

# 二十世紀初中國繪畫中 男性裸露形象的改變

周 芳 美 \*

## 大 綱

- 壹、中國傳統繪畫中的男性形象
- 貳、西方學院派男體素描和繪畫在中國的生根
- 參、健身風潮和通俗藝術中男性的裸露形象
- 肆、小結

---

\* 國立中央大學藝術學研究所助理教授

\*\* 本文承蒙中研院 91 年度亞太計畫「民國初年上海的美術與文化——以展覽會藝術為中心的研究」協助。

## 摘 要

在歐洲美術學院的養成訓練中最初是以男性為模特兒，其後並輔以解剖學的課程令學員能夠深入了解身體骨骼肌理的組織和構成。二十世紀初，西畫的觀念和方法大量傳入中國後，此一訓練方法對於畫家筆下男性的形象起了不小的影響。最初浙江兩級師範學校和上海圖畫美術學校（上海美專）曾斷斷續續地僱用全裸男性模特兒，不過由於老師們學藝不精，其成果仍是非常幼稚的。直到1920年代後，更多留日或留法畫家歸國，才有人能夠真正教授男體寫生課程。之後，這些中國畫家也企圖學習西方，用油畫制作大型的歷史畫，或將中國傳統的神話和詩歌入畫，同時表現男性的理想美。這一個新的審美觀已是受到西方自希臘時期以來對男性方與美表現方式的影響。這種對男體的詮釋方式在受到西畫或日本畫影響的傳統國畫中亦有跡可循，也遍佈於當時的通俗美術如圖案設計或漫畫等中。當時的社會鼓吹男性追求方與美的身材以達強身健種的目的，更是助長西方男性理想美在二十世紀初成為重要的審美觀。

**關鍵字：**裸體畫、理想美、劉海粟、徐悲鴻、張光宇、良友、上海漫畫、健身術

## 壹、中國傳統繪畫中的男性形象

在中國傳統繪畫中，獨立的男性形象常被描繪為一個溫文儒雅的書生，即使是一介武夫，也是強調其充文充武的特質。畫中人的身體常被衣物遮蔽，只有露出臉和手足。不過有時為了表現幽默或捉狹的氣氛，文人也會在畫中被暴露出部分的身軀。其中重要的圖像傳統是源自魏晉間，阮籍、嵇康、山濤、向秀、阮咸、王戎、劉伶等七人在竹林晏游中解衣乘涼驅熱的描述。此種圖像形式成為代表文人不拘小節的範例。傳 10 世紀五代顧闳中所繪的《韓熙載夜宴圖》中就有一幕，主人韓熙載在酒酣熱歌之後，解衣搦扇乘涼的情景（圖 1）。任伯年（1840-1895）晚年時為知名篆刻書畫家吳昌碩（1844-1927）作的畫像《蕉陰納涼圖》中呈現吳昌碩只著褲子，裸露上半身乘涼的形象（圖 2）。前者按照傳說是畫家偷窺晏遊情景所繪，因此坐者可能不知自己被人畫成袒胸的樣子。但是，後者吳昌碩的畫像是自願的，而且帶有幾分文人的自我戲謔。

佛教圖像中的羅漢、天王、力士、飛天等和道教中的仙人及鬼怪們常被繪成半裸體狀，以彰顯其神力或修行之高。例如，一幅出土於新疆的 8 世紀晚唐絹畫上，清楚地展現了一個小男童飛天的生殖器（圖 3）。他如果不是一個白胖可愛的小男孩和屬於宗教畫，此種公然展示的方式定會引起非議。收藏於台北國立故宮博物院，南宋畫家劉松年在 1207 年所完成的 3 幅羅漢畫中，有二幅是畫家以設色渲染和勾勒的方法，畫出羅漢野外修行時瘦骨嶙嶙的形象，表達佛教中苦修的教誨（圖 4）。用勾勒渲染的手法表現出異於常人的肌肉和骨架，也是道教畫中標明神異的表徵。不過，文人畫家有時亦會在這類畫像中加入抒懷或道德判斷的涵意。元代文人畫家龔開（1222-?）的水墨畫《中山出游圖》描述鍾馗與小鬼們護送其妹出嫁的行列。隨行的小鬼們一如職業畫家所繪的傳統形象，個個肌肉紮實、孔武有力（圖 5）。但是龔開在畫後的題記中卻將畫黑鬼直比為寫草書，文末更說明自己作《中山出游圖》的用意是「蓋欲

一灑頤真之態度，不廢翰墨清玩」，反諷在元人的統治下即使原是職業畫家所擅長、民間所喜愛的鍾馗題材，皆可成為文人畫家修身習畫的題材，以表彰遺民志節。<sup>註 1</sup>緊接其後的職業畫家，如顏輝（13 世紀末 14 世紀初）等人，除了再次加強健碩體格的視覺效果外，那些小鬼們也如馬戲團員般耍著雜技，增添不少娛樂性。<sup>註 2</sup>

另外可以公開賞閱的男性裸體是出現在風俗畫中的農夫、漁夫、馬夫等記錄庶民工作的圖畫上。如被譽為結合詩書畫三絕為一身的元代文人畫家趙孟頫（1254-1322），就曾在《浴馬圖》中畫出一群以著短褲的馬夫們替自己與馬兒洗去塵埃的快樂情景。由於趙氏在此幅畫中運用了青綠手法和連接了唐代馬畫的傳統，又可以媲美李公麟畫馬的傳奇，這種坦率直接的裸露反而使得後世觀者讚歎畫家能夠捕捉住刷浴駿馬的情境（圖 6）。<sup>註 3</sup>

傳統裸體形象中最突兀的可能是任熊（1823-1857）在死於肺病前一年 1856 年所作的自畫像（圖 7）。畫像中，任熊用剛硬的線條來誇大衣衫的纏褶，層層渲染而成的右胸和頭部則從中升起，袒露地面對觀者，雙掌平放地合於腹前，給人蓄勢待發，將與人搏鬥之感。與中國傳統肖像畫不同的是畫家以傳統渲染的手法來達成右畫中肌膚凹凸發影的效果，而他也以全裸的身軀直視著觀者，邀請觀者來欣賞他的身材。不過，由於似乎想重現古人拉長身影的飄逸感，

註 1 此圖現藏於美國華盛頓地區的 Freer Gallery of Art。畫後的題詞抄錄於卞永譽，《武吉堂書畫彙考》，卷 15；龐元濟，《虛齋名畫錄》，卷 2。有關鍾馗神話的演變，可參考胡萬川，《鍾馗神話與小說之研究》（台北：文史哲出版社，1980）。

註 2 方聞在 Wen C. Fong, *Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy 8<sup>th</sup>-14<sup>th</sup> Century* (New York, New Haven and London: The Metropolitan Museum of Art and Yale University Press, 1992), pp. 367-69 中分析龔開、顏輝、顏庚等人天骨畫的不同，所畫的鍾馗題材在筆觸上和呈現上也出現不同的詮釋。

註 3 歷代有關此畫的題跋可見於高士奇，《江村銷夏錄》，卷 2；卞永譽，《武吉堂書畫彙考》，卷 16；《石渠寶笈續編》（台北：國立故宮博物院，1971），卷 55，頁 2747-48。

整個衣衫和雙腳皆過於龐大，造成身軀比例不合常規，帶給觀者一種突兀感，正如他試圖揉合中西繪畫效果於一處的結果。畫像旁長詩中的「但恍然一瞬，茫茫淼無涯矣！」更是感嘆時光的流逝。不過，讓觀者好奇不解的是，在肺病纏身的折磨下，此時的任熊仍如此健康嗎？仍然能夠一如他詩中所嚮往的「放歌起舞，當途慢憎頹氣，算少年，原非是想，聊寫古來陳例。」抑或在當時外有英法等國覬覦中國，內有太平天國之亂的內外紛擾中，他想像並希望自己能夠如此健康，得以報效國家。雖然現代學者們對此畫各有不同的解讀，但是無庸置疑地，任熊在此畫中要保留的自我形象，以能留傳子孫或公開展示，是一個展示肌肉的年輕強健男體，此點已經預示日後在藝術領域中對男性身體的表達將與傳統形象不同。<sup>註 4</sup>

## 貳、西方學院派男體素描和繪畫在中國的生根

二十世紀初，西畫的觀念和方法大量傳入中國後，對於畫家筆下男性的形象亦起了不小的影響。過去談到中國有關西畫中人體畫問題時，大抵都圍繞著女性模特兒、女體畫在當時社會的接受度等這一類的題材打轉。殊不知，在歐洲美術學院的養成訓練中最初是以男性為模特兒，其後並輔以解剖學的課程令

---

註 4 Vinograd 同意張安治的看法，此畫的不協調感表達出任熊雖然受滿清高官的資助，但私下卻同情太平天國，也正如他是以平民的身分出入於高官貴人之間，造成他社會地位的難以界限。Richard Vinograd, *Boundaries of the Self: Chinese Portraits, 1600-1900* (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1992), pp. 128-30. 張安治，〈任熊和他的自畫像〉，《故宮博物院院刊》，第 2 期（1979）：14-18。李鑄晉和萬青力分析任熊的長詩，認為他的自畫像隱喻著對中國傳統國家社會意識的鬆動。李鑄晉、萬青力，《中國現代繪畫史：晚清之部（1840-1911）》（台北：石頭出版社，1998），頁 80-81。

學員能夠深入了解身體骨骼肌理的組織和構成。<sup>註5</sup>同理在中國亦是可尋的。

1864年由耶穌會上創辦了上海灣孤兒院西畫研習所。從他們所印行的素描教材和如何畫宗教畫的過程中，他們可能未用男性模特兒作為教材，男體也不是必修的科目之一。學生可能主要臨摹衣衫襤褸並帶有義大利畫風的人物為主，若是需要畫到裸體，也僅以通行的耶穌受難形象為本，在形體上並未有特殊的表現或宣揚。<sup>註6</sup>

截至今日為止，從學界所發現的資料和舊照片中，可以確定1914年李叔同(1880-1942)在浙江兩級師範學校教授繪畫課程時，已僱用了男性模特兒，全裸地讓學生練習寫生(圖8)。<sup>註7</sup>李氏1905年赴日，入東京美術學校，受教於黑田清輝(1866-1924)門下學習油畫，後於1910年歸國。此後，他不斷地透過編輯藝術雜誌和在不同的藝術學校授課等方式，提倡西畫教育，1918年在杭州虎跑寺出家。李氏對西畫教育的作法其實是複制他在東京的學習過程，而東京的學習環境其實也是模倣法國的高等美術學校。他的老師，黑田清輝，是日本19世紀末20世紀初西畫教育的領導者之一。1884-1893年，黑田氏到法國巴黎留學，作品曾入選1891年和93年的沙龍展。回到日本後，他建立東京美術學校的油畫課程，一心一意地將巴黎高等藝術學校的訓練移植到日本，特別強調素描為油畫之基礎，當然人體寫生也是必經的訓練過程。<sup>註8</sup>雖然至

註5 Carl Goldstein, *Teaching Art: Academies and Schools From Vasari to Albers* (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1996).

註6 相關圖版收於李澍，《上海油畫史》(上海：人民美術出版社，1995)，頁5-8。

註7 吳夢非，〈五四運動前後的美術教育回憶片斷〉，《美術研究》，第3期(1959)，頁42-43。朱伯雄、陳瑞林，《中國西畫五十年(1898-1949)》(北京：人民出版社，1989)，頁26。劉新在他的《中國油畫百年圖史》(南寧：廣西美術出版社，1996)一書中，將此照片的年代誤抄為1913年。

註8 John Clark, *Modern Asian Art* (Honolulu: Univ. of Hawaii Press, 1998), pp. 127-131, 159.頁13，Clark收錄黑田氏在巴黎時的男體素描。

今尚未找到李叔同有關男體的作品或論述，不過由於對著不同姿態的男性裸體石膏或真人寫生是歐洲學院和東京美術學校的必修科，因此當他在東京學習時，一定會花費不少時間作此類的素描。李氏的學生吳夢非回憶到 1912 年李氏到浙江兩級師範學校開始授課時，起初是用石膏模型和靜物，1914 年開始人體寫生。<sup>註 9</sup>由此可見，他的介紹方式是漸進的，而 1914 年的舉動似乎並未引起太大的注意和批評，也無記錄可查這一個模式延續了多久。

相對於李叔同的低調，上海美專的劉海粟（1896-1996）則終身不斷地自誇他是中國首先提個人體模特兒作為素描教材的老師，最後還演變成與軍閥孫傳芳爭辯是否應開放運用人體模特兒於藝術教育上，幾乎引來殺身之禍。1912 年，劉氏時年 17 歲，受其父資助與烏始光和其他人士在上海開辦上海圖畫院。劉氏本身從未入西式藝術學校正式學畫，只有小時候從畫師學過國畫，後來臨摹坊間的鉛筆畫集或一些翻印的西畫圖冊。主要是從留日的畫家和當時在上海的一些西洋畫家們的展覽中，得到西方藝術學院的訓練資訊。<sup>註 10</sup>根據劉氏在 1922 年和 1925 年發表的回顧文章所述，1915 年上海圖畫美術學校應西洋畫科三年級學程之需要，僱用一個十五歲小男孩為人體模特兒。其後，欲以高薪招攬男性成人模特兒，但等了一段時間後，才有人同意。劉氏生動地描述當此人逐漸褪去衣褲時，「漸露出緊張之肌肉，表白一種高音之曲線，惟其怕羞，肌膚乃透出玫瑰之色彩，作不息之流動，益使初習者驚奇。」<sup>註 11</sup>

註 9 同註 7，吳夢非 1912 年以第一名成績考入浙江兩級師範學校，1915 年畢業。

註 10 劉海粟西畫的養成過程和其對中國近代畫壇的影響，參見周芳美、吳方正，〈1920、30 年代中國畫家赴巴黎習畫後對上海藝壇的影響〉，《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：國立台灣大學藝術史研究所，2001），頁 646-649。

註 11 劉海粟，〈上海美專十年回顧〉，《時事新報》，〈學燈〉1922.9.17-22 收入朱金樓、袁志焯編，《劉海粟藝術文選》（上海：人民美術出版社，1987），頁 38。劉氏 3

據劉氏稱，1917年上海美專因學生展出男性裸體畫招致城東女校校長楊白民的批評。美國學者 Julia Andrews 在最近的一篇文章中指出此事可能是劉氏製造的一種自我推銷手法，若真有其事的話，可能是楊氏不滿劉氏自認為是首先引入人體模特兒的藝術教育者。特別是 Andrews 宣稱她在 1915 年到 1917 年的《時報》中未能找到劉氏宣稱的楊白民投書文章〈喪心病狂崇拜生殖器之展覽會〉。<sup>註 12</sup>不過，細讀劉氏的文章，楊白民的投書並未受到報社編輯的注意，而他寫給當時江蘇省教育部沈信卿的信，也被置之一笑而已。換句話說，如果楊氏真有投書批評，其結果是並未被刊登，而此事也可能未引起太大的注意，只有劉氏本身在事後誇大其辭。<sup>註 13</sup>吳方正利用民初的《申報》和《時報》報導，認為此事的發生時間是 1918 年 7 月 6 日到 19 日上海圖畫美術學校第一次舉行成績展覽會，而且只有在 1917 年初此校才能固定地招募到半裸的男性模特兒，1918 年初才能夠僱用到全裸的男性模特兒。不過，吳方正同時比對上海圖畫美術學校的帳冊發現，1918 年 4 月才有寫生小孩的記錄。<sup>註 14</sup>同樣在劉氏事後回憶中出現說詞不一的情形還有他和上海美專的其他老師，汪垣巖、江新和王濟遠於 1919 年 8 月 26 到 31 日在寰球學生會舉行的畫展。據劉氏稱因為展覽中包括裸體畫，引起觀衆投書批評，甚至有人告官到租界的工務局，希望能禁止此一展覽。劉氏有 3 種說法：1. 工部局派人警告，適逢閉會；2. 派

---

年後在《時事新報》有較詳細的回憶，〈人體模特兒〉，1925 年 10 月 10 日增刊，收於《劉海粟藝術文選》，頁 106-107。不過劉氏在重複敘述事情的經過中，常有意或無意地將年代推前。例如，他在 1978 發表於《虛構學報》第 2 期（1978, 11）的文章〈三十年代圍繞著模特兒問題的一場鬥爭〉（頁 3-13）中就將僱用小童的時間定為 1914 年。

註 12 Julia Andrews (安雅萊)，〈裸體畫論爭及現代中國美術史的建構〉，《海派繪畫研究文集》，上海：上海書畫出版社，2001），頁 117-129。

註 13 同註 10。

註 14 吳方正，〈從經畫到人體畫——自上海各報資料看中國人體寫生問題〉，《新史學》13 卷 4 期，2003 年。

來的人爲洋人，未加責難即離去；3.或是「派了幾個洋人來，看了以後，要求我撤去幾張人體畫，正好展覽會要閉幕了。」<sup>註 15</sup>不過，與劉氏關係密切的《申報》，曾對此展覽作一系列的宣傳和報導，被稱贊的作品都是劉氏的風景畫或人物畫，如〈農夫〉、〈小販〉等。<sup>註 16</sup>這幾張要被撤的人體畫是否爲劉氏的作品，我們不得而知，但是它們應爲男性人體畫，因爲據劉氏自稱直到 1920 年 7 月，上海美院才僱到女性模特兒。<sup>註 17</sup>

當裸體畫的爭論開始時，其實也牽涉到何種身體的「再現」是美的表徵，特別是何種身材和曲線才帶有「美感」。1917 年 7 月 18 日的《時報》就有讀者投書〈裸體男子〉一文諷刺衛道之士的雙重標準，「……裸體美人，西方所視爲無上之美術品，……乃我國之道學先生皆搖頭掩目不以爲可。於是有人謂中國人缺乏美術性也，然而中國守舊者於西方之所謂美人則不贊許，於裸體之男子則甚贊成。觀於一至熱天中國男子之赤膊者，十居七八，恬不爲怪。此種之裸體殆亦表示其美術耶。……」<sup>註 18</sup>圖二任伯年對吳昌碩的「寫實」畫像反映此作者所指，無美感的男子半裸像。除了吳昌碩外，任伯年還留下數幅腦滿腸肥男子的半裸像。<sup>註 19</sup>可見當時肖像畫家也爲僱主畫半裸像，至於畫主人會在何種場合將自己的半裸像公開讓人欣賞，則未見詳細的記載。畢竟夏天時男人打赤膊已成中國人的慣例，因此對男體畫的爭議應是裸露的尺度問題，生殖器是否應直接暴露。1919 年 7 月上海美院的雜誌《美術雜誌》刊登其學生沃玉塵在 1918 年所繪的石膏人體模型素描，爲一希臘古典時期雕像的翻模，畫

註 15 第一個說法是發表在〈記憶用人體模特兒之經過〉，《時報》，1924 年 8 月 31 日。第二個則爲〈人體模特兒〉，《時事新報》1925 年 10 月 10 日增刊。第三個是出自〈二十年代圍繞著模特兒問題的一場鬥爭〉，《南藝學報》第 2 期（1978, 11），頁 4。

註 16 《申報》，1919 年 8 月 23 日[十]，26-31 日[十]，9 月 3 日[十]。

註 17 同註 15。

註 18 《時報》，1917 年 7 月 18 日[九]。

註 19 圖版可見 Vinograd, *Boundaries of the Self*, pp. 134-35.

家也如實地呈現全遮掩的生殖器（圖 9）。<sup>註 20</sup>所以當時即使無法招募到男性全裸模特兒，學生已可以對著石膏像作裸體畫素描，而且透過素描石膏像的訓練，裸體的再現標準已逐漸傾向西方學院訓練所推崇的理想美。歐洲自文藝復興以來，素描希臘古典時期的偉大雕像是學院訓練中重要的課程。學院認為這些希臘人留下來的最完美雕像傳遞了自然間至美，針對這些雕像努力學習將能引導畫家表現自然中被改善的美。並不是每一個遺存的希臘雕像皆可被用作教材，唯有符合歐洲學院標準，表達力與美的雕像，才會不斷地被翻模成教材。對雕像的素描瞭若指掌後，進一步面對模特兒寫生。在寫生的過程中，畫家心目中應時時存有理想美的形象以便修正眼前所見的不完美。<sup>註 21</sup>巴沃氏的石膏素描可以看出他只知照實呈現對象物，不知其中的訓練是追求理想美，因此他的作品缺乏西方學院畫家會強調的肌膚如同大理石般的光滑感。同期的雜誌中也報導 1919 年 2 月 2 日在北京大學游藝會中展覽的繪畫作品，其中有四幅水彩裸體畫，以徐悲鴻（1895-1953）的作品堪稱傑作，「乃繪一力士騎獅身。以兩手張獅吻，獅豎斗伸爪，怒勢洶洶，終不能動。力士全身筋脈橫露，凸凹畢顯……裸體畫用在此等處，可謂得其旨矣。……」<sup>註 22</sup>從文字的描述，我們很難判斷是否為一全裸的男子，不過作者很明確地建議如果男性裸體畫可以表現男性陽剛之美、不畏艱難之狀，那它就可以調和新舊派者在美術與倫理上的不同意見。此一論點也反映當時的社會是以何種標準來審視男性的身體，下文將針對此點詳細討論。

1919 年底，留法的美術家李超士（1893-1971）在上海圖畫美術學校演講說明法區的美術教育現況，其中提到「繪畫科預備館專寫石膏像及銅像，正科實

註 20 《美術雜誌》，第 2 期（1919，7 月），內扉圖版。

註 21 Goldstein, *Teaching Art*, pp. 140-153, 159-178.

註 22 李文華，〈北京大學游藝會記〉，《美術雜誌》，第 2 期（1919，7 月），頁 8。

習活人裸體模型完全注意於表現曲線，課室非常之大，每教室約有一百餘人。」演講中，李氏也提及學生必須修習解剖學。<sup>註 23</sup>藝用解剖學對此時留日的藝術家已不陌生，因為在日本此科目早已成為美術學校的必修科。1920 年初，上海美專聘請李超士教西畫，同時聘請醫學士陸露沙教授藝術解剖的課程。<sup>註 24</sup>李氏和陸氏並未留任太久。即使當時美術教育者知道如何在複制法國的教學方法，如何教模特兒擺姿勢，當時是否已能夠長期有計畫的僱用男性全裸模特兒，仍是一個謎。不過此後該校的畢業作品展覽會中，很顯然地人體畫是他們的宣傳重點之一。《申報》報導，1921 年 1 月 20 日開幕的與女子美術學校聯合展覽會上，就有入體寫生二百餘幅，而且參觀者頗多。<sup>註 25</sup>1921 年 7 月 5 日到 14 日的紀念成立十周年展覽會，周勁豪的人體畫被提出介紹。<sup>註 26</sup>1921 年 8 月，孫雲泥的生生美術公司結集出版上海美專 1921 年 1 月和 7 月畢業的第 8 和第 9 屆學生在 1920 和 1921 年畫的人體素描。前言中，編者強調此一新派人體寫生的畫帖，以前從未有過，而且所有的作品皆是實際對著模特兒寫生完成的，可供其他人臨摹參考。內容的分類，也仿照西方教科書，由五官開始到全裸像，不過只有男體畫，並無任何女體畫。全裸男模特兒擺的姿勢一如西方的基本姿勢，從持棍的全裸背影到正面的高坐和正坐的肌肉皆有，並不特意遮掩生殖器官（圖 10）。此時，其他的藝術團體也開始提供人體模特兒供畫家練習。創立於 1920 年的西畫團體晨光美術會在 1922 年 2 月增設人體研究部，它的組織方式近似巴黎的一些畫室，只要繳錢成為會員，畫家們可在有模特兒的時間中去練習。<sup>註 27</sup>上海人體畫的練習和展出似乎不再如以前般引起沸沸揚揚的論

註 23 《申報》，1919 年 12 月 25 日 [十一]。

註 24 《申報》，1920 年 3 月 16 日 [十一]。

註 25 《申報》，1921 年 1 月 20-23 日 [十一]。

註 26 《申報》，1921 年 7 月 5 日 [十五]。

註 27 朱伯雄、陳鼎林，《中國西畫五十年》，頁 227。《申報》，1922 年 11 月 12 日 [十七]。琦，《晨光美術會更名長光藝術會》，藝術界週刊 3（1927.2.5），頁 16。

戰。

1924 年十月中旬開始，劉海粟和一些教育官員們因在課堂上使用裸體模特兒起了爭執，直到 1926 年 7 月 15 日，劉氏公開回應孫傳芳的要求同意不在學校僱用模特兒。<sup>註 28</sup>此次的爭議其實是以女性模特兒為主，事件落幕後全裸模特兒仍然照舊使用。到了此時，藉由畫刊刊載的希羅雕像和米開朗基羅在西斯汀大教堂中所畫的最後審判等圖像，已在中國藝術家的心中建立起強壯的男體是代表著力與美的象徵。<sup>註 29</sup>其實論戰結果為何，已不會影響力而美的男體在藝術表現中的穩固地位。而後面將討論到的社會風氣也助長了此風的興盛。此次的爭辯中，曾有人投書批評上海美專的教育方式，「美專非醫專，人體構造與生動歷程，與美術二字有何切要關係？精神之體相，又何必假鏡于裸體？況男女同體，美專為男生，何不以男子為模特兒？……今劉海粟提倡模特兒，則女校亦可以男體為活動範本，忘形若此，尚復成何體統。」<sup>註 30</sup>此一言論近似於歐洲藝術學院最初討論是否應讓女藝術家練習男體素描，避免引發尷尬的情景等議論。<sup>註 31</sup>

註 28 詳細的過程和爭辯，見吳方正，〈從淫畫到人體畫——由上海各報資料看中國人體寫生問題〉。

註 29 例如呂徵 1921 年印行的《西洋美術史》中說明西元前 7 到 5 世紀希臘特里克島上的雕像屬於「體育派」，男子全裸以表現筋肉的壯美，並附上雕像《擲圓盤者》作為插圖。呂徵，《西洋美術史》（重印本，台北：商務印書館，1986），頁 26。在裸體畫論戰歇息不久後，署名「泣菫」者曾為文說明「裸體畫」和「裸體美」，他闡示希臘追求肉體美是源自其獨特的風土人情，在大神殿前舉行的奧林匹亞競賽是「希臘男子誇耀肉體美的市場」，而「他們以人間為一切的根本，美術也從『人體』作出發。」其後達文西在人體上作解剖和基礎研究，進一步帶動畫家的人體研究。泣菫，〈裸體畫與裸體美〉，《藝術界周刊》4（1927.2.12），頁 10-12。

註 30 轉引自劉海粟，〈人體模特兒〉，頁 112。

註 31 Goldstein, *Teaching Art*, pp. 61-66.

雖然劉海粟極力自誇自述對引進西方繪畫教育方式的貢獻，上海圖畫美術學校有時備用模特兒作為人體寫生課程之教材，也常舉行學生畢業展，但其真正的成效為何呢？1933年，曾是上海美院創辦人之二的汪亞羣（1894-1983）發表文章回憶他的習畫和教畫生涯，其中也評估上海美院的初期成績。汪氏曾負笈日本學習，1917年春通過考試進入日本東京美術學校，1921年學成歸國後又回上海美院教書，因此他的論點比較能夠將上海美院的成就與國外正式訓練的成與作一比較。他提道1912到1915年春，美院的老師們（劉、汪、烏始光、丁悚、夏劍康、楊柳橋等）一邊「自己寫畫」，一邊用模範的鉛筆畫函授教學，「連講義都寫不清楚」。<sup>註32</sup>1915年春，陳抱一（1893-1945）從日本帶回石膏模型並解說三人習畫皆從臨摹石膏入手，並組織了「東方畫會」研究所。不過，石膏模型不多，難以繼續保持學員的興趣，過了半年，研究所即解散，陳氏又赴日。汪氏也在1916年赴日，他自陳直到1917年春進入東京美術學校後，才開始專心練習素描，從根基學起，可時開始研究理論，了解到「畫不是單靠手，還須用腦」。<sup>註33</sup>1921年再回到上海美院任教，他對此「藝術教學機構的觀察卻是「那時候研究洋畫的人，較前增加，學校裡教授方法，漸入正軌，但成績的幼稚，還是與從前彷彿」。<sup>註34</sup>汪氏的畫風接近於當時上海藝壇盛行的印象派，但是在著作中一直不斷地強調對物（當然包括人體模特兒）寫生訓練和素描能力的重要。無疑地他對劉海粟等人手法煉鋼後的結果並不激賞，也點出了我們今日看似喧嘩熱鬧的論戰，以為社會大眾皆關心劉氏對裸體畫的奮

註 32 1932年11月有人在《申報》推崇劉海粟辦學的成就，提及徐悲鴻是早期受教於上海美院的學生之一時，引起徐氏頗度不滿，在《申報》上公開指責劉氏的上海美院設備不足，連學生的鉛筆畫臨摹稿都作為函授教材，譏諷其為「野雞學校」。  
《申報》，1932年11月3日（五）、5日（六）、9日（五），收入於徐伯陽、金由合編，《徐悲鴻藝術文集》（台北：藝術家出版社，1987），頁209-12。

註 33 汪亞羣，《五十自述》，原載《文藝茶話》2.3（1933，10月），收入於王震和榮君立編，《汪亞羣藝術文集》（上海：上海書畫出版社，1990），頁3-6。

戰等情況，其實限於師資和教學能力，上海美院的訓練對於西畫技巧的掌握、提升作畫能力等實質的貢獻仍然有限。<sup>註 34</sup>

汪亞塵在同年的另一篇文章中提到 1921 年後，更多學生到日本或歐洲習畫。北京美術專門學校聘請留法的吳法鼎（1883-1924）教授西畫，汪氏稱他是首位在中國藝術學校中教授西方學院派畫風的老師。<sup>註 35</sup>吳氏在 1911 年被選派至法國留學法律，後改習繪畫，1919 年回國。直到這批 1910 年代末和 20 年代出國到歐洲學畫的畫家回國後，才真正有人能夠有系統地教授男體寫生課程。其中又以 1927 年在南京建立的中央大學藝術科的徐悲鴻和 1928 年建於杭州的國立藝術院（即日後的杭州藝專）的林風眠，為這種訓練課程奠下了楷模。<sup>註 36</sup>二者的成立皆受到當時教育部長蔡元培（1868-1940）的強力支持，而且也選擇離開當時的西畫紛爭中心上海來創辦，不無有將藝術教育重新播種在「淨

---

註 34 劉海粟的長袖善舞和行事作風導致他在 1927 年 3 月底因上海美專學潮而辭去校長一職。反對他的藝術家陣營認為可以趁他下台的時候，在將成立的上海中山大學設立藝術科以收編美專失學的學生。朱應鵬在公開的提議書中就列舉藝術界反對劉氏的原因：「(1)是一個江蘇省教育會派的學閥，(2)勾康有為梁啟超張君勱一類政客排斥異己，(3)借學校以增高個人地位，擴張個人勢力，(4)學魚根抵，貽誤學者。」朱應鵬，〈中山大學設藝術科的提議〉，《藝術界周刊》14（1927.4.28），頁 1-4。

註 35 汪亞塵，〈近代藝術運動與藝術教育〉，原刊於《民報》，1933 年 7 月 17 日、24 日，轉引自前引書，頁 330。

註 36 中央大學藝術科原稱作藝術教育專修科，主要是培訓高中和師範學校的藝術教育師資，修業年限為 2 至 3 年。1929 年學系改制將重點改成是訓練專業的藝術家並且是為日後的出國深造而奠基，將修業年限增長到 4 年。1931 年改名為藝術科，34 年改名為藝術系。1949 年中共佔領大陸後，解散了中央大學。朱伯雄、陳瑞林，〈中國西畫五十年〉，頁 95-103，118-19。1930 年國立藝術院改名為國立杭州藝術專科學校，即今日浙江美術學院的前身。方任等編，〈中國高等藝術院校簡史集〉（杭州：浙江美術學院出版社，19910，頁 99-116。）

士」的考量。<sup>註 37</sup>

這期間模體素描基礎的訓練又以徐悲鴻的推廣較受注目。徐氏在 1919 年赴法，先在 Julian 學院習畫，經過二次投考，1921 年成為法國巴黎高等藝術學校的正式生。留法期間，徐氏深受當時代表學院意見的雜誌《美術雜誌》言論的影響，投入學院派畫家達仰（Adolphe Dagnan-Bouveret, 1852-1929）的私人畫室中學習，當時的巴黎藝壇也重新重視專業技能。因此不難想像，徐氏會認為素描為繪畫的初步基礎，他深信如果素描的品質拙劣，其敷色不論有多明麗，將缺乏其本。<sup>註 38</sup>徐氏現存的留法作品可資證明他已經能夠掌握素描技巧的精髓。即便 1924 到 1926 年間上海有人體模特兒的論戰，從徐氏現存的素描作品中，我們發現他仍努力不懈地練習男體素描（圖 11）。1928 年 3 月，徐氏開始在中央大學任教，他的學生因此能夠窺及法政學院訓練中人體素描的方法，其中吳作人（1908-1997）在 1929 年完成的《自我欣賞》顯示其已能掌握素描的基本方法（圖 12）。

國立杭州藝術專科學校也非常強調素描的重要性。據其教務長林文錦（1903-1986 年後，蔡元培女婿）所言，藝術學校應純以研究藝術為主，高中部第一和第二年的課程以素描為主，奠定良好的基礎，如此才能避免學生在短暫地學習鉛筆畫之後，直接畫水彩和油畫的弊病。二年之後，再以學生的素描成績判斷他們是否可以專攻他們選擇的項目。成績最好者通常是繪畫，次者可選擇雕刻和圖案，劣者只可選擇圖案，此專修的年限是 4 年。<sup>註 39</sup>學校中教西

註 37 有關當時上海畫壇的紛亂，可簡單參考李超，《上海油畫史》（上海：人民美術出版社，1995），頁 54-72；周芳美、吳方正，〈1920、30 年代中國畫家赴巴黎習畫後對上海藝壇的影響〉。

註 38 周芳美、吳方正，前引文，頁 634-45。

註 39 林文錦，〈本校藝術教育大綱〉，《世波羅》13，收入於顧森、李慶濤編，《百年中國美術經典文庫》，卷 3（深圳：海天出版社，1998），頁 69-70。

畫的老師皆曾留學歐洲。除了上述的李超士外，校長林風眠（1900-1991）於1920年2月開始在法國的第戎國立美術學校學習，1920年秋到1923年在巴黎的國立高等美術學校，1925年回到中國。西畫主任吳大羽（1903-？），1922年到1927年在巴黎的國立高等美術學校學習。西畫老師蔡威廉（1904-1939，蔡元培之女，林文錚之妻）在1922年到1927年間在比利時的布魯塞爾美術學校和法國的里昂高等美術學校學習。方幹民（1906-1984）1926到1929年在巴黎的國立高等美術學校學習。<sup>註40</sup>

這些中國畫家也企圖學習西方，用油畫制作大型的歷史畫，或將中國傳統的神話和詩歌入畫，同時表現男體的理想美。徐悲鴻在1928年至1930年制作的大型歷史題材油畫《田橫五百壯士》即為一例（圖13）。田橫原為齊的貴族後裔，當秦末群雄並起時，他接替齊王與楚漢相爭。在漢高祖得天下後，他率眾退居一海島上。後來田橫往長安見劉邦，在途中因拒招降而自戕。消息傳回島上，五百餘部眾悉自盡。<sup>註41</sup>徐氏選擇的高潮是田橫著紅衣在畫面中間偏右處，正與追隨者道別，打算到長安。<sup>註42</sup>在這幅畫中，徐氏利用男模特兒作為構思的工具，描寫出這些壯士們筋骨畢露的健碩身材。他也試圖遵照學院的構圖方式，將主角置於顯眼處，附屬人物的安置採平行線式的層層上疊。不過，由於過度使用線條來展示血脈賁張的效果，色面的運用被減弱，受光面亦不協調，無法達到西方學院畫中所講究的肌膚感和如實感，這也反映中國畫家受制於中國畫強調線條之影響。即使徐氏的老師遠仰的寫實能力已幾乎達到照相寫

註 40 有關他們生平的簡短介紹，可參考李超，前引書，頁323，327，333，335，346；朱伯雄，陳瑞林，前引書，頁257-67。

註 41 事見《史記》，〈田儻列傳第34〉。

註 42 曾有觀者批評此畫的服裝、器物、配劍等不合乎歷史事實，因此不是一個成功的「歷史畫」。徐氏在答覆中申明此畫不宜視作歷史畫，因為史書上只記載五百壯士自殺，無進一步詳情。徐，〈歷史畫之困難〉，原載於《星洲日報》，1939年4月20日，收入《徐悲鴻藝術文集》，頁379-84。

質的水準，<sup>註 43</sup>並且一直讓徐氏了解油畫中顏色塊面的重要性，徐悲鴻仍無法爭脫傳統的束縛。相同的問題也可在其後的大型油畫《徯我后》中得見。<sup>註 44</sup>

繪畫中所見的全裸或全體的男體除了在學院畫風中得見外，其他的畫風和內容中也可發現。林風眠 1934 年的《構圖》即模倣立體派手法畫出一全裸的男體（圖 14）。一張 1935 年蘇州美專展覽的照片，牆上即掛有一幅裸男的畫像（圖 15）。1931 年畢業於中大藝術科的張安治在 1936 年畫了一幅油畫《群力》，表現 6 個全裸的壯漢正努力地推著一台滿載的礦車往上爬，其表現手法與社會寫實主義者相近（圖 16）。曾在巴黎高等美術學校 Paul Laurens 下習畫的聶一采（1905-1944），回國後於 1940 年代初油畫一個上身裸露的貧苦老人手牽著一個小孩，以顯示戰亂中的飢寒，只是圖中老人的肌膚具光滑感、身材也不夠瘦弱來突顯貧困（圖 17）。

男體形象的改變不侷限在油畫、素描等外來的畫種中。1931 年，徐悲鴻以中國傳統畫媒材畫出相馬奇士九方皋的故事，圖中一個只著短褲的馬夫正牽著一匹黑馬給九方皋檢視（圖 18）。徐氏自認此作是他最滿意的歷史畫。<sup>註 45</sup>不過當此畫在 1933 年 5 月於巴黎展出時，據稱巴黎高等美術學校老師 Paul A. Laurens 卻認為此作的構圖（dessin, drawing）用了太多圓圈，不盡完善。<sup>註 46</sup>1940 年，當徐氏因戰禍避居印度國際大學時，同樣地以國畫媒材創作了大品的《愚

註 43 2002 年秋季在美國紐約市 Dahe Museum of Art 展出的達似畫展，再次提醒世人他的作品中的逼真性與照相不相上下。Gabriel Weisberg, *Against the Modern: Dagnan-Bouveret and the Transformation of the Academic Tradition* (New York: Dahe Museum of Art and New Jersey: Rutgers University Press, 2002).

註 44 此出自《翁書》，〈仲興之語〉，表示人民等待明君，據徐伯陽、金山合編的《徐悲鴻年譜》（台北：藝術家出版社，1991），頁 51 和 64，此畫作於 1928 至 1930 年間。《徐悲鴻畫集》卷 6（北京：徐悲鴻紀念館，1992），將此畫的年代定為 1930-1933。

註 45 同註 42。

註 46 常書鴻，〈巴黎中國畫展覽中國畫前途〉，《藝風月刊》1：8（1933.8.31），頁 13-14。

公移山》(144×421公分,圖19)。徐氏選擇此一題目無不含有政治宣傳的目的,對日抗戰是有志者事竟成。他先以在校服務的廚師為模特兒,畫了不少素描稿,再構圖出數個全裸壯胖的男性正努力劈石移土的畫面。男體的輪廓線上展露了中國畫固有的線描特色,所渲染出的凹凸肌肉仍不掩其強勁有力和帶點解剖學的西畫特徵,特別值得注意的是徐氏並不避諱在畫中曝露出男性生殖器。畫中的其他項目如工作者的髮型、絡腮鬚、甚至大象等,說明此一作品是寫生的成果,而人物的尺寸也直逼真人。嶺南畫派方人定的彩墨紙本《大旱》(1946),雖是描繪一個渴望久旱大雨的瘦瘠農夫,但從其塊狀結實的肌肉等表現來看,畫家的詮釋一如之前徐悲鴻等人的手法,即使現實中應是窮困久饑的形象,仍無法忘懷理想的男性美(圖20)。這一個新的審美觀已是受到西方自希臘時期以來對男性力與美的表現方式之影響。

本節的最後將比較1929年和1937年全國美展所印行的參展西畫圖錄中男性形象的改變。1929年共有52幅作品被選出印行,其中有5幅是日本畫家的作品。這中間有6幅中國畫家和4幅日本畫家的作品展現女體。6幅作品以男性的形象為主,但他們皆是正式場合下畫家的自畫像或有名人士的肖像(圖21-22)。註47 1937年的展覽是在4月舉行,正是對日抗戰的前夕,局勢緊張,對未來也未可知。此年的圖錄中共收有140幅作品,只有12幅作品以女體為題材,但已有24幅作品的表現以男性為主。註48 它們有表現英雄氣質的,如張安治的**后羿射日**(圖23),李東平的**蒙古摔角手**(圖24)。表現困境者較前為多,如王悅之(即劉錦堂)的**樂民圖**,李劍農的**掘芋**,周奎的**相依為命**,但並未訴諸裸體形象。男性形象在1920年到1930年代的變化也反應出畫家試圖

註 47 《美展特刊》(上海:正藝社,1929)。

註 48 《教育部第二次全國美術展覽會專集》冊3(上海:商務印書館,1937)。圖錄目次中的說明,此次共選出150幅作品,但有10幅畫作的照片未即行於此書中,因此我只以140幅來分析。

學習西洋藝術中的典範，調和中西美學和盡其社會責任。

## 參、健身風潮和通俗藝術中男性的裸露形象

對男性身體的看法和表露不僅只有在藝術內容中有所改變，當時的社會也逐漸鼓吹男性追求方異美的身材。自從清朝海軍在 1894 年的甲午戰爭中，被日本打得一敗塗地後，不少知識分子恥於國人被蒙上「東亞病夫」的稱號，鼓吹政府應提倡全民運動，以鍛鍊強健的體魄。1912 年民國甫成立，蔡元培出任教育總長，對於教育方針提倡了軍國主義（體育）、實利主義（智育）、德育主義、世界觀、美育主義等五個主義並重。他列舉希臘人的教育為體操與美術，即軍國主義和美育。賈豐臻撰文補充說明歐美教育源自古代希臘的教育，而希臘的教育最重視詩教音樂及體操，希望肉體和精神皆能由盡美到達盡善。<sup>註 49</sup>其後，小學的課程中也加入了體育，學生須練習體操、籃球、足球等西式運動。1918 年劉海粟和其他上海美專的老師們成立健身會，劉氏在開幕式中特別強調「研究體育係近今之急務」，而且該會以練習足球、籃球、網球、桌球等當時西方亦風行的運動為主。從事運動者也認為此種運動比傳統式的較「進步」和「合群」。<sup>註 50</sup>

20 年代不少畫報開始大量刊載健美先生或運動員的照片。例如，1926 年 2 月開始發行，普受中產階級喜愛的《良友》畫報，不斷地刊報報導體育競賽消息，刊登運動員的照片。<sup>註 51</sup>1926 年 5 月的《良友》刊載運動員黃清松上半

註 49 文見經世文社編，《民國經世文編（教育）》，收於沈雲龍主編，《近代中國史料叢刊》第五十輯（台北：文海出版社，1977），頁 4088-89，4098。

註 50 《申報》，1918 年 3 月 25 日（十）。劉氏在演講中亦提到「厚實於諸君者有二要素，一須有合群心，二須有堅忍心」。

註 51 《良友》是生濤德發行的月刊，以大開本、大量的照片、名媛花絮、社交圈拾遺、

身裸體照片，說明他為上海地區大學運動會的高欄冠軍。此照片有別於一般運動員手捧冠軍杯的英姿，反而是要突顯其強勁的肌肉（圖 25）。<sup>註 52</sup>1926 年 8 月的月刊同樣以裸露上半身的照片介紹南方的武師吳肇鍾，文章提到吳氏幼年體弱多病，但習武不輟，曾使一兇性大發的猛牛無法動彈（圖 26）。<sup>註 53</sup>1928 年 6 月的期刊印行民黨主席胡漢民未著上衣練習舉重的照片（圖 27）。<sup>註 54</sup>1928 年 7 月的期刊則有 3 張美國人健身的照片，稱為《男性人體美》並說明「此種研究，在歐美頗受注意。對於強種優生固有影響，且無論男女，美與不美，不能單以面貌而論，必須以人體各部發育為定評，已為現今世界所公認。」（圖 28）<sup>註 55</sup>隔年 1 月以英文介紹捷克籍的 Knife 先生，練習舉重健身運動多年，今將在上海開設「Physical Culture Academy」（健身院）以西方的健身機器訓練學員，文中並載有 3 張 Knife 表演他健美肌肉的照片（圖 29）。隔年又報導他的健身院非常成功，有不少男女老少中國人在此學習。<sup>註 56</sup>由此可見，剛開始時健身院的目標是在上海的洋人或崇洋者，不久此風氣逐漸擴張開。《良友》畫報同時編輯印行《百科寫真畫集》，第 11 冊為《男性人體美寫真集》（圖 30-31）。從這些例子中，可以得知當時報章雜誌介紹鼓吹西方的舉重健身運動，男人們意識到需要鍛鍊出堅實的肌肉，裸露時才有美感。在西方，特別是

---

時尚、文藝小說等廣受注目。由於伍氏與文藝圈關係良好，不少名作家會投稿於他的月刊。雜誌亦闢有專欄報導藝術界消息、展覽和藝評，常附有照片。1941 年 10 月，日本佔領上海後，該雜誌停刊，共發行 172 期。李歐梵的《上海摩登》（中譯本，香港：牛津大學出版社，2000）一書中就利用此雜誌分析印刷業如何建構一個具現代性的社會。

註 52 《良友》4（1926，5 月），頁 2，照片。

註 53 《良友》7（1926，8 月），頁 16，照片。

註 54 《良友》27（1928，6 月），頁 30-31，照片。

註 55 《良友》28（1928，7 月），頁 6，照片。

註 56 《良友》34（1929，1 月），頁 23，照片；43（1930，1 月），頁 21。原 34 期 23 頁的文章和照片將其英文姓名誤植為“Kinge.”後來有關他的報導皆更正為 Mr. Knife。

法國，十九世紀末逐漸盛行的 Physical Culture（即今日所謂的 Bodybuilding 健身術）即肇因於想要突顯男性特質，使現代人的身體能與古代希臘雕像相媲美。尤其普法戰爭中法國人失利後，更覺他們的國民體弱不振，透過當時人們對古希臘雕像的審美觀，以激勵男性追求堅實有力的塊狀肌肉。當健美先生在擺姿勢時，大抵模倣代表男性理想美的古雕像，如大力士海克力斯等。<sup>註 57</sup>當時中國社會上開始引進西方對現代男性身體的看法與中國西畫家所提倡的理想男性美不謀而合，若想探究其中的因果關係，將會得到莫衷一是的答案，但是兩者的結合將使得效果相乘，強壯男性裸體的展露將比女性者少掉更多的倫理批判，而且能夠成爲一種代表「現代」、「進步」的傲人表徵。30 年代當日本侵華之際，這種對男性紮實肌肉的追求更透露出，藉由西方對男性身體的訓練術亦可達到強身健種的目的。

展現男性力與美的裸體不僅存在於高階的美術之中，也同時出現在一般通俗藝術中。1927 年 5 月的《良友》刊有萬籟鳴超過百幅作品的《人體表情美》圖案畫一書的廣告，其中亦有數幅男體作品（圖 32）。<sup>註 58</sup>1928 年 1 月到 1930 年 6 月發行的《上海漫畫》在漫畫圖案中大量運用男性或女性的裸體形象。<sup>註 59</sup>編輯群是葉淺予（1907-1995）、張光宇（1900-1964）、黃文農（1893？-1934）、和魯少飛（1908-？）。這群畫家皆未曾出國學畫，只是學習過畫戲台或照相館中的佈景，或是在上海當地的短期藝術學校進修。此畫刊刊載諷刺政治、社會

註 57 Tamar Garb, "Modelling the Male Body: Physical Culture, Photography and the Classical Ideal," in *Bodies of Modernity: Figure and Flesh in Fin-de-Siècle France* (New York: Thames and Hudson, 1998), pp. 55-79. 書中提到 1904 年開始在巴黎發行的《La Culture Physique》常以古希臘雕像作爲封面，或是將練過健身的照片與雕像並置發表。

註 58 《良友》15（1927，5 月），頁 12。

註 59 此雜誌首刊於 1928 年 1 月 20 日，爲一週刊，將結束前改爲半月刊。刊行 110 期之後，於 1930 年 6 月 7 日停刊。

奢俗、男女愛情觀、崇洋、上海醜聞生活等的漫畫，並自第 7 期開始連載〈世界人體比較〉一欄，主要是刊登不同種族國度的裸女照片，這批照片是從一本由德國出版的世界婦女裸體攝影集中挑選出來。葉淺予負責撰文介紹各大種婦女身材特徵，他的論點充滿白種人至上的看法，可能是抄自當時的西方白種人，特別是德威威瑪共和的宣傳言論。葉氏還因刊印這些裸女照片被租界巡捕房以有害風化起訴，覈法辯論時，答辯律師稱他是爲了研究生理科學和美術而獲判無罪。<sup>註 60</sup>可見當時如果能以藝術或科學的名義來發表裸體照、裸體畫，已可避開掉一些道德的批判，也說明了一些不堪入目的裸畫裸照可藏身於藝術的口號中。

《上海漫畫》大概 3 分之 1 的封面圖畫包含裸體畫。女性的裸體畫常作爲諷刺物慾橫流的上流城市生活，但男性裸體畫則帶有更寬廣的意義。發刊號的封面是由張光宇畫的《立體的上流生活》，呈現在基台上裸體的一家四口，背景則是工業化的上海。從父親雙腿的曲線中可看出此是一幅模倣立體派的未成熟作品（圖 33）。<sup>註 61</sup>第 5 期的封面《鬥》可能是倣自希臘擲角手的兩個裸男之互鬥（圖 34）。<sup>註 62</sup>19 期的封面由葉淺予製作，意義不甚清楚，畫中呈現一巨大裸體男性黑人，耳帶大耳環，手扼輪舵，可能象徵命運之輪，有 7 個身材渺小的淡膚色裸體男女似欲轉動此輪，背景是近似上海的都市天際線（圖 35）。<sup>註 63</sup>90 期封面則是一個裸男騎在馬上，馬前倚靠一裸女，但由於女體動作的不協調，無法斷定是否爲一擄女圖（圖 36）。此圖顯示出一個身爲中國人的畫家不諳歐洲文化卻想要創造騎士情景。實際上，一個裸體騎士要到那裡去找一個裸女，而且在戰場上裸體騎馬是一項很危險的行爲。或是作者曾看過如

註 60 葉淺予，《細敘滄桑記流年》（北京：群言出版社，1992），頁 31-33。

註 61 《上海漫畫》1（1928，4 月 21 日），封面。

註 62 作者是張致宇。《上海漫畫》5（1928，5 月 19 日），封面。

註 63 《上海漫畫》19（1928，8 月 25 日），封面。

描述西元前 8 世紀古代羅馬人強行搶走沙賓部落女人的作品（圖 37），再想像發揮。這些封面有時是隨意地選取一些西方的圖像，直接訴求強而有力、紮實體格的男性裸體，但是其意義卻有時隱晦不清、或是基於對西方文化的誤解而形成奇怪的想像。不過，由於圖案設計和漫畫較之油畫更能廣為流傳，像《上海漫畫》以彩色印刷的方式來制作這些封面吸引買者，不無增加大眾對裸男的印象。<sup>註 64</sup>當然並非所有的封面皆屬此類，例如 67 期的封面，張光宇繪的《媽媽不在家時》，呈現一個窮困的學者嘴上刁根煙斗，正以豬鬃刷洗小孩屁股，小孩痛得啣嚙大哭，一幅令人莞爾的媽媽出外謀生後之景象（圖 38）。<sup>註 65</sup>

當日本對華的侵略愈益嚴峻時，男性的形象也被用於版畫的宣傳畫中。版畫因魯迅的提倡和國共兩黨的善加利用，成為戰時最流行的媒材和最能廣為流傳的作品。受到蘇俄社會寫實主義的影響後，這些版畫中的男性形象已不限於理想的男性美，更多的是貼近當時戰亂受苦和流離失所的形象。1930 年到 32 年曾在日本學畫的李樺（1907-1997）於 1935 年巡迴展出的全國木刻畫聯合展覽會中展出一幅《怒吼吧中國》（圖 39）。圖中表現一雙眼被蒙的裸男在被屈肢緊縛於一木柱後，仍然張口大喊，右手試圖抓取地上的匕首反擊。粗寬的黑線加深了瘦削身體被扭曲的感覺，圓滑壯碩的肌塊已不是畫家想要追求的視覺效果了。

---

註 64 除了上述的例子外，第 3 期（1928，5 月 5 日），第 9 期（1928，6 月 16 日），第 45 期（1929，3 月 2 日）的封面皆同時使用裸男和裸女的形象，更多的封面單獨使用裸女圖。

註 65 《上海漫畫》67（1929，7 月 27 日），封面。

## 肆、小 結

今日我們已能或多或少接受「藝術品」中所出現的各種男性裸體形象，甚至對於不登大雅者，只置之一笑。西畫中的素描和油畫將西方源自古希臘羅馬的男性理想美介紹給國人，使得雄健的裸體和強碩的肌塊在中國繪畫中不再只限於是神仙鬼怪的特徵，一般人亦可以被美化表現，打破了傳統上神鬼和凡人的藩籬，而且凡人裸露的是一種已修飾過後的理想美。不過藉由圖案畫、漫畫等通俗藝術的表現，在男性的裸體形象中加入更多的想像和變化，特別是這些畫家們對西方文化是一知半解，常在作品中投入大眾所喜愛的新鮮物。男性裸體形象更受到社會上健身舉重風氣的推波助瀾。直到今日這一個源自西方的審美觀仍左右著我們如何觀看男性身體。

## 圖版說明



圖 1：顧閔中（10 世紀），《韓熙載夜宴圖》，細部，設色絹本，手卷，藏於北京故宮博物院。轉引自《中國美術全集》〈繪畫編 2 隋唐五代繪畫〉，圖 65。



圖 2：任伯年（1840-1895），《蕉陰納涼圖》（吳昌碩畫像），設色紙本，直軸，藏於浙江省博物館。轉引自李鑄晉、萬青力，《中國現代繪畫史》〈晚清之部〉，圖 2.95。

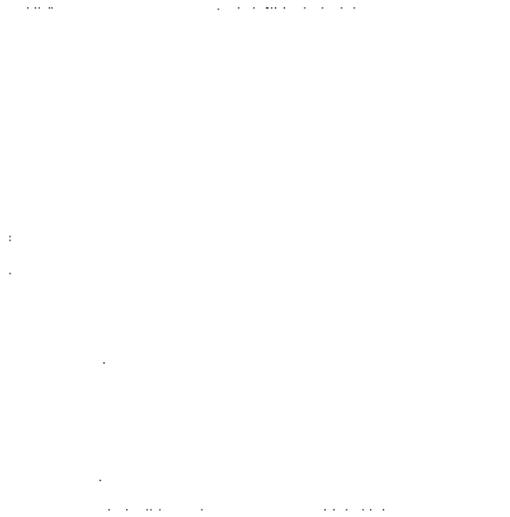


圖 3：唐代，飛天殘片，設色絹本，旅順博物館藏。轉引自《中國美術全集》〈繪畫編 2 隋唐五代繪畫〉，圖 49。



圖 4：劉松年（南宋，11-12 世紀），《羅漢圖》，紙本，設色絹本，直軸，1207，藏於台北國立故宮博物院。轉引自《故宮書畫圖錄》（二），頁 105。



圖 5：龔開（1222-？），《中山出游圖》，細部，水墨紙本，手卷，藏於美國華盛頓特區弗利爾博物館。轉引自 Wen Fong, *Beyond Representation*, p. 373。



圖 6：趙孟頫（1254-1322），《浴馬圖》，細部，設色絹本，藏於北京故宮博物院。轉引自《中國美術全集》〈繪畫編 5 元代繪畫〉，圖 29。



圖 7：任熊（1823-1857），《自畫像》，設色紙本，直軸，1856，藏於北京故宮博物院。轉引自李鐫齋，前引書，圖 2.47。



圖 8：浙江第一師範學校的男體素描課，1914。轉引自劉新，《中國油畫百年圖史》，頁 16。

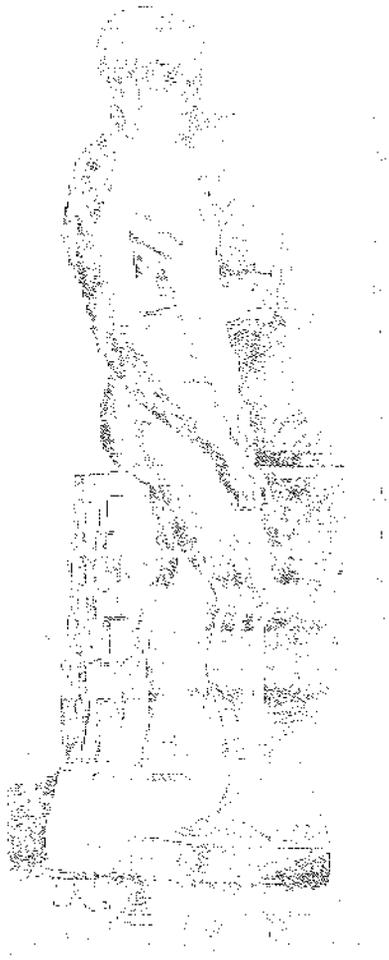


圖 9：沃玉璽，《石膏人體模型素描》。轉引自《美術雜誌》，第 2 期（1919，7 月），內扉圖版。



圖 10：王榮鈞，《高坐之精神》，素描。轉引自《新派人物畫稿本》，頁 36。

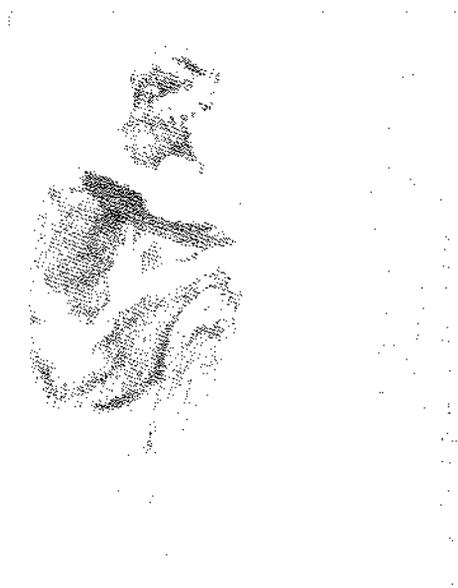


圖 11：徐悲鴻，《男人體》，素描，1928。轉引自《徐悲鴻畫集》卷 4，圖 15。



圖 12：吳作人，《自我欣賞》，素描，1929。轉引自《吳作人作品集》，冊 3，圖 5。



圖 13：徐悲鴻，《田橫五百士》，油畫，198×355 公分，1928-1930，藏於徐悲鴻紀念館。轉引自《徐悲鴻畫集》卷 6，圖 37。

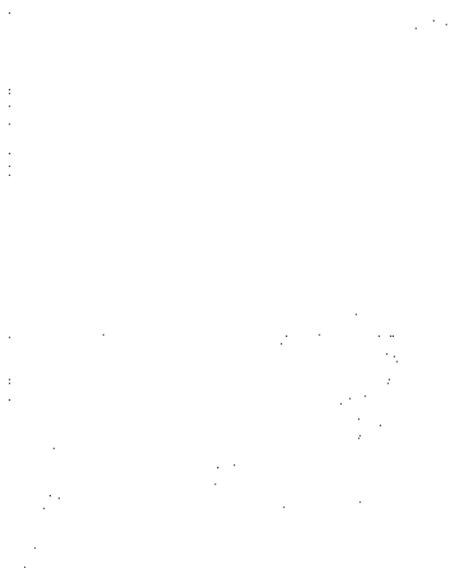


圖 14：林風眠，《構圖》，油畫，1934。轉引自劉新，《中國油畫百年圖史》，頁 146。

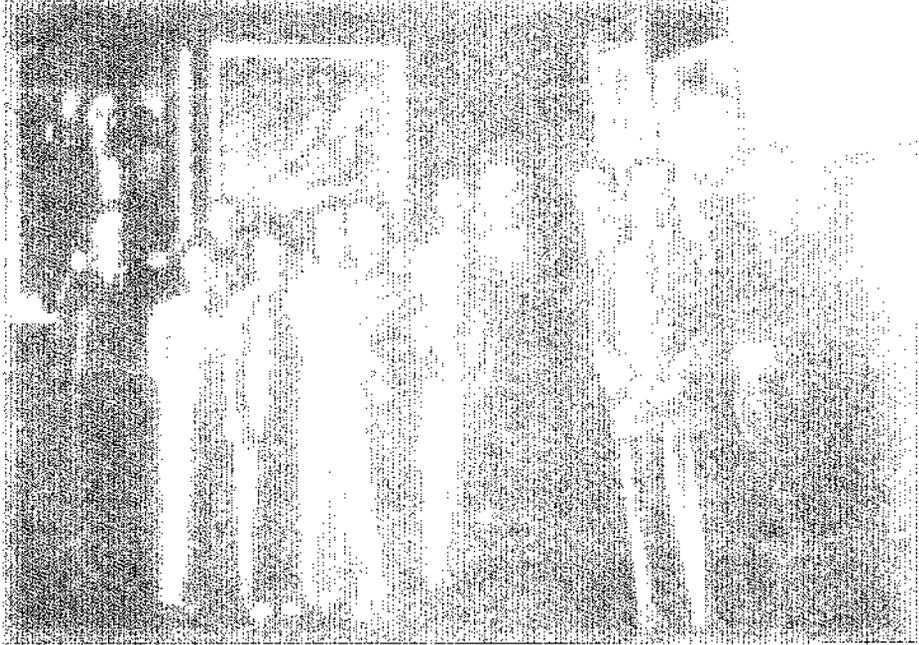


圖 15：蘇州美專展覽，1935。轉引自劉新，《中國油畫百年圖史》，頁 20。



圖 16：張安治，《群力》，油畫，1936。轉引自劉新，《中國油畫百年圖史》，頁 44。

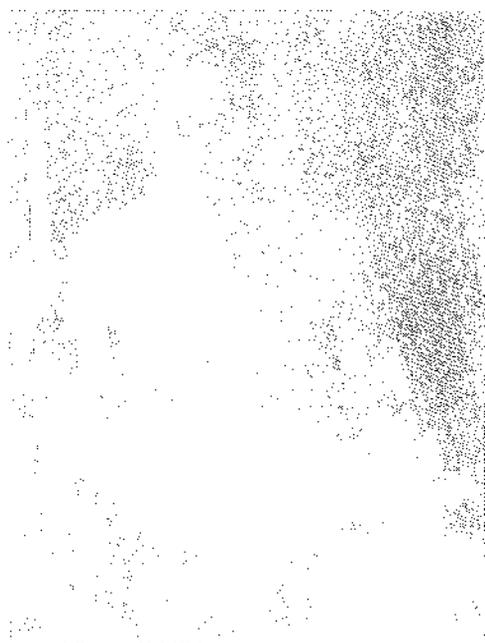


圖 17：唐一禾（1905-1944），《弱人》，油畫，1940 年代初。轉引自劉新，《中國油畫百年圖史》，頁 106。



圖 18：徐悲鴻，《九方皋》，細部，設色紙本，1931。款識：辛未初冬，第七次寫此並紀念廉南澗先生，感喟無極。悲鴻時授徒中央大學居丹鳳街。轉引自《中國現代美術全集 中國畫 1》，頁 30。



圖 19：徐悲鴻，《愚公移山》，設色紙本，1941，藏於徐悲鴻紀念館。款識：二九年四月大吉嶺 悲鴻。轉引自《中國現代美術全集 中國畫 1》，圖 29。



圖 20：方人定，《大旱》，設色紙本，1946。款識：民國三十五年四月時嶺南大旱也 人定。轉引自《中國現代美術全集 中國畫 1》，圖 49。



圖 21：吳大羽，《自畫像》。轉引自《美展特刊》。



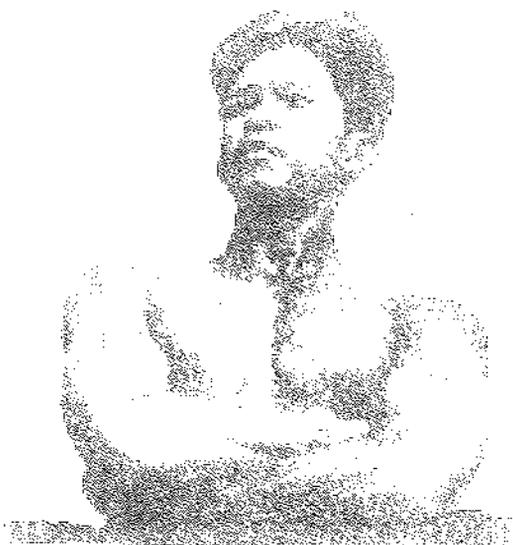
圖 22：蔡威廉，《畫像》。轉引自《美展特刊》。



圖 23：張安治，《后羿射日》。轉引自《教育部第二次全國美術展覽會專集》，圖 82。



圖 24：李東平，《蒙古摔角手》。轉引自《教育部第二次全國美術展覽會專集》，圖 25。



體育家黃清松

圖 25：黃清松。《良友》4（1926，5月），頁2，照片。



圖 26：吳肇鍾。《良友》7（1926，8月），頁16，照片。

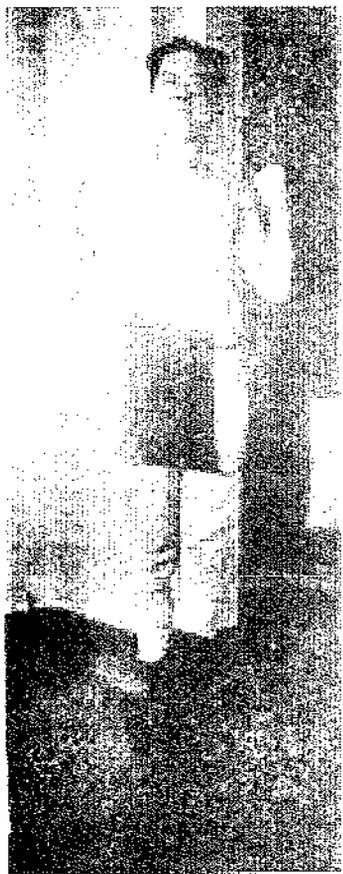


圖 27：胡漢民。《良友》27（1928，6月），頁30-31，照片。

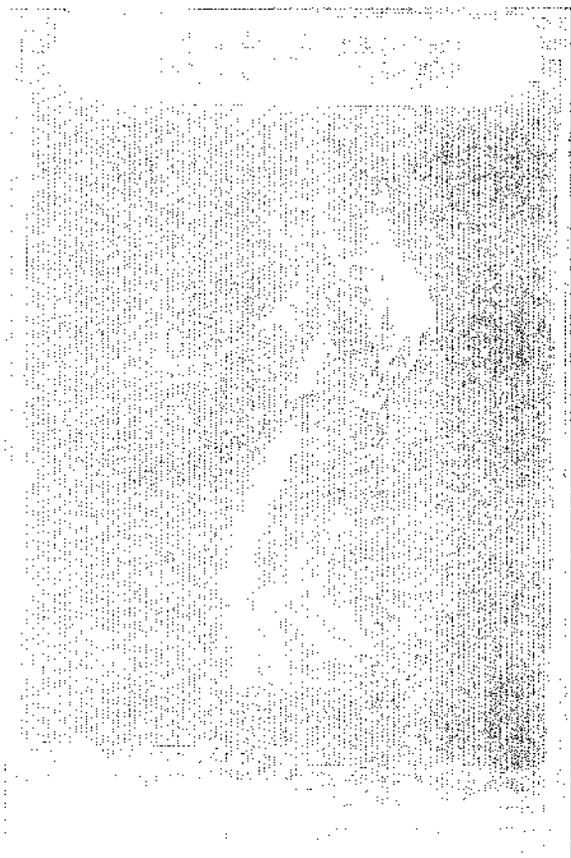


圖 28：〈男性人體美〉。《良友》28（1928，7月），頁6，照片。

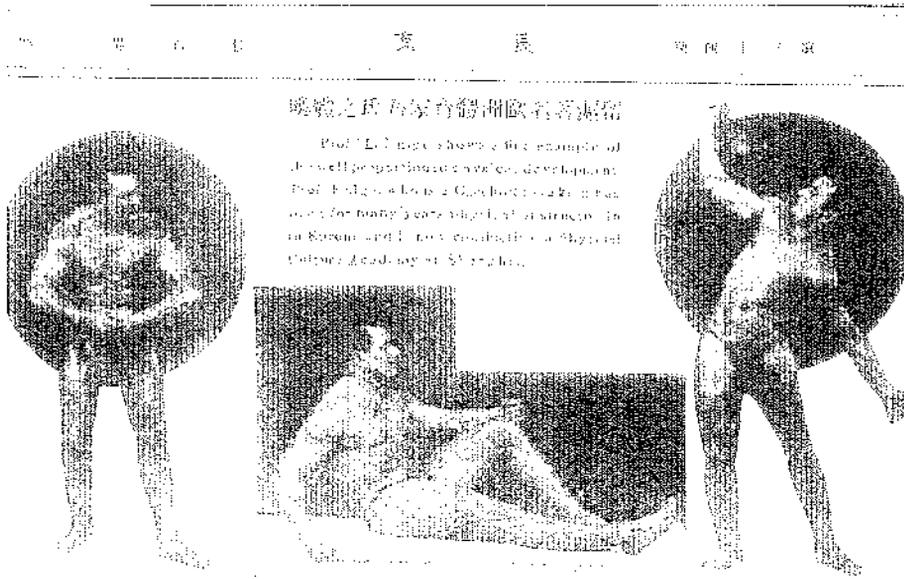


圖 29：〈留滬著名歐洲體育家乃氏之體魄〉。《良友》34（1929，1月），頁 23，照片。



圖 30：《男性人體美寫真集》廣告。《良友》76（1933，5月）。

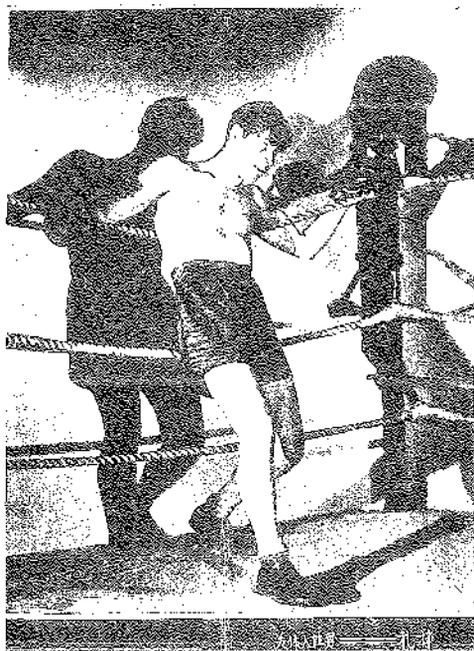
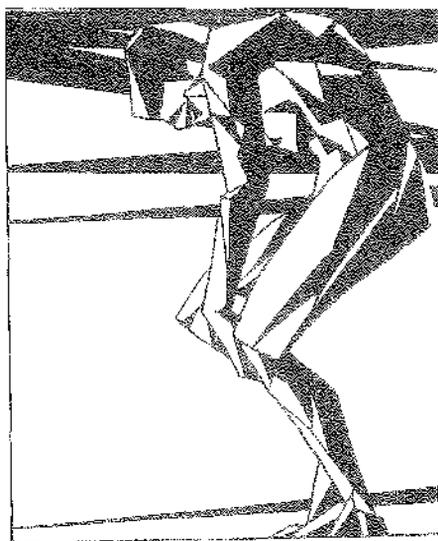


圖 31：〈掙扎 男性人體美〉，《良友》48（1930，6月），頁25。



窺 尖

圖 32：萬賴鳴，〈失意〉收於《人體表情美》一書。《良友》15（1927，5月），頁12。

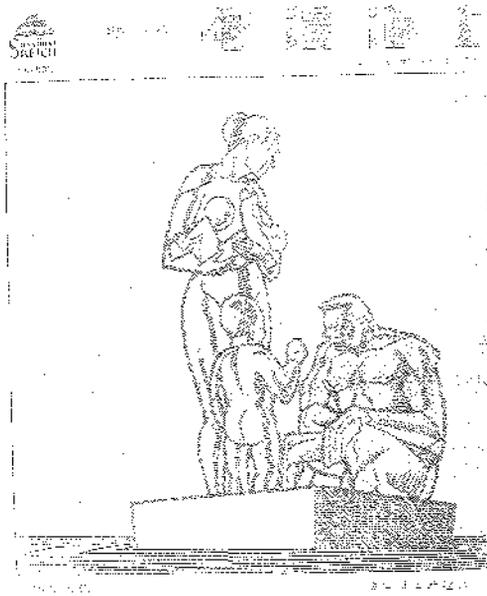


圖 33：張光宇，《立體的上海生活》。《上海漫畫》1（1928，4月21日），封面。

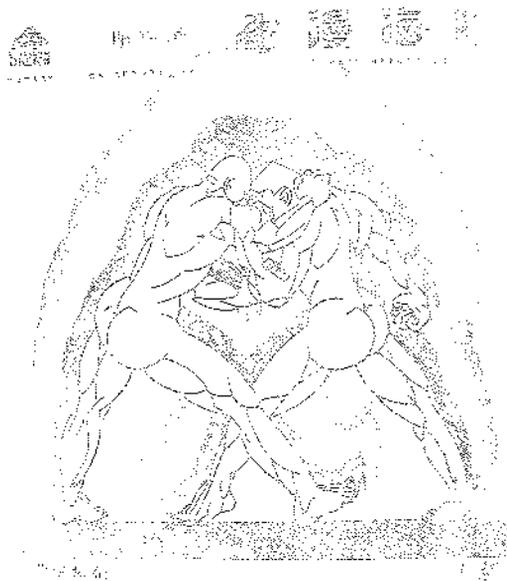


圖 34：張振宇，《鬥》。《上海漫畫》5（1928，5月19日），封面。

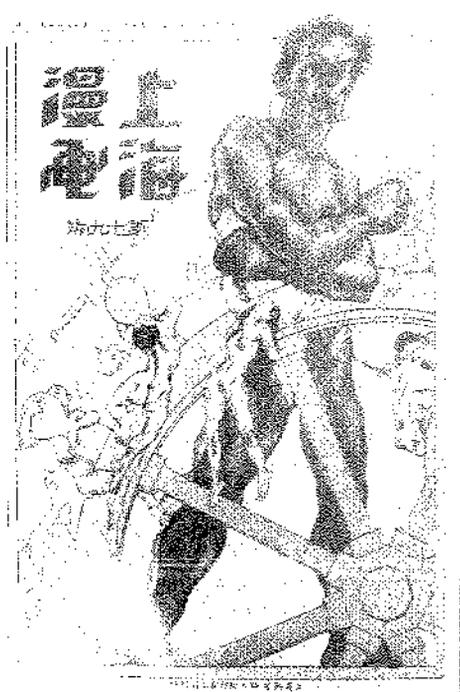


圖 35：葉淺予，無題。《上海漫畫》19（1928，8月25日），封面。



圖 36：萬籟天，勝利品。《上海漫畫》90（1930，1月11日），封面。

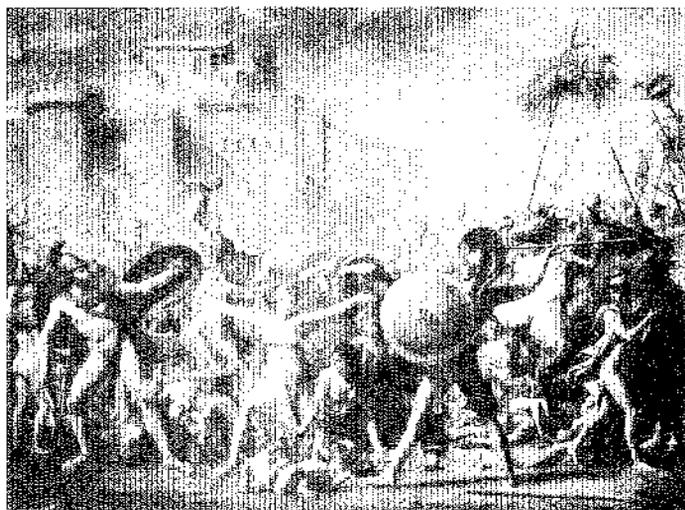


圖 37：大衛，《沙賓女人》，油畫，羅浮宮。

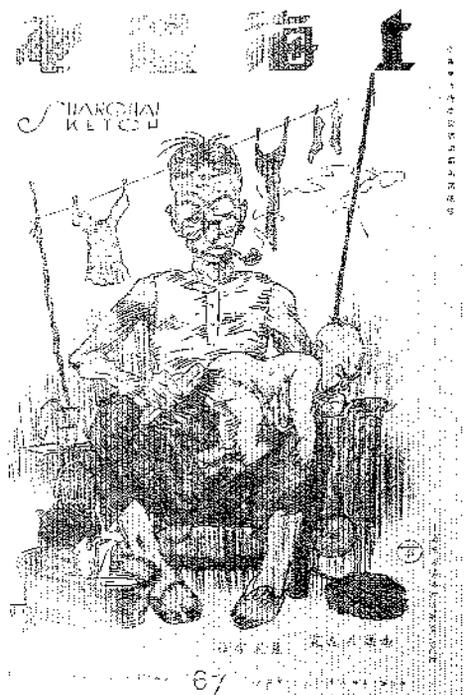


圖 38：張光宇，《媽媽不在家時》。《上海漫畫》67（1929，7月27日），封面。



圖 39：李樺，《怒吼吧！中國》，木刻，1935。轉引自李鑄晉、萬青力，《中國現代繪畫史》〈民初之部〉，圖 6.15。

## The Changing Image of the Male Nude in Early 20<sup>th</sup> Century Chinese Painting

*Fang-mei Chou*\*

### Abstract

In the art training provided by European academics, male models were first used, and later on the study of anatomy was added, so students would gain a better understanding of human skeletal and muscular structure. In the early 20<sup>th</sup> century, after many concepts and methods in Western-style painting entered China, these training methods had a profound influence on the way painters depicted the male figure. Zhejiang First Normal School and Shanghai School of Fine Art were the first to hire male models to pose nude. However, because the artistic training of the teachers themselves was not very solid, the outcomes were still frequently awkward. It was not until the mid-1920s, after more artists had returned from France or Japan, that teachers appeared who were really capable of teaching drawing courses with male models. Later, as these Chinese artists tried to emulate Western methods and create large oil paintings on Chinese historical or mythological events, they often expressed academic ideals

---

\*Assistant Professor, Graduate Institute of Art Studies, National Central University

of male beauty. This new aesthetic perspective was clearly adopted from the West's classical Greek and Roman ideals of male beauty and strength. Meanwhile, evidence for the new aesthetic in paintings produced in the traditional Chinese style, which were being influenced by Western and Japanese painting, may also be discerned. These images were widely distributed through the popular art of the time: posters, magazine illustrations, cartoons, and so on. The concurrent promotion of bodybuilding also served to assist the acceptance of Western ideals of male beauty in the early 20<sup>th</sup> century.

**Key words :** nude, ideal beauty, Liu Haisu, Xu Beihong, Zhang Guangyu, *The Young Companion*, *Shanghai Sketch*, bodybuilding