

近代美术留学生与中国现代设计的传播

李华强

(复旦大学 新闻学院, 上海 200433)

【摘要】本文试图从信息传播视角对中国现代设计在20世纪初的传播进行探讨,主要聚焦近代美术留学生这一“传者”群体,从其留学动因、流向、对西方现代设计的引介、归国后的行业实践及文化传播等方面进行评介,并借助文化遭遇的观点对美术知识分子这一群体的实践意义进行反思。

【关键词】近代美术留学生;现代设计;传播;文化遭遇

【中图分类号】G209

【文献标识码】A

现代设计与一个国家的经济制度、市场机制、消费形态密切关联,同时也影响到大众审美趣味、民族文化身份认同的建构和传播。现代设计是现代性的一个重要标识,从时间和空间维度,折射一个国家的现代化历程。就学术研究视角来看,以往对中国现代设计的研究多关注改革开放以来的三十年间,而对中国现代设计的起源,即20世纪初的中国现代设计研究,只是到最近才得到重视,这跟社会发展的阶段性、间歇性反思有关。

追溯一下一百多年前中国现代设计所处的历史情境,即可发现:从晚清的洋务运动开始,设计活动即开展起来,从卫国强兵的兵工制造,到实业救国的工业制造,都离不开现代设计;到中华民国建立引发现代国家之始的一系列国家符号的设计——国旗、国服等;直至1919年以后在更加开放的现代语境和世界主义视角的推动下,现代设计伴随着商品、广告逐渐走向市民化、生活化……现代文明亦随之传播和普世,现代设计成为中国现代文化实践中不可或缺的标识。作为文化传播的设计,必然涉及到传统与现代、东方与西方诸多复杂的关系。

本文试图将现代设计纳入信息传播的视角,从中国现代设计传播的“传者”切入,近代留学生群体作为一种文化纽带,无疑成为本研究的重点考察对象。中国近代留学生是现代文化技术传播的重要推手,他们在现代知识生产传播链中兼具“接收者”和“传播者”双重身份:一方面从西方列国内部学习、选择、汲取现代知识,另一方面将所学引介、传播到中国,从行业建立到人才培养无不贡献巨大。而中国现代设计的“传者”角色则主要由近代美术留学生群体担当,主要原因是现代设计是随着西方工业化的发展而逐渐确立的,20世纪初的设计是一个新兴学科,设计人才基本上是从美术学科分流演变出来的。从晚清始即有美术留学生,他们奔赴世界各国的美术学院,学习西方现代艺术,并结合自身的东方文化底蕴融会贯通,奠定了中国现代设计的美学基础;亦有部分留学生直接进入新兴的设计(工艺图案)学科学习,直接促成了中国设计行业及学科的创建。近代美术留学生归国后通过身体力行的设计实践、知识生产、文化传播、学科教育等方式对中国社会现代化做了重要推动。从学科建设来看,20世纪初的中国现代设计教育和西方基本上是站在同一起点的;但就现代设计的行业发展来看,它又是与国家发展程度密切相关,基于20世纪初的中国社会现状,中国现代设计发展注定是一个艰难的过程。本文对近代美术留学生群

【作者简介】李华强,复旦大学新闻学院讲师

体的考察,也由此借助文化遭遇(cultural encounter)的概念来展开,探讨留学生群体在传播现代设计文化过程中所邂逅的种种碰撞、折冲和混杂关系,并反思在特定的社会情境中美术知识分子社会实践和文化探索的历史意义。

一、近代美术留学动因

中国近代留学运动与国家现代化进程紧密相连,二者构成双向互动的关系。“现代化的社会变动催生了留学生运动,归国留学生的投身社会变革又深刻影响了中国社会文化的走向现代。^[1]”美术留学现象同样也与中国近代的现代化需求密切关联。

实业救国

19世纪60年代洋务运动以来倡导的“实业救国”思想,直接推动了中国近代留学运动,1872年幼童留美标志着这个运动的开始。1904年康有为在他的《物质救国论》里,大力倡导西方绘画中的“写实”价值,“在康有为内心,对西画的引进可以构成政治变法的手段与工具,因为经世哲学的基本内涵就是改变物质世界。^[2]”这一观点无疑加强理解了美术与物质世界相结合的实用性一面。某些民族工业的支柱行业,比如棉纺织业、生活消费品制造业等,在与外国企业的竞争态势中加大了对美术设计的需求,这也促进了部分留学生直接选择新兴的工艺美术学科。1907年高奇峰赴日学习制版印刷技术,1913年吕彦直赴美学习建筑设计,1917年张大千赴日本京都学习染织,1918年陈之佛从浙江甲等工业学校毕业后,抱着学习染织图案的强烈动机赴日留学。这些美术生的留学动机应该说是受了实业救国之影响,提倡美术与工业制造相结合的目标。

美术革命

20世纪初期的新文化运动则从文化思想上引领了美术界的发展,特别是近代美术思潮极大地推动了美术留学运动。蔡元培1917年发表《以美育代宗教说》,将涉及“美术”、“美育”以及“美感”这几个词的核心美学问题做了伦理目的的归纳:培养新人格^[3]。蔡元培将陶冶国民性灵作为艺术美育的首要目标,并对如何学习西方艺术提出看法:“西人之重视自然科学,故美术从描写实物入手。今世为东西文化融合时代。西洋之所长,吾国自当采用。^[4]”这直接鼓舞了美术留学生对西方写实方法的引介。1918年陈独秀在《新青年》杂志上撰《美术革命》一文,指出“若想要把中国画改良,首先要革王画的命,因为改良中国画断不能不采用洋画写实的精神。^[5]”即所谓“美术革命”,也作为实现民主与科学的一个方面而加以提倡,美术留学亦成为救国的致用工具。新文化运动中的鲁迅也对中国美术界提出了“进步的美术家”的要求;并积极倡导新版画运动,翻译、出版西方美术史论典籍,介绍现代美术作品和风格流派,引导美术为现实大众服务,同时也极大点燃了青年美术家对西方艺术的热情。

实用美术

1927年后,国家政治上的基本统一逐步带来国内市场的统一,工商业经济进入快速发展期。美术诉求的重点由“民族救亡”逐渐转向“民生需求”,这带动了实用美术的蓬勃发展。现代设计不仅在国家建设和市场中得到广泛应用,还随着近代传媒出版业的兴盛而对现代文化思潮的传播推波助澜。这都为美术留学生的价值实现提供了巨大空间,也推动了美术留学朝着更多元、健全的门类发展,建筑、图案、工艺美术等方向的留学生逐渐增多。

二、近代美术留学生流向及其对各国现代设计的引介

“在20世纪前期出国学习美术的留学生有三百余名,其中二分之一是到近邻日本,另一半则是远涉重洋赴欧美诸国留学,且多数云集在法国。……正是他们成批的归来,中国美术才开始发

生空前变革——由封闭的古典形态开始走向革故鼎新、多元化、中西兼容的开放时代。”^[6]美术留学生作为异域文明的观察者和文化接收者，对西方工业社会中日益兴起的现代设计理念进行了关注和引介。

留日生与日本工艺美术

近代留学生赴日人数为最多，这跟明治维新之后日本的兴起不无相关。中国近代留学运动分别在日俄战争之后（1904年）和一战爆发后（1914年）掀起两次留日高潮。“北洋政府时期，留日人数当在两万人左右，居留学各国人数之冠。”^[7]张之洞的《劝学篇》就留日益处做了概括：“路近省费可多遣；去华近易考察；东文近于中文易通晓；西书甚繁，凡西学不切要者，东人已删节而酌改之，中东情势风俗相近，易仿行，事半功倍，无过于此。”^[8]

日本近代工艺美术的兴起，当从明治末期与大正而至昭和为主要发展时期。随着明治以来日本的国际地位日益上升，日本工艺美术亦加强了与国际的交流。日本把设计称之为“图案”，源于1873年日本参加维也纳世界博览会，“把参加人员按照传统和作品的类型分为图工和案家，因而在通译时把新词‘设计’翻译成‘图案’，并且根据1888年日本的创意条例承认其特许权和商标注册权。”^[9]1900年日本参加巴黎“万国博览会”，“他们加入了许多出品，虽然是一种日本古风的工艺美术，但是他们得到一种经验，觉得欧洲当时所风行的19世纪末期的多曲线的图案，行将破灭，渐渐地趋重于直线感的图案。”^[10]专门到欧洲学习图案的福地复一和井手马太郎将众多的欧洲现代设计理念和图书引介到日本；黑田清辉则从巴黎带回了新艺术运动的设计作品，这些作品在日本的图案界初次露面就引起了很大的反响。实际上，日本的工艺品风格及江户时代的木刻印刷“浮世绘”在对外交流中同时也对欧洲的设计产生了影响，一度在法国掀起“日本主义运动”（Japonnisme）。到了大正年间，工艺美术得到日本政府的支持和倡导，差不多政府时时有特颁奖励给制作图案家等命令，并且举办了诸如“图案和应用作品展览会”、“商工省属工艺美术展览会”、“大正博览会”等提携工艺美术的展览活动。日本工艺美术的现代化激励了中国留学生的借鉴和引介。

中国赴日美术留学生主要集中在东京美术学校和川端画学校。东京美术学校是20世纪初日本国立最高美术学府，1896年同时设立了西洋画科及图案科，1907年又增设图画师范科，具有了完备的西方美术教育体系。中国美术留日生大多进入西洋画科学习，只有少数人选择了工艺图案科，陈之佛、李桢泰即在其列。

陈之佛（又名陈杰）1918年抱着“实业救国”的思想赴日留学，是第一个进入日本美术学校图案科学习中国留学生。他在日学习期间除了吸取西方现代图案设计的理念、方法，同时亦对日本及东方文化有重新认识，在校期间参加日本农商务省举办的工艺展览及日本美术会美术展并获奖。陈之佛回国后在图案设计实践和工艺图案教育方面做出了巨大探索。1937年进入工艺科图案部学习的李桢泰则在工艺图案色彩方面独有专长，日后也为中国现代图案色彩的发展作出贡献。

另外一些赴日留学生，虽然不是学习工艺美术专业，但也为日后的中国现代设计史留下了浓重的一笔。从晚清即留日的周树人、李叔同、高剑父、何香凝，到民国后赴日的王道源、许敦谷、汪亚尘、关良、丰子恺、许幸之、沈福文等，他们在回国后也曾参与到中国现代设计实践中。值得关注的是，留日美术生在日本间接地学习西方现代艺术，同时又参照日本的社会现实以及自身的东方文化身份，思考并寻找中国的现代化之路，这注定是一个复杂的探索过程。

留欧生与欧洲现代设计风格

五四以后，“崇尚学术自由和为艺术而艺术的气氛愈加浓厚，加上西方欧美博物馆和美术馆的条件远远高于日本，因而从二十年代初起，旅欧美的艺术家人数逐渐超过旅日人数。”^[11]赴欧洲的美术留学生多集中在法国，归国后投身工艺美术领域的则以庞熏栾、郑可、雷圭元、刘既漂、李有行等为代表。

欧洲的现代设计经由了19世纪的反工业化的“工艺美术”运动和“新艺术”运动，在20世纪二、三十年代的欧美范围内掀起了与工业化、现代化相妥协、调适的“装饰艺术”风格，“装饰艺术”运动源自1925年在巴黎举办的一个大型的名为“装饰艺术展览”的博览会，一批新时代的设计艺术家“不再回避机械形式，也不回避新的材料……现代化和工业化形式已经无可阻挡，与其回避它，还不如适应它。而采用大量的新的装饰动机使机械形式及现代特征变得更加自然和华贵，可以作为一条新的探索途径。”^[12] 巴黎浓郁的现代设计氛围也直接影响了在身在法国的中国留学生。

庞熏栾1925年赴法留学，主攻绘画，期间参观了巴黎博览会，开始接触到工艺美术，“巴黎博览会十二年举行一次，在每次博览会上，它的装饰风格总来一次大变，主要是建筑风格的改变，建筑风格变了，一切装饰设计也随之而变。巴黎之所以能成为世界艺术中心，主要是由于它的装饰美术影响了当时整个世界。”^[13] 这使得庞熏栾开始对工艺美术发生兴趣。在回国前夕，庞熏栾去德国考察了柏林的现代建筑，从建筑的造型、材料、照明等方面对现代主义设计——德国包豪斯的现代风格有了深刻的认识。“庞熏栾经由西方现代设计的成果所产生的感性认知，与归国后的创作、教学实践和民间考察相结合，形成了建构生活美和改良社会的理想主义信念。”^[14]

与法国装饰艺术平行发展的德国包豪斯作为现代主义设计教育的先锋，创办于1919年。包豪斯“集中了20世纪初欧洲各国对于设计的新探索与试验成果，特别是荷兰‘风格派’运动、苏联构成主义运动的成果，加以完善和发展，称为集欧洲现代主义设计运动大成的中心，它把欧洲的现代主义设计运动推到一个空前的高度。”^[15] 包豪斯的教员包括艺术家、设计师和手工艺人，学校的核心观念是把艺术家的理想主义和工业社会的现实主义结合起来，从包豪斯1923年面向公众的展览上提出“艺术与技术：一种新的统一”的口号可见一斑。

此时身处欧洲的中国留学生自然也能强烈地感受到包豪斯的现代理念与氛围，除了前述的庞熏栾，另一位留法生郑可，“在1931年还参观了法国举办的包豪斯学校设计展，后来还成为我国最早介绍包豪斯思想的艺术家的。”^[16] 包豪斯在中国的传播，在陈之佛、张光宇等人的文章著述中均有涉及；留欧学生归国后，从他们的设计实践和工艺美术教育探索中，均能反映出包豪斯的影响。

留美生与现代建筑设计

中国近代赴美留学生，始自1872年留美幼童。较早的美术留学生要数李铁夫，自1887年开始先后在加拿大、英国、美国等地留学，在西洋画方面有着很深的造诣。民国以后的留美学生还有吕彦直、闻一多、杨廷宝、梁思成、林徽因等人，涉猎建筑设计、印刷出版等方向。

美国在20世纪二十年代之前，设计教育沿用欧洲传统的样式，特别是建筑设计强调经典建筑中以工程为基础的技术型道路。随着欧洲现代设计理念的传播，现代因素逐渐融入，尤其是三十年代包豪斯被德国纳粹解散，而后进入美国。“包豪斯在美国的功能主义设计教育特别强调将形式、材料和家庭日用物品的结构做出改变以适用于工业化的程序，并最终设计出标准化的、适合大众日常使用和消费的产品。”^[17] 这引发了“设计为大众服务”的民主思想，也推动了美国建筑设计教育的改革与发展，同时影响了中国留学生归国后的设计实践。

自20世纪二十年代始，杨廷宝、梁思成、林徽因、陈植、童隽等先后进入美国宾夕法尼亚大学美术学院学习建筑，成为同窗，其在校期间大多成绩优异获得过学生设计竞赛奖，并在毕业后在美国纽约或费城的建筑事务所实习或工作过。像杨廷宝、梁思成、林徽因、童隽等还曾游历欧洲考察诸国建筑。这些留学积累都为中国近代社会的现代建筑设计实践奠定了坚实的基础。

三、近代美术留学生归国后的设计探索

近代美术留学生归国后，除学习工艺美术专业者之外，还有不少学纯绘画的艺术家亦投身于

现代设计实践活动与学科建构。接下来本文将从信息传播的视角来考察中国近代的设计生态，拟从国族符号建构、商业美术传播、书籍装帧设计、专业知识生产等几个方面来分析近代留学生对中国现代设计的探索历程。

国族符号建构

近代中国在向现代国家转型的过程中，需要建立一套完整的国家视觉符号系统，这直接影响着国民对新兴政体的认知和认同。从抽象的国旗、军徽符号，到具体的生活建筑空间，无不充满意象的国族身份的象征意义，现代设计在其间起到重要的推动作用。

较早参与到国旗、军徽设计的美术留学生有李铁夫、何香凝等人。“青天白日旗”图案由革命志士陆皓东于1895年设计，作为广州起义的革命军旗；后来1910年孙中山在美为革命筹饷时，委托李铁夫修改设计“青天白日旗”的旗帜图案，使其图案更加标准化和美化，直至辛亥革命后被明令为国旗。何香凝1908年入日本女子美术大学学习日本画，后参加辛亥革命，为革命的需要绘制和刺绣军旗、符号、告示和军用票图案等。李氏与何氏并非专业工艺图案家，但在国家非常时期，涉猎图案设计领域，推动了现代国家视觉符号系统的生产与传播，也是近代美术留学生“美术救国”理想的一种实践。

建筑造型风格的变化从空间上营造了对现代国家的另一基本认知。鸦片战争以后，西方建筑开始陆续在中土出现并扩展，特别是在近代中国城市化进程中产生了众多新式建筑，促进了中国建筑文化的转型。中国现代建筑的发展得到了众多留学生的推动：毕业于美国康奈尔大学的建筑家吕彦直设计的广州中山纪念堂和南京中山陵，是结合中国传统风格设计的现代国家纪念性建筑，具有强烈的国族象征意义；留学法国的刘既漂归国后在上海、南京等地设立建筑设计公司，为国民政府设计了现代化的办公大厦，以及参与城市建设，设计、改造了南京众多的街道和大马路，从行业实践上做了有益的探索；留学宾夕法尼亚大学的梁思成、林徽因等中国营造社的建筑家们则对中国传统古建筑的研究和保护做出巨大贡献，从建筑历史文化层面增强了国民的身份认同感。

商业美术传播

随着现代国家的建立，国族议题逐渐由“民族”朝着“民生”转向，设计也随之走向生活和通俗。现代设计的一个重要特点是设计的民主化，即设计由传统的为权贵的服务转向为大众的服务。随着工业化时代的到来，产品生产必然面临大众市场的考验，经济实用、物美价廉成为现代商品最基本的特性，从工业产品到商业传播，无不需要现代设计的渗透、协力。近代中国城市商业美术的兴起，尤其是在上海这样的消费城市，发达的商业文化推动了现代商业美术的勃兴，归国留学生更是在这个领域进行了开拓性的探索。

1913年，曾经留学日本的高剑父与高奇峰兄弟创办“审美书馆”，销售美术月份牌、明信片 and 书刊、画具等。高氏兄弟邀请月份牌画家郑曼陀为其绘制的美人画，郑曼陀画美人，高剑父写景、题诗；甚至连徐悲鸿在来沪初期也为审美书馆创作美人图，成为研究者热议的话题。审美书馆的商业化运作也从一个侧面反映出高剑父“艺术要民众化”的美术理想。实际上，众多从事“高艺术”的美术家在绘画生涯中也都曾经参与过通俗美术的创作和传播，较早留日归来的美术家周湘，曾于1907年在上海八仙桥创办布景画传习所，刘海粟、徐悲鸿、张秉光、汪亚尘、丁悚、陈抱一著名画家，早期均在此接受舞台和照相布景的应用美术教育。

如果说高剑父的“审美书馆”是美术知识分子“美术生活化”理念的实践尝试，1923年陈之佛创办的“尚美图案馆”则是设计行业化、职业化的较早探索。现代设计的特色之一是设计与制造的分工，而中国传统的造物法是设计与制造的混杂合一，现代工业制造特点和商业市场运作方式打破了这种传统模式，催生了设计行业的独立。陈之佛在赴日留学之初，抱着“实业救国”的初衷，归国后即以创办设计机构的方式参与到实业制造中来。20世纪初的中国民族工业面临着外国工业的强力竞争，比如上海的民族纺织工业品就不断受到来自日本纺织产业的威胁，特别是

纺织品的布艺图案成为国货纺织品的弱项，很多中国厂家不得不通过支付高昂的费用向日本购买图样。陈之佛针对此种现状在上海创办了“尚美图案馆”，以现代设计手段创作了大量的纹样图案，提供给民族纺织企业，提高了国货竞争力，可以说是近代第一个提供专业服务的设计事务所。十年后的1933年留法归来的庞熏栾创办“大熊工商业美术社”，开展广告和工艺美术设计业务。陈氏和庞氏的设计实践具有私营性质的探索，是中国现代设计在现代国家建设之初的个体拓荒者。1926年由美国哥伦比亚大学经济硕士林振彬创立的华商广告公司则开了留学生开办设计民营企业的先河，将西方先进的广告经营理念带入上海，以更大规模的商业美术服务，推动了中国现代广告的发展，林氏由此被冠以“中国广告之父”之名。

由留学生推动的近代商业美术活动，实际上是引领“高”艺术流向“低”艺术（应用美术），这是艺术大众化、设计民主化理念的实践探索，以艺术家与社会市场的良性互动促进了近代市民社会的建构。

书籍装帧设计

如果说洋务运动表征近代中国器物的现代化、辛亥革命意味着制度现代化，那么五四运动则开启了文化的现代化之路，新文化的传播亦随着近代中国印刷传媒业的兴盛而展开。归国后的美术留学生，在五四以后形成的新文化思潮中，相应地加入到不同的文化群体中，以书籍装帧设计的方式展开与社会互动，为不同立场的文化传播推波助澜。

《新青年》作为新文化运动的言论阵地，以蔡元培、胡适、陈独秀、鲁迅等自由知识分子留学生为核心阵营，担负起了传播科学与民主思想、掀起文学革命的重任。《新青年》“无疑是中国现代书籍版面设计现代性革命的一面旗帜^[18]”，在这本传播西方知识、提倡白话文的杂志版面上，首要面临的的就是处理中、西方文字阅读习惯与方式的使命，从其创刊号开始，“设计师就应对了中英文混合排版的挑战^[19]”。

美术以书籍设计的方式为文学革命服务，也体现为文学家对书籍设计的积极介入。比如鲁迅曾亲自为自己的著作《呐喊》、《华盖集续编》等设计封面，使用简洁明快的现代手法，体现出其美学理念和设计修养；鲁迅还在三十年代发起新兴木刻版画运动，倡导苏俄革命版画风格，以艺术家和革命家的双重身份关照现实。苏俄式版画的设计风格也相应出现在文学团体“创造社”的杂志《创造月刊》中，留日归来的画家关良被郭沫若等聘为创造社的美术编辑，担任杂志的插图绘制和封面设计。带有政治倾向的左翼木刻版画和苏联构成主义、意大利未来主义的艺术风格，一度为各种左翼文学期刊所偏好，“原因是未来派与构成主义的主张以及构图原则，都强调摧毁破坏旧有的社会，重组元素，刺激革命动力。^[20]”

与激进派对应的是东方学派的知识分子群体，《东方杂志》作为其代表性刊物，是中国近代历史最悠久的综合性杂志。晚清时期《东方杂志》的封面设计，将龙的图案与地球等视觉符号并置，呈现出中国人所具有的“世界”意识和自我更新的愿望。民国以后的《东方杂志》在二、三十年代步入发展的黄金期，成为学术多元、兼容并蓄的“公共舆论空间”。东方文化学派的纳入世界格局的民族主义文化主张也在这个平台上得到充分的传播，陈之佛作为《东方杂志》的封面设计师，在视觉传播层面为东方学派的理念推波助澜。陈氏创作了大量的装饰图案符号，使用现代设计手法，从总体上传递了静谧而富丽的东方美学风格，从一定意义上传递了国家现代化进程中的民族国家对自我文化身份的一种图式认知。

书籍印刷设计可以说是美术知识分子最便于参与互动的一种文化媒介，很多美术留学生诸如李叔同、丰子恺、闻一多、林徽因等众多人都参与过形形色色的书刊设计，以中西糅合的设计美学推动了中国近代文化的传播。

专业知识生产

近代美术留学生对中国现代设计的推动，不仅付诸实践行动，更重要的体现为专业知识的生产建构。近代中国的设计专业知识生产机制主要体现在社团组织、展览活动、学术著述与学科建

构等方面。

近代美术留学生在异国求学期间，就创建过多个社团组织。1915年留日美术生江小鹣、陈抱一、汪亚尘等发起组织中华美术协会；1924年留法学生林风眠、李金发、刘既漂、林文铮等创立霍普斯会，倡导中国现代艺术。美术留学生归国后成立的社团按地域来分，主要有：1921年成立于广州的赤社；1928年成立于杭州的艺术运动社；1932年成立于上海的觉澜社。对中国现代设计贡献突出的陈之佛、郑可、庞薰琹等人，都曾经以艺术家的身份参与到此类美术社团中。而专门以工艺美术为目标的社团则有1929年上海组美艺社、1942年的延安工艺美术社等。值得一提的还有1928年由鲁迅发起的朝花社，倡导新兴木刻版画运动，极大影响了设计的样式与风格；而1929年中国营造学社的成立，则对中国古代建筑遗产有了系统的整理，成为中国建筑设计巨大的文化资源；1934年在上海成立的中国商业美术作家协会，积极提倡和研究实用美术，陈之佛和雷圭元等作为其顾问和会员，引领了中国设计工业的发展方向。

以社团群体为知识生产主体的美术家，通过画展、博览会等实践方式传播现代美术。在众多的美术展览中，专门针对工艺图案设计的地方性展览有1929年广州市立美术专科学校的师生图案装饰画展览，全国范围的设计展览有1934年上海中国商业美术作家协会举办的全国第一次实用美术专门展览。规模较大的官方展览则是1929年和1937年分别举办的第一、第二次全国美展，均设有工艺、图案、建筑等设计门类。而最有名的综合性展览要数1929年举办的以提倡国货、振兴实业为目的的西湖博览会，“是次博览会中，设计可以说是展览的真正主角^[21]”，留法归来的刘既漂带领国立艺专的工艺组师生参与了博览会十所展馆的建筑装饰与室内陈列，“这些设计借鉴了法国当代装饰风格，与巴黎1925年举办的国际装饰艺术博览会中的设计有颇多相似之处^[22]”。这次博览会真正做到了设计与社会互动的传播效果。

在现代设计学术建构方面，以陈之佛首当其冲。陈氏在1917年留日之前就出版了中国第一部图案教科书《图案讲义》，归国后在二、三十年代陆续出版《色彩学》、《图案法ABC》、《表号图案》等著作，同时在众多刊物发表了诸多介绍世界工艺美术现状的文章。庞薰琹于1938到1940年间以中央博物院研究员的身份到云、贵、川等地调研了大量古代陶、铜、石器工艺图案纹样和少数民族服饰图案，编绘了《中国图案集》和《工艺美术集》等珍贵著作。其他关于工艺图案的学术书刊还有许衍灼的《中国工艺沿革史略》（1917）、俞剑华的《最新立体图案法》（1929）以及雷圭元的《最新图案学》（1947）等，极大丰富了近代中国设计的学术资源。

近代设计学科教育机构，则具有私人培训、学校教育两种类型的特点。较早的实用美术培训要数周湘1907年留日归来创办的布景画传习所；陈之佛1923年创办的尚美图案馆也兼具图案设计人才培养的特征。近代中国的政府设计教育从晚清以来，就散见于新兴学堂里的图画手工科的设置。民国以后，教育总长蔡元培提出“实利主义和美感教育”的方针，推动了工艺图案学科的发展。1918年创办的北京美术学校参照日本东京美术学校的模式首设图案科，后改称实用美术，梁启超撰写的《美术学校开学记》，指明该校成立的宗旨有三点：“一为社会教育界提倡美育，二为中小学提供美术师资，三为社会实业界改良制造品。”^[23]次年上海美术学校亦增设工艺图案科。1927年南京国立中央大学艺术系成立，并设图案系，徐悲鸿邀请陈之佛前往授课。1928年，国立艺术专科学校在杭州建立，该校1929年成立实用美术研究会，雷圭元任研究会导师。三十年代以后，有更多的艺术学校如新华艺专、北平艺专、苏州美专等纷纷增设图案工艺和实用美术科，现代设计学科教育在中国全面建立起来，知识生产机制完成了由个体知识分子探索向国家层面转换的过程。

结语：近代留学生、文化遭遇与知识分子共同体

综上，本文将近代美术留学生置于西方现代设计理念的“接收者”与实践行动的“传播者”

的双重身份,来考察现代设计在近代中国的发生、发展和传播过程,试图打破近代中国的设计是对西方现代设计简单的引进和移植的叙述话语。

中国近代留学生作为深入西方现代社会内部的观察者,首先必然面临主体意识的选择,就美术留学来说,特别是赴欧洲法国的学生,目睹精彩纷呈的现代艺术潮流,不同的价值观带来不同的个体取向。1929年第一次全国美展中徐悲鸿与徐志摩的“二徐之争”,揭示了留学生群体内部艺术观念和社会理念的分歧;尤其是近代中国文化思潮引发的留学生群体朝着自由知识分子、东方文化学派和左翼群体的不同分流,也影响着近代中国设计家对不同艺术风格流派的吸收和借鉴。另外,无论是赴欧美留学生的直接学习,还是留日生的二手借鉴,都要结合自身的东方文化身份来进行判断和选择,东方与西方、现代与传统的矛盾冲突和碰撞,决定了留学生对知识的摄入和释放都是一个深层复杂的动态过程。

借助后殖民话语中“文化遭遇”(cultural encounter)的概念,也许能更准确地表达上述关系。“后殖民理论强调,西方帝国都会与殖民地的关系,并非简单的‘中心’控制‘边陲’的关系,而是相互影响、彼此作用……文化遭遇与文化冲突两观点大不相同:文化冲突预设了两个或多个文化,彼此界限分明,互不相容;文化遭遇并没有这种含义。它凸显的是文化的多元性、活动力与弹性,注意文化相遇时的过程及其多种可能的结果。冲突当然是一种可能,但遭遇的结果也有可能是混杂、调适、融合或是其他形式。^[24]”由此,本文也对此类文化历史研究做出一些延伸思考,在继续做深入的细化研究时,仅仅是一般性地描述留学生的文化活动是不够的,一定是要还原个体所处的具体的历史情境和行为动机、过程和结果,结合文化的传播机制和接收机制,深入探讨留学生与母体文化、客体文化的关系。

本文的另一收获,即是对中国现代设计传播过程中的从艺术家个体到知识分子共同体不同层面的探索实践有所关注和发现。现代设计的知识生产经由了个体、群体到国家化等不同层面作用的过程,留学生所代表的精英文化经由个体行动者的实践探索,转换为大众文化和社会动力,最终推动并完善了现代国家的建立。

注释:

- [1] 李喜所.《中国留学史论稿》,北京,中华书局,2007年版,P13。
- [2] 吕澎.《20世纪中国艺术史》,北京,北京大学出版社,2006年版,P105。
- [3] 同上书,P90。
- [4] 原文刊于1919年10月25日《北京大学月刊》及《会学杂志》,转引自郎绍军、水天中编.《二十世纪中国美文选》(上卷),上海,上海书画出版社1999年版,P36-37。
- [5] 陈独秀.《美术革命》,载《新青年》第6卷第1号,1919年1月15日。
- [6] 胡光华.《20世纪前期中国美术留学生与中国近现代美术教育》(上),载《美术观察》2000年第6期。
- [7] 李喜所.《中国留学通史·民国卷》,广州,广东教育出版社,2010年版,P2。
- [8] 张之洞.《劝学篇》光绪24年。转引自舒新城:《近代中国留学史》,上海,上海书店出版社,2011年版,P32。
- [9] 白石和也 编著.《视觉传达设计史》,王传杰 译,北京,机械工业出版社2010年版,P339。
- [10] 张光宇.《三十年日本工艺美术之概况》,原载《上海漫画》总第80期,1929年11月6日。转引自唐薇 编.《张光宇文集》,济南,山东美术出版社,2011年版,P65。
- [11] 李喜所.《中国留学通史·民国卷》,广州,广东教育出版社,2010年版,P504。
- [12] 王受之.《世界现代设计史》,北京,中国青年出版社,2002年版,P88。
- [13] 庞薰琬.《就是这样走过来的》,北京,三联书店,2005年版,P43。
- [14] 杭间、靳埭强.《包豪斯道路:历史、遗泽、世界和中国》,济南,山东美术出版社,2010年版,P119。
- [15] 王受之.《世界现代设计史》,北京,中国青年出版社,2002年版,P134。
- [16] 杭间、靳埭强.《包豪斯道路:历史、遗泽、世界和中国》,济南,山东美术出版社,2010年版,P120。
- [17] 同上书,P64。
- [18] 赵健.《范式革命:中国现代书籍设计的发端(1862-1937)》,北京,人民美术出版社,2011年版,P146。
- [19] 同上书,P146。
- [20] 刘纪惠.《现代化与国家形式:中国进步刊物插图的视觉矛盾与文化系统翻译的问题》。转引自黄克武:《画中有话:近代中国的视觉表述与文化构图》,台北,中央研究院近代史研究所,民国92年版,P383。
- [21] 郭恩慈、苏珏.《中国现代设计的诞生》,上海,东方出版中心,2008年版,P90。
- [22] 同上书,P92。
- [23] 同上书,P67。
- [24] [美]范发迪.《清代在华的博物学家:科学 帝国与文化遭遇》,袁剑 译,北京,中国人民大学出版社,2011年版,P4。