

# 本文章已註冊DOI數位物件識別碼

## ▶ 移動的美術館：20世紀初中國的書籍裝幀設計與商業美術

Movable Museums: Book Design and Commercial Arts in the Early Twentieth-Century China

doi:10.6752/JCS.201203\_(13).0005

文化研究, (13), 2011

Router: A Journal of Cultural Studies, (13), 2011

作者/Author：林素幸(Su-Hsing Lin)

頁數/Page：163-228

出版日期/Publication Date：2011/09

引用本篇文獻時，請提供DOI資訊，並透過DOI永久網址取得最正確的書目資訊。

To cite this Article, please include the DOI name in your reference data.

請使用本篇文獻DOI永久網址進行連結:

To link to this Article:

[http://dx.doi.org/10.6752/JCS.201203\\_\(13\).0005](http://dx.doi.org/10.6752/JCS.201203_(13).0005)



*DOI Enhanced*

DOI是數位物件識別碼（Digital Object Identifier, DOI）的簡稱，是這篇文章在網路上的唯一識別碼，用於永久連結及引用該篇文章。

若想得知更多DOI使用資訊，

請參考 <http://doi.airiti.com>

For more information,

Please see: <http://doi.airiti.com>

請往下捲動至下一頁，開始閱讀本篇文獻

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE



Movable Museums: Book Design and Commercial Arts  
in the Early Twentieth-Century China

Su-Hsing Lin

移動的美術館：20世紀初中國的書籍  
裝幀設計與商業美術

林素幸

本研究係行政院國家科學委員會專題研究計畫「從圖案到設計：近代中國平面設計之發展與日本的關係 (I)」(NSC 98-2410-H-369-005)之部分研究成果，承蒙國科會經費補助，特此致謝。另外，在此要特別感謝三位匿名審查人所提供寶貴的批評和建議。

林素幸，台南藝術大學藝術史學系助理教授

電子信箱：suhsing@mail.tnnua.edu.tw

近代中國書籍裝幀設計的興起，除了和西方工業革命及中國民族經濟發展等有關外，其風格演變更與當時的考古發現和美術思潮等有著互為表裡，不可分割的關係。民初的書籍裝幀一般是指「封面設計」，而不包括書脊、書背或扉頁等其它部分。20世紀初的1910到1930年代，在市民階級成立的同時，大眾藝術終於綻放了異彩，那是可以製作書籍封面、海報、插畫、版畫等多數作品的印刷藝術，比繪畫更親近大眾生活的藝術，並滲透一般大眾的生活中，滿足人人追求藝術的渴望。因為旅遊的逐漸普遍，書籍、雜誌常常隨著人們攜帶出門而流通，封面上的設計作品也就宛如美術館動態般地巡迴展演，影響力常常是無遠弗屆。

這些當時被稱作「二流藝術」，社會地位較低的作品，因為不受習慣與傳統拘束，可以各自追求獨特的表現，反而成為一種新興藝術而大獲人心。書籍裝幀設計的重要性，不論在現代藝術史、設計史或民智啓蒙的影響，都有著不可忽視的地位。

**關鍵詞：**封面設計、商業美術、陶元慶、錢君匋、陳之佛

### Abstract

In the early twentieth century, rapid industrialization had changed the character of the major cities in China. When new business ventures, such as Commercial Press and the Kaiming Book Company, became successfully established as modern companies, a new category of professional artists, like graphic designers, was created. To carve and profit from a new market niche in the booming publishing industry, many designers seized the new popular trend of art, and were active in disseminating art and culture through the print media. Not only was the emergence of Chinese design tied to the industrial revolution and the prevalent artistic trend in the West, like Art Deco, but also to the archeological finds then. Yet, the significance of the art of book cover design had been under-examined in the past.

In this paper, I will scrutinize the trend of book cover design in the early Republican period, examine the characteristics of representative designers, such as Qian Juntao and Tao Yuanqing, at the time, and analyze their role and contribution in the modern Chinese art.

**Keywords:** book cover design, commercial art, Tao Yuanqing, Qian Juntao, Chen Zhifo

## 一、前言

中國古代的書籍裝幀，從明代以後，以木刻水印線裝的形式最為普遍。鴉片戰爭(1840-1842)之後，隨著中國門戶被迅速打開，中西方的經濟、文化與科技開始有了頻繁的交流。由於西方現代機械凸版及石印等印刷技術的傳入，書籍裝幀漸漸地由雕版線裝過渡到鉛印線裝，然後又變成西方雙面印刷與膠裝的形式。同時，由於裝訂與印刷西文等需求，直書排版慢慢地被橫書所取代，這也促使書籍從原本右翻的形式慢慢的變成左翻。在中國，第一本採取西方裝訂方式而且用雙面印成的書是戩翼翬和唐寶鏐所寫的《東語正規》；該書是專為中國人寫成的如何學習日語之書，在1906年（光緒32年）時已經再版十次。（曹予庭 1987：121）由於受到西方或日本影響及市場競爭的需求，此時的書籍也逐漸出現了專門繪製書刊封面的裝幀藝術。不同於以往的單色線裝，出版社或作者開始運用簡單的圖案或形象作書面，創造出一種嶄新的書籍風格，如徐念慈(1875-1908)於1905年（光緒31年）6月出版的科幻小說《新法螺》（圖1）和魯迅(1881-1936)於1906年翻譯出版的《地底旅行》（圖2），就是最好的例子。（唐弢 1980：16-19；于潤琦編著 2005：16-18；黃蒙田 1992：29；翁長松 2008：12）

現代書籍裝幀藝術（俗稱「平裝書」或「洋裝書」）的興起一般認為是1919年（民國8年）五四新文化運動之後的產物。李景新在《中國書籍裝潢小史》中說：「晚近圖書裝訂，最通行者有二，一曰平裝，二曰精裝。最善者莫如精裝，精裝俗稱為洋裝，以其源於西歐也」。（轉引自翁長松 2008：16）平裝被認為是由傳統的包背裝演變過來，它又分平訂裝、騎馬訂裝、無線膠裝、活頁裝等多種。（國家圖書館特藏組 2006：53-54）精裝書籍，因為成本較高，通常用於頁數較多、經常使用、需長期保存和比較重要的圖書。在近代圖書裝訂形式由傳統的線裝進化到平裝、膠裝的同時，包括圖書的開本、字體、封面、環襯、扉頁、版面、插圖，以及前已述及的裝訂在內的書籍裝幀，也隨之發生了重大的變化。（ibid.: 55）

## 二、文獻探討

民國初期(1912-1949)的書籍裝幀一般是指「封面設計」，而不包括書脊、書背或扉頁等其它部分，而「封面設計」此名詞在中國又經常和「書衣」互用。在當時，並沒有專業的書籍裝幀設計家，關心新文化運動的藝術家與文人們，越來越多參與設計書籍的封面與扉頁圖，而魯迅對書籍裝幀——即封面藝術——的提倡，更是不遺餘力。1981年，上海人民美術出版社出版了《魯迅與書籍裝幀》，該書將魯迅所設計的書面，或委託設計的書面作了相當努力的收集，且有不少彩色圖版印刷，是早期介紹魯迅與書籍裝幀方面相當重要的書籍。

和魯迅大約同時期的李叔同(1880-1942)，在書籍裝幀和廣告設計上也有相當重要的貢獻，可惜其重要性在近幾年才逐漸被重視與討論。(郭長海、金菊貞 2000；Lin 2007)在第一代開創者的魯迅和李叔同之後，第二代承先啓後的陳之佛(1896-1962)、豐子愷(1898-1975)、陶元慶(1893-1929)，和第三代開花結果的錢君匋(1907-1998)等人，都曾在此領域作過相當重要的探索與貢獻。

從50年代中期，中國中央工藝美術學院就設立了書籍裝幀專業。(邱陵 1984；余秉楠 2001：12)1959年中國出版界在北京舉辦了「全國書籍裝幀插圖展覽」，藉此展示50年代的書籍裝幀成績；1979、1986、1990年等又相繼舉辦了第2、3、4屆全國性的裝幀大展。(錢君匋 1992)

除了展覽外，相關的出版與研究更是不勝枚舉，如1963年由北京人民美術出版社出版的《君匋書籍裝幀藝術選》，該書收了錢君匋較具代表性的裝幀作品66幅，是中國第一本書籍裝幀的專門畫冊。1976年文化大革命結束後，隨著出版社的恢復，裝幀工作也相應繁榮起來。1977年，中國國家出版局召開了書籍裝幀設計座談會，並決定出版《書籍裝幀設計》期刊，對裝幀設計的推動起了相當積極的作用。

到了80年代，北京三聯書店首在1980年出版了唐弢所著的《晦庵書話》。1984年哈爾濱黑龍江人民出版社也出版了邱陵編著的《書

籍裝幀藝術簡史》；邱陵所編著的《書籍裝幀藝術簡史》對中國裝幀藝術的歷史知識，從六朝到1949年的發展作了相當簡要的介紹。誠如邱陵在此書的序言所述：「本書的目的，是作為高等工藝美術學校書籍裝幀專業的教材」（邱陵1984：1）；之後相關的書籍幾乎都是在此書的基礎上做擴充與延伸，因此，此書在中國書籍裝幀史上有其相當的貢獻。邱陵之後，1990年羅小華編著了《中國近代書籍裝幀》（北京人民美術出版社）、1992年香港商務印書館出版了《錢君匋裝幀藝術》。後者在文章方面包括了錢君匋所親自撰寫的〈中國書籍裝幀藝術發展回顧〉、〈書籍裝幀技巧〉、〈書籍裝幀創作經驗〉和羅之倉所著的〈錢君匋書籍裝幀風格的分期〉等文章，在圖片上，除了多用彩色印刷外，在作品數量上更彌補了1963年《君匋書籍裝幀藝術選》的不足，可說是藝術家個人書籍裝幀專書的典範。到了2000年以後，相關介紹書籍更是如雨後春筍般的出現（如姜德明編著《書衣談影》、于潤琦編著《唐弢藏書》、翁長松編著《舊平裝書》等），這些著作大多是將前人的書籍封面作品作了蒐集和簡單的介紹，在大多數的書籍或封面作品都已不復存在的今天，這些出版品可以說是具有相當重要的貢獻。比較可惜的是，這些書籍大多缺乏深度的理論探討和風格分析。

在西文方面，1990年由司高特(Scott Minick)和焦平(Jiao Ping)所出版的*Chinese Graphic Design in The Twentieth Century*（中國設計）可以說是將中國的平面設計做了相當簡要的介紹，該書主要涵蓋從1919年五四運動以後到1990年中華人民共和國的作品，內容除了書籍封面設計外，還包括廣告和海報等，是一本屬於基礎性介紹的書籍。1998年由美國俄亥俄州州立大學(The Ohio State University)安雅蘭(Julia Andrews)教授在紐約古根漢美術館(Guggenheim Museum, New York)所策展的*A Century in Crisis: Modernity and Tradition in the Art of Twentieth-Century China*（危機的世紀：20世紀中國藝術的現代化及傳統）則破天荒第一次將魯迅等人的書籍封面作品列為藝術展覽項目。此展覽不但將書籍裝幀設計提升至藝術的地位，扮演串連書籍裝幀設計和大眾美術不可分開的先鋒，更凸顯了20世紀「設計」在中國興起的重要

性。2006年，美國西維吉尼亞大學(West Virginia University)Feifei Fan的碩士論文*A Cross-Cultural Design Pattern: Chinese Modern Design*（跨文化設計範式：中國現代設計），除了簡短回顧 1920-30 年代上海風格的源起外，其內文主要是以海報設計和背後文化意涵，來探討其在當代中國的發展與演變。

### 三、研究方法

本研究的研究方法將採用歷史研究法、風格分析法、藝術社會學和田野調查法。在田野調查法方面，筆者除了到上海圖書館、北京國家圖書館、南京圖書館、台灣中央研究院等公共圖書館蒐集民國初年書籍封面作品外，位於上海、北京的魯迅紀念館和座落於桐鄉的豐子愷緣緣堂紀念館、君匋藝術院等也是我資料蒐集之處。而訪問藝術家的家屬如豐一吟（豐子愷女兒）和陳修範（陳之佛女兒）等人，與搜集家屬所藏與所知第一手資料，更是田野調查的重要項目。

除了進行田野調查廣為搜集資料外，歷史研究法、藝術社會學和風格分析法也是本研究重要的方法。歷史研究法的目的是在研究過去所發生的事件；本研究即要透過在 20 世紀初錯綜複雜的歷史事件與文化交流中，抽絲剝繭地釐清事實的真相，藉而發現事件或藝術作品的因果關係。藝術與社會之間存在著密切的互動關係，時代的社會環境會影響藝術作品的表現形式與風格，透過藝術品可以反映出時代的社會機制及社會環境的發展特徵。在此，風格分析法處理的是「what」，而藝術社會學要理解的是「why」。風格之所以會改變，通常有其內部的邏輯。藝術社會學提供我們理解作品中所具備之歷史性、時代性與多元性的機能。雖然藝術社會學無法解釋藝術性(artistic quality)與流行性(popularity)的關係，但豪瑟(Arnold Hauser)認為精神或意識形態也是影響藝術外在表現很重要的因素。(Hausser 1959)

本文將透過封面設計者本身及文獻資料（如書信或創作者自己的文字），與當時中國社會的物質文化（如電影、服飾）、社會思潮

（如民族風）和歐美或日本社會大眾流行的藝術時尚等，對封面作品風格的形成與意義作一深度的研究調查。

#### 四、文章架構

近代中國書籍裝幀設計的興起，除了和西方工業革命及中國民族經濟發展等有關外，其風格演變更與當時的考古發現和美術思潮（如美術工藝運動〔Arts and Crafts Movement〕、新藝術〔Art Nouveau〕與裝飾藝術〔Art Deco〕）等有著互為表裡，不可分割的關係。書籍裝幀設計的重要性，如前所述，在中國因為魯迅的提倡等原因，自民初以來就一直受到政府與學校等相關單位的關注，在台灣卻一直未被重視，但是，它在現代藝術史、設計史與民智啓蒙的影響卻有著不可忽視的地位。20世紀初的1910到1930年代，在市民階級成立的同時，大眾藝術終於綻放了異彩，那是可以製作書籍封面、海報、插畫、版畫等多數作品的印刷藝術，比繪畫更親近大眾生活的藝術，並滲透一般大眾的生活中，滿足人人追求藝術的渴望。因為旅遊的逐漸普遍，書籍、雜誌常常隨著人們攜帶出門而流通，封面上的設計作品也就宛如美術館動態般地巡迴展演，影響力常常是無遠弗屆。這些當時被稱作「二流藝術」，社會地位較低的作品，因為不受習慣與傳統拘束，可以各自追求獨特的表現，反而成爲一種新興藝術而大獲人心。

本文除了前言、文獻探討和研究方法外，在第五節「民初書籍裝幀設計家的出現」將先對清朝末年西藝教育及日本圖案教育「爲何」及「如何」傳入中國作一簡單的介紹，並就圖案教育在19世紀日本和民初中國發展的概況做一梳理，以讓讀者了解當時大時代的時空背景。之後，將以縱向思維的方式，用時間順序來介紹與討論民國初年幾位重要的書籍裝幀家的藝術設計生涯，及商業美術在中國興起與發展的過程。民國初年的書籍裝幀作品數量極多，但設計者大多不署名，因此在搜集資料與歸類上有一定的困難度。另外，當時許多文學家如胡風(1902-1985)、邵洵美(1906-1968)等也曾經嘗試設計書籍封面，但作品並不多。因此，本研究在此部分將以當時幾位在重要出



版社（如商務印書館、開明書店、時報館）負責設計封面的畫家（如陳之佛、豐子愷、陶元慶、錢君匋等）為代表，一則是因為這些出版社在民初時期啓蒙知識和推動新文化運動上，都扮演有相當重要的地位，二是這些書籍裝幀者所設計的書衣，都曾為這些出版社帶來豐厚的盈收利潤，（陳星 1991：129；錢君匋 1990：251）而市場的好壞與否常常和書籍（封面設計）的流通度與影響力息息相關。第六節「民初的書籍裝幀藝術與設計思潮」則是以橫向思考為經緯，以作品個案討論為出發，從封面設計本身的風格或意涵來呼應當時的國際思潮或藝術風格，並具體綜合分析民初這些裝幀設計家作品的共同特點與個別成就，進而探討他們在中國藝術史（或視覺文化）的地位與重要性。

## 五、民初書籍裝幀設計家的出現

1895年（光緒21年）甲午之役發生，一向自稱天朝大國的滿清帝國竟敗給「蕞爾島夷」的日本，「亡國滅種」的民族危機日益深重。加上以英國為首的西方國家，因為工業化大量生產，產量增多，遂將大量的商品傾銷到中國。在外國商品激增的情況下，中國市場備受威脅，傳統工業的生存也遭受到挑戰。因此，中國人在經濟上開始湧現設廠自救、振興實業的新浪潮，並在1895年到1913年間，中國的工業取得了相當的成就。這些工業多分布於中國沿海和沿江城市地區，且傾向紡織工業、麵粉工業和火柴工業等民生日常必需品。（李木妙 2001）就在此時，許多有識之士也主張應該效法西方，設立西式學校與西藝教育，以因應紡織等工業的成長。

西藝教育的思潮，是本諸「富民強國」的教育理念，倡議創辦西式學校，授以農、工、商、礦、郵、電等課程，以培養實用技藝人才；其具體者，包括1862年（同治元年）於京師設立的同文館（該校為中國第一所西藝學校，也是中國新教育的嚆矢），和1866年（同治5年）設立的福州船政學堂等。（瞿立鶴 1971：1-3、65-67；2002：469-474）1901年（光緒27年）3月，中國最後一個狀元張謇(1853-

1926)上書朝廷，請求變法，認為變法的根本在創設學校，主張仿行東西各國成法，普及教育。張氏主張應該將職業教育和普通教育分途，使學制成爲一本多枝的型態。學生各盡所能，各學所需，以發展其天賦才能。張氏對於工藝教育尤爲重視。他認為日本就是因爲重視工業，所以能對抗歐美。中國若要圖自強，唯有廣設工藝學堂，培養西藝人才，以發展國家工業。（瞿立鶴，1971：76-77；2002：504）中國第一位專業的圖案設計家陳之佛所就讀的浙江工業學校，其成立的背景就是源於中國清末的西藝教育；而此西藝教育的建立，在日本明治時期就已經極力提倡。

隨著明治維新（1868年）積極西化的影響，日本政府爲了追上近代歐美工業國家與提高國際地位，揭櫫「富國強兵」、「殖產興業」、「文明開化」的口號，積極推動近代化。「殖產興業」列爲政策的一環，「美術致用」因此成了重要的指導方針；「萬國博覽會」與「內國勸業博覽會」則是輸出有意振興的工藝品之展場。

明治初期舉辦萬國博覽會的目的，是希望將日本的产品推向國際舞台，同時向海外學習不斷進步的技術。西元1873年（明治6年）的維也納萬國博覽會（1873 World Exposition in Vienna）中，「日本熱」（Japonisme）高漲，該博覽會展出作品分類是將之分成「美術」、「產品」和「製造品」呈現在世人的眼前；在準備維也納萬國博覽會展出作品時，日本初次公開以「美術」的用語登場，實具有重大意義。（池田美奈子等 2003：25）

尋求實用和方便的工藝品是明治(1868-1912)與大正(1912-1925)時期日本美術家當時重要的職責之一，而這些具實用性的工藝品又必須透過設計（或意匠）才能使觀者引起快感，甚至購買。在新產業興盛之前，能成爲日本輸出品的是以在維也納萬國博覽會展出作品的生絲、紡織品、漆器、陶瓷器、七寶及鯨甲工藝等爲代表。（池田美奈子等 2003：22）從 1877 年（明治10年）第一回內國勸業博覽會在東京上野開幕後，日本精緻的工藝在歷屆的內國勸業博覽會以及1900年（明治33年）在巴黎舉行的萬國博覽會，都受到相當讚賞，大幅增進了日本工藝品的外銷機會。爲了應付這種需求，日本成立了半官方的

貿易公司「起立工商會社」(1873-1891)，來負責工藝品的製作與外銷。爲了發展新產業及指導圖案與教育，明治政府開始設置相關機構以培育人才：(池田美奈子等 2003：22-24；王秀雄 1990：96-97) 工部美術學校(1876)<sup>1</sup>、東京美術學校(1889)、工業教員養成所「工業圖案科」(1897)、東京高等工業學校「工業圖案科」(1899)、京都高等工藝學校(1902)，幾乎都是在同時期開始成立。(池田美奈子等 2003：29)

東京美術學校(後簡稱東京美校)於西元1889年(明治22年)在東京大學美國籍哲學教授費諾羅薩(Ernest Fenolosa, 1853-1908)和其學生岡倉天心(1862-1913)的奔走與力促下成立，其成立宗旨是爲了助長日本的傳統藝術：創校時只有「日本畫科」、「美術工藝科」和「雕刻科」。(Mason 1993: 324, 363；王秀雄 1990：30) 1896年(明治29年)除了在繪畫科中新增「西洋畫科」，並且聘請留法藝術家黑田清輝(1866-1924)擔任該科主任外，同年7月「圖案科」也被獨立設置。東京美校的本科從而變成有四科，即「繪畫科」(分日本畫組、西洋畫組)、「美術工藝科」(分雕金組、鍛金組、鑄金組、漆工組)、「雕刻科」和「圖案科」。事實上，在「圖案科」獨立出來以前，圖案法的課程就已經在繪畫科、雕刻科與美術工藝科進行，講授各時代裝飾的風格及工藝圖案的用法。(東京美術學校編 1939：5；磯崎康彥、吉田千鶴子 1977：52、77)

「圖案科」最初成立時內部並沒有什麼區分，1914年(大正3年)時則細分成第一部的「工藝圖案」和第二部的「建築裝飾」，1926年(大正15年)改名爲「圖案科」和「建築科」。(磯崎康彥、吉田千鶴子 1977：77-78) 陳杰(即陳之佛)於1920年入學圖案科選科第一部(即工藝圖案)的學生。(吉田千鶴子 2004：62)

---

1 工部美術學校於1876年(明治9年)成立，當時日本的工部省延聘義大利籍的教師，傳授完全西式的素描、油畫、水彩，以及雕刻、建築、製圖等科，算是日本正規美術教育的嚆矢；但該校卻於1883年(明治16年)因民族主義等因素而廢校。

磯崎康彥和吉田千鶴子在其《東京美術學校の歴史》一書中指出：「意匠」的訓練對藝術家來說非常重要，尋求實用和方便的工藝，唯有透過意匠才能脫離枯燥無味的狀態；這種「意匠設計」正是圖案系福地復一教授「圖案法」課程的核心所在。福地復一曾經指出：

工藝以驚人的氣勢與機械、技術和物理化學一起湧進明治時代，藝術家的地位快被工藝家占領了。…今天的美術家更需要訓練意匠和人類精神的嗜好。等工藝進入後，所謂的美術家今後一定要領先風尚，或讓人眼睛一亮，覺得是有趣的一種意匠。這樣漸漸就變得和工藝沒有什麼區別了。由此可知，唯有將圖案法與工藝品連結，才能成為美術工藝品。（磯崎康彥、吉田千鶴子 1977：79）

從東京美校早期科系的發展與分組，我們大概可以知道他們的「美術工藝科」偏向教授傳統的金工及漆工，其性質大約等於今日的「產品設計系」；而「圖案科」則大致等同現今的「平面設計系」。

另外，東京高等工業學校「工業圖案科」主任平山英三（生卒年不詳）在1901年（明治34年）創立了日本最初的設計團體「大日本圖案協會」，並發行機關雜誌《圖按》，介紹國外的設計及舉辦觀摩展，以啓發設計者。其成果見於小室信藏（畢業自工業教員養成所「工業圖案科」）於1909年（明治42年）出版的技法書《一般圖按法》。（池田美奈子等 2003：29）該書作為日本圖案教育的基礎，不但長久在日本被反覆使用，也影響了日後中國的圖案發展。

如上所述，20世紀初實用美術與圖案教育在中國的發展，有其社會、經濟、教育和歷史的背景存在。留學東京美校圖案科的陳之佛，在「圖案」被引進中國與發展的過程中，則扮演著一個具有舉足輕重的角色。

### （一）陳之佛：中國第一位專業的圖案設計家

陳之佛（本名陳紹本）於西元1896年（光緒22年）9月14日出生於浙江省餘姚縣澚山鎮（現在的慈溪縣）。1912年（民國元年），陳紹本考上浙江工業學校機織科，並改名陳子偉，當時浙江工業學校的本科分機械、染織兩科，而染織又分染色與機織兩科，陳氏選擇了機織科。（李有光、陳修範 1990：14）

陳氏在浙江工業學校期間，影響他最深遠的應該是日本籍教員菅正雄。<sup>2</sup>菅氏是圖案和意匠專家，又擅長照相術與風景、人像制織技術。陳氏因為菅正雄在圖案與繪畫方面的指導，使其志趣漸漸由工業轉向美術。(ibid.: 15-16, 67)1918年（民國7年）陳氏考取了浙江省教育廳舉行的留日實習生官費考試(ibid.: 17)，1920年（大正9年）4月考取了東京美術學校「圖案選科」，<sup>3</sup>並於1925年（大正14年）3月畢業，當時身分為「特別學生」。<sup>4</sup>但根據吉田千鶴子所著的《東京美術學校的外國學生》(2004)，陳氏當時所使用的名字是陳杰，並非陳紹本，也非陳子偉。（吉田千鶴子 2004：62）陳之佛不但是中國第一個出國學習圖案的學生，也是東京美術學校圖案科第一個外國籍的留學生，在中國現代設計史上居有不可忽略的地位。

陳氏在東京美校圖案科學習期間，對他影響最深，幫助最大的是當時的圖案教授兼科主任島田佳矣（景洲，1870-1962，1903-1932年在該校執教）和東洋美術史教授大村西崖(1867-1927)。<sup>5</sup>與當時許多中國留學生一樣（如豐子愷），陳之佛初到日本時，是以學習西洋藝術為主要志趣，但圖案系教授島田佳矣則鼓勵陳氏應該多發揚中國的優秀傳統藝術，而非一味地追求西洋美術。於是，陳之佛在日本期

- 
- 2 在《陳之佛研究》一書中，李有光和陳修範是提及菅正雄，但陸偉榮在其論文《近代中國における日本の出版文化受容研究》中提出菅正雄可能是「菅正雄」的誤寫，因日本姓氏中有菅姓，因此本研究以陸氏之觀點為依歸，請參見陸偉榮(2001: 31)；在此，筆者要特別感謝日本熊本大學西禎偉教授提供此論文給筆者參考。
  - 3 當時該校生分為選科、撰科、本科和特別學生，請參見吉田千鶴子(2004, 表1)。
  - 4 根據李有光與陳修範所著及編寫的《陳之佛研究》(1990: 22)及《陳之佛染織圖案》(編後記頁1)，陳氏於1923年畢業於東京美術學校，但日人吉田千鶴子(2004: 62)研究記載陳之佛是在大正14年(1925)3月畢業，而非1923年；本研究將以吉田本的考據為依歸。
  - 5 大村西崖為日本東京大學美術史教授，1921、1925年曾到中國講演，並與當時北京畫壇陳師曾與金城等人見面。1926年曾專程到蘇州吳縣保聖寺，實地調查羅漢塑像。曾著有《中國美術史》(1928[1901])、《密教發達誌》(1918)、《文人畫の復興》(1921)等專著。其中《文人畫の復興》對中國民初畫壇的影響甚巨。相關文章請參考吉田千鶴子(1997: 25-29)；劉曉路(1998; 2001)；晉介辰(2005: 90-99)。

間除了學習西洋美術與圖案外，更潛心鑽研民族傳統，此對陳氏後來的作品表現出強烈的民族風格，有很大的關係。（李有光、陳修範 1990：20）

但是，什麼是「圖案」呢？根據陳之佛1930年（民國19年）在《中學生》雜誌第10期所發表的文章〈圖案概說〉，其說道：「圖案在英語上就叫 Design。Design的譯意是設計或意匠。所謂『圖案』實在還是日本人所命名的」。（陳之佛 1930b：64）此外，他還說：「圖案為工藝之母」（陳之佛 1996：317）及「圖案的目的既是把實用品來美化，則圖案的本質上便可知其一定包含『實用』與『美』兩個要素。製作圖案就非在這兩個要素上下功夫不可」。（陳之佛 1996：243）<sup>6</sup>實用美術不但是明治以來日本政府所重視的，也是20世紀初中國大上海地區商品宣傳的重要手段之一。隨著陳氏於1925年（民國14年）從東京美校圖案科畢業歸國，當時的中國實用美術人才非常缺乏，陳氏開始為當時中國的商業美術注入了一股新的力量；而此時的他也開始更名為陳之佛。（李有光、陳修範 1990：22）

「商業美術」在20世紀初的中國還是一個相當嶄新的名詞，雖然其存在的事實早已有之。根據署名郎述的作者在1934年6月出刊的《美術與生活》雜誌所發表的〈商業美術〉一文，其文中提及「約十年前最初出現之『商業美術』一語在目前已變為固定的成語，而商業美術之創作與鑑賞，在現代的工藝美術中亦已獲得重要的地位」。（郎述 1934：無頁數）其所提的「約十年前最初出現之『商業美術』」年代，正好與陳之佛剛從日本歸來的1925年不謀而合。

第一次世界大戰期間，中國許多勞動人口已經從周圍農村流入上海，戰後則進一步增加。據統計，從1914年到1928年的15年間，上海新開廠的工廠上昇到1,229家，產業化的加劇需要大量的勞動力。（劉建輝 2003：107）各個產業對於廣告及美術設計部門的需求，在當時也隨之而起。陳之佛歸國後一心要為中國培養新一代工藝美術的

---

6 原文為陳之佛編《圖案教材》(1935)之第一部分。

人才，他不但在上海東方藝術專門學校等教授圖案，還著手創辦一所「尚美圖案館」(Shangmei Design Studio)，目的在於能為絲織、染織等廠家培養一批圖案紋樣的設計人員，以因應當時中國的紡織等輕工業，開始由傳統手工藝走向機器生產的轉變。雖然，尚美圖案館後來因為經濟因素及難與歐美先進國家相抗衡等種種原因，被迫於1927年停業閉館，(夏燕靖 2006: 161-163; 阮榮春、胡光華 1997: 81-82)但辦館的短短兩年多時間裡，陳之佛不僅培養了一批設計人員，他自己也為廠家設計了大量的精美圖案紋樣(圖3)。(李有光、陳修範 1986: 1-2, 編後記)<sup>7</sup>陳之佛此舉也促使了當時中國的許多藝術學校紛紛開設圖案課程，成立了獨立的圖案科系，如立達學園自1926年度起，將藝術專門部改為文藝院，分設中國文學系、西洋畫系及圖案畫系。(〈立達學會及其事業〉，無作者 1926: 155)而作為中國專業圖案教育發祥地的國立北平美術專門學校，其圖案科在學校於1918年成立之際就分為工藝圖案和建築圖案兩部。在經過幾次變故後於1934年將圖案科改為圖工科，下設圖案與美術工藝兩組。(袁熙暘 2003: 14-15、299)杭州國立藝術院在1928年成立時，則設立了中國畫、西畫、雕塑和圖案四系。

「國立藝術院」是中國第一所綜合性的藝術院校。該校圖案系的首位主任教授是留學法國的劉既漂(生卒年不詳);陶元慶和孫福熙(1898-1962)當時都被聘為該校圖案系教授。另外，畢業於北京藝術專門學校圖案系的雷圭元(1906-1989)則於1928年藝術院成立時擔任圖案系的助教。(中國美術學院 1993: 20-24)1930年，國立藝術院改名為「國立杭州藝術專科學校」。1937年7月，因為對日戰爭爆發，該校與國立北平藝專在湖南沅陵合併，並定名為「國立藝術專科學校」。科系設置於此時進行調整，設立了「造型藝術部」(下分繪畫、雕塑、建築藝術組)和「實用藝術部」(下分工藝美術、商業美術兩組);此時龐薰琿(1906-1985)和沈福文(生卒年不詳)也都相繼

---

7 在此特別感謝陳修範與李有光兩位老師，筆者於2007年8月赴南京拜訪他們，他們毫不吝嗇的將其收藏提供給筆者觀看與拍照。

成為該校的圖案教授。(ibid.: 30)1942年夏，該校又從四川璧山縣遷到重慶沙坪壩，陳之佛擔任該校校長，而豐子愷亦於此時擔任該校教授兼教務主任。1949年新中國成立後，該校再度進行學制改革，設「繪畫」、「雕塑」、「實用美術」三系和研究部，並在實用美術系內增設建築組；研究部以從事民族、民間美術的研究為主，增設民族美術研究室和民間美術研究室。(ibid.: 2-3)

如前文所提，實用美術人才在 20 世紀初的中國相當缺乏。國立藝術院於成立之初就設立圖案系，以培育相關人才，配合當時中國社會和實業界對此的需求。「圖案系」後來發展成為「實用藝術系」，並下分「工藝美術」、「商業美術」兩組，這大概可以視為是當今產品設計（或工業設計）與平面設計科系的前身。1958 年，在鄧白(1906-)的主導下，工藝美術系獨立成系。<sup>8</sup>到了1993年時，該系已經包括「裝潢設計」、「陶瓷設計」和「染織服裝設計」三個專業。(ibid.: 112)

「尚美圖案館」雖然僅經營兩年多，但是陳之佛卻仍繼續從事設計，並且不遺餘力地推行圖案教育。如前所述，受其老師島田教授的影響，陳之佛相當潛心研究傳統民族藝術，但是，他設計作品中求新求變的思潮則與當時西方或日本的藝術思潮相呼應，這尤其可從他所發表的〈現代表現派之美術工藝〉（陳之佛 1929：73-88）一文中看出端倪。在該文中，陳氏推崇尊重獨創的個性，將之應用於美術界，並且稱讚柏林藝術家卡普曼(Walter Kampmann)所作之圖案發揮了表現主義的特徵，該文章中所舉之例子包括木版畫、刺繡、陶器和金工製品等。(ibid.: 73-75)陳之佛認為現代很多的藝術家或工藝品愛好者在工業革命大量機械化後，往往迷思在非手細工平不可，而忘了手藝品的純形。他舉出柏林雕塑家庫勒曼(Toni Kuhlemann)的陶器飾盆為例，說道：

---

8 1952年，該校原有的「實用美術系」併入了中央美術學院，一直到1958年鄧白重新組建「工藝美術系」而成現今的狀況，請參見中國美術學院(1993: 112)。



Kuhlemann 氏對於製陶雕塑，並不用型、旋盤這等東西，也不用修正或使其平滑的功夫，自由地把手的技巧來製作，並且自由地去燒，自由地敷色。所以他的作品，的確含著根本的純民族藝術的新氣氛。……的確能夠給予我們一種強印象，純民族的藝術的新空氣和光，映於我們的眼簾，能使我們的心底起極強的波動。(ibid.: 79)

從這段文字中，我們可以看出陳之佛的設計理念應該有受到日本民藝運動創始者柳宗悅(1889-1961)的影響。<sup>9</sup>1914年(大正3年)，在一次偶然的機會裡，柳宗悅開始接觸到朝鮮李朝時代(1392-1897)的瓷器，這次與朝鮮瓷器的邂逅，讓柳宗悅的眼光開始由西方轉向東洋。1924年(大正13年)3月與木喰佛(Mokujiki)的相遇，更讓柳宗悅發現了「下手物之美」。<sup>10</sup>1920-1930年代，柳氏開始致力於推廣民藝運動(即民衆的工藝)。1926年(大正15年)正月，在與友人們經過一番討論後，「民藝」一詞確立，同時發表「日本民藝美術館設立趣意書」草案。1936年(昭和11年)10月「日本民藝館」正式開館，由柳宗悅擔任第一任館長。(宮崎清 2005: 14-16; 潘潘 2006)

1916年開始，柳宗悅就陸續在日本幾個重要的刊物發表有關東洋美術和民藝運動的文章(如《陶瓷器之美》[1922]、〈朝鮮の美術〉[1922]、《木喰上人之研究》[1925]等)，(湯原公浩編 2006: 19、95、121、169)當時陳之佛正要赴往東京求學；1926年「民藝」一詞確立時，正是陳之佛學成歸國之際。以當時柳宗悅等人的民藝運動在日本所造成的影響，陳之佛在日本期間就已經接觸到柳氏的思想應該是毋庸置疑的。

陳之佛從1925年自日本歸國後就立刻被商務印書館延攬。商務印書館是中國第一家現代出版機構，於清朝末年(1897年)始創於

---

9 在此要特別感謝周芳美教授，筆者於民國95年5月於國立台中教育大學「視覺·記憶·收藏——藝術史跨領域學術研討會」發表〈陳之佛的裝幀藝術與民初設計思潮之發展〉一文時，周教授特別提及陳之佛與柳宗悅的關係之意見，對此研究有相當大的助益。

10 「下手物」原指粗品或簡單的手工藝品，在此指一般民衆所使用的雜器；請參見宮崎清(2005: 13)。

上海，該出版社自訂其主要的出版任務是「啓蒙」，而其「啓蒙」的對象包括兒童、青少年及他們的父母（尤其是母親）。透過各類的出版物，如畫報、雜誌、文庫等，出版社提供中國讀者們一幅幅現代化的景觀，也讓讀者認識世界，其影響力往往是巨大且深遠的。（李歐梵 2000：45-85）1925至1935年是陳之佛書籍裝幀設計最多也是最集中的時期；其中又以《東方雜誌》、《小說月報》、《文學》、《現代學生》等幾種刊物，和天馬出版社的書籍為陳氏的代表作品。陳氏能被當時出版界的龍頭老大商務印書館聘來為其當紅的兩大雜誌——《東方雜誌》與《小說月報》——作封面設計，以期在激烈的出版市場中脫穎而出，顯示出陳之佛當時在中國的「圖案界」（此時「設計」一辭尚未普遍）已經有相當的地位，也可看出當時出版社對封面設計的重視。

從1925年第22卷起一直到1930年的第27卷止，連續六年《東方雜誌》的封面大多是由陳之佛進行裝幀設計。不同於專書「一次性」的性質，期刊雜誌的出版是有相當的時效性和持續性。因為雜誌本身所具特色的關係，陳氏在為《東方雜誌》設計封面之時，力求作到具有民族氣派和變化多樣的特點，以吸引讀者的關注與購買。不同於當今期刊封面每個月（或每期）都會更換的多變性，20年代的《東方雜誌》封面，很多是同一張畫稿用一年（24次/半月刊），例如第21卷（1924年）第一號到第二十四號的封面圖案都是長城（圖4），第22卷二十四號則全是用漢畫像磚的圖案（圖5）當封面。到了第24卷開始改成一季更換一次封面，例如第24卷第一號到第六號的封面圖案為一建築紋飾（圖6），第十三號到十八號則採用埃及的圖紋（圖7）等。值得注意的是，陳之佛所關注的民族氣派並非只是局限於中國而已，從他為《東方雜誌》所作的封面設計與插圖，我們可以看出他對埃及、印度、波斯與馬雅等古文明都有相當的興趣與涉獵。陳氏不僅自漢代畫像磚與佛教藝術中（圖8）擷取靈感，他也不斷地運用埃及、希臘藝術及其它古文明等作為他設計的元素。

在〈現代表現派之美術工藝〉一文中，陳之佛還介紹了德意志的書籍裝幀設計家韋斯(Franz Weisse)，形容他所作的裝幀圖案：

盡捨皮相的虛飾，極其純真、銳利而且精練的。用纖細之金線自由地裝飾於書籍的表面，一點也不被奪於自然物象，能閃耀他的潑刺的生命。其線條的構成，雖然完全打破古來的典型和自然的法則，但也不是無理的，也不是矛盾的。除去一切蕪雜的障礙物，簡淨而能予人以強的印象。（陳之佛 1929：82-83）

陳之佛指出表現派藝術家——如韋斯——其圖案模樣及配色的特點是：骨線多是銳利有鋒，又極自由的，有變化的，甚至超自然的。（陳之佛 1929：85）陳之佛在發表此篇文章不久後為《東方雜誌》（圖9）所作的封面設計，就可以明顯看出有受到韋斯的影響。

除了對日本民藝運動的精神和歐洲表現派表示推崇以外，陳之佛對於1900至1930年代在西方流行的新藝術、裝飾藝術運動、立體派等風格與思潮也不陌生。裝飾藝術風格和立體派的藝術在1925年後的歐洲甚為風行，同時期的上海藝壇或杭州等地亦有不少藝術創作或建築呼應著此潮流：期刊、雜誌或專書為文介紹這些歐洲最先進的藝術風格更是不在少數。《東方雜誌》除了不定期的刊登介紹西方藝術的文章，如1924年11月，劉海粟(1896-1994)就發表一篇〈古典主義與浪漫主義之美術及其批判〉，還經常使用當時還算相當新進與昂貴的三色版印製中國（如「鸚鵡梅竹圖」，《東方雜誌》1924/11，插圖）和西方藝術家的作品（如沃德〔Leslie N. Ward〕的作品〈梅德章的傍晚〉〔Evening on the Medway，〈東方雜誌〉1924/10，插圖）和藍迪〔Cyril O. Landy〕在倫敦攝影展覽會作品〈影〉〔《東方雜誌》1927/11，插圖〕。又，1934年《美術生活》的創刊號也刊有〈裝飾美術之新估價〉、〈工藝美術與人生之關係〉、〈為工藝美術言〉等有關裝飾美術的文章。（《美術生活》1934/04）陳之佛這個時期的書衣作品，如《蘇聯短篇小說集》（1933，圖10）中的線條與《文學》（1933年10月，圖11）書衣中的火車與齒輪，則反應出當時追求裝飾性與速度的設計潮流。

1830年火車問世，英國利物浦到曼徹斯特的鐵道首度開通，英國人從此開始熱衷鐵道旅行。旅遊和休閒文化日漸受到重視，在歐洲掀起了「旅遊革命」。19世紀後半期，此「旅遊革命」傳到了日本，20

世紀初，也來到了中國。（辜振豐 2003：13、24-26、146；劉建輝 2003：90）1927年，「中國旅行社」成立，該社當時還發行了中國最早的旅行專門雜誌《旅行雜誌》，並開展了「發現中國」運動，這與昭和初期日本進行的選定「新景觀運動——發現日本」有著相同的旨趣。（劉建輝 2003：92-93）

「中國旅行社」的成立是呼應19世紀中葉以來，從歐洲開始流行的大眾旅遊風氣。但劉建輝指出：「中國旅行社『發現中國』運動對於中國人國民意識的覺醒和恢復已喪失的自尊心起了相當的作用」。（劉建輝 2003：93）隨著產業的成長與對設計的需求，「圖案」在此時已漸漸地和純粹的「美術」區隔出來。如前所述，圖案一定包含「實用」與「美」兩個要素，缺一不可。陳之佛運用象徵著動力的火車、齒輪與生產力的工廠與來勾畫《文學》的書面，其不但反應出當時歐洲裝飾藝術的風格，或許，更適時地彰顯出當時中國知識分子或藝術家們在機械時代與中國民族工業興起之際，想要急起直追的心態。

陳之佛於1925年學成歸國後，一直注意著當時西方或日本的藝術界最新的發展動態，並積極地將它們推廣與介紹給一般大眾。除了前文已提到的尚美圖案館的成立、在學校教授圖案，與從事書衣的設計外，更可以從他豐富的出版著作中看出一般。陳氏除了在《中學生》雜誌上發表〈圖案概說〉等文章外，還相繼在《東方雜誌》及其它期刊上發表過〈現代表現派之美術工藝〉、〈中國佛教藝術與印度藝術之關係〉（陳之佛 1930a：39-58）與〈古代墨西哥及祕魯藝術〉（陳之佛 1931：53-69）等。專書方面，則出版了《圖案》（第一、二集，1929）、《圖案法ABC》（1930）及《影繪》（第一、二集，1933）等。這些著作主要是介紹一些基礎的設計理論和表現技法（如二方連續模樣、四方連續模樣、散點模樣等），且側重於平面圖案及圖案上應用的色彩，對於立體圖案則僅述大意。雖然內容很多都是參考或直接引用小室信藏的《一般圖按法》與其它日文書籍，（陳之佛 1932，1933；小室信藏 1924，1926）但它們對中國近代設計發展史的啓蒙與貢獻，占有相當重要的地位。

## （二）豐子愷：首創漫畫書衣的藝術家

與陳之佛同一時代的畫家豐子愷，也曾參與書籍裝幀設計。在現代中國藝術史裡，豐子愷是以「漫畫」的成就最為出名；在書籍裝幀方面，他也是早期拓荒者之一，而且一開始就很有自己的面目。

豐子愷早年在浙江省立第一師範學校（簡稱浙一師）就讀期間，其思想與藝術深受老師李叔同的影響。豐氏於1919年浙一師畢業之後，和同學吳夢非(1893-?)、劉質平(?-1978)三人於1920年合辦上海專科師範學校。該校於1926年改組為上海藝術師範大學，後又與東方藝術專校合併，改稱上海藝術大學。根據吳夢非的回憶，上海專科師範學校是他們三人當時一方面受到英國在19世紀末葉拉士金(John Ruskin, 1819-1900)和莫里斯(William Morris, 1834-1896)等人的藝術教育思想影響，一方面是順著中國境內新文化運動的潮流，而辦了這所學校，校方的思想在當時是相當開明與先進。（吳夢非 1959：45）豐子愷等人在辦理師範學校期間，曾先後為這所學校聘請過田邊尚雄(1883-1984)等人作短期講座；此外，每年除了舉辦圖畫手工展覽會外，還經常舉行音樂會。（吳夢非 1959：45；朱伯雄、陳瑞林 1989：72）

豐子愷曾1921年短暫的遊學日本十個月，此後，豐氏的繪畫風格深受日本藝術家竹久夢二(1884-1934)與落谷虹兒(1898-1979)影響。（林素幸 2008：67-77）1925年12月，在鄭振鐸(1898-1958)的策劃下，《文學周報》社出版了豐子愷的第一本漫畫集《子愷漫畫》；該書收漫畫60幅，封面是出自豐子愷之手。該封面所選用的是豐子愷的漫畫〈一江春水向東流〉，但此畫的構圖與抒情的意境，實際上是直接取自竹久夢二的畫作〈春の卷〉，原創性並不高。1927年，豐子愷的第二本漫畫集《子愷畫集》（圖12），由開明書店印行出版。不同於《子愷漫畫》的深具「夢二味」，《子愷畫集》的封面裝幀別具特色，該書面是分別由作者的兩個女兒完成，阿寶（豐陳寶）題字，軟軟（豐寧馨）畫圖。畫面活潑可愛，扉頁所選用的漫畫〈窗外蛛絲網落花，也要留春住〉（圖13），也是豐子愷的精心設計，從此，豐氏獨特的童趣與書衣風格逐漸成型。

20世紀20年代中期，豐子愷創作了大量反映兒童行為和個性的漫畫與小品文。豐子愷漫畫中的兒童是非常天真、可愛和頑皮的；此外，他的兒童漫畫也富有相當的人情溫暖、詩意美感和深省的哲理，在當時受到文藝界與一般百姓的喜愛。在大多數的情況下，是兒童直接與樸素的表達吸引了豐子愷，而豐氏也非常羨慕兒童的創造性與想像力。豐子愷認為，兒童高尚的心靈是成人們所應該學習和珍視的，因此，豐子愷發表大量和兒童相關的文章與漫畫就不足為奇了。(Lin 2009)

豐子愷可以說是開創以漫畫的手法裝飾書衣的畫家。他的類似作品除了《子愷畫集》外，還包括《我們的七月》(1924)、《醉裏》(1928)和《音樂的常識》(1925)等。除了將漫畫融於書衣外，豐子愷作品中的線條也有新藝術的風格，此特色應該是受到李叔同或竹久夢二的影響，因為李叔同在日本留學(1906-1911)的時候，正是日本藝術界受到新藝術影響的高峰期。此外，豐氏的書衣設計還深具日本大和繪的風格，舉例來說，他所設計的《近代日本小品文選》(1929，圖14)和《草原故事》(高爾基 1931)，其書衣所流露出的抒情風格就是明顯的例子。再者，李叔同雖然在1918年剃度出家成了弘一法師，但他畢其一生和豐子愷一直都有著相當密切的書信往來。在書籍裝幀設計上，豐氏受弘一大師的影響很深，豐子愷在繪製《護生畫集》第一、二冊(圖15)時，弘一大師就曾給予豐氏很多在裝幀藝術上的指導與啓發。如在1928年8月14日寫給豐子愷的信中，弘一說道：

畫集雖應用中國紙印，但表紙仍不妨用西洋風之圖案畫，以二色或三色印之。至於用線穿打，擬用日本式，即是此種之式。系用線索結紐者，與中國佛經之穿訂法不同。  
(錢君匋 1993：121)

「表紙」即指書籍封面，此名詞為日本明治、大正時期書籍裝幀設計常用之語，而「圖案畫」即指今日的「設計」(design)。

豐子愷之後，承繼李叔同及豐氏藝術思想與理念的，當屬豐子愷在上海專科師範學校的學生——陶元慶與錢君匋。陶元慶雖然活得很短，但他留下來的書面作品，卻讓我們驚豔地看到了民初時期書衣設計的火花。和陶氏一樣，錢君匋在書衣設計上有相當的成就，其驚人的創作量與創意，讓他在30年代上海文壇上贏得了「錢封面」的雅號。

### （三）錢君匋：30 年代上海文壇的「錢封面」

錢君匋於1906年（光緒32年）出生於浙江省桐鄉縣的屠甸鎮，16歲初中畢業後，經老師錢作民先生的介紹，於1923年進入了上海專科師範學校。（吳夢非 1959：45；錢君匋 1990：35；福本雅一 1992：1）當時，豐子愷除了擔任西畫科主任外，還教授西洋美術等課程；吳夢非負責教授圖案，（錢君匋 1990：35、40）而劉質平則教授音樂。該校是屬於藝術師範性質，分為高等師範科和普通師範科兩大部分。高等師範科又分為圖畫音樂部、圖畫手工部兩部，其目標是在培養中等學校的藝術師資。普通師範科則以圖畫、手工、音樂為主科，以培養小學藝術教師為主。在圖畫課程中已分中國畫、西洋畫、圖案及幾何畫等項。（吳夢非 1959：45；朱伯雄，陳瑞林 1989：70-71）錢君匋當時就讀的應該是普通師範科。

錢君匋在學期間，除了學習西洋繪畫與圖案以外，還從豐子愷與呂鳳子(1885-1959)等人學習書法與篆刻等課程。由於豐子愷的提倡，上海專科師範學校對書法非常重視。錢君匋在學校的第一個學期就接觸到弘一大師的書法，由此認識了遒勁樸拙的篆書與隸書。在豐子愷的啓蒙下，錢君匋開始臨寫《龍門二十品》中的《始平公》等北碑書法。（錢君匋 1990：158-162）

就治印方面來說，由於學校課程裡有手工課，其包括木工、金工和篆刻等，錢君匋也在此時開始接觸到篆刻。在學習治印的過程裡，由於其同里書畫家孫增祿和徐菊庵先生的幫助，錢先生開始接觸石鼓文及趙之謙(1829-1884)和吳昌碩(1844-1927)的書法與篆刻。（錢君匋 1990：141、162-165）除了趙之謙和吳昌碩外，錢君匋的書風還受到金冬心(1687-1763)、包世臣(1775-1855)、康有為(1858-1927)與于右任(1879-1964)等人的影響；其中，趙之謙的影響尤其深遠。（錢君匋 1990：166-168、171-177）1925年左右，呂鳳子還帶著錢君匋去吳昌碩的家裡求教，這對錢君匋往後在治印與書法上有很大的影響。（柯文輝 1990：4）

錢君匋在學生時期就非常活躍，他曾經在開明書店出版的雜誌

《新女性》上發表不少新詩；此外，他還在開明書店的機關雜誌《一般》發表過圖畫作品「Violin Cello」（誕生號扉頁 1926/09/05，圖16）。錢君匋畢業後仍相當活躍，1929年4月10日，教育部於上海舉辦了第一次全國美術展覽會（後簡稱全國美展），其中「工藝美術」類就有一件錢君匋名之為「圖案」（圖17）的作品，（中國教育部1929）可見其相當積極參與新文藝運動。

1925年學校畢業以後，錢君匋先後在小學校、中學校任教，之後更在浙江藝術專門學校擔任圖案教授。1927年，在開明書店老闆章錫琛(1889-1969)的邀請下，開始擔任美術與音樂等編輯長達七年之久。錢君匋除了編輯出版美術書籍外，同時還為開明書店所出版的書籍設計封面。（錢君匋 1990：290-293）錢君匋的裝幀最早部分是1925年到1929年，他設計的封面大都是開明書店出版的文藝著作，在這之前，開明書店的封面設計大都出自豐子愷的手筆，從此便換了和豐氏風格、趣味完全不同的書衣設計，一直到30年代後期都是如此。開明書店的出版物，幾乎全由錢君匋設計封面；（黃蒙田 1992：29-30）其它如北新書店、現代書局、光華書局和商務印書館等也都曾找他設計封面。

1938年，錢君匋與友人自行創辦了萬葉書店，該書店最初以美術、音樂及兒童讀物為主，其編印的書大部分是小學校的補充讀物，如《小學音樂教學法》、《兒童節奏樂隊》、《小學生畫帖》等，後來則專注於音樂方面的出版。1949年，新中國成立以後，萬葉書局則併入人民音樂出版社。（錢君匋 1990：295-298）

#### （四）陶元慶：以新的形與色來描出自己世界的藝術家

在藝術的道路上，除了豐子愷以外，錢君匋走上書籍裝幀藝術之路，受陶元慶的影響也很大。他們兩人既是上海專科師範學校的同學，同時受教於豐子愷與吳夢非，又是同寢室的室友；（錢君匋 1990：35）畢業後，又曾經同是浙江省立台州第六中學的同事。（羅之倉 1992：41；章克標 1929：250）當時陶元慶在上海專科師範學校一邊讀書，一邊也在上海《時報》工作，編《圖畫周刊》。（錢君匋 1990：35）根據錢君匋的回憶：



當時他〔陶元慶〕常拿一些進步書刊給我閱讀，也輔導我畫圖案。記得有一次，圖案老師吳夢非布置作業，我畫了一幅《波浪和魚》。陶元慶見了，覺得不行，就啓發我說，圖案不同於自然畫，要通過作者的藝術想像加以變化。於是在這幅圖案上，連續畫了許多波浪，每個波浪中間畫一個水珠。看上去，波浪與波浪之間的空地就是一條魚，水珠好似魚的眼睛。作業交上去後，果然得了九十分。(ibid.: 35-36)

錢君匋還說：「陶元慶為魯迅的著作設計過不少傑出的封面，早已膾炙人口，經得到魯迅的高度評價」。(ibid.: 36)由於陶元慶在1920年代時在裝幀藝術上已經相當的有名，相委的人也就多，但錢君匋說：「他不肯輕易為人設計，往往介紹我去為他們解決，於是我也投入了為人搞書籍裝幀的工作」。(ibid.: 40)

由於陶元慶的作品大多在第二次中日戰爭中全部毀壞，我們今天除了他為魯迅所作的木炭肖像畫和少數的書衣外，很難看見陶元慶的作品。由於陶元慶在上海《時報》館工作時，通過《時報》總編輯戈公振(1890-1935)結識了狄平子(1872-1940)，飽覽狄氏的家藏、有正書局的古代名畫以及印度與日本等國家的圖案。(邱陵 1984: 74; 李允經 2005: 278-279)根據錢君匋所言，陶元慶無論是在詩文方面，或是在國畫或西畫上，都有相當之修養。其國畫走的是大寫意花卉，主要是受到八大山人(1625-ca.1705)與石濤(1641-ca.1717)的影響。西畫方面，則是受到後期印象派的影響極深，作品都是極為精鍊的。(錢君匋 1990: 11)後印象派對陶元慶的影響可以從他的遺作〈燒剩的應天塔〉(圖18,《東方雜誌》1929/09,插圖)中，看出畫家對筆觸、色彩與情感的敏銳度。

在許欽文(1897-1984)所著的《幻象的殘象》(圖19,陶元慶作封面)內頁裡有這麼一則有關陶元慶的廣告〈陶元慶先生的繪畫〉,其原文雖長,但卻是認識陶元慶很重要的原始資料,我因此抄錄於下:

陶元慶先生的繪畫,誠如魯迅先生所說:用密達尺,漢朝的慮僂尺或清朝的營造尺來畫,都是不對的,必須用存在于現今想要參與世界上的事業的中國人的心裡尺來量,纔能懂得他的藝術。因為他完全以新的形與色來描出他自己的世界,而其中仍有中國向來的魂靈。至于什麼桎梏,是全都擺脫的了,內外兩面,都和世界的時代思潮合流,

卻並未梏亡中國的民族性。

豐子愷先生說他的畫，應該當作音樂看，或者書法看。周天初先生說他的畫，完全是表現主義的。這些都是忠實的話。他的作風確與一般作家不同，真是一個特出的天才。這是瞞不過錢君匋先生的：他不肯襲用人家現成的陳舊的固定的形式來舒展他的思想，而他是用極其苦心的思維到再四才創得的新的形式來表現他的思想。他作畫時的認真，負責，錢先生是屢屢談起的。難怪他每幅都有獨特的表現方法和可以溶金的熱情流露其間。「陶先生真是個藝術三昧的人」錢稻孫先生這句評語，實在的確。

現在，他的得意作品的一部分〈車窗外〉、〈賣輕氣球者〉、〈墓地〉、〈大紅袍〉、〈燒剩的應天塔〉、〈新婦一瞥〉、〈落紅〉等油畫水彩畫一共八幅，已由本局用三色版印成美術明信片。印畫是容易折本的，這在中國書局，怕還是破天荒的創舉，除出著色照像式插圖式的畫片。本局為擁護真正藝術起見，所以不惜重本印行，買作參考品或鑑賞或餽送朋友，都極相宜。不日即可發行。每套八幅，實價三角二分，每幅五分。（北新書局謹啓）

從以上這段廣告看來，陶元慶的「真正藝術」在當時受到藝文界相當的尊崇。

在1925年3月陶元慶的朋友為其在北京辦了一個展覽會，魯迅在〈《陶元慶氏西洋畫展覽會目錄》序〉一文裡，曾經這樣地形容他：

陶璇卿君是一個潛心研究了二十多年的畫家……作品中，卻滿顯出作者個人的主觀和情緒，尤可以看見他對筆觸、色彩和趣味，是怎樣的盡力與經心，而且，作者是夙擅中國畫的，於是固有的東方情調，又自然而然地從作品中滲出，融成特別的豐神了，然而又並不由於故意的。（魯迅1973：262）

在該展覽中魯迅特別鍾愛〈大紅袍〉一作，並形容其：「有力量，對照強烈，自然調和、鮮明。握劍的姿態很醒目」！（魯迅1973：200）該作品後來被其好友許欽文採用為其小說《故鄉》（圖20）之書衣。另外，從陶元慶為許欽文《蝴蝶》（圖21）一書所作的封面看來，我們亦可領會到他的繪畫注滿了生命力和豪放的熱情，筆法則是帶有書法強烈的表現主義色彩與東方之神韻。

陶元慶的書衣設計風格在20年代固然很新，即使今天看來仍然不落俗套，只可惜他活得很短。錢君匋形容他是「自然的父親」，稱其

畫不被自然所桎梏，而能在他自己的心中活動，驅使自然。（錢君匋 1990：34）錢君匋曾將陶元慶的作品概分為兩類，第一類是作為書籍精美的裝飾，畫面可和內容無關；第二類則是將書籍內容高度概括成為形象。（錢君匋 1990：11）第一類作品如為魯迅所作的《幻象的殘象》，及為許欽文所設計的《故鄉》和《鼻涕阿二》（圖22）等。《鼻涕阿二》的畫面是一個捕蝶的都會女郎。這幅畫非常富有平面的情趣，全畫把捕蝶輕舞的感覺，蝶衣的美麗、輕飄，恰當地表現出來。第二類的設計取向比較與其老師豐子愷的理念接近，但陶氏的作品與豐氏相比，可說是青出於藍，更勝於藍，這類作品包括為魯迅設計的《墳》和《彷徨》（圖23）等。《彷徨》為橘紅底暗藍紋，畫中三個人向著太陽，此畫的整體情緒非常緊張，將「徬徨」的意義表現得恰到好處。

## 六、民初的書籍裝幀藝術與設計思潮

民初書籍裝幀藝術的興起和中國當時的政治、社會、教育、思想與科技發展等有著密不可分的關係。五四後的新文學運動和魯迅的推動，更使這個時期的書衣文化呈現百家爭鳴的盛況。魯迅一生愛好美術，他自己也親自作書衣。民國初期是華人書衣設計人才輩出的第一個時代，陳之佛、錢君匋和陶元慶等知名藝術家都曾在此領域占有一片天；但是，如前所述，此時有更多具有特色的書衣作品，仍不知作者是誰。此外，文化人自己參與書籍裝幀設計，企圖透過藝術語言來表達其作品意涵，也是這一時期的特色；胡風、邵洵美和葉靈風(1905-1975)等人都曾參與書衣的設計。

由於印刷技術的限制和經濟發展等因素，民初時期，很多書籍裝幀作品具有相當的創意與實驗性。由於當時還沒有專業的平面設計家，參與創作者大多是藝術科系（而非圖案系）出身的畫家；若與現今出版社出版的書衣互相比較，當時印刷條件雖然有限，但民國初年的書衣設計則多了一份藝術性與實驗性，而少了一份今日多數書衣所呈現的匠氣。

民國初年的裝幀作品數量極多，但因為向來圖書目錄只有作者與出版社，很少有裝幀者的資料；再者，目前很多書籍的封面都已破損，或被圖書館員刻意拆掉重新統一裝訂，因此，在搜尋資料上有一定的困難度。由於書籍裝幀設計的研究，在過去以來一直被認為是「商業美術」而不被重視。但隨著書刊移動性與機械複製的方便，以及書衣設計的精緻化，書籍裝幀對華人「藝術大眾化」和民族意識等的潛移默化和推廣，有著不可輕忽的影響力。

民初書籍裝幀設計風格的展現，可以說是中國藝壇和世界各個文化交流下的產物。日本對晚清和民初中國藝術之影響不可謂不大，而其影響不只呈現在第一代留日學生（如魯迅、李叔同）回國後的藝術作品與教育生涯，更可從他們的學生（如豐子愷為李叔同在浙一師的學生）和第三代弟子（如錢君匋曾在上海專科師範學校受教於豐子愷）的作品中看出當時日本藝壇流行的風尚。此外，西方現代藝術思潮和埃及考古風等在當時也隨著外資在上海的大量投入與留學日本和歐美學生的陸續返國，相繼影響與刺激中國創作者（如留日的陳之佛和留法的劉既漂）的靈魂。筆者將綜合上述錢君匋等幾位藝術家的作品，將民國初年書籍裝幀作品的特色，作以下兩點來分析探討。

### （一）與世界撞擊下的火花

在藝術方面，李叔同是最早在日本東京美校拿到學位的中國學生。同其它留學生一樣，李叔同在日本讀書時也發表了不少文章，如〈圖畫修得法〉、〈水彩畫法說略〉等，甚至獨自出資出版《音樂小雜誌》。（西槿偉1995：63-69；2000：110-112）李叔同是第一代中國留學生到日本學習洋畫，他在出國前幾乎從未接觸過素描和畫石膏像等課程，開始學習時遇到很多的困難處。（西槿偉2000：112-113；林素幸2008：29-30）李氏所存留下來的書面作品雖不多，但可以看出許多元素是直接從日本的範本（如《音樂雜誌》）轉化過來。

不同於李叔同，陳之佛和豐子愷等第二代畫家前往東京學習洋畫或圖案前，多少都有受過西畫與素描的訓練。他們回國後，也把在日本所學的新畫法和理念，一一落實在他們的作品、教學、著作及其它事業上。

民國初期，私立的美術院有如雨後春筍般地出現，尤其以上海地區為多。除了少數有能力或有機會前往日本或歐美進修外，在中國，有更多的學子無法出國學習。他們大多在國內的美術學校學習，或者是完全靠自己閱讀報章雜誌或書籍進修的，陶元慶和錢君匋就是其中的例子。

錢君匋曾說：

我最初學習圖案，試作書面，因為當時所有的參考書都是從日本進口的，不知不覺間受了日本的影響。（錢君匋 1992：43）

求學期間陶元慶曾經因為工作之便，借給錢君匋許多日本參考書。1920年代末的上海，隨著第一代留美或留歐學生（如林風眠〔1900-1991〕）的陸續回國，和都市書業興盛、外國書刊容易獲得的背景下，（李歐梵 2000：120-127）藝文工作者若想從書中進入當時西方或日本美麗的新世界，其實並非難事。

舉例來說，1912年，日本人內山完造(1885-1959)在上海北四川路開了一家內山書店，這是中國當時唯一專銷日本版書的書鋪。根據錢君匋先生在〈想起魯迅一件往事〉一文中的回憶：

第一次上這家書店，還是章錫琛帶我去的，後來夏丏尊也曾經和我同去過幾次。……我買日本書愈來愈多，根據我的收入，往往買了這本，就不能買那本，幸好我有些稿費，還顯得可以。（錢君匋 1990：251）

文中還提及，有一次錢君匋看見一套多卷本的《世界標記圖案大系》，開本很大，定價又貴，錢君匋猶豫很久，後來因為巧遇魯迅，魯迅誠懇地跟內山先生說：「錢君匋先生是我的朋友，他在新文藝界很著名，他買書較多，建議給他記帳的優惠待遇，你看使不使得？」內山先生馬上答應。從此以後，錢君匋成為內山書店少數有記帳優惠的客戶。（錢君匋 1990：251-252）由此件事可知道，當時錢君匋或其它畫家可以透過內山書店接觸了大量的日文書籍或畫冊。

除了閱讀在上海販售或流通的日本畫冊或書籍外，畫家們也可以透過在上海舉辦的畫展來觀賞一些日本或歐美名家的作品，這對當時藝術思潮的興起與傳播，有著相當積極的意義。

中國早期洋畫家陳抱一(1893-1945)也曾說：

民〔國〕十五、六年前後的期間，上海的文藝空氣也好像日漸濃厚。洋畫家以及文學者之來往進出，特見頻繁……；那個時期前後，來上海方面旅遊寫生，或途經上海的日本洋畫家，也頗不乏人。就中，我還可記起的如岡田七藏、三岸好太郎。還有兩次少留於上海的有島生馬……。也有長谷川昇、中川紀元、鈴木良三、滿谷國四郎、柚木九太等等。除了有島氏而外，其他諸人大都在上海開過旅行畫展。他們的各種畫展，對於上海方面總算留過一些良好的印象。（陳抱一 1978：29-30）

除此之外，1929年4月10日，教育部於上海舉辦了第一次的全國美展，展出作品共達2,259件「外國作品」部分也有展出滿谷國四郎(1874-1936)、和田三造(1883-1967)與梅原龍三郎(1888-1986)等人的作品。（中國教育部 1929）

1920年代的上海，可以說是日本與歐美文化移入很明顯的時代。第一次世界大戰後，上海快速發展輕工業和貿易，成為與紐約、倫敦與巴黎齊名的世界級大都市。戰爭期間，美國和日本資本的大量投入，以及民族資本的勃興，也為此作出了巨大貢獻。這些國內外新資本的急增，大大加快了原本已經相當進步的都市近代化，使上海進入了摩登和大眾的時代。例如，被視為摩登上海象徵的舊匯豐銀行、沙遜大廈（現和平飯店北樓）、百老匯大廈（現上海大廈）等排列在外灘的建築，差不多都是在此時期建造的；外灘絕大多數的英屬大廈都是依19世紀後期開始在英國流行的「新古典主義」風格建造或重建的。象徵著大上海繁榮的南京路摩天大樓群，也大體在20年代初出現。（劉建輝 2003：90、105；鄧明編 1996：78-119；李歐梵 2000：9）

到了20年代晚期，外灘出現了三十多幢多層大樓，這些現代建築的內部與外部都採用了當時盛行的裝飾藝術風格。不同於之前的新古典主義建築，其強調的是殖民勢力，而裝飾藝術和摩天大樓的結合，則意味著財富與金錢。（李歐梵 2000：11）

除了這些被視為「現代」與「摩登」的建築外，透過美術展覽、博覽會等活動，中國的畫家們也可以隨時注意世界上其它藝術發展的現狀。就在教育部於上海舉辦第一屆全國美展的同一年，浙江省政府也在杭州舉辦了盛大的西湖博覽會。

西湖博覽會於1929年6月6日正式開幕，10月20日閉幕，歷時137天，參觀人數達2,000餘萬人次。該會的決策人物是張人杰，館舍建築和設計則是出自當時國立藝術院圖案系主任劉既漂之手。（馮俊編2004：4）該博覽會不論是小從會旗、會徽（圖24）的設計，大到新建的各種附屬建築，如博物館大門、問詢處（圖25）等，都富有西洋現代氣息。

西湖博覽會共設有革命紀念館、博物館、藝術館、農業館、教育館、衛生館、絲綢館和工業館等八個館，特種陳列所、參考陳列所兩個所，及滬杭通路局陳列處、交通部電信所陳列處和航空陳列處三個處。（*ibid.*: 36-64）「藝術館」地處孤山南麓，該館主任是當時國立藝術院院長林風眠先生，其成立的宗旨是「激發人們對藝術美的追求，鼓勵人們開拓進取的精神」。「教育館」的館長是劉大白，該館主要是展示教育行政、玩具、善本書、中小學課本、祭祀用等物品；除此之外，教育館還另設商務印書館和中華書局兩個特別陳列處。「博物館」的宗旨則是「爲了開發民智，開拓眼界」，其展品共分水產、植物、動物、昆蟲、瑤山和礦產六部。另設一個動物園，展品來自各省的博物館、動物園和昆蟲局等部門。（*ibid.*: 41-42, 45）

另外，值得一提的還有當時的「參考陳列所」；該所主要是陳列愛利斯、怡和、西門子等洋行的設備，以供國內廠商比較借鑒。參考陳列所的所歌「談瀛海客寄遙情，借取鏡光瑩。漏卮歲歲知多少，不由人，暗自心驚。莫忘吾仇貨殖，此間且喜澄清」。（*ibid.*: 63）明白地道出了當時中國實業界與產品落後，想借鏡她國，急起直追的矛盾心情。

在20-30年代中國並沒有專業的書籍裝幀者，大家都在摸索與學習，我們因此常常可以看到作品中仍帶有歐美或日本藝術的影子。前文提到，豐子愷有不少的書衣作品，帶有日本大和繪抒情的風格。錢君匋和陶元慶雖沒到過日本，他們裝幀作品裡仍有明顯的日本影響，也是個不爭的事實。陶元慶在上海讀書期間，還同時在《時報》館工作。根據錢君匋先生在〈書籍裝幀生活五十年〉一文中的回憶，陶元慶曾借給他許多參考書，其中包括《杉浦非水圖案集》和《伊木忠愛

圖案集》等。（錢君匋 1990：36）雖然陶元慶留下來的文字並不多，但是，從陶元慶目前所存的許多作品裡，我們似乎可以看到其作品風格和伊木忠愛（生卒年不詳）與杉浦非水(1876-1965)早期作品（圖26）裡「徹底的裝飾性」（今井陽子 2000：8-9）有相當的呼應之處。

錢君匋在20年代中期左右開始為開明書店設計書衣，他早期作品不少仍帶有陶元慶的影響，如《再造》（劉大白〔1880-1932〕著，圖27）的書衣就可以看出是受到陶氏裝飾風格的影響；而陶氏此特色也是受到日本的影響。除了陶元慶間接的影響外，錢君匋早期其它的作品如《半農談影》（1926，圖28a）等，不論在取材與構圖上或其強烈的裝飾趣味，筆者認為都極有可能是受到杉浦非水（圖28b），甚或是竹久夢二（圖29a、29b）的影響。（杉浦非水，《非水圖按集》、《非水の圖案》、《非水花鳥圖案集》）

封面設計的內容是否應和文本內容相關？如前文錢君匋將陶元慶作品的特色概分時所提到，有的是作為書籍精美的裝飾，畫面可以和內容無關，有的則是將書內容高度概括成為形象。不論是裝飾或形象，其常常是要視作者本身或出版社的要求而定。如《東方雜誌》為一綜合性雜誌，經常報導世界各國的政治大事和各地的風俗民情，因此在封面作品方面，商務印書館大都是要求要往民族特色這方面去思考設計的（如圖4-8）。另外，以魯迅委託陶元慶為其雜文集《墳》（1927）作封面設計為例，作者本身曾跟陶元慶說不要畫任何跟墳墓有關的圖像，雖然畫家並沒有遵照他的指示，但其結果卻是出乎意料地讓魯迅非常地滿意（圖30）。（邱陵 2001：104-105）

以錢君匋所設計的《循環舞》（圖31）為例，動感十足且非常接近西方的野獸派風格。錢君匋這樣風格的作品在當時的美術學院裡或油畫家（如林風眠）或許可以常見，但在民初的書衣設計裡，是相當罕見且具創意的佳作。20年代末到30年代中期，可以說是現代美術史上爭奇鬥豔、百家爭鳴的時期。隨著大批留學歐美和日本的青年藝術家歸來，西方現代藝術及思潮陸陸續續湧入中國。印象派、後印象派、野獸派和表現派等，相繼走入中國的畫壇；一場「為藝術而藝術」或「為生活而藝術」的論爭，也在此時席捲中國藝壇。同其它



畫家一樣，陳之佛與錢君匋等書籍裝幀藝術家在此競爭激烈的30年代，必須積極地吸收各種美術思潮與風格，並努力創新，以因應瞬間萬變的藝術潮流和出版市場。錢氏這種動態的主題和裝飾藝術風格的裸體，正是杉浦非水在大正自由時期追求解放感的改變。他在《循環舞》這張作品裡，把上海20年代末的頹廢感融進了非水的解放感，成功地將他人的風格內化成自己的作品。

除了裝飾風格外，錢君匋和其它創作者也有不少書衣作品是用立體主義或達達主義等手法來完成的，如《寡婦的心》（1934，圖32）（Andrews 1998: 190）和《歐洲大戰與文學》（1930）。（錢君匋 1992：39；李康廷 2007：194-199）當然，類似的創作在其它同時代的藝術家亦可見到，如江小鶯為徐志摩散文集《自剖》所作的封面。龐薰琹為《詩篇》所作的書衣設計，極富裝飾味，而田漢翻譯的《圍著棺的人們》（1929）則帶有相當的現代感。葉靈風為《戈壁》半月刊所設計的封面（圖33，1928/05），則是典型的未來主義前衛構圖。

「未來主義」是1909年時義大利詩人馬里內蒂(Filippo Tommaso Marinetti, 1876-1944)於巴黎所發起的。此派藝術家試圖用一種新的繪畫語言來展現現代都市文明所帶來的各種衝擊，(Sproccati 1992: 163-164)例如火車、汽車、飛機、電話等現代產品，以及這些產品所帶來的速度、運動感等現代感官經驗（Sproccati 1992: 164；劉紀蕙 2003：378-379）不同於陳之佛等藝術家在作品中（如圖11）「將西方的視覺經驗模式『移植』進入現代中國的脈絡，……藉此外來的視覺模式『翻譯』當時中國人的『現代處境』」（劉紀蕙語），葉靈鳳則選用未來主義非具像的視覺方式，來描繪充滿速度、動力與矛盾的20世紀。

除了速度與現代感的追求外，20世紀初的設計思潮也和埃及熱息息相關。

埃及的元素，在20世紀初的藝壇與設計界似乎特別受到歡迎。矗立於美國紐約的克萊斯勒(Chrysler)大樓電梯門的設計（圖34）和日本、中國等當時的流行時尚（如竹久夢二〔圖35〕和陳之佛〔圖36〕

的作品），都曾受此風潮影響。

1588年，英國皇家艦隊打敗西班牙無敵艦隊後，英國便開始全力投入大航海時代，開始向美洲、非洲與亞洲攻城略地，實行帝國主義殖民活動。自16世紀以來，歐洲人興起航海熱，尤其是喜歡到東方世界親炙異國風光，觀光者到了埃及開羅和君士坦丁堡後，還會對當地民衆飲用的咖啡投以好奇的眼光。（辜振豐 2003：11-12；Pomeranz and Topik 2007: 12-14, 132-139）。19世紀末期以來，西方國家在埃及的考古活動一直有著驚人的發現，如1898年3月法國埃及考古學者羅瑞特(Victor Loret, 1859-1946)在埃及帝王谷(The Valley of the Kings)挖出祕密古墓 KV35，內躺著三具無名的木乃伊。(Discovery Channel 2003)1912年德國考古學家發現了驚為天人的埃及王后納芙蒂蒂(Nefertiti Bust)半身像。1922年英國考古學家Howard Carter(1874-1939)經過十年的挖掘後所發現的完整且精湛的十八王朝法老圖坦卡門王(King of Tutankhamun, r. 1336 B.C.E.-1327 B.C.E.) 古墓，更是將此探索古埃及的熱潮帶到另一高峰；(Discovery Channel 2003；邱健一 2003：180-185)此風潮也將1930年代西方的藝術與設計作品，帶出強烈的幾何與裝飾風格及豐富的東方色彩。(Lussier 2003: 22-23; Hodges et al. 1995: 102; de Lemme 2005: 32, 94, 100)

埃及、印度、蘇聯或其它東方藝術的圖樣不僅在西方流行，它們在日本和中國也一樣捕捉了當時東京美術學校圖案科學生們的心，（陸偉榮 2001：19）並且，還吸引著當時的學者與藝術家們。坪井正二郎博士曾於日本主持的埃及研究會即為一例。（今井陽子 2000：9）1915年（大正4年），三越百貨在東京開辦了埃及文化展覽會，這個展覽在日本引起了不只是對埃及藝術的興趣，也造成了古代雕刻藝術圖樣的流行。（石川桂子編 2005：14）其後，杉浦非水（圖37）等藝術家大量運用埃及圖案與元素於其創作，更是在在地顯示出此考古熱與影響。小室信藏在其1921年（大正10年）初版所著的《圖按の意匠資料》裡，也用不少篇幅開始介紹埃及、亞述等的文字與神祇。（小室信藏 1924：1-22）1929年，這股埃及熱也在杭州舉辦的西湖博覽會出現；該會的教育館和問詢處（圖25）就是運用埃及建築的元

素。可見得，當時負責操刀會館設計的劉既漂，也避不開這股強烈的埃及風。

除了劉既漂外，陳之佛也對埃及等藝術有相當的興趣。謝海燕在〈陳之佛的生平及其花鳥畫藝術〉一文中曾經指出：「（陳之佛）他原來是一位圖案專家。早年曾熱衷於埃及金字塔陵墓的壁畫和波斯的細密畫的研究」，（謝海燕 1986：23；李有光、陳修範 1990：210）及陳之佛的花鳥畫藝術乃是「吸收埃及、波斯、印度東方古國和近代日本畫以至西方各國美術作品的精華」。（謝海燕 1986：17）陳氏於1950年代所出版的《波斯藝術》即其研究成果之一。1920-1925年，陳之佛正在東京美校留學，受當時日本畫壇潮流趨勢及島田老師等的影響，我們不難理解為何陳之佛會熱衷於埃及和波斯等古代雕刻藝術的紋樣。

1930年，錢君匋在為黃石《神話研究》（圖38）一書設計封面時，也「不免俗套」的使用了埃及的元素。對於此封面的設計，他自己曾說：「置一個鳥頭人像，旁邊隨意加上一些怪模怪樣的文字，緊鎖著一個謎樣的古老世界，這又是一法」。（錢君匋 1992：22、24）可見得，錢君匋只是表面的摹寫，並不了解其書寫的文字為何。這種完全不知裝飾技法和圖案內涵，只見到外形就全力模仿的「照搬主義」，在民國初年的書衣作品，甚至文學或藝術創作裡，都時時可以見到。

不同於《神話研究》，1931年，錢君匋為豐子愷所編寫的《西洋美術史》（圖39）設計了封面；雖然此書的封面也採用埃及的元素，但後者在用色與圖案的選用上，可以說是相當成熟的作品。錢氏在設計此書面之前，極有可能參考過杉浦非水或其它日本的作品。此書為精裝本，書套以沉著的殷紅為底色，配以黑色影繪的金字塔和人面獅身像。封面仍採殷紅底色，明藍圖案，金色字體，選用埃及古代壁畫中古埃及人駕船航行的形象，加以變化組成裝飾圖案。整本書的設計，從書套、書衣、色彩和圖案等的選用，具有相當的書卷氣與古文明氣習，與書名和內容相當呼應。

錢君匋另一件為《婦女雜誌》（圖40）所設計的封面作品，除了有採用埃及的元素外，好萊塢與裝飾藝術等風格也融於其間。整張畫面可以說，非常露骨地描繪出20年代晚期紙醉金迷、放蕩不羈和充滿頹廢風的上海。

上海這半殖民地的空間從19世紀中期租界區成立以來，就一直有著不東不西、渾沌的特質。租界裡繁華的商業與消費空間，多是由跳舞廳和電影院等娛樂設施來支撐它的繁榮。（劉建輝 2003：8-9、76-77）如同李歐梵所形容的：

儘管社交舞，就像賽馬一樣，絕對是一種西方習俗，在19世紀中葉由上海的外國人介紹進來，但它並沒有阻止中國人熱烈地擁抱它，把它視為時尚。（李歐梵 2000：24）

在1930年代左右，有中國舞女的西洋舞廳開始在上海和中國的其他港口城市開張；但也在同個年代，上海的娼妓數量大增，包括私娼在內，據說上升到大約十萬人。這時的上海，毒品買賣非常發達，妓女占人口的比例大概舉世最高，罪惡是這個城市獲取基本歲收的主要憑藉。（Pomeranz and Topik 2007: 104-106；李歐梵 2000：24；劉建輝 2003：78-79）上海的夜晚簡直是野雞<sup>11</sup>裝飾而成的；電影《神女》（1934）裡的單親母親（阮玲玉〔1910-1935〕飾）及《馬路天使》<sup>12</sup>（1937）裡的姐姐小雲（趙慧深飾），就是迫於生活淪為「天使」（或野雞）的寫照。這時的舞廳不再只有外國人和有錢人可以進出；「舞廳」在此時也成了上海城市環境的一個「不名譽」的標記。（卡明斯基 2005：79-106；李歐梵 2000：24）

除了跳舞之外，「看電影」在上海這個消費和商品城市裡，也是1920年代時尚的活動之一。清末民初，中國各大城市放映的影片大多是從外國進口，其中以法國百代(Pathé Frères)和高蒙(Gaumont)公司的

---

11 上海妓女分爲很多等級，其中「野雞」是上海妓女中最低級者，她們大半是街上拉客的女子。

12 「馬路」即街道，而「天使」即指街上的游娼，又指沿街賣藝者，該片女主角之一小雲是上海街頭的妓女，而妹妹小紅（周璇飾）則是街頭賣藝者；請參考佐藤忠男(2005: 34-35)。

影片爲主。1905年到1906年之間，法國的電影工業迅速擴張。當時百代最賺錢的影片是一系列喜劇演員，如林戴(Max Linder, 1883-1925)擔綱的電影；林戴不但曾被一代喜劇巨匠卓別林(Charlie S. Chaplin, 1889-1977)奉爲老師，當時他在遙遠的中國亦極受觀衆的歡迎。(Thompson and Bordwell 1999: 56-57)

第一次世界大戰期間，美國電影逐漸增多，1919年以後甚至取代了法國片在中國的地位。(ibid.: 43, 96-99, 110-111)20年代晚期，在上海的電影院，好萊塢的八大電影公司均享有放映他們首輪影片的絕對權力。(李歐梵 2000: 87-89)隨著豪華電影院的一一出現和好萊塢電影的上映，上海這個萬花筒般的娛樂世界，在物質和聲色光影的誘惑下，又開始面臨一種新的衝擊。大量的好萊塢影星照開始流入上海，並且出現在當時知名的報章雜誌上(如《良友》和《明星》)或小報上。好萊塢影星的大膽性感(圖41)及女性對展現身體的狂熱崇拜，在一定程度上已經影響中國民衆的感官美學與對身體自覺的解放。

1921年3月，日人芥川龍之介(1892-1927)以大阪每日新聞社海外視察員的身分被派往上海。此後，他以上海爲出發點花了約四個月的時間在中國各地旅行；其旅行記於1925年結集《中國游記》，由改造社出版。在該書中，芥川龍之介把上海譏諷爲是一個「野蠻都市」，認爲在這裡，半殖民地上海的所有性格及其背後的中國那種無藥可救的虛無主義被清楚地描繪出來。(劉建輝 2003: 96-99; 芥川龍之介 2006)

1923年3月，日本另一位文人村松梢風(1889-1961)第一次來到上海。梢風大約逗留了兩個半月，實際體驗的各式各樣的事情，充分享受了這個親自命名爲「魔都」的摩登都市。(劉建輝 2003: 100)1924年，梢風的《魔都》在日本出版；在此書中，他非常詳細真實地描寫了上海這個魔都的陰暗面，以及作者在其間的放蕩形象。

梢風曾寫道：

我徹底沉溺在所有這些惡魔般的生活中……。但是，牽引我的，是人的自由生活。這裡沒有傳統，取而代之的是去除了一切的束縛。人們可以爲所欲爲，只有逍遙自在的感

情在活生生地露骨地蠕動著。（劉建輝 2003：100-101）

回到前面所提《婦女雜誌》這張封面作品，錢君匋用他豐富的色彩和華麗的裝飾表現手法，刻畫了上海這個資產階級都市的感官世界和奢侈現實。藝術家透過東西混合的藝術語言和文化符碼，讓上海這個城市更具魅力。整張畫面，不但真實地反應出了當時社會的物質文化和價值觀，更成功地彰顯出上海作為一個國際都市所具有的「包容力」。

## （二）民族風格與現代化

民國初期的藝術家們，雖然不斷地在吸收和運用西方的各種主義與流派，但是，他們始終沒有忘記裝幀設計中的民族化方向。

錢君匋曾說：

書面設計……既要民族化，又要現代化。民族化和現代化是可以融合在一起的。沒有民族化，只有現代化，它就分不出這是出於哪個國家的設計。僅僅民族化，老是在一成不變的古老東西裡翻筋斗，也是沒有出息的。民族化不能停留在模擬、搬用上，現代化也要別於一般商品設計，它們之間總該有一段距離。（錢君匋 1992：44）

豐子愷也說：

對於我們的書籍裝幀，還有一個要求：必須具有中國書籍的特色。我們當然可以採取外國裝幀書籍藝術的優點，然而必須保有中國的特性，使人一望而知是中國書。（豐子愷 1963，前言）

乾隆、嘉慶年間(1736-1820)，商周青銅器及秦漢、魏晉、隋唐石碑等古物相繼在中國出土，金石研究（或金石派）在此時期也隨之興起。19世紀，伴隨著西方的工業革命和殖民主義，考古學和人類學研究亦風行一時；英國等各地博物館展示的內容，不光是只有古董、名畫和珍本書，還包括恐龍的骨骼等奇珍異品。提到名畫與珍本書，今天大英博物館和印度博物館所典藏的敦煌卷子（約15,000卷），就是英籍匈牙利人斯坦因(Mark Aurel Stein, 1862-1943)在1906年，從中國道士王圓籙那騙走的。斯坦因之後，法國人伯希和(Paul Pelliot, 1878-1945)等又相繼帶走了一批敦煌的文物，現在藏在巴黎國家圖書館和

其它等處。除了敦煌的文物外，1899年（光緒29年），沉寂了三千多年的甲骨文再現於世。第一個辨識出甲骨文的是清末的國子監祭酒王懿榮(1845-1900)，他本來就雅好古董，頗具金石學造詣。就在甲骨上發現文字後，甲骨成了炙手可熱的古董，但也開始了瘋狂盜掘的時代。被盜出的甲骨文如同敦煌的卷子一樣，在民國初期，大量地流散到歐、美、日各地。

隨著這些文物的出土和相繼流失海外，及西方漢學家們陸續出版有關中國古代物質文化的書籍，<sup>13</sup>中國人漸漸地自覺到這些文物的重要性。1928年，中央研究院歷史語言研究所成立，中國終於開啓了科學考古的世紀。在藝術上，這些青銅器和碑石上的紋飾，都成了創作者的靈感來源。海派畫家任伯年(1840-1895)的〈吉金清供圖〉（圖42）就是用全形拓印的方法，將春秋時期青銅器的形狀及銘文印於畫上，然後再添上應景花卉。這種畫法在當時很流行，這正反映了晚清考古之風和大量出土青銅器的研究。

也就在歷史語言研究所成立的同一年，或許是受到時代氣氛的影響，1928年6月的某日，陶元慶引薦錢君匋給魯迅先生認識時，就曾建議魯迅「是不是可以運用一些中國古代的銅器和石刻上的紋樣到裝幀設計中去？」（錢君匋 1990：6）而魯迅對這個意見也非常贊同。陶元慶的許多作品，如《工人綏惠略夫》（1927年版，圖43）（邱陵 2001：105）等書衣，就是從出土的漢代畫像磚得到啓發。《桃色的雲》（1923，圖44）是魯迅翻譯俄國盲人詩人愛羅先珂(Vasilii Eroshenko, 1890-1952)的童話集，書衣也是選用漢代畫像磚的人物、飛禽走獸與雲紋組成的裝飾圖案。桃紅色的雲紋取於主題，整體畫面富有強烈的想像與動感。《心的探險》（1926，圖45）也是出自魯迅之手，其圖案是取自六朝墓門畫像石。此書的另一個特色是毛邊書；毛邊書是指「書籍裝訂以後不切邊，讓讀者自己一頁一頁裁開。

---

13 如斯坦因著《斯坦因西域考古記》，伯希和著的《交廣印度兩道考》和《鄭和下西洋考》等書，及斯文赫定(Sven Anders Hedin, 1865-1952)所寫的《斯文赫定亞洲探險記》。

這並不是印刷廠偷漏了一道工序，導致的不合格成品，而是一種特有的書籍裝訂文化」。（翁長松 2008：34）魯迅對於毛邊書是情有獨鍾，由於他的鼓吹和實踐，毛邊書在20-30年代的中國，成為文人雅士所追求的一種書籍裝訂形式。

陳之佛和錢君匋也有許多作品，都是往民族特色這方面去思考設計的。陳之佛為《東方雜誌》第22卷所設計的封面，就是以中國漢代畫像磚中的人物、馬車隊和鳥類圖案為素材。陳之佛也為天馬書店設計了許多文藝書籍，其突出的特色是探索各種圖案及古代器物上的古典裝飾。另外，值得一提的是，他還為天馬書店所出版的書籍創造了一種統一的格式，書的環襯為長著一對翅膀在飛翔的馬，扉頁則是中國古代青銅和鐘鼎上的裝飾紋樣。（羅小華 1990：22-23）

錢君匋早期在這方面的作品則包括《破壘集》（1929，圖46）和《民十三之故宮》（1929）等。1980年，錢君匋為唐弢著的《晦庵書話》（圖47）設計裝幀，根據錢君匋朋友費在山的回憶，《晦庵書話》的書衣構圖含義「是師法六朝石刻的紋樣，頂端是由石刻佛龕常用的紋樣變化創新而來。下部為雙雁與麥穗，作均齊對稱的構圖，採用幽靜的色彩，使畫面富於詩意」；（費在山 1992：47）該作品在1980年還曾榮獲全國書籍裝幀優秀作品〈書面設計〉獎。（福本雅一 1992：2；錢之德 1992：53）但有趣的是，筆者發現，其實，錢君匋於1933年就已經使用過該封面於《君匋詩集》（圖48）。在《晦庵書話》的書衣上，錢君匋只是將雙雁與麥穗從上半部移到下面的位置。除了六朝的紋樣外，錢君匋所採用的雙雁與麥穗，筆者則認為應該是錢氏在20-30年代時受到西方美術工藝運動的啓示。<sup>14</sup>

1984年，當時已78歲的錢君匋為湖南人民出版社設計《魯迅景宋通信集——〈兩地書〉的原信》（圖49）一書時，仍沿續此民族風格的精神，他不但將古代的石刻靈活運用，其選取的石刻圖案「魚」與「雁」，更是取自古樂府〈飲馬長城窟行〉和〈漢書·蘇武傳〉中

14 因為錢君匋所就讀的上海專科師範學校，就是受到葉拉士金和莫里斯等人的藝術教育思想影響（見本文第五節第二部分）。



將「魚雁」比喻為書信的典故。（弘征 1992：8）錢君匋將「魚」與「雁」分置在書面和書底，更是將「魚雁往返」的抽象概念透過整體書籍裝幀，而非僅是封面設計，所轉化的巧妙設計。

民族化的追求除了文化符碼外，書法在錢君匋的裝幀作品裡更是一直占有相當重要的地位。

如前所述，錢君匋在學校期間因豐子愷等人的影響，在書法上會下了相當大的功夫學習。錢君匋曾說：

學書法，對封面設計更有直接的關係；書法是線條組成的，學好了它，筆底下的線條就能勁挺有力，有時不用圖案字作書名，用書法來書名，便能得心應手。（錢君匋 1990：13）

錢氏於1926年所設計的《半農談影》（圖28a），圖案雖然有受到日本影響，但他把草書與植物圖案納入圓形的紋樣中，可說是別出心裁。另外，在《春日》（羅黑芷 1930，圖50）這作品中，葉片的筆觸中流露著酣暢的墨色；整體生動的形象，更展現出錢君匋書法流暢的功力。

有人以為可以請書法家寫書名，不一定要自己寫，但錢先生認為：

書法家不一定理解設計者的意圖和需要，寫成的字就會與設計格格不入，對設計的要求不能起促進作用，反易招來破壞，倒不如設計者根據需要，配合著寫出來，能達到圓滿既定的效果。（錢君匋 1992：48）

錢先生說過，繪畫、音樂、篆刻、詩詞、書法等學問都有助於充實自己的設計。他曾以陶元慶為例，說：

陶元慶的各種學問是比較淵博的，用這種淵博來培植他的專長，就出現像他那樣的獨特的風格。反之，如果他只有孤立的一種藝術修養，要創造出這樣的獨特風格來，是不可能的。（ibid.: 12）

2008年，北京奧運會會徽以紅色的中國印章為底，凸顯出一個舞動的人形，手腳揮舞象徵北京奧運的「京」字，還以書法「漢簡」風格呈現出「Beijing 2008」。（楊方儒 2007：106）另外，當時28歲的设计師王捷用「篆書」完成了北京奧運總計35個運動項目的體育圖

標。王捷說：

篆書有圓潤流暢、秀美典雅、剛柔並濟的優點；在一筆一畫之間，融合了中國古代甲骨文、金文等的象形意趣。其剛勁有力的形象，正好傳達了奮力拼戰的運動家精神。(ibid.: 107, 112)

圖標上強有力的黑白對比，其靈感也是來自拓片的方式，目的是要顯露出強烈的動感。王捷的作品巧妙地呼應了錢君匋先生在半個多世紀以前的設計觀點。從一塊會徽，到35種運動項目的標示，北京奧運的設計，不但充分應用了華夏文化的元素，使歷史服務於現在中國的藝術，它更是成功地接續與彰顯自民初以來的設計精神。

魯迅也是一位使歷史服務於現在和未來中國藝術與文化的先驅。雖然，魯迅他對中國傳統的儒家思想等猛烈批評，但他仍然認為中國藝術遺產有許多值得保存和學習。如前已述，他對古代的紋飾和圖案很感興趣，並將它們運用於封面的設計上。魯迅不僅致力於保護中國古代藝術，並且致力於藝術的創新，賦予新的內容：《北平箋譜》（圖51）和《十竹齋書畫譜》的出版就是最好的例子。兩者都是採用一般線裝書打四個孔的四針眼裝法，後者是經過北京榮寶齋工匠的複製和重新木刻完成的。（林素幸 2008：33-34）

魯迅對於線裝書的喜愛，除了反應在複製的古代作品外，也運用在現代的創作上。魯迅晚年曾經以三閑書屋等名義，自費編選、出版多種外國版畫選集，如1930年他出版了5冊關於外國木刻的畫冊、<sup>15</sup>1936年出版了《凱綏·珂勒惠支版畫選集》（圖52）及《梅斐爾德木刻士敏土之圖》。魯迅非常喜歡德國版畫家珂勒惠支(Kaethe Kollwitz, 1867-1945)的作品，他不但竭力提倡，還親自設計了這本選集的書衣。《凱綏·珂勒惠支版畫選集》和《梅斐爾德木刻士敏土之圖》收錄的雖然都是西方的作品，但兩者封面都是採用中國線裝形式，且針眼都是打在左邊，而非傳統的右邊。不同於《北平箋譜》所用的四針眼的裝法，魯迅在上、下兩角個加一眼，成為六針眼的裝

---

15 這五本畫冊分別是《近代木刻選集》、《落谷虹兒畫集》、《近代木刻畫集》、《比亞茲萊畫選》、《新俄畫選》。

法。書籤也不像一般傳統的線裝書，貼在書衣的左上角，而是採西方橫式，由左而右的書寫，中西混合，整體搭配十分符合現代西方的叢書。魯迅另一本成功的裝幀作品是《吶喊》（1926，圖 53），該書封面仍保持原始、線裝的外貌，但看起來卻非常地現代與西化。

或許受了魯迅的影響和追求民族特色的驅使，錢君匋等其它藝術家也時常用線裝書從事裝幀。早在1929年（是年23歲）錢君匋就出版了新體詩《水晶座》（1929，圖54）；因為是新詩，該書封面採用的是幾何圖案，但仍用線裝書形式。中年以後，君匋先生趨向於寫舊體詩，1987年他還把自己的舊體詩191首和詞27闕編成《冰壺韻墨》（圖55），他生於丙午年，冰壺為丙午諧音。（鄭逸梅 1992：25；邵洛羊 1992：8）為了彰顯其舊體詩的特質，錢君匋特別選用粟色布面，搭配線裝的形式裝幀，題簽上的書法錢君匋亦不假手於人。整本書從書衣設計的和諧，講究用料的恰到好處，以及書法的高水平，都將古籍書面和文人崇尚高潔古雅的精神，表達地淋漓盡致。

## 七、結論

中華民國成立以後，因為實業發展等關係，中國對「設計」的意識與需求可以說是急遽高漲，雖然當時一般大眾對此名詞仍感陌生。透過各種繪畫的語言和符號，來表達對現代感的追求和民族特色的認同，在20世紀初的出版和設計市場上，已經具體地體現出時勢的變化。出版社透過聘請或委託知名的圖案家（今語：平面設計師）設計封面，讓雜誌或書籍在第一瞬間吸引讀者的目光，進而增加其銷售量，以因應競爭激烈的出版市場。為了符合這些市場需求，美術相關學校等也相繼設立圖案等課程或科系，以培養專業人才。

錢君匋曾說過：「從事封面設計工作，除了要有繪畫的基礎，還要有圖案的素養與具備印製方面的常識」。（錢君匋 1990：18；1992：54）他還說：

封面設計不等於任何自然畫，不能隨便讓那一個畫家隨便

拿一幅畫來胡亂放上封面去。如果一個封面設計得和一般商品一樣，僅僅著眼在說明商品的本身，拿商品炫耀人的耳目，也過於淺薄。封面設計最怕作為書籍的低級圖解。如果這樣來對待，就失去了封面設計的藝術意味和藝術價值，應該儘量避免。（錢君匋 1990：18）

20世紀初書籍裝幀設計的興起，可說是當今美術與設計發展一個重要的轉捩點；其對於新文藝與大眾美術的傳播不可否認地有相當大的貢獻。因為機械印刷和旅行革命等原因，更多的讀者，可以透過書籍的流通，欣賞到這些畫家精湛的封面作品，並進而認識了當時國際流行的時尚風格與背後的文化語彙。即使在21世紀的今天，我們依然可以從《子晝畫集》的封面設計中，感受到兒童的純真、自然與獨立性；或者，從《徬徨》那樣強而有力的畫面，驚覺到中國當時那隻昏睡已久的猛獅，該從夢裡清醒過來。

20世紀初中國的書籍裝幀設計家從積極地吸收外來文化與藝術，然後到如何將外來元素內化、重現成爲中國特有的民族風格，都經過一番的學習與掙扎。從李叔同、魯迅到錢君匋，這些藝術家的裝幀作品代表著民國初年「美術」與「設計」（圖案）在漸趨專業化前，藝術創作者在這塊待開墾的商業美術上，從播種、開花到結果的一個典型與辛苦的過程。

## 引用書目

### 一、中文書目

de Lemme, Arie Van 著，Mike Darton 編撰，陳秋蓮譯。2005。《裝飾藝術鑑賞入門》(*An Illustrated Guide to the Decorative Style, 1920-1940*)。台北：果實出版社。

Gorky, Maxim (高爾基) 著，巴金譯。1931。《草原故事》。上海：馬來亞書店。

Hedin, Sven Anders (斯文赫定) 著。大陸橋翻譯社譯。2005。《斯文赫定亞洲探險記》(原書名不詳)。台北：商周出版。

- Hodges, Felice et al. 著，李玉龍、張建成譯。1995。《新設計史》(*The New Design Source Book*)。台北：六合出版社。
- Pomeranz, Kenneth (彭慕蘭)、Steven Topik (史蒂夫·托皮克) 著，黃中憲譯。2007。《貿易打造的世界：社會、文化、世界經濟，從1400年到現在》(*The World That Trade Created: Society, Culture, and the World Economy, 1400 to the Present*)。台北：如果出版社。
- Thompson, Kristin (克莉絲汀·湯普森)、David Bordwell (大衛·鮑威爾) 著，廖金鳳譯。1999。《電影百年發展史：前半世紀(上)》(*Film History: An Introduction*)。台北：美商麥格羅·希爾出版。
- 無作者。1926。〈立達學會及其事業〉，《一般》(1926年9月號) 創刊號，(附錄)頁154-156。
- 大村西崖著，陳彬龢譯。1928(1901)。《中國美術史》。上海：商務印書館。
- 上海魯迅紀念館、中國美術家協會上海分會、上海人民美術出版社。1981。《魯迅與書籍裝幀》。上海：上海人民美術出版社。
- 于潤琦編著。2005。《唐弢藏書》。北京：北京出版社。
- 中國美術學院。1993。《中國美術學院歷史·回顧(*China National Academy of Fine Arts*)》。杭州：中國美術學院出版社。
- 中國教育部。1929。《美展特刊》(今冊)。上海：正藝社。
- 王秀雄。1990。《日本美術史》(下)。台北：國立歷史博物館。
- 卡明斯基(Gerd Kaminski)著，錢定平譯述，希夫(Friedrich Schiff)作畫。2005。《海上畫夢錄：一位外國畫家筆下的舊上海》(*China gemalt: Chinesische zeitgeschichte in Bildern Friedrich Schiffs*)。北京：中國人民大學出版社。
- 吉田千鶴子著，劉曉路譯。1997。〈大村西崖和中國：以他晚年的五次訪華為中心〉，《南京藝術學院學報》(藝苑美術版)第一期，頁25-29。
- ，韓玉志等譯。2004。《東京美術學校的外國學生》。香港：天馬出版公司。
- 弘征。1992。〈有老聲華蜚藝林〉，收錄於《錢君匋裝幀藝術》，錢君匋著，頁8-15。香港：商務印書館。

- 朱伯雄、陳瑞林。1989。《中國西畫五十年1898-1949》。北京：人民美術出版社。
- 西楨偉。1995。〈中國新文化運動の源流：李叔同の音楽小雑誌と明治日本〉，《比較文學》三十八期，頁62-75。
- 。2000。〈李叔同與西洋美術：考入東京美術學校之前〉，收錄於《弘一大師新論》，方愛龍編，頁109-122。杭州：西泠印社。
- 佐藤忠男著，錢杭譯。2005。《中國電影百年》。上海：上海書店出版社。
- 伯希和(Paul Pelliot)著，馮承鈞譯。1935。《鄭和下西洋考》(*Les grands voyages maritimes Chinois au debut du XV<sup>e</sup> siecle*)。上海：商務印書館。
- 。1955。《交廣印度兩道考》(*Deux itinéraires de Chine en Inde à la fin du VIII<sup>e</sup> siècle*)。北京市：中華書局。
- 吳夢非。1959。〈五四運動前後的美術教育回憶片斷〉，《美術研究》第三期，頁42-46。
- 李允經。2005。〈陶元慶：書籍封面設計家〉，收錄於《魯迅與中外美術》，頁278-286。太原市：書海出版社。
- 李木妙。2001。〈清末民初的實業救國浪潮，1895-1913〉，《新亞學報》第二十一卷，頁1-23。
- 李有光、陳修範。1986。《陳之佛染織圖案》。上海：上海人民美術出版社。
- 。1990。《陳之佛研究》。南京：江蘇美術出版社。
- 李康廷。2007。〈從書籍設計看中國現代化的過程〉，收錄於《中國現代設計的誕生》，郭恩慈、蘇珏編著，頁172-203。香港：三聯書店有限公司。
- 李歐梵著，毛尖譯。2000。《上海摩登：一種新都市文化在中國 1930-1945》(*Shanghai Modern: The Flowering of a New Urban Culture in China, 1930-1945*)。香港：牛津書局。
- 余秉楠。2001。〈邱陵與書籍藝術教育〉，收錄於《邱陵的裝幀藝術》，邱陵編著，頁12-13。北京：三聯書店。
- 阮榮春、胡光華。1997。《1911-1949中國近代美術史》。台北：台灣商

務印書館。

林素幸著，陳軍譯。2008。《豐子愷與開明書店：中國 20 世紀初的大眾藝術》。西安：太白文藝出版社。

芥川龍之介著，陳生保、張青平譯。2006。《中國游記》。北京：北京十月文藝出版社。

邵洛羊。1992。〈瀟灑日月，徜徉江海：評述錢君匋及其藝術成就（代序）〉收錄於《錢君匋的藝術世界》，司馬陋夫、曉雲編，頁 1-10。上海：上海書店。上海：上海書店。

邱健一。2003。《古埃及藝術》。台北：藝術家出版社。

邱陵。1984。《書籍裝幀藝術簡史》。哈爾濱：黑龍江人民出版社。

——。2001。《邱陵的裝幀藝術：裝幀史論、裝幀設計、寫生作品選》。北京：生活·讀書·新知三聯書店。

俞平伯編。1924。《我們的七月》。上海：亞東圖書館。

柯文輝。1990。〈我所認識的錢君匋〉，收錄於《錢君匋論藝》，頁 1-11。杭州：西泠印社。

郎述。1934。〈商業美術〉，《美術生活》第三期（1934年6月），無頁數。

唐弢。1980。《晦庵書話》。北京：生活·讀書·新知三聯書店。

夏燕靖。2006。〈陳之佛創辦「尚美圖案館」史料解讀〉，《南京藝術學院學報美術與設計》2006年第二期（總第一〇八期），頁160-167。

宮崎清著，洪文珍譯。2005。〈柳宗悅與日本民藝運動：柳宗悅的生涯及其思想發展軌跡〉，《台灣工藝》二十二期，頁4-21。

晉介辰。2005。〈大村西崖：對中國美術史研究影響最鉅的日本學者〉，《故宮文物月刊》二十三卷二期（266期，2005年5月），頁90-99。

翁長松。2008。《舊平裝書》。上海：上海文化出版社。

袁熙暘。2003。《中國藝術設計教育發展歷程研究》。北京：北京理工大學出版社。

姜德明。1999。《書衣談影：中國現代書籍裝幀選：1906-1949》。北

京：生活·讀書·新知三聯書店。

國家圖書館特藏組。2006。《以古通今：書的歷史》。台北：國家圖書館。

曹予庭。1987。〈我國第一本兩面印刷西式裝訂的書和作新社〉，《出版史料》第五期，頁121。

郭長海、金菊貞。2000。〈漫談李叔同傳世的繪畫作品〉，收錄於《弘一大師新論》，方愛龍編著，頁175-190。杭州：西泠印社。

陳之佛。1929。〈現代表現派之美術工藝〉，《東方雜誌》二十六卷十八號，頁73-88。

——。1930a。〈中國佛教藝術與印度藝術之關係〉，《東方雜誌》二十七卷一號，頁39-58。

——。1930b。〈圖案概說〉，《中學生》第十號（1930年11月），頁64。

——。1931。〈古代墨西哥及祕魯藝術〉，《東方雜誌》二十八卷十二號，頁53-69。

——。1932。《圖案法ABC》。上海：世界書局。

——。1933。《影繪》2冊。上海：天馬書店。

——。1935。《圖案教材》。上海：天馬書店。

——。1996。《陳之佛文集》。南京：江蘇美術出版社。（本文中引用〈《圖案構成法》第一章至第三章〉，頁317；〈圖案的目的與意義〉，頁243）

陳抱一。1978。〈洋畫在中國流傳的過程〉，《藝術家》第四期，頁19-42。

陳星。1991。《閒話豐子愷》。台北：世界文物出版社。

章克標。1929。〈回憶和幻想中的陶元慶〉，《一般》第九卷第二號（合訂本），頁250-257。

斯坦因(Stein, Aurel, Sir)著，向達譯。1936。《斯坦因西域考古記》（*On ancient central-Asian tracks*）。上海：中華書局。

費在山。1992。〈錢君匋談書籍裝幀〉，收錄於《錢君匋的藝術世界》，司馬陋夫、曉雲編，頁47。上海：上海書店。



- 辜振豐。2003。《布爾喬亞：欲望與消費的古典記憶》。台北：果實出版。
- 馮俊編。2004。《西湖博覽會》。杭州：杭州出版社。
- 黃蒙田。1992。〈錢君匋的裝幀藝術〉，收錄於《錢君匋的藝術世界》，司馬陋夫、曉雲編，頁28-31。上海：上海書店。
- 楊方儒。2007。〈篆書賦予圖標象形意趣〉，《遠見雜誌》，「北京颯大氣」專刊(2007/11/20)，頁112。
- 福本雅一。1992。〈錢君匋先生傳略〉，收錄於《錢君匋的藝術世界》，司馬陋夫、曉雲編，頁1-24。上海：上海書店。
- 劉建輝著，甘慧杰譯。2003。《魔都上海：日本知識人的「近代」體驗》。上海：上海古籍出版社。
- 劉紀蕙。2003。〈現代化與國家形式：中國進步刊物插圖的視覺矛盾與文化系統翻譯的問題〉，收錄於《畫中有話：近代中國的視覺表述與文化構圖》，黃克武編，頁359-393。台北：中央研究院近代史研究所。
- 劉曉路。1998。〈大村西崖和陳師曾：近代為文人畫復興的兩個異國苦鬥者〉，《故宮學術季刊》第十五期第三卷(1998)，頁115-128。
- 。2001。〈日本的中國美術研究和大村西崖〉，《美術觀察》第七期，頁53-57。
- 潘禧。2006。〈東方的美術工藝運動：柳宗悅的日本民藝運動與其思想〉，《藝術家》三百七十期（2006年3月），頁400-419。
- 鄭逸梅。1992。〈藝壇多面手錢君匋〉，《大成》二百二十二期，頁22-25。
- 鄧明編。1996。《上海百年掠影(1840s-1940s)》。上海：上海人民美術出版社。
- 魯迅。1973。《魯迅全集》第七卷。北京：人民文學出版社。
- 錢之德。1992。〈錢君匋的詩情與畫意〉，收錄於《錢君匋的藝術世界》，司馬陋夫、曉雲編，頁51-53。上海：上海書店。（原載於《澳門日報》，1989/10/04）
- 錢君匋。1929。《水晶座》。上海：亞東圖書館。

- 。1963。《君匋書籍裝幀藝術選》。北京：人民美術出版社。
- 。1990。《錢君匋論藝》。杭州：西泠印社。（本文中引用〈想起魯迅一件往事〉，頁251-252；〈書籍裝幀生活五十年〉，頁35-39；〈《錢君匋裝幀藝術》後記〉，頁40-43；〈我和書法的因緣〉，頁158-170；〈《君匋印選》序跋〉，頁141；〈于右任和我及其書法〉，頁171-175；〈「于右任書法展」感懷〉，頁176-177；〈我在開明的七年〉，頁290-294；〈略談萬葉書店〉，頁295-298；〈書籍裝幀〉，頁8-20；〈論陶元慶〉，頁26-34；〈裝幀瑣談〉，頁1-7）。
- 。1992。《錢君匋裝幀藝術》。香港：商務印書館。（本文中引用〈民族特徵與時代氣息〉，頁43-45；〈書籍裝幀技巧〉，頁21-42）；〈書籍裝幀創作經驗談〉，頁46-55）。
- 。1993。《李叔同》。上海：人民美術出版社。
- 司馬陋夫、曉雲編。1992。《錢君匋的藝術世界》。上海：上海書店。
- 謝六逸譯。1929。《近代日本小品文選》。上海：大江書舖。
- 謝海燕。1986。〈陳之佛的生平及花鳥畫藝術：《陳之佛花鳥畫集前言》〉，收錄於《陳之佛九十周年誕辰紀念集》，江蘇省教育委員會等編，頁9-24。南京：江蘇省文化廳。
- 瞿立鶴。1971。《清末西藝教育思潮》。台北：中國學術著作獎助委員會。
- 。2002。《清末教育思潮：中國教育現代化之萌芽》。台北：國立編譯館。
- 豐子愷。1925。《音樂的常識》。上海：亞東圖書館。
- 。1963。《君匋書籍裝幀藝術選》前言。北京：人民美術出版社。
- 羅小華。1990。《中國近代書籍裝幀》。北京：人民美術出版社。
- 羅之倉。1992。〈錢君匋書籍裝幀風格的分期〉，收錄於《錢君匋的藝術世界》，司馬陋夫、曉雲編，頁40-46。上海：上海書店。
- 羅黑芷。1930。《醉裏》。香港：商務印書館。

## 二、日文書目

大村西崖。1918。《密教發達志》（5冊）（東京：大村西崖：仏書刊行会  
圖像部）。

——。1921。《文人畫の復興》（東京：巧藝社）。

小室信藏。1924。《圖按の意匠資料》。東京：丸善株式會社。

——。1926。《一般圖按法》。東京：丸善株式會社。

今井陽子。2000。〈杉浦非水のデザイン〉（杉浦非水的设计），收錄於  
《杉浦非水展：都市生活のデザイナー》（杉浦非水展：都市  
生活的設計），頁8-13。東京：東京國立近代美術館。

石川桂子編。2005。《竹久夢二のおしゃれ讀本》（竹久夢二的時尚讀  
本）。東京：河出書房新社。

池田美奈子等。2003。《日本デザイン史》（日本設計史）。東京：株  
式會社美術出版社。

杉浦非水。出版年不詳。《非水圖按集》。出版地不詳：金尾文淵堂。

——。出版年不詳。《非水の圖案》。出版地不詳：星文館。

——。出版年不詳。《非水花鳥圖案集》。東京市：平安堂書店。

東京美術學校編。1939。《東京美術學校一覽》。東京：東京美術學  
校。

陸偉榮。2001。《近代中國における日本の出版文化受容研究》（日本  
出版文化對近代中國影響之研究）。東京：早稻田大學。博士  
論文。

湯原公浩編。2006。《柳宗悅の世界》。東京：平凡社。

磯崎康彦、吉田千鶴子。1977。《東京美術學校の歴史》。大阪：日本  
文教出版株式會社。

## 三、英文書目

Andrews, Julia F. 1998. *A Century in Crisis: Modernity and Tradition in the Art of  
Twentieth-Century China*. New York: Guggenheim Museum.

Fan, Fei-Fei. 2006. *A Cross-cultural Design Pattern: Chinese Modern Design*. M.A. thesis, West Virginia University.

Hauser, Arnold. 1959. *The Philosophy of Art History*. London: Routledge.

Lin, Su-Hsing. 2007. "Li Shutong and the Evolution of Graphic Arts in China," in *East Asia Journal* 2(1): 86-103.

———. 2009. "Chahua and Tonghua: the Illustrated Books and 'Zeitgeist' in the Republican China," in *Sztuka Chin (Art of China)*, edited by Joanna Wasilewska, pp. 93-102. Warszawa: Wydawnictwo Neriton.

Lussier, Suzanne. 2003. *Art Deco: Fashion*. Boston: Bulfinch Press.

Mason, Penelope E. 1993. *History of Japanese Art*. New York: Abrams.

Sproccati, Sandro. 1992. *A Guide to Art*. New York: Harry N. Abrams.

#### 四、雜誌資料

《一般》

《東方雜誌》

《美術生活》

#### 五、影音資料

Discovery Channel。2003。《再現埃及王后：納芙蒂蒂》(*Nefertiti Resurrected*)，DVD。



圖 1：《新法螺》，封面設計，設計者不詳  
1905，12.7 x 18.5 cm，上海圖書館藏

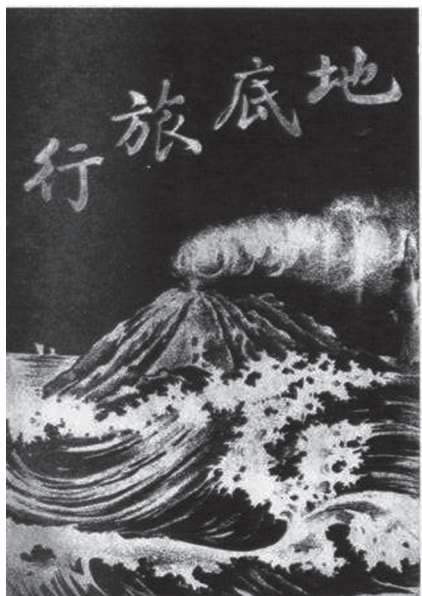


圖 2：《地底旅行》，封面設計，設計者不詳，1906，出自《晦庵書話》，頁 18



圖 3：紡織圖案設計稿，陳之佛設計，家屬收藏，約 1925-1927

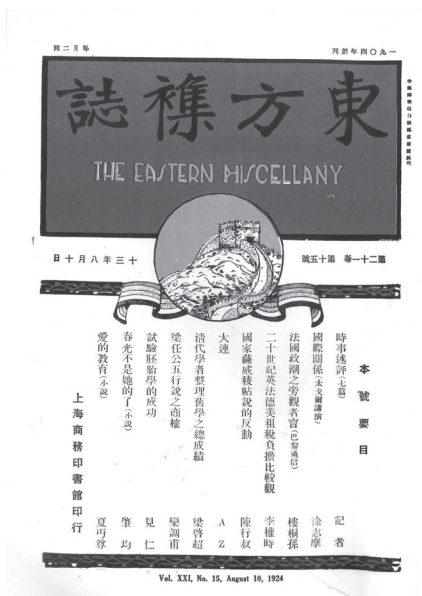


圖 4：《東方雜誌》封面，1924，陳之佛設計

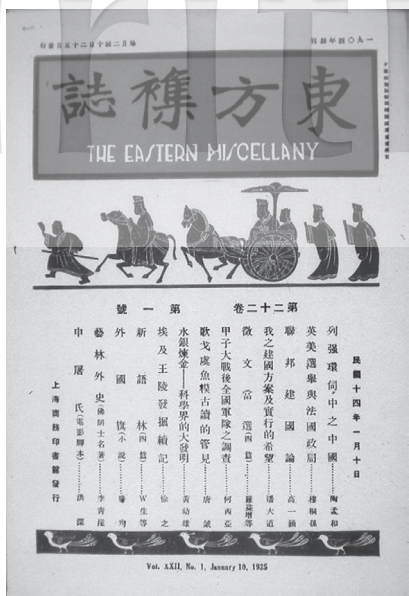


圖 5：《東方雜誌》封面，1925，陳之佛設計



圖 6：《東方雜誌》封面，1927年1月，陳之佛設計，中央研究院收藏



圖 7：《東方雜誌》封面，陳之佛設計，1927年，出自《陳之佛研究》，圖 29



圖 8：《東方雜誌》封面，陳之佛設計，1928年2月，出自《陳之佛研究》，圖 31



圖9：《東方雜誌》封面，陳之佛設計，1930年3月，中央研究院收藏

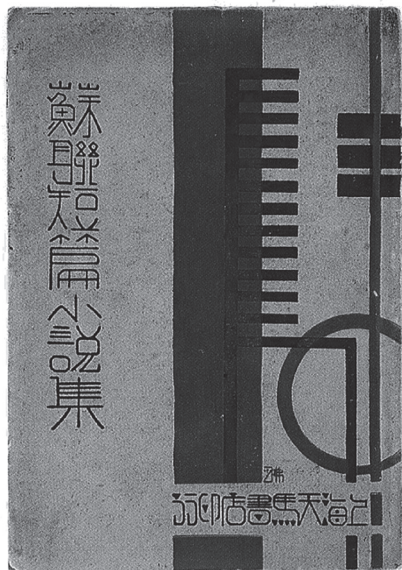


圖10：《蘇聯短篇小說集》，書籍封面，陳之佛設計，1933年，18.5 x 26 cm，出自《書衣百影》，頁50



圖11：《文學》，期刊封面，陳之佛設計，26.5 x 19 cm，出自《陳之佛研究》，圖35



圖12：《子愷畫集》，書籍封面，豐子愷設計，1927，家屬收藏

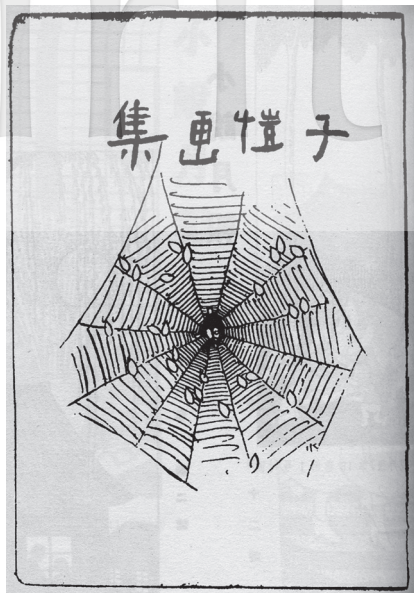


圖13：《子愷畫集》扉頁，豐子愷畫，出自《豐子愷漫畫全集》(7)，頁292



圖14：《近代日本小品文選》，書籍封面，豐子愷設計，1929，出自《書衣百影續編》，頁26



圖15：《續護生畫集》，書籍封面，1940年出版，豐子愷設計，家屬收藏



圖16：圖案 Violin Cello，錢君甸作，《一般》誕生號扉頁，1926年9月



airiti



圖17：圖案，錢君匋作，出自《教育部全國美術展覽會特覽》，1929，無頁數

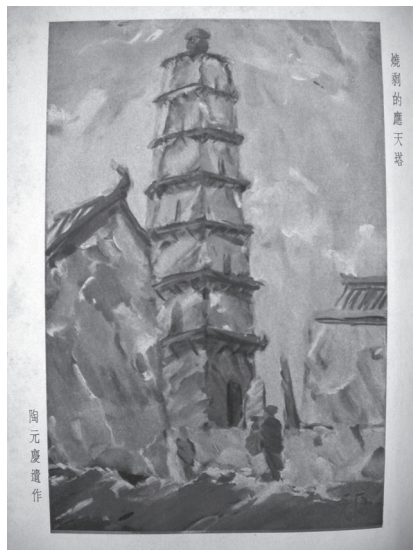


圖18：燒剩的應天塔，油畫，約1929，陶元慶作，出自《東方雜誌》第26卷，第18號

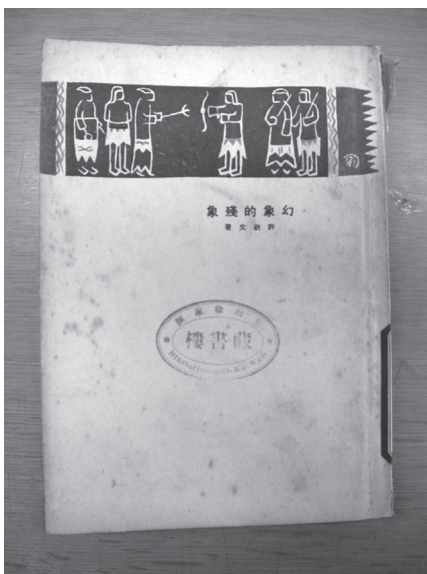


圖19：《幻象的殘象》，書籍封面，陶元慶設計，上海圖書館藏



圖20：《大紅袍》，書籍封面（原為油畫），陶元慶設計，1926，14 x 20 cm，出自 *A Century in Crisis*, p. 193

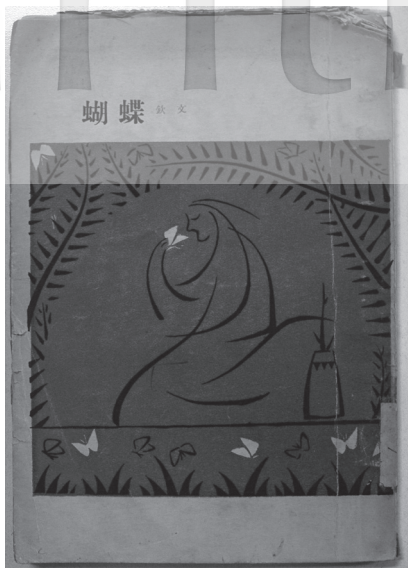


圖21：《蝴蝶》，書籍封面，陶元慶設計，北京國家圖書館藏



圖22：《鼻涕阿二》，書籍封面，陶元慶設計，上海圖書館藏



圖23：《徬徨》，書籍封面，1929，19.3 x 13.7 cm，陶元慶設計，出自 *Chinese Graphic Design in the Twentieth Century*，p 28



圖24：西湖博覽會會徽，1929，出自《西湖博覽會》，頁 67



圖25：西湖博覽會問詢處，1929，出自《西湖博覽會》，頁74



圖26：《非水圖案集》第一輯，書籍封面，杉浦非水設計。1915。  
32.3 x 23.5 cm，出自《紙上のモダニズム》，頁29

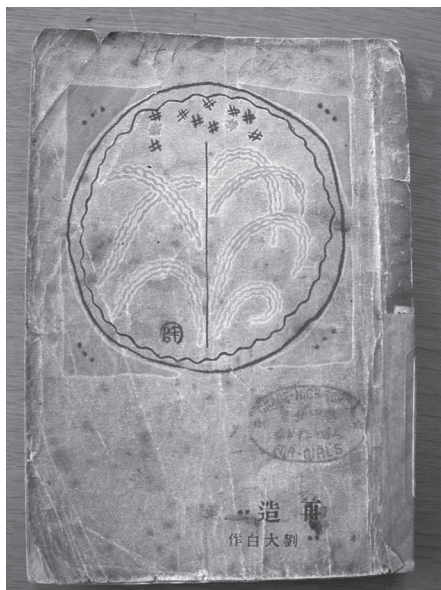


圖27：《再造》，書籍封面，錢君匋設計，上海圖書館藏

airiti



圖28a：《半農談影》，書籍封面，錢君匋設計，1926

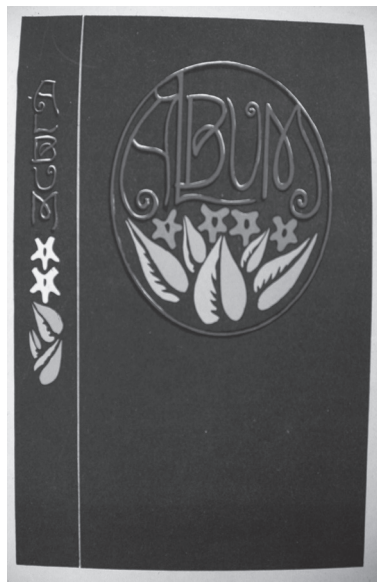


圖28b：書籍封面，杉浦非水設計，出自《非水の圖案》，頁28

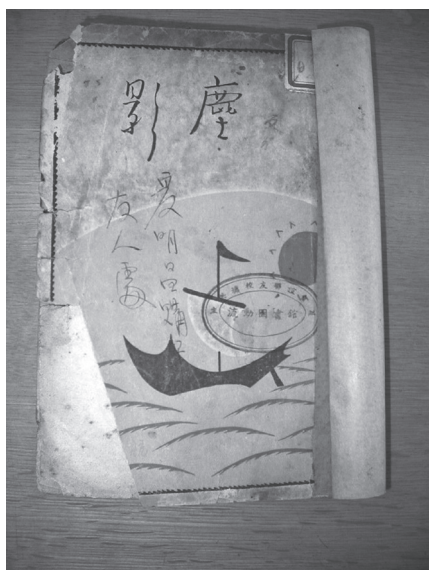


圖29a：《塵影》，書籍封面，錢君匋設計，1927，上海圖書館藏



圖29b：《青い船》，書籍封面，竹久夢二設計，出自《竹久夢二美術館その美と愛と悲しみ》，頁88



圖30：《墳》，書籍封面，陶元慶設計，1927，出自《邱陵的裝幀藝術》，頁104



圖31：《循環舞》，書籍封面，錢君匋設計，上海圖書館藏



圖32：《寡婦的心》，書籍封面，錢君匋設計，1934，出自《錢君匋裝幀藝術》，頁80



圖33：《戈壁》，期刊封面，葉靈風設計，1928，13 x 18.4 cm，出自《中國現代美術全集·書籍裝幀》，頁5



圖34：克萊斯勒 (Chrysler) 大樓電梯門，紐約，出自《新設計史》，頁118



圖35：《女學世界》，期刊封面，竹久夢二設計，1914，出自《竹久夢二のおしゃれ讀本》，頁14



圖36：《東方雜誌》，封面，陳之佛設計，1927年10月，中央研究院收藏



圖37：《建築畫報》，期刊封面，杉浦非水設計，出自《杉浦非水のデザイン》，頁58

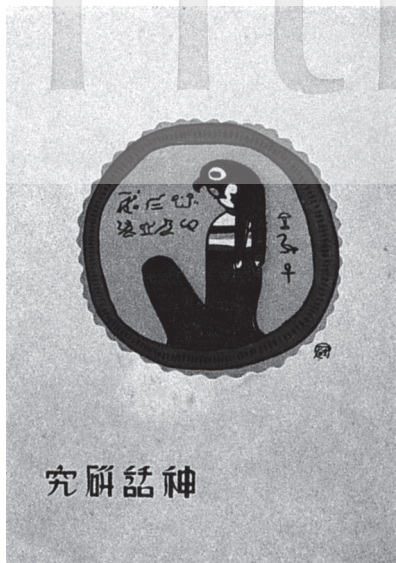


圖38：《神話研究》，書籍封面，錢君匋設計，1930，出自《錢君匋裝幀藝術》，頁24



圖40：《婦女雜誌》第17卷第2號，雜誌封面，錢君匋設計，出自《君匋書籍裝幀藝術選》，頁14



圖39：《西洋美術史》，書籍封面與封套，錢君匋設計，1932，13.2 x 18.7 cm，筆者收藏



圖41：好萊塢女星約瑟芬貝克，出自《裝飾藝術鑑賞入門》，頁120



圖42：任伯年，《吉金清供圖》，1885，紙本立軸，水墨設色，出自《中國現代繪畫史—晚清之部》，頁130



圖43：《工人綏惠略夫》，書籍封面，1927，陶元慶設計，上海圖書館藏



圖44：《桃色的雲》，書籍封面，1923，魯迅設計，19.1 x 13.2 cm，出自 *A Century in Crisis*，p. 193



圖45：《心的探險》，書籍封面，1926，魯迅設計，13.6 x 20.2 cm，出自 *A Century in Crisis*，p. 193



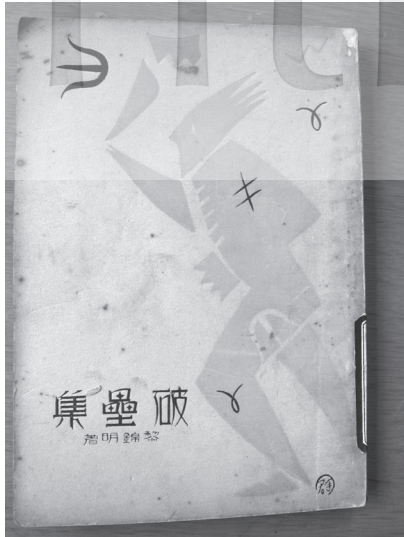


圖46：《破壘集》，書籍封面，錢君  
旬設計，上海圖書館藏

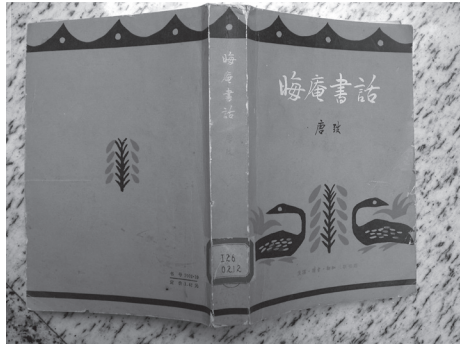


圖47：《晦庵書話》，書籍封面，錢  
君旬設計，上海圖書館藏



圖48：《君旬詩集》，書籍封面，  
1933，錢君旬設計，出自  
《君旬書籍裝幀藝術選》，  
頁23

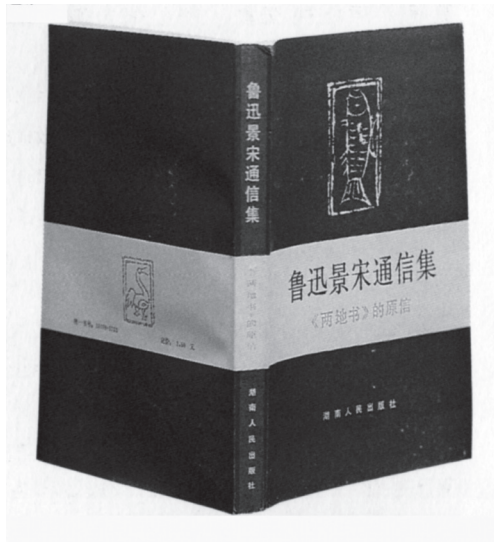


圖49：《魯迅景宋通信集—兩地書的  
原信》，書籍封面，錢君旬設  
計，1984，出自《錢君旬裝幀藝  
術》，頁14



圖50：《春日》，書籍封面，錢君匋設計，13.3 x 18.8 cm，上海圖書館藏

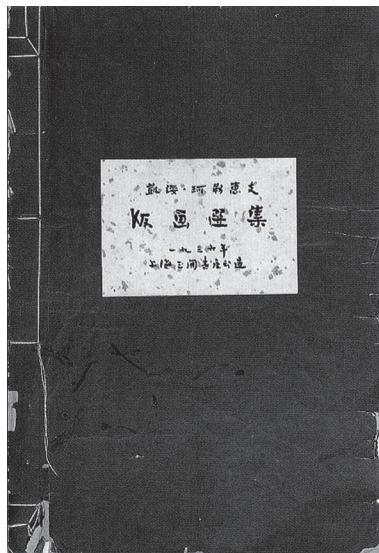


圖52：《凱綏珂勒惠支版畫選集》，書籍封面，魯迅設計，30 x 44 cm，1936，出自《上海魯迅紀念館藏文物珍品集》，頁53

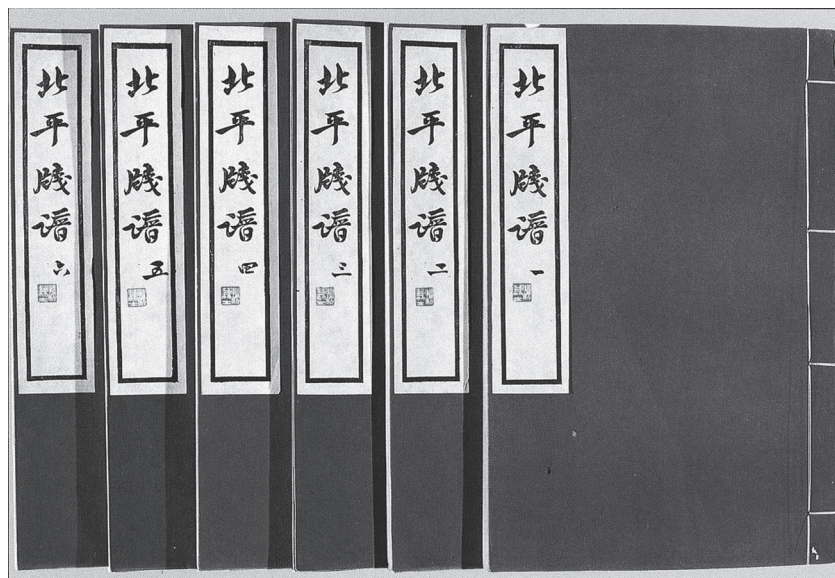


圖51：《北平箋譜》，書籍封面，1933，出自《上海魯迅紀念館藏文物珍品集》，頁52

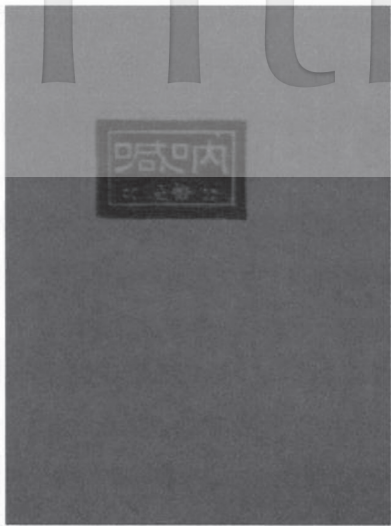


圖53：《吶喊》，書籍封面，魯迅設計，30 x 44 cm，1936，出自《中國現代美術全集—書籍裝幀》，頁1

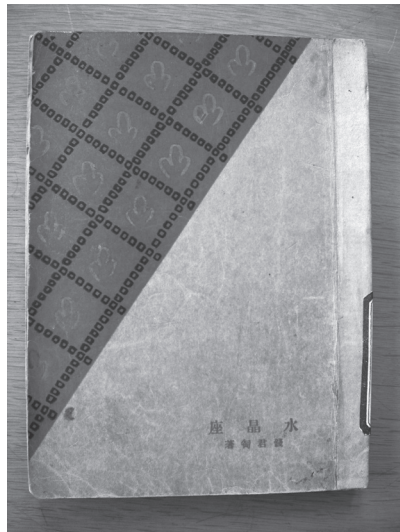


圖54：《水晶座》，書籍封面，錢君匋設計，1929，上海圖書館藏

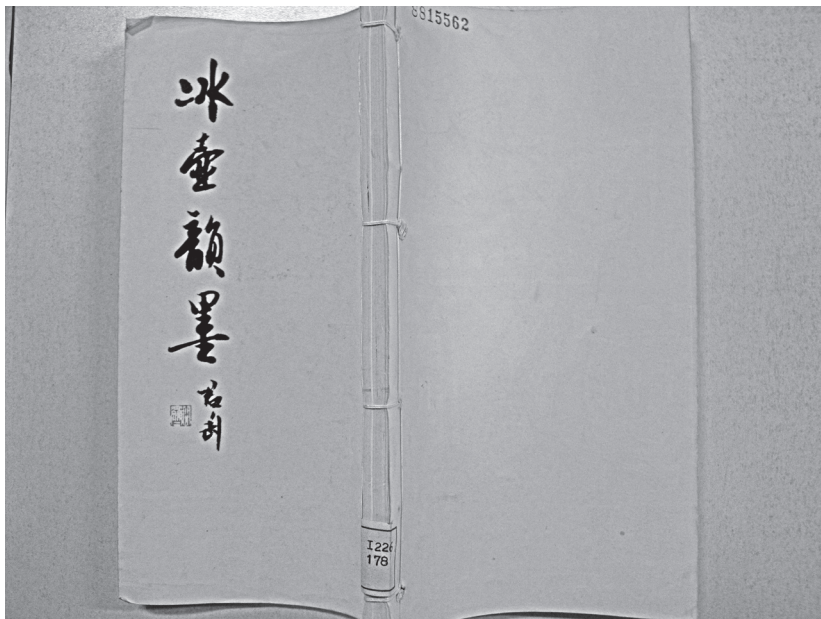


圖55：《冰壺韻墨》，書籍封面，錢君匋設計，1987，君匋藝術院藏