

《人文學報》
第二十五期（91.6），pp.133-158
國立中央大學文學院

西洋繪畫的中國再詮釋

—由申報資料看中國現代化的一些視覺面向

吳方正*

大綱

- 壹、「自由」像
- 貳、「自由談」與月份牌
- 參、西畫的定義與分類
- 肆、待續的結論

*中央大學藝術學研究所副教授

**本文初稿曾以中研院“東北亞區域研究”之子計劃“1927-1937 年間上海、東京、台北歐洲油畫的傳入與回應”計劃成果，發表於2001年12月14-15日中研院史語所“物質文化的歷史研究”國際學術研討會。

摘 要

比較 1870 年代與 1930 年代上海的轉變，最顯著的轉變因素來自於現代化的過程與西方的影響。由數十年的申報中篩檢出的藝術活動條目所呈現的，是中國現代化過程中視覺文化的某些面貌。

本文企圖引用文化生態圈的概念，指出生態圈中的各階層常環環相扣，彼此牽動，任何一個環節的變動都將反饋到相鄰接的環節，進而衝擊整個生態圈。在視覺文化方面，當中國為新的西方觀念尋求相應的視覺圖像時，西方圖像隨之流入。西式的生活方式與商業行銷形態產生新的美術需求時，這個新的範圍也很快地接納西畫，而當西畫的範圍越來越廣，從事西畫的人口越來越多時，便自然產生了為西畫定義與分類的需求。在上海所觀察到的西畫引入現象，呈現的最大特徵是與物質生活密切相連的自發性，西畫在混亂中發展並自行尋找秩序。

關鍵字：中國現代化、視覺文化、文化生態圈、西畫、申報

從五口通商開始，西方列強的租界與繁盛的商業活動，使得上海逐漸成為具有中國追求現代化指標作用的國際化城市。比較 1870 年代與 1930 年代上海的轉變，最顯著的轉變因素來自於現代化的過程與西方的影響，視覺藝術也不例外。由數十年的申報中篩檢出的藝術活動條目所呈現的，是中國現代化過程中視覺文化的某些面貌。

我們可以將上海的文化活動視為一個文化生態圈，其中視覺（藝術）產物遍佈這個生態圈中各個階層，各自有不同的消費群。對於視覺（藝術）產物的消費牽涉到視覺教養（visual literacy），並不全然與經濟能力相合，但我們大致可以認為：越接近社會底層者，所消費的視覺圖像產物與生活中的物質面向關係越密切。文人雅士可以論畫清翫，富商巨賈競逐昂貴的藝術品，中產階級滿足於印刷複製品，保留農業社會生活方式的庶民則構成民間藝術的主要消費群。

如果我們採用生態圈的概念，則我們必須相信生態圈中的各階層常環環相扣，彼此牽動，任何一個環節的變動都將反饋到相鄰接的環節，進而衝擊整個生態圈。如果我們再考慮上海因繁盛的商業活動所帶來的高度社會流動性，這個文化生態圈更不可能是靜態的。當某類視覺（藝術）產物所處的環節與其他環節間的關聯，因生態圈的改變而被切斷時，這類產物的存留就必須仰仗外力的介入；當生態圈中有新的產物侵入時，這個產物的存留與否端賴能否與上下環節連結。這個生態圈的解釋模式需要大量現象分析的支持。以生態圈的概念來探討上海視覺藝術的變化，意義在於找出外來影響的切入環節，以及相隨的反饋現象。

壹、「自由」像

1919 年元月 3 日，申報刊出……則「發行戰勝紀念畫之徵求」的廣告，“同

人發行此種紀念畫原擬將自由神像印列其中惟因該像係西洋古裝起人之誤會茲擬改印中國歷史中最高和平聖哲遺像而又恰難其人同人譴陋擬求海內外文豪示以相當古人并將其歷史及遺像附以小傳...投稿寄交...自來血總行所轉交大戰事報社”^{註1}。4月2日，申報對此事的後續報導中，提及紀念畫的發起人項世澄擬印製此紀念畫發行出售，收入扣除成本後，概充休戰後各地慈善之用，因此擬申請在未出版前先發行紀念畫兌換券；內務部對此發表意見，歸納成兩點，“此項紀念畫係為表揚戰績起見既是鼓勵國民敵愾之精神更是表示協約公理之勝利實於國家社會諸多裨益”，其次“所餘款項充作戰勝後各地慈善之用熱心公益惠我同胞其志其行尤堪嘉許”。4月5日報導，外交部將“通咨駐外各公使轉飭各埠總副領事就各該地僑外紳商學界一體勸購”^{註2}。

我並未能找出這幅紀念畫最後的形式如何，也無法查證這幅紀念畫最後是否印製出來，但從以上文字中至少浮現了幾個值得思考的現象。首先，這幅畫發行目的似乎是慈善賑濟。但如果我們檢視早期的申報，有關書畫家的報導常與賑災相連：1878年申報中可納入藝術類的報導有67則，其中51則是關於各書畫家捐畫或減潤助賑，接下去的數年書畫助賑的數量每年少則15，多則30，但整體而言相應於其他藝術活動報導數量的增加，書畫助賑的數量卻逐漸減少，至1900年前後即已降至個位數。我們如何解釋這個現象呢？首先，我們可以將問題分為兩個部份：天災—助賑，假設助賑的數量取決於天災的數量。然而中國的天災數量並無明顯的平行遞減情形^{註3}，所以天災理由並無法

註1 《申報》，1919.1.3。

註2 《申報》，1919.4.2., 4.5。

註3 《清史稿》，(三)天文志、災異志，洪氏出版社，民70.8，志十五、十八；林敦奎，〈社會災荒與義和團運動〉，《義和團運動與近代中國社會》，國際學術討論會論文集，齊魯書社，1992，頁13-223；陳振江，〈華北遊民社會與義和團運動〉，同前書，頁230-232。

解釋 1900 年後助賑數量衰減的現象。我們可以將助賑再分為兩個部份——助賑的動機、助賑的行爲。在動機的部份，藝術家是否自覺到一種中國傳統文人“先天下之憂而憂”的社會責任呢？響應助賑購畫的民衆是否是出於悲天憫人的善心呢？如果答案是肯定的，則我們只好認爲 1900 年後助賑數量衰減現象的原因，是上海的藝術家與民衆皆逐年失掉慈悲心腸。這個理由與天災一樣過於牽強，因此我們必須將問題焦點轉到助賑的行爲。

如果我們考量助賑的作法，助賑如果要有效，必須有大量的購畫行爲，藝術家其實在售畫助賑時，除了紙墨耗材，並未捐出任何實質的金錢，但卻反而能增加名望，擴大未來可能的市場，買方則以較低的價格獲得原來較昂貴的藝術商品。如此一來，助賑似乎反而成爲一種化了粧的商業手段，不論買賣雙方的慈善動機程度如何，都爲助賑不添了一絲“從天災獲利”的反諷。1911 年 8 月 27 日申報〈自由談〉刊出署名「嶺南風樵者」的《張園慈善助賑會竹枝詞十首》，對助賑會有極細緻的描寫，其一曰：“集資原冀賑成裘，會啓張園佈置周，笑煞少年男女界，競誇時髦出風頭”，助賑會儼然已成上流社會的社交場所，會中男女交錯，“釵光鬢影幾經過，輕薄兒郎似轉梭，靚面幾番成一笑，飽供眼福問誰多”，說到眼福，“風頭最異兩名姝，會稱體衣裳映玉膚，肌理脂凝紗裡現，恍如浴罷太真圖”，作者補註道：“晚上風頭最異者...時於裙縫露一雙雪白之足脛，人多以爲不穿襪者”。我們恍如置身十八世紀法國貴族的園遊宴會，辦這樣的宴會要花多少錢呢？“氣洩汽燈殊險極，保資三萬訂臨時”，作者並未說明三萬的單位是什麼，但“每碗清茶價四毫，若因助賑未爲高，豈知盡飽私囊去，辜負名場一世豪”。明顯地，助賑會至此幾乎已完全失去慈善的意義，從這個角度，1900 年前後售畫、捐畫助賑銳減的原因，只能是新的商業手段取代了過時的舊手法，換句話說商業管道應變得更多樣了。

在 1919 年的戰勝紀念畫中，畫家或許也能得到宣揚名聲的利益，發起人徵畫、選取、印製、發售，扣除成本後將餘額捐作慈善事業，得到一個“志行堪嘉許”的美名。但我們仍要懷疑：動機真的是單純的慈善事業嗎？整個 1919 年只有在 10 月有一次書畫助賑的報導，而在元月的廣告中，“自來血”三個字以比內文的文字大四倍的字體印出，徵畫徵文的啓事中這個顯眼的藥品廣告很是啓人疑竇，尤其紀念畫事務所的地址就是“自來血”的總行。再回到發售紀念畫募集慈善基金的作法，如果要得到捐助慈善的效果，售畫所得必須超過成本才能有用於各地慈善的“餘額”，因此如何促銷便成爲關鍵，兌換券可能少不了有些折扣之類的優惠手段，但這並不夠。發行人從官方取得一個更有效的銷售網，內務部鼓勵並協助推銷，外交部則透過其管道“僑外紳商學界一體勸購”，但決定關鍵顯然是官方必須也判斷在這個紀念畫發售的事情上能得到利益。這個利益明顯地既是政治的一以敵愾凝聚民氣，也是外交的利益一向內向外宣示與歐戰戰勝國的盟友關係。

在這個官民兩利的事業中，雙方的動機都堪稱強烈，但落實計畫的手段將透過視覺圖像，就在這個手段層次，整件事遇上一個難以繞越的障礙：要如何表現“自由”這個概念呢？在西方文化中，人以及人的行動是關注的重心，在政治與宗教動機的驅動下，作爲一種有效的圖像修辭手段，故事畫的傳統因應敘事的需求，衍生出一套非常繁複的寓意（allegory）圖像系統。在這套系統中，許多在敘事中難以避免的的抽象屬性被以人格化（personification）的方式呈現，最爲人所熟知的例子是已佚失的希臘畫家阿培列斯（Apelles）的畫作「毀謗」。中國並沒有類似的系統，文人畫通常非敘事體裁，民間圖像如福祿壽、麒麟、關公、鍾馗等圖像，多半已先是具體的人物後，再被賦予所代表的抽象意義。1911 年八月申報上中法大藥房的「艾羅補腦汁」廣告，用的是西方豐饒女神由豐饒之角中倒出一堆財寶的圖像，但畫的人顯然不清楚女神手上拿的是什麼，出現一個莫名其妙的管子。另一方面，西方用來代表“自由”的

圖像，也是在法國大革命之後才依據羅馬人解放奴隸的儀式定型^{註 4}，我們就不得不承認與西方相較之下，“自由”對中國是一個相對地新的概念，難以在傳統中找到相應的中國圖像。大戰事報社“擬求海內外文豪示以相當古人并將其歷史及遺像附以小傳”，固然可以解讀為藉廣告擴大聲勢，但找不到相應圖像的的窘境則應該是真實的。

不論大戰事報社是否終於找出一個中國古人像來代表“自由”，這個圖像顯然並未成功，八十多年後的今天，我們想像得出的“自由”圖像，仍然是紐約自由女神像，或法國拿來印在百元紙鈔上，德拉克羅瓦（Delacroix）作於 1830 年的「自由帶領人民」。我們自然可以想到以國旗上十三道光芒的白日徽當作“自由”的象徵，但這樣一個近似意符（ideogram）的象徵符號，卻缺少了“畫”所以引人的元素。從反方面來看，大戰事報社為何不將紀念畫作成戰畫形式？姑不論清代畫院的戰畫，1884 年上海即已有中法越南戰事圖出售，1894 年有飛影閣出印製、周慕橋繪製的中日戰圖，1896 年有奇園展出的南北花旗大戰（按美國南北戰爭）圖，1904 與 1905 年間出版了數集日俄戰爭寫真照相圖，1917 年則有歐戰實地寫真圖到滬，而在 1916 年錢病鶴所編的「畫學大觀」中，160 幅插圖即包括了「滑稽畫、時事畫、戰爭畫...」^{註 5}，顯然中國早已熟識這種戰畫的形式。但如果我們注意到這件紀念畫除了對內激勵人心外，尚須流傳國外“僑外紳商學界”當作外交工具，則戰畫只會凸顯中國在歐戰中缺席^{註 6}，戰勝後又要倚大邊沾光的尷尬。大戰事報社被迫撇開描繪述爭取自

註 4 James Hall, *Dictionnaire des Mythes et des Symboles*, ed. G. Monfort, 1974, p.239.

註 5 分別見《申報》，1884.11.12，廣告，畫圖中法和戰曲直記；1894.8.30，廣告，飛影閣新出中日戰圖；1896.9.28，廣告，奇園南北花旗大戰圖；1904.11.4；1905.1.8；1905.3.10，日俄戰爭寫真照相圖廣告；1917.9.23，報導，歐戰實地寫真圖到申；1916.4.11，廣告，錢病鶴編畫學大觀。

註 6 黃嘉謨，〈中國對歐戰的初步反應〉，《中研院近史所集刊》，第一期，民 58，頁 3-18。

由的事件 (events)，選擇以一個人格化的圖像來象徵自由。在這個尋找“自由”的圖像的事件裏，中國圖像傳統毫無施展的餘地，西方的圖像與自由的概念牢牢地鑄在一起，大戰事報社則努力地企圖將兩者切開，以期將這個概念的相應圖像中國化。

貳、「自由談」與月份牌

1911年8月24日，申報開闢了一個〈自由談〉專欄，第一任主筆是常以「鈍」署名為文的王鈍根，這是申報副刊之始^{註7}。當日報上，包括第一版與〈自由談〉所在的版面中，沒有任何副刊的發刊詞，其內容包括《遊戲文章》、《海外奇談》等，刊頭是雙鉤「申報自由談」五字，從接著幾年的〈自由談〉內容來看，〈自由談〉的意思不是談「自由」，而是「自由地」談。稍晚的〈自由談〉開始使用插畫刊頭，在這些刊頭中，〈自由談〉三字嵌進插畫中，刊頭畫家在鉤寫「自由」這兩字時所想到的，是畫自由或是自由畫呢？

1920年三月丁悚(?)所作的一幅〈自由談〉刊頭中，一個女子左手持一件上書自由談三字的條幅，頭戴西式束髮巾，身著中式右襟上衣、即膝的裙子與皮鞋，披著一件白色大氅，但用來書寫“自由談”三字的卻是一枝大鵝毛筆【圖1】；1924年九月初的自由談刊頭是一枝正在寫“自由談”三字的中國毛筆，但懸在筆上的是個光著身子、長著對翅膀的小天使【圖2】；1926年八月的刊頭之一作者是楊秋農，“自由談”三字出現在一個類似漫畫的對話框中，從身著中式衣裝女子的裊裊琴音中升起，伸出刊頭框外，但使用的樂器是西洋提琴【圖3】。在第一個例子中，用來“自由寫”的是一個西方的書寫工

註7 宋軍，《申報的興衰》，上海社會科學院出版社，1996，p.76。

具；在第二個例子中，“自由”的象徵則是一個純粹西方的寓意圖像；在第三個例子中，中國人的“自由談”是透過西洋樂器發出的，而小提琴表演正是新式小學遊藝會的重頭戲。在這三個例子的形式中，圖像內容採中西題材並置的方式，在意義表達層面，西方—現代兩者被重疊起來，成為可以代換的同義詞。但透過現代西化女性的圖像，作者企圖由自由女性來圖示女性自由，以“畫自由”嗎？我們將會看到，與〈自由談〉內容相似地，這些刊頭作者的出發點是“自由畫”。

在大部分的〈自由談〉刊頭中，使用女性圖像是一個公式，至1930年代尤然。這些圖像中有舞蹈中的女性，如1930年1月〈龐〉亦鵬的刊頭中，蹬著高跟鞋跳交際舞的女子，一旁展現出燈紅酒綠氣息的各色氣球上，站著一個彎弓搭箭的小愛神【圖4】；有伴著水邊優遊白鵝的女子，如1923年8月署名“子謙”【圖5】與1930年12月〈黃〉文宏的刊頭【圖6】；有身著泳裝弄潮的女子，如1929年6月署名“允連”的刊頭中帶著大洋狗的女子【圖8】、1931年6月“銅柯”的刊頭【圖9】、同在6月“朝光”的刊頭【圖10】，1931年7月“冰如”的刊頭中則是一位正在潛水的女子【圖11】，同年6月“哲光”的刊頭中則是斜倚足球、著短褲短袖上衣的女子【圖12】。這些女性的圖像，多少呈現出一種“自由”的生活方式，這個方式自然是西化的。有更多的刊頭中呈現的是室內的女性，1929年4月（胡）亞光的刊頭中，是一個把弄著珍珠項鍊、伴著鸚鵡的女子【圖13】；1930年1月的刊頭中是一位身著洋裝、斜靠抱枕的女子【圖14】；1929年7月“冰如”所作的刊頭中，是一位身著內衣，斜倚著躺椅的慵懶女子【圖15】；1930年9月，署名“麟”的刊頭中是一位盛裝女子佇立西式床前，牆上掛的是一幅芭蕾舞的畫【圖16】；1931年3月中的刊頭中，則是一位睡在西式大床上的女子【圖17】。在這一類刊頭中，性的暗示變得相當強烈，這些畫家對自由的概念難道關係到的是這類的自由嗎？在此，對圖文關係的理解顯然需要一個更大的脈絡。

當我們把這些題材置入一個更大的範圍中，我們便會發現，作為一份商業性很強的報紙副刊刊頭，申報的〈自由談〉刊頭與商業美術常用的題材是相同的【圖 7】，這些包括大量的畫報、月份牌與各種「百美圖」、「春艷圖」等畫片畫冊。就月份牌而言，1876 年航運公司海利號即已在申報上刊登發售華英月份牌的廣告，月份牌內有英美法輪船帶書信來往日期^{註 8}。1917 年商務印書館舉辦月份牌展覽會時，稱“本館每年承印月份牌不下數十百種”^{註 9}，這些月份牌的印刷量有多少呢？1925 年 12 月 9 日，申報上有一則〈談月份牌〉的報導，說道：“按月份牌在吾國，始創於外人所設之保險洋行及煙草公司，於歲暮時以投贈各主顧，於是不知不覺之間，壁上已為贈送月份牌者之廣告處矣，且因日曆關係必歷一年後始肯舍去，故廣告效力歷時最長者當首推月份牌。聞南洋煙草公司每年贈去之月份牌須百萬餘張，實駭人聽聞。初外人之贈送者，皆來自外洋，後因效力既大，效行者亦多，華人遂有自印者...”^{註 10}。月份牌年贈百萬的數目或許誇張，但商家既發現這種廣告手法的效果，大量印贈是可以想像的。當這些月份牌以排山倒海之勢傾入尋常百姓家，值得思考的是月份牌所傳達的價值取向能左右社會價值系統多少？而其使用的視覺手段，對大眾的視覺教養又會造成多大的影響呢？

註 8 《申報》，1876.1.7。有謂“月份牌”一詞始於光緒二十二年(1896)，上海四馬路鴻福來呂宋大票行，隨票附送“滬景開彩圖·中西月份牌”；參見卓伯棠，〈早期商品海報的沿革〉，吳昊等編，《都會摩登》，月份牌 1910s-1930s，三聯書店，香港，1994，頁 9；陳士，〈我看老月份牌〉，《老月份牌》，舊影拾翠叢書，上海畫報出版社，1997，頁 4；兩者皆引王樹村，〈月份牌年畫史話〉，《美術家》，67 期，1989。這個說法顯然是錯誤的，以月曆結合商業廣告的作法，必然還要早於“月份牌”名詞的出現，中西曆並用顯示出西方商業的影響，我們似乎應將這類月份牌的出現，置入五口通商、列強租借等所引發的社會改變脈絡中。參見王爾敏，〈中國人與禮拜日制〉，《明清社會文化生態》，台灣商務印書館，1997，頁 297-314。

註 9 《申報》，1917.3.14.

註 10 《申報》，1925.12.9.

1916年3月25日，申報登出一則大阪日本精版會社的廣告，徵募廣告畫稿圖案，畫題隨意自由，“惟以招帖之尤足樂人目者並當左間各款為佳；一意匠足合用為于所有招帖一切而五彩為重者，二專描美女為主按排適合之風景，三專描風景為主者或圖案式者”，賞格為頭等洋500元，二等洋200元，三等100元三名^{註11}。比較當時上海的物價，申報一份五大張不過洋三分，又新呢絨公司最好的全毛直貢呢一尺不過一元六七，而一般國畫的濶格僅約在一尺一元之譜，500元賞格不可謂不豐厚，也可見商家對月份牌之重視。另一方面，雖說畫題隨意自由，但中國傳統水墨已在“五彩為重”的標準下，被實質地排除出競逐之列。1920年3月11日，南洋兄弟煙草公司在申報上登廣告徵文徵畫，其獎格第一名僅50元，第二、三名分別得30與20元，第四至第十名“各贈大喜牌香煙十罐，美女畫片四張”^{註12}。觀其宗旨，雖稱“以振興實業提倡國貨為宗旨不拘莊諧圖畫連帶文義一律歡迎”，但除了現金獎外，其他獎品一類為公司產品，另一類正是徵畫的種類，等於告訴未得獎者將來努力方向，尤其廣告附了〈張）光宇的插畫，畫的是西洋裸體美女【圖18】，這樣的暗示已經足夠多了，不太可能是“一律歡迎”。

1924年刊，中德商唐打白鄭曼陀美女月份牌廣告，宣稱“用十三色印成”^{註13}，用的是石版印刷。石版畫是一種平版版畫，一版一色，越是多色套印越複雜。點石齋畫報以石版印刷，但採取單色線描，先畫在特殊紙上再倒轉到石版上以避免將文字印反^{註14}，但一旦使用多版套色，技術便開始複雜。1909年，商務印書館登報招收藝術學生，分繪圖雕刻與五彩印刷兩科，修業時間長達5

註 11 《申報》，1916.3.25.

註 12 《申報》，1920.3.11.

註 13 《申報》，1924.1.6.

註 14 張秀民，《中國印刷史》，上海人民出版社，1989，頁579。

年註¹⁵，也難怪“初外人之贈送者，皆來自外洋”。這個“外洋”顯然包括距離較近的日本。1911年，日本的三越吳服店徵集海報，橋口五葉擊敗三百名對手，以一幅35版套色的石版美人畫獲選。1914年，北野恆富也在314名人選者中脫穎而出，獲得石版美人畫海報首獎，其主辦單位正是1916年在上海徵集廣告畫稿的大阪日本精版印刷會社註¹⁶，而從1917年7月上海市田印畫公司支店廣告來看，其總廠便設在大阪梅田町註¹⁷。1917年6月23日，申報報導由徐詠青所發起的五彩繪石藝術社成立大會，稱：“我國向乏此種人才，仰求外人”，會中並由日本石版畫家細川立三演說註¹⁸，徐詠青所謂的外人難道不就是日本人嗎？石版如此，銅版亦同，1925年申報報導，中華書局銅版部離職工人創辦東方美術雕刻銅版社，稱：“日本在明治初年即有雕刻銅板，政府印刷局聘義大利技師傳授是術專刻鈔票股票等...我國在...光緒三十四年北京財政部印刷局聘美國技師教授，至今不過十七八年...滬上印刷所林立，其一切刻件類皆仰求於日人...”註¹⁹。

實際上，執上海印刷業牛耳的商務印書館，在光緒末期便曾聘日人前田乙吉等製照相鋅版，宣統元年（1909）聘美國人施塔福（Stafford）改良前田製版法，光緒34年（1908）亦聘有日本技師和田滿太郎等三人製作凹版銅版註²⁰，1909年商務印書館招募印刷學徒多少與此相關。我們有理由相信，上海的石

註 15 《申報》，1909.7.5.

註 16 高見堅志郎，〈近代ポスタ…の成立へ〉，《日本のポスタ…史，Posters/Japan，1800's-1980's》，名古屋銀行，1989，p.15-16；小川正隆，〈ポスタ…百年の覺書〉，《日本の廣告美術》，美術出版社，1967，p.13；山名文夫，〈概説・日本の廣告美術〉，同前書，p.18-19。

註 17 《申報》，1917.7.12.

註 18 《申報》，1917.6.23.

註 19 《申報》，1925.10.17.

註 20 張秀民，《中國印刷史》...，頁587-588。

版、銅版印刷技術與日本關係頗深。值得思考的是：我們只從日本進口印刷術，不進口印刷品稿的繪製技法嗎？根據李超的說法，商務印書館招募時，聘日人松岡正識主考，所收生徒從日籍畫家學習西洋繪畫，教材採日本美術學校編印的《洋畫講義錄》，以兩江師範所用日人井村雄之助所編畫帖為主^{註 21}。比較清末民初的月份牌與日本明治末大正初期的商業海報，除了人物衣著差異外，兩者之間的形式技法之接近令人驚訝。中日的商業美術在這個時期，的確也都以採用西法再因地制宜為特徵，但“西法”的範圍極廣，不可能什麼都用，採取西法因而也必然是有選擇的，因此相似性不太可能是單純巧合。這個問題牽涉極廣，並不適於在本文中討論，但至少我們可以發現，學習技術而不受此技術所施用產品的影響幾乎是不可能的，在石版與銅版畫的範圍，不論取道日本與否，這些技術的使用範圍除了印書印名家畫作等間接應用外，直接應用便傾向西法繪畫。

另一方面值得注意的是，前節述及 1916 年大阪日本精版會社徵集廣告，這些廣告圖案的選取標準是“意匠足合用為于所有招帖”，換句話說，廣告圖像內容並不涉及廣告目的，賣胃腸藥、補血藥也好，賣化妝品、菸酒也好，這些廣告圖像一體適用。這種廣告圖像與廣告目的分離的現象，事實上是當時所有月份牌的常態。我們可以想像，所以會有人將這些月份牌掛在牆上，並非因為有中西月曆，更非因為商品廣告，而是因為這些圖像“足樂人目”，所以當大眾已習於此種圖像時，這些圖像便可丟開月曆與商品廣告，本身成為商品，此時與月份牌的差別只在於少了商家的廣告便車，但被當作較長期的住家裝飾（或藝術品）的可能性則大為提高。新時代帶來新的生活方式，新的經濟活動帶來新的商業美術需求，商業美術為以畫為業者開闢了一個新領域，在這個領域中我們尚須計入民初如雨後春筍般出現的畫報、雜誌插圖等，畫家的作品透

註 21 李超，《上海油畫史》，上海人民美術出版社，1995，頁 46，未註明資料來源。

過商業中介“機械複製”的手段，觸及大量的顧客，傳統上畫家個人對顧客個人的關係模式，在這個新領域中經歷了一個徹底的質變，也為畫家的社會功能帶來更複雜的變數，而在這個觸及大眾的領域中，只有某一類型的繪畫是有施展餘地的，簡單地說就是西畫。

參、西畫的定義與分類

月份牌在中國的前身是年畫，比較年畫與文人水墨，一個是通俗的低階藝術，一個是雅緻的高階藝術，即使年畫西化成月份牌，仍然脫離不了通俗、商業藝術的地位，受流行宰制程度之深遠非文人繪畫所能比。有趣的是在清末民初時期，在中國畫的範圍中，畫家與畫匠涇渭分明，各有其文人與庶民傳統，這個區別在西法畫家中卻不明顯，他們籠統地被歸在西法畫家的類別下，例如丁悚、張聿光與周湘。丁悚在 1913 年與劉海粟等創辦上海圖畫美術院，請張聿光任校長，時張年 28 歲，丁年 22，劉海粟 17 歲，所以基本上是找一個年歲最長的來主持門面^{註 22}。張聿光在 1913 年之前主要活動是畫舞台佈景與報紙插圖，丁、劉皆曾隨周湘習畫。周湘在 1910 年前後辦過中西圖畫函授學校、佈景傳習所、上海油畫院，至遲於 1919 年辦中華美術專門學校，1921 年以海高等美術學校名義發起月份牌展覽會，1922 年周湘主持的中華美術大學暑假招生，稱“皆切於世用之學術”。而根據陳抱一的回憶，周湘的教法“目的在於結構佈景畫的形式，但看他的水彩，似乎仍不外呈中國畫方式所導出的那種趣味”^{註 23}。簡單說來，周湘教的是商業美術，以應用為主。

註 22 顏娟英，〈從上海美術專門學校看民國時期的西洋美術發展〉，中研院 2000 年度報告，未發表。

註 23 佈景傳習所設立時間參見李超，《上海油畫史》，頁 47、355。上海油畫院至少可上

張聿光在上海活動初期曾就職於華美藥房（擔任廣告美術事務？），之後“看到不少西洋的佈景畫，為照相所用。他開始創作適合中國國情的佈景，取代了西洋佈景”^{註 24}。由此看來佈景畫的發展有兩個淵源，其一是西式戲劇佈景，另一個是照相館用的背景。西式戲劇的佈景常須與情節配合，因此必須利用透視法製造景深幻覺，當戲劇情節在室內進行時，畫背景建築物更少不了透視法。攝影初期的典範是繪畫，照相館使用背景的目的是使人物若置身風景中，拍出如畫的照片，人物已經是透過機械眼的“照相寫實”，背景就必須跟進【圖 19】。從反方去想，用「溪山行旅圖」當照相背景時，人在“畫”前而不是在“景”前。1900 年前後上海照相館的廣告中，擁有外洋畫景當照相背景是一個重要的賣點^{註 25}。

1911 年一位署名「湘客」的作者在〈觀四馬路源昌鏡架號光影中國名勝畫記〉中，介紹徐詠青、張聿光與童愛樓的畫作時說道，童愛樓的作畫“其妙處在山川樹木樓台人物，掩一目視之，悉皆懸空若真境，且朝夜晦冥陰陽反正不少差池”，這些畫作“一如泰西畫法，想畫者必從照相畫入手，故能有此活潑也。觀其用筆，卻不甚工細，遠視之又極神似。此惟泰西油畫戲園佈景畫有

溯至 1910 年，見《申報》，1910.7.1。上海油畫院廣告，劉壽速成科招生，號稱“最近西法繪像術”；中西畫畫函授學校則至少應上溯至 1909 年，見《申報》，1919.8.4。中西畫畫函授學堂十週年紀念招生廣告；關於中華美術專門學校，見《申報》，1919.2.15，這些時間皆與李超所列者略有差異。關於 1921 年月份排展覽會，見《申報》，1921.7.16。關於中華美術大學，見《申報》，1922.7.1；關於佈景傳習所授課方式，見陳宥一，〈洋畫運動過程略記〉（續），《上海美術月刊》，1942 年第 6 期，頁 117-118。

註 24 張修平、張貴修撰，《張聿光傳》，上海市文史研究館館員傳列，上海文史研究館，1993；轉引自李超，《上海油畫史》...，頁 46。

註 25 《申報》，1899.11.26，廣告，“麗芳麗華兩照像放大公司購置外洋畫景”；1900.1.12，廣告，“精究照像放大，由於洋購來畫景數十”。

此境地，不意水彩亦有此像真之筆也”^{註 26}。這說明了當時的西法繪畫與油畫戲園佈景、照相畫脫不了關係，前者的學習是攔截式的直接模仿產品，而不是從產品的產生方式入手，後者則不免令我們想到，月份牌的人物畫法不就是打格子用炭精描摹，放大照相肖像的方式嗎？

前述湘客的文章中還說道，“溯自光影畫開闢以來，覺舊時畫法只能以古雅兩字見稱，而不能與東西洋爭一日之長也”，日本顯然在這個範圍中走在中國前面，當作中國與西洋的中介，吸收西學的範例。另一方面，“徐畫格高而價昂，尺方四幅非二十餘金不能置辦。張畫受雇報家，無暇及此，俱難抵制東西洋之印品織品。惟童畫值廉而物亦佳，足減舶來品之色，而生富貴家四壁之輝也”，“舶來品”與“富貴家”說明了這類畫作的旺盛市場，所以使這些畫家採用西法的推力是商業利益，我們很容易從此理解為何這些畫家同時也從事月份牌、畫片、報章刊物插畫的製作。1923年11月申報〈自由談〉上，一篇以「美術小話」為題的文章中說道：“我國近代畫家，舊派姑弗論，其胎息歐風者有丁悚、之光、光宇、聿光、偶凡、曼陀諸人，尚為一代之宗，余所見以丁悚為最先，之光為最後”^{註 27}，這些 1923 年的“一代之宗”，幾全為月份牌畫家，可見其影響力的社會基礎之深厚結實。

1915 年圖畫美術學院出版第一冊鉛（筆）畫集時，提供範例的張聿光與丁悚、劉海粟同為“西畫名家”，1919 年 5 月張聿光辭學院校長職，同年 7 月另立「聿光圖畫函授學校」，原因是“與合作者意見不合”^{註 28}。丁悚在圖

註 26 《申報》，1911. 8.26。

註 27 《申報》，1923. 11.16。

註 28 《申報》，1915. 9.10.，圖畫美術學院發行鉛畫第一集廣告；1916.9.10.，鉛畫第一二集再版廣告；張氏辭職與另立學校事，見《申報》，1915.5.22，1919.7.10.廣告；參見李超，《上海油畫史》...，頁 48。

畫美術院成立之初一向列名招生廣告中，1920年後逐漸淡出美術院舞台，1921年7月申報報導美術學校繪畫展覽會時，丁悚便已不在其中。如果我們看了悚在這段時間中的活動，1916年參與禮拜六畫報，另有“嫵媚輕盈呼之欲下”的時裝美人上市；1917年在中華圖書館發行的「古今百美圖詠」中作後卷時裝美人部份，和錢病鶴一起參與精華週報與小說畫報，參加東雅印務公司徵集月份牌比賽，在丁雲先、梁鼎銘、徐詠青之後名列四名；1919年名列美術學會胡鏡蓉所編之「水彩畫集」中，同列此集中的畫家還包括周柏生、沈泊塵、徐詠青、張眉孫、張聿光、胡伯翔、謝之光、張光宇等，大半是月份牌、插畫界畫家；1920年參與婦女畫報、新聲、解放畫報；1924年與梁鼎銘合作圖畫美術公司的《人體寫生》；1925年與胡伯翔、張光宇等成立天化藝術會；1926年與胡旭光、張光宇、張振宇、黃文農、葉淺予、魯少飛等成立漫畫會^{註 29}。依我們今天的想像，身為圖畫美術學院的教師，丁悚的畫應該是水漲船高，犯不著自貶身價與這些商業美術牽扯在一起，但如果從他的學習背景來看，與其說他越界，還不如說他回到本行。背景原因有可能是西畫市場狹窄不穩定，與其餓肚子唱藝術的高調，從事一些較有穩定收入的商業美術還務實些。比較引人疑竇的是為何張聿光與丁悚都在這段時間逐漸疏遠圖畫美術學院？

藉著天馬會，我們嘗試梳理一些脈絡。天馬會成立於1919年9月，大會在圖畫美術學校舉行，創始會員六人，分別是丁悚、江新、楊清磐、陳國良、劉雅農、張邕，其中江新（小鶴）畢業於東京美術學校，1917年初獲聘為美術學校學監，陳國良與張邕則為圖畫美術學校該年畢業生，新會員以第一人得介紹入會者為劉海粟，而“此後會員應以每年春秋兩季美術展覽會中成績較優

註 29 《申報》，1921.7.50；1916.3.11；1916.8.14；1917.3.25；1917.9.18；1917.10.31；1917.11.12；1919.1.12；1920.5.26；1920.9.30；1920.10.19；1924.7.23；1925.3.14；1926.12.8。>。

諸作家當選”註³⁰。明顯地，天馬會至少在初期與圖畫美術學校實二而一，且春秋兩季美術展覽的模式，多少指向對法國春秋沙龍的模仿。根據申報對成立大會的報導，天馬會徽雕在一塊大方磚上，由“丁悚定名，江新製圖，張邕琢飾...譯文為 Pegasus Society，蓋因西文中之天馬在希臘神話中乃亞普羅（司文學美術之神）瑪施（司音樂之神）之愛馬也，在中國文學史如漢元鼎天馬歌...”。會中江新演述宗旨中陳述“發起人皆由西畫入手，今設此會，期略變文人派之中國畫”，這些學西畫的沒人發現天馬的西洋典故，其實與亞普羅（Apollo）瑪施（Muse）毫不相干，但卻也說明了天馬會標榜的西畫研究的性質。如何變文人派之中國畫？會中劉海粟的演說相當清楚：“西法對物實寫遠勝中國之摹繪他人舊稿”。報導中對於到會祝賀的“美術界”舉出了三人—張聿光、鄭曼陀、談（但）杜宇，後二者皆當時上海炙手可熱的月份牌畫家，他們自然是受邀才與會的。我們可以想像他們受邀的理由，其一是天馬會與美術學院的成員與—至少如丁悚與張聿光—與他們相熟，其二是他們仍然是公認的西畫耆宿。此時，西畫的範圍仍是含糊籠統的，其定義方式是“西”—“畫”。

1920年7月天馬會繪畫展覽會時，一則報導中說道：“汪亞塵之油繪「曉霞小影」一幅，大足供上海一般畫月份牌仕女專家研究”註³¹，既然足供研究，顯然這件作品與月份牌之間不僅有差異，而且有高下。1923年第六屆天馬畫會展，劉海粟一幅「自然之舞」定價銀5000元，當時有篇記述稱“畫中人皆裸體女子，然藝術之可貴，我國人知之者鮮，故見者無不驚異，或謂一畫之值昂貴如許，無人能出此重金者，意者劉君斯作定此高價，欲使國人明藝術之可貴，非必欲有人以五千金市之歸乎”註³²。5000大洋是有行無市的畫價，這是

註 30 《申報》，1919.9.28，圖畫美術學校提倡美育大會紀；1917.1.3，圖畫美術學院廣告新聘教師；1917.1.9，圖畫美術學院休業式報導，介紹畢業生。

註 31 《申報》，1920.7.22，「天馬會繪畫展覽會紀」。

註 32 吳明霞，〈天馬會讀畫記〉，《申報》，1923.8.7。

劉海粟的國王新衣嗎？圖畫美術學院開辦之際，劉海粟與畫月份牌、佈景、插畫同儕的習畫背景相近，十年之後，有什麼理由讓他自認他個人在畫藝上的進展，可以要求月份牌類畫十到二十倍的價格？根據梁錫鴻的說法，圖畫美術院開設之初，“臨摹西洋明信片”註³³，這個說法有相當的可信度，其一是因為這與劉海粟、丁悚、張聿光的學習過程相似，其次我們還可以看另一個例子：1915、6年間圖畫美術院陸續出版鉛（筆）畫一二集，廣告詞中說道：“學西洋畫必從鉛畫入手，如將鉛畫學好，不論何種西畫均可迎刃而解，但所臨鉛畫又須注重寫生，蓋所寫之稿雖一點一畫，皆具真理”註³⁴，表面上看起來似乎標榜的是寫生，但如果寫生便不用臨畫，鉛（筆）畫集也失掉販賣理由，既臨畫便不再是寫生。所以至少在1915、6年間，臨摹仍然是圖畫美術學院當時重要的教學內容，也就是說和之前的土山灣畫館或周湘式教法一樣。

梁錫鴻在前引文中提及圖畫美術院初期臨摹畫片後，接著說道：“民國5年（！）陳抱一由日本歸國，任該校教授傳授西洋畫新知識，劉氏始知學習洋畫應從石膏模型素描人體入手”。陳抱一於1914-15年間曾由日返滬，擔任過一時期美院課程，1921年畢業東京美術學校後歸國，1923年二度任教於美術專門學院，他提到在1914-15年間任教時，“也許我過於性急，極想把當時唯一的臨畫教法試行根本改革。因為我深感如果因襲以前的習慣，則正規的洋畫研究徑路也無從開拓起來”，“同時我也極希望石膏像素描也應早日開始...可是在那根深蒂固的臨畫教法之前，寫生法尚無伸展餘地...我記得當時能夠理解『寫生之必要』者，似乎只有烏始光和有過教授名義的沈泊塵兩人”註³⁵，我

註 33 梁錫鴻，〈中國的洋畫運動〉，《廣州大公報》，1948.6.26，引自李超，《上海油畫史》...，附錄，頁256。根據陳抱一，〈洋畫運動過程略記〉（續），《上海美術月刊》，1942年第11期，頁225，梁錫鴻出自上海藝專，曾留學日本。

註 34 《申報》，1915.9.10；1915.12.21；1916.7.7。

註 35 陳抱一，〈洋畫運動過程略記〉（續），《上海美術月刊》，1942年第6期，頁110：

們可以注意，劉海粟、丁悚、張聿光同在校內，卻不在陳抱一的開竅名單上。陳抱一的說詞其實還算含蓄，石膏模型、素描人體幾年後終究也成為美院教學內容。1917年起人體寫生納入教程只是改變的一個指標^{註 36}，其時劉海粟必然要認同這種教學方式，否則這個改變是不可能的，1919年劉海粟訪日，多少也已先有了借鑑的意圖^{註 37}。這個“新”的教學方式，簡單說就是歐洲及日本仿自歐洲的法國藝術學院體制。法國的藝術學院成立之初，努力的目標之一便是要區隔學院與工會，令畫家與畫匠有別。陳抱一推動“正規的洋畫研究”時，未必意識到學院體制不過也是另一種體制，並不具有普遍性，且這種體制具有強烈的排他性，正規之外別無它途。值得注意的是，這種學院體制衍生的後果將很快地開始發酵，到了1920年代初期作用已很明顯。

回到劉海粟定價5000大洋的畫作。以劉海粟在上海的歷練，不可能不知道市場供需原則，更不可能不清楚上海西畫的行情，如果他真想賣掉這幅畫，不會訂出這種天價。但在一個商業社會裡，昂貴與可貴不分，價格與價值同義，因此5000大洋毋寧是作為一種宣言，藉以否定他自己過去“不可貴”的學習背景，同時也標榜今天他的畫已是“藝術”。然而這樣一種宣言也是有排他性的，因為它同時也影射沒有這種價格的不是藝術。今天看來，劉海粟是一流的傳播學專家，但一個人不能成氣候，劉海粟不過是順時勢推波助瀾。同年，汪亞塵也在申報〈自由談〉為文，“自從歐洲的藝術零零碎碎地輸入中國以後，於是在中國，藝術家三個字的聲調也常常有得聽見。一班普通的畫家，明明是職工，偏偏要掛起美術家的招牌”，“一顧國內群眾對於藝術的趣味，只是向

第7.8期，頁144。陳抱一回憶中是1922年任教上海美院，與申報中的資訊有異，後者應較可信，見《申報》，1923.7.29，報導，上海美術院新聘陳抱一。

註 36 根據《申報》，1917.1.71，圖畫美術學院暨函授部招生廣告，“自民國六年始注重人體寫生改訂課程”。

註 37 陳抱一，〈洋畫運動過程略記〉（續），《上海美術月刊》，1942年第7.8期，頁144。

下而不向上，固然含有種種原因，但是一般似是而非的論調，和混淆觀眾的鄙劣作品也是一大原因”，“難道學了幾年畫或學校畢業，就可稱藝術家麼，難道當個圖畫教員或畫幾張插畫就可稱藝術家麼”^{註38}。在這篇文章中，“普通畫家”和“職工”是泛指，只要不對號入座，不見得有人會認為是針對自己來的，但“當個圖畫教員”和“畫幾張插畫”，就不禁要令人猜想汪亞塵指的是哪些嫌疑犯了。

1925年10月，陳抱一在申報〈藝術界〉為文介紹油畫，“現在我國一般人除了美術學生之外，許多人不知道油畫究竟是什麼。無知的人竟把油畫當鏡架店裡著的下劣漆畫同看；有一種人又以為油畫是與舞台佈景一樣，用油漆的色油所繪的；又有的以為油畫是屬於臨相片肖像畫的一種職技。這種無知的誤解，實在是妨礙民眾與純正美術的接近”^{註39}。我們會立刻想到，徐詠青、童愛樓、張聿光的畫當年可是放在鏡架店賣的，張聿光和周湘從前畫的就是舞台佈景，這些人讀到這些文字作何感想？要辯稱他們畫水彩，不畫油畫嗎？陳抱一攻擊的是油畫的某些畫法，不是油畫這個材料，所以即使宣稱畫的是水彩也無所逃遁。

其實知名畫家下筆還留點分寸，最早發難的通常還是一些自由批評者，或許也還是剛受過學院體制教育的。1922年7月申報〈自由談〉中刊出一篇「對於藝術家之忠告」，說道：“研究藝術的人必須具有下列幾種美德，一高尚的情操...二強固的意志...三發明和創造...四兼善主義...我看見有些畫月份牌諸位畫師，抱了「金錢主義」，專門去迎合社會上的心理，畫些不合畫理的仕女，什麼透視學解剖學，毫不研究，遺害了許多英俊的青年，這樣還配稱為「藝

註 38 汪亞塵，「藝術家」，《申報》，1923.6.25.，〈自由談〉。

註 39 陳抱一，「油畫藝術是什麼」，《申報》，1925.10.14.，〈藝術界〉。

術家」麼”^{註 40}。1925 年 10 月申報上兩篇文章，其一談上海之圖畫廣告業，一開始便說：“畫家絕不營廣告業，營廣告業者純粹之商人也”；另一篇談畫家與畫匠之分，語氣更烈，“藝術實有關國家之前途，其成功非一知半解者僥倖所能假也。畫家須有十餘年之鍛鍊...何為畫匠？畫匠者專用模仿手段，其作品以金錢為目的，既無生命且缺乏物質表現能力，故僅能作廣告畫及插畫而已，但以其常常在報上披露，故社會人士十之八九竟以畫家二字冠之，嗚呼”^{註 41}，值得注意的是，“物質表現能力”明顯地是藝術學院體制語彙。這些論述使用的都是對比修辭法，一褒一貶之間，拉大對比的距離，而且批評標準中夾雜了道德判斷。“藝術家的社會責任”這個判準是兩面刃，使用得當，便可以迫使與社會、商業關係較密切的藝術家交出權力。

1926 年元旦，丁悚在申報上寫了一篇小說，名為〈藝術家戀人之元旦〉，文中的主人翁是一位失意畫家，他那名字像洋人的女友「哀絲」安慰他道：“你不必灰心，你的畫是藝術的，不是畫月份牌一輩的畫家所能及得到的”^{註 42}。月份牌一輩畫家不也是插畫畫家、百美圖、春艷圖等畫家嗎？丁悚是自憐，自衛或是自清？這些話出自丁悚筆下，令人倍覺淒涼，幾乎可以當成一份慘白無力的反抗。從此，畫月份牌、美人名妓畫冊、插畫、舞台佈景、攝影背景、香煙盒子的，不再能頂用畫家之名，西畫完成了一次分類，師徒相承的工作坊體制失掉藝術的合法性，學院體制佔據了藝術論述與實踐的中心。

註 40 姚寶賢，「對於藝術家之忠告」，《申報》，1922.7.10.，〈自由談〉。

註 41 葉心佛，「談上海之圖畫廣告業」，《申報》，1925.1.12.，本埠增刊；殷李濤，「畫匠與畫家」，《申報》，1925.10.28.，〈藝術界〉。

註 42 丁悚，「藝術家戀人之元旦」，《申報》，1926.1.1.，〈自由談〉。

肆、待續的結論

五口通商的原因基本上是列強攘奪中國商業利益，而租界的特殊形態，使得像上海這樣的城市成為中西交匯的窗口，推動這個城市發展的是商業。在這樣的特殊地帶，西洋的影響以商業為誘餌強力侵入，不論就主觀意志或客觀情勢，中國都無力阻擋。清末的變法圖強吸取西學，大致上可分為兩個部份，一為科學實業以振興國力，二為政經體制以使前者能實際生效，至於文化藝術則難以與富國強兵建立什麼直接關係。常用的說詞之一是「國家之強弱，胥視文化之高下」，但前者為因，後者為果，很難倒轉過來說發展文化藝術可以強國，理由缺乏說服力時只好宣揚信念，但僅憑信念顯然無法產生實際效應。

不論中國向西方學習的是科學實業、政經體制或文化藝術，一般的研究向來著重學習者的主動意識。從這個角度觀察時，學習者的主動性表現在選擇的動作上。選擇的工具是理性，排除與目的無關者，簡單講叫作“態度嚴肅”，選擇的標準是效率，換句話說——選擇學習者認為最精粹者，主動意識與選擇決定學習的結果，這樣的結果成為歷史研究的材料。這個觀察角度反映在視覺藝術產物的研究上時，考量的是學“藝術”而不是學“技術”者，自然偏向高階藝術的研究。在現實生活中，學習並不全然如此，我們常不自覺地學了一些東西，雖然我們稱之為“受到影響”而不是“學習”。但如果我們不論是“受到影響”或“學習”，都是獲得一些改變我們的事物，則它們的差異不過是主動意識之有無。

在視覺文化的範圍，當我們的論題是西畫的輸入時，高階藝術自有其重要性。但一個文化接受一個異質文化的先設是，輸入品必須具備被輸入者所需的某些因子，亦即，需求決定輸入的成功與否，一旦輸入成功，所需因子以外的其他因子也一併登陸，我們可稱之為夾帶現象。上海租界或許是當時中國受到

最少政治力干預的地區，利益的誘因促使租界中的中國人採取西式的商業手段，在商業美術的範圍中，月份牌的動機是商業廣告，但其中“足樂人目”的部份卻帶入西畫的因子：在攝影背景與戲園佈景方面是相同的現象，在一些傳達新概念的宣傳圖像中甚至被迫選擇西洋圖像，這些都使所有接受西式生活形態者“受到影響”，如果沒有這些影響，鏡架店中的光影畫大概也很難成爲一個新的畫種。

我們看到在上海，一個尚無法名之爲西畫的東西，經由商業的途徑被夾帶輸入，作爲藝術“畫”的部份逐漸膨脹（例如從月份牌轉成爲月份牌畫），開始成爲一個與中國畫區隔對應的範圍。我們暫且將促成這個分類的原因稱爲類比效應：在被稱爲“畫”之後，西畫採取與中國畫相同的職業定義，這個論題當然還需要更多的探討。1920年前後西畫的分類，劃定出藝術與非藝術的邊界，卻是一個性質完全不同的分類動作。簡單地說，西畫的範圍已經發展到權力分配的問題變得尖銳的程度，分類的目的在於取得控制權力。在商業美術的範圍中，商業美術產品成功與否和商業一樣，取決於市場流行。對許多西法畫家，他們需要一個自主的標準，這個標準就是藝術，建立這個標準等於取得判斷優劣的發言權。

此刻，這個藝術標準是透過引入西式學院體制來建立的，這個體制強調的是系統化、理論化的教學，以與師徒傳承、從製作中學的行業體制作出區隔，新體制的優越性有二，首先，與新制學校科學教學相類的方法，確保其知性地位；其次，與西方相類的教學方法，建立起進步的形象。當時常被用來強調區隔的論點是，學院重寫生，行業重臨摹。這個論點很快也產生一個外延，即西畫與國畫的區隔，這已是另一個問題了。

Chinese Reinterpretations of Western Painting: Visual Trends as Seen through *Shen-pao*

Wu Fang-cheng *

Abstract

The most obvious changes in Shanghai between the 1870s and 1930s derived from the process of modernization and the influence of the West. Articles on art activities that were printed in Shanghai's *Shen-pao* through the intervening decades shed light on certain aspects of visual culture through China's modernization process.

This essay aims to use the cultural ecosphere concept and point out how, given the linkages among various levels in this ecosphere, any change in one link will affect all of the adjacent links and eventually have an impact on the entire ecosphere. In the area of visual culture, when China was searching for visual images that corresponded to new Western ideas, Western images began to flow in. When Western lifestyles and forms of marketing produced new demands in art, Western painting found ready acceptance, and as the scope of Western painting expanded and more and more people got involved in it, the

*Associate Professor, Graduate Institute of Art Studies, National Central University

demand for definitions of Western art and its categories also developed. The most distinctive aspects of the introduction of Western painting to Shanghai were the spontaneity of its close links with material life and the way Western painting found its own order in the midst of chaotic development.

Key words : Chinese modernization, visual culture, cultural ecosphere, Western painting, Shen-pao