

二〇年代中期上海視覺圖像世界的改變

胡至倫

民初上海，《申報》幾乎是與「報紙」為同義詞。《申報》在當時是很有影響力的，其副刊〈自由談〉更是名噪一時。現代化的報紙《申報》，作為一個傳播媒介聯繫著社會中的各個階層，承載了社會各個面向的文化狀態。而〈自由談〉身為報紙的文藝副刊，它的創刊不外乎是《申報》改革下的一項成果，更實際的意義是，〈自由談〉為《申報》作為一嚴正的報導刊物而言，增加了多樣豐富的色彩。報紙是西方產物，符合今日報紙型態的中國報紙在十九世紀才出現，報紙副刊也可以說是跟隨西方報紙而來的概念。我們應該提醒的是，副刊的刊頭也是同樣的情況，因此 1911 年開始的《申報》〈自由談〉，雖有 1870 年代末期的《申報》〈瀛寰瑣記〉、〈四溟瑣記〉以及〈寰宇瑣記〉內容的參考，然而《申報》〈自由談〉刊頭卻是毫無中國前例可循，在此，《申報》〈自由談〉刊頭有一個開創新局的功績。

以西法入畫的作品形式是〈自由談〉刊頭圖畫一貫呈現的樣貌。並且刊載時間長達二十四年的每日副刊〈自由談〉，其刊載的刊頭作品不定期的更替之下，數量更是高達 809 件。當我們將〈自由談〉因各期主編性質的不同以時間作為分期，可以發現 1911 年到 1932 年間的〈自由談〉主編皆為「鴛鴦蝴蝶派」文人。並且，一直到了 1920 年 4 月，〈自由談〉的主編由周瘦鵬一人獨撐大局之後，使得〈自由談〉開始進入穩定發展的文藝樣貌。最後是由新文學系黎烈文接主編的 1932 年到 1935 年。然而，在〈自由談〉由「鴛鴦蝴蝶派」文人為主編的期間，刊頭總量為 764 件，並且其中以女性圖像為主體的刊頭作品有 619 件，約佔總量百分之八十一。這是遠遠超過〈自由談〉由新文學接手後的刊頭總量 45 件，其中女性圖像 3 件，約百分之七的比例。我們看到〈自由談〉所屬的大眾文學流派與刊頭女性圖像似乎緊密相關。

刊載時間長達二十多年的〈自由談〉刊頭圖畫提供了當時視覺圖像較為長期的資訊，而〈自由談〉的確在時間或空間的意義上大致描繪出上海文化的輪廓，並且反映出許多社會現象。其中，我們也發現創作這些視覺圖像的繪者群在不斷的汰換與增加之時，圖像的產生也開始發生改變，尤其顯現在作品的表現形式。隨著一〇年代許多美術學校的成立與西方美術課程的教學，當時間進入二〇年代的上海，整個美術圈呈現著繁榮熱鬧的景象。然而這些大量投入商業市場的美術學生，在學校對於西方的圖畫訓練以及對於西方圖畫作品形式的模仿，也在刊物圖像的繪製時展露。因此，本文將分析在美術界百家爭鳴的二〇年代對於〈自由談〉刊頭中女性圖像作品形式上的變化以及學院美術與世俗文化互動的關係。

一、百家爭鳴的二〇年代中期

進入二〇年代的〈自由談〉，特別是在周瘦鵑接手主編的十二個年頭裡，〈自由談〉的刊頭圖畫全部都以女性圖像為題材，並且一直保持穩定持續的發展。然而前後期截然不同的女性形象，的確顯現出在二〇年代的上海社會大眾，特別是男性對於女性觀看角度的變化。並且，我們也發現不僅是在前後期女性形象的不同，另外也呈現出前後期畫家對於畫面形式處理的方式也不一樣。後期的刊頭作品畫家大量運用黑白塊面以及線條互為呼應，使得整件作品具有圖案裝飾的意味，這樣的處理方式與前期多以寫實描繪的手法大不相同。可以說，二〇年代中期以後，上海視覺圖像世界的改變是雙重的，一方面是圖像題材的改變，另一方面是圖像處理形式的改變。圖像題材的改變反映了時代，但我們發現在二〇年代中期以後改變的不僅是時代本身，而反映時代的「方式」也改變了。這個改變的原因仍然可以分成兩部份，一是圖像製作者的組成方式改變，這是量變，另一個是圖像製作者養成背景的改變，這是質變。

我們將〈自由談〉中期刊頭圖畫分類做一個數量的統計表，【表 1】「〈自由談〉中期刊頭數量分析表」。表格中所指的〈自由談〉中期，是自 1920 年 4 月 20 日至 1932 年 11 月 30 日止由周瘦鵑主編的這段期間。將這十二年中〈自由談〉的全部刊頭作品加以分類，並依時間前後統計各類的數量。我們在【表 1】中可以清楚地看到女性圖像已然成為〈自由談〉中期刊頭設計的主軸，而其中可以再細分為：恬靜的時裝圖詠、知性婉約的女性形象、前衛開放的女性形象以及圖案畫風格四類。

首先，我們在【表 1】中看到，在 1920 年到 1922 年間，〈自由談〉刊頭作品中的女性圖像僅有恬靜的時裝圖詠以及知性婉約的女性形象兩類，並且以恬靜的時裝圖詠作品最多。接著在 1923 年才出現四種類型的作品，而其中仍以恬靜的時裝圖詠為最多，計有 22 件；這種以恬靜的時裝圖詠為〈自由談〉主要刊頭作品類型的情形，一直持續到 1925 年。在 1926 年之後，〈自由談〉的刊頭作品開始出現變化。我們在【表 1】中得知，1926 年恬靜的時裝圖詠作品有 21 件、知性婉約的女性形象作品有 12 件，而前衛開放的女性形象作品已經多達 23 件，並且圖案畫風格的作品也已增至 9 件。這些數量相較於 1925 年的 31 件、3 件、10 件以及 2 件而言，整個〈自由談〉的刊頭數量自 47 件增加至 67 件；並且，作品中恬靜的時裝圖詠類型開始減少，而前衛開放的女性形象以及圖案畫風格都大幅度地增加了不少的數量。同樣的情形，在 1927 年最為明顯。在表格中我們可以清楚地看到，1927 年〈自由談〉所刊載的刊頭作品數量是最多的，高達 97 件；其中，前衛開放的女性形象更是佔了一半以上的數量。而這樣的情形，一直維持到 1929 年。自 1930 年開始，恬靜的時裝圖詠類型已不復存在，取而代之的則是前衛開放的女性形象以及圖案畫風格兩種類型的作品。

進入二〇年代中期，〈自由談〉除了刊頭圖畫作品中女性圖像的轉變與文章裡描寫前衛開放的女子形象，另外值得注意的是，〈自由談〉刊頭整體數量大量增加。我們可以在【表 1】中清楚地看到每一年數量成長的趨勢，在 1921 年總數量為 20 件，而在

1923 年就已經增加了一倍的數量。最爲明顯的成長是在 1925 年，總數量爲 47 件，而在 1926 年的總數量增加了 20 件，計 67 件，接著在 1927 年的總數量達 97 件。僅僅三年，數量驚人地成長了兩倍。另外，若將整個〈自由談〉中期刊頭的數量 640 件，與【表 2】「〈自由談〉初期刊頭數量分析表」所記零散的初期總數量 124 件相比，我們將會發現中期數量遠遠高出初期數量許多。這是因爲美術相關人才在二〇年代大量湧現進入視覺圖像的市場嗎？特別是在進入二〇年代中期後上海的這個地方、這個時間。

【表 3】所做的是「〈自由談〉中期刊頭作者分析表」，這一表格是將〈自由談〉中期全部的刊頭圖畫繪製者所做作品的數量加以整理與統計。其中，表格將〈自由談〉中期區分爲前後兩期，前期的時間爲 1920 年（4 月 20 日）至 1925 年，而後期時間是 1926 年到 1932 年（11 月 30 日）。在【表 3】中所列出畫家的排列順序是依照〈自由談〉作品刊登的時間次序，並再以女性圖像的類型分別統計四個分類的數量。我們在【表 3】中可以看到，在〈自由談〉二〇年代前期自「吳仲熊」到「祖齊」有署名的刊頭畫家總計有 31 位，加上「其他」的部分，則作品總數量爲 195 件。然而，在二〇年代後期，不論畫家的數量或是作品的數量都增加了許多。其中，有署名的畫家加上在前期已經出現過的 15 位總計有 69 位，並且加上「其他」的部分作品總數量更是高達 445 件。在畫家數量以及作品數量的兩份數字中，充分地顯示出在二〇年代前後期美術人才投入商業市場的數量成長驚人。這不得不讓我們注意到在二〇年代的上海美術活動的發展如何。

我們在【表 3】中發現，二〇年代前期，平均一位刊頭畫家所做的作品數量都在數件以上，然而，出現於後期畫家們的作品，除少數的幾位數量豐富之外，大多數的畫家僅僅刊登 1-2 件的作品數量。也就是說，出現在二〇年代前期的〈自由談〉刊頭畫家相較於後期少了許多，不過個人的作品數量卻是比較豐富；而後期雖然呈現百花齊放的熱鬧場面，不過大多數畫家僅僅出現一次。

二〇年代前期以陳映霞的數量最爲可觀，總計有 41 件，接著在進入二〇年代中期後，也有相當數量的作品出現，爲 23 件，但僅僅是前期數量的一半左右。當我們仔細比較陳映霞在整個二〇年代所做的女性圖像類型時，我們會看到在前期的階段，陳映霞的作品主要是恬靜的時裝圖詠，並且數量高達 34 件，幾乎是其個人前期作品總數的八成以上。然而，在後期的階段，雖然陳映霞所刊登的作品都包含這四種類型，但是恬靜的時裝圖詠類型仍然是陳映霞主要的路線，有 9 件作品。談論至此，我們不得不去注意在【表 3】二〇年代前期發表的 31 位作者中，只有 15 位作者在接下來的後期階段繼續發表作品；然而反觀陳映霞卻繼續在後期有相當多數量的作品發表，即使類型仍以恬靜的時裝圖詠爲主，我們還是看到了陳映霞在其他類型的嘗試與表現。換句話說，當一半以上以恬靜的時裝圖詠爲表現型式的畫家在進入二〇年代後期的〈自由談〉銷聲匿跡時，陳映霞則仍是繼續在〈自由談〉發表其他類型的女性圖像刊頭作品。當然，陳映霞並不是唯一的例子。與陳映霞相同在二〇年代前期以表現恬靜的時裝圖詠爲主、總計作品有 29 件的龐亦鵬，到後期仍有 11 件作品出現，而改以表現前衛開放

的女性形象為主，計有 5 件。雖然龐亦鵬在〈自由談〉刊登的作品數量比陳映霞少了許多，不過龐亦鵬在後期的作品表現卻是與陳映霞不同。而另外在前期的畫家中，還有一位讓人注意的就是胡亞光。

胡亞光刊登在〈自由談〉的第一件作品是在 1924 年 11 月 14 日【圖 1】，我們也可以看到，這件作品與同期多數恬靜時裝圖詠類型的作品相較之下，並無特殊之處。不過，我們回到【表 3】時，就會看到胡亞光在二〇年代前期的作品僅 11 件，相較於陳映霞以及龐亦鵬而言，胡亞光的作品數量是少了許多。但在進入二〇年代後期時，我們卻看到胡亞光作品的總數量竟高達 41 件，並且以前衛開放的女性形象以及圖案畫風格兩種類型的作品為主，這一點與前面的兩位畫家極不相同。這樣的發現，除了畫家個人特質的因素之外，或許我們比較這些作者在〈自由談〉刊登作品出現的先後順序，可以得到其他可能的答案。



【圖 1】胡亞光，
1924 年 11 月 14 日。

陳映霞在〈自由談〉所刊載的第一件作品時間是 1921 年 8 月 30 日，而龐亦鵬的第一件作品則是出現在 1923 年 10 月 7 日為〈自由談〉的〈小說半月刊〉所做的刊頭圖畫【圖 2】。我們可以看到在二〇年代前期的這三位多產的畫家，以胡亞光出現的作品接近二〇年代中期為最晚。相較於【表 3】，其他在二〇年代前期，特別是在胡亞光之後的 1925 年出現的畫家，雖然作品數量較少，不過，這些畫家的作品都持續在二〇年代後期發表，並且有不少的作品數量。像是第一件作品刊登在 1925 年 5 月 3 日【圖 3】的東生，前期的作品只有 2 件，而在後期作品數則是多達 16 件。另外刊登在 1925 年 9 月 12 日【圖 4】的刊頭是虞世侯出現的第一件作品。他前期作品也僅出現 3 件，而在後期卻有 7 件之多。並且我們發現，東生與虞世侯的作品正是以前衛開放的女性形象為主要類型。



【圖 2】龐亦鵬，1923
年 10 月 7 日。



【圖 3】東生，1925
年 5 月 3 日。



【圖 4】虞世侯，
1925 年 9 月 12
日。



【圖 5】虞世
侯，1926 年 3
月 15 日。

當然，在時序愈接近 1925 年才第一次刊登作品的畫家，累積的作品數量不多。不過，我們發現這些畫

家面對著二〇年代後期女性圖像轉變之時，這些圖像形式的改變除了是因為文藝中女性形象的改變，另外的因素或許正是來自這些新起之秀。【圖 5】正是這類型作品的代表，這件作品是由虞世侯所做刊登於 1926 年 3 月 15 日的〈自由談〉。我們可以看到作者對於黑白畫面的巧妙處理，以及運用線條與圖案的純熟技巧，使得畫面上的女性呈現出高貴華麗卻帶著奢靡的情調。當我們看到這樣的作品，而反觀二〇年代前期，譬如以陳映霞為例，在 1921 年 8 月 30 日以時裝圖詠形象出現的作品之時，我們卻強烈地感受到陳映霞作品散發出來清純含蓄的氣氛。這一點是無關於繪畫的技巧，而是畫面整體情調的不同。這些所謂的情調，關係於整題文藝所共同營造的氣氛，以及對於新的繪畫表現形式的學習與模仿。令我們注意的是，在二〇年代中期日漸增多的畫家們除了在學校所接受的訓練之外，他們的作品也多少受到二〇年代中國引進西方美術形式的影響。

二、新的畫面形式表現

與〈自由談〉同樣刊載於《申報》的〈藝術界〉，出刊於 1925 年 9 月 21 日。原是《申報》位於〈本埠增刊〉、〈藝術消息〉的欄位，此時特別獨立出來，成為新的副刊〈藝術界〉。〈藝術界〉刊載的內容豐富，包含武術、運動、繪畫、音樂、舞蹈、攝影、戲劇，歌曲的相關消息與評論以及些許圖畫作品。在此，我們需要注意到，當《申報》長期以來是以報紙銷售數字做為商業考量之時，報社針對報紙刊載內容的調整，都勢必需要衡量當時所面對的社會大眾——也就是報紙的市場如何——而進行變動的計畫。我們在張若谷所寫的文章〈一年來的申報藝術界〉中，看到張若谷對於〈藝術界〉提出了兩點引以為不足的觀察，其中第一點提到：¹

（一）〈藝術界〉是附在申報本埠增刊裡面的，外埠除滬杭甬滬甯兩路線旁的鎮站，和直接向報館訂閱的讀者外，是長年沒有機會看到的。

這一點，雖然作者表現遺憾，因為相對於《申報》的總銷售數量而言，僅有少數的大眾即本埠以及直接訂閱的讀者可以看到這些刊載藝術消息的〈藝術界〉。然而，在這一點上，我們卻相對地看到，自 1925 年開始，《申報》針對本埠所增加的〈藝術界〉內容，無疑是為因應在上海逐漸成長的美術人口的需求。尤其，當我們注意到二〇年代上海美術期刊以及社團的蓬勃發展²，這一點更能確定我們的推測。

¹ 張若谷，〈一年來的申報藝術界〉，〈藝術界周刊〉，第 1 期，1927 年 1 月，頁 34。上海：上海光華書局。

² 除在二〇年代《申報》刊登大量美術的消息之外，其他關於美術期刊資料的整理，可參閱許志浩，《1911-1949 中國美術期刊過眼錄》。上海：上海書畫出版社，1992 年；劉瑞寬，《中國美術的現代化：美術期刊與美展活動的分析（1911-1937）》，國立台灣師範大學歷史研究所博士論文，2003 年。另外關於美術社團的資料，可參閱黃可，〈上海的美術院校和美術社團〉，《朵雲》，第 47 期。上海：上海書畫出版社，1997 年 7 月，頁 139-157；劉瑞寬，《民初上海地區美術團體之研究（一九一二～一九三七）》，國立政治大學歷史研究所碩士論文，1993 年；許志浩，《中國美術社團漫錄》。上海：上海書畫出版社，1994 年。上海美術期刊發行的情形，在許

1927年〈藝術界〉專欄刊出一篇文章〈最新的藝術刊物〉中寫到：

虞世侯的漫畫「海神」，別具一種奇趣，思想富於興奮性，比近來一般專門摹仿琵琶詞侶作品者，活潑變化的多……³

在這一篇專為介紹說明當時新出刊藝術刊物的文章裡，提到的琵琶詞侶正是當時為人所知比亞茲萊（Aubrey Beardsley, 1872-1898）的另一譯名。當我們注意到虞世侯刊載於〈藝術界〉刊頭的作品【圖5】時，⁴ 作品中所使用的元素像是孔雀羽毛、黑白塊面的分置以及彎曲俐落的線條等，幾乎都可以在比亞茲萊的作品中，找到相似畫面形式的組合。

1922年上海中華書局出版王爾德的《沙樂美》劇本，中文翻譯本是由田漢所譯，並配上原書裡頭十六幅比亞茲萊的插畫作品【圖6】⁵。比亞茲萊的插畫作品以黑白畫面，精鍊的線條與圖案畫的造型，更傳達出作品淒美華麗的情調。1923年9月23日與30日第20期與第21期的《創造週報》，郁達夫發表了一篇文章〈The Yellow Book 及其他〉，文中介紹發刊於1894年的英國文學季刊 *Yellow Book*，郁達夫於文中極力讚揚這本雜誌，充分表現出近代的新傾向。另外，郁達夫也強調，能使 *Yellow Book* 的身價高貴，首推 Aubrey Beardsley 的奇妙插畫⁶。接著，在1929年4月第一期第四輯的《藝苑朝華》，魯迅也刊出了一篇文章推崇比亞茲萊的作品風格⁷。



【圖6】比亞茲萊，《沙樂美》，〈孔雀裙〉。

志浩的《1911-1949 中國美術期刊過眼錄》一書中，徵集1911年至1949年間出版的美術期刊，上海地區約有148種。而關於上海美術團體的發展，在黃可的〈上海的美術院校和美術社團〉一文中統計，晚清到民國時期（下限為1949年5月）為止，上海的美術學校與團體總計有122個；另外在許志浩的《中國美術社團漫錄》一書中所錄自清初到1949年為止，包括海外的社團共計341個，而在上海的美術團體約計有117個。

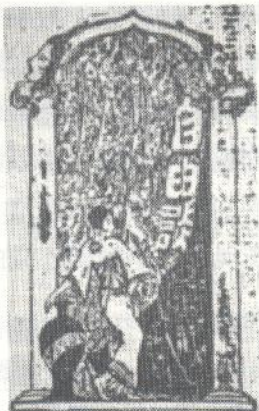
³ 仲琮琦，〈最新的藝術刊物〉，《申報》，〈藝術界〉，1927年2月8日。

⁴ 在「自由談」刊頭中經常出現的畫家虞世侯，作品卻在引文中被視為「漫畫」類型。然，民初自西畫進入中國社會時，視覺藝術的分類問題一直是複雜的變動過程，並隨著高階藝術與商業藝術兩邊力量的拉距，更使得許多畫種分類趨於模糊的定義。相關詳細的討論，可參見邱稚亘，《流動的疆界——以漫畫為例看民初上海高階美術與通俗美術的分類與界線問題》，國立中央大學藝術學研究所碩士論文，2004年。

⁵ 【圖6】作品，錄自楊義，《中國新文學圖誌》。北京：人民文學出版社，1996年，頁233。

⁶ 郁達夫，〈集中於《黃面志》（The Yellow Book）的人物〉，《郁達夫文集》，第5卷。香港：三聯書店，1982年，頁169-188。

⁷ 魯迅，〈《比亞茲萊畫選》小引〉，《魯迅全集》，第7卷。北京：人民文學出版社，1981年，頁338-341。



雖然備受文人所推崇的比亞茲萊插畫作品，其影響主要是透過創造社創辦的《創造週報》而得以展現。然而，對於比亞茲萊作品形式部分、或是擷取元素模仿的作品，則是經常見到，虞世侯的作品【圖 5】就是一例。刊登在 1926 年 11 月 4 日〈自由談〉刊頭署名「其惠」的作品【圖 7】，畫面上的形式表現，就隱約看到比亞茲萊的影子。刊登在 1927 年 6 月 19 日〈自由談〉刊頭的【圖 8】是由陸爾強所做，同樣也是追求黑白畫面以及線條應用的形式。而方雪鵠在 1927 年 9 月 21 日的作品【圖 9】，也同樣展現類似的情調。陸爾強與方雪鵠都是在二〇年代後期〈自由談〉中出現的畫家，並且作品數量也都相當驚人。陸爾強的作品計有 33 件，而方雪鵠更高達 35 件作品，這一類型的作品，正是圖案畫風格的表現形式。

我們可以在鶴田武良所編撰的《中國近代美術大事年表》中發現，早在 1919 年開始，上海專科師範學校在普通科的圖畫課程裡已經設置「圖案」教學⁸。而在同年，國立北京美術學校也將「圖案」獨立設置為一科⁹；上海圖畫美術學校在 1920 年改名為上海美術學校，並增設「工藝圖案科」¹⁰。另外，我們在《申報》的資料上，也看到陸續有許多學校開始增設「圖案科」教學。1925 年 1 月 19 日的報導中提到東方藝專開辦「圖案科」，並由留日圖案畫家陳之佛擔任主任¹¹；1925 年 9 月 9 日，有立達學園藝術專門部「圖案科」的招生廣告等¹²。在一二〇年代交替期間，我們除了看到學校對於「圖案科」教學的注重之外，「圖案畫」相關的書籍也開始出版銷售。1919 年 3 月上海商務印書館出版新書《新體圖案畫》；¹³上海新民圖書館也在 1921 年 9 月發行《實用圖案畫法》¹⁴以及 1924 年 4 月有大陸圖書公司發行的《新派美術圖案畫》等。

⁸ 鶴田武良（編），《和泉市久保惣紀念美術館・久保惣紀念文化財東洋美術研究所 紀要 7・8・

9 中國近代美術大事年表》。和泉市：和泉市久保惣紀念美術館，1997 年，頁 17。

⁹ 同上註，頁 17。

¹⁰ 同上註，頁 18。

¹¹ 《申報》，1925 年 1 月 19 日，第 10 版。

¹² 《申報》，1925 年 9 月 9 日，第 4 版。

¹³ 《申報》，1919 年 4 月 9 日，第 1 版。

¹⁴ 《申報》，1921 年 9 月 27 日，第 20 版。

¹⁵在這些資料中，我們看到「圖案畫」的概念與教學，在二〇年代初期的中國美術領域中開始出現，並與「西畫科」與「國畫科」分別而各自獨立成系統。然而「圖案畫」的表現，就是將我們生活中所見事物的形體，保留其特徵原則，再進一步地簡化，藉由點、線、面的變化以及幾何化的圖形，把握「主次—對比」、「對稱—平衡」與「統一—變化」等規律而創作出具有平面化特質的裝飾美感；這樣的觀念與寫實描繪物體形象的表現形式是截然不同的。

「圖案畫」的表現樣貌豐富而多樣，除了上述【圖 5】、【圖 7】、【圖 9】等作品，創作者運用塊面的分割、黑白輕重的配置，並配合〈自由談〉三字的字體設計，使得作品整體呈現出平面裝飾的效果，並具有圖案設計的美感。另外，我們還可以看到其他「圖案畫」的表現方式。刊登在



1927 年 4 月 13 日，由署名「祖齊」所做的〈自由談〉

刊頭【圖 10】，這是一件以線條表現描繪形象的作品。畫者捕捉女子漠然的神情以及玫瑰花多瓣的特

【圖 10】祖齊，1927 年 4 月 13

質，僅以硬筆線條勾勒完成作品。這樣的表現方式，使得作品呈現出單純的裝飾性。而另外在 1929 年 7 月 7 日刊登的刊頭作品【圖 11】，則又是另一番表現方式。這件作品是由署名「允連」所做，作品是以剪影的方式表現。繪者將天使人物以及天鵝展翅的模樣，擷取生動的特徵並配合畫面上黑白輕重的位置，巧妙安排於畫面中。



【圖 11】允連，1929 年 7 月 7 日。

「祖齊」與「允連」這兩位都是在 1925 年後，出現在〈自由談〉的畫家。並且，當我們觀察【表 3】中，這兩位畫家的作品分析時，我們會發現，「祖齊」的作品僅 3 件，而「允連」的作品也只有 4 件。雖然他們作品出現的數量並不多，但是作品都是歸類於「圖案畫風格」的類型。因此，當我們注意到【表 1】在二〇年代中期後，新興畫家大量湧入之時，同時也看到「圖案畫風格」類型作品，自 1923 年開始零星出現，並在二〇年代中期後，數量大量增加。而其中有許多新興的畫家們，卻都只有「圖案畫風格」類型的作品刊載。隨著時間進入二〇年代，美術學校出現「圖案畫」教學以及相關圖書的陸續出版，美術學生對於「圖案畫」的形式與技巧學習，並投入刊頭繪製的表現，使得〈自由談〉二〇年代後期與初期呈現出不同的樣貌。

三、寫生與裸體

¹⁵ 《申報》，1924 年 4 月 5 日，第 5 版。

視覺圖像的被接受過程是透過社會各個領域而得以進展。其中，尤其藉著大眾傳播媒介裡視覺圖像的大量複製，更能夠達到潛移默化的效果。故此，民初藉由大量投入市場的學院美術人才，將學院所提倡西畫的「寫生法」教學以及隨之發展的「人體寫生」訓練，以間接的形式，假借文藝或美術之名而得以完成世俗化的過程。

在上述的章節中，我們看到〈自由談〉圖像作品中女性圖像的變化是一種時代文化品味以及社會價值變化的過程。但是，就視覺圖像的進展而言，我們看到的是社會大眾對於屬於高階藝術的學院訓練接受的能力。長期以來〈自由談〉雖然以文藝副刊的形式出現，然而對於刊載於商業大報的《申報》而言，考量的仍是商業市場的利益效果。因此擁有長久歷史、穩定經營且圍繞著商業氛圍的〈自由談〉，其前期刊頭圖像形似的描繪以及後期裸露大膽的女性圖像表現，是提供社會大眾對於新的視覺圖像概念接受的一個管道。

3-1 寫生與人體寫生

刊登於1922年8月20日的〈自由談〉刊頭作品，是由魯少飛所做【圖12】。我們很清楚地看到，畫面中出現的是位年輕女性與偌大西畫調色盤與畫筆，魯少飛簽名與〈自由談〉三字，置於畫盤左右兩邊。在〈自由談〉的刊頭中出現西畫家熟悉的用具，似乎意味著進步的西方意向，並且藉此告訴大眾，與西畫用具並列的「女性圖像」、「自由談」與「少飛」，同樣是意味著現代進步。另外同樣是魯少飛的作品，刊載於1923年10月5日《時報》的〈時報圖畫週刊〉刊頭【圖13】。畫面描繪一裸體女性在月夜下展現身軀。雖然魯少飛將女性的體態與表情稍作誇張，但仍然展現自身對於人體素描訓練的技巧。魯少飛另一件刊登在1924年1月21日同樣是〈時報圖畫週刊〉的作品【圖14】，讓我們更清楚地看到魯少飛對於女性人體寫生描繪的能力。這兩件作品雖不可能是直接面對模特兒而作，但十分有可能是依據寫生作品形式化而來。



【圖12】魯少飛，1922年



【圖13】魯少飛，《時報》，〈時報圖畫週刊〉，1923年10月5日。



【圖14】魯少飛，《時報》，〈時報圖畫週刊〉，1924年1月21日。

〈時報圖畫週刊〉是在黃伯惠接辦《時報》時，於1920年首創圖畫副刊的形式，並且固定了當時上海報紙媒介美術作品的週期性出版。〈時報圖畫週刊〉多以刊載各國新奇照片、時裝仕女圖案、最新畫展作品消息等圖畫照片吸引讀者。在這具有新奇、現代與進步意義的刊物裡，魯少飛將屬於西方高階美術的學院訓練呈現於圖畫的刊頭作品中。《時報》於1925年9月2日刊載樓金聲所寫的〈吾國近代洋畫家傳

略》，其中對於魯少飛的介紹：

魯少飛可說是吾頂老的老朋友了……在此次晨光美術會第四屆展覽會中有他不少的速寫陳列，就可以知道他的努力……他是在美專研究過的……¹⁶

我們在〈時報圖畫週刊〉上，經常可以看到魯少飛人體速寫的作品。像刊登在1924年8月3日的【圖15】，就很明顯的是一幅人體寫生作品。而在這幾件魯少飛的作品，在1921年的〈上海美術專門學校同學錄〉中我們發現，魯少飛十九歲入學西洋畫科一年級¹⁷。因而，我們可以看到，在1921年至1925年的這段期間，甫自上海美專學習的魯少飛對於學院西畫的表現以及大眾刊物圖像繪製的展現。至此，魯少飛在〈自由談〉的刊頭作品，顯示「西畫」與「女性圖像」的現代意向；接著，在〈時報圖畫週刊〉的刊頭圖畫中，更是確立「寫生」與「裸體女性」現代化的象徵意義。在這些觸及大眾視覺領域的圖像中，藉由宣示著現代進步意義的「西畫」刊頭作品，使「裸體寫生」具有合法的位階。



【圖15】魯少飛，〈十五分鐘的速寫〉，《時報》，〈時報圖畫週刊〉，1924年8月3日。

我們回過頭看〈自由談〉其他刊頭畫家的情形。1914年5月14日〈自由談〉刊頭作品是由沈泊塵所做【圖16】。我們看到作者對於廚房景象細膩的描寫之外，實地寫生的畫面呈現以及透視空間的處理方式，則是顯現對於西方繪畫原則的學習；而其中置於畫面左下角的〈自由談〉三字，似乎是因應刊頭需求而添加於畫面上的。我們在1918年〈上海圖畫美術學校教職員通訊錄〉中看到沈泊塵曾於1914年與1918年擔任圖畫美術院教員¹⁸。並且，在陳抱一1942年的回憶中提到：



【圖16】沈泊塵，1914年5月14日。

……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二人。¹⁹

在這篇陳抱一自述當時自己在圖畫美術院，為廢除臨畫教學而改以「寫生法」行之不遺餘力的文字中，寫生作畫似乎開始在學院美術中立下根基。自《申報》記載的資料看來，在1915年與1916年間，圖畫美術院已陸續出版鉛（筆）畫一、二集，並標榜「寫生」作畫：

¹⁶ 樓金聲，〈吾國近代洋畫家傳略〉，《時報》，1925年9月2日，第三張。

¹⁷ 鶴田武良（編），《和泉市久保惣紀念美術館・久保惣紀念文化財東洋美術研究所 紀要2・3・4》。和泉市：和泉市久保惣紀念美術館，1991年，頁38。

¹⁸ 同上註，頁13。

¹⁹ 陳抱一，〈洋畫運動過程略記〉，《上海藝術月刊》，第6期，1942年4月，頁119。

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。本部所出……皆當代西畫名家張聿光、劉海粟、丁悚實地寫生²⁰。

「寫生法」相對於「臨畫法」是作畫觀念的不同。然而，其中有趣的是，當學院一再提出「寫生」作畫的觀念時，卻出版鉛筆畫冊以供「臨摹」，這是令人玩味的。我們不難想見，即使是標榜著寫生作畫的態度，在這段期間圖畫美術學院的教學方式仍是以臨摹為重；然而，寫生與臨畫的觀念在此時已經開始區分，但並不明顯。

沈泊塵是被陳抱一認為是「能夠理解『寫生之必要』」的新法畫家，我們在【圖 16】的〈自由談〉刊頭中可以看到他寫生作畫的實踐。另外，我們發現在圖畫美術院鉛（筆）畫冊廣告中，特別指出西畫名家實地寫生之一的丁悚，其作品經常出現在〈自由談〉刊頭。刊登在 1914 年 9 月 29 日〈自由談〉的刊頭【圖 17】，即由丁悚所做。在這件作品裡，可以看到丁悚對於畫面背景似真的描繪，一如實地場景的寫生。丁悚早在 1913 年就與劉海粟等創辦上海圖畫美術院，並請張聿光任校長。丁悚與劉海粟皆曾隨周湘學畫，然而根據陳抱一的回憶，周湘的教法卻是以中國畫的趣味繪製佈景圖畫：



【圖 17】丁悚，
1914 年 9 月 29 日。

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。²¹

周湘為佈景畫教學，其實是提供學生進入市場後的需求。民初佈景畫的需求來自兩個方向，一是戲劇舞台的佈景呈現，一是照相館攝影的背景圖畫。戲劇舞台背景的需求，就是佈景畫因應故事情節的場景，利用繪畫中的透視技巧，營造出如幻的真實景色。至於照相館攝影的背景需求，則是為配合人物照相的寫實，而對於背景寫實擬真的程度更進一步要求。因此，不論是戲劇舞台或是照相館需求的背景圖畫，這些佈景畫共同呈現的特質就是以西法入畫並要求寫實寫真。然而，這些佈景畫標榜著寫實如真，使得實地寫生、描繪實體的概念，幾乎是與照相攝影具有相同的意義。

我們早自〈申報〉在 1878 年 6 月 7 日出售泰西名畫的廣告詞「畫家三昧實不外惟妙惟肖四字」²²中，看到當時對於西畫「似真」價值的肯定。在此，「似真」已然與西畫的寫生概念重疊。因為唯有透過實地寫生的手段，才能繪出似真的圖像，而似真正是當時對西畫的基本認同。在《申報》1916 年 8 月 14 日，介紹新畫的報導裡，提到

²⁰ 《申報》，1915 年 9 月 10 日，第 14 版；1916 年 7 月 7 日，第 14 版。

²¹ 陳抱一，〈洋畫運動過程略記〉，《上海藝術月刊》，第 6 期，1942 年 4 月，頁 118。

²² 《申報》，1878 年 6 月 7 日，第 1 版。

丁悚擅長繪製時裝美女，尤其能將畫中美女「嫵媚輕盈，呼之欲下」²³；在這段廣告文字裡其中訴諸的價值正是「似真」。我們在丁悚【圖 17】的這件〈自由談〉刊頭中看到，畫面正如廣告中所述，背景表現如實地寫生般，畫中人物給人似乎就要自遠方走出來的幻覺。在此，「寫生法」與「似真」的表現手段在刊頭中得以顯見。

當談及民初西畫的寫生概念入境，這是學院面對臨畫教學的觀念改革。採用寫生作畫代表的是西法進步意識的引進，而臨摹則是墨守國畫舊法的積習。在民初西畫分類尚處混沌之際，當〈自由談〉刊頭的作品整體呈現著寫實、似真並著重透視技法的表現時，這些作品的性質是屬於意味著進步的西畫作品，其相對的意義為〈自由談〉刊頭圖畫是拒絕傳統國畫的作品。但是，這些標榜著寫生、似真的刊頭繪製者，他們所面對的仍然是市場機制。因而，他們仍須投讀者所好，並顧及自身利益。所以，以新法為名的刊頭繪製者，為顧及高階美術對於藝術品價值的優越性，又考量快速複製的商業美術圖像繪製時，這些刊頭作品是不太可能張張皆以寫生入畫的。然而，在〈自由談〉刊頭中所呈現的新法訴求，仍藉由報紙媒體得以開展。

3-2 裸體圖像

當民初學院面對西畫寫生作畫訓練的培養時，隨之而來的是對當時社會衝擊最大的人體寫生問題。【圖 18】是 1921 年 1 月 9 日由丁悚所做的刊頭作品。這件刊頭作品一別以往，在〈自由談〉這一大眾文藝刊物的刊頭中，呈現出來的圖像竟是學院裡的人體素描，而且顯然是寫生訓練的作品。當然，身為上海圖畫美術學院的教師，丁悚的作品出現人體寫生表現並不足令人為奇。但是，令人注意的是在具有商業氛圍的「自由談」刊頭中，直接出現學院



【圖 18】丁悚，
1921 年 1 月 9 日。



【圖 19】丁悚，
《申報》，〈本埠增刊冬至七日刊美術號〉，1924 年 12 月 20 日。

主張的人體寫生作品。

長期大量繪製〈自由談〉刊頭的丁悚，令人意外地在 1921 年登出這件風格迥異的作品之後，在 1924 年 12 月 20 日《申報》〈本埠增刊〉所做的特別號〈本埠增刊冬至七日刊美術號〉的刊頭【圖 19】，丁悚又再一次地展現了對於西方以女性裸體寫生繪製的熟練技巧。然而，我們需要注意到，《申報》的〈本埠增刊〉是專為上海地區讀者增設的刊物；並且，這件作品或許正是因為做為「美術號」的刊頭，所以能夠在裸體論爭正如火如荼進展的當

²³ 《申報》，1914 年 8 月 14 日，第 11 版。

口²⁴，一如宣示般地刊載於上海商業大報，做為「美術」，即「西畫」的象徵意義。終究【圖 19】這件作品是披著「美術」的外衣，出現在〈本埠增刊〉，做為刊頭作品，而相對的，在以文藝副刊為取向的〈自由談〉刊頭作品中，直接出現女性裸露描繪的作品，卻是遲至 1928 年後才開始湧現。

丁悚的作品除了在〈自由談〉刊頭中經常出現，在當時各大小文藝園地與美術展覽會中，也看到他的作品蹤跡。然而，我們發現丁悚作品呈現多元的表現形式，並且主要以高階美術中學院的訓練與面對商業市場的時裝美女為主要的兩個路線。刊登在 1920 年 7 月 28 日〈時報圖畫週刊〉的天馬會畫展介紹中，丁悚展出的是油畫作品【圖 20】〈斜睇〉，報中登載於圖片下文字的說明是「能於衣服中表現出一種肌肉色彩的係能手」²⁵。這



【圖 20】丁悚，〈斜睇〉，《時報》，〈時報圖畫週刊〉，1920 年 7 月 28 日。



【圖 21】丁悚，《上海時裝百美圖詠》，第 53 頁，1916 年。

樣的評語，可以認為是西畫技巧表現的讚許了。雖然，這並不是一件人體繪畫的作品，但是的確展現丁悚西畫技巧的能力。然而，我們發現丁悚這類展現學院訓練的作品，僅出現於美術畫展中，卻在他大量刊載作品的文藝刊物裡，幾乎難得見到。即便如此，丁悚作品前後期的差異，主要呈現在其風格與學院技巧的距離，越是晚期，其作品中的學院影子越是清楚。

甜美的時裝美女，始終是丁悚在因應商業市場時所採取的圖像手段，其中最為代表的作品是 1916 年由上海國學書畫院出版的《上海時裝百美圖詠》。書中第五十三幅作品【圖 21】令人注意，這件作品表現手法與〈自由談〉刊頭中丁悚的作品相當類似，我們在此不多贅述。在【圖 21】，畫面上我們看到的是一女子作畫的情景，然而圖中呈現西方的畫室場景，足以令我們好奇。我們看到圍繞於西畫器具的女子，正在以油畫繪製一幅不同穿著的自畫像，但是很顯然地，這件作品似乎違反了學院的準則——「寫生」作畫。然而，環伺畫室周遭的其他圖畫作品，我們看到另一件放在畫架上的人物肖像，如果不是人物寫生作品，就是從照片轉臨的畫作。

²⁴ 關於當時學院人體寫生的論爭探討，參閱吳方正，〈裸的理由——二十世紀初中國人體寫生問題的討論〉，《新史學》，2002 年，審查通過。

²⁵ 《時報》，〈時報圖畫週刊〉，1920 年 7 月 28 日。

畫中畫，顯露出畫家隱藏在商業美術氛圍背後的西畫訓練。至此，我們觀看〈自由談〉多年刊頭作品，其中「畫中有畫」的約莫二十多幅。在這些作品裡我們可以看到幾個現象。首先，我們發現這些畫中畫都是西畫作品，像是刊登在1925年8月19日【圖22】、同年8月27日【圖23】、同年11月21日【圖24】以及1930年11月22日【圖25】的幾件刊頭。這些作品中描繪掛置牆上的



【圖22】吟笙，1925年8月19日。



【圖23】作者不詳，1925年8月27日。



【圖24】虞世侯，1925年11月21日。

圖畫，雖然幾乎看不清楚其中描繪的景象，但是都以西畫裱框的形式出現。因而可以想見，畫中畫的內容是什麼，在此似乎並不重要，因為大家所關心的是，畫面整體呈現現代進步的意涵。所以在手中拿著煙、閱讀書本的現代美女所處的場景中，加上西畫作品的擺設，則更是深具加分效果。然而，這樣的圖畫呈現除了顯現畫中女子優渥的生活環境之外，也隱約透露出繪製者的西畫學習背景。



【圖25】銅柯，1930年11月22日。

我們再回頭觀察〈自由談〉刊頭中，其他畫中畫所反映的現象。登載於1929年8月18日的〈自由談〉刊頭作品【圖26】，畫中牆上掛著西畫作品，我們很清楚地看到，這是一件女性人體寫生畫作。在〈自由談〉刊頭的畫中畫出現女性人體寫生作品，這還是頭一遭。然而這件作品的繪製者，卻是採用較為隱晦的手段，在刊頭畫面牆上掛置的圖畫，透露出自身人體寫生訓練的能力。

人體寫生一直是中國接受西畫視覺圖像過程中始終爭議的話題。大致上在進入二〇年代，人體寫生已經是劉海粟的美術學院中普及的教學內容。1924年10月劉海粟與官員為人體模特兒的使用有很大的衝突。學院代表的劉海粟以及學院出身的支持者，立場皆強調採用人體模特兒是西畫寫生訓練



【圖26】方雪鵠，1929年8月。

的重要過程以及藝術性的價值，而站在反對態度的官方，皆以社會道德做為合法依據而駁斥²⁶。然而，這些論爭似乎給予當時商業美術市場裸體畫作品公開販售的空間。

²⁶ 詳細的爭論內容參閱吳方正，〈裸的理由——二十世紀初中國人體寫生問題的討論〉，《新史學》，2002年，審查通過；以及安雅蘭（Julia Andrews），〈裸體畫論爭及現代中國美術史的建

我們可以翻閱 1924 年至 1925 年間《申報》刊登的資料發現，有大批以人體寫生為名的畫冊上市，像是圖畫美術公司出版的《人體寫生》第一集報導中，文字標榜著「集上海名畫家，選中國美麗女子露體寫生而成」²⁷，繪製群包括學院出身的丁悚、胡鏡蓉、黃文農、梁鼎銘等。另外還有中華印刷局十二色石版精印的《人體畫冊》，也是標榜著「人體寫生，為藝術家所貴。」²⁸另外一則新新美術社出版，由西畫家李毅士、陳曉江、徐詠青、梁鼎銘、龐亦鵬以及謝之光所繪的《美人體》廣告中，提到「模特兒藝術的成功，人體曲線美的表現。」²⁹我們發現，這些出版畫冊的畫家，其實是橫跨學院與商業美術兩個範疇，並且其中也有許多是「自由談」刊頭多年的繪製者。然而，在這段期間出版販售以人體寫生為訴求的畫冊，藉以學院訴求人體寫生的藝術價值，拉高商業販售裸體圖像的合法位置。這些畫冊其實是與之前一、二〇年代盛行的百美图等刊物同為一體兩面，它們都是藉由中國西畫接受的過程中，藉學院中的高階藝術之名，迎合並塑造社會大眾的視覺品味，而得以堂而皇之夾帶進入商業販售的市場。



【圖 27】作者不詳，1925 年 5 月 24 日。



【圖 28】作者不詳，《時報》，〈時報圖畫週刊〉，1924 年 2 月 24 日。

我們可以看到，【圖 26】的作品出現的時間已經晚至 1929 年，距離人體畫激烈論爭的 1924 年已經相隔多年。但是在〈自由談〉多年的刊頭作品中，早已隱含畫家對於人體寫生訓練的能力。〈自由談〉刊頭中，最早出現人體畫作品是在 1925 年 5 月 24 日【圖 27】，我們看到，這並非人體寫生作品，而只是以剪影的方式輪廓出女性裸體形象。然而，我們卻在這件作品刊出一年前（1924 年）的 2 月 24 日的〈時報圖畫週刊〉刊頭中，看到相同的作品【圖 28】。

這兩件刊頭是同一件作品，分別刊載於不同的刊物上，然而值得注意的是，這兩份刊物的屬性不同。〈自由談〉是以文藝為主要登載內容的副刊，其中包含大量的文章，然而〈時報圖畫週刊〉則是以圖畫照片為號召的副刊。簡單地說，相對於〈時報圖畫週刊〉而言，〈自由談〉並不是以「美術」為訴求的刊物。因此，我們發現在 1924 年人體寫生正吵得翻天覆地之際，〈時報圖畫週刊〉也許是披以「人體寫生」的外衣，像是搭著順風車的一連串刊登各種女性裸體的刊頭作品³⁰，其中也包括【圖 28】。然而，

構》，《海派繪畫研究文集》，上海：上海書畫出版社，2001 年，頁 106-117。

²⁷ 《申報》，1924 年 7 月 23 日，每日增刊第 1 版。

²⁸ 《申報》，1924 年 8 月 21 日，每日增刊第 2 版。

²⁹ 《申報》，1925 年 3 月 15 日，第 17 版。

³⁰ 在【圖 28】之前，〈時報圖畫週刊〉一連刊載的是魯少飛所做的女性人體圖畫刊頭，像是【圖 13】與【圖 14】的作品。

相同的圖像要刊登在相對保守文藝空間的〈自由談〉中，則要遲遲晚了一年多。

在非美術刊物的文藝副刊中，出現裸體圖像，態度是呈現較為保守的面向。〈自由談〉刊出【圖 27】之後，接著在同年 5 月 31 日的刊頭【圖 29】，我們看到〈自由談〉的刊頭圖畫中第一次出現裸體石膏像的描繪。這尊石膏像放置在畫面的左後方角落的位置，做為房間時髦的擺設。接著，在同年 10 月 8 日，又出現另一件有石膏像描繪的作品【圖 30】。其中石膏像則是退到更邊緣的位置，幾乎是不容易發現。然而，畫面中掛著西畫作品的房間再加上人體石膏塑像，即使塑像稍嫌小尊，不過整個房間將更具現代時髦的意味。我們看到這兩件作品出現的小石膏像是配合畫面的需求而放置左後方邊緣的角落位置嗎？或許是吧，然而其中更可能的原因是受過西畫訓練的畫家，藉以畫面邊緣角落不易引起爭議的位置，夾帶裸露的圖像，得以間接獲得社會大眾接受這些視覺圖像的可能性。在此，我們看到繪製文藝性副刊刊頭的西畫畫家們，所採用的手段是間接而且小心的。

同樣是畫面中出現人體石膏像雕塑的刊頭，我們看到的是刊登在 1929 年 6 月 19 日【圖 31】的作品。畫面中姿態大方的女性裸體，確定是石膏像，不過石膏像右手拿的布卻不是石膏的白色，令人對它是「真人」還是「塑

像」產生懷疑；而且圖中石膏像佔據畫面極大的空間，並位於中心醒目的位置。這件作品與【圖 29】、【圖 30】兩件作品比較起來，石膏像的位置是明顯地從「邊緣」向「中心」移動，而對於石膏像的描繪也由「小」、「模糊」向「大」、「清楚」的方向靠近。刊登在 1929 年的刊頭作品，關於裸體的呈現相對是直接、大膽了許多。隨著〈自由談〉刊頭圖畫在進

入二〇年代後期，刊頭整體洋溢著女性開放自主的形象，因而女性裸露的圖畫也自然地夾帶進入大眾文化刊物中。這些圖像大多配合著整個文藝空間對於行徑自主開放女性營造的氣息，而同時呈現在大眾的眼前，並進一步受到普遍大眾的接納與認同。在二〇年代後期〈自由談〉的刊頭中，出現女性裸露的畫面，已經不是新鮮事，其中包括刊登在 1928 年 1 月 11 日、同年 3 月 28 日、1929 年 4 月 30 日、1931 年 5 月 27 日等刊頭作品。



【刊特說小】

【圖 29】作者不詳，1925 年 5 月。



【圖 30】作者不詳，1925 年 10 月 8 日。



【圖 31】〈詠蓮〉，1929 年 6 月 19 日。

刊登在 1931 年 9 月 20 日由胡亞光所繪的刊頭【圖 32】，可以說是〈自由談〉刊頭作品中，表現女性裸體寫生的高峰。畫面中的裸體女子，已經可以清楚地看出是人體寫生的作品，而這是與以往〈自由談〉對於女性裸體採用的圖案表現完全不同的。由此，我們可以感受到，進入三〇年代的上海，普遍大眾對於人體寫生作品出現在一般刊物中，已經完全接納。然而，這些接納的過程，並非僅僅是倚靠學院強調人體寫生論述的成功，而是需要藉由大量複製的出版品中商業美術運作的手段，讓這樣的視覺圖像獲得大眾接受。其中，刊載多年的〈自由談〉，則展現了這一視覺接受的歷程。在文藝園地的〈自由談〉刊頭圖畫中，伴隨著開放自主的女性形象以及商業美術中裸體圖像的普及，並藉由讀者對於這些圖像的視覺慾望，使得長期以來裸體圖像所隱含色情與藝術的界線被打破。



【圖 32】胡亞光，1931 年 9 月 20 日。

四、小結

由周瘦鵑所主編的二〇年代中期〈自由談〉，的確讓上海文藝界增添許多絢麗的風采。特別是進入二〇年代後期的階段，我們發現不僅是繪製刊頭作品的畫家人數成長許多，同樣的，刊頭作品的數量也相對增加。當然，除了這些能計算的數量之外，我們也必須注意到作品形式的改變。雖然前後期圖畫中女性形象有很大的變化，與當時文藝品味的轉變息息相關之外，我們也看到了畫家作品多元形式的樣貌。

二〇年代中期的〈自由談〉刊頭，不僅豐富地展現了女性婀娜嬌豔風華絕代的姿態，滿足男性讀者感官的遐想與心靈的慰藉之外，刊頭作品的形式表現，也由於大量投入的繪製群以及西方圖像的引介，其百家爭鳴多元樣貌的呈現，則顯現高階美術與世俗文化互動的歷程。這樣一個歷程的意義在於大眾視覺習慣的養成與改變：藝術家追求的是個人風格，但藝術品中的個人性越是強烈，菁英性質越高，意味著藝術只能停留在社會菁英欣賞的小圈子中，要擴大藝術的影響便必須擴大這個菁英圈。當然，如果菁英人數眾多，這些人便不再是具有「少數人」意味的菁英，因此較合理的是，增加從菁英到普羅間的層次，建立感染的途徑，這正是〈自由談〉刊頭之類的視覺圖像所作的事。

【表1】 〈自由談〉 中期刊頭數量分析表

	1920年 (4月20日始)	1921年	1922年	1923年	1924年	1925年	1926年	1927年	1928年	1929年	1930年	1931年	1932年 (11月30日止)
專刊號的設計	4	8	5	4	6	1	2	1	3	2			2
女性圖 像	8	10	13	22	31	31	21	11	2	1			
	1	2	5	9	9	3	12	10	3	4	2	1	
				3	1	10	23	59	40	33	22	17	10
				1	1	2	9	16	20	33	23	25	22
圖案畫風格													
其他			3	1	1				2	4	2	2	6
總計	13	20	26	40	49	47	67	97	70	77	49	45	40
「自由談」中期總件數	640												

【表2】〈自由談〉初期刊頭數量分析表

分類	1911年(8月24日始)								1920年(4月20日止)			
	1912年	1913年	1914年	1915年	1916年	1917年	1918年	1919年				
字形變化的設計	7	11	5		1		1	1				
字體變化的設計		19	5									
圖案式的文字設計												
名家書法								22				
以圖示意	2	1										
寫意花卉	1			1								
滑稽諷諧	5			1								
女性圖像	1	1	18	6	1	7	1	2				
其他		1		1								
總計	7	39	13	9	2	7	2	25				
「自由談」初期總件數	124											

【表 3】 中期刊頭作者分析表

	1920 年（4 月 20 日始）-1925 年					1926 年-1932 年（11 月 30 日止）				
	專刊號的 設計	女性圖像				專刊號的 設計	女性圖像			
		恬靜的時 裝圖詠	知性婉約 的女性形 像	前衛開放 的女性形 像	圖案畫風 格		恬靜的時 裝圖詠	知性婉約 的女性形 像	前衛開放 的女性形 像	圖案畫風 格
吳仲熊		2							1	
陳柏		6	2							
丁棟	12	4				1				
丁訥		1	1							
楊清磐		1	2							
陳映霞	3	34	3	1			9	5	5	4
瘦紅		1								
謝之光	1	1								
胡鏡蓉		3								
陳堯鈞		3	2							

虞世侯			1	2					1		5	1	
張光宇		2							1				
慕周		1									1		
沈琪		1										1	
敬子				1				2			1		
祖齊					1							2	
楊秋農										1			
葉淺予											5	2	
陸爾強									1	2	14	11	5
文愷									1				
朱池									1	1	4	5	
清光											2	2	
有我												1	
其惠												1	
方雪鴻										1	25	6	3

[illegible]

[illegible]

其他	5	19	3	4	2	3	3	7	44	43	5
總計	28	115	29	14	4	5	10	32	204	148	16
	195					445					

附註：

1. 「自由談」中期圖像分爲 1920 年 4 月 20 日至 1925 年，以及 1926 年至 1932 年 11 月 30 日兩期。
2. 表格中的分類標準，是以論文第二章第二節對於「自由談」中期刊頭的分類爲依據。
3. 表格中畫家排序是以繪製刊頭出現的先後次序爲依據。
4. 「自由談」刊頭圖畫中未標明作者、作者名標示無法辨認或是作者名標示不清的作品，皆歸類爲「其他」之項目。