

<<日本設計的未來學>>

图书基本信息

书名：<<日本設計的未來學>>

13位ISBN编号：9789866285844

10位ISBN编号：9866285847

出版时间：2010

出版时间：商周出版

作者：朱鍔

页数：388

版权说明：本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问：<http://www.tushu007.com>

## <<日本設計的未來學>>

### 前言

內文試閱 朱鐸：很多著名的攝影師都拍過你設計的服裝，他們每一個人都會用自己的方式和觀點來理解你的作品，在歐文·佩恩的照片中，你的作品都變得很抽象。

三宅一生：歐文·佩恩對於我，是一個異常重要的存在，甚至可以說歐文·佩恩是我的成績單。我從八十年代中期起，已經持續十幾年參加巴黎時裝週了，這期間我做了各種工作，但始終還是覺得自己的目的和概念不是很明確。

那時，我總想從產品生產這個角度來強化自己的目的和概念，但來自現實的資訊回饋，結果並不如我所想像的那樣。

於是，我開始對生產技術先行的思維方式產生了質疑。

正巧這時，《VOGUE》雜誌刊登了歐文·佩恩的服裝攝影作品，那是我所設計的服裝，看到那件攝影作品，讓我感觸強烈，我心裡說這不正是我所追求的攝影嗎？

在這之前也有幾位攝影家拍過我的衣服，但沒有給我留下任何印象。

然而歐文·佩恩完全是用自己的認識和感覺來觀察服裝的，他是當之無愧的攝影大家！

之後，透過一位編輯朋友，我終於見到了歐文·佩恩，我開始試探性地告訴他，我在巴黎舉辦過多次服裝設計展，但都平淡地過去了，實際上我想得到他的回應，希望他能拍攝我的服裝作品。

過了一個月後，他對我那個編輯朋友說，「就拍拍看吧。」

我聽到消息後立即飛到了巴黎，就這樣開始了我們的合作，我記得很清楚，那是一九八六年發生的事情。

朱鐸：歐文·佩恩的魅力到底在哪裡？

三宅一生：他的作品裡，有人的存在。

即便僅僅是一支菸，在他的攝影作品裡，你都能感覺到有人在抽菸，他的作品包含著人的思想，人的行為，他的攝影作品皆是如此。

八十年代，巴黎人對於流行色彩漸趨狂熱，但我不想跟隨流行，而是想做真正的服裝設計。

六十年代我為了學習服裝設計去了巴黎，吃在巴黎住在巴黎，所以有機會經常去高級時裝店轉轉，可是轉來轉去，我發現自己原來並不想做高級時裝，我不想整天生活在那種社交生活中，我對這種生活不感興趣，我覺得我在那樣的生活環境裡發揮不了什麼作用。

朱鐸：你說這話，還真多少讓我感到點意外，因為從你一九七三年開始參加巴黎時裝週，以「一塊布」的概念打入歐洲時尚圈以來，大家都把你「一塊布」的服裝設計概念，當作當時歐洲時尚界的強心劑來看待，它給歐洲服裝設計界提供了一個服裝設計的新方向。

三宅一生：從旁觀的角度看，可能是這樣的，但是到了最終，你一旦跨進那個被稱為流行最前線的巴黎世界，能否再按照自己的想法繼續下去，就是個問題了，因為巴黎本身就是一種流行，在那裡要獨善其身，我開始感到了它的難度。

朱鐸：你是親身經歷過巴黎一九六八年「五月風暴」的，當時巴黎的肉鋪老闆和酒吧女郎都站在街頭進行自由講演，那種種情景你還記得嗎？

三宅一生：哈哈，那彷彿就像昨天一樣浮現在眼前。

朱鐸：之後你離開巴黎，去了紐約，開始接觸年輕嬉皮，那段時間，你好像開始了牛仔褲和T恤等休閒服的設計。

三宅一生：那段紐約經歷，對我還是很重要的，它讓我認識到素材的重要性和製作過程的靈活性，使我對素材開發和製作過程的熱情達到了頂峰。

懷著那樣的滿腔熱情，我回到了日本，受田中一光的鼓勵，一九七一年註冊成立自己的公司，那一年大阪舉辦萬國博覽會，兩年前的一九六八年東京舉辦奧運會，那一陣子日本的形勢非常好，整個社會非常有活力，就像現在的北京。

朱鐸：應該有很近似的地方。

三宅一生：我開始以「一塊布」這個基本概念為軸，進行概念延展、素材開發和對製作過程的關注，從此它一直是我的工作主線。

一九七八年我受田中一光的激勵，出版了我的第一本作品集《East Meets West》，算是對我當時的所思

## <<日本設計的未來學>>

所想做了一個總結，可是沒有想到的是，從那以後我的創作境地卻變得越來越難了。自己的作品拍了照、印製成了作品集，但它就像一個把柄，讓大家抓住，同樣的東西我不能再做，也沒辦法做，一做，人家就說這你以前不是做過了嗎？

怎麼還在做同樣的東西呢？

這些話一直在耳邊，讓人感覺心煩。

進入八十年代後，我漸漸覺得自己的工作好像陷入泥沼，感到非常糟糕。

朱鏢：八十年代可以說是歷史的「終結」年代，各種重大事件接連不斷，像柏林圍牆倒塌，以及九十年代的蘇聯解體，在那樣一個歷史變幻激烈的時期，作為一名設計師，憑著直覺，你是怎樣把握時代機遇的呢？

三宅一生：有幾個人對於我非常重要，首先是野口勇，我在七十年代確立的「一塊布」概念，正是野口勇幫助我奠定的基礎。

野口勇站在既不是作為一個日本人也不是作為一個美國人的角度，從事著自己的創作，觀察著世間萬物，他是個能夠一下子抓住事物本質的明白人。

我要向野口勇學習的地方非常多，他可以說是我的師父。

歐洲社會不是日本人生存的地方，當別人滿口「你是日本人、你是日本人」地叫你時，你自己難道不會有困惑嗎？

野口勇就像是一盞明燈，在緊要處，為我提供認路的光亮。

後來，我到印度、非洲那些地方去旅行，就開始發現問題了，走在異國他鄉，但一切評判標準卻都是以歐洲為軸心，其他世界的文化都被處理成異文化、異國情趣，你說這正常嗎？

再來就是歐文·佩恩，他對我也有很大的幫助。

朱鏢：和歐文·佩恩的合作應該是你創作的又一次轉折點，和他開始合作後，你的設計確實比以前更多元化了，一九八八年發表了「一生Pleats」、一九九三年又發表了升級版「Pleats Please」，「Pleats Please」在延續你主線品牌風格的同時更便攜實用，它以全新的面貌登上了國際舞臺。

但是我還想知道一個細節，如果你當年沒有碰到威廉·佛塞（William Forsythe）率領的法蘭克福芭蕾舞團，受邀為各種體型和不同膚色的舞者設計表演服裝的話，「Pleats Please」還會產生嗎？

三宅一生：哈哈，應該說，和佛塞相遇，是彼此的幸運。

歐文·佩恩這人的創造力之旺盛，是最讓我吃驚的。

我這個人看問題、做事情，也是目的性明確的，「Pleats Please」在表現方面，從一開始處理方法就很明晰，是深度探索開發，起初我們就在思路和技術上打好了基礎。

朱鏢：田中一光在那個時期，對你來說也是個重要人物吧？

三宅一生：田中一光也是個創造力不見衰竭的人，那時他以平面設計師的身分，作為藝術指導參與了我的工作，在合作過程中，他也是整個專案的設計參與者。

田中一光和歐文·佩恩這兩人有個共通點，就是判斷力都很強，眼疾手快，敢於冒險&hellip;&hellip;

朱鏢：俗話說得好，物以類聚、人以群分，三宅一生、歐文·佩恩、田中一光，你們這三人，算是因才華結成的鐵三角啊。

三宅一生：田中一光是日本最出色的平面設計師，他不僅是日本之寶，也是世界之寶。如果當年沒有田中一光來加入這項工作的話，恐怕歐文·佩恩也不會和我合作那麼多年吧。

## <<日本設計的未來學>>

### 內容概要

「我設計的都是讓客戶垂涎的產品。

」 三宅一生、深澤直人、原研哉、佐藤可士和、隈研吾傳授獨門設計心法、以代表作品演繹設計執業歷程，真正教會我們如何看設計、做設計。

八〇年代遠赴巴黎追夢的三宅一生，如何在初露頭角後與時尚攝影家歐文·佩恩相遇、相知，為彼此的生命及事業都創造不停歇的刺激動力，更在野口勇及田中一光二位大師激勵下，一路建構起時尚教父地位； 在美國IDEO設計公司植下設計名聲的深澤直人，又為何選擇歸零回到日本一切重來、接著很快創下同時與七大品牌合作於米蘭設計展發表的驚人成就； 而原研哉如何從專接學校劇團表演手冊設計案及石岡瑛子手下助理設計的青澀期，轉變為用「白色」浪潮襲捲日本的設計哲學家； 堅持以「整理術」重新定義「藝術指導」角色的佐藤可士和，如何以「麒麟檸檬」首次全方位的商品打造計畫，成就事業轉捩點、獨立創業，一舉接下UNIQLO等跨國設計案； 面對二十世紀鋼筋混凝土建造出的單一世界形貌，隈研吾又如何利用竹子、杉木、石材等材料及孔洞、百葉窗等元素，創造出一系列「與自然同行」的建築，開創「負建築」的「隈研吾流」。

三宅一生的「製作進行時」及「A-POC」、深澤直人的「超級日常」、原研哉的「白」、佐藤可士和的「整理術」、隈研吾的「負建築」，五位日本設計大師是當今最懂得融合東方和西方的日本設計師，他們以優雅純粹的東方式感性線條，超越設計的界限，清理並修正了現代設計的美學創意。

本書是當前中國重要平面設計師朱鐸，與這五位日本設計家的對話集及作品實錄。

曾師事於日本設計家田中一光的作者，試圖從日本設計中發掘出的「消解」、「負」、「白色」、「無」等概念，去探問這五位設計大師面對全球化下的地域，他們是如何建構出自身的創意論述，及設計實作一路走來的歷程。

而這些設計家曾經歷練以及當下提出的，也正表徵了日本設計的走向，更或許就是直面未來時我們能藉以得到啟發的設計學。

## <<日本設計的未來學>>

### 作者簡介

朱鐸 平面設計師、出版人。

1989年赴日研讀平面設計，2002年成立北京朱鐸設計事務所。

現為朱鐸設計事務所創作總監、中國國家美術館《中國美術館》設計總監。

1990年前往東京藝術大學就讀，畢業後到日本平面設計大師田中一光的工作室工作，在田中一光工作室一開始半年的學徒期，「連設計桌都碰不上，就是給先輩做助理。

」朱鐸認為這半年日式作坊師徒制給了他最紮實的設計基礎，特別是學到了如何掌控顏色的「味道」，「顏色本身是沒有味道的，只有在顏色與顏色並置的時候可以散發出資訊。

第二個從田中事務所學到的是??設計不是架空的，它必須根植在自己的日常生活中。

而田中影響他一輩子的觀點則是設計師一定要尊重自己的母語，如果沒有對母語的尊重，設計的味道一定是不對的。

最新代表作為坐落於美國紐約曼哈頓的紐約萬通中國中心設計的VI。

出版有作品集《朱鐸的平面藝術》、《我的廢紙 - 朱鐸設計作品集》，論文集《1990-1999日本海報圖史》，散文集《未顯影的風景 - 理解設計需要不停地去看》。

重要編著作品有《現代平面設計巨匠?田中一光的設計世界》、《文字?形態?歷史》、《日本海報設計的形態》、《田中一光作品全集》。

## <<日本設計的未來學>>

### 書籍目錄

1.三宅一生：製作進行時2.深澤直人：站在平淡的極致處3.原研哉：為什麼「白」4.佐藤可士和：我的品牌整理術5.隈研吾：與自然同行

## <<日本設計的未來學>>

### 章節摘錄

二 朱鐸：為什麼會對工業設計有興趣呢？

深澤直人：我原本覺得設計師的工作不過是在紙上畫畫線而已，但是那本雜誌對工業設計師的解釋是「通過工業產品來實現人們的夢想」，所以一下子就讓我決定「就是它了」。

朱鐸：所以就決定去上美術大學了？

深澤直人：為了應試準備，我開始自己在家畫一些素描什麼的，但是我父母和我都覺得單單是這樣可能考不上，就又去了補習班，結果到那兒一看，周圍全是女生。因為我一直上的是男子中學，所以我一下子覺得很興奮，哈哈。

朱鐸：青春期開始的標誌。

深澤直人：但是考試的結果是全部落選，一個也沒考上。

我就是在那時候對我父母說，我將來不想繼承家業，我想當工業設計師。

朱鐸：你父親就同意了？

深澤直人：他在我面前是說：「你想做什麼就去做什麼吧，只要自己心裡想清楚了就行。」但是好像背地裡和我母親發了點牢騷。

然後幸運的是他們允許我重考一年，我就進了名叫茶水美術學院的補習學校。

那所學校裡集中了全日本想要考美術院校的學生，而當時的那些學生中有很多成了現在國內知名的設計師。

我就是在那裡磨煉了素描的技巧，然後考進了多摩美術大學的工業設計系。

朱鐸：大學生活怎樣呢？

深澤直人：很輕鬆快樂，我加入了學校的足球隊，真正開始認真學習是從大三那年，那時候我的設計作業受到老師的表揚，自己似乎也逐漸明白了設計也分好的和不好的。

有一次的作業是設計一個壁鐘，我用四塊三角形拼在一起做了鐘面，然後把指針貼在最中心的部位，最開始用紙做模型的時候，不小心把四個三角形的紙板弄混了，但是拼起來的效果卻很好看，所以在正式用樹脂做的時候，我一邊加熱一邊把它固定成和紙模型一樣的造型，老師看了就誇好，那時讓我覺得：原來設計就是這麼一種感覺。

因為我在那之前一直以為設計就是能把實物描繪得很逼真，而那時忽然收穫了一種與從前不同的、另一種創造出美的感覺。

我一方面非常感性，但是另一方面又很好奇，並且會仔細地羅列出各種理由來分析自己怎麼會達到那樣的感性，其實我覺得我是極端感性的一個人。

朱鐸：好像不難想像出當時的情景。

深澤直人：但就在那個時候，我開始對我的設計思想產生了懷疑，我一直都自信地以為我能把一個產品設計製作得非常精緻完美，但我開始懷疑自己設計的產品是否真的體現出它最本質的造型。

儘管大家都覺得我的設計很好，但是我仍然覺得還達不到我自己心裡的那份完美。

那時最讓我困惑的就是：鐵錘就該是鐵錘的樣子，刀就該是刀的樣子，既然人們早已習慣了它們的形狀，那麼我為什麼還要特意去為這些工具設計新的造型呢？

面對這樣的疑問，我自己告訴自己說：「因為我是Detail King」、「因為我擅長造型設計」或者「因為這就是所謂的現代設計」，但這些解釋我自己都不滿意。

也就在那個時期，我開始思考高濱虛子（1874 - 1959，日本明治、昭和時期的俳句詩人、小說家）的《俳句之道》中提到的「客觀寫生」究竟是指什麼，也集中閱讀了《「粹」的構造》（1930年，作者：九鬼周造）、《茶之書》（1906年，作者：岡倉天心）和《武士道》（1899年，作者：新渡戶稻造）等書籍。

然後我自己試著把「張力」這個概念應用到設計哲學中來。

朱鐸：你工作以後的情況又怎樣呢？

深澤直人：那時在公司，每週五下午都會召開公司內部的聚會，差不多到了四點鐘，大家就會聚集起來，一邊喝著啤酒一邊開始閒聊，我於是提議是否用這個時間讓大家來談談自己對於設計的各種看法。

## <<日本設計的未來學>>

朱鐸：是你自己提出來的嗎？

深澤直人：我那時已經是公司的重要幹部，老闆聽了就說那就先從你開始吧。

於是，我開始認真總結我的設計概念究竟是怎麼形成的，開始認真思考自己真正要追求的究竟是怎樣的一種設計。

打個比方說，當接到客戶訂單時，我會在符合客戶要求的前提下努力設計出自己認為最好的造型，設計出「雖然不突出產品的本質，但是外觀非常漂亮」的作品。

我開始思考我為什麼會這樣呢？

會不會是因為我心裡缺少了日語中「張力」這個詞的感覺？

換句話說，我問自己是否真的是追求「生動而有張力的造型」？

朱鐸：那麼，你指的「張力」究竟又是什麼呢？

深澤直人：我在經過認真的思考之後，組織好邏輯性強的語言，又準備了一些照片，在同事們面前詳細講解了「張力」這個概念，我告訴他們，「張力」這個詞一般會被用在兩個方面，第一是形容一種精神狀態，比如我們說一個人有張力，意思就是那個人看上去很有精神。

第二是表達一種物理現象，比如我們有時會說皮膚有張力。

我用自己的理解解釋了「張力」的意思，大家聽得很激動。

我那時思考的這些問題和我剛才提到的關於大家心中潛在的成品的想法，其實是連在一起的。

朱鐸：「張力」這個詞彙的含義好像在你手中有了新意，你的那本書反響很大嗎？

深澤直人：反響大不大我不知道，反正大家看了有的來和我說「到學校去開講座吧」，有的來和我說「到史丹福大學去演講吧」，還有的說「開設計大會的時候去演講吧」，我也因此在美國的設計界有了一點小名氣，那時是一九九四年。

之後，我回到日本擔任了IDEO日本分社長。

朱鐸：當了分社長後，你還自己動手做模型嗎？

深澤直人：當了分社長我就有助理了，他們先做模型，做好了送來給我看，我總是道過謝之後，等對方一離開就扔掉自己重做。

我相信自己的手感，我必須親手觸摸才能感知哪裡有問題，這是我的做事方式。

朱鐸：在美國的土地上，你是怎樣思考日本的呢？

深澤直人：心理上很思念家鄉，很思念日本。

有一次我出差回國，一踏上東京的土地，眼淚就不知不覺地流下來，那種滿懷鄉愁的感覺，我自己也解釋不清，我相信你是能理解的吧。

我在美國讀到日本的書時也會覺得，遙遠的日本一定在召喚我，我直覺相信自己一直想不清楚的那個「錘子就該是錘子的樣子」的問題，在日本一定能找到答案，所以我回國的願望就越來越強烈了。

朱鐸：在美國那些年的經歷，應該至今對你都有很大影響吧。

在異國他鄉學到的不僅是文化的差異，還有工作方法的不同以及在一個全新環境裡挑戰的經歷。

更重要的，在他鄉異國更能看清楚自己的祖國，也更能瞭解海外那個巨大的設計市場。

深澤直人：當然。

但是真要決定回國還是有些顧慮，因為回去了就等於是從頭再來，當時公司的各方面都讓我覺得很順心，可是還是想回國，於是就把這個想法和我的老闆說了，沒想到他當時就決定讓我在日本開設一家分公司，於是就有了今天的IDEO JAPAN。

一九九六年回國後，我對設計這個概念又有了新的認識。

開始越來越確信，很多設計方案和創意，其實是早就存在於人們無意識中的，可能這也正是一直困惑我的那個問題的答案。

於是我以顧問的名義和一些企業界的年輕設計師們一起成立了一家名為Without Thought的設計工坊。

我開始覺得我在美國時的困惑有解決的希望了，我確信通過設計能給人們帶來快樂和幸福，這一點隨著時代的轉換正在逐漸地清晰起來。

朱鐸：你能再具體解釋一下嗎？

深澤直人：我作為一名設計師，在一九九五年以前就已經掌握了把一個案子完成得圓滿的職業技術，那之後，我一直在尋找的就是人類感覺中存在的一種必然性，比如說我曾認為誰看了夕陽都會覺



## <<日本設計的未來學>>

得美，這就是我剛才提到的所謂「原型」的那個理論。

但是回到日本以後，我開始覺得其實不是那樣的，我發現，美是在某種條件下才能產生的，這也就是所謂的「典型」。

詩人一定面對某種特定情景才能產生出詩意，設計師的工作就是要找到並拿出符合某種條件的作品。

我在這個設計工坊成立以後，開始對那些好的和不好的設計方案進行篩選，年輕的設計師們像我從前那樣拿著畫得非常漂亮的作品圖紙來找我，有時會受到我的批評，雖然我自己也是從那一步步走過來的，但我知道，批評其實是一種督促。

朱鏢：從那時起你的設計發生了根本性的變化吧。

深澤直人：設計理念一經切換，頭腦中立刻就湧現出了各種新的創意，讓我自己也覺得不可思議，後來由無印良品生產的那台壁掛式CD播放器的想法就是那時候產生的。

Takara玩具公司的佐藤慶太社長參觀了我們工廠的產品後，就決定與我們合作成立那家名為&plusmn;0的公司。

<<日本設計的未來學>>

版权说明

本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介, 请支持正版图书。

更多资源请访问:<http://www.tushu007.com>