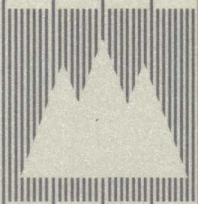


书山博士文丛



功能与美的角逐

——西方现代设计艺术风格论

王战 著

湖南师范大学出版社

湖南师范大学新闻与传播学院
书山博士文丛

主编 蔡骐

副主编 肖燕雄

J06/189

2008

湖南师范大学新闻与传播学院

山博士文丛

主编 蔡骥

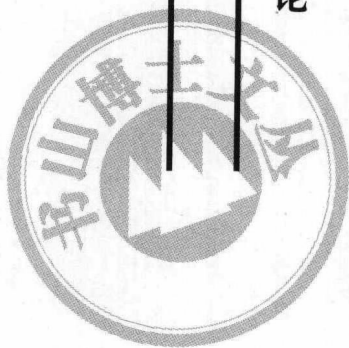
副主编 肖燕雄

王战 著

功能与美的角逐

——西方现代设计艺术风格论

湖南师范大学出版社



图书在版编目 (CIP) 数据

功能与美的角逐——西方现代设计艺术风格论 / 王战著. —长沙: 湖南师范大学出版社, 2008. 3

ISBN 978 - 7 - 81081 - 833 - 9

I. 功… II. 王… III. 艺术—设计—研究—西方国家 IV. J06

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 030149 号

功能与美的角逐——西方现代设计艺术风格论

王战 著

◇组 稿: 何海龙

◇责任编辑: 柳 丰 莫 华 欧继花

◇责任校对: 蒋旭东

◇出版发行: 湖南师范大学出版社

地址/长沙市岳麓山 邮编/410081

电话/0731. 8853867 8872751 传真/0731. 8872636

网址/http: //press. hunnu. edu. cn

◇经销: 湖南省新华书店

◇印刷: 长沙化勘印刷有限公司

◇开本: 850 × 1168 1/32

◇印张: 10. 375

◇字数: 250 千字

◇版次: 2008 年 3 月第 1 版 2008 年 3 月第 1 次印刷

◇书号: ISBN 978 - 7 - 81081 - 833 - 9

◇定价: 29. 00 元

总 序

书山之名，缘自两义：一为学院居处曰书山，一为“书山有路勤为径”之书山，一实一虚，既是作者共同栖居笔耕之地的标记，又是作者共同进取、心无旁骛、勤在书山心志的表达。

人是情感之物，敝帚自珍，陋室自铭，居山则情满于山，居水则情溢于水。刘禹锡《陋室铭》曰：“斯是陋室，惟吾德馨。苔痕上阶绿，草色入帘青。谈笑有鸿儒，往来无白丁。可以调素琴，阅金经。无丝竹之乱耳，无案牍之劳形。南阳诸葛庐，西蜀子云亭。孔子云：‘何陋之有？’”可谓神气十足也。而今我谓书山，不唯“何陋之有”，且神圣美好难尽言也。说陋亦陋，书山座落之红楼，乃20世纪50年代所建，原为学校老图书馆，现为我院教学楼。“新三年，旧三年，缝缝补补又三年”，砖旧木朽，已如将将就就之旧衣裳了。然情人眼里出西施，书生钟爱不离书，拙作《书山抒怀》写道：“山因书名，书以山存，无山之形胜则缺书之静远，无书之魂魄则少山之生命。书山，书山，志书也，恋书也……静静的揭页声，悄悄的笔走声，教师的肺腑之声，学子的赤诚心声，构成此山此楼不竭之籁，构成她的生命之河……书是书山的质地，是书山的魂魄，是书山的情愫！无形之书山与有形之书山相得益彰，

有形成成为无形的象征!”唯此为美,妙不可言,心声难已。不仅神美,且貌亦美,拙作《书山抒怀》状其貌曰:

凭窗远眺,右有岳麓如背可依,左有湘水如带可系,满目青翠,一派生机。樟树满山,层层翠波;石榴桂花,点缀其间;日斑月痕,柔影暗渡;飞鸟翔集,私语不绝。红楼引青翠为密友,青翠引红楼为共怀。红楼西走数十步,有亭名“砥砺”,造型简朴,风格坚毅。亭之左右有天然两石耸卧,耸者名“书山”,卧者名“学海”,为点睛之石也。造化钟神秀,为不绝之弦诵和。

此等好去处,皆因书而存,因书而美,点石成金,皆因书缘。有书就有底气,傲视尘世喧嚣,其奈我何?现为丛书之名,则山随书而扬名天下。书山,书山,书为魂魄,书为羽翼,书为根本也。

立院六年,得书山灵气多多;书山灵气,实人气也。六年辛苦不寻常,旧貌换新颜,所赖人才也。学院视人才为无价,全额资助攻博,北京、上海、南京、武汉等处名校,皆为我育材之所。十多个博士成群成队,已成气候。书山立业,自有彪炳,结集成书,各有千秋。书乃保鲜库,思想、情感、人格,一并付梓,愿不朽矣!

方汉奇教授题“书山尚勤”四字,铭书之扉页,既为书山之径,亦为丛书之旨也。

是为序。

田中阳

2007年2月18日于岳麓山寓所

書山尚勤

方濬

目 录

第一章 现代设计艺术特征论	(1)
一、现代设计艺术的本质属性	(2)
二、现代设计艺术的美学性质	(6)
三、现代设计艺术的定义及其宏观分类研究	(17)
第二章 西方现代设计艺术演进规律	(27)
一、现代设计艺术演进的内在动力	(27)
二、西方现代设计艺术演进规律	(35)
三、西方现代设计艺术风格论	(41)
第三章 在历史的转折点上	(53)
一、手工业时代的设计艺术特征	(53)
二、工业革命：激情、创造与变革的时代	(56)
三、现代设计艺术的发端	(59)
四、错位：功能与美的第一次碰撞	(62)
第四章 “功能”的冲动与“美”的困惑	(73)
一、“功能”的炫奇：“水晶宫”与“埃菲尔铁塔”	(74)

二、“功能”的冲动：“芝加哥学派”	(79)
三、“美”的困惑：“英国手工艺运动”	(82)
四、“装饰”的激情：“新艺术运动”	(89)
第五章 德意志：功能主义的胜利	(95)
一、“德意志，你在哪里？”	(95)
二、“功能主义”的孕育者——“德意志制造业联盟”	(98)
三、“功能主义”的助产士：包豪斯	(108)
第六章 技术的膜拜与功能主义的繁盛	(131)
一、技术的突进与设计的专业化	(132)
二、技术的魅力：流线型风格	(138)
三、“利销性”功能的出现：美国商业性设计	(142)
四、德国设计：走向理性的功能主义	(148)
第七章 美的回归与功能主义的消解	(165)
一、“柔性的（有机的）功能主义”：斯堪的纳维亚设计	(165)
二、“唯美的功能主义”：意大利设计风格	(188)
三、“和风设计”：并行不悖的“双轨制”	(210)
第八章 当代设计：功能与美——调和与共生	(238)
一、“孟菲斯”集团、“波普风格”与“反设计”	(238)
二、现代主义、“高技术风格”与后现代主义	(254)
三、“绿色设计”：新世纪的设计思想	(272)
四、面向未来的设计：功能与美互动交织的世界	(290)
参考文献	(316)
后记	(319)

第一章 现代设计艺术特征论

从艺术史与美学史的角度来看，每个时代都会有若干发展极为突出的艺术门类成为这一时代艺术的最强音。自 19 世纪以来，伴随着隆隆的蒸汽机声，西方社会以科学革命、技术革命、市场革命为前导，开始了一场被后世称之为“工业化”的深刻的社会剧变。随之而来的是 19 世纪末至 20 世纪初以电动机为代表的“大工业化”革命，以及 20 世纪后半叶开始的以计算机和网络技术为代表的“信息化”革命。显而易见的是，在西方社会这两百余年的发展历程中，科学与技术的发展始终是催生社会变革的最重要的也是最活跃的因素。然而，科学与技术改变的不仅仅是社会形态和社会结构，以及人们的劳动和生存方式，更重要的是，科学与技术还以一种“隐性”的方式在悄然改变着人们的生活观念和生活方式，“浸润”与“调适”着人类美学性存在的理念与标准。由此看来，科学与技术已不再是学

科的名词，在现当代西方社会中，它已经泛化为一种普遍的社会标准和行为准则。其中作为“人类美学性存在”的重要表征的艺术当然也不例外。从19世纪起，作为与“人类的造物活动”联系十分紧密的现代设计艺术的蓬勃发展就是如此。西方现代设计艺术以“实用功能为基础”，以“技术创新为导向”，以“艺术共鸣为驱动”，在它百余年的历史中上演了一场波澜壮阔而又令人眼花缭乱的艺术“活剧”。在西方现代设计艺术的发展史上，其横轴坐标排列的是门类齐全且还在不断拓展的各个设计门类。根据设计艺术分类学统计，目前设计艺术可分为三大类（产品设计、视觉传达设计和环境设计）以及近六十余个专业设计门类（并且还在不断地增加）。对此，美国著名设计大师罗维就曾感叹过：从铅笔到喷气机，从口红到摩天大楼，人类的一切创造性物质活动，无一不囊括在设计艺术之中。其纵轴坐标上排列的则是此起彼伏、互为颠覆而又交相辉映的各种风格与流派。它们的相互摩擦与共同发展，是设计艺术史上一大亮点，也是推动设计艺术史发展的核心动力之一。因此，我们有充足的理由认为，作为一种艺术门类，无论就其对社会与个体在物质和精神两个层面上影响的深度还是广度来看，西方现代设计艺术应该是现当代西方艺术中最活跃、最具有生命力的艺术门类之一。

一、现代设计艺术的本质属性

与纯粹追求精神美感享受的所谓“纯艺术”不同，“设计艺术”与生俱来的一个重要特征便是处于人类物质文化与精神文化的临界点上。在任何一件“设计艺术品”上，既包含

着艺术作品所具有的审美元素和特质，同时又以人类所必需的某种物质功能形态的方式而出现。由于人类社会在不同历史阶段受到不同的生产力水平的制约，因而“设计艺术”的物化形态以及功能形态便有着浓厚的时代特征。一般来说，我们把以手工业作为加工和生产方式的“设计艺术”门类称之为“手工艺艺术”或“工艺美术”；以现代大工业为加工和生产方式的“设计艺术”门类称之为“工业设计”或“现代设计艺术”。在此，我们需要强调的是，虽然二者在时代特征上有着重大的差别，但其内涵与本质却是同一的，都是人类造物美学观念的具体体现，不充分认识到这一点便是割裂了人类造物历史的延续性和逻辑性，也是对现代设计史认识的根本错误。

从历史的角度去追溯设计艺术发生与存在的价值，是考察设计艺术特征所必需的一个过程。从艺术发生学的角度来看，任何一种艺术门类存在的价值与意义，都来源于其始源之时满足人类审美需要的某种特殊性。设计艺术是人类进化与发展历程中的一个里程碑式的标志，它是人类发明工具、并且“装备”了工具以后的一个重要表征。它的产生与存在，充分表明了人类漫长的历史发展过程中，文明与文化、科学与艺术、技术与审美始终成为人类征服和改造自然的重要律令，并伴随着人类的发展而发展。当我们的祖先第一次将一块石头磨制成一件两面对称且有刃口的砍砸器或切削器的时候，“对称”——已不仅是科学技术的标准，而且也成为了艺术与审美领域里至高无上的法则。从中我们可以看出，“设计艺术”事实上是从两个方面体现着人类自身存在和发展的需要：一方面是人类物质性存在的需要，它要求人类通过工具的装备来延展生理器官的功能，并通过环境的构筑来达到满足人类机体存在和发展的空间条件，在此我们可以把它归结为“人—

物”、“人-环境”的关系；另一方面便是人类精神性存在的需要。当我们说“审美活动”是人之为人的一种重要的精神现象时，我们也应该意识到人类在认识和追求美的同时，也将这种从自然中抽象出来的“美的标准”，在自觉与不自觉的过程中泛化到了人类所创造的物质对象和空间环境中去了。可见，人类所特有的这种“审美意识”不同于其他意识活动，它要求人类在发现、认识、表达乃至体验“美”的时候，必须借助具体化和特征化的物态形象或物质对象来完成。而正是上述这两种最基本的需要，才共同构成了“设计艺术”作为一种独特的艺术门类得以存在的基础。随着人类社会的进步、科学技术的发展、人类认识空间的扩大以及审美领域的延伸，支撑着“设计艺术”存在的这“两大需求”的支柱已分别演化成了不同的学科门类和知识领域。尤其是在科学技术高度发达的今天，人类认识自然和创造新的物态世界的能力已达到了日新月异的地步。以此为契机，“设计艺术”也必将深入到人们生产、生活以及审美等各个领域中去。这是人类社会发展的必然。

当然，这并不意味着欲将人类历史上创造发明的所有劳动工具、生活器具等“物质装置”都称之为某种“艺术”。不可否认的是，在人类“造物”的历史上，这些“物质装置”大部分是功能纯粹且简单粗陋的造型形态，着实谈不上有什么“审美性”因素的存在。然而，一旦我们将这个疑问放置于设计艺术史的长河中去考察时，它便变得非常清晰了：人类所创造的任何一个物质对象（哪怕是再简单不过的），都源于一种有目的的解决问题的行为的需要，它表现为某种具体的操作性的技术行为，故其发明的“装置”或“工具”的原初形态可能是纯功能性的形态。随着时间的推移，作为人类造物意识的

产物，人们创造美的意识必将把某种“美的形式或规律”赋予或投射到该对象之中去，从而将一种纯粹的“功能形态”转换为具有“功能”与“审美”的“复合形态”。这是人之为人的本质属性所决定的，也是人类在创造属于自身的“第二自然”时所遵循的不变的原则。

广义地说，“设计艺术”既是一门艺术，又是一门技术。说它是艺术，在于它将艺术中“美的构成形式与语言”作为为了人类“造物活动”的基本要素与准则。正如马克思所说的“人总是按照美的规律来创造”。然而设计艺术毕竟不同于纯艺术，其特征而在于“造物”——这也就决定了“设计艺术作品”最终要以某种产品、工具或环境等物质化的功能形态表现出来。由此又体现出其作为技术形态的产物而存在的一面。从原始社会的磨制石器到气势恢宏的金字塔建筑；从简单粗陋的彩陶艺术到精美绝伦的青花瓷器；从金、银、玉、铜等珠宝器皿的制造，到棉、麻、丝、绢的织物编结，无一例外地体现出人类在漫长的时代对材料与技术的追求。尽管这时设计艺术的主要特征是对自然物的直接利用，对其进行简单或复杂的手工加工和使用，其中偶然的机遇与传承的经验成为技术的主要来源，同时人类生理条件的限制又必然导致手工艺技术的局限，但我们不能因此而否认“手工艺时代”的设计艺术在人类文化史和文明史中所占有的重要地位。

我们目前所处的时代是后工业化时代，即信息时代。在这个时代，“劳动所诉诸的对象日益由被动的和物质型的劳动资料变为积极的知识型的信息”。现代设计艺术以工业革命、市场革命、科学技术革命以及信息革命作为自己的“时代文化”特征。机器的出现突破了人的生理极限，从而使技术的发展趋于无限，丰富的材料世界又使得人的“造物方式”和“造物

观念”处于不断运动和变化之中。可以说每一次技术与材料的变革，都对设计艺术的发展产生深远的影响。在“现代设计艺术”的观念中，美不再是独立于功能、材料与技术之上的目的，而是作为以功能为核心，以材料和技术为手段的合乎逻辑的结果来追求的。

二、现代设计艺术的美学性质

首先，就设计艺术的特征而言，“功能与美的统一”是其得以存在的基础，这与超越具体的物质使用性及功利性的“纯艺术”门类有着巨大的差别。从西方艺术哲学的历史上来看，在论及有关艺术分类时，无论是古希腊罗马时期的美学家亚里士多德、西塞罗、狄亚尼修斯、盖伦，还是文艺复兴时期的瓦尔契、高克勒尼，以及近现代的美学家勃隆代尔、巴托、莱辛、黑格尔等人，都谈到了有关“生产性艺术”、“体力的艺术”、“手工的艺术”、“实用的艺术”、“辅助性艺术”以及“机械艺术”等这些艺术门类的存在。按照亚里士多德的艺术分类方法，艺术从其创造过程与结果来看，可以分为两大类，即“不必留下任何有形的物品”的模仿性艺术和“以生产有形物品为目的”的生产性艺术（主要指造型艺术，当然也就包括了设计艺术）。可以说远在古代希腊时期，西方的先哲们就已经意识到了造型艺术中这一特殊门类的存在。而作为“生产性艺术”门类中的设计艺术，无疑是“以生产有形物品为目的”的这一特质的极端代表。而正是因为这一特征的存在，使得所有的设计艺术品均具有与“产品”和“商品”等同的属性。这也就从另一个方面解释了两百多年来西方现代设计艺

术迅猛发展的原因，即：它的内在动力是人类造物方式与造物技术的变革，它的发展始终伴随着西方社会工业化、市场化的历史进程及其发展规律。由此我们也就不难理解设计强国为什么会出现现代技术发达的、市场化水平较高的工业化国家之中。

其次，设计艺术中“美”的因素的存在，也与其他艺术门类中的“美”有着美学价值上的不同：一方面它是美的形式与规律的抽象；另一方面它又将这种抽象出来的美的标准泛化到人的所有的造物活动之中。更重要的是，这种美学价值既是人类特有的造物活动的标志，同时又带有其特定的功利因素。当然，对于这种带有强烈的“实用性功利因素的美”的价值，西方美学史上是有过争论的，甚至对其是否属于一种艺术门类或“可否称之为一种艺术形式”这一命题，多数人也持怀疑态度。造成这一现象的原因，一方面是因为人们对艺术的本质及其概念的理解不同，从而导致了人们对艺术门类的确定标准产生了不同取向和定位；另一方面，人们对于艺术门类的确定及其评判标准的产生也因时代的变迁而不断地发生变化。

从西方美学发展史的角度来进行考察，我们可以发现，不同的历史时期对艺术概念不同的理解和诠释，是导致不同的“艺术分类观”和“艺术标准观”产生的前提。古希腊罗马时期对艺术门类的确定以及分类，是基于一种“泛艺术”的观念。这一时期的艺术包括了现今的一切艺术门类，甚至包括“工艺”、“匠术”、“理财术”、“战争术”等人们难以理解的、居然也可以被称作艺术的各种所谓“技艺”。因此我们也就有理由相信，在古希腊罗马时期，设计艺术（准确地说，在当时应该称之为“手工艺”）毫无疑问地被当作某种艺术门类而

存在。文艺复兴时代的到来，西方的美学家和艺术家们将艺术的概念与标准作了一次“精美”的压缩——艺术的概念由“泛艺术时期”走向了“狭义时期”。这一时期，人们遵循的是“自由艺术”或“精致艺术”（Fine Arts）的标准，在艺术的诸门类中，已不再包括各种工艺匠术。作为一种艺术门类，设计艺术在当时是有可能被排斥出主流艺术门类之外的，甚至其在艺术中的存在价值也岌岌可危。主宰近代西方艺术分类的原则是“主体性原则”。即：一门艺术表现对象的主体性（精神性）层次愈高，其自身的层级也就愈高；一门艺术表现对象的物质性愈少，表现精神性内容愈多，则层级愈高。依据这种原则，艺术王国中的层级排序“从高至低”依次为：诗艺、音乐、绘画、雕塑和建筑。虽然我们可以把建筑作为“设计艺术”（实用艺术）的代表，但作为一种“物质成分多而精神内容少”的艺术门类，它存留于艺术这个大家族内其实也是十分勉强的。当然，我们可以就这种分类的原则和方法展开争论：首先，艺术门类中所蕴含的人类精神性成分是不存在着“高低”、“多少”以及“上下”之分的，它都是人类美学性存在的一个重要表征；其次，每一种艺术门类都有其表现语言、符号、形式、材料及媒介上的特殊性，体现了人类审美价值多元化的取向，将它们并置在一起进行比较是没有意义的，等等。但这种分类的原则至少告诉了我们一个特征，即：“处于物质与精神文化临界点上”的设计艺术，其艺术价值及审美价值的定位将因“实用功能”而变得非常复杂。

从事实的角度来看，也的确如此。在现当代社会，人们除对设计艺术所包含的“审美价值”给予认同之外，更对其所带来的巨大而又潜在的“经济价值”、“商业价值”以及“实用价值”发生了浓厚的兴趣。结果是：无论是设计者还是设

计的使用者，他们的出发点一开始就是现实的和操作性的。诚然，这样做有利于设计艺术价值的体现和具体操作实践的发展，但问题也就出在这里。因为从文化的角度来看，设计作为一种具体的“时代文化”的显现，有其自身的理论特质；从美学的角度来看，设计理所当然地体现着人类的美学动因和美学追求；从艺术的角度来看，设计以功能为前提，巧妙地体现着自身独特的艺术语言与符号。也正是因为设计存在着上述特征化的理论色彩，才使得笔者认为有必要去探索设计艺术自身的理论内核——设计艺术的美学性质及意义。

1. 概念的反思与重构

(1) 设计艺术

对设计艺术作概念上的判断与廓清是一件非常繁复的事情。一方面所有的设计艺术作品是人发明的，并按照人的物质需要和生理尺度创造的一种功能性的、技术性的物质形态。这种物质形态通过人的操作和使用，体现出人类征服自然和改造自然的能力。而要达到这种物质形态的创造，又必须以两种不同性质的活动作为前提：第一，必须对自然界以及人本身有科学性和规律性的认识，并将这种认识根据人的需要来加以创造性地理解和重构；第二，将这种构想通过人类已知的和可控制的材料来予以物质化的表现和使用，并以此来验证构想的真理性和现实性。在这两种活动中，前者是观念性的思维过程，后者则是实践性的操作过程。而就一次完整的设计艺术活动而言，这两个过程必须是整合性的，即它具有“观念”与“操作”的复合性。譬如，关于直升机的构想，文艺复兴时期的达·芬奇就想象过，而真正实现这一构想并加以物质化构造，却是在20世纪40年代。从这一意义上来看，我们的祖先在远古的石器时代对石头所进行的一系列成功的“设计”，其价值