

誰的近世畫？——新文化運動下美術公衆化的前提研究

謝宜靜

前言

民初的五四運動是近代中國接觸西方文化後所孕育的一段文化歷程，其特殊性在於它同時包括了知識份子的社會改革、新文學以及新思想運動，公認的主旨是民主和科學。這項運動在政治方面有學生與勞工運動抬頭，反軍閥主義與反帝主義得到發展；至於文化方面，新的白話文學從此建立，普及教育也因此大為推廣，中國的出版業和民眾輿論的力量都有所進展，知識份子嘗試透過重估中國的傳統和介紹西方的思想觀念來創造一個嶄新的社會和文化，故廣義而言，五四運動其實也是一個攸關現代化發展的文化變革運動。¹

無論是現代化建設的典範或者是作為舊有傳統的替代，西方都是這場龐大變革運動的參照對象，甚且，西方不只是「真實」可供選擇的文明典範，西方也是中國人發揮歷史想像力，寄託幻想之所在，它以前所未有的優勢滲入文化的各個領域，製造各種不同的可能。在面對這個籠統的「西方」所進行的各式接納、吸收、反轉、挪移等模式的同時，平行出現的是「中國與西方」、「傳統與現代」、「新與舊」諸如此類的二元假設，這類假設背後隱含的基進原對是對「他者」與「自我」的預設，「自我」憑藉對照「他者」發現自己的匱乏與不足，這種對「我」與「他」之間差異的認知正是文化身份確認的起點，甚至也是文化變革的基本動力。

與西方比照而來的二元假設同樣發生在美術領域，近代中國美術的基本層次與格局正是透過「中畫與西畫」、「守舊與改革」、「摹古與寫實」、「寫實與寫意」……等一組組的二元範疇開展出來。不過，我想強調在這個二元基礎上所發生的並非只是衝突和反應的因果關係或次級的模仿與抄襲，在這個基礎上進行的還有「自我」在面臨「他者」時所發生的種種內部調節，我們也可說是社會內部文化準則的重新洗牌。

我將從康有為和陳獨秀開始。1910年代末期這兩位無論在思想或行動上都大相逕庭的知識份子分別對美術提出了類似的見解。1917年有康有為的〈萬木草堂藏畫目〉，1918年陳獨秀發表了〈美術革命〉，目前研究定論多半將前者視為融合中西的典型，後者則是全盤西化的代表，除了採取這種在中西之間做出選

¹ 周策縱著，歐陽哲生主編，《五四運動史》（湖南：岳麓書社，1999年8月），頁1-21。

擇的詮釋之外，² 我們還可從這兩篇文章的互通之處發現建立於新舊/中西這類二元框作之下的流動性，進而揭示兩兩成雙的表面下還隱藏了哪些精微的邏輯，以及在新舊/中西的二元假設之下，寫實與寫意的重要性又是如何被突顯出來。

藉由這兩篇文章勾勒出美術在當時文化脈絡中的角色後，我將把焦點轉向呂澂的〈美術革命〉。呂澂的〈美術革命〉與陳獨秀的同名文章其實是一組發表在《新青年》上的問答通信，然我刻意將這組通信分開處理是爲了強調美術在輿論與實踐中的主要問題，進一步說，陳獨秀回覆呂澂的〈美術革命〉昭告的是美術在新文化運動中應當的位置，至於呂澂的〈美術革命〉則把焦點投注在美術的實踐現況。

在文化位階中必佔有一席之地的美術當然無法自整個文化脈動的洪流中抽離出來，然而作爲一項具有實踐意義的美術活動同樣亦無法枉顧現實意義下的實踐過程而單靠輿論指揮，這兩者的糾葛或依存我們又可從蔡元培的〈對於教育方針之意見〉與〈美育代宗教說〉這兩篇文章中略見一二。蔡元培提出的「美育」不只爲藝術活動提供美學上的意理基礎，我們同時也可發現這個意理基礎朝向社會實踐的驅動過程，而這又特別攸關到審美活動與批評的出現。

總而言之，我將透過分析這幾篇 1910 年代末期的文獻，廓清在這個新文化運動正邁向蓬勃發展的時期，美術首先被知識份子投射了怎樣的期望與想像，以及美術在實踐上的現況又進展到哪個階段，藉此在中/西、新/舊、寫實/寫意……等無可避免的二元框作下，探討在邁入 20 年代這個西畫活動頻繁的時期之前，有關美術的議題與爭論的焦點已經進展到何種階段，及其與新文化脈絡之間的聯繫。

一、無可避免的二元框作

1917 年康有爲（1858-1927）寫下〈萬木草堂藏畫目〉，³ 這是在參與張勳主導的復辟事件失敗後避居北京美國大使館時所作的手稿。康有爲在閉難之餘爲求自娛而寫下這篇以畫作收藏目錄爲主幹的文章，全稿不過萬餘字，因爲正值閉戶端居，康氏手邊當然沒有參閱考辨的資料，故文內所紀錄的個人私藏畫目全憑他個人神游目想而來。就文章結構而言，全文的開頭有序，文末記有寫作緣由，

² 此類研究詳見 Julia Andrews and Kuiyi Shen, *A Century in Crisis: Modernity and Tradition in the Art of Twentieth-Century China*, New York: Guggenheim Museum, 1998. 此類研究的相關回顧，詳見劉瑞寬，〈中國美術的現代化：美術期刊與美展活動的分析，1911-1937〉（國立台灣師範大學歷史學系博士論文，民 92 年 6 月），頁 1-5。

³ 康有爲著，蔣貴麟釋文，〈萬木草堂藏畫目〉（台北：文史哲，民 66 年 8 月），頁 91-111。

內容主幹條列了康氏個人印象中的私藏畫目三百八十一件，以唐至清的朝代為排序基準，每朝畫目前撰有總論，康氏並針對作品進行單幅的評論，但非每幅都有。

4

〈萬木草堂藏畫目〉通篇主要批判自元代以來的寫意流風，認為作畫不可為了取神而棄形，指出「蓋中國畫學之衰，至今為極矣，則不能不追源作俑以歸罪於元四家也」，提倡六朝唐宋院體畫以形神為主的傳統，主張融合中西之長以開啓畫學新紀元。康有為這種改良主義式的折衷路線是企圖兼容中西以求變法，拯救自己眼中衰敗到極點的近世繪畫，符合他貫來審時通變的主張，只是這次主角換成中國畫學。⁵

翌年，《新青年》刊載呂澂（1896-1989）和陳獨秀（1879-1942）以〈美術革命〉⁶為名的通信，呂澂曾赴日學習美術之後走向佛學研究而成為中國的佛學大師，他投書《新青年》是有感當時除了呼籲改革詩歌戲曲外，亦不應忽視與前兩者並列藝術的「美術」。呂澂在文內區分了藝術 Art 與美術 Fineart 之別，並指出四項美術的「革命」之道，包括：闡明美術的範圍與實質、中國固有的美術、西方美術界的趨向，以及藉由美術學說印證東西新舊的各種美術。換言之，呂澂嘗試透過教育灌輸的方式為美術正名以期社會了解美術的正途所在，他注重美術對社會的教化功能，呼應的是蔡元培（1868-1940）提倡的美育。

作為《新青年》主編的陳獨秀在同名〈美術革命〉的回覆裡避而不談呂澂來信中對美術的具體建言，而直接把焦點聚集在「革命」這項開發文明的利器並明確提出「若想把中國畫改良，首先要革王畫的命」。對陳獨秀而言，革命之道就是掃蕩眼前的舊傳統，就算是革美術的命也一樣，陳氏同康有為一般批判自元代以來文人畫的臨摹風氣，他認為這種「自從學士派鄙薄畫院，專重寫意，不尚肖物」的風氣是「一倡於元末的倪黃，再倡於明代的文沈，到了清朝的三王更是變本加厲」，要求輸入西洋的寫實主義以打倒清代以來視摹古為正宗的畫學。⁷

⁴ 〈萬木草堂藏畫目〉成文時間大約是 1917 年 11 月，1918 年 10 月發表於上海中華美術專門學校的刊物《中華美術報》，同時交付上海長興書局印單行本。此外，根據付印此手稿的康門弟子蔣貴麟所述，文稿內所紀錄的藏品真偽，康有為在向學生展示收藏時曾明白表示藏品純為個人欣賞用，並非全為真跡。蘇啟明，〈康有為論書畫〉，《國立歷史博物館學報》第六期（台北，民 86 年 9 月），頁 64-67、李偉銘，〈康有為與陳獨秀—二十世紀中國美術史的一樁「公案」及其相關研究〉，《美術研究》1997 年第 3 期（北京），頁 47。

⁵ 雖然當時感慨傳統繪畫衰落與提出類似觀點者皆大有人在，但採用一種富歷史感的角度對繪畫類勢加以批判甚而正本溯源者，首推康有為的〈萬木草堂藏畫目〉。水天中，〈中國畫革新爭論的回顧（上）〉，《中國現代繪畫評論》（太原：山西人民，1990），頁 2。

⁶ 郎紹君、水天中編，呂澂、陳獨秀，〈美術革命〉《二十世紀中國美術文選（上）》（上海：上海書畫，1999），頁 26-30。

⁷ 陳獨秀的美術相關背景、學識薰陶等，皆深受其身兼高官和畫家的嗣父陳衍庶影響。陳世強，〈大匠旁觀、寄蘊宏志—陳獨秀與近現代中國美術〉，《美術研究》2002 年第 2 期（北京），頁 18-26。

陳獨秀的〈美術革命〉向來被視為美術與新文化運動相應的序幕，作為新文化運動的掌舵大將，這篇宣言猶如新文化運動向美術發出的邀請函，讓美術也加入這場重估一切價值的風潮。雖然我們理應用拋磚引玉來形容這組刊登在《新青年》的通信，畢竟呂澂才是提出美術有待革命的始作俑者，陳獨秀不過是隨之附和罷了，但就文章實質內容而言我們發現兩篇通信不僅缺少前呼後應的對話，甚至連關注重心也大異其趣，顯然，陳獨秀借「美術革命」之題發揮個人革命方案的成分居高，美術革命就像文學革命在邏輯上的延伸，作為一位出色的革命宣傳家，陳獨秀總是訴諸更為政治性的要求。⁸

若撇開革命的終極目標不談，我們另會發現陳氏對美術議題的理解竟與前述的〈萬木草堂藏畫目〉甚為類似，易言之，兩者關乎美術發想的來龍去脈不僅沒有南轅北轍甚至出現沆瀣一氣的情形，特別是顯現在以「形」的基礎痛批文人畫傳統和視西畫為中國近世畫借鏡這兩項主要論點上。作為當時最激進的知識份子陳獨秀與已被打為前朝遺老的康有為想當然爾是水火不容，尤其時逢 1910 年末，兩者對立的文化立場因孔教議題更形尖銳。⁹ 然而文化立場分屬截然的陳、

⁸ 文學革命的概念最先是由在美國康乃爾大學的胡適提出。胡適於 1915 年寫的一首詩裡首度使用了「文學革命」這個詞彙，他最初使用的意圖只是為了方便與友人討論中國文學的相關問題。爾後，文學革命的意義日益清晰，並明確指向以白話文作為有生命力的文學工具，藉以取代文言文這種半死的語言形式。雖然在胡適之前，白話文的重要性已經獲得一定的承認，晚清許多思想家和文學家都曾經宣傳和使用白話文，然而胡適和這些先驅們最大的分野在於他指出中國文學的主流將不是自古典文體中發掘，而是要從白話文裡面發現。1917 年，胡適在 1 月號的《新青年》上發表的〈文學改良芻議〉中列舉了新文學的八項方針，不過胡適此文所流露的試探性語調和學者態度，對於《新青年》主編陳獨秀而言當然太過溫和，於是在同年 2 月的《新青年》上，陳獨秀直接開火，發表〈文學革命論〉，提出著名的三大主張，要求推翻雕琢阿諛的少數的貴族文學，倡議建設為群眾服務的國民文學，視白話文運動為社會變革的文化與政治手段。費正清主編，劉敬坤、潘君拯主譯，《劍橋中國史第十二冊》（台北：南天，民 88），頁 567-579、《五四運動史》，頁 384-409、詹宏志節譯，〈陳獨秀—從反傳統到民族革命〉，《近代中國思想人物論—社會主義》（台北：時報，民 74），頁 341-346、〈陳獨秀思想的三部曲—從虛無主義、共產主義到民主主義〉，《近代中國思想人物論—社會主義》，頁 327-329、張寶明、王中江主編，〈文學改良芻議〉、〈文學革命論〉，《回眸新青年—語言文學卷》（河南文藝，1998），頁 260-268。

⁹ 前者慷慨激昂高舉打倒孔家店的旗幟將宣揚科學與民主視為責無旁貸的頭等大事，後者則試圖把孔教尊立為堂堂國教並擔任孔教會第一次全國大會的總會會長，到處宣揚尊孔讀經是其唯一職志。視「倒孔」為倫理革命首要任務的陳獨秀當然激烈抨擊康有為的主張，1916 年 10 月，陳氏在《新青年》上發表〈駁康有為致總統總理書〉，譏諷康有為嘗試說服黎元洪（1864-1928）與段祺瑞（1865-1936）拜孔尊教的〈致總統總理書〉（1916 年 9 月）一文缺少常識、膚淺草率，充滿了自相矛盾的言論，完全誤解了西方宗教、哲學等學理，還順便奚落像康有為這種不諳外語的人士，想必對國外的文明史、政治史等各式知識所知甚少，更別指望會有什麼深入的瞭解。陳獨秀，〈駁康有為致總統總理書〉，《新青年》第二卷 2 號（上海，1988）。陳獨秀的反孔在於他認為孔道是「特權」的代表，而特權必然會造成專制的結果，這與民主政治講求平等原則相悖，因此「孔教與共和乃絕對不相容之物，其存一，必廢其一」，再加上「今之妄人強欲以不適今世之孔道支配今視之社會國家，將為文明進化之大阻力」，所以他才要如此「非難孔子」。至於康有為則是在嘗試替儒學尋求新的制度依託時，企圖透過基督教專業化的教會體系讓儒學轉為孔教，好讓逐漸喪失體制性支持的儒學，得以持續對國民道德發生實質作用，也就是康氏打算以一種新的制度化方式來確保儒家思想的傳播與影響力。羅志田，〈送進博物院—清季民初趨新人士從「現代」裏驅除「古代」的傾向〉，《新史學》13：2（台北，2002 年 6 月），頁 116-119、干春松，〈儒家制度化重見的嘗試 1890-1919—清末民初康有為與孔教會〉（來源：儒學研究網），

康在美術上卻意外展現出一致的眼光，兩人皆嘗試對中國畫的癥結進行診斷，並將治療方案的重心聚焦在對「形」的強調，只是在取徑上稍有不同。

康有為以「形」、「神」檢討歷代畫論，指出中國六朝唐宋對形的重視其實與當今歐西之畫存在相同的理法，然此法在以禪入畫的寫意傳統出現後漸被士大夫排斥，到了元明謹守此法的界畫甚至被攻擊成匠人之筆，而唯有將院體畫重扶為正法才有機會拯救五百年以來偏謬的畫論，中國的繪畫才有得醫也方有進取的可能。陳獨秀則把複寫古畫的「王畫」當成需要打倒的畫學正宗，他同康有為般把目光投向洋畫尋求解決之方，只是在倡議推翻現今模古的中國畫之時，陳氏順手抹除自己文中曾提及的，在南北宋及元初和寫實主義有些相近的「那描摹刻畫人物禽獸樓台花木的功夫」。

具體而言，陳、康兩人都意識到「寫形」這個改變的契機古之存矣，意即他們都承認在文人畫風的寫意盛行之前中國畫理確實存在類似西方側重物象的理法，不過到了這個古今中西的關卡，同途產生了殊歸，康有為選擇去擁抱那個遙遠的過去，以復古為更新，這於是造就他融合中西的主要前提，因為「今歐美之畫與六朝唐宋之法同」，他藉由古法呼應現下的西法將中西畫理的互通之處化為可能的新標準，融合於是成為可能，這不僅讓人想起他托古改制裡以古証今的內在邏輯。¹⁰

既然中西畫理之間的屏障已被康有為利用對「形」的追求打通，那麼「古」當然就不用廢除，因為它藏有新的理法，回到古法又間接賦予傳統自我更新的附加價值。反觀陳獨秀，陳獨秀大刀一揮，切斷了古今之繫，他拒絕落入古人的窠臼，決然要和傳統劃清界線，他主張輸入寫實主義一改全貌，樹立起畫學正宗和寫實主義的對立，完全不給融合任何餘地。換言之，陳獨秀不像康有為嘗試在傳統畫學裡標示出與西方等價的形式，也不打算在西方那裡定義出一個與中國傳統的對應，因為對向來視打倒偶像為首要目標的陳獨秀而言，所謂的「畫學正宗」不只代表了舊有傳統的遺毒，還暗示了這個社會對偶像的盲目崇拜，於是又罪加一等的「畫學正宗」當然更應該打倒，因為「若不打倒，實是輸入寫實主義，改良中國畫的最大障礙」。

寫實主義除了作為畫學正宗的替代也是表現藝術之美的要素，陳獨秀寫道：

<http://www.rxyj.org/list.asp?id=967>、〈五四運動前後大事記(5) - 1916年〉(來源：五四運動紀念館)，<http://54.china1840-1949.net.cn/dsj5.html>。

¹⁰ 例如康氏在〈新學偽經考〉中透過辨析周公和孔子，來強化孔子作為「素王」的有效性，之後他又以此為基礎，加入公羊學的「通三統」和「張三世」之說，寫成〈禮運注〉、〈春秋董氏學〉、〈孔子改制考〉等系列著作，為托古改制奠立理論系統。〈儒家制度化重見的嘗試 1890-1919—清末民初康有為與孔教會〉。

繪畫雖然是純藝術的作品，總也要有創作的天才和描寫的技能，能表現一種藝術的美，才算是好的。¹¹（底線為我的強調）

由於能表現出藝術之美才算是好的純藝術作品，作為實踐藝術之美的「創作的天才」和「描寫的技能」遂間接成為佳作不可獲缺的元素與作品優劣的判準。標榜「畫自己的畫」和「自家創作」的「創作的天才」透過表現個人獨特性來打破「臨」、「摹」、「仿」、「模」的王畫影響，至於發揮這般天才的方法在於畫家必須像文學家以作為一種「描寫的技能」的「寫實主義」來擺脫古人的窠臼了。憑藉「創作的天才」的拉抬，寫實主義因此從「那描摹刻畫人物禽獸樓台花木的功夫」這類據實而作的傳統躍入表現性需求的層次，換言之，陳氏連結天才與寫實除了意味西方造型手法、原理和個人創造性關係密切，也進一步提升了藝術實踐中主體的重要性。

二、美術系統的層級性

無論是融合或對立，康、陳兩人的美術意見主要圍繞在批判文人畫的模古傳統，西畫皆成為他們的改革之道，相較於此，呂澂的〈美術革命〉則呈現出有別中西、古今對立的美術視野。呂澂不似康、陳在文章開頭就大力撻伐當今中國畫的衰弊，而是認為以文學改革為宗的《新青年》不宜略過和詩歌戲曲同為藝術的美術不談，並對「藝術」和「美術」訂出下列區別：

凡物像為美之所寄者，皆為藝術 Art，其中繪畫建築雕刻三者，必具一定形體於空間，可別稱為美術 Fineart，此通行之區別也。我國人多昧於此，嘗以一切工巧為藝術，而混稱空間時間藝術為美術，此猶可說；至有連圖畫美術為言者，則真不知所云矣。¹²

有關 Art 與 Fineart 之說與兩者囊括的範疇呂澂並非為文討論的第一人，魯迅（1881-1936）早在 1912 年被蔡元培聘請為教育部社會教育科長時就曾在〈擬播布美術意見書〉¹³ 內提及美術定義的問題。此文是魯迅個人發表的第一篇美術的相關文章，他在文內略論何謂美術、美術的類別、美術的目的與致用以及散播美術的方法。¹⁴ 不過在〈擬播布美術意見書〉裡魯迅把美術定義為「即用思

¹¹ 原載《新青年》第六卷 1 號（1918 年 1 月 15 日），轉引自《二十世紀中國美術文選（上）》，頁 30。

¹² 原載《新青年》第六卷 1 號（1918 年 1 月 15 日），轉引自《二十世紀中國美術文選（上）》，頁 26。

¹³ 魯迅，〈擬播布美術意見書〉，《二十世紀中國美術文選（上）》，頁 10-14。

¹⁴ 1912 年 3 月魯迅任臨時政府教育部社會教育司第一科科長，5 月時隨部遷移至北京就任社會教育部第二科科長，主要負責有關文美術、文化、科學這方面的工作，並開始在夏期講演會演說

理以美化天物之謂」，他認為 Art 與 Fineart 並無不同沒有什麼不同。至於文內對美術的分類也模稜兩可，只是稍加羅列魯迅個人所知的西方美術類別，雖可看出他已略曉美術在西方指涉的大致範疇，然尚未對其有較系統性的了解。¹⁵

呂澂在四年後的〈美術革命〉進一步釐清 Art 和 Fineart 的區別，排列出「藝術—美術—繪畫」的層級性，他藉此批駁時下「圖畫美術」的說法，斥責國人不明瞭何謂美術，於是規範藝術（Art）的廣狹二義並釐定繪畫處在狹義藝術（美術，Fineart）裡的位置，這是魯迅的〈擬播布美術意見書〉尚未做到的。¹⁶ Art 源自拉丁語 ars，大體指人類經過長期訓練而掌握的技能、技巧，文藝復興時期 art 的概念已經出現顯著變化，企圖提升視覺藝術（visual arts）的社會文化地位者也不在少數，但此時對 art 的看法主要仍遵循古代自由藝術（liberal arts）的序列與當時大學課程的設置，近代美術系統（modern system of fine arts）尚未建立。¹⁷ 西方近代美術系統的確立與藝術學院體制的完備關係密切，其中又以 1648 年成立的法國皇家繪畫雕刻學院（L'Academie Royale de Peinture et de Sculpture）最具代表。¹⁸

《美術略論》、〈擬播布美術意見書〉刊登在當時的《教育部編纂處月刊》創刊號（1913 年 2 月），署名周樹人，此文也是魯迅參加教育部夏期講演會的演說內容。人民美術出版社編，《回憶魯迅的美術活動（續編）》（北京：人民美術，1981），頁 154-156、潘耀昌編，《中國近現代美術教育史》（杭州：中國美術學院出版社，2003 年 3 月），頁 191。

¹⁵ 魯迅在此文中共對美術進行三次區分，區分的標準依照文中所述，是參考西人諸如：伯拉圖、跋多與黑格爾、珂爾文等的區分方法。

¹⁶ 需要特別說明的是，呂澂和魯迅所指的 Art 為西方的 arts，也就是廣義、泛指一切與美有關的「藝術」，而非狹義、特指繪畫、雕刻、建築等的「美術」（Finearts）。

¹⁷ 古代時期並不存在把視覺藝術和詩歌、音樂匯整成一個我們今日熟知的美術體系（繪畫、雕刻、建築、音樂、詩歌），不過古代人對這個體系的貢獻在於比較「詩與畫」，以及開始了使繪畫、雕塑、詩歌、音樂相互連結的模仿理論，至於文藝復興時期出現的顯著變化包括：(i) 藝術品的質量大幅提升。(ii) 繪畫、雕刻、建築獨立成組，並介乎自由藝術和機械藝術（mechanical arts）之間。(iii) 視覺藝術、科學（sciences）、文學（literature）之間確立了密切聯繫。文藝復興時期也是相關理論轉向的重要階段，此轉向反映在相應的機制上，最險著的有十六世紀的佛羅倫斯在瓦薩里（Giorgio Vasari, 1151-1574）的影響下，畫家、雕刻家和建築師斷絕了先前和工匠行會的聯繫，成立了藝術學院（Accademia del Disegno），日後類似的機構多以此為效法典範，像法國皇家繪畫雕刻學院就是比照此類模式設置。另需特別指出，藝術學院仿效的是存在已久的文學學院模式，其試圖以包括諸如幾何、解剖等科學學科的正規教育取代古老的作坊傳統。Paul O. Kristeller, "The Modern System of the Art: A Study in the History of Aesthetics (I)" in *Journal of the History of Ideas*, v.XII(New York, 1951.10), pp. 510-521.

¹⁸ 由於受到政府有意識的政策指導，法國皇家繪畫雕刻學院比意大利的類似機構更為集中與統一，另外，理論的運作是學院單位用來突顯自身和公會組織不同的利器，而兩者最主要的差別也劃分出藝術家的創造性與工匠機械性活動的分野，甚至是創作者身份階級的高低。有關學院和畫家地位提升的中西比較，詳見林志明，〈藝術家/工匠區別與中西藝評旨趣（上）〉，《當代》117 期，（台北，1996 年 1 月），頁 72-77。有關法國皇家繪畫雕刻學院成立與發展的脈絡背景，詳見 "The Modern System of the Art: A Study in the History of Aesthetics (I)", pp. 521-524, Charles Harrison ed., *Art in Theory 1648-1815: an anthology of changing ideas* (Blackwell Publishers Ltd., 2000), pp. 11-17.

十八世紀是西方現代美術體系發展的關鍵期，不只學院論述日臻完備，許多重要的美學觀念諸如：品味、天才、感性、想像力……也在此時儼然成型，原本意指技能的 arts 透過彼此之間的相互比較（特別是和 poetry）逐漸由 arts 確立成爲大寫單數的 Art (Fineart)，其指向繪畫、雕塑、建築、音樂、詩歌這五大門類並自成系統。¹⁹ 呂澂的分類觀即受此影響而和中國傳統對藝術的分類差距頗大，就中國整個分類學門而言，藝術在唐宋以前尚未被當作「立說」之學而只是技能的一種，宋時由於崇尚文治加上翰林書畫院的設立，藝術創作、研究以及教育獲得穩定的發展，著名史家鄭樵（1104-1162）的《通志·藝文略》²⁰ 甚至把〈藝術〉由子部中獨立出來編派成基本大類的條目，使藝術提升到第一層級的類目和與經、禮、樂、小學、史、諸子、天文、五行、醫方、類書、文類並列。明代祁承燾的《澹生堂藏書目》中藝術的類名被〈藝術家〉取代，其下另細分成書、畫、琴、棋、數、射、雜技七小類，到了清代的官修目錄《四庫全書總目》裡藝術類又回到子部之下，此時藝術類的子目羅列書畫、琴譜、篆刻、雜技四屬，雖仍包括遊戲方法但這樣的屬類之分已極近當今我們對中國美術史在分類上的認知。²¹

呂澂的分類與上述琴棋書畫的導向迥然不同，他明斥「一切工巧為藝術」之說，側重藝術作為一種「美術」而與「機械藝術」的區別，意即強調藝術實踐不只是一項技術或製作活動而已，但「我國人多昧於此」。至於以改革文學為宗的《新青年》需顧及美術之由，呂氏先以意大利未來派為例，接續作出下列結論：

今人言未來派，至有忘其文學上之運動者，此何以故？文學與美術，皆所以發表思想與感情，爲其根本主義者唯一，勢自不容偏有

¹⁹ 對此系統奠基有關鍵性影響的人物是法國美學家巴杜 (Charles Batteux, 1713-1780)。巴杜在〈同一原則之下的美術〉(Les beaux-arts réduit à un même principe, 1746) 一文內區分了美術 (fineart) 和機械藝術 (mechanical arts, 指重複製作的工藝)，他系統化前人的理論並指出代表美術的音樂、詩、繪畫、雕塑、舞蹈這五項門類的共同特徵在於以「愉悅」為目的，至於其共有的原則為「模仿美的自然」(imitation of beautiful nature)。巴杜的分類法為近代藝術理論的分類體系奠定了基礎，往後無論是哲學或文藝理論方面多少都接受了如是的分類觀，像由迪德羅 (Denis Diderot, 1713-1784) 編纂且影響深遠的《百科全書》(Encyclopédie, 1751-1780) 即以此為基礎而展開對藝術的分類與定義。Paul O. Kristeller, "The Modern System of the Art: A Study in the History of Aesthetics (II)" in *J. Hist. Ideas*, v. XIII(1952.1), pp. 17-24.

²⁰ 鄭樵，字漁仲，別號溪西遺民，福建人，因曾經深居夾漈山讀書講學三十年，故時稱夾漈先生，1161年完成的《通志》為其畢生的心血結晶，也是他「集天下書為一書」宏願的實踐。《通志》是模仿司馬遷《史記》的通史體例而作，全書共有兩百卷，五百多萬字，其中《二十略》向來被視作本書的精華，也為鄭樵本人所自負。《二十略》相當於正史中的書、志，只是正史中的書、志從來沒有達到：氏族、六書、七音、天文、地理、都邑、禮、謚、器服、樂、職官、選舉、刑法、食貨、藝文、校讎、圖譜、金石、災祥、昆蟲草木這二十個門類，幾乎天地萬物，無所不包。倉修良，〈鄭樵和《通志》〉，《杭州大學學報》10：4（杭州：杭州大學，1980年12月），頁100-109、117。

²¹ 在《通志·藝文略》裡，藝術類之下設有射、騎、畫錄、畫圖、投壺、奕碁、搏塞、象經、蒲、彈碁、打馬、雙陸、打毯、彩選、葉子格、雜戲格共十六小類的目錄，雖然藝術涵蓋的範疇仍廣泛地擴及才能技術的範圍，甚至還涵括了不少遊戲活動，但是「藝術類」能躍升成第一層級的類目，多少代表著這門知識（或技能）的重要性得到一定程度的注意。劉美玲，〈由中國歷代目錄的分類談藝術類系統的發展〉，《國立中央圖書館台灣分館館刊》4：4（民87年6月），頁25-36。

榮枯也。我國今日文藝之改革，有似當年之意（按：意大利），而美術之衰弊，則更有甚焉者，故就繪畫一端言之：自昔習畫者，非文士即畫工，雅俗過當，恆人莫由知所謂美焉。²²

呂澂嘗試透過和「西方文藝運動」及「文學」的比較來確立美術在中國的位置，這種雙重的比較不只暗示了西化對於此學門發展的重要性，也突顯出美術與其他藝術間的關係，關係的釐清和位置的確立是系統性發展的前提，相關理論賴此建立。

至於美術在中國為何衰弊，呂澂則把焦點轉向了創作者，他指出「文士」與「畫工」之分造成繪畫雅俗過當，這於是導致國人不知道什麼是美，即使現下美術情況已是「西畫東漸，學校肄業；美育之說，漸漸流傳」，國人對美術的認知似稍有開啓，然有些驚利俗士學了西畫的皮毛後竟為迎合大眾的好色之心而把西畫一變而為艷俗，這其中尤以海上畫工為最。他進一步批評這些海上畫工完全不知美術解剖學為何物，所畫之物「面目不別陰陽，四肢不成全體」，但現今社會不僅沒有察覺到不是竟還容許他們設立學校、刊載文章於雜誌，讓這些人以似是而非、一知半解的言論危害青年學子。²³

相較只以雅俗過當輕輕帶過，呂澂對假西畫之名而行驚利之實的海上畫工，訓斥地可比對傳統中國畫的批評嚴厲甚多。至於「海上畫工」所指為何，依照〈美術革命〉內論及「圖畫美術」時的鄙夷來看，呂澂攻擊的對象顯然是上海地區以「上海圖畫美術院」為代表的私人美術機構與相關人士，特別是「上海圖畫美術院」其地點與校名與呂澂攻訐者無不相符，此外，我們還可側面地由此校性質和授課方式略見呂澂抨擊的實質內容為何。²⁴

就校名與地點而言，上海圖畫美術院是劉海粟（1896-1994）、烏始光（1885-？）等人在1912年底在上海創立的私人美術機構，也就是後來名聲顯赫的「上海美專」。上海美專是近代中國最著名的美術學校之一，其創設時間較中國第一所國立美術學校「國立北京美術專科學校」早了近六年之多，許多民初的重要畫家如：王濟遠（1893-1975）、汪亞塵（1894-1983）、徐悲鴻（1895-1953）、潘天壽（1897-1971）……等都曾任教於此。另一方面，上海美專也是上海地區美術活動的重要據點，據此發展出來的外圍活動如：展覽會、美術講習會、雜誌

²² 原載《新青年》第六卷1號（1918年1月15日），轉引自《二十世紀中國美術文選（上）》，頁26。

²³ 《二十世紀中國美術文選（上）》，頁26-27。

²⁴ 呂澂在1915年跟隨兄長呂濬（呂鳳子，1886-1959）東渡日本學習美術，隔年因為日本侵華而罷學返國，同年受當時上海圖畫美術院的校長劉海粟之邀，擔任該校的教務長，1918年與歐陽建、沈曾植、梁啟超、蔡元培等人共同發起籌建支那學院，而後離滬至寧，專心研究佛學，所以他離職時間大約在致函《新青年》前後，也就是他在撰文〈美術革命〉的期間應尚任上海圖畫美術院的教務長之職。《傳記文學》74：3=442（民88年3月），頁134。

刊物……等都直接參與了上海藝術世界的運作。至於該校畢業生除了進入中小學擔任教職也有不少投入商業市場進行月份牌、廣告插圖的繪製，繼續深造而成名者也大有人在，故其影響所及甚為廣泛，特別是在新式美術教育尚未普及之時此校可說是私人美術辦學的代表。²⁵

曾歷經多次易名的上海美專在 1917 年時尚稱「上海圖畫美術學校」，²⁶ 就教學而言，此校雖在 1917 年 1 月的函授部招生廣告中已宣稱要開始注重人體寫生改定課程，但至少從創校（1912 年）至 1915、6 年之前，上海美專的整體教學尚偏重實技並沿襲清末以來西畫學習從臨摹入手的傳統，²⁷ 換言之，其教學方式是透過臨摹畫片或印刷品傳授因應流行文化市場需求的技能，好為學生日後從事廣銷市場的月份牌、美人畫……等商品繪製作準備，這些圖像恰如呂澂指責的，大都為了銷售賣點而帶有色情暗示，當然也因透過臨摹完成的緣故而欠缺透視或解剖等理法，而顯的驚利、豔俗且不甚合理。²⁸

1910 年代末的上海美專正極欲擺脫商業美術培訓所的性質而開始學院化的轉型，亦即藉由系統性、理論性的教學來分離美術活動和機械活動般的臨摹之別。²⁹ 呂澂倡議的美術學理化方針恰似暗示此校未來的發展，此外，他賦予美術明確實質內容並以學理印證的過程，亦回應了蔡元培長期對美術教育所做的努力。作為中國近代最著名且最富影響力的教育家，蔡元培對公民道德和美感教育的重視或多或少都影響著民初的人文風氣和美學理想，³⁰ 蔡氏早在 1912 年擔任

²⁵ 有關上海美專在近代中國美術發展中的角色，詳見顏娟英，〈不息的變動—以上海美術專門學校為中心的近代美術教育與美術運動〉，四校中。

²⁶ 上海美專的更名過程依序是：1912 年 12 月創始校名為「上海圖畫美術院」、1916-1917 改名為「上海圖畫美術學校」、1920 年 1 月改為「上海圖畫美術學校」、1921 年 7 月改為「上海美術專門學校」、1930 年改制為「上海美術專科學校」、抗戰結束後被合併成「華東藝術學院」、然後再改成「南京藝術學院」，呂澂〈美術革命〉的寫作時間是 1917 年 12 月 15 日，1918 是文章刊載在《新青年》的年份，故他作此文的期間此校尚稱「上海圖畫美術學校」。

²⁷ 繪畫在以訓練科場技巧為目的的傳統公私教育機構裡鮮少有插足之地，官僚士紳階層在繪畫趣味的培養和技巧上的訓練向來被當作超乎世俗功利目的之上的自我滿足，至於具有實用價值的畫學傳授，一般來說只在民間「畫行」或類似「畫行」的職業畫家那裡以師徒制的方式進行。這種價值功能的差異，非但決定了不同社會文化階層中會畫的施教有著不同的內容、方式，另一方面，也左右了繪畫的題材、語言選擇以及繪畫審美價值的確認。〈康有為與陳獨秀—二十世紀中國美術史的一樁「公案」及其相關研究〉，頁 49-50。

²⁸ 美術作為一項謀生工具在此校發展策略上的重要性，尤其可自學校對函授班與夜間班的大力宣傳中看出。〈不息的變動—以上海美術專門學校為中心的近代美術教育與美術運動〉，頁 10-11、上海土山畫館的美術訓練對日後美術市場亦造成影響，例如上海美專早期的教師周湘（1870-1933）、丁悚（1891-1972）……等，都曾經於此習畫。梁光澤，〈中國油畫淵源—從孤兒院到上海灘〉，《藝術家》52：1=308（民 91 年 1 月），頁 514-519。

²⁹ 美術作為一種階級文化（特別是新興的中產階級）在智識上的自我提升或證明，與美術理論的發展密切相關。詳見 *Art in Theory 1648-1815*, pp. 293-297.

³⁰ 〈蔡元培的美育思想對民初美育的影響〉，《中國—巴黎：早期旅法中國畫家研究》（台北市立美術館，1989），頁 14-42、有關蔡元培如何嘗試以倫理學、教育和美學來解決貧窮與不平等問題，詳見 William J. Duiker 著，劉德美譯，汪榮祖主編，〈蔡元培與五四運動〉，《五四研究論文集》（台北：聯經，民 68 年 5 月），頁 311-325。

中華民國教育總長時就發表了著名的〈對於教育方針之意見〉³¹，提出以「美感教育」完成「道德教育」，強調美育的意義及其在教育中的地位，把美感教育視為新教育宗旨的內容之一，³² 1917年更發表了對美感教育的完整見解〈以美育代宗教說〉³³。

三、作為一種概念框架的進化論

〈以美育代宗教說〉是蔡元培 1917 年 4 月於北京神州學會的講詞，四個月後發表在《新青年》，蔡氏在文內先檢討了現下宗教在人類世界中的角色，他指出由於人智大進，特別是科學的出現，致使宗教在人類的精神作用層面上大不如前，因此需要以美育來取代其位。蔡元培認為宗教的產生與人類的智識、意志、感情這三種精神作用有關，這三種作用原本皆附麗宗教，然隨著社會文化日漸進步和科學發達，近世學者分別以科學解釋種種古代歸結於宗教的現象規則，於是「智識」和「意志」兩種精神作用漸脫離宗教而獨立。

就智識這項精神作用而言，「生物進化論」動搖了上帝作為造物主的角色，人們遂明瞭原來人不是來自神的創造，人的始祖「實為一種極小之動物，後始進化為人爾」，神道無法再是解釋世上各種現象的唯一理由。就意志這項精神作用，生理學、心理學、社會學對倫理的解釋打破宗教作為唯一道德原理的有效性，人們體悟到「具體之道德不能不隨時隨地而變遷，而道德之原理則可由種種不同之具體者而歸納的之，而宗教家之演繹法，全不適用」。至於和宗教密切相關的情感作用，也就是所謂的美感，蔡元培認為若從「美術進化史」的角度來看，情感作用同樣也有脫離宗教之勢並舉例道：

例如吾國南北朝著名之建築，則伽藍³⁴爾，其雕刻，則造像爾，圖畫，則佛像及地獄變相之屬為多。文學之一部分亦與佛教為緣，而唐以後之後詩文，遂多以風景人情世事為對象；宋元以後之圖畫，多寫山水花鳥等自然之美；周以前之鼎彝，皆用諸祭祀，漢唐

³¹ 聞迪、水如編，〈對於教育方針之意見〉，《蔡元培美學文選》（台北：淑馨，1989年11月），頁1-8。

³² 有關民初圖畫手工教育和蔡元培美育概念的關係，詳見〈二十世紀初的藝術教育—圖畫與手工〉，頁39。

³³ 蔡元培，〈以美育代宗教說〉，《二十世紀中國美術文選（上）》，頁15-20。

³⁴ 「伽藍」是梵文 Samgharama 的音譯「僧伽藍摩」、「僧伽藍」之略稱，意譯為「眾園」或「僧園」，原指可供建設僧侶居住的房舍用地，後來轉為包括土地與建築的寺院堂社之總稱。藍吉富主編，《中華佛教百科全書（四）》（台南縣：中華佛教百科文獻基金會，1994），頁2076-2077、《中華佛教百科全書（五）》，頁2414。

之吉金，宋元以來之名瓷，則專供把玩；野蠻時代之跳舞，專以娛神，而今則以之自娛。³⁵

雖然蔡元培在此犯了呂澂指責的偏謬，意即他把文學也納入美術的範疇，混同了藝術 (Art) 和美術 (Fineart)，甚至在這個論及美術進化的過程還使用到「圖畫」這個名詞。不過更值得我們注意的是，蔡元培在此賦予美術一個自我進化的歷程，換言之，美術好比有機體而擁有自身的生命週期，其演變過程是從以往宗教附庸的地位逐漸朝向現實的自然、人世發展，其功用也於是從服務宗教轉到人的自我娛樂功能上，這種把事物看作是由低級向高級逐漸發展的觀念，顯然受到進化論的影響。

進化論產生於十九世紀歐洲的自然科學理論，原屬生物學範疇的學術觀點，強調任何事物都會按照量的累積從簡單到複雜，都可以表現為從低到高的發展系列，代表者是達爾文 (Charles Darwin, 1809-1882) 1859 年出版的《物種起源》(The Origin of Species)。³⁶ 進化概念並非達爾文獨創，十八世紀法國的研究者已開始將宇宙進化和生物演化聯繫起來的嘗試，達爾文的貢獻在於他如同牛頓，在有關自然體系如何作用的層次上提出了一套似乎合於真理的解釋，並透過充分的自然證據和十多本體系精密、論證嚴謹的著作，將整個進化概念落實到一個堅固的科學方法上，匯合了對世界自然結構的分析與生命過程的研究。³⁷ 達爾文的理論中心是將天擇的現象視為一種不斷進步的自然作用過程，當這個過程與個體生物的變異結合在一起時，就可能產生新的物種，這不只替自然描繪出一幅全新的圖景，也為科學和神學的爭辯開啓若干戰線。³⁸ 在西方，進化論除了引發宗教上的危機之外還被應用到其他學門的研究，甚至涉足社會思想和歷史思想的領域，社會和人類被納入整個有關如何理解宇宙歷程的想像之中，制度、文化於是就像生物物種一般同樣經歷不斷的變化。³⁹

³⁵ 原載《新青年》第三卷 6 號 (1917 年 8 月)，轉引自《二十世紀中國美術文選 (上)》，頁 17。

³⁶ 達爾文有關生存競爭原理的概念，主要是受到英國功利主義學派經濟學家馬爾薩斯 (T. R. Malthus, 1796-1824)《人口論》(Essay on the Principles of Population, 1789) 的影響，《人口論》的本意是要替當時的英國政府找尋維護資本主義制度的理論依據，將戰爭、飢荒等災難歸咎於自然資源和人口增長之間的不對等，這種為了生存而相互鬥爭的概念，進一步啟發達爾文的適者生存的自然選擇觀念。

³⁷ Franklin L. Baumer, *Modern European Thought: Continuity and Changes in Ideas, 1600-1950*, New York: Macmillan Publishing, 1977, pp. 337-367.

³⁸ 若按照進化論的推衍，地球上一草一木就不是造物者花費六天時間所創造出來的，倘使進一步以人類為例，進化論說明了人類除了包含在所有物種的演化裡，其來源還是低下的動物，這於是使得西方十八世紀之前以宗教為基礎的自然觀遭到前所未有的撼動。

³⁹ 特別是在社會科學的層面，它成為十九世紀後半期興盛的「社會有機體」思想之科學支柱。像是斯賓塞 (H. Spencer, 1820-1903) 把《物種起源》中的自然演化說應用到對於人類社會現象的廣泛解釋，將之推衍成社會達爾文主義 (Social Darwinism) 學派，撰寫《綜合哲學》(The Synthetic Philosophy, 1864)。對此，赫胥黎 (Thomas Huxley, 1825-1895) 認為斯賓塞曲解了達爾文的原意，他在 1893 年的《演化與倫理》(Evolution and Ethics) 中指出，一個社會決不可能放任這種自然淘汰的哲學，社會上得以生存者並非「適者」，而是道德高超的人，進一步說，赫胥黎所嘗試的是為社會環境設定一種規範性的倫理方法。郭正昭，〈達爾文主義與中國〉，《近代中國思想

西方的進化學說約略在戊戌時期湧入中國，⁴⁰ 風靡直至五四前後的中國思想界，中國近世的社會改革和政治鬥爭皆與進化這個概念框架脫離不了關係。⁴¹ 〈以美育代宗教說〉的論證主軸就與此概念框架息息相關，此外，作為一項學說工具的進化論也被蔡元培用來重新估量宗教，前文已述，蔡氏採用進化論這個學理工具在西方質疑宗教的歷史優勢，將之當作抨擊宗教學說的武器，試圖指出上帝作為造物者這個角色的不可信度，以使智識這項精神作用擺脫附麗宗教的地位而獲得獨立。若就概念框架的層次而言，我們亦可在〈以美育代宗教說〉裡發現進化思想滲透文化領域的徵兆，這在蔡元培以「美術進化史」去推敲情感作用（美感）脫離宗教的可能時最為明顯。進一步說，作為「美術」和「進化史」的結合，「美術進化史」的成立不只暗示美術的發展是不斷向前的過程，亦隱含美術作為一種本體性存在的預設。

在將中國美術視為一個可循序漸進發展的本體後，蔡氏還借鏡西方美術的發展加以對照，這於是更強化了美術作為一種本體的立論基礎，他指出西方自文藝復興後美術也真正脫離宗教，因此現今那些宏麗的西方建築物多為學校、劇院、博物館等而不再像中古時期的建築是以教堂為主，至於新蓋好的教堂具有美學價值者則少之又少，西方其他方面的美術也多關乎自然現象和社會狀態，不再只是依附宗教。⁴²

在蔡元培眼裡，中國和西方美術皆朝往人的世界邁進，兩者之間不存在著截長補短的關係，更沒有所謂的高下之分，兩者都是隨著人們對於自然界和人類社會的不斷深入的認識，而得以自宗教的桎梏中解放出來，宗教家的言論因此不再獨大。其實對宗教家的有意抵制，回應的正是當時日益激烈的尊孔運動，以北洋政府和孔教會為首的尊孔派大力主張尊孔讀經，後者甚至倡議將孔教立為國教。⁴³ 大體而言，religion 在中國古文裡無法找到對應之詞，「宗教」是 1890 年代中

人物論—晚清思想》（台北：時報，民 74），頁 671-679。

⁴⁰ 進化論在中國的引介者以嚴復（1853-1921）最為重要，當時的中文報刊幾乎觸目可見「物競天擇，優勝劣敗」的論調，嚴復翻譯的《天演論》（1894-95 年譯，1895 出版，1898 年 4 月重印）更是人手一本，胡適的《四十自述》內甚至提及此書出版不過數年，竟然都成為中學生的讀物了。〈達爾文主義與中國〉，頁 669-670。

⁴¹ 這個概念框架也並非堅固難移，其經常因循不同的思想定向而有所變動，例如進化作為一種新的世界觀，最初依靠的是儒家和道家的傳統。儒道傳統的自然觀視社會政治與所有自然宇宙現象具有互為因果且彼此聯繫的關係，故結合了儒道傳統以及進化影響所產生的新世界觀，不只強調了所有文明的相對性，更重要的是它突顯出所有歷史發展的階段性與不完整性。不過越到後期，這種對於儒道傳統的依賴相對減低，具體而言，進化論作為一種思想上的概念框架，是從儒道傳統的形而上學模式朝向自然主義以及更世俗的方向發展，而現代國家的建立是這個轉化過程最關鍵的因素。《劍橋中國史第十二冊》，頁 397-430、高瑞泉主編，《中國近代社會思潮》（上海：華東師範，1996），頁 74-94。

⁴² 《二十世紀中國美術文選（上）》，頁 17。

⁴³ 袁世凱統治期間（1912-1916）尊孔活動越演越烈，北洋政府和孔教會所倡議的尊孔讀經在袁氏凱逝世後仍未減緩，1916 年 7 月教育總長范源濂（1876-1927）直接提出「祭孔讀經」的要求，引發魯迅、李大釗（1889-1927）等人強烈抗議，於此同時，孔教會的陳煥章（1880-1933）二度上書參、眾兩院要求憲法內明定孔教為國教，康有為也發表〈致總統總理書〉，重申個人的孔教

國自日本引進的新詞，這個詞彙的使用與當時今文經學派爲了教義感化而倡導宗教概念相關，此派率先宣稱儒家學說具有宗教特點，民國之後，新派知識份子在反對將孔教定爲國教時雖普遍表現出對宗教的反感，不過他們基本上仍倡議宗教自由而非企圖廢除一切宗教，像是蔡元培在 1912 年 2 月發表的〈對於教育方針之意見〉中就認爲「忠君與共和政體不合，尊孔與信教自由相違」，而五年之後他思索出以其他事物代換宗教的解決之道。⁴⁴

蔡元培在 1917 年的〈以美育代宗教說〉內直言某些因襲舊思想的份子承繼西方傳教士將一切歸結宗教之說，企圖「以孔子爲我國之基督，遂欲組織孔教，奔走呼號」，爲了防止這類宗教迷信過度氾濫，蔡氏不只駁斥宗教家之言在時下社會的有效性，更明確提出以「美育」代換「宗教」的位置作爲解決方案。⁴⁵所謂的美育，蔡元培在 1912 年的〈對於教育方針之意見〉將其定義爲「美感之教育」，美感教育與世界觀教育皆屬「超軼政治的教育」，除了「超軼政治的教育」之外，教育對蔡元培而言尚有「隸屬政治的教育」，這二大類區別的判準則依照「教育的立意」爲何（詳見【表 1】）。

「超軼政治的教育」是站在人民的立場而釐定者，至於「隸屬政治的教育」則依循政府方針執行。就隸屬政治的教育來說，它除了包括軍國民教育之外，由於「今之世界所恃以競爭者，不僅在武力，而尤在財力」遂產生「以人民生計爲普通教育之中堅」的「實利主義教育」，也就是育普通教育於樹藝、烹飪、裁縫、金木土工之中者。隸屬政治的「軍國民教育」和「實利主義教育」，依照蔡氏說法，又堪稱是所謂的富國強兵主義，不過強兵富國往往會帶來侵略和貧富懸殊等問題，爲了平衡「強」、「富」之後帶來的各式弊端，蔡元培期盼以「公民道德教育」作爲平衡之道，⁴⁶於是「隸屬政治的教育」因此擴及「軍國民教育」、「實利主義教育」，以及「公民道德教育」三者，其共同著眼於現世幸福的完善。

主張並要求政府實行。

⁴⁴ 袁世凱 1913 年時就發佈了〈尊孔祭孔令〉，試圖遏止早先新共和政府對孔學的改良政策，1914 年至 1915 年間，已被袁世凱所把持的新政府更先後制定〈整理教育方案草案〉、〈提倡忠孝節義施行方法〉試圖將儒學作爲教育實施的重點，而他個人所提出的〈教育綱要〉則是針對全國中小學生加強其讀經教育。除了官方對孔學的推動外，民間也有推崇孔教思想的團體在進行著各式的尊孔活動，其中又以孔教會爲代表。雖然袁世凱政府和孔教會都力尊孔教，而且前者十分倚重後者的支持，但是兩者立意仍有所不同。袁世凱是希望藉此加強政治統治的有效性，故對於是否將孔教立爲國教與否仍持保留態度，孔教會則是著眼民國成立以來的各式亂象，試圖通過孔學來挽救道德墮落的現象，藉此尋求安身立命之道。〈對於教育方針之意見〉，頁 7、〈五四運動史〉，頁 410-414、〈劍橋中國史第十二冊〉，頁 446-455、李洪岩，〈尊孔與反孔〉（來源：李洪岩個人網頁），<http://lhy.u111.net/mulu5001/shixue011.htm>。

⁴⁵ 〈二十世紀中國美術文選（上）〉，頁 15-16。

⁴⁶ 所謂的公民道德教育，依照蔡元培的說法，就是實踐法國革命所標揭的「自由、平等、親愛」等三項道德之根源。〈對於教育方針之意見〉，頁 2。

然而，深受康德思想影響的蔡氏當然不會以此為滿足，對他而言，以現世幸福為鵠的者是政治家，其處理的是現象界之事務，但世界還另有一個與現象互為表裡的實體界。⁴⁷ 實體界是一個觀念的世界，有關實體世界的事務就是宗教，宗教事務以擺脫現世幸福為作用，這恰與造成「現世幸福為鵠的」的政治（現象界之事）相反。立足現象界與實體界之間的是教育家，其「以究竟實體世界的觀念為最大目的，而以現象世界之幸福為其達於實體觀念之作用」，原因出於：

世固有厭世派之宗教若哲學，以提撕（按：提引）實體世界觀念之故，而排斥現象世界。因以現象世界之文明為罪惡之源，而一切排斥之者。吾以為不然。現象實體，僅一世界之兩方面，非截然為互相衝突之兩世界。吾人之感覺，既托於現象世界，則所謂實體者，即在現象之中，而非必滅乙而後生甲。⁴⁸

現象界與實體界並非截然衝突，實體其實也可能存於現象之中，意及觀念也會存在於人類生活的現世時空裡，至於現象界為何會成為實體界的障礙而遭到排斥，蔡元培認為這不外乎由「人我之差別」和「幸福之營求」這兩種意識所造成。

蔡元培認為現象對實體的障礙可透過三種「隸屬政治的教育」加以克服，若想進一步提引至實體觀念甚而達到忘人我之境界，尚需藉由難以簡單言盡的「世界觀教育」讓人「時時懸一無方體無始終之世界觀以為鵠」，欲達到如是境界的實踐之道則端賴「美感教育」。美感是美麗與尊嚴的結合，為現象界和實體界的橋樑，在現象界裡，只要是人都有愛惡驚懼喜怒悲樂之情，這些情感伴隨離合生死禍福利害的現象流轉。美術就是以這類的資料為對象，美術能使面對它的人除了美感以外全無雜念，這種脫離一切現象界相對情感而為渾然的美感，就是所謂的與造物為友，是一種觸及實體世界的境界，固教育家若想自現象界而引以至實體世的觀念就不可不採用美感教育，意即所謂的「美育」。⁴⁹

教育	隸屬政治的教育	軍國民教育、實利主義教育（兩者為富國強兵主義）
	（以現世幸福的完善為目的）	公民道德教育（自由、平等、親愛）
	超軼政治的教育	世界觀教育
		美感教育

【表 1】（整理自〈對於教育方針之意見〉）

⁴⁷ 對蔡元培而言，現象界與實體界的區別在於前者是相對的，且和時間空間有不可分離的關係，是可以經驗的，後者則為絕對，與時空無關，全憑直觀。

⁴⁸ 原載於《東方雜誌》第八卷 10 號（1921 年 4 月），轉引自〈對於教育方針之意見〉，《蔡元培美學文選》，頁 4。

⁴⁹ 同上，頁 5。

四、從普遍性到相對性

五年後的〈以美育代宗教說〉裡，蔡元培憑藉上述由「現象」通往「實體」之道的「美育」來取代宗教的位置。美育按照和宗教的分合與否被他區分成兩派。其一是「附麗宗教的美育」，此類美育因受宗教之累而失去陶養作用，轉而只剩刺激情感的用途，其二為脫離宗教的「純粹的美育」，蔡氏認為，若想改善任何宗教都有擴張己教、攻擊異教的條件並嘗試尋找一種專尚薰陶的方法，那就莫過於藉由「純粹的美育」來取代宗教了，因為「純粹的美育」可發揮陶養個人情感之功效，有助養成高尚純潔的習慣，消弭人我之見和利己損人的想法。

顯然，「美育」在此不只取代了「宗教」，甚至還擔負起道德教化的功能。所謂的道德教化在早先的〈對於教育方針之意見〉是歸屬在「公民道德教育」之內，美育進而發揮此項功能意味著它逐漸滲入隸屬政治的領域，也就是著眼現世幸福並以之為鵠的的現象界。另一方面，就美育的本體論而言，美育取代的「宗教」原先是被劃分在擺脫現世幸福的實體界，因此美育對宗教的取代讓自身不再只是先前從現象提引到實體的一種方法而已，這個取代動作造成美育佔據了宗教所指方向的實體，原先「現象界—美育—實體界」的關係位置是此發生位移，新的關係產生於美育在向現象界邁進的同時也身兼實體，現象與實體遂不再是一體的兩面，現象與實體逐漸靠攏，甚至合而為一（詳見【圖1】）。

除了深化美育的用處和內涵以取代宗教，〈以美育代宗教說〉還進一步探討「普遍性」與「審美活動」的關係。蔡氏指出，在這個現象、實體相融的世界裡「純粹的美育」之所以能陶養個人品德、情感，消泯人我差別之見和利己想法是在於普遍性的先設。換言之，美由於「普遍性」的存在而成為眾人皆能欣賞的對象，人我之別的想法遂在審美過程裡獲得消解，人的性靈在這個陶養的過程中因而高尚，同時，美的普遍性也讓人們在欣賞對象物時能拋開對象原本的功能而純粹以「審美觀念」面對之，對象的價值由是自若。⁵⁰

於此，我們看到一個有關美的體系正在逐漸完備。首先有美育把實體/現象（ie., 觀念/物質）這心物二面的世界化整為一，再者，普遍性啟動了美育在這個世界中應當發揮的功能，它讓人人皆能進入審美的境況中而獲得提升，在這個破人我之見的活動過程，蔡元培舉例道：

北京左近之西山，我游之，人亦游之；我無損於人，人亦無損於我也。隔千里兮共明月，我與人均不得而私之。中央公園之花石，農事試驗場之水木，人人得而賞之。埃及之金字塔、希臘之神祠、羅

⁵⁰ 〈二十世紀中國美術文選（上）〉，頁17-18。

馬之劇場，瞻望賞觀者若干人，且歷若干年，而價值如故。各國之博物館，無不公開者，即私人收藏之珍品，亦時供同志之賞覽。各地方之音樂會、演劇場，均以容多數人為快。⁵¹

大到自然名勝小至私人藏品，從個人遊觀到向大眾展示，雖然蔡氏企圖強調的是美的普遍性有助削減人我之別。進而泯滅人我之間的利害關係，不過此段引言的論證邏輯卻也暗示了審美活動逐漸朝往具體指涉的範疇落實。換言之，引言內的審美對象是先從廣泛的週遭景色縮小到特定的文明遺跡，最後框限到博物館、演劇場等固定展演文物、藝術的場所，至於審美行為則由個人遊玩的性質，轉向特定空間與眾人共同觀賞的可能。

除了逐漸成爲一種在特定場景中發生的事件外，若我們更進一步把焦點放在「普遍性」，上段邏輯也顯示出當「審美對象」趨於普遍時「預設的觀者」相對趨向個別，反之，當「審美對象」趨於個別時「預設的觀者」則趨向普遍。換言之，普遍性的存在原本推動的是審美對象朝向觀眾開放，因此無人可私自佔有審美對象且人人都能欣賞，然而，也就是基於這種人人皆能得而賞之的前提博物館必須對外公開，至於私人珍藏也應當經常供予他人觀賞，音樂會、演劇場更以能容納越多人越佳，由是「獨樂樂不如人樂樂，與寡樂樂不如與眾樂樂」的傾向致使審美從原本私人遊觀的性質轉爲眾人賞覽的活動，也就是從個人的精神性運作轉化成集體的社會性行爲。

審美活動於此折衝在主體和客體、個人與大眾之間，不過審美雖憑藉普遍性而建立起廣納審美主體的可能，但蔡元培將之導向社會性的發展又將威脅到這個普遍性的先設，因爲審美活動若走向社會、成爲社會實踐活動的一種那勢必脫離不了時空、甚而是社會文化脈絡背景的鉗制，如此一來，這樣的審美活動又該如何符合普遍性所講求的舉世皆同？蔡元培在提及「美之批評」時有以下說法，值得玩味：

所謂獨樂樂不如人樂樂，與寡樂樂不如與眾樂樂，以齊宣王之愾，尚能承認之，美之為普遍性可知矣。且美之批評，雖間亦因人而異，然不曰是於我為美，而曰是為美，是亦以普遍性為標準之一証也。⁵²

作爲廣義審美活動一環的「批評」當然不能只是純主觀的表達，但若像上述以訴諸批評主體的有無來證明普遍作爲一種先設的必要，無疑是擺向了另一個與「因人而異」相悖的極端。美學意義上的審美活動重在體驗和感悟，是故審美可以停留在直覺狀態，至於批評除了具有個體經驗活動的意義之外尚需理性價值評

⁵¹ 原載《新青年》第三卷6號（1917年8月），轉引自《二十世紀中國美術文選（上）》，頁18。
⁵² 同上。

判的成分。然而出現在此的批評活動尚與個人意見相去不遠，其仍掩蓋在普遍性的陰影之下，它還需委身被蔡元培視為一種批評標準的「眾樂樂」，蔡氏藉由「然不曰是於我為美」的脆弱邏輯來支撐「眾樂樂」優先「獨樂樂」的論點，其實也暗示了普遍性作為一種同時指向「精神性活動」與「社會性活動」的不易與矛盾。

有趣的是，這個「普遍性」在實踐活動中所遇到的扞格，十二年後獲得如是解決：

我們對於一種被公認的美術品，輒以「有目共賞」等詞形容之，然考其實際，決不能有如此的普遍性。孔子對於善惡的批評，嘗謂鄉人皆好、鄉人皆惡均未可，不如鄉人之善者好之，其不善者惡之。美醜也是這樣，與其要人人說好，還不如內行的說好，外行的說醜，靠得住一點，這是最普通的一點。至於同是內行，還有種種關於個性和環境的牽制，也決不能為決對性而限於相對性。⁵³

此文出自蔡元培發表在 1929 年上海全國美術展覽會的刊物《美展匯刊》中的〈美術批評的相對性〉。全國美展是中國第一次全國性的官辦美術展覽會，⁵⁴ 美術在此儼然成為全國觀眾皆可「共賞」對象，只是這個早先被蔡元培憑藉「普遍性」加以成立的「共賞」在十二年後卻被他自己駁斥為絕不可能有，至於十二年後這個「共賞」得以成立的新基礎，我們或者可以說是由龐大的國家機器推動，甚而是某種教育落實之後的具體成果。⁵⁵

若回過頭去看 1917 年的〈以美育代宗教說〉，除了文中的「然不曰是於我為美，而曰是為美」已被「有目共賞」一言以蔽之，「因人而異」也清楚地被闡釋為「種種關於個性和環境的牽制」，甚者，蔡元培還列舉了習慣與新奇、失望與失驚、阿好與避嫌、雷同與立異、陳列品的位置與敘次這五項條例，依次證明一時的批評是相對而非絕對，作為審美活動之一的批評於是成為普遍性不可能存在的最佳例證。另一方面，去強調批評活動的「相對性」無疑正當化在這個活動進行時無法剔除的主觀態度，換言之，批評的主體伴隨普遍性的削減與相對性的提升浮上檯面而不再掩蓋於人類知覺能力上的先驗共同範疇下。

從這兩篇橫跨 1920 年代頭尾的文章中，我們發現審美和批評已部份從較形而上層次的美學討論中分裂出來轉而進入到社會實踐的公眾領域。一方面，「公

⁵³ 原載《美展匯刊》第七期（1929 年 4 月），轉引自《二十世紀中國美術文選（上）》，頁 195。

⁵⁴ 有關全國美展的研究，詳見顏娟英，〈官方美術文化空間的比較—1927 年台灣美術展覽會與 1929 年上海全國美術展覽會〉，《歷史語言研究所集刊》73 本第 4 份（台北：2002），頁 625-683。

⁵⁵ 展覽（exhibition）是一種倚重視覺化資訊與經驗的學習方式，有關這種透過「觀看」的學習途徑被中國人接受與否的歷史性研究，詳見吳方正，〈格致書院與博覽會〉，未發表。

認的美術品」成爲有目共賞的審美對象物，這個「公認的」基礎又已與十二年前那個建立在人對外在世界認識的普同性大異其趣，甚至背道而馳。另一方面，影響批評的無論是內在或外在條件的差異也被明確論及，批評一事還被區分出內行和外行，這暗示了批評活動專業化的發展，至於所謂的內行與外行之間區判的標準或美術品「公認的」基礎究竟爲何，這已超出本文範圍將另行討論。

從美育朝現象界的轉向再到審美活動的具體化，關乎美育的基點已逐漸擺脫強烈的形而上學色彩，蔡元培試圖替作爲教育之一的美育釐定它在具體社會活動中的位置，就在這個深化美育意理基礎的同時他還把眼光投向了現世事務，不過在這個複雜的轉化過程裡蔡氏尚無法合理爲美育權取出適當位置，因此「普遍性」縱使被調和至審美對象與審美主體之間卻仍出現對象與主體你消我長的情形。

五、小結

中國近世之畫衰敗矣，蓋由畫論之謬也。

——康有爲，〈萬木草堂藏畫目〉，1917

1917 年被拋棄在時代之後的保皇黨康有爲以此破題，開宗明義指出近世畫之所以衰敗是由於畫論的偏謬。對他而言，問題的癥結在於中國的整個繪畫理論走向偏鋒，於是他從理論上加以廓清，並抬出宋代之前「重形」的工筆傳統且將之奉爲圭臬。⁵⁶ 在這個試圖重新豎立理論典範的同時，理論背後代表的階級文化由是突顯，於是在文內另指出「中國既擯（按：遺棄、排斥）畫匠，此中國近世畫所以衰敗也」與「蓋由畫論之謬也」相應。

康有爲自言欲醫治中國畫的衰敗之因是爲了促進工商，因爲「今工商百器皆藉於畫，畫不改進，工商無可言」，而這也是他個人「藏畫論畫」的用意。陳獨秀的〈美術革命〉則是透過回覆呂澂來函的機會發表個人對繪畫「早就想說了」的意見「以供國內畫家的討論」。同樣對文人畫理論不滿的陳氏同康有爲一樣也留意到學士派與畫院之別，也就是業餘和專業間的格調分級，⁵⁷ 不過在批駁文

⁵⁶ 康有爲在〈萬木草堂藏畫目〉文末寫道：「今工商百器皆藉於畫，畫不改進，工商無可言，……」這種對「形」的重新提倡其實也和實學教育息息相關，詳見〈二十世紀初的藝術教育—圖畫與手工〉、李偉銘，〈引進西方寫實繪畫的初衷—以國粹學派爲中心〉，《二十一世紀》第 59 期（香港：中文大學，2000 年 6 月），頁 76-77。

⁵⁷ 有關中國文人畫理論在技、藝區別層次上的探討，以及文人畫與畫工畫的區分原則（諸如：學識修養、道德態度、社會地位……），詳見〈藝術家/工匠區別與中西藝評旨趣（上）〉，頁 77-82、〈藝術家/工匠區別與中西藝評旨趣（下）〉《當代》118 期，（1996 年 2 月），頁 38-40。有關中國繪畫內「寫實」傳統的流失，詳見〈引進西方寫實繪畫的初衷—以國粹學派爲中心〉，頁 74-76。有關中國傳統美學理論與批評的關係，詳見郭繼生主編，石守謙，〈賦彩製形—傳統美學思想與藝術批評〉，《中國文化新論·藝術篇·美感與造型》（台北：聯經，民 82），頁 13-66。

人畫摹古的流弊之時他還進一步將繪畫上對典範的仿效視為社會上的偶像崇拜，並嚴厲抨擊這種偶像崇拜的歪風還順便攻擊時下那些像怪物般的新文藝，⁵⁸於是原先自提倡西方寫實精神出發的意理檢討倏而轉為基進的社會訴求。

除了上述攸關畫學變革的提案，呂澂同樣選擇在學理上進行清理。不過他的步數並非復古或掃蕩，也不在於對既有的理論傳統進行糾正，他雖然也意識到文士與畫工的區別卻未對中國畫的癥結做出進一步診斷，僅以「雅俗過將」將之扣上使人莫知「何謂美」的大帽子。呂澂的策略是把目光投向西方的美術系統，他試圖透過正本清源的方式確立這套系統在藝術實踐上的可行性，並倡議將之訴諸社會，讓社會了解美術的正途所在以收美育之效，於是他投書《新青年》希望藉此導正某些似是而非、一知半解的美術言論，特別是那些流傳在上海地區不甚合理的繪畫與謬論。

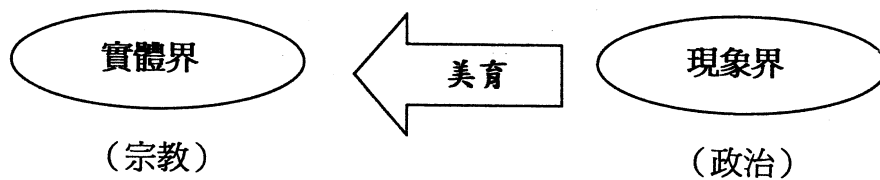
至於提倡「美育」的肇始者蔡元培並沒有明言畫理對繪畫潮流的影響而先自教育本位出發去裁分世界，並為教育之下的各種事務尋找它們應當的位置，以此從形而上學的層次展開一系列體系化世界的步驟。美育作為這個體系的一員，在透過和宗教的比較之後更加確立其存在的必要，它自身也開始脫離規範性精神科學朝往社會性活動趨近。如此的實踐傾向亦為呂澂關注的重點，呂氏提出的四條解決之道就是希望透過「使此數事盡明，則社會知美術正途所在，視聽一新，嗜好漸變；而後陋俗之徒不足辟，美育之效不難期」，這種訴諸公眾的趨向已明顯遠離康有為「藏畫論畫」的方式，換言之，藏畫論畫已不再侷限於文人的書房、雅集中，繪畫更多的是被要求向大眾展示，相關的言論也期望能在社會上引起迴響或注意。

宏觀而言，在這一片疾籲文化變革、大規模對自我文化進行檢討的聲浪下，作為一種文化門類的美術在文化網絡中的位置發生滑移，除了這種共時性的變化，美術在歷時性的軸線上同樣面對到與自身歷史發展的關係。美術與這個呈垂直延伸的子系統由於受到文化變革脈絡的強烈影響和進化概念的催化而充滿矛盾與緊張，遂是自前述幾位立場不同但都試著提出美術意見者的言論中，顯露出在這種共時與歷時之間的交互震盪和其如何反映在自我的內部調節。這種調節或者借重古代，或者強調個人的創造性，當然還有透過建立完整體系建制以引入西方學理的嘗試，以及試圖合理化社會實踐所做的形而上學建構的嘗試，而種種攸關「中畫與西畫」、「守舊與改革」、「摹古與寫實」、「寫實與寫意」等論辯，正是上述這些自我調節中所併生出的火花。

⁵⁸ 上海新流行的仕女畫、男女拆白黨演的新劇、不懂西文的桐城派古文家譯的新小說。

【圖 1】

A. 〈對於教育方針之意見〉



B. 〈以美育代宗教說〉

