

工與美——南洋勸業會美術概念翻譯的分類問題

謝宜靜

前言

1910年中國舉辦第一次全國商品博覽會「南洋勸業會」，這是全國首度的綜合性博覽會，目的在振興實業，開通民智。值得注意的是，勸業會內的教育館、工藝館、美術館，雖理所當然統攝在勸業的實用主義精神下，但「用」在這三個館別之內分別產生不同功效，分佈在不同館別的相同物件，遂是價值各異。勸業會裡看似凌亂的物品分類和物品價值，其實隱含了逐步被擴充或者被圈限出輪廓的概念，詞彙總是出現在概念之後，美術這個外來詞之所以從日本進入中國，代表某種相對應的概念在中國已然成形，不過詞與概念甚至與物的對應也總不是以一拍即合的方式連結，尤其是經過翻譯的詞彙必然涉及在不可共量的文化脈絡間轉換與引介的問題。

自南洋勸業會裡，我們發現新詞彙游移在可能相對應的概念之間。在這個詞彙與概念的關係網絡中，物成為前兩者相應時的重要環節，意即詞語在跨入一個不同的文化脈絡時，物成為協助概念和詞彙相應的中介。不過這種相應不單只是一個指派的過程，更多時候，它是混亂且隱而不顯的，而新詞彙在不同文化裡的建立與著根，必然無法跳過這個階段，詞彙的確立需要經過篩選與過濾，並且反覆折衝在歷史與社會經濟條件之間。本文將以南洋勸業會內的教育館、工藝館、美術館為例，分析充斥這三館內的手工藝品、圖畫、書畫、西洋畫、刺繡等出品在不同行（物）業脈絡之下被賦予的角色功能，藉由博覽會的分類概念和物品獨有的邏輯屬性，探究美術這個外來詞在中國著根萌芽所涉及的相關問題。

有關分析文本的選取，除了當時的主要報紙《申報》外，《南洋勸業會研究會報告書》將會是筆者重要的檢閱對象。《南洋勸業會研究會報告書》是當時著名的實業家、教育家等有志之士，自發性地研究南洋勸業會各式出品的成果滙整，我們可自中挖掘出不同于報紙上多樣但鬆散的訊息，進一步從更為詳盡與嚴謹的報告書內深究問題的核心。就論點結構而言，本文前半部先概述勸業會的精神與分類混亂的現象，說明該會立基的脈絡背景，物件因時空差異造成的意義之別，已牽涉到物和其他分類間的關係，而實用精神背後所隱藏的救國主張，也主導著人對物品的裁定和劃分。至于本文後半部，筆者將從手工與繪畫的關係轉進美術問題，工講究的是精細與準確，美側重的是超脫功利的藝術性，橫跨三館的

相同物件，因這兩種性質的輕重多寡而成爲相異的物品，物品的內涵與用處也關係著美術一詞如何模塑。

一、以勸業之名

「美術」一詞于十九世紀末經由日文傳入中國，是日本自奧地利傳進的德文 Kunstgewerbe¹所譯的漢字形式，從 1870 年代開始，日本逐漸公開採用這個新的詞彙。1873 年維也納舉辦萬國博覽會，1871 博覽會總督向世界各國邀請與會的德文公文附有展覽分類項目，日本將之譯成日語，當中便包含美術一詞。1872 年日本政府爲籌備組織參加博覽會，以通告形式頒布奧地利邀請書的日譯本，美術一詞被推向社會。1876 年日本創辦國立工部美術學校，延聘西洋教習，設有油畫、雕刻兩項專業，偏重西洋美術的教學亦使這個詞彙沾染濃厚的西方色彩。1882 年國粹主義美術家岡倉天心(1862-1913)與油畫家小山正太郎(1857-1916)針對「書法是不是美術？」進行公開辯論，表明美術一詞在日本已成爲專業術語，岡倉天心以反西洋文明的立場，反駁小山正太郎對書法作爲美術的質疑，並把焦點擴大至對東西文明的利弊之辯，是明治初期崇洋思潮下的新舊對立。²

中國近代許多有關美術的討論內容、概念術語的運用，無不和日本有千絲萬縷的聯繫，這當然與中國在致力現代化的過程諸多借鏡日本相關。明治初期的日本視舉辦國內博覽會具有富國強兵、傳播新事物、凝聚國家意識等功效，博覽會成爲一種具有視覺力量的文明裝置，帶有啓蒙開化的現代意義，而美術品在其中向大眾展覽的型態，亦影響日後美術品公開展示的活動。³ 美術一詞在中國的公開使用，也與博覽會體制的出現關係密切，清宣統二年(1910)中國舉辦第一次全國賽會「南洋勸業會」，會期長達半年之久，由官商合辦，共圖公益，集資七十萬元。這類出現于晚清的各種勸業會、獎進會時稱「賽會」，類似現代意義下的商品博覽會，在自辦首屆全國性博覽會之前，中國已有出洋赴賽的經驗，境內也舉辦過多次地方性賽會。⁴ 這股賽會熱潮到了前置策劃時間近兩年的南洋勸業會可說達到高峰，曾經參與此會的姜丹書(1885-1962)⁵回憶：

¹ 德文 Kunst 指藝術，Gewerbe 是工業，兩者合成的 Kunstgewerbe 具有美術工藝的意思。見北澤憲昭，《境界の美術史》(東京都ブリュッゲ，2001)，頁 9。

² 北澤憲昭，《境界の美術史》，頁 7-27、陳振濂，《近代中日繪畫交流史比較研究》(安徽美術出版社，2000)，頁 64-69。

³ 鄭宇航，《展示與觀看：1927-1930 年台灣美術展覽會活動研究》(台灣大學藝術史研究所碩士論文，2004)，頁 3-6。

⁴ 清朝政府將當時舉辦的國際會議區分爲「公會」和「賽會」，前者與競賽無關，屬國際間有關交通、郵電、宗教、學術等交流性質的會議，後者則指具有競爭性質的觀摩展覽、博覽會或紀念會。見古偉瀛，〈從「炫奇」、「賽珍」到「交流」、「商戰」：中國近代對外關係的一個側面〉，《思與言》24:3 (1986, 9)，頁 249-266。有關清朝政府參加國際性博覽會的相關研究，見王正華，〈呈現「中國」：晚清參與 1904 年美國聖路易萬國博覽會之研究〉，《畫中有話：近代中國的視覺表述

南洋勸業會為我國破天荒的盛大展覽會。我國自古以來無所謂展覽會，此為沾被歐化后之第一次，為物產性的、文化性的，由國家所主辦，全國各省皆特設一陳列館……又有屬於綜合性者，如教育館、美術館、交通館等，當時名播世界的余沈壽女士所繡之意大利皇后像，即赫然陳列于美術館者也……余參與教育館之陳列工作，吾校各種圖畫手工成績，博得觀眾好評。余以一張素描石膏模型馬，經審查，得獎狀及銀牌各一，從此益知自勵。⁶

身為民初重要的美術教育家與著述者之一，無論是自勸業會得到的殊榮還是日後漫長的教學生涯，姜丹書的經歷皆反應「美術」一詞至中國移動在相應概念的不定狀態。誠如上述引言，南洋勸業會除了設有攸關實業發展的農業、機械、通運、工藝等陳列館，也有教育、美術、衛生等不具工商性質的名目。作為全國首度的綜合性展覽會，以「南洋」之名是因動議此會者端方(1861-1911)為兩江總督兼南洋通商大臣，南洋大臣衙門駐地南京，交通便利的南京成為大會舉辦的當然地點。⁷「勸業」是日文「かんぎょう」的漢字形式，表提倡和獎勵實業，⁸用在此處指勸百業之進步，是當時改革的措舉之一，帶有振興國家實業的意涵，呼應的是實業救國，視發展實業為救亡圖存之道。

南洋勸業會之所以能成功舉辦，與當地工商業者的支持和主事者的態度不無關聯，端方本人即認為歐美國家工商發達是藉由賽會的刺激，他在上呈的奏折內明言「臣前年奉使歐美，察其農工商業之盛，無不由比賽激勵而來。」⁹賽會的競爭性質可使工商業者在相互觀摩之際，激起改良商品以求超越的企圖，我們不妨將之視為構成資本主義基本價值觀念的商品自由競爭意識。¹⁰不過令人匪夷所思的是，姜丹書的回憶顯示南洋勸業會並不只是「物產性」的，它同時也具有「文

與文化構圖》(中央研究院近代史研究所，2003)，頁421-475。

⁵ 姜丹書，字敬廬，江蘇溧陽人，民初著名的畫家兼美術教育家，清末兩江優級師範學堂出身，曾經加入「南社」，與李叔同(1880-1942)為摯友，歷任上海美術專科學校、新華藝術專科學校、杭州藝術專科學校等教職，著有《美術史》、《藝用解剖學》、《透視學》等美術著作。見《傳記文學》76:6(1990,6)，頁142-146。

⁶ 姜丹書編，《姜丹書藝術教育雜著》(浙江教育出版社，1991)，頁390-391。

⁷ 南洋大臣的「南洋」並非指亞洲東南部等各地，南洋大臣是晚清政府鑒于鴉片戰爭後通商口岸增多，在外交策略上所實施的因應之道。清政府在1861年設立專辦外交、通商事務的總理衙門的同時，又在南京和天津分別設立可就近處理外交事務的「南洋大臣」和「北洋大臣」，以阻止列強要求在京師常設公使，前者管轄的是「上海入長江各口，其閩、粵、浙三省則兼理焉」，後者「凡津海、東海、山海各關政悉統治焉」。見雷頤，〈被延誤的現代化—晚清變革的動力與空間〉<http://www.booker.com.cn/gb/paper41/1/class004100012/hwz104985.htm>。

⁸ 陳伯陶監修，《新時代日漢辭典》(台北：大新，2003)，頁336。

⁹ 引自〈籌辦南洋勸業會摺〉，《中國早期博覽會資料匯編(一)》(北京：全國圖書館文獻縮微複製中心，2003)，頁2-3。見〈開辦事務所正會長演說辭〉，《中國早期博覽會資料匯編(一)》，頁247、〈上南洋大臣請創辦勸業會稟並批〉，《中國早期博覽會資料匯編(一)》，頁249-257、〈勸興南洋勸業會演說辭〉，《中國早期博覽會資料匯編(一)》，頁282-285。

¹⁰ 朱英，《晚清經濟政策與改革措施》(武漢：華中師範，1996)，頁184-190、馬敏，〈中國走向世界的新步幅。清末商品賽會活動述評〉，《近代史研究》1期(1988,1)，頁115-132。

化性」，換言之，在這個徵集全全國上百萬物，以相互爭逐進步而非僅供遊觀的博覽會裡，還有一些非實業的成果或因素存在其中，尚有實業之下的功利主義無法涵蓋的部分，或許這正是可以解釋「素描石膏模型馬」，以及有別實業工商的陳列館赫然出現大會的契因。

二、混亂的分類

在先前援引的例子內，姜丹書提及「當時名播世界的余沈壽女士所繡之意大利皇后像，即赫然陳列于美術館者也。」、「余以一張素描石膏模型馬，經審查，得獎狀及銀牌各一，從此益知自勵。」若與《申報》兩相對照，上述兩類出品，即刺繡和素描，確實是勸業會內的眾多陳列品之一，余沈壽女士也真有其人【圖 1】，只是這位農工商部繡工科的總教習沈女士（余為夫姓），她的作品意國皇太后刺繡是陳列于京畿館內【圖 2】。¹¹京畿館在南洋勸業會內屬按省份設置的展館，其他尚有山東館、福建館、四川館、浙江館、湖南館等。除了以省份為單位，另有依照物（行）業設置的館別，例如美術館、教育館、工藝館、農業館、機械館等，陳列國外物品的第一參考館（德國部、美國部）與第二參考館（英國部、日本部）也歸此列【圖 3】。各館別的外觀仿自他國建築風格，教育館和工藝館是德國式的【圖 4】，美術館採羅馬式建築【圖 5】，醫藥館仿義大利建築，京畿館是法式風格，陳列南洋華僑出品的暨南館採南洋群島式風格，陳列德、美出品的第一參考館仿英式建築，由英、日出品包辦的第二參考館採法式風格，出入口有中國式的牌樓作為領航【圖 6】。¹²

南洋勸業會以省為單位的陳列館展示內容包羅萬象，刺繡、陶瓷、漆器等傳統工藝是此類館別主要的號召，各省陳列特色展品，例如福建以漆器聞名，江西的瓷業居冠全國，¹³而依物業分立的工藝館當然也陳列了上述物品。換言之，整

¹¹ 〈女界大美術家之發現〉，《申報》1910.7.31 [+1-2]。沈壽(1874-1921)，原名雲芝，江蘇蘇州人，是清末民初著名的刺繡家，享有「神針」美譽，「壽」字為慈禧太后見其呈進作品之後所賜。歷任天津繡工傳習所、南通女子師範繡工科（後改為女工傳習所）等，作品《耶穌像》參加 1915 年巴拿馬萬國博覽會，獲一等獎，1919 年的《雲宮繡譜》是中國首部系統總結繡工經驗的專著，由沈壽口述，張謇紀錄而成。此外，南洋勸業會內展出的《意大利皇后像》在 1911 年義大利 Turin 的國際藝術競賽(International Art Competition)獲得首獎，清朝政府並將之贈予義大利國王。見 Grace S. Fong, "Female Hands: Embroidery as a Knowledge Field in Women's Everyday Life in Late Imperial and Early Republic China" in *Late Imperial China*, 25:1 (2004, 6), pp. 35-42, 感謝王正華老師賜知此文。

¹² 〈觀會指南. 各館暨各重要之建設〉，《中國早期博覽會資料匯編（一）》，頁 415-417。勸業會各館的風格選擇與館別精神間的對應，是否有如國外博覽會的作法是特別經過設計而相互映照，仍有待深究，博覽會建築所使用的建材和設計風格涉及技術與表現、時代性與物質基礎等有趣議題亦值得探討。

¹³ 〈浙江館之特品〉〈雲南館天產之珍品〉，《申報》1910.6.19 [+1-2]、〈勸工廠特別漆器〉，《申報》1910.7.1 [+1-3]、〈江西瓷業公司出品之一斑〉，《申報》1910.7.6 [+1-3]、〈廣東出品之暢銷〉，《申

個勸業會的館別分類有兩大主軸，一是以地方性為基礎，二是按照物業來歸類，在如此的分類法則下，省館內的物件當然會出現在物業館，尤其是表現地方特色的手工藝品。各式手工藝品不只大量出現在各省館，它們也是工藝館的主要出品，手工藝品充斥會場，大會還因「會場各館院手工實業最佔優勝，各屬所陳列於工藝館者，容積地面久經充溢，各處所直接出品仍多，陸續運到，要求陳列實無餘地位置。」¹⁴而計畫把出品甚少的運通館改成第二工藝館，可見手工藝品的熱門程度。工藝館分為染織工業、採礦冶金、陶器、土木建築、製作工業、化學工業各部，沈壽女士的意國皇太后刺繡除了陳列在京畿館，若出現在工藝館也不會奇怪，而且無疑會在染織工業部下，但就是較難使人作「赫然陳列於美術館」的聯想，然而美術館還是有如假包換的刺繡陳列其中，製作者也是一位沈姓女士：

協會協理張右企，觀察所出，竹衫兩件陳列工藝館……而美術館中尚有其夫人張沈蕊珠所繡衣料兩件，繡法係仿明宮繡，又有繡花籃二十六隻，籃各異式，花各異種，各項繡法，無一不備，此係中國古美術較之西法更有價值，非通畫理者，不能著針，真美術館特色之出品也。¹⁵

美術館內的分為工藝門、鑄塑門、手工門、雕刻門四類，兩件繡衣與二十六只繡花籃，以中國古美術的身分被置放在美術館內，這時我們已經無法直接斷定，這些服飾花籃是被放在工藝門呢？還是手工門？更令人疑惑的是，上海淪陷所工藝廠的出品是展示在手工門之內，¹⁶既然都是「工藝廠」所出品了，直接分類在工藝門難道不是天經地義的事嗎？但這些工藝品竟被擺設到手工門內，這都使美術館內「工藝」與「手工」的劃分，顯的多此一舉，徒增物品分類的困擾罷了。到了這裡，物件在美術館裡的混亂情形，和先前物件混雜不同館別的情形已無法相提並論，館別之間有劃分出品之準則，即使這兩大準則（省份、行業）安置在一個博覽會之下不足以窮盡物品于各館。不同的分類概念在建構知識或象徵系統時，皆有各別的位置與重要性，美術館內分類的混亂情形是跳脫出館別的分類方式，而進入物品內部的歸屬問題，這已經不全然是物產性指標所能涵蓋，其中涉及物品的文化性問題，故我們需要繼續檢視美術館的其他物件。

報》1910.7.21 [+1-3]。

¹⁴ 引自〈通運館將改為第二工藝館〉，《申報》1910.7.30 [+1-2]。

¹⁵ 引自〈沈女士仿明宮繡之特色〉，《申報》1910.7.18 [+1-2]。

¹⁶ 〈上海淪陷所之特色出品〉，《申報》1910.7.1 [+1-2]。出品包括銀絆練、綠磁茶壺、花果盒、花籃、綉綵聚寶盆……等。

三、手的工夫

若參閱勸業會的觀者遊記，美術館的鑄塑門展有泥像，雕刻門的出品則是雕刻竹器、雕刻瓷器等，至于工藝門除了有螺田（鈿）漆器、五彩孔雀瓶、官釉香爐缸等離工藝品尚未太遠的出品，還包含刺繡山水、花卉冊、墨蹟、等有待爭議的物件。手工門則有色漆花瓶、刺繡、書畫、油畫等，而沈蕊珠女士的繡衣、花籃正也陳列于此。¹⁷橫跨工藝門與手工門的書畫美術館陳列甚多的賽品，館內因「鴻儒名士溯洄瀏覽，尋翰墨之清芬，慕丹青之絕技……」讓美術館主任特商出品科科長，在該館特闢一間書畫研究室，好方便來賓有評書論畫的空間。¹⁸書畫品評向來為文人雅集的传统，談書論畫是文人不可或缺的社交活動，也是一種交友磋藝的形式，但若近一步考察〈書畫研究室簡章〉¹⁹則會另有發現，簡章內容以論商為起始而後導入美術：

今天下人皆言商戰矣，抑知欲商之發達，必先精其美術，例如：工學、兵學、農學以及聲光化學等學，皆不離乎製器，而器之優劣，視其美術品之良否。商業發達者，其製器必精，製器精者，其美術之資格必富。²⁰

美術攸關製器之優劣，因而可以決定商業的發達與否，簡章內把美術分為墨繪、刺繡、雕刻、工藝、鑄塑五門，視書畫為這五門之嚆始，加上「凡精於書畫者，其意境必高，而以之製物，自有深遠精到之思」書畫這門腕下工夫于是對「立圖樣」特別有益，不應將其貶鄙為雕蟲小技。書畫被強調的不是抒寫胸中逸氣，反而成為製物圖稿的基礎，順應這個邏輯繼續推演，我們就不難理解簡章內羅列的第五項條例「來賓無論毛筆、鉛筆、油畫、水彩能精一技者，皆可入館研究」，能練就腕下工夫的當然不只有書畫，鉛筆畫、油畫、水彩皆為繪製樣稿的利器，「畫」的重要性在練就手的工夫。書畫研究室的條例還包括須事先交付地址姓名給美術館主任登錄、研究室因空間有限一次只准十二人定位、臨時畫成之件需留在研究室內作鑑賞標本、美術館代為轉達欲訂購室內書畫者的意願……等多項規定，其功能不再只是交流品味的社交地點，條例內流露出濃厚的商業性形式，研究室宛如藝術交易的仲介場所。²¹既然美術館手工門強調的是手的工夫，書畫、

¹⁷ 〈南洋勸業會遊記. 美術館〉，《中國早期博覽會資料匯編（二）》，頁 40-42。

¹⁸ 〈書畫研究室之計畫〉，《申報》1910.6.29 [+1-3]。

¹⁹ 〈書畫研究室簡章〉，《中國早期博覽會資料匯編（二）》，頁 130-132。

²⁰ 引自〈書畫研究室簡章〉，頁 131。

²¹ 類似的藝術交易空間在十九世紀的上海業已成形，比如上海畫店即承擔制定潤格的功能，替畫家開發買主，解除買賣雙方直接談價的壓力，而上海的畫會更進一步擴充畫店的功能，把傳統雅集轉變為某種類似行會的組織，有時也扮演提供畫家研究與交換買賣古物的地點，畫家們共同協議畫價，制定章程，這類自我調節與互助合作的半商業性行為，呈現藝術商業化操作的雛型。見 Kuiyi Shen, "Art and Life: the Beginning of a Modern Art World in Late Qing Shanghai" in

油畫、鉛筆畫、水彩畫等一併出現在這項名目下就顯得不無道理，「手工」其實也是學校教育的科目，接近今日慣稱的工藝課，是一門可以教授的知識，美術館內特設此門，也反應出這項科目對於美術的重要性。²²

四、學科化的美術

美術館手工門與工藝門出品間雜，橫跨兩門的出品以刺繡、書畫佔多數，手的工夫成爲後者被強調的特點，手工也是新式教育體制內攸關藝術教育的重要科目，既然談到教育的問題，我們不妨就把焦點轉向教育館。報載美術館陳列品被訂購者甚多，其中包括民初上海名畫家，曾任上海圖畫美術院的院長、上海明星影片公司美術主任張聿光(1885-1966)的油畫作品，²³不過油畫並非美術館所獨有，教育館內也有油畫：

美術教育兩館均列有油畫多幅，其佳處久已有目共賞，惟類皆臨本，絕少想像寫生畫。近見教育館中師範部續列油畫兩幅，一為木蘭辭家圖，下署丹陽呂濬創稿。一為金陵北極閣寫生，下署古欽汪孔祁寫生，均有說明書...兩君皆兩江師範圖畫手工專科畢業生。²⁴

師範部有兩江師範圖畫手工專科學校畢業生的油畫作品，展示原因不外乎表揚師範學生的成績，以彰顯辦學成功，作育傑出英才，三江師範學堂在張之洞主導下于1903年成立，1906年改名爲兩江優級師範學堂，其圖畫手工科是民初培育美術教育人員的重要搖籃，中國第一代美術教育者除引文內的呂濬(1886-1959)²⁵

Workshop on the History of Material Culture, Taipei: Institute of History and Philology, Academia Sinica, Dec. 14-15, 2001.

²² 1902年管學大臣張百熙(1847-1907)擬定的〈奏定學堂章程〉首度包含圖畫科和手工科，不過此章程受到保守派的強烈反對加上本身不夠周延，只實施其中的〈京師大學堂章程〉，兩年後，兩江總督張之洞(1837-1909)、張百熙、榮慶三人以〈奏定學堂章程〉為基礎增修出〈奏訂學堂章程〉(又稱「癸卯學制」)，標誌中國近代學校教育制度的正式確立，這兩份章程也可視作中國近代新式藝術教育的濫觴。見潘耀昌編，《中國近現代美術教育史》(中國美術學院出版社，2003)，頁17-20、吳方正，〈二十世紀初的藝術教育：圖畫與手工〉「中小學圖畫與手工課程標準初訂」此章，未發表、趙建民，〈吳汝綸赴日考察與中國學制近代化〉，

<http://www.historychina.net/qinghistory/research/Index.aspx?id=142&articleid=4227>。

²³ 〈美術品銷行之暢旺〉，《申報》1910.6.19 [+1-2]。

²⁴ 引自〈油畫之後來居上〉，《申報》1910.7.8 [+1-3]。

²⁵ 呂鳳子，名鍾濬，又名濬，字鳳癡，江蘇丹陽人，民初著名的書畫家兼美術教育家，清末兩江優級師範學堂出身，自創「鳳體字」，創辦上海神州美術院、正則女校，徐悲鴻曾隨之習素描，繼弟呂澂(1896-1989)是民初著名美學家兼佛學家，曾在《新青年》上提出「美術革命」的議題。在上海時與著名金石書畫家吳昌碩交遊，又與書畫金石同好組織「窮社」，歷任北京女子高等師範學校、上海美術專門學校、中央大學藝術系等教職，著有《美學淺說》、《色彩學綱要》、《西洋美術史》、《現代美學思潮》等美術著作。見《傳記文學》59:3(1991, 9)，頁145-148。

外，前述的姜丹書亦由此畢業。若參考《南洋勸業會研究會報告書》²⁶可進一步發現教育館的西洋畫不只包含油畫，也囊括水彩畫、炭畫、鋼筆畫等出品，其中以油畫與水彩畫佔多數，逼真描繪是兩者最獲好評之處，反之，最為人詬病的是學生完全臨摹自西洋畫片或日本範本，所畫無一為本國事物「不僅無甚取意，且大妨碍國民教育，頗足以引起智識淺薄者崇拜外邦，消滅愛國心，是則尚可為教育乎？非極力排斥不可……」²⁷不管讚美或批評，教育館報告書有關西洋畫的討論泰半集中在「肖」，也就是「像不像」的問題上，它們的外來性格反而沒有引起太多注意或批評，會招致批評的是主題內容，意即對物象的準確掌握會獲得讚美，但若描繪的對象血統不正，只是畫片範本而非正格的實物風景，撻伐聲也接踵而至。²⁸

西洋畫出品在教育館內不被當作「洋畫」，而是一律被當作「圖畫」看待，它們代表的是學校圖畫科的師生成績，是所有圖畫中的一環，而不是相對書畫的外來藝術形式，或是與本國文化相互抗衡的洋賽品，它們被安置為教育下的產物，所以「肖」可以是優點，但若「肖」的是不入流的稿本，比如「頗足以引起智識淺薄者崇拜外邦」的他國景色風光，那就另當別論了。研究員們擴張出品的效能，視圖畫為教育的一部分，有助塑造健全的國民，增強其愛國心，痛斥一味臨摹無關本國風景民情的東西畫片，簡直把教育館搞成萬國美術圖畫的陳列場，這尤足可見國家在教育上的失敗，教育者特別要多加警惕。簡言之，外來的形式表現在教育的前提下獲得默許，但外地的主題內容卻在教育的脈絡下被排斥在外，這是教育館裡被視為圖畫的西洋畫，它的洋形式沒有問題，有問題的是主題的洋味。

《南洋勸業會研究會報告書》內明定，研究教育館的要旨包括考察出品與國民教育和生活教育的關係，若陳列物是學生所製，需進一步研究合程度與否，倘使陳列物為教育用製造品，則須研究此物是否適用與廉價。²⁹在冀求國家實業進步的全國博覽會和研究報告書內，各行各業皆被要求對這個目的有所貢獻，是一種訴「進步」于「物業」發展的策略，已經不僅為單純的物資交流，其中涉及到人與物、商品與文化的複雜關係。物品成為裁判國家進步與否的象徵，教育不只能造就健全的國民，實業教育更是可以解救國家貧困的一帖良藥，這種訴求除了

²⁶ 《南洋勸業會研究會報告書》是「南洋勸業會研究會」的研究成果，此研究會由著名實業家兼教育家張謇(1853-1926)等人發起，以蔣炳章(1864-1930)為主席，兩江師範學堂的監督(校長)李瑞清(1867-1920)任會長，張謇為總幹事，其餘幹事尚有中國職業教育的先驅黃炎培(1878-1965)等人。研究會創辦之因是希望集合有志之士，研究南洋勸業會各式出品的工資優劣和改良之方，企求導其進步，以符合勸業的真旨，收賽會之實效。研究成果滙整成《南洋勸業會研究會報告書》，內容鎖定八個館別提出報告書，分別是教育館、工藝館、醫藥館、農業館、美術館、機械館、運通館和武備館。

²⁷ 引自《南洋勸業會研究會報告書》，頁103。

²⁸ 《南洋勸業會研究會報告書》，頁99-102、319。

²⁹ 同上，頁2。

反映在上述的西洋畫出品內，也反映在手工科的成績上：

嘗謂機器之發達，莫過於西洋，東洋諸國急起直追，尚終難與之競勝，將來抵禦機工，挽回利權，不得不於手工是賴。日本注重手工，高初各小學莫不以為必要之科，我國亦宜仿之……惟本科（按：手工科）雖不以職業為唯一之目的，然以我國現在之生計困難，其所製作無論何項手工，要以實用品為主。³⁰

手工科需要學童們親手製作，此科目的教授「雖不以職業為唯一目的」，但研究員仍直言礙于國家生計，還是得多多考慮製品的實際用途。換言之，此項科目的專業和價值與實用緊密地扣連在一塊，這正也呼應了清末中國新式教育的發展方向，即實業教育影響普通教育，教育館各學校的成績出品和研究員們對展品的意見，皆為普通教育實業教育化的最好例證，體現國家政策朝向救急式短用的取向。³¹對館內手工科成績的要求主乎實用，經常與手工科相提並論的圖畫科則出品最多，幾乎觸目皆是，二十餘萬件的學校成績，圖畫成績就佔了三分之一左右的數量，教育館報告書內圖畫科成績最為人詬病的，一是作品實用性不高，二是不合學童程度者充斥會館，比如小學生越級臨摹中學教科書的圖畫，或學生成績根本直接出自教員之手。

研究員痛斥這類力求精工，五光十色，超出學童程度太多的作品成績，使社會眼光「見其鮮麗奪目，無不稱善」而誤以為「吾國教育之進步，以圖畫為最發達」這無疑是教育前途的極大障礙，不僅妨礙國民教育，也違背教育原理。並建議圖畫需按照部章，參考各國學制，依學童年齡教授不同圖畫，其中不應欠缺秩序，如此才可符合兒童心理。又主張學校的圖畫與美術的圖畫不同，學校的圖畫也不像其他手工，目的在練習頭腦的智慧 and 手的準則，學校的圖畫是與文字相關的學科，其價值是輔佐文字，所以不應求精一，而貴在應用，意即學校的圖畫是協助文字科學形容事物的學科，不可「爭奇鬪絕，侈張色澤，而所繪者竟不問其何物」³²。因不問繪者為何物而遭致批評的圖畫，還有在圖畫四邊所作的幾何鑲邊，研究員感嘆近時學生的通病，就是喜歡在畫的四邊作無義意的極細幾何畫，這除了有喧賓奪主之嫌，還浪費學業時間，實不足取。³³不問繪者為何物，前文教育館內臨摹西（東）洋畫片的西洋畫出品也是一種，不過照稿臨摹的圖畫被指責的是主題內容的錯誤，因為描繪的淨是些他國題材，恐導致媚外心態，這其實

³⁰ 引自《南洋勸業會研究會研究會報告書》，頁93。

³¹ 吳方正，〈二十世紀初的藝術教育. 圖畫與手工〉「現實引路. 走向實業教育」此章。

³² 《南洋勸業會研究會研究會報告書》，頁53、58-61、71、81-82、86-87、95-96、98、104。若由清末民初的教育法規來看，圖畫科其實涉及科學與文化兩重意義，詳論見吳方正，〈二十世紀初的藝術教育. 圖畫與手工〉「兩種圖畫. 科學與文化」此章。

³³ 同上，頁76、81、105-106。

與幾何鑲邊的批評有相通之處，兩者皆涉及對裝飾性，或者說是一種對無用之美的排斥。

五、「工」藝品與「美」術品

教育首推實業，研究教育館的準則重視出品的實用性，工藝館也難脫此項要求。研究工藝館的要旨有三，分別是精美、適用、價廉，還要特別注意出品是否仿就外國品、原料是否為本國貨等事項，研究員亦指出「工藝者，教育為體，機械為用，美術揚其光華，通運資之流動」教育是工藝的本體、機械為工藝所用，又教育視實業為優先，故工藝當是把實業與機械互為表裡加以結合，實業與機械的結合，這又近乎工業，難怪在工藝館的報告書內，研究員視各館若發展得宜，將是工業家的有利後盾：³⁴

故欲振興工業，自己廣設工業學校為主，先實際之應用，緩高遠之理論，而於機械、圖畫二科，尤當認為必要，務使機械之嘗試普及於一般青年，而後青年之自營生活者，可利用其技能資本之大小，以利用大小種種之機械，以改進國內之工業。而美術家又能以其活動之意匠，以種種方術點綴之，以莊嚴其外容，而通運業者吾尤望其種種之設備，俾使工業家有恃無恐也。³⁵

圖畫科在教育館被視為輔佐文字的學科，也就是扮演「圖說」的角色，到了工藝館圖畫依然具有高度的功能性，只是服務的對象轉成機械或實用物品，兩者最大的差異是裝飾性在後者得到合法地位，前者只有純粹的功能性。裝飾性在教育館內被評為巧工曠日，「美」的部分應該稍從緩計，無論其有用與否，但是到了工藝館，需要稍緩的是教育理應管轄的「高遠之理論」，美術家的意匠可以莊嚴物品的外容，美伴隨著妝點的效能而在工藝館佔有較多位置。

工藝館的出品可通分為普通用品和美術品二類，工藝館又是南洋勸業會的大館，在大會手工實業最佔優勢的情況下，甚至被多關一館以陳列出品不斷的賽品。³⁶工藝館的美術品在大會內琳瑯滿目，目不暇給，意即稍經美術意匠裝飾的非普通用品，是工藝館大宗的陳列物件，若工藝館以美術品為居多，且充斥會場，那麼美術館內的美術品又應當作何觀之？或許我們可自美術館的工藝品找到答案。前文曾提及刺繡以中國古美術的身分入主美術館，《南洋勸業會研究會報告書》的美術館報告書亦指出「吾國刺繡為世界所崇拜，恆以代表東方美術，銷售

³⁴ 同上，頁 12-13、127。

³⁵ 引自《南洋勸業會研究會報告書》，頁 128。

³⁶ 《南洋勸業會研究會報告書》，頁 131。

外洋者，其數頗鉅」、「西洋數次博覽會，中國繡品必獲極優褒獎，且視為地球上第一等物也」³⁷顯而易見，刺繡藉由本身揚威他國的氣勢，冠冕堂之地成為代表中國的美術品，就算是書畫也無法企及，《南洋勸業會研究會報告書》的目次也可驗證此點。目次中明列美術館共有五份研究報告，第一份〈研究美術品出品意見〉屬通論類，其餘四份分別是〈竹刻觀〉、〈研究圖畫意見〉、〈研究毛筆畫之意見〉、〈刺繡論〉，五份報告書內，專門研究書畫者只佔一份，即〈研究毛筆畫之意見〉，刺繡與之佔有同樣比重，篇幅上甚至超越許多。³⁸〈竹刻觀〉所論的竹刻雖屬雕刻，但研究員多針對竹刻筆筒做研究，竹刻出品被強調的是實用價值，和工藝館對美術的要求類似，雕刻本身的「美」不被獨立承認，美是伴隨對於物品裝飾性的要求而蘊生，美尚未被允許單獨地純供欣賞，它仍然是實用物的附屬。³⁹

〈研究圖畫意見〉分為兩半部，前半部討論教育館的圖畫，後半部才著墨美術館。報告書內有關這兩館的內容大同小異，皆含蓋油畫、書畫、水彩、炭畫、鉛筆畫，教育館內的土山灣出品已出現「木炭裸體全身像，係背面者，尤足驚人，其皴法（按：應指炭筆筆觸）活潑，勝于鉛筆。」〈研究圖畫意見〉的特點是研究員較少論及出品的實用性，而是直接自畫面的美醜來評析對象，不過評論標準近似書畫品評，甚至對油畫作品的形容也使用「點染」、「烘染」、「畢肖」、「妙品」等詞彙，這除了顯示評論者是作書畫以觀圖畫外，也透露對西洋畫的批評語言尚未建立，舊有的修辭語彙仍被拿來意指新的事物。⁴⁰至于只佔一份的書畫討論〈研究毛筆畫之意見〉，研究員主張畫家應取泰西、日本之理，而後以筆墨出之：

若泰西之畫，講求分寸，而易傳真態。日本畫之專尚水法，而長於傳綵，各有妙理，可供傍求。吾等既為中國國民，從事六法自當以吾國古人本有之遺法，悉心推求，以古出新，以自成家。其泰西、日本諸法，但取其陰陽向背之理，而仍以筆墨出之，斯為吾國畫學之進步。⁴¹

以筆墨表現泰西、日本之理，不正等同于視西學為體，然後以中學為用，向來避俗的書畫也免不了和「用」有所牽扯。在對百餘幅的新舊書畫賽品作出評點後，研究員于報告書的末段寫道「美術一門所包者廣，毛筆圖畫乃美術之一大端。無論為磁工、為漆工、為雕、為刺繡，皆須圖稿華美而後其工始精...是圖畫乃美術部之基礎，談美術者，自當先論圖畫。」傳統畫學憑藉精美圖稿所完成的各式磁漆、雕鏤、刺繡等物件而「推明於世界於振興實業之中」，書畫在美術館被

³⁷ 同上，頁 335。

³⁸ 《南洋勸業會研究會研究會報告書（序例）》，頁 7。

³⁹ 《南洋勸業會研究會研究會報告書》，頁 308-318。

⁴⁰ 同上，頁 318-320。

⁴¹ 引自《南洋勸業會研究會研究會報告書》，頁 321。

分派到圖畫的範疇下，這在書畫研究室的簡章已露端倪，報告書更直接地將之聯繫上振興實業的目標。⁴²

〈刺繡論〉是美術館報告書的最後一份，刺繡在晚清時期原本為仕紳階級女性的文化工具，具有自我宣稱和彰顯能動性的意義。但這種帶有地方性色彩、屬於同性空間內獨有的刺繡，在現代化的脈絡之下，逐漸轉變成男性改革者為了提倡女性自給自足，或者說是使中國自給自足的經濟生產模式。換言之，刺繡原本聯繫的是仕紳家庭內女性的道德與美學涵養，處在一個具有特殊性別規範的領域內，但隨著實業大蠶的高舉，遂成為傳統藝術和技術性的工藝。刺繡被迫推向大眾，而不只匿居于女性的日常生活經驗裡，這在沈壽與張謇合纂的《雪宦繡譜》中表露無疑。⁴³在勸業會的報告書內，刺繡也在研究員筆下成為東方美術的代表，前例也視刺繡「係中國古美術較之西法更有價值，非通畫理者，不能著針，真美術館特色之出品也」。顯而易見，美術館內刺繡對中國的代表性超過書畫，繡品又不似鉛筆畫、油畫的容易腐蝕、剝落，更顯具有保存價值，適合珍藏，而繡價原本就比畫價高「是故在平面美術上，繡推得第一等，無物可以爭奪其位置也」，刺繡於是成為美術館的特色出品。

值得注意的是，繡品在教育館經常被譏諷為競尚五光十色，實不足取，到了工藝館裡，刺繡被放在染織工業部下討論，較多涉及製作過程等問題，可是在美術館中，刺繡壓過圖畫成為本館的特色出品。⁴⁴於是我們很難不去問，除了保存價值較高和可代表我國文化特色外，什麼又是刺繡成為美術的基本前提？意即刺繡何以可算的上是美術品？〈刺繡論〉(1919)的研究員已然思考到這點：

美術之始世界，而已佈置世界的美麗，謂之美術，桃紅柳綠，山青水碧，圖其模於紙上，設其色至彷彿，是畫之發端。而即美術之初步，夫由畫之進步，乃以物質圖形於物質之上，於是堆花粘畫等出矣，由堆花粘畫而進步之，乃於織物上經緯往復，成美術之一種，即刺繡也。夫有畫即極易過度至刺繡，畫為美術之第一步，而刺繡必占其第二步矣，故刺繡實為美術中一重要物件。⁴⁵

⁴² 《南洋勸業會研究會報告書》，頁 334。

⁴³ 見 Grace S. Fong, "Female Hands: Embroidery as a Knowledge Field in Women's Everyday Life in Late Imperial and Early Republic China," pp. 44-48。作者並指出刺繡在中國三個重要轉折：一是晚明的刺繡圖內已出現將刺繡視為一門藝術的美學觀，二是丁佩的《繡譜》(1821)把刺繡當作與書畫、詩詞具有同等涵養的藝術，三是沈壽對刺繡的參與，顯示出現代時期刺繡如何成為所謂的傳統美術和現代工藝(modern craft)的過程。

⁴⁴ 同上頁 343-345。

⁴⁵ 引自《南洋勸業會研究會報告書》，頁 344-345。

刺繡被視為由畫轉至織花、織絨等工藝的過渡產物，繡品的進步除了繡者的經驗外，亦多仰賴畫家的指導，畫的筆鋒正合刺繡之紋路，畫的進步與繡的進步亦息息相關，刺繡成為另一種畫的表現，繡之「工」籠罩在畫的「美」之下，而這個「佈置世界之美麗」的美和工藝館用以發揚工藝之光華的美又不盡相同，前者強調的是美的無用性，後者則重美的有用性。⁴⁶

六、小結

綜觀橫跨三館的主要出品，我們可梳理出幾個值得注意的要點。首先就刺繡與圖畫而言，美術館的刺繡是憑藉畫而獲得超脫工藝地位的美，但美術館的畫主要卻以「工」為號召把各式畫種被納入圖畫名下。教育館的刺繡則因奪目被視為不足取，因費工被當作不值得，刺繡的「美」和「工」皆不容于此，畫成為輔佐文字的學科，是圖說的工具，工不工無所謂，美不美也無關宏旨。其次，美術館的刺繡之美凌駕于刺繡之工，而畫的工又超越了畫的美，這種顛倒或錯置使今日我們慣稱的工藝品成為美術品，美術品則被訴諸工藝品的要求，物品的屬性模糊難界，其角色功能模稜兩可，這促使工藝館成為一個緩衝地帶。

工藝館融合教育的實用主義和美的裝飾性，吸納了大會最多的物品，得到最多的青睞，無論是圖畫手工、字畫、刺繡、各式美術品和普通用品，都出現在工藝的名下了。在社會功能壓倒審美考量的南洋勸業會裡，藝術性被擺到次要的位置，美術因此涉及的是技術問題，與講究身體勞動法則的「工」接近。美術的「美」尚未與「術」等量齊觀，故折衷在兩者之間，強調實用但不排斥裝飾的工藝性質，反而成為美術這個外來詞最主要的相應內容。這正也是勸業會內物品背後的文化意涵，物聯繫著概念與詞彙的對應，同時又不脫文化習慣、意圖規範以及歷史趨向的影響，在看似混亂的物品分類裡，暗藏的是概念、詞彙與相應物之間逐步重整的關係秩序，當物具有特定的指定名稱後，才能表示此物已被認定，而這背後牽涉到的又是人如何認識周遭世界的思考基礎。

⁴⁶ 《南洋勸業會研究會研究會報告書》，頁 345。

圖版(來源: *Late Imperial China*, 25:1 (2004, 6)·《中國早期博覽資料匯編(一)》)



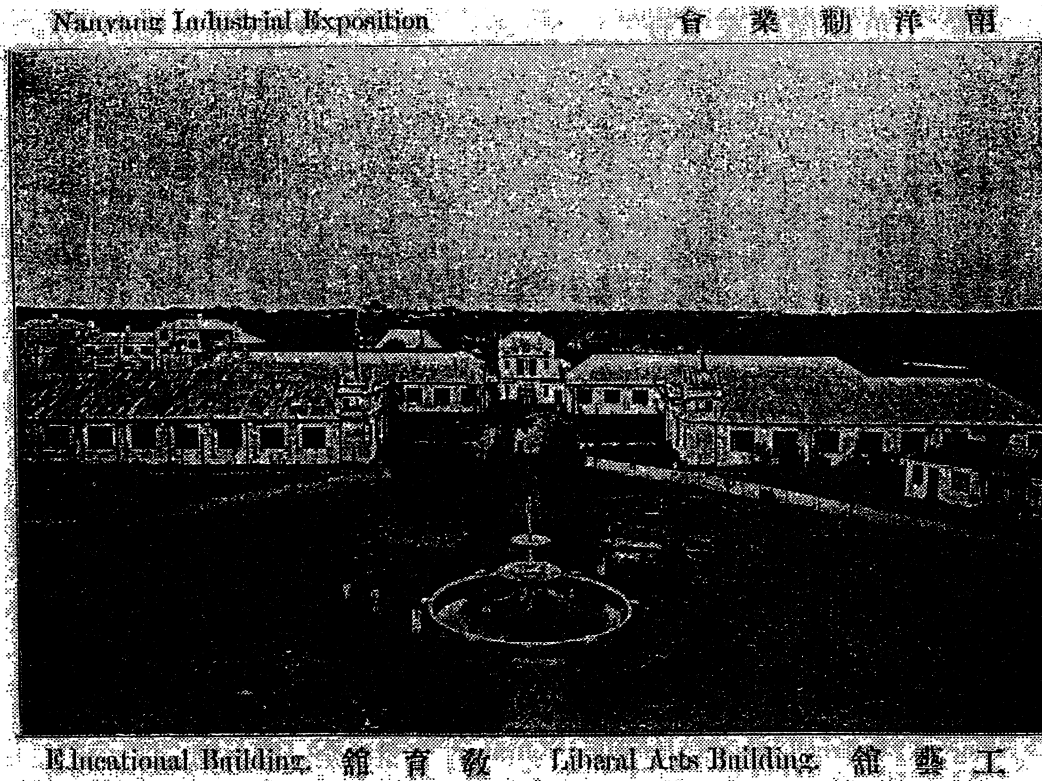
沈壽畫像

【圖1】沈壽像

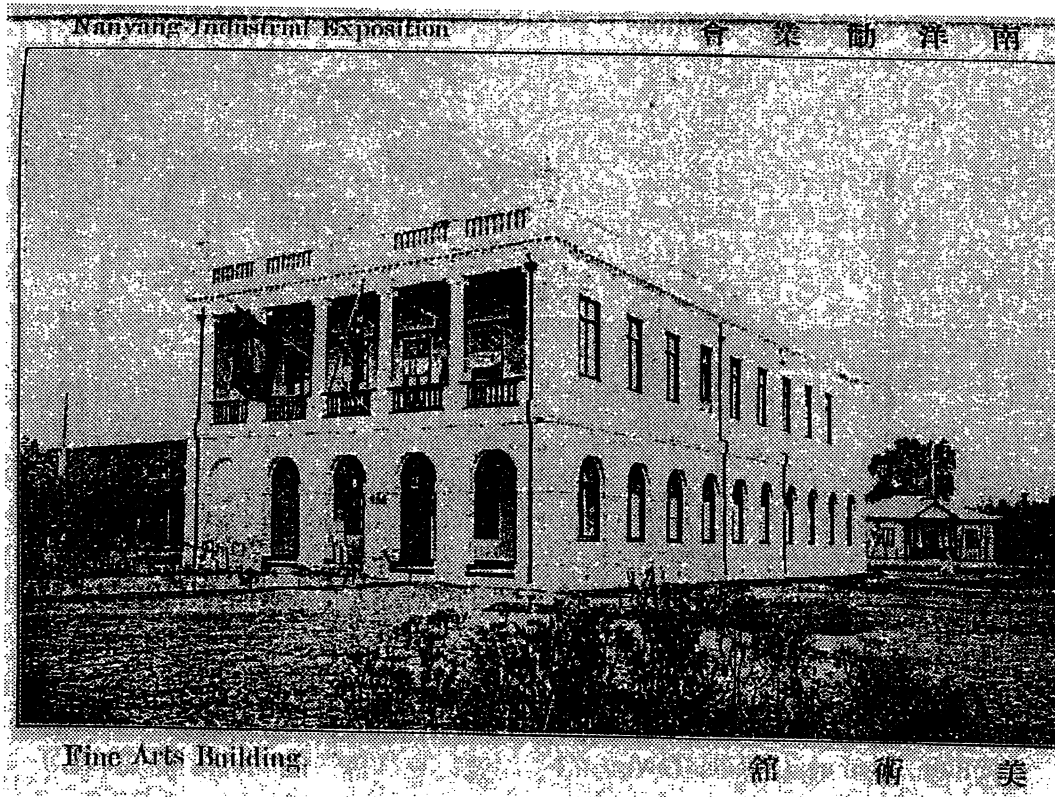


奧蘭多和女蘇維士女蘇維士

【圖2】意大利皇后像



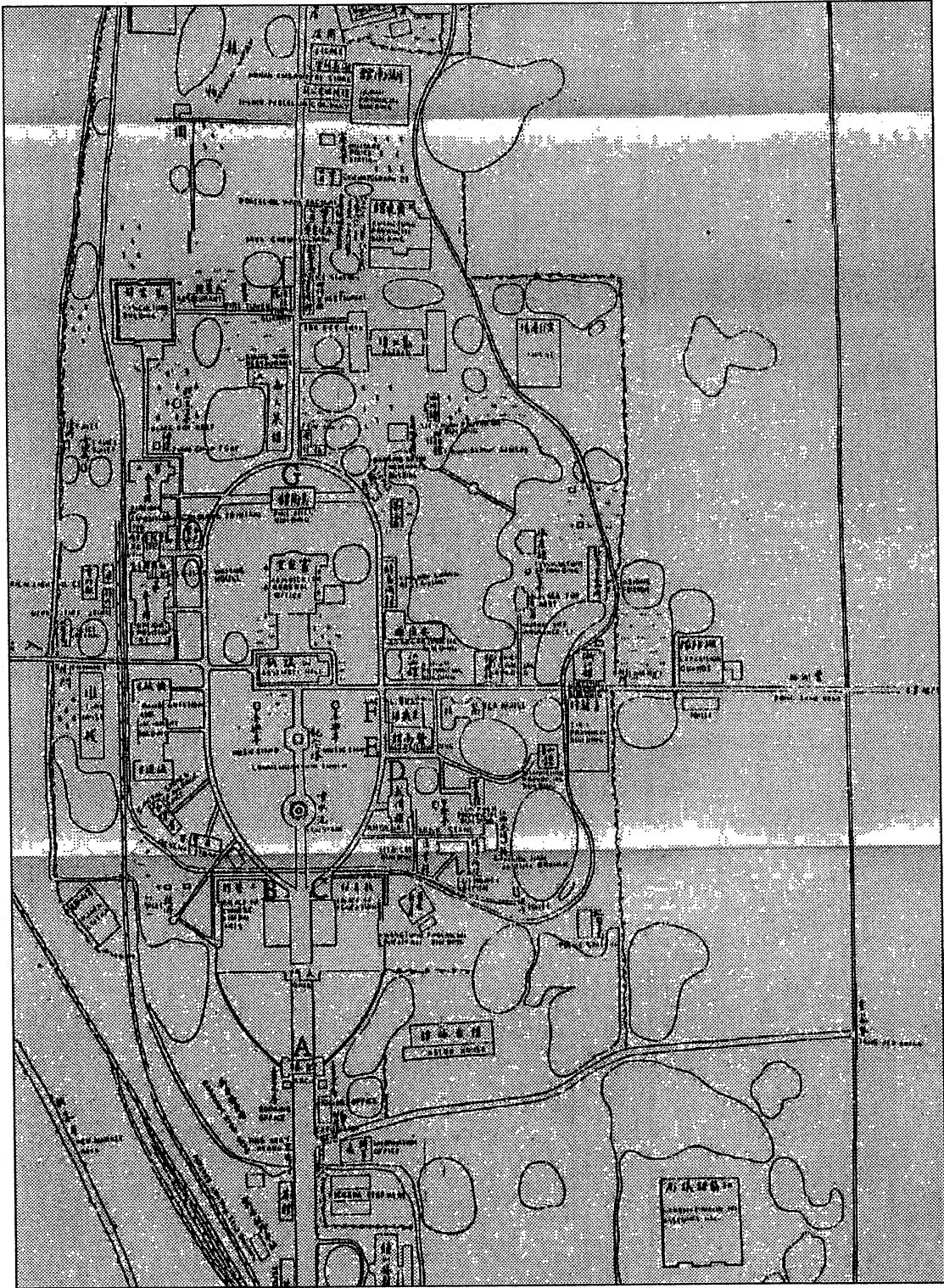
【圖4】教育館、工藝館



【圖 5】美術館



【圖 6】牌樓



【圖 3】南洋勸業會平面圖（局部）

- | | |
|-------|-------|
| A 牌樓 | E 暨南館 |
| B 工藝館 | F 京畿館 |
| C 教育館 | G 美術館 |
| D 武備館 | |