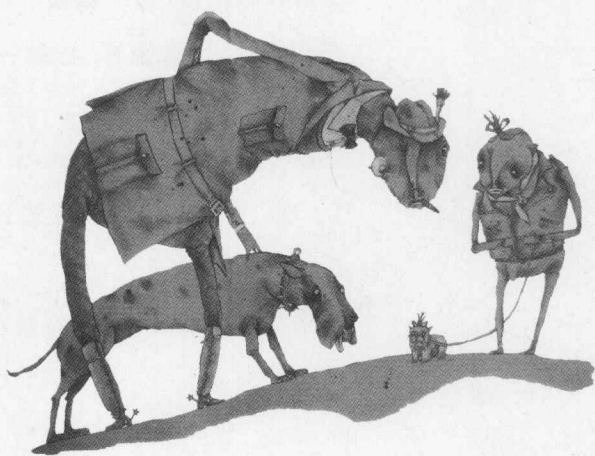


现代设计史

关晓辉 主编



中南大学出版社
www.csupress.com.cn



现代设计史

关晓辉 主编



中南大学出版社
www.csupress.com.cn

.....

图书在版编目(CIP)数据

现代设计史 / 关晓辉 主编. —长沙: 中南大学出版社,
2009

ISBN 978-7-81105-901-4

I. 现··· II. 关··· III. 设计-现代设计史-高等学校-教材
IV. J509.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 109351 号

.....

现代设计史

关晓辉 主编

-
- 责任编辑 谢贵良
 责任印制 汤庶平
 出版发行 中南大学出版社
社址:长沙市麓山南路 邮编:410083
发行科电话:0731-88876770 传真:0731-88710482
 印 装 衡阳顺地印务有限公司
-
- 开 本 889 × 1194 1/16 印张 9 字数 278 千字 插页 4
 版 次 2010 年 4 月第 1 版 2010 年 4 月第 1 次印刷
 书 号 ISBN 978-7-81105-901-4
 定 价 38.00 元
-

图书出现印装问题,请与经销商调换

编写委员会

主任	钟定铭									
委员	王忠	王波	文华	邓超	邓双喜	邓姣华	朱和平	刘巨钦	刘兆明	
	刘国权	叶经文	余左辰	周小灵	周长安	周建德	张合平	李伟	李光中	
	肖晟	陈勃生	陈熙	柳克奇	荆光辉	钟定铭	郭迎福	凌智勇	罗洪程	
	黄丹	黄国和	彭毅	廖建军	关晓辉					

站在天才的肩上

——现代设计的源流及其重要性（代序）

在正式开始西方现代设计史的旅程、了解现代设计的源流之前，我们首先要明确本教材涉及的一些核心概念：设计、现代设计及设计的执行者——设计师。现代人面临的是一个越来越多地被设计的社会。从建筑、家具设计到数码影像，从服装、平面图形到动画电影，设计已经成为21世纪一个全球化的现象。无论是用来美化生活，还是为了刺激消费，设计语言已经成为当今世界必不可少的沟通和交流方式。总之，设计无处不在。作为实用艺术的设计已经告别了曾经难以与纯艺术同日而语的时代，经过一个多世纪发展的现代设计已经取得与纯艺术完全平等的地位，在现代生活中日益发挥着越来越重要的作用。

究竟什么是设计呢？在《牛津英语词典》中，设计主要包含两个方面的含义。其一是指艺术作品的构成元素，以及对于这些元素的有意识的排列组合。从这个层面来说，无论是一幅画、一件雕塑的创作，还是一栋建筑或是一张写字台的设计，都包含对比例、造型、色彩、纹理、质地、图案等基本抽象因素的分析和安排，在创作和设计中考虑这些元素对比的一面抑或和谐的一面。对于所有视觉艺术而言，设计的第一层含义是指在作品最终完成之前，都有一个概念形成的阶段。因此，在本教材的写作中，包含对于设计史上优秀作品的审美因素的深入分析。第二层含义是指体现概念的最终实现形式，这可以是一张草图，或是一个模型。

在本教材中，除了包含设计的一般意义以外，我们还要为设计加上现代语境，主要讨论的是现代设计。从历史上来说，设计与制造通常由同一个人完成，而在现代语境下，由于19世纪劳动力分工和机械化大生产的不断加速发展，设计被分离出来，成为一个专门的活动，也就是我们通常所说的现代设计，它是全球经济体系的一个有机组成部分，而这个经济体系的话语权是掌握在实业家的手里，他们为设计规划出特定的方向，最终目的是为了不断地刺激消费，获取利润。导致现代社会充斥的各种产品其实已经超越了它的基本功能，创造了一个被审美支配、被消费主义驱动的世界。在这个尽情消费的时代，流水线上大批量生产的产品已不能满足人们的需要，人们对产品的要求越来越讲究个性化，设

计已经渗透到我们日常生活的方方面面，是现代生活不可或缺的一部分。对于设计的研究和阐述，必须认识到设计与商品消费时代关系密切的特点。

人们的要求越高，设计师的压力无疑越大。为了适应21世纪消费者不断变化的要求，当今的设计师除了需要充分了解现代人们的生活和需要以外，还应该更多地从历史中寻求有益的帮助。这是设计师学习设计史的意义。正如女历史学家陈衡哲所说：“历史不是让人哭的，也不是让人笑的，历史是让人认识的。”人类通过历史总结自己的以往过程，设计史也不例外。通过认识历史，我们可以增加生命的厚度，将人类过往的经历和经验为自己的人生所用，以利于更好地生活。同样，通过认识设计史，设计师也可以将人类过往已经形成的各种风格和设计成就为设计师今后的设计所用。即使是如凡高一样的天才，他也是从整个荷兰的绘画传统、以及印象派的成就和日本浮世绘绘画中汲取营养，才造就他的辉煌成就的。我们的时代已不是一种风格便足以代表整个时代精神的年代，作为21世纪的设计专业的学生或设计师，要做好自己的设计，同样需要了解设计发展史上的事件、人物、作品乃至思想，这些与专业的设计技能一样重要，是每个设计学子必须学习的东西，只有这样，设计师才可能按自己的意愿在众多的风格中自由地挑选，可以把过去的风格和现代的风格混合搭配起来追求未来的风格，或是把现代的元素注入过去的风格中。设计师不能仅限于一种流派或风格，而必须具备超越任何一种流派或风格局限的能力，并适应现代新的表达方式和全球化的倾向。这就要求他必须全面认识现代设计的发展历史，只有全面

了解现代的源流，设计师才能站在天才的肩上，看得更远，也走得更远。

更久远地观察设计史，我们可能到达的是手工艺史所开启的源头，从广义上看，手工艺史是设计史的前身，与设计史关系密切，但不是本教材论述的重点。本教材重点涉及的所谓西方现代设计史，主要还是英国工业革命以后的产物。威廉·莫里斯（William Morris）倡导的工艺美术运动以及新艺术运动推动了由手工艺史向设计史的转变。虽然我们也可以把中国古代或西方国家工业革命以前的时代中制造各种手工艺品的历史直接称为设计史，但将其称为手工艺史或工艺美术史也许会更加贴切，因为在较早的时代，设计行业的组织并不明晰。从产品的设计到制作都是由一个人独立完成，设计者与生产者往往是同体的。到了工业社会，生产过程中的设计与制造行为才分离开来，设计与制造成为了两个行业，由此设计才逐渐成为一个设想的而非实现了的形式过程。

另一方面，在工业革命之前的时代，手工艺品的地位远远难以与绘画、建筑、雕塑这些主流艺术品的地位相抗衡，无论是在崇尚文人画的中国古代社会，还是在诞生众多绘画大师的西方国家，再精美的工艺品也被视为雕虫小技，虽然艺术在古代社会的地位原本就比较低，但好歹还有几本画论存世，而对于手工艺品的论述则最多只是散见于一些文人的文章，或是地方志中。这种状况自工业革命以后有所改观，设计逐渐上升到与艺术同等的地位，关于设计问题的立场观点大部分都带有历史的观念，因此设计史作为学科建设在近二十年有所加快，设计史课程的教材编撰工作有着非常突出的现实意义。具体来说，与工艺美术史的编撰角度以工艺

的造型和装饰为主不同的是，设计史要求从设计构思开始，以设计为主要视角，它的研究对象不仅包括美的工艺之物，更包括衣食住行用全方位的各种造物和设计；它所涉及的不仅是物的造型和装饰，更多的是对设计者在工业文化范畴中的角色进行文化历史批评，注重阐释设计的观念及其社会、文化意义。

设计从视觉形式的角度传达了人们的价值观和思想观念。毫无疑问，一部设计史，就是一部社会生活史，或者说是一部生活文化史。设计之物在生活的需要中产生，在生活中发生作用，因此，设计史不应是产品的物态史，而应是生活的历史，即设计史不能见物不见人。乔恩·伯德(Jon Bird)在早先为设计史协会所写的一篇论文里对这个问题进行了概括：“或许出于便捷的动机，我们常把设计划归审美范畴而将它从历史、文化和社会经济关系中分离出来，忽略设计者作为社会团体成员的事实，忽略他们是与整个社会共享一定的价值和利益的群体，从而也在最广泛的意义上忽略设计者的工作中所占据的意识形态地位。在今天的世界，只要我们稍微思考就会发现，没有任何设计者在工作时能够保持一种在任何情况下都不与西方资本主义经济、政治基础搭界的职业态度……”

也就是说，设计史不仅叙述发生的事情，而且要阐明设计师、设计对象和社会的态度之间的关系。19世纪晚期莫里斯的设计反映了英国中产阶级的社会追求和抱负，20世纪60年代波普设计则体现了年轻一代的反叛精神。“维也纳分离派”的倡导人之一，建筑师霍夫曼(Josef Hoffmann, 1870—1956)曾写信向苏格兰建筑师马金托什(Charles Rennie Mackintosh, 1868—

1928)请教，马金托什在回信中写道：“如果一位艺术家想要通过设计实践来实现艺术上的成功……每一件经过你手上的作品，都必须毫无保留地体现出个性、美感和精确的技巧。从这一刻起，你的目标必须是，每一件你所创造的作品，都有其特定的目的和地位。然后……你可以大胆地出现在世界的聚光灯下，抨击市场贸易，并由你创造出本世纪最伟大的作品：那种形式华丽而最贫穷的人也可以消费得起的产品。这就需要首先征服那些鄙视实用艺术的人，告诉他们现代艺术运动并不是一小部分人愚蠢的嗜好，它不期望通过新奇古怪来实现奢侈与虚荣，事实上现代艺术运动是一些有生命的东西，一些美好的东西，是唯一具有无限可能的艺术，也是我们这一时代最为美好的艺术。”所以，看待设计史，除了关注设计的形式和风格方面的内容，还应该将其置于大的历史背景中，深入了解当时的社会和人文现实，才能使对设计的理解不仅仅浮于表面。

正因为上述两方面的原因，设计史的编撰不仅要关注设计的形式和风格方面的内容，还要深入分析当时的社会和人文背景，本教材集中从各种设计运动的起源和宗旨及代表设计师的介绍两方面去进行编写，帮助读者理解现代设计与现代社会密切相关的发展历史，以及主要流派和设计师的风格特征。与当前众多《现代设计史》的编写不同的是，本书的编写者除了具备扎实的逻辑思辨能力和设计理论知识以外，还有从事设计实践的相关背景。因此，本教材不但能从理论上清楚地交代现代设计发展的脉络，还能结合精美图片进行大量的具体设计案例分析，使对历史的讲述尽量生动而具体。

目录



第一章 从手工艺到现代设计的过渡 ... 1	
第一节 工艺美术运动..... 2	
第二节 唯美主义运动..... 7	
第三节 新艺术运动..... 11	
第四节 装饰艺术运动..... 26	
第二章 现代主义设计的萌起 32	
第一节 新建筑运动..... 33	
第二节 德国早期现代设计..... 40	
第三节 荷兰风格派..... 41	
第四节 俄国构成主义..... 44	
第三章 包豪斯 47	
第一节 包豪斯的三个发展阶段..... 48	
第二节 包豪斯的课程设计..... 52	
第三节 包豪斯的历史贡献..... 56	
第四章 美国的现代设计 59	
第一节 “美国世纪”的到来..... 60	
第二节 式样主义设计地位的确立..... 67	
第三节 国际主义风格的出现..... 72	
第五章 丰裕社会时期的各国设计 80	
第一节 德国新功能主义设计..... 81	
第二节 独特的“意大利路线”..... 84	
第三节 “功能至上”的斯堪的纳维亚设计..... 89	
第四节 注重“传统主义美学”的日本设计..... 94	
第六章 大众文化背景下的设计转型 98	
第一节 波普艺术与波普设计..... 99	
第二节 消费文化与设计的互动..... 105	
第七章 后现代设计理论与设计 108	
第一节 后现代理论概述..... 109	
第二节 后现代语境下的各国设计..... 110	
第八章 新时代的设计方向 125	
第一节 跨专业合作..... 126	
第二节 环保风格..... 130	
第三节 全球化的设计生产运作模式与高级定制并存..... 133	
第四节 为自己的产品修建博物馆..... 135	
后记 138	
参考文献 139	

第一章

从手工艺到现代设计的过渡

19世纪初期，欧洲各国的工业革命都先后完成，生产手段发生革命的同时带来了消费模式的革命。科学技术和生产力提高了，开发了更多的新材料，材料处理技术也发展了，伴随对于个人财富积累和社会地位升迁的渴望，人们获取物质享受的信心得到了增强。在各种有利于生产、贸易和竞争的环境下，制造业和消费得到了高速的发展。这种发展也引发了对于设计及设计规则进行改革的要求。这一切构成了现代设计发展的基础。

如同伴随制造业和消费的发展，当代中国人开始意识到设计的重要性，对产品的外观及家居的布置有所要求一样，在19世纪下半叶的英国，人们也开始对实用艺术的重要性进行关注，大量的建筑师和纯艺术家，开始不断地参与室内设计和装饰工作，唤起了人们对于实用艺术的审美性以及表现力的关注，并尽力使实用艺术获得与纯艺术平等的地位。这种关注体现在19世纪下半叶发生的一系列早期的设计革新运动中，如19世纪50年代晚期发起于英国的工艺美术运动、唯美主义运动、新艺术运动与装饰艺术运动等，它们推动了手工艺史向设计史的转变。本章即重点介绍19世纪下半叶及20世纪上半叶在西方各国发生的一系列设计运动。除了阐述运动的本质与特征以外，主要设计师的风格与作品也是介绍的重点。

第一节 工艺美术运动 (Art & Craft Movement)

工业化运动在提高社会生产力、积累大量物质财富的同时，也带来一系列的负面影响，如贫富分化加剧、贫民窟出现、疾病蔓延等等。对于设计来说，最直接的影响是设计和产品分离，导致产品生产设计领域出现两种倾向：一是工业产品可以批量生产，价格低廉，能为普通平民所接受，但产品外形粗糙简陋，设计水准下降，没有美观的设计；二是手工艺人仍然从事手工业生产，为少数权贵服务，各种物品的装饰价值超出了实用的目的，多是崇尚古典、矫揉造作、装饰烦琐的维多利亚风格。

鉴于设计领域的这两种倾向都是没有出路的，人们对当时的英国设计提出了变革的要求，那时的知识阶层普遍对工业革命持反对态度，工艺美术运动 (Art & Craft Movement) 即是作为对抗19世纪工业化批量生产导致艺术和技术分离，设计和产品的美感不足、品质粗糙的状况而发起的，是起源于19世纪下半叶英国的一场设计改良运动，究其本质来说，这是一场影响英国和美国建筑、装饰艺术、家具、手工艺，甚至乡村小别墅的改革运动。受英国作家约翰·罗斯金著作和以手工艺自豪的艺术家的浪漫理想主义的激励，工艺美术运动在19世纪80年代至20世纪初达到顶峰。

这场起源于英国的设计运动的另一个译名是“艺术与手工艺运动”，这个名称更直观地反映了这场运动的目的是促进传统手工艺和实现手工艺理想。参与这场运动的艺术家、建筑师、作家、设计师及手工艺者都是因为同一个信念走到一起：手工制品优于机械制品。手工制品对于制造者和消费者来说，都比机械制品更为体面；但手工制品中弥漫的维多利亚时代烦琐俗气、华而不实的风气又是工艺美术运动所抵制的，因此运动的支持者向离他们更远的历史寻求出路，中世纪的浪漫情调正好符合他们的理想，于是他们退隐到他们的理想化了的中世纪、哥特时代，这是

19世纪英国与其他欧洲国家产生工艺美术运动的根源。这些早期工业时期的先驱者们试图通过否定技术和机器生产，恢复艺术和手工艺的联系的途径，来解决技术和艺术之间的矛盾。作家约翰·罗斯金和艺术活动家威廉·莫里斯将设计与生产置于一个新的伦理框架中，这种框架对手工艺、艺术和社会的变革采取了一种近乎宗教的态度。

显然，退回到中世纪只是一种乌托邦式的幻想，是逆历史潮流而动的消极的做法，工业化的进程是任何人、任何运动都无法阻止的，谁也不可能把机械生产排斥在设计活动以外。而具有讽刺意味的是，虽然工艺美术活动本身反对为少数人制作产品，提倡为大众服务，但手工业产品数量稀少导致成本、售价提高而无法推广，所以注定这场运动是没有出路的，但它与以往所有设计运动不同的尝试给以后的设计家们提供了新的设计风格的参考，在设计史上留下了重要的一笔。

约翰·罗斯金 (John Ruskin, 1819—1900) 是英国艺术理论家、画家、诗人和政论家。作为工艺美术运动的理论指导，他的很多论著中有关对于资产阶级社会现实的抗争都具有浪漫主义色彩，提倡复兴“富有创造精神”的中世纪手工艺。这也是英国工艺美术运动的核心理念。

罗斯金最为看重的是手工艺的道德和精神价值，而非生产技术或美学意义。罗斯金理论中最值得注意的是他意识到了工业化进程在提高生产力，积累社会财富的同时所带来的一系列弊端。其中之一便是工业化大生产的流水线作业使工人似乎也成了流水线上的一件零件，久而久之，被分割的人们只能挣扎于渺小琐碎的生活，残存的那一点智慧像是连一个完整的别针或钉子都创造不出来了，只能生产别针或钉子的某一个局部。手工业时代的人们至少可以体会从头到尾制作产品的乐趣，这种创造性的工作可以使人从中获得满足感和愉悦，但人们的这种创造性乐趣被机械化大生产剥夺了，这是罗斯金反对工业化大生产

的基本着眼点。

罗斯金还看到伴随技术所产生的资源严重消耗和自然环境的破坏等一系列问题，虽然他得出的结论是错误的——他主张解决矛盾的出路是倒退到手工生产中去，认为社会的道德完善和审美完善只可能在手工劳动广泛普及的基础上产生。罗斯金在一个半世纪以前便注意到的这些问题在今天的中国仍然具有现实意义。与当时的英国一样，中国在高速进行的工业化进程中也带来产品质量下降及一系列的资源、环境、生态问题，但由于中国比英国领土更大、人口更多，所带来问题也更加突出，影响也会更加深远。这是每一个中国设计师都必须思考和面对的问题。

罗斯金还意识到工业产品的艺术质量问题。1851年，为炫耀英国工业革命的成果，在伦敦举行了世界上第一个国际博览会，展览馆由英国园艺师和建筑师帕克斯顿（J.Paxton, 1803—1865）设计，因为展览大厅全部采用钢材与玻璃结构，所以被称为水晶宫。水晶宫材料特殊，造型奇特，采光良好，各国来宾都被英国工业化的成就而折服。就当时而言，以一个璀璨而华丽的水晶宫在伦敦海德公园展示世界各国的产品，象征英国国力之大，不仅作为一个展览场地，更作为博览会的主要科技成果之一，引起世界各国不小的骚动（当年参展者共计25国）。但罗斯金却认为水晶宫的意义仅在于人类可以造出这么巨大的“温室”来。他对展览指手画脚，认为毫无可取之处。我们现在回顾1851年的伦敦国际博览会，可以说是工业化设计存在的问题和维多利亚矫揉造作风格泛滥的集中体现，罗斯金看到了问题的所在。

值得反思的是，中国的工业产品在发展的过程中也面临类似的问题。中国是世界文明的制造大国，我们很长时间以来不用操心产品品牌的问题，只需凭借我们低廉的地价和廉价劳动力的优势帮外国的品牌生产和制造，而国内品牌长期以来充斥着许多粗制滥造的产品。正如罗斯金在1857年7月在曼彻斯特的演讲中所阐述的，匆忙

地制造的产品也会匆忙地消亡，结果廉价的成为昂贵的。如今，金融危机的冲击使得外国的订单骤减，为了生存我们不得不扩大内需，创造中国自己的品牌，突然之间，我们变得急需创意，中国的设计行业也由此面临极大的考验和机遇。中国的设计与制造何去何从？显然，我们不能再像罗斯金提倡的那样倒退到中世纪，退回到封闭的封建社会中，我们的设计只能勇敢地顺应工业化的趋势，迎头赶上，创造出有自己特色的民族品牌。金融危机对我们来说也许是一个机遇。

罗斯金还提出设计只有两条路：一是对现实的观察；二是具有表现现实的构思和创造能力。罗斯金同时提出设计的实用性目的。他说：世界上最伟大的作品都是要适合于某一特定场合，从属于某一特定目的，绝对不会有那种非装饰性的所谓最高美术的存在。并且强调设计的民主特性，强调设计为大众服务，生产劳动者感兴趣的产品，反对只为少数贵族设计奢华的产品。理解罗斯金的理论，要看到他作为道德学家的一面，罗斯金关注艺术与技术相互作用的伦理方面，从道德主义立场批判资产阶级，这也是与新艺术运动不同的地方之一。

威廉·莫里斯（William Morris, 1834—1896）是现代设计史的开篇人物。当罗斯金作为作家和理论家，对设计与社会问题展开思考和评论时，英国设计师、诗人威廉·莫里斯作为工艺美术运动的实践家，则更着意于理论与实践的结合。莫里斯受罗斯金的思想影响最深，并且通过自己的设计实践体现了罗斯金的精神。

莫里斯生活在著名的英国维多利亚时代，出身于一个富裕的中产阶级家庭，父亲非常重视他的教育，他与罗斯金一样具有一种强烈的维多利亚女王时代特有的社会使命感。莫里斯在17岁的时候参观1851年伦敦世界博览会之后，就决心学习设计，他就读于万宝路大学和牛津大学的建筑系。开始，莫里斯苦心钻研古典主义，以为古典主义才是西方建筑的灵魂和核心，后来偶然接触到了罗斯金的一本著作《威尼斯的石头》



图1-1 红屋 莫里斯 英国 1860年

(《The Stones of Venice》), 这本书主要谈到哥特风格和自然主义风格在设计中应用的主张和期望, 深深地吸引了莫里斯, 并从此展开了他毕生对于哥特风格和自然主义风格设计的探索和喜爱。

接着, 莫里斯开始醉心于绘画, 并与一群自称为“拉斐尔兄弟会”(Pre-Raphaelite Brotherhood) 的年轻浪漫主义艺术家建立了友谊。“拉斐尔兄弟会”批判了伴随现代工业出现的物质主义, 他们试图使艺术和手工艺的关系更为亲密, 反对英国皇家学院确立的政策以及它赋予纯艺术高人一等的地位的主张, 提倡绘画应该回到拉斐尔之前, 也就是回到中世纪艺术。“拉斐尔前派”对于中世纪和哥特风格的回归, 正好与罗斯金的理论和莫里斯的希望不谋而合。与“拉斐尔兄弟会”的友谊与共同理想导致莫里斯放弃了他原本的牧师培训, 转而以艺术家和手工

艺人作为其终身职业。莫里斯毅然离开他所在的专门从事哥特风格建筑设计的斯特里特设计事务所, 与他日后的合伙人之一爱德华·伯恩·琼斯一起在伦敦的红狮广场开设画室。接着莫里斯打算结婚, 开设画室和结婚是莫里斯走向设计探索的现实诱因。

结婚意味着建立新家庭, 而建立新家需要新房, 新房里还需要新家具, 开设画室也需要各种各样的新家具和物品, 但莫里斯在寻找这些的过程中, 发现现有的住宅和用品的设计不是过于简陋, 便是过于烦琐的维多利亚风格, 莫里斯便动了自己动手设计和制作的念头。

莫里斯希望建一个住宅, 一方面为他自己和新婚的妻子安一个温馨的家, 另一方面也希望这个房子是一个可以让他和他的朋友们在里面进行艺术创作的艺术宫殿。他与建筑师菲利普·韦柏(Philip Webb, 1831—1915) 合作, 一起设计

了自己位于英格兰东南部的肯特郡 (Kent) 的住宅, 因为砖瓦都是红色的, 所以这个建筑被广泛称为“红屋” (Red House) (图1-1)。

红屋与当时结构对称、表面粉饰的中产阶级住宅不一样的是, 它是非对称性的、功能良好的, 而且表面没有粉饰, 只是采用红色的砖瓦, 有着哥特式的陡峭屋顶, 具有民间建筑和中世纪建筑的美丽和典雅。与此同时, 莫里斯还与妻子珍妮一起动手设计了家庭内部的所有用品, 从墙纸到地毯, 以及家具、灯具、餐具等 (图1-2), 窗帘和帷幔等都由珍妮亲手刺绣完成, 整个房子的每一处细节都充满了艺术感, 具有浓郁的中世纪哥特风格, 但又非常适合居住, 这些为工艺美术运动的风格奠定了基础, 并且已经具备了新艺术的特征, 预示着即将来临的20世纪。

红屋设计的成功, 激励了莫里斯在1861年与两个朋友一起建立了莫里斯-马歇尔-福克纳建筑公司 (后更名为莫里斯建筑公司)。公司设计的金属工艺品、家具、彩色玻璃镶嵌、墙纸、挂毯、室内装饰品等, 都具有非常鲜明的特征, 与当时流行的维多利亚风格大相径庭, 展示出设计上的崭新面貌。这就是后来被称为工艺美术运动风格的特征。这个风格具有以下几个特点: 一是

强调手工艺, 明确反对机械化、工业化生产带来的设计水平低下、粗制滥造的产品; 二是提倡哥特风格和其他中世纪风格, 反对当时盛行的矫揉造作、装饰过度的维多利亚风格和其他各种复兴古典的风格。认为只有中世纪的建筑、家具、用品、书籍等的设计, 才是诚实的设计, 可以在工业化批量生产中保持设计的民族性、高品位; 三是装饰上推崇自然主义和东方风格。对于莫里斯来说, 设计的出路只有中世纪的、哥特式的、自然主义这三个来源。

莫里斯-马歇尔-福克纳建筑公司成立之初, 是建立在友谊和共同理念的基础上的。妻子珍妮对刺绣品加工兴趣很大, 菲利普·韦柏和丹特·加布里埃尔·罗塞蒂 (Dante Gabriel Rossetti, “拉斐尔兄弟会”的成员之一) 负责设计家具和有色玻璃窗。菲利普·韦柏设计的苏塞克斯系列扶手椅 (图1-3), 椅座以手工织的灯芯草制成, 柔软、环保, 而椅腿和椅背均被设计成简约的纺锤形。这些椅子的设计理念来自于当时的乡村风格, 与传统手工艺之间的联系更为紧密, 而很少使用机械和现代科技, 在最低程度上受到当时商业环境的影响。这里需要澄清的是, 莫里斯公司的设计作品只是突出对自然和手工艺的喜



图1-2 红屋的室内设计 莫里斯 英国 1859—1860年



图1-3 扶手椅 菲利普·韦柏 英国 1860年

爱，并不是完全不要装饰，被称为“莫里斯座椅”的一件早期的斜倚式扶手椅（图1-4），椅腿部分带有漂亮的雕刻装饰，椅子上的天鹅绒软垫绘有飞鸟图案，显得典雅而自然。



图1-4 莫里斯可调节座椅 菲利普·韦柏 英国 1866年

莫里斯本人最初将注意力集中在门窗设计以及木质家具的绘画装饰上，不久则主要从事图案设计工作，负责为瓷砖、刺绣品、挂毯、地毯及大量的墙纸设计图案。可以将莫里斯设计图案的过程分为两步：首先他从植物花卉中发现了对于自然美的热爱，然后将这种热爱转换为适合装饰设计理论需要的实际图案。这些纺织品的图案大多来源于自然，多是将一些植物的花朵、茎叶、枝条呈四方连续排列，花朵或是叶子的那些起伏不平的轮廓，像是被风吹拂的样子，几乎达到了自然主义的高度，有时还在植物之间加上各种小鸟（图1-5），更增添一些生气，整幅作品通常色彩优雅朴实，表达了对大自然的热爱以及对手工艺的欣赏。在当时雷同的维多利亚风格中显得别具匠心，因此受到大家的欢迎。自然的丰富多彩在设计



图1-5 草莓贼图案 莫里斯 英国

师小心谨慎但富于创造力的创作中保持了鲜活的生命力，这是莫里斯所有优秀的设计作品中最值得注意的地方。

莫里斯在设计领域最后的创举，是1891年1月莫里斯在伦敦成立了凯姆斯各特出版社（Kelmscott Press）。莫里斯的大部分书籍设计都是由这家出版社出版发行的，他将其作为一名设计师的亲身经历，以及他关于艺术和设计的不同观点和态度融入了出版业，他在平面设计方面的突出贡献正表现于此。莫里斯提倡恢复中世纪特别是哥特时代的装饰特点，版面编排得非常紧凑，没有一点余地，配以缠枝花草图案和装饰复杂的首字母，显得非常华丽，具有强烈的哥特式风格特征。约翰·罗斯金所著《哥特的本质》（The Nature of Gothic）由凯姆斯各特出版社印刷，书籍的第一页，用的是典型的花式字体边沿（图1-6）。

莫里斯书籍设计这种浓厚的复古倾向与当时流行的拉斐尔前派的绘画风格是一脉相承的，表现了当时英国平面设计方面的浪漫主义倾向。虽然书页上装饰的丰富华美的插画，实现了莫里斯让书籍本身变成一件美丽事物的理想，但这种复古倾向通常只能吸引有限的富有客户，使书籍无法成为大众的普及读物，因而受到一些评论家的指责。另外，莫里斯还设计了一些清晰的新字

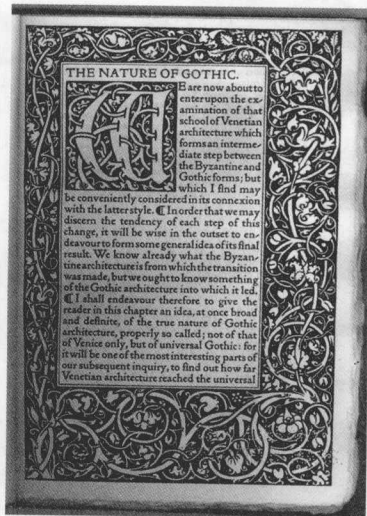


图1-6 约翰·罗斯金所著《哥特的本质》版面设计 凯姆斯各特出版社印刷 英国

体，将字体和装饰和谐地融为一体，使凯姆斯各特出版社成为工艺美术运动中最著名的私人出版社之一。凯姆斯各特出版社一直运行到1898年结束，出版53套作品，共计69册，并刺激了其他个人出版机构的产生。

在莫里斯职业生涯的最后，莫里斯把对于更为理想社会的向往倾注在一些带有乌托邦色彩的文章中。如写于1890年的浪漫主义作品《乌有乡消息》(News from Nowhere)中写道：“所

有的工作现在都是令人愉悦的；工作，并不仅仅是因为可以从中获得荣誉和财富，更是因为可以从中获得愉悦和快感，即使工作本身并不能让人感到愉快；即使是我们现在所谓的机械劳作，也正在日益培养愉悦的‘习惯’，最终（几乎我们所有的工作都属于此类），我们都会自觉地从工作中找寻快感；正是艺术家们实现了这一理想……”对于莫里斯而言，手工艺作品所包含的愉悦和尊严，仍然是实现人类幸福的最重要的因素。

第二节 唯美主义运动 (Aesthetic Movement)

唯美主义运动是于19世纪后半叶出现在英国文学和艺术领域中的一场组织松散的运动。这场运动是反维多利亚风格的一部分，具有后浪漫主义的特征。它发生于维多利亚时代晚期，大致从1868年延续至1901年。它产生的背景大致与工艺美术运动一样，并同样致力于提升实用艺术作品的地位。唯美主义运动的许多支持者，都是因为渴望摆脱早期维多利亚式的僵化，追求更自由的艺术和设计的理想而团结在一起的。

与工艺美术运动不同的是，唯美主义运动中的作家和艺术家提出“为艺术而艺术”的口号，声称艺术与道德之间没有关联，艺术的使命在于为人类提供观感上的愉悦，而非传递某种道德或情感上的信息。唯美主义者认为艺术不应该具有任何说教的元素，而是追求单纯的美感。因此，他们拒绝接受约翰·罗斯金提出的“艺术是承载道德的实用之物”的功利主义观点，只是单纯地追求艺术的“美”，认为“美”才是艺术的本质，并且主张生活应该模仿艺术。在建筑方面唯美主义运动强调材料的朴实性，在装饰方面则主要借鉴日本和中国的艺术与手工艺风格，并运用抽象的、几何的形状。

因为大多数唯美主义者都主张“为艺术而艺术”，无视设计的经济或社会价值，而更加关注

作品的美学和文化意义，所以我们在了解唯美主义设计师的时候，可以更多地着眼于他们关于形式方面的特点，以及对装饰艺术与纯艺术具有同等重要性的关注。

对于那些具有象征意义的装饰形式，英国设计师克里斯托弗·德雷塞并不关心其源自何种历史传统或其特征恰当与否，只关注如何将自然主题转化为富有表现力的图案或抽象形式，以更好地适应平面装饰的需要，并符合被装饰者本身的形状。在这个转化过程中，既要基于自然的魅力，也要基于装饰的创造性转换原则。比如，从这件1872年由沃特孔陶瓷公司(Watcombe Pottery Company)生产的装饰瓷盘(图1-7)，可以看出德雷塞的设计主张。瓷盘的图案由大小不一的圆形和三角形组成，由多种植物转化而来的图案被协调地与图形安排在

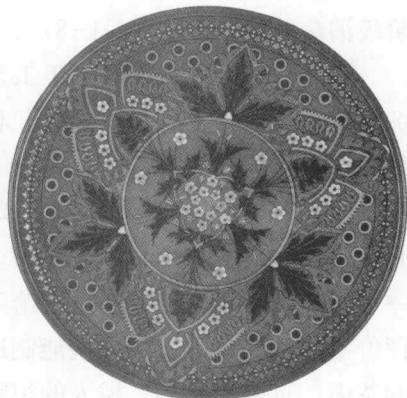


图1-7 部分上釉瓷盘 德雷塞 沃特孔陶瓷公司生产 英国 1872年



一起，并融入到餐盘本身的形状之中。

德雷塞还撰文表达了关于图案设计的评论。他在1862年出版的《装饰设计艺术》(The Art of Decoration Design)一书中写道：“我要表达的是这样的概念：它是力量，是精神，是魅力，如我们在春天看到的正在萌发的蓓蕾，孕育着无限生机……同时，我也受益于自然中一些精巧形式的启发，比如，观察某些小鸟的骨骼能给我们带来重大的启迪。”

唯美主义运动受日本设计影响，强调高品质的手工艺技术及运用抽象的、几何形状的风格特征，可以从德雷塞设计的大量金属制品，包括茶具、烤面包架与其他餐具器皿和厨房用具中看出。德雷塞于1879年开始为设菲尔德的狄克逊公司(Dixon company)及其他制造商设计了一系列引人注目的镀银茶具，缺少装饰且近于几何图形，展示了一种新的对于纯粹的形式欣赏，与同时代的其他作品相比，表现出了独特的个性，这是德雷塞于1866年至1867年在日本旅行时受当地金属制品启发而作。这些千奇百怪的造型大概只有当时具有鉴赏力的中产阶级消费群才能欣赏(图1-8)。

唯美主义运动对于日本手工艺实践的关注以及对于装饰艺术与纯艺术平等地位的倡导，还可以从德雷塞在1882年出版的《日本的传统艺术和手工艺》(The Traditional Arts and Crafts of Japan)一书中对日本手工艺人的技艺给予的高度评价看出：“日本人把那些能制造出精美的茶壶、可爱的橱柜、诱人的织物和精致的雕刻饰件的手工艺人，视为购买者和销

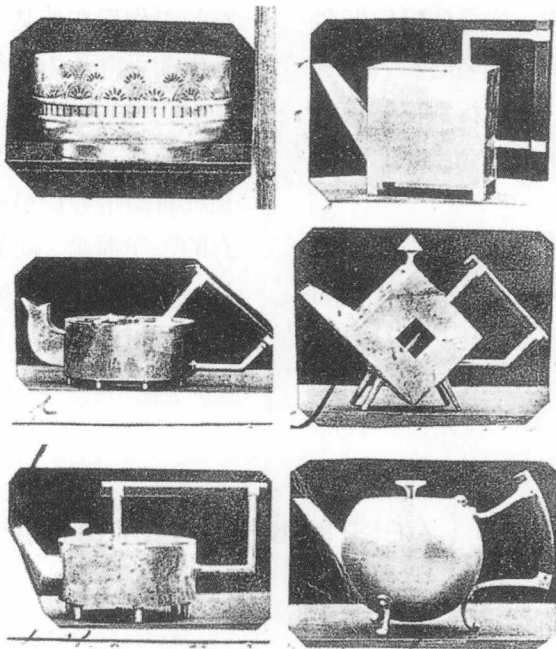


图1-8 镀银茶具 德雷塞 英国 1879年

售商的上司，我不得不说这是一个很正确的见解，因为一方把他最宝贵的精力仅仅用于赚钱，而另一方却用他的精神、爱心、智慧和技艺，使事物变得高贵起来……”当时在欧洲都可看到日本风格的影响，尤其是在法国，几乎当时每一个在巴黎生活的画家，包括凡·高都曾受到日本浮世绘绘画的影响，日本风的瓷器、金属器皿和玻璃也盛行一时。

即使是唯美主义者对于日本手工艺和设计给予

高度重视，他们也仍然有自己对于设计的理解，很少直接效仿日本家具。设计师爱德华·威廉·戈德温(E·W·Godwin, 1833—1886)根据日本在彩色木版印刷中使用的格状图案，来制作他的盎格鲁—日本风格的家具，但西方的形式仍是占主导地位，可以说是创造出一种英国式的日本风格。戈德温大约于1867—1885年在英格兰设计的这件结构复杂的餐具柜(图1-9)，是为陈列陶瓷器皿而设计的，现藏于伦敦维多利亚和艾伯



图1-9 餐具柜 爱德华·威廉·戈德温 英国 1867—1885年

特博物馆。材料为仿乌木和桃花心木，在方格中镶的是日本皮纸。餐具柜形式上使用严格的几何图形，由大小不同的矩形实体和矩形空间组合而成，用作支撑的框架则为三角形，一些银质的附件呈圆形点缀。如此多种的形状却组合成了一种纯粹简约的形式美，独具匠心，这种简约的形式展示了唯美主义对于纯粹的美的欣赏，而不是着眼于生产效率或节省成本。

阿博特·麦克尼尔·惠斯勒（James Abbott Mcneil Whistler, 1834—1903）被视为英国唯美主义运动的领袖之一，曾就读于西点军校。这里有则关于惠斯勒的小轶事，很有意思。那是19世纪50年代，军校的教授为这个固执的“差等生”伤透了脑筋。有位工程学教授让同学们设计一座桥。惠斯勒的设计图上是绿草如茵的河岸，一座充满浪漫色彩的小石桥，还有两个儿童在桥上垂钓。教授命令惠斯勒重画，给他的批示是：“把那两个孩子给我从桥上撵走，这是军事桥梁！”几天后，惠斯勒交回作业。这次，钓鱼的孩子被从桥上转移到了岸边。教授气急败坏地批示道：“我叫你把这两个孩子去掉，把他们从图上彻底删除！！否则你的成绩将是不及格。”当天下午，修改过的图纸就出现在教授的办公桌上。教授一看，图中果然不见了小孩的踪影，心里正高兴，突然发现河岸边多了两个小坟头，墓碑上刻着：“永悼被独裁者谋杀的小天使——吉姆和爱娃。”

之后惠斯勒自选画家为职业。惠斯勒可以被归为印象派画家，他的画作不太重视轮廓和素描，而注重彩色和音乐的效果，尤其喜欢在画作命名上加上音乐的术语，1867年之后他开始为自己的作品加上乐曲题目。例如他的著名画作《母亲的画像》（又名《灰色与黑色的交响》）（图1-10）。1870年后，他开始制作以“夜曲”（Nocturne）为题的风景画集——这些被视为他最大胆而独创的作品。

同一时期，他获得几个重要的赞助者委托作画。其中最重要的是利物浦（Liverpool）出身的



图1-10 母亲的画像 惠斯勒 英国

航运大亨佛烈德利克·李察·雷兰（Frederick Richard Leyland, 1831—1892）。雷兰出身贫困，经努力奋斗才成为成功的企业家。他收购船运公司，也担任电话公司和爱迪生电工公司的重要董事。惠斯勒在帮雷兰家人画肖像画的同时，也参与雷兰宅邸的装潢计划。惠斯勒对“孔雀厅”（Peacock Room）进行设计，那是雷兰家位于肯辛顿（Kensington）的豪宅餐厅，用来存放雷兰先生收藏的中国瓷器。他主要绘制了很多装饰性绘画和架上绘画（现存华盛顿弗里尔艺术陈列馆）。“孔雀厅”中用大量金箔描绘的华丽、而且相当昂贵的《战斗孔雀图》与最初安放在古玩架上的蓝白青花瓷器之间达到了某种平衡，获得了金色和蓝色之间的完美和谐（图1-11）。雷兰还购买了惠斯勒的一幅绘画来装饰房间，这幅绘于1864年，名为《瓷器王国的公主》（Princess in the Land of Porcelain）（图1-12）的帆布油画被悬挂在壁炉上方，描绘了一位身着日本和服的年轻女性。从这里我们也可以看出英国唯美主义运动的信徒们对日本文化和艺术的关注。

由于惠斯勒个性倔强，经常和赞助者之间发生意见冲突。雷兰家也无可避免地与惠斯勒因“孔雀厅”的装潢而引发了冲突。使用大量昂贵