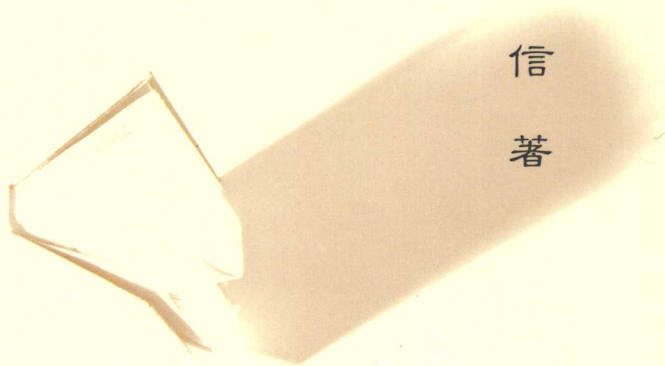


民国 图书 掠影

高
信
著



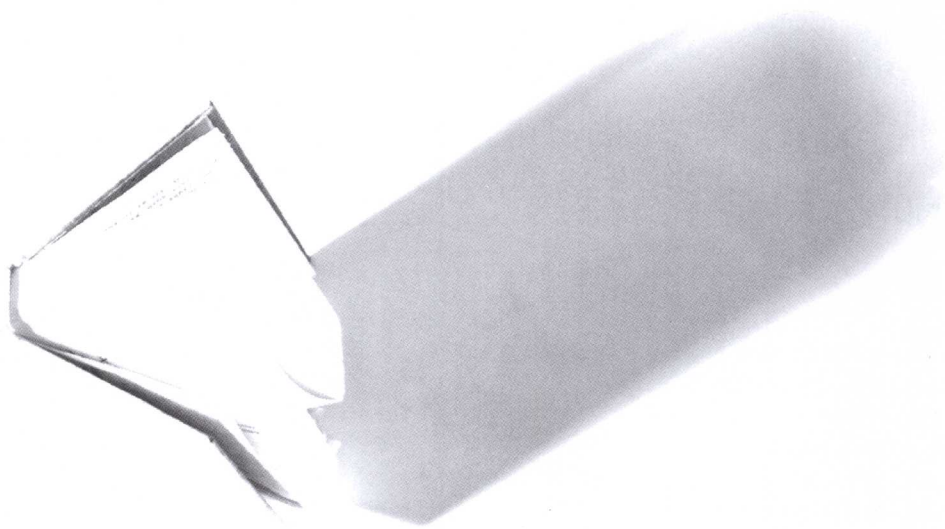
上海遠東出版社

五
天
月
六
的
個

夜

民国书衣掠影

高信 著



 上海遠東出版社

图书在版编目(CIP)数据

民国书衣掠影/高信著. —上海: 上海远东出版社,
2010

ISBN 978-7-5476-0219-5

I. ①民… II. ①高… III. ①图书—版本—中
国—民国—文集②书籍装帧—中国—民国—文集
IV. ①G256.22-53②G256.1-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 120236 号

策 划: 黄政一
责任编辑: 张喜梅
封面设计: 李 廉
版式设计: 李如琬
责任制作: 李 昕

民国书衣掠影

著者: 高 信

出版: 上海世纪出版股份有限公司远东出版社

地址: 中国上海市仙霞路 357 号

邮编: 200336

网址: www.ydbook.com

发行: 新华书店上海发行所 上海远东出版社

制版: 南京前锦排版服务有限公司

印刷: 上海市印刷二厂

装订: 上海张行装订厂

版次: 2010 年 8 月第 1 版

印次: 2010 年 8 月第 1 次印刷

开本: 710×1000 1/16

字数: 153 千字

印张: 8.5 插页 2

印数: 1—2250

ISBN 978-7-5476-0219-5/G·165 定价: 58.00 元

版权所有 盗版必究(举报电话: 62347733)

如发生质量问题, 读者可向工厂调换。

零售、邮购电话: 021-62347733-8555

艺术与出版的交融

——《民国书衣掠影》序

吴道弘

20世纪80年代以后，文化界、出版界对于出版史研究的普遍关心与重视，是值得高兴的事情。重视出版史研究，首先是文化学术界研究文化史热潮的直接结果，因为出版行为本身就是一种重要的社会文化现象，具有广泛的文化内涵，出版史必然是文化史研究的重要方面。随着编辑学、出版学的研究兴起，关注和重视书籍装帧史的研究自然也是顺理成章的。

然而，出版史研究毕竟还处于探索的起步阶段。无论在史料的积累和研究方面，还是在处理好宏观研究与微观（专题）研究的关系方面，以及提倡写作方法上的多元化方面等等，都需要改进和提高，其中就现代出版史上的书刊装帧艺术研究来说，更是需要大力提倡和加强的。

很高兴得知高信先生的《民国书衣掠影》一书即将出版。民国时期的书刊装帧是现代书刊装帧的肇始。由于“五四”新文化运动的影响，二三十年代的北新书局、光华书局、开明书店等一批现代出版企业大都对书刊的装帧设计相当重视。由于书刊主持者（一批文化人）的文化追求和审美倾向，也由于涌现出一批艺术家从事书刊装帧工作，因而在书刊装帧设计方面，佳作纷呈，表现出一定的自觉性、探索性和创造性，具有十分耀眼的历史贡献。大家知道，鲁迅是十分关心和提倡现代装帧艺术的大师，同时也有一批文人艺术家像陶元庆、丰子恺、钱君匋等直接参加书刊装帧设计工作而成为装帧设计大家。书法家、篆刻家钱君匋就有“钱封面”之称。

高信先生这本书的贡献在于：在大量原始资料的基础上作了梳理和研究，拓宽了现代文学的研究领域和为人立传的写法，客观再现了现代书刊装帧的艺术风貌。我们不仅读到了陶元庆、丰子恺、钱君匋、闻一多、庞薰琹等名

家的名字，而且读到了一大批有贡献的装帧艺术家的名字：郑川谷、孙福熙、赵蓝天、司徒乔、叶灵凤、冯棣……他们中有的几乎被人们遗忘了。作者从历史尘埃中重新发掘、阐述他们的业绩，恢复了他们的历史地位。作者突破了写史的某种束缚，往往把当时的社会、出版机构和艺术作品结合起来，用清新的散文笔触娓娓道来，引人入胜。

我和高信先生结识已有 20 多年了。从最初的京陕通信到新疆开会时的晤面，从讨论图书评论到出版史研究，这期间还读过他不少著作，如《长荫楼书话》、《长安书声》、《书房写意》、《商州故人》等，特别在 4 年前他成为《出版史料》杂志专栏作家以后，他的书刊装帧史文章，更是引起了我的兴趣和关注。深知高信是一位勤奋的学者、作家，博览群书，又写得一手好散文。高信对艺术和艺术家研究情有独钟。他在中学时代就与美术结缘，曾得到名师指导，学习国画、漫画，还研究漫画史。我见过他年轻时的一幅国画小品，画面上牧童闲适地坐在草地上，手持横笛在吹，而身旁的硕大水牛正安静地侧着微微前倾的头，似乎被牧童的笛声吸引住了。作者把牧童与牛的传统题材，作了新的处理，画题《夏日》，很有情趣与意境，使我看到了作者的艺术修养。我同时又记起他在《长安书声》后记里的一段话：“至于体裁，依然用书话随笔体，想写得平实一些，随意一些。有一点实证，也有一点议论：有实证，避免了空泛；发议论，表达自己的一些看法……质疑当然是应该的，任何时候，实事求是、求真求实都是做人的起码品格，做人如此，作文更无论焉。”这就更加体现了高信先生的为人和品德了。

写到这里，忽然想到唐弢先生在 20 世纪 70 年代曾说过的话：“书话的散文因素需要包括一点事实，一点掌故，一点观点，一点抒情的气息；它给人以知识，也给人以艺术的享受。”（《晦庵书话》序）我以为装帧艺术研究的写作，也不能没有散文的因素，因为这样更能给人以知识和艺术的享受。

2009 年 6 月 26 日于北京

（吴道弘先生是“韬奋出版奖”获得者，曾任人民出版社副总编辑，现任中国图书评论学会副会长、中国编辑学会副会长、中国出版工作者协会学术委员会主任、《出版史料》执行主编）

目 录

艺术与出版的交融——《民国书衣掠影》序	吴道弘 1
鲁迅：现代书装艺术的导师	1
郑慎斋书衣钩沉	9
季小波的“客串”之作	14
刘既漂刮起的新风	18
庞薰琹书装的民族性	22
陈之佛的书装十年	26
郑川谷：书装史上一颗耀眼的流星	31
雕塑家江小鹣的余兴	36
章西厓的装饰风	40
黄文农书衣发微	44
司徒乔的“狂飚笔墨”书衣	48
赵蓝天：把真善美献给孩子	53
叶灵凤的书衣往事	57
冯棣书衣掠影	62
丰子恺的书衣贡献	66
陶元庆的书衣成就	72
闻一多的书衣制作	78
叶浅予的漫画书衣	83
钱君匋为书装的一生	87

廖冰兄的木刻书衣	95
丁聪：一生结缘在书装	99
曹辛之的“书卷气”	104
幸会朱和典的书衣	110
张光宇的大家风韵	115
附录：民国书衣一束	120
后 记	127

鲁迅：现代书装艺术的导师



20 世纪初，在开创了中国现代文学新局面的那一代经典作家之中，不乏既写作又编辑的前辈，但没有一位如鲁迅先生那样，在参与编辑出版活动的同时，在装帧设计这一出版环节上，也投入了巨大的热情和辛勤的努力，并取得了惠及后世的成绩。诚如郭沫若在《鲁迅诗稿·序》中所说的，鲁迅先生无心做诗人，然而，他“偶有所作，每臻绝唱”；他也无心作书家，但他的书作，“自成风格”，为“世人宝之”。就书籍装帧（简称书装，下同）设计而言，鲁迅先生原本无心当书装设计家，但他却堪为中国新文学书装设计艺术的开创者、奠基者。

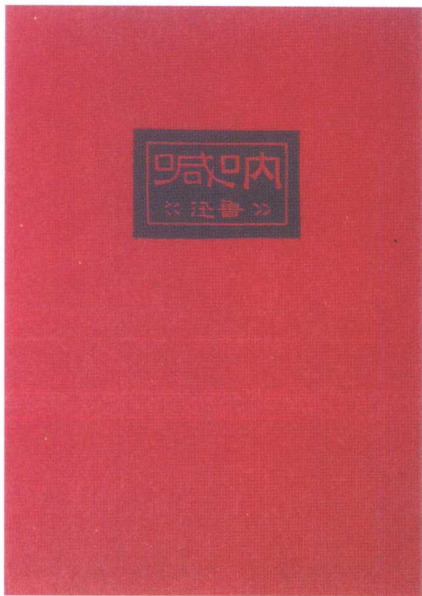
鲁迅先生是有绘画功底和美学修养的文学家。且不说孩提时代的以明公纸描摹过小说绣像和画谱，早年留学日本期间在医学讲义上绘制的细密不苟的解剖图，在植物标本册封面上画的神采生动、笔致洗练的火鸟和猫头鹰图案，以及在 1912 年 11 月 1 日绍兴《天觉报》创刊号上发表的国画小品《如松之盛》，仅以晚年致增田涉书简中，为解增田之疑，寥寥数笔所画的树木和兵器、民间风习示意图，以及在《朝花夕拾》中画的插图，那笔墨功力，就实在不让一般画家了。假如他不从文，当个画家也不难。鲁迅先生早年爱好绘画，留学日本期间又接触到大量的不同于中国传统图书的出版物，审美感悟以及对美的浓厚兴趣，使他在以文学为志业时，自然而然地涉足于中国现代书装艺术领域。

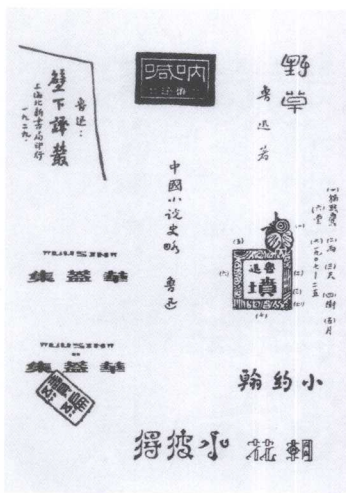
鲁迅先生的书装实践，起步于日本时期。那时，日本东京进化社印出了他“以三十元出售，改了别人的名字”的《月界旅行》，白底黑体隶书，一

无装饰。在国内也出版过《中国矿产志》，封面一如《月界旅行》。1906年3月，上海普及书局和启新书局出版了他翻译的科幻小说《地底旅行》，封面上火山海啸，直白得很。简朴过头即成简陋，作者鞭长莫及，无可奈何。但我想，鲁迅一定心存遗憾，一定深感不足。因而，当他自己动手在日本就近印制《域外小说集》一、二两集的时候，就不免小试牛刀，既请了好友陈衡恪题篆书名，又找来西洋画中人物线描一帧，把封面布置得就典雅得多了。文学杂志《新生》筹办时，他乐于参与，还找到D.E. WATTSR的《希望》一画，那是预备置于封面上的，可见已成竹在胸，《新生》虽然中途夭折，终未面世，却已经显示出鲁迅先生在封面素材选择和构思构图上的用心。如果我们联系到以后鲁迅先生书装设计的成果，就不难发现，从《域外小说集》和《新生》开始，就孕育着一种个人风格和特点。

鲁迅先生的书装设计实践从《呐喊》开始。《呐喊》是鲁迅先生的第一部小说集，作为北京大学新潮社“文艺丛书”之一种，于1923年8月出版了第一版，深红封面的上部置一小长方黑块，宋体字的书名和作者名分排两行，十分简洁大气，大气中又透出几分秀雅。这个设计是否出于鲁迅之手，尚无材料证明。到第二年的1924年5月由北新书局列入“乌合丛书”印制第四版时，底色依旧，黑色长方形块中的书名改为隶书风格的美术体，作者“鲁迅”二字和引号，虽仍用隶书，却勾描出利刀镌刻的效果，富有力感，这第四版的封面出自鲁迅先生之手是无疑的了。经此一改动，原版字体的秀雅仍在，又增其厚重、深沉、有力，这就

更与《呐喊》的思想精神和艺术基调相契合了。谈到《呐喊》封面，曾有网友对红色作底大加揄扬，说红色是表示了革命者的鲜血，召唤着斗争和光明，因而这《呐喊》是勇猛和不可阻挡的。更有人引申说，曾有当道者，因上述原因见到有人持红色封面的书就格捕勿论，等等。这恐怕就言过其实了些：且不论深红封面用纸的选用者是否为鲁迅，也未见到鲁迅自己的表述，即便就是鲁迅自己，利用颜色硬纸做封面，在当时直至今天，都是平常，更何况鲁迅先生除了《呐喊》用这红色底纸作封面之外，在以后的书面设计中从未再用，岂止从未再用





红色，反而更多地选择了以素白为底色，难道鲁迅先生此后就不“召唤着斗争和光明”了吗？

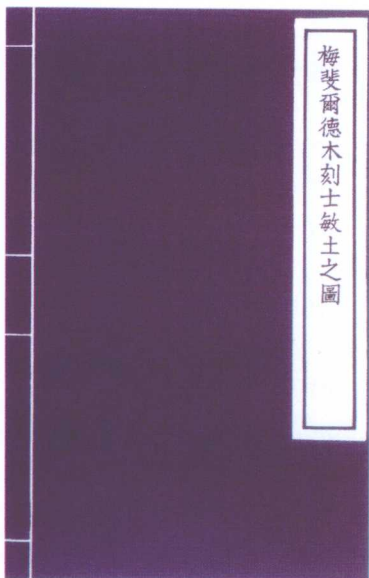
在《呐喊》面世的前后，鲁迅的书衣之作陆续出现在北京大学《歌谣纪念增刊》、《国学季刊》，以及《奔流》、《萌芽》月刊、《文艺研究》、《译文》等文艺刊物上，出现在自己的《思想 山水 人物》、《壁下译丛》、《奇剑及其他》、《在沙漠上》、《艺术论》、《近代美术史潮论》、《毁灭》等译著以及《近代木刻选集》、《凯绥·珂勒惠支版画选集》、《引玉集》等画册上，出现在1926年8月之后出版的《热风》上，

出现在1936年6月出版的《花边文学》等十余种杂文集上。高长虹的《心的探险》，瞿秋白的《海上述林》、《解放了的董吉珂德》，萧红的《八月的乡村》的封面上，也都留下了他匠心独运的印迹。其质高量多，令人惊叹。

我一直认为，鲁迅先生书装设计的主旋律是民族形式的，是对中国传统书衣形式的有效改造，在改造的基础上，融入新意，自成面目。从早期《呐喊》红色封面上的长方黑块，上书书名和著者名，到后期的几乎全部杂文集的纯白封面，上置毛笔题签和著者名字，无不看出传统线装书衣上签条的变异，有的画册，如《十竹斋笺谱》、《梅斐尔德木刻士敏土之图》，几乎全然仿照那种蓝面白签的传统形制。《引玉集》也是如此，只是白色封面上的方块放大，呈金黄色，手写文字作繁密排列，带有日本书风，但骨子里仍不脱中国风。

鲁迅先生书衣设计的思想之一，是不主张拘泥于书的内容，任设计者自由发挥。他曾在给陶元庆的信中说：“《坟》，这是我的杂文集，从最初的文言到今年的，现已付印，可否给我作一个书面？我的意思是只要和‘坟’的意义绝无关系的装饰就好。”在陶元庆为《往星中》作封面设计时，鲁迅先生也说过同样的话：“不妨毫不切题，自行挥洒。”可见他是不喜欢图解式的书衣设计的。其实，《坟》这个

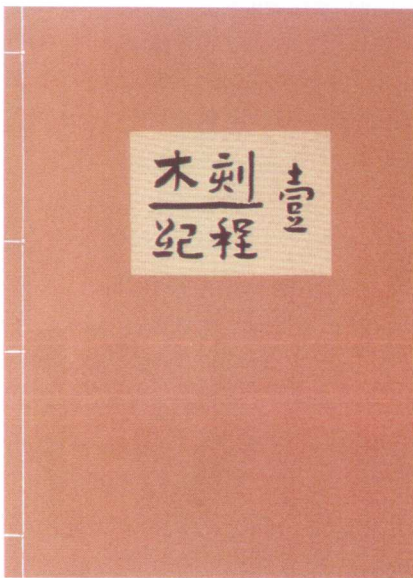




书名是很难与“坟”“绝无关系”的，但鲁迅先生给《坟》设计的扉页图案上却表现得十分出色：一只复线方框，斑斑驳驳，布满着流云枯雨雾星月，方框右上方兀立着一只变形处理的猫头鹰，孤独又警觉，方框内是手写宋体的书名和作者名字，古雅而有力，相当难得。与内容没有多少关联，甚至“毫不切题”，这是鲁迅先生的独到之见。他十分欣赏陶元庆为《彷徨》作的封面，评价很高。

鲁迅先生在书衣设计中也提倡“拿来主义”。钱君匋先生还记得在鲁迅先生家里拜访时，先生从书柜里拿出一大包汉代画像的拓片，摊开在地上，热情地向他解说这些画像的线条如何浑厚又如何稚拙，如何可以借鉴到书装设计中来的往事，他

认为鲁迅先生的教诲对他影响深刻。鲁迅先生善于使用现成的绘画素材，对于外国的、中国的、古代的、现代的，只要有用，就大胆“拿来”，吸取其精粹，为我所用，别开生面。他为高长虹的散文及诗集《心的探险》所作的封面上，就是在磁青底面上，以六朝人墓门画像上腾云驾雾的群魔入画，再以手书美术字为书名，足以引发读者的想象。在《桃色的云》的封面上，汉代石刻上雍容华美的云纹，被他“拿来”，用鲜红的色调置于纯白封面上方，显得古雅美丽。他也善于“拿来”外国的美术作品。他译的《小约翰》一书，原由孙福熙代画封面，鲁迅先生不大欣赏。到第二版时，鲁迅先生选用了勃伦斯的《妖精与小鸟》；繁花蔓草，小鸟啁啾，与有翅的小孩对话，画面扑朔迷离，如梦如幻，用深灰色印在纯白书面上，于鲜红书名的上方，正与童话故事相协调。而在为他翻译的卢那察尔斯基的《艺术论》设计书衣时，他更大胆采用形式感很强的抽象



艺术手法：浑圆之中，由绿色与白色切割开来，再以双钩书名切入圆中。卢氏所云，他往往“以最压缩了的形式，来传达那有一切结论的美学的大体”，鲁迅先生是由此得到构思灵感的吧？只要有美感，于书有一定意义上的呼应，鲁迅先生都会“拿来”。他从不墨守成规。

文字的处理，是鲁迅先生书衣设计上的主要元素。这看起来简单得很，我们至今很容易地就能在坊间书肆见到名人和非名人题字的图书，在一些作者心里，名人的题字是书的身价的所在，至于美与否则在其次。鲁迅先生不是如此，他看重的是书法之美，名人与否，倒不计较。因而，用之于书衣上的汉字，在鲁迅先生笔下，被处理得多姿多彩，异趣纷呈。1925年4月《莽原》创刊，题写刊名的是一位8岁小学生，“莽原”二字是十足的小儿体，但只有它配之于《莽原》，才更显现出那种虽然幼稚、不成熟，但不乏向上的蓬勃的朝气。宋体字是历史颇久的刻书用字，也是新书业的主打用字，挺拔隽秀，悦目爽朗，作为正文用字，最好，但用于书面则嫌单薄。宋体字的变形书写，是鲁迅先生

在书衣上习用的手法。1925年6月出版的“华盖集”封面，就是据宋体字压扁加粗处理，连拼音文字也一并如此，别有风致。到了1927年5月《华盖集续编》出版时，书名依旧，又另画一红色“续编”印章，斜盖在黑色书名上，黑白红三色组合，醒目活泼，真是举重若轻，别出心裁。《而已集》的封面字，乃据宋体字的大幅度变体而来，又融入了装饰因素，看似随意写来，轻柔中有古雅，更显别格。《奔流》封面上的“奔流”二字，则据黑体铅字压扁，外加勾线，直抵左右，颇有气势。《花边文学》的书名，直接使用了老宋铅字，但又以



雲 的 色 桃

譯 迅 魯 作 珂 先 羅 愛



现成的简单花边相围绕，既不显单薄，又含有“花边”的深意。《萧伯纳在上海》一书的封面，也只以老宋体排印书名和编者姓名，但外加萧伯纳漫画像一帧，而通铺书面的则是当时报纸报道萧伯纳的版面剪影，密不透风，交错迭加，突出了此书的集纳性、文献性以及萧氏来华引起的热烈反响，所谓“这一本书，也确是重要的文献。在前三个部门之中，就将文人、政客、军阀、流氓、叭儿的各式各样的相貌，都在一个平面镜里映出来了。”可见，即使对于宋体字的处理与运用，鲁迅先生也是十分讲究的。至于鲁迅先生于自己的杂文集，如《三闲集》、《南腔北调集》、《伪自由书》、《且介

亭杂文》等，大都在白底上自题书名，另加一名章，别无所饰，但纯正、雅洁、悦目、端庄。一本鲁迅初版本杂文集陈放案头，偶然一瞥，犹见一位身着夏布长衫、目光炯炯、面容清癯的老人，指夹香烟、从容淡定地坐在藤椅上。鲁迅的书法，郭沫若评之为“书如其人”，董桥更说鲁迅先生的字“完全适合摊在文人纪念馆里”，鲁迅先生的行楷最适合题写在严肃书的封面，难怪后世多少刊物封面的刊名，多少报纸副刊的刊名，喜集鲁迅先生的遗墨，的确如郭沫若所说，是“非因人而奖也”。

鲁迅先生的书衣作品只是他书装活动的一部分。他知道，再好的封面，再好的内容，如果没有相应的版式配合也是枉然。所以他十分重视内文版式的设计。我们读他的手稿选集，可以清楚地看到，在工整漂亮的毛笔手稿上，有先生亲自用红笔标明的标题、正文字号，有每页几行、每行几个字的字样，详备而周到。他还说：“我于书的形式上有



一种偏见，就是在书的开头和每个题目前后，总喜欢留些空白，所以付印的时候，一定明白地注明。”他在致黄源信中说：

“插画本丛书的版心，我看每行还可以添两个字，那么，略成长方，比较的好看（《两地书》如此），照《奔流》式，过于狭长，和插画不能调和，因为插画是长方的居多。”他还主张多用插图：“用版画装饰书籍，将来也一定成为必要”，“书籍的插图，原意是在装饰书籍，增加读者的兴趣的。但那力量，能补助文字之所不及，所以也是一种宣传画”。为了给出版界提供榜样，他在译印果戈理的长篇小说《死魂灵》的同时，还特地编印了《死魂灵一百图》。他讲究书籍在“选纸，付印，

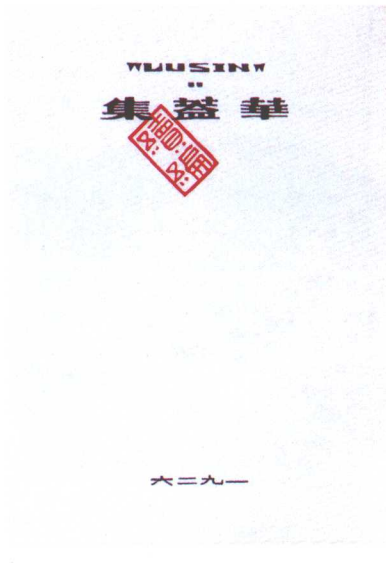
付订，都须研究调查过”，他批评《现代版画》“选择内容且作别论，纸的光滑，墨的多油，就毁损作品的好处不少”，所以在编印《十竹斋笺谱》时致函郑振铎先生：“印《笺谱》纸，八开虽较省，而看起来逼仄，究竟觉得寒蠢，所以我以为不如用六开之大方……最后之纸张，省俭不得也。”再如现在被爱书者热捧的毛边本，就是鲁迅先生所创制：“《集外集》付装订时，

可否给我留十本不切边的。我是十年前的‘毛边党’，至今脾气还没有改。”

如此周到的全方位的书装设计家，在现代中国文艺界，可谓前无古人，后启来者。这也从另一个角度说明，鲁迅先生，唯有鲁迅先生，才把书装家的职业思想与技能发挥到了极致。如果仅仅以书衣设计称述书装家鲁迅，那是大大不够的呵！

当然，我们也并非要用鲁迅先生的修养与成就来责贬更多的书装艺术家，各人修为不同，职业有别，是不能等量齐观的。现代书装史上为书装作出贡献的前辈，能够为现代书衣创造出那样辉煌的成果，也是相当难能可贵的了。

鲁迅先生的设计思想，是以他对美





的深切体验和研究为基础，又经过出版实践积累感悟提炼而来。在鲁迅先生探索之时，中国尚无平面设计理论出现，那是历史的局限，没有办法，但从另一方面想，也未必不是好事：不受什么框子的束缚，没有成规的制约，无羁无绊，任思想自由驰骋，任想象尽情飞扬，最大限度地发挥设计者的聪明才智，好了，就坚持，就发扬；坏了，就从头再来。我们看 20 世纪二三十年代的书衣作品，确实是五花八门，甚至是鱼龙混杂，这是实践到理论转变时期的常态，生气勃勃的常态，一点儿也不奇怪。而正是在这样的文化环境和出版形态下，鲁迅先生以前驱者的筚路蓝缕的精神，为书装

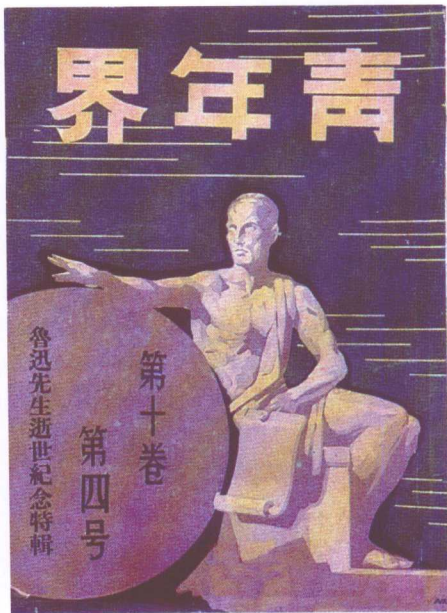
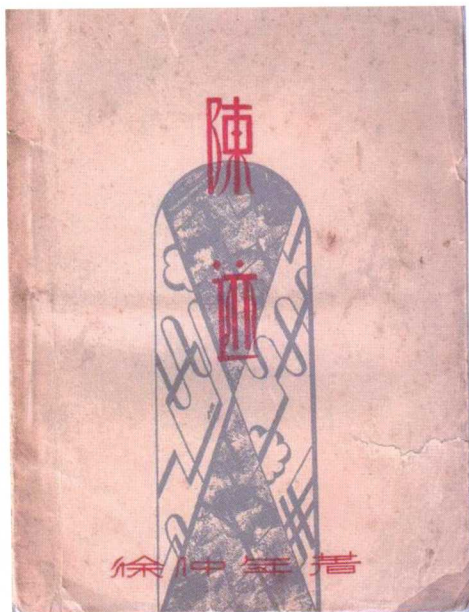
设计奠定了最初的基石，创造出—批足资借鉴学习的范本，造就了第一代的书装艺术家队伍，他的历史功绩，是彪炳史册的。

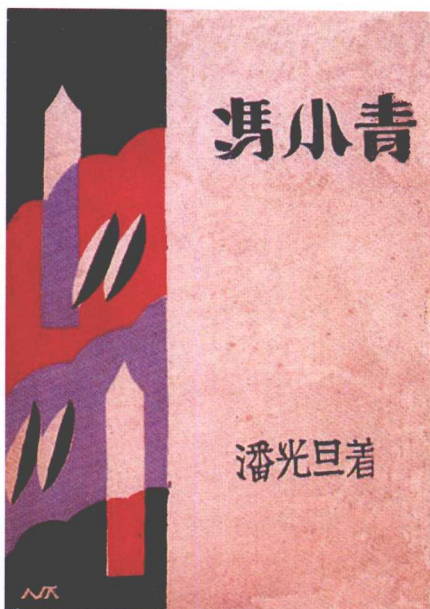
2009 年 12 月 3 日

郑慎斋书衣钩沉

在 20 世纪二三十年代的图书装帧史上，郑慎斋先生是具有相当成就和突出贡献的一位，奇怪的却是几十年间寂寂然为人遗忘，直至近几年民国图书市场趋热，书影之类的图书相继出版，他的作品才慢慢呈现在人们面前。然而，郑慎斋这个名字，据我所知，还是没有进入人们的视野。

其实，早在 40 多年前，当 20 世纪 30 年代的出版物只有少数刊物获得影印机会，其他出版物的封面装帧只有几位艺术家为人所知的时候，唐弢先





生的《书话》中就收有一篇《两本散文》的随笔，所附书影《春醪集》的设计者正是郑慎斋。只是唐弢先生原本只是谈梁遇春的散文，郑慎斋的隐而未显也是可以理解。也或许，郑慎斋并未进入唐先生的视线，亦未可知。然而，正是这《春醪集》封面给我留下了深刻的印象。后来，我曾就手头的一点藏书作过一个很粗略的统计，记录了郑慎斋先生设计封面的图书目录：《最后的幸福》，张资平著，1927年7月现代书局出版；《炭矿夫》，龚冰庐著，1929年3月现代书局出版；《蚕蛻集》，史岩著，1929年11月广益书局出版；《昨日之花》，刘大杰著，1929年12

月北新书局出版；《春醪集》，梁遇春著，1930年3月北新书局出版；《倚枕日记》，章衣萍著，1931年2月北新书局出版；《海上集》，赵景深著，1936年1月北新书局出版。另外还有泰东书局的《冬天的春笑》、北新书局的《白雪遗音续编》、现代书局的《祝老夫子》以及《青年界》、《拓荒者》杂志的封面设计，等等。值得一提的还有：1927年10月，潘光旦先生在新月书店出版过《冯小青》一书，检视众多言及《冯小青》一书之著作，包括新版《闻一多全集》在内，几乎异口同声说此书封面为闻一多先生所作，实际上却不然，《冯小青》之封面设计者应是郑慎斋先生。封面左下角的“人仄”二字可证，郑先生所作封面，皆有此标识。

郑慎斋的大部分作品，倾向于抒

