中國近現代設計學稱謂流變
——從陳之佛、龐熏琹、雷圭元說起

孫菱 *

摘　要　“設計（Design）”作為一個現代學科，於二十世紀初在中國開始構建形成，迄今已有百餘年的歷史。百年間，設計學科經過了諸多發展階段。二十世紀初“設計”的概念從日本傳入中國時是用“圖案”標示的，同時還有“美術工藝”“工藝美術”諸多概念。對這些概念的認知梳理，不僅有助於了解現代設計學科在我國的發展歷程，亦有利於我們從設計史的角度建構中國設計史的整體架構，還有利於加深對設計本質的理解與把握。本文從陳之佛、龐熏琹、雷圭元等先生的圖案理論為切入口，對早期圖案理論的發展進行系統梳理，並對其核心理論的形成及其與中國設計學科建設之關係進行探討，揭示中國現代設計學理論發展的歷史脈絡，為中國設計學的發展提供思想資源。

關鍵詞　陳之佛；龐熏琹；雷圭元；圖案學理論；發展流變

中國現代設計之興起源於清末民初，在艱危動盪與亡國滅種的局勢下，大量志士者以救亡圖存、拯救天下為理想抱負，走出國門接受西方先進的科技文化教育，試圖挽救中國。清末始有工藝傳習所至“五四”前後蔡元培提出“美育代宗教”“美育救國”，國內各地紛紛開設美術學堂，教學力量主要由留洋歸來師資及引進外籍教師組成。伴隨美術的漸次普及，圖案作為一種方法引入中國，1906 年兩江師範學堂成立，並創立了第一個圖畫手工科，可謂圖案學的前身。1917 年丹陽美術學校開設了圖案專業，1918 年北京美術學校開設圖案學專業，這些擁有圖案專業的學校主要參照日本教學體系實施培養方案。質實而言，“圖與案”一詞在中國古籍中早已有之，並且在已出土的商周器皿上已大量出現。然而，作為現代設計學意義上的“圖案”卻是舶自日本人納富介次朗（1844-1918）對西文“Design”的翻譯，[1] 如今譯為“設計”。

日本深受西方影響，早年明治維新全面向西方學習，後有大量學生遠赴歐美留學，二戰後深受美國駐軍家屬影響，在歷史的變遷中自然擁有諸多外來轉譯詞匯，實屬常見。《牛津外研社英漢詞典》對 Design 的註解為：[動詞] 設計（設計某物）的含義；[名詞] 設計、設計藝術、設計圖、企圖、故意等概念。[2] 滄海陸沉，桑田變遷，不論是西方 Design 的概念還是中國對圖案或設計的理解都發生着不斷的流變。不同時代、不同的國家、不同的語言、不同的文化，皆會導致同一詞匯概念存在差異，如今不同的字典中相同詞匯含義也有所差異。斗轉星移，隨着社會語境不同，當時對“圖案”“設計”的理解也今非昔比。《辭海》藝術卷從廣義上把“圖案”解釋為“指對某種器物的造型、結構、色彩、紋飾進行工藝處理而事先設計的施工方案製成圖樣”，通稱“圖案”。從狹義上指稱“器物上的裝飾紋樣和色彩”。[3]《三國志》卷四中寫到：“此兒具聞，自知罪重，便

*孫菱：澳門科技大學人文藝術學院博士研究生，上海大學管理學院講師。

圖 1. 陳之佛《圖案法 ABC》

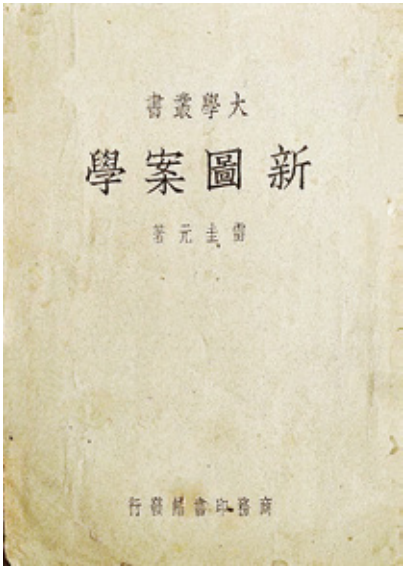

圖 2. 雷圭元《新圖案學》

圖 3. 龐熏琹《圖案問題的研究》

圖為弒逆，賂遺吾左右人，令因吾服藥，密因鴆毒，重相設計。”書中對設計的含義理解為圖謀、設下計謀，運籌帷幄，出謀劃策等含義。顯然，“圖案”並不是國人最初接觸圖案學的意義，而“設計”也非今日所說的造物以美或構想計劃。當初人們究竟如何理解“圖案”與“設計”？圖案如何發展成“工藝美術”，又如何轉化為“設計學”？“藝術設計”與“設計藝術”“工藝美術”和“美術工藝”究竟有何區別？帶着上述疑問，本文試圖以陳之佛、龐熏琹、雷圭元為研究對象從不同角度還原解釋圖案的意義，並在此基礎上進一步闡述工藝美術到設計的流變，把握設計先行者的思想，區別設計藝術與藝術設計的界定，有助於更好的詮釋當下的設計。

一、近代設計流變背景的概述

十九世紀末，隨着第二次工業革命的深入，歐洲科技飛速發展，呈現出多樣化趨勢，形成一系列藝術運動。這些運動對藝術領域帶來深遠影響，諸如工藝美術運動、新藝術運動、裝飾藝術運動等等，它們針對着工業化生產進程中產品粗糙、裝飾過度的問題進行反思，為生產實用、審美具足的產品進行不斷創新和探索。1907 年德國成立德意志製造聯盟，由企業家、演出者和技術人員共同組成聯盟的成員結構，奠定了現代設計在理論和實踐上的基礎。1919 年德國魏瑪包豪斯學校的創辦代表着現代設計教育的產生，並使設計教育展開了歷史新篇章，包豪斯新式教育理念打破傳統手工藝、演出者與工廠主的脫節，提升了設計、生產、行銷的模式。在校內設立工作坊，學生由師傅和教員共同培養，設計的作品直接面向市場，形成了三項原則：1. 藝術與技術的新統一；2. 設計的目的是人而不是產品；3. 設計必須遵循自然與客觀的法則進行，這些先進理念對世界產生了廣泛影響。日本明治維新後“脫亞入歐”，全面模仿西方，使得日本迅速成為亞洲強國。而中國伴隨洋務運動和戊戌變法的一再失敗，不斷探索的智識者們認為，中國落後根源既非“技”的落後，又非“道”的落後，實則是教育的落後！繼而，他們力主中國未來新式教育應參照日本教學模式，如康有為主張“遠法德國，近採日本”。近代大批藝術人才前往日本各地深造，學成歸國主要從事美術教育工作，設計學領域具有傑出貢獻的學者如：陳之佛（1896-1962）[4]、龐熏琹（1906-1985）[5]、雷圭元（1906-1988）[6] 等。

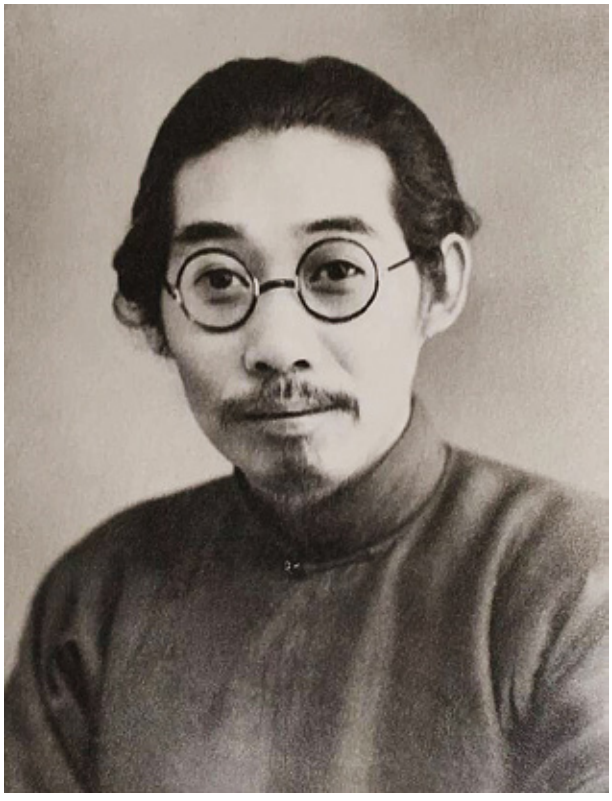

圖 4. 陳之佛先生

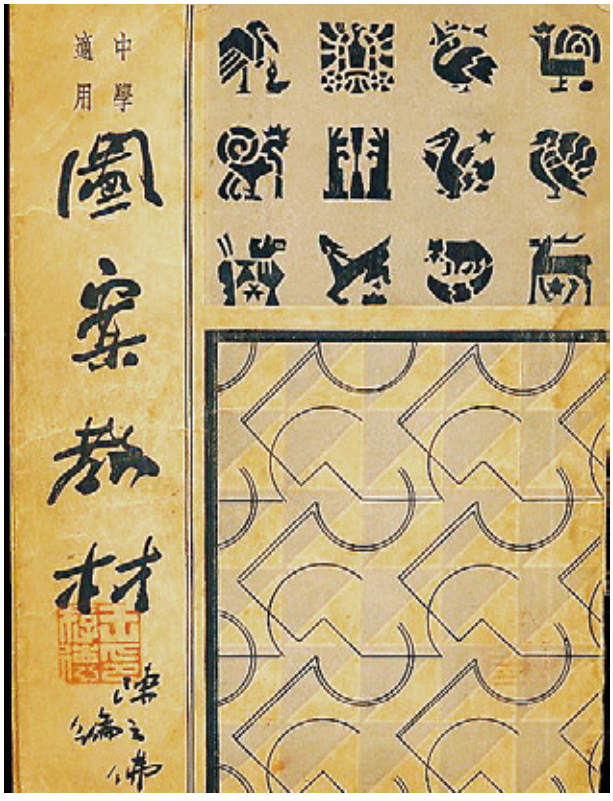

圖 5. 陳之佛《圖案教材》

陳之佛，1918 年遠渡日本，翌年正式進入東京美術學校學習圖案學專業，其師為日本“圖案法”宣導人島田佳矣教授，陳之佛是當時中國第一位赴東京藝大學習圖案法的留學生。除大量學生選擇東渡之外，還有部分遠赴歐洲，如龐熏琹、雷圭元。龐熏琹於 1925 年留學法國，深受當時法國博覽會的影響，主攻裝飾藝術，幾經革新後不論是在設計上還是繪畫上都有極深造詣，並致力於能夠創辦一所工藝美術學校，終於在 1956 年新中國成立之初創辦了中央工藝美術學校。雷圭元則於 1929 年留學法國，進行漆畫與圖案染織方面的深造，1931 年回國任教於國立杭州藝專，1956 年任中央美術學院副院長。上述諸人無論赴歐，還是渡日，皆得時代風氣之先，他們不僅在創作上主動擁抱外來藝術思潮，而且還以著書立說的形式為中國圖案學的誕生與發展奠定基礎，這些書籍中甚為有名的如陳之佛的《圖案教材》（1930）、《圖案法 ABC》（1930）、《表號圖案》（1934）、《陳之佛圖案講稿》（1963），雷圭元的《新圖案學》（1947）、《工藝美術技法講話》（1936）、《新圖案的理論和作法》，龐熏琹的《圖案問題的研究》（1953）、《中國歷代裝飾畫研究》（1982）、《論工藝美術》（1987）。他們在著作中，不僅界定了圖案是甚麼，而且討論了如何設計圖案，怎樣理解圖案，以及圖案與裝飾、圖案與生活、圖案與人生等諸多問題。這些著作為中國圖案學的奠基之作，無疑對日後教學與實踐起到巨大的推動作用。

二、近現代設計學先驅們對“圖案”的闡釋

（一）陳之佛：圖案學之緣

陳之佛遵循着實業救國、美育救國之路，於 1916 年畢業於杭州甲種工業學校機織科並留校任教，1919 年在日本東京藝術學校正式學

圖 6. 陳之佛設計畫稿

習圖案學專業，留學期間參加“中華學藝社”，與留日畫家豐子愷等人相識，結下了一生的情誼。1923 年回國受聘於上海東方藝專，任圖案科主任，並創辦了上海第一家設計事務所“尚美圖案館”，為當時的廠家和出版業提供以平面為主的設計服務，亦培養了中國第一批平面設計師。尚美圖案館體現近現代中國設計與傳統手工藝分離，同時為中國現代設計理論、設計實踐、設計教育的發展奠定了基礎。陳之佛在《圖案法 ABC》“純粹的圖案”篇目中例舉了普通寫生的椅子和意匠的椅子，椅子在實用基礎之上需要注意其外觀美，可見“意匠”是陳之佛關於“圖案”的核心意義。“意匠”即構思、美化。那麼“圖案”是何含義呢？這也是陳之佛《圖案法 ABC》一書闡釋的核心問題，他提到：

> “不是專為表現自然原形描寫出來的，乃從人類愛美的本心上引誘出來刻畫而成的東西……也說到圖案含有‘美’和‘實用’兩個要素”[7]，即圖案並不是一種自然的寫生，而是一種“美與實用”

> 相結合的心靈產物，它不在於自然物體本身的表現，而是在自然之上的凝練，它不僅需要繪畫的技巧更需要設計的能力。此外，他在書後補充說明“圖案是一種實用的美術，即直接和人類產生關係……”[8]。

顯然，這就將因美所產生的圖案聯繫到人類的日常生活中，明確闡釋了圖案作為一種設計的實用性目的。這種思想在其後著作《圖案教材》中也清晰可見：“圖案就是把衣食住行等方面的必需品的雛形通過圖畫表現出來，然後繪於紙上。”[9]可見圖案並不僅僅局限於器物表面的紋飾，而與我們生活各方面緊密相連。他還認為：“圖案是構想圖，不僅是平面的也是立體的，是創造性的計劃，也是設計實現的階段。”[10]從這些說法中，我們得見陳之佛對圖案的理解立足於今日“設計”的立場所展開，並堅持着“繼承發展，中西交融，取益廣求”的教育原則。從圖案構成角度出發，書中認為圖案就是由美（形狀、色彩、裝飾）和實用（安全、便利、適應、快感、使用）的兩要素，色調、分量、形狀的三約束和節奏、平衡、調和的三原則所構成的純粹作品。[11]同時，他也在書中提到在構圖案進行意匠時，只關注於美而忽視實際的本分則是不全面的，只是一種紙上的作品。他認為圖案開始之初是由一種觀念構成，觀念發生之後才有實用與美的原則。由此可知陳之佛的觀點明確圖案是在實際基礎上的意匠（思考與構想），而這種思考就是設計。伴隨着時代的變遷，圖案是過去的名稱，而設計是現代的定義，這也是為何大家容易對圖案與設計概念形成誤讀的原因。

陳之佛一生撰寫了許多關於圖案設計的著作，除了《圖案法 ABC》外，還有諸如《表號圖案》《圖案構成法》《圖案教材》《中學圖案教材》等專著，藝術與教育成就頗高。晚年在工筆繪畫領域更上層樓地提出了新工筆花鳥心法：“亂中見整、個中見全、平中求奇、熟中求生”的十六字訣，因而使得大眾對他的了解一般始於工筆花鳥。他畢生保持着美與實用相和諧的原則，宣導藝術教育應實踐與理論相結合的方式以拓寬視域，否則與社會或市場脫節終究難以立足，他的這些理論及著作後來成為他圖案思想的主要瑰寶與圖案學的豐厚遺產。

（二）龐熏琹：圖案學新觀

龐熏琹作為我國工藝美術學科發展的奠基人之一，其對圖案的理解較陳之佛更關注“裝飾”。他於 1925 年歐洲裝飾藝術運動期間赴法國留學，參觀了十二年一次的藝術博覽會後深受觸動，伴隨着西方現代繪畫的深厚造詣走向工藝美術（圖案 / 設計），他將圖案工作看成“就是設計一切器物的造型和一切器物的‘裝飾’。”[12]龐熏琹的理解闡明了圖案的範圍包含一切器物，其中又隱含了一種對裝飾的理解，即把圖案看成覆蓋在器物之上的裝飾與美的藝術，又包括器物本身。他於 1930 年學成歸國，希望通過自己的努力能改變國家藝術教育落後的現狀。1931 年他在上海舉辦了第一次個人畫展及創立了中國第一個真正意義的現代繪畫團體“決瀾社”[13]，並任教於上海美術專科學校，試圖以歐洲藝術運動和啟蒙思想的方式來推動新中國藝術領域的轉型與改革，希望中國藝壇能夠擁有一番新氣象。當時的決瀾社代表着一群對現世不滿的年輕人希望通過社團方式的力量，找到社會前進變革之路。

他主張打破傳統繪畫的規條，崇尚利用各種自由的線條、具有裝飾感的色彩全然地表現自我。他的這種主張對我國圖案學也產生了極為重要影響。他在四川省立藝專任教期間，運用中國歷代裝飾紋樣設計了一批日用產品，並獲國家殊榮。龐熏琹在工藝美術的實踐與理論結合之上取得了跨越性的進步，深入學習中國歷代的裝飾紋樣，並融合西方繪畫原理與技巧，為日後的理論發展和實踐應用奠定了扎實的基礎。

新中國成立之初，龐熏琹創立了中央工藝美術學院，並於 1953 年將“圖案科”統一改

圖 7. 龐熏琹先生

圖 8. 龐熏琹《論工藝美術》

為“工藝美術”。從中我們可知，圖案科 = 工藝美術 = 設計學，但人類思想總是變化和發展的，每位先驅者的關注也受到社會環境的作用與教育經歷的不同而有所差異，龐熏琹提出以科學的角度積極地認識工藝美術特點，將工藝美術從原始性質中脫離出“工”與“藝”或傳統手工藝製品概念，他提出工藝美術的創作工作需要與科學技術相結合。如他在《論工藝美術》中提及：

> 工藝美術並不是一個專有名詞，它同“文學”“音樂”“戲劇”“繪畫”等名詞一樣，包括的內容很廣，有實用美術、手工藝、民間工藝、民族工藝、現代工藝美術設計、商業美術、書籍裝幀等等[14]。

“例如實用美術，它與人民生活中的衣、食、住、行用各方面都有關係，手工藝同樣包括了很多內容。”[15] 這段話無疑體現龐熏琹言語中的“工藝美術”直指“圖案設計”。由此可知，從圖案到工藝美術之脈絡，同時也了解到當時對工藝美術的廣泛界定實質就是今日設計的含義，並把其內涵推廣到生活的方方面面，後將民間手藝也看成圖案設計的內容之一。龐熏琹一生間對工藝美術的投入耗去了他人生大部分的時間精力，他創造了一所學校，希望通過教育培養一批具有理想與創造能力的人才，將工藝美術教育推上了一個新的高度。由於工藝美術在我國的歷史悠久，使得工藝美術概念代替圖案成為當時的大勢所趨，也更容易為普羅大眾所接受，1953 年從圖案更名工藝美術後，圖案的範圍收縮成為隸屬於工藝美術的一個部分。

通過觀看龐熏琹的手稿，迎面感受到從實踐到經驗，再由經驗生發出理論並不容易，而是需要通過反復捉摸不斷思考、凝練概括、推理闡釋才能獲得。

圖 9-a. 龐熏琹設計畫稿

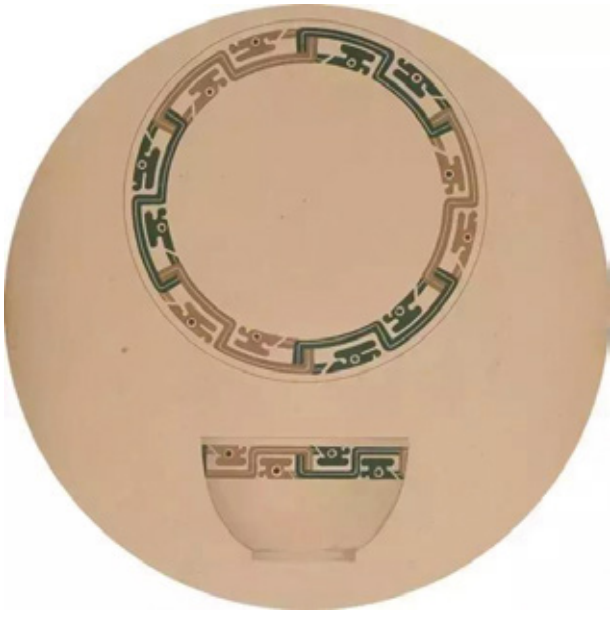

圖 9-b. 龐熏琹設計畫稿

（三）雷圭元：新圖案學與人生

相較於陳之佛東渡日本的吞故吐新，形成“圖案”對美與實用的理解；龐熏琹遠赴法國受歐洲繪畫影響，形成“圖案”對裝飾、材料與工藝的滲透而言，雷圭元對“圖案”的理解主要基於留學法國期間所產生的人本思想。雷圭元與陳之佛、龐熏琹對圖案的詮釋雖有差異，但這並不表明他們之間思想的對立，而只是顯現出三者對圖案理解的不同側重及對圖案產生的社會價值與作用的差別認識。他們同是在祖國“實業救國”“美育救國”“科學救國”的感召下出國主修圖案學。對於當時知識淵博的有識之士而言，都懂得學貫古今，融匯中西的道理。相對於龐熏琹對圖案（工藝美術）原理掌握和吸納歷代裝飾紋樣的實踐探索而言，雷圭元找到了自己不同於龐熏琹和陳之佛的又一視角。他曾提出：

> 圖案是實用美術、裝飾美術、建築美術方面，關於形式、色彩、結構的預先設計。在工藝材料、用途、經濟、生產等條件制約下，製成圖像，裝飾紋樣等方案的統稱，圖案設計工作就是促進近代分工合作成功之妙道。[16]

這段關於圖案的理解，除去揭示了圖案設計需要預先設計的三要素外，着重指出了圖案設計主要體現在工藝材料與社會分工的應用上。他在書中也表達出圖案沒有所謂新舊之分，而一定要區分其新舊，則是原理與新解釋的區別，主張一定要關注到人的本身。因此，雷圭元認為圖案的本質來自於創造生活的藝術化，更強調圖案美與人們的日常生活息息相關，圖案設計代表着“千千萬萬勞動人民的心靈之美。”[17] 由此我們了解到雷圭元對圖案的理解偏向實用性之外，依舊堅持圖案美的原則。他成名之作《新圖案學》的核心思想是宣導人們如何美化人生，分工合作，使設計專門化。[18] 正如上善若水，潤物無聲而至心靈淨化才是人生所應追求的高度一樣，他認為：

> 近代藝術，已不是一種表面的裝飾品，而具有最高尚職能。這個職能落到了“圖案”這一門藝術科學的身上，因為圖案是具備了時間與空間兩種藝術內在與外在的條件。[19]

圖 9-c. 龐熏琹設計畫稿

圖 10. 雷圭元

此學說將圖案學與科學處理緊密聯繫起來，將裝飾藝術從圖案中分離。繼而他明確表示“圖案學科”是一門綜合性科學，需要技術與藝術，思想與美學，生理與心理等全方位的結合，“只有各適其適，才能安定其位”。[20] 這樣，圖案學在雷圭元的理解下就更加趨向一種技術與材料功能相結合的藝術設計形態，講求在當時的社會環境下成為一個專家難，成為圖案學的專家尤難，過去單人之力可以完成的，如今需要眾人之力與智慧才能完成，需要進一步實現改善人類的生活方式是專業化的分工合作，構建出一種愉悅、理想、進取的生活狀態。他認為戰爭終會過去，但人類運用自然的力量提高生活的努力從未改變，雷圭元的突出成就在於使圖案學思想向人類美好的生活的邁進，陶冶人們的心靈，形成器物使用與內心愉悅的同頻感受。人類最高追求總是在不斷探尋着真理、善良與美的境界。圖案學也是如此，“新”圖案學在雷圭元的引領下又到了一個人本美學傾向的嶄新高度。

三、“工藝美術”轉向“設計”

我國工藝美術的歷史悠久，可追溯到人類造物之初，通過上文可知“圖案”到“工藝美術”的過程，遂再還原“工藝美術”到“設計”的樣貌，以便清晰其發展。工藝美術經歷了一個漫長的過程後才逐步形成，早期的工藝美術主要屬於手工藝範疇。1917 年，姜丹書使用了工藝美術的概念，此時的工藝美術並不等同於“設計”，他主張工藝美術應結合商業。直到 1930 年又有學者解釋“工藝美術”即“實用美術”，“實用美術”是在大批量生產的需求下應運而生，它並不排斥“手工藝”，包含了人民日常生活的方方面面，隸屬於工藝美術。“工藝美術”這個稱謂代替圖案成為設計的代名詞於 1953 年舉行第一屆全國民間美術工藝展覽會，在北京勞動人民文化宮展出後，才定下來的。[21] 此時，全國開始使用工藝美術的概念以代替圖案科，可見工藝美術開始等同於設計，那麼工藝美術又何時更名為設計呢？新中國初期，國家百廢待興，需要迅速恢復國民經濟，以滿足人民大量的物質文化需求，我國大量工藝美術品出口國外，換取外匯，遂而工藝美術概念也漸入人心。直到改革開放初，有少數學者提出應該放棄工藝美術的概念，希望中國與國際同步，改用“設計”更正確。但當時並未獲得國家支持，如同人類的發展總囿於時代，需要順應環境流轉與時代變遷，學科概念的界定變化也是如此，強行改變會使大眾對圖案的認知更加混亂，於是從工藝美術到設計的正名被擱淺下來。隨着改革開放的全面深化，中國在世界舞台上漸展露端倪，各方面發展皆需要體現國際標準，1998 年國家教育部在時代浪潮的內在趨勢下更名“工藝美術”為“設計”，從此中國設計稱謂經由上述一系列的變化後得到正名，並與世界同步。

由此，當圖案概念清晰可見後，“工藝美術”與“美術工藝”概念開始混淆，其實早期的“工藝美術”“美術工藝”“圖案”，它們都等同於“現代設計”，只因為時代語境的不同遂而產生不同稱謂，又因世情與時序的不同展現出階段性。

圖 11-a. 雷圭元設計畫稿

圖 11-b. 雷圭元設計畫稿

四、“設計藝術”與“藝術設計”之辨

我國的設計教育早期從圖案學到二十世紀五十年代的工藝美術再到二十世紀九十年代的“藝術設計”發生了層層轉變，不論是意匠還是設計都是一種創造性的過程，通過釐清上述文字中對圖案、設計、工藝美術的流變，再解讀“設計藝術”與“藝術設計”的問題，值得注意的是兩者都屬於設計的狹義範疇，既有聯繫，又有區別。近十餘年間，當“設計藝術”和“藝術設計”被人們同時提及，總令人疑惑不解，且不說學科之外，就學科內而言，大量的本科生或研究生都感到一頭霧水。知其然，不知其所以然地認為不過“設計”爾爾，因兩詞看似大同小異，僅詞序顛倒，都關乎“藝術”或者“設計”，但其實質大相徑庭，屬類別差異，故不可混為一談。“設計藝術”與“藝術設計”主要是為了學科分類，因它們存在於不同語境中，故導致了其性質的區別。

“藝術設計”是一門獨立的藝術學科，其是高等教育體系本科教學的專業分類。1998年教育部將全國本科專業由五百餘個合併成二百五十個，其中藝術設計專業顯然區別於橋

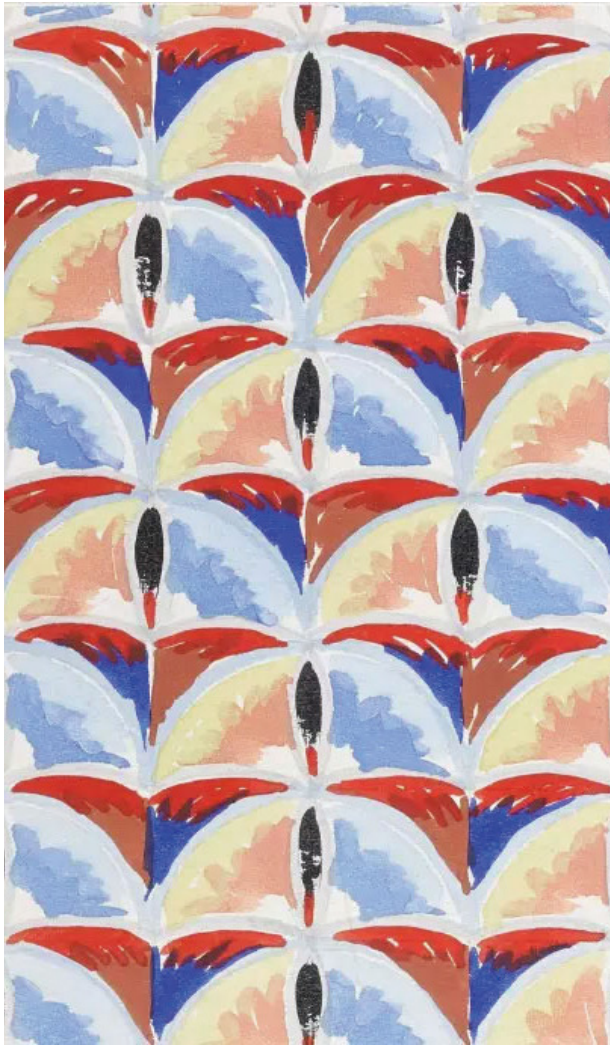

圖 11-c. 雷圭元設計畫稿

樑設計、電力設計、水利設計、土木工程設計等等，藝術設計着重於“藝術”以便區別於“非藝術”，屬於藝術領域中的設計類別，故用“藝術設計”。本科藝術設計教育大類中包含了平面設計、室內設計、環境設計、會展設計、裝飾設計、漫畫設計等諸多不同的專業組合建構成為藝術設計，藝術設計因是本科專業而以實踐為主，專門培養不同藝術設計類人才。

中國研究生教育歸國務院學科委員會管理，設計研究生早期稱為“設計藝術”，後改為“設計學”按照學科進行劃分。此前，我國藝術專業都歸類於文學，將 12 門類中的“文學與藝術”拆分成第 13 門類“藝術學”，藝術學下設置專業方向五種，分別為 1301 藝術學理論、1302 音樂與舞蹈學、1303 戲劇與影視學、1304 美術學、1305 設計學（參見國務院 2011 年學位授予和人才培養學科目錄）。因此，設計藝術在藝術語境下區別於繪畫藝術、雕塑藝術、音樂藝術等純藝術領域，形成特色鮮明的“設計藝術”。

五、中國近現代設計學稱謂流變對當代中國的意義

設計無處不在，設計無時不有。[22] 通過對近現代設計學流變的梳理，找到中國設計的價值取向，確立中國設計的精神內核。眾所周知，中國古代設計淵源流長，風格多樣、樣貌豐富且頗具特色，歷朝歷代都有着自己的審美屬性與審美傾向，因完備的禮樂制度，規範着不同群體的行為方式與設計規範，中國的農耕文化自古以來受到精英文化的影響。從王公貴族、士大夫、文人墨客至地主、商賈、百姓無不互相滲透，從而推動並制約着古代設計的發展方向。

直到清末我國閉關鎖國，受到戰亂開埠洗禮，在工業方面已大大落後於西方發達國家或毗鄰國家，而近現代設計是由工業革命所引發的手工業與大批量生產分離後所帶來諸多問題的反思與改良。至此起中國一直跟隨着西方的步伐，或慢或快，但並未超越。伴隨着新中國一代又一代的努力，設計與創新已經提高到發展層面。

西方有部分學者認為“實用美術”是次要的，主要追求實用，而我國設計學者王受之曾言：“小藝術，大設計”。確實，藝術是小眾的，是追求卓越的，也僅各群體中的一小部分人懂得欣賞，不同群體代表着不同的視角與發出不同的聲音，他們對藝術的審美趣味也大相徑庭，而我們看到“設計”則是大眾的，百姓日用而不知的，具有範圍廣，包容性強，需求量大的諸多特點。

圖 12. 張道一《張道一文集上卷》

設計之根是生活，設計之本是創造。釐清近現代設計脈絡能更好地直面我國的問題，為我國設計的長足發展找到出路。

結語

總之，近代對圖案的理解在中國至少經歷了三次思想演變，從陳之佛強調圖案的形式與實用美，到龐熏琹強調圖案的裝飾與技術美，雷圭元強調圖案的材料與功能美，他們始終扎根於圖案學的實用性基礎之上，形成各自不同的側重點與角度，他們從未對圖案學產生消極的影響，而是共同推進了中國近現代圖案設計事業的蓬勃發展。他們使圖案的理解從承擔起現代設計學一切任務的角色，慢慢轉變成一種設計學中的專業設置，因着這種理解的變化，圖案學作為一門獨立學科的地位於 1953 年更名為“工藝美術”，至 1998 年更名為“設計學”。當然，與其說這是對圖案的偏誤，不如說是對圖案的一種“正名”。

正如張道一教授曾表示：

> 在二十世紀二十年代至四十年代，經過老一輩圖案家的開創和苦心經營，使圖案學構建了一個較為完整的理論體系和實踐措施，中國至今沒有其他理論和方法能夠超越。它是工藝美術——設計藝術的基礎，特別是從藝術思維、構想、創意到具體方法、表現形式，建立起了一個系統的框架。[23]

整個系統框架使我們適應了當代中國設計學發展的需要，尤其建立起對中國傳統藝術文化資源進行合理使用與開發的道路。因此，張道一在 1980 年全國高校圖案教學座談會上發表《圖案與圖案教學》一文，文中他重新界定了圖案內涵。他說：

> 圖案的內涵是運用藝術的手段，在物品製造和環境佈置之前所做的設計和意匠。圖案的外延是指基礎的圖案，也指工藝的圖案；裝飾的圖案，也指器物的圖案；即指幾何形的圖案，也指自然形的圖案等。[24]

從這個說法上看，張先生肯定了前輩的圖案思想，依然把圖案理解為“設計”，認為圖案與設計並沒有本質的差別，儘管在名稱上有所變化，就其內涵還是可以得到一致性的主張。

通過圖案、工藝美術、設計以及藝術設計與設計藝術諸多概念的梳理，清晰解讀我國近現代關於設計的流變，圖案不僅限於平面，也可以是立體的，它圍繞於我們生活的方方面面，貫穿着我們人生的終始，引導着我們的審美追求與精神愉悅。早期“圖案”與“工藝美術”“美術工藝”“設計藝術”具有同等意義。通過陳之佛、龐熏琹、雷圭元等三人對近代“圖案”

內涵與外延的理解與解讀，希望人們能從中關注到圖案的真實內核——追溯中國現代設計學之興起，助以修正當代大眾的偏頗見解，重新構建起對“圖案”的界定。觀察三位學者思想中變與不變的精微區別，使之相互融合延伸運用到設計創作，深入思考實用性與審美性、民族性與地域性、文化性與精神性、傳統性與現代性之間的聯繫與區別。

將幾種詞源關係釐清，明確概念以便中國設計的傳承與接壤設計未來的發展是我們義不容辭的擔當。

註釋：

1. 袁熙暘：《中國藝術設計教育發展歷程研究》，北京：北京理工大學出版社，2003 年。
2. 于春遲編：《牛津外研社英漢詞典》，北京：外語教育與研究出版社，2010，第 196 頁。
3. 《辭海》中卷，上海：上海辭書出版社，1989 年版，第 2031 頁。
4. 陳之佛（1896-1962），浙江餘姚人，現代美術教育家、圖案理論家工藝美術家、工筆花鳥畫家。1916 年畢業於杭州甲種工業學校機織科，留校教圖案課。1919 年赴日本東京美術學校工藝圖案科學習，創辦尚美圖案館。主編《中國工藝美術史教材》，出版《圖案教材》《中學圖案教材》《圖案構成法》《表號圖案》《圖案法 ABC》《藝術人體解剖學》等。
5. 龐熏琹（1906-1985），江蘇常熟人，1925 年留學法國，近代“決瀾社”主要策劃人、知名畫家、教育家。著有《熏琹隨筆》《論工藝美術》《圖案問題的研究》等著作，被尊為“中國工藝美術設計的先行者”。
6. 雷圭元（1906-1989），出生於北京松江會館，1927 年畢業於國立北平藝術專科學校，後赴法國巴黎留學，回國後任教於國立杭州藝術專科學校，解放後曾任中央工藝美術學院教授、副院長等職，現代中國著名的工藝美術家、教育家、書畫家，他也是中國圖案學奠基人之一。
7. 陳之佛：《圖案法 ABC》，上海：世界書局印行，1935 年版，第 2 頁。
8. 陳之佛：《圖案法 ABC》，上海：世界書局印行，1935 年版，第 79 頁。
9. 陳之佛編：《圖案教材》，上海：天馬書店，1935 年版，第 2 頁。
10. 鄭麗萍：《傳統圖案的衝擊與現代圖案的特徵》，《天津美術學院學報》，2005 年，第 40-41 頁。
11. 陳之佛：《圖案法 ABC》，上海：世界書局印行，1935 年版，第 3-4 頁。
12. 龐熏琹：《圖案問題的研究》，上海：上海大東書局，1953 年，第 3-4 頁。
13. 決瀾社畫會組織醞釀於 1930 年，1932 年正式成立面世，至 1935 年共舉辦四次“決瀾社”畫展，其基本成員十名，而參加過“決瀾社”活動及畫展的盟友眾多。“決瀾社”的基本成員為：龐熏琹、倪貽德、王濟遠、周多、周真太、段平右等。
14. 龐熏琹：《論工藝美術》，北京：輕工業出版社，1987 年，第 1 頁。
15. 龐熏琹：《論工藝美術》，北京：輕工業出版社，1987 年，第 1 頁。
16. 高平叔編：《華工學校講義》（智育十篇），《蔡元培美育論集》，湖南：湖南教育出版社，第 1987 頁。
17. 雷圭元：《中國圖案美》，湖南：湖南美術出版社，1997 年，第 46 頁。
18. 雷圭元：《新圖案學》，前國立編譯館，北京：商務印書館發行，1947 年，第 19 頁。
19. 雷圭元：《新圖案學》，前國立編譯館，北京：商務印書館發行，1947 年，第 132 頁。
20. 雷圭元：《新圖案學》，前國立編譯館，北京：商務印書館發行，1947 年，第 180 頁。
21. 龐熏琹：《論工藝美術》，北京：輕工業出版社，1987 年，第 1 頁。
22. [美] 約翰・赫斯科特著，丁玨譯：《設計，無處不在》，南京：譯林出版社，2009 年，第 1 頁。
23. 張道一：《不要虧待圖案・張道一選集》，南京：東南大學出版社，2009 年，第 301 頁。
24. 張道一：《圖案與圖案教學・張道一文集》，合肥：安徽教育出版社，1999 年，第 266-267 頁。