



中國美術分類全集

中國現代美術全集

書籍裝幀

中國美術分類全集

中國現代美術全集
書籍裝幀

中國現代美術全集編輯委員會

The background of the entire page is a dark gray, textured surface. It features a series of white concentric arcs at the top, which transition into a grid of vertical lines. Below the title, there are several horizontal white lines, and at the bottom, a series of white diagonal lines forming a triangular pattern.

中國現代美術全集

中國美術分類全集

中國現代美術全集

書籍裝幀藝術

中國現代美術全集編輯委員會編

本卷主編 邱 陵 張守義

副 主 編 于名川 賈德江

責任編輯 于名川 賈德江

版面設計 于名川

責任校對 于名川 賈德江

責任印製 秦星寶

出 版 者 人民美術出版社

(北京北總布胡同 32 號 100735)

北京工藝美術出版社

(北京惠新東街 8 號 100029)

人 民 美 術 出 版 社

發 行 者 北京工藝美術出版社 聯合發行

新 華 書 店 總 店

製 版 者 深圳彩視電分有限公司

印 裝 者 利豐雅高印刷(深圳)有限公司

1998 年 12 月第一版第一次印刷

ISBN 7-80526-340-X/J·167

國內版定價:350 圓

版 權 所 有 翻 印 必 究

中國美術分類全集領導工作委員會

總顧問	鄧力群		
主任	王忍之		
副主任	龔心瀚	于友先	劉忠德
	房維中	劉積斌	
常務副主任	許力以		
委員	啓功	廖井丹	高明光
	張文彬	謝辰生	

中國美術分類全集總編輯出版委員會

總 編 輯 啓 功

常務副總編輯 趙 敏

副 總 編 輯 邵宗遠 劉玉山 張國生 吳士餘

委 員 (按姓氏筆畫為序)

于永湛	王朝聞	王樹村	王 琦	王伯揚	艾中信
朱家緝	沈 鵬	李學勤	李書敏	宋鎮鈴	金維諾
周 誼	林文碧	吳士餘	吳成槐	吳 鵬	馬承源
段文杰	俞偉超	邵宗遠	姚鳳林	陳允鶴	陳宏仁
孫振庭	奚天鷹	啓 功	寇曉偉	張 仃	張國生
常沙娜	許力以	清白音	楊伯達	楊牧之	楊 新
楊 瑾	楊純如	趙 敏	趙志光	趙貴德	鄧 白
樓慶西	劉玉山	劉振清	劉建平	劉慈慰	樊錦詩
閻曉宏	謝稚柳	關山月	羅哲文	龔繼先	

1986 年至 1997 年期間曾任《中國美術分類全集》領導工作委員會、
總編輯委員會的副主任、總編輯、副總編輯及編委名單如下：

領導工作委員會副主任 吳作人 劉 杲

委 員 袁 亮 張德勤

總編輯委員會總 編 輯 邵 宇

副總編輯 陳允鶴 楊 瑾 龔繼先

委 員 古 元

凡例

- 一 《中國現代美術全集》是《中國美術分類全集》的重要組成部份，亦是《中國美術全集》60卷古代部份的後續延伸，二者為有機的組合體。
- 二 《中國現代美術全集》分繪畫、雕塑、工藝美術、建築藝術、書法篆刻等編，每編分若干卷。
- 三 本卷為書籍裝幀藝術卷。
- 四 書籍裝幀藝術卷內容分三部份（1）論文（2）圖版（3）圖版說明、作者簡歷。
- 五 本卷圖版按書籍出版的年代為序，在同一年代段（即20年代、30年代、40年代……90年代）中，同一作者的作品集中編列。

中國現代美術全集編輯委員會

顧問 古 元 張 仃 關山月 王 琦 周幹峙

主任 劉玉山

副主任 王伯揚 陳宏仁 張文學 劉建平

委員 (按姓氏筆畫為序)

王伯揚 朱乃正 朱秀坤 李路明 周韶華

吳 鵬 林瑛珊 陳宏仁 陳惠冠 奚天鷹

常沙娜 張文學 張炳德 程大利 楊力舟

靳尚誼 趙 敏 劉玉山 劉建平 錢紹武

鍾 涵

本卷主編 邱 陵 張守義

副主編 于名川 賈德江

總體設計 呂敬人

前言

中華民族的文化，從時間久遠來講，已有五千多年歷史，這是中外人士都知道的；從覆蓋的面積來講，可有若干萬平方公里的區域，也是中外人士都已看到的；若從它的構成因素來講，恐怕瞭解的人士就比較不太多了。

無論研究中華文化史或欣賞由此文化所構成的美術品的人，沒有不驚歎它的燦爛、豐富而有應接不暇之感的。如果探討其原因所在，就會理解到絕不可能僅是某一時代、某一地區、某一民族所能獨自創造完成的。中國是個多民族的國家，各族之間自古即隨時隨處，互相習染、互相融合，才有現在所見的驚人燦爛的文化及其成果。

世界歷史上有不少幾千年前已建立的文明古國，但至今已不存在或雖仍存在却曾中斷過一段時間的并不少見。而我們中國則綿延數千年歷史未曾中斷，甚至某個事件的日期，古史書上的記載可以和出土文物銘刻相吻合。中國的歷史長河中，雖也曾有些小段為某些兄弟民族掌了政權，但他們都是中華民族大家庭的組成部份，沒有割斷中華文化傳統，所以說中華文化是五千多年綿延未斷的文化，可稱當之無愧的。

幾年前，中央宣傳部組織了衆多的文化、文物工作的專家，編成《中國美術全集》六十大冊。出版以來，讀者眼界大開，這六十冊書起到了現有的任何博物館及任何文化藝術史的論著都無法取得對人民的啓發、教育作用。事實很簡單，無論哪個博物館，哪部研究、介紹這類學術的著作，都不可能同時擁有這些陳列品和實物

的直觀插图。凡有過閱讀、研究這類書籍的人都知道，讀千百字的文字說明，不如看一眼實物，那麼能一次瀏覽這些圖片，豈不“勝讀十年書”！

現在我國文化、教育事業隨着經濟的發展而不斷地擴充、提高。文史書籍的搜集、重印，以及從種、角度加以整理傳播，已取得普及與提高的極大效果，而美術方面也不容無所擴展、充實。由於原六十冊的內容難以盡納各個時代的代表作品，而且新發現的文物珍品也有待補充。更有些近、現代的優秀作品，反映中國文化藝術新發展的，過去還未及選編，現在亦應納入。於是領導上再次組織羣力，在以前六十大冊的基礎上翻成幾倍，編為《中國美術分類全集》，預計約有三百餘冊。這部新編巨著中，藝術種類雖然變動不大，但在每一種類中并非只數量加多，重要在盡力增加具有代表性的名品。

本書所收各類藝術名品，以國內、境內公、私所藏為主，國外、境外藏品中最重要的名品具有代表性的，也酌量收入。至於近期最新發現以及最近出土的，由於編輯印刷工序關係未及補充，俱有待於續編工作。

這部巨著成書，我們雖然足以自慰，但從中華文化中美術類的全部來說，還有很大的距離，希望本書的讀者，尤其是世界的廣大專家，能把它看成是中華文化中美術部份的扼要介紹，才較符合實際。現在我們全體工作人員共同敬願廣大讀者予以指正！

啓功

一九九七年四月

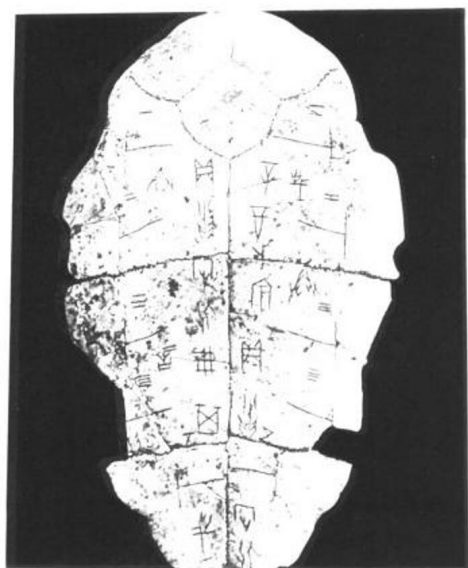
中國書籍 裝幀藝術的 演進與回顧

邱 陵

不同的時代有著不同的書籍形式，不同的書籍形式，使用的材料和技術也不相同。現代語言將構成書籍形式的必要物質材料和全部工藝活動的總和稱為書籍裝幀。我國古代的書，是“著于竹帛，鏤于金石”，這裡指的也是材料和技術。當然，在不同的時代，有不同的材料和技術條件。但是，就構成書籍的形式而言，還需要有貫穿于材料和技術之間的統一的美學構思。如果沒有統一的美學構思，僅靠材料和技術，著作無法以書籍形式體現出來，也就不可能產生書籍。這種統一的美學構思，就是我們今天所說的裝幀設計。因此，我們說裝幀藝術是書籍美學靈魂的展示。

佛經中說，世上造字的有三個人：印度的梵造出梵文，中國的倉頡造出漢文，中亞的佉盧造出佉盧文。並說梵文向右、佉盧文向左，而漢文由上向下。由此可見，文字除語種外還存在着一個排列方式問題。它是由于視覺習慣的不同而造成的。這也是我們裝幀藝術要研究的課題之一。書籍從古至今並沒有一成不變的形式，但是由文字的產生，再運用技術、材料和構想，使人類思想得以傳播和貯存，這種功能則是不同語種的書籍所共有的。在設計界，現在普遍將裝幀藝術歸入視覺傳達（Visual Communication）的範疇。書籍在人類社會活動及歷史的發展進程中，起著非常重要的知識傳播、信息傳達的作用。

古往今來，書籍制度的發展、演變過程，始終包涵著書籍裝幀藝術的演進與發展，因此裝幀既是書籍的存在形式，也因作用、從屬於書籍而得以展現自身的藝術魅力。



甲骨刻辭

殷商的甲骨文和青銅銘文，西周石鼓文，可算是我國最古老的書。但以書籍制度來劃分，可以分為：1. 簡策制度或稱簡牘制度，始於周代（約公元前 11 世紀），盛於秦漢（公元前 3 世紀至 2 世紀）；2. 卷軸制度，出現於六朝，廣布於隋唐（公元 4 世紀至 10 世

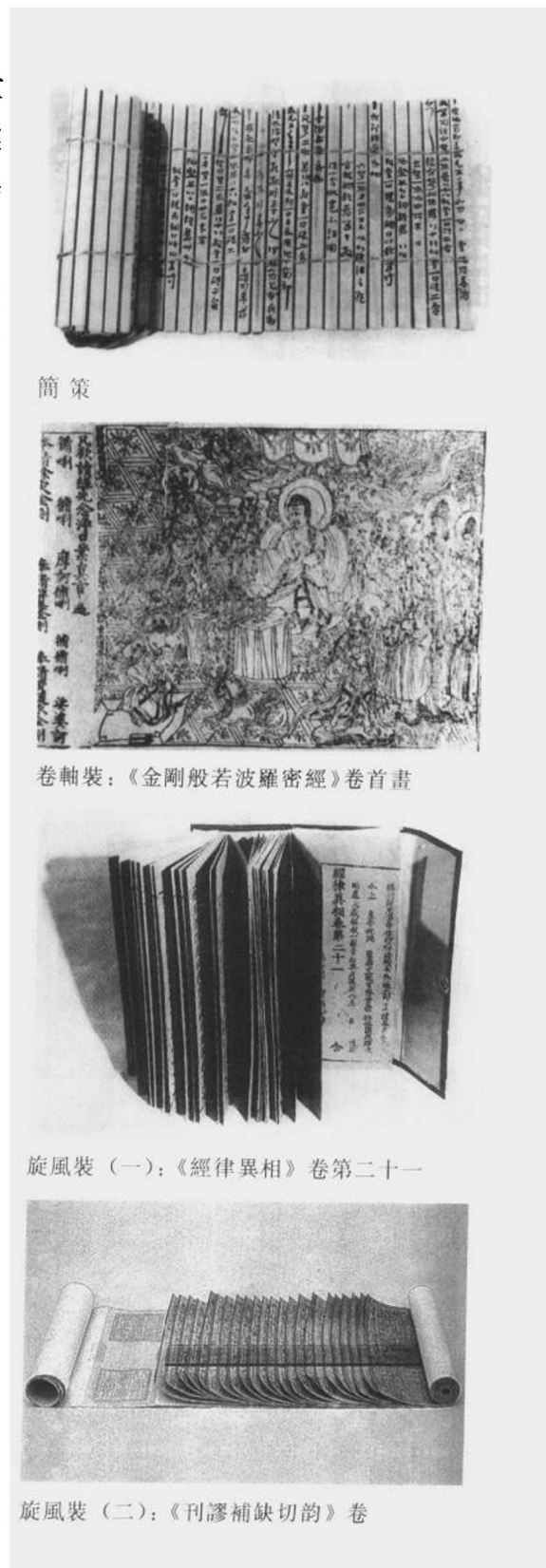
紀)；3. 冊頁制度，發端于五代，沿至明清（公元 10 世紀至 20 世紀初），其中包括由卷軸裝的轉變過程，即經折裝、旋風裝、蝴蝶裝、包背裝、綫裝等等。簡策制度，在公元 200 年後仍有使用，時間甚長。

在我國古代四大發明中，造紙和印刷術是促進書籍發展的重要條件。公元 105 年即漢和帝元興元年，蔡倫以樹皮、麻頭、破布、舊魚網為原料製成了紙。此後，大約在隋代我國發明了雕版印刷。現存最早的卷軸裝雕版印刷品是 868 年（唐咸通九年），由王玠施刻的《金剛般若波羅密經》，卷首畫及經文的刻製都很精當、純熟。

卷軸制度的裝書形式據說始於漢，材料多用縑帛，即絲織的帛書。後來由於紙的發明，便出現紙製卷軸書。卷軸裝除卷首畫即今日之插圖外，正文部份沿襲簡牘文字由上而下的習慣，分為界行，以便閱讀。縑帛和紙質量輕，易于保存，便于舒捲，較之簡牘是一大進步。縑帛價昂因而逐漸為紙所代替。也正因為有了紙，雕版印刷才能應運而生。

從卷軸制度到冊頁制度的轉變，經過了多種實踐和探索。例如將長的卷子折成相連的許多長方形的經折裝，將單頁的紙依次錯落貼在卷子上的旋風裝（又稱龍鱗裝），也有將經折裝的書前後用木板相夾的，也稱旋風裝等等。上述的多種形制大概長期并用。以上所有這些形式都比卷軸裝書查閱方便，因而從旋轉的圓形逐漸形成長方形六面體的冊頁書籍形式，再到宋代的蝴蝶裝，可謂開冊頁制度之先河。

在雕版印刷的書籍中，都是單面印刷，版面以版心為準對折。蝴蝶裝最突出的特點是對折後版心向內，文字面面相對，其背面空白也是面面相對，再翻一頁纔能見到文字。蝴蝶裝的書脊處不用縫綴而用糊粘，因而易于脫頁。版面能够通版展開可以印畫，如《十竹齋書畫譜》；文字版面天頭地腳及左右空白較大，感覺版式





蝴蝶裝：《歐陽文忠公集》



包背裝：《永樂大典》



綫裝：《水滸全傳》插圖

疏朗，如《歐陽文忠公集》等。因為翻開易見空白頁，狀如蝴蝶翼，所以稱為蝴蝶裝。其插架方法如現代書籍，但書背即書脊向上，書根向外。

由元代至明清，即從 13 世紀末至 20 世紀初，書籍形制雖然仍是冊頁，但已逐漸發展到更加注重總體和諧的裝幀形式，因而產生了包背裝及綫裝。包背裝有說始於南宋，亦說始於元代，在明、清頗為盛行。包背裝，近似於現代的平裝書。明代《永樂大典》就是包背裝的巨帙。

明末清初出現的完整的綫裝書，在我國古籍的冊頁制度的書籍中，已達到完善成熟的程度，形成為我國特有的裝幀藝術形式，具有極強的民族風格，至今在國際書籍藝術中仍有很高的聲譽。綫裝書的封面及底頁多用瓷青紙、栗殼色紙或織物。封面左邊有白色簽條，上題書名并加蓋朱紅印章；右邊以清水絲綫縫綴，古樸典雅，簡潔清新。版面天頭約大於地脚兩倍，印刷版面分行、界、欄、牌。行分雙單，界為文字分行，欄即有黑紅之分的烏絲欄及朱絲欄，牌為記刊行人及年月地址之用。古籍有書必有圖，即所謂“圖文并茂”。版式有雙頁插圖，單頁插圖，左圖右文，上圖下文或文圖互插等等。我國古籍墨香紙潤，版式疏朗，字大悅目。字體有顏、柳、歐、趙諸家，刻書又多出于能工巧匠之手，因講究總體和諧而富有文化書卷之氣。明代藏書家孫慶增在《藏書紀要》中說：“凡裝訂書籍，不在華美飾觀，而應護帙有道，款式古雅，厚薄得宜，精緻端正，方為第一。”這些原則要求，說明我國冊頁制度的書籍裝幀着重於素雅和端正，而不刻意追求華麗。

二

20 世紀初，由於外來製版、印刷及裝訂技術的影響，裝幀形態也相應起了很大的變化。當時，在印刷技術上是新舊交替，因而書籍裝幀藝術也在繼承與發展的過渡之中。1897 年商務印書館

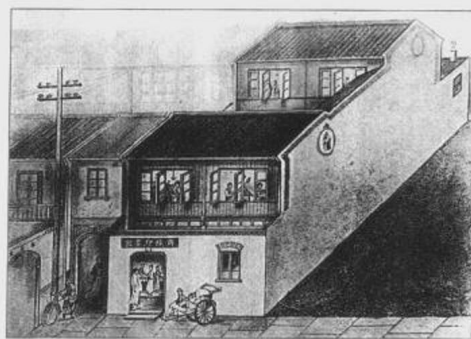
在上海創立，1911年後又相繼出現了中華書局、開明書店等出版機構。凸版印刷技術及石印技術的傳入，使《康熙字典》、《點石齋畫報》的出版，不再沿用雕版印刷。中國的書籍也由冊頁，逐漸轉變為西式的雙面印刷的書籍形式。在裝幀領域既有古籍的繼承樣式，也有封面畫運用等新的方法。但由于文字仍多直排，因而書籍仍以由左向右翻開者居多。例如，1899年出版的《茶花女遺事》，題簽有文武綫邊框，楷書題字，扉頁以格綫分割，基本上是沿用綫裝書的形式。也有些裝幀形式變化較大的，如1902年的《新小說》，1904年的《東方雜誌》及1914年出版的鴛鴦蝴蝶派刊物《禮拜六》等，在封面上出現了風景畫和美女像，與近代印刷有了明顯的直接的聯係。

五四運動以後，書籍的種類日漸增多，一些作家、藝術家、出版家開始關心書籍的裝幀工作，書籍裝幀藝術也日益獲得發展。繪畫、裝飾畫、圖案、美術字的應用，使書籍封面的裝飾豐富多樣起來。但由于各種因素，當時從整體上把握書籍裝幀的還較少，大都只注意一張封面畫。不過，正是由于“五四”時期新文化運動的推動，以及先進印刷技術的引進，裝幀藝術逐漸脫離了古籍的形式結構，開始向現代書籍的生產方式與設計形態轉變。

這時，魯迅開始關注書籍裝幀事業，一批藝術家也介入裝幀設計，中國現代書籍裝幀藝術從此開創了一個新時代。

魯迅對一本書的關心，并不僅僅在一張封面畫。除了對作品內容精心校勘外，為了使書籍從內容到形式成為一個完美的藝術整體，他特別重視對國外和我國古代裝幀藝術的研究。凡是經魯迅之手裝幀設計的圖書，無論是封面、插圖、題字、版式，還是紙張、裝訂，直到書邊的切與不切，乃至標點的位置、大小，都是精心考究的。

魯迅提倡在書籍里插圖，是為了發展我國書籍固有的優良傳統，增加閱讀者的興趣。在《南腔北調集》里，他說：“書籍的插



商務印書館印刷製造廠最初的廠址（1897年）



《茶花女遺事》 1899年



《東方雜誌》·設計者：陳子佛 1928年



《海上述林》·設計者：魯迅 1936年

畫，原意是在裝飾書籍，增加讀者的興趣的，但那力量，能補助文字之所不及，所以也是一種宣傳畫。”他又說：“歡迎插圖是一向如此的……我以為插圖不但有趣，且亦有益。”我們在《朝花夕拾》里，可以看到魯迅自己畫的《曹娥投江尋父屍》和《活無常》、《死有分》等插圖。他告誡青年：“我並不勸青年的藝術學徒蔑棄大幅的油畫或水彩畫，但是希望一樣看重并且努力于連環圖畫和書報的插圖；自然應該研究歐洲名家的作品，但也應注意于中國舊書上的綉像和畫本，以及新年的單張的花紙。這些研究和由此而來的創作，自然沒有現在的所謂大作家的受着有些人們的照例的嘆賞，然而我敢相信：對於這，大眾是要看的，大眾是感激的。”

魯迅對版式甚至版權頁，都作過細心的研究。他在收入《華蓋集》的《忽然想到》一文里說：“我與書的形式上有一種偏見，就是在書的開頭和每個題目前後，總喜歡留些空白……較好的中國書和西洋書，每本前後總有一兩張空白的副頁，上下的天地頭也很寬。而近來中國排印的新書，則大抵沒有副頁，天地頭又都很短，要想寫上一點意見或別的什麼，也無地可容，翻開書來，滿本是密密層層的黑字，加以油臭撲鼻，使人發生一種壓迫和窘促之感，不特很少‘讀書之樂’，且覺得仿佛人生已沒有‘餘裕’，不留餘地了。”

魯迅還自己動手設計了不少書籍和期刊的封面，如《吶喊》、《引玉集》、《凱綏·阿勒惠支版畫選集》、《華蓋集》、《木刻紀程》等等。魯迅是我國現代書籍裝幀藝術的開拓者、倡導者。他對於裝幀藝術的影響并不僅僅在于幾本書刊的設計。

由于魯迅的推動和倡導，書籍藝術在理論、實踐諸方面，都有了較大的進展，并有一批藝術家直接參與了裝幀設計。雖然當時還沒有專門從事書籍藝術的專家，但新興的書籍藝術隊伍已逐漸形成和擴大。這當中，首推1928年在杭州國立藝術院任教授的

陶元慶。他先是為魯迅所譯日本作家厨川白村的《苦悶的象征》一書，作了封面畫。魯迅贊揚他“使這書披上了淒艷的新裝”。此後，他還曾畫過許多封面，如《出了象牙之塔》、《彷徨》、《墳》、《朝花夕拾》、《故鄉》等等，受到當時很多作家、藝術家的贊揚。陶元慶的作品強調氣韻，不追求形似，注意形式美感，既具有創新精神，又具有民族特色。

另外，孫福熙是一位作家，也是畫家。他為未名社畫了不少封面畫，大都以水彩、水墨為主。如《山野拾綴》、《小約翰》、《野草》和《歸航》等等。

司徒喬是插圖創作及封面設計都十分豐富的美術家之一。他設計的封面有《柚子》、《飄渺的夢》、《卷施》、《饑餓》等等。其作品構圖新穎，筆法奔放。

林風眠是畫家、藝術教育家。他作的封面畫有《君山》等。其作品粗獷有力，富有裝飾性。

豐子愷是畫家，曾在上海開明書店工作過。他對書籍的總體有比較周密的考慮，常以漫畫筆法及裝飾性構圖取勝，如《西湖漫拾》、《西洋畫派十二講》及《愛的教育》、《木偶奇遇記》等兒童讀物。

錢君匋是畫家、出版家，並擅長書法篆刻，長期從事裝幀設計，曾出版過裝幀作品專集。他的書籍裝幀富於裝飾性，以植物紋樣為主，色彩含蓄雅致。作品有《芥川龍之介集》、《兩條血痕》、《三姊妹》等。

張光宇擅長黑白裝飾畫及漫畫，也是一位工藝美術教育家。他對相關各門類藝術有廣泛的修養，對裝幀設計及文藝書籍的插圖，均有突出的建樹。作品有《詩刊》、《光宇諷刺集》、《西行漫記》等。他首創橫粗直細的美術字體，應用于書籍裝幀設計。

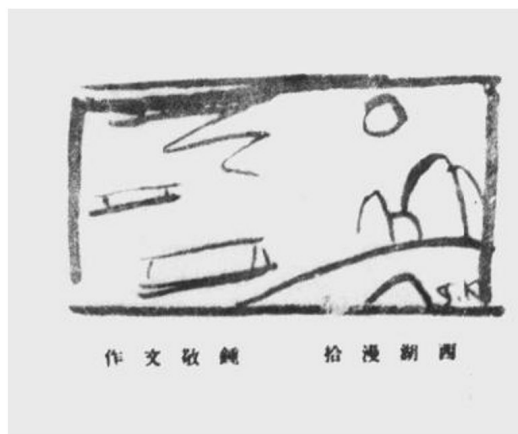
陳之佛，工筆花鳥畫家，是我國最早的圖案設計家之一。由于他對裝飾的構圖、色彩各方面的要求都十分嚴格，對當時的裝



《出了象牙之塔》·設計者：陶元慶 1925年



《饑餓》·設計者：司徒喬 1928年



作文敬鍾 拾漫湖西

1933

《西湖漫拾》·設計者：豐子愷 1933 年



《文藝月刊》·設計者：蔣兆和

幀藝術有很大影響。他的設計以圖案為主，構圖嚴謹，手法多樣。作品有《英雄的故事》、《表號圖案》、《婚姻與社會》等。

聞一多，詩人、畫家、裝幀藝術家，并長于篆刻。他的作品構思新穎，富有裝飾味。其作品有《猛虎集》、《浪漫的與古典的》、《死水》等。他學貫中西，設計不拘一格。

龐薰琹，油畫家、工藝美術家，對中國傳統裝飾及歐洲繪畫有較深入的研究，著有《中國裝飾繪畫研究》。他的設計作品有《傅譯傳記五種》、《傅雷家書》、《翦畫選勝》及《茅盾選集》等。

莫志恒，裝幀藝術家，曾在開明書店、生活書店長期從事出版、裝幀設計工作，印裝知識十分豐富。作品有《烙印》、《家》、《開明青年叢書》等。其特點是字體秀勁，構圖嚴格。

葉靈鳳是作家、畫家，設計常以日本花草圖案為主，為現代書局設計封面最多，裝飾風格受比亞茲萊影響。作品有《靈鳳小品集》、《天竹》等。這一時期還有一些藝術家參與書籍裝幀設計，如蔣兆和、鄭慎齋、孫雪泥、沈振璜、丁慕琴、劉既漂、丁聰等人。

“五四”時期，由于提倡科學和民主，設計思想比較活躍，加之印刷技術、製版技術、紙張材料的變化和引進，促使書籍裝幀藝術有了較大的發展。許多出版機構的創立，更吸引了不少藝術家參與到書籍裝幀工作中來。但是，由于畫家各人社會經歷不同，修養各異，有受英國的比亞茲萊影響的，有受 1918 年以後德國包豪斯風格影響的，還有受東鄰日本圖案及古埃及和希臘、羅馬裝飾風格影響的。當然，更有中國傳統的碑、碣及畫像石刻等傳統文化對書籍裝幀的影響。從中我們不難看出很多藝術家都將他們比較熟悉的風格，移植到書籍裝幀藝術中來。這種借鑒和吸收也是很必要的。這也是由于凸版印刷的局限，在當時還不能以更多的色彩印刷出版物，而綫描、石刻拓片一類的圖案更符合印製條件的要求。但這一時期的封面設計在形式上已較之雕版印刷時代，