

模擬與互動：

從美術機制看二十世紀初期日本對中國的影響

劉瑞寬

Simulation and Interaction : the Japanese Influence on China in the Early Twentieth Century
from the Aspect of the Mechanism in Art / Liu, Jui-Kuan

摘要

十世紀初期是一個位處於中西文化交流與互動的年代，走過西方衝擊到全盤西化的歷史浪潮，近代中國除了歐西的影響之外，其中亦蘊藏著日本影響的印跡，尤其是中國傳統畫學面對西方美術的挑戰時，不但觸動了美術意識的覺醒，同時也在傳統書畫家與西畫家的激勵之下，中國藝術界試著從博覽會、畫賽會到新興的美術展覽會，藉由這種對社會大眾開放的公共藝術空間，推廣並展示各種美術作品，這不但逐步跳脫傳統文人雅集的階層限制，並積極推動著中國現代美術教育與美術學校的發展。本文即通過博覽會、畫賽會、美術展覽會等美術機制，以及雙方互展的美術交流活動，分析二十世紀初期中國美術發展過程中的日本影響。

關鍵字：美術、博覽會、日本畫、中日繪畫聯合展覽會、上海全國美展

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

一、前言

中國美術在十九世紀以來的發展過程，走過畫學衰微的低潮，更親歷了美術革命的洗禮，思索自身的頹喪與價值的同時，無疑是開始於「外部」的刺激與考察，透過西方的眼睛再次認識自己的歷史，用文化比較的方式質問，為什麼在繪畫作品中缺少像西方一樣逼真與寫真的效果，並且期待出現一次西方式的「文藝復興」。對於「美術」意識的覺醒，促使近代知識份子不斷地去檢視過去並展望於未來，在傳統書畫家與西畫家的交流網絡之下，受到來自西方與日本各項藝文活動的影響，開始出現不同以往的展示方法，從博覽會、畫賽會到新興的美術展覽會，藉由這種對社會大眾開放的公共藝術空間，推廣並展示著各種美術作品，它不但逐步取代傳統文人雅集的集會與品鑑方式，對二十世紀初期中國現代美術發展也產生了新的刺激，本文即通過博覽會、畫賽會、美術展覽會等美術機制，以及雙方互展的美術交流活動，分析二十世紀初期中國美術發展過程中的日本影響。

二、從商品到美術作品：國貨展覽會、畫賽會到美術展覽會

美術作品在近代是如何被大眾所鑑賞、買賣及收藏的，中國歷史上有書畫雅集及文人階層的相呼應，同時加上皇室、仕紳及商人的贊助，形成一個中國傳統的藝術市場，藝術作品除了具備商品的價值外，其交易及流通的方式，更納入更多中國社會的人情網絡，甚至可以窺探出藝術家個人的交遊與酬應的關係。近年來，研究者開始關注於中國藝術商品化及其背後的經濟因素，如喬迅（Jonathan Hay）對石濤晚年生活的揚州，所呈現的十八世紀初的社會環境，而繪畫作為實用性的工藝，喬迅分析了石濤的繪畫職業和資助人的關係，以及當時的繪畫市場。¹而柯律格（Craig Clunas）則從人情義務與禮物交換的角度切入，重新審視文徵明的生平與作品，並進一步追探他在各種活動場域中所建構的主體與自我。²明清以來藝術與商業之間的關係日趨緊密，從徽商的藝術贊助與揚州八怪和揚州商業，到近代上海活絡的藝術市場，都是重要的研究課題。³而這是中國傳統的藝術市場，作品被商品化的同時，其實也賦予了更多不同的關係，包括買賣的階

¹ 喬迅，《石濤：清初中國的繪畫與現代性》，臺北，石頭出版社，2007年。

² 柯律格，《雅債：文徵明的社交性藝術》，臺北，石頭出版社，2009年。

³ 關於明末清初到近代中國藝術商品化的研究，可參見：薛永年、薛鋒，《揚州八怪與揚州商業》，北京，人民美術出版社，1991年；張長虹，《明末清初徽商藝術贊助研究》，北京，北京大學出版社，2010年，以及陳永怡，《近代書畫市場與風格變遷：以上海為中心，1843-1948》，北京，光明日報出版社，2007年等研究。

層、人情義務與禮物的交換等等。但傳統的藝術作品與藝術市場，在近代受到西方與日本的影響，它開始現身於國貨展覽會、畫賽會到美術展覽會，可以做為商品化的工藝品，也可以是代表民族文化的藝術品，而這也是經由經濟到文化的日本影響。

博覽會是工業發展的產物，從 1851 年英國的萬國博覽會開其端，推及世界變成展示各種物品的場所，並促成各國族之間產物的流動，隨著世界資本主義的興盛和帝國時代的來臨，經濟版圖的爭奪與擴張，除工業製品之外，也納入農業與文化物件等。以日本為例，在十九世紀後半期，因歐美各國對日本美術與文化的興趣，興起一股日本熱潮，即所謂的「日本主義」，特別是 1867 年和 1878 年，法國巴黎萬國博覽會日本館的展品，促使日本主義盛行起來，結果產生了對日本器物旺盛的市場需求。這不僅體現日本熱的開端——浮世繪上，而且也體現於陶瓷器、漆器、金工、象牙工藝等工藝美術的所有領域。⁴而日本也開始仿效這種可以展示帝國勢力的方式，在 1877 年開始第一次「內國勸業博覽會」，以經濟及產業為考量之外，同時也帶著其野心，「內國」充份自我的展現，有別於他國，突出了「日本」、「日本人」的自我形象與認同。⁵甚至，明治初期的博覽會是為保護日本國內產業，以及打開日貨在國際市場通路的商戰策略思維，和歐洲以自由貿易為前提的博覽會是不一樣的。⁶日本雖然不是博覽會的發源國，但卻有效地利用這種展覽方式呈現了日本的特殊性，並逐漸建構其「日本國」、「日本文化」，其若干的文化特質，如精緻的工藝傳統，也開始受到了國際社會的認同。⁷

相較於日本主動積極的參與，中國自清季以來對於博覽會的活動，從 1866 年參加世界博覽會開始，初期是質疑多過肯定，官方的參與意願不高，相較日本在 1877 年便自行籌辦博覽會，中國則一直要到 1910 年，在將近二年的籌備之後，「南洋勸業會」是參加世界博覽會經驗之後第一次自辦的展覽，構思自 1908 年兩江總督端方想在江寧公園召開一次農務賽會，後來擴大其規模為「南洋勸業會」。⁸清季以來中國在西方博覽會裏被獎勵的出品，多半是早有口碑的傳統型商

⁴ 富田升著，趙秀敏譯，《近代日本的中國藝術品流轉與鑒賞》，上海，上海古籍出版社，2005 年，頁 313-314。

⁵ 松田京子，《帝國の視線——博覽會と異文化表象》，東鄰，吉川弘文館，2003 年，頁 15-18。

⁶ 呂紹理，《展示臺灣——權力、空間與殖民統治的形象表述》，臺北，麥田出版社，2005 年，頁 79-80。

⁷ 王正華，〈呈現「中國」——晚清參與 1904 年美國聖路易萬國博覽會之研究〉，黃克武主編，《畫中有話——近代中國的視覺表述與文化構圖》，臺北，中研院近史所，2003 年，頁 434-435。

⁸ 趙祐志，〈躍上國際舞台——清季中國參加萬國博覽會之研究〉，《師大歷史學報》第 25 期，1997 年 6 月，頁 344。

品，如瓷器、景泰藍、茶葉、繡貨、絲綢、牙雕等為主，其次有古董、字畫、玉石、玩物等。⁹當時的認識仍以表面上的商業利益為主，未及深思背後國家宣傳的效應，至於參展作品如何在各國展品中引人注目，是值得觀察的發展。如以參展作品的交易狀況，上述所列傳統型商品，確是當時西方人所喜好收藏的中國物品，除傳統的茶葉、瓷器及絲織品外，自十九世紀末西方開始大量收藏中國古物，且以工藝品為主，而博覽會裏正可以見識到這些中國文物，但這些文化物品是如何被歸類與放置在展覽會場裏，以 1904 年美國聖路易萬國博覽會為例，如瓷器、青銅器等古文物，還有當代工藝品及少許當代卷軸畫和木雕作品，中國將其歸類於「藝術門」，但在展出時卻放在「人文教育宮」中展出，而非象徵人類文明最高位階的「美術宮」，這是王正華的研究所提出的一個值得深思的歷史課題。¹⁰當十九世紀末西方發現中國古文物的魅力，而興起一股收藏熱的時候，我們並無法以文化為表徵，標誌中國美術作品的世界地位，所以當時中國的認知是將參展的藝術作品作為教育的一環而存在，並非為了呈現國家文明的價值。

中國雖然自十九世紀中葉開始參與世界博覽會，當時是以「賽會」、「賽珍」稱之，早期的認知「吾國舊時於賽會二字，不求本意，謬譯曰賽珍，遂若賽會為炫奇鬥異之舉者」。¹¹清季曾舉辦多次地方性賽會，如武漢、直隸等，其中「武漢勸業獎進會」（1909 年）陳列物品分為五類，有天產部、工藝部、美術部、教育部及古物參考部，雖然特出「美術部」一類，但出品不清楚，比較特別的是「古物參考部」，共陳列了金、石、陶瓷、書畫、雜物等五大項，這時美術所指為何頗為含混，反倒古物一詞代表了日後美術作品的統稱。¹²接著，在「南洋勸業會」（1910 年）中設立仿羅馬式建築的「美術館」，展出國畫、刺繡和骨董，這個時期對於「美術」一詞的理解，廣納了書畫類門、手工技藝及各項古文物，但「美術」與「教育」之間的關係還是十分緊密。根據姜丹書（1885-1962）的回憶：當年勸業會中，有一個「美術館」，所陳列的大都是國畫、刺繡和骨董等類。至於洋畫，因為是學校裡的出品，所以陳列在教育館裡，論種類，倒也鉛、炭、水彩、油畫等等都有些，不過佳作不很多，這是時代關係，原也無怪其

⁹ 清季自 1880 年參加柏林捕魚博覽會開始，到 1910 年北利時布魯塞爾博覽會為止的參展物品，同上註，頁 336-338。

¹⁰ 王正華，〈呈現「中國」——晚清參與 1904 年美國聖路易萬國博覽會之研究〉，黃克武主編，《畫中有話——近代中國的視覺表述與文化構圖》，臺北，中研院近史所，2003 年，頁 452-453。

¹¹ 古偉瀛，〈從「炫奇」、「賽珍」到「交流」、「商戰」——中國近代對外關係的一個側面〉，《思與言》第 24 卷第 3 期，1986 年 9 月，頁 263。

¹² 武筠幹，〈近代博覽會事業與中國〉，《東方雜誌》第 26 卷第 10 號，1929 年 5 月 25 日，頁 16-17。

然。美術品中最出風頭的，要算余沈壽所繡的《意大利皇后像》，闖動一時，推為絕作。¹³

當時南洋勸業會時雖名為美術館，但其中的出品確實良莠不齊，國畫出品有些是臨仿的作品，或者是初出茅蘆的年輕習畫者，其中如畫者屈方楨（字松聲，1897-？），當年僅十二歲時所繪《關山行旅圖》一幅，便應南洋勸業會之徵集而陳列於「美術館」，雖說是博得聲譽，但以十二歲之齡，其山水畫仍在師臨清初四王的階段，確實難以窺見其個人藝術創思的堂奧。¹⁴

近來，根據陳振濂的考證指出「美術」這個詞彙是從日本引進的，一來南洋勸業會的「美術館」是仿效日本內國勸業博覽會的「美術館」，再者日本早在明治9年（1876年）便成立「工部美術學校」，美術一詞就已出現。¹⁵關於美術一詞的由來及演變，仍有很大的討論空間，這種源於歐西，然後經由日本再現於中國的「博覽會」活動，其實是結合國貨產品和藝術文物的展示場所，並非純粹以藝術創作為主體的競逐活動。不過當時展覽的重點在介紹中國各省風土產物，國畫作品只能說是一種具有民族特殊風味的展示品而已，因此美術館中引人注目的，反而是手工細膩的刺繡作品。此外，比較特殊的情形是西畫作品並沒有放入美術館展出，反而是被擺放在教育館中，其原因可能是西畫並非中國傳統固有藝術，而是源於歐西；再者，作品多出自學校的學生習作，因此被視為是教育的成果之一。

至於，美術被納入學校教育之中，早在1909年設立的南京私立女子美術專修學堂，入學為12到15歲的女學生，在國文、英文、算學外，並加入圖畫、音樂及體操等科目。¹⁶圖畫課即清季時期的美術課程，從兩江師範到保定師範的圖畫教育，同樣都是受到日本的影響。其中，值得觀察的是學校（學堂）學生習作展，從清末楊白民的城東女學社到上海圖畫美術學校的成績展覽會，成為受到社會重視的文化活動之餘，「美術展覽會」的雛型才漸漸成形。¹⁷而由劉海粟等人所創辦的上海圖畫美術學校，也從1917年開始戶外寫生，如1918年春季該校的一、二年級學生，便到上海龍華地區進行野外的寫生課。（圖1）並自1918年以後固定到杭州西湖一帶寫生，並且規定：

¹³ 姜丹書，〈藝術廿年話兩頭〉，《亞波羅》第6期，1928年，頁95。

¹⁴ 惲茹辛編著，《民國書畫家彙傳》，臺北，臺灣商務印書館，1991年，頁113。

¹⁵ 陳振濂，《近代中日繪畫交流史比較研究》，合肥，安徽美術出版社，2000年，頁63-66。

¹⁶ 鶴田武良編，《中國近代美術大事年表》，和泉市，和泉市久保惣記美術館，1997年，頁9。

¹⁷ 顏娟英，〈不息的變動——以上海美術學校為中心的美術教育運動〉，《上海美術風雲：1872-1949申報藝術資料條目索引》，臺北，中研院史語所，2006年，頁62-64、72-76。

本科二、三年級生，每學期定期旅行一次或二次，實寫各地之風俗、勝蹟。並於旅行地點開成績展覽會，以引起社會美感思想。每次旅行均有報告記錄，以資比較改良之助。¹⁸

因此該校曾經舉辦多次西湖寫生展覽會。除此之外，他們也籌辦規模擴及函授學生的「成績展覽會」，據 1918 年上海圖畫美術學校第 1 屆成績展覽會紀事所載，展覽會所徵集對象為「專以校內生及函授生之已畢業未畢業者為限」，作品以學生考試成績為非賣品，但也可以自願出售，所得需提撥二成為該會會費。¹⁹除了上海城東女學社和上海圖畫美術學校的成績展覽會之外，1919 年間亦有「神州女學校成績展覽會」和「民生女學美術展覽會」，前者展出以西洋畫和刺繡作品為主。²⁰前述博覽會、勸業會是將美術作為文化物品的展示，至於學校的師生成績展，雖然初具美術展覽會的雛型，但嚴格說起來，這只是附屬於學校之下的圖畫教育成果展，並不是藝術界的創作及競賽展，同時它的教育功能大於鼓吹藝術創作。

參與世界性的博覽會，初期以炫奇的賽會、賽珍譯之，甚至在清季也曾試著自行舉辦地方性的賽會，而後因受到日本的影響，出現較大規模的「南洋勸業會」，除了工商製品之外，以美術為名的展品也名列其中，但這些都是以振興產業為目的，無關美術的發展。而真正以「美術作品」為主角，如以「美術賽會」為名稱的展覽，可見於 1906 年的香港，展出計有攝影、油畫、織繡品、木器、金銀器、窯器、玉器、象牙器、中國畫、日本畫等類別。²¹而第一次公開使用「美術」及「展覽會」名詞，要算是 1911 年高劍父(1879-1951)在廣東舉辦的第一次個展，隨後他更於 1921 年推動廣東省第 1 回美術展覽會(圖 2)，可說是官方政府提倡美術展覽會的先聲。²²

高劍父雖然以美術展覽會的形式，舉辦了個人的第一次畫展，不過此次展覽屬個人形式，不具備觀摩及競賽的意味。到了 1919 年，顏文樑(1893-1988)與楊左匋兩人共同發起「第一屆畫賽會」於蘇州，擬以「提倡畫術，互相策勵，僅資瀏覽，不加評判」為宗旨，方才樹立國內公共美術展覽競賽的先聲。顏文樑於個人回憶中敘述了「蘇州畫賽會」的開辦動機及經過情形，主要是受到 1918 年

¹⁸ 編輯部輯，〈本校概況〉，《美術》(上海圖畫美術學校)第 2 期，1919 年 7 月，頁 4。

¹⁹ 編輯部輯，〈本校第一屆成績展覽會紀事〉，《美術》(上海圖畫美術學校)第 1 期，1918 年 7 月，頁 8。

²⁰ 編輯部輯，〈美術界消息〉，《美術》(上海圖畫美術學校)第 2 期，1919 年 7 月，頁 1。

²¹ 鶴田武良編，《中國近代美術大事年表》，和泉市，和泉市久保惣記美術館，1997 年，頁 7。

²² 何勇仁，〈高劍父概觀〉，《藝術建設》(半月刊)創刊號，1936 年 6 月 25 日，頁 6。

巴拿馬博覽賽會的激勵，心有所感而興起籌劃「美術畫賽會」的念頭。²³他在〈十年回顧〉文中，說到：「其時潘振霄、葛萊恩、金松岑先生贊助促成。乃草訂簡章，廣徵名作，遂於八年元旦開幕。」第2屆發起人則加入胡粹中、朱士傑兩人，出品以第1屆、第7屆、第10屆為最多，第6屆受到戰事影響，幾遭中止。歷經14年的蘇州畫賽會，每次展期為兩個星期，每日參觀者平均有500人左右，總計約有10萬餘人。²⁴而顏文樑為了確立「畫賽會」的持續性，另組織「蘇州美術會」（1922年成立於怡園）徵集會員；接續則為解決展覽場地的問題，因顏文樑在1927年奉令保管滄浪亭，一方面將蘇州美術學校遷入此處，同時並開始籌建「美術館」，其中美術館部分得到吳子深個人經費的贊助。吳子深（蘇州人，1894-1972），民國時期與吳湖帆、吳待秋、馮超然同被譽為海上「三吳一馮」，1927年吳縣公益局將滄浪亭撥給顏文樑負責，整建之初最先由吳子深慷慨捐銀1,000元，而後不夠部分仍由他補足，於蔣吟秋編著《滄浪亭新志》中刊有顏文樑〈重修滄浪亭記〉一文，曾記載了這段歷史。²⁵該館修葺工作則由黃覺寺負責，1928年落成後，舉行過一次規模盛大的美術展覽會和音樂會。²⁶「蘇州畫賽會」徵集對象是開放的，雖然留下展出者的姓名，可惜未能見到展出作品留存的圖錄，無法再作深入分析，只能以其歷史記錄說明美展活動的階段性進展。

接著，上海陸續出現天馬會、晨光美術會等以西畫家為主的社團，他們試著推出以該社為名義的繪畫展覽會。以天馬會來說，劉海粟（1896-1994）回憶天馬會創立的經過，乃肇端於1919年8月他個人在寰球中國學生會舉行的個展，當時邀請丁悚、江新、王濟遠一同展出，結果觀眾反應熱烈。江新於會後遂提議創立常年展覽會，每年春、秋兩季徵集國內新的繪畫作品一起展出，供社會大眾參觀，其制度則仿效法國沙龍和日本帝展。²⁷而後來的進展，包括個展、聯合畫展、古代書畫展、省展、全國美展，由私人到國家形成一股時代的新潮流，「美術展覽會」才建立其組織和規模。早期從博覽會裏所認識的美術，是以「工藝品」視之，早年留日的李叔同（1880-1942）在〈圖畫修得法〉文中，以「圖畫」之名代「美術」，是謂：

²³ 尚輝，《顏文樑研究》，南京，江蘇美術出版社，1993年，頁23。

²⁴ 個人出品分為「中國畫」、「西洋畫」、「書法、金石」。顏文樑，〈十年回顧〉，《藝浪》第8期，1932年12月，頁5。

²⁵ 江洛一，〈吳子深先生一生〉，《朵雲》第20期，1989年1月，頁98-100。

²⁶ 顏文樑，〈十年回顧〉，《藝浪》第8期，1932年12月，頁5-6。

²⁷ 劉海粟，〈天馬會究竟是什麼〉，原刊於《藝術周刊》第13期，1923年8月，收錄於朱金樓、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66。

曷鑒泰西一千八百五十一年，英國設博覽會，而英產工藝品居劣等。揆厥由來，則以竺守舊法故。爰憬然自省，定圖畫為國民教育必修科。不數稔，而英國製造品外觀優美，依然震撼全歐。又若法國自萬國大博覽會以來，不惜財力時間勞力，以謀圖畫之進步，置圖畫教育視學官，以獎勵圖畫。而法國遂為世界大美術國。其他若美若日本，僉模範法國，其美術工藝，亦日益進步。²⁸

到了 1929 年教育部舉辦了上海全國美術展覽會（簡稱上海全國美展），徐志摩（1897-1931）寫下當時參觀的感受：「這次的美術展覽會倒是不錯，你去過沒有？是夠你一半天消遣的。畫是真不少，洋畫古畫，什麼都有。」²⁹第一次的官辦美展裏，不但可以看畫、買畫，也可以聽戲，還提供飲食，熱鬧非常。

由博覽會的展示開其端，美術作品做為國族代表性產物之一，但主要仍包裹在商業利益及異國奇珍的想像之中，而後中國引介這種展覽美術的方法，初期試驗於勸業會，再來是帶入觀摩及教育意味的成績展和畫賽會，到了第一次官辦全國美展的實現，雖是明白美術所代表的文化意義，卻仍然無法拋棄「成教化、助人倫」的傳統，不能真正跳脫束縛，從國族的層次建構其世界的地位；反觀日本以文化戰略的思維著眼，在西方博覽會、自辦勸業會到文展、帝展，逐步完成其意圖，並在帝國的競逐之中，取得其文化的代表性及領導位置，美術作為國家的文化表徵之一，不但展示日本民族的文化實力，同時也帶來了政治及經濟上的效益。

三、品鑑與交流：中日兩國傳統書畫家的展覽活動

二十世紀初期中國現代美術運動的開展，受到西方及日本的影響甚鉅，西方美術的衝擊無論在技法及觀念上，都改變中國傳統畫學的進展與評價，連書畫家的生活和畫學的稱謂都出現變化，其中由藝文人士所組成的傳統書畫雅集，展示作品的方式亦面臨新型態的挑戰，出現以社會大眾為觀賞者的「展覽會」，它突破原有文人階層的品鑑文化圈。陳振濂在〈近代中日美術展覽形式的交流〉文中說到，中國近代美術展覽的形式是直接從日本引進的，關於這一事實，恐怕很少有人去注意到，他具體指出可以分為幾個階段：南洋勸業博覽會（1910 年）、高劍父在國內舉辦個人畫展（1911 年）、大批展覽湧現（1913 年至 1918 年）、中日

²⁸ 李叔同，〈圖畫修得法〉，郎紹君、水天中編，《二十世紀中國美術文選》（上），上海，上海書畫出版社，1999 年，頁 2。

²⁹ 徐志摩，〈想像的輿論〉，《美展》第 2 期，1929 年 4 月 13 日，頁 1。

舉辦繪畫聯展（1920年至1922年）及中國畫家在日本舉辦展覽。³⁰清季南洋勸業會是初次模擬博覽會的方式，以商品展示為主，並不帶有藝術交流與觀摩的作用，而高劍父在廣州的個人首次畫展，事實上對廣州一地的影響仍然十分有限，因為當時社會大眾，包括藝文界本身對於美術展覽會的認識並不多，真正對畫壇產生實質作用的，應該是1920年代風起雲湧的書畫家結社活動，如上海的天馬會、晨光美術會，以及北京的中國畫學研究、北京大學畫法研究會、湖社等，促使展覽會變成美術社團的常設活動之一，一作為交流、賞鑑之處，二為作品的交易買賣，三則為社會藝術教育的推廣。

美術展覽會除了是當代藝術家作品公開的展示場合之外，其中還有一個獨特的現象產生，便是熱衷於古代作品的展出，民國初年原清宮典藏文物的公開及古物陳列所的成立，加上中國私人與歐、美、日等國，興起鑒藏中國文物的風氣，歷代名畫透過買賣、出版圖錄與展覽會的方式，不但使一般社會大眾終於有機會一睹名家的風範，同時也讓歐美及日本等可以一窺中國傳統畫學的奧妙。例如1927到1928年間便於北京和東京兩地各舉辦「唐宋元明名畫展覽會」，而余鑄雲曾記在會所親見明代戴進仿燕文貴作品、王石谷仿巨然的嵩山草堂圖以及丁雲鵬青綠條幅等。³¹北京畫壇對於古畫的鑒賞和臨仿風氣一直十分興盛，此次展出畫作主要由私人收藏家所提供，包括來自日本各界的收藏家有中村不折、山本悌二郎、川合玉堂、藤井善助、阿部房次郎、藤井善助、黑田長成、橫山八十七郎、根津嘉一郎等多人，展出的中國歷代名畫內容相當可觀。³²可惜金蔭湖所錄的資料，作品僅到宋代為止，元明兩代的出品不詳。而這種「展示古代」的風氣，甚至也影響到1929年上海全國美展，特別開設「古代參考室」，展出私人收藏家所提供之唐宋元明清的古畫，數量龐大還須輪流展出，並且由收藏家及書畫家值日解說，成為當時美展會場的焦點之一。³³

因應當時興起的東方文物熱潮，而與日本的美術交流在古代作品的展覽之外，同時也開啟了中日兩國書畫家的互動與交流，包括中日美術協會、中日聯合美術展覽會、中日繪畫聯合展覽會及東方繪畫協會等，除了赴日學習西方美術的留學

³⁰ 陳振濂，〈近代中日美術展覽形式的交流〉，《近代中日繪畫交流史比較研究》，合肥，安徽美術出版社，2000年，頁355-358。

³¹ 余鑄雲，〈中央公園湖社開會記〉，《湖社月刊》1-10冊（影印本），天津，天津市古籍出版社，1993年，頁105-106。

³² 金蔭湖，〈唐宋元明名畫展覽會出品目錄〉，《湖社月刊》第11-20冊（影印本），天津，天津市古籍出版社，1993年，頁169-172。

³³ 舞成，〈美展兩日記〉，《申報·自由談》，1929年4月15日；俞劍華，〈全國美展中之名迹〉，《申報·自由談》，1929年4月17日。

生之外，吳昌碩、王一亭、陳師曾、金城、高劍父等傳統國畫家，與日本畫壇亦有密切的往來。關於中日兩國透過畫展形式的交流，早期是由 1923 年所簽定的「中日美術協會」所推動，預定每年舉辦一次兩國聯合展覽會，並發行《中日美術》月刊，到 1924 年止曾舉行過三次展覽會。³⁴其中，針對中日聯合畫展部分，留下比較完整記錄的是北京「中國畫學研究會」和「湖社」兩個傳統的國畫團體，從 1921 到 1929 年間共舉辦了五次的聯合畫展，這兩個社團所出版的《湖社月刊》、《藝林旬刊》和《藝林月刊》曾刊出兩國藝壇的互動訊息。「中日繪畫聯合展覽會」的核心人物是「中國畫學研究會」的金城（1878-1926）和周肇祥（1880-1954）兩人，日方則以渡邊晨畝（1867-1927）為代表。

日本方面的主要人物是渡邊晨畝，他多次到北京與北京畫壇往來頻繁，甚至他個人也取了「曉湖」別號，和湖社成員的關係十分緊密，曾參與籌組了中日繪畫聯合會外，又與金城設立「東方繪畫協會」，對於中日兩國美術之聯絡不餘遺力。渡邊晨畝回憶裏述及中日繪畫聯合展覽會的成立，最初是和金城、顏世清和周自齊等人所共同發起，並得日本畫界川合玉堂、小堀 鞆音、小室翠雲、竹內栖鳳、山元春舉等人的參與。³⁵由中國畫學研究會主導與日本合作的「中日繪畫聯合展覽會」有四次，³⁶分別在 1921、1922、1924 及 1926 年，地點為北京和天津、東京、北京和上海、東京和大阪，兩國相互輪流展出。第一次展出以北方京津地區為主；第二次到東京展出，代表出席為金城、陳師曾和吳熙曾；第三次再回到北京，日本畫家出席有小室翠雲、荒木十畝、渡邊晨畝、玉舍春輝等人，後會並移往上海展出；1926 年是最後一次，以周肇祥和金城兩人為代表出席日本的展出。雙方之間透過畫展的具體活動，並且增加中日書畫家的參訪，在觀摩畫藝之外，也促成彼此間作品的交易。³⁷

對於兩國展覽會的推動，日本相當積極，除了早年共組「中日美術協會」之外，藉由展覽會、互訪及觀摩，雙方主事者對於東方美術未來的發展，逐漸獲得一致的想法，為使臨時性展覽變成永久性的組織，因此再度議決成立「東方繪畫協會」，目的在促成展覽會及兩國書畫家進一步的交流和考察，並且共同研究「東

³⁴ 鶴田武良，〈日華（中日）绘画聯合展覽会について——近百年來中國繪畫史研究七〉，《美術研究》383 號，2004 年，頁 2-4。

³⁵ 同上註，頁 6-7。

³⁶ 「中日繪畫聯合展覽會」的出品目錄，請參見鶴田武良，〈公刊『日華（中日）绘画聯合展覽会出品目錄』——近百年來中國繪畫史研究七（續）〉，《美術研究》384 號，2005 年，頁 48-78。

³⁷ 1922 年 3、4 月間，金城和陳師曾一同參加東京府廳工藝館舉行的第 2 屆「中日繪畫聯合展覽會」，此次陳師曾帶去齊白石的作品，受到日人喜愛。龔產興，〈陳師曾年表〉，《朵雲》6 期，1984 年，頁 121-122。

方繪畫」，中國以金城和周肇祥為首，日本代表正木直彥、川合玉堂、橫山大觀、小室翠雲、結城素明、荒木十畝、小堀鞆音、竹內栖鳳、都路華香、菊池契月、山元春舉、渡邊晨畝等 12 人。³⁸據周肇祥《東游日記》說法，1926 年他和金城赴日，參與第四次中日繪畫聯合展覽會，日本畫家提議將「中日繪畫聯合展覽會」改稱為「東方繪畫協會」。³⁹當時周肇祥與金城兩人還合作無間，但隔年同樣刊登在《藝林旬刊》，燃犀〈東方繪畫協會原始客述〉則說到，中國由周肇祥為首席，日本則是東京美術學校校長正木直彥（1862-1940）。經多次討論，初期會長中國以徐世昌為代表，日本為牧野伸顯，幹事部分北京初擬 7 人，上海 4 人，北京部分為周肇祥、顏世清、陳漢第、陳年、凌文淵、江庸、金紹堂，其中金紹堂為金城二弟，因金城去世而替代之。⁴⁰

結果因為金城的辭世以及中日邦誼交惡而出現變數，加上金城之子金開藩對於幹事名單有疑慮，造成中國畫學研究會內部不合，金開藩因此另立門戶，因此「中日繪畫聯合展覽會」在四次展覽會之後，因中國畫學研究會與湖社分道揚鑣，與日本的交流亦受到波及。另一方面，1926 年金開藩以紀念父親之名另行組織的「湖社」，會員人數不斷增加外，並且率先發行《湖社月刊》，影響層面不斷擴展，湖社和日本畫界依舊維持著密切的往來，且在發生山東濟南慘案之後，於 1929 年在上海徐園舉行「中日現代繪畫展覽會」，日本畫家有荒木正直、渡邊仁茂、橋本關雪等人參展，表明中日畫家友誼絕不受政治拘牽，超然於自由和平之域，並且受到上海地區王一亭、葉恭綽、吳湖帆、黃賓虹、張大千等國畫家的支持。

在以金城等為首的北方及上海傳統書畫家推動之下，與日本有了許多互動及接觸的管道，其中包括曾參與日本帝展日本畫部審查委員的橋本關雪、小室翠雲、結城素明、菊池契月等人，他們先後到了北京、上海等地，進行參訪、旅行或是展覽活動。當時日本在官辦美展裏分別列出日本畫及西洋畫，用此清楚地標舉日本傳統繪畫與西洋畫的差異，而日本畫的內涵及風格，其中一部分實源自於明代以來所謂的南宗畫，再加上近代日本受到西方美術的影響，在水墨之外增添了光影及色彩的開發，因此在日本文展或帝展裏所重塑的日本畫，便帶入了西方寫實

³⁸ 鶴田武良，〈日華（中日）绘画聯合展覽会について——近百年來中國繪畫史研究七〉，《美術研究》383 號，2004 年，頁 5。

³⁹ 周肇祥，《東游日記》，《藝林旬刊》第 31 期，1928 年 11 月，第 4 版。

⁴⁰ 燃犀，〈東方繪畫協會原始客述〉，《藝林旬刊》第 62 期，1929 年 9 月，第 2 版；第 64 期，1929 年 10 月，第 2 版。

性與裝飾性的意味。⁴¹另一方面，日本也透過朝鮮及臺灣的美術展覽會，將日本畫推至東亞地區，而中國也面臨著新興的東洋畫或日本畫的挑戰，但在與日本實際的交流中，中國仍是深具信心的，金城眼中的色彩及寫實，實不出於青綠山水和工筆設色花鳥畫的範疇，他個人的作品《碧梧消暑圖》（圖 3）和《梧桐松鼠圖》（圖 4），便具備了前述所言鮮艷的賦色及精準的形體。而日方來華的渡邊晨畝，其個人創作的花鳥畫，也受到中國傳統工筆設色畫及金城等人的影響。⁴²甚至，1919 年赴日本考察美術的劉海粟，綜觀帝展出品的日本畫時，認為日本人眼中的國畫，大半是取法自我國的南宗畫，近年則參用西洋畫法於其中，所以應該稱之為「折衷派」。⁴³劉氏對於所謂的日本畫，畫裏用了厚重的顏色，帶有油畫的畫法外，又近於工藝圖案，其融合參考西洋畫法是不以為然的。

關於折衷派或折衷畫的說法，是專指單一的畫派，還是只是形容融合中西或中日的新畫法，則各有不同的意見，其一如朱應鵬的見解，當時只要是採用中外融合的畫家都應列入折衷派畫家，如林風眠也是其中一員。⁴⁴而「折衷畫」的稱謂，最早是出現在上海天馬會所舉辦的展覽會，該會刊於 1919 年的徵集出品細則中，便明列範圍以國粹畫、西洋畫、折衷畫和圖案畫為限。⁴⁵而第 1 屆「折衷畫」的出品人僅列高劍父一人，與列為「國粹畫」的吳昌碩、王一亭等人有所區隔。來自嶺南的高劍父、高奇峰和陳樹人三人，共同開創了以融匯中日繪畫和中西畫法於一體的新畫風，因此他們的畫風在民國初年被冠以折衷派、新派、新國畫派、嶺南畫派等不同的名稱，簡又文認為：

嶺南畫師高劍父先生，畫學自成一派，基于古畫，而兼東洋、西洋、印度、埃及、波斯，各種美術之長，時人曾號其為「折衷派」，其實則為「新國畫」開紀元也。⁴⁶

此時，折衷派或折衷畫主要涉及是畫壇的革新問題，所以也出現新派、新國畫派的說法，無論其名稱如何改變，所謂的「新派」即意味著與「舊學」有所不同。

而二高一陳曾先後有了日本之行，其日本影響也具體呈現在他們的作品上，

⁴¹ 古田亮，〈官展、院展の日本画——琳派的傾向を中心に〉，東京文化財研究所編，《大正期美術展覽會の研究》，東京都，中央公論美術出版，平成 17 年 5 月，頁 519-520。

⁴² 劉瑞寬，〈何謂「南畫」——1927 年台灣美術展覽會與 1929 年上海全國美術展覽會的水墨畫〉，《臺灣美術》第 95 期，2014 年 1 月，頁 46-47。

⁴³ 劉海粟，〈日本新美術的新印象〉，收錄於朱金樓、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 215。

⁴⁴ 朱應鵬，〈林風眠君的個人展覽會〉，《藝術三家言》（中卷），收入《民國叢書》第 1 編第 65 冊，上海，上海書店，1989 年，頁 204-205。

⁴⁵ 〈天馬會第一屆繪畫展覽會徵集出品細則〉，《申報》，1919 年 11 月 23 日。

⁴⁶ 簡又文，〈高劍父畫師苦學成名記〉，《逸經》第 6 期，1936 年 5 月 20 日，頁 3。

高劍父調和了日本與西洋畫法，強調光影與空氣，用以製造一種光影朦朧的美感，見他的《烏賊》（圖 5）一幅，畫的是寫實的動物，卻施以墨色的迷離與朦朧感，這便是來自日本竹內栖鳳（1864-1942）、橫山大觀（1868-1958）、山元春舉（1872-1933）等人的影響。⁴⁷而與高劍父有密切往來的簡又文，曾引用了穎公〈春睡畫院訪問印象〉一文，說明高劍父的筆法用色，實是「以宋院派為基礎而參以各國藝術之特長，及近代科學之新方法，如遠近法、透視學、光學、色彩學、空氣層、寫生法，都盡量采入。」⁴⁸他試圖跳脫明清以來寫意的窠臼，力追現實中的寫實之境。同樣地，陳樹人（1884-1948）亦傾心於自然的寫生，心態上也偏向於寫實精神，他在譯述〈新畫法〉一文中，將繪畫定位在自然的摹繪上，更重要的是畫家必須養成能正確描出眼前自然景物形與色的能力。⁴⁹然後他走出了畫室，在自然裏尋找一景一物，並且展開各地的旅行寫生之行，如南京莫愁湖的冬景（圖 6），以及北京長城的暮鴉（圖 7），畫裏忠實地傳達他對風景寫生的想法之外，也在用筆、用色及構圖上有了新的嘗試，如空間的透視呈現、光影的應用，以及敷以如水彩畫般的透明色彩，同時也少見中國傳統繪畫裏「皴法」的使用。

對於在傳統繪畫裏借用西方或日本畫法，評價是有褒有貶的，當時引發的爭議也不少，尤其二高一陳的新國畫畫法，更在二〇年代的廣州與癸亥合作社和廣東國畫研究會之間爆發了「新舊之爭」。⁵⁰據吳琬的說法：

以折衷派標榜的畫家們，力排中國畫法的陳舊，以為中國繪畫，非參以西洋方法不可。這種淺薄的見解，招致了中國畫的畫家們不滿，不時發生了鬥爭。⁵¹

此外，早在二〇年代初期汪亞塵（1894-1983）對當時北京留日畫家鄭錦（1883-1959），模仿日本畫的風格便有所批判，認為他是因襲日本明治時期的舊日本畫風，絕不是新時代的東西。⁵²因此在與日本水墨或南畫家來往時，雙方之

⁴⁷ 參見西上実，〈高劍父の山水画に見る折衷主義と日本画影響——山元春挙との關係を中心に〉，京都國立博物館編，《特別展覽會：中国近代絵画と日本》，京都，京都國立博物館，2012年，頁 8-15；劉素真，〈嶺南繪畫的意境探討——以高奇峰《木魚伽僧》為例〉，《書畫藝術學刊》第 6 期，2009 年 6 月，頁 107-108。

⁴⁸ 簡又文，〈濠江讀畫記〉，原刊於香港《大風》第 41、43 期，1939 年，收入黃小庚、吳瑾編，《廣東現代畫壇實錄》，廣州，嶺南美術出版社，1990 年，頁 194。

⁴⁹ 陳樹人譯述，〈新畫法〉，《真相畫報》第 4 期，1912 年 7 月 11 日，頁 12。

⁵⁰ 對於民國時期廣東畫壇引起的「新派與舊派」的爭議，相關討論見黃大德，〈民國時期廣東「新舊」畫派之論爭〉，《朵雲》第 59 期，2003 年 12 月，頁 58-74。

⁵¹ 吳琬，〈二十五年來廣州繪畫印象〉，《青年藝術》創刊號，1937 年 2 月 1 日，頁 11-12。

⁵² 李偉銘，〈現實關懷與語言變革——20 世紀前半期廣東繪畫一斑〉，廣東美術館編，《現實關懷與語言變革：20 世紀前半期一個普遍關注的美術課題》，瀋陽，遼寧美術出版社，1997 年，頁 12-13。

間進行的畫法及風格的互動與模擬，常會出現分歧的看法。猶如黃賓虹（1865-1955）為陳樹人譯述的《新畫法》一書作序時，說到：「東瀛畫法，傳自中土。初摹唐宋院體，後分數家，有土佐家、雪舟家、狩野家，皆為有聲藝林，得繪事不傳之秘。」⁵³黃氏說法蘊藏著日本畫學源於中國說的自信，但也體認到現代日本畫受惠於西方美術的長處，所以他更冀望陳樹人能從中汲取經驗，亦能在溝通歐亞之後，進一步參澈唐宋，如此將有令人拭目以待的成果出現。再進一步考察所謂折衷派的中西或中日融合，在改革傳統畫學的思潮之下，北方畫壇的金城等人從唐宋借取的養分要多於日本舶來，而二高一陳則是日本的影響較大，只是日本現代水墨畫家和南畫家，受到歐西的影響，強調色彩、取材和寫生的畫法，一來與金城的工筆重彩，二來與二高一陳的新國畫，有了異曲同工之妙。但真正的核心問題是現代日本傳統畫家，所意圖呈顯出來的日本畫或謂東洋畫是何種面貌？求諸二十世紀初期的中國傳統書畫家，不也正在思索追尋著現代中國畫的未來出路，若以此為考察的重點，便能理解中日雙方的交流與彼此影響的所在。

四、他山之石：上海全國美展的日本西畫家

除了上述傳統書畫家的日本學習、參訪及展覽等活動之外，由教育部主導的1929年上海全國美展，經由籌辦單位出面邀請日本畫家參展，日本方面則由外務省岡部責成東京美術學校校長正木直彥籌組參展事宜，包括委員會的人選，以及參展作品的遴選、運送等，並且決定此次送展作品以「洋畫」為限。⁵⁴日本參與上海全國美展，為籌辦單位主動邀約，並由日本官方的外務省負責，但限定西畫作品的規定，則未見相關的說明，因為這次全國美展的出品，畫作部分分為書畫及西畫兩大類，書畫部是以中國書畫為主，西畫部則中國出品外，還納入了日本西畫家，甚至是旅居中國的外僑作品。⁵⁵關於日本水墨畫家未獲參與書畫部的展出，其中的原由為何並不清楚，或許可以從徐志摩在〈美展弁言〉一文中窺探一二，他對這次全國美展的冀望與期許中，說到：「更從參考品部古代美術的比

⁵³ 《新畫法》一書又名《繪畫獨習書》，為陳樹人譯述，而高奇峰校閱、黃賓虹作序，1914年由上海審美書館出版，見黃賓虹，〈《新畫法》序〉，收入黃小庚、吳瑾編，《廣東現代畫壇實錄》，廣州，嶺南美術出版社，1990年，頁1。

⁵⁴ 鶴田武良，〈中華民國教育部第一次全國美術展覽會出品日本洋画について——近百年來中国絵画史研究 八〉，《美術研究》387號，2005年10月，頁267-269。

⁵⁵ 李寓一，〈教育部全國美術展覽會參觀記〉（一），《婦女雜誌》（教育部全國美術展覽會特輯號）第15卷第7號，1929年7月，頁5。

較觀，推悟到這時代的創作力的大小與強弱；更從國外美術，尤其是我們東 隣的，體念到東方美術家採用歐西方法的智慧如何。」⁵⁶徐志摩在此說明了這次美展或許無法展出所有的作品，但無疑地已經可以看出當時藝術界的時代性與代表性了，其中也透露了我們對日本引介西畫的評價，至於傳統書畫則仍是向古代取經無需外求。

日本西畫家參與這次上海全國美展，主辦單位特別開闢日人出品區，共展出 82 件作品，以西洋畫作為限，並集錄專冊出版《中華民國教育部美術展覽會：日本出品畫冊》（昭和 4 年）⁵⁷。（圖 8）參展畫家主要來自帝國美術院、春陽會、二科會和國畫會成員，包括帝國美術院會員的岡田三郎助、藤島武二、和田英作、中村不折、滿谷國四郎等人，以及當時日本帝展的審查員如長原孝太郎、小林萬吾、石川寅治等多人。日本非常重視這次中國第一次官辦美展的成效，於 1929 年 4 月 10 日開幕前夕，便遠派日方代表人士至上海參觀，見《申報》的藝文新聞一欄，於 4 月 7 日便聞日本方面派國畫會成員梅原龍三郎來滬。⁵⁸他更於開幕第二日時於會場中仔細觀賞出品，與俞寄凡、王濟遠、楊清磬等人交換心得，梅原與會並論及東方藝術精粹處，純在形象之外，因此中國西畫家的作品，亦顯現其趣味實具有超逸的表現，他並且允撰一文發表於美展的相關刊物上。⁵⁹見於當時《申報》的相關報導甚多，日本代表於展覽期間有滿谷國四郎（帝國美術院會員）、島村事三郎（東亞考古學幹事）、岩村成允（日領事館書記官）、理輿三吉（東亞文化事業上海委員會）、原田淑人（東京帝國大學教授）、重光葵隱等六人，在展覽的第五天參觀各陳列室的展品之外，並與美展相關委員進行東方藝術未來趨勢的座談，且由孟壽椿、徐志摩、王濟遠、江小鶴等人設宴款待，⁶⁰日方並且派總領事參與閉幕式。⁶¹

早在上海全國美展之前，中日兩國的西畫家已互有往來，當然其中有一大部分是中國赴日本學習西畫的留學生，或是考察日本洋畫發展的畫家。⁶²而日本西畫家來到中國的，早期多屬於個人的活動，如參與畫展、旅行寫生，或是短暫居

⁵⁶ 徐志摩，〈美展弁言〉，《美展》第 1 期，1929 年 4 月 10 日，頁 1。

⁵⁷ 參見北浦大介，《中華民國教育部美術展覽會：日本出品畫冊》，東京，大塚巧藝社，昭和 4 年。

⁵⁸ 〈全國美展會開幕期近〉，《申報》，1929 年 4 月 7 日。

⁵⁹ 〈全國美展會第二日之盛況〉，《申報》，1929 年 4 月 12 日。

⁶⁰ 〈全國美術展覽會之第五日〉，《申報》，1929 年 4 月 15 日。

⁶¹ 〈全國美展會今日行閉幕式〉，《申報》，1929 年 5 月 1 日。

⁶² 關於近代中國美術家赴日留學及考察者，見劉曉路，〈各奔東西——紀念近代留學東洋和西洋的中國美術先驅們〉，《世界美術中的中國與日本美術》，南寧，廣西美術出版社，2001 年，頁 231-235。

留等。⁶³據留日的陳抱一（1893-1945）寫到約在 1927 到 1928 年間：

那個時期前後，來上海方面旅遊寫生、或途經上海的日本洋畫家，也頗不乏人。我還可記起的如：岡田七藏、三岸好太郎（後來他是獨立美術協會的一作家，已故世）。⁶⁴

此外，還有有島生馬（二科會）、長谷川升、中川紀元、鈴木良三、滿谷國四郎，以及柚木久太等人，其中除有島生馬外，其餘都曾在上海開過旅行畫展，也對上海留下良好的印象。其中，滿谷國四郎（1874-1936）在 1926 年造訪上海之際，並且將其個人的作品《女人體》（圖 9）贈與上海美專圖書館典藏。⁶⁵而這時候的劉海粟正陷於人體模特兒的爭議之中，面對西畫人體寫生的論辯還方興未艾，一方基於西畫教育的實際要求，另一方則高舉道德標準的「淫畫」之說。因為近代中國關於女性裸體的公開展示，在 1925 年劉海粟因上海美術專科學校在西洋畫系裏使用女模特兒，才惹起一場大風波，劉氏還因此被貼上「藝術叛徒」的標籤。⁶⁶而劉海粟對西畫教育、美術展覽及個人繪畫風格的形成，一部分便是來自日本的啓發，1919 年和 1927 年他兩度赴日，初次日本之行，見識到日本美術的蓬勃發展，決定今後將以日本做為他考察世界美術的起點，回國之後並出版《日本新美術的新印象》（1921 年）一書。⁶⁷他並在參觀日本帝展的西洋畫出品時總結其作品大都以寫實主義為基礎，尤其是多數摹仿作品多傾向於寫實畫風，同時外光派、印象主義及少數裝飾意味的風格也有很大的進展，尤其是來自法國的印象主義。⁶⁸而劉海粟與日本的交流，不但推動了中國美術展覽會的進展，並且也間接、直接地促成了上海全國美展向日本畫家借畫展出的機會。⁶⁹

⁶³ 1926 年底在《申報·藝術界》刊出三則有關日本洋畫家在上海舉辦展覽的訊息，一則是 11 月 27 日，日本春陽會的三岸好太郎和岡田七藏，假虹口日本俱樂部開油畫展，兩人並於蘇州一地旅行月餘；另兩則是同年的 12 月 17、20 日，洋畫家清水登由歐返日途經上海，於日本俱樂部展出 200 餘件，多為旅歐美時所繪風景畫，大體上是傾向於後印象派的畫風。

⁶⁴ 陳抱一，〈洋畫運動過程略記〉，陳瑞林編，《現代美術家陳抱一》，北京，人民美術出版社，1988 年，頁 108。

⁶⁵ 袁志煌、陳祖恩編著，《劉海粟年譜》，上海，上海人民出版社，1992 年，頁 81。現藏於上海劉海粟美術館的滿谷國四郎一幅 1925 年的《女人體》畫作，正好與上述《劉海粟年譜》所記錄的時間吻合，見丁玉華，〈漫談《良友》畫報中的民國美術界〉，劉海粟美術館編，《藝術宣言——憶民國洋畫界》，上海，上海人民美術出版社，2008 年，頁 171。

⁶⁶ 可參閱劉海粟所撰〈藝術叛徒〉、〈人體模特兒〉等文，收錄於朱金樓、袁志煌編，《劉海粟藝術文選》；〈上海美專「模特兒風波」檔案史料選〉（1925 年 10 月-1926 年 7 月），《檔案與歷史》1989 年第 2 期。

⁶⁷ 全書分為〈日本美術展覽會的鳥瞰〉和〈日本的藝術教育〉兩部分，商務印書館出版於 1921 年。

⁶⁸ 劉海粟，〈日本新美術的新印象〉，收錄於朱金樓、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 208-209。

⁶⁹ 顏娟英，〈官方美術文化空間的比較——1927 年台灣美術展覽會與 1929 年上海全國美術展覽

綜觀上海全國美展的日本西畫作品，大體而言是以日本文展及帝展以來的以寫實主義為基礎，而漸漸往後印象以後的西方現代美術發展的趨勢，題材則以人體、風景和靜物畫為主，不論風格的取向或是題材的選擇，都頗能呼應當時中國西畫界的現狀，一方面受到日本影響，對後印象和馬蒂斯（又譯為馬諦斯**Henri Matisse**, 1869-1954）等十分熟悉；另一方面，則是留歐之後受到西方學院的訓練，具備了寫實的基礎。因此對於西畫畫風的選擇也引發了徐悲鴻與徐志摩的筆戰，雙方各自提出對於引進西畫的疑惑與感想，但不論是徐悲鴻所強調的寫實主義，或是徐志摩廣納各種流派的想法，其實西畫在近代中國原本就是對日本及西方的摹仿與學習，不論其實際內容或者外在形式都還在試探與發展當中，正如這次上海全國美展的西畫作品，金偉君卻發現：「這一次教育部全國美術展覽會，卻又不知怎樣的後期印象派的東西，忽然少了；他們是在極力的為青年學子謀基本上的寫實工夫吧！」⁷⁰甚至，在這次美展中也出現了林風眠以主觀強烈的表現主義的作品，或許是王月芝、丁衍鏞等未來派創作。大體而言，如同倪貽德（1901-1970）對這次美展的觀察，近來藝術界於無形之中有所謂的歐洲派和日本派的分別了，李超的研究指出二〇、三〇年代中國西畫界已然形成以留歐和留日兩派的差別，意即畫家對畫風的選擇已具多樣性，甚至畫家們自然將留學所學的畫風在回到本國之後會尋找相應的土壤，以留歐或留法者來說，一以歐洲學院派的古典畫風為典範，如徐悲鴻、李毅士等人，一則以法國的印象派之後的現代美術為主，如林風眠、劉海粟、吳大羽等；至於，留日畫家是以印象派和後印象派為主，並結合了表現主義的部分手法，無疑都是為了走上調和或融合中西為終極目標，同時也為找到契合中國或東方藝術精神的方向。⁷¹

這次上海全國美展，無論是留日或者留歐者對風格的選擇，已無全然是一種既定的畫風，相較於日本帝展或是法國沙龍展，都試圖去建立一種風格的典範，但中國第一次的官辦美展，還無法透過評審的機制去規範或引領新風格的形成，反而呈現一種多元風格並存的百家爭鳴局面，正如頌堯在參觀這次美展之後，將西畫的 354 件出品劃分為：寫實主義、式樣主義、浪漫主義、印象派、後印象派及未來派等六大畫派。⁷²而在這樣多元並置的背景之下，日本參展的作品也提供

會》，《中央研究院歷史語言研究所集刊》第 73 本第 4 分，2002 年 12 月，頁 636。

⁷⁰ 金偉君，〈美展與藝術新運動〉，《婦女雜誌》（教育部全國美術展覽會特輯號）第 15 卷第 7 號，1929 年 7 月，頁 24。

⁷¹ 李超，《中國現代油畫史》，上海，上海書畫出版社，2007 年，頁 104-117。

⁷² 頌堯，〈西洋畫派系統與美展西畫評述〉，《婦女雜誌》（教育部全國美術展覽會特輯號）第 15 卷第 7 號，1929 年 7 月，頁 41-44。

另一種觀看的視角，首先就此次代表日本出品的畫作題材及內容來看，「女性與美術」這個議題，在這次上海全國美展中不但參展的女性畫家佔有一席之地，同時也包納了各種不同捕捉女性美的創作，當時金啓靜（1902-1982）女士為《婦女雜誌》上海全國美展特別專輯，撰述〈女性與美術〉一文，提出女性與現代藝術的緊密關係，不但有以女性為題的創作，亦出現許多優秀的女性藝術家，而觀覽此次美展日本的出品，以女性為描繪對象則有 24 幅之多，幾佔了這次日本作品的四分之一，如岡田三郎助、和田英作、石川寅治及滿谷國四郎的作品，都呈顯了女性不同的人體美。⁷³

其中，女性裸體畫作有梅原龍三郎《婦人》、岡田三郎助（1869-1939）《銀の諧調》、和田英作（1874-1959）《チューリップの花》、石川寅治（1875-1964）《浴後》、寺內萬治郎（1890-1964）《鏡》、滿谷國四郎《女》、永地秀太《波斯文様》等。展出當時日本畫作便以女性的裸體畫受到觀者與評論者較多的關注，以和田英作和寺內萬治郎兩人引起最多的討論，如胡適在日記中也寫到他在 1929 年 4 月 20 日，和友人一起參觀了上海全國美展，他認為西畫出品進步許多，而日本參展作品也頗有可觀之處，尤以寺內萬治郎與和田英作兩人作品為最佳。⁷⁴當時寺內萬治郎寫實之作《鏡》（圖 10）一幅，頗受到各界的讚賞，畫中女子與鏡中自己的側影相應，不但精準地傳達畫的意境，且此畫無論於用筆與用色都極其柔和，用漸層的光來鋪陳而不是強烈的明暗對比，雖藏其筆鋒於色內，但仍然處處可見其有力的筆觸，全幅呈顯出女子極美的姿態，卻也暗寓攬鏡自照時女子內心的寂靜之感。同樣受到重視的還有和田英作的《チューリップの花》（圖 11），此畫亦是用寫實的技法，背景並襯以紫色的鬱金香，展現了女子圓潤光澤的肌膚，和田英作的作品體現日本文展及帝展以來的西畫風格，用鮮明的色彩表現肌膚的質感，整體畫面呈顯出溫和的色調。⁷⁵此外，曾於 1926 年造訪上海的滿谷國四郎，當時正傾向於探索後印象派之後的畫風，這次上海全國美展的作品《女》（圖 12），則人體逐漸往平面化發展，並帶有裝飾性的意味，這是留歐之後畫風的轉變，一改早期學院式作風的寫實手法，而逐漸表現出後印象派和立體派的樣貌。⁷⁶

⁷³ 金啓靜，〈女性與美術〉，《婦女雜誌》（教育部全國美術展覽會特輯號）第 15 卷第 7 號，1929 年 7 月，頁 32。

⁷⁴ 參閱江勇振，《舍我其誰：胡適，第二部，日正當中，1917-1927》，臺北，聯經出版社，2013 年，頁 552。

⁷⁵ 京都國立博物館編，《中國近代絵画と日本：特別展覽會》，京都，京都國立博物館 2012 年，頁 298。

⁷⁶ 滿谷國四郎於留歐前後的風格變化，可參閱廣瀨就久，〈滿谷国四郎の大正時代——小杉未醒との比較を中心に〉，東京文化財研究所編，《大正期美術展覽會の研究》，東京都，中央公

而岡田三郎助為文部省選派的留法學生，具備紮實的學院根柢並同時吸納了外光派的畫法，可參見其作品《銀の諧調》（圖 13），而石川寅治《浴後》（圖 14），也呈現出相同的畫風走向。

走過人體模特兒爭議風波之後，面對引進西方人體寫生的論辯，從淫畫到裸體畫，進而從裸體美到女性美的論述，人體寫生在西畫教育的實施與畫家創作的實踐過程中，被畫家及知識份子不斷地討論，不但推動了關於看與被看的凝視角度，並促成二十世紀初期中國對女性與身體審美觀的改變。⁷⁷正如活躍於上海天馬會、藝苑繪畫研究所的楊清磬（1895-1957），針對模特兒與淫穢裸體畫的爭執所言，強調人體模特兒在人體寫生教育中的重要，脫去道德和有色的眼光，應該注目的是人體美的考究，並以畫幅所蘊含的精神和畫家情趣為依歸。⁷⁸而這次上海全國美展中，西畫家們也展出許多描繪女性裸體的作品，在《美展》一刊中便登出了陳曉江遺作《阿香車》、林風眠《貢獻》、張弦《裸婦》、倪貽德《裸體》、和王遠勃《坐舞》等。

此外，關於上海全國美展裏徐悲鴻的質疑，從寫實主義出發，徐悲鴻一直堅持著這樣的藝術主張，個人並且致力於以經史故實入畫的創作理念，而同時期的李毅士在《美展》一刊上也回應了一篇〈我不「惑」〉，雖然肯定徐志摩做為一個評論家的態度，但提出對於一個藝術家來說，西方美術進入中國真正理解和研究的人並不多見，李氏認為西風東進有其必然因素，卻也要漸進學習，循著學院的學習之道，才能進一步走到西方現代美術的道路，他自承：「塞尚奴Cezanne、馬蒂斯Matisse的作品。我研究了廿多年的洋畫，實在還有點不懂。」⁷⁹因此，李毅士參與這次全國美展的作品《長恨歌畫意》（8 件）（色粉畫），便是用寫實的技法來表現中國的歷史故事，這正與徐悲鴻的理念相合，而日本的中村不折（1866-1934）也以相同的畫風《賺蘭亭圖》（圖 15）和《司馬相如與卓文君》等作品參展，集油畫家、書家及收藏家於一身的中村不折，受到中國碑學派的啓示，曾推動著日本書學的革新，雖是頗富盛名的洋畫家，但他對書法與繪畫實均源自

論美術出版，平成 17 年 5 月，頁 232-248。

⁷⁷ 相關的討論，可參閱吳方正，〈裸的理由——二十世紀初期中國人體寫生問題的討論〉，《新史學》第 15 卷第 2 期，2004 年 6 月，頁 55-110；孫麗瑩，〈1920 年代上海的畫家、知識份子與裸體視覺文化——以張競生〈裸體研究〉為中心〉，《清華中文學報》第 10 期，2013 年 12 月，頁 287-340。

⁷⁸ 楊清磬，〈模特兒——為全國美展會引起的一個問題〉，《美展》第 7 期，1929 年 4 月 28 日，頁 5。

⁷⁹ 李毅士，〈我不「惑」〉，《美展》第 8 期，1929 年 5 月 1 日，頁 1。

同一創作脈絡，即融合歷史元素與當代感知。⁸⁰他對中國書法的喜好，也表現在他對歷史故事畫題材的選擇，《賺蘭亭圖》一幅以王羲之的《蘭亭集序》為題，並借用了唐太宗時御史蕭翼，從王羲之第七代傳人僧智永的弟子袁辯才手中，將此法帖騙取獻給唐太宗的故事為本，創作這幅西畫的油彩作品，畫面以深色為基底，而光影集中表現於畫中的袁辯才、蕭翼及書帖上，不但突顯主題，且人物表情刻畫入微。相同的創作理念，也出現在李毅士身上，他借用了文學作品〈長恨歌〉來暗寓歷史，帶著寫實的手法，利用了攝影般的寫光技術，與中村不折都被視為是近於浪漫派的作品，而早年曾赴日考察的徐悲鴻也與中村不折有所接觸，並且受到他的影響，加上日後在法國習畫的成果，自法國歸來的徐悲鴻便創作了一系列取自中國歷史故事的大幅作品，包括《田橫五百士》（1930）、《九方皋》（1931）、《奚我后》（1933）、《愚公移山》（1940）等，但如同中村不折的歷史與當代融合的創作脈絡，徐悲鴻與李毅士偏向浪漫派的寫實畫風，與西方十八世紀發展出來的浪漫主義有所不同，徐悲鴻的思想中有著儒家入世的精神，與對世局與國家民族的深刻感懷。⁸¹

由日本選派參與中國第一次全國性官辦美展的西畫家與作品，與中國畫壇都有或多或少的關連性，滿谷國四郎早在 1926 年造訪上海美專之前，就在 1923 年便曾遊覽中國，並留下此行的風景畫及有關中國主題的創作。而石井柏亭則和任教於上海美專的王濟遠（1893-1975）曾有過相互切磋畫藝的經驗，王濟遠在 1927 年前往日本東京舉辦過個人畫展時，與石井柏亭（1882-1958）有所往來。⁸²甚至早自石井柏亭 1919 年旅遊中國時，⁸³便記錄了他們兩人初識於杭州西湖上海美專的學生旅行寫生時，有過一次關於繪畫技術的筆談交流。這次上海全國美展王濟遠參展的風景畫作，有《都門瑞雪》（油畫）和《傍水人家日影斜》（水彩畫）（圖 16）兩幅，描寫自然美景，筆法老練，當時張澤厚便評論其作品：「它的筆觸，顯然露著東方藝術特有的神韻和氣魄。題材所表現的意識，也是站在時代上的。」⁸⁴同樣留日受到石井柏亭影響的，還有唐蘊玉（1906-1992），她的《靜物》

⁸⁰ 阮圓，〈近代日本的書法革新——論六朝派及中村不折的中國式碑學風〉，《清華學報》新第 40 卷第 3 期，2010 年 9 月，頁 487。

⁸¹ 華天雪，《徐悲鴻的中國畫改良》，上海，上海書畫出版社，2007 年，頁 64-65。

⁸² 1927 年王濟遠在上海斜橋舉辦了「王濟遠個人洋畫展覽會」，展期定於 3 月 4 到 10 日之間，並且於展覽結束後，將展出的部分傑出作品攜往日本東京，準備與日本畫家橋本關雪和石井柏亭等人，舉辦聯合展覽會。相關訊息，見馬鵬魂，〈觀畫記〉，《申報·自由談》，1927 年 3 月 14 日。

⁸³ 1919 年 4 月間石井柏亭由歐返日，途經上海時曾造訪上海圖畫美術學校，與劉海粟有所往來，劉並以江蘇省教育會美術研究會副會長之身分，邀請石井柏亭以「吾人為什麼要學畫」為題發表演說。參閱袁志煌、陳祖恩編著，《劉海粟年譜》，上海，上海人民出版社，1992 年，頁 21-22。

⁸⁴ 張澤厚，〈美展之繪畫概評〉，《美展》第 9 期，1929 年 5 月 4 日，頁 8。

和《蘇州街道》這兩幅作品，自然的色調，也都近似於石井的作風。⁸⁵

五、結論

西方文化衝擊之下，東方美術因應而生，從博覽會、展覽會、美術教育到美術競賽的新體驗裏，中日兩國皆展開對西方美術的新認識。而日本美學意識的覺醒和中國同樣是來自於外部的發現，神林恆道的研究指出：

幕末乃至明治初期，當時在日本人眼中只不過是生活慰藉的「浮世繪」，居然成為西歐所未曾出的「藝術」，以此為契機，日本主義產生日本主義的熱潮，應該不必贅言吧！⁸⁶

而後日本不但關注於本身藝術的發展，並開始介入與研究東方藝術的思想根源，這一方面開發了日本知識和文化的視野，但同時也將中國藝術納入日本藝術史的名目下加以研究。近代日本的政治帝國主義必然在某種程度上伴隨著文化行動，因為中國文化它是東洋遺產的組成部分，屬於日本正在擴張的勢力範圍的一部分。⁸⁷日本是在這種文化的視野和野心之下，展開與中國的美術交流，意圖將在歐洲被發現的東方藝術中心轉移到日本來。

二十世紀初期中日兩國在傳統書畫方面的實際交流，主要是在北京的中國畫學研究會推動之下進行的，中國方面純屬於民間的自覺，反觀日本方面則有國家力量的支持，且有新興美術學校的參與，其中包括東京美術學校的校長正木直彥，對於日本美術未來的發展抱有遠景，借助與中國書畫家的聯絡，對於源於中國以水墨為創作主體的東方美術，經由作品的觀摹與書畫家的往來，不但有現代作品的互展，也有古代名畫的鑑賞與流動，日本試著藉此機會取得東方美術的發言位置。但對北京和上海畫壇的傳統書畫家而言，主要是為了東方繪畫的相互提攜，無關畫風的學習與中國畫學的位置。然而，北方畫壇透過以金城為首推動與日本的書畫家的互展，不但促成中日兩國傳統水墨畫家的實質交流，也為堅守傳統畫

⁸⁵ 胡根天，〈看了第一次全國美展西畫出品的印象〉，《藝觀》第3期，1929年5月，頁38-39。

⁸⁶ 神林恆道，《東亞美學前史：重尋日本近代審美意識》，龔詩文譯，臺北，典藏藝術家庭，2007年，頁27。

⁸⁷ 1915年《日本美術》：「歷史上我們國家的藝術就在許多方面依賴中國。日本和中國對東洋藝術負有共同責任。現在，中國藝術品逐漸流入歐洲和美洲之手，我們能袖手旁觀嗎？中國藝術研究在歐洲和美洲繁榮起來，這沒有什麼，但是，應該最關心中國藝術的我們能甘心落在西方後面嗎？為了保留民族精神，我們曾經討論過如何保護我們國家的藝術品，防止它們流入外人之手的各種方法。但是，現在我們國家已經在東方確立了堅實的基礎，而且正努力占有中國的版圖，那麼，僅僅保留我們的文化寶庫就不夠了。我們應該把我們的努力擴大到鄰國（中國），也保護它的文化寶庫。如果認識到中國文化與我們的文化息息相關，我們就應該盡最大努力把中國的藝術品留在東方。」阮圓著，陳永國譯，〈東洋、民族主義和大正民主——內藤湖南的《中國繪畫史》〉，王璜生主編，《無牆的美術館》，桂林，廣西師範大學出版社，2004年，頁122、132。

學的國畫家找到一個新的展示舞臺。另一方面，面對外來技法的引介問題，也透過嶺南二高一陳新國畫畫法的嘗試，推動了中日與中西融合的討論。

中日雙方透過「美術展覽會」這種新型態的展示方式，既有傳統國畫家主導的聯合展覽會，也有官方美展主動邀請日本西畫家的共襄盛舉，雙方的往來頻繁，但前者以傳統國畫家為主的交流活動，其側重的是傳統畫學的交流與品鑑，旨在共同為提攜東方畫學而努力，一方為推動保存國粹與傳統畫學的運動，另一方則契合大正時期日本興起的回歸傳統思潮。⁸⁸在各自以復興傳統文化為目標的情形之下，致力於重建東方水墨畫的價值，但其中仍有不同的文化策略，中國企望的是一次文藝復興的到來，而日本則想重塑東洋繪畫的內涵，意即以東洋代表整體的亞洲。至於，當時的中國的西畫界，因留日和留歐的學生陸續返國，對西畫這一全然是外來的畫法，其風格的選擇，自然也出現歐、日兩派的分別。無疑地這個外來的技法，呈現於現代中國畫壇，拿出來的作品多數是西畫的模仿者，但隨著學習交流的進展，中國西畫家也開始產生屬於自我風格的想像，如王濟遠在寫生的風景畫裏，常有其個人情感的寓意，鄭曼青在 1926 年觀看王濟遠的畫展時，綜觀其感想，認為：「濟遠之畫，有深思焉，有寄託焉，得自然之風致，寫出之美情。」⁸⁹雖然受到日本實地寫生風景畫的影響，但中日兩國的西畫家卻有不同的視角，日本畫家大都真實地捕捉旅行中所觀看到的實景實物，意在呈現東亞的地景特色，而中國畫家仍是偏向於以自然作為心志表徵的畫風。⁹⁰例如上海全國美展中滿谷國四郎的風景畫《柳絮飛ふ頃》（圖 17）一幅，應該就是他在 1923 年之後遊歷中國所留下的記錄，畫中女子的服飾及建築的景觀，都清楚地標誌出中國的地景特徵。

綜觀中國近代美術的發展，除了來自西方直接的刺激和影響之外，主要還是經由日本轉介之後的認識，從展覽美術作品的方式開始，在勸業會、畫賽會及展覽會等這些美術機制的試驗，便大多是來自對日本的學習與模仿，雖然有一批留歐學生，引介了法國的「沙龍」展。⁹¹但無疑地日本影響還是凌駕於西方之上，而堅持傳統畫學的國畫家們，在「中國畫學衰敗」的責難之下，更期待出現一次

⁸⁸ 方聞，〈中西交匯：《兩種文化之間》序言〉，《美術研究》2002 年第 1 期，頁 31。

⁸⁹ 鄭曼青，〈藝苑讀畫記〉，《申報·自由談》，1926 年 10 月 16 日。

⁹⁰ 王濟遠與日本西畫界的關係與往來，參閱吳孟晉，〈王濟遠的油畫、水彩畫和水墨畫——有關中國近現代油畫家的創作意識〉一文，《萬象更新：現代性、視覺文化與二十世紀中國國際學術研討會論文集》，宜蘭，佛光大學，2013 年 5 月，頁 31-57。

⁹¹ 常書鴻，〈法國沙龍簡史〉，《藝風月刊》第 2 卷第 8 期，1934 年 8 月，頁 17。孫福熙，〈獨立派沙龍五十周年紀念展覽會〉，《美術雜誌》第 2 期，1934 年 2 月，頁 30。

西方式的「文藝復興」，用以重振傳統價值的同時，亦在「東方藝術」的框架中找到中國畫學未來的出路，中國是在這樣的期待中推動著雙方的美術交流，但日本在東方藝術的口號中，其實是蘊藏一個「共有一個亞洲」的概念，因此展覽會不僅存在美術的意義，它也是展示文化的一個場域，日本以展覽會讓西方世界看見與理解，取得東方文化的代表，而中國在二十世紀初期的美展活動裏，似乎還無法進入這個文化的深層意義之中。

參考書目

- 方聞，〈中西交匯——《兩種文化之間》序言〉，《美術研究》，2002年第1期。
- 王正華，〈呈現「中國」——晚清參與1904年美國聖路易萬國博覽會之研究〉，黃克武主編，《畫中有話——近代中國的視覺表述與文化構圖》，臺北，中研院近史所，2003年。
- 北浦大介，《中華民國教育部美術展覽會：日本出品畫冊》，東京，大塚巧藝社，昭和4年。
- 《申報》，1929年。
- 古偉瀛，〈從「炫奇」、「賽珍」到「交流」、「商戰」——中國近代對外關係的一個側面〉，《思與言》第24卷第3期，1986年9月。
- 古田亮，〈官展、院展の日本画——琳派的傾向を中心に〉，東京文化財研究所編，《大正期美術展覽會の研究》，東京都，中央公論美術出版，平成17年5月。
- 朱應鵬，〈林風眠君的個人展覽會〉，《藝術三家言》（中卷），收入《民國叢書》第1編第65冊，上海，上海書店，1989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。
- 江洛一，〈吳子深先生一生〉，《朵雲》第20期，1989年1月。
- 江勇振，《舍我其誰：胡適，第二部，日正當中，1917-1927》，臺北，聯經出版社，2013年。
- 何勇仁，〈高劍父概觀〉，《藝術建設》（半月刊）創刊號，1936年6月25日。
- 吳琬，〈二十五年來廣州繪畫印象〉，《青年藝術》創刊號，1937年2月1日。
- 呂紹理，《展示臺灣——權力、空間與殖民統治的形象表述》，臺北，麥田出版社，2005年。

- 李偉銘，〈現實關懷與語言變革——20 世紀前半期廣東繪畫一斑〉，廣東美術館編，《現實關懷與語言變革：20 世紀前半期一個普遍關注的美術課題》，瀋陽，遼寧美術出版社，1997 年。
- 李超，《中國現代油畫史》，上海，上海書畫出版社，2007 年。
- 阮圓著，陳永國譯，〈東洋、民族主義和大正民主——內藤湖南的《中國繪畫史》〉，王璜生主編，《無牆的美術館》，桂林，廣西師範大學出版社，2004 年。
- 阮圓，〈近代日本的書法革新——論六朝派及中村不折的中國式碑學風〉，《清華學報》新第 40 卷第 3 期，2010 年 9 月。
- 吳孟晉，〈王濟遠的油畫、水彩畫和水墨畫——有關中國近現代油畫家的創作意識〉，《萬象更新：現代性、視覺文化與二十世紀中國國際學術研討會論文集》，宜蘭，佛光大學，2013 年。
- 周肇祥，《東游日記》，《藝林旬刊》第 31 期，1928 年 11 月，第 4 版。
- 武埡幹，〈近代博覽會事業與中國〉，《東方雜誌》第 26 卷第 10 號，1929 年 5 月 25 日。
- 尚輝，《顏文樑研究》，南京，江蘇美術出版社，1993 年。
- 松田京子，《帝國の視線——博覽會と異文化表象》，東京都，吉川弘文館，2003 年。
- 京都國立博物館編，《中國近代繪畫と日本：特別展覽會》，京都，京都國立博物館，2012 年。
- 《美術》（上海圖畫美術學校）第 1-2 期，1918-1919 年。
- 《美展》第 1-10 期、增刊，上海，全國美術展覽會編輯組發行，1929 年。
- 秋公，〈回憶中日繪畫展覽會的作品〉（中央公園展出），《藝術評論》第 66 期，1924 年 8 月 4 日。
- 姜丹書，〈藝術廿年話兩頭〉，《亞波羅》第 6 期，1928 年。
- 胡根天，〈看了第一次全國美展西畫出品的印象〉，《藝觀》第 3 期，1929 年 5 月。
- 郎紹君、水天中編，《二十世紀中國美術文選》，上海，上海書畫出版社，1999 年。
- 神林恆道著，龔詩文譯，《東亞美學前史——重尋日本近代審美意識》，臺北，典藏，藝術家庭，2007 年。
- 孫福熙，〈獨立派沙龍五十周年紀念展覽會〉，《美術雜誌》第 2 期，1934 年 2 月。
- 袁志煌、陳祖恩編著，《劉海粟年譜》，上海，上海人民出版社，1992 年。

《婦女雜誌》（教育部全國美術展覽會特輯號）第 15 卷第 7 號，1929 年 7 月。

常書鴻，〈法國沙龍簡史〉，《藝風月刊》第 2 卷第 8 期，1934 年 8 月。

陳樹人譯述，〈新畫法〉，《真相畫報》第 4 期，1912 年 7 月 11 日。

陳瑞林編，《現代美術家陳抱一》，北京，人民美術出版社，1988 年。

陳振濂，《近代中日繪畫交流史比較研究》，合肥，安徽美術出版社，2000 年。

華天雪，《徐悲鴻的中國畫改良》，上海，上海書畫出版社，2007 年。

《湖社月刊》1-100 期（影印本），天津，天津市古籍出版社，1993 年（原版出版於 1927-1936 年）。

黃小庚、吳瑾編，《廣東現代畫壇實錄》，廣州，嶺南美術出版社，1990 年。

惲茹辛編著，《民國書畫家彙傳》，臺北，臺灣商務印書館，1991 年。

富田升著，趙秀敏譯，《近代日本的中國藝術品流轉與鑒賞》，上海，上海古籍出版社，2005 年。

趙祐志，〈躍上國際舞台——清季中國參加萬國博覽會之研究〉，《師大歷史學報》第 25 期，1997 年 6 月。

劉曉路，《世界美術中的中國與日本美術》，南寧，廣西美術出版社，2001 年。

劉海粟美術館編，《藝術宣言——憶民國洋畫界》，上海，上海人民美術出版社，2008 年。

劉素真，〈嶺南繪畫的意境探討——以高奇峰《木魚伽僧》為例〉，《書畫藝術學刊》第 6 期，2009 年 6 月。

劉瑞寬，〈何謂「南畫」——1927 年台灣美術展覽會與 1929 年上海全國美術展覽會的水墨畫〉，《臺灣美術》第 95 期，2014 年 1 月。

廣瀨就久，〈滿谷 国四郎の大正時代——小杉未醒との比較を中心に〉，東京文化財研究所編，《大正期美術展覽 会の研究》，東京都，中央公論美術出版，平成 17 年 5 月。

燃犀，〈東方繪畫協會原始客述〉，《藝林旬刊》第 62 期，1929 年 9 月，第 2 版；第 64 期，1929 年 10 月，第 2 版。

簡又文，〈高劍父畫師苦學成名記〉，《逸經》第 6 期，1936 年 5 月 20 日。

顏文樑，〈十年回顧〉，《藝浪》第 8 期，1932 年 12 月。

顏娟英，〈官方美術文化空間的比較——1927 年台灣美術展覽會與 1929 年上海全國美術展覽會〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》第 73 本第 4 分，2002 年 12 月。

顏娟英，〈不息的變動——以上海美術學校為中心的美術教育運動〉，《上海美術風雲：1872-1949 申報藝術資料條目索引》，臺北，中研院史語所，2006 年。

鶴田武良編，《中國近代美術大事年表》，和泉市，和泉市久保惣記美術館 1997 年。

鶴田武良，〈日華（中日）绘画聯合展覽会について——近百年来中国絵画史研究七〉，《美術研究》383 號，2004 年。

鶴田武良，〈公刊『日華（中日）绘画聯合展覽会出品目録』——近百年来中国絵画史研究七（続）〉，《美術研究》384 號，2005 年。

鶴田武良，〈中華民國教育部第一次全國美術展覽会出品日本洋画について——近百年来中国絵画史研究 八〉，《美術研究》387 號，2005 年 10 月。

龔產興，〈陳師曾年表〉，《朵雲》第 6 期，1984 年。



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