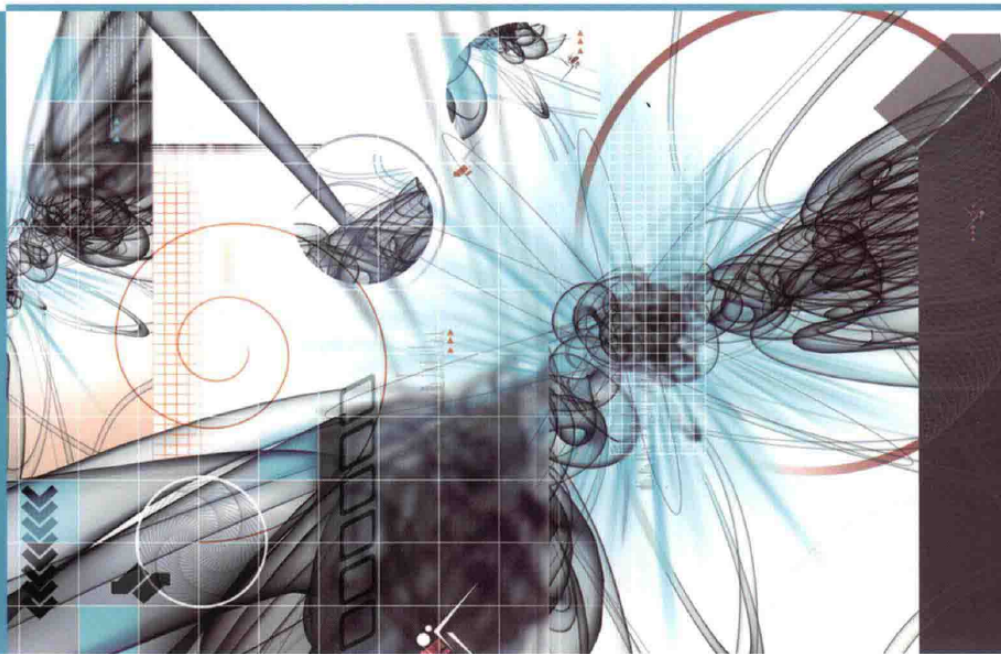


现代视觉设计流派 与发展研究

王丹 银敏吉 著



延边大学出版社

现代视觉设计流派 与发展研究

王丹 银敏吉 著

延边大学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

现代视觉设计流派与发展研究 / 王丹, 银敏吉著

— 延吉: 延边大学出版社, 2019.5

ISBN 978-7-5688-6984-3

I. ①现… II. ①王…②银… III. ①视觉设计—研究 IV. ①J062

中国版本图书馆CIP数据核字 (2019) 第110496号

现代视觉设计流派与发展研究

著 者: 王 丹 银敏吉

责任编辑: 王 静

封面设计: 盛世达儒文化传媒

出版发行: 延边大学出版社

社 址: 吉林省延吉市公园路977号

邮 编: 133002

网 址: <http://www.ydcbs.com>.

E-mail: ydcbs@ydcbs.com

电 话: 0433-2732435

传 真: 0433-2732434

制 作: 山东延大兴业文化传媒有限公司

印 刷: 天津雅泽印刷有限公司

开 本: 787 × 1092 1 / 16

印 张: 6.25

字 数: 121千字

版 次: 2019年5月第1版

印 次: 2019年5月第1次印刷

书 号: ISBN 978-7-5688-6984-3

定价: 42.00元

延边大学出版社

前 言

20世纪初，以笛卡尔、康德为代表的现代启蒙理性哲学思想随着西方社会科学技术、工业制造水平的高度发展，经济危机的加重，以及二次世界大战的爆发，在哲学与美学领域出现了对现代理性的批判与反思思潮，现象学运动则是这次重要的浪潮之一。面对人们对于既有科学认知方法的怀疑与分裂之争，胡塞尔提出了“回到事物本身”的哲学思维与方法，回到一种无前提的、无既有成见的纯粹认知状态，即纯粹意识。纯粹意识是没有任何具体内容的前思维，它的主要特征是意向性地去把握对象。“现象学是一种描写物自体的方法，是一种描写呈现在摆脱了一切概念的先天结构的旁观者纯朴眼光下的物自体与世界的方法。事实上，它就是用直接的直觉去掌握事物的结构或者本质。”那么，怎样才能达到这种物自体的直觉状态呢？胡塞尔提出了系统的现象还原方法，即两个悬置，胡塞尔称之为“加括号”。首先是对“存在的悬置”，其次是对“历史的悬置”。胡塞尔认为外部世界是否独立于意识而客观存在是不能确定的，因此需要将有关存在的判断悬置起来而关注其显现状态，因为外部事物作用于我们的意识必须呈现出来这一事实是能够确定的。

同样，我们对于外部事物所存在的先入为主的成见由于会干扰我们对事物本质的认知，也因此应该被“加括号”悬置起来。只有抓住现象，抓住不受任何心理经验影响的“纯粹意识”，才能真正把握认知事物的基础。“纯粹意识”的一个根本特征是意向性，它如同水流一样，所到之处总是不自觉地指向对象，外在对象则如同容器一样，因为水的流入与给予，容器的容载性和容器的容载方式得以呈现，因此，意向性不仅是纯粹意识体验对象的方式，还是事物被呈现与被给予的方式，在此体验过程中，意向性意识的主体概念被得以保留，但是它并不改变与支配对象，仅仅是一种纯粹的被给予性，即对象的被给予方式与自身呈现方

式。人通过纯粹意识的意向性行为对外在对象进行直观体验，同时，外部对象通过意向性行为呈现自身的本真状态，人与物在此过程中相互敞开，达到物我交融的状态，本质因此而得以显现。

本书以设计艺术的原理、本质、创作规律和发展趋势为主线，着重于对设计艺术的源泉、思想、观念的解读，从其本源入手，以达到对设计艺术本质的理性认识。书中将学术性、知识性、趣味性融于一体，全面、系统地反映了设计概论的有关知识，内容新颖，信息量大，有助于读者对知识的掌握和运用，特别是对于读者了解设计艺术的内涵和外延、特征和本质、源流和趋势、演变和脉络都具有很好的帮助作用，也使得读者在设计艺术的天地里得到美的享受，进而陶冶情操、美化心灵，提升精神境界，增强人文素质。

设计研究涉及面广，知识量大，加上时间紧迫，书中不足和疏漏之处在所难免，希望有关专家学者和广大读者给予批评指正，并提出宝贵意见。

目 录

第一章 “孟菲斯”设计的起源和国际流派介绍	1
第一节 “孟菲斯”设计的美学渊源	1
第二节 “孟菲斯”设计产生的经济、社会背景	11
第三节 国际主要设计思潮	12
第四节 意大利早期先锋设计思潮	16
第二章 视觉设计中蕴含的思想和价值	21
第一节 美学自律与“孟菲斯”设计思想	21
第二节 “孟菲斯”设计的民主情怀	27
第三节 现代设计的价值维度研究	38
第三章 现代设计中的功能理性研究	49
第一节 功能理性与现代主义设计	49
第二节 功能理性化的悖论：价值的消解和自由的丧失	53
第三节 功能在“孟菲斯”中的解构策略	56
第四节 “孟菲斯”设计的功能理念	61
第四章 现代设计中的材料理念研究	68
第一节 材料在现代设计中的语义传达作用研究	68
第二节 材料在现代设计中的秩序诠释作用研究	75
第三节 材料理念中的自主性研究	80

第五章 现代设计中的装饰观念研究.....	82
第一节 装饰的历史之辨.....	82
第二节 “孟菲斯”设计的装饰观.....	85
参考文献.....	93

第一章 “孟菲斯”设计的起源 和国际流派介绍

第一节 “孟菲斯”设计的美学渊源

一、法兰克福学派的批判美学

法兰克福学派作为 20 世纪 30 年代崛起，对西方现代思想文化领域产生重要影响的派别，其“批判理论”的哲学与美学思想在西方现代思想发展史上具有重要的价值，也充分显示了西方文化、社会对于现实世界的批判思想传统。法兰克福学派是由德国法兰克福大学“社会研究所”发展而来，该研究所创建于 1923 年，它采用黑格尔与马克思主义的辩证法，植根于马克思的历史唯物主义和政治经济学的批判理论，但是拒绝参与政党立场，在各个政治党派中保持自己的独立批判姿态。他们把“批判”看成是历史辩证运动与个体主体性思维的辩证否定本身的综合体。霍克海默对批判理论做出了这样的解释：“哲学的真正的社会功能在于对流行的东西进行批判”，“这种批判的主要目的在于，防止人类在现存社会组织灌输它的成员的观点和行为中迷失方向。”因此，他们把哲学的本质归结为批判，归结于否定，通过哲学家们不断批判与呐喊让社会建立起臻于公正与完美的理想状态。他们认为，在资本主义的发达工业社会状态下，思想失去了作为社会批判武器的功能。

法兰克福学派的批判美学理论对“孟菲斯”设计思想产生的影响主要体现在两个方面。其一，对于发达工业社会时期技术理性的批判，其二，对于以人为主体的主体理性的追求，即以人的主体的自由为价值皈依。与西马早期对于商品交换价值统治一切并造成对于人的异化的批判不同。无论是从本雅明对于机械复制时代与

都市现状的深刻剖析，还是马尔库塞对于单向度社会的批判，以及阿多诺对于文化工业的抨击，都不同程度上显示出了对于技术理性的批判。在发达的资本主义社会中，由于新的技术革命的发展，当自动化出现后，劳动者体力消耗的强度有所减轻，此外，随着发达工业社会物质生产的发展，人们的生活需要基本得以满足。商品生产的发展不是激化而是缓和了当代社会的内部对立。无产阶级和资产阶级成为商品生产中的生产者和管理者，使他们原来作为商品生产者与占有者之间的界限正在逐渐消逝。物质利益上的外在冲突趋于和解。但是，自动化的现代商品社会的人，精神上、心理上的苦恼和不安却在日益增长。现代社会及其生产方式的严密化、精确化、时间化、整体化，提高了社会生产率，但却限制了人的内心世界的发展。因而，人从根本上看精神得不到满足。这种不满足，就是新的社会冲突潜存着的动力。而社会批判理论的任务，就是力求通过“意识革命”使精神解放。在技术理性统治下的人们呈现出了“单一化”的心理特质，人的精神世界缺乏丰富多彩的情感维度，即马尔库塞的“单向度的人”。怎样才能让人从这种单向度的状态解放出来呢？他们认为，可以从弗洛伊德的精神分析学说去寻找解决方法。他们与弗洛伊德的看法相似，认为人的本能即为获得快乐，人的解放就是要从压抑的心理世界中挣脱出来获得快乐的心理状态，但是他们对于快乐的理解是宽泛的，可以从生活实践中、艺术审美中、内在教育中等多种途径去获得。

与法兰克福学派相似，“孟菲斯”设计集团无疑也是希望通过对于设计师个体的解放，对于理性设计思维的打破来对抗现代主义设计的技术理性，然而，与法兰克福学派不同的是“孟菲斯”设计集团对于技术理性的对抗并不仅仅局限于让人获得本能的快乐，而是让设计与设计作品呈现出一种开放的解构姿态，它可能是滑稽的、嬉皮士的、反讽的、晦涩的，也可能是模糊的、朦胧的。在“孟菲斯”设计集团产生的前期，战后资本主义的工业社会经历了经济的复兴与繁荣，世界工业与世界贸易以前所未有的速度快速增长。机械自动化让整体的社会生产力得到了前所未有的提高，然而在高速发展的背后，过度开采、环境的污染、生态的恶化等工业文明所带来的病毒也开始发作并蔓延，人们开始在理性、技术、精密的系统控制下开始寻根自己的精神家园，一股反理性、反物质的意识潮流开始兴起并影响广泛，嬉皮士、摇滚乐受到年轻人的追捧，意识流、超现实主义在文学界出现并占据主流，大众传媒、影视文化让人们认识到世界的差异多样性。

在设计领域由于战后经济复苏与丰裕社会的到来让国际主义风格迅速遍及各国，高度功能化、理性化、非人性化的设计让现代主义设计运用达到了最高潮，



“少即是多”反转成了“少即是烦”，波普设计、超级工作室、阿基米亚设计等先锋设计思潮已经风声四起、雷厉风行，对枯燥乏味的功能主义设计语境发出了强烈的对抗呼声，“孟菲斯”设计无疑成了这股反理性设计思潮中的典型样本。

“孟菲斯”设计中强调设计师对于主体自由的探寻与法兰克福学派对于以人为主体的主体理性的追求，以人的主体的自由为价值皈依不谋而合。索特萨斯认为设计就是设计师对于主体心灵的解放过程，对于外部世界的探索与发现的过程，不是预先设置好的结构系统。启蒙运动让人们对于上帝的信仰泯灭，彼岸世界、灵魂、神性的清除让科学主义、理性主义居于统治地位，同时情感、个体、自由这些属于人性的东西也被遮蔽与消殒。“今天，自由和奴役的结合变得理所当然了，它已经成为进步的一种手段。繁荣正越来越成为自动化生产的前提和副产品，这种自动化生产一方面正在内外层空间寻找消费和破坏的新出路，另一方面却又不愿进入国内外的贫困地区。人类的自由形象由于反对自由和攻击、生产和破坏的这种结合而被歪曲了，它成了颠覆这种进步的计划。要解放追求和平与安宁的本能需要，要解放‘非社会性的’、自主的爱欲，首先就必须从压抑性的富裕中解脱出来，即必须扭转进步的方向。”马尔库塞认为，高度发达的工业文明的昂贵代价就是人的自由的丧失与对生命本能、爱欲的压抑，因此，反抗现代工业文明就是要解放人的自由本性。现代主义设计把功能、形式、结构视为一个严密的逻辑系统，即产品的形式与内在解构都必须最大限度地满足功能的要求，然而“孟菲斯”的重要成员之一，青年设计师安德尔·布兰奇却认为：“新的功能就是新的自由。”因此，“孟菲斯”设计师在设计的过程中，更像是一次自由的艺术创作行为，设计师对于主体自由的追求发散思维与天马行空的想象最大限度地设计中传达出个性迥异的设计风格。

二、现象学美学

“孟菲斯”设计小组通过对于现代主义设计的批判与突破，对于设计程序、设计作品、设计思维、设计功能、设计语言、设计理念等诸多方面意图建立起自己的不同价值体系，这一套新的价值体系无疑是与现代主义迥然不同的，而建立新的价值体系或者新的设计系统的参照坐标在哪里呢？在后现代建筑设计领域，许多设计师把参照的坐标放在了传统文脉与历史文化上面。“查尔斯·穆尔设计的新奥尔良‘意大利广场’，则全面使用古典的拱门形式，反复使用，突出历史的符号性，都是典型的折中性使用历史因素的代表作品，与现代主义全面反对装饰、全面否定历史风格形成鲜明对照。”文丘里1967年前后设计的“文丘里住

宅”在建筑的立面上采用了罗马的三角山花墙形式和比例，在大门口处使用了一个弧形装饰，象征古典的拱；菲利普·约翰逊 1976 年设计的纽约美国电话电报公司大楼顶部采用了同样的罗马三角山花墙，在材料上也具有历史的维系性；而“孟菲斯”设计小组则把新体系的参照坐标建立在了现象学的哲学与美学思想上，无论是他们对于设计的创作思维、设计功能、设计价值、设计语言的新阐释中，还是从设计作品本身所呈现出的新面貌中，我们都能够窥见隐藏在其中的现象学美学的端倪。现象学美学对于“孟菲斯”设计的影响主要体现在胡塞尔的“纯粹意识及其意向性”以及梅洛-庞蒂的身体知觉美学理论。

20 世纪初，以笛卡尔、康德为代表的现代启蒙理性哲学思想随着西方社会科学技术、工业制造水平的高度发展，经济危机的加重，以及二次世界大战的爆发，在哲学与美学领域出现了对现代理性的批判与反思思潮，现象学运动则是这次重要的浪潮之一。面对人们对于既有科学认知方法的怀疑与分裂之争，胡塞尔提出了“回到事物本身”的哲学思维与方法，回到一种无前提的、无既有成见的纯粹认知状态，即纯粹意识。纯粹意识是没有任何具体内容的前思维，它的主要特征是意向性地去把握对象。“现象学是一种描写物自体的方法，是一种描写呈现在摆脱了一切概念的先天结构的旁观者纯朴眼光下的物自体与世界的方法。事实上，它就是用直接的直觉去掌握事物的结构或者本质。”那么，怎样才能达到这种物自体的直觉状态呢？胡塞尔提出了系统的现象还原方法，即两个悬置，胡塞尔称之为“加括号”。首先是对“存在的悬置”，其次是对“历史的悬置”。胡塞尔认为外部世界是否独立于意识而客观存在是不能确定的，因此需要将有关存在的判断悬置起来而关注其显现状态，因为外部事物作用于我们的意识必须呈现出来这一事实是能够确定的。

同样，我们对于外部事物所存在的先入为主的成见由于会干扰我们对事物本质的认知，也因此应该被“加括号”悬置起来。只有抓住现象，抓住不受任何心理经验影响的“纯粹意识”才能真正把握认知事物的基础。“纯粹意识”的一个根本特征是意向性，它如同水流一样，所到之处总是不自觉地指向对象，外在对象则如同容器一样，因为水的流入与给予，容器的容载性和容器的容载方式得以呈现，因此，意向性不仅是纯粹意识体验对象的方式，而且又是事物被呈现与被给予的方式，在此体验过程中，意向性意识的主体概念被得以保留，但是它并不改变与支配对象，仅仅是一种纯粹的被给予性，即对象的被给予方式与自身呈现方式。人通过纯粹意识的意向性行为对外在对象进行直观体验，同时外部对象通过意向性行为呈现自身的本真状态，人与物在此过程中相互敞开达到物我交融



的状态，本质以此而得以显现。

在“孟菲斯”设计小组成员的创作过程中，这种物我交融的直观体验方式成为他们对于设计进行重新审视、重新思考、解构现代主义设计的哲学思维方法。“孟菲斯”设计小组的设计理念是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削弱的、模糊的、分辨不清的和容易混淆的状态之中。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者是某种绝对的理念，也绝少去追求什么永恒。”无疑，索特萨斯所强调的正是胡塞尔的两个悬置，通过这两个悬置，现代主义设计的逻辑理性、人机工程学、设计预设性理念都被消除了，剩下的则是让纯粹意识意向性地去直观体验外部世界。

在“孟菲斯”设计小组成员的创作思维中，同样也显现出梅洛-庞蒂身体知觉美学理论的端倪。胡塞尔把现象学的研究定位在了纯粹意识的意向性活动，梅洛-庞蒂一方面继承了胡塞尔的意向性，另一方面否定了胡塞尔的“超验自我”，把经过几次还原之后的纯粹意识归还给了身体。在他的哲学里面，他认为知觉是人认知与反省的基础，而人的身体则是知觉产生的基础，他认为世界上的存在总是先于对世界的感知与认识，人的身体则处在存在之中，只有存在才会有思维，没有身体的存在，纯粹意识则不可能产生。当然，梅洛-庞蒂的身体概念不是简单的指一个肉体的生物体，他把身体与认知、经验、文化等关系悬置起来，只是让身体作为一个在场状态。这样，身体与其他外在事物就没了区分，与其他事物一样存在于世，并有其自身位置。这种经过还原之后的“身体存在”被梅洛-庞蒂称为“原始存在”。但是这个身体的一个基本属性则是作为知觉体，而且是作为一个统一与整体的知觉体。“它是一个主体，这个主体的整体性就像世界的整体性，它是被唤起的，而不是被经验的。它是一个背景，基于此背景，所有的反思、思维和构想才突出出来。”显然，此处的身体是没入世界的，它是体验的，而不是经验的，它是意向性的，而不是静止的。然而，身体的意向性与胡塞尔纯粹意识的意向性不同，它去除了意识意向性的主体性属性，它如同一个不具形的、可变的容器，事物流入其中，呈现出自己的面貌，这样，事物呈现自身的同时，身体意向性也获得了同一的形式。身体的体验就是身体的意向性的渗出与事物自身呈现的相互融合与相互转换。因此，我们身体感知事物的同时也感知到了身体自身，身体与世界相互融入，世界成为身体的延伸，身体也被世界所嵌入。梅洛-庞蒂认为，只有在这种身体与世界的契合无间的转换中，才能谈论“光”。它不是自然之光，如日光、月光，而是事物自身显现为可见性与身

体能见性契合所形成的存在的澄明之境。

索特萨斯对于设计的概念便去除了人对于设计的主体性位置,他已经把设计看成了事物内嵌于身体存在的一部分,设计呈现出来的状态亦即身体存在的知觉状态,是身体的没入与体验状态,而不是人在主导着设计。他认为:“我的意思是设计这个词是没有意义的。每个事物都是设计,每时每刻也都在设计,我们总是在设计着什么,这就是我说它是什么都不过分。当你早晨穿衣服的时候,你在设计,所以,它当然是存在的。”“孟菲斯”设计对传统设计方式的突破如同一次飞跃,它把传统设计的静止整体的结构系统,转换到虚拟的粒子世界,在这里不再有确定性,而只有可能性,不再有现存,而只有体验,发生了什么就是什么。设计作品所呈现出来的面貌实际上蕴含的是设计师身体知觉与事物之间的互渗状态,作品成了设计师身体的延伸。

索特萨斯为了寻求设计灵感,十分注重身体知觉对生活事物的体验,他的许多设计来源于他的旅行体验、他对事物的直觉思考。他抛弃了设计的历史经验与现代主义设计的诸多理性要求,强调通过身体意向性的突出与社会、生活、文化、爱情、实物等世间万物的直观体验而寻求设计灵感。他说:“设计对我而言不是为了工业生产而形成特定产品形式,设计是一种探讨社会的方式。它是一种探讨社会、政治、事物,甚至设计本身的一种方式,归根结底,它是一种象征社会完美的乌托邦方式。”

三、解构主义美学

如果把现代主义设计划归为结构主义的话,那么“孟菲斯”设计则无疑应归属于后结构主义或解构主义。在现代主义设计体系中,设计的诸要素之间有着严密的逻辑关系与理性结构,如果说现代主义设计系统如同树状知识结构,那么“孟菲斯”设计就是德勒兹笔下的块茎体结构,它是自由的、不受约束的、流动的、难以确切把握的和难以精确定义的。在现代主义设计中,设计的质料、形式、功能之间形成了稳固的结构关系,即质料与形式的最终目的是为最好地实现功能属性服务的,功能的需求属性决定着质料与形式的完全走向。正是因为质料、形式、功能之间的完美结构关系,现代主义设计也因此而改变了人类的诸多生活方式,为人类社会的发展提供了巨大的便利与服务,现代建筑采用的钢铁、水泥、水平玻璃对于传统建筑木材、石料、砖瓦的取代;产品设计中的零配件的标准化生产组装与规模化方式等,至今仍然占据着设计领域的主导地位,这也是现代主义设计席卷全球并且至今影响至深的重要原因。然而,在它坚固严密的逻



辑结构体系中,“孟菲斯”设计依然找到了它的缝隙之处,并且以此撕开,让人们看到了设计的另外一副面孔。在“孟菲斯”设计新理念与新思想的背后,无论是他们对于设计本身的观点,或者是对于设计所处的社会语境的判断,以及对于设计问题、设计功能、设计标准、设计管理、设计材料等诸多方面所提出的观点,我们皆能够清晰地看到隐藏在它背后的解构主义美学思想源流,这主要体现在德里达的文本解构理论和德勒兹的文学解构理论。

索绪尔的语言学理论为结构主义美学奠定了核心的思想基础,在他的代表作《普通语言学教程》里,索绪尔提出了四个基本观点。第一,语言是一个独立的系统,其结构的基本特征是共时性特征。语言作为独立的系统就意味着无论周围的语境发生了怎样的变化,其完整性与稳固性是不会产生变化的,因此语言应该成为把握事物本质的中心。很显然,从历时性考察语言,语言随着时间与环境的变化是会产生巨大变异的,例如古代语言的语法、语音、语意都与今天的语言具有很大的差异,因此从历时性是无法把握语言的稳定结构的,而从共时性中去寻找语言的规律与语言的稳定结构则是索绪尔提出了根本策略。第二,把语言符号分为能知和所指,而且他们之间的关系是任意的也是约定的。语音则是符面,符号的显现;内容则是符意,符号的内涵。语音与符号之间的关系并不是必然独一无二的关系,而是一种约定俗成的任意关系。例如“树”在中文里面念“shu”,在英文里面是“tree”,在日文、法文等语言里面则是其他语音,可见树的实体可以有許多语音来能指它,而这种关系则是各个国家、民族在生活实践中约定而成的。可见符号系统并不是由外界事物来决定的,而是通过符号系统来界定、定义、区分外界事物。第三,语言系统的深层结构是一个差异化结构。这种差异化主要从横向与纵向两个方面展开。例如“白日依山尽”中每一个字与前后的字形与字音是对立的,并且在这种对立中呈现自己的独立意义,读者只有一个字一个字地读完才能完整把握每一个字的全部意义,仅仅读到“白日”是不会知道白日的运动轨迹的,只有读到最后一个“尽”字,才会明白它的运动状态,这是语言结构的横向组合关系。但是,决定字的独立意义还需要关注它的纵向差异性,“白”字的意义则主要体现在它与灰、黑、蓝、红等其他字意的差异上,显然,这种横向关系是在场可见的,而纵向关系则是不在场隐蔽的,因此一个字的意义则是由这两种显隐的结构网络共同决定的。第四,对于语言和言语的区分。人们日常的语音表达则是言语的具体形式,但是在具体形式的背后却始终受着语言规律的影响,例如语法。人们在日常的语音的表达中虽然不是把语法完整而明晰地呈现出来,但是却始终受着语言规律的制约,索绪尔把这二者之间的

关系比喻为象棋的规则与具体的每一次象棋活动行为之间的关系,虽然每一次具体的象棋活动不会呈现全部而完整的象棋规则,但是每一次象棋活动始终是受象棋规则的制约的。象棋规则虽然看不见、摸不着,但是却始终影响每一次象棋活动的具体行为,抽象的象棋规则只有在一次次具体的象棋活动中才能呈现其自身的价值与意义。

现代主义设计功能观与现代主义设计产品之间的关系无疑正如同语言与言语之间的关系的。从现代主义设计发展肇始之初,功能就被置于设计的核心位置,即这个产品的实际用途。衡量一个设计产品好坏的标准,它带给人的实际用途有多大无疑是最为核心的一个指标,功能性是悬置在所有设计产品上的一个无形的主宰之神,正如同语言对于言语的主宰与掌控,功能是没有实体的,所有的功能都必须依托一个特定的设计产品才能呈现出具体的形式,而每一件产品所呈现的功能又仅仅只能是功能的一部分,虽然每一件设计产品所带给人的功能用途是不尽相同的,但是它们都必须遵循功能的规律与原则。正如格罗皮乌斯在《艺术家与技术师在何处相会》一文中对功能与形式的关系说道:“物体是由它的性质决定,如果它的形象适合于它的功能,人们就能一目了然地认识它的本质。一件物体的所有方面都应当同它的目的形象配合。也就是说,在实际应用上满足它的功能,是可用的、可信赖的,并且是便宜的。技术上的成功同时也是艺术上的成功。”如果说包豪斯还在兼顾功能与形式之间共同的关系,那么乌尔姆则更加坚决地把形式的地位排挤了下来,在他们眼里功能无疑应该是占据独一无二的位置。乌尔姆学院的创办人之一奥托·艾舍(Otl Aicher)在《包豪斯与乌尔姆》一文中指出:“对于美学范畴,如比例、量体、排列、渗透或对比,实验性的予以掌握是有意义的。但是它们并不是目的本身,也根本不是一个上级的、支配性的或心灵的学科,而是一种设计的文法、语构。一项设计的结果必须符合任务,其判断准则是使用与制作。”此时,在乌尔姆设计思想中所强调的系统设计、理性设计显然是结构主义思想在设计领域的典型呈现。从20世纪50年代,博朗开始渐渐地将德国现代工业设计与产品的功能和技术不断相互结合,并于1956年创立了属于博朗自己的第一个设计部门,当时的领军人物弗里茨·艾希勒(Fritz Eichler)与乌尔姆设计学院建立起了良好的合作关系并为博朗做出了极大的贡献。1956年博朗公司推出了著名的SK4唱机(被称为白雪公主的棺材),它的设计者便是我们熟知并且敬仰的德国工业设计大师迪特·拉姆斯。

不久,迪特·拉姆斯便成为博朗最具影响力的设计师并且领导博朗的设计队伍近30年之久,很多他当时的设计作品现在早已经被现代艺术博物馆永久珍藏。



索绪尔认为,一个字或者词的身份识别是由这个字或者词所处的上下文的横向网络与这个字或词与其他没有出现的并与之相区分的字或词的纵向网络所共同决定的。这种区分性与差异性作为语言符号的基本原则之一,只要找到所有与这个字或词的相关符号,即找到了这个字的结构系统,这个结构系统一旦确定便可以与其他结构系统划出边界。例如,现代主义设计对于功能的划定,所有的设计只要是不具备功能的,即没有用的设计无疑是应该被抛弃的,功能与非功能、有用与无用,甚至用途多与用途少、好用与不好用等都是有着明确的边界与可以测量的指标或者参数,因此,为了获得良好的功能,形式、材料、装饰、设计管理、设计思维等方面都会围绕功能形成一个完整而稳定的系统结构。而作为设计师、设计管理者、产品制造商都应该寻找到这个符号系统背后的深层结构,并且使之达到最优化的。

德里达则紧紧抓住语言符号的差异性深追到底,既然一个字或者词的身份识别是由它的横向与纵向网络所构成的符意所决定的,那么符意同样也会陷入这样的无始无终的差异性与区分性的游戏之中。例如,对于“猫”的解释,哺乳动物,面呈圆形,脚有利爪,行动敏捷,会捉老鼠。那么什么是哺乳动物?会捉老鼠的仅仅只有猫吗?在对这些符意的进一步解释中,还会延伸出大量的字符,这种延伸活动是不会停止的,因此德里达认为有关这个字的系统边线是划不出来的。对于这种字词意义的不确定性与无休止的意义解释游戏,德里达发明了一个词来予以表达: *différance*。德里达把语言区分性原则的“区分”(*difference*)一词中的 *ence* 改为 *ance*, 是要用法语动词 *differer* 的双重意义。它既指“区别”(*to differ*), 又指“延宕”(*to defer*)。

区分与延宕显示了字符意义分化的共时性与历时性维度,结构主义为了牢固地把握字符的系统结构,把字符的历时性变化排除在外,而解构主义则紧紧抓住了它的这个破绽之处对其攻击到底。由于字符的历时性变化是很难甚至不能把握的,而共时性差异又会在无休止的意义阐释游戏中漫无边界,因此,对于一个概念或者意义做亘古不变的界定,无异于天方夜谭。

“孟菲斯”对于“功能”的阐释已经远远颠覆了现代主义设计对于功能的界定,他们对于“功能”的颠覆同样从共时性与历时性两个维度进行了延伸阐释。现代主义设计对于功能的把握通过产品设计对于问题的解决方式来完成和显现,能否很好解决客户的功能需求问题,以及解决问题的完美实现程度都是衡量这件设计作品的核心标准,而“孟菲斯”则紧紧抓住问题的历时性与共时性变化,他们认为:“设计绝不是对于问题的解决方式,因为没有问题是永远静止的事件,

是可以被孤立和被控制的，因为问题是多变的，它会随着其他问题的改变而持续变化。”很显然，在“孟菲斯”将历时性引入了功能的阐释之中，问题不是一个静态的固定不变的具有边界的疆域，问题是会随着时间的流动而发生无数的变化，例如，在旧石器时代，原始人为了狩猎、获取食物，将石头改造成石斧、石刀、石钻，随着生产力的不断发展，人类显然不可能仅仅停留在依靠石器来谋求生存上，怎样将一块粗糙的石头改造成狩猎工具的问题已经转换成了如何将青铜器、铁器、不锈钢、玻璃、塑料等新材料设计成精美的生产工具的问题，且随着时间的流动不断衍生出新的问题，这种不断衍生的过程是一成不变的。同样，在不同的国家、种族、年龄阶段的人对于同一问题的功能需求也不尽相同，由于中西方饮食习惯的差异，也因此出现了中西方相差甚远的餐饮器具，设计师在把握这一问题的时候肯定是需要深入了解不同族群、文化、年龄之间的差异习俗。

“孟菲斯”对于工业设计的理解以及对于工业设计的目标定位都呈现出了德勒兹的“块茎体”思维。德勒兹在他与加塔利合作的著名代表作《千高原》中提出了几个核心概念，“块茎体”“逃逸线”“游牧思维”。在“孟菲斯”设计思想的许多方面都能够寻迹到德勒兹的这些哲学思想，“块茎体”的思维主要体现在他们对于工业设计风格的理解以及工业设计的市场定位。他们认为工业设计的变化包括风格的流动性和可代替性，形象和语言不断更新和变化，设计管理的方式以及与传统产业逻辑关系的基本变化，这些持续的变化与后工业文化是相一致的。它不再是整体的，单中心，单调，而应该是多元的，扇形的，分散的，“晶体管”化的。换句话说，它需要建立在一个有助于其创造性的文化基础上并与之相适应的工业环境。由于后工业社会需求多元化市场的出现，工业设计产品不可能再如同以前一样能够满足大部分受众的需求，因此“孟菲斯”认为工业设计应该呈现出“晶体管”化的分布状态，即德勒兹所谓的“块茎体”。块茎是与“根—树”结构迥然不同的另一种植物形态。块茎是根、枝、叶的自由伸展和多元播散，它不断产生差异性，衍生多样性，制造出新的连接。与树状相反，块茎不是一个以后范围的层级，而是一个无边际的平面；没有一个逻辑结构，只有不受约束的随意连接；不是固定的、可确切把握的，而是流动的、离散的、不可能完全把握的。在德勒兹看来，大自然本身就是以块茎状的方式呈现的，块茎比根状更加贴合自然本身的状态，构成大自然的各种要素是以一种繁多的、自由的、无定向的、迂回的方式所组合在一起的，而不是一种主从的、规律的、二元分化的组合方式。

同样，“孟菲斯”认为工业设计也应该以这种方式存在，安德列亚·布兰茨（Andrea Branzi）说“传统上，工业设计的目的在于确定标准目标和产品，它代