



朝陽科技大學工業設計系

Department of Industrial Design

Chaoyang University of Technology

碩士論文

Thesis for the Degree of Master

漢語地區「Design」譯語之生成與發展變化

The Formation and Development of the translations of

“Design” in Chinese-speaking Area

指導教授：諸葛正(Chuko, Cheng)

研究生：楊屏玉(Yang Ping-Yu)

中華民國 99 年 7 月 28 日

July 28, 2010



東方，尤其是東亞地區的設計源起，大致上是在 19 世紀末，面臨西方工業科技與經濟上的需求，進而叩關進入日本、中國等地以求商業發展之下的連帶衍生產物。西方國家的來到，為各地區的社會文化帶來不少新思維的衝擊。然而在面臨西方文明引進之時，東亞地區的經濟、文化、社會並不與之同步進行。所以當傳統的東方國家遇上西方的工業文明之際，其設計概念並非如同西方國家循序漸進的發展方式，而是依照各個國家對文明的觀感與接受度有所不同而有不同的演進方式。日本的積極汲取、中國的消極前進，與台灣因為日治時期接受日本的概念而被動的推動著。這三個地區對設計的觀感，無論在政策、技術、產業、教育、思想等面向，都朝著不同的方向前去，因此才能造就出各國設計世界的大不同發展。

實際上，「設計 (Design)」一詞時至今日，已成為大眾所熟知的常用語。設計不僅包含對生活、心理、物理、視覺等各方面因素的應用意義，並且必須滿足使用者在生活上或工作上的基本需求。然而現今大眾所認知的「設計 (Design)」幾乎是在進入 19 世紀末至 20 世紀初，伴隨著工業革命機械化與社會現代化的進程所誕生之物。

不過，「設計 (Design)」用語在東亞地區的傳播上，卻更早約於 1837 年工業發展正處萌芽期時，即已透過日本明治維新使節團入西取經時，以文字記錄的方式帶回日本，而展開其開端。而中國的語彙中早已存在著「設計」語彙。

「設計」於漢語中並非一個新興用語，它是一個古老的概念，可以因時代與地域的差別而有所不同詮釋方式，亦可以因不同領域、不同的人而有不同的理解。直至現今，因為各式科技、技術、文化等因素的影響，為使大眾更為清楚的有所認知，也因此另外發展出更多樣的專業術語。在此簡短的敘述中就可以發現，「設計」之語已隨著歷史的變遷而有不同的釋義。雖然「設計」的概念為西方國家所帶入，但面對各地方因為歷史、社會、文化、制度等因素的差異影響，相對的這些名詞也產生出相異的外延解釋，進而形成設計認知差距的結果。

設計理念的產出雖僅只有百年之久，設計領域至今也開始形成一門富



有未來展望的學門領域，但當設計者都在追求更高層的設計思考之際，更應試著去瞭解設計在社會時代背景下所要表達的真正思潮與理念。然而台灣設計史領域從發展至今，其建構一直大部分依賴著歐美設計理論界長久以來所建立的分類構造及論述法則，反映在國內設計教育中的設計史相關教學上，也多半呈現出使用來自歐美設計史觀及詮釋方式進行教學的主流模式，雖說這是新的學術發展過程中無可避免的必經過程，但現階段的台灣設計史教育似也應該開始進入思索新設計史研究題材的進階發展階段，以嘗試新的可能性。

綜合以上所述，本研究的主要目的有以下兩點：

- 1.藉由相關文獻蒐集，梳理日本、中國與台灣之「設計」相關語彙，由設計歷史的演進中，探究其於不同時空、不同場域之下，所產生的交互影響與歷史意義。
- 2.藉語言社會學以語言共時性的角度，透過各地域不同的社會、文化、教育、制度的發展為導引，梳理日本、中國與台灣各地方設計用語的轉變過程，並解讀各項設計相關語詞於轉變過程中所隱含的社會與文化意義。

「語言」是為在意識傳達交流上最為直接的溝通工具，語言自形成至成為一種約定成俗的概念，甚至被撰述成為文字，必定是已經過長時間的認知與宣達，讓大眾所認可之後，才形成的一種文化共識。因此無論其內涵是否曾經產生相互矛盾與衝突，皆是代表著社會大眾在共同的時空下所形成的共有意識。因此本研究即主要以「設計」用語的時間變遷特徵為目標，再透過研究兩個變量因素，一個是社會，另一個則是語言，以重新回顧當時歷史背景下所帶來的變因，找尋「設計」於當時社會中所代表之意義與特徵，使能重新審視「設計」用語在使用的過程中所能為社會帶來的影響力之所在。至於本研究的主要研究成果如下：

- 1.設計語彙的使用變化隨著經濟因素而轉移

「設計」是隨著工業革命興起而形成的專有領域。因此在百業待興的東亞地區，為與商貿振興之工業國(如日本承接西方、中國承接台灣)進行銜接，其使用語彙亦隨著工業進展程度進行變化，並象徵著傳統工藝與現代設計物之間的過渡概念。

- 2.設計語彙隨著文化因素而轉變

設計語彙在脫離原生場域之時，即接續至新的社會與文化歷程之中，



而出現設計語彙改變「形態」或改變「語義」的轉化活動出現，進而使語義範圍產生出縮減或擴張的情形，在其各自文化的土壤中發展出不同的樣貌。

3.設計語彙隨著新事物與新概念的出現而轉變

隨著新事物、新技術的出現，致使原有之設計語彙無法完全地展現其內涵的時候，設計語彙會再創制出新的詞彙以替代舊有概念。這情形在近代史中展現的尤其明顯。

關鍵詞：設計、語彙、語言社會學



The origin of the design in the east, especially in the East Asia, can be traced back to the end of the 19th century. It is a kind of derivative from the western world when they entered Japan and China for commercial development to meet their demands on industrial technology and economy. The coming of the western countries brought lots of new ideas impacting on the society and culture of each region. However, when facing the import of the western civilization, the economy, culture and society in the East Asia didn't catch up with the west. Therefore, when eastern countries encountered the western industrial civilization, their concepts of design didn't develop step by step as the western countries, but evolved differently according to the various perceptions and acceptance levels of each country on this civilization. Japan learnt actively, China developed negatively, and Taiwan pushed forward passively due to the acceptance of the Japanese concept in the Japanese occupied period. The perceptions on the design of these three regions developed in different orientations, no matter on the aspect of politics, technology, industry, education, or thoughts. As a result, the far cry of the designs in each country was born.

In fact, the word "design" is known to all till today. It not only contains the application significance on the factors of life, mentality, physics and vision, but also has to meet the basic demands of the users both on life and work. However, the design recognized by people currently is almost derived from the mechanization of the industrial revolution and the modernization of the society during the end of the 19th century to the beginning of the 20th.

Nevertheless, the application of the word "design" was spread around the East Asia even earlier. When the mission of Meiji Reform went to the west for learning during the beginning of the industry development in 183, it was introduced to Japan in written, which was the start. And in Chinese, the vocabulary "design" has already existed for a long time.

Instead of a new emerging word, the "design" in Chinese is an old concept which can be interpreted and understood variously by people from different fields according to different times and regions. Up to now, it has developed more various special terms due to the impact from different sciences, technologies and cultures, aiming to be understood more clearly by the public. From the brief introduction above, it's shown that "design" has different meanings with the evolution of the history. Although brought from the western world, it's affected by the history, society, culture and system of each region. Relatively, these



words have extended different explanations, further resulting in the different perceptions about design.

Although only a hundred years have passed since the birth of the design concept, and the science of design with future expectations has started to form in this field, the designers have to understand the true thoughts and ideas under the social and era background if they pursue to ponder the design on a higher level. However, with the history developing up to now, the design in Taiwan has constructed on the classification structure and exposition rules which have been produced by the European and American design field for a long time. From the related education on the design history, it's reflected that the mainstream of education in Taiwan adopts the historical concept and exposition mode of the European and American design. Although it is inevitable in the development of a new science, it seems that the current education on design history in Taiwan has to step forward to another phase, in order to think about new subjects on the studies of design history, and try new possibilities.

In conclusion, the study has two main aims as follow.

1. Based on the collection of the related literature, to collect the vocabularies related to design from Japan, China and Taiwan, and to explore the interactive influence and historical significance within different times and regions during the evolving history of the design.
2. Based on the angles of Linguistic Sociology and Linguistic Synchronism, to clarify the changing process of the design vocabularies in Japan, China and Taiwan and to understand the social and cultural significance implied in these vocabularies under the lead of the unique development of society, culture, education and system in each country.

"Language" is the most direct communication tool in the consciousness expressing and exchanging. From the birth to becoming a concept established by long usage, further to being recorded in written, it's undoubtable that the language has been understood and expressed for a long time. Only after accepted by public, it formed a common view of culture. Therefore, no matter its connotation once produced conflicts and collisions or not, it still represents the common view of the public in the same time and region. As a result, the study mainly takes the characteristics shown in the changes of the design vocabularies with time passing as the object, and review the changing factors caused by the contemporary historical background through studying two variables (society and



language) to find the meanings and characteristics represented by "design" in the modern world, which enable us to reexamine the influence on the society brought by "design" vocabularies during the usage. The results of the study are listed as follow.

1. The usage of the design vocabularies is changing with the economic factors

"Design" is a special field formed with the emergence of the Industrial Revolution. Thus, in the East Asia with much remaining to be done, aiming to link to the developed industrial countries (Japan links to the west and China links to Taiwan), the usage of the vocabularies is changing with the development degree of the industry, which symbolizes the transition from the traditional craftwork to the modern design.

2. The design vocabularies are changing with the cultural factors.

As soon as the design vocabularies deviated from the original region, they are used in the new social and cultural history, which caused the changing of morphology and semantics of them. Moreover, the shrinking and extending appeared within the semantic range and developed to different formations in various cultures.

3. The design vocabularies are changing with the emergence of new things and ideas

The emergence of new things and ideas results in that the former design vocabularies can hardly express all of its connotations. As a result, new vocabularies are created to replace the old ones. Such a phenomenon was very obvious in the modern history.

Key words: Design, Vocabulary, Social linguistics



撰寫論文期間，雖然已經可以體會到大家所說的「研究是孤獨」的意涵。但是一份論文的完成似乎不僅是一個人的事情，也幸好有大家的幫忙與分享，讓我在這段路途上沒有讓我真正的掉入「孤獨」的深淵當中。而要感謝的人何其多，請讓我依照「天地君親師友」排列順序，好好的在這裡向各位致謝。

首先要謝天謝地，讓這麼有趣的題目找到了我，每當我大海撈針搜尋資料的時候，整理像山一樣多的資料的時候，思緒亂得像毛線球的時候，都還能夠對著這樣一個讓我又愛又恨的論文保持一份熱忱，我愛故我思。

另外也要感謝我的父母，謝謝他們在這段期間對我的包容與關愛，在任何方面都無條件的支持我到最後，因為有他們在背後的鼓勵，讓我能夠很幸運的並且無後顧之憂的專注在學術研究上。

孤獨的研究之路，少不了的就是指導教授老師，當所有的人都不能理解的時候，就只有老師是我論文的忠實觀眾。謝謝他一路上的指導，在我困惑的時候給我建議，在我鬆懈的時候督促我，看到老師到半夜三點不顧養身時間已到，仍舊回覆與我論文相關的郵件，我很只能說我何其幸運的遇到一個好老師。

最後還要謝謝我的朋友們，幕後最重要的推手。研究室中的育陞、嘉祥學長、由宜瑩貴學姊，謝謝他們無論在論文上或是人生的指導上，在我迷惘的時候給我很多建議與幫助；柄憲、萱茲、艾蓉學弟妹們為我打氣加油。我最親愛的研究所同學們，憶玲、珮琦、明妙、宜亭、哲昌；大學好友們柏亨、宗隆、周縉、曉晴、思潔，謝謝他們在這幾年來給予我的幫助與鼓勵，無論在實質上的或是心靈上的都給我偌大的力量，陪伴我走過一段低潮的時候。另外還要特別感謝好友貝羽，在最後的階段中幾乎每天對我精神喊話，在口試當天充當小秘書忙進忙出。真的非常謝謝你們的協助、付出、支持與鼓勵，在此獻上十二萬分的感謝！

因為有大家對於我的支持，讓我在這趟旅程中收穫的更加豐盛。

楊屏玉 謹誌於

朝陽科技大學 2010.8



摘要	1
Abstract	4
誌謝	7
目錄	8
表目錄	11
圖目錄	12
一、緒論	13
1-1 研究背景與動機	14
1-2 研究目的	15
1-3 研究方法與流程	16
1-4 研究架構與研究範圍	17
1-5 研究限制	19
1-6 相關文獻收集與分析	19
二、設計語彙之起源	32
2-1 設計用語發源之前引——西方「Design」用語生成與變遷演進過程	34
2-1-1 工業革命前的「Design」用語概念——藝術領域下的 Disegno	34
2-1-2 工業革命前「Design」用語的概念——素描非素描的 Dessin	35
2-1-3 工業革命後設計用語意義的轉變	39
2-2 設計用語之傳移——日本「設計」用語的生成與變遷演進過程	44
2-2-1 從古物摹寫中展開的設計——工藝意匠與圖案（明治初-明治 20 年前半）	45
2-2-2 明治 20 年後半-大正時期——與西方設計思潮的接軌	48
2-2-3 圖案與工藝自美術領域分出一日本產業工藝與商業美術並 行運作發展時期（大正 2 年至二戰前的昭和前期）	54
2-2-4 大量消費社會與設計-從工藝到設計（Design）Industrial Design & Graphic Design（1938-1960）	60
2-3 小結	65
2-3-1 西方	65
2-3-2 日本	66



三、1840 至 1950 年間漢語地區「設計」相關用語之生成與發展變化	68
3-1 中國地區戰前設計相關用語之生成發展變遷過程	70
3-1-1 至二戰結束為止的中國社會經濟與文化發展	70
3-1-2 清末民初中國設計思潮之啟蒙與醞釀	74
3-2 台灣地區戰前設計相關用語之生成發展變遷過程	86
3-2-1 台灣社會背景	86
3-2-2 1895-1945 台灣設計用語的發展歷程	89
3-3 小結	96
3-3-1 中國	96
3-3-2 台灣	97
四、1950 年至 1979 年間漢語地區「設計」相關用語之生成與發展變化	100
4-1 中國地區戰後設計相關用語之生成發展變遷過程	101
4-1-1 文化大革命後中國社會經濟文化發展（1949-1976）	101
4-1-2 1950-1980 年代間中國設計名詞的混用	104
4-2 台灣地區戰後設計相關用語之生成發展變遷過程	119
4-2-1 台灣光復後社會經濟與文化發展（1945-1980）	119
4-2-2 二戰後的台灣—1950-1980 年代間之設計名詞混用	123
4-3 小結	167
4-3-1 中國	167
4-3-2 台灣	168
五、1980 年代以來漢語地區「設計」相關用語之生成與發展變化	170
5-1 中國地區近代設計相關用語之生成發展變遷過程	172
5-1-1 改革開放後中國社會經濟與文化發展	172
5-1-2 改革開放後中國「設計」領域的發展情景	175
5-2 台灣地區近代設計相關用語之生成發展變遷過程	188
5-2-1 1980 年以來的社會經濟與文化發展（1979-）	188
5-2-2 政策推動下台灣「設計」領域的發展情景	191
5-3 小結	194
5-3-1 中國	194
5-3-2 台灣	195



六、結論	198
6-1 漢語地區設計相關譯語之彙整詮釋	200
6-1-1 文化霸權主導設計用語的變遷—圖案、工藝美術、意匠 ...	200
6-1-2 早期的「設計」語義—圖案	201
6-1-3 傳統與現代思維交雜的「工藝美術」	202
6-1-4 象徵著傳統與現代化過渡間之轉譯詞—設計	203
6-1-5 因應工業化、外銷產業發展下的百花齊放時代之創造新語	204
6-1-6 語義的概念狹化使語義產生貶意—美工	205
6-1-7 語義的逐日擴大為「設計」領域所帶來的統合性	205
6-2 設計相關譯語在漢語地區發展的影響議題之延伸討論	206
6-2-1 與純粹「美術」的區隔化—「圖案」與「意匠」	206
6-2-2 同字不同義的認知思維—「工藝美術」的詮釋方式	207
6-2-3 「工藝美術」與「設計」思考的分水嶺—日本「インダ ストリアル・デザイン (Industrial Design)」語彙的崛起	208
6-2-4 從類同走向分化—台灣工業設計與商業設計之糾纏情結 ...	208
6-2-5 重新形塑設計領域的視野—「設計」與「文化創意」思維 的混合思考	209
6-2-6 創造中國本體性的設計思維哲學系統—「藝術設計」與「 造物藝術」領域的整合與建構	210
6-2-7 日本、中國、台灣對「工藝」與「設計」詮釋範圍重疊性 的見解差異	211
6-3 後續研究建議	214
參考文獻	216



表 1.1	語言學領域.....	8
表 1.2	設計文化與社會領域.....	10
表 1.3	設計歷史領域.....	12
表 1.4	設計教育學領域.....	15
表 3.1	魏晉至民初「意匠」用語相關文獻摘要.....	65
表 3.2	清末民初中國「圖案」用語相關文獻摘要.....	69
表 3.3	清末民初中國「工藝美術」、「實用美術」用語相關文獻摘要.....	71
表 3.4	日治時期台灣「圖案」、「考案」用語相關文獻摘要.....	81
表 4.1	1950 至 1980 年代中國「工藝美術」用語相關文獻摘要.....	99
表 4.2	1950 年代中國「設計」、「圖案設計」、「工藝美術設計」、「美術設計」用語相關文獻摘要.....	103
表 4.3	1980 年代中國「工藝美術」、「設計」用語相關文獻摘要.....	108
表 4.4	1950 年代至 1960 年代初期台灣「工藝設計」、「工業設計」、「手工業設計」相關用語相關文獻摘要.....	116
表 4.5	1960 年代至 1970 年代台灣「設計」用語相關文獻摘要.....	122
表 4.6	1960 年代台灣「工業設計」用語相關文獻摘要.....	131
表 4.7	1960 年代至 1970 年代「美術設計」、「商業美術設計」、「工業美術設計」用語相關文獻摘要.....	141
表 4.8	1960 年代至 1980 年代台灣「美工」、「美工設計」用語相關文獻摘要.....	147
表 4.9	1960 年代至 1980 年代「工商業設計」、「商業設計」、「商業美術設計」、「商業視覺設計」用語相關文獻摘要.....	154
表 5.1	中國藝術設計教育本科專業之設置情況變化表.....	167
表 5.2	1980 以後「設計」、「設計藝術」、「藝術設計」、「工藝美術設計」、「造物」用語相關文獻摘要.....	170
表 5.3	「造物」、「造物藝術」詞用語相關文獻摘要.....	176



圖 1.1	研究流程.....	6
圖 1.2	研究架構.....	7
圖 2.1	巴舍列版畫系列：提供學生素描.....	27
圖 2.2	18 世紀素描教師 Malhorite 印製的素描教師透視圖.....	27
圖 2.3	A gallery at Marlborough House, 1856.....	33
圖 2.4	South Kensington	33
圖 2.5	考定(案)與圖畫	36
圖 2.6	原祿美人海報.....	39
圖 2.7	戰爭時期之各項家具	50
圖 2.8	代用品工業振興展出品	50
圖 2.9	山名文夫「NIPPON」創刊號表紙 1934 年 10 月發行	53
圖 3.1	《草花の便化》1929 考案畫.....	81
圖 3.2	《光學上の三原色の運用》1929 考案畫	81
圖 3.3	店頭裝飾圖案	83
圖 3.4	歌舞伎座緞帳圖案募集	83
圖 3.5	新聞廣告圖案募集	84
圖 3.6	印刷物御注文.....	84
圖 3.7	台灣名勝日附印報導	84
圖 3.8	蜂ブドー酒の圖案と募集.....	84
圖 4.1	中央工藝美術學院教師奚小朋設計的民族文化宮門廊鏤空裝飾 ..	97
圖 4.2	魯迅美術學院師生設計全國農業展覽館裝飾浮雕.....	97
圖 4.3	中央工藝美術學院為國家餐廳設計的青花瓷器.....	97
圖 4.4	三角蘭手提袋.....	118
圖 4.5	毛織領帶.....	118
圖 4.6	波羅燈.....	125
圖 4.7	小竹籃.....	125
圖 4.8	木雕音樂珠寶盒	125
圖 4.9	袁國泉《工業設計的定義》	130
圖 4.10	1946 年 5 月 29 日，於台灣新生報分類廣告刊登的「徵聘美術 設計師」	134
圖 4.11	民國 34-35 年上海線畫藥品廣告設計	135



一、緒論

1990 年代末期以後，由於文化創意產業政策的推行，促使近年來設計以各種姿態在產業中活躍，而台灣的設計教育也隨著人才的需求亦逐漸的在工商業領域之外的科系中逐步開展。當設計成為一種全民運動的當下，何謂「設計」？「設計」所為何事？則成為現在亦或未來的設計者必須審慎思索的重點。本研究將以「設計」相關語彙為軸心，透過其用語於各時代的表達與認知，探究東亞地區；即日、中、台等三地；是何以看待「設計」之事。期望藉「設計」概念上的爬梳，能為台灣未來設計教育於思維上有更深入與更廣闊的見解。



1-1 研究背景與動機

近年來由於設計產業興起，大眾對於設計相關知識的學習可說是趨之若鶩。然而在翻閱台灣設計史相關文獻當中，大多著墨於風格分析與技術製作過程，若文中有所探究設計與文化的變遷及其關聯性之際，則多半以設計物與設計作品分析為主要軸心方向。

設計，一直在生活當中為人提供許多便利服務，站在設計程序前端總以「人」為出發點，也與社會環境之需，與地域文化發展環環相扣。所以設計並非只注重其外在形式，真正目的更是為物象背後更深層的真正意義而奮鬥。然而，現今的設計書籍，仍以設計風格的探討，或以技術類寫作的書籍為主要出版走向，且僅只於少部分的設計史類書籍存在於設計的浩瀚書海當中。現今的設計教育教材當中，也多是以歐美的設計教育體制，以及發展史作為學習主軸。其內容像是十九世紀末「美術工藝運動」，至二十世紀末的「現代設計」專史；或是針對每個不同地域的關聯性，在各個時期進行深入描寫。可說是將西方的設計史，以不同面向作為觀察重點一一研究，無論是生活形態、社會功能、教育、語言、社會、文化等面向，都可以建立起一個相當完整的脈絡圖。其發展源流的介紹整理已甚為完整，足見西方各國對過去文獻紀錄的重視程度。所以至今許多西方設計史類型書籍，仍多是設計科系或是非本科系的學生進入設計領域的敲門磚。

面對大部分的學生對於西方設計史的瞭解似乎是表面上的如數家珍，相較之下，針對台灣設計變遷史有詳細完整紀錄解析的文獻卻是少之又少。各類的設計史著作，大多以篇章式在設計書籍中章節簡略討論，或以論文、期刊等片段內容式的發表為主。看的出來大多數人對於台灣設計的過去，或是未來發展的關心程度不高，僅僅只有受到各設計專業研究學者的關注如此而已。台灣設計史類的文獻資料亦是相當繁雜分散，在台灣設計史建構如此闕如的情況下，對於東方如何看待設計史的規範，及其後的背景意義，則更是鮮少為人所瞭解。

「歷史」如同一面鏡子，其建構意義，不僅為瞭解過去、珍惜過去，更讓人類得以由現在看過去，檢視時間所發生的結構變遷、檢討過去失敗的原因，以警惕未來。在設計的活動中，由於各地域之間存在著不同的文



化背景，設計文化也是在自己的歷史背景之中發展起來。因此，想要掌握某一種設計文化發展，必然也得先瞭解其文化變遷上的背景知識。

面臨全球化時代，設計已不再是西方的專屬思維，在東西方都朝著屬於自己的社會與文化求取特色之際，那麼，台灣更應回顧其設計歷史的源頭，並且多方瞭解其他地方的設計根源，才能找出自我的文化特殊性與差異性。

1-2 研究目的

所以，東方，尤其是東亞地區的設計源起，大致上是在 19 世紀末，面臨西方工業科技與經濟上的需求，進而叩關進入日本、中國等地以求商業發展之下的連帶衍生產物。西方國家的來到，為各地區的社會文化帶來不少新思維的衝擊。然而在面臨西方文明引進之時，東亞地區的經濟、文化、社會並不與之同步進行。所以當傳統的東方國家遇上西方的工業文明之際，其設計概念並非如同西方國家循序漸進的發展方式，而是依照各個國家對文明的觀感與接受度有所不同而有不同的演進方式。日本的積極汲取、中國的消極前進，與台灣因為日治時期接受日本的概念而被動的推動著。這三個地區對設計的觀感，無論在政策、技術、產業、教育、思想等面向，都朝著不同的方向前去，因此才能造就出各國設計世界的大不同發展。

實際上，「設計 (Design)」一詞時至今日，已成為大眾所熟知的常用語。設計不僅包含對生活、心理、物理、視覺等各方面因素的應用意義，並且必須滿足使用者在生活上或工作上的基本需求。然而現今大眾所認知的「設計 (Design)」幾乎是在進入 19 世紀末至 20 世紀初，伴隨著工業革命機械化與社會現代化的進程所誕生之物。

不過，「設計 (Design)」用語在東亞地區的傳播上，卻更早約於 1837 年工業發展正處萌芽期時，即已透過日本明治維新使節團入西取經時，以文字記錄的方式帶回日本，而展開其開端。而中國的語彙中早已存在著「設計」語彙。

「設計」於漢語中並非一個新興用語，它是一個古老的概念，可以因



時代與地域的差別而有所不同詮釋方式，亦可以因不同領域、不同的人而有不同的理解。直至現今，因為各式科技、技術、文化等因素的影響，為使大眾更為清楚的有所認知，也因此另外發展出更多樣的專業術語。在此簡短的敘述中就可以發現，「設計」之語已隨著歷史的變遷而有不同的釋義。雖然「設計」的概念為西方國家所帶入，但面對各地方因為歷史、社會、文化、制度等因素的差異影響，相對的這些名詞也產生出相異的外延解釋，進而形成設計認知差距的結果。

設計理念的產出雖僅只有百年之久，設計領域至今也開始形成一門富有未來展望的學門領域，但當設計者都在追求更高層的設計思考之際，更應試著去瞭解設計在社會時代背景下所要表達的真正思潮與理念。然而台灣設計史領域從發展至今，其建構一直大部分依賴著歐美設計理論界長久以來所建立的分類構造及論述法則，反映在國內設計教育中的設計史相關教學上，也多半呈現出使用來自歐美設計史觀及詮釋方式進行教學的主流模式，雖說這是新的學術發展過程中無可避免的必經過程，但現階段的台灣設計史教育似也應該開始進入思索新設計史研究題材的進階發展階段，以嘗試新的可能性。

綜合以上所述，本研究的主要目的有以下兩點：

- 1.藉由相關文獻蒐集，梳理日本、中國與台灣之「設計」相關語彙，由設計歷史的演進中，探究其於不同時空、不同場域之下，所產生的交互影響與歷史意義。
- 2.藉語言社會學以語言共時性的角度，透過各地域不同的社會、文化、教育、制度的發展為導引，梳理日本、中國與台灣各地方設計用語的轉變過程，並解讀各項設計相關語詞於轉變過程中所隱含的社會與文化意義。

1-3 研究方法與流程

本研究的研究方法，主要以歷史資料收集與文獻分析為主。研究資料包含語言學領域的相關書籍與期刊論文；設計文化與社會領域之期刊論文，如設計學報與工業設計雜誌等；設計歷史領域之期刊論文，如台灣美術雜誌、工業設計雜誌、工業設計學刊等；設計教育領域之期刊論文，如



藝術學報、技術及職業教育雜誌等。至於專書部分則包含語言文化學、社會語言學、台灣近代視覺傳達設計的變遷、中國現代藝術設計史、中國設計藝術史論、設計藝術學十講等書。同時並採集報紙資料收集，如經濟日報、聯合報、臺灣日日新報等，藉此整理思考日本、台灣與中國在設計用語之使用，以探究設計於各時代與各區域之相互之間的生成關係。透過對用語變遷與演進過程的瞭解，歸結出各地區間對設計的思考與發展進程，以作為未來設計歷史研究發展上的參考。

本研究主要針對漢語與英日外語有關文獻，收集「設計」與「Design」的相關詞彙，並針對不同地域、時間、社會背景、文化狀況、字義，以及字句等應用狀況進行個別解析，運用語言文化學角度探究文獻資料，並整合設計用語的脈絡與社會文化間的交互關係，以建構出論文研究的相關論述基礎。

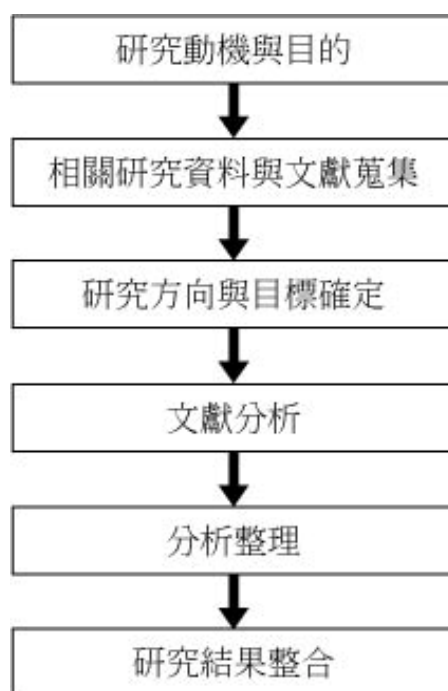


圖 1.1 研究流程

資料來源：本研究自行繪製

1-4 研究架構與研究範圍

本研究主要分為六章。第一章「緒論」，說明研究動機與目的、方法、



架構、流程、文獻解析等內容。第二章針對 19 世紀中後期歐美國家與日本的設計用語之變遷與生成關係進行討論。第三章至第五章則分別針對中國與台灣於戰前、戰後以及 1990 年代以後對設計用語的變遷史進行個別與整體的綜合解析。其各篇章中將以歐美國家、日本、中國與台灣四地為基本研究對象，並以歷時性的時間先後因果順序方式貫穿全文主軸。以此四個不同場域之設計相關用語為研究對象，由歷史演進與變遷的過程中分析其相互演進生成的因果關係。然後再從共時性的角度分析各地設計相關用語的發展狀況。其中透過不同場域的交流、各地區間的社會發展特徵，以及對新事物與新概念的接受程度，作為對設計用語更迭之際的脈絡關係進行解讀。第五章結論則歸結以上研究內容，對相關設計語彙轉變的各項特徵進行整合性的詮釋說明。

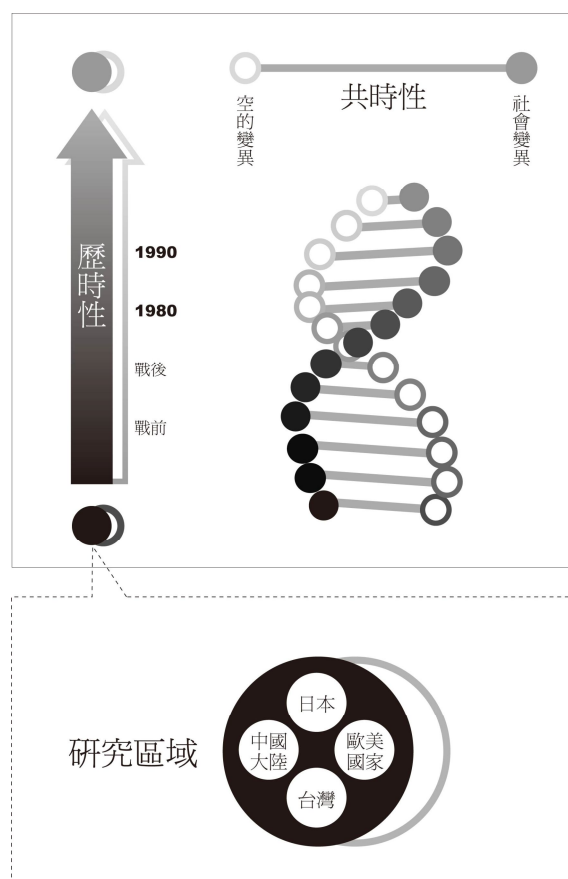


圖 1.2 研究架構

資料來源：本研究自行繪製



1-5 研究限制

本研究的範圍將鎖定在以現代認知的工業設計與視覺傳達設計等「設計」相關領域的用語變遷為中心，其他建築設計有關部分跟本研究所欲研究的用語變遷影響並不直接，所以本研究內容並未觸及此部分。論文主要藉由語言文化論述的方法，用以探究設計相關用語在各國發展過程中的演變意義，以及文化與社會交互影響下的結果。其研究範圍將跨及設計歷史、設計文化、設計教育等層面中。而由語言學的眼光來看，其研究方法至少可透過詞源、詞義、詞彙本身之語音系統與句法結構，觀察語言消長興替之過程。然而本研究主要是強調設計語彙，所受到社會氛圍影響下的詞性轉變之內涵意義為目的。因此，相對地語言中的語音系統與句法結構研究便不在本研究的主要探討範圍之內。

1-6 相關文獻收集與分析

表 1.1 語言學領域

主領域	書籍				
語言社會學	次領域	作者	書名/篇名	出處/出版社	年份
	語言與社會的變遷	紹敬敏	文化語言學中國潮	北京：語文出版社	1995
		周慶華	語言文化學	台北：生智文化	1997
		邢福義	文化語言學	武漢：湖北教育出版社	2000
		史有為	漢語外來詞	北京：商務印書館	2000
		陳原	語言與語言學論叢	台北：台北商務	2001
		陳原	語言與社會生活	台北：台北商務	2001
		碩博士論文			
		李淑雅	中文報紙夾用台語及英語現象探討之社會語言學研究	國立第一應用科技大學/應用英語系	2004
		賴巽匯	從台灣地區使用的日語借詞看台語的發展歷程檢討台灣的台語教育政策	東吳大學/日本語文學系	2006
		陳俊丞	日本文化影響下外來語考察—以臺灣的國語語彙為主	輔仁大學/日本語文學系	2007
	借詞	碩博士論文			
		吳致君	漢語借詞之研究	國立高雄師範大學/中國文學研究所	1995
		期刊			
		王立達	現代漢語中從日語借來的詞彙	中國語文 6 月號	1958
		吳聖雄	由詞彙的移借現象論中國語文的一種特質	國文學報第 4 期	1988
	外來語	沈國威	「譯詞」與「借詞」—重讀胡以魯《論譯名》(1914)	或問 WAKUMON 第九期	2005
		碩博士論文			
		李知沅	現代漢語外來詞研究	國立政治大學/中國文學研究所	2003
		期刊			
		王金凱	關於外來語的思考	洛陽師專學報第 16 卷第 4 期	1997
		張瓊玲	日中兩國語外來語諸相—借用語彙互換關係	淡江學報第 36 卷	1998
		施翠峰	漫談中國語文中的外來語	綜合月刊 42 期	1972
		黃宣範	中國語文中的外來語	綜合月刊 42 期	1972
		梁實秋	語文是應需要而生的——中國語文的外來語	綜合月刊 42 期	1972
		史有為	從日語中的外來詞談起	語文建設通訊第 46 期	1994
		姚榮松	小小台灣。語言爆炸	國文天地 6 月	1987
		劉兆佑	淺談「外來語」	國文天地第 3 卷第 1 期	1987
		姚榮松	外來語—廉價的朱古力？或入超的舶來品？	國文天地第 7 卷第 6 期	1991



	姚榮松	台灣現行外來語的問題	師大學報第 37 期	1992
		碩博士論文		
	呂昭慧	現代漢語新詞語料的整理與研究	中國文化大學/中國文學研究所	1998
		期刊		
新詞語	余志鴻	新舊詞語交替的文化資訊	語文建設第 4 期	1999
	姚榮松	海峽兩岸新詞語的比較分析	第三屆世界華語文教學研討會 論文國文學報第 21 期	1992

語言是人與人互相接觸時所使用的交際工具，是人與人之間傳達消息或表達思想的媒介。現代社會生活離不開語言，人依靠著字句語彙傳達彼此的想法以及意念，但若遇到社會生活急劇變革，其中包括社會革命和科學革命，往往使語彙發生很多變化。其中紹敬敏之《文化語言學中國潮》、周慶華之《語言文化學》、邢福義之《文化語言學》、史有為《漢語外來詞》等書籍中，即以整合觀察語言在如何在通過社會的各項條件中，對於其語言的結構、字形、字音所帶來的變化，並觀察其語彙在大眾傳述間所帶來意義，並探究語彙更迭轉換之原因。而在從語言社會學的角度來看，這些變化包括一個語彙的結束、新的詞語產生、語義涵上的擴大或縮小而改變原來的含義，或者恢復古時的含義。無論是何種變化，都反映出社會生活的發展。而在語言學當中的社會語言學和比較語彙學常常從這些語言現象的研究中，看到社會發展某些規律性的東西。而本文即是透過社會語言學的角度，來探究「設計」一語演進與生成的關係。

由於本文將以探究各地域之間對於「設計」語彙應用，其詞彙並非東亞(包括日本、台灣、中國)地區所原生語彙，在其發展上是以接受外來用語的方式，將「設計(Design)」之概念帶入東亞之中，而對於日本是如何轉借西方外來語，以及漢語又如何轉借日本詞彙，對此由期刊文獻如《現代漢語中從日語借來的詞彙》、《從台灣地區使用的日語借詞看台語的發展歷程檢討台灣的台語教育政策》、《日本文化影響下之外來語考察——以臺灣的國語語彙為主》、《日中兩國語外來語諸相——借用語彙互換關係》、《語文是應需要而生的——中國語文中的外來語》、《從日語中的外來詞談起》等文章上，即將外來語形成大凡將「轉寫」的過程之分為「借」與「譯」的方式。其中「借」又可分為「借音」與「借形」。借音的詞一般地被稱為「音譯詞」，即通過音轉寫的方法將源語言的發音移入自己的語言，借形則是直接借入源語言的書寫形式。而「譯」與「借」最大的區別則在於「借」是語言的



接觸，詞彙上交流的概念；而「譯」則有積極造詞的過程¹。因此在轉譯的過程中，同時也實現源語言意義的轉移，但若要將源語言正確無誤的翻譯至他語言之中視極為困難之事，其中大多需要經過長時間的理解與調整。對此也說明語言若以外來語的角色進入他語系的文化之中，必會隨著受到其社會、文化、歷史或其它因素的影響，因而促使其語彙產生語義上的改變；甚或其地區文化的差異性過大，無法將外來語置於合理的釋義之上，因而再次提出新的詞彙以替代原有的外來語。其中《語言與社會生活》、《日本文化影響下之外來語考察—以臺灣的國語語彙為主》、《新舊詞語交替的文化資訊》、《海峽兩岸新詞語的比較分析》即在分析語彙在不同的場域之中，隨著其自身的特性而產生時間(歷史、當代)、空間(地區、地域)、人(經濟、文化、階級)、接觸上(新事物、新概念)的變異。

由述上中可以得知，任何一種語言都不可能永遠保持不變。他有時要調整對事物的指涉，有時要重新來指涉事物。其一語彙的移轉，不僅是對於一個場域文化的挪移，其背後又以跟隨著自身場域的限定，而促使語彙產生不同的變化；或為更加貼近源語言之概念，或為更遠離源語言的思維；而本文即將以語言社會學的方式，來探究「設計」相關用語其所形成的原因，以及當「設計」轉借(譯)至其他場域期間其所演變的脈絡，以瞭解各國是何以看待「設計(Design)」此一概念的發展狀況。

表 1.2 設計文化與社會領域

主領域	書籍			
設計學	次領域	作者	書名/篇名	出處/出版社
	設計社會學	諸葛鎔	設計藝術十講	濟南：山東畫報出版社
		期刊		
		楊裕富	視覺傳達設計的後現代狀況之二：後現代的淵源、類別與本土反應	設計學報第3卷第2期
		楊裕富	視覺傳達設計的後現代狀況之一：國際思潮與台灣視傳的圖房風動	設計學報第4卷第1期
		單承剛、何明泉	設計政策制定中知識引用之研究	設計學報第9卷第4期
		潘盈如、姚村雄	政權轉變下的台灣美術設計風貌—以1945-1949台灣文藝雜誌封面圖像為例	設計的歷史風格詮釋學術研討會論文集
		楊靜、饒海平	以電鍋為例探討台灣與日本生活文化的差異	工業設計第23卷第4期
		王秀文、何明泉	從工業設計到社區設計	工業設計第26卷第3期
設計學		王鴻祥	試論台灣工業設計論述的後殖民現象	中華民國設計學會第四屆學術研究成果研討會

¹ 沈國威，2005，《「譯詞」與「借詞」—重讀胡以魯《論譯名》(1914)》，或問 WAKUMON 第九期，p.104。



設計文化學	林媛婉	台灣工藝研究的議題——一個後殖民文化論述的觀點	設計學報第9卷第2期	2004
	碩博士論文			
	黃鳳娟	地方居民自發性與地方傳統工藝振興之探討	東海大學/工業設計學系碩士論文	2001
	黃健群	解讀九十年代晚期中國城市流行文化	中國文化大學/中國大陸研究所	2001
	蔡美麗	文化政策與台灣工藝發展(1979-1999)	東海大學/美術學系	2001
	陳景揚	從「社會資源可移轉性」觀點探討台灣工藝產業轉型——以苗栗陶瓷業為例	東海大學/社會學系	2002
	彭慧媛	日治前期「殖民台灣」的再現與擴張——以「台灣勸業共進會」(1916)為中心之研究	國立成功大學/歷史學系碩博士班	2006
	譚莉貞	南投縣工藝文化產業發展之研究	國立臺灣師範大學/政治學研究所 在職進修碩士班	2006
	書籍			
	杭間	手藝的思想	濟南：山東畫報出版社	2001
	柳宗悅著 徐藝乙譯	工藝文化	廣西師範大學出版社	2006
	張道一	設計在謀	重慶：重慶大學出版社	2007
	李硯祖	設計之維	重慶：重慶大學出版社	2007
	諸葛鏗	裂變中的傳承	重慶：重慶大學出版社	2007
	呂品田	必要的張力	重慶：重慶大學出版社	2007
	期刊			
	黃世輝	台灣設計文化的研究取向——以工業設計為例	設計研究的回顧與前瞻研討會	2004
	陳敬森	設計文化學(二)	設計研究第7期	2007
	工業設計雜誌社	探討台灣本土的設計文化研討會內容摘要	工業設計第24卷第2期	1995
	碩博士論文			
	蘇明如	90年代台灣文化產業生態之研究	南華大學/美學與藝術管理研究所	2001

本領域在以下分為設計社會學以及設計文化等兩個層面來作分析探討。其設計社會學是以短時間的觀點，以當時社會發展的角度探究設計在某一時空背景下之發展狀況。設計文化學則是以長時間的觀點，以一國文化發展的角度，探究設計在歷史承繼的關係。

設計社會

設計在社會研究的領域範圍中其《視覺傳達設計的後現代狀況之二：後現代的淵源、類別與本土反應》、《政權轉變下的台灣美術設計風貌——以1945-1949 台灣文藝雜誌封面圖像為例》、《解讀九十年代晚期中國城市流行文化》，即以談論到台灣在進入所謂後現代主義的時代之中，其社會在受到資本主義以及流行文化以及多媒體的影響之下，致使設計全面導向功利主義的情況。其中由於經濟條件改變大眾的消費意識，再加之媒體技術的崛起，廣告行銷更以透過更多維的面向使消費品更快地達到銷售的效果，對此即致使消費者走向過度消費以及重視行銷的手段，而設計即隨著對應著消費者的態度直接地反應在設計上。台灣之設計為以跟隨世界潮流的腳步因而走向跟風的表現；為以迎合工商業發展，致使台灣設計使以望向歐美



諸國等高尚設計；對於媒體科技的進入，各產業間似已強迫地被接受科技技術的進入，對此台灣無論在工商企業對於商品的銷售上、消費者對於商品購買的觀念上、或以設計者為配合大眾消費觀點而所做出的各項設計，皆是為以迎合世界的潮流以及其流行性的特質，因而致使台灣設計逐漸喪失其原有的樣貌，甚或忘卻設計本為提供大眾生活品質的價值。對此似乎也可為本論文研究中對於為何台灣設計語彙發展狀況，皆以圍繞在技術與產出形式作為台灣設計教育之指標提出重要的解釋。

設計文化

除卻上述設計社會學中提點出當時工商業進程為配合世界潮流之發展，致使台灣設計導向消費性文化的說法中，在 2000 年以後設計反而開始回歸文化的層面之上。由於過渡的消費以及全球化發展，講求快速且功利的設計進程不僅削減設計為大眾提供在環境上、心理上以及使用上的便利度，且為以世界流行接軌的心態，亦致使設計變的毫無特色，而當設計開始無以發揮「設計」的本質之時，大眾即始將設計回歸大民間生活與社會環境的需求為主。其中《設計文化學(一)》一文中即曾說道：「我們可以想像除了物質的擁有之外，人們還需求什麼？(設計)能夠帶來價值、社會、階級、文化表徵…等不同意義²」顯示出設計除卻在為製造功能上所帶來有效價值上考量之外，此外還包括心理層面、經濟層面、政治層面等為在社會上具有不同層級與考量之下的設計之用。至此即已能夠瞭解到台灣設計在整體的歷史與社會發展中其整體的變遷態勢與過程。

表 1.3 設計歷史領域

主領域	書籍				
	次領域	作者	書名/篇名	出處/出版社	年份
設計歷史	編年史	王受之	世界平面設計史	臺北市：藝術家	1997
		王受之	世界現代設計史	臺北市：藝術家	2000
		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	2003
		林品章	台灣近代視覺傳達設計的變遷	台北：全華	2003
		陳瑞林	中國現代藝術設計史	湖南：湖南科學技術	2005
		李立新	中國設計藝術史論	天津：天津人民	2004
		高豐	中國設計史	台北：積木文化	2006
		諸葛鏜	設計藝術學十講	山東畫報出版社	2006

² 王淑慧，2007，《設計文化》，設計研究第 7 期，雲林科技大學設計學研究所，p.184。



		郭思慈、蘇珏	中國現代設計的誕生	上海：東方出版中心	2008
		期刊			
		李建臻、楊靜	台灣工業設計大事紀要	1996 中日設計教育研討會	1996
風格		期刊			
		姚村雄	台灣早期之成藥包裝設計	商業設計學報第 1 期	1997
		曾培育	工業革命與近代視覺傳達設計—從工業革命對近代聞名的衝擊探討十九世紀平面設計的變遷	第十四屆全國技術及職業教育研討會 論文集	1999
		曾培育	現代平面風格的開端：二十世紀初德國的「海報風格」研究	跨世紀視覺設計研討會	1999
		曾培育	文藝復興時期的平面設計：十五、十六世紀歐洲視覺傳達設計形式及理念之探討	商業設計學術與實務研討會	1999
		曾培育	工業革命與近代視覺傳達設計：從工業革命對近代文明的衝擊探討十九世紀平面設計的變遷	十四屆全國技職教育研討會	1999
		姚村雄	日治末期戰爭環境下的台灣美術設計	設計學報第 5 卷第 1 卷	2001
		姚村雄	日治時期美術設計中之「台灣女性圖像」研究	設計學報第 7 期第 2 卷	2002
		姚村雄	日治專賣前(1895-1922)台灣酒類標貼視覺符號研究	商業設計學報第 7 期	2003
		馮永華	「設計風格」形成因素之研究	設計的歷史風格詮釋學術研討會	2004
		姚村雄	日治時期台灣美術設計發展史料之初步整理研究	台中技術學院商業學報 第 6 期	2007
社會 (斷代 史)		期刊			
		邱宗成	近現代中西設計發展之比較	工業設計第 26 卷第 2 期	1996
		林品章、傅銘傳	「黑白展」與台灣美術設計	現代美術第 68 期	1996
		邱宗成	專校美術工藝科現況與發展趨勢之探討	第十四屆全國技術及職業教育研討會 論文集	1999
		林品章、蘇文清	始政四十週年紀念台灣博覽會研究：視覺傳達設計	設計學報第 5 卷第 2 期	2000
		林品章、蘇文清	始政四十週年紀念臺灣博覽會研究：展覽會與設施	設計學報第 5 卷第 1 期	2000
		楊靜、游竣翔	1950-60 年代美國專家 Russel Wright 對台灣首工業品銷美國計畫的指導任務與成果	工業設計第 35 卷第 2 期	2007
		碩博士論文			
		鄭建華	台灣日治時期博覽會活動設計及視覺傳達表現研究	國立台灣科技大學/工程技術研究所設計學程	1999
		蘇文清	始政四十年臺灣博覽會宣傳計畫與設計之研究	國立台灣科技大學/工程技術研究所設計學程	1999
		江建明	我國工業設計啟蒙機構與訓練活動之探討	雲林科技大學/工業設計系碩士班	2002
		蘇于雅	戰後初期關廟與布袋外銷工藝產業發展之比較研究	雲林科技大學/工業設計系碩士班	2004
		洪定國	1950-70 年代「鹿港實驗工廠」外銷工藝產業活動事蹟之探討	雲林科技大學/工業設計系碩士班	2005
		周業值	1970 年代「中華民國工業設計及包裝中心」推廣活動模式及其影響之探討	雲林科技大學/工業設計系碩士班	2005
		翁註重	荒地中的煉金術—八 0 年代以降台灣工業設計之歷史分析	臺灣大學/ 建築與城鄉研究所博士班	2005
		連奕晴	1950-70 年代「南投工藝研究班」的工藝人才培育模式及其影響之探討	雲林科技大學/工業設計系碩士班	2006
		唐慧君	德國專家與留德人士對台灣早期工業設計的指導任務與成果	雲林科技大學/工業設計系碩士班	2006
		張世朋	日治時期始政四十年台灣博覽會之研究	國立成功大學/建築學系碩博士班	2005
		袁蝦鼎	變形蟲設計協會研究	國立臺灣科技大學/設計研究所	2007
理論		書籍			
		杭間	設計史研究：設計與中國設計史研究年會專輯	上海書畫出版社	2007
		邵琦、李良瑾、陸瑋、朱俊、聞曉菁、徐貫虹	中國古代設計思想史略	上海書店出版社	2009
		張道一	設計在謀	重慶大學出版社	2007
		諸葛鎧	裂變中的傳承	重慶大學出版社	2007
		呂品田	必要的張力	重慶大學出版社	2007
		張道一	設計在謀	重慶大學出版社	2007
		期刊			
		林品章	地域性設計史研究	工業設計第 24 卷第 2 期	1995
		邱宗成	設計史觀與生活價值再思考	工業設計第 25 卷第 4 期	1996
		翁註重	當「歷史」碰上「設計」—重看「設計史或設計研究」的爭論，及其背後的歷史思維	設計學報第 7 卷第 1 期	2002
		夏鑄九	關於歷史與理論：研究與教學	設計研究的回顧與前瞻論文集	2004



	蔣雅君	構架反身性之歷史書寫—建築/設計史之方法論初探	設計研究的回顧與前瞻論文集	2004
	翁註重	從設計的先行者，迎向重申喧嘩的時代—設計史的起源、轉向與視域融合	設計研究的回顧與前瞻論文集	2004
	碩博士論文			
	黃珣雅	1992-2004 台灣設計研究之趨勢	雲林科技大學/設計學研究所博士班	2006

於碩博士論文的內容中來看，其目前針對設計歷史領域所做的研究，多是為針對專業領域區別或以斷代史之形制作為設計史的研究架構。其中以日治時期博覽會之展演作為研究項目的即如《台灣日治時期博覽會活動設計及其視覺傳達表現之研究》、《始政四十年臺灣博覽會宣傳計畫與設計之研究》、《1935 年台灣博覽會之研究》、等碩士論文，皆以針對日治時期的博覽會中，收集與視覺傳達設計之作品；如海報、招貼、標誌等作品；或與當時代博覽會展出情形做為解析探究之對象。而在博士論文中《日治時期始政四十年台灣博覽會之研究》一文中就建築、都市環境為領域區分，其中又提出殖民現象做為深入探討。另外則以針對台灣 1950 至 1970 年代間之設計發展作為探究對象，即如《戰後初期關廟與布袋外銷工藝產業發展之比較研究》、《1950-70 年代「鹿港實驗工廠」外銷工藝產業活動事蹟之探討》、《變形蟲設計協會研究》等碩士論文即多以找尋設計工作者作一深入之訪談的方式，瞭解其設計發展的狀況，再以驗證各方文獻資料以還原當時設計歷史現況，這對於台灣設計歷史的建構上即具有相當重要的意義。而另外兩篇《1992-2004 台灣設計研究之趨勢》以及《荒地中的煉金術—80 年代以降台灣工業設計之歷史分析》博士論文則在論文研究中較為特別；其一是以針對台灣設計研究領域的發展趨勢主題，其二以則以透過社會哲學思考的角度來重新探究設計歷史之發展。對此目前多以斷代史或為針對領域性分類作為主軸之研究上，其所關注於設計研究以及提升至哲學思考之方式實屬目前研究主題中較少觸及之題目。

除卻如上述中以整理台灣設計史料的方式作為文章主要結構之外，其他則另有如作者曾培育所整理歐洲設計風格脈絡之《現代平面風格的開端：二十世紀初德國的「海報風格」研究》、姚春雄整理為台灣早期各項商品或海報式樣之《台灣早期之成藥包裝設計》等系列文章，以及《「設計風格」形成因素之研究》皆是以透過作品的呈現做風格上的解析，以陳述設計風格之演變。另外則以針對設計史為主題，《當「歷史」碰上「設計」—重看



『設計史或設計研究』的爭論，及其背後的歷史思維》、《關於歷史與理論：研究與教學》、《構架反身性之歷史書寫—建築/設計史之方法論初探》、《從設計的先行者，迎向重申喧嘩的時代—設計史的起源、轉向與視域融合》等數篇文章中，即以針對設計歷史的發展以及目前設計史的研究分析與架構提出討論，由於台灣對於「設計歷史」這項專業領域的發展並不常見，在設計的領域中實屬冷門的項目，且由於設計本習慣以形式風以作為實務上之主體，因此在台灣的设计領域中鮮少人對於設計研究與教學，提出理論或歷史建構之建議。

然而在書籍文獻資料的收集，卻已發現到中國與設計歷史相關性的文章並不少，其中又以涵括設計教育的歷史、設計史的研究，以及設計思想的探究，在其領域範圍的跨界上則又較台灣更為深入。至目前為止，台灣設計歷史書籍的撰述，如林品章之《台灣近代視覺傳達設計的變遷》即多以專業領域的劃分，並以設計通史的方式，介紹台灣視覺傳達設計的整體概況。

由上述中所提到的碩博士論文、期刊等文獻解析當中，可以看到在台灣的设计歷史的研究上，大多習慣以斷代史或以作品的象徵性為其研究目標。對此推測由於設計原本視為與實務性較為貼近，在设计領域中長久以來亦已作品實體為主要呈現方式，因此延伸至研究領域中即仍以風格形式或領域形式為分類，以作為設計史研究之類別上的區分。另外在设计歷史理論或與跨領域的文獻上，將設計史延伸至社會學或人類學等他領域的情形則較為少見。依照目前台灣設計研究的發展上來看，僅止於少數幾位於台灣設計教育者，即以力圖將台灣的设计領域提升至理論研究之中。

表 1.4 設計教育學領域

主領域	書籍				
設計教育	次領域	作者	書名/篇名	出處/出版社	年份
	歷史	林曼麗	臺灣視覺藝術教育研究	臺北:雄獅	2000
		賴建都	台灣設計教育思潮與演進	台北:龍辰	2002
		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
		陳曉華	工藝與設計之間-20世紀中國藝術設計的現代歷程	重慶:重慶大學出版社	2007
		林品章	台灣近代視覺傳達設計的變遷	台北:全華	2003
		期刊			
		彭漫	台灣廣告設計三十年	雄獅美術第113期7月號	1980



思潮	王銘顯	回顧四十年來國立台灣藝術學院美工設計的教育方針與理念	藝術學報第 57 期	1995
	楊靜、李建臻	台灣工業設計教育 30 年—從工業設計雜誌談起	1996 中日設計教育研討會	1996
	楊靜、李建臻	台灣工業設計教育 30 年—從工業設計雜誌談起	工業設計第 25 卷第 3 期	1996
	賴建都	以口述歷史初探台灣 50 年代設計教育概況之研究	廣告學研究第 17 期	2001
	碩博士論文			
	陳鳳雀	我國早期工業設計起步與教育之探討—以 60 歲以上人物訪談為主	雲林科技大學/工業設計技術研究所	1998
	梁燕華	臺灣四十年來商業設計教育的發展	國立台灣科技大學/工程技術研究所設計學程	2000
	劉怡良	台灣早期專科教育工業設計科的設立及其教學特色之探討	雲林科技大學/工業設計系研究所	2008
	期刊			
	曾啟雄	談視覺傳達設計	設計雜誌第 69 期	1996
	諸葛正、劉堂思	重視生活文化的社會—設計教育發展的未來	中華民國設計學會 設計：教育、文化、科技—視覺傳達設計	1996
	鄭源錦	以專業設計能力為導向之設計教育	設計雜誌第 75 期	1997
	工業設計雜誌社	跨世紀的省思與前瞻	工業設計第 28 卷第 1 期	2000
	林曼麗	藝術·人才·新契機—視覺藝術教育課程之思考	美育第 131 期	2000
	楊裕富	設計產業與教育	歷史月刊 187	2003
	黃珣雅、嚴貞	從台灣視覺傳達設計研究所之學位論文看學門發展趨勢	2004 國際設計論壇暨第九屆中華民國設計學會設計學術研討會	2004
	黃珣雅、嚴貞	從研究主題之嬗變探討台灣設計研究之趨勢發展	2005 第十屆設計研討會論文集	2005
	梁朝雲	創意媒體設計教育的研發趨勢	設計研究的回顧與前瞻論文集	2004
	碩博士論文			
	孫立和	台灣建築思潮與設計教育之發展分析 (1949-1973)	國立成功大學/建築研究所	1993
	楊靜宜	數位環境影響下台灣視覺設計教育之變遷—朝倉直巳教授之教學理念傳承	中原大學/商業設計研究所	2003
社會 (斷代史)	期刊			
	楊清田	我國專科學校美術教育的發展與功能檢討	國立藝專學報，第 44 期	1989
	杜瑞澤	培養本土化工業設計人才之探討	工業設計第 23 卷第 4 期	1994
	張文雄、賴明茂、湯永成、趙鴻哲、王秀如	設計中心式的專業設計人才培育模式研究	1996 中日設計教育研討會	1996
	何信助、陳俊宏、蔡登傳、曾啟雄	我國設計校院設計教育課程模式之調查規劃研究	1996 中日設計教育研討會	1996
	王兆華、陳俊雄	以專業實務設計能力為導向之設計教育建教合作模式研究	1996 中日設計教育研討會	1996
	張文雄、鄭世宏、文一智、吳俊杰、陳鵬仁、賴明宏、康敏嵐、林盛宏	我國現行設計教育中實習教學推行的研究	1996 中日設計教育研討會	1996
	杜瑞澤	產學合作於設計教育之重要性研究	工業設計第 25 卷第 2 期	1996
	黃衍明	基本設計之基礎認識	1997 基本設計研討會論文集	1997
	鄭凱元	造形藝術模式與設計模式之間的介面研究	第十二屆全國技術職業教育研討會	1997
	夏書勳	美術、設計、廣告教育現況—臺灣區 112 所設計相關科系院校調查表	印刷與設計雜誌	1998
	王鴻祥	大學知道在明「設計」—大學設計系所經營策略座談會紀實	工業設計第 27 卷第 2 期	1999
	楊靜、陳鳳雀	台灣早期工業設計教育啟創及師資培育之探討	中華民國設計學會第四屆學術研究成果研討會論文集	1999
	楊美維	我國視覺傳達設計教育之發展極課程規劃研究	1999 跨世紀人文、科技國際設計學術交流研討會論文集	1999
	黃明正、蔡登傳	從數位藝術潮流探討設計教育之整合	設計研究第 5 期	2005
	楊敏英、游萬來、林盛宏	工業設計系學生學習狀況及生涯相關議題研究初探	設計學報第 8 卷第 3 期	2003
	碩博士論文			
	諸葛正	商業設計科系課程、師資之意見調查與研究	國立台灣科技大學/工程技術研究所	1993
	張永忠	綠色設計教育現況探討與方向規劃之研究	大葉大學/工業設計研究所	1998
	賴莉琄	台灣視覺傳達設計領域能力分析之探討	雲林科技大學/視覺傳達設計系碩士	2002
	王思方	兩岸設計教育及設計產業交流之探討	嶺東科技大學/國際企業研究所	2006



研究理論	陳其憶	從設計研究所歷屆試題與論文題目走向探討進階設計教育的發展趨勢	元智大學/資訊傳播學系	2006
	期刊			
	陳振甫	設計教育理念之探討	工業設計第 22 卷 3 期	1993
	曾坤明	設計教育的本質	銘傳學刊第 6 期	1995
	王藍亭	設計教育的內涵及其發展	中日設計教育研討會論文集	1999
	賴建都	我國視覺傳達設計博士教育之理念與模式－從教育行政組織與效能上探討	廣告學研究第 19 期	2002
	李佳蓉、嚴建政	國內工業設計教育可成規劃況探究	中華民國設計學會第八屆設計學術研究成果研討會論文集	2003
	嚴貞、黃珣雅	視覺傳達設計教育學位論文發展之研究	設計研究的回顧與前瞻論文集	2004
	諸葛正	傳統工藝、綠色設計、適切設計與設計教育	朝陽設計學報第 4 期	2004
	劉晏志、黃琳怡	設計教育學	設計研究第 7 期	2007

在教育領域中的研究分析可以發現到，已有不少的文獻是以針對台灣設計教育歷史發展上作為研究主題。其中由日治時期為研究方向的有《臺灣視覺藝術教育研究》、《台灣設計教育思潮與演進》等書籍，其中林曼麗即已明白的說到日治時期下美術教育中其所「增訂的「圖畫科」，不只是現階段國小美勞課程的起源，甚至也是設計科目的濫觴。³」由此即成可以將台灣設計教育之發展向前推展至日治時期以作為開端。再以接續賴建都針對台灣設計教育之發展歷程研究，即可爬梳台灣設計教育整體沿革。然而此兩本書籍僅是以通史的方式，先為台灣設計教育做出一個概況性的整理，其中對於設計發展並無太深入之研究，而在楊靜與其學生之論文研究中，則是針對工業設計於各個年代或某一時段中的教育發展作一整理，其中如《台灣工業設計教育 30 年—從工業設計雜誌談起》，即是針對明志工專所刊行之工業設計雜誌之內容，分析 1950 年代至 1980 年代設計教育之發展。由於 1950 年代台灣工業設計教育之還未普遍受到實業與政府的重視，其中由台塑企業董事王永慶提倡將工業設計置於工業發展進程之後，更已發現到設計對於工業推動的重要性，於 1950 年代中期隨著政府延邀外國學者來台訪查以及演講之勢，即成立台灣第一所以工業設計科系為名之明志工專，其中王永慶又以推動工業設計雜誌的刊行，希望能夠藉此帶動台灣設計教育的發展，因此在本篇研究透過整理台灣工業設計雜誌，更能夠瞭解 1950 年代至 80 年代期間設計教育之發展狀況。再者《我國早期工業設計起步與教育之探討--以 60 歲以上人物訪談為主》則以深入訪談的方式，集結台灣早期致力於台灣設計實業與教育之專家學者之討論與回顧，對此

³ 林曼麗，2000，《台灣視覺藝術教育研究》，台北：雄獅，p.85。



亦揭開過去設計教育與實業發展的真實面貌。而在《台灣早期專科教育工業設計科的設立及其教學特色之探討》文章中即針對 1950 年代至 1970 年代期間台灣自啟蒙時期至奠基時期工業設計教育之發展，其文中以集結當下工業設計科系學校之發展歷程，以透過各校成立狀況、課程發展、師資結構等以解釋工業設計之樣貌。其中即提到由於 1950 年代至 60 年間，其工業發展之初，台灣對於工業設計人才之需求倍增，因此亦成為當時設計科系創置之緣由，然而在 60 年代期間，大眾對於設計概念的陌生加諸工業朝向代工為其走向，因而產生 60 年代末期至 70 年代期間設計科系又逐一關閉的情況。由上述的文獻資料中對於台灣早期的工業設計教育的發展歷程則具備較為完整概念。

而另外在中國設計教育的發展上，則有袁熙暘以及陳曉華所出版的《中國藝術設計教育發展歷程研究》、《工藝與設計之間-20 世紀中國藝術設計的現代歷程》等書籍，其內容上則以針對中國自清末以來至 90 年代期間，其設計教育之發展背景、教育內容、政策之制定多有詳盡的闡述。相較於台灣設計教育所刊行書籍上來看，台灣則是以缺乏一個大範圍領域的整理，僅只於斷代之社會探究如 1980 年代之《我國專科學校美術教育的發展與功能檢討》、1990 年代《我國現行設計教育中實習教學推行的研究》、《美術、設計、廣告教育現況--臺灣區 112 所設計相關科系院校調查表》、《我國視覺傳達設計教育之發展極課程規劃研究》等片段式的方式作為研究成果，則無整合性的設計研究架構。

由教育設計較思潮以及設計理論文獻上來看，皆是在 1990 年代以後才開始有所發展，其中多以專家學者對於台灣設計教育現況以及教育未來的發展方現提出其見解，如《重視生活文化的社會—設計教育發展的未來》、即以針對設計教育該以回歸大眾生活文化以作為未來設計教育發展之根基；或以提出希望設計教育能夠配合產業發展《產學合作於設計教育之重要性研究》、《設計產業與教育》；另外亦有《創意媒體設計教育的研發趨勢》、《數位環境影響下台灣視覺設計教育之變遷—朝倉直巳教授之教學理念傳承》直接針對台灣設計教育發展提出疑惑以及解決之方式問題，與此同時其與設計理論相關之文章亦始以出現，其中即以整理台灣設計教育發



展態勢，並針對設計教育之內涵提出其觀點性的看法，由上述中即可以瞭解，設計教育於 1990 年代中終於為大眾所重視，為以配合社會潮流的脈動因此開始在人才的培育問題上提出重新審思的階段。





二、設計語彙之起源

一般大眾所認知的「設計」緣起，是西方工業革命以後，為順應工業造物之事而開始，而「設計」亦在世界工業的潮流中逐漸由西方傳入東方。當時日本為跟隨西方腳步而以維新政策帶領其社會走向文明，則成為東亞地區第一個與西方設計接觸的國家。然而當日本工業發展未臻成熟，「設計」僅能以傳統工藝為發展依據之時，西方「設計」又是如何與日本社會進行交會，則是本節所探究的重心。





2-1 設計用語發源之前引—西方「Design」用語的生成與變遷演進過程

現今大眾所認知之「Design」意涵的語言意義，幾乎皆是以進入 19 世紀末以後，伴隨著工業革命機械化與社會現代化的歷程中所展開的結果。而「Design」用語在東亞地區的記載上，則是由 1837 年工業發展正處萌芽期之際，透過日本明治維新使節團赴西取經時，所留下的文字記錄為其開端。因此在進入東亞地區設計用語變遷議題的檢討之前，必須先瞭解 19 世紀之後的西方世界是如何觀看「Design」的概念生成始末。

2-1-1 工業革命前的「Design」用語概念—藝術領域下的 Disegno

Design 來自拉丁文 Dseinare，初始為「to mark up」，做記號之意。回顧 Design 詞義的歷史變化，可看出 Design 從拉丁語到義大利語、法語再到英語的演變過程：Designara（拉丁語）→Disignrn（義大利語）→Disegno（義大利語）→Dessein（法語）→Design（英語）⁴。在上溯五百年的過程中，此一演變經歷不僅代表著「Design」在各國語彙中的變遷流轉實景，而在透過歷史脈絡的整理之後，亦透露出這用語必然會與生產形態相互適應的規律性。

歐洲於文藝復興時期（14 世紀至 16 世紀）時，興起一股在文化方面的思想運動。當時匠師在人文主義的推動下，開始思索自己於社會上的地位提升，思索著匠師不僅只是為行會提供手工藝品供其販賣之用，優秀匠師也需有知識與技術上的訓練。因此主張在透過行會專業訓練之餘，還必須要有完備的人文知識訓練，以提昇匠師至藝術家地位之意圖，並得以與知識份子、貴族在社會上得到同等地位。而在匠師重視對自身人文訓練的企圖下，工坊教育逐漸受到社會重視，並開始躋身於藝術界之中。1563 年義大利藝術家瓦薩裏（Vasari, 1511-1574）受到 Medici 家族贊助，於義大利佛羅倫斯成立「Accademia dell' Arte del Disegno」藝術繪畫學院，成為歐洲最早以「Disegno」為命名之學校。其藝術學院在實務課程的安排上，以結合行會工作坊的訓練為核心，然後再輔以審美課程、幾何學、人體解剖、透視學等理論課程作為補充。而在隨後祝卡洛（Zuccaro, 約 1540~1609）負責承接藝術繪畫學院時，更進一步將匠師工作坊納入藝術學院體系中，以

⁴ 諸葛鎧，2006，《設計藝術學十講》，濟南：山東畫報，p.6。



求理論與實務的訓練更加結合⁵。

有別於藝術繪畫學院以訓練匠師並結合實務訓練成為教育主軸的主要運作方式，藝術理論家朗奇洛提(Francesco Lancilotti)在其繪畫論集(Trattato dipittura, 1509)中所提出形成繪畫必須四要素的概念中，則將 Design 視為描繪(Disegno)之義，用以表達作品草圖或素描之繪圖(Drawing)概念。相較之下，藝術繪畫學院中所指稱的 Disegno 在某種層面上已是更接近為創作目的性而描繪的意義。17 世紀初，後來羅馬聖路卡藝術學院創始人祝卡洛(Zuccaro)更在《雕塑、繪畫及建築的概念(L'idea de' scultori, pittorie architetti, 1607)》一書中對 Disegno 提出進一步的看法，他認為 Disegno 是具備內在與外在設計的區別，所謂的「內在設計(Disegno interno)」是指藝術家的心中理念，而「外在描繪(Disegno esterno)」則意指藉由油彩、石材、木料等媒材來實現理念的行為⁶。17 世紀佛羅倫斯藝術家巴爾底努奇(Baldinucci, 約 1624~1669 年)則認為 Disegno 是「以線條的手段來具體說明那些早先在人的心中有所構思，後經想像力使其成形，並可藉由熟練的技巧使其現身的事物」。之後又加以補充：「他也左右了佈局，以及線條的明暗層次的構成，由他決定何處需要設色，或運用其他方式，而這些方式實則是在現在已經完成的作品」⁷。由上述中即可看出 17 世紀時對 Disegno 的看法，是指已具備一種創意性的存在，然後在各種作品中，以各式媒材完整呈現眼前，並將心中構思先行描繪而出，再以進行製作的行為的解釋方式。

文藝復興時期工匠教育進入藝術領域以後，Disegno 仍存於藝術學術領域之中，而其概念則由初時僅為說明繪畫中的描繪用途，至 17 世紀時便逐漸出現狹義與廣義兩種意義差異。狹義的解釋是近於 16 世紀中藝術領域所認知的素描線條描繪功能，但廣義的概念則已是包含藝術機能性的結果。主要是指結合實際素材成為造物前的構思創意，並以繪製方式表達藝術家於創作前的心中意念，近似於物品呈現前的創作草圖之意。

2-1-2 工業革命前「Design」用語的概念—素描非素描的 Dessin

歐洲於 17 世紀中葉以後，歐洲藝術家與藝術品創作的主導權，開始從

⁵ 楊裕富，2003，《技術及職業教育百科全書—設計、藝術與語文類技職教育》，台北：教育部，p.29。

⁶ Chris Murray, 2003,《Key Writers on Art: From antiquity to the nineteenth century》，p.74。

⁷ 諸葛鎧，2006，《設計藝術學十講》，濟南：山東畫報，p.6。



義大利轉向法國，思潮上也由人文主義開始轉向理性主義。在整個 18 世紀，由於理性啟蒙主義所傳達的知識獨立論，與機器時代產業始由手工業過渡至機械工廠化的雙重影響，新思維與理性主義共同構成的文化運動，為手工藝藝術家的品味啟蒙，以及人才培育方式帶來深遠影響。法國於 17 世紀路易十四統治時期取消手工藝行會，藝術學院承擔起監督皇家工廠產品生產，並負責工人們技藝培訓的教育責任，以求脫離教會監控與手工藝行會的干涉。此外，法國於 18 世紀受到中產階級興起，促使著藝術品開始由皇室宮廷流入大眾之中，且社會中欲獲得鑑賞藝術品知識與對藝術品需求的人數驟增，讓 18 世紀的法國開始走向藝術性社會的發展方向。

18 世紀法國的藝術教育即在手工藝行會解除與啟蒙運動對知識啟迪，以及產業、社會結構改變的背景下，為法國的藝術教育帶來新式教學思想。由於藝術品市場的需求已由藝術精品走向大眾化，因此對藝術品要求的逐漸轉變下，在製作上不僅追求實用也開始需考慮美觀性。隨著手工藝產業的需求改變，部份已察覺社會動態改變的教育者也開始思考製作方式的轉型。當時由法國菁英帶動起藝術品味的流通，與私人興辦素描學校的風氣，引領一股素描藝術興起的風潮。然而，18 世紀的素描藝術有別於現今所指較偏向狹義解釋的單色素描作品，反而是廣義的指稱物像造型，即在素描教學上用來訓練藝術家掌握造型與描繪的能力。而在素描學校教育中的訓練是以含括藝術中繪畫、建築、雕塑、版畫等四大領域為中心，當然其中亦包含現今所認為的素描作品⁸。18 世紀德尼·迪特羅（Denis Diderot 1713-1784）曾於百科全書中強調當時「Dessin」的重要性：「**Dessin 應該被納入所有教育的範疇內；用在教育第一流的人才，可使之從中尋得審美的品味，因為素描是品中神髓；用在教育品性良好的人身上，可供其用於個人之用途；用來教育藝術家，則可使他們在專業上領先群倫，並得以出類拔萃**⁹」。以此足見 Dessin 於 18 世紀已在藝術領域中被視為不可或缺的基礎要素，且無論在審美或專業上皆必透過 Dessin 之訓練與薰陶，才能得以達到藝術極高境界的結果。

而在 Dessin 受到藝術領域的重視之下，「素描藝術」亦成為 18 世紀藝

⁸ 黃淑玲，2002，《十八世紀法國「免費的素描學校」的崛起—工藝教學學制化的開路先鋒》，美育雙月刊，125 期，pp.69、79。

⁹ 黃淑玲，2002，《十八世紀法國「免費的素描學校」的崛起—工藝教學學制化的開路先鋒》，美育雙月刊，125 期，p.79。



術教育中的重要現象之一。在素描藝術教育最為興盛，同時亦面臨機械時代來臨之際，各派學者便曾針對素描藝術（Arts des Dessin）展開一場「自由藝術」與「機械藝術」地位的論辯，藉由各派對素描藝術教育的論戰所提出的不同見解中，亦可一窺 Dessin 於當時所隱含之概念。其中站在「自由藝術」觀點上的各派學者，即以提出有別於傳統素描藝術教學上更進一步的概念，如藝術理論家羅傑德比爾（Roger de Piles）提出對傳統藝術教學的建議。他認為在教學上除卻施以傳統素描（此處所指的是線條代稱）訓練之外，亦應重視學生的色彩訓練。另外教育哲學家約翰洛克（John Locke 1632-1704）則強調即使是不以從事藝術創作為業者，也可以透過素描練習，強化其視覺記憶。他在《有關教育的幾點想法（1693）》著作中敘述：「不管是才華洋溢或資質平庸之人，都能藉由素描的藝術輕易地重獲或傳遞他所見到的古蹟、奇玩、與衣飾的印象¹⁰」。對此，洛克的主張已有別於傳統藝術學院派的教學方式，而是藉以近似於「速寫」的方式回歸事物本體形像、並得以適性發展的主張。依循著如此見解，哲學家盧梭亦認為素描教學應是以引導學生發現大自然的一個步驟，並極力反對任由學生「依樣畫葫蘆地抄學仿作」的教學方法¹¹。

在論戰間偏向於「機械藝術」的論點中，則是將從事素描藝術者置於一全新的社會階層中。素描是被視為藝術創作者與執行操作者之間的溝通工作，其基礎是建立在完成一件任務，需各司其職的新觀念。巴黎素描學校的創辦人巴舍烈（Jean-Jacques Bachelier 1724-1806）在一場演講上提出素描在藝術教育上所扮演的角色：「創見紀念碑與負責規劃工程的那些才華洋溢的創作者，他們終於可以放膽做而不再感到有所限制了，因為可以執行他們理念的『能手』已經與他們會面了¹²」。巴舍烈所述之「能手」；也就是素描製圖者的出現，顯示著巴舍烈明確地將從事素描製圖的人視為一專門行業的工作者，而這也意味著藝術創作者與素描製圖者的差別（圖 2.1）。對此，巴舍烈在其素描教育的理念上也要求學徒能夠學習獨立創作，並對藝術品的風格有基本認識，藉此打破以往師徒學習制度下僅要求模仿與抄

¹⁰ 同上。

¹¹ 黃淑玲，2002，《十八世紀法國「免費的素描學校」的崛起——工藝教學學制化的開路先鋒》，美育雙月刊，125 期，pp.69-70。

¹² 黃淑玲，2002，《十八世紀法國「免費的素描學校」的崛起——工藝教學學制化的開路先鋒》，美育雙月刊，125 期，p.70。



襲師傅的作品，不講求創新亦無從求新求變的作法，因此提倡必須要讓學徒學習工藝用的製圖素描課程。博學思想加拉瓦傑（Antoine Laurent de Lavoisier, 1743-1749）則對於此新式素描提出更明確的說法：「素描是一種介乎構思者與下達命令者之間的溝通方式¹³」，拉瓦傑借以素描（Dessin）義重新為素描於藝術領域中定位，然而在此 Dessin 之定義已是偏向一種工具性意義，一種創作的過程方向發展，而已非一種純然藝術創作或藝術成品（圖 2.2）。



圖 2.1 巴舍列版畫系列：提供學生素描
資料來源：黃淑玲，《十八世紀法國「免費的素描學校」的崛起—工藝教學學制化的開路先鋒》
摹寫用人像素描範本

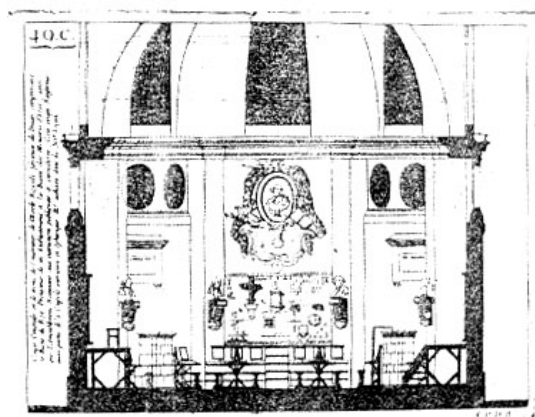


圖 2.2 18 世紀素描教師 Malhorite
印製的素描教師透視圖
資料來源：黃淑玲，《十八世紀法國「免費的素描學校」的崛起—工藝教學學制化的開路先鋒》

法國 17 世紀知識對手工藝藝術家品味的啟蒙，帶動法國社會菁英對於藝術品味流通，與興辦私人素描學校風氣的興起，在部分的素描教學上以訓練藝術家掌握造型、描繪物像的能力，成為對物像造型預想的實現。然而在隨著工藝品的流通與機械時代的來臨後，法國藝術領域針對素描藝術應是為「純粹的藝術」還是為「機械的藝術」的目的性開始提出質疑，在其所提出一連串素描藝術教育的論辯中，即可見藝術用素描（Dessin）用語，一方面被納入「自由藝術」這較為偏重隨心而繪的高層藝術領域認知之中，

¹³ 同上。



如同現今大眾對素描為單色繪畫或為線條速寫的認知；而另一方面，為「機械藝術」提出論辯者，則將素描（Dessin）之路推向與實業相接合，清楚地劃分藝用素描與實用素描上的區別。換言之，Dessin 是以含括藝術繪畫與實用製圖兩種層面上的意義來面世。而在各派學者在為 Les Ecoles Gratuites de Dessin（免費的素描學校），該以何種教學方式培養學生走向，而提出的各式見解中，也為素描教育提出在藝術領域朝實業性發展的嶄新領域。而在實業與藝術之間奮戰的教學方針，也成為日後隨著 18 世紀末工業革命影響下，產業界對於人才培育提出新的要求，所開啟的新制教學規範，並在短時間內造就出大量應用藝術品製造業的工藝製圖員。而藝術教育在法國藝術教育理念的變革影響下，藝術教育學校由純粹藝術方向，開始納入實用工藝製品製圖的教育模式，並由培育純粹藝術人才，轉向培育具有審美能力工匠的方向發展。而此般混合著藝術與技術、美術與工藝特徵的藝術教育體系，在日後對應用藝術與工業藝術教育，以及歐美設計教育的發展上，帶來相當深遠的影響力。

2-1-3 工業革命後設計用語意義的轉變

18 世紀末工業發展之初，英國 Design 的詞義仍被界定在藝術的領域內。初版的《大不列顛百科全書（1786）》對 Design 一詞提出解釋：「所謂的 Design 是指藝術作品的線條、形狀、在比例、動態和審美方面的協調。在此意義上，Design 和構成同義。可以從平面、立體、色彩、結構、輪廓的構成方面加以思考，當這些因素融為一體時，就產生了比預想更好的效果¹⁴」，由此解釋可見到當時的 Design 是較偏向於平面繪畫，猶如法國所提出「Dessin」工藝製圖的概念。與世界其他國家相比，專業的美術教育在英國並不算短，英國皇家美術學院（Royal Academy of Fine Arts）成立於 1711 年，在歐洲享有相當高的聲譽。而英國皇家美術學院的教學建構方式，與歐洲法國成立的皇家藝術學院相仿，內容僅限於純美術領域，其課程重點則集中於藝術家的培養，在技能訓練上則是以寫實主義為主的描繪技巧與創作模式練習，而在美術之外的專業知識則相當有限。

直至 1920 年代，英國已躍上世界經濟列強之位，隨著第一次工業革命的初步完成，能源、礦產、重型機械等重工業開始成為國家的產業核心，

¹⁴ 諸葛鎧，2006，設計藝術學十講，山東畫報出版社，pp.6-7。



而紡織、陶瓷、家具、金屬器皿等輕工業製造也開始成為國家經濟的重要來源。原本以手工製作的傳統手工業製品，隨著機械化大量生產化而逐漸被取代。機械使用迅速普及，生產效率倍增、生產成本快速下降。無論是權貴富賈還是城市平民，都得以獲得物美價廉商品，大眾對產品推陳出新的要求也越加重視，因此製造業者對商品的改進與汰換機率愈加迅速，這也使得製程與設計的分工愈趨明顯。有鑒於法國在受到工業革命對設計人才的需求下，於 1767 年設置巴黎皇家設計學校（Ecole Royale Gratuite de Dessin），建立具備藝術、技術與工藝等特徵的專業學校，同時也可以輔助產業生產。而英國部分的有識之士，也開始意識到英國在工業發展的進程，與各國在資本主義生產力發展競爭中，無法忽視「設計」專業存在的重要性，故相關產業人才的培育亦成為當務之急。

但當時英國皇家藝術學院仍著重於藝術家培養。對實用藝術無法得到發展空間的現實，教育改革者普遍認為應在美術學院學術殿堂的之外另起爐灶。然而在各界教育改革派為實業藝術與工藝教育發聲的期間，於 1824 年倫敦機械學校即已率先開始進行設計教學的早期嘗試，引入建築、機械、透視圖、裝飾繪畫、人物模型與景觀畫等基礎課程。倫敦機械學校雖然僅是一種對設計教育的初期嘗試，對未來設計教育的影響也不大。但透過對設計課程的設置可以看到英國的設計教育已有別於以往，不再僅是附屬於傳統藝術院校的體制下之物。在工業機械的高度發展下，培養設計人才對工業化社會適應發展的重要性，也逐漸受到工業教育方面人士的注意。

由於社會各界對設計人才的強烈要求，英國創辦一所史無前例的學校。1835 年夏，英國議會正式決定成立一個名為「藝術與生產選委會（Select Committee On Arts and Manufactures）」的機構，並針對「設計」在整體工業化產業範圍下的定義，與其結構規範進行調查研究。其中更以廣泛徵求社會各界人士意見，包括建築師、雕塑家、畫家、企業主、知名工匠與文化界名流之建議，最後在結合眾人建議下所提出的調查報告結論中指出，英國將要成立一所促進藝術與生產結合，並附設有博物館的裝飾藝術學校。1837 年政府設計學校（Government School of Design）在各界的推動下正式開辦，成為日後英國設計教育思潮改革的開端。直至 1850 年代的發展期間，嘗試於實業中將藝術與工業進行結合，逐漸建構設計教育的根基。然而設計學校發展初期並未受到大眾廣泛重視，由於設計學校的定位並不



明確，「設計 (Design)」此一概念並未有準確界定。英國「設計學校 (School of Design)」的定名，是因為在英語語彙中找不出合適的詞彙來指稱這樣一個新學科，其結果是借鑒法國皇家設計學校校名，使用與法文詞彙「Dessin」相對應的「Design」一詞。在英文中「Design」一詞的原意包含「創意、計劃、繪圖」(to intend, to plan, to draw)三層含義，而法語 Dessin 的準確含義則更接近於「繪圖」。因此當時就有人建議應將學校稱之為「繪圖學校 (Drawing School)」¹⁵。然而學校日常教學的主要內容僅局限於建築細節、古代器物的臨摹，以及練習幾何圖案、植物紋樣的繪製。就當時的認識而言，絕大多數人仍選擇將 Design 一詞理解為「為某種實用目的而作的圖樣」¹⁵，由此可知當時設計學校中對「設計」的認知是接近於「繪圖」或者「裝飾」之義做為解釋。對於此時的設計教育而言，還未真正脫離藝術學院中以繪畫為主體的窠臼。

在第二任校長戴斯上任後，則開始致力於將設計學校辦成真正的「設計學校」，而非「單純的繪圖學校」，對此進行一連串的改革活動。其一是以嘗試將可直接運用於作坊或工廠中的實踐性技藝引入教學中，不僅購置輔助製作紡織的機械，並聘用技師擔任技術教師，從而增設具有實業性質的紡織藝術課程；其二則為試圖建立以倫敦中心校為核心的全國設計教育體系，並於倫敦的設計學校中增加專門的師範班，以為其他四所分置於地方的設計學校提供師資來源；其三則涉及教材建構，像是完成《繪圖課本》的編撰，遵循由淺入深的原則，介紹與裝飾設計相關的各種繪圖知識，並通過一系列的圖例，為學生理解與臨摹各類繪圖提供豐富的樣範¹⁶基礎。

1851 年，英國政府在總結討論倫敦第一屆世界工業博覽會時，提出獨立設置藝術設計相關體系的課題，使藝術設計教育在預科教育的基礎上進一步專業化。1852 年初，英國商會決定新設一個名為「實用藝術部 (the Department of Practical)」的獨立機構，倫敦水晶宮博覽會的主要籌辦者之一的亨利柯爾 (Henry Cole, 1808-1882) 被任命為其負責人。亨利柯爾不僅將原本設立於聖大廈 (Somerset House) 的設計學校遷移至馬爾堡樓 (Marlborough House)，且在大樓中設置展館 (圖 2.3)，其中展品多為來自倫敦博覽會中之展品，其目的是為促進藝術與設計概念的成長，並希望

¹⁵ 袁熙暘，2003，《西方現代設計教育之濫觴》，中國美術教育第 5 期，p.42。

¹⁶ 同上，p.43。



有助於英國產品的改善目的。身為設計實踐家的柯爾便開始大刀闊斧地在這間設計學校中全面推行改革，而其改革推動著重於推行規範之上。身兼柯爾助手以及設計學校教師的理察德理德格雷夫（Richard Redgrave 1804-1888）則以完成「設計師、裝飾家及工業美術家國家課程標準」的制定為中心思想，將課程結構細分為 22 個級別。內容分別囊括各類型裝飾素描、繪畫臨摹、模型製作與設計構圖課程。而在初期 10 個級別的素描課程是所有學生都必修的課程，之後的學生則可以繪畫或模型作為主修方向，然後最終大家則都會回到設計構圖（Composition in Design）課程之上。其中第 21 級設計構圖課程以「生活研究」為主，包括寫生構圖與記憶構圖；第 22 級構圖課程則以「基礎設計」為主，包括寫生變化、紋樣與歷史性裝飾研究等。最後考慮到原方案對工作室訓練與實用設計方面議題的忽視，又增加第 23 級「技術研究」課程。其內容包括建築設計、表面裝飾設計、裝飾浮雕設計、翻模與鑄造、平面印刷、木刻與金屬鏤刻、瓷器彩繪等¹⁷。由上述設計教育課程實踐過程的安排上，即可看出柯爾與理德葛雷夫認為設計是一種能夠由簡入繁、從基礎法則至靈活運用的方法流程，而此流程則可以透過一種規範標準進行學習。里德葛雷夫曾對此提出個人見解，他認為：「通過這種形式，繪圖便成為了可精確描述的語言、世界通用的闡述媒介，無論對於藝術家還是其他專業人士，都可能成為一種衡量事實、探索真理的方式¹⁸」。而在其對設計（Design）形貌的闡述中，已可看出設計是跳脫過去一直被視為是單純繪圖（Drawing）的看法。設計儼然已成為一種表達過程、或者說一種實踐形式，創作者則僅是透過繪圖方式展示其中心想法，而其他人則可藉此得以清楚瞭解原創作者的意念。而上述課程中的標準制訂與實施，不僅將英國藝術與工藝製作的內容共同納於課程範疇之內，且將其教育施行法則推上標準化軌道，讓所有教師與學生遵守課程標準，同時接受檢測與考核。

雖然英國設計學校之後因為亨利柯爾決心將設計教育推廣至大眾教育層面，因此於 1853 年將實用藝術部更名為科學與藝術部（Department of Science and Art），藝術學校在為培訓工業生產人才之目標下，更名為國家

¹⁷ 維多利亞與艾伯特博物館，Victoria & Albert Museum (V&A Museum)

http://www.vam.ac.uk/vastatic/microsites/1159_grand_design/essay-teaching-by-example_new.html#6

¹⁸ 袁熙暘，2003，《西方現代設計教育之濫觴》，中國美術教育第 5 期，p43。



藝術培訓學校（the National Art Training School），而於馬爾堡樓所設置之展覽館，更擴大其規模更名為裝飾藝術博物館，1857年改置於南肯辛頓（圖2.4）。南肯辛頓博物館，不僅有別於一般傳統藝術展館，較側重於收藏各式裝飾藝術與設計作品展出，此外更開放給民眾教學時間，使一般民眾與學生能藉由觀摩博物館之中，更能瞭解工業運動思潮下實用藝術應用於生活發展上的意義。

政府設計學校在此短短的16年之後結束。對此將藝術教育導向工業化、商業化走向的作法，在當時其實受到藝術界人士與提倡恢復手作工藝的美術工藝運動家等方面人士相當大的反動性批判，工藝美術運動推動者約翰魯斯金（John Ruskin 1819-1900）即曾對設計學校宣達看法：「所有這些謬誤的根源，就在於其目的僅在於養成學生通過為生產所作的設計來賺錢的能力。凡是以此作為首要目標的學生，永遠也學不會真正的設計；而正是『設計學校』這個名稱包含著深刻的藝術謬誤。教師也許可以教授製圖，但設計却只能傳自天堂；而對所有想出售其靈感的學者來說，天堂拒絕他們的幫助¹⁹。」他認為過於機械式的教條教法，剝奪創作者的想像力與創造性。然而，不可否認的是柯爾與理德葛雷夫對於機械化與藝術之間模糊不清的規範與定義廓清，以及建構一套具有制度化教育體制的貢獻度，而這也使這設計學校成為英國設計學院中的典範。

1875年國家藝術培訓學校由艾德華波因特約翰（Poynter Edward John）開始擔任校內藝術總監後，以實用藝術與科學知識為原則，推動以系統性課程教育新一代的培訓教師，期以教師能發展應用藝術於日常生活，以及貿易與製造需求之上。而其課程內容根據於此目的，即開設出手繪、建築、機械製圖、實用幾何與透視、油畫，膠彩、水彩、造型與鑄造等課程內容，而其中素描、繪畫、建築與模型課程中，又以建築學、花卉與其他裝飾物的靜物寫生，以及生活與歷史式樣分析等課程為中軸。由課程相關內容來看，已與亨利柯爾的課程安排上並無太大差異²⁰。

1896年再度更名的英國皇家藝術學院（Royal College of Art），以及於同年設置的倫敦中央藝術與工藝學校，亦在英國美術工藝運動的影響下，

¹⁹ Ann Calhoun, 2000, 《The Art & Craft movement in New Zealand, 1872-1940: women make their mark》, Auckland University Press, p.19。

²⁰ Charles Dickens, 1879, 《Dickens's Dictionary of London》。
<http://www.victorianlondon.org/education/dickens-arttrainingschool.htm>



延續實作為出發的課程規範為課程基礎，建立起新式設計教育的規範。其中中央藝術與工藝學校更被德意志製造聯盟的締造者與設計家穆特修斯稱作是「最具獨創性的當代藝術學校」，並在歐洲各地被廣泛仿效。許多學者亦認為 1919 年所成立的德國「包浩斯學院」，即脫胎於中央藝術與工藝學校²¹。由此足見由亨利柯爾所創制的 the National Art Training School 對英國與其他歐洲各國設計教育制度誕生所產生的深遠影響力。

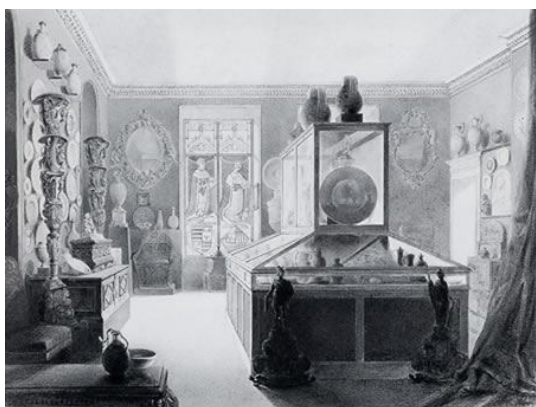


圖 2.3 A gallery at Marlborough House,
1856

資料來源：維多利亞與艾伯特博物館，
Victoria & Albert Museum (V&A Museum)
<http://www.vam.ac.uk/vastatic/microsites/11>

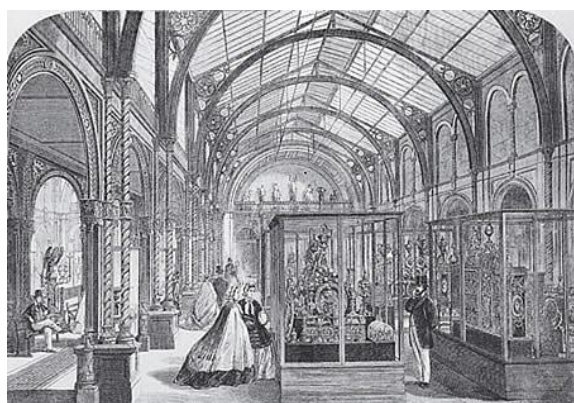


圖 2.4 South Kensington

資料來源：維多利亞與艾伯特博物館，
Victoria & Albert Museum (V&A Museum)
<http://www.vam.ac.uk/vastatic/microsites/11>
[59_grand_design/essay-vanda_new.html](http://www.vam.ac.uk/vastatic/microsites/1159_grand_design/essay-vanda_new.html)。

2-2 設計用語之傳移—日本「設計」用語的生成與變遷演進過程

鎖國百年的日本從 19 世紀開始，受到西方列強的侵入式影響，加上受到西方社會現代化思潮的衝擊下，日本亦開始走向明治維新運動發展。除欲擺脫西方列強所簽訂的不平等條約，收回自主權，且意屬將「西洋的文明引入日本，把日本人認為最需要的是把西洋的文明引入日本，把日本建成歐洲那樣的國家²²」，期望藉由推動富國強兵之計，以夷制夷的打敗西方列強侵略。因此，日本幕府投入大量時間精力，送使節團出使至歐美各國進行詳細調查（1867 年），然後再透過大量延聘外國專家學者至政府部門、工廠，亦或到各大學任教，以便在最短的時間內將西方文明移植至日本國

²¹ 袁熙暘，2003，《西方現代設計教育之濫觴》，中國美術教育第 5 期，p.46。

²² 中央電視台「大國崛起」節目組編著，2006，《大國崛起：日本》，北京：中國民主法治，p.83。



內。在極短的時間內，日本開始在各項建設上推動革新。像是在政策上提倡廢藩制憲的改革、引進優良軍備、購買工業與民用機械，在政治、財經、教育、國防等面向上建立起各項新式制度，積極推展朝現代化進展的西化運動，所以其不僅鼓勵人民從生活中移植西方文化，並極力廢除日本中世紀以來的舊制風俗習慣，希望將日本建立成一個適應世界潮流的社會體系，期以迅速達到能與西方大國相抗衡的程度。

2-2-1 從古物摹寫中展開的設計——工藝意匠與圖案(明治初-明治 20 年前半)

明治維新的過程中，為求取與西方工商業貿易等相關訊息，1871 年明治 4) 至 1873 (明治 6) 年間特別派遣岩倉使節團赴歐進行考察。與此同時，日本政府為積極打入國際社會，亦於 1873 年的維也納博覽會中首次以中央政府名義進行策劃統籌，並積極出資參加。在此展覽會中，日本挑選最精良的物品作為展示成品，並大規模地展示日本農產品、傳統工藝品、家具、建築等內容，希望藉此機會打開國際市場。而擔任博覽會事務的佐野常民則在會後所撰的《澳國博覽會報告書》中表示，日本當時與西方比較之下「日本工業技術遠遠落後於西方世界，尤其是機械製造技術，日本全然闕如²³」。對此，佐野更提出希望能夠「招納西歐進步的機械產業以刺激日本產業體質的改變²⁴」的想法。而在岩倉使節團回國後，日本政府也隨即決定以西方各強國為目標，並試圖依靠國家政權，全力推進日本工業化的步伐，殖產興業政策更因此成為政府的首要之務。

參與博覽會與對當時西方工藝產業的考察，除為日本帶進工業技術與大量生產的思維外，也將西方產業相關知識思潮帶入日本國內。「Design」此一新語在透過佐野常民所撰述的《澳國博覽會報告書》，而成為日本首次接觸西方設計思維（或說語義）的開端。報告書中記載著英國於 1837 年所成立的政府設計學校（Government School of Design）的變遷過程，對此新語，佐野常民藉漢字「スクール・オブ・デザイン意匠學校」並以此標註片假名「スクール、オフ、デザイン」作為其對譯用語。「意匠」二字其實早在日本幕府時代以前就已經存在的詞彙，但其義多用以解釋「『繪製前的對於景物位置的配置』、『對

²³ 呂紹理，2005，《台灣展示：權力、空間與殖民統治的形象表述》，臺北，麥田，p.79。

²⁴ 同上。



於描繪題材與情景的構想』²⁵」，而並非專為「Design」語義所出現之語，且報告書中對於「Design」一詞亦無進一步明確解釋，可見當時佐野常民對「Design」的實際概念其實仍相當模糊。而在透過《澳國博覽會報告書》與《米歐回覽實記》等參訪博覽會的心得報告書中所撰述，對當時「意匠」意涵的詮釋，多針對器物的整體形態、色彩應用、外觀造型進行描述，是被視為「工藝製品需以進行結合形狀、色彩、模樣的考察」²⁶。然而工藝這項目在 1877 年（明治 10）日本將殖產興業的重心交由農商務省管理，並由內務省保存傳統古物、文部省推動美術教育之後，「文部省下的美術教育，將繪畫、雕刻升格為『藝術』領域，而工藝在農商務省的殖產興業路線上很明顯地被倡導」²⁷，開始產生出差異不一的不同走向。像是在同年所舉行的第一回日本國內勸業博覽會後所記錄的報告書裡，即針對漆器、陶器、織物、染物等各項工藝製品的品評中，以「『意匠』一詞所描述的文脈上，多以物品的『外觀之美』、『形狀位置及著色』」²⁸為重點，此外更與西方製品的樣貌進行比較檢討，並針對器物的使用性、銷售性等問題提出討論，對此亦意味著報告書中「意匠」已受到殖產興業影響，開始具有帶著目的性質的設計製作行為意義。

然而除卻意匠在 Design 引進之初，作為其對應用語，開始於明治初期產生出對「Design」概念的認知，大眾亦以透過實業角度，開始造出許多以「圖畫、圖示、圖式」、「考案、考按、工按」稱之的語言出現。此語也因受到政策推廣及實際操作的嘗試後，而更加貼近於生活，開始受到大眾的接受使用。直至 1887 年（明治 20），岡倉覺三提出以「圖按學校」來對譯英國的「School of Design」後，「圖案」（或「圖按」）一語才開始得以成為「Design」的另一個對譯用語。

明治初期，日本為使殖產興業政策下的日本工藝製品能在萬國博覽會與內國勸業博覽會中擴展貿易機會，因此於 1878 年（明治 12）由大藏省商務局製品畫圖課出版《溫知圖錄》。其內容則是由畫家抄錄當時博覽會中精

²⁵ 樋口孝之、宮崎清，2007，《明治初期から中期の美術工芸振興活動にあらわれあた「意匠」概念》，デザイン学研究，第 54 期，p.88。

²⁶ 樋口孝之，2007，《明治初期から中期の美術工芸振興活動にあらわれあた「意匠」概念》，デザイン学研究，第 54 期，p.87。

²⁷ 佐藤道信，1999，《明治国家と近代美術：美の政治学》，日本東京：吉川弘文館，p.42。

²⁸ 樋口孝之、宮崎清，2007，《明治初期から中期の美術工芸振興活動にあらわれあた「意匠」概念》，デザイン学研究，第 54 期，p.87。



美的工藝式樣，或以修改工藝家的圖集，作為提供全國工藝家製作式樣之參考範本。其中圖錄分別以「考案」與「圖畫」兩位作者共同編纂而成，考案者是擔任工藝製品之構思或以修整工藝樣式為工作的事務官，而圖畫者則是將各式工藝製品的形狀模樣仔細描繪成圖（圖 2.5）²⁹。而圖錄集的收錄方式，有別於傳統工藝由一人全時擔任構思與製作方式，而將「製作構思者」與「描繪者」的角色進行切離，此工序為日本首見。1880 年（明治 13）



圖 2.5 考定(案)與圖畫

資料來源：溫知圖錄

農商務省的製品畫圖課中的業務執行範圍，更以出借製品的「圖式」提供製作者參考之用。其作為輔導全國製造商與海外輸出製品的機關亦是一例，在其工作要項中記述著：「『製品圖畫掛的要旨在於記錄“製作程序（工按）”或製作“圖樣（図示）”』、『工藝家需在審查細想後繪下對於實際事物的圖像...』、『對於製品在輸出至海外前，必須針對各國流行的沿革進行考察，...深思熟慮其製品的精確模式...』³⁰」，對此，已是透過政府規範章程的抵定，明確地將一件製作案的製作程序與圖樣描繪進行區別，形成初步的工藝產業分工制度。另外亦針對產品製作過程，提出考察使用者用途與嗜好，再進行製前策劃的流程概念出現，猶如現今製作前進行市場喜好調查的動作一般。

由上述「意匠」成為始初「Design」之日文對譯用語中，不僅反映出日本實際上對西方機械工業概念上的缺乏，且佐野常民將西方工業「Design」產業視為工藝製程下的一環。對此，日本藝術史學家北澤憲昭曾於其著作中提出，日本在面臨西方工業與日本傳統進程相互交疊之時代是如何看待其工業行為。他認為所謂「工業」的中心是為手工業相關製作，而產業中能與工業有相關之「工藝」活動，則成為具有與當時「工業」相通之概念³¹，

²⁹ 東京國立博物館編，1997，《明治デザインの誕生：調査研究報告書「溫知圖錄」》，東京：國書刊行會，p.15。

³⁰ 樋口孝之，2007，《明治初期から中期の美術工芸振興活動にあられあした「意匠」概念》，デザイン学研究，第 54 期，p93。

³¹ 北澤憲昭，2003，《アヴァンギャルド以後の工芸—「工芸的なもの」をもとめて》，美學出版，p.236。



此亦解釋明治時期在工業思潮未成熟之前，「工藝」是以替代「工業」的身分而存在之物。然而由於英國政府設計學校是亨利·柯爾為以配合英國工業化進程而所規劃之教育制度。對於佐野常民而言，或在初始階段接觸到西方工業制度，且仍身處於只知其然而不知其所以然的狀態，亦或為使大眾能夠稍為理解設計（Design）用意，因此選擇為日本境內國民所能理解的工藝相關詞彙進行詮釋，並作為「設計（Design）」類同意義之對譯語。

然而在殖產興業思潮的推動下，新式的機械工具開始應用於輸出工藝產業製程之中，「圖案」與「意匠」概念亦在配合萬國博覽會海外輸出之際，產業為使工藝製品達到製作迅速與具備輸出水準之目的，而在製作程序上開始出現類同於現代製前設計的構思行為。但究其本質，當時的「圖案」與「意匠」作為「Design」之對譯用語，實際上意義仍較偏向技術性導向意涵。

「意匠」是由於日本初次與西方工業世界接觸，開始有商業性考量之下的產物，但其意義仍是針對傳統工藝品製作之外觀樣式改良為主要運用範圍。而「圖案」於明治時期中，雖已成為工藝家開啓製作流程的一項技術步驟，且在殖產興業的政策催動下，也已發展出以製作圖式，並為工藝製作參考的結果，這其中包含記述工藝品之寸法、技法與材質等資訊³²上的意義。其概念不外乎是使產品在販售上皆能達到一定水準，因此隱含著「產品標準化製作」的思維存在。不過透過《溫知圖錄集》中對收錄圖案的做法來看，也可發現明治初期時，對這類「設計」意義名詞的基本使用概念仍無法跳脫傳統對「古物摹寫」的精緻工藝圖樣觀念。而在面對工業發展進程日益精進，製造技術快速變化致使近代產業迅速擴大，且印刷技術更新亦促使商業出版與廣告利用的應用範圍更為寬廣，這時候若只是傳統製作技術或圖繪設計方式，事實上自然已無法滿足產業界對新事物的追求目標。

2-2-2 明治 20 年後半-大正時期—與西方設計思潮的接軌

1. 工藝製作與圖案繪製

在實業界對工藝與圖案人才之需求下，日本圖案教育配合工業化的腳

³² 東京國立博物館編，1997，《明治デザインの誕生：調査研究報告書「溫知圖錄」》，東京：國書刊行會，p.15。



步，於1880年代後期（明治20年）開始展開初步發展，如1889年（明治22）東京美術學校美術工藝科、1896年（明治29）圖案科；1891年（明治24）京都美術學校工業圖案科；1897（明治30）年工業教養所設置工業圖案科；1899年（明治32）東京高等工業學校工業圖案科；以及1902年（明治35）京都高等工藝學校等學校，幾乎都是於這個時期成立。最早設置工藝美術科的東京美術學校，一開始的教學內容仍以偏向傳統金工與漆工等工藝項目為中心，而圖案科則偏向以傳統工藝圖案為主要授課內容，對於新式產業生產與設計發展動向上並無太大的關聯性。

雖然具有日本風味的傳統工藝品，於明治初期的博覽會上受到各國青睞，但在1893年（明治26）至1906年（明治30）的期間，日本經過芝加哥博覽會（1893年）、巴黎博覽會（1900年）的洗禮，與日本美術部門將日本相關產品送至各博覽會去參展的過程中，都讓政府與實業界瞭解到對機械生產知識的不足其實是非常大的弱點，以及對設計知識與技能運用上的不足感。許多有識之士早已在此認知下，相繼成立相關團體以教育大眾能更瞭解圖案的發展過程。1900年（明治33）時，由前往視察巴黎萬國博覽會的福地復一在歸國後發起「日本圖案會」，並透過舉辦研究會與展覽會，開始致力於介紹歐洲「新藝術運動」的樣式。而大約於同一時期創立的「大日本圖案協會」，亦透過其發行的「圖案」雜誌，告知海外的設計發展相關動向，與實施相關競賽³³。圖案會的成立是希望能夠藉由相關刊物的發行與在專業人士的協助下，可以讓產業界與學界能夠對海外工藝品與相關式樣上能有更一步的認識，並以此製作出符合世界潮流的商品，以提高產業輸出外銷的能力。

但相較於產業發展進程迅速，19世紀末的圖案教育與工藝教育卻依舊無法跟上其腳步，而仍是以「傳統工藝製品」與「古物摹寫」兩項目來區別工藝製作與圖案繪製教育的主要差異。而對這些傳統式樣與製作方式的學習模式，亦開始受到各界質疑，而工藝與圖案教育則在此批判聲浪的背景之中，於1897年（明治30）至1907年（明治40）間陸續出刊許多與圖案相關的技法書籍，以期改善以往抄襲模仿的缺點。1901年由工業教員養成所工業圖案科畢業的小室信藏所出版相關技法的書籍《一般圖案法》，即以

³³ 林品章，2003，《台灣近代視覺傳達設計的變遷》，臺北：全華，p.21。



英國的設計教育為基礎，介紹寫生至圖樣化（便化）等多樣化的設計技法呈現。此書籍不僅為日本初次自撰的設計相關書籍，其中為學生整理出一套技法示範內容的作法，亦成為明治時期日本圖案教育的最基礎的教材³⁴。

1900年代初期由於圖案與工藝之普及化為現代工商業發展進程下的民眾帶來相當助益，而其發展範圍亦逐漸延伸至藝術界之中。於1907年文部省美術展覽會首次開辦的同年，東京勸業博覽會即先行於上野公園舉辦。而於此次美術館的展覽架構中劃分為19部，其中與藝術及工藝相關品項中包括，美術部之東西洋畫作、雕像、鑄像與彫版篆刻；分散於各部中之美術工藝品；以及圖案部之建築圖案、工業圖案與廣告表紙³⁵。其中廣告表紙之中即以三越吳服店（1905年在發布百貨宣言，為日本第一家百貨公司）宣傳銷售為主題，並以影像的方式繪製之「原祿美人海報」。（圖2.6）其新穎手法不僅成為



圖 2.6：原祿美人海報

資料來源：日本デザイン史

日本最初的廣告畫報，且成為日後商業宣傳上繪製廣告之風潮。在展覽會之展覽品項的區分，可以看出其背後不僅隱含著實用圖案與純粹美術並列對等位置之義，且商業海報首次出現於展覽會中亦已反映出社會大眾，對於能夠應用於生活中，並為工商實業帶來助益的實用工藝圖案上的重視。

然而在東京勸業博覽會初步嘗試展出商業性作品的作法，卻在同年由日本官方主辦的文部省美術展覽（簡稱文展）上造成相當大的爭議性。由純粹藝術的觀點來看，這類以工商業實用目的為出發點，或以印刷工業製程等新技術所產生出的商業廣告或工藝品，於當時確實帶起新興領域思潮，但藝術界人士對此一類由工匠所製作實用層面上之圖案與工藝，提升至藝術領域之想法並不認同³⁶，而最後文展仍是僅從純粹美術角度設置西洋畫、東洋畫與雕塑等參展資格。但在透過東京展覽會將其視為作品並給予

³⁴ 竹原あき子等監修，2003，《日本デザイン史》，東京：美術，p.29

³⁵ 呂紹理，2004，《展示殖民地：日本博覽會中臺灣的實像與鏡像》，2003年度財団法人交流協會日台交流センター歴史研究者交流事業報告書，pp.19-20。

³⁶ 竹原あき子等監修，2003，《日本デザイン史》，東京：美術，p.31。



展出空間，以及文展中藝術界對於實用性藝術之討論與其爭論中來看，工藝」與「圖案」是有別於純粹欣賞創作之藝術品形式，並更明確地與工商營業活動結合，形成一種新的發展目標，儼然已成為具備「實用性」目的的重要藝術類型項目。

2. 排拒模仿的工匠主義與自然取材的個人主義

明治末期（約 1910 年前後），日本工藝在外貿輸出上，由於初期發展上獲得好評，所以工匠為更迎合歐美銷售上的興趣走向，開始思索製作符合該用途之工藝製品。而 19 世紀末的歐洲正進入如火如荼展開實現美術工藝運動與新藝術風格精神的時代，而這也影響著後來日本的工藝產業發展內涵。1900 年初藝術家淺井忠，即以嘗試歐洲美術工藝運動的做法，促成陶藝家、漆藝家與圖案家於京都共同成立遊陶園（1903）與京漆園（1906）組織，有別於過往工藝家個人式的製作方式，而是由工藝家與圖案家共同組成之研究團體³⁷。呈現出工藝製作為適應新時代需求，以圖案運用為工藝製作的目標之一所產生的結果。而這些工藝家、圖案家，也在受到歐洲新藝術運動精神的影響下，以製作曲線柔和之人物、花、鳥，並為工藝帶來曲線柔和之「光琳風格³⁸」作品；而在 1900 年前後亦有染織家以同樣道理，與圖案家共同成立研究會的作法出現，如淺井忠的圖案與工藝改革活動後來便從工藝界中得到繼承。

然而隨著 1913 年（大正 2）日本農商務省主辦圖案與應用作品展覽後，工藝製品在產業工藝振興政策的推動下，轉變成製作能以符合現代生活使用為目的的走向，而當時「光琳風格」形式之工藝作品，其產出的圖案與應用，因具歐洲新藝術柔和曲線的圖案形式風格，且其構圖亦表現出現代構圖式樣感，因而在當時京都所設立之相關研究團體備受日本大眾注意，當地並成為後來日本工藝圖案發展的核心地區。

然而，在京都地區工藝圖案設計思維發展的同時，另外亦有津田青楓、富本憲吉、藤井達吉等工藝家與圖案家，仍認為當時的工藝製作者是維持工匠主義規範，以模仿抄襲傳統式樣為製作範本的方式。對此，圖案家富

³⁷ 1903 遊陶園中圖案家有淺井忠、神坂雪佳、菊池素空、藤江永孝；陶藝家則有宮永東山、伊東陶山、清水六兵衛、錦光山 宗兵衛等人參加。1906 年京漆園中圖案家有淺井忠，漆芸家則有杉林古香、迎田秋悅、戶島光孚等人參加。

³⁸ 光琳風格：以江戶時代的畫家尾形光琳命名的紋樣，題材以花鳥風月為主，紋樣的線條十分流暢。



本憲吉便提出「不以紋樣製作紋樣（模様から模様を作らず）」³⁹，以表達出對當下工藝家抄襲模仿的手段與不良歪風提出批評。而津田青楓、富本憲吉、藤井達吉等也主張圖案家應保有個人創作風格，並提倡圖案家應以藉由自然風景、花草、薊與石榴等植物寫生為主要運用的圖案創作素材，以透過日本傳統圖案重新思索，並組合使用現有紋樣為自己的工藝作品創作圖案。1900 年代初津田青楓即在雜誌《藝美》中發表一篇《拒絕工匠思維之圖案家（職人主義の図案家を排す）》一文，表達其對當時工藝與圖案界中所應有態度與思維的定義，他認為所謂的工匠即是意味著「『不帶自我之人』、『或以具有自我之感觸，但卻不必要表現自我之人』、『根據他人標準下工作之人』、『無法隨意挑選圖案並製作之人』」⁴⁰，而工匠主義下的圖案家，其製作圖案、工藝品，既未展現出製作者的風格與想法，且其抄襲模仿的作法亦使其作品表現不出作品的獨創性，因此以提出「藝術之圖案家」的想法，主張圖案家應使工藝製作晉升為藝術之列為其重要目標思維，而替換以往傳統思維下「工匠主義之圖案家」的思考模式。其文中更列舉各項條例說明，如「第一，禁止製作非作者獨創之作品；第二，向使用者諮詢其喜好作為作品改革；第三排除圖案家之工匠心態」，作為使「『雜亂無章，沒有特色，富有剽竊與模仿的工藝物品的圖案與紋樣』將之藝術化的方法」⁴¹。此一以「藝術性」思維注入工藝與圖案界中的作法，推翻以往傳統工匠照本宣科以圖製物的舊有思維模式，使圖案家也能夠與藝術家相同，而以透過圖案繪製，並製作屬於個人特質的作品，展現出工藝於藝術方面上的獨特性。而津田清楓之友人小宮豐隆，則是追尋古代埃及裝飾式樣與俄國農民藝術風格，並將其置於圖案繪製上，採取自然生活風貌上的題材活用，並以自然率直且不矯揉做作的風格，力圖展現圖案蓬勃之生命力。雖然小宮豐隆與明治末期工藝家淺井忠，皆是光琳風格下具有「自然主義」思維之藝術創作者，但小宮豐隆卻也認為，淺井忠仍沿襲光琳傳統

³⁹ 中山修一，2007，《1909-10 年のロンドンにおける富本憲吉（I）ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館におけるウィリアム・モリス研究》，2007 神戸文化表現研究会，p.42。

⁴⁰ 津田青楓，1914，《職人主義の図案家を》，藝美第四期，p.1-7。津田によれば「職人」とは「自己を持たない人」、「自己は持っているかも知れないが、それを表現する必要のない人」、「他人を標準にして仕事をする人」、「自己の意思によつて図案をこさへない人」である。

⁴¹ 津田青楓，1914，《職人主義の図案家を》，藝美第四期，p.1-7。そうした「雑駁な、性格のない、剽竊と模倣に富んだ工藝品の図案や模様」を「藝術的」にする方法として、第 1 に作者の独創でないものの制作を禁ずること、第 2 に需用者の趣味の改革をはかること、第 3 に表題でもある、「図案家の職人主義」を排すことを挙げている。



風格下缺乏自由直率的感覺，並且也未透過對自然風貌的捕捉展現自我感情於圖案製作之中。因此他亦在1914年（大正3）所撰述《圖案之藝術化》一文中，表示圖案家能夠直接由自然事物中找尋裝飾主題來源的期望，以擺脫侷限於框架下的傳統圖案形制⁴²。而小宮豐隆此一展現自然風格與自我的態度，也成為傳統工藝製作發展上的嶄新姿態。

由上述中可見，在1895年代（明治20）至1914年代（大正3）期間，日本圖案發展因為希望製品可以符合海外銷售興趣上的要求，以及日本對近代工業化制度的進度追趕，而有快速的發展動能累積出現。而唯有突破過去以往工藝品於工匠手中代代相承的製作方式，才能夠使日本海外輸出作品在世界行銷上受到各國青睞，這想法也讓近代日本開始由實業教育層面上，由西方美學教育的角度發動革新。此時期並開始以實業界與學界中不斷將西方工藝美學的觀點引介進入日本，並重新審視工藝作品與製作流程上的優劣差異。由1901年小室信藏所引進圖案便化之技法，其概念即是近似於英國設計教育構圖課程中寫生變化的手法，而在1909年（明治42）島田佳矣為圖案教育所撰述之《工藝圖案法講義》一書中更對「圖案」一語提出明確定義，其所說明「就圖案定義之概述，所呈現的是針對在食衣住上所使用的器物提出適宜的製作方式與形狀、樣式，並將其想法與構思繪製於紙上。因此，圖案即以意指成品未完成前，將此三方考量呈現於紙上的過程⁴³」。更進一步地表示，圖案不僅是站在工商業發展的考量，而是以更廣泛地站在大眾生活實用的角度，透過圖案家的觀察與思索提繪製出適合式樣。然而在1910年代中（大正時期）各工藝圖案家的改革概念中，又發現明治時期圖案製作實以模仿古代器物式樣與形狀為主，意謂著明治時期圖案，雖始以推動設計之製圖概念，但實際發展上並未有進一步開發新式樣的結果產生。直至明治末期、大正初期，在受到歸國畫家與當時歐洲美術工藝、新藝術運動的影響下，才展現出圖案家意欲擺脫工匠制度下抄襲模古的製作企圖心。並期望藉由以圖案家與工藝家的共同合作中，能製作出展現新式風味之作品，並使工藝製品能提升至藝術層面。然而由於當

⁴² 小宮豐隆，1914，《図案の藝術化》，文章世界10月號，pp.253-260。

⁴³ 島田佳矣，2007，《工藝圖案法講義》，東京：ゆまに書房，p.23。

此の圖案の定義に就いて概言しますれば　つまり衣食住に使用する器具物品を製作する所の工藝品に適應なる形狀と模様との　此の三者を思構考案したものを紙の上に表彰したものであります　それでこの圖案はたゞ此の三者の着想を紙の上に表したゞけのもので　まだ成品とならないものであります。



時的圖案家幾乎皆為畫家身分，因此由畫家所主導之「圖案」發展重點則多偏向於「花紋」上的改進與繪製，猶如紋樣設計。而圖案除在工業進程上受到大眾重視之外，並由於商業宣傳手法需求，而逐漸朝向商業性發展走向邁進，由此來看「圖案」一語，於明治時期是以區別藝術性繪畫或實用性製圖的用途而存在的專門比較術語。

然而在此值得一提的是，由於圖案與工藝長久以來在「工匠心態」之主導下，幾乎都是由工匠以個人沿襲傳統傳承方式，完成工藝品製作流程。而在 1910 年代期間，在津田青楓與小宮豐隆對將「工匠心態之圖案家」，與「圖案之藝術化」作為問題提出，而受到工藝界的廣泛討論。而在工藝以多樣化方式，於日本社會中急遽且持續變化的歷程，讓工藝家開始重新思索傳統工藝與現代工藝的未來走向。對於近代化進程中逐漸以部分機械替代手製模式的風潮勢不可擋，所以亦被迫思考其如何能在機械製程中繼續保留美感的可能性，以激發大眾能夠重新以不同視角去審視傳統工藝。

而在此所展現出的「工藝」意識開展，亦帶領工藝家進入大正時期（1912-1926 年）後，能夠再以不同觀點看待工藝與社會發展上的連帶關聯性，為其主要關鍵目標。

2-2-3 圖案與工藝自美術領域分出一日本產業工藝與商業美術並行運作發展時期（大正 2 年至二戰前的昭和前期）

1910 年代後半開始的大正時期，日本正受到西方資本主義與農工無產階級主義興起的影響，社會、文化與政治各方面在社會大眾的積極參與之下逐漸活躍起來。於此同時，日本在大正年間也歷經第一次世界大戰、以及 1920 年代起由日本文部省所推動的生活改善，與 1923 年關東大震災後的災後重建運動，以上這些運動皆促使日本於進入 1920 年代之後開始急速地轉換社會面貌。

日本城市急速發展於 1910 年代期間，隨著一次世界大戰對軍備的需求，人口加速向城市移動成長，城市生活文化崛起。通過人口向大城市集中、中產階級擴大、女性意識興起，以及報紙雜誌類別的文化載體之顧客群擴展等因素，帶來強大的購買力。大正時期即在「今天是帝劇，明天是三越」的口號聲下，一時之間百貨娛樂文化興起，並成為城市文化的重要一環。而都市文化在 1920 年代災後復興的過程中，更以集聚大眾對生活、娛樂等文化面向上的追求，而形成所謂「摩登女孩・摩登男孩（マガ・マ



ボ，現代女孩、男孩)」的時代。促使日本於重建過程中，即以建構現代都市形態的城市為主力目標發展，並讓相關建築、工藝、藝術與都市生活文化、大眾思維，皆在受到西方現代主義、構成主義、分離派主義、裝飾藝術等多元流派的衝擊下，展現出更為活絡的面貌。

1. 商業圖案開始與藝術分道揚鑣—商業美術名稱的興起

1920 年代由於世界潮流成為印刷與大眾電影消費文化為主流的時代，而百貨商店設立亦促使大眾展開對流行商品的追求，實業界為吸引客群注意，提高消費者購買慾望，因此紛紛重視起行銷廣告或文案上的物品描繪作法。早在 1910 年代開始即有三越吳服店、資生堂、森永製菓等部分商家意識到都市文化潮流正在日本的消費群眾間展開，而為引起顧客注意，以及提升商品購買慾望，商家開始聘請圖案家製作起海報、雜誌廣告、包裝圖案、店頭裝飾等設計物，另外亦有醫藥、化妝品、飲料、食品、煙草等商店，也開始請人繪製起錦繪或美人系列等畫報，以求商品宣傳效果更為有效。這也促使 1920 年代以商業促銷為中心之海報、商標、店招、包裝等設計物皆成為廣告宣傳主流，一時之間圖案家更在消費文化中成為商業寵兒。此外，由於廣告製作也在大正時期受到歐美各式形象鮮明風格流派，如俄羅斯構成風格、形象柔美的新藝術（Art Nouveau）風格、裝飾性強的裝飾風格（Art Deco）之影響，商業廣告在隨著技術提升，以及圖案多樣化的發展下，開始為日本帶來有別於「和風風格」之西方印象。隨著歐美實例大量引進，以及日本圖案家作品之大量呈現，1926 年（昭和元年）由濱田增治所發起成立的「商業美術家協會」，便以「商業美術」為新時代寫下新的代名詞。開始推動起商業行銷中的美術活動。並透過編纂《現代商業美術全集（1928-1930，其內容即為 1920 年代藝術運動的集大成，由傳統式樣至西式風格等事例的收錄，其中囊括海報、廣告單、包裝、印刷與複製、logo 製作、文字圖案、櫥窗製作、燈飾、流行廣告等各式用以展演商品的器具與技術⁴⁴）》，清楚地向大眾介紹「商業美術」所囊括之完整範圍與業務。而「商業美術」一語亦在商業美術家山名文夫於 1932 年的「大百科事典」之用語刊載中，而迅速於社會大眾之間普及⁴⁵。

由圖案至商業美術的名詞使用轉向中，即已反映出當時社會經濟對大

⁴⁴ 竹原あき子等監修，2003，《日本デザイン史》，東京：美術，pp.41-42。

⁴⁵ 酒井哲朗，199-，《20 世紀日本美術再見[III]—1930 年代》，三重縣：三重縣立美術館。



眾生活之影響力。商業宣傳手法由停留於單純畫報繪製的思維，擴展至以商業為主軸的各式宣傳手法。由商品本身的包裝出發，發展至看板、櫥窗等展示方式，商業與藝術的結合更突顯商品的精緻風貌。商業美術在濱田增治為其內容整合，其技術與式樣也在隨著印刷技術、攝影等表現技術興起後，讓廣告宣傳可應用的手法與範圍更大為增加。文案與圖案製作活躍於百貨商家之宣傳部與廣告部之中，在有心人士的推動下，1920 年代末至 1930 年代初商業美術團體亦紛紛集結而成，並藉推行刊物介紹各類廣告、海報、印刷等相關資訊。而商業美術一詞即在產業界與群眾的關注中，以多樣化的面貌呈現於大眾面前。商業美術兼顧商業性的裝飾藝術，其意涵便是以專業分工方式，以商業為出發點的藝術活動象徵，以視覺表現創作活動來為商業美術名稱重新定位。

2. 「用」與「美」的交錯—美術工藝、產業工藝、民藝、實在工藝等專有名詞的曖昧糾纏時期

除卻商業美術於大正末期至昭和時期所展開的多樣化風貌轉變，1920 年代末期至 1930 年代期間，美術工藝即在大眾朝都市化與摩登思維，以及產業的近代化推動下，產生概念上的分化。美術工藝雖然於 1920 年代中期以後，由於殖產興業政策，致使一群美術家跨越美術界限，涉足至商業美術或工藝創作領域中。並因此受到藝術界的重視，而於 1927 年帝展開辦中，即以設立第四部「美術工藝」部門，展出美術圖案創作形式的工藝⁴⁶為其良好產出結果。然而由於當時美術工藝之新身分，於藝術界中仍存有「實用」與「欣賞」的爭論疑慮，因此多數藝術家仍認為具有「實用」性質下的工藝，不應存在於藝術領域之內。

不過隨著 1920 年代期間近代工業化發展與透過世界交流的情況下，對於工藝的要求與本質上的概念已不同以往，如 1925 年巴黎舉辦的「裝飾藝術及現代工藝萬國博覽會」，展演工藝家多採用材料製作各式兼顧現代感與實用性之家具裝飾品之舉，便讓日本工藝界與工商實業界開始轉向對生活工藝品的意義轉變思維。1926 年更在政府與各界的主導下成立「帝國工藝會」，其目的便是以考量大眾生活需求為出發，以製作多元化日用工藝與家具為中心。但由於「美術工藝」一語在概念的表達上，不僅無法完全表達

⁴⁶ 王凱薇，1995，《日治時期台灣地方意識的建立：以顏水龍美術、廣告與工藝創作為例》，國立中央大學藝術學研究所碩士論文，pp.68-69。



欣賞態度，而於藝術領域邊緣遊走；在產業的實用性上又略顯意義不足，無法於工業領域中安穩立足，所以在「美術工藝」逐漸失去社會對傳統性的信任下，即出現「產業工藝」此一新概念⁴⁷。而此時期美術工藝亦在分化的過程中發現，工藝已在受到各方影響下，於藝術與工業發展方向上產生分歧。工藝美術發展至此，其定義也在制度、製作與經濟的規範下，逐漸被二分或三分成「傳統工藝」、「美術工藝」、「產業工藝」等更精細的概念⁴⁸，而如此思維也致使昭和年間開始的工藝產業發展進程開始朝向多樣化的路線發展。

1928 年（昭和 3 年）於仙台成立的「商工省工藝指導所（又稱為工藝試驗所）」，其設立目標即是以殖產興業、促進拓展產品外銷為中心，將新式科學技術投入於近代產業中，讓傳統手工業進展到合理化與量產化階段為主要目標。其業務範圍包含研究調查、試驗、商品試作、對外委託圖案設計，培養教育研究人才，以及辦理講習會等多樣項目，可說是日本大正至昭和時期間設計發展上的重要機構。商工省工藝指導所的成立，不僅被視為是一種具規模與系統性的工藝設計研究發展機構，且其所主導的日本近代工藝產業發展政策，更促使著「產業工藝」此一新類別，於「工業」與「美術工藝」之間的領域中得到確立。對此，商工省工藝指導所第一代所長國井喜太即便曾提及：「所謂『產業工藝』與將機能性作為第一要義的工業品其實不甚相同，在其生產中雖具有工業加工的手段，但其形態卻包含著藝術性質存在，而此形態之美，是為工藝品之意念，並能夠為生活感情帶來滿足⁴⁹」。

1930 年代以後，產業工藝隨著國家於戰時，為強化國家經濟國力的施政作為中，而開始追求產品量化製作的進程。東京高等工藝學校講師藏田周忠與該校畢業生共同組成的「形而工房」，在其展覽旨趣中便表明「型而工房是為連結現實的大眾生活，根據科學和經濟，為當代生活工藝進行研究與製造。透過生活現象、材料與構造的調查研究結果，以符合市場大量

⁴⁷ 木田拓也，2009，《實在工藝美術會 1935—1940：「用即美」の工芸》，東京国立近代美術館研究紀要，p.38

⁴⁸ 明治美術和美術行政 摘要

<http://blog.roodo.com/salon/archives/5675293.html#comment-18707669>

⁴⁹ 木田拓也，2009，《實在工藝美術會 1935—1940：「用即美」の工芸》，東京国立近代美術館研究紀要，p.37。



生產為目標⁵⁰」，藉此，量產化的製程開始進入設計生產的流程之中。而商工省工藝指導所在招聘德國設計師 Bruno Julius Florian Tau 之後，更將德國工作聯盟「規範原型」的製品指導理念，帶入日本產業界中，其主張去除多餘裝飾，僅保留機能性的形態，並以批量生產方式試製各項生活用具，關注機械製程中對製品的機能性、形態、與販賣等各項功能上進行統合⁵¹。在此對「產業工藝」一詞之意涵，不僅展現出區隔美術工藝，而有工業制度下產品製作概念上的轉向，且在歐洲裝飾藝術與工業機能主義概念陸續被帶入日本的影響下，對於產品量化、造型簡潔，與生活相互結合的產品製作過程，日本社會也開始普遍接受，所以當時的「產業工藝」涵義，亦可視為是當時「設計 (Design)」的領域概念正式形成的開始。

然而，在工商業各界以西方美學與產業量化角度，為日本創造新式的大眾文化的年代間，其中亦有提倡將「實用」與「美觀」相互結合的另類工藝推展概念出現。其一是由宣揚民間工藝之美出發的「民藝」學，其二則是融合產業工藝與美術工藝觀念後的「實在工藝」概念。

日本民藝運動家柳宗悅，藉發現傳統工藝的「本土」價值，有別於當時以工業、經濟為出發點的工藝發展思維，希望透過蒐集大眾日常實用品，或是包含地方特色性格的工藝品為考察對象，然後對外宣揚這類「沒有名家簽名」工藝品的美感價值。柳宗悅與志趣相同的富本憲吉、河井寬次郎、濱田庄司等四人共同擬定《日本民藝美術館設立趣意書》草案（1926），並以多年來四人所收藏之工藝品，共同結合展出日本最早的民藝概念展。展覽規模雖然不大，但卻揭示出民間工藝中如何去結合「用」與「美」的概念⁵²下的產物，為夾雜於日本傳統造型與西方現代摩登意識下的美術工藝，帶來另一種創作發展上可依循的方向。而民藝概念的發展，在1937年巴黎萬博覽會中，柳宗悅在進入政府工藝部門，為民藝概念發聲後，終於才受到日本政府重視，開始有所發展。

而另一類別「實在工藝」的發展，雖然與民藝概念相當，即在推動「用即美」之工藝品，但有別於柳宗悅由日常工藝發現美的想法，實在工藝則

⁵⁰ 酒井哲朗，1999，《1930年代の日本美術》，三重縣美術館，
http://www.pref.mie.jp/BIJUTSU/HP/event/catalogue/1930_nihonbi/sakai.htm。

⁵¹ 高橋直之監修，2006《デザイン史を学ぶクリティカル・ワークス》，東京都：フィルムアート社，pp.104-105。

⁵² 竹原あき子等監修，2003，《日本デザイン史》，東京：美術，p.37。



是以主張推動工業品的美化為其重要目標。像是推動實在工藝之金工家高村豐周便認為，美術工藝雖表現藝術之美，但其中內涵亦包含有實用之意。不過美術工藝概念實際上卻是在日本大正時期，於藝術與工業的相互抗衡中四處游離。因而促使高村豐周於 1935 年設立起「實在工藝美術會」，期望融合傳統與機械間用與美結合展開的可能性，並在鑑賞用的美術工藝與工業性的實用工藝之間，找尋其立足意義⁵³，在其首次展會之意趣書中，即說明：「實業工藝展覽不僅是為客廳和壁龕上作為裝飾之工藝品之用，亦是在主婦與孩子的房間、廚房、工廠、事務所等各式各樣的用途上，製作如偶人，玩具，人造花，裝幀，事務用品等此類切身的工藝品（或可將其稱為『小工藝品』）。同時，公共空間如設置噴泉和紀念碑，等於展覽會的實際製作上較為困難的東西，亦可在圖案上呈現。此外，如同海報或壁紙於展覽會展出一般，即使是為一張印刷物，亦可在圖案上呈示表現⁵⁴。」意趣書中對展品蒐羅範圍的寫作內容，即呈現出生活中之一切事物，不分大小，不論用途，不管裝飾或實用性，其實皆可是實在工藝所管轄的設計範疇領域。

由上述中可知，在 1920-1930 年代（大正與昭和前期）日本工商業迅速發展變化，日本藝術與工藝技術在受到大眾傳播、工商業急速發展，與西方現代文化等多方影響下，只能一直站在「用」與「美」的角度，希望找尋出適合自己的定位。透過對各專業用語的表達，即可揭示出對各種設計相關用途上的期望。而在昭和戰前時期現代設計理念與手法的鼓吹，與戰後產業社會的持續導入之下，商業美術與實用工藝也由「美術」與「工藝」的領域中，以接近近代「設計」的新身份概念萌芽而出。「商業美術」與「美術工藝」在商品對宣傳與媒體傳播需求的帶動下，脫離過去單純只純粹欣賞藝術美的角度，而展開為工商實業服務的未來路線。

⁵³ 木田拓也，2009，《實在工藝美術會 1935—1940：「用即美」の工芸》，東京国立近代美術館研究紀要，p.39。

⁵⁴ 木田拓也，2009，《實在工藝美術會 1935—1940：「用即美」の工芸》，東京国立近代美術館研究紀要，p.43。

「趣意書」では、従来のように客間や床の間に飾るような工芸品だけでなく、主婦の部屋、こども部屋、厨房、工場、事務所などでさまざまな用途を充たす、人形、玩具、造花、装幀、事務用品などのような身近な工芸品（これらを「小工芸品」と称している）の出品を呼びかけている。また、公共スペースに設置するような噴水や記念碑などのように、展覧会のために実際に制作することが困難なものについては図案での出品を認め、また、ポスターや壁紙のように展覧会のために一枚だけを印刷物として制作することが難しいものについても図案での出品を認めた。



至於「產業工藝」一詞的使用，則在產業發展繁盛的進程中，以及戰爭下對材料與量產化規範的機能性要求下，持續不段地發展擴大而逐漸廣為人知。而夾雜在兩者之間，一為「實在工藝」，是以包容西方工業所帶來的衝突性，將其融合和式美之後的產物；另一則為「民藝（民間工藝）」，是對在工業量產製品發展突出的時代中，所對工藝意義重新思索下的產物，是透過從民間日用品中發掘工藝之美的概念。其相關用語繁複出現，即顯現出設計意識，當時正在傳統與現代的觀念轉折中反覆掙扎探索的實景，而這也使原本以欣賞藝術為主的思路，反過來變成由各家觀點的各自表述中，所迸發出多元化思潮的發展性。雖然這些議題在後來許多層面上不斷地引發各種爭執與討論，但卻也為後代設計思潮的成長埋入一些動能。

2-2-4 大量消費社會與設計-從工藝到設計 (Design) Industrial Design & Graphic Design (1938-1960)

1931 年日本於滿州事變（918 事變）前，在過去對外殖民獲得許多資源的情況下，仍持續維持社會繁榮景象，但 1930 年後半中日戰爭爆發後，日本經濟與國內情況隨著戰況擴大而逐漸下滑，且由於產業生產都是為支援軍需，因此於 1938 年成立國家總動員法，之後在材料的使用上受到限制禁止，大眾廣告宣傳活動與展示裝飾，也只能以宣揚國威與軍需產業活動情況的呈現為主。當然從此開始，日本民生生活與工商業發展即在受到戰爭與政府的法例制約影響下逐漸有所改變。

自中日戰爭爆發開始，致使日本在國際社會間遭受各國嚴重孤立。在戰爭中不可或缺的燃料與金屬天然資源，便成為日本政府最希望能完全掌握的關鍵能源項目。對此，日本於 1938 年（昭和 13）設立國家總動員法，為遵守配給制度，將各生活必需品與工藝製作材料分別進行使用配給區隔限制；1940 年（昭和 15）根據「奢侈品製造販賣限制規則」，美術家與工藝家的作品銷售，在嚴格的政策規範下發展極其困難。但從另一面來看，二次世界大戰之後，日本政府為將有限資源聚集起來，以求合理配置、發揮最大效用，便通過產業政策改變等方式，對經濟面施以整體調控，好為以後的軍需產業進行儲備工作，以及提高工藝產品的產值。其結果便是因此而於各地設置起相關的工藝指導機關，以求能順利進行產品開發輔導等有關工作。

1. インダストリアル・デザイン (Industrial Design)



二次大戰期間因為戰爭所致，國家資源首先應用於戰備準備之上，工商產業在物資與勞力皆短缺的情況下，在產品的製作上不再單純追求理念，而是純粹與消費觀念聯結之舉。促使產品朝製造轉向，開發新材料以應付傳統材料缺乏的缺點，以及在製程上推動產品生產標準化，以減少不必要的裝飾，節省勞動力。



圖 2.7 戰爭時期之各項家具
資料來源：日本デザイン史

1940 年（昭和 15）商工業指導所由仙台移轉至東京，工作目標則調整成協助戰時可使用的生活用品為指導工作重心，像代用品的研發，如軍需材料的替代品、飛行機木製化與其零組件技術開發等；而在實用產品領域上，則制定日常生活用品、家具、食器等生活產品規格化的生產規範（圖 2.7、圖 2.8）。像戰時的英國在推動實用精神的計畫之下，其家具設計師 Gordon Russell 便以機能主義結合英國傳統工藝美術精神，製作出造型簡約且具功能性的實用型家具。同樣地日本為維持「輸出產品

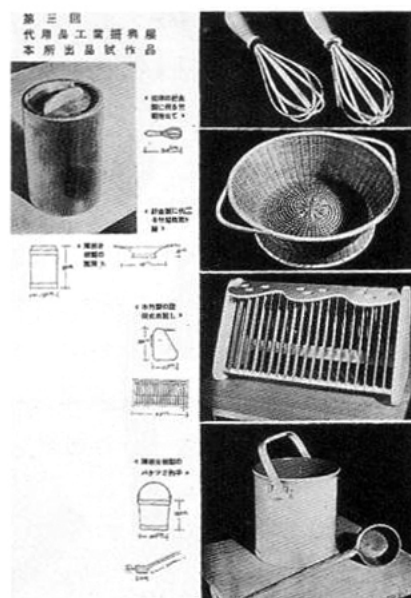


圖 2.8 代用品工業振興展出品
資料來源：日本デザイン史

高級化」，也以類似的「製品美學」作為產品製作目標。而直至二次大戰結束前為止，日本皆將「製品標準化」作為產品一貫的生產規範⁵⁵。而在 1945 年（昭和 20）日本戰敗後的產業復興政策上，日本政府計劃藉由導入海外新式技術與產業革新的方式，將資本投注於特定產業上，以開始振興之路。而日本在積極投入產業振興工作的十數年中，亦促使日本經濟迅速成長，1956 年（昭和 31）的『經濟白皮書』中便記載戰後日本的國民貿易所得與工業產業生產數值已經超越戰前水準。在日本經濟急速成長與大眾生活水

⁵⁵ 高橋直之監修，2004，《デザイン史を学ぶクリティカル・ワーズ》，東京都：フィルムアート社，p.159。



平提升的情況下，配合大眾生活文化需求，同時帶動起產業技術革新的新動力⁵⁶。

而在日本戰後產業復甦初期（1950 年前後），當時擔任商工省工藝指導所企劃調查與專任技師的小池新二（日本的藝術與設計界之著名人士，知名學者—日本國立千葉大學工業意匠學系教授，亦來過台灣講學與輔導設計產業、教育發展），便認為以日本當時的輸出工藝產品程度來看，其實過於質樸，不僅缺乏國際性，亦缺乏時代性。對此，小池新二即開始思索如何為現代產業脫去傳統「工藝」框架的思維，並於 1948 至 1949 年間，由海外的設計動向與圖書的引介中，開始積極推動「設計（デザイン）」觀念的啟蒙，並希望藉此能將後來現代人所認知的設計概念，逐步落實於日本產業界中（過去並無「設計」用語的使用觀念，而是從戰後才逐步引入並生根於日本社會中）。

在デザイン（Design）與インダストリアル・デザイン（Industrial Design）於 1949 年（昭和 20）後，確立為日文的「設計」專用譯語之前，工藝、產業工藝、生活工藝、生活造形（造型）、インダストリアルアート（Industrial Art）、產業意匠與工業意匠等詞語，已被當作是類似於 Design 意義的相關用語，並且在學界與業界中交錯使用。而在政府政策與各界相關活動的推動中，大多指向美術工藝品與外銷工藝品的技術與式樣提升⁵⁷之意涵，就像是小池新二所認為過去「工藝之本質在於滿足『用』的功能，並非材料與技術的進步才被視為工藝之發展，工藝更應該必須對於生活、科學，進行檢討分析與檢驗⁵⁸」。日本在經過戰前美術與產業振興政策的推動、與 1920 年代後機能主義運動對建築界的影響，以及日本大正年間（1912-1926）的各式文化運動對日本大眾生活的浸透，日本國民在美的意識與對生活機能的追求已有相當程度成長。而當時生活也已在材料與技術的帶領之下，當時大眾所認知的「現代工藝」，其實亦早已脫離傳統工藝與美術認知的範疇，而是轉至「設計（デザイン）」這項新名詞，並以強調不再侷限於過往工藝製品改良或裝飾的意識層面，而是以提升大眾生活為主

⁵⁶ 竹原あき子等監修，2003，《日本デザイン史》，東京：美術，p.74。

⁵⁷ 孫大雄，2008，《1940 年における小池新二の活動》，デザイン學研究第 55 期，p.7。

⁵⁸ 孫大雄，2008，《1940 年における小池新二の活動》，デザイン學研究第 55 期，p.6。

技術や材料の進歩だけで工藝が発達するわけではない。そこには生活に対する、科學的検討、分析と検査が必要ではない。



進行思維轉換，因此早期相關用語也在時代的轉變下顯得不再合宜。

類似說法像是小池新二在 1948 年（昭和 23）的《工藝 NEWS—海外の工藝家紹介》一文中便曾經有所提及：「世界對於設計（デザイン）的領域與認知其實相當廣泛，其所囊括衣、食、住、行，諸如生產、交通、社會福祉、教育等與生活相關的一切事物，放眼所見與人間相關的造型物皆應為設計（デザイン）的對象...⁵⁹」，即是意味他認為過去的工藝時代，已在新世代的推移之下，必須走入重新思索的時刻，而使用「設計（デザイン）」此一新概念，就更明確地表現出當前的產業概念與形式，因此他才會對當時的日本產業界，積極主張無論在用語或概念上，都希望以「設計」語詞去替代以往長期使用的傳統之「工藝」語彙。而在隨後的 1949 年（昭和 24）橫濱市日本貿易博覽會，在小池新二的參與下，日本工業技術廳即將「工業意匠」一詞開始置換成為「インダストリアル・デザイン（Industrial Design）」作為新的翻譯用語。而在「デザイン」一詞作為「Design」的譯語使用得到確立之後，小池新二更在各類相關書刊與雜誌中，開始將工藝與設計在身份上進行切割。像是在《與工藝的訣別》一文中，便曾以「代替在那之前的工藝，成為新工藝的地平面⁶⁰」一言，賦予「インダストリアル・デザイン（Industrial Design）」一詞嶄新的地位與意義。

2. グラフィックデザイン（Graphic Design）

至於「商業美術」的領域意義，在戰前工業發展進程受到國家預算分置於軍事需求上的影響，在進入二次大戰開始以後，商品廣告急速銳減，大部份的圖案家、攝影家、文案家與廣告技術者，皆只能為戰爭敬獻廣告、宣傳單及宣傳貼紙，以及製作國策電影、展覽會，在宣傳活動中擔任製圖或企劃工作。而「商業美術」領域也由於服務對象分歧，而再分割出「產業美術」與「報導美術」等次領域⁶¹。在產業美術的發展上，戰時其實已有不少廣告技術與裝飾技術人員存在，設置工藝社，擔任產業大型看板與店頭製作，廣告裝飾業者並於 1930 年代後期開始，因為日本需要對外宣揚國威的相關報導、宣傳活動，而顯得工作更為興盛忙碌。然而在 1939 年（昭和 14）紐約萬國博覽會的展出後，在日本廣告雜誌《廣告と陳列》中對有

⁵⁹ 孫大雄，2008，《1940 年における小池新二の活動》，デザイン學研究第 55 期，p.7。

⁶⁰ 同上。それまでの工藝に代わる新たな工藝の地平。

⁶¹ 竹原あき子等監修，2003，《日本デザイン史》，東京：美術，p.67。



關於「展示」、「博展」與「造形」等相關用語的宣揚之下，百貨店的裝飾與博覽會施工亦開始形成為當時的新興事業領域。而此時期裝飾產業蓬勃發展，曾出現過多達 60 間裝飾店家。

而戰時的「報導美術」之工作者，主要是以海報宣傳為工作項目主軸。1933 年（昭和 8），由攝影師、與文化工作者共同成立日本工房，並發行機關刊物《NIPPON》（圖 2.9），開始介紹海外設計動向，而成為日本報導攝影與印刷設計傳播之先驅者。1938 年日本工房再以擔任對外貿易振興雜誌《COMMERCE JAPEN》工作中，兼顧國際文化特性製作出新式時刻表與統計圖表，而成為日本工房創作作品中的新典範。設計師永井一正即對當時日本工房的設計貢獻，說過：「一般的平面設計師和圖案設計師沒什麼區別，因此對這些雜誌沒有興趣。只有



圖 2.9 山名文夫「NIPPON」創刊號
表紙 1934 年 10 月發行
資料來源：日本デザイン史

日本工房在努力引導著日本平面設計的新時代。我想設計工作室和其他設計師在對平面設計的理解上一定有很大的不同⁶²」。

而於 1930 年代中期亦有設計者，共同成立商業美術家協會與相關社團，或以集結工藝學校圖案科的教授與畢業生共同發行機關刊物，以介紹印刷技術以及各色海報與廣告成品的活動出現。如戰後 1951 年（昭和 26）由日本設計同好者所共同設置的日本宣傳美術會（簡稱日宣美），其設立宗旨即為瞭解設計者職能於社會地位上的確立，並期望達到互助之目標。故成立當年即於東京開設展覽會，並在此後每年於日本重要都市展出會員作品，一時之間形成設計人才輩出的盛況。1953 年日宣美中的設計師龜倉雄策，於東京畫廊中舉辦個展，同時亦讓日本首次出現「平面設計（グラフィックデザイン）」一語。在 IDEA 設計雜誌《アイデア 40 年記念座談会》一文中龜倉雄策表示：「於當時，平面設計是被視為作商業設計。...在那裡

⁶² 龜倉雄策、永井一正、1992《アイデア 40 年記念座談会—日本のグラフィックデザインの歩み》IDEA，NO.234。



我舉辦了第一場個展，第一次在日本使用『平面設計』一詞。...我常在進口雜誌上看到『平面設計（グラフィックデザイン）』這一詞語，但也不清楚到底意味什麼...（平面設計一語）在日本從來沒有被使用過⁶³」。由此敘述確可明白「平面設計」一語，是於此時期時才被正式被使用，但卻也同時說明在此個展展出之前，也早有平面設計的概念醞釀已久。龜倉雄策並指出日宣美中的另一位設計師「伊藤惠治在之前就舉辦了他的個展。嚴肅地說，他的個展很有遠見，那時候攝影和設計才剛剛結合⁶⁴」。由龜倉雄策的此篇訪談中，即可發現 1950 年代的設計師，雖然對平面設計一語的基本概念仍顯模糊，但由於設計師在透過日本工房育成，與接觸西方歐美各國平面設計作品之過程中，已經很自然地在創作成品上展現出與「商業美術」概念之區隔差異。或許前述之龜倉雄策亦是在「平面設計」思潮的長久濡染中，才會意識到純粹平面設計作品與平面商業作品之間的差異性，因而在名詞的替換上似乎也透露著此種將「平面設計」與「商業設計」進行區隔的想法出現。而「平面設計」的概念發展在透過美宣會各項展覽，與設計師共同努力之下，不僅開始進入公眾視野，之後又再加上攝影、插畫加入所促成圖像風格抬頭的影響下，使得「平面設計」這個領域概念變得更為多元化發展。日宣美在此期間不僅為「平面設計」概念建構出一個未來框架，並擴大影響至全日本對「平面設計」概念的認識度提升，其影響力不可謂之不大。它致使一般的平面設計師意識到「平面設計」做為一個領域的價值認同感，亦促成日本「平面設計」的新時代開始。

2-3 小結

2-3-1 西方

目前皆認知「設計」一語的使用，與工業進程的發展息息相關，「設計」就是指是為進入工業製程前的規劃階段。然而回顧西方在工業革命之前，「Design」一語的使用多處於藝術領域之上，並被視為繪畫或素描意義之用。而是到進入工業革命之前，Design 一語以「素描藝術」解釋才在法國開始得到重視。當時法國「Dessin」歷經自由畫派與機械畫派的爭辯，一方面「Dessin」以延續繪畫之法作為速寫意義之用，另一方面則成為工藝產品產出前的繪製動作，製圖素描即是為達到製作者與設計者溝通之便，其概

⁶³ 同上。

⁶⁴ 同上。



念則近似於現今所指稱的「設計素描」。對此似乎已可見到類似於近代「Design（現今所指稱的設計）」概念雛型的出現。而工業革命之前的英國亦延續法國 Dessin 製圖素描的思維，將 Design 語義帶入藝術教育的領域之中，並應用於技法訓練的意義指稱上。

直至工業革命以後，英國隨著工業發展需要，便將過去所認知的「Design」概念開始提升至專業領域範疇中，並進行相關調查研究。1851年倫敦第一屆世界工業博覽會舉辦後，「Design」更大而堂皇地進入教育領域之中。其課程在初期的訓練上，僅是近似於當今的「基礎設計」課程，中級階段才開始考慮設計所涵蓋的範疇，至高級階段才又依照工作領域細分為「平面設計、建築設計、鑄模設計」等專業領域。這是「Design」的意涵，從技術性的繪圖行為，轉向帶有製作程序上的事前計畫意義的開始，「Design」的專業領域特質也正在慢慢醞釀發芽中。

2-3-2 日本

戰前的「工藝」思維在工業化的過程中，因為仍無法有效進入非量產技術的範圍內，所以在日本已經開始全面工業化的進程中，很難跟上其發展腳步。這在戰後工業發展的延續經營上，更是搭不上線漸行漸遠，傳統手工藝的手工製程作法，儼然已無法符合後來的現代工業發展走向。此種社會產業的成長背景，亦成為戰後小池新二將「設計（Design）」這新名詞、新概念引入日本的重要契機，亦讓戰後復甦中的日本設計界，開始快速轉型（就像是當時的日本國立千葉大學亦於 1950 年代初期將工藝學院名稱調整改成工學院之例所示）。

而在「平面設計」的概念發展上，相較於以往以商業為主軸的思考方向所形成的「商業設計」思維，亦被拿出來檢討。而「平面設計」概念在印刷與攝影技術的改變，與受到西方戰後現代設計思潮的影響下，不再單僅以商品宣傳海報作為發展途徑，反而在開始去掉商業利用用途的包袱之後，可以將視野拓展至更多方的領域中。這或許也是「平面設計」一詞崛起與突破的契機。

因此，「デザイン（Design）」用語也藉此宣示，要正式開始替代原本舊有的其他字詞概念，進入日本設計界與一般人的生活認知之中。日本的「設計」領域從此刻開始，也算是正式邁出領域概念建立的第一步，並為後來日本「設計」領域的發展遠景打下基礎。





三、1840 至 1950 年間漢語地區「設計」相關用語之生成與發展變化

中國於清末時期，其製品的產出為以順應世界工業的潮流，以及對抗西方與日本於舶來品之間相互競爭，始以接觸設計之思維。民初時期實業家意欲提振國內經濟，更致力於實業與國貨的發展。其中國之美術與工藝教育為以提供實業人才之需，因而開始有別於純粹藝術的實業美術教育。中國在以「設計」則在傳統工藝為體，西方實業為用的狀況下，走向輕工業製造的時代。而台灣在進入明治時期以降，其政治、經濟、教育、文化在皇民化政策推行的過程當中，「設計」亦與日本發展同步共行。





3-1 中國地區戰前設計相關用語之生成發展變遷過程

3-1-1 至二戰結束為止的中國社會經濟與文化發展

鴉片戰爭之前，由於中國受到鎖國政策限制，無論在對內或對外的商業貿易，皆需透過「公行」與「洋貨商行」經手商業控管。然而，過於封閉的經營形式，除造成中國內需發展的停滯，也間接壟斷中國對外擴展交流的途徑。中國在兩次鴉片戰爭後，被迫履行不平等條約，且得大開沿海城市港口以作商貿之用，從此中國也就進入半殖民的狀態。不過這也替自閉自守二百多年後的中國提供一次轉型的契機，新的大量生產模式便藉此開始發展。

1. 中國晚清半殖民半封建時期民營工業的起步，商戰與實業教育的興起（1842-1911）

清國政府在面對西方船堅砲利下，意識中國若不改變就得面臨亡國的情勢震懾下，勢必得要學習歐美近代科技知識與方法。1860 年代，洋務派在中國各地掀起「師夷長技以自強」的洋務運動，並開始進行一連串富國強兵的改革政策，期望藉發展工業帶動起軍隊裝備的現代化，以改變軍事武器與船隻落後西方的狀況。同時開辦各項近代工業，在各地設立機器製造局培養工業人才。在經濟上則開始轉向建立工業經濟體制，從而推廣機器生產方式，並使商業貿易開啟「官督商辦」、「官商合辦」等半資本主義模式，以招攬私人資本投向近代工業渠道上。興辦上海輪船招商局、天津開平煤礦，出現中國首次的民用工業。

西方所帶來的影響不僅是發展中國工業與變革商業，透過開放通商口岸，與西方貿易的推進，對西方製品的使用，以及文化的傳移，間接的也為中國帶來新的生活方式，就像是「宗教的傳播、洋貨的傾銷和通商口岸、尤其是租借的設立，皆使中國人的生活逐漸發生變化⁶⁵」所述，至 1860 年代，位處國內外商貿要地的上海，也因西方工業製品不斷由此地進入，使得舶來品使用在此地很早便已深植人民的日常生活中。

西方文化的入侵很快也藉由商業擴展，由沿海地區擴展至內陸地區，中國原有的傳統生活受到外來文化影響也開始迅速轉變。普羅大眾在使用過西方製品，並認識到其便利性之後，即開始相繼追逐使用製作精美但價

⁶⁵ 陳瑞林，2005，《中國現代藝術設計》，長沙：湖南科學技術出版社，p.27。



格便宜的舶來品，相形之下傳統製作的民生用品，則略顯粗糙而不受到青睞。此時中國的商界與學界已開始意識到銷售市場的縮減與華工的生計受到壓迫，將在中國的經濟與社會發展上形成嚴重不良影響後果，因此興起產品改良思維的契機。於「60~70 年代，曾國藩、薛福成、鄭觀應、汪康年等人提出有關與西方國家『商戰』的論述及扭轉中國重農輕商的要求⁶⁶」。所謂商戰的開啟，意在引入新式機器，以提倡中國自製改良的國內各項商品，使其在市場上能與西方製品相互抗衡，如此舉措不僅在沿海大都市中產生影響，新式技術思維的勃興，也逐漸在其他區域性的小城市以及農業地區開始有所影響。

甲午戰後中國為抵抗外或迅速地進入中國市場，各種實業教育便隨著改良國貨與實業救國的思潮相互促進成長。而對於實業教育實行制度上的規範，則至清末民初庚子新政時的《癸卯制度》制定後才獲得明確確立。而中國教育在此機會下進入近代化的進程，且工藝教育在現代教育制度的引領中，逐步邁向分科教育的變革。振興實業推動工藝教育的思潮，正隨著清末民初抵制外貨政策與提倡實業活動等社會脈動，持續地延伸至民國時期後實業教育制度的推動上。

2. 清末民初的國貨運動與機械工業的開展—實業救國思潮的推動與現代工藝美術的發展(1900-1936)

20 世紀初由於西方列強為瓜分中國巨大市場，開始相互勾結，並且在中國有計畫性的進行勢力範圍與租界區域的劃分，以此來求取在華的經濟利益。其過分擾華的行為，促使部份的政商界人士亦興起「立國之道，以振興實業為先；振興實業，以推廣國際貿易為要」的共識。民國之後，由「生產國貨衣帽的團體旋即成立『中華國貨維持會』，旨於『提倡國貨，發展實業、改良工藝、推廣貿易』⁶⁷」。中華國貨維持會在國貨運動的推廣下，受到不少外地團體的支持，紛紛起而響應維持會所推行的各項活動。直至第一次世界大戰爆發，由於西方諸國暫無心力經營在華商業，國貨發展至此終於獲得較大的發展空間。民辦企業於 1917 年所建立的中國近代第一家百貨公司，開始引入西方商業經營模式，成為中國近代城市商店現代化經營的重要範例。近代百貨公司的紛紛設立，不僅帶起 1920 年代以後各家廠

⁶⁶ 陳瑞林，2005，《中國現代藝術設計》，長沙：湖南科學技術出版社，p.27。

⁶⁷ 郭思慈、蘇珏，2008，《中國現代設計的誕生》，上海：東方出版中心，p.55。



商開始重視以廣告手段來宣傳商品的思維，且由自家設廠開發國貨以及豐富零售市場的想法，亦為日後各家成立國貨公司，樹立起一個最佳示範。

與此同時中國上層亦逐漸開始注意到關乎人民日常生活的工業不能偏廢，並將其關注的重心由機械工業轉向民生工業之上。孫中山於 1920 年所頒布的《實業計畫》中，就建設現代化工業方略上即點明：「**僅發展重工業和採礦業，還不足以直接提高、改善全體之國民的物質生活，還必須建立與國民生活直接相關的現代工業⁶⁸**」。如此對國貨發展由基礎改良的想法，之後亦得到民族資本家的支持，於 1920 年代期間多家廠商，自行設立工廠開發改良新品。另一方面，由於商家為開拓市場，打破舶來品的壟斷局面，開始關注商業廣告的宣傳手法，多家廣告公司也在 1920 年代末期，順應著商業需求應運而生，廣告的形式亦隨著國貨事業發展的興盛，趨向專業化及多樣化發展。

中國在結束北伐戰爭大致完成一統工作後（1927），國民政府便對發展教育、工商業，開始進行一系列的建設計畫，並將國貨運動列為中央政府落實推動的七大運動之一。此外，民辦企業為推動國貨運動，亦於此時期起成立上海機械國貨工廠聯合會（簡稱機聯會）。由於民國初年所成立的中華國貨維持會「**雖然於當時（1920 年末）十分有勢力和威望，但其活動亦只是關乎舊式手工業的同業利益⁶⁹**」。這顯示出當時的工商業雖早已進入現代化的時期，但因為工業機械化程度還未能深植於產業中，因此機聯會成立之初其「**創會者即期望透過聯合組織的方法，有效地推動中國現代機械生產工業的發展⁷⁰**」，除卻透過有序的管理形態推展工廠管理方法、法律常識、人才培訓活動、參與各種國貨運動外，並且出版刊物，設立物品陳列處，對於國貨日用品的宣傳可謂是不遺餘力。

與此同時，中國中央政府為大力推動國貨運動至全國各地，更舉辦中華國貨展覽會（1928）與西湖博覽會（1929），希望藉由展覽會的舉辦，能夠成功擴展國貨的銷售市場，並期望透過各家企業對各類製品的競爭展現中，讓國人能夠多方收集產業資訊以為推廣國際貿易之便，而這也帶動起全國對傳統工藝與機械工業間的相互融合之技術提升。其中西湖博覽會與

⁶⁸ 陳曉華，2007，《工藝與設計之間：20 世紀中國藝術設計的現代性歷程》，重慶：重慶大學，p.76。

⁶⁹ 郭恩慈、蘇珏，2008，《中國現代設計的誕生》，上海：東方出版中心，p.86。

⁷⁰ 同上。



學界相互合作，促使學生在透過參與的過程中，得到如何將工藝美術與實業相互結合的寶貴經驗，並於日後能將其經驗帶進產業界，提升國貨品質。國貨運動的推展在政府與民間企業共同努力下，國貨運動的重心逐漸開始置於近代化的進程上。至 1930 年代期間，中國成立第一間國貨公司，公司為打開國貨新產品的市場，因此特別著重於宣傳手法上，如商品櫥窗的陳列方式、在雜誌上刊登廣告、舉辦時裝展覽會、商品製作宣傳等。而這一連串的活動也成功的將國貨產品，打入高級精品的市場中，「中國國貨公司的成功，使本來以售賣洋貨為主的百貨公司亦開始考慮增加售賣國貨⁷¹」。隨後國貨產品不僅順利地進入各家新開設的百貨公司內，並於百貨大樓內設置國貨區域，也顯現出大眾對國貨產品的信心與支持度，在此時確已不亞於舶來品。

3. 戰爭時期工藝美術發展的困境—中國設計工業的新方向（1937-1949）

自 1937 年七七事變的爆發至 1945 年間，中國經歷與日本抗戰八年、國共內戰等大小戰役，「使中國有限的機械生產大都限於停頓狀態⁷²」。抗日戰爭爆發後，上海、北京、南京、天津等工商業大城迅速陷落，中國為保存工業以備日後持續抗戰的力量，國民政府決定遷都重慶，並將當時沿海地區約數百間的工廠與大批專業人士、工人、大學師生遷移於內地，而這也使原本發展正興盛的各項經濟事業不得不因此而停頓下來。內陸城市雖因工業內遷而迅速發展成為工業化城市，但內陸地區一開始並沒有發展工業，且各項工業材料進口事宜也因受到日本對華封鎖海外製品的提供、與限制工業原料進口來源之故，遭致極大限制。然而，這些面臨物資嚴重短缺的廠家，為爭取民生工業市場，不僅開始利用內陸豐富的天然資源，如棉、毛、絲、麻、木、竹等原料，生產低成本的產品，同時並結合地方手工藝的工作，大力推動具有地方特質的棉麻紡織、植物印染、陶瓷工藝、編織家具等日用產品，這也相對的反映出「手工業的迅速發展適應戰時的實際情況⁷³」。而此類結合民間工藝的新興手工業，亦讓產業界在此期間展現出與現代機械產業不同的樣貌。

戰時除內陸地區的手工業相當繁榮之外，另外值得需要關注的則有中

⁷¹ 郭恩慈、蘇珏，2008，《中國現代設計的誕生》，上海：東方出版中心，p.98。

⁷² 陳曉華，2007，《工藝與設計之間：20 世紀中國藝術設計的現代性歷程》，重慶：重慶大學，p.128。

⁷³ 同上，p.131



國共產黨所領導的解放區美術活動發展。1930 年代由左派藝術家所提出的新興美術運動，在以社會主義的影響下，致使美術活動成為「階級關係和階級利益問題⁷⁴」。自國共內戰爆發後，直接為工農兵服務的美術工作，如製作畫報、牆畫、新年畫、對敵宣傳的傳單畫等工作項目範圍普遍擴大，因此參加者的數量也逐日眾多，也成為解放區美術運動的主要構成部分⁷⁵。由於此段期間中國共產黨所執行的工農業政策與文藝階級性思想的確立，致使 1949 年新中國成立後不僅成為其文藝工作上的重要方針，且對於其日後工藝發展等相關政策的規定，產生出極深遠的影響。但這影響卻在中國日後的數十年間，讓原本已有現代設計雛型的工藝美術，再度走回到裝飾風格強烈的手工藝方向上，造成現代工業與設計發展進程嚴重停滯的問題產生。

3-1-2 清末民初中國設計思潮之啟蒙與醞釀

1. 西方設計用語的嫁接——中國「圖案」、「意匠」語彙的移入

中國清末的工藝工匠制度在 1903 年，開始模仿日本明治維新教育政策下所制定的《癸卯學制》而展開。19 世紀末 20 世紀初的日本，正值當地工業學校或美術學校，開設「(工業) 圖案科、美術工藝科」等實用性科系，而此作法後來亦成為中國工藝教育開辦時的仿效對象。然而由於中國在過去，並未針對工藝教育有過類似辦學經驗，且出國留學者又還來不及學成歸國提供貢獻。因此在清末工藝教育草創初期，各類學校所設的工藝科、圖畫手工科，大抵都是呈現出師資匱乏情形，在不得已的情況之下只能先暫時延聘日本教習員以充權宜之計。所以不僅大多數由清政府所設置的工藝學堂與師範學堂的圖畫手工科皆設有日本教師，且當時的工藝教育，從教學內容到教材、教具，甚至教學用品與材料等，都是直接取自於日本。然而由於各類日籍教材在翻譯書緩不濟急之故，因此有許多日文書籍只好在未經翻譯就直接在課堂上使用，再加上絕大多數的日籍教師並不會中文，且工藝課程仍屬學堂的副科而不配置翻譯人員之故，因此「教師皆直接採用日語輔以手勢進行講授，因而很多專業用語如『圖案』、『意匠』等亦被移用至漢語之中⁷⁶」，所以這些日式（造）漢語就如此輾轉進入當時

⁷⁴ 許幸之，1929，《新興美術運動的任務》，藝術月刊第一期，上海，好友出版社。

⁷⁵ 陳曉華，2007，《工藝與設計之間：20 世紀中國藝術設計的現代性歷程》，重慶：重慶大學，p.132

⁷⁶ 袁熙暘，2003，《中國藝術設計教育發展歷程研究》，北京，p.68。



工藝教育的正軌之中，成為中國工藝教育第一批使用的外來專業名詞。

藝術家吳孟飛曾對圖案一詞的來源提出明確闡述：「我國向來只有模樣、花紋這種名詞，並沒有圖案的名稱；近年來這個名詞由東洋人翻譯西文（英語叫做 Design），傳到我國，所以我國的教育上不知不覺的用起來了⁷⁷」，在此直指圖案在當時便是「Design」之譯詞。由於當時的中國工藝教育，日本籍教師並非是專門科目教師，因此在授課內容方面，亦很少會兼顧中國的實際需求情況。加上清末時期師範學堂與商部藝徒學堂所開設圖案課程，由於大多專注於與機械工程發展上，而一般與大眾生活製品相關的工藝學堂，又多是接觸中國以往既有的染織、窯業、土木、金工、木工、漆工等「傳統工藝」項目為主。因此，於 20 世紀初期雖從日本引入與傳統工藝相異之「圖案」與「意匠」等用語概念，但無論在認知上或於用法上，仍無法跟現代所認知的「設計」概念遷上關係。對於這些附屬於中國工藝教育下的新興課程，仍未見其重要性被重視。

從用語的傳遞過程中，可以見到當時的中國在面對世界現代化的衝擊下，對於吸收新式思維的急切與渴求。但中國在用語的使用上與明治維新後的日本在思維發展的走向上卻大相逕庭。日治維新下的日本，在面對西方「Design」的引入影響時，是透過揣摩與思索其作法與思維後，以「圖案、意匠」為譯語，將其意義轉換成日本設計文化用語的一部分。雖然「意匠」早於中國古代的詩詞歌賦中便時時出現（表 3.1），但深究其義則多是以「詩文、繪畫等的構思布局」做解，與日本「意匠」中的「設計」概念並無太大的直接關聯性。

「圖」與「案」兩個詞，在中國古代語彙中亦存在多年，但將「圖案」組合作為專有名詞之用，卻是受到前述近代日本思潮影響下的結果，是將「圖案、意匠」以和製漢語的形態造出使用。因此中國在急於吸收外來新觀念，且又一時無法正確找到適當表達該意義的用語情況下，便只好先囫圇吞棗般將類似的和製漢語語彙收納，或以中國漢語的語法做解但卻未深究。

然而在日本產業界使用的「圖案」，本以配合工商業需求為主要目的。而同樣地正當中國實業界逐漸受到外來商貿威脅時，圖案家便成為中國產

⁷⁷ 同上。



業界所依賴的對象。對此亦引發學界對圖案人才的培育開始大為重視，且各界在現代工業的需求下，便開始對「圖案」所賦予的內涵重新進行思索探究，而「圖案」意義亦開始逐漸與日本原本所追求的概念相互接近，所以可以將此視為是中國「設計」思維之始。

表 3.1 清末民初中國「圖案」用語相關文獻摘要

年代/作者	出處	詞句
晉 陸機	《文賦》	「辭程才以效伎，意司契而為匠」
唐 楊炯	《王勃集·序》	「六合殊材，并推心於意匠；八方好事，鹹受氣於文樞」
宋 陸游	《題嚴州王秀才山水枕屏》	「壯君落筆寫岷嶓，意匠自到非身過，偉哉千仞天相摩，谷裏人家藏綠蘿」
清 趙翼	《游網師園贈主人瞿遠村》	「想當意匠經營時，多少黃金付一擲」
聞一多	《龍鳳》	「這天生巧對是莊子巧思的創造，意匠的遊戲」

資料來源：本研究整理

自清末以來至民初時期，由於西方文化與大量舶來品的進口壓迫，引發中國工商業發展走向低潮。社會各階層對商戰的聲浪漸大，始有商品改良的呼聲出現。此運動是寄望能藉此促進中國國貨的發展、提升中國經濟，並與舶來品展開競爭。1910 年清政府農工商部，為促進中國工商產業的進步發展，特別舉辦「南洋勸業會」的展覽會，這是與歐美工業大國共襄盛舉，同時亦以搜集各方情報知識，好讓各家廠商得以相互學習，以及改進產品優缺點等為主要的實踐目標。會後實業家張謇發起研究會，以投入研究各種工商產品的優劣與改進方法，足見當時社會各界對商品改良的積極度。希望透過改良國貨的方式，以提高大眾對國內自製商品的消費興趣，同時減輕進口負擔。

20 世紀初伴隨著市場經濟發達，市場化日益高漲的城市，對商業美術專業人才的需求亦日顯急迫。與此同時，學者更從社會面臨工業轉型的角度上，開始高聲呼籲對圖案教育的重視：「國人既欲發展工業，改良製造品，以與東西洋相抗衡，則圖案之講求，刻不容緩⁷⁸」，顯現出當時社會對以美育救國的熱切期盼程度。而「圖案」事業也在振興國貨事業的推進過程中，開始受到工商業各界與教育界的注目，而產業教育的思潮亦逐漸延伸反應於各式美術教育的課程內容之上。像是 1912 年所成立的私立上海美術專門學校，以及 1918 年所成立的國立北京美術學校，皆將培育工藝美術專業人才，當作是提供產業界改良製品為其設立的重要目標之一。1918 年

⁷⁸ 陳曉華，2007，《工藝與設計之間：20 世紀中國藝術設計的現代性歷程》，重慶：重慶大學，p.104。



北京美術專門學校即以開設圖案系而成為中國圖案教育的開端。在此之後便有多所美術院校仿效其作法開設圖案科系，或在師範學校與工業學校中開設圖案課程，以達到培育美育師資教員與圖案美術人才的目的。其中私立美術學校的開設，多是配合市場需求，其針對市場的需求性較強，並側重於實用面⁷⁹，而國立學校則多側重於美育方面的人才培養，再將其推至美術產業面繼續發展。

為配合產業的發展進程，於 1920 年代初期即開始有不少學者對「圖案」在中國人的認識意義上，展開釐清概念的動作出現。如下表 3.2 中可以看到，圖案學者俞劍華在其著作中便稱：「上至美術工藝，下迨日用什物，如制一物，必先有一物之圖案，工藝與圖案時不可須臾分⁸⁰」；藝術家吳夢非對圖案則更進一步地解釋道：「總括說一句：凡是我們衣食住行所使用的器具之類，用一種意匠，把它的形狀、模樣、色彩三個條件，表明到平面上的方法，叫做圖案⁸¹」；至於圖案研究者陳之佛則是認為圖案是「製作用於衣食住行上所必要的物品時，考按一種適用於物品的形狀、模樣、色彩，把這個再繪於圖紙上...。可知圖案就是製作物品之先設計的圖樣，必先有製作一種物品的企圖，然後才設計一種適用於這物品的圖樣⁸²」。從上述各學者對「圖案」一詞的釋義中不難發現，當時的「圖案」意義主要置於著重大眾生活實用製品的面向上，其完整概念應是經過調查，包含器物造型、紋飾與色彩三方面因素綜合下的產物。且跳脫傳統技藝傳承法則中，由師傳傳習工法與式樣的基本作法，而轉折走向透過工藝家對器物的調查，並由此發展出自身想法與概念的新思潮與新作法。而透過吳夢非之敘述，即可見「意匠」一詞確實是在日本語彙輸入的傳遞影響下，而從「詩文、繪畫等的構思布局」轉義成針對物件外觀、形狀、色彩等條件而作的「器具製作上的構思布局」，而「圖案」則是其中將構思繪製於圖面上的動作。於文中吳夢非亦強調圖案必須具備美的條件，並滿足大眾對裝飾品的需求，以達成觀者精神上的娛樂目的。吳夢非較偏重工藝家對於裝飾性的要求，相對來說，陳之佛所闡述之圖案概念，則是更接近於初步階段的現代「設計製圖」之意義。

⁷⁹ 陳曉華，2007，《工藝與設計之間：20 世紀中國藝術設計的現代性歷程》，重慶：重慶大學，p.106。

⁸⁰ 李硯祖，2008，《設計之道—20 世紀中國設計理論的形成》，南京藝術學院學報。

⁸¹ 同上。

⁸² 同上。



此外，在上述中各學者對「圖案」之釋義上，其實已與 1909 年日本圖案教育家島田佳矣所撰述之《工藝圖案法講義》一書中對「圖案」的定義如出一轍。1910 年代至 1920 年代之間，各家公立與私立的美術院校，除卻上述所提及的北京美術學校之外，另外亦有上海美術專校、杭州國立藝術學院、私立武昌藝專等當時著名之純藝術院校等設有具實務性質的工藝美術系、圖案系、圖案組或工藝圖案等科系與課程存在，足以證明當時中國的圖案教育在為提振中國實業經濟的情況下，在操作概念與教育作法上如何承襲鄰國日本之圖案教育發展經驗。

1920 年代至 1930 年代期間，由於中國第一批留洋歸國的藝術家開始投身於國貨產銷的推動中，沿海地區等商業大城的商業美術團體組織，亦隨著商貿營運繁盛的需求相繼設立，目的則是為帶動起近代工業發展，與以西方舶來品進行商貿競爭。各商家除希望能夠在價格上要求低廉之外，並希望以「美化製品」的策略來提昇對外的商戰能力。而當時的圖案家為提供製造者產品的製前式樣，因此社會各界對圖案家所能達到的要求更是寄予深切厚望。當時陳之佛即對「圖案」所需面對的對象與範圍提出：「**圖案需切合普羅大眾的生活為目的，且工藝品是藝術與工業兩者的結合，在設計圖樣之時，圖案家必須考慮『美』和『實用』的兩個因素⁸³**」，說明當時的圖案家所必須顧及的問題，不僅需要貼合消費者對商品的美觀與實用上的需求外，且在設計上亦必須考量製作、使用與美觀等要求。陳之佛在推展圖案的歷程中，是明確地將圖案製作程序置於工業的進程之中，而此處所指稱之「工藝品」亦可視為當時的「工業品」。

雖然當時各學者對圖案的定義不斷進行釐清，但中國工藝美術自清末民初的商戰氛圍以來，幾乎都是環繞在設計改良出能與西洋製品競爭的樣式風格為主要標的，所以對工匠的要求，「**其職責但求能模仿於西洋之最新圖案，或摹古代之龍鳳圖案耳⁸⁴**」。因此「圖案」一詞至民國時期以後，幾以轉向至紋樣與裝飾的相關意義上。究其原因主要便是由於中國近代工業發展仍未臻成熟，所以當時一般大眾對工業與手工藝之間的區別甚難釐清，「**圖案之事還是未能普及，人才還是很少，一般人還是未明圖案內容的真意，還是未能切於實用，圖案和工藝還是不能相互融合⁸⁵**」。此外，再加

⁸³ 郭恩慈、蘇珏，2008，《中國現代設計的誕生》，上海：東方出版中心，p.94。

⁸⁴ 李寓一，1929，《教育部全國美術展覽會參觀記》，婦女雜誌，p.19。

⁸⁵ 李有光、陳修范，1996，《陳之佛文集》，南京，江蘇美術出版，p.15。



上產品為博取消費者的青睞，多從樣式與風格的替換上去爭取商機，而致使清末民初的「圖案」意義發展，很容易便向傳統工藝的類似意義靠攏，而成為器物裝飾面向的代用語。

1920 年代至 1930 年代期間，雖說圖案學研究與圖案設計的認知已於社會中廣泛散佈開來，但當時的圖案卻多視成是作品，見諸於報刊、圖案集或展覽會上，而甚少付諸生產實踐。再加上由於圖案工作常以紙面圖樣形式呈現，容易被當作是產品表面的裝飾或商業美術的裝飾圖案畫，而形成一種狹義的片面認知。此不僅易造成大眾理解上的誤解，致使圖案在教學上「概念縮小為紋樣的練習⁸⁶」。且在課程上過於重視發揮紙上創意，便會經常性地忽略製作程序，也極易形成「圖案教育脫離生產、實際、社會、生活的弊病⁸⁷」。這些對於「圖案」認知上的偏離，在產業發展上出現「對於工業實際應用圖案一點不明白，畫出來的東西沒有用，且不比工廠裡的練習生高明⁸⁸」等現象，同時也一併影響工藝產業在未來發展上走向製程機械量產化的轉變。

在民初圖案教育的安排上，由於各類學校在開設課程劃分的過程中，多將製前工作規劃在圖案或圖畫課程之內。其中圖畫課程所要擔當的是製作物的製前藝術裝飾準備工作，或是提出對材料、工藝與用途的準備工作，而負責各類工藝製程的工藝課程則規劃於手工課程之內。從一方面來看，若工藝課程與圖案課程相合得宜，便與現今設計一包含製前規劃到製造的過程相仿。但相對地由於民初「圖案」意義就與製作程序分離，而僅成為現代設計過程意義的前半部。而這樣分歧點的產生，即造成後來圖案與工藝在教育的實行面上，產生出「設計」與「製造程序」上的分離結果。

至二次大戰結束時，也有學者對圖案與製作程序的分離開始感到憂心，如圖案學者雷圭元在 1948 年於其撰述之《新圖案學》一書中，曾對此所提出的評論：「在中國過去，亦有職務上的分工，但是分而不精，作而不合。造型者自造型，描繪者自描繪，但見分工之短處，未顯分工之長處。就其弊病所在，工作者所分擔之工作，沒有人能夠總其成。於是彼此不相涉，彼此不相投，是過去圖案事業十分不經濟的事實！⁸⁹」，其談到圖案與製作分離的事實，不僅論及產業發展中時常引起的分工合作上之斷層問題

⁸⁶ 袁熙暘，2003，《中國藝術設計教育發展歷程研究》，北京，北京理工大學，p.15。

⁸⁷ 同上。

⁸⁸ 李有光、陳修范，1996，《陳之佛文集》，南京，江蘇美術出版，p.384。

⁸⁹ 雷圭元，1947，《新圖案學》，上海：商務印書館，p.212。



外，且「圖案」又在教育與產業認知不同的分歧發展下，概念逐漸轉向「器物裝飾」與「紋樣圖示」等意義上發展，並隨之逐漸為大眾所接受，從而最終在此時期開始出現。這是將圖案與工藝相互融合的一種新的要求與呼聲，並產生出由「工藝美術」一詞開始進行替代轉換的源頭。

表 3.2 清末民初中國「圖案」用語相關文獻摘要

作者/年代	出處	釋義
俞劍華 ⁹⁰ 1920	《最新圖案法》	「 圖案 (Design) 一語，近始萌芽於吾國，然十分瞭解其意義及畫法者，尚不多見。國人既欲發展工業，改良製造品以與東西洋相抗衡，則 圖案 之講求，刻不容緩！上至美術工藝，下迨日用什器，如制一物，必先有一物之 圖案 ，工藝與 圖案 實不可須臾離。」
焦增銘 1920	《最新圖案法》序言	「所謂 圖案 者，為實用美術之一。……夫工業乃純重實用，不計其它；然今日之工業品，苟只充實用，毫不美觀，決不能滿足使用者之欲望...研究 圖案 ，即為改良國貨之基礎，亦即杜絕外貨輸入之良法；製作家不應急起直追，對於 圖案 學稍加之意乎？」
吳夢非 1920	《圖案講話》	「 圖案 這兩個字，...總括說一句：凡是我們人衣食住所使用的器具之類，用一種 意匠 ，把它的形狀模樣色彩三個條件，表明到平面上的方法叫做 圖案 。換一句話講： 圖案 就是把上面這三個條件從『美』的方面去考慮他，使他能夠滿足我們人裝飾的要求；并且使觀者都可以得到精神上的娛樂。」
李鴻梁 1920	《圖畫教育的改造》	「 圖案 可算是工業品的母。一國工業品的發達不發達，只要調查他對於 圖案 考究不考究，就可以知道了。你看日本的工業品，他的材料或者是很壞，製作的功夫亦是很省的，但是因為他的模樣好，顏色亦調和，他就要抬高它的價值。還有歐美各國，沒有一處不加一種相當的 意匠 ，無論建築、陳設、街道、交通機關，都能够使一般的人不起厭惡的觀念。這種完全是應用 圖案 造成的，並不是無意識的。我國現在工業正當萌芽時代，所以 圖案 的研究，是很要緊的。圖畫教師應該教他 圖案 的方法、美的法則、材料的應用等，以養成他高尚的 意匠 和創造力。」
陳之佛 ⁹¹ 1920	《圖案的目的與意義》	「製作用於衣食住行上必要的物品時，考按一種適用於物品的形狀、模樣、色彩，把這個再繪於圖紙上就叫做 圖案 。可知 圖案 就是製作物品之先設計的圖樣，必先有製作一種物品的企圖，然後才設計一種適用於這物品的圖樣」
陳之佛 1929	《現代表現派之美術工藝》	「工藝品是藝術與工業兩者要素的結合，在設計圖樣之時， 圖案 家必須考慮『美』和『實用』兩個因素，並應以切合普羅大眾的生活為目的。」
雷圭元 ⁹² 1947	《新圖案學》	「 圖案 設計工作，是手工藝之手工藝，是一切工藝之母。...手工藝與機器工藝，在 圖案 家的眼光中，是一件事情的兩面，不分軒輊，無有厚薄，僅僅有一個里外之別，工作上分個先後而已。我們習 圖案 者，切不可自己把自己放在手工藝品的立場上來菲薄機器工藝，也不可站到機器工藝的立場，小看手工藝」

資料來源：本研究整理

⁹⁰ 俞劍華 (1895-1979)，中國繪畫史論家、畫家、美術教育家，其畢生奉獻於中國美術史和中國畫論研究，對中國現代美術事業有重大貢獻。其曾出版《最新圖案法》、《立體圖案法》等書。

⁹¹ 陳之佛 (1896-1962)，中國現代美術教育家、工藝美術家、畫家。1918 年赴日本東京美術學校工藝圖案課修習課程，是第一位前往日本學習工藝美術專業的中國留學生。1923 年學成歸國，曾創辦尚美圖案館。歷任上海東方藝專、上海藝術大學、廣州美術學校等圖案科之主任職，1931 年在中央大學藝術系講授圖案、美術理論與美術史。其著作出版有《圖案 ABC》、《圖案構成法》等書，是中國著名的圖案研究學者。

⁹² 雷圭元 (1906-1989) 中國現代工藝美術家、工藝美術教育家。1927 年畢業於北京藝術專科學校。1929 年赴法國留學，研究染織美術與漆畫工藝。1931 年歸國後，於杭州藝術專科任職教授。抗日戰爭時期曾任成都藝專教授兼教務主任，戰爭結束後回杭州藝專任教授兼圖案系主任。1949 年前後擔任中央美術學院華東分院與中央美術學院工藝美術系主任、與中央工藝美術學院副院長、顧問。其著作有《圖案基礎》、《工藝美術理論初探》、《中外圖案裝飾風格》等。



2. 用與美的交接—工藝美術（美術工藝）與實用美術

工藝美術於目前的中國，是將其視為是原始工藝、傳統手工藝、近代工藝的統稱，並以「美化」為其主要宗旨。然而事實上「工藝美術」也不是中國的傳統用語，「美術」此一概念與語彙的出現，其實也是在透過明治維新後，經由日人轉譯西方「Art」英語之和式漢語。而「工藝美術」用語在中國的接受經歷，亦如「圖案」的發展歷程。

中國最早見到「工藝美術」作為一種專用術語的出現，是於1917年藝術家姜丹書出版的師範學校教科書《美術史》中，將上篇《中國美術史》分為建築、雕刻、繪畫與工藝美術四章分別加以闡述，是比較明確的開始時期。其中指出：「工藝美術謂工藝之帶有美術性質者，及含有裝飾的意味者也。其主要品類為陶瓷、鑄造、染織、刺繡、髹漆、雕琢金玉諸工⁹³」，姜丹書在此是將工藝美術視為傳統工藝的一部份。在五四運動後，中國開始提倡美育、倡導科學、提振工業，而藝術與產業的關係亦越走越近。如蔡元培於1920年《美術的起源》一文中所提及的：「美術有狹義的、廣義的。狹義的，是指建築、造像(雕刻)、圖畫與工藝美術等⁹⁴」，而此處所提到的工藝美術意義，其中即表述：「近如 Morris（莫里斯）痛恨美術與工藝的隔離，提倡藝術化的勞動，倒是與初民的美術鏡象，有點相近⁹⁵」。可知此處所指之「工藝美術」，不僅已見民國初年工藝產業發展，已初步展現出工業與美育相互連結的成果，且蔡元培以美學角度所提倡的工藝意義，亦與英國威廉莫里斯於工藝美術上的想法有一定程度的回應。

工藝美術事業發展民國初期，社會各界當時正壟罩在「商戰」與「實業振興」、「實業救國」的氛圍之中，產業界不僅開始主動集資開廠、引進新式機器，企圖乘勢打入已充斥西洋製品的中國市場。並開始積極從事辦理各項活動，以拓展中國國貨工業，展現出中國產業界希望藉新式工業振興國貨，以抗衡舶來品的決心。至1920年代之後，中國把握第一次世界大戰後西方大國無以顧及遠東市場的契機，開始推動中國境內國貨運動的發展。此外，工商各界在孫中山於1920年所頒布的《實業計畫》後，更將產業展重心由機械工業轉向民生工業之上。且於此時期產業教育的人才培養

⁹³ 姜丹書，1917，《美術史》，上海，商務印書館，p.34。

⁹⁴ 蔡元培，1920，《美術的起源》，新潮，第2卷第4號，p.25。

⁹⁵ 同上，p.25。



上，多放在為工商業與為大眾生活所需服務的目標上。與此同時，重視中國美術工藝教育的理論家紛紛出版各類相關書籍，不僅帶領起中國人開始完整認識西方與日本對圖案領域上的見解，且在概念的確立上破除以往仿洋習古的舊式思維，開始引領後進走向對自身的探尋，可謂替中國「圖案」與「美術工藝」的學術專業發展進行基礎奠基動作。

當時從事美術工藝的圖案家紛紛指出，美術工藝從業者的職責，不僅必需考量如何將實用與美的功能相互結合，且同時亦必須要製作出兼顧符合中國人口味的產品。表 3 可以看到 1920 年代後期至 1940 年代為止期間，工藝美術於中國的發展上，如何透過圖案家陳之佛與工藝家張德榮等相關學者，給予其發展定位上的重新評斷之有關論述內容。

表 3.3 清末民初中國「工藝美術」、「實用美術」用語相關文獻摘要

作者/年代	出處	釋義
陳之佛 1929	《圖案》	「要明瞭 美術工藝 的本質，美術工藝品究竟和骨董有怎樣的的不同，那又非把工業品、工藝品、古董品分別來解說不可，...工業品是間接或直接的關切於人類的生活，其目的就是為人類生命的持續而生產的。工藝品是藝術和工業兩者要素的一部的結合，以人類生活的向上為目的的，所以工藝是適應人類日常生活的要素—『實用』之中，同時又和『藝術』的作用融合抱合的一種工業活動。古董實在是以人類的好奇心為對象，一方又以歷史的背景為基礎，其本質上得和人生疏遠而成立。」
張德榮 1934	《 工藝美術 與人生之關係》	「 工藝美術 社會上的必需品，是人類進化的推動物，能促進國家的文化，表現民族的特性，調劑人群的生活，陶冶人們的品行，其關係人類社會至為重要。」
張德榮 1935	《美術生活》	「『 工藝美術 』在中國是一個新名詞，其實非一種新的事業，以有數千年歷史.....所謂 工藝美術 ，是即 實用美術 。換言之，凡於日常生活用具之製造上加以美術之設計者，即得謂 工藝美術 。所以 工藝美術 與人類日常生活，是有密切關係，... 工藝美術 ，本來是建築在人生所必須與人生所最適用的基礎上面，所以凡屬人生日常所用之工具，皆為 工藝美術 之對象。而對各種器具加以最經濟、最簡便、最美麗的設計，是為 工藝美術 之手段。」
陳之佛 1937	《美術工藝的本質》	「 美術工藝 實際就是美術的工業，它的內容必定含有『美』和『實用』這兩個因素。即是所謂自目的的『美』與他目的的『實用』，兩者缺一便不成其美術工藝了。...美術工藝是適應日常生活的需要，實用之中使藝術的作用抱合的工業活動。」
陳之佛 1947	《 工藝美術 問題》	「中國的 工藝美術 ，尚在手工業階段，如果我們能夠積極提倡和改進，品質必可獲得改良，產銷就可以發達.....科學也在一天天進步，工藝品以由手工業進而為機器工業，現在我們已經面臨著機器工藝時代，所以我們談 工藝美術 ，不僅是要改進手工 工藝美術 ，而且要注意到機器 工藝美術 ，有人以為美術與工藝沒有多大關係這是錯誤的。...工業製品的美化，無論任何東西，必定求奇美，一輛汽車，甚至於一部機器，都要講求美觀，所以製品的美化，是工業競爭上的一個焦點。」
龐薰琿 1982	《初論實用美術》	「50 年代， 工藝美術 範圍極廣， 實用美術 是 工藝美術 的核心。手工藝、裝飾美術、現代工藝、民間工藝、民族工藝，都和它有著相連的關係，它們之間不應該有甚麼矛盾，而是有著相互依賴的關係。」

資料來源：本研究整理

張德榮在其撰述中曾說道，「工藝美術」在中國雖然是一個新名詞，但在本質上卻是以延續中國數千年來的工藝發展歷史，而並非只是一種新出



現的事業，他認為「工藝美術，本來是建築在人生所必須與人生所最適用的基礎上面，所以凡屬人生日常所用之工具，皆為工藝美術之對象。而對各種器具加以最經濟、最簡便、最美觀的設計，是為工藝美術之手段⁹⁶」，以此即可推斷其將「工藝美術」視為傳統工藝之延續，但另一方面卻又認為「工藝美術」之存在價值，即為擺脫為貴族服務的工藝既有形制，並適應大眾生活所須為其重要認知。而設計者亦須滿足消費者使用為主要的構思方向，並製作出符合美觀與實用性兼具的產品，進而能夠普遍運用於大眾的生活之中。

而由陳之佛的觀點上來看，則是將「工藝美術」視為是現代進程發展中的一部分，在其多篇著作中曾多次倡導「工藝美術」必需與實際生活相連結，而並非是如當時大眾所認知的與「古董」或「奢侈品」相等。古董與奢侈品等工藝品僅是「工藝美術」中的一部份，其所佔據地位極其微小，並非為工藝美術之全部意義。在此他所認為「工藝美術」意義下所創作出的工藝品應是「藝術和工業兩者要素的一部的結合，以人類生活的向上為目的的，所以工藝是適應人類日常生活的要素—『實用』之中，同時又和『藝術』的作用融合抱合的一種工業活動⁹⁷」。由此觀之，陳之佛對於「工藝美術」的見解上不僅與張德榮相當，以抱持面對大眾服務作為其服務目的為中心之外，又更將其對「工藝美術」所涵蓋的認知範圍置於工業進程之中，他強調：「科學也在一天天進步，工藝品以由手工業進而為機器工業，現在我們已經面臨著機器工藝時代，所以我們談工藝美術，不僅是要改進手工工藝美術，而且要注意到機器工藝美術⁹⁸」。「工藝美術」事業的發展，不僅包含輕工業與手工業等製程，另外更在配合工業時代進程的推動下，亦將機器工業納入於「工藝美術」之相關範圍中。而在對「工藝美術」意義的顯示上，相對於民國初年提倡以科學、美育、工業的認知之初，在其延伸意義上已經顯示出範圍上的擴充。其中除卻傳統工藝以及古董、奢侈品等貴族工藝的概念之外，更將機器工業品的美術化概念融於其中。「工藝美術」教育也就因此伴隨著經濟發展逐漸提升，而其意義也已經開始與近代工業產品設計的意義產生出很大的關聯性。

⁹⁶ 張維義，1937，《談工藝美術與社會關係之重要》，中國美術會季刊，第四期。

⁹⁷ 陳曉華，2007，《工藝與設計之間：20世紀中國藝術設計的現代性歷程》，重慶：重慶大學，p.117。

⁹⁸ 李有光、陳修范，1996，《陳之佛文集》，南京，江蘇美術出版，p.387。



然而，早在「工藝美術」一詞在1953年的正式教育定名之前，「實用美術」便已早於「工藝美術」一詞成為「圖案」教育的代用語。此一名稱在舶來品銷售的壓力與推動國貨的運動中，希望產品能同時兼具「外觀」與「實用」要項，所以在美術之前加上實用兩字，不僅可表明專業特質，亦可同時限制其專業使用範圍。自表3.2與表3.3中，可見到「實用美術」語彙於發展初期，幾乎就等同於「工藝美術」與「圖案」相近意義的語。由於「實用美術」與「工藝美術」兩者皆以「美術」與「實用」為其發展訴求主軸，且「實用教育」與「工藝教育」又皆以「生活實用」與「美化產品」為發展重心，因此兩者其實對一般大眾而言在認知上經常會被混淆。民國初年，中國教育改革者為迎合資本主義，以及教育救國理論的需要，而主張將實踐生活理想的美國實業教育理念，帶入至中國手工教育與工藝教育之中。因此以提供社會人才所需的職業教育辦學核心，便多以「**為個人謀生之預備；為個人服務於社會之預備；為社會國家增進生產能力作預備⁹⁹**」思想為主要發展核心概念。因此在發展上不僅必須著重社會需要，亦須與產業界進行實質溝通。於產品製作上需因地制宜、注重調查、注重實驗，學生亦須遵循「**做學合一、理論與實際並行、知識與技能並重¹⁰⁰**」等實用主義之精神。故此，與生活息息相關的手工藝教育便因此成為產業教育中備受矚目的焦點之一。

當時的教育刊物中亦呈現出當時的工藝教育，多受到外來文化影響，其內容不僅多以翻譯介紹日本與美國手工藝教育之實踐經驗與理論成果，同時並刊載中國當時各類工藝學校中的新理論與理論成就為發表中心。

此外，清末民初所出現的一批新式教育團體中，如1921年所成立「全國職業學校聯會」，其宗旨即明確表示，實用主義下之工藝教育是為「**表示藝術進程研究作業改良，推廣出品銷路¹⁰¹**」來做準備。由此可以看出工藝教育為擴展製品在消費市場上的通路範圍所做的努力，是工藝教育人才養成上的發展重點。至1930年代高等教育藝術學院與藝專等科系的設置上，亦開始出現「工藝美術系」與「實用美術系」的名詞共用情形。在課程內容的配置上，「工藝美術系」多安排金工、漆工、鑄造工藝性質等相關內容，

⁹⁹ 田正平、李笑賢，1993，《黃炎培教育論著選》，北京：人民教育出版社，p.7。

¹⁰⁰ 同上。

¹⁰¹ 黃培炎，1922，《第一屆職業學校出品展覽會之所得》，教育與職業，p.34。



而「實用美術系」則安排印刷、鑄字、製版、攝影等平面設計性質的相關內容。就現代人的眼光來看其教育屬性，工藝美術似乎較偏向工藝製作方面，而實用美術是則偏向於平面設計等方面內容。雖然兩者於意義上顯現出些許差別，然而仔細觀之，兩者其實只是為區別傳統藝術與現代工藝「產物」的不同，同時區隔出工藝設計與平面設計的差異，並以實用與美的角度轉朝向現代機械工業產品內容的注視發展上。

發展至 1950 年代期間，各美術院校中出現更多以「實用美術」名稱將「圖案科系」名稱進行置換，其範圍亦直接延伸至工藝製作與平面印刷領域。如杭州藝專將原本所設置之「實用美術系」開始細分出平面組與立體組，並分別授以染織、印刷，與建築、陶瓷等不同課程。然而就「實用美術」字面意義來看，較側重於實用物品的美化上，但由上述教育內容來看，又多側重於平面藝術性質的相關內容。其意義在過於模糊的情況下，亦容易引起教學上之認知誤解，因而造成只將設計活動侷限於外觀美化與裝飾上的偏差意識出現。因此二次戰後的中國遂在政府政策的導引下，開始將發展重點置於工藝（「手工藝」、「裝飾美術」、「現代工藝」、「民間工藝」、「民族工藝」）等相關事業上。並在 1953 年由中國政府單位正式統一制定「工藝美術」為正式科系名稱，而在往後幾年間，原有的「圖案」教育、「實用美術」教育、「工藝」教育等名目也被逐步統一於「工藝美術」的教育項目之下，而「實用美術」亦因此而轉成為「工藝美術」領域下之項下一環。

由上述各學者對「圖案」、「工藝美術」與「實用美術」的名詞意義討論中，即可發現此三者原本皆針對大眾使用用品思考為出發點，並兼具實用性、工業性與藝術性目標。而「工藝美術」與「圖案」最大的相異處，即「圖案」被當作是「工藝美術」項目下之一環，是工業製程中的前置作業，而「工藝美術」則包含調查、製圖與製作等程序。「實用美術」與「工藝美術」兩詞於發展初期，雖被置於等同位置上，且無論是「工藝美術」或是「實用美術」等意涵，皆圍繞於產品「實用」與「美化」的互相結合上；但至 1940 年代末至 1950 年代初期，由於中國工業受到戰爭破壞影響，與「工藝美術」發展在社會主義階級思想的主導下，產業發展重心便逐漸轉移至發展大眾「生活工藝」的概念上。而由此推測，以「美化工業產品」為目的之「工藝美術」一詞，其意義已相當貼近於當時「設計」的類似概念。再加上「工藝美術」的涵義又能擴張至「工業」、「手工藝」、「裝飾美



術」、「現代工藝」、「民間工藝」、「民族工藝」的領域範圍上，所以後來逐漸便成為當時對類似於「設計」概念闡述的一種綜合代用語。

3-2 台灣地區戰前設計相關用語之生成發展變遷過程

3-2-1 台灣社會背景

台灣位處亞熱帶島國地區，無論在氣候或地理環境上皆有利於農業發展。在缺乏天然礦產與工業原料的情況下，不利於工業發展，因此直至晚清時期仍以農業為主要經濟發展導向。清治中葉 1858 至 1860 年間，中國經歷英法聯軍之役的侵擾叩關，簽定天津、北京條約，致使台灣被迫開港，成為通商之地。此時台灣面臨西方強大的政治與軍力壓制，且因洋商可入台設行貿易，外商除出口台灣農業特產之外，也同時從事消費品進口業。從另一面向來看，台灣的貿易也因透過西方對台灣農業產品的需求，進而促使著出口產業快速成長，且貿易市場也轉與世界接軌，為台灣開創出一個經濟的成長期。

1. 清治後期經濟轉型，近代工業建設之開端

台灣在成為通商口岸之後，也開始受到西方文化影響。在各通商口岸附近，西方傳教士與商人陸續介紹一些西方文化進入台灣，但「只是片面的，且規模不大，此時台灣的文化相貌仍為中國傳統式的¹⁰²」，表示當時並未受到西方文化影響而有太大的轉變。清政府也在 19 世紀末西方列強入侵後，被激起革新運動推展的意識，基於國防、經濟上的各種理由，一改以往消極對台建設的政策，自沈葆楨、丁日昌、劉銘傳等清國大臣皆投入心力，積極推動台灣建設的近代化，與一連串的新政運動。劉銘傳在擔任台灣巡撫時便積極籌設國防工業，如推展鐵路、輪船、電報、郵政、電燈、馬路等近代事業，獲得相當好的成果。同時也發展出西式學堂、工礦業與林業，就此台灣教育與工業的初步規模也逐步奠基。

由上述來看，台灣的產業結構因為地理與氣候環境之故，在近代化發展以前一直偏重於農業生產，工業則僅限於出口農產品加工類方面項目。台灣的產業形態是有別於一般中國農業發展副業式的手工業，以供日常生活所需並盡量追求自給自足的傳統經濟形態。台灣一般農家「並不積極從

¹⁰² 周惠民，1995，《台灣近代史—社會篇》，台灣省文獻委員會，p.81。



事副業性質的家庭手工業，日用所需用品(棉布、絲織品與其他)多仰賴於進口，以所生產的農業加工品交換各種消費品¹⁰³」。由於台灣在農產品外銷上獲利較高所致，台灣農家對於副業相關手工業的重視程度，仍不如一般傳統經濟項目重要。雖然新政的推行有助於近代工業發展的進行，但由於台灣對長久以來以農業為生活基礎，再加上缺乏有效的開發制度以及政府推動不足的情況下，這些原因都讓其他工業發產生推進上的窒礙。對於工業設備、制度與技術現代化的推廣，是緩慢而有限，且在生產技術與生產組織上也仍相當落後。

事實上，台灣在清治期間的工藝發展上，多是藉由來自中國東南沿海地區外來的移民者帶入，其由祖居地攜帶日常生活使用的工藝器具來台，並逐漸隨著日用需求而增加。雖有少數聘任家鄉匠人來台製作工藝品的情況¹⁰⁴出現，但大部分仍因交通往來極為不便之故，促使著匠人為取材方便性而落地生根。除卻少數利用對岸帶來的材料之外，匠師亦開始嘗試以台灣當地工藝材料進行製作。工藝製品性質多以農業社會傾向實用需求為主要目的，也與當時社會、經濟與民俗習慣密不可分。不少由中國招聘而來的匠人為台灣帶來各種不同的技藝技法，在彼此競爭與交流下提升台灣工藝水準¹⁰⁵。

2. 日治時期

1895年中國甲午戰爭戰敗，台灣根據中國所簽訂的馬關條約規定：「台灣全島，澎湖列島及所有附屬各島嶼，永遠讓與日本¹⁰⁶」，至此，日本正式領有台灣，並進入日治時期。在此五十年之間，無論在政治、經濟、文化與社會結構上，都有著劇烈改變。然而，在殖民統治下的台灣，其所制定的措施與政策、社會面貌的改變與進步程度也是有著舉足輕重的代表性。

台灣原為傳統中國社會，無論在生活習慣、文化、教育上均屬於中國漢式風格，雖然於清末時期為配合中國西化的腳步，在各方面推行現代化政策，而具備初步現代工業雛型，但由於清末在台治理的時間不長，而台灣又在不久之後即割讓與日本，其成效與同時的歐美國家相較之下，卻是

¹⁰³ 葉淑貞、劉素芬，1995，《台灣近代史—經濟篇》，台灣省文獻委員會，p.201。

¹⁰⁴ 江韶瑩，199，《台灣工藝的發展與變遷(上)》，台灣美術四卷二期1，pp.24-27。

¹⁰⁵ 同上，p.30。

¹⁰⁶ 諸德新、梁德(編)，1991，《中外約章匯要》，哈爾濱，p.267。



明顯落後甚多。日本治台之初所面臨的不僅是一個承襲傳統中國思維下的社會文化主體，且因為資金與設備不足、亦缺乏人才而發展緩慢。事實上，日本於 19 世紀末「資本主義仍處於發軔階段，並無餘力在殖民地投資¹⁰⁷」，因此在生產活動上將台灣視為輔助日本國內經濟體制為發展訴求。台灣所能被日本獲利的產業，都必須被納入經濟發展的項目之中。其中台灣工藝即納入台灣總督府殖產局商工課的管轄之下¹⁰⁸，成為產業經濟的一環，以作為「增加營收」的項目之一。原本就以農立國的台灣，亦無從反抗地就此進入「工業日本、農業台灣」策略下的殖民生活中。而台灣無論在經濟、制度、社會、教育面向上亦皆隨之走向日本化的進程。

第一世界大戰巴黎和會結束後，原本於亞洲市場獨占鰲頭的歐洲各國受到波及，無力再維持其經濟運作，「日本受到第一次世界大戰歐美至遠東市場撤退的影響，遂得以獨佔市場進行貿易，此時台灣許多新興的工業發展至為迅速¹⁰⁹」。部分工藝製品更被納入工業用品之中，並走向大量生產模式。由於工業化的推動與技術改良，亦使作為工業發展之用的工藝製品得到長足發展。短短幾年之中，日本不僅在經濟上由負債國轉變為債權國，且亦迅速地晉升為世界強國之一。

台灣為順應著日本殖產興業政策所作的轉變，日本亦將台灣特色工藝發展成為外銷產業的重要一環。因此於 1920 年代殖產局「在台北、嘉義、台中、新竹設立『竹細工工藝傳習所』，以外銷日本為目標產出一系列廣授日本內地歡迎的手工藝品¹¹⁰」，不僅結合與銷售產地相配合的模式，且在技術上也採用日本匠師所傳授的工法。且自確立以地方性材料作為地方特色去發展工藝政策後，原做為日常生活或農業器具之用的生產工藝，也開始轉換為符合生活與台灣特色的新工藝品形式。然而這些革新內容，則是以商業化的方式，將台灣工藝導向配合日本或西方消費市場所需要的「特色工藝」。

為進一步提升農民工藝品，總督府亦積極邀請農民藝術家山本鼎來台演說與指導，輔導台灣建立出具有本地的特殊風格。當台灣的社會結構因

¹⁰⁷ 黃富三，1995，《台灣近代史—經濟篇》，台灣省文獻委員會，p.6。

¹⁰⁸ 林承緯，2009，《近代「工藝」概念在台灣》，台灣工藝 34 期，p.51。

¹⁰⁹ 黃培蓉，2002，《日治時期的產業政策對南投陶的影響》，台灣工藝 13 期，p.85。

¹¹⁰ 王凱薇，1995，《日治時期台灣地方意識的建立：以顏水龍美術、廣告與工藝創作為例》，國立中央大學藝術學研究所碩士論文，p.65。



透過日本所帶來的日本化、近代化甚至於西洋化的情景下，台灣接受新式教育的新一代，在面對台灣以至於世界變動的局勢下，也已開始思索新時代下的台灣知識與文化的新傳遞者。且力圖在中國傳統的窠臼中，以及日本殖民文化下找出屬於台灣本土的特色文化。至 1920 後期則已有不少推動文化的藝術家出現，在作品呈現上「開始與台灣農民美術與工藝合作，另外台灣也在博覽會上用來宣傳的工藝出品也開始運用新的美術圖案。¹¹¹」，展現出具有台灣本土特色美感的意象。

1940 年代工藝家顏水龍對於台灣工藝製品的現況改良方向，亦提出建言：「將合乎最合理的、最經濟的，而且最正確的、健康的日本趣味的國民生活用品，呈現給國民的話，則生活工藝品的角色也就確立了。...我認為應該根據其精神的情況強調實用、美麗、便宜三要素¹¹²」。而顏水龍於 1940 年亦成立「南亞工藝社」，並指導農村家庭副業、積極推廣工藝生產為其主要目標，其中由顏水龍改製而成的民生產品竟暢銷至日本與中國等地，在當時可獲得相當銷售成果。在日治後期民生消費工藝製品曾受到殖產局的重視，得到相當發展空間，只可惜由於戰事迅速到來，工藝匠師也會被徵調為戰事所需民生與工業製品的生產者，其製作用品也僅限於軍事上的需求物品，而工藝發展也因此暫時告一段落。

3-2-2 1895-1945 台灣設計用語的發展歷程

日治時期台灣在受到日本社會、教育、文化，以及留日歸國者的多重影響下，開始出現台灣本地的美術教育制度，以及設立起相關的藝術社團。然而當時的藝術與工藝領域，都是在總督府殖產局商工課配合平衡日本政府經濟民生的殖民經濟政策規劃下，而將「實用工藝」編納入產業與輕工業的發展政策脈絡中，「當時移植自日本的『美術』與『工藝』用語的概念，...是為促進台灣『產業』營收。而非美術實踐的角度在思考¹¹³」，並時常利用具有異國特色的原住民傳統工藝圖案為宣傳要角。如此思考方針亦與日常實用生活結合，同時展露於日本殖民期間的台灣美術與實用教育的課程安排上。

¹¹¹ 王凱薇，1995，《日治時期台灣地方意識的建立：以顏水龍美術、廣告與工藝創作為例》，國立中央大學藝術學研究所碩士論文，p.86。

¹¹² 顏娟英，2001，《顏水龍—臺灣に於ける「工藝産業」の必要性》，風景心境：臺灣近代美術文獻導讀(上)，雄獅美術，pp.459-463。

¹¹³ 王凱薇，1995，《日治時期台灣地方意識的建立：以顏水龍美術、廣告與工藝創作為例》，國立中央大學藝術學研究所碩士論文，p.66。



1. 視覺傳達設計的前代用語—圖案（隸屬於美術教育與實業教育之中的圖案）、商業美術

據 1968 年學者施翠峰在日本 IDEA 雜誌中發表《台灣デザイン(Design) 教育現況》一文中提到：「台灣對於デザイン (Design) 這個外來語，正以『設計』來翻譯使用，從現在推算，應該是十五年前的時候，而設計教育歷史的開始也可以看做同一個時期。...而在此之前，...『圖案』，其創造活動對於產業稍為貢獻了消極的意義¹¹⁴」。而在 1972 年高山嵐所撰述之《美術設計 123》一書中更對「圖案」在設計領域的使用有其更明確的界定：「提起美術設計 (Design) 或許有人馬上會聯想到『圖案』藝術，認為圖案便是美術設計...¹¹⁵」。由上文敘述中可以推測「設計」的概念約於 1952 年左右便逐漸在大眾意識中形成，而在此之前的「設計」概念則多是以「圖案」一詞來表示。回顧「圖」與「案」這兩個詞彙雖古已有之，但作為專有名詞的「圖案」卻從未曾出現過。因此由此推斷，台灣「圖案」一詞的啟蒙亦如中國設計語彙受啟蒙的發展途徑一般，皆是受到日本造語影響下的結果。

近期台灣的視覺歷史相關研究，皆經常將台灣的設計根源（應該說比較接近於視覺設計方面的根源）指向「日治時期的圖畫教育」。根據林曼麗的研究，圖畫教育始於 1897 年（明治 30 年），當時圖畫教育已被列為初等教育的基本科目，而科名為「手工圖畫科」即已具有現代設計教育的雛形。因此當時所增訂的「圖畫科」不只是現階段國小美勞課的起源，甚至也被稱做是設計科目的濫觴¹¹⁶。而在回溯至日本東京大正博覽會時，台灣學生於手工圖畫教育展示中所繪製的圖案與其製作成品即被列為重要的展出項目之一¹¹⁷。在大正時期展覽會中的皇太子訪台教育展（1923）與「始政三十紀念展覽會」的教育展覽項目中，圖畫科的作品即是其中的項目之一，也是推廣圖畫與手工結合的重點項目。

回顧前文所提日本「設計」用語源流的敘述中可知，「圖案」一語發展之初，即出現「圖畫」與「考案」的區別，其中「圖畫」是臨摹古物形制，

¹¹⁴ 施翠峰，1968，《台灣デザイン教育現況》，日本 IDEA 雜誌，p.38。

¹¹⁵ 高山嵐，1972，《美術設計 1・2・3》，台北，藝術圖書，p.12。

¹¹⁶ 賴建都，2002，《台灣設計教育思潮與演進》，台北，龍辰，pp.23-24。

¹¹⁷ 林文通，2003，《日治時期使政三十年紀念展覽會之研究》，國立台灣科技大學設計研究所碩士論文，pp.103-105。



而「考案」則是指構思或修整工藝式樣的意涵。1900 年代期間，圖案已是將寫生圖畫透過便化（簡化）技法圖樣化之意，而於展覽上展出實用圖案，則可將之視為有別於純美術或傳統藝術的實用技法之別。

由表 3.4 的整理中，可看到台灣出現「圖案」與「考案」等語彙的應用，起初是大正時期（1912-1926）含括在圖畫手工教育之中。根據林曼麗《台灣視覺藝術教育研究》與賴建都《台灣設計教育思潮與演進》中的撰述皆認為日治時期下的圖畫教育已有現代「設計教育」的雛形。日本治台之初，台灣雖有初步的工業生產活動與商業行為，但與同時期的歐美相較下仍屬落後地區，與日本國內發展亦有一段距離。日本政府所要面臨的是一個資金設備不足，缺乏高級人力的農業社會生活形態地區。因此對台灣殖民地的態度，即將重心置於「工業日本、農業台灣」的策略之中，而在產業教育上亦較偏重於農業部門的發展上，一般生活上則希望教導台灣大眾能夠自給自足，而無須仰賴日本國內資助。依據當時日本圖畫教育的設置情況來看，台灣「手工圖畫科的設置，並非沿襲自日本的圖畫教育，而是考量台灣特有的所謂地方性的需求而做的教育政策¹¹⁸」，所以於手工教育中加入認識台灣的各種工藝品材料的品類與性質介紹，並增加工具使用課程，以學習製作簡易工藝產品的製作方法。對此在 1912 年《台灣總督府第 40 號公學校規則改正》的修訂上，即將圖案課程納入實質教學當中，而圖畫科為與手工科相互對應，亦以實用方向為主要教學內容設計。表 3.4 中對當時手工圖畫教育的整理，可以發現到大正時期之手工與圖畫教育，多針對學生對「簡易物品的製作與物體的描寫」、「養成物體的精密觀察能力與正確自由的描寫能力」、「形體的觀看、取捨，以及技能的訓練，兼美感的養成教育」。而在其訓練上則透過「幾何畫」與「用器畫」等課程，使學生操作使用圓規、尺等製圖輔助儀器來學習繪製圖繪。其中「考案畫」的課程內容即是綜合上述技法訓練，以利用繪圖工具，針對幾何形體、器物、植物、動物等題材，透過觀察精密描繪其器物外型；或繪製排列組合幾何圖形、將其寫生畫模樣化（便化）；或繪製器物之透視變化等內容，已近似於近代的製圖或是基礎設計教育的訓練課程（如圖 3.1、圖 3.2）。

¹¹⁸ 林曼麗，2000，《台灣視覺藝術教育研究》，台北，雄獅，p.85。



圖 3.1 《草花の便化》1929 考案畫
資料來源：《顏水龍、劉啟祥「美育」
理念之探討—以生命史維研
究介面》

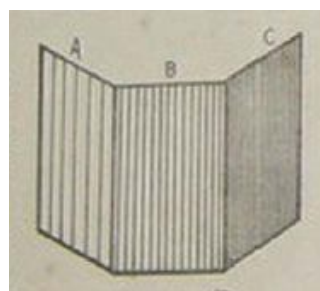


圖 3.2 《光學上の三原色の運用》1929
考案畫
資料來源：《顏水龍、劉啟祥「美育」
理念之探討—以生命史維研
究介面》

而此類的圖案課內容為「配合兒童的發展程度，第一、二學年以思想畫為主，加入簡單的寫生與圖案，隨著學生年齡的增加，思想畫減少，寫生畫與圖案增加，並加入臨畫與用器畫¹¹⁹」。對此，據賴建都之撰述中對其父親的回憶，由於日治時期社會皆處於物資缺乏時期，因此公學校初等科的手工圖畫教學教師多強調實用的教學方向，其圖畫與手工課程儘量結合當地特色，強調盡量以日常生活中所常見之物體為製作描寫對象，並讓學生將課堂中的學習應用至生活之中¹²⁰。由此可推斷台灣手工與圖畫教育中之圖案畫課程，在教育與生活實用面上的一體兩面關聯性。

表 3.4 日治時期台灣「圖案」、「考案」用語相關文獻摘要

年代/作者	出處	釋義
1912	《台灣總督府第 40 號公學校規則改正》	手工與圖畫是教授製作簡易的物品，描寫普通之形體的基本技能，並養成勤勞的習慣，及涵養其美感，圖畫科的內容以臨畫、寫生畫、 考案畫 為主，並依據地方要求可增加簡易的幾何畫。手工及圖畫科的教學，儘量以其他科目教學的物體或日常常見的事物為主，並注意製作描寫所使用用具的保存方法。
小穴武次 1913	《圖畫教授に關する私見（一）》	「手工圖畫」教材的選擇可從兩方面考量，一為「形式的教材」，即為訓練手的技法的教材，意指如器物、動物、植物、風景...等教材；一為「心理教材」，是為提升思想與心智能力，如塗抹畫、線畫、用器畫、 圖案 、色彩...等教材。
山本鼎 1914	《公學校與實業教育》	公小學校、中學、師範學校之手工教育對於工藝美應賦予一般性相關理解，在生活中，歷史不僅相隨左右，在現代生活中亦到處可見，...手工教育有其存在必要性，手工技術之學習過程必須明確立場給予支配，給與 圖案 相關知識，獎勵優秀創作者，本島手工教育整體而言，其趣味性未受重視。
安東豐作 1918	《黑板畫畫法及手本》	黑板畫練習上的注意：...第八點：圖畫教學中學畫風景是重要的，由地平線可決定上下之 圖案 及透視關係，也就是說遠近法不可有所錯誤，這一點對器物建築也是相同的。
1919	《台灣總督府師範學校規則》	第 12 條：圖畫科為養成物體的精密觀察能力與正確自由的描寫能力，且習得公學校的圖畫教授方法，並兼具涵養美感與設計之能力。圖畫科之內容以寫生畫為主，加授臨畫與 考案畫 及黑板畫、幾何畫及教授法。
1921	《總督府令第 40 號台灣公學	第 16 條明令條文：圖畫描寫，通常主要是在於形體的觀看、取捨，以及技能

¹¹⁹ 林曼麗，2000，《台灣視覺藝術教育研究》，台北，雄獅，p.112。

¹²⁰ 賴建都，2002，《台灣設計教育思潮與演進》，台北，龍辰，pp.24-25。



	校規則》	的訓練，兼美感的養成教育，而圖畫課程則分類為臨畫、寫生畫、 考案畫 等。並且得一個地方的情況，加入簡易畫的幾何化。再則圖畫教育的傳授要旨，最好能以兒童日常生活所見的事物，為其描繪的對象。
江間常吉 1923	《圖畫教育新思潮の批判と最新圖畫教授法》	公學校圖畫教育的教法有「寫生畫」、「 考案畫 」、「臨畫」、「自由畫」及「鑑賞畫」，畫法有「鉛筆畫」、「鉛筆淡彩畫」、「水彩畫」、「蠟筆畫」、「陰影畫」，教材又分為幾何形體、器物、植物、動物、人物、築造物、風景。
台灣總督府 1935	《初等圖畫》	其教材種類組織分為表現教材、鑑賞教材、談話教材；其中表現教材的教學內容上又分為「 圖案 」、「用器畫」、「自在畫」；自在畫的表現手法上又再分為「思想畫」、「寫生畫」、「臨畫」。為配合兒童的發展程度，第一、二學年以思想畫為主，加入簡單的寫生與圖案，隨著學生年齡的增加，思想畫減少，寫生畫與圖案增加，並加入臨畫與用器畫。

資料來源：本研究整理

台灣「設計」之開展除「圖案」教育中的推動外，透過日治時期一些產業展覽亦有部份影響。由於日本自明治時期初期（1870-1890 年間）便經常派遣使節團赴歐考察西方博覽會，之後便透過博覽會的形式展現日本於工商業上的競爭力。而在透過前文日本設計史的發展沿革中，可以瞭解到大正後期到昭和初期年間正是新興藝術運動的抬頭時期，來自歐洲的藝術風格，如表現派、未來派、構成主義等，對日本藝術思潮衝擊頗大，相對的對圖案構成的看法也產生出一種對傳統的反思，加上 1931 年（昭和 6 年）每日新聞社提倡產業美術振興運動，開始對外募集優秀作品，造成各界對「商業美術」亦開始重視，而接續成立東京廣告美術協會、構圖社、中央圖案家集團等廣告專業團體，也意味著日本在商業廣告宣傳或博覽會展出時期的專業觀念與技術已達較高水準¹²¹。而透過日本治台期間，為彰顯其在台灣的治績以作為後續向南方發展的宣傳基礎，便多所舉辦各項展覽，如「台灣勸業共進會」、「商業美術展覽會」、「始政三十年紀念展覽會」、「始政四十年展覽會」等大型展覽活動。此類與商業美術性質展覽行銷活動結合的手法，不僅帶動起台灣地區對「設計」相關活動的實踐進程，其廣告宣傳方式與商品展示等相關設計手法，亦在台灣開啟仿效應用的風潮。

而台灣最早對「圖案」概念上的接受，則可透過報紙文章的刊行中得知。日本「圖案（日本謂之 Design）」於台灣刊載之始初，即是為置於店頭裝飾的商業行銷手法呈現(圖 3.3)。而由此推斷，由於日本大正初期，其商業行銷方式正隨著城市生活文化崛起，以及大眾購買力的提升之故，各商家開始著重店面與產品的行銷手段，藉此吸引顧客注意。而台灣雖然商業發展程度並未達到日本本土之水平，但此類行銷模式也正藉由媒體傳播與

¹²¹ 林文通，2003，《日治時期使政三十年紀念展覽會之研究》，國立台灣科技大學設計研究所碩士論文，p.122。



展覽會場展示活動帶動下，亦逐漸地成為台灣商家從事裝飾活動之濫觴。而在此所提及之「圖案」，在回顧大正時期日本設計的發展歷程中，即多以「具有美感或風格之圖樣」詮釋。而由上圖中又可看到於大正、昭和年間《臺灣日日新報》上所出現「廣告圖案」募集活動的刊載中，亦可發現「圖案」用途上是伴隨著「裝飾」或「裝飾美術」等詞彙共同出現。其中圖3.4的《歌舞伎座綴帳圖案懸賞募集》中，其應募條件設定，更要求其徵選圖案必須達到「與歌舞伎座建築相互調和之藝術作品」為要件，且所入選之優秀圖案在賽後的展覽會中亦必須公開以成為「裝飾美術的參考資料」¹²²，由此可看出「圖案」應是多以應用於實體展示上，且亦意味著「圖案」是肩負藝術之美，並以達到實用裝飾上用途為其主要意涵。

而「圖案」於1920年代至1930年代期間在宣傳的用途上逐漸擴大；如海報、商標、店招、包裝等設計物已成為廣告宣傳主流。對此，台灣於亦開始間接受到日本廣告宣傳影響，所以在如《味の素廣告圖案募集（圖3.5）》與《蜂ブドー酒の圖案と募集（圖3.8）》之上，即可看到其為廣告宣傳所提出的相關圖案募集方案。而在圖3.6中亦看到昭和時期的報社，更在負責印刷之部門中設圖案部，其主要業



圖 3.3 店頭裝飾圖案

資料來源：《台灣日日新報》，1916年1月7日



圖 3.4 歌舞伎座綴帳圖案募集

資料來源：《台灣日日新報》，1923年7月7日

¹²² 出自台灣日日新報，1923年7月7日八版廣告。



務即是以負責「意匠、圖案、雕刻、寫生等製版上的美術應用」為主要任務。由上述中推測當時大眾對「圖案 (Design)」概念的形成，是已將「圖案」視為一種「平面圖樣與式樣」呈現。且由報社中直接下設「圖案部」亦已說明「圖案」於當時印刷宣傳品中，已是一不可或缺的物件。此外，「圖案」在商業用途之外更延伸至其他的宣傳品上，如圖 3.7 總督府遞信部即委請鹽月桃甫設計台灣名勝圖案郵戳 100 餘件，並從 1932 年起隨郵件廣泛流傳臺灣、日本¹²³便是一例。



圖 3.5 新聞廣告圖案募集

資料來源：《台灣日日新報》，1929 年 9 月 13 日



圖 3.6 印刷物御注文

資料來源：《台灣日日新報》，1929 年 11 月 1 日



圖 3.7 台灣名勝日附印報導

資料來源：《台灣日日新報》，1931 年 12 月 14 日



圖 3.8 蜂ブドー酒の圖案と募集

資料來源：《台灣日日新報》，1932 年 4 月 13 日

1930 年代初期，日本每日新聞社為配合日本境內提倡的產業美術振興運動，於 1931 年（昭和 6 年）開始對外募集優秀作品，造成各界開始對「商

¹²³ 賴建都，2002，《台灣設計教育思潮與演進》，台北，龍辰，p.28。



業美術」的重視。1932 年（昭和 7 年）台灣總督府殖產局更與「台北商工會」合作，以「商業廣告」為主題，於台北、新竹、高雄等地舉辦「商業美術展覽會」。其展覽內容彙集歐美各國廣告，加上日本各種與廣告有關的素材與表現方法，為台灣商業經營者與大眾，能夠更廣泛且深入地瞭解各類廣告行銷策略與手法上的認識與理解¹²⁴。當時台灣殖產局商工課技師馬場宏景即對這些展出項目提出見解：「商業美術上之最近的傾向，有從平面的感覺進步到立體的感覺之表現，另一方面，有從靜的表現往動的表現的轉向現象。如果把現代廣到的表現的方法加以大略的區別時，則有平面的、靜的、由印刷表現的廣告以及利用立體與動態相結合的廣告等兩類¹²⁵」。由上述中即可看到商業美術展覽會的內容呈現，儼然已具備相當程度的系列性設計成品，其商業廣告部分已概括海報、車體廣告、廣告招貼、傳單、包裝紙、新聞與雜誌廣告等等各種平面印刷成品，其他則還有櫥窗裝飾設計、模型陳列、戶外看板等部分，商業美術展覽會可謂是兼具各項廣告宣傳方式集大成的重要宣示場域。

縱觀上述對「圖案」於教育與產業影響沿革中的表現，可發現「圖案」是通過使用工具，將寫生圖畫與生活中的自然素材，透過便化（簡化）技法將其圖樣化。而在廣告宣傳的呈現上，即可看到「圖案」為其中平面的表現部份，其目的是為在展示活動中達到裝飾性的效果。而平面製品中的海報、廣告畫面上的圖樣，是當時「商業美術」整體廣告宣傳製作上的一個階段性任務。而回顧前文已可知，此時期大眾對「圖案」之認知展開，在戰後亦成為台灣美術設計發展進程上另一個重要的開端。

3-3 小結

3-3-1 中國

在清末民初時期設計相關用語的沿革中可以看到，中國以和字漢語的方式將「圖案」與「工藝美術」等語彙由日本轉借至中國的過程上，即可瞭解中國開始與世界工業化的腳步有所嫁接。意味著「設計」在中國區隔傳統工藝製程，與銜接現代工業進程發展上的起始點。然而在語彙使用傳

¹²⁴ 林文通，2003，《日治時期使政三十年紀念展覽會之研究》，國立台灣科技大學設計研究所碩士論文，p.142。

¹²⁵ 林品章，2000，《視覺傳達設計的理論與實踐》，台北，全華，p.82。



承的過程中，卻由於中國機械工業發展，遲遲無法跟上工業化的腳步，所以便無法有效地跳脫出傳統工藝的製程與思維，因此在設計相關語彙的更迭上，即經常出現語義混用解釋並經常調整的情況。

一開始承接工業分工製作流程的「圖案」與「工藝美術」等語彙，是包含製圖與製作的概念。但由於當時中國工業化的進展未臻成熟，不足以使大眾容易達到理解程度。且當時大部分的民間產品的產出過程，仍是以傳統手工藝的手段教授接續為主，而千百年來傳統工藝的根深蒂固，卻也非一時之間即能夠改變之事。雖然在民國初期曾出現「實用美術」一詞來作為較像是「設計」意義的指稱詞，但其概念上卻僅於探討產品的「實用性」與外觀「美化」，並不足以完全解釋「設計」與工業製作的相互關係。

二戰後的中國，其美術與工藝的發展，受到政治因素的影響下，致使著「工藝美術」得走向至生活工藝的概念之中。至此，具有製圖流程的「圖案」語詞，便再回歸至傳統紋樣、圖樣的意義指稱上。而較具實務意義的「美術工藝」一詞，則反而回歸至原本「傳統工藝」概念解釋的層面上，並一度成為戰後統合各式細項「工藝品」、「工藝產業」的綜合統稱用語。

3-3-2 台灣

台灣在「設計」語彙的發展上，即如早期中國一般，是透過外來語的引入，引用自日本之和式漢語。日治時期之初，由於台灣工業還尚未開發，所以並未受到工業的影響而產生出類似於「設計」的觀念。但在教育面上則有不同的發展走向。與中國在「圖案」的沿用上在一開始即已站在工業進程的思考角度不同，台灣對於「圖案」概念的使用上，則僅限於小學教育中，其淺顯內容直接便成為美術教育下的一環，與產業面上並無直接的關聯性。直至 1920 年代中期以後，由於日本一方面為對外宣揚國威，另一方面則又為對內彰顯殖民能耐。遂在致力於當時的各項展覽會活動時，從展示設計、櫥窗設計方面方面才開始有一些類似於運用「圖案」觀念，開始接觸近代「設計」前身的基本動作出現。

然而由於日本本土於 1930 年代期間，「圖案」詞義即已隨著當時工商業發展的進程，而被視為類似於廣告製圖的概念。其實當時在日本的工業領域中「圖案」也有製前製圖的概念，但由於台灣當時的工業還不發達，所以當時「圖案」的語義解釋在台灣與工業製圖還無太大的關聯性存在。所以只有在各項展覽會與商業廣告製作活動之中，會將印刷、平面繪製等



商業性活動，認知成也是「圖案」的工作範圍。

由此論之，廣義而言雖然中國與台灣最後皆將「圖案」此一語彙視為是「圖樣、式樣」的意涵，但在隨後「設計」語彙的生成關係影響上卻是有所差別。從中國的「圖案」語彙發展來看，僅是將該字彙轉借至產業應用的字彙中，然而在順應中國自身的發展特性之後，「圖案」語彙最終又回歸至中國本體的認知系統，毫無疑惑地融入中國既有的漢字文化歷史中。而台灣在「圖案」語彙的應用歷程上，雖礙於工業發展較慢，所以無法完全使用「圖案」的全義，而只能透過展覽會的商業應用，部份銜接傳承日本本土的使用習慣，所以「設計」概念的萌芽還只僅於商業用途。

中國與台灣在用語上雖一開始皆承接日本造詞的使用概念，但中國很快地就回歸至自我本身的文化認知脈絡中。而台灣卻因受日本統治約 50 年之久，所以直接以日本人的觀念繼續操作著「圖案」的「設計」意義發展，其背後亦承接許多日本的文化與社會特性，並在戰後持續地影響沿用，而形成台灣人在戰後展開與中國大陸不同的語彙使用思維過程。雖然在國民黨政府遷台前後，亦有大陸傳來的「圖案」知識，如雷圭元等人士所著的書籍引入出版，帶來之前大陸的「圖案」教育思想，但那部份畢竟跟之前日人的思維差異不大，所以很快便融入戰後初期的台灣社會文化之中，而不再能夠有更大的影響力產生。





四、1950 年至 1979 年間漢語地區「設計」相關用語之生成與發展變化

戰後以社會主義為治國策略的中國，為提倡勞動力產業，而將中國產業導向傳統工藝活動的範疇上。雖然政府能夠掌控產業發展，但卻無法阻止世界經濟走向資本主義工業大量生產之勢。致使中國在「設計」教育發展的意見上開始產生分歧發展走向。一方面提倡回復中國傳統工藝之美，另一方面則意欲走向現代化大量生產製造進程。與此同時，戰後台灣為振興國內經濟，藉由美援迅速將台灣推向工業化進程，而「設計」則在日本與美國工業設計者來台的鼓吹帶動下，展開台灣戰後「設計」走入產業與教育界的開端。



4-1 中國地區戰後設計相關用語之生成發展變遷過程

4-1-1 文化大革命後中國社會經濟文化發展（1949-1976）

隨著戰爭的結束中國始已邁入新的發展里程，為以重振國內工商經濟事業，順應工業現代化建設腳步的要求，推展民生工業便成為國家發展路途上的必然趨勢。然而由於戰後各項產業受到大規模破壞、與舊中國資本主義下以及推動有限的經濟規模下，想要恢復與擴大工業生產，需要大量的資金與技術投入。因此民生工業在受到條件限制下，「既有加工業，又有原材料工業；既有成品製造，也有農具和機器的修配和各項生活服務；既有生活資料生產，也有生產資料生產，還有絢麗多彩的工藝美術品製作¹²⁶」，工藝美術這項需要大量勞動力支援，且又具傳統特色的手工業經濟，便成為戰後新中國輕工業發展之主體項目。

1. 新中國社會主義理想下的公有制度建立與現代化建設展開—工藝美術百花齊放的年代（1949-1956）

由於中國的手工藝產業於戰前時期便已揚名海外，且在傳統出口商品的產值上佔有相當重要的位置，其「傳統手工藝品的生產具有投資少、收效快、用料省、能耗低的特點¹²⁷」，反而為戰後的小規模企業，提供其發展的最佳途徑。1950 年代初期，得以在外銷上收益以及為中國民眾提供穩定的工作機會與民生日常生活所需的工藝美術事業，即為當時中國地區各界高層人士的重視。不僅毛澤東在觀念上提出「百花齊放、推陳出新」的新方針，且在中國政府單位以及工藝美術界與實業界的關注下，開始對深藏於各地的民間工藝美術品進行挖掘、調查與保護工作。

1950 年代中期以降，中國在手工業以及美術工藝事業發展良好的時刻下，大眾始以重視在生活日用品需求上的提昇，對此亦積極促使著各界去探索手工業與機器工業之間的各自存在價值與發展空間，藉以提高勞動生產效率。毛澤東不僅在《加快手工業的大社會主義改造》一文中，再次強調「手工業要向半機械化、機械化方向發展¹²⁸。」隨後 1956 年中央工藝美術學校在中國教育部高等教育工作會議中提出，「以培養工業建設人才和師資為重點，發展專門學院，整頓和加強綜合性大學¹²⁹」的方針下，成為中

¹²⁶ 季龍，1991，《當代中國的集體工業：上》，北京：當代中國出版社，p.113。

¹²⁷ 袁熙暘，2003，《中國藝術設計教育發展歷程研究》，北京：北京理工大學，p.188。

¹²⁸ 毛澤東，1977，《毛澤東選集第五卷》，北京：人民出版社，pp.264-266。

¹²⁹ 袁熙暘，2003，《中國藝術設計教育發展歷程研究》，北京：北京理工大學，p.15。



國首次建立綜合性高等工藝美術專門的學院。中央工藝美術學校於當時，不僅為中國唯一的高等專業工藝美術教育學府，且教學內容的前瞻性與對工藝美術各方面發展觸角上的試探，使其成為工藝美術教育事業發展的先鋒，並奠定其在美術教育領域中的重要地位，對於後來其他工藝院校的創辦與發展，更具有潛在的影響力。

2.1950 年代政治運動下的動盪—工藝美術於社會實踐下的矛盾與盲從 (1957-1960)

雖然傳統手工藝在獲得適當的保護下亦能在新技術上有所創新，但過於重視工藝美術所帶來的經濟性與產業價值的想法，卻在文化藝術教育事業上帶來價值觀上的極大衝突。以中央工藝美術學院情況為例，該校成立後，即出現手工業管理部門以官僚方式隨意指示行政命令，干預教學工作的情景，再加上工藝美術教育工作在領導階層對其教學上缺乏瞭解的情況下，會出現過於主觀與武斷的行政指示；因此若在政策上與辦學方針出現相互抵觸之時，則更易於加劇與教學專家間形成激烈對立的結果。

1958 年後，在中國共產黨的領導下的另一波「大躍進」運動，試圖利用中國充裕勞動力在工業與農業上進行大幅度向上「躍進」的社會主義運動。中華人民共和國於幾年之內，歷經生產私有制的社會主義改造的基本奠定同時完成國民經濟的第一個五年計畫，並提出「超英趕美」、「十五年趕上和超過英美」、「一天等於二十年」的口號，其急於求成、誇大主觀意志的思維與態度，便完全呈現於各項發展建設之上。在大躍進的政治策略形勢下，中國瀰漫著「新技術革新」的氛圍，各地的手工業合作社開始推動群眾由改革工具開始做起，並迅速地推展自己的製造設備。

不久之後工藝美術教育亦受到政治形勢與技術上的革新影響。各教育單位在這場教育大躍進的形勢下，為配合迅速建立新的社會主義教育體制，避免「少慢差費¹³⁰」的指責，許多學校在缺乏辦學條件的當時，仍一哄而起辦分校、或分出部份專業、系獨立建校，部分另有依托研究單位與工廠設置高校的做法出現。然而過於迅速的擴張方式，使得相當比例的學校在校舍、經費、師資、教學經驗等方面出現嚴重缺陷。工藝美術教育在政策上，面對違反教育與教學規律的情形下，也造成教學質量下降，教學

¹³⁰ 「少慢差費」即為，內容少、進度慢、效果差、費時多。



秩序呈現混亂等問題出現。除此之外，工藝美術教育為以達到教育與勞動力上「多快好省」相結合的效果，開始實行工廠與學校培養並進。然而過於片面強調普通勞動者的方針，僅要求學生在技術上要達到的標準所培養出的熟練技術職能，並非專注在專業知識與技能的要求或是創新製作的能力上，致使工藝美術教育內容，開始被大量的生產勞動力形式所取代的後果。

3.1960 年代工藝美術方針的調整與鞏固與文化大革命下的停頓(1961-1976)

1958 年開始的「大躍進」與「人民公社化」運動過份向「左」之下的指導政策缺失，再加上對外與蘇聯政府合約上的終止，對內與嚴重的自然災害，於 1959 年後顯現於中國各地生產力與外銷貿易上的困難。中國共產黨政府為扭轉經濟下滑形勢，開始導正向大躍進運動中左傾政策傾斜的錯誤。於 1961 年期間召開的中國共產黨八屆九中全會上，提出國民經濟將以實行「調整、鞏固、充實、提高」的方針，調整嚴重失衡的經濟比例關係，以鞏固生產力與實業生產發展狀況，充實新發展的事業內容，以及提高改善新事物的質量。

工藝美術教育亦隨著政策大幅度地調整於「大躍進」時期在基礎上擴展過大、發展過快的教育結構。1961 年文化部頒佈的《**高等工藝美術學校教學方案**》中，明確提出工藝美術教育的目標，此外並借鑑於中央工藝美術學院的教學經驗成果，將工藝美術依照社會生產實踐需求，與各界對於工藝美術的認知，劃分出幾個專業領域，成為指導全國工藝美術教育的規範¹³¹。

經過 1960 年代上半期，對各項社會政策與教學結構上的探索改革，在各方面皆奠定工藝美術教學質量上的基礎，並培養出一批社會所需的優秀人才。然而卻在 1966 年文化大革命爆發，部分學校遭到解散與合併後，教師被下放至農村重新學習，教學設施也遭受嚴重破壞，造成教學工作全面中斷。至文革後期，雖開始出現緩慢復甦情形，中央工藝美術學校亦於 1975 年重新復課，但與文革前正規劃的工藝美術教育儼然不可同日而語。文革期間各校其辦學形式不僅以廠校掛勾，以工廠實踐作為教學主體，否認理論與實踐間的辨證關係與其存在的必要性，導致教學內容在刪繁就簡之下

¹³¹ 陳瑞林，2006，《20 世紀中國美術教育歷史研究》，清華大學出版，p.195。



著眼於狹隘的實用，而欠缺基礎理論性內容¹³²。各工藝美術學校在主張以專業實踐代替基礎訓練的作法中刪減課堂時間，大量增加專業實踐與勞動的時間的教學方式，卻導致學生對基礎知識的嚴重貧乏，與專業素養降低的後果出現。

4-1-2 1950-1980 年代間中國設計名詞的混用

1950 年代以後的中國設計設計思潮，由於透過留學歸國者的重新詮釋後，設計相關用語在跨介於現代與傳統觀念交雜的氛圍中，逐漸出現混用情景。1967 至 1977 發生文化大革命，期間再經過中國「十年改革」等重大變革下，中國整體文化、藝術性質有關的活動發展呈現滯留情境，因此 1970 年代末期工藝美術活動於文革結束後再次重新出發之時，中國以外的亞洲國家與歐美國家早已隨著現代化的腳步展現出不同的景象。而面對工商業各界已落後十數年的中國，為與世界潮流接軌，也必須得加緊腳步急起直追上現代化的進程中。

1920 年代期間由日本所帶入的「工藝美術」一語，於 1953 年第一屆全國民間美術工藝展覽會後，被確定為當時學科與專業上的標準用語名稱，也因為名稱上獲得國家的正式認可，中國工藝美術教育的專業培養目標，比起民國期間曾經名目眾多的圖案教育、手工教育、工藝教育，比較上似乎就較為明確的多。主要原因當然也是因為學科的名稱獲得統一，從而得以成為全國通行的標準用語。此後數年之中原有的圖案教育、實用美術教育、工藝教育等名目也逐步被整併至工藝美術教育的概念下。

當然在當時資料文獻中，亦可看到不少學者與教育家仍延續 1920 至 1930 年代間的習慣，仍以「美術工藝」一詞作為代稱。雖然字面上有些許不同，但二者所意指的場域並無他異，而在本小節中將以「工藝美術」詞彙作為論述主軸，然後「美術工藝」與「工藝美術」兩詞彙交錯使用的方式進行討論。

1. 社會主義政策下的主導－1950-1966 年代間工藝美術/美術工藝理念上的爭辯

二戰後的中國正值百廢待興情境，各界將工業化推展的任務，交付於提供生產機制的「工藝美術」產業上，但當時對於「工藝美術」產業在思

¹³² 程晉寬，2001，《教育革命的歷史考察：1966-1976》，福建教育出版社，pp.79、387。



維認知的整備上卻遠未完成。當時急切投入扶植「工藝美術」事業的工藝家、教育家與政治家，多數都是在對「工藝美術」本體上的思考、價值與創造的認識都還未成熟的情境之下，便倉促地接起受「工藝美術」這個模糊概念。「工藝美術」一詞於 1953 年在名稱上獲得確定之後，其性質與範疇便得到進一步的確定，教育目的性亦得到加強。「工藝美術」的發展即在獲得中國高層人員重視，以及在毛澤東與周恩來的一呼百諾之下，於 1953 年舉辦中國「第一屆民間工藝美術展覽會」，而透過此展覽會的號召之下，亦開始讓一般人對傳統工藝的保護、發展有所認知，起到促進作用。

然而此時期所推動的「工藝美術」運動立意雖佳，但其內容所及，大多以具有悠久歷史傳統的木雕、玉雕、牙雕等傳統工藝品為主要展出品項。究其原因，即由於中國政府高層人員毛澤東以及周恩來，對於工藝美術事業所提出之方針，則全盤支撐起當時「工藝美術」產業的框架，而成為中國當時最具普遍性與影響力的觀念之一。當時毛澤東即曾說道：「『手工業的各行各業都是做好事的。吃的、穿的、用的都有。還有工藝美術品，什麼景泰藍，什麼葡萄常五處女的葡萄¹³³。還有烤鴨子可以技術出口。有些服務性行業，串街游鄉，修修補補，王大娘補缸...』、『提醒你們，手工業中許多好東西，不要搞掉了。...我們民族好的東西，搞掉了的，一定都要來一個恢復，而且要搞得更好一些』¹³⁴。」由上述中所示，由於工藝美術與手工業之間的不可分割性，以及回復中國民族傳統的重要性，因此在發展手工業進程上，在當時雖是大工業的必要路線，但卻也成為傳統工藝文化得以延續的必然途徑。手工業在必須兼顧經濟與政治性的考量中，卻造成工藝美術產業在一片回復傳統、走向民族性的聲浪中，逐漸地與大工業生產情景逐漸產生分歧走向。

當時不少為推動現代化思潮的美術家，即意識到其工藝美術事業的發展，除卻在工藝品的製作之外，更應以結合工業製造或主動與大眾生活相連結才是正道。如當時的著名「工藝美術」家陳之佛於 1953 年至 1957 年間，為大眾對「工藝美術」的認知廓清上所撰述過的多篇文章，便不斷重申工藝美術品與古董，以及奢侈品之間的區別：「由於舊時代給我們對於美術工藝的不正確的認識，還根植在人們的意識中，所以到今天難免未能劃

¹³³ 指以吹製玻璃葡萄著名的北京手工藝人常家的五位婦女。

¹³⁴ 毛澤東，1977，《毛澤東選集第五卷》，北京：人民出版社，pp.264-266。



清美術工藝與古董、奢侈品之間的界線而混淆了看法。這對於發展美術工藝，無疑是有極大阻礙的。¹³⁵」

當時中央工藝美術學院的院長龐薰琿更將「工藝美術」視為跨足於手工藝時代與機械工藝時代的重要轉介點。他認為「工藝美術」應面向於服務大眾日常所需之日用品上，雖然手工藝品於當時仍是一重要的生產項目，且在未來仍會依舊存在，但部分的手工藝品仍須隨著產業上的需要，進而發展成為機器生產化的產品。所以龐薰琿更進一步地提出：「雖然工藝美術事業的奮鬥目標是為了美化人民的生活，但是要所有日用品都成為工藝美術品，不單現在做不到，可能將來也做不到。一部份日用品提高了它的美術設計的藝術水平，改進了它的生產技術，變成為工藝美術品，但是有一些東西還是一般的工業品或一般的手工藝品¹³⁶。」由此即可看出龐薰琿認為在「工藝美術」應用範圍的界定上，並非將工藝生產的手工藝品視為全部，由機器生產的日用工藝品亦不應被劃分於工藝美術的領域之外。工藝美術品在工藝、工業生產，以及與大眾生活之間的相關性，應是界定於運用現代機械製程，與具備一定程度美感之日用工藝為主，這確實已開始有別於對傳統工藝、手工藝品的認知。

雖然不少中國學者已察覺到世界潮流的脈動，並極力主張提出將手工藝置於工業進程之中，或將應用對象回歸至大眾生活之中，但實際上當時的工藝美術界對教育的培養目標，卻在「維護傳統」以及「設計創新」上存在嚴重分歧。而大眾對於「工藝美術」發展進程應以恢復傳統的想法，卻是較受到普遍大眾的認識與支持。於1957年《人民日報》中所發表的《工藝美術方向問題》文章中有述：「工藝美術是一份寶的民族遺產，我們要珍視、保護、繼承。我們的態度是進行科學研究，去蕪存菁，去其糟粕、取其精華，逐步加以整理提高。賦予它『社會主義的內容、民族的形式』，這就是工藝美術的方向¹³⁷」。即可以看出大眾對「工藝美術」的基本想法，其中雖已顯現出試圖嘗試西方科學研究方法，以製作切合中國文化特色現代工藝產品的概念出現，但在發展方向的根本上，則仍是傾向於延續發揚中國民族傳統特徵、恢復傳統文化與扶植傳統工藝為出發立基點。

¹³⁵ 李有光、陳修範，1996，《陳之佛文集》南京：江蘇教育出版社，pp.406-408。

¹³⁶ 龐薰琿，1957，《談當前工藝美術事業中的幾個問題》，南京：江蘇教育出版社，p.281。

¹³⁷ 呂品田，2007，《必要的張力》，重慶：重慶大學，p.120。



當時中國執政者以及部分守舊派的工藝美術教育家，對於將「工藝美術」推展至大眾生活中的看法，並未抱持著善意贊成態度。致使中央工藝美術學院成立時，在教育方向上出現三種不同形態的教育方針。其一為手工業生產與手工藝品銷售的角度，主張以手工藝工人為來源，並採取師徒制的作坊形式，以培養技術性人才；其二為強調繼承與發展民間裝飾藝術的角度，主張以美術家為主體，培養富有民族情感、堅持民族化藝術道路，以培養能以從事裝飾美術高階藝術創造的設計人才；其三為接受歐洲綜合設計思想，強調與科學結合，主張為大眾食衣住行等生活服務¹³⁸。上述三類辦學方針的交鋒中，雖然初期是以第三種意見較略佔優勢，但這並非意味著取得觀點上的一致性，事實上此三者間的爭論，在隨著國家政策改變，與掌控院校政務人事的變遷更迭之間一直相互出現，充滿著教育也受人治的影響意義，同時卻也成為貫穿文革前工藝美術教育的實踐方向，進而影響大眾對工藝美術的認知差異。

而一直將「工藝美術」視為走向「推陳出新」為目標的龐薰琿，雖然希望「工藝美術」教育能在保護傳統工藝的同時，也能要求提高日用品的質量。他認為當時的「工藝美術」教育工作，應是「把技術教育和藝術教育混為一談。技術教育的培養目標主要的是培養具有複製能力的技術人才，而藝術教育的培養目標主要的是培養具有創作能力的美術設計人才。兩者之間有關係，但是兩者之間又有區別¹³⁹」。因此他建議在新式工藝美術教育的改革上，希望能夠仿效德國包浩斯教育的作法，指導學生能夠做到在製作上符合經濟、適用、美觀的標準。並且主張教育應進行多面向的科學研究工作，在幫助解決生產技術上的問題之於，更需要進行一些理論性探討，以及藝術風格的整理與研究，以培養具有思考力與創作力的「工藝美術」人才。

然而這類實屬過於前衛的作法，卻經常會受到外界支持恢復與維持傳統民族工藝，與反對將工藝導向實業面向的人士所發出「『吃洋麵包的，輕視傳統』、『不注意民間美術，脫離實際』、『看不起老藝人』、『這些系別很難與藝人的需要相結合』¹⁴⁰」的責難。而新式「工藝美術」科研活動，也

¹³⁸ 呂品田，2007，《必要的張力》，重慶：重慶大學，p.43。

¹³⁹ 龐薰琿，1957，《談當前工藝美術事業中的幾個問題》，南京：江蘇教育出版社，p.282。

¹⁴⁰ 呂品田，2007，《必要的張力》，重慶：重慶大學，p.46。



在 1957 年隨之而來的反右運動的干擾之下而停頓。最後甚至以龐薰琹為主的大批知名學者，更因此被劃入右派份子之中。而隨之起而代之的是以符合國家社會潮流，強調繼承與發展民間裝飾藝術的藝術創作教育。

美術工藝發展自 1950 年代開始推展十數年的時間，普遍大眾看似已能接受將傳統中國工藝加入現代觀點，且「工藝美術」亦逐漸朝向現代化的方向推進。然而事實上現代思維下的「工藝美術」並未真正以便利大眾生活為出發點，反而多只著重在物件式樣、裝飾、紋樣上的改變上。「工藝美術」發展十數年的成果驗收，最為顯著的莫過於 1950 年代後期許多生產者為向中國十週年慶祝會的獻禮中，而拿出過去備受批評的裝飾繁瑣複雜、製作工精大型的建築、飾物、器具等設計品的結果最為諷刺(如圖 4.1、4.2、4.3)。由此可見普遍大眾，甚至是實際參與「工藝美術」活動的製作者，對於「工藝美術」的看法仍還是停留於傳統精湛的工藝製品上，且對改革的意義亦僅針對在式樣風格上的變化，而並未展示出明顯新意。

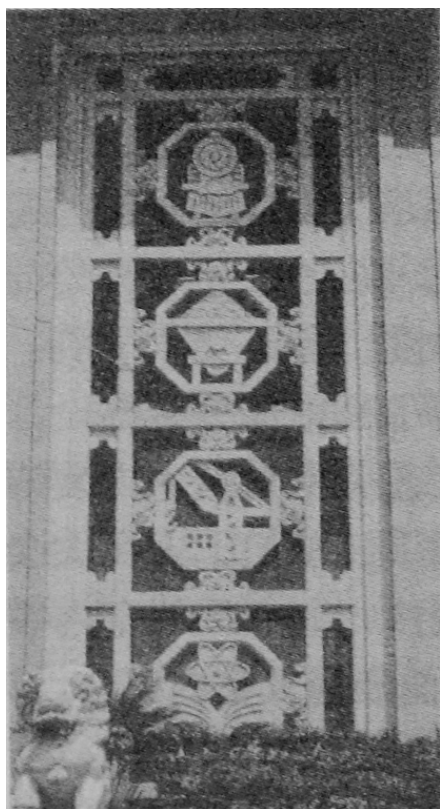


圖 4.1 中央工藝美術學院教師
奚小朋設計的民族文化
宮門廊鏤空裝飾

資料來源：中國藝術設計教育發展歷程研究

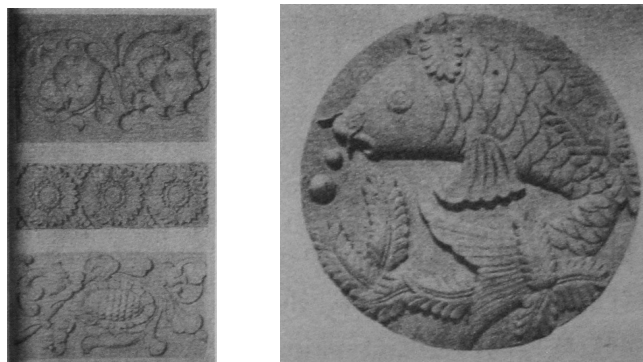


圖 4.2 魯迅美術學院師生設計全國農業展覽館
裝飾浮雕

資料來源：中國藝術設計教育發展歷程研究

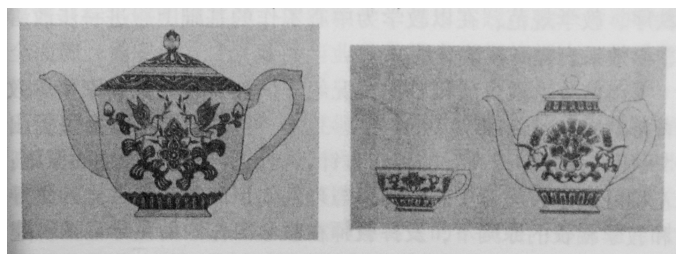


圖 4.3 中央工藝美術學院為國家餐廳設計的青花
瓷器

資料來源：中國藝術設計教育發展歷程研究



1950 年代末至 1960 年代初期間，隨著工業化進程推進與大眾生活需求的增長，中國為提升產業落後狀況而提出「大躍進」的政治策略，積極從事新技術革新的工作。雖然新式機械的出現為當時「工藝美術」在製造上帶來機械化與半機械化的轉變，然而在文革期間，一方面重視大眾生活的日用工藝品仍被視為是資本主義體系的認知而受到產業排拒，另一方面「工藝美術」工作雖被視為是提振社會主義的手段之一，但各界對工藝美術事業推展上過於急功近利的心態，反而為其造成嚴重不良的後果。當時各家工藝美術學院師生，在全中國掀起一股「人人獻策，一面討論，一面行動」、「突擊獻禮」、「窮幹苦幹，白手起家」政治思維的策動下，致使全體動員皆投入社會工作中。其從事的活動，諸如在兩天內製作 70 幅的彩色宣傳畫、三天時間中在北京市大街佈置 160 個櫥窗、染織科學生在 16 天內創造 8 台新式機器以改進印染技術，並編撰繪製出 800 多種的新式圖樣書籍¹⁴¹等例。這些成果的迅速發表雖然看似收穫豐碩，但事實上「工藝美術」卻為配合國家政策發展，因而開始脫離大眾生活，只追求眼前的利益成果，反而產生出對更深層的內涵發展不求甚解的後果。原本需要以文化、技術、與時間共同養成的「工藝美術」專業，於此時卻僅是完全瀰漫著裝飾浮誇與盲從風氣的氛圍。

由上述可見「工藝美術」概念於清末民初發展至 1950 年代，一方面是以跟進世界工業化進程的腳步，並以工業實踐的角度推展日用工藝以提高大眾生活水平；而另一方面又以希望藉由提振「工藝美術」、維護傳統工藝以提高大眾文化水平為職志。但由於當時決策者過於急切的態度，不僅忽略中國手工業制度與近代機械化工業制度在中國傳統文化中所形成的差異性，且對於推動「工藝美術」活動者在民族文化傳統的反思與選擇上並無深刻思量，反而致使「工藝美術」在政策的箝制下，產生理解與銜接上的阻礙，而這些在理念與概念界定上的混淆則逐漸在實踐過程中顯露出來。「工藝美術」在大眾相異的期待之下，促使其義不斷向外擴張，而變成繼承中國傳統思潮下的傳統工藝、特種工藝之相關概念，兼具傳統裝飾風格改良；且又成為近代工業活動發展下的手工業商品，甚至進入機械製品的領域範圍。對此亦反映出大眾在面對世界潮流的步伐，以及對內找尋自我

¹⁴¹ 袁熙暘，2003，《中國藝術設計教育發展歷程研究》，北京：北京理工大學，p.198。



根本意義方向上的不確定性，致使「工藝美術」在其意義的解讀上過於籠統模糊，因而使「工藝美術」無法朝同一方向前進。此不僅造成推行者在理念的宣達上與大眾認知上的位移，且在實踐的過程中讓人顯得無所適從。

表 4.1 1950 至 1980 年代中國「工藝美術」用語相關文獻摘要

作者/年代	出處	釋義
龐薰琿 ¹⁴² 1957	《談當前工藝美術事業中的幾個問題》	工藝美術是通過造型、色彩、裝飾來表現人民的思想感情。他是一種藝術創作，他像繪畫、雕塑一樣是造型藝術中間的一部份，也是屬於上層建築的一部份，按其性質來說是屬於文化事業的範疇。同時工藝美術是和人民的物質生活緊緊結合的，他幾乎接觸到衣、食、住、行的各個方面，他和工藝生產有關係。所以工藝美術既為人民的精神生活服務，同時它又為人民的物質生活服務。
龐薰琿 1957	《中國歷代裝飾畫研究》後記摘錄》	工藝美術院校的目標，是培養工藝美術各個專業的美術設計人才。工藝美術的美術設計工作，範圍是很廣泛的。作一個工藝美術的美術設計工作者，既要掌握一定的工藝表現手段，又要能擔負起專業的美術設計工作。要搞好我國的工藝美術設計工作，就必須了解我國的裝飾藝術傳統。
人民日報 1957	《工藝美術方向問題》	工藝美術是一份寶貴的民族遺產，我們要珍視、保護、繼承。我們的態度是進行科學研究，去蕪存菁，去其糟粕、取其精華，逐步加以整理提高。賦予它『社會主義的內容、民族的形式』，這就是工藝美術的方向。
1957	《工藝美術通訊》	工藝美術的基本概念，至今在某些同志的認識上還比較模糊，較為普遍的是以偏概全，把工藝美術單純理解為『特種工藝』，把『技藝精湛』、『栩栩如生』、『材料名貴』作為對工藝美術品評價的標準；把整之牙雕的北全景或米粒上刻字，視作上乘之作，這實在是對工藝美術的誤解…從工藝美術的發展方向來說，首先要發展直接與人民生活有關的日用工藝品 ¹⁴³ 。
王朝聞 1963	《喜聞樂見》	工藝美術門類很多，大致說來有適用的，有觀賞的；就反映生活和體現經驗、趣味和理想這一要求著眼，其方式千差萬別。…日用工藝品，如果可以向他提出教育上的要求，那麼公教育的內容必須和適用、經濟、美觀的原則相結合…群眾對工藝品的物質和精神的需要，構成了工藝美術的基本特徵。
龐薰琿 1979	《希望加強對工藝美術的全面領導》	工藝美術既是上層建築，又和經濟基礎有關係。工藝美術設計工作既是腦力勞動，又是體力勞動；他既是藝術，又是科學；是藝術與科學的結合。…今天工藝美術設計工作和實現四個現代化有一定的關係，和人民生活現代化的關係更為密切也更直接。…工藝美術設計工作主要的是關心人民生活方面的需要，人民有物質方面的需要，同時也有精神方面的需要。…應該把「經濟、實用、美觀」作為設計工作原則堅持下來。
龐薰琿 1983	《論工藝美術—(現代工藝)》	現代工藝美術設計工作範圍，幾乎接觸到生活的各個方面。從小的郵票設計，到最現代的飛機、電子計算機等的美術設計，所有一切美術設計，幾乎都屬於工藝美術設計的範圍。……工藝美術包括以下幾個環節：調查研究工作、教育工作、設計工作、生產問題、銷售問題、群眾不滿意的問題。為人民服務的募幣，也就是要使群眾滿意。
張道一 ¹⁴⁴ 1983	《設計觀念—工藝美術教學的一個關鍵問題》	一個從事工藝美術工作的人，必須建立起一種設計的觀念。設計這個詞，就字面講即是設想和計畫。舉凡造物、做事所懸擬想像和制定的實行措施，均可稱做設計，如廠礦的設計，建築物的設計，機器製造的設計，生產流程的設計，工藝美術的設計等。

¹⁴² 龐薰琿 (1906-1985)，著名工藝美術家、工藝美術教育家。於中國 1949 年建國後歷任中央美術學院華東分院教授、教務長。1953 年在北京中央美術學院任教，並負責籌建中央工藝美術學院，並於 1956 年中央工藝美術學院正式成立後，任職教授、第一副院長職務。1957 年被畫為右派，於 1979 年恢復政治名譽，恢復高教級別。其著作有《工藝美術社設計》、《圖案問題的研究》與《論工藝美術》等書。

¹⁴³ 袁熙暘，2003，《中國藝術設計教育發展歷程研究》，北京：北京理工大學，p.190。

¹⁴⁴ 張道一 (1932-) 工藝美術理論家。自 1953 年至 1957 年先後從學於陳之佛，此後又受到龐薰琿的教導，長期從事工藝美術的教學和研究。1958 年起任教於南京藝術學院，1994 年 1 月調往東南大學，創見中國第一個藝術學系，並獲得藝術學博士點和博士後流動站。為東南大學藝術學教授、博士生導師、博士後導師。其主要著作有《張道一文集》、《造物的藝術論》、《中國民間美術》等。



龐薰綽 1983	《應該從全面來看問題》	我國的 工藝美術 ，範圍很廣，有如計畫把北京建設成為一個美麗的、現代化的都市，許多工作就需要美術設計；再如飛機、輪船、各種車輛，也全都需要美術設計；一些機器也需要美化，造型色彩不美，國外市場就不要。有些食品，包裝不好，人家不要。同樣食品，改進包裝，立刻進入了國際超級市場。建築設計、室內裝飾、陶瓷工藝、染織工藝全都需要美術設計。輕工業品造型、色彩、裝飾設計得好，人們爭著搶購，設計得不好，只能堆積在倉庫裡。服裝式樣根本離不開美術設計，各種書籍也需要美術設計。沒有一個人身上，沒有一個家庭中不需要美術設計。
----------	-------------	---

資料來源：本研究整理

2.1950-1966 年代中國的「設計」詞語

中國對於「設計」此一詞彙最早在《三國演義》中提到：「止有鄧城、東阿、范縣三處，被荀彧、程昱設計死守得全，其餘俱破。」¹⁴⁵在此是做設定計謀，算計他人於其陷入一種困境之用。而在現代漢語中，在「設計」尚未成為一門學科專用用語之前，「設計」初始多為動詞做解，其涵義則多被解釋為「設想、謀畫算計、設想、計畫」之意。中國設計史學者張道一，更歸納中國設計相關歷史經驗，認為，「不論什麼性質的設計，如果從共性著眼，歸結到一點，就是一個『謀』字。計策、計謀為『謀』，計畫、計議為『謀』，圖謀、陰謀也為『謀』。一個『謀』字，在用處上有褒有貶。...如果人們沒有謀求，也就無從設計。設計，都是為了達到預想的目的」¹⁴⁶。然而進一步地看到現代漢語中之「設計」用語，起初亦只是被視為動詞使用，在表 4.1 與表 4.2 中即可以看到在討論「工藝美術」或「圖案」與「實用美術」等文章中亦不乏出現「設計」為動詞用法的字詞出現。不過終於在「20 世紀 30 年代，一些從事設計與設計教育的學者開始將其當作名詞使用。其意義在當時與圖案、工藝美術等並無很大的區別」¹⁴⁷。

事實上 1941 年四川省立技藝專科學校校長李有行，便曾在《工藝》雜誌中發表《設計職業》一文，其中即針對「設計」作為一種學科與職業所具有的特性、意義與社會價值進行過討論：「『設計』成為一種專業的理由，是他能夠在絕對適應需要的條件下，利用繪圖或打樣工程，給需用者一種『先睹為快』的預料，使得有考慮、改善、估計的根據，一經決定之後，製造工程不會因為形式、材料等選擇問題而中輟，以致浪費時間；更不會發生中途修改或重造的紛擾，以致浪費金錢」¹⁴⁸，在此即已認為「設計」是

¹⁴⁵ 羅貫中，2001，《三國演義》，岳麓書舍，p.30。

¹⁴⁶ 張道一，2007，《設計在謀》，重慶：重慶大學，p.39。

¹⁴⁷ 袁熙暘，2003，《中國藝術設計教育發展歷程研究》，北京：北京理工大學，p.21。

¹⁴⁸ 同上，p.22。



位處於專業分工的社會制度中，發揮綜合考量之下所呈現出來的結果，其兼顧商業計算與工業製程，實已近似於現代設計中所具備事前計劃與前置製圖之意義。「設計」意義的確立上此時已相當貼近於當時西方對「Design」的認知。然而在此由李有行提出對「設計」的概念，在正值保護與提高傳統工藝思潮蔚為主流之際的 1950 年代期間，並未即刻使當時產業與學界有所認同。不過從 1950 年代以後與探討「工藝美術」或「圖案」等此類的相關文章中顯示，「設計」一語的應用有逐漸增多的趨勢出現。且由文章脈絡去判讀，其「設計」多為隸屬於「工藝美術」或「實用美術」概念下的一個步驟或環節，雖然可以隱約體現出「設計」與其他相關詞彙上的不同，但卻未再像李有行所發表的文章中，就直接讓「設計」成為一項獨立的專業領域用語。

此時期「設計」雖還未確立為一專有名詞之用，但「設計」一詞仍象徵著傳統與現代化轉折過程的過渡時期專用術語，透過表 4.2 中及可以發現到，以此時期主張以西方現代設計教育為出發的龐薰琿，於 1952 年所發表的《圖案問題的研究》一文中，在現代食、衣、住、行、用等近代產業相關事務的描寫上，參雜著「設計」用語。如「『在都市設計工作中，也需要圖案專家來做顧問。至於建設人民大會堂，建設人民英雄紀念碑，圖案設計就更重要了。』、『公園的設計，劇場的設計，文化工作的設計，也都需要圖案設計者參加』、『櫥窗佈置、商店門面設計，甚至於商店內部裝飾，也都數逾圖案設計工作範圍之內。一切商品裝潢也是圖案設計工作的一個門類』¹⁴⁹」。對此龐薰琿在「設計」一詞的釋義上提出其明確見解：「一個設計工作者在設計工作上，首先應該考慮的，是怎麼樣才能更適合於實用，怎麼樣才能滿足使用者的喜愛。...一件設計工作，不只是在紙上設計，而且要能製造得出來，不只是能夠製造出來，而且要保證受到群眾的歡迎，不然，就是人力與物質上的浪費¹⁵⁰」。在此所論述之「設計」成為動名詞兼用，其內涵則成為一種體現創造新觀念的整體思考，並且是建構在理性的判斷下，協調設計者、消費者與製造者三方需求，製作出具備實用性與藝術性的製成品。此外，龐薰琿於文中述及「圖案設計」亦包含當時分工的思維，他認為「工藝美術和圖案也有區別，圖案是在設計工作一方面，而

¹⁴⁹ 龐薰琿，1957，《談當前工藝美術事業中的幾個問題》，南京：江蘇教育出版社，pp.117-118。

¹⁵⁰ 同上，p.189。



工藝美術除了圖案設計之外，更包括了制造工作¹⁵¹，「圖案設計」是代表著設計規劃與製圖部份，而「工藝美術」則含括製造程序。

當時的分工制度下，有別於現今以食、衣、住、行、用等下分服裝設計、建築設計、環境設計...等分類方式，「圖案設計」其職能內容是已含括大眾生活需求的各式設計中的製前樣式規劃與製圖工作。這也說明為何龐薰琿於「圖案」事業範疇的討論上，一方面以探討傳統平面花式紋樣於現代設計之應用，但一方面又以探討西式餐具造型與材料上的調查研究為重心之原因。此外「工藝美術設計」則因受到傳統範疇的限定，大多以大眾生活日用工藝品為發展方向，其中多以著重滿足大眾於生活實用面向上的需要，以及提供生產者對產品各項調查研究與規劃為主。由表 4.2 更可明確看出龐薰琿對於「設計」概念的整合中，實已隱含著西方的近代「設計」概念，對於設計需與工業程序上進行聯結，以及具備創造性思維與做法，亦成為傳統中國社會在科學化與現代化接軌上的明顯表徵。

以龐薰琿為主的新「工藝美術」概念，即主張「工藝美術」兼具實業生產與文化事業的綜合性活動，實屬理性科學與感性藝術兼備的領域。其主張結合工藝美術家、科學工作者與傳統藝人相互合作的方式，讓「工藝美術」的工作可以朝向工業製程發展。龐薰琿曾經表示工藝美術必須考量「使用這些器物的是哪些人，消費者有沒有這樣的經濟能力？用什麼原料，它的性能怎麼樣？預備在哪裡生產，技術條件怎麼樣？應該用什麼樣的最經濟的辦法來達到最高的美術效果？」¹⁵²即認為工藝美術必須改善當時手工藝匠師不顧生產成本一味追求高級古雅製品的作法，必須由使用者為考量並且提出符合經濟性以及藝術性的計劃，這才是達到「美術工藝」上的最大效用。

雖然「設計」一詞發展至 1970 年代後期，在認知上已開始可以跟英文的「Design」進行對等互譯，主要的中文譯名譯為設計、圖案、圖紙、結構、計劃等詞。但由於西方「Design」一詞在進入中國社會文化圈時，受到民族性差異的影響，其語彙在具體使用上便有所不同；「歐美諸國將 Design 作一個學科，但在我國一般不把『設計』單獨應用¹⁵³」。這不僅造成中國在名

¹⁵¹ 龐薰琿，1957，《談當前工藝美術事業中的幾個問題》，南京：江蘇教育出版社，p.120。

¹⁵² 同上，p.227。

¹⁵³ 張道一，2007，《設計在謀》，重慶：重慶大學，p.31



詞的沿用上產生多重概念的重疊，且亦影響中國與西方在分工認知上的差異性。如上述中所提及的「圖案設計」，以狹義來說，即可指設計物上的圖樣、花紋之描繪，但由廣義來看則是為設計對象找尋風格、式樣上的定位，並且另含括繪製設計圖之工作。而「工藝美術設計」則具有現代「工業設計」的概念存在。至於隨後「美術設計」一語的使用，則偏向於輔助「工藝美術設計」，是對其施以製品式樣與外觀美感改善之工作任務。

對此 1980 年代設計史學家張道一即對於中國「設計」於「工藝美術」領域之相對位置，進行過重新整理：「在工藝美術領域內使用『設計』一詞，主要指工藝品造型的設計和裝飾花紋的設計，設計的圖樣被稱為『圖案』。也經常將設計與圖案連用。...工藝美術的圖案設計，並非只劃出一張圖樣就算了事的。設計者必須熟悉相應的材料和工藝，熟悉生產的流程和環節，並且了解市場和消費；不僅使設計稿符合『經濟、實用、美觀』的原則，而且能夠符合即時極地的生產要求和消費要求¹⁵⁴」。由此可見，當時所謂的「設計」工作是等同於擔任實際使用上的「工藝美術」或「圖案」之相關工作，做為製前調查、研究或是製前繪圖的環節，其位置是為定位於銜接傳統工藝與現代工業之間的橋樑之用。由於「設計」一直致力於科學研究、與極力顧及工業與大眾生活需求的發展面向上，因此在新「工藝美術」進入文化大革命的十年停頓期之後的 1980 年代時期，又馬上以迅速腳步再度與現代化工業進行實質接軌。

表 4.2 1950 年代中國「設計」、「圖案設計」、「工藝美術設計」、「美術設計」用語相關文獻摘要

作者/年代	出處	釋義
李有行 1941	《工藝·創刊號—設計職業》	「『設計』成為一種專業的理由，是他能夠在絕對適應需要的條件下，利用繪圖或打樣工程，給需用者一種「先睹為快」的預料，使得有考慮、改善、估計的根據，一經決定之後，製造工程不會因為形式、材料等選擇問題而中輟，以致浪費時間；更不會發生中途修改或重造的紛擾，以致浪費金錢。」
龐薰琿 1952	《圖案問題的研究》	「圖案工作就是設計一切器物的造型和一切器物的裝飾。造型，在圖案上的造型，包括器物的造型和紋樣的造型。創造的造型是創造器物的形式，紋樣的造型是創造紋樣的形式。」 「...作一個設計工作者，在設計一件作品的時候...首先頭腦應該冷靜下來，仔細地從器物的用途，使用器物的對象的需要，用什麼材料等等方面去思考。根據它的用途，才能決定它的造型。根據男女老少的需要，根據用什麼材料來製造，才能用什麼樣的裝飾，用什麼樣的色彩。一個設計工作者在設計工作上，首先應該考慮的，是怎麼樣才能更適合於實用，怎麼樣才能滿足使用者的喜愛。設計工作者可以有自己的意圖，但是作者的意圖必須服從於上述的一些要求。」 「一件設計工作，不只是在紙上設計，而且要能製造得出來，不只是能夠製造出來，

¹⁵⁴ 同上。



		而且要保證受到群眾的歡迎，不然，就是人力與物質上的浪費。... 設計 工作最重要的，是要切合實際。要了解用途，要了解使用者的愛好，要了解用什麼材料，要了解器物的製造過程。這樣還不夠，還要了解財政經濟的發展，人民購買力的情況。還得在使用者方面去考慮，這樣 設計 是不是合意，是不是實用，是不是太費錢等等。同時還得在製造方面去著想，這樣的 設計 是不是好，是不是能製造出來，是不是太費工，是不是費料等等。這樣才是一個真正負責的 設計 工作者。」
龐薰綦 1952	《圖案問題的研究》	「對於 圖案設計 工作的要求，大體說來，在總的方面有這樣一些要求：能適應群眾的需要，能適應群眾的喜愛，必須具有民族形式來發揚愛國主義精神。在技術方面，則有一些要求：要 設計 的好，要 設計 的快，能有創造性。 「 圖案設計 固然是一種藝術，同事也是一種科學，所以不能單憑個人的興趣和主觀出發。... 圖案設計 必須要求正確性，...由於 設計 的不正確，不僅犧牲人工，浪費材料，而且也影響生產。... 圖案設計 工作，是為著人民的需要，而不是表現自己；因此就得建立一個實事求是的工作態度，虛心地去研究人民的需要，只有這樣，才能搞好 圖案設計 工作。」
龐薰綦 1955	《談陶瓷美術》	「在 設計 思想上，有些同志不是從 工藝美術設計 的角度上來考慮問題的。使用這些器物的的是哪些人，消費者有沒有這樣的經濟能力？用什麼原料，它的性能怎麼樣？預備在哪裡生產，技術條件怎麼樣？應該用什麼樣的最經濟的辦法來達到最高的美術效果？ 工藝美術 工作者進行 設計 一樣器物，不應該從自己的興趣出發，而是位了要滿足人民在生活上的某種需要。」
龐薰綦 1956	《為生產更經濟、實用、美觀的印花布而努力》	「有些商品不僅要滿足人民物質上生活上的需要，...它還必需適當地滿足群眾精神生活上的需要。要做到經濟、實用、美觀， 美術設計 的質量問題是一個環節，所以應該重視 美術設計 工作。」 「有些人把寫生和 圖案設計 混唯一談。寫生是在生活中汲取素材，目的是為了創作的準備。...一般繪畫的內容和 圖案設計 內容是有區別的，...所以無論如何不能忽略它的裝飾性。這就是說花布的 圖案設計 不能超出 圖案 範圍之外。」 「有些生產單位沒有認識到 設計 工作是印花布生產中的一個重要環節。不能單單把他看作是一個工序，各個生產環節要支持 美術設計 的意圖，不要輕視 設計 人員。 設計 人員自己也要認識到，在印花布生產中間， 美術設計 人員和其他生產工作中間的技師、工程師沒有兩樣。」
龐薰綦 1957	《中國歷代裝飾畫研究》 後記摘錄	「 工藝美術的美術設計工作 ，範圍是很廣泛的。作一個 工藝美術的美術設計工作者 ，既要掌握一定的 工藝 表現手段，又要能擔負起專業的 美術設計 工作。要搞好我國的 工藝美術設計 工作，就必須了解我國的裝飾藝術傳統。」

資料來源：本研究整理

3.外銷產業發展下的衝擊—引導「造型美術設計」以及「工業設計」專業的出現（1961-1987）

文化大革命期間，初期中國政府為平衡商品貨源與購買力差額過大現象，開始進一步緊縮集團的購買力，並多次限制企業集團單位不得購買非生產性設備的用品項目¹⁵⁵。由於產品在政策嚴格控制下所能生產的種類與數量為數不多，且產品獲取方式又以配給制為主，消費者與產品使用者因此皆處於被動地位，在產品質量的選擇上受到極大局限。相對而言產品使用的缺陷無法反映至生產企業中，中國的商品市場在面對沒有競爭壓力的環境下，似乎也無須過多考量關於產品改良的問題。

而中國工商業發展在這樣的計劃經濟限制下，大多數的工業品是實行

¹⁵⁵ 泛指沙發、地毯、桌椅、轎車、摩托車、電視機、照相機、打字機、電風扇、絲綢、鋼絲床等消費性用品。



政策性的統合購買與銷售的制度上，在生產上不僅環節過多，且產生與需求脫節的弊端。這一方面造成廠家在製造上對「設計」問題的不關心，另一方面在社會大眾的認知中，亦認為「工藝美術」只是跟手工藝類同的項目，與近代量產化的體制無太大的關聯性。究其原因為中國在於政策上提倡「教育為無產階級政治的服務，教育與生產勞動相結合¹⁵⁶」的方針，導致「工藝美術」教育在生產勞動課程上產生高度關注，並強調教學上必須得結合生產實踐與社會需求。而「工藝美術」教學課程在過份強調與工廠勞動節合，甚至要求學生僅需要能夠掌握一種或數種生產技能的情況下，造成「工藝美術」的概念只成為片面強調為手工藝或手工業進行生產勞動意義的代名詞。而如此僅以手工業市場為發展方向的「工藝美術」事業，後來在中國對外貿易的市場上逐漸出現障礙。

1959 年中國輕工業部為改善外銷貿易而召開輕工業局長會議，會議中即認為中國商品在國際中顯現出「頭等貨色、二等價錢、三等包裝¹⁵⁷」的形象。一方面中國於工業製作上雖然能夠產出品質較佳的商品，但在花色品種與外觀造型上卻過於陳舊，不符合市場上的需求；另一方面也因為工業產品的改良，幾乎是以著重於陶瓷、染織與印刷在式樣上的變換，鮮少針對產品的造型設計與包裝上來做改良，因此造成中國產品在國際市場上不受到青睞。而中國為改善外銷工業產品在國際市場上缺乏競爭力的缺失，即希望藉由美術專業用在工業領域上以找尋改善之法。因此「在各藝術院校普遍壓縮工藝美術教育規模之際，卻出現一個相反現象，1960 年無錫輕工業學院首先開辦日用造型美術設計專業¹⁵⁸」。在理工類型學校在名稱選定上，即顯示出當時中國迫切希望跟上世界工業發展步伐的意志，而開始有更專業分流的名稱導向出現，而「造型美術設計」立足於造型美化的基礎上，同時也成為中國工科類型院校從事藝術設計教育的開端，在此即具有與當時的「工藝美術」事業分割的用意存在。

對於中國以亡羊補牢方式讓藝術進入機器工業領域一事來看，不僅反映出工業產品受到外來經貿產業上的壓迫程度，同時亦顯示出中國長期以來將「工藝美術」專業置於手工藝與傳統工藝之間，將機器生產日用工藝

¹⁵⁶ 柳冠中，1996，《設計文化論》，哈爾濱：黑龍江科學技術出版社，p.292。

¹⁵⁷ 龐薰琿，1987，《論工藝美術》，南京：江蘇教育出版社，p.189。

¹⁵⁸ 袁熙暘，2003，《中國藝術設計教育發展歷程研究》，北京：北京理工大學，p.161。



系統排除在外的偏頗；對於自 1950 年代以來，工藝美術家呼籲「工藝美術即是為針對人民大眾生活所需的日用品設計」的忽視；以及在管理上的盲從、負面行政、政治干預等問題，造成「工藝美術」長期在片面道路上發展，而這也必須等到外貿競爭壓力出現以後，才使中國開始看清「設計」作用於工業領域的影響能力。

中國在進入 1980 年代後，輕工業迅速發展，日用工業產品的競爭亦十分激烈，人民的生活水平與消費要求大大提高，此亦促使各界在設計人才的需求下，相繼建立工業美術設計專業系科，或開設工業美術設計等相關課程。這期間各院校的師生亦積極地與工業生產部門聯繫，提出產品設計方案，使工業產品造型呈現出嶄新面貌。

而 1987 年「工業設計協會」組織機構的成立亦已預視著「工業設計」始與「工藝美術」於專業領域上分庭抗禮的時代到來。由於中國長期以來將「工藝美術」至於手工業（手工藝）的基礎上，致使其製作成品亦偏重於特種工藝品、觀賞工藝品之流；因此在 1988 年至 1989 年間的「工藝美術」相關雜誌與學術期刊中，即針對「工業設計」與「工藝美術」兩者之間的區分，並將各自的發展方向提出劃分表述，對此在眾多學者們亦對此引起不小的討論熱潮。其中較為激進一派的專家學者「主張將工藝美術侷限於傳統手工藝設計的範疇，將工業設計視作現代社會中建立於大工業基礎上的產品設計。與此同時，辯論中還出現了『詁難工藝美術』和『非工藝美術』的論調¹⁵⁹」。雖然這種割斷歷史與較為偏激武斷的觀點，曾引發各界對「現代設計」是否應該取代「工藝美術」有過激烈討論，但其所激起的社會反應，亦促使各界更深入地思考設計學科的本質特徵與其基本屬性，反而更加速「設計」概念開始在中國的迅速奠基。而學者李硯祖¹⁶⁰在此爭論中即樂觀的認為「當『工業設計』這門學科真正建立起來時，完整意義上的當代工藝美術事業才算建立起來...社會的現實使人們再也不可能理解工藝美術原來的真正屬性和它的包容的範疇...因此，再一次界定『工

¹⁵⁹ 袁熙暘，2003，《中國藝術設計教育發展歷程研究》，北京：北京理工大學，p.23

¹⁶⁰ 李硯祖（1954-）設計學理論家。1991 年 1 月中央工藝美術學院博士研究生畢業，獲博士學位并留校任教；1992 年任中央工藝美術學院學報《裝飾》雜誌副主編，1993 年 9 月晉升副教授，1994 年任《裝飾》雜誌主編，1998 年晉升為教授。現為清華大學責任教授、博士生導師。其著作有《工藝美術概論》、《造物之美—產品設計的歷史與文化》、《藝術設計概論》等；主編著作：《設計藝術學研究》、《視覺傳達設計的歷史與美學》、《環境藝術設計的新視界》等書。



藝美術』的時候到了¹⁶¹」。對此則已顯示出學者對於「工藝美術」以及「工業設計」兩者在概念有所區隔。

而對於「設計」之定義，透過表 4.3 可知，雖然專家學者多仍以著重產品外觀的造型設計表現為主，但同時另一方面也開始在產品設計上注意到綜合處理裝飾、造型、結構、功能等相互關係的連結作法。由上述中即可看到，雖然中國的日用「工業產品造型設計」於 1980 年代期間仍未臻成熟，但近代「設計」的觀念卻正以空前速度開始滲入民眾的意識中。工業設計的理論研究已開始思索如何建立適合中國「工業設計」體系的問題，而這一切皆已看到中國「工業設計」向更高層面躍進的可能性¹⁶²。

於當時所刊行的《設計》雜誌上即為「設計」發展提出更清晰的目標定位：「設計是創造。產品的設計價值是一個國家的工業和文化振興的重要顯示，設計還在影響、改變和提高人們生活環境和生活方式方面，發揮其一定的社會效應。...設計是整個社會物質文明和精神文明的結晶，是民族素質的一種表現。設計不僅創造當代，也規劃未來¹⁶³」。由上述中，可以看出「設計」的概念在社會發展中，雖然與過去「工藝美術」的理念並無太大差異之處；但就其實現的過程中，其所與工業社會密切呼應的狀況，似乎可察覺到「工藝美術」始終無法完全達到與現代接軌的原因。由於機械工業的啟動，其生產製作的方式已隨著現代工業與舶來品的進入，致使中國實業與西方商貿相互合流之際，其整體思潮勢必仍得順應世界潮流為主要方向。

即便有不少的支持現代工藝（偏向於近代設計概念）的學者，極力想要將「設計」概念編納入「工藝美術」之中，但在「工藝美術」與「設計」發展皆未達到成熟的當時，其兩者在概念上實無法有完整的聯結方式。因此當「工業設計」領域發展開始進入一個新的階段之際，在確立現代「工業產品設計」的價值時，「工藝美術」的構建上亦逐漸開始清晰：「工藝美術已經成為一項社會性工程，工藝美術與社會其他門類的相互關係是一種互為依存關係，是一種『共生』關係¹⁶⁴」，也可看出中國在此時亦開始有所

¹⁶¹ 陳曉華，2007，《工藝與設計之間：20 世紀中國藝術設計的現代性歷程》，重慶：重慶大學，p.182。

¹⁶² 呂品田，2007，《必要的張力》，重慶：重慶大學，p.83。

¹⁶³ 中國設計協會，1988，《設計·發刊詞》，設計，第一期。

¹⁶⁴ 柳冠中，1995，《共生美學—對當代設計與藝術哲學的初探》，蘋果集—設計文化論，哈爾濱，黑龍江科學技術出版社，p.58。



覺醒，並逐步重新審視起西方「設計」與中國原有「工藝美術」的差異點與相互關係。這也可以看做是中國「設計」教育的思維與「工藝美術」教育的概念有所分割脫離並逐步調整，然後從 1980 年代之後逐漸發展出屬於中國本體的新「設計」教育系統之根源所在。

表 4.3 1980 年代中國「工藝美術」、「設計」用語相關文獻摘要

作者/年代	出處	釋義
龐薰琿 1983	《論工藝美術(—現代工藝)》	「現代工藝的裝飾問題，最主要的是解決造型問題。解決現代工藝的造型問題，不是科學加藝術，也不是藝術加科學，而必須是藝術與科學相結合。比方汽車 造型設計 ...電視機 造型設計 ...飛機的 造型設計 ，更必須根據一系列的科學原理來進行設計。」
龐薰琿 1983	《應該從全面來看問題》	「我國的 工藝美術 ，範圍很廣，有如計畫把北京建設成為一個美麗的、現代化的都市，許多工作就需要 美術設計 ；再如飛機、輪船、各種車輛，也全都需要 美術設計 ；一些機器也需要美化，造型色彩不美，國外市場就不要。有些食品，包裝不好，人家不要。同樣食品，改進包裝，立刻進入了國際超級市場。建築設計、室內裝飾、陶瓷工藝、染織工藝全都需要 美術設計 。輕工業品造型、色彩、裝飾設計得好，人們爭著搶購，設計得不好，只能堆積在倉庫裡。服裝式樣根本離不開 美術設計 ，各種書籍也需要 美術設計 。沒有一個人身上，沒有一個家庭中不需要 美術設計 。」
李硯祖 1988	《時代的攀援與文化的頓悟》	「對 工藝美術 拋卻文化性的片面理解，如今正在影響著人們對現代 工業設計 的理解。不少人用對待 工藝美術 的片面理解的方式來看待 工業設計 ，這樣， 工業設計 便等同於工業產品的外觀設計，...在這裡，對 工藝美術 文化意義的理解啟示我們： 設計 是一種文化，有著久遠的歷史， 工業設計 作為現代文化的新形式，有可說是工藝文化的新形式。歷史的傳統與現代與未來在文化的意義上溝通了。由此，歷史的攀援喚起我們對文化意義的頓悟。」
中國設計協會 1988	《設計·發刊詞》	「 設計 是創造。產品的 設計 價值是一個國家的工業和文化振興的重要顯示， 設計 還在影響、改變和提高人們生活環境和生活方式方面發揮其一定的社會效應。因此可以說， 設計 是整個社會物質文明和精神文明的結晶，是民族素質的一種表現。 設計 不僅創造當代，也規畫未來...把握住世界的 設計 潮流，著眼於我國社會主義初級階段的國情和特色，在 設計 學科上不斷給人們提供信息、啟迪思考。」
張道一 1989	《工藝美術概論》	「根據當時中國發展 設計藝術 的必要性和重要性，考慮到『 工藝美術 』在社會上普遍被指認為『傳統手工藝』的現實，提出將『 工藝美術 』在狹義上看作為『傳統手工藝』，而將其與廣義上應包含的『 現代設計 』的分離，建議將『 藝術設計 』作為單獨的學科來建設。這樣做既尊重了歷史又考慮了現實的需要，又在理論上有了解釋，而使長期以來存在的 工藝美術 與 現代設計 的矛盾得以化解。」

資料來源：本研究整理

4-2 台灣地區戰後設計相關用語之生成發展變遷過程

4-2-1 台灣光復後社會經濟與文化發展（1945-1980）

1.1945-1953 年代台灣經濟重建時期

1945 年戰後台灣開始進入國民黨政府執政時期，由於台灣於二戰期間大量物資被日本在戰爭中消耗，導致戰後物資極度匱乏，且台灣工農業發展於戰時亦遭受轟炸摧毀、與戰後惡性通貨膨脹的影響而幾乎呈現停滯狀態。為扭轉此一劣勢而陸續推動一系列穩定社會與恢復經濟的政策措施，加上善用中國來台人士中的技術人才，逐步填補起日本技術人才回歸的空



缺位置。此外，更將經濟發展重心置於工業部門之上，以求迅速帶動起整體經濟的發展。1950 年代初期韓戰爆發，美國為防堵中國共產黨聯合前蘇聯的勢力擴張，因此對台灣展開大規模的援助活動，自 1950 年至 1965 年為止所提供的經援，為台灣此一時期的各項重要政策決定大方向的走向，同時也引入大量建設經費，帶來重建的助力，民眾生活亦因此越趨穩定。

2.1953 -1959 年代的進口替代時期

自 1953 年起，台灣為發展工業，開始實施第一期四年經濟建設計畫，其目標在於發展工業、創造就業機會。然而戰後台灣仍處於勞力過剩，對外貿易與國際收支嚴重逆差的情形之下，因此執政當局為解決這些問題，便提出「以農業培養工業，以工業發展農業」的策略方向。一方面由農產與農產加工品作為增加外匯的主要出口商品來源，並用這些利潤進口工業發展所需設備與原料。然後再以「進口替代」策略，將資金置於技術簡單、資本低、勞力需求高的民生工業，諸如農副產品加工業，以及簡單機械、紡織、家電裝配等產業上。並採取諸如提高關稅、限制進口、外匯管制等方式，以求能快速扶植國內民營企業。此作法不僅能夠賺取外匯以供工業發展所需之外，亦增加國民就業機會，並藉此培養台灣的民生工業發展。於此同時，在工業發展的進程上亦需要大批技術人才協助，對此台灣各地方學校則運用美援補助，購置設備、增建校舍，以及培養技術師資人才，以能提供企業所需。

台灣經濟發展在國民政府的經營下，全力拓展外銷爭取外匯，這些外銷產業的發展促使台灣外銷工藝品（農產加工品與簡易工產品）受到政府單位重視，所以在 1955 年時，由聯合國手工業輔導委員協助，由顏水龍籌劃，於台北設立「台灣手工業推廣中心（THPC）」，聘請國外工業設計師來台協助設計指導。此外，並經常在該中心展出國內外最新產品，以拓展國內廠商視野，提高新產品研發的觀念。之間並推動台灣各地木、竹、藤、草等各種具有地方特色之工藝產品外銷至國外。為使台灣企業於國際市場更具有競爭優勢，該年更設置「中國生產力中心（CPC）」，致力於協助地方企業提昇產品品質與生產力。此外，為配合外銷業務倍增，於 1958 年更擴大改組為「中國生產力及貿易中心（CPTC）」，增設「貿易推廣部」，繼續發展對外貿易與協助國內產業開發海外市場。由於台灣手工藝產品於進口



替代政策階段，為台灣賺取不少外匯，與提供國民眾多就業機會之故，在台灣經濟發展的地位上是有其極大的影響力存在。而為配合工業發展需求，在為求專業工藝技術人員的培育前提下，亦於當時的專科學校中設置「美工科」，以配合當時的時代趨勢需求，而此亦成為設計領域成為專業學術領域的開端。

3.1959 -1973 年代的出口擴張時期

1950 年代末，部份以國內消費市場為主的工業產品，卻已開始出現需求飽和狀態，致使產業界出現惡性競爭與產品品質劣質化的問題。1960 年代初期，又逢歐美先進國家的企業出走潮出現，而將剩餘資本與標準化技術陸續轉移至國外低工資地區。台灣受到外國產業欲將勞力密集產業外移的影響¹⁶⁵，亦開始積極吸收外資、鼓勵出口，並藉此發展勞力密集民生工業為主要政策，「『發展出口工業，拓展國外市場』，達成『以貿易促進成長，以成長拓展貿易』的全盤經濟發展策略¹⁶⁶」促使台灣逐漸佔據美日等外國廠商原本做為加工出口區的位置，台灣亦由農業發展中心逐步轉為工業發展中心的社會模式。

台灣歷經第三期與第四期經濟建設計畫（1961-1968）之後，各項工商業更顯蓬勃發展樣貌，這些計畫的實行不僅影響企業更加著重產品改善與技術提升，且由於振興外銷貿易，致使廠商開始重視各式行銷手法，以求能開拓商品的銷售範圍。與此同時政府單位以及民間團體即以意識到產品質量於外銷上重要性，因此為使國內企業能在外銷產出上獲得有效的輔助，因此於此段期間內即相繼設置相關單位。如於中國生產力中心貿易推廣部之下創設「產品改善組」；於高雄設置「金屬工業發展中心」並下設「工業設計室」；由民間團體集結當時專業的工業設計師、設計相關團體為核心所成立的「中華民國工業設計協會（CIDA）」；皆以戮力於台灣產品改善以提振外銷經濟貿易。其間即陸續延邀美籍顧問 Mr.A.B.Girady、日本千葉大學工學意匠科主任小池新二教授來台短期考察與巡迴演說，另外亦聘請外籍工業設計專家 Mr.Jorg Glasenapp 至金屬工業發展中心，以輔助下逐步建立起企業自我開發的自信與能力，並提供企業機構人士許多交流機會、解

¹⁶⁵ 劉進慶，1988，《中日會診台灣：轉型期的經濟》，台北：故鄉出版社，p.56。

¹⁶⁶ 葉淑貞、劉素芬，1995，《台灣近代史—經濟篇》，南投：台灣省文獻委員會，p.232。



答專業領域上的問題，為台灣企業、政府、與學界多項政策、技術、人才培育的方針與建議，協助國內各項產品改善工作。對此則促使大眾的生活形態朝向現代化模式轉型

1960 至 1970 年代期間，相關工商企業有鑑於國內外銷售市場不斷擴張的情況，為帶動工業製品的程度，提升外銷產品的競爭力，以及增加人才的需求，企業界與政府相關單位開始逐漸重視起對相關技術人力的培養工作。由於此時期的專科學校，多是為培養未來台灣工業的工廠經營、製造、設計、外貿市場所需人才為其設立主要目的。因此工業專科學校的成立，大部分也皆由企業界或工會所發起興建¹⁶⁷。

至於商業方面亦由於經濟面的穩定成長，形成對廣告的殷切需求。台灣經濟市場在國家各項政策的推動下，各家廠商為拓展外銷製品，市場結構逐漸由生產導向轉為行銷導向，企業界亦開始著重改善包裝品質，與加強廣告效果等行銷策略的運用上。除卻報紙廣告之外，由於電視傳播媒體的問世，亦使廣告行銷業也隨之顯著發展，故數家廣告代理商亦於 1960 年代間相繼成立，而「中國美術設計協會」亦在商業廣告事業正興盛的情形下應運而生，並且以提倡台灣工商實用美術，促進經濟發展為其主要設立目的。

4.1973-1979 年的第二次進口替代時期

台灣於 1973 年進行第六期四年經濟建設計畫，主要以工業優先，發展石化、電子工業，並促進農業現代化，目標便是發展資本與技術密集型工業。然而由於此時期連續爆發石油危機，全球經濟多陷入不景氣的狀態之下，台灣產業受到此波危機影響，不僅生產成本遽增、出口大幅下降，再加上退出聯合國等政治因素，致使投資意願大幅下降，讓執政黨對此經濟危機不得不進行諸如調整國家產業結構規模之舉的出現。在工業發展上計劃性地發展重工業、化工業，並進行大規模公共投資，以建立台灣工業自主體系。在對外貿易上採取經貿自由化措施，以吸引外商來台投資。台灣工商業成長迅速，市場多元化的樣貌亦促使國內企業與外商展開激烈競爭局面。國內廠商雖希望能夠擺脫長年只是為外國加工代製生產，然後僅能賺取有限利潤的情境，但由於台灣的市場小，許多產品的研發成本皆甚難

¹⁶⁷ 李薦宏，2003，《視覺傳達設計教育領域技職教育》，技術及職業教育百科全書，台北：教育部，p.113。



回收的因素下，長期以來一直只能處於小成本付出的代工階段。雖然亦有人士大力疾呼必須走向產品創新以提振工業銷售市場之音出現，如「政府為遏止抄襲仿冒的陋習，乃不斷呼籲與輔導廠商已自己的品牌開拓外銷市場¹⁶⁸」，但當時甚至在沒有專利權、著作權法令的保護下，產業對設計業的接納度其實甚低，而抄襲與仿冒的行為亦使台灣產品在國際市場競爭力的提升行程甚大阻礙。而工業設計教育亦在大環境不重視的情況下，致使學生畢業後亦無太大發展空間，因而紛紛走向停招之路¹⁶⁹。

不過雖說如此，作為先導性的政策走向，亦不能因此便放棄對設計業的地位提升。像是 1979 年外貿協會便籌劃成立「產品設計處」，並承接「中華民國工業設計及包裝中心」業務，以輔導產業的產品設計包裝為主要任務，此外更定期籌辦講習會、座談會與研討會，以進一步協助產業重視設計的用途，並建立自我品牌，期望藉以建立起台灣高品質、高附加價值的優良產品新形象。

4-2-2 二戰後的台灣—1950-1980 年代間之設計名詞混用

1. 戰後初期工藝美術與設計之混用-以生活之「美」與「用」為目的的工藝美術

台灣於經濟上受限於外銷出口貿易發展方向的確立，這讓日治時期即有長足外銷貿易經驗的美術工藝製品，在戰後沒多久便率先成為外銷重心。當時，在美術工藝事業發展上已有一番成績的工藝家顏水龍，便就職於台灣省立工藝品生產推行委員會，再次積極投入相關產業輔導與工藝教育推廣工作上。顏水龍於 1951 年被聘為省政府建設廳技術顧問之後，便開始進行地方工藝產業推廣活動的輔導工作，於同年更在建設會議上申請規劃「工藝講習班」，以在各縣市舉辦手工藝講習會，指導學員刺繡、編織、竹編、籐工與使用草紙做人造花等各地特色手工業項目，以提振台灣農產經濟。

而在此期間中顏水龍亦延續戰前長時間進行的工藝調查研究工作，且於 1952 年集結整理他自 1940 年代以來所收集的研究資料，出版《台灣工藝》一書，其中對於台灣各地工藝製品，自原料、製程、工法、產業調查

¹⁶⁸ 林品章，2003，《視覺傳達設計教育領域技職教育》，技術及職業教育百科全書，台北：教育部，p.113。

¹⁶⁹ 劉怡良，2007，《台灣早期專科教育工業設計科的設計及其教學特色之探討》，雲林科技大學工業設計系研究所碩士論文，雲林，p.12。



等內容皆有詳盡敘述，而此書亦因此成為戰後第一本與台灣地方工藝產業研究有關的關鍵書籍。而省政府民政廳廳長楊肇嘉在序言中即道出美術工藝事業與民生之間的關聯性：「台灣省民生之基礎，是以農業為本，工業為輔的。而主要工業之大部分，亦屬農業產品的加工而已，...於此吾人可以窺見台灣的輕工業與手工藝是何等重要？大凡一個農業環境中的人民，必然地有著農忙和農閒的兩個時期；因此，如何利用農閒時期來給農民一些家庭工藝作為副業，以助其生活之改僅，實屬政府應予密切注意之政策¹⁷⁰」。由上述中即可得知，台灣在還未走向工業進程的發展之前，手工藝產業於當時的農業社會中，是農業收入以外的重要額外收入來源，而工藝產業活動則是以手工或是機械輔助生產方式進行，而成為台灣輕工業的一部分。顏水龍當時所帶領的工藝推廣事業，不僅與農業社會生活息息相關，其銷售利益又與當時台灣的經濟發展有著密切的連帶關係。其所製作的工藝美術製品，不但展現出材質上、(原住民)式樣上、色彩上的台灣特色，且其所製作項目，諸如桌、椅，提籃、拖盤、檯燈等製品，又能充分提供生活所需。因此這類具有實用與美並重的實用工藝製品，亦在當時對西方外銷的銷售市場上備受青睞，是增進國家外匯收入的重要項目(圖4.4、4.5)。因此亦促使工藝美術事業於戰後在台灣輕(手)工業進程上逐漸受到各界重視。而在1950年代以後，台灣更將美術工藝製品作為進軍國際市場的重要發展路線。所以台灣工藝美術是在輕工業過渡至機械工業的發展過程中，一條不可

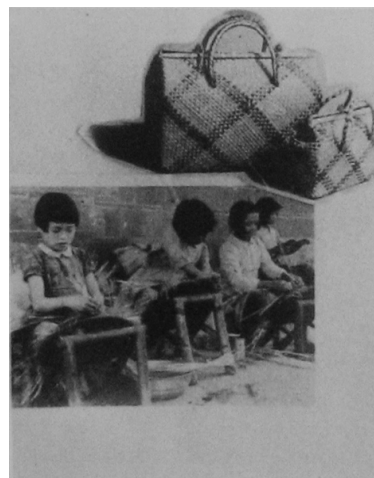


圖 4.4 三角蘭手提袋
資料來源：台灣美術全集(6)

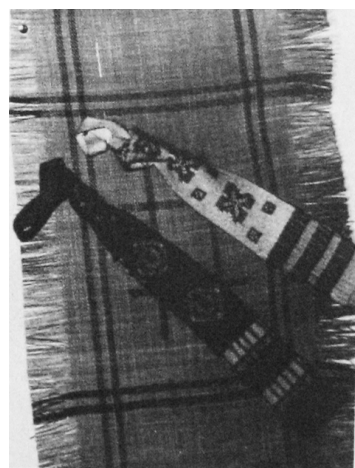


圖 4.5 毛織領帶
資料來源：台灣美術全集(6)

¹⁷⁰ 顏水龍，1952，《台灣工藝》，序二。



或缺的產業發展歷程。

1950 年代中期至 1960 年代期間，台灣政府希望藉由美國在技術與銷售上的指導，能夠使台灣的手工藝品能夠外銷以增加外匯收入，「據建設廳說：台灣外銷的手工業品，...台灣的許多手工業品及小型工業產品，如果得到美國的協助，改良技術後，可有很好的銷路，購取較多的外匯，美國、日本、澳洲、歐洲，皆有市場¹⁷¹」。因此台灣農復會為將台灣工藝產品推向更高層級，即向聯合國技術管理局申請派遣專家來台從事調查與技術協助，希望藉助專業人員的建議，從中得到產品改良上的幫助。在此期間台灣農復會與行政院美援運用會，又共同委託顏水龍對未來工藝相關發展計畫提出預算編列的工作，並赴日考察日本手工藝品的發展現況與其相關設施，作為回台後採購木工、竹工機器的參考資料。此外，顏水龍在獲得政府的輔助與支持之下，首次於草屯籌劃成立工藝研究班，以運用當地原料與人力培養工藝品製造人才。同時亦聘請顏水龍為顧問，開始調查各地手工藝品的發展狀況與輸出停頓原因，再重新擬定國際市場的開發策略。

1953 年聯合國派遣手工業專家魏麗絲夫人來台從事為期一個月的調查分析工作；1955 年美國設計公司總經理羅素萊德（Russel Wright）以及其他知名設計師，在接受美國國際合作總署為謀求東亞、東南亞地區（包括日、台、越、印、朝鮮）等國的小型工業發展提供建議，而前來台灣訪問調查，並提供技術支援與相關建議¹⁷²。

如上述，雖然台灣於 1950 年代中期才開始真正接觸「工業設計」專業人員，但透過兩篇報導（表 4.4）可以看到，台灣於 1952 年即已出現「工業設計」用語。由其文章脈絡中可以看到當時工業發展正戮力於由原料工業走向製造工業的過程，文中所提及之「工業設計」即是以工業化為目標，是較為偏向於「工業計畫」的解釋。不過在另一篇報導中，文中所提及之「工業設計」一詞卻又明白指出：「『價廉物美』便是工業設計的最高準則，先進國家，固引此為工業進化之準繩，後起之秀，更要求以日新月異的改進程序，圖謀其本國工業之發展，前者英國之工業大盛於前，後者德國、美國、日本之工業宏揚於後，考其發展之歷史，得力於產品檢驗工作之完

¹⁷¹ 出自台東新報 1955 年 12 月 20 日：在我生產力中心派員陪同下，美專家昨南下參觀，參觀項目包括台灣手工業及小型工業，蒐集資料攜往美國供應合作總署參考。

¹⁷² 1958 年《中國手工業》月刊創刊號《簡介台灣手工業推廣中心》。



備，實非淺顯¹⁷³」。對此即可看出「工業設計」在當時是如何被置於工業化的大傘下，然後也成為改進工業程序下產品檢驗輔佐的工具。其文中對「工業設計」所提出的相關概念，亦可看出正位處於工業產業轉型的台灣對未來工業化的期待。

前述之聯合國派遣手工業設計專家來台調查，由表 4.4 中顯示當時數篇報導文章，如《協助小型工業美派定專家將來台考察》、《聯合國手工業設計家魏麗絲今來中》、《萊德抵彰化大甲考察手工藝，搜集產品標本作為改進參考》，可以得知銷售專家魏麗絲夫人與工業設計師羅素萊德（Russel Wright），以及室內裝置專家亞歷山大、服裝設計專家華克夫人於 1953 年至 1955 年間來台參訪的行程中，多著重於「草地蓆、竹籃、籐具、帽蓆、地毯、刺繡、茶葉包裝、拖鞋、罐頭、食品、雕刻、木器等¹⁷⁴」工藝項目的觀察與建議。美國工業設計專家羅素萊德，在參訪的過程中便認為：「許多亞洲手工業只要作些微的改變，即可在美國找到廣闊的消費者市場。...芮特和他的同僚曾建議在擴張該國既有的草織品市場之外，更應向國際市場介紹許多新的出品¹⁷⁵」，並在其返國之後，在美舉辦亞洲手工業展覽會中亦提到：「他對台灣金石與木器彫刻匠之技藝亦深表佩服，譽為鬼斧神工，他說：台灣出產之草帽，乃係亞洲最佳者，惟式樣尚需加以改進，俾利運銷海外¹⁷⁶」。由此足見當時台灣手工藝製品如何備受外國工業設計專家與市場上推崇之實貌。而此類工藝製品，亦在各界重視下而成為當時台灣在外銷上的重點項目。

然而透過國外工業設計專家所對於台灣工業相關產業的認知上來看，其實與顏水龍所發展之「現代美術工藝」製品概念並無太大差異，對此更可認知「工藝美術」一詞為何成為當時用語使用上主軸的一些原因。然後在透過表 4.4 中又可以發現，在當時的相關報導中，對於來台訪問之專家學者在稱謂上出現「工業設計師」、「手工業設計專家」、「工藝設計專家」等名稱上的混用情形。這一方面顯示出 1950 年代初期中所出現的「工業設計」一語，僅是一個新概念的呈現，「工業設計」在實際使用上，甚至是當時一

¹⁷³ 出自聯合報 1952 年 10 月 1 日「聯合社論」：提高工業產品品質與加強檢驗工作。

¹⁷⁴ 出自台東新報 1955 年 12 月 20 日：在我生產力中心派員陪同下，美專家昨南下參觀，參觀項目包括台灣手工業及小型工業，蒐集資料攜往美國供應合作總署參考。

¹⁷⁵ 出自聯合報 1956 年 3 月 8 日：芮特返美讚揚我國手工藝品

¹⁷⁶ 出自聯合報 1956 年 7 月 8 日：本省手工業品在美極受歡迎



般大眾的認知上，似乎仍是顯得相當模糊；且又因當時台灣的工業發展進程，仍停留在小型的輕（手）工業上，與當時歐、美、日於工業的發展進程上有著相當差距，尤其在實務製品上的呈現以及對所謂「工業設計物」的推廣上，又經常以台灣原有的「工藝製品」為主要中心對象，遂因此造成「工業設計」與「工藝美術」用詞之間的界線變得十分曖昧，因此導致出現語彙延伸混用的情景也不足為奇。

自聯合國手工業專家魏利絲夫人與美國工業設計專家萊特（Wright）先後應邀來台考察，其皆認為台灣手工業原料蘊藏豐富，且台灣的手工藝產品於「亞洲國家上仍具有特異傳統及非凡技巧，在世界上其他各地絕無可相比擬者。凡此種手工產品均可加以改良設計以便迎合近代化之使用及愛好，而同時仍可保存亞洲各國固有之驚人手工藝術及文化傳統¹⁷⁷」的概念上有著極大優勢。加上當時台灣在人力技術基礎上相當優良，所以若能給予適當的輔助指導，應該便能在外銷發展上獲得良好佳績，因此當時便建議台灣有關單位，設立起專門機構以辦理輔導推廣工作。而此一建議也為台灣政府與美國國際合作總署駐華分署所採納，在美援會、工業委員會與安全分署熱心提倡下，決定與美援協助合作並於 1956 年成立台灣省手工業推廣中心（Taiwan Handicraft Promotion Center，簡稱 THPC）。其中經費的大部份由美國援助撥付，少數則由台灣政府負責與配合運用。此外在生產技術改良與產品推廣外銷上，由美國合作總署聘請美國工業設計專家萊特的公司負責，而臺灣當局當時認為：「萊氏之設計，...因其對改良美國中等家庭之器物，特別具有興趣。...在台其技術人員研究設計纖維地蓆，纖維物品，飾用附屬物及竹籐傢俱等物品，以便大量生產後供給美國市場銷售¹⁷⁸」。便顯示出其希望台灣的工藝製品能透過外國設計師之協助指導，來將台灣工藝產業提昇至現代化的生產模式，並求適應後來大量生產外銷的目標之主要用意。

表 4.4 1950 年代至 1960 年代初期台灣「工藝設計」、「工業設計」、「手工業設計」用語
相關文獻摘要

年代/作者	出處	本文
工業設計於工藝與手工產業之發展		

¹⁷⁷ 出自聯合報 1955 年 12 月 17 日：美三專家定明抵台研究協助我發展手工業，將參觀各手工業廠。

¹⁷⁸ 出自聯合報 1958 年 1 月 19 日：台手工業推廣中心昨開發展產銷會議並介紹美專家新設圖案。



聯合報，1952 年 7 月 7 日	本省工業化藍圖論	糖煤電的增產，果能開啟了台灣工業化之門，然則那時的工業化怎樣化呢？我們合目設想，糖的增產，過去亦曾到達百四十萬噸以上，而其時台灣的工業化程度，亦未必高於今日。再加多了廿萬噸米，台灣就算是工業化了嗎？至此，我們認為「工業化藍圖」的 工業設計 ，可謂作文忘記了題目。充其量增產十二萬的電力和二十八萬三千噸的肥料是說得上兩個重要工業計畫，但台灣要工業化的對象萬緒千頭，難道即此二項便成為一個藍圖嗎？
聯合報，1952 年 10 月 1 日	提高工業產品品質與加強檢驗工作	大家知道一句極平常的日頭禪「價廉物美」便是 工業設計 的最高準則，先進國家，固引此為工業進化之準繩，後起之秀，更要求以日新月異的改進程序，圖謀其本國工業之發展。前者英國之工業大盛於前，後者德國、美國、日本之工業弘揚於後，考其發展之歷史，得力於產品檢驗工作之完備，實非淺鮮。
台灣民聲日 報，1954 年 4 月 2 日	聯合國 手工業設計 家魏麗絲今來中 明赴彰化轉往中縣	應台省建設廳之邀來台以技術援助手工業的聯合國 手工業設計 既銷售專家魏麗絲夫人。由建設廳顧問顏水龍，專員楊其敏、馬曜暉等陪同定於今日來中觀察此間手工業情形。
聯合報，1955 年 12 月 10 日	協助小型工業 美派定專家將來台考察	美國國務院及國際合作總署為協助遠東區接受美援國家發展小型工業及手工業，計劃選擇二示範國家，先行調查其實況以便著手進行，現美國國際合作總署已與美國民間第一流 工業設計 者羅席米特公司簽訂合同，先派三位專家前來遠東區日本、自由中國、南越、泰國等處考察，...其工作目的在研究：(一)如何改進小型工業及手工業，(二)如何提高品質，(三)如何改善工具，(四)如何促進外銷，(五)如何改善勞工水準。
台灣民聲日 報，1955 年 12 月 22 日	萊德抵彰化大甲考察手工藝 搜集產品標本作為改進參考	美國 工業設計 公司經理萊德 (Wright) 及室內裝置專家亞歷山大、婦女服裝設計專家華克夫人，受美國國際合作署邀請至自由中國(台灣)來考察手工業的三位美國專家，參觀台灣的手工業及小型工業
工業設計於手工業產銷推廣		
聯合報，1956 年 3 月 8 日	芮特返美 讚揚我國手工藝品	美國 工業設計 家芮特 (Wright) 認為許多亞洲手工業只要作些微的改變，即可在美國找到廣闊的消費者市場。...芮特和他的同僚曾建議在擴張該國既有的草織品市場之外，更應向國際市場介紹許多新的出品。
聯合報，1956 年 3 月 22 日	手工業推廣中心定今天成立 將延聘專家展開工作	省建設廳為發展本省手工業，最近訂定一手工業推廣中心計畫，美援當局業已應允協助，...本計畫擬聘一美國手工業進出口專家，在中心服務協助發展外銷工作。另聘一美國 手工業設計 專家負責改進本省工藝品之設計圖案與式樣。從其他國家聘一竹製品之教師及專家，負責訓練工人製作竹製品。聘一藤器製造專家，訓練工人製作藤家具。聘一藤竹原料生產專家，指導此等原料之生產。
聯合報，1956 年 7 月 8 日	本省手工業品 在美極受歡迎	主持該會之美國 工業設計 專家賴德氏 (Wright)，並在會中放映前在台灣攝製之手工業活動電影，親向觀眾說明，...他對台灣金石與木器彫刻匠之技藝亦深表佩服，譽為鬼斧神工，他說：台灣出產之草帽，乃係亞洲最佳者，惟式樣尚需加以改進，俾利運銷海外。
聯合報，1958 年 1 月 19 日	台手工業推廣中心 昨開發展產銷會議 並介紹美專家新設圖案	按萊氏為美國著名之 工藝設計 家，係紐約萊特公司 (Russel Wright Associates) 之負責人，曾發起組織美國 工藝設計 家協會，並任該會主席多年。...萊氏之設計，均以中等價格之物品為主，因渠對改良美國中等家庭之器物，特別具有興趣。萊氏留台期間約一個月，在台親與其技術人員研究設計纖維地席，纖維物品，飾用附屬物及竹藤傢俱等物品，以便大量生產後供給美國市場銷售。
聯合報，1959 年 3 月 8 日	手工業品外銷展望	美國國際合作總署聘請美國羅素萊特 手工業設計 公司為中心之技術顧問。旋又派設計專家裴義士及運銷專家葛洛伊來台成立顧問團。於台中設立辦公處。中美雙方為求該中心更能發揮效能，已改為財團法人組織，設立董事會，依公司法之規定行使職權。執行部門設正副經理各一人，下設生產、運銷、調查、總務、財務五組。
聯合報，1961 年 10 月 12 日	手工藝品今起展覽當場發售	台灣手工業推廣中心為慶祝雙十國慶，訂於今日起至十四日止假貴陽街實踐堂舉行 手工業設計 品擴大展覽會，計劃展出之新設計產品達數百種，並在會場設立販賣部，發售各種新穎手工業品，以應各界需要，在展出品中計有：竹製品一、九〇〇件，針工製品六五〇件，纖維織品六〇〇件，木刻製品八六〇件，藤製品二〇〇件，其他各類手工藝品如漆器、銅器、通草製品、玩偶等，種類甚多。該中心並應中華商場國貨推廣中心邀請，在該商場設立門市部，發售其所設計之各種產品。
聯合報，1961 年 11 月 15 日	美國專家多人抵台協助美援小組發展投資機會	...小組主持人韓曼和他的二位助手，行情專家羅賓遜和財政專家柯普，將在台灣深入研究資源、市場之生產能力及其他有關因素二個月，以發掘台灣生產事業的投資機會，韓曼將於研究出來投資機會的優先次序後，再返美國物色四位 工業設計 專家偕同來台從事投資計畫的擬訂工作。



聯合報，1963 年 10 月 15 日	消除當前出口障礙—援華公署副署長恩士德提廿六點改進意見權宜予集中手續 應求簡化有效管制品質培養產品信譽	美國援華公署代署長恩士德對於我國目前出口障礙，提出廿六點意見，函經公會秘書長李國鼎參考研究，向我政府作適切改進之建議，茲將廿六點意見列下：... (6) 基本技能之限制：在市場研究，品質管制， 工業設計 ，出口推廣，及產品包裝方面，俱見技巧不夠。
聯合報，1963 年 10 月 16 日	推廣產銷我確不夠技巧 基本問題應該長期努力	錢氏認為中國商人在國外市場研究，品質管制， 工業設計 ，出口推廣及產品包裝方面，確實不夠技巧，但目前正繼續研究求進步，錢氏同意恩士德的看法，對於台灣農工企業管理及設備更新，以及增加海外貿易及出口推廣機構等，均為基本問題，須長期努力。
工業設計觀點、教育之推廣與奠基		
台灣民聲日 報，1960 年 12 月 27 日	中市工業策進會計劃設立 工藝設計 中心 舉辦工人訓練班	台中市業發展投資策進會，計畫設立 工藝設計 中心，舉辦工人訓練班，以提高工業產品品質，並協助外來投資籌組煤氣公司，維護台中市有限資源。
聯合報，1962 年 11 月 13 日	日 工業設計 家 小池新二訪台	日本 工業設計 專家千葉大學 工業設計 系主任教授小池新二，定於十四日抵達台北，訪問兩星期。訪問期間除拜會各有關單位外，並將發表有關 工業設計 及建築方面的演講五次及舉行討論會。小池新二教授是應中國生產力及貿易中心的邀請來台灣實地考察，對台灣 工業設計 及建築方面提供意見。

資料來源：本研究整理

2. 「設計」用語概念在台灣發展的源起

台灣「設計」語彙的初現，究其歷史沿革早在清代時期所留下的 309 種文獻叢書中，便可約略知曉當時語義使用上的一些蛛絲馬跡；如《欽差大臣左宗棠咨呈著劉銘曄等原集兵力設計進克基隆電旨¹⁷⁹》、《旨著楊岳斌幫辦福建軍務設計渡臺迅圖逐法電（二十二日）¹⁸⁰》、《叛藩勾亂設計擒弭事揭帖（順治四年六月二十二日）¹⁸¹》等書寫文脈，皆如同前節在中國「設計」語彙的討論中，「設計」是視為「定謀、籌擬、立定計畫，使之實現」的動詞意義形式。至日治時期時，透過《臺灣日日新報》的報導文章中，亦可發現與「設計」有關的語彙應用上，如「機械設計及製圖¹⁸²」、「工事設計¹⁸³」等詞彙也可瞭解，在其「設計」的意義多與機械工程等製圖事務相關（這個「設計」漢字的意義較像是近代日文中的解釋方式），與後來的施翠峰所述之「設計」語彙也並非同義語。其概念中主要是指事前計劃與製圖的思維，對此又與漢文之「謀略」之釋義有所區別。而在漢文版《臺灣日日新報》中，亦出現「裝飾美術設計¹⁸⁴（陳列裝飾之義）」、「新公園之

¹⁷⁹ 台灣文獻叢刊資料庫，第 192 種，法軍侵台檔。
<http://140.127.53.3:9483/ttscgi/twn/twnbook.exe?1:8131:1:192:0423>。

¹⁸⁰ 台灣文獻叢刊資料庫，第 198 種，清季外交史料選輯。
<http://140.127.53.3:9483/ttscgi/twn/twnbook.exe?1:8131:2:198:0117>。

¹⁸¹ 台灣文獻叢刊資料庫，第 261 種，洪承疇章奏文冊彙輯。
<http://140.127.53.3:9483/ttscgi/twn/twnbook.exe?1:8131:3:261:0018>。

¹⁸² 出自臺灣日日新報 1917 年 10 月 11 日廣告。

¹⁸³ 出自臺灣日日新報 1915 年 4 月 19 日廣告。

¹⁸⁴ 出自臺灣日日新報大正 5 年 2 月 17 日。



設計¹⁸⁵」、「總督府新築設計¹⁸⁶」等詞彙意義，又有些像是近代「設計」之語意。從這亦可以理解到當時對「設計」用語的認知混雜情境。

二次大戰結束後的 1968 年時，學者施翠峰在日本 IDEA 雜誌中發表過《台灣デザイン（Design）教育現況》，其文中提到：「台灣對於デザイン（Design）這個外來語，正以『設計』來翻譯使用，從現在推算，應該是十五年前（約於 1953 年）的時候，而設計教育歷史的開始也可以看做同一個時期。...而在此之前，...『圖案』，其創造活動對於產業稍為貢獻了消極的意義¹⁸⁷」。由此可知台灣最初從理解「圖案」等同於「設計」概念的開始，至戰後才逐漸調整成開始使用「設計」一詞概念上的轉變。「設計」用語可以前溯至 1950 年代初期，而當時的日本也是正在逐步確立對「デザイン（Design）」用語概念的認知之際。

比較 1950 年代前後日本「設計」領域的發展歷程來看，上述施翠峰所指稱將「設計」作為「デザイン（Design）」之譯詞的發展歷程中，正好也可呼應約略於同時期的日本設計師兼學者小池新二，於 1940 年代後期至 1950 年代初期期間，為日本現代產業脫去過往傳統「工藝」框架的思維，並藉海外設計動向與圖書的引介，然後開始積極推動「設計（デザイン）」觀念的啟蒙時期。當時小池新二為中小企業振興工藝展主持開幕時即有感而發地說道：「我們的生活因為 Industrial Age 的加入，已不再是工藝的時代了。儘管這只是個展覽會，也試圖將工藝抹煞。這是工藝的沒落，換言之是一個全新設計運動的興起¹⁸⁸」。

在進入 1950 年代至 1960 年代期間，就有許多報導文章已對「設計」語彙進行各種意義上的詮釋，透過表 4.5 所顯示，如：「展出的玻璃藝術品共三十六件，由十五個亞洲國家的著名藝術家『設計』，當初『設計』的藝術原件共有二五〇件入選¹⁸⁹」、「實用美術的『設計』，雖非純藝術性的，但仍以美感為主要因素」、「我拿牆做比喻，一個『設計』得很新的牆，就應該有新的畫配合¹⁹⁰」、「工商人語—櫥窗應如何『設計』¹⁹¹」、「如包裝設計得

¹⁸⁵ 出自臺灣日日新報漢文版明治 36 年 7 月 20 日。

¹⁸⁶ 出自臺灣日日新報漢文版明治 40 年 2 月 17 日。

¹⁸⁷ 施翠峰，1968，《台灣デザイン教育現況》，日本 IDEA 雜誌，p.38。

¹⁸⁸ 孫大雄，2008，《1940 年における小池新二の活動》，デザイン學研究第 55 期，p.7。

¹⁸⁹ 出自聯合報 1956 年 9 月 27 日：玻璃器上藝術精品今在美術館作首次展出，蔣夫人主持揭幕式。

¹⁹⁰ 出自聯合報 1966 年 3 月 19 日：聯合報暨各界慶祝美術節籌備會合辦美術座談會紀錄—遵照總統訓示，致力戰鬥美術，世道人心繫於美的教育，反攻復國才是美的急務。



很不錯，可是給予消費者與生產者都沒有多大的實惠，這種『設計』就有重新考慮的必要¹⁹²」等例。當時所指稱的「設計」一語，已多被視為不同於純藝術，而是於各種產業中實行類似於美化工作的過程，所以甚多會以「定謀、籌擬、立定計畫，使之實現」的意義進行解釋，此時還不是專指某專業領域的概念。直至 1960 年代後期，由於「工業設計」與「美術設計」皆以專業領域的姿態逐漸浮上舞台之後，才漸有學者開始探究「設計」整體概念的問題，如：「近乎一種尋求人為實物目標之行為，實現之前必須訂規格條件式模型，而其結果是針對問題獲得最適當又富創造性的理想答案¹⁹³」、「『設計』簡單地說，就是一種人類的基本行為...幾乎我們所做的，每一種均含有設計的成份，這就是說，縱然我們以明確的理由去做一些事情，那麼無論何時何地，我們都是在進行著設計的工作¹⁹⁴」。顯見出當時仍未脫一種對事物擬定計畫並使之實現的意義範圍。

1960 年代後期至 1970 年代初期間，學者王秀雄為日本設計專家大智浩翻譯《美術設計的基礎》一書，從其書可以看到大智浩所認知的廣義「設計」定義是「人為了某一種理由或為了某一目的，為了要行其目的而定下的計畫，也可說是『設計』。大凡人類之行為必具有其目的，為了要達到它的目的必定計畫最有效率的行為，這就是設計¹⁹⁵」，可以看到大智浩在某種程度上將「設計 (Design)」視為「將計劃實現」的想法。但在內文中卻又將「設計」視做一專門領域之大項目類別。他認為「設計」就理論或秩序與體系化方面，雖然因「設計學」關聯到大眾生活與文化活動，甚至涉及至藝術、科學與心理學等層面，因此必須花費較長時間以統合、選擇，再進而拓展設計學的領域，顯示出大智浩對「設計」領域已具有一個全面性的獨立領域視野出現，也是台灣將「設計」置於學術領域中發展的源起。

至 1970 年代以後，由於台灣正戮力於外銷產業的發展上，當時的工業產品與外銷包裝皆必需透過「工業設計」與「商業設計」兩領域共同合作，因此多會使用「設計」代表此兩類領域的綜合代稱。像是 1971 年政府針對企業所需的「設計」人才，所做的一場設計教育座談會中便指出，「由於設

¹⁹¹ 出自經濟日報 1967 年 6 月 11 日工商人語—櫥窗應如何設計？

¹⁹² 出自經濟日報 1967 年 6 月 15 日：工商人語—包裝應如何設計？

¹⁹³ 蕭汝淮，1967，《設計觀念拾穗》，設計人第四期，p.14。

¹⁹⁴ 何昆泉，1967，《美術設計》，藝術學報第 2 期，p.56。

¹⁹⁵ 大智浩著、王秀雄譯，1990，《美術設計的基礎》，台北：大陸書店，p.10。



計人才的缺乏，生產力中心、經合會、教育部也開始瞭解設計教育（尤其是工業設計和商業設計），過去的五年制專科不理想，不足以訓練馬上要用的人，如今為配合經濟發展，應在大學開設設計系，目前尚沒有一所大學設立設計系。據悉，目前成功大學、淡江文理學院、大同工學院都有意設立「設計系」，這對「設計人才」的方法，的確是項好消息¹⁹⁶。由會議出席者的科系身分代表性，就有大專院校美術、建築、工業設計、美術工藝、服裝設計等科系的參加成員。即可呼應「設計」如何包括其他相關領域上的專業領域特徵。

設計師楊景天自歐美考察美術設計與工業設計歸國後亦曾說道：「目前，我們的設計不如人，真正急待改善的並非人才問題，而是作業的方式、研究方式以及成就的目標¹⁹⁷」，其所指的「設計」並非是限定用語，而是泛指所有相關的「設計」類型產業。且文中所提不管是在實務專業，亦或是學術研究領域上，皆表現出對整體「設計」領域意義制定上的關切程度。而且「設計」相關產業的定義範圍實已是包羅萬象，如第一屆「中國美術設計百人展」的展出中，所提出的設計項目即有：「平面設計（繪畫、圖案、造形研究）、立體設計（雕塑、空間設計）、室內佈置（包括家具照明設計）、建築設計（包括都市、社區、觀光、公園、紀念塔設計）、服裝設計、工業產品設計（注重生活用具部分）、工藝產品設計、手工藝產品設計、工商宣傳、廣告傳播設計（包括海報、說明書、包裝、商標、商店設計、日曆）等¹⁹⁸」項目。在此似乎也可以顯著看出當時對「設計」領域範疇的定義，在產出物的分類類別上實已有相當多元的發展。

1960年代期間將「設計」以「計劃、籌劃」為其解釋概念，而將「設計」視做是為工業產品或商業美術「作計畫，並完整實現」的目的與動作的價值而存在之意義，而並非是已具有一種學術領域的範疇概念。「設計」一語僅在大眾討論各相關共通話題或比賽之間，用來當作綜合各項「設計」專業之總稱，甚至多被當作是個動詞意義用語。在1940年代至1970年代中，雖有大智浩所提出以「設計」整合各項專業設計基礎，並將其視為一

¹⁹⁶ 出自經濟日報1971年12月3日：培養企業設計人才各大學應設立專系，陳履安等在座談會中提出檢討意見。

¹⁹⁷ 出自經濟日報1971年12月22日：美術設計是藝術和科學的混合體一種產品要美化外表更要重實際，設計工業產品不重個人創造講求分工合作。

¹⁹⁸ 出自經濟日報1971年12月22日：美術設計是藝術和科學的混合體一種產品要美化外表更要重實際，設計工業產品不重個人創造講求分工合作。



個專業學門的概念提出，但在當時台灣因為沒有這種學術領域形式的思考概念存在，所以在學門發展上並不順遂。

對此似乎也顯示出台灣與日本對「設計」用語意義關注焦點上的差異，尤其在回溯 1940 至 1950 年代初期，台灣即有「美術設計」與「(手)工業設計」等語彙的使用場景出現。因此即可瞭解雖然台灣以漢語「設計」一詞作為日文「デザイン (Design)」之翻譯語，並引入提倡。但小池新二所提倡之「設計等於 Design (デザイン)」之概念還未在台灣真正成型以前，卻已透過直接分科的方式細分化「設計」領域的專業，像是以「美術設計」去承接圖案，用引自國外的「工業設計」一詞（包含從美國跟從日本皆有引進的概念教育）去承接原本的「工藝」概念便是如此。1970 年代以後，「設計」的概念才逐漸定型，開始擁有學科領域式的認知，所以才有「...如今為配合經濟發展，應在大學開設設計系，目前尚沒有一所大學設立設計系。據悉，目前成功大學、淡江文理學院、大同工學院都有意設立『設計系』，這對『設計人才』的方法，的確是項好消息。...陳履安指出：今天設計界與企業界隔閡仍舊很大，主要的原因是目前的五專設計教育教不出高水準的設計家，加上企業界缺乏開發精神和信心的原故，企業界的急功近利，模仿作風，阻礙了設計的表現，否定了設計教育正規的發展，造不出中國人的東西，這是很危險的現象¹⁹⁹」的說法出現。表現出當時確實有著直接以「設計」一詞去定義「設計」的行為，甚至是開始有「設計」學門領域的思維出現。雖說科系定名一開始就已細分化，但似乎並無礙於相關人士對「設計」領域認知的逐年增長過程，甚至連後來許多「工業設計」科又大量衰退的成因，在此皆可以得到部分解答。

表 4.5 1960 年代至 1970 年代台灣「設計」用語相關文獻摘要

作者/年代	出處	釋義
設計之釋義		
蕭汝淮 1967	《設計觀念拾穗》	「設計」一詞似可解釋為：「近乎一種尋求人為實物目標之行為，實現之前必須訂規格條件式模型，而其結果是針對問題獲得最適當又富創造性的理想答案」。
何昆泉 1967	藝術學報第 2 期—美術設計	何謂美術設計：『設計』簡單地說，就是一種人類的基本行為。舉凡吾人無論做任何工作，諸如收拾盤碟，包裝書籍，佩帶飾物，或者是畫圖、插花、製衣、修桌椅、印刷報刊、修築橋樑、建造太空船等等，幾乎我們所做的，每一種均含有設計的成份，這就是說，縱然我們以明確的理由去做一些事情，那麼無論何時何地，我們都是在進行著設計的工作。

¹⁹⁹ 出自經濟日報 1971 年 12 月 3 日：培養企業設計人才各大學應設立專系，陳履安等在座談會中提出檢討意見。



大智浩著 王秀雄譯 1969	《美術設計的基礎》	「設計」這個名詞，廣義地解釋，不單只造型上的問題，也可用到人的行為上。人為了某一種理由或為了某一目的，為了要行其目的而定下的計畫，也可說是「設計」。大凡人類之行為必具有其目的，為了要達到它的目的必定計畫最有效率的行為，這就是設計。一般來說，「設計」只用到視覺造型的分野界線內，可是廣義的來解釋，能使我們的生活快適方便的行為，都可說是設計。如何滿足人類欲求的需要條件，在這問題中，創造出有用的物品出來，這創造的行為就是最高級的設計行為。
馬場雄二著 王秀雄譯 1971 初版	美術設計的點、線、面	「Design」。換言之，有計畫性的，從創意（idea）、企畫到製作這一段過程中，能認識設計所存在的各種條件以及限制，並且製作出來的物品，能滿足目的性、經濟性以及機能性，加上其造型具有美感等，這種議事性的造型行為就叫做「Design」。所以，只注重個人性的趣味，或無意義之裝飾，在這個工業社會所存在的大眾傳播及大量生產體制下，自然地被淘汰。
真鍋一男著 何昆泉譯 1974	《基本設計—平面構成》 真鍋一男序言	設計不僅為物的外表裝飾或促進銷售所作之表現，且為提高人類生活，促進工業生產及視覺傳達，生活環境快捷舒適所需之造型生活也。因此不可只重視自我表現，應重視對社會的責任表現，負有形成新的文明秩序及精神領域的使命。
王無邪 1974	《平面設計原理》	設計是有目的性的創造。設計不同於繪畫或雕塑，後二者為藝術家靈見之呈現，前者為滿足人類的實用需求。一件圖象設計須在適宜的環境中為觀者所見，並須傳達一個意念。一件工業的製成品須符合家期望。優良的設計應能以最佳形式表現出物品的本質來。設計家進行設計的時候，要表現這物品的本質，必須檢視如何發揮它的最高效能，並創造一個形象，既美觀，又實用，同時反映或引導時尚
設計之應用上的意義		
【1956-09-27/聯合報/03 版/】	玻璃器上藝術精品 今在美術館作首次展出 蔣夫人主持揭幕式	負責保管及在亞洲各國巡迴展出的卡爾·歐斯特格昨（二十六）日在一項非正式記者招待會中說：這次展出的玻璃藝術品共三十六件，由十五個亞洲國家的著名藝術家設計，當初設計的藝術原件共有二五〇件入選，但在經過史都邦玻璃公司的技師們精心鐫刻後，能夠將最佳妙的美術設計刻在玻璃器上去且適合的，卻祇有三十六件。
【1967-06-11/經濟日報/06 版/交通·社團】	工商人語 櫥窗應如何設計？	做生意的人，都知道廣告非常重要，因為廣告可以幫助商品的宣傳。不過，他們對於「廣告」的觀念，僅限於大眾傳播工具的應用，很少有人想到自己的櫥窗陳列，也是最重要的一種廣告
【1967-06-15/經濟日報/06 版/交通·社團】	工商人語 包裝應如何設計	經濟：設計包裝應顧及這類包裝對於生產者的成本要增加多少？同時還要注意給予消費者增加了多少負擔。假如「包裝」設計得很不錯，可是給予消費者與生產者都沒有多大的實惠，這種設計就有重新考慮的必要。
【1971-12-22/經濟日報/09 版/】	美術設計是藝術和科學的混合體 一種產品要美化外表更要重實際 設計工業產品不重個人創造 講求分工合作	剛自歐美考察美術及工業設計返國的楊景天表示：目前，在台灣藝術人才眾多，美術設計人員亦不下千百人，而且其成就即在國際上出眾亦不少。但目前我們所更需要的不是這些零星的個別成就。我們急待改善的是美術與工業設計，它不是個人的創作而是集體的力量。…而目前，我們的設計不如人，真正急待改善的並非人才問題，而是作業的方式、研究方式以及成就的目標。這些都應當放置在如何達成群的合作，以眾多的才華集中力量，在分工合作的策劃上，力求改進和設計優美的產品。…這項名為第一屆中國美術設計百人展的展出，只是他們從事於美術設計人員集合群體力量的開始。
【1971-12-03/經濟日報/11 版/】	培養企業設計人才各大學應設立專系 陳履安等在座談會中提出檢討意見	由於設計人才的缺乏，生產力中心、經合會、教育部也開始了解設計教育（尤其是工業設計和商業設計），過去的五年制專科不理想，不足以訓練馬上要用的人，如今為配合經濟發展，應在大學開設設計系，目前尚沒有一所大學設立設計系。據悉，目前成功大學、淡江文理學院、大同工學院都有意設立「設計系」，這對「設計人才」的方法，的確是項好消息。…陳履安指出：今天設計界與企業界隔閡仍舊很大，主要的原因是目前的五專設計教育教不出高水準的設計家，加上企業界缺乏開發精神和信心的原故，企業界的「急功近利」，模仿作風，阻礙了設計的表現，否定了設計教育正規的發展，造不出中國人的東西，這是很危險的現象。

資料來源：本研究整理



3.外銷貿易導向時期中的「工業設計」

自 1956 年 THPC 成立以後，台灣在工業產品生產技術與銷售的環節上大量獲得外國專家協助，其中像是台灣地區的工藝原料調查研究、利用機械方法提升製造速度與品質的改善、國內外手工藝品市場之銷售狀況調查、協助教育機構的訓練推廣工作、改進手工業產品式樣與圖案以因應國內外之需要等任務皆是重要項目。而在技術援助上亦多聘國外請學者專家來中心講習訓練，主要像是改進工藝品設計圖案與式樣、協助發展外銷、以及訓練國內工藝產業相關人員的生產技術，與原料生產上的改進²⁰⁰。而在手工藝貿易推廣的過程中，由於訂單大量增加，必須仰賴機械量產技術，傳統工藝品的製作方式在這些國外專家的協助影響下，開始走向工業產品大量生產方式。由手工業生產中心所推動的各項計畫，與手工藝產業走上量產化的改變來看，過去僅為提升農民經濟之用，或是指向提升大眾生活品質為目的的工藝美術產業，由於其製品外銷上的經濟價值逐漸被重視，導致其也逐步成為國家的重點發展產業之一。

在「工業設計」專家 Russel Wright Team 來台輔導的這段期間，負責擔任首席設計組長的顏水龍即回憶道：「當時，美國紐約某公司派了四、五十位設計家來台，住我家附近，以便就近聯絡。我提供他們資料，他們據以做出設計，以配合美國市場方面的需要。設計稿完成後，立即拿到草屯鎮的南投縣工藝研究班製做樣品，再將樣品寄往美國。不久，各廠商的訂單使源源而至。當時（1957 年），員林曾設兩家工廠專門負責生產²⁰¹」。由上述內容中可看出當時的工作分配狀況，已隨著外國訂單的進入，而讓工藝品製作的程序上開始出現變化。工藝研究班早期主要倚賴顏水龍一人進行設計繪稿工作，然後再教授班內學員進行製作，程序上雖然設計與製造並非由同一人完成，但基本上仍是由一個工作團隊完成單線製作的進行。然而至 THPC 成立後，在部分外銷品的生產操作過程上，卻是先交由國外設計師進行設計與宣傳推廣，然後在樣品獲得外商喜愛之後，再交回由台灣廠商去負責製造生產，最後工藝製成品再經由各貿易商承接回美販售。由上述過程中可以明顯看出手工業與工業化製程上的差異性，也可以看到設計（這部分其實多是委外）與製造程序在臺灣的明顯分工狀態。

²⁰⁰ 出自聯合報 1956 年 3 月 22 日：手工業推廣中心定今天成立，將延聘專家展開工作。

²⁰¹ 莊素娥，1992，《台灣美術全集 6・顏水龍》，台北：藝術家，p.23。



在 1950 年代期間 THPC 所提倡的地方工藝產業振興、地方短期訓練、民生建設實驗區等政策，主要便是培養技術人才，使其成為提供外銷產業的主要勞工來源手段。而這方法更延續至 1960 年代以後的台灣，成為外銷產業發展上的重要作法。

1950 年代至 1970 年代之間，產業界為配合政府振興經濟的策略，有許多廠商開始投入外銷產品製作的行列中。當時廣受西方市場喜愛的外銷工藝產品，有餐盤、餐墊、提籃、菠蘿燈罩、竹蓆帽、木器雕刻等(圖 4.6、4.7、4.8)。這些吸引外資購買的外銷貿易產品，亦成為台灣產業扶持的重點發展對象。

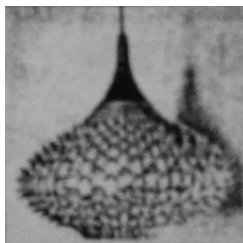


圖 4.6 波羅燈

資料來源：「鹿港實驗工廠」外銷工藝品

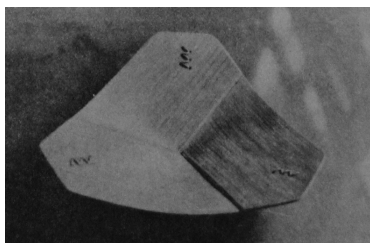


圖 4.7 小竹籃

資料來源：工業設計與包裝
第九期



圖 4.8 木雕音樂珠寶盒

資料來源：工業設計與包裝
第九期

同時，此時期也開始起重視行銷工作，1958 年將原本負責協助企業提升品質與生產力的「中國生產力中心（China Productivity Center，簡稱 CPC）」，擴大改組成「中國生產力及貿易中心（China Productivity Trade Center，簡稱 CPTC）」，其主要目標便是要協助國內產業積極開發海外市場，當時企業界也莫不因此戮力於研究改善包裝品質，與加強廣告效果等行銷策略上。1960 年代期間歐美各先進國已相當重視產品生產的改良工作，所以台灣政府在面對外銷競爭激烈的這個關鍵時刻，亦開始積極重視「工業設計」在產業發展面向上的作用。1960 年在貿易推廣部成立「產品改善組」後，各工業與商貿單位，便開始極力禮聘外國「工業設計」專家來台輔導工業設計²⁰²。

1962 年隨著日本國立千葉大學教授小池新二（建築家、工業設計評論家）來訪即提出的「工業設計」科系的設立建言，其建議雖並未立即實現，

²⁰² 陳鳳雀，1999，《我國早期工業設計起步與教育之探討—以 60 歲以上人物訪談為主》。雲林科技大學工業設計研究所碩士論文，p.47。



但卻還是促成經濟部生產力中心「工業設計講習班」的開設²⁰³。1960 年代初期美、日工業設計師吉樂第 (Griardy)、小池新二、吉岡道隆來台開設「工業設計」訓練活動。雖然參與人員的資格必須是工商企業機構的現任產品製作或工業設計人員，或為校內工業產品設計製造與美術設計相關課程之教員，但事實上其所教授的「設計」相關課程，反而是台灣過去從未出現過的「設計」教育方式。

在課程內容上不僅包含電影電視廣告、海報、包裝、商品、圖示、書刊等平面設計內容，亦有工學、產品等立體設計，以及設計計畫、管理、市場學等行銷策劃的課程內容，此外於實習課上則安排點、線、面於平面、立體上之練習²⁰⁴內容。由課程的安排可以瞭解工業訓練班所授與的課程內容，幾乎已近似於早期西方設計教育的推動方式。由此推測其原因則是台灣在美術教育即受到日本在戰後時期已開始推動包浩斯構成教育²⁰⁵的影響，然後再加上台灣所聘請的日本或美國之設計者，早在 1950 年代期間之前，便已透過留學²⁰⁶直接或間接地學習包浩斯的設計教育課程之故。

但是，其實這個 1960 年代初期所舉辦的工業設計訓練班課程，在當時並未有太多與工業產品真正有關的進階課程存在，僅是開設基礎性的設計練習課程為主要課程內容。不過此訓練班的開設與其延伸發展，卻也替後來台灣設計教育的基礎課程發展打下基礎，成為原本所受日式的圖案教育（其實也是西方教育的再製），與戰後西方工業設計教育正式進入展開的中繼點。而台灣的「工業設計」教育，亦在國外設計專家的多所參與之下，將西方既有「工業設計」教育課程的安排方式，當作是日後台灣「工業設計」相關科系發展課程內容的仿效與參考藍本。

而 1960 年代之後隨著台灣積極發展對外貿易，台灣逐漸由農業社會轉變成工業社會的形態，電器、紡織、塑膠等輕工業快速成長。台灣的「工業設計」即在「中國生產力貿易中心－產品改善組」、「金屬工業發展中心」等政府單位的成立與政策推動中逐步展開。而在透過美、德、日等外國設

²⁰³ 蕭百興，2003，《技術及職業教育百科全書，設計、藝術與語文類技職教育》，臺北市教育部，p.5。

²⁰⁴ 陳鳳雀，1999，《我國早期工業設計起步與教育之探討—以 60 歲以上人物訪談為主》。雲林科技大學工業設計研究所碩士論文，p.52。

²⁰⁵ 宮崎清、李傳房，2003，《技術及職業教育百科全書，設計、藝術與語文類技職教育》，臺北市教育部，2003，p.163。

²⁰⁶ 吉岡道隆 1958 年獲美國伊利諾工業大學產品設計碩士學位後，曾在美國擔任設計工作，1961 年主持義大利世界博覽會日本館的設計監造，為日本現代工業設計界的權威人物。



計專家的建議，以及配合國家經建發展與企業需求上的期盼，政府即始以計畫考量大量培植工業設計人員，並決議增加學校工業設計的課程與科系以及解決師資問題。經合會副主委李國鼎即在 1964 年所舉辦的「工業設計策進座談會」中提到：「政府將先調查研究需要那一類的工業設計人才，一面在大專院校增加設計課程和科系，從事長期工業設計人才的培養；同時，繼續舉辦短期訓練班，以解決國內企業界對設計人才日益迫切的需要²⁰⁷」。因此才有 1964 年明志工專成立台灣第一所工業設計科，然後陸續有大同工專、台北工專、崑山工專、東方工專、新埔工專、南榮工專等校陸續設置工業設計科。而「工業設計」此一專業名詞亦隨著這些科系的成立，而在教育項目上被確立，並逐漸嶄露頭角。

自明志工專工業設計科成立後，便促使著產官學各界對「工業設計」教育、與「工業設計」事業的未來發展進行討論。在「工業設計」教育方面，於 1965 年中國生產力及貿易中心產品改善組（CTPC）邀請德國專家 Glaseapp 為五年制的工業設計科進行課程規劃；而台北工專於設立之前，CPTC 更是集結台灣與日本學者專家，如吉岡道隆、岡林睦夫等人共同修訂課程；至於 1966 年大同公司則聘請日本專家宮島久七至大同工專工業設計科內授課，並對當時的課程教學大綱進行修訂，以及對教學進度與設備等提出建議²⁰⁸。可以看出當時政府對「工業設計」教育推動上的積極用心，同時亦呼應上述所提到台灣「工業設計」教育在某種程度上確是受到日、德工業設計教育影響的說法。

明志工業設計科設立之初，報紙上便立即刊載數篇以《工業設計的新觀念》為題的文章(表 4.6)，提供大眾對「工業設計」在產業、教育、未來發展上的相關資訊。其中即明確指出在工業社會下「工業設計」所應蘊含的概念：「工業設計由英文 Industrial Design 而來，是綜合美術、工程、科學、人類文化、技藝等多方面的學識經驗的應用技術。其狹義的解釋是創造具體的東西，有美的造形與性能，使用現代工業技術能廉價大量生產，供大量消費，促進人類文化的進步與生活水準的提高。廣義的解釋是繼續人類對物質上的創造，改善環境，為滿足人類基本慾望本質上的追求²⁰⁹」。

²⁰⁷ 出自聯合報 1964 年 7 月 1 日：政府計劃在數年內培養大批工業設計人才配合我國經濟發展需要。

²⁰⁸ 台灣早期專科教育工業設計科的設立即其教學特色之探討，p.37-41。

²⁰⁹ 出自聯合報 1964 年 7 月 27 日：工業設計的新觀念—何謂工業設計，綜合美術工程科學技藝多方面學識經驗的應用。



而值得注意的是：「...這幾年台灣的『工業設計』推廣運動正在開始，...亦已派有『美術工藝』老師參加中國生產力及貿易中心之工業設計短期訓練班，希望在其勞作課程中，用新教學法施教，以配合學生進修『工業設計』教育之準備²¹⁰」。從這敘述中似乎可以看到「工業設計」已在當時政府的推動風潮下，已讓「工業設計」與「美術工藝」兩個用語開始出現區隔化的走向。

而小池新二亦在此系列報導中，以多次來台訪察與觀察者的身分，提出對當時台灣「工業設計」環境發展上的建議，他認為「工業設計並非像電氣、機械等專門性單純技術。而是...貫穿全體工業有關造型方面的綜合技術。故應跟隨著國民生活水準之提高及外銷之增加，不斷地擴大視界作全般的展望，對於個別的專門性技術之進步，由造型方作綜合調整之努力²¹¹」。這也顯示出台灣的工業發展於 1960 年代初期，因為尚處於起步階段，在工業技術與工業基礎尚未穩固的情形下，會極易形成台灣產業界對「工業設計」一詞認知上的模糊感，所以仍需要多方宣傳教育，對於台灣大眾而言，「工業設計」仍是一個嶄新且有待民眾慢慢接受的新觀念。

隨著 1960 年代後期至 1970 年代初期，「工業設計」一詞在透過教育發展、政府單位推動、以及民間團體工業設計社團²¹²的成立、相關刊物的發行影響下，「工業設計」開始在產業界與學界熱烈迴響展開；當時的「工業設計」專家們亦期許台灣的「工業設計」領域能夠朝向「綜合美術、工程、科學、人文、技藝等多方面學識經驗的應用技術²¹³」方向邁進，並且使其達到「改進人的生活，提高人的生活水準，...不單是經濟性的，而且是文化性的，產品經過精心優美的設計以後，增加銷售，增加市場²¹⁴」的目標。但透過表 4.6 中各學者專家對工業設計的說明定義中，又可清楚地瞭解到在此時期的「工業設計」於台灣，仍是以強調「工業設計就是工業產品在大量生產之前提下，使產品之機構和外形融合成一體的新形勢之創造性行為

²¹⁰ 出自聯合報 1964 年 7 月 27 日：工業設計的新觀念—將增工業設計課程。

²¹¹ 出自同上。

²¹² 1967 年 12 月 12 日，台灣第一個以專業工業設計師、設計相關團體為核心的中華民國設計協會(CIDA)成立，會員中即含括產、官、學、研界之專業人士。第一屆由中國生產力及貿易中心總經理吳道良擔任理事長，袁國泉為總幹事，經濟部長李國鼎則為名譽會長。

²¹³ 陳讚富，1966，《掀起工業設計的新浪潮》，設計人雜誌第三期，p.41。

²¹⁴ 周文同，1967，《工業產品的新境界—工業設計》，設計人雜誌第四期，p.4。



²¹⁵」，對此即意味著在近代工業當道且設計環境並未成熟的時間點下，「工業設計」從業人員在進行設計的產品品質考量、使用上的維護方便性與安全性、與是否符合現代化與人文特質等項目之前，即得先考慮大量生產模式，與如何壓低生產成本上的諸多限制。

台灣多年以來以代工製造（OEM）的思考模式發展為主力，雖說是發展上不得不為的必經之路，但這也當然導致企業界對「設計」職業的不重視，所以在外銷產品上屢屢會出現抄襲現有作品、將他人的設計當作自己設計的情況出現；然後在內銷產品上，為迎合台灣消費者的喜好，又僅只在產品表面上填上合乎台灣味道的裝飾物²¹⁶。因此，台灣的外銷產品在歐洲市場上無法與日、美等國的產品進行競爭，且又在產品外表裝飾上無謂地提高成本，甚至出現妨礙產品機能性的情況出現，足見當時在企業充斥著代工思維的產業環境下，台灣產品無法擺脫模仿抄襲的命運。而「工業設計」事業在無法獲得企業實質支持之下，便造成「工業設計」人才需求事實上不如預期，所以那些早期的學生「工業設計」科畢業生也只得面臨無以發揮作用的窘境，而這亦導致「工業設計」教育在進入 1970 年代之後，原本出現沒多久的許多工業設計科，如大同工專（1971 年停招）、南榮工專（1972 年停招）、崑山工專（1977 年停招）等校，很快地便走上停招的選擇。

直至 1976 年創設明志工專工業設計科的台塑相關企業，再度重視「工業設計」教育後，才促使「工業設計」人才得以再出發。而「工業設計」在產業中的開始蓬勃發展，亦促使各界逐漸對「工業設計」產生出新的看法，並漸為企業界所重視，進而成為產銷下的重要一環²¹⁷，而長久以來在「工業設計」專業上，有眾多學者一直強調「工業設計」必須與消費者、科學、與藝術間產生關聯性，因此「工業設計」在發展思維的改觀下，亦始以獲得重新探索的機會。1976 年「中華民國工業設計及包裝中心」所舉辦的第二屆大專院校工商業設計作品展覽中²¹⁸，部分學校已開始思考將設

²¹⁵ 余國榮，1970，《漫談工業設計》，工業設計學刊第二期，p.70。

²¹⁶ 船津邦夫著、李勁培譯 1968，工業設計 3，p.18《對中華民國工業設計的觀感》。

²¹⁷ 劉怡良，2008，《台灣早期專科教育工業設計科的設立及其教學特色之探討》，雲林科技大學工業設計系碩士論文，雲林，p.63。

²¹⁸ 中華民國工業設計及包裝中心於 1975 年 5 月舉辦之第一屆大專院校工商業設計作品展覽，備受各界重視與好評；1976 年再度邀請展出單位有國立師大工業教育系、大同工學院工業設計系、國立藝專美術工藝科、台北工專工業設計科、銘傳商專美術工藝科、明志工專工業設計科、崑山工專工業設計科、



計與大眾生活進行連結的議題導向出現，希望藉由透過設計，提供產品合理化的功能性，以保持與生活環境的和諧便是一種類似思維。另外，亦有像是明志工專的作法，響應國際工業設計社團，以呼籲全世界「工業設計」科系學生，踴躍參與有關天然災害重建設計之舉，而在其展出主題內容上，以改善台灣風災防救措施為主題，使用「工業設計」專業觀點來對各種災難進行客觀分析研究，進而改良各種救難工具的做法出現²¹⁹。

在透過上述台灣產官學界對於工商業設計展覽推動的努力，即可感受各界對「設計」所抱持的熱誠度，且在展覽作品中又可看見各界力圖將「工業設計」專業，自單純的商業作用推展至改善大眾生活上，甚或與世界「工業設計」思潮接軌，使「工業設計」提升至社會服務層面上。

而 1970 年代後期，也出現工業設計師袁國泉，對長久以來以「用機器大量生產的產品設計」之釋義，作為「工業設計」的標準定義，所產生的自我反省與質疑：「Industrial Design（中文直譯稱為工業設計）這個名詞以後，四五十年來，發生了無窮的誤解和爭論²²⁰」。他在《工業設計的定義》的撰述中，即蒐羅整理

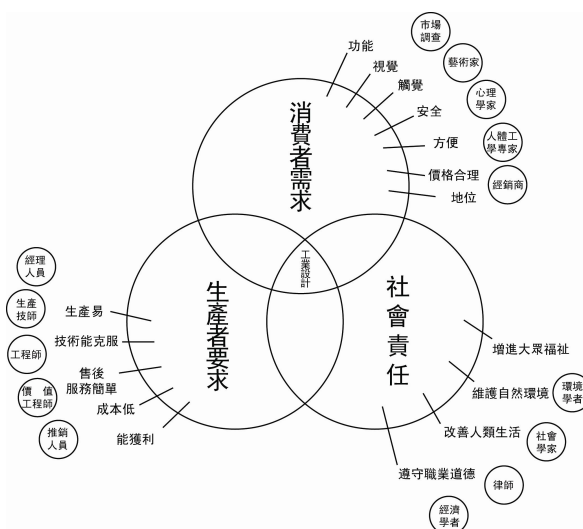


圖 4.9 袁國泉《工業設計的定義》。

資料來源：工業設計與包裝第十六期，

西方工業國家對「工業設計」的相關定義（圖 4.9），同時進行詮釋。他將「工業設計」領域範圍擴大至大眾、甚至是社會層面上。所提及的特徵則大約是在產品進入工業量化製作程序前，設計者即應瞭解消費者在感官、便利性、價格上的諸多需求，與必需承擔改善人類生活、維護自然的社會責任，而非僅是強調工業與產品間的關聯性如此而已。

戰後台灣的工業設計發展伴隨著西方工業進程的腳步而展開。在美援

東方工專工業設計及美術工藝科、復興商工美術工藝科、與工業設計協會會員參與。

²¹⁹ 工業設計與包裝第六期，1976，《消息》，編輯室編述。

²²⁰ 袁國泉，1978，《工業設計的定義》，工業設計與包裝第十六期，p.8。

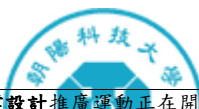


的幫助下，以及不少的美、德、日籍的設計專業人士透過各種書籍、報章雜誌文章的刊登過程中，為台灣當時的新興工業注入「工業設計」的新思維。由各國專家學者對「工業設計」的定義中，即已說明「工業設計」在發展較為迅速的日本與西方國家中，早已成為工業、消費與大眾生活上一項被廣為認知的領域，並形成一個既定式的觀念。然而反觀台灣「工業設計」領域在 1960 年代至 1970 年代發展之初，雖受到各國專家鼓勵與政府單位的支持，將「工業設計」領域紮根至企業與教育應用發展的概念中，但最後仍不敵台灣工業產品出口事業的需要，以 OEM 代工為中心的發展模式反而使當時的「工業設計」僅被視為輔助大量生產的一項工具如此而已。而企業此一重「生產成本降低」的代工思維而棄「設計」的做法，不僅造成台灣在產品品牌的發展上無法跟歐美國家競爭，且當時許多在日本與德國受過嚴格訓練的設計師亦無法發揮其才能。

下述表 4.6 文章的刊載內容中，可以顯示出當時的學者專家們；如小池新二、吉岡道隆、船邦津夫、榮久庵憲司等；對台灣「工業設計」是否能與西方「工業設計」齊頭並進的各種期待，同時也表現出當時「設計」的理想與實務層面上的落差層次。

表 4.6 1960 年代台灣「工業設計」用語相關文獻摘要

年代/作者	出處	本文
工業設計教育啟蒙階段		
聯合報，1964 年 6 月 14 日	我請日籍專家協助 工業設計	小池教授將以三週的時間，考察我國現代工業與手工藝生產、歷史文物及設計來源資料，俾對我國提出有關推廣 工業設計 及訓練 工業設計 人才之建議。
聯合報，1964 年 6 月 30 日	生產貿易中心座談 工業設計 小池新二報告考察觀感	中國生產力及貿易中心，將於今（卅日）下午三時假經合會投資業務處會議室舉行一次 工業設計 策進座談會。討論重點有三：（一）我國當前 工業設計 ；（二）今後各界應如何互相配合推廣 工業設計 以改善產品爭取市場；（三）我國 工業設計 人員之培植。應該中心之邀再度來華協助促進 工業設計 的日本千葉大學 工業設計 系主任小池新二，亦將於會中報告此次來華考察觀感與建議。
聯合報，1964 年 7 月 27 日	工業設計 的新觀念 —小池新二教授提供初步建議	為了釀成這種社會氣氛，需要成立一個類似生產力中心的機關作為設計推廣的中心（Design Promotion Center）從事搜集並整理有關 工業設計 之各種情報資料，經研究分析之後向有關方面傳播，同時擔任啟蒙性及技術性之諮詢與指導工作。…培養 工業設計 所必需之人才是首要問題。此種人才，可分為初級技術人員與高級技術人員兩種。…台灣目前最感需要的，雖是屬於前者之初級技術人員。但為謀求 工業設計 之正常發展，對於後者之培養，亦不可等閑忽視之。
聯合報，1964 年 7 月 27 日	工業設計 的新觀念 外觀要引人、內容須真實、設計分兩面	談到「 工業設計 」的原則，吳道良說， 工業設計 的原則可分為「外在」和「內在」兩方面，「外在」方面要能「投人所好」，引人注目；「內在」方面要能「貨真價實」，價廉耐用。
聯合報，1964 年 7 月 27 日	工業設計 的新觀念 —何謂 工業設計 綜合美術工程科學技藝多方面學識經驗的應用	工業設計 不是孤立或單獨一人的創造，…在其職業性質上， 工業設計 家在工廠是與工廠老闆及其他工程設計家和工人合作的，在商界是與商人合作的，在社會環境的設計上是與每個消費者合作的，他們的目的不僅是求個人的貢獻社會，而其主要動機是如何改善人與物的關係，使社會大眾獲得共同的進步，和共同享受更美的更合理的生活環境與條件
聯合報，1964	工業設計 的新觀念	工業設計 教育在於培植美術與技術合一的設計人才，…這幾年台灣的工



年 7 月 27 日	一將增 工業設計 課程	業設計 推廣運動正在開始，…亦已派有美術工藝老師參加中國生產力及貿易中心之 工業設計 短期訓練班，希望在其勞作課程中，用新教學法施教，以配合學生進修 工業設計 教育之準備。我教育當局亦在不斷鼓勵各學校注重設計教育，及新的教學法。可見設計教育的風氣已漸漸掀起。
聯合報，1964 年 7 月 27 日	工業設計 的新觀念 —「 工業設計 」之運用是事業發展的基礎 我聘專家來台主持訓練 推行 工業設計 發展運動	國家經濟之發展，以爭取商品外銷為主要途徑，而商品外銷則首重商品設計；且應就本國資源及文化特徵，配合美術、工程與推銷技術，以從事最新設計，進而大量生產，獲得最富競爭性的商品。因此，先進工業國家已將 工業設計 視為今日自由企業商品競爭之利器，優良的 工業設計 不僅與拓展國際市場增加銷路息息相攸，同時亦可加速改善人民生活。所有企業的經營，除須執行「科學化」、「合理化」、「制度化」等原則外，一切業務計劃都是以產品的設計與改良為中心，它的產品是否能被國內外自由競爭市場的消費者所接受，實有賴於專家的設計。 工業設計 久已成為工業先進國家企業家們發展業務的重要基本工具。
工業設計之釋義		
陳讚富 1966	《掀起 工業設計 的新浪潮》 設計人第 3 期	工業設計 是綜合美術、工程、科學、人文、技藝等多方面學識經驗的應用技術。
周文同 1967	《 工業產品 的新境界》 設計人第 4 期	產品經過精心優美的設計以後，銷售增加了，市場擴大了，這才是現代 工業設計 終極目的，這才是 工業產品 的新境界。
船津邦夫著、 李勁培譯 1968	《對中華民國 工業設計 的觀感》 工業設計 第 3 期	「『既是商品，非賣不可』這句話應該首先考慮。 工業設計 家不能以『賣』的條件破壞『設計的原則』，這是身為 工業設計 家應該弄清楚的。『如何把消費者的喜好和設計家協調一致？』雖然不是一件容易的事，卻非常重要。只要『設計』存在的一天這種問題永遠不會消滅。」
周漢慶 1969	《 工業設計 未來的展望》 工業設計 學刊第 1 期	「 工業設計 此一名詞是由英文翻譯而來，其原文為「Industrial design」，其定義大略如下：「 工業設計 可說是一種創製的行為，藉以溝通生產者與消費者之間的思想，使兩者都能得到很滿意的產品。」…這種新興的學識一如今工業在一切注意工業大量生產來供應市場之需求，還必須具備便宜的價格以期能大量銷售，而產品又比必須具備使用及維護的方便和安全，美觀與現代科學化等因素，將其綜合為一體，因此現代的 工業設計 無形中其範圍與領域大為擴張以迎合時代的需要與進步。
葉火城 1969	明志 工業設計 展 —第一屆畢業展專刊《前言》	工業設計 是一種創造行為，主要決定產品之結構與功用，俾獲得生產者與消費者俱能滿意的表現。所以它的範圍，包含人類生活中所有以機械生產產品的設計。
余國榮 1970	《漫談 工業設計 》 工業設計 學刊第 2 期	工業設計 英文叫 Industrial Design，法文叫 Esthetique Industrelle，德文叫 Industrielle Formgebung，這 工業設計 究竟是甚麼呢？…就我個人之見解，作一如下之解釋：『 工業設計 就是工業產品在大量生產之前提下，使產品之機構和外形融合成一體的新形勢之創造性行為。』
馬場雄二著、王 秀雄譯，1971 初版	《美術設計的點、線、面》	工業設計 （industrial design）：以大量生產的工業產品為對象，而實施綜合性的造型計畫謂之。 工業設計 與手工業商品之生產性質迥異，其終極目的在於利用合理性的生產方式，製造出機能上，造型上優秀的設計品。所以從企劃開始，一直到材料選定、構造、加工法、價格、包裝、輸送、販賣方式等，全過程都需要綿密的計畫與檢討。因此，設計師必須調查並研究消費者，…進而與工程師保持密切的連絡，以助於研磨他的造型才能，製造適合於企業體制，符合於消費者要求的商品出來。
吉岡道隆著、王 鍊登、賴一輝 譯，1976	《 工業設計 任務》 工業設計 與包裝第 8 期	現在， 工業設計 （Industial Design）活動的領域已從建築設計徐徐擴大，也有時被稱為人為設計（Artificiac Design），以與工程設計（Engineering Designing）有所區別。「工程設計」以機構與材料為主，而「人為設計」則以線條、形式、花紋等為主。…目前國際 工業設計 社團協會（ICSID）所提出的 工業設計 的定義，如何予以解釋 工業設計 是決定由產業生產之製品的事，當品質為目的地的一種創造活動。…由此定義可以明瞭 工業設計 並不是以單品製作為對象的造型活動，而以量產的方式製成的物品為對象；也不是為滿足人類物理機能的機器。是連結使用和生產基本概念的體系化，而兩者立場把握確實、安全等型態和構造，機能的相互關係之後，為達成具體的統一型態的行為。…要將 工業設計 活動在現代工學領域定位時，我們可以說包括了設計時思考的展開和人、物、目的以及環境系統中，物的相互關聯；生產、流通、分配、使用、修補、廢棄、回收保存，直到再生的思考的展開和視覺化。
榮久庵憲司著、 林秀玲譯 1976	《 工業設計 任務》 工業設計 與包裝第 8 期	工業設計 師的責任，就是設法使各種工具能很和諧地擺在一起。…我認為第一要考慮生活的需要何在，如何加以滿足，第二要考慮東西的做法，製造的過程、方式，才知道製造過程中會不會引起公害；第三要考慮有了東西之後，怎樣使用，用後會引起甚麼後果。此三件是 工業設計 家或作設計的人對事物應有的基本看法。… 工業設計 的理想是使人與物、人與環境、人與自然達到和諧融洽的關係。也就是我們工業社會在將欲望表現出來時，必須綜合考慮人、物、自然的關係，使所設計的東西能符合我們的環境，這是 工業設計 師都應能深切了解與努力的方向。
袁國泉 1976	《 工業設計 與貿易推廣的關係》	工業設計 簡單說來是「工業產品的設計」…如果進一步解釋的話：一件



	工業設計與包裝第 8 期	產品的設計凡是消費者或使用者看得到，摸得到的部分，或是人體工程學及心理要求的設計，大都是 工業設計師 的工作；而內部機件及結構，則是 工業設計師 與工程師合作的工作。… 工業設計 及包裝與市場的關係至為密切，這種工作不是閉門造車的工作，在設計前後都需要市場的資料和修正建議；有人說 工業設計 和包裝是消費者與生產者的橋梁，亦可以說是產與銷的橋梁。
李國鼎 1978	《亟待重視的 工業設計 》 工業設計與包裝第 15 期	一件新產品的產生，工程師亦是主角之一，如果把 工業設計師 與工程師的工作做一分野：一件產品的設計凡是消費者或使用者看得到或摸得到的部分，大都是 工業設計 的工作；而內部機件，則是工程師的工作。
袁國泉 1978	《 工業設計 的定義》 工業設計與包裝第 16 期	自美國有位大師把「用機器大量生產的產品設計」，用了 Industrial Design（中文直譯稱為 工業設計 ）這個名詞以後，四五十年來，發生了無窮的誤解和爭論。… 工業設計 的定義，最權威性的，當推國際 工業設計 社團協會 International Council of Societies of Industrial Design ICSID 所釐訂的定義。「 工業設計 是一種創造的行為，其目的在決定工業產品的真正品質；所謂真正品質，並非僅指外表，主要乃在結構與功能的關係，俾達到生產者及使用者，均表滿意之結果」。

資料來源：本研究整理

4.藝術創作概念起源的「美術設計」（1950-1980）

台灣早期雖然沒有直接以「設計」為名的相關行業領域別出現，但透過在台舉辦的展覽會等相關活動，即已開始引導台灣商業界去關注各項行銷思維與商業美術的手法，而在展覽的過程中，「當時來台授課之日籍畫家及台籍學生，亦參與部分平面設計相關之工作²²¹」。像是日治時期文宣品的繪製，幾乎皆是由當時有美術繪圖能力的畫家完成。如台籍畫家藍蔭鼎、顏水龍、李梅樹、林玉山等人，他們在 1910 至 1940 年代期間參與海報、畫報插圖、包裝圖案、以及商業廣告等純藝術外之圖案畫，甚至是商業美術等相關事業²²²。戰後 1949 年的台灣，當時的台灣師範學院圖畫勞作科更名為藝術系後，在仍延續日治時期圖畫手工相關課程基礎下，隨即開設出「圖案」、「用器畫」、「色彩學」等課程。其中用器畫至 1960 年代以後，則更之以「圖學」稱呼，變成基礎設計教育的課程之一。當時圖案課的內容，資深設計師蘇茂生、王鍊登表示即為二方連續、四方連續的練習。雖然此三門課程僅是練習簡易工具使用與基礎圖案繪製，但其內容已可視為是 1960 年代以前與設計最直接有關的課程²²³項目。此亦顯示出在「美術設計」成為一專業領域以前，其相關事業工作仍多由藝術領域人士擔任，而藝術教育或亦可視為近代「美術設計」教育之濫觴。

²²¹ 林文通，2003，《日治時期使政三十年紀念展覽會之研究》，國立台灣科技大學設計研究所碩士論文，p.140。

²²² 賴建都，2002，《台灣設計教育思潮與演進》，台北，龍辰，p.29。

²²³ 同上，pp.31-33。



由前文中即可看出 1950 年代以後之「工業設計」，便是因台灣當時要積極發展工業的脈絡下所衍生出的新興語彙，此與日治時期中所出現的「圖案」實已有著機械與繪圖、工業與商業上的明顯區別。「圖案」發展至日治後期時，實已與商業性的平面裝飾相類似，對此在 1972 年高山嵐的著作《美術設計 123》中亦曾提過：「提起美術設計（Design）或許有人馬上會聯想到『圖案』藝術，認為圖案便是美術設計²²⁴」，不僅說明「圖案」與「美術設計」之間密不可分的關係外，亦明確區別出其與「工業設計」領域上的差別性。

戰後台灣的圖案事業（即日後的「美術設計」事業）即以延續日治時期模式，以著重商業裝飾美術與平面廣告印刷等商業行銷行為。但透過表 4.7 亦不難發現到，1950 年代初期「美術設計」多用以指稱電影海報、場景等相關設計物。這也是由於當時從事「美術設計」相關事務的業者，僅是由少數的「工商廣告公司」、家庭式「店面招牌」，以及「電影看板」廣告社來負責接辦店頭設計、電影看板繪製與包裝製作等工作事務。此外像是報紙上刊登廣告業務，也是全權交由報社業務人肩負廣告設計部份，而所謂的報紙廣告也大多僅是以鉛字排印，然後偶有極少數簡單插圖出現如此而已，這些都還算不上是專業的美術設計工作²²⁵。

然而從「設計」語彙發展的沿革上來看，即可觀察到其實在此時期之前以漢語「設計」作為「デザイン（Design）」之譯詞的情況並不多見。前文中高山嵐所述及：「提起美術設計（Design）或許有人馬上會聯想到『圖案』藝術，認為圖案便是美術設計²²⁶」，亦說明一般大眾是以「美術設計」承接「圖案」並成為對現代「Design」用語意義之認知翻譯。而根據學者林品章的研究得知，在報紙資料中曾有「1946 年

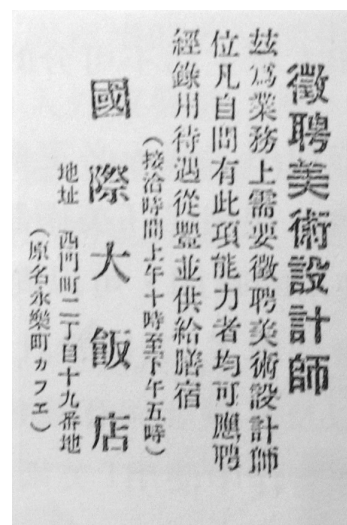


圖 4.10: 1946 年 5 月 29 日，
於台灣新生報分類
廣告刊登的「徵聘美
術設計師」
資料來源：台灣近代視覺傳
達設計

²²⁴ 高山嵐，1972，《美術設計 1・2・3》，台北，藝術圖書，p.12。

²²⁵ 彭漫，1980，《台灣廣告設計三十年》，雄獅美術第 113 期，p.72。

²²⁶ 高山嵐，1972，《美術設計 1・2・3》，台北，藝術圖書，p.12。



5月29日於台灣新生報分類廣告中刊登的『徵聘美術設計師』的人才徵求啟事²²⁷」的職業別徵才啟事出現(圖4.10)。可知1940年代中期以後的台灣對「美術設計」實已有一種類似於專業領域上的特徵認知出現，表示社會大眾對「美術設計」的工作有其一定的認知性。

至1954年起，才開始有兩家規模較大的「綜合性」廣告公司出現，自此時期開始「美術設計」才真正開始有較完整的系統規模出現。其中廣告代理主要業務是以包括「各種展覽會以及政府和工商業界廣告活動、慶典裝飾工程、店面與室內裝修、櫥窗佈置、包裝、海報、商標、模型、工藝品等設計製作，有時也為自動上門的報社廣告業務員代畫設計稿²²⁸」。1959年，當時擔任電影雜誌美術設計的陳來奇先生²²⁹在其所編繪的《美術設計》一書的內容中，則限定囊括「色彩的研究，線條形體，繪畫簡要，美術字體，刊頭設計，標幟及徽章設計，封面設計，廣告設計，圖表設計，并有服裝配色，室內佈置，插花藝術²³⁰」等項目。由此可知當時的「美術設計」，即是延續商業美術與廣告的意涵。但此時則已顯示出有規模性的「美術設計」領域的認知出現。

由於當時「美術設計」在產出物的呈現上，礙於攝影技術尚不普及，印刷技術也落後之故，「為使商品在報端刊出能夠清楚明顯，在畫廣告商品時，不管以何種角度『透視』，都得將經過透視變形後的商品包裝上顯示出來的圖案、標誌、各種

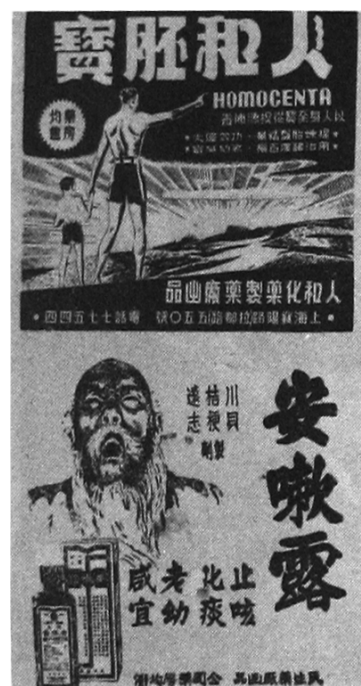


圖4.11：民國34-35年上海線畫藥品廣告設計

資料來源：雄獅美術113期

²²⁷ 林品章，《台灣近代視覺傳達設計的變遷》，p.23。

²²⁸ 彭漫，1980，《台灣廣告設計三十年》，雄獅美術第113期，p.72。

²²⁹ 陳來奇先生曾主編以中國文化藝術為介紹重點的《今天》雜誌，曾受聘擔任國聯「電影沙龍」發行人與社長，實際工作則是美術編輯。1960年代台灣的電影公司、觀眾及讀者對於「電影雜誌」的概念還十分模糊，唯一所見的即是如同邵氏的「南國電影」、國泰的「國際電影」等包裝精巧的宣傳品，國聯投入大筆資金，加上陳來奇在宣傳與綜合性報導的訴求理念下，注入他對美術設計的獨特觀點，使雜誌兼具專業、娛樂與藝術價值，並達成宣傳效果。

²³⁰ 出自聯合報1959年4月15日。



中英文字體，以及商品本身的立面，廣告設計人員都要以一種修鐘錶的『忍氣功夫』，仔細地一一描繪出來²³¹」（圖 4.11），因此當時的「美術設計」工作仍多得依賴懂得繪圖之美術人員來從事，「廣告公司從事設計工作的人員，大部分是對美術設計工作，趨於狂熱自學而成的年輕朋友，以及少數學校的美術老師²³²」，對此似乎亦不難理解「設計」事業於當時會被冠上「美術」前導頭銜的主要來由。

然而此時之設計教育上卻仍停留在基礎訓練上，也尚未有針對「美術設計」專業的課程訓練出現，「藝術創作」與「實用美術設計」之間的分界點的區別上似乎仍顯模糊。王秀雄曾對此情形說道：「八年前（1958 年）的學生從事美術設計都採取從事西畫一樣的方法去創作，這是錯誤的。他們在作品裏所插進的文字，都是些自己創作出來的圖案式字體，使觀者費時很久才知道寫的是什麼²³³」，由此即可得知當時「美術設計」發展在缺乏正確觀念的引導下，「美術設計」的意義其實仍並不為多數人所瞭解，「美術設計」與「美術」或「勞作」的區別在一般人的觀念中缺乏廓清的認識²³⁴，當時的藝術家或製圖者對「美術設計」之認知，仍是認為與藝術繪畫無異。

隨著後來工商業的發展需求，廠商亦越發開始重視「設計」為銷售所帶來的助益效果，僅以二方連續與四方連續類別的圖案課程，早已無法滿足當時社會的真正需求。他們已意識到未來工商業的發展，必須得借助於新穎有效的「美術設計」技術之輔助，因此當時即有設計相關院校學生提及，在「自我摸索自我學習的情況下，決定已有別於傳統美術展覽的方式，以『設計』作品向社會大眾展示現代設計的觀念，並告知學校（師範大學）當局，設計教育的重要性²³⁵」。1962 年由服務於廣告社的藝術家與藝術科系學生七人共同舉辦「黑白展」，他們將過去的繪畫技巧與經驗，以及對藝術的知識與觀念為基礎，試圖將「美」的概念注入於日常生活之中。其所展出的招貼、標語與廣告畫在構圖與意識上，即跳脫過去的舊觀念、舊形式，展露出抽象藝術般具有象徵概念的作品。而該年除有「美術設計」相關展覽的舉辦之外，台灣第一個設計社團—「中國美術設計協會」亦正式成立運

²³¹ 彭漫，1980，《台灣廣告設計三十年》，雄獅美術第 113 期，p.73。

²³² 同上，p.72。

²³³ 出自聯合報 1967 年 2 月 25 日：看師大美展【王秀雄】。

²³⁴ 郭承豐，1966，《向歷史負責—山窮水盡，但願柳暗花明》，設計人第三期，p.35。

²³⁵ 賴建都，2002，《台灣設計教育思潮與演進》，台北，龍辰，p.33。



作，其設立宗旨是為「提倡產業美術、美化廣告設施，以促進經濟發展，團結全國美術設計水準，並喚醒社會人士認識美術設計於近代產業之重要性，以提高美術設計人員之地位²³⁶」。由上述中可見，「設計」專業如何開始從「美術」專業的概念中逐步抽離出來的源頭。「中國美術設計協會」的成立，也成為凝聚當時「美術設計」界力量的重要組織。許多產業界服務的工作者開始鼓吹「美術設計」的重要性並增加業務量，且各設計師亦透過該協會舉辦活動的相互交流機會，逐步習得美國、日本等方面的設計思潮與經驗，並直接應用於設計實務發展之上，為台灣的「美術設計」事業帶進新思維。

不過前述的黑白展中所展出的作品，相較於現實社會中的商業廣告形式，還是多偏向於創新性的實驗性作品。展覽中即利用不同媒材、技巧等手段，著重於思維創新以成為創作上的運用巧思，但看的出還是缺乏對「設計」真正發展的認知感。所以學者施翠峰即曾在展覽評論中提到那些作品對「LAYOUT 的力學」上的缺乏²³⁷。

1960 年代後期學者王秀雄更明確地指出「美術設計是今日工業社會之產物。它是居於生產者與消費者之中間，負有傳達之使命，介紹產品之任務，進一步激發大眾購買之興趣。所以美術設計不能像西畫、國畫那樣的主觀，滲進個人的感覺在作品裏。時時要瞭解大眾的心理，處處要研究民眾的需要²³⁸」，即見對「美術設計」作品的呈現，已非常注意能否吸引消費者注意力的目的。因此「美術設計」除對插圖繪畫、海報招貼等技術面進行關注外，更重視如何迎合消費心理層面的思維。廣告工作者楊景天亦曾對「美術設計」工作提出其看法，他認為「廣告工作，與純粹的藝術是兩回事，前者是應用的，後者則不計較代價，不考慮有無市場的價值。...應用美術，並不祇是畫，尚有其心理學及社會學的基礎。不過，有繪畫經驗的人，較容易從事此種工作，倒是一個事實²³⁹」。這又再一次突顯出「藝術」與「設計」的差異如何被重視，但又相對地還是較重視有繪畫經驗的人來從事「廣告」、「應用美術」等「設計」工作的矛盾情結。

²³⁶ 黃騰輝，1962，《中國美術設計協會成立經過》，中國美術設計協會成立紀念特刊，台北：中國美術設計籌備委員會，p.1。

²³⁷ 出自聯合報 1963 年 6 月 30 日：【施翠峰】評第 2 屆黑白展。

²³⁸ 出自聯合報 1967 年 2 月 25 日：【王秀雄】看師大美展。

²³⁹ 出自聯合報 1966 年 3 月 19 日：聯合報暨各界慶祝美術節籌備會合辦美術座談會紀錄遵照總統訓示致力戰鬥美術世道人心繫於美的教育反攻復國才是美的急務



雖然工商業廣告行銷為「美術設計」工作提供不少畫家兼差的機會，但「藝術」領域卻對於從事「美術設計」這項工作內容充滿偏見與誤解。曾任「中華民國美術設計協會」理事長的楊夏蕙便曾提到：「於 1950 年代期間台灣工商界要找一位設計的人，還畫封面圖樣或畫包裝圖樣，那是找畫水彩畫油畫的先生們來做的，什麼才叫做『畫畫』？什麼才叫做『設計』？並不明顯地在人們幻影中徘徊，畫家們能在白紙上畫些圖案或寫一些美術字體，這已經有違背當代美術思想的範圍。有時還被指責為非畫家清高本性，而賣弄靈感與工商界做生意的勾當，應該驅逐出境²⁴⁰」。就算是至 1960 年代，在工商領域中「美術設計」工作已開始獲得重視，但卻然還是畫家兼差或為生活才改行從事的工作。對此彭漫也提到，「超寫實畫家韓湘寧於十七年前（約於 1963 年）到國際工商應徵廣告設計時，他第一句話就說：『我決定下海啦！』，『下海』是形容良家婦女，在走投無路的時候，到舞廳做職業舞女，他認為一個藝術家來幹廣告設計也是一件丟臉的事情²⁴¹」。從這些文字中可以約略看出早期藝術界如何藐視「美術設計」工作職業地位的最直接看法。

直至 1965 年師大藝術系舉辦「美術設計」聯展，從相關的報導文章中，才出現針對從事「美術設計」工作之高低位階之分，提出觀念上的導正。主要是重申「美術設計」於大眾生活上的重要性，並呼籲大眾對從事此業的學生與工作者適當鼓勵：「美術設計，...這一部份，在創作中顯然受外力的束縛最小。不過，提出這一部份作品的同學，似乎需要更大的鼓勵。據說在師大藝術系流行一句嘲語，對於從事美術設計的同學，在同學間常被譬喻為貨腰的『下海』。這似乎是一個需要糾正的觀念²⁴²」。

但隨著 1960 年代中後期以後，工商業方面急起直追發展，外銷產業產品在國際市場上必須開始歷經各種考驗，所以設計上的妝點效果，以及在包裝、廣告上進行各式行銷手法，就變的極其重要。由表 4.7 中亦出現「商業美術設計」、「工業美術設計」詞彙之應用，即意味著「美術設計」專業終於開始被受到重視。而「美術設計」不僅於產業面逐漸扮演起重要角色，且「美術設計」的服務範疇亦「已經包括我們視覺所能接觸到的一切事物

²⁴⁰ 楊夏蕙，1981，《美術設計 20 年的回顧》，美術設計協會會刊第八期，p.14。

²⁴¹ 高山嵐，1971，《美術設計 1.2.3》，雄獅美術第 9 期，前言。

²⁴² 出自聯合報 1965 年 1 月 17 日：師大藝術系師生 今起開聯合美展。



現代美術設計，從平面至立體，再從立體至空間，使人類整天生活在美術之中；新的形式，新的功能，使現代生活更加多采多姿。...身上所穿的衣服，以及日常家庭用具，如桌椅、檯燈、茶杯等，都需要美術設計，因為正常的生活，必須有著正統的工藝品相伴，吾人必須把美術應用在現實生活裏，才能夠過著一種文化的生活²⁴³」。似乎，這時的「美術設計」已不僅只是侷限於招貼、海報等平面呈現方式，「美術設計」的應用已開始遍及於生活中的器物上，希望能夠符合美的要求，同時達到其本身的功能性。對此設計師何耀宗曾對「設計」提出其看法，他認為「『設計美』是要求『最大公約數的美』，即『大眾美』和『經濟美』，好像汽車、電冰箱、音響的設計，它們外型的美是大量生產出來，但是確實是經過社會大眾評價後，而能普遍被接受，這和畫家的作品不大一樣，畫家的抽象畫是為自己理想而作，別人不一定能夠接受，畫家也不一定非要他人了解；設計卻要能引起大眾共鳴。儘管如此，國內一般人還是不能了解『設計』，依然停留在「純美」的欣賞角度²⁴⁴」。由上述來看，相較於「工業設計」或「工藝」來說，「美術設計」較著重於器物外觀之妝點改良，而並不需要跨足於製造過程上的思考。「美術設計」也因此而跟「工業設計」或「工藝」開始有所差異，逐漸地教育學科與教育內容也因此開始逐年細分化發展，以至於逐漸衍生出許多新興「設計」科系類別。

由表 4.7 可以看到，1960 年代後半至 1970 年代初期「美術設計」專業終於開始受到學界重視，學者亦陸續為其出版相關書籍與文章撰述，並針對專業領域的範疇與定義提出明確解釋。其中值得注意的是王秀雄為大智浩與馬場雄二所翻譯的「デザイン (Design) の基礎」與「ベーシック・デザイン (Basic Design)」兩本書籍時的狀況。王秀雄將其書名定為「美術設計的基礎」與「美術設計的點、線、面」作為翻譯書名，若由字面上的翻譯來看，Design 應直譯僅為「設計」之義，並未偏向美術或工業的一方，於日文中的デザイン (Design) 亦被視為廣義用語，而非哪個「設計」領域的專屬名詞。由於當時的發展進程中，在領域劃分的界線上並未出現涇渭分明的情況，因此無論是從事「工業設計」亦或是「美術設計」的工作者，

²⁴³ 出自聯合報 1965 年 5 月 29 日：簡介藝專美術設計展。

²⁴⁴ 出自聯合報 1979 年 4 月 16 日：商標設計還停留在「純美」的欣賞角度—從張大千的一幅國畫「梅花」被印在香煙紙盒上說起。



多來自於「藝術」領域之中。此外，王秀雄所翻譯的兩本日文書籍中，又多以著墨於點、線、面等平面的構成繪圖之上，因此不難理解王秀雄將其譯為「美術設計」之原始緣由。但由於譯者已先行將「デザイン (Design)」作為廣義的「設計」觀念，致使內文上時時觸及如「工業設計」等相關領域時，即會另以「設計」譯之，以區別原本平面屬性之「美術設計」。對此即隱約透露出「設計」於「美術」與「工業」上的一些衝突性。由此即可意識到譯者一方面是將「美術設計」的領域範圍擴及至各項「設計」領域之上，但另一方面又有將工程為主的設計，先行排除在外之意，並因此而直接地將「設計」劃分於「美術」領域之中如此的矛盾性存在。

但對照其內容上來看，「ベーシック・デザイン (Basic Design)」其領域又再以下分「圖形設計 (Graphic Design)、商業設計 (Commercial Design)、視覺設計 (Visual Design)²⁴⁵、工業設計 (Industrial Design)、展示設計 (Display Design)、室內設計 (Interior Design)、包裝設計 (Package Design)、紡織設計 (Textile Design)、POP 設計²⁴⁶」等項目，即見本文之撰述者馬場雄二，是以將「デザイン (Design)」視為廣義。即包含工程與美術等層面，因此王秀雄在其對譯上已將美術設計作為日文中「デザイン (Design)」之對應語，是以廣義「設計」的概念視之。而此亦與當時的美術設計家何昆泉所提出之定義相當：「何謂美術設計：『設計』簡單地說，就是一種人類的基本行為。舉凡吾人無論做任何工作，諸如收拾盤碟，包裝書籍，佩帶飾物，或者是畫圖、插花、製衣、修桌椅、印刷報刊、修築橋樑、建造太空船等等，幾乎我們所做的，每一種均含有設計的成份，這就是說，縱然我們以明確的理由去做一些事情，那麼無論何時何地，我們都是在進行著設計的工作²⁴⁷」，這很明顯地表達如何將「美術設計」與「設計」語彙廣義視之的寬闊雄心。其中「美術設計」與「設計」語彙釋義上的意義，並未在領域別上有著明確限定。

1970 年代初期自歐美考察工業及美術設計返國的楊景天即認為，「美術設計就是生活設計，...它包括生活所有的設計，婦女服裝、家庭佈置、生活禮節等²⁴⁸」，美術家在工業時代下，所負的重任是將中國文化的精神形態

²⁴⁵ 在日本，Graphic Design 包括「商業設計 Commercial Design」、「視覺設計 Visual Design」等的廣範圍。

²⁴⁶ 馬場雄二著/王秀雄譯，1968，《美術設計的點、線、面》，台北：大陸書店，pp.5-7。

²⁴⁷ 何昆泉，1967，《美術設計》，藝術學報第 2 期，p.56。

²⁴⁸ 出自經濟日報 1972 年 2 月 27 日：製作花燈重新樣 楊景天談設計。



化，也因此「美術設計」的產物更必須擴及大眾的生活之上。以往所認為的廣告宣傳的平面媒體設計，也僅是「美術設計」的一小部份而非全部。所以他又以更深入地解釋道：「美術設計是由產品設計開始，由內在開始，並非單靠外在的因素。...工業時代的產品，不僅是外表的裝飾，必需考慮它的實際需要，然後再加上美術設計，...美術是屬於藝術，設計是屬於科學。因此，美術設計是藝術與科學的混合體²⁴⁹」，因此「美術設計是站在經濟觀點上的設計，它不是花錢的設計，它有減少費用，增加價值的功能，而且它是廢物利用，純美術與美術設計的不同處，也就在此²⁵⁰」。這裡一口氣將「美術設計」、「美術」、「藝術」、「科學」、「行銷商業」、「綠色設計」等觀念一次溝通完畢，足見其心思縝密之處。且更直接地站在工業社會角度的出發點，將「產品設計」作為「美術設計」之根源所在。

對此，在 1971 年舉辦的第一屆「中國美術設計百人展」的展出內容上，即可以看到「美術設計」領域已更廣泛至「平面設計（繪畫、圖案、造形研究）、立體設計（雕塑、空間設計）、室內佈置（包括家具照明設計）、建築設計（包括都市、社區、觀光、公園、紀念塔設計）、服裝設計、工業產品設計（注重生活用具部分）、工藝產品設計、手工藝產品設計、工商宣傳、廣告傳播設計（包括海報、說明書、包裝、商標、商店設計、日曆）等²⁵¹」方面。而此一語彙於釋義與概念上的更替，反而逐漸促使「平面設計」與「廣告傳播設計」等語彙又隨之細分化展開，成為往後各項專業領域上進階限定用法的基礎源頭。

表 4.7 1960 年代至 1970 年代「美術設計」、「商業美術設計」、「工業美術設計」用語相關文獻摘要

作者/年代	出處	釋義
美術設計釋義		
何昆泉(1967)	藝術學報第 2 期—美術設計	何謂美術設計：『設計』簡單地說，就是一種人類的基本行為。舉凡吾人無論做任何工作，諸如收拾盤碟，包裝書籍，佩帶飾物，或者是畫圖、插花、製衣、修桌椅、印刷報刊、修築橋樑、建造太空船等等，幾乎我們所做的，每一種均含有設計的成份
大智浩著 王秀雄譯 1969	《美術設計的基礎》	「設計」這個名詞，廣義地解釋，不單只造型上的問題，也可用到人的行為上。人為了某一種理由或為了某一目的，為了要行其目的而定下的計畫，也可說是「設計」。大凡人類之行為必具有其目的，為了要達到它的目的必定計畫最有效率的行為，這就是設計。一般

²⁴⁹ 出自經濟日報 1971 年 12 月 22 日：美術設計是藝術和科學的混合體，一種產品要美化外表更要重實際設計工業產品不重個人創造講求分工合作。

²⁵⁰ 出自經濟日報 1972 年 2 月 27 日：製作花燈重新樣 楊景天談設計。

²⁵¹ 出自經濟日報 1971 年 12 月 22 日：美術設計是藝術和科學的混合體，一種產品要美化外表更要重實際設計工業產品不重個人創造講求分工合作。



		來說，「設計」只用到視覺造型的分野界線內，可是廣義的來解釋，能使我們的生活快速方便的行為，都可說是 設計 。如何滿足人類欲求的需要條件，在這問題中，創造出有用的物品出來，這創造的行為就是最高級的 設計 行為。
馬場雄二著 王秀雄譯 1971 初版	美術設計的點、線、面	「Design」。換言之，有計畫性的，從創意 (idea)、企畫到製作這一段過程中，能認識 設計 所存在的各種條件以及限制，並且製作出來的物品，能滿足目的性、經濟性以及機能性，加上其造型具有美感等，這種議事性的造型行為就叫做「Design」。所以，只注重個人性的趣味，或無意義之裝飾，在這個工業社會所存在的大眾傳播及大量生產體制下，自然地被淘汰。
經濟日報，1971 年 12 月 22 日	美術設計 是藝術和科學的混合體 一種產品要美化外表更要重實際 設計 工業產品不重個人創造講求 分工合作	談到何謂 美術設計 ，楊景天表示，它包括兩種：一般人認為 美術設計 是表面的裝飾設計，這是錯誤的，其實， 美術設計 是由產品設計開始，由內在開始，並非單靠外在的因素。楊景天說，工業時代的產品，不僅是外表的裝飾，必需考慮它的實際需要，然後再加上 美術設計 ，他表示：凡是給予人使用的產品設計，必須要使產品感情化。… 美術設計 是藝術與科學的混合體，一個產品，不僅要想到外表的如何美化，而且也要想到產品給予人的生活是那些一些。… 美術設計 與產品的內容是同樣的重要，是相互不可缺的。
經濟日報，1972 年 2 月 27 日	製作花燈重新樣 楊景天談設計	美術設計 就是生活設計，楊景天說，它包括生活所有的設計，婦女服裝、家庭佈置、生活禮節等。一般人誤解 美術設計 就是廣告，其實廣告是 美術設計 的一小部份。… 美術設計 ，是站在經濟觀點上的設計，它不是花錢的設計，它有減少費用，增加價值的功能，而且它是廢物利用，純 美術 與 美術設計 的不同處，也就在此。
高山嵐 1972	美術設計 123	美術設計 是一種有目的、有意志的計畫，舉凡一切事物的結構、設想、企圖、計畫等，均可納入它的範疇。如此擴張、推想，人類進展需要依賴它，歷史文化的變遷、盛衰，也可以從他反映出來的現象裡去透視。…在本質上，『 美術設計 』是從『 美術 』吸收它的養分，依其需要而再次發揮利用。
美術設計觀點		
聯合報，1965 年 1 月 17 日	師大藝術系師生今起開聯合美展 作品八類五八五件	據說在師大藝術系流行一句嘲語，對於從事 美術設計 的同學，在同學間常被譬喻為貨腰的「下海」。這似乎是一個需要糾正的觀念。 美術設計 引導一般民眾更容易的與藝術接近，同時與工業社會的生活具有極密切關係，而目前在國內從事 美術設計 工作者那份拓荒者一般的精神，更值得我們獻出最大的敬意。
聯合報，1967 年 2 月 25 日	看師大美展【王秀雄】	(台灣)與 美術設計 先進國家的作品比較，缺點仍是很多。第一、作品不夠簡潔，很不容易使人的記憶更進一步打入潛意識。第二、視線的移动不甚研究。國字的方向是從右而左，然而英字的方向是從左而右，視線移動方向的不統一，給觀者帶來混亂的印象。第三、外國從事 美術設計 的作者，都頗研究色彩心理學，他們盡量使用記憶度(易記憶)高的色彩構成畫面，求更高的廣告效果。這是值得我們借鏡的地方。
經濟日報，1968 年 7 月 11 日	曾美中和 商業美術設計 張鳴潛說台隆公司這次徵求商標 已發現我國 商業美術設計 人才 很多而且水準很高。	今日國內的 商業美術設計 ，受日本的影響極大，所以圖案要較形象為多，尤其最近大智浩來台演講，對從業人員無異是給予了一個吸取新觀念的機會，最近一段時間，業者多以興奮的心情，討論 商業美術設計 ，如何才能更進一步的作出一些成績，為日益需要廣告宣傳的工商業者，提供更美好的服務。…台隆公司總經理張鳴潛對 商業美術設計 ，認為極為重要，廣告、包裝是商品的無聲推銷員，這次該公司公開徵求，一則為求真正的佳作，再則也希望拋磚引玉，促請社會及工商業對此加以重視。
經濟日報，1968 年 7 月 28 日	商業美術設計 蕭松根可稱拓荒元 老十年努力沒白費 作品普受國外重視	蕭松根...說：現在的一般商職，對 美術設計 的實務課程太少，應該加強，才能培植 美術設計 的人才，因為 商業美術設計 ，講究實用為主，在課堂中講理論，遠不如讓學生多一些畫字、畫圖案畫來得有效。
經濟日報，1971 年 12 月 22 日	美術設計 是藝術和科學的混合體 一種產品要美化外表更要重實際 設計 工業產品不重個人創造講求 分工合作	剛自歐美考察美術及工業設計返國的楊景天表示：目前，在台灣藝術人才眾多， 美術設計 人員亦不下千百人，而且其成就即在國際上出眾亦不少。但目前我們所更需要的不是這一些零星的個別成就。我們急待改善的是美術與工業設計，它不是個人的創作而是集體的力量。…而目前，我們的設計不如人，真正急待改善的並非人才問題，而是作業的方式、研究方式以及成就的目標。這些都應當放置在如何達成群的合作，以眾多的才華集中力量，在分工合作的策劃上，力求改進和設計優美的產品。
1950 年代美術設計的應用範疇		
聯合報，1951 年 12 月 17 日	長篇連載一再嫁夫人 十九、未出嫁的媽媽	「駱太太，你看」。他用右手指著電影院門口的廣告，我的視線循著他的手勢看過去，不經意的我念著上邊的幾個 美術設計 的大字。



聯合報，1953 年 10 月 14 日	宜蘭籌建公墓邀請專家設計 預定經費五十萬元	宜蘭縣政府昨函邀 美術設計 專家現在台北的名畫家藍蔭鼎、楊榮文、楊美風返宜，協助設計公墓建設。
聯合報，1956 年 6 月 9 日	東南亞影展影片將公開放映 日本代表組團來台訪問	故事片的獎額分為八種：是最佳影片，最佳導演，最佳劇本，最佳攝影，最佳男女主角，最佳錄音，最佳 美術設計 和最佳音樂。
聯合報，1959 年 4 月 15 日	出版	陳來奇編繪的「 美術設計 」出版，該書內容豐富，包括色彩的研究，線條形體，繪畫簡要，美術字體，刊頭設計，標幟及徽章設計，封面設計，廣告設計，圖表設計，并有服裝配色，室內佈置，插花藝術等。
聯合報，1959 年 10 月 30 日	長壽牌香煙 品質良好比美舶來	公賣局新出品「長壽」牌高級煙問世…前經該局委託中國生產力中心邀請國內 美術設計 專家六人參加該兩牌新煙包裝紙的圖案設計，並經中外有關專家嚴選結果，王超光所作均列入第一名，現長壽新煙的圖案已為該局所採用，惜印刷尚待改進。

資料來源：本研究整理

5、「美工設計」的發展概念與特徵（1960-1980）

「美工」科是「美術工藝」科的簡稱，由表 4.8 即可看到《藝專美工科畢業生在博物館展出作品》的報導中即以「美工」科簡稱「美術工藝」科。

「美工」一語若以原本類似於工藝的美術工藝角度來看，似乎也是個獨立領域。而「美工設計」一語自「美術設計」一語逐漸發展起來之際，也逐漸的為大家所熟悉，所以直至現今諸如編輯完稿、POP 製作、櫥窗設計工作等，都還經常被認知為『美工』類的工作意義，對此原本「工藝」的認知概念便逐漸降低²⁵²。

戰後仍待重整的台灣，設計家的專業地位尚未具體形成。至 1960 年代後，隨著工商業的發達，廣告公司如雨後春筍般的設立後，才開始對類似於「設計」的專業工作需求逐漸增大，而具有美術繪圖的基礎乃被當作是必要條件。當時已開始開設訓練「美術設計」人才的復興商工校長即表示：「他們學校一向與工商界以及廣告公司、電視公司有密切的配合，畢業後多半都是學以致用，在校學生亦常常會提供作品給廣告公司或某商業機構²⁵³」。由表 4.8 中所見 1960 年代至 1970 年代期間相關「美工科」的展覽上，其展覽品項上即包含「廣告畫設計、包裝設計、封面設計、唱片套設計、陶瓷工藝、塑膠工藝、金屬工藝、室內裝飾等十多種項目²⁵⁴」為其明證。當時為配合外銷工藝產業發展，以及商業行銷手法的大量需求，對相關技術人員實是需才孔急。

溯及「美術工藝」發展的過程來看，從戰前顏水龍所發起之相關「美術工藝」事業為始至台灣光復以後，外銷產業的興起導致工商業界對工藝

²⁵² 林品章，1995，《美術設計的起源及其名稱與內容發展》，台灣美術第 28 期，pp.41-42。

²⁵³ 出自經濟日報 1971 年 6 月 12 日：商品櫥窗設計藝術化復興商職學生的構想很新穎突出。

²⁵⁴ 出自聯合報 1965 年 5 月 29 日：簡介藝專美術設計展。



美術人才的需求逐漸倍增。1950 年代後期為培育「美術工藝」專業人才，因此 1957 年於國立藝專設置「美術工藝」科始以對應。「美術工藝」科的設置宗旨初始即以「培育工藝技術人員」為目標，後為配合產業發展需求，又逐步調整出「培養工藝美術設計人才」的宗旨。該「美術工藝」科一開始先分出產品組與裝飾組兩組，自 1971 年改制後，又將產品組改稱工藝設計組，裝飾組改稱應用美術組，以求能配合藝術學校的目標要求²⁵⁵。由此可見「美術工藝」科在其類別的認知上並非僅以工藝為其唯一課程內容，其中又加上印刷、展示、包裝、廣告、圖案等應用美術課程內容。也因此可以瞭解大眾對「美工科」的認知上，實已從純「工藝」領域跨越至類似於「應用美術」專業領域之上。

由於「美工科」在其設置的意義上，即具有技術職業教育類型的性質，所以畢業後就業相對地就非常容易，加上後來 1969 至 1972 年期間擔任財政部長的李國鼎表示：「為了促進台灣成為工業化國家，我們必須要開發並累積這些極其重要的人力資源。但是如何進行呢？答案是雙管齊下，即透過『教育和訓練』²⁵⁶」，所以將全國高中與高職的比例，由 7:3 改為 3:7，這也更加速專科與高職「美工」科教育單位設置的快速發展。除卻上述中所提及之國立藝專之外，另外亦有台南家專於 1960 年設置三年制的工藝美術科，實踐家專於 1971 年設置美術工藝科，並下分美術及工藝設計組（1984 年為著重現代設計觀念，因此將美術科更名為應用美術科）。而在高中（職）方面則除復興美術工藝職業學校於 1957 年設置美術工藝科之外，1969 年出現第二所新榮工商美工科。自 1972 年以後，「美工設計」相關科系更隨著社會發展，對設計人才的需求更為殷切，再加以各校為增加招收學生數量，與希望透過相關科別的成立獲得補助，因此私立高中（職）陸續增設「美工科」；「以創校迄今廿餘年的台北私立復興商工美工科為例，據說創辦之初期，就讀該科學生，皆出於無奈，而現在則多數出於興趣，許多外縣市的同學放棄聯招的機會，直接的選擇復興美工科，由於就業的競爭和考驗，這所學校的學生不但年年增加，而且學生的素質也年年提高。...不僅復興商工如此，其他設有美工科高職的也如此²⁵⁷」。所以至 1980 年代初期時，

²⁵⁵ 楊清田，1989，《我國專科學校美術教育的發展與功能探討》，藝術學報第 44 期，p.207。

²⁵⁶ 李國鼎，1978，《台灣經濟快速成長經驗》，台北：正中，p.167。

²⁵⁷ 出自聯合報 1980 年 6 月 5 日：畢業即失業？高職美工科學生有人搶。



由於人才需求倍增，「美工設計」科儼然已成為學生就業選擇下的最佳選項之一。全國高職設有美工科的學校，公私立加起來已達 32 所，且分布全省，可以說是「美工」科發展的極盛時期。對此影響所及，「美工」的稱謂亦因此普及於大眾生活的認知之中。

由前節文中可知當時「美術設計」領域中包含有「室內設計」、「櫥窗設計」、「廣告設計」、「戶外看板」、「工業包裝設計」等領域項目，而當時「美工」科畢業之學生又多投入「設計」相關性質之工作。需才孔急的需求，也促使對培育師資來源的需求。由於培養師資的管道缺乏，許多大學美術系或設計系的畢業生也紛紛在畢業後加入「美工」科教師的行列（1980 年代中期以後）。「美工」科學生因此開始大量學習繪畫或正統「設計」教育課程的比例也逐漸增加。此歷年來的「美工」科畢業展中亦可得知，「美工設計」有逐漸超越「工藝」內容的情況出現。一方面「美工設計」與「美術設計」的關係更為接近，但另一方面也意味著「美術設計」與「美工設計」於名稱使用上更形混淆的結果²⁵⁸。

為配合工商業的需求，職業學校在課程內容上多以技術性專業課程為主要導向。由其畢業展覽中的題目所見，與當時作品多以創作或實驗性較強性格的大專美術設計相關科系相較之下，職業學校在作品呈現上則多偏向純粹廠商需求導向的設計為發表主軸。由於職業學校「美術工藝（美工設計）」教育中所培育的人才，在當時多成為設計業界中最基層的技術性人員，因此大眾對「美工設計」層級的看法亦逐漸與有計畫或創意性的「設計」專業分離，進而趨向於「手工美化或裝飾」²⁵⁹的認知。對此也因此出現「他們比一般大專畢業生更受歡迎」但是「三年的設計教育，不可能養成一個完美的設計家，這也是目前商職美工科學生在各就業機會中一直停留在基層工作²⁶⁰」的原因。透過報章文脈觀察，諸如「工業設計有賴較多的科學技術，商業設計則偏重於『美工設計』技巧²⁶¹」、「工業設計師就不是單純的『美工設計』師，工業設計也不侷限於表面「化妝」式的設計²⁶²」、「這些年來，...體會到產品設計品質的改良，及產品設計創新的重要性，

²⁵⁸ 林品章，2000，《視覺傳達設計的理論與實踐》，台北，全華，p.29。

²⁵⁹ 林品章，2003，《技術及職業教育百科全書，設計、藝術與語文類技職教育》，臺北市教育部，p.109。

²⁶⁰ 出自聯合報 1980 年 6 月 5 日：畢業即失業？高職美工科學生 有人搶。

²⁶¹ 出自經濟日報 1976 年 5 月 16 日：秀才工藝聯展 獲工商界激賞。

²⁶² 出自經濟日報 1977 年 1 月 23 日：藉產品的設計促進銷路，專題有獎競賽創新意。



然而在產品設計發展的工作上，對工業設計的應用，卻仍只限於產品的『美工設計』，在產品工程上，也只限於產品專業技術的研究，對於整體性產品設計與發展的工作，除了少數大企業之外，仍然是應用極微²⁶³」。由其敘述即可看出當時「美工設計」的釋義上，無論在「工業設計」、「美術設計」亦或「商業設計」領域上，無論從事產品包裝還是廣告設計的工作，多為圍繞在為「商品美化」等偏向技術性階層的工作內容上，甚至意味著「美工設計」工作又較其他「設計」階層工作的認知為低。這些多負責設計基層技術事務性的工作，便因此被產生出被貶抑的意義。現台灣創意設計中心執行長張光民即曾說道：「早期『製造經濟』時代，（工業）設計師往往只被當成美工，負責畫圖²⁶⁴」，由此即可瞭解「美工」工作的低階基層認知特性，所以當時的「設計」相關領域從業人員，也理所當然的就被當作是技術層級性質的人員。

而對「美工設計」技術導向表現之「設計」概念，也導致台灣業界對「設計」產出物的要求陷入只求外表裝飾美觀、以及作品是否得以迅速完成的手段上。這在平面設計的工作上更是成為一種常態，如「『美工包月』...從商品的企劃、媒體策略、設計完稿，到印刷成品²⁶⁵」的工作方式，似乎便使「美工設計」偏向於「美術設計工人或工匠」進行詮釋。所以當 1980 年代以後台灣開始由 OEM 轉向 ODM 發展之際，在面對強大外銷競爭環境的壓迫下，卻遲遲無法拉抬「設計」工作位階層次的情況，致使設計學界中的學者專家備感無奈。像是梁又照即對當時「工業設計」產業的發展位階層次提出其反省思維。他認為「工業設計應為產品設計與產品發展的觀念，甚至它是更大系統化的設計。...但是國內一般人的觀念，卻仍停留在美工設計的地步！²⁶⁶」。由此也可得知，當時對技術性導向的「美工設計」內容實已無法滿足對「設計」業層次的期待，因此產官學界才開始聯合起來，希望帶動起台灣產業界共同提升「設計」能力，以跳脫以往只有降低成本等只有「治標不治本」的思考方式。這像是 1981 年起外貿協會所舉辦的「產品設計與包裝優良設計選拔暨展覽」給予「傑出設計獎」、「優良設

²⁶³ 出自經濟日報 1980 年 8 月 30 日：美妙的第一眼－產品設計不可等閒視之。

²⁶⁴ 出自 2007 台灣光華電子報：滕淑芬，《台灣設計亮起來》，
http://www.taiwan-panorama.com/show_issue.php?id=200759605006C.TXT&table=0&cur_page=4。

²⁶⁵ 出自經濟日報 1989 年 9 月 26 日：雅群辦美工包月。

²⁶⁶ 出自經濟日報 1980 年 9 月 2 日：產品設計與拓展外銷。



計標誌」；1986 年的「臺灣產品設計週」、「工業產品設計開發輔導計畫（提升工業設計能力五年計畫之前身）」；1987 年的「臺灣產品設計月」、「產品國際交插設計營」；1988 年的「國家品質月」等，便是一些較具代表性的配合施策作法。不過「美工設計」的地位並未因此而有所轉型，反而逐漸真的成為只是前面一直強調的「設計」低階工作層次的指稱用語，不再抬頭。

對此後來有許多學校的「美術工藝」科便陸續在進入 1980 年代中期之後一一改名。諸如實踐家專（現實踐大學）的「美術工藝」科，以著重現代設計觀念，與創作思考訓練為由，於 1984 年更名為「應用美術」科，而 1997 年升格為「實踐大學」後，將原設於「應用美術」科中的平面設計組，獨立為「視覺傳達設計系」。另外，具長久歷史的國立藝專（現國立台灣藝術大學）在 1994 年奉准改制為「國立臺灣藝術學院」後，則將「美術工藝」科改為「工藝」學系，於 2000 年更增設傳統工藝設計學系，而原本的「工藝」學系則再分設出「工藝設計」學系以及「視覺傳達設計」學系。台南家專（現台南科技大學）「美術工藝」科，也分別於 1970 與 1988 年在五專部與二專部設置「商業設計」組，1990 年再度更名為「視覺傳達設計」組，1996 年則獨立成為「視覺傳達設計」系。藉由上述各校「美術工藝」科於 1980 至 2000 年間之名稱更迭過程來看，是可以看出「美術工藝」用語在台灣人心目中的位階似乎確實是逐年降低，甚至已經退流行的趨勢演變過程，令人不勝唏噓。

表 4.8 1960 年代至 1980 年代台灣「美工」、「美工設計」用語相關文獻摘要

作者/年代	出處	釋義
當時對於美術設計之釋義		
聯合報，1963 年 6 月 21 日	旅台美國人明天開畫展 藝專 美工 科畢業生 在博物館展出作品	國立台灣藝術專科學校，美術印刷、美術工藝兩科，定於六月廿一日至廿三日，假新公園省立博物館，舉辦應屆畢業學生作品展覽。兩科作品，共達兩千餘件。其中美術印刷科作品，雕刻凹版、平版，以及特殊製版及印刷，應有盡有。美術工藝科工藝作品，美術設計尤為奇特。大門招牌佈置為 美工 科裝飾組所作，別具風格。
聯合報，1965 年 5 月 29 日	簡介 藝專美術設計展	藝專的 美工 科是目前我國大專學校中唯一培養美術設計人材的科系，這兩年來，教授內陣容或課程的編排，都有進步，使一些注重藝術教育的人士，刮目相看。而其成就更顯著地表現在本屆巡迴展覽的作品之中。此次展品，包括廣告畫設計、包裝設計、封面設計、唱片套設計、陶瓷工藝、塑膠工藝、金屬工藝、室內裝飾等十多種項目，共一百多件作品。
經濟日報，1970 年 4 月 14 日	浮雕式天花板 聯發行經售	這些年輕的學生們，展出的 美工設計 內容非常廣泛，包括：廣告的設計、海報的製作、封面及唱片套的設計、火柴盒的製作、室內設計、建築設計以及商品的創作等，雖然，這些製作人都是在學的學生，但給人的印象卻是那樣的深刻——幾乎都是立即可資採用的，雖然有幾幅作品顯得是未經「世故」的稚品。...同時在這項展覽會中展出的還有，推撥開關水龍頭、塑膠椅子、擦衣機、升降床几、黑板設計、迷你壁桌、各式輕便椅、玻璃清淨機等新發明，也令人稱讚這些同學的構思。
經濟日報，1971 年 6 月 5 日	藝專在台中 舉辦設計展	此次 美工設計 展的動機，係因鑑於觀光事業在世界各國已引起廣泛注意。並且觀光收益在政府收入方面已佔著重要一環，由一般人稱之為「沒



		有煙囪的工業」
聯合報，1972 年 5 月 31 日	展覽	國立藝專夜間部 美工 部第五屆畢業展，定今（卅一）日至六月四日，在台北國軍文藝活動中心舉行五天，展出以美化食、衣、住、行、育、樂為專題的 美工設計 作品，為現代國民生活提供有關美化的改善意見。
經濟日報，1976 年 5 月 16 日	秀才工藝聯展 獲工商界激賞	本屆工業設計及商業設計聯合展，就是各校畢業展的聯合展；而畢業展的目的在表現畢業有成，希望工商界能就地取「才」。…實務上，工業設計有賴較多的科學技術，商業設計則偏重於 美工設計 技巧，所以過去的許多類似展出，均以商業設計為主體，此次則以工業設計為主。
經濟日報，1977 年 1 月 23 日	藉產品的設計促進銷路 專題有獎競賽創新意	工業設計師就不是單純的 美工設計 師，工業設計也不侷限於表面「化妝」式的設計；工業設計最起码應為 美工 、人體工學與市場行銷學與各門科技的綜合應用。
經濟日報，1978 年 6 月 18 日	【顏水龍】 一項很有意義的競賽	報紙本是一種很複雜的媒體，要想引人注意是相當費力的，故設計者定要在 美工設計 上利用有限之平面空間，訴求讀者注目，才得以發揮廣告效用。…今年參加的作品普遍已達相當的水準，卻不甚特出，部份作品採用外國照片，畫面的應用也尚有研討餘地。對於 Catch phrase，文字排列、插圖之布局設計上，要形成美的畫面，才易於吸引讀者；另應避免過份強調之宣傳，因往往誇大無實會引起讀者反感而影響產品之推銷。
聯合報，1980 年 6 月 5 日	畢業即失業？ 高職 美工 科學生有人搶	以創校迄今廿餘年的台北私立復興商工 美工 科為例，據說創辦之初期，就讀該科學生，皆出於無奈，而現在則多數出於興趣，許多外縣市的同學放棄聯招的機會，直接的選擇復興 美工 科，由於就業的競爭和考驗，這所學校的學生不但年年增加，而且學生的素質也年年提高。…高職 美工 科學生則以順應社會需要的實用美術設計為主，致力於將理論與實務配合，運用所學，反映國內工商業蓬勃發展景象，因此他們比一般大專畢業生更受歡迎。當然，三年的設計教育，不可能養成一個完美的設計家，這也是目前商職 美工 科學生在各就業機會中一直停留在基層工作的主因，如能延長教育時間為五年，培養完美的設計人才，對工商業發展當更具實質功效。
經濟日報，1980 年 8 月 30 日	美妙的第一眼 --產品設計不可等閒視之	非僅限於 美工設計 —這些年來，國內廠商由於國外競銷的壓力，也體會到產品設計品質的改良，及產品設計創新的重要性，然而在產品設計發展的工作上，對工業設計的應用，卻仍只限於產品的「 美工設計 」，在產品工程上，也只限於產品專業技術的研究，對於整體性產品設計與發展的工作，除了少數大企業之外，仍然是應用極微。
經濟日報，1980 年 9 月 2 日	產品設計與拓展外銷	就算客觀條件限制，無法從根本培養一批屬於自己公司的工業設計人才，也該委託專家，必要時對產品加以診斷，以使產品不斷求新、求變。但多數業者仍然不願覓求專業的工業設計人才來助一臂之力，以致產品設計改良的工作常是「頭痛醫頭，腳痛醫腳」。…梁又照指出：「但是國內一般人的觀念，卻仍停留在 美工設計 的地步！」今天，業者不斷希望降低產品的成本，但多著手於治標而非治本的方法，未來，業者實在應該覺醒：沒有好的產品、產品不給人好的第一印象，如何談及拓展外銷值？

資料來源：本研究整理

6. 重視商業與服務發展的時代-「商業設計」（1970 年代）

由前文對「美術設計」與「工業設計」等語彙的討論，可清楚瞭解台灣設計事業於 1950 年代開始以工商業考量為出發點的緣由。而「美術設計」的發軔時間還可以更上溯至 1940 年代期間，當時多由美術專才擔任製圖工作，因此「美術設計」與後繼的「美工設計」用語即自 1950 年代起以至於 1980 年代期間，成為一般大眾所熟悉的慣用語。

1960 年代以後，隨著工商業陸續成為台灣經濟發展上的重心，以及政府官員、學者在接受歐美日等先進國的相關啟發下，「設計」逐漸成為一種輔助工商業發展的技術認知。表 4.9 即可看到 1960 年代期間，政府與相關



學者已積極將「設計」概念推動至工商業活動與大眾生活之間的企圖心，如「我們的藝術家，好像是專為開畫展而從事藝術的，還未注意到替工商業設計，也是一種很了不起的藝術工作，這又是一個觀念問題²⁶⁷」、「歐洲許多流行的工商業設計，都受了現代藝術的影響而逐漸改變，他也贊成把純藝術的雕刻發展到社會的應用價值上²⁶⁸」、「國內外工業設計專家來台舉辦類似訓練班，此次將著重實際設計工作及大專院校設計師資之教學準備工作，以配合我國工商業設計工作人員及各大專學校新設立工業設計科系之需要²⁶⁹」。由上述文章脈絡中，除可以看到當時的社會已意識到「設計」於工商產業上的應用價值，而「工商設計」語彙的產生與使用亦透露出台灣「設計」是為「促進商品銷售與工業生產」之目的而存在，藝術性設計僅是其中的過程，甚至在當時只是一種輔助經濟成長的方法而已。

而「商業設計」於1960年代後期期間開始出現，內容上則包含有廣告設計（Advertising design）、展示（Display）、包裝（Packaging）、書籍設計（Book Design）²⁷⁰等項目定義。其中還可以再細分為報紙、雜誌廣告、海報、店鋪裝飾設計、櫥窗設計、招牌、展覽會、包裝紙、容器、標貼、商品表面包裝、書籍雜誌編輯、插圖繪畫等項目。其與前述的「美術設計」領域範圍雖十分近似，但「商業設計」在其發展概念上，卻似乎又更著重於吸引消費者的需求，並明確地強調設計商業化的特性。所以當時於報導文章中便曾提及：「在產業設計（Industrial Design）的大範圍內為了要與機械器具等製造設計（Product Design）的工業設計區別起見，大致皆被稱呼為商業設計，尤其在目前我國設計是一種新興的概念，一般所謂的商業設計工作範圍其實即指此商業視覺設計而言²⁷¹」，其中「商業視覺設計是商品製造業及經銷業界為了廣泛提醒消費者對其產品的注意，藉視覺上的訴求特性，吸引需要者的興趣與共感，進而引起購買慾的促進，是銷售手段上不可缺少的重要工作²⁷²」，即明確可知當時對「工業設計」與「商業設計」的名詞定義，確實已有具體差異性的認知出現。

一般認知的是「商業設計」對於提振經濟具有相當程度效應，且其內

²⁶⁷ 出自聯合報1961年5月11日：「工商業設計」用語的使用。

²⁶⁸ 出自聯合報1966年10月11日：義國藝術家分新舊兩派，互相承認優點並不尖銳對立。

²⁶⁹ 出自經濟日報1967年6月15日：設計訓練班今受理報名。

²⁷⁰ 出自經濟日報1968年6月3日：促進商品銷售與商業視覺設計，商業視覺設計淺釋。

²⁷¹ 同上，促進商品銷售與商業視覺設計，商業視覺設計淺釋。

²⁷² 出自經濟日報1968年6月3日：促進商品銷售與商業視覺設計，商業視覺設計淺釋。



容範疇又廣包平面美術設計、產品包裝、與實體商店裝飾佈置等項目，因此當時的企業界亦因此而十分關切「商業設計」的未來發展方向。於 1968 年時更透過經濟日報邀集台灣、日本設計專家大智浩與蕭松根、中國生產力及貿易中心、以及國內數家著名企業派遣高階主管出席此次專題座談會。其中又以「促進商品銷售與商業視覺設計的重要性」為主題，邀請國內外專家學者就「商業視覺設計的進展」，「視覺設計與商品銷售的關係」，以及「如何培養商業設計人才」等問題進行廣泛的交換意見。台灣塑膠工業公司董事長兼明志工業專董事長王永慶即針對此議題提出看法，他認為：「『商業視覺設計』在今天我國尚屬一種新興的概念，...但現代化工業趨向自動化，大量生產的商品，須求迅速而廣泛的推銷。...這就需要優良的商業設計²⁷³」。然後他又更進一步地說明：「良好的商業設計（包括廣告設計、包裝設計、與色彩式樣等設計）具有強烈的情緒性號召，能影響顧客購買動機，尤其在今天工業社會，...有購買市場（Buying Market），人們需要知道什麼地方可以買到最合用而又最便宜的貨物，所以商業設計是非常重要的²⁷⁴」。由此即可看出當時台灣產業界也確實已有部分開始注意到「商業設計」於產品銷售上的關聯與重要性。其用意便是市場結構會導致購買者進行產品選擇的意思。所以在面對顧客具有多重選擇的情況下，商品在具備實用性的價值與價格優惠之外，更極需在商品的包裝、式樣、廣告上用心，期以能夠吸引顧客注意力，進而去購買自家商品。

自「商業設計」開始為企業界所關注，並藉由報章雜誌與各類演講將其廣泛推廣至各界以後，也促使著各界開始正視「商業設計」從業人員素質提升與教育的問題。當時大同公司為達成建教合一目的，成立大同工學院，其中即設置「工業設計科」，主要培養人才除製造方面外，還有能解決產業宣傳廣告、產品使用說明書，與內外銷產品包裝與陳列等問題的「商業設計（如表 4.9）」人才。所以在當時的「工業設計」科中，就編入接近於近代「商業設計」認知的相關課程，以訓練行銷宣傳之能力²⁷⁵。另外，「工業設計」教育發起者之一的王永慶曾提及，明志工專「工業設計」科教育為培養包裝行銷方面的專才，所以在課程內容的設置上，除基本學科與產

²⁷³ 出自同上：促進商品銷售與商業視覺設計，商品銷路的好壞 要靠視覺設計與廣告宣傳。

²⁷⁴ 同上。

²⁷⁵ 出自經濟日報 1968 年 6 月 3 日：促進商品銷售與商業視覺設計，廣告的功能要使顧客識國貨買國貨。



業設計的有關內容外，另亦包含有「商業視覺設計課程方面，包括商品、包裝、展覽、陳列、裝飾、廣告、觀光設計等²⁷⁶」內容。對此，大智浩在台灣版的《美術設計的基礎》一書序言中亦提到，他於1967年來台演講時即觀察「在台灣，『工業設計』比處理廣泛問題的『視覺美術設計』早走一步，而能在工業專科學校內成為獨立之科系，實施其專門性教育。與此比較『視覺美術設計』僅是美術系的一個分組，或一個選課而已²⁷⁷」，由此即可推斷「商業設計」類別的課程一開始其實只是併置於「工業設計」教育中，僅是為商品行銷目的，而成為「工業設計」教育下的附屬學科項目如此而已，並未被認知為一個獨立的學科別。

設計家蕭松根當時便認為，雖然「商業美術設計比一般繪畫難以下手。...商業美術就必須受到貨品的內容、商標，以及市場調查的動向等問題之『束縛』，...商業設計若想出奇制勝，就必須格外加費一番心神。...商業設計是一門新的「學問」...：祇要愛惜人才，並多加培養，我們是可以趕上他人的²⁷⁸」。這也顯示出「商業設計」在當時雖然還未成熟，但亦有人開始認知其應該也可以獨立成為一項獨立學門。所以至1972年，銘傳商專（後來的銘傳大學）便將商業推廣科改名成「商業設計」科，成為台灣第一個以「商業設計」為名的科系專業。在1979年，有鑒於台灣經濟迅速擴張，必須積極擴展海外市場、拓展國際貿易事業，因此大量需要包裝與廣告設計的相關人力，從事包裝促銷活動，因此當時的台中商專（後來的台中技術學院）奉准成立五年制的「商業設計」科專科學制，並以包裝設計教學為其主要的教育課程發展方向。

不過在「商業設計」概念發展初期，實與「美術設計」的概念無太大差異，何耀宗即曾提及「台灣有商業設計，是在近十五年的事(約於1964年)。在這段時間之前，充其量只有圖案設計，目的單純為了『好看』。當時從事圖案設計的人多半是美術科系的學生，他們利用課餘時間藉此賺外快。近十多年來，社會進步，許多設計科系也相繼成立，圖案設計為創意性的設計取代，由於專業人員的增加，設計也不再被認為是『旁門左道』²⁷⁹」。由此文脈來看，何耀宗認為「商業設計」與前文「美術設計」於1960

²⁷⁶ 出自同上。

²⁷⁷ 大智浩，1993，《美術設計的基礎》，台北：台隆，序言。

²⁷⁸ 出自經濟日報1970年7月2日：日本創意雜誌推介蕭松根美術設計作品為世界百位名家之一。

²⁷⁹ 出自聯合報1979年4月16日：商標設計還停留在「純美」的欣賞角度—從張大千的一幅國畫「梅花」



年代的發展，其實是類似可等位互換的概念。而在此段期間中，相關用語還可以另外看到像是諸如「商業美術設計」、「商業視覺設計」、「視覺美術設計」等用語的出現，而其內容呈現雖與「商業設計」類似，但也可以看出關注重心的差異性。與「商業設計」概念具有直接關係的像是「商業美術設計」與「商業視覺設計」，前者是以產業界對「美術設計」重心逐漸朝商業行銷用思維的呼應，後者則是著重購買者對商品感知上所呈現出的吸引力。至於衍生出的「視覺美術設計」概念則較像是「美術設計」各項作品上的視覺表現意義，其讀取範圍又較「商業視覺設計」的意涵更為廣泛。

「美術設計」在商業行為的引導下，自 1970 年代中期以後，在認知上更是偏向於廣告行銷或包裝設計的概念上發展。銘傳商專教師李再鈐在當時便認為「商業設計」就是一種注重產品整體價值的行業，從產品外包裝至行銷廣告設計等內容都應包含在內。再由更廣義的產出物分類角度觀之，「商業設計是綜合近代的藝術、科學、技術的新知識。例如商業環境的空間規劃、商店設計、櫥窗設計、商品設計、包裝設計，以及任何媒體的廣告設計，和各種商品展覽設計等²⁸⁰」，便出現很類似現代分類的概念法則。對此，李再吟所認知的「商業設計」已是完全轉向商業行銷層面的思考方向，並包含有企業整體的行銷規劃觀念。

此外，當時的銘傳商專「商業設計」科主任蕭汝淮更直接將「商業設計」教育的目的直接帶入商業領域之中，他認為「目前，國內訓練商業設計人才的大專院校不多，銘傳商專商業設計科算是比較有計劃的訓練商業設計專才的一個科系。...從事商業者所應具備的必需知識不只是數學、會計學、管理學、市場學，而「商業設計」將是必修課程²⁸¹」。由上述的教育宗旨來看，當時「商業設計」教育的主軸儼然已脫離以「藝術」教育為中心的思考建構方式，並更貼近商業服務的重要目標。而由表 4.9 中亦可看到自 1970 年代中期以後，「商業設計」的認知內容敘述，即多已成為為商業行銷服務的思考方向，所以在學生的畢業專題製作展覽會內容上，更多是以鎖定特定廠家，然後以模擬方式推出一系列相關項目的作法頻繁地出現，「從招牌、商標、模型、包裝，都選定一標準色，作不同變化，並重複

被印在香煙紙盒上說起。

²⁸⁰ 出自聯合報 1975 年 6 月 11 日：海報時代過去，重視商業設計。

²⁸¹ 出自經濟日報 1975 年 6 月 10 日：拓展產品銷路 商業設計不容忽視。



將主題烘托出來²⁸²」。顯示出「商業設計」在人才培育上，是朝向提升工商界產銷能力，使產品價值能藉由更好的包裝、設計，以樹立產品招牌，幫助商品提高銷售能力。當時的經濟部長孫運璿則更呼籲「工業界有必要多了解工業設計與商業設計的重要性，加以充分利用，使提高商品價值，改善產品銷售，學校方面則有必要多作這方面之研究發展，使理論與實際配合，學以致用，貢獻所學於經濟建設²⁸³」。對此，足見台灣政府單位對於能夠輔助台灣經濟發展的工商業設計教育，亦顯得格外重視。

至 1980 年代，「商業設計」隨著商業發展被重視而受到各界矚目，過去涵蓋所有設計專業領域範圍的「美術設計」也披上一層強烈商業目的的色彩。而如此兼具商學基礎，與結合行銷知識的「商業設計」概念的出現，更促使著台灣產業界與教育界開始注意這個新概念的價值所在。所以 1984 年中原大學即創設第一所大學高等教育層次的「商業設計」系。而該系創立的同時，輔仁大學也在國內大學中首創類似創學目的與課程發展方向的「應用美術系」。中原大學商設系於首創初期歸類仍歸類於商學院之下（就像工設系一開始也是歸類於工學院之下的作法一般），其創系系主任葉權儀即對當時所創辦的「商業設計」概念提出個人見解：「所謂商業設計就是把行銷和設計結合，除培養設計才能外，且兼具商學之基礎知識，已能結合行銷與創作，發揮設計之最大功能²⁸⁴」。除基本藝術創作與設計形態的教育課程之外，也重視商品銷售販賣行銷等商學領域課程。而過去曾任教於中原商設系的台科大工商業設計系系主任林品章亦曾表示，中原商設系的課程安排雖然一開始多少受到銘傳商專「商業推廣科」的影響，使得在課程內容上多著重於商學知識的訓練，但整個會社會環境的需求，仍是主要影響促成該系成立及成長的最主要因素²⁸⁵。由表 4.9 中也可以瞭解早期中原大學商設系便曾經以產學合作方式，與大型連鎖超商共同調查與設計改善包裝形象的課程實施方式。

1980 年代後期，由於台灣企業的经营方針從早期單純的生產導向快速轉變成競爭激烈的市場導向模式，致使在商品的銷售上必須面臨更多來自

²⁸² 出自聯合報 1977 年 5 月 25 日：大專學生工商設計展覽 盼能喚起社會人士重視 藉以提高產品設計水準。

²⁸³ 出自經濟日報 1978 年 5 月 13 日：孫運璿籲工商界 重視工業設計。

²⁸⁴ 林品章，《設計、藝術與語文類技職教育》，p.113。

²⁸⁵ 林品章，1989，「1988 年三系老師設計座談」，中原大學商業設計系學刊，p.76。



於同業的競爭與消費者的期待壓力。因此許多外商，包括飲食、餐飲業等國際知名企業，在陸續進入國內市場時，國內企業亦逐漸體會到『企業就是商品』的概念。而由下表 4.9 中即可看到，於 1980 年代初期學者林磐聳即在報章文中，開始針對 CI 等企業識別系統等相關概念撰述報導文章。直至 80 年代末 90 年代初期間，企業界為 CI 在商貿上所帶來之助益因而引起其深入瞭解之興趣。對此，當時學者林磐聳即對此情形提到：「三年來我國外貿數額仍不斷增加，經濟景況繁榮熱絡，對企業導入 CI 的風氣，未嘗不是一股推波助瀾之助力。²⁸⁶」因此當時「商業設計」教育即開始大量導入 CI 設計課程，並成為「商業設計」系課程發展上的重要領域項目之一，「...七十四（1985）年，中原商業設計系、輔大應用美術系成立，尤其以後兩者具有明確的教育目標與清晰的定位，因此，在課程安排上相對地重視 CI，且目前已有兩屆畢業生，為國內 CI 發展培育專業人才。...²⁸⁷」。而當時期大多數學生的畢業專題製作選題方向，也因為順應此潮流而出現許多以 CIS 企業識別設計系統為專題題目選題的情景。而這也致使原本的「美術設計」逐漸縮小其認知範圍領域，並開始脫離原本較像是藝術性創作課程的發展聯想。

表 4.9 1960 年代至 1980 年代「工商業設計」、「商業設計」、「商業美術設計」、「商業視覺設計」用語相關文獻摘要

作者/年代	出處	釋義
商業設計定義		
經濟日報，1968 年 6 月 3 日	促進商品銷售與 商業視覺設計 — 商業視覺設計 淺釋	商業視覺設計 是具視覺傳達機能的設計，藉報紙、雜誌、印刷宣傳物、電視、電影、照片及戶外廣告等大量傳播的媒體，傳達訴求的內容；亦即用造型的表現手段藉視覺將訴求內容傳達給大眾的一種設計。 商業視覺設計 是商品製造業及經銷業界為了廣泛提醒消費者對其產品的注意，藉視覺上的訴求特性吸引需要者的興趣與共感，進而引起購買慾的促進銷售手段上不可缺少的重要工作。
經濟日報，1970 年 7 月 2 日	日本創意雜誌推介蕭松根美術設計 作品為世界百位名家之一	一般 商業設計 ，不外求其鮮美奪目，以吸引消費者的注意，激起消費者愛好，...他認為 商業美術設計 比一般繪畫難以下手。蓋純美術的作品，可憑自己愛好去創作，而商業美術就必須受到貨品的內容、商標，以及市場調查的動向等問題之「束縛」，因此， 商業設計 若想出奇制勝，就必須格外加費一番心神。
聯合報，1975 年 6 月 11 日	海報時代過去，重視 商業設計	銘傳商專的教授李再鈞以為： 商業設計 不是許多學生會畫幾筆後，畫一些圖案、形象成為所謂「設計」，其實是破壞設計的生命。李再鈞為「 商業設計 」下定義： 商業設計 是綜合近代的藝術、科學、技術的新知識。例如商業環境的空間規劃、商店設計、櫥窗設計、商品設計、包裝設計，以及任何媒體的廣告設計，和各種商品展覽設計等。
何耀宗 1974	商業設計 入門	商業設計 （commercial design）的意義及範圍：在商業上為了進一步增加銷售量，而廣泛地應用近代精神及技術的一切造形設計，稱為 商業設計 。它包括：商品計劃、宣傳廣告、販賣援助以及公共關

²⁸⁶ 出自經濟日報 1990 年 12 月 22 日：〈林磐聳談 CI32〉CI 教育有待推廣。

²⁸⁷ 出自同上。



		係等。和 商業設計 同類的用有語有：商業美術 (commercial)、宣傳美術 (advertising art)、視覺美術 (visual design)、印刷設計 (graphic design) 等。 商業設計 也是和工業設計相對使用的名詞：因為工業設計是為了大量生產製品設計，而 商業設計 是為了其製品的販賣而設計的。 商業設計 的範圍，可分為經由印刷的平面設計 (graphic design)、廣告牌、霓虹塔等立體造形設計，以及編排 (layout)、文字設計 (lettering) 插圖 (illustration) 等技術方面的關係設計。
林品章 1986	商業設計	「 商業設計 」可以從商業目的，也可以從純粹設計 (或藝術) 兩個部份來探討，而屬於商業方面的知識，可由商學方面的課程，如商業心理學、經濟學、廣告學、會計學、市場學等等獲得。
馬場雄二著 王秀雄譯 1986	美術設計點、線、面	設計出來之作品，和商業上發生關係，能在大眾視覺上留下好印象的設計，就叫做 商業設計 。
楊清田 1989	我國專科學校美術教育的發展與功能探討	美術雜誌曾對 商業設計 的宗旨及教學內容有這樣的說明，「 商業設計 科的教學目的是：配合國家經濟建設，培植目前最需要的 商業設計 人才，從事商品設計、包裝設計、廣告設計、商店內部與櫥窗設計、以及展覽館及展覽攤位的設計」(美術雜誌，1973，p.20)。
林品章 1990	商業設計	把視覺傳達設計應用在商業上時，我們可稱之為 商業設計 。
陳孝銘 1992	商業美術設計 基礎篇	在商業上為了增進商品的銷售，而廣泛地應用近代技術的一切造形設計和媒體設計表現，以達到商業目的。
對當時商業設計名詞的見解		
聯合報，1966 年 10 月 11 日	義國藝術家分新舊兩派 互相承認優點並不尖銳對立	在歐陸待了三年，楊英風帶回了一些藝術上的新觀念。他說：歐洲許多流行的 工商業設計 ，都受了現代藝術的影響而逐漸改變，他也贊成把純藝術的雕刻發展到社會的應用價值上...
經濟日報，1968 年 6 月 3 日	促進商品銷售與 商業視覺設計 廣告的功能要使顧客識國貨買國貨	王永慶說：「 商業視覺設計 」在今天我國尚屬一種新興的概念，近年來，我國工商業在政府英明領導與國人共同努力，正在飛躍中。但現代化工業趨向自動化，大量生產的商品，須求迅速而廣泛的推銷。如何能使商品迅速而廣泛的銷售呢？這就需要優良的商業設計。...良好的 商業設計 (包括廣告設計、包裝設計、與色彩式樣等設計) 具有強烈的情緒性號召，能影響顧客購買動機，尤其在今天工業社會，不比古代農業社會，人口流動性小，所以古代祇有銷售市場 (Selling market)，祇要貨真價實，便不愁沒有人來買。而今卻有購買市場 (Buying Market) 人們需要知道什麼地方可以買到最合用而又最便宜的貨物，所以 商業設計 是非常重要的。
經濟日報，1975 年 6 月 10 日	拓展產品銷路 商業設計 不容忽視	目前，國內訓練 商業設計 人才的大專院校不多，銘傳商專 商業設計 科算是比較有計劃的訓練 商業設計 專才的一個科系。該科主任蕭汝淮認為，從事商業者所應具備的必需知識不祇是數學、會計學、管理學、市場學，而「 商業設計 」亦將是必修課程。
經濟日報，1978 年 5 月 13 日	孫運璿籲工商界重視工業設計	經濟部長孫運璿呼籲工商界，重視工業設計，以提高產品價值，促進產品銷售。...孫部長對於展出的產品仔細觀賞並一再稱讚，他認為工業界有必要多了解工業設計與 商業設計 的重要性，加以充分利用，使提高商品價值，改善產品銷售，學校方面則有必要多作這方面之研究發展，使理論與實際配合，學以致用，貢獻所學於經濟建設。
聯合報，1979 年 4 月 16 日	商標設計停留在「純美」的欣賞角度 從張大千的一幅國畫「梅花」 被印在香煙紙盒上說起	台灣有 商業設計 ，是在近十五年的事。在這段時間之前，充其量只有圖案設計，目的單純為了「好看」。當時從事圖案設計的人多半是美術科系的學生，他們利用課餘時間藉此賺外快。近十多年來，社會進步，許多設計科系也相繼成立，圖案設計為創意性的設計取代，由於專業人員的增加，設計也不再被認為是「旁門左道」。何耀宗指出：現在所稱的「設計美」是要求「最大公約數的美」，即「大眾美」和「經濟美」，好像汽車、電冰箱、音響的設計，它們外型的美是大量生產出來，但是確實是經過社會大眾評價後，而能普遍被接受，這和畫家的作品不大一樣，畫家的抽象畫是為自己理想而作，別人不一定能夠接受，畫家也不一定非要他人了解；設計卻要能引起大眾共鳴。儘管如此，國內一般人還是不能了解「設計」，依然停留在「純美」的欣賞角度。
商業設計與企業形象計畫的關連文獻		
經濟日報，1982 年 11 月 12 日	產品價值與包裝設計關係極密切 業者建立新觀念提高包裝設計成本	良好的包裝首應考慮商標、公司名稱、物品型名、要點說明、配置、字體、圖案及造型、色彩等以建立企業統一形象。但國內業界對其印刷及標示卻不重視，工業包裝設計多由紙器工廠代為製作，毫無設計可言，至於 商業設計 ，則由廣告公司、設計公司、業餘設計師及公司老板自行設計，未能配合實際需要，以致缺失頻頻。商業包裝與工業包裝不同，商業包裝是商品放在櫃窗展示時的包裝設計，目的在促進銷售；工業包裝是為保護包裝內容物的完整，維護裝卸搬運的良好及建立公司形象為目的，現國內商品設計人才在廣告平



		面的設計水準尚可，但在立體包裝設計就顯得人才欠缺，這是國人沒有聘用工業包裝研究人才習慣所導致。
經濟日報，1990 年 12 月 22 日	<林磐聳談 CI32> CI 教育有待推廣	近兩、三年來我國外貿數額仍不斷增加，經濟景況繁榮熱絡，對企業導入 CI 的風氣，未嘗不是一股推波助瀾之助力。有關國內 CI 教育的推廣，可從正規教育、業界推廣、CI 活動、出版、媒體等方面來探討。成立於民國三十八（1949）年的師大美術系，早期並未將設計獨立分組教學，但設有設計課程，直至民國六十五（1976）年才有設計組的成立；民國五十三（1964）年，中國文化大學美術系成立並設有設計組；接著，國立藝專、實踐家專設美工科、銘傳商專有商設科。七十四（1985）年，中原商業設計系、輔大應用美術系成立，尤其以後兩者具有明確的教育目標與清晰的定位，因此，在課程安排上相對地重視 CI，且目前已有兩屆畢業生，為國內 CI 發展培育專業人才。除上述常設教育機構之外，像外貿協會（CETRA）、中國生產力中心（CPC）和淡大公關班，邀集國內外 CI 專家學者，不定期舉辦研習班，安排了 CI 相關課程。

資料來源：本研究整理

4-3 小結

4-3-1 中國

中國在二戰結束後進入新中國時期，於此段時間之中可以看到其「設計」語彙的發展，即是隨著當時執政者的思維，而驅動其發展走勢的邏輯。重點則又轉換至「工藝美術」。由於政策與社會的衝突性，將「工藝美術」導向「民間工藝」的走向，而因此無力應付工業時代潮流的需求。由於「工藝美術」長期以來即被視為是「傳統工藝」領域之重要代稱詞，因此當面臨教育或經濟趨使「工藝美術」必須在發展方向上擇一之時，當其語義無法兼具兩個時代與兩種生產方式的需求之際，「工藝美術」即會在究竟要服膺於現代工業，還是回歸於傳統本位的思維上，而產生極大的矛盾與衝突性。

而「設計」語彙即是在衝突加劇的同時，開始為當時的學者（支持「工藝美術」走向現代化之學者）所使用，成為傳統與現代化轉折的過渡時期之專用術語。當時「設計」一詞並未成為一個專業名詞，其只像是輔助解釋一般，成為協調設計者、消費者與製造者的三方需求，而得使順利地與科學、工業等現代產業進行接軌。像是使用「圖案」加「設計」的「圖案設計」、「工藝美術」加「設計」的「工藝美術設計」以減緩傳統文化與現代工業的衝突性，讓「圖案」跟「工藝美術」都可以開始進行「設計」，「設計」儼然逐漸開始有一些獨立領域的意味出現。

在現代化過程的影響下，始終以勞動力生產為主體的傳統「工藝美術」，始終無法阻止工業時代來臨後的衰退危機。由於外銷產品的連連失利，致始中國不得不開始正視其問題的嚴重性。所以起而代之的對「工業



造型設計」與「工業設計」等外來領域語彙開始有所重視。在其語彙的定義上，一方面顯示出中國將以改善產品外觀與包裝為中心，在外銷產品的「設計」上加強用心。另一方面亦顯示著中國欲將近代「設計」事業觀念，開始與傳統的「工藝美術」事業進行分割之用意。

4-3-2 台灣

台灣在「工藝美術」發展上不同於中國的是，台灣的「工藝美術」於開始時即直接省卻對跟「傳統工藝」掛鉤的束縛與爭執。在顏水龍開始提倡「工藝美術」活動之際，台灣在經濟上即需要具有實用性、美觀兼具的工藝產品作為外銷產業品之用。而延續戰前日治時期「圖案」語彙的影響力，戰後的「設計」語彙即透過現代工業（於日治時期「設計」即曾用以指稱工程方面之計畫工作）的產出形制，以動名詞義兼具的方式，用以指稱事物上的前置計畫過程，並與「工藝美術」詞彙交混使用。

而在 1950 年代至 1970 年代期間，台灣「設計」語彙開始隨著技術的提昇、產出形制的改變，以及國外專家學者開始將專業「設計」概念的教育內容引進國內之故，專業領域的區分再出現「工業設計」、「美術設計」、「美工設計」、「商業設計」等專業領域的語彙，並形成「設計」領域下的專業用語。

當時的「工業設計」與中國「工業造型設計」，一般皆是為外銷產業獲得國外廠商的青睞，因此多著重於產品外觀與包裝之改變上。然而由於「工業設計」受到產業政策影響，因此多關注於近代工業層面，對於產品開發重視外觀與包裝，致使台灣的「工業設計」至 1970 年代之後，在外銷上開始受到「海盜王國」的罵名時，政府、企業與學者專家即開始對「工業設計」的重新再重視。此外，與「平面設計」有關之「美術設計」與「美工設計」，是為提振企業於國內與國外的產銷能力，而致力於平面與媒體的廣告上。隨後更是以「商業設計」一詞來包括所有與行銷相關的「美術的設計」領域。

由上述中來看，台灣在「設計」用語的置換上，於此時期多是受到產業影響，因此每當「設計」受到產業走向改變刺激的同時，新的「設計」語彙亦會隨之而出。上述專有領域名詞的出現，代表著「設計」領域的再細分化過程，正在持續展開。





五、1980 年代以來漢語地區「設計」相關用語之生成與發展變化

文化大革命後，中國為控制產業經濟在民生發展上的不均，而對產業界展開一連串的限制性工作。產業在無法展開的情況下，導致中國於外銷市場上連連失利，「設計」之用才因此又開始被產業與教育界所重視。而台灣在進入 1990 年代以後，由於科技發達與文化創意產業相關政策的推動下，「設計」得以在各產業領域中開始為大眾所熟知，當民眾對「設計」產業趨之若鶩的同時，教育界中也開始重新審視定位「設計」的新位置，而「設計」亦因此開始邁向一個嶄新的階段。





5-1 中國地區近代設計相關用語之生成發展變遷過程

5-1-1 改革開放後中國社會經濟與文化發展

中國結束長達十年的社會動亂時期，展開安定的政治局面。1978 年以後朝向改革開放發展，國門重新對外打開，在面對體現到世界格局快速變遷與再次受到外來文化的衝擊下，中國政府於 1978 年第十二屆三中全會中確立基本國策，將以經濟建設為中心，制定實行經濟體制改革與對外開放的政策，開始重新思索中國各項發展進程的轉變，並由此帶動社會加速現代化的轉型與加快中國工業化的腳步。中國在走向工業現代化的改變，與再次開放接受外來訊息之際，不僅逐步改善大眾的生活品質，且在中國打開閉關自守之際，深刻體會到過去中國幾十年來與西方建設發展進程之間所存在的差異性，刺激著改變大眾精神面貌與思想觀念，並進而激發驅趕自身步伐前進的推動力。

1. 現代工業重新出發—民生消費工業的發展 (1978-1989)

80 年代以降隨著消費力的提升，促使大眾始以重視新穎、多樣、質優價廉的消費品與小商品的生產，此外與民生基本生活的改善問題亦隨之提升至工業生產的進程之上。1982 年中國輕工業部召開全國輕工業優秀新產品評選和經驗交流會，針對 1979 年以來的產品，進行評選工作與提出相關經驗見解時，各方即對產品評選提出「**造形新穎、結構先進、安全可靠、獨具風格、質優價廉、效益良好**²⁸⁸」等要求，對民生產品的看法已不再框制於量產或技術產出階段，也進而開始出現迎合消費市場的思維，並對商品的審美性開始有一定的要求度。而在此次評選會中所提出的建議，亦顯示出未來新產品產出的發展走向。中國為將民生工業更進一步地推前，因此自 1984 年起中國輕工業部決定，除部分傳統產品與部分產品允許可以不用達到對應國際標準之外，其餘產品參與國家評選時，將以是否採用國際標準作為參加的首要條件²⁸⁹。由此也足見中國的產品生產，已開始為走向與國際市場接軌進行準備的動作。

為適應社會新的發展形勢與西方現代藝術設計相關理論被引入中國，眾多高等院校開始調整學科、引進師資，逐步建立起新型的藝術設計專業

²⁸⁸ 王毅中，1985，《當代中國的輕工業：上》，北京：中國社會科學出版社，pp.272-273。

²⁸⁹ 中華人民共和國國家經濟貿易委員會，2000，《中國工業五十年：新中國工業通鑒·第六部》，北京：中國經濟出版社，p.3085。



學科。中國工藝美術教育自 1980 年代開始，其規模便已經進一步擴大。全中國各地美術、藝術院校，皆開始設立工藝美術系或設計系，另外各類輕工、紡工、工科、師範，以及綜合性院校亦開始設立設計類系科²⁹⁰。由此可以瞭解到中國不再將設計工作視為工藝美術項下之特定專業項目，除在美術院校與工藝美術院校開設相關科目之外，工科院校亦在設計專業領域項目中有所發展。由於工業教育未如工藝美術教育一般受到傳統的束縛，其招收學生類別亦多屬理工類別之人才，開設的專業課程亦多側重於產品應用上，此亦打破以往單一美術設計教育的思維走向，在市場經濟環境下，為培養大批設計人才之際，所為設計教育開展出的新途徑。

然而走至 1980 年代末，中國的消費性工業卻在中國經濟中國政府干預，以及消費觀念的轉變下迅速冷卻下來。工業生產進程在長久累積經濟發展結構上的缺陷，以及計畫與市場脫節的情況早已積重難返，致使產品嚴重積壓，通貨膨脹，並引起全國性的搶購風潮。「這種現象的形成，在很大的程度上也與社會各界不重視設計有著直接的聯繫²⁹¹」。絕大多數的企業並未隨著經濟提升而對產品的設計概念有所成長，企業結構在尚未形成產品設計開發的良性循環下，對於設計概念的認識上也僅著重於工業技術層面的改造，並一味地模仿與大量生產。對此則致使設計觀念仍停留在改革開放前的思維運用，在民生產品設計上則仍抱持著「實用品美化」的模糊認識。由於設計力嚴重落後，導致出口形象不佳，附加價值亦不高。而在中國國內市場，國貨亦同樣缺乏吸引力，造成舶來品趁虛而入。且在國內市場引進外來資金與技術之時，又養成對海外設計力的依賴，企業對產品仿製與抄襲的作法蔚然成風且持續進行，1988 年由「《中國的工業設計與中國現代化》一文中即指出，中國現代工業設計的落後程度十分驚人，企業盲目追求數量和產值，...產品僅依靠著仿製他國的設計，做為『新開發』的產品的樣式，成為當時中國工業生產的嚴重問題。²⁹²」

2. 網路通信與電腦技術為基礎的時代(1990 年代後)

雖然中國自改革開放後，在自身缺乏生產技術與設備的情形下，曾一度盲目的將資金花費在引進專利、研究與試製上，不僅造成中國原本的技

²⁹⁰ 袁熙暘，2003，《中國藝術設計教育發展歷程研究》，北京：北京理工大學，pp.207-208。

²⁹¹ 同上，p.213。

²⁹² 陳曉華，2007，《工藝與設計之間：20 世紀中國藝術設計的現代性歷程》，重慶：重慶大學，p.176。



術人員無用武之地，且對中國企業各項機械與工藝設計部門的人才培育上亦無法同步發展。然而在時代遷移下，中國在開始進入世界產業界中，成為全球市場經濟鏈下的一環之際，對此也不得不開始審視自身所欠缺的能力，並得重新判斷市場需求，以進行更有系統性的經濟規劃方式。民生工業發展至 20 世紀末，中國製造業雖已漸興盛，但對於產品設計，除卻對原有的商品進行樣式上的改良之外，其他無論在技術提升或開發新產品的創意上，在大環境的限制下，其觀念與經驗仍是相當缺乏。相對而言，此亦成為制約中國工業的競爭力與影響設計技術提升的重要原因之一。對此中國已體會到無論在對外或對內銷售的民生工業上，企業必須面對產品設計落後的狀況，並針對產品開發與設計滯後的情形，重新改進與調整，才能促使產品具有競爭力上的優勢。

1990 年代以後電腦技術為基礎的網路通信方式確立，以及信息的流通與數位技術的使用，已成為全球化的一種具體表現。而此新技術變革亦對原有的經濟體制、社會結構與生活方式迅速影響，隨之而來讓廣泛大眾於物質生活與價值觀上開始產生變化，更為中國社會轉型帶來挑戰。中國在走向世界全球化競爭的壓力下，已意識到技術水平與設計力，將會成為影響經濟產業的關鍵作用，所以於 1990 年代後，工業設計的進程亦開始受到重視，而進入快速發展時期。

20 世紀末，設計發展藉由轉往更高層的數位技術領域，與電腦網路信息傳遞的普及，讓產品設計朝向更為智能化與高科技化的方面發展。且全球信息同步傳遞訊息，產生相互聯結趨勢，使消費者更能迅速並即時地獲取資訊，更為設計帶來新的發展契機。然而當科技與商品的優化達到一定程度之時，即轉向為深層自身的層面求取探索與滿足的階段，「**人類的生產就從以物為中心轉向以人為中心**²⁹³」。大眾開始著重並追求生活品質、科技與人文間的關懷與運用，追求人與自然和諧的關係，而不僅限於物質生活。設計由人與物的關係開始轉向人與非物的關係，從而追問設計的本質²⁹⁴。由此足見設計的意義與範圍已在此時期逐步拓展至人文與科技之間，並滲透至大眾生活的細節裡，而藝術設計專業亦在此時表現出強勁的未來發展態勢。

²⁹³ 林宏德，《人與機—高技術的本質與人文精神的復興》，南京：江蘇教育出版社，1999，p.519。

²⁹⁴ 趙江洪，《設計藝術的含義》，長沙：湖南大學出版，1999，p.79。



5-1-2 改革開放後中國「設計」領域的發展情景

中國自改革開放後，為以面對社會經濟體制急遽變革與經濟規模迅速成長的情況，提出「調整、改革、整頓、提高」的實行計畫，而經濟改革除為輕工業環境帶來革新之外，同時亦為農村生產開始引入市場經濟模式，改變長期壟斷性的中央計劃經濟與公有制度局面；而在對外的經濟制度上，則實行多種鼓勵外商投資與來華合作政策。當時中國經濟在政策與商貿同時發展的激勵下，促使市場經濟開始活絡並趨於繁榮。而社會物質需求亦日趨高漲下，不僅快速帶動起民生工業發展，且企業對廣告、包裝、產品設計、室內設計等相關需求逐日漸增。在面對社會對藝術設計人才需求的呼聲下，政府單位意識到「**加速工藝美術專才的培養，已成為一個(經濟)戰略問題**²⁹⁵」。隨著民生消費工業在各界的推動，幫助消費品改良與創新的藝術設計行業不僅在各企業單位的戮力下，共同組成中國工業美術協會與中國包裝技術協會，並先後舉辦許多包裝展覽、研討會與學習班，中國的藝術設計教育已然跟隨著社會制度與經濟成長的變遷，正歷經著一場歷史性的變革，並兼負起社會蓬勃發展與全面革新的重要任務，成為中國提升平面與工業產品設計水準的必要手段，且亦為日後的工藝美術教育之路掀起一股新的浪潮。

1. 進入 1980 年代後的「設計」發展

「Design」一詞本來自於西方舶來語彙，而中國在沿用此概念以來，一直在尋找「設計」類似義詞語在中國文化中的適當位置。而在上一章的討論中，即可以看到「設計」除卻著重產品外觀的造型設計之外，但同時另一方面也開始在著重綜合處理裝飾、造型、結構、功能等相互關係的聯結作法。如 1980 年代初期由學者張道一所發表的文章中，便可以看出設計於當時所跨足的領域與範圍：「**設計...即是設想和計畫。舉凡造物、做事所懸擬想像和制定的實行措施，均可稱做設計。如廠礦的設計，建築物的設計，機器製造的設計，生產流程的設計，工藝美術的設計等**²⁹⁶」。在此，「設計」已逐漸成為一項專門的學術領域，且已經能夠跟其他項目進行合縱連橫，產生出新的學術分科。且此時期無論在藝術院校或理工學校中的設計

²⁹⁵ 李錦璐，1990，《借鑑，發展—工藝美術教育的幾個問題》，工藝美術與工藝美術教育，北京：人民美術出版社，p.95。

²⁹⁶ 張道一，2007，《設計在謀》，重慶：重慶大學，p.31。



教育都發展的相當迅速。就中國當時的「設計」意涵來看，其初始的意義發展上不僅置於產業教育之上，且與工程技術的聯繫亦十分緊密。

然而由於中國社會工業化的進程緩慢，科學技術遠遠落在西方資本主義國家之後，而美術教育比起現代藝術設計教育來發展成績反而要大的多，因此長期以來「設計」在中國一直被認為是「美術」項下的一個次領域，設計教育亦被納入美術教育的範疇中。雖然於工藝美術院校亦開設與設計教育有關的課程，但不少從事設計工作的人仍出身於美術相關院校科系。

中國「工藝美術」事業在 1980 年代商品與市場政策蓬勃發展的進程下，隨著西方現代機械工業發展的潮流，替代起過去的單純手工製作方式。至改革開放後，又因經濟發展迅速，在各項產業上都以必需倚賴設計人才輔助之際，只能匆匆在學理的建構上，透過對外來文化的交流中，逐漸走向以西方現代設計相關理論為中心的設計教育發展架構。而眾多高等院校為適應社會的新發展形式，引進新式師資、建立起新形態的設計學科。自 1980 年代後更將工藝教育規模進一步地擴大至全中國各地美術、藝術院校，以及各類輕工、紡工、工科、師範，以及綜合性院校之上。不僅設立工藝美術系或設計類相關科系²⁹⁷，且在各類工藝美術院校擴大教學規模、開始設置專業的同時，紛紛發起座談會，大力加強起校際間的交流合作機會。

由於「工業設計」在中國近代產業發展的歷程中逐漸佔據一席之地，因此至 1980 年代以後，「工業設計」不僅逐漸進入工業機械領域之外，且更以獨立學科的方式在中國設計教育中發揮其影響力²⁹⁸。至於其他設計專業，如表 5.1 中 1979 年所設立之專業科目名稱所示，則仍是以延續文革前工藝美術體制下的專業科目形制。然而此過於老舊的教育體制，在面對改革開放後的中國社會面貌受到現代化影響的過程下，卻開始顯露出其無法適應現代社會體制下的產業分工方式。在教學上不僅缺乏有系統性的帶領方式，且設計專業產生劃分過細且多的問題，致使設計教育與實業現況無法銜接。而這也出現學生無法學以致用，進而在社會需求產生斷層的情況出現。

雖然於 1987 年與 1993 年的專業科目目錄調整當中，學界即開始著重

²⁹⁷ 袁熙暘，2003，《中國藝術設計教育發展歷程研究》，北京：北京理工大學，pp.207-208。

²⁹⁸ 陳瑞林，2005，《中國現代藝術設計》，長沙：湖南科學技術出版社，p.242。



與產業的銜接度，但在調整階段中，卻仍是無法未完全跳脫其窠臼。中國工業設計教育學者柳冠中，在 1987 年「工藝美術」新專業目錄頒布後的一篇文章中，針對這種專業變多²⁹⁹、分工越細的現象指出，「其根源在於工藝美術教育中存在兩種時代、兩種生產方式、兩種層的專業分類的混合...；而另一方面...隨著時代的變遷...社會分工由於機器大生產的出現，而使部門性的專業化成為主要特點，相映出現以產品來分類的機制...³⁰⁰」，當時社會所出現的傳統工藝美術與現代工業量產的兩種生產方式，使專業領域延伸出以傳統工藝材料運用、製造技法為中心的「工藝美術」專業分類方式，並變成「工藝美術」教科系的劃分基礎。同時亦出現以量產思維為中心的課程設置方式，表面地按照產出型式來分類其專業項目。

依照上述分類方式所見，「工藝美術」於產業中儼然將概念局限於手工藝的範圍之內，讓設計與製造合併統一。不過大部分的現代工藝美術院校卻將自己劃在此系統之外。學者張道一於 1980 年代末期即提出「將『工藝美術』在狹義上看作為『傳統手工藝』，而將其與廣義上應包含的『現代設計』的分離，建議將『藝術設計』作為單獨的學科來建設³⁰¹」。他便是認為這方式不僅能兼顧歷史與現實需要，在理論上又能夠得到較合理的解釋方式，而使存在於「工藝美術」與現代「設計」在分工制度上的矛盾可以得到化解。

然而對此一「設計」名詞的整備結果並非一蹴可及，是經過許多年中各界竭力討論與質疑，才得以逐漸於其上形成一完整的定義概念。繼 1982 年「全國工藝美術教學座談會」後，於 1995 年由中國文化部教育司主辦的「跨世紀的中國設計藝術教育—全國高等美術院校設計學科建設理論研討暨作品展示會」中，便邀請中國各美術、藝術院校，與部分輕工、紡織、理工院校進行有關「藝術設計」教育方面的議題討論。而此次會議中是首次由政府單位以「藝術設計」為其名稱作為會議討論主題。於內容上則是針對過去 30 年間「工藝美術」教育的回顧與探討。對此不僅意味著各界於 1980 年代後，對工藝美術的內涵、廣度與深度的發展內容進行重新思考，

²⁹⁹ 1987 年專業目錄中 9 個系別分別為染織設計、陶瓷設計、書籍裝幀、裝潢設計、室內設計、服裝設計、工業設計、裝飾藝術、工藝美術史論；13 個專業分別是印染、織綉、陶瓷、書幀、裝潢、室內、家具、服裝、工業設計、裝飾繪畫、裝飾雕塑、金屬工藝、工藝美術史論。

³⁰⁰ 柳冠中，1996，《我對工藝美術專業分類的拙見》，設計文化論，哈爾濱：黑龍江科學技術出版社，p.51。

³⁰¹ 李硯祖，2008，《設計之道—20 世紀中國設計理論的形成與發展》，南京藝術學院學報(美術與設計版)，第三期，p.57。



而在專業名詞置換的過程中，亦反映出中國在「『工藝美術教育』到『設計教育』思考問題的角度變換³⁰²」。相較於「工藝美術」以工藝美術行業的技藝傳統、生產技術做為生產方式，「設計」則是統合現代工業生產、科學研究，以及傳統工藝中的藝術與文化內涵作為實現目標與手段。而這樣不再侷限於工藝職能分工上的新式「設計」理想，便以更貼近於大眾生活甚至是心靈上的設計實踐為目標，似乎預告著中國本以東方為構建主軸之「工藝美術」領域，逐漸將被以西方「藝術設計」專業承繼的新世代到來。

所以由中國教育部於1988年再次修訂的《普通高等學校本科專業目錄》中，為將「設計」教育的領域明確規劃出實際的發展空間，該目錄即再確立以「藝術設計」作為此一專業領域之代表性名稱。在其範圍領域的歸屬上，更將原屬「工藝美術」設計下的「環境藝術設計」、「產品造型設計」、「染織藝術設計」、「服裝藝術設計」、「陶瓷藝術設計」、「裝潢藝術設計」、「裝飾藝術設計」等7個不同領域下的專業項目合併成一個「藝術設計」專業。此外之前所制定的「工藝美術學」科目亦改稱為「藝術設計學³⁰³」（見表5.1）。「藝術設計」不僅由根本上改變自1950年代以來所形成的以行業分工為依據的專業教育形式，並正式確立「藝術設計」教育可以成為國家規定的高等教育代表性地位。「藝術設計」亦不再為藝術類科下之從屬學科，而是與「音樂」、「戲劇」、「舞蹈」等學科獨立於藝術領域類別之中，此亦表明「藝術設計」學科的代表性已開始獲得社會大眾的認同。

表 5.1 中國藝術設計教育本科專業之設置情況變化表

頒布時間	專業數	專業名稱
1979 年	6	印染美術設計、陶瓷美術設計、商業美術設計、書籍裝幀設計、裝飾壁畫美術設計、工業美術設計
1987 年	9	染織設計、陶瓷設計、漆藝、裝潢設計、裝飾藝術設計、環境藝術設計、工業造型設計、服裝設計、工藝美術歷史及理論
1993 年	8	染織藝術設計、服裝藝術設計、陶瓷藝術設計、裝潢藝術設計、環境藝術設計、工業設計、裝飾藝術設計、工藝美術學
1998 年	4	藝術設計學、藝術設計、工業設計(部分)、服裝設計與工程(部分)

資料來源：袁熙暘《中國藝術設計教育發展歷程研究》

³⁰² 阮榮春，1996，《南京藝術學院在全國高等美術院校設計學科建設理論研討暨作品展覽展示會上的發言》，藝苑，p.1。

³⁰³ 袁熙暘，2003，《中國藝術設計教育發展歷程研究》，北京：北京理工大學，p.239。



1998 年中國頒布《普通高校本科專業目錄》後，調整高等學校的專業設置，正式以「藝術設計」名稱取代沿襲多年的「工藝美術」名稱，將學科定名為「藝術設計學」之後，卻出現與 1997 年所頒布的《授與博士、碩士學位和培養研究生的學科、專業目錄》中將這門學科訂名為「設計藝術」上的分歧觀念出現。其中部分學者認為兩者僅存在詞序上的差別，在詞義上是大同小異。「『藝術設計』和『設計藝術』的關係，曾有人在使用習慣上論是非，這是不必的。...因為設計一詞在工科也普遍使用，為了區別不同的設計，而用藝術加以限定³⁰⁴」。而在對於「Design」之中文譯名而言，亦是為區別廣義「設計」概念所包含「技術性」與「藝術性」的設計問題，才特別再加上「藝術」作為限定用語的用意。另外亦有學者認為此兩詞隱含著「設計的藝術」以及「藝術的設計」等概念上的差異，因此對於支持將「設計」視為專門領域的觀點來看，則主張應確立以「藝術設計」作為正式名稱。

對此學者袁熙暘則藉由中國人對於詞句語法的習慣上提出詳盡解釋。他認為兩者以複合性名詞作為專業領域用語來說，確實是存在著詞義上的區別以及內涵側重上的不同。其中「藝術設計」就其意義在學科的反映上，是能夠強調該學科在實踐上的特色，強調藝術觀點能夠與工程設計、建築設計等工程性質較強的領域進行區域上的劃分。但就「設計藝術」來說，則是側重於該學科的理論色彩，強調在實踐基礎上對設計活動進行深入探討；即如「語言」與「語言藝術」、「教學」與「教學藝術」的關係，「設計藝術」即是將其學門的專業提升至更高層次的研究領域上。因此「設計藝術」與「藝術設計」可被視為同一專業教育，但是是不同的層次與不同階段³⁰⁵。

綜觀上述之內容，中國當時出現不同的名稱制定，以及由表 5.2 亦可看到「藝術設計」與「設計藝術」名詞意義的混用結果，確實反映出當時對「設計」領域認知的分歧程度。但在大眾設計語彙使用的情況上，是為多以「藝術設計」為主要稱謂，由此對照上述的討論即可推測，「設計」此一領域於社會上的主要認知上仍應多是以展現於各領域的實際技能的應用。相對而言，理論性概念較強烈的「設計藝術」，則仍未在社會間達到一定的

³⁰⁴ 張道一，2002，《走進人化的自然——「藝術設計論著選讀」導讀》，重慶：重慶大學出版，p.23。

³⁰⁵ 袁熙暘，2003，《中國藝術設計教育發展歷程研究》，北京：北京理工大學，p.25。



傳述程度，亦意味著「設計」在學術領域中仍處在於技術發展階段，還未進到思想討論的位階。

除卻上述由「藝術設計」與「設計藝術」所引起設計於實踐與理論間的討論之外，另外還由於「藝術設計」在本質上仍是以「適應新的科學技術和工業生產的發展、經濟建設和商品市場的需要而建立來的³⁰⁶」，因此「藝術設計」在實踐的過程中，要如何達到設計作品在「藝術」審美與「設計」實用要求上的平衡，亦引起各界另一波的廣泛討論。

面對「藝術設計」於「藝術」與「設計」身分的表述上，部分人士是以支持將其置於藝術領域的觀點上，認為「純藝術」領域應改變過往在中國僅承認繪畫、雕塑等項目的既有想法，而將具有實用藝術之美的「工藝美術」、「藝術設計」含括至「純藝術領域之中。但另一部分則主張完全否認「設計」與「藝術」間的聯繫，認為「現代設計與大美術（純藝術）是兩個不同質的東西，...在今天信息、電腦與高科技發達的年代是完全落伍的理論，美術家控制設計的時代早已成為歷史的過去，所以大美術的理論有害於現代設計事實的發展³⁰⁷」。由上述兩者的論點中，雖然見到當時的學者有意於對「藝術設計」一詞進行概念與學理上的釐清動作，但實則「藝術設計」在其本質上仍是兼具「實用性」與「藝術性」的特質，若對於其中一方過猶不及，甚至是將「設計」與「藝術」之間的關係割裂以對立的觀點視之，則易使「藝術設計」陷入過於追求「實用」或是「美觀」的盲點中。此外，雖然「藝術設計」是現代社會下的新興產物，但從歷史的過程中觀之，確實仍會與中國傳統的「工藝美術」文化有著密切的關聯性。然而若將傳統美術視為造成現代設計的停滯因素，便提議將現代設計與過去的歷史發展進行完整切割的作法，雖然能使設計物留下實用意義，但在其內涵上卻失去其原本具有的歷史與人文特性。在截斷其根源的情況下，無論在設計內容呈現本身、甚至是學術發展上，都會完全忽視中國的傳統精神內涵。

然而於 1980 年代至 1990 年代中國正值經濟發展期間，在中國對於「藝術設計」認知上仍缺乏一定的完整性與成熟性之下，致使產業界多將「設計」視為單純的技術與經濟活動，而各界中亦開始出現設計「重技術而缺

³⁰⁶ 張道一，2002，《藝術設計系列叢書·序》，重慶：重慶大學出版，p.87。

³⁰⁷ 敏明、顏珍，1991，《現代設計與大美術之爭》，中國廣告雜誌，第三期。



乏審美」，甚至於「缺乏對人的了解與關心」的擔憂。當 1990 年代後正式成為研究學門的階段後，學界則開始呼籲中國設計應以重視與中國傳統文化的聯結程度，並強調「對於設計的歷史，要明確借鑒的重要性，既應強調藝術設計與科技、生產在近現代的新結合，又不能割斷歷史，忽略古代手工藝對近現代設計的影響³⁰⁸」。在掌握經濟、工學與現代工具的利用之外，亦須兼顧人文文化的承繼。而在進入 21 世紀電腦設計的新世代，工商業各界在面臨資訊迅速的流動，以及科技與設備頻繁地流通之下，各國於技術上的差異性逐漸靠攏，「藝術設計」實踐所跨足於經濟、產業、文化與藝術間的特性，不僅於工商業上成為「與技術設計、營銷設計相並列和緊密配合的三種設計之一，是在產品生產和進入市場之前的策劃與運作³⁰⁹」，且就「藝術設計」的本質而言，在實踐中由一個民族歷史、國家文化背景，社會未來發展方向作為出發點，其所對應於人與物之間的關心程度，與提高大眾化生活水平的態度與精神，更是促使著「藝術設計」領域逐漸成為中國近代各界所重視的對象之一。

表 5.2 1980 以後「設計」、「設計藝術」、「藝術設計」、「工藝美術設計」「造物」用語相關文獻摘要

作者/年代	出處	釋義
龐薰琿 1983	《論工藝美術(—現代工藝)》	「現代 工藝美術設計 工作範圍，幾乎接觸到生活的各個方面。從小的郵票設計，到最現代的飛機、電子計算機等的 美術設計 ，所有一切美術設計，幾乎都屬於 工藝美術設計 的範圍。…工藝美術包括以下幾個環節：調查研究工作、教育工作、 設計 工作、生產問題，銷售問題、群眾滿不满意的問題。為人民服務的目的，也就是要使群眾滿意」。 「 工藝美術設計 工作的最後目的，是為了人民的幸福。自己的 設計 工作能使人民群眾感到有用、合適、方便、美觀，表示滿意」。
張道一 1983	《 設計 觀念—工藝美術教學的一個關鍵問題》	「一個從事工藝美術工作的人，必須建立起一種 設計 的觀念。 設計 這個詞，就字面講即是設想和計畫。舉凡造物、做事所懸擬想像和制定的實行措施，均可稱做 設計 ，如廠礦的 設計 ，建築物的 設計 ，機器製造的 設計 ，生產流程的 設計 ，工藝美術的 設計 等」。
李硯祖 1988	《時代的攀援與文化的頓悟》	「 工藝造物 的過程與 設計 的過程是同一的， 設計 不是一個孤立的現象和短暫的過程，事實上，任何 造物 以及 造物 活動，人類所建構的『第二自然物』，都是 設計 的產物。… 設計 作一個主動性、創造性的設想、意匠、籌劃的過程，是一個動態的富有生命意義的既指定又無指定、既實體又無非實體的東西，正像我們理解的文化意義一樣。…把 設計 理解成一個從無序走向有序最終又走向無序的動態的生命內涵，成為一切 造物 的先決條件和生命之鏈。這樣不僅使 設計 的層次多了，認識深化了，而且表明 造物 的文化性不僅再 造物 本身，他還通過 設計 思維的產生和物化，整體地表現在人類改造自然的偉大實踐之中，展示超越具體工藝品類自身的工藝文化的重要意義，展示整各民族的創造智慧和力量」。

³⁰⁸ 張道一，2002，《藝術設計系列叢書·序》，重慶：重慶大學出版，p.87。

³⁰⁹ 張道一，2005，《傳統工藝與現代設計藝術教育》，重慶：重慶大學出版，p.77。



張道一 1989	《工藝美術概論》	「根據當時中國發展 設計藝術 的必要性和重要性，考慮到『工藝美術』在社會上普遍被指認為『傳統手工藝』的現實，提出將『工藝美術』在狹義上看作為『傳統手工藝』，而將其與廣義上應包含的『現代設計』的分離，建議將『 藝術設計 』作為單獨的學科來建設。這樣做既尊重了歷史又考慮了現實的需要，又在理論上有了解釋，而使長期以來存在的工藝美術與現代設計的矛盾得以化解」。
張道一 1991	《設計教育與工業化的世界》	「現代意義上的 設計 ，是在大工業化條件下的 設計 ，是為工業化世界的 設計 。這就規定了一種關係，即 設計 與工業化社會的關係，...中國的 設計 教育預計要面向國家的現代化建設，又要面向工業化的世界，接受來自工業化世界甚至後工業化世界的競爭與考驗，這裡面臨著雙重的任務與考驗。...科學技術的迅速發展，使 設計 和 設計 教育變革大大加快了，電腦和通訊的結合已強烈地影響著 設計 和生產產品的方式，在世界 設計 潮流中，人們不僅專注產品的 設計 ，而且非常關注著產品的生產方式、使用方式的 設計 」。
張道一 2001	《不要虧待圖案》	「20 世紀的一百年間，在造物的範疇之內，在中國，曾分別使用了三個不同的名稱來概括，即：世紀初的『圖案』，後來的『工藝美術』和現在的『 設計藝術 』。這三個詞的使用，並沒有本質的區別，主要的是角度的轉換，由於審視事物的角度起了變化，因此在具體內涵上和藝術的側重點上也有所拓展，這是事物發展所必然的」。
張道一 2002	《 藝術設計 系列叢書·序》	「『 藝術設計 』的提出，是適應了新的科學技術和工業生產的發展、經濟建設和商品市場的需要而建立來的。他是文化的，又是經濟的。作為文化來說， 設計藝術 並非獨立的藝術形態，必須經過製造才能最後完成，因而成為生產的前過程。在生產與消費之間， 藝術設計 不僅為產品塑造形象，同時也是商品流通的重要手段。現在的商品社會已經形成全球性的市場， 藝術設計 在中間起著很大的作用」。
張道一 2002	《外國圖案大系總序》	「現在又過去了二十多年。『工藝美術』改成了『 設計藝術 』，一方面是面對新的機遇，將生產製造的角度轉向了 創意設計 ，使 造物 活動更貼近文化和藝術了...」。
張道一 2002	《琴弦雖斷聲猶存—龐薰琹文集序》	「當時社會上有一種『美化生活』的提法，他認為不夠確切，也不完整。討論的結果是，確定了『美化、豐富、充實、創造』四者辯證的統一，不能相互取代。做為工藝美術是如此，現在改稱『 設計藝術 』了，就其本質看，依然是如此因為他體現了 設計 的終極目的， 設計 與生活、生活的內在關係」。
張道一 2002	《走進『人化的自然』—「 藝術設計 論著選讀」導讀》	「現在使用了『 設計藝術 』的名稱來概括過去的工藝美術、工業設計和環境藝術設計，是適應著新的經濟發展和高科技發展的需要，同時也標誌著我國的學科建設和專業設立的完整性，不存在新舊和是非問題，由於社會分工的細緻和職業重點的需要，可以說在專業內容上更擴展了，也更貼近了文化和藝術」。
李硯祖 2002	《設計藝術學研究的對象及範圍》	「 設計藝術 首先是一門實用藝術，在造物的層面上，廣泛地涉及人衣、食、住、行、用的各個方面，他是人造物系統的一個重要組成部分。...造物類型的劃分是相對的， 藝術設計 與工程設計之間的區別也是相對的。一般認為， 工程設計 主要解決的結構和功能問題，使產品能使用； 藝術設計 則主要解決產品的型態建構，使產品能銷售。但隨著生產水平和人們生活水平的提高，幾乎所有產品都需要這兩大類 設計 的結合和綜合應用。... 設計藝術學 是廣義設計學的一個分支。廣義設計學是關於廣義設計的科學，他同樣以造物為主要對象，是研究『人工物』的科學和學科。」
李硯祖 2004	《 設計藝術 新論》	「在 設計 中，藝術的存在或者稱之為藝術因素，主要表現為形式因素。在這裡，無論這種形式是功能的形式，還是其他類型的形式，它都具有表達的功能，是一種藝術表達的形式。從這一點來認識， 藝術設計 是藝術之設計，對於 藝術設計 師而言，結構的、功能的、工程的設計是他從事 藝術設計 的基礎，但他的任務主要是造型性的設計，即 藝術設計 。 藝術設計 是藝術表達的設計，無論這種表達是出於功能、結構的考慮還是出於形式、裝飾、傳達、美等因素的考慮」。
張道一 2005	《傳統工藝與現代設計藝術教育》--p.77	「現在所提出的『 藝術設計(設計藝術) 』，是在新的經濟和生產發展條件下，為適應設計與製造的社會分工所做出的。也就是說，在當前的商品生產和市場經濟條件下， 藝術設計 是與技術設計、營銷設計相並列和緊密配合的三種設計之一，是在產品生產和進入市場之前的策劃與運作」。
張道一 2005	《圖案設計原理序》	「從 50 年代開始，『 工業設計 』在西方應著工業生產的需要的時候，我們卻將『 工藝美術 』侷限在手工藝的範圍，走了一條偏窄的路。理論落後於實踐，觀念束縛著發展，缺乏遠見的導向必然造成事業的失誤。... 工業藝術設計 的從屬性很強，他以現代工業的發展為前提，是無法孤立於生產之外而長足前進的。... Design 成為動名兼用，其內涵更為擴大，成唯一種體現創造的新觀念的整體思考。這是一個橫跨於藝術和生產之間的新學科。這是一個橫跨於藝術和生產之間的新學科」。
李硯祖 2005	《從功利到倫理— 設計藝術 的境界與哲學之道》	「 藝術設計 是一種造物的藝術，它既不屬於藝術又不屬於科學，而是兩者統合的產物。當然，自人類造物以來，這種藝術與技術乃至科學的結合就早已本質性的存在了，但從存在方式和形式來看，因科學技術的發展和變革，其存在的型態是不一樣的，其結合的程度和深刻性也是不一樣的。在手工業時代，兩者的結合主要是在及物層面上，在記憶的層面上；在機器工業時代，也主要在產



		品的物質和造型層面上；在信息時代，兩者的結合已進入到非物質層面，進入到哲學的層面上，因此，這種統合將更深刻，更具文化意義」。
李硯祖 2007	《設計之維》	「『設計』可以從不同的角度做各種解釋。…自從人以『人』的姿態開始創造第一建工作時，這動手前的構思即『設計』。設計是造物前的計畫和設想，如果說這是定義，不如說是對所有設計歷史的真實描述」。 「對『設計』的整體理解和認識。我以為從設計本質來看，無論傳統工藝品還是舶來的現代產品都是設計的產物，只是採用的生產工具、方式乃至存在形式有別，民間工藝、傳統工藝是現代設計生發的土壤或者說是其歷史的根基和背景。…『設計』從根本上說是一種實踐的行業，他是經濟的、產業的、但又是文化和藝術的。由於其性質的綜合性、歷史性、開放性(變異性)，需要歷史地、辯證地從多角度採用多種方法加以認識和解析」。
張道一 2007	《設計在謀》	「藝術設計有其自身的特點，不同於其他任何的設計。因為它是屬於藝術的，所以必然帶有藝術的特點，有關藝術的觀念、技巧、方法等都意融進設計的特點之中」。

資料來源：本研究整理

2. 中國設計詞語主體的位移—「造物藝術」

中國自 1980 年代後，各美術類院校與理工院校多設立起與產業連結性較強的「設計」與「工藝美術」等相關課程。然而由於長期以來「工藝美術」一直是歸依於藝術教育的發展之下，且中國的藝術教育原本多為重視培養美術家為目標，早期留學生大多於西方接受古典繪畫教育，少有學習實用美術者。對此不僅影響中國「工藝美術」教育於教學上或考試上皆只重視繪畫，而忽略實際產出工作；且在「設計」觀念的發展上，亦時常造成學習者以繪圖為課程主導方向，而忽略其他科目的結果。

在中國改革開放後，大眾生活亦隨著中國社會、經濟、工業的成長而開始追求更高水準的生活環境空間，因此更需要眾多工藝美術設計家的幫助。但 1980 年代下的藝術教育卻仍沿襲過往以傳統繪畫作為主要教學內容的方式，致使各類實用藝術教育畫地自限，因而造成工藝美術院校的學生無法適應產業界的需求。對此學者張道一即對當時的教育缺失提出自身想法，他認為「美術所包括得遠遠不於此，除繪畫之外，還有雕塑、建築和工藝美術。這些是美術的樣式，絕非用『畫畫』所能囊括。…建築和工藝美術除了精神上的作用之外，還關係著物質生活，是帶有實用性的藝術。正因為這種實用性，決定著建築和工藝美術同人們須臾不可離³¹⁰」，而如此想法促使張道一興起重新將「工藝美術」教育進程置於實用方向上，意欲革除中國「工藝美術」專業教育上沿襲純粹美術的思維方式。此外，張道一亦觀察到中國的設計思潮逐漸與西方的設計形制接軌，但長期以來東方「工藝」的礎石亦不能夠被遺忘。故此，張道一極力主張「工藝美術」教

³¹⁰ 張道一，1999，《設計觀念—工藝美術教學的一個關鍵問題》，重慶：重慶大學出版，p.32。



育應回歸於大眾生活實用目的之上，並且回歸以中國工藝傳統文化角度，重新審視西方設計與中國文化間的承接關係為中心。對此，張道一即以回溯至中國工、匠、道、器等造物論點，提出發展「造物」概念的想法，以此加深推動「工藝美術」與「設計」事業發展的根源。自 1980 年代即始有學者提出「造物藝術」思維，而這亦是中國「設計」界開始建構中國「設計使」的源頭時期。

於數十年之間，此一學術思想對「工藝美術」與現代「設計」界的影響日增，許多藝術學類的論文、著作皆在經意或不經意之間開始使用起「造物」、「造物藝術」的概念。由此不僅證明造物概念於理論實踐中的合理性，並且顯示出造物藝術論於未來學術發展上的價值與可能性，展現出中國工藝美術領域之學者，希望能以回到屬於中國千年的歷史主體中，以貼近中國社會文化與大眾生活的面向，重新建構詮釋屬於中國「造物觀」的企圖心。

在認識「造物藝術」理論於現代「設計」的影響之前，必須要先瞭解「造物」活動是一橫跨古今、廣納所有由一切不屬於自然界中的人造物集合的綜合概念。回溯中國的「造物藝術」論，像是來自於中國先秦古籍中的天地創造萬物之「造物」活動，其在原本意義上既可指創造世間萬物的天，也可指由天地萬物組成的大自然。然而在此所指稱之「造物」，雖然是脫胎於中國古代哲學經典，但其內涵上已隨著時代變遷，於其釋義中注入新質。在此所謂的造物之「物」，即是為有別於天地自然萬物以外的人造物，是「人類在自然界創建的『第二自然界』，是人生活、勞作、發展的主要系統³¹¹」。在此造物主的意義上，「人」已取代過去以「天地神祇」為主導對象，成為現代造物中掌握創造力的角色。對此人不僅是創造者也是得益者，在創造的過程中能夠掌握所創之物的形態意涵，並可藉此達到滿足他人並完善自我的基本造物精神。

對於一般人類的造物活動來說，「所有的人造物都具有人類設計的特徵，不過，其設計有的是自覺的，有的是自發的，非自覺的；有的出於簡單的動機，有的出於高度的審美和文化的追求，設計處在不同的層面上，不同程度的設計也通過不同的人造物得到表現³¹²」。所謂自覺性的設計，大

³¹¹ 李硯祖，2002，《設計藝術學研究的對象及範圍》，重慶：重慶大學出版，p.1。

³¹² 同上，p.2。



多是由一人擔任設計與製作工作，製作者以自作自用，或應使用者的要求，站在使用者的立場上而製作之物。而自發性的設計，則是設計者與製作者相分離，其設計與製作的工作具有一定的專業與職業化的特質。對應於中國具體的造物歷程來看，自覺性與自發性的設計則會因生產工具、生產技術不同而產生上述差異性。透過上述表現特徵，人造物實以概括人類創造物質文明的全部過程與成果，其造物活動展現出全面性與包容性之特質，既可以說明初級的造物，又可以說明高級的物質創造，因此使造物領域能夠廣納更多層次的物質、以及長時間的創造活動內容。相較於現今將「藝術設計」定義為製前計畫，並與製造過程相分離的情況下，「造物」一詞不僅能夠接納現代機械與科學生產製程中，由設計構思—生產製作—產品出爐的造物方法與過程，另外又能夠詮釋人類從史前直覺性的物質中所產生的各式創造活動原因³¹³。

在學者致力於架構「造物藝術」理論的發展下，其學術領域更將神祕的東方哲理從深奧的典籍中開始引向現代通俗的理論上。「造物藝術」一詞不僅連結人類需求的實用與審美兩端，並且充分顯現造物的藝術觀與人文觀，其所橫古互今的美學思維不僅影響至中國純「美術」、「工藝美術」、「設計」等領域展開嶄新局面，此外更從而促使中國在「設計藝術」研究上開始步入人文思維研究的新境界³¹⁴。

而另外在「造物藝術」理論的實踐基礎上，「造物藝術」是以圍繞造物活動所展開的藝術學為其命題，其強調須以人類美感、物質文化與精神文化結合為目的，並非以西方「設計」學門發展下，以「職業」、「技術」或「分工」等場域界線，將其分化成二元或多元特性的作法。其原本意旨是將造物與藝術視為一個個體，表現出造物以「人的直接需要，也就是生活的需要，綜合了人的多方面的知識和能力，創造著各種實際應用的物品和理想的生活環境³¹⁵」。對於以往的造物活動之自覺性設計來說，大眾生活中需要甚麼就動腦筋創造甚麼，擔任造物活動的工藝者則肩負對大眾生活，以及對藝術上的需求滿足為任務。

但自西方「設計 (Design)」與工業化思潮進入中國，透過「圖案」、「工

³¹³ 諸葛鎧，2006，《「造物藝術論」的學術價值》重慶：重慶大學出版，pp.99-102。

³¹⁴ 諸葛鎧，2006，《「造物藝術論」的學術價值》重慶：重慶大學出版，p.99。

³¹⁵ 張道一，2005，《本是同根生—藝術與科學縱橫談》，北京：清華大學出版。



藝美術」、「設計」等發展歷程，巧妙地將中國之造物活動切割為「製前計畫」與「製造」等兩個部份。其之「設計」概念在中國來看，被視為任何事物的醞釀、策劃與計畫階段，而在「藝術設計」中「這一程序強調『預先計畫』，並以『直觀的表達方式』為特徵，但並不包括產生產加工，也不包括產品，僅指設計方案³¹⁶」。換言之，西方「設計」理念僅體現「造物藝術」過程中的前置部分，而並未完整的詮釋造物過程。因此於現代「設計」的實踐上，為適應現代製程上將「設計—製造」劃分為兩個部分之後，再規劃出以「技術工程師、藝術設計師和生產工人組成一個造物的協作體系³¹⁷」。若將「藝術設計」此一領域獨立來看，「藝術設計」領域其所涵蓋專業內容又須配合社會職業分工需要，故其範疇涉及「工藝美術」、「工業設計」、「商業設計」等多項相關「設計」領域類別之中（見表 5.1）。然而「藝術設計」在整體設計領域上卻仍受到一定程度範圍限定。嚴格來說，「藝術設計」的從屬性很強，它是屬於設計中生產與製造的結合部分，而其自身又僅體現出一種設想創意，而沒有成為現實³¹⁸。由此可知對於造物與設計的領域範疇劃分上，「造物概念大於設計概念，設計又大於藝術設計概念³¹⁹」。

從造物藝術的觀點上來看，在比較於現代設計需以透過「設計」與「製造」的聯結過程中，製造若是缺少經過周密設計，即易淪為盲目且隨意的製造，無法保證實用與審美上的統一。倘若設計缺乏製造的程序，即便在設想的過程上完美無缺，但充其量其也僅是一種紙上談兵的過程³²⁰。對此似乎亦反映出 1990 年代以後，中國「設計」教育偏重於「美術」思維的「工藝美術」教育做法。偏重於「藝術型」而非「設計型」的學生，無法滿足工商產業下的實際需求，是現代「設計」教育中所經常可見的問題發生原點。

此外，由於西方設計的進入，打破中國發展已久的「造物藝術」規律性，強力地將原本隸屬於中國自身文化、製作、思維出發的造物活動由歷史中割裂，完全導向西方美學與設計思想的作法，致使中國造物活動頓時

³¹⁶ 諸葛鎧，2006，《「造物藝術論」的學術價值》，重慶：重慶大學出版，p.103

³¹⁷ 張道一，1999，《造物藝術論》，張道一文集·上冊，合肥：安徽教育出版社。

³¹⁸ 張道一，2007，《設計(Design)的內涵與外延》，重慶：重慶大學出版，p.23。

³¹⁹ 諸葛鎧，2006，《「造物藝術論」的學術價值》，重慶：重慶大學出版，p.103

³²⁰ 張道一，2007，《設計(Design)的內涵與外延》，重慶：重慶大學出版，p.23。



失去原有的文化依據，並將造物活動原有的聯結關係分門別類依據各種理論架構，劃分為片段且明顯的交錯型關係。如今透過造物原發性的、綜合性的特性，將「設計理解成一個從無序走向有序，最終又走向無序動態的生命內涵，成為一切造物的先決條件和生命之鏈。...通過設計思維的產生和物化，整體地表現在人類改造自然的偉大實踐之中，展示超越具體工藝品類自身的工藝文化的重要意義，展示整個民族的創造智慧和力量³²¹」。以造物藝術觀點重新審視「藝術設計」中審美與製作、創作與製作、物與人、藝術與文化等相互間的關係，表現出人對使用價值的重視。追求諸如藝術的、美的、情感的、精神的、宗教的內容³²²，將藝術設計領域中的精神文化與物質文化提升至藝術實踐的層面之上。

「造物藝術」一元性的觀念圓融起中國的傳統工藝與工業機械製作的疆界，將中國設計史的時間一路回溯至原始時期之造物活動，並橫向地包起所有非自然造物的各項人工物。所以近代中國的設計學術相關著作中，便開始沿用上述之造物概念，這些著作如《巧奪天工的造物—工藝美術之旅³²³》、《成器之道：先秦工藝造物思想研究³²⁴》、《造物設計史略³²⁵》、《順天造物—中國傳統設計文化論³²⁶》等，在內容的討論上，即包括諸如貴族工藝、民生工藝、百工食衣住行用等實用造物、以及平面書籍裝幀、裝飾圖案等古代實用性設計產品。由此即可察覺出，近代中國實已打破時間與工具上的認知局限，開始回歸人類造物之原初觀點，回到對「人」與「物」之間的關切，並以此將東、西方的所有「設計人造物」重新詮釋，而從此整理展開中國自身的「造物」設計史系統之建構任務。

表 5.3 「造物」、「造物藝術」詞用語相關文獻摘要

作者/年代	出處	釋義
張道一 1980 年代初期	《造物藝術》	「現代設計是傳統工藝在當代的新形式。從 造物 和設計的本質上看，人的造物和設計的目的、本質並沒有因為生產方式的變化而發生改變，只不過生產方式、手段變了， 造物 的形式、設計的形式也變了，但其本質則沒有改變」。
李硯祖 1988	《時代的攀援與文化的頓悟》	「 造物 活動首先維繫於人的生存要求，表現了人對使用價值的重現。至於對 造物 功能的多方面追求，諸如藝術的、美的、情感的、精神的、宗教的，足屬第二層次的內容。 造物 作為人類勞動、生活方式的結果，成了人類生存與生活需要的物態環境。這一物態環境又給人的生活、勞動帶來影響和規範，並改變著

³²¹ 李硯祖，1988，《時代的攀援與文化的頓悟》，重慶：重慶大學出版，p.216。

³²² 李硯祖，1988，《時代的攀援與文化的頓悟》，重慶：重慶大學出版，p.216。

³²³ 王繆彩，1995，《巧陀天宮的造物—工藝美術之旅》，鄭州大學出版。

³²⁴ 徐飈，1997，《成器之道：先秦工藝造物思想研究》，江蘇美術出版社。

³²⁵ 朱淳，1998，《造物設計史略》，上海書店出版。

³²⁶ 趙克理，1997，《順天造物—中國傳統設計文化論》，中國輕工業出版社。



		生活的原有形式」。 「工藝造物的過程與設計的過程是同一的，設計不是一個孤立的限向和短暫的過程，...把設計理解成一個從無序走向有序最終又走向無序的動態的生命內涵，成為一切造物的先決條件和生命之鍵。這樣不僅使設計的層次多了，認識深化了，而且表明造物的文化性不僅再造物本身，他還通過設計思維的產生和物化，整體地表現在人類改造自然的偉大實踐之中，展示超越具體工藝品類自身的工藝文化的重要意義，展示整個民族的創造智慧和力量」。
諸葛鏗 1988	《迪薩因之認識論》	「比較各家觀點，Design 是『人造物』(泛指一切人為加工的物質實體)的創造性構思似無疑義，從實際工作範圍看，Design 的對象已從單一體系(如一座建築)擴大為系統化的體系(小到系列產品，大到創造環境的整體規劃)。因此，把Design 的外延界定為『人造物其集合體和體系』是合體可行的。這一界說是周延的，它包括人造物、人造物的集合體、系統化的人造物體系三個逐次增大的範圍，不能無限擴大這一界說是具體的，人造物必須經過人為加工的過程，不能包括無人造物實體產生的計畫和策略」。
張道一 2001	《不要虧待圖案》	「為了概括人的基本活動，我用『造物的藝術』統稱建築、環境藝術、工藝美術和現在所稱的工業設計、設計藝術等。『造物的藝術論』也就成為它的基本理論。並由此通向哲學，包括造物原理、造物歷史、造物美學、造物方法論等。這部是為了標新立異，而是從事物的本質探討它的究竟，理出一調思路。...20世紀的一百年間，在造物的範疇之內，在中國，曾分別使用了三個不同的名稱來概括，即20世紀初的『圖案』，後來的『工藝美術』和現在的『設計藝術』。這三個詞的使用，並沒有本質的區別，主要的是角度的轉換，由於審視事物的角度起了變化，因此在具體內涵上和藝術的側重點上也有所拓展，這是事物發展所必然的」。
李硯祖 2002	《設計藝術學研究的對象及範圍》	「設計藝術學是廣義設計學的一個分支。廣義設計學是關於廣義設計的科學，他同樣以造物為主要對象，是研究『人工物』的科學和學科。一般而言，所有的人造物都具有人類設計的特徵，不過，其設計有的是自覺的，有的是自發的，非自覺得；有的出於簡單的動機，有的出於高度的審美和文化的追求，設計處在不同的層面上，不同程度的設計也通過不同的人造物得到表現。因此，人造物既是設計的對象，又是設計科學研究的對象」。
李硯祖 2005	《從功利到倫理—設計藝術的境界與哲學之道》	「藝術設計是一種造物的藝術，它既不屬於藝術又不屬於科學，而是兩者統合的產物。當然，自人類造物以來，這種藝術與技術乃至科學的結合就早已本質性的存在了，但從存在方式和形式來看，因科學技術的發展和變革，其存在的型態是不一樣的，其結合的程度和深刻性也是不一樣的。在手工業時代，兩者的結合主要是在及物層面上，在記憶的層面上；在機器工業時代，也主要在產品的物質層面上；在信息時代，兩者的結合已進入到非物質層面，進入到哲學的層面上，因此，這種統合將更深刻，更具文化意義」。
李硯祖 2007	《設計之維》	「『設計』可以從不同的角度做各種解釋。...自從人以『人』的姿態開始創造第一建工作時，這動手前的構思即『設計』。設計是造物潛的計畫和設想，如果說這是定義，不如說是對所有設計歷史的真實描述。因此，設計實質上是人類的造物始，是造物的計畫和設想史，世人將自己的理想，夢想變為現實的歷史，也是人文明的、文化的進化史，人從蒙昧走向藝術化生活的歷史」。 「在關注西方造物的這一系統和樣式時，我們尚需要注意另一事實，即20世紀初在中國盛行的舶來品和樣式，在西方當地與其傳統造物有本質的區別，其區別是手工產品與大機器產品、手工生產與大機械生產方式之類的區別。但在中國20世紀的造物樣態，因舶來的大機器產品及其樣式本土的手工產品的共存，這兩類造物的區別，不僅有手工與大機器的生產方式之類的區別，還存有一個外來文明(西方文明)與本土文明的區別。這一區別的存在，增加了理解和認識的複雜性，這也是認識『設計』尤其是現代設計的關鍵之一。也就是說，至少從表現上看，所謂舶來品的『設計』與本土的手工藝識不同的」。

資料來源：本研究整理

5-2 台灣地區近代設計相關用語之生成發展變遷過程

5-2-1 1980 年以來的社會經濟與文化發展（1979-）

1.1980-1990 年代的經濟結構轉型與產業升級國際化時期

自 1980 年代初台灣產業開始升級之際，工業發展中心也由概括性重化



工業轉向策略性工業³²⁷。政府為提升台灣工業技術，促進工業效益，於 1981 年成立工業技術研究院，從事工業應用研究與輔助中小企業技術升級，以增加其在國際市場的競爭力。然而台灣廠商雖然正處於產業轉型階段，但由於台灣長久以來皆為 OEM 代工生產之產業形態，導致設計自主能力與設計人才皆相當缺乏。有關單位為進一步培養提昇企業自主設計能力，像是經濟部工業局於 1988 年至 2005 年便開始推動「全面提升工業設計能力計畫」之中長期計畫，其第一期五年計畫目標即以整合產、官、學、研等各界力量，致力於研究發展、宣傳推廣、個案輔導與人才培育之上³²⁸，希望藉由對工業設計之整體觀念建立，整合各項資源，以輔助台灣工業能轉型升級成擁有設計製造模式的形態。

除卻工業上的發展，1980 年代期間隨著大眾消費能力提升，汽車、錄放影機、房屋等高消費額的產品激增，由於工商業市場在自由化與國際化政策的驅使下，更使得外國品牌的食物、百貨開始大量進口。除卻物質生活消費力的提高之外，一般大眾亦開始著重休閒娛樂與藝文活動等精神生活，不僅帶動起電影娛樂市場的競爭力，亦帶動起全民對藝術表演節目的欣賞渴望。1987 年後接連宣布解嚴與報禁，社會終掙脫桎梏，之後大型書店、文化中心、美術館亦相繼成立，政府於文化藝術上的建設重視也日益增高。隨著生活水平提升，大眾對教育文化與休閒娛樂的消費能力也逐漸增強。

1980 年代後期開始政府鼓勵進口導致關稅降低，相關廠商為求在龐大的競爭市場中更顯突出，導致各產業對產品的行銷手法更為重視。加上經營轉趨自由的傳播媒體之表現手法不再受到箝制，題材的新穎度與形式多樣的廣告行銷手法自最受廠商青睞，進而促使廣告業也急速成長。廣告市場的擴張與電腦新技術的引入，則更鼓勵新一代廣告設計人才走向多元化的創作形式發展。

2.1990 年代後的產業升級階段-跨領域合作整合、產業高價值化的時期

進入 1990 年代以後，政府積極推動高科技技術以幫助產業升級。此外，台灣自 1990 年採行「促進產業升級條例」後，使得台灣對外貿易成長快速大量出超，外匯資產快速累積，各式產品亦積極對外宣傳販售，以求踏入

³²⁷ 葉淑貞、劉素芬，1995，《台灣近代史—經濟篇》，南投：台灣省文獻委員會，p.282。

³²⁸ 劉瑞圖，1996，《中華民國工業設計》，台北：經濟部工業局，p.198。



國際市場經營。同時為增加台灣整體的設計競爭力，執政政府陸續推動「小歐洲計畫」、「全面提升產品設計能力計劃」、「推動國際設計計畫」等多項產業能力提升策略。主要政策方向則朝向廠商設計輔導、共通性應用技術建立、資訊建立、以及規畫管理為其發展目標，並由此針對相關產業實行產品設計開發、工業設計相關研究、以及培訓設計專業人才等積極措施。此外，外貿協會為促使國內產業與國際市場環境較易接軌，更將產品設計處擴大更名為「設計推廣中心 (DPC/CETRA)」，並大量引進歐盟與日本資源，然後相繼於德國杜賽道夫、義大利米蘭與日本大阪設立三個「台北設計中心」(Taipei Design Center)，同時藉由與台灣設計單位交流合作³²⁹，以培養國內設計師擁有更為純熟之設計能力，以增強台灣整體的設計程度。

處於二十一世紀知識經濟的環之下，傳統產業的生產聲勢與經營方式亦已無法配合時代需求，亦無法滿足消費者的需要。為配合時代變遷需求，人力與資訊的優劣度已成為產業競爭下的主要影響因素。唯有積極培養國內人才、調整國內產業結構，才能夠在國內外市場競爭中佔有一席之地。因此 2000 年後便推動起一連串的產業創新相關計畫，相較於以往已更加著重在文化參與與資源、人力的整合上。在 2002 年所推動的「挑戰 2008 年-國家發展重點計畫」中，即將 13 項產業納入「文化創意產業發展計畫」的範疇之一。其目標即為產業開拓出新的創意領域，並結合人文與經濟議題發展文化產業。此外更提出就人才培育、研究發展、產學合作介面、行銷推廣等不同面向，提出相關整合機制，並配合地方政府、專業人士、民間與企業之共同合作，針對各項創意設計產業，發展提出商業設計、創意生活設計、數位藝術創作、傳統工藝技術等多項中短期發展計畫³³⁰，這些都是提升產業對創新設計的投入之鼓勵措施。為配合提升設計營運計畫，2003 年由經濟部邀請政府各相關單位，其中包括經濟部工業局、中華民國對外貿易發展協會、工業技術研究院、資訊工業策進會，以及數家工業及科技等相關企業，共同研商成立臺灣創意設計中心，並自翌年起正式對外營運，成為台灣創意設計發展的整合服務平台。對內為建立產官學設計資源分工合作機制，對外則是作為臺灣與國際設計交流的平台，其主要任務即為提

³²⁹ 陳鳳雀，1998，《我國最早工業設計起步與教育之探討—以 60 歲以上人物訪談為主》，雲林科技大學工業設計研究所碩士論文，雲林，p.42。

³³⁰ 行政院經濟建設委員會，<http://www.cepd.gov.tw/m1.aspx?sNo=0001539&ex=1&ic=0000015>。



升設計人才的原創能力、以促進國際設計交流、整合國內各地創意資源、加強產業市場競爭力，並奠定企業發展自有品牌基礎，以落實創意產業之發展³³¹目的。

近年來由於受到能源危機與高齡化社會的結構性影響，台灣社會亦逐漸朝向能源永續發展與建構因應高齡化社會為政策發展走向，為滿足經濟成長、關懷公益社會，以及環境永續經營等願景，經濟部於2007年提出「2015年台灣產業與科技整合計畫」，結合產、官、學各界，希望共同建立起國際化營運環境，以求推動跨領域新技術。加上與成熟產業的結合開創，下世代的新興產業將藉由設計加值，創造出差異化設計的競爭力，並希望藉此提高附加價值與利潤。所以透過這些計畫可知，執政政府未來將著重於產業創新與高值化，以求突破目前的困境³³²。

5-2-2 政策推動下台灣「設計」領域的發展情景

1970年代期間期間，台灣受到經濟不景氣、能源危機與通貨膨脹的影響，各企業一方面為應付過往勞力密集產業，轉型成資本密集與技術密集產業所帶來的技術人力提升與工資上漲問題，因此各廠商開始將自動化與大量生產模式作為未來的技術發展目標，並希望轉型擺脫過去單純加工製造的生產模式，以求獲利更多。企業開始積極檢討外銷產品的重心除產品製造細節上的改良外，設計者也必須開始尊重目標消費群的概念，也就是對國外使用者的人文背景、生活習慣上的深度瞭解。

1980年代的台灣政府在此期間亦開始竭力改善台灣產品設計的素質提升，希望能拋去過往的抄襲陋習，以整體提升台灣各種設計業的發展層次，並企圖與日、歐各國的設計界接軌，好讓台灣的設計水平可以達到國際認可的標準。

1. 「工業設計」之後續延伸發展—「產品設計」、「商品設計」語彙

1970年代時期的各廠商對「工業設計」的看法，還停留在僅是為「工業產品在大量生產之前提下，使產品之機構和外形融合成一體的新形勢之創造性行為³³³」，或將之視為「『工業產品的設計』，因為現代的產品是大量生產大量消耗，設計的良壞，對產品的銷路有非常密切的關係³³⁴」。大部分

³³¹ 台灣創意設計中心，<http://www.tdc.org.tw/about01.htm>。

³³² 陳信銘，2008，國立高雄大學國際高階經營管理研究所碩士論文，高雄，p.10。

³³³ 余國榮，1970，《漫談工業設計》。

³³⁴ 出自經濟日報1974年4月1日：加強產品設計進入高級工業產品領域。



企業對「工業設計」的期待，即是**如何幫助其產品在製程規劃上能夠壓低生產成本，並提供大量生產利潤**，當時對「工業設計」產出物的好壞判斷標準，是著重在是否能夠達到產品銷路為其主要關切方向。然而或許「工業設計」強調的是過去為台灣工業發展服務的目的下所產生之詞彙，但是因為實際上的產出物也是「產品」，所以逐漸也開始直接使用「產品設計」詞彙，來部份替代起過去「工業設計」詞彙所代表的角色。

「工業設計」跟「產品設計」的詞彙互相混用的情形，從一段話中不時相互夾雜使用著的情境中，便可一知端倪。像是當時曾來台演講的日本工業設計設計師佐藤勝義對台灣「工業設計」的事業所提出的建議文：「大企業與中小企業在產品的設計上最大的不同點是，大企業的產品大多採取『同一化』的設計方式，儘量蒐集情報，做出與之相同的產品，以免其他廠牌的產品具有特色，而失去市場的競爭力，而中小企業的產品設計必須採取『差別化』的方式，...換句話說，就是要懂得運用工業設計³³⁵」。所以「工業設計」是要做出產品，也就變相的等於是「產品設計」的思維也就不言而喻。這應該已是當時一般人的普遍認知。

但是，在當時似乎也有人會有區隔兩詞不同的解釋方式，如以下美國奇異電器公司新加坡廠工程部經理王乾元的談話中所提到：「『什麼是「產品設計」？一家公司的行銷部門（Marketing）調查人們喜好、風尚的改變，提出新產品構想，... 然後公司的『工業設計』部門將此構想造出模子，且說明要具備那些設備等，然後『產品設計』部門將這些『規格』及『功能』從零件功能、零件組合等方面思考，試想如何才能生產作業，如何才能降低生產過程的人工、時間及成本，其後『工業工程』或製造部門安排出製造及裝配流程，最後才是生產³³⁶」。由上述中可以看到，王乾元所認為的「工業設計」，在整個產品製造的流程中，是較偏向於製前企劃，有如「實現計畫、規劃」的想法過程。而「產品設計」則是進入規劃產品生產流程、調配人力生產線工作的階段，所以有著對製作人力、物資與成本掌控規劃的解釋，「**最主要是生產的前一階段工作，在電子及電器工業，它講求的是『產品的易裝度』和『零件數目的降低』³³⁷**」的工作，甚至也包含著設計製圖

³³⁵ 出自經濟日報 1981 年 1 月 12 日：佐藤勝義籲我中小企業善加運用工業設計。

³³⁶ 出自經濟日報 1982 年 12 月 30 日：生產自動化的先鋒工作產品設計的方法與評估。

³³⁷ 同上。



的過程。由這些文脈的意思可以看到「產品設計」與「工業設計」有時似乎也會產生出不一樣的解釋意義。

由於之前用的多「工業設計」，「產品設計」則是 1970 年代後期、1980 年代初期才開始在報章文章中被大量使用記述(表 5.4)。究其原因便是過去以加工經濟為主的產業形態，便很容易讓各界將設計工作視為「工業」生產之事的結果。但從此時開始，關注力開時逐漸轉移至「工業設計」與「產品設計」名詞相互混用的時期。但畢竟「工業設計」主角似乎是「工業」，但實際上當時所有設計師的工作，與設計教育皆是「產品」設計的教育內容。所以，又不是公共行政部門掌管工業生產工作，「工業」又何能設計？所以，使用「產品設計」詞彙，產生出導正真實觀念的思維，便成為是一項重要工作。有許多學者開始提出對「產品設計」的釋義。如當時大同工學院學者官政能便對當時專家學者與大眾對「產品設計」理解上的誤差提出過說明：「產品設計是結合生產技術及市場需求的觀念。在確定產品的市場潛在力及對生產人員的品質觀念加以掌握後，再予制定策略，設計規劃，進行實際作業，並預期新產品的市場效果。³³⁸」但「國內廠商對於產品設計的認識仍停留在外觀設計的層次³³⁹」。這其實已經是更進一步地談到機構設計與外觀造型設計這根本上的衝突思維。而透過以上也可知當時大眾對兩者在概念認知上的模糊度，甚至有時還出現以「工業產品設計」的複合名詞稱之的用法出現，不難看出其混雜程度。

台灣產業「已從 OEM 的代工方式進入 ODM 的設計生產作業，經過研發設計的產品，平均會提高 75% 的行銷機會，因此，產品設計的功能性，將是日後商品市場銷售勝負的重要關鍵，扮演介於生產者與消費者之間的橋樑³⁴⁰」。對「產品設計」用語的注視，於 1980 年代後期，在部分設有「工業設計」系的學校，如台北科技大學在改制同時，在「工業設計」系中再分出「產品設計」組與「家具設計」兩組的作法出現。雖說這可能只是專門為分出「家具設計」組的一種權宜之計作法，但也顯示出「工業設計」教育領域是可以跟「產品設計」領域有所不同的思維存在。而在台北科技大學開始設置「產品設計」組之後，其他大學院校亦開始有隨之跟進的動

³³⁸ 出自經濟日報 1984 年 5 月 9 日：塑造外銷品新形象 產品設計還待努力，專家與業者紛提建設性看法。

³³⁹ 出自經濟日報 1984 年 5 月 9 日：塑造外銷品新形象 產品設計還待努力，專家與業者紛提建設性看法。

³⁴⁰ 出自經濟日報 1997 年 3 月 10 日：貿易脈動(2)提升產品設計水準 貿協有獎，5 月國家設計月將首次表揚優良設計並協助上網路。



作出現。由表 5.6 中即可看出台南科技大學、朝陽科技大學、長庚大學亦在 1990 年代至 2000 年間於工業設計系之下分設出類似於「產品設計」與另外一兩個組的分組做法出現。而實踐大學與樹德科技大學則在設置新系的同時，即直接將「工業產品設計」與「生活產品設計」作為其科系的使用名稱。朝陽科技大學更將「產品設計」再進一步細分為「生活產品」與「工業產品」兩項學程，其內容上似是明白指出其所包含部分，從玩具、禮品、家具等生活用品至 4C、家電、運動器材、交通工具等機械用品都有。樹德科技大學「生活產品」設計系，則是以「數位設計」為工具，並配合木竹、陶瓷、金屬、玻璃等「工藝設計」內容搭配以成為該系的發展特色。由上述各校的作法上可以發現，「產品設計」似為順應「文化創意產業」與「數位科技」的發展趨勢，其領域範圍更擴至大眾生活與傳統產業之上，完全跳脫純粹只是工業產出的限定式概念，而「產品設計」亦因此而成為承續台灣「工業設計」領域發展下的另一重要指稱代名詞。

除此之外，1995 年銘傳大學為因應台灣面臨產品提升國際高度市場競爭力的趨勢，與提供業界人才需求，而更精細地定位出「商品設計」系的方向，「商品設計」又更明確地表述出產品作為商品在市場販售的關聯性。而 2000 年台南科技大學所設置之「商品設計」系，其目標在於達到商業販售目的的企圖意味更甚。至於 2005 年環球技術學院所成立之「商品設計系」、2006 年嶺東科技大學的「科技商品設計」系，則更類似於明確指出其教育宗旨即為培育能夠推廣具有台灣品牌，兼具國際化與本土化的商品以推展至國際之間的目標，這之中可以看的出來強烈強調高科技產品研發學習的課程主力發展方向（而不是強調工藝、文化商品等類別）。

5-3 小結

5-3-1 中國

改革後的中國經濟情況驟變，使產業界不得不從「工藝美術」的概念中脫出，開始正視西方世界潮流的大量生產工業模式，這也促使著一般大眾開始對「設計」重新思索。由於「工藝美術」在語義上傳承手工業製程的概念，所以當時雖然有人意將「工藝美術」置於「設計」的概念之中，但卻開始產生傳統工藝與現代化工業生產的矛盾性，讓人得必須正視「設計」是個新的獨立領域意識的到來。



1970 年代至 1980 年代，中國亦如同當時的台灣一般，以製作技術與產出物的種類定義出各種「設計」專業語彙的分類模式。但至 1990 年代以後，先出現以「藝術設計」置換「設計」意義的使用法，同時也因此在其細分專業項目上，出現「染織設計藝術、服裝設計藝術、工業設計藝術、裝飾設計藝術...」等指稱詞彙。相對於此，似乎已顯示出當時中國設計界已有對領域發展上的自我思維。至 1998 年，中國正式在設計教育專業領域中，將「藝術設計」提升至正式學術領域用語，中國獨特自主創造出的新「設計」領域詞彙於焉定型，形成一項新的正式專業科目。

雖然中國設計至 1970 年代才開始有所發展，相較於台灣而言似乎是已延遲近 20 年以後的時間。但或許是因為中國曾歷經過「改朝換代」的衝突過程，因此當確立「藝術設計」為其主要的發展領域用語之後，中國設計教育界對未來「設計」教育制度面的整體領域規劃便迅速地展開塑型過程。所以延伸出在隨後所提出的「造物藝術」造語，更是擴大語義至不分古今與產出技術、形制，只要是人造物皆包含於其中的中國本土化「設計」體系的展開過程，其姿態地位甚至已有要與西方百年來所發展的原始「設計」概念互爭地位之意。這從數千年來的傳統工藝與技術科學文化可以很自然地直接融入於中國「設計」體系的發展歷史過程之中一事，便可清楚明瞭。

5-3-2 台灣

反觀台灣「設計」語彙的使用，在進入 1990 年代以後，對「設計」發展的關注力，逐漸由工業製造與商業販售目標，逐漸回歸拉回至消費者的身上。如「商品設計」、「視覺傳達設計」甚或「創意產業設計」名詞的使用，似乎都是為現代「設計」較著重文化、個別化、特殊化、環保、心理等訴求，以來與過去為外銷經貿服務的「設計」內涵進行切割，宣告著「設計」即將進入為大眾服務的時刻來臨。「設計」概念的發展已不再侷限於技術或產出物分類的過去，而開始走向學術領域分化的未來。無論是「工業設計」或是「商業設計」等，接下來大概都得面對朝更寬闊的「產業設計」定義方向去發展。

然而相較於中國來說，台灣的「設計」各方面走向或許都還是被認知成尚略勝中國一籌，但其實近年來的設計競賽成績，已快要競爭不過中國。至於學術領域上的「設計」哲學與文化思維上的探究似乎也已被中國超



過，甚至可說是已經被超車，在學術產出物的質量發展潛力上，台灣似乎已經開始大幅度掉落。

且這從類專業書籍出版，在其「設計」專業領域的用語指稱詞上，即可看到至今仍多以技術與產出項目作為命名的基礎。概念上將「設計」單獨作為陳述語彙使用，大概僅在學術研究領域（碩博士班）、或是大型學院整合、亦或是學校附屬研究中心的命名中，才會見到將「設計」一語作為大方向領域上的總稱詞來使用。當中國將「藝術設計」視為課程方向，並提升至研究領域的同時，台灣則似乎像是才剛開始進入「設計」學術研究的層級之中，所以會有將「設計哲學」、「設計美學」、「設計文化」等課程開始置於「設計」研究課程體系之中的舉動出現。不過受重視的程度還不算太高，所以只是停留在課程教授層次上。台灣跟中國的一些近代「設計」教育發展過程上的差異性，在這些陳述歷史差異特徵用語的變化與受重視程度不一的情形影響之下，開始有些對文化認知上的不同發展。中國朝向還原「設計」的大歷史文化路線邁進，說的是中國人設計器物的各種原生哲理與方法；這部分台灣方面似乎難望其項背，也不太願意朝這方面去跟大陸學者有所競爭，所以便順向轉朝「設計」地方性歷史的發展路線而去。調性的不同說明著兩岸未來「設計」文化的發展路線差異，「設計」史學術能量的累積，以及東西方「設計」史的主流性爭執，現在雖然還是隱晦未明，但或許在不久將來便會為這現象有所定調詮釋。





六、結 論

本研究針對東亞地區日、中、台三地之設計相關譯語的發展情況進行整理分析後發現，實際上看似有著不同走向的「設計」譯語發展歷程，其實有著密切的關連性。對此，在透過「設計」相關語彙的定義解讀過程中，可以看出其間如何產生相互影響力的過程與程度。而本章即針對此三者間的共通性與差異性，提出比較研究的詮釋結果。





由於「語言」是為在意識傳達交流上最為直接的溝通工具，語言自形成至成為一種約定成俗的概念，甚至被撰述成為文字，必定是已經過長時間的認知與宣達，讓大眾所認可之後，才形成的一種文化共識。因此無論其內涵是否曾經產生相互矛盾與衝突，皆是代表著社會大眾在共同的時空下所形成的共有意識。因此本研究即主要以「設計」用語的時間變遷特徵為目標，再透過研究兩個變量因素，一個是社會，另一個則是語言，以重新回顧當代歷史背景下所帶來的變因，找尋「設計」於當代社會中所代表之意義與特徵，使能重新審視「設計」用語在使用的過程中所能為社會帶來的影響力之所在。

經過第二至第五章，對西方、東亞（日、中、台三地）相關「設計」用語歷史發展變遷過程的觀察與分析上，即可瞭解到各地方「設計」用語之獨立發展軌跡。本章在此則將歸結東亞地區對「設計」相關用語變遷之過程總解析，並對語彙轉變的基本思維與作法進行綜合性的討論。

6-1 漢語地區設計相關譯語之彙整詮釋

6-1-1 文化霸權主導設計用語的變遷—圖案、工藝美術、意匠

在外來語彙轉譯的過程中，主要是透過「借」與「釋」的方式進行語彙釋譯的動作。其中「借」是借用同是漢字的對應詞彙。至於「釋」的作法則有音譯與意譯兩種。以音譯詞來說，即如日語以「デザイン」作為「Design」之指稱詞。至於意譯則像是漢字方面的「圖案」、「工藝美術」，以及「意匠」等用語。

回顧日本、中國在轉譯外來語「Design」，將其以「圖案」、「工藝美術」與「意匠」等用語詮釋之際，西方正在歷經工業革命時期。當時在產業發展上無法跟隨上世界潮流的脈動，日本與中國皆希望透過變法與維新等政策施策，為國家進行換血動作。日本在工業革命後，即已意識到西方國家因工業機械化的產生而有著突飛猛進的經濟進展，所以日本為與西方接軌，即派遣留學團前往西方工業大國取經。而隨後中國支持改革的維新派，亦建議中國應該師法因明治維新政策而與西方大國順利接軌的日本作法。而日本在接受「Design」此一外來語的轉譯之際，先以「意譯」的方式，在詮釋西方「Design」所謂何事之後，再配合日本產業上的需求，而以「圖按」譯之。而在中國「設計」相關語彙的轉譯上，如圖案、工藝美術、意匠等，



則都是透過日文書籍的再傳述轉用中，以「借」的方式將其漢字直接借用以跟中文漢語對照理解與使用。

中國在對於外來語轉寫的過程中在語言上產生溝通上的困難，中國對於此類和製漢語雖然僅是見其字但不知其義，但由於其詞彙之形式與漢字相當，若以漢文釋義跟中國既有之「圖」、「工藝」、「匠」的意義相去不遠，因此中國在其語彙轉譯引入的過程之中，並未有太大障礙出現。而在台灣則更是直接透過日本統治，而開始將台灣視為「日本」的一部分，所以可藉由教育方式將其用語帶入漢文認識體系之中。

由上述設計語彙的變遷過程中即可以看到，日本似乎是站在較主動的角色扮演，積極接受外來文明的進入與轉用。而中國與台灣則是被動的接受西方工業思潮與產業上的影響轉變。對於中國而言，由於當時僅將工業的「形式」帶入中國，但對於其「內涵」並無太理解的目地，所以語彙在中國的轉寫過程中，是被動地使用日人所造漢語。而台灣當時是日本殖民地，理所當然地也是直接沿用日人的譯詞。外來語與翻譯語的介入，是強勢文化對弱勢文化影響的最佳寫照之一。

6-1-2 早期的「設計」語義—圖案

「圖案」一語是日本與西方「Design」對譯的用語。由於當時日本工業活動雖還未跟上西方工業的發展進程，但已理解西方「Design」是擔任工業製前工作部份。因此明治期間（1868-1911 年）日本將「圖案」視為是工藝製作前的計畫過程，其中即包括工藝品的尺寸規範、技法與材料等資訊，隱含著「產品標準化製作」的思維存在。而在大正時期（1912-1925 年），由於「工藝美術」一語已開始替代「圖案」之釋義，因此「圖案」即成為代表各式實用性製圖之意而存在，至此時期「圖案」開始偏向於商業性廣告繪製意涵。

至於清末時期中國隨著維新變法，而力圖在機械工業上有所發展，其中又以新式的機械學堂中，透過日本與本國教師的教授，學習起機械的相關知識。而「圖案」一語始初即指機械工業上的機械製圖，是將構思繪製於圖面上，近於設計製圖之意，此時的「圖案」近似於工藝製作前的計畫過程釋義。然而由於中國清末民初時期機械工業隨著時代動盪而一度消落，至民國時期以後，「圖案」僅多應用於服飾、染織品圖樣，以及妝點工藝製品外觀之用，雖然亦是製圖，但其範疇已由工業轉向至紋樣與裝飾意



義的製作等工藝技術而已。至 1920 年代以後其語義則更縮小成只是專指紋樣上的練習之意。

而在台灣，雖說日治時期在文化（報章雜誌發展）、社會（博覽會的舉辦）、教育（圖畫）等各層面上，皆是承接日本文化而來。但似乎仍有別於日本將「圖案」置於工業流程之中，台灣因為一開始工業化尚不發達之故，所承襲的概念多是只有「實用性製圖」方面的意義而已，所以隨著商業行銷的發展，這些「圖案」多是作用於廣告、看板繪製的用途上。

6-1-3 傳統與現代思維交雜的「工藝美術」

在工業化進程進入日本之前，其在產品的產出上與中國相似，皆是以傳統工藝品製作為產業生產重心。然而隨著西方工業的進入，「工藝」已無法承接大量生產的工業概念時，便只好轉而用起另一個帶有西方「美術」思想的「工藝美術」詞語，以作為承接現代「設計」與過去「傳統工藝」間之繼承指稱詞。而中國亦將「工藝美術」外來語彙轉借帶入中國。雖然「工藝美術」在日本與中國的使用始初，皆是仍只是為傳統工藝品而服務，僅需緊守「實用」與「美觀」等概念。但是隨著工業進程的發展，在其「使用」上已然開始偏向於工業製程之用。然而因為「傳統工藝」與現代工業之間，所隱含的製程差異處，（像是許多時候「傳統工藝」僅止於欣賞，並不必然一定具有實用性的概念），因此致使著「工藝美術」的發展，會面臨走向傳統還是現代路線上的抉擇。

其中日本在學者專家與工藝家們的堅持之下，陸續創製出新的詞彙以代表他意，如「產業工藝」即是隨著現代產業發展繁盛，以及戰爭對材料與量產化規範的機能性要求下，持續不段地發展擴大而成為「設計(design)」領域概念正式形成的開始。而在「設計」概念形成之際，「美術工藝」則在商品宣傳的過程之中，脫離過去純粹只是欣賞的路線，開始為工商業界提供起相關服務。

在中國「工藝美術」領域的發展，此時期正是跨足於現代與傳統的分界線上。一方面「工藝美術」兼具有生產與文化事業的綜合性活動意涵，實屬於理性科學與感性藝術兼備的領域。另一方面「工藝美術」則被視為是「傳統工藝」的整合意義用語，即是將現代工業與「傳統工藝」概念揉合其中。不過至戰後 1950 年代期間，卻因當代執政者在社會主義政策強力主導下，而將「工藝美術」直接與勞動力生產下的手工藝概念相互連結。



由於贊成新式「工藝美術」觀念發展者，意在導向工業化進程，但是由於在當時政策，以及社會大眾皆將勞力生產的「工藝美術」視為主流正道的情况下，致使新一派的「工藝美術」教育者受到相當大的責難，甚至在日後的社會運動中成為眾矢之的，而新式的「工藝美術」概念亦在政策主導下悄然結束。

由於台灣在轉用日本「工藝美術」之詞彙時，日本已經將其視為現代工藝與傳統工藝間的重要承接指稱詞，因此於 1950 年代台灣正過渡於輕工業時代的當時，即直接地將「工藝美術」視為輕工業與手工業的代表性詞彙之一。

6-1-4 象徵著傳統與現代化過渡間之轉譯詞—設計

於前文中即已得知，日本雖有「設計（和製漢語）」一詞，但其涵義則是與機械工程等製圖事務息息相關，與現代中文所指稱之「設計」概念還是有所不同。因此在對「デザイン」外來語的轉用造詞過程中，即不是採用「借」，而是透過「譯」的方式進行，其中即有意譯造詞的過程存在。

於台灣其背後即蘊含著大眾意識到其過去的借詞已不足以表達工業化流程真正的概念，因此當台灣進入 1950 至 60 年代，其間台灣政府又與美援等相關單位相互配合的情況下，透過工業發展以及西方工業設計者的引述中，促使台灣認知到設計於工業化下的區別。因此當「設計」在台灣早期報章雜誌出現之時，其中即以提出「設計」之詞彙以作為工業工程中的指稱詞，其所對於美援國所派來的設計者，以「手工業設計師」或以「工業設計師」（並非工匠或工藝家）作為指稱詞的同時，即是象徵著大眾對於其設計概念上的形成，並成為過去傳統工匠是的工法，在此所述即「設計」成為動名詞兼用，其內涵則成為一種體現創造新觀念的整體思考，並現代工業化流程的過渡用語。當「設計」一語在 1953 年成為「Design」譯詞之時，則是成為傳統工藝領域以及現代設計領域作兩者區隔性的分水嶺。

類似情形在戰後初期沒有互相往來的隔海對岸，雖然起因條件稍有不同，但其實也有類似的發展歷程。於 1970 年代期間中國始以積極地在工業進程上發展，於當所謂的「設計」工作是等同於擔任實際使用上的「工藝美術」或「圖案」在此處所指之「工藝美術」泛指一切工藝之總稱，「圖案」則是意味著染織品或服裝等紋樣製圖）之相關工作。同時做為製前調查、研究或是製前繪圖的環節指稱用語，其位置是為定位銜接傳統工藝與



現代工業間的橋樑之用。而當時若是已用「工藝美術設計」等指稱詞，則已是代表具有現代「工業設計」的意義存在。這個「設計」用語的意義即與台灣相同，是視為現代化與傳統產業過渡銜接上的一個橋樑語詞。

6-1-5 因應工業化、外銷產業發展下的百花齊放時代之創造新語—美術設計、工業設計、商業設計、視覺傳達設計、產品設計、商品設計、多媒體設計、創意設計、創意商品設計、科技商品設計等設計相關複合名詞

語彙的變遷過程多半隨著社會生活與科學技術的變化，而產生出新的指稱詞，以作為符合當代社會用語的闡述方式。而「設計」一語在台灣的變遷之初，實有一種為區別傳統與工業化的產出過程，而轉借出「設計」一語，以作為新概念闡述之用的用意存在。不過當台灣開始使用「設計」概念的當時，工業發展仍尚處於啟蒙階段，屬於大範圍的「設計」語彙概念，這種概念還是多停留於動詞意象的技術方法面的想法居多（這時還不太逮有整體的「設計」哲學意義），其所意欲表達的意涵其實仍顯得模糊曖昧，沒有既定一般人易懂的認知範圍用語。因此台灣在將「設計」歸納入專業用語的過程之中，就開始用冠上前置詞的限定「設計」範圍方式傳播「設計」領域的觀念。

其中以職業技術限定的有「美術設計」與「美工設計」；以產業或產品形式為區分的則有「工業設計」與「商業設計」；以為不同消費者階層服務為區隔的則有「產品設計」、「商品設計」與「視覺傳達設計」；以現代的科技型產業而分出的則有「多媒體設計」與「創意設計」等指稱詞。觀察台灣設計用語的變化過程中，在初期還未能夠進入產業領域大量使用之前，通常是限定在工作職務特性上的用語（像是當時的設計者必須具有美術專業背景，然後為電影與廣告繪作製之工作）。在「設計」領域提升至工商業進程之上時，則便開始為企業生產與商品販售進行考量，而出現因應這些領域發展的專業用語。而當工業與商業成為「設計」發展的必要基礎之時，即意味著「設計」服務對象的開始改變。且這些在「設計」之前的前置詞不同時，則更能顯現其跨領域之特性。

綜觀上述台灣「設計用語」的變遷過程中，即是隨著新技術與隨之產生的新生概念，來作為劃分「設計」領域範疇上的限定基準，而新技術的產出又跟著時代變遷產生變化。因此在台灣「設計」領域的劃分，是會隨



著新需求的來臨，而為其創造出新語彙，以成為原本語彙之承接延伸用語，從這也可以看出一個語言時序上的轉變歷程。

6-1-6 語義的概念狹化使語義產生貶意—美工

「美工」原為「美術工藝」之縮略語，是用以方便稱呼「美術工藝」教育所衍生出來的語彙。雖然大眾皆將此一語彙視做為「美術工藝」的代稱，但卻從未在政策或教育面上有過正式使用名稱的確立過程，僅是一個為社會約定成俗之語詞。當「美工」一詞被大量的使用之時，是「設計」的發展進程正走至為工業生產與外銷貿易而服務的黃金時期，當時為順應工商業發展之勢，便促使「美術工藝」科培育出許多相關人力，而學生在畢業後即進入職場中，也致力於從事工業產品的造型外觀、包裝，以及商業廣告的工作之中。然而由於「美工設計」之人力大部分多投入「設計」業的基層工作之中，所以同樣地大眾所能觸及的「設計」專業人員，也僅是從事製圖、繪稿等工作的相關人員。因此對「設計」業從業人員的觀感也只是停留於一種技術性工作的概念之上，社會階層並不會太高，所以當時的「美工設計」從業人員常會被視為是從事美術繪圖的工人。

由於大眾對「美工」一詞的詞義已開始摻雜著貶抑意涵，經過這種語義認知上的狹化過程，已相當框限社會大眾對「設計」業的觀感。這種觀感亦反應至產業中，所以過去長期以來工商業界也因此多將「設計」工作的認知觀感置於低層位階之中，且也很難透過何種升遷管道得以進入核心領域之中。這也連帶影響整體職業與語義的未來發展可能性。

6-1-7 語義的逐日擴大為「設計」領域所帶來的統合性—藝術設計、造物

先前「設計」相關用語於中國與台灣，多是以「專業領域」上的限定名詞，先為大眾所認知。如中國至 1980 年代後期以後，為求專業對口，將「設計」領域再細分成十數種類別。台灣四、五十年來也陸續發展出許多細分化的專業領域用語。直至 1990 年代以後，台灣隨著「設計」碩博士教育的逐漸興起，才開始逐漸重視「設計」領域的學術分類，而不再執著於只是以早期的技術與產出物進行分類。「設計」學術領域的逐漸發達，開展出「設計」教育的新視野，也對「設計」領域的未來發展可能性開展出一個新的走向。

而 1990 年代後期的中國「設計」教育領域，亦開始使用「藝術設計」一語，而不是單純的「設計」語詞，來統合原本各分科「設計」教育領域。



而在「設計」語彙歸結至「設計」領域的過程中，中國更以古語「造物」一詞打破現代與傳統的疆界，將自然界之外的造物活動視為「設計」下的一環，改變長期以來以西方「設計」史思維為「設計」領域詮釋中心的邏輯，重新塑形東方自我的「設計」史論述系統，這是一個新的挑戰，現在仍在觀察其影響力會到何處。而中國的「設計」業礙於工業發展進程的關係，因此跟台灣相比似乎還有些落後，但「設計」哲學思維領域的統合性掌握，中國在發展進度上因為直接可以掌握詮釋中國五千年傳統文化的權力，所以發展上反而隱然已有超越台灣之勢出現。

相較於台灣則是以緩慢腳步，讓新語彙逐漸置入於大眾生活之中，而舊語彙則會隨著時代轉換，需求降低而淡出。而中國則是每一次新思考的出現，就會遷扯到新語彙的轉換，而此轉換則容易形成牽一髮而動全身的影響，因此必須重新整合，這是中國與台灣在這方面的不同之處。

6-2 設計相關譯語在漢語地區發展的影響議題之延伸討論

6-2-1 與純粹「美術」的區隔化—「圖案」與「意匠」

從日本使用「圖案」、「意匠」等新語彙作為「Design」之譯語，以及中國與台灣直接延用日本和式漢語，並在日後逐步成為一般使用語的情形來看，即表徵著東亞地區在此之前，確實並未出現與「Design」完全相符合之概念文字。

在 18 世紀後期「Design」以「圖案」、「意匠」的譯語進入東亞地區之後，一直以來將純粹藝術視為文人藝術發展主體的情況下，這些具有西方工業文明商業銷售價值的「圖案」，似乎只是被藝術界當作是次級商業層次的產物，而並未受到藝術界青睞。與繪畫相當的廣告圖案，雖也展現出「美」的意象，但仍未成為藝術繪畫的一部分，也無法與西畫、東洋畫或是雕刻等作品平起平坐相同視之。所以一直以來只要是與商業或工業等有關的作品與事務，都仍是以「圖案」或「意匠」用語指稱，然後被排除在藝術類型的相關展覽之外。而同樣情形亦發生在台灣。在延用「圖案」的作法上，一方面雖然將台灣以工商業行銷為目的的圖繪視為新的事物與概念，另一方面又如日本一般，也仍是將「圖案」劃分於純粹藝術領域之外。而這也因此導致台灣在從事相關事業的設計者（或者說當時的藝術家）是受到原本藝術界人士的另眼相待。「圖案」雖與圖繪的性質相似，但卻因為帶有些



許商業目的性，所以其製圖方式無法受到藝術領域的接納，但也因此反而展現出另類獨立姿態，而開始與純粹美術有所區隔，逐漸形成新的範疇領域。

6-2-2 同字不同義的認知思維—「工藝美術」一詞在中國與台灣的詮釋方式

在 1950 年代中國與台灣皆主要使用之前歷經多年轉化承繼而來的和式漢語「工藝美術」一語，並隨著兩地的民情與文化發展不同，而對這約定成俗的用語開始在語義上有所區隔解釋的走向出現。在中國方面，由於戰後 1950 年代正值百廢待興的情況下，對於「工藝美術」便出現兩種不同的意見，其中最為對立的即為欲與西方工商業發達先進國家進行接軌之新思維，另一方面則為支持回歸傳統工藝的舊思潮勢力。因此當時「工藝美術」一方面可與「Design」視為同義，而另一方面又代表著舊傳統的民俗或貴族工藝取向。而如此爭執在中國高層官員以社會主義思潮作為國家整體方針的方向確定之後，「工藝美術」即在中國透過強力政治規範的引導下，以為勞動力社會、大眾福祉為著想的前提下，而徹底壓制原本這些來自於西方資本主義下的「Design」，被解釋成偏向於商業、服務特定群眾諸如此類以資本主義本位中心為「工藝美術」一語詮釋方式，暫時地銷聲匿跡。也因此從 1950 年代開始至文化大革命結束之前，「工藝美術」隨著上述政策的推動，便直接成為「傳統工藝」概念的對應語。

在台灣方面，「美術工藝」語彙隨著日本教育或是留日學者（例如顏水龍於 1940 年代後期意欲推動日本與西方包浩斯等相關新式工藝教育概念）的引入中而被大眾所認知。由於台灣早期即有「工藝」一語作為對一般「傳統工藝」項目的統稱，而且台灣於戰後 1950 年代開始，迥異於中國的是執政政府極力與西方的經濟、文化接軌，如接受美援，並延聘日本與西方設計師來台指導，因此「美術工藝」在這些具有日本與西方已出現的「設計」雛型觀念之注入下，再加上台灣開始以美學觀點為工藝品進行「設計」的工藝家兼藝術家兼設計家的顏水龍，為工藝在銷售、外觀與製程上大量推動鼓催的新觀點推波助瀾之下，台灣的「工藝美術」開始與「傳統工藝」有所區隔出現，並逐漸接收當時的先進國所導入的商業行銷與機械量產化的近代工業製程與設計應用概念，而展開另一段手工藝與近代量產與商業化的設計並行展開的時期（亦是台灣高職專科美術工藝科的成長時期），這點跟同時期中國大陸的發展儼然便有所不同。



6-2-3 「工藝美術」與「設計」思考的分水嶺—日本「インダストリアル・デザイン (Industrial Design)」語彙的崛起

日本於 19 世紀中期以後推動明治維新運動，其社會在不斷與西方潮流相互影響的歷程中，顯現出工商業、教育、政策甚或大眾生活各方面如何深刻受到西化影響下的氛圍（如西服與和服的替代、居家座式文化的引入等）。而當「工藝美術」發展至 1950 年代後期，當時服務於日本商工業指導所的技師兼工藝家兼設計教育者之小池新二，則認為當時日本所認知之「工藝美術」甚或「工業美術」、「工業意匠」等語彙在 1940 年代至 1950 年代之間，便已逐步開始跟近代工業發展進行接軌。但又因為原本語義的涵括範圍上仍是以工藝為解釋的主軸。所以小池新二認為西方已在提倡的「設計 (Design)」概念，才是與大眾生活息息相關，且更廣泛為使用者、製造者在有形的物品以及無形的服務上全盤考量之物，這概念確實已與過去的「工藝美術」、「工業美術」有所不同。因此小池新二從 1950 年代中開始推動日本各界，希望能以「デザイン (Design)」作為「工藝美術」之替代用語。且態度相當積極，是意與過去的工藝、或與工業過渡時期下的輕工業進行區隔化之用意，其「インダストリアル・デザイン (Industrial Design)」新語彙的呈現，就提醒著當時日本的社會大眾必須開始思考「設計」與「工藝美術」、「工業」之間的關係。

6-2-4 從類同走向分化—1960 年代台灣的工業設計與商業設計概念之糾纏情結

台灣雖然過去受日本統治，所以在教育上抑或產業發展走向上或多或少都受到日本近代思潮與工業化的訊息影響。且至 1960 年代以後，在經濟與產業發展政策上又開始受到日本與歐美各國設計師的戮力指導影響之下，台灣本地的「設計」思潮便逐步進入發展進程。而在發展始初，由於過去台灣學生皆未受過真正「工業」（台灣的工業直至 1960 年代以後才開始有所發展）或「設計」上的訓練，因此因應美援計畫來台的日、美等設計專家，雖然多為工業設計者的身份進行授課內容與名稱使用，但其課程設置內容上仍多跟現代各設計相關科系所教授的基本設計課程，或是以販售為目的的廣告與包裝繪製學習課程為主要核心內容。像是類同於現代工業產品的設計概念課程在當時也只僅佔課程的一小部份。

而台灣於日治時期時雖已受到日本廣告經營的影響，已有「美術設計」



一詞擔任起解釋廣告行銷的任務角色，但「美術設計」卻多以電視、平面媒體、電影廣告表現為主體。因此當台灣工業隨著外銷貿易推動而開始有所成長之際，企業主首先仍是必須考量商業包裝所能帶來外銷上的銷售影響力。所以可看出在 1960 年代期間的「工業設計」與「包裝設計」其實及其相似。甚至當時的企業主更大聲疾呼在輕重工業發展之外，亦應該開始重視「商業設計」的需求可見一般。不過隨著這方面的概念也逐漸開始跟真正的工業產品設計製造工作有所區隔化之後，出現一波新的設計教育變革活動。「工業設計」相關專科學校因為一開始成立一窩蜂，在人才供給數量大量超過業界的需求度之下（因為當時的市場主流是代工，而不是「設計」），所以紛紛關閉，數量有所減少。反而是商業廣告行銷設計的有關產業逐漸壯大。1972 年銘傳商專「商業推廣」科改名「商業設計」科，開始台灣設計教育細分化的趨勢展開歷程。而 1973 年成功大學的「工業設計」系，與 1984 年中原大學所設置的「商業設計」系、輔仁大學「應用美術」系的出現，則是代表著這兩個分流的設計教育各自開始跨入大學高等教育位階的新里程碑。領域分流的趨勢演化至此，已經開始轉變成一種對新領域定位的固定印象認知之形塑完成，自此之後這兩個領域的發展走向，便開始了基礎教育形似、專業教育區隔展開的新認知模式。

6-2-5 重新形塑設計領域的視野—台灣於 2000 年代以後，「設計」與「文化創意」思維的混合思考

如前小節所述，「設計」教育分流思考的持續展開，在 1990 年代後期開，又陸續分設出諸如「多媒體設計」、「時尚設計（這部份亦融合舊有服裝、彩裝相關科系內容的加入）」等新名詞。然後在 2000 年之初，隨著台灣生活水平的提升，國民對文化設計產物的逐漸接納，以及文建會文化創意產業新政策的直接推動，「文化創意」有關的科系亦如雨後春筍般大量出現（或者改名）。「設計」領域不但因此受惠，成為產業發展的要角之一，甚至可以開始將分流已久的設計教育，藉由「文化創意」之名再行重新整合之勢。這股跨領域的風潮，亦是「設計」概念再行擴張解釋下的產物，「設計」一詞的意義亦因此開始產生出新的整合意義思維。且「文化創意」是以概念性擴張的思考方式，有別於過去運用功能性或最終產出形制來作為設計教育分科規範準則作法上的差異，而有了更寬闊的意義解釋空間。因此在 2000 年代中期以後，「設計」語彙的分科方式更為不同的是，不再以



前述的功能或最終產出形制來界定領域範圍，而是開始出現「創意商品設計」、「科技商品設計」、「創意生活設計」等以「創意設計」的相關複合語進行教育定位的方式。除卻商品一詞仍具有限定性之外，其他如「創意生活設計」或「創意設計」等用語從字面上的意涵來看，幾乎可說是無疆界的意味。只要是與大眾食衣住行育樂等生活有關的設計物，無論以何種方式呈現、與何種技術合作，甚或賦予設計物各種文化特色的作法，都是「創意設計」一詞可以解釋的範圍。「設計」這個原本長久使用的中文動詞義，在近代一度領域狹義名詞化的過程中而被冠上許多分科前置詞之後，又重新廣義的將原本的動詞意涵給直接名詞化來進行使用。所以「設計」可以不再侷限於某個最終產出形制的限制，而有了新的認知展開過程，「創意設計」或是「文化創意設計」、「創意生活設計」等名稱，似乎也已經可以包山包海的跨足整合既有的設計學院各系，甚至隱約還有跟其他學院科系（諸如休閒產業、資訊產業、人文幼保銀髮福利相關產業）進行合縱連橫之勢出現。而這也是台灣在「設計」相關詞語的發展過程中，初次以概念性語彙來作為前置詞的作法，打破過去以產出最終形制掛帥的設計思維模式，不可謂之是一種概念上的突破，並且也直接地反應在詞彙的選取使用上。

6-2-6 創造中國本體性的設計思維哲學系統—「藝術設計」與「造物藝術」領域的整合與建構

中國於 1960 年代後期，為因應商業行銷需求的背景下，在教育中開始有「日用美術造型設計」詞彙的出現，是為中國「設計」語彙使用之開端，對此其定位明確地將「設計」置於為資本主義服務之上。與中國長久以來為以社會主義為中心思想，並表徵以勞動力工作為主的「美術工藝」一詞相較之下，則有著商業性目標積極確立之義存在。至 1970 年代後期設計教育專業科目的設置上，具有目的性的項目即皆以「設計」指稱。如「印染美術設計」、「陶瓷美術設計」、「商業美術設計」、「工業美術設計」等詞彙。至 1990 年代初期，其領域範疇則隨著應用幅度的增加，「設計」項目在教育操作面上，亦隨著新時代技術與生活需求的改變而開始調整，至 1990 年代後期則改變更大。

1998 年開始，中國以「藝術設計」此一語彙，將過去所有的「設計」相關詞彙統合起來，開始建立獨立的學術領域，跳脫中國過去的「工藝美術」或「純粹藝術」等範疇。其中在「藝術」的著墨上，一方面可以看到



中國是將設計置於美學的基礎上，另一方面則展現出中國企圖將「設計」提升至藝術領域的位階，與所謂的音樂、繪畫、舞蹈這類藝術專長視為等同之物。對此，似乎一直以來被視為形而下的具實用性的設計物，也因此瞬間便跨入行而上的領域，可以與藝術品等同視之。「設計」意義在中國有如此轉變可以推至更早之前，即有部分學者開始在學術領域中談論「設計」意義之觀念哲思，甚至於 1980 年代期間便開始提出「造物藝術」概念來解釋「設計」。其所認為的「設計」是為順應西方工商產業潮流而產生出的語彙所以是以機械製程分工的工作方式，而與中國原本的「工藝」概念開始背離。而所提出的「人造物」之概念，是將中國過去千百年來的「工藝」品與近代設計物皆共同含括，所試圖構築出的一個新「造物藝術」領域之架構與哲學思想。由此觀之，中國近代已逐漸開始意識到要將「設計」概念牽引至中國古老便承繼以來的「造物」傳統歷史軌道上，建立中國「設計」本體性歷史系統的意欲昭然若揭。

雖然運用造語的方法與詞彙不同，但其實比對上小節所述的台灣設計教育的再整合實景來看，是有著類似與差異之處可供深入玩味。類似之處是皆為重新整合「設計」領域概念的動作，不同之處則是中國可以運用中華文化悠久傳統的「造物」歷史來直接簡單含括與運用新的整合性概念；相對地台灣在掌控這類論述主導權的能力運用上其實已力有未逮，在怎麼做大概都很難跟中國去競爭對傳統文化歷史詮釋的主控動作，所以只能更前進式的運用諸如「創意」等哲思意境名詞，然後在先不管傳統文化對台灣的影響意義下，直接以更跳躍式的方式拿取對未來「設計」整合發展的名詞解釋主導權。這選擇傳統或是選擇未來的差異，也直接顯現在兩地對「設計」中文字義的詮釋與運用過程中，基本上也明示了兩地設計教育的發展氛圍走向，確實有所差異。

6-2-7 日本、中國、台灣對「工藝」與「設計」詮釋範圍重疊性的見解差異

在前面針對日本、中國與台灣之「設計」相關語彙的相互影響情境中可以看到，此三地雖然所指稱的皆是現今使用的英文「Design」這個詞彙，但卻因為各地近代化發展進程的差異，或是受到過去原有文化氛圍的不同影響下，而對「Design」一詞的翻譯解釋做出不同程度的反應結果。

在日本，「設計」歷經「圖案」、「意匠」、「工藝美術」、「產業工藝」等使用發展歷程，雖然日本在 19 世紀中後期已具有初步的工業技術與知識，



但在西方「Design」概念進入日本原有的文化步調之際，仍無法輕易全盤接收。而其語彙上的漸變，則透露出日本當地漸進式地由原有的傳統工藝思維上跨至工業領域的摸索過程。至 1950 年代期間，小池新二為更貼近西方「Design」思維，雖然提倡以外來語「デザイン（Design）」，整合過去的工藝與近代輕工業的各式造物行為。但除卻真正以現代機械化產業作為成品產出的工業之外，在教育或文化的推動上，學校教育中仍不會輕易放棄「意匠」、「圖案」，與「工藝美術」有關的意義內容，也仍可常見其結合地方工藝產業與教授日本工藝歷史等知識的課程存在。所以日本在「設計」與「工藝」領域的劃分上，並未將「デザイン（Design）」強力地與工藝進行完整切割，而是併行不悖地共同影響至今。在 1990 年代後期開始以「デザイン（Design）」置換、取代為學科總稱的動作陸續出現之際，這情境仍是沒有太大改變，日人對「工藝」與「設計」的認知，始終是交疊而沒有分流的歷史思維。

在中國方面之發展歷程，始初即如日本師法於西方文化一般，中國則師法日本，將「設計」概念由日本引入中國。雖然在清末民初時期，隨著中國對機械工業的重視，以及在維新變革中力求與經濟大國接軌，因此在發展上亦有初步「設計」樣貌的形成，但「設計」領域其實並未正式成形。1950 年代以後，中國共產黨以社會主義為治國方針，並排拒以工業製程或針對特定群有條件式的思考方式，因此至 1960 年代文革結束以前，一方面在政策的強力主導下，以回歸至手工傳統工藝生產為主體，一方面強調使用勞動力的社會主義，致使中國在工業與「設計」相關產業的發展進入停滯期。所以「工藝」代表著傳統，跟現代的「設計」並無太大關連性。至 1980 年代以後，才出現近代「設計」的思維。「設計」的歷史雖有一段論述發展發展的空窗期，但是很快地就被後來的學者們迅速補接完成。然後中國也開始有了自己的「設計」歷史詮釋內容，而且這內容是將民國以前的「傳統工藝」跟民國以後發展的近代「產品設計」、「平面設計」內容直接串接起來，這有別於過去學習西方「設計」史的不同認知差距。中國不但開始擁有「設計」史論述的主體性，更是直接讓後世學子認識「工藝」與「設計」的一脈相承性。

至於台灣方面，雖然曾歷經中國、日本治理，但由於台灣的氣候與地理環境適合農業發展，因此台灣早期除受到中國赴台匠師對於台灣工藝所



帶來的影響，以及為配合日本殖產興業政策，在與工藝相關的輕工業上有所發展之外，其與工業製程相關的產業發展實景在台灣其實並未出現。直至台灣光復後，政府為求奠基台灣經濟，因此開始一連串的工業建設政策，並且接受日本與歐美諸國所帶進的工業設計思潮與教育內容，相較與日本、中國的發展差異上，對「設計」認知的立基點，一開始便是為以提振台灣工業與外銷產業的發展而做。雖然形式在當時都是手工藝品，也可以說這些內容也算是「設計」教育的內容之一。但其實當「設計」科系正式在台灣發展以後，所做的都已是直接引入的先進國家在發展的科技產品與廣告識別媒體的「設計」認知思維。加上後來台灣的設計教育課程中，主要講究技術發展學習，而遲遲未與「文化」深刻沾邊，所以雖然已經屬於「產業」一角很久的「工藝」產業一直熱鬧發展，但跟「設計」教育的緣分始終不高。這情形直至 1990 年代以後，台灣設計教育進入研究所教育發展時期，對「文化」、「傳統文化」、「設計文化」領域的認知才開始重視。這時期「設計」相關科系的學子才發現，原來「設計」跟「工藝」是有關聯性存在。1990 年代一開始接軌的是「設計」跟「傳統工藝」，但至 2000 年以後，因為「文化創意產業」政策的推行之故，「設計」便逐漸脫離跟「傳統工藝」的關係，而開始直接跟「創作工藝」直接掛鉤，只不過這些「創作工藝」經常會掛上「文化商品」的外衣符碼現世如此而已。不過至少現階段台灣設計人已經不會再有人會把「工藝」排除於「設計」領域之外，只是說每個設計人對「工藝」究竟是什麼，有哪些範圍的認知仍是各自表述的差異有所不同。

由上述中對於三個地區對於「工藝」與「設計」的歷史沿革上來看，似乎已不難理解當前日本、中國與台灣對於「設計」領域範疇包容性與理解上的差異。日本雖在語彙上以「デザイン (Design)」與過去的「工藝」發展進行切割，但在實際的內容的執行上，兩者之間卻仍是相互依存的關係，而並非是以對立的方式呈現。而中國則是在政治因素主導下，極力撇除西方資本主義下的「設計」行為思潮，而回歸中國過去的「傳統工藝」做為產業發展政策，因此對於中國來說「工藝」反而很容易便成為現代「設計」發展之初的立基點，在此與日本相較之下，也未出現切割問題。但是台灣，一來台灣之工藝文化基礎傳承並不深厚，也無太多時間能掌握論述的主導權，再加上光復後，政府即將其發展的焦點置於外銷產業的發展上，



「設計」領域以外來內容之姿直接插進台灣「設計」教育內容的發展之始，導致「工藝」與「設計」教育有一段時間並未有太多重疊之處，所以設計科系的學子自然也不會瞭解究竟「傳統工藝」跟他們有何關係。後來「現代工藝」技術的教學內容引入，雖然部分地解決了這個問題，但對「現代工藝」的關懷不一定等於對「傳統工藝」的關懷。而在台灣「工藝」跟「設計」的關係分分合合，表示出這兩個領域真正融合的困難度其實不小。同時如果再加上掌握中華工藝文化論述主動權也是非常困難的問題存在，更容易讓大家都興趣缺缺，學校教師也因此更不愛教，因為沒有未來的發展可能性可言，然後「工藝」與「設計」在台灣「設計」教育中的發展，便會只剩下手工藝製作技術傳承教學的部份如此而已，這大概也是一個台灣與中國、日本發展歷程上的極大不同特徵。

6-3 後續研究建議

觀察設計用語在歷史的演變過程中，基於大眾對於設計之概念的認知深淺程度，以及其語彙所概括之內涵義之範疇，致使其用語在被使用的過程中，必須隨著時代的變遷而有所變化，而對此亦代表著各場域中將「設計」置於何種位階之上。其用語的生成過程，亦如其他學門領域一般，必須經過許多在實務上的累積，進而成為一個固有的文化，甚至為提升至哲學思辨的領域之中。而就其日本、中國以及台灣設計用語的比較上來看，即以發現到日本與中國已將「設計」提升至一個大範圍的領域之上，其所在設計學或以造物學的哲學思辨上皆已形成相當程度領域的建構。而「設計」在台灣設計用語的發展上則仍以呈現專業分工的方式，致使「設計」在教育發展的過程，學生皆以領域範圍的方式來作為思考以及理解，對於何謂「設計」、何以「設計」、為何「設計」並未曾深入地探索。對此，本研究即是為試圖將設計與他領域作一結合，不再僅以實務以及任何專業設計之風格形式作為考量的重點，其所希望將拓展「設計學」之領域，為未來的設計學與設計歷史等研究提供另一種研究的可能性。

然而在研究的過程當中，可以發現到目前台灣試圖將「設計」與他領域相結合性質的研究甚少，因此在收集資料的情況上頗為困難，尤其在設計相關語彙的研究上，更必須集結許多原始的資料文獻(如報紙、雜誌、期刊)等作為文化觀察上的基礎。然而直至 90 年代以後在近代的發展上，其設



計語彙正以隨著科技迅速的變遷而產生急遽的變化，許多新語彙的產生以及在教育更迭上，皆仍未在任何的文獻資料上提出相當明確之證據，因此在某些原始資料的收集上，可以透過訪談的方式，可以更直接的瞭解其設計語彙上教育或政策上確立之緣由。

此外由於在「設計語言」的研究領域範圍上，由於「設計」若以廣義視之，則將以廣及至政策、教育、實業與大眾用語之中，而語言學，又以針對各地歷史以及當代人文背景為討論對象，在本研究上雖將各地域以及各時代中，就其設計語彙內涵之意義與特徵上提出討論，而未來研究上或可以就其一個文化領域範圍、一個社會斷代背景、或為一個地域的發展來做出深入的研究與討論，用以建立「設計語言」研究上的深度與廣度。



一、書籍

中文

1. 大智浩著、王秀雄譯，1990，《美術設計的基礎》，台北：大陸書店
2. 毛澤東，1977，《毛澤東選集第五卷》，北京：人民出版社。
3. 中央電視台「大國崛起」節目組編著，2006，《大國崛起：日本》，北京：中國民主法治。
4. 中華人民共和國國家經濟貿易委員會，2000，《中國工業五十年：新中國工業通鑒·第六部》，北京：中國經濟出版社。
5. 王毅中，1985，《當代中國的輕工業：上》，北京，中國社會科學出版社。
6. 王受之，1997，《世界平面設計史》，臺北市：藝術家。
7. 王受之，1997，《世界現代設計史》，臺北市：藝術家。
8. 田正平、李笑賢，1993，《黃炎培教育論著選》，北京：人民教育出版社。
9. 史有為，2000，《漢語外來詞》，北京：商務印書館。
10. 呂紹理，2004，《展示殖民地：日本博覽會中臺灣的實像與鏡像》，2003年度 財團法人交流協會日台交流センタ一歷史研究者交流事業報告書。
11. 呂紹理，2005，《台灣展示：權力、空間與殖民統治的形象表述》，臺北，麥田。
12. 呂品田，2007，《必要的張力》，重慶：重慶大學。
13. 李國鼎，1978，《台灣經濟快速成長經驗》，台北：正中。
14. 李錦璐，1990，《借鑑，發展—工藝美術教育的幾個問題》，北京：人民美術出版社。
15. 李有光、陳修范，1996，《陳之佛文集》，南京：江蘇美術出版。
16. 李薦宏，2003，《視覺傳達設計教育領域技職教育》，技術及職業教育百科全書，台北：教育部。
17. 李立新，2006，《中國設計藝術史論》，天津：天津人民。
18. 李硯祖，2007，《設計之維》，重慶：重慶大學出版社。
19. 邢福義，2000，《文化語言學》，武漢：湖北教育出版社。
20. 季龍，1991，《當代中國的集體工業：上》，北京：當代中國出版社。
21. 林宏德，1999，《人與機—高技術的本質與人文精神的復興》，南京：江蘇教育出版。
22. 林品章，2000，《視覺傳達設計的理論與實踐》，台北，全華。
23. 林品章，2003，《台灣近代視覺傳達設計的變遷》，臺北：全華。
24. 林品章，2003，《技術及職業教育百科全書，設計、藝術與語文類技職教育》，臺北市教育部。



25. 林曼麗，2000，《台灣視覺藝術教育研究》，台北：雄獅。
26. 邵琦、李良瑾、陸瑋、朱俊、聞曉菁、徐貫虹，2009，《中國古代設計思想史略》，上海書店出版社。
27. 柳冠中，1995，《共生美學—對當代設計與藝術哲學的初探》，蘋果集—設計文化論，哈爾濱，黑龍江科學技術出版社。
28. 柳冠中，1996，《我對工藝美術專業分類的拙見》，設計文化論，哈爾濱：黑龍江科學技術出版社。
29. 柳冠中，1996，《設計文化論》，哈爾濱：黑龍江科學技術出版社。
30. 柳宗悅著、徐藝乙譯，2006，《工藝文化》，廣西師範大學出版社。
31. 周惠民，1995，《台灣近代史—社會篇》，台灣省文獻委員會。
32. 周慶華，1997，《語言文化學》，台北：生智文化。
33. 杭間，2001，《手藝的思想》，濟南：山東畫報出版社。
34. 杭間，2007，《設計史研究：設計與中國設計史研究年會專輯》，上海書畫出版社。
35. 姜丹書，1917，《美術史》，上海，商務印書館。
36. 袁熙暘，2003，《中國藝術設計教育發展歷程研究》，北京：北京理工大學。
37. 宮崎清、李傳房，2003，《技術及職業教育百科全書，設計、藝術與語文類技職教育》，臺北市教育部。
38. 馬場雄二著/王秀雄譯，1968，《美術設計的點、線、面》，台北：大陸書店。
39. 高豐，2006，《中國設計史》，台北：積木文化。
40. 莊素娥，1992，《台灣美術全集 6·顏水龍》，台北：藝術家。
41. 陳原，2001，《語言與語言學論叢》，台北：台北商務。
42. 陳原，2001，《語言與社會生活》，台北：台北商務。
43. 陳瑞林，2005，《中國現代藝術設計史》，湖南：湖南科學技術。
44. 陳瑞林，2006，《20世紀中國美術教育歷史研究》，清華大學出版。
45. 陳曉華，2007，《工藝與設計之間-20世紀中國藝術設計的現代歷程》，重慶：重慶大學出版社。
46. 郭恩慈、蘇珏，2008，《中國現代設計的誕生》，上海：東方出版中心。
47. 紹敬敏，1995，《文化語言學中國潮》，北京：語文出版社。
48. 黃騰輝，1962，《中國美術設計協會成立經過》，中國美術設計協會成立紀念特刊，台北：中國美術設計籌備委員會。
49. 黃富三，1995，《台灣近代史—經濟篇》，台灣省文獻委員會。
50. 張道一，2007，《設計在謀》，重慶：重慶大學。
51. 程晉寬，2001，《教育革命的歷史考察：1966-1976》，福建教育出版。
52. 葉淑貞、劉素芬，1995，《台灣近代史—經濟篇》，台灣省文獻委員會。



53. 雷圭元，1947，《新圖案學》，上海：商務印書館。
54. 楊裕富，2003，《技術及職業教育百科全書—設計、藝術與語文類技職教育》，台北：教育部。
55. 趙江洪，1999，《設計藝術的含義》，長沙：湖南大學出版。
56. 蔡元培，1920，《美術的起源》，新潮，第2卷第4號。
57. 鄭自隆，2008，《廣告與台灣社會變遷》，台北：華泰。
58. 諸德新、梁德(編)，1991，《中外約章匯要》，哈爾濱。
59. 諸葛鎧，2006，《設計藝術學十講》，濟南：山東畫報。
60. 諸葛鎧，2007，《裂變中的傳承》，重慶：重慶大學出版社。
61. 劉進慶，1988，《中日會診台灣：轉型期的經濟》，台北：故鄉出版社。
62. 賴建都，2002，《台灣設計教育思潮與演進》，台北：龍辰。
63. 蕭百興，2003，《技術及職業教育百科全書，設計、藝術與語文類技職教育》，臺北市教育部。
64. 羅貫中，2001，《三國演義》，岳麓書舍。
65. 顏水龍，1952，《台灣工藝》。
66. 顏娟英，2001，《顏水龍—臺灣に於ける「工藝産業」の必要性》，風景心境：臺灣近代美術文獻導讀(上)，雄獅美術。
67. 龐薰琹，1957，《談當前工藝美術事業中的幾個問題》，南京：江蘇教育出版社。

日文

1. 中山修一，2007，《1909-10年のロンドンにおける富本憲吉（Ⅰ）ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館におけるウィリアム・モリス研究》，2007 神戸文化表現研究会。
2. 北澤憲昭，2003，《アヴァンギャルド以後の工芸—「工芸的なもの」をもとめて》，美學出版。
3. 竹原あき子等監修，2003，《日本デザイン史》，東京：美術。
4. 東京国立博物館編，1997，《明治デザインの誕生：調査研究報告書「溫知圖録」》，東京：國書刊行會。
5. 酒井哲朗，199-，《20 世紀日本美術再見[III]—1930 年代》，三重縣：三重縣立美術館。
6. 高橋直之監修，2006，《デザイン史を学ぶクリティカル・ワーズ》，東京都：フィルムアート社。
7. 島田佳矣，2007，《工藝圖案法講義》，東京：ゆまに書房。



二、期刊

1. 小宮豐隆，1914，《図案の藝術化》，文章世界 10 月號。
2. 木田拓也，2009，《实在工艺美术会 1935—1940：「用即美」の工芸》，東京国立近代美術館研究紀要，pp.37-121。
3. 工業設計雜誌社，1995，《探討台灣本土的設計文化研討會內容摘要》，工業設計第 24 卷第 2 期，pp.92-97。
4. 王立達，1958，《現代漢語中從日語借來的詞彙》，中國語文 6 月，p.92。
5. 王銘顯，1995，《回顧四十年來國立台灣藝術學院美工設計的教育方針與理念》，藝術學報第 57 期，pp.59-72。
6. 王金凱，1997，《關於外來語的思考》，洛陽師專學報第 16 卷第 4 期，pp.78-80。
7. 王秀文、何明泉，1997，《從工業設計到社區設計》，工業設計第 26 卷第 3 期，pp.126-130。
8. 王鴻祥，1999，《試論台灣工業設計論述的後殖民現象》，中華民國設計學會第四屆學術研究成果研討會，pp.285-288。
9. 王鴻祥，1999，《大學知道在明「設計」-大學設計系所經營策略座談會紀實》，工業設計第 27 卷第 2 期，pp.64-69。
10. 王淑慧，2007，《設計文化》，設計研究第 7 期，雲林科技大學設計學研究所，p.184。
11. 中國設計協會，1988，《設計・發刊詞》，設計，第一期，序言。
12. 史有為，1994，《從日語中的外來詞談起》，語文建設通訊第 46 期，pp.13-17。
13. 江韶瑩，1991，《台灣工藝的發展與變遷(上)》，台灣美術四卷二期，pp.22-43。
14. 李寓一，1929，《教育部全國美術展覽會參觀記》，婦女雜誌，p.7。
15. 何昆泉，1967，《美術設計》，藝術學報第 2 期，pp.56-66。
16. 余國榮，1970，《漫談工業設計》，工業設計學刊第二期，pp.70-71。
17. 沈國威，2005，《「譯詞」與「借詞」重讀胡以魯《論譯名》(1914)》，或問 WAKUMON 第九期，pp.103-112。
18. 李硯祖，2008，《設計之道—20 世紀中國設計理論的形成》，南京藝術學院學報。
19. 杜瑞澤，1994，《培養本土化工業設計人才之探討》，工業設計第 23 卷第 4 期，pp.242-245。
20. 阮榮春，1996，《南京藝術學院在全國高等美術院校設計學科建設理論研討暨作品展覽展示會上的發言》，藝苑，p.1。
21. 杜瑞澤，1996，《產學合作於設計教育之重要性研究》，工業設計第 25 卷第 2 期，pp.2-5。



22. 佐藤道信，1999，《明治国家と近代美術：美の政治学》，日本東京：吉川弘文館。
23. 余志鴻，1999，《新舊詞語交替的文化資訊》，語文建設第4期，pp.44-45
24. 周文同，1967，《工業產品的新境界—工業設計》，設計人雜誌第四期，p.4。
25. 林品章，1989，《1988年三系老師設計座談》，中原大學商業設計系學刊。
26. 林品章，1995，《美術設計的起源及其名稱與內容發展》，台灣美術第28期，pp.38-48。
27. 林品章，1995，《地域性設計史研究》，工業設計第24卷第2期，pp.43-45。
28. 林品章、傅銘傳，1996，《「黑白展」與台灣美術設計》，現代美術第68期，pp.56-61。
29. 林品章、蘇文清，2000，《始政四十週年紀念台灣博覽會研究：視覺傳達設計》，設計學報第5卷第2期，pp.19-32。
30. 林品章、蘇文清，2000，《始政四十週年紀念臺灣博覽會研究：展覽會與設施》，設計學報第5卷第1期，pp.19-32。
31. 林曼麗，2000，《藝術·人才·新契機—視覺藝術教育課程之思考》，美育第131期，pp.71-80。
32. 林媛婉，2004，《台灣工藝研究的議題—一個後殖民文化論述的觀點》，設計學報第9卷第2期，pp.1-12。
33. 林承緯，2009，《近代「工藝」概念在台灣》，台灣工藝34期，pp.48-55。
34. 吳聖雄，1988，《由詞彙的移借現象論中國語文的一種特質》，國文學報第4期，pp.233-249。
35. 邱宗成，1996，《近現代中西設計發展之比較》，工業設計第26卷第2期，pp.98-107。
36. 邱宗成，1996，《設計史觀與生活價值再思考》，工業設計第25卷第4期，pp.65-78。
37. 津田青楓，1914，《職人主義の図案家をを排す》，藝美第四期。
38. 施翠峰，1968，《台灣デザイン教育現況》，日本IDEA雜誌，p.38。
39. 施翠峰，1972，《漫談中國語文中的外來語》，綜合月刊42期，pp.35-35。
40. 姚榮松，1987，《小小台灣。語言爆炸》，國文天地6月，pp.31-38。
41. 姚榮松，1991，《外來語—廉價的朱古力？或入超的舶來品？》，國文天地第7卷第6期，pp.28-36。
42. 姚榮松，1992，《台灣現行外來語的問題》，師大學報第37期，pp.329-362。
43. 姚榮松，1992，《海峽兩岸新詞語的比較分析》，第三屆世界華語文教學研討會論文國文學報第21期，pp.215-234。



44. 姚村雄，1997，《台灣早期之成藥包裝設計》，商業設計學報第 1 期，pp.177-196。
45. 姚村雄，2001，《日治末期戰爭環境下的台灣美術設計》，設計學報第 6 期第 1 卷 pp.67-83。
46. 姚村雄，2002，《日治時期美術設計中之「台灣女性圖像」研究》，設計學報第 7 期第 2 卷，pp.117-136。
47. 姚村雄，2003，《日治專賣前(1895-1922)台灣酒類標貼視覺符號研究》，商業設計學報第 7 期，pp.143-173。
48. 姚村雄，2007，《日治時期台灣美術設計發展史料之初步整理研究》，台中技術學院商業學報第 6 期，pp.133-166。
49. 許幸之，1929，《新興美術運動的任務》，藝術月刊第一期。
50. 高山嵐，1971，《美術設計 1.2.3》，雄獅美術第 9 期，前言。
51. 梁實秋，1972，《語文是應需要而生的——中國語文中的外來語》，綜合月刊 42 期，pp.20-21。
52. 袁熙暘，2003，《西方現代設計教育之濫觴》，中國美術教育第 5 期，p.9。
53. 孫大雄，2008，《1940 年における小池新二の活動》，デザイン學研究第 55 期，pp.1-10。
54. 夏書勳，1998，《美術、設計、廣告教育現況--臺灣區 112 所設計相關科系院校調查表》，印刷與設計雜誌，pp.44-47。
55. 翁註重，2002，《當「歷史」碰上「設計」—重看「設計史或設計研究」的爭論，及其背後的歷史思維》，設計學報第 7 卷第 1 期，pp.15-32。
56. 郭承豐，1966，《向歷史負責—山窮水盡，但願柳暗花明》，設計人第三期，pp.34-35。
57. 船津邦夫著、李勁培譯，1968，《對中華民國工業設計的觀感》，工業設計第 3 期，p.18。
58. 陳讚富，1966，《掀起工業設計的新浪潮》，設計人雜誌第三期，pp.41-42。
59. 陳振甫，1993，《設計教育理念之探討》，工業設計第 22 卷 3 期，pp.146-149。
60. 陳敬森，2007，《設計文化學(二)》，設計研究第 7 期，pp.194-207。
61. 黃培炎，1922，《第一屆職業學校出品展覽會之所得》，教育與職業。
62. 黃宣範，1972，《中國語文中的外來語》，綜合月刊 42 期，pp.23-24。
63. 黃培蓉，2002，《日治時期的產業政策對南投陶的影響》，台灣工藝第 13 期，pp.83-94。
64. 黃淑玲，2002，《十八世紀法國「免費的素描學校」的崛起—工藝教學學制化的開路先鋒》，美育雙月刊，125 期，pp.66-79。
65. 黃明正、蔡登傳，2005，《從數位藝術潮流探討設計教育之整合》，設計研究第 5 期，pp.26-32。



66. 張維義，1937，《談工藝美術與社會關係之重要》，中國美術會季刊，第四期。
67. 張瓊玲，1988，《日中兩國語外來語諸相--借用語彙互換關係》，淡江學報第 36 卷，pp.99-119。
68. 彭漫，1980，《台灣廣告設計三十年》，雄獅美術第 113 期，pp.72-77。
69. 曾坤明，1995，《設計教育的本質》，銘傳學刊第 6 期，pp.25-43。
70. 曾啟雄，1996，《談視覺傳達設計》，設計雜誌第 69 期，pp.60-64。
71. 單承剛、何明泉，2004，《設計政策制定中知識引用之研究》，設計學報第 9 卷第 4 期，pp.77-91。
72. 楊清田，1989，《我國專科學校美術教育的發展與功能探討》，藝術學報第 44 期，pp.197-221。
73. 楊夏蕙，1981，《美術設計 20 年的回顧》，美術設計協會會刊第八期。
74. 楊靜、饒海平，1994，《以電鍋為例探討台灣與日本生活文化的差異》，工業設計第 23 卷第 4 期，pp.207-220。
75. 楊靜、李建臻，1996，《台灣工業設計教育 30 年—從工業設計雜誌談起》，工業設計第 25 卷第 3 期，pp.30-49。
76. 楊裕富，1998，《視覺傳達設計的後現代狀況之二：後現代的淵源、類別與本土反應》，設計學報第 3 卷第 2 期，pp.31-43。
77. 楊裕富，1999，《視覺傳達設計的後現代狀況之一：國際思潮與台灣視傳的圖房風動》，設計學報第 4 卷第 1 期，pp.31-45。
78. 楊敏英、游萬來、林盛宏，2003，《工業設計系學生學習狀況及生涯相關議題研究初探》，設計學報第 8 卷第 3 期，pp.75-86。
79. 楊靜、游竣翔，2007，《1950-60 年代美國專家 Russel Wright 對台灣手工業品銷美國計畫的指導任務與成果》，工業設計第 35 卷第 2 期。
80. 劉兆佑，1987，《淺談「外來語」》，國文天地第 3 卷第 1 期，pp.39-43。
81. 劉晏志、黃綸怡，2007，《設計教育學》，設計研究第 7 期。
82. 廣州美術學院四十週年校慶籌委會編，《廣州美術學院四十週年校慶專輯》。
83. 樋口孝之、宮崎清，2007，《明治初期から中期の美術工芸振興活動にあらわれあた「意匠」概念》，デザイン学研究，第 54 期，pp.87-96。
84. 鄭源錦，1997，《以專業設計能力為導向之設計教育》，設計雜誌第 75 期 pp.48-53。
85. 諸葛正、劉堂思，1966，《重視生活文化的社會—設計教育發展的未來》，中華民國設計學會 設計：教育、文化、科技—視覺傳達設計。
86. 諸葛正，2004，《傳統工藝、綠色設計、適切設計與設計教育》，朝陽設計學報第 4 期。
87. 賴建都，2002，《我國視覺傳達設計博士教育之理念與模式—從教育行



- 政組織與效能上探討》，廣告學研究第 19 期，pp.35-53。
88. 蕭汝淮，1967，《設計觀念拾穗》，設計人第四期，p.14。
89. 龜倉雄策、永井一正，1992，《アイデア 40 年紀念座談會—日本のグラフィックデザインの歩み》，IDEA。

三、論文集

中文

1. 王兆華、陳俊雄，1996，《以專業實務設計能力為導向之設計教育建教合作模式研究》，1996 中日設計教育研討會。
2. 王藍亭，1999，《設計教育的內涵及其發展》，中日設計教育研討會論文集。
3. 李建臻、楊靜，1996，《台灣工業設計大事紀要》，1996 中日設計教育研討會。
4. 李佳蓉、嚴建政，2003，《國內工業設計教育可成規劃況探究》，中華民國設計學會第八屆設計學術研究成果研討會論文集。
5. 何信助、陳俊宏、蔡登傳、曾啟雄，1996，我國設計校院設計教育課程模式之調查規劃研究，1996 中日設計教育研討會。
6. 柳冠中主編，1998，《曾憲林·從設計入手調整工業產品結構》，中國工業設計協會十年優秀論文選，北京：中國輕工業出版社。
7. 柳冠中主編，《輕工業部：推進輕工業工業設計工作的若干意見》，中國工業設計協會十年優秀論文選，北京：中國輕工業出版社。
8. 梁朝雲，2004，《創意媒體設計教育的研發趨勢》，設計研究的回顧與前瞻論文集。
9. 翁註重，2004，《從設計的先行者，迎向重申喧嘩的時代—設計史的起源、轉向與視域融合》，設計研究的回顧與前瞻論文集。
10. 夏鑄九，2004，《關於歷史與理論：研究與教學》，設計研究的回顧與前瞻論文集。
11. 黃衍明，1997，《基本設計之基礎認識》，1997 基本設計研討會論文集。
12. 黃世輝，2004，《台灣設計文化的研究取向—以工業設計為例》，設計研究的回顧與前瞻研討會。
13. 黃珣雅、嚴貞，2004，《從台灣視覺傳達設計研究所之學位論文看學門發展趨勢》，2004 國際設計論壇暨第九屆中華民國設計學會設計學術研討會。
14. 黃珣雅、嚴貞，2005，《從研究主題之嬗變探討台灣設計研究之趨勢發展》，2005 第十屆設計研討會論文集。



15. 張文雄、鄭世宏、文一智、吳俊杰、陳鵬仁、賴明宏、康敏嵐、林盛宏，1996《我國現行設計教育中實習教學推行的研究》，1996 中日設計教育研討會。
16. 張文雄、賴明茂、湯永成、趙鴻哲、王秀如，1996，《設計中心式的專業設計人才培育模式研究》，1996 中日設計教育研討會。
17. 曾培育，1999，《工業革命與近代視覺傳達設計—從工業革命對近代聞名的衝擊探討十九世紀平面設計的變遷》，第十四屆全國技術及職業教育研討會論文集。
18. 曾培育，1999，《現代平面風格的開端:二十世紀初德國的「海報風格」研究》，跨世紀視覺設計研討會。
19. 曾培育，1999，《文藝復興時期的平面設計:十五、十六世紀歐洲視覺傳達設計形式及理念之探討》，商業設學術與實務研討會。
20. 曾培育，1999，《工業革命與近代視覺傳達設計：從工業革命對近代文明的衝擊探討十九世紀平面設計的變遷》，十四屆全國技職教育研討會。
21. 馮永華，2004，《「設計風格」形成因素之研究》，設計的歷史風格詮釋學術研討會。
22. 楊靜、李建臻，1996，《台灣工業設計教育 30 年—從工業設計雜誌談起》，1996 中日設計教育研討會。
23. 楊靜、陳鳳雀，1999，《台灣早期工業設計教育啟創及師資培育之探討》，中華民國設計學會第四屆學術研究成果研討會論文集。
24. 楊美維，2005，《我國視覺傳達設計教育之發展極課程規劃研究》，1999 跨世紀人文、科技國際設計學術交流研討會論文集。
25. 潘盈如、姚村雄，2004，《政權轉變下的台灣美術設計風貌—以 1945-1949 台灣文藝雜誌封面圖像為例》，設計的歷史風格詮釋學術研討會論文集。
26. 蔣雅君，2004，《構架反身性之歷史書寫—建築/設計史之方法論初探》，設計研究的回顧與前瞻論文集。
27. 鄭凱元，1997，《造形藝術模式與設計模式之間的介面研究》，第十二屆全國技術及職業教育研討會。
28. 嚴貞、黃琬雅，2004，《視覺傳達設計教育學位論文發展之研究》，設計研究的回顧與前瞻論文集。

外文

1. Ann Calhoun，2000，《The Art & Craft movement in New Zealand, 1872-1940: women make their mark》，Auckland University Press, p.19。
2. Chris Murray，2003，《Key Writers on Art: From antiquity to the nineteenth century》。



四、學位論文

1. 王凱薇，1995，《日治時期台灣地方意識的建立：以顏水龍美術、廣告與工藝創作為例》，國立中央大學藝術學研究所碩士論文。
2. 王思方，2006，《兩岸設計教育及設計產業交流之探討》，嶺東科技大學國際企業研究所。
3. 呂昭慧，1998，《現代漢語新詞語料的整理與研究》，中國文化大學中國文學研究所碩士論文。
4. 江建明，2002，《我國工業設計啟蒙機構與訓練活動之探討》，雲林科技大學工業設計系碩士班碩士論文。
5. 李知沅，2003，《現代漢語外來詞研究》，國立政治大學中國文學研究所碩士論文。
6. 李淑雅，2004，《中文報紙夾用台語及英語現象探討之社會語言學研究》，國立第一應用科技大學應用英語系碩士論文。
7. 吳致君，1995，《漢語借詞之研究》，國立高雄師範大學中國文學研究所碩士論文。
8. 林文通，2003，《日治時期使政三十年紀念展覽會之研究》，國立台灣科技大學設計研究所碩士論文。
9. 周業值，2005，《1970 年代「中華民國工業設計及包裝中心」推廣活動模式及其影響之探討》，雲林科技大學工業設計系碩士班碩士論文。
10. 洪定國，2005，《1950-70 年代「鹿港實驗工廠」外銷工藝產業活動事蹟之探討》，雲林科技大學工業設計系碩士班碩士論文。
11. 梁燕華，2000，《臺灣四十年來商業設計教育的發展》，國立台灣科技大學工程技術研究所設計學程。
12. 翁註重，2005，《荒地中的煉金術—80 年代以降台灣工業設計之歷史分析》，臺灣大學 建築與城鄉研究所博士班。
13. 唐慧君，2006，《德國專家與留德人士對台灣早期工業設計的指導任務與成果》，雲林科技大學工業設計系碩士班碩士論文。
14. 袁蝦鼎，2007，《變形蟲設計協會研究》，國立臺灣科技大學設計研究所碩士論文。
15. 陳鳳雀，1999，《我國早期工業設計起步與教育之探討—以 60 歲以上人物訪談為主》，雲林科技大學工業設計研究所碩士論文。
16. 陳其憶，2006，《從設計研究所歷屆試題與論文題目走向探討進階設計教育的發展趨勢》，元智大學資訊傳播學系碩士論文。
17. 連奕晴，2006，《1950-70 年代「南投工藝研究班」的工藝人才培育模式及其影響之探討》，雲林科技大學工業設計系碩士班碩士論文。
18. 陳俊丞，2007，《日本文化影響下外來語考察—以臺灣的國語語彙為主》，輔仁大學日本語文學系碩士論文。



19. 張永忠，1998，《綠色設計教育現況探討與方向規劃之研究》，大葉大學工業設計研究所。
20. 張世朋，2005，《日治時期始政四十年台灣博覽會之研究》，國立成功大學建築學系碩博士班。
21. 諸葛正，1993，《商業設計科系課程、師資之意見調查與研究》，國立台灣科技大學工程技術研究所碩士論文。
22. 鄭建華，1999《台灣日治時期博覽會活動設計及視覺傳達表現研究》，國立台灣科技大學工程技術研究所設計學程碩士論文。
23. 賴莉琄，2002，《台灣視覺傳達設計領域能力分析之探討》，雲林科技大學視覺傳達設計系碩士論文。
24. 賴巽匯，2006，《從台灣地區使用的日語借詞看台語的發展歷程檢討台灣的台語教育政策》，東吳大學日本語文學系碩士論文。
25. 劉怡良，2007，《台灣早期專科教育工業設計科的設計及其教學特色之探討》，雲林科技大學工業設計系研究所碩士論文。
26. 蘇文清，1999，《始政四十年臺灣博覽會宣傳計畫與設計之研究》，國立台灣科技大學工程技術研究所設計學程。
27. 蘇明如，2001，《90年代台灣文化產業生態之研究》，南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文。
28. 蘇于雅，2004，《戰後初期關廟與布袋外銷工藝產業發展之比較研究》，雲林科技大學工業設計系碩士班碩士論文。

五、報紙

台灣日日新報

1. 大正 5 年 2 月 17 日。
2. 1915 年 4 月 19 日廣告。
3. 1917 年 10 月 11 日廣告。
4. 1923 年 7 月 7 日八版廣告。
5. 漢文版明治 36 年 7 月 20 日。
6. 漢文版明治 40 年 2 月 17 日。

台東新報

1. 1955 年 12 月 20 日。

聯合報

1. 1952 年 10 月 1 日。
2. 1955 年 12 月 17 日。
3. 1956 年 3 月 8 日。



4. 1956 年 3 月 22 日。
5. 1956 年 7 月 8 日。
6. 1956 年 9 月 27 日
7. 1958 年 1 月 19 日。
8. 1959 年 4 月 15 日。
9. 1961 年 5 月 11 日。
10. 1963 年 6 月 30 日。
11. 1964 年 7 月 1 日。
12. 1964 年 7 月 27 日。
13. 1965 年 1 月 17 日。
14. 1965 年 5 月 29 日。
15. 1966 年 10 年 11 日。
16. 1967 年 2 月 25 日。
17. 1975 年 6 月 10 日。
18. 1975 年 6 月 11 日。
19. 1977 年 5 月 25 日。
20. 1978 年 5 月 13 日。
21. 1979 年 4 月 16 日。
22. 1980 年 6 月 5 日。

經濟日報

1. 1966 年 3 月 19 日。
2. 1967 年 6 月 11 日。
3. 1967 年 6 月 15 日。
4. 1968 年 6 月 3 日。
5. 1970 年 7 月 2 日。
6. 1971 年 6 月 12 日。
7. 1971 年 12 月 3 日。
8. 1971 年 12 月 22 日。
9. 1972 年 2 月 27 日。
10. 1976 年 5 月 16 日。
11. 1977 年 1 月 23 日。
12. 1980 年 8 月 30 日。
13. 1980 年 9 月 2 日。
14. 1989 年 9 月 26 日。
15. 1990 年 12 月 22 日。



六、網站

1. 2007 台灣光華電子報：滕淑芬，《台灣設計亮起來》
http://www.taiwan-panorama.com/show_issue.php?id=200759605006C.TXT&table=0&cur_page=4。
2. 台灣文獻叢刊資料庫，第 192 種，法軍侵台檔，
<http://140.127.53.3:9483/ttscgi/twn/twnbook.exe?1:8131:1:192:0423>。
3. 台灣文獻叢刊資料庫，第 198 種，清季外交史料選輯，
<http://140.127.53.3:9483/ttscgi/twn/twnbook.exe?1:8131:2:198:0117>。
4. 台灣文獻叢刊資料庫，第 261 種，洪承疇章奏文冊彙輯，
<http://140.127.53.3:9483/ttscgi/twn/twnbook.exe?1:8131:3:261:0018>。
5. 酒井哲朗，1999，《1930 年代の日本美術》，三重縣美術館，
http://www.pref.mie.jp/BIJUTSU/HP/event/catalogue/1930_nihonbi/sakai.htm。
6. 維多利亞與艾伯特博物館，Victoria & Albert Museum (V&A Museum)，
http://www.vam.ac.uk/vastatic/microsites/1159_grand_design/essay-teaching-by-example_new.html#6。
7. Charles Dickens，1879，《Dickens's Dictionary of London》。
<http://www.victorianlondon.org/education/dickens-arttrainingschool.htm>。
8. phantasmer's salon 樂多日誌，
<http://blog.roodo.com/salon/archives/5675293.html#comment-18707669>。