

## 摘要

本文將以 1897 年為上限，並延伸至 1910 年代，對「美術」在晚清民初的知識建構過程進行探討，並參考文化翻譯理論，來處理此一過程中所涉及的概念轉換、意義協商、權力運作與知識的合法性等問題。相對於「美術」作為一外來詞，「藝術」卻是古代漢語的既有詞彙，因此，本文首先將對「藝術」在古代漢語中的情況作一回顧，並從「道／藝」秩序來檢視「藝術」在以往知識域中的存在問題。以此為基礎，吾人才可能重新面對被翻譯的「美術」自身的歷史起源。

在晚清普遍瀰漫救亡的氛圍中，只有當「美術」成為一個能有效回應時代訴求的方案，它才可能被翻譯或被合法地納入當時的知識系譜中。正因如此，「美術」遂被人們投以某種現代性想像，成為同時代其他論述爭相運作的權力場域，而由此過程所牽動的文化政治議題，正是本文著重考察的對象。吾人發現，晚清對「美術」的三種界定，與當時所盛行的「富強」、「新民」和「國粹」論述分別有著密切的聯繫：首先，在「富強」的語境中，「美術」被視為一種不具學理的技能，但也正因如此，這種技能遂被整合進「實業救國」的脈絡，成為一個必須被認識和學習的對象。其次，當人們接引古典美學而使得「美術」自功利關係中解脫，並獲得一更高的知識位階之際，卻弔詭地成為「新民」論述的運作對象，換言之，只就它是無關利害的活動而言，「美術」才可能成為「改造國民性」的有效方案。「無利害性」的意義限定，成了「新民」論述得以趁隙而入的一個條件。最後，在「國粹」的文化建構論述中，作為美術品的古代遺產成了一種能表徵中國歷史／文化特徵的可見物，因此也有著亟需被保存和研究的價值。「中國美術」便誕生於這樣一個對國族的文化想像及其歷史敘事中，以此為前提，民初對於近世繪畫的批判、改造或辯護也才成為可能。

關鍵詞：美術、藝術、文化翻譯、文化政治、富強、新民、國粹、中國美術

# The Translation of *Mei-Shu* and Cultural Politics: The Late Qing Topics (1897-1910's)

## Abstract

This thesis deals with the knowledge formation on the loanword *Mei-shu* 美術 from 1897 to 1910's during the late Qing and early Republican periods. By referring to the Culture Translation theory, it explores topics like transition of *Mei-shu* as a concept, negotiation of *Mei-shu* as a signifier, power structure and intelligence legality. Meanwhile, this research starts from the literature review of *Yi-shu* 藝術 in classical Chinese language. By examining the problem of *Dao/ Yi* 道 / 藝 order in the previous episteme, it suggests from Chinese concept of *Yi-shu* to perceive *Mei-shu* as a translated idea.

In the revolutionary situation of late Qing period, nonetheless speaking, *Mei-shu* can only receive its legality by practically functioning as certain pathological therapy to be absorbed into politics. Therefore, it becomes a discourse field of power. Among the culture politics issues in many forms of propaganda, there remains an obscure relation among these three, *Fu-qiang* 富強 (Prosperity), *Xin-Min* 新民 (Renovate the People), and *Guo-cui* 國粹 (National Essence). First, in the discourse of *Fu-qiang*, *Mei-shu* is taken as a technique or craft which is therefore brought into "Industry Saving the Nation-State" policy, and refers to certain educational guidebook. Second, "disinterest" that is imported by the loanword *Mei-shu* in the European context from classical aesthetics, circumstances the idea of *Xin-Min*. In a word, it is suggested that the "Renovate the People" in the new era may rather interfere into a disinterested, non-purposed modern activity than utilitarian old custom. At last, the idea of *Guo-cui* symbolizes the nation-state by the accessible heritage into a whole new "Chinese National Fine Arts" vision, by which this thesis concludes, and at the same time it also supports certain debates, critique and evolutionary discourses during the late Qing and early Republican eras on recent Chinese paintings.

**Keywords:** *Mei-shu*, *Yi-shu*, cultural translation, cultural politics, *Fu-qiang*, *Xin-Min*, *Guo-cui*, Chinese National Fine Arts

## 目 錄

第一章 導論	1
第一節 問題意識	1
第二節 文獻回顧	5
第三節 研究方法	8
第二章 「道 / 藝」秩序與古代漢語中的「藝術」	14
第一節 「小道必有可觀」	14
第二節 作為「雜技」	18
第三節 「游於藝」與文人主體意識	21
2.3.1 《四庫全書總目》中的「藝術類」	21
2.3.2 作為綜合文化範疇的「文人藝術」	23
第三章 「美術」的起源與富強語境中的翻譯	27
第一節 翻譯「日本 / 西方」與漢字外來詞	27
3.1.1 日語：現代性的中介	27
3.1.2 日本漢字外來詞	29
第二節 「美術」的起源：以最初的幾個文本為例	33
第三節 富強語境中的「美術」	39
第四章 美學的引介與「美術」的「不用之用」	45
第一節 「無利害性」與對「用」之批判	45
第二節 作為治「心」之術：美育論述空間的開啓	50
4.2.1 自合於倫理的「美術」	50
4.2.2 國民精神的治理	52
第三節 後續發展：以民初的幾個文本為例	58
4.3.1 新的分類與界定	58
4.3.2 「美術」的目的與功能	61

第五章 以「國粹」之名：「中國美術」的誕生	65
第一節 國族的文化想像與歷史表述	66
第二節 「中國美術」及其公開展示	71
5.2.1 「中國美術」的內容	71
5.2.2 美術品的公開展示：博物館與圖像複製	74
第三節 中國美術的歷史敘事	80
第四節 《美術叢書》的編纂及其後續	85
第六章 結論	90
參考書目	96

# 第一章 導論

## 第一節 問題意識

魯迅說：「美術爲詞，中國古所不道」，<sup>1</sup>相對於「美術」作爲一外來詞，「藝術」卻是古代漢語的既有詞彙，惟其指涉與今日多有出入。雖然有學者認爲，在《四庫全書總目》的「藝術類」中，已然可見向近代「純藝術」概念的過渡跡象，<sup>2</sup>惟只就吾人由此「純藝術」(pure art) 概念審視過去，才可能將其視爲某種以現代爲目的導向之過渡。<sup>3</sup>要之，這種「純藝術」概念或與之相關的「美術」(fine arts)、「大寫藝術」(Art) 等詞彙，皆屬近代翻譯歷史下的產物，<sup>4</sup>若欲避免在一種不證自明的前提上將其去脈絡化 (decontextualization)，吾人勢必得重拾此翻譯之起源，暫且將其束之高閣，並回頭對古代漢語中的「藝術」一詞進行重訪。

在第二章中，本文將以歷代的目錄學 (bibliography) 作品爲對象，考察「藝術」一詞的變動過程，理由在於，當「藝術」作爲目錄學中的一個分類項而出現之際，吾人便可藉此釐清作爲分類概念的「藝術」本身的指涉，甚且，由於目錄編纂本身是在一知識的關係架構中所進行的思考，那麼，吾人也可藉此說明「藝術」在整體知識關係中所佔據的位置，及其之所以必須被作此安排的理由。職是之故，吾人在面對「藝術」的指涉同時，由於牽涉了知識的整體關係問題，從而也就進入思想史的領域；換言之，這不只是對「藝術」一詞的語義學考察，而是只有在思想史的架構中，此「藝術」概念才可

---

<sup>1</sup> 魯迅：〈擬播佈美術意見書〉，原載《教育部編纂處月刊》1卷1冊（1913年2月），收入張望編：《魯迅論美術》（北京：人民美術出版社，1982年），頁1。

<sup>2</sup> 詳見第二章第三節。

<sup>3</sup> 「純藝術」或「純美學」皆出自特定社會歷史制度的分析，參見布迪厄 (Pierre Bourdieu) 著，劉暉譯：《藝術的法則：文學場的生成和結構》(Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire) (北京：中央編譯出版社，2001年)，頁343-373。

<sup>4</sup> 即便是英文的 fine arts、Art 等詞彙，也出自近代西歐的翻譯事業，不僅具有明顯的歷史特定性 (historical specificities)，且也說明作爲「原文」本身的變動不居，和必須訴諸一再翻譯的命運。英文之 fine arts 係法文 Beaux-arts 的對應詞，而法文之 Beaux-arts 則可能來自義大利文的 *Arti del Disegno* (迪塞諾藝術)，基本上皆可溯源至拉丁文的 *ars*，惟彼此的意義相去甚遠。不過，十七世紀末至十八世紀所逐漸確立的 Beaux-arts，與稍晚被翻譯成英語的 fine arts，則具有相對穩定的內涵，學者嘗以「藝術的近代體系」(modern system of the Art) 來表述這個跨語際的概念範疇。詳見 Paul O. Kristeller, "The Modern System of the Art: A Study in the History of Aesthetics (I)," *Journal of the History of Ideas*, v. X II (Oct. 1951): 496-527. "The Modern System of the Art: A Study in the History of Aesthetics (II)," *Journal of the History of Ideas*, v. X III (Jan. 1952): 17-46.; 常寧生、刑莉：〈美術概念的形成—論西方「藝術」概念的發展和演變〉，收入藝術學編委會編：《後現代思考：藝術的本質與未來》（上海：學林，2006年），頁101-119。另，十三世紀起，art 就一直在英文中被使用，惟具抽象概念並普遍與 creative、imaginative 有關的大寫 Art，則可能出現於十八、十九世紀之交。雷蒙·威廉士 (Raymond Williams) 著，劉建基譯：《關鍵詞：文化與社會的詞彙》(Keywords: A Vocabulary of Culture and Society) (台北：巨流，2003年)，頁14-17。

能被充分理解。關於此點，本文將從先秦以降的「道／藝」或「道／器」之分的認識論前提出發，進一步詮釋「藝術」在古代「知識域」(episteme)中的存在問題。就此，本文所欲回答的是：在「道／藝」的秩序中，「藝術」的位置、意義與功能，及其得以存在之條件，其中不僅牽涉本體論、知識論，而且更涉及倫理學的問題。

可以說，對古代「藝術」概念系譜的追溯，實可令吾人跳脫被翻譯的「美術／藝術」概念的視角，以此對後者在晚清民初的建構過程進行思考。正如子安宣邦以江戶作為方法來考察和批判明治維新以後的思想建構時所說：

發自江戶的視線亦是差異化的視線。發自近代的視線追溯與自身有著譜系學的連續性，試圖構築起可謂自我塑造的自身形象。而發自江戶的視線則要描畫出與江戶相異的近代日本的發端，展示其作為新事物的非連續性的相位。<sup>5</sup>

吾人在此也可謂，古代的「藝術」正是本文得以從翻譯的角度來面對晚清民初「美術」概念的一個思想前提；換言之，正是在古代的「藝術」作為前提的情況下，吾人才可能重新面對被翻譯的「美術」自身的歷史起源，以此突顯二者的非連續性相位。因此，當人們從所謂的「美術史」或「美術學」等學科建制來整理古代遺產、分析觀念異同，並據此建構自身在過去的形象之際，本文所關注的反倒是外在於此一學科的「美術」本身之被翻譯、引介的歷史過程，及其中所觸及的文化政治(cultural politics)議題；正是在此譯介與論述形構的過程中，所謂的「美術」才可能被合法化，而由此所衍生之「美術史學」也才可能被體制化。

據學者考證，1897年是「美術」首次出現於漢語文獻的年代，<sup>6</sup>本文將以此為起點，並以1910年代作為下限，探討晚清民初在翻譯「美術」的過程中所涉及的概念轉換、意義協商、權力運作與知識的合法性等問題。因此，除了作為一分類概念的「美術」如何被界定和闡釋的問題外，本文更關注的地方尤在：當「美術」作為一個從日語轉介而來的詞彙進入漢語脈絡之後，它如何成為其他論述爭相運作的政治空間——其中勢必面臨著思想的對峙、意義的協商與權力的爭奪；或者人們在對「美術」投以現代性想像的過程中，它如何成為一個能有效回應時代訴求的方案。也就是說，人們是在什麼樣的時代情境和論述關係中來認識或重新認識這個對象，當人們依自身的實踐需求而賦予「美術」以某種意義與功能之際，它才可能被翻譯或因此被合法地納入知識系譜當中。

汪暉在考察晚清民初的「科學」論述時曾指出，當「科學」取代具理學色彩的「格致」一詞——以日語為中介，而重新成為 science 的對應詞後，最初是透過對「科學」的功利擷取而使其得以被合法地納入晚清的知識系譜中，也就是只有當「科學」成為變法改革的組成部分，並因此能使國家富強而言，它才具有合法的地位；與此同時，「科

---

<sup>5</sup> 子安宣邦(Koyasu Nobukuni)著，趙京華譯：〈「世界史」與亞洲、日本〉，《東亞論：日本現代思想批判》(長春：吉林人民出版社，2004年)，頁4。

<sup>6</sup> 詳見第三章第二節。

學」在物競天擇的倫理前提下，也成爲一個行動的準則（如嚴復）。雖然，當民初人們以非功利的「學術獨立」的角度將科學視作價值之源（如陳獨秀、吳稚暉）或純粹的認識方法（如胡適）之際——儒學價值觀因此被摧毀，由於這種價值、方法本身成爲一切事物的認識原理和解決問題的終極依據，於是「科學」又在實踐的過程中體現了以往經世濟民、修齊治平的根本特點，從而二十世紀中國的思想革命不過只是一種「語言的幻覺」。儒學（或理學）的價值觀仍舊發揮著潛在的支配作用。<sup>7</sup>

此一觀點有效地回應了保羅·柯文（Paul A. Cohn）所批判的「衝擊／反應」（*impact / response*）模式，<sup>8</sup>但與後者作爲費正清（J. K. Fairbank, 1907-1991）學派的自我批判之產物，<sup>9</sup>因此並未能真正有效解構此「衝擊／反應」模式不同——其方案不過是對中國所反應的對象進行重估，據此確認到底所反應之對象是來自西方或中國自身——汪暉則進一步將看似對西方之反應的「科學」論述納入漢語的實踐脈絡中加以考察，並指出即便是外來的「科學」也早已受到本土歷史的制約。易言之，最終仍必須在本土中被加以改造，「衝擊」才成爲可能；此「衝擊」之所以可能完全是本地所造成的結果，而「反應」也完全是對自身處境的某種回應，因此便無所謂「衝擊／反應」的問題存在。吾人可謂，汪暉的方法是一種介於縱軸與橫軸的分析：縱軸指的是儒學價值體系對現代科學觀所產生的歷史制約，而此制約所以可能，則來自屬於橫軸的「國族主義」和「反傳統主義」的時代訴求，正因此時代訴求而導致「科學」在反傳統之際重新回到儒學的價值體系中。在此情況下，歷史遂以某種弔詭的姿態而形成連續，如汪暉在論及陳獨秀時所言：「這表明歷史對於反叛者來說有著多大的制約力量。我們不應忘記：這種歷史的延續恰恰發生在使用者決定與歷史徹底決裂的時刻。」<sup>10</sup>

「科學」作爲一翻譯的詞彙與概念，使得汪暉的考察與本文產生聯繫，不過，相對於他從價值體系的角度論證深層心理結構的歷史連續性，本文更重視其橫向分析的方法，也就是時代情境對翻譯所造成的決定性作用。因爲只有在時代的迫切感中，才使得人們必須賦予「科學」以某種經世濟民的功能，從而使自身與過去的儒學價值觀發生聯繫；換言之，絕非在一種毫無中介的情況下，過去便以主動的姿態而對作爲被動者的現在形成支配，反倒是，正如上述的「衝擊」問題一般，這種「支配」本身正是時代經驗所造就的一個產物。吾人所欲考察的重點正是此一經驗本身。

質言之，本文並不特別強調「西方衝擊」或「傳統支配」的維度，而是以翻譯主體

---

<sup>7</sup> 本段是對汪暉以下兩部作品的部分整理：汪暉：《現代中國思想的興起·下卷·第二部·科學話語共同體》（北京：三聯書店，2004年）；汪暉：〈「賽先生」在中國的命運——中國近現代思想中的「科學」概念及其使用〉，《學人》第1輯（南京：江蘇文藝出版社，1991年），頁49-123。

<sup>8</sup> Paul A. Cohen, *Discovering History in China: American Historical Writing on the Recent Chinese Past* (New York: Columbia University Press, 1984). 特別是其中的序言與第一章。

<sup>9</sup> 汪暉：〈導論〉，《現代中國思想的興起·上卷·第一部·理與物》，頁5。

<sup>10</sup> 汪暉：〈「賽先生」在中國的命運——中國近現代思想中的「科學」概念及其使用〉，頁95。

作為中介的前提下，「西方」或「傳統」才成為可能，因此，翻譯的情境本身乃是一個既不同於二者，卻又關連於二者的動態存在。<sup>11</sup>正因如此，本文傾向接納子安宣邦的「作為方法的江戶」，或者柄谷行人的「現代起源」方案，<sup>12</sup>也就是以作為差異化視線的古代「藝術」為前提，來描繪與之相異並作為翻譯產物的現代「美術」之開端。

正如前述，這不只是一個有關「美術」如何被界定和闡釋的問題，而是從與其他論述的關係架構中，來考察「美術」的翻譯與合法性問題。關於此點，本文將在第三、四、五章裡，分別從「富強」、「新民」與「國粹」論述來檢視「美術」翻譯過程所牽動的文化政治議題，也就是從人們對「美術」進行翻譯、詮釋的文本中，分析三者各自的論述模式與權力關係。比如，在晚清的「富強」語境中，「美術」以類似於工藝的指涉而被納入「實業救國」的脈絡，如此成為一種不具「學理」的技術同時，卻在產業分工體系中扮演著難以被取代的角色。其次，在美學的視角下，當「美術」自功利關係中解脫，從而獲得一更高的知識位階之際，卻弔詭地成為「新民」論述的運作對象，如此便為日後新文化運動時期的「美育」論述預留了伏筆。最後，在《國粹學報》及其相關事業中，古代的文物以自身的形象存在而成為「美術品」，由於作為形象存在的美術品具有表徵「中國文化」的功能，因此也就成了一個必須被保存的「國粹」。在此同時，一個囊括無數形象遺產的「中國美術」於焉誕生，而此「中國美術」的封閉空間則使得一個具有共同起源與變遷模式的美術歷史成為可能。

---

<sup>11</sup> 劉禾(Lydia H. Liu)著，宋偉杰等譯：《跨語際實踐：文學、民族文化與被譯介的現代性：中國：1900-1937》(Translingual Practice: Literature, National Culture, and Translated Modernity—China, 1900-1937, 1995) (北京：三聯書店，2002年)，頁54。本章第三節將作進一步說明。

<sup>12</sup> 詳見柄谷行人(Karatani Kojin)著，趙京華譯：《日本現代文學的起源》(北京：三聯書店，2003年)。

## 第二節 文獻回顧

不論中國、台灣或海外，二十世紀的中國美術史嘗受民初「衰敗論」、50年代馬克斯主義史學，以及戰後的「現代化理論」(modernization theory)、「衝擊／反應」模式等的潛在制約，<sup>13</sup>從而導致研究對象多被限定在十八世紀以前，相形之下，十九乃至二十世紀的美術史便長期遭到冷落和壓抑。根據李鑄晉等人的觀察，這種現象一直要等到1970年代後期才開始出現轉折。<sup>14</sup>80年代以後，對於十九、二十世紀美術史的研究日益蓬勃，相關的美術史專著也陸續撰成，在此一情況下，晚清民初遂受到相當的關注。就此方面來看，除了一般根植於畫家生平、地域流派或風格分析的研究方法，近年更從藝術社會學的角度作重新檢視，比如就十九、二十世紀之交為例，便出現以印刷媒體、博覽會、新式教育、現代社團等藝術機制為主題的研究成果。<sup>15</sup>此外，關於美術思想方面，人們通常更重視五四時期開始出現的一連串的畫學論爭，從觀念史的角度比較其思想異同，據此劃分出不同的對立陣營。<sup>16</sup>

在此研究的脈絡中，除了藝術機制的討論較能從前提上觸及「美術」在近代中國的歷史建構問題（以制度為主），其他如畫風、派別、觀念史等則多從已然被建構的「美術史」立場出發，為明清與二十世紀的歷史作一關連性的鋪陳；雖然存在著許多難以被化約的差異，但人們卻從未質疑「中國美術」及其歷史作為一個敘事的前提，是如何被形成的——吾人指的不是「史學史」的問題，而是「美術」、「中國美術」及其歷史得以形成的條件問題。與此同時，自90年代以降，開始有學者對「美術／藝術」在晚清民初的翻譯歷史進行回顧，不過其多半從歷史語言學的角度著手，對「美術」一詞作語源或語義方面的考證、對該詞彙在中-日-歐之間的關係進行比較，或就其概念演變的過程

---

<sup>13</sup> 兩種模式彼此相關，皆流行於50至70年代美國的漢學研究，詳見Paul A. Cohen, *Discovering History in China: American Historical Writing on the Recent Chinese Past*. 中的第一、二章。藝術史方面，如1972年高美慶在史丹福所完成的博士論文《中國在美術方面對西方的回應：1893-1937》(*China's Response to the West in Art: 1893-1937*, 1972)，便是一個例子。

<sup>14</sup> 李鑄晉：〈民國以來對中國現代美術史的研究〉，收入國立台灣大學歷史學系編輯：《民國以來國史研究的回顧與展望研討會論文集》（台北：國立台灣大學，1992年），頁147-158。單就歐美所作的討論，參見洪再新：〈淺談海外學者對近百年中國畫史的研究〉，《近百年中國畫研究》（人民美術出版社，1996年），頁97-102。單就中國大陸所作的討論，參見薛永年：〈二十世紀中國美術史研究的回顧與展望〉，網址：<http://www.cuhk.edu.hk/puo/weilun/Xue/Prof%20Xue.htm>。

<sup>15</sup> 這方面的研究頗多，為省篇幅，此處不擬一一羅列。

<sup>16</sup> 大致可見水天中：〈中國畫革新論爭的回顧〉，《中國現代繪畫評論》（太原：山西人民出版社，1990年），頁1-53；水天中：〈中國畫論爭50年〉，收入曹意強、范景中主編：《傳統的延續與演進：20世紀中國畫國際學術研討會論文集》（杭州：浙江人民美術出版社，1997年），頁40-61；陳傳席：《中國繪畫理論史》（台北：三民書局，1997年〔2004年增訂版〕），頁285-332；劉曦林：〈中國畫三度論爭的思考〉，《美術觀察》2000年第4期，頁73-75；陳池瑜：《中國現代美術學史》（哈爾濱：黑龍江美術出版社，2000年），頁53-145。

予以歷史性的描述。因此，對本文而言，這方面的文獻帶有工具參考的價值。<sup>17</sup>以下，吾人將對這方面的文獻作一扼要的回顧。

劉曉路的〈各奔東西：紀念近代留學東洋和西洋的中國美術先驅們〉、劉墨的〈美術院校的興起與藝術理念的轉換〉，以及鄭工的《演進與運動：中國美術的現代化（1875-1976）》等，皆曾對「美術」翻譯在近代歷史中的發展有所論及，惟以附帶性質而有欠深入。<sup>18</sup>雖然，鄭工的語源考證卻相當重要：「美術」一詞最早出現於 1897 年上海的《實學報》中，是一篇譯自《東京日日報》的文章〈美術育英會之計畫〉，而本文的時間上限，便是根據自此。<sup>19</sup>此外，陳池瑜的《中國現代美術學史》雖未直接涉及翻譯，不過，作為對二十世紀中國的美術思潮、理論和美術史研究進行地毯式回顧的著作，該書可提供吾人一完整的參照系，即由三者的互動關係來反思美術概念的翻譯問題。<sup>20</sup>

首次對「美術」翻譯作系統性回顧者，陳振濂的《近代中日繪畫交流史比較研究》以日本近代美術史的角度出發，闡述明治維新期間「美術」概念與歷史事件的互動關係，因此涉及翻譯的歷史背景問題。與此同時，該書甚至專闢一節討論中日間的「美術」語源，並將兩國的情況作一比較。不過，其內容曾犯下嚴重的常識錯誤，即將「美術」一詞在漢語脈絡中的首次出現定於 1910 年南洋勸業會的「美術館」，從而忽略此前王國維在許多文章中對「美術」一詞的大量使用，以及《國粹學報》已然出現「美術篇」等史實，可謂該書的一大缺憾。<sup>21</sup>類似的考察，亦可見於李心峰的〈中國現代「藝術」概念關鍵詞研究〉，這是一篇專門就翻譯、語義脈絡、分類概念等問題進行探討的文章，其以古代漢語中的「藝術」、西方藝術概念、日本中介等多面向的角度切入，審視「美術」一詞在近代中國知識份子著作中的使用情況，並予以適當的解釋。<sup>22</sup>

除了上述的討論外，另有兩篇文章值得一提，以其在思考「美術」概念之際，皆觸及文化翻譯的問題。劉劍虹在〈「美術」對藝術 100 年歷史的誤讀與偏離〉一文中，指出「美術」作為「美的技術」理解下的一種漢字翻譯，是對西方「美的藝術」(the fine arts) 之誤讀與偏離，而這也突顯中國美術界百年來對西方藝術的「功利」認知。<sup>23</sup>謝宜靜的〈工與美—南洋勸業會美術概念翻譯的分類問題〉則從不同的「翻譯」角度，對南洋勸

---

<sup>17</sup> 有關「美術」一詞在近代日本的翻譯歷史，本文將視情況以註解方式說明。

<sup>18</sup> 劉曉路：〈各奔東西：紀念近代留學東洋和西洋的中國美術先驅們〉，《世界美術中的中國與日本美術》（南寧：廣西美術出版社，2001 年），頁 215-216；劉墨：〈美術院校的興起與藝術理念的轉換〉，收入潘耀昌編：《20 世紀中國美術教育》（上海：上海書畫出版社，1999 年），頁 23-26。

<sup>19</sup> 鄭工：《演進與運動：中國美術的現代化（1875-1976）》（南寧：廣西美術出版社，2002 年），頁 76-77。

<sup>20</sup> 陳池瑜：《中國現代美術學史》，頁 53-322。

<sup>21</sup> 陳振濂：《近代中日繪畫交流史比較研究》（合肥：安徽美術出版社，2000 年），頁 50-69。

<sup>22</sup> 李心峰：〈中國現代「藝術」概念關鍵詞研究〉，《美學》第 1 卷（南京：南京師範大學出版社，2006 年），頁 182-191。

<sup>23</sup> 劉劍虹：〈「美術」對藝術 100 年歷史的誤讀與偏離〉，「世紀藝術網」，網址：<http://hk.cl2000.com/?/history/articles/qiao/wen6.shtml>。

業會中的「美術」概念進行歷史分析。其旨趣在於，南洋勸業會中的「美術」概念既具有「工」而又含有「美」的指涉，顯示出在不可共量的文化脈絡間，翻譯的引介、轉換與想像的過程。<sup>24</sup>因此，謝文對翻譯理論的見解也就不同於劉文，後者是在不同語言間的等值關係、語言作為媒介的透明性，乃至原文的本源性或權威性等前提上來批判「誤譯」的。

最後，由於本文將對晚清《國粹學報》及其美術事業進行探討，因此也有作一回顧的必要。然而，關於這方面，以往的研究卻相當貧乏，一般的近現代美術史也都不甚關注，若與思想史學界、文學界對該知識團體的研究相較，顯然不成比例。僅就目前的資料來看，專門探討其美術或美學思想者，首推盧善慶的《中國近代美學思想史》，在該著作中，作者專闢一節分析劉師培的美學思想，惟主要側重於劉氏的文學、戲曲理論，關於他對「美術」的總體性思考卻付之闕如。<sup>25</sup>胡健的〈論劉師培的美學思想〉一文，對於劉氏有關詩文、書法、繪畫、小說、戲曲、古樂等方面的理論皆有觸及，基本上，該文主要是針對劉師培的美學思想所進行的統整性研究。<sup>26</sup>此外，一篇專從美術史角度為國粹學派進行歷史定位的文章，李偉銘的〈引進西方寫實繪畫的初衷—以國粹學派為中心〉一文值得注意。作者認為，劉師培對於「畫學復興」所提出的是一套虛實兼併、才學兩全的「折衷」方案，從而，國粹學派與晚清經世致用的觀點類似，其「復興古學」一說用於美術方面，便是引進西方寫實繪畫。職是之故，劉師培與康有為、高劍父昆仲，乃至早期的黃賓虹等皆被作者列入同一脈絡中。<sup>27</sup>

綜觀以上所述，本文將以這些討論為基礎，並參照藝術機制方面的研究成果，據此對「美術」在晚清民初的翻譯歷史進行研究。雖然，本文將更著重於從文化翻譯的角度來檢視此一過程，也就是在語義學的基礎上，對其中所涉及的文化想像、論述運作、權力關係，以及知識的合法性等問題進行探討，藉此提供一種不同於美術史、史學史、觀念史，以及歷史語言學的思考途徑。

---

<sup>24</sup> 謝宜靜：〈工與美—南洋勸業會美術概念翻譯的分類問題〉，《文化研究月報》第45期（2005年4月），網址：[http://hermes.hrc.ntu.edu.tw/csa/journal/45/journal\\_park349.htm](http://hermes.hrc.ntu.edu.tw/csa/journal/45/journal_park349.htm)。

<sup>25</sup> 盧善慶：《中國近代美學思想史》（上海：華東師範大學出版社，1991年），頁310-330。

<sup>26</sup> 胡健：〈論劉師培的美學思想〉，《西北師大學報（社會科學版）》33卷2期（1996年3月），頁8-12。

<sup>27</sup> 李偉銘：〈引進西方寫實繪畫的初衷—以國粹學派為中心〉，《二十一世紀》第59期（2000年6月），頁74-80。

### 第三節 研究方法

透過解構主義、後殖民理論等的催化，「翻譯」在當代跨文化研究中成了一個頗為關鍵性的字眼，<sup>28</sup>以其涉及不同文化間的知識引介與轉換、文化的想像與再現，和由此所衍生的「翻譯政治」(politics of translation)等問題。<sup>29</sup>對「翻譯」的思考所以能夠逸出傳統的理解，並成為文化研究所關注的對象，學者莫不歸功於班雅明(Walter Benjamin, 1892-1940)在二十世紀初所撰寫的短文〈譯作者的任務〉(“The Task of the Translator,” 1923)。<sup>30</sup>該文對「可譯性」(translatability)問題的重新探索，釋放出至今仍具啟發效益的理論能量，職是，當吾人欲採文化翻譯的思考途徑之際，對其稍加回顧或許有其必要。本節將以此為起點，並結合德希達(Jacques Derrida, 1930-2004)對班雅明翻譯理論的詮釋，以及當代學者的相關研究等面向，從中歸納出幾個重要的觀點，以作為本文論述時的一個參考架構。

在〈譯作者的任務〉中，班雅明首先針對「可譯性」的問題做出回應，他認為，「可譯性」是特定作品的本質特徵，但這並不意味著作品一定要被翻譯，而是原作的某些特殊意蘊通過譯作得以顯露，因此，譯作成了原作生命的延續，且在此延續中，原作歷經生命的不斷更新。<sup>31</sup>以此之故，譯作就不應寄託在原作之下，而必須指向原作的「來世」(afterlife)，使其得以有再生的可能：

如果譯作的終極本質僅僅是掙扎著向原作看齊，那麼就根本不可能有什麼譯作。

原作在它的來世裡必須經歷其生命的改變和更新，否則就不成其來世。<sup>32</sup>

如此一來，所謂的「翻譯」就不再只是一種複製或再現，而是對原作的某種創造性延續。正因為不是複製，譯作遂由自身與原作的從屬關係中獲得解放。

此外，「互補性」則是班雅明的第二個關鍵概念。對他來說，語言彼此間具有某種親緣關係，它依賴於每種語言自身的整體「意向性」(intention)，然此意向絕非某一語言所能單獨實現者，而是實現於所有這些意向之互補的總體中，班雅明將此總體稱作「純粹語言」(pure language)；翻譯，正是以此意向之互補為前提，邁向純粹語言殿堂的可能途徑。緣此，班雅明拒斥傳統的「意譯」，轉而強調逐字的「直譯」，理由是，直譯雖

<sup>28</sup> 當代文化翻譯理論的系譜，大致可見彭小妍：〈「文本翻譯與文化脈絡：晚明以降的中國、日本與西方」——計畫緣起及翻譯研究理論的探討〉，《中國文哲研究通訊》15卷4期（1995年12月），頁79-86。

<sup>29</sup> 「翻譯政治」由後殖民理論家史皮瓦克(Gayatri Chakravorty Spivak)所提出，詳見Gayatri Chakravorty Spivak, *Outside in the Teaching Machine* (New York: Routledge, 1993), pp.179-200.另，涉及此一概念的相關文獻，參見許寶強、袁偉選編：《語言與翻譯的政治》（北京：中央編譯出版社，2001年）。

<sup>30</sup> 該文原係班雅明譯波特萊爾(Charles Baudelaire, 1821-1867)《巴黎的憂鬱》(*Le Spleen de Paris*)一書的序言。

<sup>31</sup> 班雅明(Walter Benjamin)著，張旭東譯：〈譯作者的任務〉，收入漢娜·阿倫特(Hannah Arendt)編，張旭東、王斑譯：《啓迪：本雅明文選》(*Illuminations: Essays and Reflections*)（香港：牛津大學出版社，1998年），頁63-66。

<sup>32</sup> 同前註，頁67。

有害於「達意」，但意譯卻在傳遞訊息之際，無助於總體語言本身，即遠離了通過諸語言之意向以尋求互補的可能。<sup>33</sup>

這種通過「直譯」所指向的語言之互補性或總體性，一方面藉由「再創造」(recreation)的行動來拯救被囚禁在外語中的「純粹語言」；另一方面，這種拯救的行動本身卻也使譯者的母語獲得改變。<sup>34</sup>因此，正如原作在譯作中得到延續、釋放和再生，譯者的母語也隨之獲得更新、拓展與深化。如此一來，翻譯使得原文與譯文一併被改造同時，彼此的疆界也就有被跨越的可能。

劉禾認為，班雅明試圖超越「原文／譯文」的框架重新思考「可譯性」的問題，<sup>35</sup>然而，就其所強調的「譯作之不可翻譯」的觀點來說，班雅明仍舊對此「原文／譯文」之不可逆的關係有著潛在的堅持。<sup>36</sup>理由在於，正因為譯作不是原作，所以不可能再被翻譯，更精確地說，「可譯性」作為原作的一個基本特徵，正是其不同於譯作之處，因為它有權要求翻譯；相形之下，譯作便無「可譯性」的問題存在，它無權再被翻譯。據此，本文以為，真正試圖解構「原文／譯文」之先驗架構者，非德希達莫屬。

在〈巴別塔〉(“Des Tours de Babel,” 1980)一文中，德希達首先指出，翻譯雖不可能卻有其必要，好比一個永遠無力償還的「債務」；就像我們透過「巴別塔」的故事瞭解到翻譯的不可能性與必要性，吾人卻是通過翻譯而閱讀到這則故事的，於是，「巴別塔」的名稱本身就突顯出這種無力償還債務的窘境。<sup>37</sup>對德希達來說，班雅明的「譯作者的任務」因此便有如「譯作者的債務」。然而，這個債務卻並非原文提供給譯者的，或者說並非譯者負債於原文；由於原文的結構自始便要求著翻譯，那麼，語言的債務就不只專屬於譯作：

如果原文的結構要求翻譯，那就已經定下了這樣一條法則，即原文一開始就負債於翻譯者。原文是第一個負債者，第一個請求簽名者；它從一開始就缺乏什麼，就請求翻譯。<sup>38</sup>

乍看之下，德希達的詮釋似乎並未離班雅明太遠，惟如上述，對班雅明而言，「可譯性」作為原文的本質特徵，並不表示它一定要被翻譯，只不過就其生命的延續來說，必須透過譯文的再創造方才可能，但也並不因此就表示原文的初始匱乏；相反，譯作能否有效地發揮創造力，當取決於原作的「語言品質」，其品質越高就越具有「可譯性」。<sup>39</sup>換言之，原作的「可譯性」乃是決定譯作能否有效完成使命的終極因素。

---

<sup>33</sup> 同前註，頁 68-73。

<sup>34</sup> 同前註，頁 67、73-75。

<sup>35</sup> 劉禾著，宋偉杰等譯：《跨語際實踐：文學、民族文化與被譯介的現代性：中國：1900-1937》，頁 20。

<sup>36</sup> 班雅明著，張旭東譯：〈譯作者的任務〉，頁 75-76。

<sup>37</sup> 德希達 (Jacques Derrida) 著，陳永國譯：〈巴別塔〉，收入郭軍、曹雷雨編：《論瓦爾特·本雅明：現代性、寓言和語言的種子》(長春：吉林人民出版社，2003 年)，頁 49-54。

<sup>38</sup> 同前註，頁 61。

<sup>39</sup> 班雅明著，張旭東譯：〈譯作者的任務〉，頁 75-76。

相對於班雅明的「可譯性」之為原作品質的某種證詞，由德希達所詮釋（翻譯）下的班雅明之「可譯性」，卻成了原文自始便出於匱乏的一個理由，以此匱乏而要求補充或翻譯。進一步說，原文並非一先於或不同於譯文的什麼「起源」(origin)，因為它自始便從屬於、拖欠於翻譯，翻譯因此成為它的構成要件；原文之為原文的理由就在於，它必然已作為翻譯而出現。此與班雅明截然不同，對後者來說，保證原文之為原文的那個核心，正是不可譯的純粹語言，雖然，譯文卻必須在此弔詭中，盡可能地將其傳遞。<sup>40</sup>然而，正是由於這個不可能性，德希達才反詰道：原文之核心既然是不可見（譯）的，那便無所謂原文與譯文的區別。<sup>41</sup>也就是說，只就原文早已被翻譯而言，它才可能為人所見。

如此一來，德希達最終解構了班雅明之原作的「可譯性」與「譯作之不可翻譯」的觀點，從而也就解構了「原文 / 譯文」的先驗架構，並導向一切自始就逃脫不了翻譯之宿命（巴別塔）的解構立場。<sup>42</sup>就此言之，德希達對班雅明理論的解讀（翻譯），正是其所謂「無力償還的債務」之最有力的註腳。<sup>43</sup>不過，吾人當然也可避免此種悲觀式的理解，而不妨將德希達的詮釋（翻譯）視作某種對班雅明之解構主義式的「創造性改寫」，或者說，班雅明的翻譯理論正是透過此一改寫而在他處逢生。<sup>44</sup>

關於這種理論的翻譯或創造性改寫，吾人可透過薩依德（Edward W. Said, 1935-2003）的〈理論旅行〉（“Traveling Theory,” 1983）作進一步的思考。該文開宗明義便指出，理論從此地向彼地、此人向彼人或此時向彼時的旅行，通常會經歷四個階段：

首先，有一個起點，或類似起點的一個發軔環境，使觀念得以生發或進入話語。第二，有一段得以穿行的距離，一個穿越各種文本壓力的通道，使觀念從前面的時空點移向後面的時空點，重新凸顯出來。第三，有一些條件，不妨稱之為接納條件或作為接納所不可避免之一部分的抵制條件。正是這些條件才使被移植的理論或觀念無論顯得多麼異樣，也能得到引進或容忍。第四，完全（或部分）地被

---

<sup>40</sup> 同前註，頁 69。譯作者的任務就是，將禁錮在原文中的純粹語言解放，然此核心卻是不可譯的，因此，譯作者所背負的便是一個可能而又不可能的任務，參見邱漢平：〈凝視與可譯性：班雅明翻譯理論研究〉，《中外文學》29 卷 5 期（2000 年），頁 34。

<sup>41</sup> 德希達著，陳永國譯：〈巴別塔〉，頁 72-73。

<sup>42</sup> 保羅·德曼亦對此「原文 / 譯文」之劃分或「純粹語言」的存在都有所質疑。保羅·德曼（Paul de Man）著，陳永國譯：〈「結論」：瓦爾特·本雅明的「翻譯者的任務」〉，收入郭軍、曹雷雨編：《論瓦爾特·本雅明：現代性、寓言和語言的種子》，頁 83-112。

<sup>43</sup> 德希達絕非有意「曲解」班雅明，倒是他提醒我們，他自己也在從事一種「翻譯」，並且這個翻譯乃是根據岡迪拉克的法譯本來進行的，進一步說，岡迪拉克所翻譯的班雅明之序言，又是班雅明為一個譯本所撰寫的。德希達著，陳永國譯：〈巴別塔〉，頁 61。據此，班雅明的「譯文之不可翻譯」的說法，正如巴別塔的宿命一般，仍舊必須透過一再的翻譯而得到表達。

<sup>44</sup> 德希達自己也說：「雖然或多或少地保持忠實，但我還是隨意利用了原文的內容，也同樣隨意利用了它的語言，現在對我來說，原文與莫里斯·德·岡迪拉克的翻譯沒什麼兩樣。我已經加上了另一件袍子，更加飄拂，但難道這不是所有翻譯的最終目的嗎？」同前註，頁 72。

容納（或吸收）的觀念因其在新時空中的新位置和新用法而受到一定程度的改造。<sup>45</sup>

其中，最重要的或許是三、四兩點，惟二者彼此密切相關，正如薩依德所云：理論「進入新環境的路絕非通暢無阻，而是必然會牽涉到與始發點情況不同的再現和制度化的過程。」<sup>46</sup>由此觀之，理論的引介或翻譯若要成為可能，最終的決定權並不在於原文，而必然取決於譯者或引介者所身處其中的環境因素。<sup>47</sup>

接著，薩依德以三位馬克斯主義者為例，對盧卡奇（Georg Lukacs, 1885-1971）的革命理論在戈德曼（Lucien Goldmann, 1913-1970）與雷蒙·威廉斯（Raymond Williams, 1921-1988）等人手上所經歷的「旅行」過程進行診斷。在此過程中，盧卡奇的理論已然遭到挪用，但薩依德並不認為這是一種「誤讀」，無寧說，它代表著理論之旅在不同社會歷史情境下的一種轉移；並且，透過理論的這種轉移，使吾人可據此理解其所自出的那個社會歷史情境本身。<sup>48</sup>可以說，理論的轉移或曰翻譯的改寫，成為對自身所由出的社會歷史情境的某種投射，轉移或改寫因此並非「誤讀」或「誤譯」所能解釋，反倒與實際的歷史現實處於不斷糾纏的關係中。

綜觀上述，本文最後將對班雅明、德希達、薩依德諸氏的理論進行引伸，並結合當代其他學者的相關研究，提出幾個方法上的切入點，以為後文論述時的參考架構。首先，作為原作生命的一種更新和再生，譯作擺脫了以祖述原作為依歸的被動性格，其以「創造性改寫」的姿態使自身成為一個頗具「能動性」（agency）的主體。緣此，劉禾遂建議以「客方語言」（guest language）和「主方語言」（host language）來取代傳統的「本源語」（source language）和「譯體語」（target language）的稱謂，如此可避免對本真性、本源、影響等觀念的依賴，轉而突顯在跨語際的翻譯行動中，主方語言所可能扮演的關鍵性角色，以及在意義協商的過程中所涉及的權力運作關係。<sup>49</sup>

---

<sup>45</sup> 薩依德（Edward W. Said）著，馬海良譯：〈理論旅行〉，收入《賽義德自選集》（北京：中國社會科學出版社，1999年），頁138-139。

<sup>46</sup> 同前註，頁138。

<sup>47</sup> 劉禾曾對薩依德的旅行理論提出批判，她認為，薩依德賦予理論以一種羽翼豐滿、來去自由的主體性，因過份強調理論的首要性，反倒忽略了理論的「工具」，或作為媒介的翻譯，從而未能就旅行的方向、目的、受眾等等做出回應。劉禾著，宋偉杰等譯：《跨語際實踐：文學、民族文化與被譯介的現代性：中國：1900-1937》，頁29、112-113。本文以為，當「接收環境」扮演著決定性的角色時，「理論」便受可能的時間、地域、人物及其需求等等因素的制約，從而與劉禾所說的剛好相反，薩依德為「理論」所進行的正是去主體的工作。比較值得批判的或許是薩依德在該文後半段所提出的「批評意識」，他賦予批評主體以某種超然地位同時，卻忽略了該主體也有其自身的「環境」限制。他將「理論」和「批評意識」進行區分的結果是：前者成為具有高度物質特性的客體，後者則是能對此客體做出理性判斷和選擇的意識主體。薩依德著，馬海良譯：〈理論旅行〉，頁152-159。

<sup>48</sup> 薩依德著，馬海良譯：〈理論旅行〉，頁148-149。

<sup>49</sup> 劉禾著，宋偉杰等譯：《跨語際實踐：文學、民族文化與被譯介的現代性：中國：1900-1937》，頁35-38。

其次，正如班雅明所言：「譯作絕非兩種僵死語言之間的乾巴巴的等式」，<sup>50</sup>翻譯作爲一種穿梭在不同語言文化間的行動，使彼此的既定疆界有著被潛越的可能，職是，以往對某一語言文化所作的整體性理解，在「翻譯」的這種越界效應之下，也就不無可疑之處，特別是在面對大量翻譯的近代中國時，情況更是如此。張君玫曾以「分子化翻譯」(molecular translation)來描述這種現象，她認爲，翻譯並非作爲既定整體的「西方文化」對作爲既定整體的「中國文化」的取代過程，而必然是一個更爲複雜的意義分子的相互拆解、轉化與雜揉的結果；這不是文化間的「移植」，反倒更接近「插枝」的方法。在此運作下，所謂「西方文化」和「中國文化」的表面界限得以被滲透。<sup>51</sup>

此時，吾人所面對的絕非一封閉完整的現代漢語，而必然是由古代漢語、歐洲語言或日語內之多重且零散的細部物件(分子)所混雜而成。進一步，吾人也可由此混雜性(hybridity)的角度來檢視某個詞彙的翻譯本身，也就是說，詞彙必然得在一可資參照的意義網絡中，其內涵才可能被翻譯、轉化、拆解或重組，因此也可說它是多重意義分子相互動員與折衝下的產物。那麼，當吾人欲就某一詞彙的翻譯實踐進行文化診斷時，勢必得將其置入一論述的關係網絡中，考察該詞彙如何作爲一個協商機制，使得異質文化分子的交易成爲可能，或者在此交易的過程中，詞彙本身的意義才得以被釋放。

其三，現代漢語雖由古代漢語、歐洲語言或日語內之多重分子所摻雜而成，但也正因此「插枝」而產生「突變」，從而使其既不同於自身的過去(古代漢語)，亦不同於外語(歐、日語)；這並不表示它矛盾地走向封閉，無寧說，它成了既是此亦是彼而又既非此亦非彼的動態存在。<sup>52</sup>針對此既是(非)此亦是(非)彼的存在，劉禾曾指出：

在歷史偶然性的關鍵時刻，西方和中國過去的思想資源究竟是怎樣被引用、翻譯、挪用和佔有的，從而被稱爲變化的事物得以產生。我認爲這種變化既不同於中國自身的過去，也不同於西方，但又與二者有著深刻的聯繫。<sup>53</sup>

此一說法絕非是對「西方/中國」、「傳統/現代」等假設所作的文化翻譯式的複製；相反，它佔據的是一個中介的位置，並有效解構了這種訴諸本質差異的二分法。事實上，正是在「翻譯」的媒介效應下，所謂的「西方/中國」、「傳統/現代」才成爲可能；但也正因其必須仰賴作爲中介者的翻譯，故此二元架構本身就並非「真實」(reality)，理由是，二者的內容物隨時可在翻譯的行動中被替換。

最後，翻譯好比解碼和重新編碼的過程，在此過程中，符號可能被簡化、修改或制

<sup>50</sup> 班雅明著，張旭東譯：〈譯作者的任務〉，頁 67。

<sup>51</sup> 張君玫：〈「世界」的翻譯與建構—中國西化論述中的幾種「世界主義」〉，《東吳社會學報》第 20 期(2006 年 6 月)，頁 59-108。另見張君玫：〈德希達、魯迅、班雅明：從翻譯的分子化運動看中國語文現代性的建構〉，《東吳社會學報》第 19 期(2005 年 12 月)，頁 57-100。

<sup>52</sup> 這是一個既融合了異質文化卻又能同時產生一個不同於個別文化的新意義的場域，接近巴巴(Homi K. Bhabha)所說的「第三空間」(third space)。詳見 Homi K. Bhabha, *The Location of Culture* (London & New York: Routledge, 1994)。

<sup>53</sup> 劉禾著，宋偉杰等譯：《跨語際實踐：文學、民族文化與被譯介的現代性：中國：1900-1937》，頁 54。

度化，以符合特定時空的需求，正如劉禾所云：「知識從本源語言進入譯體語言時，不可避免地要在譯體語言的歷史環境中發生新的意義。譯文與原文之間的關係往往只剩下隱喻層面的對應，其餘的意義則服從於譯體語言使用者的實踐需要。」<sup>54</sup>翻譯作為一種依自身需求而展開的「在地化實踐」(localization practice)，譯者所扮演的正是一個「能動性」的主體，惟此「能動性」絕非取決於某人的意識，因此主體也絕非指向某一自覺的個體，而是如劉紀蕙所言：「此『能動性』早已被架構於一個特殊的主體結構與歷史條件之中。無論是具有意向性的翻譯行爲，或是屬於非意向性的誤讀、改寫，都受制於被給定的歷史文化與社會脈絡。」<sup>55</sup>延續這種思考，吾人就必須追問：在什麼樣的社會歷史條件下，翻譯成爲必須而且可能的？是什麼樣的時代訴求而使得誰、他或她需要和作此翻譯？或者說，翻譯如何成爲各方權力角逐、意義相互協商、想像力得以發揮或主體據以建構的場所？也就是說，吾人勢必得在「主體能動性」、「創造性改寫」、「在地化實踐」等前提下，進一步就主體所佔據的位置、使其得以作此改寫的歷史與社會條件，或使其必須進行改寫的時代訴求等問題做出解答。

正如先前所言，理論的轉移可提供吾人理解其所自出的那個社會歷史情境本身，換言之，此轉移也是對自身據以存在的那個社會歷史情境的某種投射。關於此點，劉紀蕙在考察 20 年代創造社相關期刊內的插圖時曾指出：

二十世紀初期中國引進西方的視覺模式，一則的確是將西方的視覺經驗模式「移植」進入中國的脈絡，再則更是藉此外來的視覺模式「翻譯」當時中國人所感受到的「現代處境」。<sup>56</sup>

二〇年代中國引進西方視覺模式所展開的「視覺翻譯」，不僅是將西方的視覺經驗「翻譯」介紹到現代中國的脈絡，更是藉此外來的視覺模式「翻譯」當時中國人所感受到的現代處境與現代形式的必要……<sup>57</sup>

可以說，不論是視覺或文字的翻譯，既存的文本爲吾人提供了一道線索：人們如何通過翻譯來「翻譯」自身所感受到的時代處境。因爲，人們必然是從某個主體位置、基於某種時代欲求才展開翻譯的，而翻譯也就成了人們回應時代欲求、建構自身主體性的有效方案。緣此，吾人便可藉著翻譯文本或相關論述的運作過程來一窺這種欲求、主體意識，及其所自出的那個社會歷史情境。

---

<sup>54</sup> 同前註，頁 88。

<sup>55</sup> 劉紀蕙：〈「心的治理」與生理化倫理主體—以《東方雜誌》杜亞泉之論述爲例〉，《中國文哲研究集刊》第 29 期（2006 年 9 月），頁 87。

<sup>56</sup> 劉紀蕙：《心的變異：現代性的精神形式》（台北：麥田，2004 年），頁 163。

<sup>57</sup> 同前註，頁 200。

## 第二章 「道 / 藝」秩序與古代漢語中的「藝術」

### 第一節 「小道必有可觀」

孔子云：「志於道，據於德，依於仁，游於藝。」（《論語·述而》）<sup>1</sup>一般咸認，此處的「藝」指的是禮、樂、射、御、書、數等「六藝」，係周代為培養貴族子弟之文事武功而設的教育科目，統稱「王官之學」。<sup>2</sup>不過，余英時指出，《論語》或《老子》中所說的「道」，就其作為一種抽象概念而言，已然是春秋戰國之交「禮壞樂崩」、「百家爭鳴」之下的產物。<sup>3</sup>此前，「道」與某些具體的事物密切相連，例如「天道」便專指由部分「士」所掌管，與人間吉凶禍福有關的各種事物，任其職者稱卜、巫、瞽、史等等；其他的「士」則依各自的專長而出任不同的職務，與此「天道」並無直接關係，故單襄公才有謂：「吾非瞽、史，焉知天道？」（《國語·周語下》）<sup>4</sup>

春秋晚期以降，諸子百家興起，「道」卻成了人們爭相闡述的概念，因此也出現各執一詞的局面，所謂「道術將為天下裂」（《莊子·天下》），便是對此一現象所發出的感嘆，「王官之學」從此四散為「百家之言」。然而，也正是在此一時刻，「道」作為某種普遍抽象的概念出現，並與「藝」處於相對的關係中，如上引孔子之言便是一例；此外，還有「道」與「器」之別，如「形而上者謂之道，形而下者謂之器」（《周易·繫辭》）。在此情況下，遂出現某種對具體技能的貶抑，如孔子的「君子不器」（《論語·為政》）、「吾少也賤，故多能鄙事」、「吾不試，故藝」（《論語·子罕》），子夏所謂：「雖小道必有可觀者焉，致遠恐泥，是以君子不為也。」（《論語·子張》）又或：「德成而上，藝成而下」（《禮記·樂記》）。由於此時的「士」所關注的是作為普遍形式的「道」，因此，舉凡各種具體技能、器物知識等「小道」便多遭壓抑。

然而，並不因此就表示君子對「器」、「藝」或「小道」採取漠不關心的態度，而是訴諸某種倫理前提：即便從事「小道」也不可因過份拘泥而背離「大道」，或者，避免背離的方法就在於能否循「藝」以入「道」以成「德」，換言之，「藝」必須作為某種「修身」的方案才可能被合法化。針對此，吾人有必要作進一步的解釋：「道」作為某種普遍抽象的秩序，必有賴「器」以「形」之，或謂，內在於萬物之普遍原理者便是「道」，

<sup>1</sup> 本文中十三經、先秦諸子與二十五史等文獻，以及「藝術」等關鍵詞，皆檢索自「中央研究院漢籍電子文獻」，相關引文不再另行標示出處。網址：<http://www.sinica.edu.tw/ftms-bin/ftmsw3>。

<sup>2</sup> 注云：「藝，六藝也，不足據依，故曰游。」關於「六藝」，最早見於《周禮·地官·保氏》：「而養國子以道，乃教之六藝：一曰五禮、二曰六樂、三曰五射、四曰五馭、五曰六書、六曰九數。」

<sup>3</sup> 關於這方面，余英時的討論頗為清楚，參見余英時：〈古代知識階層的興起與發展〉，《中國知識階層史論》（台北：聯經，1980年〔2001年版〕），頁1-92。

<sup>4</sup> 余英時：〈中國知識人之史的考察〉，《中國知識人之史的考察》（桂林：廣西師範大學出版社，2004年），頁1-4。

所謂：「卦爻陰陽，皆形而下者，其理則道也。」<sup>5</sup>「陰陽之象皆形也，形而上者，超乎形器之上，無聲無臭，則理也，故謂之道。」<sup>6</sup>可以說，「道」之無所不在的特性，本身便預設了萬物皆有蘊含「道」的可能性，「道」因此並非外在於世界的他者。<sup>7</sup>就此，「藝」之為某種知識技能，通過「器」而可能趨近作為普遍原理的「道」；但也可能適得其反，成為某種對「道」之秩序的背離。「趨近」或「背離」的預設本身使得倫理問題成為可能。緣此，諸子百家所關心的，除了「道」本身的性質外，就是以什麼方法才能趨近或不離「道」的問題，不論是通過詩書禮樂的儒家、訴諸反璞歸真的道家，或不論何者都非常注重的「修身」。這些方法，皆涉及某種與「自我」的關係，也就是傅柯(Michel Foucault, 1926-1984)所說的「自我技術」(technologies of the self)與「倫理主體」(ethical subject)的問題：個體如何使自身成為一倫理主體，以及在這種與自我的關係中牽涉了哪些方法或技術。<sup>8</sup>因此，「道/器」、「道/藝」在某種互動下所形成的緊張關係，與隨之而來的對此一關係的分寸拿捏，遂成此後士大夫主體化(subjectification)過程所必然面臨的倫理課題。

另一方面，由於「禮壞樂崩」的結果，致使「王官之學」落入「士」階層而淪為「私學」，<sup>9</sup>原本隸屬生活中的知識（如詩書禮樂），至此成為由「士」所傳承的學問，並在此傳承中被逐步地經典化，如孔子刪定「六經」——《詩》、《書》、《禮》、《樂》、《易》、《春秋》——以為孔門之學的必修之典，漢儒將其稱作「六藝」，因此成為經典化的「六藝之學」。<sup>10</sup>惟此時之「六藝」，在性質上已然與周代有別：對後者而言，作為生活技能的「六藝」外，並無所謂「經」的概念，或曰經典即內在於此生活技能當中；<sup>11</sup>對前者

<sup>5</sup> [宋]朱熹：《周易本義·卷七·周易繫辭上傳》，見《景印文淵閣四庫全書》（台北：台灣商務，1983年），第12冊，頁686。

<sup>6</sup> [明]來知德：《周易集註·卷十三·繫辭上傳》，見《景印文淵閣四庫全書》，第32冊，頁364。

<sup>7</sup> 針對「道」並非外在於世界的說法，余英時因此認為世間與超世間彼此處於一種「不即不離」的關係。余英時：〈中國知識人之史的考察〉，頁4-10。類似的討論非常多，大體出自當代新儒家的理論系譜，即所謂「內在超越」說，相關的介紹或批判，參見李明輝：〈儒家思想中的內在性與超越性〉、馮耀明：〈當代新儒家的「超越內在」說〉，收入楊祖漢主編，牟宗三等著：《儒學與當今世界》（台北：文津，1994年），頁55-74、75-93；杜維明：《現代精神與儒家傳統》（台北：聯經，1995年），頁29-41。

<sup>8</sup> 傅柯(Michel Foucault)著，余碧平譯：《性經驗史·第二卷·快感的享用》(*Histoire de la sexualité, tome 2: L'usage des plaisirs*)（上海：上海人民出版社，2002年），頁140-146。相關參見何乏筆：〈從性史到修養史——論傅柯《性史》第二卷中的四元架構〉，《歐美研究》32卷3期（2002年9月），頁437-467。

<sup>9</sup> 王爾敏：〈經世思想之義界問題〉，《中國近代思想史論續集》（北京：社會科學文獻出版社，2005年），頁29；錢穆：〈中國教育制度與教育思想〉，《國史新論》（台北：東大，1989年），頁203-239。

<sup>10</sup> 「六經」最早見於《莊子》：「丘治詩、書、禮、樂、易、春秋六經……。」（《莊子·天運》）「詩以道志，書以道事，禮以道行，樂以道和，易以道陰陽，春秋以道名分。」（《莊子·天下》）漢儒稱「六經」為「六藝」者，如司馬遷：「孔子以詩、書、禮、樂教，弟子蓋三千焉，身通六藝者七十有二人。」（《史記·孔子世家》）賈誼：「詩、書、易、春秋、禮、樂，六者之術，謂之六藝」（《新書·六術》）董仲舒：「諸不在六藝之科、孔子之術者，皆絕其道，勿使並進。」（《漢書·董仲舒傳》）後來的《漢書·藝文志》便據此而闢「六藝略」。

<sup>11</sup> 吳展良，吳夢謙紀錄：〈歷史上的兩種游於藝〉，《中國文哲研究通訊》16卷4期（2006年12月），頁

來說，「六藝」卻是已被奉為歷史經典的先王遺訓或聖賢之理。

由此可見，所謂「藝」有兩種不同層次的涵義：一種是自周代以降，具體指涉各種專門知識或技能的概念；另一種則是漢代才有的作為「六經」的「六藝」所指向的經典之學。<sup>12</sup>不過，前者卻在先秦「道／藝」之分的前提下出現變化，而這種分別於春秋以前卻並不存在。後來，作為連字符的「藝術」雖仍遺有遠古「六藝」的色彩，卻由於已成「道」的相對概念，因此，若與漢儒的「六藝」經典相比，反倒成為表述具體知識或技能同時，一個和前引「小道」之說有關的詞彙。例如，「藝術」作為一連字符首見於《後漢書·孝安帝記》：「詔謁者劉珍及五經博士，校定東觀五經、諸子、傳記、百家藝術，整齊脫誤，是正文字。」《後漢書·伏湛傳》中也有類似的用法：「永和元年，詔無忌與議郎黃景校定中書五經、諸子百家、藝術。」關於此「藝術」二字，注云：「藝謂書、數、射、御；術謂醫、方、卜、筮。」此處的「藝術」，在內容上仍可見遠古「六藝」的痕跡，卻已然是「道」的對應事物，並成為與五經、諸子分立的某種「小道」。<sup>13</sup>

自《魏書》以至《隋書》，出現了〈藝術傳〉或〈術藝傳〉，大抵記載擅長各種專門知識技能的人物，如天文、歷法、占卜、醫藥，乃至百工方伎之屬。正如前述，史官多以「小道」稱之，雖然，他們卻對此「小道」所以能入正史的理由給予合法化的解釋：

蓋小道必有可觀，況往聖標曆數之術，先王垂卜筮之典，論察有法，占候相傳，觸類長之，其流遂廣。工藝紛綸，理非抑止，今列於篇，亦所以廣聞見也。（《魏書·術藝傳》）

詳觀眾術，抑惟小道，棄之如或可惜，存之又恐不經。載籍既務在博聞，筆削則理宜詳備。晉謂之乘，義在於斯。今錄其推步尤精、伎能可紀者，以為藝術傳，式備前史云。（《晉書·藝術傳》）

歷觀經史百家之言，無不存夫藝術，或敘其玄妙，或記其迂誕，非徒用廣異聞，將以明乎勸戒。是以後來作者，咸相祖述。（《北史·藝術傳》）

可以說，此正是在上述「道／器」、「道／藝」之分的前提下，某種對於「小道」欲拒還迎的態度：既受儒家「君子不器」的影響，因而對其地位多所貶抑；卻又同時承認「小道」也有其價值，或能表聖人之教、或能增廣見聞、或可以此明乎勸誡等等，故不可廢之。

此外，更重要的或許是以下兩段話：

史臣曰：陰陽卜祝之事，聖哲之教存焉。雖不可以專，亦不可得而廢也。徇於是者不能無非，厚於利者必有其害。詩書禮樂，所失也鮮，故先王重其德；方術伎巧，所失也深，故往哲輕其藝。夫能通方術而不詭於俗，習伎巧而必蹈於禮者，

192。

<sup>12</sup> 熊十力的分別可資參照：「藝」有知能與技術二義，「六經」之「六藝」取知能義，格物之學乃至一切器械創作則取技術義。熊十力：《原儒》（台北：明倫，1975年），上卷，頁6b、9a。

<sup>13</sup> 「六經」之一的《樂經》，相傳亡於秦火，故此處僅見「五經」，即後來所謂「四書五經」。

幾于大雅君子。故昔之通賢，所以戒乎妄作。（《魏書·術藝傳》）

近古涉乎斯術者，鮮有存夫貞一，多肆其淫僻，厚誣天道。或變亂陰陽，曲成君欲；或假託神怪，熒惑人心。遂令時俗妖訛，不獲返其真性，身罹災毒，莫得壽終而死。藝成而下，意在茲乎！（《北史·藝術傳》）

第一段引文明確點出，通「藝術」者若能「不詭於俗」而又「蹈於禮」，便近乎「大雅君子」；換言之，雖從事的是某種專門技藝，但更重要的卻在於德行。基於此，第二段引文便針對近古以藝術「曲成君欲」、「熒惑人心」之「厚誣天道」者作出批判。這種觀點正符合上述的倫理前提：君子即便涉足「藝術」，仍必須與「道」寸步不離；或者說，從事「藝術」若能不離乎「道」，方可為君子。

《舊唐書》之後，已不見「藝術傳」，這些擅長「藝術」之士，則多被列入「方伎傳」當中；「藝術」自此成為編纂書目時的一個門類概念。必須一提的是，歷史上許多後來被收入「美術史」的書畫家，卻與此處的「藝術傳」或「方伎傳」無關，而是多被列入「文苑傳」或「隱逸傳」當中，以此類善書畫者首先是「文人」或「隱士」之故，比如：顧愷之入《晉書·文苑傳》；宗炳入《宋書·隱逸傳》；郭忠恕、文同、晁補之、李公麟入《宋史·文苑傳》；王冕、王蒙、王紱、文徵明、王世貞、徐渭、董其昌入《明史·文苑傳》；倪瓚、沈周、陳繼儒被列入《明史·隱逸傳》。此外，有兩個例子可從不同角度說明這個問題：首先，明代畫家王履曾被列入「方伎傳」，但卻是因其善醫術之故。（《明史·方伎傳》）其次，《清史稿》重闢「藝術傳」，並收入一些著名的書畫家，不過，《清史稿》的編纂已是民國以後之事。<sup>14</sup>換言之，僅就現代的「藝術」觀點而言，編纂者才可能將書畫家納入「藝術傳」，雖然不知出於何種理由，也矛盾地同時將善醫術或武術之人列入。

---

<sup>14</sup> 清朝覆亡後，民國政府於 1914 年啓動修纂清史，1928 年全書大體完稿，未及總閱校訂，便匆促發行，故名《清史稿》。

## 第二節 作為「雜技」

從目錄學（bibliography）的角度看，最早將「藝術」視為一分類概念者，首推五代劉煦（887-946）所纂《舊唐書·經籍志》。該書承接《隋書·經籍志》的四分法，以經、史、子、集作為分類的依據，並於「丙部子錄」（即子部）下設十七小類：儒家類、道家類、法家類、名家類、墨家類、縱橫家類、雜家類、農家類、小說類、天文類、曆算類、兵書類、五行類、雜藝術類、事類、經脈類、醫術類等。其中，「雜藝術類」所收錄的大多為投壺、博奕等遊戲著作。就此，雖然《舊唐書·經籍志》已然將「雜藝術」與天文、歷法、占卜、醫藥等實用技藝並列，並自成一明確的分類項，但就其作為「雜技」而言，仍舊是相對於五經、諸子等「立說」之學的某種「小道」；「雜藝術」與其他實用技藝似無多大不同。

此外，子部本是依據先秦諸子而設的一個門類，當非屬「立說」之學的「雜藝術」與實用技藝一併被列入子部後，<sup>15</sup>其尷尬的情況正好回應了上述「小道必有可觀」的模稜態度：一方面，正因為「雜藝術」或實用技藝乃是「小道」，故無須另闢一適合它的區塊；但又因此「小道」有其可觀之處，在理求詳備的著史態度上，仍應將其納入。將「雜藝術」或實用技藝暫且附之於子部當中，因此成為某種權宜之計。可以說，「小道」的本質，成了「雜藝術」與實用技藝之所能或不能被合法納入此知識之譜的最終理由。

另一方面，音樂和書法在此並未入「雜藝術類」，前者被收入〈甲部經錄·樂類〉，後者則入〈甲部經錄·小學類〉，係皆承繼《隋書·經籍志》的分類手法而來，理由在於：

樂者，先王所以致神祇，和邦國，諧萬姓，安賓客，悅遠人，所從來久矣。（《隋書·經籍志》）

說者以為書之所起，起自黃帝蒼頡。比類象形謂之文，形聲相益謂之字，著於竹帛謂之書。故有象形、諧聲、會意、轉注、假借、處事六義之別。古者童子示而不誑，六年教之數與方名。十歲入小學，學書計。二十而冠，始習先王之道，故能成其德而任事。然自蒼頡訖于漢初，書經五變：一曰古文，即蒼頡所作。二曰大篆，周宣王時史籀所作。三曰小篆，秦時李斯所作。四曰隸書，程邈所作。五曰草書，漢初作。（《隋書·經籍志》）

由此可見，「樂」屬「六藝」經典之一，以其具有禮樂教化的功能，故絕非作為雜技的「藝術」所能比擬；<sup>16</sup>而書法文字則是在「小學」的範圍內，與訓詁、字形及其歷史密切關連的學問，且也是治學任事的必備基礎，重要性當然也遠甚於投壺、博奕等雜技。

<sup>15</sup> 事實上，《隋書·經籍志》在四分法的基礎上，已然將各種實用技藝納入子部，《舊唐書·經籍志》不過因襲之。昌彼得據此指出：《隋書·經籍志》的子部由於未立下嚴格的類例，故顯得「毫無倫類」。昌彼得、潘月美：《中國目錄學》（台北：文史哲，1986年），頁141。

<sup>16</sup> 關於「樂」在古代的功能和意義，參見徐復觀：《中國藝術精神》（台北：學生書局，1966年），頁1-44。

正如希臘時期，音樂由於和數學有關（如 Pythagoras），詩學則與邏輯學、修辭學有關（如亞里斯多德），故地位常遠甚於勞動性的繪畫和雕塑，最終更被列入「自由藝術」(liberal art)的範疇。<sup>17</sup>在此，音樂和書法所以處於較高的知識位階，乃因其並非「藝術」之故，但問題並不在於編纂者尚未對「藝術」產生自覺，因此將一般雜技納入藝術領域，或將音樂劃歸禮教範疇；相反，只就吾人從現代的「純藝術」概念及其分類模式出發，方才會產生「自覺」與否的問題。

此後，在《舊唐書·經籍志》的基礎上，《新唐書·藝文志》和《宋史·藝文志》的「雜藝術類」仍舊列有不少雜技著作，惟開始大量收錄與繪畫有關的內容，當中不乏畫史上著名的畫論家、畫家的文字和圖像作品，例如：《新唐書·藝文志》的「雜藝術類」收錄李嗣貞、張彥遠、姚最、裴孝源、朱景玄等人所撰畫史、畫論，以及閻立本、范長壽、張萱、周昉、韓幹、韋鷗等人的圖像作品；《宋史·藝文志》的「雜藝術類」則收錄謝赫、李嗣貞、裴孝源、張彥遠、荆浩、郭若虛、米芾等人所撰畫史和畫論。與此同時，音樂、書法仍沿舊制，並不隸屬於此「藝術」範疇之中。

除了官修史籍之外，部分頗具體系的私人著錄或許值得重視，如宋代鄭樵（1104-1162）的《通志·藝文略》。在該著作中，「藝術」與實用技藝從子部中獨立，並與經學、諸子等「立說」之學同列第一層級：經、禮、樂、小學、史、諸子、天文、五行、藝術、醫方、類書、文類等。<sup>18</sup>有學者認為，這不僅突破四部分類法的體例限制，「藝術類」也晉升至與經學、諸子並列的等級，堪稱一大進步。<sup>19</sup>但這是否代表「藝術」地位的提升？或鄭氏對於「藝術」有著不同的理解？

首先，從「藝術類」所設十七個子目的內容來看——藝術、射、騎、畫錄、畫圖、投壺、奕碁、搏塞、象經、擣菹、彈碁、打馬、雙陸、打毬、彩選、葉子格、雜戲格——鄭氏的「藝術類」仍與雜技的概念密切相關，只是其分類較趨細膩，如與繪畫有關的文字或圖像作品多被列入「畫錄」與「畫圖」二類中。<sup>20</sup>其次，音樂和書法仍未被歸入「藝術類」，而是與上述官修史籍的情況類似。<sup>21</sup>最後，《通志》於列傳方面，亦承接過去的手法，將顧愷之列入「文苑傳」、宗炳列入「隱逸傳」，擅長巫、醫、卜、方伎之人

<sup>17</sup> 「自由藝術」出現於古代晚期，Martianus Capella 的著作將之區分為：語法、修辭、雄辯術、算術、幾何、天文學、音樂。其中，詩歌被當作語法和修辭的分支，音樂則因自身的教育功能和數學特性而被納入。中世紀早期，七自由藝被當作知識分類的依據，並成為修道院和主教堂學校的課程設置方案。克里斯特勒（Paul O. Kristeller）著，邵宏、李本正譯：〈藝術的近代體系〉，收入范景中、曹意強主編：《美術史與觀念史 II》（南京：南京師範大學出版社，2003 年），頁 444-447；常寧生、刑莉：〈美術概念的形成一論西方「藝術」概念的發展和演變〉，收入藝術學編委會編：《後現代思考：藝術的本質與未來》（上海：學林，2006 年），頁 104。

<sup>18</sup> [宋]鄭樵：《通志》（杭州：浙江古籍出版社，2000 年），第 1 冊，頁 10-11。

<sup>19</sup> 劉美玲：〈由中國歷代目錄的分類談藝術類系統的發展〉，《中央圖書館台灣分館館刊》4 卷 4 期（1998 年 6 月），頁 29-30。

<sup>20</sup> [宋]鄭樵：《通志》，第 1 冊，頁 809-810。

<sup>21</sup> 同前註，頁 766-769。

則入「藝術傳」，<sup>22</sup>換言之，「藝術」對鄭氏而言，依舊是一個頗具彈性的詞彙。總而言之，不論就分類概念，或對「藝術」一詞的理解，《通志》並未超出官修史籍的範圍太遠。<sup>23</sup>

比較值得注意的是明代祁承燾（1565-1628）的《澹生堂藏書目》和清初所修訂的《明史·藝文志》。《澹生堂藏書目》雖未出現四部之名，但依舊是在傳統四分法的體例上設置「藝術家類」，內含書、畫、琴、棋、數、射（附投壺）、雜技等七個子目。<sup>24</sup>雖仍可見雜技，惟已將「琴棋書畫」明確置於同一系統，因此與官修史籍或《通志》已有不小出入。《明史·藝文志》的「藝術類」則除了醫書之外，多以書畫、琴譜、文房、篆刻等為主。所以如此，宋代以降的文人意識佔有絕對的主導性，此文人意識並非上述依據禮樂、小學等觀念，將琴、書法與繪畫分屬不同領域的經典傳統；無寧說，正是因為「琴棋書畫」作為文人生活世界的重要組成部分，因此才被納入同一領域。就這方面來看，清代乾隆年間為修訂《四庫全書》而出現的《四庫全書總目》，頗能說明此文人意識對「藝術」概念的影響。

---

<sup>22</sup> [宋]鄭樵：《通志》，第3冊，頁2813、2847、2887-2937。

<sup>23</sup> 元代馬端臨（1254-1323）的《文獻通考·經籍考》亦然，其於「子部」下設「雜藝術」類，包括繪畫、射、投壺、文房、歷算、碁奕、雜技等等內容。法書依然入「小學類」，琴入「樂類」。[元]馬端臨：《文獻通考》（北京：中華書局，1999年），下冊，頁1831-1834。

<sup>24</sup> [明]祁承燾：《澹生堂藏書目》（台北：新文豐，1989年），頁613、705-706。此處的「藝術家」，非指從事藝術者，而是取儒家、道家、釋家、天文家、五行家等等的「百家」之義。

### 第三節 「游於藝」與文人主體意識

#### 2.3.1 《四庫全書總目》中的「藝術類」

與歷代官修史籍的手法類似，《四庫全書總目》亦在四部分類法的體例上，將「藝術類」置於子部之下，與他者並列而成十四類：儒家、兵家、法家、醫家、農家、天文算法、術數、藝術、譜錄、雜家、類書、小說家、釋家、道家等。雖然，一篇作於子部之首的〈子部總敘〉，卻曾就各類得以被納入的理由分別予以闡述，態度上較以往史志來得嚴謹許多，值得正視。該文在言及「術數」與「藝術」二類時曾指出：

百家方技，或有益，或無益，而其說久行，理難盡廢，故次以術數。游藝亦學問之餘事，一技入神，器或寓道，故次以藝術。以上二家皆小道之可觀者也。<sup>25</sup>

在此，二者仍被訴諸於「小道必有可觀」的理由，但對「藝術」的見解卻出現了轉折：「術數」是在「其說久行，理難盡廢」的說法中而被合法化；「藝術」卻作為「一技入神，器或寓道」的「游藝」事物或「學問之餘事」而得到認可。此「學問之餘事」正是「文人末技」的另一種表述，因此，正如孔子需要「游於藝」一般，「藝術」在此作為文人生活世界之必要部分而出現，雖然此「藝術」的內容與孔子所嚮往的周代「六藝」不同，而已然是宋代以降的產物。<sup>26</sup>這個自宋代以降所逐漸形成的「文人藝術」，正是上述所說的「琴棋書畫」，不過此處少了棋，卻多了篆刻；後者的出現，某種程度上則是明清文人介入篆刻後的結果。

〈子部·藝術類〉下分「書畫之屬」、「琴譜之屬」、「篆刻之屬」與「雜技之屬」等四個小目，該類之首作有小序，各小目之末則又有按語，有助於吾人作進一步的解釋。小序的全文如下：

古言六書，後明八法，於是字學、書品為二事；左圖右史，畫亦古義，丹青金碧，漸別為賞鑑一途；衣裳製而纂組巧，飲食造而陸海陳，踵事增華，勢有馴致。然均與文史相出入，要為藝事之首也。琴本雅音，舊列樂部，後世俗工撥振，率造新聲，非復《清廟》、《生民》之奏，是特一技耳。摹印本六體之一，自漢白元朱，務矜鐫刻，與小學遠矣。射義、投壺載於《戴記》。諸家所述，亦事異禮經，均退列藝術，於義差允。至於譜博奕、論歌舞，名品紛繁，事皆瑣屑，亦併為一類，統曰雜技焉。<sup>27</sup>

首先，由於「書品」已非「字學」，故書法擺脫了「小學」的範疇，而入「藝術類」；<sup>28</sup>

<sup>25</sup> 〔清〕紀昀等：《欽定四庫全書總目》（北京：中華書局，1997年），上冊，頁1191。

<sup>26</sup> 吳展良，吳夢謙紀錄：〈歷史上的兩種游於藝〉，頁193。

<sup>27</sup> 〔清〕紀昀等：《欽定四庫全書總目》，上冊，頁1479。

<sup>28</sup> 另見〈經部·小學類〉中的小序。同前註，頁526。此處所收以書法技巧、鑑賞類書目為主，而習字用的金石法帖則多入〈史部·目錄類〉中。同前註，頁1128-1151。

但前提是，此「藝術」必須成爲一個與文人「品評」概念有關的詞彙，方可將「書品」與「藝術」進行連結。其次，繪畫「漸別爲賞鑑一途」的說法，正好表明了「藝術」一詞已然受「品評」意識的習染，而使其在背負小道或雜技的意義同時，增添了審美的性質。<sup>29</sup>其三，琴由於「後世俗工撥振，率造新聲」的緣故，因此與教化爲主的雅樂已然不同，而成爲一門特殊技藝。但這種技藝絕非匠人所爲，〈藝術類·琴譜之屬〉後的按語有云：「以上所錄，皆山人墨客之技，識曲賞音之事也。」<sup>30</sup>換言之，琴作爲騷人墨客之技或賞鑑之音而入「藝術類」。<sup>31</sup>其四，篆刻在此也脫離了「小學」的範疇，〈藝術類·篆刻之屬〉的按語則有謂：「揚雄稱雕蟲篆刻，壯夫不爲，故鐘繇、李邕之屬，或自鐫碑，而無一自製印者，亦無鑒別其工拙者。…自王侏《嘯堂集古錄》始稍收古印，自晁克一《印格》始集古印爲譜，自吾邱衍《學古編》始詳論印之體例，遂爲賞鑑家之一種。文彭、何震以後，法益密，巧益生焉。」<sup>32</sup>與書畫、琴的說法類似，篆刻也從「壯夫不爲」入於文人自篆自刻的賞鑑之流而成爲「藝術類」的一個子目。

由此可見，書畫、琴與篆刻，在此皆是以文人「游藝」的需求，作爲其生活世界的必要部分而進入「藝術類」當中，此時的「藝術」概念與文人意識因此有著密切的聯繫。雖然這個「藝術」仍舊包含雜技在內，不過與以往官修史籍將繪畫依附於雜技之下，且書法和琴另列經部的情況迥然有別。與此同時，吾人也可從後來被稱作「工藝美術」的角度來對此「文人藝術」進行反向說明：在《四庫全書總目》裡，少數與工藝技術有關的書目，多被列入〈子部·雜家類〉當中，<sup>33</sup>可見此時的「藝術」確是被限定在文人「書齋」內的一種行爲，而以往百工方伎的指涉基本上已被大致排除。

十九世紀以後，「藝術」的內涵又發生了變化，一方面，作爲文人賞鑑的「藝術」仍舊存在，比如劉熙載（1813-1881）所撰《藝概》，便以文章、詩賦、詞曲、書法等作爲探討的對象，雖然包含了後來所謂的「文學」在內，但此「藝」仍舊是作爲文人賞鑑事物的指涉而出現。甚且，就其批評語言來看，此賞鑑依然與訴諸人格品第之「品評」概念有關，所謂：「詩品出於人品」；「書，如也。如其學，如其才，如其志，總之曰如其人而已。」<sup>34</sup>

另一方面，在晚清經世語境中，「藝術」回到了對廣義技術、器物的指涉，雖然，它已不再只是百工方伎的代稱，而更多地成爲與「西學」有關的詞彙，即指聲光化電、

<sup>29</sup> 此處所收以歷代畫史、畫論、畫法類書籍爲主，而習畫之範本，則多入〈子部·譜錄類·草木鳥獸蟲魚之屬〉中。同前註，頁 1539-1546。

<sup>30</sup> 同前註，頁 1507。

<sup>31</sup> 此外，「雅樂」仍入經部，如〈經部·樂類〉的小序所云：「今區別諸書，惟以辨律呂、明雅樂者，仍列於經。」而「胡樂」則入〈子部·藝術類·雜技之屬〉。同前註，頁 500-513、1508-1509。

<sup>32</sup> 同前註，頁 1508。

<sup>33</sup> 同前註，頁 1563-1647。

<sup>34</sup> 〔清〕劉熙載：《藝概》（台北：漢京文化，1985年），頁 82、170。

農工商礦等西方科技，與之類似者尚有「藝學」、「格致」、「實學」等等。<sup>35</sup>不過，這個「藝術」依舊與過去的「道／藝」或「道／器」的假設有關係，也就是當晚清學人將西學僅僅歸結為「藝學」、「外學」、「器」或「用」等層面之際，「藝術」作為對西方文化的本質表述，就不免與中學所扮演之「道學」、「內學」、「體」的角色處於對應的關係中。<sup>36</sup>當然，此「藝術」不僅在性質與地位上已非過去所能比擬——後來更晉升為「新學」，甚且成了表述西方文化同時，一個頗具「他者」意象的詞彙。<sup>37</sup>

### 2.3.2 作為綜合文化範疇的「文人藝術」

整體觀之，在古代漢語中，不論是小道、雜技或文人游藝，「藝術」的指涉始終處於變動不居的狀態，惟在此變動中，有一個相對穩定的特點，即「藝術」在以往「知識域」(episteme) 中的位置、意義與功能，必有賴與「道」之相對關係而定；<sup>38</sup>或者說，正是「道／藝」的秩序決定著「藝術」的內涵，使其能夠或不能、以什麼方式，乃至以什麼條件進入歷代的學術分類中。如此一來，當吾人在面對《四庫全書總目》的「文人藝術」時，就必須格外謹慎。

有學者認為，《四庫全書總目》裡的「藝術」分類，已然是「介於中國傳統以雜技為主的觀念，和近代純藝術的概念之間，一種能突破傳統觀念，卻又還無法完全接受西方藝術思潮的應對模式。」<sup>39</sup>或者「書畫、音樂、篆刻三個類屬，因時代的變遷，在學術與社會上已普遍將之視為藝術的門類，亦不難發現藝術審美觀點已在清代得到高度的重視，……」<sup>40</sup>也就是說，此時的「藝術」概念已不同於過去的雜技，且以審美性質而

<sup>35</sup> 以《清代經世文編》為例，「藝術」約出現 32 次，大抵皆屬晚清的文論，其中與西學相關者約 20 處。檢索自「中央研究院漢籍電子文獻」，網址：<http://www.sinica.edu.tw/ftms-bin/ftmsw3>。

<sup>36</sup> 王爾敏指出，晚清學人在訴諸中西學術分判時，除了以「體用」表述外，也援引「道器」、「本末」、「主輔」、「內外」等等二元架構。王爾敏：〈清季知識份子的中體西用論〉，《晚清政治思想史論》（台北：台灣商務，1995 年），頁 51-71。另，對「中體西用」與「道器」關係的考察，參見薛化元：《晚清「中體西用」思想論（1861-1900）—官定意識型態的西化理論》（台北：稻鄉，2001 年），頁 11-38。相關亦見 Min Tu-Ki, "Chinese 'Principle' and Western 'Utility': A Reassessment," in Min Tu-Ki, *National Polity and Local Power: The Transformation of Late Imperial China* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1989), pp.51-88.

<sup>37</sup> 雖然中西皆有形而下的「藝術」之學，但由於晚清士人所認知的「西方」是以此見長的文明（西技、夷技），故與擅形而上之「道學」、「內學」的中國相較，「藝術」遂成爲一個與西方文明有關的指涉。

<sup>38</sup> 傅柯指出，「知識域」(episteme) 並非「世界觀」，而是指某一時期，連結那些論述運作之關係的總和，一種集合關係的總體。傅柯 (Michel Foucault) 著，王德威譯：《知識的考掘》(*L'archeologie du savior*) (台北：麥田，1993 年)，頁 336-337。緣此，吾人所謂的「藝術」，必須從自身與時代整體的論述關係中來加以掌握，由此定位「藝術」在其所屬的知識秩序中的位置、角色和存在之意義。

<sup>39</sup> 馬銘浩：〈《四庫全書》所表現出的藝術觀—以《四庫全書》藝術類書目為觀察對象〉，收入淡江大學中國文學系主編：《兩岸四庫學：第一屆中國文獻學學術研討會論文集》（台北：學生書局，1998 年），頁 264。

<sup>40</sup> 劉美玲：〈《四庫全書總目》分類體系中藝術相關類目之探析〉，《中央圖書館台灣分館館刊》7 卷 4 期

接近「純藝術」的旨趣；或者說，書畫、琴和篆刻至此成爲「藝術」的內容，正好表明了這種分類與現代的「藝術」概念相仿，以後者也將書畫、琴、篆刻視爲「藝術」之故。

本文以爲，正是從後來通過翻譯所建構的「藝術」或「美術」概念來審視《四庫全書總目》的「藝術」分類，方才可能出現上述的觀點。基本上，這種類似「以今鑑古」的模式，必須透過對「美術」翻譯歷史的「起源之忘卻」，才得以追溯此一概念在過去的任何蛛絲馬跡。<sup>41</sup>雖然吾人並不否定《四庫全書總目》的「賞鑑／品評」觀念使得「藝術」一詞具備了審美性質，然而，正因此「賞鑑／品評」與文人意識密切相關，才使其不同於後來由美學理論所建構的純粹觀點；也就是說，文人透過「游於藝」的行爲，最終所欲體現的仍舊是「道」的理想，所謂「一技入神，器或寓道」的可能性。質言之，正是因爲萬物皆有蘊含「道」之可能性，「藝」才成爲一個必須被認識的對象。

正如前述，這個「道／藝」關係的假設，最終使得某種倫理成爲「游於藝」時的首要課題，「游於藝」因此必須作爲某種「修身」的方案才得以被認可。吾人可謂，「賞鑑／品評」正是「修身」之倫理主體在審美上的投射：對於美的鑑賞、品味同時，由於這個美關係到人格修養，從而對於美之鑑賞、品味便是對於人格之品第，如郭若虛（活動於十一世紀）所言：「人品既已高矣，氣韻不得不高。氣韻既高矣，生動不得不至。所謂神之又神，而能精焉。」<sup>42</sup>以此之故，在文人品書論畫的文本中，才會出現大量帶有高度人格色彩與性情特徵的詞彙，如風骨、敦厚、秀逸、灑脫、謙忡、質樸、忡和、恬淡、高邁、偉岸、雍容、嫵媚、狂狷、平淡天真、飛揚跋扈…等等。這類修辭不僅可被用於對詩詞或琴的批評，且作爲某種人格的指涉，其間仍隱約具有品第之分，因此也涉及「雅／俗」、「正／邪」等問題，比如張庚（1685-1760）對元代諸大家之批評：

揚子雲曰：「畫心畫也，心畫形而人之邪正分焉。」…試即有元諸家論之：大癡爲人坦易而灑落，故其畫平淡而沖濡，在諸家最醇。梅華道人孤高而清介，故其畫危聳而英俊。倪雲林則一味絕俗，故其畫蕭遠峭逸，刊盡雕華。若王叔明未免貪榮附熱，故其畫近於躁。趙文敏大節不惜，故書畫皆嫵媚而帶俗氣。若徐幼文之廉潔雅尚，陸天游方方壺之超然物外，宜其超脫絕塵不囿於畦畛也。記云：「德成而上，藝成而下。」其是之謂乎？<sup>43</sup>

---

（2001年12月），頁88。

<sup>41</sup> 「起源之忘卻」是藉自柄谷行人的說法，大體是指：日本現代的「文學」有其歷史性的起源，然當人們深陷「文學」（literature）這一概念裝置去審視古代的作品，因而建立所謂的「國文學」時，則必須通過某種「顛倒」來完成，此顛倒意指，將本具歷史起源的「文學」概念，視爲早已存在者，故此顛倒正是對「文學」作爲一概念之起源的忘卻。柄谷行人（Karatani Kojin）著，趙京華譯：《日本現代文學的起源》（北京：三聯書店，2003年）。

<sup>42</sup> 〔宋〕郭若虛：《圖畫見聞誌·敘論》，見于安瀾編：《畫史叢書》（台北：文史哲，1974年），第1冊，頁155。其他古典文本的收錄與介紹，大致可見傅抱石所編著《中國繪畫理論》中的「修養論」一節。傅抱石編著：《中國繪畫理論》（台北：里仁，1995年），頁17-30。

<sup>43</sup> 〔清〕張庚：〈浦山論畫·論性情〉，見俞崑編著：《中國畫論類編》（台北：華正，1984年），上冊，

此處，重點不在於批評之公正與否，而是類似的品評語言本身的審美 / 倫理指涉，在古代的文本中可謂俯拾皆是。

可以說，歷代文人欲藉「藝」以進「道」以成「德」的行動，正是一個審美 / 倫理主體的實踐過程；或者，不論詩詞歌賦，抑或琴棋書畫，皆屬作為審美 / 倫理主體的文人之日常實踐的產物，因此構成了一個綜合性的文化範疇，或曰文人的生活世界。<sup>44</sup>在此綜合性的文化範疇或文人的生活世界中，不僅詩詞歌賦與琴棋書畫是難以被分割的整體；<sup>45</sup>甚且，這些作為文人的「藝術」之所以成為必須，其前提則來自「道 / 藝」關係的假設。從而，「藝術」的意義與價值便取決於對此一關係的掌握和拿捏，也就是文人主體化過程中所涉及的倫理問題，以及為成就此倫理主體（人格）所使用的方法或技術問題。

既然透過「藝」最終所欲體現的是「道」，即成就一符合「道」之秩序的倫理主體，那麼其中所涉及的技術就絕非僅限於「藝」本身，甚至可以說，並不在於「藝」本身，因為對於「藝」之過渡專注可能正好背離「道」，以「道」是普遍存在於萬物卻又並不僅存於某物之故。換言之，這是一個君子需藉某物來體現「道」而卻又不能「器於物」以免為物所役之悖論結構，陸象山（1139-1193）有言曰：「主於道則欲消而藝亦可進，主於藝則欲熾而道亡，藝亦不進。」<sup>46</sup>在此悖論結構當中，如何能作有效的掌控與拿捏，遂成一最根本之技術。

這個存在於「道 / 藝」關係中的悖論形式及其所衍生之技術，正是歷代「文人藝術」的核心課題，不論是詩詞歌賦抑或琴棋書畫，文人必須透過某一物件（器）或行為（藝）卻又對此物件或行為的過渡專注之否定（匠）來體現「道」的可能性；換言之，文人是在對技能之貶抑的過程中來使用此一技能，所重者在「游」、「遣興」或「自娛」而非專門，正如倪瓚（1301-1374）的名言：「僕之所謂畫者，不過逸筆草草，不求形似，聊以自娛耳。」<sup>47</sup>人們因此認為，文人畫意在追求某種「業餘精神」。<sup>48</sup>然而，並不因此業餘

---

頁 225-226。

<sup>44</sup> 近幾年中研院文哲所的重點主題計畫「中國文人生活之道與藝」，便是以作為倫理 / 審美主體的文人及其「自我技術」為對象所進行的跨領域研究，值得給予持續的關注。相關訊息參見劉宛如：〈導言：從遊的多重面向看中國文人生活中的道與藝〉、羅佩瑄等記錄：〈「遊觀與體現：中國文人的身體實踐與自我體現之再思」座談會記錄〉，《中國文哲研究通訊》16卷4期、17卷1期（2006年6月、2007年3月），頁183-195、1-65。

<sup>45</sup> 我並不否定以往繪畫自成一歷史脈絡的事實，如各朝代畫史、畫論或作品間的相承關係。然而，有趣的地方就在於，那些被用來建構歷史、批評作品的語言，同樣也可用於詩文、書法、古琴甚至人品上；換言之，正是一套「品評」的語言 / 觀看制度使得詩詞歌賦、琴棋書畫彼此緊密相連，一個關乎「品味」（taste）而又涉及「人品」的審美 / 倫理機制。

<sup>46</sup> 〔宋〕陸九淵：《象山先生全集·卷二十二·雜說》，轉引自王進祥執行編輯：《中國美學史資料選編》（台北：漢京文化，1983年），下卷，頁79。

<sup>47</sup> 〔元〕倪瓚：《雲林論畫山水》，見俞崑編著：《中國畫論類編》，下冊，頁702。

<sup>48</sup> J. R. Levenson 著，張永堂譯：〈從繪畫看明代及清初社會的文人業餘精神〉，收入中國思想研究委員

精神便降低它所當具備的技術性，「自娛」並非真能率意而為；<sup>49</sup>相反，其所涉及的高度技術性正內在於此既使用「藝」卻又否定「藝」的悖論形式中。這個技術因此不僅止於「藝」本身，還必須有人品（透過修身）、學養（透過聖賢書）、見識（透過壯遊）等諸多條件的配合；或者說，正是在「游藝」、「遣興」、「自娛」或「使用／否定」的悖論形式中，方能體現由此修身、學養與見識所鍛造而成的「人格」。此人格作為一種以「道」為理想的倫理主體，既可透過繪畫、亦可透過詩詞，或者能透過二者的融合來呈現，所謂「詩是無形畫，畫是有形詩。」職是之故，不論何種「藝」，都是為完成倫理主體的某種修身之道，而其中所涉及的技術性，因此便是對「藝之使用／否定—人格修養—道之體驗」的三位一體的動態掌握與分寸拿捏；這種掌握與拿捏的技巧必須不斷循環於此三者的互動關係中，彼此寸步不離。

鑑於此，吾人對於古代「藝術」概念系譜的追溯，勢必得將其置入「道／藝」的知識秩序中加以理解，而也正是此一秩序的關係型態，使得不論就其所處的位置、所扮演的角色、所體現的內涵，乃至為了完成「道」的理想而產生的業餘精神（藝之使用／否定），「藝術」才可能與晚清民初通過翻譯而出現的「美術／藝術」，及其被制度化與分工專業化後的型態有所不同。即便後者在翻譯的實踐中，也曾多少受制於前者，不過與其說前者造就了後者，不如說是後者在與前者協商或對前者進行支解與重組的過程中，使其成為了自己的過去。這個支解／重組的原則，來自通過翻譯所形成的「美術／藝術」之現代界定，而協商的機制則與「中國美術」的出現密切相關。

---

會編：《中國思想與制度論集》（台北：聯經，1976年），頁421-459。

<sup>49</sup> 所謂「業餘」並非指所有人都能從事，它具有嚴格的條件限制；只就某人擁有詩、文造詣，深諳經典之學（受教育的士大夫），業餘精神才是可能的。從而，只有文人有權力藉繪畫「聊以自娛」並決定誰能符合這套標準，因為他們掌握著絕對的文化資本或象徵系統：識字、書寫、教養、品味、批評、鑑賞等等。整體言之，這是科舉制度下的產物，也可謂古代特定知識階層的意識型態產物，具有鮮明的文化／歷史特定性（cultural / historical specificities）。正因如此，「文人畫」應當是一個歷史範疇，萬青力則認為它是一個「歷史概念」，參見萬青力：〈文人畫與文人畫傳統—對20世紀中國畫史研究中一個概念的界定〉，《文藝研究》1996年第1期，頁140-144。

## 第三章 「美術」的起源與富強語境中的翻譯

### 第一節 翻譯「日本／西方」與漢字外來詞

#### 3.1.1 日語：現代性的中介

甲午一役（1894-1895），使得中日彼此的角色發生了位移，此前，中國仍視日本為蕞爾小邦，對後者的一切不感興趣，但隨著戰爭的衝擊，日本成了西方列強在東亞的鏡像，就近折射出文明的光芒，所謂「政事一變，雄視東方」。<sup>1</sup>中國一改過去的輕蔑態度，轉而處處以日本為標榜，日本的現代性經驗遂成中國尋求富強的主要參照，隨之而來的便是對日本制度的仿效，如君主立憲、新式教育，以及為獲取新知而鼓吹赴日留學、學習日語、翻譯日文作品等。

從此刻起，日本被賦予了某種獨特的意涵，一個介於西方與中國間，較西方來得更易於辨識的文明圖像，且由於和中國「同文同種」的關係，因此也是更容易被仿效的對象。日語被視為獲取新知的有效方案，成爲一個必要的中介形式：一方面，它承載了日本自身的現代性經驗，而由於這種經驗已然是幾經篩選、粹取過的「西方」，因此，它也同時成爲步入西學之不可或缺的階梯。時人正是在這種想像的基礎上，合法化留學日本、學習日語，乃至翻譯日文作品等行動。1898年，張之洞在著名的《勸學篇》中聲稱：

至遊學之國，西洋不如東洋：一路近省費，可多遣；一去華近，易考察；一東文近於中文，易通曉；一西書甚繁，凡西學不切要者，東人已刪節而酌改之。中東情勢風俗相近，易仿行，事半功倍，無過於此。若自欲求精求備，再赴西洋，有何不可。<sup>2</sup>

不論是語言、風俗或地緣，對張之洞來說，日本與中國的親緣關係正是遊學日本的絕佳條件，與此同時，由於日本已對西方知識作了必要的揀選，因此反倒比直接向西方學習來得更具效益。由於張之洞所佔據的位置，使得這種說法甚至成爲官方留日政策的理由之一。<sup>3</sup>

<sup>1</sup> [清]張之洞：《勸學篇·外篇·遊學第二》，見沈雲龍主編：《近代中國史料叢刊》（台北：文海，1967年），第9輯，頁90。

<sup>2</sup> 同前註，頁91。

<sup>3</sup> 就在《勸學篇》發表後的數月，光緒皇帝（1871-1908）的上諭便稱：「出國遊學，西洋不如東洋。東洋路近費省，文字相近，易於通曉，且一切西書均經日本擇要翻譯。著即擬訂章程，咨催各省迅即選定學生陸續咨送。」雖然隨即發生了戊戌政變，但留學的政策卻未受太大影響，比如1899年就有202名留學生赴日，1905-1906年達到高峰。整體觀之，1898-1911年便有約2.5萬名留學生赴日，而直到五四運動時期，海外留學仍以日本爲大宗。相關參見任達（Douglas R. Reynolds）著，李仲賢譯：《新改革命與日本：中國，1898-1912》（*CHINA, 1898-1912: The Xincheng Revolution and Japan*, 1993）（南京：江蘇人

即便是戊戌變法（1898）失敗後，逃亡日本不過數月的梁啟超，當他在鼓吹學習日語時，也出現類似的表述。在〈論學日本文之益〉（1899）一文中，梁氏以親身經歷，告誡有志於「新學」的國人，當以學習日語為第一要務。他認為，翻譯不如學習語言來得快，不僅可藉此通讀日本書（譯自歐洲的日本書），甚且，由於日文多用漢字，因此較英文更容易學習；相對於後者即便花費五六年也未必能讀政治、經濟、社會等書，日文閱讀能力卻可「數日而小成，數月而大成」。<sup>4</sup>然而，姑且不論中日語言間的關係問題，困難之處猶在，日語的普及必然涉及如學校、師資等現實因素，結果是，與梁啟超的理想正好相反，傳播新學之最迅速的方式仍舊留給了翻譯。

與前述的觀點類似，時人在提倡翻譯日文作品時，亦在「同文同種」或「幾經篩選」等說法上不斷發揮，如康有為便稱：

且日本文字猶吾文字也，但稍雜空海之伊呂波文十之三耳。泰西諸學之書其精者，日人已略譯之矣，吾因其成功而用之，是吾以泰西為牛，日本為農夫，而吾坐而食之。費不千萬金，而要書畢集矣。使明敏士人習其文字，數月而通矣，於是盡譯其書。<sup>5</sup>

其變法至今三十年，凡歐美政治、文學、武備新識之佳書，咸譯矣。…譯日本之書，為我文字者十之八，其費事至少，其費日無多也。<sup>6</sup>

王之春亦言：「西書譯手本少，惟日本選擇最精，中東同文，通才學日文，三月便可卒業。」<sup>7</sup>可以說，寄望於通過日語或翻譯日文作品而尋求富強，乃當時的普遍意見，日語因此成為邁向現代的一個必要中介。

不過，這個作為現代性中介者的日語，絕不只是傳遞訊息的工具；相反，正是在透過日語進行傳遞的過程中，或將日語視為一種「透明媒介」的想像中，以及藉此傳遞／想像所衍生之意義與詞彙的挪用、刪改和創造之際，「現代性」得以被塑造。<sup>8</sup>正如時人所言，西方的文明思想幾經日人所篩選，但與其說這種篩選是更接近西方，不如說正是

---

民出版社，2006年），頁47-70；周策縱（Chow, Tse-tsung）著，周子平等譯：《五四運動：現代中國的思想革命》（*The May Fourth Movement: Intellectual Revolution in Modern China*, 1960）（南京：江蘇人民出版社，1999年〔2005年版〕），頁31；戴礪：〈清末留日學生與辛亥革命〉，收入留學生叢書編委會編：《中國留學史萃》（北京：中國友誼出版公司，1992年），頁121-127；實藤惠秀著，潭汝謙、林啟彥譯：《中國人留學日本史》（香港：中文大學出版社，1982年）。

<sup>4</sup> 梁啟超：〈論學日本文之益〉，收入《飲冰室文集之四》（台北：中華書局，1960年），頁80-82。

<sup>5</sup> 康有為：〈自序〉，《日本書目志》，收入《康有為全集》（上海：上海古籍出版社，1987年），第3冊，頁585。

<sup>6</sup> 轉引自任達著，李仲賢譯：《新政革命與日本：中國，1898-1912》，頁117。

<sup>7</sup> 轉引自譚汝謙：〈近三百年中日譯書事業與文化交流〉，《近代中日文化關係研究》（香港：香港日本研究所，1988年），頁120。

<sup>8</sup> 此處有些近似「翻譯現代性」（translated modernity）的概念，參見劉禾（Lydia H. Liu）著，宋偉杰等譯：《跨語際實踐：文學、民族文化與被譯介的現代性：中國：1900-1937》（*Translingual Practice: Literature, National Culture, and Translated Modernity—China, 1900-1937*, 1995）（北京：三聯書店，2002年），頁1-71。

由於這種篩選，以及賦予此篩選以「真實」(reality)的想像中，「西方」才顯得易於親近。以此之故，最終能決定「西方」以什麼樣的面貌出現者，正是日語及其使用情境，或者賦予日語以傳遞功能並試圖以漢語翻譯之的中國現實。在此既是日本又是中國的雙重前提下，西方的語言和思想才可能被翻譯或再翻譯，或謂，「西方」之語言和思想正是在此翻譯或再翻譯中被「改造／創造」；這種（再）翻譯因此意味著是由日本或中國依自身的實踐需求所進行的必要轉換，於是，日本或中國的在地處境最終決定了西方思想和語言該以什麼形式來被表達或呈現。<sup>9</sup>

### 3.1.2 日本漢字外來詞

就在賦予日語以傳遞功能的想像中，掀起了一波自隋唐「翻經」以後所從未有過的翻譯狂潮，且由此持續不絕的翻譯行動，使得漢語在不到數十年間就發生了根本的變革，其程度遠非隋唐時期所能比擬。<sup>10</sup>若以數量來看，據譚汝謙的統計，1660-1895年，中譯日文書不過12種，且有9種為日人所譯，然至1896-1911年，卻驟升至958種，在同期外語翻譯市場中取得絕對優勢，僅以1902-1904年為例，便佔總數的60%。民國後數量持續增加，至抗戰前則達1759種之多，雖已非最大輸出語種，但若論國別，與中國在政治上敵對的日本仍舊搶盡風采。<sup>11</sup>

在此巨大的翻譯浪潮中，知識傳播媒介的角色頗具關鍵：<sup>12</sup>首先，各種以翻譯或培養翻譯人才為訴求的機構和社團紛紛出現，如1896年京師和廣東的同文館皆增設東文館；1897年康梁在上海創辦之「以東文為主，而輔以西文」的大同譯書局；1897年羅振玉在上海創辦之東文學社；1900年在東京成立的譯書彙編社等等。其次，能將此翻譯予以同步刊行的各種印刷事業，包括出版社與報章雜誌，如1896年梁啟超等人創辦之《時務報》；1897年創立並於1903-1913年進入中日合資階段的商務印書館；譯書彙

---

<sup>9</sup> 劉紀蕙指出，思想必須透過接收端轉換其表達形式和質地，它才得以滲透本地的語言和思想系統。劉紀蕙：〈心的翻譯—自我擴張與自身陌生性的推離〉，《心的變異：現代性的精神形式》（台北：麥田，2004年），頁123。

<sup>10</sup> 稍早，即1860-1890年代的洋務運動，透過傳教士和中國仕紳的合作，曾經出現一波翻譯潮，不過由於大多限定在專門的科技領域，及其傳播對象的相對封閉性，因此不論規模與影響，和1890年代後的翻譯潮不可同日而語。更重要的是，透過大量的印刷出版事業、教育和留學政策所造就的現代知識份子、新式學校所導致的識字人口的逐年攀升，乃至語言表達形式的日趨改變等因素的相互配合，使得1890年代以降的翻譯事件成為真正「千古未有之變局」。關於1890年代以前翻譯態度的轉變和相關的翻譯活動，大致可見王宏志：〈「何必夷人，何必師事夷人」：論夷夏之辨與晚清翻譯〉，《中國文化研究所學報》第47期（2007年），頁217-244。

<sup>11</sup> 譚汝謙：〈中日之間譯書事業的過去、現在與未來（代序）〉，實藤惠秀監修，譚汝謙主編，小川博編輯：《中國譯日本書綜合目錄》（香港：中文大學出版社，1980年），頁55-92。

<sup>12</sup> 關於近代中國知識傳播媒介的特徵及其影響，大致可見張灝：〈中國近代思想史的轉型時代〉，《時代的探索》（台北：中央研究院、聯經，2004年），頁37-60。

編社所發行的《譯書彙編》等等。部分媒體更介入教科書的翻譯和出版，影響無遠弗屆，如范迪吉領導的會文學社、文明書局、商務印書館、中華書局等。最後，是一批具有中日雙語能力的翻譯大軍，包括赴華擔任教習或顧問的日籍人士、與日本關係密切的知識份子，以及為數龐大的留日學生。這些人士除了與上述各體制多有牽連外，也不乏知識界的名流，如梁啟超、章太炎、王國維，以及留日出生並於民國後佔據論述舞台者，如魯迅、周作人、夏丏尊、郭沫若、郁達夫、豐子愷等等。

事實上，除了譯書量和媒體的傳播效應外，真正能說明日語對漢語之影響力者，莫過於透過此翻譯事業而不斷引進的日本漢字外來詞。就此言之，譯書量和語言的影響間並無必然的對應關係，也就是說，即便後來直接翻譯西方文獻的數量越來越多，但就其所使用的詞彙而言，卻多半為日本早先翻譯歐洲語言時所創。甚且，此後即便以漢語為母語的人在進行寫作時，也無法避免對日本漢字外來詞的使用，其結果正如實藤惠秀於 1940 年所言：「現代的中國，要是不用日本詞彙，便委實不能談高深的學理。」<sup>13</sup>

據語言學家的統計，現代漢語裡，源自日本的詞彙至少有 1063 個之多，<sup>14</sup>而這並未包含詞綴在內。<sup>15</sup>此外，日本借漢字翻譯歐洲語言時，大抵可歸納為三種模式：首先是古代日語中，由漢字所組成的詞彙，但卻不存在於古代漢語，如內容、距離、宗教、服務、派出所等等；其次是日語借古代漢語的既有詞彙來意譯歐洲語言，如世界、文學、科學、革命、經濟、藝術、國學等等；最後，不見於古代漢語，而是日本借漢字所組成的複合詞，在總體數量中佔據最大的比例，如哲學、國際、社會、美學、美術、國粹等等。<sup>16</sup>

值得注意的是第二種，漢語使用者經常會遺忘這些詞彙在古代漢語中的意義，也就是說，當這些日語借用詞重返漢語後，其內涵卻發生了變化，正如 1916 年歐陽仲濤在〈宗教救國論〉一文中所說：

日人譯製名詞，不能不沿用吾國故語。然而，一名既成，既別為新義，不容利用考據詞章之術，望文而牽合。比如經濟不能因其用經國濟民之字，而謂大學衍義、文獻通考之屬，皆即葉科諾密士，書目答問中所列經濟家，亦即亞丹斯密之徒也。又如科學不能因其用科舉學校之字，而謂經義試帖之屬，皆即賽因士。<sup>17</sup>

<sup>13</sup> 轉引自譚汝謙：〈現代漢語的日語外來詞及其搜集和辨認的問題〉，《近代中日文化關係研究》，頁 328。

<sup>14</sup> 最早從事這類研究的是高名凱與劉正琰，其統計結果為 459 個；王立達則列舉出 588 個；在此基礎上，實藤惠秀收集了 830 個。本文所引 1063 個，則是 1972 年譚汝謙在實藤的基礎上，重新清查史料後所得出的數字。譚汝謙：〈晚清的識字教育與日本〉，《近代中日文化關係研究》，頁 301。

<sup>15</sup> 詞綴如：現代化、普遍化、自動化之「化」；可能性、關鍵性之「性」；深度、強度之「度」；成為、認為之「為」；美感、情感、性感之「感」；想像力、生產力之「力」……等等。詳見劉禾著，宋偉杰等譯：《跨語際實踐：文學、民族文化與被譯介的現代性：中國：1900-1937》，頁 431-439。

<sup>16</sup> 高名凱、劉正琰：《現代漢語外來詞研究》（北京：文字改革出版社，1958 年）。亦見劉禾著，宋偉杰等譯：《跨語際實踐：文學、民族文化與被譯介的現代性：中國：1900-1937》，頁 45。

<sup>17</sup> 歐陽仲濤：〈宗教救國論〉，《大中華》2 卷 2 期（1916 年 2 月），頁 5。

同樣地，與本文相關之「藝術」，當其作為重返的外來詞而進入現代漢語後，便成爲一個與 Art 具對等假設的詞彙出現，而非古代「藝術」的延續。

另一方面，除了大量外來詞彙被融入漢語外，由於這些詞彙多屬復音詞，從而使得原本以單音爲主的漢語成了復音詞的語言。<sup>18</sup>實藤惠秀等人據此認爲，正是漢語的復音化，才使其變得更加細緻而詳盡，並成爲一種適合吸收現代文化的現代語言。<sup>19</sup>吾人發現，這種將外來語視爲某種新的科技，因此能促進中國現代化的想像，是二十世紀前半葉的普遍觀點，這種觀點甚至最終導致某些知識份子將表意文字視爲缺陷，進而鼓吹廢除漢字而改以拼音取代之。<sup>20</sup>

事實上，實藤氏等人對復音詞與「精密性」的連結，王國維在 1905 年所作〈新學語之輸入〉一文即有表露。他從語言再現思想的角度出發，認爲西方語言的複雜性正足以呈現其思想的精密性，與中國講究實際、通俗的傳統不同，西方乃長於抽象思辨的民族，因此，當新思想輸入中國時，便出現傳統詞彙不足的窘境。就在此時，作爲中介者的日譯新詞彙，有效地化解了中國與西方的隔閡。王國維認爲，嚴復的翻譯雖「古」，但意義卻不能了然；相形之下，日人所創詞彙卻較爲「精密」，因此與其自創而不如沿用或因襲。<sup>21</sup>他在文末更指出，日譯詞彙所以較漢語來得精密的理由在於：「日本人多用雙字，其不能通者，則更用四字以表之；中國則習用單字，精密不精密之分，全在於此。」<sup>22</sup>

此處的「精密」是針對漢語使用者而言，也就是說，即便這種複合詞是日本所發明的，但和古代漢語之籠統的單詞相較，複合詞對於漢語使用者想必更具說明性也更易於理解。事實上，王國維忽略了其中的「翻譯」問題，比如，即便「美」與「術」皆屬漢字，然當日本人爲了翻譯歐洲語言，而將其重組成一複合詞，對漢語使用者而言，作爲「新的組合」本身也就有待翻譯，因此絕非「沿用」或「因襲」所能了事。於是，和王國維所說的恰恰相反，並不因「組合」就更具說明性，因此更精密而容易理解；正是由於日本翻譯歐洲語言時所借用的是漢字，並因此產生「新的組合」，才使得中日間的翻譯成爲一種必須。

除此之外，這個存在於中日間的「翻譯」自始便涉及文化轉換的問題，也正是由於這個問題不只是文字而更是文化的問題，那麼，漢字的「共享」就不足以構成中日語言之先天的「同文」關係；進而言之，正是因爲中日二者的漢字共享，才越發突顯此「同

---

<sup>18</sup> 實藤惠秀著，譚汝謙、林啓彥譯：《中國人留學日本史》，頁 224-225、237。

<sup>19</sup> 同前註，頁 237-238。

<sup>20</sup> 相關批判參見張君玖：〈德希達、魯迅、班雅明：從翻譯的分子化運動看中國語文現代性的建構〉，《東吳社會學報》第 19 期（2005 年 12 月），頁 57-100。

<sup>21</sup> 王國維：〈論新學語之輸入〉，收入《千古文心—王國維文選》（天津：百花文藝出版社，2002 年），頁 41-44。

<sup>22</sup> 同前註，頁 44。

文」假說的想像性質。基於此，就吾人所欲考察的「美術」來說，當它作為一個日本的漢字複合詞被引進漢語後，因此也就不僅止於詞彙的簡單過渡，而必然涉及中國與日本間的文化轉換的問題。如果說中日語言間存在著任何能潛越彼此界限的可能，並不是來自二者本質上的親緣性，而必須透過翻譯的實踐，即某種意義分子的交換行動，這種越界效應才可能被釋放。

雖然，此一文化又不僅限於中日之間，既然漢語透過日語最終所指向的仍舊是「西方」，或日語的「美術」是被假設為中西間的對等詞而出現，那麼，這個隸屬中日間的文化轉換勢必也就涉及中西間的翻譯，或者說，存在於此中日間的轉換，正是中西間的翻譯之變體或外延。職是之故，吾人勢必得將「美術」的翻譯置入此「中-日-西」的三重架構下進行思考，從現代漢語自身的實踐脈絡中，考察其相互建構的複雜過程。吾人最終所欲說明的是，真正居於中介位置的其實是具能動性（agency）的現代漢語，以及使此一能動性成為可能的特殊的歷史條件與文化情境。

## 第二節 「美術」的起源：以最初的幾個文本為例

據學者考證，1897年11月5日（光緒23年10月11日）被刊登在《實學報》上的短文〈美術育英會之計畫〉，是目前可知最早出現「美術」一詞的漢語文獻。<sup>23</sup>該篇譯自同年9月16日《東京日日報》的報導，講述日本美術育英會為參與法國博覽會而募集資金、蒐羅名工製品等籌備事宜，<sup>24</sup>這些產品包括金屬雕刻、陶磁器、牙雕木雕、刺繡紡織等等，而製作者則被稱為「美術家」。<sup>25</sup>就此觀之，文中所言「美術」與日本在1870年代首度翻譯時的情況類似，不僅是一個包羅各種工藝製品的廣泛概念，且與博覽會的歷史事件密切相連。<sup>26</sup>

此外，成書於1898年的《皇朝經世文新編》中，也曾出現幾篇與〈美術育英會之計畫〉類似的譯文，比如：譯自大隈重信（1838-1922）的文章〈論日本宜變更國政〉，也是在論及以精緻藝品參加1900年法國萬國博覽會時使用「美術」一詞；<sup>27</sup>譯自俄人斯哥利哥布斯奚的〈俄國外政策史〉中有謂：「初日本與歐洲交通，其所輸出之物，金塊最多，美術品次焉。蓋日本美術之精巧，洵為地球之逸品。」<sup>28</sup>此處的「美術」基本

<sup>23</sup> 鄭工：《演進與運動：中國美術的現代化（1875-1976）》（南寧：廣西美術出版社，2002年），頁76-77。

<sup>24</sup> 按：文中曾提及「美術育英會，實由三十三年以來，法國大博覽會故，將本邦美術之出品關係，大為計畫。」此處的「三十三年以來」不得而解，惟自後文脈絡來看，當指明治三十三年（1900）將於巴黎所舉辦的萬國博覽會。〈美術育英會之計畫〉，《實學報》，1897年11月5日（光緒23年10月11日），見實學報社輯：《實學報》（台北：文海，1996年），頁487-488。

<sup>25</sup> 同前註，頁488。

<sup>26</sup> 1871年，維也納為籌辦兩年後的萬國博覽會（1873），向世界各國政府發出德文邀請公函，並附上一份展覽分類文件，日本隨即將其譯成日語，該文件中便出現「美術」一詞，此為日本「美術」的翻譯之始。日本以漢字複合詞「美術」對譯德文的Kunstgewerbe，Kunst為藝術，Gewerbe為工業，Kunstgewerbe因此具有「美術工藝」之意。1872年，日本政府將該邀請函的日譯本頒佈，「美術」得以傳播開來。值得注意的是，該文件的日本譯者曾對「美術」下了註解：「為了美術（將西方的音樂、畫學、制像術、詩學等稱之為美術）使用的博覽會場工作之故。」因此，就廣義上說，「美術」包括詩歌、音樂、繪畫、工藝等等，約莫同時期，西周（1829-1897）所撰《美妙學說》中亦言：「西方現今美術當中的畫學、雕像術、雕刻術、工匠術等，外加詩歌、散文、音樂，或是中國傳來的書法，都是美妙學原理的適用者，甚至也適用於舞樂、演劇之類。」雖然，若放在博覽會或近代產業的脈絡下，「美術」多半指各種精緻工藝，甚且包括實用性的產品在內。可以說，「美術」最初被引進的過程中，始終帶有濃厚的西方/文明/科技色彩，比如1876年所成立的工部美術學校，便是一個隸屬於工部而非文部的西畫學校，陳振濂即指出，油畫、西洋文明、先進技術乃是三位一體的內容。總之，1870年代時，日本的「美術」不脫實用技術、西方文明等理解。北澤憲昭：《境界の美術史：「美術」形成史ノ-ト》（東京都：ブリュッゲ，2000年），頁7-16；陳振濂：《近代中日繪畫交流史比較研究》（合肥：安徽美術出版社，2000年），頁64-69、97；神林恆道（Tsunemichi Kambayashi）著，龔詩文譯：《東亞美學前史—重尋日本近代審美意識》（台北：典藏藝術，2007年），頁38-40、63-64、101。

<sup>27</sup> 大隈伯：〈論日本宜變更國政〉，收入麥仲華：《皇朝經世文新編·卷十六中·外史》，「中央研究院漢籍電子文獻」，網址：<http://www.sinica.edu.tw/ftms-bin/ftmsw3>。

<sup>28</sup> 俄人斯哥利哥布斯奚：〈俄國外政策史〉，收入麥仲華：《皇朝經世文新編·卷十六下·外史》，同前註。這篇文章是譯自俄文或日文不得而知，若是直譯俄文，便可視為漢語界首次自行使用「美術」的一個案例。

上也是作為精緻工藝理解；譯自某日人的〈論社會〉中，則出現「文藝美術」一詞，按語中說：「西人稱詩歌、音樂、雕刻、繪畫曰美術。」<sup>29</sup>這或許是漢語譯文中，最早對「美術」作為一專有名詞的界定。從以上所舉幾篇譯文來看，「美術」最初進入漢語文獻時，基於原文的使用，大抵皆與工藝的指涉有關。<sup>30</sup>

由於明治初期推行「殖產興業」的經濟政策，透過自上而下的宣導，「美術」逐漸成為一個普及性的日常用語，如將某某產品冠以「美術」之名（如「美術傘」），便是個常見的現象。<sup>31</sup>可以說，上述譯文中的「美術」不僅出自某種語用慣性，且與近代日本產業發展具有深刻的歷史淵源；正因如此，儘管日本「美術」已在過去歷經各種理論的建構，並最終獲得美學上的定位，<sup>32</sup>然作為日常用語，「美術」仍在產業的脈絡下被普遍使用著。

除此之外，對本文所欲考察的漢語脈絡而言，由於上引幾篇譯文本身的性質，使吾人難以從中獲得更多的資訊，故僅能將其視為一象徵性的開端。相形之下，或許也就在〈美術育英會之計畫〉刊登前後，康有為所編撰的《日本書目志》（1897）卻顯得非常重要，以其「美術」並非直譯日本文獻的詞彙，而是作為該目錄作品的一個門類出現，換言之，此處的「美術」是康氏依自身理解所使用的結果。在《日本書目志》中，康有為將其所錄日本書目分為十五大門，<sup>33</sup>「美術門」即屬其一，而「美術門」下又細分為

<sup>29</sup> 日人闕名：〈論社會〉，收入麥仲華：《皇朝經世文新編·卷十七·會黨》，同前註。

<sup>30</sup> 鄭工說：「中文『美術』一詞在 19 世紀末從日本轉譯到中國時，其詞義幾乎也相等於工藝。」鄭工：《演進與運動：中國美術的現代化（1875-1976）》，頁 76。

<sup>31</sup> 佐藤道信：《〈日本美術〉誕生：近代日本の「ことば」と戦略》（東京都：講談社，1996 年〔2004 年版〕），頁 35。

<sup>32</sup> 日本近代思想家西周於 1870 年代曾引介美學，惟其譯語相當多樣，如「佳趣論」、「善美學」、「美妙學」等；1882 年，費諾羅沙（Ernest Francisco Fenollosa, 1853-1908）在龍池會上作「美術真說」（The True Meaning of Fine Art）的演講，將「美術」的本質定義為「妙想」，並且在否定了西方寫實繪畫與中國的文人畫之後，確立了「日本美術」（以狩野派為代表）的地位；同年，岡倉天心與小山正太郎針對「書法是不是美術」進行辯論，焦點放在東西美術的「實利」問題；1883-84 年，中江篤介（兆民）翻譯《維氏美學》，首度使用了「美學」一詞；1890 年，外山正一以「日本繪畫的未來」為題發表演講，森鷗外根據哈特曼美學予以駁斥，建立自己作為日本美學第一人的威名；翌年，鷗外更與坪內逍遙展開「無理想論爭」，此後，日本美學逐漸被制度化。陳振濂：《近代中日繪畫交流史比較研究》，頁 54-58；劉曉路：〈費諾羅沙熱愛的東方藝術—從《美術真說》到《東洋美術史綱》〉，《世界美術中的中國與日本美術》（南寧：廣西美術出版社，2001 年），頁 163-166；劉曉路：《日本美術史綱》（上海：上海古籍出版社，2006 年），頁 223-226；陳振濂：〈「書法是美術？」的論戰：1882〉、〈外山正一與森鷗外關於日本美術的大論戰〉，《維新：近代日本藝術觀念的變遷—近代中日藝術史實比較研究》（杭州：浙江古籍出版社，2006 年），頁 290-293、314-317；佐藤道信：《〈日本美術〉誕生：近代日本の「ことば」と戦略》，頁 68-76；神林恆道著，龔詩文譯：《東亞美學前史—重尋日本近代審美意識》，頁 39-47、61-62、96-122、126-132。

<sup>33</sup> 包括：生理門、理學門、宗教門、圖史門、政治門、法律門、農業門、工業門、商業門、教育門、文學門、文字語言門、美術門、小說門、兵書門等。康有為：《日本書目志》，收入《康有為全集》（上海：上海古籍出版社，1987 年），第 3 冊，頁 587-588。

美術書、繪畫書、模樣圖式、書畫類、書法及墨場書、畫手本學校用、音樂及音曲、音曲、演劇、體操書、遊戲書、插花書、茶湯書（圍碁附）、將棋書、占筮書、方鑑書、觀相書、大雜書等十八類。<sup>34</sup>值得注意的是，「將棋書」後的按語稱：「凡美術十四類六百三十三種」，而「大雜書」後的按語則謂：「凡方技四類八十七種…日本方技學皆吾所傳也，無有錄存之，以見日俗云爾。」<sup>35</sup>因此，對康有為來說，由於「方技」為中國所傳，不過暫且收錄罷了；真正的「美術」應以前十四種為主。

針對以上的分類，李心峰曾指出，除了在廣義的「藝術」概念上使用「美術」一詞，康有為也受日本將花道、茶道視作藝術，以及古代「琴棋書畫」等觀念的影響，因此，康氏的「美術」概念「正處於由傳統藝術概念向現代藝術概念轉型的過程之中」。<sup>36</sup>本文以為，情況或許剛好相反，正是由於康氏摻雜了傳統、日本或西方的某些意義分子而形成的分類，才使吾人發現「美術」作為一個翻譯事件的歷史存在，而這個存在並不必然要被置於某個概念轉型的脈絡中加以檢視。換言之，此處的「美術」與後來為了對應 fine arts 或 Art 時所使用的「美術／藝術」並無前後相承之因果關係，因此也就無所謂轉型的問題；後者若要成為可能，則必需在不同的方面，鑄鑄其他意義分子而後始成。要之，對康有為來說，所謂「美術」既可以是琴棋書畫，亦可能是體操或遊戲——如游泳、相撲、煙火之類，<sup>37</sup>它作為某種生活風格的展演本身就構成了一個分類的可能，而這個分類所以可能，就在於他從未將「美」或「實用」當作絕對的標準。

對本文而言，有趣的地方在於，康有為如何通過「美術」來凝視日本／西方，或者相反，「美術」如何在此對日本／西方的想像中而被建構，以及，他如何挪用傳統意義分子來進行這種想像和建構。比如，在「畫手本學校用」後的按語中，從康氏認為日本過去多師法唐宋院體，而今日舉國尚渲染又兼融西畫的描述下，暗示著西方繪畫與中國院體的相似關係，這種關係又透過日本而被展示出來。<sup>38</sup>換言之，日本的圖畫在此成了同時能融合並呈現中國與西方文化的一個視覺載體。此外，康氏在論及「體操」時，從古代「動以養陰，以體骸清動則易使」的角度，來理解西方的體操，認為後者因重視體操「故能強力而任事」。<sup>39</sup>如此，他對西方勞動力的觀察，就必須通過將體操與氣血理論予以互涉的解讀。就此觀之，重要的倒不是從分類來定位康氏的「美術」指涉，並由此分類的曖昧性而將其託付給轉型之說，而是在此「美術」如同生活風格的理解下，不同文化經驗如何被凝視與想像的問題。

---

<sup>34</sup> 同前註，頁 1087-1088。

<sup>35</sup> 同前註，頁 1133-1134、1140。

<sup>36</sup> 李心峰：〈中國現代「藝術」概念關鍵詞研究〉，《美學》第 1 卷（南京：南京師範大學出版社，2006 年），頁 186-187。

<sup>37</sup> 比如，「體操書」中曾收錄《兵式運動法》、《體育學》、《隊列運動法》，而「遊戲書」中則收錄《游泳術》、《相撲傳書》、《西洋煙火之法》等。康有為：《日本書目志》，頁 1121-1122、1122-1125。

<sup>38</sup> 同前註，頁 1115。

<sup>39</sup> 同前註，頁 1122。

1900 年之後，「美術」逐漸成爲一個普及性的用語，並且開始和中國近代的國族意識產生連結。<sup>40</sup>1902 年，梁啓超所撰《新民說》當中有謂：「凡一國之能立於世界，必有其國民獨具之特質。上自道德、法律，下至風俗、習慣、文學、美術，皆有一種獨立之精神。」<sup>41</sup>在此，與風俗習慣或文學一道，「美術」也作爲一個能表徵「國民特質」的可見物出現，<sup>42</sup>也就是以一國家爲單位，就其所生產的「美術」來說，吾人可從中窺探該國國民之特性。並且，這些屬於一國之有形的「美術」皆含攝某種無形的「精神」，以此具內在本質（immanent essence）的有機整體而異於他國，如此方能「立於世界」。<sup>43</sup>正如劉禾所言，「國民性」論述將種族或民族國家當作理解人類差異的首要準則，<sup>44</sup>此處，「美術」作爲能將差異予以外顯的可見形式而顯得意義非凡。

正是在此意義非凡的情況下，1904 年當陶成章從國族敘事羅列中國歷代「英雄系譜」的名單時，「文學家」、「工藝家」和「美術家」也以其中的成員出現，<sup>45</sup>換言之，就其作爲國族的代表並因此與其他國族形成差異的預設中，「美術家」才可能成爲英雄；同樣地，必須能表徵一國之特質或獨立之精神，「美術」也才具有非凡的存在價值。

「美術」除了能表徵國民特性的功能外，同時也和梁啓超的「改造國民」之「新民」大計有關，<sup>46</sup>此可藉他對小說的看法作一說明。在 1902 年所撰〈論小說與群治之關係〉一文中，梁氏指出，由於小說具有不可思議的感染力，故人心之善惡、國家之治亂皆與小說的影響密切相關，而中國「群治」之腐敗即根源自此：

今我國民惑堪輿、惑相命、惑卜筮、惑祈禳，因風水而阻止鐵路，阻止開礦，爭墳墓而闖族械鬥，殺人如草，因迎神賽會，而歲耗百萬金錢，廢時生事，消耗國

---

<sup>40</sup> 關於二十世紀之交中國「國族主義 / 民族主義」(Nationalism) 的興起，參見王爾敏：〈十九世紀中國士大夫對中西關係之理解及衍生之新觀念〉、〈清季學會與近代民族主義的形成〉，《中國近代思想史論》（台北：商務，1995 年），頁 37-47、209-232；沈松橋：〈近代中國民族主義的發展：兼論民族主義的兩個問題〉，《政治與社會哲學評論》第 3 期（2002 年 12 月），頁 49-119；張灝：〈關於中國近代史上民族主義的幾點省思〉，《時代的探索》，頁 75-91。

<sup>41</sup> 梁啓超：《新民說·釋新民之義》，收入《飲冰室合集·專集之四》（北京：中華書局，2003 年），頁 6。

<sup>42</sup> 有關晚清的「國民」論述，參見沈松橋：〈國權與民權：晚清的「國民」論述，1895-1911〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》73 卷 4 期（2002 年 12 月），頁 685-734。

<sup>43</sup> 儂曦指出，共同體的統一性乃是由此「精神」所賜，也就是賦予共同體以某種內在的本質而使其成爲一個有機的整體。詳見作者爲中譯本所撰序言。儂曦 (Jean-Luc Nancy) 著，蘇哲安譯：《解構共同體》(La Communauté désœuvrée) (台北：桂冠，2003 年)，頁 xx-xxi。

<sup>44</sup> 劉禾著，宋偉杰等譯：《跨語際實踐：文學、民族文化與被譯介的現代性：中國：1900-1937》，頁 29。

<sup>45</sup> 陶成章：《中國權力消長史》，頁 213-214，引自沈松橋：〈振大漢之天聲—民族英雄系譜與晚清的國族想像〉，《中央研究院近代史研究所集刊》第 33 期（2000 年 6 月），頁 105-106。

<sup>46</sup> 梁氏有言：「新之義有二：一曰，淬厲其所本有而新之，二曰，採補其所本無而新之。」梁啓超：《新民說·釋新民之義》，頁 5。吾人可將此「淬厲」和「採補」視作某種「改造」，既是對舊的事物進行改造，亦是鑄鑄新的事物以完成這種改造。除了制度之外，更重要的改造對象便是「民」，或者是將以往的「庶民」、「臣民」改造成現代的「國民」，或者是激發其自覺，以意識到自己本就屬於一國之民。關於梁啓超的「新民」論述，參見 Chang Hao, *Liang Ch'i-ch'ao and Intellectual Transition in China, 1890-1907* (Cambridge: Harvard University Press, 1971), pp.149-219.

力者，曰惟小說之故。今我國民慕科第若羶，趨爵祿若鶩，奴顏婢膝，寡廉鮮恥，惟思以十年螢雪，暮夜苞苴，易其歸驕妻妾武斷鄉曲一日之快，遂至名節大防，掃地以盡者，曰惟小說之故。今我國民輕棄信義，權謀詭詐，雲翻雨覆，苛刻涼薄，馴至盡人皆機心，舉國皆荊棘者，曰惟小說之故。今我國民輕薄無行，沈溺聲色，縷戀床第，纏綿歌泣於春花秋月，銷磨其少壯活潑之氣，青年子弟，自十五歲至三十歲，惟以多情、多感、多愁、多病為一大事業，兒女情多，風雲氣少，甚者為傷風敗俗之行，毒遍社會，曰惟小說之故。今我國民綠林豪杰，遍地皆是，日日有桃園之拜，處處為梁山之盟，所謂「大碗酒，大塊肉，分秤稱金銀，論套穿衣服」等思想，充塞於下等社會之腦中，遂成為哥老、大刀等會，卒至有如義和拳者起，淪陷京國，啟召外戎，曰惟小說之故。<sup>47</sup>

正因「國民性」在小說的感染下而日趨墮落，梁氏遂呼籲：「故今日欲改良群治，必自小說界革命始，欲新民必自新小說始。」<sup>48</sup>

在此與「國民性」作合理連結的脈絡下，嚴復更明確地賦予「美術」以改善風俗、教化人心的功能，但與梁啟超之「新民」必先「新小說」不同，嚴復則認為，國民素質的低落實與「美術」觀念的缺乏有關，「美術」因此成為某種文明的隱喻。1902-1909年間，嚴復翻譯孟德斯鳩（Montesquieu, 1689-1755）的《法意》，在〈論關於國民精神行誼風俗之法典〉一卷中，嚴復的按語有謂：「吾國有最乏而宜講求，然猶未暇講求者，則美術是也。」<sup>49</sup>接著，他首次對「美術」下了定義：

夫美術者何？凡可以娛官神耳目，而所接在感情，不必關於理者是已。其在文也，為詞賦；其在聽也，為樂、為歌詩；其在目也，為圖畫、為刻塑、為宮室、為城郭園亭之結構、為用器雜飾之百工、為五彩彰施玄黃淺深之相配、為道塗之平廣、為坊表之崇闕。<sup>50</sup>

嚴復定義下的「美術」已然不同於康有為的理解，而被明確限於以感情或愉悅為訴求的各種活動，即後來所謂的文學、音樂、繪畫、建築和工藝。然而，在此看似中性的定義之後，卻又立即成為「批判／改造國民性」的運作對象。他認為，與今日西方的美術相較，中國則「幾幾乎無一可稱」，如宮室卑狹、道路骯髒、器物拙劣、圖畫無影等等，若以「美術之法律繩之」，中國便顯得一無可取。<sup>51</sup>此處，「美術」已然超出上述的中性定義，而成為具有特定標準的一個尺度，比如，繪畫當有「陰影」才算做好的美術。

<sup>47</sup> 梁啟超：〈論小說與群治之關係〉，原載《新小說》第1號（1902年），收入《飲冰室文集之十》（台北：中華書局，1960年），頁9。

<sup>48</sup> 同前註，頁10。

<sup>49</sup> 嚴復：〈按語〉，孟德斯鳩（Montesquieu）著，嚴復譯：《孟德斯鳩法意》（長沙：商務印書館，1939年），第十九卷，頁5。

<sup>50</sup> 同前註，頁5。

<sup>51</sup> 同前註，頁5。

與此同時，他挪用了「安上治民以禮，移風易俗以樂」的傳統觀點，為「美術」進行合法化的論證：

美術者，統乎樂之屬者也。使吾國而欲其民有高尚之精神，誅蕩之心意，而於飲食、衣服、居處、刷飾、詞氣、容儀，知淨潔治好，為人道之所宜，否則淪其生於犬豕，不獨為異族之所鄙賤而喚譏也。則後此之教育，尚於美術一科，大加之意焉可耳。<sup>52</sup>

此處的「美術」不只是一個關於美醜的事物，甚且與公德、衛生等社會秩序有關；或者說，善良風俗與整潔的環境便是「美」，反之則是「醜」，而不潔與醜陋的意象實與禽獸無異。「美術」具有提升國民素質的功能同時，遂成嚴復「新民德」以求種族進化的一個組成部分。<sup>53</sup>

正如潘光哲所言，近代中國的「改造國民論」包括兩方面的內容：一是民族自我的批判，另一則是民族自我的改造。<sup>54</sup>同樣地，嚴復也賦予「美術」以此雙重的價值：既是一個提供國族自我批判的準則，又是一個藉以改造「國民性」的有效方案。整體來說，嚴復是基於文明開化的想像與對秩序化的渴求，來理解「美術」的意義及其功能，並為之尋求一合法的社會位置。

綜觀以上所言，在此先釋出兩個問題點：首先，《國粹學報》正是在國族象徵價值的基礎上增設「美術篇」，如同陶成章將「美術家」運作成民族英雄，前者則將「美術」運作成可表徵「中國文化」的「國粹」，「美術」因此才必須被「保存」，而「中國美術」也於焉誕生。關於此點，吾人將留待第五章再行申論。其次，將「美術」視為淨化國民身心的一種方案，「美術」因此成了鑄造「新國民」的一種技術，嚴復的簡短說明只能是一個開端，關於這方面，必須要等到新文化運動時期的「美育」論述才得以更行深化與制度化。然而，後者的可能前提卻在「美學」的引介與翻譯，也就是通過將「美」予以非功利的解讀中，「美術」才可能真正具有淨化人心的力量。就此言之，不待新文化運動的「美育」論述，晚清王國維與魯迅的相關文本已然觸及，本文將留待下一章再行申論。

---

<sup>52</sup> 同前註，頁 5-6。

<sup>53</sup> 「鼓民力」、「開民智」、「新民德」之說，參見嚴復：〈原強〉，收入王栻主編：《嚴復集》（北京：中華書局，1986 年），第 1 冊，頁 27-32。關於嚴復的研究，參見 Benjamin I. Schwartz, *In Search of Wealth and Power: Yen Fu and the West* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1964)。

<sup>54</sup> 潘光哲：〈近現代中國「改造國民論」的討論〉，《近代中國史研究通訊》第 19 期（1995 年 3 月），頁 69。

### 第三節 富強語境中的「美術」

「美術」作為一種現代性的方案，不僅是以「改造國民」為對象的教化技術，同時更是與新興民族產業密切有關的事物，「美術」因此在「實業救國」的迫切感中成為必須。<sup>55</sup>1903年，有鑑於日本之進步，魯迅、許壽裳、陶成章等二十七位留日學生聯名發表〈在日本東京紹興人寄呈同鄉公函〉一文，試圖藉此激起國人的憂患意識。該文從教育、政治與工藝三方面揭露日本的現代化成果，在論及工藝時指出：

試一入日本工藝美術各學校中，其髹漆、其雕刻、其鐵冶，又若刺繡、若織物、若染色物，皆日新月異，精益求精，而又若造紙、若銅板、若寫真、若制皮諸事，無不盡工極巧，日有進步，即瓷器為我中國所固有者，今日本且駸駸乎欲駕而上之。<sup>56</sup>

與日本一開始翻譯時的情況類似，此處的「美術」也是作為精緻工藝理解，並且，由於這種工藝水準攸關民族產業的發展，因此便成判斷富國與否的標準：

今者世界各國莫不以富國為本，吾見二十世紀之中國，非工藝無振興之策。蓋必有工藝而後有實業，有實業而後平民得有所養，富者乃有餘資，由是教育可行、陸海軍可興。彼日本今日之勝於我中國者，觀其工藝之間已高出我數倍，而況其進步之彌有已也。<sup>57</sup>

留學生或許是因為到了日本之後，發現兩國間的巨大落差，急迫之餘而發表這篇文章。不過，若從晚清「振興實業」的脈絡來看，對「美術」的功利擷取的確是當時的一個主流，不論這種擷取是精緻或美觀，其目的都在於商業利益。

根據吳方正對晚清民初藝術教育的研究顯示，當時新學堂中的圖畫教育大抵可分為兩個面向：其一是具科學意義的「視覺化的知識」，即類似今日的製圖學，訓練的內容如用器畫、射影圖法、圖法幾何、陰影法、遠近法等等，圖畫因此是各種科技知識的必備基礎，這也是何以許多實業學堂特別講求圖畫，或圖畫經常被置於理科範疇之下的緣故。另一則是具文化意義的圖畫教育，著重在涵養美感和運筆意趣，訓練的內容如毛筆畫、自在畫等等。<sup>58</sup>針對二者的性質差異，李叔同曾於1905年即指出：「圖畫」應分作

<sup>55</sup> 「實業」(industry) 二字最早出現於1890年代，提倡的目的即在「富強」或「救亡」，參見王爾敏：〈「中華民國」開國初期之實業建國思想〉，《中國近代思想史論續集》(北京：社會科學文獻出版社，2005年)，頁332-371。此外，嚴復於1906年曾解釋道：「大抵事由問學，Science，施於事工，展其筋力，於以生財成器，前民用而厚民生者，皆可謂實業。」嚴復：〈實業教育一侯官嚴復在上海商部高等實業學校演說〉，收入王栻主編：《嚴復集》，第1冊，頁203。值得注意的是，1904年發行的《東方雜誌》，自創刊起便開闢「實業」欄，除了刊登各種關於實業的文章，且對各省最新情況作即時報導，可謂頗受關注。

<sup>56</sup> 許壽裳等：〈在日本東京紹興人寄呈同鄉公函〉，《蘇報》，1903年5月18日(光緒29年4月22日)，見蘇報社編：《蘇報》(台北：中國國民黨中央委員會黨史史料編纂委員會，1968年)，無頁碼。

<sup>57</sup> 同前註，無頁碼。

<sup>58</sup> 吳方正：〈圖畫與手工—中國近代藝術教育的誕生〉，收入嚴娟英主編：《上海美術風雲：1872-1949申報藝術資料條目索引》(台北：中央研究院歷史語言研究所，2006年)，頁1-45。

圖與畫，圖是無關於「美術工藝」的地圖、測量圖、解剖圖，並多仰賴器械輔助；而畫則是不假器械者，如額面（帶框的畫）、軸物、畫帖。<sup>59</sup>上述所謂自在畫或毛筆畫正是指後者，而這類「圖畫」對李叔同來說，實屬「美術工藝之源本」。<sup>60</sup>

然而，這個作為「美術工藝之源本」的「圖畫」，一開始並不是以「純美術／藝術」的角度被理解的，也就是說，人們並未從日後「美育」的自覺意識上，賦予此類圖畫以某種外在於功利訴求的審美自主性；或者說，在此並無所謂「純粹與否」的問題：在晚清的實業思想中，「工藝」並非一個相對於「純美術」的概念範疇，倒不如說，「美術」只是「工藝」的一個次系統（sub-system）。雖然弔詭的是，正由於毛筆畫本身的美感特質，其實用性才得以被彰顯，此可由 1905 年熊希齡為推廣湖南實業學堂所作的一篇文章得到說明。在該文中，熊氏曾針對圖畫學校作如下闡述：

此項學校，在日本上野稱為美術學校，然其程度甚高，未易仿辦外，此則皆附於各工業學校中，稱為圖按、圖畫兩科。吾觀日本工業，如染織、陶磁、磁器，及雕刻印刷諸物，無一不精於毛筆畫法，故能投外人嗜好，而輸出額日益超過也。…近來學堂雖有圖畫一科，然多為幾何用器之法，於毛筆畫尚缺如也，況湖南繡貨日新，可駕蘇杭之上，以畫法不良頗有遺憾。<sup>61</sup>

於 1889 年由岡倉天心所創辦的東京美術學校，在此被「翻譯」成一種「實業學堂」，而由此實業的立場出發，在工藝品上施加毛筆畫則成了出口貿易的關鍵，也就是藉毛筆畫的東方情調以「投外人嗜好」並賺取外匯，如此一來，不論是在瓷器或刺繡的製作流程中，毛筆畫的重要性遂不容小覷。關於此點，熊希齡曾轉述駐俄公使的說法，後者認為：外國磁工專門講求「造畫造色」，至於磁器的「質」倒在其次；反之，中國雖講求磁質，卻於造畫、造色、造式方面不甚注重，這便是中國磁器所以不能暢銷的緣故。熊氏認為這是「探本之論」。<sup>62</sup>吾人可謂，所謂「造畫」、「造色」或「造式」正是「美術家」的職責所在，而「造畫」、「造色」則與毛筆畫的關係密切。因此，作為「美術工藝之源本」的毛筆畫，就其能提升產品的美感而言，卻成為商業競爭的一個關鍵因素。

可以說，正是毛筆畫的美感特質才使自身在產業分工體系中取得了合法的位置，因此，雖然晚清部分學堂所授毛筆畫沿自日本規制，但卻與後者為了復興「日本／東方美術」而提倡毛筆畫的動機有別。<sup>63</sup>也就是說，人們既不是從非功利的角度，亦不是從國族自覺意識而賦予毛筆畫以特殊的涵義；相反，正是因為從實業的立場出發，僅就毛筆

<sup>59</sup> 李叔同：〈圖畫修得法〉，收入行痴編：《李叔同談藝》（西安：陝西師範大學出版社，2007 年），頁 20。

<sup>60</sup> 同前註，頁 19。

<sup>61</sup> 熊希齡：〈湖南熊庶常希齡上前湖南巡撫端推廣實業學堂辦法說帖〉，《東方雜誌》2 卷 9 期（1905 年），頁 234-235（總頁 4854-4855）。

<sup>62</sup> 同前註，頁 234（總頁 4854）。

<sup>63</sup> 日本的新式圖畫教育在 1880 年代增加毛筆畫的項目，部分是由於鉛筆材料較為昂貴的現實因素，更多則是受到岡倉天心等日本美術復興運動的影響。吳方正：〈圖畫與手工—中國近代藝術教育的誕生〉，頁 28；林曼麗：〈從近代日本美術教育方法史談起〉，《現代美術》第 23 期（1989 年 3 月），頁 84-89。

畫能發揮裝飾美的功能，藉此獲取利潤並能使國家富強而言，它的價值才可能被彰顯。正如 1906 年由商部所擬訂的藝徒學堂章程中，屬於通修科之一的「圖畫」內容所示：「授以鉛筆、毛筆、水彩、幾何等畫法，以為改良各種工藝之基。」在此「通修」的基礎上，專修科便出現金工、木工、漆工、染織、窯業、文具等項目，<sup>64</sup>緣此，作為圖畫之一的毛筆畫乃是改良工藝的某種必備知識。此與民國之後，為了合法地將傳統媒材納入新式美術教育，因此將毛筆畫運作成「國畫」或「中國畫」的動機迥然不同。<sup>65</sup>

另一方面，在上引熊希齡的文本中，還出現以下這段話：「蓋美術有助國民心思活潑靈敏之能力，…吾國嗜好美術多為上等搢紳，該學之人莫辨妍媸，故其腦筋日鈍，影響遂及於工業，窳陋粗劣，幾近陶尊瓦缶之世。」<sup>66</sup>此處，由於嗜好美術者多為上等仕紳，一般工匠反倒不辨美醜，而此不辨美醜既攸關產業的發展，同時更象徵著人民腦筋的遲鈍；換言之，不辨美醜所導致的拙劣的物質水平，在此卻成了民智未開的隱喻，此與稍早嚴復的說法頗有雷同之處。事實上，這種以一國之富強與否作為判斷文明 / 野蠻的標準，正是由嚴復引介的社會達爾文主義（social Darwinism）所派生的產物，以下正是這種觀點的通俗化版本：

西儒有言曰，競爭者，進化之母。吾國商工業無競爭，故無進化也。…西哲群學家言，謂文明人與野蠻人之別，在公共思想之有無，與未來觀念之豐缺，而此兩者之差異，則恆視生計之舒蹙以為差。<sup>67</sup>

實業之利國，其大者如礦、如路、如舟車、如冶、如織、如兵器，所共見者也。乃即言其小小，至於絨線錐刀、琉璃瓷紙，今若取吾國所產，以與歐美之所出者較，則未有不令人傷心氣短，不自知吾種將何以自立於天演物競之場者。<sup>68</sup>

可以說，就其作為「實業救國」的一種可能方案而言，「美術」因此被賦予了某種文明的意象：它在救亡的聲浪中若要成為合法的，就必須是實用的，而也正因為它本身獨特的實用價值，如此便成為一個獲取文明的利器。「美術」作為一種民族「競存」的方案，基本上就是對「美」的功利擷取之術。

在此實利需求下所形構的「美術」概念，亦見於 1910 年南洋勸業會的相關文論中：

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

<sup>64</sup> 〈商部奏定藝徒學堂簡明章程〉，《東方雜誌》3 卷 11 期（1906 年），頁 291-292（總頁 7913-7914）。

<sup>65</sup> 據水天中考察，晚清多稱「中國之畫」，民國後則多使用「中國畫」，至 20 年代則為「國畫」。水天中：〈「中國畫」名稱的產生和變化〉，《中國現代繪畫評論》（太原：山西人民出版社，1990 年），頁 54-56。將此類名稱正式納入教育體制者，如 1918 年創立的北京美術學校，翌年升格為高等美術學校後，設置「中國畫」、「西洋畫」、「圖案」三系。20 年代以後的美術學校則多以「國畫系」、「國畫科」或「國畫」課等名稱取代之，如 1928 年的國立西湖藝術院即有「國畫系」。潘耀昌編著：《中國近現代美術教育史》（杭州：中國美術學院出版社，2003 年），頁 27-29。

<sup>66</sup> 熊希齡：〈湖南熊庶常希齡上前湖南巡撫端推廣實業學堂辦法說帖〉，頁 235（總頁 4855）

<sup>67</sup> 〈論實業〉，《東方雜誌》1 卷 10 期（1904 年），頁 163-164（總頁 2437-2438）。

<sup>68</sup> 嚴復：〈實業教育一侯官嚴復在上海商部高等實業學校演說〉，頁 208。

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。<sup>69</sup>

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。<sup>70</sup>

正如前述，圖畫所以在「美術」中佔據核心的地位，或「美術」所以能成爲發展實業所必須講求的對象，乃由於美感裝飾或精緻做工等附加價值，如此具商業上的競爭優勢之故。

雖然，「美術」也可能由於不具實用價值而遭致否定，在 1910 年《教育雜誌》2 卷 7 期的〈質疑問答〉一欄中，讀者徐蓮英曾針對近日女學校手工科過於注重編織、絨線、堆絹、刺繡、造花、製果等項目不以爲然，她認爲這些手工雖「光怪陸離、賞心悅目」，卻「於事實上毫無裨益，反多耗費」，因此詢問記者當提倡何種有益之手工。<sup>71</sup>記者據此答道：

今日女學校手工科之通病，誠如來示所言，記者亦深不以爲然。蓋此種手工，不過美術之一端，不能括手工之名義。況校中時間有限，以其所習，既不足以致用，又不足以謀生，自宜改習有益之手工。…鄙意今日高等女子小學以上，宜酌授裁縫、雕刻及仿製有用器物。…至於美術，如刺繡、繪圖，亦當肆習。<sup>72</sup>

由是觀之，刺繡、編織、造花、繪圖等等「美術」，以其不足致用或難以謀生，因此絕非教授的首選。乍看之下，此一觀點雖與上引熊希齡之說不同，然而，也正是由於此處的「美術」之「賞心悅目」和「不足以致用」的特性，才使其成爲熊氏眼中頗具用處的關鍵，即前述所說的「附加價值」。因此，不論是「美術」的正面或負面效應，最終能給予它以合法地位者，正是實際的「致用」前提。

值得注意的是，在實業脈絡下所理解的「美術」，除了作爲「美術工藝之源本」的「圖畫」，以及瓷器、漆器等民族手工藝品外，同時更在「女學」或「家政」的意義下，出現了刺繡、編織、推絹、造花、製果等等「女性美術」。特別由於刺繡本身的獨特性，甚至因此成爲「東方美術」的代表：「吾國刺繡爲世界所崇拜，恆以代表東方美術，銷售外洋者，其數頗鉅。」<sup>73</sup>由於刺繡本爲女性所擅長，而在其時對「女學」或女性應作「生利」之人等觀念的倡導下，<sup>74</sup>就其能成爲發展貿易的「生利」項目而言，刺繡便脫

<sup>69</sup> 轉引自謝宜靜：〈工與美—南洋勸業會美術概念翻譯的分類問題〉，《文化研究月報》第 45 期（2005 年 4 月），網址：[http://hermes.hrc.ntu.edu.tw/csa/journal/45/journal\\_park349.htm](http://hermes.hrc.ntu.edu.tw/csa/journal/45/journal_park349.htm)。

<sup>70</sup> 同前註。

<sup>71</sup> 〈質疑問答〉，《教育雜誌》2 卷 7 期（1910 年），頁 11（總頁 01931）。

<sup>72</sup> 同前註，頁 11-12（總頁 01931-01932）。

<sup>73</sup> 轉引自謝宜靜：〈工與美—南洋勸業會美術概念翻譯的分類問題〉，同註 69。

<sup>74</sup> 晚情「女學」與文明富強、女性應作「生利」而非「分利」之人等等一類論述，除了梁啓超的《新民說》已有述及外，《東方雜誌》的「實業」與「教育」欄中也出現不少類似的文章，如：〈論提倡女學之

離了閩秀「女紅」的傳統範疇，而被整合進現代的民族產業當中。1908年，廣東《時事畫報》上的〈創辦續華女子習藝院弁言〉一文，即站在類似的立場上，對刺繡投以高度的期許：「文明以織繡為本，詞章猶其餘事，則古所謂女紅，亟當講矣！矧吾國藝事雖不振，織繡尚見重歐美，簡其精粹，輦運外洋，時弋厚利。」<sup>75</sup>可以說，「美術」在此折衝於女性進入民族義務體系後而獲得有別於它在男性社會中的內容、位置與功能。<sup>76</sup>正因如此，晚清遂出現不少以女子為對象的美術學校或傳習所，如1907年於上海創辦之女子高等美術學校、1909年於上海創辦之淞滬女子美術傳習所、天津創辦之女子美術學校、1910年於南通創辦之刺繡傳習所等等，<sup>77</sup>而一般女子學堂亦多兼習此種屬於「女性」的「美術」。<sup>78</sup>

綜上所述，在這個既是手工產業而又是對此手工藝品本身再行美化裝飾的「美術」概念中，下述的翻譯也就頗堪玩味。1912年，莊啟在〈論實業學校令與專門學校令議決案〉一文中，針對國民政府的《專門學校令》提出質疑，他認為，既然法令中指出專門學校是分大學中的「一科」而成，故當易之為「專科學校」，免得以辭害意。<sup>79</sup>其次，在專門學校的七個種類中，美術、音樂和外國語實不能算作專科：「因此三者宜曰藝（英文 Art 法文 Art 德文 Die Kunst）不宜曰學（英文 Science 法文 Science 德文 das Wissen），故三者萬不能與餘事定論。」<sup>80</sup>就其文脈來看，此處被用以對應於 Science 的「學」與

---

宗旨〉1卷5期（1904年），頁108-110（總頁1130-1132）；〈論女工〉，1卷8期（1904年），頁108-112（總頁1936-1940）；〈日本實踐女學校附屬中國女子留學生工藝師範速成科規則·附言〉2卷6期（1905年），頁153-156（總頁4281-4287）；〈論女學所以興國〉2卷11期（1905年），頁254-256（總頁5278-5280）；〈論女學宜注重德育〉3卷6期（1906年），頁118-124（總頁6850-6856）等等。

<sup>75</sup> 〈創辦續華女子習藝院弁言〉，《時事畫報》第2期（1908年），轉引自李偉銘：〈引進西方寫實繪畫的初衷——以國粹學派為中心〉，《二十一世紀》第59期（2000年6月），頁79。

<sup>76</sup> 這種以「女性」為訴求的「美術」概念，至民國後相當通行，例如：王岑媛的〈美術叢談〉，便是一篇教導如何在明信片、茶壺、手帕、瓷瓶之上施加影印彩繪的文章，具有「家政」的意涵。王岑媛：〈美術叢談〉，《婦女雜誌》1卷6-8號、10號（1915年6-8月、10月），「中央研究院近代史研究所《婦女雜誌》資料庫」，網址：<http://www.mh.sinica.edu.tw/fnzz/index.htm>。劉盛的〈中華婦女之美術〉一文則將「中華婦女之美術」分為國粹、歐化與調和三派，就其內容來看，屬於「女性」所獨有者如刺繡、縫紉、包紮、編物、造花、摘綿、抽絲等。劉盛：〈中華婦女之美術〉，《中華婦女界》1卷7期（1915年7月），頁1。1919年，宗白華甚至更說道：「女子本富於感覺，長於美術，斯乃女子之美德，當保養發展之。」宗之樞（宗白華）：〈理想中少年中國之婦女〉，原載《少年中國》1卷4期（1919年10月），收入《宗白華全集》（合肥：安徽教育出版社，1994年），第1卷，頁85。

<sup>77</sup> 鄭工：《演進與運動：中國美術的現代化（1875-1976）》，頁78-79；姜丹書：〈我國五十年來藝術教育史料之一頁〉，收入《姜丹書藝術教育雜著》（杭州：浙江教育出版社，1991年），頁128。

<sup>78</sup> 大致可見《中國近代藝術教育法規彙編》中所錄「女子學校法規」的內容。章咸、張援編：《中國近代藝術教育法規彙編（1840-1949）》（北京：教育科學出版社，1997年），頁167-177。

<sup>79</sup> 莊啟：〈論實業學校令與專門學校令議決案〉，《教育雜誌》4卷7期（1912年10月），頁146（總頁04172）。

<sup>80</sup> 同前註，頁147（總頁04173）。

其說是「科學」，不如說是具「學理」的某種「分科之學」；<sup>81</sup>正如他在同一篇文章所言，僅授「技能」的學校不可稱作「實業學校」，以「實業」二字應包含學理在內，故當易之以「職業學校」或「技藝學校」。<sup>82</sup>因此，被用以對應於 Art 的「藝」也就絕非「藝術」，而是指某種特殊技能，因為美術、音樂和外語絕無高深之學理可言。

吾人在此可藉作者的翻譯進行引伸：「美術」是某種技能，這種技能只是精緻的做工，或一種關於懂得如何裝飾的能力，但也正因如此，這種技能遂成實業所必須的一部分，而且是無法被取代的部分。其次，正因為欲通過「振興實業」以尋求富強，而「美術」在此分工體系中又扮演如此必要的角色，那麼，作為一種無法被取代的特殊技能之「美術」，也就成了尋求富強的一種技術。這種技術，和以「改造國民性」為訴求的「新民」技術形成互補：一個負責外在的民生經濟，一個負責內在的靈魂心智；就極而言，二者皆意在透過「美術」的改造來完成國家文明化的終極訴求。將「美術」視為一種締造物質文明的方案，至民國後仍舊持續；相形之下，作為以「國民精神」為對象的治理技術，卻必須等到新文化運動時期的「美育」論述方才有所進展和制度化，並轉而對以往的功利思維提出批判。<sup>83</sup>不過，事實上，王國維於晚清已然開始著手引進西方的「美學」和「美育」理論，而魯迅也曾出現類似的觀點，如此一來，當吾人指出晚清的「美術」翻譯所賴以成立的功利需求之際，似乎已有知識份子從其他的角度來翻譯「美術」，並為之尋求一不同於致用觀點的合法化條件。

---

<sup>81</sup> 洋務運動以前，science 一直被譯為「格致」，後來日本人藉古代漢語的既有詞彙「科學」譯之，並於 19 世紀末重返回漢語，惟意義卻已不同。本來的科學多指「科學之學」，日本人取其「分科之學」的涵義，用以對應於不分科的儒學，如西周便受孔德 (Auguste Comte, 1798-1857) 學科分類的影響而使用「科學」。一直到民國初年，仍有人以「分科之學」來理解 science，此處莊啟或者便是一個例子。關於「格致」與「科學」的考證與概念闡釋，已有相當多的學者做過討論，參見樊洪業：〈從「格致」到「科學」〉，《自然辯證法通訊》10 卷 3 期 (1988 年)，頁 39-50；汪暉：〈「賽先生」在中國的命運—中國近現代思想中的「科學」概念及其使用〉，《學人》第 1 輯 (南京：江蘇文藝出版社，1991 年)，頁 49-123；艾爾曼 (Benjamin A. Elman) 著，蔣勁松譯：〈從前現代的格致學到現代的科學〉，《中國學術》2000 年第 2 輯，頁 1-43；羅志田：〈走向國學與史學的「賽先生」—五四前後中國人心目中的「科學」一例〉，《近代史研究》2000 年第 3 期，頁 59-94；金觀濤、劉青峰：〈從「格物致知」到「科學」、「生產力」—知識體系和文化關係的思想史研究〉，《中央研究院近代史研究所集刊》第 46 期 (2004 年 12 月)，頁 105-157；朱建發：〈清末國人科學觀的演化：從「格致」到「科學」的詞義考辨〉，《中華文史網》，網址：<http://www.historychina.net/tws/QSYJ/ZTYJ/SXWH/01/09/2007/19174.html>。

<sup>82</sup> 莊啟：〈論實業學校令與專門學校令議決案〉，頁 143-144 (總頁 04169-70)。

<sup>83</sup> 除了蔡元培於民國初年便開始提倡「美育」之外，《教育雜誌》在 1916 年以後也出現了幾篇反對實用主義的文章，如天民：〈藝術教育上之諸問題〉，8 卷 11 期、12 期 (1916 年 11 月、12 月)，頁 89-96、97-104 (總頁 11163-11170、11277-11284)；顧樹森：〈圖畫教授革新之研究〉，10 卷 1 期 (1918 年)，頁 62-69 (總頁 13094-13101)；汪懋祖：〈教育上實用主義之位置〉，12 卷 7 期 (1920 年)，頁 1-6 (總頁 17017-17022)。此外，發行於 1918 年的《美術》雜誌，也自第二期開始出現類似的文章，如劉海粟：〈畫學上必要之點〉、〈救國〉，收入朱金樓、袁志煌編：《劉海粟藝術文選》(上海：上海人民美術出版社，1987 年)，頁 31-34、35；呂鳳子：〈圖畫教法—教旨第一〉，收入呂去病主編：《呂鳳子文集》(天津：天津人民美術出版社，2005 年)，頁 3-25。最後，1920 年由中華美育會所發行的《美育》雜誌，則使得「美育」論述趨向普及。

## 第四章 美學的引介與「美術」的「不用之用」

### 第一節 「無利害性」與對「用」之批判

汪暉曾指出，晚清的知識份子多半從政治、文明、社會、國家等角度來理解「科學」的意義，也就是寄望於「科學」能為國家帶來富強，而「科學」作為變法改革的組成部分，因此得以被合法地納入知識系譜當中；與此同時，當「科學」力圖為政治、經濟、文化乃至社會事物提供認識原理之際，卻又轉而成為合法性的源泉。<sup>1</sup>這種觀點對吾人思考「美術」在晚清的合法性提供了有效的參照，正如先前所述，「美術」也是在此救亡／富強的語境中而得以被翻譯或合法化，即透過賦予「美術」以某種實際的功能，使其成為民族產業中的一份子，它才可能成為一個必須被認識和學習的對象。

雖然，吾人卻也發現，王國維已然較早地從「為學術而學術」的立場來批判學以致用的觀點。1905年，他在〈論近年之學術界〉一文中，對於當時學術界視學術為政治手段或以實利為目的的風氣大表不滿，並急呼道：「故欲學術之發達，必視學術為目的，而不視為手段而後可。」<sup>2</sup>「學術之發達存於其獨立而已」。<sup>3</sup>對他來說，在是非、真偽之外，又摻雜國家、人種、宗教等因素，乃是以學術為手段的特徵；反之，以學術為目的則只問是非、真偽之別，而無關種族、國家等問題。<sup>3</sup>就此，他賦予「學術」以超然的主體性和普世性的立場，實開民國後「學術獨立」論述之先河。<sup>4</sup>

與此學術獨立的觀點類似，王國維也是近代第一位引介西方美學理論，<sup>5</sup>並賦予美術以獨立價值、視美術以自身為目的的人。1904年，王國維在〈孔子之美育主義〉中直陳：「美之為物，不關於吾之利害者也。吾人觀美時，亦不知有一己之利害。德意志之大哲人汗德，以美之快樂為不關利害之快樂（Disinterested Pleasure）。」<sup>6</sup>在同為1904年所作的另一篇文章中，他更結合叔本華（Arthur Schopenhauer, 1788-1860）的學說對

<sup>1</sup> 汪暉：《現代中國思想的興起·下卷·第二部·科學話語共同體》（北京：三聯書店，2004年），頁1107-1125。

<sup>2</sup> 王國維著：〈論近年之學術界〉，收入《千古文心—王國維文選》（天津：百花文藝出版社，2002年），頁49、51。

<sup>3</sup> 同前註，頁50-51。

<sup>4</sup> 民國後與「學術獨立」有關的論述，如陳獨秀：〈隨感錄（十三）〉，《新青年》5卷1號（1918年7月），頁76；傅斯年：〈新潮發刊旨趣書〉，《新潮》1卷1期（1919年1月），頁1-3；胡適：〈論國故學—答毛子水〉（1919），收入《胡適文存》（台北：遠東圖書公司，1953年），第1集，頁440-442；梁啟超：《清代學術概論》（1921年）（台北：台灣商務，1994年）。其他如蔡元培、陳寅恪等許多知識份子皆有論及。

<sup>5</sup> 與「美術」一詞相同，「美學」亦是從日語轉譯而來，最早見於明治十六、七年（1883-84）日本文部省編譯局所出版的中江篤介（兆民）翻譯的《維氏美學》。此前的翻譯相當多樣，如西周的「佳趣論」、「善美學」、「美妙學」等等。神林恆道（Tsunemichi Kambayashi）著，龔詩文譯：《東亞美學前史—重尋日本近代審美意識》（台北：典藏藝術，2007年），頁98-106。

<sup>6</sup> 王國維：〈孔子之美育主義〉，原載《教育世界》第69號（1904年2月），收入《王國維哲學美學論文輯佚》（上海：華東師範大學出版社，1993年），頁254。

此「無利害性」(disinterestedness) 做進一步的闡釋：

唯美之為物，不與吾人之利害相關，而吾人觀美時，亦不知有一己之利害。何則？美之對象，非特別之物，而此物之種類之形式，又觀之之我，非特別之我，而純粹無欲之我也。…若不視此物與我有利害之關係，而但觀其物，則此物已非特別之物，而代表其物之全種，叔氏謂之曰「實念」。故美之知識，實念之知識也。<sup>7</sup>

審美經驗所以是無關利害的，來自於物已非特別之物，我亦非慾望之我，進而吾人所觀之物便是「物之全種」，對此物之全種的把握因此則是「實念」(即 idea) 的知識。進一步，王國維由此「實念」而論及美術，並為後者取得一高於科學的地位：

而美術之知識，全為直觀之知識，而無概念雜乎其間。…故科學上之所表者，概念而已矣；美術上之所表者，則非概念，又非個象，而以個象代表其物之一種之全體，即上所謂實念者也。故在在得直觀之，如建築、雕刻、圖畫、音樂等，皆呈於吾人之耳目者，唯詩歌(并戲劇、小說言之)一道，雖藉概念之助，以喚起吾人之直觀，然其價值全存於其能直觀與否。<sup>8</sup>

「美術」在此明確指涉繪畫、雕刻、建築、音樂與文學等活動，具實用性的工藝已被排除在外。其次，這些活動與科學的差別在於，後者著重於概念，前者則全為直觀，但正因此前者並非概念，由此方能導向認識之全體；「美術」不僅只是一種技藝，且是較科學來得更全面而實在的知識。

正因如此，「美術」與「哲學」便同時佔據了王國維心目中學科金字塔的頂端位置，如其在 1905 年所作〈論哲學家與美術家之天職〉一文稱：「天下有最神聖、最尊貴而無與於當世之用者，哲學與美術是已。天下之人囂然謂之曰『無用』，無損於哲學、美術之價值也。」<sup>9</sup>二者之所以最為神聖，就在於「無用」，而這種「無用」之所以無礙於二者的神聖，就因為美術與哲學乃是關於「真理」的知識；由於這種真理是天下萬世之真理，「故不能盡與一時一國之利益合，且有時不能相容，此即其神聖之所存也。」<sup>10</sup>

但是，美術與哲學又非真的無用，相對於政治家和實業家汲汲於一時「生活之欲」的「用」而言，前者之慰藉人心的「用」卻更尊貴也更長久。對王國維而言，兩者之所以有差別，正因為人非禽獸，在生活之欲外有其更尊貴的需求之故；因此，哲學與美術雖看似無用，但卻是人類之所異於禽獸之處。<sup>11</sup>同樣的說法亦見於其他文本中：

然人之所以為人者，豈徒飲食男女，芸芸以生、厭厭以死云爾哉！飲食男女，人

<sup>7</sup> 王國維：〈叔本華之哲學及其教育學說〉，收入《千古文心—王國維文選》，頁 10-11。

<sup>8</sup> 同前註，頁 19-20。

<sup>9</sup> 王國維：〈論哲學家與美術家之天職〉，收入《千古文心—王國維文選》，頁 54。

<sup>10</sup> 同前註，頁 54。

<sup>11</sup> 同前註，頁 54-55。

與禽獸之所同；其所以異於禽獸者，則豈不以理性乎哉！<sup>12</sup>

人於生活之欲外，有知識焉，有感情焉。感情之最高之滿足，必求之文學、美術；知識之最高之滿足，必求諸哲學。叔本華所以稱人為形而上學的動物，而有形而上學的需要者，為此故也。<sup>13</sup>

就此，當王國維提倡美術的「直觀」與形上學的「理性」之際，二者同時也成了啓蒙的證詞，即人必須透過形上學的思考或審美直觀以擺脫受「生活之欲」所束縛的有限境遇；換言之，只就人通過審美直觀以脫離自身的有限性（finitude）而言，人才真正成爲人。

在此基礎上，王國維轉而批判中國自古不重視美術與哲學的傳統：歷代哲學家無不欲兼爲政治家，詩人亦然；無政治抱負的詩人，以及小說、戲曲、圖畫、音樂諸家，則多被視爲侏儒、倡優；史上哲學皆道德哲學，對形上學、美學等不感興趣；詩歌多詠史、懷古，而抒情、敘事之作卻百不得一；戲曲小說亦多以懲勸爲旨，以「純粹美術」爲目的者則多遭貶抑等等。<sup>14</sup>據此，他感嘆道：「嗚呼！美術無獨立之價值也久矣。」<sup>15</sup>「故我國之哲學，其最完備者，唯道德哲學與政治哲學耳。」<sup>15</sup>此類說法亦見於〈孔子之美育主義〉中：「嗚呼！我中國非美術之國也！一切學業，以利用之大宗旨貫注之。」<sup>16</sup>雖然，他卻也認爲部分的詩詞或宋元以降的繪畫（文人畫），以其無關於「利用」而別開生面，但世之賤儒卻動輒以「玩物喪志」詆毀之，「故一切美術皆不能達完全之域」。<sup>17</sup>

或許是在類似的前提下，王國維才會認爲《紅樓夢》是一部「大背於吾國人之精神」的作品：「誰使此大著述之作者不敢自署其名，此可知此書之精神大背於吾國人之性質，及吾人之沈溺於生活之欲而乏美術之知識有如此也。」<sup>18</sup>此不僅印證前述「中國非美術之國」的斷言，也使吾人理解何以在〈文學小言〉當中，王國維會提出以下的說法：「至敘事的文學（謂敘事、傳史詩、戲曲等，非謂散文也），則我國尚在幼稚時代。…以東方古文學之國，而最高之文學無一足以與西歐匹者，此則後此文學家之責矣。」<sup>19</sup>並強調：「故民族文化之發達，非達一定之程度，則不能有文學；而個人之汲汲於爭存者，絕無文學家之資格也。」<sup>20</sup>如此一來，由於中國「沈溺於生活之欲」，而導致其缺乏美術的知識，這同時也成爲判斷一國文化發達程度的指標。

姑且不論王國維將「形上學」、「美學」、「美術」這些翻譯概念去脈絡化，使其成爲普遍範疇同時，中國的知識傳統因此顯得殘缺不全；以及，不論是文以載道的作品，或

<sup>12</sup> 王國維：〈哲學辨惑〉（1903），收入《千古文心—王國維文選》，頁2。

<sup>13</sup> 王國維：〈《奏定經學科大學文學科大學章程》書後〉（1906），收入《千古文心—王國維文選》，頁218。

<sup>14</sup> 王國維：〈論哲學家與美術家之天職〉，頁55。

<sup>15</sup> 同前註，頁55。

<sup>16</sup> 王國維：〈孔子之美育主義〉，頁257。

<sup>17</sup> 同前註，頁257。

<sup>18</sup> 王國維：〈《紅樓夢》評論〉（1904），收入《千古文心—王國維文選》，頁85。

<sup>19</sup> 王國維：〈文學小言〉（1906），收入《千古文心—王國維文選》，頁107。

<sup>20</sup> 同前註，頁104。

緣情託性的詩詞書畫，二者之價值高下，皆必須由此已被去脈絡化的美學理論來定奪，換言之，詩詞書畫的價值必須在此「美學」視角下才可能被發現。<sup>21</sup>更重要的是，當王國維將叔本華的「生活之欲 / 無利害性」的本質分析作用於自身的歷史傳統後（歷史分析），此對立模式遂成判斷特定文化優劣的標準，而美術與哲學（形上學）則是衡量此優劣與否的一個尺度。由於「美術」是無關利害的活動，其價值在於能使人超然於生活之欲外，那麼，當中國被表述為缺乏美術的知識後，此缺乏本身就是「沈溺於生活之欲」的最佳註腳。很明顯地，作為人類「本質」的生活之欲在此已然被轉換（翻譯）成一種對民族文化的性格界定，而王國維為了提倡「無用」的美術，不僅對功利主義做出批判，此批判同時也直指「國民性」本身。

為了論證美術的價值，王國維的論述策略包括：首先是精神與物質的對立，如其在1904年所作〈教育偶感四則〉當中所言：「生百政治家，不如生一大文學家。何則？政治家與國民以物質上之利益，而文學家與以精神上之利益。夫精神之於物質，二者孰重？且物質上之利益，一時的也；精神上之利益，永久的也。」<sup>22</sup>誠如上述，此精神 / 物質同時也是文化落後與進步的表徵，且攸關「精神上之利益」的美術，正是中國所缺乏而亟待講求者。其次，有用與無用的辯證。正因為美術是「無用」的，那麼，相較於政治家與實業家的「用」，就其能使人自功利關係中解脫而言，「無用」的美術才顯得更為迫切。最後，由於能從根本上擺脫「生活之欲」的束縛，「美術」遂被賦予了某種啓蒙的維度，並成為提升「國民性」的一個必要方案。正是進步 / 落後的對比、有用 / 無用的辯證，或者對「美術」投以現代性的想像，使得王國維的「美術」概念雖與同時代政治家、實業家處於相對的位置，然二者卻又共享著某些論述的前提。

此正是何以王國維既倡言超乎利害之上的美術與哲學，卻又不斷強調其教育價值的緣故，哲學與美術遂被整合進文化自我批判與改造的事業中。王國維的這種矛盾，可謂體制內的教育志士和具批判性的知識份子二者間的張力所致：作為批判性的知識份子，使其能自外於晚清的政治、實業浪潮，並對後者的功利思維提出批判；然而，正因為他

---

<sup>21</sup> 王國維在此所言「美學」絕非中性的學科概念，反倒是，此概念本身已然夾帶著某些特殊的理論物質，正是這些物質才規定著「美學」當以何種方式存在；同樣地，也正是由於這些物質才使得「美學」得以被引進漢語脈絡中，比如人們必須通過「無利害性」這樣一套理論，「美學」才可能被落實。關於「美學」、藝術的「自主性」(autonomy)作為西歐近代資產階級意識形態產物的說法，參見培德·布爾格(Peter Burger)著，蔡佩君、徐明松譯：《前衛藝術理論》(*Theorie der Avantgarde*) (台北：時報文化，1998年)；特里·伊格爾頓(Terry Eagleton)著，王杰等譯：《審美意識形態》(*The Ideology of the Aesthetic*, 1990) (桂林：廣西師範大學出版社，2001年)。另，布迪厄則認為，藝術所以不同於一般物品的意義與價值、美學的純粹性，乃至這種純粹的審美經驗和反歷史的本質分析都已經是特定社會歷史制度下的產物。布迪厄(Pierre Bourdieu)著，劉暉譯：《藝術的法則：文學場的生成和結構》(*Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*) (北京：中央編譯出版社，2001年)，頁343-373。

<sup>22</sup> 王國維：〈文學與教育〉，收入傅杰編校：《王國維論學集》(北京：中國社會科學出版社，1997年)，頁371。本篇為王氏於1904年所撰〈教育偶感四則〉中的第四則，參見洪國樑：《王國維著述編年提要》(台北：大安出版社，1989年)，頁3。

所處的教育位置，或因此必須不斷回應教育問題，而使得這種批判在文化建設的前提下，不斷回到有用 / 無用的思辯情境中。可以說，當王國維以精神 / 物質的對立、有用 / 無用的辯證來彰顯「美術」的價值，並據此回應時代的功利主義之際，反倒被吸納進此一時代的氛圍中，以「無利害性」為前提的「美術」因此就變得攸關利害。這種既無關利害卻又深具利害的矛盾，普遍可見於〈哲學辨惑〉(1903)、〈論教育之宗旨〉(1903)、〈孔子之美育主義〉(1904)、〈論近年之學術界〉(1905)、〈論哲學家與美術家之天職〉(1905)、〈《奏定經學科大學文學科大學章程》書後〉(1906)、〈《國學叢刊》序〉(1911)……等一系列文論中。正因如此，當舉國皆為政治或生計上的富強而殫精竭慮於功利事物之際，王國維遂自然地過渡到從教育的觀點來思考美術的功能，也就是寄望透過非功利的美術教育，來彌補物質需求所遺留下的精神匱乏。

## 第二節 作為治「心」之術：美育論述空間的開啓

### 4.2.1 自合於倫理的「美術」

王國維在思考「美學」或「美術」時，自始就不脫倫理學或人生觀的問題，因此，他也成為近代第一位提倡「美育」的人物。<sup>23</sup>雖然對王國維而言，美術可謂天才的特許物，並且是不可教的，不過他卻又強調：

然則美術、德性均不可教，則教育之事廢歟？曰：「否！」教育者非徒以書籍教之之謂，即非徒與以抽象的知識之謂。苟時時與以直觀之機會，使之於美術、人生上得完全之知識，此亦屬於教育之範圍者也。…不知由教育之廣義言之，則導之人於直觀，而使之得道德之真知識，固亦教育上之事。<sup>24</sup>

此外，在 1907 年所撰〈古雅之在美學上之位置〉一文中，王國維指出，相對於崇高、優美屬於先天的、普遍的與必然的，因此「非天才殆不能補攬之而表出之」，惟「古雅」卻是經驗的、特別的與偶然的，因此「不必盡俟天才，而亦得以人力致之。」<sup>25</sup>王國維於是認為：「至論其實踐之方面，則以古雅之能力，能由修養得之，故可為美術普及之津梁。…故古雅之價值，自美學上觀之，誠不能及優美及宏壯；然自其教育眾庶之效言之，則雖謂其範圍較大、成效較著者可也。」<sup>26</sup>由是觀之，王國維雖倡天才說，但並不避諱從教育的角度來思考美術的功能問題，正是這一方面，使其與民國後的「美育」論述發生聯繫。

1903 年，在〈論教育之宗旨〉裡，王國維首次揭櫫智、德、美三育的關係，<sup>27</sup>他指出：為培養「完全之人物」，三者不僅不可偏廢，甚且是相互交錯的，而在此交錯的關係中，美育除了能使人的感情發達外，更是德育和智育的手段。<sup>28</sup>美育作為一種「手段」，似乎是對「美」的功利擷取，但也可以說，「美」之所以具有此功能性，實來自於它的非利害性；或者，必須將「美」本身視為目的，它才可能成為道德的手段。比如在〈孔子之美育主義〉當中，王國維受叔本華的影響，認為人之所以朝夕營營，皆來自於人的慾望，有此慾望而使其患得患失，不僅帶來內心的苦痛，甚且成為社會的罪惡，而解脫此一問題的最好辦法，莫過於「美」。正如上述，由於審美經驗本身是以「無欲之我」

<sup>23</sup> 蔡元培於 1931 年曾指出：「美育的名詞，是民國元年我從德文的 *Asthetische Erziehung* 譯出，為從前所未有。」蔡元培：〈二十五年來中國之美育〉，收入聞笛、水如編：《蔡元培美學文選》（台北：淑馨，1989 年），頁 218。事實不然，早在 1903 年王國維所撰〈論教育之宗旨〉即已使用。詳見下文。

<sup>24</sup> 王國維：〈叔本華之哲學及其教育學說〉，頁 21。

<sup>25</sup> 王國維：〈古雅之在美學上之位置〉，《千古文心—王國維文選》，頁 66-67。

<sup>26</sup> 同前註，頁 68。

<sup>27</sup> 德、智、體、群四育在晚清的出現，參見王爾敏：〈德、智、體、群四育的緣起〉，《中國近代思想史論續集》（北京：社會科學文獻出版社，2005 年），頁 139-155。

<sup>28</sup> 王國維：〈論教育之宗旨〉，原載《教育世界》第 56 號（1903 年 8 月），收入《王國維哲學美學論文輯佚》，頁 251-253。

以觀「純粹之物」，因此，就其能令人入「無欲之境界」而言，美育遂成了德育的輔助。何以言之？他引席勒（Friedrich Von Schiller, 1759-1805）之說指出：單純的道德並無法克制物質之欲，而美育在使人離物質之欲後，乃能完成道德的理想，因此「審美之境界乃物質之境界與道德之境界之津梁也」。<sup>29</sup>

此處，重要的倒不在王國維與叔本華、席勒的關係，而是當他引用「美育」理論來檢視孔子的教育，或者以孔子的教育反向論證「美育」之後，兩種意義分子的接合於是推導出新的內涵：叔本華的「無欲之我」、席勒的「美麗之心」在此被某種「境界」說所滲透，此一境界正是傳統的「物我兩忘」、「天人合一」的境界，後者必須置入古典語境中才可能被解讀；與此同時，由於「無利害性」的策略引導，使得先秦的孔門教育成了中國審美烏托邦的起源。<sup>30</sup>在這種既是物我兩忘、天人合一，又是審美烏托邦的結合想像中，他於是說道：「此時之境界：無希望，無恐怖，無內界之鬥爭，無利無害，無人無我，不隨繩墨而自合於道德之法則。一人如此，則猶入勝域；社會如此，則成華胥之國。」<sup>31</sup>

正是在「美」之自合於倫理的關係中，王國維進一步就「美術」與人生的問題做出闡釋。1904年，在〈紅樓夢評論〉一文裡，他仍引叔本華之說，認為生活的本質乃是欲，因此生活即是苦痛；同樣地，當人為了追求快樂而努力之際，又當再生新的苦痛，快樂與苦痛遂不斷循環。其次，文化的進步、知識的增廣，是慾望愈多、苦痛愈甚的原因，以知識與生活之欲彼此處於利害關係之故；由於科學、政治皆植基於生活之欲上，因此而與苦痛相關。在人的這種生命本質中，唯一能使其獲得解脫者，只有無利害的「美術」。<sup>32</sup>王國維說：「美術之務，在描寫人生之苦痛與其解脫之道，而使吾儕馮生之徒於此桎梏之世界中，離此生活之欲之鬥爭，而得其暫時之平和。」<sup>33</sup>其方法是，將人的言語動作、悲歡啼笑視為美的對象，藉著對此美之形式的直觀以達於「解脫」之境。<sup>34</sup>

在此設想中，由於人的身體、功利行爲、智力活動等等皆屬同一意志的客觀化，因

---

<sup>29</sup> 王國維：〈孔子之美育主義〉，頁 254-257。1912年，蔡元培從康德的立場上，也提出類似的說法：「美感者，合美麗與尊嚴而言之，介乎現象世界與實體世界之間，而為之津梁。」蔡元培：〈對於教育方針之意見〉，收入聞笛、水如編：《蔡元培美學文選》，頁 5。

<sup>30</sup> 李澤厚曾指出，王國維是以儒學傳統來容納叔本華的美學，由於中國並無超越的宗教，因此王國維接納叔本華之後，寄望以藝術的本體境界來逃避人生的苦痛。李澤厚：《華夏美學》（台北：三民，1996年），頁 217-222。我認為，作為王國維思想核心的「境界」說，在此成了能同時吸納叔本華與孔子的一個概念，惟此概念卻已自成一體，而無法被化約為叔本華或孔子：叔本華的「無欲之我」在此成了某種「物我兩忘」的境界，但二者卻不盡相同；孔子的教育作為一種藝術的本體境界，卻已然是對詩書禮樂教育的某種現代詮釋。因此，叔本華與孔子皆構成了王國維的美育思想，但二者最終將以什麼形式和內容來被呈現與表達，則取決於王國維自身。

<sup>31</sup> 王國維：〈孔子之美育主義〉，頁 257。

<sup>32</sup> 王國維：《〈紅樓夢〉評論》，頁 77-81。

<sup>33</sup> 同前註，頁 85。

<sup>34</sup> 同前註，頁 79。

此不論生存、政治乃至科學，都是為意志而服務的奴隸，所謂倫理學上的「解脫」，或為避免各種慾望的纏鬥，便只有從根本上翦除此意志才是可能的。「美術」提供了這個可能，因為人們在審美經驗中，意志及其所客觀化的一切，皆成為可供直觀的形式對象，由此發現意志的同一並超然於物我對立同時而達於「解脫」。誠如上述，此「不隨繩墨而自合於道德之法則」的「審美／無欲／解脫」狀態只能是一種烏托邦式的境界；或者說，希冀透過審美直觀以使人自其慾望本質中獲得解脫的預設不過只是一種浪漫的幻想。然而，也只有在此想像的過程中，「美術」的功能才可能被無限擴大，甚至成為能消弭一切慾望的管道；換言之，從本體論角度所設想的審美之倫理效應，乃是美術得以具備教化功能的一個思想前提。

#### 4.2.2 國民精神的治理

除了嚴復的文本外，從「新民」角度來彰顯「美術」的功能，最早可見於王國維的〈教育偶感四則〉一文，後在〈去毒篇〉則有更進一步的闡述，以此為新文化運動時期的「美育」論述開啓了空間。1904年，在〈教育偶感四則〉的第四則裡，王國維從精神／物質的對立模式出發，強調文學家帶給國民以精神上的慰藉，實較政治家的遺澤來得既廣且遠。然而，由於中國文學、美術的相對匱乏，以及並無固有之宗教（佛教已然喪失生氣），因此國民便不得精神之慰藉，轉而沈溺於飲食男女和鴉片賭博。<sup>35</sup>他並指出：「故我國人之嗜鴉片也，有心理的必然性，與西人之細腰、中人之纏足有美學的必然性無以異。不改服制而禁纏足，與不培養國人之趣味而禁鴉片，必不可得之也。」<sup>36</sup>換言之，較之法律禁令，審美的趣味才是鴉片的根治之道。此處所言「心理的必然性」與根治之道，正是〈去毒篇〉的立論基礎。

1906年，在〈去毒篇（鴉片煙之根本治療法及將來教育上之注意）〉一文中，王國維首先針對中國人獨好鴉片的原因進行解釋。他認為，鴉片乃是中國國民的一種「精神疾病」，此精神疾病的起因在於國民之無慰藉、無希望，因此關鍵出在「感情」方面。此感情問題是指：人生於慾望而痛苦，然無欲望卻又空虛，空虛較之慾望之苦為甚；以中國的情況看，相對於政治不修、教育不普及，國民在苦痛和空虛上更甚於他國，因此，非鴉片無以得到慰藉和排遣。<sup>37</sup>與此同時，他更以文化本質論（cultural essentialism）的方式對古今、中西之精神病理做出診斷：

古人之疾，飲酒、田獵；今人之疾，鴉片、賭博。西人之疾在酒，中人之疾鴉片。前者陽疾，後者陰疾也；前者少壯的疾病，後者老耄的疾病也；前者強國的疾病，

<sup>35</sup> 王國維：〈文學與教育〉，頁371-372。

<sup>36</sup> 同前註，頁372。

<sup>37</sup> 王國維：〈去毒篇（鴉片煙之根本治療法及將來教育上之注意）〉，收入《千古文心—王國維文選》，頁229-230。

後者亡國的疾病也；前者慾望的疾病，後者空虛的疾病也。<sup>38</sup>

西方與中國皆有各自的精神疾病，亦有各自的排遣方式，惟二者之疾或排遣方法卻又正好體現彼此國勢的強弱。在此一情況下，鴉片作為一種精神疾病，其陰晦、衰老和空虛的形象，本身就成為了亡國的象徵；而對此疾病的根治，因此也就是一種救亡的行動。

正因為鴉片之疾的關鍵在於感情，因此杜絕的方法亦當從感情面下手，王國維所開立的處方有二：宗教與美術。他認為，宗教適合於下流社會，即提供人民以來世之希望，以彼岸之快樂慰藉此岸之痛苦；相形之下，上流社會非美術不能，因感情之疾無法透過枯燥的科學和嚴肅的道德來治療，而只有以感情之法治之，美術具有轉移卑劣嗜好的力量，正是提供感情以慰藉的絕佳方案。總之，相較於警察、刑罰，對鴉片的根治唯有透過此二者不能完成。<sup>39</sup>

此處，吾人可藉〈人間嗜好之研究〉作一補充，在這篇作於 1907 年的文章裡，王國維指出：就心理學上來看，一切嗜好莫不源自「勢力之欲」，為的都是醫治「空虛之苦痛」，不論是菸酒、博奕、跳舞、打獵，乃至文學和美術，其動機與目的皆同。<sup>40</sup>雖然，他在文末則提醒：「然余之為此論，固非使文學、美術之價值下齊於博奕也。不過自心理學言之，則此數者之根柢皆存於勢力之欲，而其作用皆在使人心活動，以療其空虛之苦痛。」因此，從教育的角度說：「若欲抑制卑劣之嗜好，不可不易之以高尚之嗜好，不然，則必有潰決之一日。」<sup>41</sup>這種卑劣 / 高尚嗜好的不同效果，可見於 1908 年所撰〈中國名畫集序〉一文：卑劣者如「走狗鬥雞，頗乖大雅；彈棋博塞，易入機心。」高尚者則「會心之處不遠，鄙吝之情津銷，誠遣日之良方，亦息肩之勝地，……」<sup>42</sup>

前述曾指出，「美術」被賦予了某種啓蒙的維度，理由就在於，精神的提升必有賴此不計利害的活動而後已。此外，由於中國缺乏美術的知識，使精神無以得到慰藉（提升），如此，國民遂轉而以鴉片自遣，而鴉片的負面意象，使得王國維以為，中國人鍾情鴉片正足以表明這是種「精神疾病」。由於「美術」的功能即在此精神方面，那麼，美育遂成為刻不容緩之事：它一方面能提升國民的精神涵養，使之趨向健全；另一方面則是根治鴉片惡習進而能救國的有效方案。至此，「美術」已非無關利害的事物，而成爲某種對「國民性」的改造方案，吾人也可藉劉紀蕙的說法，指出美術的功能即在此「心的治理」（governing the psyche）。<sup>43</sup>

<sup>38</sup> 同前註，頁 230。

<sup>39</sup> 同前註，頁 230-232。

<sup>40</sup> 王國維：〈人間嗜好之研究〉，收入《千古文心—王國維文選》，頁 71-74。

<sup>41</sup> 同前註，頁 75。

<sup>42</sup> 王國維：〈中國名畫集序〉，收入周錫山編校：《王國維文學美學論著集》（太原：北岳文藝出版社，1987年），頁 225。

<sup>43</sup> 劉紀蕙認為，相對於傅柯（Michel Foucault）、拉庫—拉巴特（Lacoue-Labarthe）、儂曦（Jean-Luc Nancy）等人之倫理主體、自我技術與內在性（immanency）等說法，對中文脈絡而言，使用「心的政治」或「心的治理」或許更切題，因為此「心」與以往的心性之學或性理學具有文化上的淵源。然而，當十九、二

「美術」再次成了與救亡有關的事物，雖然，它並不同於實業救國，而是一種以「心 / 精神」(psyche) 為對象的更根本的救亡之道。然而，此「心」並非僅指個體的內在靈魂，由於救亡必須自此個體之欲望的肅清入手，那麼，這個作為個體的「心」勢必就成為共同體之「內在性」(immanency) 的隱喻；或者共同體之內在性正是此個體之「心」的巨幅投影，因為「心」已然是無數的抽象個體所以彼此同一的條件。此個體(複數的)之「心」或共同體之內在性正是王國維眼中有待診治的「國民精神」。<sup>44</sup>緣此，美術的「無利害性」在某種迫切感的驅使下，卻弔詭地被吸納進國族倫理當中，以此與王國維先前所提倡之超軼國家、種族之上的「美術」相抵觸。正因如此，「美術」從一種培育「完全之人物」的教養(自我完善)轉變成「改造國民性」以使之趨向文明的教化技術。

然而，吾人不能因此認為超越一切利害之上的「美術」被國族倫理所犧牲，這不是「救亡壓倒啓蒙」的問題；<sup>45</sup>相反，只就美術的「無用」能使人自功利關係中解脫，或審美直觀能令人達至某種自合於倫理的「無欲境界」而言——這種「無用」或「無欲境界」早已被賦予了某種啓蒙的色彩——美術作為「改造國民性」以使之進化的一種技術才是可能的。就此，通過美學理論所引進的「無利害性」，乃是「美術」之所以攸關利

---

十世紀之交，「心」透過西方各種知識體系的混成輸入而發生轉折後，便成了一個生理化的「心」：此「心」乃是國家形式化背後的某種內在本質，此內在性是主體得以就位、共同體得以建立，正常 / 變態、善 / 惡、我 / 他得以區分的條件，而對國民之「心」的治理與某種倫理主體因此也成為可能。劉紀蕙：〈「心的治理」與生理化倫理主體——以《東方雜誌》杜亞泉之論述為例〉，《中國文哲研究集刊》第 29 期(2006 年 9 月)，頁 85-121。我在此引用「心的治理」概念，是希望能藉由對王國維的考察，與劉紀蕙的批判進行對話，畢竟，王國維此處的論點，和新文化運動時期的「美育」論述具有一脈相承的關係，後者以更明確的方式表述了「美術」對「國民性」的治理功能，然而，作為一種治「心」之術，「美術」在教育上的可能性卻已然由王國維所闡明。此外，新文化運動時期也確實出現以「美」來治理「心」的論述，比如李石岑於 1922 年說道：「德育所重在教，美育所重在感。教育上教化之力，實遠不如感化之力之大。蓋教乃自外加，而感則自內發；教之力僅儲藏於腦，而感之力乃浸潤於心。」就此，美育便成了一個能使外在的道德被內化於心的關鍵，而這卻是德育本身所無法企及的：「可見美育所含德育之意味，實際過於德育所自含之意味。」李石岑：〈美育之原理〉，原載《教育雜誌》14 卷 1 期(1922 年 1 月)，收入俞玉滋主編、張援副主編：《中國近現代美育論文選(1840-1949)》(上海：上海教育出版社，1999 年)，頁 111。

<sup>44</sup> 可參考儂曦對現代個體 / 共同體之關係，及其所仰賴的絕對內在性等等的討論。儂曦 (Jean-Luc Nancy) 著，蘇哲安譯：《解構共同體》(*La Communauté désœuvrée*) (台北：桂冠，2003 年)。

<sup>45</sup> 李澤厚認為，中國近代的思想通常是「救亡壓倒啓蒙」，但正如沈松橋所言，啓蒙與救亡實屬「一體之兩面」，而劉禾在探討近代「個人主義」(individualism) 論述時亦指出，啓蒙並非救亡的反面，而是以一種相互滲透的方式存在。李澤厚：〈啓蒙與救亡的雙重變奏〉，《中國現代思想史論》(台北：三民，1996 年)，頁 1-46；沈松橋：〈國權與民權：晚清的「國民」論述，1895-1911〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》73 卷 4 期(2002 年 12 月)，頁 721；劉禾 (Lydia H. Liu) 著，宋偉杰等譯：《跨語際實踐：文學、民族文化與被譯介的現代性：中國：1900-1937》(*Translingual Practice: Literature, National Culture, and Translated Modernity—China, 1900-1937*, 1995) (北京：三聯書店，2002 年)，頁 123。因此，吾人所必須思考的是，內在於「啓蒙 / 救亡」、「個人 / 集體」間之不可避免的同謀、同構關係，特別是在近現代的歷史經驗中，啓蒙(個人)如何為救亡(集體)所用；以及相反，救亡(集體)如何成為啓蒙(個人)的可能性條件等。

害的理論前提；或者說，正是源於某種救亡的迫切，才使其必須作為一種既無關利害卻又深具利害的角色現身。這並不是說，「新民」論述對「美術」的翻譯形成絕對的制約，或「美術」必然為「新民」所用；弔詭的是，只有當「美術」被限定為純粹的、超乎利害之上的活動，「新民」論述才有施展的空間。易言之，「無利害性」的意義限定使得二者的相互滲透成為可能。王國維作為首次引介美學和美育的知識份子，在此扮演了相當關鍵的角色，吾人不妨將此「無利害性」視為日後「美育」論述得以出現的一個條件。事實上，就王國維自身的思想而言，也確實表現出類似的弔詭。

至少就「美術」的「無利害性」因此存在著治理國民的可能性這點上說，王國維不僅深化了嚴復在「新民德」立場下所理解的美術，同時也成了民國後「美育」論述的先行者。將王國維置入「新民」脈絡或許仍有討論的空間，畢竟和同時期的嚴復或梁啟超等人的「群治」論述相較，王國維的思想顯然難以框架；然而，若從近代「美育」論述的發展系譜來檢視王國維的文本，當可發現，日後的許多主題已然由王國維所闡明。王國維為日後「美育」所開啓的論述空間包括：首先，「美術」作為批判功利主義的利器，無形中使自身同時成為「批判國民性」的窗口；其次，當國民被表述為「沈溺於生活之欲」的功利本性後，審美的「無利害性」便成為「新民」論述得以趁隙而入的一個條件；最後，審美之自合於倫理的想像，使得「美術」的功能被無限擴大，正因如此，「美術」才可能成為「改造國民性」的有效方案。就此，日後的「美育」論述只是將自身整合進新文化運動之際，更明確地表述了「美術」對提升國民素質的重要性；以及，當它作為一個與改善風俗、淨化人心、強化衛生乃至消除不良嗜好有關的事物時，「美育」因此與國家治理搖相呼應。<sup>46</sup>

此外，魯迅作於 1907 年並於翌年所發表的兩篇文章也值得正視，吾人可以之與王國維的觀點進行對照。在〈科學史教篇〉當中，魯迅對西方自希臘以降的科學發展作了回顧，結尾處指出：

顧猶有不可忽者，為當防社會入於偏，日趨而之一極，精神漸失，則破滅亦隨之。蓋使舉世惟知識之崇，人生必大歸於枯寂，如是既久，則美上之感情漓，明敏之思想失，所謂科學，亦同趣於無有矣。故人群所當希冀要求者，不惟耐端已也，故希詩人如狹斯丕爾（Shakespeare）；不惟波爾，亦希畫師如洛菲羅（Raphaelo）；既有康德，亦必有樂人如培得訶芬（Beethoven）；既有達爾文，亦必有文人如嘉來勒（Garlyle）。凡此者，皆所以致人性之全，不使之偏倚，因以見今日之文明者也。<sup>47</sup>

<sup>46</sup> 限於篇幅，新文化運動的「美育」論述本文無法討論，不過將在下文中約略提及。大致來看，後來提倡「美育」者經常在「國民性」論述的脈絡下，思考「美育」的治理功能。人們將「美育」視為能消除國民不良惡習、淨化心靈、改善公共衛生、有助社會安寧，甚至促進愛國心與合群精神的有效方案。相關論述大致可見《中國近現代美育論文選（1840-1949）》中所收文章。

<sup>47</sup> 魯迅（署名令飛）：〈科學史教篇〉，原載《河南》第 5 號（1908 年 6 月），收入《魯迅作品全集 6·墳》

雖與王國維之「美術」高於「科學」的等級之分不同，但對魯迅而言，在理性的「科學」之外，「美術」對精神依舊不可或缺，如此，人性和文明的完整方才可能。就這點上說，其與王國維的立場相去不遠。

另，在〈摩羅詩力說〉一文裡，魯迅也對「美術」的「無用」卻同時又益於人生的特點進行闡述：

由純文學上言之，則以一切美術之本質，皆在使觀聽之人，為之興感怡悅。文章為美術之一，質當亦然，與個人暨邦國之存，無所繫屬，實利離盡，究理弗存。故其為效，益智不如史乘，誠人不如格言，致富不如工商，弋功名不如卒業之券。…故文章之於人生，其為用絕不次於衣食，宮室，宗教，道德。蓋緣人在兩間，必有時自覺以勤劬，有時喪我而惆恍，時必致力於善生，時必並忘其善生之事而入於醇樂，時或活動於現實之區，時或神馳於理想之域；苟致力於其偏，是謂之不具足。嚴冬永留，春氣不至，生其軀殼，死其精魂，其人雖生，而人生之道失。文章不用之用，其在斯乎？約翰穆黎曰，近世文明，無不以科學為術，合理為神，功利為鵠。大勢如是，而文章之用益神。所以者何？以能涵養吾人之神思耳。涵養人之神思，即文章之職與用也。<sup>48</sup>

此處的「不用之用」，正是對王國維的「美」之無利害卻又深具利害的弔詭特性所作的一個最扼要的表述。甚且，這個作為「美術」之一的文學，在魯迅看來，具有一種不同於宗教的教化力量，這種教化在益於人生的前提上，更是決定興邦喪邦的因素之一：「此其效力，有教示意；既為教示，斯益人生；而其教復非常教，自覺勇猛發揚精進，彼實示之。凡荅落頹唐之邦，無不以不耳此教示始。」<sup>49</sup>由於人生之道與國家前途處於相互表象的關係，那麼，對人生不可或缺的「美術」就顯得非同小可，其效力甚至遠非宗教所能比擬。這預示了日後「以美育代宗教」並建立「新人生觀」之論述的出現。<sup>50</sup>

綜觀上述，與實業脈絡下的功利擷取不同，「不用之用」則成為另一種對美術的合法化論證，亦即，美術正以其「無用」，它才可能是有用的，甚至是更為根本的「用」。而此「用」之對象，正是某個已然被表述為病態與匱乏的「靈魂」、「精神」或「心」，

---

（台北：風雲時代，1989年〔1993年版〕），頁31。

<sup>48</sup> 魯迅（署名令飛）：〈摩羅詩力說〉，原載《河南》第2、3號（1908年2、3月），收入《魯迅作品全集6·墳》，頁72-73。

<sup>49</sup> 同前註，頁74。

<sup>50</sup> 「以美育代宗教」由蔡元培於1917年所提出，後來成為一普遍的觀點，如1920年，附屬於中華美育會的《美育》雜誌，在創刊號的〈本志宣言〉中便以此為標榜，同時也希冀透過藝術教育來建設「新人生觀」。蔡元培：〈以美育代宗教說（一九一七年在北京神州學會講演詞）〉，收入聞笛、水如編：《蔡元培美學文選》，頁79-85；編者：〈本志宣言〉，原載《美育》第1期（1920年4月），收入俞玉滋主編、張援副主編：《中國近現代美育論文選（1840-1949）》，頁48-49。在類似的基礎上，宗白華則提出「唯美主義的人生觀」或「藝術的人生觀」。宗白華：〈青年煩悶的解救法〉，原載《解放與改造》2卷6期（1920年3月），收入《宗白華全集》（合肥：安徽教育出版社，1994年），第1卷，頁178-181；宗白華：〈新人生觀問題的我見〉，原載《時事新報·學燈》，1920年4月19日，收入《宗白華全集》，第1卷，頁204-208。

是作為有限存在的「人」之病態與匱乏的境遇；也就是說，人生於慾望之永恆不滿，或因物質文明所帶來的異化（alienation），從而導致「心」的初始病態與匱乏，「美術」因此才成爲一種必須。<sup>51</sup>然而，當「美術」被視爲某種能化解匱乏、消除病態以致健全人生的啓蒙之鑰，乃至此「心」或「人生」與國民精神、國家前途的象徵連結，遂使得「美術」最終被整合進「批判／改造國民性」的論述中。

在此一情況下，當新文化運動的「美育」論述越發強化國民治理的功能後，「美術」就不再是對匱乏之「心」的拯救，或藉以培育「完全之人」的某種教養；相反，此「心」自始就作爲一種政治技術學的客體對象而存在：人們透過生產與「心」有關的知識來進行治理——透過心理學、教育學、美學，或根植於三者之上的美育理論——「心」因此成爲權力得以運作的場域，換言之，它是作爲知識／權力關係的某種因素而存在。<sup>52</sup>針對此，傅柯的說法頗能引人深思：

有一種「靈魂」寄寓在身上，使他得以存在。這本身就是對人身行使權力的一種駕馭因素。這種靈魂是一種政治解剖學的效應和工具。這種靈魂是人身的監獄。

53

若是如此，那麼原本被表述爲由肉身所禁錮因而必須予以解脫的靈魂，便逆轉爲一種對肉身的束縛與監控；因爲這個「靈魂」不在於解放差異，而是使差異趨向同一的條件，即「國民精神」。<sup>54</sup>吾人將以此爲切入點，對新文化運動的「美育」論述預留一個可能的思考空間，待日後有機會觸及時再行探討。

---

<sup>51</sup> 人的慾望本質、異化等等，是西方近代思想的普遍主題，包括影響王國維的席勒與叔本華等人在內。關於此點，可參考傅柯在《詞與物—人文科學考古學》中對「人文科學」（human science）的出現、「限定性」（finitude）分析、人作爲「經驗／先驗」對子、現代「我思／非思」的關係，以及「人類學沈睡」等等的相關討論和批判。傅柯（Michel Foucault）著，莫偉民譯：《詞與物—人文科學考古學》（*Les Mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*）（上海：三聯書店，2002年），頁325-447。

<sup>52</sup> 傅柯（Michel Foucault）著，劉北成、楊遠嬰譯：《規訓與懲罰：監獄的誕生》（*Discipline and Punish: The Birth of Prison*）（台北：桂冠，1998年），頁22-29。

<sup>53</sup> 同前註，頁28。

<sup>54</sup> 蔡元培的「五育並舉」、「以美育代宗教」和美育的「方法論」，皆可謂某種順應國家治理而產生的「國民精神」之改造方案。在其美育的具體措施中，除了一般性的國民教育和博物館體制外，甚至涉及公立胎教院、育嬰院、環境衛生、出版品檢查、景觀的秩序化或均一化、文藝的正常與健康模式等等。參見蔡元培：〈美育實施的方法〉（1922）、〈美育〉（1930），收入聞笛、水如編：《蔡元培美學文選》，頁182-188、205-209。也就是說，「美」在此成了某種秩序（善）的隱喻，這使吾人理解，何以新文化運動時期的「美育」論述通常會伴隨著純潔、良善、積極、強健等倫理修辭，而作爲「醜／惡」的國民的萎靡精神、消極態度、墮落行徑乃至放蕩生活則是必須被排除的對象。例如，吳夢非曾藉福爾開特（J. I. Volkelt, 1848-1930）之說，將「壯美」分爲「無形的壯美」、「強的壯美」與「自由的壯美」，並將「優美」分爲「高雅的優美」、「可愛的優美」和「愉悅的優美」，他據此指出：「強的壯美」彷彿有秩序國家中的社會組織狀態，而「無形的壯美」則易養成不適國民生活的人生，因此只能是一種輔助；另在「可愛的優美」中，學子易受卑野的美感所誘惑（如閱讀卑野的戀愛記事），造成德行的墮落。因此，教育上不僅需注意「可愛的優美」，更當以涵養「強的壯美」爲宗旨。吳夢非：〈美育是什麼〉，原載《美育》第1、2期（1920年4月、5月），收入俞玉滋主編、張援副主編：《中國近現代美育論文選（1840-1949）》，頁55-58。

### 第三節 後續發展：以民初的幾個文本為例

#### 4.3.1 新的分類與界定

此處，吾人將以民初的幾個文本為例，一方面對「美術」概念的後續發展作一考察，另一方面則對上述有關「美術」的合法化問題再行補充，以結束本章的討論。1913年，魯迅撰成〈擬播佈美術意見書〉，該文的重要性在於，這是第一篇對「美術」作系統介紹與進行分類研究的文章，<sup>55</sup>並且由於魯迅當時所擔任的職位，使得這篇文章頗具教育宣導的意味。<sup>56</sup>與稍早王國維和同時期蔡元培的用法類似，<sup>57</sup>魯迅也是在廣義的「美術」概念上寫就此文，然他卻首次對「美術」下了嚴格的界定：

美術為詞，中國古所不道，此之所用，譯自英之愛忒（art of fine art）。…蓋凡有人類，能具二性：一曰受，二曰作。受者譬如曙日出海，瑤草作華，若非白痴，莫不領會感動；既有領會感動，則一二才士，能使再現，以成新品，是謂之作。故作者出於思，倘其無思，即無美術。然所見天物，非必圓滿，華或槁謝，林或荒穢，再現之際，當加改造，俾其得宜，是曰美化，倘其無是，亦非美術。故美術者，有三要素：一曰天物，二曰思理，三曰美化。緣美術必有此三要素，故與他物之界域極嚴。<sup>58</sup>

由此定義來看，可稱作「美術」者，首先必須存在著能感動人的對象（天物），其次作者必須具有思想或理念，最後以此感受和思理而對世界再行美化。正因如此，魯迅遂認為，徒具形似、精緻、實用、稀有的工藝品並不能稱作「美術」；所謂「美術」必須是「用思理以美化天物之謂」，符合這個條件的正是雕塑、繪畫、文章、建築與音樂。<sup>59</sup>魯迅延續此前王國維的分類，並首次對精緻工藝不等於「美術」作了明確的宣示，因此，若與莊启將 Art 定義為不具「學理」的「藝」相較，<sup>60</sup>前後雖僅隔數月，二者的認知卻存在著巨大的落差。

其次，魯迅接著對雕塑、繪畫、文章、建築、音樂再行歸類，除了柏拉圖、跋多與黑格爾皆不夠完備外，魯迅則傾向接納珂爾文的區分方式：首先，繪畫、雕塑、建築為「形之美術」，音樂、文章則為「聲之美術」，然而，魯迅指出，中國的文章可謂形聲

<sup>55</sup> 陳池瑜：《中國現代美術學史》（哈爾濱：黑龍江美術出版社，2000年），頁148。

<sup>56</sup> 臨時政府教育部於1912年9月12日設立「美術調查處」，時任教育部社會教育司第二科科長的魯迅即負責調查處的實際領導工作。與此同時，他還在教育部所舉辦的暑期演講會中講授「美術略論」，這篇文章正是出自當時的演講內容。

<sup>57</sup> 自1912年所發表的〈對於教育方針之意見〉後，蔡元培一直都是從廣義的角度上使用「美術」一詞。詳見聞笛、水如編：《蔡元培美學文選》。

<sup>58</sup> 魯迅：〈擬播佈美術意見書〉，原載《教育部編纂處月刊》1卷1冊（1913年2月），收入張望編：《魯迅論美術》（北京：人民美術出版社，1982年），頁1。

<sup>59</sup> 同前註，頁1-2。

<sup>60</sup> 詳見第三章第三節。

兼具，因此並不完全適用。其次，雕刻、繪畫、詩歌為「摹擬美術」，建築、音樂則為「獨造美術」。最後，建築為「致用美術」，雕刻、繪畫、文章、音樂則為「非致用美術」。<sup>61</sup>

關於「美術」的分類與界定，呂澂的文本亦值得一提，1918年，呂澂致函《新青年》雜誌，呼籲文學革命同時，不當忘了美術也有其革命的必要，正是在這篇文章當中，呂澂首次對「美術」與「藝術」做出區分：

凡物象為美之所寄者，皆為藝術（Art），其中繪畫雕塑建築三者，必具一定形體於空間，可別稱為美術（Fine Art），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。<sup>62</sup>

這段簡短的說明象徵著一個轉折，即「美術」已然被限定為專指空間、形體的藝術，而「藝術」則是一個高於「美術」的範疇，於是乎「藝術／美術／繪畫、雕塑、建築」的層級性於焉誕生。<sup>63</sup>但更重要的地方尤在，當「美術」這個日譯漢字複合詞進入漢語並最終成為專指形體、空間的表現形式後，原屬古代漢語的既有詞彙之「藝術」，卻在取代「美術」的指涉同時——即王國維、魯迅、蔡元培的用法，使自身脫離了過去的百工方技、琴棋書畫、篆刻、雜技等等的指涉。換言之，「藝術」作為一個被日本借用並最終重返漢語的詞彙，意義不僅發生了變化，而且此一變化的過程卻是通過取代「美術」這一外來詞所造成的。「美術」的翻譯使得現代的「藝術」得以確立，並在這種確立中，使自身淪為專指空間形體的「視覺藝術」（visual arts）。但這種對「美術／藝術」的嚴格界分，並非外語本身所固有，具雙重意義的 fine arts 既可以專指空間形體的「美術」，也可以是包含各種創作類型在內的「藝術」，因此，有學者便認為，將「美術／藝術」英譯為「fine arts / Art」，乃是漢語對英語的一種反饋。<sup>64</sup>

呂澂對「藝術／美術」的區分雖具某種程度的象徵性，並被沿用之今，但就分類基礎上說，魯迅所引「形之美術」、「聲之美術」的分別，和呂澂據以將「美術」獨立看待

<sup>61</sup> 魯迅：〈擬播佈美術意見書〉，頁2。

<sup>62</sup> 呂澂、陳獨秀答：〈美術革命〉，《新青年》6卷1號（1918年1月），頁84。

<sup>63</sup> 謝宜靜：〈誰的近世畫？—新文化運動下美術公眾化的前提研究〉，《議藝份子》第8期（2006年），頁21。

<sup>64</sup> 劉曉路：〈各奔東西：紀念近代留學東洋和西洋的中國美術先驅們〉，《世界美術中的中國與日本美術》（南寧：廣西美術出版社，2001年），頁216。值得一提的是，自十三世紀起，art 就在英語中被廣泛使用，惟並無專門的定義，如數學、醫學甚至釣魚等領域皆可使用之。至於 fine arts 乃譯自法語的 beaux-arts，其後，不知始於何時，作為修飾詞的 fine 被省略，而大寫的 Art 也應運而生，並和法文的 beaux-arts 具有類似的指涉；相形之下，英語的 fine arts 後來則成為一雙重性的概念，既專指造形、視覺藝術，亦可作廣義的藝術來使用。雷蒙·威廉士（Raymond Williams）著，劉建基譯：《關鍵詞：文化與社會的詞彙》（Keywords: A Vocabulary of Culture and Society）（台北：巨流，2003年），頁14-15；常寧生、刑莉：〈美術概念的形成—論西方「藝術」概念的發展和演變〉，收入藝術學編委會編：《後現代思考：藝術的本質與未來》（上海：學林，2006年），頁115-119。

的前提基本上並無不同。也就是說，二者皆是從感知（senses）形式的立場上——聽覺／視覺、時間／空間——將繪畫、雕塑、建築歸併為一類，不論它是「形之美術」或單指「美術」。由這點來看，雖然此後仍出現「美術」與「藝術」混用的情況，但不論在「藝術」或「美術」之下，仍大抵依此感知形式再行歸類，例如：蔡元培將建築、雕刻、圖畫、工藝稱作「狹義美術」，「廣義美術」則另含文學、音樂與舞蹈；吳夢非、劉海粟等將繪畫、雕刻稱作「空間藝術」或「美術」，音樂、詩詞為「時間藝術」，演劇為「兩間藝術」；李石岑稱建築、雕刻、繪畫為「造形美術」，音樂為「音聲美術」，文學為「詞藻美術」，戲劇為「動作美術」；豐子愷則認為藝術主要是透過視覺與聽覺兩種官能的表達，並將繪畫、雕塑、建築、工藝、書法、金石、照相稱作「視覺藝術」，音樂、文學為「聽覺藝術」，演劇、舞蹈、電影則為「綜合藝術」。<sup>65</sup>

就此，繪畫、雕塑、建築之所以被歸併一處，不論它是造形、視覺或空間，皆來自三者感知形式上的關連；或者，就整個系統而言，藝術所以為藝術的前提之一，就在於它是一種涉及感覺或感官的活動，此與最初被稱為「感覺學」的美學有其相應之處。1915年，劉大純在一篇介紹「美學」的文章中已說：

美學一語，原出於希臘之 Aesthetikos，本訓感覺，至十八世紀中葉，德國學者彭甲登 Baumgarten, 1714-1762 氏作，乃作今解。彭氏於一千七百五十年，以拉丁語著一書，題曰：Aesthetica，書中所論感覺之學，一以美為指歸，於是 Aesthetica 一語，在昔為感覺學之意者，至是遂轉為美學之解。今英語之 Aesthetics、德語之 Aesthetik，皆本乎此。<sup>66</sup>

隨著古典美學的理論建構，這種訴諸感知、感官或感覺形式，乃至著重愉悅、審美與非功利的「近代藝術體系」（modern system of the Art），<sup>67</sup>實與古代漢語中的「藝術」及其

<sup>65</sup> 蔡元培：〈美術的起源〉（1920），收入聞笛、水如編：《蔡元培美學文選》，頁 103；吳夢非：〈美育是什麼〉，收入俞玉滋主編、張援副主編：《中國近現代美育論文選（1840-1949）》，頁 58-59；劉海粟：〈為什麼要開美術展覽會〉，原載《時事新報·學燈》，1923年2月20日，收入朱金樓、袁志煌編：《劉海粟藝術文選》（上海：上海人民美術出版社，1987年），頁 43；李石岑：〈美育之原理〉，收入俞玉滋主編、張援副主編：《中國近現代美育論文選（1840-1949）》，頁 108；豐子愷：〈藝術的分疆〉，收入《丰子愷論藝術》（台北：丹青，1987年），頁 104-106。

<sup>66</sup> 劉大純：〈述美學〉，《東方雜誌》12卷1期（1915年），頁 5-6（總頁 27641-27642）。

<sup>67</sup> 至文藝復興以前，如繪畫、雕塑等仍屬「機械藝術」（mechanical art）而非「自由藝術」（liberal art）範疇。自 1568 年瓦薩里（Vasari）將繪畫、雕塑、建築三者統稱為「迪塞諾藝術」（*Arti del Disegno*，Beaux-Arts 很可能就是根據這個詞），以使其脫離「機械藝術」的範疇後，「美的藝術」（beaux-arts）之分類體系最終於十八世紀被確立。其間，法國的巴托（Charles Batteux, 1713-1780）扮演了關鍵性的角色，其於 1746 年所撰〈相同原則下的美的藝術〉（*Les beaux-arts reduit a un meme principe*）一文，將「美的藝術」與「機械藝術」做出區分：後者以物質需求為目的；前者則以「愉悅」為目的，分音樂、詩歌、繪畫、雕塑和舞蹈，另有愉快與實用兼具的修辭學和建築，戲劇則是所有藝術的綜合體。此外，「模仿美的自然」（imitation of beautiful nature）乃所有藝術的共通原則。稍晚，《百科全書》（*Encyclopedia*, 1751-1780）的編纂者如狄德羅（Diderot）、孟德斯鳩（Montesquieu）、達朗伯（D'Alembert）等都接受了類似的觀點，並藉百科全書在歐洲的影響力，使其迅速地傳播開來。與此相應，康德（Kant）也在一定程度上受此體系的影響，

內涵有別，後者不論是相對於「道」的各種具體技能（藝），或隸屬文人生活世界的「琴棋書畫」，不僅未涉及此感知形式的共通原理——即未以此原理進行分類，且到底隸屬「實用」或「審美」也不成爲問題。因此，新的「藝術」絕非過去的延續，反倒是，若以往的「藝術」欲成爲現今的「藝術」，則必須通過某種排除的動作，即在以感官爲訴求的前提下，屬於益智活動的棋、作爲各種遊戲的雜技，或訴諸實用性的百工方技都必須被剔除；並且，在某些情況下，不具「思理」或非屬「純藝術」的手工藝也必須被排除。<sup>68</sup>

#### 4.3.2 「美術」的目的與功能

在〈擬播佈美術意見書〉中，針對「美術」的目的與致用，魯迅首先做出澄清：

言美術之目的者，為說至繁，而要以與人享樂為臬極，惟於利用有無，有所抵牾。主美者以為美術目的，即在美術，其於他事，更無關係。誠言目的，此其正解。然主用者則以為美術必有利於世，儻其不爾，即不足存。顧實則美術誠諦，固在發揚真美，以娛人情，比其見利致用，乃不期之成果。<sup>69</sup>

魯迅顯然傾向堅持「爲藝術而藝術」(Art for Art's Sake)的立場，<sup>70</sup>於是美術的目的遂與利用無關，也就是美術不存在「致用」的問題，此說與稍早王國維所言相埒。

相形之下，魯迅後來由於受到馬克斯主義的影響而強調藝術的社會性，因此與他早期的觀點有所對立。<sup>71</sup>然而，正如前述，吾人卻很難將王國維、早期的魯迅，以及後來許多站在「純藝術」立場的知識份子視爲「爲藝術而藝術」的實踐者，因爲他們皆寄望透過藝術的「無利害性」來解決人生的課題，而由於這個「人生」通常正是人們所遭遇的時代問題（救亡、進步、改革）——國族衰敗在此經常以「人」的異化論述來包裹——因此，「純藝術」便成爲另一種對國族前途的可能回應，最終甚至被國族倫理所收編而弔詭地否定自身的「純粹性」。這也就是何以無利害性／功利主義、啓蒙／救亡、個

---

其美學的對象更多地是指藝術的美，並討論藝術的許多共通原則和概念。詳見 Paul O. Kristeller, "The Modern System of the Art: A Study in the History of Aesthetics( I)," *Journal of the History of Ideas*, v. X II (Oct. 1951): 496-527. "The Modern System of the Art: A Study in the History of Aesthetics(II)," *Journal of the History of Ideas*, v. X III (Jan. 1952): 17-46.

<sup>68</sup> 然而，現代「純藝術」的分類系統卻不完全適用於「中國美術史」，以後者可將青銅器、陶瓷器、文房等等手工藝品無條件地納入。吾人以爲，這與作爲民族誌的文化史概念有關：正是就其隸屬民族文化的形象遺產，傳統的文物才顯得意義非凡。也通常由於這個原因，而使得這些文物以「國粹」或「國寶」的姿態現身。關於此點，吾人將留待第五章再行申論。

<sup>69</sup> 魯迅：〈擬播佈美術意見書〉，頁 2-3。

<sup>70</sup> 對西歐近代文學上的「爲藝術而藝術」或「唯美主義」興起背景的考察，參見 Gene H. Bell-Villada, *Art for Art's Sake and Literary Life: How Politics and Markets Helped Shape the Ideology and Cultural of Aestheticism, 1790-1990* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1996).

<sup>71</sup> 相關參見郎紹君：〈魯迅的美術觀（上）〉，《美術史論》第 3 輯（1982 年 1 月），頁 1-17。

人主義 / 集體主義、文學革命 / 革命文學、為科學而科學 / 為革命而科學通常能夠矛盾並存的原因。以此之故，吾人亦當避免重複此二元架構，並轉而關注二者間的互助與同謀關係。

這或許便是何以在〈擬播佈美術意見書〉當中，魯迅一方面強調「美術」的自主性，另一方面又不得論證其實際功能的緣故。該文的後半段，魯迅指出「美術」具有三方面的功能：首先，就其能「表見文化」言之，「凡有美術，皆足以徵表一時及一族之思惟，故亦即國魂之現象；若精神遞變，美術輒從之以轉移。」<sup>72</sup>此處，魯迅仍以國族為單位來思考「美術」的象徵價值，而其所表徵之「國魂」，正是此前梁啟超所說的「精神」；<sup>73</sup>並且，在此生物有機體的隱喻中，當國族所賴以維繫的內在本質改變後，就其作為一種可見的形象而言，「美術」的特徵（不論形式、風格或內容）也將隨之更動。正是在類似的前提下，魯迅於 1919 年才可能說道：「我們所要求的美術品，是表記中國民族知能最高點的標本，不是水平線以下的思想的平均分數。」<sup>74</sup>甚至，在宗白華的定義中，藝術所表現的「個性」或「自我」與「民族性」乃是相互含攝的：「藝術就是藝術家底理想情感底具體化、客觀化，所謂自己表現（Self expression）。所以藝術的目的並不是在實用，乃是在純潔的精神的快樂，藝術的起源並不是理性知識的構造，乃是一個民族精神或一個天才底自然衝動的創作。他處處表現民族性或個性。」<sup>75</sup>

不當忽略的是，正因「美術」必然是「國魂」或「民族精神」的外顯，從而一切對「中國美術」進行批判或改革的行動才是可能的，因為只就「美術」能表徵國勢的衰頹與國族的墮落而言，它才必須要被批判或改造，同時期的康有為、陳獨秀或徐悲鴻正是在此基礎上提出「衰敗」、「革命」與「改良」之說。<sup>76</sup>因此，國族的內在同質性、線性史觀與進化論乃是支撐衰敗論或革命行動的理論前提，而此一前提已然由國粹學派所表述，雖然前者多半意在揚棄後者所欲保存的「國粹」。

其次，就其能「輔翼道德」方面，魯迅認為，「美術」的目的雖與道德不符，「然其力足以淵邃人之性情，崇高人之好尚，亦可輔道德以為治。」<sup>77</sup>此說與其在 1907 年所言「不用之用」類似。而且，正如上述，此「用」之前提正出自某個病態與匱乏的假說，

<sup>72</sup> 魯迅：〈擬播佈美術意見書〉，頁 3。

<sup>73</sup> 詳見第三章第二節。

<sup>74</sup> 魯迅：〈隨感錄四十三〉，原載《新青年》6 卷 1 期（1919 年 1 月），收入張望編：《魯迅論美術》，頁 13。

<sup>75</sup> 宗白華：〈美學與藝術略談〉，原載《時事新報·學燈》，1920 年 3 月 10 日，收入《宗白華全集》，第 1 卷，頁 189。

<sup>76</sup> 康有為：《萬木草堂藏中國畫目》（台北：文史哲，1977 年），頁 91、98、105；呂澂、陳獨秀答：〈美術革命〉，《新青年》6 卷 1 號（1918 年 1 月），頁 85-86；徐悲鴻：〈中國畫改良之方法〉，收入徐伯陽、金山合編：《徐悲鴻藝術文集》（台北：藝術家，1987 年），上冊，頁 39-40。事實上，「中國美術」的衰敗與改良，以及將其連結至國族興亡的論述，在二十世紀初的相關文本中俯拾皆是，除了康、陳、徐較具代表外，其他如蔡元培、劉海粟、林風眠等人皆有觸及。

<sup>77</sup> 魯迅：〈擬播佈美術意見書〉，頁 3。

而對此病態與匱乏之「心」的診治，則成了對「國民性」的改造：「物質文明，日益曼衍，人情因亦日趣於膚淺；今以此優美而崇大之，則高潔之情獨存，邪穢之念不作，不待懲勸而國安。」<sup>78</sup>由是，「美術」就不只是關乎「美醜」之事；相反，「美醜」成了國民「善惡」或國家「治亂」的象徵。在類似的前提上，劉海粟甚至認為只有「美育」才可能「救國」：「吾國之患，在國人以功利為鵠的，…故救國之道，當提倡美育，引國人以高尚純潔的精神，感發其天性的真美，此實為根本解決的問題。」<sup>79</sup>而周玲蓀也指出，中國缺乏「美術」思想，是導致今日人人腦筋渾濁、利益薰心、自私自利或不良惡習等的主要原因。<sup>80</sup>

其三，美術能「救援經濟」：「方物見斥，外品流行，中國經濟，遂以困匱。然品物材質，諸國所同，其差異者，獨在造作。美術弘布，作品自勝，陳諸市肆，足越殊方，爾后金資，不虞外溢。故徒言崇尚國貨者未，而發揮美術，實其本根。」<sup>81</sup>此與晚清「實業救國」脈絡下所理解的「美術」功能如出一轍。

正如先前所言，晚清將「美術」視為一種締造物質文明的方案，至民國後仍舊持續，而作為一種以「新民」為目的的治「心」之術，則必需要等到 1920 年代左右才有長足的進展，最終更在 1923 年正式進入國民教育體制，<sup>82</sup>惟二者的前提皆出自文明的渴望與國族的進化。並且，二者實際上也曾經歷過一段重疊期，其時，彼此非但不具對立，甚且是以互補的形式出現，除了上引魯迅的文本外，以下分別出自 1918 和 1920 年的幾段話，頗可引為時代的註腳：

---

<sup>78</sup> 同前註，頁 3。

<sup>79</sup> 劉海粟：〈救國〉，原載《美術》第 2 期（1919 年 7 月），收入朱金樓、袁志煌編：《劉海粟藝術文選》，頁 35。

<sup>80</sup> 周玲蓀：〈新文化運動和美育〉，原載《美育》第 3 期（1920 年 6 月），收入俞玉滋主編、張援副主編：《中國近現代美育論文選（1840-1949）》，頁 65-75。類似的說法在當時相當普遍。

<sup>81</sup> 魯迅：〈擬播佈美術意見書〉，頁 3。

<sup>82</sup> 1922 年 10 月，第八屆全國教育會聯合會於濟南開會，議決新學制系統草案。翌年，《新學制課程綱要》首次將《欽定學堂章程》（1902）中的「圖畫」改為「形象藝術」，「手工」改為「工用藝術」，並列為必修科。後至 1929 年，《小學課程暫行標準》又將形象藝術改稱「美術」，工用藝術改稱「勞作」。1942 年，《第二次修訂小學課程標準》則通稱「美術」（分圖畫、勞作）。吳方正：〈圖畫與手工—中國近代藝術教育的誕生〉，收入嚴娟英主編：《上海美術風雲：1872-1949 申報藝術資料條目索引》（台北：中央研究院歷史語言研究所，2006 年），頁 2；鶴田武良著，梅忠志譯：〈清末·民國初期的美術教育—近百年來中國繪畫史研究〉，收入林木：《20 世紀中國畫研究·現代部分》（南寧：廣西美術出版社，2000 年），頁 710-711。可以說，1923 年的《新學制課程綱要》作為一個轉折，正是「美育」論述的結果，其所強調的內容包括：首先，美感教育完全取代以實利或實用為目的的教育。其次，從「美育」的意義上，強調情操教育的重要性，取代了過去養成勤勞縝密的說法。不僅是美感的養成，更是陶冶人格的手段。其三，接續前一點，美術科自此成為必修科，而教學內容則更注重欣賞；因為美育成了德育之不可或缺的一環，而「欣賞」較之實作更能發揮以美育陶冶人格的作用。其四，在「兒童」的觀念上，強調「自由發表」的重要性。最後，接續前一點，明確否定臨摹的方法，因為臨摹將扼殺兒童的創造本能。課程內容詳見〈小學形象藝術課程綱要〉（1923），見章咸、張援編：《中國近現代藝術教育法規彙編（1840-1949）》（北京：教育科學出版社，1997 年），頁 301-305。

美術之功用，小之關係於尋常日用，大之關係於國家民性。<sup>83</sup>

竊維今之時代，一美術發達之時代也。西方各國之物質文明，所以能照耀寰區而凌駕東亞者，無非以美術發其軀而肇其端。蓋美術一端，小之關係於尋常日用，大之關係於工商實業；且顯之為悅人之耳目，隱之為陶淑人之性情；推其極也，於政治、風俗、道德，莫不有絕大之影響。<sup>84</sup>

西哲有恆言，國家文明，則美術愈進步。…吾人處此惡濁世界，期改進風化，以臻乎理想至善之域。非賴美術之觀感，以促進道德不可。…令人志趨高潔，捨利取義，以不致蹈卑鄙齷齪之習。…近世文明競爭，以物質競爭為最烈。苟物質不進步，即國家立於劣敗之地位。然所以促物質之發達進步者，必須有美麗之外表，尤須具優美之思想。而美術尚焉。建築品也，裝飾品也，應用品也，無在不需美術而能精者也。<sup>85</sup>

可以說，不論是出自實業救國的「富強」之術，抑或是「新民」脈絡下的治「心」之術，「美術」的翻譯最終皆與此特定的實踐需求發生聯繫。換言之，美術在翻譯實踐的過程中，不可避免地受到在地情境或特定歷史訴求的制約，使其不僅只是一個中性的分類概念，而必然成為同時代其他論述爭相運作的權力空間。

---

<sup>83</sup> 劉海粟：〈江蘇省教育會組織美術研究會緣起〉，原載《美術》第1期（1918年11月），收入朱金樓、袁志煌編：《劉海粟藝術文選》，頁17。

<sup>84</sup> 劉海粟：〈致江蘇省教育會提倡美術意見書〉，原載《美術》第1期（1918年11月），收入朱金樓、袁志煌編：《劉海粟藝術文選》，頁20。

<sup>85</sup> 胡佩衡：〈美術之勢力〉，原載《繪學雜誌》，收入郎紹君、水天中編：《二十世紀中國美術文選》（上海：上海書畫出版社，1999年），上卷，頁52-53。

## 第五章 以「國粹」之名：「中國美術」的誕生

前兩章分別曾對相關文本中所涉及的「富強」和「新民」論述進行考察，並指出「美術」的翻譯與此時代需求存在著密切的聯繫。此外，在晚清翻譯「美術」的過程中，也曾透過將其運作成「國粹」而成爲亟待被保存和研究的事物，其前提來自：「美術」作爲某種承載了國族歷史／文化特徵的可見物，能將此不可見的特性予以具體呈現，如此而顯得彌足珍貴。與此同時，一個能對此同時存在的文物進行歷史敘事的學科（美術史）也就成爲必須。

作爲近代第一個以「保存國粹」爲宗旨的社團，國學保存會成立於 1905 年，該會的機關刊物《國粹學報》並於同年發行，由鄧實任主編，至 1911 年停刊，共出 82 期。除了本會會員身份的知識份子外，<sup>1</sup>也有不少學術名流相繼成爲該報的撰稿人，如章太炎、孫詒讓、羅振玉、王國維、廖平等，而章太炎更儼然是該會的精神領袖。整體而言，在當時的大環境中，該學報以不同於「新學」的立場提出另一種救亡圖存的方案，對近代歷史曾經發揮一定的影響力。<sup>2</sup>以下，吾人將以該團體和學報爲中心，從「國學」、「國粹」的翻譯問題，以及國粹學派的歷史／文化觀等角度切入，就「中國美術」的內容、美術品展示所涉及的國族想像，以及「中國美術」的歷史敘事等方面進行討論。此外，本文還將延伸至 1911 年由鄧實、黃賓虹所編纂的《美術叢書》，並藉此對比民國初年的美術思潮，以說明近世繪畫如何從光榮的「國粹」一變成必須被揚棄和改造的對象。

---

<sup>1</sup> 成立之初，會員僅 8 人，極盛期至少有 26 人。參見王東杰：〈歐風美雨中的國學保存會〉，《檔案與史學》1999 年第 5 期，頁 34；鄭師渠：《晚清國粹派：文化思想研究》（北京：北京師範大學出版社，1993 年〔1997 年版〕），頁 16。

<sup>2</sup> 人們多半將西歐的文藝復興與「保存國粹」相提並論，提出所謂的「古學復興」，藉此證明復興古學乃是國家得以步入文明的關鍵。王東杰：〈《國粹學報》與「古學復興」〉，《四川大學學報（哲學社會科學版）》2000 年第 5 期，頁 109。另，該學報的影響，大致可見王東杰：〈國學保存會和清季國粹運動〉，《四川大學學報（哲學社會科學版）》1999 年第 1 期，頁 108；王東杰：〈歐風美雨中的國學保存會〉，頁 39。

## 第一節 國族的文化想像與歷史表述

關於「國粹」一詞，王緇塵於 1935 年所出版的《國學講話》一書中說道：

至庚子義和團一役以後，西洋勢力，益膨脹于中國，士人之研究西學者日益眾，翻譯西書者亦日益多，而哲學、倫理、政治諸說，皆異於舊有之學術，於是概稱此種書籍曰「新學」；而稱固有之學術曰「舊學」矣。另一方面，不屑以舊學之名，稱我固有之學術，於是有發行雜誌，名之曰《國粹學報》，以與西來之學術相對抗，「國粹」之名，隨之而起。<sup>3</sup>

正如有「西學」而後有「中學」，「舊學」也是一個相對於「新學」而產生的詞彙，如張之洞所言：「四書五經、中國史事、政書、地圖為舊學，西政、西藝、西史為新學；舊學為體，新學為用。」<sup>4</sup>然而，「國粹」卻並非人們不滿於「舊學」所自然產生的對應詞彙，與「國學」一詞相同，二者皆是由日語所轉譯而來。

據學者的說法，日本人最初借漢字複合詞「國粹」來翻譯 *nationality*，理由在於，人們以為「國粹」所代表的正是日本的「民族性」與「特性」。<sup>5</sup>雖然，今日人們則多以 *national essence* 來對應「國粹」一詞。相形之下，「國學」則是古代漢語的既有詞彙，不過以往多半指涉「國家所辦的學校」，然當其成為 *national learning* 的對應詞後，「國學」則以「國家之固有學術」的指涉現身。<sup>6</sup>與此相應，國粹學派的知識份子也曾撰文介紹日本的國粹思潮：1888 年，鑑於明治維新的歐化政策，三宅雪嶙、志賀重昂、井上丹了等人發起成立政教社，刊行《日本人》雜誌，倡言「國粹保存」以與之抗衡。<sup>7</sup>因此，不論是「國粹」、「國學」等表達形式，乃至其所蘊含之國族主義等思想內容，皆屬近代翻譯歷史下的產物。

雖說這些名詞本身出自翻譯，思想也是透過轉介而來，但時人卻以為中國早就存在著「國粹」與「國學」，因此黃節才會認為：「國粹」雖為「日本之名辭」，故對中國人

<sup>3</sup> 王緇塵：《國學講話》（台北：啓明書局，1958 年），頁 2。

<sup>4</sup> 〔清〕張之洞：《勸學篇·外篇·設學第三》，見沈雲龍主編：《近代中國史料叢刊》（台北：文海，1967 年），第 9 輯，頁 96。

<sup>5</sup> Martin Banal 著，劉靜貞譯：〈劉師培與國粹運動〉，收入周陽山、楊肅獻編：《近代中國思想人物論—保守主義》（台北：時報，1982 年），頁 94；鄭師渠：《晚清國粹派：文化思想研究》，頁 2。

<sup>6</sup> 周代的「國學」指的是國家所辦的貴族子弟學校，以後則逐漸由小學演變成高等學府，至清末，則成為國家最高等級的學校。1906 年 9 月，章太炎在東京發起「國學講習會」，爾後成立「國學振起社」，其「廣告」有言：「本社為振起國學、發揚國光而設，間月發行講義，全年六冊，其內容共分六種：（一）諸子學；（二）文史學；（三）制度學；（四）內典學；（五）宋明理學；（六）中國歷史。」至此，「國學」遂以「我國固有的文化、學術」的指涉現身。任繼昉：〈何為「國學」〉，《光明日報》，2006 年 1 月 24 日，網址：[http://www.gmw.cn/01gmr/2006-01/24/content\\_366250.htm](http://www.gmw.cn/01gmr/2006-01/24/content_366250.htm)。

<sup>7</sup> 黃節：〈國粹學報敘〉，《國粹學報》1 年 1 號（1905 年 2 月 23 日〔光緒 31 年正月 20 日〕），總頁 16。另見鄭師渠：《晚清國粹派：文化思想研究》，頁 2。

而言「其名辭已非國粹」，可是「名從主人，物從中國，吾有取於其義云爾。」<sup>8</sup>換言之，這個外來詞，作為「能指」(signifier)並非中國所自有，但就其「所指」(signified)卻並無不同，因此也可用該「名」來指稱早已存在於中國的「物」(國粹的實體)。正是在此已然被本質化(essentialization)的情況下，鄧實才會對「國學」作如下定義：「國學者何？一國所自有之學也。有地而人生其上，因以成國焉，有其國者有其學。…是故國學者，與有國以俱來，本乎地理、根之民性，而不可須臾離也。」<sup>9</sup>也就是說，國家是既有的，在此國家內的一切學術(國學)也是既有的。這個作為既有本質的「物」，也可能是一個極其抽象但卻更為內在根本的性質，如黃節認為「國粹」是「國家特別之精神也」，<sup>10</sup>許之衡亦說：「國粹者，一國精神之所寄也。」<sup>11</sup>而由此內在本質所決定之外在形式，也可以是「國粹」，比如章太炎就說：「為甚提倡國粹？不是要人尊信孔教，只是要人愛惜我們漢種的歷史。這個歷史，是就廣義說的，其中可以分為三項：一是語言文字，二是典章制度，三是人物事蹟。」<sup>12</sup>

不論是作為中國的「自有之學」、「特別之精神」或語言、制度等物質，「國學」與「國粹」在國家的前提下，成為一種與他國之學並存卻又與之不同的對自我特性之表述。然而，一旦這種相對性被建立之後，原本存在於古代各種學術間的差異便在此「國學」之名下而被同化：「夫自國之人，無不愛其自國之學，孔子之學固國學，而諸子之學亦國學也。同一神州之舊學，乃保其一而遺其一可乎？」<sup>13</sup>過去原本存在於儒學和諸子間有關「正統」與「異學」的緊張關係，遂在「西學」成為新的他者(新的異學)後而被消弭了。<sup>14</sup>如此，「國學」與「外學」皆因彼此的相對性而同時被賦予了絕對的、同質的內涵；國家成了判斷文化差異的準則：「國學者，明吾國界以定吾學界者也。」<sup>15</sup>

然而，正如劉禾對《國粹學報》與《學衡》進行比較時所說：「『國粹』的能指從來無法包含國粹的意義。後者是在回應變化的歷史事件的浪潮時被界定並被重新界定的。」<sup>16</sup>即便就晚清國粹思潮本身而言，「國粹」的所指也存在著各種不同的解讀。不過，吾

<sup>8</sup> 黃節：〈國粹學社發起辭〉，《政藝通報》第39張，甲辰第1號，轉引自羅志田：〈清季保存國粹的朝野努力及其觀念異同〉，《近代史研究》2001年第2期，頁55。

<sup>9</sup> 鄧實：〈國學講習記〉，《國粹學報》2年7號(1906年8月9日〔光緒32年6月20日〕)，總頁2293。

<sup>10</sup> 黃節：〈國粹保存主義〉，轉引自羅志田：〈清季保存國粹的朝野努力及其觀念異同〉，頁54。

<sup>11</sup> 許守微：〈論國粹無阻於歐化〉，《國粹學報》1年7號(1905年8月20日〔光緒31年7月20日〕)，總頁752。

<sup>12</sup> 章太炎：〈東京留學生歡迎會演說辭〉，收入湯志鈞編：《章太炎政論選集》(北京：中華書局，1977年)，上冊，頁276。

<sup>13</sup> 鄧實：〈古學復興論〉，《國粹學報》1年9號(1905年10月18日〔光緒31年9月20日〕)，總頁1012。

<sup>14</sup> 羅志田：〈清季保存國粹的朝野努力及其觀念異同〉，頁50-51。

<sup>15</sup> 黃節：〈國粹學報敘〉，總頁16。

<sup>16</sup> 劉禾(Lydia H. Liu)著，宋偉杰等譯：《跨語際實踐：文學、民族文化與被譯介的現代性：中國：1900-1937》(Translingual Practice: Literature, National Culture, and Translated Modernity—China, 1900-1937, 1995)(北京：三聯書店，2002年)，頁355-356。

人卻可將「國粹」視為一種內在於物質制度下的本質精神，並將「國學」視為能對此精神詳加紀錄和予以保存的文化傳統，雖然這種精神和傳統的「所指」可能因人而異，但對人們而言，不變的卻是二者皆屬內在於國家、種族之下，因此能決定國家、種族之強弱的最根本形式。

此最根本之形式乃是興國／亡國、保種／滅種的依據，如黃節所說：「立乎地圜而名一國，則必有其立國之精神焉，雖震撼攙雜而不可以滅之也，滅之則必滅其種族而後可；滅其種族，則必滅其國學而後可。…學亡則亡國，國亡則亡族」<sup>17</sup>許之衡亦言：「國粹者，一國精神之所寄也。…是故國粹存則其國存，國粹亡則其國亡。」<sup>18</sup>正如「保種、愛國、存學」的口號，<sup>19</sup>國家、文化、種族在一個不證自明的情況下被連結成三位一體，因此成了命運的共同體，而「學」則位居此命運共同體之核心。甚且，「國學」之所以根本，還是因為它承載了「國魂」之故，許之衡說：「國魂者，源於國學者也，國學苟滅，國魂奚存。」<sup>20</sup>高旭亦言：「然則國魂果何所寄？曰寄於國學。故存國魂，必自存國學始。」<sup>21</sup>「國魂」是國族生命的維繫，而「國學」則是國魂的必須載體，因此「國學」成了連結靈魂／軀體的唯一中介；換言之，「國學」是一個能承載內在靈魂，同時向外維繫國族生命體的要素。<sup>22</sup>緣此，「國學」便如同「神經」一般的存在：「國之有土地、人種，則其質幹也，其學術則其神經也，其風俗政教則其貌也。」<sup>23</sup>類似於靈魂／軀體、神經／質幹等比喻，當人們在面對西化問題時，則又喻之以精神／形質之說：「國粹者，精神之學也；歐化者，形質之學也。」<sup>24</sup>

<sup>17</sup> 黃節：〈國粹學報敘〉，總頁 13。

<sup>18</sup> 許守微：〈論國粹無阻於歐化〉，總頁 752。

<sup>19</sup> 〈國粹學報發刊辭〉，《國粹學報》1 年 1 號（1905 年 2 月 23 日〔光緒 31 年正月 20 日〕），總頁 8。1898 年 4 月，康有為成立「保國會」，以「保全國家之政權土地」、「保人民種類之自立」、「保聖教之不失」為宗旨，稍晚，張之洞的《勸學篇》即出現「保國」、「保教」、「保種」之說，並認為三者「安危與共」。王爾敏：〈清季學會彙表〉，《晚清政治思想史論》（台北：商務，1995 年），頁 149-150；張之洞：《勸學篇·內篇·同心第一》，頁 12。國粹學派可能藉此得到啟發而提倡「保種、愛國、存學」，雖然，他們卻以「學」來取代「教」，透露出其與自詡為孔教改革者的康有為在立場上的不同。王東杰：〈《國粹學報》與「古學復興」〉，頁 109。

<sup>20</sup> 許之衡：〈讀國粹學報感言〉，《國粹學報》1 年 6 號（1905 年 7 月 22 日〔光緒 31 年 6 月 20 日〕），總頁 627。

<sup>21</sup> 轉引自鄭師渠：《晚清國粹派：文化思想研究》，頁 119。

<sup>22</sup> 相關參見黃錦樹：〈魂在一論中國性的近代起源，其單位、結構及（非）存在論特徵〉，《文與魂與體：論現代中國性》（台北：麥田，2006 年），頁 15-36。

<sup>23</sup> 鄧實：《雞鳴風雨樓獨立書·學術獨立》，《光緒癸卯政藝叢書·政學文編》，卷七，頁 176，轉引自羅志田：〈清季保存國粹的朝野努力及其觀念異同〉，頁 53。另一處，梁啟超曾比喻：「國也者，積民而成。國之有民，猶身之有四肢五臟筋脈血輪也。」梁啟超：《新民說·敘論》，收入《飲冰室合集·專集之四》（北京：中華書局，2003 年），頁 1。

<sup>24</sup> 許守微：〈論國粹無阻於歐化〉，總頁 757。有趣的是，日本的國粹派曾以「胃臟」形容國粹，歐化則猶如食物，亦即歐化必須用作為胃臟的國粹來消化，以合於自身的體質需求。鄭師渠：《晚清國粹派：文化思想研究》，頁 3。

當國家被賦予某種有機的生命形式後，不論是作為一國之精神的「國粹」、「國魂」，或此精神得以寄託其中的「國學」，皆屬內在於生物形體（國家、種族）下並使其得以運作的核心本質。<sup>25</sup>此正是農曦（Jean-Luc Nancy）所說的「內在主義」（immanentism）：共同體係依據人對人的絕對內在關係而被建構，此內在本質決定了共同體當以何種形式存在，或者，共同體之外在形式正是對此內在本質的體現。<sup>26</sup>可以說，國家、種族的界限，使得判斷文化差異成為可能，而相對於他國、他種之差異，內部的文化遂被同質化，對此同質性的終極表述正是「國粹」、「國魂」或「國學」；然而，此被同質化的內在精神與文化傳統，卻是反過來合法化國家所以為國家、種族所以為種族的必要條件。因此，文化傳統與民族國家在此是以相互生產的方式而被逐漸確立鞏固的。<sup>27</sup>

在此一前提下，「歷史」遂變得異常重要，因為透過歷史，方能追尋此文化傳統的足跡；或者說，國族的文化本身正是以歷史的形式存在，某個代代相傳、一脈相承的傳統。國粹學派於是普遍認同章學誠的「六經皆史」之說，並發展出「經學即史學」、「史為古今天下學術之一大總歸」、「愛國即需存學，存學便需究史」等觀點。<sup>28</sup>然而，並非一個既有的文化傳統有待人們去探索、保存和研究；無寧說，正是出自國族認同的要求，追溯此一國族之歷史才顯得必要，或如沈松橋所言：必須通過歷史敘事的召喚，國族才可能被想像。<sup>29</sup>《國粹學報》正是一個通過古代歷史的研究來召喚國族認同的工程，正因如此，古代歷史遂作為國族的過去而被重行建構，比如：對古代政治、社會制度中「民權」思想的發現來批判君主專制；通過「種族書」、「民族誌」來考察民族系譜，突出夷／夏之別；對宋明兩朝的忠臣、義士、遺民的英雄敘事來強化民族認同；對「國學」與「君學」的區分來批判文化專制、鼓吹思想自由等。<sup>30</sup>易言之，就是通過對以往君史或異族歷史的壓抑，與對其中「民權」、「民族」等思想的發現，來確立一種以「國民」或「漢族」為主體的歷史。<sup>31</sup>

此處，重點並不在於國粹學派本身的種族意識及其「排滿革命」的政治立場，而是某種超歷史的歷史觀的建立，不論它是屬於漢族或五族共和的歷史，所仰賴的都是作為先驗主體的國族存在，正如杜贊奇（Prasenjit Duara）所言：

---

<sup>25</sup> 此文化有機論與斯賓塞（Herbert Spencer, 1820-1903）學說的影響，參見鄭師渠：《晚清國粹派：文化思想研究》，頁 115-116。

<sup>26</sup> 農曦（Jean-Luc Nancy）著，蘇哲安譯：《解構共同體》（*La Communauté désœuvrée*）（台北：桂冠，2003年），頁 4-7。

<sup>27</sup> 「文化」在此具有了「民族誌」的涵義，從而與古代漢語的「文化」漸行漸遠，例如劉師培便從此意義上撰成《中國民族志》、《中國歷史教科書》等著作。

<sup>28</sup> 王東杰：〈歐風美雨中的國學保存會〉，頁 38。

<sup>29</sup> 沈松橋：〈振大漢之天聲—民族英雄系譜與晚清的國族想像〉，《中央研究院近代史研究所集刊》第 33 期（2000 年 6 月），頁 84。

<sup>30</sup> 王東杰：〈歐風美雨中的國學保存會〉，頁 35。

<sup>31</sup> 正因如此，國粹學派的「國學」、「國粹」本身已然摻雜了包含民主、自由、民族、民權等意義分子，換言之，傳統文化與西方思潮同時構成了「國學」與「國粹」的內容。

當歷史開始成為民族的根基與存在模式的同時，民族開始成為歷史的主體。…我們自己的歷史實踐表明：歷史研究的主題可以不斷翻新，如王權、國家、階級、個人、身份認同群體等，但其心照不宣的參照系總是民族。我們從來不懷疑我們所學的歷史就是中國、印度、日本或法國的歷史。…民族參照空間從來就沒有無辜地沈默著，它為所有「自己」的歷史爭奪疆土、人口和文化。<sup>32</sup>

換言之，歷史的鋪陳必須在一套國族的元敘事（meta-narrative）架構下才可能進行。正因如此，不論何種傳統文化都可以變成「國學」，其所蘊含之精神也都可以被本質化為「國粹」，此文化傳統已然是被封閉在「中國」的空間內，並據此建立一套有著自身起源、發展與目的的線性歷史。

當古代所遺留下來的文物被視為「美術品」，就其能表徵國族的文化特性，且使不可見的精神還原成可見的形象而言，琳琅滿目的文物於是也都成了「國粹」、都必須被保存和研究。在此前提上，「美術」也就被整合進「國學」的領域中，並成為一個有待被追溯的過去，據此建立一種屬於中國自身的美術傳統。正如前述，這個傳統之所以成為可能，是因為它早已被設定為「中國的」，在此封閉的空間內，一條綿延不斷且能將無數的文物依次排列的線性歷史才得以展開。職是，吾人首先必須考察的是「美術」在被納入「中國」的空間後所產生的特殊意涵，進而才能討論屬於「中國美術」的歷史敘事。<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> 杜贊奇（Prasenjit Duara）著，王寵明譯：《從民族國家拯救歷史：民族主義話語與中國現代史研究》（*Rescuing History from the Nation: Questioning Narratives of Modern China*, 1995）（北京：社會科學文獻出版社，2003年），頁14-15。

<sup>33</sup> 「美術」與「日本」結盟而產生「日本美術」，進而有「日本美術史」，參見佐藤道信：《〈日本美術〉誕生：近代日本の「ことば」と戦略》（東京都：講談社，1996年〔2004年版〕），頁12-23。

## 第二節 「中國美術」及其公开展示

### 5.2.1 「中國美術」的內容

王正華在〈呈現「中國」：晚清參與 1904 年美國聖路易萬國博覽會之研究〉一文中曾說：

在 1904 年，無論在晚清國族建構的論述中或與日本、西方相對之下必須確定中國特性時，傳統文物如何與中國歷史傳統、國家民族連結，成為代表中國或中華民族的物品，仍未清楚釐清。細言之，中國傳統的「文物觀」並不同於西方的「美術」，銅器及硯台等文物如何轉化成西方與博物館展示相合的美術，並未見討論。

34

誠如所述，直至 1904 年為止，人們並未明確地透過論述將古代的文物轉化成「中國美術」，而只有等到《國粹學報》增闢「美術篇」之後，被轉化成「美術」的文物才同時以中國文化的代表者現身。

1905 年，《國粹學報》創刊，發刊初期列有社說、政篇、史篇、學篇、文篇、叢談、撰錄等七個欄目，至 1907 年 3 月才增設「美術篇」，大抵延續至 1911 年停刊為止。不過，此前已然可見「美術」的相關訊息，比如 1906 年 9 月的「國學保存會報告第一號」中，即曾刊文徵集「美術品」，其所列項目包括：金石碑版、鐘鼎彝器、名人字畫、名人畫像、印章印譜、宋元舊槧書籍、詩文詞曲、音樂各品、繡織各品、磁漆各品等。<sup>35</sup>翌年 2 月所發佈的廣告中，更預告將增闢「美術」、「博物」二門，同年 3 月號的目錄中始列「美術篇」與「博物篇」。<sup>36</sup>

值得注意的是，國學保存會向來對於古代文物給予高度關注，誠如黃節所言：「無有形體，于何保存。」<sup>37</sup>換言之，「研究國學，保存國粹」的首要之務便是對作為歷史／文化載體的古籍、器物、碑版等的蒐集和保存，因為，唯有通過這些文獻史料，國族歷史及其文化傳統才可能被深入研究。並且，對出身樸學傳統的國粹學派而言，相較於書面文字，器物的重要性並不亞於典籍，因為透過對鐘鼎銘文的研究，可在書面文字外，為理解上古歷史提供更多的可能。<sup>38</sup>正是在此一情況下，文物遂因史料價值而成為亟待

<sup>34</sup> 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〉，收入黃克武主編：《畫中有話：近代中國的視覺表述與文化構圖》（台北：中央研究院近代史研究所，2003 年），頁 456。

<sup>35</sup> 《國粹學報》2 年 8 號（1906 年 9 月 8 日〔光緒 32 年 7 月 20 日〕），總頁 2526。

<sup>36</sup> 《國粹學報》2 年 13 號（1907 年 2 月 2 日〔光緒 32 年 12 月 20 日〕），總頁 3042；《國粹學報》3 年 1 號（1907 年 3 月 4 日〔光緒 33 年正月 20 日〕），總頁 2526。

<sup>37</sup> 黃節：〈國粹學社發起辭〉，《政藝通報》第 39 張，甲辰第 1 號，轉引自羅志田：〈清季保存國粹的朝野努力及其觀念異同〉，頁 66。

<sup>38</sup> 劉師培即指出，欲考「古政」有三種途徑：書籍、文字與器物，此與乾嘉考據學有著一脈相承的關係。然而，晚清今文經學抬頭，如廖平、康有為等即不滿古文經學的治學方法，因此而產生了今古文之爭。與康氏隸屬不同陣營的國粹學派，如章太炎、劉師培等人雖繼承了古文經學的傳統，卻也為其注入了新

被保存的對象，其直接的起因即來自樸學的傳統。24 期「國學保存會報告第五號」的〈國粹學報增廣門類〉中有言：「自明年丁未起，益復廣延撰述，增加門類，由華辭而趨重樸學，由議論而漸歸實際。所增之門凡二，一曰博物篇…一曰美術篇…。」<sup>39</sup>此後的 26 期便出現「美術」、「博物」二門，吾人遂可將二者的出現，視爲此「趨重樸學」、「漸歸實際」的結果。然而，同一篇文章還說：「今撰美術篇，凡金石、音樂、刻縷、圖畫、書法、歌詞，莫不闡其精微，詳其論列，以見吾先民高尚優美之風。」<sup>40</sup>此處，只有當史料價值過渡到形象價值，文物才可能成爲「美術」，也就是說，通過鐘鼎銘文，目的仍在於將其文字圖像還原成歷史故事；相形之下，「美術」則是直接以文物本身的形式爲對象，並藉此一窺時代風格，雖然後者常與金石考據、博物學甚至新興的考古學密切相關。<sup>41</sup>



【圖一】奈良法隆寺夢殿救世觀音，取自  
《日本美術全集2・法隆寺から藥師寺へ：  
飛鳥・奈良の建築・雕刻》

文物以自身的形象存在而成爲「美術品」，無疑具有重要的意義，也就是說，只有當人們拋棄了原來的祭祀或史料功能，文物才可能作爲純粹的「美術品」而被發現。一個類似的例子發生在近代的日本，1880 年代，費諾羅沙（Ernest Francisco Fenollosa, 1853-1908）與岡倉天心曾多次赴奈良調查古美術品，在 1884 年的一次考察行動中，岡倉天心將法龍寺夢殿內的救世觀音像予以公開，然該尊觀音像在過去卻是因爲宗教上的理由而被秘藏起來的【圖一】。<sup>42</sup>換言之，對以往的人們而言，觀音像因宗教的理由而被封藏；此時，岡倉則從「美術」的立場將其揭露，吾人因此可謂，這是對傳統工藝製成的觀音像作爲「美術品」的首次發現。同樣地，在《國粹學報》當中，這個以自身的形象存在而有別於文獻史料的歷史遺產正是「美術」。

正因文物本身的形象存在，而使其成爲一個能表徵中國文化特性的媒介，與此同時，它才作爲「國粹」而有著必須被保存的價值。這個以自身形象存在進而能「呈現中國」的歷史遺產可謂琳瑯滿目，33 期所刊登的〈國學保存會敬徵博物美術品啓〉一文中，曾針對歐美博物館的收藏進行區分：「其蒐集之大，別有二：一爲天然品，凡動植礦物，成於天然者是也；一爲美術品，如書畫、雕刻、績繡、織練、漆塑、陶瓷，成於

---

的方法，如劉師培的社會進化論。相關參見都重萬：〈論辛亥革命前劉師培的新史學〉，《中國文化研究》2002 年秋之卷，頁 67-76。

<sup>39</sup> 〈國粹學報增廣門類〉，《國粹學報》2 年 12 號（1907 年 1 月 4 日〔光緒 32 年 11 月 20 日〕），總頁 3038。

<sup>40</sup> 同前註，總頁 3038。

<sup>41</sup> 比如劉師培即曾在「美術篇」發表與考古學有關的文章，參見劉師培：〈論考古學莫備於金石〉，《國粹學報》3 年 10 號（1907 年 11 月 25 日〔光緒 33 年 10 月 20 日〕），總頁 4515-4521。

<sup>42</sup> 關於費諾羅沙的奈良美術考察之行，參見陳振濂：〈費諾羅沙的奈良古美術考察之行〉，《維新：近代日本藝術觀念的變遷—近代中日藝術史實比較研究》（杭州：浙江古籍出版社，2006 年），頁 274-277。

人工者是也。」<sup>43</sup>就此分類來看，不論實用與否，凡是「成於人工者」皆可被稱為「美術」。若以此檢視「美術篇」所刊載的文章，可謂相去不遠，後者所涉及的內容包括書法、繪畫、篆刻、文房、古器物、日用器皿、兵器、版籍、音樂、戲曲、舞蹈等等。此處不僅包含了廣泛的工藝製品，而且更含括了音樂、舞蹈等動態的各種技藝，若由 1906 年 9 月所徵集的「美術品」，或者〈國粹學報增廣門類〉中的描述來看，以文字為媒介的詩詞也應被納入，從而形成一個內容相當廣泛的「中國美術」。

吾人以爲，正是在民族誌涵義的文化史概念中，此囊括無數遺產的「美術」概念才可能被理解，理由在於，只要是古代所遺留下來的文物、技藝，不論它是宋版圖書、日用器皿、詩詞歌賦或祭祀用的舞樂，就其能「呈現中國」而言，都可算作「美術」。反觀《四庫全書總目》從未將文房、古器物等等納入〈子部·藝術類〉，關於金石的器形、紋飾圖譜則多入〈子部·譜錄類〉。<sup>44</sup>其次，即便《明史·藝文志》的「藝術類」出現「文房」一項，其前提也是從文人生活世界的角度，考量書畫、琴譜、篆刻與文房的相關性而同時將四者納入「藝術類」中。<sup>45</sup>換言之，此處的「美術」之所以是一個較古代的「藝術」來得更行廣義的指涉，前提就在於「美術」已然成爲一個與中國文化的代表者有關的概念，而這個以國族爲界限因此具內部整體性與相對特殊性的「中國文化」觀卻不存在於過去。<sup>46</sup>

正因如此，對於「中國美術」而言，自始就不會以純粹與否來考量歷史遺產的價值，到底屬於「工藝」或「純美術」在此並不是一個有效的分析項；一尊青銅器、一塊古樸的畫像石，或一幅緣情寫意的文人畫，就其能承載或呈現中國的歷史／文化方面說，三者具有同等的重要性，因此在邏輯上都應該是值得被保存的「國粹」。這便是何以當日後人們重新以「藝術／美術」的層級概念來建立「中國美術史」後，雖然剔除了音樂、舞蹈、詩詞等內容，卻仍以造形爲前提而囊括了無數對象的原因。人們從彩陶、青銅器、畫像石、碑版、瓷器、書畫、篆刻、文房等等身上所發現的，正是中國在不同時代的文化特徵，而此一「文化」自始就被嵌入以國族爲界限的整體空間中。

正因作爲「國粹」的美術品的價值在於呈現中國的文化傳統，因此藉由文物的形象來遙想「中國文化」也就成爲可能；或者，正由於文物能令人「看見中國」並因此發揮認同作用，它才可能被視爲「國粹」。上一節曾經提及，《國粹學報》是一個藉由古史研究來召喚國族認同的工程，當「美術」被整合進此一工程之後，其所能發揮的凝聚作用

<sup>43</sup> 〈國學保存會敬徵博物美術品啓〉，《國粹學報》3 年 8 號（1907 年 9 月 27 日〔光緒 33 年 8 月 20 日〕），總頁 4452。

<sup>44</sup> 劉美玲：〈《四庫全書總目》分類體系中藝術相關類目之探析〉，《中央圖書館台灣分館館刊》7 卷 4 期（2001 年 12 月），頁 84-86。

<sup>45</sup> 詳見第二章第二、三節。

<sup>46</sup> 相關參見陳奕麟著，林雅瓊等譯：〈解構中國性：論族群意識作爲文化作爲認同之曖昧不明〉（“Fuck Chineseness: On the Ambiguities of Ethnicity as Culture as Identity,” 1996），《台灣社會研究季刊》第 33 期（1999 年 3 月），頁 105-112。

甚至較書面文字來得更為直接，這或許便是何以國學保存會汲汲於徵求美術品、藉由藏書樓進行公開展示，並透過複製技術大量刊行畫集的原因。

## 5.2.2 美術品的公開展示：博物館與圖像複製

前已提及，《國粹學報》於 1906 年 9 月開始徵集「美術品」，至 1907 年 6 月「國學保存會報告第十號」的〈捐書提名〉中，則首次出現有人以美術品見貽的消息，如均益圖書公司捐「祝京兆墨蹟一部」、費邁樞捐「唐玄宗泰山摩崖碑五巨幅」等，<sup>47</sup>自此以往，捐贈美術品的案例便越來越多。透過或贈、或借、或購、或攝影存檔，當國學保存會所徵集的美術品（或複製品）日益增多後，皆下來的行動便是對其進行公開展示，不論是通過具體的空間展演或圖像複製。誠如上述，只有當這些美術品作為中國的歷史／文化遺產並且能夠「呈現中國」，它才有著需要被蒐集和保存的價值，換言之，蒐集或保存的行動本身已然根植於美術品具有「展示」功能的前提之上。



【圖二】國學保存會藏書樓開樓合影，取自：<http://www.guoxue.com/master/gcp/image/photo12.jpg>

國學保存會藏書樓成立於 1905 年，1906 年 11 月正式對外開放【圖二】。<sup>48</sup>藏書樓內集結了鄧實、黃節、劉師培等人藏書，以及各界所捐書籍，至 1907 年 4 月「刊本抄本，已有二萬餘冊，十五萬餘卷。」<sup>49</sup>隨著同年美術品的加入，藏書樓更開闢博物美術

室，如此成為繼南通博物苑（1905）之後，又一處內置古美術品的展覽單位。<sup>50</sup>關於這

<sup>47</sup> 《國粹學報》3 年 5 號（1907 年 6 月 30 日〔光緒 33 年 5 月 20 日〕），總頁 3865。

<sup>48</sup> 相關訊息參見黃節：〈國學保存會藏書樓開樓小集記〉，《國粹學報》2 年 10 號（1906 年 11 月 6 日〔光緒 32 年 9 月 20 日〕），總頁 2654；〈開樓紀事〉，《國粹學報》2 年 10 號（1906 年 11 月 6 日〔光緒 32 年 9 月 20 日〕），總頁 2783-2784。另，劉師培曾撰文建議中國應設藏書樓，參見劉光漢：〈論中國宜建藏書樓〉，《國粹學報》2 年 7 號（1906 年 8 月 9 日〔光緒 32 年 6 月 20 日〕），總頁 2287-2292。

<sup>49</sup> 〈國學保存會藏書樓募捐啓〉，《國粹學報》3 年 2 號（1907 年 4 月 2 日〔光緒 33 年 2 月 20 日〕），總頁 3323。

<sup>50</sup> 1900 年以前，中國的博物館多為西方人所辦，如 1868 年由傳教士赫特（Pierre Heude）於上海徐家匯創設之震旦博物館，以及 1871 年英國皇家亞洲協會華北分會（North China Branch of the Royal Asiatic Society）在上海設立之博物館等等。1905 年由實業家張謇所創辦之南通博物苑，則為中國人自行開設博物館之先例，內分天然、歷史與美術三部，其中，歷史部「擬求官府寺廟唐宋元明之碑，舊家金石車服之器」，美術部「擬求老師先生經史詞章之集，方技書畫之遺」。二者因此皆涉及古美術品的收藏與展示。包遵彭：《中國博物館史》（台北：中華叢書編審委員會，1964 年），頁 15-16；馬敏：〈張謇與近代博覽事業〉，《華中師範大學學報（人文社會科學版）》40 卷 5 期（2001 年 9 月），頁 19-20。在規模上，藏書樓的博物美術室也許無法和南通博物苑相比，惟後者卻不似前者一般，以大量的「國粹」論述為基礎，而這也是國學保存會公開古美術品的意義所在。

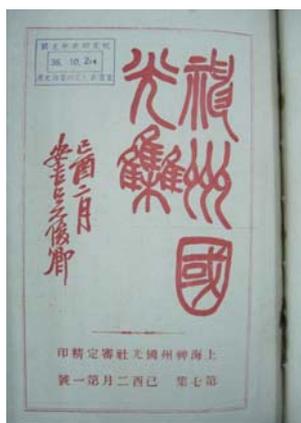
方面，上引〈國學保存會敬徵博物美術品啓〉的內容值得一提，該文曾對保存美術品和開設博物美術室的理由進行闡述：

一國之立，罔不自有其美粹而自保存之，以為文明之觀。耀歐美各國，上自皇家，下迄草野，廣在通都，僻如鄉壤，咸有博物館儲藏品物，以供眾覽。…其保護之大法，凡兵燹時，他國人不得毀壞，其毀壞者可責賠償，著為萬國公法，故其館歷時至久，聚物至夥。吾國地大物博，開化最早，其美術至精至博。…惜歷代無一公共儲藏之所，或秘于一姓，或私於一家，一經兵燹則破壞散失，視同瓦礫，至可傷矣。<sup>51</sup>

此處有三個重點：其一是國家肩負保護歷史遺產的重責大任，其二是國家擁有對這些遺產的主權，其三則是這些歷史遺產為公共財，由人民所共享。相形之下，中國自古美術品則多為私人所有，不僅難於保存，而且無法為人人所目睹。正因如此，由於受歐美各國保護文物的啓發，當國家尚未出現類似的公立博物館之際，國學保存會便試圖以藏書樓的博物美術室來發揮拋磚引玉的效果。雖然規模無法比擬，但從個人收藏、把玩性質的文物轉化成可公開展示的美術品，並可藉此喚起歷史記憶而言，博物美術室或可算作日後歷史博物館、古物陳列所，以及北京故宮向人民開放的先例。<sup>52</sup>



【圖三】《神州國光集》第一集封面，翻攝自中央研究院傅斯年圖書館館藏



【圖四】《神州國光集》第七集封面，翻攝自中央研究院傅斯年圖書館館藏



【圖五】《神州國光集》第二十一集封面，翻攝自中央研究院傅斯年圖書館館藏

另一方面，除了《國粹學報》在各期的「美術篇」裡，皆以一定篇幅刊登金石碑版、書畫墨蹟等圖版外，國學保存會更以所屬的神州國光社印刷所發行畫刊，<sup>53</sup>其中最著名者莫過於 1908 年 3 月（光緒 34 年 2 月）所創刊的《神州國光集》【圖三-五】，約雙月一冊，至 1911 年停刊，共出 21 冊，其內容所收皆屬經過鑑定的書畫與金石器物【圖六

<sup>51</sup> 〈國學保存會敬徵博物美術品啓〉，總頁 4452。

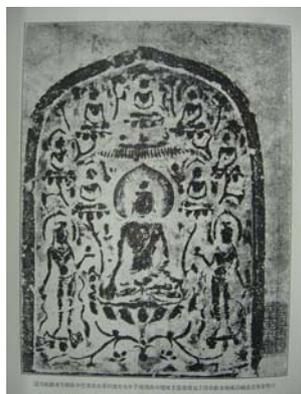
<sup>52</sup> 國立歷史博物館成立於 1912 年，為中國最早的公立博物館；1914 年，民國政府將奉天、熱河兩行宮之古文物運往北京，於清宮外朝各殿成立北平古物陳列所；北京故宮成立於 1925 年，時稱「北平故宮博物院」，內分古物與圖書二館。包遵彭：《中國博物館史》，頁 23-30。

<sup>53</sup> 鑑於發行量、排版與成本等方面的考量，國學保存會遂決定集股開辦印刷所，相關參見〈開辦國光社印刷所〉，《國粹學報》3 年 3 號（1907 年 5 月 2 日〔光緒 33 年 3 月 20 日〕），總頁 3592。

-八】。此外，該社更於國光集外增刊單行本，形式如冊頁、手卷、畫冊不等。<sup>54</sup>值得注意的是，除了史上著名的碑帖外，二者所錄圖版則多以明清書畫為主【圖九-十】，這當然是宋元以前的書畫過於罕見所致，但更重要的關鍵尤在，相較於日後對近世中國畫趨向「衰敗」的指控，明清繪畫在此時卻是一個值得被公開宣揚的「國粹」。



【圖六】土偶人寫真，取自《神州國光集》第五集，翻攝自中央研究院傅斯年圖書館館藏



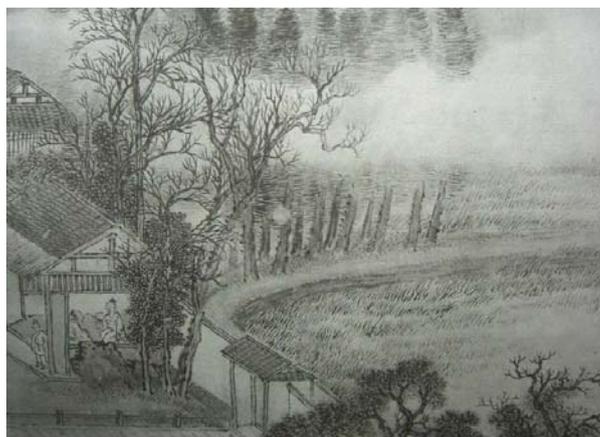
【圖七】〔唐〕善業泥，取自《神州國光集》第十一集，翻攝自中央研究院傅斯年圖書館館藏



【圖八】〔周〕桃氏劍，取自《神州國光集》第十二集，翻攝自中央研究院傅斯年圖書館館藏



【圖九】〔清〕石濤山水，宣紙印刷，取自《神州國光集》第十九集，翻攝自中央研究院傅斯年圖書館館藏



【圖十】〔清〕王石谷山水卷（局部），宣紙印刷，取自《神州國光集》第十九集，翻攝自中央研究院傅斯年圖書館館藏

關於發行《神州國光集》的動機，「國學保存會報告第十八號」的〈發刊神州國光集〉值得一提，此處將該文節錄如下：

神州開化最早，以優美之民族，夙工美術，專門名家，代有傳人，其妙品精工，久騰耀海宇。故歐美考古名家，莫不以蒐集東方美術品，度藏寶貴，視同瑰寶，著書記載，稱頌不衰。吾國自唐宋迄今，金石書畫，名跡寶光，亦多為收藏家所珍秘。然真跡流傳，世愈久則愈少，物愈少則愈珍，非大有力者不能有，寒家白丁且欲求一飽眼福而不可得，故雖有珍品在世，亦僅供一二達官貴人所把玩。…夫以古代至可寶貴之物，而不能使之傳之久遠，共之眾人，致可憾也。本會思得良法，特訪求海內各收藏家珍本，或借或購，用日本最新玻璃版法精攝影印，尺

<sup>54</sup> 集外增刊的目錄詳見《國粹學報》第 53、55、63、65、66、68 等期封底，或《神州國光集》各期封底。

度寬至縱橫一尺有餘，務在絲毫逼真，以與海內共賞。…庶幾海內尤物，人人得而共寶之，于以提倡美術，表揚國光，使國人群知吾國所可愛之寶，而感發其精神意氣，以競勝寰區，豈不懿歟。近世世界愈進化，則世人愈知寶愛古物，歐美考古之學方日興月盛，吾國立國至久，豈可反後他人，凡在同志當必以期舉為然也。<sup>55</sup>

首先，與開設博物美術室的理由類似，此處亦強調美術品應為人人所共享，但也正因如此，複製技術遂成公開美術品的一個最經濟而便捷的辦法，如 54 期的廣告所云：「本社現所印成之碑版畫冊，較其原值已在數萬金，而購者以三、四十金便可盡得此瑰寶，不啻為我所有，其便於寒素之士不淺，嗜古之士據此亦足自豪矣。」<sup>56</sup>更重要的是，美術品圖版之所以需要被公開和傳播，最終仍意在「表揚國光，使國人群知吾國所可愛之寶，而感發其精神意氣，以競勝寰區」，或者「以盡彰吾國美術文藝之特色，而應愛國好古者之求，此則本社區區之意也。」<sup>57</sup>換言之，正是以自身的形象存在，美術品於是成了凝聚國族認同的一個最有效的方案。



【圖十一】絹綾印刷（局部），取自《神州國光集》第十九集，翻攝自中央研究院傅斯年圖書館館藏

在此過程中，複製圖像必須「務在絲毫逼真」，如此方能彰顯「國光」，而訴求逼真一直是國學保存會所標榜的內容：「本集所製玻璃版，為最著名之名廠優等技師數名一手所製，用至新發明之法，苦心研究，務臻於精良優美之極點，故能絲毫逼真，光彩奪目。凡山之皴染、樹之枝葉、濃淡深淺、用筆乾濕，一一分明，與原蹟精神無異。」<sup>58</sup>遍觀《國粹學報》的廣告欄，類似這種最新的器材與技術、不計成本的材料、印刷精美而務求逼真等等的說法隨處可見。後來，甚至嘗試將作品直接印在宣紙、絹綾、金箋之上，並詳論其好處：以中國紙印中國畫，「氣味自然相投」；外國紙無法裝裱，而用宣紙則可另行裝潢；用宣紙可逐段接裱，以還手卷舊觀；外國紙光滑不受印泥或極易脫落，宣紙則無此弊；

可供人題跋等【圖九-十一】。<sup>59</sup>

<sup>55</sup> 〈發刊神州國光集〉，《國粹學報》4年1號（1908年2月21日〔光緒34年1月20日〕），頁139。類似的說法亦見鄧實：〈敘〉，《神州國光集》第1集（1908年3月〔戊申2月〕），頁1-3。

<sup>56</sup> 〈謹告購畫諸君〉，《國粹學報》5年5號（1909年6月7日〔宣統元年4月20日〕），總頁7359。

<sup>57</sup> 同前註，總頁7359。

<sup>58</sup> 〈神州國光集製版印刷之十特色〉，《國粹學報》5年3號（1909年7月7日〔宣統元年5月20日〕），總頁7080。

<sup>59</sup> 〈神州國光集自十九集起改良用宣紙絹綾印畫廣告〉，《國粹學報》第79期（1911年〔辛亥〕），總頁11016-11017。

正如班雅明所言，機械複製將使原作的「靈光」(aura) 喪失殆盡，他指的主要不是複製技術無法忠實再現作品的問題，而是因為靈光所根植其中的那個儀式功能不再——無論它是來自巫術的或宗教的崇拜，取而代之的則是已然除魅後的作品展示價值。<sup>60</sup>然而，若謂古代的器物或書畫喪失了它的靈光，卻並非是由於巫術、宗教儀式現場的消失所致，因為一尊青銅器對明清人而言，其祭儀價值早已不復存在；反倒是，作為器物與書畫得以存在的那個私人收藏、把玩的拜物 (fetish) 經驗，與卷軸相呼應的那個傳統建築形式，或者透過「雅集」所形成的儀式現場為此機械複製的空間所取代，從而造成作品靈光的消失。但也正因如此，古代文物遂從私人隱密性過渡到公眾和開放的狀態，如此，它才可能由文物轉化成可被公開展示的美術品，並且這種展示本身並不具有空間上的限制：作品是可隨處遷移的，因此未必只能停留在某些地方，如過去的帝王內廷或仕紳府邸，甚且，作品還可藉著圖像複製而進入到平民百姓的日常生活中。<sup>61</sup>

正是文物所身處其中的那個世俗空間或公共空間，使其得以發揮國族想像的符號功能，因為不論是透過印刷品或具體的空間展演，文物在此被凝結成一同時性的存在，歷史也在被壓縮進此一平面之際而供人所瀏覽，<sup>62</sup>抽象的「中國文化」便可藉此琳瑯滿目的古文物而為人所見。然而，並非一個既有的不可見之「中國文化」有待文物將其呈現給視覺，而是一套國族的元敘事使得人們在這些歷史遺產中得以看見「中國」，也就是說，不論這些文物的時空背景如何，它都是國族歷史在不同階段的風格展演，因此，人們在這些文物中得以看見國族在過去的各種身影。「國粹」的表述，猶如一道光線，使「中國文化」暴露在其器物的可見性之中。

以「國粹」之名來展示文物的行動，將產生一個非常重要的結果：正如西學成為新的異學後，原本存在於古代各種學術間的差異遂在「國學」之名下而被同化；此處，當文物以「國粹」之名而被公開展示，原本隸屬不同時代、地域、族群、階級，出自不同信仰、風俗的文物的差異也將被消弭。甚且，古代文物最終將敗複製科技之賜，而擺脫既有的脈絡並使自身走向識別標誌化 (logoization) 的過程：當文物作為中國文化的視覺符號而被大量複製後，遂導致了文物的空洞性、缺乏脈絡、視覺上的容易記憶，以及可無限再生產的特性。<sup>63</sup>正是此一過程，使得文物得以不斷地被大眾所消費——比如通

---

<sup>60</sup> 班雅明 (Walter Benjamin) 著，張旭東譯：〈機械複製時代的藝術作品〉，收入漢娜·阿倫特 (Hannah Arendt) 編，張旭東、王斑譯：《啓迪：本雅明文選》(Illuminations: Essays and Reflections) (香港：牛津大學出版社，1998年)，頁 218-226。

<sup>61</sup> 事實上，對傳統書畫的複製已行之有年，如十九世紀的點石齋印書局便曾以照相石印機器進行複製。吳方正：〈晚清四十年上海視覺文化的幾個面向〉，《國立中央大學人文學報》第 26 期 (2002 年 12 月)，頁 67-68。雖然，以往卻未在國族論述的操作下，將書畫複製品冠以「國粹」之名，而此正是國學保存會圖像複製事業的重要之處。

<sup>62</sup> 呂紹理：《展示台灣：權力、空間與殖民統治的形象表述》(台北：麥田，2005年)，頁 34-35。

<sup>63</sup> 「識別標誌化」及其特徵是借自 Benedict Anderson 的說法，參見班納迪克·安德森 (Benedict Anderson) 著，吳叡人譯：《想像的共同體：民族主義的起源與散佈》(Imagined Communities: Reflections on the Origin

過將文物的圖像複製到書籍、海報、器皿、郵票等等物件上而對其進行消費——這種消費的特徵是不問其時空上的差異，因此出自不同時空脈絡的文物都可被並置呈現、發揮同樣的功能，而其唯一的功勞就是不斷地為文物再附上「國粹」（或「國寶」）之名。

就此言之，國學保存會只是鳴放了第一聲槍響，其後的工程則必需由國家機器來接棒完成，比如歷史博物館、故宮博物院都是頗具代表性的例子。然而，一旦這種操作進入到日常生活，成為一般人所習以為常之事後，文物之為「國粹」（或「國寶」）的政治性將被人們所遺忘，取而代之的則是以毫無疑義的中國歷史／文化的視覺符號現身。

### 第三節 中國美術的歷史敘事

在美術品的展示行動中，歷史成爲一同時性的存在，時間因此得以作空間性的展延；相形之下，「中國美術史」則是一種對同時存在於現今的文物進行歷史敘事的學科。在此年代學的序列中，文物得以被一一歸位、具有共同的起源，並各自代表著中國文化在不同階段的歷史特徵。雖然《國粹學報》並未明確提出一個有關「中國美術史」的說法，然而劉師培於「美術篇」所撰的幾篇重要專文卻已然可見日後美術史的雛形。比如其於 1907 年所發表的〈中國美術學變遷論〉，鄭工就認爲「這是由傳統的『畫學』、『書學』概念轉向『美術學』概念的最早例證。」因此也可算作「是現代中國美術史學最早的著述。」<sup>64</sup>以「美術學」之名來整理歷史，意味著劉氏已然從學術分科的觀念將「美術」獨立出來，並據此建構一個屬於「中國美術」的歷史學科。雖然該文稍晚於日本對中國美術史的研究，但在中國卻是初試啼聲之作，頗具時代的象徵意義。<sup>65</sup>

事實上，劉師培自《國粹學報》創刊號起所連載的〈周末學術史序〉，即已採用學

---

<sup>64</sup> 鄭工：《演進與運動：中國美術的現代化（1875-1976）》（南寧：廣西美術出版社，2002 年），頁 83、413。

<sup>65</sup> 關於此前的中國美術史研究，大致如下：1893 年，費諾羅沙在波士頓演講「支那及日本的歷史、文學與美術」，可視爲首次對中國美術的正面回應。1901 年，大村西崖撰成三卷本的《東洋美術史》，內容包括中國、印度與日本，1928 年，陳彬龢抽譯其中部分，並以《中國美術史》爲名出版。陳振濂指出：大村的著作是「第一次從史學立場對中國美術史進行系統論述。…我們可以將它暫且作爲日本的中國繪畫史研究的第一代成果。」1902 年，內藤湖南在《國華》雜誌上發表〈唐以前畫論〉。1906 年，費諾羅沙完成了 *The Epoch of Chinese and Japanese Art* 的初稿，該書並於 1921 年被有賀長雄譯成日文，以《東亞美術史綱》爲名出版。陳振濂：《近代中日繪畫交流史比較研究》（合肥：安徽美術出版社，2000 年），頁 196-197、270-282；古源宏申：〈近八十年來的中國繪畫史研究的回顧〉，收入國立台灣大學歷史學系編輯：《民國以來國史研究的回顧與展望研討會論文集》（台北：國立台灣大學，1992 年），頁 541-551；劉曉路：〈日本的中國美術研究和大村西崖〉，《世界美術中的中國與日本美術》（南寧：廣西美術出版社，2001 年），頁 324-344；劉曉路：〈日本的中國美術研究〉，《美術史論》1986 年第 4 期，頁 100-101。雖然，吾人可謂「中國美術」及其歷史的概念在更早時便已確立，其關鍵性的轉折正是費諾羅沙於 1882 年在「龍池會」所作的演講「美術真說」（*The True Meaning of Fine Art*）。在該次演講中，只有當他將西洋與中國的美術同時視爲他者，並從中發現「日本畫」或「日本美術」的特殊性（以狩野派爲代表），以後的人們才可能據此對作爲他者的「中國美術史」進行研究。關於「日本畫」、「日本美術」等概念的出現，參見北澤憲昭：《境界の美術史：「美術」形成史ノ-ト》（東京都：ブリュッゲ，2000 年），頁 23-27、131-217；佐藤道信：《〈日本美術〉誕生：近代日本の「ことば」と戰略》，頁 12-23、76-104；陳振濂：〈費諾羅沙的比較學意義〉、〈「日本畫」——一個近代史的新概念〉，《維新：近代日本藝術觀念的變遷——近代中日藝術史實比較研究》，頁 270-273、318-321。子安宣邦亦曾指出，費諾羅沙所謂的「東亞美術史」，是一個起源於中國，並向朝鮮、日本展開，又分別在各地獨自發展起來的美術史，因此，這是從「中國以外」的視角所進行的歷史敘事，故與自中國內部所建立的向周圍傳播的影響史有別。子安宣邦（Koyasu Nobukuni）著，趙京華編譯：〈「東亞」概念與儒學〉，《東亞論：日本現代思想批判》（長春：吉林人民出版社，2004 年），頁 97。另，日本近代將中國視爲他者，並因此確立日本自身的文化固有性，最早出現於十八世紀中期。子安宣邦著，趙京華編譯：〈巨大的他者——近代日本的中國像〉，《東亞論：日本現代思想批判》，頁 77-88。

術分科的方法來整理古代的知識。<sup>66</sup>在該文中，劉氏將周末學術史細分為心理學史、倫理學史、論理學史、社會學史、宗教學史、政法學史、計學史、兵學史、教育學史、理科學史、哲理學史、術數學史、文字學史、工藝學史、法律學史、文章學史等十六個領域。<sup>67</sup>此與晚清所認知的作為「分科之學」的科學觀念有著直接的聯繫，<sup>68</sup>而劉氏正是在此「分科」的前提上，將周代的知識分門別類，進而詳列各種不同的學術歷史。其中雖未出現美術學或類似的學科，<sup>69</sup>但正如劉氏以此知識分類的角度撰成〈中國哲學起源考〉、〈論近世文學之變遷〉等文一般，<sup>70</sup>吾人亦可將他的〈中國美術學變遷論〉納入相同的脈絡中。質言之，只有在某種「分科」的概念機制下，劉氏才可能對「中國美術」自身的歷史進行考察，因為「美術」本身是在此學術史的架構中，以獨立的歷史而存在的。

「美術」以獨立的歷史而存在，必有其所以獨立之條件，在〈論美術與徵實之學不同〉一文中，劉師培認為「美術」的特徵在於「徒尚飾觀」，也就是僅僅為了成就「美」的活動，以此而與「徵實之學」不同：

古人之于物也，貴真而賤美；後世之于物也，貴美而賤真。貴真者，近於徵實；貴美者，近于飾觀。至于徒尚飾觀，不求徵實，而美術之學遂與徵實之學相違，何則？美術者以飾觀為主者也。既以飾觀為主，不得不遷就以成其美。<sup>71</sup>

「飾觀」在此已非如字面所示，而是在「美學」的視角下，成為某種對「形式美」的指涉；換言之，人們為了追求美的形式而產生的活動正是「美術」，當這種活動寧願拋棄真以遷就美之際，「美術」因此便脫離了其他領域而開始有了自身的歷史。<sup>72</sup>

劉師培指出，最能體現此「徒尚飾觀，不求徵實」者正是書法與詞章：在書法方面，古人的文字以不背「六書」為要，然自漢代始，碑謁上的文字要不是違背字形，或者就是違背字聲，這種現象至魏晉、隋唐而後有增無減，「由是書法愈工，字體愈違，不惜更字體以就書法。」就詞章方面說，由於詞章導源於小學，因此古人「記事貴實，不尚虛文。」相形之下，後世文人為了追求語言效果，便出現許多錯誤的使用，比如在造句

<sup>66</sup> 關於劉師培以新的方法、體裁、觀點整理古史，參見都重萬：〈論辛亥革命前劉師培的新史學〉，頁 67-76；趙瑛：〈劉師培與新史學思潮〉，《華夏文化》36 卷 1 期（2000 年），頁 23-24。

<sup>67</sup> 詳見《國粹學報》1 年 1 號至 1 年 5 號。

<sup>68</sup> 關於「分科之學」的概念，詳見第三章第三節，註 81。

<sup>69</sup> 此與劉氏認為東周還未出現獨立的「美術」有關。詳見下文。

<sup>70</sup> 劉師培：〈中國哲學起源考〉，《國粹學報》2 年 4 號（1906 年 5 月 13 日〔光緒 32 年 4 月 20 日〕），總頁 1949-1958；劉師培：〈論近世文學之變遷〉，《國粹學報》3 年 1 號（1907 年 3 月 4 日〔光緒 33 年正月 20 日〕），總頁 3215-3221。

<sup>71</sup> 劉師培：〈論美術與徵實之學不同〉，《國粹學報》3 年 8 號（1909 年 7 月 7 日〔光緒 33 年 8 月 20 日〕），總頁 4165。

<sup>72</sup> 胡健指出，劉師培的文藝理論明顯可見康德的影響。胡健：〈論劉師培的美學思想〉，《西北師大學報（社會科學版）》33 卷 2 期（1996 年 3 月），頁 9。倒不如說，劉師培對於審美自主性的理解，與同時期也嘗在《國粹學報》上發表文章的王國維的美學思想有關。

上，人們就常將詞彙顛倒，或將名詞互易，為的便是「以逞句法之奇」。除此二者外，若白描、山水、鬼魅之圖、小說之虛構，都是美術脫離徵實之學的例證。<sup>73</sup>在該文的末段，劉師培更對此不求徵實的「美術」給予肯定：「蓋美術以性靈為主，而實學則以考覈為憑，若于美術之微，而必欲責其徵實，則于美術之學，返去之遠矣。」<sup>74</sup>既是如此，「美術」遂不必處處講求考證，以其目的在於「飾觀」，或者也是「性靈」的表露。

雖然對劉師培而言，這個作為獨立存在的「美術」是較晚才有的事，但這並不妨礙他從遠古追溯此「美術」的歷史起源，這便是〈古今畫學變遷論〉與〈中國美術學變遷論〉二文的旨趣所在。在〈古今畫學變遷論〉當中，劉氏指出，相較於後來的「空摹之畫」或「師心寫意」之畫，圖畫最初的功能在於「指事」、「象物」，因此不只是「美術」，而更是一種文字的輔助。它的特徵就在於「模擬物像」、「必有名物可言」或「必有故事可徵」，因此正是上述所謂的「徵實」，而人們通過圖畫所欲達之目的則在「使觀者可法可戒」。不論是史皇作繪、夏代鑄鼎、神祠畫壁，乃至顧愷之的《烈女圖》，皆可作如是觀。<sup>75</sup>針對古代以「指事」為主的圖畫，與後世空摹寫意的圖畫的差別，劉氏言道：

是以古人之畫與儒術相輔，所繪之圖，咸視其肖物與否，以定工拙；後世之畫，列美術之中，所繪之圖，咸視其運筆若何，以定工拙。古畫之工拙視乎學；今畫之工拙視其才。<sup>76</sup>

二者的差異正是「美術」與「徵實之學」的不同，屬於「美術」的圖畫乃是以「運筆」為要並關乎才氣的技能，「運筆」作為一種有別於「肖物」的手法，其目的正是上述所說的「飾觀」（形式美）。

延續類似的觀點，〈中國美術學變遷論〉一文則從「美術」的整體化架構下，考察上古至宋代的變遷過程。在該文中，魏晉是一個關鍵的轉折點，此前的美術寓於真善之中，從而與徵實、勸誡不分，目的即在「昭實」與「適度」：

惟其垂戒法，故以徵實為主，迥與蹈虛不同；惟其判等威，故以循舊為宗，以求新為戒。美也者，即寓於真善之中者也，昭其實者謂之真，適于度者謂之善。…既寓美術於真善之中，故白描之畫、小慧之蟲雕、緣情託興之歌曲，不興於三代之以前，以其與昭實之旨相背也。…推其原因，則以古代之時，用美術以表莊嚴，禮與文合，而美術以生，非禮文之外別有所謂美術也。<sup>77</sup>

這種情況至兩漢並無多少改變，相形之下，由於魏晉名士崇尚清談，美術至此方才得到

<sup>73</sup> 劉師培：〈論美術與徵實之學不同〉，總頁 4165-4168。

<sup>74</sup> 同前註，總頁 4168。

<sup>75</sup> 劉師培：〈古今畫學變遷論〉，《國粹學報》3 年 1 號（1907 年 3 月 4 日〔光緒 33 年正月 20 日〕），總頁 3247-3251。

<sup>76</sup> 同前註，總頁 3251-3252。

<sup>77</sup> 劉師培：〈中國美術學變遷論〉，《國粹學報》3 年 5 號（1907 年 6 月 30 日〔光緒 33 年 5 月 20 日〕），總頁 3770-3771。

空前的發展：

魏晉之士則弗然，放棄禮法，不復以禮自拘，及宅心藝術，亦率性而為，視為適性怡情之具。…美術之興，于斯為盛。蓋漢人重莊嚴，晉人則崇疏秀；漢人貴適度，晉人則貴自然；漢人戒求新，晉人則崇自得。並舉以觀，可以知晉代美術之進矣。<sup>78</sup>

魏晉以後，由於佛教東傳、君主崇尚，以及騷人墨客宅心藝事等等緣故，美術又產生許多變化，展現出不同的風貌。<sup>79</sup>

綜觀以上數文，吾人發現，劉師培所謂的「美術」正是「以性靈為主」、「師心寫意」或「緣情託性」之類的作品。然而，只有當他將師心寫意、空摹之畫、崇尚虛文或性靈的表露僅僅歸結為對「美」的形式追求（飾觀），並使之脫離既有的審美／倫理脈絡，古代的詩文書畫才可能作為「美術」而被發現；換言之，對「美術」作為翻譯概念的起源之忘卻，才使得劉師培能夠回頭追溯「美術」在中國的歷史。「中國美術史」自始就存在於這樣一種顛倒的預設中。<sup>80</sup>相形之下，對過去從事詩文書畫的人們而言，並不會意識到自身的純粹性，從而也就不會將自身的行為視為對形式美本身的追求；雖然它不同於「可法可誡」的作品，但它也並非什麼無所指涉或「徒尚飾觀」的行為。例如，以往畫史、畫論所強調的多為「形似」與「氣韻」、「寫意」或「筆墨」的對應關係，但「氣韻」、「寫意」、「筆墨」等等並不是作為純粹的形式美而被發現的。因此，一旦問道何謂「美術」？並答曰「美術」僅僅在於「成其美」，以此而不同於「徵實」或「勸誡」之際，這已然是「美術」作為一分科裝置本身才可能提出的問題。

與此同時，由於「飾觀」源自「徵實之學」，以及不論繪畫、書法、雕塑、文學、建築、音樂、舞蹈等等皆作類似的體現，那麼，美術史的基本模式便是由徵實向飾觀、象物向空摹、指事向寫意、勸誡向師心之路的過渡，對此一歷史的考察因此就必須上溯「徵實之學」的年代；皇古之世成了「美術」的起源。雖然三代以前無所謂「美術」，但這並不妨礙劉師培從「美術」的前提上去追溯自身在皇古之世的歷史起源，因為美術乃是誕生於這樣的一個久遠的年代，更好說是因為美術所表徵的對象——「中國文化」源遠流長。正因如此，「中國美術」的歷史便自上古之世、唐虞夏商周一路而下作不間斷的發展，在此不間斷的歷史中，具有支配性的「徵實」向「飾觀」的過渡，遂成了書畫、建築、文學、音樂等等能夠彼此同一的變遷模式。

雖然仍遺留了過去從三皇五帝踵述歷史源流的痕跡，因此與古代畫史的寫作方法類

<sup>78</sup> 同前註，總頁 3772。

<sup>79</sup> 劉師培：〈中國美術學變遷論〉，《國粹學報》3年6號（1907年7月29日〔光緒33年6月20日〕），總頁 3894-3896。

<sup>80</sup> 可參考柄谷行人從風景的發現、起源的忘卻、顛倒等觀點，探討「文學」作為一概念裝置、據此而形成的日本的「國文學」，以及「外在風景／內在自我」作為對子的出現。柄谷行人（Karatani Kojin）著，趙京華譯：《日本現代文學的起源》（北京：三聯書店，2003年），頁 1-91。含作者的兩篇序言。

似，但作為《國粹學報》的主筆，<sup>81</sup>劉師培為那還不存在著「美術」的時代，同時也不存在著由國族所限定的空間的時代確立了一種「中國美術」的空間，以及在此空間中才成為可能的共同起源及其變遷的唯一模式。<sup>82</sup>正因此起源及變遷的模式是共同且唯一的，它便成了所有古代遺產彼此都能共享的歷史路徑，此正是其與古代畫史所以不同之處，以後者並無此作為整體的「中國美術」之歷史進程的觀念，而能限定此美術之邊界及其內部之整體性與連續性者，正是國族的文化／歷史想像。日後的「中國美術史」便在類似的基礎上，繼續將傳說中的「伏羲畫卦」、「河出圖，洛出書」、「史皇作繪」等神話當作自身的起源，但更重要的是，人們還從考古學來重新追溯此一起源，自北京人、山頂洞人、仰韶文化、龍山文化等等一路談到近代。<sup>83</sup>在這「中國美術」的歷史長河中，作為國族文化的階段性代表正是石器、彩陶、黑陶、青銅器、秦俑、畫像石、石窟壁畫、造像、唐三彩、書法、汝窯、山水畫、青花瓷……等等。這些形象遺產，以一種類似於國族傳記的插圖角色而成為書面文字的輔助，並間接地發揮著國族認同的文化政治功能；也就是說，為了敘事的目的，琳瑯滿目的文物在某種認同之必要的前提下而成了國族文化的視覺符號，在此基礎上，屬於「中國美術」的歷史敘事（不同於西方或日本美術史）才得以展開。<sup>84</sup>

---

<sup>81</sup> 相關參見曹惠民：〈劉師培與《國粹學報》〉，《內蒙古師範大學學報（哲學社會科學版）》31卷5期（2002年10月），頁57-61。

<sup>82</sup> 我傾向堅持國族主義及其對自身歷史起源的想像乃是近代的產物，過去雖不斷出現溯源的主題，並成為近代國族歷史建構的古代基礎，但「起源」在各自論述關係中的差異仍有待釐清。關於中國國族溯源的不同觀點（即「近代起源」或「古代基礎」），參見沈松橋：〈我我我血薦軒轅—黃帝神話與晚清的國族建構〉，《台灣社會研究季刊》第28期（1997年12月），頁1-77；王明珂：〈論攀附：近代炎黃子孫國族建構的古代基礎〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》73卷3期（2002年），頁583-624。

<sup>83</sup> 人們透過語言學、體質人類學、考古學、歷史學等學科對「中國人」進行溯源，以建構自身的歷史記憶，並成為強化族群認同的工具，參見王明珂：《華夏邊緣：歷史記憶與族群認同》（台北：允晨文化，1997年），頁8-11、62-76。

<sup>84</sup> 可參考Benedict Anderson對「民族的傳記」的相關討論。班納迪克·安德森（Benedict Anderson）著，吳叡人譯：《想像的共同體：民族主義的起源與散佈》，頁222-224。

#### 第四節 《美術叢書》的編纂及其後續

1910 年底，《國粹學報》第 73 期的廣告欄中曾預告隔年將出版十集的《美術叢書》，所錄文獻涉及書畫、雕刻、摹印、磁銅、玉石等領域。<sup>85</sup>1911 年，由鄧實與黃賓虹所編纂的《美術叢書》如期出版，神州國光社發行，後至 1928、1936 和 1947 年分別又行增刊，總數達四十集之多。事實上，較之 1910 年的廣告，《美術叢書》所收錄者不限於書畫和器物方面，同時也包含了琴、裝裱、詞曲、雅石等類型的文獻，「略例」中曾將其別作五類：「是書內容分書畫類、瑯刻摹印類（文房各品附）、磁銅玉石類、文藝類（詞曲傳奇）、雜記類。」<sup>86</sup>由此可見，其與《國粹學報》中的「美術」指涉相埒，是一個內容相當廣泛的「中國美術」，惟就其所錄書目來看，以書畫方面所佔的比例最大。

學者指出，該套叢書為二十世紀系統整理古代美術文獻的先河，<sup>87</sup>吾人亦可謂，它是繼《國粹學報·美術篇》與《神州國光集》之後，一項對非視覺遺產卻同樣作為「國粹」的歷代美術文獻進行編纂的檔案化工程，而此編纂之目的仍在發揚國光、召喚認同，如「略例」所言：「是書為提倡美術起見，叢集古今大美術家之著述，勒成一書，以引起人優尚之思想。蓋吾國開化最早，為列邦文藝之祖，凡書畫、雕刻之類，久為藝林所寶貴。」<sup>88</sup>不僅於此，在該叢書的〈原序〉中，鄧實甚至明確地將《美術叢書》連結上「亡國」論述，為之賦予某種類似於「救國」的功能，以此與數年後的「衰敗」論述形成鮮明的對比。<sup>89</sup>

在序言中，鄧實以自信的口吻指出，若從世界美術的眼光看，中國美術的成就遠非他國所能比擬：

而惟美術之學，則環球所推為獨絕。言美術者，必曰東方，蓋神州立國最古，其民族又具優秀之性，故技巧之精、丹青之美、文藝篇章之富，代有名家，以成絕詣，固非白黑紅樓諸民可與倫比。此則吾黃民之特長，而可以翹然示異于他國者也。<sup>90</sup>

正因如此，各國考古隊的蹤跡遂不絕於中土，相形之下，國人卻不知愛惜保存，並導致國寶的相繼外流，最終的結果可能是：「古物既盡，學無所師，百工技藝，日趨於僿陋，而文化日退。而西方之民得吾所有，方日日集會以相研究，則他日吾黃民之長，安知不

<sup>85</sup> 〈辛亥年新出精刊美術叢書廣告〉，《國粹學報》6 年 11 號（1910 年 12 月 21 日〔宣統 2 年 11 月 20 日〕），總頁 10110。

<sup>86</sup> 黃賓虹、鄧實編：《美術叢書》（台北：藝文印書館，1961 年），初集第 1 輯，略例頁 2。

<sup>87</sup> 陳池瑜：《中國現代美術學史》（哈爾濱：黑龍江美術出版社，2000 年），頁 260。

<sup>88</sup> 黃賓虹、鄧實編：《美術叢書》，初集第 1 輯，略例頁 1。

<sup>89</sup> 類似的論述亦見鄧實為《神州國光集》所撰序言。鄧實：〈敘〉，《神州國光集》第 1 集（1908 年 3 月〔戊申 2 月〕），頁 3。

<sup>90</sup> 鄧實：〈原序〉，黃賓虹、鄧實編：《美術叢書》，初集第 1 輯，鄧序頁 2。

爲他人所有也。」<sup>91</sup>

鄧實認爲，這種不懂得愛惜國寶的態度，實與國家強弱有著直接的聯繫：當國強之時，人民悠閒，故「每多好古而博覽」；弱國之民，連憂慮生死都已應接不暇，何來此閒情逸致？<sup>92</sup>雖然，他卻也指出，美術之能慰藉人心的作用，使其在此憂患之世方才更能發揮效力，而這也正是《美術叢書》的功能所在：

吾以謂人生不幸，逢此百罹，孤存于世，肉食者既不足與謀間，一接構無非櫻寧，痛苦之極，遂覺有生為可厭。使無美術以解釋而慰藉之，則一國之人心死矣。國死可復興，心死無復活。然則此數十卷忘憂捐忿之書，聊拯一國方死未死之人心，而引之于高尚玄渺之境，以通于神明。望古而懷舊哀，窈窕而思賢才，是亦亂世詩人所不得已之極思也。<sup>93</sup>

這不僅延續了以往「學亡則亡國」、「國粹亡則其國亡」一類的說法，更重要的是，當他以類似於王國維之美術能改造「人心」因此便能拯救國家的角度論證《美術叢書》的功能之際，該叢書的內容卻包含了大量後來被視爲「衰敗」的因素在內，即宋元以降強調「寫意」的文人畫理論。<sup>94</sup>換言之，這些被視爲「國粹」、能拯救「方死未死之人心」的古代畫論，在不到數年間將與孔孟思想、綱常名教、古典文體、傳統戲曲等等一同成爲國族進化的絆腳石。

1915年，陳獨秀在〈敬告青年〉一文中，曾以進化論的角度批判保守思維，認爲保守現狀將自取滅亡，並說道：「吾寧忍過去國粹之消亡，而不忍現在及將來之民族，不適世界之生存而歸削滅也。」<sup>95</sup>很明顯地，在國粹學派的論述中，「國粹」作爲最根本之形式，乃是國族興亡的關鍵；對陳獨秀而言，「國粹」卻成了可能導致衰亡的因素。1918年，魯迅在論及前清「保存國粹」的口號時亦言：「我有一位朋友說得好：『要我們保存國粹，也須國粹能保存我們。』保存我們，的確是第一義。只要問他有無保存我們的力量，不管他是否國粹。」<sup>96</sup>其觀點與陳獨秀相近，基本上都對於「國粹」能否保全國族有著強烈的質疑。

此時，重要的已不是對「國粹」的保存，而是將「國粹」納入科學的語境中重新估定其價值，精確地說，是在避免亡國之禍的迫切感、對「世界／西方」的想像、「科學」作爲價值之源，以及新／舊對立的模式中，原本亟待被保存的「國粹」才可能頓時成爲必須被重新估價的對象。當它被證明爲無法保存國家，是一種外在於世界潮流、啓蒙思

---

<sup>91</sup> 同前註，鄧序頁3。

<sup>92</sup> 同前註，鄧序頁3。

<sup>93</sup> 同前註，鄧序頁4。

<sup>94</sup> 如王原祁的《雨窗漫筆》、董其昌的《畫眼》、沈灝的《畫塵》、鄒一桂的《小山畫譜》、陳繼儒的《書畫史》、《妮古錄》…等等。

<sup>95</sup> 陳獨秀：〈敬告青年〉，《青年雜誌》創刊號（1915年9月），頁3。

<sup>96</sup> 魯迅（署名唐俟）：〈隨感錄（三十五）〉，《新青年》5卷5號（1918年10月），頁514。

想的陳舊事物之際，最終遂面臨被揚棄或改造的命運。在此基礎上，當人們相繼發起思想革命、文學革命同時，「中國美術」也遭受波及，如 1918 年陳獨秀便提出「美術革命」之說。

然而，在陳獨秀之前，康有為已然觸及類似的議題。雖歷經戊戌政變、辛亥革命與張勳復辟等事件，康有為仍繼續其「變法」大業；1917 年，就在復辟失敗避居美國使館之際，康有為在手書《萬木草堂藏中國畫目》裡提出了變革「中國畫」的方案。在前言中，他劈頭便指控道：「中國近世之畫衰敗極矣，蓋由畫論之謬也。」<sup>97</sup>所謂「畫論」，正是大量被收錄在《美術叢書》中以「寫意」、「士氣」為標榜的文人畫理論。在康有為看來，王維作雪裡芭蕉、蘇軾以禪品畫、元四家大發寫意之論可謂導致「衰敗」的始作俑者。而其所提出的變革之道，則是以唐宋院體取代寫意之論：

今特矯正之，以形神為主，而不取寫意，以著色界畫為正，而以墨筆粗簡者為別派。士氣固可貴，而以院體為畫正法，庶救五百年來偏謬之畫論，而中國之畫乃可醫而有進取也。<sup>98</sup>

在康氏的論述中，唐宋院體與今日的歐美繪畫相似，皆以「象形」、「逼真」為主，而中國畫之所以必須回到此一路徑，關鍵就在於：「今工商百器皆藉於畫，畫不改進，工商無可言，此則鄙人藏畫論畫之意也。」<sup>99</sup>也就是說，繪畫攸關國富民強，因此若繼續寫意之途，則無法與歐美競爭：「以此而與歐美畫人競，不有如持抬鎗以與五十三生的之大砲戰乎？」<sup>100</sup>可以說，回到唐宋院體，正是康有為所擅長之「以復古為更新」實則為更新而託于往古的「託古改制」變法理論在繪畫批評上的直接體現。<sup>101</sup>並且，他所認知的繪畫，實與晚清「富強」語境中的「美術」翻譯類似，即將圖畫視為能促進工商發展的一種可行方案，這便是何以早在晚清之際康氏就能提倡改革繪畫的主因：「吾國畫疏淺，遠不如之。此事亦當變法。」<sup>102</sup>

相形之下，陳獨秀的「美術革命」看似接近康有為的旨趣，亦對文人寫意大加撻伐：自從學士派鄙薄院畫，專重寫意，不尚肖物；這種風氣，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；人家說王石谷的畫是中國畫的

<sup>97</sup> 康有為：《萬木草堂藏中國畫目》（台北：文史哲，1977 年），頁 91。

<sup>98</sup> 同前註，頁 91。

<sup>99</sup> 同前註，頁 91。

<sup>100</sup> 同前註，頁 98。

<sup>101</sup> 康有為作為晚清變法派的健將，嘗著《孔子改制考》，對於先秦諸子的託古，有詳細的考證。王爾敏指出，託古立說，乃晚清變法言論的廣泛形式，然雖曰託古，卻意在改革。其託古之用意，一方面可杜保守人士之口，亦可避免新言論遭致禁忌，故與革命論者的激進態度相較，託古改制便顯得和緩許多。王爾敏：〈清季維新人物的託古改制論〉，《晚清政治思想史論》，頁 31-50。

<sup>102</sup> 康有為：《歐洲十一國遊記·義大利遊記》，收入鍾叔河主編：《走向世界叢書》（長沙：岳麓書社，1985 年），頁 132。

集大成，我說王石谷的畫是倪黃文沈一派中國惡畫的總結束。<sup>103</sup>

雖然，二者的差別尤在：首先，不同於康氏以「形似」的古典語彙理解西方的繪畫，後者因此被表述為一種接近唐宋院體的手法，陳獨秀則代之以「寫實主義」(realism)一語，如此便顛倒了二者的關係，也就是唐宋院體接近於西方的「寫實」：「中國畫在南北宋及元初時代，那描摹刻畫人物禽獸樓台花木的工夫還有點和寫實主義相近。」<sup>104</sup>這正是「託古改制」和「美術革命」的不同之處：前者是以復古為更新的「變法」論，後者則是直接以寫實取代寫意的「革命」說。

其次，相較於康有為近似晚清「富強」語境中的翻譯，將繪畫視為一種技術，陳獨秀則以「純藝術」的角度來理解繪畫：「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，能表現藝術的美，才算是好。」<sup>105</sup>就此，當康氏將繪畫視為一種技術，他才可能在「尊孔」之餘，提倡中國畫的改革，以後者是隸屬「器」或「用」的層次——相對於儒教的「體」；相形之下，陳獨秀則視繪畫為一種「純藝術」，所欲表現的是「藝術的美」，這種表現本身是一種「創作」的行為，如此他的革命方案才可能同時適用於文學和美術，因為他早已存在著一種由文學和美術所共享的「純藝術」概念。

此外，將藝術視為「創作」的行為，他才可能據此批判「復古」：

我家所藏和見過的王畫，不下二百多件，內中有「畫題」的不到十分之一；大概都用那「臨」、「摹」、「仿」、「撫」四大本領，複寫古畫；自家創作的，簡直可以說沒有；這就是王派留在畫界最大的惡影響。<sup>106</sup>

不過，也正因如此，揚州八怪才首度以「自由描寫的天才」而被發現。<sup>107</sup>最後這點無疑是重要的，雖然在該文中，陳獨秀所堅持的到底是「寫實主義」的革命方案，惟以「自由」、「創作」、「天才」等等角度來重新發現揚州八怪的現代價值，實為 20 年代以後將文人畫稱作「自我表現」、「主觀表現」、「個性表現」因此接近於現代主義(modernism)的說法預留了伏筆。<sup>108</sup>

<sup>103</sup> 呂澂、陳獨秀答：〈美術革命〉，《新青年》6卷1號(1918年1月)，頁86。

<sup>104</sup> 同前註，頁86。

<sup>105</sup> 同前註，頁86。

<sup>106</sup> 同前註，頁86。

<sup>107</sup> 同前註，頁86。

<sup>108</sup> 1922年，陳衡恪言道：「文人畫中，…純任天真，不假修飾，正足以發揮個性、振起獨立之精神。」並認為後期印象派以降也開始「專任主觀」。陳衡恪：〈文人畫之價值〉，見于安瀾編：《畫論叢刊》(台北：華正，1984年)，下冊，頁692-697。翌年，劉海粟則稱：「八大、石濤、石溪諸家的作品超越於自然的形象，是帶有一種主觀抽象的表現，…且不期而與現代馬蒂斯、羅丹等一輩人的藝術暗合。」「石濤之畫與其根本思想，與後期印象派如出一轍。…觀夫石濤之畫，悉本其主觀情感而行也，其畫皆表現而非再現，純為其個性、人格之表現也。」1925年又謂：「元四家以其高士逸筆，大發寫意之論，其作品思想，不期而與現代歐西之新藝術相合。」劉海粟：〈藝術是生命的表現〉，原載《時事新報·學燈》，1923年3月18日，收入朱金樓、袁志煌編：《劉海粟藝術文選》(上海：上海人民美術出版社，1987年)，頁45；劉海粟：〈石濤與後期印象派〉，原載《時事新報·學燈》，1923年8月25日，收入朱金樓、袁志煌編：

上文曾經提及，包括《神州國光集》和許多單行本畫刊所錄圖版多以明清繪畫為主，而《美術叢書》當中所收文獻亦不乏文人畫論，因此，在不到十年之間，近世繪畫作為「國粹」的合法性便遭到嚴厲的挑戰，或者說，「國粹」本身不再是一個值得被稱頌的對象；人們所欲追求的已然不是能代表中國的文人畫論或作品——即文人寫意之為「國粹」的特殊性，而是與西方／世界同步的寫實主義，雖然後者只是陳獨秀基於個人想像而被擴大的結果。弔詭的是，當 20 年代之後的人們重新發現文人畫所潛藏的現代性，將其視為「個性表現」並據此斷言它較西方的後印象派、表現派等等現代主義來得更早就認識到藝術的本質之際，作為「國粹」的近世繪畫便從世界潮流之外而躍身佔據潮流內的前沿位置。只不過此一斷言本身必須仰賴那些出自翻譯的「個性」(individuality)、「自我」(self)、「主觀」(subjectivity)、「象徵」(symbol)、「表現」(expression) 等等詞彙，以及同樣出自翻譯的後期印象派、表現主義等等西方藝術思潮，文人畫才可能作為真正的「藝術」(Art) 而被發現，其價值也才因此而得以被認可。

可以說，不論是「進化」或「退化」的斷言，都是由於和想像中的「世界／西方美術」進行比較的結果，而此比較的基礎正是早已被封閉起來的「中國美術」空間，以及在此空間內所形成的具有自身發展的歷史時間；換言之，「進化／退化」的斷言正是在空間座標上將「中國」對比於「世界／西方」所致，也是在時間座標上對比於自身過去的結果。如此一來，即便是革命論者，也早已在前提上繼承了國粹學派所開啓的論述空間，因為，只就此一歷史是自古至今一脈相承的而言，它才有「退化」的可能；同樣地，革命之所以具有價值，也正是來自那與自身相對的過去皆屬同一空間與時間的假設。從而，當「革命」論述欲否定「國粹」的合法性之際，卻也不假思索地接納了後者的知識遺產——「中國美術」的空間及其歷史。

---

《劉海粟藝術文選》，頁 69-71；劉海粟：〈昌國畫〉，原載《藝術》第 130 期（1925 年 12 月），收入朱金樓、袁志煌編：《劉海粟藝術文選》，頁 120。類似的說法相當普遍，除了陳、劉二人之外，其他如滕固、汪亞塵、同光、豐子愷、凌文淵、黃般若、倪貽德、蔣錫曾、鄭昶等人皆作此說，甚至延續至今。這基本上是一種對「文人畫」的現代性敘事，也就是強調其「自我表現」的現代潛能，從而較西方更早就掌握「藝術」的本質。事實上，在王國維與劉師培的論述中，當文人寫意作為「純粹美術」而被發現時，便已然預設了這樣一種可能性。以「自我表現」來肯定文人寫意的論述，甚至波及美術史的寫作，參見石守謙：〈對中國美術史研究中再現論述模式的省思〉，《國立中央大學人文學報》第 15 期（1997 年 6 月），頁 1-29。

## 第六章 結論

只有在擱置了被翻譯的「美術／藝術」概念之後，吾人才可能重新記憶起「藝術」一詞在古代漢語中的古老形象；同樣地，也正是在此差異化的視線下，「美術」才可能作為一種嶄新的事物而現身，此一過程正是晚清民初對「美術」的翻譯和引介。因此，與一般「中國美術史」上溯遠古以尋求自身的起源，或在「美術史」的架構中描述宋元明清以至二十世紀的歷史發展不同，本文則傾向將此「起源」定位在十九、二十世紀之交，即「美術」首次進入漢語的關鍵性時刻。毫無疑問地，只有當「美術」被翻譯進漢語脈絡，以及當它與國族主義產生連結後，屬於「中國美術」的歷史敘事才得以展開。

通過考察，本文發現在最初使用「美術」一詞的文本中，明顯可見該詞彙本身的歷史經驗性，此經驗既不同於以往的「藝術」，亦不同於後來從美學立場上所限定的「美術／藝術」，但它絕非「誤讀」或「誤譯」所能解釋；相反，只有在這個經驗當中，才使吾人發現「美術」作為一個翻譯事件的歷史存在。因此，不論是康有為在《日本書目誌》中的分類、熊希齡將東京美術學校稱作「實業學堂」，抑或莊啟將 Art 定義為不具「學理」的技能，都使吾人難以將之化約進連貫的歷史中。也就是說，如果從歷史連續性的角度來看，作為某種「誤譯」的結果，類似的文本實可謂「意外」；但對本文而言，此意外本身正好為吾人提供了一道線索，由此確立過去的「藝術」和被限定為自主活動的「美術／藝術」之間的界限。此一界限的存在，與其說是傅柯所謂的知識的「轉型」（transformation）過程，<sup>1</sup>倒不如說此「轉型」乃是由「翻譯」所造成。

吾人並非是指「翻譯」必然產生歷史的鴻溝，反倒是，當此大量翻譯或知識混成輸入發生之際，過去的影響若要成為可能，也早已是現在依據自身的需求而與過去進行協商的結果；既然已是重新協商的結果，那麼過去也就必須被改頭換面。比如，書畫若要成為「美術」，絕非是因為二者原本即屬於「藝術」，相反，只有當書畫作為「純粹」的審美活動或「個性」的表露而被發現，它才可能成為「美術」；相對地，具實用性的工藝則必須被摒除在外。然而，不論是純審美或個性的表現，都已然帶有明顯的翻譯痕跡，並且，據此原理而對實用技藝的排除，也並不存在於過去。同樣地，如果古代文物欲成為「中國美術」，也不是來自於作為百工方伎的「藝術」指涉，反倒是，只就其脫離原有的儀式、史料或實用功能，成為可供展示的「美術品」，且以自身的形象存在並能表徵「中國文化」而言，青銅、陶瓷或文房才得以相偕構成「中國美術」的內容。

雖然，無論是實用的技能、無關利害的自主活動，抑或中國文化的形象遺產，都不只是一個作為分類概念的「美術」如何被界定或闡釋的問題，而是在此必須界定與分類

---

<sup>1</sup> 傅柯（Michel Foucault）著，王德威譯：《知識的考掘》（*L'archeologie du savoir*）（台北：麥田，1993年），頁 299-315。

的情況下，「美術」如何成為其他論述爭相運作的權力場域，換言之，吾人必須由此論述運作（discursive practice）及其所衍生的權力關係來檢視「美術」的翻譯問題。對本文而言，與此三種界定相關連的論述分別是：對應於實用技能的理解方面，正是「富強」或「實業救國」的論述；對應於「無利害性」的意義限定方面，正是「新民」或「改造國民性」的論述；而對應於「中國美術」的指涉方面，則是「國粹」的文化建構論述。本文曾在第三、四、五章當中，分別對此「美術／富強」、「美術／新民」和「美術／國粹」的論述關係進行考察，據此分析晚清民初的翻譯過程中，「美術」的意義、價值與功能，及其得以被合法化的條件，以此對應於「道／藝」關係下所理解的「藝術」概念，及其在古代知識秩序中的存在問題。

相較於以往在「道／藝」秩序下將「藝術」視為「小道」或某種修身的方案，對晚清民初的翻譯來說，不論是對應於「富強」的需求、「新民」的方案，或者「國粹」的保存和展示，「美術」與國族主義發生密切的聯繫，甚至可以說，在三者的論述操作下，「美術」最終都與「救亡」有關。首先，在富強的語境中，工藝具有類似於「小道」的性質——即不具「學理」的技能，但人們並不因此就否定其價值，或者為了給予肯定而訴諸某種修身的倫理前提；相反地，正是在「實業救國」的脈絡中，此技能本身得以被合法化，其中所涉及的倫理已非修身問題，而是某種與國民義務有關的工作倫理。1906年〈商部奏定藝徒學堂簡明章程〉的宗旨有謂：「本學堂以改良本國原有工藝，仿效外洋製造，使貧家子弟人人習成一藝，以減少游惰，挽回利權。」<sup>2</sup>由是，所謂的工作倫理並非源自韋伯（Max Weber, 1864-1920）意義下的基督新教之「天職」（calling）觀念，<sup>3</sup>而是一種必須使國家趨向文明富強的時代訴求，與此訴求所賴以成立的那個「天演／進化」（evolution）的普世價值。嚴復說：

故教育之要，必使學子精神筋力常存朝氣，以為他日服勞幹之資。

言今日之教育，所以救國，而祛往日學界之弊者，誠莫如實業之有功。蓋往日之教育篤古，實業之教育法今；往日之教育求逸，實業之教育習勞；往日之教育成分利之人才，實業之教育充生利之民力。

果使四百兆實業進步，將猶勝富強，可以操券；而風俗民行，亦可望日進於文明。今若取吾國所產，以與歐美之所出者較，則未有不令人傷心氣短，不自知吾種將何以自立於天演物競之場者。<sup>4</sup>

不論是梁啟超的《新民說》、嚴復為提倡實業教育所作的演講、《東方雜誌》實業欄中的相關文本，乃至官方所制定的教育政策，皆在此天演／進化的指導原則下，出現大量的

<sup>2</sup> 〈商部奏定藝徒學堂簡明章程〉，《東方雜誌》3卷11期（1906年），頁290（總頁7912）。

<sup>3</sup> 韋伯（Max Weber）著，于曉等譯：《新教倫理與資本主義精神》（*The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*）（台北：唐山，1991年），頁32-69。

<sup>4</sup> 嚴復：〈實業教育一侯官嚴復在上海商部高等實業學校演說〉，收入王栻主編：《嚴復集》（北京：中華書局，1986年），第1冊，頁205-208。

「生利／分利」、「勤勉／游惰」一類的勞動論述。正因如此，「美術」的合法化條件就在於：作為義務的國民，透過「美術／工藝」也同樣可以成爲一個「生利」而非「分利」或「游惰」之人——因爲「美／工」也是邁向富強的一種可行方案，據此在民族產業中發揮它應有的功能。

雖然在此認識的基礎上，「美術」只是精緻的工藝，或一種對產品本身再行美化裝飾的技能，但也正因此無法被取代的特性，而使其成爲一個必須被提倡、教授和學習的對象。關於此點，學者一般都認爲，晚清新學中的圖畫、手工課程，乃是中國現代美術教育的「萌芽」或「誕生」，<sup>5</sup>惟此圖畫、手工之所以必須被納入新式教育體制，其目的並不在於透過美感訓練以完成情操教育的理想，而是爲了造就一批能自謀生計的作業員，如此才得以被新式教育所接納。因此，相當弔詭的是，當施行了上千年的科舉制度突然被廢除（1905），一個從未有過的由國家所主導並帶有高度實用色彩的圖畫教育得以誕生，如此成爲民國後的自外於功利訴求的美術教育的制度性前提。

其次，在美學的立場上，「美術」自功利關係中解脫，而在此「無利害性」的解讀中，「美術」便獲得一更高的知識位階，但也正因如此，它才進一步成爲「新民」論述得以運作的對象；換言之，只就它是無關利害的活動而言，「美術」才可能成爲提升國民素質的一種方案。乍看之下，古代「藝術」中有關修身的倫理主題再次出現，但不同之處尤在：對以往的人們而言，「藝術」的活動之所以具有倫理的價值，並不在於「藝」的行爲本身，而是既從事「藝」卻又不能過渡耽溺其中（所謂「不可以專」），「藝術」活動才可能與「道」的體驗相聯繫，而循「藝」以進「道」以成「德」也才成爲可能。可以說，文人從事藝術卻又予以否定，或者將藝術視爲修身之道同時而給予肯定的悖論，最能體現此一精神。相形之下，對王國維等人而言，只有以自身爲目的，或在審美經驗的「無欲」境界中，「美術」才可能成爲一種「修身」的方案，亦即：通過審美直觀而超然於物我對立同時，使自身成爲一個「自合於道德之法則」的倫理主體。此與以往的想法正好顛倒，對過去的人們來說，只有在對「藝」的過渡專注中，才導致了「欲」的蔓延，正如陸象山所云：「主於道則欲消而藝亦可進，主於藝則欲熾而道亡，藝亦不進。」<sup>6</sup>若欲避免此「欲熾」的後果，就當以「游」或「自娛」的態度來對待「藝」，如此方能在「藝」的行動中體現出「道」的可能性。

關於這方面，吾人在文中曾藉劉紀蕙的「心的治理」一說，對王國維與新文化運動時期的「美育」論述作一連結，並指出在王國維的文本中，已然觸及日後藉「美育」以改造「國民精神」（心）的議題。本文還曾指出，「美術」作為某種培育「完全之人物」

<sup>5</sup> 黃冬富：〈晚清壬寅、癸卯學制下的繪畫教育—我國現代繪畫教育之萌芽〉，《美育月刊》第33期（1993年3月），頁44-56；吳方正：〈圖畫與手工—中國近代藝術教育的誕生〉，收入嚴娟英主編：《上海美術風雲：1872-1949申報藝術資料條目索引》（台北：中央研究院歷史語言研究所，2006年），頁1-45。

<sup>6</sup> 〔宋〕陸九淵：《象山先生全集·卷二十二·雜說》，轉引自王進祥執行編輯：《中國美學史資料選編》（台北：漢京文化，1983年），下卷，頁79。

的教養，最終卻被整合進國族倫理而成爲「改造國民性」的一種方案，並不是「救亡壓倒啓蒙」的問題，而是「無利害性」成爲「美術」得以深具利害的理論前提；或者說，正是出自救亡的迫切，才使得這個不具利害的「美術」必須以一種深具利害的角色現身。這並不是說，「新民」論述對「美術」的翻譯形成絕對的制約，或「美術」必然爲「新民」所用；弔詭的是，只有當「美術」被限定爲純粹的、超乎利害之上的活動，「新民」論述才可能趁隙而入。因此，正是「無利害性」的意義限定使得二者的相互滲透成爲可能。王國維作爲首次引介美學和美育的知識份子，在此扮演了相當關鍵的角色，而就其自身的思想而言，也確實表現出類似的弔詭。

在此基礎上，吾人便很難將王國維、早期的魯迅，以及後來許多站在「純藝術」立場的知識份子視爲「爲藝術而藝術」的實踐者，因爲他們皆寄望透過藝術的「無利害性」來解決人生的課題，且由此「人生」與國族命運具有相互表象的關係、「人生」通常也正是人們所遭遇的時代問題（救亡、進步、改革），因此對藝術的「自覺」本身就成爲另一種對國族前途的可能回應。某個程度上說，啓蒙與救亡必須是同構的(isomorphic)，而這也正是魯迅所說的「美術」的「不用之用」。1919年，劉海粟在一篇題爲〈救國〉的短文中，便對此「不用之用」作了最極端的表述：

吾國之患，在國人以功利為鵠的，故當國者，只求有利於己，害國所不恤也；執社會事者，只求有利於己，害社會所不恤也；雖一機關一職務莫不如此。其人非不知愛國，非不知愛社會也，特以其鵠的所在，無法以自制耳。故救國之道，當提倡美育，引國人以高尚純潔的精神，感發其天性的真美，此實為根本解決的問題。<sup>7</sup>

最後，古代的文物在脫離既有的宗教、史料等功能之後，以自身的形象存在而成爲可供展示的「美術品」，但也正因此「展示」而使其成爲能表徵「中國文化」的可見物出現；同樣地，也正因爲美術品能夠「呈現中國」，它才成爲一個必須被保存的「國粹」。換言之，「保存」的行動本身正是以美術品的「展示」功能爲前提的一個產物：只就這些美術品能將不可見的「中國」化爲可見的而言，它才作爲「國粹」而有著必須被保存的價值。這便是何以國學保存會特別重視將徵集來的美術品進行公開展示的原因，不論是透過實際的空間展演或圖像複製。

在此前提上，只要是古代所遺留下來的文物、技藝，不論它是宋版圖書、日用器皿、詩詞歌賦或祭祀用的舞樂，就其能「呈現中國」而言，都可算作「美術」。吾人以爲，正是在民族誌涵義的文化史概念中，此囊括無數對象的「中國美術」才得以被理解。這也就是何以在民國之後，即便人們將「美術」限定於造形或視覺的範疇，「中國美術史」卻仍舊不受現代「純藝術」概念的制約而囊括無數形象遺產的主因。職是之故，對「中

---

<sup>7</sup> 劉海粟：〈救國〉，原載《美術》第2期（1919年7月），收入朱金樓、袁志煌編：《劉海粟藝術文選》（上海：上海人民美術出版社，1987年），頁35。

國美術史」來說，所謂的「工藝」和「純美術」因此就不是一個有效的分析項；一尊青銅器或一幅文人畫，就其能呈現中國的歷史／文化方面說，二者在邏輯上具有同等的價值。<sup>8</sup>

只有當人們封閉起「中國美術」的空間後——相對於日本、西方美術，屬於中國的美術歷史才得以開展，劉師培的文本正是從「美術」的整體化架構下，對此一歷史的首次敘事。其特徵是，既強調「美術」不同於「徵實之學」——空摹之畫、師心寫意、崇尚虛文等等在此作為「形式美」而被發現——卻又必須自此徵實之學的年代追溯美術自身的歷史起源，因此，皇古之世成了「中國美術」的共同起源。正因如此，中國美術的歷史遂自上古一路而下作不間斷的發展，而徵實向飾觀、象物向空摹、指事向寫意、勸誠向師心之路的過渡，遂成了美術史變遷的唯一模式；正因為這個起源和變遷的模式是共同且唯一的，它便成了古代遺產彼此同一的條件。然而，不論是作為整體的「中國美術」之歷史進程的概念，抑或使此一整體性與內部連續性得以成為可能的國族界限，都並不存在於以往的書史或畫史的論述中。

另一方面，在國粹學派那裡，文人寫意畫論和作品佔有相當的份量，如《神州國光集》和《美術叢書》中即不乏此類案例，甚且，這些「以性靈為主」、「師心寫意」或「緣情託性」之類的作品，正是劉師培心目中真正的「美術」，也是鄧實眼中能拯救「方死未死之人心」的「國粹」。然而，新文化運動時期卻在質疑「國粹」的前提下，同時否定了文人寫意作為「國粹」的合法性，據此提出所謂的「衰敗」說與「革命」的行動方案。雖然，本文曾指出，只有當革命論者將自身納入「中國美術」，並以此對照於「西方／世界美術」，它才可能在一種與外部進行比較的情況下，回頭否定自身的過去；同樣地，只有在此封閉的空間中，將自身對比於過去，所謂的「革命」方案才具有價值。因此，相當弔詭的地方在於，革命論者雖否定了「國粹」與寫意傳統的合法性，卻在另一處不假思索地對國粹學派所確立的「中國美術」及其歷史的論述遺產作了全盤性的接收。

當 20 年代的人們開始回頭重新檢視寫意傳統的價值，「個性表現」則成了「傳統派」意圖為之尋求一合法地位的最重要依據，以此與「革新派」展開長期的思想鬥爭。<sup>9</sup>圍繞於此寫意傳統，人們相繼提出了「清代無畫論」、「窮途末路」、「筆墨等於零」，<sup>10</sup>以

---

<sup>8</sup> 必須補充的是，後來的中國美術史仍明顯可見現代藝術概念的影響，從而提高書畫本身的重要性，這或許和現代的「作者」(Author)意識有關。

<sup>9</sup> 除了阮榮春、胡光華、劉曦林等人的「傳統派／革新派」之外，類似的二分法尚見於張少俠、李小山的「延續型／開拓型」，水天中的「保守派／革新派」等等。可以說，此皆是由「中國／西方」、「傳統／現代」等框架所派生出來的分類模型。張少俠、李小山：《中國現代繪畫史》(南京：江蘇美術出版社，1986年)；水天中：〈中國畫革新論爭的回顧〉，《中國現代繪畫評論》(太原：山西人民出版社，1990年)，頁13-14；阮榮春、胡光華：《中華民國美術史：1911-1949》(成都：四川美術出版社，1991年)，頁45-51；劉曦林：〈中國畫三度論爭的思考〉，《美術觀察》2000年第4期，頁73。

<sup>10</sup> 陳小蝶：〈清代無畫論〉，《國畫月刊》1卷2期、3期(1934年)，頁18-19、13；李小山：〈當代中國

及與之對應的「中西暗合」、「中國美術在現代藝術上的勝利」、「無筆無墨等於零」等等論斷，<sup>11</sup>並延續至二十世紀末。<sup>12</sup>從觀念史的角度說，二者乃是壁壘分明的兩個陣營，然而，從別的方面說，二者卻又共享著某些論述的前提，比如「中國美術」的封閉空間、據此空間所衍生的歷史時間、以線性歷史為基礎的進化／退化論述，乃至為了論述的目的，而援引某些已然成為普遍分析範疇的詞彙，藉此對文人寫意進行「反現代」或「現代性」的敘事：反現代是指，以被翻譯的「寫實」、「創新」一類的詞彙和概念，來對應並他者化「寫意」、「仿古」之類的傳統，後者在此二元架構下，不僅是保守的、停滯不前的，而且是必須被揚棄或改造的對象；現代性是指，以被翻譯的「自我」、「個性」一類的詞彙或概念，重新探勘文人寫意的現代潛能，並據此斷言中國繪畫早已達到對藝術本質的探索階段。正是在此一時刻，「文人畫／中國畫」的現代形象得以誕生，不論是一個停滯不前、陳陳相因且千篇一律的「國畫」形象，或者是一個已然具備某種孤獨、浪漫而又現代的「個性」與「自我」形象（如石濤、八大）。然而，吾人不禁要問，何以必須不斷地將文人寫意置入「保守／創新」、「寫實／個性」之類的框架中來論證它的價值？諷刺的是，所謂的「傳統」在此二元框架中，既可以被置入保守的極端，也可以被置入個性表露的另一極端，從而使吾人發現在多大的程度上，文人寫意作為缺陷的「藝術」或純粹的「藝術」的現代形象乃是通過翻譯的協商機制而被塑造的結果。

---

畫之我見》，原載《江蘇畫刊》1985年第7期，收入水天中、郎少君主編：《二十世紀中國美術文選》（上海：上海書畫出版社，1999年），下卷，頁419-423；吳冠中：〈筆墨等於零〉，《明報月刊》1992年第3期，頁85。

<sup>11</sup> 劉海粟：〈昌國畫〉，原載《藝術》第130期（1925年12月），收入朱金樓、袁志煌編：《劉海粟藝術文選》，頁120；豐子愷（署名嬰行）：〈中國美術在現代藝術上的勝利〉，《東方雜誌》27卷1期（1930年1月），頁1-18；萬青力：〈無筆無墨等於零—虛白齋明清繪畫論稿〉，《畫家與畫史：近代美術叢稿》（杭州：中國美術學院出版社，1997年），頁80-88。

<sup>12</sup> 我認為，萬青力於1990年代撰成的《並非衰落的百年》，正是對此百年論爭所作的一個世紀末的回應。參見萬青力：《並非衰落的百年：十九世紀中國繪畫史》（台北：雄獅，2004年）。

## 參考書目

### 一、中文部分

- 天 民：〈藝術教育上之諸問題〉，《教育雜誌》8卷11期、12期，1916年11月、12月，頁89-96、97-104（總頁11163-11170、11277-11284）。
- 水天中：〈中國畫革新論爭的回顧〉，《中國現代繪畫評論》，太原：山西人民出版社，1990年，頁1-53。
- ：〈「中國畫」名稱的產生和變化〉，《中國現代繪畫評論》，太原：山西人民出版社，1990年，頁54-56。
- ：〈中國畫論爭50年〉，收入曹意強、范景中主編：《傳統的延續與演進：20世紀中國畫國際學術研討會論文集》，杭州：浙江人民美術出版社，1997年，頁40-61。
- 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〉，收入黃克武主編：《畫中有話：近代中國的視覺表述與文化構圖》，台北：中央研究院近代史研究所，2003年，頁456。
- 王宏志：〈「何必夷人，何必師事夷人」：論夷夏之辨與晚清翻譯〉，《中國文化研究所學報》第47期，2007年，頁217-244。
- 王東杰：〈國學保存會和清季國粹運動〉，《四川大學學報（哲學社會科學版）》1999年第1期，頁103-109。
- ：〈歐風美雨中的國學保存會〉，《檔案與史學》1999年第5期，頁33-39。
- ：〈《國粹學報》與「古學復興」〉，《四川大學學報（哲學社會科學版）》2000年第5期，頁102-112。
- 王明珂：《華夏邊緣：歷史記憶與族群認同》，台北：允晨文化，1997年。
- ：〈論攀附：近代炎黃子孫國族建構的古代基礎〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》73卷3期，2002年，頁583-624。
- 王國維：〈中國名畫集序〉，收入周錫山編校：《王國維文學美學論著集》，太原：北岳文藝出版社，1987年，頁224-225。
- ：〈論教育之宗旨〉，收入《王國維哲學美學論文輯佚》，上海：華東師範大學出版社，1993年，頁251-253。
- ：〈孔子之美育主義〉，收入《王國維哲學美學論文輯佚》，上海：華東師範大學出版社，1993年，頁254-257。
- ：〈文學與教育〉，收入傅杰編校：《王國維論學集》，北京：中國社會科學出版社，1997年，頁371-372。

- ：〈哲學辨惑〉，收入《千古文心—王國維文選》，天津：百花文藝出版社，2002年，頁1-4。
- ：〈叔本華之哲學及其教育學說〉，收入《千古文心—王國維文選》，天津：百花文藝出版社，2002年，頁6-22。
- ：〈論新學語之輸入〉，收入《千古文心—王國維文選》，天津：百花文藝出版社，2002年，頁41-44。
- ：〈論近年之學術界〉，收入《千古文心—王國維文選》，天津：百花文藝出版社，2002年，頁47-51。
- ：〈論哲學家與藝術家之天職〉，收入《千古文心—王國維文選》，天津：百花文藝出版社，2002年，頁54-56。
- ：〈古雅之在美學上之位置〉，收入《千古文心—王國維文選》，天津：百花文藝出版社，2002年，頁64-68。
- ：〈人間嗜好之研究〉，收入《千古文心—王國維文選》，天津：百花文藝出版社，2002年，頁71-75。
- ：〈《紅樓夢》評論〉，收入《千古文心—王國維文選》，天津：百花文藝出版社，2002年，頁77-98。
- ：〈文學小言〉，收入《千古文心—王國維文選》，天津：百花文藝出版社，2002年，頁103-108。
- ：〈《奏定經學科大學文學科大學章程》書後〉，收入《千古文心—王國維文選》，天津：百花文藝出版社，2002年，頁216-223。
- ：〈去毒篇（鴉片煙之根本治療法及將來教育上之注意）〉，收入《千古文心—王國維文選》，天津：百花文藝出版社，2002年，頁229-232。
- 王爾敏：〈清季維新人物的託古改制論〉，《晚清政治思想史論》，台北：商務，1995年，頁31-50。
- ：〈清季知識份子的中體西用論〉，《晚清政治思想史論》，台北：商務，1995年，頁51-71。
- ：〈清季學會彙表〉，《晚清政治思想史論》，台北：商務，1995年，頁149-150。
- ：〈十九世紀中國士大夫對中西關係之理解及衍生之新觀念〉，《中國近代思想史論》，台北：商務，1995年，頁37-47。
- ：〈清季學會與近代民族主義的形成〉，《中國近代思想史論》，台北：商務，1995年，頁209-232。
- ：〈經世思想之義界問題〉，《中國近代思想史論續集》，北京：社會科學文獻出版社，2005年，頁29。
- ：〈德、智、體、群四育的緣起〉，《中國近代思想史論續集》，北京：社會科學文

- 獻出版社，2005年，頁139-155。
- ：〈「中華民國」開國初期之實業建國思想〉，《中國近代思想史論續集》，北京：社會科學文獻出版社，2005年，頁332-371。
- 王緇塵：《國學講話》，台北：啓明書局，1958年，頁2。
- 石守謙：〈對中國美術史研究中再現論述模式的省思〉，《國立中央大學人文學報》第15期，1997年6月，頁1-29。
- 包遵彭：《中國博物館史》，台北：中華叢書編審委員會，1964年，頁15-30。
- 古源宏申：〈近八十年來的中國繪畫史研究的回顧〉，收入國立台灣大學歷史學系編輯：《民國以來國史研究的回顧與展望研討會論文集》，台北：國立台灣大學，1992年，頁541-551。
- 未載作者：〈美術育英會之計畫〉，《實學報》，1897年11月5日（光緒23年10月11日），見實學報社輯：《實學報》，台北縣：文海，1996年，頁487-488。
- ：〈論提倡女學之宗旨〉，《東方雜誌》1卷5期，1904年，頁108-110（總頁1130-1132）。
- ：〈論女工〉，《東方雜誌》1卷8期，1904年，頁108-112（總頁1936-1940）。
- ：〈論實業〉，《東方雜誌》1卷10期，1904年，頁163-164（總頁2437-2438）。
- ：〈日本實踐女學校附屬中國女子留學生工藝師範速成科規則·附言〉，《東方雜誌》2卷6期，1905年，頁153-156（總頁4281-4287）。
- ：〈論女學所以興國〉，《東方雜誌》2卷11期，1905年，頁254-256（總頁5278-5280）。
- ：〈論女學宜注重德育〉，《東方雜誌》，3卷6期，1906年，頁118-124（總頁6850-6856）。
- ：〈商部奏定藝徒學堂簡明章程〉，《東方雜誌》3卷11期，1906年，頁291-292（總頁7913-7914）。
- ：〈質疑問答〉，《教育雜誌》2卷7期，1910年，頁11-12（總頁01931-01932）。
- ：〈國粹學報發刊辭〉，《國粹學報》1年1號，1905年2月23日（光緒31年正月20日），總頁8。
- ：《國粹學報》2年8號，1906年9月8日（光緒32年7月20日），總頁2526。
- ：〈開樓紀事〉，《國粹學報》2年10號，1906年11月6日（光緒32年9月20日），總頁2783-2784。
- ：〈國粹學報增廣門類〉，《國粹學報》2年12號，1907年1月4日（光緒32年11月20日），總頁3038。
- ：《國粹學報》2年13號，1907年2月2日（光緒32年12月20日），總頁3042。
- ：《國粹學報》3年1號，1907年3月4日（光緒33年正月20日），總頁2526。
- ：〈國學保存會藏書樓募捐啓〉，《國粹學報》3年2號，1907年4月2日（光緒

- 33年2月20日)，總頁3323。
- ：〈開辦國光社印刷所〉，《國粹學報》3年3號，1907年5月2日（光緒33年3月20日），總頁3592。
- ：《國粹學報》3年5號，1907年6月30日（光緒33年5月20日），總頁3865。
- ：〈國學保存會敬徵博物美術品啓〉，《國粹學報》3年8號，1907年9月27日（光緒33年8月20日），總頁4452。
- ：〈發刊神州國光集〉，《國粹學報》4年1號，1908年2月21日（光緒34年1月20日），頁139。
- ：〈神州國光集製版印刷之十特色〉，《國粹學報》5年3號，1909年7月7日（宣統元年5月20日），總頁7080。
- ：〈謹告購畫諸君〉，《國粹學報》5年5號，1909年6月7日（宣統元年4月20日），總頁7359。
- ：〈辛亥年新出精刊美術叢書廣告〉，《國粹學報》6年11號，1910年12月21日（宣統2年11月20日），總頁10110。
- ：〈神州國光集自十九集起改良用宣紙綾絹印畫廣告〉，《國粹學報》第79期，1911年（辛亥），總頁11016-11017。
- 朱 熹：《周易本義·卷七·周易繫辭上傳》，見《景印文淵閣四庫全書》第12冊，台北：台灣商務，1983年，頁686。
- 汪 暉：〈「賽先生」在中國的命運——中國近現代思想中的「科學」概念及其使用〉，《學人》第1輯，南京：江蘇文藝出版社，1991年，頁49-123。
- ：〈導論〉，《現代中國思想的興起·上卷·第一部·理與物》，北京：三聯書店，2004年，頁5。
- ：《現代中國思想的興起·下卷·第二部·科學話語共同體》，北京：三聯書店，2004年。
- 汪懋祖：〈教育上實用主義之位置〉，《教育雜誌》12卷7期，1920年，頁1-6（總頁17017-17022）。
- 沈松橋：〈我以我血薦軒轅—黃帝神話與晚清的國族建構〉，《台灣社會研究季刊》第28期，1997年12月，頁1-77。
- ：〈振大漢之天聲—民族英雄系譜與晚清的國族想像〉，《中央研究院近代史研究所集刊》第33期，2000年6月，頁77-158。
- ：〈國權與民權：晚清的「國民」論述，1895-1911〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》73卷4期，2002年12月，頁685-734。
- ：〈近代中國民族主義的發展：兼論民族主義的兩個問題〉，《政治與社會哲學評論》第3期，2002年12月，頁49-119。

- 何乏筆：〈從性史到修養史—論傅柯《性史》第二卷中的四元架構〉，《歐美研究》32卷3期，2002年9月，頁437-467。
- 余英時：〈古代知識階層的興起與發展〉，《中國知識階層史論》，台北：聯經，1980年（2001年版），頁1-92。
- ：〈中國知識人之史的考察〉，《中國知識人之史的考察》，桂林：廣西師範大學出版社，2004年，頁1-24。
- 杜維明：《現代精神與儒家傳統》，台北：聯經，1995年，頁29-41。
- 李小山：〈當代中國畫之我見〉，收入水天中、郎少君主編：《二十世紀中國美術文選》下卷，上海：上海書畫出版社，1999年，頁419-423。
- 李心峰：〈中國現代「藝術」概念關鍵詞研究〉，《美學》第1卷，南京：南京師範大學出版社，2006年，頁182-191。
- 李石岑：〈美育之原理〉，收入俞玉滋主編、張援副主編：《中國近現代美育論文選（1840-1949）》，上海：上海教育出版社，1999年，頁111。
- 李叔同：〈圖畫修得法〉，收入行痴編：《李叔同談藝》，西安：陝西師範大學出版社，2007年，頁19-20。
- 李明輝：〈儒家思想中的內在性與超越性〉，收入楊祖漢主編，牟宗三等著：《儒學與當今世界》，台北：文津，1994年，頁55-74。
- 李偉銘：〈引進西方寫實繪畫的初衷—以國粹學派為中心〉，《二十一世紀》第59期，2000年6月，頁74-80。
- 李澤厚：《華夏美學》，台北：三民，1996年，頁217-222。
- ：〈啓蒙與救亡的雙重變奏〉，《中國現代思想史論》，台北：三民，1996年，頁1-46。
- 李鑄晉：〈民國以來對中國現代美術史的研究〉，收入國立台灣大學歷史學系編輯：《民國以來國史研究的回顧與展望研討會論文集》，台北：國立台灣大學，1992年，頁147-158。
- 吳方正：〈晚清四十年上海視覺文化的幾個面向〉，《國立中央大學人文學報》第26期，2002年12月，頁67-68。
- ：〈圖畫與手工—中國近代藝術教育的誕生〉，收入嚴娟英主編：《上海美術風雲：1872-1949 申報藝術資料條目索引》，台北：中央研究院歷史語言研究所，2006年，頁1-45。
- 吳冠中：〈筆墨等於零〉，《明報月刊》1992年第3期，頁85。
- 吳展良，吳夢謙紀錄：〈歷史上的兩種游於藝〉，《中國文哲研究通訊》16卷4期，2006年12月，頁192-193。
- 吳夢非：〈美育是什麼〉，收入俞玉滋主編、張援副主編，《中國近現代美育論文選

- (1840-1949)》，上海：上海教育出版社，1999年，頁58-59。
- 阮榮春、胡光華：《中華民國美術史：1911-1949》，成都：四川美術出版社，1991年，頁45-51。
- 呂 澂、陳獨秀答：〈美術革命〉，《新青年》6卷1號，1918年1月，頁84-86。
- 呂紹理：《展示台灣：權力、空間與殖民統治的形象表述》，台北：麥田，2005年，頁34-35。
- 呂鳳子：〈圖畫教法一教旨第一〉，收入呂去病主編，《呂鳳子文集》，天津：天津人民美術出版社，2005年，頁3-25。
- 邱漢平：〈凝視與可譯性：班雅明翻譯理論研究〉，《中外文學》29卷5期，2000年，頁34。
- 林曼麗：〈從近代日本美術教育方法史談起〉，《現代美術》第23期，1989年3月，頁84-89。
- 昌彼得、潘月美：《中國目錄學》，台北：文史哲，1986年，頁141。
- 來知德：《周易集註·卷十三·繫辭上傳》，見《景印文淵閣四庫全書》第32冊，台北：台灣商務，1983年，頁364。
- 祁承燾：《澹生堂藏書目》，台北：新文豐，1989年。
- 周玲蓀：〈新文化運動和美育〉，收入俞玉滋主編、張援副主編，《中國近現代美育論文選（1840-1949）》，上海：上海教育出版社，1999年，頁65-75。
- 宗白華：〈理想中少年中國之婦女〉，收入《宗白華全集》第1卷，合肥：安徽教育出版社，1994年，頁85。
- ：〈青年煩悶的解救法〉，收入《宗白華全集》第1卷，合肥：安徽教育出版社，1994年，頁178-181。
- ：〈美學與藝術略談〉，收入《宗白華全集》第1卷，合肥：安徽教育出版社，1994年，頁189。
- ：〈新人生觀問題的我見〉，收入《宗白華全集》第1卷，合肥：安徽教育出版社，1994年，頁204-208。
- 金觀濤、劉青峰：〈從「格物致知」到「科學」、「生產力」—知識體系和文化關係的思想史研究〉，《中央研究院近代史研究所集刊》第46期，2004年12月，頁105-157。
- 紀 昀等：《欽定四庫全書總目》上冊，北京：中華書局，1997年。
- 胡 健：〈論劉師培的美學思想〉，《西北師大學報（社會科學版）》33卷2期，1996年3月，頁8-12。
- 胡 適：〈論國故學—答毛子水〉，收入《胡適文存》第1集，台北：遠東圖書公司，1953年，頁440-442。
- 胡佩衡：〈美術之勢力〉，收入郎紹君、水天中編：《二十世紀中國美術文選》上卷，上

- 海：上海書畫出版社，1999年，頁52-53。
- 姜丹書：〈我國五十年來藝術教育史料之一頁〉，收入《姜丹書藝術教育雜著》，杭州：浙江教育出版社，1991年，頁128。
- 洪再新：〈淺談海外學者對近百年中國畫史的研究〉，《近百年中國畫研究》，人民美術出版社，1996年，頁97-102。
- 洪國樑：《王國維著述編年提要》，台北：大安出版社，1989年，頁3。
- 倪瓚：〈雲林論畫山水〉，見俞崑編著：《中國畫論類編》下冊，台北：華正，1984年，頁702。
- 馬敏：〈張謇與近代博覽事業〉，《華中師範大學學報（人文社會科學版）》40卷5期，2001年9月，頁14-21。
- 馬銘浩：〈《四庫全書》所表現出的藝術觀—以《四庫全書》藝術類書目為觀察對象〉，收入淡江大學中國文學系主編：《兩岸四庫學：第一屆中國文獻學學術研討會論文集》，台北：學生書局，1998年，頁264。
- 馬端臨：《文獻通考》下冊，北京：中華書局，1999年。
- 徐復觀：《中國藝術精神》，台北：學生書局，1966年，頁1-44。
- 徐悲鴻：〈中國畫改良之方法〉，收入徐伯陽、金山合編：《徐悲鴻藝術文集》上冊，台北：藝術家，1987年，頁39-40。
- 高名凱、劉正琰：《現代漢語外來詞研究》，北京：文字改革出版社，1958年。
- 郎紹君：〈魯迅的美術觀（上）〉，《美術史論》第3輯，1982年1月，頁1-17。
- 常寧生、刑莉：〈美術概念的形成一論西方「藝術」概念的發展和演變〉，收入藝術學編委會編：《後現代思考：藝術的本質與未來》，上海：學林，2006年，頁101-119。
- 陳小蝶：〈清代無畫論〉，《國畫月刊》1卷2期、3期，1934年，頁18-19、13。
- 陳池瑜：《中國現代美術學史》，哈爾濱：黑龍江美術出版社，2000年。
- 陳振濂：《近代中日繪畫交流史比較研究》，合肥：安徽美術出版社，2000年。
- ：〈費諾羅沙的比較學意義〉，《維新：近代日本藝術觀念的變遷—近代中日藝術史實比較研究》，杭州：浙江古籍出版社，2006年，頁270-273。
- ：〈費諾羅沙的奈良古美術考察之行〉，《維新：近代日本藝術觀念的變遷—近代中日藝術史實比較研究》，杭州：浙江古籍出版社，2006年，頁274-277。
- ：〈「書法是美術？」的論戰：1882〉，《維新：近代日本藝術觀念的變遷—近代中日藝術史實比較研究》，杭州：浙江古籍出版社，2006年，頁290-293。
- ：〈外山正一與森鷗外關於日本美術的大論戰〉，《維新：近代日本藝術觀念的變遷—近代中日藝術史實比較研究》，杭州：浙江古籍出版社，2006年，頁314-317。
- ：〈「日本畫」—一個近代史的新概念〉，《維新：近代日本藝術觀念的變遷—

- 近代中日藝術史實比較研究》，杭州：浙江古籍出版社，2006年，頁318-321。
- 陳傳席：《中國繪畫理論史》，台北：三民書局，1997年（2004年增訂版），頁285-332。
- 陳獨秀：〈敬告青年〉，《青年雜誌》創刊號，1915年9月，頁3。
- ：〈隨感錄（十三）〉，《新青年》5卷1號，1918年7月，頁76。
- 陳衡恪：〈文人畫之價值〉，見于安瀾編：《畫論叢刊》下冊，台北：華正，1984年，頁692-697。
- 康有為：《萬木草堂藏中國畫目》，台北：文史哲，1977年，頁91-111。
- ：《歐洲十一國遊記·義大利遊記》，收入鍾叔河主編：《走向世界叢書》，長沙：岳麓書社出版，1985年，頁132。
- ：《日本書目志》，收入《康有為全集》第3冊，上海：上海古籍出版社，1987年。
- 梁啟超：《清代學術概論》，台北：台灣商務，1994年。
- ：〈論學日本文之益〉，收入《飲冰室文集之四》，台北：中華書局，1960年，頁80-82。
- ：〈論小說與群治之關係〉，收入《飲冰室文集之十》，台北：中華書局，1960年，頁6-10。
- ：《新民說》，收入《飲冰室合集·專集之四》，北京：中華書局，2003年，頁1、5-6。
- 許之衡：〈讀國粹學報感言〉，《國粹學報》1年6號，1905年7月22日（光緒31年6月20日），總頁627。
- ：〈論國粹無阻於歐化〉，《國粹學報》1年7號，1905年8月20日（光緒31年7月20日），總頁752、757。
- 許壽裳等：〈在日本東京紹興人寄呈同鄉公函〉，《蘇報》，1903年5月18日（光緒29年4月22日），見蘇報社編：《蘇報》，中國國民黨中央委員會黨史史料編纂委員會，1968年，無頁碼。
- 許寶強、袁偉選編：《語言與翻譯的政治》，北京：中央編譯出版社，2001年。
- 曹惠民：〈劉師培與《國粹學報》〉，《內蒙古師範大學學報（哲學社會科學版）》31卷5期，2002年10月，頁57-61。
- 都重萬：〈論辛亥革命前劉師培的新史學〉，《中國文化研究》2002年秋之卷，頁67-76。
- 章咸、張援編：《中國近現代藝術教育法規彙編（1840-1949）》，北京：教育科學出版社，1997年。
- 章太炎：〈東京留學生歡迎會演說辭〉，收入湯志鈞編，《章太炎政論選集》上冊，北京：中華書局，1977年，頁276。
- 莊 启：〈論實業學校令與專門學校令議決案〉，《教育雜誌》4卷7期，1912年10月，

頁 143-147 (總頁 04169-04173)。

陸九淵：《象山先生全集·卷二十二·雜說》，轉引自王進祥執行編輯：《中國美學史資料選編》下卷，台北：漢京文化，1983年，頁79。

郭若虛：《圖畫見聞誌·敘論》，見于安瀾編：《畫史叢書》第1冊，台北：文史哲，1974年，頁155。

張庚：〈浦山論畫·論性情〉，見俞崑編著：《中國畫論類編》上冊，台北：華正，1984年，頁225-226。

張灝：〈中國近代思想史的轉型時代〉，《時代的探索》，台北：中央研究院、聯經，2004年，頁37-60。

——：〈關於中國近代史上民族主義的幾點省思〉，《時代的探索》，台北：中央研究院、聯經，2004年，頁75-91。

張之洞：《勸學篇》，見沈雲龍主編：《近代中國史料叢刊》第9輯，台北：文海，1967年，頁12、90-91、96。

張少俠、李小山：《中國現代繪畫史》，南京：江蘇美術出版社，1986年。

張君玖：〈德希達、魯迅、班雅明：從翻譯的分子化運動看中國語文現代性的建構〉，《東吳社會學報》第19期，2005年12月，頁57-100。

——：〈「世界」的翻譯與建構—中國西化論述中的幾種「世界主義」〉，《東吳社會學報》第20期，2006年6月，頁59-108。

彭小妍：〈「文本翻譯與文化脈絡：晚明以降的中國、日本與西方」—計畫緣起及翻譯研究理論的探討〉，《中國文哲研究通訊》15卷4期，1995年12月，頁79-86。

馮耀明：〈當代新儒家的「超越內在」說〉，收入楊祖漢主編，牟宗三等著：《儒學與當今世界》，台北：文津，1994年，頁75-93。

黃節：〈國粹學報敘〉，《國粹學報》1年1號，1905年2月23日（光緒31年正月20日），總頁13、16。

——：〈國學保存會藏書樓開樓小集記〉，《國粹學報》2年10號，1906年11月6日（光緒32年9月20日），總頁2654。

黃冬富：〈晚清壬寅、癸卯學制下的繪畫教育—我國現代繪畫教育之萌芽〉，《美育月刊》第33期，1993年3月，頁44-56。

黃賓虹、鄧實編：《美術叢書》初集第1輯，台北：藝文印書館，1961年。

黃錦樹：〈魂在一論中國性的近代起源，其單位、結構及（非）存在論特徵〉，《文與魂與體：論現代中國性》，台北：麥田，2006年，頁15-36。

傅抱石編著：《中國繪畫理論》，台北：里仁，1995年，頁17-30。

傅斯年：〈新潮發刊旨趣書〉，《新潮》1卷1期，1919年1月，頁1-3。

萬青力：〈文人畫與文人畫傳統—對20世紀中國畫史研究中一個概念的界定〉，《文藝研

- 究》1996年第1期，頁140-144。
- ：〈無筆無墨等於零—虛白齋明清繪畫論稿〉，《畫家與畫史：近代美術叢稿》，杭州：中國美術學院出版社，1997年，頁80-88。
- ：《並非衰落的百年：十九世紀中國繪畫史》，台北：雄獅，2004年。
- 趙 瑛：〈劉師培與新史學思潮〉，《華夏文化》36卷1期，2000年，頁23-24。
- 蔡元培：〈對於教育方針之意見〉，收入聞笛、水如編：《蔡元培美學文選》，台北：淑馨，1989年，頁5。
- ：〈以美育代宗教說（一九一七年在北京神州學會講演詞）〉，收入聞笛、水如編：《蔡元培美學文選》，台北：淑馨，1989年，頁79-85。
- ：〈美術的起源〉，收入聞笛、水如編：《蔡元培美學文選》，台北：淑馨，1989年，頁103。
- ：〈美育實施的方法〉，收入聞笛、水如編：《蔡元培美學文選》，台北：淑馨，1989年，頁182-188。
- ：〈美育〉，收入聞笛、水如編：《蔡元培美學文選》，台北：淑馨，1989年，頁205-209。
- ：〈二十五年來中國之美育〉，收入聞笛、水如編：《蔡元培美學文選》，台北：淑馨，1989年，頁218。
- 魯 迅：〈擬播佈美術意見書〉，收入張望編：《魯迅論美術》，北京：人民美術出版社，1982年，頁1-5。
- ：〈隨感錄四十三〉，收入張望編：《魯迅論美術》，北京：人民美術出版社，1982年，頁13。
- ：〈科學史教篇〉，收入《魯迅作品全集6·墳》，台北：風雲時代，1989年（1993年版），頁31。
- ：〈摩羅詩力說〉，收入《魯迅作品全集6·墳》，台北：風雲時代，1989年（1993年版），頁72-74。
- （署名唐俟）：〈隨感錄（三十五）〉，《新青年》5卷5號，1918年10月，頁513-514。
- 鄧 實：〈古學復興論〉，《國粹學報》1年9號，1905年10月18日（光緒31年9月20日），總頁1012。
- ：〈國學講習記〉，《國粹學報》2年7號，1906年8月9日（光緒32年6月20日），總頁2293。
- ：〈敘〉，《神州國光集》第1集，1908年3月（戊申2月），頁1-3。
- ：〈原序〉，《美術叢書》初集第1輯，台北：藝文印書館，1961年，鄧序頁1-4。
- 編 者：〈本志宣言〉，收入俞玉滋主編、張援副主編：《中國近現代美育論文選（1840-1949）》，頁48-49。

- 劉 盛：〈中華婦女之美術〉，《中華婦女界》1卷7期，1915年7月，頁1。
- 劉 墨：〈美術院校的興起與藝術理念的轉換〉，收入潘耀昌編：《20世紀中國美術教育》，上海：上海書畫出版社，1999年，頁23-26。
- 劉大純：〈述美學〉，《東方雜誌》12卷1期，1915年，頁5-6（總頁27641-27642）。
- 劉宛如：〈導言：從遊的多重面向看中國文人生活中的道與藝〉，《中國文哲研究通訊》16卷4期，2006年6月，頁183-195。
- 劉美玲：〈由中國歷代目錄的分類談藝術類系統的發展〉，《中央圖書館台灣分館館刊》4卷4期，1998年6月，頁29-30。
- ：〈《四庫全書總目》分類體系中藝術相關類目之探析〉，《中央圖書館台灣分館館刊》7卷4期，2001年12月，頁84-86、88。
- 劉師培：〈中國哲學起源考〉，《國粹學報》2年4號，1906年5月13日（光緒32年4月20日），總頁1949-1958。
- ：〈論中國宜建藏書樓〉，《國粹學報》2年7號，1906年8月9日（光緒32年6月20日），總頁2287-2292。
- ：〈論近世文學之變遷〉，《國粹學報》3年1號，1907年3月4日（光緒33年正月20日），總頁3215-3221。
- ：〈古今畫學變遷論〉，《國粹學報》3年1號，1907年3月4日（光緒33年正月20日），總頁3247-3252。
- ：〈中國美術學變遷論〉，《國粹學報》3年5號，1907年6月30日（光緒33年5月20日），總頁3770-3772。
- ：〈中國美術學變遷論〉，《國粹學報》3年6號，1907年7月29日（光緒33年6月20日），總頁3894-3896。
- ：〈論美術與徵實之學不同〉，《國粹學報》3年8號，1909年7月7日（光緒33年8月20日），總頁4165-4168。
- ：〈論考古學莫備於金石〉，《國粹學報》3年10號，1907年11月25日（光緒33年10月20日），總頁4515-4521。
- 劉紀蕙：《心的變異：現代性的精神形式》，台北：麥田，2004年。
- ：〈「心的治理」與生理化倫理主體—以《東方雜誌》杜亞泉之論述為例〉，《中國文哲研究集刊》第29期，2006年9月，頁85-121。
- 劉海粟：〈江蘇省教育會組織美術研究會緣起〉，收入朱金樓、袁志煌編：《劉海粟藝術文選》，上海：上海人民美術出版社，1987年，頁17。
- ：〈致江蘇省教育會提倡美術意見書〉，收入朱金樓、袁志煌編：《劉海粟藝術文選》，上海：上海人民美術出版社，1987年，頁20。
- ：〈畫學上必要之點〉，《劉海粟藝術文選》，收入朱金樓、袁志煌編：《劉海粟藝

- 術文選》，上海：上海人民美術出版社，1987年，頁31-34。
- ：〈救國〉，《劉海粟藝術文選》，收入朱金樓、袁志煌編：《劉海粟藝術文選》，上海：上海人民美術出版社，1987年，頁35。
- ：〈爲什麼要開美術展覽會〉，收入朱金樓、袁志煌編：《劉海粟藝術文選》，上海：上海人民美術出版社，1987年，頁43。
- ：〈藝術是生命的表現〉，收入朱金樓、袁志煌編：《劉海粟藝術文選》，上海：上海人民美術出版社，1987年，頁45。
- ：〈石濤與後期印象派〉，收入朱金樓、袁志煌編：《劉海粟藝術文選》，上海：上海人民美術出版社，1987年，頁69-71。
- ：〈昌國畫〉，收入朱金樓、袁志煌編：《劉海粟藝術文選》，上海：上海人民美術出版社，1987年，頁120。
- 劉熙戴：《藝概》，台北：漢京文化，1985年。
- 劉曉路：〈日本的中國美術研究〉，《美術史論》1986年4期，頁100-101。
- ：〈費諾羅沙熱愛的東方藝術—從《美術真說》到《東洋美術史綱》〉，《世界美術中的中國與日本美術》，南寧：廣西美術出版社，2001年，頁163-166。
- ：〈各奔東西：紀念近代留學東洋和西洋的中國美術先驅們〉，《世界美術中的中國與日本美術》，南寧：廣西美術出版社，2001年，頁215-216。
- ：〈日本的中國美術研究和大村西崖〉，《世界美術中的中國與日本美術》，南寧：廣西美術出版社，2001年，頁324-344。
- ：《日本美術史綱》，上海：上海古籍出版社，2006年，頁223-226。
- 劉曦林：〈中國畫三度論爭的思考〉，《美術觀察》2000年第4期，頁73-75。
- 鄭 工：《演進與運動：中國美術的現代化（1875-1976）》，南寧：廣西美術出版社，2002年。
- 鄭 樵：《通志》第1、3冊，杭州：浙江古籍出版社，2000年。
- 鄭師渠：《晚清國粹派：文化思想研究》，北京：北京師範大學出版社，1993年（1997年版）。
- 潘光哲：〈近現代中國「改造國民論」的討論〉，《近代中國史研究通訊》第19期，1995年3月，頁69。
- 潘耀昌編著：《中國近現代美術教育史》，杭州：中國美術學院出版社，2003年，頁27-29。
- 熊十力：《原儒》上卷，台北：明倫，1975年，頁6b、9a。
- 熊希齡：〈湖南熊庶常希齡上前湖南巡撫端推廣實業學堂辦法說帖〉，《東方雜誌》2卷9期，1905年，頁234-235（總頁4854-4855）。
- 樊洪業：〈從「格致」到「科學」〉，《自然辯證法通訊》10卷3期，1988年，頁39-50。
- 錢 穆：〈中國教育制度與教育思想〉，《國史新論》，台北：東大，1989年，頁203-239。

- 盧善慶：《中國近代美學思想史》，上海：華東師範大學出版社，1991年，頁310-330。
- 薛化元：《晚清「中體西用」思想論（1861-1900）—官定意識型態的西化理論》，台北：稻鄉，2001年，頁11-38。
- 歐陽仲濤：〈宗教救國論〉，《大中華》2卷2期，1916年2月，頁5。
- 戴 礪：〈清末留日學生與辛亥革命〉，收入留學生叢書編委會編：《中國留學史粹》，北京：中國友誼出版公司，1992年，頁121-127。
- 謝宜靜：〈誰的近世畫？—新文化運動下美術公眾化的前提研究〉，《議藝份子》第8期，2006年，頁21。
- 譚汝謙：〈中日之間譯書事業的過去、現在與未來（代序）〉，實藤惠秀監修，譚汝謙主編，小川博編輯：《中國譯日本書綜合目錄》，香港：中文大學出版社，1980年，頁55-92。
- ：〈近三百年中日譯書事業與文化交流〉，《近代中日文化關係研究》，香港：香港日本研究所，1988年，頁120。
- ：〈晚清的識字教育與日本〉，《近代中日文化關係研究》，香港：香港日本研究所，1988年，頁301。
- ：〈現代漢語的日語外來詞及其搜集和辨認的問題〉，《近代中日文化關係研究》，香港：香港日本研究所，1988年，頁328。
- 豐子愷（署名嬰行）：〈中國美術在現代藝術上的勝利〉，《東方雜誌》27卷1期，1930年1月，頁1-18。
- ：〈藝術的分疆〉，收入《丰子愷論藝術》，台北：丹青，1987年，頁104-106。
- 嚴 復：〈按語〉，孟德斯鳩（Montesquieu）著，嚴復譯：《孟德斯鳩法意》第十九卷，長沙：商務印書館，1939年，頁5-6。
- ：〈原強〉，收入王栻主編：《嚴復集》第1冊，北京：中華書局，1986年，頁27-32。
- ：〈實業教育—侯官嚴復在上海商部高等實業學校演說〉，收入王栻主編：《嚴復集》第1冊，北京：中華書局，1986年，頁203-210。
- 羅志田：〈走向國學與史學的「賽先生」—五四前後中國人心目中的「科學」一例〉，《近代史研究》2000年第3期，頁59-94。
- ：〈清季保存國粹的朝野努力及其觀念異同〉，《近代史研究》2001年第2期，頁28-100。
- 羅佩瑄等記錄：〈「遊觀與體現：中國文人的身體實踐與自我體現之再思」座談會記錄〉，《中國文哲研究通訊》17卷1期，2007年3月，頁1-65。
- 顧樹森：〈圖畫教授革新之研究〉，《教育雜誌》10卷1期，1918年，頁62-69（總頁13094-13101）。

## 二、中譯部分

- 子安宣邦 (Koyasu Nobukuni) 著，趙京華編譯：〈「世界史」與亞洲、日本〉，《東亞論：日本現代思想批判》，長春：吉林人民出版社，2004 年，頁 3-23。
- ，趙京華編譯：〈巨大的他者—近代日本的中國像〉，《東亞論：日本現代思想批判》，長春：吉林人民出版社，2004 年，頁 77-88。
- ，趙京華編譯：〈「東亞」概念與儒學〉，《東亞論：日本現代思想批判》，長春：吉林人民出版社，2004 年，頁 97。
- 艾爾曼 (Benjamin A. Elman) 著，蔣勁松譯：〈從前現代的格致學到現代的科學〉，《中國學術》2000 年第 2 輯，頁 1-43。
- 布迪厄 (Pierre Bourdieu) 著，劉暉譯：《藝術的法則：文學場的生成和結構》(*Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*)，北京：中央編譯出版社，2001 年，頁 343-373。
- 布爾格 (Peter Burger) 著，蔡佩君、徐明松譯：《前衛藝術理論》(*Theorie der Avantgarde*)，台北：時報文化，1998 年。
- 任 達 (Douglas R. Reynolds) 著，李仲賢譯：《新政革命與日本：中國，1898-1912》(*CHINA, 1898-1912: The Xinzheng Revolution and Japan*, 1993)，南京：江蘇人民出版社，2006 年。
- 安德森 (Benedict Anderson) 著，吳叡人譯：《想像的共同體：民族主義的起源與散佈》(*Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*)，台北：時報文化，1999 年。
- 伊格爾頓 (Terry Eagleton) 著，王杰等譯：《審美意識形態》(*The Ideology of the Aesthetic*, 1990)，桂林：廣西師範大學出版社，2001 年。
- 杜贊奇 (Prasenjit Duara) 著，王寵明譯：《從民族國家拯救歷史：民族主義話語與中國現代史研究》(*Rescuing History from the Nation: Questioning Narratives of Modern China*, 1995)，北京：社會科學文獻出版社，2003 年，頁 14-15。
- 克里斯特勒 (Paul O. Kristeller) 著，邵宏、李本正譯：〈藝術的近代體系〉，收入范景中、曹意強主編：《美術史與觀念史 II》，南京：南京師範大學出版社，2003 年，頁 437-522。
- 周策縱 (Chow, Tse-tsung) 著，周子平等譯：《五四運動：現代中國的思想革命》(*The May Fourth Movement: Intellectual Revolution in Modern China*, 1960)，南京：江蘇人民出版社，1999 年 (2005 年版)，頁 31。
- 神林恆道 (Tsunemichi Kambayashi) 著，龔詩文譯：《東亞美學前史—重尋日本近代審美意識》，台北：典藏藝術，2007 年。
- 柄谷行人 (Karatani Kojin) 著，趙京華譯：《日本現代文學的起源》，北京：三聯書店，

2003年。

保羅·德曼 (Paul de Man) 著，陳永國譯：〈「結論」：瓦爾特·本雅明的「翻譯者的任務」〉，收入郭軍、曹雷雨編：《論瓦爾特·本雅明：現代性、寓言和語言的種子》，長春：吉林人民出版社，2003年，頁83-112。

韋伯 (Max Weber) 著，于曉等譯：《新教倫理與資本主義精神》(*The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*)，台北：唐山，1991年，頁32-69。

班雅明 (Walter Benjamin) 著，張旭東譯：〈譯作者的任務〉，收入漢娜·阿倫特 (Hannah Arendt) 編，張旭東、王斑譯：《啓迪：本雅明文選》(*Illuminations: Essays and Reflections*)，香港：牛津大學出版社，1998年，頁63-76。

———，張旭東譯：〈機械複製時代的藝術作品〉，收入漢娜·阿倫特 (Hannah Arendt) 編，張旭東、王斑譯：《啓迪：本雅明文選》(*Illuminations: Essays and Reflections*)，香港：牛津大學出版社，1998年，頁218-226。

陳奕麟著，林雅瓊等譯：〈解構中國性：論族群意識作為文化作為認同之曖昧不明〉(“Fuck Chineseness: On the Ambiguities of Ethnicity as Culture as Identity,” 1996)，《台灣社會研究季刊》第33期，1999年3月，頁105-112。

傅柯 (Michel Foucault) 著，王德威譯：《知識的考掘》(*L'archéologie du savoir*)，台北：麥田，1993年。

———，劉北成、楊遠嬰譯：《規訓與懲罰：監獄的誕生》(*Discipline and Punish: The Birth of Prison*)，台北：桂冠，1998年，頁22-29。

———，莫偉民譯：《詞與物—人文科學考古學》(*Les Mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*)，上海：三聯書店，2002年，頁325-447。

———，余碧平譯：《性經驗史·第二卷·快感的享用》(*Histoire de la sexualité, tome 2: L'usage des plaisirs*)，上海：上海人民出版社，2002年，頁140-146。

雷蒙·威廉士 (Raymond Williams) 著，劉建基譯：《關鍵詞：文化與社會的詞彙》(*Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*)，台北：巨流，2003年，頁14-17。

劉禾 (Lydia H. Liu) 著，宋偉杰等譯：《跨語際實踐：文學、民族文化與被譯介的現代性：中國：1900-1937》(*Translingual Practice: Literature, National Culture, and Translated Modernity—China, 1900-1937*)，北京：三聯書店，2002年。

儂曦 (Jean-Luc Nancy) 著，蘇哲安譯：《解構共同體》(*La Communauté désœuvrée*)，台北：桂冠，2003年。

德希達 (Jacques Derrida) 著，陳永國譯：〈巴別塔〉，收入郭軍、曹雷雨編：《論瓦爾特·本雅明：現代性、寓言和語言的種子》，長春：吉林人民出版社，2003年，頁43-82。

實藤惠秀著，譚汝謙、林啓彥譯：《中國人留學日本史》，香港：中文大學出版社，1982年，頁199-243。

薩依德 (Edward W. Said) 著，馬海良譯：〈理論旅行〉，收入《賽義德自選集》，北京：中國社會科學出版社，1999年，頁138-161。

鶴田武良著，梅忠志譯：〈清末・民國初期的美術教育—近百年來中國繪畫史研究〉，收入林木：《20世紀中國畫研究・現代部分》，南寧：廣西美術出版社，2000年，頁710-711。

Joseph R. Levenson 著，張永堂譯：〈從繪畫看明代及清初社會的文人業餘精神〉，收入中國思想研究委員會編：《中國思想與制度論集》，台北：聯經，1976年，頁421-459。

Martin Banal 著，劉靜貞譯：〈劉師培與國粹運動〉，收入周陽山、楊肅獻編：《近代中國思想人物論—保守主義》，台北：時報，1982年，頁94。

### 三、日文部分

北澤憲昭：《境界の美術史：「美術」形成史ノト》，東京都：ブリュッゲ，2000年。

佐藤道信：《〈日本美術〉誕生：近代日本の「ことば」と戦略》，東京都：講談社，1996年（2004年版）。

### 四、英文部分

Bhabha, Homi k. *The Location of Culture*. London & New York: Routledge, 1994.

Bell-Villada, Gene H. *Art for Art's Sake and Literary Life: How Politics and Markets Helped Shape the Ideology and Cultural of Aestheticism, 1790-1990*. Lincoln: University of Nebrasak Press, 1996.

Cohen, Paul A. *Discovering History in China: American Historical Writing on the Recent Chinese Past*. New York: Columbia University Press, 1984.

Spivak, Gayatri Chakravorty. *Outside in the Teaching Machine*. New York: Routledge, 1993. pp.179-200.

Chang Hao. *Liang Ch'i-ch'ao and Intellectual Transition in China, 1890-1907*. Cambridge: Harvard University Press, 1971. pp.149-219.

Kristeller, Paul O. "The Modern System of the Art: A Study in the History of Aesthetics( I )," *Journal of the History of Ideas*, v. X II (Oct. 1951): 496-527.

——— "The Modern System of the Art: A Study in the History of Aesthetics( II )," *Journal of the History of Ideas*, v. X III (Jan. 1952): 17-46.

Min Tu-Ki. "Chinese 'Principle' and Western 'Utility': A Reassessment," in Min Tu-Ki, *National Polity and Local Power: The Transformation of Late Imperial China*.

Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1989. pp.51-88.

Schwartz, Benjamin I. *In Search of Wealth and Power: Yen Fu and the West*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1964.

## 五、畫冊

水野敬三郎等編著：《日本美術全集 2・法隆寺から薬師寺へ：飛鳥・奈良の建築・雕刻》，東京都：講談社，1990年。

鄧秋枚（鄧實）編錄：《神州國光集》1-21集，1908-1911年。

## 六、檢索資料

十三經、先秦諸子、二十五史、清代經世文編，「中央研究院漢籍電子文獻」，網址：  
<http://www.sinica.edu.tw/ftms-bin/ftmsw3>。

大隈伯：〈論日本宜變更國政〉，收入麥仲華：《皇朝經世文新編・卷十六中・外史》，「中央研究院漢籍電子文獻」，網址：<http://www.sinica.edu.tw/ftms-bin/ftmsw3>。

王岑媛：〈美術叢談〉，《婦女雜誌》1卷6-8號、10號，1915年6-8月、10月，「中央研究院近代史研究所《婦女雜誌》資料庫」，網址：  
<http://www.mh.sinica.edu.tw/fnzz/index.htm>。

朱建發：〈清末國人科學觀的演化：從「格致」到「科學」的詞義考辨〉，「中華文史網」，網址：<http://www.historychina.net/tws/QSYJ/ZTYJ/SXWH/01/09/2007/19174.html>。

任繼昉：〈何為「國學」〉，《光明日報》，2006年1月24日，網址：  
[http://www.gmw.cn/01gmr/2006-01/24/content\\_366250.htm](http://www.gmw.cn/01gmr/2006-01/24/content_366250.htm)。

斯哥利哥布斯奚：〈俄國外政策史〉，收入麥仲華：《皇朝經世文新編・卷十六下・外史》，「中央研究院漢籍電子文獻」，網址：<http://www.sinica.edu.tw/ftms-bin/ftmsw3>。

劉劍虹：〈「美術」對藝術100年歷史的誤讀與偏離〉，「世紀藝術網」，網址：  
<http://hk.cl2000.com/?/history/articles/qiao/wen6.shtml>。

薛永年：〈二十世紀中國美術史研究的回顧與展望〉，網址：  
<http://www.cuhk.edu.hk/puo/weilun/Xue/Prof%20Xue.htm>。

謝宜靜：〈工與美—南洋勸業會美術概念翻譯的分類問題〉，《文化研究月報》第45期，2005年4月，網址：[http://hermes.hrc.ntu.edu.tw/csa/journal/45/journal\\_park349.htm](http://hermes.hrc.ntu.edu.tw/csa/journal/45/journal_park349.htm)。

闕名：〈論社會〉，收入麥仲華：《皇朝經世文新編・卷十七・會黨》，「中央研究院漢籍電子文獻」，網址：<http://www.sinica.edu.tw/ftms-bin/ftmsw3>。