

A CENTURY OF CHINESE DESIGN
ART: 1842-1949

中国设计艺术百年： 1842—1949

李轶南 著



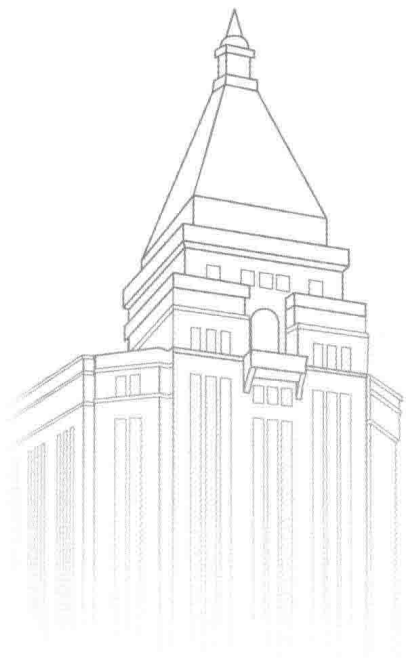
湖南大学出版社
HUNAN UNIVERSITY PRESS

2016年度国家社会科学基金艺术学项目“晚清民国时期江南地区
设计艺术研究”(16BG121)阶段性研究成果

A CENTURY OF CHINESE DESIGN
ART: 1842-1949

中国设计艺术百年：
1842—1949

李轶南 著



湖南大学出版社
HUNAN UNIVERSITY PRESS

内容简介

本书综合运用多种论证方法,如例证法、引证法、分析法、比较法等,在晚清民国时期文化演变的大背景下,从形式角度出发分析设计师的作品,将百年来中国设计艺术的发展过程分为四个阶段,以图、表、文、附录相互映照的表达方式,多层次、多维度地剖析设计文化现象,力求把握百年来设计史的渊源脉络,以期从多个方面呈现中国近现代多姿多彩的文化形态及设计景观。

本书可作为高等院校设计类专业学生和设计爱好者的参考读物。

图书在版编目(CIP)数据

中国设计艺术百年:1842—1949 / 李轶南 著. —长沙:湖南大学出版社,2018.8

ISBN 978-7-5667-1366-7

I. ①中… II. ①李… III. ①设计—工艺美术史—中国—1842—1949 IV. ①J509.25

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第264476号

中国设计艺术百年: 1842—1949

ZHONGGUO SHEJI YISHU BAINIAN: 1842-1949

作 者: 李轶南(著)

责任校对: 尚楠欣

责任编辑: 贾志萍

出版发行: 湖南大学出版社

社 址: 湖南·长沙·岳麓山

邮 编: 410082

电 话: 0731-88821691(发行部) 88821174(编辑部) 88821006(出版部)

传 真: 0731-88649312(发行部) 88822264(总编室)

电子邮箱: pressjzp@163.com

网 址: <http://www.shejisy.com> <http://www.hnupress.com>

印 装: 湖南雅嘉彩色印刷有限公司

印 张: 8.5

开 本: 889mm×1194mm 20开

字 数: 248千

版 次: 2018年8月第1版

印 次: 2018年8月第1次印刷

书 号: ISBN 978-7-5667-1366-7

定 价: 68.00元

版权所有,盗版必究

湖南大学出版社图书凡有印装差错,请与发行部联系

回顾为了发展

——《中国设计艺术百年：1842—1949》序

张道一

每个国家和民族，为了自身的生存和发展，都要通过劳动获得生活资料，并探讨相应的生活方式，制造应用方便的器物。以后相沿成习，人们由需要而促进思维，开展了各种不同的造物活动。总的来说，在手工业时代，造物活动主要是围绕生活日用而进行的。这就是“设计”，是带有艺术性的实际应用设计。它构成了美好生活的一个重要方面，没有设计的国家或民族是不存在的。

1937年，陈之佛先生在《图案构成法》一书中说：“图案在英语中叫‘design’，这 design 的译意是‘设计’或‘意匠’。所谓‘图案’者，是日本人的意译，现在中国也已普遍地适用了。然这也不过对于图案的名义而言，至于图案内容的意义，则颇有不同的解说：……图案是因为要制作一种器物，想出一种实用的而且美的形状、模样、色彩，表现于平面上的方法，决无可疑。”

许多年来，我国在工艺美术学科中，多以“图案”为名词，以“设计”为动词。现在使用的“设计”，在概念上大大地扩展了，有所谓工业设计者，体现在科技上，以机芯的制动体现出功能，远远地超出了艺术的范围，使艺术处于配合的地位。

李轶南博士从事设计专业工作。她是个细心人，做事认真，严格而求实。为了研究我国现代设计艺术的发展，她竟要全面审理近代设计的“家底”，写了这本《中国设计艺术百年：1842—1949》。其中涉及的事项、数据非常繁杂，查考起来也很麻烦，真可谓“吃力不讨好”。但是她努力做了，做得很实在，很漂亮。研究这一课题的意义在于，使我们深切了解到中华人民共和国成立前的设计艺术情况，以及我们要发展现代新的设计艺术原有的基础是什么。

中华人民共和国成立之前的国情是很混乱的，时局不稳，民生凋敝，设计艺术中除传统的手工艺制造之外，真正意义上的现代式样不多，城市与乡村发展失衡。当时的上海，自辟为商埠后，逐渐发展成国际性的工商业大都会。我见有一本中华国货指导所于1932年出版的《上海之小工业》中写道，当时上海有各种不同的制造业134种，多是手工艺和半机械化，虽有个别的事务所产生，但还谈不上专门的艺术设计。商业活动的频繁导致了广告的发展，即所谓新兴的工商美术。至于外来的“日货”和“西洋货”，更是充斥市场。

本书之出版，其重要性在于给我们的启示：旧的要更新，新的创意要结合科技的发展，适应现代生活的需要。其实，对于旧时已有的东西，不必过于计较其得失，有许多可能会受到当时的局限和影响，必然也会在方向上产生曲解。我们已进入中国特色社会主义的新时代，正进行中华民族文化的伟大复兴。一定要把握住这一总的方向，回顾过去是为了发展未来。把我们已有的做得更好，将薄弱的和缺少的尽快地充实起来、补足起来。

我的认识是：百年来，我们在造物艺术的领域内，在学科上走了“图案学—工艺美术—设计艺术”的一条路。一路走来，学科名称的改变，并非是后者否定前者，或后者取代前者；而是整体的前进和拓展，使学科臻于完美。现在研究这条路，有很多

好经验、好做法，从艺术的形式美到结合工艺生产，再进一步与高科技协同发展，三者缺一不可，不能顾此失彼。

近些年来，我国高等学校的设计院系发展很快，由“文革”后的几十家扩展到千余家。这样大的规模不能是同样画葫芦，应该有所分类，有所分工。我以为设计至少可分为三种类型：衣食住用的日用品设计，包括传统的手工艺；带有机芯的工业品设计，如电脑、电视机、手机等的艺术造型；大型的组合设计，如与科技配合，对车船和环境等的装饰设计等。

人民的美好生活呼唤设计，这是设计艺术的光荣使命！

目 录

contents

引 言	1
一、终结与开端	2
二、近现代设计艺术研究的意义、内容与方法	3
三、相关概念的界定	5
第一章 风起于青蘋之末：国人现代意识的觉醒 (1842—1897)	11
第一节 洋风劲吹：域外的刺激与启迪	14
一、舶来品的冲击	14
二、外国设计师的活动	17
三、传教士东来	20
四、归国留学生的影响	23
第二节 自强求富：国内的风云激荡	27
一、洋务运动的助推	27
二、新媒介的传播传导	31
三、教育的学科化发展	35
第二章 啼声初试 (1898—1918)	39
第一节 新式教育体制的确立	40
第二节 消费习俗的变革与设计师的职业化	49
第三节 设计的商品化倾向	55

第三章 方兴未艾（1919—1936）59

第一节 设计艺术的相关理论61

一、技法性理论61

二、原理性理论66

第二节 设计艺术的主要实践69

一、时尚欢悦的商业美术广告69

二、精彩纷呈的书籍、杂志装帧设计76

三、雅俗共赏的日用品设计81

四、多姿多彩的服饰设计84

五、华洋杂处的建筑设计89

第四章 踟躅与转型（1937—1949）97

第一节 工商业的衰落与转型99

一、工商业的衰落99

二、工矿企业内迁与转型101

第二节 殖民色彩、爱国情怀与政治意味102

一、沦陷区商业美术的殖民主义色彩103

二、国统区商业美术的爱国主义宣传104

三、解放区商业美术的浓厚政治意味105

第三节 现代性和民族性：兼谈中国作风和中国气派106

第五章 结 语111

第一节 近现代设计艺术的启示112

第二节 近现代设计艺术的基本特征115

一、多元化特征115

二、先锋性特征116

三、世俗化特征118

四、地域性特征	118
五、时代性特征	119
六、融合性特征	120
七、民族性特征	121
第三节 近现代设计艺术对后来的影响	122
附 录	127
附录一 百年中国设计艺术的分期表	128
附录二 中国近现代设计艺术团体	129
一、陈之佛与尚美图案馆	129
二、庞薰琹与大熊工商美术社	130
三、组美艺社	131
四、中国工商业美术作家协会	131
五、延安工艺美术社	132
六、中国营造学社	133
七、中国建筑师学会	135
八、华海建筑师事务所	136
九、庄俊与庄俊建筑师事务所	136
附录三 中国近现代设计师小传	138
附录四 民国时期商业美术设计大事年表（1912—1949）	154
后 记	161

0 / 引言

中国设计艺术百年：1842—1949 | A Century of Chinese Design Art · 1842-1949

一、终结与开端

近些年来，国内学术界对中国工艺美术通史、断代史、专史研究较多，已出版了有关陶瓷、服装、漆器、染织、广告等的专史著作和有关中国工艺美术通史等的著作多部，同“文革”前相比，工艺美术史研究的面貌已经大为改观。然而，着眼于近代设计艺术史研究的，似乎略嫌少些。迄今为止，可供查找的较知名的有田自秉的《中国工艺美术史》（包括古代、近代和现代，1985）、夏燕靖的《中国艺术设计史》（2001）、陈瑞林的《中国现代艺术设计史》（2002）、李立新的《中国设计艺术史论》（2004）、赵农的《中国艺术设计史》（2004）、高丰的《中国设计史》（2004）、倪建林的《中西设计艺术比较》（2007）、郭恩慈和苏珏的《中国现代设计的诞生》（2008）等著作。田自秉先生等人可以说为中国设计艺术史的研究做了许多拓荒性的工作，他们的著作为后来学者的研究提供了有益的史料和可资借鉴的宝贵经验。

综观上述著作，细致分析，其中有几个问题仍然令人深感疑惑：①洋务运动对西学新工艺在中国的传播起了哪些作用？近代中国是否在一切方面（包括设计艺术）都处于停滞的状态？②20世纪前期的中国设计艺术又是怎样演进和发展的？带有半殖民地半封建社会烙印的中国设计艺术在20世纪二三十年代是否是一片空白？③中西文化的冲突和相融在设计艺术上又有哪些表现？20世纪前期的中国设计艺术对后来又有哪些影响？

就第一个问题而言，时人对洋务运动的了解多停留在军事技术提高的层面，殊不知洋务运动对西

方近代设计艺术思潮的传播功不可没。它通过译书馆、印书馆的著书立说和艺术刊物的风行传播了西学新工艺以及新的设计概念和设计思想，对近代设计艺术体系的建立起到了催化作用。研究者对“中体西用”乃至“改革中体，以用西学”的理解多聚焦在科技、政治制度等层面，那么它在设计艺术层面又产生了哪些回应？对设计艺术观念的转变又起到了怎样的作用？

就第二个问题而言，近些年来，学术界对新文化运动以来的文艺思潮（主要是文学和艺术）做了许多研究，但大多数研究者将立足点仅仅放在新文学和文人画的研究方面，而对设计艺术的发展状况研究甚少。继新文化运动反传统之后新兴的现代设计艺术，在救亡图存的严峻形势下又呈现出怎样的发展轨迹？

就第三个问题而言，关注世界近现代设计艺术史者日见增多，倾力于中国古代工艺美术史者更是有其阵容和研习传统，唯有中国近现代设计艺术史少有人问津。人们习惯认为旧中国科技落后，设计艺术的发展也降到了最低点，因此不值得花力气去研究，这也许是积淀在我们集体无意识中的一个“习焉不察”的现象。正是基于这样一种研究状况，人们总是想当然地认为中国近现代设计艺术史是一片空白。“在国民党几十年的反动统治下，旧中国的工艺美术出现了严重的衰落景象。”这个空泛的论断代替了具体的考察，使中国近现代设计艺术史成了被现代人遗忘的角落。而实际上，自鸦片战争结束至20世纪中期这一时期，中国近现代设计艺术的发展完全存在着一个在落后中崛起的过程，特别是第一次世界大战时期帝国主义暂时放松了对中

国的经济侵略,以及由于资产阶级自身的努力,中国资本主义经济的自我发展具有了某些有利的客观和主观条件。在这些有利条件下,中国的资本主义经济一度出现较快的发展趋势,出现了“黄金时期”。商业发展带动了城市经济的繁荣,刺激了社会大众的消费需求。设计伴随着城市经济的繁荣有了极大的发展。新的设计艺术形式纷纷出现,从而使中国近现代设计艺术呈现出色彩斑斓的新貌。由于对中国近现代设计艺术缺乏研究,那些把设计艺术的发展与当时社会文化的变革及现代化的发展结合起来,进行更广阔意义上思考的研究,更是付之阙如了。然而,对于正处于向现代转型时期的中国,这一时期设计艺术发展的意义不仅仅在于设计艺术本身,更在于它对中国社会文化的整体变革和社会现代化的发展起到了推波助澜的作用,它既是旧时代的终结,又是新发展的开端。

正是基于这些思考,笔者试图把自鸦片战争结束至20世纪中期这个“中时段”里中国设计艺术的发展历程作为自己的研究范围,以这一时期的思想文化为大背景,深入考察“工艺→图案→工艺美术→设计艺术”的历史流变,考察设计艺术在不同文化思潮影响下的基本选择与走向,考察它的发展状况与发展轨迹,特别是对设计艺术与文化、教育、社会的重大关系问题,进行深入的思考和探讨。

当然,真要做好这一研究,存在着许多障碍。正如法国学者阿隆(Raymond Aron, 1905—1983)所说,后人论史得力于“后知之明”(retrospective meditation),言下之意是后人只能就已知之“果”(effects)推及未显之“因”(causes)。但问题是“后知之明”也经常被日

积月累的成见或偏见的尘埃所蒙蔽,难露真容。对于中国近现代设计艺术史来说,也是如此。长期以来,人们对这段历史的印象大多是一些经片面选择并得到反复强调的支离破碎的断面,要想纠正被成见蒙蔽的历史,在浩如烟海的文献资料中仔细爬梳、系统整理和科学分析这段历史,其中的困难可想而知,笔者只能勉力为之。

二、近现代设计艺术研究的意义、内容与方法

意大利著名历史学家克罗齐(Benedetto Croce, 1866—1952)曾断言:“一切历史都是当代史。”这句话意为人们研究和撰写历史总是从现实的兴趣出发,为当前的目的服务。他认为:“当代史固然是直接从生活中涌现出来的,被称为非当代史的历史也是从生活中涌现出来的,因为,显而易见,只有现在生活中的兴趣方能使人去研究过去的事实。因此,这种过去的事实只要和现在生活的一种兴趣打成一片,它就不是针对一种过去的兴趣而是针对一种现在的兴趣的。”这就是说,当现实生活的发展需要历史时,逝去的历史就会复活,过去的历史就会变成现在的。挖掘和整理史料是为了尽可能复原真实的历史面貌,但历史不应只是史料的堆积,对于当代人来说,重要的是通过对历史的认识和阐释,从中获得对现在和未来的启示。

在从传统走向现代的过程中,向现代变化是近代中国主要的发展趋势,而且这种变化比以往任何时候都更快、更明显。自鸦片战争结束至20世纪中期百年的历程在整个中国近代社会向现代转型的过程中有着特殊的地位和意义。这一时期对中国的

中国设计艺术百年：1842—1949 | A Century of Chinese Design Art : 1842-1949

社会历史和文化发展而言，是一个非常重要的转型期，这种转型表现为思想、生活方式和体制等多方面的深层转变。这一时期也是设计艺术由传统向现代转型的主要时期，更是设计艺术发生新旧更替、承前启后的重要时期。一个世纪的设计艺术演进史，尽管头绪纷繁，事象庞杂，总体上却构成了统一的流程，其实质便是中国设计艺术由传统向现代的转变。

德国著名哲学家斯宾格勒（Oswald Spengler, 1880—1936）认为：“文化是贯通过去与未来的……历史的基本现象。”换言之，历史包括设计艺术史都是文化史，设计艺术本身也是一种文化的发展过程。这也是本书的出发点，在对近现代设计艺术发展的历史把握的基础上，着眼于其背后思想文化的研究。但是文化离不开特定的时间和空间，离不开具体的社会支撑物。在文化的研究中，如果忽略对物质世界（也即人造物的世界）的研究，则难免会流于虚妄。因此，本书把自鸦片战争结束至20世纪中期百年的近现代设计艺术历程作为一种社会文化（social culture）的过程，来考虑它的发展和影响。

由于辛亥革命的胜利和共和政体的建立，以及新的经济、教育制度的确立，资产阶级作为资本主义现代化主干队伍基本形成，使资本主义的社会机制有所改善，资产阶级迎来了“黄金时期”。同时，以机器化大生产为主要特征的生产方式开始确立，使得设计与制作分离，设计逐渐出现了细分，成为一种独立的活动，由此促成了中国现代设计艺术体系的产生。现代设计艺术无论在设计门类、设计观念还是在设计形式上，都和传统设计艺术存在着较

大的差异。工业技术的发达和生产条件的进步，造成了设计应用方面的新变化，其中表现最为突出的当属广告设计艺术、书籍装帧设计艺术、日用品设计艺术、服饰设计艺术和建筑设计艺术五个方面，这五个方面因而成为本书研究的主要对象。虽然这一时期其他传统设计艺术门类如骨雕艺术、牙雕艺术、漆器艺术等依然存在，但是受生产方式所限，已不属于现代设计艺术之列，因此未进入本书的研究范围。几大设计范畴的变化，使我们认识到现代设计与传统设计的区别，即现代设计是在现代市场和经济条件下为现代人和现代社会服务的一种积极的活动。新文化运动以来，由于进步人士提倡新文化、反对旧文化，提倡新思想、反对旧思想，加之第一次世界大战期间中国获得经济发展的“黄金时期”，工商业空前繁荣，使得大量引进西方的设计观念、设计方法以及艺术样式成为可能，这些新观念、新方法和新样式成为建设中国现代设计艺术的重要凭借。基于此，人们习惯认为中国现代设计艺术不过是西方现代设计艺术的当地移植，和传统没什么联系。而综观这百年的设计发展历程，我们会发现这一观点仍有待商榷。

传统（东方）和现代（西方）之间的交替纠葛，不仅存在于现代设计艺术产生之前，即使在其诞生后的相当长一段时间内，仍是不容回避的事实。中国设计艺术在近代受半殖民地半封建的社会条件限制，没有实现独立、系统的发展；1949年后的相当长一个时段内，限于政治和经济因素的影响，它也没有得到充分发展，拉大了与西方设计艺术的差距。1978年以来，中国实行改革开放政策，社会各个领域都进入迅速发展与变革时期。改革开放政

策促成中国文化与西方文化自近代以来的第二次相遇，中国设计艺术在长期封闭后再次面对西方的全方位影响。西方的各种思潮和理论被大量引进，不同风格、流派的西方设计作品令人目不暇接，国内外设计艺术交流趋于频繁，设计艺术教育拟与“国际接轨”……处于转型期的当代设计艺术，在巨大的外部冲击和内蕴的共同作用下，既面临新机遇，又遭遇新挑战，设计艺术事业一方面呈现出快速发展的势头，另一方面则出现许多问题。表层的形式和技术的快速发展与深层的思想认识、组织结构以及管理体制的迟缓发展形成矛盾，从而导致横向与纵向多元共存、发展不平衡的局面，这也意味着形式、风格、思想以及体制、结构、管理方面将会出现新的变革。中国近代设计艺术发展初期所面临的东西方相遇和设计文化的冲突与融合问题，再次出现在当代设计艺术的发展过程中。面对西方的影响，如何走一条“中国特色”的设计艺术发展之路，成为备受中国设计艺术界关注的问题。因此，回顾和总结自鸦片战争结束至20世纪中期中国设计艺术的演变历程，寻求对当代设计艺术发展有益的思想启示，正是本书研究的主要目的。

当然，自鸦片战争结束至20世纪中期百年的设计艺术变迁历程不是“铁板一块”，还须分出段落层次来。依照笔者的构想，这一历程大致分为四个阶段：

①孕育时期：鸦片战争结束至戊戌变法（即维新运动）前（1842—1897），是在西学东渐的大背景下，从传统思想文化内部孕育出近代设计艺术萌芽的时期；

②兴起时期：戊戌变法至第一次世界大战结束

（1898—1918），是设计艺术新思想的萌芽在重重禁锢下潜滋暗长的时期；

③发展时期：第一次世界大战后至抗日战争全面爆发前（1919—1936），是近代设计艺术开始向现代设计艺术转型、蓬勃发展的时期；

④踟蹰与转型时期：抗日战争全面爆发至中华人民共和国成立之时（1937—1949），是近代设计艺术开始向现代设计艺术发展趋缓的转型时期。

这四个阶段，每段历时不等，各有特色和在设计艺术演变过程中的独特位置，整体构成了中国设计艺术由传统向现代演进的全过程，其演进的趋向至今仍在持续之中。这样的划分只能是粗略的、大概的，用来划分的时间界标只能具有相对的意义，因为设计艺术思潮或风格的前后推移和相互渗透绝不能用时间坐标或其他精确的标度加以截然分割。尽管如此，我们仍然不得不借助眼前的这一“脚手架”，来推测历史新陈代谢的行程，以探索其内在的运行机制。

本书在研究过程中综合运用了多种论证方法，如例证法、引证法、分析法、比较法等，同时用设计师的设计作品及与当时设计现象有关的图片来为严肃的学理探求增添意趣，以图文相互映照的表达方式多层次、多维度地剖析文化现象，把握设计史的渊源脉络，以期从多个方面呈现中国近现代丰富多彩的文化形态及设计景观。

三、相关概念的界定

为论述的方便，本小节有必要对书中涉及的几个概念——作出界定。

中国设计艺术百年：1842—1949 | A Century of Chinese Design Art: 1842-1949

在19世纪末20世纪初的美育救国论思潮中，“美术”与“工艺”的概念常常是混同使用的，在习用的含义上，“美术”通常指绘画、雕塑、工艺美术、建筑艺术等。欧洲人17世纪开始使用“美术”这一名词时，用它泛指含有美学情味和美的价值的活动及活动的产物，如绘画、雕塑、建筑、文学、音乐、舞蹈等，以别于具有实际用途的工艺美术。也有人认为“美术”一词正式出现应在18世纪中叶。18世纪工业革命后，技术日新月异，商业美术、工艺性美术渐多，美术范围益见扩大，有绘画、雕塑、建筑艺术、工艺美术等，在东方还涉及书法和篆刻艺术等。“五四”运动前后，中国人开始普遍应用“美术”这一名词。近数十年来欧美各国已不大使用“美术”一词，往往以“艺术”一词统摄之。中文“美术”一词在19世纪末从日本转译到中国时，其词义几乎等同于“工艺”，可见“美术”一词较“工艺”晚出。“美术”一词，先是日本人由英文“art”所译，1873年，维也纳万国博览会日本代表团在给本国政府的报告书中，首次使用“美术”指称西方特有的手工技术。“美术”在中国刚开始使用时不尽规范，该概念的覆盖面大小不等，有时由“工艺”而升至“艺术”，有时又等同于“艺术”，有时又大于“艺术”。“艺术”的使用在当时也不规范，有时仅指工艺，有时包含绘画、雕塑；而“美术”，在这三者之外，还包含文学、音乐。例如1906年10月至1907年6月，上海《寰球中国学生报》第3～5期连载的严复译文《美术通论》（沃斯弗著）就分为艺术、文辞和古代别鉴三编。

“工艺”在汉语中是一个复合词：“工”指的是一种生产劳动形态、一种技术与技术修养，因而

古书记载“执技艺以成器物者曰工”，《考工记》中曾专辟章节讲述“一器而工聚”，并以车为例，说明制作一件器物需要多种工艺的综合运用；“艺”最初特指园艺，后来发展为一种技能、技术的代称。

“工艺”这一复合词在汉语中有两重含义：第一重含义是泛指各类手工艺，亦即《考工记》中提到的“百工之艺”，体现了技术与艺术的双重因素，手工工匠既是最终产品的制作者，又是其设计者；第二重含义指的是“利用生产工具对各种原材料、半成品进行加工或处理（如量测、切削、热处理等），使之成为产品的方法”。我们可以发现，后面这层意思的“工艺”落脚点实际上是一种制器造物的“方法”，重点体现了科技的因素。而19世纪后期洋务运动所倡导的仿西法、采西学、制洋器的“工艺”及“工艺教育”，虽然侧重点在技术层面，但仍包含了某些艺术设计的因素。如当时蓬勃兴起的工艺教育除了开设机器、电器、木工、漆工、金工等科目，还设有图稿绘画、建筑等科目。

在谈到与人生的结合时，“美术”一词已经包含了“工艺”或“图案”的意思。1913年2月，鲁迅发表了《拟播布美术意见书》，这是我国近现代较早系统讲述现代美术与美育的专论，简明扼要地论述了美术的本质、类别、目的、作用以及传播方法，充分表现了鲁迅美术思想的启蒙主义特色^①，也反映了其艺术分类学思想与艺术传播学思想之滥觞。为艺术而艺术，为人生而艺术，在当时都没有超出美育救国论的框架。例如我们可以从戴岳在1923年发表于《美与人生》丛书里的《美

^① 张云龙：《鲁迅美术思想论纲》，东岳论丛，2014年第9期，第38~46页。

术之真价值及革新中国美术之根本办法》一文中，窥见“美术”与“工艺”在“人生”这个大范围内互相依傍的逻辑关系，以及美术对工商（经济）的促进作用。他说：“美术既能促进物质文明，故与工商至有关系。虽美术有独立之性质，不必以实用者为贵；然美术者，技艺中之最精巧者也。其国人既能制细致雅正之美术品，则手必精巧灵敏。故各种日用工艺，自鲜羸恶之患。况今日各种制造建筑，必皆先之以模型图案，则美术又几为一切工艺之基。故近世美术昌盛之国，工商亦盛。欧美诸国，盛倡美育，其美术遂日趋精美。而国人渴望完美制作之思想，亦因受其感发而愈趋高尚。工艺制造，因藉是而日趋精美焉。”戴岳在最后总结出近代中国国力的衰落，是由于对美术的不重视，而“美术”在这里又等同于“工艺”了，他希望人人重视“美术”，从而拯救摇摇欲坠的国民经济。他认为：“我国古代美术，寓于礼乐之中。至周代而尚文，礼乐备四代之制……且以精巧之艺术，壮丽之建筑，为奢侈无用之物，而鄙视之。至若项羽之焚阿房，赤眉之烧建章未央，隋文之毁结绮临春……故古籍中所言之精巧技艺……皆为国人所轻忽，不传其术。习俗相染，迄与今日。其结果非特工艺日隳，致一切工艺制造，不能与世界抗衡，使国民生计日趋贫困而已也。”在今日看来，让美术或工艺承载如此之多的救国内容，实在是其有限的生命中“不可承受之重”。然而在当时特殊的情境下，却是有识之士基于近代中国生活环境、人们生活方式和生活态度的变化对设计艺术作出的选择，其中包含了进化论的观点，并且把美术扩大到整个社会的环境艺术而上升至“文化发达”的高度来审视，无疑是有其

积极意义的。

此外，在对设计艺术的概念厘定方面，辛亥革命后国内首次提出了“图案”的概念，将其作为与“design”（设计）一词对等的翻译词。在广义的概念上，“图案”是指“按对某种器物的造型、色彩、纹饰进行工艺处理而事先设计的施工方案所制成之图样的通称。有的器物（如某些木器家具等），除了造型结构，别无装饰纹样，亦属图案范畴（或称‘立体图案’）”；在狭义的概念上，“图案”是指“器物上的装饰纹样和色彩而言”。我们在这里探讨的“图案”，当取其广义的概念。然而“我国向来只有模样、花纹这种名词，并没有图案的名称；近年来这个名词由东洋人翻译西文（英语叫作 design）传到我国，所以我国的教育上亦不知不觉地用起来了。……总括说一句：凡是我们衣食住行所使用的器具之类，用一种意匠，把它的形状、模样、色彩三个条件，表明到平面上的方法，叫作图案。换句话讲，图案就是把上面这三个条件，从美的方面去考究它，使它能够满足我们人装饰的要求，并且使观者都可以得到精神上的娱乐”。在吴梦非的这段讲述中，我们可以看出他所指的“图案”有两层含义，既包括立体的器物造型图案（造型设计），也包括立体物或平面表面上的装饰图案（纹样、纹饰）。日文中其实也并无“图案”一词，它是由日本人有岛精一首创的，用以意译英文中的“design”一词，因此“图案”最初的内涵与我们今日所说的“设计”一词的内涵相同。“图案”一词传入中国之初，也是作“设计”的意思来理解的。汉语中与“design”相对译的词当时还有“意匠”“工艺”“工艺图案”“美术工艺”“工艺美

中国设计艺术百年：1842—1949 | A Century of Chinese Design Art : 1842-1949

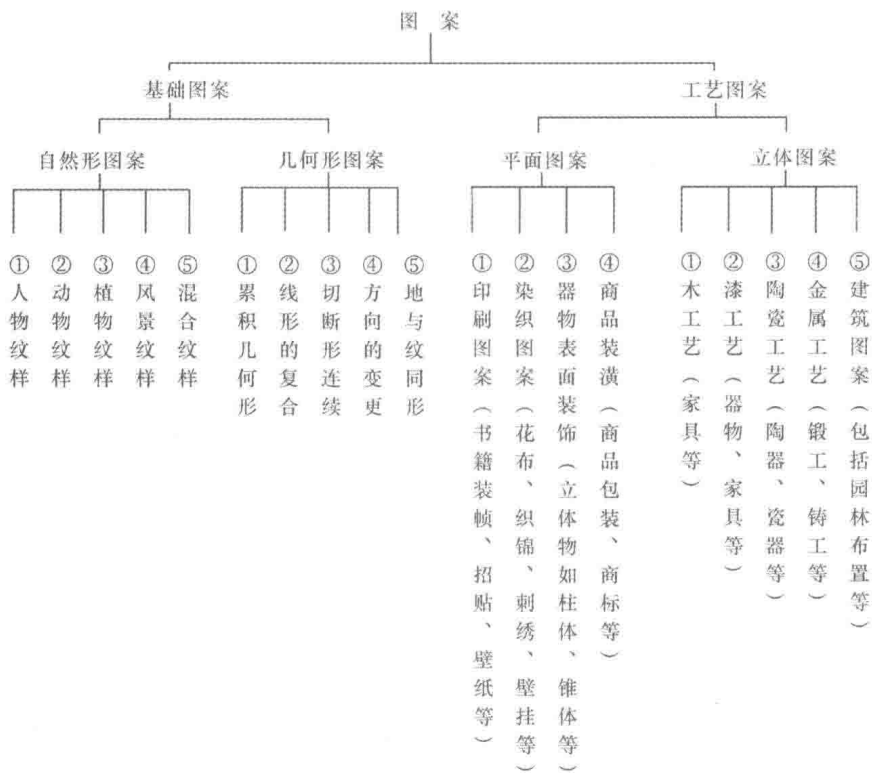


图 0-1 当时图案的分类体系
(资料来源：张道一的《不要亏待图案》。)

术”等词。

当时图案的分类体系见图 0-1。

针对“图案”这个舶来词初入中国时容易引起误解这一现象，当时著名的图案研究家兼画家陈之佛先生专门著文指出：“制作用于衣食住行上所必要的物品之时，考索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。”他深恐言不尽意，在一次题为《美术工艺的本质》的讲演中，进一步为“美术工艺”下了一个精辟的定义：“‘美术工艺’是适应日常生活的需

要，实用之中使与艺术的作用相抱合的工业活动。”他在《工业品的艺术化》一文中又指出：“机械与艺术的接近，可说是现代的一种特殊现象。这特殊现象，最初出现于建筑，至近来已广及于一切造型的制作物了。故现代艺术多是伴随着机械的发达而发展的。”他还高瞻远瞩地预期：“此后产业经济上的竞争，必由制品是否美化而分胜负，即出产那种机械的、实用的、技术的、优越的制品，乃为此后对于产业努力的要点。”

这是一个非常重要的观点，不仅“揭示出美术工艺—工业设计的实质”，而且指出了今后的产业及其设计人员的努力方向，至今读来仍有一定的

学术价值和理论意义，足见其深远的前瞻性。按照陈之佛的理解，“图案”包括器物造型图案和平面装饰纹样，而“美术工艺”则包括传统的手工艺美术和现代的机器工艺美术。他的系列论述表明他对美术工艺（设计艺术）的本质、对象和作用等有着全面的理解和深刻的把握。我们都知道，在西方以机器化大生产为代表的工业革命产生之前，社会上存在着工匠、手工艺师和艺术家的区分，每一类人都以不同的程度控制着他们所创造产品的全过程：设想构思→制作加工→完成销售。然而工业化大生产带来了劳动分工，使生产过程变得复杂曲折，我们不能再期望某个人负责完成一件人造产品的全过程。于是，为产品提供设想构思的人开始与制作加工它的人分离，进一步，同销售它的人也分离了，这种结构的改变导致了一种以工业化为基础的新方法——现代“设计”（design）艺术的产生。产品的审美趣味也不再像以前那样，唯王室贵族等富贵阶层马首是瞻，转而被大量的、不定型的消费群体的品位所取代，这同时也意味着大众市场开始形成。现代设计师开始扮演生产者和消费者之间的中介角色，即他们的作用是促使以现代化工业生产为基础所生产的工业产品适合于大众市场，使它们成为“既实用又有美术趣味的工业品”。

“design”一词虽然经过日本转手而被称为“图案”，但实际上与西方现代工业设计的概念已经相去无几。例如著名的图案设计家兼理论家雷圭元先生在《新图案学》一书中剖析现代设计产生的原因时，也有过类似的表述。他指出：“图案事业，越到近代，分工越精。因为分工越精，也就越见专门化。……在中国过去，亦有职务上之分工；但是

分而不精，作而不合。……图案设计工作，就是促进近代分工合作成功之妙道。苟无准确、精到之图案设计，试问如何能产生有计划之合作？”因此，

“分工愈多，合作愈重要，分工愈精，而合作事业中的图案设计事业亦愈专门化。设计专门化，为近代学习图案者切宜着力之目标。否则，在今世要做一个普通的图案家，是没有立足之地的”。这说明当时雷先生已经认识到社会分工的产生是现代设计诞生的前提。中国的“图案”概念与西方的“设计”概念所不同之处在于，中国的“图案”不仅限于工业领域，它还兼顾到手工艺领域。如雷圭元先生认为，“图案设计工作，是手工艺之手工艺，是一切工艺之母”，因此，“手工艺与机器工艺，在图案家的眼光中，是一件事情的两面，不分轩轻，无有厚薄，仅仅有一个里外之别，工作上分个先后而已。我们习图案者，切不可把自己放在手工艺的立场来菲薄机器工艺，也不可站到机器工艺的立场小看手工艺”。

那么，何谓工艺美术？“工艺美术通过造型、色彩、装饰来表现人们的思想感情。它是一种艺术创作，它像绘画、雕塑一样是造型艺术中间的一部分，也是上层建筑的一部分，按其性质来说属于文化事业的范畴。同时工艺美术是和人们的物质生活紧紧结合的，它几乎接触到衣、食、住、行的各个方面，它和工艺生产有关系。”所以工艺美术既服务于人们的精神生活，又服务于人们的物质生活，因而带有“本元文化”的性质。但是中华人民共和国成立后由于人为的原因，特别是在某些生产的管理上，有些人不顾学科内容，硬性划出一个范围，使“工艺美术”的含义越来越窄，以致有人将它解