

“反庸俗”与“反柔媚”

——民国精英出版物封面设计的潜在命题与历史价值

沈珉 冯贤静

摘要：20世纪上半期，中国出版业发展迅速，书刊出版兴旺，封面设计面貌多样。但仅从艺术与技术角度考察只能见到封面表面的繁荣，却难以触摸到设计的脉动。文章经过史料梳理发现，在“五四”前后进入出版领域的文化精英对出版物的视觉要求远高于大众出版物。他们以挑战“市侩的现代性”为潜在命题，特别注重对封面设计的意义挖掘，先后在封面设计中表现出“反庸俗”与“反柔媚”的视觉特征。文化精英对书刊封面设计的推进，主要是其掌控话语权的需要，但同时也使得精英对现代化过程中的实用艺术有了更深刻的认识，对艺术资源的利用有了更全面的理解：一方面确立了“艺术为大众服务”的方向，另一方面也坚定了民族化设计的原则。这些结论至今仍对设计有益。

关键词：精英出版物；封面设计；反庸俗；反柔媚

作者简介：沈珉，女，副教授，博士。（浙江工商大学 人文与传播学院，浙江 杭州，310018）

冯贤静，女，在读本科生。（浙江工商大学 人文与传播学院，浙江 杭州，310018）

中图分类号：J524.5 **文献标识码：**A **文章编号：**1008-6552（2017）06-0072-06

在古籍中，书衣是两页稍厚的有色纸，分前后覆于内页之上，其中前页表面贴书签，用以标识内文。机械印刷技术兴起之后，封面被纳入到设计范围之内，通常加以图饰以美化书刊。民国书刊封面丰富多彩。从绘画技法形式上看，从早期素描、水彩、国画到后来的影画、木刻画等，异彩纷呈；从印刷技术角度来看，套色石印、珂罗版到照相制版三色印刷，呈现方法多样。但是从艺术与技术角度的考察只能见到封面表面的繁荣，却难以触摸到这段时期封面设计的脉动。

必须认识到，封面是编辑思想落实的结果。由于编辑思想的差异，对封面设计存在着不同的认识。尤其是在新文化运动中与出版接触的文化精英，他们将大众出版物作为超越的对象，甚至在封面设计中与后者形成潜在的对抗，表达自己的诉求，完成反抗“市侩现代性”的潜在命题。这一行为，维持了文化精英的优越地位，但也在客观上拓宽了设计的艺术口径，加速了设计思想的成熟，同时也留下了可贵的设计经验。

一、编辑主体差异：封面设计潜在命题产生的原因

晚清民国时期，中国文化处于不断调整与转型之中，投射在书刊出版上，则表现为编辑主体队伍的不断增大、出版物口径的不断放大，以及书刊类型化特征的渐趋明显。就类型化特征而言，虽然与技术与书刊的性质相关，也更多仍是编辑主体的思想的折射。如果说20世纪初期的通俗文化出版物与1930年代的都市文化出版物是大众出版物代表的话，那么由“五四”前后进入出版领域的文化精英主持编辑的代表性书刊则是精英出版物的代表，其中包括北新、创造社以及开明书店、新月社的系列出版物等。

从社会身份来说，通俗出版物的编辑主体多为游离于新旧权力系统之外的职业作家，如包天笑、

周瘦鹃等。都市文化出版物的编辑则多为受新文化教育的准精英主体，如伍联德、梁得所等。而精英出版物的编辑主体则多为受到外部文化熏陶又相继被纳入社会主流的文化精英，如鲁迅、郭沫若等。

编辑主体的不同，对书刊封面的定位与立意也不同，结合的设计力量更有差异。大众出版物的封面设计以大众的审美为核心，强调视觉对大众心理的契合。早期的设计力量大多是与西方媒介产生交集并拥有一定西画能力的商业画家，如曾入吴友如画室工作的周慕桥、从土山湾出来的徐咏青、画背景画出身的张聿光等。后期都市出版物既要与大众口味相匹配，又要以强烈的视觉表现来保证都市出版物的时尚地位，因此设计力量既包括具有社会影响力的商业画家如杨清磐、周柏生、张光宇、叶浅予等，也包括现代艺术家如庞薰琹、倪貽德等。从封面插图来看，早期多强调写实，仕女图十分流行。后期仍然强调写实，采用精致的擦笔仕女图与彩色照相仕女图来塑造都市摩登的生活场景；但同时也以夸张的现代艺术手法，勾划都市女性曼妙的形体，突出红唇、细腰、高跟鞋等细节。

而精英出版物的封面设计则立意较高，强调面画的意义。结合的设计力量也多为同道中人，比如创造社采用社员陶晶孙、倪貽德、叶灵凤、许幸之的作品，文研会请丰子恺、李金发等绘制封面，而新月社则有闻一多等。另外，精英出版物一般依托较小的出版机构，封面设计多以三色石印技术为依托，在鲜艳度上远不及大众出版物。这一技术局限，使得设计者着眼于更显简洁的装饰主义图画，在黑白色块的鲜明对比中开拓意境，同时亦能用简便的印刷技术充分表达主体的情绪与观念。

相对来说，精英编辑主体更具有创新意识，封面设计也更具有实验性与探索性。但这种标新立异不只是为了寻求视觉的多样化，更是为了鲜明地证明自己的精英身份，使精英出版物与大众出版物在视觉上切割分明，这就使得精英书刊的封面设计更具有精神层面上的诉求，追求与时代和社会的共振，因此，封面设计更具有潜在的使命感。

二、“反庸俗”与“反柔媚”：封面设计潜在命题表达的观念

新文化运动兴起前后，通俗文化出版物占领了出版市场大半壁江山。新文化是以运动的方式推进普及的，因此新旧文化观念的差异在精英普遍的焦虑感与急迫感中易演进为对抗与交锋，对大众出版物图像弊端的主动出击与挑战成为精英出版物封面设计的立意基础，而通过图像表征体现对“市侩的现代性”的强烈否定则成为封面设计的潜在命题，表现为精英一进入出版就强调视觉的创新与图像的精神表达。但在实践过程中，视觉的创新很快被视为共有的资源：精英引入的艺术资源被迅速扩散，精英开创的视觉样式被迅速复制。在商业化的氛围中，早期的视觉创新被塑形为时尚的视觉图像，离精英引入图像的初衷越来越远，这种局面又引起精英更深层次的思考以及对图像的再度创新。因此，在短短20年间，精英反对“市侩的现代性”的封面视觉表征可以归结为两个阶段，前期主要以“反庸俗”为核心观念，后期则是以“反柔媚”为核心观念。

（一）“反庸俗”

晚清开始的工业进程使得实用美术得到发展，只是由于精英艺术的缺席使得大众艺术得到无限制的扩张，格调不高的仕女画流行一时。唐弢在总结“五四”时期书刊封面时说：“书籍封面作画，始于清末，当时所谓洋装书籍，表纸已用彩印。辛亥革命以后，崇尚益烈，所画多月份牌式美女，除丁慕琴（悚）偶有佳作外，余子碌碌，不堪寓目。‘五四’新文人书籍对这点特别讲究，作画的人也渐渐多了起来。”^[1]大致说明了当时庸俗文化在视觉上拉低民众审美水平的现象以及新文化精英为扭转大众审美所作的努力。

但是人物画占据版面，是刊物流行的做法。既不能改变人物画占据封面的格局，又要与月份牌式的美人图拉开距离，这是一个难题：技法上再纯正再娴熟，也无法说明精英在思想上的优越性。因此，精英编辑主体应对的策略是让人物图像赋有“意义”。在这样的思想下，装饰性的、想象性的、异域型的女性形象大行其道。

早在1909年,鲁迅的《域外小说集》封面就采用了着希腊服饰的女性形象,与现实中女性拉开距离;1921年,闻一多在《清华年刊》上刊出《梦笔生花》,以西方绘画风格诠释了古老画题;1921年,新改版的《小说月报》刊出《乳》(一个熟睡的婴儿),寓意着“新生”;1922年刊出的《耕种》、1923年又刊出的《播种》——这几幅作品无论技法还是形式都无甚创新,但“革命的意味”明显(丢勒的《播种者》在当时也被认为有革命之嫌,被拒绝进入官方沙龙展览)。1922年,《创造》季刊第2期中出现4个天使的封面画;1924年《创造》则直接采用了米开朗基罗《人的诞生》的插图,意味“生命的诞生”。(见图1)



图1 早期具有创新意义的封面^①

这些人物画的出现具有创新意义,因为不强调写实,就能避免写实带来的传统人物画“雅俗”的评价;同时异域形象的采用,特别是《圣经》人物形象的引入,表明了“革命”的隐在价值。

在此基础之上,“开显的身体”代表了更为激进的态度。1921年《小说月报》第2期刊出《出乐园》插图,夏娃形体全裸。《创造》季刊第1卷第1期三版时,也由卫天霖绘制了怀胎十月的裸女夏娃望着一艘航船绕地球漫游的图案。相反,当时通俗书刊的书衣却相对保守。1921年,通俗刊物《半月》第1卷第10期第一次出现一个女性坐在月牙之上解衣(谢之光绘)的形象,旁边还有一句话:“解衣先觉冷森森”,其中意思耐人寻味。1924年,《创造周报》35号发表了刘海粟的两幅裸体模特绘画,随后38、52期分别刊出关良与鲁少飞的女性裸体人体习作。作为对上海美专“女模特事件”的回应,这样的刊出显得意义非凡:“裸体”与“革命”相关而与色情无关,这给“开显的身体”作了一个很好的注脚。

除对人物画进行发挥之外,精英编辑主体还引入了带有日风的装饰画,比如陶元庆、钱君匋的前期一些作品就是以花草为对象的图案画。1925年以后,创造社引入了唯美主义。唯美主义不止在形式上赏心悦目,而且也蕴含一定的革命性,是“在自觉中显示出强烈的理智和对现实讽刺性”。^[2]

因此装饰主义也好,唯美主义也罢,精英编辑主体关注的是形式上与通俗出版物拉开距离,关注书刊封面在精神层面上的诉求。

(二) “反柔媚”

但是,无论是装饰主义还是唯美主义,一旦被作为共同资源使用,其思想性就大打折扣。

比如对“开显的人体”的过度运用:1920年代中后期,不同类型的出版机构纷纷采用了女性裸体画,留学欧美艺术家、商业画家、外籍画家等不同的设计者都有作品面世(见图2)。如果说1927年陈之佛为《小说月报》奉献的一系列女性半裸体封面装饰画是对“开显的人体”艺术性的极好阐释,那么相反的,低层次的运用则使得裸女画再度趋向于色情,尤其是漫画家将裸体与都市文化结合起来表

^① 自左到右:《小说月报》1921年第1期封面,许敦谷作;1921年第2期封面,许敦谷作;《创造》1924年第2号封面,陶晶孙作。

现的，更拉低了作品的格调。



图2 有裸女形象的封面^①

同样，1920年代末，唯美主义也成为共同的资源。丰子恺、叶灵凤、张令涛、闻一多、叶永蓁、刘既漂、万籁鸣、马国亮等等不同阵营的画家都追随比亚兹莱的画风进行创作。叶灵凤还被称为“中国的比亚兹莱”。鲁迅讽刺叶灵凤“生吞琵琶词侣（比亚兹莱），活剥露谷虹儿”，就是指后者只在形式上追求相近而缺乏思想上的先进性。更有甚者，唯美主义渐与都市的矫饰风格结合，日益表现出柔媚的趋势。“以艺术面目投放于大众市场之后或许换得的是肉欲感的满足，甚至以曲线美为借口抵挡一切的非难”。^[3]

可以说，“开显身体”的过度开挖以及唯美主义的泛滥消弥了出版类型间的视觉差异。都市文化的熏染，改变了精英援引艺术的基调。面对这样的“柔媚”之风，精英编辑主体的反应是：封面引入刚性有力度的作品。1920年代末，有普罗文化倾向的《泰东月刊》（朱稣典封面画）、《太阳月刊》（徐迅雷封面画）在封面裸体画中引入红色、大海等视觉元素，改变了裸体画过于软媚的面目。《太阳月刊》徐迅雷还引入了男性裸体画，使封面呈现出阳刚之气。另一方面，精英下意识地引入有力度的木刻画来对抗柔媚的漫画，同时也推动了“中国新兴木刻运动”。其间，鲁迅的作用最为重要。

1928年，鲁迅编辑的《奔流》中引入有力度的西方插图。1929年，鲁迅拟出版《艺苑朝华》，系统介绍西方木刻画。在《〈近代木刻选集〉（二）小引》中鲁迅说：“但这‘力之美’大约一时未必能和我们的眼睛相宜。流行的装饰画上，现在已经多是削肩的美人，枯瘦的佛子，解散了的构成派绘画了。”^[4]可见，“力之美”的艺术作品与缺乏内涵的构成主义作品、软媚的流行装饰作品完全不同，而木刻形式在当时也属新的尝试。鲁迅为梅菲尔德与珂勒惠支两位版画家编辑画册，更明确地表明了自己的艺术策略：以表现主义木刻画来对抗照片式的写实主义、以刚健朴质的艺术来补救柔媚的流行艺术。

无独有偶，推崇表现主义木刻的还有丰子恺。丰子恺认为，在商业社会背景下产生出商业艺术，在政治背景下产生出宣传艺术，这都不是艺术的正途。能够把西方技巧与东方观看方式结合起来的表现主义木刻艺术，能够完美地体现民族性的需要，也能满足艺术技术更新的需要，^[5]是新的艺术发展方向。

1930年代，木刻作品被使用于思想倾向明显的刊物之中，如《文学》《读书生活》与《太白》等刊物，甚至也单独成册发行。1933年，闻一多在《夜》一书的封面中以美国版画家肯特的《星光》为素材表现一健硕男子的形象，并创造性地加入了中国元素“蒲牢”。1930年代还发展出一种新的画种“木刻画”，是以素描单色形式画成但模仿木刻黑白对比的画种，常有密集黑色排比线条出现。

由于战争的爆发，这一有力度的表达马上为意识形态吸收。1936年，鲁迅在《记苏联版画展览会》一文中强调苏联木刻画的特点是“它令人觉得一种震动——这震动，恰如用坚实的步法，一步一步，

① 自左到右：《女神》封面，朱稣典作，泰东图书局，1926年；《为幸福而歌》封面，（德）却坦作，商务印书馆，1926年；《迷宫》书衣，季小波作，光华书局，1926年；《乐群》第2期封面，（日）余留河泰吕作，上海乐群书店，1928年；《大众文艺》第2期封面，叶鼎洛作，现代书局，1928年。

踏着坚实的广大的黑土进向建设的路的大队友军的足音。”^{[4](53)}重申了插图力度的存在，并隐约地提示着它与时代的联系。

三、“大众化”与“民族性”：潜在命题揭示的设计价值

精英出版物封面设计反抗“市侩的现代性”，自然彰显了精英编辑主体的身份意识，但如果仅从阶层属性来看待，又难免会一叶障目，遮蔽封面设计过程的复杂性。处于工业化与现代化进程之中的印刷出版，带给精英编辑主体本身的还有全新的挑战：实用艺术不可阻挡地走进文化殿堂，传统的精英思维已不足以容纳新事物的进入。因此在否定“市侩现代性”的同时，精英也在不断反省自身，这表现在设计价值的双向流动性：大众出版物从精英出版物借鉴艺术技法与表现方式，精英出版物也从大众出版物中找到艺术革新的源泉与思路。因此命题阐释的过程，也是探索精英艺术与大众艺术结合方式、挖掘封面设计意义的过程，而通过阐释得出的结论也成为永久性的思想财产。

（一）坚持设计的“大众化”方向

在设计过程中，精英编辑主体意识到，由于现代化进程的推进，艺术的大众化与生活化已成为现代文化的重要组成部分，精英的视觉要求与大众的视觉要求必须达成互动乃至交融，也即，设计要坚持“大众化”方向。

在中国艺术传统中，历来有精英艺术（大传统）与大众艺术（小传统）的区别。传统艺术体制中，封面画是被驱除出艺术殿堂之外的。因此，新文化运动一开始，对封面画，尤其是仕女画，精英多数还是以雅俗论调来评判的。比如闻一多评论：“那些美人怪物的封面，不要说看着好看，实在一文不值。”^[6]吕澂也认为：“至于画题（仕女画），全从引起肉感设想，尤堪叹息。”^[7]足见对这些封面画是不屑一顾的。

1919年，鲁迅提出“我们所要求的美术家，是表记中国民族知能最高点的标本，不是水平线以下的思想的平均分数”，^[8]表明精英开始对艺术与大众的关系进行考察。鲁迅区分出“市侩”与“大众”两个概念，认识到精英艺术要负起引导大众、提升大众审美水平的责任，同时要对低俗艺术毫不留情地摒弃。因此在之后的具体设计中，也可以使用人物画，并不再以“雅俗”之论对人物画全盘否定。

随着封面设计的深入，精英在工业化背景下重新认识了实用艺术。丰子恺、陈之佛等对商业艺术与实用艺术等概念进行了辨析，肯定了实用艺术对大众审美提高的积极作用。陈之佛甚至提出以“图案装饰的优劣就可以分别这民族的文化程度的高低”^[9]的意见，在实用艺术的框架下为图案画（包括封面插图）正名，明确了通过图案画来教育大众的思路，实际上也强调了艺术为大众服务的思想。

1930年代木刻画的选择，更是基于大众化的思想基础。鲁迅在《近代木刻选集（一）》的“小引”里第一次提出“创作木刻”的概念：“所谓创作的木刻者，不模仿，不复刻，作者捏刀向木，直刻下去。”^[10]可见鲁迅是非常明白现代木刻艺术的木刻画（“媒介”，艺术的表达物）与线图印刷传递方式的版画（“载体”，艺术的承载物）是完全不同的形式，但是鲁迅有意误读，目的就是要从大众喜闻乐见的艺术形式中唤醒大众对木刻艺术的亲切感。

（二）回归“民族性”设计

在封面设计的潜在交锋中，民族化的原则越来越成为精英设计的底线。

从设计的发展过程来看，对西方艺术资源的援引是精英编辑主体的主要策略。但情况又有不同。早期对西方艺术的援引，多是对西方近代之前艺术的借鉴，后来则是对当下艺术的横向移植，中西方艺术发生的时间相对一致。

艺术的援引开始是很生硬的，着重从技法与主题上呈现西方特点。异域的人物形象盘踞在封面之上，这虽然可以回避雅俗的评价，但却不能保证设计应用的价值。封面画要得到读者的首肯，还要保留东方的面目。唯美主义比亚兹莱的作品受到追捧，就是因为其作品本身有东方风格的流露。张令涛、

丰子恺颇具比氏风格的作品就以密丽温婉的线条、黑白简明的对比描绘出东方女子的秀美之态。进入1930年代，随着中西传动的加快，西方的艺术大量进入中国，西方的各种流派都能在中国找到影子。但是多数画者的模仿，只是追求形式上相近。精英编辑主体虽然也援引西方艺术，却注意将传统的民族艺术形式与现代技法对接，消除二者的违和感。这一做法，显然是因为精英们对“民族性”有了更深刻的理解。

不仅如此，精英还提出了民族化设计的各种方案，比如闻一多提出“化合说”，主张将中西方的元素打碎再重新嫁接。其《猛虎集》的封面设计以大写意的技法扫出虎皮纹样，视觉效果却有“陌生化”的感觉；《夜》封面设计更是中西元素结合的完美体现。丰子恺提出“神韵说”，高扬民族性的价值。他擅长以软笔勾勒漫画式的人物，诗意地再现生活。其《我们的六月》《中学生》等封面设计体现的隽永与清新流露着东方气息。鲁迅的“超越说”，则是在“现代性”与“世界性”的维度中唤醒了“民族性”的意义：艺术创作可以有以下几种来源：中国的精英美术传统、中国的通俗美术传统、西方的古典美术传统和西方的现代美术传统。有价值的作品不只是对中国美术传统的改造，也是对西方传统的扬弃，也就是说，必须脱离时空的桎梏，才能造就伟大的艺术。这一认识，在鲁迅对陶元庆封面画的评价中鲜明地表示了出来：“元庆并非‘之乎者也’，因为用的是新的形和新的色；而又不是‘Yes or No’，因为他究竟是中国人。”“我想，必须用存在于观今想要参与世界上的事业的中国人的心里的尺来量，这才懂得他的艺术。”^[11]鲁迅后期封面设计水平炉火纯青，完全通过纯文字的全新编排来表露情绪，如《萌芽月刊》表现的青葱之感、《引玉集》透露的古拙之气等，完全参透了中国文化的神韵而以现代的形式来表达。

弹指80多年过去，反观民国时期的书刊封面，月份牌式的封面虽然早已成为明日黄花，但有的设计即便在今天看来也不落伍。究其原因，部分要归结为精英编辑主体对封面设计意义的思考与探索使作品的生命长度得到了延长。精英出版物流主封面的设计扭转了过于功利的一面，强调了设计的意义，也提升了设计的价值。因此，精英对封面潜在命题的阐释不只促进了设计的繁荣，也是对设计传统进行的一次次高起点的反省，其结论至今仍能给人以启迪。

参考文献：

- [1] 唐弢. 谈封面画 [A]. 唐弢. 晦庵书话 [C]. 北京：生活·读书·新知三联书店，1980：122.
- [2] 宋炳辉. 比亚兹莱的两副中国面孔——鲁迅与叶灵凤的接受比 [J]. 译文，2002（5）.
- [3] 林汉达. 裸体与艺术 [J]. 文华，1929（1）.
- [4] 鲁迅. 近代木刻选集（二）小引 [A]. 张望. 鲁迅论美术 [C]. 北京：人民美术出版社，1982：54.
- [5] 丰子恺. 将来的绘画 [A]. 丰子恺. 艺术丛话 [C]. 上海：良友图书公司，1935.
- [6] 闻一多. 出版物底封面 [J]. 清华月刊（187），1920（5）.
- [7] 吕澂. 美术革命 [J]. 新青年，1919年6卷1号.
- [8] 鲁迅. 随感录（四三） [J]. 新青年，1919年6卷1号.
- [9] 陈之佛. 图案概说 [J]. 中学生，1930（10）.
- [10] 鲁迅. 近代木刻选集（一）小引 [A]. 张望. 鲁迅论美术 [C]. 北京：人民美术出版社，1982：52.
- [11] 许钦文. 鲁迅与陶元庆 [A]. 《新文学史料》丛刊编辑组. 《新文学史料》第二辑 [C]. 人民文学出版社，1979.

[责任编辑：詹小路]