

未名设计论丛

祝 帅 · 主 编

祝 帅 · 著

中国设计研究百年

A History of
Design
Studies
in China
(1918-2018)

清华大学出版社
北 京

本书封面贴有清华大学出版社防伪标签，无标签者不得销售。

版权所有，侵权必究。侵权举报电话：010-62782989 13701121933

图书在版编目（CIP）数据

中国设计研究百年 / 祝帅著. —北京：清华大学出版社，2018

（未名设计论丛 / 祝帅主编）

ISBN 978-7-302-48342-7

I. ①中… II. ①祝… III. ①设计—艺术史—中国 IV. ①J120.92

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 220330 号

责任编辑：袁 帅

封面设计：胡艳玮

责任校对：王荣静

责任印制：丛怀宇

出版发行：清华大学出版社

网 址：<http://www.tup.com.cn>，<http://www.wqbook.com>

地 址：北京清华大学学研大厦 A 座 邮 编：100084

社 总 机：010-62770175 邮 购：010-62786544

投稿与读者服务：010-62776969，c-service@tup.tsinghua.edu.cn

质 量 反 馈：010-62772015，zhiliang@tup.tsinghua.edu.cn

印 装 者：三河市铭诚印务有限公司

经 销：全国新华书店

开 本：170mm×240mm

印 张：28.25

字 数：330 千字

版 次：2018 年 12 月第 1 版

印 次：2018 年 12 月第 1 次印刷

定 价：168.00 元

产品编号：072588-01

《未名设计论丛》总序

这些年来，随着文化产业、创意产业的兴起，“设计”越来越成为现代生活中不可或缺的一个主题词，以及公众的热门话题。中国的深圳、上海、北京等城市分别成为联合国认证的“设计之都”，各地的创意产业园、设计产业园的建设也如火如荼，设计已在不经意间提高着我们的视觉品位与生活质量。这种设计热在理论研究方面也有所反映：1997年，国务院学位委员会、教育部颁布的学科目录中第一次有了“设计艺术学”的字样；2011年，随着“艺术学”上升为学科门类，原“设计艺术学”上升为新的艺术学学科门类中一级学科“设计学”。从学科的确立到学科的命名，中国的设计研究完成了重要的奠基工作。

然而，由于学科目录中把设计研究归于艺术学门类，其研究者多有着艺术学的背景，所以相对而言，设计史、设计文献、设计作品等静态研究比较集中。对于当前设计实务领域中的诸多话题，比如设计管理、设计营销、设计服务、设计体验等，目前的研究范式常常无法提供有效的阐释，设计研究者在设计产业的新变化、新问题面前表现出一种“失语症”。理论界现有的学术储备，已经远远滞后于日新月异的设计行业变化发展的现状。这种现象亟待改变。究其原因，设计不单是一门理论学科，更是一门应用学科。研究设计现象，既需要人文学科基础理论的学术积累，更需要社会科学实证研究的背景与训练。这无疑是一个很高的要求。

所幸的是，随着设计学科的建设和发展，一批优秀的设计理论家也与这门学科一起成长起来。与此前的设计研究者多由工艺美术、文学、美学等人

文学科转型而来的情况不同，这一代学者是1997年以来由“设计”专业自己培养出来的，至今进入设计研究领域已有近20年之久。他们普遍具有博士学位以及海外学习经历，目前也正是全国各大院校科研和教学的骨干。相对而言，他们的专业从一开始就专注于现代设计，因而所受到的学术训练也更有针对性，更加符合“设计”本体的特点。他们有开阔的国际视野、扎实的社会科学学术训练和深入的专题研究经验，在平面设计、产品设计、广告学、建筑学、景观与环境设计、服装设计、新媒体交互设计、信息设计等具体设计领域中已经发表了大量优秀的成果。

《未名设计论丛》就是集中展示这批成果的一个平台。设立本套论丛的初衷是，以全球化的视野和经验来研究中国本土设计中的独特问题。在编委和作者遴选方面，力求以中国本土设计现象为出发点，尽量兼顾各重点学术机构，避免搞成同人式的社团；在内容与选题方面，力求突出研究前沿和问题意识，而避免写成四平八稳的教科书。我们的想法从一开始就得到了以陈刚教授为首的学界专家和同道们的鼓励，得到了清华大学出版社领导和编辑同志的鼎力支持。清华大学作为设计学唯一一个国家重点学科所在地，也迫切需要更多有志于中国本土设计理论建设的同行加入其中。

北京大学为我国现代美育和设计思想之渊藪。早在1918年，时任北大校长的蔡元培就在第一国立美术学校开学式之演说中，抛出了中国学者对于绘画与设计之关系的体系性论说。因本论丛主事者多为北大设计学人，相关构思和选题多策划、设立于燕园未名湖畔，又因参与者多为学术界的新生力量，遂以“未名”命名。唯愿此套小书以筚路蓝缕的绵薄之力，躬迎并见证中国设计学大厦之隆盛。

是所望焉，谨序。

《未名设计论丛》编委会

序

自我进入设计研究领域至今,已经整整二十年过去。自己也从二十年前“初生牛犊不畏虎”的年轻学子,跨入已届不惑的中年。此时回首自己踏足设计研究领域之初,当年的点点滴滴不禁涌上心头。

20世纪90年代末,我从家乡青岛考入北京中央美术学院设计系求学。我们这一届是国家第一次名正言顺地以“艺术设计”的专业名称招收的本科生——在此之前,学科目录上只有“工艺美术”,而并没有“艺术设计”的字样。我和我们当时的老师们几乎是同时开始思考和面对新兴的“设计艺术学”学科建设问题。我读大学的四年间,除了王受之的系列讲座,设计系没有正式开设过任何一门“设计史”或“设计概论”之类的设计理论课。我也曾经不止一次地骑着来北京以后才学会的自行车穿梭于东三环的中央工艺美术学院听各种课程和讲座,令人惊讶的是,在那样一个百废待兴的时代里,虽然“设计”已成了当年工艺美院里的热门词,但也明显能够感受到工艺美院同样正在经历着从“工艺美术”到“设计”转型的阵痛。在这个过程中我渐渐明白:选择设计,于我而言既是一种宿命,更是一种责任。也正是从那时起,我萌发了为设计这门学科在中国梳理前世今生的愿望。

2002年发表在《美术观察》杂志上并为《复印报刊资料》全文转载的《中国大陆艺术设计理论二十年反思》一文是我进行相关思考的一个起点。这篇文章开始构思于2000年,其时中央美院还在大山子的“二厂”中转办学,收到杂志样刊时,美院已经搬到花家地新址。尽管如此,有了这番经历,对设计专业实践出身、并非就读艺术史论专业的我来说备受鼓舞,从此写作设计

学术史文章更是一发而不可收，接连发表在各种美术和设计类期刊上。在研究时段方面，也渐渐从改革开放后上溯到晚清民国时期。以至毕业后开始在学校任教基础课的 2003—2008 年几年间所写的文章，除了设计批评类的短文（已结集为辽宁科学技术出版社 2010 年出版的《设计观点》一书）外，几乎全是有关 20 世纪中国设计学术史的长篇论文。只是这些论文中关于民国设计学者的专题研究部分已经收录于笔者 2008 年出版的专著《中国文化与中国设计十讲》一书中，相关内容本书不再重复。

2006 年我到北大新闻与传播学院广告学专业读博，并最终回母校任教，除了是因为仰慕导师陈刚教授的学术背景和成就外，也是意识到美术学院单一的人文学科学术背景让我面对设计业的变化时，常常显得捉襟见肘，亟待补充社会科学方面的学术训练。在北大，我系统地接触和学习了实证研究方法并在设计界身体力行，也正是在这个过程中，除了完成了几篇定性或定量的实证研究报告并撰写出博士论文外，也开始运用社会科学实证方法来反思设计学研究。博士毕业后的头五年虽一度投入很大精力从事书法研究，但对设计学的思考也从未中断。应该说本书中的相关内容，见证了我二十年来各个时期在设计研究方面的学术背景转换以及对此所进行的持续的理论思考。

既然是参与者，就没法寻求一种置身其外的客观性，这也使得本书最终成为一本个人色彩很浓的专著。因此，与其说这是一部通史，不如说是作者对自己过去二十年来所亲历并见证的学术路程的切身反思。它并不是对于百年设计研究面面俱到的大事记，而是和个人特定的研究领域（主要是平面设计）和关注议题息息相关。书中文字，也已大多发表于《文艺研究》《美术研究》《新美术》《美术》《美术观察》《装饰》《设计艺术》《艺术与设计》《艺术设计研究》《南京艺术学院学报》（美术与设计版）（排名不分先后）等多种学术刊物。要说明的是广告相关研究的情况。尽管广告学与设计研究不

乏交集，但在笔者的研究实践中，广告学是一门相对独立的学科。关于广告学术史，笔者著有《中国广告学术史论》（北京，北京大学出版社，2013）一书，该书出版之后的新成果也拟另行出版，故除概括介绍和行文需要之外，本书未呈现笔者对于广告学术史的专门研究。

本书写作过程中，得到多方的支持和帮助。年逾七旬的父母一直默默支持我选择学术研究作为志业，妻子艳玮一如既往地为本书进行整体设计，只是这次是在她替代我承担了照顾幼子的任务的同时进行的。我所在的北京大学新闻与传播学院及社会科学部领导和同事们提供了多方面的条件，研究生兑妍瑾、朱盈臻协助校对全书并编制索引，《未名设计论丛》编委会同仁也提供了必要的协助。清华大学是我国设计学唯一的国家重点学科所在地，而设计学也是清华文科中唯一国家重点学科，本书得以在清华大学出版社出版，深感得宜。在此一并致以衷心的感谢，并诚恳期待来自各方的批评和指正。

作者

2018年6月于北京大学燕园

目 录

导 论 1

第一节 “学术史”的对象及范围 2

第二节 中国设计学术史的研究方法 8

第三节 本书主要内容与基本结构 16

第一编 中国现代设计研究的起点 21

第一章 早期中国设计实践与设计学术史的滥觞 23

第一节 观念先行:设计的启蒙与教育 24

第二节 异彩纷呈:实践的多元与繁盛 27

第三节 筚路蓝缕:广告的实务与研究 30

第四节 回望辛亥:文脉的传承与断裂 39

第二章 民国设计研究视野中的“美育救国” 43

第一节 梁启超、蔡元培与闻一多美育思想的形成 44

第二节 从“文艺批评”到“艺术研究” 48

第三节 “美育救国”:一个未竟的话题 54

第三章 20世纪前期中国摄影理论研究的时代风貌 59

第一节 资源分布与学术平台 60

第二节 研究主题与总体特点 67

第三节 历史价值与现实意义 75

第二编 设计研究的本土传统与海外资源 83

第四章 1949年后中国设计研究的学术历程 85

第一节 设计学术史视野中的中央工艺美术学院 85

第二节 改革开放后艺术设计理论探索的三次高峰 93

第三节 近年来中国设计研究的现状与对策 100

第五章 “包豪斯”在中国的研究与接受 113

第一节 1978年以前中国学者的“包豪斯”想象 114

第二节 1979—2000年中国学界对“包豪斯”的译介 119

第三节 21世纪以来的包豪斯研究在中国 124

第六章 “人工科学”在中国设计学界的传播与反响 128

第一节 《人工科学》的主要设计理论建树 129

第二节 《人工科学》在中国设计学界的学术反响 138

第三节 西蒙启发下的设计过程与方法研究 145

第七章 海外汉学中的中国设计史研究 150

第一节 谁的“明代”？怎样一个“设计”？ 151

第二节 如何研究艺术和设计的“商业史”？ 156

第三节 普遍与特殊：西方中国学者的文化立场 161

第三编 “设计学”的形成与建构 167

第八章 设计学的学科定位 169

第一节 人文定位：设计学的本体拓展与视域整合 170

第二节 社会取向: 社会科学学术资源在设计学中的介入 179

第三节 科学范式: 自然科学研究方法对设计学的启示 187

第四节 设计研究: 在传播学与艺术学之间 192

第九章 设计学理论体系的建设 214

第一节 人文学科取向设计理论研究的诸层面 215

第二节 关于“传播政治经济学”介入设计研究的思考 228

第三节 设计研究的“体系”与“问题” 245

第十章 作为学科前沿的“设计史”与“设计批评” 254

第一节 “史学家”与“鉴藏家”的辩证 255

第二节 从美术批评到设计批评 260

第三节 中国当代设计批评的学术理论资源 277

第十一章 当下设计研究存在的问题及其反思 295

第一节 “设计”与“工艺美术”要拉开距离 296

第二节 设计理论研究要“照进”现实 301

第三节 学术研究要有前瞻性 308

第四节 对当前设计理论研究评价体系的综合批评 314

第四编 设计研究方法的自觉与反思 325

第十二章 从研究方法的演变看设计学研究的进展 327

第一节 人文社科领域研究方法的演变 327

第二节 设计学研究方法的发展 331

第三节 设计学研究方法的前瞻 335

第十三章 设计研究的社会科学化倾向与实证研究的兴起 339

第一节 社会科学是中国设计研究真正薄弱的方面 340

第二节 艺术创作和审美经验是设计研究的重要内容 343

第三节 “设计研究方法”是国内外设计研究普遍欠缺的环节 347

第十四章 实证主义对于设计研究的挑战 353

第一节 设计作为艺术：一场误会 354

第二节 作为一门社会科学的设计研究 358

第三节 实证研究方法对于设计教育的挑战 363

第四节 对现阶段设计研究范式转型问题的思考 369

第十五章 当代设计研究的范式转换 373

第一节 中国设计教育的第三次浪潮 373

第二节 理论、实务与研究方法层面的变革 376

第三节 未来设计研究主体的学术训练 387

第四节 设计研究的“纵向取法”与“横向取法” 395

结语：论设计学的“学科间性” 401

参考文献 417

索引 423

导论

在中国，现代意义上的设计研究已经有了百年的发展历程。近一个世纪以来，除了诞生了一些将被记载在设计史上的经典案例和作品之外，还出现了许多极其精辟的对于“设计”的理论论述，这一部分成果是相对容易被人忽视的。虽然目前已经可以见到对于设计理论史上某家某派的近乎详尽入微的个案研究，但还缺乏在一个更加整体的意义上——即从设计学术史的大背景中——对于这一类研究成果的整体观照。在设计研究不断走向成熟的今天，这种“见树不见林”的研究，已经不能适应本学科深入发展的需要。

对于普通的设计实践者甚至设计专业本科教学而言，“中国设计学术史”之类课程的缺席可能无关宏旨，但在设计学学科建设的层面上，如果不为学术史研究准备一席之地，却是一个很大的缺憾。然而，尽管目前国内大量的设计研究者投入了“设计学概论”这一类著述的写作，迄今却没有一本研究中国设计学术史的专著问世。不仅如此，在各个“设计学”研究生招生单位（包括高校和研究机构）所开设的研究生课程中，长期以来也难觅“学术史”的字样。

这种情况相比较美术学等其他同级相关学科又是落后的。

第一节 “学术史”的对象及范围

在我国 1998 年以后教育部和国务院学位委员会制定的本科与研究生专业目录中，分别采用了“艺术设计”（相对于工科的“工程设计”）和“设计艺术学”（相对于音乐、美术等其他“艺术学”分支）两种称谓。事实上在学科建设层面，二者的所指基本相同。2011 年，国务院学位委员会调整专业目录，艺术学由一级学科上升为学科门类，并且在 2018 年版学科目录中得到了沿用，因此我国研究生专业目录中不再有“设计艺术学”的提法，而直接称作“设计学”，本书行文中即采用了这一最新的提法。所谓设计学术史，也就是对设计学领域业已出现的理论研究著述的“元”研究——针对现有设计史论成果所进行的历史研究与理论反思。从实质上说，它的研究方法与设计史并没有严格的对立，只不过是把研究对象从“设计”置换为“设计学”。

必须承认，并非所有的谈论设计的文字都属于“设计学”的范围和严格意义上“学术史”的研究对象。“设计学”包括设计史和设计理论，严格地说，设计批评仍然属于“实践”的范围，只有对设计批评的理论反思——“设计批评学”才属于“设计学”。这是因为尽管理论思考作为人类掌握世界的一种方式（马克思语）在思维活动中占有极其重要的位置，但相对于实践活动而言，历史和理论研究不可避免地要显示出一定的“滞后性”，几乎不可能存在一种绝对意义上的“共时的距离感”。因此，对于“艺术设计活动一经产生，对它

的研究实际上就业已开始了”^① 这种说法是有疑问的。这样看来，“设计学”与一般的谈论设计的文字更有着严格的界限，具有一定难度和起码的学术要求。眼下许多期刊（包括一些专业期刊）所发表的“创作随笔”“设计师访谈”一类的文字，都不属于“设计学”的范围；而即便是李叔同、张爱玲、钱君匋等人大量谈论设计的随感文章（它们应该作为设计史和设计批评的研究资料），同样也没有落入本书的研究视野。

但也应该看到，所谓“学术规范”本身也只是“现代性的后果”，它本身并不能够作为衡量历史上一切有关设计的文字的价值判断标准。正如同蔡元培所说的：“我们知道，不论哪种学问，都是先有术后有学，先有零星片段的学理，后有条理整齐的科学。”^② 在设计学理论发展和学科建构的历程早期，也并不仅仅只有那些严格的“设计学”成果才具有思想史甚至学术史的价值，特别是在 20 世纪前半期，鲁迅、蔡元培、闻一多等一些有着远见和睿智的前辈先哲的设计思想，很可能在学术史上的意义要比当今大量“设计学概论”著作重要得多。换句话说，在“思想”与“学术”并没有获得严格区分开来的设计学建构之初，很多只是初具体系性的设计思想很有可能具有重要的学术价值，他们与狭义上的“设计学术史”有承接的历史联系，甚至成为后来科学理论发展的必要前提，二者是紧密联系、不可分割的。这些具有特殊价值的早期的“设计思想”（仍然不是指当时一切有关设计的言论），同样是设计学科建构历程中

^① 凌继尧、徐恒醇：《艺术设计学》，11 页，上海，上海人民出版社，2000。

^② 蔡元培：《美学的进化》，载文艺美学丛书编辑委员会编：《蔡元培美学文选》，122 页，北京，北京大学出版社，1983。

重要的研究对象。当然，学术发展到一定阶段，在“学术规范”乃至“设计学”的学科确立之后，学术史家便没有接受仍然停留在“思想”层面上的当代设计师随笔、创作谈一类文字的必要性了。

设计在中国百余年的发展历程中，真正由设计实践走向设计学学科确立，则是改革开放以后的事情。尽管“设计学”在中国政府的官方文献中获得正式的命名是一个重要的标志，但20世纪80年代以来设计学的自觉是学科发展到一定阶段的需要，与这个标志性事件没有必然的因果关系，甚至可以说前者是在设计学取得一定的学术基础后才正式在国家教育和学术管理部门予以明确的。在此之前，中国艺术设计的百年学术历程大体从时间上形成了这样几个发展阶段：设计实践的展开（特指19世纪以来的现代设计实践）——设计思想的萌芽（约发轫于20世纪第一、第二个十年的交点上）——设计理论研究的自觉（20世纪80年代以来）——作为学科的“设计学”的建立与发展（1998年至今尚未完成的）。诚然，这四个阶段没有严格的界限，并且后者出现后，前者没有停止发展，而是呈现出错综复杂的状态，还与“设计教育”这条线索交织在一起，但在学术史研究中做出这样的划分还是有必要的。

近来在其他人文学科乃至社会学科领域，产生了一种对于从“文化”“哲学”等外部角度切入本学科的这种有些“跨界”的研究方法逐渐形成霸权的担忧。比如历史界最近有一种意见认为，“历史哲学”不属于历史学的组成部分，“文化”不应该成为统治各部门历史研究的更高标准。政治学家也对“政治哲学”的研究热潮感到不满，认为“政治的问题太重要了，不能交给哲学家去解决”。在超越了中世纪“哲学是一切科学之科学”的现代性学科分类体制逐渐形成、

各学科呼唤平等的话语权之时，这些看似过激的学说对于单纯的“美术史学史与方法论”“美术史哲学”乃至“设计文化”“设计哲学”研究者来说的确有一定的警示意义。这样说并不是否定“学术史”的存在价值，相反，恰恰说明“学术史”的梳理是展开专题研究的重要基础。无论是在进行一项具体入微的专题研究，还是构思中国设计学的学科建设之类的鸿篇巨制，都应该以该领域的“学术史”作为入手点。这样看来，“学术史”对于一位研究者来说，几乎是一项最为基本的“学术训练”。在当前中国设计学科提出向纵深化建设发展要求的同时，梳理这样一卷涵盖百年研究与学科建构历程的“学术史”，似乎也显得尤为必要。

尽管从事的是一种实际意义上的学术史的研究，但本书没有采取“学术史”作为正文的标题。这样做是基于多方面的考虑，主要是因为本书希望在一个更为广阔的意义上来理解“学术史”——如上所述，包括一些通常不认为是理论形态的“思想史”的内容。这是因为由于历史的原因和专业划分的不断细密化，“学术”和“设计”逐渐隔阂，直到今天仍然存在着对于同一门知识（艺术设计）分别从学术界（如技术哲学、审美设计学、文化研究）和艺术界（“设计艺术学”）两个圈子、两条线索的研究格局。在学术史研究中，对这两路研究成果进行超越专业壁垒的整体论述是很有必要的。

就艺术界（包括艺术研究和艺术教育界）内部对设计学科的研究而论，20世纪50年代以来，随着国家“工艺美术”教育的大规模建立，庞薰霖等人就写作了大量谈工艺美术学科及其教育的文章。应该说作为一个工艺美术创作者，庞文的理论色彩并不浓郁，因而仍然处于思想向学术的过渡阶段。严格地说，

这种过渡指的是学科而非学术。尽管我们国家的现代设计教育最晚也应该从1918年的“国立北京美术学校”中的“图案手工科”正式开启,但令人遗憾的是,除了蔡元培、陈之佛、颜文樑等人的零星论述之外,并没有带动起20世纪50年代以前大规模的设计研究与学科建设——这样的论述并没有忽视当时国际范围内的社会环境和经济条件对于“艺术设计”发展的限制,但与包豪斯几乎同时发轫的中国现代设计教育最终没能与西方并驾齐驱也是一个不争的事实。直到1956年中央工艺美术学院的建立,艺术设计教育及其研究似乎才获得一个坚实的基础。然而接连发生的中国内部政治运动却造成了这样的局面:20世纪50年代以来的中国学术(包括艺术设计研究)成果的整体价值,反倒比不上思想自由的20世纪前半期。不过无论如何,庞薰琹等人的文章却是20世纪中国设计学科建构过程中的一个重要环节,也是学术史上必须提及的。

这里就涉及“学术史”与“学科史”的关系。孤立地看,“学术史”是超越了各个学科的边界的,但如果放在一个具体学科(如艺术设计)的语境中,这样的“学术史”就难免与“学科史”发生交叉,二者有重合之处。比如,“学术史”中不可避免要提到艺术设计教育研究的一些重要成果,但学术史不是“设计教育思想史”,而设计教育发展历程中的一些具体史实、当今设计教育格局等教育史内容,更不属于“学术史”的关心范围。这些内容是超越了“人文学科”(艺术学)与“社会学科”(教育学)界限的“设计学科史”的一部分;但“学术史”在设计教育方面则只需要关注那些具有“范式”价值并形成学术体系的设计教育思想和理论,它大可对当今不同设计院校的办学思想、宗旨和言论等视而不见。

而“史学史”则是“学术史”的必要组成部分，后者的外延较之前者更大。“中国艺术设计史学史”指的是对已有的“中国艺术设计史”成果的分析、评价与综述，严格地说，如果不谈“工艺美术史”的话，符合这个条件的设计史目前只有寥寥几部，并且学术界现有的设计史写作对20世纪50年代前后两个时期的设计史论述尚不平衡，“当代”部分的理论建树远远弱于“现代”部分，更不用说我们目前还没有一部“中国当代设计史”了。所以中国设计学术史研究，不像现代文学等相对成熟的学科那样，以“史学史”（如“现代文学史编纂史”）作为论述的中心，而必须把视野延伸到一个更广阔的天地——关注设计思想和设计理论著述。至于现有的“中国古代艺术设计史”很多是不成立的，所谓“艺术设计”是一个现代性的概念，不存在于中国古代，这些以“古代艺术设计”为名的设计史，往往只是“中国工艺美术史”的更名复制。“中国工艺美术史”当然可以成为设计专业学生的基础课程，但不应以“艺术设计”等值取代之。作为其中一部分的“中国古代工艺美学与工艺思想史”尤其重要，其中大量思想言论并不过时，具有现代意味，对于当下设计创作实践有重要指导意义，这些有代表性的工艺美术和工艺思想研究的著作，也应该纳入设计学术史所关注的范围。

当然，本书的研究范围也存在着两方面的限制：

其一，本书把研究范围相对集中在作为“艺术学”学科门类下的“设计学”一级学科层面。在民国设计学术史研究中，由于不适用于现代的学科划分标准，且资料较少，因而也把广告设计、摄影等“大设计”的范畴纳入其中。20世纪80年代以来，设计领域还出现了有关建筑设计、工业设计、服装设计、景观设

计等具体部门设计的专论，以及大量的图案、构成、造型基础、人体工程学等形而下的技法性理论或教学法研究专著。为使专著内容不致太过驳杂，所以在新时期设计学术史研究中，本书暂不涉及这些具体设计部类研究的著作。

其二，尽管所讨论的是中国艺术设计的思想史与学术史，但落入本书视野的学者及学派仍然是以中国内地（大陆）的学界为中心的。这固然与中国港台地区的设计理论及设计史研究同样处于起步阶段，体现出较为明显的对于西方模仿的痕迹，高水平、本土化的原创成果不多有关；但更多则是因为港、澳、台及内地（大陆）设计研究的不同学科定位与学术品性。中国内地（大陆）的设计理论研究大多依附于艺术学特别是美术学，因此，艺术史、美术史的研究对于设计学的影响很大；相对而言，中国港台地区的设计研究更多依附于社会科学（如心理学、营销学、传播学）甚至工科，显示出强烈的实证研究的品格，对于设计史研究似乎不甚热衷。尽管也涉及了香港、台湾等地的设计研究，但总的来说，本书是就内地（大陆）地区设计研究的历史和现状发表议论，而我国香港、台湾地区的设计研究的历史文脉及其存在问题都与内地（大陆）有很大不同，值得另行专门研究。

第二节 中国设计学术史的研究方法

如果说“艺术设计”与“工程设计”的区分还是显而易见的话，那么如何区分“艺术设计”“图案”“工艺美术”“文物”乃至“物质文化”等几种邻近研究的界限，确立明确的设计学术史的研究对象，就成为在导论部分必须回答的一个问题。应该说，这是一个自从1998年“艺术设计”学科正式获得命

名后便一直受到关注的问题,^①但现有的一些结论都过于理想化或者不得要领,仍然没有揭示出“艺术设计”区别于传统的工艺美术的特质。20世纪80年代我国美学界一度倡导的“技术美学”,所坚持的范式就是拟超越“艺术”,单纯地从“技术”角度研究设计问题。从此后的持续性研究来看,这种观点在艺术设计研究中没有形成垄断性的范式,至少这种研究无法涵盖平面设计等大量设计门类。在中国当下的学科格局和教学现状中,“艺术设计”仍然归属于“艺术”学科从而具有了“人文学科”的学科属性,因而区别于工程设计。这种学科定位是否需要改变可另当别论,但对于历史研究必须基于这种现实而展开。尽管“不应把传统手工艺和现代工业美术对立起来”,^②但作为一种20世纪以来才出现的行业,艺术设计与传统的图案、工艺美术的区别还是客观存在的。尤其是在学术史研究中,这些概念同样不能完全等同起来。那么,相比较“工艺美术”等概念,“艺术设计”的特殊性究竟何在?什么才是艺术设计区别于其他工艺活动的特质和标志?

在本书中,我们将从“现代性”这一逻辑起点出发,理解艺术设计与工艺美术等学科的区别。“现代性”是当前社会理论乃至文化、文学理论研究的一个热门话题,这里借用“现代性”的概念却并不是赶时髦,而是希望解决具体的设计学科定位的问题。因此省去对于哈贝马斯、利奥塔、吉登斯、泰勒诸家

^① 参见李砚祖:《建立中国的设计艺术学》,载中央工艺美术学院工艺美术学系(编):《设计艺术学研究(第一辑)》,北京,北京工艺美术出版社,1998。

^② 张道一:《实用美的类别》,载上海人民美术出版社编:《实用美术(14)》,上海,上海人民美术出版社,1983。

的理论之争，只谈它应用于设计研究的种种可能。而“社会学科”与“人文学科”的传统划分，成为我们接受“现代性”理论的一个前提。

在本书中，“人文学科”（或称人文科学）不同于通常所说的区别于“理工科”（自然科学）的“文科”，而只是后的一个子门类。具体地说，“人文学科”指的是“文科”中的文学、历史、哲学、艺术等门类，这些学科所要回答的是人类存在的基本问题，涉及文化、价值等内容，是一种永恒的终极追问，人文学科的成果一般不解决实际的社会问题，因此是不能用“过时”来衡量的。举例来说，老子的哲学、王羲之的书法，在今天仍然有永恒的价值，与此相联系，人文学科的发展史（如哲学史、艺术史）便成为从事这门人文学科的研究者的必修课。这一点与以解决当下问题的社会学科是很不一样的。“社会学科”一般指政治、经济、法律、社会学等“文科”门类，其成果是“与时俱进”的，如奴隶时代的政治法律不适用于现代社会，封建社会的经济政策更无法解决当今的实际问题。较之人文学科，社会学科的研究较少地域和民族色彩，它的规则往往通行全球，当然也是会不断“过时”的。如果说人文学科回答的是“常”的问题，那么可以说社会学科所要解决的就是“变”的问题——与其说这是社会学科“急功近利”的消极一面，不如说这也正是其价值所在。人文学科与社会学科在一个社会里往往是交织在一起的，二者“相辅相成，缺一不可”。

同时，也只有立足在社会学科特点的基础上，才有可能接受“现代性”的论说。这是很多急于把“现代性”社会学理论套用来解释文学艺术的研究者所忽视了的。艺术中的审美属于人文学科的范畴，具有永恒的价值。伟大的艺术

作品不会“过时”，而以无限发展为基本理论预设的“现代性”则仅仅在社会学科的范围之内才有意义。尽管在操作、实用等方面设计应该具有对公众“启蒙”的任务，但在艺术方面应当恪守这种永恒的艺术标准。如果机械地把进化论挪用到艺术中，那么这种“审美现代性”无疑等同于否定了艺术美永恒标准的存在（像很多“现代艺术”所宣称的那样），使得符合这种“审美现代性”要求的艺术作品很容易“过时”，失去永恒的艺术价值。

“设计学”学科的建立，却为我们提供了一个部分地超越人文学科—社会学对立的研究视角。这是因为艺术设计是一门交叉学科：作为一门“艺术”，艺术设计中占主导地位的自然是人文学科，我们国家的学科分类方法也证明了这一点；与此同时，“艺术设计”又是一个典型的“现代性”概念——它是伴随着20世纪工业生产的发展而建立起来的，不可避免地要与20世纪每个具体历史时期的经济、政治甚至法律发生密切的关系。而此时，强调社会无限发展、不断进步的“现代性”理论便有了用武之地。在过去的艺术设计研究中，很多人都注意到了设计的“审美教育”职能，无疑这是艺术设计的一个重要属性，是由其人文学科（艺术）这一方面的特点决定的。但好的设计作品同时还在潜移默化地承担着对公众进行“现代性启蒙”的任务（事实上，20世纪以来人类的生活方式在很大程度上受到了现代设计的支配），这一点却很少受到设计理论研究者的关注。

可以看出，囿于人文学科内部的传统工艺美术是无法体现出这种“现代性的追寻”的，传统的工匠既不可能也没有必要承担“启蒙者”的重任。从这一点出发能发现“艺术设计”的某些重要特点。当然，如前所述，传统工艺美术

中的一些重要思想、观念等，可以成为当今艺术设计的借鉴，也可以立足于设计的视角对他们进行研究，但这一切都还仅仅是局限在人文学科内部的。倘若仅仅靠这些研究，或者排斥社会学科中的“现代性”“经济全球化”“法治”“理性”“启蒙”这些每个现代民族国家都注定要经历的阶段，是无法自然而然地生发出中国的艺术设计来的。从这个意义上说，“艺术设计”只能是一种“现代设计”，这即使它区别于“工艺美术”“图案”等传统的学科和职业，也是它与文学、美术等传统的艺术门类有着很大区别的地方。需要说明的是，许多研究者看到陈之佛等人当时使用的“图案”一词就是英文“设计”（design）的汉译。指出这一点，并不等于说陈之佛对于“design”的理解就是现代意义上的设计，可以说，他对“图案”的理解尽管要广于雷圭元时期的理解（纹样），但至少仍有两方面与今天的“设计”有明显不同：其一，“图案”仅仅指方案、图纸，而不会用来指称最终的设计完成品；其二，从其个人的实践来看，“图案”相对集中在平面艺术方面，我们不可能指望陈之佛的“尚美图案馆”设计建筑、汽车、服装、现代工业产品等其他“艺术设计”部门。“图案”一词在不同时期、不同学者甚至同一学者的不同文章中往往都有不同的用法，不能一概而论。

从这样的理解角度，“艺术设计”作为一种只有可能出现在“现代”之后的活动，与历史中的“工艺美术”就可以比较明确地区分开来了。但还需要特别注意到一种例外，就是“物质文化史”的研究。“物质文化”是一个更广义的概念，它可以涵盖作为“文物”的古代工艺美术、现代的狭义工艺美术以及艺术设计。而即便是研究古代的文物，其着眼点也应该是“古为今用”的理论意识，而不是停留在“以古论古”的历史方法。沈从文的研究便体现出这样的

特点，因而他的研究方法并不同于传统的“工艺美术”，而是指向现代性的学术研究，强调方法和实践中的创新意识。但同样从事“物质文化”研究的王世襄等人，则停留在纯粹的“文物”“传统工艺”历史研究方法甚至“收藏”“玩家”的心态，这与“艺术设计”注重创造与发展的“现代性”精神实质是有较大区别的。

当然在 20 世纪的中国设计学术史上，“艺术设计”“工艺美术”“图案”“物质文化”的纠葛远比这里的分析复杂得多。出于完整的学科意识，学术史论述也必须涵盖学科建构过程中尽可能多的各个侧面，因此作为“艺术设计”研究的某些必要组成部分，有必要把一些相关研究对设计学科建构有重要意义、可以通往或指向现代设计教育的工艺美术、物质文化研究成果整合进来。

本书的学术价值不仅局限在历史研究上，还体现在理论应用上。对学术史的研究不是要墨守成规，而是要展望未来。设计学研究的目的：一方面是与业界相对话，解释业界存在的现实问题并加以引领；另一方面则是与学术界的其他学科相对话。设计学作为一个新兴的学科，虽然年轻，但未来蕴含着无尽的发展潜力。本书通过对于历史发展内在规律的揭示，提出中国设计学术史发展到现阶段面临新形势、新问题，为此我们必须从前辈学者所走过的道路中提炼规律、总结经验，来积极应对时代对于设计理论研究所提出的机遇与挑战。

本书的理论进路是，以“专题研究”为总纲，在史论结合的框架中依赖研究者的问题意识，寻找出从思想到学术发展的内在关联。当然，体例设计本身并不能代替价值判断。体例运用得宜与否，还需要进一步追究所谓“问题意识”

与“写作方法”的具体实践。因此本书没有写成一部按照年代划分的通史，而是采用了专题研究的体例。本书以一个专题、一个学派、一种思潮等为各章节主题，在各章的论述中，相对搁置大事记、人物生平、著述提要等常识性内容，突出各家、各派、各种思潮有创见的学术观点，并注意在当今设计学科建设意义上的阐释、引申与评价。这样的体例设计与研究方法，无疑是与对研究对象的价值判断紧密联系的，即相对注重在学术史上有永恒价值的思想，而不是容易过时的时论。这些决定了本书不是一部完整意义上的“设计学术史资料长编”，但却更有可能为当下设计理论建设和设计学体系的建构提供一些经过深入思考和历史检验过的理论资源，也热忱地盼望本书成为学术批评的对象，进入后来的“设计学术史”研究的视野。

目前关于设计学学科转型的研究并不多，而且多停留在艺术史式作品研究的层面上。在全球范围内，随着设计业自身从传统意义上定位于“服务业”的服务模式朝着文化创意产业新阶段的升级，文化创意产业的兴起正在促使当代设计研究发生一种悄然的转变。当今设计研究也正在经历一次大的转型，面向现代文化产业、创意产业的设计产业研究正成为学界的新问题和新任务。这次转型对于设计研究来说是一场全方位的革命，它使得设计研究的学科定位正在从人文学科转向社会科学，从理论学科转向应用学科。本书不仅在这一问题上进行了突破，而且以此为指导，构建了面向未来的设计研究整体理论框架，进行严谨而富有创新性的研究。

具体来说，本书所采用的研究方法有：其一，文献研究：广泛利用大陆（内地）及我国台湾、香港地区各大图书馆及档案馆所藏民国书、报、刊及民国时

期大学学位论文等基本文献，辅以国际、国内各类电子资源数据库检索，对中国设计研究百年学术史上的各家、各派、各种思潮有创见的学术观点进行归整和仔细研读，摸索其研究规律、研究背景和结论，以为科学借鉴之基础；其二，历史研究：主要整理中国设计研究中有代表性的主题，进行专题研究，并提炼各类型研究的规律，寻找设计研究从思想到学术发展的内在关联；其三，理论研究：对理论发展史的叙述不仅限于介绍学说，而是在史论结合的框架中突出研究者的问题意识，历史与逻辑相统一，理顺整条学术发展的线索，寻找设计学发展的规律；其四，比较研究：将中国设计研究的问题与方法同海外的相关研究进行全方位的对比，为我国设计学发展的路径选择提供参照，推进中国设计学术史学科的建设。

作为第一部中国设计学术史研究的专著，本书跨越了美学、人类学、社会学、艺术学乃至自然科学的藩篱，把 20 世纪中国设计学术史上曾经作为学术现象出现过的“图案”“设计”“工艺美术”“人工科学”“技术美学”等研究成果整合在一起加以历史地叙述与梳理。本书基于学术史的视角，对设计学学科建设、研究方法、学科定位等问题进行了积极的思考。书中认为，建立中国特色的设计理论研究体系，应该体现出设计学的包容性和交叉的魅力，在各个设计学分支学科上都取得相应的进展。历史研究法和理论研究法的结合，对全书的创作起着极大的作用。本书还对设计学引入实证研究方法的相关问题展开了全面的思考。书中侧重于讨论实证研究方法进入中国当代设计研究的历史回顾以及应用于设计实践和设计教学各个环节中的具体的操作，这一系列的思考相对于设计学学科现状来说尤其具有针对性和现实意义。

第三节 本书主要内容与基本结构

设计研究在我国民国初期即已发轫。1918年，国立第一美术专科学校建立，设中国画与图案两系。百年以来，设计研究在中国逐步走向成熟。此时对百年中国设计学术历程展开总结和反思，将对于未来的学科发展具有积极的现实意义。

本书系基于学术史的视角，对1918年以来近百年中国设计研究的学术源流与学科建构展开的理论分析与综合思考。书中“设计研究”的对象，是包括工业设计、视觉传达设计、平面设计、国家形象设计在内的各个创意设计门类，并涵盖动画、美术电影、摄影、视觉文化研究、创意产业等周边及前沿领域。这既是传播学与艺术学的一个交叉研究领域，也是广告学和视觉传播学研究与教学中的前沿和重要组成部分。

全书共分四编，系沿用了《中国广告学术史论》（北京，北京大学出版社，2013）一书的写作框架，分“史”与“论”两个部分，对近百年中国设计学术史进行整理和专题研究。其中一、二编为“史”的部分，内容以史实和专题考察为主，三、四编是“论”的部分，侧重于反思和专论。此外还包括“导论”和“结语”。

“导论”部分从理论上探讨了“学术史”的对象及范围、早期中国设计实践与设计学术史的开端、中国设计学术史的研究方法等问题，并提出中国设计的百年学术历程的几个发展阶段。设计研究在中国百余年的发展历程中，真正

由设计实践走向设计学学科确立，则是改革开放之后的事情。

第一编为“中国现代设计研究的起点”，讨论了20世纪上半叶中国设计研究的各个组成部分，如广告、摄影、平面设计等在民国时期从无到有的发展历程、20世纪前期中国摄影理论研究的时代风貌、民国设计研究视野中的“美育救国”等议题，提出早期的设计研究者，如陈之佛、颜文樑等人，他们的文章处于“思想”和严格意义上的“理论”之间，但已经闪烁出现代设计的星星之火。

第二编为“设计研究的本土传统与海外资源”，讨论了新时期中国设计理论研究述评、“包豪斯”在中国的研究与接受、“人工科学”在中国设计学界的传播与反响、设计理论体系的建立与争鸣等设计理论问题。本章认为，中国的设计研究尽管是20世纪初的“西学东渐”特别是20世纪70年代末、80年代初的“改革开放”以来在西方冲击之下作为“回应”的产物，但由于中国特殊的文化学术背景和中国学人的独特贡献，从20世纪初以来，中国设计研究也一再寻找传统资源建立起了本土化的学术谱系，与20世纪西方的设计研究相比走出了独特的学术道路。同时在21世纪初，随着西方汉学成为继文化研究之后中国学术界的新潮流，西方汉学研究又反过来重新开始对中国的设计研究产生影响。百年间，本土传统与海外汉学构成了中国设计研究中两种并行不悖的学术资源，它们都对今天中国设计学的建设构成必要的补充，却不能互相取代。

第三编为“‘设计学’的形成与建构”，讨论了设计学的学术资源、设计研究的学科定位、设计研究的逻辑与学术规范等理论问题，提出随着设计学成

为一级学科，设计学交叉学科、新兴学科的建设近年来也开始得到关注。设计学欲想获得与文学、哲学等历史更为悠久的学科一样的学科地位，必然要求重新检视作为一门独立学科的艺术学的原点与取向，突破以传统意义上作为人文学科的“文学”作为单一的学科背景建立起来的旧的理论框架，在此基础上自觉运用不断拓展的学术资源建立全新的、当代的设计学学科体系。新时期以来，中国设计学者逐渐建立起一个由设计理论、设计批评与设计史三者构成的设计学研究框架，一些重要成果正在成形与积累，设计学的研究梯队也渐次形成。然而还远远没有穷尽中国设计理论发展的一切可能。系统意义上的设计学体系的建设，也还仍有待于众多设计研究者的共同关注和不懈努力。但真正严肃的交叉学科的建设是不易的，它需要研究者在进行交叉的两个学术领域中都有长期系统的学术背景与学术训练。只有这样，才能真正填补“学术空白”，从而有益于新兴学科的建设和发展。

第四编为“设计研究方法的自觉与反思”，包括设计研究的社会科学化倾向与实证研究的兴起、从研究方法的演变看设计学研究的进展、实证主义对于设计研究的挑战、实证研究方法应用于设计研究再思考等话题，提出在现代学术中，对于研究方法的自觉和反思，常常被认为是一门学科成熟的重要标志。在中国，设计专业在国家专业目录中确立至今已经有二十余个年头。二十多年来，伴随着蓬勃发展的设计教育，设计理论研究也取得了令人瞩目的进展，然而作为一门学科的“设计学”，至今还远远没有成熟。这方面一个重要的标志，就是对于设计研究方法的探讨目前还远远不够。本编还对中国当代设计研究引入社会科学式实证的调查研究方法，以及相关的学术规范等问题进行进一步的

深入思考，探讨了实证研究方法应用于设计研究的关键问题。

研究百年中国设计学术史，一些重要学者的学案和专题研究也不可或缺，因而“现代中国的知识分子及其设计思想”理应成为本书的重要组成部分。应该说，艺术设计在中国引入伊始、学科建立之初就得到了梁启超、蔡元培、鲁迅、闻一多等许多现代学人的关注，这一点有他们大量谈论美学与艺术问题的文章可资印证，并且从许多后世关注设计问题的理论家、美学家那里也可以比较清晰地分析出现代学人的相关设计论说的影响。由于笔者探讨现代学人的设计思想的相关研究已经集中出版为专著《中国文化与中国设计十讲》（北京，中国电力出版社，2008），本书不再重复进行相关学者的个案研究。该书曾以“学案”的形式对蔡元培、鲁迅、闻一多、宗白华、沈从文五位现代学者的学术视野、学术兴趣及其与设计的相关性进行研究，尽管挂一漏万，但可以见出现代学人与设计互动关系之缩影。该书提出，这些现代中国的知识分子虽然并非设计专业的研究者，但在设计学建设之初扮演着重要的先驱者的角色。一方面，这些学者的视野比较宏观，他们的成果与思想往往和设计能够建立起千丝万缕的联系；另一方面，主流文人和学者对于设计的介入和观照，可以从一开始就为设计研究设立一个很高的起点，提升设计研究的学术高度。因此，《中国文化与中国设计十讲》一书中的相关论述与本书历史叙述部分的内容互为补充，旨在将设计研究和作为上级学科的人文社会科学之间建立起一种必要的联系，有兴趣的读者可以对照参看。

当然，史论结合的体例设计也并非不存在弊端，这突出表现在对于各专题阐述彼此之间难以强行分开，特别是篇幅不可能相差太远。因而甚至对于每一

章的研究对象来说，这样接近于“通论”的叙述几乎都是浅尝辄止，都留下了在此基础上进行深入研究的可能。好在这属于“先有鸡还是先有蛋”的问题，也希望今后在此基础上对其中一些理论家做进一步的研究，并且相信学术研究中的“问题意识”并不是那么容易就能够“穷尽”了的，因此对于书中各章节所提出的问题，都希望看到今后有学者在本书的基础之上继续做深入的研究。

本书不仅仅是回头看的歷史研究，也是面向未来学科建设的理论建构。近百年中国设计研究学术史的规律、经验和教训，为未来中国设计学的可持续发展积累了重要的本土资源。希望这样的研究框架和设计，能够在为本学科的学术史梳理进行一些基础性工作的同时，也为后来的研究者提供一个可供不断检验和试错的范式，以共同推进设计学术史研究和中國设计学学科宏伟大厦的建设。

第一编 中国现代设计研究的起点

第一章 早期中国设计实践与设计学术史的滥觞

第二章 民国设计研究视野中的“美育救国”

第三章 20 世纪前期中国摄影理论研究的时代风貌

中国设计学研究的自觉以清末民初为滥觞。彼时相当一部分与工艺美术、实用美术有关的著述已经开始具备“学术研究”的形态，完全可以当作设计思想和设计学术的史料。同时，20世纪上半叶在图案、摄影等领域中有很多关于设计的精辟的见解，虽然不是出于主动建构设计学的意图，但整体来看，却具有较为宏观的艺术理论色彩，是理解民国时期设计的重要线索，也可以归入设计学研究的范畴。这就产生了这样一些问题：是否能够把这些学者的艺术设计思想甚至艺术设计理论和他们的文化观、文艺观甚至美术观孤立开来？是否应该把20世纪上半叶分散在各个设计门类中的思想，与后来作为一个整体的“设计学”概念划清界限（像学科目录中各门具体的艺术门类和一级学科“艺术学理论”的区分那样）？从史料的角度这样做当然并不困难。但如果这样做，不但留给“设计”的文字数量有可能就不足以支撑“学科建构”，更重要的是无法从整体上把握民国时期对于作为“艺术”门类的“设计”的整体性思考。20世纪上半叶的设计研究，也正是在这样一种“前学科”的状态之中，为后来的设计学开辟了重要的源头。

第一章 早期中国设计实践与设计学术史的滥觞

一百多年前的 1911 年 10 月 10 日，孙中山领导的辛亥革命以推翻清王朝的统治，建立了采用“三民主义”为纲领的中华民国而宣告胜利。尽管中国的“资本主义萌芽”并不是从这个时期才开始的，而此前的“晚清”百年间，更是早有维新派的志士发起洋务运动，开眼看世界，甚至不惜付出生命的代价。然而，“超稳定”的中国传统社会与文化经历一次“三千年未有之大变局”，却的确确实发生在从“晚清”到“五四”这个关键的时间转捩点上。从此，中华民族废弃帝制，以民主共和的方式加入了浩浩荡荡的世界潮流。

这次变局，是一次从坚船利炮、科学技术到思想文化全方位的彻底的革命。也正是在这个时期，轰轰烈烈的中国现代设计启动了步伐。尽管有一系列似乎可以对应于“艺术设计”的实践行为，但其实中国古代并没有现代意义上的“艺术设计”。现代意义上的中国设计也并不是 1979 年以来才出现的，中国的“艺术设计”史应该特指“现代设计”，即滥觞于 19 世纪末 20 世纪初的这一新兴行业的历史。在这个意义上，辛亥革命与中国现代设计运动可谓同龄人。

第一节 观念先行：设计的启蒙与教育

1905年，清政府宣告沿袭千年的中国科举制度寿终正寝。次年，自署“清道人”的李瑞清在南京两江优级师范学堂中设置“图画手工科”，由此开始了设计课程进入新式学堂的第一个记录。需要说明的是，在20世纪初，“设计”这个词还并没有用来对应“design”从而作为一个领域的名称。此时与“design”对应的等值概念是“图画手工”“图案”“工艺美术”“美术工艺”或“工业美术”。这一情况与20世纪40年代以来，“工艺美术”或“图案”的概念被狭义化，特指牙雕、景泰蓝等非实用或民间手工艺品的情形有所不同。

1912年，由清政府创办的“京师大学堂”更名“国立北京大学”。1917年，蔡元培担任国立北京大学校长，设“画法研究会”，并出版会刊《绘学杂志》。1918年，北京美术学校建立，并设中国画与图案两系。这对于设计教育而言，不啻是一个伟大的转折——艺术设计从此成为一门与绘画并行发展的独立的学科。1919年，在美国哥伦比亚大学获得经济学硕士学位的孙科，于在孙中山关怀下创办的《建设》月刊上接连发表《广告心理学概论》《都市规划论》两篇长篇文章，介绍国外相关学科的最新研究进展，则可以看作是国内最早的对于西方设计理论的译介。而作者孙科正是孙中山先生的哲嗣。也正是在这一年，德国“包豪斯”在魏玛工艺美术学校的基础上建立了。这不是简单的巧合，究其实质，正是社会发展与经济规律使然。至此，学习西方，成了建立中国现代设计产业的必然途径。

同年，在国内就读清华留美预备学校的学生闻一多，开始在校刊《清华

学刊》发表《建设的美术》《出版物的封面》等设计批评文章。闻一多写道：

“文明有思想的和物质的两种。美术也分为两种，有具体的美术，有抽象的美术。抽象的美术影响于思想的文明。具体的美术影响于物质的文明。我们中国对于抽象的美术，从前倒很讲究，所以为旧文化的代表。对于具体的美术，不独不提倡，反而竭力摧残，因此我们的工艺腐败到了极点。”同时期，朱夷白也呼吁“那些长发的画家，快快放下手里的油图板和丢开眼中的模特，去研究图案的工作”。^①

在《建设的美术》中，闻一多较早地在中国介绍了约翰·拉斯金的思想，文中他引用了拉斯金（译为纳斯根）的名言：“生命无实业是罪孽，实业无美术是兽性”，此后的《出版物的封面》一文中，再次引拉斯金（译为罗斯金）的话：“图画可以由导师教授，但图案是天授的。”这是目前所检索到的中文文献中最早对于拉斯金的引介。

而小拉斯金 15 岁、并与之齐名的威廉·莫里斯，此时也已经由蔡元培等人介绍到中国。此后，吴梦菲发表在《艺术评论》1924 年第 43 期的《艺术的社会主义》一文中也提到了拉斯金，昔尘发表在《东方杂志》1920 年第 7 号的《莫里斯的艺术观及劳动观》、杨贤江发表在《学术界》1921 年第 3 期的《生活与艺术》，以及陈之佛发表在 1929 年《一般》杂志上的《介绍美术工艺之实际运动者马利斯》等文章中亦提及莫里斯的思想，拉斯金与莫里斯，一时成为中国艺术学界的“显学”。

① 祝帅：《中国现代设计教育思想的文化审视》，载《设计艺术》，2003（2）。

与此同时，张光宇、钱君匋等先后在国内发文，介绍日本、法国、北欧的工艺美术及现代设计。其中，钱君匋 1939 年发表在《文心》杂志上的《现代工艺美术》一文中提到的：“1919 年，德意志建筑家格罗瑞哀思（W. Gropius, 1889—不详）创设国立工业美术学校”，很可能是中国学者关于包豪斯形成文章的第一次系统介绍。可以说，这一系列的引介，是在中国传播实用美术用以救国思想的一个先声。

然而，随着卢沟桥事变点燃了日军侵华战争的战火，国难当头，中国广告和设计业深受重创，刚刚起步的中国现代设计教育事业，至此也不得不暂时停止其探索的步伐，直到八年之后才从创伤中逐渐恢复，重新起步。

1937 年，平津失守。国立北京大学、国立清华大学和私立天津南开大学奉命南迁至长沙，次年又迁至昆明，成立国立西南联合大学，凡八年，抗战胜利后北归。尽管战争的炮火不断搅扰，但这并没有阻碍西南联大校园内的艺术氛围。不仅联大成立“阳光美术社”等社团宣传抗战思想，进行黑板报、宣传画创作，同时，抗战期间，也把闻一多等一大批工艺美术教育家聚集在国统区西南大后方。其中，庞薰琹、李有行等在成都设立并任教的四川省立艺专，赓续着战争时期设计教育的星星之火。

由于在法国接触到现代设计教育，并有赴包豪斯的校址德国德绍参观的经历，使得庞薰琹自然不满足于“艺专”中间作为副科的“图案”，而是想回国创办一所独立的工艺设计、实用美术学校，然而抗日战争与接踵而来的内战，使得人们对他的提议根本无暇顾及。在自传《就是这样走过来的》中，庞薰琹还记载自己曾与教育家陶行知为此畅谈了三天三夜。1956 年，几经周折的中央

工艺美术学院最终在北京成立，这所学院以南北两所美术学院的实用美术系为基础，聚集了原北平艺专（此时已仿效苏联学制定名为中央美术学院）实用美术系的教员，以及“北上”的庞薰琹、雷圭元等人，是中国现代教育史上第一所独立的高等设计学院。拒绝赴美任教的庞薰琹没有想到，学院建立后便卷入了政治斗争。庞薰琹本人被打为“右派”，直到1978年“复职”时，他已经只剩下生命的最后七年。

第二节 异彩纷呈：实践的多元与繁盛

在积极引介设计理念和投身设计教育的同时，早期中国留学生和设计家、教育家，还积极参与中国现代设计实践。

1919年，中国留学生陈之佛在日本由学习绘画转为学习工艺美术设计。回国后，陈之佛不但在《东方杂志》等当时发行量很大的刊物上发表文章介绍西方工艺美术设计的进展，同时于1923年创办“尚美图案馆”，接受商标设计、书籍封面设计等设计委托。他的努力也开辟了中国留学生回国开创中国现代设计业的先声。随后，1925年，李毅士创办“上海美术供应社”，1926年，第一位中国留美取得广告学硕士学位的留学生林振彬创办“上海华商广告公司”，1930年，庞薰琹创办“工艺美术社”，设计业界一时人才济济，欣欣向荣。而放眼这一时期所触及各个设计门类，几乎都留下了可圈可点的探索轨迹。

在建筑领域，率先开展了中国建筑设计本土化的探索。20世纪20年代，美国传教士司徒雷登从军阀手中购买下北京西郊的勺园作为刚成立不久的教会

学校——燕京大学的校园。司徒雷登邀请美国建筑师亨利·墨菲参照原有中国园林的样式进行校园改造和设计，历时五年建成。燕京大学的新校园被命名为“燕园”，其中最为墨菲所津津乐道的建筑，是他仿照中式佛教古塔——北京通州燃灯佛舍利塔的样式，修建了供燕京大学全校用水的水塔——博雅塔。1952年，燕京大学建制被撤销，原在北京东城沙滩（今五四大街）“红楼”内的北京大学成为燕园的新主人，“一塔湖图”成为北京大学的标志，直到如今。

与此同时，留美学习建筑的中国留学生纷纷回国，或开办建筑设计事务所参与建筑实务，或积极投身建筑研究与建筑教育。其中最有名的代表人物，首推吕彦直与梁思成。二人分别毕业于康奈尔大学和宾夕法尼亚大学的建筑系，但回国后却不约而同地转向中国传统建筑的样式和风格寻求设计灵感。英年早逝的才子吕彦直，为我们留下了南京中山陵、广州中山纪念堂两座近现代建筑史上“中国样式”的丰碑，最终积劳成疾，病逝于中山陵竣工的前夜。

而梁思成作为梁启超的哲嗣，其贡献则横跨研究、教育、实务几方面。从20世纪20年代开始担任东北大学建筑系主任，到担任北平中国营造学社法式部主任，直到后来出任母校清华大学建筑系主任，梁思成与夫人林徽因一边参与中国古代建筑的实地考察、测绘和研究撰写《中国建筑史》，同时参与北京城市规划、设计人民英雄纪念碑和国徽图案，为中国的建筑及其教育事业立下了汗马功劳。

在书籍设计和服装设计领域，中国现代设计的成就与鲁迅、闻一多、张爱玲等文学家的名字密不可分。总体来看，书籍设计和服装设计这两个领域在当时似乎更应该被划入“艺术”的范畴，从而与以广告、月份牌画为代表的“设计”

有一定的距离。无论是参与服装设计的叶浅予、张爱玲、万籟天，还是从事书籍设计的鲁迅、闻一多、陶元庆、丰子恺，他们都是画家、文学家而不是设计师，对应地，封面设计、服装设计自然被看作是一种艺术门类，而与现代设计、市场营销、时尚产业之间保持着必要的距离。而就服装而言，从鲁迅之点评萧红的服装穿着，到张爱玲《更衣记》中对民国中山装、旗袍等服装特点的点评与描述，更有背后国民政府所推动的“购买国货就是爱国”这层意识形态的影响之深意存在，这一点是时常为人们所忽视的。

20世纪20年代，由蒋介石发起、国民政府积极推动的这场“国货运动”，不仅仅把产品和国家的民族命运联系在了一起，而整个国货运动自始至终，其实并没有忘记把形而下的“器物”和形而上的“美术”联系在一起考量。查1933年杨大金主编、商务印书馆出版《中华民国实业志》，毕业于中央大学工科的杨君，抱定“欲谋一国实业之发展，必先将一国实业之过程作综合之观察”（见该书“刘序”）的信念，在将当时中国实业划分为四十大类分别述之的同时，不忘邀请于右任、谢无量、徐悲鸿等书法家、画家题词致贺。而在1928年10月国民政府工商部主办中华国货展览会的《纪念特刊》中，更是把“国货”和“展会”相提并论：“欲求国货之精美、销路之推广、形式之革新、国内外地位之增高，匪公开陈列，供众观摩不为功。”（第1页）在美国青年学者葛凯的笔下，更是把这次“国货展览会”描绘成20世纪上半叶中国的一次“世界博览会”，产品设计在其中所扮演的角色可谓举足轻重。

在广告领域，则是以上海为中心，建立了现代广告代理业。其中，以同业公会等组织的建立为标志，很早就形成了产业化的经营模式，组织起老上海的

广告人群体。20世纪20—40年代，先后建立并恢复的广告行业组织，包括上海广告同业公会、中国工商业美术作家协会等，与“决澜社”这样的民国艺术社团不同，这些团体无论从规模还是行业代表的广泛性而言，都极其正规、完善、系统，并且这种行业组织的模式至今也仍然未能被超越。

1937年，“中国工商业美术作家协会”成立，这是中国现代（1911—1949）设计史上唯一一个全国性的设计师行业社团组织。据该会出版的《现代中国工商业美术选集》介绍，“中国工商业美术作家协会是全国工艺美术家商业美术家之最高学术团体”。时任国民政府中央委员潘公展，汪亚尘、徐悲鸿、林风眠、陈之佛、颜文樑、潘玉良等美术教育界人士，郑可、丁悚、郑人仄、杭稚英、赵君豪等企业、广告公司、报界从事美术设计相关行业的设计师、广告人担任该团体的董事、理事。这个存在时间非常短暂的社团，很可能也是中国历史上第一个设计师的行业组织。^❶

第三节 筚路蓝缕：广告的实务与研究

1986年8月，刚刚成立不久的中国广告协会在陕西咸阳召开“全国广告学术讨论会”。正是这次“咸阳会议”，开启了20世纪80年代中国广告界关于“广告究竟是科学还是艺术”的大论辩。然而今天看来，这场旷日持久、无果而终的论辩，只是缘于翻译上的一个长期的混淆：在西文中，“广告”一词有两个

^❶ 祝帅：《民国广告研究的美术学视角》，载《美术》，2015（3）。

表述：“advertisement”和“advertising”。设计界所理解的广告一词通常指前者，即“广告作品”，而后者则是广告业界所理解的广告活动、广告产业。简单说，“advertisement”是艺术，而“advertising”则是科学。混淆这两个表达，“广告”究竟是艺术还是科学，也自然成了一个无法达成共识的问题。

然而，从20世纪初开始，这两个词分别被商业界和工艺美术界的研究者介绍到中国，并且有了完全相同的译名——“广告”。从此，轰轰烈烈的中国广告与广告研究事业大幕，也在众声喧哗中徐徐开启。

尽管“广告”二字作为一个偏正词汇已经偶见于《清稗类钞》等古籍，但此词作为“advertising”的对应物在中文中的出现，则较早见于20世纪初的《申报》。《申报》于1871年创刊，但在创刊之后的很长一段时期内，“广告”都被称作“告白”，1899年，《湖北商务报》出现了“广告”字样。此后一段时间的《申报》上，“告白”一词逐渐为“广告”所取代。这可以明确否定当今一些广告学著作中，称“广告”一词最早出现在1906年清政府主办的《政治官报》上的说法。^①

有学者考证，“广告”一词最初出现于日文，在19世纪末，梁启超在日本横滨创办的《清议报》上，就曾经出现“广告”的汉字字样。众所周知，梁启超举“报章、演说、学堂”为传播文明三利器，因此创办了多份近代史上有影响的商业报刊。不仅如此，“广告”一词也较早地出现在梁启超的文章之中。查《饮冰室合集》可以发现，1903年，在旅欧回国后所撰写的《20世纪之巨

^① 祝帅：《“Advertising”为何是“广告”——现代“广告”概念在中国的诞生》，载《新闻与传播研究》，2009（5）。

灵托辣斯》(注:原文如此)一文中,梁启超已经提出,西方企业的日常开支“最重广告”,“广告费”占据了企业自有资金花费的重要部分。现代意义上的广告产业,也由此进入到了国人的视野。

根据研究者对于国内早期广告学专业书籍收藏较多的国家图书馆、上海图书馆、南京图书馆、北京大学图书馆、中国人民大学图书馆等地馆藏文献的检索,已知1900—1949年间出版,目前有收藏或根据存目辑佚书名中带有“广告”字样的专业读物(包括书籍或丛刊)共计35种之多,而这其中,有23种是带有“学科概论”或“通论”性质的专业读物。在这23种读物中,有3册为编译自国外广告著作,其余20种为中国作者自著或编著。令人关注的是,在这23种读物中,有17种题名中写作“广告学”(含叶心佛《广告实施学》、孙孝钧《广告经济学》等),仅称“广告”而不赘“学”字者则只有6种。在这一时期,“advertising”被赋予了“学”的意涵,从而与“广告学”这个新兴的学术门类联系在了一起。从中国广告学术史的发展线索来看,这一链接一方面使得广告之“学”在现代学术格局中得到确认和建设,另一方面,也深深地影响到了接下来的近百年时间里整个中国广告研究重操作、实务的学术品性。

因此可以说,20世纪上半叶是中国广告学的滥觞时期。这一时期广告研究的学术成果,主要体现为实用性、体系性的教材和综述性质的文章,这样的学术成果的形态虽然不利于对具体问题进行深入的专题研究,但也体现出早期中国广告学人对于理论体系的渴慕及其学术视野和学术兴趣所搭建起来的关于广告学基础理论问题的一个研究框架。尤其耐人寻味的是,早期的广告学研究,毫无疑问的是以上海为学术中心展开的。这一时期中由于经济地位的独特性,

不但中国现代意义上最早的广告代理公司出现在上海，上海也是当时中国最繁华的企业及媒体（报纸与出版业）的集散地，这种业界的实务资源与广告需求，是广告学术研究开展的必要条件。这样，早期广告学的著作大多由上海的广告人或学者写作，并且垄断性地由上海的出版社及出版机构出版，便是一件顺理成章的事情了。

1912年李文权发表的《告白学》一文，很可能是第一篇也是最后一篇，以“告白”二字为题发表的广告研究文章。辛亥革命之后，“广告”一词开始在中国得到普遍的应用：1918年，甘永龙在上海商务印书馆编译出版了《广告须知》一书，作为“商业丛书第一种”。该书系编译自美国 System Corporation 出版的“*How to advertise*”一书，很明显，这是一部向企业（广告主）普及广告理念的应用型著作，而不是从理论上系统研究广告的学理著作。但正是这样一本书，成为中国广告学术史上的第一部独立的著作。目前已知的最早的一部由国人自行撰写的、题为“广告学”的专著，是报人蒋裕泉于1926年出版的《实用广告学》。该书由商务印书馆作为“新学制高级商业学校教科书”之一册出版，其中围绕中国广告历史，对中国古代即有广告的观点进行了本土化的论述。

甘永龙编译的《广告须知》和蒋裕泉的《实用广告学》两部著作，也从一开始奠定了中国现代广告业诞生之初的行业特点：重视实务、实用，研究“发布广告”“登广告”的话题，而不是从作品、形式、创意等艺术的角度渗入广告。徐百益、丁浩两位广告生涯从老上海延续到改革开放之后的老广告人记忆中的老上海的广告公司，所持的也是这种全面代理服务的观念，而不是20世纪80

年代初期的美术设计公司。也许这与设计界关注的角度有所区别，但显然这种广告观却更加符合行业的特点。对应地，也造成了设计学界的学者和广告学界的学者关注视角的不同：前者侧重于美术字、月份牌画，而后者侧重于广告投放、广告策划。

1928年，世界书局出版青年学者蒯世勋的专著《广告学 ABC》，作为徐蔚南主编的“ABC丛书”之一册。这套丛书是当时发行量很大的一套新知丛书，发行数量众多，种类也几乎无所不包。为设计界的读者所熟悉的是此套丛书的另一册，即陈之佛的《图案法 ABC》。蒯世勋是复旦大学商学士，他同时也是《银行学 ABC》一书的作者，写作《广告学 ABC》的时候还只是二十岁出头，但他敢于尝试，创建了一个广告学研究的理论体系，尤其是其中关于广告的历史、实务等论述非常精彩和实用，从中一方面可以看出蒯世勋本人的学术意识和对于广告的理解，另一方面也不免从一个侧面看出当时新型的广告业兴起后，人们渴望阅读广告学读物，获得广告操作知识的急切心理。

在世界书局推出“ABC丛书”的同时，商务印书馆自然也不甘落后。他们不但翻译出版了大量西学译著，同时还由王云五主编了另外一套在现代思想史上很有影响力的丛书《万有文库》并多次重印。其中第一辑出版的一千种书目中，就包括苏上达的《广告学概论》。苏上达是一位经济学家，对于广告学有深入的研究，他在广告方面的著作除了《广告学概论》外，还包括稍后出版的、内容更加翔实的《广告学纲要》。从理论体系上看，苏上达的著作已经比蒯世勋要更加完备，其中对于西方广告学研究成果（例如统计）和实务经验的介绍也更为深入和系统。在某种意义上，苏上达的著作也代表了20世纪二三十年

代中国广告学术研究的最高成就。

广告译作也在这一时期开始登上历史舞台。商务印书馆于1925年、1926年先后出版了日本学者井开十二郎和美国西北大学校长斯科特（Scott）的同名著作《广告心理学》，前者作为“商业丛书第十种”，后者则作为“新学制高级商业学校教科书”。这种译介基本上和当时西方广告学术研究的进展是同步的。同时，这一时期还出现了广告分支学科的研究，如南京学者孙孝钧于1931年出版的《广告经济学》（南京书店出版），尽管这部著作的内容与苏上达等人的《广告学概论》并无太大的差别。

辛亥革命以来，在《东方杂志》等综合新知类刊物上，关于广告的研究文章和译介文章也开始大量出现。1919年，孙科就曾经在《建设》月刊上发表《广告心理学概论》这篇长文，介绍西方广告心理学研究的最新进展，提出“广告为现代商业上唯一之大势力”。同时，《东方杂志》上也开始刊登一些作者关于广告心理、广告与道德伦理等方面的文章。燕京大学新闻系的《报学》等刊物，则刊登了一些高水平的广告学术论文。

民国的广告专业期刊几乎付诸阙如。仅存的《百业广告月刊》是刊登广告的专门媒体，而不是广告研究或者业内交流的专业期刊。1928年前后，国民政府推动“国货运动”时，出现了一批国货研究的刊物，其中也有一些国货广告方面的文章。老广告人徐百益编辑出版的《广告与推销》及《工商管理》杂志是中华人民共和国成立前夕广告方面两种最专业的刊物，不但有广告实务方面的介绍文章，其中还刊登了一些美国广告大师的传记。

除了学界的作者之外，一些媒体（主要是报界）人士也参与到了广告研究

的大潮中来。其中，曹志功出版了一本小册子《广告与人生》。这本书目前出版年代不详，也仅仅在上海图书馆收藏了一册孤本。之所以书名叫做“广告与人生”，是因为作者列举了西方国家中居民的起居、生活与报纸“分类广告”的密切关系，有感于国内的读者不了解或者很少利用“分类广告”，而写作的一本分类广告使用手册。某种意义上说，这是分类广告自身的一个广告，无出版社，很有可能是报馆自行印刷免费发行的。与此相类似的一部著作，是报人赵君豪于1936年前后出版的《广告学》。该书是作为“申报新闻函授学校讲义之十”而出版的，系列讲义中还包括其他新闻实务与报馆经营方面的专门知识。无疑，相比较学界作者的写作，这些媒体人士的写作更偏重于广告的实务、实用的一面。

中国的广告教育也在这一时期蹒跚起步。尽管彼时中国的大学中尚没有设立广告专业，但相关的课程与研究已经启动。在这个过程中，老北大、燕京大学和上海圣约翰大学新闻专业的教师贡献尤多。其中，国立北京大学于1918年设立“新闻学研究会”，由时年仅25岁的文科教授、留美学者徐宝璜担任导师，并出版了讲义《新闻学》。该书由蔡元培题写书名，1919年出版。其中有两章为广告方面的内容，涉及广告投放、设计制作的方方面面应用性内容。这本应用性的著作出现在由人文主义者蔡元培掌校的北京大学，不能不说是一个奇迹。但是，对于新闻、广告等应用性学科作出最大贡献的大学，并不是国立的北京大学，而是两所教会大学——北京燕京大学和上海圣约翰大学。这是因为由于采取美国实用主义的大学教育理念，使得应用学科在教会学校中毕竟得到了比国立大学更高的重视。当时这两所教会学校的新闻专业，可以占据民国新闻教

育的半壁江山，尽管它们都没有设立广告专业，但蒋荫恩、刘豁轩、汪英宾等京沪两地学界、业界人士，都为学校新闻专业学生开设了广告及报馆经营管理方面的课程，其中，燕京大学还接待了美国密苏里新闻学院交换的研究生葛毕普，后者以研究中国的广告产业现状而获得硕士学位；而蒋荫恩也成为中国率先在美国进修广告学的大学教师之一，只是后者回国后不久燕京大学即被撤销，新闻专业并入人大，由于时局的原因，担任人大教师的蒋荫恩还没有来得及开设广告课程便在“文革”中自尽。

无疑，突如其来的国难不但阻止了中国现代广告事业探索的步伐，也阻断了广告学术研究的血脉。直到抗日战争胜利之后，我们才又重新看到中国广告研究的书籍。其中，陆梅僧于1947年在商务印书馆出版的“职业教科书委员会审查通过”的教科书《广告》，是一册让我们久违了的概论体例的广告著作——民国时期大量广告著作作为中等学校、职业学校的广告教科书，也是当时广告研究的一个鲜明特色。而1948年吴铁声、朱胜愉编译，国立编译馆中华书局出版的“部定大学用书”《广告学》，则可以看作是对于前一个阶段广告研究方方面面成果的一个相识的总结和梳理。只是这种梳理最终是由“编译”的形式来完成，而没有给出更多的中国广告产业实例或者中国研究者的学术成果，似乎还是有些让人遗憾。

还应该一提的是广告史研究的出现。在20世纪上半叶，广告史的研究就已经引起人们的重视，只不过这种重视还停留在个别学者和业界人士的个人研究实践中，是一种自发而非自觉的状态。值得注意的是两部著作：林振彬主编的中英文对照本《近十年之中国广告事业》（1936）以及如来生《中国广告事

业史》(1948)。前者是林振彬为自己的“华商广告公司”创办十周年而邀请政、商各界人士,围绕中国广告最近十年的进展而出版的一册装帧精美、用于馈赠客户的纪念册,收入的文章并非系统的广告史研究;而后者则是一部由广告人自己的行业组织——上海市广告商同业公会的同人撰写的完整广告事业(而非广告创作)史,只是叙述的范围仅仅以上海一地的广告业为限,似乎有失偏颇。

进入21世纪以来,“上海学”逐渐成为显学,各种“上海研究”的著述一时间洛阳纸贵。在美术和设计界,上海的月份牌画研究也形成了一个不小的高潮。只是人们似乎还没有充分注意到上海不仅仅是现代中国设计的一个重要渊藪,同时也是中国广告研究的滥觞地。这当然是与上海重要的商业中心地位密切相关,但是,在配合广告实务需求的同时,广告学要想成为“西学东渐”大潮中的一门独立的学科为学术界所接受,上海的广告学者们自然还要在“实用”之外大动脑筋,而上海的各种新式学堂和商业学校的建立为这种需求打造了学术基础。今天,学术界思考以上海为学术中心的早期中国广告学术研究建立初期的学术关怀,既有利于建立一个有本土化的学术传统、同时又面向新的传播环境和市场环境中的当代中国广告学研究的体系,也可以展现“上海研究”在设计学和广告学研究者的学术旨趣中所呈现出的某种独特魅力。❶

❶ 笔者关于中国广告学术史的研究,另见专著《中国广告学术史论》,北京,北京大学出版社,2013。

第四节 回望辛亥：文脉的传承与断裂

尽管 20 世纪初中国有月份牌画、上海广告代理业这些蓬勃发展的新兴设计产业，也诞生了陶元庆、钱君匋这样的大设计家，但有些奇怪的是，设计界的同人，似乎有些遗忘了这一段的设计史。从 1979 年中国当代设计恢复发展以来，很长一段时间内大概除了少数有收藏爱好的设计师，似乎很少有设计界的人士去关注这一段时期。相反，恰恰是世纪之交学术界的文化研究热潮，带动了早期设计史的“再发现”。

1999 年，闻一多一百周年诞辰之际，由闻一多的后人在中国美术馆举办“闻一多美术作品展”。闻一多作为中国最早留美学习西方绘画的留学生之一，由于日后转向诗歌创作和文学研究，其油画作品传世不多，其他美术创作也少得可怜，然而，闻一多有限的书籍装帧创作，却让我们看到一位几乎被遗忘的大师。

2000 年开始，曾任《人民日报》编辑的著名收藏家姜德明，先后在北京三联书店出版《书衣百影》《插图拾萃》《书衣百影续编》等著作。姜德明以个人收藏的民国图书期刊为底本，从收藏家的视角向设计界内外读者展现了民国书籍装帧的魅力。尽管有研究者指出其中史料错漏之处在所难免，这些著作仍为中国现代设计在当代读者中间的普及做出了很大的贡献。

2001 年，一本名叫《上海摩登——一种新都市文化在中国（1930—1945）》的文学史研究的专著由北京大学出版社翻译出版并在文化界热销。该书的作者是美国哈佛大学中国文学教授李欧梵。在这本书中，作者透过对老上海的传媒、广告和“月份牌画”等史料的发现，记述了上海的现代性发展史，

将笔墨集中在对于上海这个当时的“世界第五大城市”的欲望资本主义、消费现代性发展线索的叙述上，从一个隐蔽的但又确实存在的角度重新描绘了上海20世纪前半期的“文化地图”。由此，“老上海月份牌画”也开始成为一个学术话题。

相对而言，设计学界对于这段设计的历史关注则要晚得多。尽管如此，还是出现了一批研究专著和高水平的学术论文。其中，已经出版的研究专著，包括赵琛《中国广告史》（北京，高等教育出版社，2005）、陈瑞林《中国现代艺术设计史》（长沙，湖南科学技术出版社，2002）、郑立君《场景与图像——20世纪的中国招贴艺术》（重庆，重庆大学出版社，2007）、祝帅《中国文化与中国设计十讲》（北京，中国电力出版社，2008）等。此外，上海大学美术学院还曾于2008年、2011年分别举办“设计与中国设计史研究年会”“上海设计与中国现代史写作学术讨论会”两次学术会议，与会者基本上涵盖了近年来中国设计史研究领域的专家和活跃人物，或许，民国设计和中国现代设计史以其独特的魅力，会成为接下来一段时间的“显学”。

然而，在整个中国艺术设计的起步期，由于没有文学界那样明确提出“欲新民，必新一国之小说”（梁启超语）的在“启蒙”中的中心位置；没有明确的理论追求和同人“社团”之意识；更遑论明确的“艺术运动”乃至《中国新文学大系》那样“自我经典化”的过程，处在艺术和文化的边缘地位的“设计”（当时也称作“图案”或“美术工艺”），始终没有取得与文学等其他姊妹艺术门类可以相提并论的社会影响力。

“设计”话语权的低落，在中国也是由来已久，这种情况难免令人沮丧。

徐悲鸿在1944年的一篇文章中,曾无不轻蔑地指出:“想使一般资质较低之青年,习图案美术,执一完善之艺,以求生活,必不致溷迹教育界,以自误误人也。”作为国立美术学院的院长,徐悲鸿类似的论调很难说仅仅是一种个人的偏见。也许,我们正是需要在这样“众声喧哗”的大背景中观照中国现代艺术设计史,从而得到比较全面而不乏“同情之理解”的把握。

令人遗憾的是,学术界的研究似乎一直没有能够与当下的中国设计实践建立起必要的联系。学术界关于设计史的研究,似乎是“为历史而历史”“从概念到概念”,在设计界,设计师和设计经营者对这段历史本身关注不多,而即便是对收藏或研究有兴趣的设计师,真正利用民国设计的资源创作作品的,大概也只是一两位在民国美术字的现代字体设计应用方面展开过探索而已。设计史研究和设计创作实务,在中国已经分裂为两个“圈子”。

2009年,国际平面设计社团联合会(Icograda)年会在中国北京召开。会议的承办方中央美术学院,特别举办了一次“20世纪中国平面设计文献展”的展会。2011年初,该展览移师中国当代平面设计的大本营深圳市关山月美术馆继续展出。展览按照“近代(1900—1948)”“现代(1949—1978)”“当代(1979—2000)”分为三个板块,展品涉及三个时期的月份牌画、商标设计、书籍装帧、政治招贴、宣传画和海报等主要平面设计门类。然而,尽管这个展览是在与设计密切相关的场合开展的,但来参观的设计师也大多停留在“猎奇”的心理,而没有能够与这一段的历史展开充分的互动与对话。

关于今天的中国设计师如何面对民国设计,可以说长期以来有两种针锋相对的观点:一种观点认为,民国设计是20世纪中国设计史的必要组成部分,

脱离这段历史，就无法明白中国现代设计所走过的道路，以及今天中国当代设计的源头。换言之，中国当代设计身上，自然流淌着民国设计的血脉。另一种观点则认为，民国设计与中国当代设计属于两个完全不同的体系，两者的断裂性大过两者的联系。中国当代设计是1978年以后在一个新的起点上的重新起步。只是无论是哪一种观点，都无法坐实“民国设计”与“当代设计”之间的关系究竟为何，今天中国设计师的设计风格与元素与民国设计的相似性似乎也无法证实。但民国设计与设计研究是一个真正的宝库，无论它们是否可以直接转化为当下的应用价值，作为一段历史，它都在向人们诉说着一个领域，乃至一个时代整体的文化思潮与社会变迁。

第二章 民国设计研究视野中的“美育救国”

中国现代设计理论研究是从大众层面的“设计启蒙”开始的，这种设计启蒙与现代审美教育的兴起密不可分。众所周知，从“辛亥”到“五四”时期，作为教育总长并于1917年开始兼任国立北京大学校长的蔡元培，以“以美育代宗教”“读书不忘救国、救国不忘读书”等口号在教育史和学术史上独领风骚。然而，在人们充分肯定蔡元培美育思想，并且把蔡元培看作是中国美育乃至现代教育事业的奠基人的同时，似乎没有对其他学者在“美育”方面的思想与实践予以足够的重视，而在这个过程中一个关键人物就是闻一多。与在北大掌校的蔡元培相比，当时还是清华学校学生的闻一多无论从阅历还是地位上，也许都无法与之相提并论，但是闻一多却在理论上发展了蔡元培的美育思想，并且以其一生进行了努力的实践，以至于可以做出这样的判断：如果忽视了闻一多对于蔡元培思想的呼应、发扬和修正，不去研究闻一多的贡献，就不会有一部完整的20世纪中国美育思想史。

第一节 梁启超、蔡元培与闻一多美育思想的形成

就性格而言，闻一多不愿做一个脱离时代的艺术家，他对于民主和救国一直有很强烈的向往。众所周知，尽管身处远离北京城的清华园，闻一多还是以自己独特的方式“加入”了“五四”运动的潮流。可以说，在精神上他完全属于接受了“五四”洗礼的一代新文化人。尽管有很好的旧学修养，但从他所接受的整个教育历程来看，现代教育制度和思想文化无疑给了闻一多更大的影响。

早年从家乡湖北北上求学，闻一多进入的是用“庚子赔款”创办的清华留美预科学校，直到十年清华生活结束后，继续在美国接受现代艺术教育。这个过程中，闻一多逐渐形成通过艺术改造社会的思想。对此，闻一多研究专家、北京大学中文系教授刘烜将其明确地概括为“美育救国”：闻一多“提倡美育，是为了改造中国”，而“美育救国，是闻一多得出的结论”。^① 对于闻一多“美育救国”相关思想有所影响的学者很多，但闻一多在文章中直接谈到、并且明显影响了他具体思想形成者，首推梁启超与蔡元培。

在清华读书时，闻一多的朋友徐志摩、梁实秋等人已与清华学校研究所国学门导师梁启超有密切的交往。熊佛西、刘海粟等人的文章中也记载了梁启超与闻一多交往过程中的一些细节。^② 在《〈女神〉之地方色彩》一文中，闻一多这样一段著名的论述经常被论者引用：“我总以为新诗径直是‘新’的，

^① 刘烜：《闻一多的教育思想和教育实践》，载刘烜编：《闻一多教育文集》，南京，江苏教育出版社，1990。

^② 参见熊佛西：《记梁任公先生二三事》，刘海粟：《忆梁启超先生》，均收入夏晓虹编：《追忆梁启超》，北京，中国广播电视出版社，1997。

不但新于中国固有的诗，而且新于西方固有的诗；换言之，他不要作纯粹的本地诗，但还要保存本地的色彩，他不要作纯粹的外洋诗，但又要尽量地吸收外洋诗底长处；他要做中西艺术结婚后产生的宁馨儿。”^① 这里需要指出的是，“中西艺术结婚后产生的宁馨儿”这种说法，其实并不是闻一多的独创，而正是直接来自于梁启超的影响。可以推测的是，作为“五四”之后的一代人，闻一多显然也对于梁启超的社会地位和文艺思想持有一种景仰，使得他很自然地接受了梁启超在《论中国学术思想变迁之大势》中的著名说法：“20世纪，则东西方文明结婚之时代也。……彼西方美人，必能为我家育宁馨儿以亢我宗也。”^②

当然，梁启超对于社会运动的“鼓与呼”，显然对闻一多的人生历程起到了更大的影响。不论是举“报章、演说、学堂”为“传播文明三利器”，还是其自身高悬着“维新”“启蒙”及“新民”主张参与中国革命进程的努力，梁启超的这一切做派都深深影响到闻一多一生的职业选择与人生规划。然而，对闻一多“美育救国”相关思想有直接影响者还是蔡元培。

可以说，闻一多在某种程度上接续了蔡元培的“美育”思想，如刘烜所说，“特别是在美的本质和美育的功能方面受蔡元培学说影响较大”。^③ 从思想根源上看，蔡元培的美学思想受到德国古典哲学（尤其是康德的美学）的很大的影响，对于“审美无功利”等学说在中国传播起到了很大的作用，如果说蔡元培的

① 闻一多：《〈女神〉之地方色彩》，载《创造周报》，第5号，1923-06-10。

② 梁启超：《论中国学术思想变迁之大势》，上海，上海古籍出版社，2001。

③ 刘烜：《闻一多的教育思想和教育实践》，载刘烜编：《闻一多教育文集》，南京，江苏教育出版社，1990。

美学思想（即其所谓“纯粹之美感”“纯粹之美育”）是来自康德的影响而缺乏原创性的话，可以认为，蔡元培在美学思想上的创造性之一方面的体现，就是把源自西方语境中的“美育”理念，与中国高等教育和社会命运的实际联系在了一起。

掌校北大后，把美育列为一种教育方针并凌驾于一切学科之上的努力，使得蔡元培不得不为艺术教育（当然也包括艺术实践教育）留出一席之地，因此，书法研究会、画法研究会、乐理研究会等各种社团性质的“研究会”在北大应运而生。在这些研究会中，蔡元培或亲自出任会长、亲自拟定章程，或延聘陈师曾、沈尹默、徐悲鸿、萧友梅等当时校内外著名艺术家、业界人士担任导师，在教育史上产生了重要的影响。不但如此，蔡元培还亲自利用演讲、著述等方式，介绍威廉·莫里斯等主张艺术社会化的思想家的理念，阐释其“美育”的具体实施途径，并且每每指向“都市的美化”和“社会的改良”，这显然与闻一多正在形成中的艺术主张有很大的相似性。在早年发表的《对于双十祝典的感想》等文章中，闻一多还直接引用了蔡元培关于“美育”的思想理念，来论证节期庆典本身是一个绝好的“美育”的时机与平台。^①

在《建设的美术》这篇首次用白话发表的文章中，作为《清华周刊》学生编辑的闻一多指出，美术分为两种：一种是“影响于物质之文明”的具体的美术（即实用美术、设计艺术），一种是“影响于思想之文明”的抽象的美术（闻氏称之为“旧文化的代表”）。这种分类很可能是受到蔡元培的影响。1918年

^① 闻一多：《对于双十祝典的感想》，载《清华周刊》，第195期，1920-10-02。

4月15日，时任国民政府教育总长的蔡元培在国立北京艺术专科学校开学式上发表演讲，在这篇不足3000字的演讲中，他明确地提出图案与美术的关系：“唯绘画发达以后，图案仍与为平行之发展。故兹校因经费不敷之故，先设二科，所设者为绘画及图案甚合也。”^①

闻一多进一步发展了蔡元培的思想，在他看来，在中国艺术中，图案（“装饰美术”）更有着优先于造型艺术的地位。他说：“照美术学理上分析起来，……中国画重印象，不重写实，所以透视、光线都不讲。……但是印象的精神很足，……原形虽然消失了，但是美的精神还在。这是中国美术的特点。装饰美术（Decorative Art）最合这种性质。”在这样的认识基础上，闻一多进一步思考了中国工艺美术的独特价值。他认为，中国有着很好的重视工艺美术的传统，但是近代以来，这种传统非但没有得到提倡，反而受到了摧残：“只到清朝咸、同以后，美术凋零了，工艺也凋零了……建房屋的、制家具的、造器皿的都是潦草塞责，完全失了他们从前做手艺的趣味。所制造出来的东西都是粗陋呆蠢到万分，令人看着，几乎要不相信这种工艺从前还会有那一段光明的历史。”对此，闻一多发出了“中国的美术要借工艺保存，中国的工艺要借美术发达”的呼声。^②

在《建设的美术》和《出版物底封面》中，闻一多两次引用了拉斯金（分别译为纳斯根和罗斯金）。在牛津接受神学教育的拉斯金对于哥特式建筑情有

^① 蔡元培：《在中国第一国立美术学校开学式之演说》，载《北京大学日刊》，1918-04-18。

^② 闻一多：《建设的美术》（未完稿），载《清华学报》，1919，5（1）。

独钟，他认为文艺复兴时期的艺术是有害的，因为这种纯粹的“为艺术而艺术”的作品，都已经让传统艺术在装饰、教化、实用等各个方面的功能性丧失殆尽，正是这种脱离了受众的艺术毁掉了威尼斯最值得人们崇拜的东西，从而，拉斯金以其生活艺术化的思想，引领了后来的艺术与手工艺美术运动，并莫里斯一起被人们尊崇为“现代设计之父”。可以说，这一系列的引介，是在中国传播实用美术用以救国思想的一个先声，也正是闻一多“美育救国”相关思想形成的一个必要前提。

第二节 从“文艺批评”到“艺术研究”

在闻一多就读的十年间，清华学校虽然还并没有改为大学，但这无疑却是对闻一多思想的形成有着重要意义的十年。这十年间，闻一多不仅在清华的外籍美术教师斯达尔（Starr）的影响下积极参与组织“上社”等艺术社团、发表《美斯司宣言》并最终成为清华学校的第一位赴美主修美术的留学生，并且在1919—1920年两年间，闻一多先后撰写了《建设的美术》《出版物底封面》两篇短文，涉及的研究领域有艺术设计的地位与作用、书籍设计原理、艺术设计批评问题等几个方面，成为中国现代设计学术史上的重要文献。

在《建设的美术》一文中，闻一多不无忧虑地指出晚清以来中国现代艺术设计面临的挑战：尽管有着优秀的工艺美术传统，“可惜我们自暴自弃，只知道一味地学洋人，学又学不到家，弄得乌七八糟，岂不是笑话吗？”但闻一多并不是文化保守主义者，对于如何“保存”传统一类的问题，闻一多的看法极

有创见：“‘保存’两字不能看死了。凡是一件东西没有用处，就可以不必存在……与其保存国粹不如利用国粹。利用是最妙的保存的方法。”文章最后，闻一多还谈到了对于中国工艺美术理论研究的批评。他指出：“中国人的美术知识还有一个大缺点，就是藐视图案画。装饰美术里面最要紧的一大部分就是图案画。”“图案画这个名词，在中国画史上是没有的。我们所有的这种美术，全是寻常技师自出的心裁，没有经过学理的研究……我们中国人既然有天赋的美术技能，再加上学理的研究，将来工艺的前途，谁能料定？”^①

闻一多在思想上是如此重视美术的实用价值，在实践中他也是这样来要求身边的艺术创造，以至于有时候常常给人留下“苛刻”的感觉。1920年4月，有感于《清华周刊》的改版设计并不理想，“忽然心血来潮”的闻一多，挥笔写就《出版物底封面》这篇中国平面设计史上最早的批评文章之一。^②同年10月，闻一多有感于清华学校学生筹办国民政府“双十节”的国庆庆典却不得要领，特地撰写《对于双十祝典的感想》这篇文章，为的竟然是“以节期证明美育的实力”和“清华艺术的破产”：“节期实在是美育的一种方法……现在我们看这回的国庆祝典的会序怎样，就可见清华底艺术底程度了。”“今年的清华，恰好是艺术破产的清华。这次的双十祝典，也只是热闹热闹而已，哪讲得到艺术，哪讲得到美育呢？”^③

相比较这种“批评”，早期闻一多也并非没有“建设”。1920年，闻一多

① 闻一多：《建设的美术》（未完稿），载《清华学报》，1919，5（1）。

② 闻一多：《出版物底封面》，载《清华周刊》，第187期，1920-05-07。

③ 闻一多：《对于双十祝典的感想》，载《清华周刊》，第195期，1920-10-02。

还专门撰写了《征求艺术专门的同业者底呼声》一文，专门批判“艺术不是改造社会的急务”以及“艺术不能保险个人底生计”两种有碍于“美育”理念的思想，则可以看作是闻一多关于“美育救国”的一篇宣言。^① 闻一多的论述逻辑是：首先介绍欧洲“一战”后“世界底潮流趋重精神方面，菲薄物质方面”的趋势，让国人了解西方人已然看到的“单科学是靠不住的”这种思想变迁，从而看到“中国虽没有遭战事的惨劫，但我们的生活底枯涩，精神的堕落，比欧洲只有过之无不及，所以我们需要的当然也是艺术”。然后，在论证“艺术”的含义的时候，作为刚刚受过“五四”洗礼的一代新文化人，闻一多不忘批判中国传统的艺术，从而回应梁启超的文化普遍主义理念：“这个艺术不是西方现有的艺术，更不是中国的偏枯腐朽的艺术底僵尸，乃是熔合两派底精华底结晶体。”最后，闻一多提出“艺术”“科学”应当并重的理想：“一方面要普及艺术，一方面要‘艺术化’我们的社会。”由于史料的阙如，我们当然不知道此时闻一多是否了解包豪斯在德国建立的相关史实，他因何获得战后欧洲重视艺术发展的结论也不得而知，但把此文看作闻一多“美育救国”相关思想形成的一个重要成果，应该说则是大致公允。

从美国留学归来后，闻一多先后任教于多所大学，中间还一度担任北京美术学校的教务长、油画教授、戏剧教授亲自参与美育实践，但是回国后的相当长的一段时间内，闻一多的主要精力投入了新诗创作，在“美育”和“救国”方面的言论反而有所减少。重新定居清华园之后，闻一多更是投入全力转入学

^① 闻一多：《征求艺术专门的同业者底呼声》，载《清华周刊》，第192期，1920-10-01。

术研究。由于时局的原因，抗日战争爆发后，闻一多开始一种“游牧”的生活方式，经长沙步行至云南，再由蒙自迁回昆明，任教于国立西南联合大学。尽管从客观情形来看，国难当头的中国，似乎不适宜再谈“美育救国”这样形而上的理念，并且这段时期闻一多似乎的确也很少再像其早年就读清华学校期间那样频繁发表文艺批评文章。但是，“艺术服务社会”的相关理念，终究在西南联大时期的闻一多身上“一以贯之”。这主要体现在两方面：

一方面，闻一多的学术研究尽管以文字、声韵、训诂等“小学”为基础，以文学史研究为旨归，但毕竟出于“艺术情结”，使得闻一多的很多文史研究也带有艺术学的学科特征。闻一多图像学的文史研究方法、对《周易》艺术社会学研究及其设计与文学史的交叉研究，更是展现出一种“讲考据而不囿于考据”的独特的文艺研究方法。与此同时，闻一多的艺术社会学研究作为一种艺术学“外部研究”的相关特点和学术源流，相对于注重美术本体演进的20世纪中国艺术学开辟了新的研究范式，也奠定了“清华学派”在20世纪中国艺术学学术史上的独特地位。例如，他对于周易的研究，尤其注重于卦爻辞中所体现出的“器用”“服饰”“车驾”等“建设的美术”诸方面。他关于古典文学的研究，也坚持“装饰艺术”的独立审美品格，提出“文就是花纹，是图案”，进行文学史与艺术史的“平行研究”。^①可以说，闻一多的工艺史、美术史研究，与他早年的书籍装帧、建筑设计等艺术创作有着内在的联系，在这一方面深受梁启超“中国历史研究法”的影响，注重工艺美术器物的考察，并且有着

① 郑临川记录、徐希平整理：《笳吹弦送传薪录——闻一多、罗庸论中国古典文学》，上海，上海古籍出版社，2002。

良好的美术和艺术设计创作经验的闻一多，在相关的研究领域中具有难得的优势，也与简单接受康德美学从而排斥装饰艺术的蔡元培拉开了距离。

季羨林在论及闻一多、郭沫若二人的研究方法时曾经指出：“他们的著作中，创新之处颇多，能令人叹服。但令人啼笑皆非者，亦复多有。大胆假设固佳，小心求证更难。世之学人，不能不以此自傲也。”^① 这种说法虽然有其积极的现实用意，但至少对于闻一多的批评是失之偏颇的。闻一多的研究方法在很大程度上得益于早年的艺术学训练，也体现出他作为新诗人的独特学术面貌。尽管不应该否认“小心求证”是“大胆假设”的必要保证，但至少对于这种文史学界还不太熟悉的研究方法，我们不能完全用实证的标准去衡量。总的说来，闻一多的文史研究可以用“讲考据而不囿于考据”来加以概括，^② 正如他自己在《匡斋尺牍》中所指出的那样，“清人较为客观，但训诂学不是诗。”这种以朱自清、闻一多为代表的“清华学派”的学术特色，可以说是在研究和创作两方面皆有心得的“艺术家型学者”对于学术的独特贡献。而其中闻一多在视觉艺术和工艺美学方面对于古典文献的“迁想妙得”，在整个中国 20 世纪设计学的学术史上更可谓独树一帜。

另一方面，应该说西南联大时期的闻一多，也从未真正停止艺术创作实践与艺术活动。今存闻一多在 1938 年参加长沙临时大学师生“湘黔滇旅行团”由长沙步行至昆明沿途以铅笔所绘 36 幅速写，成为闻一多今天留下来的为数

^① 季羨林：《序》，载饶宗颐：《中国宗教思想史新页》，北京，北京大学出版社，2000。

^② 陈平原：《从古典到现代——学通古今的王瑶先生》，载孙玉石等编选：《王瑶和他的世界》，石家庄，河北教育出版社，2000。

极少的美术作品中极其珍贵的一部分，并且西南联大期间“挂牌治印”的闻一多还留下了大量的篆刻创作。此外，近年来通过《联大八年》史料的再版，以及《未央歌》（鹿桥）、《南渡集》（宗璞）、《南渡北归》等文学、大众普及作品的广泛传播让我们知道，在闻一多等教员的影响下，战时西南联大的艺术活动仍然开展得有声有色。尽管20世纪上半叶中国国立、私立各大学多不设立艺术学院、艺术系，以区别于专业的艺术专科学校，但艺术类相关课程与演讲的开设、校园艺术社团和相关刊物、师生个人的艺术创作，基本上组合成民国时期中国综合大学艺术活动的主要方面。联大八年期间，多次举办诗歌、散文、小说、戏剧等“新文艺”的演讲，讲员除了闻一多，还有沈从文、朱自清、冯至、卞之琳、孙毓棠等其他原三校中具有艺术专长或开设艺术类课程的教员。与此同时，“剧艺社”“冬青社”“群社”等艺术社团也聘请闻一多等担任导师，后者更是通过会刊《热风》，以漫画、连环画、木刻等艺术形式进行战时宣传，直接参与到“艺术服务社会”的实践中来。此外，联大还专门设有“阳光美术社”，出版《阳光》美术期刊，并于1945年“五四运动纪念周”举办过“阳光美展”，而这个团体的成员都是“热心民主而又爱好艺术”的。^①

1944年，闻一多撰《画展》一文，大肆批判昆明在战时还屡次举办国画展，嘲讽“抗战和风雅始终是不可分离的”，提出“艺术无论在抗战或建国的立场下，都是我们应该提倡的，这点道理并不是你风雅人士们才懂得。但艺术也要看哪

^① 参见西南联大《除夕副刊》主编：《联大八年》，昆明，西南联大学生出版社，1946；北京，新星出版社，2010。

一种，正如思想和文学一样，它也有封建的与现代的，或复古的与前进的……最后裁判的日子必然来到，那时你们的风雅就是你们的罪状！”^①可以看出，这种论调与闻一多一直以来批判的艺术中“复古的空气”，以及力主电影工业是娱乐而非艺术的思想并无二致。而据回忆，1944年初冬，“文艺壁报持着绝对的‘为人生而艺术’的态度，和倡‘为艺术而艺术’论的耕耘壁报作文艺问题的论战，使全校的各种壁报几乎都牵入旋涡，而绝大多数的是和文艺壁报站在一条阵线上的”。^②可以说，在西南联大的校园里，艺术问题并不是孤立存在的，很明显，在20世纪20年代中国文艺界所划分出的“为艺术的艺术”和“为人生的艺术”两种思想阵营中，联大的艺术活动显然倾向于后者，而这也正是闻一多在清华时期便持有的艺术主张。

第三节 “美育救国”：一个未竟的话题

从清华园出走游学美国，几经辗转，到最终在西南联大结束，行将复神京之际遇难，闻一多用自己的一生，为自己的艺术理念做了完美的诠释。而回顾整个民国史，一种“美育救国”的理念，在当时亦可谓一呼百应。从早年王国维撰文论述孔子、霍恩的美育学说，到鲁迅写就《拟播布美术意见书》，从蔡元培提出《文化活动不要忘了美育》，到梁启超演讲《美术与生活》，其实中国近现代学术史

① 闻一多：《画展》，载《生活导报》，1944-07。

② 参见西南联大《除夕副刊》主编：《联大八年》，昆明，西南联大学生出版社，1946；北京，新星出版社，2010。

上，一直有一条“美育救国”或曰“艺术改造社会”的理论线索。20世纪20年代，在国民政府的推波助澜下，现代“民族国家”的概念逐渐偷换了传统意义上的“文化中国”，“爱国”逐渐成了政治传播的“主旋律”，“救国”也逐渐演变成一种政治话语，但在客观上，这也使得“美育救国”的经验和论著逐渐多了起来。例如，1924年，李毅士在《晨报副镌》第291号发表《艺术与教育》，指出“若由社会方面观察，艺术之得以存乎社会上，唯以其有教育之价值耳。盖艺术之应用于社会，非仅为引起一般人之愉悦，亦以其有陶养人格之能也”。而同时期，“水利救国”“航空救国”“学术救国”“农业救国”“纺织救国”“音乐救国”“体育救国”乃至“化学救国”的言论和主张，也频频出现在20世纪二三十年代的报端，并且每每有一种抬高自己所在学科的倾向。

然而尽管如此，我们仍然可以说，在国民政府默许、众多学界翘楚的支持之下，“美育救国”作为一场运动，应该说最终仍然在新旧政权的更迭之中“无果而终”，以至于留给一连串指向今天的思考。

首先，“美育救国”的思想，从根源上说是源自西方的“舶来品”，而不是生发于中国本土。换言之，这一思想在当时未必完全符合中国的现实与国情。

简单来看，“美育救国”思想在20世纪20年代开始在中国传播，并产生广泛的影响，至少有三个学术源头。其一，是对拉斯金、莫里斯等人“艺术为人生”思想和康德、席勒美学在中国的引介；其二，是无政府主义，即所谓“安纳其”思想在当时中国文艺界的广泛接受；其三，同样不应忽视的是苏俄“艺术为社会主义服务”思想早期在中国的传播——最后这一点虽不明显，但意义重大，这从当时很多欧苏的艺术社会学译文、译著中也可稍窥全豹。但无论如

何，在当时中国的社会、政治、文化的现实语境中，还缺乏接受这一思想的土壤。因而虽然得到了较为广泛的传播，但这并不等同于得到了人们的普遍认同、接受与实践。因此，除了抗战时期的左翼木刻运动、漫画、连环画等艺术形式，真正高度介入“救国”实践的大众艺术形式少之又少，就连20世纪50—70年代的招贴、宣传画等应用在当时也并不普遍，而在西方与启蒙思想并生的现代设计在当时的救国运动乃至艺术教育中更是基本付诸阙如，这是必须看到的。

其次，“美育救国”“以美育代宗教”这些理念在当时还停留在“口号”的阶段，缺乏学理上的严格论证，甚至这些命题本身充满矛盾和疏漏。

以蔡元培为例。尽管提出“思想自由，兼容并包”，但在实践中，提出“以美育代宗教”，让人感到蔡元培所谓的“自由”的教育思想和学术主张，也未必真的是对一切的学科（比如他本人所不喜的宗教学）都平等、开放。其重基础学科而忽视应用学科、重文理科而轻工科的欧陆式大学理念，与今日之中国高校所效法的实用主义的美式大学理念更是有天渊之别。而这种重基础理论轻应用实践的思想反映在艺术教育上，难免产生这样的悖论：即既要求他所提倡的“美术”之“美”，又轻视他本人所并不擅长的“美术”之“术”。或许，这也是蔡元培掌校的北大始终没有能够迈出艺术专科教育的一个内在的原因。

此外，由康德“审美无功利”的美学逻辑上可能导致否定“实用艺术”或者艺术的社会属性、服务属性的问题，对此康德把建筑艺术等实用艺术和设计称之为“仅是附庸的美”，但在蔡元培那里，如何协调他所信奉的康德美学与艺术“为社会”“为人生”之间的理论矛盾，也是他从来没有正面触及过、更遑论从理论上突破的一个问题。尽管对于宗教的态度和立场截然不同（就读清

华学校时期，闻一多曾在公理会海淀教堂受洗加入基督教），但毕竟作为深受蔡元培美育理念影响的继承者，他似乎也并没有意识到康德美学这一内在的问题。这些深层的理论问题，客观上也限制了“美育救国”实践的发展。

最后，“美育救国”运动中，始终有一种把美术、艺术和“美育”的实际功能过分夸大的倾向，把它们看作是解决中国社会一切问题的“灵丹妙药”，这显然赋予了艺术以“不能承受的生命之重”。

检索 1920—1949 年间有关倡导美育和艺术教育的文献，不难发现论者每每把“艺术”或者“美育”当作教育的最高理想和最终目的。一如罗庸在一篇演讲稿中所说的那样：“美育，是通常说的‘五育’之一，但在我的看法，无论何种教育，都以美育为最终目的。”^① 这种主张在多大程度上受到“包豪斯”的影响不得而知，但的确容易被误解为对于应用学科、技术学科的否定和轻视。如同正厂在与代英的通信中所指出的那样：“你底学术救国论，以为只有社会科学能够救国，所以劝大家都来研究社会科学，弟以为未免立论太偏。弟以为自然科学是建造文明的工人，社会科学是工程师。只有工人而无工程师，便造得不合适。但只有工程师而无工人，也只有计画而不能实现。所以弟之意见，以为社会科学是应该个个人要研究的，并不是个个人只来研究社会科学。”^②

必须看到，在“美育救国”运动的自始至终，都并不乏一些清醒的反思者。尽管他们利用媒体“发声”的机会似乎并不多，但也许这个“沉默的大多数”

^① 罗庸：《美育与宗教》，载《广播周报》，1947（32）。

^② 正厂、代英：《通讯：学术救国》，载《中国青年》，1924（26）。

代表了相当一部分人的思想。而准确地说，闻一多虽然特定“艺术服务社会”的信念，但事实上他也从未明确喊出“美育救国”这个口号。就闻一多而言，对国民政府所宣传的“民族国家”理念的抵触应是一个重要的原因，但对于同时期涌现出的各种“救国”论调之片面性的反思或许也不可忽视。由此，也使得“美育救国”这个命题在今天依然具有相当大的阐释空间。时过境迁，在中国综合国力、科技水平已经与昔日不可同日而语的今天，闻一多指向“美育救国”未竟的追问与反思，仍然值得我们的“再发现”和“再解读”。

第三章 20 世纪前期中国摄影理论研究的时代风貌^❶

摄影术传入中国的时间虽早，但在国人中的普遍接受却经历了漫长的过程。与绘画、书法等传统艺术门类相比，作为一个艺术门类的摄影，在早期中国社会各阶层特别是一般民众间的影响力可谓微不足道。将摄影视为“奇技淫巧”的观念在普通的中国人心中仿佛是一种“集体无意识”，而摄影能“夺人魂魄”的愚昧思想在 20 世纪最初的十几年中更是很有市场。在鲁迅的名篇《论照相之类》中有这样一段描述：“S 城人却似乎不甚爱照相，因为精神要被照去的，所以运气正好的时候，尤不宜照，而精神则一名‘威光’：我当时所知道的只有这一点。直到近年来，才又听到世上有因为怕失了元气而永不洗澡的名士，元气大约就是威光罢，那么，我所知道的就更多了：中国人的精神一名威光即元气，是照得去，洗得下的。”可以说，长期的封建思想与保守的文化观念是阻碍中国现代摄影发展的主要障碍，再加上当时中国内忧外患的国运，使得 20

❶ 本章系与杨简茹合作撰写。

世纪初期摄影和摄影研究在中国的发展举步维艰。

然而从另外一个角度看，摄影在民国知识分子心目中的独特地位，也使得它未尝不是我们透视 20 世纪中国学术思想乃至社会变迁的一个缩影。在鲁迅的另一名篇《藤野先生》中，便记载了这另一种文化含义上的“照相”：“将走的前几天，他叫我到他家里去，交给我一张照相，后面写着两个字道：‘惜别’，还说希望将我的也送他。但我这时适值没有照相了；他便叮嘱我将来照了寄给他，并且时时通信告诉他此后的状况。”以相片互赠，一度成为民国时期有一定经济基础的雅士们的摩登时尚，而以科学态度对摄影术表示出创造和研究热情者在学术界更是不乏其人。一时间，各种摄影社团、展览、刊物“你方唱罢我登场”，而康有为、鲁迅、刘半农、丰子恺、张爱玲、老舍、冰心等主流学者和作家之介入，更是提升了摄影在全社会特别是“五四”一代学人心目中的影响力。在这种背景中，一些散落在历史尘埃之中的 20 世纪前期摄影理论研究成果便显得弥足珍贵，也彰显出跨越时空的永恒价值。

第一节 资源分布与学术平台

20 世纪上半叶，摄影理论研究也伴随着摄影的普及迎来一个高峰，集中诞生了一大批摄影理论研究成果，而报刊、出版、专业社团和高等教育为这些成果的生产与传播提供了重要的舞台。

各类报刊是发表摄影文论的主要载体。20 世纪初摄影术在中国的传播和发展，在极大程度上改变了人们的阅读习惯。不仅一般报纸和杂志越来越离不开

摄影图片，许多时事、资讯、文学类报刊也与摄影结下了不解之缘，有的甚至还办有“图画副刊”，专门刊登摄影作品与理论文章。《申报》《良友》和《东方杂志》等知名报刊自不待言，《永安月刊》《紫罗兰》《天地》《玲珑》等文学、学术类杂志也开始刊登与摄影相关的研究性文字；《时代画报》《北洋画报》等更是以刊登摄影图片及摄影类文章取代了此前《点石斋画报》的那种石印版画，如戈公振所说：“自照相铜版出，与图画以一大革新。”^① 而据有报馆广告部工作经历的郎静山回忆，“报社的照相铜版印现代化的技术的精进后，1928年起每刊登一张新闻照片可以增加销路一千多份”。^② 在这些阵地的建设和推动下，大量文化艺术界人士加入摄影创作和理论研究的队伍中。

在专业领域，摄影杂志和摄影画报亦如雨后春笋般涌现。检索发现，国内已知最早的摄影期刊，当为1925年中国摄影学会出版的《中国摄影学会画报》，而摄影期刊的黄金时期则出现在20世纪三四十年代。从1925年到1949年，先后有《摄影学月报》（1927）、《摄影画报》（1925）、《天鹏》（1927）、《柯达摄影杂志》（1930）、《中华摄影杂志》（1931）、《摄影画报》（1931）、《晨风摄影杂志》（1933）、《摄影界》（1935）、《长虹》（1935）、《飞鹰摄影杂志》（1936）、《远东摄影新闻》（1938）、《中国摄影》（1946）、《新闻摄影通讯》（1948）等近20余种专业摄影期刊创刊，为摄影文论的发展提供了专业的学术平台。

^① 戈公振：《中国报学史》，202页，北京，中国新闻出版社，1985。

^② 转引自王雅伦：《拂尘揭影：郎静山与现代艺术的交会》，载范迪安主编：《影像中国——20世纪中国摄影名家郎静山》，北京，印刷工业出版社，2013。

从这些刊发摄影文论的期刊来看,大多数为轻且薄的小册子,往往竖排版、繁体字、旧式标点句读,并因年代久远,今日之保存本多有残损。但毕竟“画报”的印刷水平和纸张质量与同时期的普通报刊相比仍更胜一筹,特别是在战时和战后物资匮乏的情况下,摄影类期刊仍然保持了“图文并茂”的传统,这是难能可贵的。这些期刊给当时的摄影家和摄影爱好者提供了学习和交流的平台,与民国摄影的发展互为依托、互为表里。也正是因为这些因素,才客观而完整地呈现了历史的原貌,成为研究民国摄影理论的第一手资料。当然,因为战事等原因,这些摄影期刊大都存在的时间不长,有些只出版了几期,情况稍好一些的坚持了数年,但在中华人民共和国成立后几乎都没有得到延续。

摄影文论除出现在摄影大众传媒及专业期刊外,也以专著的形式在20世纪最初的几十年内粉墨登场。在我们的检索中,早期出版的论述摄影的中文专著仅是标题中含“摄影”字样的就至少有20余种,如徐景宗的《摄影之原理与技术》、欧阳慧鏊的《摄影指南》、舒新城的《摄影初步》、景康的《摄影讲话》、杜就田的《摄影术顾问》、徐应昶的《摄影术》、曹元宇《摄影术》、吴静山的《摄影学ABC》等。出版这些著作的出版社,多为上海的商务印书馆、中华书局和世界书局这样有一定规模的综合性出版机构。尤其值得一提的是,当时一些著名的综合性、知识类的学术普及丛书,如徐蔚南主编、世界书局出版的“ABC丛书”,王云五主编、商务印书馆出版的“万有文库”等,都收入了摄影类的专著,其中也不乏各级学校教材。可以看出,“摄影”已经成为当时社会中“新知”的重要组成部分。只是从整体来看,这些著作有实用性、技术性的特点,多为“操作指南”,有的著作甚至是直接编译自西方同类著作,

其意在叙述摄影的“术”而非“学”，即便题目以“学”命名者，也多诉求于应用与操作，而并非旨在自觉地建立摄影研究的理论体系，更不是如布尔迪厄（Pierre Bourdieu，1930—2002）、桑塔格（Susan Sontag，1933—2004）那样哲学般地对摄影进行形而上的追问。

同样，民国摄影社团的繁荣与摄影期刊的繁荣亦步亦趋，也发生在 20 世纪二三十年代。在此时的各类摄影社团中，从事摄影创作的大多为有钱有闲的高级知识分子阶层或在校学生，他们以办展览、出杂志的方式形成各式摄影家团体，并逐渐形成南、北两大流派。在这个过程中，对摄影理论的研究也开始活跃起来，大量职业或业余摄影家纷纷在期刊上发表自己的摄影心得和作品。因此，民国摄影的发展是摄影期刊、摄影团体、摄影理论齐头并进，自然也出现了许多在摄影史留名的摄影家，如郎静山、张印泉、刘半农、陈万里、胡伯翔、舒新城等，他们不仅摄影创作颇丰，同时也是民国摄影理论的中坚力量。此时的摄影团体颇有西方艺术沙龙的味道，与国内其他的艺术门类如绘画、雕塑等相类似，摄影从一开始就具有团体的性质，如定期举办展览、出版画册和摄影集，成为 20 世纪早期特有的文化艺术现象。

中国摄影史上出现的第一个有广泛影响的摄影团体是北京的光社。光社于 1923 年成立于北京大学，初名“艺术写真研究会”，后更名为“光社”。与此后成立的学生社团“北大摄影研究会”不同，“光社”并非是一个学生课余组织，虽然发轫于老北大并且也有学生参与其中，但其参与者主要是北大的教工以及社会人士，并且它不是局限于校园的学生组织，而是广泛地在社会上开展各种活动的专业团体。1924 年至 1928 年，光社先后 5 次在中央公园举办摄影作品

展览。第一次摄影艺术展览结束后，摄影家陈万里从自己参展的作品中选出 12 幅，辑成《大风集》画册，这是已知我国最早出版的摄影艺术作品集，著名学者俞平伯曾在《大风集》的首页题词：“摄影得以艺名于中土将由此始。”1927 年 10 月 8 日至 11 日的第四次影展后，参加影展的摄影家各自选出摄影作品共 56 幅，编成《北京光社年鉴》第一集，并于 1928 年 1 月 1 日出版。其中，刘半农写的《序》，陈万里的《小言》和汪孟舒的《北京光社小记》等文章，记述了光社的发展历程。1928 年第五次影展后，选出 68 幅参展摄影作品编辑成《北平光社年鉴》第二集，于 1929 年 1 月 1 日出版，这两册年鉴成为我国最早的两本摄影年鉴。尽管 1937 年因日本侵占北京后，光社停止了专业领域中的一切活动，但北京光社作为我国 20 世纪首个面向社会的民间摄影艺术团体，仍在极大程度上推动了摄影艺术化的进程。其举办的摄影展的目的，也是让民众真正意识到摄影是艺术大家族的成员，从而为当时尚不为艺术领域所广泛接纳的摄影之坐进“艺术之宫”铺平道路。在我国摄影史上，北京光社的地位显赫有这样几个原因：首先是参与人数众多，摄影作品丰厚，观众关注度高；其次是得益于“五四”巨匠刘半农参与策划的两本光社年鉴出版，进一步奠定了北京光社在中国摄影史上地位，并扩大了影响；再次就是部分光社成员在 20 世纪 50 年代以后，仍以老北京光社成员的身份活跃于中国摄影界，加深了人们对“光社”的认知。

除了大名鼎鼎的光社之外，摄影家林泽苍于 1925 年在上海创办的中国摄影学会也是一个重要的摄影团体。林泽苍编印过《摄影画报》，并连续出版 13 年，还组织过多次“全国摄影比赛”和“全国摄影展览”，并与高维洋合著《增

广摄影良友》，对推动摄影艺术的发展起到积极作用。还有中国摄影学会活动的参与者之一、20 世纪早期著名的摄影家郎静山与他人于 1928 年在上海另成立有中华摄影学社，简称“华社”，也是民国时期影响最大的摄影艺术团体之一。该团体的目标是研讨摄影艺术，以报界和商界为主要效劳对象。“华社”还编辑出版了《天鹏》和《中华摄影杂志》两个中国早期的摄影刊物。他们的社会反响很大，对扩展摄影队伍和促进摄影艺术的繁荣也有积极意义。

此外，20 世纪早期其他知名的摄影团体还包括 1927 年冯武越、金亚雄、耿幼山等人参与、以“研究摄影美术、提倡新闻照相、发起照片展览”为宗旨的北洋摄影会；1928 年张篷舟、金满城、王峥嵘发起的美社；1923 年潘达微、傅秉常、李崧等组织的景社；1932 年广州培英中学师生组成的白绿摄影学会；1935 年刘体志、郑皓初、雷鲁萍等发起的红窗摄影研究社；1935 年王洁之、姚少沧等发起的南京影社等。^① 值得一提的是，摄影活动在整个战争年代不仅没有停止，相反摄影家以自己的形式参与抗战，为今天留下了许多珍贵的影像史料。^② 1940 年，郎静山在大后方发起重庆摄影学会、昆明摄影学会并任理事长；至抗战胜利后的 1948 年，郎静山还曾短暂发起上海摄影会及中国摄影学会并任理事长。^③ 纵观这些摄影团体，大都松散而开放，多有自己的摄影期刊或报纸专栏，也都定期通过举办展览、出版摄影集的形式来扩大影响，

① 参见陈中、徐景希：《中国摄影艺术史》，北京，生活·读书·新知三联书店，2011。

② 参见胡志川、马运增主编，蒋齐生、舒宗侨、顾隼编著：《中国摄影史 1937—1949》，北京，中国摄影出版社，1998。

③ 参见《郎静山生平事略》，范迪安主编：《影像中国——20 世纪中国摄影名家郎静山》，北京，印刷工业出版社，2013。

皆为中国早期摄影的发展做出过贡献，也为摄影理论研究的活跃与繁荣搭建了阵地。

摄影教育的发展也为摄影研究者提供了另一个平台。查阅《北京大学日刊》，可发现老北大在蔡元培的最初倡导下所建立的诸多学生社团中，摄影研究会（1930年起更名为“北大摄影学会”）成立虽晚，但却是极其活跃的一个。据1929年5月7日《北京大学日刊》上所发布的《北大摄影研究会简章》，可知该会下设文书、交际、财务、作品保存四个股，按照现代科层制管理并展开活动。1929—1931年间是该会的活跃期，此间《北京大学日刊》除了刊登了摄影研究会的成立公告之外，还定期预告摄影研究会的各项活动，如演讲、展览、竞赛及组织外出摄影活动等。其中，刘半农和吴郁周分别担任导师的每周固定的演讲与辅导，使得摄影研究会相比较乏人问津的书法研究会、语焉不详的新闻研究会和难以复原现场的“雄辩会”等稍早时成立的老北大学生社团，更令人有一种如临其境的激动。

无独有偶，当时在北京的清华园，也诞生了与之类似的“摄影团”。而上海作为民国时期的摄影艺术中心，也出现了许多高校摄影学会，其中复旦摄影学会最为活跃。各级学校以“摄影学会”的形式，开辟了专业摄影教育之先河。其形式往往是延聘业界专家来校指导实践，使得很多著名摄影师走上了上席的讲坛，一些讲稿、讲义等也随后整理成为文论或教材。如郎静山1930年受江龙渊之聘，任上海松江女中摄影选科教师；1948年，大夏大学美术研究班也聘其担任摄影指导。与此同时，郎静山也不断对摄影进行理论的总结，1942年他撰写了《摄影与中国绘画艺术》一文，并“以一篇集锦摄影与中国艺术考取英

国皇家摄影学会硕学会士”。^❶ 只是这些文献在当时未正式发表以产生更大的社会效益；而郎静山本人的很多文字又系 20 世纪 50 年代以后在台湾地区发表或出版，因而不属于本书的研究范围了。

令人遗憾的是，以北大摄影研究会为代表的诸多高校摄影社团在日后培养出许多摄影人才的同时，终究没有能够像画法研究会那样在校长蔡元培的支持下出版《绘学杂志》一类的学术期刊；并且不管是老北大的摄影研究会还是清华的摄影团，抑或是复旦摄影学会，在整个 20 世纪上半叶都只是停留在一种业余的学生活动、讲演的层面，而没有进入学校的正式课程，更无法顺理成章地发展出中国高等教育中的摄影专业，相关历史任务只能留待 20 世纪 80 年代以后来完成。

第二节 研究主题与总体特点

20 世纪早期的中国摄影在革命与战争的尘埃中摸索前行，尽管它自身缺乏一个宏大叙事的历史，但仍为我们记录下时代的轮廓之一斑；而与此同时，这一时期的摄影理论，也同样具有新事物出现之初的天真与质朴。根据我们的观察，尽管 20 世纪早期的摄影文论浩如烟海，但这些看似凌乱的文字还是有其内在的线索和分类的依据的。从民国各种期刊、著作中关于摄影文论的整理

^❶ 王雅伦：《拂尘摄影：郎静山与现代艺术的交会》，载范迪安主编：《影像中国——20 世纪中国摄影名家郎静山》，北京，印刷工业出版社，2013。

情况来看，这段时期的中国摄影理论研究，大致可以分为以下五大研究主题：

首先，是现代摄影理论的启蒙与建设。1919年5月4日前夕，陈独秀在其主编的《新青年》刊载文章，提倡民主与科学，批判传统纯正的中国文化，并传播马克思主义思想；而以胡适为代表的温和派，则反对马克思主义，支持白话文运动，主张以实用主义代替儒家学说，成为新文化运动之滥觞。这一时期，陈独秀、胡适、鲁迅等人成为新文化运动的核心人物，并成为“五四”运动的先导。“五四”运动开创了中国文艺的新时代，也正是这些经历“五四”运动、新文化运动的一批学者和知识分子最先加入摄影应用和研究的队伍当中，而有关摄影的知识和理论，自然也成为新文化运动所包含的“题中应有之义”。

于是我们看到，蔡元培、鲁迅、胡适等在自家的著述中纷纷援引摄影来举例，这些新文化人也留下了许多个人及时代的影像资料，但在整个“五四”时期的学人阵营中，首个推出摄影研究专著的还是刘半农。作为新文化运动代表人物之一的刘半农，其身份除了文学家、语言学家和教育家外，还是中国摄影理论的奠基人，他于1927年撰写的《半农谈影》一书是中国最早的摄影理论专著之一。早在1925年，刘半农就加入了北京摄影团体“光社”，并创作了大量摄影作品。在创作中，他尤其注重意境的渲染，着眼于个性情趣的表达，虽然拍摄的绝大多数作品是风光静物，但表现手法却变化多样，思想格调也不相同。而《半农谈影》一书就是他对摄影实践的总结与思考，既对当时所出现的种种关于摄影的思想观点作了评论，又着重探讨了摄影艺术造型技巧的方法和规律等问题。另一位中国摄影理论的先行者是舒新城。著于1929年的《摄影初步》，

是他自己的摄影心得总结。作者为了避免初学摄影者重蹈自己曾走过的弯路，将自己十几年来摄影实践的得失去粗取精，倾诉于字里行间。该书内容全系摄影的经验之谈，特别适合初学者阅读，因此从 1929 到至 1948 年，该书再版过 8 次。尽管 20 世纪初期还不乏其他专门的摄影研究著作，但以《半农谈影》和《摄影初步》在坊间的影响最大。

此外，上海宝记照相馆作为当时华东地区知名的私人相馆，其主人广东新会人欧阳石芝及其哲嗣欧阳慧镛也在理论研究方面不甘示弱，倾注了大量的精力。值得一提的是，由于欧阳石芝与康有为的师生关系，在欧阳慧镛出版《摄影指南》（上海，上海宝记照相馆，1923）一书时，康有为特别为这本书题写了书名和简短的题词，并对其中若干作品各进行了一句话式的点评。与此同时，在张元济为该书写的序言中，也提到了“摄影之学，人皆知为美术之一端矣”等明确的观点。然而这种“摄影是艺术”的主张也并非康有为或者张元济的发明，在当时还有一大批或留学海外归来，或积极接受新兴事物的知识分子或学者，他们的视野开阔、思想开放，通过更加理性和系统的方式对摄影这门新兴事物给予了肯定，在报纸期刊上发表了独立的文章阐述自己对摄影的理解，从而促进了摄影理论的启蒙和摄影艺术的发展。

其次，是艺术摄影、新闻摄影、商业摄影等门类摄影的专题研究。虽然同为“摄影”一艺，不可强行分割，但各种门类的摄影用处、技法等各不相同，对其进行分门别类的讨论显得尤为必要。艺术摄影通过美学阐释者为多，新闻摄影则需要大量媒体新闻摄影实务的经验总结，至于商业摄影更是与工商业和市场关系密切。与此同时，对各个摄影门类进行相对独立的深入研究，也有利

于摄影理论朝着纵深化的方向发展。相对而言，在整个 20 世纪上半叶，受到艺术研究范式和仿效美术创建的如展览等各种学术平台的影响，门类摄影研究以艺术摄影研究成果最为突出，而由于新闻摄影、商业摄影需要更多调动经济、新闻等背景知识，虽有经济学者和新闻学者的介入，但研究的数量和质量尚无法与艺术摄影相提并论。

摄影术普及以后，对于其艺术性的探讨逐渐多了起来。不少画家开始撰文谈论摄影美学，同时，也有摄影者和画家一样追求唯美的画意风格，所以“美术摄影”的提法在当时得到广泛认同。尤其到了 20 世纪 30 年代，摄影者和画家一样追求唯美的画意风格，美术摄影在当时得到广泛认同，一时间出现了大量讨论美术与摄影关系的文章，如泥佛《谈谈美术摄影》、邵卧云《美术摄影略谈》、王劳生《美术摄影的意义》及《美术摄影杂话二则》等，而丰子恺、徐悲鸿、张大千这些大画家也每每通过为摄影作品集撰写序言等方式阐述自己对摄影与绘画关系的理解。再加上郎静山、吴中行、邵卧云等一批用摄影的手段追摹以“写意见长”的传统中国画，“美术摄影”在摄影界和绘画界得到最广泛的认同。

虽然早期摄影人的各种活动皆习欧美摄影之风，如创办摄影沙龙、成立摄影学会、办展览、出刊物、组织摄影旅行团等，但他们的作品却似乎在有意识地回避着西方的现代主义精神，许多美术摄影者有意地保持着一种暧昧的民族主义态度。纵观 20 世纪二三十年代的艺术摄影，如郎静山、陈万里、胡伯翔、陈传霖等著名摄影家的风景摄影和静物摄影，便强烈地传达出中国特有的传统美学精神。许多摄影家早年也是学绘画或广告画出身，如胡伯翔、丁悚、郎静

山等，一些摄影家擅画中国山水画，并用中国画的风格渗入摄影作品，形成有中国绘画意趣的美学风格，像郎静山的“集锦摄影”，便极力营造中国山水画的宁静致远。其实 19 世纪后期的西方摄影也曾经出现过所谓的“画意摄影”，这是摄影发展的必经阶段，也是 20 世纪 30 年代中国摄影理论的最主要命题。只不过中国的摄影家对于艺术摄影的探索与实践未能完全脱离“画意”风格的窠臼，不能不说是未尽如人意之处。

除了艺术摄影的探讨外，从 20 世纪 30 年代中期到 40 年代末，新闻摄影和商业摄影也进入研究者视线，摄影门类研究的出现也意味着摄影理论开始进入一个更成熟的细分阶段。但相对而言，与艺术摄影研究相比较，新闻摄影和商业摄影则还欠缺一些成熟的理论成果。在新闻摄影领域，应该说戈公振、汪英斌、徐铸成等一批熟悉新闻实务和报馆经营业务的著名报人在实务中对于摄影图片给予了足够的重视，但相对于他们的新闻图片实务而言，他们在理论上专门谈论新闻摄影的文字并不集中，戈公振《中国报学史》中只是有“图画与铜版部”的介绍，专门谈论新闻摄影的理论文章竟付之阙如。而在商业摄影领域，虽有中国工商业美术作家协会等团体的建立，但商业插图始终以绘画为主，以画家的介入更为普遍。在这样的情形中，林泽苍、达斋等人独立的新闻摄影、商业摄影文章的出现，就显得弥足珍贵和自觉了。

再次，是摄影材料与技法研究。从 1844 年清人邹伯奇自制照相机到 20 世纪初期，人们对摄影材料和技法已经不再陌生。北京“光社”1924 年 6 月 15 日在中央公园举办的第一次社员摄影作品展览，仅仅两天内就有五六千人参观了展览，此时摄影术已经不像刚传入中国之时由商贾匠人作为谋生的手段，而

是发展成一种市民阶层的兴趣爱好。丰子恺写于1927年的一篇文章《美术的照相——给自己会照相的朋友们》^①一文中开头也是这样写的：“现在照相真是流行极了，我的朋友中有许多自备照相器，自己会拍照；马路上卖照相器的店到处皆有，而且一二十块就可以买一具。”此时的丰子恺正担任开明书店的编辑，丰子恺的朋友，多是出版界或教育界业余爱好摄影的文化人。可以看出，把摄影作为一种业余爱好，这在当时的职员阶层即在经济、文化、政治等机构中从事非体力劳动的专业人员中是颇为流行的。

除了摄影发烧友，一般民众也希望能多了解关于摄影的技巧与相关内容，对于摄影的兴趣也逐渐提升。在数码相机还没有普及的年代，关于镜头、测光、构图、冲印等技术类的摄影著述也纷纷登上历史舞台，其中既有原理、法则的叙述，也有个人操作经验的总结。早在1911年，杜就田就在《东方杂志》连载《摄影术发明之略史及现今之方法》的长文，以介绍小型镜箱为主，后又将其充实完善后由商务印书馆出版成专著《新编摄影术》。1917年，广东香山人陈公哲出版了《摄学测光捷径》一书，并提出“哲氏测光表”。可见此类的介绍性的文章是广受读者欢迎的。然而相对而言，这一类的文字今天的读者读起来往往不是十分有兴味，或是直接编译自西方的相关文献，并且其中所讲解的一些技法也随着相机的发展逐步为历史所淘汰。对于这一类的文论，往往只有那些不是纠缠于细枝末节的操作，而是带有一定理论色彩的文字才更有学术史上的价值。

^① 原载于《一般》，1927，2（3）。

第四，是摄影评论的展开。评论文章也是艺术水平得到提高的一个重要表现，当一种艺术门类开始成熟，相应的艺术评论也开始展开。20 世纪前期随着摄影实践不断增加，迫切地需要从理论上对其进行总结。这种理论最先往往并不体现为符合学术规范的论文，而是点评、评论性质，带有较强印象式色彩的文字。在当时摄影实践轰轰烈烈开展的同时，陈万里、丁悚、金石声、陈嘉震等许多著名摄影家开始介入摄影评论，他们在创作之余纷纷发表评论文章，或点评别人的摄影，或谈自己的摄影心得，或就某次摄影展览谈对摄影的一般见解。这种摄影评论与前述摄影研究的不同，它往往通过随笔、点评的形式，紧贴某一件（组）摄影作品或某场摄影展览，并紧密联系个人实践经验，对其成败得失进行价值判断。尽管这种类型的文字还远远达不到“批评的自觉”，但从文类上则可谓丰富了这一时期摄影文论的百花园。

在此类文字中，对于摄影家自己的摄影经历的讲述无疑是广受读者喜爱的，尤其是成名已久的摄影家撰写的摄影评论，对于读者和摄影初学者来说更具有针对性。只不过，此时的摄影评论并没有一个宏大而科学的理论体系可以依据，这些撰写摄影评论的人大多也并非专业从事理论研究的专业人员，他们的文章更多是随笔类而非高头讲章，对于读者较有吸引力。当然，从摄影理论研究的角度来看，终究是过于浅显了。尽管如此，20 世纪前期摄影评论性文字及相关著述的诞生和积累，还是能够显示出一定历史时期内中国摄影批评的实际面貌，在这种文不甚深的文字中也不乏一些原创性思想，许多火花式的观点也不乏启迪后学的效果。

最后，是历史及文学中的摄影史料和摄影资源。在民国时期的各大摄影团

体在成立和发起之初，都有人撰写过相关宗旨和缘起，这为我们掌握此时的摄影发展概况提供了准确和极大的信息量。而最特别的一点，则是此时许多文人作家通过以摄影为题材的文学作品扩大了摄影的影响，也由此奠定了摄影的文化史价值。“摄影”作为一种素材，客观而真实地从一个特定角度记载了近代以来中国社会的变迁，因而得到许多作家的关注和描绘，并成为钩稽往史时的重要图像资料。鲁迅、冰心、老舍、张爱玲等作家的杂文或小说，也让我们看到摄影在中国现代文学中所扮演的重要角色。

鲁迅在其各类文章中多次提及摄影。他的杂文《论照相之类》和《从孩子的照相说起》皆为直接谈论摄影的代表作，鲁迅的中心主题，也皆以摄影为话题和材料引发出对于国民性等问题的批判。这既显示出作者对于摄影问题的思考，也包含了作者对于摄影的史料价值的体认：“中国和日本的小孩子，穿的如果都是洋服，普通实在是很难分辨的。但我们这里的有些人，却有一种错误的速断法：温文尔雅，不大言笑，不大动弹的，是中国孩子；健壮活泼，不怕生人，大叫大跳的，是日本孩子。然而奇怪，我曾在日本的照相馆里给他照过一张相，满脸顽皮，也真像日本孩子；后来又在中国的照相馆里照了一张相，相类的衣服，然而面貌很拘谨，驯良，是一个道地的中国孩子了。”鲁迅由孩子性格谈到孩子的照相，从生动有趣的故事中提出了发人深思的问题，深入浅出地揭露和批判了我们民族存在的驯良的性格弱点，驯良也就是奴性，而这奴性也极大地妨碍了民族的进取。在鲁迅的笔下，摄影是他借以反映国人时代面貌和心理的利器。无独有偶，在冰心的小说《相片》中，摄影的作用也大抵如此。

相对来说，老舍和张爱玲谈摄影的散文更真实生动地表述了作者对于摄影

本身的态度。张爱玲在《“卷首玉照”及其他》一文的开篇，就写下了“卷首玉照”的作用：“印书而在里面放一张照片，我未尝不知道是不大上品，除非作者是托尔斯泰那样的留着大白胡须。但是我的小说集里有照片，散文集里也还是要照片，理由是可想而知的。纸面上和我很熟悉的一些读者大约愿意看看我是什么样子，即使单行本里的文章都在杂志里谈到了，也许还是要买一本回去，那么我的书可以多销两本。我赚一点钱，可以彻底地休息几个月，写得少一点，好一点；这样当心我自己，我想是对的。”这样文学作品中对于摄影的感慨读起来让人觉得亲切有意味，也是作者的文化观、人生观和审美观的体现。“摄影”在现代文学家们的笔下，已经成为一个历史时期的文化符号与视觉表征。

第三节 历史价值与现实意义

1956年，英国艺术家理查德·汉密尔顿发表了他著名的拼贴画作品《是什么使今天的家庭变成如此不同，如此迷人》，画面以20世纪50年代欧洲国家的各种流行文化符号和潮流事物为组合，吹响了波普艺术的第一声号角。但是，如果我们比较一幅年代更早的作品——《良友》杂志1934年第88期发表的著名摄影家陈嘉震拍摄的一组《上海之高阔大》拼贴画，会发现两幅画面的意趣惊人的相似。同样都是对现代生活图景的描绘，只不过汉密尔顿关注的是室内生活，而陈嘉震则把镜头对准20世纪30年代大上海的繁华：女子的高跟鞋、摩天大楼、戏院、双层巴士以及无处不在的广告拼贴在一起，呈现出前所未有的前卫感。此时，摄影已经成为国民生活中不可或缺的一部分了，新闻摄影和

广告摄影丰富了摄影的题材范围，摄影不再是某个个体的精彩瞬间，它也是整个社会生活方式变迁的真实记录。

仅仅从“文化史料”来确立 20 世纪前期中国摄影和摄影理论研究的价值也是不够的，摄影自身的艺术性还保证了摄影理论在整个 20 世纪形成了一门独立的学科。然而对于中国摄影理论研究来说，尽管 20 世纪 80 年代以来，研究者一直不乏对摄影理论建构的呼吁，但和文学理论、美术理论等相对比较成熟的同类学科比起来，摄影理论的确处于滞后和简单的状态。我们相信，对摄影理论的历史谱系按时间进行有条不紊的梳理与归纳，应是建构摄影理论最好也是最有必要的途径之一。因此，此时回顾 20 世纪早期摄影文论的发展史，在目前的摄影教育普遍重技法轻理论的背景下，让技法、实践见长的摄影家来了解摄影理论发生发展的过程，对摄影研究产生理论上的兴趣；与此同时，也可向关心摄影理论的人提供更坚定的学术发展脉络和自身理论建构的信心。

整体来看，民国时期的摄影研究配得起“博大”，但还称不上“精深”。从研究主题来看，这些文论广泛涉猎了摄影的艺术与技术、理论与实践的各个领域，有广度和包容性，但停留在“泛论”和“概述”层面，没有从内部提出摄影学学科建设的问题。换言之，在整个 20 世纪上半叶，中国摄影研究的任务是“普及”而不是“提高”。即便是对于当时并非旨在谈论技术的一些较为纯粹的摄影理论研究者来说，其主要任务也是为摄影“正名”——即为“摄影是艺术”论据理力争，而不太可能自觉地提出摄影理论或摄影学与其他学术领域进行对话的相关问题。但也正是早期摄影研究这种元气淋漓的气象，从一开始就孕育了此后中国摄影研究作为应用学科的学术品格，也成为解读早期摄影

发展历程的重要学术资源。

20 世纪早期中国摄影理论的产生和发展与“西学东渐”的时代思潮紧密相关，这是解读早期中国摄影理论的重要时代背景。此时，国内新式学堂纷纷取代了传统的科举，国外留学更是成为一种风尚，在这个风云变幻的大时代中产生了一批新型的知识分子，他们成为辛亥革命、“五四”新文化运动的最先觉悟者和领导者。新型知识分子对摄影这种新鲜事物所产生的浓厚兴趣，是早期的摄影理论得以发生和发展的重要依托。在整个 20 世纪上半叶，摄影逐渐从知识分子拓展到市民阶层。由于小型镜箱的普及、照相馆的繁荣，使得市民阶层得以广泛接触摄影；与此同时，各种摄影期刊和摄影展览的推动，使更多普通人开始认识摄影这门新的学术领域，这也反过来推动了摄影理论的发展。所以，整个 20 世纪上半叶，摄影理论是和摄影技术、摄影实践的发展相辅相成的。

除了前文中刘半农、舒新城两位摄影理论的奠基人之外，当时号称“南郎北张”的郎静山和张印泉两位摄影家也对摄影理论的发展有重要贡献。这两位摄影家都是进入世界摄坛产生影响的著名中国摄影人，在 20 世纪早期就多次举办过摄影个展或联展，他们的时尚光鲜带动了许多青年摄影家的创作。由于二人在摄影实践中的地位，所以他们提出的摄影的见解也自然会受到人们的关注。张印泉发表于 1937 年的《现代美术摄影的趋势》一文，以一位摄影前辈的语气归纳出现代摄影所具备的条件：简洁、明朗、生动、有力。在当时，摄影家如若能够根据丰富的创作实践概括并归纳出科学的理论范畴，再分享给摄影爱好者和初学者，就是非常有意义的事情，而这种形式的文论也成为当时摄影理论研究的一种重要类型——对个人摄影经验的“琐谈”与“随感”。

而郎静山则通过自己以及一批同道的实践，向理论界提出了早期中国摄影文论中的另外一个热点话题，即绘画与摄影的区别与联系。郎静山是中国摄影史和摄影理论史研究中一位不可回避的重要人物。2013年，“静山远韵——郎静山摄影艺术特展”在北京中国美术馆展出，展览展出的部分郎静山作品及图片，让北京的观众熟悉了这位曾经在20世纪上半叶的中国大陆红极一时、此后远渡中国台湾的著名摄影家。郎静山是中国较早的一批报馆广告和摄影从业者，而他在摄影艺术实践中创立的“集锦摄影”，在世界摄坛独树一帜。只不过20世纪50年代以来郎静山定居台湾，所以他有許多重要的创作和理论是在20世纪后半叶后发表的，在整个20世纪前期他还是通过自己的实践向理论界提出问题。在艺术摄影实践的推动下，有关照片与绘画如何区别的问题在摄影理论界得到了集中的讨论。

其实，无论在西方还是东方，绘画与摄影的关系问题都是从摄影术发明和传入之初起就已经有过的讨论。在法国人达盖尔的摄影法一出现，就与传统意义上的艺术产生了激烈的冲突。早期有西方评论家对摄影对绘画的影响持悲观的态度，而围绕“画意摄影（pictorialism）”的讨论在19世纪末到20世纪初的欧洲和美国更是盛极一时，英国人鲁宾逊和爱默生等都对画意摄影进行过讨论和实践，以至于“1890年之前，无论在欧洲还是在美国，摄影、文学和综合类的杂志都用了大量的版面来讨论摄影的艺术价值”。^① 但应该说，这种方式往往局限于肖像、风景、人体和室内，尤其是中国的探索者们更将重点放在风

① [美]内奥米·罗森布拉姆：《世界摄影史》，包魁、田彩霞、吴晓凌译，304～305页，北京，中国摄影出版社，2012。

景摄影上，因而题材比西方更为狭窄。当然，无论是西方还是东方，这都是摄影发展的历史进程中必然经历的阶段，只有这样，今天才会形成更清晰的认识和反思，也能更彻底地认识摄影自身的特性。

总的说来，早期中国摄影文论偏重于形而下的描述，以点评、感想、体验式文字居多，而缺乏形而上的思辨和理论提升。反观同时期的西方摄影研究，则已经诞生了许多不仅仅在摄影领域，而是在整个学术思想领域中都举足轻重的经典著作。德国文艺理论家瓦尔特·本雅明则敏锐地认识到了摄影的产生对人们认识世界的方式产生的影响，他在《摄影小史》（1931）和《机械复制时代的艺术作品》（1935）这两篇长文中为摄影艺术的地位做了辩护，并提出“灵光”（Aura，也翻译成“灵晕”“灵韵”）的概念；法国象征主义诗人保罗·瓦莱利则在1939年为纪念摄影术产生100周年撰写了《摄影百年祭》一文，提出摄影对文学的影响。同样是摄影理论的研究，20世纪上半叶的西方理论家已经走出很远，成为西方人文学科视觉文化研究领域中的一支重要力量，并且对整个文艺学、艺术学的发展做出重要的贡献；但相比之下，此时期我国的摄影理论还处在一个相对浅显的状态，整个20世纪二三十年代，摄影在技法层面上的初步探索还是主流。只是我们相信，其中不乏一些真知灼见和富有理论生长可能性的初步探讨，还有待于我们的再认识和再解读。

综观中外摄影史，有关摄影的研究论述无外乎内部、外部两个主要的倾向：所谓内部研究，是对摄影的表现形式和风格特征的本体研究；所谓外部研究，则是指从人文社科等方面所进行的更宏观的理论研究。尽管对于摄影文论价值的评判标准难以一致，但至少可以在这两个角度来观察和评价中国20世纪早

期摄影理论的学术史定位。在以上第一方面，这段时期的摄影文论积累了大量的学术成果，对于进行摄影知识与实务的普及、推动当时摄影实践的发展乃至摄影文化品格的提升等方面功不可没；然而，以上第二方面的任务却始终没有在 20 世纪前期被提上议事日程。虽然有蔡元培、康有为、胡适等学界中坚力量的积极参与，但因摄影自身“术”大于“学”的特点，使得从学科建设角度把摄影理论研究作为一门人文学科来审视，进而与其他的学科相对话，注定不是那个时期的历史任务。然而尽管如此，从刘半农的《谈影》等文论开始，就内在地蕴含了这种学术研究的基因，这些摄影理论筚路蓝缕草创时期的点滴积累，也为日后中国摄影理论研究的拓展孕育了无限可能。早期中国摄影理论这种研究的格局，恰恰为后来的研究留下了很大的空间。

20 世纪上半叶是中国社会历史文化剧烈动荡的半个世纪，也是让人魂牵梦萦的时代，今天通过这一时期的图像资料仍然可以感受到它的魅力与不朽。这个时期也是整个中国摄影理论史的奠基期，其重要的学术史地位有助于当代学者更好地对中国摄影史、艺术史、文化史进行反思和重构。然而，仅仅把摄影作为一种图像史料来证经补史还是远远不够的，摄影自身的发展及其为中国社会各阶层所接受的历史在今天也应该进入思想史、观念史、学术史研究者的视野。这其中，新与旧、中与西的对照，寻求西方现代性以及这种现代性与中国传统文化之间的调和是整个中国文艺界始终都在探求的全局性问题。尤其是 20 世纪 90 年代以来，摄影作为中国当代艺术的延伸，不断拓展自身“跨界”的可能性，提出了许多有价值、有意义的新问题，此时重新翻检这些早期文论的鳞光片羽，更能令人感受到一种发现的喜悦。

学术界对于 20 世纪前期摄影文献的搜集、出版和研究工作还很不够,除《半农谈影》等极少数名作外,很多经典文献在 20 世纪 80 年代以来一直没有重印的机会。1988 年,天津人民美术出版社曾出版龙熹祖编选的《中国近代摄影艺术美学文选》一书,该书以发表时间为序,广泛辑录了从“五四”运动至中华人民共和国成立前夕,康有为、蔡元培、刘半农等数十位学者、艺术家有关摄影美学、摄影艺术理论的专著、论文、杂文、题词等。编者称,该书“基本上概括、包容了中国摄影艺术有史以来至中华人民共和国成立前夕的摄影美学思想和理论成果”,并在“后记”中表示“从‘五四’新文化运动到中华人民共和国成立前夕,凡在历史上对中国摄影艺术的理论建设起过积极作用,或具有一定学术、艺术价值的编著均予收录”。^❶ 该书成为此后相当长一段时间内学术界进行民国摄影学术史研究的必备资料,功不可没。然而时至今日,民国图书期刊资源的电子检索系统提供给我们更加丰富的甄选余地,一些更重要的理论著作透过尘封重新进入了我们的视野,而一些题词、序言等又难以体现永恒的理论价值;同时,也亟待突破 20 世纪 80 年代“美学热”中那种从“美学范畴”这种单一视角进入摄影文论的局限性。并且近年来,除了在中国摄影史研究中往往有对早期摄影文论的综述外,还很少见到以专著形式出版的专题研究成果。通过学术史的视角和眼光对早期摄影文论进行筛选,并对所遴选出的文献加以解析,方可为学界进一步的研究奠定一个坚实的基础。

❶ 龙熹祖编著:《中国近代摄影艺术美学文选》,10、658 页,天津,天津人民美术出版社,1988。

第二编 设计研究的本土传统与海外资源

第四章 1949年后中国设计研究的学术历程

第五章 “包豪斯”在中国的研究与接受

第六章 “人工科学”在中国设计学界的传播与反响

第七章 海外汉学中的中国设计史研究

20 世纪的中国学术史上，与“艺术设计”“工艺美术”“技术美学”等有关系的学术与思想言论即便不算是“汗牛充栋”，也足以让大量希望真正进入设计学术史领域的研究者望而却步。但突出的问题是，一方面其中大量的言论长期以来往往停留在对于“设计”概念的常识性介绍、翻译、评论等初步的层面，缺乏历史研究的价值；另一方面是“体系”性著作泛滥，低水平重复建设，同样很难把它们全部作为严肃学术史的对象。如果说前一种现象在 20 世纪初直到 80 年代都比较突出的话，那么后一种现象在 1998 年以来则愈演愈烈。“学术史”的写作，当然没有必要对所有的成果都“兼容并包”，它不应该（事实上也不可能做到）事无巨细地记载并描述所有符合“学术规范”这一最低要求的全部成果，而是要求研究者以史家的眼光对截至目前所出现的各种设计学论著做出严格的价值判断与清晰的学术源流梳理，在强调研究者的问题意识的同时，给予那些有特殊价值和“范式”意义的重要成果以应有的地位。而这些中国设计学建构过程中的重要理论资源，既有中国本土学术建设的“内在理路”，也有新时期以来舶自海外的“他山之石”。

第四章 1949 年后的中国设计研究的学术历程

从九十年代末的“设计艺术学”到 2011 版学科目录中的“设计学”，百年的设计研究在中国终于有了合法性的学科归属。不管学科名称如何变化，“设计学”归属于艺术学学科门类的基本事实并未发生改变。随着设计学作为学科的发展与规范，中国学术界、设计界对之的理论探讨也逐步深入。近 40 年来，中国学术界对设计学理论研究取得了许多成果，但也应看到这些成果仅仅是对设计理论与实践研究的一个开端。本章以历史谱系与专题研究相结合的方法，以理论和美学研究专著为主，主要涉及改革开放后的设计史论及翻译成果，适当兼顾 20 世纪 50—70 年代的设计研究，粗线条地对中国设计学的研究成果进行归纳与综述。

第一节 设计学术史视野中的中央工艺美术学院

1956 年 11 月 1 日，中央工艺美术学院在中央美术学院实用美术系、中央美术学院华东分院实用美术系的基础上于北京阜成门外白堆子正式成立，1999

年11月20日，中央工艺美术学院与清华大学举行合并仪式，成为清华大学美术学院。就历史而论，中央工艺美术学院仅存在了43年。然而这所学院的历史，是与中国的艺术设计历程紧密联系在一起。

对于中央工艺美术学院这所已经走进历史中的学院，很长一段时间内人们只注意到了关于它的一些常识，例如重视工艺美术、重视实践生产、参与并实施了很多中华人民共和国成立后国家重要的设计项目，等等。这些当然都是毫无疑问的，以至于我们谈论20世纪后半叶中国的设计史、设计教育史，其中一半以上的篇幅，可以说就是中央工艺美术学院自身的历史。然而这样的认识对于这所学院的历史贡献和定位来说却并不甚充分。一个主要的原因在于，由于历史上北京曾有中央美术学院和中央工艺美术学院两所美术学院，使得人们很容易产生这样的误解，即中央美院是“纯美术”学院，工艺美院则是“实用美术”学院，二者楚河汉界、泾渭分明。这种误解很容易在让人们忽视中央美术学院的实用美术和设计教育，以及院内的周令钊、侯一民等几代实用美术家的同时，也忽视了中央工艺美术学院在“纯美术”，即艺术创作和艺术教育方面的实际贡献。

事实上，中央工艺美术学院不但拥有张仃、吴冠中、陈叔亮等中国现当代美术史、书法史上大师级的画家、书法家，同时，学院的纯美术教育也一直没有因重点发展设计、工艺教育而停止。即便是以工艺美术教育作为学院工作的中心，也一直没有中断过以绘画为主干课程之一的基础部教学。这使得学院聚集了一批油画家、国画家、书法家；同时，学院以工艺美术、实用美术见长的教员中间，很多也是画家出身（如庞薰琹）或兼擅美术创作（如吴劳）。此外，20世纪60年代与北京艺术学院的一次历史性的合并，也让中央工艺美术学院

聚集了卫天霖、俞致贞、白雪石等一大批画家，短时间内扩充了自己在纯美术方面的创作力量，这在极大程度上充实了该院基础部教学的同时，也在某种意义上成为后来清华大学美术学院设立绘画系的一个基础。

“艺术”与“设计”作为工艺美院的两翼，一直是一个不可分割的整体。不仅仅有张光宇、雷圭元、郑可、邱陵等工艺美术家，也包括了陈叔亮、吴冠中、尚爱松等画家、美术史家。除了“工艺（设计）”与“美术”的并重，在中央工艺美术学院40余年的学术历程中，也展现出“实践”与“理论”并重的学术传统。以往，由于美术院校建立了史论系，“理论”“实践”从此泾渭分明，但工艺美院的艺术家们在“实践家”之外，也有“思想家”的另一面。其中庞薰琹、张仃、郑可等大量实践家的思想和理论文章，很可能是保证中央工艺美术学院在20世纪后半叶学术史上独树一帜的根本，然而，这恰恰是以往不为人所知的。

其实从历史来看，“理论”与“实践”的分野，本身只是20世纪后半期发生的事情。1949年之前，美术界的理论大家，多由画家兼任，如黄宾虹、陈师曾、傅抱石、沙孟海等人，中国传统绘画史上这一点更是明显。而即便有邓以蛰、宗白华、杨晦、滕固这样的美术史论家，他们的学术训练和教育背景也不是单一的美术史论，而是由哲学、美学、文学家兼任。只是到了中央美术学院成立美术史系之后，在西方现代学术分工的影响下，“美术史论”才成了一个专门的行当，从此与实践家无缘，甚至在美术院校部分教员的眼中，画画的人去写文章，那是“不务正业”。这是很荒谬的想法。

尽管中央工艺美术学院也于“文革”后成立了“工艺美术史论系”，但可以看出，实践家从事理论研究，写作理论文章来表达自己的艺术见解和思想，

是工艺美院的优良传统——在庞薰琹、张仃等身兼理论家和画家二职的前辈学者、艺术家的影响下，几乎并未出现荒废甚至歧视理论研究的纯粹的画家、设计师。几乎与学院同步创刊的学报《装饰》，至今也保持了理论与实践并重的特色，大量吸引艺术家、设计家参与编辑工作，由此也与中央美院、中国美院等高校学报“纯史论”的定位拉开了距离。不但如此，在工艺美院老一代的教员中间，庞薰琹关于中国传统装饰画史的研究，雷圭元关于中国图案学的历史与理论建构，张光宇对于装饰问题的系统思考，以及邱陵、吴劳等人分别对于书籍设计、展示设计等具体设计门类的理论研究，都具有相当程度的学术理论水准，并且，其中很多文章都已尘封了半个多世纪。

当然，这样说并不是忽略了第一个“工艺美术史论系”“文革”后在中央工艺美术学院中建立的历史价值。之所以充分肯定工艺美院工艺美术史论系的意义，是因为与中央美术学院于20世纪50年代建立的美术史系之“重史轻论”不同，工艺美院的史论系从一开始就把“史”“论”并重，尤其是对于中央美术学院所忽视的理论研究的充分重视，体现出老一辈工艺美院学者鲜明的治学特点和学术追求。

中央美术学院设立第一个美术史系时，部分前辈学者主张研究“美术史”而反对“美术史论”的理由，即担心以理论的“空想”取代了历史研究的“实证”，那将对青年学者的学术训练造成不利的影 响，据说至今设在中央美术学院人文学院的“美术史系”没有改称“美术史论系”的原因也在于此。但是应该说这种担心所忽视了的一个问题，就是在美术院校中成立“美术史系”，这样的专业名称充其量只是历史学下属的一个二级学科，这无形中限制了美术学的发展

空间。如果不把美术的“史”和“论”看作是一个完整的整体，那么“美术学”或者“工艺美术学”学科就永远无法建立起来，既不能真正与创作形成互动，更不能与历史学等其他人文学科进行一种真正平等的对话。因此在某种程度上我们可以做出这样的判断：理论，尤其是实践家的理论，以及由实践家参与理论研究以及理论教学，不仅是中央工艺美院的一大学术特色，也是该院能够在中国20世纪后半叶风起云涌的各种运动中始终居于艺术和设计业界前沿的重要保证。

对于工艺美院设计史论教学和研究成果的梳理其实早已开始。早在1998年庆祝中央工艺美术学院工艺美术史论系成立15周年之际，当时的工艺美术史论系在李砚祖的主持下编辑出版了《设计艺术学研究（第一辑）》（北京，北京工艺美术出版社，1998）作为系庆的献礼。可以看出，工艺美术史论系的课堂教学，不仅仅由本系教员讲授，同时也广泛聘请系外乃至院外的艺术家、设计家来讲授。杭间主编的《中国现代艺术与设计学术思想丛书》（济南，山东美术出版社，2011）则是在相关基础上的进一步推进。据介绍，为了凸显工艺美院在中国艺术和设计史上的价值，编者最终没有把这套丛书仅仅定位于“中央工艺美术学院学术思想文丛”，而是采取了现在的丛书名，足可见其对于学科建设的良苦用心。

丛书首批与读者见面的17册中，有尚爱松、王家树、田自秉、吴达志、奚静之等史论家的文集，但更多的则是美术家、设计家的文集。以陈叔亮为例，他是中国书法家协会的创始人之一，清华美院在书法方面丰富的收藏也多是陈叔亮的功劳。然而，对于陈叔亮在学术史上的贡献研究却极少，尤其是资料的分散，即便有意进行研究却也不得门径而入。《陈叔亮文集》汇集了先生不同时期美术、工艺美术、革命、艺术教育、书法文章及诗词创作多篇，书法及绘

画作品多幅，同时还汇聚了近年来所见的几篇重要的回忆文章。此套丛书向我们所展现的绝大多数文章都还是比较陌生的。可以说在向我们展现出一个立体的陈叔亮形象的同时，为我们提供了一份完整的研究资料。

在有限的时间之内以一所学院的研究力量为中心，编辑出版这样一套大部头的、关乎整个 20 世纪中国艺术与设计历程的丛书，无论是在中央工艺美术学院院史还是整个国内美术院校教育史和学术史上来说都是一次崭新的尝试。因此毫无疑问，这套丛书在中国现代设计学术史上留下浓墨重彩的一笔，成为后人无法绕过的重要研究资料的同时，也向我们提出了一系列的问题，既有关于“文集”编纂本身的追问，也有指向“中国现代艺术与设计学术思想”这一宏伟目标的进一步的思考。

一方面在于编选体例。从丛书名称来看，本套“中国现代艺术与设计学术思想丛书”，初看似乎应是一套理论文集，但有的分卷是以学术研究性质的理论文章为主体（如《张光宇文集》），但有的分卷则以较大篇幅收入作者的诗词、散文甚至美术创作（如《陈叔亮文集》）。

这个问题虽然无关宏旨，或许是为平均篇幅综合考量似也可以理解，但对于一套丛书来说，毕竟是一个有待统一的问题。例如，这套丛书所收入的研究对象文章，究竟是“学术文章”还是“全部文体”，是“选集”还是“全集”，这些问题是值得搞清楚的。如果是“选集”，那么所依据的是学术标准还是其他标准？如果是“全集”，那么，很多作者“文革”期间所写作的大量检讨书、批判书，是否应该收入其中？对于这些历来文集编选中备受争议的历史性问题，尽管此套丛书以一己之力很难得到圆满的解决，但毕竟也向我们提了出来。

与此同时，此套丛书每一分册，似乎还缺乏一个带有全局性的“导言”或者“评传”，来对作者的学术成就进行一种学理和学术史意义上的综述，目前只是以“小传”取而代之，相反，却增加了对于文集来说并无太大意义的“后记”，这让人觉得多少有些不够分量。尤其应该指出的是，尽管此套丛书的作者全部是工艺美院的老一辈学者、教授，但是坦率地说每个人的学术成就并不可一概而论，对于学术史、教育史的实际贡献自然也有多寡之别。这一点亟须一个长篇的导言来定位和说明。

另一方面在于具体内容。尽管主编和各分册的编选者为资料收集付出了卓有成效的工作，但毕竟时间久远，在资料的完备性方面，还是为日后留下了补充和修订的空间。

以雷圭元为例。此套丛书中《雷圭元文集》的编选，可以说查找了大量雷圭元的文章，对于雷圭元在中华人民共和国成立前出版的专著，及其在中华人民共和国成立后于《装饰》等刊物发表的大量论文均有足够的关注，但是，应该说雷圭元在中华人民共和国成立前夕发表在杭州等地多种刊物上的许多散篇论文，却被编选者遗漏了。然而，很可能正是雷圭元这一时期的文章，不但是其个人思想体系的重要组成部分，而且也是理解那个时代的设计学术史所不可或缺的重要环节。这些文章至少包括以下几篇：

雷圭元《近代生活的重压下工艺家的冲出》，发表于《艺风》

1935年第3卷第1期

雷圭元《希望中国雕刻家多致意于庭园雕刻》，发表于《青年》

1936年第3卷第3期

雷圭元《中国工艺美术科学化》，发表于《大学月刊》1942年第
1卷第10期

雷圭元《工艺美术之理论与实际》，发表于《读书通讯》1943
年第66期

雷圭元《三给爱好图案的青年》，发表于《学生之友》1943年
第6卷第5—6期

雷圭元《四给爱好图案的青年》，发表于《学生之友》1944年
第7卷第5—6期

雷圭元《衣服的科学化》，发表于《浙江民众教育》1948年第
1卷第2期

……

这些文献中，有的涉及“赛先生”影响下当时美术与设计研究中的科学化思潮，有的则涉及工艺美术理论体系的建设，初步浏览已经可以确定这些文献的价值，然而它们恰恰没有被编选者选入《雷圭元文集》中。如果说，编选者是因为这些早年文章并不能够代表雷圭元后来北上进入工艺美院教学之后的学术见解因而没有收入的话，似乎还有情可原，但即便是在最后的《著述目录》中也没有出现这几篇文章的存目，便有些不好理解了。

这层缺失或许与编选者的学术视野与学术训练有关。具体地说，这套丛书中，由于学术界对不同研究对象的研究程度差别以及因此所提供的不同程度的学术支持，以及编选者个人能力的高下等原因，有一部分分册的编选资料已经相对比较完整、全面，特别是《张光宇文集》《吴劳文集》等分册，编选者本

身就是张光宇、吴劳研究的专家；但同时也有个别分册，编选者只是刚刚进入学术殿堂的硕士、博士研究生。当然，对于当代读者特别是身处当代、还在就读研究生的编选者来说，能够做到目前的规模已经难能可贵。

无论如何，中央工艺美术学院的设计研究历程，已经成为中国当代艺术学研究、设计学研究自身学术积累和学科建设进程中的一个必要路标。当下中国艺术及设计学子众多，但是他们中间的很多人对于这个学科是如何筚路蓝缕一路走来非常陌生，许多学术史上的常识也常常被淹没，就连学术界内部从事学术史研究的学者数量也屈指可数，常常令人感到孤掌难鸣。这样的研究现状不能不令人感到遗憾。当然，仅仅以中央工艺美术学院一所学校的历史来概括整个“中国现代艺术设计思想”也是不够的，但好在对于校史的研究也是面向未来的设计学学科建设，从而构成中国设计学术史链条上的一个不可或缺的环节。

第二节 改革开放后艺术设计理论探索的三次高峰

新时期以来，我们对设计理论研究所取得的诸多成果与设计自身在新时期内的发展势头相比，总的来说还是极不相称的。一方面应当重视这些成果对以后研究的重大借鉴价值和它们的作者对设计学学科建立的巨大贡献，同时也应看到这种贡献的杯水车薪——大多数从事设计实践的人员对这些成果的忽视，使得研究与实践这一对促生的力量缺乏进取的动力，从某种意义上也是导致艺术设计的水准不高与设计从业人员规模的壮大之间不平衡性的根本原因之一。而我们最不希望看到的事情也有了一丝苗头——一种浮躁与功利的学风正在逐

步侵蚀设计学界：一些“工艺美术”更名为“中国艺术设计史”，堂而皇之地摆上书店的柜台；某些人在研究资料占有极不充分的情况下，悍然写出“设计概论”“艺术设计学”“艺术设计美学”之类大部头的著作，大有抢占学术市场浪尖之冲动；艺术史论专业的学生投身设计研究的目标竟是“将来有发展有钱赚”，而设计学理论建立的真正宏伟大厦，还远远没有完成。

第一阶段是20世纪80年代中后期。最早涉猎艺术设计理论研究的是美学界的学者，1984年成立的中华全国美学学会技术美学的文章、专刊、文丛等相继出现，并有一批系统的著作问世。如涂途《现代科学之花——技术美学》、徐恒醇等《技术美学》等。这些成果的贡献无疑是巨大的。一方面，它们的开创之功获得了宗白华、钱学森等老一辈学人的支持；另一方面，也获得了艺术设计界的注意，吸引了柳冠中、王明旨等中年学者以极大的热情投入对设计与文化的研究与国外研究成果（以设计史为主）的翻译。

这些成果的共同缺陷也是同样明显：即并没有为自身的研究在艺术学学科中找到一个明确的定位，其根本表现为概念的误取和名称的混用。在这一时期的研究里，不但尚未出现“艺术设计”的称谓，就连“技术美学”一说也很难一统天下。这些研究成果中，称“技术美学”者有之，“科技美学”者亦有之，亦有称“迪扎因”“工业设计”“审美设计学”者。

1989年，由叶朗主编的《现代美学体系》（北京大学出版社出版）一书中，将“审美设计学”作为单独的一章纳入了作者构想的“现代美学体系”，并提出“审美设计学的核心范畴是功能美”的判断。将艺术设计在现代美学体系中设立位置，从此开始明确提出。虽然“审美设计学”这一名称也未被学术界所普遍接受，

但无论从时间上还是从理论体系上,《现代美学体系》一书的出版为这一时期的艺术设计研究做出了总结并为以后的研究铺平了道路。在艺术界,1989年,湖北美术出版社以前瞻性的目光出版《现代设计艺术理论丛书》,以译介国外设计理论为主,在国内美术界较早提出“设计艺术理论”的概念,并集中体现出同时期的翻译成果。这套丛书中的几本对20世纪90年代以来的设计理论研究同样有相当的借鉴价值。

然而,20世纪80年代中国的实用美术教育及学科体系,仍是“工艺美术”一统天下的局面,这些成果并没有充分地被介绍到艺术院校中,更未能对设计实践产生推动力。这一时期在艺术院校中有较大影响的是一批国外通俗性设计史的译介。

第二阶段是20世纪90年代中期。与第一阶段类似,这一时期的主要研究成果也是由美学界和设计界的研究者共同缔建的。随着20世纪90年代以来“美学热”的衰退,设计界逐渐地接手理论研究工作。当时的中央工艺美术学院工艺美术学系培养的“工艺美术学”硕、博士研究生中,已经有几位实际上在从事着艺术设计理论的探索,他们中的一批人已成为当今的设计学研究的骨干。这一时期的代表成果主要有:

柳冠中《设计文化论》(哈尔滨,黑龙江科学技术出版社,1996):这是作者20世纪80年代以来的工业设计论文结集而成,对工业设计教学与实践有直接的影响,但并非严格上的理论形态。此书也是同时期类似著作中的代表。

罗筠筠《审美应用学》(北京,社会科学文献出版社,1995):作者是《现代美学体系》的主要执笔者之一,本书延续了《现代美学体系》中“审美设计学”的理论框架,发展出作者“审美应用学”的思想。其中的“审美应用学的理论发展”

以及对部门艺术设计美学的论述，有重要的理论价值，值得设计界的研究者参考。本书也应是研究中国当代美学理论框架体系不可忽视的著作，但体系略显驳杂（如包含礼仪美学、饮食美学等内容），取材略显陈旧。

杭间《中国工艺美术思想史》（太原，北岳文艺出版社，1994）：这是作者在中央工艺美院田自秉教授指导下做的博士论文。该书是设计界第一部系统的整理、研究中国古代设计思想的专著，以通史的形式对古典文献中的设计思想（作者称之为工艺美术思想）进行了梳理，并概括总结出古代设计思想的六大特征。这也是迄今为止见到的唯一一部研究古代思想的专著，但该书编写体例上较少设计学科的特点与突破，在古代设计思想史史料的选择上尚欠向宽度和深度的挖掘，以致得出了很一般化的结论。虽然，此书在开辟了古代设计思想研究这个领域上的意义不凡，对古代设计思想的发掘与阐释必将是探索中国现代设计民族性的重要出路和归宿。这本书的价值也许需要在此后的设计实践中被逐步发现。

李砚祖《装饰之道》（北京，中国人民大学出版社，1993）：这本书以收录其中一篇的作者在中央工艺美术学院王家树教授指导下的博士论文为题，涉及了装饰专题、部门工艺美术专论及工艺思想史诸方面。全书基本上不使用“设计”，而以“工艺”称之。但作者以与杭间的专著不同的方式，以图像学方法同样达到了中国古代设计（装饰）思想问题的一些探索，结论更为纵深化，更具备理论形态。只是该书在编选上内容略显驳杂，以至于降低了专著的可读性，不能不说是一个遗憾。

同时期，上海人民美术出版社出版“设计丛书”（周峰主编），以翻译成果为主。其中的《视觉美学》《设计与形态》几本，更加直接地让国内学者了

解到“包豪斯”的设计理论。该社的《实用美术》杂志，多次用较大篇幅介绍各门类艺术设计，这些都对普及设计理论产生了巨大的影响。

总之，这一时期的主要贡献在于带动了设计界的一批中青年学者以科学的态度和方法投身设计理论的研究，尽管他们的研究受老一辈学者的影响，仍在“工艺美术”的框架之下，但他们的努力已经表明了他们不满足于旧有的学科体系，力图建设中国的设计学的决心。

第三阶段是1998年以来。之所以把这一时期的上限定在1998年，是因为从这一年起，教育部的专业目录中正式用“设计艺术学”代替了“工艺美术学”，这一变化也带动了艺术设计界的重大转型。高等院校中的“工艺美术”专业纷纷改称“艺术设计”，1999年的官方美展——九届全国美展首次正式开辟了“艺术设计”展区。与此相关的，一批以“艺术设计”为主题的著作纷纷亮相，以往作为空白的“设计艺术学”“设计概论”“艺术设计美学”“中国艺术设计史”等领域均出现了一本或是多本的专著。粗粗看来，罕有体现出真正设计学科的特点者。大多数著作不免有急于出版、抢占学术空白之意，在理论上和体系上都未有所突破。一部“中国艺术设计史”的内容竟与“中国工艺美术史”几无二致，而一部“设计学概论”，其深度及框架较之李砚祖1992年出版的《工艺美术概论》竟未能有所突破。

当然，真正的有价值的学术著作也许并非是大部头的题目，如李砚祖的《造物之美——产品设计的历史与美学》一书，从中可以集中地窥见中国学者在世纪之交的艺术设计理论方面所达到的水准；此外还有浙江中国美术学院、上海书画出版社合编（潘公凯、卢辅圣主编）的一套《艺术设计大系》，对各门类

艺术设计都进行了理论到实践的探索。值得一提的是宋建明在其中《造型基础》分册中，集中地阐述了他自 20 世纪 90 年代以来逐步形成的“意—形—色”的设计造型基础观，并追述到中国阴阳哲学中寻找根源。这种阐发的价值还有待于在实践和深入的理论探索中去检验。同时期的设计理论丛书也更加丰富，生活·读书·新知三联书店、湖南、黑龙江美术出版社等一批有实力或专业的出版社都参与进来。其代表有四川美术出版社的《美术与设计教育丛书》等。

在这一时期，艺术设计已经初步形成如下的学科体系和理论框架。

艺术设计史学史与方法论。对中外艺术设计史的研究，绝不是中外工艺美术史的更名复制，而是从重新理解“设计”概念的同时，根据设计自身的特点重新撰写的通史。（艺术设计通史包含艺术设计思想史）2001 年开始，清华大学美术学院为 2000 级本科生开设了中外设计史的课程（分别在二年级秋季、春季各一学期）。其中杭间主讲的中国设计史，是按书籍、器具、居室等门类分为不同专题讲授；张夫也主讲的外国设计史则主要是西方工业革命以来的现代设计史。后一种方法当然不会与工艺美术史冲突；但并不完整，因为设计史不等于现代设计史；前一种授课方式有较大的独创性，但不见得是唯一的方法。艺术设计史学是对艺术设计史的“元”研究，包括对艺术设计史史料学、艺术设计史学史、艺术设计史方法论等专门学科的发掘、研究与丰富。

艺术设计美学。旧称技术美学、迪扎因、应用美学、审美设计学、审美应用学等。艺术设计美学研究应该能够体现出设计学科的特点与魅力，它不同于狭义的美学（或称以美和艺术为研究对象的，我国 20 世纪 80 年代以来流行的李泽厚式美学体系），它必须体现出艺术设计对人的关注，注意容纳心理学、

人体工学、自然科学、应用技术的研究成果，注重功能美与艺术美的有机结合。同时要求注意历史上艺术设计美学思想的理论嬗变。

艺术设计过程研究。包括设计思维、设计程序与设计方法研究，主要研究艺术设计实践过程之前与之中设计主体——设计师的工作程序与一般方法。研究设计创作论切忌套用现成的理论，或在缺乏实践的理解情况下臆测设计工作流程与方法。另外，设计方法论不同于设计研究方法论，因此更依赖于对艺术设计过程的亲身参与与体验，并借助理论的形态加以表述。

艺术设计社会学。艺术设计社会学研究应包括使用社会科学的研究方法与范围对艺术设计现象进行的一切研究，即研究艺术设计与社会大众的互动关系。具体的研究领域涉及广告学、传播学、艺术设计心理学、艺术设计管理及艺术设计接受。艺术设计教育学的一部分也属于艺术设计社会学的研究范畴。

艺术设计门类论。包括基础理论与应用理论。前者包括造型基础、技术基础、形式基础等理论研究，后者包括对部门艺术设计（视觉传达设计、工业设计、环境艺术设计、服装设计等）的专门研究。

艺术设计教育学。对艺术设计教育的理论探讨与研究，包括对我国 20 世纪以来的现代设计教育成败得失的理性反思、总结与评价，对建设新时期艺术设计教育实践教学与实验教学种种可行性的论证与探索及设计教育史论研究等。

这个体系是动态构成的，将会随着时代的推移而不断调整、重构。比如随着研究深入，势必将产生比较设计学等很难具体纳入以上任何一种理论形态的新的设计学研究领域。可以说，这一阶段是艺术设计理论的自觉时期，至少从表面上看是繁荣丰富的。但是其中也充斥着大量粗制滥造、贩卖“艺术设计”

的拙劣著作,值得冷静思考。同时,也引发了我们对设计学研究评价问题的关注。

第三节 近年来中国设计研究的现状与对策

最近十年来,国内开办设计类专业的高校越来越多,设计理论研究的成果数量自然也随之“水涨船高”。然而也不需要讳言——中国当代设计理论研究的水平,较之设计专业师生数量的增长,还是显得太慢了一些。在出版方面,我们看到最多甚至已经有些生厌的一个现象,便是《设计概论》(或称《新编设计概论》《设计艺术学××讲》《设计学概论》等)类教材的泛滥“编著”或曰自我克隆,据不完全统计,这类图书在短短的十年内已经出现了30本以上,与此同时却可以说并没有出现一部堪称学界经典的设计研究专著。教材类图书的确不乏销路,但如同一位法学学者所指出的,只有教科书三级以下的标题才能形成一部专著。无论这些教材的课堂效果如何,“教科书”这种体例使得这种缺乏问题意识的研究注定是难以深入的,设计原理类教科书的“低水平重复建设”,目前大可“叫停”。

在文章方面,虽然不乏精彩之见,但与设计类理论文章整体研究的水平相比,这样的成果也是并不值得炫耀的。各大美术设计类专业期刊上刊发的各种设计学论文,其中最多的是全国各地设计学院教师的作品。这么说绝没有贬低设计专业一线教育工作者的研究能力的意思,并且不否认其中也有一些非常优秀的作者和杰作,但必须承认的是,这个作者群体之中的绝大多数,往往是在发表了一次有关设计教育或者设计实务的文章后便不再见任何后续的研究。这

种典型的“评职称导向”的写作，直接的后果就是占用了设计研究有限的学术阵地，间接的后果则是使得中国设计学研究领域的核心作者群迟迟没有形成，伤害了专业的设计学术共同体的尊严。

首先是学术规范的缺失。提到学术规范，笔者真的有太多的话想说。设计学研究领域内抄袭、剽窃现象屡屡发生，其抄袭之大胆和出现之频率，恐怕在整个中国学术界都没有任何一个领域可与之媲美。一篇“古代设计思想研究”的论文，只是变相复制罗筠筠在1997年出版的专著《审美应用学》中的有关章节及其注释。同年，一本中国现代设计史的教材，更是对于多种二手资料现成文字的“汇编”……这里所列举的，还仅仅是若干“个案”中的一部分。

设计研究近40年发展迅猛，但是如果没有一套行之有效并且学者们都能自觉遵行的学术规范的话，就很难真正与国际同行相对话。说起“失范”，人们首先会想到学术道德和学术伦理，即不明确引用、注明、抄袭他人的研究成果，或注释少、没有索引、缺乏统一体例等，但这只是其中一个方面。对于学科的发展来说，更重要的还需要有一个良好健康的研究生态和研究土壤，从大到国家课题，小到校内课题的各种“主题先行”则限制了人们的鲜活思想，而职称论文学术水准的失衡，更是一个有人欢喜有人忧的时代难题。设计研究的“失范”需要积极改良，这是所有从事设计研究者们的共同课题。

有关形式逻辑与学术规范的讨论，在中国学术界已经持续了相当长的一段时间。这场大讨论到目前为止达成的共识有这样几点：第一，“学术规范”不是万能的，但没有学术规范则是万万不能的；第二，不同的学科、不同的国家

有不同的学术传统和规范，不可能强求一律，但重要的是要有规范，即“有法可依”；第三，学术规范是一套约定俗成的游戏规则，所谓“游戏规则”就是大家都要遵守的前提，即“有法必依”。但是从效果来看，至少在设计界，可能尚未达成共识。

在中国学术界，有关学术规范的讨论自从20世纪90年代以来一直都是热门话题，近期有关学术期刊规范的讨论也随着越来越多的期刊引入西方的“匿名审稿制”（peer review）而甚嚣尘上。以往，艺术期刊多是和其他学科一样采用“三审制”，即责任编辑初审、编辑部主任二审、主编三审的审稿制度。但是近年来，“匿名审稿制”逐渐成为一些书法、美术和设计类期刊实行的新方针。同时，在当前的课题申报或论文评奖体制中，采用双向匿名的原则也已成为共识。这种制度在欧美国家被广泛采用，旨在利用匿名审稿人的学术专长公正地通过学术判断力来评选有价值的研究，并避免“人情稿”的尴尬。但是，在中国学术制度大举模仿欧美的今天，匿名审稿制真的能做到公正无私并推动学术创新吗？在当前国内的学术环境中，匿名审稿制能否有效发挥其优势？它带给我们“国际经验”的同时，又产生了一些怎样的新问题？这些话题也难免让人心生疑问。

再有，就是设计研究类学术专著“索引”（Index，旧译“引得”）的缺失。

留意看西文出版的学术著作，不难发现“索引”是其中的必要组成部分。不但学术专著，就连一些西文的生活、科普类书籍，也常常能够见到“索引”，有的甚至还不止一个索引，而是根据人名、地名、篇名等编制了多个索引，这都给读者带来了极大的方便。但反观国内设计界近年来出版的学术著作，虽然

篇幅越来越厚，注意到“注释”“参考文献”甚至“图版目录”的也越来越多，但能够找到“索引”的却凤毛麟角。而即便有索引的著作，也常常存在索引条目标准不统一、页码混乱、条目不全等许多问题。说到底，这种索引缺失和错乱的现象，既是编辑责任感和水平缺失的体现，也反映出国内读者某种习以为常的心态，即认为思想、文献等才是专著的重要组成部分，对读者提供的“索引”则是可有可无的，因此不愿意为这种费时费力的事情花费时间。这种思想有严重的危害性。

“索引”不仅是一部现代学术专著形式规范所规定的必要组成部分，并且在读者的阅读和检索中发挥着重要的作用。不同于我们阅读电子书或者网页，可以轻松地根据计算机指令检索，在传统书籍阅读中，只能求助于“索引”。索引的好处，一方面是便于读者的检索，另一方面也有利于读者快速把握本书的关键词和主要资料信息。举例来说，笔者曾经做过一番关于“西方学者笔下的王羲之形象”研究，由于并没有检索到西方学者出版的王羲之研究专著，因此找到的资料大多是西方学者研究中国书法、中国美术史相关的几种著作。在短时间内不可能通读全部的西方中国书法研究著作，但好在这些著作都有“索引”，从“索引”中不难发现“Wang Xizhi”“Two Wangs”或者“Orchid Pavilion Preface”等字样，再根据页码回到相关章节按图索骥，就轻松容易多了。

编制索引，一要准确，即标示的页码要准确；二要尽量全面，不但要标注该条目在全书正文、注释中出现的全部页码，就是条目的编制，也是越全越好。一般情况下，一部学术专著的“索引”，应该收入全书中出现的全部人名、篇名和带有关键词性质的专有名词，如果太过于冗长，则还可以分门别类编制“人

名索引”“篇名索引”等不同的分类索引。笔者曾见过一种版本的《圣经》，后附的索引篇幅非常厚，由“人名索引”“地名索引”“植物名索引”“动物名索引”“节期索引”“官职名索引”等数十个索引组成，给我们提供了极大的方便。还有的西文学术研究专著，在索引中每个条目下都分出了级别，例如同一个词，在下方再列出这个词在书中不同的含义，然后分别列页码进行索引，逻辑层次非常清晰。此外，随着出版业的发展，索引的手段和方式也渐趋多元化，比如有的索引是按照英文字头或笔画简单排列，有的则是按照主题或内在逻辑排列；有的索引把正文和脚注页码统一编排，有的则用页码后面出现英文字母“n”单独标记出脚注页码，等等。总之，这一切都为读者特别是专业读者提供了极大的便利。

笔者在出版《从西学东渐到书学转型》这本书的时候，就借助于电子排版文件的检索和“Word”软件的“按汉语拼音升序”排序功能，编制了一个由人名、篇名和部分专用名词组成的索引。该书出版之后不断有读者向笔者反映，他们通过该书的“索引”，很快捷地找到了自己感兴趣的内容。我想，编制这份索引的价值也就体现出来了。并且，编制索引还是作者对著作内容进行检验的有力工具。笔者在为这部著作编写索引的过程中，就不断发现全书正文中有内容重复啰唆、同一个义项杂糅了不同含义甚至前后矛盾之处，而这些都是笔者在写作的过程中有所轻忽的，现在都借着“索引”得到了严格的界定和统一的更正。

因此，笔者认为为学术著作编制索引，应该成为今天一个美术学学者的基本学术训练。事实上，“索引”在中国也并不是什么新东西，民国时期的“引得”就在当时的学术研究中扮演了重要的角色，为《论语》《孟子》等著作编制索

引其实也是一种文献学的基本功，经典著作的索引也可以作为学术专著出版，以至于“索引”一度成为很多读书人进行研究性阅读时一种学术训练的方式。尽管今天由于有了文献检索全文数据库，为古典文献编制索引的意义似乎已经不如以往那么重要了，但编制索引毕竟还是一种必要的技能，需要习得才可以掌握；而为自己没有电子出版的传统学术著作编制“索引”，更是一种有必要提倡的做法，此时作者和编辑都不能偷懒。时至今日，美术界的专业读者不但应该提出“学术著作必有索引”的要求，甚至高校的硕、博士论文，也应该渐渐为“索引”留出必要的篇幅。索引虽然是一个“技术活”，但却是研究者责任感和专业精神的流露。更何况，今天的计算机已经使得在排版文件中检索页码和条目排序变得非常容易。在学术规范得到空前强调的今天，在国内美术研究领域，是应该赋予“索引”重要地位的时候了。

其实，美术和设计学界现在才开始来讨论学术规范，已经比人文社会科学领域迟了十年以上。因而对笔者这一代设计学人来说，谈到学术规范，我们既是最大的受益者，也是最大的受害者。这里只说受害的一方面。最切身的体会，就是自己的文章屡屡被人所抄袭。这也没有办法，因为据说我们生活在一个世界上最大的论文制造的国度里：为了升学、毕业、职称评审乃至课题申报，发表论文这把达摩克利斯之剑，始终高悬在每个以学术或教学为业的人的头顶上。小小的一门美术史学科，怎么会需要这么多研究成果发表呢？于是乎“天下文章一大抄，就看会抄不会抄”一类的论调应运而生。可尽管如此，每次看到自己的文字或观点被冠以别人的名字发表出来时，心中总还是觉得不是滋味。以至于笔者要提醒后来的研究者，在引用之前研究者的原话的时候，一定要放在

引号中并加以详细注释以表尊重，而不能因为拢总地写在“参考文献”里，便心安理得地大段抄袭。其实，任何作者都是乐意看到自己的观点被他人引用的，但这一定要符合“学术规范”这一必要的前提。而对于此后的读者，也一定要仔细分辨，该书（文）的观点究竟是“引用”还是原创，从而在今后的研究中分清“源”与“流”。否则“张冠李戴”一类的事情就会不断上演，那样受伤害的恐怕就不仅仅是原创文章的作者本人的学术热情，而是整个已经错乱了的学术生态。

其次，是基本的研究方法意识的缺失。由于设计理论界的作者多是出身于艺术类院校或是从美学、美术史等人文学科领域转行而来，很多人缺乏严格的社会科学学术训练。因此，设计这样一门贴近产业实务的学科，国内对它的理论研究却大多停留在感性的、经验的、哲学的层面，而通过定量研究的方法对它进行的实证研究却十分罕见。一本以“设计社会学”为题的专著，竟然只是“设计哲学”或“设计美学”的更名复制，作者甚至没有过从事社会学实证研究的经历。有的设计学者甚至用“形而下”来贬低广告学界的定量研究成果，从而进一步加大了国内设计理论研究和设计实践之间的鸿沟。很多时候“设计文化”“设计社会学”一类大而空的研究，成了一种“脱离业界实务的托词”。

然而，即便是非实证性的研究，缺乏严格的学术规范与形式逻辑的现象也比比皆是。一位作者写作的有关“设计的人文精神”的文章中，倘若我们把全篇中的“设计”两字换成“美术”或者“文学”，其论点也完全能够成立。一篇探讨“21世纪中国设计理论体系”的文章中，作者在倡导“独特的中国有机

设计理论体系”的文化特殊主义的同时，竟引用翟墨“融合中西文化的一种新的设计理论体系”的文化普遍主义观点来印证自己的结论。相信这位作者并没有形成清晰的观点，只是人云亦云。这样的文章的大量涌现，也迫使学术期刊在发表设计类文章时相对于成熟一些的美术理论，无形之中降低了标准。

在专业的设计理论研究者（多为美术院校和科研机构的史论系科或大专院校中的专职的理论教员）中，这种情况相对而言要少一些。但在这种设计学界的“上层”同样存在着一些突出的问题。一个典型的情况就是以“跑马圈地”取代“问题意识”。很多人宁愿在资料占有不充分的情况下写大部头的“中国现代艺术设计史”而很少发表一些有深度、依据一手材料和新史学方法进行的设计史个案研究；而很多时候人们出版题为“设计美学”“设计伦理学”“设计哲学”“设计社会学”一类大部头的著作，并不是说这些设计学的分支学科建设的时机已经成熟，而是为了尽快填补或曰抢占某个领域的“学术空白”。

尤其令人担忧的是，很多专业的设计理论研究者互相之间不但各自为政，“不相往来”，而且“文人相轻”——互相看不起、不读、不引用甚至背后诋毁他人的研究成果的情况屡见不鲜。不同学术谱系出身的学者彼此之间往往缺乏足够的理解，使得细心的人们不难发现这样一个事实：名目繁多的“设计论坛”都打着“全国”甚至“国际”的旗号，但每次论坛的参加者似乎都不是同一拨人。笔者不否认在任何一个领域，都有可能几位同为一流的学者中间产生“个人恩怨”，一如阿恩海姆与贡布里希，或者矶崎新与安藤忠雄。这本身并不可怕。但学术乃天下之公器，如果从业者至今还希望把“设计学”这个学科建立起来

并得到整个学术界认可的话，就必须让“学派差异”从属于更大范围内的“学术交流”。

而今，缺乏必要的沟通机制，缺乏一个全国性的同业者组织，缺乏一个团结不同系统出身者的权威性论坛，似乎已经成了一个难以逾越的障碍。任何一个领域缺乏必要的学术组织机制，注定只能是“自说自话”——人们都认为自己在建立“中国设计学”的宏大体系，但到头来还是连彼此之间都互不认可。令人欣慰的是，眼下年轻一代的学者已经逐渐成长起来，其中一批活跃者，极有可能成长为未来本领域学术组织的重要力量。这一代人应该能够做到不同师门之间通力合作，打破“文人相轻”的痼疾，为此提出如下建议：

首先，教育与研究梯队方面。按照目前的统计，国内开设设计学研究生教育的院校不在少数，但是大多数的培养目标定位于艺术设计实践而非设计学。在很多院校的日常教学中，艺术设计史论一般都是薄弱环节，其根本原因在于师资力量的缺乏。这就造成了这样一种奇怪的现象：设计学科逐渐成为艺术院校的主流之时，与之相对应的，对艺术设计的理论研究却不约而同地成为各校的薄弱环节。

从2001年开始，清华大学美术学院开始招收设计学（实践、理论方向）的博士研究生。次年，中央美术学院设计学院也开始招收环境艺术设计方向的博士研究生。这表明设计学已经初步形成了完整的学科体系，也预示着一个观念的转变——即艺术设计教育并不简单地只培养能动手的创作人才；同时，也标志着中国设计学研究已经朝着纵深化和梯队化发展。

但是也应该看到，我们投入在艺术设计理论科研与教学上的精力太少导致

了今天艺术设计理论的苍白。目前在国内从事艺术设计理论研究的学者，基本上以60岁左右的学者为骨干，他们基本上任教于艺术院校，接受过纯理论的学院教育，但是很多人是从“工艺美术”理论转向艺术设计理论研究的。在目前中国艺术院校艺术史系当中，有志于设计理论的青年人也不在少数。但与浩大的设计实践队伍相比，这个数目实不为多。随着对艺术设计研究的深入和特殊要求，相信将会吸引更多的从事艺术设计实践的人才投身理论研究。因此，势必要求加强艺术设计理论教育在设计学科体系中的地位，只有这样才能使设计学科有更加坚实的人文基础。

其次，必须呼吁尽快建立起设计理论学术交流的系统 and 程序。

一方面，从出版物来看，目前国内关于艺术设计类的刊物不在少数，但商业性和信息性占较大比重，以至造成普遍的学术品位不高。美术、艺术类的刊物由于编辑人员自身的学科局限，无法以较大比重发表艺术设计理论文章。这就造成了一个奇怪的现象，即艺术院校设计专业人数逐渐超过“纯美术”人数的总和之时，艺术院校学报中对设计理论关心关注的比例却远远无法企及。而在为数不多的设计学术性连续出版物中，《装饰》学术性颇高，但由于历史的原因，它不免要受到来自于工艺美术系统和“装饰”思维的限制，从视野和体系来看似嫌太陈旧；南京艺术学院学报2000年从《艺苑》更名为《美术与设计》，对艺术设计教学进行了许多积极的报道，但内容稍显驳杂且对于北方地区影响力不大；另一南方的杂志《包装与设计》又偏重于对设计作品的介绍，从门类和读者群上偏重于包装设计一项；而各艺术设计门类如广告、建筑界的各类刊物又“老死不相往来”，造成了让艺术设计界学人极为尴尬的局面，他们从而

退而求其次，在一些非专业的学术性刊物上发表学术文章。这是我们所不愿看到的。

另一方面，中国设计界应当有一个学术性较高的、定期举行的规范化的学术研讨会，而这个研讨会应当由一个在界内拥有较高权威性的组织来规范地操办。但是遗憾的是，国内的设计师协会大多处在半官方半民间的性质，以地方自办居多，组织性不高且活动相对独立，全国性的如中国工业设计协会等很难在整个设计界产生影响。比之同级的艺术门类，如美术、书法、摄影、文学等相去甚远，这同样令设计界的同人深感遗憾。在这样的组织秩序之下，学术讨论会必须尽快得到规范化。20世纪80年代以来，工业设计界多次举行全国范围内的学术研讨会，对工业设计教学产生了积极而深远的影响，但是它的局限性也显而易见。类似的讨论会在设计界也曾举行，但影响力就更小了。20世纪末规模较大的一次，是1998年北京工艺美术学校策划的“艺术与设计”理论研讨会，邀请了人文、社会科学、艺术、设计各方面的学者，但遗憾的是今天看来知道它的人也并不多。另外，呼吁设计界拥有一个规模较大、学术性较高的设计理论奖，以鼓励、活跃设计理论研究。这同样应当由一个业内拥有较高权威性的组织来操作。

最后，研究方法与规范方面。设计的研究方法目前正在不断丰富，但在设计研究中由于各门类的特殊性，极容易局限于如广告、服装、工业产品等某一个具体门类而忽视了设计学科作为整体的整合研究，同时也容易造成艺术设计独立于艺术之外的偏僻的研究视角。这都要求我们打破学科的界限，致力于设计学的整体构建，把设计学的一般理论和各具体门类的设计现象相结合，体现

一种整体的研究方法。

第一，提倡一种宽阔的研究视野。应当注意到设计现象古也有之，“设计”并不是一个20世纪才出现的概念。中国和西方古代都曾发生过许多以构造为手段，功能性为目标，又区别于“工艺美术”的艺术设计活动，这些活动理所当然地应当纳入现代研究者的视野。具体的做法，应当对“设计”这一概念进行深入的分析与研究并为之正名，孔子曾说“名不正，则言不顺”，对待设计学科中的相关问题也必须保证在相同的前提下展开讨论。否则很可能使研究者纠缠于某些细枝末节而忽视了问题的主要方面，或者使研究者很大力气的一番探索失去学术价值。这项工作的意义将会为后来的研究所检验。

第二，提倡设计学与各边缘学科的综合研究。应当看到，设计学不简单地从属于艺术学的范畴。它作为一门人文学科，自然要广泛接纳史学、美学、哲学、心理学的研究方法与成果；但它又同时具有一些社会学科的特点，其功能性更多地体现在对传播学、经济学等社会学科的仰赖。对于研究现代设计的学者，尤其不能用孤立的眼光看设计，同时需要对西方现代艺术流派与哲学思潮的深入研究。中央美术学院设计系（今设计学院）通过现代艺术与当代学术来拉动设计教育的基础课教学思路，曾一度取得了像谭平《设计基础》、周至禹《过渡》等几部具有较高的方法论意义的教学成果。当然如何把这种基础课教学的成果贯穿在整个专业课的学习与研究之中去仍然是该系需要进一步研究与思考的问题。然而对于大多数院校的设计专业学生，这方面的接触仍是十分有限的。因此，应当为设计学的研究者的知识结构和理论框架设立更为严格而近乎苛刻的标准，同时也可从中窥视设计学的特殊性为对其的研究所建立的标准与希望。

第三，在对待概念、范畴、术语等问题上持有一种学术的姿态。缺乏这种姿态，会制造出大量的学术垃圾。例如一本名为《艺术设计方法论》的书，该书将当代西方科学哲学、理论物理学及自然科学中 20 世纪 80 年代一度颇为流行的信息论、系统论、控制论、优化论、对应论、智能论、寿命论、离散论、模糊论、突变论总结归纳为“艺术设计领域十大科学方法论”，作者对每种方法论做了一番概念的解释后，便列举一些艺术设计中一些与之相关的思维、实践现象进行“印证”，便算是科学的方法论在艺术设计过程中的运用。其实，这种对方法论的机械使用是毫无学术价值的。因为这种低级的套用与设计意义并不是直接对应的，作者所列举的设计过程中的许多现象用艺术心理学或者接受美学等更为常见的理论来解释才更切乎实际。以这种文字作为教材，会产生恶性的循环，对学生造成更大的误解。这种轻浮的学风暴露出我们对西方的理解缺乏审慎的姿态。

总之，与美术理论界相比，中国设计理论研究的近四十年可谓问题多于实绩。不过在一门新学科建设的过程中，出现各种各样的问题并不可怕，可怕的是人们对这些问题的视而不见或漠然处之的回避态度。如同设计实践的发展需要设计批评的跟进一样，设计研究的发展也同样需要建立相应的学术批评和回应机制，才能有效地配置设计研究的有限资源，共同提升设计学的研究水准。

第五章 “包豪斯” 在中国的研究与接受

包豪斯在新时期中国设计的研究中一直占有重要的地位。然而对于今天的设计和 design 教育来说，“包豪斯”（Bauhaus）究竟意味着什么？在斯蒂芬·利特尔的《流派：艺术卷》一书中，并没有把包豪斯仅仅定位为一所建筑和设计学校，也没有把它描述成某种主义或者学派，而是称之为“一场浩浩荡荡的“运动”（movement）”。^① 这个描述是很有见地的。1919年在魏玛工艺美术学校的基础上建立，距离今天已经将近100年的包豪斯，在现代艺术和现代设计史上的影响，无论怎样估计都不过分。尽管它的实际生命只有短短的十几年，尽管包豪斯内部的不同派系之间有多么大的矛盾甚或是冲突，很难想象如果没有包豪斯，整个20世纪的设计史将会导向何方。今天，重新回顾检视“包豪斯”在中国的接受历程，未尝不是反思中国设计史，乃至中国学术思想史的一个有些独特的视角。

^① [英] 斯蒂芬·利特尔：《流派：艺术卷》，祝帅译，115页，北京，生活·读书·新知三联书店，2008。

包豪斯在中国的接受史经历了曲折发展的几个阶段。虽然中国现代设计教育的起源为时并不晚，至少 1918 年的北京美术学校就设有图案系，从蔡元培在开学式的讲话中也可以看出蔡氏所理解的“图案”的确与那个时代所能够理解的现代设计的观念有平行之处。但是，尽管同样来自于西方的影响而不是传统的延续，中国设计教育在早期实践的却是与包豪斯平行发展的另外一条道路。包豪斯在中国艺术设计及其教育中真正产生影响，要到 1979 年之后随着“文化热”中对于包豪斯的译介和研究的渐次增多才能够看得出来，而令人瞩目的是，这一时期的译介包豪斯的主力，是由建筑界而不是美术界的学者来扮演的。而进入 21 世纪以来，在包豪斯所达到的成就和所开创的体系的基础上，人们对于包豪斯的深入研究、批判和创新取得令人瞩目的成就，也充分体现了艺术、设计、人文、建筑等领域学者的合力。

第一节 1978 年以前中国学者的“包豪斯”想象

最早向中国介绍“包豪斯”的群体，无疑是在海外有机会接触包豪斯及其相关文献的中国留学生和有机会出国访问的中国艺术家。尽管“包豪斯”三个字何时在中国出现，第一个向中国介绍它的人究竟是谁目前尚没有确凿的考证，但对于包豪斯早期在中国的传播起到关键作用的几位学者还是基本清楚的。与后来 20 世纪 80 年代的情况不同，这些学者主要来自于工艺美术领域而不是建筑领域。需要看到，早期负笈海外的中国留学生，学习艺术专业的已经不多，而其中学习设计的人更是寥寥无几。在中国第一批现代设计和设计教育者中间，

闻一多虽然在清华学校就对设计产生兴趣，但赴美后学习的却是绘画和戏剧；陈之佛学习图案，但他去的是日本而不是欧陆；而庞薰栻赴法学习的是油画，后来才转向艺术与设计；只有雷圭元和郑可赴欧洲研习现代工艺。

这里首先应该提到的是陈之佛。陈之佛 1918 年赴日学习工艺图案，1923 年回国后还曾开办“尚美图案馆”从事商业设计服务，晚年转向工笔花鸟画创作。陈瑞林在《中国现代艺术设计史》一书中称，陈之佛于 1929 年发表在《东方杂志》第 26 卷第 18 号上的《现代表现派美术工艺》（应为《现代表现派之美术工艺》——引者注）一文，“系统介绍欧洲的艺术设计新潮，包括德国‘包豪斯’的设计，这是中国较早介绍‘包豪斯’的文章”。^① 这个说法目前已经广为流传，但其实是不准确的。根据陈之佛这篇文章发表时文尾的“作者附记”，可以知道这篇文章系根据“日本风俗研究会”编纂的《表现派图案集》和“东京现代图案工艺社”刊行的《图案与工艺杂志》的二手资料的汇编。其中包括两大部分的内容：欧洲表现派工艺美术的介绍，以及对于中国工艺美术发展现状的批评。但文章无论是哪一部分，均没有关于包豪斯的系统的介绍，甚至并未出现“Bauhaus”或者其对应的中文译名。应该说，尽管陈之佛的设计思想的确以一种间接的方式受到了包豪斯的影响，无论是从个人创作、发表文章还是教学成果来看，接受日式工艺图案教育的陈之佛，并没有真正承担起向中国介绍包豪斯的任务。无论后来的研究者如何强调当时的“图案”一词和今天的“设计”的相似性，这两个词及其所代表的创作思想之间的差别同样也是不应该忽视的。

^① 陈瑞林：《中国现代艺术设计史》，8 页，长沙，湖南科学技术出版社，2002。

除陈之佛外，庞薰琹也是早期负笈海外、日后对中国设计教育作出重大贡献的教育家。与陈之佛不同，陈是从设计转向绘画，而庞则选择了一条相反的进路。庞薰琹留法学习的是纯艺术（绘画），期间对音乐产生了非同寻常的兴趣。在法国，庞薰琹参观了十二年一次的巴黎博览会，他自称这是自己“第一次接触工艺美术”，但直到1929年回国前夕，庞薰琹才转赴德国柏林，自觉地开始着手对于工艺美术和设计的考察。庞薰琹到柏林的时候，包豪斯还处于迈耶的德绍时期，他是否亲自抵达了德绍包豪斯的著名校址，是否进行了实地考察均未见于其自传《就是这样走过来的》，这次考察也并未发表任何的文字。但是，德国接触现代设计的经历却进一步催生了他后来创办“中国的包豪斯”的伟大理想。1956年，原中央工艺美术学院在北京成立，尽管这所学校从一出生起就面临着究竟是要办一所为民生服务的设计学院，还是一所为国家创造外汇收入的特种工艺学校的争论，但筚路蓝缕，以启山林，尽管由于政治环境等原因没有真的达到“包豪斯”的影响和地位，中央工艺美术学院短短45年的历史（2001年该校与清华大学合并，并转变为美术学院），对于中国设计和设计教育的贡献仍然是巨大的。

此外，可能要数郑可和包豪斯的关系最为密切。据王受之说：“（郑可先生）是留法到比利时，最早的是学设计，然后他又到包豪斯待了两个多月，回来以后在中国香港搞了三个工作室，一个印刷工作室，一个平面设计工作室和一个首饰工作室。”^① 按照这种说法，郑可的确有可能是在包豪斯学习过的唯一一

^① 王受之：《中国设计三十年》，<http://www.hxnart.com/ysjz/zgsjssn.htm>。

位中国人。另有研究者称：“郑可在1931年还参观了法国举办了包豪斯学校设计展，成为我国最早介绍包豪斯思想学者。”^① 尽管这种说法未必确切，但郑可对于包豪斯在中国的传播所起到的作用是不可忽视的。但是，包豪斯对郑可先生的影响，更多体现在其1978年以后在中央工艺美术学院装饰艺术设计系的教学中，而目前并未看到郑可通过文章介绍包豪斯的文字，其为数不多的浮雕作品中的包豪斯风格也难以实证。不过，有很多曾经受教于郑可先生的弟子们回忆了郑可的教学方法，从中可以看出他对于设计的独特理解。按照郑可指导的研究生、现中国传媒大学动画学院教授路盛章的回忆：

我考研究生的专业是“装饰雕塑”。学科就是这么规定的，但是郑先生对“装饰”这个词很反感。他教我艺术要为人民服务，他说，艺术就是要和平民相结合，你设计的东西要为老百姓，社会服务。你设计一个椅子，这个椅子又漂亮，同时它的材料又环保、节能，又便于制作、包装、印刷、打包。如果你这个设计得好，一个集装箱里面能插着装，那你的包装数、运输量就会大。此前，我一直都是纯美术的那一套思想，结果让郑老师给骂得一塌糊涂：“你什么都不懂，你就会‘哇哇’！”——郑可老师是广东人，广东人画画叫“哇哇”——“你就知道‘哇哇’，你不知道设计！”^②

无论如何，作为一位在对设计与装饰和美术的区分、工艺和技术对于设计

① 黄良辅：《跨世纪的中国设计》，<http://tsg.hnic.edu.cn/mid-link/syxkdh/gysj/kylw/kuashijide.htm>。

② 引自2008年1月12日对路盛章的访谈。

的意义、艺术为人民服务等方面的理解深受包豪斯影响的教育家，从郑可的教学和目前所发表的其有限的文字中，的确能够看到他与其他重视装饰图案的“工艺美术院”教授们的区别，从而维系着原中央工艺美术学院教学思想中的那种设计和装饰之间的“必要的张力”。^①

1949年以来，还有张光宇、颜文樑等艺术家通过设计实践辗转介绍了包豪斯的思想，或者可以从其思想中看出包豪斯为代表的西方现代设计运动的影响。^②但总的说来，建筑界对于本土建筑的研究和实地考察的兴趣似乎要更高一些。1978年以前，政治环境的特殊性决定了中国几乎不可能出现直接介绍“包豪斯”这一资产阶级设计学院的任何学术性文章。但有意思的是，根据检索，“包豪斯”三个字还是间或进入国人的视野。梁思成、林徽因夫妇1954年发表在《建筑学报》上的译文《匈牙利新建筑的问题》（作者为匈牙利劳动人民党政治局委员约·里瓦伊）中，就用“译注”的形式这样解释文中批判的对象“包豪斯”：“‘包豪斯’（Bauhaus），本世纪二十年代在德国建立的一个建筑学派，创办人是格罗皮渥斯（Gropius），是所谓‘功能主义’和立体派艺术的结合，风格冷酷无味。”尽管这个注释的目的在于印证正文中包豪斯作为资产阶级的建筑学派不可能真正实现自己所提出的“为人民服务”而只可能是为资产阶级利益服务这一先入为主的论断，这是目前看到的“包豪斯”这个中文通行翻译的最早版本，而这显然要比王受之自诩1983年根据“知道规范”而首先使用

^① 参见吕品田：《设计与装饰：必要的张力——中央工艺美术学院办学思想寻绎》，《必要的张力》，重庆，重庆大学出版社，2007。

^② [日]利光功：《包豪斯——现代工业设计运动的摇篮》，刘树信译，前言第4页，北京，中国轻工业出版社，1988。

用以替代“包浩斯”的这个译名，至少早将近30年。^①

第二节 1979—2000年中国学界对“包豪斯”的译介

改革开放以来，中国沉寂已久的学术文化活动从浩劫中复苏。“文化热”波及各个领域，美术、设计、建筑界自然也不例外。1979年，中国香港大一艺术设计学院院长吕立勋，应邀来位于北京彰鹿房（现东三环中路，原址已不存）的中央工艺美术学院举行“设计中国”的讲座，并主持了相关课程，向内地学生介绍了源自西方的现代构成理论。^②由于此次学术交流并没有留下公开发表的讲义或者教案，讲授中吕立勋对于“包豪斯”是如何表述的我们不得而知。但是可以看到同时期的美术史、设计史译著中，内地学术界至少对于“包豪斯”这个今天通行的译名还是非常陌生的。

1979年10月，上海人民美术出版社翻译出版了赫伯特·里德爵士的《现代绘画简史》。这本书在整个20世纪80年代美术界的思想启蒙乃至整个“文化热”中都发挥了巨大的影响，著名艺术家黄永砅，还曾发表过把这本书与王伯敏主编的《中国美术史》放在洗衣机中搅拌了两分钟的著名观念艺术作品。在这本由刘萍君翻译，并经由中国第一代西方美术留学生秦宣夫等人校对的译著中，对于多次出现的“包豪斯”这一由格罗皮乌斯生造出来的名词，翻译者

^① 王受之：《世界现代设计史（1864—1996）》，前言第5页，北京，新世纪出版社，2001。

^② 引自2008年3月13日对原中央工艺美术学院教授罗真如的访谈。

采取了德文近似意译的方式，均将其译为“建筑者之家”（原文包含引号）。但是很显然，这个冗长并且并不准确的译名并没有在美术界流传开来。

毫无疑问，“包浩斯”是当时美术和设计界最为熟知的一个译名。还是在1979年，中国第二代美术专业留学生邵大箴在美术研究杂志社出版的《世界美术》杂志上推出了意义深远的《西方现代美术流派简介》及其《续》。^❶该文明确地把 Bauhaus 按照音译的方式翻译成“包浩斯学院”并通过括号注明这是一个“抽象派社团”。同时期，留德书籍设计师余秉楠发表在《装帧》1980年第6期上的《德国的书籍艺术》一文中，也采用了“包浩斯”来翻译这所德国“著名的设计学院”。

作为留学苏俄的美术史专业的学者，邵大箴毕生的学术精力都主要集中在向国内引介西方现代派美术思潮，这方面他在学术史上的意义是无可替代的。在《西方现代美术流派简介》一文（后发展成一本单独刊行的通俗读物）中，很多西方现代派美术的名词、术语的译名，都是首先由邵大箴翻译成中文，此后在美术界流传开来并被广泛采纳的，唯独“包浩斯学院（抽象派社团）”这个译名至今中国大陆地区除了个别学者仍然在坚持外，没有被普遍使用。按照王受之的说法，大陆美术和设计学界采取“浩”字而不是梁思成、林徽因此前已经使用过的“豪”字，是受到台湾地区译名的影响。这种可能性也是存在的。

中央工艺美术学院著名教授祝大年，是美术和设计界1978年以后最早使用“包豪斯”这个译名的学者之一。他在1981年发表的《漫谈“造型观”》一文中指出，“包豪斯思想的造型观，认为现代建筑的发展，将打破过去人为

❶ 邵大箴：《西方现代美术流派简介》，载《世界美术》，1979年第1、2期连载。

的应用艺术与自由艺术的界限。它从物质到形式，将随现代建筑的形式的发展而得到解放。”此后，“包豪斯”的名称已经在美术界广泛普及了起来，仅1982年一年间，美术和设计界使用这个译名发表的文章，就至少包括阳太阳等《从美术教育史看我们的美术创作教学》、迟轲《关于“现代性”——读史随笔之一》、奚传绩《美术教育问题断想》、樊文江《形式美 材质美 工艺美》等。

建筑界在这一阶段对包豪斯的普及和系统引介起到了关键的作用。张似赞翻译的《新建筑与包豪斯》一书由中国建筑工业出版社于1979年出版，这本书的翻译出版在刚刚粉碎“四人帮”的20世纪70年代末是很有眼光的。译者张似赞在“译后话”中指出，《新建筑与包豪斯》的意义在于“触及了由手工业生产方式向大工业生产方式过渡中建筑业必定要遇到的一些重大问题”；而“这个学派（指包豪斯——引者注）的成就在于：他们能够抓住学院派的形式脱离内容的艺术至上主义这个建筑发展的症结，是切中时弊，打中要害的；他们又能够抓住建筑工业化这个有生命力的新生因素，从中引出解决问题的新观念和新方法。”^①这本书的翻译出版，尽管并没有伴随着对于包豪斯自身更加深入地解读和批判，但在那个阶段很好地完成了向当时的建筑界和整个读书界引介和普及包豪斯理念的基本任务。然而，对于选择“包豪斯”作为译名，张似赞并未进行解释，而同时期建筑学界的情况似乎也并未统一，“包豪斯”的翻译没有在建筑界普及开来。有的论文中也开始使用“包豪斯”这个译名，例如紫蓼发表在《世界建筑》1982年第2期上的《协和建筑师事务所与华脱·格

^① [德] 格罗毕斯(格罗皮乌斯):《新建筑与包豪斯》，张似赞译，66页，北京，中国建筑工业出版社，1979。

罗庇斯》一文；但很多时候人们还是采用保留“Bauhaus”这个德语原文的方法来指代这所设计学院（如戴念慈《现代建筑还是时髦建筑》，中国建筑学会第五次代表大会论文，1981）。

从内容来看，1982年之前的这一批译介包豪斯的文章，对于包豪斯“艺术与工艺的结合”“艺术为大众服务”“纯美术与实用美术的结合”等几方面常识性的教学和创作思想基本上都是持肯定态度的。这在当时思想解放还没有完全实现的美术界，有很多文章还在讨论社会主义美术设计与资本主义的异同点的背景中，显得极其具有现实意义，也为同时期直到整个20世纪80年代末90年代初我国美术界、工艺美术界、设计界和建筑界大批翻译包豪斯的著作扫清了道路。这些译作中，既包括包豪斯的原始文献，特别是包豪斯教员的个人著述，除了格罗皮乌斯《新建筑与包豪斯》（张似赞译，北京，中国建筑工业出版社，1979）外，还有康定斯基《论艺术中的精神》（查立译，北京，中国社会科学出版社，1987）、伊顿的《色彩艺术》（杜定宇译，上海，上海人民美术出版社，1985）；也包括了国外一些包豪斯和建筑史、设计史的研究著作，如利光功的《包豪斯——现代工业设计运动的摇篮》（刘树信译，北京，中国轻工业出版社，1988）、佩夫斯纳的《现代建筑的先驱者——从威廉·莫里斯到格罗皮乌斯》（王申祜译，北京，中国建筑工业出版社，1987）、梅格斯《20世纪视觉传达设计史》（柴常佩译，武汉，湖北美术出版社，1989）、甚至沃尔夫以一个谐音的、俏皮的题目为书名的通俗读物“From Bauhaus to Our House”，也被加上了《从包豪斯到现在》这样一个学术式的书名在中国翻译出版（关肇邺译，北京，清华大学出版社，1984；该书2014年被重庆大学出版社以《从包豪斯到我们的豪斯》

为题再版），等等。

进入 20 世纪 90 年代以来，这种翻译的种类更加增多，具体选题已经从包豪斯的整体性论著转向了一些专题性的著述，包括康定斯基《点、线、面》（罗世平译，上海，上海人民美术出版社，1991）、伊顿的《造型与形式构成（一译：设计与形式）》（曾雪梅、周至禹译，天津，天津人民美术出版社，1990；朱国勤译，上海，上海人民美术出版社，1992）等。总的说来，上述现象并没有明显的改变。整个 20 世纪八九十年代，中国对于包豪斯的研究还停留在翻译阶段，鲜见深入的历史和理论的专题研究。人们对于包豪斯的理解还停留在“包豪斯宣言”中的几个口号的初级阶段，缺乏深入的批判和应用。而翻译过来的著作，从水准上看也是良莠不齐，有的同一本著作多次重复翻译，而一些平庸的研究著作也被翻译出版，一些对于教学实践意义更加重要的原始著作，如克利的《教学笔记》等，却迟至 2011 年才翻译出版。

但无论如何值得注意的是，这一时期包豪斯译介成果的丰富，是美术界、设计界、建筑界学者的合力推动的结果，并且有越来越多的从事美术和设计教育的一线工作者，开始对比包豪斯的具体教学体系和环节，来反思中国接受苏俄影响的当代美术教育体系。在《造型与形式构成》一书的附录《伊顿：在包豪斯内外》中，华沐（即中央美术学院教授钟涵）已经开始肯定包豪斯的基础课教学对中国当代美术教育的现实意义，1996 年由靳尚谊主编、周至禹和谭平编著的《现代西方素描鉴赏与研究》一书在天津人民美术出版社出版，其中收录的《从包豪斯的初级课程谈起》等文章，已经预示了包豪斯研究在中国美术和设计教育界未来所有可能出现的质变。

第三节 21 世纪以来的包豪斯研究在中国

中国的包豪斯研究真正走出浅层次的译介，走入综合批判反思的阶段，是要到进入 21 世纪之后才发生的事情。2000 年以后，中国的设计教育、设计产业相较于 20 世纪八九十年代，都有了蓬勃向上乃至跃进式的发展，这在客观上也为包豪斯的研究准备了条件和基础。在这一时期至今短短不到二十年间，中国学界在包豪斯的译介方面产生了更多深入、厚重的翻译成果；在教学方面，也已经开始真正吸收包豪斯的教学理念加以创新，应用于中国当代美术和设计教学改革的实践；而在理论研究层面，尽管目前还没有出现一本国人依据实地考察和一手材料撰写的、在国际学术界能够产生一定影响的包豪斯研究的专著，但毕竟一些有学术价值的论文也已经开始跳出包豪斯的史实考据，从而自觉上升到思想的层面，开始理性反思包豪斯的成败得失，以及在讨论包豪斯的基础上进一步反思中国艺术和设计教育的问题。

在翻译方面，有这样几本著作是具有较高的学术价值的：弗兰克·惠特福德的《包豪斯》（林鹤译，北京，生活·读书·新知三联书店，2001）和《包豪斯：大师和学生们》（陈江峰、李晓隽译，《艺术与设计》增刊，2003）、佩夫斯纳的《现代建筑与设计的源泉》（殷凌云等译，范景中校，北京，生活·读书·新知三联书店，2001），还有一些有普及意义的包豪斯的介绍性著作、画册等也陆续出版。尤其是林鹤翻译的《包豪斯》，这是英语世界中一本极其重要的包豪斯研究的专著，其书后所附大量的文献资料和引用书目，也是方便进入包豪斯研究的一条捷径。此外，王受之的《世界平面设计史》《世界现代建筑史》《世

界平面设计艺术史》等系列著作,也大多专门设置了包豪斯的章节,尽管有许平、朱海辰等及时而必要地指出了王受之的系列著作实际上属于“编译”的形式,因而在学术规范方面似有欠妥之处,但毕竟不可否认的是,王受之的设计史系列著作在这一时间段内也对中国的包豪斯的普及和研究发挥了重要的作用。

在教学方面,这一时期中国学者对于包豪斯的继承尤有可圈可点之处。1998年前后,当时的国家教委(现教育部)和国务院学位委员会,分别批准通过了我国本科和研究生学科专业目录中增加“艺术设计”和“设计艺术学”,从而取代原有的“工艺美术”和“工艺美术历史与理论”。2011年的学科目录中更是直接设立了一级学科“设计学”。这就面临着一个新问题,国内蓬勃发展的设计专业,如何通过一种新的教学课程体系,与过去的“工艺美术”专业拉开距离?在这方面,中央美术学院设计学院(原设计系)的造型基础课教学,就在借鉴包豪斯的基础上提出了一些有价值的实验教学的思路。^①但是一方面,这些实验性的教学,相对于国内其他院校的素描教学来说的确具有实验和革新的意义,相对于包豪斯来说,却只能说模仿大于创新;另一方面,该院还仅仅是在本科一年级的基础课阶段,借鉴了伊顿、康定斯基、莫霍里·纳吉、阿尔伯斯等人在包豪斯的教学思路,但是在学生进入到二年级专业阶段之后,“包豪斯精神”还会体现在哪些地方,对此该院还缺乏明确的理论思维。尽管如此,与国内其他院校相比,中央美术学院造型基础课的思路,的确具有实验的精神,其十余年来的教学成果也通过毕业生和学生作品得到了初步的检验。还应该提

^① 参见周至禹:《过渡——从自然形态到抽象形态》,长沙,湖南美术出版社,2002。

到的是，不仅是在设计界，在美术界的其他领域中也出现了借鉴包豪斯基础课——专业课教学思路编纂的教材，例如书法领域中邱振中编著的《中国书法：147个练习》。但是由于这方面其他领域的成果并没有像设计界这样得到了集中的实验与大规模的学术反响，这里就不展开论述了。

这一阶段中，更加引人注目的成果是一些带有独立思想的研究论文开始出现。这一时期体现在论文中的包豪斯研究，尽管也不时有依据二手文献攒成的一般史实介绍性的文章，这些文章也并非没有其普及性的意义，但一些思想性论文的出现显然更值得关注和分析。人们不再盲目崇拜包豪斯“艺术与技术相统一”“艺术为人民服务”等带有民粹主义倾向的艺术观，也开始反思和批判以包豪斯为始作俑者的现代主义、国际主义风格的建筑和设计，其风格特征的时代局限性和真正的审美价值。在《包豪斯理念》^①一文中，董豫赣在表示出对于早期包豪斯的“粗服乱头”和“元气淋漓”的气息的一种赏识的同时，敏锐地指出了包豪斯设立十几年便仓促关闭，并不仅仅是纳粹政府集权统治的“外因”单方面的结果，相反，存在于首任校长格罗皮乌斯“艺术迎合大众”的民粹主义设计理念，同主要教员伊顿、康定斯基等艺术家独立的“艺术标准”“审美教育”和“启蒙”的理念之间不可调和的矛盾，是导致包豪斯从多元化到最终土崩瓦解的一条内在导火索。而更加引人注目的是翟墨和唐星明于2003—2004年发生在《美术观察》上的一场关于包豪斯在中国当代美术教育

^① 董豫赣：《包豪斯理念》，载《文景》，第3辑，上海，上海书店出版社，2002。

中是否“过时”的大论战。^❶ 翟墨先生认为,包豪斯所代表的国际主义设计风格,在当今信息设计的时代已经成为过去时,而唐星明先生则坚持包豪斯所开创的现代设计基础教学体系在中国是必须补上的一课和一个注定不能超越的阶段,我们更倾向于认同唐先生的观点,但翟先生的观点也未尝不能在专业课阶段对包豪斯教学和创作的时代局限性做出某种发展和补充。无论如何,这种自由思想讨论的风气,在20世纪90年代以来的美术和设计学界中都是久违了的。

时至今日,包豪斯距离我们已经将近100个年头了,包豪斯研究在中国也已经出现了许多值得在学术史上进行解读和研究的成果。无论如何,包豪斯为后人留下的精神遗产在任何时候都是值得尊重的,而包豪斯的时代局限性也并不应该由它自己来负责。面对21世纪人类生存和信息传播环境的巨变,以及中国艺术设计行业的发展和困境,国内的包豪斯研究面对这些问题应该怎样发展,才能持续地保持不断与行业、教学和国际同行的对话?在这些方面,的确还有很多有待发掘的思想资源和有待开辟的学术空间。

^❶ 翟墨:《批评包豪斯》,载《美术观察》,2003(1);唐星明:《包豪斯在中国真的过时了吗?——致翟墨先生》,载《美术观察》,2004(5)。

第六章 “人工科学”在中国设计学界的传播与反响

相对其他人文社会科学研究领域而言，新时期中国的艺术设计研究者对于国外同行研究成果的译介工作显得尤其滞后。20世纪80年代以来，国内艺术设计研究者翻译的本专业国外学者的专著，主要集中在设计史方面，其中较有影响的一些学术性著作，如《20世纪视觉传达设计史》《20世纪风格与设计》《1945年以来的设计》《现代设计与建筑的源泉》等，分别收入了《现代设计艺术理论丛书》（湖北美术出版社出版）、《美学、设计、艺术教育丛书》（四川人民出版社出版）以及《〈艺术世界〉丛书》（生活·读书·新知三联书店出版）等有限的几种以译介为主的系列出版物。而国外的设计理论成果翻译到国内的就更少了，并且其中一些在国内艺术设计领域拥有较多专业读者的著述最初并不是以“艺术设计”的名义介绍给国内读者的。其中，美国经济学家赫伯特·西蒙（一译司马贺）的《人工科学》一书，便是在这样的背景下被翻译成中文，并且最终成为国内设计理论研究者了解国外设计领域进展的重要参考资料。在该书提供的“设计科学”研究范式的启发之下，中国学者陆续出版了一批专著

或论文，其中不乏具有较高原创性的一些思想，更多则是介绍西蒙及其后学在广义设计学领域所取得的研究成果。但无论如何，在讨论这批中国设计学术史上占有不可忽视的地位的译作中，《人工科学》一书具有无可取代的设计理论建树。

第一节 《人工科学》的主要设计理论建树

在进入讨论之前，有必要首先介绍本书的作者与版本情况。

赫伯特·西蒙（1916—2001）是一位著作等身、涉猎广泛的美国学者。作为一位计算机科学和心理学教授，其研究领域包括人工智能、设计科学、管理科学、组织决策、复杂性理论等几乎除法学外的社会科学的各个主要方面，是美国科学院院士和中国科学院外籍院士，并曾经获得诺贝尔经济学奖。按照《非物质社会》一书编者马克·第亚尼的说法，“即使用很高级的印刷品，他的著作和文章的目录也要占满30页，还仅仅是他在1937到1984年期间的作品。”^①事实也的确如此，关于设计的讨论在西蒙的所有著作中仅占了很小的一些篇幅，但是倘若仔细思考并研读其《人工科学》，还是不难发现他所涉猎的各个研究领域内在的学术思路。正如美国国家工程院院士、斯坦福大学计算机科学教授爱德华·费根鲍姆（Edward Feigenbaum）的说法：“要想单单读一本书了解司马贺思想的精华，

^① [法] 马克·第亚尼：《非物质社会——后工业世界的设计、文化与技术》，滕守尧译，6页（注1），成都，四川人民出版社，1998。

我愿意推荐篇幅不大的《人工科学》，它是为科学界众多读者写的。”

《人工科学》一书初版于1969年，最初是作者在美国麻省理工学院的系列讲座的基础上整理而成。在第一版中，作者建立关于一门关于人工物研究的“设计科学”的想法已经基本形成。1981年，作者又根据初版后在加州大学伯克利分校的系列讲座对其思想进行了扩充，主要是将初版中业已形成的一些理论应用于经济、思维、社会等不同的领域。这一方面使得该书作为专著已经初具规模并且逐步在实践中完善了作者的理论构想，另一方面也多少隐含了各章之间表述方面较少过渡、内容上也缺乏连贯性的遗憾。1996年该书出版第三版（主要是增加了《复杂性面面观》一章）之后，这种感觉更加明显——这应该成为我们解读并理解其在中国艺术设计研究中所产生的影响的一个不可忽视的背景。

涉猎的广泛在某种意义上也造成了图书分类的困难。《人工科学》虽然属于社会科学著作，但所谈问题与自然科学也并非没有联系，并且作者的专业背景规定了其在论述中经常以计算机、人工智能等科学内容作为例证。（2004年的中译本新版便被列为汉译科普丛书“金羊毛书系”的一种）更何况，作者虽然提出了“广义设计”的想法，但总的来说其思路更符合“工程设计”，这同样超出了社会科学中社会学、经济学、心理学等主要范围。在某种意义上，该书也具有某些科学哲学的特点。总之不难看出，作者于近50年前提出的“广义设计学”和一门与自然科学对立的“人工科学”的想法，至少在今天的实际学科分类中仍然没有得到普遍的认可。

迄今为止，《人工科学》在国内已经至少出现了两种以上的译本。较早的一个译本是杨砾与徐立的合译本，1985年由解放军文艺出版社出版，书名为《作

为人为事物的科学》。第二个也是在学术界影响最大的是武夷山的译本，书名即已改用目前被普遍接受的《人工科学》，1987年由商务印书馆出版。这两个中译本都是根据作者1981年出版的第二版加以翻译的。2004年，上海科技教育出版社出版了武夷山根据原著第三版修订的新译本，除了原作者本人的修改外，其他译文并无变动，因此并不能算是第三种译本。本章讨论的内容和译文，除非特别说明者，均引自武夷山的译本。此外，在1998年由四川人民出版社出版的《非物质社会——后工业世界的设计、文化与技术》（[法]马克·第亚尼编、滕守尧译）一书中，也收录了《人工科学》中的“设计科学：创造人工物”这一经典的章节。

接下来讨论“人工科学”的学科定位。由于《人工科学》一书体系庞大，内容驳杂，本节将仅仅择取其中对于艺术设计有启发论述作一综述，而基本上不涉及作者旁征博引的经济学、管理学、运筹学、人工智能与计算机科学等具体学科的例证。

建立一种关于“人工物”的科学是此书的理论核心。西蒙的论证是建立在“自然界”与“人工界”的事物和现象的二元对立的基础上。在书中西蒙从很多方面刻画了自然界与人工界的区别和对立，其中最重要的一组无疑是“必然性”与“权变性”的对立。在他看来，如果说自然科学家的任务在于解释世界本来如何的话，那么从事人工科学的“工程师（更广义地说，设计师）所关心的是事物应当如何，即为了实现目标，为了具备功能，事物就应当怎样。”^① 西蒙

① [美]赫伯特·西蒙：《人工科学》，武夷山译，8页，北京，商务印书馆，1987。

对于“人工的”（artificial）一词在实际应用中的贬义色彩感到不满，因而一再通过论证力图确立一门“关于人工事物的科学”的合法性。当然，这种二元对立本身仍然不包含价值判断，在西蒙看来，强调与自然科学的区别，只是为了突出人工科学的重要性，只是这种重要性长期以来在学术研究中被忽视了。

可以看出，在西蒙的人工科学理论中，引入了广义的“设计”概念来描述人工科学工作者。如同第五章中所说：“工程师并不是唯一的专业设计师。凡是以将现存情形改编成想望情形为目标而构想行动方案的人都在搞设计。”他对当时人们把人工物的教授放在以“设计”（狭义）为专业的工程学院的做法颇为不满，在他的“广义设计”视野中，“设计是所有专业训练的核心，是将专业（profession）与科学区分开的主要标志。工程学院像建筑学院、商学院、教育学院、法学院、医学院一样，主要关心设计过程。”^① 为此必须再一次引入一些二元对立的范畴加以解释，如下图所示：

描述 \ 学科	自然科学 (数学、物理、生物等)	人工科学 (教育、商业、医学等)
目标	本来怎样	应当如何
特点	论理的	应用的
手段	分析	设计

《非物质社会》一书的编者马克·第亚尼敏锐地发现西蒙对于设计的解释

^① [美] 赫伯特·西蒙：《人工科学》，111页，武夷山译，北京，商务印书馆，1987。

似乎存在着一种内在的矛盾：即一方面要突出“设计”与“科学”的对立；另一方面又强调建立一门“设计科学”。^①这是因为按照传统的使用习惯，人们常常把狭义的“科学”一词直接用来指代“自然科学”，而西蒙的一个目的正是拓展“科学”的视野，把关于人工物的学问也纳入广义“科学”的范畴。与之对应地，在文科中，“社会科学”一词也有广狭两种用法，广义用来涵盖人文学科与社会科学，狭义则特指法律、经济、政治等社会学科。因而如果仅仅从字面上理解，难免会得出这样的误解。只要人类有限的学术语言还必须通过“广义”“狭义”这样的提法来区分一个术语含义的不同层次的话，这种误解还会经常发生。

按照目前被国内外学术界普遍接受的学科划分情况，与“自然科学”相对立的是“社会科学”这一领域。其中，自然科学又包括“理科”（基础学科）和“工科”（应用学科）；而社会科学则包括“人文学科”和“（狭义）社会科学”。按照西蒙的“人工科学”设想，这两个领域中的“工科”和“（狭义）社会科学”两大子学科都属于“人工科学”的研究范畴，与此相关地，这两大子学科的从业者都可用“设计师”这个术语来指称。这无疑对这样经典的学科分类造成了巨大的冲击。西蒙的设想，不但打破了传统的“文—理”对应的格局，而且势必会影响到每个具体学科的研究方法与学术思路。因而，作为一种理论构想，“人工科学”及其分支“广义设计学”在很多方面的确能够给学术界以启发，也是

^① 参见[法]马克·第亚尼：《非物质社会——后工业世界的设计、文化与技术》，滕守尧译，6页，成都，四川人民出版社，1998。

西蒙获得了很多后学与拥趸；但作为一种操作实践，恐怕一段时间之内很难在教学与研究机构中得到真正的落实。当然，倘若仅仅是强调“在专业工程师（或凡任务未解决问题、选择、综合与决定的任何其他专业人员）的整个培训过程中，设计课程对自然科学课程的补充作用”，情况将会是另外一番样子，但西蒙的设想却并不仅如此。^❶

就国内艺术设计的教育与研究现状而言，国家教育部颁布的本科生招生目录中的“艺术设计”正是与“工业设计”相对应的一个学科。“工业设计”一词译自英文的“Engineering Design”，似译作“工程设计”更为妥帖。除了介于这两个学科边缘的“产品设计”这一门类外，二者的界限还是应该明确的。相对而言，“艺术设计”作为一门学科，目前放在作为文科的艺术院校（美术类）中教授，尽管它还需要一些相关社会科学（如传播学、广告学、商学、心理学等）作为知识背景，长远地看这种学科定位还有可能发生转变和调整。但至少在现阶段，就现在的学科归属而言，其主体应该是人文学科（艺术学）。在国务院学位委员会颁布的研究生招生专业目录中的“设计学”从属于“艺术学”门类的做法，也清晰地显示出这一点。

因而，具体到艺术设计领域，便不难发现西蒙对此所谈甚少（仅仅是在第五章中篇幅不大的“设计在精神生活中的作用”一小节中举到了音乐作为广义“设计”的一个例子）。他的理论仅仅是在一个更为宽泛的“方法论”的意义上道出了艺术设计与其他“广义设计”的某些共性，并且更多的是对于艺术设

❶ [美]赫伯特·西蒙：《人工科学》，武夷山译，135～138页，北京，商务印书馆，1987。

计中的“产品设计”这一个门类的启发，而对于更强调艺术性的平面设计、服装设计等则暴露出较多的局限性。这是因为虽然作者标榜的是“广义设计”，实际上由于作者自身专业背景的限制，无论是从他所举的一些实例还是“设计”这个命名本身来看，更多受到的则是“工程设计”学科的影响与该学科在西方教学与研究现状的直接刺激。当然提倡工程设计与艺术设计的沟通有其积极的意义，更何况，由于学科的相对成熟，西方工程设计领域还存在着大量深入的理论研究成果，因没有被译成中文而不为国内读者所知。期盼其中的一些优秀成果能够对国内艺术设计研究者带来更多启发，但这应该是建立在两个学科平等对话的基础上，而不是用立足于工程设计的“广义设计”的共性来抹杀艺术设计的个性。对于这一点，可能国内的一些艺术设计研究者还没有形成共同的认识。

在明确了上面这一点后，可以仔细来分析一下《人工科学》的研究中，究竟有哪些能够给设计学界的研究者以跨学科的启发。我们可以从艺术设计的观点来看西蒙所说的“广义设计”。无疑，这种局限在某一专业领域内的解读，一定不是作者赫伯特·西蒙所最初设想希望的那样，但对于我们来说，做出一些取舍的确是有必要的。在西蒙的论述中至少有以下几个方面值得艺术设计研究者深入思考。这里同样重在对于西蒙的观点及其在中国艺术设计界的学术反响的综述，而涉及具体问题与评价等则留在后文中加以论述。

其一，设计教育问题。在西蒙的论述中，这个问题至少包括两个方面：一方面是设计教育自身的课程体系设置；另一方面是涉及教育在整个社会教育中所占有的地位。西蒙对当今的专业学院（包括独立的工程学院）片面“追求学