

设计中的设计（校正）1.0

作者：原研哉

ng目录

[序言：设计的日常 朱锷 2](#)

[第一章 设计到底是什么？4](#)

[哀声何来？ 4](#)

[设计的产生 4](#)

[设计的整合 5](#)

[二十世纪后半叶的设计 7](#)

[规格化、量化的生产方式 7](#)

[风格再塑 8](#)

[概念创造品牌 9](#)

[后现代主义的嬉戏 10](#)

[电脑技术的设计 11](#)

[超越现代主义 12](#)

[第二章 RE-DESIGN——二十一世纪的日常用品再设计 13](#)

[日常生活的陌生化 13](#)

[艺术与设计 14](#)

[RE-DESIGN——二十一世纪的日常用品再设计 14](#)

[坂茂与卫生纸 15](#)

[佐藤雅彦与出入境章 18](#)

[隈研吾与捕蟑盒 19](#)

[面出薰与火柴 20](#)

[津村耕佑与尿不湿 21](#)

[深泽直人与茶包 22](#)

[再设计的国际巡展 24](#)

[第三章 信息建筑的思维方式 25](#)

[“五感”的领域 25](#)

[信息的构筑 27](#)

[长野冬季奥运会开幕式的节目册 28](#)

[妇产医院的标识系统 29](#)

[松屋银座的二次设计 31](#)

[发生在银座的事情 34](#)

[作为信息雕刻的书籍 35](#)

[第四章 无中生有 37](#)

[田中一光的嘱托 37](#)

[无印良品的起源和使命 38](#)

[这样就好 39](#)

[WORLD MUJI 40](#)

[EMPTINESS 41](#)

[标志：地平线 42](#)

[外景地：寻找地平线 42](#)

[第五章 对消费欲望的引导 43](#)

[设计的方向 43](#)

[企业价值观的演变 44](#)

[综合化了的企业机能 45](#)

[精准的市场调研 45](#)

[对消费欲望的引导 46](#)

[日本人的生活现状 47](#)

[丰富日本人的生活概念 49](#)

[俯瞰设计 49](#)

[第六章 在日本的我 50](#)

[日本文化的深层含义 50](#)

[《阴翳礼赞》：日本古典美学的大成 52](#)

[再造成熟文化 53](#)

[大自然的礼物：雅叙苑与天空的森林 53](#)

[以国际视点重新审视日本文化精粹：小布施堂 54](#)

[探究“无”的意义：无何有 56](#)

[形态是产生吸引力的根本 57](#)

[第七章 有过这样的世界博览会吗？ 58](#)

[主旨：“自然的睿智” 58](#)

[绿色环保：日本能做什么？ 59](#)

[森林里到底有什么？ 60](#)

[设计的衍生 62](#)

[设计对象：身边的自然和生命体 62](#)

[媒介的自我增殖 64](#)

[没有终点的项目 64](#)

[第八章 设计领域的再配置 65](#)

[世界平面设计师大会 65](#)

[设计认知的醒悟 67](#)

[设计与信息 67](#)

[信息之美 67](#)

[生命科学与美 68](#)

[与信息 and 设计有关的三个概念 69](#)

[VISUALOGUE 71](#)

[再次出发 71](#)

[后记 原研哉 71](#)

[编后记 73](#)

序言：设计的日常 朱锴

大约九年前，我在筹备“视觉语言丛书”的过程中，认识了原研哉。当时做这套书的目的，是想向中国系统地介绍日本设计师和设计动向。为此，我走访了许多设计师，和他们交谈，进行采访。

之所以选择原研哉，是因为我觉得他的设计既感性又理性。他的设计不是纯粹的平面设计，而是以建筑设计为出发点来思考设计。虽然他做的是平面设计，但在他的理念中，即使是“平面”，也是立体建筑的一个部分，所以具有一种很特别的气质。

后来，我经过与他的详细交谈才了解到，原来他进入平面设计领域其实是一个偶然。他一直想从事的是建筑设计，而他的母亲是一个书法家。建筑世界的空间感与书法世界的文化感，让他在一开始的时候对平面设计心存抗拒。

正如他在本书中所提到的，在他刚从事这个行业时，他不认为自己是一个设计师。因为在他看来，仅仅是依靠设计的才能谋生并不是成为一个设计师的充分理由，一个真正的设计师，应该能够丰富设计这一概念。

“设计师的工作，并不只是设计实践。在当前环境中，为设计找到一个合适的场所，并对设计领域重新配置，对于设计师来说，也许是更为重要的工作。”在本书的最后一章中，原研哉认真阐述了“设计领域的再配置”这一问题。显然，他对设计的思考已经远远超出了技术层面，而是围绕信息传达这一设计的本质功能，以充满自省的精神在深化和反思自己的设计意识。

在原研哉看来，设计不是一种技能，而是捕捉事物本质的感觉能力和洞察能力。所以，设计师要时刻保持对社会的敏感度。这在《设计中的设计》一书中，他正是以这一想法为中心展开论述。

“设计到底是什么？”为了给出自己的答案，原研哉回顾了现代设计的发展历程，并且策划了“RE-DESIGN——二十一世纪的日常用品再设计”展览，通过与许多设计师的互动一起来思考设计与日常生活的关系。

在设计实践中，原研哉试图建立一种信息建筑的思维方式，让平面设计不仅能作用于人的视觉，而且能够触动人的所有感官。作为日本著名品牌“无印良品”的设计委员，原研哉以“无中生有”的理念为主旨，凸现了“无”的力量。同时，作为一名非常具有社会责任感的设计师，他也把引导消费欲望作为自己的任务之一，并对其进行了深入的思考。

中国的经济正在高速发展，经济的繁荣给设计也带来了新的契机。在这种时候，能够听到原研哉作为一名优秀的设计师对设计工作的思考，无疑是正逢其时。这也与我个人的一些想法不谋而合。

回国以后，我也一直在从事设计工作。设计是什么？当中国的经济发展驶入了快车道，创意时代的到来已成为无法拒绝的现实，“设计”在受到前所未有的重视的同时，是不是也应该回到开头，回答一下这个最为基本的问题？原研哉并没有在这本书中给出一个明晰的答案。但他给了我们弥足宝贵的启示。我想这也正是《设计中的设计》一书的真正意义所在。

设计在哪里？最令我们视而不见、习焉不察，而恰恰又离不开的大概就是设计了。我们穿戴着经过设计的衣、帽；生活在经过设计的房屋里，使用着设计过的各种日用品、电器等；在经过设计的建筑物里使用他人设计的工具劳动着；就连我们漫步的街道也是经过设计过的。我们无意识地生活在设计的海洋中。生活本身，就是设计的起源地；而设计，归根结底就是我们对生活的发言。

想想我们曾经为之赞叹的那些古人留传下来的美丽器物吧，它们的巧夺天工令今人心驰神往，无法想象在那样一个时代如何会有这样的“设计”。但在当时，这也不过是人们为了改变自己的生活而做的努力吧。生活是最残酷的淘洗，只有适合生活的器物，才能代代相传，躲过漫长时日的侵袭。而艺术也好，文明也好，借着这些物质存在，才为我们所感知、认识、欣赏、继承。

今天的中国，已经越来越受到世界的瞩目。正如原研哉在书中所谈到的，中国已经成为世界的一个新

基准，他嘱咐日本人应该对此保持平静和内观，再造成熟文化。那么我们呢？仅仅是依仗着青春期般的热情是不够的，我们也应该关注自己脚下的这块土地，争取在“这块土地”上做出属于中国又属于世界的设计。当创意成为产业，当设计受到前所未有的重视。身为设计师的我们，是不是应该更加冷静和谨慎呢？

“日常”是原研哉反复提到的一个词。在他看来，这是设计的源泉，也是设计的意义。《设计中的设计》这本书说到底，是在提醒我们：每个人都可以做一个设计师，因为你可以设计的不仅仅是一般意义上的“设计”，还有你的生活。

第一章 设计到底是什么？

哀声何来？

设计到底是什么？这是我对自身职能的基本疑问。作为一名设计师，我无时不在寻找着答案。随着科学技术的发展，世界发生了巨变，人们的创造观和审美观也不断发生变化。高科技成为世界的主导力量，人们原有的审美经验随之失效。科技、经济快步向前，人们却来不及形成新的审美意识。在这种情形下，我们与其裹挟其中，一同向前，倒不如停下来，侧耳倾听这个时代的哀声。我们的审美观到底出现了什么问题？这些日子里，我经常想到这些，而且感觉越来越强烈。

时代向前发展，并不一定就代表文明的进步。我们的立足之处，是过去与未来的夹缝之间。创造力的获得，并不是一定要站在时代的前端。如果能够把眼光放得足够长远，在我们的身后，或许也一样隐藏着创造的源泉。

也许未来就在前面，但当我们转身，一样会看见悠久的历史为我们积累了雄厚的资源。只有能够在这两者之间从容穿行，才能够真正具有创造力。

所谓设计，就是通过创造与交流来认识我们生活在其中的世界。好的认识和发现，会让我们感到喜悦和骄傲。

这本书里所提到的几个设计项目，是我对自己的设计观的实践。这只是我对自身设计经验的阐述，大概与理论周密的设计论相去甚远。但我认为，作为一名设计师，对设计行为进行语言表达，也是面对社会要履行的任务之一。

在开始讲几个设计故事之前，我想对设计概念从产生到今天的演变过程稍做阐述。回顾设计概念的历史演变，或许有助于我找到自身设计的支点。

设计的产生

设计概念是怎么产生的？正如美术史家尼古拉斯·佩夫斯纳（Nikolaus Pevsner, 一九〇二——一九八三，英国建筑史学家，一九六七年获英国皇家建筑金奖）在其著作《现代设计的先驱》（Pioneers of Modern Design）中所介绍的，源流可以追溯到社会思想家约翰·拉斯金（John Ruskin, 一八一九~一九〇〇，维多利亚时期最重要的艺术家、科学家、诗人与哲学家，英国美术工艺运动的理论指导者）或同样是思想家也是艺术运动家的威廉·莫里斯（William Morris, 一八三四——一八九六，英国设计师、作家、印刷家 和社会主义者，英国美术工艺运动最重要的代表人物）在一百五十多年前形成的“设计”的思想，这可以被视作现代设计的原点。

十九世纪中叶，英国发生工业革命，机械化大生产给经济带来了活力。但是工业革命初期的产品仍然保留着过分装饰的王朝气息。机械化程度的落后，使得这些产品的造型不具备足够的美感。这从一八五一年在伦敦举行的世界博览会上可见一斑。手工品因为经过了人们反复的打磨，造型接近完美。但这些人類的精华却被机器肤浅地模仿了。原本精美的造型也在这一过程中遭到了歪曲。机械化生产速度惊人，粗糙的产品大量出现。那些热爱生活的人们面对眼前的景象，开始感到了危机，为旧日审美的流逝而备感痛心。传统的手工文化形成的精细、优雅风格在欧洲由来已久，粗糙的机械制品与此格格不入。两相对比，手工制品所独有的纤细美感更加得到了体现。即便机械化生产带来了时代的进步，但由此带来的对传统美感的践踏，也是人们所不能忍受的。约翰·拉斯金和威廉·莫里斯正是这种背景下提出了异议。他们的呼声，给这个失去了节制的急促时代敲响了警钟。这也是人们的审美意识对工业机制产生的反弹。现代设计的概念由此诞生。

然而，潮流不可逆转。无论人们怎么反感机械化生产，一个时代就这样到来了。快速而大量的生产与消费是产业革命的直接产物，这是人们的意愿所无法左右的现实。尽管约翰·拉斯金在其著作和演讲中对此进行了激烈的批判，威廉·莫里斯更是以其艺术研究活动作为实践，但时代一路向前，这种对传统手工业的追忆和复兴无法汇聚其中，更无法成为推动社会变革的主导力量。但是他们所坚持的那种由手工技术带来的美感，却得到了人们的重视。在追求美感的同时，如何平衡创造与生活之间的关系？从何处着眼才能对这种关系进行准确的观察？后来的设计运动家们继续思考这些问题，他们所给出的答案最终成为深刻影响社会变革的思潮。

我们无法亲历那个时代，但是能找到许多相关的资料。在威廉·莫里斯所提倡的美术工艺运动（Art and Crafts Movement）中，书装设计和墙纸设计是其中的两个重要环节，从中可以看出他所要传达的丰富信息。这场运动的目的就在于通过制作具体的物品，反对那些没有生命力的东西，它们毕竟是由一些并不精巧的机械制成。

这些具体的物品所传达出的信息，时至今日，依然令我们这些设计师深受感染，为之震撼。机械化大生产带来的品质劣化越来越严重，约翰·拉斯金和威廉·莫里斯的所言所行就越发凸现出其重要性。

进入十九世纪以后，随着市民社会的成熟，出现了一种与艺术不同的感受性，人们希望能够“创造出用着顺手的東西，创造出良好的生活环境，并由此感受到生活中的喜悦”。这种欲求如同地下的暗流，日渐汹涌。

工业化生产出来的极其粗糙的日用品显然不再能满足人们的欲求，这种矛盾恰好为约翰·拉斯金和威廉·莫里斯提供了表达的契机，因为他们的观点正好代表了大众的心理。无论如何，随着工业化大生产的广泛展开，人们由于昔日纤细的生活感受的丧失而遭受的审美创伤日趋严重。这成为人们探究现代设计的思考与感受方式的强大动力。随着科学技术的发展和信息技术的进步，今天的我们一样面对着日新月异景象。在这种状况下，我们实在是应该停下脚步，返身回顾设计是如何诞生的。

我们所身处的这个时代，与约翰·拉斯金和威廉·莫里斯曾经经历过的情形相仿，一样在经历着世界巨变带来的痛楚。那么我们是不是也理应审视一下我们这个时代的技术发展，思考一下今日设计的思想与感受性从哪里起源呢？

设计的整合

一旦谈到设计的概念，在我们这些设计师的脑海中马上就会出现包豪斯（Bauhaus）设计学院及由它引发的包豪斯设计运动。作为一所造型设计教育机构，包豪斯对于现代设计的发展举足轻重。从一九一九年在德国魏玛设立到一九三三年因为纳粹的镇压而关门，它前后的活动时间只有短短的十四年。即便在它最昌盛的时期，也不过是一所学生人数不足两百名、老师只有十几人的小学校。但是从这里诞生的现代设计概念，却为现代设计指明了方向。在这里，人们开始直面工业化大生产汹涌而来的现实，在工业化大生产的基础上，努力寻求设计的造型。在这种基础上诞生的新型设计是以实现功能为目标的。

从约翰·拉斯金、威廉·莫里斯开始一直到包豪斯运动，这一期间以“新艺术运动”的名义出现的艺术思潮风起云涌，席卷了整个世界。

立体派、直线派、未来派、达达主义、新构成主义、造型主义、绝对主义、现代主义，等等，都在这一期间此起彼伏地出现。

因其所产生的国家和地域的不同，它们的名称和具体表现方式也有所不同，但是从根本上来讲，它们的目的是为了与过去的艺术形式告别。

这是对曾经存在的诸种艺术形式的一次彻底的解体。在这种潮流中，艺术家们群情激昂，信心满怀地实践着他们的先锋精神。这种新风在全世界范围的艺术领域中蓬勃展开。

那些经过历史积淀留存下来的造型语言、造型形式与造型趣味，都被这些激进的艺术家们列为革命的对象。

这是一次世界范围内的解体作业。其结果是使得造型与艺术领域成为一片瓦砾场。

但这片瓦砾场充满了营养。

包豪斯所做的是，就是对着这堆瓦砾进行深入的思考、检测、分解，先是把它们放到一个巨大的研磨器中用力捣碎，再对这些被捣成了碎末的东西进行整理。

所有与造型有关的要素，在这个过程里，都经受了一次感性与理性双重维度的检证，最终被还原到了起点。

色彩、形态、质地、素材、节奏、空间、运动、点、线、面……包豪斯对这些最基本的造型元素进行了重新整理，将其精简到了无法再精简的程度后，整齐地排放在手术台上。包豪斯向大众宣告：“啊，从现在开始，新时代的造型开始了。”

在通往新造型的路上，包豪斯迈出了第一步。

当然，像现在这样用一些简单的比喻来对包豪斯进行总结、归类，我知道这种行为难免失之轻率。作为设计史上的一个重要事件，包豪斯是一场仁者见仁、智者见智的艺术运动。

人们从自己的角度出发，会给出不同的解释。事实上，包豪斯所具有的多元性，决定了它不是能够被一个单一的思想所囊括的。

沃尔特·格罗比乌斯（Walter Gropius，一八八三~一九六九，出生于德国柏林，二十世纪最重要的现代设计家、设计理论家、设计教育家）是包豪斯设计学院的第一任校长，他认为应该将各种艺术形式综合起来；约翰·伊甸（Johanne Itten，一八八八~一九六七，瑞士人，包豪斯早期基础课程的教师，对包豪斯的发展有着重要的影响）怀有神秘主义的思想；汉斯·梅耶（Hannes Meyer，一八八九~一九五四，出生于瑞士，建筑家，包豪斯第二任校长）构建了细致的造型理论，赋予包豪斯运动以明确的方向；莫霍利·纳吉（László Moholy-Nagy，一八九五~一九四六，匈牙利人，设计家、艺术家，包豪斯教师，对包豪斯的发展方向有决定性的作用）以构成作为主要的造型手段给新时代的造型带来了活力；保罗·克利（Paul Klee，一八七九~一九四〇，瑞士人，抽象主义大师，包豪斯教师）和瓦西利·康定斯基（Wassily

Kandinsky, 一八六八~一九四四, 出生于俄国莫斯科, 感性抽象主义大师, 包豪斯教师) 致力于在研究造型的过程中探讨生命问题, 力图以生命有机体所具有的秩序与力量作为原型; 奥卡·席利玛 (Oskar Schiemmer, 一八八八~一九四三, 生于德国, 艺术家、设计师, 包豪斯教师) 则将非日常的现代主义作为研究对象, 将研究成果用于他的表演艺术。

他们个性不同, 却从各自的向度出发, 为包豪斯的形成贡献了力量。

正是因为群星汇聚, 相互映闪, 包豪斯才得以形成。

如果用显微镜式的观察方式对他们一一进行仔细探究, 会发现有许多头绪能引发我们的思考。

站在我们现在所处的历史交集点上, 远远眺望包豪斯运动, 可以看到一颗颗闪亮的星星。我们都很清楚, 在面对历史的时候, 如果不把眼睛眯起来, 慢慢眺望, 就会容易在某一个局部中迷失, 失去看到整体的机会, 更谈不上抓住它的本质了。

所以, 我建议大家, 在回望包豪斯时, 要像我们平时眺望银河系时一样: 首先从整体上去把握它的精神, 进而面对它的本质。

在现代主义的框架中, 包豪斯运动为“设计”概念的产生提供了一个形成的契机。

二十世纪后半叶的设计

约翰·拉斯金和威廉·莫里斯播下了现代设计的种子，并对其进行了培育；二十世纪初的新艺术运动又对这片土地进行了耕耘；最终促成了德国包豪斯这棵嫩芽的萌生。

现代设计给人们提供了新的思考方式，人们通过工业产品和彼此间的沟通对生活品质有了新的体会。

然而，到了二十世纪后半叶，正当设计之树应该开花结果的时候，整个世界却被经济的高速发展带动着拼命前行。在这样的洪流中，设计也无法幸免，只能一个劲地奔跑。

无论是约翰·拉斯金、威廉·莫里斯，还是包豪斯，在他们设计思想的背后，多多少少都有一些社会主义色彩。

工业化生产出来的产品与经济密切相关，约翰·拉斯金和威廉·莫里斯对此心怀厌恶。魏玛的包豪斯是在社会主义的政府背景下诞生的，可以说，是社会主义风潮带动了包豪斯思想的形成。

带有一些理想主义成分的社会伦理关系是设计概念得以生成的一个前提。这种思想概念越纯粹，在以经济发展为主臬的土地上的实施难度就越大。

经济发展的原理其实非常明了。为了拉动现代人的消费发展，新产品层出不穷；为了使这些产品能够作为消费对象流通，各种媒体竭力进行宣传，广告传媒随之迅速进化。

设计被非常有效地组织到了经济发展的过程之中。

欢迎访问：电子书学习和下载网站 (<https://www.shgis.cn>)

文档名称：《设计中的设计（校正）1.0》原研哉 著.epub

请登录 <https://shgis.cn/post/258.html> 下载完整文档。

手机端请扫码查看：

