

消逝的台灣設計史

撰文／林磐聳・圖版提供／創價美術館

圖說台灣設計史緣起

時任美國平面設計協會（American Institute of Graphic Arts, AIGA）執行董事卡羅琳·海塔爾（Caroline Hightower）在1989年出版的《美國平面設計：視覺語言史》（Graphic Design in America: A Visual Language History）序言提到：「平面設計在我們的日常生活中無處不在，它可以吸引我們並且提供訊息，又輕易地添加到當代文化的視覺環境之中。不管是重要或不重要的訊息都是全天候地透過圖象化傳遞著。」這說明了我們身處在充斥平面設計的環境之中，而這些圖象、符號、標題、文案等視覺形式的內容，都已經隱身進入我們生活的一部分，並且隨著時間累積而成為不同時代的視覺文化。包浩斯學院（Staatliches Bauhaus）創校校長華特·格羅畢斯（Walter Gropius）的名言「設計是所有事務的公分母」，意即政治、經濟、社會、教育、文化、技術等，都會跟設計的行為或產物有所關聯；因此「設計」成為各種事務共同的產物，既有屬於規畫行為、活動事理的策略與企畫而產生「某某設計」的泛詞，如課程設計、系統設



創價美術館「世紀的容顏—臺灣百年美術設計發展及文獻展」展場一景。展覽以「序曲：臺灣設計的黎明曙光」、「日治：太陽旗下的美術設計」、「啟蒙：臺灣近代的設計播種」、「形象：時代記憶的符號與廣告」、「文化：文化設計與設計文化」、「薪傳：接棒傳承的設計運動」、「技藝：見證設計的發展軌跡」、「常民：日常生活的設計趣味」、「榮耀：臺灣設計，全球發光」9個單元，梳理台灣近代百年美術設計發展。

計、活動設計、服務設計等需要透過縝密的設計規畫之行為通稱；也有應用於建築設計、景觀設計、室內設計、櫥窗設計、工業設計、產品設計、服裝設計、商業設計、廣告設計、海報設計、包裝設計等屬於專業領域的設計詞彙，創造出具體的產物用以服務人類。

回顧近代設計史發展歷程中與平面設計（Graphic Design）、視覺傳達設計（Visual Communication Design）相近的美術設計（Art Design），都是充滿創意、展

現美感或獨特風格的視覺形式，經由時間推移與空間堆疊而形成視覺文化，由藝術史上不同流派的發展歷程均有大量的美術設計作品包括其中，得以窺見設計與藝術一體兩面的關係。以工業革命先驅而帶動現代設計的英國而言，1989年倫敦創立了設計專屬的設計博物館（Design Museum），甚至大家耳熟能詳的維多利亞與艾伯特博物館（Victoria and Albert Museum）也常被歸類為設計類博物館。

引領創新發展的美國則於



創價美術館「世紀的容顏—臺灣百年美術設計發展及文獻展」展場一景。創價美術館以2個樓層共計400坪的展場空間，展示台灣近代百餘年2000多件實體作品及史料文獻。

1897年在紐約由莎拉及伊利諾·休伊特（Sarah & Eleanor Hewitt）創立紀念彼得·庫柏（Peter Cooper）的庫柏·休伊特設計博物館（Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum），目前隸屬史密森尼博物館群，典藏超過廿萬件設計物品，透過設計展品提供教育、啟發、增進人們能量的目標願景。紐約現代美術館自1932年就設有獨立策展的建築與設計部門，並在館內設有設計專區常設展覽。紐約現代美術館建築和設計部門擁有近三萬件藏品，囊括從19世紀末美術與工藝運動（Art & Craft Movement）至

美國現代主義蓬勃發展時期。另外，19世紀的藝術之都法國巴黎的奧塞美術館，其豐富的新藝術（Art Nouveau）風格字體、圖書、出版、廣告、海報、家具等館藏，足以顯現近代藝術與設計密不可分的關係。再看鄰國日本的東京國立近代美術館，除了舉辦美術展覽之外，不僅策畫國際名家設計展，也舉辦杉浦非水、原弘、龜倉雄策等設計名家個展，並且大量典藏日本平面設計師的作品，成為該館重要的藏品。

從上述全球知名美術館或博物館的設計典藏、策畫展覽，得以確立設計在藝術史上所具有的

地位，更遑論全球博物館所典藏的歷史文物多是當時匠師（設計師）精心打造的设计產物。

反觀台灣公立美術館對於本土設計的典藏極為匱乏，也鮮少舉辦以設計為主體的展覽，甚至連原本全國美展競賽中的「設計類」也已經被刪除多年，對於台灣每年就讀大專院校藝術與設計科系多達十二萬名的在學學生而言，失去在全國美展設計競賽的機會可謂極為不公平，甚至會讓設計教育只偏重經濟產業的產值，而失去文化美感的價值導向。若依照現有台灣公立美術館的政策方向、展覽策畫內容以及典藏作品，台灣近代百年美

術發展的全貌將會有所缺陷。因此，台灣創價學會廿年來於台灣各地十二間藝文中心舉辦「文化尋根・建構台灣美術百年史」系列展覽，其中就有設計展覽；去年位在高雄的創價美術館成立，特別規畫匯聚「文化尋根・建構台灣美術百年史」系列展覽一百四十二位藝術家的開館大展「創・價：台灣美術142」，第二檔展覽特別策畫「世紀的容顏——臺灣百年美術設計發展及文獻展」，可謂首開台灣公私立美術館聚焦以台灣設計史做為大型專題展覽的先例，期待藉由此展確立設計在台灣美術發展的定位。

感謝藝術家雜誌社社長何政廣邀約本人撰寫「圖說台灣設計史」專欄，期待透過固定專欄長期介紹美術設計在台灣不同時空發展的史實，透過大量圖片敘述台灣設計存在的意義與其獨特的視覺文化。由於是在《藝術家》雜誌刊載的「圖說台灣設計史」，因此將聚焦在美術設計的範疇，將近代台灣政治宣傳、商業推廣、觀光旅遊、教育學習、文化傳播、生活器用，以及常民生活中透過藝術形式所產生的美術設計作品加以蒐集、論述，從中梳理出台灣百年美術設計發展的脈絡，呈現其所具有特殊時空價值的生活美學與視覺文化。

消逝的台灣設計史

回顧過去台灣藝術界對於台灣設計史存在的事實大都隱而未發或視而不見的現象，甚至可以說是「消逝的台灣設計史」，究其

原因主要在於幾點：一、台灣美術設計史料未能充分展現，即設計的證據物不足；二、台灣設計理論欠缺梳理建構體系，即設計的理论性薄弱；三、藝術家的美術光芒掩蓋設計史實，即設計的主體性模糊。

首先就「設計的證據物不足」問題探討台灣美術設計發展的現象。由於設計是具有功能性與實用性的產物，可以是政府政策推廣的印刷物，也可以是見諸於市場商業行銷的宣傳品，常見於音樂、舞蹈、戲劇、電影等藝文展演活動的海報、傳單、節目冊等文宣品，一般人將之視為伴隨市場行銷推廣的工具，因此絕大多數人都抱持用之即棄的態度，導致許多設計成品（尤其是印刷品）在活動結束之後就煙消雲散，因此能夠展現設計價值的證據物普遍不足，等到若干年後研究發現其具有時代意義或美感價值時，已經難以找出當時設計作品的實體物件。

另外有人會認為美術設計的作品絕大多數是印刷品，並非原始手繪作品，因此無法將之視同作品。由於設計必須透過原始圖稿（手繪或照片）、字體、版面編排、指定配色、分色製版、印刷、加工、裝訂或裁切等一連串的工序，才能完成一件印刷成品，所以美術設計是透過印刷工藝表現的作品，如同版畫藝術一樣屬於印製產生量化複製的作品，並非藝術家原始的手工畫作，這可從全球各大美術館、博物館典藏的海報、書籍等印刷作品說明設計作品的特殊性。就台

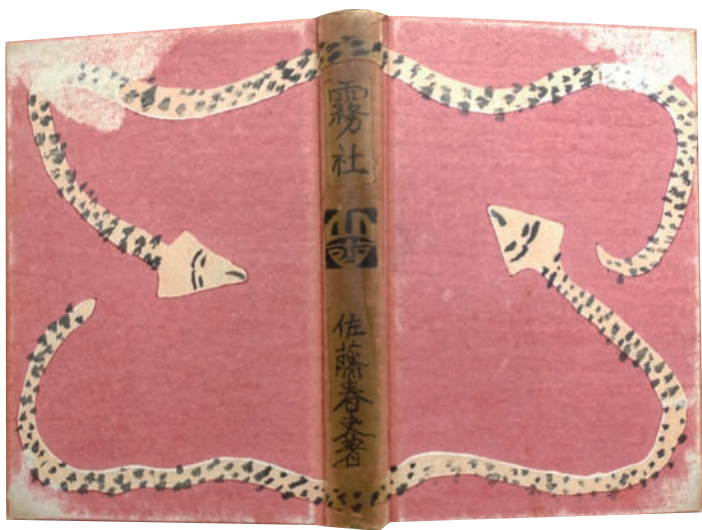
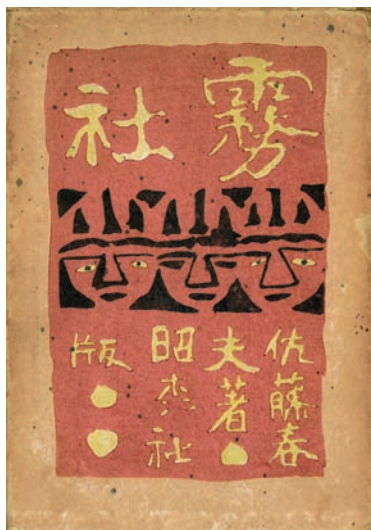
灣設計發展而言，最重要的在於欠缺專業展館用以蒐集、典藏與展覽推廣，所以難以展現完整的設計全貌，進而建構台灣美術設計的文化價值。

其次就「設計的理论性薄弱」而言，回顧台灣美術發展歷程從重視藝術創作到藝術批評的誕生，以至於建構台灣美術史及本土藝術理論體系，經過一段漫長的歲月才有今日的點滴成果。反觀設計原本就偏重設計實務的功能性，忽視了文化取向與理論建構，台灣設計因此長久以來欠缺設計史的梳理及理論體系的支撐，致使台灣的美術設計至今仍難以建立自主的文化論述；所幸有王行恭、林文彥、曾啟雄、楊清田、林榮泰、林品章、姚村雄、李新富等人專注於台灣設計史論研究，另外有楊夏蕙、楊宗魁、林采霖、林榮松整理出版《台灣百年視覺設計》與《台灣百人視覺設計》，但是仍然有待更多的專家學者投注心力研究。

最後則是「設計的主體性模糊」。由於美術與設計是一體兩面的依存關係，許多藝術家在美術的光芒掩蓋了其從事設計的史實，加上有些藝術家不願承認自己從事設計的事實，導致設計的主體性模糊，必須要有志之士能夠表明心志、認同專業，才可以建立台灣設計的文化價值。

美術與設計的輝映

1964年東京奧運開幕曲的歌詞作者佐藤春夫於1920年6月至10月訪問台灣、福建，經由知名原住民族研究學者森丑之助



梅原龍三郎1936年為佐藤春夫著作《霧社》裝幀設計，書盒以紅、黑兩色版畫形式化原住民族木雕，封面則是經典圖騰百步蛇，另外在書籍裝幀內頁之中採用台灣民間版印圖象，充分展現其個人獨特的藝術觀點。



藤田嗣治1943年為佐藤春夫詩集《大東亞戰爭》裝幀設計，封面以水彩的輕鬆筆調描繪南洋海灘的椰林景象。過去藝術界只認識藤田嗣治的藝術成就，卻鮮少知道他也從事書籍裝幀設計。2013年東京千代田區立日比谷圖書文化館曾經舉辦「藤田嗣治・書的工作——以日本的裝幀為中心」，展示藤田嗣治投注在書籍裝幀的工作成果，涵蓋他在法國時期、戰前雜誌工作、戰中與戰後工作、日本文學者交遊、詩人交遊以及自己的著作設計作品，總計展出110件作品。

中。中川一政隨筆集《洗臉》封面

右。中川一政1938年為中村地平著作《熱帶柳的種子》所作的封面設計，明顯受到板橋林本源園邸的漏明窗蝴蝶圖案窗花的影響，並且引用書中文字內容「西窓外，月精是清明；出外人何年，心憂燥」為封面題字，表達外出之人適逢明月的憂愁心境。

的協助安排，前往阿里山、日月潭、霧社、能高山等地考察。後來佐藤春夫以台灣撰寫的《殖民地之旅》、《霧社》、《女誠扇綺譚》等著作與「南方文學」的提倡，影響了中村地平、真杉靜枝等人來台書寫有關在台見聞的

文學，豐富了台灣的文化資產。在近代台灣美術發展歷程與郭柏川交遊甚好的梅原龍三郎不僅曾來台，並於1936年為佐藤春夫撰寫的《霧社》裝幀設計，他擷取了台灣原住民族的經典圖騰，在書籍裝幀內頁之中採用台灣民

間版印圖象，展現其個人獨特的藝術觀點，但是梅原龍三郎個人強烈的藝術光芒掩蓋了他在裝幀設計方面的事實。

1937年7月，中川一政應「春陽會」同好楊三郎邀請來台長達一個月之久。1938年他在中



楊英風1967年為《東方雜誌》復刊第1期所作的封面設計，他以雞鳴報曉來表現日出東方的象徵意義，雞身以橘紅單色印製青銅器紋飾陰陽向背呈現立體感，並在背景採用銀色烘托公雞仰首的英姿。

右。楊英風1959年為「藍星詩叢」系列周夢蝶詩集《孤獨國》所作的封面設計，他以自己具有北魏風格的佛像雕塑，採用深綠單色印刷搭配黑色明體字「孤獨國」，形塑莊嚴肅穆的視覺意象。

下。顏水龍1933年在大阪壽毛加社從事廣告設計的海報設計，描繪抽菸者只要有此牙粉潔牙就可以快樂似神仙的模樣。（圖版提供：姚村雄）

央公論社出版的隨筆集《洗臉》中，有〈美麗的蓬萊島〉、〈台灣土產〉、〈深綠〉、〈秋風之聲〉四篇文章提及來台事物，描寫的所見所聞極為具體又著墨深刻，搭配著旅台所畫的淡水觀音山、林本源園邸、永樂座劇中角色等插圖。中川一政先後出版三本限定版《中川一政插畫（天皇的世紀）》、《書本》、《中川一政裝釘》，完整論述他投入在書籍裝幀設計的實務心得，展現自己



優游於設計的信念，並不影響他是昭和時期重要洋畫家的地位。

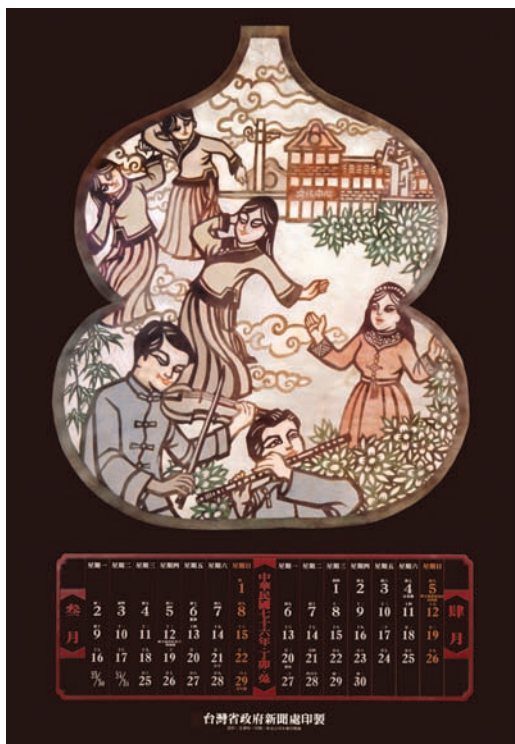
反觀早期的台灣藝術家從事設計工作，常常笑稱自己是「下海、兼差、賺外快」，甚至不願公開自己從事過的設計作品，這種不夠健康的心態確實與上述日本藝術家有著天壤之別。所幸台灣藝術界在日治時期就有林玉山繪製的〈改良蔗作二十五萬斤〉海報，以及繪製封面、插畫等，完全不損



李再鈞於1957至1968年為音樂雜誌《功學月刊》設計封面，本圖為第20期，他在紅、黑兩色印刷條件限制下，採用簡筆抽象構成音樂的律動性。（圖版提供：李再鈞）



李再鈞於1957至1968年任職於台灣手工業推廣中心，從事工藝設計、產品開發及展覽規畫，此為《中國手工業》第13期封面設計。（圖版提供：李再鈞）



右，王建柱1987年為台灣省政府新聞處設計的月曆，每張月曆採用傳統建築窗花外框，裡面以剪紙染色技法表達常民生活富足安康的景象。



王建柱於1979至1984年間為中華民俗藝術基金會出版的「中國民俗音樂專集」唱片系列設計封面共20輯，本圖為第4輯《卑南族與雅美族民歌》。王建柱擅長以剪紙染色技法刻畫傳統民俗音樂題材，有如皮影戲偶的造形趣味。

及林玉山個人的藝術成就。另外，顏水龍除了堅持藝術創作之外，同時推動台灣工藝、公共藝術等，更曾在大阪壽毛加社（現壽毛加牙粉股份有限公司）從事廣告設計，也為台中太陽堂進行整體形象規畫設計；他在純粹藝術、應用設計與生活美學領域多元發展，建構起多元的藝術世界。

還有以雕塑、版畫享譽藝壇的楊英風，同時投入景觀規畫、雷射藝術等跨界創作。他為《豐

年》雜誌長期設計封面及畫插畫，並且參與中華民國美術設計協會會務推廣。由蕭瓊瑞主編的《楊英風全集第四卷：美術設計、插畫、漫畫》可見楊英風是台灣少有的全能藝術家。另外以抽象構成及簡約風格聞名於現代雕塑界的李再鈐，除了在現代雕塑投注心力，也毫不隱匿自己早期從事布花染織圖案設計，更在台灣手工業推廣中心從事工藝設計，並且與王建柱、許常惠等人成立六藝美術設計公司，承接

政府經濟建設成果的大型展覽設計；其中王建柱則是在台灣藝術創作、設計教育、出版專書、工藝推廣方面是跨領域藝術教育先驅。

期待台灣從事美術與設計工作者能夠如同林玉山、顏水龍、楊英風、李再鈐、王建柱等前輩，不管是在藝術創作、造物器用、生活美學、視覺文化等，均能確立自己從事純粹藝術與應用設計價值並存的意義。●