

當「歷史」碰上「設計」—— 重看「設計史或設計研究」的爭論，及其背後的歷史思維

翁註重

長庚大學工業設計學系

(收件日期:90年10月24日；接受日期:91年01月10日)

摘要

雖然 1970 年代，設計史作為一門學術領域似乎於焉完成，但是伴隨著設計操作的日新月異，設計史的自體性始終處於流動的狀態，不斷引發質疑和討論。本文回顧了 1990 年代早期維克·馬格林(Victor Margolin)與安得列·費梯(Andrian Forty)(及其有關學者)對於設計史自體性的辯論，發掘背後的爭議背後，兩者設計思維的差異。馬格林追溯建構設計史自體的早期著作：《現代設計先驅：從威廉·摩理斯到華德·葛羅庇斯》，認為派文斯納侷限於現代主義道德式的敘述，羈絆了設計史自體的擴張。因此主張以設計研究來取代設計史，使得新的研究課題、不同的研究取向，都能夠在以設計為中心匯集而成的共同領域上，進行學術研究的對話與積累，引導進一步發展的方向。但是，費梯認為區分設計的良窳並非瑣碎無益，反而是提升設計品質的根本。其次，設計史經由和其他領域的跨界互動，逐漸浮現了新的研究視野。因此，劃分設計史的領域似乎是庸人自擾。兩人除了對於設計史的認識論和範疇界定有所歧異外，仍有較為正面的肯定之處：馬格林曾批判派文斯納式的設計史觀同時，分開了設計與藝術的曖昧關係；費梯曾舉證反駁馬格林對設計史的誤解時，更將設計與社會脈絡接合在一起。兩人共同的焦慮與矛盾乃是來自於期望設計史能夠引領設計操作，所產生的不同考量。借此，吾人可以將後續議題轉向歷史研究和設計實踐兩者關係的討論；藉由反省過去設計發展的軌跡，迎向當下、乃至於未來科技演變所帶來的艱鉅挑戰。

關鍵詞：歷史思維、設計研究、馬格林、費梯、派文斯納

一、爭論緣起

1970 年代早期，在英國教育部的支持下，引入了藝術史資源作為藝術及理工學院(polytechnics)的藝術、工藝、電影、平面、設計等科系的設計史課程，促成了設計史教學、研究的基礎。英國設計史的論述發展在教育當局推動下，發行了包括一般大眾的教科書。另外，平行於英國熱絡的教學活動，各國紛紛開辦設計史的課程，乃至於 1977 年成立了「設計史協會」(Design History Society)(註 1)，並且發行專業期刊——《設計史期刊》(the *Journal of Design History*)、舉辦研討會等，設計史的重要性也逐漸被專業所認可(註 2)，設計史的建制似乎於焉完成。

然而，美國設計史家維克·馬格林(Victor Margolin)1992年在《設計研究》(Design Studies)期刊上，發表「設計史或設計研究：主體與方法」(Design history or design studies: subject matter and method)一文，卻認為設計史並沒有成爲一具有生產性的學術志業。原因是設計的主體(subject matter)不斷流動，無法形成學術研究的堅實輪囷(boundary)。雖然在1970年代晚期布列克(John Blake)力圖以設計史來凝聚各種理念(ideas)，希望發展出一個能夠被稱之爲「設計史」的知識體系和藝術史、建築史或科技史區別；然而迄今爲止，雖有陸續累積了設計相關研究(註2)，卻仍未獲致此一目標。

馬格林接著從設計史來追溯設計主體的建構過程，這就把矛頭指向「設計史之父」尼古拉斯·派文斯納(Nikolaus Pevsner)，及其成名作：《現代設計先驅：從威廉·摩理斯到華德·葛羅庇斯》(Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius) (以下簡稱《現代設計》) (26)。他認為派文斯納在《現代設計》一書中，高舉「現代主義」作爲理想的終極究致形式，而以一種高度道德性(morality)的標準稱頌合乎「現代」的先驅者，對於其他非現代性者則顯得十分憎惡；現代性的風格與否，幾乎等同於善惡的道德判斷。派文斯納將(設計)主體侷限在現代主義道德式的敘述，羈絆了設計史主體的擴張，如英歐以外的地區或日常生活中的器物等，這些現象早被認爲合乎設計史主體的事物。

因爲道德框架而導致設計史累積不足的問題，雖然他的學生班漢(Reyner Banham)將設計史書寫的對象從知名設計師及其作品擴大到最廣的器物上，從現代建築／設計滑移到大眾文化(popular culture)(註3)，並且巧妙地接合兩類主張者的鴻溝(註4)，但是仍然沒有提出劃分設計主體邊界的原則。持女性主義觀點的設計史家如謝克莉(Cheryl Buckley)即認爲，不應該忽略女性設計的「手工藝(crafts)」，因爲那是女性而非男性主導的設計過程以外，得以展現女性創意和技藝的機會。

既然設計史的敘述主體已經超出派文斯納當初所樂見者(合乎現代主義的設計)，爲求能夠匯聚設計的共同領域，馬格林轉向設計操作專業分工的形成，尋求新的設計輪囷的界定(註5)。馬格林一方面對設計史遲遲未能明確界定研究領域感到焦慮；一方面又積極回應現實中不斷變動的設計操作，因此主張放棄界定設計爲某類型的物品(objects)。他認爲現今設計指涉的對象或內涵無法爲十九世紀時興的分類(classification)原則所固著；無論是在博物館或大學，知識論述(intellectual discourse)的力量已經沖毀原來井然有序的學術藩籬(註6)。

當設計是否否自身的自明性(identity)在今日的學術分野受到質疑，而1930年代中期迄今的設計史寫作復又無法對設計提出更爲激進(radical)的再思考，馬格林於是檢視了二十世紀內，第二次大戰前後設計專業的形成、變遷，提出以不斷變動的「人工造物」(artificial)來說明設計操作的對象(註7)，重新界定設計研究的輪囷，並展開新的設計發問如：「設計(designing)爲何？它如何影響吾人組織人類的行爲？以及，[所謂的]產品是什麼？」，以繼續掌握新的設計活動。

馬格林認爲如設計史所宣稱者，建立一個設計的穩固領域是不切實際的，因此他建議以「設計研究」(design studies)(註8)做爲核心，將各種研究(包括設計史)組織起來，使能夠跨越到其他處於動態的知識領域，藉此形成知識之間對話的窗口，讓設計不致遭受其他領域的反挫而能益形壯大。

在設計研究對於設計的主體提出新的解釋之下，馬格林舉例不同的研究領域，如文化人類學家丹尼·密勒(Daniel Miller)、瑪麗·道格拉斯(Mary Douglas)等，將物質文化(material culture)的範圍擴大到現代社會中的消費時，也同時對設計論述做出貢獻。另外，約翰·默德(John

Murdoch)也注意到藝術史和文學批評的新方法(註 9)也影響了設計的研究，亦即從使用者的角度來瞭解產品；這已經挑戰了派文斯納《現代設計》一書中，只從設計師的意圖來詮釋產品的意義。(21)

馬格林以《現代設計》為主要文本，分析設計史發展的源頭及面對未來的限制，認為原來設計史所建構的研究主體，已經無法回應當今跨領域的學術趨勢以及涵蓋新的設計操作方式；設計史著作雖陸續有所展現，卻仍然沒有形成明確的學術範疇和引導進一步發展的方向。他主張以設計研究來取代設計史，重新界定設計的主體，使得新的研究課題、不同的研究取向(註 10)，都能夠在以設計為中心匯集而成的共同領域(field)上，進行學術研究的對話與積累。

二、辯論與回應

由於馬格林舉例的設計史發展狀況，和引用的文獻，似乎都是直指英國設計史的整個發展體系，很快就引起議論紛紛。其中，霍梯發表在《設計史期刊》，「辯論：對維克·馬格林的回應」(Debate: A Reply to Victor Margolin) [12]，是最早給予反駁的。

霍梯認為馬格林在文章中的論點是：從設計史中形成的(設計的)研究主體，主要是承續派文斯納《現代設計》而有的發展；而該書過於強調「現代」設計之審美判斷的建立，這種對「優良設計」(good design) (註 11)的信念在今天是全然不當的，也導致設計史陷入了泥沼。霍梯對此加以反駁，他的主要意見有二：首先，霍梯不認為判斷設計品質、區分設計的良窳，是瑣碎無益的，反而是提升設計活動的根本。至於後結構主義者(poststructuralist)所謂的「價值解體」(destruction of value)，認為評價不值得一為，不免掉入虛無主義的陷阱，是無助於設計界的。設計史的研究，關注的重點可能不在於評價結果孰優孰劣，而是醞釀評價標準的社會背景、實務操作過程；任何勇於提出評價者，不管是否所有人都喜歡，都值得正視。

其次，他認為馬格林沒有肯定自派文斯納以來，自設計史中逐漸浮現的新思維。例如設計史以其關注的旨趣(interests)，影響了文化研究(culture studies)及人類學(anthropology)，並且從中獲益而打開了研究的視野，如消費行為及其和貨品(goods)設計之關係(註 12)。霍梯並舉兩本最近的英國家具史—《英國地方性椅子》(The English Regional Chair)和《英國鄉土家具》(English Vernacular Furniture)為例，說明以歷史技藝(文獻考據)結合文化研究洞見，可以展開過去未曾關照到的新視野(註 13)。

霍梯也不同意發掘設計史的範疇是必要的；設計史相較於其他史學研究的領域，如經濟史、企業史等自有其特殊性，而非學術分離主義者勉力開拓所能造就的。探討過去人們如何評估設計的品質雖甚新意，卻也還未被窮竟；他看不出定義一個新的研究領域是必要的。

針對以上兩篇論文，來自哲學、社會學、科技史等領域，分別支持馬格林、霍梯的看法，或者提出設計史的其他意見者，被邀請參加1993年英國「國家藝術圖書館」(National Gallery of Art)「視覺藝術研究中心」(Center for Advanced Study in the Visual Arts, CASVS)所舉辦的設計史研討會。會後並且擢選若干文章收錄於《設計議題》(Design Issues)期刊，第十卷一期，1995年三月號。其中馬格林於簡介中(Introduction)釐清了彼此論戰的議題，以便於加入討論的其他學習的論文能夠聚焦在這些議題之上(註 14)，同時他也行文對霍梯提出了進一步的回應。

馬格林認為霍梯意欲為現行的設計史辯護，並且暗示馬格林並未瞭解這一領域的成就；然而霍梯所謂設計史家關注設計品質的評判，卻預設了大家對「設計」一詞有著共通的認識，

這點正是馬格林所不同意而受批判的(註 15)。馬格林再次說明，設計史沒有提出明確的設計主體及其研究範疇，設計於是被藝術史及裝飾藝術所建立傳統的器物分類所界定。雖然設計史家掌握了詮釋方法，也能分析當代電子產品或汽車，卻深受早期分類原則的限制，而不自覺地將某些特定的器物視為這個領域中，理所當然的研究對象。

由於設計史並沒有獨特的方法論或操作方法，因此雖然和人類學或文化研究產生學術交流，其成果對於人類學或文化研究的積累，恐怕還勝於設計史(註 16)。居於這種劣勢下，設計史實在無法成爲一個可以繼續擴展、壯大的領域。也爲了更積極地投入不斷快速翻新的設計實務操作，馬格林提倡設計研究，可能有效地將歷史研究緊密扣連到現實中的議題(註 17)。此外，重新以設計研究來建構主體，也可能有助於對設計進一步的理解與掌握。

三、對於雙方意見的若干疑點

對於設計史現狀的批判，馬格林選擇派文斯納成書於 1936 年的《現代設計》，似乎有「打稻草人」之嫌(註 18)；他至少應該就 1989 年約翰·沃克的《設計史與設計史學》(Design History and the History of Design)一書進行對話(註 19)。該書乃是就設計史此一新興的領域，整理了設計發展以來的相關論述，區隔設計與工藝、設計史與藝術史同時，嘗試歸納設計史研究的系譜、範疇、方法及寫作問題，爲有志於此的學子描繪出設計史的發展情況(註 20)〔13〕。本書最後並且收錄了英國女性主義設計史家潔迪·阿提費爾德(Judy Attfield)所執筆的“FORM/female FOLLOWS FUNCTION/male: Feminist Critiques of Design”一文，從(兩性)政治一而非方法論的觀點一挖掘設計背後的權力關係，剛好補充了馬格林批判設計史對於女性主義的新觀點，派文斯納以現代主義道德性的評價，無法與其所關注的主體產生連結的空缺。因此馬格林對於霍梯的回應，顯然迴避了霍梯所提及設計史當前的發展；馬格林的問題意識因此似乎流於無的放矢，可能也無法掩飾其急欲爲「設計研究」找到合理化的學術定位的企圖(註 21)。

然而，霍梯爲派文斯納的立場辯解，卻也有人費解。霍梯顯然站在反動的立場發言，但是對於馬格林的質疑—設計缺乏共識、設計史難以界定領域，沒有本身的理論及看法等，不是沒有正面答覆就是拒絕反省；他的態度強硬，卻缺乏說服力。設計史的主要工作假如仍舊是依循派文斯納，建立一套美學標準—儘管這個標準不同於維多利亞時期的古典美學，來形成規範性設計，設計史家和前衛典藏標準及鑑識真偽的藝術捐客，又有什麼不同？研究現代消費的人類學家丹尼爾·米勒(D. Miller)就曾毫不客氣地批判設計史致力於建構大牌設計師如 Raymond Loewy、Norman Bel Geddes，成爲當代大眾文化的締造者，是一種模糊不清的「偽藝術史」(pseudo art history)〔24〕。犀利而又帶著幾分挑釁的語氣，正一語道破派文斯納以降，衍生的藝術史的設計史，欠缺方法論的主體性。

此次爭論被伍德漢(Jonathan M. Woodham)理解爲北美設計學術界不甘於英國長期壟斷設計史論述的地位〔38〕，而發動學術版圖的爭奪(註 22)。但是除了古認識論上對於設計的本質或設計史的定位彼此意見相左外，馬格林和霍梯的真正矛盾乃是來自期望設計史能夠引領設計操作，所產生的不同考量：前者認爲設計史應轉型爲設計研究才能對應於瞬息萬變的設計操作，後者舉例設計史仍能沛然有成，堅持繼續占有此一學術範疇的心要。整體而言，這次爭論最重要的議題應該是：歷史與設計的關係再度被放在工業設計的發展歷程來加以檢視。長久以來，設計操作困擾於歷史作用的焦慮，以及歷史寫作亟欲引領設計操作的企圖，終於在這次論戰中引爆：霍梯極力捍衛歷史

發掘過去的經驗，而烏格林力圖扣合當下的設計操作。於是，(烏格林關注的當下)設計與(費梯堅持的過去)歷史兩者產生了對話；在彼此拉扯的張力中，也深化了各自關於設計、歷史的思考。

烏格林與費梯的辯論焦點表面上集中在對設計史的超越或保留，在爭辯的過程中卻反映出兩人(及其他參與討論者)的歷史思維，包括對於派文斯納史學思想的不同意見、設計史流動的主體性、歷史與當下(present)的關係等重要課題。這些在「英美學術版圖的爭奪」、「設計史的學術開展性」、「設計研究作為新研究領域的可能性」等看似熱鬧的爭議以外的想法，並沒有形成彼此對話的交集，以致於質疑、辯論的焦點淪為設計史保留的攻防戰。在外人看來這些辯論似乎只是茶壺裡的風暴，但是卻有關設計史的定位與展望。本文的目的即是耙梳烏格林與費梯的辯論焦點後，並且從歷史與設計的關係上，闡述兩人的歷史思維。

討論歷史與設計的關係，可能要審視以下幾個問題：設計史的主論如何浮現？亦即設計史一開始是如何看待設計(以及如何被藝術史影響了其觀點)？設計如何在歷史書寫中呈現(以及反映了作者的什麼隱而未現的觀點)？既有設計史如何承傳到現今，並且影響設計史的寫作？還是現今的設計史已經超越了既有範疇，並且和設計形成了微妙的共生關係？這似乎有必要重新回顧所謂設計史之父——派文斯納的歷史思維與寫作方法，如此一來才能理解烏格林為何如此不滿於設計史的局限而思突破，以及體會反對者回應以當前設計史的超越之處。也許，對於派文斯納的攻守，可能只是一場意氣之爭，反而打散了雙方辯論的焦點。

四、派文斯納的歷史思維及其影響

尼古拉斯·派文斯納(Nikolaus Pevsner)被視為建立設計史學術領域的奠基者(founding-father)。他出生於1920年德國萊比錫(Leipzi)，並於此地接受教育。以研究德國巴洛克建築獲得博士學位後(1924)，曾在哥廷根大學(Göttingen University)講授英國藝術史(1929-33)。1933年他移居英國，並在倫敦大學Birkbeck學院擔任藝術史教授(1959-69)。

除了致力教學外，他也是一位多產的作家，身著的著作包括：*An Enquiry into Industrial Art in England*(1937)、*An Outline of European Architecture*(1943)、*High Victorian Design*(1951)、*The Buildings of England*(1951ff)。此外，派文斯納還擔任《建築評論》(The Architectural Review)的編輯。雖然有以上林林總總的事蹟，但是一直到1949年紐約現代藝術博物館(Museum of Modern Art, MoMA)一彼時新大陸接引歐洲設計潮流的重要窗口——重新發行他的著作：《現代設計》，才使得派文斯納聲名大噪，逐漸廣為人知。

他在書中以摩理斯的「藝術工藝運動」(the Arts and Crafts Movement)為現代設計運動的濫觴，追溯Louis Sullivan、Victor Horta、乃至「新藝術」(Art Nouvean)運動、德國工作聯盟(Deutsche Werkbund)，最後到達巔峰造極的葛羅庇斯與包浩斯(Bauhaus)。這似乎是一條設計從裝飾(ornament)和歷史樣式中解放出來，決定論(determinism)下合乎時代精神的必然選擇與出路。由於派文斯納在藝術史執牛耳的地位，使得他所推崇備至的現代運動(Modern Movement)，很快地就取得唯一正統風格(orthodox style)的正當性；連帶地奠定了他在設計史上如日中天的崇高地位。

從史學思想來看，派文斯納在《現代設計》一書中其實是拉出一條現代設計運動的線性發展過程，將二十世紀初德國包浩斯(Bauhaus)等現代主義的健將們，劃歸十九世紀末英國藝術工

藝運動(The Art and Crafts Movement)的浪漫主義者—威廉·摩理斯(William Morris)的嫡系，以英國為中心重新描繪了現代設計的認知地圖。

值得注意的是，派文斯納的歷史思考，是以設計菁英及其經典作品為軸，貫穿整個設計史的演變。像這樣把歷史場景設定為大師們的創作舞台，在《現代建築與設計的起源》(The sources of modern architecture and design) [27]一書中尤其明顯。派文斯納在序論中倡言：「腳踏車棚只是營造物，林肯教堂才是建築。」(A bicycle shed is a buildings; Lincoln Cathedral is a piece of architecture.)如此關注於大師作品，雖然可以獲致明確的書寫主體，但是專論(monographs)式的歷史寫作方法，固守著兩個觀念：個人創造了歷史，而藝術史或設計史就是藝術家或設計師的歷史[36]。這樣一來，設計史家便無異於唐朝隨行於大司馬的起居郎、起居舍人，如同編錄帝王言行般地撿拾設計名家傑作和行遺。設計師被視為完全自立的個體，他們和社會的關係遭到忽略(註 23)；設計作品的生產、消費等經濟面向，也掩蓋在形式的機趣中。

誠然管窺設計先驅及其經典(canon)作品，不僅無法由下而上掌握現代設計如何形成的全貌，也隱含著過於簡化的史觀—設計大師們前仆後繼，像接力賽跑般地依序交棒[36]；但是畢竟派文斯納《現代設計》一書對於設計史的影響，是無庸置疑的。

就以英國皇家藝術學院(Royal College of Art)設計史教授潘妮·史帕克(Penny Sparke)為「標誌二十世紀終結而推出的應景新作：《一個世紀以來的設計：二十世紀的設計先驅》(A century of design: Design pioneers of the 20th Century) [32]來說，乃是接著派文斯納以「現代設計先驅」宣告「現代主義」的降臨，在邁向二十一世紀繼續為光怪陸離的後現代主義戲子們鳴鑼開道。作者抽離了設計師所處的社會脈絡，選錄了其認為重要的設計師及其代表作；像這樣近乎百科全書式紀錄了過去一個世紀以來知名設計師的簡要生平及設計理念，其實是預設了設計史中肯肯一個不證自明、放諸四海皆準(二十世紀)的歷史精神，使得不同時空脈絡中的設計名家、作品，得以依循一組能夠互相理解的國際語彙展開對話，各個設計師們因此能夠超越時空地被並置在相同格式化了的書冊中。

五、派文斯納的另一影響—時代精神(*Zeitgeist*)

史帕克的另書《設計起源》(Design Source Book) [29]，則似乎受到派文斯納《現代建築與設計的起源》(The Sources of Modern Architecture and Design) [27]的影響(註 24)，特別是「時代精神」(*Zeitgeist*)。時代精神是黑格爾觀念論(idealistic)哲學其中的概念，認為既定時期內，必然存在意識型態及風格的一致性；風格的接續形成了一段線性(linear)發展的歷史[36]。《現代建築與設計的起源》一書第一章即是「時代的風格」，派文斯納表彰機能主義(functionalism)、水晶宮、威廉·摩理斯及美術工藝運動、美國芝加哥學派等，以此樹立了現代主義的時代氛圍[27]。

史帕克的《設計起源》描述了1850至1980年代的設計風格，將歷史時序劃分為「美術工藝運動(The Arts & Crafts Movement)1850-1900」、「新藝術(Art nouveau)1890-1905」、「機械美學(The Machine Aesthetic)1900-1930」、「裝飾藝術(Art Deco)1925-1939」等時期，每個時期對應到一個主要的風格，而以建築、產品、平面作品來凸顯此一盛行的風格。於是風格與時代顯示出一種對稱循環的關係：「不同的風格造成了不同的時代；不同的時代又引導出不同的風格」[36] (註 25)。

再以華文世界最近所出版的兩本大學學習的設計史文獻：盧永毅(1997)、羅小琳《工業設計史》[05]、王受之(1997)《世界現代設計》[03]，古時代的分期上也是受到派文斯納現代主義運動的影響，一致以 1850 年代(工業革命)作為現代工業設計的發軔，推崇莫里斯等為啟動現代設計的先驅。前者除了在第一章交代 1850 年代之前的社會背景外，全書基本上參考潘妮·史帕克 *Design in Context*[31]、*An Introduction to Design & Culture in the Twentieth Century*[30] 等書的架構(註 26)，以工業革命後的若干歷史分期為經緯，嵌入西方迴鑒發展過程中各種思潮的湧現及風格的演變，來勾攝近代設計史的發展，綴以著名產品選擇輔助說明。作者雖然在每個歷史分期(篇章)前加入了政治、經濟面向的分析作為風格、思潮演變的基礎，似乎隱涵馬克思主義「上／下層建築」的觀念，可惜仍囿於派文斯納「時代精神」，未能摒除時代與風格的對應關係。這本書顯示了大陸透過派文斯納式的設計史觀，興起一波對歐美工業設計的學習熱潮；這和台灣在 60 年代引入西方現代設計時的情境似曾相識(註 27)。

《世界現代設計》一書由於作者的藝術史背景，多了些現代藝術運動與工業設計觀念啟蒙的關照。其餘內容則有系統性地介紹西歐、北美、日本工業設計在現代的崛起過程，以及到了後現代的轉向。時代的分界在書中似乎不被強調，並沒有見諸各個章節，作者反而是從專業形成、地區發展來介紹工業設計。書中內容不乏直接以既有設計史文獻如 P. Dormer 的 *Design Since 1945*(1993)、H. Aldersey-Williams 的 *Nationalism and Globalism in Design*(1992) 等書的翻譯片段為基礎，嵌入恰當的時序中重新組合，間或夾雜作者個人的評論。書中第十章，更是大量借用 *Design Now — Industry or Art?* 的內容，將原作者藉由不同類型的設計操作發問設計歸屬，錯接在探討「現代主義之後的設計」。這似乎是一本推介世界(歐或日先進國家?)現代設計，屬於概論性而非歷史性的書籍。

總之，像派文斯納這樣從藝術史過渡到設計史，僅僅關注設計師和他們的作品(就像藝術史家面對藝術家及其創作的關係)，不僅沒有關照到馬克思主義史家所重視設計的社會生產過程與其資本主義發展歷程中的作用，並且將設計史化約為「時代精神」(the *sprite of age; zeitgeist*) 召喚個人做出回應的紀實。義大利建築史家塔夫利(Manfredo Tafuri)批評這樣的歷史寫作乃是受到「意識型態的束縛」(ideology-bound)，而對歷史做朝向未來的「操作性批評」(operative criticism)[35]，這顯然是有局限性的。後來派文斯納的學生班漢(Reyner Banham)以及伍夫林(Heinrich Wölfflin)的學生紀迪恩(Siegrfried Giedion)，分別以大眾化與科技進步取代以菁英為主的設計史觀[04](註 28)；乃至於近年來彼得·多默(Peter Dormer)結合企業史(business history)來探討設計師如何在二次大戰後的企業振興中進行設計等等，算是對於派文斯納的修正。

沃克認為推崇那些不世出的先驅者的歷史寫作，乃是源自西方個人主義(individualism)的盛行；但是瓦金(David Watkin)卻認為，派文斯納過於推崇某種與技術或官僚組織有關的匿名性集體力量(anonymous collective forces)，正如他相信「藝術永遠是追求某個目標的手段」，而這預設了：一、特定的建築及藝術形式總是被整合進特定的政治、社會秩序中；二、建築是展現一個優秀社會的有效手段；三、建築師是社會、政治理想的引導者。如此一來，忽略了個別建築師的教養、品味、想像力等差異，將其所作所為視為不過是像普金(Pugin)所謂「自然的」(natural)解答，最後導致「最低共同標準」(lowest common denominator)的降格，也就無法凸顯菁英的考古價值[37]。因此，無論是將設計視為擴大生產的古派史家，或者是持精英論的古派史家，對於派文斯納看法雖然分歧，不滿卻是一致的。

六、重返辯論主軸——歷史與設計

設計史家一開始在設計中尋找類似藝術創作的特質，以建立設計評價的標竿，作為大眾品味的提升教化，或博物館、美術館收藏的依據，後來便慢慢跨出這個範圍。派司斯納對於設計的觀點—選錄代表性人物與經典作品作為時代精神的反映，在 1970 後的設計史家們就這點在認識論、方法論上是有所反省的，於是放棄時代精神的觀念論，轉而注重物質、社會、文化等層面，並且從設計師延伸到器物、消費者，三者之間的關係〔38〕〔39〕。

例如斯加佛(Herwin Schaefer)在 1970 年《現代設計的根源：十九世紀的機能傳統》(The Roots of Modern Design: the Functional Traditional in the 19th Century)就認為派司斯納過於強調個人的藝術創意，於是追溯十八、十九世紀機能主義(functionalism)的歷史，找出機械和匿名設計的標準，以補充派司斯納的不足。紀提恩在《機器奪權》(Mechanization Takes Command)一書強調必須研究工業方法，以及藝術、視覺方法之間的連結；他也呼籲透過匿名史來檢視事實、人物與社會之間的關係。透納(Mathew Turner)以發掘專利設計(registered design)，找出逃離西方時尚專斷的出路。派索(Philips Pacey)更主張「人人都是設計師」，這其實是霍梯《物的慾望—1750 年後的設計與社會》(Objects of Desire—Design and Society Since 1750，以下簡稱物的慾望)的迴響；這本書將器物放在社會變遷的時代脈絡中來看，也就降低了設計師及其產品的重要性〔38〕。

霍梯在《物的慾望》一書中，從不同的主題：設計與機械化、設計中的差異、居家、辦公室、電氣化等，觀察設計中參與意識型態及經濟建構過程中的重要性，避開傳統設計史以設計師或設計作品為主的框架。為了揭開設計的社會面向，霍梯並且釐清了設計與藝術長久以來被混為一談的曖昧關係，認為唯有從社會演變的因素來定位設計，才能解釋 1990 年代與 1960 年代辦公室設備的差異，不是因為設計師個人的風格偏好所致〔11〕。

霍梯的設計史被沃克列為社會史的研究取向(the social history approach)，這個取向如今已被認可為寫作設計史的適當方法，而不再那麼「另類」(alternative)，如亞諾·豪澤(Arnold Hauser)的《藝術社會學》(The Sociology of Art)〔15〕便是一例〔36〕。霍梯的研究方法，也得到人類學家切入消費研究的學習—米勒的讚許及共鳴，他們的取徑不謀而合(註 29)。當器物(objects)取代了作品(works)的稱謂，有更多從前沒有受到關注的邊緣性(marginal)事物，卻是活生生地鑲嵌在社會角落—家庭、工廠、辦公室，它們開始被討論；而它們的創造者也一一浮出設計史的舞台。過去被奉為正統者於是「去中心化」(de-centralization)了。這是霍梯對於擴大設計史寫作範圍所做出的貢獻，也使得人類學家與設計史家有了共同的交集(註 30)。值得進一步討論的是，這是否意味著消費社會的趨勢，牽動了人類學與設計史的轉向，使兩者殊途同歸。

總之，反對馬格林的設計史家，從設計史寫作主體的移動過程，說明了當今設計史家已經反省到從藝術史借鏡，限制了他們觀看設計的角度；顯然只考慮設計師或設計作品是不夠的。由於設計是處於盤根錯節、複雜的社會關係之中，設計史家於是紛紛從原有的藩籬中出走，致力於擴展設計史的研究範圍。歷史學家逐漸修正了看待設計的方式，不再將其等同於為藝術；雖然這正好是馬格林所樂見的，但他的問題意識卻不是來自相同的出發點(註 31)。

如果說設計史家是依著建立設計史的學術自利性與自明性，藉由各種歷史寫作方式來擴大設計範疇；馬格林考慮的則是資訊科技衝擊了設計操作與產品形式，使得設計的定義在現代越來越難以建立共識。他把這個問題拋向 1960 年代電腦科學(computer science)的理論先驅—賀伯·賽蒙(Herbert Simon)，尋求重新界定設計的解答。

賽蒙在實證主義的信仰前提下，區分出「自然科學」(natural science)與「人為科學」(artificial

science)的差異，並且樂觀地看待「設計學」(science of design)的浮現，將之歸類於後者〔28〕。這個區分在實用主義(pragmatics)層次上並沒有立即被轉化為可以重新界定設計的意涵及語彙，馬格林於是將這個區分詮釋為：藝術傾向的設計操作，與和工程、電腦有關的操作之區分；有形有體的器物設計與「非物質產品」(immaterial products)的區分〔20〕。如此一來，我們才能理解實家是以人工造物來思考產品抽象層面的運作，進而開拓了電腦科技、人工智慧(artificial intelligence)在設計上的應用。

正如實梯將產品取代為器物，馬格林以人工造物取代產品，同樣打開了更寬廣的設計面向。但是馬格林從人工造物來思考產品，也就使他必須為實家將設計等同於工程，這個帶有實證主義的侷限觀點〔02〕作辯護或解釋，這就回到設計史對於設計定義的辯論傳統。設計史圈內對於設計的定義，長期以來一直存在著矛盾：佔主導地位的「現代」，如和工業革命、大量製造有關的專業活動，以及「前現代」(pre-modern) (或「反現代」(anti-modern))，如手工藝品。這兩者的爭議核心，其實是來自工業與藝術的拉扯：設計史家因為面對科學、技術，與設計、工藝、裝飾藝術，所強調的重點不同而造成了對立〔36〕。至於詳細的原因還可以追溯到設計專業訓練的變遷過程。

迪佛格(Deforge)描述了十九世紀工程師的訓練，包括：結構技術或工業科學(construction technology or industrial science)，以及造型知識(knowledge of styles)。到了二十世紀專業分工後，前者成為工程師的必要知識，後者則是造就工業設計師的專業素養。由於設計操作是不斷變化的，設計的知識輪囷因此充滿了不確定性〔21〕。設計史家實梯等人努力從既有輪囷中突圍，透過不同的寫作角度、方法超越設計史的窠臼；馬格林則選擇向工程(engineering)回歸，以設計研究概括原來的設計史。因為設計和社會及科技的關係越來越複雜，所以設計史的對象也是不停地流動翻轉；雙方於是各自從不同的方向，調整設計史與設計的關係。然而諷刺的是，自從十九世紀工業革命後，藝術與工業花了將近一個世紀完成聯姻，工業設計則是兩者結合的成果；馬格林卻在資訊科技突飛猛進的今日，認同了將設計中的藝術與工程屬性分開的主張。但他所依據的理由何在呢？

受到電腦科技的影響，設計過程中的訊息轉換與處理變得越來越重要，設計和其他部門的連結也因為資訊傳輸的速度提高而變得越來越緊密。設計行為可以透過網路、視訊會議，跨越了國界，設計過程則延伸到組織中的不同部門(註 32)。設計遠在還未真正付諸實際生產之前，就可以模擬設計構想，逼真地表現出視覺效果，讓製造商選擇、評估，甚至預測市場的銷售潛力。電腦以其強大的運算能力，不僅改變了生產的方式，也大幅縮短了產品開發的時程(註 33)。所以，現今的設計方法，已經脫離傳統工匠的思考方式，變成一種高度的擬像(simulacra)操作，其目的在於事前規劃出種種未來的想像情境，以便使得產品能夠嵌入這個先行的劇本(scenario)中。〔06〕

另外，從現今的產品形式來看，由於微電腦(microprocessors)的出現，使得人們可能製造出結構更加複雜、功能更加寬廣的產品，進而導致產品與使用者間更為靈活多變的互動行為。產品的問題再也無法只通過形式的設計來獲得解決；如現代主義鼓吹者所謂的「形式追隨機能」(form follows function)。為了要讓使用者充分運用新產品所提供的功能，產品與人之間的訊息傳輸的規劃，更甚於產品形式的考量，也就是資訊(information)取代了形式(form)，成為設計的核心。設計師如今面對的挑戰是如何整合產品的硬體與軟體這兩個部分〔23〕。

當產品的製程、設計已經從「物質性」衍進到「非物質性」的層面，設計史面對這些前所

未有的現象似乎無法給予更多的回應，馬格林於是提出了涵蓋領域更為廣泛的設計研究。

然而，以設計研究來涵蓋設計史，其實是將設計史視為一個在教學、研究、出版上均有共識的正式領域(因此得以列入設計研究其中的一項)，這是否理所當然，頗值得懷疑[38][10]。今天，恐怕很難否認設計已經是一門「跨領域」(interdisciplinary)的學科，設計史更是從社會學、人類學、語言學、藝術史和經濟等不同領域，借用相關的概念與方法[36]。想要以設計研究來整合設計史，反而是強加了一道枷鎖。

除了學術上的理由，霍梯與馬格林的辯論可能也反映了英美設計學習面對科技變遷的不同態度。英國在經歷工業革命的鉅變後，猶難以忘情於工匠傳統的歷史包袱，於是這股鄉愁被轉化為以現代主義作為設計的道德判斷。由於深受現代主義設計史觀的影響，設計史中的道德意識深入英國民眾心中，形成對日常生活當中的器物、環境的認知、評價。例如：80年代英國民眾基於藝術工藝運動的工匠傳統，毅然反對「英國通訊部」(British Telecommunication)欲將街頭傳統的紅色公共電話亭汰換為全新的現代化款式。當公共品味的矜持面對新科技而顯得猶豫不決，英國民眾回歸到器物的道德判斷作為抉擇的依據。在這案例中，設計史的價值乃是貢獻於大眾品味的提升與教化。

相較於英歐，美國並沒有發生工業革命對傳統價值的衝擊，因之也就沒有對於手工藝精神充滿鄉愁的眷戀。對比於英歐紳士們的遲疑不決，美國人則是毫不猶豫地擁抱各種新技術，樂於嘗試應用各種科學技術，如泰勒(Frederick Winslow Taylor)運用時間—動作(time and motion)研究的科學式管理(scientific management)[11]，及其門徒福特(Henry Ford)發揚光大的生產線(production lines)(後稱為「福特主義」, Fordism)，乃至於第二次世界大戰後人體工學(ergonomics)以科學、系統性的設計手段，順利接收並轉化戰爭期間發展出的軍用、航空科技。馬格林可謂這個科技掛帥傳統下，鼓吹設計應該接收資訊科技的新思維；而他之所以選擇設計史作為挑戰的對象，不過是要拉抬設計研究出場的聲勢。

七、結論：歷史思維對設計的作用

平心而論，在這次爭論中雙方的論點，就某個角度來說不一定衝突，並且也都值得肯定：馬格林在批判派司斯納式的設計史觀同時，分開了設計與藝術的曖昧關係；霍梯在舉證反駁馬格林對設計史的誤解時，是將設計與社會脈絡接合在一起。可見設計史，始終是圍繞著設計展開對話(註 34)。

在工藝復興時期，設計(*disegno*)—實際上就是繪圖，乃是所有視覺藝術的基礎，指的是上色、雕塑前的構思(*inventive*)、概念化(*conceptualizing*)等先行階段。設計被認為是創意活動的一部分，並沒有獨立成為全職的專業。直到十八、十九世紀工業革命之後，在歐戰前出現了製造商雇用、委託，受過專業訓練的設計師；設計開始和藝術、工藝區隔開來。這個催動專業分工的力量，乃是來自從封建轉變為資本主義的生產模式(*mode of production*)，以及接踵而來工業、工程、科技、大量生產和大眾傳播的進步[36]。

也因為設計乃是被資本的力量所穿透，因此「成為最有效的意識型態介入—介入於資本家的盤算(*planification*)，與在資本主義的歷史氛圍中習而不察的受害者之間。」[16]科技發展收編了前衛藝術(*avant-garde*)的基進力量，成為馴訓大眾的美學意識型態，並將此轉化為製造烏托邦的行政主義，經由商品散播到市場中(註 35)。如果說十九世紀的工業革命，是一場

紀提恩所謂「機械奪權」(Mechanization Takes Command)的革命，工業與藝術處於一種劍拔弩張的對立局面；那麼到了二十世紀，兩者就在現代主義的撮合下水乳交融，藝術與工業的聯姻造就了「設計奪權」的時代〔25〕。

當設計逐漸遠離威廉·莫里斯(William Morris)充滿社會主義浪漫色彩的淑世理想，被理解為創造產品「附加價值」(added value)的手段之後，設計成了基於資本積累的刑式操演。激勵設計的動能主要是來自流行，而非真實的社會需求；設計等同於催動風格樣式的流行。古商品以目不暇給的速度上市和淘汰下，經典性產品的寡編與商家目錄幾乎相去無幾；設計史寫作除了用以標榜或鼓吹某些商品或設計師以外，似乎是一件荒謬而奢侈的事情。當設計史成了羅列各種流行樣式的圖集(以提供風格操演的參考)，一部工業設計史便幾乎等同於一本產品的年鑑；歷史放棄了本身評論設計的自白性，以類型學分析(typological analysis)來屈就於設計操作。於是，史家的技藝與資本家的利益形成了共謀。

設計史如果要積極扮演設計論述的批判角色，就必須反省「設計史為誰而寫」、「服務於誰」這些基本的問題；特別是當設計史家發現他們的歷史知識和專長被那些不相為謀的政府、企業家所運用時〔36〕。設計史家自有其意識型態與道德立場，並且在圖影響設計師或學生的實踐。迴避設計史的道德判斷，乃至於以相對論的眼光否定了任何價值導向，不見得就是客觀中立〔01〕〔36〕。馬格林讚許對於設計史貢獻卓著的女性主義〔22〕，應該不只是觀點、研究方法別出心裁而已，還在於肯定了邊緣、弱勢團體的古古事實。歷史學家固然不心以衛道者自居，但是出自設計史家的社會關懷，卻使得設計的評價更加多元化；設計史當然不只是馬格林所說的幫助消費者追逐品味的高低，分辨設計的好壞而已。

當早已古古幾個世紀之久的歷史，碰上不過百年一並且還古不斷翻新定義的設計，歷史似乎站古一個先知或指導者的位置上，經由寫作過次，投射出史家們對於時代、社會的關切；派忒斯納是第一個例子(註 36)。然而，馬格林顯然並不願意歷史涉入設計太深，因而成了設計展開的絆腳石。他認為應該優先考慮設計內涵的變遷，將歷史放在一個以設計為核心、與時並進的研究領域之下。那麼，究竟歷史與設計應該維持什麼樣的關係？

殷鑑也註就在 1986 年，美國新社會研究所(New School for Social Research)及帕森斯設計研究所(Parsons School of Design)古開了第一個題錄與設計評論課程，所引發的討論。題錄史家對題錄評論的看法(註 37)也註可以作為總結馬格林與費梯兩人辯論的參考。

題錄評論以積極干預題錄設計，標誌了自身的古古目的—無論是吹捧或解構，但是義大利題錄史家塔忒利根本否定了評論這件事情，他首斥：「沒有評論，只有歷史！」(There is no criticism, only history.)〔34〕塔忒利認為十九世紀工業化以來，世界進入了時間加速的年代，不斷因應未來而替換事物；乃至於所有的前衛運動事實上只是為了迎接新事物而摧毀現有的。這種對於未來的渴望，使其持續摧毀現古，推陳出新，也造成了我們今日的虛無主義。所謂的「題錄評論」不過是這個潮流下的應聲蟲。題錄評論所發揮的乃是嗅鼻式的作用，拼命炒作新的人師來取代舊有的。以上這些對於評論的誤解，事實上是出於題錄雜誌附身於題錄專業後的產物—認為題錄師應該只做題錄，歷史研究則留給史家去做就好。對塔忒利而言，歷史研究是具有生產力的(productive)，一種掃除意識型態迷障的知識勞動〔33〕。同期另一作者伊格索則古註評中回顧了美國題錄評論的傳統，期待題錄評論能夠成為「時代精神的攪局者(Zeitgeistbusters)」，揭發風格形式與知識、權力的關係〔17〕。因此，無論不管是反對歷史依附於題錄而變成嗅鼻式，或者是主張歷史應該扮演「時代精神的攪局者」，題錄史家清楚地意識

到他們心儀與建築設計緊密扣連在一起，反省當代設計所代表的衝突，或知識權力錯綜複雜的社會脈絡；而無論不管是否透過討論。

且回到設計史與設計兩者關係的討論。面對日新月異的設計，設計史的應該如何界定自己的角色和功能？是不斷擴大設計史的寫作主體、方法，和其他領域產生交集，來深化、引導新的設計趨勢；還是像馬格林所說的：因為設計史受限於既有傳統，無法掌握現今設計指涉的範疇，所以乾脆將其納入設計研究當中的次項？

歷史似乎是以過去作為研究的首趣，但是在解釋／詮釋過去時，卻也是帶著現代的眼光；乃至於將當下的問題投射到過去，從過去經驗來反省當下[09]。這也就是義大利哲學家克羅齊(B. Croce)所說的：「所有真實的歷史都是當代史。」(All true history is contemporary history.)。馬格林已經指出了當下設計所面臨的轉變，何不讓設計史家從過去中尋找答案呢？

八、註釋

01. 1974年首先成立「藝術史家學會」(Association of Art Historians)，設計史家於學會年度研討會下成立次級團體；直到1977年宣告正式成立「設計史協會」。由於設計史初期在觀念、方法上依賴其他已經制度化的領域，至今仍然有自身體性(identity)的危機(Walker, 1989: 17-18)。
02. 馬格林顯然無法肯定目前設計主體所涵蓋的研究範疇；但究竟是這個範疇過於狹隘(以致於無法包攝其後超越原先所界定者)，或是主體不斷流動而難以定義(因而沒有公認的主體或一套方法、原則來引導研究)，似乎未將兩者的批判分開。
03. 前者可謂「設計史」(design history)，後者則為「設計[及其過程]的歷史」(the history of design)。這是史帕克在「追悼班漢」(Obituary Peter Reyner Banham 1922-1988) (刊於 *the Journal of Design History*, 1(2), 1988) 一文中，點出班漢對設計史重大貢獻的所著。兩者的區分，可參考約翰·沃克(John A. Walker, 1989) : *Design History and the History of Design* 一書。
04. 班漢在“Who is this ‘Pop’ ” 一文中(收錄於 *Design by Choice*)，舉例說明普普藝術和純粹藝術的鑑賞者在薰陶過程完全一致，所不同者僅在於品味的偏愛而已。然而，不能就此認為班漢遷就於大眾文化；例如他同書「用究即決的美學」一文中，就曾對追求「即時」與「永久」，流行文化的自相矛盾，提出嚴詞批判(Banham, 1955: 90-93)。
05. 在這裡，馬格林顯然是為了要鋪陳以「設計研究」(design studies)來取代設計史的主張。
06. 馬格林引用了詮釋人類學家葛茲(C. Geertz)的觀點，來反省那些以詮釋為主要方法的學科(disциплиnes)：由於日趨繁複的方法已經使得學院內的傳統專業分工無法固守原有學科的界線，於是退而強調以某一主體作為研究領域(field)，如藝術史。也因為吾人所見的文化圖像不過是另一種構圖原則的描繪結果，所以《現代設計》只是一次重繪設計的版圖而已，並不足以畫出設計史的專業學科；同時不同理論知識間的交錯、對話，也讓設計史被不同學科穿透，而不能閉門造車，獨為一封印的學術範疇。
07. 馬格林對於設計的新定義是：「人工造物(artificial)的規劃及概念形成；人造產品(human-made products)的廣大領域應包含：具體的器物；視覺及口語傳播，組織性的活動及服務；生活、勞動、娛樂和學習的複雜系統和環境」。
08. 馬格林認為設計研究要探討的問題包括：我們在日常生活中如何製造、使用產品(產品則涵

蓋人工造物的領域)? 古過以這些又是如何進行? 設計研究其實涵蓋了產品的概念、計畫、生產、造型、分配及使用等的各項議題。

09. 應為羅蘭·巴特(Roland Barthes)「作者已死」(the death of author)的觀念。
10. 原書標題為:「設計史或設計研究:主體及方法」(Design History or Design Studies: Subject Matter and Method),應該隱含著一條以設計研究之方法的多元化,挑戰設計史對設計主體界定過於僵化的論述軸線,唯其書並無特別著墨於方法論上的討論,直到馬格林對書梯提出回應時才及論及,詳見後敘。
11. 「優良設計」是第二次世界大戰後50年代晚期,北歐國家及美國,基於自法西斯時期的新古典主義的狂熱,或者延續現代設計運動而相繼出現的概念。包浩斯、烏路姆設計學院、倫敦設計會議(Design Council in London)、(戰後德國)工作聯盟(Werkbund)等都曾經對此提出看法,詳見:G. Julier,1993:93-94。「優良設計」的價值觀基本上是反對「馬髦」(styling)的,但卻沒有完全否定器物,及其象徵價值(symbolic value),因此只能算是形式主義烏托邦的頭銜;甚且是重商主義下,在國際市場上博取較高產品聲望的認證手段。到了1960年代晚期便遭到「反設計」(anti-design)運動的質疑。
12. 書梯認為不管是歷史研究或當代生活的研究,都受到物質文化(其核心議題是探討貨品及設計物在團體中的社會、文化關係所扮演的角色)的激勵。因此設計史所面對的課題是與時並進,並且能夠觸及馬格林標榜設計研究中的課題—「日常生活的產品」。
13. 書梯似乎對於兩者的互補過於樂觀。沃克就曾經指出:文化研究的主要弱點,就在其歷史觀的狹隘,只限於關切當下和最近的事物(Walker, 1989:18)。
14. 該特輯名為:「述說設計的歷史」(Telling the History of Design),雖立意於擴大及容納各個學者不同的切入觀點,但基本上是以歷史的觀點為核心,衍生出以下的問題:設計的歷史,其主體為何?此一主體所指的重要事實為何?這些事實之間具有何種聯繫,使其合理、令人信服?就此主體而言,提出歷史解釋達到了什麼目的?
15. 例如派文斯納和班漢所稱許的設計典範,顯然差異很大。
16. 許多這類跨領域、科技整合的研究,其結果往往回饋到設計史之外的學科,如書梯本人的《物的慾望》一書,雖然標榜設計史的著作,但是對於消費、(物質)文化研究等領域的意義可能還要更大。
17. 馬格林參考的學術對象,是能夠在理論與實際、過去與當下之間往返的社會學;他認為設計史與當下的關係是處於一種斷裂的狀態,因此無助於使用者來面對快速變遷的科技。
18. 堅持設計史應該擁有本身自明性(identity)的設計史家伍德漢(Jonathan M. Woodham),認為馬格林所認知到的設計史狀態不僅昧於事實,也無視派文斯納之後,設計史相關研究所做的修正。(Woodham, 1995:22-24,29)
19. 此外,迪諾(Clive Dilnot)所著「設計史的現況」(The State of Design History),算是對設計史的發展始末較為完整的描述,其中將為興起的設計史,放在歷史學(historiography)中加以檢視(Walker, 1989:17)。普克雷(Cheryl Buckley)的「父權製造:邁向女性與設計的女性主義分析」(Made in Patriarchy: Towards a Feminist Analysis of Woman and Design),意味著女性主義在設計史中的露臉(Woodham, 1997:240),也是值得注意的現象。
20. 本書對於馬格林所質疑的設計史的主題範圍(the scope of subject)、主體/研究對象(the object of study),有非常詳細的說明。筆者將在後文分析中,加進沃克的觀點。

21. 烏格林、布區南(Richard Buchnan)於 1990 年 11 月 5、6 日,於芝加哥的伊利諾大學(University of Illinois at Chicago)舉辦的「發現設計」(Discovering Design)專題研討會,並由會後出版論文集,其中第一部分標題即為「建構主體」(Shaping the Subject)。另外稍早由烏格林主編 *Design Discourse: History • Theory • Criticism* 一書序中,他即點出:「以設計史作為一新領域」(Design Studies as a New Discipline)(Margolin, 1984:4)。在 *The Idea of Design* 一書中,也收錄了他所寫的「擴展設計的界線:產品環境與新使用者」(Expanding the Boundaries of Design: the Product Environment and the New User) (Margolin, 1995:276)一文。
22. 白德漢引述 *Design Book Review* 期刊某作者的看法:「〔設計史〕是一門相當新的領域,……在英國雖已廣被認可,在此地〔指美國〕則尚在成型中。……〔自然〕這個領域已被英國設計史家所引導。」因此烏格林等才力圖塑造出以設計研究取代設計史的學術展望。
23. 此種歷史寫作的體裁,顯然是有局限性的;加諸 60 年代法國學者如羅蘭·巴特(Roland Barthes)、米歇爾·傅科(Michel Foucault)對於作者論(Auteur Theory)的揚棄,如今採取純粹專論(monographs)或傳記(biographies)的設計史著作,除百科全書如 *20th Century Design and Designers* 外,並不多見。另外一派藝術-設計-建築史的研究取向,則是針對匿名(Anonymous)作品,進行風格(stylistic)或類型學(typology)的分析,如沃夫林(Heinrich Wölfflin)及其學生紀迪恩(Siegrfried Giedion)。
24. 台灣白壽玉龍、張翹成合譯,書名為《新設計史》。但從原書名 *Design source book — A visual reference to design from 1850 to the present day* 看來,似又與派司斯納《現代建築與設計的起源》(The sources of modern architecture and design)暗合。書中蒐羅了大量圖片,但除了表彰符合現代精神的經典產品之外,作者似乎有意迴避與派司斯納史觀的釐清。
25. 史帕克在序中申明,此書旨在提供當代設計師攝取歷史樣式,以因應 80 年代後混沌曖昧的大眾品味(Sparke, 1985:8)。於是,展現不同時期主流風格的歷史寫作,一方面與設計操作達到理想的契合,一方面又可藉此聲稱超越了擁抱單一「時代精神」的觀念論史觀,可謂兩面討好。但實際上,本書中譯本殆為國內大學設計史課程的教科書廣為使用,其所隱含的歷史思維仍應被正視。
26. 原書由 1850 年代至 1910 年代、1914 至 1945、1945 至 1970、1970 年代迄今的歷史分期,和潘妮·史帕克(Panny Sparke)兩書比較稍有出入;內容部份則參考既有設計史文獻條目如「新藝術運動」、「現代運動」、「工業設計職業化」等,綜合各書而予以整理。有意思的是,此書和日受之《世界現代設計》在內容上有著高度重疊。
27. 台灣早在 1960 年代起便由國人著手翻譯或改編受日派司斯納影響之日本設計書籍,以及若干呼應派司斯納史觀的著作,但是大抵上是在經濟發展掛帥下,基於實用主義而流於風格、形式的認識(白鴻祥, 1998:71)。
28. 班漢著有 *Theory and Design in the First Machine Age*(1960);紀迪恩則著有《Mechanization Takes Command: a Contribution to Anonymous History》(1948)。
29. 費梯將設計視為人們的理念與信仰的再現(Forty, 1986:245);而米勒也是從黑格爾(Hegel)的《精神現象學》(Phenomenology of Spirit)中內容關係的辯證,來探討物質文化(material culture)(Miller, 1987:4-5)。
30. 人類學的兩個分枝:體質人類學(physical)與文化(或社會)人類學(cultural or social anthropology)中,以後者和設計史最為有關(Walker, 1989:125);烏格林也認為文化人類學可

以作為設計研究當中的一個項目(Margolin, 1992:116)。產品語意學家克瑞平森(Klaus Krippendorff)也曾建議運用民族誌(ethnographic)方法來研究人們所使用的記號(Krippendorff, 1989:a1-a23)。

31. 馬格林一度積極鼓吹設計史，後來轉而主張以設計研究來涵蓋設計史(Meikle:1995:71)。
32. 例如「電腦輔助設計」(CAD)和「電腦輔助製造」(CAM)，經常是合在一起稱呼這個領域，即CAD/CAM。
33. 例如「逆向工程」(reverse engineering)—從產品原型(prototype)倒推回開模、組裝等製程；或者「同步工程」—將製造程序切割成幾個部分，然後分別同時進行。
34. 然而引證的是，設計史作為經典的包浩斯學院，基本上竟是反歷史的(anti-historical)；包浩斯的課程規劃中並沒有歷史相關的課程(Findeli, 1995:44)。
35. 例如：現代藝術博物館(Museum of Modern Art, MoMA)於1929年設立後，首任館長阿爾弗雷德·巴爾(Alfred H. Barr)在菲利普·強森(Philip Johnson)與亨利羅素·西區考克(Henry-Russell Hitchcock)的協助下，開始積極引入歐洲現代建築大師如葛羅培亞斯、柯比意、密斯·凡·德羅、萊特等人。但是，當初菲利普·強森極力鼓吹國際樣式，後來竟然追不及待擁抱後現代主義建築，設計「美國電話大樓」(American Telephone & Telegraph Building, AT&T Building)，也親手埋葬了現代設計運動。
36. 塔夫利(Manfredo Tafuri)認為(派文斯納與紀提恩)的操作性批評，正體現了歷史與設計的結合(Tafuri, 1968)。
37. *Design Book Review* 於同年卷五號，以建築評論為專輯，刊出了塔夫利(Manfredo Tafuri)(1985年)、瑪斯強柏(Herbert Muschamp)的訪問稿，和伊格索(Richard Ingersoll)的書評。

參考文獻

1. 周櫟楷, 1993, 《歷史學的思維》, 頁 108-109, 台北: 計中書局。
2. 陳冠廷, 1998, 〈重探工業設計的本質及其文化上的定位〉, 《中華民國設計學會第三屆學術研究成果研討會論文集》, 頁 493, 中華民國設計學會。
3. 王受之, 1997, 《世界現代設計》, 台北: 藝術家出版社。
4. 王鴻祥, 1998, 〈設計史的再思考——一個台灣設計史論述的假說〉, 《設計學報》, 2(1), 頁 66。
5. 盧永毅、羅小沫, 1997, 《工業設計史》, 台北: 日圓城市文化事業有限公司。
6. 翁詒重, 1998, 〈布希亞的擬像理論與後現代的商品形貌〉, 《建築與城鄉研究學報》, 第九期, 頁 117。
7. Banham, R., 1960, *Theory and Design in the First Machine Age*, London: Architectural Press.
8. Buchanan Richard & Margolin, Victor, (ed.) 1995, *Discovering Design: Explorations in Design Studies*, Chicago: The University of Chicago.
9. Doordan, Dennis, 1995, "On History", *Design Issues*, 11(2), 1995 Spring, p.76.
10. Findeli, 1995, "Design History and Design Studies: Methodological, Epistemological and Pedagogical Inquiry", *Design Issues*, 11(2), 1995 Spring, pp.44, 46.
11. Forty, Adrian, 1986, *Objects of Desire— Design and Society Since 1750*, pp.7, 123-124, London: Thames and Hudson.
12. Forty, Adrian, 1995, "Debate: A reply to Victor Margolin", *Design Issues*, 11(2), Spring 1995.
13. Giberti, Bruno, 1991, "Design and Theory", *Design Book Review*, pp.53-56.
14. Giedion, S., 1948, *Mechanization Takes Command: a Contribution to Anonymous History*, New York: Oxford University Press.
15. Hauser, Arnold, (亞諾·豪澤) 1974, 《藝術社會學》(The Sociology of Art), 屈延芳譯(1988), 台北: 雅興出版社。
16. Hays, K. Michael(ed.), 1998, *Architecture theory since 1968*, MIT Press.
17. Ingersoll, R., 1986, "Zeitgeistbuster: A mandate for architectural critics", *Design Book Review*, 1986 Spring, p.9.
18. Julier, Guy, 1993, *Encyclopaedia of 20th century design and designer*, London: Thames and Hudson.
19. Krippendorff, Klaus, 1989, "Product semantics; a triangulation and four design theories", *Product Semantics '89 Conference*, pp. a1-a23, Helsinki: UIAH.
20. Margolin, Victor, 1984, "Introduction", In *Design discourse :History • Theory • Criticism*, ed. by Margolin, Victor, p.4, Chicago: The University of Chicago.
21. Margolin, Victor, 1992, "Design history or design studies: subject matter and methods", *Design Studies*, pp.104-116.
22. Margolin, Victor, 1995, "A Reply to Adrian Forty", *Design Issues*, 11(2), 1995 Spring, p.21.
23. Margolin, Victor, 1995, "Expanding the Boundaries of Design: The Product Environment and the New User", In *The Idea of Design*, ed. by Victor Margolin & Richard Buchanan, p.276, Chicago: The University of Chicago.

24. Miller, Daniel, 1987, *Material Culture and Mass Consumption*, p.142. UK:Blackwell.
25. Orel,Tufan,1998,〈“自我—時尚”技術：超越工業產品的普及性和變化性〉，選自《非物質社會—後工業世界的設計、文化與技術》，滕守勝譯，頁61，四川：四川人民出版社。
26. Pevsner, Nikolaus, 1949,《現代設計的先驅—從威廉·莫里斯到格羅皮烏斯》，田田譯(1993)，台北：建群與文化出版社。
27. Pevsner, Nikolaus,1968,《現代建築與設計之起源》，蔡毓芬譯(1998)，台北：地景企業股份有限公司。
28. Simon, Herbert A., 1969, *The Science of the Artificial*, Second edition, pp.128-159, London: MIT Press.
29. Sparke, Penny, 1986, *Design source book—A Visual Reference to Design from 1850 to the Present day*, USA: Chartwell Books,Inc.
30. Sparke, Penny, 1986, *An Introduction to Design & Culture in the Twentieth Century*, London: Routledge.
31. Sparke, Penny, 1987, *Design in Context*, London: Bloomsbury.
32. Sparke, Penny, 1999, *A Century of Design: Design Pioneers of the 20th Century*, Barrons Educational Series.
33. Tafuri,Manfredo,1979,〈歷史的計劃〉(The Historical Project),《空間的文化形式與社會理論讀本》，張景森譯(1993)，頁454，台北：明文書局。
34. Tafuri, Manfredo, 1986, “There is no Criticism, Only History”, *Design Book Review*, Spring 1986, pp.7-11.
35. Tafuri, Manfredo, 1968,《建築學的理論和歷史》，劉昉齡譯(1991)，頁115，北京：中國建築工業出版社。
36. Walker, John A., 1989, *Design History and the History of Design*, pp.18-19, 20, 23-24,29-30,35,46,62-63,130-131,162, London: Pluto Press.
37. Watkin, David,1977, *Morality and Architecture*, pp.102-103, Chicago: The University of Chicago。
38. Woodham, Jonathan M., 1995, “Resisting Colonization: Design History Has Its Own Identity”, *Design Issues*, 11(2), 1995 Spring, pp.22, 24, 28, 29-30.
39. Woodham, Jonathan M., 1997, *Twentieth-century design*, p.7, New York: Oxford University.

When History Meets Design —Re-examining the Debate over “Design History or Design Studies?” and Their Underling Historical Thoughts.

Ju-Joan Wong

Department of Industrial Design, Chang Gung University

(Date Received : October 24,2001 ; Date Accepted : January 10,2002)

Abstract

Although design history has been an established academic discipline since the 1970s, its subject matter — 'following design practices' is always fluctuating. This paper reviews the arguments between Victor Margolin and Adrian Forty(amongst other scholars) regarding design history in the early 1990s, exploring the disputes of their historical thoughts. Margolin retraced the primary writing, *Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius*, commenting that the modernist moralistic narration leashed the expanding of the area of design history. He purported that design studies should substitute for design history in order to gather a variety of issues and approaches, and therefore direct new developments. Whereas Forty, on the other hand, considered that judgements were still necessary in order to improve the quality of design; and that after cross-fertilization with other disciplines, many new visions in design history would be produced, deeming it needless to bother with the boundary of design history. Besides the inconsistencies of the epistemology and the category of design history, there are further positive aspects. In Margolin's critique of Pevsner's historical idea, he clarified the ambiguous relationship between design and art; and when Forty refuted Margolin, he articulated design and social contexts. They were both anxious and contradictory about how properly history influenced design. Therefore it is possible to pinpoint the debate of history research and design practice. By reflecting on design history's past trajectory, we can interface with the present and future challenges in design's technological transformation.

Keywords: historical thought, design history, design studies, Margolin, Fort y, Pevsner.