

设计师在设计史上的荣耀回归： 大卫·瑞兹曼的《现代设计史（第2版）》

The Glorious Comeback of the Designer in Design History:
David Raizman's *History of Modern Design* (2nd rev. ed.) in Context

(荷) J.W. 德鲁克 J.W. Drukker

翻译：安宝江 Translator: An Baojiang

《现代设计史（第2版）》

作者：(美) 大卫·瑞兹曼

译者：(澳) 若澜达·昂、李昶

出版社：中国人民大学出版社，北京

出版时间：2013.1



在一次授课中，我向学生们展示了艺术史学者们都知道的理查德·汉密尔顿标题为“究竟是什么让今天的家庭如此不同，如此迷人？”的波普拼贴画（图1），要求学生判断一件真正艺术品的标准。所有的听众都认为那将一定是一件巨大的作品，一般都不相信它实际上比学生们草率写下讲座要点的记事本还要小一些。之所以如此的原因很简单：学生们刚才已经知道了，它属于世界波普艺术史上最重要的作品，所以他们倾向于认为：这件作品肯定很大。

2010年，当我在为工业设计系学生开设的设计史导论课程中要介绍一本新教科书：大卫·瑞兹曼的《现代设计史（第2版）》时，情况发生了变化。这本书在市场上崭新世界了，所以在课程的第二周，这本书成了唯一的选择。因此，在第一课程中我展示了一幅波普艺术的封面。（图2）在我们这里，对于艺术史专业的学生来说，设计史是一个主要课题，但对设计专业来说就是个次要的了，所以我的学生们觉得这就是一本小书。学生们也普遍认为好教材就是小教材，当发现这本书实际上非常大时，他们觉

得太可怕，太让人讨厌了——英文版超过了400页。然而，在接下来的几周里，奇怪的事情发生了。尽管它有巨大的体量，我的学生里令人惊讶的多数人都告诉我，瑞兹曼的书是他们所见过教材中最好的。一些人承认，尽管离课程测验还早得很，但他们已经把这本书当小说一样狼吞虎咽地读完了。这倒确实提出一个问题：究竟是什么让这本书如此不同，如此迷人？我想试着说几个答案。

非常奇怪，当大卫·瑞兹曼第一版的《现代设计史》2003年面世时，它并没有受到应有的关注。尽管许多评论发布了出来，但这主要是在媒体上，关注的是该书发行效益，只是边缘地，甚至基本与设计史学科无关。^[1] 在一些在设计史探讨中享有中心地位的刊物中，这本书，毫不意外地，无论因为什么原因，被忽略了。^[2] 更加令人惊奇的是，别的地方，在非西方世界里，尤其是在中国，它却很快被认为是一本重要著作。该书第一版问世几年后，它的中文版就出现了。^[3] 对于一本设计史手册给予如此荣誉，就我所知，除了瑞兹曼的这本书外，也只有乔纳森·伍德姆的《20世

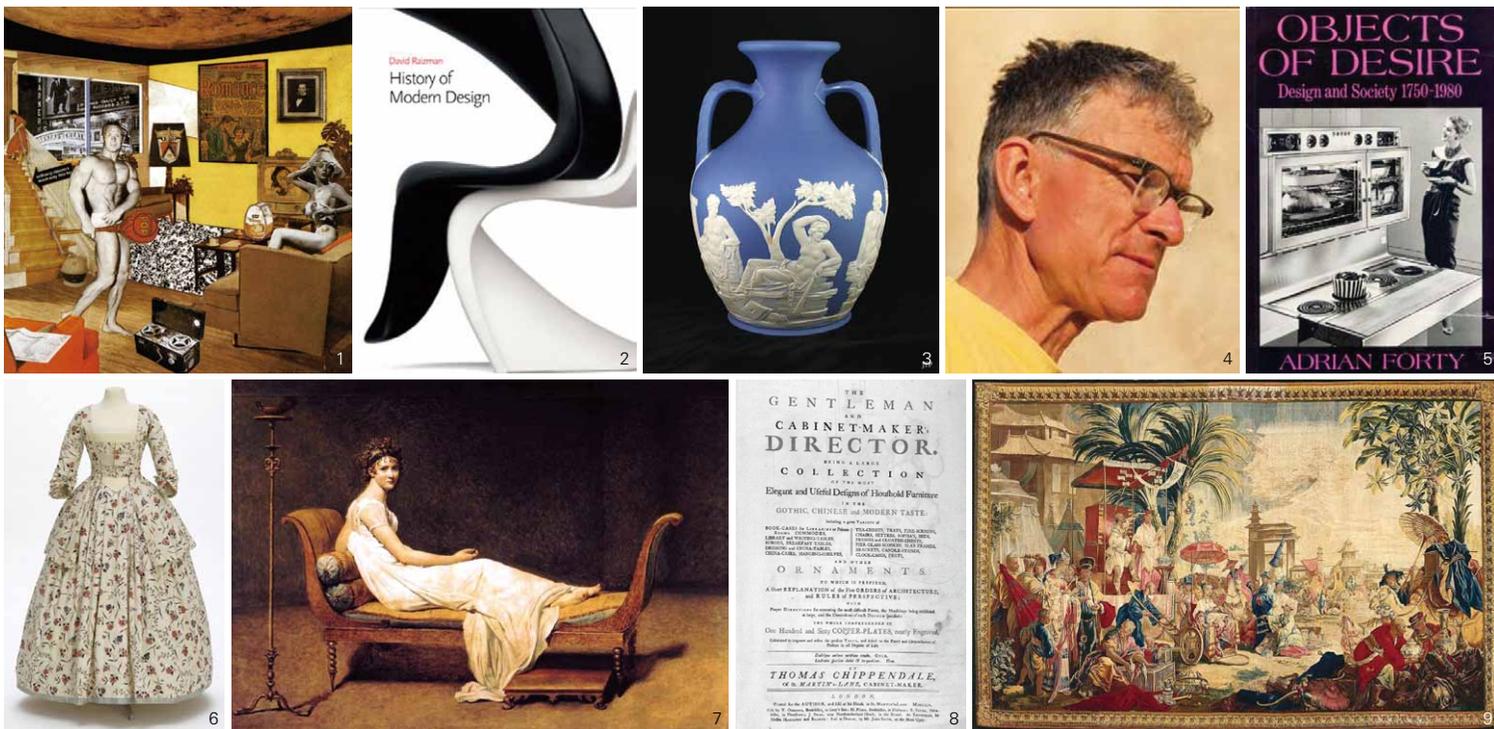
纪设计》^[4]和赫斯科特的《设计：一个小导读》^[5]（中文书名名为《设计，无处不在》）了。

《现代设计史》除第一版没有获得它应有的注意这一事实之外，关于第二版的讨论，一个更重要的原因，所有的评论都忽略了核心的一点，也就是说，它不仅是当下现有最重要的综合性手册，而且从写作方法的角度来说也是很有创新性的。当然，在所有的评论中，该书的广度与深度受到好评，范围覆盖广泛的插图和书中所称赞的给人深刻印象的设计也是如此。不仅如此，在瑞兹曼叙述的历史里，二维设计（平面设计及印刷设计）已经被赋予了与三维设计同样的地位，结论很明显：是的，它们使瑞兹曼的第一版如此吸引人，第二版更是如此，但是这没有回答这个问题，即是说，究竟是什么让它如此不同，以及这种不同是什么。对该领域自从创建并被认可为历史的一个分支起所发生的事件进行一次回放，可能会对厘清这一点有所帮助。

对设计历史的研究被认可为一个学科，是在20世纪后四分之一的时间里，其依据如下：1977年设计史学会建立，它的《设计史刊》

于1988年出版第一期。从一开始，这个新学科就面临着两个基本问题：1. 为什么批量生产的人工制品会是它们现在这个样子？2. 为什么批量化人工制品的样子会随着时间而改变，以及在历史上它们为什么会像我们看到的以这样一种特定的方向发展？大概在它最初的时期里，史学家们置身学科前沿，对这些问题给予了回答，并且（毫无疑问地）他们带来了作为解释工具的相似史学观念，最重要的就是——历史风格和传记写作方法。历史风格现在已被证明在作为一种分类工具时很有用处。看起来，传统的一套分类方法，对于艺术品，包括建筑（新古典主义、罗马式、现代主义等）来说，在用于批量化人工制品时同样可以很有收获。假如你试图稍微修订一下现有的方法体系：产品设计中有新古典主义吗？当然有，比如韦奇伍德。（图3）在产品设计中有“罗马风”的吗？当然，不过在产品设计中它被称作“艺术与手工艺”。建筑中的现代主义准则也适用于产品设计？确实是，但是，小心！在产品设计里，它们有时被当成了功能主义准则的标志。

在传记的写作方法里，一件艺



术品的物质性表现是由它的创作者的想法所“解释”的，是通过研究所讨论的艺术家的生平而揭示出来的，是在社会科学家们的攻讦下得出来的，他们强调，与艺术家对其作品的影响相比，对于批量化人工制品来说，设计师的影响是相当有限的。在批量化生产的产品中，在一系列影响某一特定设计最终表现样式选择的因素中，投资人、市场人员，以及如产品工程师等，是同样重要的。因此，出身于社会科学的设计史家们引入了另一种可供选择的解释：根据他们的看法，对产品设计中各种变化的原因，将不得不用那些无名的因素来“解释”——技术的、经济的以及社会的驱动。

对艺术史研究方法的攻击是由埃德里安·佛蒂（图4）在1986年发起的——自相矛盾的是，艺术史家正是由此获得教益的！——就在他著名的随笔集《欲望的对象：1750年以来的设计与社会》^[6]（图5）一书中。从艺术史观点^[7]来说，

就像在集子里可以清楚看到的，从设计史研究的“社会科学质疑”之后的表现来说，这个范式转变意味着设计师被从设计历史中剔除了。

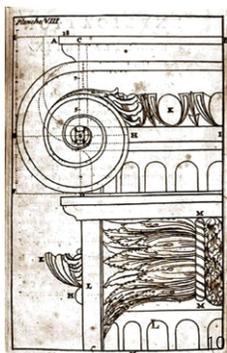
最近，无论如何，看起来如同社会科学已示范的那样，传记写作方法宣称要取代已有方法，它在谈及设计随时代变化而改变的这种倾向时同样发现存在不足。^[8]佛蒂关于18世纪最后四分之一世纪里用于时髦女性服饰的印花棉布（一种有着复杂手工印制花纹图案的高档棉布）（图6）突然消失的著名解释可以当做例证^[9]：棉布印制中的机械化降低了每码的价格，因此，印花棉布也就失去了它们象征身份的外观，被当时还不能机械化生产的优质白色亚麻布所取代。在这个故事的起初部分里，对于印花棉布消失的解释貌似合理，但在第二部分里，就是说，在设计改变的特定方向里，在优质亚麻布对印花棉布的取代里，并不如此。因为，为什么一定是优质亚麻布？为什么印花

棉布不是被刺绣（在18世纪晚期同样还不能机械化生产）或中国丝绸或蕾丝替代？事实上，所有这些变体都可以在18世纪晚期的女性服装中看到，就在白亚麻布改变一切的时候，它们任何一个都没能成为主流风格中的一部分，就是在体现女性着装的古风时被认为有着这样的样子，就是因为在那些年里，罗马风格在欧洲国家里具有这种共同的“代表性角色”。

无论如何，这提出了一个基本观点：为什么是希腊风和罗马风主宰了18世纪晚期欧洲各国公众的头脑，而不是，比如，中国明代风格？与它最初看起来相比，这个问题还不那么奇怪：大量证据表明中国设计确实是那个时代里许多非常绝妙、吸引人，也很时髦的“风格”中的一种，就像当时最流行的当代家具风格书籍扉页所标明的那样。如托马斯·奇彭代尔的《绅士与细木家具制作者指南》（1754年）宣称：“……作为哥特风格中最为雅

致而实用的家庭家具中的大汇总，有着中国和现代的味道……”（图8）在法国，中国风格同样被视为一个“热门话题”，这也可以从有名的“中国交易会”挂毯中看出来，它是1742年弗朗索瓦·布歇为博韦皇家挂毯工场设计的。^[10]（图9）

埃德里安·佛蒂对古典时期作为“理想社会”主导的解释始于一场文化论争，该论争是由第一次产业革命所造成的经济的、社会的和环境的影响所引发的，这在18世纪晚期的英格兰明晰可见。在这场论争中，所谓的“现代主义”，预见了一个为新工业技术所带来的光明前景，而这则被“保守派”所猛烈反对，他们担心本应安详、宁静的“古老美好英格兰”被噪音和肮脏工厂所破坏。现在，佛蒂在解释新古典主义的主宰时认为，尤其是古典时期，借助它特定的自然环境，作为一种理想社会图景能够协调两个明显抵触的“乌托邦”。对于现代主义者而言，古代是一个由数学



和逻辑所限定，由理智和理性所统治的社会，这非常适合他们那个由技术所带来的光明未来。(图 10)

但对保守主义者也是如此，古代世界同样是一种社会典范：那想当然的田园环境，流行的文学类型，乡村绘画和音乐，构成了一个理想世界的完美图景，这在保守主义者看来正不断被工业化所破坏。(图 11) 仍然依据佛蒂的观点，这就是主流风格(新古典主义)在欧洲 18 世纪晚期被传统古风所激发的原因，而不是，比如说，中国或埃及的古代风格。因此，只有手工织出来的白色亚麻布能够完美适应于当时的时尚范式，与那个时代关于“优良设计”的主流观点相协调。而这一系列无疑是相当模糊的看法，后来被纳入了新古典主义名下。

不管它对自己如何自信，这一系列推理看起来都在论辩中留下了空档，在这种认识里，在区别“好设计”与“坏设计”时密切相关的观点和规则随后被当作“新古典主义”的标签似乎是凭空而来，这是因为，其为了成为一种主流“风格”，等待着现代主义者和保守主义者的接受。当然了，这只是在我们在回顾的时候合理，当这些观点和规则被艺术家、批评家、技师和社会批评家等人所创造并表述出来时，在特定的历史文化设定下，后来被我们认定是“新古典主义”了。现在，坚持那些由无名力量所“创造”出来的一个令人向往的社会的那些蓝

图或许毫无意义。无疑，这些事件的技术、经济和社会状态以及它们可以察觉到的倾向“影响”了基于任何历史设定的乌托邦蓝图的形成。简单地说，我们确实可以通过新古典主义具有协调现代主义者和保守主义者两者间相矛盾的乌托邦观点的潜力来解释其主宰的原因，但对于想要质疑新古典主义者自己是如何作为一种乌托邦蓝图来发展的，我们就不得不依赖于一些人的草图、信件、小册子和书籍了。从这些资料中，在他们含糊并且经常矛盾的观点和评论中，得出了一些值得认可的蓝图。回到我们一开始的问题，佛蒂关于 18 世纪晚期在时髦女性服装中从“印花棉布”到“人工白亚麻布”转变的解释，倘若没有一个看起来合理的为什么印花棉布是被白亚麻布(而非刺绣、蕾丝或者丝绸)所取代的解释的话，我们确实可以用不明之力来解释印花棉布的消失。我们当然需要设计师的复活，在他的角色里，作为特定设计范式的创造者，或者今天我们可能会称呼他为一“潮人”。如图 12 是在新古典主义女性服装界不可或缺的约翰·斐拉克曼，图 13 是他非常有影响的图画。

现在，可能看起来我已经完全偏离了我最初的意向，就是去解释为什么大卫·瑞兹曼的《现代设计史》是“如此不同，如此迷人”这回事，在我看来，在接下来的几年里它必然会成为国际标准的设计史

教科书。现在，总的来说，是时候说说为什么它如此不同了。重点在于：尽管瑞兹曼的书第一眼看起来已经可以从严格的“佛蒂”观点(在设计改变中作为主要推动者的不知名动力)中设想出来。就像我在上文中已经指出的，他成功地再次引入了作为缺失联系环节中的设计师，弥补了上面已经提及的社会科学模型的不足之处。瑞兹曼是如何做到这一点的？除了对于——主要是社会—经济的和技术的——共同构成他观点主干的社会科学模型支柱，他引入了另一个历史学科到他的设计史研究中，据我所知在其他任何教科书中所没有的，就是：观念的历史。这已为这样一个事实所证实，在《现代设计史》所引的文献中有数不清的书和文章不仅是关于设计师的(这在教科书中很常见)，而且是由设计师所写的(这不常见所以就与众不同了)。记住这点，在我看来这样的宣称毫不夸张：瑞兹曼的《现代设计史》不仅是该领域里最好的教科书，它还终结了在向社会科学还是艺术史靠拢之间的“巨大分歧”，这困扰着自佛蒂《欲望的对象》以来的设计史研究。这最后一点——我发现我自己也很惊讶，显然之前没有其他的评论者曾涉及这一点——使得瑞兹曼的《现代设计史》不仅“如此迷人”，还能够“如此不同”。

注释：

[1] 我挑选的此类评论，并没有彻底搜索：《Blueprint Magazine》(2004 年 3 月号)；《Australian Book Review》(2004 年 3 月号)；《The Art Book》(2005 年 11 月第 4 期)；《Pol Oxygen Review》(2005 年 9 期)；《Nineteenth Century Art Worldwide: a journal of nineteenth-century visual culture》4 (2005 年春季号第一期)。

[2] 在这不多的忽略中，有以下一些：《The Journal of Design and Technology Education》总第 9 期(第一期)，第 127 页；《Design Research News》总第 10 期(2005 年 9 月第 9 期)；《DRS Digital Newsletter》(<http://www.designresearchsociety.org>)；《I. D. The International Design Magazine》第 90 页(2004 年 5 月)。以此为例，《The Design Journal》，《Design Issues》及《The Journal of Design History》是明显故意忽略了。

[3] (美) 大卫·瑞兹曼：《现代设计史》，王翔宇等译，中国人民大学出版社，北京，2007，第 1 版。

[4] (英) 乔纳森·M. 伍德姆：《20 世纪设计》，周博、沈莹译，上海人民出版社，2012。

[5] (美) 约翰·赫斯科特：《设计，无处不在》，丁珏译，译林出版社，南京，2009。

[6] 埃德里安·佛蒂：《欲望的对象：1750 年以来的设计与社会》，伦敦，Thames & Hudson 出版社，1986。

[7] 例如 Castelnovo, Enrico & Pirovano, Carlo 等 1991 编辑出版的三卷本《工业设计史》，米兰，Electa 出版社。

[8] 我谨向 Timo de Rijk 教授(荷兰德尔夫特理工大学)致以谢意，他在一次私人的讨论中指出了这一点。虽然，Timo de Rijk 教授的观点——在我的观点里是相当基础的一点——就是，据我所知，在文学当中还被相当忽视。

[9] 同 [6]，第三章，“设计与机械化”，第 42-61 页。

[10] (美) 大卫·瑞兹曼：《现代设计史》(第 2 版)，(澳) 若澜达·昂、李昶译，中国人民大学出版社，北京，2013，第 8-9 页。