

JAPAN INTERIOR VOL.1

DESIGN CURRENTS Shigeru Uchida, Kenji Oki

日本室内设计与装修

设计潮流

内田繁 冲健次 编著

[日]株式会社六耀社
广西美术出版社

JAPAN INTERIOR VOL.1

日本室内设计与装修

设计潮流 · 内田 繁 冲 健次 编著

[日]株式会社六耀社
广西美术出版社

J

JAPAN INTERIOR VOL.1

DESIGN CURRENTS

Shigeru Uchida, Kenji Oki

I

JAPAN INTERIOR

CONTENTS

VOL.1 DESIGN CURRENTS

-
- 28 The Historical Development of Modern Interior Design
Through Meiji, Taisho, and Showa Periods**
—— Shigeru Uchida

-
- 32 Design Currents — 1965s and 1970s**

-
- 62 The Shared Sensibilities of Interior Design and
Aesthetics in The 1960s and 1970s**
—— Katsuhiro Yamaguchi

-
- 64 Design Currents — 1971s and 1980s**

-
- 135 Overseas Design Activities and their Repercussions in Japan**
—— Fumio Shimizu

-
- 136 Design Currents — 1981s and 1993s**

-
- 239 In Search of the Lost 'Landscape'
Commercial Interior Design in The 1980s and 1993s**
—— Kenji Oki

-
- 243 Writers & Editors**

-
- 244 Editors Notes**

-
- 245 Photographer & Collaborator List**

近代室内装饰设计的潮流——明治·大正·昭和

内田繁

前言

探索日本室内装饰的源流是一大难题。连模模糊糊地划定了室内装饰的工作范围都是第二次世界大战结束后过了相当一段时间的事,而且室内装饰工作范围的明确化也是在今天的问题于1965年明确化了之后。然而,室内装饰存在于任何时代,其固有行为一直有它的社会位置,并不有待于上述事实。对于大众文化、对于艺术运动、对于产业振兴、对于商业活动,一律如此。

本来,要知道日本室内装饰设计的特性,就必须论及日本文化的本质。然而这本书所谈的“近代日本装饰设计”必须与深入由文化论主导的考察划清界限。这本书只能对明治维新以后急剧变化的历史潮流进行冷静的分析,摆出这个时代的社会课题与室内装饰设计得以学习和实践的问题,阐明迄今为止的潮流。

当然,应该成为室内装饰设计的源流的设计行为存在于诸多文化领域的内涵之中。它产生于随伴明治时期的贸易振兴的工艺运动之中,产生于大正时期以后急剧高涨的大众运动之中,产生于以大正民主为背景的艺术运动之中,进而产生于昭和初期出现的、以近代工业化为目标合理主义·机能主义运动之中。它还是作为围绕这一切的、以战后经济活动为中心的商业主义等等社会性目标的一部分而产生的。着眼于这一点,以多种类的,即艺术的、经济的、政治的、技术的领域为基础的室内装饰设计的本质就了如指掌了。室内装饰设计是以建筑行为和产业基础为根基、作为诸多文化问题的积聚点而确立起来的。

对于“近代室内装饰设计的潮流”,必须与产业革命以后的社会秩序的变化结合起来探讨。新能量的提取不仅改变了产业的根本,而且彻底改变了政治、经济和文化。这意味着社会结构的变革,意味着文化的中心由过去

的贵族移向大众。以科学技术为基础的工业化、规格化产生了大量的新商品,使商业活动活跃起来。不妨说这是“大众向往的欲望系统”。

室内装饰设计何以独立起来满足了社会的要求呢?就其特性而言,它既不是作为技术领域从建筑、美术、工业等领域分离出来的,也不是补充经济活动的技术行为。它是在对新产生的大众社会的各种欲望时而开发时而填补的历史中必然出现的。这些欲望虽然因时代而异,因标准而异,但不论时代如何,标准如何,人们的欲望一直燃烧下来了。就这一点而言,与国家的野心 and 企业的野心相比,室内装饰设计更接近于个人行为,这种情形至今不变。

产业革命以后的社会秩序的变化产生了以都市为中心的新的社会。不妨说这是城市生活者增大的历史。工业这个新的图式是劳动力从农村向城市转移。转瞬之间膨胀起来的都市人口给城市留下了不少后遗症,诸如住宅问题、劳动环境、城市环境等。但是,另一方面,以城市为中心的大众社会的新的、金字塔式阶层组织,也就是取代了贵族的产业资本家、中产阶级和劳动者,则产生了各不相同的欲望。

尽管如此,社会并不因为室内装饰是“大众向往的欲望系统”就立即转向这些欲望。尤其是在日本,明治时期的欧化和近代化始终以“富国强兵”、“殖产兴业”为口号,停留在国家论和产业论上。这和西欧各国同样是以资本主义社会为宗旨的,这个时期的大众在恶劣的环境中夹在国家与产业的夹缝中勉强过活。然而,明治时期的国家政策一点一点地开始实现时,大众的能量也随之开始慢慢地好转。这种能量由于迅速地获得国际社会的情报,在大正时期开放了社会活动和艺术活动的新花。

室内装饰设计看上去似乎创造了室内装饰设计这种专门职业,但是,事实上问题在于出现的是室内装饰设计

这个含蓄的非常模棱两可的领域。如果给室内装饰设计的工作范围下一个定义,按照字面把它几乎直译成“室内装饰的设计活动”,它就是一个再简单不过的工作范围。然而,事实上,它是一个难以一言以蔽之的工作范围,不能说它以这种狭义的问题为对象。这里必须考虑的不但是归结为“室内”的行为本身所具有的本质的意义与内容,而且还是室内装饰设计的成立这个事实。也就是说,室内装饰表现出看得见的形态,是作为一种设计行为而实现的,这种设计行为是与以前的问题、各自的内容和行为纠缠在一起的,它起的只是表示一系列的计划的形态的锚地的作用。若然,则不能认为最后的抛锚才是设计活动,不能把它归结为这种狭义的问题。必须认为:事物从发生到开展,到形态化这一连串的行为本身才是室内装饰设计所示的内容。

“近代室内装饰设计的潮流”必须考察的正是这一部分。单纯探讨由历史潮流导致的今天的室内装饰设计并不怎么困难。读几本室内装饰设计史就能对潮流理解个大概。然而,问题是为什么在日本产生了室内装饰设计这个工作范围。很显然,日本的所谓室内装饰设计领域实际上与其他的设计形式有不同的内涵。其内容已不仅以室内问题为对象,这里冒露出来的是以整个人类生活行为为对象的潮流。

欧化与近代化

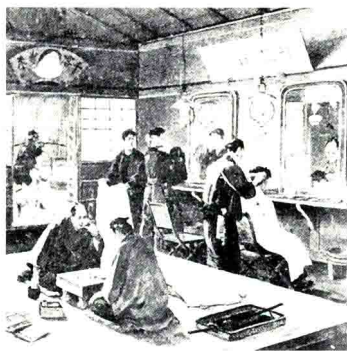
可以说,自明治维新到现在,室内装饰设计成立于两股潮流之间。一个是由政府主导的、作为国策的潮流,另一个是以民间为中心独自开创出来的。前者是国家对室内装饰设计的利用,如为振兴贸易、引进技术而进行的教育和专门的工艺指导等。其主要业务直到战后的混乱时期一直影响着室内装饰设计,但在战后的安定的经济条件下多数室内装饰设计则被民间的业务取而代之。马上

满足大众欲望的,不论在哪个时代,都是民间的能量。

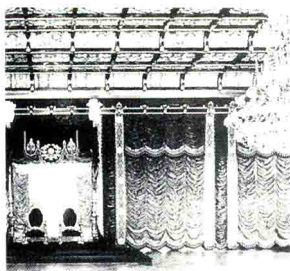
明治维新之后不久,政府以振兴贸易为前提,靠引进欧美的近代化科学知识,有系统地学习了工艺品的工业化。但是,就在这个时期,横滨已有大河原甚五兵卫等家具业者从事依样画葫芦式的洋式家具制作。作为明治政府的目标的欧化产生了新的洋式旅馆、西餐馆、照相馆、理发店等新的风尚。这类建筑、室内装饰,民间也以其独自的方式进行制作。就依样画葫芦式的家具制作而言,在日本也于明治九年出现了初次家具陈列馆,即杉田幸五郎的杉田屋,并且达到了一定的水平。然而,这类家具制作是以欧化为前提的,因而制作出来的多数室内装饰都深受维多利亚样式的影响,近乎手工加工,决非大众化的制作。杉田屋集聚了一些擅长于日本家具和传统工艺的手艺人,从事西式家具的制作。

从明治到大正时期,欧化与近代化的意义受到多种误解。欧化的真正目的在于从强国的德川幕藩体制中彻底解脱出来的政策。德川三石中间对社会体制的看法不会因明治维新而变于一旦。皇室转向洋式的生活方式不过是把新产生的社会框架以欧化的生活方式表现出来而已。在这一点上,室内装饰设计是生动有效的手段,其功过如何姑且不论。另一方面,作为国家的基础的产业所必需的是以科学技术为基础的近代化。我想简单地追溯一下从明治到大正时期的产业设计的潮流。

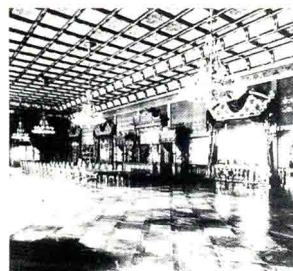
人们指望明治的贸易振兴带来的工艺品的出口,能借明治六年佐野常民等人参加维也纳国际博览会的东风前景看好,并作为国策寄予厚望。但是,工艺已由于明治的旧态打破对策而奄奄一息,失却满足其需求的生产体制。考虑到这种情况,政府试图恢复传统工艺,其结果是虽然暂时获得成功,但由于不具备接受大量订货的生产体制,手工式的传统工艺生产效率不高,未能创造出作为贸易品的合理价值。这种结果迫使人们对过去单靠手工



理发馆:(明治初期)



明治宫殿正殿(1888年)



明治宫殿丰明店(1888年)

加工的生产方式进行反思。

明治九年于美国在费城举办庆祝建国一百周年纪念博览会之际,视察了美国各地的纳富介次郎回国以后,向政府积极提出《为工艺品的批量生产而改善技术的方案》。这个报告的内容是引进科学知识、靠机械化进行批量生产和把设计与制作分开。以机械化批量生产为目标的产业结构与过去手工加工的工艺制品有天渊之别。手工加工的工艺是把设计与制作混为一体的,是随心所欲的。而工业化的概念必须排除含糊不清的随心所欲,必须是有计划的。手岛精一提出的图案的概念意味着设计与制作的分离。

明治二十三年东京高等工业学校(现在的东京工业大学)设置了图案科,有其重要意义,因为它启发人们认识日本工艺在这种国际形势中应有的理想状态。

明治二十三年设置了金泽工业学校,明治二十七年在高冈市设置了工艺学校,明治三十一年在高松市设置了县立工艺学校,明治三十五年创立了京都高等工艺学校。这一系列的活动除了引进图案(设计)这个概念之外,还是靠引进机器和科学知识而走向批量生产的产业工艺的开端,是针对动辄陷于随心所欲的传统工艺的,是企图培育熟悉科学与近代技术的图案家的。

看看片面欧化引起的室内家具的潮流,也可以说它是“引进椅子的历史”(小泉和子著《家具与室内设计的文化史》)。前面已经谈过,皇室本身采用的洋式生活方式,立即推广到官厅、兵营、学校、工厂等官方机构。但是,这里必须注意的是真的生活方式。明治二十一年建造于皇居内部的明治宫殿,公共部分采用椅子,室内装饰是和洋折中的,非公共部分则与此相反,采用和式生活方式,即寝殿仍采用草席。

生活的这种双重结构决定了以后的文化住宅的形象,即洋室与和室这种奇妙的格局。再从整体上看看社会

生活,它直到现在还保留着这种双重结构,即外部是洋式生活,内部是和式生活,即内外有别。即使是实现了与国际设计同样格局的今天的日本住宅,还有一种极其特殊的生活,即进门脱鞋。

不管怎么说吧,明治宫殿以各种形式影响到民众生活。建造宫殿时,曾派遣一批人到德国去。在建筑方面,以木子清敬(工匠世家,其祖先曾建造京都皇宫)为中心,包括英籍教授康德和工部省、内务省的有关人员,还有对家具、装饰品进行考察的片山东熊和辰野金吾。当时的同行者杉田幸五郎(杉田屋的老板)担任家具制作,川岛甚兵卫(川岛纺织品的老板)以京都西阵的同行为中心担任纺织品制作。

明治的二十年代,以鹿鸣馆为代表的、有官气的大厅以规范化建筑、室内装饰为中心,椅子则以日本俗称达磨椅子的软靠背扶手椅为代表。这种椅子简直是高价的艺术工艺品,椅子的脚和背都涂着漆,并画上泥金画。和洋折中的因素很强。

明治三十年以后,日本经济也以甲午战争、日俄战争为契机走上正轨。这期间开始出现中产阶级和产业资本家。家具也跳出明治初期和洋折中的圈子,开始模仿规范化的家具。模仿的是路易十四世、路易十五世、路易十六世乃至雅各宾。这种规范化家具对于新的资产阶级是刺激阶级意识的式样。另一方面,官厅、兵营、学校、工厂等早已开始西式化的官方机构的椅子是很不精致的,不过是提高资本家的效率的工具而已。

大正民主

进入大正时期以后,日本的设计活动和艺术活动活跃起来。有大正民主之称的大众运动在自由主义的气氛中、在一切领域产生新概念。这表示日本在参加第一次世界大战的同时与国际社会、国际政治合流。明治的富国强



春帆楼达磨椅子(1895年)



正仓院型椅子(1891年)

兵和殖产兴业随着日俄战争的胜利已在某种程度上达到了其初期目标,国家出现了某种富余,这种想法是产生大正民主的因素之一。第一次世界大战又给日本带来空前的繁荣。

分析围绕大正时期设计的社会特性时,显现出四个问题,即“与国际政治合流发展成为把大众卷入其中的政治运动”、“作为许多出国留学的成果,获得了欧美的艺术运动、设计运动的准确情报”、“第一次世界大战中的经济繁荣产生了大众社会的欲求”、“城市劳动人口的增大带来新的城市问题”。上面谈过,城市人口的增大是农村人口移向城市。明显地出现这种情况的正是这个时期。

俗称大正民主的大众运动的目标是国民获得政治自由。其具体目标是获得言论、集会、结社的自由,是获得普遍选举法,即政党政治的实现。在这个运动的背景之中有资产阶级知识分子成长起来、国民大众之间好不容易沸腾起政治自觉这种因素。国际形势也为这个风潮火上浇油。第一次世界大战爆发之后,协约国方面大肆宣传它们是为了民主而与专制主义、军国主义的同盟国作战,因而协约国方面的日本也置身于民主的伙伴之中。

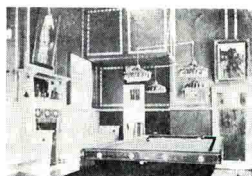
第一次世界大战为日本带来空前的繁荣。产业资本转瞬之间膨胀起来。工商业的公司组织在大正四年只有一万五千左右,到大正十年发展到二万八千;大正四年只有一万六千的工厂到大正十年竟发展到八万二千。这种情况引起城市劳动人口的增大、城市环境的变化,后来发展成住宅问题、生活改善问题。第一次世界大战期间的繁荣、大战结束后的萧条是深刻的,成为对后来的工人运动和社会运动的刺激。大正九年日本第一次庆祝国际劳动节,大正十五年组成了日本共产党。可以说,通过这一连串的政治运动,人们不但理解了国际政治的情况,而且理解了从十九世纪末到二十世纪初发生在欧洲的新思想。这些问题并非对设计、艺术毫无关系。许多社会运动与设

计运动密切相关。

明治以后派遣许多人才出国留学,在大正时期之前已把外国的正确的设计艺术运动传入日本。明治三十四年(1901年)武田五一作为创设京都高等工艺学校图案科的主要成员,被派往欧洲去研究图案。他留学三年之后回国,就任京都高等工艺学校设计科主任,立即讲授“法国新艺术装饰及美术工艺”和“奥地利分离派装饰及美术工艺”等课。

明治四十年,武田五一设计的福岛行信邸作为日本最初根据分离派(反学院派)宗旨设计的住宅非常出名。这期间,介绍欧洲设计运动的有冢本靖的《艺术与工艺运动》、介绍法国新艺术和奥地利分离派等等的《关于欧洲近年来的装饰设计》和滋贺重洵的《法国新艺术的真相》等。武田五一于明治四十五年发表的《世界建筑界的新时机》进一步介绍了新艺术以后的欧洲设计的新动向。明治四十五年前后欧洲的设计动向是表现主义倾向与新兴的机能主义设计错综复杂地纠缠在一起而活跃的时期。1907年有德国工作联盟的组成,1908年有阿道夫·洛斯的《装饰与罪恶》,1909年有马利内蒂的《未来派宣言》、彼得·贝伦斯的《通用电气公司汽轮机工厂》,1911年有沃尔特·格罗皮厄斯的《法格斯鞋厂》,1914年有布鲁诺·陶特的《玻璃房屋》,1920年有塔特林的《第三国际纪念塔模型》。

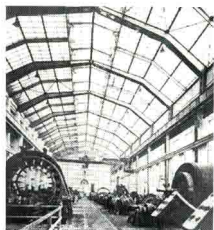
针对表现主义与机能主义合流于建筑之中,佐野利器在《洋式建筑的新风味》中大肆揶揄,说分离派是喜爱淡雅的日本人的情趣。由于明治二十四年的浓尾地震和明治二十七年的庄内地震,佐野利器认为建筑应以确立抗震技术为主,他主张建筑结构的“形式好坏、色彩如何,是妇人女子的事,不宜引起男子汉的注意”(日本建筑宣言论文集《建筑家的觉悟》)。这个问题后来把发生于大正九年(1920年)的分离派建筑运动卷入其中,向构造主



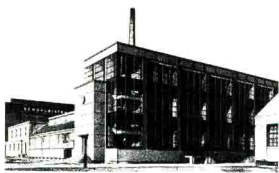
福岛邸:武田五一设计(1904年)



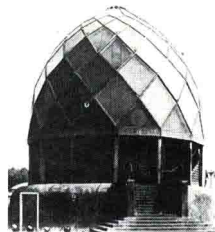
“新艺术”的房间:齐藤佳三(1928年)



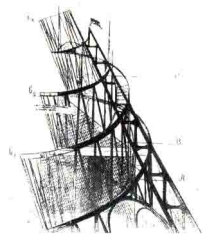
AEG 涡轮工厂:贝伦斯设计(1912年)



法格斯鞋厂:格罗皮厄斯设计(1911年)



玻璃之家:陶特设计(1920年)



第三国际纪念塔模型:塔特林设计(1919年)

义与表现主义的问题发展下去。

作为艺术的建筑

日本分离派建筑会对后来的工艺设计的影响之大有难以估量之处。大正九年东京帝国大学建筑科的六名毕业生发起的分离派建筑会是一场新的建筑运动的开端,采取了与当时建筑界的主流、东京帝国大学建筑科的流派相对立的姿态。这个主流是以康德、辰野今吾等明治建筑界的权威人士为首,由伊东忠太、抗震结构的专家佐野利器副教授及其弟子内田祥三讲师这支队伍组成的,作为支持明治的富国强兵、殖产兴业的保手派的主流一直支配着建筑界。作为结构派,他们认为结构是建筑美的一大要素,在学校教育中实施的也是技术主义一边倒的教育。针对这个结构派,分离派建筑会一派在认为建筑是艺术这种思想的指导下,一开始就仿佛要实现大正时期的自由主义似的,打算探索通过建筑来表现自我的可能性。

东京帝国大学建筑科大正九年的毕业生石本喜久治、山田守、堀口舍己、泷泽真己、矢田茂、森田庆一等人组成的分离派建筑会,虽然名为分离派,实则其风格大有德国和荷兰的表现主义因素,他们以自己的创作为中心的主观建筑形式足以与结构派相对抗。

大正九年在东京日本桥白木屋举行的第一回分离派展览会以石本喜久治的祝词“请承认建筑是一种艺术”为中心集结了一批精力充沛的新秀。这个展览会一方面受到百货公司和当时正在迅速发展的商业主义的支持,一方面把报社、传媒也卷入其中,是一个多方面的展览会。事实上这种效果是很大的,参观展览的除伊东忠太、冈田信一郎、藏田周忠等许多建筑家之外,还有吉田谦吉与尖塔社,并且还有芥川龙之介、藤原咲平、岩波茂雄等人。这说明问题已不限于建筑领域,它也是尖塔社这种设计团体、以芥川龙之介为代表的文学家乃至更多的文化人的

问题。事实上德国的表现派和后来的鲍豪斯建筑派等动向在成为广告以及美术印刷、室内装饰的源流的设计种类中已广为人知。

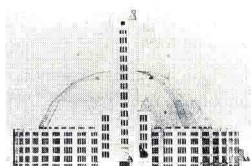
在某种意义上,分离派建筑会又是大正民主的一个侧面。在俗称大正民主的大众运动获得了政治自由的同时,第一次世界大战创造的资本对以消费为对象的设计领域乃至建筑也并非无缘。与高等学府东京帝国大学建筑科的结构派分道扬镳的分离派之所以能够实现那么多作品,多亏了新兴产业资本家的支持。

尽管如此,分离派建筑会不得不置身于许多赞同与许多批判之间。批判的急先锋是主张《建筑非艺术论》的野田俊彦,拥护它的是中村镇。野田作为佐野利器、内田祥三一派的理论家于大正四年带着《建筑非艺术论》登场,成为与艺术派相对抗的结构派求之不得的理论武器。“建筑是保护人类不受大自然的气候性压迫,以期其生活之万全的结构”之类的言论是对主张“通过建筑来表现自己”的艺术派的批判,是对因过于重视正视图而难以顾全它和平面之间的协调的艺术派建筑的猛烈批评。

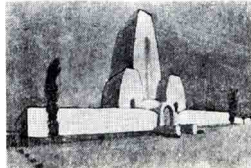
中村镇则对技术一边倒主义进行反击。他认为“工业要为建筑这门艺术服务”。

野田心目中的建筑虽与东京帝国大学建筑科的主流康德、辰野等人的明治式样建筑设计至上主义有所不同,但他认为结构是建筑美的一大要素这一点仍然与东京帝国大学的主流派的理论是一致的。只不过野田心目中的建筑是更加干瘪的,合理主义、机能主义的因素很多。它是后来兴起的昭和时期的国际建筑会运动的先驱。内田祥三于大正四年设计的“所泽机场和飞艇库”这个合理主义建筑是最接近野田心目中的建筑的,事实上,内田的建筑,就其流派而言,也是大正时期突然发生的。

尽管如此,分离派建筑虽然受到不少批评,但在把建筑看做艺术这种观点上它是足以使人感受到大正时期的



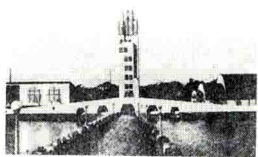
分离派习作:山田守(1920年)



安放骨灰的灵堂:分离派
石本喜久治(1920年)



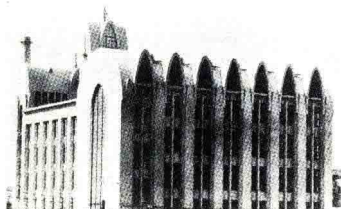
日本屋:石本喜久治(1931年)



纪念和平大正博览会第二会场:
堀口舍己[1922]



东京朝日新闻社:石本喜久治
(1927年)



东京中央电信局:山田守(1925年)

自由主义的一种动向,这是毫无疑问的。虽说是以德国和荷兰的表现主义为样版的设计,并不是他们发自内心的有创见的构思,但他们实现的建筑都有巨大的力量。山田守的“父亲的坟墓”、石本喜久治的“安放骨灰的灵堂”、堀口舍己的“某美术馆的试行方案”、泷泽真己的“山岳俱乐部”等落落大方的宽绰的造型,后来发展到堀口的“结念和平的大正博览会第二会场”、“动力机器馆”和石本的“东京日本桥白木屋”、“东京朝日新闻社”和山田的“东京中央电信局”。

新的设计教育

大正十年(1921年)创设于芝浦的东京高等工艺学校(现千叶大学)在近代室内装饰设计史上起了举足轻重的作用。以难以理解的理由废止了东京高等工业学校(现东京工业大学)图案科之后已经是第七个年头了。大正三年,政府借口节减学校经费而决定废止东京高等工业学校图案科。其真正原因是,东京高等工业学校升格为大学之际,有些人窃窃私语,说什么图案之类技能教育不符合为国家培养智力领导人的大学教育方针。为此感到忧虑的松冈寿、安田禄造等人向财政界和文部省再三呼吁,总算开创了东京高等工艺学校。建校之际,安田禄造、宫下考雄、鹿岛英二等人参观了维也纳工艺专科学校(校长为约瑟夫·霍夫曼)。

在上述意义上,东京高等工艺学校是人们所盼望的学校。渡边力在谈论当时的气氛时说,正如校服为当时罕见的西装和黑呢帽所表示的,气氛是比较自由而明快的。大正十年创设的东京高等工艺学校,正赶上第二年即大正十一年诞生了由弗兰克·卢伊德·莱特设计的帝国饭店,人们干劲十足。教授的阵容强大,包括从美、法、英留学归来的新露头角的朝气蓬勃的森谷延雄、后来举办“型而艺术工作室”的、近代家具设计的奠基人藏田周忠、木松恕

一等人。他们都是适合新设计教育的人材。

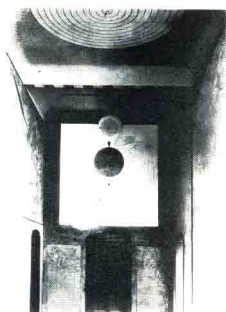
教育在任何时期都起重要作用。如果说东京高等工艺学校是别处见不到的崭新的事物,就是因为它与夹在传统工艺与近代技术的夹缝中反复思考的其他工艺学校不同,它立即面向近代设计进行教育。从明治时期作为国策扶植产业工艺的观点上看,其成功多亏了它以作为近代社会的生活文化的设计产业的规范化为宗旨。它采取的姿态是想尽快从日本固有的产业工艺中脱胎换骨,并与国际性设计潮流合流。东京高等工艺学校之所以能够处于这种状况,掌握欧洲最新情报的教授们的影响是不容忽视的。赴美、法、英留学之后接触到德国表现主义的森谷延雄后来组成了“树芽舍”,对他在英国体验过的威廉·莫里斯的“艺术与工艺”运动和德国表现主义倾向进行实践。然而,这个时期出现在德国的合理主义、机能主义流派的鲍豪斯建筑派的情报尚未受到正确的理解。

鲍豪斯建筑派的影响

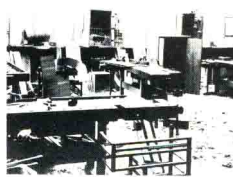
鲍豪斯建筑派的影响在日本设计中往往有所表现。活跃于分离派建筑会的石本喜久治于大正十三年(1924年)和仲田定之助一道访问过鲍豪斯建筑学院。鲍豪斯建筑学院在格罗皮厄斯的领导下创立于魏玛是大正八年(1919年)的事。他认为“一切造型美术的最终目标是十全十美的建筑”,认为建筑是一个实体,他的目的是考虑相当于建筑的各个部位的绘画、雕刻、工艺在意识上的连带关系,进行配套的综合性研究。1919年,战后不久的德国正苦苦挣扎于物质上的贫困、通货膨胀和失业状态之中。然而知识气氛却很开朗,现代资产阶级颓废文艺流派达达主义等新思潮产生于所有的领域。鲍豪斯是那以前1907年的德国工作联盟的纲领。这个纲领要以“与设计中的保守倾向作战”、“机械材料对各种艺术的成效”为前提,通过教育、实习等手段来实现其“把环境设计的大改



东京高等工艺学校(1921年)



门厅:C·施莱默(1923年)



魏玛工作室(1923年)



扶手椅:
M·布鲁尔(1922年) 轻便椅子:
M·布鲁尔(1923年)



台灯:K·J·沙克
(1924年)

革当作工艺家、技术工作者和建筑家的共同目的,通过生产性活动来干”的想法。可以说,这在战后自由思想的气氛中是可能实现的。

1923年的鲍豪斯大展览会是以发表鲍豪斯建筑学院建校四年间的成果的形式举办的。但是准备的工作室并未取得预期的成果,正如格罗皮厄斯自己指出的,只是一个开端。但是奥斯卡·施莱默制作的“工作室的绘画与雕刻、装饰设计原理”是鲍豪斯在建筑与艺术的连带关系上向往的最重要的展览品。汉斯·温格勒在《鲍豪斯》中说它那“墙壁、壁龛、台阶、穿堂等多样性的空间是把历史上的建筑、绘画、雕刻的密切相关恢复于现代的、为数不多的重要作品”。这表明鲍豪斯建筑学院想在这个室内设计中实现其把一切艺术综合于建筑之中的想法。

这个展览会题名为国际建筑展览会,展出了德国、荷兰、捷克、丹麦、苏联、法国等的年轻的一代建筑家的作品,沃尔特·帕西奇在《艺术新闻》杂志中说,这些作品“比一切乌托邦式的建筑和表现主义建筑都具有企图更接近我们这个时代的倾向”。就中,帕西奇对下列作品评价特别高,如荷兰的建筑和奥托·范·洛赫姆、杜多尔克以及科比谢等人的大都市设计,还有格罗皮厄斯与阿道夫·迈耶共同设计的工厂、别墅的建筑。

就建筑的展出而言,鲍豪斯建筑学院参展的有它在建筑方面的尝试“鲍豪斯住宅区的模型”。这个建筑是乔治·穆赫设计的、由马塞·布鲁尔等青年设计家的各工作室完成内部设计的。正方形的住宅给人的印象略有封闭之感,穿堂的光线只照射中央的起居室,但是简单而明亮的室内充分表现出鲍豪斯建筑派的特征。这是工业与设计浑然合为一体的机能性设计。

事实上,这个展览会所示的鲍豪斯建筑学院的走向是同时展示施莱默所实现的“艺术与建筑的综合”和穆赫所表现的作为工业手段而采用的“合理主义机能主义设

计”。这种走向说明鲍豪斯建筑学院的方针还处于过渡状态,很难说是已经统一了,但另一方面也说明在鲍豪斯建筑学院任教的艺术家和建筑家的范围之广,事实上,在鲍豪斯建筑学院内部,施莱默、克莱、坎丁斯基等“艺术派”与格罗皮厄斯、穆赫等“合理派”的不和,后来虽然时代与登场人物变了,却一直持续到最后。

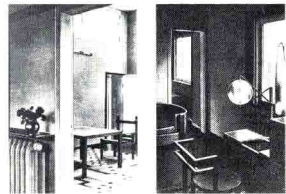
石本喜久治访问鲍豪斯建筑学院,是大展览会过了一年之后的事。这个时期欧洲建筑的主流已由石本响往的表现主义(艺术派)倾向彻底变成格罗皮厄斯所示的合理主义与机能主义。就格罗皮厄斯与施莱默的对立而言,在鲍豪斯建筑学院迁移到德绍的时候,格罗皮厄斯所向往的合理主义、机能主义倾向的色彩已经明显。到1923年为止一直认为统治鲍豪斯的美术是工业设计的辅助性科学这种倾向也为之一变,人们已认识到“工业设计从美学观点上看是独立于美术的,必须根据它本身的原理对它进行研究”。

1926年德绍鲍豪斯建筑院校舍的竣工和德绍集体住宅区建筑计划的部分完成,反映出格罗皮厄斯心目中的建筑设计。鲍豪斯建筑院校舍的落成典礼,有千人以上的来宾、政治家、国内外的建筑家、艺术家、学者参加。格罗皮厄斯把鲍豪斯称为“精神中心”,他说,以这个共同的精神中心为起点,把工业、工艺、科学与现代的创造性设计的各种力量结合起来的尝试会获得成功。事实上,集体住宅区的实验远远超过设计集体住宅的新形式这个范畴。他综合考虑的是内容包括推动制作计划乃至工业界的组织化和住宅贷款计划等国家财政援助。

关于越来越深化的合理主义、机能主义的探索,格罗皮厄斯认为,“大部分人生活上必需的东西是相同的。因此,用同样的一贯的方式来满足他们,是合乎理论的,与经济方面的考虑并不矛盾。因此,每幢房子有不同的布局、不同的形状、不同的建筑材料、不同的式样,并不正



鲍豪斯居民区模型:格罗皮厄斯等人(1923年)



居民区大门(1923年) 妇女卧室(1923年)



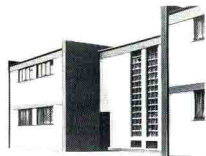
德绍校舍:格罗皮厄斯(1928年)



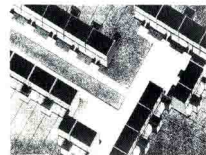
卧室(1926年)



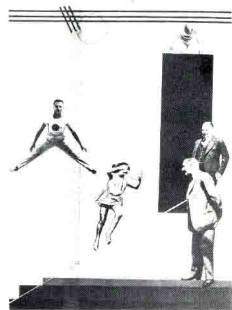
餐具室与厨房(1926年)



住房建筑结构(1927年)



台尔金住宅建筑开发
格罗皮厄斯(1926年)



调节者:莫霍利·纳吉(1930年)

确。这是浪费，是错误地强调个性”(汉斯·温格勒著《鲍豪斯》)。这是进一步升级。然而，不把人作为精神动物来考虑而一味计量其行动的物理侧面并予以合理化处理这种方法成了后来“艺术派”与“合理派”争执的根源。这种争执到汉内斯·迈耶时代便向汉内斯·迈耶与莫霍利·纳吉的对峙发展。不过，汉内斯·迈耶的思想有强大的社会主义哲学背景，与格罗皮厄斯的设计的“形式主义”也是相反的。

不管怎么说吧，石本喜久治造访时的鲍豪斯学院正处于格罗皮厄斯的思想获得胜利的时期。石本归国之后在《水彩画》杂志上详细介绍了鲍豪斯建筑学院的教育内容和德国建筑、设计的状况。昭和二年(1927年)石本喜久治等人和本野精吾、上野伊三郎、伊藤正文、新名种夫、中尾保等六人在京都创立了日本国际会，其根源就在于石本等人所感受的、成为欧洲建筑的主流合理主义、机能主义建筑，即沃尔特·帕西奇在鲍豪斯国际建筑展览会上指出的“比一切乌托邦式的建筑和表现主义建筑都具有企图更接近我们这个时代的倾向”的作品。参加日本国际会成立大会的外国会员有陶特·门德尔松、利特费尔特、霍夫曼、威尔斯、奥托、贝伦斯、格罗皮厄斯、卢卡尔、诺伊特拉等人。这些人未必都是属于合理主义、机能主义派别，由此可以看出石本等人的国际交往的一斑。后来参加日本国际会的人是广范围的，有安井武雄、今和次郎、型而工作室的藏田周忠，还有佐藤武夫等人。

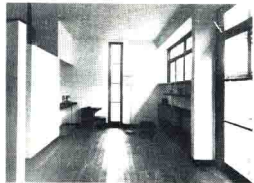
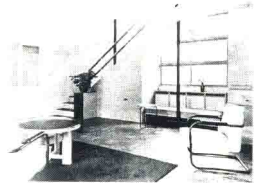
发端于石本等人的日本国际会虽然因后来出现的国粹主义的思想镇压而解散，但是其建筑风格却靠重要建筑家的努力而得以实现，这种情形一直持续到战时统制为止。这种建筑风格超越根本理论而快速传播。成立日本国际会的第二年成立了“型而工作室”，昭和六年(1931年)，川喜田炼七郎得到从德国归来的水谷武彦、山胁严等人的协助，在东京银座成立了“新建筑工艺学院”，建筑风格通过这些组织予大众文化以影响。



今村邸：土浦龟城(1935年)



本乡邸一石本喜久治(1931年)



国立工艺指导所

在第一代国井喜太郎的领导下于仙台成立了国立工艺指导所，是昭和三年的事。这个指导所是商工省内为振兴工艺而规划的机关，名义上是以振兴东北地区工艺为目的而设立的。至于为什么选择了仙台这个地点，那是因为当时工艺指导所的研究对象是工艺产业这种微不足道的行业，因而争取不到预算，所以才借口振兴东北地区的工艺而设立于仙台的。然而，这个指导所是超越东北地区这个区域性问题的。这是个看准了日本产业的、广泛的计划。其本来的目的在于“工业的工艺化”、“工艺的工业化”，即把科学技术运用于工艺产业之中。昭和八年，应国井所长的聘请，丰口克平作为技术官员从“型而艺术家工作室”参加了这个指导所。丰口克平曾于昭和三年毕业于东京高等工艺学校之后与恩师藏田周忠一起创立了型而艺术家工作室。到参加工艺指导所为止的五年间，他在型而工作室不知疲劳地从事过研究工作。他参加过实验、调查、设计、讲习会，作为日本最早具有近代思想的设计派的一员开展工作。关于这个问题，下文还有详细说明，总之，丰口这五年间的研究在国家机关工艺指导所这样安定的组织中继续下去(型而工作室是个人组织，因而在经济上似乎并不富裕)，后来作为日本近代设计运动的主流一直持续到战后。

丰口在型而工作室积累起来的知识后来在工艺指导所中起到重要作用。

剑持勇在毕业于东京高等工艺学校的同时参加了工艺指导所，是昭和七年的事，即丰口参加指导所的前一年。国井喜太郎领导的国立工艺指导所对于当时有志于设计的年轻人是再好不过的场所。剑持勇于昭和八年被任命为第一代驻东京的特派员。这次从根据地仙台到东京出差，对他来说是否值得庆幸，他自己也感到茫然失



若狭邸一掘口舍己(1939年)



若狭邸一掘口舍己(1939年)

措。但是这件事后来大大地左右了他的一生。

剑持受命出差东京的原因是将于三越百货公司举办工艺指导所成立五周年纪念展览会。这时正赶上被苏联请去的布鲁诺·陶特因纳粹的压力不能回国而刚刚流亡到日本。受到展览会聘请的陶特完全认清了工艺指导所的产业工艺和设计中的简单的工艺与近代技术相嫁接式的思想,对这种设计姿态提出了严厉的批评。他那直爽真挚的态度使国井所长深受感动,因而国井聘请他当了指导所的特约顾问。剑持作为陶特的随员学到不少东西。陶特立即开始了“椅子的标准原型的制作”、“台灯与摇柄的设计”、“漆器与编织品等日本工艺品的选定”、“海外一流厂家的优秀制品目录的搜集”等。这种对设计研究的根本态度正好也符合当初设立工艺指导所的宗旨。它和明治时期以来贸易振兴所带来的日本工艺品的工业化和批量生产不论在想法上还是在制作过程上都是根本不相同的。陶特尤其非难传统技术的产业化和近代产生的劣质产品,他指导人们以新的原则性设计为起点。英国产业界曾经不顾机械技术与工业制品的本质而利用工业大量生产次品和工业制品的陈腐装饰,招致了后来由拉斯金和莫里斯发起的“艺术与工艺运动”。日本的情形是与此类似的。

陶特对产业工艺指导所提出了四个提案。

- 从根本性、原则性的东西重新从头做起
- 使利用专利权的制品企业化
- 搜集优秀的传统工艺品
- 开展国际性宣传

然而,这些提案由于日本官厅的旧习惯一个也落实不下来,陶特感到厌烦,三个月以后便辞职不干了。然而陶特所示的对设计的综合观点至今仍不失其为有效的。不管怎么说吧,丰口认为,陶特的这种姿态给设计新秀注入了活力,使人们得以正确理解德国工作联盟和鲍豪斯

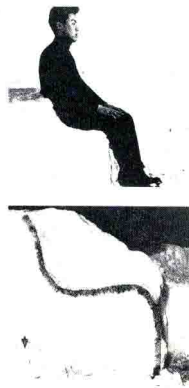
派近代建筑运动。

近代设计运动

在藏田周忠领导下组成“型而艺术家工作室”,是昭和三年(1928年)的事。以科学、经济、生产价值合理化为主旋律的型而工作室的宗旨是以室内工艺为中心对日常生活进行全面的研究、开发和启蒙。大正十三年石本喜久治和仲田定之助对鲍豪斯建筑学院进行的访问和他们发表在《水彩画》杂志上的报告使曾经代表大正民主的表现主义改变轨道,走向合理主义、机能主义建筑。先于型而工作室而成立的国际建筑会的成立对此有所反映。曾活跃于分离派建筑会的石本和山田守等人迅速地开始向合理主义建筑转移。

型而工作室向往的设计运动在很多方面是以鲍豪斯为样板的,型而工作室向往的是魏玛时期奥斯卡·施莱默所示的“艺术与建筑的综合”、格罗皮厄斯和穆赫利用工业手段实现的“合理主义、机能主义设计”和获得胜利时的鲍豪斯,然而,始于魏玛终于柏林的鲍豪斯的“艺术派”与“合理派”的争论在当时的日本也持续不断,尽管形式有所不同。围绕着分离派的野田与中村之争也是其中的一环。在石本和山田走向合理主义之时,分离派的同仁掘口舍己则向往融合于日本式建筑之中。这是一个追求日本独自的艺术性的动向。还有,昭和二年,先于型而工作室的森谷延雄的“树芽舍”认为“家具这种漂亮的应用艺术品必须把美与生活融为一体”,主张家具必须是包括实用性的艺术品。实际上,森谷在京都大学乐友会馆展出的室内装饰家具确实表现出莫里斯式的柔和与美。

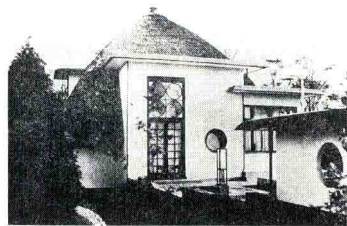
大正十二年(1923年)的关东大地震给了首都东京以毁灭性打击。首都复兴计划一个劲地向住宅改善问题发展。作为住宅改善的基础的生活改善是大正时期以来的课题,在首都复兴之前成为热点。其目标是卫生、健康与



规范造型雪的实验(1935年)



布鲁诺·陶特



紫烟庄一掘口舍己(1926年)

方便,这种构思或多或少接近欧洲住宅政策中的集体住宅建筑计划。首都复兴的生活改善包括“坐椅子的生活方式”、“由以会客为重点的住宅计划转向以家属为重点的生活”,还有“厨房的合理化”、“城市的集体住宅”以及“开发田园城市”。然而大众的一般生活与上述要旨相距甚远。当时的东京有过多的日本式住宅出租。实际上不过是二室加厨房这种结构。从经济上看,这种生活是普通的。由于居住条件的恶劣,人们追求外部生活,如娱乐、电影、吃喝等等。

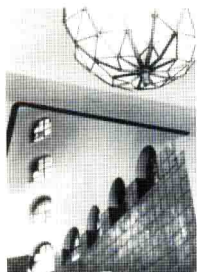
“同润会公寓”的实现是大正十五年的事。地震的灾害以后,以来自国内外的捐款为基金成立了财团法人同润会。同润会公寓是由内田祥三推荐的川元良一和岸田日出刀的计划而实现的。同润会公寓根据规格化的计划配备了煤气设备、抽水厕所、公用洗濯场、公共设施、儿童乐园、娱乐室、食堂、大澡塘等等,算是复兴的象征。它无论如何也比不上御茶水公寓。御茶水公寓是大正十四年由森本厚吉规划、由沃里斯设计的、下有地下汽车库、一楼有社交室和大饭厅、室内一切都是洋式的,并备有壁炉台。虽然赶不上御茶水公寓,但是具备近代设备的同润会公寓还是使先进的中产阶级知识分子着了迷。

型而艺术家工作室是从代官山公寓开展活动的。1933年《情报》第一期发表的管式家具是以布洛依耶在鲍豪斯建筑学院研制的家具为样板的。欧洲近代设计运动靠实事求是地显示原材料来表现工业化带来的新的美的价值,其构造的透明性充分地把近代表现出来。藏田的合理主义、机能主义理论姑且不论,他还是被科学的近代文明特有的感觉所倾倒。也就是说,他是感觉到了近代的、干脆的表情本身的魅力。事实上,实现于日本的国际化建筑也多与格罗皮厄斯所示的集体住宅区的技术计划、产业论、经济论无关,而只是为它的表现所迷。这种动向未必不纯,因为引进新设计时或多或少都有这种情形。

转瞬之间完成了商业空间的新形象,就是其显著表现。1933年石本设计的东京银座六丁目的康佩尔咖啡馆等充分发挥了近代设计的合理主义、机能主义形象。有透明感的时髦的空间,不管它的指导思想如何,表现出来的力量是巨大的。型而艺术家工作室曾举办过两次讲习会。第一次是什么时候在什么地方举办的,搞不清楚,只知道讲习会开了两个星期左右,内容以川喜田炼七郎和上浦龟城关于家具和住宅的讲习为主。第二次是为期待藏田从德国留学归来而举办的。藏田曾于型而工作室开展工作后不久在格罗皮厄斯的指导下旅居德国,亲眼看到近代建筑运动的实际。从1930年到1931年这段时间,是从汉内斯·迈耶向洛依过渡的时期。鲍豪斯建筑派在迈耶的时代也把它的合理主义、机能主义方向多少转向社会主义的理想,克莱和坎丁斯基等人与艺术派的争执达到了顶点。在这个时期与鲍豪斯建筑派接触,在格罗皮厄斯的指导下学习新建筑的藏田,回国之后立即讲授“德国住宅的实例”。这一次讲习会还请仲田定之助讲授了“现代工艺的形态与倾向”。

从“新建筑工艺学院”走向战争时期

藏田周忠从德国归来之后,水谷武彦、山胁严、山胁道子等鲍豪斯建筑学院的留学生相继回国。藏田归来之前曾担任型而工作室的讲座的川喜田炼七郎根据水谷武彦的动议创立了运用鲍豪斯建筑体系的造型研究所“新建筑工艺学院”。昭和初期日本对鲍豪斯非常热中。《国际建筑》、《新建筑》等杂志都连篇累牍地刊载有关鲍豪斯建筑派与近代建筑运动的文章。昭和四年创刊的《建筑纪元》甚至在昭和五年的秋天特辑中刊登了好多篇详细介绍鲍豪斯建筑派的文章,包括岸田日出刀的《鲍豪斯运动及其使命》、仲田定之助的《鲍豪斯的成立及其历史》、今井兼次的《格罗皮厄斯访问记》、牧野



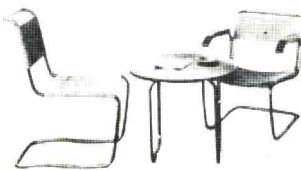
京都大学乐友会馆:
森田庆一(1925年)



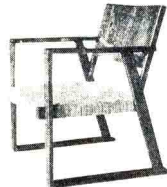
树芽舍展扶手椅:
森谷延雄(1927年)



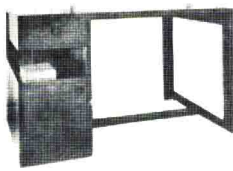
同润会公寓(1927年)



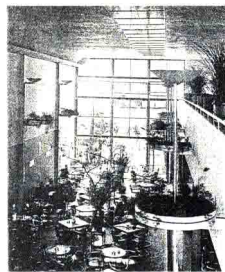
《情报》1:型而工作室(1930年)



《情报》2:型而工作室(1934年)



《情报》3:型而工作室(1931年)



康巴尔咖啡馆:
石本喜久治(1933年)