

1919-1955

Chinese
Type Modern

字体书与中国
现代文字设计
的再发现
(1919—1955)

周博 主编
吴帆 刘畅 副主编

体

现代

字

设计

字体摩登

字体书与中国现代文字设计的再发现
(1919—1955)

周 博 主 编

吴 帆 刘 畅 副主编



中信出版集团·北京

图书在版编目(CIP)数据

字体摩登：字体书与中国现代文字设计的再发现：
1919—1955 / 周博主编. -- 北京：中信出版社，
2017.9

ISBN 978-7-5086-6131-5

I. ①字… II. ①周… III. ①汉字—美术字—字体—
设计—美术史—中国—1919 ~ 1955 IV. ①J292.13

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第080002号

字体摩登：字体书与中国现代文字设计的再发现(1919—1955)

主 编：周 博

副 主 编：吴 帆 刘 畅

出版发行：中信出版集团股份有限公司

(北京市朝阳区惠新东街甲4号富盛大厦2座 邮编100029)

承 印 者：北京利丰雅高长城印刷有限公司

开 本：787mm×1092mm 1/12 印 张：32 字 数：224千字

版 次：2017年9月第1版 印 次：2017年9月第1次印刷

广告经营许可证：京朝工商广字第8087号

书 号：ISBN 978-7-5086-6131-5

定 价：168.00元

版权所有·侵权必究

如有印刷、装订问题，本公司负责调换。

服务热线：400-600-8099

投稿邮箱：author@citicpub.com

王敏

中央美术学院教授

国际平面设计协会 (AGI) 中国区主席

提到美术字,总会让人联想起这样一些概念与词汇:民间性,具有强烈大众参与的成分;多样性,具有丰富多彩的样式;表现性,具有强烈的表达张力;个性,美术字充满个性与原创性的色彩;原汁原味,是20世纪中国最贴近原生态的艺术,尽管其中也有日本与西方影响的痕迹;画字,字是画出来的,而不仅仅是写出来的,不仅仅是传达的媒介,字也是画,所以称为美术字;活力,美术字显现着汉字的生命力,民国时期,特别是20世纪30年代的美术字,如同一抹亮丽的晨辉呈现在20世纪中国走向现代的历程中。今天,20世纪的美术字成为中国设计语言形成的中药滋养品,为现代汉字字体设计提供了启示与源泉,不言而喻,对美术字的研究具有重要意义。

中央美术学院这些年一直重视文字设计的教学与研究,视其为视觉传达专业教学与学术研究的核心部分,其研究方向涵盖了字体设计与文字应用多个方面,也涉及文字设计相关民族文化遗产的很多内容,可喜的是,在美术字的研究上我们也有可观的成就,几位发展潜力巨大,颇具才华与学术素养的老师参与其中,有蒋华多年来对此的关注,又有周博近年来在收藏和理论研究上的投入,吴帆等视觉传达专业课教师的参与,以及刘钊多年来在文字设计方面的研究与学术交流方面的大力推动。呈献给大家的这本《字体摩登1919-1955》是周博多年努力、潜心研究的结果,也体现了我们多年来在教学与研究上的诉求。作为“字道2016”的一个重要组成部分,相信这本书的出版及相关展览、论坛活动的举办,会为中国文字设计的发展起到积极的推动作用,特别是会给设计学院的教学带来一些帮助,为设计师的汉字字体设计及设计中的文字应用带来一些启示。也相信字体复兴的热潮会成为推动中国设计发展的新动力!

赵健

清华大学美术学院教授

视觉传达设计系主任

国际平面设计协会 (AGI) 会员

“摩登”,是一个深深印刻在我儿时记忆中的词汇。记得在很小的时候,周围的长辈在日常的谈话中会常常提到它。我觉得那时候的大部分人对“摩登”的来源和确切含义并不是很清楚,但却都会认为它是一种“新鲜”、“高级”,可望而不可即的东西。它不仅是一些丰富新颖的物质形式,更是一种人们希望拥有的现代生活样态。后来,我们又有了“时髦”“时尚”等一类的词汇。然而,“摩登”的意义却不能简单地等同于今天的时髦或时尚,它带有强烈的时代感,其背后包含着更多文化变革的命题。“摩登字体”是中国人现代社会生活变革的重要表征。

发端于民国时期的美术字,是那个时期众多美术家和设计家研究与实践的成果,在今天看来,其现代属性有着复杂的历史背景,它对于传统汉字书写形式变革的得失及其现代性的示范意义还有待多方面的理性梳理和总结。尽管如此,汉字的“美术化”是中国现代文化历史中的重要篇章,而把“美术字”称为一次汉字的现代化视觉设计运动也并不为过。然而,这份遗产对于当今汉字设计发展的意义和作用却一直难以定论。也许“美术字”是一种舶来品,还没有彻底地“汉化”,抑或是后来者没有坚定地接过接力棒去完成它的使命。然而有一点是肯定的,就是当今设计界对于美术字的理论研究是远远不够的。中央美术学院周博博士近年来对于中国近现代设计研究付出了大量的时间和精力,成果颇丰,是同龄人中的佼佼者。他的研究视野、学术主张和严谨性都值得我们对他产生更多的期待。此次,他用“摩登”一词指向中国在那个特定时期的现代汉字设计样本,我想这不仅和那个时代相匹配,而且“摩登”(modern)的含义还能引发我们更多的思考。

曹方

南京艺术学院教授

国际平面设计协会 (AGI) 会员

任何一种文字字体设计都是一种本体化、实质性与大众化的设计行为与结果,而现实生活中所讲的“文字艺术设计”则是一种更为视觉化的处理形式,是更具视觉张力的表现手法,也是更有媒介功能的信息传达方式。余秉楠先生在1980年4月第一次出版的《美术字》一书,使每一个设计者对美术字有了正确的认识并能够规范地书写。我在2000年出版的《汉字艺术设计》与《外文字体设计》展示了文字表现的丰富语言,如表象装饰、意向构成等,使得“美术字”的含义进入了“字体设计”的概念之中。而周博先生的《字体摩登》则是以民国和新中国初期所呈现的那种繁而美并带有装饰风格的美术字为对象,如钱君匋、张光宇等一批字体设计大师留下的众多杰作,这些成果时至今日已经成为中国现代文字设计的重要遗产并在一些当代设计师的实践中得以复兴,前人的探索对于我们在信息化时代重新认识字体设计的内涵具有真正重要的意义。

仇寅

方正字库设计总监

高级字体设计师

相对而言,字体设计比起其他设计来可能更需要在传承中发展。不过把西文设计的逻辑套用于汉字的设计总是显得捉襟见肘,尽管汉字设计的理论建设还任重道远。不过也正因如此,汉字设计实践的价值才显得格外重要。近代以来,有这样一个奇特的时期,除了职业者以外,众多的艺术家和文化精英也介入到了汉字的字体设计中来,他们共同为我们创造了丰厚的设计遗产——现代美术字。或许是因为他们既属于传统的磨墨习文的一代,又沐浴着多元文化的撞击并存,所以他们的设计底蕴才如此丰厚,天机时现。《字体摩登》不同于一般的简单罗列,而是从学术的角度对现代美术字的发展历史和理性探索做出了抢救性的有创见的整理。现代美术字作为一个时代的创造物,似乎淡出了流年,然而,随着岁月的增长它却在明灭之间向人们发出了启示。感谢作者为我们呈现了它从不曾枯萎的基因。

Abstract

This book, *Chinese Type Modern*, examines and reflects on the history of modern Chinese type design over a period from 1919 to 1955, referencing more than seventy Chinese publications on the issue of typeface design, starting from *Modern Chinese Artistic Typefaces* in 1919 to *Information of Applied Artistic Typefaces* in 1955. Within the roughly three decades, modern Chinese typography had gone from birth to its maturity, spanning various periods including the Nanjing National Government's "golden decade" of economic development (1927-1937), War of Resistance Against Japan (1937-1945), Liberation War and the first five years since the founding of New China, during each period Chinese typography developed exclusive styles bearing deep imprints of socio-economic and political changes. Based on found materials, *Chinese Type Modern* gives a brief account of the birth and development of Chinese artistic typefaces, analyzing its evolution within socio-political contexts. The author especially points out that typefaces from that period differ so much from what we are accustomed to use today because during that time traditional Chinese characters prevailed and most typeface designers were informed by the habit of traditional calligraphy. Those days was, in fact, a grand transitional period, culturally and typographically speaking, when new and old types clashed and merged. In addition, the author believes that these publications and their heightened sense of typeface aesthetics reflects the achievements of the age and defines what we term "modern Chinese type design", hence the name "Type Modern". Further, the author advocates the revival of Chinese artistic typeface and typography and believes that contemporary designers can benefit from an enriched knowledge and deepened understanding of Chinese typeface design, adding to the uniqueness and diversity of contemporary Chinese typography.

摘要

本书从美术字著作的角度,对中国现代文字设计的历史重新进行了梳理和思考。作者划定了1919年至1955年这个历史单元,搜罗的文字设计书籍从中央美术学院图书馆收藏的1919年的《现代美术字》开始,到1955年方际青的《应用美术字资料》为止,涉及约70本文字设计相关书籍。在这30多年的时间里,美术字经历了从萌芽到发展成熟的阶段,其间跨越了民国时期经济发展的“黄金十年”(1927—1937)、抗日战争时期、解放战时期争和新中国成立之初的五年,时代的变迁也给文字设计的内容和形式留下了深深的烙印。本书主要结合这些文字设计书籍,扼要介绍美术字的产生和发展以及文字设计与国家和社会变革之间的关系。作者尤其强调,在这段时间里,我们所使用的汉字还处在“繁体字”的阶段,几乎所有的字体设计师都受到了传统毛笔手写体的熏陶,而且,他们就生活在一个汉字字体新旧交融的大时代,所以我们能够明显地感觉到他们的设计与我们今天设计的差异。作者认为,这些著作及它们所传达的文字设计意识反映了一个时代文字设计的成就和高度,反映了现代主义中文字体的设计面貌,因用“字体摩登”概括之。在此研究的基础上,作者主张“字体的复兴”,即“美术字的复兴”,或者说是汉字的复兴,并认为这种复兴将不仅有助于今天的平面设计师更好地理解汉字设计,而且对字库字体设计的个性化和多样化也会有所帮助。

Contents 目录

	II	推荐词
	V	摘要
	IX	选用书目
Part 1	001	1919—1949 年字体书与中国现代文字设计
	002	引言: 字体的复兴
	006	晚清——20 世纪 20 年代: 现代“美术字”的早期发展
	018	20 世纪 30 年代: 中国现代文字设计的高峰
	074	20 世纪 40 年代: 文字设计作为锋利的武器
Part 2	133	空间书写
	158	空间书写: 一个现代形象的塑造——现代主义背景下的设计与文字
Part 3	175	1949—1955 年的字体书与中国现代文字设计
	176	1949—1955 年: 美术字著作“井喷”与“旧图案字”的改造
	312	结语
Part 4	315	字体设计类型及书籍存目
	317	字体设计类型
	355	中国现代字体书存目(1919—1955 年)
	359	后记

Part 1

1919—1949 年字体书与中国现代文字设计

这几年，平面设计师朋友中，研究美术字的人又多了起来。比如，我的同事、著名平面设计师蒋华先生的博士论文研究的就是美术字，前几年，他还曾借用民国的美术字设计风格进行过一些新的设计实验和尝试，也取得了不俗的效果。可能是受这种具有研究性的“复兴”风潮的影响，有的学生在做毕业创作时也开始“拟古”以前的美术字，又找来一些民国时期或毛泽东时代的字体设计抄抄改改，其实也没什么创意，甚至比着葫芦画瓢也没能达到前人的水平，但因为许多人都觉得“新奇”，所以评价也不错。于是乎，“老调儿”成了“新曲儿”，可见，“美术字”在设计专业中被边缘化已经有些年头了。从我这个研究者的角度来看，这类带些“拟古”的模仿创作或再设计，或苦于材料缺乏，或昧于眼界狭窄，其实都很有些欠缺。但无论如何，重新发现以前有价值的东西总不是坏事，而且也有点“复兴”的味道，所以我们认为这些都是好现象，值得多多鼓励和提倡。

美术字的确是20世纪中国平面设计的一项重要遗产，靠边站已经多年，非常可惜。记得十多年前，笔者考大学的时候，都得练美术字备考，写美术字对于考装潢设计专业的学生来讲，有点儿像考书法之于中国画，算是比较重要也比较基础的。不知道从什么时候开始，美术字基本不考了，甚至在高校的教学中也变成了可有可无的科目。等到电脑普及之后，字库品类不少，一些学视觉传达设计的学生就变得更懒了，直接用电脑字库里面的字，只要能少费些脑筋，也不管风格是否搭调。这么依赖字库，看似便利，其实大谬不然！因为长此以往，必然会造成今后几代平面设计师对汉字在设计上的可能性缺乏理解，对字体设计的丰富性和多样性没有见地、没有要求，对字体设计的好坏、美丑没有判断。只是羡慕英文字体的丰富多样，对于自己最熟悉、最亲切的汉字却“束手无策”，这实在是令人沮丧！

更令人费解的是，美术字总是有些受人歧视的感觉。以前是搞书法的瞧不上美术字，觉得这种字体粗俗匠气，现在，搞书法的人倒还开明一些。反倒是一些搞严肃的、科学化的、系统化的“字体设计”(Typeface)的人瞧不起美术字(Typography)，咄咄怪事！所谓的“严肃的”字体设计，以前叫作“印刷字体”，现在印刷媒介日薄西山，人们要赶上数字化的班车，“印刷”二字也就免了，但字体设计的基础还是在印刷时代形成的。20世纪五六十年代，当时中国最重要的字体设计机构是上海印刷技术研究所的字体设计研究室，钱震之、谢培元、徐学成等一代字体设计大师级的人物都是这个机构的重要成员和代表。他们主持设计的许多字体经过数字化之后现在仍旧被广泛使用。其中，钱震之、徐学成都是美术字高手，他们还出版了一些美术字方面的著作。可见，自认为搞“尖端技术”的字体设计人瞧不上美术字，这是不对的。其实，美术字里面有许多原则，与印刷字体设计或完全一致，或有共通之处。只不过汉字印刷字体要设计成千上万的文字，要在视觉和规格上做到规范化、标准化，要像国庆阅兵的队伍一样整齐划一。而一般理解的美术字，往往就是标题字，或封面上用的几个字，难度上自然会被认为没法跟印刷字体比。可如果我们回溯20世纪早期的美术字遗产，我们就会发现，美术字是关于字体的结构和笔画形式的基本研究和训练，它既可以停留在一个字内部，也可以拓展到几个字或一个版面，它既可以往严格、规范上走，也可以往更艺术、更形式的道路上靠。所以，我们以前所谓“美术字”的概念在今天所对应的就应该是“字体设计”或“文字设计”的概念，在英文里所对应的便是“Typography”这个词，而不是“Typeface/Font/Lettering”之类的概念，因为后者专指印刷字体设计(有时亦包括相对规范的手写体)，现在也是指那种标准化的、系统化的用于日常文字交流的字体，而“Typography”这个概念则既包括“Typeface/Font/Lettering”所具有的含义，又包括那些在一个版面上对于文字的设计，可以把字体在版面上做结构性的拆分，也可以按

照某种创意风格对一组文字加以排列组合,所以我们有时候把“Typography”译成“版式”也可以,但这又不是排版(Layout)的概念^[1]。

其实,造成美术字今天这种尴尬局面的一个重要原因是,我们今天的所谓“美术字”知识绝大多数都是毛泽东时代之后的,都是1955年简化字之后才有的,我们对此前的美术字设计水平和设计理念事实上知之甚少。也就是说,我们不知道或者忘记了前人的工作,我们已经不知道前人在文字的设计上已经达到了何种丰富的程度。因而,我们才会缺乏判断,妄自菲薄。对此,设计教育和设计研究者当然是有责任的。

在过去的数年间,出于研究的需要,笔者对晚清以来与文字设计相关的资料进行了大量搜集和整理,陆续找到并发现了许多非常专业的、设计上十分值得称道的美术字和图案文字书籍。尤其是三四十年代的美术字和图案文字著作,其中许多即使是国内一些最著名的图书馆也罕有收藏,它们对于当代字体设计和平面设计的学术价值又十分显著。若总是将它们束之高阁,实在于心不忍。而为了保护这些字体书籍的完整性,又不能将它们拆开做展览。所以,我们决定在充分尊重前人的基础上,对这些书籍中的文字设计进行重新分类、整理和编辑,使其变成一本新的著作奉献给广大的字体设计师、平面设计师和设计学生,希望对大家日后的学习和工作有所帮助。

本书搜罗的文字设计书籍从中央美术学院图书馆收藏的1919年的《现代美术字》开始,到1955年方际青的《应用美术字资料》为止,所涉及的文字设计相关书籍有70本左右,我认为,它们集中反映了一个时代文字设计的成就和高度。在这30多年的时间里,美术字经历了从萌芽到发展成熟的阶段,其间跨越建国前经济发展最好的“黄金十年”(1927-1937年)、抗日战争、解放战争和新中国政权初步建立的五年,时代的变迁也给文字设计的内容和形式留下了深深的烙印。作为全书的引子,本绪论主要结合这些文字设计书籍,扼要介绍美术字的产生和发展以及文字设计与国家和社会变革之间的关系。

[1] 关于“Typography”的概念及其在西方的发展,参见米切尔·埃尔霍夫,提姆·马歇尔《设计词典》(*Design Dictionary*),巴塞尔:波克豪泽出版社(Basel: Birkhäuser), 2008: 409—416。

有人说,新型美术字体的使用是从陈独秀1915年创办的《新青年》才开始的^[1],然而事实并非如此。现代意义上的中文“美术字”,在清末上海商务印书馆的一些出版物中就已经能够看到了。民国元年(1912年)8月1日出版的《真相画报》第六期,民国二年(1913年)2月1日所出版的《真相画报》第14期,也都用了图案文字(图1)。到20世纪30年代时,“美术字”的创作水平和使用的频率可以说都达到了顶峰。

现代美术字的起源很难明确探究清楚,不过有几个主要因素值得注意:其一,19世纪末,随着石版技术的大发展,西方在印刷媒介上出现了美术字的大繁荣,又恰逢杂糅多元的维多利亚时代,各式各样的美术字层出不穷。这种美术字的繁荣,不仅在欧洲、美国非常明显,也随着人员和货品的交流,逐渐影响到了远东。而上海作为中国近代第一个通商口岸,这种影响当然是存在的。其二,西方的美术字大繁荣直接影响了刚刚打开国门的日本。我们知道,19世纪下半叶的日本和鸦片战争后仍旧保守的中国不一样,它虽然国门打开得比中国还要晚一些,但是很快就确立了“脱亚入欧”的国家战略,从各个领域全面向西方学习,图案和字体设计也包含在其中。所以,自明治时代开始日本就算出现了所谓“图案文字”,至大正时期已臻于成熟。这种知识就随着中日之间的文化交流和贸易交流,被带到了中国。其三,尤其值得注意的,就是中国自身一直就有的字体知识,其中尤为重要的就是书法篆刻传统、雕版字体和民间文字设计的传统(图2)。众所周知,书法在中国的各个艺术门类中地位最高,而且经过几千年的发展,出现了许多大家和法书名帖,形成了对书体和字体的独特认识,这些事实上就形成了一种独特的汉字审美系统。当“美术字”这种外来的知识来到中国的时候,一开始是新的、外来的,但很快就会和中国的字体文化传统结合在一起。日本的图案文字到中国之后,第一流的字体设计师一定会把这些中国人的认识带到设计中,从而使中国人设计的美术字在文字的空间结构、装饰等方面都具有自己的特点。有些日本设计师特别喜欢的美术字,一开始在中国也被接受和模仿,但很快就因为不合乎中国人对于汉字审美的理解而被淘汰掉了。以毛笔手写为基础的楷体字体意识也会与这种外来的美术字知识产生碰撞。

不过,必须承认,中国固有的文字设计意识是逐渐在美术字的设计中显现出来的,这种趋势一开始并不明显。从直接影响来看,中国现代美术字的主要来源是日本。其实,“美术字”是个不怎么专业的称呼。日本当时有“图案文字”“广告文字”“装饰文字”“广告图案字”之类的称谓,其中又以“图案文字”或“图案字”用得最多,也最专业。我们知道,近现代中国通用的“图案”(Design)这个概念来自日本。这个词是日本在参加1873年的维也纳万国博览会时,日本政府所派出参会的陶瓷技术官纳富介次郎(1844-1918)^[2]为了对应“Design”这个概念而创造的一个词。在早期日本设计文献中,“图案”又有“图按”“意匠”“考案画”之称,都指的是“Design”,但中国后来用的基本上都是“图案”这两个字^[3]。所以“图案文字”就是“设计文字”或“对文字的设计”。民国的时候,按照梁启超的“和文汉读法”,把“图案文字”“装饰文字”等概念都直接拿了过来,这些名称都可以通过日文的对照,找到其来源。只有“美术字”这个叫法,笔者查阅了很多资料,都没有找到它的日本源头,估计是中国人自己的说法。^[4]上述称谓在20世纪二三十年代的时候都是并行不悖的。

根据日本学者的研究,“图案文字”在日本的起源也是在明治维新之后,日本设计师学习19世纪末、20世纪初欧美装饰性字体设计,再运用到日文中的结果。比较有代表性的著作,如稻叶小干的《实用图案装饰文字》(兴文社,1912年),矢岛周一的《图案文字大观》(彰文馆书店,1926年)(图3)和《图案文字的解剖》(彰文馆书店,1928年),清水音羽的《包装图案和意匠文字》(江月书院出版部,1927年),本松吴浪编著的《现代广告字体撰集》(诚



1



2



3

1. 《真相画报》第六期,封面设计高剑父,民国元年(1912年)8月1日出版。图片出处:上海图书馆藏。
2. 《东方杂志》,第10卷第2号的封面设计,上海商务印书馆东方杂志社发行,1913年8月。图片出处:许平藏。
3. 矢岛周一的《图案文字大观》(东京:彰文馆书店,1926年),此书颇为经典,现在仍在发行。作者在1920年代用网格的方法为近2000个日本常用汉字设计了10款字体。图片出处:刘畅藏。

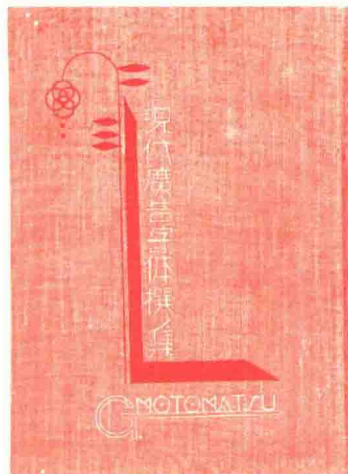
进堂, 1926年)(图4), 和田斐太的《装饰文字》(太洋社装饰研究所, 1925年)等。可以说20世纪20年代是日本图案文字著作出版的第一个高峰期。其中, 尤其是矢岛周一的两本著作, 对后来的日本字体设计产生了深远的影响。他把汉字和汉字的笔画放在网格中进行拆解分析, 按照几何学的原则, 对字体的笔形和空间关系进行设计, 在20世纪20年代的时候, 用网格的方法, 一个人就为近2000个日本常用汉字设计了10款字体。他的《图案文字大观》颇为经典, 后来岛田正夫编的《图案文字与图案资料》(藤谷崇文馆, 1934年)、大沼知之编的《新式图案文字》(大修堂书店, 1940年)显然都在很大程度上受到了矢岛周一的影响。矢岛周一的《图案文字大观》现在仍旧在日本不断地再版, 可谓影响深远。

对于中国来说, 20世纪20年代也是现代美术字蓬勃生发的时期, 我们从当时的广告、包装和书籍报刊的设计中, 已经可以找到大量有趣的文字设计了。但可惜的是, 20世纪30年代之前, 中国的设计师并没有正式出版过专业的文字设计书籍。不过, 文字设计的专业意识和专业态度显然是存在的, 而且这种专业性的态度在很早的时候就被纳入中国的现代设计教育中。中央美术学院图书馆收藏的北京美术学校1919年石印的《现代美术字》就是一个明证。

中国现代第一所国立的美术学校——北京美术学校(中央美术学院前身)创立于1918年, 校长是京都美术学校毕业的画家郑锦, 最初只有绘画和图案两科。和郑锦一样, 图案专业的元老教员, 比如黄锐(怀英)、焦自严(增铭)等也大都有留日背景, 后来对中国的设计教育产生了重要影响的图案家李有行、雷圭元都是他们的学生。就国立北平艺专的教育而言, 字体设计是图案法这门课的一部分。这部分内容在当时的教学体例中与“制版图案”(亦即今天所谓“平面设计”)密切相关。^[5]1922年前后印刷的北京美术学校《图案法讲义》在讲到广告图案时曾专门谈及“活字”的使用问题:

“广告所用文字, 固不限于活字, 然活字之用最广, 凡变体之活字, 只宜用于使广告注意力加强, 及令该部分明晰, 或优美装饰。其余不宜多用, 而各种体裁之活字, 用于同一广告者, 亦不宜过两种以上, 否则有繁集不雅之病。”

中央美术学院图书馆现存一本题为《现代美术字》的宣纸石印小册子, 标示编者为“宋松生”。宋松生在民国时期的确曾出版过有关美术字的著作, 但这本小册子确非宋松生所编, 封面署名疑为早年中央美院图书管理员整理文献时所加。经笔者研究发现, 本册实为1919年北京美术学校学生黄乃振等人临摹创作的字体图案集。编者现已无从考证。书中的每一页都有学生的落款, 比如, 第一页的“乃振”便应当是指黄乃振, 他后来成为上海美术专科学校的图案教员^[6], 而书中所有落款的年份都标明“1919”(图5)。据俞剑华《最新图案法》附录书目可知, 北京美术学校在建校之初曾购买了大量的日本图案书籍, 其中就包括一些字体著作, 如稻叶小干的《实用图案装饰文字》、松尾哲太郎的《制图用文字》等^[7], 显然, 这些日本的图案文字著作给同学们提供了摹本和信息。因此, 同学们所摹写的这些字体也带上了日本明治、大正时期图案文字的气息。有些文字的内容就是直接来自日本, 比如第一页黄乃振用一种有些古意的字体抄的这首诗:“鞭声肃肃夜渡河, 晓见干兵拥大牙。遗恨十年磨一剑, 流星光底逸长蛇。”此诗读起来颇有些怪异, 因为这本就不是中国人写的, 而是日本江户时期的历史学家、著名诗人赖山阳(1780—1832)写的咏史诗。这首诗在日本可谓家喻户晓, 讲的是武田信玄与上杉谦信第四次川中岛会战, 上杉奇袭武田未果之事, 跟中国却没什么关系。但这首诗出现在北京美术学校的学生字体作业中, 加上后面出现的平假名、片假以及“吴服”“长



4



5.1



5.2

4. 本松吴浪编著的《现代广告字体撰集》(东京: 诚进堂, 1926年)。图片出处: 刘畅藏。
5. 北京美术学校编印,《现代美术字》, 石印本, 1919年。图片出处: 中央美术学院图书馆藏。