
艺术符号学 ● ● ● ● ●

符号考古与图像编码：20 世纪 30—40 年代 中国文艺期刊视觉设计的跨文化经验*

支 宇 吴朋波

摘 要：从符号学角度看，20 世纪 30—40 年代中国文艺期刊为中国读者提供了视觉文本与文学文本的双重跨文化经验。中国现代平面设计师挖掘传统符号资源，嫁接西方现代艺术与设计语汇，进行形式、修辞、审美、观念等维度的视觉转译，在文艺期刊纸质媒介中建构了一组组“东情西韵”的多义性图像文本和蕴意结构。通过符号考古和图像编码的分析，20 世纪 30—40 年代中国文艺期刊视觉设计在传统与现代、东方与西方之间的文化间性得以呈现。设计符号学的运用不仅能够更为深入地揭示 20 世纪 30—40 年代中国现代文艺期刊的跨文化属性，而且对数字全球化时代中国当代视觉设计的未来发展也具有重要的启发性。

关键词：中国现代文艺期刊，跨文化，视觉设计，符号考古，图像编码

* 本文系 2020 年度教育部人文社会科学研究规划基金项目“新中国美术七十年乡村叙事的区域分化、在地性与空间政治研究”（20YJA760114）和 2019 年教育部产学研合作协同育人项目“基于数字可视化技术的当代艺术展览虚拟仿真实践基地建设”（201902112058）前期成果。

Symbol Archaeology and Image Coding: The Cross-cultural Experience of Visual Design in Chinese Literary Journals from the 1930s to the 1940s

Zhi Yu Wu Pengbo

Abstract: From the perspective of semiotics, Chinese literary journals from the 1930s to the 1940s provide readers with a dual cross-cultural experience of visual and literary texts. In these journals, elite artists with rich cultural backgrounds excavate the resources of traditional signs, graft them onto the vocabulary of Western modern art and design, and conduct visual translations between the dimensions of form, rhetoric, aesthetics and concept. These artists construct a cross-cultural polysemy of image-texts and structures of implication in the paper media of literature and art periodicals. Through an analysis of symbol archaeology and image coding, this paper shows the interculturality of visual design by which Chinese literary journals of the 1930s and 1940s combine tradition with modernity, and East with West. This application of design semiotics not only reveals the cross-cultural attributes of modern Chinese literary journals, but also informs the development of Chinese contemporary visual design in the era of digital globalisation.

Keywords: Chinese modern literary journals, cross-culture, visual design, semiotic archaeology, image coding

DOI: 10.13760/b.cnki.sam.202102006

新文化运动既加速了中国传统文化与近现代社会现实的断裂，也在新的时代格局之下开启了中国近现代视觉文化格局的重构。在西风东渐与社会意识形态的转型中，现代中国不仅出现了书籍装帧、月份牌广告等新的视觉设计业态，同时也涌现了一大批从事媒体工作的知识精英。中国现代文艺期刊的诞生与发展正是他们在跨文化语境中的文化实践，其整体设计与视觉编码也深受西方现代艺术与设计的影 响。中国现代期刊的文学文本与视觉文本共同承担着思想启蒙和文化构建等时代赋予的使命。从符号学角度看，20 世纪

□ 符号与传媒 (23)

30—40年代中国文艺期刊为中国读者提供了视觉文本与文学文本的双重跨文化经验。以鲁迅、钱君匋、陈之佛、陶元庆等为代表的中国现代文化精英挖掘传统符号资源，嫁接西方现代艺术与设计语汇，不断进行着形式、修辞、审美、观念等维度的视觉转译，在文艺期刊纸质媒介中建构了一组组“东情西韵”的多义性图像文本和蕴意结构。通过符号考古和图像编码的分析，20世纪30—40年代中国文艺期刊视觉设计在传统与现代、东方与西方之间的文化间性得以呈现。设计符号学的运用，不仅能够更为深入地揭示20世纪30—40年代中国现代文艺期刊的跨文化属性，而且对数字全球化时代中国当代视觉设计的未来发展也具有重要的启发性。

一、符号考古：民族形式的前文本与传统文化认同

20世纪30—40年代的中国文艺期刊设计风格可以用百家争鸣来形容，构成主义、表现主义、装饰艺术与蒙太奇摄影实验等前卫视觉编码方式，此起彼伏地出现在期刊的封面与版式中。这种尽情释放、大胆演绎的先锋态度即使在今天也仍然具有强烈的视觉震撼力。从中西与古今对比的视角来看，中国现代文化精英在学习与借鉴西方现代视觉模式及其设计语汇的同时，并没有割裂传统文化价值与符号体系，反而在中西文化的差异及其引发的价值观冲突中为我们拓展出一个相当开阔的符号学阐释空间。

此一时期，作为现代文学主要奠基者的鲁迅对现代期刊出版与设计倾注了大量的心血。1916年，在时任北京大学校长蔡元培的邀请下，鲁迅设计了北京大学的校徽。从视觉符号看，鲁迅设计的北大校徽显然受到汉代文字瓦当的启发，它以“北大”篆体变形而成，在圆形印章的背景衬托之下，线条化的造型既典雅又时尚。篆书与印章的两重符号叠加呼应了北京大学浓郁的人文气息。1917年左右，鲁迅大量购入拓本、汉画像等古代纹样，以抄写古碑文颐养性情（鲁迅，2005，p. 522）。钱君匋第一次拜访鲁迅时，曾建议鲁迅“是不是可以运用一些中国古代的铜器和石刻上的纹样到装帧设计中去？”（钱君匋，1996，p. 6）自此，他们经常一起观摩古代拓片、石刻画像和古文字等传统文化资源，并以古代石刻画像和字体作为编码因子做了大量装帧实践。鲁迅设计的《心的探险》《桃色的云》，陶元庆设计的《工人绥惠略夫》等封面均采用了汉代、六朝时期画像砖的人物、动物和云纹符号。“中国书法更是中国艺术的独特体现，因为它反映着中国文化意象承载的审美传统。”（朱寿桐，2020，p. 139）对这些清末民初视觉设计先行者而言，传统符号资

源的征用一方面可以美化书衣，凸显书卷气与美学品格，另一方面实则是对文化的追溯，尝试探索传统文化与现代文学的融汇。

再如茅盾主编的《小说》创刊封面使用了衔草的梅花鹿剪纸符号作为主体，视觉的相似性将解码者带入能指的背后——现实中的梅花鹿，而符码本体的释义会终止于此吗？从符号学前文本的角度，我们可以对《小说》封面“衔草梅花鹿”这一视觉图像进行一番符号考古：鹿衔草是一味中草药，而且“鹿衔草”“鹿回头”还链接着一段陕西关中和海南天涯海角的民间传说。在《聊斋志异》之《鹿衔草》篇记载有：“关外山中多鹿。土人戴鹿首伏草中，卷叶作声，鹿即群至。然牡少而牝多。牡交群牝，千百必遍，既遍遂死。众牝嗅之，知其死，分走谷中，衔异草置吻旁以熏之，顷刻复苏。急鸣金施铙，群鹿惊走。因取其草，可以回生。”（蒲松龄，2015，p. 400）《鹿衔草》作为清朝的一篇文言文短篇小说无疑呼应了《小说》作为文学期刊的内容定位。同时，该刊创刊词有云：“我们都是深信文艺应当为人民服务，而中国人民今天正在



图1 《小说》创刊号封面
（陈建功，2009，p. 444）

创造自己的历史，我们不敢妄自菲薄，决心在这伟大的战斗中尽我们应尽的力量。我们相信这是我们的本分，也是我们的工作，同时又是我们的学习。这，既然是我们的志愿，当然也就是本刊的态度和立场。”（陈建功，2009，p. 444）期刊编辑团队以务实的态度竭尽全力地以文学艺术为人民服务。而梅花鹿在寓言故事中所表现出来的不畏强权、勇于担当的精神与《小说》的办刊理念是高度吻合的，粗壮的刊头设计更表达了《小说》编辑团队在国难当头的逆境中奋进的决心和勇气。所以《小说》的封面符号文本不仅是一个简单的美化与装饰，实则结晶为形式与思想的复杂编码。符码本身丰富的上下文背景与小说这一文学体裁是暗合的，解码者需要一定的前文本知识背景对封面进行释读，否则就很难进入编码者建构的蕴意结构。但是，正因为如此，我们看到了20世纪上半叶文艺期刊在封面编码过程中所凸显的符号考古意识。期刊作为一种文学传播媒介，首要的封面设计不应仅是简单的平面图像，其设计符号系统应当是立体的、多维的，甚至是动态绵延的。

1940年4月郁风主编的《耕耘》创刊号封面上赫然印着一张犁，朴实的刊名与木刻的犁形成一种直白的图文关系。犁是中国农耕文化中的经典农具，

□ 符号与传媒 (23)

曾经在世界农业技术史上引领千年风骚，欧洲直到13世纪才出现了“泥土翻板”等类似农具。(孙机, 2014, p. 8) 像似性符号的时差凸显的是一种文化的自信与历史的回音，由此形成了一种隐喻式修辞。1934年创刊的《天下篇》选取双人击鼓画像石作为封面装饰元素，1943年创刊的《民族文学》选取一个手持剑与盾的武士画像石图案平铺封面，1945年创刊的《乡土》选取武梁祠“神农执耒图”作为封面主题图像符号。诸多文艺期刊选取汉代的画像石作为封面编码的主要符号，一方面是因为被黑白拓片本身所具有的朴素而又饱含力量的审美品格打动，另一方面无疑是因为发现了文学或者期刊与画像石内在气息的吻合。这样的编码视觉文本可以弘扬汉代金戈铁马、挥斥方遒的民族精神，激励国民驱除鞑虏、恢复中华的责任担当。而同一时期《中国文学》选取传统金鱼蜡染图案，《同声月刊》选取青铜编钟拓片，《北方杂志》选取北方农耕题材剪纸，《戏杂志》《一周间》《中行》等选取京剧人物造型和传统书法为封面符号……雷圭元、庞薰琹、陈之佛等中国现代设计的先行者将选材视角转向中国传统与民族民间艺术，创作了一批彰显东方趣味的书刊与图案设计作品。这些都是中国文艺期刊在现代文学与出版业拓荒的年代里开掘传统符号地质层的收获。

由此，作为一种传播媒介和视觉文化，中国文艺期刊设计与传统符号具有特殊的互文性与共生性，是我们观察与解读民族精神主体发展进程的独到佐证。回归本土文化之根寻找灵感的符号载体，经由意指的转译而曲折表达文化身份认同，传统符号资源潜藏的文化力量逐步被激发。从符号考古的角度，中国现代设计的开拓者们在这些看似陈旧、平凡甚至琐碎的符码中解读出它们所承载的历史基底和精神符旨，从而与西方国家自上而下的以现代设计建构国家认同的策略形成鲜明对比。西方政府和现代企业积极构建各具特色的物质文化与生活方式，对消费者进行“身份化”，而民众个体则以本国的不同标签确认自己，一时间英、法、德、意、美等国家都通过现代设计建构起了差异化的国家形象与文化身份。我们20世纪30—40年代的文艺期刊作为一个文化集群，其力量在当时与西方国家相比无疑是微弱的，但他们在对封面编码之前以考古的形式对作为文化表征体的形式符号进行回望，不仅是对传统文化的溯源，也孕育着中国现代设计的开启。

二、视觉传达：封面图像文本的“蕴意结构”

传统图像符号既可以是单个的视觉符号，也可以是集合化的符号文本。

“单独的符号不可能表达意义，符号必然集合为文本，即可被理解为一个具有合一意义的符号组合体”（陆正兰，赵毅衡，2021，p. 51）按照索绪尔对符号信息层级的分类方式，不论是单体的还是集合化的符号皆有能指与所指两个层级。符号作为能指的形态和功能、作为所指的隐蔽含义，甚至能指与所指的勾连与转化，是现代期刊编码设计环节的重要考虑因素。传统符号被引入现代文艺期刊设计，如何对这些信息进行编码成为广大知识精英面临的紧要问题。“符号是被认为携带意义的感知：意义必须用符号才能表达，符号的用途是表达意义。”（赵毅衡，2012，p. 1）符号的意义需要被编码，符号的用途在于解码，编码、符号、解码是符号生产与消费的“三部曲”。艺术理论研究学者段炼曾提出符号由能指向所指过渡中出现的蕴意结构，由此他将图像符号分为形式、修辞、审美、观念四种或者四个信息层级，四者互相勾连而成为一个立体的集合，并且在符号阐释空间中，编码者、符号文本、解码者、语境四个维度互动与整合，才能生成有效的蕴意结构。“‘蕴意结构’是图像符号由形式向观念层层递进的结构，从作者之维的编码角度看，作者以图像的形式符号来传播其所指的信息，从读者之维的解码角度看，读者从图像的形式符号来接受所传播的信息。……正是形式符号、修辞符号、审美符号、观念符号的延伸，见证了图像内在结构的复杂性，也揭示了图像内含的丰富与深刻。”（段炼，2018，p. 297）

作为图像文本，文艺期刊的封面同样可以被视为一个平面设计师从上述四个维度进行复杂编码操作的蕴意结构。在图像文本的形式层面，1929年9月创刊的《夜泉月刊》封面为折线化的几何分割样态，版面中心抽象化的两位汉画像石武士造型直接闯入观者的眼帘，形成“刺点”；黑色的尖锐三角形中暗含着一只具象的猫头鹰，它的尾巴却荒诞地被切割置于三角形的顶部。人物、猫头鹰等都是剪影式的色块，这些素材与技法便是该封面符号文本的能指呈现。在封面的图像符号中，我们其实看到了画像石、几何图形和猫头鹰三个相关的元素。首先是画像石与构成艺术共时性地出现在我们面前，空间与时间的如此



图2 《夜泉月刊》创刊号封面
（陈建功，2009，p. 509）

错置实则破坏了我们的观看习惯。其实，两名东方武士也已经不是纯然的画像石拓片，编码者为了取得与几何造型语汇的协调，已然对武士的轮廓进

行了修正，流线式的造型使画像石具有了现代的味道，所以只能从招式、服饰、冠字等隐约解读出符号再现的内容。最后，刊名作为指示符号，为了取得与封面符码聚合体的视觉统一，编码者也对其进行了偶然性的裁切，看似笨拙的笔意却与几何式的构图与语汇相当益彰。由此我们便可以看出，设计师的选材与变形就是形式符号与修辞符号编码运行的转译过程。

中国画像石与现代构成艺术属于两个截然不同的造型体系，不同文本的属性与语境的差异被《夜泉月刊》统合于封面版图中。封面中的形式符号既有中国传统画像石的语汇特质，构图又映射出西方现代主义设计几何分割的特征，包蕴在封面中的构成式符码无疑是优势方，两个东方武士在强大西方语境的包围中进行肉搏。编码者使用叠加与聚合之法将中国的传统画像石题材与西方构成语汇变成了自己的视觉文本，从而将文化杂糅的信息进行可视化传达，所以符号的修辞属性在编码之后便开始得到不同程度的释读，而作为整体设置的修辞符号升华到审美符号时，则已经是符号的聚合状态了。换句话说，审美符号是符号聚合体，唯当如此，其所指才能是一个审美世界，而非一个具体物象。审美层面上的符号聚合体已然化整为零，统合生成一个新的视觉文本而指向解码者的内心。《夜泉月刊》是在东西方文化观念的杂糅中产生的，同时也是在古典与现代的对冲中产生的。不同基底的文化发生冲撞时，以各自的视觉规定性区隔对方。而该刊封面设计以开放的现代姿态，调和着中国传统与西方现代的关系，这便是《夜泉月刊》的审美符号所指。《夜泉月刊》的封面设计搭建了传统文化与西方现代文化的桥梁，也搭建了文字文本与视觉文本互证的通道。编码者无意于再现某个特定的对象，也无意于再现某一特定艺术的视觉品格，他穿透二者之间的壁垒，穿透图像的表面，从而促成了东西方的交流与对话，由此打造了一个具有文化内涵和历史意识的审美新视界。此中国传统艺术与西方现代构成艺术被并置于统一符号聚合体中，其要义是两种文化和两个时代不同的审美理想和不同的意识观念被建构为一个共同活动和对话的场所，从而成为图形符号的审美层级。

然而，“若说形式的层面是编码材料的准备之处，修辞的层面是为这些材料进行编码的工作场地，那么，审美的层面便是符码的活动与展读场所，而下一个观念的层面，则是密码的藏身与现身之处”（段炼，2018，p. 304）。观念符号也是统合于一幅画面中的深层释义。为了读取与理解《夜泉月刊》封面符号聚合体的完整含义，我们可以联系书中另一段文字文本《献诗》进行更为深入的解读：

我们是一群飞着的夜泉，/在这黝黑的夜中的社会上歌

叫；/……我们久生活在铁壳般的囚牢，/我们的行动就这样地如此单调；/……朋友！最后的时间已到，/我们速快乐的去做好有生命地喊叫；/……我们要争斗得颈上没有东西在摇，/我们要共同的在炽热的灰中睡一个长觉，/……我们把我们的剩余的时光殒了，/便到无人的荒原上枯槁！（陈建功，2009，p. 509）

《夜泉月刊》创刊正值国民党发起的北伐战争如火如荼的时候，连年动荡的时局无异于“黝黑的夜”“铁壳般的囚牢”。北伐战争胜利在即、中国有望得到统一的时候，知识精英像化作一群夜泉而发出生命的怒吼，从而实现自己的人生价值。作为符码的夜泉注视着下方两个格斗的画像石人物，呈现出一种“众人皆醉我独醒”的趣味。无独有偶，汉武帝刘邦曾经亲率大军北伐匈奴，东汉窦宪率王命也曾北伐匈奴并取得决定性胜利。构成艺术大约开始于1917年受到马克思主义指引而发起的俄国革命之后，持续到1922年左右。对于激进的俄国艺术家而言，十月革命引进西方工业化的新秩序，是对传统旧秩序的终结。资本主义与社会主义对立的语境提供了信奉文化革命和先锋观念的构成主义在艺术学、建筑学和设计领域实践的机会。期刊、画像石艺术、构成艺术虽然有不同的历史语境，却都处于历史的大变革时期，无疑具有一种精神与思想的共通性。夜泉以动物的物性在隐喻，同时它也在观看，看到的是以画像石象征的中国20世纪前期迷乱的时局，而这个时局也恰恰处于世界性的大格局中，甚至这个世界也是构成式的，充满了决绝的革命气息。再联想到犹如斧劈刀削出来的刊头文学，这一切聚合为一个符号场域，场域中的符号单体超越了自我表征的单向输出而成为解码者进入后的复合交流。这种交流的多向性与丰富性使得《夜泉月刊》封面符号阵营有了更多元的内涵，呈现出一种跨文化的气质，而跨文化设计方法正是现代艺术与设计的重要特征，可以视为观念符号的实现。由此，设计师在形式、修辞、审美、观念四个层次上反复叠加、不断聚合，进而构建了期刊设计的编码系统与解码系统。

然而对于观念符号的释读，也许还可以对其意指进行延伸，比如结合刊物中的其他文本信息，与其他同类期刊比较，甚至考察编辑队伍，以继续深化对《夜泉月刊》的多维度阐释。这样，图像符号的意义已然超越符号本身而进一步关涉符号的编码者与解码者，甚至与更为宏观的时代语境也互动性地关联起来。这无疑也能够启发当代设计师在对期刊封面进行编码设计的过程中，不仅要关注单个符号能指与所指的内部关系，也要在符号文本的聚合层面上协调诸符号文本之间的互文关系，进而在时代的大语境中进行深入的

观照，将文字文本与视觉文本建构为一个超越平面的“符号阐释空间”，从而有助于意义的生发。作为编码行为的主要实施者，设计师只有经历了从符号文本能指到所指再到超文本意义的层层递进，并最终达到形式、修辞、审美与观念四位一体的融通，才能有效地完成设计信息视觉传达的过程。

三、混语书写：跨文化的现代视觉经验

符号文本的蕴意结构必然指向意义世界的生成与绵延，著名符号学家赵毅衡先生曾指出：“意义能够共享的更重要的原因，是社区共同使用的符号体系，以及对这套符号采用相同的解释规范元语言。至少在一定的社群范围内，他人之心类似我心，他人的意义方式类似我的意义方式。”（2017，p. 13）事实上，艺术家或设计师个体作为社会文化的产物，很难离开他所属的文化社群。然而“‘越界’其实是人类世界中一切人和事物的自主性要求，也是一切艺术和生命之自主性存在的证明。因为艺术与人的生命一样，都是自由的；而自由的，即跨越边界的”（李军，2020，p. 21）。在这个时期的中国现代文学运动中涌现出一股以徐志摩、刘呐鸥为代表的“混语书写”文风，他们认为传统语言已经无法有效表达对工业社会、时尚潮流与自由恋爱等新时代现象的多元感受，继而尝试开拓新白话文的风格创新。汉语古典词汇、方言、外文自由组合是其主要特质。例如刘呐鸥所书写的这段文字：“你是黄金窟 [さいよう] 哪！看这把闪光光的东西！你是美人邦哪！红的，白的，黄的，黑的，夜光 [こんしゅ] 的一极，从细腰 [まりようく] 的手里！横波的一笑，是断发 [だんぱつ] 露膝的混种 [やこう]。”（刘呐鸥，2001，p. 52）暂且不去细读文本的思想旨趣，仅仅是平假名与汉字的混搭已然在形式上灼伤了读者的眼球：这样的能指组合显然已经超越了汉字作为规约性符号的使用惯习。“混语书写”不仅跨越语言的界限，也跨越了传统与现代、国家与地方的界限。如此跨文化、跨语言、跨形式的混搭使得当时的新白话文充满了诸多可能性，中国现代文学运动中的“混语书写”实验正是跨文化现代性的最佳写照。

当把20世纪30—40年代的文艺期刊从文学研究领域“挪”到设计领域时，从视觉文化研究的角度来看，封面期刊视觉编码也普遍存在一种“混语书写”的符号学征候。源自西方的纷繁艺术与设计编码机制在相当程度上影响了传统书刊装帧的现代化进程。这些视觉性文本之所以具有阐释历史的条件与可能，正是因为其中那些貌似平凡的微小结构作为一种类似于多重承载

的“块茎体”，不仅能够设计并存储那些符号形式之下的过程与细节，而且能够与作为社会引导与控制结构的问题场域产生对应关系。也就是说，这些看起来无足轻重的形式层面上的视觉设计活动，事实上关联着一条在20世纪初跨文化条件下逐渐成长起来的设计理路，这其中包括产业的催生与勾连、技术的引进与推广、消费心理与文化场域等条件，而较为关键的是导入合适的设计编码机制。1931年创刊的《南风》封面囊括了台阶、回形纹、箭、几何形等符号，运用了透视、错置、透叠等编码语法，交叠的台阶、令人迷惑的空间、回形纹约束的疆域以及射向“丑恶的时代”的箭完全生成了一个蕴意多元的符号阐释空间。编者通过对构成艺术和超现实主义艺术的视觉转译，使我们难以准确区隔平面与立面，难以划清东方与西方的界限。1934年5月叶公超主编的《学文》创刊，刊名取自《论语》：“行有余力，则以学文。”该期刊一时间成为“新月派”文学精英在北京的阵地，提倡纯粹文艺，不刊登商业广告，受到很多知识精英的好评。他们邀请林徽因担纲封面设计。林氏运用线条以“学文”为中心对封面进行对称的几何分割，同时也以线条对一组画像石进行归纳，框架式的版式与线条化的画像石实现了编码语言的统一。洗练的线条、几何化的分割映射着法国装饰艺术对林氏的影响，简洁优雅、不事渲染的封面形式符码引导着解码者逐渐进入浓郁的书卷氛围中。季羨林在日记中对《学文》的封面如此评价：“仿佛鸡群之鹤，有一种清高的气概。”（2015，p. 230）这些封面版图没有对东方与西方两种视觉符号体系进行非此即彼的硬性切割，反而出现了一种你中有我、我中有你的自洽局面。正如李欧梵先生所言：“中国最复杂的正在于其文化传统的复杂性，也就是说当一些新观念进入中国晚清的境遇时，它们与中国本身的文化产生了一系列非常复杂的冲击，这种冲击最后就成为中国现代性的基础。”（2005，p. 7）由于民国时期特殊的政治与历史环境，虽然中国一直作为独立的主权国家而存在，但是像后殖民理论家霍米·巴巴所说的东西方文化之间的矛盾性和杂糅性在此一时期仍表现得尤为突出。西方现代强势文化和非西方传统弱势文化的相遇带来的并不仅仅是绝对的二元对立，更不是强势文化对弱势文化的绝对消解。相反，在文化对冲过程中，中西文化碰撞与合流，从而使所有的意义被模糊化，最终表现为不可避免的、迂回曲折的本土化视觉语言。中国现代文化对抗西方强势文化的方式并不意味着固守民族主义的宏大叙事，而是渗透在点生活的点点滴滴中，这是一场悄悄地进行着的革命。



图3 《南风》创刊号封面
(陈建功, 2009, p. 204)



图4 《学文》创刊号封面
(陈建功, 2009, p. 496)

不仅如此,《国民文学》封面运用马蒂斯的变形技巧对一位东方现代文艺女青年进行编码;《盍旦》《今代文艺》运用波普艺术的造型文法拼贴错乱报纸版面、方格手稿;《文汇》《人生》运用摄影蒙太奇手法进行封面编码;《中行》创刊号封面图像中的传统戏曲人物与莱热、德加等现代艺术家的影响相映衬;《洛浦》封面采取传统二进拱门形制,却以透视关系进行递进,封面文字从左往右识读……正是这些在今天看起来十分传统、十分民族化但又十分摩登的设计符码,构建起20世纪30—40年代中国平面设计史富有魅力的视觉篇章。没有一个国家的艺术是封闭的系统,域外元素总是源源不绝地渗透进来。在中国本土艺术致力于创造一个全新的国家样式之时,所谓纯粹“传统性”更令人质疑。从现存的各种文献可见,当时参与运动的人,无论知识精英或艺术家,均强调传统及现代的界限。“全球化时代,为了获得文化交流与对话的有效性,各个民族国家和文化体系的艺术家们不约而同地走上‘再传统’艺术创造之路,即将各自的文化记忆当作最珍贵的文化资源。”(支宇,2020,p.229)然而,在高唱传统及现代之分、普遍感时忧“国”的氛围里,我们看见的是艺术与设计实践中各种有形无形界限的松动,以及各种权力机制的角力竞逐。所谓“现代”,可能是古典的创造性转化;所谓“本土”,经常是外来元素在本土生根后形成的。已经没有什么所谓“纯粹”的国别艺术,文化的整全性在跨文化的世界语境中逐渐失效。

然而,历史并不仅仅是事实与细节的列阵,而是由人们所赋予的想象与象征的结合构成的现实。对于中国而言,现代性的震撼不仅是技术、社会和政治层面的,更是文化上的。早期现代中国的一切个体或主动或被动的努力

都体现了现代化改造过程中产生的超强的文化动员力，它建构了早期现代中国关于国家的概念和认同。“从20世纪初期到中期，再到世纪之交的中国百年，是一个各种形式、各种价值、各种社会功能的设计活动极为丰富而生动的历史单元，不存在所谓的历史空白，甚至在水准上也并不全然贫弱。”（陈湘波，许平，2015，p. 10）20世纪30—40年代的期刊设计并没有被西方盲目的民族优越感击败，反而在他们的启发下着手建构自己的设计语汇，探索东方式的设计方法。这些设计师们探索编码机制，不仅进行着修辞的考量、品格的营造和思想的传达，还与西方现代设计进行着不同程度的交流与较量。在这种东方与西方的深度文化博弈中，设计师以符号考古的方式植入西方编码语汇，生成了一个多种面相的符码集合，使设计解码活动与现代文学生产一同闪耀于中华文化的璀璨星空中。

结 语

滥觞于工业革命后的欧洲现代设计积极推行西方资本主义文化与经济体系的全球化，在这整个进程中，现代设计的“东传”也是一种复杂的文脉梳理和关系生成过程。外来文化的被动接受心理始终与在地化的编码再造进程纠缠，同时此种被动心结又激发对文化主体性的反思与遐想。20世纪现代艺术与设计在全球的流转仿佛一股巨大的文化风潮，直接渗透进中国现代文艺期刊设计的多维视觉编码实践。虽然不可回避鲁迅先生所说的“生吞‘比亚兹莱’，活剥‘露谷虹儿’”式的模仿与同质，但亦不可否认其中同样包含着批判、吸收、转译与再造，仅仅以其风格或趣味是否完全与源自欧洲的现代设计既定标准相符来评判其成功与否是不够的。1943年创刊的《文风杂志》封面上部布满了传统云纹，一艘大船从打开的书籍中扬帆起航，也许正如其发刊词所云：“《文风》创刊，愿达到两点任务：第一是学术性的提高；第二是时代性的注重。”伴随着现代文学与出版业的发展，裹挟其中的期刊设计受到了空前的关注，专业的与非专业的“设计师”以符号考古的形式回望传统，向内寻找民族文化的血脉与基因，向外纳取现代艺术与设计的编码智慧，逐渐构建起内质充盈的蕴意结构。他们这种编码实践无疑体现了现代设计学术性建构的自觉意识，也体现了与时俱进的时代意识。进一步来看，中国现代文艺期刊设计以其自身的生存条件与文化逻辑为依据，与世界现代设计齐头并进，呈现出一种传统与现代、东方与西方兼容并蓄的“混语书写”状态。

□ 符号与传媒 (23)

引用文献:

- 陈建功 (编) (2009). 百年中文文学期刊图典. 北京: 文化艺术出版社.
- 陈湘波, 许平 (编) (2015). 20 世纪中国平面设计文献集. 南宁: 广西美术出版社.
- 段炼 (2018). 视觉文化: 从艺术史到当代艺术的符号学研究. 南京: 江苏凤凰美术出版社.
- 季羨林 (2015). 清华园日记. 北京: 人民文学出版社.
- 李军 (2020). 跨文化的艺术史: 图像及其重影. 北京: 北京大学出版社.
- 李欧梵 (2005). 未完成的现代性. 北京: 北京大学出版社.
- 刘呐鸥 (2001). 刘呐鸥全集——日记集. 台南: 台南县文化局.
- 鲁迅 (2005). 鲁迅全集 (第 11 卷). 北京: 人民文学出版社.
- 陆正兰, 赵毅衡 (2021). 艺术符号学: 必要性与可能性. 当代文坛, 1, 49 - 58.
- 蒲松龄 (2015). 聊斋志异. 长春: 长春出版社.
- 钱君匋 (1996). 钱君匋论艺. 杭州: 西泠印社.
- 孙机 (2014). 中国古代物质文化. 北京: 中华书局.
- 王宁, 生安锋, 赵建红 (2011). 又见东方: 后殖民主义理论与思潮. 重庆: 重庆大学出版社.
- 赵毅衡 (2012). 符号学. 南京: 南京大学出版社.
- 赵毅衡 (2017). 哲学符号学: 意义世界的形成. 成都: 四川大学出版社.
- 支宇 (2020). 具身的进路: 中国当代艺术的视觉认知与观看方式. 北京: 中国社会科学出版社.
- 朱寿桐 (2020). 文化自信意义上的草书意象传统. 湘潭大学学报 (社会科学版), 5, 139 - 144.

作者简介:

支宇, 四川大学艺术学院教授、博士生导师, 主要从事文艺理论研究。

吴朋波, 四川大学艺术学院博士研究生, 太原理工大学艺术学院讲师, 研究方向为设计艺术历史与理论。

Author:

Zhi Yu, Ph. D., professor of Arts College, Sichuan University, mainly engaging in art theory and criticism.

Wu Pengbo, Ph. D. candidate of Arts College, Sichuan University, lecturer of School of Art, Taiyuan University of Technology, mainly engaging in history of Chinese design.

E-mail: 993261117@qq.com