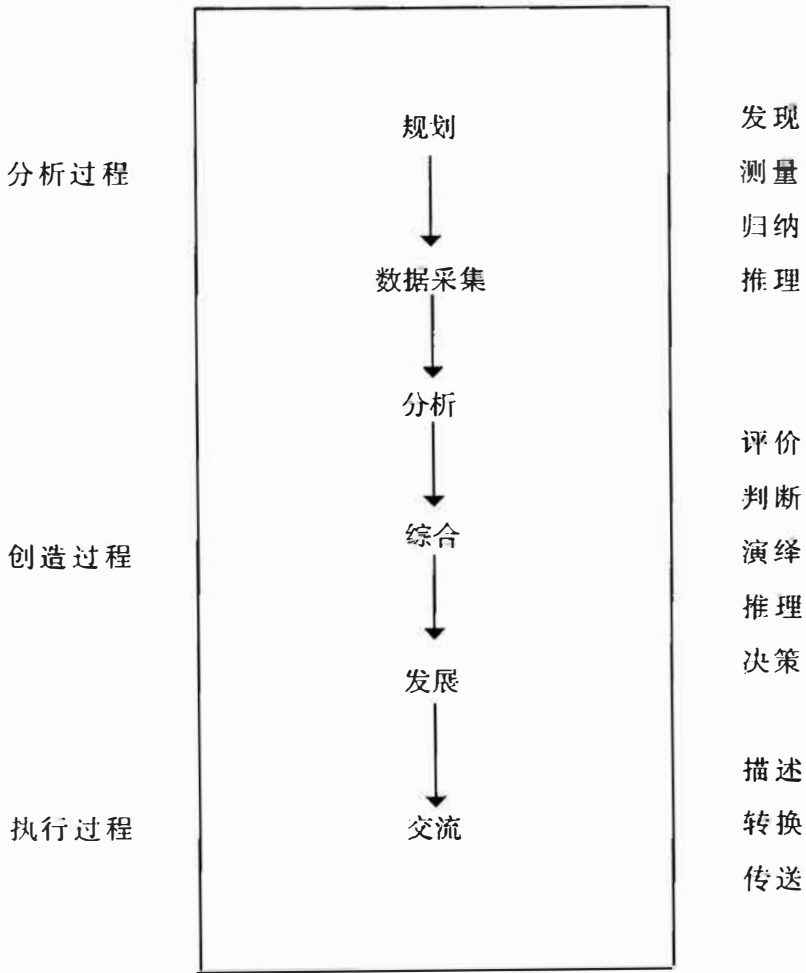
不幸的是，科学的设计方法还没有达到如此精密复杂的程度，达到的话就能允许使用公认的原理，甚至是公认的术语。在这一领域中，几个分散的研究者每人都有自己最喜爱的样本、技术和术语。然而，一个共同区域出现了。例如，在设计过程性质上的一项基本突破是公认的，尽管它应该被描述为三个、四个或是六个方面尚未定论。作者目前倾向于六个阶段。这些阶段以及它们之间的相互联系见图4。实际上，这些阶段是相互覆盖且模糊不确切的，当遇到困难或者是发现费解的地方时又会转回到上一阶段。

图4 基本设计过程分解



设计过程的特点之一是开始时的分析阶段要求客观观察和归纳推理，而最重要的创造阶段要求参与、主观判断和演绎推理（图5）。一旦做出了关键性的决定，设计过程便以一种客观的、技术性的基调按照工作图表、日程表等开始进行，因此我们说，设计过程是一个具有创造性的三明治。作为客观系统分析的面包可厚可薄，但是创造性的行为总是处于中间。

图5 设计的主要阶段



## 概要

然后，我们看到，设计的定义包括了规定、样本、使成品像部件一样得以具体化的意图和创造性的步骤。人们认为，工业设计尤其是以最终产品展现的重要性的最终产品是以工业方式生产来为特征。人们争辩说（工业）设计的艺术实质上是要调和一系列因素的艺术，从功能、制造到市场营销。人们也论证说设计过程包括分析和创造，客观和主观的阶段。因此，设计实践是一件非常复杂的事情，包括了对比技巧以及大量的规章制度，总是需要一种奇特的综合体来成功地加以实施。实际功能与市场营销的要求越复杂，可利用的材料与过程越多种多样，设计师的工作就会变得越困难。对于设计师来说，同时处理头脑中的那些因素明显太过复杂。

### 2. 获得指令

一个古老的食谱以“首先抓到野兔”开头，这是一个被引作开头的例子。这种观点也许具有一定代表性，然而样本并不完美。抓住野兔并不是第一步。最先要意识到的是需求。这种意识是基于对饥饿与行为、挫折与满足的循环模式加以认识而产生的。过去历史上这样的时刻，当人们遭遇饥饿的状况以及那时所采取的各种各样谨慎与轻率的行动所造成的后果都得以被存储、回忆并用作实施未来行为的根据。无论如何，这是一种处理日常事务的方式。生物学家告诉我们高度组织化的回应机制的运转如下所示：

- (1) 辨别出“错误情况”
- (2) 高度警惕并且指出骚乱区域的位置
- (3) 用适当的感觉器官来感受

- (4)评价证据并且与以往的经验相比较
- (5)假定骚动的可能原因
- (6)回忆相似的原因的经验
- (7)预言提出的原因的结果
- (8)确切地表达这样的原因所引起的可能的行动的过程
- (9)回忆相似行动的经验
- (10)预测每一提出的行动的过程可能出现的结果
- (11)选择接下来的行动过程
- (12)行动
- (13)了解行动效果
- (14)回忆相似的结果的经验
- (15)从7开始重复直到恢复平衡

对于生物体机械结构控制的研究称为控制论。最近，为机械工具、飞机、火箭、远程控制设备设计高度复杂的控制系统的设计师们又开始着手从控制论里寻找灵感。这是他们的伟大成果，生物学家现在看着电脑以及控制一回馈机制来寻找对生物体运作的解释。电脑程序常常密切地遵循“生物学上”解决问题的次序。自相矛盾的是，因为电脑是一头如此迅速而愚蠢的野兽，精密先进的数学科学被用来使问题能够以简单的术语得到表述。这些简单的术语已经被不同领域的研究者所运用。像生物学家一样，他们得到了灵感并在非计算机应用领域将这一想法加以运用。在这一循环的潮流中，某些在本篇论文中加以描述的技术已经开始发挥作用。

更长远的思考那种既不完全落入这个模式，但又有助于设计师系统方法发展的方法——“探索法”。它是最近在美国斯

坦福大学教授G.Polya（1945）手中得以新生的一种对古代智力发现方法所进行的哲学研究。尽管Polya教授是一位数学家，他的探索法关注的是表面看似合理而并非准确的推理。我们在每天的日常生活中运用这种推理，因为对我们来说迹象本身就是不完整、不准确的。当我们听到有人喊道：“小偷住手”并且看到一个人跑走，即会猜测这个人就是罪犯，但是使我们得到这个结论的推理根本不是无懈可击的。尽管它给了我们足够的暗示来采取行动，这一行动稍后能够让我们确认或是否认自己的推测。Polya教授强调，尽管貌似合理的推理可以产生问题的解决方案，但它不能作为证据出示。如果需要证据，这些证据必须是具有追溯效力的。这篇论文所提出的用这个方法来解决设计问题同时涵盖了探索法和控制论方法的某些因素。

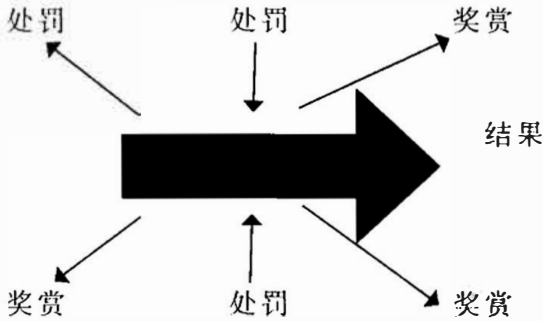
#### 提出正确的问题

众多出色的设计师在提供适当答案的方面根本不成问题，只要他们是被问到了正确的问题。大多数设计师，无论优秀的还是劣等的，常常发现需要他们去解决问题的客户根本没有把问题定义清楚。一个客户可能在我们的控制顺序里处于第一阶段（辨别出错误情况），他需要的可能是一个管理顾问而不是一个设计师。他也可能处在第三阶段（用合适的感觉器官来感受），设计师则被认为是合适的感受器官。不论在何种情况下，只要客户的问题得到了关注，设计师就可以开始第四阶段的操作（评价证据并且与以往的经验相比较）。但是这时，这一检查直接指向设计问题的开放任务，获取规定。

在第一部分，“设计”被定义为一种寻找目标的活动，所以在集中任务的下一步就是确认目标。客户具有商业目标和利

他主义：可能有社区所施加的社会意图；而设计师可能有自己职业上的或私人的目标和野心。当这些发生冲突的时候，另一个道德问题就会出现。这时所有的目标和野心都必须被看作是平等的或是相关的。设计无可避免地关注变化。从我们的目的出发确认目标意味着确定需求和压力，正是它们构成了变化的驱动力。这一驱动力可能是由向往某种特定的奖励生发出来的，或者可能是某种惩罚所造成的排斥力的产物。在各种事件中，合力指向了所谓“好的”方向，只要解决特定问题的方法上的进步能够得到关注。（图6）

图 6 变化的驱动力可能是各种压力和需求的结果



确定约束因素

下一个任务是确定约束因素，它们阻碍了驱动变化的力量。一定会出现约束因素，否则就没有问题可言。有些时候约束因素会扩展，提供一个可行动区域的范围。这是一个“开放的”设计环境，许多解决办法都是可行的。由寻找目标的驱动力所指出的方向表明设计的解决方案应该在自由区域的边缘处寻找。在其它案例中行动的区域可能小到使解决办法局限在约束因素之间的相互作用里。（图8）这是一种不可避免的或者

说是数学上的解决方法。约束因素之间经常互相覆盖，其中一个所要求的条件完全否定了另一个的实施。在这个案例中指令必须被重新评价，并且一并要求客户减少或者排除其中一项条件。如果做不到，那么可能需要一个技术的（或者其他的）突破，来为调和这些相互覆盖的约束因素提供方法。

通常那些更上层的约束因素提供了分散的自由区域（图9），在那里表明了两个或更多根本不同的设计规定。目标以及约束因素的确认与Polya教授最初的问题是一致的。

“什么是未知的？”

“什么是先决条件？”

“满足先决条件可能吗？”

“先决条件足够决定未知的事物吗？”

“是多余？”

“是矛盾？”

图7 设计的约束因素标出了操作范围的边界

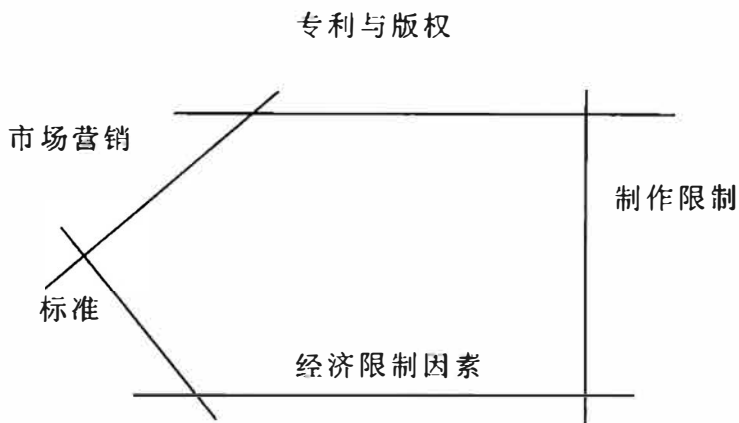


图 8 操作范围可能非常小以至于只能允许单一的解决办法

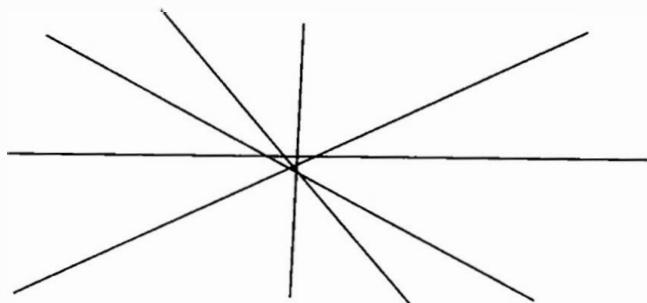
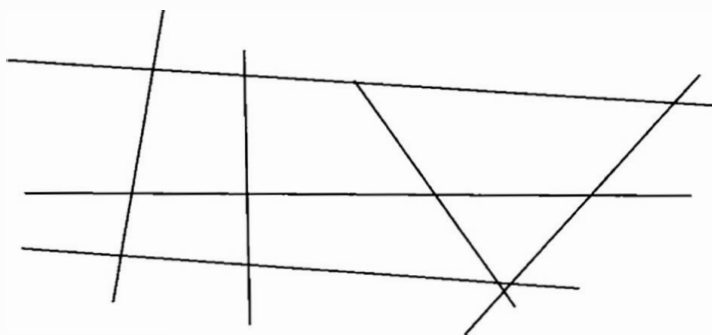


图 9 常常叠加的限制因素提供了自由的破碎空间，表明了两种或两种以上的设计解决办法



### 重要问题

这个信息就算曾经有过，也很少以一种简化易懂的方式交给设计师。对所得数据最初的分析对于完成指令来说是必要的。控制样本表明设计师应当马上假定问题的原因（或根源），把它们与以往的经验相比较，并且作出最初近似的可能采取的行动过程的建议。

追求严谨的逻辑设计方法的探索者，可能坚决主张只从对全部数据的分析中得出解决方法，并且对于行动过程可能性的假设不够成熟。这一争辩预先假定能够在各相关方面获得充



足、准确的信息。这个争论本身也是对特殊行动过程的假设（假设之前分析了所有数据）。在真实生活中解决问题时，很少能获得充足的信息。以先前的经验为基础做出第一个相近的推测能够在很大程度上减少解决问题的麻烦。

因此，检核表法持续确定着重要问题以及解决它们的行动过程。Polya教授说，“我们要找出数据与未知数之间的联系。你从前是否看到过它？你是否知道一个与此相关的问题？”案例记录的收集以及对过去经验的回顾在能够清楚确切表达接近设计问题的行动过程方面扮演了重要的角色。一个有经验的人，从事他所理解的领域内的工作，利用技能和判断而不是下意识的分析。在过去的经验有限的地方（当设计师对于此领域不熟悉，或当它是一个新扩展的领域），一个更为正式的分析是必需的。在错误带来的损失可能极为严重的个案里，（就像是极其重要的配备）严谨的检查更是必需的。

### 寻找答案

迄今为止，就词语的常义来说，技术描述几乎不包括数据分析。这是因为公开阶段的目的是明确问题以及确切表达行动的过程。在估测数据的工作以及发展解决方案之前，大多数设计师必须提交为了获请批准所作的成本估算方案提纲。

正确的定义问题——即使是抓住至关重要的问题——与解决问题本身仍有所不同。然而，它以同样的方式靠近解决方案，并且准确地描述了某种计划，设计师还可以提供时间与成本的预算。如果提纲得到了批准，他就可以继续寻找他所提出的问题的答案了。

### 3. 检验证据

毋庸置疑，任何解决设计问题的理性方法都必须提供以证

据为基础进而做出决定的途径。一个不折不扣的逻辑方法需要清晰而明确的目标、严谨的决策、充足的反馈及充分的的信息。就每种形势都需要决策的基本观点而言，“清晰明确的目标”意味着称为“好”的方向和可接受的范围都已明确。“严谨的决策”意味着要严格执行行动过程，从既定目标来说，它能产生最有利的结果。“足够的反馈”意味着，做出每个决策后，所有以往的决策都要根据之后的决策进行重新评估。“充分的信息”意味着已掌握所有的事实；这些事实皆准确无误；所有考虑到的因素都是相关的。

在制作一个星际航行设备程序包的个案中，极为准确地对执行过程加以预测是必需的，且必须在窄范围内完成。一个严谨的解决方法既可取也可行。但在大多数工业设计的案例中，缺少充足的信息会使得某个严谨的解决方法变得不可行，而实施充分反馈的成本太高又使其无法被采用。此外，使用者与生产者的状况都要求或允许在生产特性、执行过程的要求，以及材料限制当中获得一个宽松的契合。任何可行的设计方法都必须要把这个考虑进去。这篇论文中的技术描述，尽管基于假设、严谨的方法，仍允许貌似可行的推理以及不够精确的信息存在。

### 寻找信息

有限的一些有关因素的可靠信息都必须在设计产品的时候加以考量，这对于工业设计师来说的确是件令人头疼的事。人们提出了很多方法来帮助设计师更节省方便地收集信息。曼彻斯特大学的J.克里斯托弗·琼斯J.Christopher Jones（1963）倡导以关注设计项目的人们召开的联合会议作为起点。每一个人列出那些由经验或想像得来的想法和信息，而这些都与他正

在研究中的问题相关。这些“随机因素”，就像琼斯（Jones）先生所说的，都被记录在卡片上，且没有尝试避免重叠或是删除大胆的想法。其实，对其他参与者在这一环节上表现内容的评论或是批评都是不允许的。然而，每一项建议都促使其他人头脑中产生新的想法，这个过程将一直持续到将随机因素制定成明显的、全面的列表为止。样本、照片、制图等等可能会按顺序引入来帮助进一步探索。

这一技术是我们所熟悉的头脑风暴的变体，人们估计它会在较短的时间内吸取大量的知识，并且体现在人们都关注的经验当中。根据琼斯先生的方法，卡片之后会被分类，而因素列表会被当做核检表来指导来自特定来源的数据的收集。（交互表在核查一个因素在何处受到另一个因素的影响以及在确认子问题方面有所帮助）。

有些从业者喜欢从基本图表开始进行工作，有的喜欢从因素的等次或汇编中开始。其他人准备各自的因素核检表，这些因素是他们从某种特定问题的相关经验中得来的。

### 处理信息

收集到的各类信息都可以得到利用，但随之而来的问题是如何处理它们。大多数的信息只有在特定环境、特定时间里，才是经验性的，是真实可靠的。市场营销调查报告、实验室报告、产品说明书、图片等都属于此类。出于设计的目的，这一信息必须被转变成一种可以用来定义所提出的新产品的规定特性的形式，或是一种可以定义进行生产、市场营销可利用方式的局限性并且将其加以运用的方法。这就要从这种创造性的设计行为中寻找一种用那些方法能够提供这些特性的适当方式。然而，即刻的需求是去组织这些信息，这样设计师才能做出有

用的决策。

### 评估决策

依上步骤进行，下一步应是在核检表和收集信息的基础上，准备一个列出了所有问题的列表，要求它包括评估和决策。这些互相依存的问题是可以成对或成组形成一整个系列的子问题。在这一阶段区分这些子问题是必须的，它们有些与提出的新产品所要求的特性有关（例如被琼斯先生描述为P-specs的目标型问题），有些是与材料和程序相关的子问题（例如有关方式的问题）。子问题彼此依靠的方式可以用箭形图法表示出来，（图10）箭形图法帮助我们确保制定决策的正确次序，并且为一个个决策的反馈提供了现成的指导。

不同的问题要求不同的技术：某些问题可以通过简单的数学方法得以解决，某些可以通过技术制图得到解决。其它则可能需要高等数学，台架实验或是意见抽样。每个问题都能找到一个与之相适宜的技术。

再下一步是把所有的子问题按其重要性前后排列。子问题间的相互依赖性已经得到了人们的关注。如果证实完成一个子问题最有利的条件与另一个子问题的最佳条件互不相容，子问题新的等级顺序就会按照优先性排列。（图11）例如，茶壶的内部得以良好制作完成（就抗污与抗腐蚀方面）应当与最有利的茶壶销售价格不相容（就控制市场营销价格与制造成本方面来说），那么，哪方取得优先权，制作完成良好还是最优的价格？运用二进制图表是等级顺序简单而有效的手段，尤其是那些相关判断不止一个的情况都能被标示出来。（图12）。以上考虑的结果以及接下来的重新评估，是所有新产品应当具有的特征情况与所有关于生产，市场营销方法的局限性，以及将此

方法应用在性能说明中的局限性情况的集合。

图10箭形图例。一个问题所需的必要信息通常取决于另一个问题的结果。

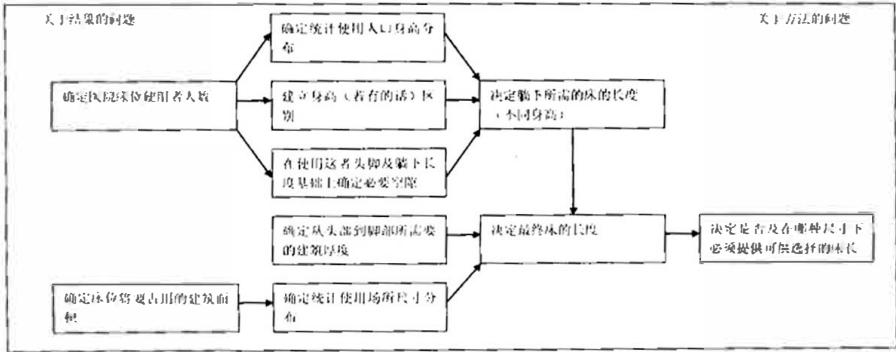
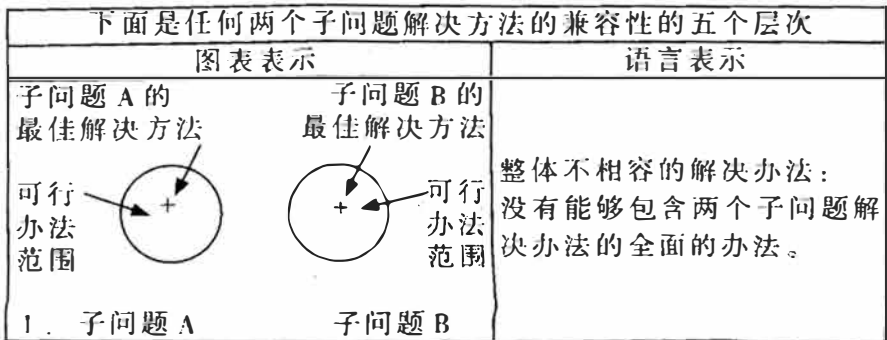


图11

此图表明了两个相互作用的解决方法之间的理论关系范围。兼容办法的区域用阴影部分表示。每种情况的最佳解决办法用圆中央的+表示。最好的形式是5，因为它们的最佳解决方式相一致。当情况不是这样而是像4、3、2时，可能选用在阴影区域中接近更加重要的A或B的最佳解决办法——X解决方法。当在情况1中没有能够兼容的可能的解决方法时，就必须重新考虑它的限制因素。



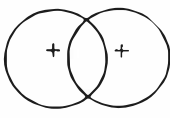
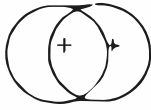
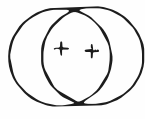
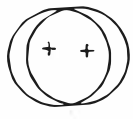
<p>2.</p>  <p>A B</p>	<p>相互不相容的最佳解决办法： 没有能够包含每一个子问题的最好的解决办法的总办法，但是有能够包含两个子问题的可行解决办法的全面的办法。</p>
<p>3.</p>  <p>A B</p>	<p>单向不相容的最好解决办法： 没有能够包含子问题 B 最佳解决办法的全面的办法，但是有全面的方法能够给包括子问题 A 在内提供最佳解决方法。</p>
<p>4.</p>  <p>A B</p>	<p>交替的最佳解决办法： 有全面的解决办法，它可能包括 A 或 B 的最佳解决方法，但是不能两者同时包括。</p>
<p>5.</p>  <p>A B</p>	<p>一致的最佳解决方法： 有一个总体的解决方法它能够同时满足两个子问题的最佳解决方法。</p>

图12等级表的例子。

重要性通过两对相互比较来决定，最终的等级是通过数学方法来确定的。

等级次序表：一个假设的情况						
A	B	→	因素是通过与左边一栏相符合的这些数字提出来的			
↓			1	2	3	4 5
						得分

1. 最好的材料	0	0	0	0	0
2. 最好的机器设备	1	1	1	1	4
3. 最好的完成	1	0	0	0	1
4. 最好的销售价格	1	0	1	0	2
5. 最好的销售额	1	0	1	1	3

### 要点摘要

从本质上讲，这篇论文中的技术描述至此分为五个主要阶段：

(1)设计要努力的目标和方向已经确定，其基本标准也是一样，通过这个基本标准，“好的”解决办法将会与“不是太好的”解决方法区别开来。

(2)确认并列影响设计的因素。

(3)因素所依赖的方式或是各因素间交互作用的方法已经确立。两组相互依靠交互影响的变量被定义为“子问题”。

(4)如果事实证明把一个子问题的“最佳”解决方式（像是为了耐用而使用材料最好的零件）同时作为另一个子问题的“最好”解决方法不可行的话，子问题的因素就按照优先的顺序排列以指示哪一对子问题应当取得优先权。（像是为了制造方便而使用材料最好的零件）。

(5)每一个子问题通过适当的方式得到处理。

(6)整个设计问题作为属性的等级次序表来表达，最终解决方案也必须包含此项在内，而且，它还可以计算机化。

然而，结果是问题的叙述，并不是答案。

#### 4. 创造的飞跃

当有关定义设计以及分析设计数据的一切步骤都完成之后，设计行为上的关键——从思考问题到发现解决方案中所产生的创造性飞跃仍然留待思考。在最初的设计性质的检查中（第一部分），我们规定了创造性飞跃的出现是基本元素，把设计从其它解决问题的活动当中区分开来。我们也要求工业设计包含审美以及其它依靠人类价值判断的活动。如果我们接受了价值判断必须由人们来做出，且所有的人、地点、时间皆不尽相同的观点，那么就说明设计师或客户（最后使用者）都不能放弃建立个体标准的责任。同样的，设计师无法逃避创新想法这一任务。毕竟，如果解决问题的方法是自动、不可避免地出现于数据的相互作用中，那么从定义上讲，这个问题并不是一个设计问题。

#### 整理主要任务

因而，任何设计的系统方法都必须考虑到建立人类价值，并且考虑到其他方面有创造力的思想的引入。尽管在某些方面直接尝试整理创造力因素有其自相矛盾之处，这样做是出于想要证实我们所说的设计师的中心任务不能被机械化的观点是否正确。

创造性飞跃的机制已经写了不少，它们大多是在科学发现的领域里。几个世纪以来，科学理想抑制了猜测并已成为逻辑的替代物。然而，在核物理方面，量子理论以及波动力学的出现终结了把科学概念当做通过永恒不变的自然规律的演绎逻辑来加以阐释的模式。科学发现核能的功效是偶然的、随机的，精确计量可能性的统计学方法取代了对内部隐藏规律的直接寻求。康德（Kant）在百年前就预测到了这一点，他还写下了



“重力定律（例如，引力的变化与距离的平方成反比）是专制的——上帝本应另作选择”的话。

今天,我们可以怀疑所有的自然定律都是专制的,或者说根本没有什么定律。例如,我们争论说如果宇宙是一直存在的,在无限广阔的区域无限期地向各个方向延展,而且如果随机的集成与变化可以在任何一处发生,那么迟早在某些地方,一个像地球的行星一定会出现,也一定会产生像是从动物到人类生命的进化形式。

那些支持“大爆炸”理论的人很难支持这一类比,但无论如何,从无限的时间这一点我们能够对此种现象表示怀疑之外,它在我们有限的时间前提下看起来像极了确定的“自然法则”,究其本质可能仅仅是巧合——在不断变化的关系中的偶然时刻。

普朗克(Max Planck)评论道:“我们没有权力去假定任何物理定律的存在(关于某些经过调查的现象)或者假定如果它现在依然存在,那么就会以一种相似的方式一直存在下去。”(1931)

### 创造性机制

随着科学家不断谈论这一类科学观点,设计师应当坦然地接受设计的短暂性。人类价值、时尚以及公众趣味,即使不是在同一时间范围内,也可以用同一种术语进行确切的描述,就像是物理中现象的或然性,创造性飞跃的机制也可以如此。由此我们可以断言,如果有足够多的人拼尽全力地思考一个足够长远的问题,那么,其中某人就会在某地想出一个合适的独创的解决办法。这是(或曾经是)艺术产生的方法。小阁楼里一群饥饿的艺术家是艺术上突破最有力的保证。

设计中的头脑风暴的方法是以同样的原则为基础的。有一组人，他们熟知各个方面的问题，允许他们的激情任意激荡，从而激发其他人头脑中源源不断的想法，这些是无论怎样的逻辑都无法产出的。它可以吗？有人争辩说精神过程是有目的的，可以预测（梅斯Mace 1964），而且可以用电脑模拟具体情况。电脑在尝试每个单一事例排列的例行工作方面比人类更好更快捷。因此可以假设，在特定的环境里，电脑可以比头脑风暴团队或设计师做得更好，当然前提条件是某人站在旁边提出其明智的想法，或者是指示机器自己确定适合的、独创的解决方法。这又带领我们回到了最初的观点——建立目标和标准并且获取明智观点的过程是不能被忽略的。

#### 寻求解决方案

即便如此，仍然需要考虑创造性行为是如何实施的。一个设计师在头脑里搜索所有的相似物来寻求解决方案。他主要依靠查看其他人的最终结果，考查他们的某些方法是否可以解答他自己的问题。只有当他回顾了所有的解决方法，包括了最无相似之处的领域内的现象和人工成品后，他才回归问题并且检查其他相似种类的由他自己或别人解决的问题。如果这仍然没有收获，他便试图再次形成问题。只有到最后他才会尝试演绎推理的方法，从数据分析到得出必然结论，避免其他迂回的方法。

由于它是科学哲学家的判断，除了从数学上考虑之外，演绎推理的理想在很大程度上并不实际，没有什么比在设计里依赖直觉和灵感的传统更具有科学性的了。

然而，在我们离开创造性飞跃这个话题之前，必须要了解一个重要的教训。在人类迹象感知和判断假设的能力方面，感

知理论的转换学派已经十分明确地阐释了先前的经验、期望值以及目标的作用。为了生存，人类发明了一种灵敏的机械来滤除那些在每个清醒的时段里冲击感觉的大量信号，其中极少数在任何时刻都意义重大。

神经系统的过滤器在那些看作偶然的、伪造的或是不相关的感觉（它可能是内在原因，也可能是外在原因）进入意识之前抑制它们。在需要的地方，潜意识可以作为最合适的素材去填补仍有的空白。普林斯顿大学的埃姆斯A. AmesJnr，伊特尔森W. H. Ittelson和基尔帕特里克F. P. kilpatrick以及乌尔姆ULM大学的佩兰M. W. Perrine向我们展示了我们所以为的自己所看到的是基于收集物的比较，这些收集物是过去实现的和没实现的过去的经验和期待。

令人吃惊的和最重要的结论是我们不能相信自己的眼睛，而且最需要关注的地方是数据分析和寻找假设两个方面，用它们来抵消知觉过滤器的作用。“知觉相互影响理论”表明了观察者通过增加或减少自己的经验，完成自己对眼前现象的感知。感知是双向的，这也让我们不得不面对现实，即我们需要设计师丰富、广泛、充足的经验，也需要一定的机动性和富有创意的思维。

尤其是在得到技工帮助的时候，设计系统方法的一个主要贡献可能是减少设计师必须承担的乏味的、抑制想象力的杂务，把他们从苦力中释放出来，把更多的时间放在他更加重要的任务上——这才能达成创造力的飞跃，而这也必须是他亲自来完成的。

## · 5. 简单枯燥的工作

设计的创造阶段已经在英国艺术学校的设计院系里得到了

最系统化的发展。发展阶段是专科学校重要的实力。但是从一个阶段到另一个阶段的发展中最有意识的、最系统的部分是建筑师通过计划方案、纲要计划、1/8平面图、1/2细节图、全尺寸的细节图和透视图来操作的。也是建筑师，他们最清醒地意识到用来检验设计想法的可行性的工作与为了设计实现而传送到生产部门指令的工作之间的不同。在实际操作中，建筑师是否比工程师更好是另一个问题，我们将会在后面涉及这一点。

第四部分提到了在合成行为中设计师精神过程的分析——构想解决方案的基本想法。以很快的速度跳跃一次然后后退两步是循环工作的精神过程的特点。在我们所提到的综合阶段，所期望的工作进展是用来检验一个或多个设计想法的适用度以解决功能性的问题，以及检验从实践观点得来的一个或多个设计想法的可行性。然而，这一阶段的细节发展是要使得选择出来的设计观点起作用从而填补空隙，解决问题。实际上，为了经济目的，一旦进入了发展阶段，通常必须抑制在基本设计想法之上生成的任何新想法。当在以后的阶段遇到了严重的障碍，最好从设计指令方面或是在生产限制因素里寻求变化而不是在设计想法本身中做出改变。

#### 想法及具体体现

设计想法与其任何的表现实体都有明确的不同。如果设计想法符合我们对于设计问题答案的定义（部分1）那么它一定也符合字典中的定义与专利法中对于一项发明的定义。另一方面，完成了的设计作为设计想法的具体化而非设计想法自身，可能附属于版权而不是区区一张专利证书。即使是在专利应用方面，发明者也会被要求分别描述其发明及其具体体现。对于

发明的描述是字面上的诠释，它涵盖了一切发明者所希望包括的变体。对于发明材料展示的描述可以诠释得自由一些，因此它只被当做一个样本。因此，在目的与方法上，在综合阶段进行的这类发展工作和可行性检验与在发展阶段的这些工作，两者之间有逻辑上的不同。然而，证实特定的设计想法在一种场合是不是最好的还需要抽象分析，设计上，空谈不如实践。

在某些行业，例如家具生产，通常作一个样本很快而且很便宜，然后把它提交到用户测试，用户测试的执行要进行详尽的细节设计与压力计算。尝试性方法的优势在于无论多微妙多易变，都可以成功测量到一切成功或失败的结果。其主要的缺陷在于如此多的构造问题必须在性能试验开始之前全部或部分的加以解决。

然而，在很多行业，最初的研究工作是以书面形式实施的。比如，在单独的零件制造之前，机械和建筑工程师常常拿着文件直到最后连最微小的细节都能够接受为止。（P79）那些彻底定义并反复查对成千上万的设计元素的几百位制图员与测压员团队，可能开始把维度的测定以及细节制图的公差作为“实在的”工作，并且把最终的集合以及原型的检测作为“上周谜题的答案”。

### 设计发展的方法

工程师可能在指令的系统构造以及寻找原创性设计想法方面有所不足，但是他们在细节发展技术方面很有一套。作为发展工具的垂线配置图也许会屡战屡败。但是比例制图不仅仅是模型或是相似物——这些只能密切表现所提出的设计的几何图形，而是比真实的事物准备和变更得更快的工具表。

制图不是可以用在设计部门的唯一的类比方法。三维模型

可以用不同的材料制作，从核对外观、方便性和风洞效应上考虑也可以将其减小或放大尺寸。压力模型可以是用来做分析光测弹性的和应变仪。除了尺寸和形状，也能为线路板或是计算机分析制作平面的电子或数学模型。模型越抽象，评价就越基本和灵活。模型越现实，所有的或最终的效果判断就越直接。

那么，经验是利用可获得的更抽象的方式来发展并且检验基本设计想法，并且用可获得的更加现实的方式来发展以及检测设计展现。表3表明了方法的排列，通过它设计想法能够得以表达。

此外，我们还要学习另外一个经验。当设计师完成了他的设计，其他的人会接过去。产品工程师、买主以及工具设计师另外的因素也要加以考虑。要给予他们足够的空间操作，产品设计师应当尽力减少设计元素的相互依赖，扩大任何设计元素接受粗劣或差异的能力。一个产品工程师说过最好的设计是最粗糙的，仅仅能符合工作需要。一个产品方向的设计师可能会说最好的设计拥有最高质量的整体与最低质量的要素。

有时细节研究工作是由设计师实施的，或者说，是由他们指导的。有时也是由生产的一方来做这件事。不论是哪一种情况，人们都不可能逃脱这些简单枯燥的工作：它包括了定义每一个设计元素的身份、方位、形状、大小、构造品质、颜色、重量；及其化学、电子或是其它物理性质。

然而，设计师能够获得的信息在许多方面过于零碎、不可靠因而使他无法在没有猜测或者进行脱离证据的判断的情况下获得解决办法。几乎所有被提议的设计解决方案都组成了以不充分的证据为基础的假设，它们都是从属于市场检测或者是某些直接、间接的分析。而直到有效研究得以实施，发展阶段才能被视为完成。

表3

类似情况类型	举例			
1 词语形式	象征词语	当检测基本的设计想法时，用能充分地表达它的最抽象的模型。		
	定义叙述			
	专利说明			
2 符号逻辑	布尔代数		当检测设计表现的时候，用它所能提供的最具体的模型。	
	数学模型			
3 图表	流程图			
	线路图			
	矢量图			
4 草图	象征草图			当检测设计表现的时候，用它所能提供的最具体的模型。
	固定草图			
5 正式制图	透视			
	表现			
	比例图			
6 简单模型	草图模型	当检测设计表现的时候，用它所能提供的最具体的模型。		
	立体模型			
	比例模型			
7 工作类似情况	电模拟		当检测设计表现的时候，用它所能提供的最具体的模型。	
	装配			
	光测弹性模型			
8 原型				

### 参考书籍

Jone, J. C(1963), 'A Method of systematic design', in Jone, J. C and Thornley, D.(eds), Conference on Design Methods, Pergamon, Oxford.

Mace, C. A(1964), The Psychology of Study, Penguin, Harmond-sworth.

Planck, M.( trans. W. H. Johnston)(1931),The Universe in the Light of Modern Physics, George Allen and Unwin, London.

Polya, G. (1945), How to Solve It, Princeton University Press, New Jersey.

## 摘要

### 0 初步措施

#### 0.1 接受咨询

#### 0.2 评估咨询

#### 0.3 估计办公工作量

#### 0.4 准备初步回应

### 1 指令

#### 1.0 接受指令

#### 1.1 定义目标

#### 1.2 定义限制因素

### 2 规划

#### 2.1 建立至关紧要的问题

#### 2.2 准备行动过程

### 3 数据收集

#### 3.1 收集容易获得的信息

#### 3.2 分类并储存数据

### 4 分析

#### 4.1 确认子问题

#### 4.2 分析有关目的的子问题

#### 4.3 准备执行的详细说明

#### 4.4 重新评估项目并且判断

### 5 综合

#### 5.1 解决关于目的的问题

#### 5.2 在详细说明中假定分歧的协调方式

#### 5.3 发展有关从详细说明中产生的方法的问题的原则方法

阶段1——“接受指令，分析问题，准备细节执行以及评估”

阶段2——“收集数据，准备执行（或设计）基本要求，重新评估提出的计划以及判断。”

阶段3——“准备设计提案的概要”



- 5.4 假定所有解决方法的概要
- 6 发展
  - 6.1 定义设计思想
  - 6.2 建立主要模型
  - 6.3 发展子问题共有的解决方式
  - 6.4 发展全部的解决方法
  - 6.5 证实假设
- 7 沟通
  - 7.1 定义沟通需求
  - 7.2 选择沟通媒介
  - 7.3 准备沟通
  - 7.4 转移信息
- 8 结束
  - 8.1 结束项目
  - 8.2 结束记录

阶段4 —— “发展设计样本”

阶段5 —— “准备（并且执行）证实研究”

阶段6 —— “准备制作文件”

最初有一个更完整、更加广泛的核对表以及流程图。

# 1979

## 究竟什么是设计方法论？<sup>①</sup>

[英]L.布鲁斯·阿切尔

当代设计方法研究第一个阶段所解决的主要问题是，通用系统方法科学的组织和规划设计程序。这种研究的进一步发展，一方面是在既有的框架下进一步合理化和细化，另一方面就是扩大其专业视野和涵盖面。阿切尔的这篇文章即对过去的设计方法研究进行了总结回顾，也对未来将要面对的问题和领域做了展望。他认为，设计方法论是设计学科系统中的重要组成部分，它有机地存在于关于设计问题的各种学理研究中。

（周博）

设计方法论充满了生命力，并以设计研究的名义存在。

---

<sup>①</sup>初稿发表于《设计研究》（Design Studies），1（1）1979，17-18。

从我内心来讲，我一点也不喜欢“设计方法论”这种混合的表述方式。我不仅反对这种具有误导性的语言表述，也反对这一词汇所传达的一种表象，它使得对于设计方法的学习只停留在设计程序层面上。

就我本人而言，我在25年前进入这一领域的动机（上天所助），完全是以寻找设计结果为导向，而非以探索设计方法为目的。我所关心的是找到一些方法和途径来确保设计中占主导性的品质的实现，比如舒适度与便利性、道德伦理和美感。这些品质的考虑同时也和实现这些品质的量的层面上的考虑具有一致性，比如像强度、成本和耐用性等。而且，量的条件作为设计基础从来都不是完全自由的，但我想这些假设至少在设计过程能够被承认。因此，方法的研究不会终结于它自身，它当然也不会被欲望所支配而消除或贬低关于定性的考虑，尽管有很多人都是这么做的。至于原因，我想是数学或者逻辑模型虽然在描述设计过程的灵活性、互动性和价值阶梯的结构上非常准确，但是它自身代表着另外一种不同的推理逻辑。在我过去6年至今的信念中，相信存在一种凭借设计的方式而开展的思考和交流的方法，这种方法区别与科学和学术层面上交流与思考的方式，并且，当我们运用它来处理自身的问题时，它和科学、学术的方法一样充满力量。

我相信，大多数人都会认为设计问题是非常不清楚和欠明了的。我们相信一个不清楚的问题意味着在这个问题中，大家都熟知的要求中缺乏有效的、充足的信息来支撑设计师获得解决问题、满足那些要求的方法，特别是只需要设计师简单的通过转换、减少、优化或添加的方式就能达到。进一步，一些必需的信息通过简单的搜索就能得到，一些可能需要通过实验进行收集；一些信息可能成为数据上的变量，一些可能是模糊的

和不可靠的；一些信息产生在变化无常的偶然性或者短暂性的选择中，还有一些信息实际上可能就是不可知的。另外，一旦知晓，一些要求就可能产生与自身相冲突的新要求。在这个层面上看，我们每天日常生活中的大多数人在大部分时间所碰到的大量问题都是一种不清楚和欠明了的问题。当然，在进化的过程中，人类找到了非常有效的方式来处理这种局面，并且引导人类做出行动的这种能力和方法深深地根植于人类的本性之中，这也是设计方法的根源。

首先就是要意识到设计问题里的“问题”，与其它欠明了的问题一样，不是需求的表达，“解决方法”也并不意味着最终解决这些需求。“问题”在关于需求、供给的可行性和/或供给与需求之间不平衡等因素的模糊性。“解决方案”是供给与需要之间匹配的结果，它也包括存在于这种匹配关系中的一小部分能够被接受的模糊性和不相称性。因此，设计问题、设计需求与设计供给的关系就处于一条轴线上，而设计问题与设计解决方法则处于另一条轴线上。如此，设计活动是交互的，设计师的注意力在需求发展与改进供给之间摆动，这样他就能关注到双方面的模糊性，并减少二者的不协调。早期设计方法理论的一个特点就是使得很多从事实践的设计师对于他们的方向性、探索问题的因果关系以及从综合中进行分析的分离等变得清晰，所有这些内容此前在设计师看来是非常模糊和不自然的。

另一个问题是设计理论经常和陌生的语言相结合。我不是说使用错误的用词方式，我的意思是，单独来看词语、数学或者科学符号，它们自身都是不相称的。我和我的几个学生、同事花费了很多精力，测试设计师们（及其他人）在脑海中构建图像，以及把这一想法外在化之前、之中与之后的组织与评估

方式，构建另一个不同于语言表达体系的可认知的对比体系。事实上，我们相信人类天生具有一种认知模型的能力，并通过写、画、构造和表演等等方式传达出来。因此，设计活动不仅仅是与科学、学术过程相区别的独特性过程，它的操作和产生作用也是通过区别于语言和符号系统的媒介模式进行的。而且，以不同形态表现的模式化，无论隐在的或外显的，它同时构成了所有其它类型的活动手段，并且和设计密切相关，比如航海、外科手术、跳舞，甚至在车流中穿越马路等等。

设计方法论存在于何处？

设计方法论正生机勃勃地活在它的家族系统中，活在设计史、设计哲学、设计批评、设计认识论、设计模型、设计测量、设计管理和设计教育中。

# 1965

## 视觉设计教育<sup>①</sup>

[德]郭本思

郭本思 (Gui Bonsiepe, 1934- ) 是一位国际著名的德国设计师、设计理论家。早年在慕尼黑大学艺术与科技学院学习平面设计和建筑设计,1959年以后成为德国乌尔姆设计学院的教师。由于他的老师马尔多纳多和他本人的积极主张,乌尔姆学校的关注点逐渐集中到探索设计中存在的技术与科学的关系上。乌尔姆学院关闭之后,郭本思先是到智利,后又在阿根廷和巴西从事工业设计,他坚持不懈地工作,为拉美地区第三世界国家的设计发展做出了杰出贡献,是国际公认的第三世界设计政策专家。曾担任圣地亚哥的国际劳动者组织工业设计顾问、布宜诺斯艾利斯国家工业科技研究院部门主任、巴西利亚国家科学技术发展委员会顾问等职。

1964年的四、五月间,乌尔姆设计学院的鲁道夫·德·哈拉克 (Rudolf de Harak) 和美国图形艺术研究协会 (American Institute of

---

<sup>①</sup>最早发表于《乌尔姆》(ULM),第13/14期,1965年3月号。

Graphic)以“面向设计、绘画和艺术教育的新使命及原则”为题组织了五次系列演讲,郭本思的这篇讲稿在略作删改后发表于学校的学术刊物《乌尔姆》。郭本思将设计师和艺术家的职责作了基本的区别:前者是在尝试改善人类的生存环境,而后者则是在描述这个世界对个人的影响。他进而指出了当时出现的那些将广告视为“信息”的观点的局限性,并指出设计的职责是对社会信息进行处理并使之成形,商业上的需求只能被看成是设计社会职责的一个方面。。 (季倩)

### 对计划的保留态度

为视觉设计而教育——类似这样的话语预示着一种宣言的到来,它们可以滋生出这样一种期望,就是去提出一种计划。但这并不是我的主要目的。很可能是因为我们的社会环境还不利于直接构建和提出一个计划,所以我们有所保留。我的目标是适度的,我将设法展示一些能够形成包括教育在内的设计哲学的方法。

### 涵盖一切的设计

迄今为止,凡是未作特殊限定的“设计”这一术语,都既不指建筑设计或是视觉设计,也不指产品设计。我觉得这样一种含糊和不确定的术语会滋生错误的理解。“设计”涵盖了大量的人类活动。其范围延伸到墙纸的设计、展示设计,直到最近出现的设计的变异:武器和防御系统。在我整个演讲的过程中,我将尽量避免过多地使用“设计”这一不够严密的术语,

而是用“视觉设计”这一词语来描述相关的内容。

### 历史上的设计

正式的设计史始于1919年沃尔特·格罗皮乌斯创建包豪斯之时。这所在今天看来颇具传奇色彩的学校创新和特殊之处在于，它第一次将整个的人类环境视为设计的一个对象。它第一次构筑起了一个广泛的任务，就是必须将基于现代科技和工业基础上的人类环境变得合乎人性。包豪斯的工作人员们将技术作为改善环境的直接推动力，他们所提出的计划带有政治的和社会的特征。

当然，包豪斯并不是从零开始的，包豪斯哲学的起源可以追溯到十九世纪中期。

### 美学与社会

大约一百年以前，美学的毁灭和工业化带来的社会后果使拉斯金感受到了威胁，他断言：“不要工业的生活是一种罪恶，但是缺乏艺术的工业则是一种暴行。”但是，并不仅仅是对机器世界的无节制扩张的厌恶引起了拉斯金的警惕和矫正这种野蛮技术的意图，更多的是因为他感到，美学的困境反映出了社会的困境。他希望这个世界能够通过美学上的改善而最终达到社会的改善。拉斯金有充分的理由认为，人类的权益应该包含人的生存环境——一个有序而功能齐备的生存环境——的利益。

愤世嫉俗者也许会轻易地拒绝以上这些观点，并将它们作为一种天真且错误的意识。无论如何，我们都不应该忘记，将美学扎根于社会，能够避免美枯萎为一种抽象而萎靡的装饰元素，或是削弱为出于风格需要而作的商业上的探索。



## 包豪斯的影响

基础课程最终被证实是包豪斯精神的核心。德国表现主义、俄国构成主义以及荷兰风格派这些二十世纪发展起来的各种艺术流派都在这些基础课中留下了印记。粗略地看来，似乎只有法国的超现实主义未在其中留下痕迹，但这也仅限于你一时间忽略了莫霍里·纳吉的蒙太奇图形的时候。要澄清这一问题就需要作更为深入的历史研究，要切实地估算包豪斯对整个艺术和设计教育的影响是非常困难的。但是，即便是我们对某些枝节问题还缺乏历史的研究，我们仍然可以非常公正地说，不管是否经过了修改，几乎是所有的艺术学校都将这些基础课程纳入了其教学之中。

## 传播工业

乌尔姆学院对视觉设计的构想既不同于包豪斯在同类问题上所作的尝试，就其本质来说也是崭新的。这并不是说包豪斯没有能够做到这一点，而只是因为历史条件的限制。我们现在所用的“传播工业”这一概念所指代的那部分工业——也就是电影、电视、广播和大众出版物——分别在包豪斯关闭以后的二十世纪成长起来。并且，像今天的戏剧和喜剧这种交流方式也只有在传播工业中才能够产生。更进一步来说，从匮乏经济到丰裕经济的转变将广告业作为一个能够实施社会控制的新制度推到了视觉设计的中心位置。这些技术上和经济上的变化阻碍了包豪斯作为一个整体的移植。事实上，乌尔姆学院的那些新的部分并不成为其他学校对其持怀疑态度的原因，造成紧张和敌视的真正原因在于乌尔姆对设计与科学的关系问题投入了更多的关注，而不是设计与艺术的问题。

## 在艺术与科学之间的设计

设计是一种新事物，它不适合于传统制度的框架。而自治的权利，则一方面不为艺术的代表者所承认，另一方面也不被实用科学者所接受，甚至被他们所拒绝。设计师这个职业从出现到现在还只经过了一代人的时间，它必须不懈地防范来自于艺术和科学两方面的侵扰。传统美术的推崇者们认为设计只不过是一种变化了的艺术活动，而且是极为普通的艺术活动，因为它还掺入了工艺技术的因素。在他们看来，产品设计是不同意义上的雕塑的延伸，而视觉设计则是绘画和图案的分支。如今，未来派的科学家们正试图将设计解释为一种现象，它的存在只能归因于如工程师那样的旧专业的失败。所以，它必须被放回其原有的位置。艺术和科学两方面都拒绝设计的自治，而设计同样也不能被简缩为艺术或是科学任何一方面。那种主要将设计作为媒介来进行自我表达的人，或是那些被确认为来自于乌尔姆学院的冷静理性引起了一些不安。在另一方面，对于那些不留情面的科学理论的领导者来说，乌尔姆学院则还不够科学，他们认为它过多地涉及了直觉的方面和过多地与一些奇怪的理想纠缠在一起。这使乌尔姆学院的前进处于模糊之中。它处身于这样两种人之间：一种人希望将设计理解为艺术，而另一种人则希望将设计理解为科学。

## 不可预设的艺术

按照传统美术的推崇者习惯将设计归类于艺术之下的习惯已经导致在设计领域出现了一种反常的反应。根据这种观点，二十世纪真正的艺术作品是设计的作品，而先前以绘画和雕塑为形式的艺术会被海报、包装、商标、产品和器械所接替，

下里巴人将会取代阳春白雪。在这里，我们不认为艺术和设计有着本质上的差别，在这两种不同的人类活动领域之间存在着丰富的关系。在极少数的领域中，个人可以被保护避免压力的冲撞并始终将其个人经验向外界开敞，艺术就是其中之一。由于艺术摆脱了束缚（这一过程与工业化的过程相平行），它自身就受到怀疑的影响而变得很不安全。艺术抵抗着管理的法则——这似乎是工业社会唯一的一套法则。人们不能像计划胡佛水坝（Boulder dams）的结构一样去计划艺术。艺术是没有理由的，它也不可能从实用的方案中产生。艺术和哲学仍然容许虚无。

例如，波德莱尔（Baudelaire）<sup>①</sup>在《恶之花》导言中就坚持了说“不”的权利，他说：“我写下以下的诗句，既不是为了我的女人们，也不是为了我的姐妹们和我的女儿们；不是为了我邻居的女人们、他们的姐妹们和他们的女儿们。我将这些诗句献给那些有兴趣用热情洋溢的美妙语言来扰乱善良意愿的人们”。较之任何积极的肯定，这种虚无包含了更多的真理。艺术家可以表达这种虚无，但设计师不会，设计师直接将他们的努力指向人类环境的切实改善。艺术家表现的是现实世界对人的折磨，所以，艺术是审美经验的原型。这也许可以用来解释设计在一开始被视为是一种艺术活动的原因，这是因为设计也涉足了审美。但是，将艺术的审美强加于设计的审美则是一种误导。

### “设计”的内涵

在演讲的一开始，我着重强调了给设计一个明确的定义的

---

<sup>①</sup>波德莱尔·查尔斯·皮埃尔（1821-1867），法国作家、翻译家和评论家。《恶之花》（1857出版，1861年扩版）的作者，该书被认为系淫书而受到谴责，但是他对于后来的象征主义和现代主义诗歌产生了巨大影响。——译注

必要性。这可以通过削减其内容获得。

我首先想把武器和防御系统排除在设计活动之外。因为设计哲学在一开始就将设计解释为一种为了生活而进行的创造，而绝不是为了生存或是毁灭。对于这样的一个问题：设计师需要为太空火箭做些什么？在今天只有一个回答：什么也不需要。

其次，我希望能在设计领域内将那些仍然受着艺术和手工艺传统影响的部分分离出来。在视觉艺术方面，这些部分是：书法、贵重孤本的排版、木雕、铜版画、雕刻和插图。在乌尔姆，我们坚决地不将这类设计活动带入我们的课程。首先是因为已经有很多学校在进行着上述领域的教学；其次，我们希望能够将我们的精力集中于现代化的传播媒介和技术上，在这些领域“视觉传达”这个概念已经开始普遍流行。

### 具说服力的和不具说服力的传播

就像托马斯·马尔多纳多在1960年东京举办的“世界设计研讨会”上所说的那样，我们倾向于将视觉传达等同于广告宣传，但还是有一些传播形式，其主要问题不是去说服顾客购买哪一块肥皂，或者投票给哪一个候选人。毫无疑问，说服式的传播占据着主导地位，对于这种方式的批评在数年以前就已经出现了。

公众意识对于那些被广告的使用者和经营者滥用的广告信息当然不可能是全心全意地接受。社会不缺乏广告的拥护者。对广告的辩解或是批评揭示出了一些社会的对抗。人们频繁地在经济利益的基础上对广告提出批评，不止一次的社会批评警告说，美国全国用于广告的投资有对教育投资的一半之多（在1963年是一亿两千五百万美元）。这种对于设计的社会职能的

怀疑被经济上的考虑所掩盖。如今，广告的辩护者们争辩说，广告为整个社会和经济提供了可观的和重要的服务，社会各阶层的人们都通过广告获悉商品和服务，否则他们就无从知晓这些。

### 信息和广告

显而易见的“信息”概念核心不应该致使我们将部分真理掩盖全部真理。没有人会否认广告提供了信息。然而，这种说法并没有告诉我们关于这些信息的品质和社会需求的任何一点。没有人会否认，在特定的市场体系中广告是一种必不可少的制度。但是也没有人可以否认广告的目的是在影响消费者的选择。换句话说，广告被迫地与经济力量捆绑在一起，而经济的力量可以渗入传播媒体的全部进程，更不用说它们在这之后扮演的角色了。

那些颂扬广告承担了教育和信息职责的人轻易地忽略了这样一个事实：即从学校这样的制度中获得教育与从广告这样的制度中获得教育，这两者存在着本质的差别。广告不像、也不应该像教育传达信息的方式那样传达信息。因为说服某人，或是操纵某人决不会使他成为一个自由的人。我个人就不希望迫使现实变成非此即彼的选择。

问题并不在于说服或不说服，不在于影响或不影响，而是它后面所隐藏的目的。

### 传播生活中的琐事

视觉设计师们身处利害冲突的湍流中。由于设计师总是站在最显眼的位置，所以他们就常常成为传播领域一切邪恶的替罪羊。这样，他们经常被描述为唯一需要对琐碎而平庸的社会

传播负责的人。尽管这种来自于全世界的谴责使问题变得过于简单，但是指责视觉设计师是在助长集体恍惚（collective trance）的扩散而不是在帮助传播主观人性的声音还是存在的。而且，要认同一种对洗衣机、蛋糕粉、除臭剂、清洁剂、过滤嘴香烟、染发剂和养颜霜的质量大肆赞美的传播形式，是需要相当程度的天真眼光或反讽心态的。毫无疑问，广告的内容是更为丰富的。但是教育的哲学不能够在极端的事物面前闭上它的眼睛。相反，它应该面对这种不舒适的和矛盾的事实，而不屈从于这些事实，不成为这种事实的拥护者。

### 文化集权主义

“商业就是商业，而不是任何其他东西。”这句咄咄逼人的话击退了人们对它是否就是真理的些许疑问。设计的教育应该将学生的意识引向他的社会责任，并使他们对以下想法产生免疫：即将产品或商品视为一种纯粹的商业。商业仅仅是社会的一个方面，而不是全部——但它经常试图宣称自己是全部。视觉设计师对这一社会中的视觉文化负有责任。

众所周知，商业所关心的问题并不总是与社会所关心的问题相一致，当人们在传播工业下共同工作的时候是没有人能够避免这一点的。传播工业塑造着意识——以及社会成员的潜意识，它在引导，在控制，在操纵。它享有的权力，以及随之而来的责任，比人们一般认为的要大得多，也比利用它牟利的那些人所愿意承认的要大得多。

一些年以前普通大众对于权力和传播的连结有着相当模糊的想法，至今仍然是这样，这些想法被一系列的出版物所刺激着。当人们对传播工业的程序和利益已经存在下意识地不信任时，这种模糊的假设会突然变成一种洞见，尽管其用语——

“隐蔽的强制手段”确实不算恭维。信息的形式、内容以及支撑它们的意图，成了视觉设计师工作中的致命问题。教育必须使他有所准备，不至于一不小心就接受那些为他设定的角色，因为这一角色会让他被无情加速的商品交易所滥用。

### 视觉传达的领域

到现在为止，关于说服式的传播和它的对应面——非说服式的传播——还是一个几乎尚未涉及的领域。交通运输中使用的符号体系及其机械方面的安排，为了教育目的的传播，科学方面的视觉表达，这些内容都为视觉设计师提供了大量的机会和挑战。这些传播并不像海报、广告或者电视节目中的说服式传播那样主要依靠经济来推动。

在乌尔姆，我们可以轻松地进入这个崭新的领域，因为我们履行着培养多面手而非专业人才的原则。我们并不是在训练一个专业的字体设计师、包装设计师或是图形设计师，而是一个有着足够的基础知识，能在毕业后使自己适应任何环境并在必要的时候使自己成为专业人才的视觉设计师。

# 1965

## 视觉/字句修辞法<sup>①</sup>

[德]郭本思

郭本思和托马斯·马尔多纳多都是最早尝试把语义学的概念付诸设计实践的设计师。在1965年乌尔姆设计学院关于符号学的研讨会上，马尔多纳多提倡现代修辞学这一经典的说服的艺术。郭本思和马尔多纳多继续为英国Uppercase出版社和乌尔姆杂志撰写了许多关于符号学和修辞学的文章，为设计师考察这一领域提供了重要资源。郭本思于1965年3月在斯图加特的图形经营工作组（进行图形设计及其产业的工作团队）最先发表的关于视觉和字句修辞的文章里提出，作为描述和分析广告现象的工具，现代修辞学系统需要被符号学理论更新。使用这种使人畏缩但又精准的术语学，广告信息的“劝诱结构”能被暴露出来。他概括道：“没有修辞的信息，是白日梦。”传达设计的行为一定会不可避免地把修辞策略带到行动中去，公平客观的概念从而成为一个神话。1966年，在美国出版的《零点》（Dot Zero）杂志里发表了郭本思最新

---

<sup>①</sup>摘自诺曼·贝尔·戈蒂斯《流线型》，《大西洋周刊》（Atlantic Monthly），（1934年11月）：553、556-8。



的评论译文，他趁机会修订此文，使之更为尖锐。

（陆江艳）

修辞的坏名声还没有堕落到事实上已经被遗忘的地步。它从古代流传下来，带着古老的光环，第一眼看起来让它处理广告信息不是那么合适，因为广告是现代的修辞。然而它显示了修辞学的现代系统可以是处理广告现象、进行描述和分析的有用工具。本文的目的是解释它何以如此。

古希腊把修辞（雄辩的艺术）分为三个部分：政治的、法律的和宗教的。首先是政治家、律师和牧师成为修辞的老手，因为对公众演讲是他们的工作。他们的目标是得到一个明确的决议（在竞选战争里），灌输一个判断（关系到围栏后面的囚犯），或者唤起一种心情（在宗教仪式上）。修辞的领域是文字游戏的领域，是词语的战争。

修辞分为两种：一种是关系到说服含义的使用（带修辞色彩的 *utens*），另一种是关系到描述和分析（带修辞色彩的 *docens*）。在修辞里，实践和理论是紧密联系的。它通常被定义为说服的艺术，或者对说服含义的研究。修辞的首要目的是塑造观点，是决定其他人的态度，或者是影响他们的行为。哪里有强制性的规则，哪里就没有修辞的必要。如伯克所说（于“动机的修辞”，纽约，1955），“它只能够用在一个只要是自由的人上面……只要他必须做某事，修辞就是多余的。”

这些选择条件在充满竞争的、拥有各式各样商品的市场中实现。顾客被给予了从货物到服务的范围广大的选择，并且它在影响顾客做选择时变得悦人心意。这就是广告的功能。于

是，一个新的伙伴加入了修辞领域中经典的三人组合：政治、司法和宗教；它就是市场。

修辞步骤的条目是没有尽头的。相对模糊的意思已经被精确放倒。修辞的教科书（它们同时也是经典修辞的教科书）在舍弃微妙差别上就像对传统分类不加批判地接受一样著称。术语学适合于拉丁文和希腊文，使得它难以使用这些概念；修辞被超过两千年的负荷压低了。时间借着记号语言学（一种关于标记和符号的普遍理论）的帮助把它带到最新状态。因为，除了它所使用的概念中的矛盾外，经典修辞（完全地处理语言）不再适合描述和分析在有关的字句和视觉符号——也就是文字和图像——方面带修辞色彩的现象。在这里，修辞的实践已经远远超过其理论。

海报、广告、电影和电视广告节目被工业社会不断地制造了出来，它们给信息社会带来了其需要的所有便利，如果人们考虑到这一点，并把它与这些信息在修辞的方面所做的强调的零星努力进行比较，差异就很明显。

在分析广告信息时，经典修辞的五个主要部分可以减少到唯一一个有用的部分：第三个，掩盖对材料在语言学上和格式上的明确表述。收集、排列、记忆和说话的规则都可以被大大忽略。修辞的格式方面主要表现为带修辞色彩的样式，在昆体良之后可被定义为“用新的方式说话的艺术”，或在伯克之后可被定义为“改变文字的含义和应用，以使得演讲更加温和、生动和具有冲击力。”按照经典理论，修辞样式的本质在于从演说的一般用法中脱离出来，目的是使信息给人以深刻印象。

这些样式分成两个种类：（1）文字样式，对词语的含义或词语在句子中的位置起作用；（2）概念样式，对信息的形式和组织起作用。记号语言学的术语使它很容易从这些样式中挑选

出来。从每一个符号都有两个方面——即形状和含义——的事实开始，我们得到修辞样式的两个基本类型；每个样式都可以分解出它的形状和含义。如果我们考虑形状，我们是站在句子构造的维度上；如果我们考虑含义——关系物，使用记号语言学的术语——我们是站在语义学的维度上（对象是一个包含了符号所象征一切的术语；它的亚纲就是被指定的、被表示的和意味着的东西。在术语里叫做指定物、表示物和含义。）用这种分类法得到的是修辞样式的两种类型，分别是按照句法的和语义的。当它通过符号的形状起作用就是按照句法的样式；当它通过对象（或指示物）起作用就是语义的样式。我们看交通标识，它的轮廓、色彩和形状安排属于句法的维度，含义属于语义的维度。

筛查和简化经典修辞学的细微分别，我们可以得到字句修辞样式的目录：

#### I. 按照句法的样式

##### A. 变换的样式（从正常文字规则中分离出来）

1. 并置（说明性的插入）
2. 雾化（把句子中的不独立的部分看做是独立的）
3. 附带（把一个句子装入另一个句子里）
4. 反转或倒置（为了强调文字的错位）

##### B. 缺失的样式（文字的删节）

1. 省略（省去可以从上下文中得出的文字）

##### C. 重复的样式

1. 头韵（重复首字母或初音节）
2. 等音（连续地重复发音相近的词或词的一部分）
3. 平行（在从句或句子中重复相同的节奏）
4. 重复（在不同位置重复词语）

## II. 语义的样式

### A. 相反的样式（在一组对立的关系物的基础上）

1. 对立（句子中位置相近的部分有相反的意思）
2. 逆转（用双重否定表达主张）
3. 调解（联合反驳的关系物）

### B. 比较的样式（在对关系物做比较的基础上）

1. 分等级（词语依说服力强度逐渐上升）
2. 夸张（夸大之词）
3. （在假设和特定表达方面有任何一种类似情况的地方，可以把一个词语用这样的方式转移到另一个地方）
4. 掩饰

### C. 指代的样式（在代替关系物的基础上）

1. 转喻（一个标记被另一个代替，这两个关系物有紧密的联系）
2. 提喻（转喻的特例：一个标记被另一个代替，这两个关系物有数量上的关系）

## III. 实效的样式

- A. 假想的对话（说话者自问自答）
- B. 直截了当的演说
- C. 把异议转变为对自己有益的论据
- D. Asteism（对提问和争辩不相关的回答）

在这些从修辞艺术的角度来定义的帮助下，广告副本可以根据修辞特点进行分析和描述。用这样的方式，它的说服结构就得以明了。

语言哲人们的作用在于用信息作对比说服，对比文献的主要观点和指示，对比日常会话和科学用语。若用典型的、保守

的眼光来看纯净的和不含糊的语言，修辞仅仅是一个关于口头说话的窍门手册，一门无需认真的科学。作为回答，修辞高手会争辩说，语言符号的系统含糊是语言能量不可避免的结果，是人类交流的意义不可分割的部分。当没有修辞时，无论能否进行任何交流，研究解决修辞问题时，争论似乎倾向于后者。忽略了所有修辞的感染，唯一简单的、没有水份的信息的例子，就是像对数表、时间表和电话本这样容易处理的东西。幸好交流并不局限于这些，提供资讯的断言会或多或少地混杂些修辞。如果不是这样的话，交流就会陷入纯粹的空洞。

对设计师来说，“纯粹”的信息只存在于沉闷的抽象概念里，一旦他开始赋予它具体的形状，修辞的渗透过程就开始了。似乎很多设计师——被他们给予客观信息的努力所蒙蔽（无论这意味着什么）——完全不会面对这个事实。他们不能使自己接受这样的想法：广告就是编址信息，如果它起到任何作用，它信息性的内容就常常是其次的。

对于这种观点很难不会感觉到一点同情心，尽管它可能是错的。这是在我们竞争的社会中能感觉到的一种特定的不安的表达，是一种对视觉设计师职责的不满的表达，他的能力常常浪费在对商品和服务的假想品质的纯粹表现上。并且相对于产品的琐碎和平凡，这种表现常常在炫耀中冲击着夸张的文本。被指定的、最欣快的就是欺骗。在以提高目的为耻和努力掩饰自己的广告中，欺骗信息和“客观”信息一样多。

一旦修辞的渗透有多种级别，这个观点就屈服了，问题就出现了，不同级别是如何根据数量来评定的。测量和数据是时势使然，它们作为科学的骄人成就而被炫耀。尽管存在对图形崇拜主义——即在单独条件下通过数字术语接受新知识——的怀疑，我们也能大概勾勒出衡量带修辞色彩内容的文章的一个

简单的可能性。在衡量上，我们必须坚持可确定的内容。文章里可确定的内容就是包括了各种修辞图形的数量。对于普通句子而言，在广告中修辞的比率是它的说服指标。如果在一篇文章里出现了10个修辞的地方和5个普通句子，我们可以说，它的说服指数是2。说服也不是专有的，它还没有被定义。所有被假设的都是需要衡量的数据，这就是说服。

字句修辞法为视觉修辞铺平道路。像我们上面提到过的，经典的修辞法是在语言上的界定。但大多数的海报、广告、电影和电视广告节目包含了接连的语言学上的和非语言学上的符号，这些符号不是独立的，而是紧密地相互影响的。因此对于了解典型的图像/文字的结合、典型的符号关系和视觉/字句的修辞符号就有了良好的感觉。

视觉修辞法还是一块处女地。下面我们将进行一些试验，努力去探索这块新的领域。我们的讨论主要建立在一系列广告的分析性解释上。

在字句修辞法的结论的指引下，我们把只关于文字和图像的相互影响的符号切开来仔细研究。字句修辞法的条款常常是用来指明这种新修辞法的概念。在有必要的时候，新修辞法才被介绍。在第一步，视觉/字句符号仅仅是被注意到。分类和系统化的工作仍要做。

定义一个视觉/字句符号，像在字句符号中一样用“从普通用法中脱离”的标准已经不够；因为它不能从脱离的用法中建立视觉和字句符号形成标准的联系。所以，为了定义的目的，依靠可能的、在符号中已经固有的相互作用，看起来将更为适当。因而，一个视觉/字句的修辞符号是两种迹象的结合体，它们依靠其语义特点的张力得以高效地交流。这些符号不再是简单地累加，更是以积累的、互惠的关系起作用。

下面初步举例说明。由于例子的拙劣质量，这里不再复制。

### 视觉/字句的比较

比较从字句符号开始，接下来是视觉符号。

广告：年轻和Rubicam

“敏锐的思想”的表达字句上来自于削尖了的铅笔。广告也一样，从给人印象深刻的广告中站出来的是一整排没有削尖的（=无效的）铅笔的图解。

### 视觉/字句的类似

字句表达对象与类似的视觉表达对象相应。

广告：Esso

“随处加油。”给汽车加油用喂养蜂雀的类似来图解。

### 视觉/字句的转喻

字句符号象征的对象被有真实关系的视觉对象符号视觉化了，如：原因代替结果，工具代替行动，生产者代替产品。

广告：Esso

“要精确！”字句上命令式的表达被工具（一个千分尺）的视觉化实现了。

### 视觉/字句链

一个主题由词语开始，用视觉的方式继续和完成。

广告：时代杂志

“哪儿有烟”。

### 视觉/字句的否定

字句符号否定视觉的表达。

广告：Kardex

“我们没干这个。”图像被口头声明抵偿了。

### 视觉提喻法

字句对象用视觉化的方式表达，用部分代替整体，反之亦然。

广告：Kardex

“你会发现Kardex在大多数不太可能的地方出现。”婴儿是象征整个托儿所的视觉符号，并象征所有“不太可能的地方”。

### 字句规范

视觉符号仅仅为了理解才在必要的时候随着正文出现。

广告：Elizabeth Stewart

“Elizabeth Stewart 游泳衣”。

### 视觉的替代法

由于视觉符号的外形特征而被另一个替代。

广告：通用自动计算机

“Geizkragen”（“贪婪的衣领” = “吝啬鬼”）。比喻性的词被图解为穿孔卡片弯成衣领的样子。

### 句法的层进法和突降法

一个纯粹的视觉图形。

广告：通用电气

“不装到盘子里，怎么做冰块。”一系列的图像实质上是



镜面对称的形式，中间的图像是转折点。从这一点往下，照片变得更近、更详细；从这一点往上，又后退到远处。

### 视觉/字句平行法

视觉和字句符号代替同一对象。

广告：Dow

“我们制造塑料包装……”用塑料瓶的图解说明此声明。  
“我们用鼓来做包装……”用平行的鼓的图解补充说明。

### 视觉/字句平行法

视觉和字句符号代替同一对象。

广告：VW

“你永远不可能远离大气。”插入一块浅灰色，把字句上感受到的空气的丰足用视觉化体现出来。

### 联想的干预

用一系列视觉符号的图解，把一个字句符号从系列中突显出来，引导观众达到另一个视觉符号对象。

广告：Smirnoff Vodka

“每喝一口就像过一个假期！”“假期”的字句元素跳出这句话，用打开的舷窗、日落和平静的海的含义图解出来。于是伏特加和假日被联系到了一起。

# 1967

## 版式即网格<sup>①</sup>

[英] 安东尼·弗洛绍格

安东尼·弗洛绍格（1920—1984）是英国从事新版式运动的先驱之一，也是战后英国公共设计的关键人物。他先在中央美术与工艺学院读书并任教于此，后来来到伦敦皇家艺术学院，他坚定而果断地坚持非商业性版式的设计，持久地影响了英国一代平面设计师的观念。1957年—1961年，他在乌尔姆设计学院教授平面设计和视觉传达方面的课程，并持续地发表了一些文章，这些文章中的观点都是对于设计师杂志艺术编辑布赖恩·格里布里早期发表过的关于网格技术运用的回应。而安东尼·弗洛绍格在他的非纯理论网格技术框架中，更关注于印刷材料的特质，是一种对于版式世界自身的隐喻。

本文最初发表在1967年的《设计师》杂志上，作者用肯定的语气阐释了新兴的网格技术在新版式运动中具有基础性的、本质的、举足轻重的作用。

（苏欣）

---

<sup>①</sup>最初发表在《设计师》（Designer），第167期。（伦敦，1967年1月）。

提起印刷版式，另外一种称谓即网格技术，是无需过多赘述的。版式这个词汇表示用标准化的元素来书写或印制。使用标准化元素意味着调和这些元素之间的关系。这种关系发生于二维空间，也就是说它们的维度限定在水平和垂直的平面范围里。

我们可以想象出，大约500年前，古登堡所面临的问题是，如何把“永恒的上帝”留存于“这种值得称颂的艺术，人类现正据此印刷书籍，并大大丰富了其中的内涵”。首先，古登堡知晓造纸术的发明（造纸术已在1320年传至科隆）其次，古登堡了解与此相适应的书写墨水的发展……他了解织布机和榨汁机的基本样貌。同时他还通晓雕刻，也熟知金匠的模版和钻孔技术（事实上，他本人就是一个金匠）。那么，古登堡发明了什么？

为了印刷，要将这些字母和字符排列成行，行行相叠，每个字母和它周围的字母在高度和尺寸上要一致，这种关系更重要于每个字母本身的宽度。纵向排列是关键（在笛卡尔的坐标中的Y向）。古登堡的发明就在于可调节的印刷字模，以及不同字符的兼容和区分不同的字符尺寸。这项发明作为一个纵向的网格，在字符安排，组版，分页上起到了作用。

但是排的长度，排列的宽度，又提供了另外一个维度。网格中水平的维度（X）似乎是约定俗成的。体现为排字架组合中必须的标准——可能那时，标准的字符可以被成功地码在一个不可调节的木制容器中，就像前不久报纸版式中的13点排字系统一样。

当然，横向维度的字符排列或“尺度”需要考虑字距变量的惯例，或者字母本身的缩写。如果所有字符从左开始排为一线，像列兵一样一直排列到右侧结束。那么各种各样的网格就

被抄写员直接转换成金属排字的技术。可以说抄写员对于二维轴线的探测远远早于古登堡，早于笛卡尔描述的坐标的规则。

这种情况却约束了那些使用拉丁字母表的人，他们的阅读习惯是由左至右，但这一问题只影响到连续性的叙事文本。早前，甚至在欧洲1500年前的古版本时期，不仅仅是字母，还有其他字符，比如数字码都需要被排列。在对数学规则的探索尝试当中，显示了校正的结果。等式和表格被排列起来。每一个步骤都遵循前面的标准。逐渐在页面上形成一个新的，隐形的轴。

因此，一个世纪以来，对于版式设计的前90年来说，表现出对于斜体字，新字母，（如J和U的留存，如Ω最后也留下来）以及标点符号的可调与不可调排版的探索和发展。1530年以后，人们的兴趣点转移至字母设计的尝试，再后来，机械制版得到改进。

所有后来的工作，直到应作家之需，如布莱克或Mallarme而打破了认为印刷网格是不能改变的成见。甚至对于诗人来说，他们对于版式的理解是网格技术很难胜任他们个性化的叙述表达愿望。

这里有一点悲哀。版式，尽管在艺术院校讲授，并常作为插图类书籍的标题，却更多表现为一个远离艺术、手工艺历史的孤立领域：字体书，装饰和规则的书，标题页（少数书有两张标题页）安静地留在印刷架子上面。版式成为一个排列字母的技术：版式，一种精确微妙的字母形式，一种书法形式，就像罗马的灭亡和拉突雷塞印字（字母，符号）传输系统的流失一样被深深埋葬。

五百年以后，是到重新评估版式技术的时候了。

在建筑中，石头、泥浆、木材等粗陋的东西被统筹安排。

工作被分别委任于不同人群，把手艺人对于处理材料的感受组织起来，把建筑者组织起来，最后建筑师成功构建起建筑作品。当建筑式微之后，今天所有主要的创作都由那样一个人群创造：他们梦想建造白色大教堂，并对新旧材料都有亲触经验或完全的热情。

所以，在版式设计中，早前的日子是试验阶段，试验后来变为规则——之后至此，几乎都是形式上的变化，纸张图案的变化以及在机械设备上非凡的变化，它们已经达到了一个相当的成就。

对于版式来说，“再评估”这样的口号对其本身毫无意义。对于身份、资格的界定意味着知其意义，意味着深谙其理。那么，哪些事是值得做的？比如，对于标准的构成——事实恰如面对统一军队制服。接受并服从显然就是唯一答案。接受网格技术是评估版式的关键所在。

“网格，矩形空间框架，网络，平行网格”或者“网、网状组合，网状结构，网眼，斜纹，群，封套，粘贴，边饰；枝条；编席；编绳，格子架，篱笆，格窗，栅栏，铁栅，铁格架，回纹，金银丝，网组；纱网，结网。”

接受这个定义之后，就是规则的限定。对于要被转为印刷的每段文字而言，不单要决定它的外观还要考虑它表达了什么。去发现是否有印刷语言可以完全而丰满地表达文字所表达的信息。如果没有，版式语法和语义如何必须为确切而饱满的表达而改变？！（如果文字值得推崇，那么上下文如何转变来丰富印刷的标准）跟随这样的诗句：他们扮演了“正规”的语言，（如同广告代理那么愚蠢，他们本是基于这种规则建立了冲击效果和基本意义，看似与之彻底分离，却又总在暗示规则的存在。）让我们看排列的长度——考虑到读者；看一下字

体，它的字号，水平排的长度和水平排之间的行间距。极尽所能去犯错误，同时要思考这种试验可能造成的错误是值得去用更为严肃的态度来探究的。（但是千万不要用面罩遮住认识的眼睛而故意犯错误）只有这样，才能认识到所有的局限性。

现在，所有的一切似乎将有所成，但都未曾远离网格。（只有后者接近真正的术语）我无法想象早期印刷者是否用过这样的字眼，我只能想象这样的概念引导了他们的成功。为了追根溯源，为了确保操作，为了把互相冲突的元素连贯起来，成为一个恒静的中心，需要一个关于版式的知识和认知。接受规则限制：然后，在受限的过程中寻求突破。

# 1967

## 标志设计<sup>①</sup>

[美]杰伊·多布林

杰伊·多布林(Jay Doblin, 1920-1989), 是美国工业设计师, 设计理论研究者。他1942年毕业于布鲁克林普瑞特艺术学院。他曾经被雷蒙德·罗威雇佣, 并为其工作了12年。60年代, 多布林与他人共同建立了世界上最大的设计公司Unimark 国际公司。1972年离开Unimark后, 多布林在芝加哥建立了自己的公司, 该公司1985年卖给合作伙伴继续营业, 仍然在应用与传播多布林的理论。从1947年到1952年, 他成为普瑞特艺术学院夜校主席。1955年, 他被推选管理著名的芝加哥设计学院, 该学院1937年由莫霍里·纳吉创建, 并于1946年起成为伊利诺理工大学的一部分。通过32年在大学教书的经历, 多布林影响了成千上万的设计师, 并把这种影响传播到全世界。多布林对设计政策的影响同样深远。1959年, 多布林曾经帮助日本国际贸易和工业部改进出口法、设计实践和学校, 最终提高产品的质量。

多布林的这篇文章于1967年发表在纽约的《零点》杂志上, 在文中

---

①首次发表于《零点》(Dot Zero), 第2期, (纽约: 1967年)。

论述了标志符号在传达信息时所起的作用，图形标志和字体标志所包含的要素，以及这些要素在传达信息时表现出的不同的力度和深度，对新公司的标志设计和老公司的已有标志的优化设计都起着积极的指导作用。

(孙海燕)

我们日常使用的标志完全可以成为非常有价值的商业资产。它有可能是一个公司财富中最具价值的物品，其价值甚至超过了公司的产品、机器、厂房等等。一个标志可以成为许多关键点的中心，在它身上依附了一切活动的意义。例如，卐字，一个意味着吉祥的标志，但在另一个侧面，它却成为极端爱国主义和恐怖主义的象征符号。William L. Shirer在他的《第三帝国的崛起与衰落》一书中指出，希特勒的角色其实是一个平面设计师：“1920年的夏天，希特勒——那个失意的艺术家如今成为了宣传大师，他提出了一个鼓舞人心的想法，这一想法只能被视为是一种天才的乍现。他发现纳粹党缺少一枚徽章、一面旗帜、一个符号，它们都可以用来表达一个新的组织的立场，并迎合民众的想象力——民众，就如希特勒所推断的那样，是一群需要有面鲜明醒目的旗帜来指引、并让他们为之而奋斗的人。经过深思熟虑和不计其数的尝试之后，他在各种设计结果中选中了一面红底色的旗，旗的中间是一个白色的圆形，上面印着一个黑色的卐字。这个钩状的十字——德国纳粹党党徽——卐，虽然这个借鉴来的符号更多地来自古代，但是却成为纳粹党和纳粹德国最终确定的一个强大的且令人恐惧的符号。”



“希特勒对他那独一无二的创作得意洋洋。‘一个标志符号就应该是这样的！’他在《我的奋斗》中感叹道：‘红色象征我们这个运动的社会意义，白色象征民族主义思想。卐字象征争取雅利安人胜利斗争的使命’。”虽然希特勒设计这个符号的意图和结果是险恶的，但他仍然得算作是本世纪的标志设计师。

一个标志是用来识别制作者或所有者的一个有特色的字母、词语、装置或符号，通常用于商业目的。但是这样简单的描述其实无法明确定义标志作为一个传达信息的媒介是如何起作用的。那些来自交流理论的各种思想根源和有趣的概念可以被引用来阐明标志所起的作用。这些思想包括信息交流的网格、符号体系的八种形式、多义性的范围，和语义的差异。信息交流的网格表明标志是如何适合于不同交流形式的。

### 信息交流的网格

我们赖以交流的手段由两种类型的符号支撑着——线性连续式符号和表象描述式符号。线性连续式符号是字母形式的，包括字句式的符号和数字式的符号。表象描述式符号是用来看的符号，它包括模型、照片、图画、制图等等。线性连续式符号，字母和数字必须一个符号接一个符号地挨个儿读过去，然后它们的含义才会在一个整合起来的含义中形成。而表象描述式符号则完全不是这样的。它们会作为一个整体立即被识别，被理解（除了例如霓虹灯标记中常用的那种依次点亮每一个字母的做法）。这些符号类型——字句式的、数字式的、视觉形象化的——可以被放入同一个母体，来对比四种方式的交流功能：识别、指示、意义、美学。

识别是交流中的实用部分，通过符号来描述一个人、一个

组织、一个事物，或者是一个想法。名字、尺寸、肖像都是一些识别形式。

指示是对如何继续进行某事给予指导性的说明。指示可以存在于文字式的菜谱、数字式的公式，或视觉化的箭头标志中。

意义，在交流中是信息且事实上无可检验，它需要进行解释。像“我爱你”、“不祥的13”这样的文字，或凯迪拉克车尾上的鳍状尾翼，情绪、偏见、看法都会使这些信息变得模糊，从而具有了可转换的多义性，并且通常主观的反应超越了交流的实际使用部分。

美学通常在交流中使信息更加美观和富于表情，当然这些美学作用也会体现在组织的活动中和赠送的礼物中。诗歌和绘画是美学符号的表现形式。

标志是清晰明了的识别符号——通常是视觉化的和文字式的，偶有数字式的。但在视觉识别符号和视觉指示符号这两种标志之间还存在一些混淆的地方。

表象的指示性符号目前是视觉设计中的一个重要分支，尤其在拉丁国际语的使用中。交通信号、机械操控、方向的指示等等，都越来越多地使用视觉符号而不是文字符号了。这些在文字化的语言和视觉含义之间建立联系的尝试十分迷人。但是，许多这样的符号都让人失望，因为要试图在交流中传递复杂的信息，符号比词语更加让人感到晦涩，并且对于单独的表象化符号而言，其信息也很容易受到影响。大多数标志成了象形文字而不是符号。指示性符号是从标志中分离来的一个科目——虽然它们在设计思想上有许多共同点，但其实是完全不同的事物。信息交流的网格可以帮助解释这一切。

## 符号体系的八种形式

标志符号有两个体系，图形标志（brandmarks）和字体标志（logotypes）——所有的符号都平行地分开在表象描述式和线性连续式符号这两种类型中。

标志可以被分为两种类型——字体标志，有特色的字体设计（letterform）；图形标志，有特色的图形设计。

八种形式之一的字体设计标志构成了标志符号中的一大部分——无论它们是单个的字母、数字、像字母的标志，还是由一组字母组合起来的图案，或是连合活字标识。

表象描述式的标志符号被分成六个合理的视觉类别，它们包括物体形状、人物形状、植物形状、动物形状、无机物形状，和几何形状。任何一个图形标志肯定是这其中的一个，或者是这些符号的一个组合形式。

色彩，第八个识别要素，通常被谨慎地指定使用以支撑线性连续式符号和表象描述式符号。色彩识别通常被用于团队制服、加油站、赛车、旗帜等等。色彩为识别带来了许多有趣的问题，在这里就不讨论了。

将表象符号相比较于连续式符号那几乎无所不及的交流能力时，前者通常具有明确的、固定的意义。两者经常结合在一起使用以相互支撑。在广告、教科书、戏剧等门类中很容易看到这一现象——通过图文并茂的形式来传达包罗万象的综合信息。这正好导致了图形标志的第一个问题。

## 双重标志

大多数关于标志的文本一开始都告诉读者，标志是表达团体个性特征的一个关键要素。但是，这两种标志——图形标志和字体标志——是被设计出来的。图形标志的设计是一个有竞

争性的且值得做的游戏。每一个平面设计师都曾经被要求过设计图形标志。但事实上许多平面设计师什么也没做。图形标志设计在今天是比较昂贵的。在设计界流传着一些因为想得到更加闪亮的名字而为图形标志设计支付10万美金的故事。许多设计师编造出一个图形标志，然后就离开了，还为企业管理制作了一些无用的应用型计划。这就好比医生卖一种药却要治愈各种疾病一样。

但是企业的经营者却去订购甚至是要求得到一个图形标志的设计方案，因为每个企业都有一个图形标志。他们也满意这些视觉作品，因为它们同时也恢复了不断提升的团队信念。看起来对于图形标志的需求其实是一种深层的心理需求——即需要得到满足感。

经过一套昂贵且漫长的重新设计的程序后，大部分公司得到了两个标志，图形标志和字体标志。大部分公司的个性化手册都体现了如何正确地分开或结合在一起使用这两个标志。对于参与到信息交流中的品牌特性而言，双重标志是一个根本性的错误。其实对企业来说，首要的前提是得有一个标准化的、始终如一的标志。要让大家忍受两个标志其实是一件很讨厌的事，并且在任何一个方案中要包含两个标志也很容易出错。像在印有公司抬头的信笺纸上，在半成品材料的外包装纸上，在包裹盒上、卡车上、建筑上等等这样的地方，他们觉得仅仅有图形标志可能不足以体现公司的个性特征。字体标志就通常被紧贴着图形标志放置在一起，以确保鲜明的识别性。只有很少的制造商敢只用图形标志。双重标志的使用导致了拖泥带水且零星混乱的设计。

Borden公司的视觉记忆测试

Borden是一个有代表性的公司，它使用了两个广为人知的

标志——“Elsie”和一个红色的字体标志。视觉记忆测试是在视觉实验室中进行的一个速度实验，通过公司正在使用的图形标志“Elsie”、字体标志“Borden”和两个标志在一起这三种组合形式来进行。向90个回答者在持续1.5秒的时间里展示这三组标志。

当Borden的字体标志单独出现时，97%的回答者能够正确识别出来。附有“Elsie”的雏菊图形标志也是Borden的商标，有74%的回答能够识别出来。Borden的字体标志和“Elsie”图形标志在一起出现时，87%的人能正确识别出来。因此可以推断出一个毫无悬念的结论，字体标志的识别率最高，图形标志的识别率最低。当两种标志同时出现时，对于字体标识的正确反应降低，额外的视觉负担限制了信息交流的效率。这看起来也符合其他心理学的研究结果——它们证明了当眼睛在一个有限的时间段内被要求看更多东西时，正确的感知能力就会降低。在字体标志的上方增加的图形标志可能恰好造成信息传达水平的降低。普通的购物者在超级市场里选购物品的十五分钟里必须扫视2000到3000个商品信息，如果考虑到这样一个事实的话，其实就意味着每个商品信息映入眼帘时得到的时间还不到半秒钟。考虑到还有除标牌以外的信息也需要与消费者进行交流，我们为什么还要在人的知觉系统中载入额外的信息呢？

### 多义性范畴

多义性范畴是另外一种分析方法，可以用来帮助澄清在各种各样的交流形式中标志所起的作用。

多义性和Martin Krampen的“编码技术图表”（Dot Zero 1）密切相关。

多义性可以被形容为一个简单的来自真实与符号的反比算

式 ( $R=1/S$ )。真实性降低，符号性就增加——反之亦然。注意，上升的那部分比率在真实性的那端不会达到底部。这是因为对于所有感知而言，接收者总是会付出努力。当在知觉系统的作用下真实的事转变成信息，这个偏置效果就发生了。在符号的那端，它可能在梦境、思想、幻觉等等这样的意识中得到了100%的信息。

多义性可以被粗浅地分成四个类目。

第一个类目被称为表象的模型，包括非常接近真实的象征符号。在最真实的层面，这个模型是立体的，并且尽可能地接近真实物体。这包括大批量生产的产品的样机，用来展示服装的人体模型等等。真实的范本是不会变成实体大模型或比例模型的，它们传达着真实物体的全部表象。距离真实再远一些，如透视画、舞台布景等等这样表象的模型已经超越比例，开始改变深度、厚度、比例、色彩等等。

第二个类目是表象的插图和图示，于照片或电影摄影一起出现的。这些图像通常是二维的，也相当能传达关于真实的大量信息。通往多义性范畴的下一步将是手工绘制的照片直到印象素描和卡通的许多图标。

符号的第三个类目是表象的图解，包括图表、机械制图、示波器描摹的轨迹等等。形成这一部分符号的知觉反应需要通过更高要求的培养。

第四类目包括表象的符号。日本国旗，白底色上有一个红色的圆形就代表日本，就是这样一个例子。如果我们不知道白底色上的红色圆形意味着日本，那就是损失了100%的信息。这就是表象符号的缺点。在这里，知觉者所起的作用必须非常大，否则所有的交流形式都不会存在。

较之于真实世界，知觉者这一方面要发挥更大的努力才能

参与到符号系统中。相比于符号而言，模型是真实的，十分容易理解，而符号则有可能毫无意义，除非知觉者已经对于需要接收的大部分信息已有所准备。

作为表象的符号，线性连续式符号同样也属于第四类目。我们必须了解这两种符号群是无论如何都会出现的。所不同的是，在没有语言障碍的情况下，通过使用线性连续式符号传统上的意义（与之相反的则是表象式符号要么全有要么全无的机制），知觉者方面固有的知识仍然起作用。

这种需要通过有准备的知觉者合作完成的对于符号的理解被称为穿透度。

### 穿透度

当浏览一本标志书籍时，有两件事使我印象深刻。首先是设计师在设计简洁匀称的符号时所体现的美学智慧。其次是从这些标志中我能识别出来的标志很少。最近我购买了一本《世界标志与符号》，这是一本设计精美的大部头，其中收纳了763个标志。我翻书细数了一遍那些我知道的标志。我能确切认出来的有34个。我去掉了一组为东京奥运会设计的标志，它其实不是商业标志，而是指导性符号。我认识的这些标志大部分都是依靠标志中的词语而建构起来的。

学会阅读标志就像学会阅读中国的文字一样。你必须掌握3000个字才能被认为是有读写能力的人。我突然发现自己原来是个标志文盲，这让我觉得已经被排除在流行之外。我认为，从信息交流的效率来看，对于大多数公司来说，标志不仅仅是在浪费时间，而且在事实上也会成为有害的东西。标志会在公司的品牌进行信息传达时分散掉更多方面的内容。另外，由于在标志上投入了大量的时间与金钱，就要求在它的目标群体中

始终能够获得穿透度，这将会限制标志信息传达的效率。

大多数标志以它们难以辨认的含混形象和它们的低穿透度结合在一起，它们只比装饰多了一点点用处。装饰在图形和产品中扮演了一个有用的角色。它们给予设计师一个用来表现的视觉要素（就像女性身上的一件珠宝一样）。这与人类眼部活动的需要以及人类视觉高潮的需要有关——它是一个吸引力的中心。电冰箱大大的空白门上被装饰了王冠、字母、盾形纹章等等，相反它的机箱内部却很贫乏，除了视觉活动的需求之外，再也没有其他理由能解释这一现象了。在一辆汽车前部和后部的视觉中心上，它显露出马车的样子、印度火箭的样子、武器装备的样子等等。在交流的关系中，这些符号中的大部分是令人费解的。它们仅仅是为了获得满意的视觉活动的纯粹装饰。

除非一个图形标志的意义传达给了每个人，包括那些观念看法已经落伍的人，否则它就成了一个毫无意义的装饰。这个教训会成为一个漫长且昂贵的过程，并且也必定会被延续下去，因为新的观看者正在源源不断地进入市场。

为了让人们立刻领会图形标志的意义，一些图形标志已经获得了足够的穿透度。如果一个图形标志能够达到很高的穿透度（它的参照人群的90%能识别出来），那么它就可以承担重要的工作职责了。一个高穿透度的图形标志的经典案例就是红十字标志。最初的设计来自反相的瑞士国旗，后来红十字发展成一个充满力量且在瞬间就能被认知的富有内涵的标志。无论红十字出现在信笺抬头、臂章、救护车、医院等等地方，都能从它包罗广泛的意义上获得识别度和传达效果。很难想出一个比这个图形标志所提供的更好的方法来传达这些信息了。

不过，红十字是独一无二的。有些图形标志在美国也享有



相当大的穿透度。美国国旗、可口可乐、CBS的眼睛标志也许享有超过80%的穿透度。不过书中所展示的大部分标志的穿透度还不到5%倒是真事。对于大多数公司来说，获得高穿透度是一件不可能的事。

当一个标志获得了充分的穿透度之后，人们就不再把它看成是一个设计，而是直接把它看做标志的意义。这一点在优秀的字体标志中表现得特别明显，事实上，人们看到字体标志已经停止阅读它的文字（连续的）而是简单地识别它们（表象的）。这看起来就是设计师设计字体标志的目标，即一个标志既是特别的，也是易读的，它可以承担两个任务。在Bror Zachrisson[Dot Zero 1]的文章《关于易读性的问题》中有一些评论就是支持这个观点的：“领会整个词语就象掌握单独的字母一样快。那些感官化的词语比非感官化的词语阅读起来速度更快。那些非直接的词语通过视觉能够被理解，而单独的字母却不能。那些形式有特征的词语比外形更加规律的词语在一定距离外更容易被阅读。显而易见，一个词语或标志的深长意味，它的构型和格式塔（完型心理）的力量在认知能力中起着重要的作用。”

一个词（甚至是多个词）只要能在一瞥中被感知被理解，它就能超越连续性的阅读并成为—个表象描述式的符号。比如可口可乐现在已经被大多数人看做是一个表象描述式符号，而不是线性连续式符号。它不是被阅读的，而是被识别的。虽然可口可乐还是一个充满过去的流行风格的标志，而且是那种老一套的不简洁的字体标志，但它仍然能起作用则是因为它已经获得了很高的穿透度。[……]表象的图形标志虽然有吸引人的造型和装饰，但通常是差劲的交流者。没有了强劲的穿透度，一个公司还不如不要有图形标志，除非字体已经被组织进了图形

标志里。另一方面，字体的含义极少在知识社会中留下疑问；但是在传统的印刷形式中，它们就失去了能够引发即时认知的个性冲击力。

理想的标志是一个简短的词或字母组合，它们既能被阅读又有着出众的表象化外形。针对这些特别的字体设计标志，也许将会杜撰出一个新的名称，叫“logographs”或“logograms”。按照字典来看，这些名字也许不够精确，但是它们中的一个可以被用来代表这种特殊意图的符号。美国的趋势是优化字体标志设计，将字母适合进一些形状里（椭圆形或圆形）进行线性排列的旧方法已经终结了，代之以将字母用对比强烈的色彩和样式，排列成讨人喜欢的干净利落的线条。

大部分现代欧洲设计正在避免设计图形标志而通过字体设计来传达一个公司的名字。一种小小的Helvetica小写字体承担了全部的工作(缪勒综合症)，这当然是单纯和直接的交流。

对于我来说，图形标志和字体标志两者中的任何一个都比过去几十年王室的图形标志要强。我觉得，不再有诸如王冠、羽毛、马、狗、树、雨、箭头之类的标志贴在那些关键部位或机器上，就已经很让人满意了。



现代主义之后



# 1965

## 任何速度都是不安全的<sup>①</sup>

[美]拉尔夫·纳德

拉尔夫·纳德(Ralph Nader, 1934— )生于美国康涅狄格州的温斯泰德(Winsted),黎巴嫩移民的后代。他先后毕业于普林斯顿伍德罗·威尔逊公共和国际关系学院(1955)和哈佛大学法学院(1958),是美国著名的律师、消费者权益保护者和绿党领袖。

1965年,纳德出版了《任何速度都是不安全的》一书,书中揭露了美国汽车业中普遍存在的诸多弊端,尤其是在汽车安全性能问题上的不负责任。他特别分析了通用汽车所生产的一款名为Chevrolet Corvair的轿车中所潜藏的种种不安全因素(该车型不久之后即停产)。纳德的谴责之声在美国引起了极大的轰动,该书成为畅销书,纳德也被公认为保护消费者权益的斗士。1966年,纳德被法律界、消费者协会、环保主义者以及2000名绿色和平组织者推举为美国交通与汽车安全运动的领袖,

---

<sup>①</sup>节选自拉尔夫·纳德,《任何速度都是不安全的——美国汽车设计的种种危险》(Unsafe at Any Speed: The Designed-in Dangers of the American Automobile),(纽约:戈罗斯曼,1965)一书的第六章“设计师:值钱的是曲线”。

公众向政府部门施加压力以提高美国市场上所出售的汽车的安全标准指数，这场运动对日后的汽车设计产生了深远的影响。

本文节选自纳德的那本历史性著作，作者针对美国汽车工业中“样式高于安全”的生产及经营理念展开了猛烈的抨击。从亨利·厄尔开始的商业主义的样式设计第一次受到了强烈的质疑，这也引发了设计界的深刻反省。

（邹游）

造型设计师在汽车业中的重要性通常会在评论家的不友好态度中变得晦涩暧昧起来，因为评论家们常说：“设计师创造了‘华而不实的战车’——即用‘多余的钢铁’制造出了数目惊人的琐碎的细节”；或者，用道德家的话来说，汽车造型设计师所从事的工作是“堕落的”、“浪费的”和“肤浅的”。

当然，汽车造型设计师的工作不应当被如此轻率地定性，因为无论他们给出的汽车视觉造型在人们的价值观里是多么的昙花一现和无关紧要，出于维持年度销售量的目的，汽车公司的最高管理层都会把他们的作用作为先决条件考虑——对于一项每年至少投入20亿美元的产业来说，没有一个环节可以被掉以轻心。

而事实上，消费者每年对于新款汽车的需求最初往往要通过造型设计师手中的微型模型来得以体现——这倒没有什么值得惊奇的——因为“最新”在内容上即意味着“几乎完全的风格化”，因此在产业化发展过程中，汽车机械功能上的创新总是被局限在次要的考虑位置上。

但是，当事关汽车的安全问题时，这种限制规定就会呈现

出两种不同的局面：一方面，汽车的外观造型与机械性能的提升都需要研发资金，而制造商投入汽车生产的资金总数却是有限的，如此一来，制造商势必会转移开发造型的一部分资金来用于汽车安全性能的研究；而一方面，造型设计思想往往会与机械功能的设定产生冲突，在约定俗成的“外观决定销售”的行业惯例下，汽车的风格造型却又成为制造商们优先考虑的因素。

风格化特征高于机械安全的观点在通用公司的发展历程中是这样被描述的：“对于门锁、电子设备或者把手的选择，是由风格需求来进行规定的……车身时尚的变化将迫使门锁和把手必须被重新加以设计。”另一个典型“风格优先论”的场景在汽车最终的喷漆和镀铬工艺流程之后上演——当制造商将闪闪发亮的崭新汽车开到经销商的地板上的同时，也给他们带去了危险的信号。而作为外形缔造者的汽车造型设计师却大可以享受创新概念所带来的荣誉感，哪怕这些概念或许会引发某种全新的有害后果，例如，可拆叠硬顶车篷和无梁柱汽车样式显然都是通用公司风格化成员中的一份子。

[……]

汽车机械的系统化设计可以将对于行人的伤害减小到最低程度。绝大多数的人、车相撞事故会造成伤害，却不足以致命。大多数此类的相撞发生在车速为每小时25英里的车速之下，而纽约市所提供的数据显示，在汽车车速低于每小时14英里所造成的交通事故中，造成人员死亡的事故却占有25%的比例，这似乎十分清楚地表明，并非是车速，而是汽车的外部设计在极大程度上造成了对于行人的剧烈伤害。然而，汽车外部



的功能设计在造型设计师眼中还显得如此无关紧要，因为在受雇于汽车公司之前，他们并不需要递交一份关于人车相撞事故问题的考试卷，这些汽车公司的通常做法是既不公开提及任何碰撞实验，也不发表就这些问题所进行的机械安全研究成果。

但是有两篇论文在现有汽车技术文献资料当中不容小觑，一篇的作者为亨利·维克兰德（Henry Wakeland），另一篇的作者则是洛杉矶加利福尼亚大学一个机械研究小组。维克兰德在文章中推翻了一个名存实亡的说法，即当行人被汽车撞倒时所造成的伤害与被汽车外部造型结构刮蹭、碰撞后的结果并无差异。他指出重型卡车通常对人并不能形成致命的撞击，在形成人员死亡的交通事故当中，生与死的权限往往是掌握在汽车外部构造的安全与否上面。维克兰德的结论是建立在对1958年~1959年发生在曼哈顿地区230起连续不断的致命交通事故及其尸检报告进行研究的基础上的，一桩又一桩的案例向人们揭示了汽车外部造型装饰，例如尖锐的保险杠、防护侧翼、前车灯罩、装饰用金属牌匾以及鳍状平衡板等等零部件给人们所带来的致命伤害。他还发现某种保险杠的构造非常容易将行人的身体刮倒，因此这就大大增加了汽车从行人身体上碾压过去的危险系数。

[……]

通过减小外部造型风格上的差别来缩小汽车间的安全差异并不能够被视为是对造型设计师的权威发起的挑战，但是与之相伴而来的，也许会造型设计师关于机械性能方面的“江郎才尽”的沮丧感，即使他们在汽车公司中总是占有稳固显赫的地位，本身缺乏创新精神的公司管理层还是慢慢地将目光投向

了充满技术想象力的机械工程师的身上。福特公司副总裁唐纳德·费雷（Donald Frey）在1964年1月发表的一次演讲上就曾经说过：“我认为用于汽车业的产业技术革新已大不如前，并且还在持续地下滑。机械化的传送技术（此项技术于1939年被采用于大批量的工业生产）是最后一次主要的工业创新。”

费雷的顶头上司——亨利·福特二世（Henry Ford II）却似乎在这次演讲中惹来了麻烦，他说：“当你想起最近两代技术革新中那些数目众多的科学程序时，你会惊奇地发现有关当今汽车基本构造原理的创新却微乎其微，在汽车工业大军中的先锋力量对此显得十分陌生和疏远……我们需要的是在全新理念下的生产发展，而并非在旧的理念下的精益求精。”

当然，这两位汽车业的巨头显然没有将其中的二者联系起来——即如果一个生产企业尽其最大努力并倾其所有来进行风格概念上的优化，那么它必须是建立在机械功能更新的前提下，否则，安全将被可悲地放慢步伐。

# 1966

## 视觉的衰落<sup>①</sup>

[加]马歇尔·麦克卢汉

马歇尔·麦克卢汉（Marshall McLuhan, 1911 - 1980），加拿大传播学理论家和教育家，是20世纪最负盛名的媒介理论家之一。他一生拿了5个学位，这给他打下了博大精深的基础，使他能够完成一次又一次的学术转向。从20世纪40年代起，他陆续从文学批评转向社会批评、从文学转向传播学、从单一学科研究转向跨学科研究，到20世纪60年代后期，其声誉达到顶峰。接着，在数字化的20世纪90年代，新一代读者开始注意到，这位加拿大教授在技术、媒体和社会方面的观点中对“地球村”有着独特的洞察力。其主要著作有《机器新娘》（1951）、《谷登堡的灿烂群星》（1962）、《理解媒介——人体的延伸》（1964）、《媒介就是信息》（1967）等，他把自己的观点归纳为三个著名的理论：媒介即信息论、人体延伸论、“冷”“热”媒介论，在世界范围内产生了广泛的影响。

---

<sup>①</sup>首次出版于《零点》（Dot Zero）no.1（纽约：1966年）。

麦克卢汉为纽约的设计杂志《零点》(Dot Zero)撰写此文,重复了一些类似的观点,即人类凭借媒介技术的进步使其自身的感觉器官功能相应地延伸,如印刷品被看做眼睛的延伸、广播是耳朵的延伸、电视是眼睛和耳朵的同步延伸等等。麦克卢汉声称,电气革命使排版工作者能自由地设计,这一设想预示了20世纪90年代的实验数字化排版。另外他在文中还预见早期剧院和音乐电视对孩子们渴望图像所产生的吸引力。

(陆江艳)

在最近的得洛斯(Delos)会议上,代表们共同探讨“人类安居的危机”。一个需要考虑的基本问题就是在未来的四十年至五十年时间里,将会竖立起比之前的六千年更多的建筑。按目前建造的速度,每年比前四十年至五十年有更多的空间被围住。这种变化和发展的速度比其他任何人类活动都要快,这是建筑师和规划师所理解不了的。当他们担心人口“爆炸”时,电已经使世界内聚或收缩成了一个小村庄的维度。

对建筑师和城市规划师来说,有一件事很清楚,建筑在速度和体积上的巨大增长,需要全新的方法解决设计问题。喷气式飞机的机组成员对此必须有与徒步旅行者不同的理解。但恰恰是那种在高速运动下养成的宽广的眼界和深刻的洞察力,使得在低速运行中所无法获得的认知模式也成为可能。在一万二千英尺的高空,地球还像是再现的油画。到了三万五千英尺的高空,它就成了抽象的设计。当视觉成分降低,触觉的和肌肉运动知觉的成分就增加,显现出的设计也最为纯粹。在这个世界上,当变化成为我们唯一的永恒,速度就成为陀螺仪

的可靠因素。就像喷气式飞机的飞行员一样，今天我们的整个社会是靠仪器生存，而不是靠独立的人类感觉而生存。

通过电，人把他的神经系统向全球延伸。较早的延伸或技术是身体断断续续的延伸。衣服是皮肤的延伸，车轮是脚的延伸，手稿是眼睛的延伸。然而，几个世纪来逐步的、断断续续延伸的机械化已经突然被我们的系统中电子延伸的完整电路所逆转了。随着这样的电路，我们很快地从车轮的世界和分门别类的数据世界中脱离出来，进入到一个模式认知的世界。学习过程本身能够从数据获得的阶段进入到发现的阶段。

即时的交流确保了环境和经验的所有因素能在相互作用的状态中共存。正是这种相互作用产生了一种对于形式和设计的认识，然而在一中较低的移动速率下，留给人的只是一些小平面和视点。要说图案或设计并没有在高级的视觉文化或文学艺术文化中繁荣，这不是自相矛盾的话。工业社会把视觉感觉推向孤立的境地，因为过程的分裂与分析已屈从于机械化，并且它们被视觉手段操纵着。在功能方面，孤立和吸引是视觉的能量所在（这种能量不被其他感觉分享），这对于机械化过程来说是不可缺少的。并且设计也经受着这样的孤立。但是随着神经和“反馈”的电子延伸，视觉感觉回归到与其他感觉的联系中，尤其是与动作触感的联系。因为电不是机械的或碎片式的，而是一个整体的“回路”。

尤其是通过电视，好像比单独的视觉更加能够实现行动探测触觉（同时包括所有的感觉）的延伸。但是在所有电的现象里，复杂交互的过程中视觉是唯一的成分。并且，自从信息时代以来绝大多数事务都用电子方式处理，对西方人来说，电子技术意味着在他的经历中视觉成分有着相当程度的减少，而其他感觉的活动有着相应的增加。的确，随着电子技术的出现，

我们进入了一个相对黯淡、无意识的世界，那里每个人神经的延伸使他深深卷入其他人的生活里。同时，当这些已经威胁到很多人的独特感觉时，也把我们对生活与事件的状态和意义的认识从一般提高到非常灵敏的水平。

齐格弗里德·吉狄恩（Siegfried Giedion）在他的新书《建筑的起源》（*The Beginnings of Architecture*）中数次引用了这一证据，在任何文明之中，在文字体系之前没有建筑。随着手迹的出现，纯粹视觉的价值作用被放大了，而听觉——触觉综合作用减少了。有了文字体系，垂直——水平的计划才能够从陷入其中颇深的运动重压中分离出来、从接触和声音中解放出来。视觉感觉的独立，提供了在经验理性和视觉化组织时所需要的一致性、连贯性和连通性。触觉、听觉及其余的感觉都没有为空间的建筑“围合”提供需要的一致性和连通性。但是文字出现以前，人有着对独特生命形态的超强感觉，因为有视觉的人本能地想要围绕在一致的、连贯的空间里。书写本身就是把复杂的语言感觉模式降低到单一的视觉模式。并且，现在是电子时代，所有的感觉模式都是同时发生的、易受影响的，排版把它的单调体制强加在人们生活 and 感知的方方面面，它的专制不会再持续下去。然而版面设计师可以从电子革命中收获益处，他第一次能自由地像抽象造型设计师一样利用文字。

我认为，在电子时代，人们第一次能够意识到如何通过他们自己血型上的、心理上的和社会的感觉设想他们现在的模式。另外，他们第一次自由地重建典型的感觉比率，这是他们的文化强加给他们的。我们已经逐渐意识到，艺术承担这样一种角色，它需要“小心”地包裹，被分派给那些感觉中枢营养不良的领域。我们现在开始意识到，当艺术的工作是设计出最

住的理解和让每一天学习发现的过程时，安排整个人类环境就是有可能性的。城市规划师把蒙台梭利<sup>①</sup>方法应用在日常生活里。相应的，由于我们进入了建筑规划的新时代，它要包含一个社会持续不断的学习需要，对于教育者来说，设计开始像工程师一样变得必需。艺术与商业之间久远的鸿沟将会像教育和政府之间的鸿沟一样很快愈合。

随着神经系统的电子延伸，人们之间的交流不仅日益加深，而且还不得不把注意的重点从行动转换到反应上。现在有必要提前知道任何一种政策或行为的结果，因为这样的政策或行为的结果是不会推迟出现的。而这些在此前碎裂的机械时代是没有必要做的，行为的结果是延迟出现的。我们可以静观其变。在电子的速度下不需要等待是有可能的。最耀眼和谐的设计，同时包括了所有的要素和感觉，现在为了最普通的情形而变成一种义务。然而，比如说，版面设计师为了夺回电视机时代孩子们的感觉需要设计一些字体。没有见过电视的孩子接受的字体不适用于看电视的孩子，因为文本的设计要考虑他们的近视问题。

我们还可以引用一个事实，来说明电子信息时代我们的感觉革命，那就是我们大学里的研究生阶段，在机械时代只是给少数年轻人准备的，到今天已经成了整个社会的感知机构。他们研究的课题涵盖了整个社会（例如，受众研究的统计学方法），他们研究的结果（从气象预报到感知事物结构的手段）更加直接地服务于整个社会。

随着大学角色的变化，相应的需要重新设计校园的每个特

---

①玛丽亚·蒙台梭利：(Montessori Maria, 1870-1952) 意大利女医师及教育家，提出了发展儿童潜能的教育方法。——译注

征和课程。这个情形与有人在这些观察开始时的引证不无关系。新的城市将不再是仅仅把房子圈起来或是把人们分散的兴趣融汇在一起，它们应该成为加强感知和丰富联想的直接手段。



# 1966

## 建筑的复杂性与矛盾性<sup>①</sup>

[美]罗伯特·文丘里

罗伯特·文丘里（Robert Venturi，1925-）美国建筑设计师，就读于普林斯顿大学和罗马的美国学院。在为埃罗·沙里宁和路易斯·康工作之后，他与他的妻子丹尼斯·斯科特·布赖恩和约翰·洛奇建立了合伙企业。文丘里的建筑常常展现出一种具有反讽意味的幽默，其重要的委托项目包括为普林斯顿和宾西法尼亚大学设计的建筑、西雅图美术馆和伦敦国家画廊的塞恩斯伯里翼楼。1991年文丘里赢得了普里策建筑大奖。

文丘里的设计哲学主要见于其极具影响的著作《建筑的复杂性与矛盾性》（1966）与《向拉斯维加斯学习》（1972）。文丘里提出了建筑学中“混杂优于单一”的自由主张，提倡对历史传统、大众的商业化建筑以及流行艺术持一种开放的心态。对于那些感觉到现代主义建筑美学中相似的约束性和限制性的年轻建筑师，文丘里产生了深远的影响。

---

<sup>①</sup>节选自罗伯特·文丘里，《建筑的复杂性与矛盾性》，（纽约：纽约现代艺术馆，1966年）：16-17。

响，并成为建筑中的后现代艺术运动的非官方领袖。在《建筑的复杂性与矛盾性》一文中，文丘里向现代主义大师密斯·凡·德罗所提出的“少即是多”的原则发起了挑战，并且宣称“多不意味着少”和“少即是乏味”的主张，这是后现代建筑领域中首次极具影响力的理论突破。文丘里的理论在设计领域产生了广泛的影响，在八十年代日益增长的各种丰富而有趣的消费品的生产过程中，这一思想都占据了非常显著的主导地位。

(邹游)

我喜欢在建筑中加入复杂性与矛盾性。事实上，我既不欣赏那些蹩脚的建筑物中不连贯和武断粗陋的部分，也不喜欢那些过分奢华繁复和奇形怪状的设计，我所推崇的建筑物的“复杂性”与“矛盾性”是建立在现代体系所提倡的丰富感和模棱两可的创作规律上的，这其中包括对于各种艺术经验的传承。除了建筑，复杂性与矛盾性似乎在任何一个领域都得到了认知——从哥德尔(Gödel)对数理矛盾的终极证明，到T·S·艾略特(T·S·Eliot)对于“复杂”诗歌的解析，以及到约瑟夫·艾伯特(Joseph Alber)对于绘画中自相矛盾属性的定义。

但是，在传统建筑的唯美元素中(例如实用性、坚固程度以及带给人们的乐趣程度等)，复杂性和矛盾性也都是不可避免地存在其中。如今，即便是一个空间关系单纯的独栋建筑，也都在工程、结构、机械设备以及外观表达上要求呈现出多姿多彩的态势，人们已经开始对早前毫无想象力的做法进行了坚决的抵制。城市里不断增长的建筑维度和规模以及地区规划都

增加了建筑的难度，而我却欢迎各种问题的挑战并愿意去探索各种可能性。也正因为接受了复杂性与矛盾性的理念，因此我将设计的重点集中在表达建筑的生命力和逻辑性上。

鉴于建筑设计师不用再背负着“正统的现代建筑观念”的沉重十字架上路，因此我更加青睐于“混杂”而非“单纯”，“折衷”而非“彻底”，“扭曲”而非“笔直”，“含混模糊”而非“清晰流畅”；在我眼中，“任性”即意味着“客观”，“乏味”即代表着“有趣”，“传统守旧”更胜于“创新”，“包容”比“排斥”强；“繁缛累赘”优于“简洁朴素”，“残败”和“新颖”一样精彩，“不协调”和“疑窦丛生”堪比“直白坦率”……我是“混杂优于单一”论的拥趸者，我视含混与明确为二元统一体。

我喜欢运用丰富的手段而非单一的手段；我认为含糊隐匿的功能性比清晰明了的功能性更显魅力；与“非此即彼”相比，我倾向于“二者皆然”；如果让我选择，我会舍弃黑白而选择灰色。一个充满活力的建筑可以激发出不同层面的创作手段和不同设计焦点的组合，基于这一思想，建筑物的空间配置和元素组成就会呈放射状地并且行之有效地接踵而来。

与此同时，持有复杂性与矛盾性观点的建筑师对于建筑物的整体还必须作出交代，也就是必须对建筑物的真实的整体功效以及与此相关的配套设施作出相应的规划，建造一座内涵丰富的有机单一体要比建造一座什么都不包括的纯粹单一体更具有挑战性——因为“丰富”并不意味着“低劣”。

[……]

简约主义依然在为自身存在的价值申辩不已，只是与过去相比表现得更加微妙一些，许多作品都是密斯·凡·德罗所提出的“少即是多（Less is more）”理论的衍生物。保罗·鲁道

夫 ( Paul Rudolph ) 就已经非常清楚地解析了密斯的观点, 他说: “所有的问题都可以被束之高阁……实际上, 这也是二十世纪的时代特征, 即建筑师对于解决什么样的问题具有高度的选择权和决定权。换言之, 密斯设计的那些建筑精品恰恰是他忽略了建筑外观所致, 如果他也试图去解决某些问题, 那么他的设计也就不会如此令人信服了。”

[……]

[……]牵强的简约主义导致了过分的简化。[……]极尽夸张的简洁意味着平淡乏味。“少即是乏味 ( Less is a bore ) ”。

[……]

# 1967

## 视觉波普<sup>①</sup>

[英]乔治·麦雷

乔治·麦雷 (George Melly, 1926— ) 生于英国利物浦, 是至今仍活跃在英国乐坛的一位著名的爵士乐和布鲁斯歌手。同时, 麦雷也是一位作家, 热衷于艺术史研究, 尤其是对超现实主义颇有心得。从1965—1973年, 麦雷曾为《观察家》(The Observer) 杂志写作影视评论, 同时也发表了一些跟流行文化、波普艺术和平面设计有关的文章, 本文就是在此期间完成的。麦雷从一个旁观者角度, 对60年代末视觉波普在平面设计中的兴起和地下艺术对当代流行视觉文化的影响作了一种直观的、纪实性的描述, 这对于我们了解60年代以来视觉设计中的多元化以及流行文化内部的相互影响颇有帮助。 (周博)

---

<sup>①</sup>本文首次发表于1967年第12期《观察家颜色增刊》(Observer Colour Supplement), 伦敦: 1967年12月; 后又重刊于乔治·麦雷, 《风格的反叛》(Revolt into Style), (伦敦: 爱伦·兰出版社, 1970)

1966年初夏的某个时候，我独自一人走进了维多利亚和阿尔伯特博物馆去看比亚兹莱的展览，却惊奇地发现里面门庭若市。竟然有这么多人，而且也不知道他们是从哪里冒出来的，我真是迷惑不解。有一些显然是学艺术的学生，有些是披头一族，还有一些人可能是搞波普音乐的。他们中的大多数都十分年轻，但是几乎所有的人都给人一种他们属于一个秘密组织的印象，而且这个组织还没有宣布其目的和意图。尽管我当时好几个月都没弄明白，但现在我相信，我那是第一次撞见了地下艺术的存在。

这样的一次面对面发生在一个艺术展上，又是一个回顾展，是很有意思的。自波普大行其道以来，地下先锋是第一个卷入到专门的平面表达方式中来的，而在这个公然折衷的过程中，比亚兹莱又是最早形成影响的人物之一，尽管这并不是最重要的因素。

我用“平面”这个词是经过考虑的。从摇滚乐开始，每一个英国波普的特殊时刻都会制造其独有的视觉风格。但在地下艺术出现之前，这些风格只是影响到了服装、发型、面妆、小摩托和收音机的选择。自然，这种视觉选择反映了一种态度，这无异于声称它效忠于它所涉及的这场运动，但是，地下艺术开始有意识地介入到了一种平面的意象中，而且这种意象将平行于其音乐、文学和哲学的方面。

甚至早在1965年，波普世界内部就有那么几个行动的指针了，由于年纪的缘故，而且我也倾向于做一个友好的门外汉，所以我总是误解它们。然而，不管我多么没有识别力，我的理解最起码是可以解释清楚的。从普莱斯利<sup>①</sup>的早期，知性的“波

<sup>①</sup>埃尔维斯·亚伦·普莱斯利：(Elvis Aron Presley, 1935-1977) 美国歌手，他的许多很成功的歌曲如“伤心旅馆”，“灰狗”和“不要冷酷”，及其富有魅力的风度对美国大众文化影响很大。——译注

普”运动——表达方式大多为平面——就常常用图像的方式向波普音乐的英雄们表达敬意，正是因为这样，所以当波普的唱片封套刻意表现混杂的视觉符号时，我觉得这只是因为唱片公司决定把波普艺术家和设计师的狂热用作商业用途。

我也不是完全错了。波普两个极端的同时出现最初是一个缓慢的过程，但我没有看出来的是，它是一个相互作用的事件，而不单单是一个放在波普音乐的圣殿中不被认可的智力祭品。

披头士最近的一张密纹唱片《警察胡椒面》（Sergeant Pepper）的封套，可以作为这种异花授粉结果的代表。它都不像是个封套了，却像是件艺术品，上面有挖剪的图画，还有叠层的披头士照片，他们都穿着19世纪的海军制服（约翰·列依在他的肩章上还别了一支雏菊）。更有甚者，封套的前面部分几乎就是一个微缩的地下世界。

这种拼贴照片是由波普艺术家彼得·布莱克（Peter Blake）和他的妻子琼·霍沃思（Jan Howarth）“制作”的，它说明波普两翼之间的暧昧关系是完美的。然而，布莱克仍旧被认为是画家，他已经被他所钦慕的对象接受了。他不是一个地下艺术的产物，而是一个同盟者。真正的平面艺术家完全是地下艺术的产物，并且全身心地投入进了这个概念中。他们的媒介是招贴。

“Hapshash 和有色船”是一个奇怪的商业名称，他属于两个年轻人，尼格尔·韦茅斯（Nigel Weymouth）和米切尔·英格利士（Michael English）。在先锋波普的这群人里，他们是音乐家，但也是招贴设计师，正是在这一点上他们与本文有关。他们处事冷静、彬彬有礼，留着哈泼（Harpo）发型，衬衫没有熨烫过、肥瘦正好，紧身裤，松腰带，脚上还穿着双色

的古巴鞋，看起来很漂亮。我和他们在其Notting Hill的住所聊天，与通常的地下艺术谈话一样，没几句话的功夫，我就觉得跌进了一个时速运转不一样的世界。

英格利士曾经在Baling美术学院学习过，在那里他遇见了韦茅斯，当时后者正在画切尔西<sup>①</sup>一家名叫“祖母出门”（Grannie Takes a Trip）的时装精品屋的店面，那是在1966年的12月，1967年5月他们就决定合伙并设计招贴。但他们是为了什么做这些招贴呢？浅层的回答是为其UFO的活动作宣传，UFO指的不是别的，是“不受限制的表达怪诞的想法”，这是第一个自发的而且成功的企图，去制造一个容纳了音乐、灯光和人的总体的环境。

让“Hapshash”感兴趣的是把这个环境用作发射台。不像传统的招贴设计师，他们并不关心把它们形象施加在一个环境之外的产品上。在此必须强调的是，UFO的目的是意识的膨胀和幻觉，是为了摧毁高雅音乐和取代“爱”这个词而给地下艺术带来的特殊而朦胧的含义。

韦茅斯和英格利士开始探索一种视觉的等价物，但是他们的做法却表明他们恰恰是这个技术社会的孩子。他们的街道招贴重新使用了Day-glo，这种发明在1950年代中期的商业生活中曾经有过一段时间的短暂繁荣，他们希望用它“吹打公众的心灵”。但是，在俱乐部里面，他们对无孔不入的紫外线灯光照在特定颜色上的反应产生了兴趣，这个偶然的事件启发了他们应该怎么做这件事。然而为什么要在这个他们想要宣传的场所内部展示招贴呢？

---

<sup>①</sup>切尔西：英国伦敦西部街区，在泰晤士河北岸，自18世纪以来为作家和艺术家聚居地。——译注



回答是，地下招贴不是给一个人造天堂所做的旅游广告，它并不是一种能够广泛传播信息的手段。最大程度的文字化（一种对于早期迪斯尼和儿童插画家Mabel Lucie Attwell的弹性的综合走向了模糊的边缘）的应用强化了这一观点，而且它表明，即使是在大街上，地下艺术家的目标也是要改变这个世界。

然而，对于招贴而言，这是一种商业的路径，它不能说明即兴之作和以次充好在技术上就意味着一种信任。相反，Hapshash的招贴都符合一种标准，这种标准使多数的当代商业广告看起来都毫无新意、粗制滥造。至于意象，则不能绕过恰好让人产生了迷幻的任何一个古往今来的艺术家。结果，Hapshash的招贴总是拼贴他人来之不易的视觉效果：穆卡、恩斯特<sup>①</sup>、马格里特<sup>②</sup>、博斯<sup>③</sup>、威廉·布莱克、卡通书、印第安人的雕刻、迪斯尼、Dulac、古代炼金术的插图；每一种东西都被拆解开来去制造一种梦想，一种幻觉的大杂烩。

还有更多的当代资源，对它们也不可小觑。波普和卡通书有其影响，现代商业设计师Alan Aldridge<sup>④</sup>亦然，他自己在30年代就很会模仿别人的作品，现在也被用得很厉害。（有趣的是Aldridge正是第一个想到在女孩身上作画，来为企鹅出版社做广告的人。他是一个什么都可以吸收的人，是地下艺术家。）

然而这种公开的集合主义的确有一种内在的毛病，它光吸

---

①马克斯·恩斯特：(Max Ernst, 1891-1976) 出生于德国的艺术家、达达主义和超现实主义者。他以直接在纸上擦出不同形状和基本花纹的作画方法和抽象拼贴画法著名，并且通过多种形式的作品探索潜意识。——译注

②莱恩·马格里特：(René Magritte, 1898-1967) 比利时超现实主义画家。其作品往往从令人意想不到的来描述普通事物。——译注

③希罗尼莫斯·博斯：(Hieronymus Bosch, 1450?-1516) 荷兰画家，其大量的宗教作品以揉入造型怪诞而富于想象力的怪物而独树一帜。——译注

④Aldridge自己也很清楚他的工作程序，见《企鹅卡通》。——原注

收不产出，不往这个大锅里添加新的东西。令人吃惊的是，1967年的春天就已经开始只靠吸引力了，而靠吸引力的东西最后肯定会令人腻烦。进一步说，随着Hapshash的影响力传播到商业广告中，波普文化没法避免的规律就开始起作用；这种传播的面也开始变窄。

另外一个对其有利的点是，韦茅斯和英格利士的合作者是《国际时代》（International Times），而Sharp则与Oz杂志合作，尽管Oz完全赞成地下艺术，但它并不幼稚的相信地下艺术就完整地回答了我们这个社会的危机。好像为了确认这个分析，Sharp的招贴似乎分为两种，一种表达了苦涩的政治醒悟，另一种则对花样孩子（flower children）老生常谈的世界观更为认同。然而在后来的发展中，这种“Dylan”招贴却因其丰富的想象而颇为出众，如果这样一种故意的短暂的艺术形式作为一种地下招贴能够产生一种让人长久感兴趣的作品，那么它就适得其所了。

由于坚定地献身于一种生活方式，而这种生活方式自身又表现出了一些分裂的记号，所以看看这种心灵延展的招贴是继续这种情况，还是接下来攀上无论什么东西，只要能在地平线之上航向我们就行，这就很有意思。

“新新艺术”（Nouveau Art-Nouveau）在流行的层面上可能已经开始衰落了，但是“批量生产无牌货”的观念很可能还在，如果坚持不下去，就会被扔在一边并被后来者所取代。地下招贴已经成功地打破了视觉想象必须被锁在博物馆里或被禁锢在笨重的框子中这样的神话。它以最平实的感觉帮助了整整一代人睁开了眼睛。尽管短暂，但是它已经成功地达到了波普的标准，而且已经在“介于生活和艺术之间的这一代人”身上起了作用。

# 1969

## 地球太空船的操作指南

[美]R.布克敏斯特·富勒<sup>①</sup>

理查德·布克敏斯特·富勒（R. Buckminster Fuller, 1895—1983）是一位具有卓识远见的工程师、建筑师、设计师和社会批评家，一位跨越了人文科学和自然科学的“文艺复兴”人。他生于马萨诸塞州的米尔顿，曾入哈佛大学学习建筑，却因纪律问题被开除。他当过海军，开过公司，但他一生的追求却是创造和发明，把高科技与设计结合，造福人类。富勒在20世纪20年代末、30年代初发明了流线型“最大效能”（Dymaxion，来自于“dynamic”“maximum”“tension”三个词的结合，即“动力的”、“最大化的”和“张力”）轿车和住宅，彻底地重新解释了交通和住宅形式的传统。他也是最早提出设计要高效节能，并对环境负责的人之一。富勒还设计过“最大效能”住宅，想通过其低廉的价格，大批量生产，并便于运输的设计解决全球的住房问题，但他的这些想法并没有获得商业上的成功。然而，他于1954年取得了专利的几何穹隆结构，用最少的建筑材料包围了一个最大限度的空间，却成了20

---

<sup>①</sup>节选自R.布克敏斯特·富勒，《地球太空船的操作指南》（*Operating Manual for Spaceship Earth*），（卡本代尔，伊利诺斯：南伊利诺斯大学出版社，1969）：123-5、128）

世纪60、70年代建筑中的流行形式。

本文选自富勒的著作《地球太空船的操作指南》，他把地球看做一个太空船，而人类就是船舱里的操作员，他有力地强调了节约地球资源的必要，而这个信息在70年代的能源危机中被强有力地推进了美国的千家万户。（周博）

[……]

我们这个地球太空船上的石油储备与我们汽车的蓄电池相适应，它必须被节省着用，以带动我们的主要引擎的自动点火装置。今后，我们的“主要引擎”，生命繁衍的过程，将完全倚仗我们每日从风、潮汐、水和直接的太阳辐射那里得来的大量能量。由于要节省石油，地球太空船就不得不专门去获得新的机器，建造了这样的机器，它就能够更有效地支撑生命和人类，使之获得至关重要的体能和统治精神的超自然的营养物，人类的延续完全依赖于太阳辐射和月球引力下的潮汐，风和有规律的降水的发生，人类也必须会利用这些能量。我们每天所得到的能源根本不足以应付主要的产业发动机及其自动化产品的运行。热带飓风每分钟的能量消耗相当于美国和苏联所有核武器能量的总和。只有明白了这个计划，无论在什么时候，我们都能够继续欣赏并探索宇宙，因为我们日渐能够更多地利用神圣的潮汐、暴风雨和雷电这些浓缩的能量了。我们承受不起开采石油的速度比我们“给我们的电池充电”的速度还要快，意思很明确，我们的开采速度应该让石油积蓄储存在地球的圆壳内。

我们已经发现，倘若我们还没愚蠢到全都依赖核反应堆制造的能量运行，从而烧掉这艘太空船及其操纵装置的话，那么，地球太空船上的人类乘客相安无事地享受整个飞船，任何个人都不去干涉他人，任何个人的利益都不以牺牲他人为代价，这还是很有可能实现的。对于石油和核能的短视的、任意的开发利用与只靠自动点火和电池开车无异，后者的能量会渐渐耗尽，而要想补充的电池能量继续开动汽车，就只能依靠原子能的一连串核反应消费了。

[……]

所有这些事使我们认识到了一个庞大的教育任务，为了把人类朝向湮没无闻的急剧下降转变成一种由智力掌控的能力，使人在体力和精神上的所得能够安全地齐头并进，这一任务必须抓紧时间，立刻完成，之后，他才能够把他在地球太空船上所拥有的一切转变为探索宇宙的优势。如果这一点被很好地理解并很快做出反应，那么人类将在经验和思想的领域揭开崭新的篇章，从而激励人类继续勇往直前。

[……]

回到总体上让人迷惑不解的现在，我们认识到，在电脑巨大的存储量和高速记忆力的帮助下，我们必须重组人类的经济解释系统，并让整个世界的全体公民共同执行，这是我们必须参与的事情，是重中之重，惟有如此，人类才能够成功地操控我们的太空交通工具地球。现在，我们可以提升我们的眼界，实际上是必须提升我们的眼界，积极主动地筹划世界范围内的产业重组革命。我们必须着手提升每一磅世界资源所能够带来的效益，直至它能够让所有的人都过上高水准的生活。我们再也不能对那些横行世界的偏狭的政治体制坐视不管了。

[……]

# 1970

## 招贴：广告，艺术，政治产物，商品<sup>①</sup>

[美] 苏珊·桑塔格

苏珊·桑塔格（Susan Sontag，1933—2004）是当代美国具有重要国际影响力的著名女作家、评论家。她生于美国纽约一个富裕的犹太家庭，曾先后在芝加哥大学和哈佛大学研究文学、法学和哲学。毕业后曾赴法研究存在主义，深受法国哲学的影响。桑塔格生前被誉为“美国公众的良心”，是西方当代最重要的女知识分子之一，1993年当选为美国文学艺术学院院士。其极富创意的评论涉及文学、女权、艺术、疾病等诸多领域。代表作有论文集《反对阐释》（1968）、《论摄影》（1977）、《爱滋病及其隐喻》（1988），以及小说《火山情人》（1992）、《在美国》（2000）等。

本文是一篇关于招贴研究的经典文献，也为类似的研究提供了一种广泛的历史和批评视野。1969年，桑塔格访问了古巴，并在左派杂志《捍卫》（Ramparts）上发表了关于这个国家的评论。《捍卫》杂志的

---

<sup>①</sup>首版于杜加尔德·斯特尔《革命的艺术：来自古巴的96张招贴》（*The Art of Revolution: 96 Posters from Cuba*）（纽约：麦克格劳-希尔出版社，1970）。

美编杜加尔德·斯特尔摩 (Dugald Stermer) 请桑塔格为他的大开本的古巴招贴收藏集写一篇序言，于是桑塔格就写了这篇关于古巴招贴的长文。文章在一定程度上对招贴这种媒介进行了历史的分析，说明了一种资本主义的发明是如何开始是作为“一种社会氛围中购买标准化”的激励方式，而最终自身也成为一种商品的。桑塔格认为，招贴是经验替代品；收集它们是一种在情感上和道德上（精神上）游历的形式，而斯特尔摩的书则暗示了一种对于其革命用途的隐含着背叛。关心平面设计的人一直希望有一种批评，能够把平面的生产放在一个更为广泛的文化母体中去理解，而苏珊·桑塔格这篇关于古巴革命招贴的文章则令人信服地满足了这种期待。

（周博）

## I

招贴不仅仅是公告。一则公告，无论它如何被加以广泛的传播，它可以是向某个人发信号的方式，这个人的身份对于告示的作者来说是未知的。（古代西比斯<sup>①</sup>遗址曾发现过一张草纸广告，它对一名逃亡奴隶的回归作了奖励，这是最早著名的公告之一。）更具有代表性的是，多数前现代社会设置公告都是在传布大家都感兴趣的话题的新闻，比如奇观、征税，以及统治者的死亡和就任。尽管如此，甚至当它上面的信息涉及到

---

<sup>①</sup>西比斯：Thebes，上埃及古城，濒临尼罗河，位于今埃及中部。——译注

很多人而不是一个人的时候，一则公告和一张招贴也是不一样的。招贴和公告都不把人当作个体，而是作为一个不确定身份的政治成员去考虑。但是招贴与公告是截然不同的，它预示了公众的现代概念——其中，一个社会的成员被首先定义为一个观众和消费者。公告的目标是告知或命令。招贴的目标是说服、劝诫，是出售、教育，是让人信服，是呼吁。如果说一则公告传布信息以引起公民的兴趣或让他们保持警惕，那么一则招贴就是要伸出手去专指那些可能会一闪而过的人。贴在墙上的公告是被动的，它需要观众自己出现在它面前去读上面写了些什么。而一张招贴则要求被关注——在一定距离内被关注，它在视觉上是具有挑衅性的。

招贴是具有挑衅性的，因为它们出现在其他各种招贴的情境中。公告是一种独立的陈述，但招贴的形式却基于有许多招贴存在这一事实——它们要相互竞争（有时候是增援）。因而招贴也预示了公共空间的现代概念——作为一个说服的讲堂。在尤利乌斯·凯撒的罗马，有许多布告板用以发布一般来说比较重要的告示；但是它们所介入的这个空间相较而言纯粹是言辞的。然而，招贴是构成现代公共空间整体所需要的一部分。招贴与公告截然不同，它意味着城市的创造，公共空间成为一种符号的竞技场：图像——文字——阻塞的面容和外表，它们都属于伟大的现代城市。

招贴主要的技术和美学特征都遵循着市民和公共空间的现代的重新定义。因而，招贴不像公告，说它是在印刷术发明之前产生的是难以想象的。印刷术的出现带来了公告和书籍的复制，威廉·卡克斯顿（William Caxton）说已知最早的印刷公告出现在1480年。但光是印刷术不能导致招贴的产生，它必须等到一种更为廉价且更为复杂的有色印刷术——石版印刷在19



世纪早期被希涅菲尔德（Senefelder）<sup>①</sup>发明；还有高速印刷的发展，每小时可以印1万张小报，这就到了1848年了。不像公告，为了大规模散发的目的，招贴本质上要依靠有效的、廉价的复制。招贴另外的显著的特征，除了它要大量的复制——它的尺寸，装饰，它把语言和图像的意义混合在一起——还来自于它在现代公共空间中所饰演的角色。哈罗德·哈奇逊（Harold F.Hutchinson）在其所著《图说1860年以来的招贴史》一书中下过这样的定义：

一张招贴基本上就是一张大的告示，它通常具有图像的元素，通常印在纸上并张贴在墙上或布告栏里面向一般大众。无论发布广告的人想宣传什么还是想把一些信息印在过往之人的脑海里，招贴的目的就是要引起人的注意。视觉或图像元素提供了最初的吸引——它必须具有十足的吸引力能够吸引过往之人的眼球，并且能够胜过其他招贴的反向的吸引，它常常需要一种辅助的文字信息，用以连续并放大图像的主题。许多招贴都具有巨大的尺寸，这使得文字信息能够在一定的距离内看清楚。

一张公告常常完全是由文字组成的。它的价值就在于“通知”：可理解的，清楚的，完整的。在一幅招贴中，是视觉的或造型元素占有主导地位，而不是文本。文字（无论多少）是全部视觉结构的一部分。一张招贴的价值首先就在于这些“呼吁”，其次才是信息。给予信息的规则从属于赋予一条消息的规则，任何能够产生影响的消息：短暂的、不对称的强调、浓缩的。

---

①希涅菲尔德(Aloys Senefelder, 1771-1834), 生于捷克斯洛伐克, 德国石版印刷发明者。——译注

不像公告，公告可以存在于任何一个具有书写语言的社会中，而招贴在不具备现代资本主义这一特定的历史条件之前是不可能存在的。从社会学的角度看，招贴的出现反映了一种工业化经济的发展，其目标是不断地增加大规模的消费，并且，（在稍后，当招贴政治化之后）通过它对于意识形态共识所特有的传播概念及其对于大众政治参与所具有的矫饰作用，对现代单一民族国家长期地施行中央集权。正是资本主义根据消费和观众行为给公众带来了现代特有的重新定义。最早的海报都具有一个特殊的功能：鼓励一些比例正在增长的人群花钱买非耐用消费品、娱乐和艺术品。后来，招贴又为一些大的工业企业、银行和耐用消费品做广告。第一个伟大的招贴作者朱尔斯·谢列特（Jules Chéret），其作品的主题从卡巴莱酒店<sup>①</sup>、音乐厅、舞厅、剧院到油灯、开胃酒和烟盒都有，这些招贴所具有的原初功能是具有典型性的。谢列特生于1836年，设计了一千多张招贴。第一个重要的英国海报作家，“丐帮”（Beggarstaff）——他开始于1890年代早期，很明显是自法国招贴作家衍生而来——在大多数情况下也是在为非耐用消费品和剧院做广告。在美国，第一张与众不同的海报作品是为杂志作的。布莱德利（Bradley），路易斯·里德（Louis Rhead），爱德华·平菲尔德（Edward Penfield）和马克斯费尔德·派里什（Maxfield Parrish）是否会受雇于一些像《哈珀斯》（Harper's），《世纪》（Century），《利平科蒂斯》（Lippincott's）和《斯克莱布纳斯》（Scribner's）这样的杂志为每期设计一个不同的封面呢？为了把这些杂志卖给日趋扩大的中产读者，这些封面设计接着就会被复制成招贴。

<sup>①</sup>卡巴莱酒馆（Cabaret）：提供临时表演和短小节目的餐馆或夜总会。——译注

多数关于这一主题的书断然假定商业语境对于招贴是最为重要的。（例如，Hutchinson的方式就很典型，他根据招贴的销售功能进行定义）但尽管这样，商业广告还是为所有早期的招贴提供了表面上的内容，谢列特之后是乌根·格拉塞（Eugene Grasset），他们很快就被认为是“艺术家”。到了1880年，一位很有影响的法国艺术批评家宣称，他无数次地发现谢列特的一张海报要比巴黎沙龙墙上挂的大多数绘画更为天才。尽管如此，又经过了第二代招贴作家的努力——他们中的有些人已经在严肃的、“自由的”绘画艺术中建立了声誉——公众才建立起这样一种认识，即招贴是一种艺术形式，不单单是一种商业的衍生物。这发生在19世纪最后的10年间，当时图卢兹·劳特累克接受了委托创作一批招贴为Moulin Rouge做广告，1894年，阿尔方索·穆卡（Alphonse Mucha）为《吉斯蒙达》（Gismonda）设计了一张招贴，这是他为萨拉·博纳尔（Sarah Bernhardt）在文艺复兴剧院上演的那些作品所做的一系列耀眼的招贴中的第一张。在这一时期，巴黎和伦敦的大街成了一个户外画廊，几乎每天都会出现新的海报。但是招贴不必宣传文化，或表现迷人的或具有异域色彩的形象，以便被认出是艺术家自己的作品。它们的主题可以是非常“公共的”。在1894年，为一些低端的商业主题工作，比如斯汀伦（Steinlen）为杀菌牛奶做广告的招贴以及“丐帮”为Rowntree的可可饮料做广告的招贴，都会因其作为平面艺术的质量而受到欢迎。因此，在招贴出现之后二十年，它就被广为接受，成为一种艺术形式了。在1890年代中期，在伦敦有两个公共艺术展览都是展出招贴的。在1895年，一本名为《张贴图史》的书在伦敦出现；在1896至1900年间，巴黎的一位出版商出版了一套五卷本的*Les Maitres de l’Affiche*。一本名为《招

贴》的英文杂志在1898至1900年间出现。私人收藏招贴在1890年代早期就成了一件时髦的事情，而罗格（W.S.Roger）的《招贴手册》（1901）就是专门给这些已经形成气候的热情的招贴收藏家读者们准备的。

与其他世纪末出现的新的艺术形式相比，招贴“艺术”身份的获得比其他大部分新艺术形式的艺术身份的获得都更快。究其原因，可能是因为有的一些杰出的艺术家参与其中的缘故——如图卢兹·劳特累克、穆卡和比亚兹莱——他们很快就转向了招贴的形式。若没有他们的天才和声望的注入，招贴可能要像电影那样等很长时间才会被承认是艺术作品，得到它应有的位置。之所以长期地拒绝招贴是一种艺术，可能最主要的并不是因为它源自商业，“不纯粹”，而是因为它本质上依靠技术复制的过程。然而，正是因为这种依赖才使得招贴成为一种别具一格的现代艺术形式。当进入到瓦尔特·本雅明的经典论断“机器复制时代”的时候，绘画与雕塑，视觉艺术的传统形态，它们所具有的意义和光晕不可避免地会发生深刻的改变。但招贴（就像摄影和电影一样）在前现代的世界没有历史；它只能在机器复制的时代存在。不像一幅画，一幅招贴的存在从来不意味着它是一件独一无二的物品。因而，复制一张招贴并不是做一件第二代的物品，并不是说第二代的作品在美学上就比原作要差，或者说它们的社会价值、经济价值或象征价值就减少了。从它的概念上讲，招贴必然是要被复制的，以若干的数量存在。

当然，招贴从来没有获得过主流艺术形式的地位。招贴的创作经常被贴上一种“实用”艺术的标签，因为这是假定，招贴的目的是使一种产品或一种观念的价值被人接受——与之相反，绘画或雕塑，他们的目的却被假定是自由地表达艺术家的

个性。从这个角度看，尽管招贴作者也有艺术技巧，但是他们为了佣金把它借给了卖方，因此他们属于一个不同的种类，与真正的艺术家不一样，真正的艺术家作的东西具有其内在的价值，而且他们自己能够证明自己是正确的。因而，哈奇逊（Hutchinson）写道：

一个招贴艺术家（它不仅是一个艺术家，他的工作一开始就被用在一张招贴上）写写画画并不仅仅是为了自我表达，释放他自己的情感，或者是治疗他自己的审美良心。他的艺术是一种实用艺术，它是一种为了交流起见应用的艺术，它可能会听命于对一种服务、信息或产品的需要，这样它可能就没了怜悯之心，但作为他暂时同意进行鼓吹的报答却常常是合适的经济报酬。

但是，把招贴的存在定义为，不像“纯”艺术的各种形式，它主要关注的是鼓吹——而且有些招贴艺术家就像娼妓那样，只为钱工作，不遗余力地讨好客户——这也是有问题的，简单化的。（这也是非历史的。只是从19世纪早期开始，艺术家一般才被看作是为表达他们自己而工作，或是为了“艺术”的缘故而工作）像书皮或杂志封面，使招贴成为一种实用艺术的并不是因为它们重视的献身于“交流”，或者那些做招贴的人更为循规蹈矩，收入比画家和雕塑家更高。招贴是一种实用艺术是因为它使用了在其他的艺术中已经被用过的东西，这是其特色。从审美上讲，招贴总是寄生在好的绘画、雕塑，甚至是建筑艺术上。在图卢兹·劳特累克、穆卡和比亚兹莱所做的不计其数的招贴中，他们只是把他们在绘画和素描中已经表达得很连贯的风格进行了转换。一些画家的作品——从傅维·德·夏凡纳、恩斯特-路德维希·凯尔希纳、毕加索到拉

里·里夫(Larry River), 贾斯珀·约翰斯, 罗伯特·劳申伯格和罗伊·利希滕斯坦——他们偶尔在招贴上牛刀小试不仅没有创新, 而且仍旧主要局限在一种他们更容易做到的形式里, 那是他们最有特点也最为熟悉的风格套路。作为一种艺术形式, 招贴很少会引导潮流。相反, 它们帮助散布已经成熟的精英艺术手法。事实上, 在上一个世纪中, 绘画和雕塑界的仲裁者们就已经把招贴当做主要工具, 让大众认同他们所谓的好的视觉趣味了。在任何一个特定的时期, 招贴制作的典型例子大都由作品平庸和视觉保守构成。但是它们中的大多数都被认为是好的招贴, 它们与视觉时尚有着明确的关联, 不仅仅是流行——时尚, 尽管只是在一定程度上。招贴从来没有具体表达过一种真正的新风格——高度的时尚, 从定义上讲, 就是一眼看上去“难看的”和令人不愉快的——但在稍后一段时间的同化或接受之后就会流行。例如, 卡桑德拉为杜比尼(1924)和横跨大西洋的大客轮“诺曼底号”(Normandie, 1932)设计的著名的海报, 就很明显地受到了立体主义和包豪斯运动的影响, 他是在这些风格在纯艺术的领域已经被消化吸收, 变成老生常谈之后才使用它们的。

招贴与视觉时尚之间的联系是一种“引用”。因而, 招贴艺术家常常就是一个文抄公(无论是他自己的还是别人的), 剽窃是招贴美学史上一个主要特征。巴黎之外最早的一些招贴作家, 即那些英国人, 他们很大方地从法国招贴的第一波浪潮中吸收了一些风貌。丐帮(两个英国人的笔名, 他们曾经在英国学习过艺术)深受图卢兹·劳特累克的影响; 哈代(Dudly Hardy)因其为吉尔伯特和苏利文产品作的招贴而广为人知, 谢列特和劳特累克都对他有影响。这种内在的“堕落”一直到现在也没有消除, 因为每一个重要的招贴艺术家都或多或少地以

更早的招贴艺术学派作为其能量之源。这种对于早期招贴作品的实用的剽窃在近来最有名的例子就是1960年代中期在旧金山为伟大的摇滚舞厅Fillmore和Avalon设计的一系列才华横溢的招贴，它们很大方地剽窃了穆卡和其他的新艺术运动大师。

招贴史上风格的寄生倾向另外也使招贴作为一种艺术形式得以确定。招贴，无论是什么样好的招贴，不能只被看成是交流的工具，交流内容的标准形式是“信息”。实际上，正是这一点使得一张招贴与一则公告有着全面的不同——从而进入了艺术的领域。不像公告，其功能很明确，就是要说明什么事，招贴最终关注的并不是把任何事都说得很清晰明了。招贴关注的点可能是它的“消息”：做广告，通告，广告语。但一张能够被人认为是有效的招贴是那些在传递这一信息的时候超越它的效用的招贴。不像公告，招贴（尽管它的的确是源自商业）不仅仅是实用主义的。有效的招贴——哪怕是用来销售价格最低的家庭用品——总是在展示那种两重性，这恰恰是艺术的标志：在想说（清晰，质朴）和想沉默（截短，经济，压缩，唤起，神秘，夸张）之间的张力。之所以招贴的设计要立刻产生影响，要在一闪而过中被“阅读”，是因为它们必须与其他招贴竞争，这强化了招贴的审美冲击力。

第一代伟大的招贴产生在巴黎，这决非偶然，但巴黎作为艺术之都却不是19世纪的经济之都。招贴是在一种要求美化的推动下诞生的。它的目的是销售一些“美的”东西。在那个目的之外还有一个在百年招贴史中一直都有的倾向。无论它是源自促销一些特殊的商品还是演示，招贴倾向于发展为一种独立的存在，成为现代城市（以及高速路，它自然地缩短了城市和城市之间的距离）公共装饰中的一个重要元素。甚至当某种产品、服务、演出或制度已经被定名之后，招贴的最终功能可能

仍旧纯粹是装饰性的。1950年代的伦敦交通招贴对于其主题而言装饰性多于广告性，而1960年代裱在纽约市巴士一侧的彼得·马克斯（Peter Max）的招贴则没有做任何广告，就这一小步把两者分开了。由于偏向美学自律而可能导致的招贴形式的颠覆被人们早在1890年代就开始收藏招贴这一事实所加强；因而，把这些为公众、户外空间所作的、表面上只是为了让匆忙的过客瞥上一眼的杰出的设计物品转移到一个私人的、内部的空间——收藏者的家——在那里它却能够成为被近距离仔细观察的对象。

甚至是特殊商业功能的招贴在其早期的历史中也强化了招贴形式的美学基础。招贴一开始就是一种商业广告措施，但与此同时，这也反映了招贴为了达到一种一心说服的目的（卖东西）而具有的那种强度，这说明招贴的首要工作是提高那些经济上低端的商品和服务。招贴产生于一种为了销售过剩的产品、奢侈品、家庭用品、副食品、利口酒<sup>①</sup>、软性饮料<sup>②</sup>、大众娱乐（卡巴莱酒馆，音乐厅，斗牛）、“文化”（杂志，演出，戏剧）、娱乐旅行而进行的扩张资本主义生产力的努力。因此，从一开始，招贴就经常具有一种光亮的或诙谐的语言；招贴美学中的主要传统偏爱酷，逗乐。这在一些早期的招贴中表现为夸张，讽刺以及为它们的主题做了“很多”等因素。从劳特累克的刺人耳目的Jane Avril和Yvette Guilbert，谢列特那温文尔雅的Loie Fuller以及穆卡那具有神圣风格的萨拉·勃纳尔开始，剧院招贴就很可能成了19世纪招贴样式的原型，这看上去很特别。纵观整个招贴史，剧院风格已经成了它反复出现

---

①利口酒（liqueur）：一种味道强烈的酒精饮料，通常在饭后少量饮用。——译注

②软性饮料（Soft drinks）：不含酒精的、调味的碳酸饮料，通常进行商业化生产并且以瓶装或听装出售。——译注



的价值之一——而招贴对象自身便可以看作是一种大街上的即时的视觉剧院。

当招贴艺术为商业工作的时候，夸张是它最吸引人的特性。而当招贴与政治有关时，招贴美学的剧院性便既找到了严肃又不失其诙谐的表现。招贴履行其广告角色很早，从1870年左右招贴的起源就开始了，而在这之后，招贴的政治角色却要到很晚之后才开始，这看起来很令人惊讶。在整个这一时期，公告继续服务于各种政治功能，比如号召从军。对于政治招贴来说，一个甚至更接近的先例从19世纪早期就已经繁荣起来；政治漫画，他们发表在萌芽时期的周报和月刊上，在柯律山（Cruikshank）、吉尔雷（Gillray）以及后来的纳斯特（Nast）的手上已经达到了一种熟练的形式。但尽管有这些先例，招贴直到1914年都基本上与政治功能无关。然后，几乎是在一夜之间，新近的战斗各国政府都认识到了商业广告用于政治目的的功效。第一批政治招贴最主要的主题就是爱国主义。在法国，招贴呼吁公民去订购各种战争贷款；在英国，招贴力劝男子参军（从1914年到1916年，征兵制度被引进）；在德国，招贴具有更为广泛的意识形态性，它对敌人进行妖魔化及表达其对国家的热爱。一战期间的多数海报从平面的角度看都是粗糙的。它们所表现的情感介于华而不实和歇斯底里之间，前者如里特（Leete）的招贴，上面描绘了基希纳（Kitchener）爵爷还有他那颐指气使的手指，还有一句引用语“你的国家需要你”（1914），后者如勃纳尔（Bernhard）的噩梦般的反布尔什维克招贴（同年）。也有少数例外，比如Faivre的招贴（1916），它在“On les aura”（法语，意为“我们必将胜利”）的口号下鼓励为法国的战争贷款作贡献，除了历史性的内容，一战的招贴对当前丝毫不感兴趣。

严肃的政治平面作品是在1918年之后产生的，当时恰逢一战结束，革命运动席卷欧洲，这促使大量激进的招贴劝告喷涌而出，尤其是在德国、俄国和匈牙利。正是在一战战后这一段时期，政治招贴开始正式成为招贴艺术的一个有价值的分支。无疑，革命招贴中多数的优秀作品都是由招贴作者集体完成的。两个最早的招贴创作集体“九月集团”和“ROSTA”，前者于1918年形成于柏林，成员中包括马克斯·佩西施泰因（Max Pechstein）和汉斯·里希特（Hans Richter），后者于1919年形成于莫斯科，其中比较活跃的艺术家包括诗人马雅可夫斯基，构成主义艺术家艾尔·里希茨基和亚历山大·罗德钦科。更近的一些由集体制造的革命招贴作品的例子是1936-1937年间在马德里和巴塞罗那制作的一些共和与共产主义的招贴，在1968年5月风暴期间，这些招贴又被巴黎高等美术学院的革命学生翻了出来。（根据本文术语的使用情况，中国的“大字报”属于公告的范畴而不属于招贴）当然，一些个体的艺术家都曾经在集体创作这一原则之外做过激进的招贴。最近，在1968年，斯德哥尔摩的现代艺术博物馆以革命海报作为主题作了一个大型的、令人印象深刻的回顾展。

政治招贴的出现可能看上去就像对招贴原始功能（促进消费）的一种剧烈的突变。但使海报首先成为一种商业广告，后来又成为一种政治宣传工具的历史条件是纠缠在一起的。如果说商业海报是资本主义经济的产物，它需要吸引人在非必需的商品上花更多的钱，那么，政治招贴就反映了19、20世纪的另外一个特殊现象，这种现象是在资本主义的母体里第一次被表述清楚的：现代的统一民族国家，它主张意识形态垄断的最小化，这无疑体现了普及教育的目标以及对大众进行战争动员的权利。然而，尽管有这种历史性的关联，商业招贴和政治招

贴在语境上仍旧具有显著的不同。如果说招贴作为商业广告的出现一般的意义上象征着一个社会把它自身定义为稳定的社会，追求一种经济和政治的现状，那么政治招贴的出现就在一般意义上暗示了一个社会认为自身处于紧急状态。在民族国家出现危机的时期，为了能够用简洁的形式传播政治立场，招贴就成了一种常见的工具。在一些施行资产阶级民主政治的老牌资本主义国家，它们的使用主要限定在战争期间。在一些新兴国家，招贴是一种建设国家的公共手段。这些国家大都是国家资本主义和国家社会主义相混合的试验（并不怎么成功），在这种混合之下潜藏着慢性的经济和政治危机。尤其值得人注意的是招贴的使用在第三世界已经到了将非意识形态的社会进行“意识形态化”的阶段。在这个政治年份有两个例子，一个是遍布埃及的招贴（它们中的很多放大了海报上的卡通形象），由于中东空战的逐步升级，这些招贴把美国看作在背后支持以色列的敌人，还有1970年4月西哈努克亲王下台后迅速遍布金边的那些招贴，当时在金边招贴相对自由，这些招贴谆谆告诫人们要憎恨进驻的越南人，并唤醒柬埔寨人以战争反对“越共”。

显然，与招贴为国家中的少数反对派说话相比，招贴在那些用招贴传播政府观点的国家有着一种不同的命运，就像英国募集的一战招贴或这本书中古巴为OSPAAAL和COR制作的招贴那样。体现了一个政治（或状态）化社会主要观点的招贴肯定要被大规模地发送。它们的存在是典型的重复性的。它们常常由于沉默的大多数中一些愤怒的成员的毁坏或者被警察撕掉而终止。当然，当造反海报被一个有组织的政党支持的时候，它能够长存的机会及其散布的前景就提高了。雷纳托·古图索（Renato Guttuso）为意大利共产党做的反越战招贴（1966）

比起那些像日本的河野鹰思 (Takashi Kono) 和瑞典的西格瓦尔德·奥尔森 (Sigvaard Olsson) 这些自由派反对者所做的反越战招贴来是一种更有力的政治工具。但尽管语境不一, 命运各异, 所有的政治海报却有着共同的政治目的: 意识形态动员。只是这种目的尺度不一样罢了。当招贴是一种占有统治地位的政治学说的媒介时, 特大规模的动员确实是一个切实可行的目标。至于造反或革命的招贴的目标就要更为谨慎, 它动员起来反对占优势地位的官方阵线的看法的人是最少的。

有的人可能会猜测, 少数反对派作的政治招贴需要而且也常常在视觉上更吸引人, 比起政府强力制作的招贴来, 他们应该温和一些或者意识形态性弱些。他们必须努力吸引那些思绪纷乱, 怀有敌意或不偏不倚的公众的注意。事实上, 美学和智力水准的差异并不是按照这些阵线划分的。国家赞助支持的招贴也可能像古巴的政治招贴那样活泼且轻松, 或者像苏联和东德的招贴那样平庸且墨守成规。在造反派的政治招贴中也有些作品和这些招贴水平相当。也有一些与众不同的招贴是在1920年代为德国共产党做的, 作者是约翰·哈特费尔德 (John Heartfield) 和乔治·格罗斯 (George Grosz)。在同一时期, 只有naïve agit-prop招贴是为美国共产党制作的, 比如威廉·格鲁勃 (William Gropper) 在帕塞伊克<sup>1</sup>为罢工的纺织工人寻求支持的招贴或弗雷的·埃利思 (Fred Ellis) 为萨柯 (Sacco) 和万泽蒂 (Vanzetti)<sup>2</sup> 寻求公正的招贴, 它们都作于1927年。说教的艺术不一定因为权力而变得高贵或精致, 当

---

①帕塞伊克: Passaic, 美国新泽西州东北部的一座高度工业化的城市。——译注

②尼古拉·萨柯 (Nicola Sacco, 1891-1927) 与巴托洛梅奥·万泽蒂 (Bartolomeo Vanzetti, 1888-1927) 都是意大利裔美国无政府主义者, 他们因被控双重谋杀而判死刑(1921年)。尽管详尽的证据利于他们并且世界广泛抗议出于政府偏见的判决, 两人还是在1927年被处死。——译注

它被权力所支持或者当它服务于官方的目的时，任何多余的东西都必然是粗劣的。一个国家制作的好的政治招贴是否超过其他艺术家的才能，比其他视觉艺术更为兴旺，这取决于政府、政党或运动的文化政策——它是否认识到了品质的问题，它是否给予支持，甚至是否需要招贴。人们常常会这样认为，政治招贴的美学品质和道德的诚实没有固有的限定，事实与这种会招致不满的观点相反——也就是说，没有限定与那些影响了（而且很可能是限制）所有招贴制作的惯例是格格不入的，为商业广告的目的做招贴与为了政治教化的目的做招贴所受到的限制是同样多的。

多数政治招贴和商业招贴一样对图像的依赖胜过文字。如果说一张有效的广告招贴的目的是刺激（并简化）体验和欲望，那么一张令人印象深刻的政治招贴就无过于激发（并简化）道德情操。而刺激和简化的经典方式就是通过一种视觉的隐喻。最普通的就是把一件事或一种观念与一个人的象征性的形象联系起来。在商业广告中，这种模式早在谢列特那里就已经有了。不管他们要买什么，他设计的多数招贴都是围绕着一个漂亮女孩的形象转——这个女孩的形象在马绍尔·麦克卢汉20年前那本关于这一形象当代版的诙谐机智的书里被命名为“机器新娘”。政治广告中的对等物就是英雄形象。这样一个形象可能是一位著名的斗争领袖，他或许还活着，或许已经牺牲了，或者也可能是一位匿名的有代表性的公民，比如一名士兵，一个工人，一位母亲，一位战斗牺牲者。商业广告中的形象关键是要吸引人，她常常是性感迷人的，从而悄悄地在物欲和性欲之间建立了一致性，并下意识地通过对下一位的诉求巩固第一位。政治招贴的进行程序更为直接，它用更加有道德的威信力诉诸于情感。只是形象迷人，甚至仅有诱惑也是不够

的，因为它所要激发的早已经超越了只是“让人想要”这个层面：它是势在必行。商业广告的形象所培养的是对诱惑的接受力，愉快地放纵个人的欲望和自由。而政治招贴的形象培养的是责任感，让人心甘情愿的放弃个人的欲望和自由。

为了创造一种精神情感或道德责任，政治招贴使用了很多诉诸于情感的办法。在那些突出单个模范人物的招贴中，其中的形象可能是令人心碎的，比如一些反越战招贴中的被凝固汽油弹炸了的儿童；它可以是表示劝告的，比如里特设计的招贴中的基希纳爵爷；它也可以是令人振奋的，比如很多招贴在切·格瓦拉去世后都用了他的面容表情。多种招贴关注一个模范人物，这种招贴描绘人物自己的斗争或战斗，并把英雄人物和一个没有人性的或漫画式的敌人并置在一起。这种戏剧性的场面常常不是把敌人——德国丘八<sup>①</sup>，穿礼服大衣的资本家，布尔什维克，LBJ——制服，就是使之大败而逃。与那些只表现模范人物的招贴相比，有冲突形象的招贴常常会激起更为粗野的情感，比如报复、愤恨和道德上的自满。但文化的斗争与道德色彩的实际可能性要视情况而定，这样的形象也能回避这些情感，而只是使人觉得更为勇敢。

像商业广告一样，政治招贴中的形象也常常配有一些文字作支持，越少（它被认为）越好。文字是第二位的，形象才是第一位的。对于这条原则来说，西格瓦尔德·奥尔森的Hugo Blanco（1968）黑白招贴是一个很漂亮的例外，他在被囚禁的秘鲁革命者的脸上用重磅字体添加了一句很长的引语。另外一个可能更打动人的例外是本书第18页复制的COR招贴，它把一个形象和用格言的形式安排的一句复杂的意识形态标语结合

---

<sup>①</sup>德国丘八：Hun，用于对德国人的蔑称，尤指第一次世界大战中的德国士兵。——译注

到一起，那些文字的颜色生硬，安排得几乎是抽象的，这句话是：“Comunimo no es crear conciencia con el dinero sino crear riqueza con la conciencia.”

## II

在资本主义社会，招贴无所不在，它是城市景观装饰的一部分。新的美的形式的鉴赏家可能会在那些杂乱无章的招贴拼贴（和霓虹灯）中找到视觉的满足。当然，这是一种使人着迷的感受，因为如果一张接一张地看下去，现在户外没几张招贴是能够给予我们审美愉悦的。更为专业的鉴赏家——关于大批滋生的美学，乱七八糟、自由放任的气氛，以及随随便便的自由的象征——能够在这种装饰中发现乐趣。但是，使招贴在资本主义世界的城市范围内能够不断增加的是它们在销售特殊产品时的商业用途，更重要的是，它使一种社会气候得以永存，在这种气候中，购买是规范化的。由于经济的健康发展依赖于有条不紊地侵蚀那些限制人们消费的习惯，因此，那里对用广告充满公共空间的努力没有限制。

一个拒绝消费的革命的共产主义社会，它必然不可避免地会重新定义招贴艺术，因而也会限制招贴艺术。在这种情境中，只有对招贴进行一种有选择性的和克制的使用才会有意义。招贴中的这种选择性使用，没有地方比古巴更为真实可信，通过革命的强烈愿望（它被由美国的封锁而导致的严重的经济匮乏所煽动，但不能简单化这种煽动），她批判了重商主义的价值，在亚洲之外，她比任何共产主义国家都更为激进。古巴显然没有用招贴鼓励公民去买消费品。尽管如此，她仍旧为招贴留下了一块很大的空间。在革命的共产主义条件下，招

贴主要保持了这样一种符号类型：修饰一种共享的观念并激发道德的忠诚，而不是促进私人的欲望。

有的人指望在古巴有大批量的政治主题招贴。但是，不同于大多数这种类型的招贴，在古巴，政治招贴的目的并不是简单的积聚士气。它是要提高觉悟并使之复杂化——革命自身的最高目标。（除了中国，古巴很可能是现存的唯一一个把伦理作为一种明确的政治目标去追求共产主义革命的例子）古巴对于招贴的使用让人想起了早在1920年代马雅可夫斯基的观点，在他的观点提出之后斯大林主义的镇压排挤了独立的革命艺术家，共产主义一人道主义创造更好的新人类的目标也陷入了窘境。对于古巴人来说，他们的革命的胜利与否并不是由他们能否保卫自身，能否经受得住美国与其拉美统治者长期冷酷的敌对来衡量。而是决定于它在教育“新人”的过程中取得的提高。为了自卫而武装起来，从某种程度上实现农业自给而在一条缓慢而又艰辛的道路上行进，从实质上消灭文盲，让大多数人吃饱并在他们的一生中首次享受医疗服务——所有这些非凡的成绩都只是为了“先锋”革命做准备。古巴想实现。在这种革命的过程中，一种觉悟的革命需要把整个国家变成一个学校，招贴是一种重要的（除了别的以外）教育公众的方法。

招贴很少表达先锋的政治觉悟，也很少真诚地表达激进的美学观。左派革命的招贴常常会取中间派或后进派的政治意识。它们的工作是确认，加强，并进一步传播那些在思想觉悟上更先进的阶层所持有的价值。但古巴的政治招贴并不是典型的。在多数政治招贴中，长篇大论的训词所蕴含的内容并不比几个简单的带有感情的词汇表达更为丰富——一个命令，一个胜利的口号，一句痛骂。古巴用招贴承载复杂的道德观念（尤其是一些为COR做的招贴，比如“Crear consciencia…”）



和”“Espirito de trabajo…”)。不像许多政治招贴，古巴招贴有的时候说得很多。而有的时候，它们却什么都不说。可能，古巴政治招贴最为先进的方面是它们在视觉上的趣味和修辞上的谨慎。那里似乎不需要招贴艺术家明确并持续不断的说教。但是当需要说教时，这些招贴——比起古巴的困境来是愉快的，严肃地看，它们似乎低估了人民的智力——从来不是令人讨厌的、尖锐刺耳的或强制严厉（Heavy-handed）的。（很难说政治艺术中没有为率真留下适当的余地，或者说令人讨厌的刺耳之声总是背叛才智。改变意识的最重要的方式之一是赋予事物最为恰当的名字。而命名在一定的历史条件下可能意味着名字的叫法。散布相关的谩骂和侮辱，就像1968年5月法国的招贴所喻示的那样“C'est lui, le chienlit.”（“这是政治混乱。”——译注）和“CRS = SS”，在去除强制性权威的神秘外衣并使其丧失合法性的过程中有一个极好的严肃的政治用途）

然而，正如招贴作者常常公开承认的那样，在古巴的语境中，这样一种令人讨厌的刺耳声音或强制严厉的表达将是一种错误。尽管在革命的社会中，政治招贴会被用于一些非常关键的用途，它们会习惯性地积极参与意识形态的自我转变，但大部分招贴都保持着一种格调，它们冷静，在情绪上不卑不亢，但从不超然物外。招贴标示出了重要的公共场所。因而，能够容纳一百万人集会的巨大的革命广场在很大程度上是由广场周围的高大的建筑物上那些巨幅的有色招贴所定义的。招贴也发送了重要公共时刻的信号。由于每年的革命在1月份的时候都会起个名字（1969年是“决定性努力的一年”，它指的是食糖的丰收），宣布这一年份的招贴将遍布全岛。招贴也为这一年中发生的主要政治事件提供了一系列的视觉评注：它们宣

传与国外敌对势力作斗争的团结日，公布各种集会和国际大会的日子，纪念各种历史性的周年纪念，等等。但尽管它们承担的官方功能过多，这些招贴都具有一种卓越的魅力。至少，一些政治招贴在令人惊讶的程度上确立了一种作为装饰物的独立存在。每当它们承载了一个特殊的信息，它们就会朴素地表达（通过美化）某些快乐的感受，道德立场和崇高的历史内涵。仅举一例，见第22页的招贴“Cien Años de Lucha 1868-1968”。这张招贴中所表述的那种镇定和拒绝在古巴已有的招贴中是非常典型的。当然，即使是在一张招贴这样一个短小的上下文中，也能够传达一种分析，不仅仅是一个口号，而是一篇真正的政治分析，就像巴黎五月风暴中的那些招贴，它们警示人们要反对出版社、广播和电视的意识形态毒害——其中有一幅粗略地勾画了一台电视，上面写着“Intox！”古巴招贴与法国革命的那些招贴比起来分析要少得多；它们的教育方式更为隐晦，更有感情，平面感觉更好。（当然，与法国比起来，古巴缺乏一种智力分析的传统。）政治招贴很少会不进入到对其观众进行某种程度上的道德谄媚。古巴的政治招贴奉承的是感觉。比起1968年五月的法国招贴来——由于事态紧急加之意识形态上的动机，五月风暴培养了一种直率的，幼稚的，即兴的，朝气蓬勃的注视——古巴的政治招贴更为庄重，更有尊严。

蓄意的美学野心在古巴招贴中是常有的事，甚至所有的招贴都是虚构的，不能想当然地以为都是真实的。古巴招贴想要而且常常能够达到所需要的面貌——只有具备天才的艺术家——精细的技术工作，好的纸张，以及其他昂贵的设备才能达到。甚至一个要应付这样一种经济短缺的国家也会花这么多时间、金钱和稀有的纸张去制作政治招贴，这或许是容易理解

的（其他形式的政治平面作品——比如Tricontinental杂志的那充满活力的版式，作者是Alfredo Rostgaard,多数的OSPAAAL招贴都是他做的）。但是，政治平面作品在古巴的重要的教育任务很难完全解释古巴招贴艺术的高水平和昂贵的方式。因为古巴招贴显然不完全是政治性的，甚至（就像北越出的招贴）其主流也不是。许多招贴一点政治内容都没有，他们中包括一些最贵、制作最为精细的招贴——它们是给电影作招贴的。广告之文化事件是多数非政治招贴的工作。为了引发人们的兴趣，它们有的时候让人感觉异想天开，有时则充满了戏剧性，他们也用图像和有趣的版式，这些招贴宣传电影、戏剧，观看Bolshoi芭蕾，全国歌咏比赛，美术馆展览，诸如此类。古巴招贴艺术家显然是在永远延续着最早和最持久的招贴流派之一：戏剧性的招贴。但有一个重要的区别。古巴人做招贴为文化做广告，他们所处的社会并不是为了商业拓展而努力把文化完全看作是商品——事件和物品的设计，无论这种企图是有意还是无意。而正是这种文化广告的方案，如果不是说没有根据，也在某种程度上成了一种悖论。而事实上，这些招贴中有许多并不能真的满足任何实际的需要。比如，有一张招贴是为了在哈瓦那公映Alain Jessura的一部不太重要的电影，电影每一场无论如何都会销售一空（因为电影是极少数能够得到的娱乐之一），招贴是一个奢华的项目，有些事情做到最后就成了为自己了。时常，Tony Reboiro或Eduardo Bachs为ICAIC做的招贴都等于是创造了一件新的艺术作品，在一种熟悉的感觉里，它更像是电影的附加产品而那不是文化广告。

当我们考虑到招贴自身在古巴就是一种新的艺术形式时，古巴招贴所具有的活力及其在美学上的自足就似乎更为显著。革命之前，唯一能够在古巴看到的招贴就是那些最俗的美国在

广告牌上打的广告。实际上，哈瓦那1959年之前的很多招贴都有英语文本，它们甚至不是给古巴人而是直接给美国的游客看的，这些人的钱是古巴赚的主要收入，而且对于美国在此常驻的居民来说，他们中的大多数商人都控制并剥削着古巴的经济。古巴像其他大多数拉丁美洲国家一样——墨西哥、巴西和阿根廷可以勉强算在此之外——都没有本土的招贴传统。现在，拉丁美洲任何地方做得最好的招贴都来自古巴。（然而，由于古巴迫于美国的政策而非共产主义世界隔离开，我们很难得知古巴招贴在近来的发展情况。哈奇逊的著作写到了1968年，但他认为，在拉美高水平的招贴还处在萌芽阶段，因此没有把古巴单列出来）是什么造成了这种特殊艺术形式的天才和能量非凡的爆发呢？不言而喻，古巴今日除招贴之外的艺术也有这伟大的非凡之处——特别是散文和诗歌，这些在革命之前就有繁荣兴旺的传统，还有电影，它就像招贴一样在古巴也没有任何的根基。但也许招贴提供了一种媒介，它能够调和艺术中两种潜在的敌对观点，而这一时期其他的艺术却做不到。一种观点认为，艺术要表现和探索一种个性的感受。另一种观点则认为，艺术服务于一种社会——政治或道德的目的。以古巴革命的荣耀，这两种艺术观之间的矛盾尚不能解决。在这期间，招贴艺术是一个冲突不那么尖锐的地方。

在古巴，招贴是由个体艺术家制作的，它们大多都相对比较年轻（生于1930年代末和1940年代早期），而且他们中的有些人，比较著名的如Raul Martinez和Umberto Pena，一开始都是画家。那里好像没有说一定要集体制作招贴，就像中国在制作它们时那样（其他的艺术形式也是这样，包括诗歌）或者像1968年五月巴黎美院（Ecole des Beaux Arts）的革命学生制作它们时那样。但古巴的招贴，无论是署名的还是没署名的，

一直就是一些个人的作品，这些艺术家大多数都使用着多种多样的个人风格。风格上的集体主义很可能是一种模糊潜在的进退两难困境的方式，这种困境也就是艺术家在一个革命的社会里却有着个人的鲜明特征。要想辨认出在古巴具有领袖地位的招贴作者的作品是不容易的，这些作者是Beltran, Pena, Rostgaard, Reboiro, Azeuy Martinez和Bachs。由于一个艺术家这一周要为OSPAAAL设计政治招贴，下一周又要为ICAIC设计电影招贴，这样来来回回，他的风格就会急剧地变化。而这种个体招贴艺术家作品中所具有的集体主义可能更有力地表现了古巴招贴制作主体的特色。它们表现了一种来自海外的广泛影响，这包括像Saul Bass和Milton Glazer这样的美国招贴作家所具有的顽强的个人风格；来自1960年代由Josef Flejar和Zdenek Chotenovsky创造的捷克电影招贴风格；在1960年代中期，被Fillmore和Avalon招贴流行化了的新艺术运动风格；Images d'Epinal的稚拙风格；还有安迪·沃霍尔、罗伊·利希滕斯坦和汤姆·韦塞尔曼的波普艺术风格，这种风格本身就寄生在商业招贴美学上。

当然，在古巴，招贴作者比其他的艺术家有着一个更为宽松的政治境遇。他们不必分担文学继承下来的重担，在文学中，对艺术卓越的追求部分地受限于观众的约束。文学，从根本上讲，在这个世纪已经不再是一种口头的艺术，因而也就不是公共艺术了，它日益被定义为一种寂寞的行动（阅读），它退回到了一个隐秘的自我。好的文学作品常常只能够引起少数受过教育的人的共鸣。好的招贴不能成为一个精英消费的对象。（所谓招贴，它意味着一种确定的生产和分配的语境，它不包括那些直接为艺术品市场制作的作品，就像沃霍尔做的那些假冒招贴）真正的招贴所在的展示空间不是精英的，而是一

个公众的——公共的——空间。由于他们要接受各种各样的检查，古巴艺术家一直都很清楚地知道招贴是一种公共艺术，它代表某种公共势力（无论是一种政治观或是一种文化观）向无差别的大众发表演说。在一个革命社会中，当诗人用一个单独的声音，一个抒情的我存在着谁在说和在为谁说的问题，而这些问题在平面艺术家的身上不存在。

然而，在某一点之外，艺术家在一个革命社会中的位置——无论他的媒介是什么——总是一个问题。现代意义上的艺术家植根于资产阶级资本主义社会的意识形态的，具有着高度精细化了的针对个人的个性观点，它还假设在个体和社会之间存在着一种基本的、根本的对抗。个性观点的进一步发展就成了一种紧迫感，这使得个人与社会之间的两极分化更为尖锐。就在过去的—个世纪里，艺术家恰好已经成了“孤立的个体”的极端的（或典型的）例子。根据现代神话，艺术家是无拘无束的，自由的，以自我为动机的——而且常常会接近于批评家、局外人或者反叛的不参与者的角色。因而，对于每一个现代革命政府或运动的领导阶层来说，艺术家的定义在一个从根本上对社会进行重构的过程中必须改变，这似乎已经是不言自明的道理了。事实上，资本主义社会中的许多艺术家就曾经公开抨击把艺术限定于一小部分精英观众的做法（威廉·莫里斯说：“我不想让艺术为一小部分人存在，同样，教育或自由也不是为了一小部分人而存在的。”）和许多艺术家生活的自私的个人主义。这种批评在原则上容易取得一致，但很难变成实践。—则，多数严肃的艺术家都认为他们在社会上担当的“文化革命的”角色很重要，这（他们希望）是在走向，而不是已经进入到了，—种革命的状态。在—种前革命的状态中，文化革命主要是由创造否定论的经验和感觉模式组成的。它意

味着瓦解，拒绝。一旦人们已经接受了它，这个角色很难抛开。对于艺术家的身份而言，另外一个特别不调和的方面是严肃的艺术被篡改的程度，因为严肃艺术本身已经成了革命的矫饰了。纵观整个现代艺术史，吞噬了否定性界限的作品不仅被定义为有价值的和必要的。它也被定义为革命的，即使，它与政治革命的赖以评价其功绩的那些标准相反——群众满意——前卫艺术家的行动已经倾向于把艺术受众规定在社会特权阶层中，去培养文化消费者。各门类的艺术对革命观念的共同选择已经引发了一些危险的混乱和被鼓励的、易被误解的希望。

当艺术家——他常常是其社会的批评家——在他的国家被牵涉到了一场革命运动中去的时候，他自然会想，他考虑的艺术革命与正在进行的政治革命是近似的，而且他相信，它可以让他艺术为革命服务。事实上，在伟大的政治革命中，所有的领袖人物都根本没有看到过这种联系，在革命中，他们很快就会察觉，（现代主义的）艺术是一种不和的形式，一种对抗活动。与列宁的革命政治学并存的是一种明显倒退的文学趣味。他喜欢普希金和屠格涅夫。他憎恶俄国的未来主义者，而且他发觉，马雅可夫斯基那种放荡不羁的文化人生活和实验性的诗歌对于革命的高尚的道德理想和集体主义牺牲的精神来说就是一种公开的侮辱。即使是比列宁的艺术修养要高得多的托洛斯基也写道（在1923年），未来主义者的立场与革命是分家的，尽管他相信它们可以结合成为一个整体。正如众所周知的那样，革命艺术的生涯在苏联是异常短暂的。在革命后的俄国，“形式主义”绘画的最后一击是莫斯科小组在1921年举办的展览“ $5 \times 5 = 25$ ”。那一年，俄国走出了其远离非再现艺术的决定性的一步。1920年代的一些伟大的先锋天才们被允许可以继续工作，但条件是使他们的才能变得粗糙（就像

Eisenstein和Djiga Vertov那样)。许多都被迫保持沉默；另一些人选择了自杀或流放；还有一些人（像如Mandelstam,Babel和Meyerhold）最终死在了劳教所里。

有鉴于所有这些问题和历史上不幸的先例，古巴采取了一种谨慎的方针。1969年7月号的《古巴国际》（Cuba Internaccional）对古巴的平面艺术进行了讨论，斯特摩（Dugald Stermer）在书后有所征引，他回顾了传统上因对一个革命社会中的艺术进行重新构思的工作而引发的一些问题，确定了什么是艺术家的合法的自由和责任。纯粹的功利主义和纯粹的审美主义，自我放纵的抽象派的无聊和陈腐的现实主义在审美上的贫乏，这些观点都是受到谴责的。一般文明的虔诚艺术行为被认为是进步的：既要避免搞强制性的宣传又要保持关联并容易理解。这同样是老生常谈。（更加详细的探讨参见1967年12月第4期的《联合》杂志对于所有艺术门类的探讨，这本杂志是由作家和艺术家联合会出版的）其分析也没有什么特别的原创性。令人印象深刻并让人鼓舞的是古巴的解决办法；这也不是什么特殊的解决方案，就是不给艺术家施加太大的压力。讨论在继续，高质量的古巴招贴也在不断涌现。与苏联做了40余年的招贴艺术——事实上所有东欧国家的公共宣传艺术也是这样——却几乎是一成不变相比，古巴政府成了一个令人赞赏的榜样，它的成就在于，作为门外汉，它没有在道德和审美方面妄加干涉艺术家。古巴对待艺术家的方式是注重实效的，他们很尊敬艺术家。

无可否认，我们不能把古巴艺术家与革命之间的这种比较愉快的关系作为古巴艺术家一致的典型状态。在所有的古巴艺术家中，招贴作家特别能够在适当的时候把他们的艺术家身份与革命的需要和诉求结合起来。每一个社会在革命阵痛之际都



强烈地希望艺术关联公共价值。在招贴之后，似乎能够满足这一要求的艺术形式是电影——圣地亚哥·阿瓦雷兹（Santiago Alvarez）著名的作品和那些未来电影的年轻导演可以证明。有了其他的艺术形式，情况就不再那么明确了。由于古巴革命对艺术家相对比较宽容，一些更为个性化的声音（即使是在那些献身于革命是没有问题的艺术家当中）就成了反对的声音。去年，令人讨厌的镇压瞄准了胡伯特·帕迪拉（Hubert Padilla），他可能是最好的青年诗人。应该提及，帕迪拉期间遭受的折磨包括在出版社受到攻击，在他得到Casa de las Americas奖金之后暂时失去他的政府工作，在前言里加上对其所获奖项的批评，没有任何理由拒绝印刷他的著作，审查他的诗歌——这还不如把他投进监狱。有些人希望帕迪拉事件是个例外，的确也有理由这样认为；尽管帕迪拉没有被完全地维护，这一点很是意味深长，他也没有寻回他的工作，直到卡斯特罗亲自过问此事。在一个革命的社会中，抒情诗这种最为个人化的艺术可能是最容易受到攻击的，而招贴的制作则是最容易被接受的。但据此很难说只有诗歌会在古巴遇到挫折。美学与完全是实践的、甚至是超过了意识形态的考虑之间的冲突甚至也为其他的公共艺术制造了问题——比如建筑。可能，像1965年Ricardo Porro设计的位于哈瓦那市郊的美术学院这样的建筑，它是世界上最漂亮的现代建筑之一，古巴很简单的就是在经济上承受不起。现在，优先权就给了那些平庸的、低水平的设计——预制构件的活动房屋的成本与具有原创性的、迷人的和昂贵的建筑比起来造价低廉，你很难说人家不讲道理。但实用（和经济上的合理性）与美观之间的冲突似乎很难影响到针对招贴的政策——可能招贴的生产表现得花费不多，而其似乎有更明显的用途；而且因为，比起现代文学，电影或建筑

来，“个性”从传统上讲在招贴美学中就不是一个多么重要的词汇。

由于这些招贴美观且时髦，无论是仅就功用还是仅就宣传而言都是出类拔萃，它们证明了在一个革命的社会中没有强制和门外汉。这些招贴证明了古巴具有一种鲜活的、以国际为导向的文化，比起那些在共产主义革命之后掌权，因当局干涉而致使艺术枯萎的国家来说，古巴的文化相对而言是比较自由的。尽管如此，我们不能机械地以为古巴革命中这些吸引人的方面是革命思想和实践的一个有机的组成部分。可以说，古巴艺术家所享有的相对较高的程度的自由，无论多么令人钦佩，并不是革命对艺术家重新定义的一个组成部分，不过是无限期地延续了资本主义社会宣称艺术家所应该得到的那些最高价值中的一个价值。更主要的是，古巴文化的活泼和开放并不意味着古巴必然拥有一种革命的文化。

当然，古巴招贴明显地反映了革命共产主义者的道德规范。每一个革命的社会都努力地试图限定样式（type），如果不是实质内容，那么也是各种公共符号（如果不是真的确保要对它们进行中央调控）——这种限定在逻辑上遵循着对消费社会的拒绝，消费社会表面上可以自由选择那些吵嚷着让人购买的商品和需要被尝试的娱乐。但是，古巴招贴“革命的”比这些更为合理吗？前文曾经提到，他们并不是革命的，因为那种观念被现代主义艺术运动使用过。古巴招贴尽管很优秀，但它们在艺术上并不是激进的或革命的。它们也是从那里面选择出来的。（但由于所有的招贴流派在风格上的寄生，可能没有招贴是革命性的）它们也不能被看作是一种政治革命艺术观念的表现，当然有一些招贴图解了政治观念，记忆和革命的希望，但决不能说所有的招贴都这样。

古巴没有解决为一个新的、革命的社会创造一种新的、革命的艺术这一问题——假设一个革命的社会的确需要她自己的艺术的话。当然，一些激进分子不以为然，他们认为一个革命的社会需要一种革命的艺术这种想法（就像资产阶级社会有着资产阶级艺术一样）是错误的。根据这种看法，革命不需要也不应该拒绝资产阶级文化，因为无论是在艺术上还是在科学上，这种文化事实上都是最高级形式的文化。革命应该对资产阶级文化做的所有的事情就是把它民主化，使每一个人都能得到它，而不是为一小部分社会特权阶层所有。这种说法很吸引人，但遗憾的是它是非历史的，因而难以令人信服。毫无疑问，资产阶级社会中有很多文化因素应该被保留下来并被融汇到一个革命的社会中去。但我们不能忽视那种文化的社会根基和意识形态功能。从一种历史的角度看，很可能，资产阶级社会就是通过资产阶级在文化上取得的光辉成就而达到其显著“和谐”的，一个革命的社会也必须建立一种新的，同样是循循善诱的、综合的文化形式。事实上，根据伟大的意大利马克思主义者安东尼奥·葛兰西（Antonio Gramsci）——这一观点最重要的解释者——的说法，真正推翻资产阶级趣味必须等到在市民社会中有了第一次非暴力革命才行。文化，远甚于一个国家的政治和经济状况，是这种必不可少的市民革命的媒介。首先，它是人们对于自身理解的一种改变，这个“自身”是被文化创造的。对于葛兰西而言，革命需要一种新的文化是不言而喻的。

照葛兰西对于文化变化的理解，古巴招贴艺术并没有从根本上具体表达新的价值。招贴中所表达的那些价值是国际主义的，多元的，折衷主义的，在道德上是严肃的，它致力于高水平的艺术表现，注重感官的——古巴所具有的这些积极方面的

总合使她拒绝平庸和粗鲁的功利主义。它们主要是批判的价值，通过拒绝两种相反的样式而得到：一方是美国招贴艺术庸俗的商业化（及整个欧洲和拉美在为数众多的广告牌上所进行的模仿），另一方是，社会主义现实主义的令人讨厌的丑陋和中国政治平面艺术的那种民俗性和神圣化了的幼稚感。尽管如此，它们作为社会在转型时期的批判性的价值的事实并不意味着在一个更为强大或特殊的背景下，它们不能够也成为革命的价值。

光是抽象地谈论革命的价值而不考虑历史的特殊性是肤浅的。在古巴，最强有力的革命价值之一就是国际主义。在古巴，国际主义意识的提高所扮演的角色与大多数其他左的革命社会（像北越，北朝鲜和中国一样）和造反运动中民族主义意识的提高所扮演的角色同样重要。古巴的革命热忱深深地植根于她不满足于国内革命的成就，而是热衷于全世界范围内的革命事业。因而，古巴很可能是全世界唯一一个真正关心越南的共产主义国家。平民和政府官员一样，经常会立论说，比起越南人民数十年的忍辱负重来，他们自己的严酷斗争和艰难处境算不了什么。在那些占据了哈瓦那革命广场的巨大的招贴中，同样突出的位置给予了一幅切·格瓦拉的招贴，一幅赞扬越南人民不屈斗争的招贴，还有一幅庆祝1970年食糖大丰收达到一千万吨的招贴。这些图解古巴自身革命史的招贴并不只是试图去激发爱国主义的情操，而是要证明，古巴与国际斗争是联系在一起。在政治的日程表中，古巴纪念自己历史上的牺牲与团结其他国家的人民是同样重要的，与他们相关的每一幅招贴也会被设计出来。（例如，在这本书中，有一些招贴是为团结津巴布韦人民，美国的黑人侨民和拉美以及越南的人民而设计的）反过来看这种团结的主题，我们会发现，古巴的政

治招贴很少会把世界分成黑的和白的，朋友和敌人——就像东德那些“热爱祖国”的招贴，或者越南关于美国人是“海盗侵略者”的那些招贴形象。古巴政治招贴中的图像总是积极乐观的，而不是多愁善感的。事实上没有一张是用来谩骂或讽刺的。它们中没有一幅采取粗俗的劝告，也没有一幅是依赖摩尼教善恶二元论<sup>1</sup>的。

因而，即使是古巴招贴艺术家那种恰到好处的折衷主义也具有一种政治维度，它也再一次证实了古巴与众不同的对于国家沙文主义的拒绝。宣称民族主义和国际主义的观点相反可能是今日古巴艺术中最为尖锐的问题。在几乎所有的艺术门类中，在关于这个问题的态度上都有明显的分歧，它倾向于走——就像今天如此众多的冲突那样——代际路线（generational line）。规律似乎是这样的，涡轮是什么艺术形式，老一代的人倾向于走民族主义，也就是，本土化的，更加“现实的”，而年轻的一代则关心国际主义，前卫和“抽象”。比如，在音乐中，这种分歧特别严重。年轻的作曲家倾心于Boulez<sup>2</sup>和Henze，而老一代的作曲家则坚持一种基于Afro-Cuban旋律和乐器以及danson传统的有特色的古巴音乐。但在招贴方面，就像电影一样，这样一种分歧几乎不存在——这个事实可能对使这些艺术形式在当今的古巴特别地与众不同有所帮助。老一代没人制作电影，因为1959年以前唯一的电影是色情电影（古巴是北美的主要供应者）。在不到10年的时间里，新的古巴电影工业已经制作出了多部非常优秀的长篇故事

---

<sup>1</sup>摩尼教是古代伊朗人摩尼(Mani,215或216-约276)创立的宗教。摩尼自称是上帝选派的最后一位“先知”，主张善恶二元论，称宇宙间有善神和恶神。世界原由善神所创造，但已被恶神腐蚀。后在亚洲广为传播，对中国的古代历史也产生过一定的影响。中文旧译“明教”、“明尊教”等。——译注

<sup>2</sup>皮尔·布莱兹：(Pierre Boulez, 1925-) 法国指挥家和作曲家，创有无调的前卫派音乐作品。——译注

片和一些令人印象深刻的短片和纪录片。所有的古巴电影都反映了来自国外的广泛影响，既有欧洲的艺术电影，也有美国的地下电影。同样，古巴招贴没有革命之前的任何渊源，也没有新老艺术家之间的冲突，它所接受的影响也是国际化的。

与古巴老一代艺术家经常断言的相反，是国际主义——而不是民族主义——在艺术中最好地服务了革命事业，甚至它的第二项工作就是建立一种适当的民族主义自豪感。正如小说家 Edmundo Desnoes 曾经说过的那样，古巴深受错综复杂的不发达之苦。这不只是一种民族主义的神经官能症<sup>①</sup>，而是一种真实的历史事实。对于美国文化对古巴的破坏性影响不能评价过高，经济上的影响和帝国主义的影响亦然。现在，尽管被美国所孤立和围困，但古巴对全世界是开放的。对于古巴文化滞后的问题来说，国际主义是最有效也最具有释放性的回应。

哈瓦那的剧院上演阿尔比<sup>②</sup>和布莱希特<sup>③</sup>的戏剧既不是古巴对于资产阶级艺术仍有所忌惮的标志，也不是软了心肠的修正主义的象征（因为在不随波逐流的南斯拉夫也能够看到同样的文化政策）。对于古巴来说，在这个历史时刻，继续从全世界接受容纳资产阶级文化的作品，吸收资产阶级文化中那些完美纯熟的美学风格，是一个革命的行动。这种容纳吸收并不意味着古巴不想要一种文化革命，而是说他们在本着他们自己的经验和需要，根据他们自己的条件追求这个目标。文化革命没有普遍适用的药方。在确定文化革命对于一个特定的国家到底意味着什么的时候，我们必须重视这个民族过去可资利用的资

---

①神经官能症：各种精神或情绪紊乱、如焦虑病或神经衰弱，并不是由明显的器官损害或改变引起，表现为无安全感、焦虑、忧郁和无理智的恐惧感等症状。——译注

②爱德华·弗兰克林·阿尔比：(Edward Franklin Albee, 1928—) 美国剧作家。——译注

③贝托尔特·布莱希特：(Bertolt Brecht, 1898—1956) 德国著名现代派诗人和戏剧家。——译注

源。中国的文化革命，其灿烂的文化可以上溯几千年的历史，与古巴的文化革命的各种条件必然不一样。与约鲁巴人<sup>①</sup>和其他非洲部落文化顽强的生存能力不一样，古巴只有一些不纯正的压迫者文化的遗存——先是西班牙的，接着是美国的。古巴没有漫长的，值得自豪的民族历史可供回顾，这和越南人一样。这个国家的历史不比一百多年来从马丁（Marti）和马西奥（Maceo）到菲德尔和切的斗争史长多少。从而，日益国际化就成了古巴文化革命必然的途径。

当然，这种文化革命的概念并不是一种平常的概念。在一个革命的社会中，更为普遍的观点是让艺术承担净化，更新和颂扬文化的任务。这样一种对艺术的需要同样也是多数法西斯政权计划的一部分，如1930年代的德国和意大利到今天的希腊军政府（Greek colonels），还有苏联在过去40多年中的政策。在其过度的法西斯形态中，这种计划常常是与严格的民族主义路线一起构想的。文化革命意味着民族的纯化：从本民族过去的文化中，去除不能同化的，不调和的艺术形式以及国家语言中的那些腐朽堕落的东西。它意味着民族的自我新生，也就是说，重新考虑民族的过去，这样，它就似乎给予了革命提议的那些新目标以支持。这样一种为了文化革命而进行的计划，总是会批判革命前社会中的老的资产阶级文化是精英的，本质上是空洞的，朝生暮死的，或形式主义的。这种文化必须被肃清。一种新的文化被呼唤就位，这种文化是所有的市民都能够欣赏的，其功能将提高个人对于民族的认同，简化那种减少私人不满的希望的意识（通过减少在这个国家中观念、情绪和风

---

<sup>①</sup>约鲁巴人：一支西非民族，主要居住于尼日利亚西南。——译注

格的不协调)，并提高公民的美德。<sup>1</sup>这可能是文化革命最普遍的想法，它不仅是法西斯革命的政策，也总是那些声称是左派革命的社会政策。但真正左的革命社会和运动有着，或应该具有，一种非常不同的文化革命观。左翼文化革命最适合的目标并不是增强民族自豪感，而是把它进行转化。这样的一种革命将不再急于寻求系统地复活旧的文化形式（也不是实行过去选择性的审查制度），而是去发明新的形式。它的目标将不是更新或纯化意识，而是去改变它——提高或教育人民以达到一种新的意识。

根据一些激进分子的观点，唯一可信的革命艺术形式是那些集体制作（并体验）的作品；或者至少，他们认为，革命的艺术形式不能完全源自单独一个人的作品。照这种观点看，把集体的各种观点组织起来就将成为革命艺术的精髓形式——从法国大革命时期亚克·路易·大卫设计的赞美理性女神演出的壮观场面到1960年代早期宏幅巨制的中国电影史诗《东方红》。但古巴的例子却很排斥把组织大型演出作为一种革命活动的有价值的形式，这让人对这一观点产生了疑问。大型演出在多数革命社会中，无论是右的还是左的，都是最受人喜爱的公共艺术形式，但古巴人却深信这是一种压抑。取代了革命大型演出口味的是表现革命活动的情景电视剧。它也可以是表现伟大公共事业的电视剧，比如1960年的扫盲运动、松树岛好斗青年的安居，以及1970年的食糖大丰收。（在这些事业中，全民参与是切实可行的——但它们不是作为可看的東西，为了观众的

<sup>①</sup>关于这种文化革命的观点，一个简明扼要而又鲜为人知的说法是Pirandello在1935年10月罗马Teatro Argentina戏剧节开幕式上的一次演讲中提出的，当时墨索里尼也在场。它可以在《Tulane戏剧评论》44期找到。……保守派不是那么强调右翼文化革命概念的民族主义形式，就像André Mairaux在戴高乐手下做文化部长时所做的那样。关于Mairaux把精英文化带给了大众，以及戴高乐主义保守的文化政治的意识形态目的的精辟分析，参见Violette Morin的文章，“Le culture majuscule: André Mairaux”，《交流》14期，1969。——原注



眼睛而组织起来的東西)或者,它可以是一個在古巴解放史中典型的個人鬥爭的故事,或是古巴認同的海外運動的鬥爭,其勝利使他們覺得有精神上的希望。作為一種政治藝術的源泉,使古巴人感興趣的是激進運動引人注目的典型面貌。最引人注目的有效的公演可能就是切·格瓦拉的生死,越南人民的鬥爭,或Bobby Seal的嚴酷考驗。而激進運動會在任何地方發生,所有的地方——不僅是古巴。在戲劇制作方面,這是刺激他們保持國際主義的基本的認同。

在這種政治觀念中,招貼藝術充當了一種特別有用和緊湊的角色。古巴的政治招貼提供了一個重要政治事件的詞典——美國的黑人鬥爭,莫桑比克的游擊運動,越南,等等,下面還有一長串——現在仍在繼續。回顧許多古巴招貼的主題,它們在方向上都是國際的。一個招貼呼喚人們要記住廣島的犧牲者,其目的與另一張要求人們記住1956年Moncada襲擊遇難烈士的招貼是一樣的,後者啟動了古巴革命。古巴政治招貼的功能是擴大道德意識,使道德責任感貼近越來越多的問題。對於一個有著七百萬人口,設法在美國的不斷圍攻之下生存,面積狹小,又遭圍困的島國來說,這種進取心可能會被認為是不切合實際的,甚至是唐吉珂德式的。在一種特殊的狀況下,在決定用美麗的招貼宣傳每一個人都想看到而且無論如何都想參加的文化事件時,同樣無償承擔義務的精神被顯露了出來。有的人只是希望古巴的天才人物為了不切實際的道德雄心,為了受限制的,看上去專斷的,而又過於滿足的感覺——從招貼到Coppelia冰淇淋宮殿——能夠被持續下去,它將不會消失。因為正是這種無償承擔義務的喜好給予了古巴生活一種開闊的感覺,儘管有所有這些嚴酷的內在和外在的限制;它也使得古巴革命比任何其他的共產主義革命都更為進步,更具有獨創性,

更为年轻、幽默和丰富。

### III

在一个正在进行的政治革命的背景中，如果一个文化革命的工作和对艺术家政治革命角色的构想充满了困难和矛盾，那么，在政治革命之外（或之前），一个真正的文化革命的前景就会有甚至更多的问题。历史上，成长于非革命或前革命社会中的所有貌似革命的艺术和文化运动几乎都不能令人鼓舞。这或多或少就是共同选择的历史。包豪斯运动的命运只是一个例子，其他许多也都能说明资产阶级社会内部产生的文化的革命形式是如何先受到攻击，接着被压制，最终被那个社会所吸收的。资本主义把包括艺术在内的所有的物品都变成了商品。而招贴——包括革命招贴——很难成为这个共同选择的铁律的例外。

如今，招贴艺术处于一个复兴的时期。招贴已经被认为是神秘的文化物品，其平面和文字只是深化了它们的共鸣，它们也是一个社会用之不竭的富足的象征。近年来，电影制作人的眼睛越来越转向招贴。它们作为不可思议的、遮遮掩掩的参考出现；在戈达尔<sup>1</sup>几乎所有的电影中，招贴都被作为关键的物品使用。它们被作为意味深长的和精确的社会与道德例证征引；最近的例子是电影《扎布里斯基角》（Zabriskie Point）前面的部分安东尼奥尼<sup>2</sup>的洛杉矶之行对广告牌的幻想。（1960年以来，招贴在电影图像学中的这种新的、被强化的角色与传统上电影叙事对于招贴的使用——简短的承载一些需要的信

---

<sup>1</sup> 简·卢西·戈达尔：(Jean Luc Godard, 1930—) 法国新浪潮电影制作人。——译注  
<sup>2</sup> 米开朗琪罗·安东尼奥尼：(Michelangelo Antonioni, 1912—) 意大利著名电影导演。——译注

息——没有关系，这开始于费雅德（Feuillade）<sup>①</sup>的《吸血鬼》（Les Vampire）（1915）中穆西多拉（Musidora）<sup>②</sup>扮演的Irma Vep枪击招贴）但很特别的是，招贴形象与其他的艺术形式越来越多的合作只是一种兴趣的表示。招贴越来越表现出了它们不仅要作为参考的指向，而且要作为它们自身的目标的兴趣。招贴已经成了众多无处不在的文化物品之一——部分的由于它们是廉价的、谦逊的“流行”艺术。当前招贴艺术的复兴，其动力更多地来自于令人惊讶的收集招贴的兴趣和把它们藏在家里的狂潮，而不是来自于任何更为独创的制作类型或公众对招贴使用的加强。

人们现在对于招贴感兴趣的方式与第一波招贴收集的浪潮有许多不同，后者是在招贴出现之后20年开始的。首先，由于要适应后来机器复制时代一个更为先进的舞台，它显然在尺寸上更大。收集招贴在1890年代可能曾经时兴过，但就像现在一样，它可能不是一个大众的嗜好。其次，范围更为广阔的招贴被收集。近来的招贴收藏倾向于炫耀国际化。而且，招贴收藏热的开始并不是偶然的，在1950年代中期，它与战后美国人涌入欧洲旅游是一致的，现在，常规的穿越大西洋成了平庸的中产阶级生活的一个特权，更早些时候，人们是到美国的海滨胜地去度假。这种典型的公共物品，曾经只是被一小撮内行所收集，现在成了标准的私人物品，被年轻的美国人和欧洲的中产阶级挂在客厅、卧室、浴室和厨房中。它有一个更加特殊的功能。由于招贴艺术自身常常寄生于其他的艺术形式，招贴收集的新潮仍旧是一种后寄生病（meta-parasitism）——对世

①刘易斯·费雅德（Louis Feuillade, 1873-1925）：法国早期无声电影的重要导演。——译注  
②穆西多拉（Musidora, 1889-1957）：法国20世纪早期的名伶，《吸血鬼》主角。——译注

界自身，或是对它的一种高级的风格化了的形象。招贴提供了一个便携的世界形象。一幅招贴就像是一个时间的缩影：一种引用——从生活中，或从高级艺术中。现代招贴收藏与现代大众观光旅游现象是联系在一起的。由于现在被收藏了，招贴就成了一个事件的一件纪念品。但是在El Codobes的招贴或挂在墙上的伟大的伦勃朗回顾展招贴与中产旅游者镶在照相簿里的暑假在意大利拍的照片之间，有一个重要的区别。有些人必须去那里照相；但没人必须去塞维利亚或阿姆斯特丹买招贴。时常，收集者从来没有真正看过艺术展览，也没参加挂在他墙上的招贴斗牛广告。这些招贴不过是体验的替代品。就像旅游者的照片一样，招贴充当了事件的纪念品。但这个事件常常是过去发生的，当收藏者得到招贴时，他也是第一次知晓。由于招贴所图解的常常并不是他个人历史的一部分，收藏就变成了一系列虚构体验的纪念品。

一个人选择好展览和事件，以缩小的形式挂在墙上的不仅是继续了一种容易做到的替代体验。坦白地讲，它还是一种尊崇的形式。通过招贴的方式，每个人都容易快速地选择出个人的万神殿——即使他不能被说成是创造了它，因为多数招贴买家的选择面是有限的，供销售的大批量生产的招贴的种类是早就已经被选好的。一个人选择什么招贴钉在客厅里说明了私人空间拥有者的品位，这就像他在过去如何选择画一样。有的时候，它是一种文化自诩的形式——一种特别廉价的使用例子，而文化在传统上就是这样被放置到了所有的阶级社会中：象征，确认或坚持一种既定的社会地位。其目的常常更为冷漠，比这个的热情还要少。作为一种文化纪念品，招贴在个人空间中的展示对于造访者来说至少是一种明确的自我认同方式，它是一个代码（对于那些知道他的人来说），通过它，一个亚

文化群的各色成员彼此告知，彼此相认。展示旧资产阶级认为是好的品位为展示一种蓄意的坏品位提供了方式——当它切合了时尚或者比时尚还要早一步的时候，它就成了一种好品位的象征。一个人不一定赞成挂在他墙上的招贴所表现的主题。它是一个人对这些主题世俗价值的认识的暗示得到了满足，其中有一些微妙之处。在这种复杂的感觉中，当招贴被收集时，它们就成了文化纪念品。在某些人私人空间中所展出的一系列招贴，远非单单暗示对主题的赞成和认同，可能不过就是一种怀旧和讽刺的辞典。

就像可能会被期待的那样，即使是在现代招贴收藏复兴的相对较短的历史里，选择哪一种招贴悬挂也要根据时尚的显著变化而定。斗牛的招贴和巴黎艺术展览的招贴十年之前几乎无所不在，现在却成了后卫品位的明证。一段时间以前，这些招贴被穆卡的招贴和老的电影招贴所取代（越老越好；1950年代索尔·巴斯的招贴都嫌太近）。接着欧洲艺术家展览的招贴不时髦了，又开始流行宣传美国人展览的招贴（比如那些著名的关于沃霍尔，约翰思，劳申伯格和利希滕斯坦展览的招贴）。

在那之后又来了摇滚舞厅的招贴，它又继之以大头招贴（head poster），这适合于飘飘欲仙的时候观看。从1960年代后期开始，主要的收藏兴趣转向了激进的政治招贴。一开始，它看上去很古怪，因为激进政治招贴的用途明显各异。它针对的是经济不发达的前殖民地社会，它们中的很多都根本读不懂。它也针对美国这个最发达的工业国家中最有文化的年轻人，他们挑战了散漫的语言的优越性，却支持一种更具感情色彩的，不用言语的言说形式。

在招贴时尚的演替过程中，一种类型的招贴代替另一种类型的招贴是很少见的。不如说，对一种新的招贴主题的兴趣

是加在已有的对于其他主题的兴趣上的。这样，观众也在成长。现在，在美国的每一个大城市和大多数欧洲的重要城市都有许多地方，都能买到招贴。主要的商店是在美国的一种平价销售店（outlet common）；它与众不同，如果嫌东西少，还会包括很多物品——除了招贴——还有卷烟纸，烟斗，烟灰缸，闪光灯和欧普灯（op lights），吉祥首饰（peace symbol jewelry），印着漫画、粗话或脏话的纽扣。现在，在折扣书店的后面和一些大城市的药店也销售招贴。对于那些更为严谨或至少是更富有的收藏者来说，有些商店，像纽约市的“招贴创意无限”，它们是只进招贴的；这些招贴来自全世界。近来，尽管大量印刷的大幅放大的摄影对招贴市场有所侵犯，然而它们起的作用很多是一样的。这些招贴大小的摄影甚至更便宜，因此比起大批量复制的再版招贴来，它们的销售面更广。或许，对于许多年轻人——这一代人尤其是通过摇滚乐和毒品对于不用语言表达的精神状态有着深刻的体验，这是他们的标志——来说，招贴大小的摄影天生更具有吸引力，因为它是一个纯粹的形象：直接，正面。摄影招贴更加中立，更为低调，个中原因很简单，因为它们不像五颜六色的招贴，总是黑白两色。在招贴的身上仍然残留着它们来自于像绘画这样的高级艺术，并受其影响的痕迹。但是，现在也是招贴时尚，被挂在墙上的大幅名人的放大照片，大概就像任何一种形象（尽管这个形象是关于一个人的）能够做到的那样中立和客观，它所传递的不是艺术最卑微的特征。

收集招贴似乎没有文化吸收上的风险。就像在招贴一开始就是为之而设计的公共空间中随意而又拥挤的安排那样，在收集者随意的私人空间中，每一张招贴与其邻居都是秋毫无犯。在一家Marboro书店购买一幅再版的俄国革命招贴，和它挂在

一起的可能就是一张现代艺术博物馆卖的几年前马格里特展览的招贴。招贴大小的照片的使用也同样具有折衷主义的特点，它们也不管相互之间能否相容。这全是一些名人的照片，其中既有牛顿（Huey Newton）<sup>①</sup>，当然也有嘉宝（Garbo）<sup>②</sup>。激进的政治领导人与电影明星有着同样的地位。尽管有些人来自政界，而另一些人来自娱乐圈，但他们都是名人，都是美丽的。这种流行或魅力的标准在它们的使用中被反映出来了，通过它们，摄影被选出来放大成招贴大小并推向市场。招贴是一种偶像——就像它在古巴那样，那里事实上每一个家庭和政府建筑中都至少有一张切·格瓦拉的招贴。从波士顿到柏林，从麦迪逊到米兰，整个资本主义世界当前收集招贴（和招贴大小的摄影）的样式都是一致的，这些偶像代表了很多种赞美。胡志明在浴室，博加特<sup>③</sup>在卧室，而W.C.菲尔兹<sup>④</sup>则挨着马克思被放在了餐桌上，这些并置给我们制造了一种道德上的眩晕。这种在道德上令人吃惊的拼贴暗示了一种很特殊的看待世界的方式，现在在美国和西欧受过教育的年轻布尔乔亚中很流行，它有一部分感伤的成分，有一些讽刺，也有几分超然。

因而，收集招贴与旅游是以另一种方式相联系，而不是已经提到的那种方式。现代的旅游可以被描述为一种对其他文化的象征性的占有，它是在短时间内发生的，被一种来自受访国家生活的功能性疏远（或者说的不参与进去）的状态所引导。众多国家被减少为一些“有趣”的地方，它们被列在指南手册

①休伊·牛顿(Huey Newton, 1942-1989): 美国60年代黑豹党的创始人。——译注

②格雷塔·嘉宝:(Greta Garbo, 1905-1990) 瑞典裔的美国著名女演员。——译注

③汉弗莱·德福雷斯特·博加特:(Humphrey DeForest Bogart, 1899-1957) 美国著名男演员。——译注

④W.C.菲尔兹:(W.C.Fields, 1880-1946) 美国表演家，以其刺耳的嗓音、蒜头鼻和爱讥讽的性格而知名。——译注

上并且还分了级。这个过程使得游客一旦涉足到了这些主要的地区，他就会觉得他已经与他所拜访的这个国家联系在了一起。这种特殊的现代（事实上是二战后的）旅行方式是一种现代的大众旅游，它与早期的资产阶级文化中所理解的到国外旅行是非常不一样的。不像传统的旅行方式，现代的旅游把旅行变成了一种更像购买的东西。旅行者就像积累商品一样积累他所到过的国家。这个过程不涉及承诺，一个人所体验到的与在他之前或之后的人所体验到的不会有多少冲突或例外，也不会有什么真正的改变。对于招贴来说，这正是现代欲望的形式。收集招贴是一种情感和道德旅游的类型，它也是一种品味，排除了严肃的政治承诺，或者至少与之相抵触。收集招贴是一种编纂世界的方式，在这样一种时尚中，一种情感或忠诚倾向于抵偿另一种。在一幅招贴中所表现的各种事件和人类以一种比文字图解更强有力的感觉被微缩。在资产阶级社会中，体现在当今的招贴收集风潮中的那种微缩事件和人的愿望是一种缩小世界自身的愿望，尤其是世界上的那些迷人和令人烦扰的东西。

至于激进的政治招贴，这种体现在招贴收集中的对于事件和人物的缩小代表了一种微妙的或者不是那么微妙的共同选择形式。招贴在最开始的时候是一种销售商品的形式，接着它自己也变成了一种商品。同样的过程在这本书的出版中也发生了——它对古巴招贴进行了加倍的复制（和微缩）。首先，选集是由可以得到的古巴招贴组成的。接着，这些已经被选出来的招贴被缩小了尺寸进行复制。这些招贴就变成了一种新的媒介，一本书，它被加上了前言，排印包装，印刷，发行，和销售。因此，现在对古巴招贴的使用与它最初的用途至少离了好几个步骤，而且它隐含着一种对于其初始用途的背叛。因为，



无论它们最终的艺术价值和政治价值如何，古巴招贴来源于一种人民经历深刻革命变革的真正的境遇。那些制作了这本书的人，就像那些将要购买和阅读它的人一样，生活在一个反革命的社会中，这个社会有一种本领，它能够把任何物品从其背景中剥离开，并把它变成消费品。因而，只赞扬那些作了这本书的人就将是完整的。尤其是古巴的外国朋友，以及那些只是倾向于赞成古巴革命的人，当他们看到这本书的时候不会觉得很舒服。该书本身就是一个很好的例证，它说明在这样一个社会中，所有的东西都能被变成商品，变成一种（常常是）微缩的展览形式和消费品。也就是说，单纯用一种同情的目光看待这本书的“内容”是不可能的，因为那种认为古巴招贴构成了本书内容的观点是一个伪观点。无论那些制作了这本书的人多么想把它单纯地看作是古巴招贴艺术的呈现，把它奉献给比以前更为广泛的读者，但事实上，本书复制的古巴招贴已经被偷偷摸摸地换成了不同于它们自己的东西——或者说已经不是它们以前有意要成为的东西。它们现在是文化物品，贡献出来供我们娱乐。它们已经成了丰裕的资本主义社会中提供的又一文化自助餐条目。这样一种盛宴最终使所有真正承诺的能力都归于迟钝，而这些国家里的资产阶级自由主义左派却被哄骗，以为这是在学习点什么，在让它的承诺和同情延伸。

当然，没有办法能够使我们逃离这个陷阱，只要我们——有无限的资源可供浪费、破坏和机械复制——在这里，而古巴在那里。只要我们好奇，只要我们陶醉于文化商品，只要我们继续生活在我们那好动的、消极的感性中，就不可能有离开的出路。堕落在此书中的具体化并不明显，它决不是唯一的，这些事物的总和甚至也不重要。但它仍旧是一种真正的堕落。货物出门，概不退换，买主自须当心，菲德尔万岁。

# 1971

## 艺术在设计方法中的状态<sup>①</sup>

[美]克里斯托弗·亚历山大

克里斯托弗·亚历山大(Christopher Alexander,1936— )是当代著名的建筑师、设计理论家,也是设计方法研究的主要奠基人之一。他生于英国,曾先后就读于剑桥大学和哈佛大学,并获得了哈佛大学的第一个建筑学博士学位。在研习建筑的同时,他还在麻省理工和哈佛大学从事计算机科学和认知科学等方面的研究。其广博的学识不仅为他日后的研究奠定了基础,也使他的影响超越了建筑和设计领域。1963年至今,亚历山大任教于加州大学伯克利分校。1996年,因其对建筑学的贡献被遴选为美国艺术和科学院院士。

亚历山大著述颇丰,最重要的著作包括《关于综合形式的笔记》(1964)、《模式语言》(1977)、《建筑的永恒之道》(1979)等。他认为,20世纪的建筑设计方法和实践都存在着一些根本性的错误,必需寻找新的方法才能重新“建立与自身的联系”。在他看来,建

---

<sup>①</sup>最初发表在《DMG通讯》,5(3),1971,3-7。本文选自Nigel Cross编,《设计方法论的发展》(Development in Design Methodology),(Chichester: John Wiley & Sons,1984.)

筑中的形式和空间应该具有普遍永恒的原则，因此，他致力于寻求一种普适的建筑模式语言。在这种认识的基础上，亚历山大系统地研究和改进了当代设计的程序和方法，比如他所提出的用户参与和自建房屋的构想都对60年代以来的设计方法研究产生的巨大的影响。

本文是记者马克·雅各布森（Max Jacobson）对亚历山大的访谈。亚历山大明确表达了他对当时的一些设计理论热点问题的看法。在他看来，设计方法即不能离开实践陷入空谈，也不能被一些时髦的理论所左右，而是要实实在在地研究和解决问题。现然，真正的方法应该理智、细密，能够自省而又富于人性。（周博）

雅各布森：您怎么看待设计方法论尝试去做的事情？

亚历山大：挺有趣的问题。显然，其目的是想要创造明确的程序，这种程序将使人们能设计出更好的建筑。奇怪的是，铺天盖地的文献使人们完全忽略了这一目标。例如，在电脑上浪费时间的人显然已经把它当玩具一样产生了兴趣。他们几乎失去了设计更好的建筑的动力。我觉得可怕之处在于，它变成了一种智力游戏，而且很大程度上正是由于这个原因，我们把自身和这个领域割裂开来了。我辞去了《DMG时事通讯》编辑董事会的职务，因为我感到杂志呈现出的目的并不具有真正的价值，我不想同他们被视为一体。在所谓的“设计方法”中很少有对如何设计建筑起到什么作用的内容，我也从未读过这种文献。在这个领域所宣称的意图和实际目的之间存在惊人的差距。如果这个领域的目的真的是要建造更好的建筑 and 更完美

的城市，我也许会对此产生兴趣，但像它现在这样，我就没兴趣。我不再将我的工作视为其中的一部分，因为我清楚地知道自己关注的是尝试建造更好的建筑。Poincare说得好：“社会学家研究社会学方法；物理学家研究物理学”。在我看来，那种认为不用动手和研究设计就能研究方法的想法完全是一种愚蠢的想法。

雅克布森：您怎么看待人们正在研究的那些用来评价设计和建筑的方法？

亚历山大：对此我同样非常怀疑。在当前的文化中，我知道这是一个被广泛接受的概念，即评论家自身并不一定要是艺术家。这在音乐、文学、绘画中被广泛认同。我并不完全同意这个观点。我认为这有些荒谬。除非一个人自己至少尝试过他所讨论的东西，否则，我不认为他的批评会有价值。我发现建筑评论没有多大作用。如果一群人试图评价建筑，却公开宣布他们想让他们自己从设计实践中分离出去形成一个亚学科，那么他们对这个主题就说不出来什么有用的内容来。

雅各布森：你又是如何看待那些正在发展的、直接用来促进设计师行为的技术，例如头脑风暴？

亚历山大：头脑风暴——作为一个研究题目本身，我发现它难以置信的幼稚和奇怪，我认为这种关于个人行为的自我意识实际上是从精神分离出来物质。在几个月前，我曾经被邀请出席一个以计算机图形学为议题的会议，我强烈地反对简单地进行电脑绘图，因为你必须在脑中形成建构一座优秀建筑的框

架。你在平和状态吗？你会考虑到味道和触觉吗？当人们漫步在一个地方时将会发生什么？但是应特别指出的是，你自身做到平和了吗？所有的这一切都被电脑绘图的自命不凡、固执和复杂以及所有专职技术所打断。因此，我最后拒绝的理由就在此，其他各种方法论实际上都妨碍了你做设计时在脑中形成正确形态，现在所面临的一个问题在于：这些方法是否有利于技术理性。正如我刚才所说的，我并不认为它们能做到。

雅克布森：设计方法论作为一种特殊的有趣领域，它是怎样出现的？出现的原因何在？

亚历山大：我认为有一个很好的理由和一个坏的原因。好的理由是建筑曾经处在窘迫的状态中；许多人在经历了院校教育和他们的早期职业生涯后都不能容忍它，他们并不愿意去做所谓已被接受的东西，而开始寻求某些看起来比粗糙、混乱的流行建筑更为合理的根据。这就是一个好的理由。我认为不好的理由就是恐惧、平庸和简单。这与心理状态有关，一个人不愿意去做更具挑战性的设计，并且逐渐退缩。当我对这一课题发生兴趣时，我知道对我自己的情况而言，部分都是真实的。并且我认为它越来越真实。换言之，即使在那些对设计方法不感兴趣的学生中，我发现恐惧也是显而易见的；它拒绝担负责任。对于扬言“为什么我们今天不能进行设计”找了一系列难以置信和永无止尽的借口。我认为在那种意义上，“设计方法”正好是那些借口中的另一个，但对一些人而言，大到足以成为他们一生的借口。

关于恐惧，我想多说几句。一本刚刚面世的叫做《新兴的环境设计与策划方法》一书，其中有一篇文章是由Barry

Poyner和我几年前撰写，现在已经申请许可转载。我也被邀请去为这篇文章绘制一些插图。我随手画了一些粗略的草图，然后把它们发给编辑，并耐心地解释这些随手画的草图其实是经过深思熟虑的结果，原因非常简单：也就是我所描述的物体是非常流畅的、随手画的草图比机械般的精确绘画要更容易抓住流动的瞬间。让我惊讶的是，尽管我请求过，但是这些草图还是被讨厌的、冰冷的、机械般的方式重新修改了，我浏览着这本书，发现再也找不到任何手绘的痕迹了。我怀疑（我不能证明它）那些编辑书的人，或者是印刷书的人，又或者是管理整个流程的人赞同设计方法的观念，发现了难以忍受的这些本该有的随手画的线条及草图，居然出现在这本非常了不起的伪精装书中。对于整个事情，我想提出非常严肃的批评，对我而言，它意味着与设计方法有关的思想状态，这种方法确实非常狂热和荒谬，这应该引起我们的高度重视。也许这听起来有点小题大做，但我并不这样认为。这种学派不能容忍一种随手绘图观念，明显地表现出了在实践者中流行着这样一种思想观念的迹象。在今天的环境中，最难的一个问题是建筑如机械般的特征正在冒出苗头。它们与人类的双手渐行渐远，我认为这是一种非常可怕的情况。实在太可怕了。我认为人们必须生活在人类自己制造的环境中。并且，那些学派因为极端保守，以致于它甚至不能容忍人自己手绘的图形，这几乎可以肯定，它是与这些“非”人造的建筑有关。我是不能容忍那些现象的。

雅各布森：在设计方法中，是否有什么问题已经被成功解决了？

亚历山大：很显然，已经解决了一些问题。例如，计算机

程序确实能帮助我们分析数据，在某些情况下还能进行综合、建构三维空间框架和电网系统。总会有一些工程方法促进结构的设计。那些现象已经变得越来越广泛。我相信最关键的途径方式是对工作安排起到帮助。总而言之，我所认为的方法论是那些已经解决的某些世俗问题——即最平淡无奇的问题。我能给你的问题的最佳答案就是一个私人的答案。实际上，在我的设计工作中，它只解决了少量的问题。设计中最难的问题并不是可以计算的。理由有两个，一个是在多数情况下，设计取决于你所拥有洞察力的深度，任何你想承担的设计研究必须尽力去深化你的洞察力。例如，在设计一栋建筑的大厅时，经常会遇到项目的负责人告诉我们大厅需要建多大。但是关键在于，优良的大厅与次等的大厅是有差别的，它会随着确定的精确尺寸而将任何评论改变。

一个比较粗略的尺寸通常会比较好。优良的大厅与次等大厅之间的差别将会以各种细节问题而改变，而大部分细节问题却是我们不知道的。至今为止，我们希望在设计之前或期间做些研究，我们想去研究是什么使大厅变得合理，这是一个洞察力的问题而不是靠方法可以解决的。当然，我再次重申，当你在做少量的实验去研究、尝试了各种方法都能帮助你更更具有敏锐的洞察力，你不必局限于任何呆板的机械方法。除了深化个人的洞察力以外，继续设计的另一种方式是融合真知灼见去创造新形式。我所说的并不是一种神秘的过程，并不是没有讨论余地。当你融合你的见解去创造新形式时，你要去掌控一个远离了数值的领域，但当你遭遇困境时，却没有一种现成的方法帮助解决实际问题。

雅各布森：在设计方法中，未来哪些领域是工作的中心？

亚历山大：我认为只需要始终如一。我本想说忘记它、忘记一切。在过去的一段时间里，直到那些谈论设计方法的人真正从事引发建筑的问题时，并且真正尝试去设计建筑，我是不会为他们所做的努力买账的。凡是有人说他在积极地尝试设计更好的建筑，也许是件有趣的事情，我想这项活动本身需要界定到底是要做什么，因为我认为这些人一旦从事这项工作，他们的初衷将会改变，并且活动本身将会引导他们到达他们必须前往的方向。

雅各布森：这项活动对发现设计师们在实际的设计行为中遇到的各种困难是否有帮助呢？

亚历山大：我个人的观点是：遇到的这些困难必须以自由的精神去处理，我实在不相信有什么方法能去解决它。这是一个非常严肃的问题。打个比方，我们最近在与客户一起设计加利福尼亚心理健康中心。一位来自客户方的职业建筑师与我们一起工作，声称他不能做这项工作——他只会纸上谈兵。现在的问题是他并不能随心所欲，实际上需要勇气去考虑建筑是否合理，与另一方的我们不同，他做这个是很吃力的。很显然，他需要来自各方面的帮助——但是设计方法论并不在其中。

雅各布森：也许在任何情况下，设计方法论能分辨出设计师所缺乏的某种知识。但并不明确，比如他所缺乏某种具体知识。

亚历山大：没错。当然可能在设计中建立对设计起到帮助的各种信息。我认为，我们已经形成的各种图案形式，对人们



进行设计工作是非常有益的，而且还有很多其他方面也能起到帮助作用。而我所拒绝和感到退缩的事是，我发现方法论的观念是一种障碍和非常具有威胁性的东西。当你称某些有关明智的东西为方法论的时候，往往变得非常荒谬可笑。这里有个活生生的例子，Murray Silverstein与我一起设计一栋建筑。依Murray的观点来看，我们将要去开发每一块土地，将木桩置入土地中，以表示这是我们所构建的，然后移开周围的木桩，就好像获得了一切。我们曾与一位朋友谈论此事，她开玩笑地说，“你为什么不写一篇关于木桩方法论的文章，也就是你带上一些火柴，等到雾蒙蒙的一天，你来到这片古老的土地上，开始将木桩敲入地中。”她还说我们必须把它写出来，并将它投稿至《新兴的环境设计与策划方法》杂志上。我们都大笑起来，这太有趣了。因为它被滑稽地称之为方法论。然而，直到方法在发生改变时，它仍然是一个严肃的方法问题，它在帮助设计更好的建筑中起到了举足轻重的作用。当你称其为方法论的时候，它就完全变得无知而不是可笑。实际上，方法论的整个概念是脱离所谓真实的一个阶段。那些真正真实的东西却被那些自称方法论学者的人所蔑视。合理的方法论是能被很好地接受的，因为它离有血有肉的日常生活是如此遥远。

雅各布森：你所熟悉的哪些工作将会指明未来的重要方向呢？还有谁在做有趣的事情？你怎么看待获得用户参与的整个新事物？

亚历山大：我刚刚所说的里面就是一个很好的例子。我相信富有激情的想法是人们应该为自己设计建筑。换句话说，他们不仅应该融入到为他们建造的建筑中，而且应该真正地去帮

助设计它们。我同样相信激情在信息中的重要性。但是目前两个想法带来的是标题下的方法，我哭笑不得。它只是无稽之谈。为什么要叫做方法？为什么如此自命不凡？为什么有人不得不用这种简单的想法使人们去设计自己的房子——为什么它必须作为一种方法而为人所熟知？那些把它称之为方法的人又有什么问题吗？

雅各布森：我认为当你使设计师真正发挥出他们作用的时候它才能成为方法论。也就是说，当你完全走出图像的局限，你仅仅是靠他们所说的结果来作出你的决定。换句话说，当你不将它看作你的负担的话，显然它就是一种方法论。

亚历山大：但是为什么你要称它为方法论呢？为什么不就称它“做点什么”。它瞧不起任何一切，这就是我非常不喜欢它的原因。它的关键点在于：如果你称它为“这是一个可以去做好主意”，我就非常喜欢；如果你把它叫做“方法”，我也能接受，但是我得开始转换：如果叫它“方法论”，我就不想谈论它。

雅各布森：如果这就是你对设计方法的感觉，那你怎么看你最近出版的书：《综合形式的记录》，接下来你的意图是什么呢？很显然，你是以设计理论家的身份在看设计方法。你的感觉是什么样的呢？

亚历山大：嗯，据我所知，整个事情已经被痛苦和不断的误解占据了。在1958年我的情况还很简单。我想能去建造漂亮的房子，但我不知道怎么做，而且，在学校学到的东西没

有可以帮助我的。然而在同一时间，我有一个非常明确的差异感——我知道什么是优秀的建筑——正如我所知道的，不仅仅是我不能去做，而且大部分的建筑都在实施中。我希望能去创造与传统建筑一样漂亮的建筑。于是，我开始去寻找要去做些什么。这真的意味着去寻找形式的根源。对我而言，在这种程度上，即使是只强调功能和需求，在《记录》一书中，仅仅是获得美的一种方法——一种达到良好基础的美丽事务。所以将这本书称之为“方法”，同样，对我来说，在优美的建筑中，什么能打动你，只不过是简单的过程而已。

雅各布森：如果这是你的意图，那为什么你如此尖锐、明确地提出这是一种“方法”？

亚历山大：你知道，我研究数学已经有很长时间了。我所学的涉及其他领域，如果你想很精确地说明某些东西，唯一的方法就是详细说明它，并且确保你不是在和你自己开玩笑，这就明确界定了任何人都可以执行的按部就班的程序，为了构建好建筑，你就要尽力去详细说明。简而言之，如果你确实想明白什么是一块好的建筑——真正深入了解它——你将能够明确一个循序渐进的程序，这种程序始终会导致创造一种东西。做不到这一点，就意味着你没有真的明白是怎么回事。因此对于我来说，程序或者方法的定义就是一种被精确的方法、一种肯定我不仅仅是在胡说八道的方法。

雅各布森：但是你确实是在利用它，不是吗？在什么情况下你发现它没有必要机械地通过所有的相互作用，然后利用电脑程序来获得子系统，或者还有其他？

亚历山大：嗯，以我在印度设计“印度村”以及后来又在旧金山设计捷运车站的经验来说，我开始看到我们直接进入影响子系统的图表，而不需要通过前面的程序——在我后来的作品中我称它们为“模式”。但是这一发现在其本身是不必要的。这并不是我想谈论的，因为这有一种危险，人们会再次认为所谓的关键是“方法”——除非它现在是种新方法，经过改进的方法。它完全不是关键所在。重点是在所有这些工作后面的动机。我最开始的动机一直都没变：设计更好的作品。这是一种非常实际的动机。每当某些东西不能帮助我做出更好的设计时，我就很快地放弃它。我最想向你以及读到这篇采访的人传达的是这样一种想法，你所做的要始终使你的动机有意义，并让你在某个领域发挥——但是如果你的动机不断地减弱，为了自己而只有利用方法，它将逐渐枯竭直至无意义可言。

# 1971 (1984)

## 为真实的世界设计<sup>①</sup>

[美] 维克多·帕帕奈克

维克多·帕帕奈克 (Victor Papanek, 1927-1998) 是战后最重要的设计师和设计理论家之一。他生于维也纳, 曾在英国读中学, 后移民美国, 学习建筑设计。他曾在赖特手下工作过, 在纽约库伯联盟 (Cooper Union) 完成了本科学业 (1950) 之后, 又在麻省理工 (M.I.T.) 读完了研究生 (M.A. 1955)。帕帕奈克一生主要在大学和艺术学院任教, 他的研究和教学包括了建筑、产品和平面等设计领域, 获得过许多重要的设计奖项。他曾为联合国教科文组织 (UNESCO)、世界卫生组织 (WHO) 和许多第三世界国家做过大量的设计工作, 堪称“世界公民”。帕帕奈克勤于著述, 他最重要的著作包括《为真实的世界设计》(Design for the Real World, 1971, 1984)、《为人的尺度设计》(Design for Human Scale, 1983) 和《绿色律令》(Green Imperative, 1995)。其中尤以《为真实的世界设计》一书影响为大, 该书已经被翻译成了20多种

---

<sup>①</sup>选自维克多·帕帕奈克, 《为真实的世界设计》(Design for The Real World) (芝加哥: 芝加哥学院出版社, 1984)。

语言，是迄今为止世界上读者最多的设计著作之一。《为真实的世界设计》有两个比较重要的版本，71年的版本曾经引起过很大的争论；1984年的修订版根据现实的发展作了局部修订，并对首版后遇到的问题作了一些回应。帕帕奈克强烈地批判商业社会中纯以营利为目的消费设计，主张设计师应该担负其对于社会和生态改变的责任。为贴近时代本文选自该书修订版第四章“你自己完成的谋杀——设计的社会和道德责任”，与第一版略有出入。

(周博)

真实的情况是，人们并不要求工程师为安全而设计。要是仍然不行动就是犯罪了——因为有足够的事实说明，我们的行动将能够引起改变，车祸会减少，高速路上将不会再有屠杀……到了行动起来的时候了。

——罗伯特·F.肯尼迪

离开学校后，我最早做的一项工作是设计一种台式的收音机。这是个裹尸布一般的设计：设计电子机械装置的外壳。这是我的第一次，我希望也是最后一次，接触这种外表设计、样式设计或者说是设计整形。那种收音机是战后市场上最早兴起的轻便型台式收音机之一。尽管我部分时间还在学校做事，我还是觉得毫无把握，被这一庞大的工作弄得诚惶诚恐，尤其是当我想到我设计的收音机是一家新公司唯一的产品时。一天晚上，我的雇主，G先生带我来到他公寓的阳台上眺望中央公园。他问我，我是否已经意识到了为他设计收音机的责任。

由于我觉得这种问法并不可靠，所以便开始大谈起市场标

准的“美”和“顾客满意”的话题来。他打断了我。“是的，当然，你说得都对，”他继续到，“但是你的责任远比那些要大。”接着，他又发表了一通他自己（往大里说，包括设计师）要对他的股东、特别是对他的工人负责的陈词滥调：

“你就站在我们的工人的角度上想想你的收音机承担的责任吧。为了生产，我们在长岛建了个厂。雇了大约600个新工人。工人们来自于许多个州，佐治亚州、肯塔基州、阿拉巴马州、印第安纳州，他们几乎就是连根都挪到了这里。他们会卖掉自己原先的住所，然后又来这里买新的。他们会在这里建立一个他们自己的社区。他们的孩子也被从原来的学校拽了出来，塞到了另外一个学校。在他们那块新的土地上，为了他们的需要，各种各样的超市、药店和维修站都会开张。现在，设想一下收音机卖不出去。一年之内，我们都得把他们辞掉。他们将没法付房租，没法买车。钱滚动不起来，商店和银行都得关门；房子又得拿出来卖掉。他们的孩子也必须得换学校，除非他们的老爹找到了新工作。头疼的事儿太多了，这还没说到我的那些股东呢。所有的一切就是因为你犯了一个设计的错误。那就是你的责任所在，我敢保证学校里从来没教过你这些！”

由于年轻，坦白地说，我当时被震住了。在G先生那一封闭、狭隘的市场辩证法体系里，所有的说法都是有道理的。这么多年之后，从一个高些的位置往回看，我必须承认设计师要对他投放市场的产品的设计方式负责。但是这种观点仍然太狭隘。设计师的责任必须远远超越这些想法。在他开始设计之前很长的时间里，他的社会和道德判断就必须起作用，因为他必须做一个判断，一个先验的判断，即人们让他设计或再设计的产品是不是完全值得他去做。换句话说，他的设计是不是站在

社会利益这一边。

食物、居所和衣服：这是我们经常说的人类生活必需品。随着社会日趋精致复杂，我们又在这个单子上加上了工具和机器，因为它们能够使我们生产其他的三项。但是，人类有比食物、居所和衣服更多的基本的需要。千百年来，我们理所当然地呼吸着新鲜的空气，喝着纯净的水，但如今这幅图景却遭到了急剧的改变。尽管空气、河流和湖泊污染的原因十分复杂，但是，普遍的，工业设计和工业本身显然对现状负有一定的责任。

外国人眼中的美国形象常常是电影创造的。那是个让人宁可信其有的童话世界，到处都是灰姑娘喜欢的“安迪·哈迪上大学了”和“雨中曲”之类的事情，它比情节和明星更直接而且下意识地感动了我们的外国朋友。它传达的是一种理想化了的环境，一个被各种触手可及的新式小玩意装点的环境。

在80年代，我们出口各种产品和新鲜玩意。随着我们对我们乐意认为是自由的世界的另一部分地区所进行的愈演愈烈的文化和技术的殖民，我们也忙着出口环境和“生活方式”，1982年在尼日利亚看“我爱露西”的重播或者在印度尼西亚看“鬼门关2”对于任何人来说都已经不稀奇了。

设计者—策划者对几乎所有的产品和工具都负有一定的责任，因而也就应该对我们在环境上犯的错误的负有一定的责任。他不仅要差的负责，还要对没有履行责任负责：由于抛弃了责任，没有发挥他的创造性才能而负责；“没参与”或者“敷衍了事”也要负责。

有三个图表可以解释设计中缺乏的社会承诺。如果我们把一个三角形看作是设计的问题（见图1），我们会很容易看出工业及其设计师关注的只是三角形顶端的那一小部分，却忽略了



真正的需要。

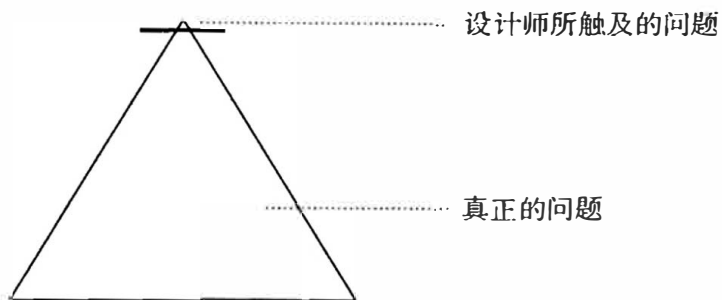


图 1：设计问题

让我们以微机为例。无论是在工作与在家工作之间的关系上、与商业相关的和与个人相关的问题上，还是在数字的处理程序、信息存储和恢复等方面，微机被引入办公室和家庭都给交流机制带来了许多重要的改变：事实上，在过去的三、四年中，它改变了人们生活中的许多方面。无论在家中还是在办公室里，设计师们用计算机处理他们的工作成了很平常的事。许多电脑是家用的，还有一大部分小型的电脑是给办公室准备的，他们都有玩电脑游戏和其他电子娱乐项目的功能。剩下的，无论它是否装有磁盘驱动器、磁盘或者磁盒存储，看起来样子都差不多。制造商和设计师已经开始试着改进键盘和显示器终端，但是这些企图顶多不过是在表面问题上下功夫。他们所处理的是外壳，有时也改一改键盘按钮的样子。但是，要想真正弄明白微机 and 文字处理软件的问题，无论是制造商还是设计师都必须检验跟这一工具的应用相关的一些更为深入的问题：

1. 对于键盘上各种字母、数字、符号和命令的安排是不是根据日常应用和手的舒服来的？（我们在下文中将会看到，打字机的键盘的设计从人体工学的角度看是很失败的）

2. 黑屏上的绿色字母是不是很舒服，它是否造成了眼睛疲劳，而且还不容易辨识？Commodore 和 Osborne 电脑还通过他们的视觉终端在黑屏上提供琥珀色。对于一台3000美元的电脑来说，应该再顶多花30、50美元就能“任意”地挑选背景和数字以及字母的颜色。

3. 对于大多数使用微机的人来说，荧屏上字符的大小是否合适？显然，字体的多样应该是很容易能够做到而且是应该加上的内容。

4. 电脑的记忆是否应该想办法保护，以避免因为停电、电磁爆等带来的损失？许多用文字处理软件的人在他们在所在城市的电路出问题的时候曾经丢过整整一篇博士论文、参考书目或者一本书的一部分。多加一个设备多花不了40美元，但是仍没有常规的设置。

5. 显示器的角度看起来是不是正好？它是否能被调控（手控）以适合带着双焦或三焦眼镜的人呢？

6. 以这样一种方式组织的各种指令功能会不会被两个直接使用的群体不小心漏掉呢：那些处理数字，以及那些使用文字处理的人？

7. 键盘——或者放置键盘的平面——是否能因人的不同身材而降低或升高，甚或还有些躺在轮椅上的人呢？这样的一些调整是机械性的，而不是点字的或水压的；它们施行起来花钱不多，而且几乎不会出什么错。

8. 使用者的椅子是否能够很容易地上下调节？

9. 与电脑一块的操控指南以及结构磁盘、碟片和录音设备是否简明易懂？

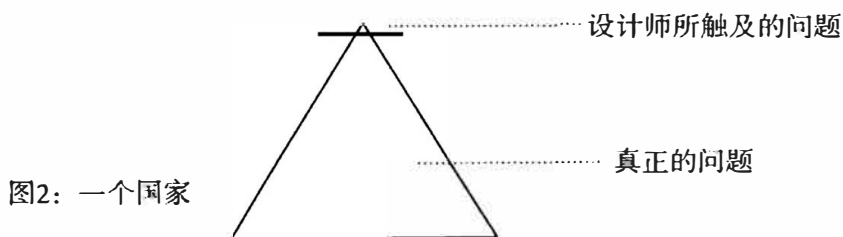
10. 在多大程度上使用者被迫使他（她）自己适应机器，而不是所谓“与用户友好相处”，或者，鉴于它有着光滑的平

面、运算速度快而“宽大为怀”呢？

上面所有的问题都不是闲言碎语，而且我们还可以继续加上其他的内容。罗伯特·弗兰克博士对纽约的芒特西奈医院做了一项为期三年的研究，他发现许多患有视觉疲劳、视网膜脱落、视幻症、头痛、背痛和腰椎间盘突出的人在工作中都经常使用视频展示终端和家用电脑（《万象》，1983年10月18）。这些让人不能饶恕的、缺乏革新的设计的存在，其原因在于微机市场上存在的激烈竞争。尽管改进上面提出的10个问题在零售市场上意味着要提高400美元（粗略地说来也就是一个个人文字软件零售价格的一半到八成左右），而实际上大规模生产多花不了200美元，但是，粗野而又原始的市场战略，尤其是美国人所谓的自由企业制度，要求企业交到股东们手里的财务报表必须在每一个90天里都能体现出利润的增长，因而，市场竞争的喧嚣阻碍了设计的改进和提升<sup>①</sup>。

作为一个设计师，我的观点是必须根据办公室和家庭的实际情况、人的特点和使用的方便去做。工业企业及其所掌握的设计师还没有让他们自己把我们画的那个三角形巨大的底座作为考虑的对象。

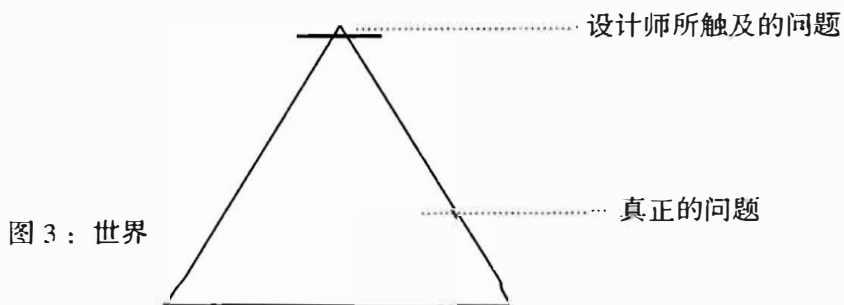
图2和图1显然是一样的。只是标签换了一下。我们把“设



<sup>①</sup>关于我们对于电脑的需要的设计，也可以参见约瑟夫·迈诺斯基的《电脑工作室》，载《科学》杂志，第五卷第四期，1984年5月。——原注

计的问题”换成了“国家”。从某种程度上，当我们在谈论偏远地区时，这样看就一目了然了。如果我们让整个三角形代表包括南美和美州中心国家在内的几乎所有的地区，我们就会看到其目的性的倾向。几乎所有这些地区的财富都集中在一小部分“缺席的地主”手中。其中的许多人从来没有去过南美国家，但他们却对之进行了有效的“管理”和开发。设计成了一个小圈子的奢侈品，这个小圈子包括了所有国家的技术、金融和文化“精英”。而“内地”占总人口百分之九十以上的土著印第安人既没有生产工具也没有睡觉的床，他们没有学校也没有医院，他们甚至从来就没有闻见过从设计师的作坊里飘出来的气息。正是这一大群贫困而又被剥夺的人代表了我们这个三角形的底座。如果我说这同样说明了非洲、南亚和中东地区的真实情况，估计没几个人会有异议。

不幸的是，这个图表同样适用于我们自己的国家。我们内部的城市和乡村，学校系统中我们所使用的百分之九十以上的教具、我们的医院，医生的办公室，诊断设施，农具等等，都被设计忽视了。尽管在这些领域中，新的设计会零星地出现，但这往往是一种研究突破的结果，而不是一种对于真正需要的真实反应。这里，我们必须把设计师服务的这些工作指派给三角形顶端的那些人。



第三张图和前面两张图一样。但是我们又一次更换了标签。现在我们把它叫做“世界”。这个世界上的许多人并没有受惠于设计师，对这个问题的真实性还能有怀疑吗？

我们的创新精神都跑到哪里去了呢？这并不是要把我们生命中的乐趣都抽走的企图。毕竟，想花钱买“成人玩具”的人就应该得到，这在一个丰裕社会中只是一种正当的权利。在1983年的美国，事实上几乎没有专门为家庭生产的收音机。有些是在美国组装起来的，但部件却来自台湾、韩国和香港。最多3、5年之内，它们将来自中国大陆、印尼或那些我们还没染指过的中美洲国家。索尼、日立、松下、爱华的更新换代都很快。他们生产120多种型号的台式收音机，其区别来自于它们的用途、外观和特殊用处的差异。这种情况很快也会在录音机、电视机和照相机身上出现。这并不是说公司里卖出去的每一种产品都必须品质优良。毕竟，正如许多书商那样，尽管他们往最好的销售担子里掺入了令人难以置信的垃圾，但他们每年也设法出版一些有价值的著作。

那些想在整个三角形中做出点成绩来的设计师（问题、国家或世界）常常发现他们自己被说成是为少数人设计。这种指控是完全错误的。这反映了在职业操作上的误会和错误认识，对于这些错误认识的本质必须加以检验。

让我们假定一个工业设计师或一个完整的设计机构其工作的范围完全处于这一章和其他章节所勾画的人类需要的框架中。那么，工作的任务又由什么组成呢？它包括各种用于学龄前、托儿所、幼儿园、小学、初中、高中、大学、研究生和博士后以及各种研究项目的设计。也会有一些为特别领域设计的教育设施，这些领域包括成人教育、为智障、社会底层和残疾人提供的知识和技能培训，还有特殊语言教育、职业再教育、

犯人的改过自新，以及精神疾病等。除此之外，围绕着人展开的新技能教育应该给他们的生存环境带来彻底的变革：从贫民窟、少数民族聚集区、农村贫困地区到城市；从澳洲土著到技术社会中的人；从地球到太空；从英国宁静的乡村到北极严寒中的生命。

我们假定的机构所从事的设计工作应该包括医疗诊断仪器，医院设备，牙科器械，外科工具的设计、发明和改进，包括为精神病医院设计仪器、器械和设备，包括妇产科设备以及为眼科医师准备的诊断和训练仪器等等。其工作范围从能够更好读解的家用体温计到一些特殊的器械，如心肺起搏器、心脏起搏器、人工器官、移植器官，而且他还要为盲人设计简易的读解器，改善的听诊器、分析仪和助听器，以及更新型的按日期分配药丸的器械。

设计机构还应该使自己关注为家庭、工业和交通运输及其他领域涉及安全的设备，而且这些设备不应该给河流、湖泊、海洋、大气造成化学和热污染。世界上75%的人生活在贫穷、饥饿中，这些人显然需要我们的设计机构在其时间表上挪出更多的时间来给予这些人以关注。但是，不仅世界上的不发达国家和新兴国家需要特殊的帮助，这种特殊的需要在我们的住所周围也到处都有。肯塔基和弗吉尼亚西部黑人矿工的肺病只是各种职业病中最寻常不过的一种，它们中的许多都可以通过对设备的再设计加以避免。

研究设备一般是些相互关联、临时配备起来而又设计精巧的装置，但是从事高级研究项目的人却常常苦于没有被理性设计的设备。从雷达、望远镜到简单的化学试验用烧杯，设计都远远地落在后面。老迈之人需要什么样的设计？孕妇和胖人需要怎样的设计？全世界那些觉得被社会疏远而备感孤独的年轻

人需要什么？公路运输又需要什么样的设计呢？（美国车的确是最有效的杀人机器，有了它，机关枪就算不了什么了）

这是不是在为少数人设计？问题是我们所有的人在生命的某一个点上都是孩子，我们整个一生都需要教育，我们几乎所有的人都在经历着青年、中年和老年。我们需要老师、医生、牙医和医院的帮助和建议。我们所有的人都属于有特殊需要的群体。我们所有的人都需要迁移、交流、产品、工具、住房和衣服。我们必须有干净的水和空气。作为一种物种，我们需要探索的挑战，空间的允诺和知识的丰富。

如果我们把上述所有的少数人聚在一起，如果我们把所有这些“特殊”的需要合起来，我们会发现，我们竟然已经是在为大多数人设计了。只有本世纪80年代那些为了好玩而变换样式的工业设计师，那些为了一小撮富人市场而殚精竭虑的人，他们才真正是在为少数人设计。

1982年，纽约联合国总部举办了第一届主题为“为了一个无障碍的环境而联起手来”的国际会议，其间，工业设计师、建筑师、医生，还有其他的设计师以及消费者/使用者们济济一堂，我被邀请作主题讲演。我非常高兴地听到，几乎每一个讲演者都认为，人在其整个一生或一生中的某些时期都会或多或少地感到无助。这个国家的许多设计师和建筑师最终接受了这一观点，人们最终接受了把社会看作是马赛克式的拼图，而不再是我们所谓的少数人个性的碎片。

回答是什么？不只是为了明年，而是为了未来，不只是一个国家，而是在整个世界？15年前，我发现了一个芬兰词，其时间可以追溯到中世纪。这个词是如此的晦涩，就连许多芬兰人都没有听说过。这个词是“kymmenykest”，这个词就是中世纪基督教所谓的“什一税”。它是一种支付的形式：农民

将在岁末的时候拿出他们十分之一的谷物扶贫济困，而富人则在岁末的时候拿出他们十分之一的收入去帮助那些需要帮助的人。作为一个设计师，我们不需要以“kymmenykest”什一税的形式拿钱去做，我们可以拿出我们十分之一的点子去帮助那75%需要它的人。从那时起，我高兴地看到，来自许多国家的设计师接受并实践着这一社会性的自留什一税。

总会有些人将会用他们所有的时间为人类的需要而设计。尽管我们大多数人都做不到，但我想即使是最成功的设计师也能拿出他们十分之一的时间来。付出的形式并不重要：40个小时里拿出4个小时，每10个工作日里拿出1个，或者每10年都拿出一段时间的休假<sup>①</sup>，在这段时间里不为钱而设计。

1970年代，芬兰最著名的珠宝设计师Bjorn Weckstrom在这个什一税观点的鼓舞下，从他繁忙的国际事务中抽出了一年的时间为东非设计避难所。即使许多设计机构的法人利益不允许这种设计，至少，我们应该鼓励学生去做一些这样的事情。因为在把一个新的工作领域呈现给同学们的同时，我们可能也就为思考设计问题提供了一种新的可供选择的模式。我们可以帮助他们产生一种真正需要的社会和道德责任。

自从这本书及其修订版发表以后，13年来，一个基本的误会一直萦绕在我的心怀：许多设计业人士认为他们很难接受我的提议，即为以前被忽视的领域设计是一个新的设计方向。反而，他们认为对于现行的商业设计来说，我为世界上大量的人类需要提供了一种替代性的视角。真理再往前走一步就不是真理了：我所有的建议是，对于一个“次品”横行的全球市场来

---

<sup>①</sup>原文中假期一词用的是Subbatical，指周期性的长假，往往为一年（例如，大学教师每七年一次）。作者在此希望设计师把每10年左右一次的长假拿出来，摆脱商业利益的干扰，为需要设计的大多数人服务。——译注



说，我们应该加上一些明智的设计产品。下面就是关于这样一些商品的讨论。

在商业产品的设计中，有许多事例表明，产品的制作可以通过感性和技巧进行。从美国的例子来看，他们似乎遵循着相对一小部分人的兴趣：许多炊具和美食餐具都经过精心的构思，良好的设计，有着高级的品质。但在货运、登山、野营和救生器械的装备和产品设计上同样也应该做到这些。体育竞技、钓鱼和猎具，山地车、赛车和帐篷诸如此类的消费品都应该具有高品质。所有这些物件的共有之处就是“性能”。要获得用户的满意，质量是最关键的。对于手头工具、原定工具和手工艺人的用具来说，为需要和使用而设计这一点同样应该保持。上述许多物品的设计、制造是在美国完成的，有些优质的物品是从英国进口的。在其他的消费品领域，最好的设计来自于日本、德国、意大利和斯堪的纳维亚国家。特别是在汽车、相机、电视、家具和其他的电子和家用产品领域。原因可能是美国的工业——因而也就包括他们的工业设计师——发现他们自己苦恼于大规模问题：当为巨大的潜在市场设计时，我们很少在设计中强调质量。

许多年前，一些激进的设计组织用了所谓“与工人对话”这样一种令人感兴趣的修辞。但要是说为工人而“工作”怎么样？安全帽之所以叫做安全帽是因为它能起到防护性的作用。但是这些帽子并不安全，因为它们并没有吸收足够的运动能量。我想从密歇根沃伦·杰克逊制品生产的“安全”帽说明书上截几句话：

注意：这种安全帽只提供有限的保护。当降落的物体砸到帽顶时，它能减少其作用力。

禁止与带电导体接触。千万不要修改或改变安全帽的帽壳

和悬置系统。

在戴上安全帽或遇到危险时要进行常规检查，并要把悬置系统和帽壳归于原处。

上述的警告适用于所有的工业安全帽，无论制造商是谁。  
(斜体字是我做的)

最后那句话读起来很对，因为所有的安全帽都有这么一句警告，用的词也几乎都一样。(1970年的时候我就反对这个陈述；不幸的是，什么都没有改变。)

在这个国家，每年生产的200多万副风镜几乎都是不安全的——其镜片很容易造成刮伤，有的可能会裂碎，更多的，风一吹，它就会在鼻梁上留下一道口子。还有些所谓的强力鞋，其设计据说是能够使脚的前部免于受到降落物的砸伤，但却由于它不足以缓冲动能而起不到作用；只要一小根钢筋从一码高处落下来脚趾前的钢帽就会被砸扁。许多远程的计程车开起来摇摇晃晃，不出十年，它就会给人的膝盖造成实质性的破坏。这样的例子举不胜举。尽管在过去的13年中，人们对上述问题越来越感兴趣，也进行了更多的研究，但是安全帽仍然有待改进，农民、卡车司机以及其他劳动者的工作条件仍然是危险的。读者可以参考我的《设计以人为本》(纽约：凡·诺斯特兰德·雷因霍尔德，1983)一书，从上面可以找到更多为工人设计安全装置的点子。

设计师们相互讨论或偶然得出来的许多有趣的设计观念都会对提高人们的生活水平有所帮助。70年代的时候，我曾经想过，一个拥有高科技和行为科学成果优势的设计师公社也许会造成一种永久的设计师圆桌协商机制。但1984年的经济现实使这个观点在今天看起来不太现实。设计师教育的影响及其在一个激励的环境中的工作在第11、12章有着更为详细的论述。

对于敏感而又智慧的设计来说，其作用不应该被仅仅限制在农民和工人对于安全的诉求中。我们所有的人都生活在这个被称作地球的飞船上，其直径有9700里，有着大片的海洋。这是一个很小的飞船，百分之五、六十的人对地球的运转无能为力，他们甚至连自己的生存都成问题，这决不是他们自己的错。在芝加哥和纽约的少数族裔聚集区，饥饿和贫穷使一些小孩子因为只能吃墙皮而死于铅中毒；而洛杉矶和波士顿的儿童则死于流行鼠疫。在这个星球上，对于我们之中任何人的思考权利以及潜能的剥夺都是错误的，都是不能再被接受的。

上述的所有事例向我们提出了价值的问题。如果我们意识到设计师有足够的力量（通过影响人类所有的工具和环境）基于大批量生产进行谋杀，我们也就会发现这在设计师的身上强加了巨大的道德和社会责任。我曾经试图证明过，设计师自由地拿出他10%的时间、才智和技巧就能给人以帮助。但是应该帮助哪儿？需求又是什么呢？

在50年代早期，我很荣幸地与巴尔蒂莫已经过世的了罗伯特·林德博士有过长时间的书信往来。我们当时一起写一本叫做《创造与服从》的书，这次合作由于他过早去世而中止了。我想从他的《反叛的立法》一书前言中详尽地征引些文字来看一下他的价值观：

人类探究自身的终结也就意味着人类实现了其存在的所有潜能，意味着他征服了人生“局限性的三个边界”，摆脱了上帝、命运和偶然因素所强加给他的影响。人类被一个铁三角围绕着，那种形状的构成对于他们的种族而言才是真正的牢笼。这个三角形的一条边是人类必须生存于其中的外部环境；其二是人类的所有，或其适应能力，也就是藉以存活之物；其三就

是死亡的事实。所有的努力和奋争都是要排除这几点对我们的包围。如果说生活有目的，那么这个目的必然是要打破这个三角，继而，以前的局限性的三个维度将不复存在，人类将陷在一个新的存在秩序的牢笼中。这是个性和人种功能的终结；是种族奋斗的终结；也是生命的意义及其实质的终结。

所有哲人游戏其间的奥义玄言的背后，在终极的分析上，人们做的一切——无论是冥冥独造还是博采众家之后的建构——其设计都不外乎人类局限性的这些基本的边界，要么择其一、二端，要么关涉所有的方面。我们所谓的进步只不过是每一个人或每一个时代在这个三角牢笼的各个边界上取得的一点小小胜利罢了。因而，进步，在这个也只能在这个意义上，是一个可以衡量的事物，这样，一个人的单独的存在，一群人的行动和目标，甚或是一种文化的成就，都可借以评判其价值。

为了从他身陷其中的三角中逃脱，人类持续不断地、勇敢地努力着，至今还没有眉目的千禧年将见证这一过程，到时候人类就不再是地球的房客了。<sup>①</sup>不知经过了多少个世纪不屈不挠的斗争，他已经打败并征服了他籍以生存的环境，泰然自若地站在了通向成功的跳台上。今天，他已经不再把根深植于大地了，甚至也不为地心引力所束缚，他可以回过头去数一数自己的战利品了。自然环境已经臣服于他，那些空间和时间的天然障碍也毫不例外。一旦他被一个狭小的领域所限制，这个领域所具有的高度不超过他能爬上的树，远不过他的腿脚所及，视野不出乎他眼睛的范围，长度不超过他声音的传播，伸手不过

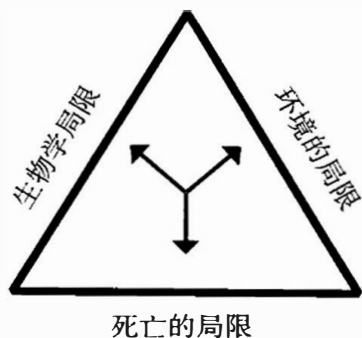
---

<sup>①</sup>Millennium, 千禧年或盛世期, 是一个希望中的欢乐、祥和、繁荣及公平的时期。《启示录》第20章提到的神圣的一千年, 在此期间耶稣及其信徒统治着世界。——译注

他的臂膊，敏锐只系于他残存的感官——一旦在游移不定的大自然中每一次冒险都被惊吓的受害者找到了他的立足之地——他就会成为那些本来会永远奴役他的力量的主人。于是，在他的牢笼中，有一面铁墙就会变得残破不堪，通过他在上面凿的洞和裂缝，远道而来的自由之风便长驱直入，动人心弦的世间万物也会在他面前若隐若现。

同样，三角形的第二个边——人类因其生理机体所受到的限制——日益屈从于人们对于它所正在进行并将持久展开的抗争。主要是，这已经成为人类拓展自身的一个过程。一个明显的例子是，人们以工具的方式增进了肢体的运用，这些特殊的终端器官的灵敏性和其他部分与器官的有效工作一起健全了身体。在此，成功的例子不胜枚举。他们在数量上达到了定点，已经完全突破了裹着我们的皮肤对我们的包围，甚至于手和脑的产品——由于我们这个时代的巨型电脑和其他的物质奇迹的作用——到目前为止在许多方面都胜过了他们的造物主的才智。最后，也就是三角形的最后一边，尽管时间永恒而岁月飞逝，但如今，我们虽不能做到长生不老，却足可期待长命百岁。

尽管一个苦心孤诣的探求者必须付诸艰苦的努力才能在一派浮夸的沼泽中发现秩序和意义，但是知识的运用是明确的。科学与艺术——正如人们个性的生存——都充满了斗争和试验。它们旨在实现人类的潜能，并毫无保留的贡献于一种进化的突破，这种突破将随着那三面压抑的高墙轰塌崩落而到来。因而，某一类知识的价值，一个完整的学科，或者一种艺术的行为都可以置于某种天平上去衡量。



在第一章中，我们为了评价设计而建立了一个六边的“功能联合体”，在此，我们也可以用一下“局限性的三个边界”，把它看作是构建设计行为之社会价值的一个主要的过滤器。尽管美国车在后面的章节中会被仔细地检视，现在我们可以拿它作为一个例证。

早期的汽车超越了那个三角牢笼中的一面墙。比起人的腿脚，用汽车可以跑得更远更快，而且还可以装载更多的东西。但是今天，汽车承载了过多的错误的价值，它已经成了一种大吹大擂身份的象征，它是危险的而不是方便的了。它排放出了大量能够导致癌症的浓烟。它快得过了头，浪费了原材料，行动笨拙，平均每年还要使50000人死于非命。车流高峰的时候，开车从纽约的东河到第42大街的哈德逊河至少需要一个小时；而一个人徒步花不了那么长时间就轻松抵达。<sup>①</sup>考虑到这些问题，汽车现在是加强了三角中道德的那一面墙；相比之下，它的贡献变得可以忽略不计了。

<sup>①</sup>伊凡·埃里克很有趣地证实，时速超过6英里的交通花费是非常昂贵的，而且隐私难保不会大量地损失，环境和生态水平会越来越低，能量的消耗更是巨大。他关于自行车和汽车的统计学的分析在他所著的小册子《能量、公平和愉悦的工具》（伦敦：考尔德·波亚斯公司，1976、1978）中可以找到。——原注

汽车设计中的安全性问题已经在两条清楚的而又完全不同的路线上显示出来了：

1. 尽管日本、德国和瑞典的汽车制造商已经先走一步并超过了美国的安全指导标准，他们的做法付出的代价也所费不多，但是美国的汽车制造商仍然煞费苦心地向国会的委员会解释，为什么在“合理的”成本基准之内不能接受安全基本法。为了使他们作伪证的证词让国会的委员会听起来更可信，他们雇了一堆伶牙俐齿的说客，这些人被商人们灌得酒足饭饱，然后到国会陈述他们的理由。

2. 相反，欧洲和日本的汽车制造商却拿出钱来做研究而不是行贿。因而，赛博、沃尔沃、梅塞迪斯-奔驰和保时捷在发生碰撞时都异乎寻常地安全，而许多美国车却像手风琴一样被撞得变了形——本田汽车早在排放量控制出台三年之前就已经超越和优先于了美国的排放标准。本田宣称可膨胀的安全气囊到1985年会成为他们所有汽车的标准配备，而美国的汽车制造商却阴沉着脸证实说他们还没有这项技术。1983年4月，本田的思域（civic，在美国能买到的最小的车之一）被检验以时速28英里的碰撞。在实验中，它是最安全的5款车之一。

1971年，底特律的发言人说能耐得住时速10英里的撞击的前置式缓冲器将在每辆汽车的价格上提高500美元，而更令人沮丧的是，他说那将需要3到5年的时间去生产。为了说明前面的说法是不真实的，我拿两个12英寸宽7英尺长的木头书架做实验。在两个书架之间我放置了大约80个啤酒罐，这样就做成一个巨大的英雄三明治：书架代表面包，空的啤酒罐子代表薰牛肉。我把书架和啤酒罐搁起来，把整个玩意拴到我车前面的缓冲器上，接着便以时速15英里的速度冲着参议院大楼的一个角落开了过去。

尽管那是为电视上的一个新闻故事做的，但那本来应该是当年最大的一件大肆宣扬却终未发生的事：当听到同一个汽车经理，尽管他可能昨晚从电视上看到了我的实验，但第二天却仍然在信誓旦旦地说5年之后花500美元能买到一个前置的缓冲器，然而其性能不过是我的实验所能达到的一半时真是令人愤怒。我花了14美元，用了大约1小时研究、生产、安装。在这次相撞中啤酒罐都撞扁了（计划中就是这样）；我的车和参议院大楼都毫发无伤。

然而在设计中，汽车只是缺乏社会责任感、不关注价值问题的一个例子。通过那个局限性的三角过滤器，以相同的方式评价，人类设计的任何事物都能够被加以检验。

K.G.Pontus Hultén的《机器时代末期的机器景观》（1968）是一本优秀的著作。在此，我引了一段相关的话。Hultén说：

没有人真正需要的商品生产，却占领了所有大商场的一层货架，这表明在这个生产过剩同时又营养不良的世界上，有些事情从根本上就是不正常的。为了控制过剩的生产，还不能通过错综复杂的商品销售，于是在一些地方就必然总是在进行着破坏性的战争。今天，全世界每年要花费不下1500亿美元用于实际的或潜在的生活和财产的破坏，相比之下每年从富国流向穷国的资金每年大约是100亿美元——包括相当大一部分军事援助。

我们应该做什么？我们能怎么做？下面的这一系列例子可以作为最好的回答。

1958年产生了为数不多的一些为新兴国家而做的伟大设计，它们是由来自三个不同国家的设计师共同完成的，尽管近



30年过去了，这些设计在一些发展中国家仍在使用。这个简单的装置是这样使用的：泥土被收集到一个砖形的容器中，填满抹平之后就倒过来，这样，一个完美的“冲压土坯”砖就制成了。这样的工具可以使人们按照他们自己的速度做砖——可以一天做500,000块，也可以1周作2块。有了这些砖，南美和第三世界的其他国家就可以修建自己的学校、住宅和医院。今天，在厄瓜多尔、委内瑞拉、加纳、尼日利亚、坦桑尼亚以及世界上其他的一些地区，学校、医院甚至整个村庄都拔地而起。这个想法是伟大的：不仅雨淋不着人了，而且他们有能力建立起他们自己的学校了，这在多少年前根本是不可能的。以前想都没想过的建立工厂、安置机器，有了制砖的机器都变得可能了。这是具有社会意识的设计，它关注今天世界上人们的各种需要。

在非洲国家，许多问题还有待解决。第三世界，特别是黑人非洲的循环系统是非常差的。由于被污染的产品不能被有效地漂净，人们经常因此得病；那里几乎没有卫生设施。在那里，水经常受到污染扩散的影响，而且那里的水是在敞开的沟渠里流的，蒸发速度之快也令人难以置信，因此，那里没有充足的水。又有很多时候，控制不住的水患卷走了宝贵的表层土。在许多村庄，根本就不可能有所谓的灌溉。这里面缺乏的东西就是管子，或是一种制作管子的简单装置，这种装置应该使得村庄里的作坊或个人能够制作一节一节的管子。所以，任务就是要设计一个制造管子的机器。这个机器可以被非洲人在非洲建立起来，而且能为公共利益服务。这个机器（或工具）将避开私人利益、法人组织、商业开发和新殖民主义。

1973年，我在英国的一些毕了业的学生开始设计这样一种管道系统。1973年到1979年间，他们想到了一种方法，即用前

面提到的做砖的方法做管子。此后，在坦桑尼亚已经有600英里的管子被用作引水设施。这一尝试性的系统运行良好，因而加纳和尼日尔等国家现在对这一系统设施也很感兴趣。

在一个看起来很不起眼的地方，罗格·道尔顿发现有些管子难免用不上或者做得达不到标准。考虑到这些管子的潜在的价值，他便把他们改装成了学校游戏室的一部分或者操场上的爬行架。当非洲的一些地区越来越城市化的时候，让孩子们高兴的操场和活动设施仍然是非常缺乏的。

1969年，一些来自7个国家的非洲朋友告诉我，联合国教科文组织提供的一种便宜的教育电视将给他们的国家带来巨大的帮助。但由于乌干达的背信弃义致使东非联盟解散，低成本教育电视的施行计划便被突然中断。现在，东非到处都是日本、德国和法国生产的商业电视。然而我们应该看到，在1970年的时候，如果我们用当地的劳动力，使非洲政府只是从受教育的技工和装备良好的工厂上获利的话，那么，生产3台电视也花不了10美元。我们在研究中曾经发现，在1970年，一种非常先进的投放市场适应竞争的电视在美国的零售价不会高于120美元，而同样的电视用日本的劳动力和原材料生产，在那个时候还花不了18美元。

到了1970年，人们进一步试图使这些电视机与录像带相配套，因为事先录制好的材料对于第三世界的教育来说无疑具有革命性的意义。

从1984年有利的形势看，人们就能找到一些成功的例子了。其中之一就是本书后面将要提到的印尼锡罐收音机。另一个是为坦桑尼亚和尼日利亚设计的教育录音带播放机，设计者因之荣获了1980/1981年度国际工业设计协会/京都奖。（参见帕帕纳克：《设计以人为本》和我的《Project Batta Koya》，

载《工业设计》，纽约，1978年8月）

对于发展中国家和新兴国家来说，为他们的需要而工作可以采取的方式有许多种：

1. 对于设计师来说，最简单、最常用也最老套的方式便是坐在他在纽约、伦敦或斯德哥尔摩的办公室里设计些能在坦桑尼亚一样的国家生产的東西。比如说用当地的材料和手工艺可以生产一些旅游纪念品之类的东西，希望这些东西能在发达国家卖出去。他们是在做，但是就做了一小会儿，就是设计了些“家用装饰品”和“时尚副产品”，只能通过这些东西把当地的经济和富国联系起来。这样的话，富裕的西方国家的经济如果垮了，新兴国家经济自主的起步也要随着垮。即使西方国家的经济一直在增长，但是因为这些国家的人口掌握着时尚的风向，新兴国家的经济独立还是无从谈起。

2. 设计使用第二种方式起到的效果比前面的会稍微好一点，他可以花些时间到发展中国家去，做一些适合当地人需要的设计。这还涉及到两者的磨合是否会有意义的问题，因为短期的专家不可能全面深入地了解当地的风俗和需要。

3. 从某种意义上说，比较好的办法是让设计师到发展中国家去训练一批当地的设计师，同时设计并制作一些那个国家的设计所需要的后勤设施。尽管这样做与理想的情况还差很远，但是这种办法能使这个国家与特别的设计师所代表的特殊的设计思维方式，也就是和一些设计的特质紧密地联系起来。

4. 理想的（就现在来说）状态是，设计师到那个国家去并做所有上面提到的事情。而且，他也将训练一批设计师，而这批设计师又会再带出另一批设计师。换句话说，他将成为一个“种子计划”，他将有助于从这个国家本地的人中选出有能力的设计师从而形成春色满园的局面。因而，少则5年，多则10

年，他将能够造就一批与他们自己的文化传统、生活方式和他们自己的需要牢固地联系在一起的设计师。

多年的经验使我确信“来了就做的专家”永远都干不好。当外国的专家被带到发展中国家碰到新的问题时，他们常常能够提出一些看起来明智而又可行的建议。他们那种能够穿透问题关键的明显的能力实际上是一种幻觉：他们根本就不了解这个国家的文化背景，不了解他们的宗教、社群关系、经济来源以及其他的一些当地人要考虑的问题，但他们却提出了一种似乎令人信服的解决方案。三周之后，当他们已经登上了返回他们在日内瓦、巴黎、维也纳或纽约的联合国总部的银鸟时，这些人会突然意识到，尽管他们好像已经解决了那些问题，但是他们的“解决”又引发了二、三十个新的问题。

1970年以来，我曾经在6个发展中国家工作过，时间陆续加起来共有8个年头。在拉美、非洲和亚洲的经历使我意识到，第三世界的人民比起我写这本书的第一版的时候更有能力解决他们自己的设计问题了。在发展中国家内部有一大批设计和技术专业人员。外国专家的工作（来了就做的或其他）越来越像是一些不必要的侵扰了。由于本地设计师和建筑师更熟悉当地的生存方式和解决问题的方式，因而他们总是能找到更好的解决问题的方法，这比外来人快速地进入最终却差强人意要强。（参见我的《建议：为了南半球》，载《设计研究》，伦敦，1983年1月）

# 1975

## 教育图解<sup>①</sup>

——设计的神化和神话的设计

[美] 维克多·帕帕奈克

维克多·帕帕奈克在《为真实的世界设计》中说，只有一种职业比工业设计更“虚伪”：广告设计。《教育图解》(Edugraphology)一文发表于四年之后，文章扼要地总结了帕帕奈克对于工业设计之浪费的主要诟病之所在，并对二维设计中存在的一些问题作出了回应，这些在他的书中是一带而过的。他怀着一种明显的愤怒和紧迫感仔细描述并揭穿了这种自足的“神话”，而设计教育却还在帮着慢慢地灌输这一套。他认为，进行设计是一种“人类的基本能力”，而通过永久地延续这些神话，设计师和设计教员在共谋隔离设计，并拒非专业者于其门外。

(周博)

---

①首版于《图形设计》(icographic)第9期(克罗伊登, 英格兰: 1975)。

他们想把生产限定在“有用的物品”之内，但却忘记了生产太多“有用的”物品结果会导致太多“没用的”人。——马克思

设计哲学和设计师的自我想象已经成了一系列震动的牺牲品。20多年前，设计师基本上把他们自己看做是艺术家，能够通过他们对于形式、功能、颜色、质地、和谐和比例的把握，弥合技术与市场之间的裂痕。对于一个工业设计师或建筑师来说，它需要进一步关注的就是花销、便利和“趣味”。但不到10年，设计师的角色就扩大成了一整套成体系的方法，表现出了对生产、分配、市场检验和销售的巨大兴趣。这为团队设计打通了门径，尽管团队大都由技术统治论者、营销专家和时髦的“说客”组成。

最近，极少数设计师已经开始试图创造一种新的设计联合，使工具的使用者和工具的制造者（即消费者和工人）以及社会人类学家、生态学者等人都参与到设计塑造的过程中。

设计的精英圈子直到最近还在搞一些小花招，比如“怀旧潮”，“感伤潮”，“新野兽主义”以及其他的一些流行趋势，他们小心翼翼地操纵着，以增加其快乐主义的集团优越感。

在西方世界，把“设计物品”和“制造物品”的概念区别开只有250年的历史。从那个时候开始，设计的观念愈发与对高级（upperclass）文化认为是“美”的东西的评价联系起来，这种高级文化为美的观念创造了一种道德的和伦理的基础。

路易斯·沙利文的“形式追随功能”，弗兰克·劳埃德·赖特的“形式与功能的统一”与“材料的真实”以及包豪斯的“适合目的”与“多样性中的同一性”都是基于伦理的和

道德上的驱使而提出来的。道德上的驱使常常会取代实践的真实，任何一个曾经坐过弗兰克·劳埃德·赖特椅子或者在包豪斯的台灯边上读过书的人都会体会到这一点。

通过设计已经经历过的这些变革，我们的设计教育在未来的工作是变容易了，而不是更困难了。对于现在来说，自治的人和良好的环境之间的联系已经作为我们新的道德义务浮现了出来。

现在，整个设计的正式概念正在遭受着抨击。越来越多的人觉得设计不再为他们服务了：现代规划和建筑使人疏远；工业设计以社会阶层为导向；平面设计琐碎而又令人厌烦。设计越来越远离了大众和真实的世界，似乎“他们是阳春白雪”与“我们下里巴人”毫无联系（所有这些都是确切无疑的）。

设计教育和设计公司用两种方式对此做出了回应：

1. 重新贴标签：狂热地寻找新的词汇和标签以掩饰本质上并没有改变的行为。“商业艺术”已经变成了“广告艺术”，接着是“平面设计”，最近是“视觉设计”、“视觉传达设计”，还有更为荒谬的“环境平面视觉传达”，等等，非常荒谬。

“工业设计”被重新贴上了“产品设计”、“产品研发”或“形式赋予”的标签，而且越来越发疯似的试图让其新的支持者接受：“选择性设计”、“选择设计”、“适宜技术”、“社会设计”、“中间技术”，或“鼓吹设计”，这令人作呕。

可以说，换标签并不起什么作用：你可以把火葬场称作“最终离别的休息室”，或者更为白痴的“教育上没有优势”（educationally under-advantaged），但除了揭示语言可以灵活使用的特点之外什么都没有改变。

2. “通常的业务”只是一个层面上的问题，越来越多的小型设计公司却抢先占据了人为发明的“第三世界”设计，操场设计和为了帮助残疾人或其他的少数群体所进行的设计。

至于关注一个发明出来的第三世界以及其他的“需要”，有人会说这与弗洛伊德所谓的物化有关，我把它译为“客观化”。它包括了一种转变，即从知道某人的真实需要到变为一种对于消费物品的需求。它使边缘人，受压迫的人或一些国家能够继续存在，在这些国家中，职业精英阶层垄断着知识，专家垄断了生产，而国家必须依靠他们。

因而，“基本的需要”被重新定义为只有通过一些国际化的职业才能够被解决的需要。（由于当地对于国际化产品的生产对于本国的，受过高层次训练的精英们来说非常有利可图，所以这些人将为此辩护，称之为一种“反抗外来统治的本土斗争。”）

大体上，平面设计和平面设计教育似乎一直致力于6个可以辨别的方向：

1. 劝人购买他们不需要的物品，花了钱别人也不一定领情。

2. 巧舌如簧地让人知道一种人工制品，一项服务或某种经历所具有的诸种好处。

3. 包装浪费，也不符合生态学的原则（任何一个殡仪馆的棺材都是这样！）。

4. 为那些被教育要“适当的”做出反应的阶层提供视觉愉悦或视觉宣泄。

5. 一只手不做另一只手已经做了的事（反污染招贴，反对烟草贸易）。

6. 系统地研究过去、现在和未来在上述五个领域中的



实践。

在设计教育中，我们已经接受了公众持有的关于设计的一些神话，我们自己也在发明一些新的神话出来。

我现在打算列出10个这样的神话，并也提出10个补救的药方：

1. 设计是一种职业的神话。设计已经被职业化了，除非它能够再次成为一种人人参与，人所共享的东西，否则它就不能够满足大众。这个特殊的神话被一些职业设计协会广为传播，它们常常变成老年人的俱乐部，致力于合法的逃税和类似的一些自助的图谋。

2. 设计是有品味的神话。这是记录在案的，设计师的确看上去具有品味（不管那意味着什么），但只是对于其他一小部分设计师的工作而言的。学生们却受到“功能形式主义”，“基本的软件”，“浪漫的原始主义”或“社会主义的（/帝国主义的）现实主义”的影响。

在所有的这些情形中，大众与设计师是疏远的，因为“品味”最终是具有操控性的。

3. 设计是一种商品的神话。商品的存在是用来消费的。我们在一个商品中做的设计越多，它就越被消费、考虑、划分、消耗、耗尽。

样式，潮流，时尚和各种稀奇古怪的风格将以越来越快的步伐一个接一个地登场，它们服从于相同的市场运作，这种市场运作也控制着其他的商品。

4. 设计是为了生产的神话。由于有一些平衡被打破了，我们现在就可以问：到底是大批量生产还是大众生产？

工业化国家占有地球上三分之一的人口，却威胁着整个星球的经济，这种威胁主要是对着人的：通过没有创造性的工

作；通过使人屈从于技术；还要让人相信“发展”能够解决问题。在环境方面：由于生产（正如我们已经知道的那样）把人集中在城市因而破坏了环境；他还把不可再生的资源（资本）看成是可以再生的（收益之源）。

5. 设计是为了大众的神话。设计主要是为了设计师。所有设计师都知道要想说服商人接受他们的设计是多么的难。商人也知道要想让人们去买这种商品是多么的难。现在，数百万人带着昂贵的自来水笔，它必须不时地被轻轻地打磨，以便字迹“漂亮”，正因为这样，它的设计师才有可能在米兰获得奖赏，在英国的杂志上占一个页码，或者在纽约现代艺术博物馆获个奖。

如果设计真的是为了大众而进行的，那么它就应该能够让大众参与到设计和生产的过程中；帮助节约稀有资源；并使其对环境的破坏最小化。

6. 设计解决问题的神话。它是解决问题，但只解决那些它们自己产生的问题。一个平面设计师“解决的问题”是作广告说坐火车旅行比坐汽车旅行在生态保护的问题上更为明智，但其代价是忽略了行走和骑自行车，而这样做就减少了大众可以做出的选择。

7. 认为设计师有着特殊的技巧，需要6年高级专门教育才能掌握的神话。我们的确具有的是一种讲述事情的能力（通过招贴，电影，专业制图，透视图，印刷，口语单词，或原始模型）；还有把许多个部分组织成一个有意义的整体的能力。但这些都是人类先天就存在的潜能。另一方面：“商业窍门”的花招在一些暑期学校一年就能学会。

8. 设计是创造性的神话。事实上，设计院校（教授像“创造101”这样的科目）把学生引进了分析和评判的思维模式，他

们所承认的创造性只是狭隘的制度局限所能够接受的创造性。  
（“你如何拼写：Cat？”或“-1的平方根是多少？”是分析性的问题；“谁是对的？”是一个判断性的问题；然而创造性涉及到综合而不是复制。）教育倾向于制造出有能力的和竞争性的消费者而不是具有创造性的和自主的个人。

9. 设计满足需要的神话。它是满足需要，但要花费大量的社会资金；进一步说，它所满足的需要是发明出来的需要。比如，喷枪是一种昂贵的、特殊的和分等级的工具。经由数月才能够真正掌握其用法（或者被它所掌握）。它使它的使用者变成了一个职业的专家，而一个普通的黑貂毫笔价格低廉，易于使用，所有的人都能用，而且，它给使用者留下了能够无限发挥其创造性的空间。

10. 设计与时间相关联的神话。多数设计都关心创造一种人为的产品废弃。但是产品废弃也制造了贬值，导致了孤立，最终是一种存在的焦虑。

当设计是为了持久的话，持久被解释为5到10年，然而，事实上一件优良的工具（如：一辆自行车，一辆机动手推车，社区公用制冷设备或一把斧子）应该至少用一辈子。

设计是人类帮助自主的自我实现的一种基本的力量。通过把我们是谁和我们做什么进行神话化，设计师和设计教育家撤销了除仔细筛选出来的一小部分人之外所有人所具有的这种力量。我们必须使我们的工作和训练去神话化和去职业化。

我想列出10个方法把设计带回生活的主流：

1. 在将来，一些设计师将能够让他们与不同的事情连接起来：为什么我们成千上万的人在为工业服务，却没人会为工会服务？为什么我们二话不说就为烟草公司和汽车制造商工作，但是却没有人会为癌症医疗机构、自治团体、步行者或骑自行车的

人工作？

2. 如前所述，设计师将必须使他们自己持续不断地关注不可再生资源与可再生资源之间区别的重要性。

3. 设计必须使人们能够直接参与到设计研发与产品生产的阶段中去。交叉学科团队必须包括制造者与使用者。

4. 设计师与制造者和使用者将形成新的联合；在使用者和再次使用者之间的联合。

5. 一种设计得很好的技术必然是一种自立的技术。那是一种节约资本的技术（“capital”这个词在这里是指不可再生的资源）。它进而会成为一种简便的、规模小的技术，并注意到设计行为的生态的、社会的和政治的后果。

6. 设计必须治愈人们对于生产的沉迷。要想达到这一点必须把围绕在设计在产品本身头上的光环都去除掉。

7. 在一个真实的世界中，真实的人有着真实的需要，我们中的一些人可以通过学校引导学生和这些真实的需要不断地保持接触，而不是为他们制造需要。

8. 设计将依然涉及工具。但它们不像今天多数的产品那样实际：产品和工具只是创造了它们专门针对的那些需求，而且这样就去除或减少了人类的劳动、参与和能力。

9. 我在其他的地方曾经说过：人人都是设计师。健康的人所做的所有的事都是设计。我们必须注意到这一点并通过我们自己的工作使越来越多的人能够设计他们自己的体验、公益服务、工具和制品。贫穷的国家需要这样做，从而为它们的人民找到工作，富国这样做是为了继续存在下去。

10. 像这样的技术不必害怕；字母表，阿拉伯数字，活字、打字机、影印机、磁带录音机和照相机已经为我们提供了“无限制的”工具，使我们把设计从神话变成了参与，从参与

变成了一种个人的满足，而这种满足是愉快的、自发的。

让我引述一句中国的谚语结束本文，它概括了为什么设计和设计教育必须直接和有意义的工作以及人人参与的生活拴在一起：

耳听为虚，眼见为实，实践出真知。

# 1972

## 如何做瑞士版式设计？<sup>①</sup>

[瑞士]沃尔夫冈·温加特

沃尔夫冈·温加特（Wolfgang Weingart, 1941—）是一位激进的思想者，解构版式的重要代表，也是后现代主义平面设计的一位先驱，他为当代版式设计的变革做出了卓越贡献。温加特年轻时曾作过手工排版的学徒，60年代中期进入巴塞尔印刷设计学院读书。他所受的教育算不上正规系统，相关的知识多靠自学而得。自1968年起，温加特开始在学院担任教学工作，其间进行了一系列的版式设计试验，这对瑞士版式先前所具有的理性的原则和严格的几何图形的特点构成了挑战。从20世纪70年代起，他不辞劳苦地往来于世界各地传播其设计观念，影响了几代平面设计师。其中包括像阿普里尔·格雷曼、丹·弗里德曼和大卫·卡森这样的人物。

1972年—1973年，温加特应邀在美国多所设计学院讲授其设计观念，本文就是根据录音整理而成的。温加特对长期以来瑞士版式教学的

---

<sup>①</sup>本文首版于1972年，当时作为温加特美国之行的讲课材料印制。后被发表在《八开本》（Octavo），第4期（伦敦：1987）

基本的理论假设提出了质疑，他认为传统的瑞士版式缺乏想象力，版式设计不应该一成不变。温加特在他自己的作品和教学中发展出了一套版式设计的造句法规则、语义学和注重实效训练风格，绝不造作，这为后来美国的“新浪潮”设计道路作了铺垫。

（周博）

### 什么是“瑞士版式设计”？

我很高兴今天能够和大家在一起，尤其是因为你们的邀请使我第一次有机会访问美国。

我来这儿并不是想带给你们一些来自旧世界的拯救版式的信息，而是向你们介绍关于我在巴塞爾的学校的一些活动情况。

我故意不说“教学活动”，因为我想让你们看的这些想法、观点和版式图解不仅仅是我在巴塞爾教学的结果，它们也是我个人从事版式和平面设计的结果。这两者并不像我似乎在暗示的那样相互分离——而是相反，就如你们自己将在后面发现的一样。

因为我来自瑞士，因为“瑞士版式”的概念可能与你们心目中某个确定的观念相联系，我愿意补充一些介绍。我尤其想告诉你们，在瑞士并非只有一种版式的概念存在。简言之，至少存在两种不同的方向。其中的一个方向是广为人知的，即现代的——客观的，或者说是理性的方向，及其设计的原则和方法。另一个方向是一种更新的趋势，一种可爱的、相对而言比较自由的版式，它断绝了与既有的设计教条之间的关系，看起来比较异端。但不能说第二种方向就没有经典的“瑞士版式”

的特点，因为对于“瑞士版式”来说，它是一种合乎逻辑的进一步的发展。这就是我和我的学生在过去的5年中试图发展的那种版式。好了，介绍就到此为止。

我想概述一下接下来的60分钟你们可以期待些什么：和传说中的“瑞士版式”概念面对面地接触，对一个非常个人化的版式以及版式教育的概念作一番非常个人化的陈述。（对某些人来说，可能是过于个人化了。）

但首先应该回答我老是被问的一个问题，在座的人心中可能也有这个问题：“你是如何到巴塞尔教版式设计的，温加特？”

简要地说是在1963年，一次偶然的机会有，我遇见了阿明·霍夫曼（Armin Hofmann）。事实上，我只是想询问一下他和艾米尔·卢德（Emil Rude）的班上的情况。我给他看了一些我从德国带来的一些版式设计，我只记得有三张设计还不错，这使我在能够在随后的一年里开始向这两位老师学习。我想跟艾米尔·卢德（Emil Rude）学版式的愿望落空了。我觉得我自己不适合当学生，更像是个观察员。我仍旧不受版式设计教条的约束，面对设计标准我也是吹毛求疵。而且，在那个时候，我与阿明·霍夫曼的接触也很短暂——他经常离开我们学校到印度艾哈迈达巴德（Ahmedabad）的国立设计学院去。有鉴于此，我觉得我既不是一个霍夫曼的学生，也不是一个卢德的学生，而是自学成才。

我做版式也好，还是在专业期刊上发表一些作品也好，自始至终，我和巴塞尔学院的关系都比较远，但很友好，尤其是阿明·霍夫曼，他一直都积极支持着我的一些想法。我依然能够记起，1963年的时候他问我愿不愿意在不久的将来为他教版式。



在1968年春天，平面设计的高级课程开始了，今天，据我所知，它在瑞士仍然是唯一的典型，在欧洲的其他地区也是这样。这个班以国外的学生为主，主要是来自美国。有了这样一个课程，就会在版式教员里增添一个职位，于是我就开始了。

直到那个时候，人们都认为，教版式的老师和学版式的学生都应该根据“瑞士版式”专有的概念去教和学。

那么，人们又是怎么理解“瑞士版式”的呢？我们可以试着通过分析下面五个特别的典型例子解释这一复杂的概念：

通过它们，大家会发现那些特定的设计原则是非常具有影响力的。也就是说，在一些受过训练的观察家那里，字体的风格、设计的结构和灰度值具有一些既定的特色。每一个东西都建立在正确的角度上，而且每一个东西都根据素材和手工程序进行秩序安排。最基本的目标是把没有印上东西的空白作为一种设计元素。其标准是“信息”和“可读性”这两个相当严格的概念，但它们那复杂的意义被简单化了。我们今天都同意，即便我们对传达研究已经有了一定的认识和进展，但到底什么是合理的、直接的、不受操纵的信息，仍然没有可靠的定义，先不说那里是否能有，或是否应该有这样一个定义的问题。而且，要想说明一个信息怎样才能通过版式转达出来且仍然保持有效也是很困难的。

这里正是我要开始的地方，因为当前面所有的问题被回答过之后，那么“瑞士版式”就能够在许多可能的方向中成为唯一一个，但它决不像它的一些支持者所假定的那样是完美的版式。对于我来说，决定性的因素是把“瑞士版式”的设计标准看做是一个明智的起点，通过教学和试验发展一种新的设计模式。从一开始，我就已经意识到作为巴塞尔的一名版式教师，我的责任是什么。那决不是任凭“巴塞尔”或“瑞士版式”走

极端，而是试图去发展他们——通过集中思考设计标准和新的视觉理念的帮助，使之生机勃勃并改变他们。最后，这次演讲的动机就是要给大家介绍一下在一个相对较短的时间里，在我们的课堂作业和我自己的试验中发展出来的一些结果。

我想，我应该解释一下我是怎么理解“教学方法”和“学校”这两个词的。这对我来说似乎是很重要的，因为这样的定义会使下面的图片和理论更容易理解。

对于我来说，“学校”是一种制度，它通过一个确定的教学大纲，试图明确一些特定的信息。相较于现存的职业标准的实际需要，这些信息本质上是独立的。教学的课程是开放的，不会被固定的观点束缚住。课程内容是被决定了的，并在学校中不断完善发展。“学校”保持一个试验的特征是很重要的。不能给学生一些不变的知识价值，而是应该给他们机会去研究这些价值和知识，去发展它们，并学会使用它们。

这样教学的结果就不是一种循序渐进的版式，而是一位版式或平面设计师，在他的实际工作的起点就有可能并有潜力掌握版式设计。这个观点实际上是巴塞尔学院的特征：通过基础知识提供设计的潜力，并在这种知识的基础上继续发展和构造。不仅是寻找纳税前的设计合伙人，而是训练一些感觉，能看出可以选择的设计方向，并使用这些同样重要的方向，不是寻求版式表现，我们的教育目标是发现有区别的版式解决办法。

在我的版式课程中，你会发现既有中轴对称的风格，也有自由粗放，更具有弹性的练习。先决条件只有一个，即每一种解决办法必须发展出一种设计标准。有了这一点，个人发挥的自由空间就很大，例如，一种“丑”的设计也能够成为一种“美”的设计。

我希望，我的这个简短的定义已经让你们明白了我们在巴塞尔努力争取的是一种什么样的“学校”，与这些目标、方法和我的版式课程的标准相关的观念是怎么起作用的。这样，当你们知道了这些教育观念，你就将发现“瑞士版式”丰富的可能性，我将展示给你们的是它们的一种自然而然的成果。

这样，我相信我应经说明白了，如果我想讲版式的话，我为什么要讲版式教育。对于我来说，两者都是不可或缺的。

回到我们的题目：“一个人如何做瑞士版式？”显然，这个问题具有双重含义。尽管如同我们看到的那样，它的第一个目标是“瑞士版式”，但事实上没人确切知道今天的“瑞士版式”是什么。这个问题的第二个目的是版式的“制作”，它自己是有问题的，因为一个人要想制作他不能够确切定义的东西是非常困难的。我对我的这个双面问题的回答是：首先，所有的我的版式课程的例子和我的个人作品都是“瑞士版式”——它们在瑞士被制作，而且是从经典的瑞士版式中滋生出来的。其次，你将学到这种版式的“制作”，因为我将讨论它全部的设计过程——也就是说，开头，观念上的思索和设计思考，以及我们最终的标准。

我不想忽视一种关于版式存在权力的讨论。我想，只要我们有些东西要交流，它的存在就具有一种意义——也就是说，作为人，他有着各种不同的感官需求，他不是有着实际信息需要的机器人，机器人满足机械上的需要就行了。

尽管这样，我并不确定版式在今天的交流场景中的价值和地位。当然，版式在今天并不具有，也不能够引导它自己的生命；这与以前的情况差得很远。但是这种“自己的生命”意味着什么呢？事实上只不过是来自它自身的生命，有它自己就足够了。

相反，这张滚石唱片《主街道上的放逐》的内封却完全不是这样。其意图是更想从视觉上表达滚石那硬摇滚亚文化美学和非形式主义的态度所具有的特殊品质：“破烂的美”。一位德国的乐评人，不是设计师，说这是“反设计观”，“在许多乐评人从英国旅游回来之后，在他们的眼里，这张封皮粗俗且没有格调，就像是一则对滚石用的那张光亮照片的讽刺评论。”

这个封面向那种通常意味着可以被设定来并被印刷的传统版式概念提出了怀疑。如我们所知，这种观念是非常局限的。它来自于一种手工的思维方式，在这种思维方式中容不得重要的现代复制手段。

相反，我们把今天的版式定义为众多设计领域之一，它的目标是制造交流。我们，版式设计师，决定特殊的版式意义是什么，以及哪种意义被使用。

这是一个来自1971年西德Peter Stuyvesant活动的例子，你们大多数人可能都不熟悉。这个活动是德国广告业有史以来最成功的案例之一，它和“来自博大世界的芬芳”这个口号几乎风行了十年。在这家公司已经决定要发展一种更新、更现代的活动之后，问题是如何延续，至少是部分地延续这个老的和成功的概念。他们没有只是把这个起到如此好的作用的想法推到一边了事。正如你们所看到的解决办法，只有“The Aroma”（芬芳）被放在了Peter Stuyvesant包装的顶上，而“博大精深”这句话被德国消费者用心去补足。

广告的结果，强烈的概念性的观念走到了前面，设计却被拉到了背景中。版式在这里的作用是什么呢？比如，是这个案例中的可读性问题吗，它必须被用敏感加以解决吗？

这是因为，我认为我和巴氏之间的联系途径仍旧没有打

开。我看到了不确定性，但我不像其他的许多版式设计师那样那么拿它当回事。对于我来说从来就没有任何版式(typography)问题存在，只有版面(typographic)问题。在文本和图片之间没有竞争，只有联盟。

尽管里面没有图片，这个例子很清楚地证明了我的意思。首先，你只认出了一种版面要素的技术组织，但若更加挑剔地观察，你就会认识到设计的生命依赖于其造句法的价值。也就是说，它来自于一些像字体、格式和布局这样的要素之间的联系。我相信，决定性的标准恰恰就在这儿，在表现造句法的瞬间，因为在这里平面或整体的造型才得以实现。

一个类似的例子：一个印刷的词只有当它以一种正确的造句法排列时才会起作用。但当一个人看这个词的时候，他不会意识到造句法充当了这样一个角色。换句话说，只有当一个字母位置不对的时候，造句法才会变得明显。对于一个说德语的人来说，Basel是可以读懂的，它具体指的就是一个地理位置，但是Basle这个词就不行。但另一方面，Basle这个词对于说英语的人就能明白。Basel:德语的，Basle:英语的。

我想在这里介绍一下句法(syntax)的理论概念，因为它在某种意义上是理解我的版式观点的关键概念。在我的设计目标中，它是一种固定的点(fixpoint)，是我教学工作后面的驱动力。你们中的有些人可能并不了解与这样一种所谓的交流理论相关的基本概念，所以我画了一个表，它将帮助图解说明符号的功能。一个“符号”意味着一个起点。在这个例子中，“breast”这个词有两个意思：“男人”的胸膛和“女人”的乳房。这是一个有着两个完全不同意思的词。这个印出来的词并不只是站在那儿；它意味着什么，一种“breast”，就我们而言就是一个男人的胸膛。一个符号，当它指涉什么东西或意

味着什么的时候，它能够起到一个符号的作用，这个事实被称作它的“语义的符号功能”（semantic sign-function）。

这个符号，或者说是版面字图（word-picture），“breast”，是由一些根本不同的符号或字母组成的。字母之间和字母与纸之间的关系，就是一个符号的“语义的符号功能”。当然，当有人在读它的时候，很明显，一个符号只能被当作符号去使用，这意味着一个符号只能以这样一种方式被制作，即它可以被观看、阅读和理解。一个符号的这种“效果”属于“实际符号功能”（pragmatic sign-function）。这个简单的模型证明了一个功能不是很好的交流程序。信息“breast”的接受者（3）理解的是一个女人的乳房，它与发送者（1）真正的意图是有差别的。这个问题是我们都会遇上的。我们的设计导致了不同的效果。我们的符号能够得到一种不同于其原始意图的意义。

为了回答这个演讲提出的主题，我想说，除非一个人理解版式的句法尺度，否则他就没法制作今天的版式。说得更简单点，对我来说，版式中的句法尺度就是一块新的领域。在这里，我看到了一种原封未动的、令人惊讶的视觉语汇，它蕴含着更有效地提供信息的设计方法。自然，这些新的可能性并不是能够唾手可得的；这一小部分知识和新的模式不能被立刻转换到实践的层面，尤其是今天的这个消费广告的世界，它是建立在直接的视觉消耗之上的。在像消费广告这样的领域中，版面素材的句法差别更难达到，在那些有接受快、善于思考的观众的地方，它只是一种似是而非的东西。这里我就不涉及观念的范畴了。

我的版式教学法的本质是什么呢？在版式课程中，我最重要的目标是展示给有兴趣的的同学——对于我来说只有可能与

这样的同学一起工作——在一个版式工作室中所有的可能性。接着，把这些可能性与每一个学生的个人设计问题联系起来。至于可能性，我指的不仅是素材，还有在一个工作室中可行的技术程序。

对于我来说，版式是一种在设计观念、版面要素和印刷技术之间的三角关系。在我的班上，对每一个问题的处理都是从这三个方面着手，没有失败过。关于我赋予版面句法的价值，对于我来说，在观念和技术影响下的素材的多样性是如此的特别。这最终意味着一种弹性，有了这种弹性，关于各种不同问题的版式可以起作用并仍然保持它的意义。下面所有的例子在制作的时候，我心里都有这种考虑。它们与每一种广告和设计的时尚潮流相比都是自由的。它们是中立的，在视觉感受上可以与基本的数学练习相比较。

我希望这些介绍已经为你们看下面的例子做好了足够的准备。这比我计划的长了点，但是我将精简关于这些图片的讨论，只说必须说的。我已经把这些图片素材分成了几个章节。这些章节与我的课上发现的不同的问题领域相关。这些章节中所处理的主题越来越复杂，同样，我的课程的问题和方法在过去的几年也越来越复杂。这样，你们可以当一小会儿我的学生。忘掉你已经知道的关于版式的事情——这也许有点过分。请把你的版式经验、成见和已有的美学观放在一边，至少在接下来的40分钟里是这样。

### 技术工作和基本版式

设想你需要我的课程并且对版式一无所知。因为你想体验的最重要的目标就像许多版面的可能性那样，你可以在两年之内就能达到，并渐渐能够独立、不受约束。

我们的第一个练习如下：

在一开始的这段时间里，我教你们排版技术和一些相关的问题。你先完成一个右侧不齐行的排版，把它印出来并试图从视觉上提高它。对这种右侧不齐行的版面，你现在做区块划分、中轴对称、线条可以自由布置。

当你们已经掌握了这些能力之后，我们就可以进行下一个练习。我给你们一张用打字机打出来的原稿，你们把它设置一个规范的尺寸（one type size）。那就是为什么你们在第一个练习中学排版的原因。只有印出来的字词是真实的，而那些已经被草图化或来自原始文本的东西不是真实的。只有有了一个已经设置好了的和印刷出来的字词，你才能够认识到它的真实的长度，以及它与其他的水词，整个文本和你事先指定好的空间之间的关系。

文本和第二个练习格式的安排都是为了深化你们第一个关于分割空间的体会；通过对于字母、线条的排布及其相互关系的研究，在一种确定的自己决定的程序的帮助下，你们试着在一个给定的区域从视觉上把你们的姓名和住址组织起来。

循着同样的限制，你们试着解决一个更为复杂，并以实践为导向的问题。你们试着把文本的思路和内容图像化。你们试着找出功能性的版面设计可能性，它们得以一些标准作为基础，比如可读性、文本组织和视觉品质。

在这个时候，些许枝节问题是必要的：假设版式教学对于平面设计师并不是十分有意义，或者说教基本的版式问题是肤浅的，因为任何一个聪明伶俐的学生都能够自己掌握它们，这些说法都是错误的。关于这个问题，我想重复一下，越是看似基本的问题，解决起来越是困难。复杂的问题允许犯错，表面化的问题也更容易被隐藏。



由于我们把这些基本练习扯得太远，让我们解决另外一个功能性的问题作为本章的结束。你们必须设计一种符合GIN系统的商用信头，GIN就是德国工业标准，这在瑞士也有效。

正如前面所说过的那样，我相信，对于解决更为复杂的版式设计问题来说，这么基本的版式练习是必须具备的。只有在这里，眼睛、心灵和情感才能平等地且循序渐进地得到训练，只有在这里，一个人才能学会自信地处理格式、空间、比例和构图。除此之外，这些基本的练习还为一般的版面问题提供了洞察力和知识，而且它们在解决具体的实际问题的时候也是不可或缺的。只有当这个同学已经明白，制作版式意味着为了一种特殊的功能意图对特定的空间进行视觉组织的时候，他才会有有一种立场，无论在将来重点强调的是处理复杂的实际问题还是实验性的工作，他才能够独立作出版面设计的决定。显然，我看得有些理想化。

这些基本练习的最重要的结果是，这位同学对于任何与版式有关的东西都发展出了一种开放的关系。他处在一个推翻旧的神圣的版式概念的位置上——至少是在句法的感觉上。与适应传统的做法相反，他在处理工作室的素材和技术条件时不再那么呆板。他已经晓得了，一个组成的词不能看起来像一个组成的词。比如（左面），Swissair的传统字图，在这种做法中，Swissair这个单词被从底端到顶部设置成递增的前进的感觉，它成了一种符号变换的字图。在这个案例中，Swissair是一个航空公司，通过字母的前进把它一部分最典型的活动视觉化了——这就是起飞；这个形式升到了空中。这个学生现在认识到素材并不是拘谨呆板的，并不是只能以一种非常受局限的方式使用，这与经典的版式是不一样的。

这张图片表明了手工排版受技术限制的可能性——水平的

和垂直的。但有必要时，为了版面构成的效果，同学应该鼓足勇气去违反主导版式的清规戒律。这样他就会知道，在凸版印刷中，任何东西都能被印刷，在平版印刷中亦然。

### 版式中的句法尺度

正如你们看到的那样，安排到各个章节中的例子并不是十分恰当。在基本练习中，我们自然已经开始用各种版面要素之间的联系工作了。接下来，我开始分发一些不同的问题给同学们——这些问题都很难，需要更大的努力——自然，他考虑到了能力水平和兴趣。我们的这五个问题事实上是对前面几个问题的拓展。这个文本更为复杂，你有了第一个，接着是第二个，最后会有各种尺寸的字体任你处理，从而发展出一系列非常不同的结果来。

在这些瑞士航空在一份日报上做的广告中，你有可能完全耗尽在这个文本和飞行计划中的解释的可能性。关于字体素材和设计自由的限制会更少。

这些更进一步的例子（左面）证明了在版式设计素材的使用中有一种强烈的对比和明确的张力。它们展示的是瑞士邮递，电报和电话服务（PTT）广告，广告印在电话号码簿的底封上。它们包含着PTT提供的各种不同服务信息。

这儿有一幅为泛欧快递(TEE)做的招贴。我们已经确立了由不同的符号诠释联系起来的目标。对此，方法是应该运用不同的符号设计素材：中轴对称的构图（左上以及底部）；区块分割的构图，有着一丝不苟的单词和线条空间（右上）；区块分割的构图，空间越来越小（左下）；区块分割的构图，没有额外的操作（右下）。

我向你们展示的这些作品非常的多样化，因为同学们自己

相互之间的差别就很大。他们受过的基础教育，他们的兴趣和能力都不一样，他们的国籍也不一样。在一个班上常常有6种国籍的差别。一般的，我打算给他们1/4反对，1/4支持，1/4不确定的支持，还有1/4是误导。正如你们能够想象得出来的那样，对于任何一门课或教学方法来说这都是一种主要的不利条件。有一些学生——常常是大多数——他们非常依赖他们各自的老师而且总是想被引导。只有一小部分人是在研究，发现和独立作出决定。

这种学生和老师之间经常会有紧张关系自然就是课程的结果在某种程度上会导致同一性的原因。经常有人会责备学校和我，对此，我想说两个事情：首先，什么样的教学方法不会导致一种同一性的东西呢？不管我在哪里看到的情况，事实上都一样，只是程度上的差别。其次，这些在作品中或多或少证明了同一性的蛛丝马迹并不是最重要的，重要的是它们是在什么基础上构造出来的。我承认，我们的学校的确是在某种程度上制造了同一性的结果——在一种视觉感受上。但同时我也相信，这些练习能够把同学们潜在的知识和能力转化为一个适当的位置，在那里，通过实际工作，每一个人都能完全达到不同的结果。显然，这不是能够很容易被概括的——重要的是要考虑到学生的个性，才智和能力已经被开发的程度。

正如前面我所提到的，我认为这些例子和工作的过程对他们很重要。对于学设计的同学来说，它们是一些放开——拔高的练习，这与那些基础练习是一样的，因为要拓展版面设计语言，这些练习并不十分强调素材和技术因素的熟悉程度。同学发现了一种视觉语言——是视觉语言。我的意思是，当字母的功能正确时，每一个学生都应该学会坚持他自己的意见。当老师觉得他做的东西有趣并给予了相当的鼓励时，这个学生就会

柳足了劲发展出他的个人的才能和观念来。

最后，我不会给学生开任何药方，只教给他解决特殊问题的方式。有了各种不同的问题设置，学生就会有足够的实践机会、解决问题、提高自己。但是，如我所说，我把这个问题看得很清楚，我知道短短几句话是不会把它说明白的。今天我们所谈的学校的危机，在巴塞尔并不那么明显，不像其他类似的情况。就我所知，这种危机在其他的国家很明显，尤其是在欧洲。今天，很少有学校能够或者想像以前那样发挥作用。显然，其原因是，对于个人自我的经典理解以及学校作为一种适应性强的机构的社会角色都已经被打破了。但我相信——说它有风险——还有另外的原因：不仅使这种“自我理解”垮掉了，而且，“学科”也垮掉了。那里不再有可靠的教学概念，没有可以使教育建基于其上的学习课程——甚至人们可以遵从的一个可靠的方向都没有了。

每一个人做的都是他想做的事情。缺少的是好的老师和讲师。比如说，我不知道今天的德国还有哪个学校在继续由包豪斯开始的有方法的、系统的先锋事业。乌尔姆(ULM)努力过，但是它有着不一样的先决条件，环境也变了——你们知道最后的结果是什么。通过乌尔姆的例子，你们就会明白我想说什么，不是别的，乌尔姆的破灭是因为它失去了它的三个领袖人物：马克思·比尔，托马斯·马尔多纳多和郭本思。当然，今天的学生并不想忍受任何这样的强有力的个性权威。但我对此不以为然。如果我们想重新构建，不仅是寻找而且要实现新的方向的话，我们就需要强有力的，能屈能伸的，而且精力充沛的人物。

## 版式中的符号尺度

在我的课程中，基础练习是句法练习。但是，综合考虑，语义学的东西不能被排除在外。这样说，我的意思是，在做那种版式练习的时候要处理设计元素的意义。

就像我一开始就提到的那样，在我的授课中，起到决定性作用的是版式的版面方面。这不仅仅是一个句法的问题，而是一个句法要素的语义学评价问题。

当然，我们关于这个主题的练习是非常局限的，因为我们不是一个科学机构，科学机构有大量用在技术上的费用，它能够做一些和版面符号的语义质量和效率相关的试验。但是通过经验以及在我们掌控下的一个健全人的理解，作为语义学的因素，我们对各种字体的特征，它们的尺寸和联想进行了试验。有人会说我们是在拓展可供选择的设计视觉语汇。但是，在某些方面，我们比任何一种科学试验能够做到的走得更远，因为经验科学及其社会科学的试验方法一般情况下只能处理那些被用来做试验的人的期待和已知的经验。只有在极少数的情况下，有些新的东西才会从这样的信息中被推演出来。

有一个例子，我从阿拉伯航空公司的标志字体上得到了一个暗示，这个标志字体的解决训练有素而且颇有智慧。我试图确定，是否阿拉伯的联想功能只是因为i的点儿被吊了一下角？

或者它只是与圆点儿一样好，这个字体没有正式使用圆点儿，要是瑞士人会怎么办呢？

我确信，和我一样，你们会发现，这个吊了角的小方块不能被超越。作为这个视觉观念的品质的证据——这是一个很明确的概念，不是一个所谓句法研究的产物——我让它和一行手写的阿拉伯文字作对比。

任何人都会认识到，这个最机灵的、的细微的美学联系是从

哪儿侵入到我们西方的字母结构中去的——是那些点儿——它们在手写的阿拉伯文字中是由书写工具所决定的。

这里有几个我从以色列找到的例子。它们支持了我的理论，在进行版式设计或者做字体的时候，某些图形的修正会强化版式作为一种传达手段的语义学价值。相反，常规的版式中缺乏这种修正，这就减少了版式作为一种传达手段能够让人进行联想的语义学维度。著名的可口可乐商标用希伯来语写，看上去就会不一样——但它仍会立刻唤起一种联想——因为我们认同这个有名的超级符号的本质特征。我们都能够认出这样的联想，或是有意识的，或是潜意识的，如果有些案例在视觉上不那么容易被察觉的话。

它与全世界都知道“警察”的概念完全不同。尽管这些字母是出现在一辆吉普上，但如果去掉哪个英文单词，我们就译解不出那个希伯来单词。对于我们来说，它也就是一辆军用吉普。这样，英文的版面符号就没有语义学的价值。

同样的情况在“Tel Aviv”特拉维夫这个地理概念中也出现了，当你读它的时候会产生大量的联想，但当你看这个街道指示符号时，你什么也找不到。在以色列，为了更好地指引我们自己，我们需要我们熟悉的字体。

这里有些例子是我们的语义学维度及其句法联想练习的一些成果，尽管它们仍处在早期阶段。我将为每一个单独的问题解释这些服务于语义学目标的概念和形容词。这里展示的是为泛欧快递的三个字母，TEE，做的两种语义学解释。舒服的睡觉：圆形代表“云彩”，它是温柔的，让我们联想起“软和的床”。缺月支持了这种“床”和一种“夜晚睡眠”的观念。快速到达目的地：对大写字母进行极度的透视，而且这种运动“朝着一个点”或“朝着一个目标”，这将有助于把长途快捷

和高效运输视觉化。

显然，这些例子和“版面设计”并没有多少关系，但是它们的确在平面设计和版式之间重叠的部分提供了一种非常好的视角，尤其是对那些强调语义学的问题具有参考价值。从某种程度上讲，它们起到了初步设计练习的作用，或者说它们在一张招贴或标志字贴的设计过程中起到了“奠基石”的作用。

这个例子图解了我们设计过程中的发展类型。你们可以看到这些步骤，通过它们，我们达到了我们想要的结果，这个结果就是对“圣经”概念所进行的一种语义学的阐释。

首先，我们确定了“圣经”这个人人都知道的词。它是可读的，而且有着我们的字母表上的规范字母。

其次，我们考虑如何用视觉的方式最好地阐释这个概念。我们选择了一种阐释：圣经的“经典”起源。接着我们考虑，字母表上的哪个字母可能从视觉上定义这个特殊的语义学阐释。

最后，我们把选出来的基本字母放在一起形成新的超级符号“Bible”。这个新的字图使我们从语义学上联想起了“古老的希腊字母”或“经典的”圣经。

在设计过程中，我们试图通过对素材的研究激发和确认我们的观念——换句话说，就是在一种普遍都能理解的形式中承载个人的观念。在单词“Athens”这个例子中，我们研究了希腊字母的结构及其书写的起源。在版式工作室中，我们试图让我们掌握的这些字母和线条素材恰当地再现我们所发现的这些特征。

### 作为一种句法程序的符号的形成

我们在句法转换中所使用的那些步骤，直到现在为止关注

更多的是复杂的版面问题，但它也能处理单个的字母。除了少数几个例子之外，这些可能性所受的局限主要是由版式工作室中的素材多少和学生个人能力的大小决定的。

我们在多大程度上能改变字母O的本质呢？在哪一点上我们仍然把它认作是字母O？换句话说，如果要想识别它，它必须具备的最典型的视觉特征是什么？

大写字母H的语义学价值能被改变吗？在什么情况下，通过版面线条素材磅数和比例的分，它的意义才算得到了发展？

在这个练习中，我们更加强调探索自由概念的过程，而不是有意识地利用和运用这些已经获得的作为商标和标志字体的印刷符号。尽管缺乏一个给定的特殊问题，学生仍然能够清楚地看到版式和平面设计之间的联系。

### 纯设计——作为“绘画”的版式

万一你们觉得我有点像是在真空中工作，我愿意向你们展示真正在一种真空中工作意味着什么。在我们所有的作品中，我们都明白我们有一个空的空间，一种真空，我们必须用版面要素将其填满。

无论是我自己还是我的学生，我都愿意说，版式的魅力在于它有一种能力，能够在一些僵硬的符号的帮助下，把一张寂静无声的，没有被印刷的纸张变成一种充满活力的交流形式。

### 巴塞尔与其他的学校如何不同？

关于“瑞士版式”和我们在巴塞尔的工作之间的关系，我已经跟你们说过好多次了。但是在瑞士有很多不同的学校，每一个学校都有很不相同的版式概念。



那么我的观念与别人的有着怎样的不同呢？作为回答，我想给你们看几个更为典型的“瑞士版式”的例子：五个艾米尔·卢德和他的学生的（对页）设计实例。版面设计形式的主要标准是“可读性”。在对这些版面符号进行选择 and 视觉组织的时候，可读性是占据支配地位的因素。要被交流的“信息”并不是通过额外的句法或语义学素材的使用才被加强的。

对藏在这样一种对待版式的态度之后的动机进行提问，就是对普遍的对待交流的态度进行提问。有很长一段时间，在“瑞士版式”中曾经有一种倾向，就是用一种“价值自由”的方式传递一个信息。“价值自由”意味着就是单纯地表达一个信息，不在此之外再加上一些额外的视觉特征，从而提高其语义学和劝说的效果。这个时候，设计师的道德规范就卷入得很深。

如果不考虑道德规范的问题，我们可以说，这种对待一种“信息”“价值自由”的态度只是众多方式中的一种。然而，即使是具有最为冷静的视觉呈现的最客观的信息，它仍旧在用一些个人的价值联系着接受者。

人类有着并不仅限于技术和经济上的需要，他有着各种各样的心理需求，尤其是在那些与文化和美学相关的领域。也就是那些我们称之为“设计”的领域。这是一个社会心理学的陈词滥调，广告用聪明的观念、可爱的文本和视觉手段已经从中捞到了大大的好处。（那位高贵的广告哲学家Howard Luck Gossage对此作过非常有趣的表述，且进行了理想的实践）

当然，这在大量的设计案例中只是几个例子，有了它们我才能够勾勒出“瑞士版式”的概念。相反，这些巴塞尔广告公司GGK（页底）的设计则标明了，当一个人想从冷静和客观的主题事件中做出有意思的版式时，有些东西看起来会怎么样。

最后这两个例子明显地说明，“瑞士版式”至少在瑞士正在经历一场激烈的变革。或者，也可以这么说，今天，至少在瑞士，当专家们在使用这个光荣的称谓“瑞士版式”时，他们实际上到底是在说什么，没人知道得更多。

让我们回到那个实际的问题：我的版式和版式设计概念如何不同于其他瑞士学校的这些概念？

从根本上讲，这些概念没什么差别。无论是好是坏，我们都建立在经典的“瑞士版式”的基础上。我们完全接受版面素材，它的逻辑和训练结构，以及设计中白色空间的意义要纯粹和精确的基本原则。我们所有的人都确信，这些“价值”永远都不会错。

也许这种差别产生的原因是，瑞士为每一个人的创造性工作都提供了非常特殊的条件，对这些人来说，这些条件有点像一种统一的“培养基”。无论是它的对内还是对外政策，瑞士都是一个十分可靠的国家。有积极意义的是，和平和秩序仍占上风，而且它依旧尊重那些想法不一般的人。对于个人而言，这意味着工作的自由，没有人会去打断他或她自己的计划。

在已经认识到我们和其他学校的相同点之后，我现在想讨论一下差别。你们从我给你们看的我学生和我自己作品的例子中可以发现，我们在有意识地强调版式中造句法的可能性。偶尔，你们也许会想，这对于一个文本的可读性是有害的。但是我想，这样一个文本的相对高水平刺激完全能够补偿低层次的可读性。当这个文本中没有东西能够吸引人去读它的时候，可读性的好处是什么呢？自然，这种态度使我们继续想努力摆脱那些备受信赖的设计模式。我们试图通过实验检验版式在语义学和造句法上的种种可能性，并通过有意地忽略传统上版面设计受到的限制及其解决办法，从而打破它的思维疆界。对于国

际上广告和设计发展的动向，我们也尽量假装不知道。有了我关于“学校”的定义，我已经努力地解释了为什么我们这么有逻辑性，为什么在我们的作品中，有的时候有点过于自信。

只是从积极的方面展示我们的学校及其版式教学是不公允的。我们对于如何通过教学方法的提高以更好地达到我们的教育目标也有一些想法。

问题之一是，我们几乎只是研究了版式中的造句法和语义学设计问题。这只是一种与之完全不一样的东西的外在表现。换句话说就是，真正的问题是一个文本的意义。在我看来，如果一个人对一个文本没有确切的知识 and 准确的理解，那么他就做不出真正优秀的版式来。在我们的课程中，没有通过专门的和理论化的讲座、研讨会和练习对文本的意义进行研究。在一种传达程序的理论模型的内部，我们的“版面设计”的行动半径实在是太小了。

正如你们能从我的这番自我批评的话中看到的那样，我们认识到了我们学校的不足。修正这种状态的努力，因为很多问题而受到了挫折。首先，是受限于我们学校的组织和制度结构。其次，我们控制的时间十分有限，无法覆盖我们的版式课程的各个领域。最后，整个问题是在全社会的意识以及社会和文化价值新秩序的改变进程中的。因此，我们又一次面临着“学校”的定义和目标，以及版式的价值和本质的问题。

### 结论：正确的版式教育应该包含些什么？

一个理想的设计学校应该是什么样子呢？至于我自己的活动领域，一种“正确的”版式教育应该有什么所组成呢？或许我能大致定义版式课程必须满足的那些目标。从根本上讲，我明白了三个标准：

1. 版式在各种传达过程中的价值及其作为一种传达方式的功效必须被重新定义。这样重新定义将是一种努力拓展版式的意义并对其概念进行归类的过程。

2. 在将来，新的信息技术和变化了的传达形式将明显需要另外的新的版面标准，这些标准是与造句法和语义学相关联的。随着它所承载的信息和它在其中必须起作用的普遍的文化景观的改变，版式的主旨必须改变。

3. 最后，尽管它可能是一个主观的而且可能会令人生气的陈述，我很强烈地感觉到这种新的版式必然也——而且我还强调——是在设计中的一种非常个人化的思考过程的结果。这样说，我的意思是，这些效果基于个性、想象力和艺术品质。

在本世纪的下半叶，就像在上半叶一样，我们需要一些能够通过他们个人的贡献影响版式发展的人物。从我在前面简单描述的那些目标，你们从教育系统的变化中能够开始看到一些可能性了。当然，在将来，一种版式研究必须包括一种对于“文本”意义的研究。

如果我们想在“文本”的主题上建立起新的版式，并在有计划的概念性作品和传达方向中拓展，我们就需要从一些新的领域输入，这些领域包括：社会学，传达理论，语义学，符号学，电脑和计划方法。更进一步说——正如一些更为先进的学校的经验所表明的那样——我们需要一些有弹性的技术人员，他们能够把专门化的知识与一种对设计问题的理解结合起来。

但是首先而且最重要的是，我们需要一些这样的挑战能够被发起并实现的学校。我知道，这并不是些新的挑战，但是我把它们放在我讲话的最后是因为，它们来自于在我的版式课程中的一些个人体会。作为一种版面研究的过程，我自己和我学生的作品只能够按照逻辑发展，有了已有的经验和知识的帮

助，我们就能够改革教育系统和教学方法。版式的概念，就像我们在巴塞尔试图发展的这些，它所包含的东西远不止在造句法和语义学词汇表上的扩充。我们并不想制造一种被经营机构和工作室撇在一边的“设计精英”。

我们努力地想教给人们，通过想象力和聪明才智，他们能够做出一些可以信赖的版面，从而对环境的形成做出一些贡献，尤其是未来的环境，它的问题已经越来越明显了。

# 1973

## 关于应对能源短缺政策的全国讲话<sup>①</sup>

[美]理查德·尼克松

1973年的9、10月间，石油输出国组织成员国决定把世界油价提高70%，这导致了19世纪70年代的能源危机。为了报复美国支持以色列发动Yom Kippur战争，OPEC组织又把油价提高了130%，而且对美国和荷兰实行石油禁运，这使得形势更加令人绝望。这一年的11月7日，尼克松总统向美国公众发表了一番演讲，号召大家在家庭生活和工作中设法节约能源以减少它们对于外国石油的依赖。尽管禁运只是临时的，但在接下来的几年中另外的涨价也时有发生；在1973年的美国，买一桶原油要花3美元，这个价格是1980年的10倍。能源危机对于住宅、汽车和各种消费品的设计具有持久的影响；大多数的美国设计师和消费者以前从来不会优先考虑燃料的效率，现在这却突然变成必须考虑的问题了。

（周博）

---

<sup>①</sup>理查德·尼克松“关于处理能源短缺政策的全国讲话”，1973年11月7日，选自《美国总统的公共文件：理查德尼克松，1973（华盛顿特区：美国政府出版署，1975）：916-920。

今晚，我想给大家讲一个严重的全国性问题，这个问题是我们在以后的岁月中必须面对的。

近年来，美国逐渐壮大繁荣，我们的能源需求开始超过我们所能得到的供给。在最近的几个月，我们已经采取了许多措施以增加供给、减少消耗。尽管我们作出了最大努力，但是我们也认识到一个暂时的能源紧缺时期是无法避免的。

不幸的是，由于最近中东地区的冲突，我们对这个冬天的预期被急剧地改变了。由于那场战争，大多数的中东产油国已经削减了他们的总产量，而且他们断绝了往美国装运石油。在这个月末，我们所希求的每天超过200万桶输往美国的原油将得不到了。

因此，我们必须面对这样一个严酷的事实：我们遇到了二战以来最严重的能源危机。我们这个冬天的汽油供应比我们所预期的起码会减少10%，差不多17%的量将没法满足。

现在，甚至是在中东战争爆发之前的时候，这一预料中的短缺已经是我的政府官员，国会的领导人，州长，市长和其他的团体多次集中讨论的主题了。通过这些讨论，我们达成了一个宽泛的共识，即我们作为一个国家现在必须采取一种新的方针。

从短期看，这一方针意味着我们必须少使用能源——那意味着少用热量，少用电，少用汽油。长远地看，这意味着我们必须发展新能源，它将满足我们的需要而不依赖任何外国。

暂时的能源短缺将影响我们每一个人的生活。在我们的工厂、汽车、家庭和办公室中，我们使用的燃料的量必须比我们习惯使用的要少。有些学校和工厂的时间表可能要重新安排，有些喷气式飞机的航班将会被取消。

这并不表明我们的汽油要用完了或者我们会停止航空旅

行，也并不是说我们会在美国任何一个地方的家中和办公室里受冻。对于任何一个美国人来说，燃料危机的需求并不意味着真正的痛苦。当然需要所有的美国人都作出一些牺牲。

我们必须确保我们最为性命攸关的需要——而那些最不重要的行为也是应该首先被削减的。我们必须确信，尽管我们的经济在减肥，但肌肉并没有受到严重的损伤。

为了帮助我们完成这一责任，我在今晚宣布以下措施：

第一，我命令用煤的企业和机器——煤是我们最丰富的能源——禁止把用煤转变成用油。我们还将努力让用油的发电厂变成用煤。

第二，我们将把削减后的燃料量分配给飞机。现在，这将导致削减10%的航班，有些起飞和到达的时间表也要改变。

第三，家庭、办公室和其他公司的供油将削减大约15%。为了确保整个国家有足够的原油度过冬季，我们所有的人在较低的温度下生活和工作是至关重要的。我们必须要求每一个人至少降低你们家中的空调6度，<sup>①</sup>这样我们才能够使全国白天的温度达到68度的平均值。顺便说一下，我的医生告诉我，人在66-68度之间事实上要比75-78度之间更加健康，尽管后者似乎更加舒服点。在办公室、工厂和商业机构，我们要求你要么通过降低空调的温度，要么缩短工作时间，但都得降低相当于10度的温度。

第四，我命令联邦政府要格外减少能源消费。我们已经采取措施减少了7%的消费。这一削减的幅度还得继续增加，政府各部门概莫能外。我命令，政府办公室白天的室温要立刻降到65-68度之间，包括白宫的屋子在内，所有的房子都一样。

①文中温度应为华氏温度（°F）。1摄氏度等于1.8华氏度。——译注



另外，我命令联邦政府所有的车——大约有50多万辆——除非特殊情况，时速不能超过50公里。这个措施，我也已经要求州长、市长和地方官员们在其管辖范围内的车辆立即执行。

第五，我要求原子能委员会加速核能计划的许可证发放和建设。我们必须努力缩短实现核能计划所需要的时间——核能计划可以生产能量——让它在10到6年之内实现，缩短拖延时间。

第六，我要求州长和市长们在各州和各地方采取适当的措施加强执行力度。我们已经有了些经验，比如在俄勒冈州，只要稍微关掉一些不必要的灯，改变一下学年就能节省大量的能源。我也向其他的团体推荐这一做法，而且，我们应该寻求一些办法错开工作时间，鼓励更大限度地使用公共交通以及合伙使用汽车。

无论我们是在哪儿的公路或高速公路上行驶，不知多少次会看到成百上千的车里面只有一个人的情形？对此，我们所有的人必须合作加以改变。鉴于安全和经济一致的考虑，我也要求州长们采取措施在公路上限速每小时50公里。如果全国范围内都采取行动的话，光是这一举每天就能够节省超过200,000桶原油——只要把速度降到每小时50里。

现在，所有这些行动对于节省能源都将具有重要的价值。不仅如此，其中的大部分我们现在就可以做——不要再耽误了。

然而，胜利的关键不仅在于华盛顿，而在于遍布这个国家的每一个家庭和每一个团体。如果我们共同努力，紧密地团结在形成了美利坚性格的精神和决心周围，那么我们已经打赢了一半的战争。

但我们应该认识到，尽管这些措施都非常重要，但仍然不

够。我们必须准备采取另外的措施，为了这一目的，国会必须赋予我们另外一些权力。

因而，我已经命令我主要的能源政策顾问，卢夫先生（Governor Love）和其他的行政官员与国会密切合作，已制定出一个能源应急法案。今天早上，我碰到了国会的领导人们，我要求他们把这一立法工作作为紧迫的工作严肃对待。这项立法非常紧急，在12月份国会休假之前，它就已经在我的桌子上等待签署了。

由于杰克逊和法宁等参议员为了这项法案努力工作，我确信我们能够达到目的，将它带到这张桌子上并签署这项法案。

这一建议案将使行政部门具有一些应对能源突发事件的重要手段：

第一，它将授权返回一种全年白天要节省时间的状态。

第二，它将提供一种必要的授权以暂时放松环境规章制度，这要因事而议，关于我们的环境利益，允许一种适当的平衡，我们大家都要分享环境利益，而我们也需要能源，这自然也是不可缺少的。

第三，它将授权强制实行一些特殊能源保持措施，比如限制在工作时间到购物中心和其他的商业机构。

第四，它将支持和赞助从我们本国的石油存贮开采、发展和生产。现在，石油存储还是很丰富的。单举一例——加利福尼亚的埃尔克山——在那里，2个月之内，我们每天可生产160,000桶原油。

最后，它将扩大政府调整机构在调整飞机、轮船和其他交通工具时刻表时的权限。

如果尽管所有的措施都执行了，能源产品的价格也不可避免地上涨了，而能源短缺还是继续存在的话，那么可能需

要——可能变得需要——采取更加强烈的措施。

我们准备通过定量配给或一种公平合理的税收体制以削减石油产品的消费，比如汽油，这只是出于谨慎，所以，如果形势变得必需，我已经命令为了那个目的而准备紧急计划。

现在，你们可能在想，我们是不是要回到另外一个时代。煤气配给，石油短缺，限制时速——这种生活方式听起来像是跟在格伦·米勒（Glenn Miller）<sup>①</sup>后面，回到了40年代战争时期。好，事实上，当前的问题部分也来自于战争——中东战争。但我们更深层的能源问题并非起因于战争，而是因为和平和富足。我们今天用尽了能源是因为我们的经济增长得太快，而且繁荣兴旺，以前我们认为是奢侈的东西现在却被认作是必需品了。

你们中有多少人记得家里面有空调曾是多么非同寻常的时候？而现在，这在国家所有的地方都已经很普遍了。

结果，平均一个美国人在今后7天里消费的能源抵得上世界上多数人一年消费的量。美国人只占世界人口的6%，但是我们却消费了全世界超过30%的能源。

现在，我们增长的需求已经超过了供给的限度，今天，我们必须准备好勒紧腰带，直到明天我们能够提供新的能源为止。

---

<sup>①</sup> 格伦·米勒（Glenn Miller, 1904-1944），美国40年代闻名一时的爵士乐手，音乐人。——译注

# 1973

## 一个女设计师的设计观<sup>①</sup>

[美]希拉·德·布瑞特威利

希拉·德·布瑞特威利 (Sheila Levrant de Bretteville, 1940— )，一位关注社会和关注女性问题的平面设计师和公共艺术家。六十年代，她先后获得哥伦比亚大学巴纳德学院艺术史学士学位、耶鲁大学平面设计专业的艺术硕士 (MFA) 学位、加利福尼亚艺术与手工艺学院荣誉学位和摩尔艺术学院荣誉学位。1981年，她在奥蒂斯艺术与设计学院成立并执掌设计交流部，1990年开始成为耶鲁大学艺术学院教授和平面设计专业的研究生导师。

希拉是一位多产的设计艺术家，她设计过大量书籍、期刊杂志和文化艺术方面的出版物，以及位于洛杉矶、纽约市区的公共艺术作品，纽约现代艺术博物馆和伦敦维多利亚和阿尔伯特博物馆都收藏着她的作品。希拉还是一位女性设计的积极拥护者和实践者。1971年，她在加利福尼亚艺术研究院首创第一个女性设计项目，两年以后她在洛杉矶落

---

<sup>①</sup>本文最初发表于《图形设计》(Icographic)，第6期(克罗伊登，英格兰：1975)。

成的女性大厦中的女性图形中心担任主要职位。

本文发表于英国的《平面偶像》(Icographic)杂志,在文中,德·布瑞特威利从女性角度分析了现代主义的局限性,将现代主义称为视觉法西斯。她认为,现代主义在进行简化的同时也压制和限制了各种不同历史和文化背景的观众的交流需求。二十世纪八十年代早期,对于现代主义设计的质疑和对于男性霸权的抨击在西方方兴未艾,本文的重要性在于,它是当时为数不多的女性论述设计问题的文章之一,作者本人丰富的设计和教学经验使本文成为当代研究女性设计的重要文献。

(季倩)

## 引言

设计艺术是一种公共艺术,是我们认识世界的主要媒介。人们对外界的认知依次来源于交流、客观物、建筑和环境。设计活动存在于我们和物质环境之间,不仅影响着我们的视觉和物质世界,也影响着我们对自我的认识。

形式依据这一过程而得以确立,另一方面,形式自身也体现了人类行为的价值和标准,无数人以及他们生活都受到这些行为的影响。于我而言,个人的创造力和社会的责任感之间是一个完整的联系,就是这一点促使我从事着设计。诚然,通过设计有可能使现有物的价值增值,使物品变得有利可图。但是在我的工作中,我试图按照我自己选择的价值为社会提供另外一种可供选择的价值取向,希望以此建立一种新的、甚至是乌托邦式的文化。

我们可以通过观察设计、仔细地阅读它所传递的信息来确

定、创造以及采取积极的方式抵制来自主流文化的各方面的压制。我一直在试图使用各种形式、方法和手段来表达和重申社会的这样一些方面，它们虽然具有重要的价值，但在活动于像家庭这样的私人领域中的妇女身上却总是被压制、被轻视和被限制。

就在我对那些强化了压制性的设计越来越敏感的同时，我也开始对简单和明确提出质疑。控制的欲望几乎不可避免地贯穿于简化的全过程。多义性、选择的可能性和复杂性使控制不复存在，因为它们使用户的主观因素变得如此有效，它们在邀请着客户的参与，参与消解了控制。

过度的单一化、毫不松懈的严肃，强化的理性，这些相关的态度是与那些置身于主要机构中的男性和极少数女性的工作相一致的。原因导致结果，结果又强化了原因，当它们以视觉的和身体上的方式延伸到我们的环境中时，这种态度也就被强化和再生了。

单一化还有这样一层含义，就是为各种群体指定某种属性，以此来强化它们的差别。将特定的行为限定于家庭中，以及强迫妇女成为一系列人类特征的唯一承担者，这造成了破坏性的不平衡。设计艺术强化了这种不平衡，它把“男性”的品味仅仅应用于商业、科学、军事甚至是教育等大型机构的公共领域中，将他们千人一面的、独裁的那一方面推崇备至，而将自己与私人空间分离得越来越远。这样就持续不断地孤立着女性、女性经验和“女性”的价值。

#### 大众传媒：一种简单化区分的图式

为了要将信息突出以吸引人们的关注，大众媒体向来就以视觉上的简单化作为惯例。这种简单化拒绝承认人们生活经验

的复杂性。简单的陈述，加上为我们所熟知的、一遍又一遍出现的图像，能最有效地将产品连同其理念一起售出。这也就使彼此间的差别更为明显。

在广告宣传中，女性被描述为、或被默许成为一个或而放声大笑、或而痛苦流涕、或而满怀疑虑、或而犹豫不决、并且屡屡犯错的角色：女性仅仅被看成是为男人和孩子们提供情绪支持的人。比如当一个公司需要传达它独特的服务承诺时就会使用一个这样的女性形象，通过这一象征性形象，传统的观念得以强化。

肖像学中的男性总是被描述为刚强的。工作中的男性总是显示出严肃、果断、专业和有把握的特点，没有情感，也没有幻想；极少数允许男性流露情感和让他们放松的场景总是被转移到休闲的家里。

同样地，家庭也被忽视了，就好像那是一个与严肃工作全无干系的地方。事实上，当女性仅在家庭环境中出现的时候，她们的价值也降低了。通过将情绪化、充满疑虑、需要合作和帮助描绘成女性独有的特征，通过仅仅将这些活动展现在家庭和私人空间内，两种相反的、极端的、理想化了的男女性格就被强化和合法化了。事实上，恰恰就是这种默许给定的家庭妇女的特性妨碍了她们在公开竞争中获得成功。

如果设计和设计的思想是单纯的、完整的和固定的，那么个人的价值也就没有机会进入这种预设的模式中。在多义性被完全排除以后，眼球就会马上被吸引，信息会迅速地被理解和接受。而当视觉对象具有一定模糊度的时候，细微的差别经常鼓励着对于同一信息的多种的、有选择的反应。如果媒体能够容纳相互矛盾的意见，如果图像的内容能够是建议而非断言，那么观众就有可能去尝试在鸿沟间架起一座桥梁，去增补，去

推展和去参与。但这并不是大众传媒的目的。设计作为一个解决问题的手段，它的任务仅仅涉及设计师对顾客目的的承诺。如果顾客的目的是要将一个产品或想法快速地售出，那么这一课题就不会包括对观众的想法的鼓励。

设计界的现代主义运动鼓励形式的简约和明晰。这一模式深为一些最有创造力和最有才智的设计家所信奉。为了画面的明确和力度所作的简化成为一种时尚，但是随着设计的流行，简化开始成为致命的毒害。这种形式与手段的简化导致了彼此间的割裂和局限。通过放松各自的边界，允许画面呈现出更多的复杂性，设计师就可以避免诸如此类的视觉法西斯。

女权主义的复苏再度催生了这样一种要求：即，社会对男性和女性的期待都得到扩展，让所有人都能够充分地发挥他们的个性，自由地参与到社会系统中，也让所有的个人在一切可能的领域中发挥他的创造才能。在社会的期待改变以前，我们还不能够知道什么是永恒存在的差别，不仅如此，在一个对男女都适用的形式中，最终起不到任何作用的恰恰就是这种被忽视和被压制的价值。

设计可以帮助那些被指定为女性的，因而被轻视的价值重新复苏。

#### 出版物：一些可供选择的模式

人们很清楚设计的职责是要发展一种基于一个意识形态的设计活动，这种意识形态鼓励组成社会的个体发出直接的、个人化的声音。

六十年代的运动对结构及其规范是否能够产生和谐提出了质疑，人们开始提出一些其他的模式以指出等级化和单向化交流渠道的局限。例如，现代平版印刷技术已经开始被用来创建



一种参与型政治。通过编辑一本由全国许多人推荐的商品和服务的目录，《全球目录》重新树立起了个人的主观价值并建立起了一种鼓励用户参与的机制。这一努力就如同其他一些新生代、嬉皮士、人类潜意识、反文化运动一样，帮助恢复着那些被压制的“女性”价值，并促进了女权运动的成长。

我的想法始终贯穿于我为阿斯彭市的世界设计大会设计的一份特刊中。通常，在每次会议结束的六个月以后，与会者就会收到一本小册子，其内容为专家们的发言和评论。但我并没有将我自己的理解通过这种简单化和可控制的方法强加给读者，而是编撰了一份载有发言者录音的报纸，让与会者有记录他们自己经历的自由。

每个与会者在会议中都会分发到一张卡片，这张卡片能让他们记录下并提出他们的评论。到会议的最后一个晚上，这些纸片被直接粘合起来组成整页。然后，通过使用一种价廉的而快捷的滚轮式胶版印刷，第二天早上报纸就印成了。这种将统一规格的卡片分发和装配起来的形式，这就使得一个没有等级差别的团体得以创建。所有文本的形式都是相似的，没有谁主导谁，通过可以自由地选择读什么和按什么顺序来读的方式，读者也就被邀请参与到了读物之中。

读者在创造和拼合着这些片断，这和他们个人对会议的理解相一致，是参与会议的人选择了这些片段，又是每一个读者按照个人的要求将他们组织了起来。

作为一名设计师，我创造了这种框架并方便了这一程序的进行。我们努力地使用这种新形式、新的材料，或者新的技术手段并不是要去追求这份报纸的视觉形式，也不是要去发展一种新的或个人的风格。这一形式的形成首先与社会的语境相一致，是为了通过他们存在和所表现出的行为准则而有所得。形

式仅是一种视觉表达的努力，这种努力就是我们通过强调多种行为标准和多种设计方式来使信息得以凸现。

越来越多的刊物开始有了客座编辑，客座设计师，比如《激进软件》（Radical Software），《季度设计》（Design Quaterly），《社会艺术》（Arts in Society），和其他的一些。而在《全球目录》的结构中，出版物的特刊为这小小的独裁组织提供了一些其他的形式并且增加了信息的来源。

例如，我编辑和设计了一份《社会艺术》的特刊，内容是关于加利福尼亚艺术院的，这是一个新的艺术社团。研究院所属的学院将在一年内开学，而我想要做的是建立一个平面的模型来反映一种不同于以往的学习环境的形成。这些学院的建立者是一些文化组织中的成功男士，现在他们是在使用包括六十年代运动的理念和目标在内的全新路线来创建这个机构。我试图做出一项设计，它要能够反映出一个横向联系着的人类中心社会的某些基本概念。设计上的所有决定都是为了要通过出版物的形式将这些概念加以强化。

我选择了几种类型的视觉和文本材料，将它们组织在熙熙攘攘的信息流中。院长和未来的教员之间的来往信件布满了整个杂志，还有拼合在一起的院长会议的片断、备忘录、以及学生的申请。这些都被点缀上从电视和报纸上获取的图片，这些图片描述了筹备办学的十年间美国的社会环境。

杂志的组织有意识地避免了简单、清晰的按照线性的逻辑来表达信息的样式。取而代之的是一种发散的形式，依靠的是在写作和图片中使用相近似的内容和形式循环往复，并强调主要旋律。这本书的许多方面都需要重新定义和重新组织。传统的目录，以及它在书中所在的位置已经不再适合于介绍书中的内容。我代之以一个按字母顺序排列的索引，它包括了书中所

涵盖的每一种类型的信息。在整本刊物中，作者只出现了姓名，而他在索引中的位置也是按照字母的顺序来排列的。这样做是为了避免等级化和权威化，避免读者被引导着走上一条完全不同（于自己思想）的道路。

拼合式的杂志的尝试鼓励着读者参与到团体最终的概念化过程中来。由于加利福尼亚艺术院还尚未开办，也自然尚未被明确地定义，某种程度上来说，它的特征可能会取决于读者个人主观上的反应。我觉得在学院和读者之间建立起一种真实而有活力的联系是可能的。这种没有等级的、碎片式的组合，将整齐的元素分散布局，作为一种视觉化了的、可能的关联方式，对我来说是具有相当大的吸引力的。当然，这是可以取代那种在大众传媒中因信息固化和过分简单而使传播变形的另一种选择。

用清晰、系统化的方式来表达数据，这在某种特定的诸如地图、目录这样的信息中是最明智的做法，但是当这种方式被用于关于人和他们的相互关系之间的沟通时，信息就会被歪曲。设计师被教导要在设计中减少他们的个人意识，但是事实上这一过程最终经常因为想法的删减而仅展现了事实的一个部分。以发散型的方式组织素材包含了足够复杂的、微妙的和不确定的元素，去诱惑着读者的深入，这些读者通常是跟随着被别人压缩过的视野一掠而过，而没有足够长的时间和足够的空间去产生他们自己的看法。

在加利福尼亚艺术院，我邀请了我课堂上的学生运用对他们自己来说有意义的内容来研究这种形式和过程。我请他们制造出一个完整的自己，这个整体应该要大于每一个部分相加之和。一个女学生解释了她的方案：

它的隐含的存在遮蔽了它的元素。我们因为理解了它们所

有的象征意义而认出了这些符号（至少我们得出结论它们可能有一致的含义）……男性的双手述说、限定、给予、排斥、威吓……为数不多的女性元素充满了孤独而扭曲的肉欲——躯体满负着貌似必须的肉体责任，发式勾画出了脸部的空白，那是一种不存在的身份……文化的许多表面被修饰呈现出来，然而人类的全部却很少能被看见。不去管那持续不变的关于性的暗示，不去管那对交流方式所投的关注，也不去管那双手势是在允诺还是在威吓……没有哪一种是真实地触及到事物的本质，这些修饰——作为部分——在形象、语言以及心理方面总是不如整体那样重要。

当这个集体在设计和内容上逐渐习惯于多义、复杂、微妙，它就更加有能力包容每个个人的观点、个人主观意见的表达，权力的分享也就得以提倡。于我而言这是好的，设计可以鼓励这一改变。

将材料以片段形式组织在一起，形成了整体的多个高峰（潮），而不是一个高潮，这一形式具有一种与女性的实际经验，尤其是她们对于时间的经验，相关联的品质和韵律。虽然我使用这种拼合式的杂志是为了去彰显一个艺术团体的信息并鼓励读者的参与，但这种视觉的组织形式同时也是和一个女性的世界相对应着的。

有几种女性的传统工作，例如，缝制被子和毯子，无论是从生产的方法还是最终审美的形式来看，它们都是一种源于闲暇的拼合碎片的活动，视觉化地围绕着许多中心进行组织。将妇女们聚集在一起的缝被活动，就像被子本身一样，实际上就是一个无等级的组织的例证。当然，在妇女的生活中，时间的品质，尤其是如果她没有因为名声和财富的原因而进入某种职业的话，是与男性、以及职业女性所经历的时间的品质有很大

的区别的。

线性的时间结构与实际的日常生活的时间结构无关，也和女性的生理周期无关。从刻板程序的扭曲中被释放出来的思想的进程是复杂的，是用无数的细线捆扎的薄片，是被自身和其他人的多重需要所渗透着的和重复着的。自由的联系使大多数女性不单单考虑工作的事情，同时还考虑所需要的日用品、晚餐、孩子的牙病等等。女性在家庭中的责任也同样是可以改变和调整的——孩子的培养是一个经典的例证——而男性在家庭中的工作则是有始有终的，它是一个特殊的工程，比如修理窗户、用具和水管。而女性则将琐碎的事情装配起来，将形体组织得规规矩矩，这些行为规划着对于时间的经验，以一种不同于男性的方式将工作进行得更深更远。

在设计艺术被鼓舞着反映女权运动的某些内容的这一时刻，也是对现存的形式和手段提出挑战的最佳时机。当一群女性邀请我为她们设计一份特殊的刊物《天下女性》（EveryWoman）、一份女权主义的报纸的时候，我试图将这个小团体中的平等主义和集体主义以视觉图像的形式纳入到这份刊物中来。在每周的会议上，全国各个小妇女团体轮流发言，这样可以确保每一个细小的声音都不至于被强势的一方淹没。在这份《天下女性》的设计中，我避免了以文章的长度决定版面空间的做法，而是给予每个女士一幅她们自己的大照片以及一个对页的版面，无论她们的文章或者作品的长短都是如此。有了这样相似的形式以后，所有的文章都不会为了在视觉上吸引读者的注意而相互竞争，而是留给读者自己去分辨它们之间的差别，去决定哪一篇对他们自己来说更有意义。此外，我还鼓励这些女艺术家们在规定的预算和现有的出版印刷程序内做事，即使她们还有额外的经费。如果我们不去夸大这个出

出版物，并且在经济和技术许可的范围内做到实事求是，我们就可以为设计提供一个更加切实可行的范本。

一种鼓励参与的、让设计师和用户之间没有等级、没有独裁的结构被设计出来以后，视觉上和物质上的形式也就产生了。就和决定了这种形式的理念和价值观处于文化的主流之外一样，这种形式也在设计的主流之外。这些出版物所呈现的外观与政府的出版物有很大的差别：这种差异并不意味着我们要创造另一种风格去鼓励另一套价值观，而是像我们所期望的那样，将这些价值观消解到社会中去，这在外表上表现为上述谦逊的设计结构，而不是那种强大的、一流的、简约的、清晰的和激越的形式。也许，那种冲动的视觉表现的重要性应该被质疑，而平和的、人文的形式则应该被重新赋予价值。

与其他艺术门类相比，设计成为一项尤为含糊的事业——更多的是为着社会的变化而设计。设计师经常从那些能够受到他的设计态度影响的机构那里得到报酬，这对一个希望能够影响社会的设计师来说矛盾就开始显现。因为设计是附属于商业和工业的世界的，一个设计师很难预先知道他的设计是否会反过来被用于强化他所反对的那种价值观。

设计师的工作必须包含两种内容。我们必须创造视觉的和物质的具体设计以投射社会的形态，同时我们还必须创造那种需要新的视觉和物质形式的社会形态。上文所提到的我本人的那些设计都是社会形态的产物，是在这种社会形态下我被召唤来进行物质形式的设计，以创造新的社会环境。在这些案例中，最重要的一步是重新考虑可能性——利益并不重要，预算适中，观众有限（很不幸）。这样我就从重重金钱利益的压力中解脱出来。但是这种情形是如此的少，而我也无法分离物质的和社会的设计，我发现我需要为两者创造一个交界的面，并

想去看看与其他妇女一起工作的可能性。我让自己沉醉于这样一个想法中：这种方法可以使设计摆脱长久以来就存在的那种让商业明星和以赚钱为目的、让艺术家屈服于金钱之道的机制，而找到新的问题以及问题的解决方案。更进一步来说，在保持让设计活动映射社会背景的前提下，我必须积极地削弱设计作为私人活动的观念。我始终坚定不移地相信设计的公众本质和社会责任，因此而发起在加利福尼亚艺术院建立的“女性设计项目”。

通过这个项目，我得以深入研究设计与女权运动之间的关系。这种身体力行的工作和思想上的投入为我提供了一个机会，让我找到一种让女性的价值得以存在的氛围。我并不想将注意力放在能够生产一些什么出来，而是放在一种有效的伦理上。那并不意味着我们不作具体形式的设计，而是说我们的工作方向是要去保护一种想法，保护它不被那套趋从于利益的设计方法所掩盖。用沟通的方式来工作比制造切实的产品更容易将这种态度灌输到设计中。

对我来说很清楚的是，只有当女性设计师们在一起共同合作，同时学习自己的历史，并从中分离出女性的价值的时候，她们才能够迅速地发现和解决设计中的问题。我的设计步骤和设计计划可以强化这样一个理念：设计是一种社会性的活动，以设计艺术为职业的妇女们应该对媒体科技的技术方面和社会方面都有所了解。

《宽页1》(BroadSheet1)的设计和印刷记录了这种针对设计与女权主义的研究。《宽页》中记载的一些早期设计表面上看来是以技术目的为主，但是它们还包含了其他的价值。通过在白色底板上简洁地安排明亮的红点，女性设计师们很快就理解了这种同步的组织形式，它让人们在点和间距之间看到了影

像——这种网板工艺在很多出版物中都被使用过。她们在一种有意安排的、有趣的、没有丝毫威胁的气氛中领会了这种形式。还有一次为了恢复个人与其工作之间的关系，女设计师们研究了印刷排字的规范，使用了那些对她们自己来说有重要意义的设计语言。围绕着这些意义，她们将形式进行巧妙的处理，以构建她们自己对形式的诠释。

就是因为这两种表面上的技术化练习不可避免地以社会的价值和内容为基础，所以这个项目制定了一项为另外一个女性创建一份图片评论的计划，这个计划是为了帮助每一个女性获得对图形媒体的控制力，和揭示图形设计师与反映她们相互之间不断增进的理解的主题之间的关系。

我为“女性设计项目”设计了一个小组计划：在这个计划中我们将依据我们作为女性的体验去定义和探究问题，并且作为一个整体去寻求问题的解决方案。结果是，我提议我们应该用设计去表现女孩子的月经。因为我们关注的是日常使用的实物，对我们自身经验的考察是这个小组计划的真正起点。我们发现有必要去创造一种载体，它能够提供影片和宣传册以外的另外一种可能性，这些影片和宣传册总是将月经与不洁、生理和情感上无法自我控制联系在一起，而“积极”的一面则与婚姻和分娩联系在一起。

我们将我们关于这种载体的讨论拍摄了下来，在观看我们自己谈话的过程中，我们听到了人们实际生活中关于月经的各种经验，我们被这样切实的力量震惊了。我们决定就以这种形式作为我们解决问题的方案。

我们邀请了很多女性来到工作室，用摄像机记录下她们关于月经的谈话，将这个项目称为“了解女性的体验”。在制作录像的过程中我们熟悉了技术，因为每一个女设计师都分别成



为了导演、助理导演、摄像师或者音响师、灯光师等。我们录下了年轻女性们关于缺乏月经方面的知识的讨论、争执和疑问。谈话被详实地记录下来——一些姑娘还想继续做她的顽皮小子，一些对以前曾经是自己朋友的男孩子们感到不自在，更有许多姑娘很困惑于在她们还觉得自己还太年轻不需要孩子的时候去想象她们已经有了怀孕的能力。我们还试图拍摄与男性交谈这个问题的场面，为的是将他们也包括到谈话中来，这可以让观众的构成更为完整，在那里年轻的男孩和女孩可以在观看完录像以后开怀地畅谈他们的感受。但是，无论是年轻的还是年长的男性都显得非常紧张，因为他们并不能理解这种在她们自己生活中并未有过的体验，在这种情况下他们就觉得被排斥、丢脸、可怕，可同时也很好奇。

我们对一组年长的女性进行了摄制，她们回忆起了关于这个话题的不约而同的沉默以及她们的体验，也包括更年期。她们的录像是最令人激动的，不仅因为她们是以大方的态度分享着她们丰富而漫长的人生，还因为她们开怀和诚实地交换各自的体验，将月经的问题描述为延续女性一生的事物。

即使在这个项目中我们也必须与那种将情绪化与女性联系起来的想法相抗争。当我们从一位女医生那里得知一些女性在经期以前体验到的情绪紧张和心理有关，我们最初的判断就是这种情绪化的反应是不好的。但是很快我们开始看到它的好处——也许这种每月一次的情形在一个不倾向于受克制的理性社会中并不会显得不正常。在这个设计教学材料的项目中，我们已经认识到，给既有的材料提供一种切实可行的载体是多么重要，在对妇女不假思索地歧视的社会中，它可以作为一种手段去反对那些低估女性价值的想法。或许，我们也间接地为男性提供了更多情绪化的自由。

“女性设计项目”的工作在某种意义上是相对于商业化和工业化的公众世界的撤退，而绝大多数的设计都在这个商业化和工业化世界中发生。我们的前进让我明白妇女在工业社会赋予她们的价值面前是多么脆弱，这些认识结合在一起，使我们不能够理解女性的本质，即使在我们最为私人的领域也是如此。一开始，我对于将“女性的”价值下放到家庭还甚为敏感，但是现在我看见，即使在她最私人的房间——她的身体中，女性仍然无法开怀地生活并深入地了解她们自己的生活。我明白，要想解放私人的空间，就必须先理解和改变公众的领域。

设计改变公众领域的一种方法是多发展一些表现未来的形象，这些形象应该体现妇女的价值并渗透入我们当今的社会中。为了成功地达到这一目的，我们必须知道什么样的形式最多地传达出男性和女性之间价值的差异，什么样的形式在贬低女性的价值，什么样的形式不能吸收感性、复杂性和支援性的合作。

将工作与闲暇，看法与价值，男性和女性呆板地区分——就像我们上面所论述的那样，这些都被传统的对大众传媒的简化所强化，而且在产品设计和环境设计中也同样起作用。一些新的声音在六十年代兴起，它们不仅赏识复杂性和矛盾性，还赞颂参与到大众性的民俗中去的价值。然而，当他们的看法变成流行和时尚风格的时候，那些对于人类潜力的多样性的回应和联系也就失去了。

# 1975

## 好设计就是好生意<sup>①</sup>

[美]小托马斯·约翰·沃森

小托马斯·约翰·沃森(Thomas J. Watson, Jr, 1914-1993), IBM(国际商用机器公司)的开拓者和第二代领导人。1914年生于美国,1937年毕业于美国布朗大学。二战时(1942年)在美国空军服役,1946年返回IBM,1956年-1971年期间任IBM总裁,并曾担任卡特总统时期的美国驻前苏联大使。他是二战以后美国商业设计的积极鼓吹者和支持者,这使得IBM公司的系列产品,包括其公司建筑、平面设计都成为二十世纪后半期美国设计的典范。

本文最早是沃森在蒂法尼公司于宾夕法尼亚大学沃顿商学院主办的一次演讲实录。在这篇文章中,他列举了IBM历史上的一批英雄人物,如埃利奥特·诺伊斯,查尔斯·伊姆斯以及保罗·兰德,感谢他们为IBM所作出的卓越贡献。更重要的是,作为一个世界顶尖跨国公司的领导人,作为一个处身于工厂、消费者和设计师之间的管理者,他提出设

---

<sup>①</sup>最初发表于Thomas Schutte 编,《难得的联合:美国企业中的设计》(The Uneasy Coalition: Design in Corporate America)(费城:宾夕法尼亚大学出版社,1975)。

计为人服务的理念，指出好的设计是人的活动的补充，而不是人的活动的主宰。这一点对于今天来说仍然是具有启发意义的。（季倩）

在我参与了一个企业——很荣幸是由我父亲创办的——以后，我最终意识到设计正在成为IBM公司在过去的十八、九年中取得成功的一个主要原因。在我到IBM之前，那里已经有了相对优秀的设计，但是，就在五十年代初的一个晚上，当时我正沿着第五大道闲逛，我发现自己被放在商店橱窗里的一些打字机吸引了。它们都处在待机的状态，一卷卷的纸张装在纸槽中供任何一个顾客试用。它们的颜色是各种各样的，有着非常吸引人的设计。（而当时IBM的打字机只能是黑色的，就像亨利·福特所描述的他的“T型”车那样。）走进商店，我同样也倍受吸引——那里一律都是色彩鲜艳的现代化的家具。这所商店的招牌上写着“奥利维蒂”。

随后，我去了意大利，遇见了阿德里亚诺·奥利维蒂，意大利最伟大的工业先驱之一。他拥有一个包括员工住房——那在当时的意大利甚为流行——和办公楼那样的公司建筑、产品、色彩、宣传册以及广告在内的完整的设计计划。

在那以后的不久的1955年，我在IBM的一位密友，我们IBM公司驻荷兰的经理，给我写了一封厚厚的信，在信中他写道：“汤姆，我们正在进入电子的领域，而我则认为IBM的设计和建筑实在是令人生厌。我已经收集了许多奥利维蒂的宣传册和它们的厂房建筑的照片，也收集了IBM的宣传册和照片。将它们全部铺在你的地板上仔细观察它们的每一个项目，看看

你是否会觉得需要去做些什么。”奥利维蒂的每个元素都像是一幅美丽拼图的一部分，适合拼接在一起。当时我们还并未有任何有关设计的主题和统一的色彩计划。我们所拥有的都是些非常高效率但没有经过优良包装的机器，以及一些计算机领域的新能力。实际上，我们正在建造我们的第一个计算机家族——IBM 700系列。它们依靠真空电子管工作，这些电子管内部的设计看起来是现代科技的典型。我们想，让计算机的外观和内部相配的时刻来到了，这是一个关于设计的问题。我们将IBM的所有高层领导全部带到波可诺山（Pocono Mountains）的一个饭店里，在那里我们认为IBM的设计应该与奥利维蒂以及其他的公司形成对比。我们希望提高IBM的设计，不仅是在建筑和图形的方面，还有色彩、室内和整个系统都需要改变。

在我所认识的所有人中只有一人懂得所有的设计，那就是艾略特·诺伊斯。在战争期间我曾经对滑翔机很感兴趣，艾略特·诺伊斯曾是空军滑翔机项目的负责人，我们曾经有几次一起在滑翔机上飞翔过。战后他成为了一名卓越的工业设计师，因此我也邀请他来到波可诺山参加我们的会议。在三天即将结束的时候，他让所有人相信他能够彻底改变我们的设计。从那一天开始直到今天，艾略特·诺伊斯将他一半的时间给了IBM公司，不是作为一个雇员，而是作为一个独立的顾问。这一直以来都是一种完美的关系。

艾略特来到公司以后，我们就组建了我们的设计计划。我们那时候共有三个工厂。现在，IBM的每一个工厂和实验室都有一个设计单元，在不影响产品功能的前提下，他们可以自由地改变我们产品的外观，这样的做法是为了使它们与一种有凝聚力和吸引力的设计相适应。这是一套让每一个实验室和工厂

自治的方法，由艾略特对他们进行统一的管理。艾略特还经常四处游走、演说，为人们提供建议，让他们到国内和国外各个设计中心去交流，这样可以让他们思路保持时尚和新鲜。此外，当我们设计这些机器的时候，我们清楚地知道我们正处在一个电子技术——一种本身就时刻保持着美观的技术——划时代变革的时期。真实的机械装置本身就是完美的构图，所以我们最终将安全玻璃纳入了设计，让顾客和观众能够透过玻璃看到机械装置本身，而不是试着去用一个盖子掩盖它。同时我们开始改造办公室和展示厅的室内环境，在过去的二十年中我们雇用了数百个室内设计师。

在艾略特·诺伊斯之后，我们聘请了保罗·兰德从事设计，查尔斯·伊姆斯担任摄影、展示和博物馆工作。查理（查尔斯的昵称，译者注）设计了那个名为“计算机的前景”的展览，展示于我们在曼哈顿的办公大楼，他懂得如何将计算机介绍给公众。查理能够将计算机的工作变成一个像卡通一样的电影短片，在十二分钟内让在场的每一个人都理解计算机的主要作用、全世界对计算机的期待以及它们是如何工作的。

从1956年直到1971年的十五年中，我们大约建立了150所工厂、实验室和办公楼。每当要新建一栋大楼的时候，我们自己的设计师们就会从适应我们需要的优秀建筑师中挑出三个人的名字。这些名字都是我们平常所熟悉的：密斯·凡·德洛，布劳耶，埃罗·沙里宁，已过世的德国建筑师埃贡·艾尔曼，瑞士的贾克·斯切特（Jacques Schader），意大利的马可·扎努索（一个优秀的室内艺术家和设计师），丹麦的约尔根·布（Jorgen Bo），瑞典的斯特恩·萨缪尔逊（Sten Samuelson），日本的林昌二（Shoji Hayashi），以及已经过世的巴西建筑师亨利克·曼德林（Henrique Mindlin）。

[……]

IBM公司对好设计的定义是什么呢？我们认为，好设计首先必须为人服务，除此以外别无它法。不管面对的对象是我们的雇员还是使用我们产品的顾客，我们的设计都必须将人的因素考虑进去。我们的机器只不过是使用它们的人的能力得以延伸。所以，我们的设计，我们的色彩，我们建筑的室内是为了对人的活动进行补充，而不是主宰人的活动。自然地，我们非常关心我们将要建造的工厂的每平方米造价，但我们也同样地关心好的设计。我们试着去平衡这两者。尽管我们知道我们需要为好的设计支付额外的费用，但是我们也懂得，在公司将来的运作中，这些额外的支出会从各个不同方面的收益那里得到补偿。

一个好的设计师总是希望能够去实验和开拓。在一个有主见的好建筑师与一个有明确目的的好公司之间总是会有对话——甚至是冲突。我们曾经与一些著名建筑师发生过激烈的争论。例如，我们在佛罗里达州博卡拉顿(Boca Raton)市有一个工厂是马歇·布劳耶设计的，这是他为我们设计的第三座建筑。他有着完美的、令人愉快的个性和令人放松的温和外表，但实际上，他的内里就像是一块钢铁。他设计意向中的一部分包括建筑物前的一大片湖水、湖中间的小岛以及小岛上停放的车辆。我承认这是一个宏伟的计划，但是这将为此幢原本预算已经是四千万美元的建筑物再增加六十万美元的支出。那个时期刚好是国家进入1969年-1970年经济衰退的时期。所以我不得不取消这个岛屿的计划，这一决定几乎让我失去了我引以为豪的与布劳耶之间的友谊。我向他承诺在未来的某个时间这个小岛连同车辆会被安置。现在，你们任何一个人如果来到我们在博卡拉顿的厂区参观的话，都可以自由地想象那片湖水的中

央有一个岛屿。将来的某一天，它就会在那儿的。

像这样的冲突是不可避免的，但是一个人必须去笼络，说服，甚至需要坚持让建筑师为他最终能预见的最好的设计结果做一点合理的让步。我曾经在罗马看见过许多历史上使建筑师不能超前太多的原因。你们可能还记得文艺复兴时期的罗马教皇，朱利亚斯二世，曾经跟米开朗基罗有过纠葛。（也有人争辩说是米开朗基罗曾经跟教皇有过纠葛。）米开朗基罗曾经为朱利亚斯二世设计了一个石棺，比它将要放入的圣彼得的巴西利卡殿还大，因此也就不得不酝酿一个新的殿堂计划。这使时间上的规划彻底失去了控制，而米开朗基罗则失去了教皇一部分的支持。在IBM公司，我们认为这种做法意味着在支出和账目上都失去控制。

如果一个公司想成为设计方面的领袖，它必须有一个好的顾问，这就是为什么你们听的这个讲座从头到尾都贯穿着“诺伊斯”这个名字。如果没有一个好的顾问，设计的目标就会偏离，设计项目将会变得浮华，也就是有些设计师称之为的“媚俗”。超出原则控制的实验性设计经常会变得无用、浪费而昂贵。好的设计必须迎合有用的需求。它们必须作为一个好的背景去提供服务，必须服从于人类和支撑它的机器运动。它应该去营造一个愉快的氛围，不管它是一幢建筑，一台电脑，一件家具，还是一个室内。无论在哪里，设计计划之所以存在仅仅是因为有人的存在。

例如，我们在纽约的恩迪科特建造了一座非常现代化的高耸的电子工厂。在这座工厂中，生产建立在一个由极少个工人和机制流水线组成的高度自动化的基础之上。厂房的室内看上去几乎是一个现代化的画室。在这座厂房的建造之初，我们认为我们那些（包括恩迪科特厂房在内的）最老的厂房中的自助



餐厅已经过时了，决定新厂房的自助餐厅将被放在建筑的低层。漂亮的电路系统产品主题被设计进了新的自助餐厅。那里有三排桌子，墙被刷上了非同寻常的色彩。这个空间看上去难以置信得整洁，而我们在恩迪科特的其他基地则满是油污。当那个自助餐厅开张的时候，很多从老工厂过来的雇员拒绝进入这个餐厅用餐，因为他们觉得很窘迫，担心他们会弄脏了这个地方。这个餐厅就是被设计得过度了，因为它引起了争执，我们不得不“降低”它的身份，对它进行重新改造。我们很多最老的IBM雇员都在恩迪科特，并且他们中的大多数都拥有IBM的股票。当很多人看见钱财被浪费，马上给我写信说：“恩迪科特这里的有些人已经没有了主张。他们从那个可爱的餐厅拿出灌木和植物，拆换墙面。”但是我们最终还是把这个地方变成了一个设计适合和更让人舒适的地方。只有在这个时候，室内才变得大众化了。这就是一个过度设计浪费金钱的例证。

工业中的设计经常包含着现实与审美两者的混合体。一个企业的设计方法可以决定它是美的还是丑的。如果有了好的设计，它就可以在将来得到回报。它可以改变它的形象以保持它的竞争力。但是如果它的设计呆板而不易改变，那么这个企业很可能在几十年间走向衰败。当然，好的设计为一个公司和它所面向的公众——包括它的雇员、它的股东、它的顾客，它的社会批评，以及它诸多的商业观察家——之间的关系增添色彩。

我的父亲从1914年开始直到1956年他去世之前，一直主管着IBM。我跟着他工作了很多年，因此我可以告诉你们他的一些与IBM的设计项目有关的目标想法。单是商业增长还远未达到他的最高目标。他想要的是，让IBM成为人们心目中一个受尊重的形象，而他也明白不仅要通过我们做了什么，还要依靠

我们所表现出来的形象才能达到这一目标。所以在公司我们都穿着白色的衬衫和深色的套装，甚至还戴着坚硬的领角。父亲认为非传统的服装会让一个潜在的顾客感到迷惑，使他的注意力从销售员试图推销的商品上转移到销售员外套的裁剪或者鞋子的花样上。不过我还是设法弄去了那个硬领子，代之以我们现在穿的舒适的衣领。人们仍然对着我们深色的套装和雪白的衬衫微笑。在我们IBM，微笑始终伴随着他们。IBM的股民们面对我们的进步和成功也会露出愉快的微笑。

在我们有足够的资金发展一个设计项目以前，我们也试着让自己表现得比实际更成功些。1926年前后我们在第五大道上有一间非常漂亮的展示厅。我还记得我1927年时候站在它的阳台上观看林德伯格驾驶飞机前往巴黎返回后游行的情景。我敢肯定如果当年投入在第五大道的展厅的那些资金在总收入中所占的比例被用在今天，我们可以在第五大道上买下两个街区。但仍然有人会问：“IBM是什么意思？”视窗系统帮助我们的产品打开了知名度，知名度紧接着也助视窗系统的销售一臂之力。

[……]

我觉得设计对一个产品的影响是比较容易衡量的。就像我所说的，直到我们在打字机的外形上找到一种能使它吸引打字员的方法以前，我们的打字机总是无法超越奥利维蒂的红色打字机。我们IBM的打字机与人工打字机所需要的七盎司击键力量不同，打字员的双手每击一次键只需要用一盎司的力量，但当它躺在打字员桌上的时候，仍然应该是很吸引人的。

在其他许多方面，设计都是一件好生意。一个漂亮的展览为IBM吸引了多少生意啊！美观的设施在多么大的程度上吸引着人们到IBM来求职啊！我们相信，这些无形的东西都是一个

好的设计计划为企业带来的真正红利。

每一个人都希望成为一个成功的企业的一员，或者与一个成功的企业做生意。如果他们看到这个企业有良好的设计，那么他们就会认为这是一个优秀的企业。诚然，只有历史才能够最终裁决什么是好设计，我们现在只需要根据我们的品味和直觉，出于商业的考虑来协调它们，并希望得到一个好的结果。古埃及金字塔因为完美的工程学而幸存，但我认为，我们去看它们的原因之一就是设计——非常简单、非常吸引人且非常愉悦眼睛。

我们都记得威尼斯和佛罗伦萨这样的商业城市，并不是因为它们的精致和财富，而是由这些精致和财富而产生的艺术和设计——绘画、建筑、诗歌、雕塑。没有人可以有意识地为了子孙后代而设计，但只要他想让商业以任何可行的方式继续为国家和世界作贡献的话，那么今天的每一个商业人士就必须对设计价值投以充分的关注。

在一些场合我已经总结过我的信念——将设计作为一种强有力的商业成功的推动力：在IBM公司，我们并不认为好的设计可以使一个糟糕的产品变好，不管这个产品是一台机器，还是一幢建筑，一本宣传册还是一个商人。但是我们确信好的设计可以在本质上帮助一个好的产品发挥它所有的潜力。简而言之，我们认为，好的设计就是好的生意。

# 1976

## 这种字体改变你的生活<sup>①</sup>

[美]莱斯利·萨文

莱斯利·萨文 (Leslie Savan, 1951-), 美国记者, 作为美国《田园之声》(Village Voice) 杂志广告和商业文化专栏作家的时间长达十三年, 此外莱斯利·萨文有关设计和广告文化方面的众多文章令她成为1991年、1992年和1997年普利策奖金强有力的角逐者。她除了为《时代周刊》、《纽约人》、《沙龙》等杂志进行写作, 同时还是美国国家广播电台 (National Public Radio) 的评论员。莱斯利·萨文主要的作品是关于平面广告和商业电视的文化和政治内涵的, 但她同时又是为数不多的将社会评论的视线投向平面设计领域的作家之一。《改变你生活的一种字体》就是她为平面设计写作的最为著名的一篇评论。

《改变你生活的一种字体》1976年发表于《田园之声》, 这是一篇关于赫尔维蒂卡 (Helvetica) 字体的思考性文章。作者指出, 在二十世纪七十年代, 赫尔维蒂卡字体已经是一种被世俗大众广泛接受、但同

---

<sup>①</sup>最初发表于《田园之声》(纽约: 1976年6月7日)。转载于《商业生活》(Sponsored Life) (费城: 坦普尔出版社, 1995)。

时又被他们熟视无睹的字体。在这篇文章中，萨文列举了赫尔维蒂卡字体存在的种种表现。在她看来，一种字体的“洁净”与一个企业的“效率”、“信任”是紧密联系在一起的，所以，西方文字，甚至中国文字中出现的赫尔维蒂卡式样是现代发展的共同抉择。但是，身为一个目光敏锐的观察者，萨文在文章最后提醒道：赫尔维蒂卡作为一种现代符号，在简化达到“洁净”的同时也使得平面设计失去了幻想的自由。

（季倩）

对于一个清洁的公共厕所的追求总是徒劳的。我们经常认为公共厕所总是肮脏和充斥着细菌的，它的建造是因为我们不得不需要它。但是很偶然地，我发现一个公共厕所，甚至在我还没有进去以前，我就已经轻松地认为它不但不脏而且是很干净的。我明白那是因为一个厕所的标志，用现代的、光滑的塑料质地的字体拼出“women”这个词来，是它引导我对一个干净的厕所产生了期望。虽然它其实与其他厕所没有什么不同，但是我还是认为它要干净一些。它与一种引人注目的、能够让我确信里面装着质量最好的清洁剂的包装非常相像，就像海伦娜·鲁宾斯坦（Helena Rubinstein）的“深层清洁剂”一样。在它们的外包装上是同样的字体：干净，而又现代。

这些字体随处可见。它告诉我们“这是一个带有拨键音的电话”，这个盒子是“美国邮政”的，去“享受”可口可乐，“这是真实的”……

伴随着NBC著名标识的变化，所有NBC制作的节目和印刷物上的标识字母都转变成了一样的风格。这种字母的风格，或者

说字体，图形化地革新和调整了从报纸（包括《村声杂志》的标志）到美国的“新城”、到跨国公司的所有东西。

这种字体被称为赫尔维蒂卡（Helvetica）字体。在九千多种不同字体中，一些“现代”字体成为设计师们所喜爱的字体。但赫尔维蒂卡体在过去的十年中、直到今天仍是使用最为广泛、销售最多的一种字体。它发展出了各种各样的宽度、大小和空间变化，而基本型就是赫尔维蒂卡中号，用在小写字母中时看上去是“最有自身特色的”。

一个时代的符号能够在—个时代的文字符号中找到。这个时代如此多地使用赫尔维蒂卡字体表达了我们对于安全和视觉保证的需求以表明世界仍在转动。潜意识地，这种赫尔维蒂卡字体中完美的推拉平衡向我们保证，那些导致溢出危险的问题正在被控制。

赫尔维蒂卡字体是由一个瑞士人，麦克斯·美登格（Max Meidenger）设计的，最早于1957年生产于哈斯铸字工场。哈斯说这种字体是特别为瑞士市场设计的（“Helvetica”意为瑞士），希望能够成为一种“不带有任何个人色彩和个性特征的完美的中性字体。”

因为在字母主要笔画的末端没有那种被称为“饰线”的额外添加的细线，赫尔维蒂卡字体就成为一种“无饰线体”。饰线的作用是引导眼睛的视线从一个字母过渡到另一个，因此它们被认为更易于阅读，尤其对小字体更是如此。但是对于大多数标志尺寸的字母来说，饰线体和无饰线体之间的差别是微乎其微的，甚至很多设计师认为他们使用赫尔维蒂卡字体恰恰是因为它们非常便于阅读。正如一位杰出的字体设计师、Photo Lettering公司的艺术总监艾德·本贵特（Ed Benguiat）说的那样，“你不是阅读词语，而是阅读力量……因为一两个词语传

达出了信息，为了振奋和力量，你们应该使用无饰线字体。”

但是，为什么赫尔维蒂卡体会成为无饰线体中流行最广泛的呢？“因为它漂亮，”本贵特说，“它是一种单纯的字体。”

其他设计师将赫尔维蒂卡体描述为“当代的”、“易读的”、“严肃的”、“中性的”、甚至是很“冷峻的”。但是从他们口中流出的第一个描述赫尔维蒂卡体的词语总是“干净的”。所以瓦尔特·卡锡克（Walter Kacik）在1968年重新设计纽约垃圾车时使用赫尔维蒂卡体的做法也就不足为奇了。除了一个刷成黑色的小写词语“卫生设施”以外，这些卡车通体白色。它们的照片被陈列在卢浮宫和现代艺术博物馆。卡锡克选择了赫尔维蒂卡体，他说，“因为它是无饰线体中最好的一种，它丝毫不会影响我们想要的那种纯净。”这个设计的结果就是“人们信任这些垃圾车”。

实际上，洁净暗示着信任。我们从小被教导将这两者（“长官，我很干净！”）和它们的反面（“你这个肮脏没用的混蛋！”）结合起来。简化形象是一些营销和设计公司的主要工作。可能在它们中间最有影响力的就是L&M品牌管理公司（Lippincott and Margulies）。它并不是一个广告代理处，它把自己宣传成为一个“企业形象学的先锋”。

寻求一个企业的形象几乎就意味着重新进行平面设计。（有时候对自己名称的改变也是适合的——L&M就给我们很多名称作为宣传语如Amtrak, Pathmark, Cominco, 以及Uniroyal。）在L&M自己用赫尔维蒂卡字体印制的宣传册中，它否认了“美容”式的或是“标准型”的形象设计，它宣扬一种从里向外的设计。从他们的顾客为之所付出的费用（一个前L&M的经理说，可口可乐为一个花体字支付了超过一百万美

元)，他们的机密的隔音房间，以及他们的科学性来看，L&M可以被认为是企业形象的专家。

L&M长达500余个寻求企业形象的顾客名单包括：美国汽车公司（American Motors），通用汽车公司（General Motors），克莱斯勒汽车公司（Chrysler），美国Exxon石油公司（Exxon），美国全国铁路客运公司（Amtrak），大通曼哈顿银行（Chase Manhattan），第一国家城市股份公司（First National City Corporation），保利储蓄银行（Bowery Savings Bank），汉华银行（Chemical Bank），美国运通（American Express），美国钢铁公司（U.S. Steel），美国伊利诺理工大学（ITT），美国国税局（the Internal Revenue Service），纽约股票市场（the New York Stock Exchange），美国无线电公司（RCA），NBC电视台，MGM电影公司，美国J.C.Penney百货连锁，可口可乐公司（Coca-Cola）和联合爱迪生公司（Con Ed）。

这其中只有像美国全国铁路客运或者爱迪生联合公司这样一些公司的商标自己就使用了赫尔维蒂卡字体——一个商标必须要独一无二并经过特别的设计。但是作为一种有效的字体（在很多案例中，它被作为唯一有效的字体），在它们的年度报告到硬板纸盒子的所有东西上，上文所列举的几乎每一个公司都使用了某些形式的赫尔维蒂卡字体。

例如，“可口可乐”是非常有特色的字体，但是宣传语“It's the real thing.”却用的是赫尔维蒂卡字体。新的美国运通公司的标志是经过特别设计的，但是除此以外的其他所有平面字体都是使用的赫尔维蒂卡。（此外，即便是像汉字这样不是由罗马字母组成的文字，无法直接使用赫尔维蒂卡字体，他们也尽可能地把自己的字体做得与赫尔维蒂卡字体相



接近。)

L & M 公司负责设计的副总裁雷·普沃德 (Ray Poelvoorde) 说赫尔维蒂卡字体“在某些程度上已经变成了一种非官方的标准体。”当被问及使用如此普遍的字体难道不会有损昂贵的企业形象时,他说,“你这样做是在给那些整天被许多信息和符号狂轰滥炸的公众提供一种很好的恩惠。对一个不知名的企业来说,想让公众记住更多的符号简直就是做白日梦。”

但是如果他这种说法是对的,那么那些被公众记住的企业,那些在寻求着自我形象的企业就正在变得越来越相像——几乎就像一个大公司,同一个公司的同一个外观。

确实有一些设计师认为赫尔维蒂卡字体被滥用了。有一些甚至为此而烦恼。但是很少有人认为这种字体仅仅是一种时尚。很多企业将赫尔维蒂卡字体作为首选字体是因为他们指望它能够保持时间长一些的当代性。而且大多数企业承担不了超过一次的形象改变。这对纽约大都会运输署 (MTA) 来说确实是如此。

从1967年以来,MTA已经逐渐地将它的平面设计由原来的十多种字体规范为赫尔维蒂卡字体和中号标准体的结合。(这两种字体基本上是一样的,后者在MTA用得更多一些)

与地铁的肮脏和潜在的暴力形成对比的是,洁净而清晰的字母标志显示出了威严感。它们向我们保证列车会准时到来,它们减少了被涂鸦的墙面所带来的混乱。(诺曼·梅勒《涂鸦的忠诚》一书的设计者在书的封面上用了赫尔维蒂卡字体也并不是出于偶然)单单地铁标志革新一项造价,在连四分之一还未完成的时候的保守估算已经达到了五十万至一百万美元。

这个MTA平面设计系统由马西姆·威格耐利 (Massimo

Vignelli) 发起。威格耐利与那个改装了纽约垃圾运输卡车的瓦尔特·卡锡克一起建立并由此发展起了一个叫做Unimark International的设计公司。威格内利创造了美国bloomingdale大型百货公司的标志、最近又为它尚在建造中的华盛顿连锁店进行平面设计，所用的字体也是赫尔维蒂卡。他认为赫尔维蒂卡字体不是简单的时尚，而也可能被滥用。就像他在一次婚礼上指出的那样，“就和使用恰当的时候的完美一样，在使用不恰当的时候它也会非常丑陋。”

那么，什么是恰当地使用呢？“所有类型的标识都是好的。”事实上，在赫尔维蒂卡字体的支持下，趋于取代世界上无数的符号系统的一个“象征符号”系统已经被威格内利和其他优秀的设计师们创造出来。（设计委员会的领导者是托马斯·戈西马(Thomas Geismar)，他的Chermayeff & Geismar图像设计公司是L & M在企业形象市场的主要竞争对手。）

象征符号是起到标识作用的简单轮廓的图形：刀叉意味着饭店，问号就是咨询处。今年夏天符号被规划后试用于纽约，波士顿，费城，威廉斯堡，弗吉尼亚，以及佛罗里达州的各个站点。赫尔维蒂卡字体已经被使用于如西雅图，德州达拉斯-沃斯堡和肯尼迪这样的城市，但是符号系统也许会引导它进入其他运输工具中。

符号通常需要依靠字母的支撑，但是与各种艺术风格不同，符号系统在它的使用手册上不会推荐任何一种字体风格。然而，当其他的文化机构需要寻找一种字体时，他们很可能被贯穿使用手册本身的字体模型所影响，这就是被推为是“清晰易读的、有美感的和处处兼容的”象征符号的赫尔维蒂卡字体。

符号系统的委托人美国交通部将请其他联邦代理处和国家

政府共同采用这一系统。然后，为了让系统成为一种政府标准，这些符号必须提交给两个负责认定和促进从缩写到工业生产所有方面的标准的标准化组织（美国国家标准学会（ANSI）和国际标准化组织（ISO））。赫尔维蒂卡字体将连同某一个符号一起，穿越重重坚固的防线，成为政府认定的一种标准。

同时，劳动部和农业部的所有出版物已经被赫尔维蒂卡字体所统辖，同时它也是美国邮政唯一的标准字体，连同着一只雄鹰出现在崭新的邮箱标签上，写着“美国邮政”和“航空信件”的字样。

政府部门和企业使用赫尔维蒂卡字体的一部分原因是，这种字体使他们显得比较中立和有效率，另一部分原因是因为它的平滑使他们显得很有人性。

赫尔维蒂卡字体的这一别致、友好的方面却困扰着一个设计师，詹姆斯·维尼斯，SITE设计团体（Sculpture in the Environment）的联合指导以及普利策图像奖（该奖项后来没有继续颁发）的得主，关于赫尔维蒂卡字体他这样说：“它代表着一种全新的权威。不是过去的政府，而是新的政府。”他更进一步说到，“赫尔维蒂卡字体是一种对人的心理上的奴役。它是一种下意识的阴谋：让人们按照你的意思去行动，去思考，去言谈……它假定你已经接受了某种系统。也就是说它预先确定了你将跟随它的——而不是你偶然遇到的——路线行事。”

赫尔维蒂卡的符号不仅通过建筑物的走廊，还通过头脑的走廊为我们提供方便。在一个现代化的迷宫里，我们要为每一步的错误作好准备。一个标志在抉择的时刻呈现在我们面前，我们的头脑认出了它并提醒我们注意它，然后我们就可以沿着正确的方向走下去！一个外观平滑的标志抚平了我们思想和品

位的褶皱，使它所负担着的产品名称更容易被人们所接受。在将丑陋的垃圾卡车转换为装扮整洁的卫生车以后，瓦尔特·卡锡克说，“赫尔维蒂卡字体使那些通常无法实现的事情得以发生质的改善。”

赫尔维蒂卡字体被用来缓和潜在的带有冒犯性的信息：“乱扔垃圾是丑恶而自私的行为，不要乱扔垃圾！”兰尼·布鲁斯<sup>①</sup>的自传就是以赫尔维蒂卡字体包装的。

赫尔维蒂卡字体掠过了所有产品的类别和地点，将它们标上“洁净”、“中立”和“权威”的印记。它整齐地修剪去了所有的繁文缛节，直到只留下一个洁净而现代的杰作，它似乎在说：“想多看些是徒劳的。”就像韦格内利所说的，“你看到的和你想象的是不一样的。你看到了赫尔维蒂卡因而想到了秩序。”而面对其他更多特殊字体，“你会开始幻想。”

幻想总是与一个高度秩序化的社会相抵触。就像詹姆斯·维尼斯所说的，通过在设计中将幻想驱逐出我们的社会，我们面临的是一个危险的方向。“我们的社会是一个设计完善的服务系统的扩展，”他说，“而其他的社会则是精神审美能力的扩展。”

让我们警钟长鸣！

---

<sup>①</sup>兰尼·布鲁斯，美国社会讽刺家、喜剧演员，惯以黑色幽默的言辞抨击社会。——译注

# 1977

## 经营位置<sup>①</sup>

[荷]皮特·斯克鲁德

皮特·斯克鲁德 (Piet Schreuaers, 1951— )，荷兰平面设计师、平面设计理论家和作家，先锋出版物Furore和De Poezenkrant的发行人，荷兰电视台艺术指导，著作大多关于字体和书籍装帧。

在撰写《经营位置》(Lay-in Lay-out)一文时，皮特·斯克鲁德才26岁。这本小册子在1977年仅以1250份的数量出版，很多年来在设计专业的学生中享有盛誉。在长期的脱销以后，1997年这篇文章以扩充的版本再次发表，其中添加了由作者本人提供的一些其他材料。相对于1970年代以威姆·克鲁维尔 (Wim Crouwel) 和总体设计 (Total Design) 为代表的荷兰平面设计的美学教条，斯克鲁德的设计无疑为平面设计界提供了一条新思路。他经常强调，平面设计的形式是其自身内容的结果。在本文中，威姆·克鲁维尔精心敏锐地阐释了维克多·巴巴耐克 (Victor Papanek) 当时的论点：平面设计职业是不可饶恕的 (用斯克鲁德的话来说是“有罪的”) 和不应该存在的。 (季倩)

---

①《经营位置》(Lay-in Lay-out) (阿姆斯特丹: Gerrit Jan Thiemefonds, 1977)。

朝朝暮暮  
那同样的幽灵纠缠我不休；  
但每当我想起你  
我的心跳依旧  
亲爱的，  
我想念你  
朝朝暮暮……

——约翰·莫瑟（Johnny Mercer），《朝朝暮暮》  
（Day In-Day out）（1939）

平面设计这个职业是罪恶和不应该存在的。我们将写一个小册子献给这一观点。

一百年以前它并不存在，而一百年以后它很可能会消失得无影无踪。但是眼下它却如日中天。

任何一个在书信左侧留下一条四厘米宽的页边距的人是在创作一项设计；任何一个将餐桌按照一定的样式排放的人是在从事一项展示；任何一个往砖墙上喷涂醒目文字的人是在实践着某种版面设计。从这种意义上来讲，自从人类对形式有了自觉的意识，平面设计就已经存在。但是，因为“设计”后来发展成为了一种商业追求——在那里时间就是金钱，忙碌就是生意，版面设计变成了一件讲求效率的事情而不是归整和美化的艺术行为。这就使得新的字体设计的目的不是为了图形的艺术而是为了商业的需求。像这样取得的进步只能被称为犯罪。

只要平面设计师们依然在从事一种高度专业化、却对世界毫无裨益的职业，那么他们就是在犯罪。他们试图用“规划”、“目标”这样的词汇来推销他们的工作，而将真正决定

形式的内容淹没在淡而无味的附属佐料中。混乱和主观在现代设计领域比在任何其他地方都更为猖獗。在设计的名义下，无数宏伟的设计被所谓的“建筑式样”、“视觉识别”或是“统计图表”所篡改或是被取代。甚至还出现了设计师的团体：这更变成了集体犯罪！

我相信就是这些罪恶的方面使得平面设计师越来越外行，就像过去的牛仔或是抢劫犯。很有可能在三十年以后，我们将会像今天谈到约翰·迪林格（John Dillinger），埃尔·卡彭（Al Capone）和“教父（the Godfather）”（这三者都是美国有名的劫匪、绑架者和杀人犯，译者注。）那样去谈论杨·凡·托尔恩（Jan van Toorn，），威姆·克鲁维尔（Wim Crouwel）和皮特·布拉廷格（Pieter Brattinga）（这三者都是著名的荷兰设计师，译者注）

平面设计师是这样一群人：你最好不要直接去与他们做生意，远远地看着就会觉得他们很可爱。

\* \* \*

平面设计在出版物印刷方面与某些关于演讲的课程具有相同的效应。他们相信自己的某些发音有些错误，因而有意识地力图将这些词语发得更清晰，但这反而使整个情况变得更糟糕。清醒和有意识地将你自己的目标摧毁，这种情况在设计领域比在其他领域出现的更多。

对于那条广为人知的名言“好的字体是无形的”，人们应该加上“好的字体是个秘密”。这是由于大多数字体和平面设计都在被有意识地使用，这是由于每天有更多的公司会觉得有必要去雇佣一个“设计师”，这是由于那种“没有‘设计’就没有价值”观念的存在。平面设计这个职业完全不应该存在，

它只应该秘密地进行，只应该不为人知地工作。

\* \* \*

如果一项设计是丑陋、无用、让人迷惑、不清晰和无味的——一句话而言，是不恰当的——它就经常会被称为是“艺术”，而经常也有人会信以为真。但是艺术与设计的的问题是复杂的。有时候设计真的可以成为艺术。单独地看，平面设计的作品确实可以相当美观。不仅如此，如果没有任何艺术的灵感，平面设计就会仅仅成为纸上的一堆古怪的计划、表格、边线、尺寸和线条。

严格来讲，那些现在的所谓“好的”设计经常是不恰当、甚至是令人烦恼的。但是如果可以将它解释为其他的什么东西，比如设计自身，那么即使是这种一无是处的设计也会变得有价值。“创新”、“革命”以及“先锋”就在这时出现了。然后你也就将它称之为“艺术”。

但是，最好的艺术往往是被那些宁愿死也不愿意被称作“艺术家”的人创造出来的，这些人更喜欢“职业艺人”这样的称呼。这是一个术语问题。传统上，职业艺人是一种比机械重复自己的手艺做得稍多一点点的人。然而，平面设计师却对“艺术家”这个词如痴如醉。我碰巧认识两个为了他们自己的身份而争吵了好多年的平面设计师，他们争论的焦点集中在这样一点上：平面设计最好是成为阿姆斯特丹艺术俱乐部或是 *Arti et Ameicita* 的一名“艺术家”，还是这些团体中的一个“艺术爱好者”？

认识了所有的这些以后，你就不会因为经常看见平面设计师自我炫耀而感到奇怪了。

杂志封面生动地证明了这一点，即在排除其他一切因素以



后，在杂志架上能出类拔萃的这一商业要求可以确实地与优秀的字体设计结合起来。对于任何平面设计来说，首先是你的眼睛要捕捉到它（并且被它所吸引），然后你才可能阅读它（并且不让你失望）。这第一步属于设计的领域，而第二步是以第一步为基础的。如果读者不去“阅读”设计，那么整个事件就是失败的。

就像著名的格林·埃斯切（Gielijn Escher）私人收藏的那种水果箱标签艺术就是这样一个重要的例证。这难道是专门聘请了平面设计师对这些标签的字体进行一种适合的“改良”的结果吗？难道这些艺术品是通过一次设计会议决定下来的设计吗？不，这些标签仅为一个目的而被创造出来：在众多的包装箱中引人注目。事实是，这些标签看上去非常漂亮，它们必定是由某个天才的艺术家所创作的。这样的事实只有在发生了以后才会被发现。不过这已经太晚了：任何一个现在尝试着去创作这样的标签的人（事实上真的是存在这样的情况）无可挽回地将以失败告终。

\* \* \*

借助他的职业工具，一个平面设计师动用一切必要的资源将它们整合成印刷品。设计就是在行使权力。比较理想化的情况是在设计师和读者之间达到一种权力的平衡。原则上来说，一个设计师可以尽由他的意愿来从事设计，但是读者不愿意接受他的这种努力的情况也会屡屡出现。设计师可以继续由着他的心灵进行设计，但是他的产品将会变得毫无用处。

设计师和读者共同拥有的东西就是对信息表达的约定。设计师越是谨慎，越是将设计保持在一定的惯例之内，读者对他的作品作出回应的机会也就越大。

设计是一项遵循约定的活动。我们可以在使用简单有效语言和标题的美国报纸上清楚地看到这一点。在美国，各种各样被称为“美式英语”的英语在大家口中流传，关于这种“美式英语”，出生于英国的作家雷蒙德·钱德勒（Raymond Chandler）曾经有过这样的评述：

“这是一种灵巧流动的语言，就像莎士比亚风格的英语一样，很容易吸收新的词汇……比那些陈词滥调更有活力。它对于读者的冲击主要是在情感上而非理性上的。它通过体验而非思维来表达事物。

这是一种大众化语言……它是一种被作家浇铸出来用于表现精美事物、但连从未接受过高等教育的人都能够掌握的语言。……和它相比，英国英语已经到达了一个形式主义和走向衰败的亚历山大时期。”<sup>①</sup>

毫无疑问，美国报纸的字体和版面设计可以被视为一场清新的阵雨。它可以用一个美国词语来描述：“冲击”。报纸的字体版面设计在美国已经到达了它的顶峰。在某种程度上，报纸字体优越于其他形式的字体，是因为它们的目的是为了销售商品本身而不是美化商品，让商品变得格调高雅而引人注目。藐视语法和字体规则的美国语言早就已经被使用在很多报纸的标题中。

144磅的大字标题，令人惊愕的版面，使用俚语的词句：美国报纸的字体可以被设计得极为夸张但却不损害它的读者，而英国的小报则不是这样的。像《每日镜报》这样的报纸，就像美国人一样有着夸大尺寸的标题和张扬的性格。美国报纸曾经

---

<sup>①</sup>“钱德勒工作笔记：关于英国和美国风格的记录。”《雷蒙德·钱德勒语录》第80页，伦敦：Hamish Hamilton出版社，1962年。

这样描述一个133岁的日本老姬的生日：“嗨！日本老太！”但即便如此，当与荷兰的小报相比的时候，它仍然是一块充满了智慧和品位的美玉。

1954年，芝加哥太阳时报（诞生于1947年，是《芝加哥太阳报》和《时代周报》的联合体）引进了一种比先前的“大而黑”策略稍微考虑周全一点的报纸字体版面形式。头版开始采用多条标题；有些时候一个头版只含有各种各样的标题。这种尝试后来被放弃了，但它看上去确实不错。

……（此处为原文删节）

一个人可以在任何设计系统之外，甚至是那些所谓的“瑞士平面风格”——那是自从布谷鸟闹钟以来最乏味的发明——之外，做出好的设计来。“瑞士风格”的设计师不仅认为字体和设计的目的是将思想组织起来，他们还相信一种使用极为有限元素（单一字体、单一版面、单一类型图片；高对比度图片）而创造的、全球化的设计风格将是对世界有益的。已经有那么一两个设计师有足够的艺术地将这种胡闹转变成为一种在当时颇有益处的东西。但是“瑞士”教条的结果是吸引了额外的游手好闲的人群、汽车司机、经纪人、傻瓜、会计师和抄袭者，使得“瑞士”字体，如果它曾经覆盖了一切的话，很快发展成为一种冒牌的宗教。就好像苏黎世的主矿脉的发现所激发的微弱热情那样，平面设计职业一时间突然挤满了戴着花哨领带花言巧语的人群，他们重新设计飞机场的风格、展示各种节目、报纸和标签。没有一种时尚能比再设计的时尚更具有压倒性优势，而且一旦再设计的工程被启动，它的二次设计、三次设计……反反复复地再设计就变得越来越容易。最后，所有现存的平面设计只能被缩减为一个周期中的一个点、一条线或者一张碎纸片。

\* \* \*

很久以前，在“2000年”甚为流行的时期，威姆·克鲁维尔发明了“未来字体”。这种字体没有名称，但却有一个代码：7/13/11/3/7。它不可能被阅读，但是它在那种与活泼的卡通风格很相似的、所谓的火星人格格——这种风格大致上是在预测人类最终会被机器所打败——中被使用。我们在事后很难猜测克鲁维尔是否将这个7/13/11/3/7作为一个玩笑，但如果是这样的话，这将是一个甚为病态的玩笑。因为这是世界上极少数需要用旁白来说明它的内容的字体之一。

\* \* \*

如同其他在新兴职业中的人一样，平面设计师经常会将他们的工作蒙上一层自负的外衣。和其他人一样，他们也需要有自信，但是他们的职业，就像普通人认为的那样，甚至根本是不存在的。这就能够用来解释他们为什么会那么的华而不实，也可以解释所谓的设计“工作室”为什么会建立，可以解释他们奇怪的穿着和浮夸炫耀的眼镜框。这些对自信的强烈欲望经常遮蔽了他们工作的实质。这样的设计师把文本用肥皂和水洗净，放入冰箱，然后将它们切成薄片，和上以规则、标题和高对比度的图片为原料的自制面粉糊，最后把它们放入油锅。

这就是为什么平面设计经常会变得像速食麦芽浆和猪肉粉那样含混和无味的原因。

\* \* \*

一旦有一天设计师得知他们可以用一种叫做“网格”的东西来工作的时候，潘多拉的魔盒就被开启了。

**网格！**

你只要动一次脑筋，然后就可以把所有的文本、图片、广告、标题和插图剪贴入一个预先设置好的网格中去！

理所当然地，网格是所有一切的答案：它去除了思考的需要，使设计工作看上去是被“精密筹划”的，这又是一个可以被用来影响你的顾客的专业术语。

\* \* \*

这里有一个矛盾的事例：荷兰邮政局有一个“艺术部”，但是在邮政局邮品平面设计的鼎盛时期（1960年代中期）所使用的邮政表格却没有一张是他们设计的。

什么是邮政表格？那是一页纸，它的正面从来就不被使用，很少有内容的背面通常被邮局工人草草地记下体育比赛成绩。最后是一项要求，必须附上邮费的收据。这些内容都不是特意设计的，而是一张空白的纸条加上一个邮戳。这样一页纸经常是#p2201号表格的背面。“挂号信投递证明”，这是它最经典的平面字体。这一页面设计于1962年。

邮政局的“艺术部”是荷兰邮票理所当然的设计者，而荷兰人也特别擅长于设计丑陋的邮票。荷兰有一种很漂亮的数字系列标准邮票，是由简·凡·克里姆蓬（Jan van Krimpen）在1946到1957年之间设计的。不久以前，由于担心这种邮票显得过时，荷兰邮政局用将新的邮票替代了原来的，但却选择了一种即便不是最难看的，也是够令人讨厌的设计。

1960年，克里斯蒂安·德·摩尔（Christiaan de Moor）提出了他的“邮票设计十二戒”<sup>①</sup>，本文抄录其中的一两条：

---

<sup>①</sup>克里斯蒂安·德·摩尔，《邮票的艺术》（Postzegelkunst），海牙：Staatsbedrijf der Postenijen, Telegrafie en Telefonie, 1960年。

1. 作为一个国家的象征，邮票应该有威严的特征。

2. 邮票是一项需要在细节上投之以极大关注的平面艺术，无论在技术上还是在审美上都是如此。

荷兰邮政局不能说他们没有被告过。

在过去，版面设计是一种自始至终都使用金属铸字进行排版的手工艺。现今，在一个照相排版、去除细节、东拼西凑的时代，版面设计到了一个甚至连铸字排版的水平都无法达到的艰难时期。人们很乐于见到笔直的文本，宽敞的空间和高对比的图像。

当然，你不可能阻止科技的进程，我自己仍然为有人能发明车轮而感到高兴。但是，印刷工人由铸字转向照排，并将他们的旧铸字机器扔出窗外的情况让人回忆起美国黑社会的恐怖主义时代，那个时候在暴力的威胁下赌博机被安装在很多小咖啡店里。同样的，不是平面设计师，而是电子工程师借助大型电子企业的资金支持促进了照排技术的进步和传播。这对排版来说并不意味着是件好事。事实上，过去凸版印刷的铅字仍然要比照排字漂亮得多。重新复制现有的金属铸字字体经常会导致质量上的损失。将这一矛盾作了合逻辑的总结的设计师是荷兰人格拉德·昂戈（Gerard Unger）。他更喜欢引入新的字体，尤其是将新技术和照排的扭曲缺陷考虑进去的设计。昂戈设计了许多新的字体，即使是只有时间才能证明他的字体是否真正有用，他的开拓性的工作在这里还是值得颂扬的。

\* \* \*

在新的条件下制作文本的一个好方法是将字母复制很多份，然后将这些复制的字母作为标本，把它们剪切下来贴在一起：就像绑架犯将他们的要求用报纸标题剪贴起来一样。剩

下要做的，就是在空间安排上力求完美的问题了：要做到这一点，使用光滑的字体几乎是不可能的。此外，他们还经常拙劣地模仿那些常见的金属字体。

……（此处为原文删节）

有人说平面设计从来就不应该被突出，在一个印刷页面中文本应该成为受关注的焦点，设计师对文本的任何影响都注定是不好的。

设计应该将自身限制在仅仅表现文本上面吗？它就不能是吸引人的吗？在一件好的设计作品中，你第一眼就能发现它的卓越。这就像音乐一样，只要听见那种“声音”，你马上就可以辨别出来这是音乐。正如作家因为写作得好而打动读者，设计也是如此。好的设计将印刷品与读者的距离拉近，坏的设计则将它打破。

试图找出判断的客观依据的尝试经常会导致思维的混乱。平面设计就像写作一样，是一个高度个人化的活动。一个作家因为能够写作而与读者沟通，如果他不能，那么这种沟通也就不存在了。

威姆·克鲁维尔在他《设计和印刷》的小册子里说到：“尤其是在今天这个时候，像‘美’和‘丑’这样的词语只能用来表达纯粹个人的观点。对于类似于印刷这样的大众媒体来说，‘客观标准’是必需的。”<sup>①</sup>然而，在我的这本小册子中是全然不提倡这种客观标准的，而我也非常乐意使用诸如‘美’和‘丑’这样的词语。顺便说一下，克鲁维尔先生自己的设计作品在很多时候也是非常个人化和个性化的——也实在是很难丑的。

---

<sup>①</sup> “Ontwerpen en Drukken” 设计系列手册第一部分，Gerrit Jan Thiemefonds出版社，1975年。

对于永恒的设计来说，所有设计中的个人习惯必须被抛弃。在这个过程中，我们每走一步都必须这样考虑：“这在十年后看起来会怎么样？”为了让设计变得更好，我们必须认真地思考和进行高雅的组合。我无法在这里展现究竟什么是“高雅”，甚至“思考”这个词的实际含义也远比看上去的要复杂得多。通常，一件看上去有完美比例和精心布局的卓越设计的产生几乎经常是出于偶然。反过来也是如此。

\* \* \*

没有人知道是什么促成了一首好歌的产生，但它确实不仅仅是一些文本、音乐、排列和演绎的良好组合。只有在很偶然的情况下，当这些元素非常完美地组合在一起的时候，歌曲才超越了部分与部分之间的和的关系（就像我们所说的，它开始“回旋”）。所有的音符都在自己适当的位置，完美的和弦，演唱和伴奏浑然一体。这可能是一首伤感而浪漫的情歌，深夜在将录音机清理得干净以后充满柔情地播放着；这也可能是在音乐榜上居于榜首的一首流行歌曲。“哦，平面设计师先生，请你为我演唱那首歌曲！”这样我们就可以分辨那是拉丁美洲（桑巴）设计，爵士乐设计，还是不朽的巴赫设计。

什么是好设计？那没有现成的公式。设计是各种很小但却很重要的结果的组合。最好的设计经常出现在一个人并不非常钻研于他的工作的时候，也许是在听收音机的时候。设计就像是导演一部电影或者是合成一曲音乐，是将各个不同的部分融合成一个整体的过程。

平面设计——它不是最古老的，但却理所当然是世界上最好的职业！

那么，什么是优秀平面设计的基本准则呢？



1. 四方之纸。

2. 经营位置。

# 1978

## 类比的和数字的<sup>①</sup>

[德]奥托·艾舍尔

奥托·艾舍尔 (Otl Aicher, 1922-1991) 生于德国乌尔姆, 毕业于慕尼黑建筑学院, 是乌尔姆设计学院的创始人之一, 也是战后德国最杰出的平面设计师之一。他曾于1954-66年间任教于乌尔姆, 研究并讲授视觉传达设计。在乌尔姆关闭之后, 他曾在慕尼黑等地开设工作室, 承接了大量的政府和私人设计业务。其中最著名的就是他为1972年的慕尼黑奥运会做的一系列平面设计。无论是从理论上还是从实践上看, 艾舍尔的工作都可谓是对德国理性主义设计传统的发扬。他重新定义了结构性的功能主义, 并为视觉传达设计的研究奠定了一种基于哲学、社会和历史思维的综合方法。本文虽发表于70年代, 却是作者在1959年乌尔姆授课的基础上形成的一篇重要的设计论文 (作者文集就与此文同题)。艾舍尔从人类认识活动的基本原理出发, 强调了以类比 (analogous) 为特征的图画思维 (thinking in pictures) 在人类认知

---

<sup>①</sup>选自奥托·艾舍尔, 《类比的和数字的》(Analogous and Digital) (柏林: 恩斯特霍恩, 1994), 英译者为米切尔·罗宾逊。

活动中的重要性。这实际上也为视觉设计语言在强调精确的技术文明中存在的必要性和合理性找到了理论依据。 (周博)

任何想要回家的人都可以通过两种方式从所有的道路中找出他该走的路。他要么得有一个行进指南，上面描绘了各种路线，要么，他得有一个道路地图。在第一种情况下，他得到了很好的建议，就像是一个拉力赛司机，身边还带着一个提示员，一位布道者，而在另一种情况下，他自己就完全能解决问题了。带着行进指南，他当然没有一个全面的视角，某种程度上，他是在循规蹈矩地盲目驾驶，但他可以准确地找出哪儿是古老的城堡和饭馆。有了地图，他就掌握了情况，他是在图画里，他知道方向，但对描述性的细节却不甚明了。

看一块数字表，时间总是能够精确到秒。它提供了一种非常精准的数字值，但是，通过表盘上指针的位置，我能够更容易地找出时间的地形，是早晨还是下午，是太早还是太晚。表盘就像一张地图，如果两个指针都在顶点就是正午，时针在左边就意味着早晨或下班之后的时间，时针在右边则意味着下午。要是一块数字表，我就必须把时间值转换成时间地形。有指针的手表可以更为迅速地传达出既定时间的定位和意义。但是却不那么准确。

通过读数字得出的只是一个数值，尽管它可以告诉你所需的精确小数，而类比的呈现则显示了一种关系，它提供了关于一种关系的信息。一个观察者可以通过马和马之间的关系立刻观察出谁是这场赛马的赢家。无论是险胜还是大获全胜，比赛

的时间并不具有关联性的价值，对于胜利的本质，它说明不了任何问题。

但是有一些数字具有类比的特征，它们制造了一些联系和类比，它们就是那些序数：第一，第二，第三……半升啤酒是最大啤酒杯的一半。但另一方面，数字是中性的。只有数字运算时——加，减，乘，除——才会创造出关系和联系，进而产生类比。把一分成两等份就产生了两个二分之一，产生了一种整齐的关系。

类比的传达创造了一种认识，因为与之相伴的是感官的理解，尤其是观看。其科学的维度是几何学，它是关于位置的数学，与之形成对比的是关于大小的数学。在视觉感知和思维之间有一种密切的关系，这就是类比的观看。设想一个简单的实验：一个开车的人眼睛被蒙上，其路线只是由一名乘客简单地用语言来描述，那么他所说的话就是物体的大小，角度和速度。一旦参考的框架没有了，他就会陷入无助的状态。

如果拿破仑不是从山顶上看清形势，将其作为一种参考的框架，那么就不会赢得战争。

这种思考需要对现实做出一种定性的反应。对于关系来说，特性只是另外一个类比出来的词语。有关系的地方就有对比，评估和特性。数字的感知很可能更加精确，但是却没有评价的因素在里面。如果拿破仑数出了200匹敌人的战马，这只有当他把这个数字与他自己的马匹数目作比较的时候才能成为一种评估。

但拿破仑事实上并非必须去数。确切的数目是不重要的。他只要大概知道他有多少匹马，与对方显露出来的骑兵比较一下。很快他就能得到他所需要的：一个比较。

拿破仑也可以让一名副官去数一下他自己的和敌人的战马

并算出比率。这将产生一种精确的数值，尽管精确在此可能并不重要。但它可以显示出，定性的陈述可以通过计算，通过一种数量的观察得出。

这为理解现代信息传达技术提供了一把重要的钥匙。第一台电子计算机是模拟的计算机，而现代计算机是数字的。

在电算过程中，速度是可以被忽略的。作为这种情况的一个结果，数字计算机的胜利是必然的。它们会走弯路，它们那原始的程序，它们那简单化的数字系统都无关紧要。因为它们以光速运转，它们总是第一个得出结果，不管它们为了得到这个结果绕了多少弯子。

这个胜利是如此的巨大，以至于一个数字的时代似乎就要到来。人们把他们的老款手表扔进了抽屉并购买了数字手表，这种手表一年的误差超不过1秒。如果没有另外两个先决条件，也许这个胜利不会那么让人印象深刻：行政系统不可抗拒的进步和统计学的胜利。电子计算机的第一个来源就是统计学，而它们的客户就是行政系统。现在，计算机都成了它们的要素。另外，计算机都具有庞大的存储能力。它们能保存大量的数据，任何时候都可以访问这些数据。

我们已经无力将自己从数字方式的束缚中解脱出来了。我们的文化、我们的行为和我们对于世界的理解，都发生了令人深刻的变化。几乎所有的人都有了第二天性，即人作为一种数量和数值的存在。学校年级、身体尺寸、家庭成员和出身作为一个雇员、一名工薪人士、一名驾驶员、一个保险单的持有者、一个国家公民、一个购买者的代码。

计算机是极其精确的。它们可以详细地算出德国人的平均身高，以至于你可以得到小数点后任何一位。但是，从一个一般的平均身高中算不出个别人的身高。换句话说，普遍化导致

了对个体性的脱离，普遍化并不适合具体问题。普遍化回避了现实。普遍化试图避开特殊性。

显然，也不再有什么特殊的疾病。随着检查手段的提高，它们为血液，肝功能，胆固醇指标，血糖，心率，肾功能……，提供了越来越精确的数值。它们不管疾病是不是一个应该被客观化的案例，还是有些特别的缘由，如果是这样就应该用一种适当的评估来表述，这个问题从来没被提问过。

事实上，数字技术正在把人类变成一种日益数字化的生物，这并非不可能的事情。

与此同时，我们比任何以往时候都更清楚地发现，人类具有一种新的特性：他不再是我们常常说的一种善于思维的生物，而是一种进行类比性思考的生物。这个时候，不是认识论的思考，而是一种新的技术领域使这变得清晰。工程师们迫使我们去深入观察特定的人类本性。据此，对心灵和身体的划分将不再被接受，思维将会被看做是一种精神上的活动，而认识会被看做是一种身体的活动。人类以感知的方式进行思考，他也在思考的帮助下进行感知。他的思考是类比式的思考，观看的思考。认识和思考在观念上可能是分离的，而事实上我们是在面对着同一个过程的两个方面。

如果感觉被扰乱，这种统一性就将变得非常明确。如果我们的感官被欺骗，大脑将引入修正程序，使神经中枢和感觉器官之间重获平衡。当电灯在夜晚被开启时，我们会感觉一张白色的桌子是黄色的，因为灯泡发出的光是微黄色的。但是大脑知道这张桌子是白色的。结果，大脑使视锥产生了一种蓝色，几乎是一种蓝色的过滤器，它使白色复归于白色。

我们用图画进行思考。图画在这里指的并不是一张绘制的图片，而是指一个框架，其中含有各种内容，它们可以同时被

感知和比较，因而可以不受限制地加以评价。所以地图也应该被看作是一张图画，也是我们的记忆、想象和梦幻的碎片。关键的因素是，对于各种内容的感知可以被比较，这产生了一种类比，彼此依傍。显然，我们的自由存在于对比和评估的可能性之中。一个开车的人带着旅行指南和一个关于路线的描述去旅行，他是不自由的，但是一个能从地图上找到他自己路的人当然就是自由的——即使这条路与旅行指南上所说的是同一条路。

从旅行指南的路线描述上得到的信息可以说是线性的，一个事物接着另一个事物。当一切都被做完而且大功告成以后，最终，只剩下一种联系的感觉。地图，图画使一切都立刻唾手可得。一种全面的视角、一种对联系的掌握从一开始就成为可能。感知的过程是二维的。

直到20世纪，我们才重又发现有一种视觉语言。在经历了启蒙运动并发展出适合它的理性之后，一种写作和思考的文化获得了主导地位，甚至会把小说的句子结成分析的长蛇。阅读歌德的威廉·迈斯特<sup>①</sup>和康德的纯粹理性批判需要同等的专心。同时，我们必须学会阅读符号，象征，图形，颜色，形式，结构和图画。在交流当今世界的问题时，一个民族的语言的有效性是受局限的。在交通，旅游和科学研究中发展出了新的符号语言。我们会发现，判断一个位置所在比思考思想问题还要困难。

---

<sup>①</sup>威廉·迈斯特（Wilhelm Meister）是歌德著作《威廉·迈斯特的学习时代》中的主人公。此书在德国文学史上居于重要的地位。故事发生在18世纪中叶的德国。威廉·迈斯特出身富商家庭，禀性善良、正直、自幼便怀有提高和完善自身的愿望。他首先投身于戏剧艺术，参与筹建一个流浪戏班，创作剧本，亲自登台演出，乃至成为剧团导演。在此过程中，他亲历了事业与感情的种种坎坷与挫折。离开舞台后，他结识了一批怀着济世救人，改良社会之理想的年轻贵族，并在与他们的交往中逐渐认识了生活意义的所在，走上了积极有为的正路。——译注

现在，如果我们领悟到，用图画以及与之相关联的视觉语言思考比分析的感知及其相应的表述方式有着更高级的人类价值，那么将会发生什么呢？如果我们最终深信，人类的生活并不基于准确，而是抓住各种联系，事实，关系，关联和相关物，这又会怎么样？当然，我们的技术文明是建立在准确和精确的基础上的。我们的道德，政治和文化存在也由它所决定吗？

这种二选一的问题是毫无意义的。用图画思维也充满了分析性的结论，而即使是最科学的文本也是建立在想象和憧憬之上的。我们并不是在谈论二选一的话题，而是一种力求全面（*facesaving*）的实践。

爱因斯坦谈到过他的这种思考方法：“词语或语言，写作或言说，似乎在我的思维过程机制中一点用也没有。思维在心理上的基本要素是一些记号和若隐若现的图画，它们是在意志中被重新产生和建构。”

照爱因斯坦的说法，如果图画思维不再被需要，日渐萎缩，那么人类就很有可能会迷失。

然而，对于位置的认识的意义也并不完全是随意的。它与科学、技术和美学中结构概念的日益重要是相适应的。对象（*objects*）在很大程度上已经被联合体（*complexs*）所取代，房屋被街区所取代，活动线路被网络所取代，测量单位被网格所取代，装备被系统所取代，而形式也被结构所取代。

今日的人类存在是有关于掌握综合结构、评定级别、控制相互连络，以及认识符号的。

那种存在于科学的、分析的，在逻辑上具有强制性的思维中的危机，即科学至上主义的危机是一种精确到点的危机。什么是真理？见识也在成长，它是不可能通过现实和拷贝之间日



益严格的精确的一致得出来的。真理是在一个语境中，从正确的意义关联中浮现出来的。

技术可能必须极其精确，但是人类需要一种均衡感。他的存在，他的主体性以及他的本性（person）是建立在评估的基础上的。他已经不再是一个完整的自然的生命了，而是一种文化的生命，他倾向于一些有判断的选择：他通过比较找出他的位置，与传统相比，与其他的体系相比，与其他的人相比。他是一种类比的而不是一种数字的生命。

现在，作为一种接受的能力，我们不仅用视觉思维去感受事物。还有作为创造性语言，作为符号设置的视觉陈述。因为20世纪的道路交通几乎都被视觉语言，被图形文字占据了。在所有的语言中，他们同样是容易理解的。

我们的消费态度，无论是好是坏，首先取决于广告语言，而其中最重要的又是图像语言。渡假胜地、产品和行为标准都是被画面承载的，它们常常故意呈现出一种戏剧性的画面。产品的语言已经被发现了，而相同的注意力被放在了它们的外观和技术质量上。甚至建筑在今天都被看作是一种陈述。它的外观展示了其结构，内部功能，委托机构，甚至是态度和信念等方面的信息。

在社会交流方面，我们的服装比以前更胜一筹。甚至发型在今天都是一种姿态，一种内心的流露。在巴洛克时代之后，当阶级和层次被生活习惯和装饰所证明，法国大革命有力地去除了辫子，带扣，饰钮和花边。人的平等导致了服装的平等。只有妇女被允许可以受挑选织物和剪裁的吸引。

今天，女的穿得像男的，而男的穿得又像女的，这正好是一种社会的表征。对熨烫出来的皱褶的反感象征着对阶级和权威的反感。头发垂落的式样就是一种观念的表明。

## [后记]

这篇文章是在1978年写的。同年发表于《循环》(Circular)，第二年又发表在了理论刊物《quartalshefte》。

写作缘于这样一种印象，即对于我们的智能来说，思维的概念还是太概括。它需要被更好地加以区分。现象学通过区分理解(understanding)和认知(cognition)的不同提出了一种重要的差别，接着又提出了心智(mind)和理性(reason)之间的差别。理解是试图把一个事物作为整体加以把握，而认知则意味着对知觉资料的搜集。通过添加一种理解的倾听和吸收，诠释学拓展了思维的概念。而对于一个事物的认知则意味着对它敞开自我，并允许自我被它所渗透。

那么思维讲话吗，或者它观看吗？我们是用文句还是用图画思考？它是一个代数过程还是一个几何学的过程？

1959年，我在乌尔姆设计学院的一个演讲中提出了这个问题。后来我又在一次学术研讨会上把它提了出来，我试图把观看不只是理解为一种感官的感知，而是一种内在的观看，它被包含在得出结论和定义的过程中。

我受到了批评。在那个时候，思维仍旧被理解成一种“智力”活动，它参与更多的是那个关于真和善的先验王国。由于它们来自视觉领域，甚至那些关于想象和直观的观点也招致了些许反对。

19世纪不是一个视觉的世纪，文化意识是由历史和文学承载的。直到这个世纪初，第一张招贴才出现，电影和插图开启了我们那一大片意识，这片意识是由人类文化中的图画扮演的。1917年的俄国革命已经是一种由文化煽动起来的行动了。

而维特根斯坦<sup>①</sup>在那个时候写道：理解一组事实意味着为自我制作一幅关于它的图画。

与此同时，这个主题已经成了一个话题。控制论和计算机技术的发展已经把它自身局限到了数字的思维中，而且在思想的领域采取了一种排他的、全方位的防守立场。什么是思考的问题和这个问题都逐渐引人关注。同时，通过区分数字的和类比的，信息理论从术语学的角度作出了贡献。

“视觉思维”观点的出现，而且我第一次意识到了这个观点的存在是在约翰·卡鲁·埃克尔斯<sup>②</sup>的著作中，他因其关于大脑的研究而获得诺贝尔奖。1977-78年，他在埃丁堡大学的讲演中使用了这一观点。在这里他吸收了Sperry和Levy-Agresti的研究，通过1973年和1974年对大脑两个半球的研究，他们认为语言逻辑导向思维在人脑的两个半球中都存在。

在1978年的一次学术讨论会上，我使用了类比和数字的概念以区分不同形式的思维。这深化了1959年讲演中的思考。从电子技术中产生的这些概念现在已经成了公共财产。

在《心灵与自然》一书中，英国人类学家和生物学家乔治·彼得森（Gregory Bateson）在类比的和数字的思维过程之间得出了同样的区分，并指出甚至控制论之父都在自问，大脑到底是一种类比的还是一种数字的机制。但似乎只从神经学的角度出发并不理想，要想更好的使用这些概念，应该使它们更多地论及思维本身。

---

<sup>①</sup>路德维希·维特根斯坦：(Ludwig Wittgenstein, 1889-1951) 奥地利裔的英国哲学家，以其对语言和分析的分析而著名。其代表作有《逻辑哲学论》(1921年)和《哲学探究》(1953年)。维特根斯坦是奥托·艾舍尔尤为敬佩的一位哲学家，在他的文章中对维氏的思想多有征引。——译注

<sup>②</sup>约翰·卡鲁·埃克尔斯，(Sir John Carew Eccles, 1903- )：澳大利亚生理学家，1963年因神经细胞研究与人共获诺贝尔奖。——译注

# 1980

## 从布鲁涅内斯基到CAD-CAM<sup>①</sup>

[英]迈克·库雷

作为一个高级工程师，迈克·库雷（Mike Cooley）在航空领域工作了很多年。二十世纪七十年代他开始成为卢卡斯（Lucas）合作平台的创始人之一，将失业工人组织起来为社会创造有用的产品。他们的计划包括了人工肾脏、蒸汽泵、轨道空中客车和飞船等。这些计划于1976年发表。1980年他成为大伦敦企业部科技分部的主管，在那里他组织并建成了伦敦科技网，这是一个连接了社会群体、大学和工艺学校的资源平台。借助于这一平台，库雷支持了大量既各自独立且又相互联系的项目，包括伦敦创新企业联合会（LIT）项目、欧洲经济共同体（EEC）的智能（ESPRIT）项目等，通过这些项目，库雷开发了以人类为中心的计算机系统，进而成立了人性化系统研究院。

在本文中，库雷追溯了以精确的计算为基础的科学是如何发展起来的，他认为，人类对于事物规律的探求使得体力劳动与脑力劳动相分

---

<sup>①</sup>本文选自约翰·萨卡拉（John Thackara）编，《现代主义之后的设计：超然物外》（伦敦：托马斯与哈德逊出版社，1988）：197-207。题目中的CAD-CAM即“计算机辅助设计”（computer aided design）和“计算机辅助制造”（Computer-aided manufacturing）。

离，“设计”这一与操作过程相分离的工作环节就随之诞生。他将这一时期视为人类历史的第一次转折，其特点是由“秘传的知识”（tacit knowledge）向“记载的知识”（written knowledge）的转化，这一情况在科技的推动下达到了顶点。但是，由于这种“记载的知识”越来越规律化和概括化的特性，导致了事物的简化。布雷认为，计算机辅助设计将人类送上了第二个转折点，在这一转折点上，那些在第一次转折阶段被压抑了的依靠直觉、判断获得的主观知识将有可能获得重生，而这才是人类知识的本质。

这是一篇勇敢地面对即将失控的技术的檄文，用他自己的话说就是，“科学与技术不是天生的，是像我们一样的人类造就了它。如果它不为我们服务，我们就有责任和有权利去改变它。我们需要对我们想要的科学和技术有一种清晰的认识，也要有控制它的勇气。”（季倩）

十六世纪前后，在很多欧洲语言中出现了“设计”或与之相类似的词汇。伴随着这一词汇同时出现的是一种描述设计职业的需要。这并不是说设计是一个新兴的活动，更不是说要将它从更广泛的生产活动中分离出来，从而确立起它自己地位。这一认识可以被看作是形成了手和脑、体力劳动和脑力劳动之间的分离，形成了一项工作的构思部分和实际劳动过程的分离。最重要的是，这个词汇意味着，设计将要从劳作中分离出来。

很显然，要精确地为这种分离的发生找到一个历史上的转折点是非常困难的；更好的做法是，我们将会把它视为历史上的一种趋向。一直到我们正在讨论的那个时期，如同一所教堂那

样的宏大结构体都会在一个总工程师的领导下“建造”起来。我们可以归纳说，这一工程的构思部分是与被建造的过程整合在一起的。然而，在那以后，开始出现一种“设计教堂”的概念——一种由建筑师承担的工作，以及“建造教堂”的概念——一种由建造者承担的工作。这决不是说，这种情况表明了一个历史的突然性的断裂，而是说这是一种可辨别的历史趋势的开始——甚至直到今天都还没有在众多的手工艺技术中打开局面。直到上个世纪，费尔贝恩（Fairbairn）才能够这样说风车制造者：

通常，他是一个完全的数学家，懂得几何、水平和测算，并且在某些情况下拥有特别的应用数学的能力。他能够计算出器械的转速、力量和功率，可以绘出计划和部件，可以在任何情况下构建他工作中需要的任何形式的桥梁、管渠和水道。他可以建造桥梁，切断沟渠和从事各种各样今天的市政工程工程师所做的工作。<sup>①</sup>

直到今天，还有很多工作，其构思阶段与劳作是不可分离的。无论如何，这一状况的重要之处在于，通过脑力劳动与体力劳动分离，为脑力劳动领域自身在将来更进一步的细分提供了基础，或者就像布雷弗曼（Braverman）所称的，“精神劳动最初从体力劳动中分离出来，然后它自身就开始按照同样的法则精确地细分下去。”<sup>②</sup>

德里夫斯（Dreyfus）将这一问题的根源追溯到希腊人对于逻辑和几何学的使用，以及一种所有的论证最终都能被简化为某种算式的概念。他认为，人类智慧的开端很有可能是在公

<sup>①</sup>Fairbairn, William. *Treatise on Mills and Millwork*, 前言至第一章, 伦敦1861年。

<sup>②</sup>Braverman, Henry. *Labor and Monopoly Capital: the degradation of work in the twentieth century*. 纽约1974年。

元前450年，苏格拉底所关注的精神的标准。他断言，柏拉图将这一需求归结为一种认识论的需要，这样就有理由认为，所有的知识都可以表述为能被任何人使用的清晰明了的定义。如果“实际知识”不能够用清晰明了的定义陈述出来，那么这种实际知识就全然不是一种知识，而仅仅是一种信仰。他提出了一种柏拉图式的传统，“就好比烹饪通过味觉和直觉而延续下来，诗人依靠灵感而写作，这其中是没有知识的。他们所做的并不涉及到理解问题、也不可能被理解。更经常的是，那些不能被清晰明了地述说和传授的事情——所有人类思想中那些需要技术、直觉、或传统的感知的领域——都将归于胡乱的摸索。”<sup>①</sup>

逐渐地，一种客观高于主观、数量高于质量的观念便参与进来。这两者应该并可以相互作用的想法则不再被接受——即便是系统化努力和知识分子力争宣扬他们可以这样做的时候，也是如此。

在这方面尝试的一个重要例子就是阿尔布雷希特·丢勒（1471-1528），他不仅是一个“艺术大师”，也是一个极有才气的数学家，在纽伦堡期得到过最高的学术资格。丢勒希望用他的能力去探索和发展一些数学公式，让它们可以成功地保存手艺和智慧。康托尔（Cantor）<sup>②</sup>叙述了他将复杂的数学技术应用实践的卓越能力；同时，奥尔西克（Olshki）<sup>③</sup>将丢勒在数学方面的成就与当时意大利或其他地方主要的数学家作了比较。事实上，在丢勒去世九十多年以后，开普勒（Kepler）

① Dreyfus, Hubert, *What Computers Can't Do*, Ed. 纽约/伦敦 1979年。

② Cantor, Moritz, *Vorlesungen über die Geschichte der Mathematik*, 第二卷, 莱比锡, 1892年。

③ Olshki, Leo Samul, *Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen Literatur*, 莱比锡, 1978年。

仍然在讨论他的几何构造技术。阿尔弗雷德·苏恩-罗泽尔（Alfred Sohn-Rethel）指出丢勒是“恰恰相反，通过博学的形式使用这些知识，他竭尽全力地为手工业者取得了进步。他的工作为那些‘年轻工人以及那些没有经过专心指导的人’作出了贡献，他的理论的新颖之处在于他试图将手艺人的实践与阿基米德的几何学结合起来。”更进一步的是，“丢勒所构想的事情显而易见。建造者，金属匠人等等，他们一方面被授予一种远远超出了传统训练的掌握军事和城镇科技、建筑的能力，另一方面，必要的数学为他们提供了一种所谓保存智慧和手艺的手段。他们将从这种必不可少的数学优势中获得收益，而他们自身并不必要成为数学家或者脑力劳动者。他们应该在保持独立生产的情况下进行适应社会需要的思考，这样他（丢勒）就为他们提供了一种越来越多地掺入数学法的技术制图法。”<sup>①</sup>

据说，有一次丢勒曾经宣称，人有可能发展出一种如同自然语言一样的顺从于人类精神的数学公式。这样，基于一个复杂外形，通过（如“正弦规”这样的）工具定义和构建的传统，人便可以将构思的部分与具体劳动工具的使用结合起来。

这一理论本身就是一种实践的概括，它可以在实践中重新复兴，在保持手艺和智慧完整性的情况下去使实践和其应用变得更加丰富多彩。这种实践传统的丰富性可以在维拉尔·德·洪内库尔（Villard de Honnecourt）的素描集中看到，他在上面将自己介绍为：

维拉尔·德·洪内库尔向您致意，并向所有将会使用本书

---

<sup>①</sup>Sohn-Rethel Alfred. Intellectual and Manual Labour—A Critique of Epistemology. 伦敦，1978年。



中所提到的工具的人请求，去为他的灵魂祈祷并牢记他。因为在这本书里，你会发现石匠技术的真谛和木工技术的运用。你还会发现在用几何法训练的素描方面他为你带来的巨大帮助。<sup>①</sup>

这一由一位可靠的十三世纪的大教堂设计师写作的非凡的文献包含的内容可以归纳为以下几点：

1. 技巧
2. 应用几何学和三角法
3. 木工
4. 建筑设计
5. 装饰设计
6. 形体设计
7. 家具设计
8. “与建筑师和设计师的专业知识无关的主题”

技术和知识的这一令人震惊的广泛性和整体性在这部手稿中是有目共睹的。

在承认了手工艺人非凡能力的同时，还有一些人认为，存在着一种知识的“静态”形式，它将会准确无误地从大师的手中传递给弟子。在现实中，这些手工艺品以及它们的传播体现的是，一个其根基不断延伸和新知识不断加入的动态过程。有一些德国手稿描述过“Wanderjahr”，在这个时期中，手工艺人从一个城市漫游到另一个城市来获取新知识，这预示着六百多年后今天学者们所休的学术假期。维拉尔·德·洪内库尔见识广，幸而有他的这本素描，我们能够追踪着他的足迹走遍法国，瑞士，德国和匈牙利。他还对机械设备怀有极大的兴趣，他发明的一个系统后来被用于让水手的罗盘保持水平和让

---

①Bowie, T., *The Sketchbook of Villard de Honnecourt*, 印第安娜, 1959年。

气压计保持垂直。他设计了各种各样的时钟装置，从中我们可以知道“如何让天使的手指始终指向太阳”；在起重机和其他促进了重大机械进步的装备领域里，他也显示出非凡的工程技能。这样他发明了结合杠杆的螺旋并作了适当的说明：“如何制作最有力的起重机车。”通过所有的这些，我们可以看到对将设计整合入实际操作的辉煌描绘——一种在费尔贝恩描述它的风车时就已清晰可辨的传统。<sup>[1]</sup>

同样地，维拉尔也对“自动控制”非常关心，只不过形式有所不同，他将人类从非常辛劳的物理劳作中解脱出来，同时还保持着熟练的工作技术的基础——例如在木工行业中使用一种被他称为“如何使一把锯子自己工作”的系统，用来取代紧张的拉锯活动。

他深深地着迷于应用于绘画的几何学：“这里是使用几何法教授绘画理论的开始——但是你要理解它们，就必须首先仔细地学好它们各自独到的用途。所有这些装置都是几何学的精髓”；他接着描述“如何测量一座塔的高度”、“如何不穿越河道来测量水面的宽度”、“如何使两条船中一条船的载重是另一条的两倍”。很多现代研究者曾经检测过维拉尔这些重大的几何学理解，但是与这些“理论”相平行的，我们还发现了给石匠的关于建筑元素各个方面的实用性建议：“如何切开一块倾斜的拱石”、“如何切开拱门的起拱石”、“如何制作垂饰”。后面的这些内容都是他自己实际经验和技巧的总结，所有这些都是整合手艺和智慧的一个生动描述。

另一部十三世纪的手稿是以一种与维拉尔同样的语调写成的，至今仍保存在巴黎的圣吉纳维芙图书馆，可供查阅。这本

---

[1] Fairbairn, op. cit.

手稿的作者也同样关心数学问题：“你是否想找一块等边三角形的区域”，“你是否想要了解一个八边形的区域”，“你是否想知道在一个圆形区域内房屋的数量”。整个这一时期，对于手工艺或职业而言，智力和劳作、理论和实践都是整合的。事实上，这两者的共存是如此的自然，我们可以在现实的建筑物中找到。圣丹尼斯教堂广场和十字形两翼的重新设计者皮耶尔·德·蒙特利尔（Pierre de Montreuil）的墓志铭上是这么写的：“皮耶尔·德·蒙特利尔长眠于此，一位温文尔雅之士，毕生为石料专家。”

我在这里引用这些素描本和手稿的目的，是为了证明当时的手工艺有力地体现了手工艺活动的理论、科学原理和构想或设计基础。在这样做的过程中，我自己因为一系列的过失而羞愧难当。我认为，一事物之所以被写下来，它只可能是科学的或是理论化的。我并没有对一个大教堂或者某个复杂结构的建筑图进行过证实，也没有说明这样一种结构的建筑自身必然会体现一个重要的理论基础——要不然这一结构一开始就不可能被建造起来。在那些写下来的东西中，我们还可以察觉到那些被我们视为科学的元素——也就是一个必须具有三方面主要特征的程序，这三方面的特征后来成为西方科学的方法论，它们是：可预言的、可复制的和可被精确定量的。从定义上说，这些都倾向于对直觉、主观判断和秘传的知识排除。更进一步，我们开始将设计视为对不确定性的消减和排除；并且，因为人类判断——它完全不同于精确计算——本身就执著于构建一种不确定性，它追随着某种近乎于耶稣会士的狡诈逻辑，即好的设计相当于消除人类的判断力和直觉。再进一步，通过清晰明了地表现出手工艺的“秘密”，我们就为一种“基于规则的系统”打下了基础。

在接下来的两个世纪中，人们开始系统地尝试描述那些潜藏在种种手工艺技术下的规则，以使它们明白可见。这种情形出现在各种艺术家、建筑师、工程师的技术中，从建筑构造理论直到乔托传统的油彩画和素描。乔托的理论并不是精确可见的。在他的画面中，天花板上逐渐消失的横梁在一个合理并有说服力的焦点上聚合，但这只是近似，并且根据线透视的规则，它并没有与它本该与之平行的水平线相一致。“无论如何，这一系统化、并且以合理的事实为基础的理论无疑为后来几个世纪寻求更完善的科学法则的人们提供了一种强有力的刺激。在那些先于列奥纳多在画面中寻求清晰视觉法则的人中间，最为卓越的应该是先前伟大的建筑师和雕刻家菲列波·布鲁涅内斯基（Filippo Brunelleschi）。”<sup>①</sup>

据马尼蒂（Manetti）所说，1413年之间的某个时间，布鲁涅内斯基创作了两幅素描，表现出建筑是如何可能用一种“被今天的画家称为的透视法，因为它是被有效制定的、完全合理的、因事物的远近而造成视觉上近大远小的科学的一部分”来表现的。其中一幅素描展现了从教堂门口角度所看到的圣乔瓦尼（S. Giovanni）八角形的洗礼池。（画面上）洗礼池嵌板位置钻了一个小孔用以检验这种视觉上的“真理”。观察者被规定要抬起嵌板，然后在画的反面紧盯着那个洞。他还被要求用另外一个手握住一面镜子，这样画好的表面就可以通过镜子的反射透过洞被看到。通过这些手段，布鲁涅内斯基简洁明了地确立了垂直的轴线，使他的表现手法得以呈现。通过使用镜子，就会精确地将视觉经验与画面表现相匹配，这些逐渐形成

---

<sup>①</sup>Kemp, Ml. Leonardo da Vinci: The Marvellous Works of Nature and Man. 伦敦，1981年，第26页。

了列奥纳多的相关艺术的理论——实际上是他有关知识理论的全部。<sup>①</sup>

同样的科学原理也将被使用在建筑和其他设计上。对这些事件的一种解释是它们反映了设计史和设计理论上的一个重大的转折。在此之后，我们就看到了理论和实践的逐步分离，一种被记载的“知识的理论外形”的日趋重要，以及一种在我看来在西方世界产生的语言能力和智慧之间的日趋含混。曾经有过一种对于我称为的“秘传知识”的贬低，这种“秘传知识”的内容是“我们知道但不能说出来的”。<sup>②</sup>在这一点上，我们将引用理论和实际最杰出的表现者列奥纳多·达·芬奇的话：

他们会说，不经过学习我是完全不可能说出我想表达的内容的。但是他们难道不知道，用体验来描述我的学科要比用更多的言辞来描述更好吗？体验，是所有优秀作家亲密的伴侣，也是我在所有的情况下都需要借用的。<sup>③</sup>

尽管如此，在这之后，创造概括的、可被记载的、科学的或是基本规律性的设计系统的趋势还是愈演愈烈。1486年，德国建筑师马梯阿斯·劳立沙（Mathias Roriczer）在雷根斯堡出版了他的《小尖顶的法则》一书。在书中他列述了从计划草图开始的设计小尖顶的方法，在事实上是创造了一种设计小尖顶以及教堂其他部分的概括性的方法。这些趋势已经不再对那些来自于手工艺人——他们的作品已经无人问津——的怨恨的反抗有所顾忌。例如，1459年从斯特拉斯堡、维也纳和萨尔兹堡这样的城市赶来的泥瓦匠在雷根斯堡集会，为的是使他们

①Ibid.

②Polanyi, Michael, 'Tacit Knowing: its bearing on problems of philosophy', *Review of Modern Physics*, 第34卷, 1962年。

③Kemp, op.cit., 第102页。

的“集会条例”成文化。在各种各样的决择中，他们决定，绝不向那些不在行会中的人透露任何关于建造房屋的方法：“因此，没有一个工人，没有一个师傅，没有一个‘雇佣工’，没有一个学徒工，会向任何一个不在我们行会之内的或者从没做过泥瓦匠的人透露如何从计划开始构建一座建筑。”这其中，特别规定被排除在外的就是那些没有做过泥瓦匠的人。

正如我们的德国同行将会指出的那样，在手工艺人的反应中存在着一一种两重性。一方面，持反对意见的精英主义者（就好像今天医疗行业所做的那样）试图保持他们职业的特权；另一方面，又存在着高度正面的意见，为的是保持作品的数量和质量，让主观和客观、创造性的和非创造性的、操作上的和智力上的、以及手的劳动和脑的劳动都体现在同一手工艺品上。

它们所受的压力是双重的。不仅是因为作品的构思部分将从它们身上移走，还因为那些仍然体现着智慧和发明的技术将被那些试图说明理论与实践相分离并高于实践的人所丢弃。在这种情况下，逐步壮大的理论精英对将木匠和建筑工人视为大师而心怀不满，比如西蒙塔洛斯（Magister Cementarius）先生或拉索默斯（Magister Lathomus）先生。这些学者试图确信，“先生（Magister）”这个词应该被用来描述那些完成了文科学业的人。事实上，早在十三世纪的法学博士就已经对这种授予从事实践的人以学术头衔提出过异议了。

去追溯这五个世纪以来推动着我们走向计算机辅助设计和专家系统的趋势是一件既令人着迷又给人以启发的事情。我想说的只是，很多研究者基于历史的经验看待这些信息系统的影响，他们总结说，现在，我们很可能又再一次处身于一个历史的转折点，在这个转折点上，我们将要在设计和其他形式的智力工作中重复在过去的手工艺技术领域里曾经犯下的许多

错误。<sup>①</sup>

一个项目的起草人或是设计师，他们技术的一部分就是拥有一种将草图或概念看做是一件成品的能力。这种概念化的过程如今又被计算机给夺取了。我曾经在我的讲座中，描述了一些能够检索出包括计划和正视图在内的常规外形的系统，这些系统还能够在物品被真正生产出来以前在屏幕上生成一个准确的三维图像。计算机在接受了指令以后可以为你往任何一个角度旋转这个三维图像。这一系统可以被进一步延伸至建筑领域。通常，一个市政建筑的提案会放在城镇的礼堂中接受审查，但是对于多数人来说这并没有多大用处。只有一个精英的团体才能够理解它。像我刚才描述的那样的一个视觉化的显示可以用来制作任何一个市镇建筑的提案，当地人民就有可能参与决定他们是否同意建筑的设计和它落成的地点。

在建筑设计中，每一幢建筑或每一个物件首先都有着自已相应的三维坐标系，之后它们被表现为一个坐标系数构成的层级结构。这就意味着，所有现存的建筑物都可以被作为数据结构来输入，并且新的需要设计的建筑可以被置入一个现存的建筑环境中加以展示。这就是说，我们可以在一个相当于“真实时刻”的环境中体验到走近一个尚未真实存在的建筑物。我们可以感受到走进一所计划中的建筑，向外眺望那些已经存在的建筑。我们可以取走窗户，将它们移来移去，放大所有的物品或者将它们从计划场景中全部清理掉。这样做的目的是为了在投入施工之前就能够对新建筑在整个环境中的整体效果作出评估。然而，人们已经相信，以那种形式呈现出来的对于现实的

---

<sup>①</sup>Cooley, M., *Architect or Bee? Slough, 1981: 'Computerisation-Taylor's Latest Disguise'*, *Economic and Industrial Democracy*, 第一卷, 伦敦, 1981年。

想象仍然和现实有很大距离。当建筑被耸立起来以后，有可能导致一种像犹太人集中营一样的氛围，这在虚拟和现实相结合的情况下是不明显的。

我们能够看清的所有现代设备的面貌就是它们的变化速度，这种速度现在仍然以一种空前的速度驱使着我们。仅在上个世纪传播的速度就提高了一千万倍，旅行的速度提高了一百倍，数据处理的速度提高了一百万倍。在同一时期，能源供应增加了一千倍，武器的力量增加了一百万倍。我们被这巨大的技术洪流拖曳前进，其结果是，就像设备的淘汰一样，我们所拥有的知识，和我们用以评价这个周边世界的基础也开始以前所未有的速度变得陈腐。今天在很多领域都有这样的情况，专家们必须花上他们全部时间的百分之十五去更新他们的知识。据说，如果能够将知识按照更新程度划分为四份，那么所有超过四十岁的人都与毕达哥拉斯和阿基米德在同一个四分之一的水平上。单这一点就表明了难以置信的变化速度；设计群体，尤其是那些年长者，他们身上所承担的压力是不可低估的。

在任何装载了电脑系统的地方，操作者都会被驱使着做他不熟悉的、相互割裂的、并在不断加快节奏的工作。当人们试图追赶上计算机所处理数据的数量，以便对其在质量上作出价值判断的时候，这种压力更是巨大。我们已经看到，有的系统能以百分之一千八百的速度加快决议的过程，加拿大的伯恩霍尔兹（Bernholz）所做的工作显示，要让一个设计师按照这样的速度与其发生交流，就意味着这个设计师对于新问题的处理能力或是创造力会在第一个小时减少30%，在第二个小时减少80%，之后这个设计师就会殚精力竭。计算机对于设计活动粗暴的干涉是为了迎合“越快越好”的西方式伦理，最终必将会导致设计质量的骤然下降。



在高强度约束和管理下的计算化的脑力工作环境，与那些致力于创造的艺术和科学环境有着极大的不同。我曾经听说过这样一种说法，要是贝多芬有一台计算机能够为他生成乐章，那么第九乐章就会更为美好。但是，创造是一种更加微妙的过程。看看历史上那些有创造力的人们，他们都有着像孩童般广泛的好奇心。他们不断地被激发，从他们所从事的工作中获取激情。最重要的是，他们拥有一种用独创的方法解决问题的能力。换句话说，他们有着丰富的想象力。使用想象力是人类区别于动物的一种能力。就像卡尔·马克思所说：

蜜蜂建筑蜂房的本领使人间的许多建筑师感到惭愧。但是，最蹩脚的建筑师从一开始就比最灵巧的蜜蜂高明的地方，是他在用蜂蜡建筑蜂房以前，已经在自己的头脑中把它建成了。劳动过程结束时得到的结果，在这个过程开始时就已经在劳动者的表象中存在着，即已经观念地存在着。<sup>①</sup>

如果我们继续用先前所描述的那种方式去设计系统，我们就会将自身的行为简化为像蜜蜂一样。

具有重要意义的是，麻省理工学院计算机科学的教授韦登鲍姆（Weizenbaum）在他的奠基之作《计算机力量和人类理性》<sup>②</sup>使用了“从判断到计算”这样的副标题，并强调了一种因毫无保留地接受计算机技术而面临的威胁。与之相关的问题已经越来越显而易见，这里包括了声势浩大的理论与实践的分离，为此，有的执迷于计算机辅助设计（CAD）的人甚至无法辨认出他们自己“设计”的东西。

体现这一点的是一位补燃气点火装置的设计师，他用小数点在计算机屏幕上向左或向右标出维度，计算并演示后生成数

<sup>①</sup>Cooley, M., *Architect or Bee?*, op. cit

<sup>②</sup>Weizenbaum, J., *Computer Power and Human Reason*, [旧金山], 1976年

控带，没有经过训练的操作工人可以成功地用它来生产出一个比本该有的尺寸大十倍的点火装置。<sup>①</sup>这些外表平常的事物最令人担忧的地方或许就是，当面临最终产生的畸形产品的时候，他甚至不承认这个产品比它本该有的尺寸大了十倍。

比这轻微一些的，但是长远来看更为重大的是一种菜单式系统的僵化设计正在产生。在建筑领域就有着拥有最优化的门、窗、房间的体系，建筑师在这里被简化得就像是一个玩着拼装游戏的小孩：他们可以用预先设定的建筑元素制作一个令人愉快的模型，但却不能改变这些元素。罗森布鲁克（Rosenbrock）<sup>②</sup>已经警告我们，现存的CAD系统设计的形式永久性地将选择权隔离在外，它反映着“曲线的失落，对人类能力的信任的失落，以及更多的在劳动分工中不加考虑地使用教条。”<sup>③</sup>

从这些问题的性质和规模，以及它们所身处的技术呈指数化变化的速度来看，我们所有人都应当像丢勒一样努力去证明，一种既能容忍人类判断、秘传知识、直觉以及想象，又不拒绝科学或是理论规律的选择是存在的，而我们则应该将它们整合为一个共生的统一体。

罗森布鲁克指出，当前的技术没有能够开发出交互计算所能提供的机会。计算机和人脑有着极大的区别但它们都有互相补足的能力。计算机在分析和数字计算方面胜过人脑，而人脑则在图形的认知、对复杂情况的判断以及新结论的思维飞跃方面胜于电脑。如果这些能力可以被组合起来，它们综合后的

---

<sup>①</sup>Aspinal, Cooley, et al., *New Technology and Employment* 伦敦, 1976年。

<sup>②</sup>Rosenbrock, 英国学者, 他提出了工程领域的一种被广泛地使用的按坐标轴方向轮流进行搜索寻优的方法, 被称为Rosenbrock法。——译注

<sup>③</sup>Rosenbrock, H.H., 'The Future of Control', *Automatica*, 第13卷, 1977年, 第389-392页; 'The Redirection of Technology', IFAC Conference, Bari, 1979年。

能力将比我们以前所拥有的任何东西都更为强大、更为有效。就像罗森布鲁克已经展示了综合控制系统中的计算机辅助设计一样，这样的系统已经在有限的专门领域内存在，比如用逆尼奎斯特阵列<sup>①</sup>在屏幕上所做的演示。<sup>②</sup>

同样的，当前的作家也从技术化的操控和设计活动两方面共同描述了这种人类中心系统的潜力。<sup>③</sup>此外，我们在大伦敦企业部（the Greater London Enterprise Board）的技术分部（通过我们的科技网络）从事发展一种专家医疗系统，它将为“系统理论”和模糊的论证、秘传的知识、想象以及专家的启发这两者提供一种互动。这不再是一个企图将各种因素消减至一个单一的规则体系的尝试；相反，这个系统将会被看成是一种对专家的帮助，而不是对他们的取代。

对于这些人类中心系统的重要突破是由最近欧洲经济共同体（EEC）的智能（ESPRIT）项目做出的，这个项目是为了设计建造世界上第一台以人为中心的计算机集成操作系统（Human Centred Computer Integrated Manufacturing System）。这个由十人组成的计划最初就是由大伦敦企业部发起的，其成员包括来自于丹麦、德国和英国的团队。丹麦团队主要负责处理系统的计算机辅助设计部分的工作，德国团队负责计算机辅助的产品，英国团队负责计算机辅助制造（CAM）系统；大伦敦企业部则是充当了该项目的总协调者。在每一个阶段，从设计到生产计划到制造，这个系统都是建立在人类技术——而非对它的排斥之上。这样就使人类得以进行质量上的主观判断，而机器仅仅负责处理数量上的那些工作。是人类而

①逆尼奎斯特阵列：inverse Nyquist array，一种自动控制系统，也由罗森布鲁克首先提出。——译注

②Cooley, M., Computer Aided Design—its nature and implications, Richmond, 1973年。

③Cooley, M., 'Trade Union, Technology and Human Need' (50-page report), 日内瓦, 1984年。

不是其他东西在主导着机器。罗内尔教授（Rauner）和他在布莱梅大学（University of Bremen）的团队正在发展一套教育项目，它能够——正如我们所关心的——不仅仅是生产知识而是随着系统的进步有着知识的再生产功能。

这种教育与现在英国盛行的“米老鼠”教育计划有着戏剧性的不同，该计划的实施者们常常相信，如果你能训练一条拉布拉多犬寻找并带回猎物，那么你就能训练一个高水准的工程设计师。而这仍然仅仅是“训练”。历史上的学徒期不仅仅意味着狭义技术的传递，它们更是一种文化的传递。技术本身是文化的一部分，正如文化产生了不同的语言、不同的文学和不同的音乐，为什么它就不能创造不同的科学和技术形式呢？以人为中心的系统的目的是要建立一套价值，它能够体现人对于自身动机、尊严和品质的关注，以及一种手脑相连的、有意义的和令人满意的工作方式的使命感。新的技术迫使我们进行大规模的改组重构，这种改组既可以采用狭隘的、泰勒的、机械的形式，采取在体力和脑力劳动领域内生产的不成熟形态，也可以建立在一个有着很多优点的、训练有素的社会之上，在这个社会中，人们具有聪明才智和独创性。我们正处于一个历史性的转折点，而选择的权利仍然为我们敞开着。

强调想象，和强调一种不规则状态的工作总是被认为是浪漫主义甚至是神秘主义的。通常我们只承认这样一种创造的途径只能在音乐、文学和艺术中实现。很少有人承认这在科学、技术和设计，以及如数学和物理这样的所谓硬科学领域中也是存在着的。那些有创造力的人自己却认识到了这一点。艾萨克·牛顿曾说：“我看上去就像一个在沙滩上玩耍的男孩，一会儿捡到一块比平常光滑些的鹅卵石，一会儿捡到个比平常漂亮些的贝壳，而我所面向的真理的海洋却仍是全然未知的。”

# 1983

## 呼唤批评<sup>①</sup>

[意]马希姆·维格内里

马希姆·维格内里(Massimo Vignelli, 1931— ), 1931年出生于意大利米兰。1965年与夫人莱拉·维格内里(Lella Vignelli)一起在纽约开设设计事务所,其创作范围包括现代主义风格的平面设计、餐具设计、家具设计、室内设计和产品设计。

在整个二十世纪六十年代,马希姆·维格内里的工作重心是将瑞士现代主义与大众化联系在一起。事实上,六十年代赫尔维蒂卡(Helvetica)体变成美国企业界的默认字体也就归功于他为美国航空、诺尔家具和纽约市交通系统等所作的那些具有划时代意义的设计。八十年代,通过与迈克尔·格雷夫斯(Michael Graves)和罗伯特·斯特恩(Robert A.M.Stern)的频繁合作,维格内里敏锐地注意到了后现代主义的出现,也注意到了代表着现代主义的无饰线字体的局限性,他开始呼吁对平面设计批评的急切需求。维格内里是一位先知,在往后的这些

---

①最初发表于《平面设计年鉴83/84》(Graphis Annual 83/84)(苏黎世,1983)。

年里，越来越多的关于平面设计的文章开始出现在人们的视野中。

（季倩）

80年代激动人心、诱人而又危险的探索带给我们一种贪婪的渴望，就是要去重新评价我们的职业，以及它的起源和它今天的含义。

我对历史地研究我们职业的根源有一种迫切的渴望，不仅仅是对于现代艺术运动，还包括工业革命以前的那些变化。我们需要重新发现那些工业革命以前的设计的友善，我们需要去理解现代设计运动以前的造物的动机。我们都是现代运动的后代，而我们想更多地了解我们充满了智慧的祖先。我们需要我们的根。我们需要了解我们的领导者是谁，是什么促成了他们的所作所为，他们的客户是谁，以及他们之间的和谐关系是如何产生足以影响其他人的创作潮流的。

历史的资料、历史地自省以及历史地阐释几乎在我们的职业中完全地失去了，所以我感到了去填平这条沟壑的迫切需要。

本世纪平面设计理论的发展是“大艺术”发展的必然结果，这一情况从文化上给我们的职业以羞辱。其结果是完全的理论真空和肤浅而短命的时尚的泛滥。发表理论观点和辩论的时刻来到了，它们能够提供一个充满知性的论坛，在这个论坛里意义会变得富有生命。漂亮的图画不再能够引领潮流，在这个潮流中我们的视觉环境应该被改变。这样的时刻到来了，我们要去辩论，去探索价值，去研究理论——那是我们传统遗产

的一部分，并去验证它们的有效性，用以表现我们现在的时代。这是一个有话语空间的时代，是一个话语和视觉的时代。

符号学的出现有可能、也将会给我们的职业带来深刻的影响。它将会建立一种意识和表达的秩序，那是在以前从未达到过的。新技术在理论上暗示着我们去想象和表达印刷文字和图像的方法，这是一个可以探索而未被开发的巨大领域。另外，合适的专业出版物的缺乏使我们所有的人无法从对话中得到激励。

在缺乏历史和理论的同时，批评毫无疑问地也就不存在了。批评的主要作用并不是提供奉承或诋毁的观点，而是为工作、周期和总结后的理论提供创造性的诠释。由于这些创造性的诠释，物象被投射以一束崭新的光芒，那些新的微妙的变化和映像也就呈现在了我们的面前。

批评可以为设计师们提供多层解读其他设计师作品的可能性，也能够提供一个机会去关注那些特定的富有表达性的运动的意义。从很大程度来讲，批评将会阻止时尚表面化的传播，或者在一些情况下还可以在适当的条件下为它们的评价提供基础。直到有了批评，平面设计才会成为一门职业。

重新评价的需求也对文献提出了需求。我们亟需那些能够为我们重新评价历史时期、人物、以及事件提供信息来源的文献。虽然全球的平面设计出版社大多数时候都对此甚为淡然，但他们还是为我们提供了一个好的文献来源。

我们需要去唤醒这样一种意识，即，当前的任何一种状态表象都将成为未来的文献，而我们今天的状况只有依靠这些表象才能被评价。

# 1984

## 产品语义学：探索形式的象征性<sup>①</sup>

[美]克劳斯·克利班多夫、莱茵哈特·布特

美籍德裔克劳斯·克利班多夫（Klaus Krippendorff, 1932- ）是宾夕法尼亚大学Annenberg信息传达学院的信息传达教授；莱茵哈特·布特（Reinhart Butter）也是位德裔美国人，是俄亥俄州立大学的工业设计教授。两人都毕业于乌尔姆造型艺术学院，他们一起合作了很多项目，包括这一篇在1984年颇有影响的文章，文章发表在共同编辑的《革新》杂志“产品语义学”专号上。 （周博）

在最宽泛的意义上，设计是为了人的需要而进行的一种有意识的形式创造。它与惯常的形式复制形成了鲜明的对比。尽

---

<sup>①</sup>引自Klaus Krippendorff和Reinhart Butter, “产品语义学：探索形式的象征性”，《革新》第3卷第2期（1984年春）：4、6、8-9。



管设计的历史并不免于时尚，而且有时候它不自觉地就成为众所瞩目的焦点（且看包豪斯把手工艺与大生产相结合，乌尔姆把技术和人体工学相结合，以及麦迪逊大街把样式与市场考虑相结合），但设计这样也扩大了其意识的范围。

这一更大范围的迹象表明，今日设计最显著的进展很可能就在于它对于认知的意义、象征的功能以及形式的文化史的关注。我们可以把这种关注上溯到25年前在乌尔姆的一些做法，这些做法现在结出了果实，名叫“产品语义学”。产品语义学是对人造的形式在其使用语境中的象征性以及把这种知识运用到工业设计中的研究。它所考虑的不仅是物理学和生理学上的功能问题，还有心理的、社会的和文化的语境，我们把这些称为象征的环境。产品语义学是一种为了理解并完全承担起符号环境的责任而做出的努力，即工业产品应该放置在哪一种象征的环境中，以及根据其自身的传达特征应该在哪儿发挥作用。通过产品语义学，设计师可以使复杂的技术明朗化，促进人工制品及其使用者之间的互动，增加自我表达的机会。

[……]

由于设计师和使用者之间是一种线性的信息传达，所以，产品语义学所提供的知识是，这些信息对象是如何在其使用不能够被完整地表达出来的这种语境中发生作用的。最重要的差别存在于不同使用者个性的解释中，这些解释是在他们卷入设计师的产品的循环往复的过程中发展出来的。[……]图三所表述的这个设计师，他的外部环境事实上制约着他仅仅成为一个有用的信息传达者，尽管这是一个很重要的角色。

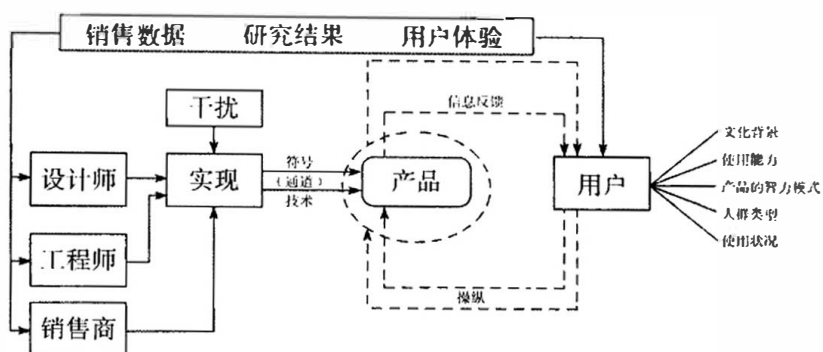


图3：人工制品的设计与使用中的产品语义学

[……]

### 影响产品使用的渠道

与产品设计相关的方法可以通过四种象征性的渠道传达。

信息展示，[……]

图形元素或二维标记，[……]

一种产品的形式、外形或肌理[……]

产品内部状况的暗示。[……]

如果它们提供给使用者的信息是重叠的，那么这四种传达的渠道可能是多余的。冗语常常能够帮助理解。但是，这些渠道也有可能因为提供给使用者以自相矛盾的信息而产生抵触，或者，它们可能会无法提供足够的信息，从而导致错误的操作或在操作时发生错误。产品语义学非常依赖这些渠道的传达特征原则，我们在此会指出设计师在使用它们的时候所犯的一些典型的错误。

[……]

#### 4种在设计中语义学的不恰当做法

[……]

第一个也是最根本的不恰当的做法会影响到使用者无法区分或不能够确定不同的产品。[……]

第二种不恰当的做法会导致使用者在按照他所预想的方式操作产品时感到不能够奏效。[……]

第三种不恰当的做法会阻止使用者探究一个产品的本质，不是改进其操作，就是在没有外在帮助的情况下找到新的应用方式。[……]

第四种不恰当的做法来自一种产品不能够适应象征的环境，而使用者却必须在这个环境中使用它们。[……]

在这里所讨论的四种不恰当的做法并不详尽，也不是唯一的。它们只是阐明了，在象征的领域中，设计师会在哪儿犯错误，产品语义学在什么地方能够提供洞见，以解释这些错误为什么会发生。它们指出了在图三所表明的那种循环往复的相互依存中所具有的各种失败，而且它适用于那种相互依存的不同的层面。第一个层面——产品辨认——需要使用者只要看到一个对象，就能从不同的透视图像和理解的相关线索中判断出这是一种什么样的对象。第二个层面——不言自明的操作——使用者把对象拿在手中，移动一下或改变一下其控制装置就能够得到这些动作的反馈。它还需要使用者体验操作的成功或失败。第三个层面——形式的可探索性——请使用者操作对象，得到对象的一种运行的知识，甚至还能发明新奇的使用方法。第四个层面——与象征语境的一致性——观察一个使用者对于对象的解释与其他人的解释之间的关联性，他可能用个人的风格、个性的表达、社会的态度和审美价值去描述整个装置。产品语义学处理所有这些层面，它能够使设计师意识到潜在的象

征过程。

[……]

### 艺术的状态

产品语义学仍处在襁褓之中。许多设计师对于以前的方法并不满意，他们已经渐渐认识到了产品象征角色的重要性。但是，认识的加强只是产品语义学出现的第一个阶段和一个前提条件。第二个阶段就是发展各种概念和一种合适的语言，通过这一语言可以谈论产品的象征性、人机交互界面、各种认知模型的结构，在设计师的安排下通过各种渠道进行意义的转换，以及可能会发生的种种不恰当的做法，等等。本期（《革新》）的这些文章为在这一方向上的进展提供了证明。尽管工作在前进，但成果无疑只是初步的，数量很少而且孤立于其他的方法。在我们能够说有了一种合适的语言之前，许多新的想法将不得不产生、被检验，然后去除掉。在第三个阶段，完全是根据经验的调查研究对于检查这种语言主张的有效性将显得尤为重要。没有经过调查研究的努力尽管能够结出果实，但其有效性都是有问题的，现在也不能在教学中推广，供设计师之间交流。我们所需要的是一种普通应用研究方法的集合，这些方法将不会通过说什么是的对的什么是错的限制我们，而是引导我们找到那一系列可行的选择。

产品语义学并不是一种新的风格。它也不是闯入个体使用者私人住所的入场券。它更不是一种转向心理学的新的功能主义。它是对人与物之间相互作用时所浮现出来的意义所进行的一种严谨的研究。它的运用丰富了我们的想象力，其目的是阻止我们只是最近才渐渐意识到的一系列的失败。这一期的《革新》说明了我们的知识形态并指出了我们所向往的方向。

# 1984

## 孟菲斯与时尚<sup>①</sup>

[意]巴巴拉·拉迪斯

1981年，孟菲斯国际设计小组在意大利米兰成立了，它的发起人是意大利奥斯洛建筑师及设计师埃托·索特萨斯（1917-）。通过设计色彩大胆的、具有图案装饰性的、既浮华又趋于时尚的艺术品和家具，这个小组向现代主义中功能主义和理性主义的信条发起了挑战。意大利批评家巴巴拉·拉迪斯（Barbara Radice，1943-）将在下面的章节中介绍孟菲斯小组的目标和展望，他同时是孟菲斯小组的成员之一、年代记录者和作品批评家。（邹游）

---

<sup>①</sup>节选自巴巴拉·拉迪斯，《孟菲斯——新设计的研发、经过、结果、失败和成功》（Memphis: Research, Experiences, Results, Failures, and Successes of New Design），（纽约：瑞作利，1984）：185~187。参考文献省略

“孟菲斯”是肩负着改变国际设计界面貌的使命而诞生的，但是，它选择的是一条最有效、最直接、也是最危险的道路。它表明，改变不仅是可能的，而且已经发生，它挟裹着全世界的热望，独具个性，并成为设计领域最激进的一支力量。孟菲斯以反常的方式诞生，处于学院文化之外，以浮华的方式首次出现。它跟上了大批量产品时代的步伐，出现在杰出摇滚乐的打击声中，带着非常反传统的展示和吸引力。其创意理念是如此具有吸引力，从而得到了迅速的反响。它的出现引起了公众及媒体的浓厚兴趣。随之而来的还有各种各样的流言蜚语和争论，情绪激昂式的或消遣式的支持态度，刺耳的、激烈的抨击、访问以及公众曝光度……这一切使得孟菲斯小组很快不仅仅再被局限为一个成功的文化现象，而是成为一个传奇，成为许多追求个性的人眼中的一种自由的象征。一个十二岁美国女孩给他们写信索要一件卧室家具，从这件事情来看，孟菲斯小组已经俨然“像一个摇滚明星”。尽管心里非常清楚地了解孟菲斯小组成功的原因所在，这个一夜之间跃上明星宝座的设计队伍还是很快地触怒了一些人。然而，结果却是以这些人无法■应令人发窘的疑虑和问题而告终。换句话说，这表明了孟菲斯小组是“一阵风尚”，“仅仅就是”一阵风尚，虽然它有一点令人难以接受，但它足以加速人们的心跳。

不尽相同的是，孟菲斯小组那种混合着愉悦和令人惊诧的设计风格得到了另一些人的极度追捧。孟菲斯的建筑师、设计师以及他们的朋友和支持者们都看到了一个风尚化的事实，从“a la mode”到“comme la mode”<sup>①</sup>，它是一个充满生机的

<sup>①</sup> “a la mode”指存在物自身居于时尚之内，一种外在与内在的统一；而“comme la mode”则是暗指存在物外在的时尚特征，貌似时尚。——译注

信号。

矶崎新 (Arata Isozaki) 指出：“孟菲斯小组的重要价值似乎也在于它对世界设计领域的启示。通常，一个家具企业在推介一件新产品时，也就是印制一批样品宣传册，仅此而已。而孟菲斯小组似乎突然间找到了更贴合时尚的道路，他们的做法给全世界带去了深远的影响……无论怎样，事情终归迅速地起了一些变化。在包豪斯，钢管椅是在1920年~1925年之间设计完成的，不早也不晚。虽然这些椅子的设计者在后来都对其进行过改动，但它们的雏形都还在，甚至它们至今还在生产。”

孟菲斯小组从来不畏惧时尚、顺应时尚和超越时尚。相反，它总是能够从这股多变的潮流源头预见和判断出些什么。我从我的介绍中引用一句话到目录当中，这句话或许会在1981年做陈述的时候引起最大的风波，它就是：“我们都相信，孟菲斯小组设计的家具很快就会过时。”

孟菲斯小组的整个设计理念都建立在一种不可预知的、以限定性的语言来进行有限描述的感官凝聚力上面，它使得事件与符号都处在一种消弱的、模糊的、分辨不清的和容易混淆的状态之中。“没有巧合，”索特萨斯说，“在孟菲斯工作的人员不会去追逐一种玄学上的美学概念或是某种绝对的理念，也绝少去追求什么永恒。今天每个人所做的都是含混不清的东西，它们是为生活服务的，而不是为了追求永恒。”孟菲斯小组的作品服务于当代文化，是为消费而进行的设计。当孟菲斯的设计师宣称他们是“为了沟通”而设计时，他们已经抛却了用途、“清洁”、持久的设计、解决功能性（或社会性……）问题等等托辞与借口。高举“沟通”旗帜的设计师们坚持表达那些因良好品质而具吸引力的事物，这些品质是难以捕捉的、

迅速消失的、可供消费的、具有不合常规的“无用性”和持续而无穷尽的质量要求。沟通——我是说真正的沟通，不是仅仅指对于信息的传达（在通俗的“产品”概念里，往往是从产品指向消费者的单方面的信息传导），沟通通常是指一种潮流和张力的交换，是一种挑衅，也是一种挑战。孟菲斯小组并没有宣称他们知道消费者“需要什么”，但它总是敢于冒险猜测消费者“想要什么”。同样的说法来自歌唱家露蒂（Ruthie，她所唱的歌曲“Stuck Inside of Mobile with the Memphis Blues Again，”给出了“孟菲斯”的命名），她在针对鲍伯·迪伦（Bob Dylan）出于对一位歌坛新秀的排挤而贬低自己时反击道：“哦，你所提携的歌坛新人仅仅只是知道你需要什么，而我却知道你想要什么。”这两件事根本是常常没有一致性的。

孟菲斯小组既不轻易放弃，也不去解决任何问题。孟菲斯小组，就像我之前说过的，是在引诱大众，用它令人费解和充满矛盾的特征在引诱大众。它之所以充满了诱惑力，是源于其设计的无价值，因为它拒绝解决任何问题，反对合乎逻辑，反对下定义，反对积极，反对稳定，反对持久不变的普遍存在和所谓受人尊敬的上流品味。它充满诱惑力是因为它对“它意味着被消费”这样的快乐宣言表示冷漠。

这自然是一个诡计，而诡计也是挑战的一部分。孟菲斯镇定自若的、几乎是猥琐的剥夺了有用性的光环和更为神秘的艺术的光环（它的很多机灵的敌人继续归因于它）。它把所有的吸引力孤注一掷在空洞的意义上，在旋转前进的过程中赢得了绝对物质的“致命”力量，正如波德里亚（Baudrillard）所说：“一个绝对物质，就是其价值等于零的、品质是无关紧要的，但是又逃离了现实的疏远，因为它变得越来越物质化，这给予它**关键品质**。”



波德里亚所提到的“关键品质”是指当物质成为一种被盲目信仰的事物时所获得的品质。而当物质放弃“认定每一件事物都有一个理由，或每一个理由都会引发一件事物的可笑宣言”时，它就会中止显现它的有用价值，然后宣称，只有“效果”是绝对必要的。

这也是有关时尚“品质”的秘密所在。一个不符合一切价值评判和准则的品质问题，总是和某种转瞬即逝的、武断专横的魔力联系在一起。一种品质之所以可以躲避审核，正因为它是短暂的，因为它在人们的感受里和历史记忆中是坚固而不可抹去的，因为它绕过了持久（永恒），最终把自己交付给了灭亡（也就是生活）。

孟菲斯小组的作品，例如时尚用品，纯粹是一种无谓的重复，是一种“腐化堕落”。

每当我参加孟菲斯小组在伦敦、洛杉矶、米兰、东京、旧金山和纽约举办的新产品发布会时，我经常惊异于这些作品——它们通常具有一股超乎寻常的力量，一种可以将一件家具打造成令人狂迷的物件的能量，它们通常引发起一阵短暂的集体狂迷，一种意味着以另一种话语方式进行交流的、令人不可捉摸的开端。

我告诉自己，孟菲斯小组不仅仅是一种文化现象，也是一桩色情事件。一个色情的消费者会将焦虑和往复循环的活力都吸纳成为自己的仪式；它是一支润滑剂，一种完美基调的新陈代谢主义，一种透视聚焦。至少它有这样的效用——哪怕对方是非专业人事，哪怕是那些表面拒绝而内心有所感触的持怀疑论者；而对于所有的年轻人来说，它总是行之有效的。

孟菲斯小组，就像是知识大树上结出的果实，蕴含着无法回避的承诺和挑战而质变成为另一种物体。早前我所提到的另

一种诡计就是孟菲斯小组的设计作品，这些作品通过无任何实质的意义，用令人费解的形式装点自己，它们最终回归成为一种仪式性的物品，一种用于安抚人心的图式，一种纪念性的套路。它们为生活服务，不是对生活的解释，而是一种感觉——或许它们还有一些武断，但在自我沉思中体现出了对生活的感受。

孟菲斯小组的设计，以时尚用品为例，其构成都带有现代特征。现代特征就意味着电脑、电子器械、电子游戏、科幻卡通、《银翼杀手》（著名科幻影片——译注）、太空飞船、生物基因、激光炸弹、对于人体的全新认识、异国风味的饮食和宴会、集体操和观光业。这种文化所能够体现出来的最为显著的新颖之处恐怕是能动性。这种能动性不仅仅表现在物质上，而且在社会阶层和价值观上都有所体现；对于能动性的阐释是将事物的外形和内在溶合到了一起，缩短了二者间的距离，我们“世界观”里的惰性光波(lazy waves)在不断提高它的频率，直到在“假设的灰烬”里，在高度旋转的各类事件中焚烧、蒸发。我们所关心的不是物体的本质，而是它们所呈现出来的面貌，是它们实际的形象。这是一个由电视机屏幕统治的世界，是一个影像统治的世界，就像在“禅宗”的故事里，你永远无法弄清楚究竟是你梦见自己变成了蝴蝶，还是蝴蝶变成了你？

孟菲斯已经投入到这股能动性的洪流之中，并且在这种持久的、不断加速的微妙变形中，扮演着能够协调各种关系的“反射镜”、“雷达”和“护身符”的角色。至少，它是这样努力尝试的。

孟菲斯认为，即使是一个设计也一定在真实的时间“发生”。但这必须加以改变，因为，可变性当中的非固定逻辑以及生产物品注定是完全意义上的和快速的消耗，物品的出现和

消失如同幻影般剧烈，像诅咒般充满魔力，所以，他们还是应当将注意力集中在真实存在的欲念上面。物品的感召力和它的“秘密的名称”会被它所能够包含或释放的浓缩程度、致密性和能量速度所描绘出来，而不是那些如同失音者般乏味的平淡作用或者是一个武断专横的设计所能够替代的，稳定、坚固和持久才是物品的魅力所在。孟菲斯小组的产品品质并无乐趣可言，人们也无法知道它的“持续时间”是多长。但有人或许可以说，在自我解构、毁灭、消失的过程中，其品质确实走到“持久性”的反面上去了，而这些也恰恰都是我们命运中奇妙的公式，即，一个人如果想要熠熠发光，就要经历枯萎和解放，而作为辐射的结果，最终总是难逃成为碎片的宿命。

# 1984

## 省略不重要的<sup>①</sup>

[德]迪耶特·拉姆斯

迪耶特·拉姆斯 (Dieter Rams, 1932-) 出生于德国的威斯巴登, 建筑师和工业设计师。拉姆斯是1950年代末和1960年代德国功能主义设计复兴的关键人物。他对清晰而简洁的理性设计的影响在许多产品中都有所体现。拉姆斯曾经用“Weniger, aber besser”也就是“少而精”来解释他的设计方法。拉姆斯和他的设计团为博朗公司设计了许多令人难忘的产品, 包括著名的SK-4录音机和高质量的“D系列”(D45\D46)35毫米胶片幻灯机。1960年, 他因为通过Vitsoe设计的606通用架棚系统而声名远播。从1955年开始为德国博朗电器公司进行设计, 直到1998年退休, 迪耶特·拉姆斯作为博朗的主设计师工作了近三十年, 他的许多设计都是博物馆的永久藏品。在本文中, 拉姆斯在大量的设计实践基础之上, 提出了功能主义设计的基本原则, 其中谈到的设计人性化问题在今天依然有积极的现实意义。 (邹游)

①再版自爱德华·卡明特, 《陈述: 女性设计》, 《工业设计》Vol.11, 第六期(六月1964): 72-74。

每一件工业产品都是在为了一种特殊的目的服务。人们购买一件产品并非只为观赏，而是因为它能够提供某种功用。正因如此，产品从其功能上必须尽量满足人们对它的期望值。产品的功用越是强大和明确，对于设计的要求也就越是清楚。一切似乎都十分明朗，可是细心留意的人就可以发现，我们周围还充斥着大量并非为功能需要而设计的工业产品。因此，如果一个设计并没有在你使用产品的过程当中带来麻烦，那么你就暗自庆幸吧。过去那种僵硬的功能主义在近年来已经有些失去了它的市场，或许仅仅是因为迎合功能主义的产品从外观上看起来太过勉强，并时常显出清教徒般的寒酸。消费者的需求起伏往往比设计师本人愿意去接纳的要多得多，或者说，设计师有时必须得接纳。功能主义也可以被很好地描述为一种界定的集合；可是两者间却无法相互替代。

一个最主要的设计原则就是省略不重要的，这样做的目的是为了更加突出重点。时代号召我们去发现环境的日新月异，一切都应当回归到其朴素简单的本来面目，例如，对于设计项目来说，在物质和精神上都体现出未经压缩的、明显是表面上的功能主义。因此，产品应当被很好地设计，并尽可能保持其中立和开放的本色，这样做，是为那些使用它们的消费者的自我表达留下空间。

好的设计意味着尽量少的设计。这么说，并非是出于经济上或者便利上的原因。一个真正令人信服的设计，是通过采用简单的手法来制造出和谐的构架，这肯定是一项颇具难度的任务。其他的办法更容易，而且常常也更加便宜，但也使产品看上去更加没有思想性可言，这看起来似乎是个悖论，但事实的确如此。复杂的、毫无必要的形式不过是设计师们搞的恶作剧，这些设计并非表达产品本身的功能，而是设计师通过产

品来进行自我表现。原因往往是，设计常常流于表面化与冗余化。

博朗公司经济实惠的设计理念拒绝这样的工作方法。博朗的产品消除了多余的元素而将注意力放在更为重要的部分上。例如，使产品轮廓线更为温和，产品更加具有安抚性和可感知性，以及延长产品的使用寿命等。今天，许多设计极具时尚感，并且能够顺应潮流的变化迅速做出变化。选择是明智的：训练简单或者强迫的、难以忍受的、愚笨的表达。对于我来说，只有一种方法，那就是：训练。

每一种制造商的产品都会传达出理念上或情感上的信号。这些信号——强或弱，需要或不需要，清晰或是隐匿——在创造一种感觉。但是，最为重要的因素还是体现在此产品的用途上面。当然，一件产品的外观效果也是很重要的。那么，是一种什么样的情绪被激发了出来？通常，人们很容易直接受到他们周围的设计产品的影响，并时常为之感动，但他们在当时并未立刻认识到这一点。

通过我自己的经历，可以归结出以下两点。首先，项目应该以将其功能和品质用直接易懂的方式来设计。对设计而言，这是一个机会和挑战。直到最近，这一任务并没有得到认真对待，机会也没有充分地利用。大多数产品自我说明的质量低下，特别在创新领域，产品的有用性简单易懂，而无需挫败地持续学习用户手册，这些都是非常重要的。难以理解的设计是冒失的，产品应该信息表达充分，易于理解，设计的清晰会使人愉悦和产生认同感。当然，通过设计的手法让产品“说话”是过分的要求，而设计师的创造力、经验性、坚韧力、才干和勤奋则是必需的。

其次，更少的机会用来进行信息设计而用更多的设计服务

去唤醒情感上的反应。这并非总是有意识的，但或多或少应该是一种本能，进而通过产品发出的信息而传递出来。通常这些反应是如此强烈，以至于人们会产生混淆。我曾试图对之加以反抗，我不想被它控制，也不想过于兴奋、茫然和吃惊。我拒绝通过稳定增长的动态体验而产生的惊奇感；我同样拒绝从未征询产品使用性而提出的市场的大量要求或是市场结构。

最新的设计趋势是趋向于通过细微的、外在的意义来唤起人的情感。这既非关于信息使用的问题，也并非在广泛的感觉力中谈及洞察力和理解力的问题。这一论点是刺激的、崭新的、强大和令人激动的，同时也是具有侵略特质的信号。它的主要目标是尽可能激烈地获取广泛的认可。设计的侵略性是在严肃的竞争中表达，以达到占据人们感知与注意力的首要位置的目的，如在商店橱窗陈列的首要位置之战中获胜。

我并不支持无趣的、乏味的设计，但我坚持一个标准，就是反对通过视觉和触觉信息来无情地揭示人们的弱点，而设计师却恰恰可能是其中的参与者。色彩和造型的喜庆感以及造型的娱乐性加剧了世界的混沌。互相用新的设计感觉来胜过彼此是毫无用处的。我相信，终究会恢复到简单和朴素上面来，而这需要努力地、真诚地工作。

这一任务不仅仅针对设计师。所有涉及开发新产品的参与者都需要，最好公众也介入进来。个性的侵略必须被抛弃掉。我们不能因为反对太多的标新立异，而把排斥新鲜事物当作唯一的目标。我们的文化就是我们的家，特别是在我负责的形态设计项目中所表达的日常文化。如果我们在日常文化中能感受更多家的感觉，如果疏远、混淆和感官的超载能够减少，将会对我们大有裨益。

放弃试图胜出我们的竞争对手的想法，取而代之的是设计

师更为真诚、更加深入地合作。设计师是文明、技术和社会的批评家。但是，与我们时代的很多限定性和非限定性批判思想相反，设计师不能就此止步。他们必须继续寻找新的事物和批评家提出的建议，并且能够坚持对此提出自己的观点。此外，他们不能只停留在语言、反应、思考、警示、谴责和喊口号的层面，他们必须将其洞察力转化为有形的、三维的物体。

在许多设计师面临的问题当中，暴力增长可能是最大的威胁。破坏性、侵略性趋势的增大对于设计概念的产生是一种消解，是一种前沿批评。我希望设计的产品是有用的和便捷的、确实能被大众接受的、并且能够以一种明显的和自然的方式长期存在。但这样的产品并不适合存在于一个具有破坏性、侵略性和玩世不恭的世界。因为在这样的世界里，并没有给设计和各类文化太多的空间。

设计一直致力于生产以满足人们有用性为目的的产品。对于未来，会更加理性、乐观、有计划，而不是听天由命、愤世嫉俗和漠不关心。设计意味着坚定和进步而不是逃避和放弃。外面的世界，自然缺失，而人工化和商业化却不断增加，在这样的背景下，设计的价值得到了提升。对于一个更加人性化存在的未来，设计师的作品将会作出更为具体和更为有效的贡献。



# 1985

## 丰田准时生产<sup>①</sup>

日本管理协会

日本管理协会（The Japan Management Association,简称JMA）是一个非营利性组织，该协会于1942年在日本国际贸易及工业部门的赞助下建立，其目标是在日本企业中“寻求能够带来质量改进以及发展生产力的管理创新”。《看板:丰田准时生产》，（1985年JMA日文版，1986年英文版），概述了一个管理策略，该策略由丰田汽车公司执行副总裁大野耐一（Taiichi Ohno, 1912-1990）提出，该策略可能是自从1900年代早期，继美国人泰勒的“科学管理”之后在管理学理论方面最伟大的革命。

（刘爽）

---

<sup>①</sup>日本管理协会编，《看板：丰田准时生产制：管理始于车间》（Kanban: Just-In-Time at Toyota: Management begins at the Workplace），David J. Lu英译，（麻省剑桥：生产力出版社，1986）：24，66，68-69，72-73。

理想的生产环境是没有机器浪费、设备浪费及人力浪费的生产环境，在这种环境下，人们在一起工作，为产品利润提升更多的价值。对我们来说，最重要的事情就是我们如何能与这一理想目标靠得更近。

要使一堆事情尽可能地靠近这个理想条件——无论事情是介于操作之间、生产线之间、程序之间，还是工厂之间——我们已经建立了一个系统，在这个系统里，所需要的材料能够被“恰好”地送到——就是说，精确地按照所需的时间及数量送到。

另一方面，为了能在流水线，包括机器以及设备上达到这种理想条件，如果发生任何异常，一切必须在操作工人及相关人员的判断下马上停止(机器必须被赋予同样的权力)。而对于发生异常的原因，则应从头开始调查。这就是我们所谓的“一触式自动控制”。

我们相信对于制造业来说最好的情形是：所有事情都有个平稳的模式。这种“流畅生产”作为丰田系统的两大支柱——被称为“准时生产”与“一触式自动控制”方法——的基础而服务。

……

“准时生产”这一术语由丰田第一届总裁丰田彰一郎先生首创，但却是由大野先生开始从事这一挑战。实际上，是大野建立了我们今天看到的丰田系统。……

……

……如果一种生产程序可以准时而保证质量地提供其他生产程序所需要的细节，上面所提到的那些浪费就能从车间中被消除，而且能进一步地改进。要做到这些，必须在管理上放弃给每一个生产程序制定生产计划，或是让上一道程序给下一道

程序输送其产品的做法。这种准时生产系统并不试图去搞清楚下一道程序究竟需要什么数目，也不是要去弄清前一程序是否会生产过度。当一个生产程序生产出不必要的数目，或是将不需要的材料运送到下一道生产程序时，生产力就会遭到破坏。

为了扭转这种生产程序，一个新的想法就诞生了。做法改为：后一生产程序从前一生产程序提取所需物资。取代了前一生产程序向后一生产程序输送其产品的方式，流程转换为：当需要时，后一生产程序从前一生产程序提取所需物资。而前一生产程序精确地按照后一生产程序所要提取的数量来生产。这样一来，上面提到的那些各种各样的问题就都被解决了。

制造程序的最后一个环节是最终总装线。这是出厂前的最终环节，而生产计划只是下达给总装线，而且只是指定要生产何种车型、多少数量、何时需要。总装线就前往前一生产程序提取所需要的部件。如此一来，整个生产程序就向后折回，甚至到原材料的切割这一过程，都能以一种供应链的方式同时与其他所有生产进程联系起来。这样就满足了执行准时生产系统所需要的条件，管理中的工时就被大大地减少了。

.....

当生产正在进行时，要停下这个流水线是不太容易的。一旦这个流水线停止下来，产品总量也立即下跌，而没有哪一个管理者想这样。在丰田，流水线会被停止，但这并不代表我们喜欢这样。

无论如何，丰田的生产线会不时地停止。但是这种停止只持续数秒。而这是为了保证整个生产线得以顺畅进行。我们停止生产线的最终目的是——永远别再停了。

这是一个真实的故事。

在丰田，有一个领导，我们可以叫他A先生。他一直拒绝停

止他的那条生产线。而同时还有另一个领导，我们叫他B先生，他会要求停止他的生产线。

B先生从不犹豫停止他的生产线，开始时B先生的生产线总是经常停止。这条线上装配的车辆突然就中止了，根本没法保证什么生产计划。然而，生产停止是由于许多原因，这些原因工人们也知道，却从未得到B先生的关注。

由于生产停止了，问题马上就暴露出来了。这些问题被一个个地解决掉。三周后，局面扭转过来了。B先生的生产线胜过了A先生的。后者一直认为，停止生产线就意味着降低了效率，正是这种想法为公司带来了损失。

这听起来或许荒谬，但是对于我们来说，停下生产线是为了使它变成一条更强的生产线，这条生产线不会为了同一个理由再次停下。目标是建立一条理想的生产线，公司愿意为此付出中止生产的代价。因此，当生产线停下来时，管理者们正忙着解决问题。

从来不说“停止生产”的管理者是个失败者，就跟总是为着同一个理由两次、三次地停下生产线的管理者一样失败。

# 1986

## 从苏格拉底到英特尔：微审美的混沌<sup>①</sup>

[法]希里·查普特

希里·查普特(Thierry Chaput),设计师、记者,巴黎第七大学教员,文章主要发表于法国Parachut、LeMode、Modo、Autrement和纽约时代周刊等杂志。1978年至1986年任巴黎创意工业中心主任。1985年曾与法国后现代主义思想家利奥塔(Jean Francois Lyotard)一起在巴黎组织了依次具有突破意义的展览——“非物质展”(“Les Immatériaux”)。1987年,他连续两年主持“科学和工业的城市”展览。同年,他出任法国计算机协会计算机绘图专业组(ACM Siggraph)秘书长。

本文通过将艺术想象的制作和科技发明设定于同一个计划中,试图指明和强调,源自于技术的现实产生了新的物质和新的观念,因此我们对于我们所处的环境的感受也在发生着重大的变化。微电子时代的到来为设计开启了一个新的审美时代,“艺术与技术”这一困扰了二十世纪

---

<sup>①</sup>本文选自约翰·萨卡拉(John Thackara)编,《现代主义之后的设计:超然物外》(伦敦:托马斯与哈德逊出版社,1988):183-186。

初大部分艺术家的命题在今天再一次变得发人深省。

(季倩)

阿尔文·托夫勒曾经因为预见到了信息时代的巨变而被指责是在危言耸听。然而，这些指责后来被证实是过于草率的：托夫勒视线还远未能到达二十世纪八十年代以后。

他正确地认识并预先警告我们一种正在逼近的和具有决定意义的技术上的突破，但他并没有能够正视那些如今围绕着整体问题的不确定性和焦虑，这些问题包括：人类和电气化产品的角色、状况，以及他们两者之间的矛盾关系。

当微处理器的威力呈指数增长，而非仅是呈线性增长的时候，我们发现我们自身已经处于一个未知的概念领域之中。

在这样一个我们从未尝试过的背景下，微电子研究领域问题的相互连结与在生物学领域最终发现基因密码一样意义重大。更重要的是，由于微电子探索的是一个如此特殊的领域（记忆、思想、知识），它呈现出一种独特的状态，以一种类似于宗教的、涵盖一切的关注追寻着存在与统一。

### 解体

随着工具和制造技术的发展，人造产品以及之前的手工制品在形式方面与它们在功能和使用方面一样都有了发展。形式，无论它包含着什么样的元素或风格，都是某种特定技术在特定情况下的制约或表达的结果。

有一种直接而主要的关联连结着材料、操作和形式（信息）；这种关联逐渐成为科学与技术专家之间交流方式的

元素。

技术创新，以及小型化和电子学的到来在相当程度上模糊了原先清晰的因果关系。人们不再从审美和技术的综合体角度来理解物品，这两个方面被打散了。

再也不可能通过旧的语义学程序——元件、结构、系统、产品来掌控一个物品的组成。相反，我们发现了具有层级关系的相互未明的符码群。每一个知识领域都有它自己的符码，只有通过一个专家团队的共同努力，将他们各自不同的标尺放入彼此的方案中（他们希望这些方案能够持续到因大陆架的漂移而使世界科学发生改变之后），才能综合地理解任何特定物品。

当这种不可思议的组合不存在时，每一个人都独自地发展着或掌握着他的能力所及——去处理某个系统中的某一个元件，某一个策划巧妙的隐密或公开的层面。

当我们从表层进入内里，从外壳走向内核的时候，一系列断断续续、令人眩晕的信息像通过变焦镜头一样向我们迎面扑来，直到我们到达结构的核心。

在这里，除非我们将自身限制在平淡无奇的数据库或与之相类似的形式之中，否则去追求纯粹由百科全书式的知识拼凑的怪兽是徒劳无益的。

由于我们必须依赖于一种相当程度的放大，这种放大会引起局部盲目性，因而控制权的丧失就显得尤为重要。

### 功能创造无形

由于现在的技术物品由各自需要的专业化、细节化和必不可少的元素构成，审美与表达的领域也被难以相互渗透的技术粗暴地侵入了。

正是由于我们再也无法找到进入技术物品那令人眩晕的深层的路径，所以，那条由先进电子技术世界通往形式世界的路径也被关闭了。

技术的审美统一体已经被打破。微处理器基于其自身的一种神秘的审美，只有那些能够洞察它（那些能够将视野扩大化）的人才能够支配物品表面不可见的游戏规则。

例如，在设计、审美、收音机中曾经发生过一些变化，这些与完整的电路和微处理器并无关系，电路与微处理器只是在尺寸上将成品缩小和在服务质量上有了提高。这样一种发展与冶金业创新下汽车式样的发展大相径庭。

如今，在解体后的技术的深处，在电子学最细微的条目中，是否不存在一种不受外力所控制的、独一无二的审美，其“硬性”的物质方面紧密地支持着其“软性”的、非物质的运作质量？

设计与微处理器的概念化是思想和观念的形式化表现，这样，我们就既可以把它看做是一种传统文化产品，又可以看做是一种先锋派的方案。

这是一个通过高技术媒介和在显微和解析视野指导下的批量生产体系，将逻辑化的概念导入运作过程之中的问题：从苏格拉底到英特尔（英特尔是一个微处理器生产商的牌名称）。

这就涉及到对双重能力的掌握问题，同时需要技术的和历史的、科学的和逻辑的科技能力和文化知识。拥有了这种双重的技术，微处理器的设计者们用他们自己新的结构代替了先前的制度结构，将先前的制度结构废除。

而事实上，就像我们在伟大的艺术作品中所做的那样，我们已经破译了这种微电子“工程”的“真谛”。（与阿多诺



比较)

其内容的秘诀是极其卓越的。

已经隐形的微处理器有着一种摆脱外观形式的品质——一种就如康德曾经说过的，“无形式”的品质，它是否也是一种“崇高”的品质？（与J.-F.利奥塔比较）

### 黑匣子，美妙的网络

微处理器呈现出一种信息交流的“城镇”规划。它们是传递精神和支持信息的人造网络。

在课堂或演讲台的想象中，它们更被呈现为一种如同网格一般的网络，这个网络以极快的速度传递着信息，直到它们在被访问过或在半途被拒绝过以后被安置于一个小小的单位中。（这类想象可以在迪斯尼的动画片Tron和由一家专业从事计算机图形设计的Sogitec公司制作的、代表雷诺公司的电影中看到）

微处理器将我们放置于一个如同洛杉矶那样的城镇中，一个没有外表或图像的城镇，还原到了它技术化的功能性上。微处理器是一个空间，事物被存放在那里并被传递着，它们的审美就成为一个复杂的问题，它们在网络中无限地繁殖，并通过它们相互的结合延伸。

这种对于现实感的丧失使得一种整合的审美得以产生，其标准(就像运算公式，它们的“美妙”不是因为那是一个计算结果，而是因为它适应了一种需要)与“纯净”、“力量”，甚至“诗意”有关。

### 审美和修复

微处理器是一种对于现实世界无形的呈现，并且正在通过

一种能够确立自身基础的能力，开始决定着现实，要成为现实。它的技术逻辑（先于思想的？）活动使它成为所谓的人工智能的场所。

事实上，它最初由自动控制的人工制品发展而来的（尤其是那些我们视为“自我规划型”的），机器人身份赋予了微机一种不固定的特征：半物质性半精神性，半硬性半软性；它唤起了神话并使之具体化，当然也可能是使所有的迷醉具体化。众多的信息除了它们本来的面貌以外并不表达任何东西，它们依靠着在形式上无关紧要的基础，它能从任何地方连接到任何地方，可以包含你所希望的任何内涵。所以，我们的计划在一个虚空之中找到了位置。

#### “漏洞”和身份

一旦装载了（如果我们仍然能够使用这种“形而上学”的话）可以让它进行链接的软件，微机就成为了一个个体。直到接收到信息和指示的那一刻，那些原先本质上相同的微机便会显示出多样性。

即使发生在其线圈中的交流是最为粗糙原始的那一种，没有间隔或者停顿，有着高频率的信号干扰；即使这一机器（是机器吗？）毫无损耗地运转着，毫不浪费地驱散着能量，并且如果它只面对着自身，既不需要解释的许可，也没有应答的自由——波动和偏差依然会出现并无法控制。

这些不可预见的时间只可能是由于漏洞（法国人称它们为“寄生虫”）或是物质自身的干扰引起的。这些粗鲁和难以应付的问题提醒我们，被我们一致称为“人工智能”的那些东西存在于意识和数学运算之间：只要它是一种修复体——一种人造的器官，它就可以分享人性和主观意愿。

只有在它们尚未被修复以前，所有的微处理器才是一样的。当混沌在它们内部生长茂盛的时候它们才变得各自不同。这种茂密的混沌就是一种包含着混杂物的浓重，换句话说，就是独特。

### 一个临时的结论

由电子构成的综合体开启了一种新的审美。这种审美不能从规范中得到美，它在其表达过程中摆脱了艺术的技法，无须了解任何关于装饰的冲动，并从凭空想象的画面的统治中解放出来。随着一代又一代新的电子技术的出现，每一代新的电子技术将取代原有的——这是一个让它自身获取动力的过程。我们正在越来越接近一种状态，即我们人类自身的延伸物达到能够自我控制的程度，在这一过程中，每一个阶段都有着因新的游戏规则发挥作用而带来的巨大乐趣，同时，焦虑的阴影也随之而来。这一全部的过程对于我们原先引以为豪的独特性和我们掌控者的地位来说都是一次巨大的冲击。

在每一个连续的阶段，随着计算逐步变得复杂和深远，显而易见我们是多么急切地需要去考虑这样一种审美，并用它来造就计算机化的灵感和天才。

# 1986

## 设计与“前卫后现代主义”<sup>①</sup>

[瑞士]弗朗索瓦·布克哈特

弗朗索瓦·布克哈特 (François Burkhardt, 1936— )，生于瑞士，在瑞士洛桑和德国汉堡接受过教育。从60年代末开始，他先后担任过汉堡美术馆馆长、柏林国际设计中心主任、巴黎蓬皮杜中心工业创新中心主任等职务。他是维也纳应用艺术大学教授、德国萨尔布吕肯大学教授，也曾执教于柏林美术学校和米兰多姆斯学院。曾与人合著《产品造型之美：德国设计150年》。作为作家和馆长，他在建筑、艺术与设计领域组织过许多展览以及国际性会议。他还为各种企业及组织担任咨询工作。

本文从设计与建筑的联系及分化出发，讨论了当代工业化生产下的设计所应该具有的特点和品性，以及对于“好的设计”价值取向的思考，深刻地剖析了后现代语境下的设计理念和方法论，为未来设计的走向指明了一条可能的道路。

(刘爽)

---

<sup>①</sup>本文选自约翰·萨卡拉 (John Thackara) 编，《现代主义之后的设计：超然物外》(伦敦：托马斯与哈德逊出版社，1988)：145-151。

由于意识形态与经济的原因，关于后现代设计是个什么样子，目前为止，还没有关键性的定义和阐述——但是与此相反，建筑将它自己定义为后现代建筑看起来倒是已经有十来个年头了。然而，人们可以很正当地把一个设计流派归纳为现代运动。事实上，今日的设计正身陷困境并面临着一种危机，这恰恰是因为它从属于现代运动，而且一直没有相应的意识形态更新。现代主义的教条在当今难以立足；当功能主义成为今日的准则，设计在意识形态上看起来就跟不上趟了，它迷恋着过去。设计职业作为一个整体，仍然遵循着过时的教条；设计师们对于我们自己时代的新的灵感投入的思考太少。

此外，深受这一危机影响的设计如今正捕捉着社会的方方面面，但是它还没有准备好提出有关它自身基本原则的问题，虽然它正面临着一个前所未有的危急情况。

与建筑相比，设计是滞后的；它仍然部分地依赖于建筑，但它也正在获得更多的自治。在现代主义传统下，物品与建筑在本质上是相联系的，而在这种观念中，设计是个附属产品；毕竟，直到1940年，在美国还没有“设计师”那样一个职业。设计是个年轻的职业，它部分来自于室内装璜师的工作，部分来自于有关建筑与工业间关系的讨论。因此，这种互相依赖就极为合理；对于现代主义者说来，在设计别墅和设计电话间并没有本质的区别。而且，如果我们考察建筑的历史，我们就会认识到，物品的设计从来就被认为是以建筑为典范：在中世纪、文艺复兴以及巴洛克时期均是如此。

当一个特定的行业或职业被建立时，物品只不过是一个用来分散注意力的主题，设计职业证明了这一点——当每一个人（建筑师、装璜工人以及油漆匠）都在寻求更大程度的专业化的时候，设计职业就在19世纪后半期的英国第一次出现了。

德国紧随其后，而结果就是，早期设计史是在这两个国家的公众和国内建筑学校中被建立起来的。这就是为什么我们要说到设计中的盎格鲁—撒克逊传统，一个持续地影响着所有工业化国家的运动，这些国家包括法国、美国、斯堪的纳维亚、意大利，最后是日本。

设计的诞生与功能主义的诞生有着密切的联系。这里还有着一定的民族因素，一种恢复物品“真实”和“诚实”的渴望：这是一种反对当时占据主导地位的历史主义的反应，这种历史主义将物品看作是“外观”而不是“实体”。这一趋势的领导者是英国的韦伯（Webb）、勒沙比（Lethaby）、沃塞（Voysey）、阿什比（Ashbee）以及斯哥特（Scott）；德国的穆特休斯（Muthesius）和雷默斯密德（Riemerschmid）；奥地利的凡哥（Wagner）和卢斯（Loos）；美国的沙利文（Sullivan）。他们表现了功能主义作为早期约束性学说那出类拔萃的一面。他们认识到形式、功能以及材料之间的关系必须被转换为一种文化视角，还得考虑到当代的生活方式和渴望。如果我们在今天对他们的作品加以分析，我们就能清晰地看到他们与那个时代主要的艺术运动之间的联系是多么紧密：它们在审美上具有一种倾向性，一种设计界难以企及的东西。

随着专业化程度的增加，设计与建筑以及室内装璜间的联系变得益发薄弱了：设计开始将其自身视为是与工业生产系统以及经济的增长相联系，而它也因此采取了一种非常注重实效的方式。这一点清晰地见诸于1914年著名的德意志制造联盟大会上关于类型学的争论<sup>①</sup>。工业产品越来越被看作是一种增加经

---

<sup>①</sup>主要是关于“Norm(规范)”与“Type(典型)”的争论，以及“Type(典型)”与“Individuality(个性)”的分裂，该争论是那段时期内德意志制造联盟所关注的主题，并且由于1914年在科隆举办的德意志制造联盟博览会期间召开的联盟大会上赫尔曼·穆特休斯所发表的演讲而引起冲突。参见本书赫曼·穆特休斯与凡·德·维尔德：《1914年工业联盟大会陈述》（1914）。

济扩张以及显示君主力量的工具。设计被拖入了这一事业，并在经济政策中扮演了一个重要角色，在这种经济政策中，产品的质量首先是一种寻求市场占有以及满足国家野心的手段。事实上，这样的目标并不是什么新东西：它们起源于1851年世界博览会之后不久，自此以后，致力于提升设计业的职业联盟一直以来都在把生产商、销售人员以及有创意的艺术家们联合在一个工业企业的框架之内，它保持着这一目标，并包括了今天的“设计中心”的主要活动。同样的机制被应用、保持，并受到个人的资助（从商业会所及类似地方）以开办海外展览，这种展览常用的形式是“全球展览”，而且现在是由国际交流及贸易事项组成。

综上所述，工业制度的逻辑通过引入专家细分而影响设计界。法国人所说的un graphiste在英国被称作一位“图形设计师”；德国也有着类似的情况，他们已经有了“产品设计师”等等。

战前，诸如艾琳·格雷（Eileen Gray）以及雷内·赫伯特（René Herbst）等创意工作室与工业保持着紧密的联系。不过，回首往事，对于我们是否应当称他们为“设计师”，还是十分可疑。设计意味着一种批量生产的约定，它里面有工业逻辑；这让它与诸如装饰艺术等概念有着很大的不同，装饰艺术的研究倾向于形式以及风格问题，而不是朝向批量生产。设计总是尽一切努力去跟上工业技术的发展，它本质上依赖于它。这使得设计师与装饰师不同，装饰师实际上拥有的是一种技能，但并不是以一种工业方式。

如果我们来看一下当代设计的形式，比如说，电视机，它们所用的技术全都是一样的；它们都或多或少地符合同一个标准。但是工业家意识到，如果他们让这种内部结构成为他们

产品的唯一基础，那么他们都将由于生产同样的产品而寿终正寝。因此，设计作为一种在外观层面上差异化产品的方式介入。这就是为什么我们今天会将特定的产品视为特定的商标或品牌的主要原因。设计关注差异化技术，这意味着一种完全没有理性的技术基础的过程。尽管设计师们费力地想要获得一种理性的态度，但他们最终还是到达了一个无法维系的点：出于市场缘由，他们得让产品风格化，让拐角圆润或是让转折平滑，要么就是添加修饰或丰富色彩，如此这般。

尽管如此，设计总体上对那些技术还是保持着一种抵制，这展开了其他代替性的方法和审美开发。理性主义很难沉寂，即使在后现代主义阶段应该鼓励设计师去自我反思并自我质疑：“我要表达什么，而我的表达又仰仗些什么？”

如果设计行业是在一种崩溃的状态下，这是因为设计师对那些问题的讨论毫无准备。他们错误地将自己定位为一种承受压力的群体，能够产生真正变革的群体，因为他们只不过是雇员，为企业而工作，在那里，他们的自主性极少，至少在英国是如此：他们太过于依赖经济基本原理。想要进行真正的变革，他们需要更多制度上的自主，并且必需在概念上武装自己。

确实，美国60年代早期发生了一场生态学及和平主义运动，它抵制高度工业化社会的想法，并且追求一种能够自己生产工具、住宅以及食物的自给自足式政策。十年后，作为能源紧缺的结果，这场运动对某些欧洲设计师产生了影响，特别是在斯堪的纳维亚、荷兰、英国以及德意志联邦共和国。这些人提倡一种生态的、自然的设计。一整套试验项目应运而生，他们探索着生产、分配以及销售产品的可替代方法。这一阶段最为有趣的项目是由德国Des-In小组做的——他们的理论和实践



一样多。许多设计师开始探讨能够适应新工业化国家的设计类型：郭本思（Bonsiepe）就是其中一例，在智利军事政变后，他不得不将他的工作移到了巴西。而意大利的情况却非常不同，因为国家设计组织ADI有着开放的评论途径。它是一个自主性团体，而且也依然能够与实业家进行对话。在意大利，人们仍然尊敬艺术家、创意人的思想以及艺术性工作。

这使得各种类似的运动得以与主流趋势共同兴盛。这些类似运动是我们今日发现我们正身处其中的剧变的先驱。

“反设计”（counter-design）运动，以米兰的艾托·索特萨斯（Ettore Sottsass）工作室和佛罗伦萨的阿基佐姆（Archizoom）小组为中心，它基于真实的人类考虑，基于民主与现状；它关注社会暴力，包括生产的暴力。

1960年以后，这个运动走向了与功能主义方法斗争的前沿，并且在复兴设计的语汇中扮演了一个重要的角色。虽然它的生产工艺还只是半工业的，基于小批量的，但这个运动参与者的研究却受到了国际性的认可。与一开始相反，它开始被人们接受，并且最后部分地被整合进了设计职业中。

它最重要的观点就是重新强调了手工艺人在工业产品设计中的角色；突出了功能主义的“贫乏”，强调其他具有象征意义的重要表达形式的重要性；它试图通过对个性化、多样化语言的使用来唤起情感；它使用讽刺去揭示某种生产过程之荒谬，以便证明它们的局限性；它以展开乌托邦和稀奇古怪的主题这种方式去证明某种表达的可能性如何被产品的客观条件所限制。

这项运动在“全球工具”学派中第一次发现了它的有效表达，“全球工具”学派开始时是一个群体，但很快就分化成了两个群体。一个群体主要关注一种反工业化形式的评论研究

以及拓展人类行为；而另一个群体相信，只有在设计与工业生产一同复兴时，评论工作才真正有效。这导致了阿齐米亚（Alchimia）小组的诞生，它成立于1978年，由艾托·索特萨斯、安德亚·布兰兹（Andrea Branzi）和阿历山德罗·曼迪尼（Alessandro Mendini）组成，另外还有1980年索特萨斯的孟斐斯小组的诞生。这两个小组声名远播，而设计业在他们的手法中感到了解放的力量，他们的手法提供了一种离开功能主义之局限的方式。他们的工作成为复兴的基本原则，这种复兴影响到了每个国家，在这些国家，工业审美的纲领被加以讨论，并开辟出一条图像研究的新路径。

这一复兴导致了各种少数文化的重现倾向，它们一直以来都与主流文化并存着——比如，源于装饰艺术运动的美术流派，这些流派在传统上就一直反对大规模工业化生产的产品。在法国，室内装饰占有如此优势，基于理性主义方式的设计很难有所进展，这次复兴给了老旧的传统装潢业一个有生气的新生活，传统装潢业在法国建筑中扮演着一个重要的角色。它给予这一门类中的半工业化生产以新的推动，而且产生了一些有趣的产品。这就是法国在前几年间取得更为良好的国际形象的因素之一。不过，这些仍然只是小部分趋势。比如，我参加过斯图加特的一个会议，会议中，钢笔生产商M.莱米（M. Lamy）告诉我：“先生，让我们暂停一下所有这些有关审美的话题吧：我们的企业和文化毫无关系。”这种有关日常文化的观念，有关将文化作为一种解放的手段的观念，让人们将自己与世界保持距离，并采取一种批评性的眼光去看待它——这在盎格鲁-撒克逊人的世界里几乎不存在，在那里，设计师们紧密地与工业相联，而那里的设计协会只是把注意力集中于商业问题，而不是批评性的讨论。

设计师们发现他们自己受到产品极大的限制，他们受制于实际的机器，受制于节省时间与生产材料的需求，受制于自动化的需要。工业寻求的是一种美学，它能够始终保持鲜活，它能提供一种稳固的、长期的市场前景。由于它往往基于一个沉重而昂贵的基础设施（时间总是会将采用新技术的批量生产设备成本一笔勾销），工业——作为服装与时尚行业的对立面——在风格改变方面只能缓慢地前进，这种风格改变关系到设计的变革或是技术以及它所使用的机器的变革。

迪亚特·拉姆斯（Dieter Rams）主导着布劳恩公司的“线条”或“房屋风格”已经有15个年头，他一直抵制着这样一种思想：在他的公司里应该有各个不同的设计部门，他这样做是为了要让设计统一。一旦你为音响和咖啡机设置了不同的设计部门，那么整个Braun“风格”的思想就终结了。拉姆斯努力让他的老板确信，这种风格应该加以保持——某种为了他们的部分构想应该保持的东西，这种构想从商业利润角度来看合乎市场逻辑。

家具业是可以进行分析的领域中最为相关的一个，而且也是最为显著的一个。如果我们来看一看所有众所周知的“有历史的”椅子，我们很快就会发现，他们中没有哪一个具有真正的人体工学品质。俄国人倒真是做出了一把“真正”符合人体工学的椅子，这必须被看作是得到认可了。总而言之，存在着某种科学上健全的人体工学语言，某些人对此深信不疑。但是，重要的并不是人体工学，而是这把椅子是否“受人欢迎”。英国现在出现了一种强烈反响：人们已经足够的合理化了。因此，对于这场运动来说，人们的反应并非像反对工业主义逻辑一样那么反对教条。人们意识到，今天的消费者想在他们所购买的产品中寻求一些有趣的、好玩的和个性化的东西。

因此，产品必须发展“感官上的”品质：它们必须让人们去感受，并且被人们理解。

情况应该是这样：“好的设计”也许最终是一种精神状态，物品以这种方式被人们所理解。今天，一个坐在马克·斯塔姆（Mark Stamm）椅里的人会发现，它的美丽在于它最为吸引人的品质——因为马克·斯塔姆是包豪斯中的一员，他在一种特殊的教条式观点下以一种特定的方式来设计他的椅子。于是椅子具有了一种相当可观的历史性意味。但是一个对那段历史一无所知的人是不大可能发现那把椅子有多美的。

在理解今天的每一个产品时都会遇到相同的困境：这是一个有关接近与理解的问题。一个有着良好设计的产品是这样一种产品：它将一种批评性的手法和一种感官性的手法结合起来。遵循着这样一条路线，我们才能追求物品的解放，并使之对我们的日常环境有所贡献。但今天的烦恼在于，当一场挑剔理性主义和工业逻辑的运动真正脱颖而出时，就某种程度而言，设计师就变得不存在了：他们已经与批量生产问题失去了联系。他们的角色和身份就变得非常像艺术家，他们往往是既不关注使用需要，也不关注生产需要。比如说，法国设计小组 *Néotu* 的开发是非常有趣的，它们充满了暗示，类似于油画或雕刻；但是它不再是一个真正意义上的设计，因为它根本没有考虑要如何适用于批量生产的问题。

在包豪斯的时代，人们的态度可能可以被概括为：“在物品中采用尽可能少的结构，以便让使用者放入最多的情感。”这就是像布鲁尔（Breuer）那样的人的目标。那么就有两种更深层次的信念：首先，形式上的通用性能消除社会差异（但这完全是谬论！老板和员工可以坐在同一张椅子上，但他们还是老板和员工）；第二，它们的基本目标就是要获得最大程度上

的流行效应。

战前产品中出现的流行风尚就与此有关，这些产品是由包豪斯制造或是源自于现代运动。那时候有些瑞典公司，它们在今天非常非常有名，它们的作品是基于某种理性学说的附属产品：产品必须要灵活，你可以把它们组装起来——工具箱等等……它们不能固定，因此即使它们占据空间，但是它们也可以根据使用者的意愿进行调整或改装：这些的确是根植于现代主义。但是我并不认为这种鼓舞了栖居型物品（Habitat type）的“优良设计”会得到普遍流行。想象一下，一个“优良设计”的社会，一个“优良设计”的邻里关系会是什么样：难以忍受！在我看来，一个场所的质量以及它的氛围是依赖于它的多样性：人们的眼睛先是被一个东西吸引，然后又转向另一个，并且在两个结构与另一个间挑选出不同之处。在建筑中就像在另一个领域一样，吸引力来自于多元化。

只有大约10%的产品是受到了“优良设计”的影响；但那已经足够了。在150年的系统努力之后，这也许并不是什么大不了的震撼，但是它无疑精确反映了现有的需求，这种需求被10%的人察觉到了。只要它能与其他趋势共存，人们就可以保持这种优良设计的鲜活。于我而言，我也能理解其余90%的人的观点，而且在某种意义上，我觉得他们是对的。

后现代主义蕴含着一种对多种可能性的认可，然而现代主义却是提出了一种准则，里面含有一种盲从的判断：这是好的/坏的，这是优良设计/粗劣作品。在我们的时代，我们期待多样化的流派，每一种都回应着一个不同的社会群体的渴望。我们期待着这种特征能表现出我们整个的生活方式：这不仅仅是一个简单的设计问题（正如让-弗朗索瓦·利奥塔在其著作中阐述的那样）。关键并不是要那样去反对功能主义，而是要去反对

它的霸权趋势，特别是在思想领域里。任何物品都可以是设计的对象，而对它们多元性的召唤，应该响应我们的社会所提供的对认同以及个性的多重可能性。我们可以在边缘群体中看到它们（比如，朋克），他们探索的是最大可能的个性化，包括对与群体中成员相对的自我的个性化。

今天，设计面对着各式各样的任务。在像雷诺（Renault）一样的大公司里，也总是有对特殊生产门类的特定研究，对多样化产品方式的研究。这有它们的市场。我们正从重工业的主宰下走出，进入一种前景，其中，自动化允许分散经营。新技术使得产品呈现出一个新的“软”轮廓，而以前则是被“硬件”产品主宰——那由笛卡尔之柱支撑着的现代主义大厦。由此产生的产品与设计的关系非常大，它们已经不再遵循机器主导的风格了。

造型艺术是如何响应这一转变的呢？后现代艺术利用它，是通过从“机械”形式中解放出来并追求能够唤醒“能量”的图像，这是非物质化的标志。“软”艺术打破了固定的框架并将其自身散播于空间中。它以视频这样的电子媒介设备方式产生并接收。艺术家也进行着用交流系统去联接它们作品的尝试：非物质化激励他们去创作装置表演，并赋予无足轻重和平凡的材料以新的价值，唤起老艺术家“现代艺术已死”的呐喊。

我们也正在走向新的分配系统与生产技术。就设计而言，人们能够非常容易地想象一个产品形式，比如，它能够将工艺技巧与电脑结合在一起。

年轻的设计师们得跟上这一时代的浪潮，但是只有通过和产品建立联系，他们才能找到出路：我们可以相信，工业化并不会带来失落，即便新的技术发展必定会大大地改变它。

# 1988

## 作为幻觉的产品<sup>①</sup>

[美]汤姆·米切尔

汤姆·米切尔 (Tom Mitchell, 1960— ) 是知名的设计研究学者。他早先求学于英国,并在雷丁大学 (Reading University) 得到了艺术心理学的博士学位,现任教于美国印第安纳大学,是设计过程研究中心的创始人和主任。米切尔曾经为设计杂志撰写过一些有关环境中的使用者行为的文章,并出版过许多有关设计方法研究的专著。他的研究视角和方法较多地受惠于英国学者、设计方法研究的创始人之一J.克里斯·约翰斯 (J. Chris Jones)。米切尔对用户参与的设计方法尤为关注,这种方法致力于使受到最终产品设计影响的人们可以对设计过程本身产生影响。

《作为幻觉的产品》是一篇非常重要的讨论信息产品设计方法的文献,曾被许多西方的设计文选收录过。米切尔认为,传统的设计方法已经不再适用于信息时代的设计要求,他提出要建立一种新型的、后工业

---

<sup>①</sup>本文选自约翰·萨卡拉 (John Thackara) 编,《现代主义之后的设计:超然物外》(伦敦:托马斯与哈德逊出版社,1988):208-215。

设计方法，这种方法应该像先锋艺术家所做那样，让更多的人参与到设计工作中去，关注用户体验，而不是用户对产品的身体体验。这预示了日后的交互设计在信息产品设计中的使用。（周博）

像计算机软件设计这种新型的信息技术设计工作，传统的产品设计方法已被证明不能胜任了。这种传统的产品设计方法是在工业时代的机械式设计领域发展起来的。在日本及美国，许多高新技术产业被迫抛弃了工业时代为机械设计发展起来的传统设计方法，而去发展一种新型的、后机械的设计方法。

从机械的设计方法向后机械的设计方法的转变很大程度上与科学自身的发展相类似。曾经一度推动了工业革命的机械科学在本世纪遇到了新型科学观的严峻挑战，比如说，量子力学、相对论，以及最近的不平衡热力学。所有这些理论发展都抛除了传统科学上的静止的、客观的世界观，代以强调动态过程的重要性，在这种动态过程中，观察者的在场是一项与科学结果本身密不可分的元素。

伊利亚·普里果金（Ilya Prigogine）<sup>①</sup>有力地表达出了古典科学背后的猜想，他是1977年诺贝尔化学奖的得主，他说道，“古典……科学观将世界作为一个‘对象’，想要将物质

---

<sup>①</sup>伊利亚·普里果金（Ilya Prigogine），比利时物理学家和化学家，比利时皇家科学院院士。1977年诺贝尔化学奖获得者。



世界描述成一个我们从它之外看到的样子，就像是我们把它作为一个我们并未身处其中的对象来加以分析。”<sup>①</sup>与古典科学这种静态的、确定性的观点相比，新的科学观念是动态的和进化的。古典科学的基本原则——秩序、简洁以及稳定——在新的科学世界观中已经被抛弃，这种新的科学世界观支持新的组织原则——无序、复杂以及改变。普里果金将科学世界观的转变描述为：“物理学的确定性法则，某一时期曾经一度是唯一可接受的法则，今天看起来则像是错误明显的简化，几乎是一种对进化的讽刺……甚至在物理学中，也像在社会学中一样，能被预知的只有各种可能的‘假设’。但是否就是因为这个原因，我们正在参加一个迷人的冒险，在这样的冒险中，用尼尔斯·玻尔（Niels Bohr）<sup>②</sup>的话来说，我们都‘既是观众又是演员’。”

古典科学与新科学间的差异类似于传统的、源自于机械的设计方法与发展中的后机械设计方法间的差异，新科学的手法是以过程为导向，以观察者为基础的。在设计中，就像在科学中一样，我们必须抛弃静态的“对象”或“产品”手法，这是为了完成新的以过程为导向并以观察者/使用者为基础的设计任务，比如计算机软件设计。

设计的焦点从机械与对象转移到过程与人，这被几个主要的日本高科技公司称作“人性时代”。这个短语被日本工业用

---

<sup>①</sup>伊利亚·普里果金（Ilya Prigogine），《从存在到成为：物理科学中的时间与复杂性》，San Francisco, Ibid., p. xvii, 1980, p. xv.

<sup>②</sup>尼尔斯·玻尔（Niels Bohr），原子物理学的奠基人玻尔，提出的一整套关于原子运动的新观点，为现代微观物理研究开辟了道路。

来描述在决定产品计划过程路线时，人们对技术创新之上的需求，这种需求的重要性正在不断增长。“人性时代”概念在日本工业中的发展可以追溯到比尔·伊文思（Bill Evans）的一篇文章《设计研究》中。伊文思说：“无疑，主要的（日本）公司都在开发一种对未来的精密分析，它的用户意识日益增加；他们正在期待一个时期，在这个时期中，更为强调的是电子学的完整统一而不是飞速前进。理光指出：我们已经从‘硬件时代’（1965-75）经由‘软件时代’（1975-85）转向了‘人性时代’。这意味着使用者的需求将成为产品性能的主要决策因素：‘是我们掌握着技术’。因此，现在的公司都集中于将消费者的生活方式输入到产品中，使得技术对于具有不同文化背景的使用者来说更加智能、更加灵活，并且普遍地关心他们产品的社会语境。”<sup>①</sup>

伊文思进一步说道：“许多公司在产品规划中心都雇用了社会学家与他们的产品设计师一同工作。这并非是必需需要操练他们的专业性，而且是要让他们所受的教育能对复杂的、交互的产品设计过程有所贡献。在索尼的‘PP中心’他们用一个文化人类学家去帮助指导软件工程师在他们的个人计算机领域开展工作……正如索尼所说，‘在制作任何产品之前，你首先得弄明白人。’”<sup>②</sup>

日本高科技行业将设计策略转向了一种更加跨学科的方法，这在美国的计算机行业中引起了轩然大波。在《时代》杂志的一篇文章中，凯文·皮尔森（Kevan Pearson）报告说，一

---

<sup>①</sup>Evans, Bill. “日本式管理、产品设计和公司策略”，《设计研究》，vol.6, no. 1, (1985), pp.25-33

<sup>②</sup>Ibid

项对美国数据过程管理的调查显示，他们对“‘通才’的需求日益高于对技术人员的需求……比起那些研究如计算机科学等专门课题的学生，他们更喜欢艺术、社会科学或商务研究毕业生。”<sup>①</sup>因为在日本高科技工业中，非技术教育背景的人们没有被雇来从事他们的这一研究课题，而是数据程序员在处理这些事情，“我们想要能够以一种开放的思维去解决问题的人，而不是来自于技术、计算机科学方向的人。”<sup>②</sup>

面向视觉的产品设计的历史相对简短。将“产品”作为一个对象脱离其使用环境，孤立地进行考虑的观念在工业化到来之前是不存在的，只规划产品但不制作产品的设计职业也不存在。在工业化之前，物品是使用手工艺方式制造的，在这种手工艺方式中，物品的规划和制作是同一过程中不可分离的部分。通过手工的、屡败屡试的技艺，工艺品直接在一种环境中得到发展，在这种环境中，它将被用来适应每一个客户的特殊需求。19世纪的手工艺人乔治·斯托尔特（George Sturt）在其《车匠的商店》（The Wheelwright's Shop）一书中描述了前工业时代的手工艺生产方法。斯托尔特说道：“我们与我们邻居的特殊需求奇妙地联姻。比如农场货车、肥料车、大麦辊、犁、水桶、或是别的什么，我们所选择的尺寸，我们所遵循的曲线（而且几乎是对每一片木材的弯曲）都是由这个或那个农场的土壤特性、这座或那座山的坡度、这位或那位雇主的脾气，或是他可能挑中的马决定的。”<sup>③</sup>斯托尔特所描述的对材料、所用纹样以及对客户的直接体验与产品设计师和生产、使

①) Pearson, Kevan, “在复兴的世界中，IT技术也许不足”，《时代周刊》，1984年11月6日

②) Ibid

③) 引自 John Chris Jones, 《设计方法》。纽约，1980, P.17

用以及他们设计的使用者的隔绝形成了鲜明的对比。

约翰·克里斯·约翰斯（John Chris Jones）在他的《设计方法》及后来的研究中将手工艺发展的方法与面向视觉的产品设计方法进行了对比。按照约翰斯的说法，产品设计与前工业时代的手工艺演化方法的主要差异在于，“通过用比例图代替产品作为试验和修改的媒介，那种屡败屡试的过程被从生产中分离出来。”<sup>①</sup>比起手工艺工作中那种与制作出的对象的直接交互，产品设计中的试验大大地受到了二维比例图操作的限制。比起让一个工匠单独进行工作，用图纸作为实物的代替品尽管让更大型的项目得以实施，并增加了生产的可能性，但它也常常导致这样一种结果，即，比起那些使用手工方法生产的产品，它们较少令人满意地响应人们的个性化需求。不同于前工业时代的手工艺工作（在这种工作中，思考与制作都是同一过程中不可分割的部分），自工业化以来的所有的产品设计的特点就在于：思考与制作的严格划分。

计划从制作中分离，以及随之而来的设计从使用中的隔离，这种隔离是由用图纸作为设计工具造成的，导致了两个相互分离的设计评估标准——那些来自设计师的评估标准和来自设计使用者的评估标准。设计师使用静态的、视觉的标准，这是因为他们用绘图来评价设计，而那些受到设计影响的人们的判断是基于：在他们与设计的动态的、多种感觉的交互中，他们的需求得到了多大程度的满足。设计师与设计使用者那完全不同的愿望导致了一些引人注目的异化。

---

<sup>①</sup>Ibid., P.20.

1960年代建造的许多高层建筑的失败成了设计师与设计使用者的愿望相分离的缩影。密苏里州圣路易斯的Pruitt-Igoe住宅项目证明了这种不同的设计评估标准之间的冲突是多么激烈，尽管现在它可能已经是一个老套的例子了。

在完工时，Pruitt-Igoe住宅项目得到了美国建筑协会授予的设计奖，美国建筑协会将该项目看做是未来低成本建筑的典范。而与此相比，住在那里的人们体验到的却是一个完全的败笔。该项目的高层设计被证明不适合此地居民的生活方式；上层的父母不容易监视到他们在外玩耍的孩子；项目所提供的公共卫生间也不够，这让走廊和电梯变成了事实上的厕所；而且项目的规模也不够人性化，这导致了居民传统社交关系的中断，使得对居民财产的犯罪和故意破坏行为大为泛滥。完工16年后，项目中的大部分住宅在居民的要求下被摧毁了。

Pruitt-Igoe项目证明了，在任何一幢楼都还没被人住之前，建筑专业成员是如何评价项目的——根据静态的、视觉的标准——而将其判定为成功的。Pruitt-Igoe的居民的观点是基于他们生活在建筑中的体验，而不是它看上去怎么样。最后，在一次民众会议上，当居民被问及他们对这个项目的看法时，他们大喊道：“炸了它吧！”

设计师使用的实物模型——图纸——和设计使用中的真实性之间的不协调突显出由规划与生产相分离所造成的问题。源于手工艺的方法有着诸多超过其机械前辈的优势。通过实际制作，而且不是简单地计划产品，设计师们能够直接体验他们的产品到底怎样。计算机软件制作中的重点就像在传统手工艺中一样，是基于产品的使用过程，它操作中的易用性、它对任务

的适合度，以及它对于使用者的特殊需求的适应。在所有的计算机软件中，使用者的体验成为了焦点，而不是产品的实体；传统观念已经从物理对象扩展到了无形的过程之中。

传统产品设计与诸多软件生产商所使用的新型的源于手工艺术的方式之间的差异类似于传统和现代先锋派艺术之间那相互冲突的意图。正如从传统艺术到现代艺术的转变并不止于风格的转变，而是一种彻底的态度、手段以及方法上的转变，因此，传统产品设计手法与新兴的以设计作为一种过程的观点就表现为设计概念上的本质不同。先锋派艺术家的作品给我们提供了一个视角，帮助我们去理解，从具有物理结果的作品到纯粹的观念性作品之间的转变是怎样得以实现的。

作曲家约翰·凯奇（John Cage）写作了大量有关先锋艺术哲学的文章；在一篇写到艺术家罗伯特·劳申伯格（Robert Rauschenberg）的文章中，凯奇将现代艺术手法和其之前的艺术手法进行了对比。他说道：“现代艺术已经不再需要技巧了。（我们以不知所云为荣。）因此，技巧，不再与绘画有关，而是与谁看与谁画有关。是人。技巧就在于：这些人怎么样？”<sup>①</sup>

有些艺术家已经放弃了他们的作品，艺术对象，去追求一种基于过程的艺术。比方说，凯奇就经常将他的曲子限定在过程的定义、特定的方法以及一个由机遇去决定作品成果的系统之中。凯奇写作过程一旦开始，就变成了一个听众，就像其他每个人一样，在每一次演奏中重新聆听“他的”每一个音符。

---

<sup>①</sup>Cage, John, 《沉默·中部城镇·康涅狄格》，1961, P.101。约翰·凯奇，二十世纪现代作曲家。

另外一位作家，大卫·考博（David Cope）将凯奇应用机遇以及不确定性的目的描述为：“不确定性意味着艺术作为一种过程。没有开始，没有中间，也没有结尾；也就是说，不再有音乐的‘对象’存在于那种意义之上，但是每一次新的演奏、每一个新的环境都会创造出一个不断改变的创意过程。”<sup>①</sup>哈罗德·劳申伯格（Harold Rosenberg）将这种从以作品为导向的艺术转向一种更加观念性的过程艺术的趋势称为是“去审美化……是对艺术对象的彻底批判并用一种思想来替代它。”<sup>②</sup>

有两件作品具体表现了这种以观念艺术作为过程的哲学，那就是劳申伯格的“白色绘画”（White Paintings）和凯奇的“4' 33' ”。“白色绘画”由7张画布组成，上面都涂着刷房子用的白漆。开始时，这些画看起来是“空”的，但是它们渐渐反映出其所悬挂的屋子的特性、色彩以及阴影。同样，4' 33' ，是一篇含有三个乐章的乐曲，可以由任何一件乐器（或一组乐器）什么也不演，从而将听众的注意力集中到那些自然地发生在周遭环境中的声音。凯奇将隐藏在像“4' 33' ”这种语境式作品背后的哲学描述为：“哪里被觉察到有声音发出，无论是意的还是无意的，人们就会无意之中转向那个方向。这种转变是哲学的，而且似乎是第一次成为一种放弃，放弃所有属于人性的事物——对于音乐家来说，就是对音乐的放弃。这种哲学上的转变产生了自然的语言，或逐渐或突然地，一个人看到了人性和自然，不是分离的，而是在这世上

<sup>①</sup>Cope, David, 《音乐中的新方向》，2nd edn. 迪比克，爱荷华，1976，P.169.

<sup>②</sup>Rosenberg, Haroh, “去审美化”，Gregory Battcock（编），《新艺术》，rev. edn. 纽约，1973，P.180. 哈罗德·劳申伯格，抽象表现主义的艺术评论家。

并存；当我们放弃了一切的时候，其实我们什么都没有失去。事实上，我们得到了一切。”<sup>①</sup>劳申伯格的“白色绘画”和凯奇的“4' 33' ”都反映了其创作者的一种放弃，对他们作为艺术家或音乐家的传统角色的放弃，而代之以一种转变，朝向以一种更加被动的手法启动的过程，这种过程假设世上有一种统一性，这种统一性将会在每一个观众或听众每一次体验作品时得到新的创造。

劳申伯格和凯奇的作品率先使用了这种方法，给理解设计作为一个持续的过程提供了一个先例。正如作为音乐家的约翰·凯奇必须放弃音乐以实现其将作曲作为一种过程的实验那样，设计师要想分享这种更加概念化的、把设计当作一个持续的过程的理解，也必须放弃他们作为品位权威和物理形式的独裁者的传统角色。

在先锋派艺术中，许多艺术家在对过程或物质系统的设计中调整了他们的角色，他们通过让机遇去影响——在有些情况下是决定——结果。不确定性使得他们放弃了对他们艺术结果的完全控制；谈到凯奇的哲学时，大卫·考博说道：“不确定的哲学观必须基于一种概念，即：解除人类作为造物主的意义，强调人类作为一个富有创造性的演员/听众的可能性；领悟成了某种具有教育性的东西，而且是在语言而不是审美领域。”<sup>②</sup>

凯奇所提倡并在当今的软件制作中体现出来的这种被动的手法，被作曲家/摄像师布莱恩·埃诺（Brian Eno）在其作品

---

①Cage, John, op. cit., P. 8.

②Cope, David, op. cit., P. 169.



中以不同的方式模仿。埃诺将《Discreet Music》专辑背后的哲学描述为：“我总是喜欢进行计划而不是去加以实施，我被这样一种情况和系统所吸引，那就是，一旦开始运转，它就能够在我不加或少加干涉的情况下创造出音乐。这就是说，我倾向于当一名规划人或程序员，然后就变成了成果的听众。”<sup>①</sup>埃诺使用各种系统以避免直接影响他所制作的音乐。在谈及他制作作品所使用的程序时，他说道：“如果作品中有任何记号的话，它一定是我所使用的特定设备的操作图表……它是规则中的一点，就是去接受这种被动性角色，而且，只此一次，去漠视戏弄和干涉艺术家的倾向。”<sup>②</sup>通过在作品中采取一种被动的角色，埃诺就能够发展他的乐曲，它们基于能够产生声音的程序，而不是由他自己直接来构思他的系统所生成的声音。当他指定了产生声音的方式，并建立了一个由机遇来决定结果的框架时，他就圆满地完成了他的作曲任务。埃诺通过对结合了机遇的系统的运用，他就像凯奇一样，为他自己的工作 and 结果设定了一个被动性角色，并且和他的听众一起，变成了一个欣赏者，而不是一个创造者。

这种由埃诺和凯奇所设想的被动手法的必然结果就是，每一个人都可以参与到创造的过程中来。不再是由艺术家创造出一个艺术作品来让人们接受或是评判，而是，他们提供一个系统，一种刺激，每一个体验到它们的人可以对其进行各种各样的阐释，这其中也包括艺术家自己。观众对艺术的体验和阐释变成了真正的创造性活动，并成为艺术家作品中的焦点，而不

---

①Eno, Brian, 《Discreet Music》卷首评论, 伦敦, 1975

②Ibid.

是努力地去做一种理想化的物质表达。

我自己的“基于感觉的设计”工作就是努力通过各种各样的空间尺度和音乐节拍去对环境做出评估，并去观察这些机遇如何改变人们的心理/知觉感受。这种手法与目前环境设计中的自我参照的几何/建筑手法有着显著的不同。我希望这些成果最终能够被用于环境设计，它们特别能提高某种感觉品质。

设计师们已经在直觉地应用这种手法，这就是为什么迪斯科会与教堂不同，而银行会看上去与学校不同。这项工作将对某些知觉品性做出环境的呈现。

发展出一种对环境中感知效果的形式理解，对于新媒体和新环境观来说尤为重要，诸如环境的/氛围的音乐、视频、灯光强度、色彩以及图像合成——以及这些因素的结合，目前还没有关于它们的直观知识。我希望通过目前对空间尺度在时间感知上的效果的研究，去开发一种感知公式，或模式，以适合将来对这些媒介的研究。

通过建立一种关注人们对产品使用体验的系统，而不是关注产品本身的物质性，软件制作者已经为他们自己创造出了新的角色。就像先锋派艺术家一样，软件制作者为自己设定了一个被动性角色，他们提供了一个人人都能参与的系统。与旨在孤立地作为一种手段去生产物质对象的传统的产品设计不同，后工业设计，以软件制作为代表，是一种持续性的和非工具化的思想过程，软件制作者和使用者都平等地参与进来。

对于新的、后机械设计工作，比如说制作计算机软件，当前的设计方法就完全不适合了。“产品”作为一个独立的物质实体是机械化时代的幻觉，在一个已经被信息占领的时代，这种幻觉已经无法维持了。将设计作为一个生产物品的简单手段，这种观念已经被这样一种理解取代了，即：设计作为一个持续的和非工具化的思想过程，一种创造性活动，在这种活动中，每个人，设计师和非设计师都可以一样地、平等地参与进来。在后机械化时代，设计师的角色就是要让设计过程对每一个人来说都是一样地平易近人。为了认识到这一进程，设计师，就像先前的先锋派艺术家一样，必须抛弃美学并代之以一种以社会为导向的过程，在这种过程中，就像在新科学中一样，我们都既是观众，又是演员。

# 1990

## 设计的未来及其管理<sup>①</sup>

[英]彼特·戈伯

20世纪80年代，随着西方世界经济的复苏，设计管理对于企业发展的意义日益被企业界所认识。而这十年的发展也就成就了设计管理学科。在设计管理作为一个学科的发展过程中，英国伦敦商学院尤其起到了不可替代的作用。彼特·戈伯(Peter Gorb)教授曾任伦敦商学院的设计管理中心主任，是设计管理学会的重要成员，也是设计管理教育的先驱。目前，他任教于韦斯敏斯特大学，并且是设计管理方向MBA的导师。

对比所有的职业，对于企业的成功而言，设计师拥有可以创造最大贡献的潜能。但是，在他们能够担当此任之前，设计师必须学习管理语言并且理解对设计有争议的一些观点，例如，设计并非一种创造并且与设计师是连为一体的。最重要的是，设计师需要知道在他们的贡献中有一些独特的方面，这将会增加了企业总的收益。戈伯在《设计的未来及

---

<sup>①</sup>选自马克·奥可雷(Mark Oakley)编，《设计管理：问题与方法手册》(Design Management: A Handbook of Issues and Method)，(牛津：布莱克威尔出版社，1990)：15-25。

其管理》一文中对这些方面作了深刻而独到的分析。

(邹游)

## 设计十年

八十年代，对许多国家的大多数管理者来讲是设计成为当务之急的十年。

这一兴趣的转变相对缓慢，在一种特定的专业性统治长达二十年的情况下，并且最初的变化常常始自于美国。在四十年代及五十年代早期，随着世界大战的结束，发达国家和发展中国家重新被资本货物所充斥，生产和生产力又成了世界的焦点。六十年代早期，十多年来对行为科学的关注让位于对市场的强调，需求的增加刺激了世界范围内的消费者对货物和服务的需要，此前这些仅仅是富裕的发达国家才能达到的。

直到七十年代中期，美国才开始担心来自于正在侵入其本土市场的日本的竞争。焦点再次转变，这次转到了设计——并且领导者第一次来自于欧洲。

除了少数早期的先锋，有关设计对于管理的重要性对英国产生冲击的资料见于八十年代初。变革的重要代表得到由英国政府直接在资金和人力两方面所给予的支持，以促进设计事业（设计委员会 1984）。产业与教育推进了设计的融合，特别是媒体和电视在这个十年的中期加速了这一结合。类似的活动在其他国家包括法国、美国当然还有日本也是明显的。

今天，设计完全被看做是管理者需要掌握的一种强大的工具，它需要制造和销售产品或是发展一种有效的工作环境，或

是在消费者、股东和其他人之间的有效交流。现在许多高级行政人员期望在发展和传达商业策略时使用设计资源。越来越多的商学院在其课程中增加设计及设计管理。仅存的问题在于设计作为关键的管理事项是否会继续发挥作用。

当然，时尚将成为一个主要的决定因素。但所需的大多多于时尚，以求得在控制管理思维高度时保持一种观念和一种专门技术。毫无疑问，像市场和管理运作这样永久的、可靠的原则会保持它们的位置，因为它们拥有一定程度的维持其管理要务的能力；这同样适合于设计和设计管理，如果它们需要持续发展。

有许多长期持续的管理要务，但是公认的、持久的三项自1940年代就已经存在：

1. 创新以及创新在获取利益的过程中所处的位置。
2. 生产和服务机构两方面的质量及其控制和维护。
3. 有效的项目管理的发展明显涉及教育、训练和发展。

将来如果我们评估设计及其管理，这三项将会是一个有用的起始点。我们将注意在它们之间设计如何发生关系并发生作用。

然而，在我们开始这样做之前我们应当明确一定的范围。我们需要确定，通过设计及其涉及管理领域的范围和局限性说明什么。我们同样需要理清通过设计管理阐述什么。

## 定义

“设计”一词意味着给大众提供大量的物品。设计囊括了许多人的工作，他们属于范围广阔的各种学科：工业设计师和工程师、建筑师、图形设计师、插图师、景观设计师以及所有这些与工业和产品相关的学科，像纺织品设计、汽车设

计、家具设计等等。它还包括与这些学科系统相关的人。在尝试描述设计时，我们必须认可所有设计和设计师共有的特征，同时，对设计和设计师而言，这些特征也是其独有的。

然而，我们并不关注设计一词的有效延展，以便包括那些基于“观念”的学科。因此，在下文中，我们排除了经济模式、哲学系统等等的设计。这些观念学科分享所有设计师共有的并且对设计而言是独有的三个重要特征的其中之一——方法论（下文详述）。当这些抽象用法被排除，一个有效的、简洁的、覆盖上述所有的用法的关于设计的定义是：关于人造物或人工制品系统的计划。更多独特的有用的描述与管理范畴密切相关。

管理者被人工制品所包围。在制造业，人们称其为产品，设计仅仅是管理者制造其产品的计划。但设计所涉及的不仅仅是生产和销售产品的制造业，同时包括购买产品以销售的零售商和利用产品提供某种服务的服务业。例如，咨询顾问如果没有数据就没法开展工作；这些数据来源于硬件，其自身已经被设计了。设计优良的建筑，室内和物质的配给系统都将对商业运作的效度起到促进。最后，所有的商业都需要传达，利用人为事物——报告、推广和广告材料、录像、符号和许多其他产品，而这所有一切都须被设计。

设计的所有这些方面都可以被测量。例如，设计注入产品及他们的发展都可能在重大领域产生巨大的影响。因此设计遍及管理者的生活，并以一种可以测量的方式发生作用。因此，为获得设计的充分且潜在的效益，管理者需要知道如何有效使用设计以及如何充分理解其贡献。

问题在于，太少的管理者能接受人造物支配他们的世界，并且需要支配他们的思想。提问一名管理者最重要的问题是什

么，他们回答的范围从利益一直到人，而产品在此名单上不见踪迹。对人造物及为其作计划的需要的忽视在十九世纪西方文化中有其根源，而且教育系统仍然支持它（韦勒 1980）。我们被教导，价值观念高于行动，事物的精神高于事物的材料，概念高于实际以及逻辑高于知觉。

结果，管理者常常不能够欣赏“事物”的重要性，他们所持的设计观要么把它与上帝赋予的神秘联系在一起，要么把它看成一种针对文盲的补偿性的技巧。

### 设计管理

面对这些混乱，设计管理自身变成了某些混乱的牺牲品，很显然，一系列多重意义覆盖了不同层面新浮现的与设计相关的活动。致力于所有这些领域的工作是重要的，每一项都需要阐述。

#### 设计事务所管理

处理设计实践管理、咨询或是内部设计部门的问题。它会产生许多麻烦事，通常是那些被提拔为设计管理者的设计师去处理这些特殊工作。这很重要，因为适当的处理，需要一个人把握下述其他四项事务。与其他活动相比，这是一个相对简单的工作，并且在设计学院中容易教授。但事实上，这很少见！

让我们转而开始讨论两个与设计和管理有更深联系的更重要的必要条件。

#### 培养设计师了解管理

这意味着使设计师具备一种语言，对他们工作中的管理范畴，至少对标准和价值有初步的了解。这是一个非常重要的任



务，如果设计师能够在管理系统中处于一个恰当的位置。但是，很少有设计师具备这种才能；大多数人不能在管理界应付自如。例如，资产收益率的性能比是管理者需要了解的最重要的用途之一。设计工作能够深深地影响它，但是多数设计师并不知道这是如何发生的。事实上他们通常并不知道比率意味着什么。更要命的是，许多设计师并不想知道。然而培养设计师了解管理无异于欣赏一种文化就像学习一种语言，甚至有可能是接受一种价值系统。学会喜欢“毛利率”一词对许多人来讲可能是困难的，但是每个成功的设计师必须知道如何评价这些词汇。

#### 培养管理者了解设计

培养管理者是同一座桥的另一端，对于一种管理者和设计师之间的满意关系而言，这是同样重要的起点。从1970年代中期开始，这在伦敦商学院成了设计管理研究的核心。其任务是拆除掉上述教育的和文化的屏障——比起一些资深人士，这对于年轻的管理者而言更为容易。

描述完这些基本的和重要的任务，我们便开始面对一些关键问题。

#### 设计项目管理

这关乎设计在项目管理过程中的位置，而这个过程就是实际工作被安排在组织中的方式。这是一个至关重要的中心活动，在创造性、创新活动和对商业操作任务准备阶段的控制之间，设计居于一个关键角色。

项目管理是一个易于理解和发展良好的专门技术，而设计贡献通常被视为其非常重要的方面。然而设计并非一种通用技

术。并非所有组织都将使用项目管理作为一种方法以求达到他们的商业目标。如果在组织中利用设计进行大量的实践，我们需要一个更宽广的参考框架。这一参考框架的完美形式至今并不存在，但是我们可以对它的最初步骤加以描述。

### 设计管理的组织

这有关于设计在组织的管理结构中所处的位置，以及需要使这些关系产生效果的变化和调节（因为所有的组织在大小、形态、技术、市场、工业部分和任何你能设想到的变数都是不同的）。迄今为止，就以上所论述的存在于设计项目管理方法中最常见和最有价值的贡献来看，在这一领域的知识还是不规范的。

有一些关于最好的实践和灾难的奇闻轶事，我们从二者中可以学到很多。然而，除非有了标准，除非我们知道如何发展和配置资源以适应标准（及标准的变化），否则，设计的贡献永远都不会被有效地调整以适应管理者的要求。有关这些在下文中有阐述。然而，首先我们需要着眼于设计对于创新和质量贡献。

### 设计和创新

我们已经承认，创新是社会的活力源泉。是创新丰富了我们的想象，支撑着我们的生活品质，并且决定了孩子们的未来。创新为财富创造作出贡献；它为以科技为基础的商业提供了利润的底线。事实上，创新在今天是多数商业活动的主要原因，是关键投资和管理产生最大回报的基础。

在创新过程中，没有人能比设计师更快地辨识他们所特有的技巧。他们似乎就应该这样做。与之相关的：创新、创造

力、发明和解决问题是在设计文献中最常见的词汇。设计师和创新者可能是同路人，他们做着同样的事——特别是在制造业中。

它们或是别的什么？那些与创新相关的词与其他词相比是更容易识别吗？创新真的都是好消息吗？人们能够质询没有价值和事实上与设计没有绝对关系的创新吗？设计作为一种活动在某种程度上与创造力不同是吗？

我们已经将设计定义为创造人工制品的计划过程。依据该定义，设计成为在商业计划过程中的关键因素——企业制造、销售、使用和传达的事务计划。但如果与创新过程混淆，设计将不可能成为一个有效的管理工具。让我们回溯这些词汇——创新、发明、研究和发展、创造力、产品发展、问题解决——它们在商业中的使用都描述了一个变化的过程，导向新的方向。尝试在各个词汇之间赋予特殊的和相关的意义，对之加以重新书写（Storr 1972）。让我们用创新描述着整个过程，承认这是一个创造过程，讨论与设计的某些不同。因此，设计不是一个创造过程。这并非否定设计师是创造人群。稍后将讨论设计师何为。然而，当我们意识到它具备另外一种、独特的而且是至关重要的功能时，设计才能在商业中的成为关键角色。

商业企业的操作活动——生产、市场、提供服务——除非它们不断变化否则不能保持联系（和获利）。即使企业希望仍然维持不变，它也需要变化以维持其在变化环境中的平衡。许多企业持有一种文化或是一种怀旧的环境——时装、纺织品和家具是显而易见的类型——需要知道如何追溯过去就像展望未来一样。但它们必须变化。因此，很显然，创新过程是商业操作中常规的、必要的先决条件，但并非总是这样。然而，这些创造和创新活动作为操作过程从来没有处于相同的速率。历史

表明，创造的繁盛——找到的原则——很少作为历史事件平缓而有序进程中的一部分发生。事实上，这往往就是创造活动的本质，作为社会变革的催化剂，它超越了此时此地。它常常作为一种分裂性力量——有时作为一种破坏性力量存在。

例如，在十二世纪欧洲的技术进步，尤其是在利用水力驱动磨坊的技术，在将近二百年的时间里都没有得到充分的发展，直到黑死病和随后劳动力的短缺致使必要的经济变化。反过来，在工业革命时期，是棉纺织工业的市场机遇在向前拉动技术创新，因为它们太落后，所以它们得为早期工厂体制所带来的许多社会和经济上的不幸负责。

今天，在信息技术领域，像儿童的游戏这样的普通应用却常常最先运用创新技术，这使它们在市场上处于领先。而且，在生物技术领域，目前的创新速度远远超过了经济上的运用。

例如，在石油提炼中，毫无疑问，生物技术的产出比两口油井还多。但是，这一新效能的施行需要等到适当的石油价格。

在商界同样如此。创新并非总是完美地适应年终的效益评估。它可能会破坏关于构建商业稳定性的承诺——例如，精心计划的投资收益，或是对长期服务的雇员承诺的退休金。这些需要考虑的事项和其他事项是一种稳定甚至教化的力量。最近一些创新信息技术商业的崩溃就是有关的例证。

显然，必须有某种事物来调节、控制并促使创新和创造融入到商业中去——这种事物使创新具有意义。这一事物就是设计，对于创新它扮演了一种调节器，对消费者、员工和投资者声音、观点以及所有其他抑制、支撑和形成一个公司文化元素的反映，就像其操作一样。设计是一种驱动力，不仅仅是变化（不可避免的）而更重要的是变化的速度。设计将创新注入系

统中，以某种方式把计划保持在一个基本线上。在这样语境下，对产品的计划（我们对设计的定义）无疑是所有商业功能中最重要的。

关于这些有许多商业案例。在时装与纺织行业，原料控制结合每季的创新确保了生产商和销售商两者能够调节他们季末库存，以某种方式最小化总利润的损益。在音乐产业中数字音频录音的导入，紧随在压缩磁盘之后，已经产生了国际间的冲突，今天这只能在行业的共同繁荣中得以解决。塑料在汽车制造中使用比率的增加决定于资金的投入，同样也取决于创新技术的应用。所有能够决定这些问题的决议都是要用心的，都是设计结果。

在这一阶段，有必要重申，虽然设计并非经由其自身成为创造的过程，这并不是说设计师不是创造人群。前面谈论的方面使设计为其所是。像银器和陶艺这样基于手工艺的商业，其企业的创新、设计和运作活动通常由一个人完成。即便在大机构，行业并非总能描绘清楚。在这一讨论中它们已经被分离开，以便突出超越创造性活动的设计的重要性。

一旦设计师很容易地理解了这些问题，那么，更重要的就是对生产线管理人员的设计培训，使之能够处理关于创新、奖励和监控的关键问题。

## 设计和品质

第二个我们需要把握的与设计相关的重要的管理要务是品质及其监控。在阐述这些关系之前我们需要再一次明确一些定义。

品质，就像创新，包含了许多意思。意味着一种独特的气氛。在十七世纪，人们谈论“品质”意味着上层阶级；直到

1977年，弗雷德·赫尔施（Fred Hirsh）提出了“定位的商品”（positional goods），它与同类人群对于某些商品和服务所具有的独一无二的所有权性质相关。品质也意味着制作和完成的高标准。对于金钱而言，它具有一种可靠的、有价值的味道，并加上一种旧式时尚和闲散。有品质的产品在外表上可能有些令人生厌，但是在使用时是可以信赖的。我们谈到品质就会联系到Heals和 Harrods，也包括Marks和 Spencer。品质就是今天的劳斯莱斯Rolls-Royce和四十年前的漫游者 Rover（可能今天又恢复了）。我们将其与个性化的手工制品，同时也和大批量生产联系在一起。

这些价值判断，许多显然是对立的。Marks和Spencer及Harrods通常并没有包括在一本宣传册中；它们在感觉上也并非可以信赖的工艺精良的产品，它们中没有两个有可能是完全一样的。因此，克服所有这些个人考虑并且与管理、特别是产业管理相关的定义，大致可归结如下：

品质是一个范围，在其中提高生产使其产品符合规范；当产品大批量生产时，要继续符合那种规范。

这样一种定义不仅仅是为主观考虑创造空间，也是一种测量的能力。品质（以这种方式定义）到底通常是如何测量的，如何给予了必要的反馈程序并被监控的？在制造业中通常使用三种方法：

1. 通过对过程结尾的检查（经由每个产品或通过打样程序），把产品和规范加以比较。
2. 依据与生产相关的人的态度，通过训练和告诫，在生产过程期间将品质放置于他们思考最中心并且不断参考规范。品质循环和相关的组织系统形成这一范畴。
3. 让规范变得很难达到，通过这种方式确保规范自身不断

发展。

所有这些处理品质控制的方式都有其自身的位置，它们之间并非相互排斥。然而，第三种方式是最有效的通道。之所以有效，是因为它变换了一下，把控制品质的问题挪到了生产过程之前——挪到了对于规范的确定上。

当今，设计活动的最近的发展阶段就是规范，这也是例证（Gorb 1986）；规范的决定构成了所有设计活动的中心。要知道起因于所有管理学科中冲突的决定是一个困难和复杂的任务。市场可能需要产品的特征，而这很难做到，而资金可能会限制产品的选择，或是要求截断生产的垄断。

理想的解决方案从没有被达到过。然而，普遍认为在产品的设计时注入品质比没有更好。一个适当的规范比花时间的训诫或是巡视小组有价值。因此设计在决定品质时占据了一个关键角色，并且在控制创新时起到作用。

### 设计和生产线管理人员

生产线管理执行可能是我们联系到设计之三项要务中最重要和持久的。我们最终的任务是探究设计致力于有效的生产线管理执行的范围。事实上管理者使用设计技巧所做的已经成为近期伦敦商学院的一些引起注意的研究结果，这些结果理清了一个复杂的和普遍的，我们在《无声设计》中谈及的现象（Gorb 和Dumas 1987）。

这意味着，在组织研究中，许多在从事设计的人（其中许多是管理者）并不是设计师；通常他们并不知道他们是在设计；一旦知道也没必要承认他们所做的是设计。而且，这一过程似乎起作用了——虽然在一些案例中比另一些更好。

如果这一有趣的观察被进一步的研究所证实，对于设计在管理结构中的位置将传递出一些深远的暗示。多数人所做的是对有关设计专业的一些口令的分解。这种分解方式很早就许多其他涉及商业的专业中产生。会计技巧不再是会计唯一需要掌握的。生产线管理需要具备这些技巧，同样许多人现在自己使用电脑，这在十年前是相当少见的。即便是像医疗和法律这样最具防护性的专业，也已经通过先进的信息技术开始转交一些他们的工作给更多的普通雇员。

### 设计贡献

如果设计师的技巧对于生产线管理者是有效的，我们需要问的是它们到底是什么。有三项重要的设计贡献管理者可以很好地使用。它们是：对事物的注意和关心，一系列专门的技巧，和专门的方法论。每一项都应加以评述。

我们已经触及到了第一点。在我们的社会，对事物的注意和关心对于管理者来讲并非易事。他们的关注是基于一种组织理论，其中，管理者的任务是实现企业的目标，通过利润来表现和评估。这样做，管理者也需要对于企业相关事宜诸如雇员、股东和消费者提供最大的满意度。

这值得关注，但是如果管理者对制造和销售有更多的兴趣，那他们面前的目标会更容易达到。设计训练使我们能修正这些不平衡——通过学习，就像许多年前日本的学习那样，产品不领先的多数企业会丧失掉他们的竞争优势。

设计师的第二个特征是视觉文化，观看和再现其所见的的能力——换句话说，描绘、模仿、创造视觉物像。与民间传说相反，这些不是上帝赋予的技巧。任何人都可以习得，和读与写一样的方法。多数设计师早已发展了这些技巧并且通过不断地



巩固已经使其成为专家。对一些不断要面对大量的工程图、建筑方案、工厂平面图、工作流程图和类似的视觉表达文件的管理者而言，必然的情形是缺乏这些技巧可能会产生巨大的困难。

最终，设计师的方法是以行动为基础的。在处理问题时，设计师关注的是在发现原因前找出如何做的方法。因此在解决问题时倾向于增加实践性措施。这种工作方式对于在管理者教育中占主导地位的方法是一种矫正。这种训练激发他们更接近分析而不是综合，并且在行动前寻求假设基础上的一般原则（Kohn 1976）。换句话说，管理者在找到方法前试图发现为什么。设计方法对于思先于行的观察世界的方式是一种有益的平衡。

因而，对于管理界而言，从设计的这三项贡献中显现出的是，设计训练能够帮助生产线管理者使其产品有更好的设计，这也能帮助他们更好地管理！

## 结论

这些贡献的最后一项是最重要的。设计是一个被降得相当低的词汇，对于一个国家的哲学和经济生活通常意味着一种基础，就像牛仔裤的商标。设计师就像黑屋里穿白袍的研究员，或是留了两天胡须的穿飞行员夹克的艺术总监那般老套。设计能够对琐碎的和短暂的消费品夸夸其谈，而对核反应堆或是飞机引擎却说不出什么来，其中涉及到对于资金和文化所承担的义务。设计师很少尝试量化他们的劳动，更喜欢通过创造力和主观的美学考量加以判断。

如果我们确定设计在管理层次中的位置对下一个十年仍是可靠的，那么我们必须扫除周围的碎石和曲解。在本文中我们

试图通过探索管理世界中设计恰当的位置来这样做。我们已经定义设计为人工制品的计划，这一人造物是否是一件生产和销售（买或是卖）的产品、商业环境的一部分或是用于商业的信息系统。我们已经寻求在三个重要的管理领域为设计定义一个关键角色：创新、品质及其控制、以及生产线管理者的发展。

然而，较之本文中我们谈及的三项还有大量的工作需要做，以识别和量化设计如何能对更多的管理领域有所贡献。如果要证明我们的陈述是最重要的，那么这些工作是需要：设计对管理者的贡献是为使管理者管理得更好。

# 1991

## 宜人的环境——走向通用设计<sup>①</sup>

[美]R. L. 麦斯

R. L. 麦斯(Ronald L. Mace, 1941-1998)是具有国际影响力的美国著名的建筑师、产品设计师和设计教育家,他的设计哲学挑战了惯例,并为更广的可使用空间提供了一个设计基础。1966年,麦斯毕业于北卡罗莱纳州大学建筑专业。在经历四年建筑设计之后,他开始致力于建造一种宜人的建筑模式,这种模式于1973年在北卡罗莱纳州成为一种通行的模式,并为其他州所推行。他一直不停地为残障人士争取权利,在反对歧视残障人士的活动中,R. L. 麦斯的宜人设计起了很大的作用,在许多法案中都提出植入宜人性设计的必要。

他于20世纪80年代初期提出“通用设计”的概念,不管这些人的年龄、身份和能力,他提倡应当为尽可能多的人提供美的产品和环境,1989年他建立了通用设计中心,并创办了以宜人性设计为方向的美国无障碍公司(BFE),他是一位真正具有人道精神的设计师。本文正是他

---

<sup>①</sup>选自W.E.Preiser, J.C. Vischer, E.T. White合编,《设计干预:走向一种更人性化的建筑》(Design Intervention: Toward a More Humane Architecture),纽约:V.N.雷因霍尔德,1991。

针对通用设计所写的文章（原文作者还包括Graeme J. Hardie和Jaine P.Place），在文中，他认为面对不断增加的老龄化和残障人士，提出通用设计的必要性，而设计师更是肩负重任。他指出建筑设计的宜人特征，同时考虑到成本与利润，阐释了残障人士的权利要求，以及建筑设计中宜人性的未来发展。

（叶芳）

### 提纲

面对残疾人和老年人口的不断增加，设计师们发现了与日俱增的市场，同时他们也发现了那些每个人都能接触到的产品、建筑 and 外部空间所面对的合法性压力。

残疾人权利运动一直在为那些因身体残疾或畸形而备受排斥的美国人争取平等的公民权和环境权，他们的努力已经获得了相当的成功。《残疾人法案》要求，包括教育、政府项目和住宅在内，在公共场所，公共交通和电信方面，其设计和运作也应该使身体有缺陷的人能够像其他人一样拥有同样的机会。

有人认为专门化的、进行宜人设计的服务缺乏市场，这种认识是一个神话。至少有3600万美国人患有永久性残疾，从1966年以来，重度残疾的比率增加了70%。在不断增加的年龄在65岁以上人口中，有46%人口不是有缺陷就是重度残疾。而且这个数字还可能更多。根据关节炎基金会的数字，仅因关节炎而致残的人数就达3700万。这些庞大的数字促使设计师有责任考虑生命的整个过程，包括暂时性的残疾以及空间设计或者产品设计未来的使用者。

通用设计是指简洁地设计所有的产品、建筑和内部空间，

以便在最大程度上便于所有人使用。作为一种用人类对环境的需求来协调设计在艺术上的完整性的经济而又明智的方式，它是先进的。这种既不增加额外费用，又不明显改变产品外观的解决方案可以来自于对人的认知，以及对常规产品的简单计划和谨慎选择。

除了固定、通用的设计特征，设计师还可以考虑可修改的元素。当被特殊的使用者所需要时，这些元素都能既方便又经济地增加或者移动。这种灵活性和产品几乎能被所有的人使用，因此，更具有市场前景。

如果设计师在概念和项目阶段对它们加以一体设计的话，通用和可修改产品通常来说并不会比传统产品更为昂贵。具有成本意识的设计师必须考虑并建议客户关注的不仅仅是涉及宜人效果的结构成本，还有从长远来看忽视大量潜在人群市场的代价。设计师还应当提醒客户意识到一种趋势，那就是，在工作、房子、教育和公共服务方面日趋严谨的适用性标准。

近来许多技术上的创新让设计师更容易细分通用的和特殊用途的组件。由于结构和制造业对老龄人口的响应以及新的法律约束，“每个人都更好”和“提前考虑你的家庭需求”将会作为一种营销途径开始替代“残疾的”和“老年的”策略。

当舒适、安全和适应性成为广告中更重要的关键词时，新兴的技术将继续回应各个年龄、能力和体型的人群的需求。设计师将面临一个选择：勉强服从于最精细的宜人标准，或者是提供积极、明智的通用型设计服务。

### 宜人的环境：走向通用设计

设计需求的重大改变，包括市场的驱动和法律授权，都给设计师带来了一种新的窘境。不断改变的人口学、法令和

看法促进了一种需求，那就是对更为成熟的产品、住宅以及商务环境的需求，它能够方便所有年龄、体型和（行动）能力的人们。这些改变对设计师来说标志着一系列的机会，就是设计师将他们的创造性能量应用于解决实践的、社会的和心理的问题。如果没有适当的训练和技术协助，它们可能会将设计厂商推入一个未知的深渊。

就像钢铁结构和巨型玻璃的出现迅速影响和强烈改变了建筑技术一样，为了给残疾人提供一个实用、宽敞而又舒适环境而建造的宏伟殿堂也在影响着今天的设计技术，它们在很大程度上颇为类似。当新的法律和不断改变的社会价值迫使开发商和经营者去质疑他们对残疾人群那老一套的设想，有关“无营销”的误解必须开始让位于一种对于“生理残障”和“环境障碍”间差异的更为人性化的认知。由设计师驱动下的消除环境所带来的不便的行动，能够帮助各种有生理或认知残疾的人尽可能完全地融入主流人群的日常生活，从而使他们成为有行动力的人。

### “无市场”的误解

建筑师经常观察到他们的客户并没有把残疾人作为家庭一分子、职员、消费者、客户、或者房客，因此也就没有兴趣在他们的设计中费事去提供那些特别的、不具吸引力的特征。这种对市场认知的缺乏不过是出于对不断成长着的残疾人社会的误解，而这个团体能够从更为体贴的设计方法中获益颇多。

很多为残疾人设计的拙劣产品都是出于普遍的误解。比如：

残疾人不会经常出门；

残疾人群不想或者不需要工作；

残疾人群没有家庭，没有婚姻，或者拥有孩子，所以单间公寓应当就足够；

残疾人群仅仅需要通往诊疗室和其他医疗设备的通道；

残疾人群想要和残疾人一起生活；

残疾人群既不充裕也不自足，因此也不是消费市场的重要部分。

很容易看出这些错误的认识会在设计、策划和那些禁止残疾人参与的项目决策中导致什么样的结果。

残疾人群体很庞大——比大多数人们想象的要庞大得多。对残疾人的定义是任何生理和精神的缺陷，或被认为是有这么一种缺陷，这些缺陷很大程度地限制了一个人的一项或多项主要活动能力。它不仅包括坐在轮椅上的人，也包括其他因疾病而行动不自如的人，比如小儿麻痹症或者风湿病患者、弱视、听说障碍，还有像阿尔茨海默氏病和唐氏综合症等认知障碍的人们，以及卧床不起的重症患者。它还包括因患关节炎而抓不住门把手的人、由于心脏病而下不了楼梯的人、那些身材超常而不能享受电影院和飞机旅行的人们，以及那些暂时性失去行动能力的人，比如扭伤踝关节的人、交通事故受害者、或是大腹便便的孕妇。更广范的残疾人群团体不仅包括残疾人自己，也包括必须要为残疾人提供生活、交通、洗澡、吃饭或提供治疗的护理者。更深一层来说，残疾人群团体还包括希望陪伴残疾人去他们想去的地方的家人和朋友们。

残疾不受社会经济界限。它等量地困扰着各个收入阶层。按照常规来定义的残疾人的数量产生了戏剧性的变化。我们常常引用的约计3600万这一数字是基于人口普查和政府福利调查中的数字。若使用其他定义，则这一估算就显得相当不足。比如，世界知名的耐用医药产品制造商的营销部门估计在95年的

运营后，他们的产品将预计卖给8000万具有各种类型的残疾情况的人。仅仅是关节炎基金会的统计就将能够使有残疾情况的关节炎病人人数达到3700万。一些营销专家将那些并未残疾的朋友和家人也计算在残疾人社会之内，是基于这种理论：如果在特定的环境内没有合适的设备和设施，他或她的伙伴也往往不能参与到那个环境中。

无论采用哪个定义，相比较二、三十年前，残疾人群的数目看起来都在快速地增长。相当少的人出生就患有残疾；更多的是在以后生命过程中成为残疾。哥本·戴龙（Gerben DeJong）和雷蒙德·里夫切兹（Raymond Lifchez）的报告（1983）显示，从1966年到1979年，严重残疾的比率上升了70%，而在同样的时间段内，辅助性移动工具的使用比例却只增加了40%。由于不断进步的突发性急救措施和医疗过程挽救了那些一度即将失去的生命，这一趋势还会继续发展。科技社会中暴露出的新风险也在不断增加。但是，最重要的是，人们的生命更加长久，这大大地延缓了人们老去的过程，这才是导致残障情况的主要原因。

关于老龄人口信息的论述比较活跃。戴龙和里夫切兹报道，46%的65岁及其以上年龄人口或行动受限，或严重残疾。在65岁以上人口不断增加的同时，能够诱发残疾的疾病也在大行其道。失聪，无论这是否是由于年龄、遗传或交通事故所至，它都是一种残疾。无法爬上楼梯，无论这是否由于中风、摔了髌骨或小儿麻痹症所至，也都是残疾。如果按这种标准来说，只要他们的生命足够长久，诸多人士看起来都会面临某种情形的残疾。

那么，设计师就有责任去考虑一个人的整个生命周期。残疾是生活中的普遍情况，它应当被全面地考虑进设计、生产，



包括建筑当中。基于“无市场”构想的设计经常会成为残疾人无法享用那些整脚建筑和商业的一种自欺欺人的预言。设计不适当的停车场、人行道、入口、电梯、电话、饮料机、门、厕所和厨房，将阻碍残疾人的使用甚至是给他们带来危险。相反，宜人的设计能够抑止否定需要和缺乏功能间的恶性循环，为使用者提供方便，因而增加或巩固市场，这大有希望改善客户的利润空白。

### 什么是无障碍环境？

当一个人想要用一个既定的设计去满足所有范围内的能力和年龄群体时，“无障碍”和“宜人性”作为一个现实的定义似乎就受到了限制。由于 these 问题是如此之复杂，即便是一个专家，许多设计专业人士也会受到知识和对这一问题的认识程度的限制。因此他们觉得宜人模式是难以企及和毫无道理的。对于一个坐轮椅的人来说是无障碍的设计可能对于盲人或聋哑人来说就全非如此。比如，悬挂的饮水喷管对于座椅上的人来说很容易使用，但对于弱视的人来说，就常常成了伸到道路中的障碍，他（她）的拐杖无法察觉出。当然，听觉信号对于视力有缺陷的人来说是如此有益，但听力有问题的人又听不到，在某些情况下，图解对额外需求的提示能提高安全性。单单是帮助听力问题人群的印刷提示对于智障或有认识障碍的人来说往往是不够的。

简单地“移除障碍”很显然并不能完成设计师的责任，那就是提供一个能被人完全明白并给人带来高质量体验的环境。建筑师I.M.PEI提出了一种需求，它超越了仅仅是入门的需要：“人们需要体验空间关系。残障人士应当享受建筑的心理

层面，而不仅仅是它里面的个人观点或计划。”（Goldman，1983）。而当以能源使用率和用火安全为设计目标时，就再没有什么宜人的解决方案能适应每一个设计挑战。不过，如果设计师对各个层面的使用者的产品和建筑都足够敏感的话，在设计概念阶段就可做出不计其数的选择，这些决策将为残疾和健全人士提高设计的功能性。

### 走向通用设计

设计师在面对残障人士需求的尴尬局面时，采用通用设计方法是能解决这个局面的一个巨大跳跃——尽可能设计可供所有人使用的产品、建筑和室内空间。正如卢舍尔（Lusher）和麦斯（Mace）所说的（1989）：

我们可以把大多数制造产品和建筑元素设计得能被很大范围的人群使用，包括小孩、年长的人、残疾人，以及各种体型的人，而不是仅仅响应法律规定的最小需求，它只需要为残疾人增加几个特定的特性。这……是一个现在完全可能实现的概念，是一个能够带来经济效益和社会影响的概念。

不增加额外的成本也不对外貌进行明显改变解决方案可能来自于简单的计划过程和对常规产品的选择。宽阔的门取代狭窄的，平坦的门槛很容易取代上升的门槛，这不仅帮助了行动有障碍的人，同时也方便了每年挣扎着搬运他们庞大的家具入住新居或办公室的千千万万的人。那些使用助步车和轮椅的人们需要浴室里的机动空间，这些需求在需要的时候会被提供——没有增加房间的尺寸——通过安装可移动的橱柜或隐藏的壁架、柜顶洗脸盆。控制和开关可装在墙上较低的地方，而电插座装得更高些。只需在水管位置安装一个开关，就可以把水暖开关朝向浴缸的外边缘位移，这样就能让每个人都能轻易

触到。温度调节器可以用大字或加亮显示，这样更加醒目。家用设备的开关控制可以选择图声对照，这让任何人都可以方便地看见或使用它们。

10%的成年人上楼有困难，因而需要方便的建筑入口，但是他们实际上有利于所有人。坡道倒是普遍使用，但是对一些残障人士来说，却是并不理想，电梯会出故障，使得人们无法进出大楼。

通过精密的设计和对位置的放置，在门口入口处，住宅以及商业建筑的出入口可以没有台阶，这至少改善了通向地面的通道。许多聪明的设计师将车库和外墙提高到建筑所在平面，让交通工具而不是人爬上那个高度，不仅仅是坐轮椅的人，搬运重物的人们、手推车或散步的人都能得到益处。当场所和设计发生冲突，通过创造性地使用通向地面上的桥、高处的行道或外部电梯塔，就可以提供水平出入口，它们能被一幢以上的房子共享（Lusher和Mace，1989）。

通用设计方法考虑在每个人生命将发生的变化，当不可预料的残疾发生时，尽可能减少安装“临床照料”或昂贵的功能部件的可能性。今天的建筑师们将会发现，他们可以指定建筑中的审美与通用组件。制造商已经在响应不断增加的产品需求，比如把手、手提淋浴喷头、可调节壁橱组织、简易使用的设备和门的杠杆把手，通过生产多种风格和颜色，它们甚至能够吸引那些对通用设计不在意的人。

### 适应性设计

适应性设计提供基本的通用设计特征，当特殊用户需要时，它可以很容易地被改装。许多“为残障人士”建造的房子是为那些坐在轮椅上的人们（在所有残障人口中占很小的百分

比)设计的,因此它们具有既不被其他人需要也不被其他人首选的特性。适应性设计概念对租赁的房子更有适用性,这些房子经常更换住户,当然,其他的建筑也能从这个方法中得到好处,至少在是售房时。事实上,适应性概念来自于一个问题,那就是将房屋租给健全的房客时,那些由住宅法所规定的有固定残疾人设施的房间。房主发现,在达到了法律所规定的残疾人房间数以后,他们并非总是能找到那些需要或想要特殊设施的人入住,而其他人又会因为那些特殊的设施而不想住在这些特定房间里。

适应性设计包括所有的部件,这些部件通常是轮椅使用者能完全使用的,但是通过可移动性部件的使用,它又能够部分地隐藏起来,而其他部分则可以在需要时候再加上。当被所有身高和各种能力的人使用的时候,一些关键的部件在高度上需要做调节。这种对固定的易用部件、可调部件以及可选择性移动或增加部件的结合,创造了一种灵活的环境,能满足使用者的特定功能限制需求。(Lusher和Mace,1989)这种灵活性的设备几乎每个人都能使用,因此特别有市场价值。

美国国家建筑和设备标准(ANSI A117.1-1986)以及联邦统一宜人标准(UFAS),(后面将对他们加以讨论),包括一个适应性住宅所需要的常规、可调及可选择设备的技术规范。这些特征包括,但又不仅仅局限于本章第22和23页中所列出的条目。

**不变的宜人特征:**(摘录自Lusher & Mace,1989)

有宽度、可通过的门:至少32英寸,入口清晰。

宜人的通道:清晰的通道(通常至少36英寸宽)连接所有可用设备和空间。这一需求意味着在建筑或者单元的入口处

可以不设台阶或楼梯，在同一层上应当摆放一套完整的起居设备，除非所有的楼层均被斜坡、电梯或升降机连接。

**合适的楼层空间：**固定装置周围的特定楼层区域，比如厕所、浴缸和水池应当足够清晰，以便于轮椅使用者进行操作。特定楼层区域的部分可以由如橱柜等可移动组件遮盖。精心的设计能够避免对房间尺寸进行大量增加。

**易触和易操作控制器：**电灯开关、调温计、电插座、龙头和其他控制开关应当安装在地面以上9英寸以及48到54英寸（根据设备的方向确定）之间，可单手操作。无需要大力或抓起即可运转。

**可操作的窗户：**如果提供可操作的窗户，应与控制开关具有相同的要求。

**可视的报警信号：**如果有报警信号，如烟感或火灾报警，它们应当可视并可听，或提供一个插头将便捷式视觉信号设备与报警系统相联。

**膝盖空间：**在厨房灶台及工作间下、在厨房的壁炉边、在浴室的洗脸盆下，应当提供特殊尺寸的膝盖空间。这些膝盖空间可以暂时地隐蔽。

**浴缸座：**浴缸应当有一个在一边的内置座，不然就要有一个可安全附着的轻便座，以便需要时使用。这个座是为那些不能踏入浴缸和坐到浴缸里的人所使用。

**淋浴喷头：**如果有淋浴喷头的话，每个至少能让3\*3尺寸的座可移动，不然就是提供给轮椅中的人一个拉杆的淋浴喷头。如果选择了拉杆淋浴喷头，本标准并不要求它比整个浴缸更大；不过，对某些用户来说，尺寸越大冲淋功能也越好。

**偏移控制：**浴缸和淋浴喷头的控制阀应该朝外偏移以便从设施的一边更容易接触。还应该在软管上安装手提式淋浴

喷头。

加固抓杠：在淋浴喷头、浴缸、厕所旁的特定位置上，应放置木栏或其他加固措施，以在此之后方便地附加把手。

工作台面和水槽的膝盖空间以上的工作台面分割应该可进行高度调节，标准是高至36英寸到低至28英寸之间，能允许只能坐着准备食物的人能使用。厨房的水槽应当包括在可调节的台面中，它的水阀连接着供水软管，可移动台面或滑片连接着排水管。灶台和其他的设备也应当包括可调整特性，可由房主、建造者或设计师进行选择调节。

可调整高度的壁橱架和橱柜架在ANSI或UFAS中并未特别指明，但是为增进通用性，却应大大提倡。

厨房灶台以及浴室洗脸盆下所需的膝盖空间可以由可移动基座的橱柜在视觉进行临时性隐藏。

如果对墙面已进行增强，以便在需要时能简单地安装把手和通常的硬件设备，而无需进行结构性的改造，则浴室里的浴盆、淋浴喷头和厕所上的把手均可以省略不要。如一个标准浴缸没有提供内置座椅，可以在需要的时提供一个便捷但安全的附着式座位。

宜人性建筑中可调节的改装组件不应陷人对不便捷部分的革新或改造。为宜人性而进行的改造可能是一个昂贵得不合理的过程，这需要几星期或者几个月的时间去完成，而结果也未必成功。真正可调节的住宅无需改造即可进行调整或适应，因为如门宽、地面入口、触摸开关和控制器等基本已经是房屋的一部分了。对于任何居住者来说，必要的调整可能包括重新移动或重新放置底座的壁橱，以此来展现或隐藏厨房水槽、工作台面和浴室洗脸盆下的膝盖空间；改变柜台和水槽高度；根据需要安装或移除把手。这些简单的调整仅需几个小时就能完工，

而不会让新房客耽搁入住。

只要进行合适的设计、适宜性建筑的特性不会导致正常人的不便。事实上，情况恰恰相反。许多人喜欢非常宽畅而又灵活的宜人住宅或工作空间。可适应的特征实际上能创造卖点，它能增进一个房子、租用单元或出租办公室的市场销售力。

### 平衡成本和利润

合理平衡宜人性所带来的成本和利润，就要考虑一切费用：经济的、审美的、功能性、社会的，以及因失去机会而造成的损失。消费者或使用者分析中的实际成本折衷方案可能包括：依赖辅助人员、将一名家庭成员放到或护理机构或看护院中、搬新家或是找新的工作等一系列需求的降低。对于残疾人来说，生活质量问题可能包括旅行或拜访朋友的能力，在一个“正常”的环境中抚养他们的孩子，在教育、娱乐或运动等活动中加入家庭和朋友中去，或是去完全地体验艺术、建筑、自然及一切之美，而不会给家人或朋友带来不必要的麻烦。

### 建筑/产品考虑事项

就像一个从业者在生产一个新设计时都要面对的任何其他决定一样，附加的建筑或产品不可避免地会增加成本。如果没有合理的计划和执行，宜人的设计会导致更多的建筑成本或产品成本；然而，如果在规划和概念设计阶段能整体考虑的话，通用和适应的产品通常来说不会比传统产品更加昂贵。整体考虑通用设计概念的重要性在这些早期阶段不能被夸大其辞。召集顾问来评审整个的计划和宜人性的说明设计书，几乎总是导致“太多，太迟”——充分地进行再设计或做些经济性的附加这一需求可能会有碍于建筑设计整体性。大体上，再设计和

重造决不会比单单是“开始时候就做好”花费更少。

设计师应当遵循的基本过程就是去设计一条可适当出空的贯穿建筑的宜人通道。然后，就是些能被指定并加以细化的宜人组件和固定设备，以确保一种实在的可用性，它将满足建筑使用者们那变换的能力（Hall-Phillips, 1983）。当今社会，批量生产是减少成本的方法，去生产少数几个个别和不同的产品所花费的成本总是高于大量生产每个人都能使用的产品。

国际城市联盟（National League of Cities）和美国通用会计学办公室（The United States General Accounting Office）的研究接受了这样一个建议：宜人性特性的花费少于新建筑成本的1%，经常是少于0.5%（GAO1983）。与考虑到火灾、能量效率、噪音减少或也许是最为显著的——审美等其他因素所作的选择比起来，这些成本因素看起来微不足道。（比如，比起希腊风格入口中的实心大理石成本）

一些设计师甚至在上面引用到的低成本数字上再打折扣。他们主张，宜人性不是在建筑中添加任何原来没有的东西（除非是，可能，把手）。相反，宜人有时是提倡一种不同种类的元素。门上的杠杆把手替代球形门把手，加上标志上的颜色对比，电灯开关和控制器安装得低点，这些就是无成本但具有宜人特性的例子。这些专家们还指出许多东西是彼此平衡的，并不会增加成本。比如，一扇宽敞的门的成本少于它所取代的墙面的成本。因此，他们主张大多数宜人性成本都是花费甚少，如果建筑的概念性设计是合适的，就不会因宜人性特征而带来成本的增加。

然而，上文中说到的关于通过重新改良或更新新建筑来增加现有建筑的宜人性，成本倒是个大问题。这里，这不仅仅是为达成目标所需的最少成本方案去做一正确的设计决定和计划



的问题，而常常是权衡直接成本和直接利润的问题。业主对于与任何改造项目相关的破坏或重建成本通常只是有个大概的意识。比如，在许多案例中，增加一个主层卧室和浴室，或是安装一台升降机以便能让一个人在出现残障阻碍后，还能在相同的建筑里能继续生活或工作会贵得令人望而却步。

### 节约人力

在为一定类型的设施作预算时，一部分重要的开支来自于当建筑不适合时，为残疾人添置辅助人员的费用。密歇根州大学建筑和策划研究实验室显示，在一个医院病房的全规模调研中，“病人不需要呼叫护士就能自己活动，这让医院节省了开支。”（Progress Architecture, 1985）

### 税利

设计师应当认识到1986年税率改革法案中的条款：对于为其商业、办公室或交通工具做出与宜人性有关改造的纳税人，可以减免35,000美元的纳税。目前，限定纳税人免税率的设计方针是基于1961年的ANSI标准，而对运输工具进行了修改并追加了需求（Hall-Phillip 1987）。一些地区也在试图通过包括州税机制在内的激励行动来减少为现有设备增加宜人性而产生的成本（美国酒吧协会，1979）。

### 丧失机会导致的经济成本

从一个不同的视角来看，设计师、开发者、制造商和企业拥有者应当考虑的不仅仅是建筑或者制造经济，也要认识到他们忽视了一个潜在的巨大层面，这就是消费者和就业市场。我们要计算的不仅是因视障、轮椅、徒步者和流浪者无法或可能

无法进入我们的场所而丧失的机会，而且还要考虑到病假工资的成本，以及为那些因为建筑的不合理性而不能回到工作岗位的他（她）而丧失的生产力，或由于与宜人性相关因素而过早退休的重要管理人员。

肩负巨大责任的设计师有责任保护客户避免不必要的花费，因此，他必须告知客户与宜人性有关的短期和长期成本的方方面面，包括建筑法规更为精细化的趋势，以及为满足法规需求而可能必需进行的未来的革新。正如建筑师及老年医学研究专家爱德华·斯汀费尔德（Edward Steinfeld, 1988）所说：为不同的人群细分不同的特性总是花费更多的成本，并且需要大量的协调和选择性判断来决定应当为谁以及在哪里提供。所有这些不会发生的问题在通用设计概念中都会被消除。

### 社会成本

戴龙和利夫切兹（1983）反对仅仅孤立地根据成本-利润原则而做出的决定：

我们相信在诸多案例中，更为适当的决策原则就是成本-效率标准：如何面对有限的资源、可能以一种成本最低或最有成本效率的方法去兑现特殊的权利满足或社会责任吗？在这里谈到这些问题并非挑战残障人士的权利，或宣布免除社会对他们的责任，而是去勇敢地面对无法逃避的经济结果。

从一个国家成本的角度来看，不断增加的残障人口所产生的大量人口的被动性依赖给政府、经济、家庭和纳税人带来沉重并迅速扩大的经济负担。根据美国联邦机构提供的数据，正义特别工作队和美国残疾人权益组织（Dart, 1989）估计，800万以上正值工龄但遭受非必要性失业的残障市民让我们的社会每年支出246, 000, 000, 000美元以上。根据Task Force提

供的数据，为残疾人保护权利和独立生产能力所做的启动投资将只是让这一情况继续下去的成本中的一小部分。

以世界性的眼光看来，经济、政府、科学、教育和艺术所花费的不可估量的成本也是整个社会中同样重要的部分。一个年轻人成为残疾人将牺牲什么？同样地，一种科学的、文学的、艺术的或者音乐的头脑才干由于无法进入学校、参观博物馆、或参加音乐会而受到限制无法发挥他或他的全部潜能时，又会牺牲些什么？如果我们不让将残疾人群体完全融入社会的话，又有多少个弗兰克林·德兰诺·罗斯福、斯蒂分·霍金、史蒂夫·汪德（Stevie Wonders）或伊扎克·波尔曼（Itzhak Perlman）将被我们将忽略掉？

当一个人考虑到被孤立的残疾人方方面面的成本，事情就变得很清楚，忽视这些问题对我们社会中的所有成员都将是一个质和量上的冲击。

### 更新历史设备

当改造一个历史建筑的时候，平衡成本、审美和宜人性的问题就变得尤为普遍。设计师不仅要使改造的成本尽量合理，他们还得学着经常在历史委员会警惕性的眼光下甚为小心地保护建筑的特色。在宜人设计中，一个富于经验和才干，并且熟悉宜人性产品和组件的设计师将会在有限的成本中获得最好的机会去在历史性建筑中大展鸿图。

UFAS的4.1.7章节清楚地将宜人性应用于美国历史地标名录所列出的设施中，或是应用于“那些在相应的州或地方政府的法令中被指定为历史性的房产”。无论UFAS所需的设施是否会威胁或破坏设施的历史意义，一个顾问委员会还是确定下了一个针对个案的基础。只要委员会认为需要，特殊的精细需求

将被应用于特定的设施。尽管UFAS本身仅应用于用联邦基金设计、建造和改变的设施，但许多其他法律法规也一致地提到了UFAS。每个州至少有一个法律涉及到用州政府基金所建造或改造的建筑中的宜人性。

在历史性的保存和宜人性法律的覆盖之下，经常有不正确的思想，即改造或复原历史性建筑无需遵守宜人性需求。有些州级宜人性法规对历史性建筑网开一面，而其他的州，最明显的是加利福尼亚和伊利诺斯州，已经制定出清晰的方针和程序来确保历史性建筑方便宜人（Hall-Lusher, 1989）。

几乎在所有地区，主要的公共建筑，比如法院、博物馆、音乐会大厅和纪念碑，都是属于城市中最老的建筑，都经历着复原或改造的过程。这些建筑经常处于州级宜人建筑法和联邦法律的双重覆盖之下，联邦法律要求有权使用这些建筑的服务或活动。美国残疾人法案只给设计师留下少量模棱两可的空间，而这些设计师正设法决定他们的项目是否处于宜人性法律的覆盖之下，尽管有关合理空间和明智保护的问题将持续拉锯。

在对历史性设施进行改造设计时，细心的计划经常能给宜人问题带来革新性的解决方式，同时还不会破坏建筑的外貌。专设的残疾人通道在历史性建筑中经常被证明是合理的，有时，这并非一个解决不便的方案这么简单。比如说，许多的小博物馆将尽可能避免上楼的通道，以便为不能上楼梯的人提供一个等同于上楼的方法或模式。城市中成排的房子缺少放置外部坡道或升降梯的空间，这又是一个例子，说明了历史性建筑很难或者经常是不太可能成功修复成宜人性的建筑。

然而，国际园林服务中心，它已经成为联邦政府在改造历史性设施中的有力臂膀，它证明了历史性身份并不意味着完全

无法接近。在华盛顿的林肯和杰斐逊的纪念馆，令人生畏的正面台阶不再阻碍行动有缺陷的人进入和对它们的享受。每个纪念碑前有一条人行道通向一个出口，从这个出口，电梯直接上升到主建筑所在地面。在它旁边，华盛顿纪念馆里的电梯是几乎每个参观者都会使用的工具，望远镜能给坐在轮椅上的人们或身高够不着窗户的人们提供出人意料的清晰视野。在阿林顿国家墓地里（Arlington National Cemetery）有一个圆形剧场，它坐落在无名战士墓边，一架翻新过的电梯直接上升到二层地面。在这些案例中，没有一个案例对建筑的外部空间或其历史面貌产生过不利影响。

国家园林服务中心为设施的宜人性评估制定了一个详细程序（U.S.Department of Interior,1983）。在考虑宜人性的时候，如建筑的意义、原创性设计、功能、参观等若干因素都应纳入评估。提供给残疾人的服务的层次应与这四个因素作一致性变化。园林服务中心近来修订了它的政策手册以声明：

国家园林服务中心将为残疾人提供切实可行的最高级别的物理通道，以访问历史性建筑，同时一致地保持建筑的重大历史特性。为修改残疾人通道所做的设计和安装应最小地影响到那些能让建筑继续保持其意义的特性。对某些设施的损坏只有在提供通道的情况下才被许可。如果确定对特定设施的改造将会破坏建筑的意义，那么此类改造不应进行（U.S.Department of the Interior,1989）。

## 残疾人权利运动和建筑设计需求

### 残疾人权利运动简史

快速增长的残疾人群众促进了大量公民权利运动，这些运动无疑会持续扩展，直到它达到目的。在国家、州以及地区层

面，这些运动已经在施工规范和建筑法中引起了狂风巨澜般的改变，并仍在不断进展。

美国运动的开端根源于二战后残障的退伍军人和小儿麻痹症患者们的抗争。尽管他们会得到康复及赡养费用，但许多人仍渴望能接受完全的教育、找到工作，并在他们的群体中有所作为。缺少宜人的设备很明显将成为实现他们目标的障碍物，因此也导致了为改建建筑通道和其他服务的宣传活动。

第一个建筑标准在1961年被颁布，那时正值美国国家标准协会发布标准A117.1。这是尝试制定公共建筑宜人性的粗略的6页草案，但是对残疾人群体来说却是个很重要的开端。ANSIA117成为了所有建筑宜人性法律和法规的基础，尽管其应用不均、实施不力，但也保持了20年基本未变。

随着越南受伤退伍士兵的归来、精神病和智障患者的监外教养、众多救生药物技术的改进，以及人口老龄化，残疾人运动的阵营在60年代到70年代间发展壮大。在1966年到1979年，重度残疾的发生上升了70%（DeJong和Lifchez，1983）。单单是建筑的宜人性并不能给残障人士提供平等的机会，面对这一现实，残障权利运动将它的焦点转向了呼吁宜人性章程。这产生了众多要求宜人性的法律，以及反对联邦基金项目中的差异化的禁令。

施工通道法规为教育、健康、工作提供了机会，也为以往被否定的上百万人们重新创造了机会。大多数机会在法庭上遭到挑战；一些被击倒，而另一些重新得到肯定。

在1980年，ANSI标准的长度比原来扩张了10倍，为宜居的居住增加了新的章节；在1986年，它再次被修订和被改版。如今，它包含各种类型的身体残障人士的需求，包括视力和听力，行动缺陷（无论是否导致轮椅的使用），协调、伸展和操

作上的受限者，以及特异的体型。这是个非官方的标准，除非被控制着设施的设计和建造的政策权限下的立法和法规所引用或提及（Hall-Lusher, 1988）。

1984年，ANSI规范与统一联邦宜人标准（UFAS）合并，该标准的使用遍及联邦政府中所有用联邦基金建造或租赁的设施。尽管所涉及的技术规范大体一致，但这两种标准间的主要差异在于UFAS里所增加的“范围”条款，它详述了根据建筑的尺寸和类型来决定宜人的浴室、停车场、剧场座位等所需数量以及位置的方法。

其他诸多影响残疾人权利的法令在1961年至今被陆续采纳。1968年的建筑学障碍法要求一切采用政府资金建造或租赁的建筑均需适合身体残障人士使用。1975年的残障儿童教育法要求残疾儿童学校系统采用与健全儿童学校一样的设置。1973年的国家修复法案中的第504条要求，包括公共交通在内的所有政府资助项目均应宜人。

另外，大多数的州采用了ANSI标准中的条款，同时一些州，最明显的是马萨诸塞州、卡罗莱纳州北部和加利福尼亚已经超过了政府的最精细的标准，如，将其扩展到个人占有或投资的设施，并且还提供了详细的实施处罚。一个1978年所做的文献评论（Steinfeld, et al.）显示出：

所有州以及哥伦比亚地区不是部分或全部地直接引用了ANSI A117.1标准，就是以它为颁布额外或替代标准的基础，或者是间接将其作为范本。若干采纳了ANSI标准的州已经删除了它的单一或多重章节；而所有的州均有一些涉及到环境障碍的法律形式，其范围和实施并评估的机制变化诸多。

当然，任何政府标准都会有疏漏。同样，ANSI和UFAS标准也并不完美。设计师们应当谨记，标准只是“最低”要求。

依必要性而言，它们是基于平均数值和陈规。戴龙和里夫切兹（1983）宣称，“为了生产出适度的设计，必须理智地运用并改变标准，以便在居家设施中满足特殊用户的需求，在这些地方，用户是已知的，因而要扩展性地满足对复杂设施的需求。”事实上，一些行业，比如美国旅馆和汽车旅馆协会，已经准备好了他们自己的解释，就是将ANSI标准作为他们业务中与新建筑明确相关的部分。

### 最新法律进展

1980年的后期，在美国兴起了一场意义深远的如何看待残疾人的反思。就像美国新闻和世界报道中指出的（1989，9月），“第一次，美国承认，在面对残疾人时最大问题不是他们的失明、耳聋或其他生理因素，而是歧视。”20世纪60年代和70年代的建筑和施工宜人法已经扩展到包括对残疾人广义公民权的保护，类似于那些早期为妇女和少数民族制定的法规。由于残疾没有种族、社会的和经济的界限，几乎每个家庭和企业将最终都将感受到这些法律的冲击。设计行业可能比其他任何群体都更需要发展专门知识来有效地处理这些法律上的需求。

1988年国会通过了公平住宅改正法，通过把残疾人和带有幼儿的家庭加入被保护群体而拓展了无歧视房屋的定义。该法案在1991年3月实施，它授权房屋部及城市开发部处罚在售卖、租赁、资助、改进或维护新的多户住宅时歧视残疾人和携幼家庭的行为。以往的法规只要求有一小部分百分比的单元具有宜人性，而这个新的法规则要求多户住宅具有更大百分比的宜人性。在其他条款中，公平住宅改正法陈述如下：

新的多户住宅应当为所有人群中的一般用户群体提供现成



的宜人设施。反歧视应应用到所有的“多户住宅”（其定义包含四或四个以上单元的建筑）中的所有单元中去，如果这种建筑有电梯的话，如该建筑没有电梯，则应用到多重住宅的地面单元中去。

新建的多户住宅中应包括四种明确的设计特性：

一条穿过住宅的宜人性通道；也就是，一条有特定设施的通道，比如宽阔的门、无台阶或楼梯。

宜人的电灯开关、电器插座、自动调温器和其他环境控制设备均安装在一定的可接触范围内。

加固浴室墙面，以便在必要时安装把手；以及具备楼层空间的厨房、浴室以及其他设施可机动调节以便轮椅的使用。

合理改造所有现有的租住单元，如为房客付费，必须让其提供上述所有针对残疾房客的设施。

所有的州级法律必须与国家法律一致，但是当州级法律对宜人性做出更高要求时，国家法律不予干涉。

该文章的发表（1990）曾经影响了企业家去关注为残疾人设计的最具震荡性的法规即将在美国成为法律。美国残疾人法案（ADA）已被国会通过，总统对其进行正式签署看来几成定局。该法律实质上是将残疾人的权利扩展为公民权予以同样保护，公民权已经与其他少数民族权利一起被保护了25年。ADA的即定目标就是“为消除对残疾人的歧视提供一个清晰和全面的国家律令。”

国会的意图是非常清楚的，这个法律所涉及的范围包括在所有项目和活动中给残疾人提供的设备。该条款适用于就业、公共及私营企业所提供的服务、公共接待、公共交通和电信。这一法案施行的结果就是需要未来的所有设计及工程均以这样一种态度从事设计和实施，那就是，残疾人和其他人一样享有

同样的机会。联邦建筑和交通障碍协调理事会将要承担制定最细节化的指导原则以澄清该法案的责任。事实上，我国的每个设计师和企业主很快将不得不成为非常熟悉ADA及其相关法案的人，并让一切新建及大部分现存设施具有宜人特性。

残疾人在这些成就中享有足够的理由自豪，而设计行业被留下反躬自问，看他们这个倡议小组是否没能成功地游说，让法律迫使设计师对人们的需求有所回应。

### 最新的设计和技术

近来有许多技术创新，它们最终能让残疾人更容易地成为“主流”。许多是通常应用的产品；其他的是帮助人们满足特殊的需求的产品。

在普及产品中最为有趣的是“聪明屋”系统，计算机交流和电控网络被用于家庭，这使得远距离遥控或预设控制几乎所有电器，或是部分地控制HVAC住宅系统成为可能。除了对特定类型的残疾人有很明显的好处外，这一技术还能帮助避免电源过载、电路故障以及不必要的能量耗损。

市场上还有许多其他更小规模的普及型产品，比如可编程开关，还有远红外控制的电器和环境控制系统。新技术带来安全性能，比如声音和视觉警报，以视觉系统来辅助电话和门铃、电话音量控制，以及FAX和TDD机。除了各种类型的带座的浴缸和喷头外，有防滑带的普及型“湿区喷头”也变得十分流行。各种电梯设施和家具能帮助残障人士站起、坐下并在两点之间移动。

在家庭以外，通用设计在这些方面非常明显，比如交通终端的程控信号、自动门、根据人体工学设计的抓杠以及可在光谱中呈现美丽颜色的栏杆。企业主和房主现在能购买升降机，

比起安装一架电梯或是一个强调空间的坡道，这通常是一个经济的选择。计算机芯片将继续为创造真实的宜人环境提供新的可能性，同时也让残障人士能更具独立性。

另一个进展是北卡罗莱纳州大学宜人住宅研究和培训中心的建立，这是一个国家性中心，其任务是为残疾人改进建筑中的应用性、可用性和易维护性。它的初期经费由美国教育部下属的国家残障复原和研究协会（NIDRR）提供，宜人住宅中心为需要技术支持、培训或出版关于宜人建筑信息的个人和组织服务。

该中心研究的主题是建筑、产品设计、景观建筑和内部设计，还有与其相关的金融、分区、法规、社会和心理态度问题。其研究和开发覆盖：在移动、视力、听力和认知方面有缺陷的所有年龄层的人们对房屋的需求；影响宜人建筑的市场因素；以现有样本对新建或改造的宜人建筑的评估；以及对宜人建筑的新建或改造设计方案的开发和测试。

该中心的培训和信息项目包括：为设计、康复以及房地产从业人员、残疾人及其亲友、以及其他对此感兴趣的个人提供的培训研讨和继续教育项目；院校级课程、实习、训练，以及书面或电话支持。这个新的中心无疑将成为一直在寻找宜人设计的专业建议的设计实践者们很有价值的资源，它也许还能开始填补被设计学校课程所忽视的空隙，那些课程一直以来都忽视了这个问题。

### 未来发展

有关残疾人权利的公众意识将会在接下来的几年中持续增长，这是事实的肯定。对未来趋势的预测如下：

人口老龄化将把宜人性问题推向全民意识的前沿。勉强地

依靠数量并不充分的特殊护理设备，面对如此前景，美国老年人将移居家里以及其他能支持独立生活的环境中去。

《公平住宅改正法案》和《美国残疾人法案》已变得众所周知，由于这一影响，无疑有必要对法律和技术加以明确并增进其执行。

设计行业将通用设计作为对新法律的回应，并探索创造性的方法去协调功能、审美以及有限的成本，这将成为新的趋势。

“让每个人都更好”和“提前计划你的家庭需求”的策略将开始取代经通用设计的产品、家居、商业建筑和户外环境中特殊的“残障”和“老年人”式营销手法。比如“生命跨度设计”、“舒适”、“安全”、“灵活性”和“宜人性”将变成普遍的营销工具。

新兴技术将不断出现，以响应所有年龄及各种能力人群的需要，特别是作为一种市场优势而被更好地理解，这也让设计师更容易去明确通用设计产品和建筑中的适当成分。

对残疾人的态度也将继续以一种积极的方式发生变化，尽管并不像许多人希望的那么快。随着人口中残疾人群体比例的上升，无论是由于他们自己的不幸还是由于其亲友的灾祸，对残疾人需求的恐惧和误解将会减少。

### 设计的解决展开

尽管法律和公共意识在不断增强，在设计实践者的职业培训中，还是很少注意到有关残疾人的宜人问题。尽管国家和地方法规中对建筑应用中的宜人设计数量的要求不断增加，但宜人的设计概念和方法并未在建筑、景观建筑或产品设计的大学课程中得到普遍教授（Greer, 1987）。这些教员他们自己已经

常缺乏意识、感知、信息和技术去训练学生关注到残疾人问题、最低标准相对于最适宜的标准的问题，以及在宜人设计中的艺术性问题。

如果通用设计技术能够得到完善的发展，并成为建筑行业一个不可分割的部分，那么设计院校的教员就必定会得到鼓舞和支持，去开发有关宜人性观点、问题以及设计解决方案的课程材料。设计工作室的课程应当以通用设计作为主要焦点，这样才能让学生们在每个项目的概念设计阶段就开始考虑宜人性的问题。

作为对院校培训的补充，设计领域的专业组织也可以通过其出版物、专业培训项目 and 设计竞赛来积极支持并奖励卓越的宜人设计。通用设计特征趋向于无形，除非加以指点才能看见，因此，如果加以很好的宣传，就会更方便其他人进行参照。这一方面的先驱是波士顿的“适应性环境中心”，该中心的“最佳宜人波士顿”竞赛已经将奖项授予了贝聿铭（L.M.Pei）的约翰·肯尼迪图书馆，波士顿美术馆和剑桥七协会的新英格兰水族馆。

各种类型的生理或认知残障的人们，在尽可能完整地融入主流的日常生活的时候，设计职业掌握着关键的钥匙。尽管法律有所改变，但设计师才将决定宜人性是否能通过更好的设计形式而服务于人，或者只是简单地作些平淡无奇、捉襟见肘、仅仅权宜地响应任何法规要求的设计。

在建筑模式中基本遵守最低需求应当被创造性、善解人意的设计服务替代。实践者应当受到很好的训练，并对环境中人类的一切需求具有敏感，从而积极地支持一种让各种年龄、体型以及能力的人最大限度地发挥其能力和独立性的哲学。

# 1991

## 全球产品<sup>①</sup>

[日]大前研一

大前研一（Kenichi Ohmae, 1943— ）麻省理工学院博士，曾被英国《经济学人》杂志评选为“全球五位管理大师”之一，在日本被称为“战略之父”。大前曾任麦肯锡日本分公司董事长，也兼任过许多跨国公司的管理顾问。1994年离开麦肯锡后曾任创业者商学院院长和一新塾校长。1996年起，大前受聘为美国加州大学洛杉矶分校教授，斯坦福大学客座教授。他曾经为许多行业领域提供过战略咨询服务，他不仅提出创新性的战略，还提出了相应的组织观念去实现这些战略，日本许多非常著名的公司，通常会在制定竞争战略时寻求大前的帮助，而他的建议也同样深受美国和欧洲跨国公司的欢迎。

本文摘自《无边界的世界》，该书是大前研一的代表作，在企业战略和管理领域颇有影响。应对全球化，大前研一提出了全球产品的概念，但是他指出“全球产品”并不意味着产品面貌的同质化，而是要根

---

<sup>①</sup>摘自大前研一，《无边界的世界：经济链中的力量及策略》（The Borderless World: Power and Strategy in the Interlinked Economy），修订版（纽约：哈普·柯林斯，1999）：24-27。

据不同的消费者群和文化认同区别对待。这对我们思考全球化背景下的产品设计问题颇具启迪意义。

(刘爽)

在高中物理课上，我学到过一种现象，叫做逐渐减少的原色。如果你将红、黄、蓝三原色混合在一起，你将得到黑色。如果欧洲人说他们的消费者想要一件绿色的产品，那就让他们得到它。如果日本人想要红的，也给他们红的。没有人想要平均的，没有人想要所有颜色混合在一起的颜色。就是说，在制造颜料上利用科技人员是有意义的。但是熟悉当地消费者的地方管理者却不得不去选择颜色。

而当产品策略面临这个问题时，在一个无边界的世界中进行管理并不意味着管理平均化，也不意味着把所有的口味都混合成一种为了吸引全球的奇怪的集合体，而且还不意味着这种对于全球化管理的要求转移了地方产品的责任。全球化产品的引诱是个错误的诱惑。

……

……还记得街头小报常常怎样在大多数选美竞赛中玩噱头的吗？他们会用最美的参赛者们最美丽的部分去创造一个组合肖像——这个人的鼻子，那个人的嘴巴，还有另一个人的额头。而最终的结果总是没有太大的吸引力。这种肖像总是看上去古怪，缺乏与众不同的特色。但这将总是美的判断——并且买汽车的人——比如在欧洲，尽管更多地惯于欧洲的标准，但他们会发现，在日本人或拉美人面貌中有一种特殊的魅力。欧洲人更喜欢这种魅力。

然而，对某些产品来说，哈佛大学的泰德·李维特所写到的那种全球化却会引起很好的感觉。其中最显著的是需用电池能量的产品，比如说照相机、手表，以及小型计算器。这些都是“日本规则”的一部分——就是说，他们来自于日本电器公司主宰的工业领域。是什么使得它们在“三个组合”中胜出？大众化的价格是原因之一，这种价格基于积极的减少成本以及全球经济规模。然而，这个事实同样重要：许多普通的设计选择反映了对一种偏好的深层理解，即在贯穿“三个组合”的关键市场上领导不同类别的消费者群。过去十年来快速的模型更换已经使消费者们领悟到这些产品的“时尚”外观，并引领着他们在以此标准做出大量衡量的基础上，再做出自己的购买决定。

同一个电子产品公司的其他产品却用了极其不同的方法。比方说那些制造立体声音响的公司，所提供的产品是基于美学的，并且产品的概念因地域的不同而有所不同。欧洲人趋向于想要一种体积小的、高性能的设备，这样可以藏在一个壁橱里；美国人更喜欢那些从起居室以及书房的地板上升起的大音箱（电视也一样），就像是古老庙宇的立柱。当然，顶级的美国消费者更喜欢欧洲方式。但这是一个相对小的消费者群。……再次重申：使产品变得全球化的方法各有不同。

以时尚为导向、质优价高的品牌商品构成了这些全球化产品的另一个重要族群。古齐、路易·威登和普拉达的皮包全球有售，到处没有任何改变。事实上它们的行销方式都一样。它们用来吸引保持了一贯品味和优先选择的高端市场消费者群。并非每一个美国人、欧洲人或日本人均属于这一市场，但对于那些属于这一市场的人来说，增长着的品味的公共化，限制了他们作为忠诚的跨“三个组合”全球化消费者群的成员。当



信息在发达国家及发展中国家被广泛地分享，这一全球的时尚消费者群也在过去十年来得以巨大地增长。尤为重要是运动品以及休闲装。耐克、锐步和阿迪达斯竞相让全球运动员穿着其产品，并且主要的全球性事件中也总是充斥着他们的喧哗和标志。美国休闲服The Gap、Eddie Bauer、Land's End以及L.L.Bean等品牌，已经变为全球性品牌。如果不是，这些衣服就能通过传真或脱离互联网而被订购；顾客为了得到迈克尔·乔丹或泰格·伍兹穿着这种鞋子和汗衫比赛时的感觉而潇洒地付款。甚至一线品牌汽车中也有全球消费者群，比如劳斯莱斯和奔驰。事实上，你应该可以为精选的全球各地的买家设计这样的汽车。但是你不能为尼桑、丰田或本田这样做。这些公司已经完整地建立了各自的形象，并且在美国分别建立了销售渠道去与“德国消费者群”进行有效竞争——例如，Infiniti、Lexus（在日本叫做“Celsior”），以及Acura。真正的全球通用产品是非常少的，而且也很遥远。

### 内部化

有人会说，这种对于普及性产品的定义未免过于狭隘，有许多产品并非完全属于高档市场却得以存活：如，可口可乐、亨氏、Del Monte，类似这样的品牌。然而，通过细致考察，可以得出，这些都是种类上非常不同的产品。想想可口可乐，它在创建其每一个市场前，不得不先建立一个相当完整的地方性基础设施，并且做些最基层的工作，以建立地方需求。

切入市场绝非一日之功；消费者的偏好也不是一天确定下来的。在日本，建立已久的消费偏好是被称为Saida的碳酸性柠檬饮料。不像古齐的皮包，消费需求并未将可乐“拉”进这一市场；可乐公司必需建立基础设施来“推”动这一市场。今

天，由于可乐公司已经极好地完成了这一工作，可口可乐就变成了一个被普遍需求的品牌。但是这是以一种不同的方式达成的：在一个较长的时期里面，在每一个重要的市场内进行整个商业系统的地方性复制。

对于类似古齐的产品来说，遍及世界的有准备的信息流刺激了高端市场一贯的首要需求。相对一致的，对于日用类产品来说，仅在全体大力推动的情况下，需求才会得以扩展。如果说可乐是建立一种偏好，那么它已经不得不逐渐地建立了。

# 1993

## 摄影、道德与贝纳通<sup>①</sup>

[美]蒂博·卡尔曼

蒂博·卡尔曼(Tibor Kalman,1949-1999)是一位影响广泛的美国平面设计师。他生于匈牙利布达佩斯,幼年随家移民美国。曾入纽约大学学习新闻一年,旋即退学。后辗转于设计界,并于1979年与友人合办了M&Co公司。1990年,卡尔曼应邀主编由意大利成衣企业贝纳通(Benetton)公司赞助的《色彩》(Colors)杂志。他在罗马主持该杂志持续到1995年,其影响力日益彰显,后因癌病离开,返回纽约,不久辞世。在这份杂志中,卡尔曼运用摄影和平面设计的语言对种族歧视、艾滋病和多台等全球性的或多元文化的主题进行了深入探讨。他的设计探索在20世纪末引发了平面设计师对社会问题以及对自身社会角色的关注,对后来的《广告克星》(Adbusters)和施明德(Stefan Sagmeister)等新锐设计师都颇有影响。

---

<sup>①</sup>本文选自杰里米·梅耶森(Jeremy Myerson)编,《设计复兴:国际设计大会论文选,格拉斯哥,苏格兰1993》(*Design Renaissance: Selected papers from the International Design Congress, Glasgow, Scotland 1993*)(西苏塞克斯:开眼出版社,1994):41-43。

本文是1993年，卡尔曼在格拉斯哥国际设计大会上的发言，阐述了他对平面设计中主题摄影运用的真实性以及媒体操控等问题的思考。他认为，与其他媒介一样，摄影从来就没有客观过，作为媒体从业者，设计师应该引导人们去怀疑那些被操控的、可见的真实。（周博）

我现在在编辑《色彩》，一本由贝纳通赞助的国际杂志。它是一本有多种语言的杂志，英语在不同的地方和法语、德语、意大利语、西班牙语和朝鲜语成对出现。《色彩》刊登户外广告，其开本每期都不一样。它的一个基本目标是挑战那些一本杂志应该是什么样子的假设。贝纳通给《色彩》出钱，但并不对其内容指手画脚。

当然，贝纳通就是那个由于使用感情上过分强烈的图像而在世界范围内引发争论的公司。那些图像充满了侵犯、玩世不恭、不合时宜和坏品位。争议的中心是摄影的本质问题。道德问题常常缘自人们认为，贝纳通是在用“真实的”照片为不真实的商业目的服务。

不管贝纳通的动机是什么，我相信，整个关于那些摄影“真实”还是“不真实”的问题并不是问题。摄影不是客观的；它从来就没客观过。它所讲述的真实从来就不比其他的艺术传达形式讲述得多。在电影刚出现的那些日子，从电影院里跑出来的人以为荧幕上的队伍正在冲观众挺进；最近一些人又被《侏罗纪公园》里面的怪兽吓得惊慌失措。

在早期的摄影史上，模特被用来给做记录的摄影机确定位置。后来我们学会了如何修饰图像，开始用手，后来是通过重新安排那些构成图像的小点。在这期间，总是有让摄影撒谎的

最便宜和最简单的方式——简单地动一动标题，图像的意义就变了。

有的人接受这些，但仍旧认为摄影在某种程度上保持着独特的“诚实”。他们说因为它的存在，某种真实生活的状态也必须得存在。他们声称，一台照相机被架起来可以通过遥控记录任何在它前面经过的东西，这一事实在某种程度上赋予了摄影以客观性。他们坚持这样一种观点，即摄影本质上是一种“真实的”或诚实的图像，因此，它总是与像绘画这样明显具有主观性的视觉传达形式不在同一个层面上。

然而，我相信摄影和绘画一样能够信誓旦旦地撒谎。我并不承认说，照相机有必要捕捉一个“真实的”时刻，因为那个时刻可以向其他任何东西一样被操控。

### 语境的问题

那种争论事实上是在岔开话题，真正的问题我认为在于语境——即在不同的语境中，比如编辑或广告，我们回应图像的方式。没什么想象力的人会说，“我们必须立法”，而且报纸和电视的确需要一些规范以防止他们在语境之外肆意利用图像操控读者。这是不可能的。很简单，你不可能通过一条法律，说杂志编辑或记者不能说谎。相反，你必须学会（然后教给别人）不相信任何事情。

新型的、先进的修饰技巧的发展使关于如何才是“真实”摄影的争论变得更激烈了。这是个好事，因为它强调了这样一个事实，即摄影从来都不可能是客观的。摄影应该总是被怀疑，就像我们总是怀疑各种各样的权威一样。

## 贝纳通运动

那么，我们怎么教育每一个人去怀疑那些他们接连不断地在广告牌、书籍、报纸、电视、电影和杂志上看到的那些图像呢？理解贝纳通运动的一种方式承认它或许可以起到些教育作用。不是控诉贝纳通试图用人类的受苦图像买羊毛衫，而是把他们的广告看作是挑战各种假设和突出问题的练习：一场由一家制衣公司赞助的媒体试验。

考虑一下贝纳通那个著名的关于新生婴儿的例子，它出现在广告牌上，在《色彩》第一期封面上也有。如果我们视为一个漂亮的妈妈们的杂志拍摄婴儿，我们会把婴儿修饰得干干净净。相反，我们选择不这样做。这就是一个把图像放在语境中考虑的例子。首先，贝纳通从一家新闻机构买了这张照片。接着，他们重新规定了其语境，将之纳入到了一则广告。接下来——为了《色彩》的封面——我们又按照编辑要求对它的语境重新作了调整。

贝纳通更具争议的图像是关于垂死的艾滋病患者的。在此，我相信，贝纳通对其所作所为的思考是通过突出社会问题倡导教育。然而，一个无可争论的结果是，那张招贴掀起了广泛的讨论。在新闻界的讨论是否定的，对于用一种可疑的方式销售羊毛衫，他们关注其虚构的客观性。然而，公众之间讨论的真正主题是图片本身，以及在一个不熟悉的语境中，使用这种图像所具有的那种令人不安的含义。

### 一种健康的怀疑论

我不是贝纳通的一名辩护者，但我的确认为，我们应该重视任何鼓励我们不要去相信图片和媒体的事情。媒体服从警察的控制。他们服从公司的控制。当然，他们也服从贝纳通的控制。

制。我们这些在媒体中工作的人所必须做的就是自我解构，并告诉人们不要相信我们。总之，这是唯一一条摆在我们面前的诚实之路。

# 1993

## 字体设计与文本<sup>①</sup>

[英]乔纳森·巴恩布鲁克

乔纳森·巴恩布鲁克（Jonathan Barnbrook，1966— ）是当代英国最具试验性和创造性的平面设计师之一。他曾先后就读于伦敦的中央圣马丁艺术设计学院和皇家美术学院，毕业后在伦敦开设工作室，其业务范围举凡印刷、杂志、书籍、唱片封套、字体、公司形象、产品及电视广告皆有涉足，并多有令人耳目一新之举。比如，他为英国试验艺术家达明安·赫斯特（Damien Hirst）所作的书籍装帧便创造性地使用制造缺口、立体装订等手段，将艺术家本人的社会背景和围绕他日常生活的报纸、卡通、报导等融入其中，以文图的巧妙搭配替代了呆板无趣的连篇累牍，成为了同类书籍中的设计经典。

在信息时代的字体设计领域，巴恩布鲁克是一位具有开拓性的人物。他曾设计了由Emigre发行的Exocet和Mason两款著名字体，并于1997年创建了自己的字体设计公司“病毒工厂”（Virus Foundry）。巴恩布鲁克始终认为，设计的意义并非止于视觉的美观和刺激。尤其是当

---

<sup>①</sup>选自《流亡者》（Émigré），第23期（1993）。



设计成为重要的信息传达方式时，如何履行设计师的社会责任便显得尤为重要。他呼吁设计师不要只为金钱利益所动，并远离那些想让设计师为其撒谎的企业，他的设计往往在诙谐幽默中隐含着对某些社会现象的严肃批判。本文发表于90年代初，可算他一篇早期关于字体设计和认识的小结，其中既标明了他的批判立场，也有他的设计思路和方法。

（周博）

我过去是一个现代主义者。对于其社会主义目标我现在仍然基本上同意，但是我认为它的视觉语言太冗余。那些目标都是想让社会变好，但就像所有试图改变社会现状的意识形态一样，它们已然被对其实施执行的权力系统给挪用了、毁掉了。

他们以最粗暴野蛮的方式误解了社会主义的诉求。其中对于何为“功能”就存在着完全的理解。那不是指用费用最低廉的方法生产物品；而是要帮助无数的个体在他们的生活中的创造某种剧场，或通过共鸣的方式来折射人类的体验。

现代主义似乎很反对英文，无论这意味着什么。尽管我没有那么爱国，但是我对制造真实反映我自己文化的作品很有兴趣。于政治边界而言，文化是唯一有价值、值得尊敬的东西。我不喜欢美国那种输出低劣文化的方式，那影响了一切——那是一种比武力更有效的政治颠覆。市场政策与政治意识形态越来越密不可分。美国与中东之间的冲突大都源于美国文化的狂妄自负。

“现代”源于一种新政治意识形态的表达。在过去的几百年里，不列颠是唯一一个没有经历任何极端变革的主要欧洲国

家。这意味着现代主义的视觉词汇表并不一定适合英格兰。但是，被地产商当作视觉时尚的“后现代主义”，也不是英国的解药，谢谢。

我年轻的时候伦敦好像是一个非常浪漫的地方。那是我难以用语言形容的感觉。许多事物证明这那样的特质——老式邮箱上“伦敦，国内，国外”的印字，在伦敦地铁里古老的Johnston字体的使用。总而言之，与我的作品更相关的是1940年代地铁站的布局，而不是任何当代的平面设计。但是我得申明，我没有陷到“因循继承”或“乡愁怀旧”里难以自拔。只有当你能改变它们的语境并用它对今天进行评论时，才值得去借助这些事物影响力。我讨厌拙劣的“模仿”。

我也不太确定自己为什么开始设计字体。最初吸引我的是衬线字体那种绝对的美。当我看到图拉真圆柱上和教堂里的刻字时，它们的美对我的影响似乎远胜于刻着这些字的雕塑。这些刻字似乎还给我们留下了更直接的线索——连结着那些描绘、铭刻它们的人。那些刻字再一次地证明了，字体既是永恒的产物也是短暂的产物：它们的美是永恒的，却只能在某个特定时代的精神之下被设计出来。

在我获得以毛笔书写的体验之前，我从未真正理解衬线字体的观念。关于衬线究竟如何产生有多种理论。有的把它们归功于毛笔的提拉，还有的认为那来自用凿子篆刻字母在结尾处的效果。两种方法我都试过，因为这对于理解字母的基本结构很有帮助。用毛笔写字有助于看清字体里奇奇怪怪的变化到底是怎么来的。那些说宁愿用铅笔而不用电脑设计字体的设计师，其实应该使用毛笔进而摒弃铅笔带给字体设计的技术特点。

想做字体设计的另一个原因是，我对于自己所能赋予一种

字体的某种权威感很感兴趣。我想这可能是我的童年始终缺乏安全感所致。在青少年时期，我开始相信如果我的作品看上去具有权威，那么人们就会相信我是一个“合法的”人。大部分字体设计者都是男性，这并非偶然。它与男性自我意识和获得恰当肯定的需要有关，男性渴望获得权威；它与权威感的迁移有关。然而，我想要得的权威仅仅是视觉上的——完全地掌控一份设计中的字体。对于使用带有一个设计师本人特质的字体，我已经厌倦了。而这正是让字体如此有趣的原因。但是这也意味着，你并不能在自己作品中所有的视觉方面上都说了算。

我画的第一种字体叫做“Mulatto”<sup>[1]</sup>，它诞生于苹果电脑出现以前。当时我19岁。当时的想法是要生产出一种带有衬线和灯芯体特征的字体（当时认为这是一种合理的原创性想法）。用铅笔画的草稿在我的抽屉里躺了两年，直到我在伦敦皇家艺术学院开始使用苹果电脑。那时候的当代流行音乐中刚刚兴起一种“抽样（sampling）”的手法，就是抽取数字比特，运用到新的背景中，却能以新的感觉实现其来源。在一定程度上受到“抽样”的启发，Mulatto很快成了“原型”：我尝试从当时已存的字体中抽取字符大写和小写的元素，把它们嫁接到一种通用的形式上去。以前也有人这样尝试过，最著名的就是布拉德伯里·汤普逊（Bradbury Thompson）。既然我首先是对字体的视觉特质感兴趣，我就尝试着“戏弄”人们，让他们相信是不同的形状造成了不同的字体的认同，而一个个的字符则从所有的方面具有这些形状。完成了取样的步骤之后，我决定重画这些字体，使它们易于加工，因为对衬线和灯芯体

---

[1] Mulatto这个英文单词作名词使用时的意思是“白人和黑人的混血儿”。

重量的要求是很苛刻的。在此之后，为了处理同时发生或者有矛盾情绪的那些想法，这个项目又延伸到提出新的标点符号上。这些标记充当句子之间的节点，就像分子模型图一样。这是该项目的附加部分，而非严格意义上的字体设计，但是它更多地帮助人们以象形图的形式表达思想。

在皇家艺术学院的时候，我还设计了“Bastard”<sup>①</sup>。这是因为要用一种黑体字字体，但是没钱买。我就试着自己画。用一种扁头笔作了一些尝试后，我意识到这类东西根本不适合转换成一种用电脑画的字体。于是我画了一些严格的网格来帮助建构字体，又采用了一些简单的构件，然后把它们复制出来，应用到所有的字母上。

关于上面的话题，我想先就此打住，说说我给自己的字体取的名字。这是很重要的。这些名字都是不同寻常的，往往只有另一个平面设计师才能理解。既然你在为一个见多识广的观众工作，你就能用一种更复杂的方式跟他交流。借此机会能作很多事情：让人们发笑，或把语言的诗歌与字体的诗歌联系起来。我最近的设计的字体之一叫做“Exocet”<sup>②</sup>。这是为一本书设计的，这本书中展示了欧洲最好插图。我把设计的主题定位为欧洲如何推销自己。Exocet 导弹似乎是欧洲最成功的出口产品之一，因为在欧洲或美国卷入的每一场冲突中，对方都用到了这种导弹。与原始的杀戮行为相对比，采用这项作为几千年来知识之总和的杀人技术，似乎通过奇怪的方式显现出相当的“诗意”。这个单词的发音精确，有工程设计感，优美（我宁愿死于Exocet袭击而不是Scud<sup>③</sup>袭击）。我希望人们把它看

---

①Bastard这个单词作名词是“私生子”的意思。

②Exocet原意是指法国飞鱼系列反舰导弹，包括MM38舰舰导弹、MM38岸舰导弹、MM40反舰导弹、MM40岸舰导弹、SM39潜舰导弹。

③Scud即飞毛腿导弹

成一个反讽的名字——能够扪心自问美丽与残酷到底是什么。

“Manson”是依邪教杀手查尔斯·曼森(Charles Manson)<sup>①</sup>而命名的。我对连环谋杀不感兴趣。使他们获得极高知名度的“礼拜仪式”令人作呕，而且也只会发生在伟大的美国。这是以一种不同的方式看待命名。在此，我试图创造心不在焉后突然注意而恍然大悟的感觉——在读出“Manson”时，首先联想到与这种字体的外观有关的其他字母组合“mason”<sup>②</sup>或者“mansion”<sup>③</sup>。此外，听起来相当复杂，但是（希望）你接下来会意识到它是一个姓氏，而它其实是指一个邪教杀手，然后你再看看这种字体被创造出来时的背景，那不是500年前的修道院，而是当代社会。这一字体来自我在笔记本上的图画。

“Manson”是一个正在进行的项目，而它很可能永远不会完工。

“Nylon”基于十八世纪前的绘画作品中的字符（只是表现

①此人出生于1934年，母亲凯瑟琳是娼妓，不满十六岁就生下了他。由于不知其生父，就让他姓了自己最喜欢的情人的姓。因为凯瑟琳不断进监狱，就把曼森托给自己的阿姨抚养。阿姨虽是个虔诚的教徒，可她却是个心理变态。以羞辱曼森为快事，取笑他的身材，还故意把他打扮成女孩子，再责骂他变态。曼森受不了，不满十岁就离家出走了。十五六岁时，他已经是监狱的常客。但是他在一项项的犯罪和一次次的监狱求生过程中，学会了观测人心，再以意志力去操控对方。接触过曼森的人，最难忘的是他催眠性的眼神和洞悉人心的言谈方式。

嬉皮士运动如火如荼的1967年，他跑到旧金山，那里到处都是对物质世界不感兴趣，却狂热追求精神解放的青少年。他们甚至依靠毒品寻找精神寄托。曼森的初衷是成名与发财，却误打误撞地迅速收拢了一批20岁左右的年轻崇拜者。极具表演天赋的曼森利用音乐、毒品和性控制了崇拜者们。他发现这样也能为自己带来金钱甚至地位。那些年轻人男的贩毒，女的卖淫来供养他。后来这些人被媒体称为“曼森家族”。

他宣称自己是耶稣转世，而披头士的成员是四位先知。通过曲解他们的音乐，曼森宣称一场黑人最终打倒白人的革命即将爆发，而他可以带领崇拜者躲过一劫。为了引起种族冲突，1968年8月9日晚上他在美国好莱坞组织三名女性实施了两起凶杀案，共杀害七条性命，准备嫁祸给黑人。但是案件于次年被警方侦破。

在电视直播的多次法庭审判上，曼森、四名其他罪犯及“曼森”家族的成员进行了令人不知该惊讶还是恐惧的表演。目前五名罪犯还在监狱中接受终身监禁的刑罚。

在曼森案以前，一般美国人觉得嬉皮士都是些迷途的小孩子，只要不来自己的社区闹事就可以不管他们。但是曼森事件之后，美国民众开始对嬉皮士产生了恐惧，各大城市都出现了反嬉皮士的浪潮。曾经震动全世界的嬉皮士运动从此迅速滑坡，不出一年就从公众的视线里消失了。

曼森案造成的影响至今余波未了，有许多曼森的崇拜者为曼森建立了个人网站，宣传它的思想。曼森还是迄今为止美国历史上收到信件最多的犯人，直到现在他平均每天还会受到4封崇拜者寄来的信件。曼森在1968年录的一些歌曲小样被做成了一张名为《谎言(Lie)》的CD，一直有恒定的销量，不断有艺人翻唱他的歌曲。在美国一个挺有名的“死亡金属艺人”甚至把自己的名字改作玛丽莲·曼森。《滚石》杂志曾把曼森的照片登在封面上，称之为“世界上活着的最危险的人”。

②mason这个词的意思是“泥瓦匠”。

③mansion这个词的意思是“大厦”。

力略强)。我定下这个名字是因为“Nylon”一词是由N(ew)Y(ork)L(ondon)组成的,这是一种尝试,试图推翻人造物那种冰冷的、科学的印象,而给产品带来“魅力”。我觉得魅力挺恶心的,它是一个软性的单词,指那种仅凭爱慕某种表象而产生的东西。“Nylon”现在指汽车旅馆,不是什么富有魅力的东西。

你可能已经注意到我的字体几乎都是大写字母。我从不用小写形式,因为我觉得它们的形状放在纸上看起来很无聊。如果必须使用小写字母,我就会用斜体字。小写字母远不如大写形式那么有图像性,也不那么“可信”,就是不美。作为一个平面设计师,我不可能和其他人一样看待字体——我觉得其他大多数设计师都是一样的(如果你认为自己不这样,简直就是在骗自己、开玩笑)这种看法的不同,也是我所讨厌人们因为不便于阅读而数落设计的原因之一。一般人通常某些科学的,或其他原则做出判断。而这些原则对于设计的不同元素和背景所传达出的复杂信息大多不予承认。

就个人而言,我发现使用自己的字体是很困难的,因为我和它们距离太近了。我开始把它们当作一个个独立的元素来看待,而不是某一整体的各个部分。

# 1993

## 巧克力早餐<sup>①</sup>

[意]斯丹法诺·马扎诺

斯丹法诺·马扎诺(Stefano Marzano, 1950-)是一位推动可持续设计思想应用于跨国企业产品开发的实干家,也是一位学者型的设计思想者。他1978年在米兰综合技术学院获得建筑学博士学位,并于同年加盟飞利浦设计。1991年,他开始担任飞利浦设计中心全球创意总监,并着力推进他所谓“高设计”(high design)产品研发策略,即通过跨学科的团队协作和“情景建构”的方式探讨未来产品的适应性和可能性,解决当前已经出现以及未来有可能出现的种种复杂问题。在他的领导下,飞利浦设计的研发技术超越了单纯以营利为目的的商业设计模式,一度成为国际设计界关注的焦点。

本文是他1993年在格拉斯哥设计大会上所作的演讲。他认为,欧洲舒适的小康生活早已被战争、贫富分化和社会动荡所打破。对产品的设计研发和服务不能再局限于设计自身和眼前利益,而是应该综合经济平

---

<sup>①</sup>本文选自杰里米·梅耶森编,《设计复兴:国际设计大会论文集,格拉斯哥,苏格兰1993》(西苏塞克斯:开眼出版社,1994):13-21。

衡发展、社会正义和环境可持续等方面的思考，从而提高设计服务的品质。据此，他认为，设计师不能只专注于现实利益，而是应该承担起应尽的社会责任。

（周博）

我希望你能拥有一份美好的早餐。尽管若你将巧克力当作早餐的话我会感到吃惊。因为那毕竟不能符合每个人的口味。一些人——像我这样的，甚至难以在早餐的第一口吃下腌肉和鸡蛋。但在两百年前，对于那些欧洲富人来说，每天有一顿奶油什锦早餐吃就已经很好了。以下的联想可能跟上面的内容毫无关系，但我还是忽然间想到了21世纪的设计师们所面临的课题，我回想起了意大利作家古伊瑟皮·帕瑞尼（Guiseppe Parini）的一首名叫Giorno诗。这首诗描述了一个小康之家的一天的生活，他们的小日子过得很舒适，不太关心那些外面的世界中比自己不幸的人。当然，他们将热巧克力作为他们的早餐。他们的世界是一种舒适的和享有特权的世界，那是西欧田园诗般生活的一部分。这种生活方式被工业革命所强化，后因爆发于1914年的第一次世界大战而被最终瓦解。

资本主义在世界范围内的发展，导致人对金钱的追逐、残酷的产业竞争以及不顾一切的冒险，这些因素则直接导致了索姆河战役和其他一些恐怖的战事。而相应的加在德国身上的不公正的、沉重的战争赔款又立即种下了二战的种子，而俄国的革命——对不平等权利的另外一种反应，则成了三十年后的冷战的诱因。现在，铁幕已经破败，我们正在见证东欧的剧变，



但显然这不会是最后一次，其还将会引发一长串的链式反应。

在生活条件相对优越的工业化国家，像北美、西欧、日本和澳大利亚，我们正过着将巧克力当作早餐的生活，而与此同时，其他大量的发展中国家却开始带着日益增长的坚决主张找上门来，要求与我们公平分享长久以来为我们所独有的种种特权。换言之，在我们迎来新千年之际，我们正面临着世界物质财富分配不均所产生的威胁。我们田园诗般的安逸生活开始走向破灭。这不仅是因为我们受到其他国家和地区人民的挑战，同时也是我们严重遭到破坏的自然环境显示的迹象。

### 恢复平衡

如果我们期待未来的一段时期内有一个稳定的环境并且能使我们实现可持续发展，那么我们必须使自然环境和我们的社会文化环境再度达到平衡。我们为我们所向往的世界的顺利实现做了足够的准备了吗？我们要创建的是一个不仅在物质上丰足并在道德上美好的世界，一个既能实现自我目标也能实现他人目标从而都得到满足的世界。答案是否定的。我们做得还远远不够。让我来近距离地看看这个理想中的社会的样子。

我之前已经讲过对于天堂的向往。这是一个有着快乐的物体与快乐的人的世界。在这个世界中人与人之间，人与其周围的环境之间和平地相处着。这个理想世界并不是静态的，而是一个使个人得以继续成长并达到自我实现的世界。这个重新回归的天堂，事实上就是一个可持续发展的世界。我之前已经描述了一些设计师工作的方法并且这些方法在一些案例中已经奏效了，其结果便是沿着实现这样的一个“乌托邦”的方向而前进。我已经强调了从一种质感向另一种质感转换的必要性。

但是我们依旧与那些工业革命的“遗产”以及“快速致

富”的心态生活在一起，这给我们喜爱巧克力的意大利家庭带来了这样的血淋淋的结果。制造商们仍然是依靠销售量与性能的数量来竞争。许多附加的服务仅仅是一种促销手段而对使用者来说却是很少有或毫无实际的用途。使用者们也会对新产品的快速出现而感到沮丧。当你购得一部机器回家之后不久，你会听到有新的一款即将上市，当然，新的款式体积将会更大，性能将会更好，更不幸的是，也许还更便宜。至少在西方世界，市场目前已经饱和了。显然，以上的模式不是一条正途。

### 有品质的产品

取而代之的是，我们需要朝着“有品质”的方向去工作。我知道这在之前已经说过了。我们都很熟悉这些天来所讲的总体品质管理原则。我所说的品质不是指在TQM的目标下所衡量的物体的质量，而是那种并非很具体的，带有更多的主观性的难以描述的但却又十分容易识别的品质。换言之，一个更高质量的质量。十分可惜我们还没有发展出一套科学的对于我所说的品质的定性的描述方式从而使我们更清晰地对其进行定义。我们所有的人，至少，在我们成长的过程中都有一些依靠个人层面的认知，当把这种认知进行一些转换后，就变成了生活的品质。比如说与爱人在一起所花的时间、或者对于兴趣的探索或者去帮助他人。这些都很重要，都比金钱与身份的象征重要。一个可持续发展的社会需要这种成熟的远见。

这种成熟的品质在消费者产品的领域中意味着什么？其意味着产品的开发必须转向为相关的特殊需求而设计。我们一定不能陷入设计那种拥有着越来越多的性能而大多数人既不能理解也不太需要的产品的误区。我们应该做的是给与这些产品赋予文化上的意义或者带给使用者的价值使得他们能够反映出个

人的身份。作为设计师来说，我们可以在这个过程中扮演一个重要的角色。毕竟，设计是一种本质上的沟通，其包括文化价值与身份的沟通。试图去了解他人想要怎样沟通，我们就需要对他们所关心的问题非常之敏感并在我们的设计中表现出来。单讲形式与功能是不够的。我们的设计必须包含对与使用者有意义的內容。

如果我们如此行之，我们的产品也将会是符合伦理的。其将会真正地反应使用者自己的道德规范以及他或她个人在生态学意义上的气质。通过设计这样一些相应的产品我们自己的行动就可以更加地符合伦理，生产出可以提升消费者生活品质的产品。

品质同样意味着产品一定不能扰乱我们的生态系统与破坏我们的环境。我们可以确保，比如，生产环节中的清洁、能量的节约与避免危险的废弃物。我们可以通过使产品可循环使用或使其能够更耐用或者使其小型化来节约资源。我们可以将产品的核心本质从硬件方面转向更多的通用性的软件方面。这些便是我们作为设计师所要采取的步骤，我们可以朝向现在被我们称作微观层面的方向而努力：这一层面指的是在个人化的公司条件下而完成工业设计项目。

### 社会、政府与设计

问题是，即使这样做了就足够了吗？答案又一次是否定的。整个设计界必须建立他们的观念与构想，这些观念与构想要建立在一种宏观的层面上。该层面的概念是政府机构、国际组织以及整个社会。让我们先来考虑片刻，在这样的一个宏观层面上的议题与设计有多少关联。无需片刻，实际上政府在设计方面所发挥的作用是很很少的，不管是文化部还是工业部，都

认为设计不在他们行政管理领域之内，结果设计两头落空。大多数政府都看不到他们所领导的人民们的产业政策与文化发展之间的联系。

但是，设计是一种政治的行为，并且我们也需要更加地关心其政治影响力与意义。每次我们设计一个产品，我们都是在对世界的发展方向作出一个宣言。因此我们不得不继续自问：我们设计的相关产品，具有环保的责任吗？我们选择的解决方案是政治的抉择，不只是设计的抉择。设计的抉择属于那封闭的世界中的巧克力早餐。而政治的抉择是要踱步在全球的舞台之上。我们必须开始意识到我们的权力。

作为个体的设计师，当然，要去对世界更加广泛的领域做出影响是有些困难的。可以理解的是，来自其他学科的人们可能不会总是分享我们的观点。有些可能会探讨更大的尺寸，另一些则有可能更多地探讨功能。不是每个人都会从相同的角度来切入问题。我确定我们中的许多人，某时某刻，会感到当时的状况就像在用自己的脑袋撞砖墙。但是“绿色和平”的例子则是有启示意义的。来看看这样一小群坚定的人们是怎样做的——我们起初倾向于称其为狂热分子，直到臭氧层空洞以及切尔诺贝利等事件发生后才证明了他们的正确性——这至少不是在建议我们都坐在那些印有“设计和平”的橡胶艇进行比赛，尽管如果有人认为那样的方式是有效的我也不会加以阻止。不是这样的，我的意思是我们不应该低估了我们自己的决议、劝说与煽动的能力。

为什么ICSID不能够说说大型的设计团体的行为，这种设计团体代表了各个层面的各种实体——合作性的、地区性的、国家性的、国际性的——所有的这些都会解释设计的因素在影响生活品质的过程中是怎样扮演一个重要的角色。团结就是力

量，并且，如果要我们的设计的呼声在那些主张用快速手段在短时间内整顿经济的嘈杂中被听到，那么这样的一种全球层面的力量恰恰是我们所需要的。

### 加速的变革

政府、社团和公众一旦开始了解这项议题，将不可避免地产生滚雪球般的效应，加速这种变革。政府能够建立产业政策的指导方针，将产品的适合性和文化价值提升到最高境界，而且政府可以发展各种方法和唤起公众对这个问题的认识。然后，当我们与其他专业的同伴进行交流时，我们都会获得这些朋友的支持，包括我们希望能得到其支持的大众舆论。全球的设计界都应该与政府结成伙伴关系，与文化部长和产业部长对话，让他们对设计议题的重要性有新的认识，向他们展示设计是如何作为文化与工作间的重要联结而存在的，并使这两者可以用一种品质上的，而不是灵敏量上的竞争模式相互协调，这是真正意义上的可持续发展社会的蓝图。

但时间是最重要的。我们都在和环境时间赛跑。我们可以看到有些政府是多么不情愿地承诺停止使用氟氯化合物，即使我们都能够在大家熟悉的大气层电脑图片上看到臭氧层的空洞在不断扩大，要转变人们急功近利的心态尚需时日。毕竟，曾激发19世纪工业革命的自由竞争的企业精神在西方依然活跃，这种精神在20世纪80年代则以撒切尔主义和里根主义之名得到继续发扬。换句话说，我们不应该低估现状所承受的沉重负担。

我们要对抗的是当今存在的一些与中世纪的神话、迷信和权力结构相类似的东西。实际上，我们正处在所谓的新工业文艺复兴的前夜——这是我们高科技社会中人类体验的一场最

为广义的革命，它使产品满足我们真正的需要和渴求，扩大并丰富我们的感知范围，深化我们的领悟和力量，显示我们的身份，所有这些都将在一个健康的、可持续发展和自然的、物化的社会环境里。五百年前的新人主义者和自由思想的宣传家们——像伽利略、马丁·路德和伊拉斯谟（Desiderius Erasmus）等人，并未得到当时制度的承认。但如果没有他们坚守自己的信念，过去五百年来我们所得到的这一切都将不可能实现，尽管这一切还不那么完美。

为下一个千年设计，为新的工业文艺复兴设计，我们需要现在就坚定自己的信念。因为如果我们三旁犹豫不决，我们就太迟了，我们将只能眼睁睁地看着我们的田园诗在身边破灭。

### 行动的程序

几年前，英国设计委员会（Design Council）宣称设计师就是“新炼金术士”——“为企业添加使销售量暴增的成分”。但设计师不是炼金术士。炼金术士属于中世纪，并怀着暴发户的心态。我们追求的富裕虽然不如黄金实惠，但比黄金更有价值。而且这种富裕也不可能从神奇的配方中提炼出来，需要系统地努力才行。为指导我们实现“再造伊甸园”的努力，我的建议是建立一套以国际原则为基础的方针，来指导工业发展、产品开发和企业商务政策的制定与执行。

### 环境

显然，我们应该重视环境问题，特别是与原料使用和回收有关的问题。品质应该比数量受到更多的重视，那样我们就不会把有限的资源浪费在不必要的重复和奢侈品上。更进一步说，在这个世界的每个部分都应该建立起一个量与质之间的持

续平衡。

### 经济不平衡

西方的工业国家们必须把视线移出他们的洒满阳光的后院而将之投向南半球与北半球、东欧与西欧，甚至许多国家内部产生的穷人和富人间都存在经济的不平衡，对此我们虽然了解，但我们更要采取行动。可是只要纯粹以赢利为目的的“量的原则”仍占据主导，就不会有太多的企业愿意到贫穷国家从事如同冒险一样的投资，尽管这种投资是绝对必要的。现在大家基本上都明白援助不应都以政府“施舍”物品或提供贷款的形式来进行，这只会加深他们的依赖性。但是如果我们把所有事情都推给自由市场经济法则，这些国家要以经济活动为基础来适当维持他们人口的目标将是遥不可及的。

为什么没有一点正面的区别对待呢？应该鼓励企业根据促进全球可持续发展的思路来制定投资政策。例如，特别针对发展中国家的需求和环境来制造产品。今后发展中国家将成为更尖端产品的重要市场，但前提是它们的经济和社会都能够得到均衡发展才行。如果这个世界是一个由相互维系的贸易国家形成的稳定的共同体，那么这种均衡发展与每个人的利益都息息相关。

### 重要的产品与服务

有一个问题需要我们对发展提出观点：到底由谁来生产和提供那些虽然不能直接赢利的产品。本世纪许多国家都曾经尝试支持或控制这类活动，但大部分都发现这种方法存在不足，它们又在迅速地重新私有化。这是正确的发展方向，还是钟摆又摆回过去？还有其他解决办法吗？我们是否必须朝着全

全球化的方向前进？当然，全球化的协议可能减少投资风险，更有吸引力。另一个可能的做法是运用某些对全世界公司公平实施的全球性协定，来支持这种全世界都需要的活动，成为我们称之为“世界利润管理”计划的一部分。

这一计划所获得的利益不完全是物质上的，设计师对维持某些赢利的活动也有着专业的兴趣。这种活动确保贫穷或孤立的社区与其独特的文化都能够得到延续，否则当年轻居民迁出去寻求更加舒适的生活环境时，这些社区就会随之死亡。当每个社区和文化都死亡时，人类的多样性也就不存在了。看看全世界的农业社区是如何遗弃土地的，为了向往城市的灯火与舒适——电力、自来水和天然气，结果不得不在昏暗的贫民窟里过着肮脏污秽的生活。现在从前东方阵营、非洲和东南亚涌进欧洲和美国的难民潮，不过是同一个故事的翻版罢了，但保存人类的尊严与多样性，与保护熊猫和热带雨林一样，还仅仅是一个日常闲谈的话题。

## 反失业

我们制造的许多产品都必须对失业承担责任。科技越进步，其带来痛苦就越是不可避免——这就是过渡期的痛苦。自动织布机和詹尼纺纱机的出现使得18世纪英国的大批纺织工人失业，而火车使得许多马车夫和马夫流落街头。许多西方国家用失业救济等方法来缓解失业所造成的压力。但过去一些年来这只能解决一部分问题，虽然提供了基本的物质需求，但并没有关注失业者的信心与自尊。关于维持生活质量的问题，我们的建议是这样的。企业在进行一项新产品开发时，不仅仅要设计产品本身，还要设计一个方案（scenario）——研究如何调节产品对人的影响，并且不仅仅是调节，而且还是积极地去发



掘问题。

这意味着企业必须在社会文化问题上具有前瞻性，不能只把目光停留在销售上。产品售后产生什么样的结果，不应只是靠碰运气，而应该用设计去加以规划。例如，假设我们要推出一款新的自动文字处理器，我们就应该提供一个方案来描述这种机器将会取代秘书工作的可能情形。这个方案可能包括秘书提供的训练，以便让她们能为公司做一些新的工作——一种“附加价值”。换句话说，制造商不只是提供硬件，也提供了社会文化工程的一个元素。事实上它可以维护人力资源，其结果将不存在牺牲者，没有人被告知——用最新的委婉说法是——“给你机会去别处寻找新机遇吧”。这里只有赢家。事实上，甚至应该鼓励政府提出这种保护人类资源的方案。这样既节省了社会由于失业补助承受的沉重负担，又维护了雇员的尊严。

### 服务的提升

谁来制作产品或提供非以盈利为直接目的然而又是社会发展与经济发展所需要或渴求的服务呢？这些服务包括公共设施与公共运输或者为大学与工业技术而做的研究项目。为新产品设计这种方案只是产品从硬件向功能转移的大趋势中的一部分，产品功能被视为服务的载体。随着软件在产品中作用的提高，以及对节约硬件制造原料越来越高的要求，这种趋势似乎还要持续下去。即使某些产品的硬件组件可被回收而得以利用，软件升级还是比生产新的硬件对环境更为有利。单就逻辑推论而言，我们节约物质资源的下一个方法是无需占有硬件，只在需要时去租用硬件。也就是说，消费者以硬件为中心、以物为传统的传统产品观念将会消失，服务成为第一位的需求。资

产的概念也许会改变。设计师会发现自己设计的不仅是产品本身，更可能是以服务为主的系统。虽然现在我们不能确定这个趋势发展到最后会出现什么样的局面，但是有政治意识的设计界不仅应注意到这些发展，更应该对此进行整体思考并随时引领这种发展。

### 不再坚不可摧

从前的企业可以生产纯粹以科技为主导的产品，投放市场也不用考虑其于世界的潜在意义，但这个时代早已远去了，切尔诺贝利让我们看到世界是如此脆弱，以至于我们不能再犯任何错误——无论怎样我们都应该第一次就把事情做好。产品对人的影响也是这样，而且更甚于此，过去我们习惯于对产品客观品质的衡量，现在我们则需要衡量产品的社会文化品质，我们曾经确实认为自己是坚不可摧的。尽管人类科技的进步没有极限，但是臭氧层的空洞告诉我们，我们的环境已受到威胁，我们已处在危机之中。这样的意识应该转化为一种新协作方式，把环境保护与人类社会文化价值的保护结合在一起。鸡群终究要回到鸡窝里——不然就会变成烤鸡。我们的生活已经够荒唐放纵的了，现在该是清醒的时候了，因为我们已经发现自己衰弱的征兆。

我们需要利用媒体。这很重要，因为如果社会大众不了解我们的所作所为，假如他们不欣赏我们意义重大的新产品，而继续用原有的观念去选购产品，那么我们就不能成功。大众需要引导和教育，而媒体可以做到这点，但他们需要我们的投入和鼓励。我们要让他们知道新的多学科的设计方法——“高设计”，以及这种方法的重要性之所在。我们需要让他们意识到他们对大众的教育功能，以及在为我们大家创造可持续发展

社会的过程中所扮演的重要角色。

### 一个建议

某些设计师或许会对别人说：“我们是设计师，我们的本行是设计，我们不是政治家。”我对于他们的回答是其最终将关乎我们的利益，因为如果产品在饱和的市场中仍然以目前的量产导向方式发展，设计师的工作将变得越来越少。我们一定要在做好自己专业的同时，将我们专业领域之外的事物纳入考虑范围，我们必须认识到我们不仅仅是技术的操作者还是文化的操作者，我们应该对人类的多样性的文化进行操作，表达与欣赏。我们应该负起我们的责任，发出我们的声音并使那些决策者们听得到。

我们也许可以成功地说服他们，也许不能，但不得不试。我们还能做些什么呢？坐等别人为我们说话？这样的等待将会遥遥无期。

我希望我们应该采取行动，因为，最坏的情况就是在那里坐着，只是小口地吃着自己早餐中的巧克力。

# 1993

## 设计、环境与社会品质<sup>①</sup>

[意]埃兹奥·曼兹尼

埃兹奥·曼兹尼(Ezio Manzini)曾任米兰工学院教授、多姆斯学院设计系主任,是国际知名的设计理论家和教育家,在可持续设计研究领域颇有建树。他的著作《材料的发明》(The Material of Invention, 1986)具有相当的影响力,体现了意大利设计师和学者对于设计的独到见解。90年代以来,曼兹尼主要致力于研究消费社会情境中可持续设计的策略和模式,对于推动可持续设计的理论和实践起到了很大的作用。本文是曼兹尼教授1993年在格拉斯哥世界设计大会上的讲演。他认为,环境意识已经从边缘成为了主流,然而这一议题已经被现存的生产模式“程式化”了。现在设计师面临的挑战是,在社会品质的基础上创造能够激励一种全新消费新风格的产品与服务。(边千慧)

---

<sup>①</sup>本文选自杰里米·梅耶森编,《设计复兴:国际设计大会论文集,格拉斯哥,苏格兰1993》(西苏塞克斯:开眼出版社,1994):35-40。

环境问题有很长的历史。在30年间，它已经从科学家和高度警觉的社团之中的争论，演化成为一个触动我们全社会的主题。它有着如此广泛的社会影响力，以至于它影响到大至全球趋势小至日常生活决定的方方面面。

在历史的进程中至少有两个具有决定性的变化是必要的。第一个变化是关注重心的转移。它把环境议题从小范围群体变成了一个大家全都承认的问题。第二个变化是今天必须改变看问题的视角。我们应当把环境问题看成一个更大现象的整体之中的一部分。这就是如今主导着我们社会的发展模式所导致的巨大危机。具有这一新视角，我们才有可能在和设计与可持续性之间的互动打交道时，提出更具彻底性的方案。

### 20世纪80年代：程式化的生态设计

在过去十年间环境议题已经深入了像美国和欧洲这样成熟的工业化社会，以不同方式影响了它们各种各样的“社会行动者”。它导致了新政策，成为公司企业项目的一部分，把对于环境质量的新需求引入了市场。如此一来，一个关于生产与制造系统的“生态学再定位”成为广泛讨论与接受的主题。

而且，因为这场争论发生于20世纪80年代，它也在看上去富有、健康与自满的工业化社会的语境下产生了影响。从这一角度来看，对于整个体系而言，环境的再定位既不应需要艰难地改变生活方式，也不应改变做事的整体方式。它被简单地想象成在一个已经被基本接受的、稳定的社会与产业框架下所进行的一系列行动。

在这种文化氛围中，环境议题被看成政治的、经济的与工程的问题，只要通过纯技术手段对待就行。因此，只要通过一系列对现有事物的再设计，我们就能解决问题。事实是氯氟烃

(CFC)从喷雾罐中挥发了(译者注:氯氟烃是破坏臭氧的物质),公园长椅用可回收塑料制成,汽车保险杠可以拆卸与回收,这些都意味着我们已开始处理这一问题。

所有这些举动都是重要的,它的重要性也不应被忽略。事实是,为了让它们减少对环境的损害,这些东西应当被再设计这一想法被普遍接受。这当然是值得一提的成就。应该尽所有可能地努力保证这一原则得到明确的宣传与全面的实践。然而,这种“程式化”处理环境问题的方式在当今变得越来越明显了。

### 20世纪90年代:从“程式化”到新彻底主义

今天环境议题开始看上去越来越成为另一个更大主题的一部分了。进入20世纪90年代以来,在国际化层面上逐渐出现了社会、经济、政治与种族问题的交织。这导致了广泛的轰动,甚至在工业化程度最高的国家里,如今正在发生的实际上是一个结构的危机。发展的全球化模式是正在讨论的议题。这一共同背景是重要的,因为只有从这一起点开始,才有可能从新的角度看待环境问题及其与设计的关系。

面对这些与环境、经济与社会文化密切相连的危机,人们越来越清醒地认识到,单纯重复对现成物品的再设计这样一条老路已经不能解决现实问题。这条路会导致生产与制造系统比以往较少产生污染,但是这并不能从长远角度上可持续发展。这一认识对于那些近距离接触环境问题的人而言,已变得越来越明确。

今天真正需要的是想象真正具有创见的解决之道。这意味着具有高度激进性质的产品。这些产品包括某种对即将到来的问题假设的回应,提出不同于过去与现在的另一种选择。这一

目标可能显得比较含糊，但它是合理的。目的并不在于为所有问题找到一个一劳永逸式的唯一解决办法。这一想法的目的是提供具有某种创见火花的更加合适的解决办法，创见意味着看待与处理世界的新方式。

这一新发展模式不应仅仅是纸上谈兵，或者是一项只存在于圆桌会议上的完美理论。它将从多元化的想法、视角与提议的对话和冲突中产生。它将归功于社会在创意氛围下产生的各种活动。因此设计师责无旁贷地将在这一过程中扮演一个角色。

### 环境政策：战术与战略

重复老路显然是问题重重的。然而，让我们思考一下与设计师的活动联系最紧密的部分。这就是产品、服务、广义上的产品质量以及质量标准和我们评估人造环境的价值观。

从环境可持续发展的角度来考虑这一主题，很显然我们必须追求这样一个目标，即社会的多元生活方式。这些生活方式极少地基于能源或材料的消费，或者其他诸如土地、空气、水的资源。很明显这一目标具有多重意义，也能与不同的理解相协调，通过不同的环境政策推行。

环境的冲击是大量的“需求导致”，以及应用科技为了达到这些需求所带来的特殊冲击的共同结果。当一项环境政策试图提高整个体系的科技生态效率时，我们就可以把该项环境政策视为“战术性的”。也就是说改进提高所应用的科技来达到目标。跟随着这样一种道路，不必要改变生活方式，而设计的角色就是对现存事物的再设计。

另一方面，当一项环境政策把社会需求所导致的结果拿出来讨论，寻求达到一个更高的社会生态效率时，这项环境政策

就很有可能具有“战略性的”效果。换句话说，个体满足和他们的需求在现有科技之间的关系得到了改进和提高。制定这一类型的可行的环境政策，很必要的一点就是生活方式的巨大改变。它与社会文化创新一起将会引导一种全新的消费模式。

### 消费状况

首先，从消费到照料：这一状况意味着超越观念的误区，该误区已经导致全球消费的加速以及一次性物品的增加。这里，设计将为产品增加科技和文化效能，以增加产品的使用寿命。这些产品将会是需要照料的，并且使用者能与之建立一种情感上的关系。

其二，从消费（产品）到利用（服务）：这一状况意味着超越占有的观念，以及个人产品消费的观念。取而代之的是一种对于消费产品与服务的非破坏性、非个人性的利用观。在这一状况里，通过引导需求定位于一种新型服务上——这一服务提供高效的资源利用——达到一种更高程度的社会生态效率。在这一情境中，设计师的任务是改进产品与服务，增加其高度的环保潜力，并使其具有高度社会认同与吸引力。

第三种状况是从消费到不消费。这一状况显然是最为彻底的，只能在文化层面上产生。在这一状况中，设计被看做产品与服务文化，并担任重要角色。设计能激发质量与价值评判的不同模式和标准。在这里，减少需求可以被看做增加社会质量。

### 减少的文化

所有这些都使我们回忆起过去的某些经历。比如欧洲在20世纪的头十年中，追求“基本生存水平”，或者60年代在欧



美发生的反消费运动。毫无疑问这些运动存在关联，但是指出它们的不同更为重要。以上这两个运动有着不同的形式，产生于伦理性的动机。它们反对早期发展的生产消费模式。

从另一方面说，目前的伦理力量有更为稳定并可触及的基础。它挑战一种必将改变的消费模式，因为这一模式基于极大的发展危机之上。如果我们从设计师的角度来考察这一形势，问题并不在于唤起基于环境需要的伦理原则，而是提出比目前更为有效的解决办法。对于不断增加的人口而言，今天的“基本生存水平”必须被转换成一种能够达到更高层社会质量的机遇。它必须与生活质量相匹配。然而为了达到这一点，我们必须消除与这一表述相关的自私自利的、享乐的含义。一个可能的口号就是把“基本生存水平”转换成“最高生存品质”。

### 基本生存水平？最高生存品质！

设计师的问题可以总结如下：我们如何在各种自由选择的替代性方案中提出一个具有足够吸引力的“基本生存水平”？

首先，为了具有吸引力，这一提议一定不能具有剥夺的意味。这是一种和以往一样，对具有质量的相同的价值和标准的生活观。但是它提供的一切都比以往少一点点。它是一个对质量的期待与以往相同，但是会提供较少的汽油、较少的照明、较少的一次性产品或在12月份供应较少的草莓的世界。这样一个世界只有在对于某种灾难性事件做出必要回应时才能形成。这种世界里，产品作为无限的选择是不可想象的。

更少的机动车，更少的一次性产品，更少的有毒水果不仅仅是可接受的事实，而且是更具吸引力的。然而，这些只有在一种新型文化模式下才是可行的。在这种模式里，汽车不再是必须的，因为有更好的交通方式。在这种模式里，人们再次发

现珍惜物的价值与质量。这种文化欣赏时间走过的道路以及根据自然时节的变化提供相应的水果。

设计可以在许多与之相似的模式里扮演重要角色，以一种补充性或竞争性的方式，引导其走向这一方向。为了达到这一目的，设计将必须再次检验自身文化的根基。我们不应忘记设计产生与发展的根基在当今的发展模式下已经面临很大危机。一些很基础的观念诸如形式、功能、客户、用户、市场都必须重新检验。对于科技、美学、与设计本身的角色，亦是如此。

### 科技：新行为方式的工具

多年来，科技已经成为一个强有力的改变手段。这不仅因为由科技所导致的环境问题的出现，而且因为它在社会与文化层面的解构力量。我们对于空间和时间的观念已经被远程通讯及新材料所改变。工作的观念被自动化再次定义，现实被虚拟现实改变，生命被基因工程改造。

今天真正的问题是如何把当今科技的力量转化成可持续社会所需以及与发展密不可分的模式。可持续社会需要利用新技术珍惜物品的产品与服务，需要聪明的参与，需要新的社会品质。但是问题也在于理解如何转换这些科技产品。我们必须意识到科技设备已经改变了我们，也改变了我们对于环境的看法。

### 美学：给可持续发展赋予形式

每个时代都有自己的伦理观和美学观。美学反映了一个历史时期的历程和他所包含的价值观的形式。在20世纪初期，设计扮演了赋予现代性以形式的决定性角色。在20世纪80年代，

设计是美学化运动的主角，被广泛地传播。从总体上说，这一美学化运动已经被证明在对抗全球的美学衰落方面是不足的。今天，一个可持续发展的社会观仍然没有形成。可持续发展的美学还未产生。

必须十分严肃地考虑这一问题。现在有一个广泛的信念就是美学纬度是次要的。它是其他方面都已完成后的附加部分或者是那些拥有一切者的奢侈品。这导致在严格的伦理道德与轻浮的美学之间的某种矛盾印象。应当清楚地阐明这一状况是80年代的典型，也是那一时期文化困惑的典型。在现实上，美学与伦理道德之间的关系是：真正的渊博的美学复兴都是基于一个价值体系而产生。

在诸如当今转折的时期，美学纬度成为改变的基本因素。它从引导个体多元化选择的层面上说，已成为了一种社会吸引力。它称为一种人工但聪明的形式的表达方式。总而言之，在当下我们可以断言可持续发展的社会价值观极为需要一种可持续发展的美学。

### 设计：赋予形式并提供机遇

设计当然不能改变世界，它也不能设计生活方式。它不能把自己的意图强加给人们。但是设计可以赋予一个正在改变的世界以形式，并为新的行为方式提供机遇。“赋予形式”意味着在一个更广泛的文化语境中进行。这意味着重视社会在新型需求与行为方面发出的脆弱信号。这也意味着从可持续发展的角度提供关于质量的持续性标准，设计在整体层面上赋予可持续发展社会以形式。

提供机遇意味着在直接介入领域活动。它意味着在一种新的社会品质观念中，提出为新的行为和生活方式提供可能性的

产品与服务。在这些领域里设计能够在即将到来的社会推动力上扮演重要角色。这些就是设计行为的限制，但它们也是设计的可能性和职责所在。这些主题将决定获得一个新型的可持续发展社会的希望是否能够实现。实现这一希望不是通过必须的或强加于人的方式，而是通过被认定是进步的自由选择。当前发展模式的余波有可能最终以多种形式出现。而基于更好的自由选择的方案，当然是最为幸运的。

# 1995

## 人工制品的政治学<sup>①</sup>

[美]维克多·马格林

维克多·马格林 (Victor Margolin) 是当代著名的设计史家 and 设计理论家。他于1981年在俄亥俄的联合研究所 (Union Institute, Cincinnati, Ohio) 获得了美国第一个设计史的博士学位, 现为伊利诺伊大学艺术史系的设计史教授。他与理查德·布坎南 (Richard Buchanan) 等人编辑的《设计问题》(Design Issues) 杂志在国际设计研究领域享有盛誉。除了对现代设计史的研究, 马格林对当代设计的思想、方法和趋势也颇为关注, 尤其是在可持续设计和为社会设计 (Social Design) 等问题上多有涉及, 影响广泛。

《人工制品的政治学》最初是作者在加州工艺美术学院演讲。文章从现代人工制品的历史展开, 对当代人工制品的演变及其与周边各种话语政治之间的关系作了细致的梳理。作者一方面承认后现代主义的差异论和多元论对于反省现代主义教条的意义, 另一方面, 他也认为, 神

---

①首次发表于《莱奥纳多》(Leonardo), 第28卷, 第5期 (1995), 本文选自其同名文集《人工制品的政治学: 设计与设计研究论文》(The Politics of the Artificial: Essays on Design and Design Studies), (芝加哥: 芝加哥大学出版社, 2002), 注释省略。

学对精神性的追求和生态女权主义者的大地女神元叙事对于人们摆脱后现代的虚无主义，重新唤起对现实的关注及行动仍旧具有重要意义。在他看来，拟像世界和生态运动的出现使今天的人工世界比赫伯特·西蒙所假设的更为复杂，在这样的背景下，对设计的精神性的探讨能够重新激起设计师对于用户作为人的深度与价值的尊重，而这也必将有助于设计师设计出对人类更有价值的产品。

（周博）

## 导言

如果我们将设计看作是对人工制品的构想和规划，那么设计的视野和边界将局限于我们对人工制品的理解。也就是说，随着构想和规划的领域不断延展，我们正在拓展设计实践的边界。在某些方面，设计突然进入了我们通常归之于自然的那些领域，而不是文化领域，它的概念也因此得到了扩展。

直到最近，自然与文化间的差别似乎一直都是很清晰的，而设计当然是属于文化领域。设计的概念，在最初的发展中，就像1851年伦敦水晶宫博览会的主要组织者亨利·柯尔所提出的那样，总是与物品保持着无法割裂的关系。柯尔认为，设计的目的是要改进产品的外观水平，他希望通过推进艺术家和产业间的紧密合作，来面对那些引起混乱而繁冗的历史风格，这些风格已经遍布于所有维多利亚时期的产品，从家具到蒸汽机。

柯尔开启了一种关于物品的讨论，尤其是关于它们看起来应该如何的讨论，这一直延续到了二十一世纪。对这一说法的回应包括查尔斯·伊斯特莱克（Charles Eastlake）所推崇的

简洁的形式和真实地表现材质，赫曼·穆特修斯所呼吁的工业形式的合理化，以及阿道夫·卢斯对于装饰的敌意。与美国一样，我们可以看到它在1930年代美国顾问设计师的流线型产品中起到的作用，还可以看到纽约现代艺术博物馆的设计部门成员对这些产品的抗拒。

尽管现代主义者对于简洁外形的信仰，被1970年代晚期和1980年代早期的阿基米亚&孟菲斯工作室中富于表现的家具所抛弃，这一说法所强调的重点始终还是物品。也就是在这种强调之下，发展出了我们今天所知的工业设计职业。但是各个理论家——诸如赫伯特·西蒙和约翰·克里斯·琼斯都曾论证设计过程构成了我们文化的一切，无论在物质还是非物质方面。西蒙甚至把设计看作一种新的“人工制品的科学”。

西蒙和琼斯提出的扩大设计的主题，包括了一切我们称之为人工制品的东西，其他的理论家则已经质疑了设计的意义。在现代主义者的论述中，这种意义具有两种所在：形式和功能，我们可以用这个来替换“审美”和“实用”这两个理论术语。早期的现代主义设计师认为，设计的意义根植于物品中，而不是建立在物品与用户联系的基础上。物品无可争议地被当做清晰、美观、完整、简洁、经济的方式以及功能等多重价值的综合呈现。“形式服从功能”这一简约的口号假设了使用是一个清晰的、不含糊的术语。因而，人们要到物品与一种植根于信仰的价值的关系中去发现其意义。后结构主义挑战了植根于信仰的观念，同样挑战了我们借用“意义”这一说法的权力，我们只是把它当做一个无法对自身的使用条件提出质疑的术语罢了。

除了设计中那些靠不住的创作题材，以及针对我们讨论设计的意义时所遵循的条件而提出的问题，我们还必须直面一个

处于人工制品政治学核心的、更加困难的问题，那就是真实的性质问题。于“最初的现代性”而言——在这里我用到了安德拉·布兰兹（Andera Branzi）对于两种现代性的区分——真实是一个无可争辩的术语。它为物品、形象和行动的意义来源都提供了一个可靠的论据。如今，一切都改变了，只要提到“真实”，它就必须要符合条件，就像运用“意义”这个词一样。因此，我们十分不解，如何以及是否能围绕现实和审美划分出一个边界，并把它作为意义的基础。

当西蒙在1969年呼吁新“人工制品的科学”时，他指定自然作为意义的基础，因而这样一种科学或广义上的设计实践就被定义出来了。他写道，“自然科学是关于自然物和自然现象的知识。”另一方面，人工制品是关于人类发明的物品和现象的。对于西蒙来说，这两者之间的区别是清楚的，然而其内在的、对于自然概念的实证主义式的建构，与其外在的、设计的方法论模型是相同的。

保罗·费耶阿本德（Paul Feyerabend）、多纳·哈拉维（Donna Haraway）、斯坦利·阿罗诺维茨（Stanley Aronowitz）等人的针对科学的说法所作的批评，对我们将自然视为真实的观点提出了质疑。这种批评至少在争论自然与现实的简单程式中胜出，并且因而将对自然不合理的引用问题化。把科学思考作为语言建构来关注，批评家们试图挑战过去对科学真理的信仰。因而，我们有两个在争议中的问题，“意义”和“现实”，它们严重地危害了第一次现代化中建立设计理论和实践所仰仗的确定性。因为我们不再谈论设计，就好像它是一个毫无疑问的术语一样，所以我们需要一个新的话语，尽管这种话语发展成为影响设计实践的方式还不确定。无论如何，我相信，在这篇论文当中，需要强调的主题是人造物和它的



边界。

### 边界问题

1969年，在麻省理工学院，西蒙在其第一次康普顿（Compton）演讲“人工科学”中，将自然科学的特征描述为可解释的、关注事情是怎样的，而在投入人类目标以及质疑事情应当是怎样的方面，他将人工科学定义为“规范性的”。这两种科学因为“应当”（should）这一术语方面而有所区别，它标记了人类为达到其自身的目标而发明人工世界的工作，与此同时也向自然界相似的目的表达了敬意。

西蒙提出了四个标识来区分人工和自然。其中三个定义人工制品为人类能动性的结果。他说人工制品出自于制造行为，他把这称作“综合法”，而观察的行为，“分析”是人类与自然相关联的行为。而且，他将人工制品的特性定义为“功能、目标、适应”并且以“命令和描述统计”的方式加以讨论。

当西蒙将人工与自然相比较时，他假定自然是一个无可争辩的术语，认为人工造物“可能模仿自然事物的外观，但却在一个或多个方面缺乏后者的现实（reality）。”然而，自然与现实之间的平衡在近几年受到了激烈的反对，最引人注目的是后结构主义者和解构主义者。罗兰·巴特和米歇尔·福柯在文学艺术方面挑战作者的意图，让·波德里亚宣称拟像没有所指的符号，而让-弗朗索瓦·利奥塔则拒绝承认那些塑造社会价值的任何元叙事或是“宏大叙事”，哈拉维对电子人文化（cyborg culture）的论述也是这样。

尽管这些对于事实的攻击合理地挑战了实证主义者所认为的清除那些如今构成我们文化共同体的声音的隐含的假设，他们仍然寻求废除任何的超越社会建构话语的框架，无论是我们

所谓的自然、上帝、还是精神。因而，哈拉维在她1985年的论文《电子人宣言》（A Manifesto for Cyborgs）中为电子人这种人类和机器的混合体辩护，将之看作“勾画出我们社会和身体现实的小说”，而意大利哲学家贾尼·瓦蒂默（Gianni Vattimo）则假定“il pensiero debole”，或是“软弱的思考”作为后现代时期合适的哲学，他声称“只有当过程没有终点，或者过程不被最高价值（上帝）的中断要求所阻碍时，价值才可能在其的本质意义上得以展示，也就是为了可兑换而占有能量，以及一种无限的可变换性或活动性。”瓦蒂默从尼采和海德格尔的著作中总结出“虚无主义因而是存在的交换价值的缩减。”他这番话并不是就出售自我的拜金感而言，而是出于自我的兑换没有基础，比如子然或上帝，靠着他们。自我才能被定义。

我们在威廉·吉普森（William Gibson）的网络科幻小说《神经漫游者》（Neuromancer）中同样发现了自我可兑换的证据，文中，人工制品与任何外在的存在都毫不相干。吉普森的人物与现实没有关系；他们是由操作人工产品产生的动机和刺激构建而成的。尽管有些人物更像人类一些，但却没有一个对于他们身体或生活中的人工入侵具有内在的抵抗力，有些，如AI Wintermute（人工智能[AI]，他们介入社会生活），就是完全人工的。除了计算机朋克的背景，部分对于《神经漫游者》（Neuromancer）的迷恋是吉普森描写了一个由人工制品统治的世界，而控制它的能力则来自最强大的人类活动。

《神经漫游者》给我们在一个现实不再成为参照的世界里提供了一个设计获胜狂欢的场景。西蒙把人工看作自然的模拟，这一假设在这个语境中没有分量。在吉普森描写的世界中，生物可以变换成无限的形式，身份的价值主要通过技术的

操作构成。构成设计物的材料早已经历了多次的转变，而他们的场所在本质上已经不再是证据了。

如果设计在《神经漫游者》中的胜利是以牺牲现实为代价，那么在吉普森的世界中我们如何思考意义的问题呢？我们首先需要质疑，在一个现实不再构成价值的世界里，意义是什么。意义于是就变成了一个务实地存在着的策略概念。它的价值由操作因素而不是语义因素来决定。《神经漫游者》中的角色甚至设计他们自己，但却没有外在的道德驱动或是内在的自我引导。

《神经漫游者》是一部描写让·波德里亚的拟像世界的小说。在吉普森的小说中，对于波德里亚来说，现实“不过是操作”。在波德里亚看来，拟像是取代了现实本身的现实的符号。其结果就是他所谓的“超现实”（hyperreal）。波德里亚认为，自从“模拟覆盖了整个其自身就作为一种拟像的再现系统”之后就再也没有再现了。

《神经漫游者》的世界是波德里亚自己虚无主义的反映。他看到了西方失去了他所谓的“再现的赌局”。这一赌局基于符号可以换取意义深度的信念以及外在于交换的某些东西——他提到上帝——可以保证它。然而，波德里亚表示自己对上帝或是任何相等力量的元叙事毫无信心。他表达自己的怀疑如下：

“但是，如果上帝可以被模拟，那就是说，什么变成证明他的存在的符号？然后整个系统变得无关紧要，它不再是任何事物而是巨大的拟像象——并非不真实，然而却是拟像，不再与现实交换，而是自我交流，在连续的线路中，没有基准和周长。”

尽管波德里亚是厄运的预言家，他不借助于现实的再现而

探索世界隐含意义的能力是有益的。正如在吉普森的《神经漫游者》中，意义对于波德里亚仅存在于交换的操作中而不是存在于外界的真实中。在他的《模拟》(Simulation)这本书中，他讨论了在没有元叙事的世界里发现意义的困难，让-弗朗索瓦·利奥塔将这个术语定义为如同人类社会活动之外任何一种无可争辩的现象一样的大的观念或存在。至今，由让-弗朗索瓦·利奥塔领导的后现代理论家坚持说元叙事不再存在。就像让-弗朗索瓦·利奥塔在《后现代状况》中宣称的那样，“我将后现代定义为对元叙事的怀疑。”他认为只是可以作为合理的原因被接受而不是作为内在的真理，他还想避免可能会导致不正当的知识的控制。我运用修饰词来说明利奥塔对于合理以及不正当的知识的解释，以此来确保我把这一想法与他自己对于真理的看法联系起来，而不是其他的与真理相关与否的任何事情。

利奥塔怀疑论有效地模拟了社会话语是如何建立的批判性分析，但是它仍然增强了社会生活没有意义的根基这个信念。这种对元叙事的怀疑是论证后现代与现代断裂的基本因素，尤其是对于许多著名的文化理论家来说是如此。尽管现代的元叙事有各种不同的定义，由工具理性模拟的进步信念是主要的一个，对普遍而不是差异的信任也是一个。

### 话语的扩大

特殊的现代范例的崩溃开启了各种不同声音的社会话语空间，它们过度处于边缘或是被压制。但是承认差异也导致广泛的对于共同价值的否认。利奥塔把差异的状况说成是“语用学颗粒”。然而，很多人，包括我自己，对于利奥塔以及其他学者、批评家以及艺术家定义和阐述的后现代状况都不满意。但

这并不意味着就要维持一个不再可靠的现代主义者的立场。在更深层的意义上，工具理性的幽灵，加之以它不断增长的技术力量，释放出没有任何必需的道德和伦理能够控制的东西，这很可怕。

马克·萨高夫（Mark Sagoff）描述了生物技术的发展对于环境的潜在影响：

“生物技术的发展是为了改善自然，以人工制品取代自然有机体，以此来增加社会总体的效率和利润……这就说明了为什么我们会花更多的时间来生产经济适用的复合产品而不是保护无用的濒危物种。这也是我们为什么把自然的、野生的生态系统——从热带雨林到热带稀树大草原再到河口——变成可操作的、人工的（因而变得可预见和有利润）生物工业产品系统的原因。”

这里提出的问题与前面《神经漫游者》提出的问题相似，因而也就证实了批评家彼得菲廷（Peter Fitting）不把吉普森的世界看作“未来的形象，而是现实中形而上学的生命唤醒”这一理解。生物技术的技术可能性，正如萨高夫所描述的，已经混淆了人工和现实之间的边界。并非模拟自然，而是成为了可管理的生态系统。

这些生态系统仍然保留了自然的表象，它们从地球获取能源，但是它们从自然到管理系统的转换可能会使它们脱离一个更大的生态平衡，在那其中，他们的管理者既没有认识到也不希望考虑这个。这样的管理生态系统可能是自然的模拟物，我们甚至自己都不知道。工具理性仍然为了人类的使用，尤其是为了经济利益，而转换物种和生态系统。这是设计，但是，正如《神经漫游者》中提到的，它的繁荣建立在自然的代价之上。

由生物技术的能力所引起的人工和自然之间的混乱是因为两者的范围都缩减成了交换价值。当它们被看作是可互换的时候，当生物技术的管理者希望这么做的时候，一个就可以毫无疑问地代替另一个。

消弭了人工和自然之间差别的生物技术专家和生态学家的极端看法可以与另一种视自然为神圣之物的观点相比较。根据詹姆斯·拉夫罗克（James Lovelock）的盖娅（Gaia）原则，我们必须与地球上的生物合作。生态女权主义者，她们接受了女性主义、生态学、和灵性论三者的观念，也认为地球是有生命的。正如保拉·高恩·爱伦（Paula Gunn Allen）所写的：

“地球，我们的母亲，地球母亲，是自然的（physical），因而是心灵的、精神的、情感的存在。星球是有活力的，它们的副产品和表达也是这样，诸如动物、蔬菜、矿藏、气候和气象现象。”

无论是盖娅的隐喻还是居于生态女权主义者信仰核心的女神叙述，它们都体现出对于工具理性的强烈批判，生态女权主义者将它与父权制联系在一起，相信：

“保护环境需要意识的深刻转变：更加原始和传统的观念的复兴，它们尊敬生命网络中所有生物的联系，并重新思考人类与自然神性之间的关系。”

对于生态女权主义者来说，女神精神叙述成了政治行动的驱动力。她们领导并参与了反对酸雨、破坏热带雨林，减少臭氧层、核武器增长的宣传活动，她们也积极参与那些有益于环境健康的活动。她们的目的正如另一生态女权主义者斯塔霍克（Starhawk）所说的，并不是仅仅反对父权制，而是“转换权利结构本身”。生态女权主义者在两个阵线上获得了成绩——反对那些破坏地球生态的组织，并且把女性团结起来与地球的

生命力量积极联动——表达了一种改变人类行为的叙事力量。从生态女权主义者的立场来看，瓦蒂莫和利奥塔的后现代哲学并没有给这些希望共同行动的人提供什么。它只能承认意义的缺席。

生态女权主义者也对话语形成的理解有帮助，因为它反对那些否认母权制文化的父权制的叙事，在母权制文化中，女性拥有权威地位。从一个边缘化的地位开始，生态女权主义者通过参与智力活动，创造了自己的当代文化话语。她们只是从一个与实证主义者和虚无后现代结构主义者不同的立场出发，其计划可以在新的叙事框架中通过坚持不懈和合作来达成。生态女权主义者也证明了精神信仰的力量以及发起积极行动的经验。在建立一种修辞学的姿态上，她们并没有给人留下深刻印象，由此她们可以以批评和肯定两种方式参与到后现代理论中。然而，通过制造一种属于她们自己的叙事，她们含蓄地挑战了利奥塔对于元叙事的无视。尽管某些人把这些当做边缘来看待，因为几乎没有人支持它，女神叙事仍然可以形成部分更为兼容的精神元叙事，在此之中差异得以确认，就像后现代主义者争辩的那样必须以社会化的方式来做。

作为元叙事的精神性——这里我所解释的精神性与神有关——可以作为强调意义和现实问题的基础，这些问题都从支持人工制品而来。如果精神的宏大话语能够成为其他社会团体的强制力的话，就像女神叙事对于生态女权主义者那样，它就有能力授权于广大人民，在寻找优化自我与他人的幸福与生命的行动中寻找意义和履行。很难说这个行动会采用什么样的形式，尤其是涉及到设计的时候，但是它的特征是由与他人相关的意义和统一的寻求为特征的。

既不把神作为父权制也不作为母权制可以克服在若干方式

上现代和后现代的分歧。它可以认识到现代主义者思想中社会叙事的价值，也认识到在通用分类以及工具理性方面最初的现代主义者的局限性。它也承认许多尖锐的当代文化批评的重要性，这使得注意力转向了人工制品的问题。

设计和技术从精神性的元叙事中获得了很多，尤其是意义的论据，它证明了人工制品的限制性。当我追寻精神性的神圣来源的时候，我在这里提及它就像它在人类的行为中显现的那样。精神性的特征是它的内在性和超越性，它模仿人类的能力，同时也作为他们的外部表现而存在。

### 拟像和现实

精神——不论它是否与上帝相关，女神，或是其他的神圣来源——在当代语汇中是最富争议的术语之一，但是我们几乎没有机会来探索它的意义，因为它受到强有力的唯物主义知识论的压制。因而，多纳·哈拉维在《电子人宣言》中写道：

“最近的二十世纪，机器已经在自然和人工制品、头脑和身体、自我发展和永恒计划之间制造了十分含糊的区别，还有其他一些区别是用在有机体和机器上的。”

哈拉维声称，我们正走向“多形态的信息系统”，其中“任何物品或人都可以基于拆散和重组被合理的思考；没有‘自然的’构造抑制系统设计”。可是，《神经漫游者》是关于一个糟糕透顶的社会的叙事，这个社会通过设计和技术统治，自私自利、权力通吃，哈拉维却将这种新的变态的适应性当做正面的社会变化的媒介。然而，缺少能够充当规范价值来源的元叙事使得她强调，权利和经济在区分人工制品和现实方面的基本决定性。这种缺乏也使得抵制技术更为困难。技术话语的首要主题是，创新机制使得我们能够做以前无法做到的事情。我们



被告知因技术而成真的经验将是可扩展的。慎重地反对一种对于“自然”经验简化论的理解，这当然看上去是正确的。但是充满活力的精神的力量可以扩大存在的经验，因而提供一个强大的立场，据以支持或是抵制新技术。

我们拿虚拟现实（VR）研究为例。布伦达·劳利尔（Brenda Laurel）曾经描述过许多虚拟现实将会使其成为可能经验，而这种媒介的创始人和早期发言人之一亚隆·兰尼尔（Jaron Lanier）也这样认为。在1989年的采访中兰尼尔欣快地谈及VR的新的可能性：

“能够运行VR的电脑将用你身体运动来控制你在VR中所选择的任何身体，它可能是人类，也可能是某些完全不同的东西。你可能成为山脉或是星系或是地板上的卵石。或者是钢琴……我曾经决定作一架钢琴，我对于成为乐器很感兴趣。”

无需说明，兰尼尔和其他参与VR研究的人把个人兴趣作为他们所做的基本判断，但它当然是一个很强劲的因素，并且允诺了大量的经济回报。当然，虚拟现实，它已经成了一个虚拟性爱的场所，它还将继续发展成为强劲的娱乐媒介。

当它承诺为训练外科医生和飞行员的或是远程电子操纵机器的模拟设备提供许多便利时，VR技术所带来的首要问题与我们是把模拟当做标记还是面具体验有关。这种区别是丹尼斯·道尔丹（Dennis Doordan）在关于博物馆展览模拟技术的一篇文章中提出的。一旦设计师标出设计的边缘，它就被区分为一种二阶体验，其指涉对象也更加可靠。如果边缘是掩蔽的，模拟变成了拟像，就像鲍德里亚指出的，经验自身之外没有参照物。因而，虚拟和现实的边界塌陷了，虚拟成了新的现实。

人们在有形的社会中觉察到的约束与电子自我想象的自由

的之间的势均力敌，就提出了与其虚拟副本相关的有关物理真实价值的疑问。虚拟现实的簇拥者有时鼓吹VR是物理现实的替代品，一个可以克服束缚的地方，在这里可以发现新的自由。在某种层面上，这是典型的技术狡辩术。新技术总是承诺带给我们更多。比如说，虚拟现实表明了虚拟身份提供了比身体存在更好的、更充实的东西。这让我想起了吉普森《神经漫游者》里的反英雄凯斯（Case）的评论，他说：“身体是肉”。

对于凯斯来说，进入虚拟空间是一次延长生命的经验，这比存在于自我更有趣。在虚拟空间，凯斯这个现实生活的边缘角色，在突破破解信息编码的障碍中展示了敏锐与智慧，在突破电子对手网络上展示出了惊人的勇气。在这样一个人工和现实模糊不清的世界里，网络的符号化世界对于凯斯来说成了比有形的世界更加紧张和宏大的世界。

网络朋克作者布鲁斯·斯特林（Bruce Sterling）则采取了一种自由意志论的观点，他认为，虚拟世界是一个政治前沿，在那里，世界可以摆脱束缚而被重新创建。但是，期待这一新的符号领域将不会像有形的世界那样控制生活是不现实的。律师们已经着手这样的案例，电子事件对于宪法权利已经构成了威胁或侵犯，并且导致了对于个体的心理甚至是生理的侵害。然而，法律行为不会被应用到虚拟行动。就像安·布兰斯科姆（Ann Branscomb）律师所说的：

“由电子推动的案例可以被操作、修复、删除，它们是审慎的法律体系的大敌，因为这个法律体系兴起于一个确凿事件的时代，它依靠档案证据来确认执行、给恶棍判罪并确定契约关系。”

我们从许多对于骇客行为中以及像《神经漫游者》这样的小说中知道，伴随着电子交流的心理参与可以被加强。就像虚

拟现实研究使得电子身份的可视化变得可感知，不断增长的有形和虚拟身份边界的模糊可能会发生。鲍德里亚认为，对于某些人来说，电子身份不再是自我的再现；相反，它可能会成为一个自我，与之相对的肉体生命则成了可怜的心理竞争者。

对于美国政治系统建设可能性的讽刺造成了文明社会含义的真空，它对于人工制品几乎毫无抵抗能力。事实上，人工制品就像娱乐，从视频游戏到交互VR环境，对于某些人而言，它们比有形世界的参与度更高。这也造成了一种有力的转移，具有侵犯性的生物技术公司对于自然的入侵将会变得悄无声息。

渐渐成为幻想探索的形象距离在精神元叙事中体现出来的人类探索话语还非常之远。在这种元叙事中，渐变是发展的连续性的一部分，其结果就是产生了一种自我，他在更大的进化精神的框架中理解其目的。对于那些持有这种信仰的人来说，精神进化是现实的基础，相反，人工制品的价值必须被测定。

最近的耶稣神学家以及科学家皮耶尔·杰拉德·夏尔丹（Pierre Teilhard de Chardin）将支持精神进化的动机与实现它的强制力相联系：

“恰恰相反，运动的任何道义只能由与所达到的状态或目标之间的联系定义，关键是目标应该被充分地期待和考虑。”

对于杰拉德来说，耶稣神学家出于对上帝的热爱，鼓舞人们向一个更高的联合努力。但是作为古生物学家，他认识到，人类需要以一种新的方式思考精神，以一种与科学领域不相抵触的方式。正如他1937年在一个未发表的文本中所说的那样：

“在这一刻，我们或多或少所缺乏的是一种对于神圣的新的定义。”

## 精神性与设计的未来

目前，当技术能力超过了我们对它对于人类意义的理解的时候，我们继续杰拉德的提问就受到了挑战。因为像电子人或生物机器人这样的人工生命，更精密地再现了我们一直在考虑的人是什么这个问题，我们不得不去定义我们与他们之间的不同。这是多纳·哈拉维用她的电子人神化所强调的问题，它把人类与机器的关系更加推进一步。“没有任何物体、空间、或身体自身是神圣的，”她在《电子人宣言》中辩论道；“如果标准适当、编码适当，任何成分都能与其他成分互为界面，任何成分都可以被建构成具有通用语言的程序符号。”电影《银翼杀手》（Blade Runner）就运用了这种可交换性的观念，在为领赏而追捕逃犯者和女性复制者之间留下了模糊的联系，而她对他的感觉可能也可能不等同于人类之爱。

向一个与人工制品更加不同的而不是相似自我转移，我们需要理解与作为进化力的神之间的联系，神并不是站在技术的反面，而是同时提供了一些与我们在人工领域中所寻求的东西相等的满足感。我们生活在1937年的皮耶尔·杰拉德·夏尔丹不能感知的时刻、在这个时刻，现实不被看作是理所当然的，而是要与人工制品进行争夺。这不是一件容易的事，但是，如果我们还没有被拟像吞没的话，我们需要参与。这意味着需要寻找一种谈论精神的方式，在这里，精神承认特定的人工制品的形式，把它作为丰富的精神能量的展示，而不把精神放到对立的位置上。这个任务很困难，因为人类经验的多样性以及话语的缺少能够调节精神的表现，更不用说那些要抵制它或将之边缘化的想法了。

然而，第一步是再次把精神性的概念引入到目前的哲学辩论中，而这正是它从前被排斥的。作为修辞学的转向，精神性

必须从当代思想的边缘转向更加中心的位置。通过考虑它在关于人工制品的思考中的位置，我们提出了一些只有通过这种方式才会被提问的有关设计和技术的的问题。比如，我们有必要斟酌人造物的特定形式——比如一个基因突变、人工生命环境，或是一个人工智能专家系统——是否是对我们已经指明的作为自然的等价现象合适的替代品。简言之，我们有必要维持人造的人工制品和独立于人类设计的自然之间的边界。

尽管这种区别可能比1969年的西蒙所认识的更成问题，但对设计来说，它使我们更有力地标示出了一个不同的领域，它不再试图完全取代自然而而是去完善它。这一观点与技术狡辩论的本质相反，后者总是争辩人造物的优越性的。

1993年，设计理论家托尼·弗莱（Tony Fry）在圣母大学的一次有关生态设计的演讲上强调了这一问题。尽管Fry提到了过多设计对于自然环境的影响，但我也发现了一些与人工制品的边界这一更大的问题密切相关的话：

“设计师应该对他们的行为对环境产生影响的消息更加灵通；他们必须变得更有批判性，更加负责。他们/我必须充分意识到，他们/我的任何设计都在继续着设计影响。它/他们/我也必须发现如何停止设计，这暗示了学习如何使那些核心系统或人造物支持的设计机能成为让未来的设计行为变得多余。”

精神性的元叙事可以帮助设计师抵制认可对自然继续殖民的技术狡辩论。作为一个还没有多少设计师和技术工作者进行探索的课题，它却可以为人工制品提供更为深刻和自觉的反省，这种反省一方面可以阻止从人工制品到拟像的减少，另一方面可以抵制对于自然的侵犯。

一定程度上，精神性的元叙事被表述为人类意图的话语，它帮助技术工作者和设计师做出有关研究方向的决定，以及究

竟设计什么。我不想浮夸地宣称精神性是一切设计范式的来源，事实上，许多产品已经完全满足了人类的需要。但是我的确想表明，一个设计师或是工程师越是能感知到用户作为人的深度与价值，就越能设计出有价值的产品。

设计，在更深的意义上理解它，是一种人类服务。它生成我们的生产生活所需要的产品。在一定程度上，我们的行动是因为有了好用的产品的出现才变得可能，精神性可以成为一种培养有价值的感觉的来源。正如在产品设计和技术设备中所体现出来的那样，无论是对个体自身还是对全人类来说，精神性都是对人类福利和生命增进的关注。当设计师和技术工作者更加关注人类生活感受的时候，他们也会创造出能够对应人类过去从未想过的行为的新产品。

对于人类福利和目的问题的更大关注，可以帮助我们衡量新技术的价值和它们对于新设计和技术所提供的可能性。布鲁斯·斯特林认为，虚拟现实的特征是“最终可设计的媒介”，它可以吸收人类无限的聪敏。例如说，网络空间的设计有成为类似经济活动的危险，其中，有形体验的电子相似物可以被买卖。这种活动有吸收大量资本并将之集中到几个控制技术的公司中来以使其实现的潜力。我们需要扪心自问，设计师是否在这种相似物的建设中最能集中他们的智慧并节约其资本。我想不是。

精神性的元叙事可以使设计师和技术工作者更好地理解设计，它是一种行动方式，它对社会健康有益。它能够使设计与社会进步的过程相联系，使之成为精神发展的物质对应物。在此，一种持续感和现代感可以复兴一种更大的设计项目的想法，它需要在当代条件下重新成为流行。更重要的是，精神性的元叙事可以帮助个人在盛行的虚无主义中安心并且有力地行

动。这一元叙事也可以以一种抵制瓦解的方式重新聚合设计和其他两个颇具争议的术语——“意义”和“现实”。显然，这需要站在更大的人工制品的角度来理解产品的意义，但是至今还没有理论来强调这一点。

为了用一种我们所需要的方式思考人工制品问题，我想回到西蒙1969年的康普顿演讲。不过，我不想接受他的这一假设，即对于真理，“自然”或“科学”都具有无可争议的权利。在西蒙的论述中，尤其是从我自己呼吁一种新的元叙事来看，我认为重要的是他将自然和人工制品作为截然不同的领域的描述。尽管自然通过人工的作用可以转化为人工，而且西蒙承认“我们今天所居住的世界更大程度上是人造的，或者说是人工的，而不是一个自然的世界。”然而，在本体论的意义上，自然与人工是不可内在交换的。

今天，我们认识到，人工是比西蒙在1969年所假设的更加复杂的一个现象。因而，我们需要以一种新的方式将其问题化。对实证主义和父权制的各种批评，对科学话语的解构，以及现在充斥社会讨论空间的新的多元言论，这些都是一种差异情境的一部分，其中，人工必须被重新思考。在那些把血本花在人工替代自然的人中，对这种挑战的反抗也很强大。然而，由于人工侵入我们赖以生存的自然领域，我们可能失去我们部分的人性。在面对这样一个前景时，我们别无选择，只有反击。

# 1997

## 为可持续的世界设计<sup>①</sup>

[美]维克多·马格林

设计界和企业界一直认为，设计是一种赋予产品外观、促进消费的手段。这种观念在消费文化的系统中可谓根深蒂固，因为它的基础是重商主义的自由经济和发达的消费社会。而这种观念的盛行事实上也为可持续设计观念的推广和延伸造成了障碍，因为在相当长的时间内，人们从中几乎看不出任何商业利益。所以，自从可持续设计的观念被提出来，关于它的研究的探讨只是集中在教育和科研的层面，并没有对产业产生足够的影响。90年代以来，建设一个可持续发展的世界已经逐渐成为全人类的共识。这也为设计脱离完全以消费为主导的模式提供了契机。关于可持续设计的探索，现在尽管已经有了一些可喜的经验，但从整个设计职业的层面上看，仍显滞后。作者认为，如果设计界自身不能够主动做出改变，而只是被动地接收相关学科和来自产业界的影响，那

---

<sup>①</sup>本文首次发表于1997年德国乌尔姆国际设计论坛举办的一次关于全球化和地域性的研讨会。后刊登在《设计问题》(Design Issues),第14卷,第2期(1998夏)。本文选自《人工物品的政治学:设计与设计研究论文》(芝加哥:芝加哥大学出版社,2002)。



么，设计师的工作仍旧只能是辅助性的。本文是马格林关于可持续问题的一篇重要论文，作者尽管对可持续设计观念寄予厚望，但也明确地指出了它在消费文化中的尴尬处境以及设计职业的惰性，其分析可谓清醒而又冷峻。

（周博）

“不可避免的全球环境灾难或者世界范围内的社会剧变，不应该成为我们留给孩子们的遗产。”

《21世纪议程：拯救我们的星球地球峰会策略》

自设计诞生，人们认为它是为批量产品赋予形式的一种艺术之时，它就已经深深地扎根于消费文化之中了。十九世纪和二十世纪初，设计最初的推动者，如英国的亨利·科尔和德国的赫曼·穆特休斯，都把它看作是专门跟供市场销售的产品制作有关的行当。直到1930年代，一种新的顾问设计实践在美国出现为止，那样的看法确实没错。在战后的一些年内，当全球的工业设计师都寻求在各自的经济生活中创造一席之地时，美国顾问设计开始成为他们的一种样板。这一样板于日渐成形的全球化经济中继续发挥着影响。

人们试图将设计确立为全球经济竞争中的一个重要组成部分，在这一努力已经几近完美之时，一些试图扭转设计实践任务方向的批评不时地出现了。对于工业设计最为严厉的斥责也许就来自最近的建筑师维克多·帕帕奈克（Victor Papanek），他在自己那本产生了重要影响的书——《为真实的世界而设计》（1972）——中写道：

“今天，工业设计已经为批量生产的原则赋予了一种杀伤力。罪恶的不安全车辆被设计出来，每年都要杀害全世界将近一百万的人口；诸多全新的永久性垃圾被设计出来，风景被破坏得体无完肤；他们选择污染空气的材料和制造程序，设计师已经成为一群危险的生产者。”<sup>①</sup>

帕帕奈克（Papanek）的抨击在全世界很多设计师和学生中引起了共鸣，他们都在试图从消费文化出发为设计寻求新的出路。帕帕奈克倡议的新实践中包括，与发展中国家的人民一起在低技术条件下设计新产品，为残疾人设计，创造新的产品以应对持续增长的环境问题。《为真实的世界而设计》以六十年代的学生运动为坚实基础，体现了当时的激情和期望。尽管帕帕奈克总是处于边缘状态，并且尚未对工业设计职业本身构成强烈的冲击，但是他提出的设计要对环境的恶化负责这一观点，将新的元素带入了设计的语境。

在他之前，工程师R·巴克明斯特·富勒（R.Buckminster Fuller）从不同的角度考虑了工业设计的局限性。从1920年代起，他开始设计新的产品来挑战底特律汽车制造业的约束和美国建筑业的传统做法。富勒早期有一个预制塔楼的项目，这种塔楼可以利用直升飞机降落到地基上，然后连接水电和煤气。这一项目对于被他视为过时的建筑行当、木匠、砖瓦匠和石匠的分工协作而言，是一种强有力的挑战。他在后来的Dymaxion房屋项目和Dymaxion浴室项目中沿用了这一主题。非传统的想法在他的三轮Dymaxion汽车中也同样的明显，这辆车遵循空气

---

<sup>①</sup>维克多·帕帕奈克，《为真实的世界而设计：人类生态学与社会变革》（1972年；重印，芝加哥：学术版本，1985）ix。帕帕奈克的一些观点可能来自文斯·帕卡尔，这位新闻工作者早前在他的书《垃圾制造者》中就相似的主题进行过一番批判。

动力学原则设计，它的轮子可以转角90度，因此这辆车可以平移入狭窄的停车空间。

一言以蔽之，上述发明没有一件为美国工业界所采用。然而，富勒却最终通过他那几何穹顶，在世界范围内取得了巨大的成功。几何穹顶用料经济、耐受力好、灵活轻便而且结构简洁，迅速得到了美国海军的认可，进而在世界范围内被工业界广泛采用。富勒在二战结束之前设计的大量物品，无论成功与否，都是他对设计进行系统反思的一个个明证。富勒关于设计的想法开始于1920年代晚期，他展望了一种“综合的预见性的设计科学”，是使人类与宇宙力量保持一致的人类实践。<sup>①</sup>尽管富勒的某些计划无法真正实现，但是他反复重申了他的诉求。与帕帕奈克不同，帕帕奈克早期的想法部分依赖于原住民低技术含量的智慧，比如巴厘人和爱斯基摩人；而富勒将他的计划诉诸于最先进的科技，他思考单个物品，也思考系统。<sup>②</sup>

1960年代早期，富勒应邀成为卡本代尔伊利诺伊的南伊利诺伊理工学院的教授。在那里他参加实施了“世界设计科学十年计划”（World Design Science Decade），这是一个在1965年到1975年间实施的一个项目，希望能够使综合意义上的设计在解决世界重大问题时起到核心作用。在这一项目的文件中的很多目标都与今天提倡可持续发展的言论相一致。它们包括：

- 回顾和分析世界能源；
- 使如金属这样的自然资源的利用更为有效；

<sup>①</sup>R·巴克明斯特·富勒，“一种综合的预见性的设计科学”，见富勒《不再有二手的神和其他著作》（卡本代尔和爱德华兹维尔：南伊利诺大学新闻/伦敦和阿姆斯特丹：菲特和西蒙斯，1963），84-17。还可见于他的文章“综合的设计”，传导/构造（变形）：艺术，交流，环境1，no.1（1950）：18-19，22-23。在此，富勒预先考虑到许多当前关于资源枯竭的担忧，不过他乐观地预言世界上的每个人都可以达到更高的生活水平。

<sup>②</sup>见于富勒在“富勒的研究基础，1946-1951”中对自己所做研究的解释，富勒，《不再有二手的神和其他著作》，65-74。

●将机械工具整合入工业产品的有效系统中。<sup>①</sup>

作为世界设计科学十年计划的一部分，富勒和他的同伴们构想了一种电子展示的方法，它可以在世界范围内持续更新可使用的资源。<sup>②</sup>富勒的想法和他对这项世界游戏的发展，形成了一个分配资源的模拟计划过程，在世界范围内招募了一些学生参与其中，但是从未贯彻到工业设计实践中去。这项计划更深地渗入了1960和1970年代的企业文化，即扩张中的全球制造活动。

自1970年代以来，同托马斯·马尔多纳多（Tomás Maldonado）、约翰·琼斯（John Chris Jones）和郭本思（Gui Bonsiepe）一样，富勒和帕帕奈克继续在设计学校和会议上产生影响，但却始终未能动摇设计实践的潜在根基，这一根基就是，设计师的职责是在消费文化系统内为他或她的客户服务。这一僵局令很多设计师感受到了挫折，在可持续发展压力不断增长的情况下尤其如此。具有协调性质的绿色产品固然是有价值的，但是相对于真实的需要，这一类产品只能作为一种折衷性的让步而发挥作用。

1992年七月，巴西里约热内卢召开地球高峰会议之际，全球的环境问题已经变得至关重要。第21项议程《拯救地球战略》中大量地描述了这些问题，并提出了上百种解决方案。基于世界各主要国家首脑的表决和签署，这项报告是一非凡的成果。这是全世界第一次，通过一个文件毫不留情地授权采取极端措施来应对环境污染问题。然而，里约条款没有包含任何

---

<sup>①</sup>“世界设施再设计的十年计划中包含五个以两年为单位的的增长阶段”，见于世界设计科学十年计划，1965—1975：第一阶段（1964），2号文件：设计的第一步（卡本代尔：世界资源详细目录，1963），107—108。

<sup>②</sup>美国众议院已经递交了一份为此项陈列建造设施的议案，但是没有任何反馈。

强制执行手段，而其后的实施过程则远未达到原先的设想。从积极的方面来看，地球高峰会议包含了一系列在上百个公民团体之间展开的分会，这些会议最终使一种可持续的文化得以出现。尽管扩张模式仍然强有力地控制着世界经济和贸易政策，个人与团体开始有了一系列的行为准则，可以以此为基础发展出一套可能行之有效的整改策略。<sup>①</sup>

在新的可持续文化的推动下，设计职业的职责问题开始浮现。直到现在，就这一问题所作的努力还非常少。从帕帕奈克、富勒和其他预言家和批评家的期望来看，设计师们仍然未能设想出一种超越主流的消费文化的设计实践。<sup>②</sup>包括特别设计项目在内的单个首创已经出现于美国发展计划（United Nations Development Program）中，这一计划由国际科学和工业设计委员会（ICSID）发起，他们曾于1976年在伦敦召开过“为需要而设计”会议，并于1997年在多伦多召开过ICSID人类文明代表大会，但是大多数工业设计师还是囿于客户的目的和要求，不相信他们能够拥有任何属于自己的创见。<sup>③</sup>人们一直都在呼唤一种新的设计伦理，但这些呼唤大多数都是被动的而非原创的。<sup>④</sup>他们迫切地要求改变那些令人不快的局面，而不是主动

---

① 一系列实现项目的案例研究，见于雷拉·阿凡纳克和阿德里娜·克鲁兹编辑，第21项议程的实施：全球NGO经验（日内瓦：联合国非政府联络服务，1997）。维多利亚·陶利-科尔普斯在该卷中的文章，“第21项议程的实施与原住民”，指出一些原住民对第21项议程的文件不满意。

② 此项实践一个非常优秀的例子就是巴西帕拉伊巴的设计教育家路易兹·爱德华多·塞德·吉马良斯的作品，他发展出一些途径以帮助改善一些微型企业生产出来供经济欠发达地区人们使用的产品。见于路易兹·E·C·吉马良斯，“未知领域：低预算设计——地图上没有标记出来的王国”，《创新》（1998秋季）：24-26，以及“产品设计与社会需求：巴西东北部的案例”，《技术管理国际期刊：接触SME创新的技术和财政资源特刊12，nos. 7-8（1996）》：849-864。一种多少有些不同的设计途径可以以“连接基础”作为例证，那是一个由阿姆斯特丹的设计师佩克·苏伊林和格达·哈恩开创的项目，他们与印度和摩洛哥的技工一起工作“创造一种新的设计过程，使得传统技术中的文化记忆可以在新的工业语境下被激活。”见于小册子《文件柜与文化：连接（阿姆斯特丹：尼德兰设计协会，n.d.）。人们可能还会提到Archevokrs，一个另类的设计学校，它位于芝加哥，由斯坦利·泰格曼和伊娃·L·玛多克斯管理。他们的学生应芝加哥社团组织和社会服务代理处的要求，设计产品和服务。

③ 见于朱利安·比克内尔和利兹·奎塞斯顿，编辑，《为需要而设计：设计的社会贡献》。（牛津：Pergamon出版社，1977）

④ 我从同事沃尔夫冈·乔纳斯那里取用了被动的和原创性这两个概念的区别。

地去创造那些新的、更令人满意的产品。其结果就是权威的缺失。在那些设计师有自主权的自由讨论、重要会议、杂志、学院课堂等地方，这些要求改变的提议都过于温和，而很少有人对扩张性的经济增长方式提出强烈的反对，因为人们始终认为是这种方式养活了设计师。<sup>①</sup>所以，设计师最终只能寄望于制造方去做些好事，比如绿色产品，来获取一些微小的胜利。

这样，设计职业的主要问题就变成了，如何去重新发明一种设计文化以便明确地区分有价值和容易被理解的方案。当其他职业开始在可持续文化中寻求谋生出路的时候，设计师也同样应该这样做，去创造一种新的实践形式。要做的第一步就是要认识到，设计在历史上就是一种现有条件下的实践，而非一件必需品。设计师制造某种机会以应对特殊的环境而排除其他的可能性。如今，新的机会自己出现了，设计师应该从过去的实践中解脱出来。随着时间的推移，为消费文化的设计会被认做诸多实践中的一种，而不是像今天这样扮演设计实践中的主角。就如设计理论家克莱夫·迪诺（Clive Dilnot）指出的那样，“走向‘后产品’社会的运动，例如，人与环境关系有更加明确的社会管理，将会重新赋予设计（作为一种规划）历史感。设计再一次成为一种使世界有序的手段，而不仅仅是为商品造形。”<sup>②</sup>

<sup>①</sup>近些年来出版了一些设计宣言，其中一部分是设计会议上的陈述和发言。见于安东尼奥·巴雷斯，安杰洛·科尔特西、吉洛·多尔弗雷斯和乔纳森·德·帕斯，“1983ICSID会议主题的‘科学计划’”，《设计期刊》1，no.1（1984年春季）：64-78；安杰洛·科尔特西、马丁·凯尔姆、塔皮奥·佩里änen、尤利·索洛维夫和弗雷德里克·维德哈根，“古奇尼备忘录：从项目的伦理到伦理的项目”，《设计期刊》5，no.1（1988年秋季）：87-92；乔万尼·安塞斯奇等人，“生动设计之宪章：针对视觉交流设计之争论的提议”，《设计期刊》8，no.1，（1991年秋季）：67-73；迪特·拉姆斯等人，“慕尼黑设计宪章”，《设计期刊》8，no.1（1991年秋季）：74-77；詹斯·本森等人，“一个斯堪的纳维亚设计理事会关于自然、生态学和未来人类需求的宣言”，《设计问题》8，no.1（1991年秋季）：78-79；“欧洲中心设计会议的宣言”，《设计问题》8，no.1（1991年秋季）：86-88；乔纳森·巴恩布鲁克等人，“重中之重2000：一份设计宣言”，《广告破坏者（广告克星）》7，no.3（1999年秋季）：52-57；

<sup>②</sup>克利夫·迪诺，“作为重要社会活动的设计：一份介绍”，《设计研究》3，no.2（1982）：144。

一旦设计与占统治地位的为产品造形这一方法相脱离，那么准确地理清设计师对于产品的意义就十分必要。设计曾经一度被认为是一种赋予商品以形式的艺术，设计师与工程、自然科学、社会科学之间关系的知识一度并不受到关注。结果是，大多数学习设计的学生都局限地认为设计是一种介入行为。这种开始于学校、继承于设计刊物和专业会议的社会化的形式，强化了对于产品的狭隘理解。这种理解对消费文化及其情境给予了特殊的关照，而没有涉及到在可持续文化中被反复加以强调的地方性或全球性问题的领域。

但是，不同的声音也开始在主流设计思想中出现。曾经是佛教僧侣的日本产品设计师荣久庵宪司（Kenji Ekuan）很长时间以来一直都是ICSID的活跃成员，他1997年在《ICSID消息》上发表过一篇文章提到，“设计无论是在思想还是行动方面都形成了一种固定的概念。当世界正在与包括环境、战争、自然灾害、交通等一系列问题作斗争的时候，人们却接受了设计置身事外的概念，认为它仅仅是一个外观的视觉表现而已。如果事情仅仅停留在这一步，那么这个时代就会这样平淡无奇地过去，不会有任何事情发生。为了对时代主流负责并成功扮演一个重要角色，设计重新定义其目的并为自身发明出一套新的组织结构就显得十分必要。”<sup>①</sup>

在他同样发表于这一刊物的早期文章中，荣久庵宪司展望了设计师的一种新职责。他论述道，“设计有可能并且必须做的事情是，创造一种与日常生活、家庭生活、全球化生活和 workplaces 的环境相适合的新生活图景和新的生活方式。”<sup>②</sup>

荣久庵宪司（Ekuan）通过承认历史上的工业设计模式的

<sup>①</sup>荣久庵宪司，“时代转折点上组织的创造力”，《ICSID新闻》3（1997年六月）：7。

<sup>②</sup>荣久庵宪司，“新时代，设计的新价值”，《ICSID新闻》2（1997年四月）：4。

不足而迈出了必要的第一步，并且他试图使设计摆脱这种老旧的身份。对于他来说，解决的方法就在于“在设计的所有领域都进行跨学科的和国际化的合作。”<sup>①</sup>他对于新目标的诉求是至关重要的，它部分地勾勒出了在一些设计师之中正在形成的对话。然而，这种对话碰撞出的灵感尚未获得充分发展，还不足以导致有价值的实践策略产生。

作为这种新的对话当中的一种不同的声音，工业设计师亚历山大·马努（Alexander Manu）相信，负责任的设计必须有一种理想作为支撑。他在人类村庄（Humane Village）这个项目中发现了这种理想，该主题就是由他在1997年ICSID的多伦多会议上提出的。“人类村庄（Humane Village），”他写道，“将会为我们注入一些伦理的情感和某种目标。我们将会再一次制定理想化的法规。也许，村庄所提出的社会责任会让我们的生活重归平衡。它会让我们成为人类。”<sup>②</sup>无论马努（Manu）呼吁的行动有多么值得敬佩，这也仅仅是第一步，并且必然会引发一系列最终走向策略干预项目的评论反应。我们不能想当然地期待，一项职业中的所有从业者都以同一个伦理视角来看待问题，所以，它必须关注具体的实践工作问题，以此来决定其社会身份。<sup>③</sup>

荣久庵宪司和马努都强烈地感到设计必须发生改变。荣久庵宪司希望跨学科能够带来一些不同，而马努则相信一个人类村庄可以促使设计师朝着对人类有益的工作方向发展。<sup>④</sup>这两

①荣久庵宪司，“新时代，设计的新价值”，《ICSID新闻》2（1997年四月）：4。

②亚历山大·马努，“赶走蝴蝶：关于设计的大观念，重新定义与责任”，《人类村期刊》2，no. 1（1995）：23。

③1998年7月23日，庵宪司和ICSID倡议了几年的组织——为世界而设计，在巴塞罗那成立。该组织建立时的成员包括主要的国际设计组织，其目标是与世界健康组织和红十字会合作，为“超出单纯设计领域的问题寻求设计方面的解决办法。”庵宪司和马努都参与其中。见于荣久庵宪司的，“为世界而设计”，《ICSID新闻》（1999年6月）：8。

④马努称，人类村的构思是向马歇尔·麦克卢汉的地球村项目致敬，并作为其补充和延伸而存在，缺少他自己的原创精神。1997年，与马努个人交流中获知。



种观点都是勾画一个目前的版图和展现一个新的实践任务的先声。

要向一个新的设计日程发展，我们可以使用富勒提出的大框架，它可以帮助我们探索设计与可持续文化之间一系列目标和行动的关系。创造一个可持续的世界，这一挑战已经从理想国走向了必需。将可持续作为一种基本价值将会在设计领域引发一种与六十年代中期的诸多社会团体相似的自我意识。我们可以注意到的有，女权运动为之斗争的男性和女性之间的新关系，多元文化者所信仰的所有世界文化的关联，以及同性恋所坚持的对于不同的性取向的承认。

在诸多事件之中，社会力量在对于现状的反思方面都发挥着作用，这已经使得实际的行动发生了改变。渐渐地，这种社会的改变已经逐步由民众自发变成美国国家报告、条款、制度或宪章这样的官方文典。目前，可持续的文化正在发生，自1992年以来它持续地发展，而且与美利坚合众国的关系越来越牢固。当前国际互联网上的地球宪章，就是旨在综合起各种可持续运动的不同价值。<sup>①</sup>

当实践者发展起一套新的自觉意识以后，设计就会发生改变。宽广的目标和视野对于这一进程是一种激励，但却不能取代重新思考自身作为从业者的定位这一努力、持续的工作。已有明证显示出老旧的实践模式已经不再发挥作用，所以这一进程就变得很重要了。针对这一情况，很多新的概念应运而生，但是其中的绝大多数都指向对消费文化的改革而对设计职业实

---

<sup>①</sup>更多有关地球宪章运动的信息和见于[www.earthcharter.org/draft/charter.htm](http://www.earthcharter.org/draft/charter.htm)。尽管我以可持续发展作为设计师可供依据的框架，不过我还要指出这只是思考环境问题的诸多方式中的一种。生态女权主义一类的方式要激进得多，而绿色设计一类的方式则保守得多。若需了解环境哲学的全貌，请参见卡罗琳·麦茜特著《基金的生态学：寻找一个宜居的世界》（纽约和伦敦：路透社，1992）。

践的新视野助益甚微。<sup>①</sup>设计必须将使自身脱离消费文化的束缚作为定位自身的一个重要举措，这样才能够发现一片能够让其重新思考自身在这个世界上的作用问题的空间。如果成功的话，这一行动将会成为设计师的一种新力量，让他们无论是在市场经济内部还是外部都能够参与到为人类谋取幸福的工程中去。

这一进程的开始会面临着一些障碍。首先是意志的危机。为了决定是否以及如何服务于地球的可持续发展，设计师只有直面自己的实际工作，才能有可能发生改变。直到今天，设计学科还总有一种口头上的理想主义，与真实的日常生活相悖。

其次是想象力的危机。社会化地直接激励设计师的项目实在是过于稀少。即便真的是有这样的项目，它们也只是仅限于学院的设计课程和专业的出版物之内。<sup>②</sup>不少人相信工业设计是一条开发艺术灵感而且能挣钱的途径，这种信仰在设计文化中仍然非常强烈。应对这一信仰，我想举两个例子来说明不同于这一信仰的成功。

第一个例子发生在巴西的库里蒂巴（Curitiba），那里的前任市长雅伊梅·莱尔内尔（Jaime Lerner）是一位建筑师，他建立了一个市镇规划研究中心，可以让设计师在城市范围内找到问题，无论他们的专业领域是什么。库里蒂巴的例子显示

---

①“因子10”运动就是极强的改革趋向之一，该运动主张将一项设计中的材料用量分解到10项因子以内。该研究最初集中于伍珀塔尔气候、环境和能源研究所。因了10的想法最初较多地出现在弗里德里希·施密特-布里克，《人类的生存环境需要些什么？因子10——衡量生态管理》一书中（慕尼黑：德国出版商，1997）。还可见于弗里德里希·施密特-布里克、托马斯·默滕和尤舒拉·提什霍纳雷编著的《更聪明地生产/消费：北莱茵威斯特研讨会跨领域项目，21世纪科技需求的核心》（柏林、巴塞尔和波士顿：柏克蒙泽出版社，1997）；弗里德里希·施密特-布里克和尤舒拉·提什霍纳，《产品：设计的好处——大自然的备件》（维也纳：WIFI奥地利，1997）；以及《国际因子10俱乐部向政府和商业领袖的声明》（霍尔斯特西：因子10俱乐部，1997）。

②有些这样的项目已被适用技术运动激发起来了。比如，可见于捷克·康洛伊和迈尔斯·李维诺夫编辑的《绿色援助：操作强的可持续谋生方式》中约翰·库里恩，“案例研究12：印度南邦克拉拉邦的渔鳃项目，”和莫妮卡·奥波莱，“案例研究14：肯尼亚改进炭炉计划，”（伦敦：扫描地球出版社，1988），108-112，118-123。若需了解适用技术的概貌，可参见魏滔·黎宰斯基，《纸英雄：适用技术概貌》（花园城，N.Y.：铁雷图书，1980）。

出当设计师在政治上拥有权力以后可能发生的事情。莱尔内尔的大范围的命令让库里蒂巴的设计成员能够根据他们发现的需求去进行创造。<sup>①</sup>设计师们提出了很多好的建议——增加盲文街道标志；建造改良的公交车站，以保证加速扩建进程的同时也能使人们在恶劣的天气中得到保护。他们还设计了一种特别的公交线路系统，用色彩为代码的直达公交可以将乘客带到较远的目的地，而地方公交则在市中心循环。

循环利用也是库里蒂巴的一个长处，规划院引发了一系列的尝试，从使用可循环的塑料袋建造都市建筑，到用废弃塑料生产玩具供给当地儿童需求的工厂。旧的巴士车变成了信息亭和日托中心，购物时成年人可以把孩子寄托在市中心的日托中心。城市还为拾荒者提供了木制手推车，以便他们游走于城市收集废品以谋生；城里的各个市场为卖主建造了特殊的流动零售店。在这些项目的背后，是整体服务的理念。这些设计都来自于对于设计的调研，以一种先着眼于较大的市镇规划，再从中发现个别项目的方法，使之得以实施。

另外一个设计的例子是关于南希（Nancy）和约翰·托德（John Todd）夫妇的，他们从1969年在位于美国科德角（Cape Cod）的新冶金研究所（New Alchemy Institute）开始他们的工作。<sup>②</sup>与库里蒂巴（Curitiba）的设计不同的是，托德将他们对于设计的重新理解表现为将整体的城市生活与生物学的过程联系在一起。在库里蒂巴，循环利用是主要围绕生

---

<sup>①</sup>雅伊梅·莱尔内尔在库里蒂巴连任三次市长之后，成为了巴拉纳州的执政官，那里在他的影响下筹建了一个自动制造中心。他还和投资者一起发展了当地的皮革工业，并支持在过去只是棉花产地的阿普卡拉纳这样的小镇发展服装和纺织业。

<sup>②</sup>见于南希·杰克·托德和约翰·托德，《从生态城到有生命的机器：生态设计的原则》（加利福尼亚·巴克利：北大西洋图书，1994）。这本书是此前名为《生态避难所，海洋方舟，城市农业：生态学设计基础》（旧金山：塞拉俱乐部图书，1984）的出版物的修订版。这部再版的出版物很大程度上是对1992年里约热内卢地球问题首脑会议的反应。

态学的实践，而在托德（Todd）夫妇看来，全新的生活环境就是要与“自然世界内在的准则”结合在一起，“这是为了让人类更为长久地存在下去。”<sup>①</sup>托德方法的主要特征就是用他们设计的由海藻、细菌、鱼类和其他有机组织构成的“有生命的机器”。他们说，“有生命的机器的设计是为了制造食物或养料，处理垃圾，净化空气，调整气候，甚或同时做这些所有的事情。它们是遵循着大自然的法则设计出来的，建造和规范自然界的森林、湖泊、草原和河口等生态环境。”<sup>②</sup>托德（Todd）夫妇的设计思想基于对自然的系统功能的理解，这样他们就可以对人类问题提出非常原创性的解决方法。在他们参与的项目中，有排污处理装置，市镇垃圾的混合土，屋顶花园和为城镇农作物提供生态避难所等。

所有这些项目中，没有一件是社会上学习设计或建筑的学生们的专业典型。在很多情况下，设计训练通常都是为产品赋予一种形式，设计很少与自然或社会科学构成联系。就像迪诺在上文中所说的那样，设计思维——构想和规划的艺术——必须与传统的关注外形的方法相脱离，尤其是那些为了市场的设计。

设计师具有预见并赋予物质或非物质的产品以外形的能力，这使他们能够在更大范围解决人类的问题并为社会谋福利。这要比绿色设计或生态设计走得更远，而目前这两种设计已经代表了设计师将生态原则带入市场经济的尝试。宝琳·玛琪（Pauline Madge）定义了从绿色设计转型更新设计理念的趋势，她说，绿色设计这一名词在十年前颇为流行，经由生态设

---

<sup>①</sup>托德和托德，《从生态城到有生命的机器》，1。

<sup>②</sup>同上，167。

计走向可持续设计，“这代表了理论和实践范围的稳定的扩展和延伸，一种日渐增长的对于生态和设计的批判性见解。”<sup>①</sup>玛琪列举了一些思想家，这些人已经看到了绿色设计和可持续设计之间的差别，即于对某一件产品的关注和一个更广大的解决人类问题的系统方法之间的差别。

在支持这一更广大的方法方面，地球高峰会议报告的《21世纪议程》定义了足以让设计师参与其中的很多问题，即便其中的一些问题已经超出了传统的设计活动范围。这一报告极其直接地揭示了人类面临的挑战。“要获取一个全人类可持续生存的标准，就需要有一种大胆的新方法——要以一种对环境负责的全球化方法来面对这些问题。各种各样的技术可以用来实现这一目标。有效地利用地球有限的资源，在制造过程中减少浪费和基础的变化就是可以采取的手段。”<sup>②</sup>这一宽泛的指令后来被分解为六个主题：生活质量、自然资源的有效利用，保护全球的共同利益，管理人类住所，化学制品的使用与人类或工业废品的管理，以及在全球范围内促进可持续经济的增长。每一个主题之下又分出一系列需要解决的任务。那些我们今天知道的、与设计关系密切的内容包括：对新的可再利用能源的研究和发展，使可回收的无用产品重新进入生态系统，扭转浪费型的消费模式，减少产品包装，发展人们有能力承担的农村健康保障，设计对环境安全的大众运输系统，创造一种对于重复利用的材料的新的产品审美，发明减少工业浪费的新技术，发展作为新的消费方式的生态和文化旅游，更有效地利用森林，找到燃料的替代品，为新产品创造更好的舆论环境，为操控全

① 玛琪·玛琪，“生态设计：一种新的批评。”《设计问题》13，no.（1997年夏季）：44。

② 第21项议程：《地球峰会拯救我们的星球的策略》，丹尼尔·斯塔兹编辑，保罗·西蒙参议院撰写前言（波尔得：地球出版社，1993）31-32。

全球化的能源使用而发明新的机制，改进将可循环的废品转化为新产品的办法，以及帮助各地居民成为各类型的企业主。

当设计师在正在出现的全球化经济框架中提出其中的一些挑战时，还有很多是没有被提到的，这是因为它们还并未成为设计师的传统顾客的目标。由于目前还未重新发展出基本的可以在可持续文化中发挥积极作用的设计实践，导向新的实践形式的路径也就尚未明确。设计师必须重新思考他们个人和集体的实践，以寻求解决人类面临的这一巨大问题的途径。最为严重的问题之一就是城市的高速成长，尤其是在发展中国家，这些国家的城市人口将在未来的25年中增长一倍。这将会在房屋、废品处理、水净化、食物供应和健康保障等方面形成非同寻常的需求。<sup>①</sup>无论如何，这不仅仅是将来人口所要面临的重要问题，我们也必须面对一场范围巨大的秩序重建，以纠正我们过去所犯下的错误。

《21世纪议程》的最后一章涉及到了实施的问题，它提到各种团体的参与对于可持续发展而言是至关重要的。这其中包括了女性、青年、各地居民、农民和劳工联合。没有一个地方提及设计师。再一次地，大家似乎对设计行业的力量视而不见，这是因为设计职业至今仍未充分解释其自身能够为建造可持续发展的世界做出多少贡献。<sup>②</sup>世界对设计的需求是很明显的，但是随计划重新创造设计职业的需求却不是那么显而易见。这一计划的发展将会需要设计职业的尽快改变，去寻求与已经置身于可持续世界中的同行进行联合——生物学家、森林学专家、

---

<sup>①</sup>见于理查德·罗格，《小星球上的城市》，菲利普·吉明齐德简编辑（伦敦：法贝&法贝，1997）：44。

<sup>②</sup>根据地球峰会的创始者莫瑞斯·斯特朗的说法，在该组织规划过程中没有任何设计师团体参与进来，没有任何设计师为这项事业出谋划策。斯特朗于1997年8月24日，在ICSID人类村议会的一次新闻发布会上发表了上述言论。

城市规划者、废品处理工程师和其他很多人。

设计师目标的必要转变，这是一个比帕帕奈克（Papanek）或毫不含糊地信仰高科技的富勒所能预见到的更为复杂的进程。它必然使人从全球化的角度去看待经济和社会的发展，并应对工业化国家和发展中国家的人们在消费上的巨大的不平等。它将充分面对当今生态危机的压力，以帮助我们回归到一个可持续发展的地球之上。如果这一愿望能够存在于设计师之中，那么设计必定有可能焕然一新。如若不然，那么设计师就无非仍然仅仅是问题的一部分，而这些问题要留待其他行业的人们去解决。

# 1995

## 关于“印刷的终结”<sup>①</sup>

[英] 李维斯·布莱威尔

英国设计评论家李维斯·布莱威尔(Lewis Blackwell)在他所编著的《印刷的终结》一书记述了一个试图有所突破的平面设计师在探索道路上的成功、失败、抗争以及无奈。透过李维斯的描述,我们可以看到在惯性思维交织而成的巨大屏障之前,任何创新思想和实践活动都是显得如此举步维艰并举足轻重。尽管是戴维·卡森(David Carson)的知音,但是李维斯仍然客观地在他的书中尽可能多地引用了其他评论家的文章,从各种褒贬之中让读者自己决定对于卡森风格的看法。 (张翎)

通过以下的一些信息渠道,或许你会对戴维·卡森的想象力有所了解。

---

<sup>①</sup>本文截选自《印刷的终结:戴维·卡森的自由版式设计》,[英]李维斯·布莱威尔编著,戴维·卡森版式设计,张翎译;北京:中国纺织出版社,2004年1月。



他是文章和图像的艺术指导；

是杂志插图的管理人；

是一些极具个性的字体或书写体的设计者；

是发布广告消息的中间人——在被严格限制的内容里面，他通过改变图片与字体的形式以求出现新的变化，并由此达到改善与消费者之间关系的目的；

是一位用每秒钟25个画面来测试我们眼睛反应能力的创作者；

或者，是一部书的制作人，也是这一页面的制作人。

躲开了“什么是好的设计”这一既定方针的困扰，作品的数量却没有减少，设计师的创造力也没有因此变弱。在过去的3-4年的时间里，卡森接受了无数次的访谈，很多工作室以及其他公众也想探究他的设计思路，而他却认为过去关于他作品意图的陈述，从更大程度上是有那些为了将其推广至国外的翻译家所为。相反，他更愿意让自己的作品说话，一篇一篇地，被人们欣赏（或者否决）——这才是他所想见到的。在教学中，他喜欢指给别人看他的作品中有些什么，并就作品中所反映出来的他自己的设计风格或者其他设计师的设计风格进行提问。在他对于新的艺术家的选择中，他有一种喜欢天真自然风格的倾向；在交付任务给插画家和摄影师时，他倾向于让这些艺术家们自由地进行尝试，并鼓励他们从通常所给的套路中突破出来。同时，他也拒绝给自己一个结论性的方案，或者轻易地向某些理论条框以及他人的批评意见妥协，并且，他将他的这种态度传递给自己的合作伙伴和追随者。

在设计当中，在各个环节上——包括分派任务、教授技艺、发表谈话——如果一定要加以评述的话，那么可以说卡森

已经叛离了作为一个表现主义者通常所采用的表达方式。在他的作品中充满了各种技巧，他常常在一份案例中将情感因素进行视觉化处理，并追求一种无固定形式，无字面含义的效果，如此看来，“表现主义者”的头衔所带来的误导与所带来的帮助将相去无几。在他十分崇拜像马克·洛斯科(Mark Rothko)和弗兰兹·科林(Franz Kline)(两者都是美国抽象表现主义鼎盛时期的代表人物)这样的艺术家的同时，他也从其他艺术形式中汲取营养，例如街头涂鸦艺术或者别的什么门类。所幸的是，在以上这些因素的影响下，他并没有成为一个音乐人或是纪录片导演——由此看来，设计师还必须十分小心，不要太过轻易地背负上“表现主义者”的头衔(毕竟，对于许多20世纪的艺术家的来说，这还是一个极具吸引力的称谓)。

难以归类以及缺乏一种应时的理论依据——这既帮助了卡森文化现象的存在，同时又阻碍了它的发展。当有人想去研究那些作品时，更多看到的只是来自于风格类别上的含混，还有一些人会由于作品中缺乏统一的理论基础而被激怒，甚至讥笑它们那非传统的外在形式，并将其视作荒谬的小花招而否定它们。即使最好的评价也只不过是把它们当作时下流行之物而已。这样否定的态度部分来自于设计评论界那个小空间，而另一部分则来自于由年长设计师组成的平面设计圈里。作为服务于大众的创意专家，为了让读者能够逐渐感受到这项工作的与众不同，就必须经历人们最初的反应阶段——因为在那时，人们往往显得惊奇，也许是震撼，亦或几乎是一种好奇心的明显表现。即使卡森已经以一种独特的方式工作了五年多的时间，却也只是最近才被业界所接受，甚至，还不得不依靠获取设计奖项来吸引更多的关注。于是，在《射枪》杂志的成长过程中，卡森迎来了重要的广告客户，包括当年的Budweiser Super

Bowl<sup>①</sup>商业广告——这表明他在个人事业上已经有所突破，并融入了主流的大众传播体系。他的工作不再是一种亚文化的标志，而是被视为传播文化的领头人。

那么，现在，在人们的关注下，他又将何去何从呢？

撇下风格问题不说，本书展现了卡森是如何在大众传播领域中进行创意工作的。我们必须通过其存在方式和工作动机来认识到这样一个事实——那就是我们的创新过程总是会因为传播媒介的瞬间性与复杂性而受到制约。从传递某种有效信息的角度上讲，这样的配对——“瞬间性与复杂性”，几乎就是一对反义词，但在每时每刻发生的大众传播的行为中它们却又如影随行。卡森已经接受了这种对立关系，并打造出了一种新的平面设计混合技法以抵抗这种紧张对立关系的压力。我们通过卡森的设计作品得出了一条涵盖面广泛的路线（尽管它们看上去只是一些不成系统的、用于杂志设计的素材）。这条路线的背后隐藏着两种意图：首先，从20世纪80年代后期到90年代中期，有目共睹的是，他的工作都是沿着自己的设计原则进行着；其次，在没有艺术理论的帮衬下，他依然为自己树立起了艺术家的形象（到了后期，往往会出现大量的依据，以供你建立自己的理论体系）。

除去《射枪》杂志拥有一部分读者群外，其他作品真还没有什么发行量可言。卡森早期所设计的《滑板走天下》、《冲浪》以及《海滩文化》等杂志还是处于一个探索的阶段（这期间他也为别的项目客串设计师的角色）。他那更为近期的、为世界范围内重要客户所创下的广告战绩——无论是在印刷出版还是胶片方面——都马上要突破数百万的大关，但是广告那段

---

①Budweiser Super Bowl指在美国收视率最高的节目“超级碗”中所播放的“百威啤酒”广告。

短暂的生命周期也迫使他继续绞尽脑汁，费尽心机。

本书最终给出了一种关于卡森作品的记录，同时还提供了一些解释说明。这里也呈现了由设计师内维尔·布罗迪(Neville Brody)在1994年5月出版的《创作的回顾》一书中所提到的富有挑战的评述，那就是卡森的工作标志着“印刷的终结”。从那时起，这个评述就不断地引起争鸣。

但是，在你能够对那些挑衅性的描述做出回应以前，这里还有一些问题需要解决。如你所见，这本书中的许多文章里都提出了问题（本书的书名其实就是一个暗示性的问题）。有人曾就书中的某些问题向卡森讨教，但仍然没有得到答案，或者是没有公开地发表答案；也许根本没有问题被提出，但是答案已经被事先假定了；亦或只是给出了错误的答案……只有在威尼斯见面会上，这些咨询的内容才会被更新并得到尽可能详尽的回答。

现在，就让我们进行更为全面的思考，以便能够总结出（或许是介绍）其作品的许多方面为何如此令人迷惑不解的原因。我可以像设计评论家那样发问：“在这样的作品背后难道真有什么创作规律可言吗？”或者，我只是这样问：“在创作方面有什么独到之处吗？”

答案就贯穿在整本书中，但在这里也可以做一个简要的回答。

答案就是：“是的。”

但你不要期望这些创作规律会被逐字逐句地罗列出来并加以解释和分类。

一方面，这些页面里的内容“没有被条理化”是一个重要的创新特征；另一方面，这样做也是出于“艺术家必须推动作品的发展”的观点。事实上，在为《海滩文化》和《射枪》规

划版式时，其间看似并无章法可言，但这并不意味着卡森的设计总是排斥章法——它们也许是一种自由形式，但并不一定是一种规则。有时，当一种设计模式仿佛马上就要形成之际，却遭到了瓦解（就像在《独眼巨人》(Cyclops)杂志中那样，通过不断地改变字体、比例和位置的方式来确定总体版式上的风格那样）。这并不仅仅只是如同拆分元素和细节处理那般的简单，既不是瑞士设计学校平面课程中方法的再现，也没有包豪斯学院老师们的教诲，甚至与近期的出自克林布鲁克学校(Cranbrook)的解构平面主义理论也无关系（即使有人也许会错误地把卡森与他们中的一些设计师联系起来）。

缺乏一个可以被编撰在某本权威书里的著名的理论——这并不意味着这样创作出来的作品在传达的心智方面是不健全的，或者这样的自由暗含着某种躁动，而是意味着它们在坚持不懈地进行着挑战，并且，甚至出现了一种前所未有的情况——那就是，对作品的理解力和设计背后的思想形成高度统一。试想：这本书与那些杂志一样，都是可读的，而事实上并不是人人都对它感到满意。这样的情况不可避免，每一位设计师和每一种传播形式都会面临同样的问题。许多大众传播物都喜欢将自己的理念强加于他人，并且愿意以熟悉的结构作为使其血脉丰盈的保障。与此形成鲜明对比的是，本书却是一种高度个人化的反映，每一个设计的页面都是对于内容的独一无二的表达，当然设计本身也成为内容的一部分。重叠结构、打乱逻辑、能引起共鸣的影像和词语——如此这般的手法从不同的途径吸引并联系着读者，丰富着最初的内容——哪怕当初它只是一篇文章、几张图片、一封信札，或是别的什么。设计总是更有组织地进行而不是依据某种体系。联系的改变并非只发生在最终呈现的图片或文字图像的内在逻辑上，而且也存在于它

们与读者交流的方式里。

这种既定理论上的缺乏是有悖于主流意识的，也不符合设计界对于创新行为的传统认知。假设即使有一些激进的设计师可以与这种行为扯上关系，那也仅仅只限于思想上的追随。卡森的设计可以被看成是学院学生在版式设计试验中所取得的爆炸性突破，或者与20世纪80年代后期的某些杂志有着关联，只不过他的作品赢得了更多的追随者和荣誉。比起卡尔艺术学院(CalArts)或克林布鲁克学校的学生的作品，它们也令更多的人感到惴惴不安。它们得到更加广泛的接受和模仿并引起更多主流媒体的关注，譬如，带有实验性倾向的杂志——《移民》(Emigre)。

或许因为设计界能够再一次把目光聚集在一位个性至上的设计师身上（这确实与20世纪80年代内维尔·布罗迪受到关注时的情形一样），卡森由此被视为试验性设计浪潮中的先驱或者是解构艺术领域中的重要人物。但卡森却并不想背负这样的头衔，即使他有可能真正地处在这样一个领袖位置，他也没有以一种高人一筹的姿态去进行工作、教学或者出版言论。说真的，他能够与设计界在某些方面保持一定的距离，的确是件令人佩服的事情。他在南加利福尼亚圣迭北部的德尔玛的家中上班。尽管这不是真正意义上的阿拉加斯加，但这里总是远离信息的中心，位于乡村的边缘。在这里看不到存在于纽约或伦敦设计界中的那些司空见惯的人物和景象，卡森依靠电话通讯、驾驶汽车或乘坐飞机去拜访他的客户，同时也通过这种方式来满足学生们和工作室搭档所提出来的各种需求。任何他所争取来的支持者无一不是被他在杂志、书籍或广告中的创意所吸引，这与设计学校和理论性杂志所奉行的内容大相径庭，那些内容更像一个被隔离了的观众或是一个自产自销的市场——他

们只会为自己服务。

尽管这本书的出版已成事实，但它还是让一些人心神不宁，因为在他们看来，设计应当首先注重其“功能性”。然而，不言而喻的是，在卡森的作品中，功能性确实受到了保障，否则卡森也不会再拥有客户，而他的艺术杂志也将在发行第一期后就被停刊。事实上，来自评论方面的最为致命的一击是他们总是认为平面作品中的“功能性”既应当遵循旧有的模式与规则，也要能够从形式上体现出激进的特征——这就使得平面设计看起来通常都是无懈可击的，亦或是被某个观看者凭借以往的经验 and 价值观将其恭维至此，或者这两者兼而有之。

在约定俗成的观点里，如果一种新的方法一旦被推出，那么它总是被要求能够非常明确地阐述自己的目的和概述自己的原理——有时这甚至比完善设计自身显得更加重要。然而，卡森却一直在用自己的作品对抗这一体制，因此他的作品也在长时间内不被那些教条主义者认可，尽管能够在他的目标读者中引起共鸣，但这也不能够阻止关于他的作品是“某些想当然的作法”的批判。

# 1996

## 后现代信息世界和 “知产”阶级的兴起<sup>①</sup>

[美]查尔斯·詹克斯

查尔斯·詹克斯 (Charles Jencks, 1939-) 是美国著名建筑师、理论家和历史学家。他先是在哈佛大学学习英国文学, 后来在设计研究所获得了建筑的硕士学位 (1965), 接着他又在伦敦的综合大学获得了建筑学博士学位。查尔斯·詹克斯是后现代建筑理论和评论界的领袖人物, 由于出身于文学背景, 他的文学性和文学批评性思维, 使他的文章通常艰涩难懂, 但无可否认的是, 他对当代建筑现象的评论对我们有着相当的借鉴意义。他于1977年出版了《后现代建筑语言》一书, 其中对后现代主义建筑理论进行了论述, 随着书籍出版而来的美国、英国的各方评论, 使得20世纪的建筑文化理论得以普及。同时, 书中宣扬的关于现代建筑死去的这个宣言, 在以后的七八年中, 几乎传遍了国际建筑界。

---

<sup>①</sup>摘自查尔斯·詹克斯《什么是后现代?》(What is Post-Modernism?), 第四版。(伦敦: 学院版, 1996): 50-54。



以下的文章选自查尔斯·詹克斯关于《什么是后现代》的第四版论述，虽然他所写的后现代不是在建筑学或是艺术的角度谈的，而是社会学中的一种情况，但对于我们仍有借鉴意义。（罗茜尹）

十九世纪晚期，法国诗人劳特里蒙特（Lautréamont）伯爵为“美”下的定义是：“偶然看到一台缝纫机和一把雨伞在解剖台上。”奇异的、使人意想不到的组合——有时是很美和与众不同的。在二十世纪晚期，人们会发现一个打扮传统的、骑着骆驼穿越沙漠的贝多因<sup>①</sup>，在他的长袍之下有一套职业套装、手机和膝上电脑。我曾在东京一个高科技大厦的十层里看过七个传统的日本婚礼同时进行，现在不相称的事情已经很平常了。

后现代世界最明显的转变是多元化的社会形态和文化的折衷主义，多种多样，但不是刻意的。多元化主要是交流和资本主义全球化的副产品，当然很多国家希望它可以消失，但是世界被当前的技术不可逆的联合成一个即刻的、二十四小时的信息世界，对于现代世界来说，后工业的继承者们是建立在用今天的标准来看相对慢速的工业基础之上的。

有一些民族正在消失，但所有的民族特性都是交融的。文化的界限也因为日益增长的贸易、便利的旅游和直接的国际交流而交叉相融，“时空的压缩”、“地球村”由此形成，信息

---

①贝多因人：一个居无定所的阿拉伯游牧民族——译注。

网使得地球的空间和时间就像在村庄中一样，甚至小到只是一个计算机的控制台。当资本主义的速度迫使风格不断变化，产品不断创新，并同时将我们的趣味引向对立的方向时，进行一项交易、会面或媒体事务所需要的时间和空间也就大大缩减了。媒体文化立刻变得更加呆板——所以感觉有些保守——坚持着最低限度的改变。

一些显著的变化导致了后现代的发生，也带来了很多机会与问题。这种双重性也是这一情况不可能被彻底地接受或放弃的原因。唯一明智的态度是批判性的选择，去选择或“挑选”值得肯定的地方，并试图抑制负面影响（并不总是有可能）。比如，由后工业社会带来的对“工作终结”的宣称，就表现出它的两面性，同时增加了空闲时间和工作的不稳定性，工作的多样性和开拓性。但是没有一个国家已经能够达到前者的目的而又不会产生后者的副产品。

要了解后现代环境就要抓住这种“对比”，它很难理解，因为它没有任何规则可寻。一个人如何去解码万花筒或是透彻了解城市的交通呢？不要聚焦在某一点上，而是通过淘洗去看整体的式样。后现代呈现出一种涟漪般的、从一个情境到另一个情境同时滑动的系列效应，没有一件事情是孤立存在的，它们都是混杂着的。

将会有从大批量生产到小规模运作的一定量的变化（从福特制<sup>①</sup>到后福特制）；会有从相对综合的大众文化到很多零碎但有品味的文化（少数派）的滑动；从政府和商业内部的集权控制到外部决策；从对同一物体的重复制造到对不同物体的快速

---

①福特制，一种使工人或生产方法标准化以提高生产效率的办法。——译注

转换制造；从固定风格到众多流派；从国内范围的识别到地方和全球的意识。

还有很多更有关联的改变无法一一列举，但是导致这些变化最为重要的因素之一，就是丹尼尔·贝尔于1973年对后工业社会（预言在六年后实现）所充分分析的，被另一些人称为“第三次浪潮”，或者“信息社会”的那些因素，很多相关的事件意味着它开始出现。

审视这个如同万花筒般丰富的变动。1956年，美国的白领人口第一次超过了蓝领的数量，然后在1970年后期之前，美国又完成了向信息社会的转型，只有相对较少的人——13%——从事产品制造的工作，大多数工人——60%——被雇佣从事标识和符号、信息和知识的制造。现代社会依靠大多数人在工厂中大规模的生产（30%），然而后现代社会却依赖于办公室中的创意和概念片断的生产（同样的百分比）。现在已经没有多少农民——在1900年的现代世界，他们占劳动力的30%；在后现代世界，他们占3%到10%（美国和日本）。过去十年里，服务行业在总劳动力的11%到12%上下波动，与失业人口相当。

在后现代的世界，一个基本的社会现实就是信息制造者和传递者数量的革命性增长。换句话说，它是一个突然浮现的新阶层，它形成了对工人阶层数量上的优势。这些新的工作人员既不是工人阶级，也不是真正的中产阶级，不如说他们是知产阶级。他们挣脱习惯的束缚，而倾向于不稳定的政治立场。谁能预测下周选民的想法？统计表明，知产阶级大多是职员、秘书、保险经纪、教师、经理、政府行政官员、律师、作家、银行家、技术员、程序员、会计和广告人。的确，在第一世界里，有公共关系代理的麻烦和那些“意识工业”的操作，这些为什么会发生？因为电视的黄金档和报纸的首版头条都非常有

限（却要填充无限的需求）。你可以在很多国家开采到黄金，但是却只有一个《纽约时报》，一个“BBC”和一个《法国世界报》。在后现代世界，媒体竞争必然激烈汹涌，这还会带来知产阶级的另一个部分——嘲杂阶级、创意者和固执己见者的到来。

知产阶级的薪水，从顶端的知产决策者（cognierats）到底部的知产穷人（cogniproles），是根据他们生活方式、身份和细微级别的差别而有所不同的。后工业社会的基本现实就像丹尼尔·贝尔在1970年代所阐明的那样：知识才是力量，而不是所有权。要翱翔在萌芽中的信息社会，需要具有社会技巧、可靠的智慧和可用的知识。这就是为什么尽管有很多新的减轻劳力的设备，知产决策者的工作却并没有减少。就像约翰·肯尼斯·加尔布雷思<sup>①</sup>通过他关于“技术结构”的概念所说明的那样，现在，高技术工业产品的推出，比如新汽车，只需要很少人员的专家团队就可以了：这个团队由会计师、律师和广告客户组成，而不是设计师、技术员和发明者。如果说这其中起到最终控制作用的因素的话，那将并不只是所有权的问题，而是运用知识的能力。最终能量取决于这个地方——知产决策者和他们那些由市场分析家和专家所组成的团队。

老的阶级分析方法，无产阶级对资产阶级，在这个新情况下不起作用。知产阶级过于庞大和无组织，以至于无法找到老的、清晰的分界线。或许新的两极化已经浮现，就像威尔·赫顿<sup>②</sup>主张英国：“30/30/40的社会形态”，其中社会底层的占30%，是无业的或者没有经济活动的；处于顶层的占40%，是

---

<sup>①</sup>约翰·肯尼斯·加尔布雷思，John Kenneth Galbraith，加拿大裔的美国经济学家、外交家。——译注

<sup>②</sup>威尔·赫顿，Will Hutton，英国经济学家。——译注

全职工作人员和自主经营的人；以及处于中间的占30%，是兼职人员和临时工——相对地不稳定。虽然这些有结构特点的实际情况贯穿于整个后现代社会，但它们并不像工人阶级的文化那样与个体特性密切相关。此外，在知产阶级内部有很强的机动性，大量工作都会发生变化，从而社会区别逐渐消融，文化差异（口音，服装，社会态度和价值观）也日益模糊。最后，被称为弹性专业、“弹性时间”的新兴生产模式，导致了工作的固定轮换，这就是对于突然出现的后福特制的一个概貌性的定义。

后福特制对于后现代的条件来说就像后工业化一样是基本的，它在1973年石油冲击和大型福特制企业的经济停滞之后整合了动力，自从亨利·福特在1920年勾画出现代化公司的轮廓后，大型福特制企业就成为了现代性的基石。到1980年早期，发展最旺盛的是那些后福特制企业；就是那些很小并且转型快速的公司，有少于50个用电脑或其他媒体联网工作的员工。灵活的专业化、及时生产、允许小库存和对时尚变化的快速反应，都描述出了这个系统的特性。公司如果有现行的生产，例如贝纳通公司<sup>①</sup>，会雇佣很少的人去管理很多分散的联网工作。后福特制和福特制的企业有必要紧密结合，所有先进的经济都是完全混杂的，而且不是靠单一的部门领导它们。在典型的事件中它们是相关的整体，三分之一的经济是福特体制，三分之一的是后福特体制，而后剩下的三分之一则是国家支持。这些被净化的类型，如“社会主义”或“资本主义”，不能很好解释其混合状态。或许复合的“社会主义”——社会主义化的资

---

①贝纳通公司，Benetton，意大利著名服装制造公司。——译注

本主义——更接近真理。先进的经济必须依靠大的、小的、国家的与混合的整体之间的动态混合来成就。像后共产主义世界所表现的那样，社会主义化资本主义比资本主义化社会主义要容易得多。最有弹性的经济认可了这个市场，但不是拜物主义竞争也不是私有化，这就是为什么“社会市场”成为80年代后期的动力，也是为什么许多欧洲国家试图要得到确定的社会主义混合的权利，问题在于这个平衡在全球市场中会有有力的改变。

对基本的抽样就到此为止。它也许听起来相当仁慈；在第一世界它意味着工人阶级的结束和阶级对抗的衰减。知产阶级60% - 80%的人口在物质方面比现代的前辈要好，但是明显下滑的实质却存在于所有的后现代社会中；富人和穷人、信息社会的掌控者和落伍者之间存在着巨大的鸿沟，工人阶级文化在消失，沦为新的下层阶级的望尘莫及。

另一个快速转换带来的负面结果是身份和信仰的混乱，所以礼拜、宗教、个人的琐碎之事充斥在新闻中。查尔斯王子和戴安娜王妃的私有生活居然能垄断英国的媒体三年，或者OJ·辛普森案和“沙林泄漏事件”（好像它离奇地被认识似的）曾在美国和日本作为知觉产业的冠军维持了一年，这难道不令人惊讶吗？改造后的演员，如罗纳德·里根，影响着大量民众——尽管事实是很少有人深信这些媒体面具。里根完成总统的任期之后在日本做广告，他的支持者们对此耸耸肩。轻信等于容易醒悟，即使没有愤怒的棍棒扔向特弗隆总统<sup>①</sup>。

一次性的高效的媒体字节被迅速遗忘的方式会带来一系列

---

<sup>①</sup>特弗隆总统，里根被美国媒体称为Teflon president，即特弗隆总统，言其与批评绝缘。——译注

问题。你能记得谁叫做里根的赤字开销“伏都教经济学”吗？乔治·布什，一个要延续伏都教的人，谁会用俏皮话打击他说“这是经济，蠢材”？是的，克林顿，随着经济的上升，这个总统的民众支持率却在下滑。道德？政治家都不记得自己那些无论如何都与现实没有多大关系的口号，他们只相信软弱，这并不奇怪。无力的想法、微弱的信仰和社会不安全感是后现代社会特有的病症。

# 1998

## 日本美学<sup>①</sup>

[日]荣久庵宪司

荣久庵宪司（Kenji Ekuan，1929— ）1929年9月出生，毕业于东京艺术大学美术部图案专业（1955）。他是一位极受尊重的设计师，也是日本第一位工业设计师。他所创建的GK设计集团（1957年建立）是第一个参与日本战后重建的设计团体。荣久庵宪司担任着许多重要的职务，它除了是现任的日本GK设计集团主席外，他还是世界工业设计联合会（ICSID）名誉顾问，日本设计研究所主席，美国艺术中心设计学院评议员、世界设计组织主席。他的社会活动力和影响力在日本和世界都举足轻重。

在下面这篇讨论日本美学的文章中，荣久庵宪司指出，日本电子产品设计的轻薄小巧深深地植根于日本文化中，它反映了日本设计师对于传统文化的忠诚，而对于传统文化价值及美学的肯定，也使得日本设计赢得了全球市场。

（罗茜尹）

---

<sup>①</sup>摘自荣久庵宪司《日本午餐饭盒的美学》（The Aesthetics of the Japanese Lunchbox）剑桥，麻省：麻省理工学院出版社，1998。



1960年后半期开始的薄型电子计算机的生产运动，预示着一个品质的新概念的诞生。它在寻找既让计算机功能齐备又使它可以尽可能小的方法，那就是建立多功能、小型化的统一体。将很多的功能放入一样东西里，并且让它尽可能地薄和小，这是矛盾的目标，人们必须把矛盾逼入极限，然后寻求解决之道。这里我们再次强调“全能但是轻巧”，我们要用小的尺码去暗示力量，或者是强调一种“小而有力”的概念。它是这样的一种价值——它表现着日本思想的精髓——它将带领同时代的产品，如迷你电脑、照相机和车子，发展的浪潮。

小、薄——这些品质也许可以引导着文明的原则，轻盈预示着永恒的美。在避免浪费中发觉美的内在倾向有着非常强大的潜能。

美的感受是轻盈而简约的——要求功能、舒适、奢华、多样性的沉淀。美的实行和它所伴随的渴望将成为未来设计的目标，直到这些目标达成——小而充满力量，薄但全能，简单却仍多样——我们才达到了保存美的愿望。

当现代人第一次感受这种愿望，大型的制造、厚重、复杂等倾向都不可避免地导致了资源功效的浪费。反而，今天从“大就是好”到“小既是美”的转变预示着审美开始主导我们的生活方式了。小、薄、轻、简单运用到工具和设备中产生了非常优越的结果。这就提出了评估二十世纪晚期文明成熟程度的一个指标。

.....

我们日本人说：我们拥有比任何一个民族都有穿透力的艺术性，这些也在我们应用工程科技时为我们带来了华丽的果实。因为日本已经付出了巨大的努力去掌握和使用西方的科技。

.....

传统显示我们日本人缺乏独创性，只熟练于模仿国外的行为和产物。它肯定了我们是有天赋的模仿者。但是不管日本是否有其独创能力，这是一个完全不同的问题。日本从国外进口半成品，这是从绳纹文化时期就有的习惯。我们开始复制进口的产品——之后我们做出比原始物品要好得多的东西。在格式化的奈良和平安时代（645年—1185年），政府设立了高精度模仿进口产品的特别作坊，各种各样的材料提供给手工艺人，让他们模仿从中国带来的东西。即使是上世纪的明治政府，一开始也还是这样做，但是后来没有继续使用这些设施。我们日本人相信我们不可能理解外国产品的灵魂，所以我们努力通过模仿来掌握它。日本曾被认为在文化方面是一个纯粹的剽窃者，但是今天我们已经成功地重塑文化，并作为日本的东西再次送出日本。日本的产品远销国外的原因在于其绘画的魅力和独特精髓中的风韵。

# 1998

## 人与企业冷机器的对抗<sup>①</sup>

[美]卡利·拉森

卡利·拉森 (Kalle Lasn, 1942— ) 是一位激进的媒体人。他早年曾从事广告和独立电影制作, 后逐渐对媒体的话语霸权产生了厌恶。1989年, 他创办了《广告克星》(Adbusters) 杂志, 聘任克里斯·狄克逊 (Chris Dixon) 为美术编辑, 用“文化干扰”和“替代式广告”的策略, 综合照相拼贴和图像反讽的手法, 扰乱广告信息的传达, 将批判的矛头指向虚伪的商业文化和各种不公正的社会现象, 这本杂志在世纪之交的平面设计界引发了不小的争议, 许多设计师的思想和创作也都深受其影响。

拉森自称为后现代主义革命者, 他的思想和实践延续了达达主义和60年代“新左派”学生运动的反叛精神, 对自由资本主义传统十分憎恨, 号召思想革命。本文严词批判了资本主义经济和文化的伪善, 认为人们应该行动起来对抗冰冷的企业机器, 不要对其抱有任何幻想。这种

---

①转引自《广告克星》(Adbusters), 第23期, (1998秋)。

声音无论其偏执与否，在新自由主义和新保守主义盛行的时候，它的存在本身就具有重要意义。（周博）

原始的人类精神被驯服了吗？还能有一种对抗性的文化吗？我们能发起另一场革命吗？

下一场革命——第三次世界大战——将在我们的头脑中发起。就像马歇尔·麦克卢汉所预言的那样，信息的游击战不会发生在天空中或街道上，也不是在森林里或远海的国际渔业分界线上，而会发生在报纸、杂志、广播、电视和电脑空间中。这将是一场肮脏的、开放式宣传之战，竞争世界观、改变未来视觉。我们文化干扰机制则能为我们自己和行星地球赢得这场战斗。以下就是我们的获胜之道。我们建立自己的媒因<sup>①</sup>工厂，生产出更好的产品并在那些企业自己设计的博弈中击败他们。我们要识别媒因复合体<sup>②</sup>和关于一个媒因的媒因<sup>③</sup>，并将之落实。如果没有媒因这种核心观念，可持续的未来将无从谈起。以下是文化干扰工具箱中五个最强有力的媒因的媒因：

●真实的成本：在未来的全球市场中，每个商品的价格将

---

①媒因：meme，文化信息的单位，诸如文化做法或想法，以口头或重复性行为从一个人的思想传递到另一个人的思想。meme是英国的理查德·道金斯（Richard Dawkins）在其《自私的基因》（The Selfish Gene）一书中创建的新词，尚未进入词典，届内有译者将其或意译为“拟子”，或音译为“觅母”。道金斯在其著作中称，人之所以要生儿育女，目的在于力图使自己的DNA不断地流传下去。但是，人在具有生物性的同时还具有文化性或曰社会性。正是人的文化性，使人区别于其他动物，并因此成为万物之灵。所谓的“拟子”、“meme”，其基本意思是指出人的观念、思想、理论体系等。本文在此译作“媒因”。——译注

②媒因复合体（macromeme）：一些能够传播的观念的复合体。——译注

③媒因的媒因（metameme）：在媒因学的领域内，媒因的媒因是指媒因这种工程技术的隐喻或观念。媒因本身作为一个概念，被称作“媒因的媒因”。要注意，任何媒因的媒因都是潜在的无限。比如，媒因的概念就是一个媒因。媒因的概念是一个媒因，这个概念又是个媒因，以此类推。除此以外，这是一个“概念之链”的观念也可以无限地被演绎为另一个媒因。——译注

揭示生态学的真相。

●降低需求措施：现在正是不再出售商品、使难以置信的力量转而对抗自身的时候。

●世界末日的媒因：全球经济是一架末日机器，必须立即停止它并且重编程序。

●没有企业“人”：企业已经不再是具有法律权利以及自身自由的“人”，而是我们自己创造并必须被控制的法律虚拟。

●媒体清单：每个人都有权利去“交流”——通过任何媒体接收和传达信息。

不是种族的、性别的或阶级的，而是媒因的斗争，会引发下一场革命。

只有警惕的人才能捍卫自己的自由，而且只有那些始终地、智慧地在场的人才有可能在民主程序中有效地自制。一个社会中的大多数成员并没有把时间花在事件的现场，没有关注处于可靠的未来中的此时此刻；而是把大量的时间浪费在别处，浪费在无关紧要的体育和肥皂剧世界里，浪费在对肌肉或形而上学的幻想中——那么他们就会发现，抵抗操控者的侵蚀是非常困难的。

阿尔多斯·赫胥黎<sup>①</sup>在1946修订版的《勇敢的新世界》<sup>②</sup>中就是在场的。那本书也许比任何一部二十世纪的小说都更多地预见了我们这个通信时代的心理思潮。在“索麻”（《勇敢的新世界》中政府发给市民，麻醉其精神以使之保持愉快的药

①阿尔多斯·赫胥黎，（1894-1963）英国作家。——译注

②又名《美丽新世界》，是二十世纪最经典的反乌托邦文学之一，与乔治·奥威尔的《1984》、扎米亚京的《我们》并称为“反乌托邦”三书，在国内外思想界影响深远。——译注

品)和我们今天所知的大众传媒之间有着明确的相似性。两者都使人们保持平静和感到安慰,维持着社会秩序。两者都排斥理智,而有利于娱乐和混乱的思绪。两者都鼓励整齐划一的行为。两者都贬低过去的价值,而追求及时行乐。赫胥黎的书中王国的居民们心甘情愿地接受自己的生活。他们很高兴地服用索麻。他们处于一种循环之中,那是上帝的旨意,他们爱那个世界。对快乐的追求成为其自身的终点——无止境的消费,性自由,还有完美的情绪控制。人们相信自己生活在乌托邦。只有你读者(以及书中几个设法以真正的个性告终的“不完美”的人物),知道那是一个多么糟糕的世界。那是一个只能为系统外的人所认识的地狱。而我们自己这个糟糕的世界,也是一样的,要靠那些“旁观者”,只能从外面去发现——他们在年轻的时候没有看太多电视;他们读过几本好书,然后于徒步穿越墨西哥或印度时顿悟;他们的信念幸运地扭曲了,因而没有被梦幻所诱惑,不致陷入贪得无厌的消费崇拜中。尽管我们中的大多数人仍然有消费崇拜,但是我们觉得索麻正在变质。透过人造快乐的薄雾,我们正在逐渐意识到自己唯一的出路是停止服用索麻,打破全球信息交流卡特尔<sup>1</sup>对意义之生产的垄断。

下次你在苦苦寻觅自己灵魂的时候,请向自己提出这样几个简单的问题:对于我来说,以一种自发的、激进的态度去支持某一事物,究竟意味着什么?有什么事物是我所坚信的吗?如果我说,这也许不太好,考虑得不太周到,甚至不合理——可是,该死!无论如何我就是这么做了,就因为我觉得这样做是对的,这样的情况又意味着什么?直接的行动是个人独立的

---

<sup>1</sup>卡特尔(carrel),资本主义垄断组织的一种形式。法语cartel的意译,原意为同盟或协定。这里特指生产同类商品的资本主义企业为垄断市场和攫取高额垄断利润,通过签订各种协定如划分商品的销售市场范围、规定商品的产量限额、确定商品的销售价格等而组成的垄断联盟。——译注

宣言。在你对被压榨的忍耐达到极限，自我意识就要苏醒的那一点上，你第一次地采取了行动。你把自己向前推进了一步，开始了某种介入。然后你保持镇静，去解决迎面而来的所有问题。一旦你以被赋予权力的人的身份与世界建立联系，而不再当一个倒霉的、懒惰的消费者，就会发生不同寻常的事情。你的犬儒哲学烟消云散了。你的内心世界突然生动起来。你就像我那只走来走去的猫：鲜活、机警，还有一点野性。“国际情景主义”的领导者居伊·德波说过，“革命并不是向人们展示生命，而是使他们活着。”对自由和无拘无束的渴望深深地纠结于我们每个人的内心。这是和性以及饥饿几乎同样强大的内在驱动，这种不可抗拒的力量一旦开始作用，就很难再停下了。伴随着这种不可抗拒的力量，我们会展开进攻。我们将粉碎后现代的镜厅，重新定义什么是活着。我们将在那些最重要的领域内重新组织战争。二十世纪发生过的、杀人无数的旧式政治战争——黑白人种之间、左右派之间、男性与女性之间——都将逐渐退下。唯一值得参与并必须取胜的战争，唯一可以使我们获得解放的战争，就是人对抗企业冷机器的战争。

我们首先要消灭所有的经济学家（这只是一种比喻）。我们要证明尽管社会给予他们近乎宗教般的虔诚尊重，但他们也不是遥不可及的。我们要发起一项全球的媒体运动，使他们失去信用。我们会告诉世人，他们那些经济模型是如何地从根本上就有缺陷，他们那些对“成长”和“管理”的“科学”流程是如何破坏了自然界。我们会揭露出他们的科学是危险的伪科学。我们要在电视上嘲弄他们。我们突然出现在意想不到的地方，比如当地经济新闻、午夜电影的广告时间或任意一档国家节目的黄金时间里。同时，我们给G-8领导人设置圈套。我们的运动将他们逼真地描述为像李尔王一样的悲剧人物，一个

被蒙蔽的国王，完全没有意识到由于他们深深的愚蠢造成的破坏。我们要求获知为什么在第一世界过度消费的问题甚至没有被提上日程？在他们年度首脑会议前的几个星期，我们要购买世界各地的节目档来发问，“经济的发展会毁灭地球吗？”我们渐渐地对那些领导们使用计策，使他们在全球新闻发布会上，突然面对这样的问题，不得不作答：“总裁先生，您是如何衡量经济发展？您如何判断经济状况是好还是坏？”然后我们就等着他们说关于提高GDP的一套应答。而那也就是决定性的时刻。我们将会给领导们提一些简单的问题，而他们的答案统统不及格。这种与国家首脑之间的、神经紧张逐步升级的战争是我们策略铁腕的前一半。后一半就是在草根阶层中进行的工作，在他们那里新古典主义的教条仍在扩撒。在全世界大学的经济系中，大规模的思想转变即将发生。而管理这些系的终身教授，新古典主义火种的守护者，就像阿尔卑斯山的山羊一样骄傲和顽固，而他们不善于接受挑战。但是我们必须挑战他们，而且必须强烈地挑战他们，而且要确信我们是对的，他们是错的。历史上所有的关键时刻，大学生总能迸发强有力的抗议，揭露领导们的谎言，将国家引向勇敢的新方向。这样的事情曾经发生在二十世纪六十年代全世界的大学校园中，而近来更多地发生在韩国、中国和印尼。现在，我们已经处在另一个关键的历史时刻。学生们能胜任这个任务吗？学生们能把那些老山羊赶下台吗？他们能在经济学中催化一次范例的转变并堵住末日机器吗？

一个企业没有灵魂，没有道德。它感受不到爱，痛苦或怜悯，你无法与之争辩。一个企业只是一个程序——一个创造收入的有效方式。企业对增长、权力和财富的追求是不可动摇的，于是我们把企业妖魔化了。然而，我们要面对这个问题；



他们只不过是执行原初的命令。企业被我们设计出来就是做这个的。企图为企业恢复名誉，敦促它们表现得更有责任感，都是很愚蠢的做法。改变企业行为的唯一方式就是重构；重新编写它的规章制度；重新制定计划。1886年，美国最高法院颁布了一项决议，改变了美国历史的进程。圣克拉拉县和南太平洋铁路之间围绕钢轨底座的路线存在着争议，后来法官判定私人企业是处于美国宪法下的“自然人”，因此，它受到权利法案的保护。这个判决是那个世纪最大的法律权利失策之一。60年之后它被修改了，最高法院的法官威廉·O·道格拉斯说到圣克拉拉一案是“不能被历史、逻辑或理性所支持的。”由圣克拉拉一案，我们赋予企业“人格”以及作为公民的平等权利和特权。但是除了他们巨大的经济资源，企业现在拥有权利和权力比任何公民都多。在一个法律行为中，宪章的全部意图——所有的公民都享有一张选票，在公共讨论中能行使平等的发言权——已经被削弱了。1886年，作为人民的我们失去了对我们自己的事务的控制权，并播下了我们今天所在的企业国家的种子。只有一种方法能夺回控制权。我们必须挑战在法庭中的企业“人”，最终改变圣克拉拉案的决议。这将是一场为了美国的灵魂而进行的漫长而残酷的斗争。最终的胜利者是人还是企业呢？在下个世纪，我们将生活和工作在叫做地球的行星上还是在叫做公司的行星上？我们最关键的任务就是每个人都要重新学习作为独立自主的公民应当如何思考和行动。让我们开始做一些大胆的事情，让企业的美国后背发凉。我们去惩罚世界上最大的公司罪犯以警戒他人。我们要让菲利普·莫里斯公司将真相说出来，向其不断施压，直到纽约州吊销那个公司的执照为止。

革命就是这么开始的：几个人开始打破旧的模式，拥抱他们

所爱的事物（并在这个过程中发现自己讨厌的事物），幻想，质疑，反抗。根据情景主义者们的说法，接下来自然会发生的就是人们对新的存在方式鼎力支持，越来越多的人得以表现出“不受历史阻碍”的新姿态。居伊·波德认为新一代“会把事情做得不留漏洞”。他的话仍然如在耳际。情景主义者们痛骂的“景观社会”已经胜出。美国梦已经移植到了他们所说的那种空荡荡的茫然中——那种只可远观的、模式化的幸福。如果你保持良好仪表，通过获得新的事物和持续的娱乐使自己保持愉快，在你感到真实的生活从碎片之间渗出时候保持麻痹和退缩，那么你会好起来的。

做梦。

如果说旧美国是关于繁荣的，那么新美国也许会关于自发的。情景主义者坚持说大众拥有革命所需要的全部工具。唯一缺少的就是一种知觉的转换——对新的存在方式的诱人一瞥——突然之间，一切都变得清晰。

# 1999

## 青蛙代表……<sup>①</sup>

[德]哈特姆特·艾斯林格

哈特姆特·艾斯林格（Hartmut Esslinger 1944— ），德国的产品设计师，他早年在斯图加特的理工学院学习电子工程，1969年在德国的黑森州成立了设计事务所——哈特姆特·艾斯林格设计公司（后更名为“青蛙”设计），从此投身于设计事业，1981艾斯林格受雇为苹果设计了now-iconic Macintosh电脑，并因此在80年代前期享誉世界。青蛙/艾斯林格有一个著名口号——“形式追随情感”，这是对现代谚语“形式追随功能”的明确挑战。（罗茜尹）

青蛙代表着最具创意的设计服务。我们是一个新种类的世界级公司：全球的创意网络给予顾客需求最有力的回复。我们

---

<sup>①</sup>选自《广告克星》（Adbusters），第23期（1998秋）

的章程是勇气、优雅、真诚地推动前进，我们始终以领导者为努力目标，并容纳创造性协作的新形式。我们魔术般地将激情、灵感和乐观的态度融入血液，将趣味、灵活与年轻的思想融会贯通，来达成我们的目标。但最重要的是，我们是道德的、宽容的，善良并且不辞辛劳的。于是，“形式追随情感”。

# 1999

## 改变的时候到了：后学科时代的设计<sup>①</sup>

[美]唐纳德·诺曼

唐纳德·诺曼（Donald Norman，1935—）是尼尔森·诺曼集团的联合创始人，加州大学圣地牙哥分校认知科学的名誉教授，也是美国西北大学计算机和心理学教授，他曾担任苹果电脑公司先进技术部副总裁。诺曼现在的工作重心是对可用性工程的研究。在设计研究方面，他比较重要的著作包括《日常事物设计》（1988）、《情感化设计》（2004）和《未来事物的设计》（2007）等。近年来，他一直探讨情感在产品设计中的重要作用，以及自动化在家庭和交通工具上所担当的角色。他工作的目标是帮助企业制造出满足人们理性需求和情感需求的产品。在这篇1999年出版的文章里，诺曼反复强调他1988年的书《日常事物设计》中的观点，他要求设计师们把眼光放在对产品的表达之上，资金也要投向这一事业。

（罗茜尹）

<sup>①</sup>选自《革新》（Innovation）第18卷，第21期（1999年夏）。

我在产品和服务中找些什么呢？我在寻找那些让我有感觉的事情，我希望产品是吸引人的，它看起来让人感觉舒服；希望它们能够非常适合用于我的家里、办公室或者任何一个我需要使用到它的地方。我也要能不用看说明就自如地使用它们，它们应该是安全的，不会对我或其他人造成危险的。这些都是我站在用户的立场上去考虑的问题，而这些也拼凑出了用户的体验。

现在的很多现象让我很不愉快：许多产品难于使用，或者很不安全，似乎只是为了设计而设计，从不关心使用带来的结果。这些都是坏的设计。

一方面，坏的设计来源于只为了设计的兴趣而做产品，这是只重视外观的设计大奖赛带来的祸患，它的坏来源于对整个产品生产过程的漠视。

另一方面，好的设计则来源于各学科间的以人为本的产品开发，这个开发的过程会专注于整个产品，会满足用户的需求也会适应制造商的商业需要，它重视的是总体的用户体验。

确定用户的体验至少需要有五个不同的方面共同努力：

- 田野考察，应用人类学家在这方面最能胜任；
- 产品设计，由工业设计师、人因工程专家和工程师组成的团队做得最好；
- 高速模型，由工业设计师、模型制作师、艺术家和程序员合作完成；
- 用户测试，一般由心理学家完成；
- 用户指南撰写，最好由专业作家完成。

以上的五个方面的合作，在创造总体用户体验中最为根本。所有这些用户体验专家必须团队工作，从最初的概念到下

一个设计环节的开始都必须全程跟踪。另外，这些专家也必须能与潜心于产品开发过程的其他人员和谐相处，特别是与制造业的和市场管理的人员相处非常重要。

在当前的产品研发过程中，任何一个学科都独立地对产品设计做出自己的贡献，于是大家总是在痛苦地抱怨别人毁了自己的成果。我听到设计师埋怨他们的客户撤消他们的工作，他们似乎做了一个很了不起的设计，但产品却在运输的过程中完全地变形了，他们于是问道“你能帮我们阻止公司毁坏我们的设计吗？”

这个问题指出了对设计角色理解上的一个基本缺陷。设计不可能从对产品的其他考虑中分离开来。“毁坏”设计的人也许是想试图提升产品的其他方面，而当前的设计一定有什么令人不满的地方。当工业设计的团队工作完全没有考虑到所有相关的变数，或者团队的合作并没有坚持到产品完成的时候，以上情况就会发生。

工业设计师和人因工程师就常常置身于这一循环之外，因为他们总是推崇出众的美学或极端的实用性，而不是其他任何东西。这种态度可以获得设计大奖，但却会破坏了协作。所有的设计都是一个系列交易，花费、推向市场的时间、对早先产品的兼容性、品牌陈述——这些都是非常重要的元素。

现在已经是后学科革命的时代了，是时候改变了，我们要打破各学科闭关锁国的分离局面。

产品开发的各个分支——工业设计、工程学、用户体验、市场和制造业——都是优良设计的基础。学科间必须作为一个团队贯穿在整个开发过程中，一起为更好地满足顾客和企业的需要做出必要的权衡。

这是很不容易的，不同学科的人们有着不同的教育背景，

不同的感受和工作风格。同一个词用在不同的学科中会有完全不同的意思。在作为一个团队一起平稳工作之前，我们可能都要花上几星期、几个月甚至几年的时间，让每个学科都有足够的时间去对其他学科的贡献作出一个正确的评价。

真正的合作可以产生出众的设计，它也代表着工业设计师，还有其他所有参与产品开发过程的人员，必须学习如何作为一个团队的成员，成员们要去做对企业和产品最为有益的事，而不是只关注产品的造型或是某一方面，他们必须认识到，最好的设计并不总是通向最好的产品的。

到了最后，美是通过产品的有效性来彰显的。



# 2000

## 广告中的真实<sup>①</sup>

[加]瑙米·克莱因

瑙米·克莱因 (Naomi Klein, 1970— ) 是当代加拿大著名记者、作家和社会活动家, 以其对跨国企业全球化政治的分析而闻名。她于2000年发表的《无标识: 瞄准品牌暴徒》(No Logo: Taking Aim at the Brand Bullies) 一书对资本全球化给第三世界带来的剥削和压榨, 以及耐克、壳牌、锐步等跨国企业为获取暴利日益强调品牌消费而非产品消费所带来的弊端进行了严词批判。该书在世纪之交的平面设计领域引起了巨大反响, 许多设计师也开始反省夸张失实的品牌设计在道德伦理方面的负面影响。

本文延续了《无标识》一书的思考, 对以贝纳通为代表的在广告中运用“真实”以达到商业营销的行为进行了分析和批判。她指出, 人们对“真实”的信赖是品牌生存的基础, 商业滥用则背叛了这一基础, 并使“真实”沦为装点品牌的道具。显然, 广告对“真实”的滥用, 其危

---

<sup>①</sup> 选自《AIGA平面设计杂志》(AIGA Journal of Graphic Design), 第18卷, 第2期(2000)。

险在于侵蚀了人类社会赖以维系的对于真相的追求和信任，这一点值得深思。本文可与前面蒂博·卡尔曼的《摄影、道德与贝纳通》一文对照阅读，可见设计师的角度和批评者的角度很不一样。（周博）

在一个金发碧眼的年轻女孩额头上纹着一组条形码，就好像她是一盒玉米片。在她旁边出现了一行愤愤不平的文字：“我不是你存货中的一种。”在角落里写着www.zeroknowledge.com.

当我第一次看到这张印刷广告时，我认为这仅仅是另外一种试图进行反向销售的网络广告：让这些孩子就如此被这些营销者牺牲难道不是一种可怕的方式吗？听着，我们能感受到你的痛苦。好，现在让我们来告诉你一个超新的网购牙膏的好办法……

当时，我所不知道的是Zero Knowledge在出售一种加密的软件，可以帮助用户在网上网和进行网购时避免被市场调查者跟踪、获取资料。而这并不是又一个“影像一文不值，渴望就是一切”的精神运动；Zero Knowledge真的是如广告所宣称的那样，在出售一个保护孩子、让孩子远离掠夺性市场的产品。换言之，这个公司所做的许多事情的确很奇怪：在一个充满赤裸裸的不和谐，两面三刀的话语和直白谎言的市场里，这个公司在说实话。这种行为甚至让我想都想不到。

如果我看起来在讽刺挖苦别人，那是因为我花了太多时间研究企业的品牌活动，以及它与现实的复杂关系。我所讨论的不是关于汰渍洗衣粉是否真的能让你的衣服变得更白的问题，

而是另一种更难了解的广告真相的问题。过去的15年里，由品牌驱动而获得成功的大部分公司都是通过与消费者保持更深入和持久的联系，试图与杂乱的消费者文化划清界限。

很大程度上讲，他们确实通过发展复杂的“品牌身份”完成了任务，而这个过程却没有更好地解释企业的内在真相。

品牌化过程的许多方面都在效仿精神或宗教中探寻真相和启蒙时的仪式。为了识别公司的品牌身份，当公司的主管和品牌管理者们需要绞尽脑汁探究联合立华或思科系统最深层的意义时，他们会跑到隐蔽的地方静休。当他们探寻到有关人类欲望和理想更深刻的真相之后，他们再从苏格拉底式的工作场所中走出来。例如，我们都听过，耐克宣称自己并不只是一个鞋类企业，而是一个以传达“超越”这一理念为己任的组织。我们也听星巴克说自己并不是只一个咖啡店，而是一个社会阶层、一个“第三生活空间”；众所周知的微软则自称不是一个软件公司，而是一个具有任何可能性的公司，IBM售卖的不仅仅是电脑，而是“解决方案”；玛莎·斯图尔特也号称自己不是家装公司或宴会承办机构，而是在引领大家追求一种传统的、美好的家庭理想和DIY的生活方式。宝丽来在强调其品牌的内在价值是欢乐，不要被盖普这个牌子给弄糊涂了；而盖普旗下销售的也不是服装，它意味着无限的活力。

诸如此类的所谓内在真实一经发现，这些企业就开始打造极为优雅的品牌形象，通过宣传活动来传达他们新的身份。这是一个非常复杂的过程。首先，它需要不断注入新鲜的意义：新的政治理念、新的音乐、关于一个阶层的新想法、新的历史人物。其次，在商业活动中要发挥主动性，它需要调动许多新的文化资源：为宣扬某种生活方式的杂志冠以该品牌之名、主办音乐会或艺术展览、进驻体验式的零售商店、树立大到能够

占据整个建筑墙面的广告牌。

与野心勃勃的品牌打造计划相比，一切凡夫俗子都相形见绌，于是人们变得难以掌控自己对意义的表达，而这恰恰说明品牌如何取代了知识分子、激进主义者以及宗教领袖，最终成为我们这个年代主要的真相叙述者。即使在其引导之下，我们举目四望，所见的只不过是名牌运动鞋、拿铁咖啡和笔记本电脑之类的东西，它们仍以最大的声音高谈意义，并帮助我们以敬畏和惊奇的眼光观看这样一个世界。

可以想见，活跃在这些商业活动背后的人们开始逐渐将自己视为文化哲人、精神向导、艺术家，甚至政治领袖。例如，贝纳通（Benetton），不用广告来赞美他们服装的优点，却致力传达奥利维耶罗·托斯卡尼所坚信的在不公平的死刑惩罚中的根本真相。较之一般的企业宣传策略，“贝纳通认为于一个企业而言，最重要的是在现实世界中确立一种姿态，而不是使用广告预算来制造不朽的神话，妄图使消费者相信仅仅通过购买某种产品就能获得幸福。”

这看起来像一个高贵的目标，然而贝纳通的品牌宣传策略其实在向消费者暗示另一种形式的幸福感——与时装公司历来宣扬的漂亮、地位或风格不同，它有关道德和承诺。也正是这里出了问题，因为这个主张本来就不真实。贝纳通的衣服与艾滋病、战争或死刑犯的生活根本就毫无关联，而借用这些议题来做广告，等于这个品牌在消费者与这些重要问题之间设置了一种距离和干预力量。贝纳通品牌就代表这种距离和干预力量。换个方式来看，贝纳通的政治宣传活动不是关于广告中的真相，而是关于真相取代广告、真相本身转化为营销。

尽管表露得并不明显，但是在绝大多数有野心的品牌意义打造工程中都有这样的影子。据称这种品牌意义宣传活动之下

的消费，基本上可以比传统的消费多提供三种东西——社会阶层、超越和纯粹的快乐，但是这样的说法有很大问题。很简单，所谓品牌的力量其实很苍白。贝纳通不是一支政治力量，星巴克也不是一个社会阶层，斯科不代表全球大同，耐克也不代表超越。

因为启蒙成为了一种永远的不在场，作为品牌经理人，要寻求更深刻的真实和意义，必然要将这种追求与其实际经营的产品和服务联系在一起，因而滋生出更多认知方面的不和谐、不一致。就如蒂博尔·卡尔曼（Tibor Kalman）所言，与消费者而言，品牌已经从产品品质的标志演化为一种“标志勇气的风格化徽章”。然而，无论这些“徽章”有多么漂亮，充盈着怎样智慧的见识，一旦与其所代表的产品割裂开来，整个企业的品牌产业就迅速地毒害了我们与真实这一观念之间的联系。

毋庸置疑，正是这样的过程催生了反对大品牌商品的热潮。营销变得更有野心，品牌身份变得更有深意，诸如耐克、星巴克、沃尔玛和微软一类企业却愈加感到自己成为了激进分子的目标。激进分子控诉这些企业的血汗工厂、控诉他们滥用掠夺性商业手段，极力抨击他们的行为。互联网上联系起了越来越多的激进分子，探讨这些企业在营销中的所提出的主张，用这些企业造成的破坏来衡量他们现实中的商业活动。作为耐克和星巴克的前任品牌经理人斯科特·贝伯瑞（Scott Bedbury）在评论这些现象的时候，把互联网指为注射在品牌身上的“真实血浆”，积极地帮助消费者们揭露出品牌背后的伪善，再成功的策划也无法幸免。

品牌在真实和意义方面的强力宣言，与产品能够传达的东西以及这些产品的生产过程之间的巨大矛盾，直接导致了反对大品牌积极性的不断高涨。品牌经济是一系列破灭的谎言，其

中充斥着无法满足的欲望。我们文化中全部的真实是品牌生存的基础，而它们却背叛了这些真实。利用真实来打造品牌的过程，既没有自知之明也没有造成社会的变革，真实沦为了装点品牌的小道具。

# 2005

## 输入与输出<sup>①</sup>

[英]莱斯理·杰克逊

本文是英国当代设计史学者莱斯理·杰克逊 (Lesley Jackson) 为英国文化协会所策划一个名为《输入与输出》的设计展写的前言。莱斯理·杰克逊是一位知名的设计学者和自由撰稿人。其主要的学术兴趣在与对现当代设计的研究和评论，并策划过许多设计展。其著作包括《60年代：设计革命的十年》(1998)、《20世纪的图案设计》(2002)等。在这篇文章中，作者讨论了是什么样的原因促使英国当代设计呈现出了一派勃勃生机，使伦敦成为设计国际化的熔炉。作者认为，开放的、国际性的文化交流以及设计师们对伦敦作为一个自由的设计之都的文化认同是促成英国当代设计繁荣的重要原因。本文对于我们在全球化背景下思考设计的未来走向及创意产业的前景具有一定的参考价值。 (周博)

---

<sup>①</sup>本文选自莱斯理·杰克逊与艾米莉坎贝尔 (Emily Campbell) 合编，《输入输出》(Import Export)，伦敦：英国文化协会，2005。

当代的设计师越来越具有机动性和迁移性了。新技术意味着，无论是从职业上还是从心理上，他们都不再被一个特定的地域所束缚。反观传统，多数的设计师倾向于在他们的祖国学习和工作，为本地产业的需要而忠实的服务，同时也帮助巩固本国的品牌，而现在他们却更愿意在全世界飞来飞去，与一系列国外的或跨国的客户合作。今天，由个性的生活方式和个人的喜好所产生的创作和人际网，能够确定某一个设计师工作室的地方性，却不容易接近特定的客户。

历史上，设计师和艺术家从一个国家到另一个国家的迁徙决不是一种新的现象。今天，场所的变换是由设计师选择所致，而在过去，迁移的发生却往往是由于宗教、政治迫害或经济上的需要，并非自愿。但从长远看，由于创造性的交互影响和技术特长的互相传授，两种情况的结果都具有非常积极的意义。例如，直到1685年《南特法令》被废除之前，<sup>①</sup>具有高超技艺的属于法国新教胡格诺派的手艺人大批涌入英格兰，他们对于伦敦的丝织业和银饰业就产生了重要的影响。更近一些的，德国和奥地利在1930年代驱逐了大批的犹太和反纳粹的设计师、建筑师，他们对于其接受过的设计的发展都有着戏剧性的影响。二战后，现代主义之所以在国际范围内具有如此强烈的影响，在很大的程度上正是由于这种人员的扩散所致。

社会、经济和政治主流的变化，例如铁幕<sup>②</sup>的降落，继续影响着当代设计的进展。捷克共和国当代设计的复兴得益于其政治自由的释放性影响。不能够全心全意地做设计是全球化的影

---

①南特(Nantes)是法国西部一城市，位于卢瓦尔河畔、图尔的西南，有记录始于前罗马时代，9世纪被诺斯人侵略者征服，后落入布里特尼公爵手中。法国亨利四世于1598年颁布了《南特法令》，声明限制胡格诺人宗教和公民自由，路易十四世于1685年废止。——译注

②铁幕(Iron Curtain)，第二次世界大战后，在苏联集团和西欧之间设置的军事、政治和意识形态上的屏障。——译注



响所致，这会威胁到个别国家的创造特质，而且会造成国际设计趋同的危险。然而，全球化也能带来积极的影响。像日本的Muji和瑞典的宜家这样由设计所引导的企业在全球范围内的扩张，使得千百万的消费者更加认识到了设计的重要，这也为全世界的设计师和这些在商业上取得了成功的公司的合作提供了更多新的机会。

这意味着，未来国际设计最有影响的力量将不是那些只关注民族身份的设计师，而是那些满腔热情地去输入和输出创造性观念的人。英国的情况显然如此，在这里设计由于过去十年充满活力的两种文化交流而再度复兴，英国设计的角色也比以前更开放、更具有流动性了。从输入的角度看，英国已经成了一块吸引全球设计师的大磁铁。许多人最初是来学习的，他们受英国设计教育体系的声誉所吸引，但是许多人后来都选择留在英国工作，从而给英国的设计业注入了健康、新鲜的血液。在英国，受到那种活跃的、甚至有点无法无天的创造环境的鼓舞，他们在开放和自由的环境中茁壮成长。生于日本长在伦敦的日本服装设计师Kei Ito说，“在日本，我不能表现自己，这就是我为什么来英国发展的原因。”

如此多的创造力在英国喷薄而出，其中的一些必然要外溢。由于外国公司越来越看好英国设计天才们的原创性和资质，无论他们是本国的还是外来的，这样就使得设计的输出也十分繁荣。今天，英国设计师在一向被认为是其他国家的强项的领域里纵横驰骋，例如意大利的家具和法国的时装。

在英国，设计常常被看做是一种“创意产业”，人们强调其与艺术和贸易的双重联系。两者是同等重要的。艺术高举着创意革新的大旗；而贸易则指明了商业在鼓励支持创造行为和促进国际交流方面担当着至关重要经济角色。近些年，尽管英

国的制造能力显著下滑，但它作为一个设计创意的温室却是一片繁荣。其中部分的原因是，英国成长起来的设计师在适应新的变化了的世界秩序时显得游刃有余，另外，英国设计界在应对国外设计师的大量涌入时，显示了十分积极的态度。尤其是伦敦，它已经成了融汇国际设计师的大熔炉。

米兰、巴黎和纽约都强烈地吸引着设计师们前往，而伦敦之魅力的独特之处正在于其设计界的多样性和宽广的胸襟。无论是从内心里还是从表面上，以开放的态度面对各种新观念，尊重文化的多样性，从相关的各学科中吸收营养，这些正是伦敦与其他的国际性设计城市的不同之处。更不用说英国设计所具有的那种传统的、海岛的、约定俗成的东西了。在英国，独创性和足智多谋被看得很重，人们也真心实意地尊重原创的价值。从时尚、平面、多媒体到家具、陈设的设计，英国设计业的广度和深度及其在许多设计领域中的强势地位也是它最迷人的地方之一。设计师在不同领域之间的交叉合作——和艺术家、建筑师、音乐家和演员一起——在英国是很普遍的。在过去的十年，一种充满活力的艺术活动链接已经在伦敦盛行起来，这是一股设计师们能利用的可更新的创造性能量。

《输入输出》展示了英国设计景观的多样性和活力，它突出了在把英国变成一个创意的中心时，文化的输入和散播的重要性。这个展览涵盖了家具、产品设计到首饰、时装和平面等许多领域，探讨了14个设计师的职业生涯和设计实践。有些人正处在其早期职业生涯的令人兴奋的探索时期，比如出生于德国的家具和灯具设计师Gitta Gschwendner，他既善于发明创造又不拘泥于传统。有些人越来越引起人们的注意，比如生于日本的产品设计师Shin 和Tomoko Azumi，他们的想象力和职业水准吸引了来自全世界的拥护。有些人则早已经获得了世

界性的知名度，成为其行业里的巨星，比如平面设计师Aboud Sodano,他为一流的国际时装品牌做广告运营。

英国设计景观的一个显著特征就是看起来对立的风格可以愉快地共存。另一个就是它总是在不断地发展完善。在一个人的职业生涯中，人们常常会把他们自己推倒重来许多次。这个展览并不想只是把设计师们归入到输入或输出的目录下了事，它关注的是在每个特殊的情况下的微妙的复杂性和流动性。比如Aboud Sodano他是Alan Aboud和Sandro Sodano的合伙人，前者是一个在爱尔兰出生的艺术总监，后者是一个在威尔士出生具有意大利血统的摄影师，两人一开始都受的是平面设计的训练。尽管他们在主流的商业舞台上运作得很成功，但是他们的作品却是放任不羁的——这可能也是其外国根源的部分反应。作为设计的输出者，他们在促进英国创意在海外的发展上起了关键的作用，尤为显著的是Paul Smith的风格化的、特殊的时尚收藏。他们也为一些像Levi's和H&M这样的跨国公司设计吸引人的广告，通过在们在形象和风格设计中所持的调侃的态度，他们给这些公司的团体认同注入了个性的因素。

“工业援助”是英国产品设计师Sam Hecht和他生于美国的搭档建筑师Kim Colin在伦敦开设的一家设计顾问机构，这也是一个输入——输出的混合物。Hecht在其早期的职业生涯中一开始是在国外做事，因为在那个时候很难在英国找到工作。现在“工业援助”的大多数工作也仍然是针对外国客户的。Hecht有在IDEO工作的经历，但是他们又很看重他们的独立性，于是两个人就把时间分成了两部分，一半是受委托做的、一半是自发的项目，他们在商业设计的边缘上工作（通过选择）。

Clement Riberio是出生于英国的时装设计师SuzanneClement和她的巴西丈夫Inacio Riberio一起开办的，

它具有两种个性，分别来自显著不同的文化背景。“在英国和巴西之间最大的区别是英国的竞争不是那么激烈，” Riberio说。“这里没有真正的敌对竞争。你可以欣赏其他人的成功，因为你们都在一条船上。”这对夫妇在气质上很不一样。两个人的活跃的情绪相互作用使他们设计的一幅作品充满了情趣。作为设计师，他们扮演着双重重要的角色。在伦敦，他们用Clement Riberio的牌子生产自己的作品。在巴黎，他们为法国电影节设计。

Eley Kishimoto是伦敦另一家具有很高知名度的时尚组合，它也因为文化立场的碰撞而欣欣向荣，这里是西方和东方的碰撞。Wakako Kishimoto是日本人，而她的丈夫Mark Eley是威尔士人。他们的作品变化多端，平面、慌乱的视觉图像和纺织图案循环出现，这反映了他们文化背景上的多样性。“我们的文化之间的差距实在是很大”，Eley承认。“我想我作品中的不调和因素是一种日本元素。”但是Eley Kishimoto并不满足于把他们自己仅仅限定在时尚的舞台上。他们把任何一种平面——不管是硬的、软的还是动的——都看做是他们设计的一种媒介，于是他们也涉足到了家具、陶艺和影像动画中。“我们涉足各种各样的事情。我们喜欢体验。我们想在服装之外拓展。”他们说。

有些设计师尽管是在国外出生的，但却很小就来到了英国并在这里长大，比如陶艺家Lubna Chowdhary，他在坦桑尼亚出生，父母是印度人，但还是小孩的时候就移居英国了。作为移民，她成为社群中的少数族裔的体会与新进的“进口货”很不一样。作为一个设计师，Chowdhary所面临的挑战是要调和塑造了她的亚洲和英国的并行的影响，而且要找到一种方式能把这两种不一样的文化体现在她的作品中。她一方面是通过瓷

雕形象的探索，另一方面是通过它涂在瓷片上的丰富的颜色达到了自己的目的。“在过去我习惯于把事情分成西方的和非西方的”，她解释道，“后来我有意识地去融合它们，但这太强人所难了，所以我就放弃了。现在，我所做的东西更加保守和折衷了。”

英国设计教育的那种放任自由的，“撒手不管”的方式并不适合每一个人，它往往给那些在国外受到条条框框限制的学生以震动。然而多数在国外出生的设计师在说到这些时都承认，无论如何，来英国学习帮助他们找到了他们真正的设计语言。尽管他们可能对英国生活的许多方面持批评态度，然而他们都承认他们已经不可避免地被这种经历所改变了，这激发了他们如若不然还在沉睡的创造性。Gitta Gschwendner说她对英国的生活既爱又恨，与她的祖国相比她发现了政治上的退步。

“在很多时候，伦敦的生活似乎很不友好，”她说，“但是可能正是因为这样，我找到了另一种自由。我来自汉堡，那里都是白种人，很纯，而伦敦却有各种各样的文化，充满了活力。”

瑞士-德国平面设计师Laurent Benner回忆道，当他一来到英国的时候，他被大学里学生的行为惊呆了，他们去见导师的时候什么作品都不拿，而是靠他们的伶牙俐齿去说。这种灵活性给了他以深刻的印象，对他现在的工作方式都有影响。“英国的经历使我更加机敏、更加具有创造力，”他说：“那里所有的大学设备都很少，你必须出去自己做所有的东西。在瑞士，我本来可以走一条更容易的路，但我宁愿走这条。这是一种更加内省的文化。”

展览中的许多人都十分赞赏他们在皇家美术学院和中央圣马丁艺术学院接受的研究生阶段的艺术硕士课程教育。这样

的课程并不是在世界上的任何地方都可以找到的，它给那些天资聪颖的人在跨入到职业之前提供了一个深造和更加成熟的机会。“我之所以来英国学习的原因是，在当时你没法在荷兰读艺术硕士，”Tord Boontje说。“我选择了皇家美术学院，因为它是两年的工作室制课程，所以我可以和同学们共同度过。”当Shin和Tomoko Azumi要离开皇家美术学院时，他们发现在英国建立并运转一个工作室也提供了很有用的经验。“由于文化上的原因，设计师与客户之间的关系在日本很不一样，”他们说。“在日本，许多设计师都拿出自己的工作，设计师被看做是厂商。而在英国和意大利，这种关系更加具有协作性，客户一般更加尊重设计师的想法。”

那些完全是在英国接受更高层次教育的设计师也往往是吸收消化得更好的设计师，例如芬兰出生的Anne Kyyro Quinn。她对于柔和的家装的兴趣最初来自一堂城市与公会的课程。接着她到伦敦市政大学读了学士和硕士，在那里她学习了专门的室内装修课程。当Gitta Gschwendtner来到英国时，她最初的想法只是去读一个普通的一年制的艺术基础课程。虽然这样，但她一来到这里就发现她是如此的喜欢，于是她继续读了学士和硕士。在她完成了学业之后，她已经很好地融进了英国的设计网络，不想回德国了。

然而，从创造性的角度看，令人感兴趣的是，尽管像Gschwendtner和Quinn那样的一些设计师，她们已经在英国待了很多年，并自认为是“英国设计师”，但是她们还是有意无意地残留着来自其早年生活的一些文化和美学特征。Quinn的平面风格的简洁特征显然来自于其幼年芬兰的教养。而对于Gschwendtner来说，使她有兴趣做设计师的是在她天生的德国人特质和从英国人那里吸收来品质之间的张力，德国人善于冷

酷的理性思考，其设计美学纯粹而又清晰，而英国人则善于横向思考和隐蔽的智慧。“对于我来说，方法比完成的作品更加重要，”她说，“我的设计往往都是关于一些正常事物的，但看起来会有些不习惯。”

许多设计师都用一种奇怪的混血性格适应着他们的位置，比如独来独往的西班牙夫妇，Robert Feo 和 Rosario Hurtado（以El Ultimo Grito知名），在家具和灯具设计领域，他们创造了一种风格独特离奇的英国-西班牙设计特色。“我们是英国设计师，但我们不是英国人。” Robert Feo。“我们是分离的因为我们不是英国人。我们和西班牙设计也离得很远。”同样处在文化边缘地带的还有Kei Ito，她的穿着打扮都无疑带有日本的味道，表面上根本看得出来她不愿意待在日本。“在英国，每一个人都更加独立，心灵也十分自由，这对社会是好事。” Ito说。“在这里让我变得很自信。我不害怕别人的评价。我更加信赖自己。我有信心创造属于我自己的东西。”

《输入输出》讲述了每一个设计师自己的故事，探讨了他们在英国的工作经历是怎么影响了他们的设计道路和职业生涯的。展览展出了许多他们近期的作品，强调了其作品的个性、原创性和差异性。对于在国外出生的设计师来说，这个展览检视了是什么使他们一开始来到英国，又是什么诱使他们留了下来。“一旦你离开了一个地方，你就回不去了。”斯洛文尼亚出生的首饰设计师Lara Bohinc说。“伦敦现在是我的家。我特别想来这儿。无论是我个人还是我的职业在英国都能够得到自由的发展。我不会回卢布尔雅那<sup>①</sup>的，那是个没有思想的小镇。” Anne Kyyro Quinn说：“在芬兰，新的设计师很难成

<sup>①</sup>卢布尔雅那：南斯拉夫西北一城市，位于萨格勒布西部及西北部的萨瓦河上，公元前34年由奥古斯都建立。公元1277年转由哈布斯堡王朝统治，并于1913年移交于南斯拉夫。——译注

名。他们常常被忽视，而那些工作了十多年的老人才会得到委托。而且芬兰的消费者喜欢经典的设计。英国的消费者则更加胆大，他们愿意买一个新的设计师的作品。英国的媒体似乎也愿意鼓励和提携新的设计师和新产品。”

Quinn很好地指出了英国媒体在扶植新设计师方面所担当的重要角色，尤其是像Wallpaper和ElleDeco这样的时尚和生活杂志，它们具有重要的影响。设计师和媒体之间的共同合作形成了设计师在英国发展的有利的气候，对于他们的职业生涯来说也是很关键的。Tord Boontje的引人注目的水晶外壳花形装饰灯最近被英国的出版界进行了地毯式的宣传——这就是他最近之所以这么红的原因之一。英国的杂志常常能够影响国外的学生作出决定到英国学习。Kei Ito和Lara Bohinc都是这样被英国吸引来的。同样还是那些杂志也成了设计师回家报喜的渠道。

“日本的客户接受英国的影响，”Azumis说。“在日本，我们被认作是伦敦设计师。人们把我们看做是先锋。”

基于这些在英国生根的设计师为国外客户工作的情况，展览探讨了这种职业联系是怎样稳步发展的，以及是什么吸引着国外的公司与在英国的设计师合作。例如，Sam Hecht长期受雇于Muji，他每年要为这家公司设计3到4个项目。“日本的公司欣赏我的工作，因为他们认为我再现了Muji的原创精神，”他说。产品设计师Sebastian Bergneyi要么在伦敦，要么就在波罗尼亚。这使他能够更容易地接近英国和意大利的制造商。

“作为设计师我有英国的背景，”他说，“但我不确定我今天的工作会被说成是英国的。这应该由别人做判断。”然而，他单拿出幽默作为其作品的关键特征，这一点是很重要的。自我解嘲的冷幽默是英国人的典型特征，它跨越了文化界限，不仅是在电影和电视中，在设计中也一样。



支撑着整个展览成为一个整体的是两个基本的问题：文化交流的创造性价值；以及设计文化认同的重要性。当在国外出生的设计师来到英国，当在英国成长起来的设计师要和外国公司合作时，许多很令人惊讶的事情就发生了。他们没有消除这种文化的差异，而是对这种差异更加尖锐地关注。这听起来好像是给灾难开的处方，实际上却成为成功的方程式。英国是进行多元文化试验的实验室。通过审视移民的反应，我们对别人有了更多的了解，同时也更好地洞见了我们自身。