

管窥台湾视觉传达设计的现代性转换

——从概念与理念的角度

赵平垣

(集美大学美术学院, 福建 厦门 361021)

〔摘要〕战后台湾设计是中国现代艺术设计史的重要组成部分, 以设计艺术学内沉式的概念流变、图像视觉语言分析、视觉传达教育理念变革为内容, 探讨和梳理了台湾视觉传达艺术设计由传统的“工艺”、“图案”诸概念逐步迈向现代设计的历史脉络。分别从日据时代“侵略的现代性”、美援时代“西化的现代性”、视觉传达设计教育与设计实务中的现代性进程三个方面探讨了台湾艺术设计现代性的另类表述。

〔关键词〕台湾; 视觉传达设计; 现代性

〔中图分类号〕J 519

〔文献标识码〕A

〔文章编号〕1008-889X (2013) 04-102-06

战后台湾设计是中国现代艺术设计史的重要组成部分, 由于历史和政治原因, 台湾的设计历史状况与大陆存在明显差异。然而通过视觉传达概念的变迁历史以及视觉传达高等教育理念的特质这两条线索的探寻, 又能够阐明同属华文文化圈的台湾设计现象与大陆艺术设计状况迥然相异的异质性和同根同脉的同源性。

一、由传统向现代的过渡

台湾早期的设计教育历程, 大致始于19世纪70年代。“艺术设计”概念被称为“图案”或者“图画美工”的情况与大陆类似, 对“图案”的理解偏重于装饰而非现代意义上的设计。究其渊源, 与“设计”相对应的“图案”一语来自日文, 1873年代表日本参加维也纳世界博览会的工业传习生纳富介次郎将“Design”翻译为“图案”一语, 遂传播至东亚大陆。清光绪帝时期(1875—1910年), 南京两江优级师范学堂与浙江两江师范学堂设立“图画手工科”即参考了日本的教育体制;^[1]民国二年八月, 当时的教育部颁布实业学校规程, 规定实业学校甲种的工业学校亦可设立“图案绘画科”, 自此, 无论私立公立艺术院校, 从1908年创建的国立北

平艺术专科学校到刘海粟1912年创设的上海美术专科学校均设有“图案科”,^[2]从事基于传统工艺美术的早期艺术设计教育。

据台湾视觉艺术教育学者林曼丽研究, 台湾的艺术设计教育始自1895年清廷割让台湾后日本的殖民教育。当时台湾的中、高等普通学校, 包括师范学校、专门学校、实业学校在所设的“图画”科目中, 存在图案技法的表现教育。台湾在日据时代诸多前辈画家纷纷负笈日本接受现代美术训练, 其中东京美术学校的“图案科”成为很多艺术家的目标。例如1901年左右台湾籍的艺术家王悦之(原名刘锦堂)就在此校学习, 学成后回到祖国大陆并任北平艺术专科学校校长; 1935年至1937年间, 台籍艺术家王白渊从东京美术学校毕业后, 不忍台湾被日本殖民者欺凌而返回祖国, 于上海美术专科学校教授“图案”课程, 并从事早期的视觉传达设计研究, 出版《图案概论》; 还有在东京高等师范学校留学的莫大元, 于1945年日本投降后赴台, 先后任教于台湾师范大学、文化大学美术系, 常年从事色彩学、图案等早期视觉传达艺术设计基础学科的教学和研究工作。^[3]而就在这个时代, 于1931年留法归国的雷圭元在国立杭州艺术专科学校展开了图案教学与研究, 相继著有《新

图案学》、《新图案的理论与作法》、《中国古代图案作法》；作为中国新兴美术运动启蒙者的工艺美术大师庞熏栾1930年留法归国，组织决澜社，先后出版了《中国历代装饰画研究》、《图案问题的研究》、《工艺美术设计》。这些早期筚路蓝缕的努力，无论大陆与台湾这些耳熟能详的工艺美术先驱共同谱写了中国视觉传达艺术设计教育由“工艺”转型为设计、由传统迈向现代的现代性内涵，尤为可贵的是他们在对视觉艺术设计基础训练的思考与研究中，对中国传统视觉资源的重视方面有着无言的默契。从台湾视觉艺术家施翠峰在日本1968年1月号《IDEA》杂志所发表的文章《台湾设计教育的现况》来看，大约在1952年左右相当于设计的“图案”这个概念在台湾全岛广泛使用。这种现象持续到20世纪50年代中末期直至“图案”概念出现了现代设计意义上的转型，从而完成从传统图案教育到现代设计服务现代商业社会，注重提升文化附加值的过渡。由台湾视觉艺术教育的历程可见两岸视觉艺术设计教育界在对“图案”概念的约定俗成的理解无甚差异。

二、“侵略的现代性”与“西化的现代性”

1949年中华人民共和国成立后，蒋介石政府败走台湾；1945年台湾光复之前，台湾岛饱受日本殖民统治达50年之久，两岸的隔绝是不争的事实，文化艺术自然不能幸免。因此，台湾视觉艺术传达的现代性内涵自然有着迥异于大陆的特质。其中有两个重要的外部因素：（1）日据时代，日本侵略者将台湾作为其东亚殖民体系重地的屈辱背景下视觉艺术设计被赋予的现代性转换；（2）20世纪50年代，美国将台湾纳入其全球反共体系和台湾自身经济发展需求背景下艺术设计概念与国际的全面接轨。前者我们称之为“侵略的现代性”，后者为“西化的现代性”。

（一）日据时代：侵略的现代性

日据时代的殖民当局在经济上对台湾实行的是“农业台湾、工业日本”的帝国主义对殖民地攫取资源发展母国的惯用做法；文化和社会管理方面实行全面“皇民化运动”和“内地延长

主义”，对台湾本土文化和汉文化与习俗采取压制政策。^[4]但是出于维系战争和榨取资源的需要实施了“产业振兴计划”，殖民当局从日本本土选派技术人员赴台指导发展台湾的竹、木、编制工艺，促进出口贸易，选派文化人类学者如西川满、池田敏雄等深入调查台湾原住民文化和手工艺，客观地讲战后台湾工艺设计的发展于此时期奠定的基础不无干系。单就视觉传达艺术设计而言，日本殖民当局从1916年起相继举办的几次大型博览活动则促成此一时期出现数量可观的视觉传达作品，这些作品无论从设计语言、设计品种还是设计艺术水准而言堪称上乘，虽然显现出吸纳和学习西方现代视觉艺术设计精华的踪迹，但又浸染着浓厚殖民色彩。这些活动包括“台湾劝业共进会”、“始政三十年展览会”、“中部台湾共进会”、“商业美术展览会”、“高雄港势展览会”、“商业美术展览会”、“始政四十周年纪念台湾博览会”等。

先看“台湾劝业共进会”展会的视觉传达活动：1916年（日大政五年）4月10日，日殖民当局台湾总督府为了宣扬所谓“皇恩浩大”及20年统治台湾的成就，汇集了日本本土各府县及殖民各地朝鲜、关东州、桦太（库页岛南半部）、华南、南洋诸地工艺及物产在台北举办了这次为期36天的大型博览会。主办方为台湾总督府成立的“台湾劝业共进会”及地方士绅组织的“台湾劝业共进会协赞会”。展览场地以象征最高统治机构的台湾总督府为第一展场，展出品类分教育卫生、美术工艺、农林畜产土木建筑等共11类。与视觉传达艺术设计密切相关的是本次博览会在宣传策划活动中的各种视觉传达作品，计有：报纸广告、看板广告、标识、海报、导游手册、明信片等。“台湾劝业共进会协赞会”的标识设计采取了将文字图形化的设计方法，标识主图案将台湾的“台”字简体设计为日本国花樱花的五个变形花瓣，花蕊为变形处理的“协”字的变体，明确了该标识设计的核心意义与定位，是一例典型的现代意义上的标识设计，但其迎合主办方文化旨趣的设计思维亦昭然若揭；展览中的海报设计使用彩色套印技术画质清晰，画面台湾总督府和象征帝国之南方文化元素的闽南牌楼和香蕉树；博览会所发行的明信片为三张一组的系列化彩色印刷设计，

其设计主题明确。这些视觉传达作品在视传要素上有文字、简化变形的图形、摄影图像、和谐的多色搭配,在设计思维上已经注意到了设计品类、元素与主办方的传播意图和设计传播效力诸问题,但是弥漫的殖民文化气息成为令今人扼腕的一个时代的见证。

1935年(日昭和十年),日殖民政府为宣扬所谓“天皇恩泽”展示40年殖民经验,为配合日军“南进国策论”及基于观光经济方面的考量举办了“始政四十周年纪念台湾博览会”。

这是台湾此前历史上唯一具有国际性的博览会,这届博览会获得了没有预料到的国际影响力,对台湾民众之影响赞之者称“高素养的文明表现”。^[5]此前1931年(日昭和六年)在殖民当局举办的“高雄港势展览会”中无论是展示的经济建设成就还是宣传活动大量的视觉设计作品均赢得好评。客观地讲它们应该是日本帝国主义殖民政策下台湾社会另类现代化进程的历史节点,在台湾设计现代转型进程中不失为重要的历史坐标。当我们仅以海报设计为例,微观的审视视觉传达视觉语言的现代性转化,会发现这是一种“日式西化”的现代设计语言:明治维新以来的日本努力向西方学习,自1912年至1916年以来(日大正年)日本美术设计界对西方现代艺术设计运动密切关注、紧随时尚。自新艺术运动、装饰艺术运动、包豪斯以来的几乎所有的现代设计运动都发生过影响。就视觉传达艺术设计而言,我们就能从两届展会的海报设计中发现装饰艺术运动海报设计的代表人物 Adolphe Mouron Cassandre 对海报设计视觉语言的影响,当时提出的海报设计作品与1935年 Cassandre 为远洋游船诺曼底设计的经典海报作品甚为相似(如图1、图2所示)。从卡桑德拉的设计语言中,可以看出立体主义、超现实主义及构成主义的影响;喜好将具象物体作大块处理,除构图外使用纯熟的配色方案实现画面的视觉引导和视觉平衡。这种以日籍设计师为主体的现代视觉语言的学习滋养无疑来自于侵略者对西方设计艺术语言的消化和理解,但在台湾社会的传播和对台湾设计教育的实际影响并未普及。

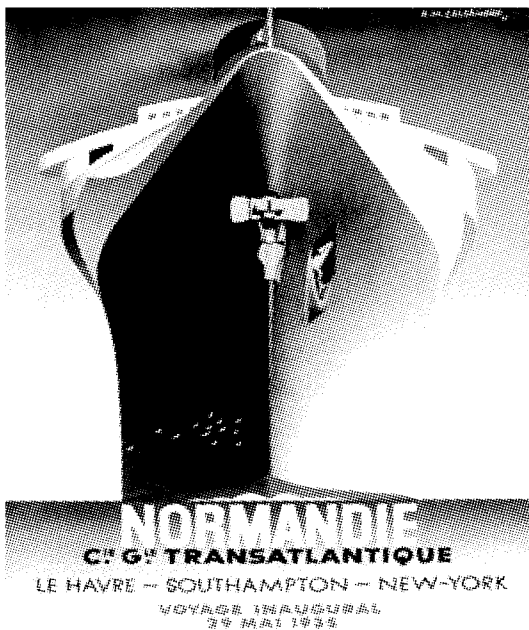


图1 远洋游船诺曼底

(二) 美援时代：西化的现代性

所谓“西化的现代性”来自于20世纪50年代:1951年朝鲜战争爆发,美国出于对太平洋地区霸权格局的考虑将台湾纳入其全球反共体系之一环。从1951年至1965年持续向台湾提供



图2 高雄港势展览会海报

包括物资与技术方面的援助；不仅提供每年1亿美元的贷款还提供各种技术合作与开发；展开高等教育学术合作与人才交流活动、提升教育质量，^[6]台湾史学界把这一时期称为“美援时代”。美援不单单是民生物资、战略与基础设施的援助，在更深层意义上它开启了从知识教育界、社会经济界对以美国为首的西方现代化理论和标准的全面关注和认同，尤其是对美国式的“都市化”“电气化”“标准化”“科学化”，讲求“效率”与“进步”的现代化经验作为羡慕和模仿的对象。艺术设计概念与理念的现代性内涵发生突变式的转换无疑也是在这种突变式的社会背景的裹挟中发生的。

1951年，“台行政院美援运用委员会”（Council of U. S. Aid 简称 CUSA）成立，职责范围之一涉及美援在社会教育领域的运用。1952年美国国际合作署（ICA）驻台共同安全分署设立教育组，开始运作与台社会经济密切相关的教育计划。在这个为促进经济发展与国际全面接触的大背景下，1955年11月成立的“中国生产力中心”（China Productivity Center）和1957年成立的“手工业推广中心”为台湾的工业设计教育和现代艺术设计教育与西方先进设计教育接轨奠定了坚实的基础。

在这样一种社会语境中与视觉传达相近的概念变迁已经融汇在视觉传达设计教育和设计实务的质变和转型中了，而视觉传达设计教育更能描绘这一现代转型的壮阔波澜。

三、视觉传达设计教育与设计实务中的现代性进程

虽然台湾的视觉艺术教育的基础很大程度上奠定于日据时代，但出于殖民教育的需要直到1941年台湾总督府才取消日人与台籍学生的学校教育差别对待，此时的普通教育、实业、师范教育有“图画课”“图案科”的设置。^[7]限于篇幅本文暂不作史籍钩沉式的回顾。台湾的现代视觉传达设计教育起始于20世纪50年代的师范教育体系：1947年上文提到的莫大元教授于省立师范学院（台湾师范大学）创立“劳作图画科”，其授课内容包括图案教学及色彩学。第一

届毕业生中的许多人都成为台湾日后视觉传达艺术设计教育的中坚，其中施翠峰自1964年起相继担任国立艺术专科学校美工科主任、文化学院美术系主任等职；高敬忠任职于台北工业专科学校工业设计科。当时所传授的“图案”课程实际上仍相对简陋，包括大陆工艺美术教育界耳熟能详的二方连续、四方连续练习。尽管诸多毕业生直接进入设计实业界，面对的设计实务涉及海报、包装、报纸广告、商标设计等视觉传达的前沿领域，但是当时的教育理念和社会大众的基本价值仍然把此类现象视为为了生计的“下海”行为，所以基于装饰意义上的“图案”教育理念确实没有什么大的改观。

（一）视觉传达教育与设计实务的现代推进历程

“图案”概念的分水岭式的质变发生在20世纪50年代中末期，此一时期的台湾社会政治安定、经济与贸易在“美援”的系统扶植下与国际接轨发展速度加快。应运而生的广告代理业狂飙突进，其中涌现了对战后台湾广告设计影响深远的东方广告公司、国华广告公司、台湾广告公司、国际工商传播公司、联艺广告等。1959年成立的东方广告公司“是推动广告现代化的开始之年”，是宣告现代广告代理业与传统装饰绘画的划界之年。^[8]社会对视觉传达设计人才的强烈需求一方面促使设计教育理念发生内在的变革，同时也发生概念纷杂、窜用的时代现象，计有“美术工艺”“商业设计”“美工设计”“美术设计”不等。1957年台湾国立艺术专科学校与台北县私立复兴高级商工职业学校纷纷成立“美工科”；1963年文化学院美术系成立。在这些设计教育院校所开设的“图案”课程中增设了平面设计、广告画设计、空间设计等面向现代设计产业的核心课程。1966年自日本教育大学构成研究所毕业的苏茂生在此校教授视传基础课程。在这些美工科系中我们发现了战前包豪斯艺术设计教育的踪影：设计摆脱了纯粹艺术表现的偏执，而迈向与生活、大众、社会需求、尤其是现代商业社会产业发展、提升附加值和竞争力的功能性需求。台湾国立艺专的培养计划中在二年级将课程分为“装饰组”和“产品组”，前者虽名为装饰却实为服务于现代广告视觉传达设计之

需, 后者的课程设置有: 陶艺、印染、金属工艺、木工、室内设计等, 所以视觉传达意义上的“美工”教育实际上已经被赋予了现代意义而与传统图案教育有了质的区别。

上文提到的“台行政院美援运用委员会”其美方管理人从1957年开始推荐美国设计专家来台指导工业设计和开设设计教育基础课程。罗素·赖特(Russel Wright)在调查了台湾的设计状况后, 认为除发展手工艺之外必须选派人选赴美学习现代工业设计, 改变传统手工艺观念, 系统学习西方发达国家现代设计理念。通过“中美联合技术援助委员会”甄选的大批才俊日后相继成为台湾工业设计和设计教育界的中坚。^[9]1959年赴台的美国工业设计家 Alfred Girardy 不仅于“台湾手工业推广中心”指导工作, 更为重要的是从1961年开始 Girardy 在台湾国立艺术专科学校展开系统演讲, 开设“设计基础”课程, 呼吁实业界和教育界接受现代设计理念。其中一些经典视觉传达案例包括台湾玉山香烟、台湾凤梨公司、中国化学制药公司等基于包装盒标识的视觉传达设计。在 Girardy 的举荐下, 从1963年开始日本千叶大学的小池新二、吉冈道隆及电通公司的冈林睦夫先后协助台湾策划设计教育长期发展规划。这些专家中德国顾问 Georg Glasenapp 对包豪斯设计理念的传播, 吉冈道隆对日本现代设计构成观念的传播贡献极大。

1967-1968年美国纽约大学经济学、行销学博士杨朝阳任教于台湾政治大学, 积极推行设计与营销相结合的现代广告设计理念; 1974年在他的促动下联广广告公司成立, 开启了台湾广告业的“行销导向”时代。这些活动直接促进了视觉传达设计概念的内在变化和设计教育的飞速发展。

(二) 设计实务中的现代性探求

视觉传达概念的内在变化是指视觉传达设计虽名目繁多, 但已脱离纯艺术及高高在上的美术教育的桎梏而获得了社会地位和自身存在的独立价值, 尤其成为助推经济的生产力的组成和中坚; 具体表现为1962年台“中国美术设计协会”的成立(战后台湾设计史上第一个成熟的设计社团)和就职于美国新闻处、东方和国华广告公司的一群台师大艺术系学生(高山岚、叶英晋、沈铠、简锡圭等七人)于同年举办的

战后台湾第一次设计展“黑白展”。此展的主办设计师群体大量接触和吸收西方最新版面、插画、字体设计、商业摄影资讯, 并积极参与设计教育和眼花缭乱的设计实务。其中值得一书的有: 高山岚、沈铠于台国立艺专任教; 高山岚与叶英晋参与电影编导视觉设计, 其中高山岚因琼瑶原著改编的电影《幸运草》于1970年获“金马奖”之“美术设计奖”; 沈铠的杂志封面设计和插画设计亦很著名; 简锡圭为台湾东方广告公司创始人之一等。这次展览领时代之先, 开启了台湾现代视觉传达设计的黄金时代: 无论设计语言与国际的接轨、设计表现手法的丰富、以致“中国美术设计协会”成立宗旨: 为美术设计正名的理想^[10]均成为现实。就纯粹设计艺术语言的表现力来看, 此后至20世纪90年代末期(后现代设计思潮和语言兴盛之前)几乎找不到没有经受西方现代设计语言影响与浸染的视传作品, 喷绘、摄影暗房技巧、纸雕立体绘画、传统象征符号的拼贴诸表现技巧, 立体主义、超现实主义、波普、欧普艺术等的图像风格与现代西方设计界遥相呼应、同生共长演绎了蔚为大观的现代主义视觉传达设计的艺术现代性内涵。例如, 胡泽民于1975-1976年设计的具有欧普风格视幻效果的台北音乐大展和音乐博览会海报, 设计师的图形思维达到了炉火纯青的地步。所以视觉传达设计概念的现代转型不是一种抽象的逻辑演绎, 而表现在设计界的独立意识、视传设计服务于社会经济的积极价值、设计师现代视觉语言的纯熟修养等掷地有声的现实层面。

(三) 台湾视觉传达高等教育理念的发展及革新

就上文已述的设计教育而言, 除了1957年台湾国立艺专设立“美工科设计组”开设最早的视觉传达高等教育以来, 1963年文化学院美术系下设计组; 1966年私立高雄东方工业专科学校设置工艺科; 同年私立铭传商业专科学校设商业设计科; 1979年台中商业专科学校设商业设计科; 1984年私立中原大学设商业设计系、辅仁大学设商业美术系; 直至1991年云林科技大学设商业设计系, 1995年更名为视觉传达设计学系, 2000年前身为台湾国立艺专的台湾艺术大学将“美工科设计组”变更为视觉传达设

计学系。这意味着台湾具有服务于现代广告设计、平面艺术设计乃至几乎所有的商业视觉艺术形式的现代视觉传达教育在20世纪60-80年代进入空前繁荣时期。2000年台湾科技大学与台湾云林科技大学、2001年台国立交通大学率先开展视觉传达设计学的博士层级的高等教育,更是出现将现代视觉传达设计教育推进到西方设计学研究与文化研究和批判理论互为融渗相类似的新现象:这种教育理念超越了视觉传达服务于商业社会的传统理念,而是融汇了认知科学、艺术美学、语言学、现代批评理论的研究性议题,认为无论是视觉传达的设计方法、设计政策、设计实务抑或各种理论性的设计议题均为参与社会结构、价值生成的人文与科学力量。^[11]说明台湾视觉传达设计在现代性转型的中坚阶段迅即发生后现代转化的宏观特征。

20世纪90年代以来,大陆学界关于社会、艺术“现代性”问题的讨论可谓汗牛充栋:硕、博论文、译著、专著不下300余种,专题论文当以万计。因此,本文就艺术现代性问题的基本知识和概念理解均不赘述,心向往之的是一种以中国问题意识的责任感为动力、以设计艺术学内沉式的概念流变、图像视觉语言分析、教育理念变革为内容,管中窥豹、一叶知秋、见微知著去体认宏大议题的别样表述。通过对台湾视觉传达的现代性转换历程的学术探讨,发现现代意义上的设计视觉语言是通过现代主义艺术的形式实验、包豪斯设计学院设计家设计实践的功能主义追求,以及在当代各种服务于现代生活环境、科学研究的信息传达需要逐渐得以定型和定性,设计视觉语言的现代性正是在这样一个完整的历史进程中得以奠定。中国近代社会由于历史的特殊性使得现代主义艺术传播受阻,也使得近代以来设计具有较为特殊的文化背景以及表现形式的复杂性,在大陆设计现代视觉语言转型出现断裂之际,战后台湾设计仍然沿着既有的历史将设计视觉语言的现代转型完整的进行演绎,并具有自身

非常鲜明的个性特征。因此作为20世纪中国现代设计史的重要组成部分,对此问题的深入研究显得很有意义。也许这正符合文化研究学者格尔茨所倡导的方法论之“深描”方法,即文化不是一种引致社会事件、行为、制度或过程的力量;它是一种风俗的情景,在其中社会事件、行为、制度或过程得到可被人理解的——也就是说,深的描述。^[12]台湾文化艺术是中国文化艺术的组成部分,台湾艺术设计现代性的另类表述与大陆艺术设计现代发展的历史脉络根系相同、特征迥异,对其进行比较和更深程度的厘清,对新出现的视觉传达设计教育理念和状态的后现代转型之后续研究当为题中之义、当务之急。

[参考文献]

- [1] 卓圣格. 从图画手工科到图案系 [J]. 中华民国设计学报, 1998 (□): 13-18.
- [2] 杨清田. 我国专科学校美术教育的发展与功能检讨 [J]. 国立艺专学报, 1989 (44): 201-202.
- [3] 谢里法. 日据时代美术运动史 [M]. 台北: 艺术家出版社, 1981: 42-44.
- [4] 林衡道. 林衡道谈台湾文化 [M] // 台湾光复四十年专辑. 台北: 中央通讯社, 1986: 25.
- [5] 林磐耸. 太阳旗下的台湾博览会 [J]. 设计界, 1993 (18): 5-10.
- [6] 戚嘉林. 台湾史 [M]. 台北: 海峡学术出版社, 2007: 483.
- [7] 林曼丽. 台湾视觉艺术教育 [M]. 台北: 雄师图书公司, 2000: 129.
- [8] 彭漫. 台湾广告设计30年 [J]. 雄狮美术, 1980 (113): 72-77.
- [9] 萧汝淮. 台湾的工业设计发展史 [J]. 艺术家, 1979 (53): 52-57.
- [10] 杨夏蕙. 美术设计回顾二十年 [J]. 设计界, 1981 (8): 14-16.
- [11] 赖建都. 我国视觉传达设计博士教育之理念与模式 [J]. 广告学研究, 2002 (19): 35-53.
- [12] 格尔茨. 文化的阐释 [M]. 韩莉, 译. 南京: 译林出版社, 1999: 18.