

郭恩慈
苏珏
编著

中国现代设计 的诞生



东方出版中心

中国现代设计的诞生



郭恩慈
苏珏
编著

图书在版编目(CIP)数据

中国现代设计的诞生 / 郭恩慈, 苏珏编著. — 上海: 东方出版中心, 2008.4

ISBN 978-7-80186-802-2

I. 中… II. ①郭…②苏… III. 设计—工艺美术史—中国 IV. J509.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 023437 号

本书原由三联书店(香港)有限公司出版, 现经原出版公司授权东方出版中心在中国内地出版发行。

登记号: 09-2007-909

中国现代设计的诞生

出版发行: 东方出版中心

地 址: 上海市仙霞路345号

电 话: 62417400

邮政编码: 200336

经 销: 全国新华书店

印 刷: 昆山亭林印刷责任有限公司

开 本: 889 × 1194 毫米 1/24

字 数: 420 千字

印 张: 13

印 数: 0,001—5,000

版 次: 2008 年 4 月第 1 版第 1 次印刷

ISBN 978-7-80186-802-2

定 价: 48.00 元

版权所有, 侵权必究

绪论：中国现代设计的诞生

引言：现代设计(design)的界定

中国自 20 世纪 80 年代改革开放以来,经济迅速发展,沿海城市亦因此而繁荣起来。在过去二十多年,以至今日,中国成了“世界工厂”,各国的制造业都移师到中国设厂。“中国制造”成为中国经济迅速增长的主要因素。中国的企业家和商人累积了资产,工业不断发展,国内人民的生活质量也持续提高。为了进一步开拓内需和出口市场,所有人都意识到,中国工业必须从制造业(made in China)提升到品牌的创造(design in China)。中国国家领导人也大力提倡“创意产业”的发展。因此,设计工业已成为现今中国在世界市场的竞争中能持续下去的重要动力。然而,发展有中国特色与风格的设计,创造中国为本的品牌,还在摸索阶段中。

中国设计将何去何从?我们觉得,“回顾过去”,才能“展望未来”;我们必须回到历史,将中国现代设计理解为一项工业,以及作为一项与人们生活息息相关的文化,所曾经遇过的历程,掌握其成功与失败的因由,方可把握一条较清晰的进路。

中国现代设计何时开始?我们应追本溯源,回到现代“设计”在世界上出现的时刻,并寻索其东渐的历程。在西方,尽管英文“design”(意大利文为: *disegno*)一词早于欧洲文艺复兴时期已经存在,用以形容当时的艺术家在艺术创作前的意念萌发过程,但“design”作为一个形容一项专业全职工作(full-time professional)的词语,则要等到 19 世纪西方工业革命开始时才正式出现。^①

1769 年,瓦特改良了蒸汽机,使英国一时间取得了划时代的技术成就,产出了大批拥有强大生产力的机器。这不单大大提升了英国的生产能力,蒸汽机的使用更使某些工业摆脱以往地理环境和季节的限制(例如:以往依靠水力推动机械的棉纱厂),迅速建立新的工厂制度,将以往分散的、小量的以及旧式的手工业,转化为集中而分工细致的、大量的、新式的近代工厂生产模式。

到了 1850 年,英国在世界工业总产值的占有率,已超过 40%。为了向世界展示国力,并宣告这个工业新时代的来临,英国在 1851 年举办了一个盛大的博览会——以“世界各国之工业”为主题的博览会(Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations),博览会会场内展示的各种最新型机械(蒸汽机、农业机械、织布机等),震撼了整个世界,不少知识分子们创作诗文,歌颂这个新时代的来临。然而,当威廉·莫里斯(William Morris, 1834~1896)发现那些外形笨拙的机制品竟配上粗糙的红玫瑰装饰时,便决定摒弃这个大量生产低级丑陋的机制品的世界,回归到那将要被近代工业吞没的手工艺(craft),以“手造的”、“少量的”、“独特的”、“高贵的”的精品,来与粗制滥造的机制品分别开来,反抗此品味

恶劣的时代。

事实上,并非只有莫里斯洞察到这个问题。画家 Richard Redgrave(1804~1888)曾对博览会作出过扼要的评论:“是次展览会最明显的(弱点),就是缺乏肯定的设计原则。”⁹² 尽管如此,博览会筹办人之一 Henry Cole(1808~1882)仍然认为“大量生产”和“标准化”(mass production, standardization)必定是世界未来的发展方向;唯一欠缺的,就是配合这个时代的美感形式。后来,被誉为“现代工业设计之父”的彼得·贝伦斯(Peter Behrens, 1868~1940),在 20 世纪头二十年,为德国电器联营公司[Allgemeine Elektrizität Gesellschaft(A.E.G.)]设计了一系列家庭电器。他宣称要拒绝复制手工艺的技巧和使用过往历史上任何的装饰风格⁹³,进而首先奠定了“机械美学”,成就了西方现代主义的设计发展方向。

“现代设计”,就在这股近代的反省思潮中第一次清楚地被界定(和莫里斯对手工艺的界定相对:即“机制的”、“大量的”、“标准的”、“大众的”)。我们认为,根据此义才能了解“现代设计的诞生”的真正意义。

通过以上简单地对西方“现代设计的诞生”的描述,我们得悉“现代设计”所彰显的造型文化,是与过往历代的造型文化,以及其他同时代的器物制造的技法(手工艺),是截然不同的。

西方现代设计的诞生,更是进一步紧扣其所属时代的政治经济的脉络中。工业革命开始后,制造业大量生产,因而,一方面对原材料大量需求,另一方面产品过剩,故此需要拓展市场。这情况使西方各国卷入一次史无前例的商业竞争之中,并开始由欧洲迅速扩展至全世界,以寻求资源、市场及廉价的劳动力。

于是,自 19 世纪初至中叶,几乎所有欧美国家,都已把蒸汽船开往亚洲……

中国现代时期的开始

自鸦片战争始,中国的政治、经济、社会及文化正面临巨大的变迁及激烈之改革。甲午战争过后,康有为曾说过,中国正经历着“四千年中二十朝未有之奇变”⁹⁴。套用法国思想家福柯(Michel Foucault)的概念,这正是一个巨大的“时期的断裂”(chronological break)⁹⁵。此时的中国,在各个层面,皆经受到由外至内的强烈震荡:由“国家”的概念体制开始,以至人们最日常的生活中各个具体的细节都面临着旧有的制度习惯濒临崩溃、新的思维物质高速地取而代之的混乱时刻。李纪祥在论及中国历史中,“古—今”的时历坐标模式时,也以“变局”来形容鸦片战争之后的中国“近代意识”。这个“变局”,就是“西方”的出现。李纪祥说得很对:“鸦片战争之后,几乎所有带着‘新’之字词的语境,其意是指向‘中—西’模式中的西方。”例如:“‘五四时期’北京大学的两份重要刊物,便不约而同皆有个‘新’字,无论是《新青年》或《新潮》,皆标志着与‘古’决裂而通向于以‘西’来论述自身存在的‘今’,这正是中西模式的极致。”

李纪祥“古—今”、“中—西”两坐标互为贯通的理论,很清晰地总括在以下一段话语中:

当其近代时自觉在西方化时,便会产生今与古的断裂性,亦即是今与古是一种“异质性”的差异,从

而今的展开,不仅要与古划清界限,对立起来,而且其态度是批判性的。⁶⁶

中国第一次面对“古—今”之“断裂的变异”,正是通过面对西洋“机制设计品”如轮船、火炮、洋枪的强大杀伤力时的经验得到的。当时中国在各方面都经受了极度震荡,因而诞生了“现代时期”,其开始点正是由接触到见所未见的而且暴力的“器物”,以及继之而来的新生产科技(梁漱溟所言之声、光、化、电⁶⁷)。

鸦片战争之后所推行的洋务运动,也是首先从军事工业、武“器”的生产开始的。洋务运动中,首先发展军事工业,学习西方科技,模仿西方的船炮造型及制造方法。此时,清廷重臣曾国藩、李鸿章、左宗棠等开办了不少洋务学堂,培训拥有军器及日用器物机械制造知识之人才。在当时的江南制造局及福州船厂等,所提供的技术学习课程已可见到设计教育的雏形,就读的学员需要学习中文、外文、数学、化学及绘图。另外,直隶省于1903年在天津设立的北洋工艺总局也开办工业学堂,并分为应用化学、机器、制造化学、意匠绘图四科。

19世纪60年代中后期,蒸汽机的动力首先开始于新式军用工业中的引进和使用,随后船舶修造工业范畴也被引入中国。

两次鸦片战争之后,清朝的官员们纷纷苦心研究如何制造具强大毁灭性的武器,满以为学得西洋科技的皮毛,便可以“师夷之长技以制夷”。可是,遭受军事侵略之后的乃是更严峻的经济侵略。此时,大量的“洋货”已从由于不平等条约而被迫开放的商港涌进中国,这似乎是清政府始料不及的。

自此,中国沿海地区已渐渐形成一个发达的商品流通网,大量洋行在口岸开设,把大量并且多样化的洋货倾销到中国各地去。这等外资商业活动,造就了“买办”这个行业的发达。据严中平的分析,买办活动主要在于:一、商品输送管道;二、资金周转管道;三、商业网点。⁶⁸洋货大量并且多样化地倾销,导致中国传统手工业的瓦解。这令当时的人们了解到不能再以传统手工业生产模式去做经济生产了。清末以至民国初年,无论工厂是官办、官督商办或民办,皆向着大量生产的机制品工业迈进。

由新式军用工业以至渐趋频繁的洋货土产进出口贸易买卖,中国的经济生产及运行模式经历了极大的改变。严中平明言,中国于此时期引进了西方的生产科技,但同时也引进了西方的工商业运作模式及雇佣关系。同时,中国社会的财富分配状况也有很大的改变,买办阶层作为新的富有阶层集中在城市为外国洋行效劳,成为新兴的社会集团势力,大大有别于传统的封建地主阶级。⁶⁹

商人变得富裕,并有部分投资到洋务运动,故受到政府的奖励及保护,于是越来越多人从商。商人们从洋商处学习了近代贸易与企业管理的才能,故他们渐成为兼具资本及企业管理经营知识的近代商人,活跃于新型商业活动的领域,其后更发展到开厂生产机制国货。

在清末民初,已有很多民营工厂,这正表示机制品已截然与手工艺品分别开来,而意匠绘图或设计正是这新兴的生产过程及产品推销程序中一个重要的专业环节。到了民国,对工厂的概念及规模已有十分深入的理解。据张玉法记录,1929年12月30日国民政府公布有工厂法:“凡用汽力、电力发动机之工厂,平时雇用工人三十人以上者适用工厂法。”⁷⁰

上海于社会文化本质上的蜕变

上海于 19 世纪中叶始,摆脱了还陷于中世纪的清朝,以高速跃进到现代工业文明中。上海自 1843 年正式开始对外通商,自此种种洋货自西方入口,都经由此地进入中国内陆。在这新时代的诞生初期,种种陌生的器物呈现在中国人面前,“给人们视觉和心理上造成很大冲击”。

首先上海人眼见的是由西方大量进口民用机器及制品。据李长莉的记载,计有活字板印刷机、缝纫机(1851)、蒸汽机(据 1860 年王韬正月五日的日记,当时的中国人称为火轮器)、煤气灯(1865)、自来火、电报(1868)、电灯(1882)、铁路火车(1876)、电话(1881)。除了新科技新机器的出现,还有无数的日常生活用品及消闲器物,例如照相机(19 世纪 50 年代)、自行车(1868)。此外,还有火柴、眼镜、钟表、自鸣钟、玻璃器皿、毛呢、玩具、音乐盒、洋琴、摆设等。总的来说,当时上海的物质生活环境,大部分都被舶来品占领了,也即是说几乎被工业化了。

初时,中国人面对这个全新的物质世界,只感到“炫于目而惊于心”,“目所未见、耳所未闻”,其所用的传统语言完全没有办法掌握这从“异域”硬闯进来的“新世界”。很多文人竟然作诗咏叹,将西方科技所制造的物质世界,比喻为不真实、不可思议的神话中的“蓬莱”、“琼楼”,甚至冠之以“奇技淫巧”等不着边际的形容词。

当时,有代表性的人物,如魏源、王韬以至李鸿章等皆抱着传统的观念,觉得强兵的船炮乃有益于国家,可以接纳,其次是有益于民生的生产机器,还可以容纳进中国的世界。然而,作为生活用品的洋货,直至维新时期,在晚清士人主流看法中,仍一律被称为“奇技淫巧”,洋货只被视为奢侈品、“玩好之物”,中国人皆以其传统文化加以排斥或逃避。

根据李长莉之记载,自 19 世纪 50 年代开始,民间已出现利用西学知识模仿自造西式器物的人上,例如照相术、自鸣钟及指南针。据 1866 年《上海新报》的报道,有人设计了“仿火轮之式给成水器之图”¹²,相信这是一种自来水系统之装置。不过,这只是极少数的个别例子。再者,当时人们也只视学习西方科技与器物模仿为有闲阶级的消闲活动而已。

19 世纪 60 年代后期,上海的中国商人也开始独立办工厂¹³。然而,根据张玉法研究得知,中国在机器和技术方面最感不足,在购买机器和聘用技术人员的时候,中国亦未有鉴别能力,购得的机器不仅价钱贵,且不是最好的,聘得的技术人员也不是经过严格挑选的。这等外国来的“二流”技术人员,其中包括“代中国做设计”的。¹⁴

从西方而来的侵略,迅速从政治军事武力夺取殖民地租界蔓延到经济社会层面甚至每一个人的日常生活文化层面上。这时期的上海,市面上的商业活动日益频繁,华人商家巨贾们因其财富不断生产积累,商务日益繁盛,因而组成了“会馆”、“公所”等集团。由于商人是华人之中最富有、最有社会势力和影响力的,因而也成为租界西人主要依赖的华人阶层。他们大部分过着奢华享乐的生活,也由此促成了都市生活日益繁华鼎盛。

奢华的富商,乃是最阔绰、最显眼的消费者。他们的家居布置越来越西化,现代化先进的舶来家庭用品、电器,也渐进驻他们家中。富人们频繁的交际活动,也造就了璀璨的城市景观。19世纪60年代至民国年间,上海租界内的消闲娱乐行业迅速增加,中式消闲场所有妓馆、烟馆、酒楼、茶馆、戏馆,而西式的消闲娱乐场所则有跑马场、跳舞厅、弹子房、健身房、西餐厅、电影院等等。当时的公共消闲空间十分崇尚奢华设计,更有人用古诗文体作了《沪北十景》,以赞叹不同场所的奢华淫逸。

除了有机会与西方人接触的大商贾、大富豪已适应了一定程度的西化生活并开始习惯使用西方器物外,此时社会上有另一群人——妓女,也首先成为适应西化生活的阶层。据叶凯蒂(1996)的分析,这现象可说是中国传统文化逃避现实的畸形表象。妓女代表着社会繁华、享乐、新奇但糜烂的一面。作为依附在社会边缘而生存的阶层,妓女这一个形象及位置正好符合了当时抱有传统世界观的晚清人企图对洋货及洋文化编配的位置。平民大众在饱受洋人于军事、政治及经济的侵略之后,继而被强迫接纳新科技、新文化、新日常生活方式以至审美及思维方式。妓女在社会中是一个象征颠覆传统价值的阶层,她们穿着趋时的奇装异服,又或女扮男装地在公众场所抛头露面,招摇过市,令人侧目。同时,她们却又是代表着富豪的奢华逸乐的玩物,平民大众在羡慕富豪可以狎妓的同时,又可暗暗以妓女为歧视的对象。把妓女与洋货及洋文化的新奇事物圈在一起,制成“绣像”,“供好奇者目游之”,这正好为西方文明披上糖衣,让其“软着陆”为一个可被传统文化道德歧视的对象,使得人们面对这种暴力的侵略时,在心理上挽回一点尊严及保持安全距离。根据叶凯蒂报道,上海妓女的传统图像,很少让妓女以个人身份在图像上出现:当时上海有不少“冶游指南”,当中大加描写妓院内的西式装潢、日常用品。同时,妓女形象经常与城市的西洋公共设施或西洋器物联系在一起,例如弹子球厅、西洋敞篷马车、街灯、西餐馆等。妓女以外来物来树立标新立异的形象。”然而,普罗大众也以妓女所象征的边缘性、奇异性及可被歧视的形象来(在心理上)代表如潮水一般涌进中国的西方文明。

作为有钱人奢华的玩乐生活的象征也好,作为如妓女般可被(传统文化道德)鄙视的标奇立异的世界也好,西方器物、城市环境及建筑,已完全进占上海及其他城市的租界(如天津)。一般平民也上行下效,渐渐融入城市的生活方式,到娱乐场所消闲也成了当时普通上海人的日常生活环节。同时,因着洋人洋货的大举入侵,迫使上海人的生活也变得中西合璧。大量的消费品,在上海的空间出现,由马车、汽车,到酒店、银行、照相馆,再到时装、化妆品等。这一个现代化的城市,由1865年煤气灯的设立,到1927年第一间电影院的开幕,在清末民初数十年间,迅速发展起来。

由近代化企业管理及经营的开展到中国机制品的生产

自《马关条约》之后,舶来品大量涌入中国之余,外国工业也蜂拥进入中国,在中国的土地上生产各式各样的日常生活用品。此时,由政治以至经济及民生,已经被西方(及日本)整个制品工业吞噬。可是,中国面对此近乎亡国的经济侵略的反应,是极其缓慢的。于1901年两湖总督张之洞及两江总督刘坤一就修农政、劝工艺一事上书光绪皇帝,“一劝工艺,世人多谓西国之富以商,而不知西国之富实以工

艺,盖商者运已成之货,粗者使精,贱者使贵,朽废者使有用,有工艺然后有货物,有货物然后有商贾……”¹⁶这一段奏文,清楚表达清朝高官们其实对工艺(即设计)的实践目的及经济价值,已有基础性的了解,但是清政府丝毫意识不到,工业机械文明,其实正在西方世界高速地发展。

由1851年开始在欧洲举行的各届博览会,乃是工业文明及科技发展的大展览。而中国到1866年才首度获邀参加法国巴黎博览会,但有关当局却置之不理。直至1873年,清政府才首度参加维也纳博览会,但官员以为博览会乃是一个各国提供“有趣之物”相互竞奇炫异的活动,只是勉强同意民间工商人士等前往参加(“如有愿持精奇之物,送往奥国比较者,悉听尊便”)¹⁷,可见这时清政府对参加世界博览会并没有兴趣,完全不鼓励国内工商界参与。相反地,刚开始维新的日本明治政府却对是次博览会十分重视,更专门设立了博览会事务局负责组织商人携展品赴赛。日本代表在此次博览会中,亲眼目睹了西方产品设计的进步情形,随团代表纳富介次郎更因此而创造了“图案”一词,将西方 design 概念,全面地引入日本。19世纪末,日本在大学内设立“图案科”,正式开始培育设计工业人才。¹⁸

直至1905年,中国除了少数改革派或革命派人士外,其他界别的人士一直视工业文明为与中国人日常生活一点关系也没有的“奇技淫巧”。当时对世界各地举行的博览会,乃译名为“赛奇会”、“炫奇会”、“聚珍会”、“聚宝会”。这等属于形容神话式“异世奇珍”的译名及诠释,很清楚地看出当时中国人对技术突飞猛进的工业世界的极度无知。事实上,马克思于1895年已完成了对资本主义作深刻的分析、反省及批判的巨著《资本论》了!

1895年之后,很多中国的士人、商人都企图兴办企业,借此抵御外来的经济侵略,当中佼佼者首推张謇(1853~1926)。张謇被誉为“中国企业之父”,他先后创办了30多家不同类型的企业。他主张“凡由外洋运来各货物,均应由中国自行创办……”。¹⁹

张謇对举办博览会尤其热衷,他于1903年东渡日本,参观日本于大阪举行的第五次劝业博览会。张謇对近代博览事业的实际知识,主要是经这次日本之行而获得的。

在这次博览会,张謇对中国参展品只有古董甚为不满。他认为古董应当放在博物院,而不应与其他国家的工业制品并排展示。此段历史很清楚告诉我们,张謇时期的企业家是十分清楚以机械生产的机制品与古董是截然不同的器物,两者所代表的时代完全不同。机制品是现代化城市日常生活用品,而古董则是以精巧手工艺制作,是富裕阶级于日常用品以外的消闲物品,只可作观赏狎玩之用。它们在生产实践上的过程不同,所带来的经济效益也不同。由此,我们更清晰看见,以设计手段过程创制造型,继而以机械生产的机制品,绝不能与古代手工艺器物放在同一脉络来结合延续,然后组织成“设计史”。

张謇回国后,除了创办工商企业,更开办了教育机构以发展工艺教育。他主要从事的是布艺图案及刺绣方面的教育发展。当时张謇曾支持当时的刺绣名家沈寿出版堪称中国刺绣工艺最早的教科书——《雪宦绣谱》(1919)。

1910年,以张謇为首的商人企业家组织了在南京举行的“南洋劝业会”。这是清末规模最大并且是在中国举办的首次国际性博览会,于中国各省皆有独立的展馆,在参考馆中更有英、美、德、日各国的物品参展。是次展览虽然总体上皆是以农产品、传统工艺品为主要展品,机制品只属少数,但是总括来说,

是以当代时下制品(并非古董)之展出为此次劝业会之宗旨。南洋劝业会促进了来自各省与各国实业家之间的交流,因而也促成了全国实业家组织中国实业协会的机会,其宗旨为:“联络实业各界、调查全国实业、研究进行法,以达国人企业能力。”²⁰

然而,1910年11月7日至8日的《申报》刊文批评南洋劝业会所陈列之物品“多华丽装饰之品……皆无关实用……于日常需用之物,则寥寥不多见……且就陈列品一望而知我国尚未脱昔日闭关之习,故亦未受世界大通之益也”²¹。这段评语引证了马敏所言,张謇等人为旧式商人转型为民族资本家的过渡性人物。另外,张謇虽然放弃了“学而优则仕”的传统个人发展,但他从商之余,也于民国初年担任农商部长一职。其企业也没有健全的系统化、层级化的组织。企业内事无巨细,皆须向总主管请示,这种营商方法还是传统得很。

到了穆藕初(1876~1943)的时代,中国企业才正式理解到,现代的工业机器管理生产过程及劳动力,必须以现代科学化方式管理才会真正产生效应。穆藕初早年留学美国研究经济学,1914年学成返国,创立德大纱厂,并采用英国机器进行纺纱。他认为,若要工厂的生产能适应激烈的市场竞争,就必须采用现代化的管理方法,实行工厂纪律化、生产程式标准化、管理步骤简单化、分工专门化以及提高工人对工作的兴趣等管理手法。²²

穆藕初十分重视市场调查以及经营的研究,在他一系列的主张中,其中一项即为推崇商品陈列所的设立。穆极力主张在商品陈列所集中展示新产品,在消费者方面是刺激消费欲望,在制造商方面则是供其“比较、参考、研究、改良”,触发新的设计灵感,促进产品工艺的改革进步。²³

尽管穆藕初的企业经营到了1930年代便告全面失败,我们仍可从其经营手法很清晰地看到中国工业化及现代化的道路,同时,穆藕初也切实地厘清现代产品与古董的界线:两者的经济脉络及生产过程,以至其消费形式皆完全不一样。不断要求物品创新造型,以便“刺激消费欲望”,这正是现代设计的本质。于此,我们要一再强调,把设计(工艺美术、图案)毫不含糊地放在当代的经济、科技水平、社会脉络中去定位及分析,才是编写设计史的真正任务。

国货运动

洋货与土货之不同主要在于生产方式,洋货大多为机制品,而土货则为手工艺品。随着鸦片战争的结束,由洋务运动以降,中国也开始了机制品的生产,人们把国产机制品称为国货。1905年,中国爆发第一次大规模的“抵制外货运动”,其目的是倡导中国人民使用国货,以抵制洋货在经济上的侵略。反美爱国运动迅速扩展至全国,抗议手段采用了抵制美货的方式,此次具规模的政治运动在经济范畴中有着极大的回响,这场运动大力推动了国货的生产。其后1908年山东青岛爆发抵制德货及1909年东北人民抵制日货,再次对中国国货的生产发展起了决定性的促进作用。

一群机制纺织厂企业家于1911年成立了中华国货维持会,以“提倡国货,发展实业,改进工艺,推广贸易”为宗旨。第一次世界大战欧洲各国疲于应付战争,大量减少向中国输入的货物。趁此时机,中国

上下积极开展提倡国货、振兴实业的活动。中华国货维持会于此时期举办了陈列展览会,也进行了研究产品改良、调查产品税则、销路、扩大出口等。1915年,维持会编印了《国货调查录》,又在北京举办了国货展览会,征集全国产品集中展出。由辛亥革命至1919年五四运动反对日本“二十一条约”所牵起的抵制日货怒潮,舶来品入口急剧减少。据袁熙旻指出,进口货的价格上涨,由此刺激了中国工业的发展,而且为商业带来丰厚的利润。袁根据当时的统计数字说明了截至1920年,在中国的制造业的产业资本,本国资本所占比重为57%,而由1912年至1920年间每年平均增长率为15.3%。²⁴当时,人们进一步了解到单凭同仇敌忾的爱国心,不足以长久维持国货的销售。孙中山先生也明言:“一时为爱国心所激动,宁可愿意牺牲,但是这样的感情冲动,是和经济原则相反,决计不能持久。”孙中山先生更举实例来说明这现实:“洋布便宜过土布,无论是国民怎样提倡爱国,也不能够永久不穿洋布来穿土布,如果一定要国民永久不穿洋布来穿土布,那便是和个人经济原则相反,那便行不通。”²⁵在与洋货的激烈竞争的过程中,国货维持会持续宣传,“改良国货即是实在维持国货”,“实在维持之道无他,即改良耳。货而改良,见者生爱”。要做到“改良国货,见者生爱”,人们都理解到,必须大力发展当时称为工艺美术或图案专科,亦即是设计。

直至1912年前后,中国还没有专门化的设计教育,因此各纺织工厂所需要的布艺图案设计往往只能向日本购买。后来,浙江省立甲种工业学校教员陈之佛,被推荐到日本学习工艺图案科。1917年,他编著了中国第一本图案教科书。1918年,陈之佛负笈日本,翌年考入东京美术学校工艺图案科,成为中国留日学生中专攻工艺图案之第一人。陈之佛回国后,1923年在上海创办“尚美图案馆”。这是中国第一所从事图案设计的事务所和培养专门设计人才的学馆。陈之佛曾为中国的现代美术工艺(图案)确立定义和范围:

制作用于衣食住行上所必要的物品之时,考究一种适应于物品的形状、模样、色彩,把这个再绘于纸上的,就叫图案。可知图案就是制作物品之先设计的图样,必先有制作一种物品的企图,然后才设计一种适应于这物品的图样。²⁶

在另一著作中,陈之佛把图案专科所涉及的范围一一细分:

现代美术工艺是把……室内装饰、家具、服饰、舞台装置、街市公园……交通工具……都包含……凡是日常生活所需要的衣服用具一切,都是美术工艺的对象。²⁷

于同时期,俞剑华对图案也列出相若的定义,并明言此项专业对中国工业发展的重要性:

图案一语,近始萌发于吾国,然十分了解其意义及画法者,尚不多见。国人既欲发展工业,改良制造品,以与东西洋抗衡,则图案之讲求,刻不容缓!²⁸

同时,相应孙中山先生认为“国货改良才是保证国货受国民真正爱用的原因”之言论,陈之佛于1947年在《谈工艺美术问题》一文中,也明言现代工业产品的“设计”,应与古代传统的手工艺品(即古董)以及土/国货(即仿古董)的固有形态划清界限,以造成合时宜的新货品,以供应时下的市场。²⁹

20 世纪之初,中国除了于教育界积极酝酿及发展与时并进的美术工艺教育外,在工商机构内,也开始自设相对应的工艺训练,以应付当时急速的城市生活及商品经济的发展。当时先进发达地方如上海等地的生活也已十分城市化,再加上商品经济日趋繁荣,因而对设计及文化事业的需求日增,在摄影、舞台美术、布景设计、书籍装帧造型设计及包装、广告、展览等方面,皆是求才若渴。如上述,在初期专门教授图案科(设计)的学校还是相当缺乏。故此,很多工商企业单位,如报社、印书馆、剧院、工厂都采用师徒制的方法培养设计人才。³⁰

据潘君祥(1998)报道,1927 年上海机联会正式成立,这进一步推动了机制国货。机联会与国货维持会之分别,乃在于机联会是以从事机器制造的工业企业老板联合组成的社会团体,而国货维持会则是由商人组成之团体。机联会成立后,开展了多方面的推广国货活动。一方面,机联会要求政府制定完备之税收制度,向业界介绍有关工商法律、外国先进的机器及工厂的发展情形,并举办工厂事务研究会;另一方面,机联会对消费者心态作长期之研究,组织国货联合广告,在大众媒介(报纸、路牌等)占用大篇幅,更集中以主题形式做宣传。机联会于各项推广国货策略中,对于产品及装潢设计、广告创作不遗余力地发展及保护。同时,机联会更向政府要求准许工业产品的“意匠”及新发明工业品可取专利权,并要求政府奖励新发明品及保护其意匠权。在机联会的组织系统内,设计股及广告股乃是独立部门,隶属于服务部,这个组织架构已清楚说明机联会十分明确地掌握了现代设计的本质与内容。1930 年间,机联会设立了商标法研究会、中国工商管理研究会,又定期举办国外工业考察团,进一步借鉴外国工业发展的经验。同时,更组织及协调各国货工厂参加国内外之中国国货展览会,积极开拓国外(尤其是南洋)的市场。另外,机联会也开设讲习班,以训练簿记及工商管理人才。机联会组织系统中并设有“调查股”之部门,对消费者心理进行长期研究。

当时的南京国民政府则由工商部策划及举办全国性展览会,并设立评选颁赠奖项给优质的参展国货。通过陈列展出,将货比货,商家们看出货品之品质、包装(装潢)上之差距,因此作出改良。消费者借着参观得以见识国货,以致国货较前易于推行。³¹工商部在 1928 年颁布了国货陈列条例,鼓励各省市筹办国货陈列馆。同时,于不同年份举办“国货年”(1933 年为国货年、1934 年为妇女国货年、1935 年为学生爱用国货年)³²,将国货推广至各阶层人士。

据《爱国实业家方液仙》(1992)之资料:五四运动前,东、西洋货充斥市场,国货大部分都经营艰难,无力与舶来品抗衡。但五四运动之后,中国人民纷纷起来抵制日货,也提倡用国货,民族工业得以继续发展。方液仙(1893~1940)为中国化学工业社之创办人,当时他的工厂是中国民营日用化学工业企业中规模较大的,并且能出产代表性产品的工厂。该厂主要生产化妆品、牙膏(“三星牌”牙膏)、蚊香及调味粉(观音粉、味生、味母等)。早年出产的“三星牌”牙粉,是最早的国产牙粉。方液仙积极向外国学习化工业,他曾到美国、日本见习,学习现代化生产技术。1923 年,“三星”牙膏终于问世,是中国最早的

自产牙膏。“三星牌”商标之来源,乃是方母之意旨,原指富有传统意味的“福、禄、寿”三星,但方液仙将之改变为“日、月、星”三星,在商标设计上更采用了现代简洁图案。

方液仙十分重视市场调查和广告宣传,销售方法层出不穷,在全国各大城市均设发行所,在上海各大商店都租有销售专柜,更不惜工本地在各大报章刊登广告,并遍设路牌广告及在电台做广告宣传等。根据这报道,我们见到当时广告业已十分现代化和昌盛。

中国第一位电灯泡的制造人胡西园与方液仙在同时期也有相类似之经历。方液仙在化学工业上竭力面向洋货迎头赶上,而胡西园的中国“亚浦耳”灯泡(及其他电器如风扇等)品牌的创造,也是在市场尽被进口货占领的劣势下艰难经营的。胡氏最后杀出一条血路,夺回本国一定份额的电灯泡(及其他电器如风扇等)市场。由20世纪30年代开始,胡西园更将产品推销到南洋市场。³³1933年出版之《上海之机制工业》,家用电器制造业一栏记录了“亚浦耳”及其他工厂(如华生、复顺、绍泰、长江、鑫泰等)于1925年后已能制造手电筒、电熨斗、电气冰箱、电灯、火炉、电风扇等家庭电器。³⁴

据胡西园的自述,广告是夺回市场、夺回国民对国货的购买欲的武器:“我厂的广告,主要是以提倡国货为中心……人们通过广告介绍而买到恰如其分的货物,就会感到高兴,从而对这个厂树立信心,并对它的产品产生情感,成为该厂的一个热忱维护者……我厂专设广告部,其中有设计、绘图、撰文、编排、发布五方面的分工,在大小报刊、电影院、戏院、轮船码头及各风景区的游艇、各线的火车铁路路牌,我厂都不放过做广告的机会。”³⁵

中国国货公司的成立

1933年2月,中国国货公司于上海开幕,以方液仙为总经理、李康年为副经理,方液仙、潘仰尧、史量才、王志莘、蔡声白等为董事。中国国货公司以近代企业方式经营,营业部主管人员必须具有市场触觉,掌握销售趋势,也要了解流行的衣着式样以及顾客的爱好。此时的商家已深明广告及各种推销策略,除了在各报刊刊载大篇幅的广告,更举办时装展览等活动,广作持久宣传。在中国国货公司大举宣传“请中国人用中国货”之影响下,原本只售卖外国货的百货商店,也开始销售国货。中国国货公司之创立,不单是一项商业活动,同时也很富政治及社会性的。中国国货公司是中国国货运动史上一个重要的里程碑,它的使命是拯救濒于破产的国家,推动民族工业的发展,虽推行时困难重重,但已作出了巨大的贡献。

总的来说,当时中国的商人、工业家,在产品上虽然模仿已存在于中国市场并且作大量倾销的东、西洋货品,但是他们在生产技术上皆竭力地向外国科技学习,力图不断作出改良,务必在质素上能与洋货看齐,以夺回市场占有率。在货品造型上,为要打入市场故先以模仿“先入为主”的洋货,在消费者已习惯的器物造型基础上提供另一个选择(即国产出品)。然而,在市场推广方面,中国的商人、工业家却能体察当时本土的政治、社会及文化状况,以创新的手法为国货广作宣传。他们都极其重视产品的包装,也特别看重广告及各式各样宣传手法的效用,他们都明白要破除广大消费者对洋货的迷信是一场

长久的心理战。而广告中所用的宣传文案,除了不断提醒人们要“爱祖国,用国货”外,更清楚明白自己所面对的是一群消费者,因此广告之宣传手法必须让他们感觉到货品的外观包装吸引,其品质优良,并且售价便宜等优点。在市场推广方面,则采取种种“软销”手段,如举办展览、减价、抽奖活动来吸引消费者。

1936年,中国国货联合营业公司成立。设立的宗旨乃是计划在全国重要城市普遍设立国货公司或注资已成立的国货公司,以扩大国货推销网。然而,当时日本军队已开始大举侵华,南京失守的同时,沦陷区各地之国货公司也遭劫难。

中国现代设计的诞生

在鸦片战争之后,通商口岸开埠之初,国人见到洋货莫不叹为奇观、不知所措,因此只能以一些陈旧的词语去形容,例如把西方工业文明之制品形容成“神仙蓬莱骤降凡间的奇珍异品”。渐渐地,国人把西洋器物安立在富人的玩物世界中,以中国传统道德文化来判定它们为“既奢侈又堕落”,广大民众应敬而远之。但“世界潮流浩浩荡荡”,工业文明终于由远而近,和人们的日常生活融为一体。中国要制造中国人使用的空间和器物,中国要重新创造中国人的视觉传讯文化,中国的现代设计也因而诞生。

20世纪初期,除了工业家在工业生产及商品推广倾销的营运角度大力发展设计外,在教育界的学者们也积极推行设计教育。如前述,陈之佛是中国第一个研究“图案”学的学者,他于1917年编出了中国第一部图案教科书,特别着重于日常生活用品的现代化设计。根据袁熙旸所言,陈之佛指出了中国近代美术工艺衰弱不堪,其最重要的原因乃在于因袭固守及只模仿以前的古董。人们在日常生活中所需的物品,乃是合时宜、“适应于人生”的制品。在袁熙旸的描述中,陈之佛及卢章耀等人都很明白旧有工艺品之师徒制生产方式,及现代化机制品以图案师、工程师及工人分工以机械生产方式之分别。1932年,卢章耀于《工艺美术与社会》一文中,提出:“欲振兴工业,改良日用品,在抛弃手工采用机械之际,断不可缺少高等的图案师、工程师以及有技艺和美术概念的工人,只有三者的通力合作方能创造完美的用品,同时达到改良国粹图案的目的。”³⁷这一段话,已说明了中国工艺美术界于当时已很清楚理解到传统工艺品的生产方式和现代化专业分工机械化生产方式之分别。当时的人很清晰地将两个时代的物质生产方式分别开来,图案的设计并非传统的装饰或纹样的绘画,图案设计工作乃是现代工业生产过程中重要的一环,从事将物品的形状、模型、色彩勾画的专业人士被尊称为“图案师”,他们是在一个工业分工生产过程中担当专门的工作的。从雷圭元对图案设计工作界定,正好阐明图案设计的现代性:

图案设计工作,就是促进近代分工合作成功之妙道。³⁷

于外在层面,陈之佛界定设计如何营造现代化生活的物质环境,而蔡元培等思想家则更进一步,去

对“人”的理想生活方式及生活环境作全新的诠释,他们提倡“美感教育”。蔡元培在《美育》一文中明言:“吾国‘美育’之术语,即由德文之 *Ästhetische Erziehung* 译出者也。”³⁸他认为中国人除了要学习科学及科技外,还应学习美术,美感教育目的乃在于陶冶性情。对于情感的教育,一方面是培育自由独立富创造性的自我个性;另一方面是培育以热烈之感情与人同乐、舍己为群的精神,其最高目的乃是“图德育之完成”。1922年,蔡元培在《美育实施方法》一文中,表达了他对理想的生活方式及人于成长过程中应受的教育看法,以及相对应的城市的设计蓝图。在《美育代宗教》一文中,他提出了自然及城市的环境和一个健康生活的关系。1931年,蔡元培提出:“美育的基础,立在学校;而美育的推行,归宿于都市的美化。”³⁹换句话说,所谓美育的推行,其实是希望通过教育,让国民在公共环境中,实践与其他人有礼貌并和洽相处的行为操守。先从外在礼仪教育出发,继而潜移默化,使中国国民确立出现代社会所要求的“公共伦理”意识。由此,蔡元培特别重视公共空间如公园、展览会、美术馆以及还有不同类型的博物馆、音乐演奏场地、剧院、影戏馆等之设立。中国人要离开家族、家庭的狭窄伦理,走到公共空间去,成为一个对公共事务有承担的“公民”,如此中国才能成就一个现代化的社会。

这种由外在物质生活环境的设计,而成全了公私德并存的理想化生活实践,继而达至“美化人的心灵、提高民族素质”的教育理念之呈现,乃是蔡元培“美感教育”的最高目的。

李纪祥认为中国在空间上面对从西方汹涌而来的工业生产方式,及现代文化之冲击所经受之巨变,与中国从古到今于时间上的演变,在冲击初期是绝对成立的。然而,经过了自鸦片战争到二次大战中间近百年的演变,我们再不能单纯地以西方文明来完全涵盖中国的现代化。如同在日本一样,中国的“现代化”到了1930年代,已不能只视作不经反省或过滤的“西洋化”⁴⁰。

林语堂于1937年所出版的《生活的艺术》,已经能够用一种从容、完全不陌生的态度来看待西化的生活。林氏认为:“机械的文明中国不反对,目前的问题是怎样把这两种文化加以融合……即中国古代的人生哲学与现代的物质文明……使它们成为一种普遍可行的人生哲学。”⁴¹林氏对机械文明有十分前瞻性的想法:“机械的文明,终于使我们很快地趋近悠闲的时代,环境也将使我们必须少做工作而多过游玩的生活。”⁴²

林语堂提倡悠闲的生活,他以中国古代诗人笔下所形容的“江上清风、山间明月”式的闲逸气质为本,探究与现代机械物质文化融合在一起的生活方式之可能性。在《生活的艺术》一书中,大量引经据典,以勾画充满艺术气质的悠闲生活,也由此为出发点,品评床、椅、沙发以及起居室、私家园林甚至西装之设计。

除了林语堂,丰子恺在《房间艺术》一文中,也借用评论英国19世纪末工艺美术运动(*Arts and Craft Movement*)的领导者莫理斯(*William Morris*)所倡之生活的艺术化理念,谈到如何借设计带来闲情逸趣的生活空间。莫理斯提议房间内最好有大书橱及“披雅娜”(piano)。然而,丰子恺却期望有一个活动可分段装嵌的书橱,既可自由变换其造型,也可容许书本依据其类别分别摆放,便利寻找。丰子恺认为,这种书橱还有一个好处,就是用来代替墙壁把房间隔分。这种书橱其实就是中国旧式的书籍。房间内放置古朴的书橱的同时,却不放古典的“披雅娜”。丰子恺认为现代人生活繁忙,所以他期望有一架“蓄音

机”和各种唱片,在空闲时可随意选择音乐来播放。从两位文学家所谈到的室内设计理想,我们都理解到20世纪30年代的文化人士,皆崇尚中国式的优雅,并兼有现代化科技的方便生活方式。⁴³

林语堂除了著书立说讨论现代生活的美学外,还精于机械的设计及发明,除了于1952年取得专利权的中文明快打字机外,他还设计了自来牙刷(会挤出牙膏的牙刷)、自动打桥牌机、自动门锁、英文打字键盘等模型。

在20世纪30年代,林语堂开始研究简易操作型中文打字机的设计及制造。当年他投入了毕生积蓄,在1947年,一台一分钟能打50个汉字的中文打字机终于被他发明出来。林语堂为打字机设计的上下形检字法,是今日中文电脑输入法的前身。

佛教东传至中国,人们凭着悠悠的几百年岁月,将之潜移默化;西方文明传来中国,却迫使国人以极度压缩的时间将之消化,由19世纪40年代到20世纪40年代,经过了将近一百年,西方机械文明与中国短兵相接,其由暴力的外来侵略者,渐内化成为林语堂以悠闲生活的角度所讨论及欣赏之生活的文化和艺术,正是中国在迈向现代化的路途中,要不断付出沉重的代价换取得来的。然而,机械产品设计的中国化过程,到了林语堂发明的“中文明快打字机”,姑勿论能否大量生产,也应该算是一重要里程碑。三十年后,电脑时代开始,林语堂研发的“上下形检字法”和键盘,被台湾一家电脑公司采用及开发为电脑输入法,林语堂的努力可说是没有白费的。

正当丰子恺与林语堂孜孜不倦地描画现代化的生活情调,鲁迅也于1934年更深入地从艺术理论角度出发,对中国青年艺术家向西方艺术的模仿,对“新旧”及“变革”,提出了真切的见解:

新的艺术,没有一种是无根无蒂,突然发生的,总承受着先前的遗产,有几位青年以为采用便是投降,那是他们将“采用”与“模仿”并为一谈了。中国及日本画入欧洲,被人采取,便发生了“印象派”,有谁说“印象派”是中国画的俘虏呢?专学欧洲已有定评的新艺术,那倒不过是模仿“达达派”,是装鬼脸……既是采用,当然要有条件,例如为流行计,特别取低级趣味之点,那不消说是不对的,这就是采取了坏处。⁴⁴

旧形式是采取,必有所删除,既有删除,必有所增益,这结果是新形式的出现,也就是变革。⁴⁵

从以上这两段谈话,我们理解到在鲁迅的思想中已彻底清除了“中学为体、西学为用”那种既惧怕又要勉强去学习模仿的矛盾态度。在清末民初时期,将外国文化或文明勉强拼凑在自身文化内,对当时的中国人来说,的确非常痛苦。然而,到了鲁迅,中国文化已由西化的生搬硬套,渐变为中国的现代化反思了。在谈及陶元庆*的艺术及其装帧设计时,鲁迅以很简单的比喻来勾画出陶氏的画风:

他并非“之乎者也”,因为用的是新的形和新的色;而又不是“YES”、“NO”,因为他究竟是中国人。⁴⁷

在这段话语中,鲁迅用了两个“不是”来形容陶氏的画风,“负一负”之后,所得之“正”就是一个蕴含

着现代意识的中国人的灵魂：

陶元庆君的绘画……就因为内外两面，都和世界的时代思潮合流，而又并未牺牲中国的民族性。⁴⁸

在鲁迅的眼中，已没有外在的中西之分野。中国现代文化的使命乃是从三千年陈旧的桎梏里解放出来，有自信及能力在现代插画技巧上欣赏、采用“中国旧画上的插画”⁴⁹，在玩具设计上肯定承认江北人用竹子制的机关枪是“创作”⁵⁰。但同时，又有能力评定日耳曼人的“书籍的装潢，玩具的工致，无不令人心爱”。⁵¹

中国 20 世纪 30 年代的政治局面，尽管还是处于极度的劣势，但鲁迅的说话足以证明当时的人在探索中国现代化的道路上，比起一百年前已站稳了脚步，国人所要面向的是整个世界，“要出而参与世界的事业”。

法国社会学家阿伦·图海勒(Alain Touraine)在其著作——《现代性之批判》中认为，法国大革命造成了过去传统与将来理念的猛烈冲击，而于这冲击中诞生的乃是历史的行动者(historical actor)。在该书中，图海勒曾说：“历史将会领向现代性之胜利……所谓‘历史’，同时是一项意识之显现，这项意识乃是跟理性及意志(reason and will)有相类似及同层次的意义。同时，这项意识将会取替既定的规范、制度和过去传统(对人们)的制约和束缚。”⁵² 当我们将这段话语和鲁迅评论陶元庆的话比较，我们可以发觉，鲁迅是完全清楚自身作为一个历史的行动者(historical actor)的：

世界的时代思潮早已六面袭来，而自己还拘禁在三千年陈旧的桎梏里，于是觉醒、挣扎、反叛，要出而参与世界的事业。⁵³

本书《中国现代设计的诞生》，正是凭借这种历史意识所写成。

同时，我们的论述角度，是采纳了卡西勒在《启蒙时代的哲学》一书所给予的训示，我们写历史，必须要“找寻一个方法，不单能够让读者看到所编写的时代之本身的模态(in its own shape)，同时更要将那些酿成这个独特的时代之模态的原本力量，勾画及释放出来。”⁵⁴ 因此，我们尝试把中国步向“现代”的艰辛步伐，以反省(reflective)的角度记录下来。我们企图将设计作为中国现代精神的具体实践，即由对西方外在造型的模仿以至中国内在精神的重新整顿、追寻的整个历程作出详细的探究。我们的野心，乃是深入勾画中国在设计实践上所显示的与世界同步的现代化之特质。