中央研究院歷史語言研究所集刊
第七十三本，第四分
出版日期：民國九十一年十二月

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*

顏娟英**

台北與上海分別在1927年與1929年舉行了第一次官辦的全島性或全國性的美術展覽會，代表二十世紀初葉，兩地在近代美術發展史上的重要里程碑，也是現代文化發展的指標。1907年10月日本東京創辦第一回文部省美術展覽會（文展）是亞洲的先例。1927年的台灣美術展覽會便以文展爲學習的對象。兩年後，上海的教育部全國美術展覽會也可以說是受到法國沙龍展與日本文展影響的產物。官辦美術展覽會早已成爲現代國家文化實力的表徵，並與民族主義思想結合。然而，上海的美術展覽會同時具有商業博覽會的因素存在，因而在表現形式上比台展顯得更爲龐大而複雜。台展的表現是由殖民者刻意扶植的，以新取代舊，以日本觀點取代中國文化，美術學生只能跟隨著東京的模式而學習，台展的年輕畫家們似乎過於天真而熱情地接受了台展的形式。相對地，國展的參與者仍以傳統畫家爲主，新興西畫家仍處於紛爭狀況，上海畫家似乎揮不去許多的焦慮，迫切的民族存亡問題與美術的發展方向經常糾纏不清。

關鍵詞：台展　國展　上海　近代　文化比較

---

* 本文的大半部份曾於中央研究院歷史語言研究所講論會 (2001.10.22) 及物質文化研討會 (2001.11.14) 口頭發表，承多位同仁、近代史研究所陳永發教授以及匿名審查人指正，謹表謝意。中央研究院亞太地區研究計畫成果之一。

** 中央研究院歷史語言研究所

1927年台北舉行全島美術展覽會，1929年上海舉行全國美術展覽會，兩者都是歷史上的第一次官辦大型展，分別爲台灣和中國的美術發展開啓了全新的時代。二十世紀初葉台北和上海是非常不同的城市，社會性質與政治型態都大不相同，然而對舉辦美術展覽會一樣熱心，顯示兩地對於提倡現代文化的共同關注，爲我們提供一個有趣的比較案例。

台北自1895年成爲殖民政府的首都。日本人根據母國文化以及產業觀點，逐漸建設台北爲「現代文明都市」。[1] 上海市則是近代中國新興通商港口，工商業爲主要發展動力，一向被認爲：「重文輕質，遠官而近商。」[2] 何以南轅北轍的兩個城市都慎重其事地舉行大規模的官辦美術展覽會？官辦大型公開美術展覽會源自十八世紀法國皇家繪畫與雕塑學院主辦，廣受巴黎市民關注的沙龍展。[3] 1907年10月，日本東京舉辦第一回文部省（等同於教育部）美術展覽會（簡稱文展），首開亞洲之先河。1927年台北便以文展爲學習的對象，舉辦台灣美術展覽會。兩年後，上海舉辦教育部全國美術展覽會（簡稱國展）也可以說是受到法國沙龍展與日本文展影響所致。

官辦美術展覽會早已成爲現代國家文化實力的表徵，誠如上海國展主辦人員所宣稱：「美術是一國文化最適當的表徵，覘國者往往以此評判一國的文野。」[4] 如此想法當然和「爲國爭光」，「與世界列強齊驅」的民族主義思想有關。然而，上海的美術展覽會同時具有博覽會的性質，因而在表現形式上比台展顯得更爲複雜。大型國際性博覽會是展示先進科學、產業產品、殖民成果乃至於文化建設的開放空間。開辦博覽會時，配合大眾媒體的極力宣傳，帶來大批觀光人潮，達到灌輸政治宣導，推銷商業紀念品，並促進流行文化的大眾化效果。[5] 中國與

---

[1] 井手薰，〈台北の都市美〉，《台灣時報》1929.11：96-102；邱函妮，《街道上的寫生者：日治時期的台北圖像與城市空間》（台灣大學藝術史研究所碩士論文，2000），頁28-38。

[2] 盧輔聖，〈海派繪畫論略〉（代序），《海派繪畫研究文集》（上海書畫出版社，2001），頁9。

[3] Thomas E. Crow, "The Salon Exhibition in the Eighteenth Century and the Problem of its Public," *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris* (New Haven: Yale University Press, 1985), pp. 1-22.

[4] 孟壽椿，〈貢獻〉，《美展》10(1929.5.7)：1。（略依現代用法更改引文標點，以下同。）

[5] Robert W. Rydell, Nancy E. Gwinn, 'Introduction', *Fair Representations: World's Fairs and the Modern World,* R. Rydell and N. Gwinn, eds. (Amsterdam : VU University Press, 1994), pp. 1-9.

日本的第一次官辦大型美術展覽都附屬在博覽會中進行，[6] 因此上海的國展比起台展更富有商業氣息，也不令人意外。

雖然台北是殖民地總督府所在，而上海是中華民國的特別市，兩地卻都深受強勢西方美術文化的影響，接受公共展覽會代表現代進步文明的觀念。因此先後在這段時間耗費龐大的人力與物力，舉行大規模的官方美術展覽會，同時動員許多美術家與國民來共同參與，藉此提高國民對現代文明的認知與共同興趣，並向世界先進國家美術文化看齊。

相對於近年來日治時期美術史研究的蓬勃發展，台灣對於清末至國府遷台前包括所謂民國時期的美術史研究，仍然在起步階段。[7] 筆者近兩三年來，由於參與整理《申報》、《時事新報》及《時報》美術相關文獻，故而對上海地區美術發展的輪廓逐漸有些認識。[8] 希望通過比較台展與國展的開辦，分析兩個美術展覽會在宗旨、內容、籌備過程與文化意義上的同異之趣，探索約略同一時期台北與上海兩個城市在文化、政治、社會上的差異，俾供檢討文化現象之用。

---

[6] 1910年兩江總督於南京舉行南洋勸業會設有美術館，陳列國畫、刺繡與古董；另有洋畫陳列在教育館。姜丹書，〈美術廿年話兩頭〉，《亞波羅》（西湖國立藝術院月刊）6(1929)：528-530；同文亦刊於《美展》3(1929.4.16)：5。日本最早的美術官展則見於1877年第一回內國勸業博覽會，參見東京國立文化財研究所編，《內國勸業博覽會美術品目錄》（東京：同編者，1996）。

[7] 朱伯雄、陳瑞林，《中國西畫五十年1898-1949》（北京：人民美術出版社，1989）。張少俠、李小山，《中國現代繪畫史》（杭州：江蘇美術出版社，1986）。阮榮春、胡光華，《中華民國美術史 (1911-1949)》（台北：台灣商務印書館，1997）。鶴田武良，《中國近代美術大事年表》，久保惣記念文化財團東洋美術研究所，和泉市久保惣記念美術館紀要7、8、9 (1997)。有關全國美展研究目前僅見鶴田武良，〈民国期における全国規模の美術展覧会—近百年来中国絵画史研究2〉，《美術研究》349(1991.3)：18-42。台展的相關研究很多，無法在此介紹評論，參考顏娟英，〈營造南國美術殿堂——台灣展傳奇〉（以下簡稱台灣展傳奇），〈百家爭鳴的評論界〉，〈台展東洋畫地方色彩的回顧〉，《風景心境——近代台灣美術史文獻導讀》（台北：雄獅圖書公司，2001），頁174-187, 312-319, 486-501。

[8] 中央研究院東北亞區域研究計畫，〈台北、東京、上海近代美術史比較研究〉(1998-2001)。參與整理《申報》學者除本人之外，尚有鶴田武良、吳方正、周芳美等教授，研究助理梅韻秋、黃婉玉、林盈男等，對以上諸位謹表謝意。

一、最高教育單位主辦的美術展覽會

台展創辦於1927年，以母國官展爲範本，預定爲每年舉行一次全島性美術公募展覽會。台灣教育會主辦十回，稱台灣美術展覽會，簡稱台展。1937年因中日戰爭爆發停辦一年，1938年起改由總督府文教局主辦，名稱改爲「台灣總督府美術展覽會」，故簡稱府展，共舉行六回，至1944年由於太平洋戰爭情勢惡化而宣布停止。此十六回展覽會當時也通稱爲台灣展，台展或灣展。台灣教育會會長爲官階僅次於總督的總務長官，副會長爲文教局局長，後者實際負責推動整個展覽會的事務，在第一、二回台展時兼任審查委員長，第三回以後才將此榮譽職交給台北帝國大學校長。整體而言，相當於教育部或教育廳的總督府文教局是推動台府展的主要行政機構。[9]

1929年上海首創全國美術展覽會時，官方的負責單位爲教育部，部長蔣夢麟爲會長，次長馬敘倫爲副會長，參事孟壽椿爲實際執行的總幹事，故而美展的正式名稱爲「教育部全國美術展覽會」。然而，國展不同於台展的是，最初雖然規定「每年至少舉行一次」，但是礙於實際執行困難，無法規劃爲長期持續活動。[10] 1937年4月才再次於南京舉行「教育部第二次全國美術展覽會」，正式追稱1929年的展覽會爲第一次，並規定每兩年於首都舉行一次，然而同年7月中日戰爭全面展開，後續的國展更無法事先規劃了。[11]

二、台展緣起與籌備過程

首先，從展覽動機與事先的籌備分別來看這兩地的美展創辦經過。台展的創辦緣起，是前一年由在台日人美術老師與愛好者，包括報界及商界人士基於推廣美術活動的想法，初步商談凝聚共識後，再由總督府的文教局接手，轉爲官方主

---

[9] 顏娟英，〈台灣展傳奇〉，前引文，頁174。

[10] 1929年唯一稱此展覽爲「第一屆」者，爲李寓一，〈全國美展徵品概略〉，《申報》1929.2.22[21]，但不見於其他官方文獻。

[11] 「大學院美術展覽會組織大綱」（1928年7月14日）、「全國美術展覽會舉行辦法」（教育部公布，1937年6月4日），參見章咸、張援編，《中國近現代藝術教育法規彙編1840-1949》（北京：教育科學出版社，1997），頁180-181, 191-192。教育部後來又於重慶舉辦第三次（1942年12月至1943年1月）國展，至第四次（1957年）起移至台灣台北舉行迄今。

導，民間聯手協助的大型活動。當然，整個展覽會的構想是以日本的文部省美術展覽會（1907年創立，1919年改爲帝國美術展覽會，簡稱帝展。）與在另一殖民地京城（漢城）舉辦的朝鮮美術展覽會（1922年創立）爲學習典範。日本的官展一開始便由負責教育與文化工作的文部省主導，所以台展也順理成章地由文教局推動。籌辦單位鑑於當時台灣現代美術的發展有限，最初以吸收學生及業餘者參與爲目標。5月7日委任相當於現在縣級官員的各州教育課長及各廳庶務課長爲地方幹部，調查製作包括台灣旅日美術留學生在內的畫家名冊。6月中便根據名冊寄發「出品勸誘狀」（參展邀請函）鼓勵參展，並通告中等學校美術教員以「無鑑查」（免審查）名義參展。

10月初，總督府文教局局長石黑英彥在台灣教育會的機關刊物——《台灣教育》，發表有關台展的介紹、旨趣與參展（作品）詳細規則。[12] 第一回台展展場在台北市樺山小學校，官方並宣佈將來教育會館完工後，將成爲新展場。展覽分爲日本畫與西洋畫兩部，審查委員分別是鄉原古統、木下靜涯（東洋畫部），石川欽一郎與塩月善吉（西洋畫部），除了木下以外，其餘三位都是最初參與推動的美術教師。實際籌備情形似乎非常順利，一切都按照行程有條有理地進行。此外，文教局委託東京美術學校校長籌備日本名家作品的參考品展。籌備單位從未煩惱過經費問題，文教局長熱情地說過，「別擔心費用的事，儘可能地把它辦得出色。」[13]

10月10-14日收件，15日開始審查，21日公布入選作品名單，總共選出101件作品，西洋畫件數超過東洋畫一倍，西洋畫實際入選率比東洋畫低，而兩者合計總入選率略低於六分之一，主辦單位對此表示非常滿意。[14] 26日在會場樺山小學禮堂三樓召開新聞記者招待會。

---

[12] 石黑英彥，〈台灣美術展覽會〉，《台灣時報》1927.10，收入《風景心境》，前引書，頁558-560。

[13] 塩月善吉，〈台灣美術展物語〉，原載《台灣時報》1933.11，收入《風景心境》，前引書，頁508。

[14] 有關送件（出品）件數，《台灣日日新報》的報導前後略有出入，本文主要採用10月28日[2]之〈審查報告〉所列舉數字。此外，10月22日初次公布，入選西洋畫68件，但28日開幕以及圖錄上只有67件，顯然臨時取消一件，即杜添進，「淡水龍山寺」不見載於圖錄；又，同報導西洋畫無鑑查有10人17件，圖錄上也只有9人15件，藤井祥一的兩件作品被取消。《台灣日日新報》1927.10.22[2]。

第一回台展統計表

	出品	入選	無鑑查	審查員	展出總數
東洋畫	92人／175件	25人／33件	2人／4件	2人／3件	40件
西洋畫	221人／473件	65人／67件	9人／15件	2人／6件	88件
合　計	313人／648件	90人／100件	11人／19件	4人／9件	128件

10月27日台展開幕正值台灣神社日，開院（幕）式顯得非常肅穆，由總督上山滿之進親自主持，官方及民間代表一百多人參加。總務長官兼教育會會長後藤文夫首先致詞，預祝台展「燦然築就南國美術殿堂，以貢獻（日本）帝國斯（美術）界。」[15] 透過官方的全力宣傳運作，28日正式對外開放，當天吸引了將近一萬名觀眾，參觀總計128幅的美術作品。報紙稱爲「意外大盛況」，服務人員「大忙」，而且當天入場券多次賣完再印製。[16] 日本的25件名家參考作品，陳列在樺山小學對街，台北州廳東側，七星郡役所（區公所）新大樓內，反而吸引不到一般觀眾。自第二回以後，不再舉辦參考展。

總之，台展在很短的時間內順利地由提議討論到實際執行成功，上自總督親自領導，下至各級學校學生總動員，不但表現政府的高效率，呈現進步的美術文化，同時也向殖民母國看齊，模仿日本帝展的形式，積極尋求學院派風格的領航者東京美術學校的支援。台展當時缺乏在地的美術學院作爲展覽會的後援，卻援引日本殖民國的學院的觀點與人才，建構台灣的官辦沙龍展。這樣延續了十六回展，台灣的畫家很快發現，企圖在台展出人頭地，最好的途徑便是前往日本就讀東京美術學校，並且參加日本官展，取得學院派的最高榮譽。

三、漫長的國展籌備過程

相對地來看，1929年上海教育部全國美展曾經歷數年，多次提議而籌備無功，這不但反映了當時國民政府財政困難，政局包括教育部體制不穩定的實際狀況，更反映了美術界缺乏能夠總動員或主導美術發展的機制。其次，國展規模雖然可以令台展相形見絀，但其兼具博覽會，商業娛樂性質之強烈，也足以令人感

[15]《台灣日日新報》1927.10.28[漢6]。
[16]《台灣日日新報》1927.10.30[4]。

覺台展更勝一籌。此展覽會從正式提案到付諸實踐長達七年時間，核心推動人物是前清進士，留學德國後任北京大學校長、大學院（教育部前身）院長、中央研究院院長的蔡元培 (1867-1940) 與創辦上海美術專門學校的青年才俊，畫家劉海粟(1896-1994)。[17] 1922年夏，應全國教育會聯合會徵求修改學制之意見，中華教育改進社在山東濟南召開第一次年會，劉海粟參與主導兩項重要的工作，一爲確立中小學美術教育課程與課本內容，[18] 二爲推動全國美術展覽會提議案。會中提出：「請政府創設國立美術展覽會案」，經大會通過「民國美術展覽會章程草案」，洽請中央著手辦理，當時教育部雖同意支持，但因爲經費無著、政局不安而予以擱置。[19]

事實上，劉海粟早在1919年秋已前往日本東京參觀帝展，回國後並與當時在東京美術學校就讀的汪亞塵 (1894-1983) 聯合發表一篇長文〈日本之帝展〉，詳細介紹由文展到帝展的創辦與沿革、規程，及展覽作品之評鑑，尤其注意西洋畫在日本的發展。結尾觀感爲：

> （日本）政府有適當的獎勵，使人人具有藝術獨立的精神，日本美術前途，正方興未艾也！回顧我國，逐年來美術之墮落，不知伊于胡底！…質而言之，無政府的獎勵當然不能鼓勵個人研究美術的精神，然美術實爲一國文化之基礎，工藝之母。有國家有美術。美術可以代表國家，願秉國鈞者，一爲注意及之，則吾國美術前途庶有望乎！[20]

帝展的成果令劉海粟印象深刻，他身爲一個中國現代西畫家，而且以領導人物自居，親眼看到日本西洋美術之蓬勃發展，痛覺中國美術「墮落」，衰退不振，並歸納出最根本的原因還是因爲政府未能出面鼓勵，所以劉大聲疾呼，中國

---

[17] 顏娟英，〈從上海美術專門學校看民國時期的西洋美術發展〉，中央研究院東北亞區域研究計畫報告，2001.1口頭發表，未刊稿。

[18] 劉海粟曾參與新學制課程標準改革委員會，將美術科正式納入小學、圖畫科納入初級中學，他並且負責編審相關藝術科課程綱要。劉海粟，〈審核新學制藝術課程綱要以後〉，《時事新報・學燈》1923.3.10[4]。按1921年12月，中華教育改進社由實際教育調查社、新教育共進社等共同組織，蔡元培等任董事。1922年新學制確立民國初期學制與學程，並爲1927年以後的南京國民政府所承襲，參考李華興主編，《民國教育史》（上海教育出版社，1997），頁142-153。

[19] 《申報》1922.6.16[15]。

[20] 〈日本之帝展〉，《美術》2.1(1920.3.31)，收入《汪亞塵藝術文集》（上海書畫社，1989），頁347-360。

執政者應重視美術。美術是一國文化的代表，只有政府提倡美術發展，文化才有前途。

1923年2月，劉海粟發表〈爲什麼要開美術展覽會〉，呼籲：

> 美術可以安慰人們的雜亂和悲哀，可以超越人們的絶望和墮落。…要拿這些「清新之味」送到這混濁而黑暗的社會裡去，使群眾享受美術，只有到處去舉行美術展覽會。…我們老實想這般混濁而黑暗的社會，因著美術的發達而清澄，而同化於美術光明。[21]

劉海粟在此宣言中，對美術懷著浪漫、宗教式情懷，認爲美術可以挽救人們免於墮落，到達光明的社會，因此必須到處舉行美術展覽會，讓人們分享美術的光輝。然而，眼看著全國美展遙遙無期，1923年劉海粟遂於江蘇省教育會美術研究會提議通過，次年3月於上海舉辦江蘇省美展。這是中國首次有省級示範性的美術展，分爲學校成績部與美術作家部，作品多達一千件以上。[22] 由劉海粟帶領的江蘇省教育會成功地舉辦此次省級美展，原來預定每年一次，然而當時「戰禍瀰漫，文事廢絶。民在水火，無由振拔。」教育會雖然每年向省方懇求撥款舉辦美展，卻終於沒有得到回應。[23]

二〇年代中，上海美術界已呈現前所未有的熱潮，不但傳統書畫的買賣興盛，而且隨著留學生從日本、歐洲歸來，各種美術研究團體與展覽會逐漸出現。1925年8月劉海粟在中華教育改進社第四次年會中，再度提出籌設「全國美術館」議案，[24] 9月又提出籌備「民國第一屆美術展覽會」之計劃。[25] 1928年5月，劉海粟又於大學院（同年11月改爲教育部）藝術教育委員會中再度正式提案通過，舉辦全國美術展覽會。同年7月14日正式公布大學院美術展覽會組織大綱

---

[21] 劉海粟，〈爲什麼要開美術展覽會〉，《時事新報・學燈》1923.2.20[4]，收入劉氏文集時已作修改，本文依據初刊原文，但酌增標點；《劉海粟藝術文選》（上海人民美術出版社，1987），頁43。

[22]〈江蘇省第一屆美術〉，原載《藝術》42(1924.3.9)，收入《劉海粟藝術文選》，頁92。據稱，「展出國畫、西畫、雕塑、手工共1315件，落選者僅百餘件。」

[23] 江蘇省教育會美術研究會會長爲沈恩孚（信卿），副會長爲劉海粟，評議員大多爲上海美專之教員。引文見〈呈爲舉辦江蘇省第二屆美術展覽會懇予撥款以示提倡事〉，上海美專檔案，Q250-23，上海市檔案館藏。

[24]《申報》1925.8.20[+2]。

[25]《申報》1925.9.19[9]。

等法規。[26] 在此前後，各地方的省級美展、博物館紛紛出現，全國美展的呼聲也愈來愈高。[27] 然而，舉辦全國美展的期望卻依然落空。在軍閥割據時代結束後，國民政府表面上取得了和平與統一，上海的美術界對於中央政府的教育部（原名大學院）也因此抱持很高的希望，繼續敦促全國美展的舉行。1929年初，評論界回顧1928年畫壇認爲：

> 國民政府對於藝術，比較的從前軍閥時代的政府能夠稍加注意，國民政府大學院，在去年…藝術教育委員會提議開全國美術展覽會，經大學院批准，本定八月間在上海舉行，後來因大學院聘請的籌備委員中，多數辭謝不就，就不能如期開幕了，後來又有展期，今年一月一日在南京舉行之說，可是始終沒有實現，國民政府改組後，大學院改教育部，十二月間由教部決定將全國美術展覽會，改在上海舉行，地點假國貨展覽會場原址，開幕日期，尚未決定。[28]

籌劃全國美展事宜一再面臨各種困難而延期，其間持續不斷地推動與支持的關鍵人物便是劉海粟與蔡元培。他們結交甚早，1921年蔡元培在北京大學教授「美學」課程，曾請劉海粟代課，[29] 並爲他發起在北京舉行油畫個展。[30] 蔡元培還出任上海美專之董事會主席。[31] 蔡元培在德國留學期間，曾經學習美學，返國後重視美術教育並栽培美術人才不遺餘力，例如1919年以公費獎助遠赴歐洲深造的徐悲鴻 (1895-1953)。赴法勤工儉學的林文錚、林風眠 (1900-1991) 也受到他的鼓勵。上述三位在1926、1927年左右回國後，受蔡元培安排到中國主要城市推動美術教育工作。[32] 蔡元培於1927年7月任南京國民政府大學院院長，提倡美育

---

[26]《中國近現代藝術教育法規彙編 1840-1949》，前引書，頁180-181；丁致聘編，《中國近七十年來教育記事》，（台北：國立編譯館，1935年初版，1961年再版），頁150, 169。

[27] 1928年11月湖北省教育廳舉行全省第一屆美術展，此外，同年，河南省博物院、廣東博物院相繼成立。蔣平五，〈十七年中國畫壇之回顧〉，《申報》1929.1.25[+5,+6]。

[28] 蔣平五，前引文，《申報》1929.1.25[+5]。

[29] 梁柱，《蔡元培與北京大學》（北京大學出版社，1996），頁150。

[30]〈紀北京之美術展覽會〉，《申報》1922.1.19[8]；蔡元培，〈介紹藝術家劉海粟〉，北京《晨報》1922.1.18，收入劉海粟美術館編，《劉海粟研究》（上海畫報出版社，2000），頁167-170。

[31] 唐振常，《蔡元培傳》（上海人民出版社，1985），頁73, 183；《申報》1922.5.9[1]；袁志煌等編，《劉海粟年譜》（上海人民出版社，1992），頁40。

[32] 林風眠於1925年冬返國，次年初任北京藝專校長。徐悲鴻於1927年秋天返國定居，1928年創辦南京中央大學藝術系。

以代替宗教，標舉美術和科學爲現代文明的兩大支柱的說法，深爲當時知識份子所接受。他認爲，「文化進步的國民，既然實施科學教育，尤要普及美術教育。」[33] 1927年冬，大學院派劉海粟前往歐洲研究。[34] 同時，成立藝術教育委員會，禮聘由於無力對抗軍閥干擾，甫辭去國立北京藝專校長一職的林風眠擔任主任，著手規劃國展事宜。可見蔡元培不但尊重美術家也重視全國美展的意義。

主掌全國教育機構的蔡元培與劉海粟等畫家合作，朝野初步形成以美術發展代表現代國家文化的共識。劉海粟在1928年5月於大學院藝術教育委員會提出〈舉辦全國美術展覽會議案〉，推崇藝術活動爲最高的精神創作活動，唯有提倡審美文化才能救濟國人之心靈。故而「民眾之藝術教養」有賴國家美術展覽會。[35] 如前文所述，相對於他在1922年10月浪漫的說詞：「美術可以安慰人們的雜亂和悲哀」，六年後劉海粟已將美術與救國救民的民族主義思想結合，這也是上海地區美術發展向國族主義以及現實政治進一步靠攏的表現。

1928年8月，大學院公開刊登廣告，號召有志者參加全國美展，這時國展的籌備主任是林風眠。[36] 然而，由於經費困難並且政局不安，全國美展總是只聞雷聲響，不見雨下來。約在同時，國民黨中央執行委員會提議廢止大學院，改設教育部。蔡元培眼見由自己提議創設，側重學術研究的大學院制度不見容於當局，遂提出辭呈。[37] 10月獲准請辭大學院院長，改專任國立中央研究院院長。林風眠也離開教育部改至杭州主持藝術學院的籌備工作。11月教育部成立，12月設置全國美術展覽會籌備委員會，並改由上海的藝術家們接手推動籌備事宜。蔡元培以中央研究院院長身份，繼續積極參與，林風眠雖然名列委員，但顯然已失去主導地位。同月國展籌備會宣布，由於國民政府首都南京缺乏適當展覽場地，決定改至上海租借新普育堂爲會場。[38] 同時，教育部長蔣夢麟、中央研究院院長蔡元培、副院長楊杏佛出面，招待上海文化界人士，請求協力合作。[39]

---

[33]〈文化運動不要忘了美育〉，《晨報副刊》1919.12.1，收入高平叔編，《蔡元培全集》3（北京：中華書局，1984），頁361-362。

[34] 據劉海粟1927年11月23日致蔡元培函，收入《劉海粟藝術文選》，前引書，頁486；參見袁志煌，〈劉海粟與蔡元培〉，劉海粟美術館編，《劉海粟研究》，頁25-31。

[35]〈劉海粟之提議案——舉辦全國美術展覽會議案〉，《申報》1928.5.11[10]。

[36]《申報》1928.8.2[4]，8.14[+5]。

[37] 陶英惠，〈蔡元培與大學院〉，《中央研究院近代史研究所集刊》3(1972)：189-205。

[38]《申報》1928.12.6[10]，12.8[12]。新普育堂原爲孤兒院，但是1928年12月當時已借給中華國貨展覽會使用，故知爲商業展覽場所。

[39]《申報》1928.12.9[14]。

1927至1928年12月間，全國美展籌備會顯然經過了一番波折才將會址確認爲上海，而不是首都南京。上海自1927年7月已升格爲特別市，更彰顯其文化經濟上的全國領導地位。對於全國美展而言，上海不論在提供展覽會場或藝術行政人才方面都具有最優越的條件。林風眠身處杭州，無論經費或人脈都顯得左右見絀。他對籌備國展徒勞無功，除了無奈，也曾表白期望如下：[40]

> 美展本由大學院委藝術委員會代為籌備，進行半載，關於徵集事項亦有相當之成績，總計作品亦不下數百丈之面積。此外，如日本、法國，更有大批作品，尚未寄到。不過藝術教育委員會僻在杭州，兼以該會辦事人員，多為國立藝術院教職員所兼任，未能致全副精力於美展。在教部為辦事便利起見，將美展改歸部辦，號召便利，可以薈集全國藝界，甚全出品，以求美展內容之更加完備。

全國美展開幕前夕，劉海粟已於同年2月赴歐遊學，未能親自與會，不過，從負責事務的主管名單中仍然可以看出，與劉海粟關係密切之上海美術專門學校教員及天馬畫會會員參與此展覽事務之深入。[41] 例如，樂藝表演部主席劉穗九爲上海美專的代理校長，籌畫聯絡演藝節目；陳列組主任江小鵝爲留日畫家，曾任藝苑指導員、上海美專教授；會場組主任王濟遠爲上海美專西洋畫教授，也是劉海粟的左右手；展覽期間出版的三日刊畫報《美展》主編楊清磬，是上海美專的畢業生、教員。

四、國展的美術作品

國展籌備階段，不免也有以此展覽會爲國家美術文化實力象徵，與日本之帝展、法國之沙龍展一別苗頭的想法。例如李寓一所述：

> 美術之有展覽，始於法蘭西之「沙隆」(Salon)；初僅爲一會客室隨意之點綴，今則培植而成世界最負盛名之美術展。…[42]

---

[40]《申報》1929.1.28[11]。

[41] 天馬畫會於1919年9月成立於上海，江小鵝、丁悚、楊清磬等六人爲最初發起人，1922年六屆展時選出的評審員包括王一亭、吳杏芬、劉海粟（以上國畫）與王濟遠、汪亞塵、劉海粟、李超士（以上西畫）等人。天馬畫會到1927年停止活動。參見《時事新報・藝術》1923.8.4及8.14（天馬畫號）&（天馬會六屆展批評號）；許志浩，《中國美術社團漫錄》（上海書畫出版社，1994），頁33-38。

[42] 李寓一，〈教育部全國美術展覽會參觀記〉，《婦女雜誌》15.7(1929)：3。

〔全國美展〕爲我國全美術集合之始。發揚之機。蓋有追逐於日本之帝展。法之沙龍。更光大東方之遺美。…[43]

1927年上海美術界仍然深受日本的影響，國展籌備委員會也透過日本官方協助，向日本主要美術團體徵集代表性的西洋畫作，在同一展覽場地闢出二室展出，以利國人觀摩。[44] 日本方面爲此特別製作展覽品目錄，在會場出售，表現慎重其事的態度。[45] 國展邀請日本近代西洋畫代表作而摒棄日本畫的具體理由已無可考察，但不難見出其重視日本學習西洋文化之進步成果，卻對代表傳統或革新的日本畫不感興趣。其次，更深層意義，則是以西方現代文明爲學習目標，並與日本一爭長短。負責國展檢選（審查）的畫家之一、陳小蝶曾經比喻美術展覽會爲「遠東運動會」，他說：「日本果爲藝術發展計，當令罄舉所有，首先來中國展會，吾國亦出其收藏。互資觀摹，如遠東運動會之例。」[46]

國展徵件項目龐雜，依媒材可分爲書畫（書法繪畫）、金石（篆刻、拓本、仿古）、西畫（油畫、水彩、素描）、雕塑（雕刻、鑲金塑造）、建築（圖樣模型）、美術工藝（圖案、織繡、樂器、磁器、漆器、竹木器、牙器、金玉器、玻璃器、製板及文具等）、攝影等七類，[47] 從這樣的分類表不難看出，在此官方展覽中，傳統書畫與金石放在最前面，比西畫更受重視。其次，此展覽會除了涵蓋代表西方藝術的西畫、雕塑、建築之外，更大量陳列廣義的美術工藝，甚而包括商業性產品。這是和台展嚴格地定義美術展爲只有受過西方美術觀念洗禮的繪畫創作品，很不相同的表現。

其次，值得注意的是國展的規模遠遠超過台展，主辦單位號稱全部展出數目

---

[43] 李寓一，〈全國美展徵品概略〉，《申報》1929.2.22[21]。

[44] 有關日本選取作品參展及日本代表團與會之記載，參見正木直彥日記，《十三松堂日記》2（東京：中央公論，1965），1929年1月13日（頁644），3月1日（頁654）。據此則日記，籌備單位透過日本駐上海領事館提出參展邀請，由日本外務省岡部子爵聯絡正木直彥及西洋畫家組成委員會進行相關事宜。此外，值得注意的是，1927年6月，劉海粟、王濟遠與張柟曾經由日本駐華大使陪同，拜訪東京美術學校校長正木直彥，協議成立（中日）東方繪畫協會，並推正木氏爲會長，劉、張的朝日新聞社畫展，即由正木氏等具名爲贊助人。可見劉海粟等此時積極與日本美術界交流，或直接、間接促成國展向日本借畫作爲參考品之舉更爲順利。《十三松堂日記》2，前引書，頁495-498。

[45] 李寓一，〈教育部全國美術展覽會參觀記一〉，《婦女雜誌》15.7(1929)：4。

[46] （陳）小蝶，〈爲東京宋元明書畫展覽會告中國收藏家〉，《申報》1928.8.4[21]。

[47] 〈全國美展會積極籌備〉，《申報》1929.3.14[11]。

有一萬件，相對來看，以公募入選的繪畫作品的台展，首回則只有128件作品。何以國展的經費拮据，而規模卻相反地龐大？在下文將進一步討論，大致上這是經費考量以及對於展覽觀念不同的表現。正由於國展的大部份經費來自門票，若無類似於古董大會以及實業美術工藝品大展，乃至於演藝表演，便無足以吸引觀眾。在美術作品方面，國展實際展出作品分成很多類別，觀賞者目光的焦點並不在於徵選作品，更受注目的是古代展部分，來自私人收藏家之宋元古代參考作品如流水席般地每日輪替展出。受邀請參加之當代名家書畫作品超過千件，幾乎與徵選的作品數目相近。會場上還有近人名家遺作部分，以及引起行家爭議的日本油畫代表作品。實際上，國展詳細的展出數字很難列表，因爲在開幕後邀請作品仍繼續接受進入會場，也有外地學校團體臨時展出，情況相當複雜。數字比較清楚的是當代作品部分統計：[48]

國展當代作品數與人數統計表

報名	入選	邀展	展出合計
1080人／4060件	549人／1020件	342人／1328件	891人／2348件

從上面的數字看來，1080人報名參加檢選，約有一半以上入選，但比較送選與入選作品而言，則只有四分之一入選，同時表示大多數人曾提出3、4件以上的作品，經過檢選後，每人參展件數大致不超過2件，這也比較符合一般展覽規則。然而特約參展的342人共計提出1328件，幾乎沒有作品數量限制，甚至總數超過一般徵募作品數。[49] 這表示國展示範的性質強烈，或者說，成名畫家的參與是國展的重頭戲，經過審查入選的畫家也不像台展新人般受到重視與獎勵，這是全國美展與台展在性質上很不一樣的地方。展出共分七個項目，各個項目下詳細的入選及邀請人數如何分配均不清楚。僅知實際展出當代（含入選及邀請）的書畫（以國畫爲主）共陳列9室，合計1231件；西畫共陳列4室，合計354件。中西畫比例大約爲四比一。[50]

[48]《申報》1929.5.3[13]。李寓一，〈教育部全國美術展覽會參觀記〉，前引文，頁5。

[49] 根據張澤厚，潘玉良出品8件，唐蘊玉5件，王濟遠6件，劉海粟5件，見氏著，〈美展之繪畫概評〉，《美展》9(1929.5.4)：5-6。

[50]〈全國美展閉幕典禮記盛〉，《申報》1929.5.3[13]。李寓一，〈教育部全國美術展覽會參觀記〉，前引文，頁5。

最後，所謂全國美展究竟在地域上如何表現，從報導僅知只有福建、廣東地區熱烈參與，北京和杭州也有多位代表參加。

五、全國美術展的經費與定位問題

上海教育部第一次全國美展和同時期的台灣美術展覽會有許多明顯的相異處。台展創辦之初，負責事務人員也曾經充滿了憂心，他們擔心的是由於美術人口不足，參加展覽的人數不夠，展覽聲勢不夠壯大。然而開幕時，台展的作品數以及參觀人數都令人非常滿意。相對地，上海的國展由於預算經費不足，整個展覽過程困難重重。國展租用純商業性場地，租金昂貴，加上保險費與龐大的安全、服務人員，財務負擔相當吃緊。[51] 蔡元培在展覽結束後出版之《教育部全國美術展覽會特刊今部》序文中坦承曾面臨經費不足，幾乎要停辦展覽。[52] 《申報》報導中，對於籌備會委員面臨經費窘困之狀描寫更清楚：

> 美展困於經費，辦事諸人，除教育部特派幹事支薪外，其餘四五十人，皆枵腹從公。每逢議事會期，中央研究院門外，雖則車輛盈門，其實無時不在風雨飄搖之中。故至四月九日，尚猶汲汲，深懼明日之不能開幕。[53]

國展開幕典禮中沒有看見會長蔣夢麟，但政界仍然有不少代表參加，如教育部次長、上海市長代表，及駐滬日本副領事等分別致詞。原預定邀請蔣宋美齡剪綵，因故不克參加，改請上海市熊式輝司令夫人剪綵，可謂冠蓋雲集。最後，展覽會場爲了吸引觀眾並兼及維持開銷，設有大規模的商店販賣部、西餐廳、素食館與盛大的演藝部。

> 會場分東西二樓，各有三層。樓之下層爲各美術印刷局，書畫商店及飲食店。東樓二層爲西畫部，美術工藝部，建築部及攝影部。三層爲參考品部。西樓二層及三層均爲中國書畫部，中樓爲雕塑部。各室之布置均別出心裁，無一雷同。……

---

[51] 據報導，普育堂月租爲750元，又主辦單位擬爲古代參考品保險一百萬元，《申報》1929.4.3[10]。

[52] 蔡元培，《教育部全國美術展覽會特刊今部》序（此大型線裝圖錄共2冊，封面分別題：美展特刊今與美展特刊古，內頁則題：教育部全國美術展覽會特刊目錄。無出版資料，但蔡序的日期爲1929年10月），無頁碼。

[53] 《申報》1929.4.15[11]。

該會並有國樂及演劇等表演，以助雅興。國樂室在西樓之下層，所奏古代樂器……無慮數十種。……演劇部有尚小雲、吳老圖……諸君均係名角及名票友。每日串演名劇云。[54]

自從4月10日開幕以來，不論在廣告或報導上都強調展覽會場表演之精采內容，包括京戲、崑曲或女學校體操表演，力求吸引觀眾購票進入會場。[55] 這樣大規模的美展展場一樓幾乎爲商店、餐飲與表演，令許多人回想起1910年6月6日在南京舉行的第一次中國博覽會，「南洋勸業會」及其中設置的美術館。南洋勸業會除工農商教育等主題館外，也設有各種商店、舞台、育樂會及馬戲團表演。[56] 換句話說，國展雖然名爲美術展，卻仍沿襲勸業博覽會的商業銷售或經濟推廣性質。博覽會與美術館的功能重疊，皆具有商業娛樂性質的現象也可以徵之於同時期，熱烈地籌備中的西湖博覽會，除工農商館之外也設置藝術館，由林風眠主持。[57] 事實上，這類型式的活動在美術界已行之有素，例如上海美專在校內舉行成績展（師生作品展）時也往往舉行游藝會，包括中西音樂演奏會與戲劇表演等，以廣收門票，並由事務主任負責「組織銷券隊」。[58] 此外，1927年5月，北京國立藝術專門學校校長林風眠曾籌備，「仿照法國沙龍辦法」向全國徵募作品的北京藝術大會。此次藝術大會展出分爲三大類別，即美術、音樂與戲劇表演：[59]

A. 繪畫展覽，中西繪畫、圖案、建築、雕刻等屬之；B. 音樂演奏，聲樂、器樂等屬之；C. 戲劇表演，話劇、歌劇、跳舞等屬之。

爲了廣招觀眾，林風眠親自製作廣告文宣以及學生的標語，張貼於十字街頭，展開所謂走向大眾的「民間運動」。可惜這場演出反應如何，是否曾實際展出？仍有待發掘更多的資料才能明白。

國展閉幕式中，教育部次長欣慰地表示，展覽會的盛況出乎大家的意料，「內容雖不完備，然頗承各界贊美與諒解。」三星期的展期內，觀眾將近10萬，

---

[54]《申報》1929.4.12[12] 。

[55]《申報》1929.4.25[11]。

[56] 美丹書，〈美術廿年話兩頭〉，《亞波羅》6(1929)：528-530；同文亦刊於《美展》3(1929.4.16)：5。南洋勸業會係由兩江總督端方與張人駿籌備，美術館有水彩、繡畫、雕刻等，教育館則有兩江師範油畫。見《時報》1910.4.24-8.9報導。

[57]〈藝術館籌備經過報告〉，《西湖博覽會籌備特刊》冊二，民國史料叢刊16（1929年原版，1971年影印初版），頁505-509。

[58] 參見上海美專檔案，Q250-41，1926年5月20日教務會議記錄。

[59]〈林風眠等發起北京藝術大會〉，《藝術界》16(1927.5.7)：5。

前後展出作品將近一萬件。總幹事教育部參事，孟壽椿報告，收支平衡，在時局不穩定的上海社會，「能踴躍如此，展覽所得之功效已見，吾人實堪安慰。」

> 所得券價，計七千四百餘元，所耗經費並未超出預算，樂藝表演部及本會刊物美展均有良好成績，閉會後除編纂會特刊已在製印中。於總總困難情形之中而得結果如此，敝人日夕慄慄不安於心者，今可做暫時解慰，具見中華民族於文化提攜，尚未淡然忘之耳。[60]

六、媒體的宣傳報導——《台灣日日新報》

台灣官方報紙《台灣日日新報》於1927年3月開始報導台展籌備事宜，自9月2日起至11月9日更是從不間斷，以超大篇幅報導，採訪可能參加的畫家。舉凡籌辦情形，審查員談話，入選的心得，展覽盛況皆鉅細靡遺地發表於日文和漢文版。其中包括連載23篇圖文並茂的「台展畫室巡禮」主題報導，訪問可能準備參加台展的畫家，介紹其作品特色。受訪者包括東洋畫家15位（台籍2位），西洋畫家19位（台籍2位），合計34位。[61] 展覽開幕前六天，10月22日報紙公布入選人及作品全部名單，並逐日刊載入選作品圖版。28日當天，更發行「台灣美術展覽會號」，以3、4幅完整版面來報導宣傳展覽會的開幕。台灣日日新報社自第四回起 (1930) 設立「台日賞」，在台灣發行地方版的大阪朝日新聞社也自第七回起 (1933) 設立「朝日賞」，頒給優秀新進畫家。可以說，台展在籌備展覽活動時，完全掌握了媒體宣傳的力量，這樣的作法當然也是承襲自東京的經驗。除了《台灣日日新報》，各地方報紙也主動配合報導，台展不需要花錢廣告，便成功地製造出展覽會轟動，美術家地位攀昇的輿論。[62] 另方面，由台灣文化協會主導，1927年獲許可遷回台北發行周刊的《台灣民報》最初對此展覽保持冷漠態度。直到1931年此報社獲准改爲日刊擴大篇幅改稱《台灣新民報》後，才非常積極報導台展相關活動。

爲何官方媒體大力配合台展的進行來建設此「南國」的「美術殿堂」？事實

---

[60]《申報》1929.5.3[13]。

[61]「台展アトリエ廻り」，《台灣日日新報》連載自9月6日起至10月5日止，但在此前後還同時連續報導日本帝展名家的畫室。

[62] 1927年在台灣發行的報紙除了《台灣日日新報》之外，幾乎都已不復存在。但是從當年畫家，如林玉山，收集的剪報中可以看到《台南新報》等的報導。

上，從《台灣日日新報》漢文版6月的一篇文章中，也可以看出當時在台北準備台展開幕前的官方文化界心情。這篇文章題爲〈中華近代之畫風〉，內容是評論北平中央公園的一場國畫展覽會，開首第一句便是：「世界各國展覽會之設立，與古畫陳列館頗不相同。」[63] 因爲美術展覽會可以看到時代進步之畫風，而且藝術與文化歷史的深度相關，「足以表彰一國之精神又爲對外宣傳唯一之利器。」換言之，作者不但將這場北京國畫展視爲中國近代畫風與文化精神之表徵，也當作是中華民國與外族列強競爭之表現。作者重申藝術與外交、商務（經濟）一樣重要，關係到「全國成敗利鈍之機」。故而，「藝術之重當如生命，國畫者一國藝術之結晶體也。」創作者豈可不深自警惕。參與展覽的北京畫家們是否也能同意此《台灣日日新報》評論不署名作者的觀點，已無法知道，但是這樣的觀點正足以說明台展主辦者戒慎恐懼的心態。毫無疑問的，台灣總督府文教局視台展爲重要業績，而《台灣日日新報》也必得全力配合，共同提昇日本總督府向世界展示治績的成效。

《台灣日日新報》的美術記者舜吉，在台展開幕前便以親切的口吻發表〈台展前夕——欣賞美術的眼光〉一文，苦口婆心地教導觀眾如何在會場欣賞畫作，以及事後應作的功課。記者假想中的台灣觀眾是缺乏欣賞美術文化經驗，但同時也是虛心認真學習的學生與社會人士。[64] 透過台展活動達到廣泛的社會教育效用也是主辦單位預期的目標之一。

《台灣日日新報》在展覽期間也刊登兼具質與量感的認真評論，包括審查人及報社資深記者都發表深度的檢討，下文將就評論再加以探討。這一方面是官方報紙配合官方美術文化活動，一方面也由於媒體包裝美術展覽的手法早已在近代日本社會司空見慣，故而《台灣日日新報》也能駕輕就熟地學習。最後，報社主筆大澤貞吉（1886年生，筆名鷗汀生或鷗亭生）也是美術愛好者，更成爲重要的台展評論家。[65]

---

[63] 〈中華近代之畫風〉，《台灣日日新報》1927.6.5&6[漢4]。

[64] 舜吉，〈台展お前に—美術を眼る〉，《台灣日日新報》1927.9.20[5]。

[65] 有關報社記者之參與台展評論工作介紹，參考顏娟英，〈百家爭鳴的評論界〉，《風景心境》，前引書，頁314-316。

七、《申報》與上海書畫市場

1929年上海的諸家報社中似乎以《申報》最熱衷於報導全國美展。[66] 商業取向的上海《申報》爲何獨厚於美術界？這除了《申報》以關心教育、文化爲特色之外，《申報》與書畫界更有一層淵源。《申報》創刊於1872年，由英人美查(E. Major) 出資，聘請華人知識分子負責，經兩度易手後，1912年轉由張謇、史量才經營，成爲純粹華人報紙。[67]《申報》是近代上海也是中國影響最大的中文報紙，1926年最高銷售量已達14萬份。[68]《申報》是靠廣告與發行收入而經營的獨立報社，1910年以降，廣告篇幅已占十之七八的版面，爲了爭取讀者，曾多次隨時代而進行改革，版面內容力求廣博活潑，專欄如「自由談」、「教育新聞」、「藝術新聞」、「藝術界」等俱受讀者歡迎。[69] 史量才與劉海粟交情匪淺，也曾擔任上海美專的校董。[70]《申報》在國展籌備過程至開展期間曾陸續連日在「教育新聞」專欄中報導相關消息，雖然不像《台灣日日新報》多次出版特刊或以超大篇幅特別報導，但固定報導也足以引人注目。大會同時也以刊登廣告的方式，在《申報》廣告欄中公告定期通告（票價、時間、團體參觀須知等），以及出版品等相關訊息。二〇年代上海留學歸國美術學生漸增，他們投入畫展、評論和翻譯的活動，使《申報》的美術相關資訊變得更爲活潑，後起之秀如《時事新報》也曾短暫地出現〈學燈〉、〈藝術界〉等內容豐富的藝術專欄，但似乎仍無法與《申報》長期競爭。

更值得重視的是，《申報》自清末以來提供了非常活絡的古書畫與古董交易市場。清末民初常見各種以賑災、慈善爲名的義賣書畫會，包括富有中上層資產階級社交意味的「菊花書畫會」等的廣告與報導。[71] 此外，上海美術商店、書畫

---

[66] 筆者查閱同時期《時報》與《時事新報》微捲，報導均極爲有限，〈學燈〉欄目前所知，僅限於1921-1925年。此外，月刊《婦女雜誌》7月號出版專輯，本文多所引用。

[67] 秦紹德，《上海近代報刊史論》（上海：復旦大學出版社，1993），頁122。

[68] 張仲禮主編，《近代上海城市研究》（上海人民出版社，1990），頁928。

[69] 宋軍，《申報的興衰》（上海社會科學院出版社，1996）。

[70] 1929年2月起，劉海粟歐遊2年多期間，陸續在《申報》發表〈歐遊隨筆〉共98篇，曾被形容爲史量才對劉海粟的歐遊資助。石楠，《劉海粟傳》（上海文藝出版社，1995），頁130。史量才也是1928年11月劉海粟留別國畫展的十位發起人之一。《申報》1928.11.16[6]。

[71] 最早的書畫菊花會見於愚園書畫菊花會，《申報》1914.11.9[9]，持續到1930年代初期。愛儷園（哈同花園）義賑會則更早，《申報》1911.9.26[1, 2]。

家個人與團體公開廣告賣字畫，以及各種類型的私立美術學校廣告更成爲《申報》的一大特色。職業書畫家經年累月地刊登各種賣字畫廣告，包括有些在美術學校任教的老師，例如劉海粟、張聿光、王濟遠等長期不斷地以各種方式展覽或賣畫。最聳人聽聞的報導是清皇宮公開或半公開地出售古物。[72] 失去政權無法維持生活開銷的清朝皇室貴族將大批文物販賣給日本古董商或上海的新貴。當時，由於中國政局的動盪不安，軍閥相爭，災荒匪亂不斷，許多清代的私人收藏也大批運至上海，等待估價出售。

上海爲何能夠消費如此大批的廉價美術品？1929年5月，位於上海四馬路的古物書畫流通處在《申報》刊登的兩則廣告也許可以提供一個參考。

> 古物書畫流通處，因受安徽屯溪鉅紳吳岱彬之委託，於今日起，拍賣當代名家字畫屏對，古書舊畫等件，並提出四尺五尺對聯屏條四十堂，削價拍賣，爲商界裝飾客堂臥室之必需品云。[73]
>
> 雅俗與經濟
>
> 商界諸君：廳堂客室臥房之中有字畫者雅；無字畫者俗。雅：受人敬仰；俗：被人恥笑。
>
> 屯溪吳氏拍賣近人字畫眞蹟，無請託之煩，可隨意選擇。便：均已裱好，廉：十分經濟。[74]

據此廣告可見，屯溪吳姓收藏家因爲避匪亂而逃至上海，並在此拍賣家傳書畫。總言之，民國時期的上海不斷地從各地湧入以創作維生的書畫家，更湧入名家古物書畫，大批地賤賣。上海的商賈富人則以書畫古董爲時尚消費品，或身分地位的表徵，市場流通量大，識貨者也能迅速地累積成可觀的私人收藏，而《申報》則在此古董書畫交易中長期扮演重要的橋樑工作。閱讀《申報》美術古董消費市場的蓬勃發展，也使我們更容易理解全國美展爲何分成今部與古部，並以古董大會的形式，號召觀眾買較貴的門票入場。

---

[72]〈清室出售古物續誌〉，《申報》1922.1.3[10]。〈清宮珍寶入外府〉，《申報》1922.6.13[11]。

[73]《申報》1929.5.16[16]。

[74]《申報》1929.5.19[4]。

八、殖民地的文化體制——台展與新生代美術青年

1929年矢內原忠雄檢討台灣殖民地的經濟特色，認爲日本統治台灣三十多年間，日本教育和日本資本一樣，靠著國家權力輸入台灣。[75] 確實，台灣靠著日籍美術老師包括石川欽一郎、塩月桃甫、鄉原古統與受邀參加無鑑查的中小學老師，以及總督府的通力合作，成功地將全國性質的官辦公募美術展覽會引進台灣。美術發展與現代國家的文化政策結合。台展是否曾引起台灣畫家的反彈呢？筆者曾經在其他的文章中嘗試分析台展對台灣美術的深遠影響。[76] 不過，以本文所討論的第一回台展立即反應來看，由於大眾媒體多掌握在日人手中，很難聽到台灣人的心聲。《台灣民報》曾發表一篇題爲〈觀台灣美術展——內容貧乏令人失望〉，表示雖然有許多「台灣人青年男女畫家」入選，令人敬佩，但是作品脫離台灣人社會的生活環境，缺乏社會寫實性與民族性，感覺失望。[77] 此外，當時台展嚴格把關，落選的台日畫家對此感到不滿，因而有所謂提倡美術的「天母教會宮比會」出面召開落選畫展覽會，共五六十件作品展出，不過並沒有引起太多的討論。[78]

以台灣人而言，受惠的是年輕學子，這在台展一回的西洋畫部分看得最清楚。當時的報導曾以「洋畫部多少年」爲標題，而在入選西洋畫部65人中，確實有許多人是中等學校學生。[79] 總共19位入選的台灣人中，有16位是台北師範的學生或校友，他們大都是水彩畫家石川欽一郎所曾指導的。[80] 塩月桃甫任教的台北高校與台北第一中學也有許多學生入選西洋畫部。入選名單中最受矚目的是在東京美術學校學習的顏水龍、張秋海、陳澄波、廖繼春與陳植棋，最後兩位囊括了西洋畫部的兩名特選。審查員塩月桃甫在事後檢討中提到，在參展的數量上，日

---

[75] 矢內原忠雄，周憲文譯，《日本帝國主義下之台灣》（台北：帕米爾書店，原書成於1929年，1987年再版），頁142。

[76] 顏娟英，〈近代台灣風景觀的建構〉，《國立台灣大學美術史研究集刊》9(2000)：176-206；〈台展東洋畫地方色彩的回顧〉，《風景心境》，前引書，頁487-488。

[77] 《台灣民報》1927.10.30[12]。

[78] 《台灣日日新報》1927.10.30&11.11&19[夕2]。

[79] 〈特に目立つ、アマチュア、洋画には少年が多い〉，《台灣日日新報》1927.10.28[4]。

[80] 台灣人入選名單參考《台灣民報》的統計，1927.10.30。《第一回台灣美術展覽會圖錄》（台北：教育會，1927），目錄頁2-4。《北師四十年》畢業同學錄（台北：台灣省立台北師範學校，1985），頁437-452。

本人多，但在素質上，台灣人作品較佳，尤其是到內地（東京、京都）習畫的最出色。[81] 西洋畫部鼓勵青年學子參加，而且一時之間還看不出台日出身在表現上的差別，這對台灣的學生無疑是一大鼓勵。對於殖民政府而言，年青學子在台展嶄露頭角，也顯示其教育成功，符合其宣揚台灣殖民地文化建設成果的期望。日本初等殖民教育中的圖畫科是以西畫技巧爲主的訓練，台展的開辦配合學校教育的機制順利地建立其權威地位。[82]

至於東洋畫部則涉及日本畫與中國畫之間頗爲複雜的問題，同時師資不足，推廣也不易。台展「東洋畫」部的意義從一開始就受到有識者的質疑。日本文展、帝展只有日本畫部，到1922年朝鮮美展成立時才設置東洋畫部，涵蓋新傳入的日本畫與傳統水墨畫，並包括朝鮮傳統的山水畫與四君子畫。台展第一回卻切斷清代以來留傳於台灣民間的書畫傳統，直接從日本的畫風出發。故而大澤貞吉在第一回台展評論中強烈地指責「東洋畫」部空有其名，「不如稱作日本畫，如果一定要稱東洋畫那麼一定要包括最廣義的東洋 (Oriental) 畫風的作品，例如四君子或南北宗的繪畫也適合。」[83] 東洋畫這類名詞背後的帝國主義思想，已另有專文討論。[84] 總之，從台展第一回東洋畫部名單上來看，所有沿襲清末傳統畫風的台灣民間畫師一律落選。

事實上，第一回台展參與東洋畫部展出無鑑查的教師只有2位，相對於西洋畫部的10位，很明顯看出當時台灣中等學校內的師資主要爲西畫而非日本畫。小學及公學校的圖畫教育又偏重西洋畫的基礎教學。值得注意的是，東洋畫部包含了不少當時台灣業餘的日本繪畫發表團體的會員，故而在實際圖錄上可以看到作風保守的歷史人物畫、風俗繪及武者繪，但是台灣的傳統畫風卻被嚴格地排斥。到了第二回以後才逐漸將保守的日人畫家除去，明確地強調寫生觀念的新畫風。東洋畫部的審查員雖提倡寫生觀念，卻更謹守著日本畫的標準，最後入選的台灣人只有三位二十歲上下的青年，陳進 (1907-1998)、林玉山（1907年生）與郭雪湖（1908年生）。三位都是受過完整日語教育的新生代。前兩位當時已留學日本，郭雪湖則靠大量臨摹圖書館的日本畫冊並結合民間傳統水墨畫，及簡單的西

---

[81] 《台灣日日新報》1927.10.22[2]。

[82] 顏娟英，〈近代台灣風景觀的建構〉，《國立台灣大學美術史研究集刊》9(2000)：176-206；〈觀看與思索風景〉，《風景心境》，前引書，頁20-29。

[83] 鷗亭生（大澤貞吉），〈第一回台展評〉，《風景心境》，前引書，頁188。

[84] 顏娟英，〈台展東洋畫地方色彩的回顧〉，《風景心境》，前引書，頁487-488。

畫寫生基礎，勤奮摸索前進。[85]

當時報導與評論屢屢強調日本畫具有深遠的傳統，不像西洋畫容易學習入手，其中的微妙處也很難令台灣人體會，但是對於前往日本學習的陳進則大加讚賞，陳進入選畫作多達3幅，爲東洋畫部之冠。《台灣日日新報》漢文版的評述清楚地說明台展當局的心態：[86]

> 大體東洋畫以內地人較爲傑出，是因其努力久，又得有師承也。是其配色之巧妙，用筆之流利，乃至於著想之處，爲本島人所不能及。雖然此間新竹人陳氏進女士，獨爲本島人放出異彩，女士聞係隨其兄弟留學內地者，筆致輕清，設色明媚。

誠如數年後評論家所指出，陳進在台展前三回的作品仍是學習研究的過渡期作品。[87] 但正因爲她的作品是東洋畫部唯一中規中矩的美術學校習作，反而受到審查員的重視與期許，[88] 被稱譽爲「獨爲本島人放出異彩」，足以爲所有台灣新生代青年的表率。

九、全國美展的民族文化使命

台展在台北開幕時，殖民政府經費充足，由上而下動員行政與教育體系，「燦然築就南國美術殿堂」，製造提倡美術新紀元的形象，也企圖以台展爲殖民政府的文化櫥窗。相對地，兩年後上海的國展排除萬難，隆重開幕時，已負有更爲沉重而複雜的振興文化以及民族光榮的使命。如許士騏所言：

> 文化籠〔寵〕兒，藝苑奇葩，中外注目的全國美術展覽，在建設新中國、訓政開始的時期，放映他的光輝了。…中國和平偉大的民族精神，屹立于世，負著繼往開來{的責任}。創造文化的現代民眾，應該擔負整理國故，

---

[85] 郭雪湖，〈台展特選的心路歷程〉（原載《台灣日日新報》1932.1.16[6]），《風景心境》，前引書，頁153。

[86] 《台灣日日新報》1927.10.27[漢4]。

[87] 陳進於1929年畢業於東京女子美術專門學校日本畫科高等師範科，評論見野村幸一，〈陳進論——台灣畫壇人物論之四〉（原載《台灣時報》1936.12），《風景心境》，前引書，頁418-419。

[88] 審查員之一，鄉原古統爲陳進在台北第三高女的恩師。陳進並於第六至八回任台展審查員。

促進新知的責任，來創造新中國的新藝術。…此次全國美術展覽，開中國文藝復興運動的基礎。今後的貢獻與成效，全賴我們一致去努力。[89]

正是因爲美術展覽會「負著繼往開來」的責任，而且創作新中國的文化「應該擔負整理國故」的責任，所以國展的展覽主體也是古今並陳，以達到充分發揮新中國文化的目標。然而，何以發揚民族文化使命的工作如此地艱鉅？換句話說，擁有優越的古代傳統固然是國民政府的光榮，但是如何發揚古人的遺產轉爲現代社會的文化建設，仍是莫大的考驗。從國展前後的評論不難作出以下三點觀察。

其一，古代遺產的全貌整理不易，流出國外情形嚴重。隨著1911年辛亥革命政權轉移幾經波折，清宮與私人的收藏迅速地流出國外。國民政府卻無力保存或清查全國文物。東鄰日本早在1872年文部省已成立博物局，並展開古社寺文物調查，進行全國重要文物登記與保護工作，1890年開辦全國美術展覽會。[90] 正如日本學者的研究指出，民國初年開始了日本收藏中國書畫史上的第三回波潮，而且這回是「從來在日本很少見過的中國繪畫史上的正統派作品大量地運進日本。」[91] 刺激在日本剛興起的，如大村西崖 (1868-1927) 等的中國繪畫史研究。[92] 1928年11月東京舉辦「唐宋元明名畫展覽會」，作品包括讓售給日本的舊清朝內府收藏歷代名畫以及北京、上海名家收藏，1929年更出版重要圖錄《唐宋元明名畫大觀》。日本人積極收藏、研究中國傳統書畫造成有心人士的憂慮與痛心，因此推

---

[89] 許士騏，〈全國美展所負的使命〉，《美展》6(1929.4.25)：7。以下《美展》引文凡有誤植錯字，則將筆者所加正字附在〔 〕內，凡是筆者補充說明之字則出現在{ }內。許士騏或作許士麒，已知曾參加第六屆、第八屆天馬會展（國畫與西畫）。王濟遠，〈天馬會籌辦第六屆畫展的經過〉，轉引自許志浩，《中國美術社團漫錄》，頁34-36；柯定盦，〈天馬會看畫漫記〉，《申報》1927.11.8[16]。

[90] 北澤憲昭，〈美術への胎動—博覽會の創始〉，《眼の神殿》（東京：美術出版社，1989），頁119-138。

[91] 鶴田武良，〈日本的中國畫流傳史與中國畫研究回顧〉，（2001年5月中央大學藝術學研究所演講稿）。

[92] 1922年，陳師曾在北京翻譯大村西崖之〈文人畫之復興〉，加上他自撰〈文人畫價值〉，合爲《文人畫之研究》一書出版，風行一時，至1926年已四版。參見萬青力，〈南風北漸：民國初年南方畫家主導的北京畫壇〉，《區域與網路》，前引書，頁614。事實上，大村西崖著作，《支那美術史——雕塑篇》、《密教發達志》（漢文）更受學術界重視。

動國內古畫的欣賞、收藏研究，展示中國國寶也成了全國美展的任務之一。[93] 例如，美展委員之一，收藏家葉恭綽在國展開幕後更呼籲政府整理和研究古代美術。[94] 畫家鄭午昌則公開指責一些「可惡」的收藏家平常逢迎外國骨董商，爭取高價出售，卻不願參與國展展出。[95]

其二，缺乏公家的美術館或博物館保存及發揚國家文化。1925年以清宮建築爲主體的故宮博物院正式對外開放，但是展出的書畫作品有限，而且對於上海地區或中國南方而言，猶如遠水救不了近火，仍然缺乏一個有計劃地收藏和展示古代與現代藝術的機構。誠如熱心歌頌國展的文學家徐志摩所述：

> …就到現在除了在北京有個故宮博物院及三殿（那也難得開放）給民眾一個開眼的機會以外，在別的地方那看得到什麼有價值的美術，…[96]

對於一般的美術或藝文愛好者，公家與私人的收藏品都很難有觀賞研究的機會。中國近代博物館（美術館）的建構與國族文化意識的關係已有學者注意，本文暫時不談。[97] 但必須指出當時國展被附加上美術館功能，展現中國自古至今的藝術文化精萃。大會總幹事，教育部參事，孟壽椿在總結這次美展的「絕大貢獻」時指出：

> …美術是一國文化最適當的表徵。覘國者往往以此評判一國的文野。…
>
> …現在我們經過千辛萬苦竟能開過這第一次全國美術展覽會。歷代菁英萃於一堂，現代作品，亦崢嶸露其頭角。內足發揚國光，外則浸與歐美日本人爭席。更使異邦學者衡量吾國文化不致無所依據，令我胸中數年鬱癥霍然消於一旦。[98]

可見得教育部號召美術界同好及民眾熱心參與國展的主要口號之一是復興民族文化，在國際舞台上揚眉吐氣。在展覽會上，陳列歷代文化之菁英，以與世界

---

[93] 陳小蝶，〈爲東京宋元明書畫展覽會告中國收藏家〉，《申報》1928.8.3[17]&4[21]。陳爲全國美展的檢選委員，文中稱：「夫宋元明書畫展覽會，不開於中國，而開於日本，已可悲矣。不開於平日，而開於日皇加冕之際，是以我國數百年精靈憑附之神物，而供其優俳也。作者有知，寧不痛悔長號。」

[94] 遐庵（葉恭綽），〈聽了美展開幕的幾段演說以後〉，《美展》3(1929.4.16)：1。

[95] 鄭午昌，〈所謂收藏家〉，《美展》8(1929.5.1)：7。

[96] 徐志摩，〈美展弁言〉，《美展》1(1929.4.10)：1。

[97] 朱靜華，〈故宮博物院與國族主義〉，中央研究院近代史研究所主辦「近代中國的視覺表述與文化構圖」(2001.9.7)，未刊稿。

[98] 孟壽椿，〈貢獻〉，《美展》10(1929.5.7)：1。

列強爭輝，確實是許多國家博物館的重要任務之一。正由於中國仍缺乏一個對外開放、大量收藏古代文物的博物館，上海全國美展必須兼具此功能，才能發揚國光。美術展覽會本來是現代畫家的成果展示，卻請私人收藏家每天輪流展出，不免淪於古董大會的性質，也無法控制展場上所謂「歷代菁英」的實際品質。事實上，全國美展的內容遠超過今日我們所熟知的美術公募展、美術（博物）館與古董大會的總合，頗值得留意。

其三，保存國粹的精神，延續五四運動以來「中體西用」的心態。自五四運動以來，領導新文化革命的先驅者關心的是「采用洋畫的寫實精神」以改革舊中國畫，至於創作西洋畫則不見熱心。[99] 最近，學者邵大箴反思，二〇年代紛紛成立的美術學校，帶進了「科學的寫實主義和西方人文主義的科學知識。」[100] 的確，與民族主義思潮並行的重現實效益或實用主義的心態，深深地影響當時中國人對西方文明的態度。知識份子的想法如此，一般的畫家也不例外，紛紛在《美展》三日刊上發表對於中西畫看法。如國畫家鄭曼青 (1901-1975) 在〈繪畫之究竟〉指出：[101]

> 世界畫派之得有地位者，中國畫與西洋畫而已。…蓋以一國之繪畫，必有一國之宗向。宗向不定，則繪畫之系統不立。…
>
> 或又曰：彼欲以中西畫而溝通之也。余答曰：此無異爲中西人之雜種者，舉世輕之。彼何爲獨欲爲是哉。蓋以國畫者，自有神妙獨到之處，豈可雜西畫以亂其類耶。專學西畫則何嘗不可，盡心力而爲之。用其法，取其長，必欲窮其妙，出其頭地。而後述其趣情，釋其義理，以供國畫家之借鏡。此之謂有心於藝術，而亦不失國體也。…

他雖然沒有完全否定西洋畫的優點，卻更強調繪畫表現上的國族尊嚴。鄭曼青一秉西學中用的精神，鼓勵學習西畫者盡力學得技巧之奧妙處，而後爲國畫家解釋說明，提供其利用，換言之，學習西畫的目的在於協助國畫家改進，西畫不過是發展國畫的工具，如此做法便「不失國體也。」畫家劉自熿則表示中國畫的線描及單純鮮明的色彩等優點早已是「印象派和後期印象派的先聲」，[102]

---

[99] 郎紹君，《現代中國畫論集》（桂林：廣西美術出版社，1995），頁339。

[100] 邵大箴，〈五四運動和中國美術〉，《藝術家》168(1989)：101。

[101] 鄭曼青，〈繪畫之究竟〉，《美展》8(1929.5.1)。鄭曼青工畫、能書、詩文、醫術、拳術，有五絕之稱。歷任北平藝專、上海大夏大學、新華藝專等校。

[102] 劉自熿，〈維新國畫〉，《美展》10(1929.5.7)。

> …國畫的基礎，既如此穩定，何患無維新的可能！不過這維新的要著，絕對不在探索古法，而在採求西畫之精華，方法，與理論，使中西畫得有技術上及精神上之吻合。…

主持國展檢選工作爲中央大學並兼任上海美專教授的李毅士 (1886-1942)，他雖然是留學英國多年的西畫家，也在其配合國展發表的〈學習西洋畫的目標〉一文中，主張取西畫之長以保存國畫之精粹：[103]

> 我國現代講繪畫的人，必須要有了解中西的兩種畫的能力；一則可以保存國畫的國粹，二則可以採擇西洋畫的妙處。…我們學習西洋畫的目標，不是模仿舊法，也沒有一定的趨向，不過是求一種充分表現的能力。

李毅士提出國展的作品是30幅連環畫形式的「長恨歌畫意」，采用「中西合璧」的畫技，[104] 或者是如陳抱一所指，將「洋畫上最通俗的方式」與中國歷史上的浪漫愛情故事結合。[105] 對於李毅士而言，西洋畫傳統不過是可以參考的工具，提供他隨意選擇其中的妙處，提升其充分表現的能力。更重要的似乎是保存國粹的國畫。如此保守的態度正反映出，當時中國的現代畫壇儘管已出現許多留學歐洲、日本的畫家，但是保存國粹仍然是大家關心的重點。中國現代畫運動發展困難，雖然與政治社會環境的大背景有密切關連，但是美術創作者的態度更是主要關鍵。

十、以古畫領銜的全國美展

相對於1927年第一回台展爲128件純粹當代美術創作品展覽會，1929年上海國展號稱展出一萬件，因爲此展覽帶入美術館的部分功能，古代收藏的聲勢壓倒當代作品的光采，同時也兼具商場或博覽會性質。國展主事者一方面有意藉此機會整合私人收藏品，公諸於世，提昇國家的文化實力，一方面也有意喚醒大眾的注意，避免古代精品流失域外。這點已詳述於前一節「民族文化使命」，本節接著交代實際展出狀況與觀眾反映。

---

[103] 李毅士，〈學習西洋畫的目標〉，《婦女雜誌》15.7(1929)：24。

[104] 〈中西合璧的佼佼者，一曲“長恨”震畫壇的李毅士〉，《中華民國美術史》，前引書，頁177-179。

[105] 陳抱一，前引文，《上海藝術月刊》7(1942)：144。

國展的古代部分，如會後出版的部分作品圖錄《美展特刊》所示，包括近人如任伯年、吳昌碩等遺作，與古代宋元明清的名作收藏，遠較當代部分更受評論者重視。「古代參考品爲全會注目之焦點。海內收藏家，皆在采輯。每日更換。」[106] 上海地區的各收藏家輪流拿出其精品陳列，如錢瘦鐵、陳小蝶、黃賓虹、張大千、龐萊臣、吳湖帆、狄楚青等聞名之收藏家都協力參加，成爲展覽會的大賣點。最後三天，由程霖生提供展品，分別爲石濤（28日）、八大（29日）、與唐宋名畫及青銅器等（30日），實可謂古董大會。今天再翻看特刊中的古畫，許多已無法通過專家的法眼，不過，清宮的收藏遲至1925年才有限度地公開展覽，我們也無法苛求1929年的上海評鑑家眼力如何。

展覽會初期，名畫家兼評論家俞劍華便於《申報》發表評論，就最初三日各收藏家所提供展出的古畫，廣爲宣傳，讓收藏家互別苗頭：[107]

> 此次美展開會，…尤其惹人注意，爲藝術界空前盛舉者，厥在古畫參考品。全國著名收藏家，分日陳列。各出精品，爭奇鬥異，蔚然大觀。…曾農髯君出品，以大痴「天池石壁卷最爲人間至寶。少不盈尺，價已逾千。…黃賓虹君出品最多，其中精品難以指數。…」

相對地，展覽期間幾乎看不到關於現代入選作品的報導或宣傳。[108]

參觀古畫展的票價（4角）是當代展的兩倍，無非證明古代展比現代部分更能吸引觀眾。4月21-22日又特別舉行特展，展出古今紈扇大觀200件，引來各類觀眾，包括前來臨摹的美術學生。

> 全國美展會昨日爲第十六日，以扇面展覽，來賓極盛。滬北晏摩氏女校高中一年級生全體來會參觀。扇面展覽中，陳列紅金扇面，如王鑑山水、周之冕花蝦等二百頁，精采異常。上海各美術學校學生均人手一册，來會摹稿。自開幕以來，上海新進作家之富於研究者，既學校教員學生來速寫稿件者，時有所見。[109]

上海各美術學校學生湧入會場參觀古代扇面展，並且人手持練習本，現場摹稿，其原因正是因爲扇面仍是上海書畫市場上最受歡迎，物美價廉的物品。此現

---

[106] 舞成，〈美展兩日記〉，《申報》1929.4.15[11]。

[107] 俞劍華，〈全國美展中之名蹟〉，《申報》1929.4.17[19]。

[108] 唯一提及「現代國畫」者，爲一篇全面介紹的簡短文字，舞成，〈美展兩日記〉，《申報》1929.4.15[11]。

[109] 《申報》1929.4.26[11]。

象不但說明全國美展商業習氣濃重，甚而表現出上海的畫壇都受到市場經濟的影響，[110] 而且傳統畫風仍然領導上海的繪畫市場。

1923年上海美專的教授，包括劉海粟、汪亞塵所主導的天馬會第六回展出時，評論家已指出，觀眾多留連徘徊於國畫而竟不願意看西畫的現象，至於展場被訂購的作品也以國畫爲主。論者因而指出，西畫提倡者與社會脫節，作品未能深入民眾的心理與生活，致使得民眾無法接受西洋美術。[111]

十一、從全國美展看上海西畫界的紛爭

最後，台展與國展之間還有一點可以比較，也就是兩者反映出來的東西畫或中西畫消長問題。台展第一回毫無疑問地表現出西畫發展快於東洋畫，參加西畫展出的人數遠多於東洋畫，同時是以日本畫取代中國傳統水墨畫，栽培年輕學生以取代舊有民間畫師，西洋畫作爲科學文明進取的象徵，無疑地，取得了較大的社會認同與展覽空間。反觀國展，傳統的中國畫仍然取得壓倒式的勝利。何以如此？恐怕不是一兩篇文章能探討清楚的。但是民國以降將近二十年間西畫的學院傳統未能確立，美術學校之間的紛爭時常見諸報紙。美術家「各樹旗幟，排擠異己」，曾被時人指爲有如軍閥政客。[112] 西畫界脆弱的體質正如實地反映在國展會場。

姑且不論清末的徐家匯土山灣教會學藝訓練機構，中國西洋畫教育可謂始自劉海粟等創立的上海圖畫美術院 (1912)。然而經過17年的發展後，國展西畫的評論者仍失望地指出入選作品中，不乏「幼稚」，類似「月份牌」、「廣告畫」或「臨摹的冒牌貨」，[113] 甚或「粗製濫造的贋品」。[114] 這些評論用詞誇張，難免

---

[110] 事實上，《申報》逐年刊載的大量書畫家作品潤例，也可以提供藝術市場經濟學可貴的大量資料。這方面的研究仍有許多開拓空間。類似研究，見莊申，《從白紙到白銀：清末廣東書畫創作與收藏史》（台北：東大圖書公司，1997）。鶴田武良，〈芸術経済学—書画の値段と扇子のこと〉，《扇絵》（和泉市久保惣記念美術館，1990），頁3-13。

[111] 夢華，〈參觀天馬會後的感想〉，《時事新報・學燈》1923.8.17[4]。

[112] 馬公愚，〈全國藝術界的責任〉，《美展》4(1929.4.19)：2。馬公愚 (1894-1969) 浙江永嘉人，曾創辦女學，提倡新學，1929年與鄭曼青等創辦中國藝術專科學校於上海，爲全國美展委員之一。

[113] 胡根天，〈看了第一次全國美展西畫出品的印象〉，《藝觀》3(1929)：27。

[114] 〈第一頁〉，《亞波羅》7(1929)：535。

參雜派系鬥爭的影子，但仍然反映出與觀眾期望的成果之間有著巨大差距，值得深入探討。

前文已述，1920年左右上海出現許多學成歸國的美術家，同時新增許多西畫家主導或創辦的美術學校。[115] 我們也注意到1922-1923年之間的學制、課程、教科書改革過程中，劉海粟掌握了相當重要的地位。訓練中小學校的美術師資（師範）課程成爲各種美術專科學校或大學互相競爭的項目，甚而導致畫壇的分裂。大約同時期，在《申報》等媒體出現了劉海粟與軍閥官僚之間，聳人聽聞的裸體畫爭論。此外，報導日本畫壇動向與西歐的藝術訊息也引人注目。但是仔細分析，上海地區的畫會組織仍以國畫爲多，廣告賣畫者也以國畫爲主，西畫的市場需求仍停留在美人畫，月份牌爲主的局面。[116]

更值得注意的現象是二〇年代中期西畫家的轉向。上海圖畫美術學院原來是以西畫爲練習目標的學校，1923年始設中國畫科，大約稍早劉海粟已嘗試創作國畫，[117] 此後劉更加入在《申報》登廣告大量賣國畫者的行列。同樣是圖畫美術學院教師的張聿光早於1907年左右在上海已是成名畫家，繪製大戲台布景，同時在青年會傳授水彩、鉛筆畫。[118] 到了此時也經常在《申報》廣告賣國畫扇面等。1927年劉海粟由於學生罷課事件擴大，一時宣布停辦上海美專，6月至東京，透過舉辦個展，在東京建立起中國畫畫家而非油畫家的聲譽。[119] 是以，同

---

115 例如神州女學美術科 (1920)、藝術專科師範學校 (1920)、東方藝術研究會 (1922)、晨光美術會 (1921)、白鵝畫會 (1923-24)、立達學園 (1925)、新華藝術專科學校 (1926)。

116 據王瑞的整理統計，1900-1929年上海的美術組織，15個爲傳統書畫會，5個爲西畫會。王瑞，〈近代上海美術組織記略〉，《上海地方史資料（五）》（上海社會科學院出版社，1986），頁212-220。據黃可最近統計則有21個書畫會，6個西畫會。黃可，〈上海的美術院校和美術社團〉，《朵云》47(1997)：139-186。事實上，由《申報》資料可以整理出更多的畫會，有待後續分析整理工作之進行。值得注意的是書畫會往往有四、五十位至二百位會員，而西畫會會員則較少。

117 據袁志煌、陳祖恩，劉在1922年個展（1月）及第五屆天馬會（3月）都只展出油畫，不過，該年已嘗試畫國畫，1923年後的天馬會則成爲中西畫審查員。氏著，《劉海粟年譜》，頁44-55。

118 陳抱一，〈洋畫運動過程略記（2）〉，《上海藝術月刊》6(1942)：117。

119 《劉海粟年譜》，前引書，頁86。張柟，〈扶桑游屐錄〉，《申報》1927.8.29[16]。劉海粟、王濟遠與張柟曾經由日本駐華大使陪同，拜訪東京美術學校校長正木直彥，參見註44。《十三松堂日記》2，前引書，頁495-498。

年11月天馬會的西畫家紛紛以國畫作品展出。[120] 中國第一代西畫家轉變成以國畫家知名的例子比比皆是。[121]

何以西畫傳入中國如此困難？1937年第二次全國美展時，北平藝專教師秦宣夫（1906年生）在他的文章，〈我們需要西洋畫嗎？〉提出精闢的看法，他認爲二十年來少數學習西洋畫的人想「以西畫之長補中畫之短」，或者更進一步，「學西洋人畫油畫」，卻只是「嘗試、錯誤」與「掙扎」，原因是：[122]

（一）國內沒有一個可以充實訓練「西畫基本」的西洋畫科或西畫學校。…

（二）不能引起社會人士的興趣和同情。

（三）研究西畫者不能靠畫維持生活。

秦宣夫當時任教北平藝專與清華大學，並以油畫參加第二次全國美展，他的觀察應該有值得參考之處。問題是1937年4月，也就是抗戰前夕，除了上海地區的私立美術學校不計以外，還有北京及杭州國立藝專與南京之中央大學藝術系，何以秦宣夫認爲這些學校都不足以提供充實的西畫基本訓練？民國時期美術專業教育乃至於一般的人文教育出現什麼樣的問題？本文無法在此深入討論。對西畫發展不利的第（二）、（三）原因其實是相關的，亦即西畫的觀眾不夠，缺乏市場。西畫發展的外圍環境貧弱其實是和整個社會的經濟、文化、教育乃至於政治環境息息相關的，這也不是本文篇幅所能深入探討的。但是秦宣夫在其文末提出來檢討的現象是「國內西畫界不能精誠團結，集中力量，作積極的表現，」如舉行聯合展覽會等與本文的論題相關，頗值得注意。其實，美術圈內不協調合作的現象早在第一次國展便已經浮現了。此現象甚至可以追溯至1927年夏，林風眠至南京接任大學院藝術教育委員會主任一職，11月開始負責規劃國展之際。此時《申報》「藝術界」專欄的主編，晨光畫會會員，新華藝專的教師，朱應鵬發表〈南

---

120 小蝶，〈天馬國畫記〉，《申報》1927.11.8[16]，「天馬會諸會員之西法畫。久已擅名。近且運研國畫。」

121 西畫家陳抱一在他的回憶中也指出許多留學回來的「洋畫作者之中途改變而轉入中國畫方面的現象。」陳抱一，〈洋畫運動過程略記（5）〉，《上海藝術月刊》11(1942)：226。

122 秦宣夫，〈我們需要西洋畫嗎？〉，《教育部第二次全國美術展覽會專刊》（南京：籌備委員會，1937），頁31。秦宣夫1929年清華大學外語系畢業，1930-34年赴巴黎留學美術，任教北平藝專，抗戰期間任教國立藝專，1943年任教中央大學藝術系，1949年以後任教南京師範學院。

北藝術界團結的途徑〉，[123] 表示反對北京藝術大會的展出內容包括因襲的「舊畫家」、「古樂家」、「崑劇京劇」。他警告來自北京國立藝專的教授們，不要與南京或上海的「腐化份子」、「胡調份子」合作。他並且舉例說明，1927年9月，包括朱應鵬、陳抱一、丁衍鏞、徐悲鴻、常玉等人「美術聯合展覽會」已排除「提倡山林隱逸思想的國畫」與沒有創意的音樂戲劇。如果國展與「南方胡調腐化份子合作」，則美術聯合展的同仁便將拒絕合作。[124] 這些美術聯合展的畫家們所對抗的「胡調份子」便是劉海粟所代表的上海美專。

1926年11月上海美專發生學潮，部份師生脫離學校，另外成立新華藝術學校，學潮延續至1927年10月。9月舉行的美術聯展號稱網羅上海所有美術團體，只有天馬會拒絕參加。[125] 評論已指出「藝術界的意見分歧，互相隔膜，以致力量不能團結。」[126] 1928年6月，大學院曾邀聘上海藝術家爲國展委員，卻遭到部分人士拒絕，其中包括張聿光、丁衍鏞、陳抱一、朱應鵬、俞寄凡等。8月時更傳出他們將加入上海藝術協會展，「無暇出品」國展，亦即擺出杯葛國展的姿態。[127] 相對於籌備中的全國美展，10月上旬開幕的上海藝術協會展，被比喻爲在野美展，正和日本官展體制外的二科會一樣，受到各界的好評，「是上海藝術各團體中堅人物所組成的。」[128] 審查員包括徐悲鴻、陳抱一等24人，多爲中華藝術大學、新華藝術學校教員、晨光藝術會會員，卻不見劉海粟、王濟遠等上海美專教員的參與，上海西畫界分裂的情形已不言而喻。

除了部分上海畫家杯葛國展之外，最初負責規劃的林風眠等也作出了溫和的事後抗議。1929年1月27日公布籌備會推舉李毅士爲徵集主任。次日，《申報》發表，林風眠等於第一次總務會提出建議，採取聯合制進行審查與陳列，按各自派別分頭進行，最後再聯合展出。其所舉理由之一爲：[129]

---

[123]《申報》1927.10.22[+3]。

[124]《申報》1927.10.7[+5, +6] & 22[+3]。

[125] 平分，〈中秋節的美術聯展〉，《申報》1927.9.9[16]。

[126] 倪貽德，〈美術聯展之回顧〉，《申報》1927.10.7[+5]。

[127]〈大學院美展函請上海藝術家出品〉，《申報》1928.8.14[+5]。拒絕任委員者尚有梁得所、周勤豪、陳宏。不過，後來張聿光改變心意，接受委員職位。從全國美展出版的今部圖錄看來，只有丁衍鏞與陳宏送件展出。

[128] 陸爾強，〈上海藝術協會展先聲〉，《申報》1928.10.4[5]；蔣平五，〈十七年中國畫壇之回顧〉，同報，1929.1.25[+5]；〈上海藝術協會第一屆審查員名單〉，同報，1928.9.21[+5]。

[129]〈全國美展會應採取聯合制之提議〉，《申報》1929.1.28[11]。

> 中國藝界，關係複雜，偶一不慎，糾紛立起，統一辦理，審查委員最難產生，各派自行負責審查，此慮可免。…萬一不幸言中（引起糾紛），藝界從此多事，美展爲之凋敝，則不獨美展信用爲之喪失，亦將貽笑國際，於國於民，兩感不便。…

此建議並沒有被採納，而西湖國立藝術院的教授們就此淡出審查等籌備工作。國展期間，西湖國立藝術院的刊物《亞波羅》公開批評「粗製濫造的贋品充斥會場」，[130] 事實上在國展開幕前夕，西湖藝術院「藝術運動社」的同仁決議在國展結束後，立即在上海法國公園附近的「法比聯歡會堂」舉行第一次團體展。至5月展出時，《申報》報導如下：「西湖國立藝術院教職員所組織之藝術運動社，成立已將一載，近有感於全國美展之情形不佳，且有許多甚有天才之作家，均被屏於落選之列，決定以該社全部作品，約二百餘件，會同全｛國｝美展落選各家之作品百餘件，舉行極精選之藝術展覽會，…」[131]

十二、西畫傳統之紛爭——日本與西歐之間

藝術界的紛爭古今皆然，本不值得申論，本文只想從美術發展的脈絡略作一個有趣的分析。現代西洋美術傳入中國之初，可以分爲透過日本與歐洲兩個不同的源頭。如曾任上海美專國畫系主任的潘天壽所指出，清末至民國初年，各省師範學校之西畫教授多聘日人教師，早期美術留學生亦多往日本。[132] 1903年最早聘用日本教師的三（兩）江師範學堂，也聘用圖畫科教師。[133] 更多的學生是透過由日文翻譯來的美術教科書、畫冊摸索學習西畫。如陳抱一指出，劉海粟在開辦學校之後，曾透過他的介紹，訂閱日本美術學院的「正則詳講義」，通過函授

---

130 〈第一頁——把希望寄給（西湖博覽會）藝術館罷！〉，《亞波羅》7(1929)：535。

131 李朴園，〈我所見之藝術運動社〉，《亞波羅》8(1929)：645-656。《申報》1929.5.19 [16]。

132 潘天壽，〈域外繪畫流入中土考略〉，《中國繪畫史》（上海：商務印書館，1926），收錄於顧森、李樹聲編，《百年中國美術經典4——美術思潮與外來美術 (1896-1949)》（深圳：海天出版社，1998），頁27-29。陳振濂，《近代中日繪畫交流史》（合肥：安徽美術出版社，2000）。

133 蘇雲峰著，《三（兩）江師範學堂：南京大學的前身，1903-1911》（台北：中央研究院近代史研究所專刊（82），1998），頁21-27。

修習文憑。[134] 1919年赴日本考察東京的秋季各項官方與在野美術展，回國後出版各種介紹日本美術現況的書籍，並翻譯日文西洋畫冊出版。1919-1920年左右，許多從日本及歐洲留學回來的西畫家聚集在上海， 美術界一時出現朝氣蓬勃的現象。[135] 許多繪畫團體如天馬會、晨光美術會等均先後出現於此時。具左翼思想的畫家許幸之曾指出，此時期的美術啓蒙運動是民族資產階級興起的美術運動，換句話說是商人和中產階級支持的美術運動。[136] 借用陳抱一的說法則是在1922、23年以後上海西畫壇興起「洋畫作爲學術與藝術研究的風氣」，[137] 亦即新近歸國，受過專業訓練的畫家有意識地結合起來，以與前期的領導者如劉海粟、王濟遠等天馬會成員有所區隔。然而在1925-27年左右，帝國主義與北洋軍閥勾結，「五卅」、「沙基」慘案爆發，再加上北伐軍攻入上海後的清黨，使得文化界再次分裂，社會主義與無產階級革命思想興起。社會變化也間接促成上海藝大分裂出中華藝大，上海美專分裂出新華藝專。值此之際，1926年初，林風眠與徐悲鴻回國。1928年他們都安居在南方，一在杭州，一在南京，投入教育工作。1929年4月全國美展遂仍然由上海美專的教師主導。

《美展》三日刊發行期間，最受人注目的是拒絕參展的徐悲鴻與支持國展的文學家徐志摩之間長篇往返的〈惑〉、〈我也惑〉。他們所爭論的不但是中國究竟應該學習古典（十九世紀以前）作風或現代印象派繪畫，事實上矛頭也指向了日本，以下略引其言以說明。徐悲鴻，〈惑〉首先稱賀國展，緊接著表示強烈反對印象派的態度：[138]

> 中國有破天荒之全國美術展覽會，可云喜事，值得稱賀。而最可稱賀者，乃在無腮惹那｛塞尚｝Cezanne 馬梯是｛馬蒂斯｝Matisse 薄奈爾｛波那爾｝Bonnard 等無恥之作。（除參考品中有一二外）

---

134 陳抱一，前引文，《上海藝術月刊》6(1942)：120。

135 同上註，《上海藝術月刊》7／8(1942)：144。

136 許幸之，〈中國美術運動の展望〉，《滿蒙》12.5(1931)：111-119。許幸之爲上海美術專科學校 (1919-1922)、東京美術學校畢業生 (1924-1929)，一度曾投入北伐軍宣傳工作。參見邵大箴，〈序言——爲時代而歌唱的藝術家〉，《許幸之畫集》（北京：中國文聯，1996），頁13-17。

137 陳抱一，前引文，《上海藝術月刊》7／8(1942)：146。

138 徐悲鴻，〈惑〉，《美展》5(1929.4.22)：1-2，原文法國畫家譯名取其諧音而有取笑之意，｛｝內爲筆者附註目前通用譯名，（）爲作者原文。圓點則是筆者所加。下引文亦同。

…若吾國革命政府…而收羅三五千元一幅之無腮惹那馬梯是之畫…在我徐悲鴻個人，卻將披髮入山。不願再見此類卑鄙昏瞶黑暗墮落也。

徐志摩的回應，〈我也惑〉則肯定印象派，肯定向歐洲學習，而認爲向日本學習是皮毛而膚淺的：[139]

…塞尚在現代畫術｛繪畫｝上，正如洛壇｛羅丹｝在塑術｛雕塑｝上的影響，早已是不可磨滅，不容否認的事實，他個人藝術的評價亦已然漸次的確定…。

…我國近幾十年事事模仿歐西，那是個必然的傾向，固然是無可喜悅，抱憾卻是無須。是他們強，是他們能幹，有什麼可說的？妙的是各式歐化的時髦在國內見得到的，幷不是直接從歐西來，那倒也罷，而往往是從日本轉販過來的，這第二手的摹仿似乎不是最上等的企業。說到學襲，說到趕時髦，（這似乎是一個定律），總是皮毛的新奇的膚淺的先得機會。…

徐悲鴻所謂的「參考品」即日本官方送來參展的油畫，也就是留學日本者所學習的名家作品，都被他列入與印象派、後期印象派等同的「無恥之作」。徐志摩雖然護衛後期印象派畫家塞尚等的價值，但他也明白指出到日本學習西畫正有如「轉販過來的」、「二手摹仿」，其結果是皮毛的、膚淺的。徐悲鴻與徐志摩都是學習歐洲的新進歸國者，他們站在同一陣線上，對於留學日本習畫表示不屑。事實上，也有識者指出，徐悲鴻於1917年私奔日本時，也曾帶回來日本畫家中村不折、藤島武二的揉和東西文化的嚐試。[140] 二十世紀初葉日本文化對中國現代化的錯綜複雜的影響是未來深入研究的重點，在此簡單指出，到了1920年代末期隨著中日關係日漸惡化，出現留學歐洲派排擠留日派的現象，更造成美術界的混亂與紛爭。

十三、結論——沙龍展的幻影

不管是只有128件作品的台展或是號稱上萬件的國展，他們都曾以法國沙龍展爲典範，而且在引進沙龍展的過程中，日本在兩地都曾扮演過重要的角色。台

---

[139] 徐志摩，〈我也惑〉，《美展》5／6(1929.4.22&25)：2-4&1-4。

[140] 陶詠白，〈回望歷史——徐悲鴻與林風眠〉，《林風眠研究文集》（杭州：中國美術院，1995），頁305。

展以殖民母國的帝展爲模範，在政府的高度行政效率支持下順利誕生。當時台灣雖然已有不少美術留學生和業餘愛好者，但是島內卻缺乏美術研究教學機構，也沒有明顯的美術市場。石川欽一郎的忠實學生倪蔣懷 (1894-1943) 熱心參與台展並且在1929年7月獨資成立繪畫研究所，請石川率同留日學生陳植棋等指導，然而大約維持了一年便無疾而終。[141] 美術學生只能繼續前往日本或法國留學，缺乏雄厚經濟能力者只好放棄此途。同時，台展繼續聘用帝展的審查員來台指導，未能適度栽培本地審查員，更促使美術的發展很快便遇到無法克服的瓶頸。

1934年台展新聘由東京美術學校畢業的廖繼春、顏水龍，以及東京女子美術學校畢業的陳進爲審查員，有意引進本島的學院派畫家主掌台展，卻遭反彈，兩回後就取消了。究其原因，島內沒有成立美術學校培養師資以及研究環境，便無法樹立學院派權威，只能繼續借重日本美術老師以及東京來的權威畫家。從歷史的角度來回顧，沒有美術學校搭配的台展便停留於象徵殖民政府的美術櫥窗，或美術殿堂的外形，缺乏對社會人文環境的深刻創造力與省思性。簡言之，台展的表現是由殖民者刻意製造出來的，以新取代舊，日本取代中國的政治文化現象，美術學生只能跟隨著東京的模式而學習，基礎不夠深厚。台展第一回評論表現相當專業水準，但評論家是從日本來的新進移民，他們的觀點也是東京或大阪等地的，對台灣有何影響，有待更深刻的觀察。[142]

反觀1929年上海呢？恐怕是新時代的藝術學術規範仍未建立，舊有的勢力雖然未能有效地改革以反映時代所需，卻也很難被取代吧！上海的新興畫家們雖然已經建立了許多美術學校互相競爭，而林風眠、徐悲鴻也還沒有在畫壇上取得地位，即將領導藝壇的杭州藝專、北京藝專與中央大學藝術系等都還沒有確立穩固的基礎，足以負起舉辦全國美展的事務。劉海粟早在1923年第六回天馬會展時，便倡言天馬會預定「每年春秋兩季徵集國中新的繪畫陳列之，以供眾覽，其制蓋仿法之沙龍展，日之帝展也。」[143] 可見得劉海粟很早便計劃引進法日沙龍展，他比任何人更早就預想著結合沙龍展與美術學院來領導全國美術界，環顧宇內，

---

[141] 顏娟英，〈台灣早期西洋畫壇的長者——倪蔣懷〉，《藝術行腳——倪蔣懷作品展》（台北市立美術館，1997），頁6-11。

[142] 顏娟英，〈百家爭鳴的評論界〉，《風景心境——近代台灣美術史文獻導讀》，頁312-319。

[143] 劉海粟，〈天馬會究竟是什麼〉，原載《時事新報・藝術》13(1923.8.4)，收錄於《百年中國美術經典》，前引書，頁45。

確實也只有他的上海美專最具老字號的資格。可惜，隨著大量留學生歸國，上海美專的教師在創作與美術思潮上已逐漸失去了領導地位，1926-1927年更因爲未能妥善處理學潮而停課將近一年。[144] 劉海粟因此前往日本考察，並且積極準備前往巴黎取經。整體而言，1929年中國新時代的學院派美術仍然是混沌一片，而美展即在困窘的年代展開。[145]

當時，國家在文化建設上的財力與效率俱極有限，民間商業取向的勢力卻非常龐大，故而國展脫離了現代美術的時間範圍，以展出私人收藏的古董來號召觀眾，兼具有美術古董博覽會、商展的性質。國家官方的美術展覽會不得不與商業市場取向妥協，這是民初上海社會的特色。上海畫壇的另一特色是畫家之間的百家爭鳴。國展期間，美術界的討論往往不在展覽作品本身的優劣，而是環繞在美術的重要性，西畫中用，以及中國畫家究竟該選取印象派或古典派爲學習對象等基礎概念性問題。換個角度來看，台展的年輕畫家們似乎過於天真而熱情地接受了台展的形式，國展的參與者雖然對展出結果相當程度地感到滿意，卻揮不去許多的焦慮，迫切的民族存亡問題與美術的發展方向經常糾纏不清。雖然許多中國畫家都呼籲政府應每年舉行全國美術展覽會，讓中國的沙龍展制度能確立下來，然而由於政局動盪、兵燹連年，這個期望畢竟是飄渺的夢想。[146]

在上海多位知名畫家揚言杯葛的情形下，國展開幕了，左翼畫家許幸之批評是對「資產階級青年的一種麻醉政策。」這當然是政治偏見。[147] 檢選的主任委員李毅士曾函告各委員，「須以普遍爲前提」，避免審查員有「門戶之見」的嫌疑。[148] 其結果可能是廣開門戶，入選人數眾多。此外，相較於台展的免審查人數有限，國展特約參展人數與作品數量龐大，超過了入選部分。其中更值得注意的是，國畫與書法的數量是西畫的四倍，無法平衡。

台展畫家陳澄波，1929年結束東京美術學校研究所課程，前往上海任教於新華藝專。他曾寫給家鄉後輩，畫家林玉山一封信，提到他對國展的觀感，入選的

---

144 〈上海美專風潮文件〉，《藝術界》10(1927.3.26)：3-16。

145 「困窘的年代」一詞係引用自胡成，《困窘的年代——近代中國的政治變革和道德重建》（上海：三聯書店，1997）。

146 豐子愷，〈對於全國美術展覽會的希望〉，《美展》1(1929.4.10)：5；俞劍華，〈美展要空前絕後乎〉，《美展》2(1929.4.13)：4。

147 許幸之，前引文，頁114。

148 賀天健，〈由全國美術展覽會推想今後美術之趨勢〉，《美展》2(1929.4.13)：8。

西畫比國畫出色，但全體而言，古畫部份是最值得驕傲的。他天真浪漫的語氣充分流露出新生代台灣人對美術創作的熱情：[149]

> 繪畫方面一般入選者，國畫被西畫所壓制，而參考部的國畫卻相反，勝過於日本搬來的現代名油繪。看這情形中國國畫不是無出路，我們還要認眞用功啊，大大來喚起我東西的藝術前途，對於美術的理想和實際的工作，需要拼命用功來研究，必須堅固基礎和穩健的研究目標，才能達到理想的目的。

1895年出生於嘉義的陳澄波一方面每年持續參加台展，一方面身處上海，正全心擁抱大中華民族主義，學習水墨畫傳統，摸索中國新學院派的面貌。[150] 另一位台灣出身，1920年畢業於東京美術學校油畫科的劉錦堂（改名王月芝，悅之），原任教於北京藝專，隨同林風眠自北京到杭州藝專任教，發展出揉合東西美學觀的油畫。劉錦堂不但參加上海國展的行列，他還是西湖博覽會藝術館的籌備委員之一。上海一地聚集的畫家人數或者參加國展的人數都相當驚人，然而，由於缺乏政治安定以及學院內良好運作機制，中國新學院派美術遲遲未能建立，參觀展覽會的觀眾也無法認識現代美術的豐富樣貌。因此，第一回全國美展是否如許多美術家的期望，成爲中國真正的沙龍展呢？答案恐怕也像台展一樣是令人失望的。

（本文於民國九十一年八月二十二日通過刊登）

---

149 林玉山，〈與陳澄波先生交遊之回憶〉，《雄獅美術》1979.12：65。按林玉山推想此信「大約是民國23年5月」，但因信中提到第一次全國美展，故推測應爲1929年。按陳澄波滯留上海時間爲1929-1933年。

150 有關陳澄波此時期的轉變，見顏娟英，〈一九三〇年代美術與文學運動〉，《日據時期台灣史國際學術研討會論文集》（台北：台灣大學，1993），頁545-546。

引用書目

〈上海美專風潮文件〉，《藝術界》10(1927)：3-16。
〈上海藝術協會第一屆審查員名單〉，《申報》1928.9.21[+5]。
〈大學院美展函請上海藝術家出品〉，《申報》1928.8.14[+5]。
〈中華近代之畫風〉，《台灣日日新報》1927.6.5-6[漢4]。
〈天馬會六屆展批評號〉，《時事新報・藝術》1923.8.11[1-4]。
〈天馬畫會號〉，《時事新報・藝術》1923.8.4[1-4]。
〈台展アトリエ廻り〉，《台灣日日新報》1927.9.6-10.5。
〈全國美展閉幕典禮記盛〉，《申報》1929.5.3[13]。
〈全國美展會積極籌備〉，《申報》1929.3.14[11]。
〈林風眠等發起北京藝術大會〉，《藝術界》16(1927.5.7)：5。
〈紀北京之美術展覽會〉，《申報》1922.1.19[8]。
〈清室出售古物續誌〉，《申報》1922.1.3[10]。
〈清宮珍寶入外府〉，《申報》1922.6.13[11]。
〈第一頁——把希望寄給（西湖博覽會）藝術館罷！〉，《亞波羅》7(1929)：535。
〈劉海粟之提議案——舉辦全國美術展覽會議案〉，《申報》1928.5.11[10]。
〈藝術館籌備經過報告〉，《西湖博覽會籌備特刊》冊二，民國史料叢刊16，1929年原版，1971年影印初版，頁505-509。
《第一回台灣美術展覽會圖錄》，台北：教育會，1927。
上海美專檔案，Q250，上海市檔案館藏。
丁致聘編
1935 《中國近七十年來教育記事》，台北：國立編譯館刊，1961年再版。
井手薰
1929 〈台北の都市美〉，《台灣時報》1929.11：96-102。
王 瑞
1986 〈近代上海美術組織記略〉，《上海地方史資料（五）》，上海社會科學院出版社，頁212-220。
北師四十年編輯委員會
1985 《北師四十年》，台北：省立台北師範專科學校。
北澤憲昭
1989 《眼の神殿》，東京：美術出版社。

平　分
1927　〈中秋節的美術聯展〉，《申報》1927.9.9[16]。
正木直彥
1965　《十三松堂日記》，東京：中央公論。
矢內原忠雄，周憲文譯
1987　《日本帝國主義下之台灣》，台北：帕米爾書店。
石黑英彥
1927　〈台灣美術展覽會〉，原載《台灣時報》1927.10，收入《風景心境》，台北：雄獅圖書公司，2001，頁558-560。
石　楠
1995　《劉海粟傳》，上海文藝出版社。
朱伯雄、陳瑞林
1989　《中國西畫五十年 1898-1949》，北京：人民美術出版社。
朱靜華
2001　〈故宮博物院與國族主義〉，《近代中國的視覺表述與文化構圖》，中央研究院近代史研究所發表，2001.9.7，未刊稿。
宋　軍
1996　《申報的興衰》，上海社會科學院出版社。
李朴園
1929　〈我所見之藝術運動社〉，《亞波羅》8：645-656。
李寓一
1929　〈全國美展徵品概略〉，《申報》1929.2.22[21]。
1929　〈教育部全國美術展覽會參觀記〉，《婦女雜誌》15.7：3-4。
李華興編
1997　《民國教育史》，上海教育出版社。
李毅士
1929　〈學習西洋畫的目標〉，《婦女雜誌》15.7：24。
汪亞塵
1989　《汪亞塵藝術文集》，上海書畫社。
阮榮春、胡光華
1997　《中華民國美術史 (1911-1949)》，成都：四川美術出版社。
孟壽椿
1929　〈貢獻〉，《美展》10(1929.5.7)：1。
東京國立文化財研究所編
1996　《內國勸業博覽會美術品目錄》，東京：東京國立文化財研究所。

林玉山
1979 〈與陳澄波先生交遊之回憶〉，《雄獅美術》1979.12：60-65。
邵大箴
1989 〈五四運動和中國美術〉，《藝術家》168：101。
1996 〈序言——爲時代而歡唱的藝術家〉，《許幸之畫集》，北京：中國文聯，頁13-17。
邱函妮
2000 《街道上的寫生者：日治時期的台北圖像與城市空間》，台北：台灣大學藝術史研究所碩士論文。
俞劍華
1929 〈美展要空前絕後乎〉，《美展》2(1929.4.13)：4。
1929 〈全國美展中之名蹟〉，《申報》1929.4.17[19]。
姜丹書
1929 〈美術廿年話兩頭〉，《亞波羅》6：528-530；同文亦刊於《美展》3(1929.4.16)：5-7。
柯定盦
1927 〈天馬會看畫漫記〉，《申報》1927.11.8[16]。
胡　成
1997 《困窘的年代——近代中國的政治變革和道德重建》，上海：三聯書店。
胡根天
1929 〈看了第一次全國美展西畫出品的印象〉，《藝觀》3：27。
郎紹君
1995 《現代中國畫論集》，桂林：廣西美術出版社。
倪貽德
1925 〈美術聯展之回顧〉，《申報》1925.10.7[+5]。
唐振常
1985 《蔡元培傳》，上海人民出版社。
徐志摩
1929 〈美展弁言〉，《美展》1(1929.4.10)：1。
1929 〈我也惑〉，《美展》5 / 6(1929.4.22&25)：2-4&1-4。
徐悲鴻
1929 〈惑〉，《美展》5(1929.4.22)：1-2。
秦宣夫
1937 〈我們需要西洋畫嗎？〉，《教育部第二次全國美術展覽會專刊》，南京：籌備委員會，頁31。

秦紹德
1993 《上海近代報刊史論》，上海：復旦大學出版社。
袁志煌等編
1922 《劉海粟年譜》，上海人民出版社。
馬公愚
1929 〈全國藝術界的責任〉，《美展》4(1929.4.19)：2。
高平叔編
1984 《蔡元培全集》，北京：中華書局。
張少俠、李小山
1986 《中國現代繪畫史》，南京：江蘇美術出版社。
張仲禮主編
1990 《近代上海城市研究》，上海人民出版社。
張 枏
1927 〈扶桑游屐錄〉，《申報》1927.8.29[16]。
張澤厚
1929 〈美展之繪畫概評〉，《美展》9(1929.5.4)：5-6。
梁 柱
1996 《蔡元培與北京大學》，北京大學出版社。
莊 申
1997 《從白紙到白銀：清末廣東書畫創作與收藏史》，台北：東大圖書公司。
章咸、張援編
1997 《中國近現代藝術教育法規彙編 1840-1949》，北京：教育科學出版社。
許士騏
1929 〈全國美展所負的使命〉，《美展》6(1929.4.25)：7。
許志浩
1994 《中國美術社團漫錄》，上海書畫出版社。
許幸之
1931 〈中國美術運動の展望〉，《滿蒙》12.5：111-119。
郭雪湖
1932 〈台展特選的心路歷程〉，原載《台灣日日新報》1932.1.16[6]，《風景心境》，台北：雄獅圖書公司，2001，頁153。
野村幸一
1936 〈陳進論——台灣畫壇人物論之四〉，原載《台灣時報》1936.12，《風景心境》，台北：雄獅圖書公司，2001，頁418-419。

陳小蝶
1927 〈天馬國畫記〉，《申報》1927.11.8[16]。
1928 〈爲東京宋元明書畫展覽會告中國收藏家〉，《申報》1928.8.3[17]&4[21]。
陳抱一
1942 〈洋畫運動過程略記（2）〉，《上海藝術月刊》6：117-120。
1942 〈洋畫運動過程略記（3）〉，《上海藝術月刊》7／8：144-146。
1942 〈洋畫運動過程略記（5）〉，《上海藝術月刊》11：225-226。
陳振濂
2000 《近代中日繪畫交流史》，合肥：安徽美術出版社。
陸爾強
1928 〈上海藝術協會展先聲〉，《申報》1928.10.4[5]。
陶英惠
1972 〈蔡元培與大學院〉，《中央研究院近代史研究所集刊》3：189-205。
陶詠白
1995 〈回望歷史——徐悲鴻與林風眠〉，《林風眠研究文集》，杭州：中國美術院，頁302-316。
舜 吉
1927 〈台展お前に一美術を眼る〉，《台灣日日新報》1927.9.20[5]。
賀天健
1929 〈由全國美術展覽會推想今後美術之趨勢〉，《美展》2(1929.4.13)：8。
黃 可
1997 〈上海的美術院校和美術社團〉，《朵云》47：139-186。
萬青力
2001 〈南風北漸：民國初年南方畫家主導的北京畫壇〉，《區域與網路》，台北：台灣大學藝術史研究所，頁605-628。
遐庵（葉恭綽）
1929 〈聽了美展開幕的幾段演說以後〉，《美展》3(1929.4.16)：1。
夢 華
1923 〈參觀天馬會後的感想〉，《時事新報・學燈》1923.8.17[4]。
舞 成
1929 〈美展兩日記〉，《申報》1929.4.15[11]。
劉自熿
1929 〈維新國畫〉，《美展》10(1929.5.7)：8。

劉海粟

1923 〈天馬會究竟是什麼〉，《時事新報・藝術》1923.8.4[1-2]。

1923 〈爲什麼要開美術展覽會〉，《時事新報・學燈》1923.2.20[4]。

1923 〈審核新學制藝術課程綱要以後〉，《時事新報・學燈》1923.3.10[4]。

1924 〈江蘇省第一屆美術〉，《時事新報・藝術》1924.3.9[1-2]。

1987 《劉海粟藝術文選》，上海：人民美術出版社。

劉海粟美術館編

2000 《劉海粟研究》，上海畫報社。

潘天壽

1926 《中國繪畫史》，上海：商務印書館。

蔣平五

1929 〈十七年中國畫壇之回顧〉，《申報》1929.1.25[+5, +6]。

蔡元培

1922 〈介紹藝術家劉海粟〉，《晨報》1922.1.18。

鄭午昌

1929 〈所謂收藏家〉，《美展》8(1929.5.1)：7。

鄭曼青

1929 〈繪畫之究竟〉，《美展》8(1929.5.1)：7。

盧輔聖

2001 〈海派繪畫論略〉，《海派繪畫研究文集》，上海書畫出版社，頁9。

豐子愷

1929 〈對於全國美術展覽會的希望〉，《美展》1(1929.4.10)：5。

顏娟英

1993 〈一九三〇年代美術與文學運動〉，《日據時期台灣史國際學術研討會論文集》，台北：台灣大學歷史系，頁535-554。

1997 〈台灣早期西洋畫壇的長者——倪蔣懷〉，《藝術行腳——倪蔣懷作品展》，台北：市立美術館，頁6-11。

2000 〈近代台灣風景觀的建構〉，《國立台灣大學美術史研究集刊》9：176-206。

2001 〈從上海美術專門學校看民國時期的西洋美術發展〉，中央研究院東北亞區域研究計畫報告，2001.1，未刊稿。

顏娟英譯著

2001 《風景心境——近代台灣美術史文獻導讀》，台北：雄獅圖書公司。

顧森、李樹聲編
1998 《百年中國美術經典4——美術思潮與外來美術 (1896-1949)》，深圳：海天出版社。
鶴田武良
1990 〈芸術経済学—書画の値段と扇子のこと〉，《扇絵》，和泉市久保惣記念美術館，頁3-13。
1991 〈民国期における全国規模の美術展覧会—近百年来中国絵画史研究2〉，《美術研究》349：18-42。
1997 〈中國近代美術大事年表〉，《和泉市久保惣記念美術館紀要》7、8、9。
2001 〈日本的中國畫流傳史與中國畫研究回顧〉，2001年5月中央大學藝術學研究所演講稿。
鷗亭生（大澤貞吉）
1927 〈第一回台展評〉，原載《台灣日日新報》1927.10.30-11.2，收入《風景心境》，台北：雄獅圖書公司，2001，頁188-191。
塩月善吉
1933 〈台灣美術展物語〉，原載《台灣時報》1933.11，收入《風景心境》，台北：雄獅圖書公司，2001，頁507-509。
Crow, Thomas E.
1985 *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris.* New Haven: Yale University Press.
Rydell, Robert W. and Nancy E. Gwinn, eds.
1994 *Fair Representations: World's Fairs and the Modern World.* Amsterdam: VU University Press.

A Comparative Study in the Official Dimension of Fine Art -- The Taiwan Fine Art Exhibition of 1927 and the Shanghai National Fine Art Exhibition of 1929

Chuan-ying Yen

Institute of History and Philology, Academia Sinica

In 1927, the 1st islandwide official fine art exhibition was held in Taipei. In 1929, the 1st national official fine art exhibition was held in Shanghai. These 2 exhibitions respectively represented an important milestone in the history of modern art in Taiwan and in China in the beginning of the 20th century, and were also indices of modern cultural development. In October 1907, the 1st Japanese Ministry of Education Fine Art Exhibition (Monbushō-bijutsu-tenran-kai, abbreviation 'Bun-ten') was held in Tokyo, Japan -- a precedent in Asia. The Taiwan Fine Art Exhibition of 1927 had modeled after Bun-ten. In the meanwhile, the National Fine Art Exhibition of 2 years later held by the Chinese Ministry of Education could be said as the product resulting from the impact of the salon in France and the Bun-ten. Official fine art exhibitions have long been the symbol of the real strength of modern nations and have converged with nationalistic thoughts. However, since there was also the element of commercial fair in the fine art exhibition of Shanghai, its expressive form was larger and more complex than the expressive form of the Taiwan fine art exhibition. The expression of the Taiwan exhibition was deliberately fostered by the colonists who replaced Chinese culture with Japanese viewpoints. Students of fine art could only follow the Tokyo pattern. And the young painters of the Taiwan exhibition seemed to have accepted the form of Taiwan exhibition too innocently and ardently. On the other hand, the dominant participants in the national exhibition were collectors and traditional painters. The new western style painters in Shanghai were still in endless dispute at this time. The urgent problem of national survival often was too tangled up with the direction of artistic development to unravel.

Keywords: Taiwan Fine Art Exhibition, National Fine Art Exhibition, Shanghai, modern, intercultural comparative studies



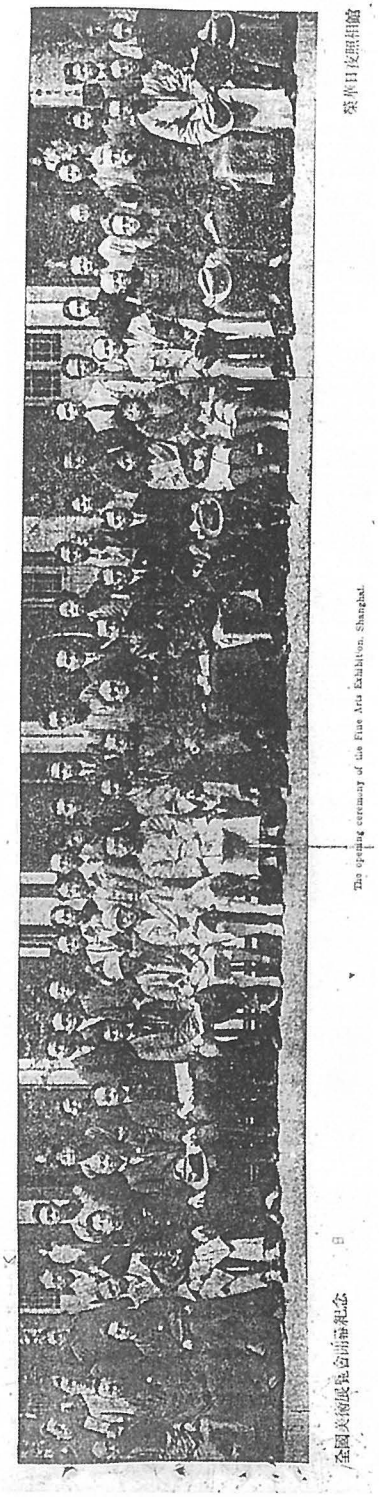
(二)　昭和二年十月二十二日　臺灣日日新報

臺展審査終る

入選畫發表ふ

寫眞說明
選ばれた入選畫の一部と最後の鑑別狀況

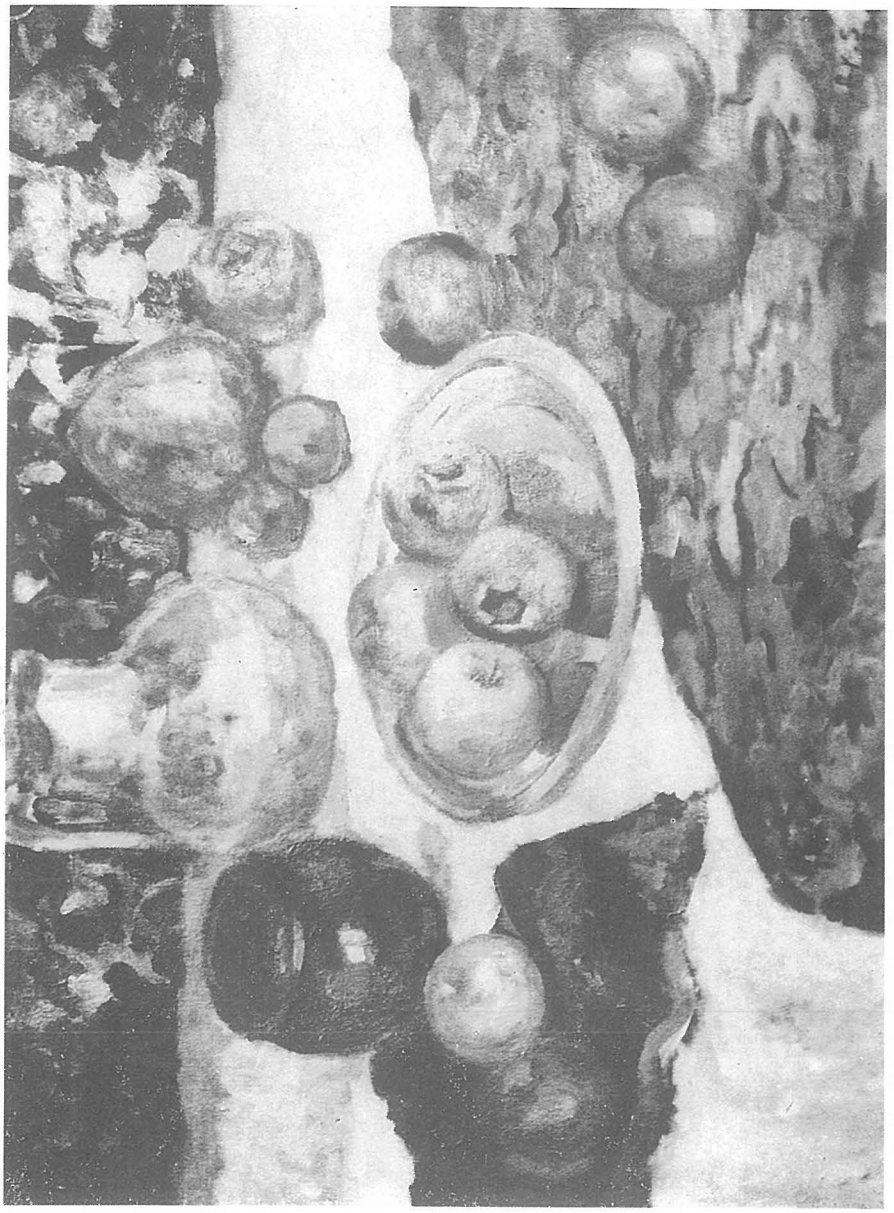
圖一：作品審查照片，《台灣日日新報》1927.10.22



圖二：國展開幕紀念照，〈時報〉1929.4



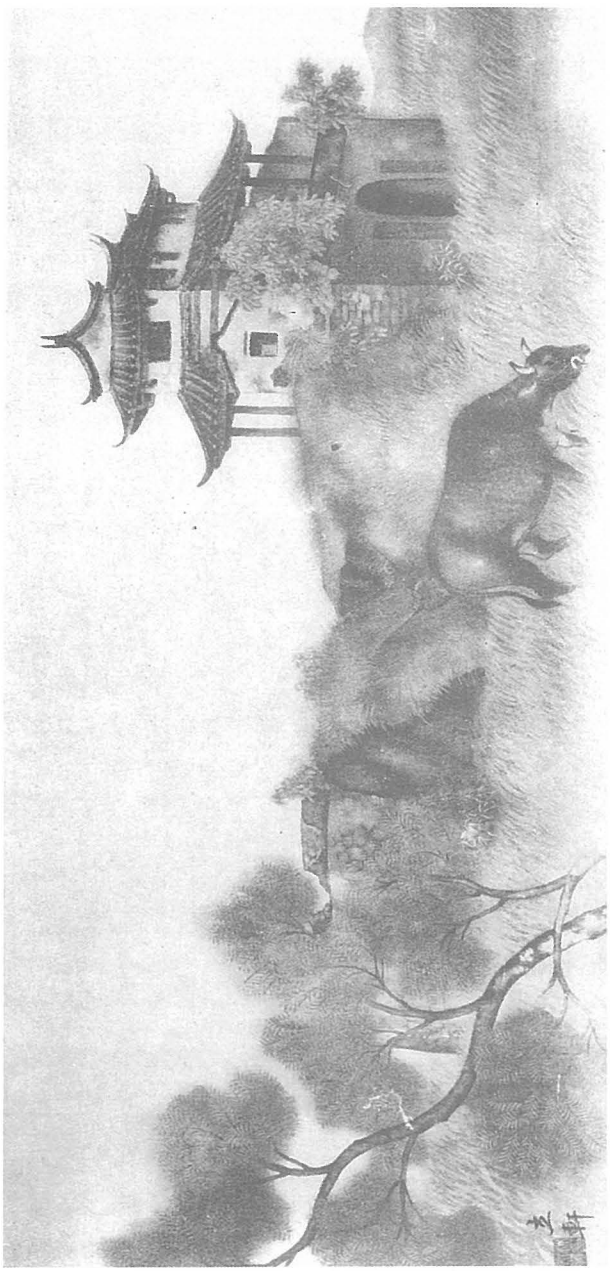
圖三：《台灣日日新報》台展專號1927.10



圖四：廖繼春「靜物」，1927，台展西洋畫特選



圖五：陳植棋「海邊」，1927，台展西洋畫特選



圖六：林玉山「大南門」，1927，台展東洋畫特選



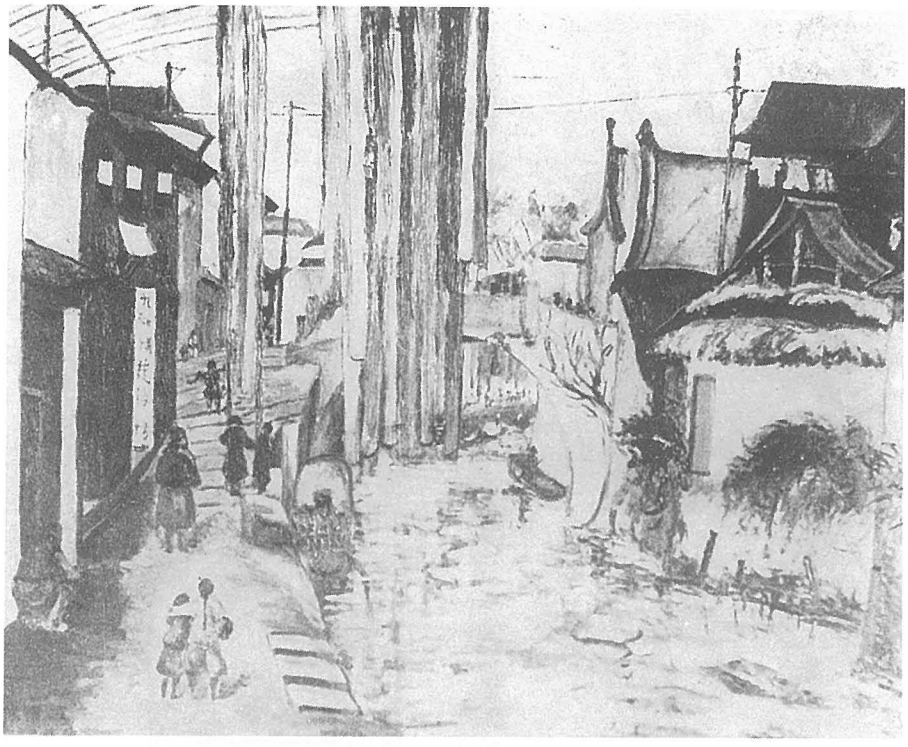
圖七：陳進「姿」，1927，台展東洋畫特選



圖八：劉海粟「早春」，1929，國展西畫



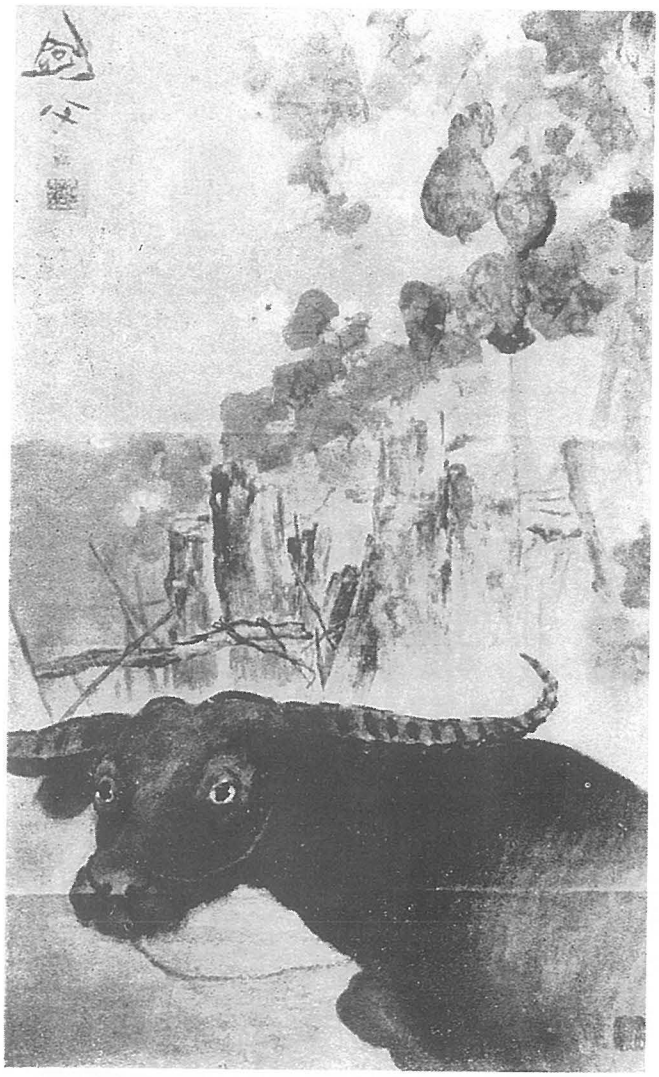
圖九：林風眠「貢獻」，1929，國展西畫



圖一〇：陳澄波「染坊」，1929，國展西畫



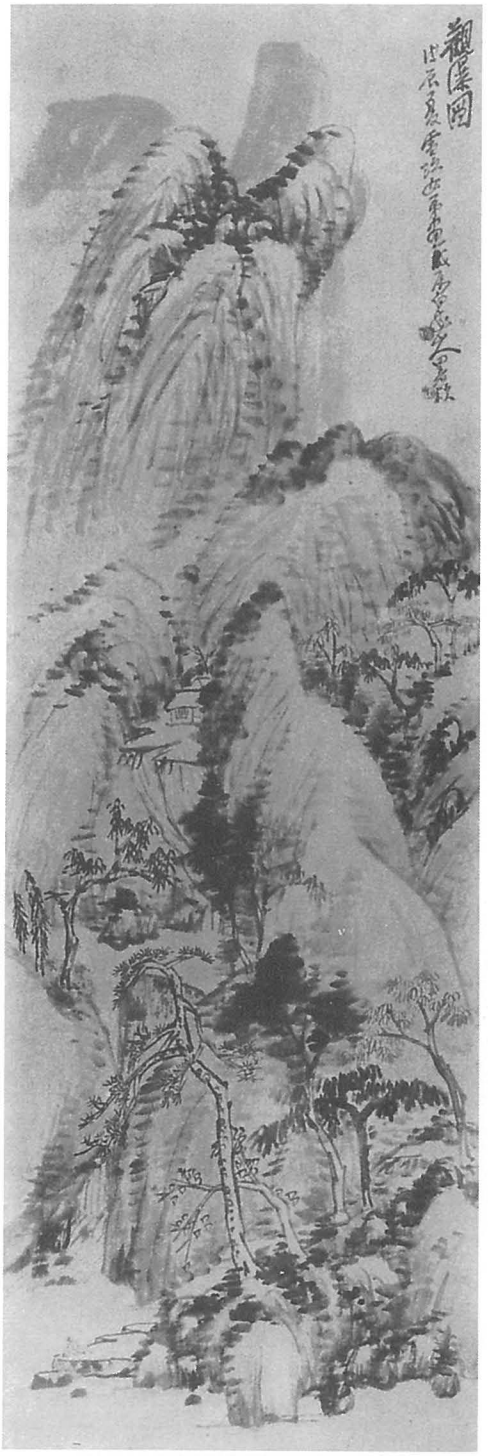
圖一一：齊白石「花鳥」
1929，國展國畫



圖一二：高劍父「畫牛」，1929，國展國畫



圖一三：俞劍華「山水」，1929，國展國畫



圖一四：王一亭「山水」
1929，國展國畫