

中國近現代美術思想的形成

陳秀文

The Shaping of Chinese Modern Art Theory in the Early 20th Century / Chen, Hsiu-wen

摘要

18 世紀末，英國爆發了工業革命，之後，美、法、德等國也相繼跟進。到了 19 世紀末，羽翼豐滿的工業化強權業已大舉向東方入侵。眼見生產技術的變革為西方強權帶來的革命性逆轉，中國新一代的知識份子，也在強權的欺壓之下亟思有所作為。辛亥革命之後，以北大校長蔡元培為首的新知識份子，為了掃除殘存封建勢力，使中國早日躋身現代工業國家之林，乃不遺餘力提倡「新文化運動」。為了奠定發展現代工業的基礎，為現代化社會的到來預做準備，新知識份子一方面貶抑傳統文化，宣揚西方的民主科學精神，一方面又提倡與「科學的功利主義」具有互補作用的「美育」，以為儒教崩壞之後凝聚國族的向心力。至於美育在美術方面的實踐，則以蔡元培所提倡的現代美術理論為基礎，輔以印刷資本主義傳播媒介的宣導，並籌設國家興辦的專業美術學校、官方沙龍，以及鼓勵興辦公私立美術館等社會化機制，滲入到社會的各個角落。

關鍵字：工業革命、工業化、現代化、現代美術理論、蔡元培、徐悲鴻、林風眠、美育、新文化運動

國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts

壹、民初的西方學習與現代國家想像

一、以新知識份子為核心的新文化運動

清季的鴉片戰爭¹，從許多方面來說，堪稱中國國家命運的轉捩點。

首先，鴉片戰爭之前，中國本為一主權獨立的皇權國家，戰後簽訂的一連串不平等條約，嚴重破壞了中國的主權，為了對抗接踵而來的外部侵略，內部自立自強的呼聲於焉出現。其次，鴉片戰爭中，歐洲列強的船堅砲利，在強迫中國門戶對外開放之餘，也讓中國知識份子見識到歐洲列強經歷工業革命之後所展現出來的驚人國力，並種下了後來在立法、施政、經濟、教育等方面一系列的「西方學習」的契機。最後，清中葉自嘉慶、道光年間以後，中國社會已有包括土地兼併、人口過剩、貪官污吏等嚴重問題，鴉片戰爭撼動了清朝的權威，許多農業社會問題自此被披露出來，舊的封建秩序也開始動搖。

鴉片戰爭之後，在備受科技先進的西方列強政治、經濟和武力的壓迫下，為了迎頭趕上，不少知識份子的目光已轉向西方——例如張之洞大力倡導「中學為體，西學為用」，以及為了學習西洋之技術所推展的洋務運動，魏源的《海國圖志》則提出「師夷長技以制夷」的思想，主張學習西方先進的科學技術以抵禦外來的侵略，使中國走上富強的道路。遺憾的是，這些本質上仍以維繫大清帝國皇權為目的的「洋務運動」，卻隨著北洋水師在中日甲午戰爭中的潰滅，注定失效。緊接著，中國傳統文化和政治制度一一遭到前所未有的批判——在一片「救亡圖存」的改革聲浪中，尤以建設現代化國家為指標的「新文化運動」，聲勢最為浩大。

新思想言論的開展中心是創立於光緒二十四年（1898）的北京大學，前身為京師大學堂（民國元年起易名北大）。1895年甲午戰爭中，眼見蕞爾島國日本雖在十九世紀中葉也遭到西方列強殖民侵略的威脅，經歷明治維新之後日趨富強；堂堂天朝的中國，經歷了清末一系列的自強運動，卻毫無招架的餘地，始知師夷制度應從根本教育著手，於是推廣學堂，創辦新式學校不遺餘力，大學堂的設置尤其備受重視。²

¹ 英國與中國先後發生的兩次戰爭（1839-1842, 1856-1860）。戰爭肇因於英國在中國進行貿易，以及鴉片貿易的問題。前後兩次都是英國獲勝。按照先後訂定的南京條約（1842）和天津條約（1858），英國在中國享有更大的權益。

² 鴉片戰爭之後以迄光緒二十年甲午戰役止，清廷設立的官立學校計有同治元年（1862）京師同文館的創立，首開我國新式教育之先河，有學習西言的同文館、廣方言館，有學習西兵的武備學堂、水師學堂，有學習西技的船政學堂、機器學堂、電報學堂等。惟這時期的教育，雖是應時代之需要，所設學校寥寥可數，所授課程零星破碎，既沒有系統的制度，又沒有完備的等級，更缺乏高深的研究與教學。見彭國樑，《北京大學前期發展與影響——1898-1929》，台中，昇

光緒二十四年（1898），京師大學堂成立，成為中國第一所真正新式的現代大學。³光緒皇帝在宣佈變法的詔書中如此強調：「京師大學堂為各行省之倡，尤應首先舉辦……以期人才輩出，共濟時艱。」⁴美中不足的是，科舉制度廢止以來，在封建社會積習殘存不息的情況下，人們仍兀自以大學堂為仕途跳板，儘管先後經歷了嚴復、馬相伯、何錫侯、胡次珊（代理）等數任校長的整頓，最後都因其腐敗而黯然離開，直到 1917 年蔡元培（1868-1940）擔任北大校長，情況始有改善。⁵

1917 年 1 月 9 日，蔡元培上任北大的第一天，為了造成新風氣，革除「讀書為官」的舊俗，明確宣示大學為研究高深學問之所在，而非陞官發財之階梯。⁶緊接著，更積極投入改革北大領導體制和學科、學制設置的工作，倡導平民教育，推行男女同校等一連串改革。在以有限經費做最大利用的考量下，並將北大原有的文、理、法、商、工裁併為集中辦理文、理、法三科的大學，將北大的工科併入北洋大學，把工科省下來的經費應用在理科上。⁷此外，又成立評議會和各科教授會，行「教授治校」的制度，使北大成為以學術領導行政，以行政支援學術的學人團體。在學說方面，則循思想自由原則，採「兼容並蓄」主義，使北大的教授真正享有「講學自由」。⁸為了奠定發展國家工業化所需的科學基礎，在創辦科研機構，提倡與科學教育並重的美育之餘，也不忘引進新人物（如延聘《新青年》主編陳獨秀擔任北大文科學長，以及胡適、徐悲鴻、李大釗、魯迅、錢玄同，劉半農、周作人、辜鴻銘等人任教講學），淘汰不適任教員。在其大刀闊斧的改革之下，北大的學術風氣不久即煥然一新，隨著校園中新派人物佔有愈來愈高的席次，保守派也漸失抗衡的力量。蔡元培的人主北大，儼然是新文化運動能夠順利推展並造成風氣的關鍵。⁹

朝出版社，1983 年，頁 2-3。

³ 同上註，頁 3。

⁴ 〈京師大學堂〉，<http://baike.baidu.com/view/124274.htm>（2012 年 2 月 15 日瀏覽）。

⁵ 蔡元培，〈我在北京大學的經歷〉，收入楊東平編，《大學精神》，台北縣新店市，立緒文化，2001 年，頁 268。

⁶ 1917 年 1 月 9 日，蔡元培在就任北大校長之演說中表示：「諸君來此求學，欲求宗旨之正大與否，必先知大學之性質。今人肄業專門學校，學成任事，此固勢所必然。而在大學則不然，大學者，研究高深學問者也。外人每指摘本校之腐敗，以求學於此者，皆有做官發財思想，故畢業預科者，多入法科，入文科者甚少，入理科者尤少，蓋以法科為終南捷徑也。因做官心熱，對於教員，則不問其學問之深淺，惟問其官階之大小。」見蔡元培，〈就任北京大學校長之演說〉，收入，前揭楊東平編，《大學精神》，台北縣新店市，立緒文化，2001 年，頁 257。

⁷ 蔡元培，〈我在北京大學的經歷〉，收入前揭楊東平編，《大學精神》，台北縣新店市，立緒文化，2001 年，頁 271。

⁸ 前揭彭國樑，《北京大學前期發展與影響——1898-1929》，台中，昇朝出版社，1983 年，頁 110。

⁹ 乃如杜威說的，在世界各國的大學校長中，能領導一所大學對一個民族、一個時代產生革命性

二、白話文學與印刷資本主義的推廣

1917年1月1日，美國哥倫比亞大學留學生胡適先生，在《新青年》（2卷5號）上發表了〈文學改良芻議〉一文。該文中，胡適提出了針對文學形式的革命之八項主張：¹⁰「(1)言之有物。(2)不模仿古人。(3)須講求文法。(4)不做無病之呻吟。(5)務去爛調套語。(6)不用典。(7)不講對仗。(8)不避俗字俗語。」

一個月後，向來即提倡白話文的陳獨秀，也在《新青年》（2卷6號）雜誌上提出他那篇知名的〈文學改良論〉。文中，陳氏不惜與頑固派、守舊派敵對，大力提倡改文言文為白話文、打倒不切實際的貴族文學的主張，並提出「三大主義」¹¹，全面向封建舊文學宣戰：「(1)推倒雕琢的、阿諛的貴族文學，建設平易的、抒情的國民文學。(2)推倒陳腐的、鋪張的古典文學，建設新鮮的、立誠的寫實文學。(3)推倒迂晦的、艱澀的山林文學，建設明瞭的、通俗的社會文學。」

顯而易見的，兩者的文章都致力於反對傳統以來為士大夫階級獨佔的文言文，主張代之以較容易瞭解、便於學習的白話文。在稍後發表的〈建設的文學革命論〉一文中，胡適更提出以「國語」取代白話文的說法，¹²並實際透過白話文學史的寫作，賦予白話文合法的地位。期間固然有林紓等保守派人士的杯葛，¹³白話文隨著新知識份子的大力推展，不久便取得了寫作的主流地位。1918年間，以魯迅的《狂人日記》（《新青年》4卷5期）等為首的新文學作品已開始大量出現，到了民國八、九年間，中國各地的白話文期刊，至少已有四百種之多。¹⁴官方的支持，則具體表現在教育部於民國九年一月間通告國民學校逐漸改用白話文。¹⁵

惟新知識份子的大力提倡、造成風氣，固然是白話文與新思想可以順利推行的關鍵，印刷資本主義的宣傳，也是一股不可忽視的助力。

在十九世紀末以前，國外訊息的傳入管道，仍主要依賴行商、少數的旅行者

的轉變作用的，除了蔡元培，找不到第二個人。

¹⁰ 胡適，〈文學改良芻議〉，發表於民國6年1月，收入《文學改良芻議》，台北，遠流出版社，1986年，頁5-6。

¹¹ 陳獨秀，〈文學革命論〉，收入《文學改良芻議》，台北，遠流出版社，1986年，頁19。

¹² 胡適：「死文言決不能產出活文學。中國若想有活文學必須用白話，必須用國語，必須做國語的文學。」見胡適，〈建設的文學革命論〉，發表於民國7年4月，收入《文學改良芻議》，台北，遠流出版社，1986年，頁59。

¹³ 林紓責斥他們「覆孔孟、劇倫常」、「盡廢古書，行用土語為文字」。見前揭彭國樑，《北京大學前期發展與影響——1898-1929》，台中，昇朝出版社，1983年，頁107。

¹⁴ 前揭彭國樑，《北京大學前期發展與影響——1898-1929》，台中，昇朝出版社，1983年，頁108。〈「五四」文學革命的興起與發展〉，收入朱棟霖、丁帆、朱曉進編，《二十世紀中國文學史（上冊）》，台北，文史哲出版社，2000年，頁28。

¹⁵ 多賀秋五郎，《近代中國教育史資料 民國編（中）》，台北，文海出版社，1976年，頁197。

及國外友人的通訊。¹⁶鴉片戰爭後，隨著西方列強在中國架設的航運與鐵路等交通運輸線逐漸深入內陸，以及電報網通訊設備逐漸密佈全國，西方人的報紙期刊也於焉出現，不久之後，連中國人自辦的雜誌與報紙也陸續可見於香港（1858）、上海（1862）等通商口岸。初期的階段，報紙雜誌風氣未開並不暢行，中日甲午戰役的慘痛經驗以及改革的論調，大大刺激了中國人對報章雜誌的閱讀，其後，隨著胡適和陳獨秀提倡白話文運動，以及如前述的由陳獨秀主編的《新青年》，乃至當時由新派知識份子與其同人社團所主編的雜誌如《每周評論》、《語絲》、《少年中國》、《現代評論》、《新月》、《小說月報》等帶頭示範之影響，五四運動之後，大部分報刊的文體均已從文言文改為接近口語的白話文，閱讀的難度無形中大為減低。

在新文學社團方面，根據統計，1921 到 1923 年，全國有大小文藝社團 40 多個，文藝刊物 50 多種，至 1925 年，文學社團與相應的刊物已達 100 多個，眾多文學社團與期刊的出現，標誌著新文學已由少數先驅的提倡轉為群力建設。¹⁷但是即使新知識份子對「語言的統一」都抱持著肯定的態度，早期的新文學社團間彼此的寫作立場卻不一致，動輒發生劇烈的爭執。如受到俄國和歐洲現實主義文學思潮影響的文學研究會，與傾向於歐洲浪漫主義文學思潮的創造社，便經常為文學究竟應該「為人生」，還是「為藝術」，爭執不下。¹⁸大致說來，「為人生而藝術」一派的觀念，主要援引自法國文學史家丹納（Hippolyte Adolphe Taine, 1828-1893）的「種族、時代、環境」文學論，再據此引申出文學是人生（再加上作家的人格）之反映。例如，文學研究會的宣言主張：「將文藝當作高興時的遊戲和失意時的消遣的時候，現在已經過去了。我們相信文學是一種工作，而且又是對於人生很切要的一種工作；治文學的人也當以這事為他終身的事業，正同勞農一樣。」¹⁹

「為藝術而藝術」一派的主張，則認定文學自有其內在的意義，務必除去一切功利的考量。創造社的理論主張在成仿吾的《新文學之使命》中表現得尤其徹

¹⁶ Knight Biggarstaff 著，王綱領譯，〈現代化及近代中國的初期〉，收入《中國現代化的歷程》，台北，時報文化，1981 年，頁 187。

¹⁷ 〈「五四」文學革命的興起與發展〉，前揭朱棟霖、丁帆、朱曉進編，《二十世紀中國文學史（上冊）》，台北，文史哲出版社，2000 年，頁 32。

¹⁸ 以上兩者都成立於 1921 年，文學研究會的發起人有周作人、朱希祖、耿濟之、鄭振鐸、瞿世英、王統照、沈雁冰（茅盾）、蔣百里、葉紹鈞、郭紹虞、孫伏園、許地山等人。創造社同人有田漢、郁達夫、張資平、穆木天、成仿吾、郭沫若、鄭伯奇等。

¹⁹ 俞春放，〈詩性視角：文學研究會和創造社〉，<http://www.guxiang.com/xueshu/others/wenxue/200504/200504080022.htm>（2012 年 2 月 15 日瀏覽）。

底：「如果我們把內心的要求作一切文學上創造的原動力，那麼藝術與人生便兩方面都不能干涉我們，而我們的創作便可以不至為它們的奴隸。」²⁰在爭取「新文化運動」以來的主導地位之鬥爭中，寫實派的論點，自 1925 年「五卅」以後，因 1917 年間蘇俄的十月革命成功所造成的鼓舞作用，才明顯佔了上風。²¹

十月革命是共產主義運動在人類歷史上首次獲得的勝利，第一個宣稱實現了「無產階級領導」的社會主義國家因此誕生，從此也揭開了社會主義運動在全球擴張的序幕。隨著蘇俄十月革命對中國影響的擴大，《新青年》雜誌開始宣傳馬克思主義，在 1921 年，「以實現共產主義為最高理想和最終目標」的中國共產黨也正式成立。

到了 1920 年代末期，創造社的成員郭沫若、成仿吾等人，都已捐棄了原先「為藝術而藝術」的立場，將陣線轉移到「革命文學」的路向。更戲劇性的變化，則是在 1930 年 3 月 2 日在上海成立的「左翼作家聯盟」。左聯在宣言中指出：「我們的藝術是反封建階級的，反資產階級的，又反對失掉社會地位的小資產階級的傾向。」²²1930 年代前後，一群左翼作家把文學當作階級鬥爭的武器，將矛頭對準「新月派」如胡適、徐志摩、梁實秋等人為首的「資產階級代言人」，一時間激烈的筆戰你來我往。直到 1936 年解散，左聯已為共產革命思想創造極大同情，並促使大部分中國作家的立場左傾，同時，也為原本要積極凝聚內部共識以全力對外的新文化運動，種下了劇烈的變數。

貳、現代繪畫批評標準的生成與實踐

一、蔡元培的美育思想

近代的繪畫理論，也約於民初「新文化運動」熱烈展開之際出現，其中尤以康有為和蔡元培兩人的主張最具代表性。

十九世紀末，康有為因「百日維新」失敗，潛逃日本，並轉赴各國考察政教與藝術。1904 年間，他在參觀義大利博物館文藝復興時期的畫作時，當下心生中國畫也該有所變法的覺悟：「彼則求真，我求不真；以此相反，而我遂退化。」

²⁰ 同上註。

²¹ 例如李澤厚便指出，自此到抗戰爆發前夕，文學表現的「純審美因素減弱了，它的社會性、現實性、目的性更鮮明了。」見李澤厚，《中國現代思想史論》，台北，風雲出版社，1990 年，頁 287。

²² 蔡源煌，〈重探三十年代文學的神話〉，收入沈從文著，《沈從文》，台北，海風出版社，1991 年，頁 26。

²³1917年，他在《萬木草堂藏畫目》中又說：「中國近世之畫，衰敗極矣，蓋由畫論之謬也。」²⁴他並指責元明以來的文人畫理論，是造成衰敗局面的元兇：「中國近世以禪入畫……後人誤尊之。蘇、米擯棄形似，倡為士氣。元明大攻界畫為匠筆而擯棄之。」²⁵為此他亟力主張：「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。」²⁶換言之，他希望能藉由回歸到「唐宋正宗」來挽救時弊，並期許有朝一日會出現「合中西而成大家者」。²⁷可惜的是，戊戌變法失敗後，康有為的勢力大挫，真正的影響力要到了門徒徐悲鴻身上才發揚光大。

相形之下，蔡元培的美育思想及繪畫理論，雖然跟康有為所差無幾，提出的時間也較晚，則由於其北大校長（以及稍後任職教育部長）得天獨厚的身分，具有廣泛且直接的影響力。大致而言，蔡元培的美育²⁸思想，主要乃透過演講、²⁹著述方式，並由當時發行量較高的《東方雜誌》、《新青年》、北京《晨報副刊》、《新潮》等印刷資本主義轉載推廣，順此將美育提升到與智育並重的學習目標，之後，再藉由籌設國家興辦的美術學院（和鼓勵私人興學）、參與課程規劃，並指派學有專精的學者入駐學院、舉辦美展宣傳等方式，將這套教學模式牢牢植入學院的訓練體系之中，來改變傳統的人才養成方式。³⁰

下文是 1919 年間，蔡元培在他所成立的「北大畫法研究會」³¹上的一段演說，其現代繪畫理論思想，由此可見一斑：

西人之重視自然科學，故美術亦從描寫實物入手。今世為東西文化融合時代。西洋之所長，吾國亦當採用。抑有人謂西洋昔時已採用中國畫法者，義大利文學復古時代，人物畫後加山水，說者謂之中國派。即法國路易十五時，有羅科科派，金碧輝煌，說者謂之參用我國畫法……彼西

²³ 陳傳席，《中國繪畫理論史》，台北，三民，2005年，頁289。

²⁴ 同上註。

²⁵ 同註23。

²⁶ 同註23。

²⁷ 同註23，頁290。

²⁸ 根據蔡元培自己的解釋，他所指的「美育」，並不單指美術教育，整體來說，應包含上自文學、音樂、美術、建築、雕刻，下至美術館的設置、劇場與影劇院的管理、園林的點綴、公墓的經營、市鄉的佈置……凡有美化的程度者，均在其列。

²⁹ 蔡元培對「美育」的提倡，大約始自1912年。

³⁰ 林伯欣，〈凝視與想像之間——「中國現代畫」在戰後台灣的論述形構（1945-1970）〉，國立台南藝術學院藝術史與藝術評論研究所碩士論文，2000年。

³¹ 該會在北京大學教務處的支持下，先後舉辦過「北京大學學生遊藝大會」、「圖畫陳列會」、「畫法研究會成績展覽」等展覽與活動。1920年1月興設中國畫與西洋畫兩班，招收三十餘位校外學員，北京大學畫法研究會因此更名「北京大學畫法研究所」，宗旨為「研究畫藝、培養人才、宣導美育」，為一兼具研究與教育性質的機構。

方美術家能採我之長，我人獨不能採用西人之長乎？故望中國畫家亦需採用西洋畫布景寫實之佳，描寫石膏像及田野風景，今後諸君均宜注意……今吾輩學畫，當用研究科學之方法貫注之。除去名士派毫不經心之習，革新工匠派構守成見之譏。用科學方法以入美術。美雖由於天才，術則必資練習。³²

值得注意的是，康有為與蔡元培兩人，均非美術專業出身，卻在當時不約而同地提出了一套現代繪畫理論，且英雄所見略同，均強調以「寫實入手」、「以形神為主」，且要「兼採中西之長」，那麼，到底這樣一套不同於封建時代文人畫的審美標準之提出，又具有什麼意義呢？

不妨說，這反映出整個時代環境已經改變了，而從這個認識論的變化又可以歸結出如下幾個重要特徵：

（一）封建時代的儒教思想已經喪失了凝聚整個社會的力量，與此同時，過去那一批專為宣揚儒教精神服務的高級知識份子既失去其重要性，其文人畫理論如今也成為一種落後的象徵。

（二）封建皇朝解體之後，政治走向民主化趨勢演變，隨著教育管道的日益暢通與普遍的對外開放，新式教育勢必提出一套可資依循的課程標準以為因應。

（三）為了迎合日後工業化社會的需求，傳統人才的師徒制養成方式，也要有所調整，最好是能夠被「規格化」、「程序化」，以被所有人——不論其社會背景——學習與運用。

根據這些時代背景，再回過頭來看兩人的美術思想，便不難理解兩者之間何以會大同小異了。

現代美術理論的提出，由此可見是與封建王朝的解體、新式教育的登場、以及為了迎接工業化社會的到來所作的準備息息相關，也就是說，是新知識份子為了迎合從封建皇權轉移到現代民族國家的需求，量身製造出來的一套權宜之計。那麼，既然是要用來取代舊式的文人畫理論，現代繪畫理論又是如何確保其審美意識得到最佳的體現與實踐呢？以下便分別從學院教育、美術比賽，以及美術展覽等方面來一一回答這個問題。

二、徐悲鴻與學院派寫實主義

³² 蔡元培，〈在北大畫法研究會之演說詞〉，原載於《北京大學日刊》，1919年10月25日，收入聞笛、水如編，《蔡元培美學文選》，台北，淑馨，1989年，頁95-96。

1917年，「北大畫法研究會」在蔡元培主持下成立，³³其聘任的導師名單中，除了陳師曾、賀履之、湯定之、胡佩衡等畫壇耆宿，甫自日本遊學歸國的年輕學者徐悲鴻（時年23歲）也應邀參與，負責教授中國人物畫和西洋水彩畫。徐悲鴻後來在「北大畫法研究會」創辦的《繪學》雜誌上刊出的〈中國畫改良之方法〉，即於擔任導師這段期間所寫。在該文中，徐悲鴻幾乎把康有為對文人畫的批評複述了一遍：

中國畫學之頹敗，至今日已極矣。凡世界文明理無退化，獨中國之人畫在今日，比二十年前退五十步，三百年前退五百步，五百年前退四百步，七百年前千步，千年前八百步。民族之不振，可慨也夫。夫何故而使畫學如此頹壞耶？曰：惟守舊；曰：惟失其學術獨立之地位。³⁴

基本上，徐悲鴻跟康有為一樣，均以為元代以後的文人畫理論必須為中國畫走上衰敗負責。宋朝以前的畫家，雖然也做文章，卻仍致力於把畫畫好；元明以後的文人，把繪畫當作遊戲，正規的繪畫反而被當成工匠之作，遂使繪畫的地位遠遠落於文學和書法之後。

不同的是，徐悲鴻對於中國畫學現狀雖然和康有為有同樣的感慨，由於他是一位畫家，提出的國畫改良之措施，便更為具體周密。³⁵為求避免重蹈文人畫的覆轍，他對現代繪畫的建議是：「古法之佳者守之，垂絕者繼之，不佳者改之，未足者增之，西方繪畫可採入者融之。」³⁶亦即，面對傳統，倘使是好的，就應該繼承之光大之，不好的，就應該改良之；而西方的，即使不是自己的，只要是對我有利的，也應該為我所用。

在「改良之方法」一節中，徐悲鴻更提到，作畫的目的，就是要追求「惟肖、惟妙」，也就是要「形、神兼備」，而為達此一目，一開始必須以描寫大量的實物入手，以奠定寫實的功夫，如此一來「待心手相應之時，或無須憑實寫，而下筆未嘗違背真實景象，易以渾和生動逸雅之神致，而構成造化。」³⁷至於傳統的

³³ 蔡元培為該會的組織者、策劃者、領導者。並直接參與籌備組織、聘請導師、籌畫課程、制定教學方式及畫會章程、籌措活動經費等一系列事務。他親自參加每次學期的開學式、休業式並發表講話，過問資金、場地等具體問題，並經常將校長辦公室挪作畫會活動場所。見〈蔡元培與北大畫法研究會〉，http://d.wanfangdata.com.cn/Periodical_wenyj200801017.aspx（2012年2月15日瀏覽）。

³⁴ 徐悲鴻，〈中國畫改良之方法〉，原載於《北京大學日刊》，1918年5月23-25日，收入徐伯陽、金山合編，《徐悲鴻藝術文集（上冊）》，台北，藝術家出版社，1987年，頁39。

³⁵ 陳傳席，《巨匠與中國名畫——徐悲鴻》，台北，台灣麥克股份有限公司，1997年，頁31。

³⁶ 徐悲鴻，〈中國畫改良之方法〉，收入前揭徐伯陽、金山合編，《徐悲鴻藝術文集（上冊）》，台北，藝術家出版社，1987年，頁40。

³⁷ 全文抄錄如下：「妙屬於美，肖屬於藝。故作物必須憑實寫，乃能惟肖。待心手相應之時，或無須憑實寫，而下筆未嘗違背真實景象，易以渾和生動逸雅之神致，而構成造化。偶有一現之

臨摹古人作品的學習方式，不符合此一原則的，便要以現代人發明的方法替代之。

除此之外，他也注意到了材料工具的改革問題。他認為：「中國畫通常之憑藉物：曰生熟紙。曰生熟絹。而八百年來習慣，尤重生紙，顧生紙最難盡色，此為畫術進步之大障礙。」³⁸除了抱怨中國畫使用的工具材料先天上的缺陷，他對於熟習這些材料動輒就要五、六年，也有所埋怨：「夫人習畫，於生紙絹也成需六、七年，且恐未必臻乎美善。熟者五年色與形已俱盡。」³⁹相較之下，「西方之物質可盡術盡藝，中國之物質不能盡術盡藝，以此之故略遜……人三年而易成，我則需五年焉。人作一畫五日可成，我則需八日，或十日焉。而所形容萬物之性，無少異。」⁴⁰所以改革除了要從科學的寫實做起，也必須講究工具（紙、絹）本身的改良。

以上是他早期大致的主張。在 1919 年至 1927 年間，徐悲鴻由於蔡元培與傅增湘的幫助，又得到留學法國的機會。1919 年，徐悲鴻抵達巴黎，先入私立朱利安畫院 (Academie Julian)。1920 年初，在法國雕刻家 Damp 介紹下結識法國寫實派大師達仰 (Paul Adolphe Dagnan-Bouveret, 1852-1929)，並進入其私人畫室學習，隔年又考入巴黎的國立高等美術學校，師事弗拉孟 (François Flameng, 1856-1923，當時巴黎國立高等美術學校學院長及美術教師，擅長歷史畫)，⁴¹弗拉孟去世後，又改師西蒙 (Lucien Simon, 1861-1945)。⁴²

1921 年間，他在致函上海《晨光》雜誌，談及法國的美術教育、美術界重要人士以及中國留學生學習美術的現況時，提到了他對當時法國學院教育對人體素描、解剖學、遠近法、美術史、美學和考古學等課程安排的觀察：

歐人之專門習藝者，初摹略簡之石膏、人頭、及靜物器具花果等，次摹古雕刻，既準稿，則摹人。(余有摹人專篇當續寄登) 蓋人體曲直線極微，

新景象，乃至惟妙。然肖或不妙，未有妙而不肖者也。妙之不肖者，乃至肖者也。故妙之肖為尤難。故學畫者，宜摒棄抄襲古人之惡習（非謂盡棄其法），一一索現世已發明之術。」見徐悲鴻，〈中國畫改良之方法〉，原載於《北京大學日刊》，1918 年 5 月 23-25 日，收入徐伯陽、金山合編，《徐悲鴻藝術文集（上冊）》，台北，藝術家出版社，1987 年，頁 41。

³⁸ 徐悲鴻，〈中國畫改良之方法〉，收入前揭徐伯陽、金山合編，《徐悲鴻藝術文集（上冊）》，台北，藝術家出版社，1987 年，頁 41。

³⁹ 同上註。

⁴⁰ 同註 38，頁 40。

⁴¹ 1921-1923 年間曾因學費不繼暫居德國。

⁴² 徐悲鴻，〈悲鴻自述〉，原載於上海《良友》第 46 期，1930 年，收入前揭徐伯陽、金山合編，《徐悲鴻藝術文集（上冊）》，台北，藝術家出版社，1987 年。徐悲鴻，〈致晨光美術會〉（原題為〈節錄徐悲鴻君由法來信〉），原載於《晨光》1 卷 1 期，1921 年，收入前揭徐伯陽、金山合編，《徐悲鴻藝術文集（上冊）》，台北，藝術家出版社，1987 年。

隱顯尤細，色至複，而形有則。習藝者於此致其目光之所及者，聚其腕力之足追隨者，畢展發之。併研究美術解剖，以詳悉人體外貌之如何組織成者。摹人自為主，摹人外更需出寫風景及建築物。復治遠景法，以究遠近之準何定理。又治美術史，藉證其恆時博物院中觀覽之古人傑作之時代方法變遷。治美學，以究人類目嗜之殊，治古物學所以考證歷史者。故藝人既知美術於社會，於人類，於歷史，於幸福，種種之關係，其造作之品，有裨群體可知也。⁴³

針對法國巴黎國立高等美術學校的教室、博物館和圖書館設備，以及教職人員的專長，在該文中也有詳盡的說明：

法國國立美術學校凡十餘處，在巴黎者為最完善。凡分畫、雕、鑄版、建築等科。今有學生二千餘人，不納學費，只需入班時，請同學一次，並收拾費等，共一二百元而已。非過十五歲不得入，滿三十歲則請出。男女畫室凡四，雕二，建築四，鑄二。其外尚有重水畫，細石雕等門類，亦有專師。講授之課，畫雕則有解剖。美術史，美學，古物學，遠景法等。建築并有算學，物理學。稱本師曰老師，講授受學生亦多執弟子禮甚恭。蓋諸教授皆一代碩學，俱以真學術教人。在校中，亦絕對無超過先生之學生。講授之課，以解剖為最佳。教師曰李顯先生 Richer 今日世界第一之解剖學者也。校中設有博物院，列古設模型數百具（自埃及以來悉備），專備學生臨摹者。有藏書樓巨冊數萬，幾皆不能自購致者。⁴⁴

1926年4月間〈在中華藝術大學演講辭〉一文中，他還提到學院派教育所強調的素描之重要性。⁴⁵「素描拙劣，則於一個物象，不能認識清楚，以言顏色更不知所措，固素描工夫欠缺者，其所描顏色，縱如何美麗，實是放濫，幾與無顏色等。」⁴⁶他並以西洋全盛時代之藝術品，如米開朗基羅、達芬奇、提香等諸人之作品無一不具精確之精神，來申明素描工夫的重要性。

從以上徐悲鴻在留歐階段所發表的幾篇文章來看，留歐的八年期間，他不但投入到法國學院派寫實主義大師門下，接受嚴格的素描訓練，對於日後學院教育訓練人才以及課程規劃的方式，也形成了一套更具體周密的想法。

⁴³ 徐悲鴻，〈致晨光美術會〉（原題為〈節錄徐悲鴻君由法來信〉），收入前揭徐伯陽、金山合編，《徐悲鴻藝術文集（上冊）》，台北，藝術家出版社，1987年，頁48。

⁴⁴ 同上註，頁51。

⁴⁵ 徐悲鴻，〈在中華藝術大學演講辭〉，原載於上海《申報》，1926年4月5日，收入前揭徐伯陽、金山合編，《徐悲鴻藝術文集（上冊）》，台北，藝術家出版社，1987年，頁94。

⁴⁶ 同上註，頁94。

1927 年徐悲鴻結束留法生涯，回國後先後擔任上海南國藝術學院美術系主任、北京大學藝術學院院長，於 1929 年移居南京後，又在國立中央大學藝術系任教，擔任教授兼系主任。與此同時，他那一套「層級分明」、「循序漸進」的現代教學體系也大致確立：按照這套規定，低年級學生畫石膏、中年級畫人體素描、高年級畫人體油畫；必修課包括透視、色彩學、解剖學、中國神話與希臘神話等，並就技法與題材等領域進行改良；至於所有術科課程，則一律按照嚴格的學分制度編排，並依成績來分科。⁴⁷循此現代教學體系的建立模式，現代繪畫的理論如何經由學院教育的規訓方式，一步一步被複製出來，並成為創作者的藝術實踐之依歸，已不難想見。

三、林風眠與連結點、線、面的「藝術運動」

1919 年 7 月，十九歲的中學畢業生林風眠，響應同學的號召，加入了第六批留法勤工儉學的行列，遠渡法國留學。1920 年 2 月起，林風眠先於第戎(Dijon)國立美術學院學習西畫，9 月起，再進入巴黎國立高等美術學校 Cormon 的工作室學習油畫。⁴⁸1926 年 2 月 6 日林風眠回到國內，並應蔡元培之邀擔任國立北平藝術專科學校的新任校長。

1918 年成立的北平藝專，是蔡元培在中國籌辦的第一所國立美術學校，也是劉海粟主持的私立上海美術專門學校（1912 年成立）之外，全國第二所高等美術學院。該校前任校長劉百昭，因捲入學潮而辭職，林風眠是在學生要求繼任者須有高深的藝術造詣，且與學潮無關的情況下被推薦出來，最後在全體學生投票下獲得最高票當選的候選人。

林風眠上任後，為挽救學校分崩離析的局面，除大力挽留了在美專學潮中宣布辭職的教授蕭俊賢、馮白等人，另又延聘法國畫家克羅多(Claudot)擔任西畫教授、齊白石為中國畫教授，期許透過博採眾長方式，重整教學秩序。同時，他也在既有的課程之下，加入人體模特兒和校外寫生，鼓勵學生和教師組織社團，舉辦展覽會與音樂會。

一年之後，他進一步以藝專為陣地，發起「北京藝術大會」。根據林風眠後來的記述，該會最重要的目的，就是要透過大規模的藝術展覽會方式，來「使大

⁴⁷ 前揭林伯欣，〈凝視與想像之間——「中國現代畫」在戰後台灣的論述形構（1945-1970）〉，國立台南藝術學院藝術史與藝術評論研究所碩士論文，2000 年，頁 11。

⁴⁸ 周芳美、吳方正，〈一九二〇及三〇年代中國畫家赴巴黎習畫後對上海藝壇的影響〉，收入《區域與網絡——近千年來中國美術史研究國際學術研討會論文集》，台北，台灣大學藝術史研究所，2001 年，頁 645。

家看一看哪一種是最進步最適合時代需要」⁴⁹的藝術。易言之，就是要通過大規模藝術運動，示範並落實蔡元培的美育思想。

「北京藝術大會」擬定的口號宣稱：

打倒摹仿的傳統藝術！打倒貴族的少數獨享的藝術！

打倒非民間的離開民眾的藝術！提倡創造的代表時代的藝術！

提倡全民的各階級共享的藝術！提倡民間的表現十字街頭的藝術！⁵⁰

以此方式，於是所謂「摹仿的」、「貴族的」、「少數獨享的」，與「非民間的」、「離開民眾的」，被歸入同一派，相對的，「代表時代的」、「全民的」、「各階級共享的」，以及「民間的」、「表現十字街頭的」，則被歸入另一派，同一派彼此之間則又被劃上等號。

當時整個「藝術大會」的活動（5月1日至6月3日舉辦），主要是環繞著美術展覽、演講會、批評會，和音樂、戲劇等演出展開。美術展覽方面則以該校師生出品為主，⁵¹約有三千件，包括：繪畫、雕刻、圖案和建築設計，除此之外，還特別邀請了法國和日本藝術家參展，堪稱中國有史以來規模最大、種類最浩繁的一次藝術大展。「藝術大會」所引起的各界關注，從北京各日報如《晨報》、《世界日報》、《國民新報》、《星期畫報》等幾乎天天追蹤報導，可見其盛況。

美中不足的是，就在「藝術大會」召開之際，以蔣介石為首的國民黨右派，發動了「4-12」整肅共產黨人政變。「北京藝術大會」和藝專學生的自由傾向，由於受到教育部和奉系軍閥從政治到道德的指控，被指為有「赤化」、「傷害風化」（人體模特兒課程）之嫌。在強大的政治干預下，林風眠憤然辭職南下，並發表了〈致全國藝術界書〉，對軍閥政治祭出了嚴厲的批判。⁵²

1927年國民政府奠都南京後，蔡元培模仿法國大學院籌設中華民國大學院（全國最高學術教育行政機關）及中央研究院，主導教育及學術體制改革，並建立大學院藝術教育委員會，林風眠又獲聘為該委員會主任委員。在林風眠的建議下，藝術教育委員會通過了創建國立藝術大學的提案。翌年，國立藝術學院成立，

⁴⁹ 林風眠，〈致全國藝術界書〉，收入何懷碩編，《近代中國美術論集（第五輯）》，台北，藝術家出版社，1991年，頁17。

⁵⁰ 郎紹君，《林風眠》，台北，藝術家出版社，2004年，頁22-23。

⁵¹ 陳師曾、齊白石、蕭俊賢、陳半丁、凌文淵、余紹宋、馮白、邵逸軒、黃懷英、林風眠、王代之、克羅多、彭沛民、李超士、李苦禪、王青芳、王雪濤、王子雲等，都有出品。見前揭郎紹君，《林風眠》，台北，藝術家出版社，2004年，頁23。

⁵² 「以言政治，在軍事則年有戰，月有戰，日日有戰，無時不戰，而終無干戈底定之一刻！在政治上則貪險者為民上，無所不用其極，陰謀勾結，一塌糊塗！……可憐的中國人！從帝國主義者暗伸巨掌於我國境之後，軍閥效其毒惡，日以同胞的膏血，換得帝國主義的毒炮，復向我們的小民毒攻，逞其慘酷自私的毒志。」

設立中國畫、西洋畫、雕塑、圖案四系（不久後中國畫與西洋畫合併為繪畫系），林風眠擔任院長兼教授，並提出「介紹西洋美術，整理中國藝術，調和中西藝術，創造時代藝術」⁵³的辦學口號。在用人上，他海納百川，邀集了 1920 年代中外藝壇最優秀的藝術家和理論家一起來辦學，包括吳大羽（西畫主任教授）、潘天壽（國畫主任教授）、李金髮（雕塑主任教授）、蔡威廉（西畫教授）、方幹民（西畫教授）、克羅多（法籍西畫教授）、李苦禪（國畫教授）、劉開渠（雕塑教授）、雷圭元、劉既漂（圖案教授）、齊藤佳三（日籍）、魏達（英籍）等，其中絕大多數為留法學人，從授課方式和教學觀點來看，當時的杭州藝專堪稱「巴黎美術學院分院」，⁵⁴中國畫教員則相對來說不僅人數較少，教學時數也遠不及西畫。不過，因其講究用人唯才，潘天壽始得以受到破天荒的重用。

在教學上，林風眠特別強調素描、寫生等基本訓練的重要性，自 1929 年起，更規定不論系別，第一年均習木炭畫，即使預備於繪畫科中專修中國畫的，也必須從此入手，以此為改進中國畫之基礎。在其他方面，他也強調培養學生的獨立個性與創造力，鼓勵學生們成立社團，開展各種藝術活動，並組織以老師為主體的「藝術運動社」，鼓勵師長示範創作，舉辦大型的藝術展覽。要言之，他所提倡的藝術教育，是從教學、創作與藝術運動等三方面多管齊下，以促進「藝術社會化」為最終的目標。

叁、新批評標準的典律化過程

一、藝術學院與專業人才的養成

蔡元培一生提倡「以美育代宗教」。1919 年 12 月 1 日，他在北京《晨報副刊》中發表了〈文化運動不要忘了美育〉，強調美育的重要性：「要透徹複雜的真相，應研究科學。要鼓勵實行的興會，應利用美術。」⁵⁵又說：「文化進步的國民，既然實施科學教育，尤要普及美術教育。」⁵⁶至於，什麼是「美育」？它有什麼重要性呢？

美育者，應用美學之理論於教育，以陶養感情為目的者也。人生不外乎意志，人與人互相關係，莫大乎行為；故教育之目的，在使人人有適當之行為，即以德育為中心是也。願欲求行為之適當，必有兩方面

⁵³ 前掲郎紹君，《林風眠》，台北，藝術家出版社，2004 年，頁 25。

⁵⁴ 鄭惠美，《獻祭美神——席德進傳》，台北，聯合文學，2005 年，頁 34。

⁵⁵ 蔡元培，〈文化運動不要忘了美育〉，原載於《晨報副刊》，1919 年 12 月 1 日，收入前掲聞笛、水如編，《蔡元培美學文選》，台北，淑馨，1989 年，頁 99。

⁵⁶ 同上註。

之準備：一方面，計較利害，考察因果，以冷靜之頭腦判定之；凡保身衛國之德，屬於此類，賴智育之助者也。又一方面，不顧禍福，不計生死，以熱烈之感情奔赴之；凡與人同樂、捨己為群之德，屬於此類，賴美育之助也。所以美育者，與智育相輔而行，以圖德育之完成者也。⁵⁷

為何他要提倡「以美育代宗教」，由此實不難理解了。具體來說，他的目的就是要透過「美育」來倡導「與人同樂、捨己為群」這種活潑高尚的情操；或者更進一步地說，就是要利用美育所強調的「樂群」、「利他」精神，來消除掉人與人之間「劃分彼我」的偏見，因為這種「人己之分」，對於整個新文化運動極力要塑造的現代民族國家這個「生命共同體」來說，無疑是最大的障礙。

在美育的實施方式上，他認為除了透過家庭和社會的媒介之外，另一個重要的管道就是學校。惟學校施行的美育目標仍有階段性的區別，概可分為普通教育與專業教育兩個階段，施行如下：

兒童滿了六歲，就進小學校，此後十二年，都是普通教育時期。專屬美育的課程，是音樂、圖畫、運動、文學等……由普通教育轉到專門教育，從此關乎美育的學科，都成為單純的進行了。愛音樂的進音樂學校；愛建築、雕刻、圖畫的進美術學校；愛演劇的進戲劇學校。⁵⁸

以其中跟美術教育相關的目標來說：中、小學係以提倡實用性的圖畫、手工為主，師範學校的美術系（科、組），以培養中小學美術師資為主要目標，高等教育則以培育專業人才及中等學校師資為主。

根據民國元年頒布的普通教育與高等教育暫行辦法規定，初等小學與美術相關課程設有「圖畫」與「手工」，前者包括單形、簡單形體的繪製，後者為簡易細工的操作。高等小學課程亦為「圖畫」與「手工」，前者的修習內容為毛筆或鉛筆、簡易幾何畫的技藝訓練，後者為簡易細工的操作。進入中等學校之後，「圖畫」與「手工」的訓練則調高一級，如「圖畫」為寫生畫與幾何畫的訓練。師範學校的部份，大體上與中等學校同，惟多加了教育與教授法課程，例如圖畫課除了寫生畫、幾何畫之外，還增加國畫教授法（見下表）。

⁵⁷ 蔡元培，〈美育〉，收入前揭聞笛、水如編，《蔡元培美學文選》，台北，淑馨，1989年，頁205。

⁵⁸ 蔡元培：「兒童滿了六歲，就進小學校，此後十二年，都是普通教育時期。專屬美育的課程，是音樂、圖畫、運動、文學等……由普通教育轉到專門教育，從此關乎美育的學科，都成為單純的進行了。愛音樂的進音樂學校；愛建築、雕刻、圖畫的進美術學校；愛演劇的進戲劇學校……」，見蔡元培，〈美育實施的方法〉，原載於《教育雜誌》14卷6期，1922年，收入前揭聞笛、水如編，《蔡元培美學文選》，台北，淑馨，1989年，頁184。

民國元年頒布的普通教育與高等教育暫行辦法

教育階段		修業 年數	修習科目
小學	初等 小學	4	<p>【修身】(道德要旨注重學校家庭社會國家之事)</p> <p>【國文】(普通文字之讀法作法寫字、歷史地理及國民科材料)</p> <p>【算術】(二十以下數之數法書法及加減乘除、百數以下數之數法書法及加減乘除、通常之加減乘除珠算加減、簡易小數及諸等數珠算加減)</p> <p>【唱歌、體操】(遊戲、簡易之單音唱歌、徒手體操)</p> <p>【圖畫】(單形、簡單形體)</p> <p>【手工】(簡易細工)</p> <p>*女子加課家政裁縫。</p>
	高等 小學	4	<p>【修身】(道德要旨及國民義務)</p> <p>【國文】(普通文之讀法作法寫作作文約數十字至百字、程度略進作文約百字以外、漸授以古雅之文作文約二三百字、作文約三四百字)</p> <p>【算術】(整數小數諸等數珠算加減、分數、百分法、珠算四則、日用簿記)</p> <p>【中華地理歷史】(本國歷史之大要、本國地理、外國地理、天文地文人文地理)</p> <p>【博物理化】(動物植物礦物及自然現象、理化現象及生理衛生之大要)</p> <p>【英文】(讀法、習字、造句、會話)</p> <p>【圖畫】(毛筆或鉛筆、簡易幾何畫)</p> <p>【手工】(簡易細工)</p> <p>【唱歌】(單音唱歌、簡易複音唱歌)</p> <p>【體操】(普通體操、兵式體操及遊戲)</p> <p>*女子加家政裁縫。</p>
中學	中學校	4	<p>【修身】(道德要旨、倫理學)</p> <p>【國文】(各體文字、作文、文法、習字、文學史)</p> <p>【外國語】(讀本、文法、作文、會話、習字、文學、文學史、修詞學)</p> <p>【歷史】(本國史、東洋史、西洋史、補習世界近代史)</p> <p>【地理】(總論及本國地理、外國地理、外國地理地文學)</p> <p>【數學】(開方、簡易求積、代數幾何、幾何三角)</p> <p>【博物】(生物植物、動物礦物)</p> <p>【理化】(物理、化學)</p>

		<p>【圖畫】(寫生畫、幾何畫)</p> <p>【手工】</p> <p>【法制】</p> <p>【經濟】</p> <p>【音樂】(單音及複音樂典大意)</p> <p>【體操】(普通體操、兵式體操、小隊訓練)</p> <p>*女子加家政裁縫。</p>
師範學校	4	<p>【修身】(道德要旨、倫理學)</p> <p>【教育】(教育史、心理學、倫理學、教育學、教授法管理法、教育實習)</p> <p>【國文】(各體文字、文法、作文、習字、文學史)</p> <p>【外國語】(讀本、習字、造句、會話、文法、修詞學、英文教授法)</p> <p>【歷史】(本國史、東洋史、西洋史及世界近世史)</p> <p>【地理】(總論及本國地理、本國地理、外國地理、外國地理、地文學)</p> <p>【數學】(開方、簡易求積、代數幾何、幾何三角)</p> <p>【博物】(生物植物、動物礦物)</p> <p>【理化】(物理、化學)</p> <p>【法制】</p> <p>【經濟】</p> <p>【習字】</p> <p>【圖畫】(寫生畫、幾何畫、國畫教授法)</p> <p>【手工】</p> <p>【音樂】(單音、複音、簡易樂典大意、唱歌教授法)</p> <p>【體操】(兵式、普通遊戲、兵式體操、體操教授法)</p> <p>*視地方情形，得加設農、工、商之一科</p> <p>*女子加家政裁縫。</p>

(*本表資料彙集自多賀秋五郎，《近代中國教育史資料 民國編(上)》，台北，文海出版社，1976年，頁571-574、頁460、頁473。)

在專業教育方面，根據學者蕭瓊瑞的研究統計，1912至1949年間，中國主要培養專業人才的美術學校共有47所，計分布在江蘇(16所)、四川(6所)、廣東(5所)、河北(4所)、福建(3所)、浙江(3所)、山東(2所)、廣西(2所)、香港(2所)、甘肅(1所)、安徽(1所)、湖北(1所)、雲南(1所)。就設立的年份言，1912年至1921年10所，1922年至1931年22所，1932年至1941

年 9 所，1942 年至 1949 年 6 所。就性質言，47 所學校中，公立者 13 所（含國立 5 所、省立 6 所、市立 2 所），私立者 34 所。⁵⁹其中較重要的為：

（一）私立上海美術專門學校。由劉海粟（1896-1994）主持，1912 年成立。該校是當時全國第一所現代高等美術學校，初名上海圖畫美術院，賃屋乍浦路為校址，設繪畫科兩班，學生十二人。當時報紙上刊登的辦校宣言：「一、我們要發展東方固有的藝術，研究西方藝術的蘊奧。二、我們要在慘酷無情乾燥枯寂的社會裡盡宣傳藝術的責任。因為我們相信藝術能夠救濟現在中國民眾的煩苦，能夠驚覺一般人的睡夢。三、我們沒有什麼學問，我們卻自信有這樣研究和宣傳的誠心。」⁶⁰隔年 2 月，於正科外設選科，並設函授部，科目偏重實技，修業期一年，是傳習所性質。1914 年，改繪畫科為西洋畫科，二年畢業，添設夜科，課程規定要求學生先畫立體幾何模型與石膏模型鉛筆素描，接著畫木炭畫、鋼筆畫、水彩畫。當時的油畫顏料、畫布都是自製，紙、筆則仰賴外來品。1915 年，改西洋畫科為三年畢業。1916 年，增設藝術師範科（修業期一年），並開風氣之先加入男子全裸人體模特兒寫生課程。1917 年，學校率領學生去野外實地寫生漸成常態，翌年，正式將野外寫生列入課程按期舉行，出版《美術》雜誌，其中包含了劉海粟對於科學的寫生詳盡的描述。⁶¹1920 年，學校改名上海美術學校。後來陸續變化擴增為中國畫（1920）、西洋畫、藝術教育及音樂四系（期間還一度設了雕塑系），並兼收女生。

⁵⁹ 分別是上海圖畫美術院（1912）。北京美術學校（1918）。私立廈門美術學校（1918）。私立廈門繪畫學院（1918）。私立廈門美術師範學校（1918）。私立南京美術專門學校（1918）。私立武昌美術學校（1920）。私立上海藝術專科師範學校（1920）。私立神州女學美術專科（1920）。私立東方繪畫學校（1921）。私立蘇州美術專科學校（1922）。私立上海大學美術科（1922-23）。私立浙江美術專門學校（1923）。私立北平美術專科學校（1924）。私立立達學園美術科（1925）。私立西南美術專科學校（1925）。私立無錫美術專科學校（1926）。私立中華藝術大學（1925）。私立新華藝術專科學校（1926）。國立中央大學教育學院藝術學系（1927）。國立四川大學教育學院附設藝術專修科（1927）。私立嶺南大學文理學院美術學系（1927）。國立杭州藝術專科學校（1928）。省立甘肅學院藝術專修科（1928）。私立輔仁大學教育學院附設美術專修科（1929）。雲南省立美術學校（？）。私立上海藝術專科學校（1930）。廣州市立美術學校、私立京華藝術學校、私立昌明藝術專科學校、私立中國藝術專科學校、私立重慶藝術專科學校（最遲 1932 設立）。私立香港萬國函授美專學院（1932）。私立中國藝術專科學校（1935）。私立萬國美術專科學校（1936）。廣西省立藝術專科學校（1938）。四川省立藝術專科學校（1938）。廣東省立藝術專科學校（1940）。私立桂林榕門美術專科學校（1941）。私立中國藝術專科夜校（1941）。國立社會教育學院社會藝術教育系（？）。私立中國美術學院（1942）。安徽省立安徽學院藝術專修科（1943）。私立江蘇正則藝術專科學校（1944）。私立南中美術院（1945）。私立山東南華學院藝術科（1946）。廣州市立藝術專科學校（1947）。（私立的師範學校美術系，雖然也有以培養美術師資為任務者，但蕭以由於畢業生並無義務服務年限的規定，且此類學校設系性質往往變動不居為由，因此一併納入專門學校之列。）見蕭瓊瑞，《五月與東方——中國美術現代化運動在戰後台灣之發展（1945-1970）》，台北，東大圖書，1991 年，頁 23-37。

⁶⁰ 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 535。

⁶¹ 同上註，頁 534-540。

(二)國立北京藝術專門學校。蔡元培籌設的中國第一所國立美術學校，1918年成立。第一任校長鄭錦，世紀初曾留學日本。初期參照日本京都市立美術學校規程，試辦中等程度，名北京美術學校，設繪畫、圖案兩科。⁶²1922年，為了進一步造就專門技術人才與養成中等學校圖畫手工教員，改設國畫、西畫、圖案(以上修業期限為預科一年，本科三年)，以及圖畫手工師範系(修業三年免徵學費)，並增加音樂、戲劇兩系。1928年納入北平大學之後，改名北平大學藝術學院，又增設建築系，改圖案系為實用美術系。

(三)國立藝術學院。全國第二所國立美術學院，1928年3月26日成立。學制為五年，其中預科二年，本科三年。由林風眠任院長兼教授，設有中國畫、西洋畫、雕塑、圖案四系(不久中國畫與西洋畫合併為繪畫系)。教員組成有法國、英國、日本、俄羅斯等外籍師資，以及林風眠、吳大宇、潘天壽、李苦禪等人。⁶³

(四)其他非專設美術學校而依附在大學之下的，則有中央大學教育學院的藝術教育科與藝術專修科。前者分國畫、西洋畫、手工、音樂四組，為四年制；後者分圖畫、工藝、音樂三組，為培育中等學校師資而設，為三年制。1927年改為國立中央大學師範學院藝術學系，主任原為唐學詠，1929年後，甫自歐洲返國後的徐悲鴻接掌該系。徐強調美術教學必須積極落實寫生訓練，並以素描作為繪畫教學的基礎訓練。在徐致力充實課程，多方延聘教師的努力下，成為全國設備、師資最完善的國立美術學府。⁶⁴

根據學者蕭瓊瑞對本時期美術專業教育之研究，雖然這些專業性的美術學校，主要致力於西洋繪畫之推廣與研究，主持人大半留學日本或歐洲，以學習西洋美術為主，學校中卻始終是西畫與國畫並存，大多數擔任教職的知名畫家，也從不單純以「國畫家」或「西畫家」自居，國畫家事實上也學西畫、畫西畫，西畫家同時也畫國畫、教國畫。⁶⁵以目前所知的資料，如各校的課程內容及師資名冊，尚不完整的原因，本文很難對當時的現代美術教育勾勒出一個較完整的面貌，但徵諸蕭文的說法，蔡元培的現代美術理論所提倡的「兼採東西之長」，在當時的美術教育與學校課程的規劃中，已大體上得到了初步的實踐。

⁶² 前揭多賀秋五郎，《近代中國教育史資料 民國編(上)》，台北，文海出版社，1976年，頁177。

⁶³ 于安東，〈中國近代美術教育興起的意義〉，《巢湖學院學報》8卷2期，2006年，頁125。

⁶⁴ 前揭蕭瓊瑞，《五月與東方——中國美術現代化運動在戰後台灣之發展(1945-1970)》，台北，東大圖書，1991年，頁25。

⁶⁵ 同上註，頁42-43。

二、展覽會與博物館的社會推廣教育

承上所述，美術教育除了透過學校，也透過公開的美術館、博物院、圖書館，和臨時性展覽會等社教管道進行。

在過去，藝術只供社會上層少數人欣賞，一般人不得其門而入，因應新時代教育民主化的趨勢，與普及美育的理想，新文化運動期間乃有鼓勵公開私人收藏、成立美術館的主張。⁶⁶影響所及，一些皇室與私人的收藏已逐漸對外開放，永久性的博物館與美術館等展覽空間與社會教育機構也日益普及。

在這方面比較重要的有二：1914年成立的古物陳列所（1948年併入故宮博物院），以及1925年成立的故宮博物院；兩者的陳列品在過去都隸屬於皇室的收藏，皆是第一次對外公開。根據蔡元培的記述，當時古物陳列所「設於乾清門外太和、中和、保和及文華、武英等殿，所陳列的都是奉天、熱河兩行宮的物品；書畫占最多數，更番展覽；其他磁漆金玉的器物，亦為外間所寡有。」⁶⁷故宮博物院，設於乾清門內各宮殿，「宮中物品，除書籍及檔冊外，美術品甚多；書畫八千餘件；陶瓷六千餘件；其他銅器玉器及各種寶石象牙的器物，以刻鏤見長的，為數尤多。」⁶⁸

博物館的成立與促進藝術專業的增長，培養國家對外的競爭力（乃至於營造共同的記憶，形塑生命共同體）的關係，在1918年5月間，徐悲鴻發表在《北京大學日刊》上的〈評文華殿所藏書畫〉一文，提供了很好的解釋：「各國雖起自部落，亦設博物美術等院於通都大邑，俾文明有所展發。國寶羅列，尤其珍重，所以啟後人景仰之思，考進化之迹。」⁶⁹1926年歸國訪問時，徐又以「一國美術之發達，非僅『開設學校』與派遣留學生所能奏功」⁷⁰，來強調博物館對於凝聚國族的向心力，以及其所具備的名作觀摹功能，與學校教育具有同樣不可偏廢的

⁶⁶ 1918年6月間，北大校長蔡元培在其所設立的北大畫法研究會修業式的訓詞中表示：「我國人之特性，凡大畫家及收藏家，家藏古畫往往不肯輕易示人，以為一經宣佈，即失其價格，已遂不得獨擅其美。此種習俗於研究畫法上甚有阻礙。將來，總需竭力設法向各處收藏家商借古畫逸品。」見蔡元培，〈在北大畫法研究會行修業式之訓詞〉，原載於《北京大學日刊》，1918年6月28日，收入前揭聞笛、水如編，《蔡元培美學文選》，台北，淑馨，1989年，頁93。

⁶⁷ 蔡元培，〈三十五年來中國之新文化（美術部分）〉，原載於《最近三十五年之中國教育》，北京，商務印書館，1931年，收入前揭聞笛、水如編，《蔡元培美學文選》，台北，淑馨，1989年，頁213。

⁶⁸ 同上註。

⁶⁹ 徐悲鴻，〈評文華殿所藏書畫〉，原載於《北京大學日刊》，1918年5月10-11日，收入前揭徐伯陽、金山合編，《徐悲鴻藝術文集》（上冊），台北，藝術家出版社，1987年，頁31。

⁷⁰ 徐悲鴻，〈學術研究之談話〉（原題為〈徐悲鴻君學術研究之談話〉），原載於上海《時報》，1926年3月7日，收入前揭徐伯陽、金山合編，《徐悲鴻藝術文集》（上冊），台北，藝術家出版社，1987年，頁75。

重要性。他並且以日本和法國的實況做一比較指出，日本明治維新以來，留學海外的美術家儘管人數甚眾，卻因其美術陳列館論規模、論數量均未能與歐美相媲美，其造詣終難高遠，⁷¹藉此反覆強調成立美術館的重要性。

在永久性質的博物館陳列之外，臨時性的展覽會也逐漸蔚成風氣。當時大型的美術展覽會，較知名的除了如前述 1927 年林風眠在北平藝專推動的「北京藝術大會」，自 1929 年起教育部所主持的「全國美術展覽會」，則是另一個知名的例子。

自 1927 年南京國民政府成立後，蔡元培主導的「大學院藝術教育委員會」便積極推動全國美展建議案，主事者包括林風眠、王代之、楊杏佛、高魯等人。同年，該委員會在上海召開第一次會議，即決定儘速召開「全國美術展覽會」。隔年，大學院改組為教育部，並公布「教育部全國美術展覽會組織大綱」作為執行依據，其中揭示全國美展的成立宗旨為「匯集全國美術出品陳列展覽，喚起國民美術興味，並促進國內美術事業。」⁷²從 1929 年第 1 屆舉辦至第二次世界大戰結束，全國美展前後一共舉辦了三屆，其中，第 2 屆在南京新建的中央美術館展出（1937），第 3 屆則在陪都重慶國立中央圖書館舉辦（1942）。

第 1 屆「全國美術展覽會」會場設於上海普育堂，會期自 4 月 10 日起至 30 日止。徵集方式分為自行參展（一般出品）以及邀請參展（特約出品）兩大類，前者需經審查，後者免審查。獎勵辦法分為收買作品、給予獎章、給予獎狀三種；大會購買的出品送歸國立美術館陳列，獎章額數規定金質獎章 8 枚、銀質獎章 16 枚、獎狀 32 件。陳列品分作八類：第一部「書畫」（1231 件）；第二部「金石」（75 件）；第三部「西畫」（354 件）；第四部「雕刻」（57 件）；第五部「建築」（34 件）；第六部「工藝美術」（288 件）；第七部「美術攝影」（227 件）；第八部「參考品」，包括日本美術家出品、近人遺作，以及借自收藏家的古書畫。一般出品者共計 1080 人，作品數量達 4060 件，後經審核入選者有 549 人，通過者 1200 件；特約出品者有 342 人，作品 1328 件。⁷³

⁷¹ 同上註，頁 76-77。

⁷² 王玉路、陳慧娟總編輯，《中華民國全國美術展覽會概覽》，台北，藝術館，2006 年，頁 9。

⁷³ 展覽之外，本屆美展所出版的相關圖錄與專書計有：《教育部全國美術展覽會出品目錄》、《教育部全國美術展覽會特刊》，以及由北浦大介編輯的《中華民國教育部美術展覽會日本出品冊》，其中記錄了 82 幅日本畫家作品。另外，尚有由徐志摩、陳小蝶、楊清磐、李祖韓擔任主編的《美展》三日刊畫報，特別選取展覽中最精華的出品，製成圖錄以及評論發表，前後共出版十期（後又增刊一期）。而為期三週的展期內，觀眾人次將近 10 萬人，前後展出作品近 1 萬件。見前揭王玉路、陳慧娟總編輯，《中華民國全國美術展覽會概覽》，台北，藝術館，2006 年，頁 27。

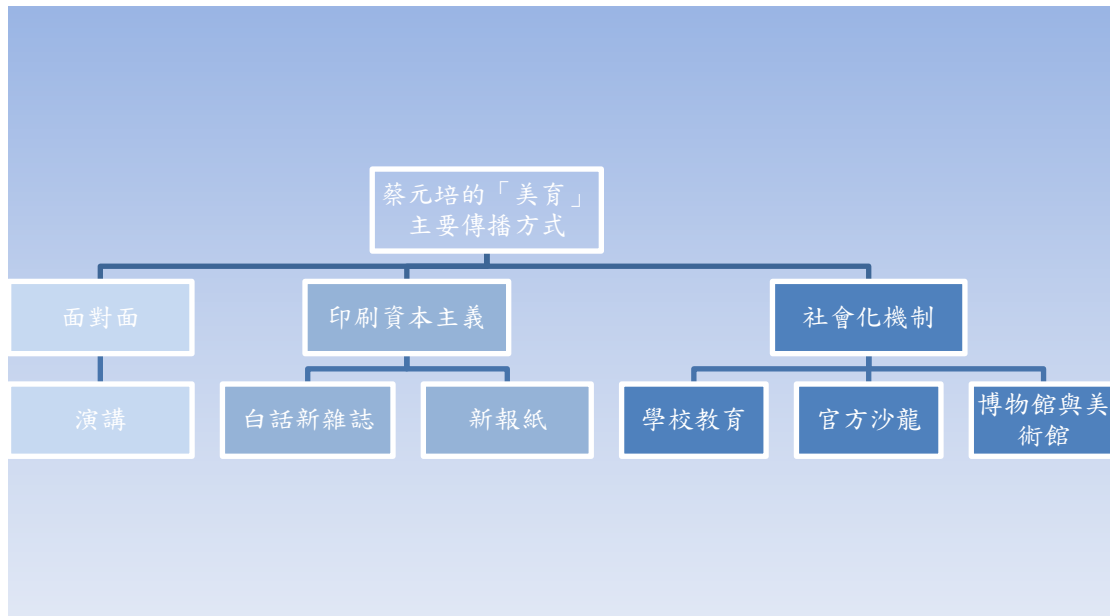
從以上全國美展的比賽辦法與分類方式來看，如果說，傳統師徒制培養人才的方式因現代教育機構的成立已徹底改變，那麼，傳統那一套品評畫家的方式，也隨著全國美展的成立正式被推入了歷史。從現在起，一個藝術家的表現能力與表現程度，乃是取決於他能不能在展覽中入選，或得到什麼樣的名次席位決定，亦即，是經由一群官方所任命的審查委員透過討論、評分、表決來決定、認證的。易言之，一個藝術家的身分地位之取得，已不再受制於傳統身分等級的規約，而是端視於他能不能在逐漸趨向平等的現代社會中，學習與熟練這整套「高級文化」。官展的設立由此亦可見，儘管提供了有志畫業的人獲得公開認同的管道，它也標誌著對全民審美價值觀與審美趣味的控制。⁷⁴

肆、從新文化運動到現代國家的想像

根據以上對於民初新文化運動與現代美術理論的探討，民初新文化運動出現之際，正逢儒教思想沒落，以及中國結束大一統的皇權國家，走上現代民族國家發展的重要關鍵。值此新舊秩序交替之際，以北大校長蔡元培為首的國族主義知識份子於是積極提倡「新文化運動」，一方面大力批判傳統文化，宣揚西方的民主科學精神，以此來奠定發展現代化工業的基礎；另一方面，又大力提倡與「科學的功利主義」具有互補作用的「美育」，以驅逐「利己」的思想，發揚「樂群」、「利他」的精神，並以為儒教崩壞之後重新凝聚社會的向心力。從這個角度來看，新文化運動所提出的「以美育代宗教」，無疑具有在封建秩序道統崩潰之後，以人文藝術替代宗教，為社會重新凝聚向心力的重要意義。

在當時「以美育代宗教」的口號下，美育在美術方面的實踐，概以蔡元培所提倡的現代美術理論為基礎，配合傳播媒介全面性的提倡，再以籌設國家興辦的專業美術學校以及官方沙龍，並以學有專長的人士入主學院與擔任重要美展評審的方式，將整套批評意識植入學院的訓練模式，再透過學院培養出來的人才擔任中、小學美術教師，或美術館、博物館主事者的方式，以及透過官方沙龍的加持助陣，滲入到社會的每一個角落（如下圖示）。

⁷⁴謝東山，《台灣美術批評史》，臺北，洪葉文化，2005年，頁15-16。



蔡元培的「美育」宣傳模式圖

儘管因為國家的動盪，新文化運動的許多理想未能盡付實現，其造成的影響卻是難以想像的。茲以美術教育來說，其強調科學的寫生、素描的基本能力，便始終在後來學院教育中佔有難以撼動的地位。再從封聖機制的角度來看，其模仿自法國沙龍和日本文展的制度本身，不僅形成了一套層級嚴明的規訓方式，在形塑全民審美價值觀與審美趣味方面，也發揮了絕對的影響力。

引用文獻

〈「五四」文學革命的興起與發展〉，收入《二十世紀中國文學史（上冊）》，朱棟霖、丁帆、朱曉進編，台北，文史哲出版社，2000年。

〈京師大學堂〉，<http://baike.baidu.com/view/124274.htm>（2012年2月15日瀏覽）。

〈蔡元培與北大畫法研究會〉，http://d.wanfangdata.com.cn/Periodical_wenyj200801017.aspx（2012年2月15日瀏覽）。

Knight Biggarstaff 著，王綱領譯，〈現代化及近代中國的初期〉，收入《中國現代化的歷程》，台北，時報文化，1981年。

于安東，〈中國近代美術教育興起的意義〉，《巢湖學院學報》，8卷2期，2006年。

- 王玉路、陳慧娟總編輯，《中華民國全國美術展覽會概覽》，台北，藝術館，2006年。
- 多賀秋五郎，《近代中國教育史資料 民國編（上）》，台北，文海出版社，1976年。
- 多賀秋五郎，《近代中國教育史資料 民國編（中）》，台北，文海出版社，1976年。
- 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。
- 李澤厚，《中國現代思想史論》，台北，風雲出版社，1990年。
- 周芳美、吳方正，〈一九二〇及三〇年代中國畫家赴巴黎習畫後對上海藝壇的影響〉，收入《區域與網絡——近千年來中國美術史研究國際學術研討會論文集》，台北，台灣大學藝術史研究所，2001年。
- 林伯欣，〈凝視與想像之間——「中國現代畫」在戰後台灣的論述形構（1945-1970）〉，國立台南藝術學院藝術史與藝術評論研究所碩士論文，2000年。
- 林風眠，〈致全國藝術界書〉，收入何懷碩編，《近代中國美術論集（第五輯）》，台北，藝術家出版社，1991年。
- 俞春放，〈詩性視角：文學研究會和創造社〉，[http : //www.guxiang.com/xueshu/others/wenxue/200504/200504080022.htm](http://www.guxiang.com/xueshu/others/wenxue/200504/200504080022.htm)（2012年2月15日瀏覽）。
- 胡適，〈文學改良芻議〉，收入《文學改良芻議》，台北，遠流出版社，1986年。
- 胡適，〈建設的文學革命論〉，收入《文學改良芻議》，台北，遠流出版社，1986年。
- 郎紹君，《林風眠》，台北，藝術家出版社，2004年。
- 徐悲鴻，〈中國畫改良之方法〉，原載於《北京大學日刊》，收入徐伯陽、金山合編，《徐悲鴻藝術文集（上冊）》，台北，藝術家出版社，1987年。
- 徐悲鴻，〈在中華藝術大學演講辭〉，原載於上海《申報》，收入徐伯陽、金山合編，《徐悲鴻藝術文集（上冊）》，台北，藝術家出版社，1987年。
- 徐悲鴻，〈致晨光美術會〉（原題為〈節錄徐悲鴻君由法來信〉），原載於《晨光》，收入徐伯陽、金山合編，《徐悲鴻藝術文集（上冊）》，台北，藝術家出版社，1987年。
- 徐悲鴻，〈悲鴻自述〉，原載於上海《良友》，收入徐伯陽、金山合編，《徐悲鴻

- 藝術文集（上冊）》，台北，藝術家出版社，1987年。
- 徐悲鴻，〈評文華殿所藏書畫〉，原載於《北京大學日刊》，收入徐伯陽、金山合編，《徐悲鴻藝術文集（上冊）》，台北，藝術家出版社，1987年。
- 徐悲鴻，〈學術研究之談話〉（原題為〈徐悲鴻君學術研究之談話〉），原載於上海《時報》，收入徐伯陽、金山合編，《徐悲鴻藝術文集（上冊）》，台北，藝術家出版社，1987年。
- 陳傳席，《中國繪畫理論史》，台北，三民，2005年。
- 陳傳席，《巨匠與中國名畫——徐悲鴻》，台北，台灣麥克股份有限公司，1997年。
- 陳獨秀，〈文學革命論〉，收入《文學改良芻議》，台北，遠流出版社，1986年。
- 彭國樑，《北京大學前期發展與影響——1898-1929》，台中，昇朝出版社，1983年。
- 蔡元培，〈三十五年來中國之新文化（美術部分）〉，原載於《最近三十五年之中國教育》，收入聞笛、水如編，《蔡元培美學文選》，台北，淑馨，1989年。
- 蔡元培，〈文化運動不要忘了美育〉，原載於《晨報副刊》，收入聞笛、水如編，《蔡元培美學文選》，台北，淑馨，1989年。
- 蔡元培，〈在北大畫法研究會之演說詞〉，原載於《北京大學日刊》，收入聞笛、水如編，《蔡元培美學文選》，台北，淑馨，1989年。
- 蔡元培，〈在北大畫法研究會行修業式之訓詞〉，原載於《北京大學日刊》，收入聞笛、水如編，《蔡元培美學文選》，台北，淑馨，1989年。
- 蔡元培，〈我在北京大學的經歷〉，收入楊東平編，《大學精神》，台北縣新店市，立緒文化，2001年。
- 蔡元培，〈美育〉，收入聞笛、水如編，《蔡元培美學文選》，台北，淑馨，1989年。
- 蔡元培，〈美育實施的方法〉，原載於《教育雜誌》，收入聞笛、水如編，《蔡元培美學文選》，台北，淑馨，1989年。
- 蔡元培，〈就任北京大學校長之演說〉，收入楊東平編，《大學精神》，台北縣新店市，立緒文化，2001年。
- 蔡源煌，〈重探三十年代文學的神話〉，收入沈從文著，《沈從文》，台北，海風出版社，1991年。
- 鄭惠美，《獻祭美神——席德進傳》，台北，聯合文學，2005年。

蕭瓊瑞，《五月與東方——中國美術現代化運動在戰後台灣之發展(1945-1970)》，
台北，東大圖書，1991年。

謝東山，《台灣美術批評史》，台北，洪葉文化，2005年。



國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts