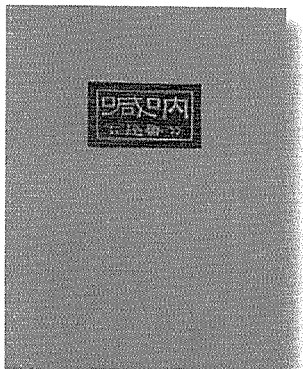




探尋當代書籍設計的漢字書法藝術

15-21

李志銘 ◎ 文字工作者



·《吶喊》（小說）/1923/魯迅著/北大新潮社/封面設計：魯迅。（書影提供/李志銘）

文字在書籍設計要素上的作用無疑是巨大的。

由象形符號發展而來的中文漢字，兼具圖像之「形」與隱喻之「義」，為目前世界上最古老也是應用人數最多的文字系統。

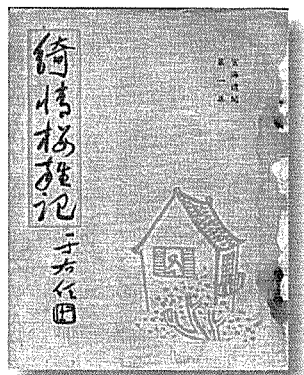
隨著時空環境變迭，以毛筆書寫的漢字文化乃匯聚成一脈淵远流長的書畫體系，每一字體都可隨著時空變貌斟酌改進，其筆劃、結構、均衡、傾斜，均已被歷代書家精練地實驗過，從具象到抽象構圖的造型原理俱在其中。

觀諸二十世紀三〇年代新文學著作封面，不難發現這段時期的文藝作家或美術工作者，大多具有相當程度的國學根基及書法底蘊。1922年，魯迅發表第一部短篇小說集《吶喊》自作封面，書名即以隸書體美術字取代宋體印刷字，不僅擴展了傳統書法的功能內

涵，亦使得整體視覺效果兼具秦漢古風以及設計美學的現代感。

另於早年修習西畫、爾後兼治美術、音樂、文學的裝幀漫畫家豐子愷（1898-1975），每逢畫藝進展停滯之際，總要著手練寫章草或魏碑，據云：「練上一段時期之後，再回頭作畫，畫就有些長進，墨才『入紙』，用筆才既生動飛舞又沉著穩健，不致好像漂浮在紙上」（注1）。又比如年方二十歲即赴任「上海開明書店」美術編輯的錢君匋（1907-1998），平日於書法一門亦涉獵廣泛，專擅隸書、漢簡帛書、魏書、草書等多種書體。篆刻則功底深厚、風格多樣，尤善刻巨印長跋。

在中國文化趨於文字崇拜的傳統下，「書法」作為一種脫胎於文字形體的藝術形式，透過名人題字以廣收世俗宣傳之效，其淵源由來已久。古代謂之「榜書」者，乃舊時代封建社會的商家們為彰顯所謂「金字招牌」形象，不惜重酬延請當代書法名家題寫「市招」或「看板招牌」。早年臺北市幾條歷史悠久的街道上，猶可散見三兩家老店高懸「名家墨寶」，包括有：傅斯年題寫「大陸書店」（衡陽路），王壯為題寫「臺灣銀行」、「土地銀行」、「中華書局」（重慶南路），莊嚴題寫「國賓大飯店」，以及溥心畬題



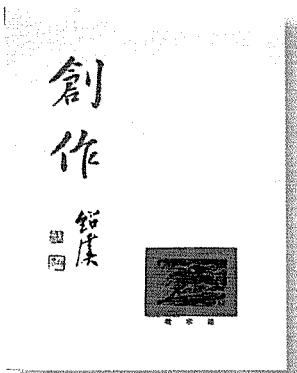
·《倚情樓雜記》第一集（掌故）/喻血輪著/1953/啓明書局/封面插畫：豐子愷/封面題字：于右任。（書影提供/李志銘）

寫「中國眼鏡公司」（博愛路）、「九綸綢緞百貨公司」（衡陽路）等。

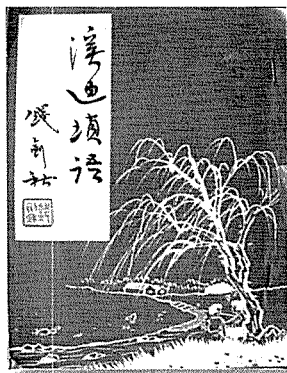
戰後以降，臺灣本地出版文藝書刊封面曾留有諸多當代書法家的手書題跋，它們刻劃著古籍裝幀形式與漢字造型藝術從傳統走向現代的嬗變過程。

五〇年代初期，羅家倫首度倡議「國字簡化論」，意欲透過簡化漢字結構以便於廣大民眾參照學習。然而，書法作為一門古老藝術，自有好古者提倡，而且大致公認是「不寫繁體不為工」。相較於中國大陸自1949年開始施行的簡化字運動，在臺灣承繼了傳統正體文字主流的書法藝術，便成為當時國府政權意欲標舉中原文化正統的國族象徵。

彼時書籍封面以名家手書為題者，體裁方面大多以雋永抒情、詼諧幽默的雜文小品為宗，書寫內容則大抵不離懷鄉憶舊、感時憂國的敦厚情思，抑或有關民初聞人政要感慨詼諧的掌故趣事。



·《創作》（創刊號）/1948/
創作月刊社/封面木刻：許
其和/封面題字：郭紹虞。
（書影提供/李志銘）



·《溪邊瑣語》（散文）/琦
君著/1962/婦女月刊社/封
面題字：錢存訓。（書影提
供/舊香居）

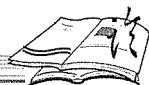


·《淡煙疏雨集》（散文）/味
橄（錢歌川）著/1952/晨光出
版社/封面題字：溥濡（溥心
畬）。（書影提供/舊香居）

由於漢字原以方塊造型為視覺主體，故而特別著重線條平衡方正的構圖布局。在設計形式上，以書法為題的書刊封面泰半遵從中國線裝古籍配置原則：如書名籤條置於版面左上方，或依書名頁置中格式題寫，題字者於書名左下角落款（或蓋有朱色印章），行文順序則大抵遵照漢字傳統由上至下、由右至左的書寫格式。（注2）

早期臺灣書刊的封面文字，在七〇年代平版印刷與照相打字開始普及、乃至八〇年代電腦組版技術出現之前，均是由人工一筆一畫慢慢描繪。繪製者必須耗費大量時間精力於如今看來再簡單不過的字體色塊塗繪工作上，像勞作黑手一樣周旋於噴膠、筆刀、針筆、描圖紙、色票、演色表及綠方格設計稿紙之間。

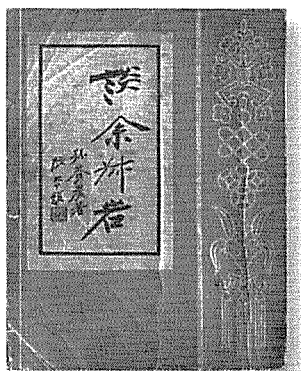
於是乎，秉持個性化藝術風貌的傳統書法家，題寫文字往往著重所謂的筆勢氣韻，強調行氣相連、一揮而就，透過封面書名的題簽落款，書法家維繫了數千年來漢字書寫文化過渡到現代美術設計的轉圜角色。



見多了當今視喧囂為常態、把諂媚當熱情的文化媒體，總讓我興起些許感懷：那年代的作家文人即便處在顛沛流離、戰禍頻仍的動盪時局，卻都兀自深情內斂地保有一番履劫自若、隨遇而安的本事修為。



·《作品》（創刊號）/1960/
作品雜誌社/封面設計：廖末
林/封面題字：胡適。（書影
提供/李志銘）



·《談余叔岩》（傳記）/孫養
農著/1953/孫養農自費出版/
封面題字：張大千。（書影
提供/李志銘）



·《源氏物語》（小說）/紫式部
著、林文月譯/1978/中外文學月刊
社/封面繪製：郭豫倫/封面題字：
臺靜農。（書影提供/李志銘）

過去與當代政治文化權力緊密結合的書法藝術，雖曾一時備受尊榮矚目，然而，書法家的生命本體卻往往源於沉鬱的孤寂。

鑒諸所言，彼時學界之謙忍善書者莫過於從不以書法家自詡、其書藝卻聞名中外的臺靜農（1902-1990）。

1946年秋，為促進臺灣戰後文化的復歸和重建，臺靜農應聘至國立臺灣大學中文系任教，並入住臺北市龍坡里一幢宿舍——書房名曰「歇腳廬」，後為張大千題作「龍坡丈室」。然而，由於戰前曾參與文學社團「未名社」而受知於魯迅、且與左翼文壇人士過從甚密，再加之他早年屢與當局相左而遭牢獄之災等經歷，來臺後其行動言語便受國府情治單位嚴密監控，遂全心寄托浸淫於書藝。多年以後，他在《靜農書藝集》序言不禁吐露：「戰後來臺北，教學讀書之餘，每感鬱結，意不能靜，惟時弄毫墨以自排遣，但不願人知」。

舉凡從《皇冠》首期雜誌到古典文學叢刊，從古龍武俠小說到純文學出版選集，不知有多少的封面題署出於臺老手筆。自1972年起，其門下弟子林文月開始在《中外文學》翻譯日本名著《源氏物語》，費時五年半而譯完。初譯版與修訂版封面書名皆延請臺靜農題字，裝幀設計插圖則由林文月夫婿——「五月畫會」健將郭豫倫精心繪製，亦成就當年一宗文壇佳話。

晚年復因求字者日多，臺靜農愈覺不勝其苦，遂請江兆申協助制定潤例，並且委由畫廊處理買賣瑣事。

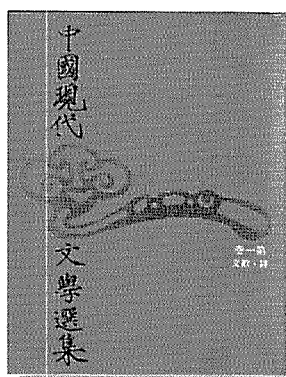
早年在國府專制統治下，圖書著作能夠獲取黨政高官或藝壇名宿的手書題簽，幾乎形同挾

名人之聲望替自身背書，宛如獲取了一頂加持於文化商品的象徵桂冠。

當年立足於臺灣書法藝界頂峰，其筆墨題簽屢見於書刊封面者，除張大千（1899-1983）、溥儒（1896-1963）、臺靜農等名家外，尚有國之大老暨當代草聖于右任（1879-1964），以及早期肩負故宮博物院副院長之職的書法家莊嚴（1899-1980）。



·《時與光》（小說）/徐訐著/1966/正中書局/封面設計佚名。（書影提供/李志銘）



·《中國現代文學選集》（散文、詩）/1976/書評書目出版社/封面設計：張國雄/封面題字：莊嚴。（書影提供/李志銘）



·《行吟者》（詩集）/鍾鼎文著/1951/臺灣詩壇/封面設計：梁中銘/封面題字：于右任。（書影提供/李志銘）

被譽為當代臺灣繼宋徽宗後的唯一傳承者，前故宮博物院副院長莊嚴不僅善工書法且通曉詩文，其筆墨功底顯露一手瘦金體蒼勁鋒利如屈鐵斷金。現今諸多故宮發行專書與書畫冊，以及《藝術家》雜誌刊名的標準字體，封面題簽皆出自莊嚴手筆。

昔日戰火餘生之下，騷人墨客手中的竹管筆墨流淌出了那一代去國者的文化鄉愁。一如五〇年代初期為遠避共黨禍事而奔赴香港定居的作家徐訐（1908-1980），在日常生活細節裡彷彿填滿了過去舊上海生活的昏黃記憶。徐氏平日信箋喜用閒章，信紙蓋一枚「三不足齋」的紅印。寫字對鋼筆頭尤其挑剔，喜歡為自己的書設計封面，用親筆抄寫製版的「畫眉篇」襯底。六、七〇年代臺灣正中書局出版一系列徐訐文集，純以文字印譜設計的裝幀形式很有一番憶人念事的懷舊餘韻。書名與印譜底圖交相形成淡濃不同的疊影效果，頗有書法名家王壯為試作「亂影書」的美學趣味。

世界各國民族文字惟漢文上下「直行」，洋文均「橫行」。然而，自近代西式排版技術傳入以來，在封面題字當中除正規的豎寫方式之外，偶而也見有橫寫形式。

以詩人鍾鼎文（1904- ）出版第一本個人詩集《行吟者》封面來說，設計形式可謂中西並陳、圖文輝映，既有畫家梁中銘繪製——帶有西方裝飾風格的豎琴演奏者套圖，復又請得草書大家于右任題寫書名，設計者由右至左採橫書配置。

透過《行吟者》封面手書，于右任不僅展現對於受業弟子鍾鼎文的提攜囑切，彼此間更可謂同遭際遇、意氣相投。兩人同樣生處於一個亂世動盪的開創時局，青年時代皆因譏諷時政而



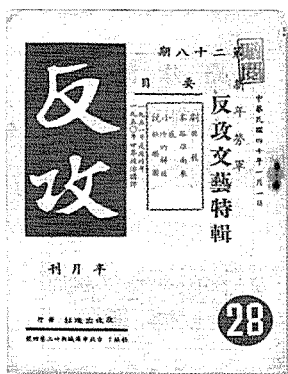
遭當局通緝，飽嚙流亡生涯而生成一股憂患習氣，先後皆於兵馬倥傯之際投筆從戎，以「書生報國」之姿奔赴沙場。來臺以後，兩人亦分別身居要津（于右任為監察院長，鍾鼎文為國大代表），生活優渥卻也都自恃清廉。

在裝飾技巧與色彩表達上，書法並不比繪畫本身來得炫麗繁複，卻往往更容易流露出一個人的真性情。

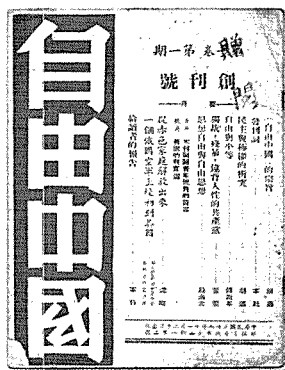
現代書籍設計裡的傳統書法，猶如古代碑文烙印於紙本形式的「造型拓樣」。一冊展開之書頁，誠如散文作家簡嫻形容：「不就是一方鐫字的碑」！。直到人們普遍將封面設計視為一種可供自由創作的藝術門類之前，封面題字的書法元素始終被規範在某種固定不變的傳統格式當中。

即便封面圖像比文字多了一份視覺感染的衝擊力，但文字本身卻更扮演著畫龍點睛的重要關鍵。

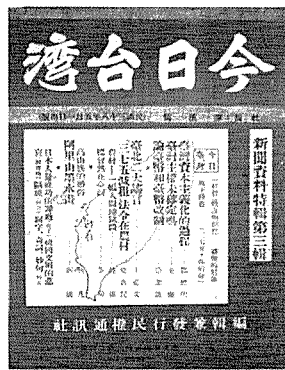
按照字體大小、粗細、虛實與排比等手法，把文字本身視為圖像元素的現代設計風格到了



· 《反攻》（第28期）/ 臧啓芳主編/1951/反攻出版社/封面題字佚名。（書影提供/李志銘）



· 《自由中國》（創刊號）/ 傅正主編/1949/自由中國社/封面題字佚名。（書影提供/李志銘）



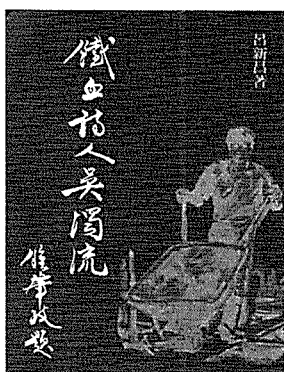
· 《今日台灣》（第3期）/ 1949/民權通訊社/封面題字佚名。（書影提供/李志銘）

二十世紀九〇年代以後逐漸蔚為風潮，同時因應出版商的市場考量下，設計者甚至愈被要求儘可能把那些足以吸引消費者目光焦點的內文關鍵字一一刊印在封面上。

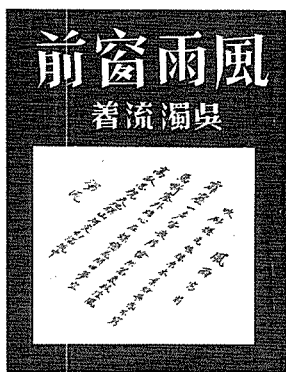
其實早在過去農村社會尊崇文字價值的克難年代，因欠缺圖案裝飾而將內文摘要與目錄直接當成封面的書刊出版品也曾經一時大行其道，諸如《中華文藝》、《現代詩》、《今日台灣》、《台灣春秋》、《台灣內幕》、《自由中國》、《反攻》等，皆為戰後初期「圖像思維」尚未成為書籍設計主流之前的時代產物。其中，《自由中國》與《反攻》半月刊在創刊不久後皆同時擁有軍方大量訂戶，並且按月接受教育補助三百美金，可謂傳達五〇年代臺灣國族意識型態最具代表性的文藝綜合期刊。

根據美國《出版趨勢》雜誌曾針對青少年讀者進行一項調查，當被問及：「是什麼因素讓你購買或者拿起一本書」時，統計結果表示有高達70%的影響因素主要來自文字，而非一般人習以為知的圖像誘因。

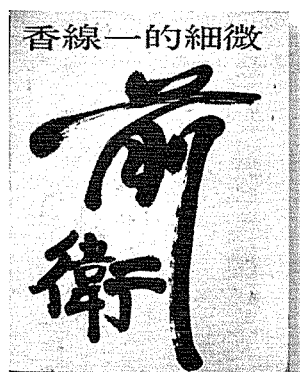
提起當下臺灣書籍設計影像生產氾濫成災的景況，作家雷驤曾感嘆：「人們已經淡忘單色和僅用排字的封面魅力……這個僅只標出題名的印書傳統，是極其悠遠而自然的形式」。簡潔的書名，純粹由文字本身的形象結構，往往就能對書籍內容進行清晰、適妥的陳述。



·《鐵血詩人吳濁流》（傳記）/呂興昌著/1984/台灣文藝出版社/封面圖繪：吳耀忠/封面題字：鍾肇政。（書影提供/李志銘）



·《風雨窗前》（詩集）/吳濁流著/1958/綠水印書局/封面題字：吳濁流。（書影提供/李志銘）



·《前衛文學叢刊》（第一輯）/1978/鴻蒙文學出版公司/封面題字：張恆豪。（書影提供/李志銘）

民族文化之情感，總在語言文字中流淌，從而化作一生一世都無法割捨的眷戀。

二十世紀七〇年代期間，正逢臺灣退出聯合國，且適逢國際局勢風雨飄搖、鄉土意識崛起的驟變當口，部分島內作家們開始大量使用方言進行創作。

這時，以吳濁流、鍾肇政等第一代臺灣本土作家為代表、迥異於中國文人風貌的「素人書法」漸成另一股潮流，陸續出現在各類著述封面及碑文題字。他們並沒有傳統書法家講究師承門派的美學傳統，卻有著來自腳下這塊土地的根脈意志，以及一種從容不迫的文化自信。

談到習書經歷，自謙為「素人書法家」的鍾肇政坦承從未臨摹過九成宮、柳公權等範本，僅偶爾在教書之餘瀏覽日本人編纂三體（楷書、行書、隸書）千字文字帖，他宣稱：「我寫的字，當然不是中國的，日本的也談不上，也許有一點神似，那我就說我是臺灣書法，沒有什麼師承的」。（注3）

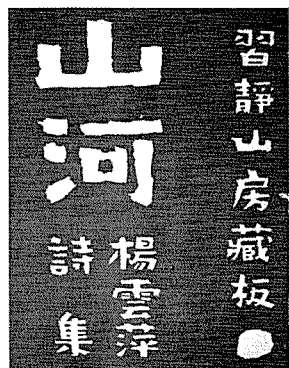
歷史文化與族群認同，不可分離地與根源於土地血脈的語言特質結合在一起。

遙溯當年日治時期「灣生」畫家立石鐵臣由於自幼在臺北東門街出生成長的地緣關係，遂使他從小對於臺灣風土民俗有著難以言喻的孺慕與景仰，即使在戰爭末期皇民化運動全面禁止漢文寫作出版的政策下，他替文友楊雲萍親手設計詩集《山河》封面仍使用木刻版印的漢文字



體爲主角。至於戰後臺灣第一代本土作家如賴和、鍾理和等人雖在日文教育下成長，卻也深受傳統漢文化薰陶，從事文學創作每每堅持書寫漢文而不用日文以示反抗，即便是不得不以日文操筆者如吳濁流、鍾肇政，其筆下亦有一股抗議和控訴的激情隱藏在字句間。

近百年來，臺灣經歷了從日本殖民政府到國民黨統治，多種語言間的轉嫁挪用已然成爲普遍現象，有關語言與文學的辯論也始終烽火未止。夾雜在日語、漢文、閩南、客家方言乃至各部落原住民語之間，作爲跨越不同語言的書寫者及閱讀者，每一次異種語言文字疆界的穿梭、徘徊、流亡與連結，便是一次混合、變形與生成。此般跨越語言的流離元素不惟體現於文字敘事，更在書籍設計當中形成一系列斷裂散逸的符碼堆砌組合而成視覺圖景，銘刻著本土與外來文化的美學想像，在交織及扞格中展演自身。^{TSBN}



·《山河》（日文詩集）/楊雲萍著/1943/台北清水書店/封面設計：立石鐵臣。（書影提供/李志銘）

注釋

1. 朱自清（1998）。〈緬懷豐子愷老友〉。《寫意豐子愷》（頁61）。杭州：浙江文藝。
2. 約莫八〇年代以後，印刷書寫方向轉變成由左至右。
3. 莊紫蓉採訪、整理（2002年6月3日）。美與文學：鍾肇政訪談。