

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^{*}

孫麗瑩^{**}

摘要

1926 年 12 月，張競生在其主辦的《新文化》創刊號，發表了〈裸體研究——由裸體畫說到許多事——為曉江氏女體速寫而作〉。該文詳細論述了裸體畫表現的女性曲線美、裸體畫的意義和實行裸體的必要性。他還從性學、健康、優生觀念入手，批評女子束胸，宣揚新的女體審美標準：不但要「面部美」，更要「奶部的發展、臀部的豐滿」。

「曉江氏」是誰？其女體速寫為何值得張競生在《新文化》撰文？作為一名知識份子，張競生為何要談裸體畫、談女體審美的問題？曉江的裸體畫作與近代裸體視覺文化有何關係？裸體視覺文化對其他的社會觀念，如女體審美新標準的形成產生了怎樣的影響？

本文試就上述問題展開論述，以張競生前述文章為中心，利用 1920 年代的報刊雜誌，分四部份探討在裸體視覺文化的生產過程中，知識份子與畫家各自擔當的角色，以及兩者間的互動。第一部份分析張競生豐富的個人經歷，他與裸體視覺文化的關係，和他寫作此文的

^{*} 承蒙鄭文惠教授的邀請，本文初稿曾於 2009 年 3 月在政治大學舉辦的「第八屆國際青年學者漢學會議近現代報刊與文化研究學術研討會」上宣讀，特此衷心感謝。同時感謝會議中彭麗君教授的點評，以及許慧琦教授及其他與會者的提問與交流。在論文的審查與修改過程中，兩位匿名評審提供了諸多寶貴建議，筆者獲益良多。筆者亦由衷感謝顏健富教授、本篇論文責任校對趙家琦同學、以及學報其他工作人員給予耐心細緻的幫助。筆者在此一併致謝。

^{**} 德國海德堡大學漢學系助理教授。

背景；第二部份從畫家陳曉江的生平進入，論述陳氏與 20 世紀 20 年代裸體視覺文化的關係；第三部份具體解讀〈裸體研究〉一文中的論述與張競生的裸體主張；第四部份從對裸體的「看」與「知」來分析畫家和知識份子在裸體視覺文化中扮演的角色，以及裸體視覺文化對女體審美觀改變的影響。

關鍵詞：張競生、陳曉江、《新文化》、裸體視覺文化、女體

一、引言

晚清以降，隨着印刷技術的發展提高，圖像在印刷媒體中佔有越來越重要的地位，這一新的發展趨勢被學者稱為圖像轉向（Pictorial turn）或視覺轉向（Visual turn）。¹ 在大量的圖像生產中，以「裸體」為主題的視覺資源，相關的文字論述和社會活動，構成「裸體視覺文化」的主體。²

¹ 關於「視覺轉向」，參見 W. J. T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago: University of Chicago Press, 1994), pp. 11-34; Laikwan Pang, *The Distorting Mirror: Visual Modernity in China* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2007), pp. 1-33. 亦見 Laikwan Pang, "The Pictorial Turn: Realism, Modernity and China's Print Culture in the Late Nineteenth Century," *Visual Studies* 20/1 (April 2005): 16-36.

² 本文所指的「裸體」，是晚清民國時期語境下的「裸體」，即無衣物遮蔽的身體，或有少量衣物或裝飾物遮蔽，卻仍露出胸臀等部位的身體。儘管自 Kenneth Clark 以後，西方藝術史的論述常常強調 nude/nudity 和 naked/nakedness 的相對分別，這些論述又通過翻譯策略進而影響到當下華文世界的藝術批評，但晚清民國時期的「裸體」話語並不能用這種二元形式進行探討。詳見筆者博士論文中對西方就 nude/nudity 和 naked/nakedness 的定義與討論：Liying Sun, "Body Un/Dis-Covered: Luoti, Editorial Agency and Transcultural Production in Chinese Pictorials (1925-1933)," PhD Dissertation to be presented in 2014, University of Heidelberg. 另可見 Kenneth Clark, "The naked and the nude," in *The Nude: A Study in Ideal Form* (New Jersey: Princeton University Press, 1971), pp. 1-3; John Berger, *Ways of Seeing* (London: British Broadcasting Corporation and Penguin Books, 1972), pp. 45-64; Lynda Nead, "A discourse on the naked and the nude," and "Aesthetics and the female nude," in *The Female Nude: Art, Obscenity, and Sexuality* (London: Routledge, 1992), pp. 12-16; 22-25; Richard D. Leppert, "What's nude?" in *The Nude: The Cultural Rhetoric of the Body in the Art of Western Modernity* (Boulder, Colorado: Westview Press, 2007), pp. 8-11; Jorge Lewinski, introduction to *The Naked and the Nude: A History of the Nude in Photographs, 1839 to the Present* (New York: Harmony Books, 1987), pp. 9-18. 參見學者張英進亦提及中文的「裸」字涵蓋了英文的 "nakedness" 和 "nudity"，見其 "Artwork, Commodity, Event: Representations of the Female Body in Modern Chinese Pictorials," in Jason C. Kuo ed., *Shanghai Visual Culture, 1850s-1930s* (Washington, D. C.: New Academia Publishing, 2007), p. 155. 中文翻譯例如侯宜人譯 Lynda Nead 的 *The Female Nude*（《女性裸體》，臺北：遠流出版公司，1995 年），使用「裸體」表述 "nude"（頁 21），「袒露」表述 "naked"（頁 22），「赤裸裸」表述 "nakedness"（頁 25），

裸體視覺文化醞釀在晚清，成熟在 1920 年代，涉及藝術、哲學、政治、歷史、社會、經濟、文學等多個面向。近十年來，隨著對視覺文化研究的關注，越來越多的學者，尤其是藝術史家，開始傾力於上海早期裸體視覺文化及現代性的相關研究。這些研究主要包括三個方面：一是重新檢視劉海粟（1896-1994）、上海美術學校、裸體模特之爭的既有書寫，以此梳理上海早期的美術教育體制與裸體視覺文化生產的關係。二是以月份牌、報刊雜誌的廣告、插圖、漫畫為研究對象，探索早期商業美術的發展。這些成果加深了我們對商業美術中裸體視覺文化產品的理解。三是對以圖像為主的期刊中裸體（或女體）圖像的研究，這些期刊包括《良友》、《北洋畫報》、《獨立漫畫》、《青青電影》、《真相畫報》、《美術生活》、《上海漫畫》等。

比如安雅蘭（Julia Andrews）通過大量研讀上海美專檔案和同時期報刊資料，質疑關於劉海粟與裸體畫論爭的既有論述，開啓了探討裸體畫與現代美術史建構的多重角度。³ 吳方正進一步梳理了 20 世紀最初 20 年《申報》與《時報》中關於裸體畫、裸體寫生、上海美專的報道與廣告，分析了將人體再現引入中國文化脈絡過程中，各種文化力量對「裸的理由」的論爭。⁴ 顏娟英主編了《申報》藝術資料條目索引，為早期藝術教育與視覺文化研究提供了基本的研究工具。書中她與吳方正各有著文，探討從圖畫與手工中誕生的近代藝術教

「裸體」表述“nudity”（頁 25）。誠如 Lynda Nead 在《女性裸體》中指出：「將女性裸體以『裸體』一字代之幾乎是個文化認可，視覺藝術的主流書籍在使用「裸體」為標題時，也通指女性裸體」（頁 22）。筆者的研究意在考察 1920 年代整體的裸體視覺文化，而非只是「女性裸體視覺文化」。雖然，這一時期畫報裡的女性裸體圖像的確佔裸體圖像的絕大部分，但這並不表示筆者僅僅研究「女性裸體視覺文化」。

³ 安雅蘭（Julia Andrews），〈裸體畫論爭及現代中國美術史的建構〉，《海派繪畫研究文集》（上海：上海書畫出版社，2001 年），頁 117-150。

⁴ 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），頁 55-110。此外，吳方正相關論述也見〈晚清四十年上海視覺文化的幾個面向〉，《中央大學人文學報》第 26 期（2002 年 12 月），頁 49-95。

育，並進一步挖掘以上海美術學校為中心的美術教育運動。⁵ Ellen Johnston Laing（梁莊愛倫）梳理了早期著名的商業美術家如鄭曼陀（1884-1961）、謝之光（1900-1976）、杭穉英（1900-1947）的創作經歷，分析了這些藝術家創作的裸體月份牌、廣告畫和封面插圖。⁶ Catherine Yeh（葉凱蒂）比較了《良友》與《北洋畫報》登載的裸體圖像，指出裸體圖像與「文明」的關係，以及這兩種畫報針對讀者群所採取的不同市場策略。⁷ 值得一提的是，Jason C. Kuo（郭繼生）編的《上海視覺文化 1850-1930s》中收入了幾篇這方面的力作，如 Carrie Waara 和 Yingjin Zhang（張英進）不約而同地從早期畫報切入，前者分析了藝術家、出版商與讀者之間的關係以及幾份重要出版物的女性圖像（包括裸體），後者透過「藝術品，商品，事件」的視角分析了畫報中女性身體的意涵。⁸ 更難得的是，亦有漢學家從哲學層面

⁵ 參見吳方正，〈圖畫與手工——中國近代藝術教育的誕生〉、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〉，分別收入顏娟英主編，《上海美術風雲——1872-1949 申報藝術資料條目索引》（台北：中央研究院歷史語言研究所，2006年），頁 1-45；47-117。

⁶ Ellen Johnston Laing, *Selling Happiness: Calendar Posters and Visual Culture in Early Twentieth-Century Shanghai* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2004). 她的研究也涉及到了《上海漫畫》封面中的裸體圖像，見 Ellen Johnston Laing, "Shanghai Manhua, the Neo-Sensationist School of Literature, and Scenes of Urban Life," the MCLC Resource Center: <http://mclc.osu.edu/rc/pubs/laing.htm#fn1>（訪問日期：2010年9月30日）。

⁷ Catherine V. Yeh, "Recasting Depravity as the Icon of the Modern: The Female Nude in the *Young Companion* (*Liangyou huabao*) and the *Pei-yang Pictorial News* (*Beiyang huabao*) of the 1920s," paper presented at Session 145 "A New Way to Imagine the Order of the World: Chinese Pictorials of the 1920s and 30s," AAS Annual Meeting, 2007. 感謝 Catherine Yeh 教授將未刊稿供筆者參考。

⁸ Carrie Waara, "The Bare Truth: Nudes, Sex, and the Modernization Project in Shanghai Pictorials," and Yingjin Zhang, "Artwork, Commodity, Event: Representations of the Female Body in Modern Chinese Pictorials," in Jason C. Kuo ed., *Shanghai Visual Culture, 1850s-1930s* (Washington, D. C.: New Academia Publishing, 2007), pp. 163-203; 121-161. 張英進其它相關研究見〈公共性，隱私性，現代性：中國早期畫報對女性身體的表現與消費〉，《文化研究》第6期（2006年），頁 75-98，亦收入姜進編，《都市文化中的現代中國》（上海：華東師範

「迂迴與進入」地探尋中國藝術史缺少裸體藝術傳統的原因。⁹ 經過學人的不懈努力，儘管仍有大量歷史細節需要挖掘整理，晚清民國時期的裸體視覺文化研究的學術版圖已有初步的輪廓。

如果將產生裸體視覺文化的社會空間視作一個充滿動態關係網絡的「場域」(field)，¹⁰ 那麼在此場域中存在的力量大致可被描述如下：(一) 學院派畫家及其他專門的藝術人材。他們生產裸體油畫、裸體素描等屬於高階藝術範疇的視覺文化，與當時的傳統道德勢力之間展開拉鋸戰，以展覽會、出版物等形式生產高階裸體藝術。(二) 知識份子和社會菁英（包括知識份子型畫家）。他們雖然不從事於裸體圖像的直接生產，但他們在公共領域中對裸體圖像的闡釋、論述和界定很大程度上引導了公眾意見，甚至影響了統治者或政府的決策。(三) 商業美術家。他們不一定是從學院體制的美術專業科班出身，但受過一定的藝術訓練。他們主要基於市場的需求將裸體圖像引入商業美術中，諸如月份牌、廣告畫、報刊雜誌的插圖、漫畫等，其藝術品位介於「高」與「低」之間。(四) 報刊雜誌的編輯及出版發行者。他們對於裸體視覺文化有選擇、編輯與再闡釋的能力。(五) 電影導演、演員。他們將真實的裸體以活動的視覺圖像展現給公眾。(六) 民間裸體視覺資源的製造傳播者。他們可能為妓女製作招徠客人的裸體照片；在街頭兜售裸體色情圖片、「明信片」；也可能是販賣裸體月份牌；或是在街邊用含有裸體圖像的「西洋鏡」招徠顧客。(七) 潛

大學出版社，2007年），頁53-72。事實上，張英進從較早開始就追蹤民國電影與印刷媒體中女性情色形象之關聯，見 Yingjin Zhang, "The Corporeality of Erotic Imagination: A Study of Pictorials and Cartoons in Republican China," in John A. Lent ed., *Illustrating Asia: Comics, Humor Magazines and Picture Book* (London: Curzon Press, 2001), pp. 121-136.

⁹ François Jullien, *The Impossible Nude: Chinese Art and Western Aesthetics* (Chicago: University of Chicago Press, 2007).

¹⁰ 這裡援引的是布爾迪厄 (Pierre Bourdieu, 1930-2002) 的「場域」概念，詳細描述見高宣揚，《布爾迪厄》(台北：生智文化事業有限公司，2002年)，頁228-257。

在的觀者或讀者。他們是裸體視覺產品的消費者和接收者，是各種言說的訴求對象。這幾種力量可能彼此相異，然而在一定條件下又可發生身份的重疊或轉換。比如一位美術院校的教授可以是月份牌畫家，如丁悚（1891-1972）；一位月份牌畫家也可以是一位導演，如但杜宇（1897-1972）；一位知識份子也可以是一位裸體畫的觀者。正是這種交互指涉的關係構成了一個動態的文化場域。

1920 年代是裸體視覺文化生產迅速發展的時期，不論是學院派的藝術家、商業美術畫家、知識份子、出版社或是報社編輯，¹¹ 甚至電影生產者都根據自身的知識結構、利益背景爭相進入「裸體」視覺文化的生產。¹² 學院派美術家要爭奪對高級「裸體」藝術的定義與詮釋，以此提升文化、社會資本，最終也可能是經濟上的贏家，如劉海粟、汪亞塵（1894-1983）、劉開渠（1904-1993）、倪貽德（1901-1970）等人；商業美術家、編輯、電影生產者等也不排除有「一心向藝」的可能，但大多數情況還是針對市場，以裸體圖像吸引觀者，追逐利益；知識份子則多半是不吐不快，結合治學特點或社會關懷，以談論裸體的方式成一家之言。

¹¹ 如《北洋畫報》從 1926 年創刊起就登載裸體畫，其主編馮武越（筆公）曾寫〈裸體畫問題〉（1927 年 2 月 19 日，頁 3）解釋畫報登載裸體畫的理由。《北洋畫報》中登載裸體視覺圖像的情況，參見 Liying Sun, “An Exotic Self? Tracing Cultural Flows of Western Nudes in Pei-yang Pictorial News (1926-1933),” in C. B. Brosius & R. Wenzhuemer eds., *Transcultural Turbulences* (Berlin, Heidelberg: Springer-Verlag, 2011), pp. 271-300. 關於《良友》和《北洋畫報》登載裸體圖像的不同策略，參見 Catherine Yeh 前引文。

¹² 如 1925 年的電影《戰功》中曾使用裸體模特的場景，據電影攝製人員自述：「戰功布景中有一場很大的畫室，我們便加入了一種應時之點綴品『模特兒』，我們攝製此幕的時候，特請了朱應鵬、張光宇、王榮鈞等幾位大畫家來做我們的顧問，以免鬧出『外行』的笑話來，此幕共攝三種：（一）裸體而被以輕紗、（二）半裸、（三）披衣而僅跣其足，本來擬徵集觀眾諸君的意見、擇用一種，現因時間局促，不及徵集諸君意見，故決定暫用第二種。」見陸潔，〈攝制「戰功」的經過〉，《戰功特刊》（上海霞記公司發行，1925 年），頁 1。見「上海年華」資料庫 http://memoire.digilib.sh.cn/SHNH/photo/tupian_big.jsp?fileId=3&rowId=32438（訪問日期：2009 年 2 月 9 日）。

張競生（1888-1970）〈裸體研究——由裸體畫說到許多事——為曉江氏女體速寫而作〉¹³ 一文的有趣之處在於，此文顯示出畫家和知識份子這兩種力量在裸體視覺文化生產中的不同地位與作用。迄今為止，學者已對張競生在中國近代性啟蒙與性教育方面的貢獻，以及他與五四時期色慾小說之間的關係多有探索，但專文討論張競生與裸體文化的研究還未見得。¹⁴ 筆者想追問的是，「曉江氏」，亦即陳曉江究竟是誰？其女體速寫為何值得張競生在《新文化》撰文？作為一名知識份子，為什麼張競生要談裸體畫、談女體審美的問題？是什麼因素令張競生如此重視裸體問題？張競生的生活經歷是否受到裸體文化的影響？這種影響是如何滲透到他的寫作中去的？陳曉江的裸體畫作與近代裸體視覺文化有何關係？裸體視覺文化對其他的社會觀念，如女體審美新標準的形成產生了怎樣的影響？

本文利用《新文化》、《申報》、《藝術評論》、《晨報附刊》等材料，分四部份探討在裸體視覺文化的生產過程中，知識份子與畫家擔當的角色與互動。第一部份分析張競生豐富的個人經歷與裸體視覺文化的關係，以及他寫作此文的背景；第二部份從張競生評價的畫家——陳曉江的生平進入，論述陳氏與 1920 年代裸體視覺文化之關係；第三部份具體解讀〈裸體研究〉的論述與張競生的裸體主張；第四部份從對裸體的「看」與「知」來分析畫家和知識份子在裸體視覺文化中扮演的角色，以及裸體視覺文化對女體審美觀改變的影響。

¹³ 載《新文化》第 1 期（1926 年 12 月），頁 52-68。此文另有附圖 6 幅，未編頁碼。為行文方便，以下簡稱〈裸體研究〉。

¹⁴ 參見彭小妍，〈張競生的〈性史〉：色情或性學？〉，《讀書》（2005 年第 8 期），頁 156-161；與〈性啟蒙與自我解放：性博士張競生與五四的色慾小說〉，《當代》第 76 期（1992 年 8 月），頁 32-49。劍橋大學 Leon A. Rocha（樂懷璧）對張競生在二十年代語境下的性育、優生學思想做了深入的理論剖析，見其博士論文“Sex, Eugenics, Aesthetics, Utopia in the Life and Work of Zhang Jingsheng (1888-1970),” University of Cambridge, 2010.

二、假汝之名：張競生與裸體文化

1926年12月，被大眾媒體稱作「性博士」的張競生在其主辦的《新文化》創刊號上發表了〈裸體研究——由裸體畫說到許多事——為曉江氏女體速寫而作〉。該文從「裸體畫所表示的部份」、「裸體畫與春宮圖的分別」、「由裸體畫而說到裸體的益處」、「由裸體畫而得到真藝術」、「略論陳曉江氏女體速寫的成績與其影響」等方面論述了裸體畫表現的女性曲線美、裸體畫的意義、實行裸體的必要性，並從性學、健康、優生等觀念入手，批評反對女子束胸，宣揚新的女體審美標準：不但要「面部美」，更要「奶部的發展、臀部的豐滿」。

張競生，幼名張江流，學名張公室，廣東饒平縣人。因信仰達爾文「物競天擇，適者生存」的進化論，於1912年赴法留學前更名「競生」。1920年回國，翌年受蔡元培（1868-1940）邀請在北大任哲學教授，著有《美的人生觀》（1925）、《美的社會組織法》（1925），因出版《性史》（1926）一書而備受爭議。1926年時局變化，張氏前往上海，與人合作「以兩千元之資本」在上海開辦了「美的書店」，並負責編輯出版了號稱「中國最有新思想的月刊」——《新文化》——總共六期。¹⁵ 在這六期《新文化》中，除〈裸體研究〉外，張競生還（參

¹⁵ 見《新文化》第一期（1926年12月）封面。六期《新文化》的出版時間分別為第1期（1926年12月），第2期（1927年2月），第3期（1927年3月），第4期（1927年5月），第5期（1927年7月），第6期（1927年10月）。關於《新文化》的研究，見許維賢，〈「性育」的底線：以張競生主編的《新文化》月刊為中心〉，《中外文學》第40卷第1集（2011年3月），頁75-113。關於張競生的生平，可參見張競生所著〈浮生漫談〉、〈十年情場〉、〈愛的漩渦〉、〈兩度留歐想錄〉，以上各篇均收錄於《張競生文集》（廣州：廣州出版社，1998年）。因為是自述的回憶錄，不免在敘述中參雜一些個人感情色彩，有爭議的部份需要比照其它史料。另見張競生，《性史1926》（臺北：大辣出版社，2005年）；張培忠，《文妖與先知：張競生傳》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2008年）。非常感謝 Catherine Yeh 教授在論文早期修改過程中向筆者提供張培忠一書。此書的長處是運用了多種史料，並論及晚年張競生的生活狀況。惜因出版需要，其寫作更重視可讀性，許多史料未標明出處，論斷亦

與)撰寫了以下幾篇與裸體或「奶部」相關的文章：〈美的裸體遊行組織法〉(第3期，頁129-130)、〈一串極重要的問題〉(第3期，頁131-134)、〈裸體與免恥〉(第4期，頁129-130)、〈性部呼吸〉(第4期，頁30)、〈大奶復興〉(第5期，頁1-7)、〈裸體辯論〉(與徐若璋合著，第5期，頁17-18)。另有兩篇由其他作者撰寫，分別為〈我對於提倡大奶的意見〉(徐徐，第5期，頁9-12)、〈女性美的我見〉(步恒，第5期，頁11-15)。

據張競生回憶，1910年左右，他在北京京師大學堂讀書時曾捲入陳璧君(1891-1959)等營救汪精衛(1883-1944)的事件。爲了躲避滿清偵探，他在該校藏書樓中翻看些「空空色色」的佛書，並沒有引起很大的興趣，而其間偶然發現「一本德文的奇書」，「將世界各民族的女子陰戶影為圖相，贅以說明書，以為比較的研究。這本書乃一德國學者遊歷世界實地考察的」。書中包括「陰戶種種色色，千形萬狀，有的那樣闊，那樣大，又如南非洲荷東托族的小陰脣特別長，臀部格外高的介紹。」。¹⁶以張競生的在校時間和他描述的書的內容來判斷，這本書很有可能是德國婦科醫學家卡爾·施特拉茨(Carl Heinrich Stratz, 1858-1924)的論著之一。¹⁷施特拉茨1890年代到過美國、中國和日本，廣泛搜集世界各國女子的裸體圖像資料，從解剖學與比較人類學角度研究了女性身體美之標準。他的論著在德國出版

可商榷。

¹⁶ 張競生，〈兩度旅歐回想錄〉，《讀書雜誌》第2卷第6期(1932年6月1日)，頁3，收入《張競生文集》下卷，頁230。相似描述見〈浮生漫談·讀活書的消遣法〉，《張競生文集》下卷，頁85。

¹⁷ 卡爾·施特拉茨，德國婦科醫學家，1877至1883年曾在海德堡、弗賴堡、萊比錫的大學學習醫學，後回海德堡大學攻讀博士。更多關於他的生平以及學說的介紹，參見Michael Hau, *The Cult of Health and Beauty in Germany: A Social History, 1890-1930* (Chicago; London: The University of Chicago Press, 2003), pp. 83-100。張培忠《文妖與先知》一書對張競生看過的這本書有大致相似的推斷，難能可貴，但史料均無出處，描述有欠準確，見是書，頁72-73。

後，被翻譯成多國文字，並屢次重印，對後世影響深遠。¹⁸ 與張競生說法略有出入的，是施特拉茨的主要著述中都不包含直接表現「陰戶」的圖片。¹⁹ 張氏在二十年後的回憶中仍提到此書並特別強調德文書中「陰戶」的圖片，說明這偶然的閱讀經驗給他留下了深刻的印象，或許也是他日後從事性學研究的可能緣由。

從現有資料來看，民初前後，除去被定義為「淫畫」以及各式流行於民間的「明信片」、「照相春宮」之類的圖片之外，²⁰ 各式報刊雜誌——既包括符合市民階層口味的大眾消閒讀物，也包括開啓民智的報刊——已有不少開始登載裸體圖像了。這裡略舉數例：1909 年陳以益辦的《女報》第 2 期登有西方天使與女神的裸體線描插圖（圖 1），²¹ 1911 年陳冷血、包天笑編的《小說時報》第 12 期登有十分清晰的「意大利博物院裸體美人畫」兩幅（圖 2）²²。1912 年《民權畫報》

¹⁸ 筆者的博士論文有一章詳述施特拉茨的學說和圖像在中國的流傳。參見 Liying Sun, "Body Un/Dis-Covered: *Luoti*, Editorial Agency and Transcultural Production in Chinese Pictorials (1925-1933)," PhD Dissertation to be presented in 2014, University of Heidelberg.

¹⁹ 施特拉茨的學說在中國也有回響者，例如查士元的〈女性形體之美化〉，《藝術界周刊》第 3 期（1927 年 2 月 5 日）曾談及「德國外德拉志博士」的「女性美研究」。感謝陳碩文的研究提供的連接，見其〈翻「異」唯美：「藝術三家言」中的都市、女體與文化想像〉，「第八屆國際青年學者漢學會議近現代報刊與文化研究學術研討會」會議論文，政治大學，2009 年 3 月。

²⁰ 吳方正對《申報》歷史上關於淫畫的報導數量作了詳細的統計，其中民初前後至 20 年代的數據為：1911 年一則，1912 年五則，1915 年一則，1916 年兩則，1917 年三則，1919 年兩則，1920 年一則，1922、1923 年各一則，1924 年兩則，1925 年兩則，1926、1928 年各一則。文中他還列舉了若干有代表性的例子，參見吳方正，〈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 2 期（2004 年），頁 60。《申報》中關於禁售淫畫的具體報導可參見《上海美術風雲》索引部分。

²¹ 此插圖由錢南秀教授提供，特此致謝。

²² 此時期《小說時報》登載的裸體圖像還有〈法國博物院中梅英畫伯裸體美人畫〉和〈日本裸體美人寫影〉（第 5 期，1910 年，插圖，無頁碼）、〈日本海水浴之裸體美人〉（第 14 期，1912 年，插圖，無頁碼）。另《小說月報》中載有〈西洋裸體美人圖〉（第 1 期，1911 年，插圖，無頁碼）。

也曾長時間登載一組「懸賞畫」，以西歐女子的頭部為命題要素創作諷刺畫，多幅裸體圖列於其中（其中兩幅見圖 3）。²³ 另有一些圖像資料如今已不可尋，但透過當時的廣告可知曾經發行出售過，如《泰西裸體女犯攝影》（1911）。²⁴ 除圖像外，文字方面也有相當數量涉及裸體視覺文化的討論，譬如 1909 年《民吁日報》已有文探討「中國自昔名畫絕少裸體美人」之原因²⁵；《小說時報》第 5 期曾討論價值數十萬元之油畫，這篇文章並被用在廣告中，作為售賣來自巴黎的「裸體美人」畫片的理由（圖 4）²⁶。

儘管同時期《申報》等報紙屢有登載禁售淫畫的報導，上述資料似乎向我們提示了歷史的另一個維度。這些報刊雜誌的目標讀者涵蓋了各個階層的男女讀者，我們因此可以大膽推測一下，至張競生 1912 年底赴法以前，裸體圖像——主要是西方的裸女圖像——應該在公共視域有相當程度的展現。²⁷

²³ 見〈民權畫報〉（此圖所對應之原刊載日期有待查詢），收入《清代報刊圖畫集成》第 11 卷（北京：全國圖書館文獻縮微複製中心，2001 年），頁 1180-1207。吳億偉在他的碩士論文《近代上海畫報戲劇畫之研究（1884-1912）》（台北藝術大學戲劇系，2005 年）根據上海圖書館實地查詢及參考《上海新聞志》（上海社會科學院出版社，2000 年）以及馬光仁主編的《上海新聞史（1850-1949）》（上海：復旦大學出版社，1996 年）得出結論：《民權報》（1912-1913）創刊於 1912 年 3 月 1 日，周浩為發行人，戴季陶、何海鳴等任主編；所附送的畫報名稱為《民權畫報》（1912 年 4 月 1 日起至 1912 年 10 月 20 日止）。

²⁴ 見《申報》廣告（1911 年 10 月 8 日），吳方正前引〈裸的理由〉一文中也提及此書，見是書，頁 67-68。《民立報》1911 年 10 月 10 日亦有登載，轉引自李又寧、張玉法主編，《近代中國女權運動史料》下卷（台北：傳記文學社，1975 年），頁 836。潘少瑜博士曾提示筆者，同一廣告亦登載於《神州日報》（1911 年 11 月 28 日），頁 3。

²⁵ 見「殘山剩水」欄目，《民吁日報》第 34 期（1909 年 11 月 5 日）。

²⁶ 《民立報》（1911 年 05 月 18 日），頁 2。感謝鍾欣志提示以上兩筆資料。

²⁷ 這裡尚未考慮性學書籍、色情小說中裸體圖像的廣泛傳播。潘光旦曾自述十至二十歲（1909 年前後至 1919 年）這一階段偷看了很多「性愛的說部，而十之一二包括性愛的圖畫。」見霽理士（Havelock Ellis）著，潘光旦譯，〈譯序〉（寫於 1941 年），《性心理學》（北京：商務印書館，1999 年重印），頁 1。

1912 年底，張競生留學法國，一去七年。這段生活給了張競生一個全方位接觸西方文化的機會，影響了他後來的整個生命軌跡。要言之，有三個方面的人生經歷對他進行裸體問題研究之寫作有不可忽視的影響。首先，張競生與畫家朋友生活的交集，令他有機會熟悉藝術圈的生活和創作，進而對藝術形式產生思考。20 世紀初的巴黎是摩登的國際大都會，也是全世界藝術家嚮往的神聖殿堂。民國初年留法的中國學生中習畫的也不乏其人。張競生曾與畫家「范君」及其三個朋友過從甚密，進而有機會近距離地觀察藝術家的生活：「通常藝術家都有一個情人作伴」，畫家們一方面沉醉於巴黎聲色犬馬的浮華世界，另一方面又不乏散盡千金的至情至性，不拘泥於常人循規蹈矩的生活。本來對藝術感到外行的張競生，也逐漸受到藝術的熏陶和感染，甚至通過思考中西藝術形式而建議范君融合東西，「學習和提倡我國特別有的『意筆派』」以創造獨特的藝術效果。²⁸

其次，張氏還與幾位歐洲情人有過浪漫的經歷，參加過「法國自然派」運動，即裸體運動。據其回憶，他曾和一位法國情人談「衛生的愛情」。受這位女士的影響，張氏也愛上了享受天體的樂趣。兩人曾同去法國自然派的「日出島」上「赤裸裸地與自然融為一體」。²⁹ 由於目前華文界對 1920 到 30 年代中國及歐美的裸體運動發展狀況缺乏了解，一般對張氏的描述並未重視。但從張氏對他所見裝束到運動之內容的詳細描述來判斷，他的確親身經歷了當時流行於德法兩國的裸體運動。³⁰ 這段經歷的影響存在於他日後諸多與身體有關的論述中。

²⁸ 張競生，〈浮生漫談・巴黎畫家的生活〉，《張競生文集》下卷，頁 33-34。對巴黎藝術家 20 年代生活的書寫亦見於多位近代名人。比如，徐志摩在 1925 年 12 月寫就的〈巴黎的鱗爪〉書中有一節「先生，你見過艷麗的肉沒有？」描寫的就是一個中國畫家在巴黎沉溺於畫裸體畫之經歷。見《徐志摩全集》第 3 輯（台北：傳記文學出版社，1969 年），頁 214-229。

²⁹ 張競生，〈浮生漫談・懷念情人〉，《張競生文集》下卷，頁 9。

³⁰ 張競生，〈愛的漩渦・美的住居和風景的創造〉，《張競生文集》下卷，頁 178。近代的裸體運動源於德國（Freikörperkultur，簡稱 FKK），參見 Michael Hau, *The Cult of Health and Beauty*

總體而言，他讚賞一切身體的自然形態，主張通過後天運動予以加強，比如他在《美的人生觀》中就大力提倡裸體運動：通過在曠野中做裸體的練習、海中游泳、一男一女在平原中並肩遊行、男女兒童裸體遊戲等方法達到「美趣」的目的。³¹

其次，張氏的經歷催生出其烏托邦思想體系。在法國里昂大學研習盧梭（Jean-Jacques Rousseau, 1712-1778）的學術經歷以及個人生活奉行的浪漫主義、裸體主義，確立了張競生自成系統的烏托邦思想與實踐方法。1920 年張競生學成歸國，受聘於北大，進入「五四」的核心地帶。彼時正值蔡元培大力提倡「美育」思想、推進「新美術運動」，文藝界初現新氣象之際。³² 張競生也不甘人後，將他「美」的思想訴諸筆端，逐漸形成一整套以「美」為唯一終極目標的人生觀與世界觀論述。

從張競生留法到 1920 年代初的這段時間，國內的裸體視覺文化也逐漸發展，如浙江兩級師範學校、上海美專等藝術院校開始從臨摹石膏像、裸體畫片到開設人體寫生課；藝術團體相繼成立，展覽會逐漸頻繁，展出包括裸體畫在內的藝術作品，引起轟動；知識份子開始

in Germany; Andrey Georgieff, *Nacktheit und Kultur: Adolf Koch und die proletarische Freikörperkultur* (Wien: Passagen, 2005); Chad Ross, *Naked Germany: Health, Race and the Nation* (Oxford; New York: Berg, 2005). 關於裸體運動在中國的發展，見 Liying Sun, "Whose Health? How to be Beautiful? Incorporating *Freikörperkultur* (Nudism) into the Chinese Market (1925-1935)," paper presented at the conference "Trends on the Move: Transcultural Dimensions of Popular Flows," University of Heidelberg, Oct. 28, 2011.

³¹ 張競生，〈美的人生觀·美的體育〉，《張競生文集》上卷，頁 58-59。

³² 蔡元培，〈以美育代宗教說〉，此文原為 1917 年在神州學會的演講，後載於《新青年》第 3 卷第 6 號（1917 年 8 月），收入郎紹君、水中天編，《二十世紀中國美術文選》上卷（上海：上海書畫出版社，1999 年），頁 18。吳方正曾指出，蔡之美育理想關係到的是康德所謂「無關利害之美」，見其〈圖畫與手工——中國近代藝術教育的誕生〉，收入顏娟英主編，《上海美術風雲》，頁 41-42。另參見鄭工，《演進與運動：中國（1875-1976）》（南寧：廣西美術出版社，2002 年）。

關注裸體文化現象，並參與進公共場域的相關論述；《眉語》（1914-1916）、《解放畫報》（1920-1921）等期刊的封面或插圖也採用了裸體圖像；深受普通民眾喜愛的月份牌中亦出現多幅裸體圖像。

另外一個有趣的變化是，媒體開始由談論「裸體美人」轉而談論「裸體美」。1910 年代《申報》與裸體相關的廣告常常標榜自家商品是「裸體美人」³³，上海出版的小說雜誌的插畫亦是如此。這種命名方式和審美情趣實際上是承襲了歷史上的「美人畫」、「百美圖」傳統。³⁴ 筆者認為，「美人」一詞的核心是「人」，或者更確切地說是「女人」，其暗含的審美模式大體而言是將女性作為玩賞的客體，而（舊式）男性作為玩賞的主體。一旦「美人」變成裸體，不管畫的內容如何，大多數情況下，由語言本身的文化意涵所引發的聯想、及其所傳達出的曖昧的情色意味便不言而喻。³⁵

自蔡元培的「美育」思想深入文藝界後，他所提倡的「純粹之美育」便成為當時文藝界競相談論的話語。至 1920 年代初，「裸體美人」

³³ 據顏娟英編《申報美術風雲》及吳方正文〈裸的理由〉，《申報》中提到「裸體」加「美人」組合的廣告或文章曾出現在 1911 年 6 月 18 日後 1/4 頁、1913 年 11 月 18 日第 4 頁、1914 年 2 月 21 日第 10 頁、1916 年 2 月 18 日第 10 頁、1916 年 7 月 21 日、1917 年 3 月 7 日第 4 頁、1917 年 9 月 26 日、1919 年 3 月 25 日第 14 頁，這之後就沒有提「裸體美人」的了。另一例子，可見前述《民立報》的〈裸體美人〉廣告（1911 年 05 月 18 日），頁 2。

³⁴ Catherine V. Yeh 對「百美圖」亦有深入的討論，見其“Creating the Urban Beauty: The Shanghai Courtesan in Late Qing Illustrations,” in Judith T. Zeitlin, Lydia He Liu and Ellen Widmer eds., *Writing and Materiality in China: Essays in Honor of Patrick Hanan* (Cambridge, Mass.: Harvard University Asia Center for Harvard-Yenching Institute, 2003), pp. 397-436.

³⁵ 當然也有例外，比如高劍華的短篇小說〈裸體美人語〉便將「裸體美人」設定為一個純潔的女神，用以象徵不受世俗慾求污累的狀態，見《眉語》第 1 卷第 4 號（1915 年）；同文亦登載於《中國實業雜誌》第 10 期（1916 年）。更多關於此文的解讀，見拙文〈「我喜歡裸體」：以裸體為主題的民國文學作品初探（1910-1930）〉，此篇論文曾於 2013 年 8 月 15 至 16 日在香港科技大學召開的“The Creation of Vernacular in Early Twentieth Century China”會議上宣讀。該會議為香港科技大學的陳建華教授與加州大學洛杉磯分校的胡志德教授（Theodore Hutters）共同發起，旨在重新檢視中國 20 世紀初所謂雅俗文學分野的形成問題。

作為吸引讀者目光的醒目標題基本上已消失，取而代之的是越來越多的知識份子或知識份子型畫家開始系統地以文字闡述「裸體美」或談論裸體畫之美——「美」替代「人」成為審美的客體。一旦「美」獨立於「人」，「美」便成為了純粹的存在，意義被抽象化。一時之間，「裸體美」、「曲線美」、「人體美」、「女性美」、「自然美」等以「美」為中心詞的論述佔據了知識生產的顯要地位。³⁶

在這場規模宏大的討論中，「裸體畫」、「模特」作為上述三美的載體為知識份子廣泛討論之餘，也被賦予上許多的附加意義，成為了美與醜、革新與守舊、進步與落後、文明與野蠻等二元張力的角力場。1925 年鬧得沸沸揚揚的「裸體模特之爭」即是一典型事件。我們不妨來看 1920 年發表在上海美專出版的《美術》雜誌的一首「新詩」〈裸體畫呀！造淫畫呀！〉，³⁷ 藉此感受一下當時知識界是如何對裸體畫賦予多重的社會意義：

1· 裸體畫呀！……裸體畫！

你是很優美，
很高尚，
你在西洋，
人家都受你的感化，
你在中國，反受人家的唾罵，
我看你「高尚優美」的名譽，
於是變成了「卑鄙惡齷」的東西了。

2· 裸體畫呀！……裸體畫！

³⁶ 當時學者批評時人提到裸體美的時候，往往只想到女人的裸體美。筆者認為，除了裸體畫給人的印象多是描摹女性裸體外，「裸體美」一詞與早些時候流行詞語「裸體美人」之間的承接關係也是原因之一。

³⁷ 張守桐，〈裸體畫呀！造淫畫呀！〉，《美術》第 2 卷第 3 期（1920 年），頁 123-124，原注說明此詩寫於 1920 年 6 月 18 日。

你要恢復你的「高尚優美」的名譽嗎？

我看你先要掃除，

社會上「魚目混珠」的造淫畫，

並且要殺盡，

描繪淫畫的市儈才行，

3· 裸體畫呀！……裸體畫！

你的「高尚優美」的名譽恢復了，

社會上的「造淫畫」掃除了，

繪「造淫畫」的市儈殺盡了，

一般普通人都可受你的感化了，

中國社會上的思想，

從此漸漸被汝造成「高尚優美」了？

4· 裸體畫呀！……裸體畫！

這是你的榮光，

這是你的功勞。

上面這首「新詩」中，「裸體畫」不再單單是一個畫作類型，而已然成為教化人心、改造社會的工具。晚清以降，尤其是「五四」語境下的國族焦慮，令知識份子利用一切可能之機改造社會、除舊佈新，類似的「工具」因此並不少見：文學如此，音樂如此，甚至裸體畫亦復如此。以《性史》聞名而毀譽參半的張競生也不落人後地加入了談論裸體畫的行列。1926 年 6 月，張競生從北京南下上海，先短暫擔任上海藝術大學教務長，後於 12 月創辦《新文化》月刊，第一期就發表了這篇〈裸體研究〉。

三、「寫出人體之美」：陳曉江之裸體畫

張競生在〈裸體研究〉中提到的「曉江氏」即陳曉江。從時人的文獻記錄來看，陳曉江應是 20 世紀 20 年代初十分重要的一位畫家，目前關於他的研究還不多見。³⁸ 筆者對陳氏的經歷做了初步的整理，試圖爬梳出其人生脈絡以及他對西洋畫（尤其是裸體畫）發展的貢獻，進而幫助我們分析陳氏所屬的畫家群體在裸體視覺文化生產中的作用，以及理解張競生評論陳氏裸體畫的歷史語境。

陳曉江（1893-1925），早年生活不詳（圖 5）。據其生前同事與同為天馬會發起人的楊清磬（1895-1957）回憶，陳氏號「國良」，浙江鎮海人，「為人寡言笑、和藹靜默，與人以可親，畫則活潑雄健、豪氣萬千，絕不顯其清癯之相，蓋奇氣含於內也。」³⁹ 他畢業於上海美

³⁸ 在目前翻閱過的各種美術辭書辭典中，筆者尚未找到關於陳曉江的專門詞條。大多數資料均只在有關「天馬會」及「東方藝術研究會」之內容中提及陳曉江曾參與創辦事宜，下文將會對此進行梳理。大概因為早逝之故，同時代的畫家在之後的回憶錄中時常對他有所遺漏。本文對陳曉江生平之描述，是在比照徐昌酩主編的《上海美術誌》（上海：上海書畫出版社，2004 年）附錄之〈美術活動紀年〉，頁 600-630；以及顏娟英主編的《上海美術風雲》的基礎上，查閱民國時期期刊資料做出的。大量的歷史細節有待進一步研究。

³⁹ 楊清磬述，〈哀陳曉江〉，《上海畫報》第 28 期（1925 年 8 月 27 日），頁 3。因楊清磬為陳氏生前親近的同事，其記述亦在陳氏去世後幾天登報於上海，故可信度較高。其他提及其喪訊的消息還有：豹，〈畫家陳曉江逝世〉，《上海畫報》第 27 期（1925 年 8 月 24 日），頁 3；晴川，〈畫家陳曉江事略〉，《晨報星期畫報》第 1 卷第 1 期（1925 年 9 月 6 日），無頁碼；丁悚，〈天馬之凶〉，《上海畫報》第 24 期（1925 年 8 月 15 日），頁 3；浣村，〈記畫師陳曉江之臨終與身後〉，《上海畫報》第 29 期（1925 年 8 月 30 日），頁 2。Julia Andrews 在她研究《上海畫報》的論文“Pictorial Shanghai (Shanghai huabao, 1925-1933) and Creation of Shanghai's Modern Visual Culture”（載《藝術學研究》第 12 期，2013 年 9 月，頁 72-74）曾記述該畫報對陳曉江活動和訃聞的報道。多年後陳抱一回憶上海洋畫運動時只提及陳曉江留法，並認為他於 1917 年留法後回到上海，應該並不準確，見〈洋畫運動過程略記〉，收入郎紹君、水中天，《二十世紀中國美術文選》上卷（上海：上海書畫出版社，1999 年），第 547 頁；據此書，該文原載於《上海藝術月刊》第 5-12 期（1942-1943 年）。有人只提及陳曉江的留日經歷，見〈名畫家陳曉江病故北京〉，《申報》（1925 年 8 月 24 日），頁 14。

術專門學校，後留校擔任教授，1918 年曾留學日本，1919 年秋與江小鵬（即江新，1894-1939）、丁悚、楊清磐等人共同創建天馬會。劉海粟，李超士（1894-1971）和王濟遠（1893-1975）先後加入。陳氏作品參加 1920 年 7 月天馬會第二屆展覽會，頗受好評。1921 年 3 月，與江小鵬同乘「高地安」號郵船赴歐考察，並於同年 7 月間投稿《申報》報導法國現代美術情況。⁴⁰ 1921 年 7 月，陳氏雖不在國內，但其作品參加了上海美專建校十周年繪畫展覽會。1922 年 6 月 26 日自法返抵上海。⁴¹ 1922 年 7 月在天馬會常年大會上被選為天馬會會計。後與劉海粟等其他成員失和離會，原因不詳⁴²。

1922 年 11 月 17 日他與周勤豪（1895-?）共同發起組織「東方藝術研究會」，會址在上海法租界蒲柏路 483 號，「設西洋畫科，中國畫科，塑造科外，並附設函授部，延訂專家，分科指導，男女均可入會。」⁴³ 該會為上海藝術大學部份之前身。1923 年 5 月，陳曉江在東方藝術研究會春季習作展覽會展出作品，1923 年 8 月起並負責指導該會的雕塑研究。同年，陳赴北京任國立美專任西洋畫教授與師範大學繪

另見朱伯雄、陳瑞林編著，《中國西畫五十年 1898-1949》（北京：人民出版社，1989 年），頁 209-212；陳瑞林，《20 世紀中國美術教育歷史研究》，頁 42-43。

⁴⁰ 更多關於江小鵬和陳曉江的交往，見陳定山，《春申舊聞》（台北：文物出版社，1978 年再版），頁 100-104。謝謝匿名評審的提示。

⁴¹ 《申報》（1922 年 6 月 27 日，頁 14）曾報導〈天馬會會員由歐歸國〉：「天馬會會員江小鵬、陳曉江二君，於去年春赴歐考察美術，已有年餘。茲聞江君現在奧京，尚須歷游他國，陳君則先乘法蘭西郵船公司回國，於昨日上午抵滬，帶回畫件甚多云。」

⁴² 劉海粟在其文〈天馬會究竟是什麼〉未提及陳曉江之名，參見是文，收入朱金樓、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 66-68。謝宜靜通過查閱《申報》和《時事新報》對天馬會活動的報道，詳細地整理紀錄了該會主辦參與的展覽活動，不過內中仍然缺少陳曉江的詳細資料。參見其論文《民國初年觀畫論畫的現代轉型——以上海地區的西畫活動為例》（國立中央大學藝術學研究所碩士論文，2007 年），頁 55-71。

⁴³ 〈東方藝術研究會之新組織〉，《申報》（1922 年 11 月 17 日），頁 17。

圖教授；在北京教書期間，並與郁達夫、劉開渠等人為同事。⁴⁴ 1924年7月，陳捲入發生在山西的「裸體畫」風波（後文還有記述）。1925年8月21日因肺疾於北京英年早逝，年僅三十二歲，家中清貧，身後淒涼。⁴⁵

除了參與早期美術社團學校的建設之外，陳曉江也撰寫了一定數量的文章，當中談及他的藝術體驗和藝術主張。這些論述多集中在東方藝術研究會編輯的《民國日報》副刊《藝術評論》上，主要包括：〈我在法京巴黎研究塑造的經過〉（第1期，1923年）、〈巴黎研究所略談〉（第9期，1923年）、〈旅法筆記1-3〉（第6, 11, 13期，1923年）、〈我研究繪畫以來的變遷〉（第24期，1923年）、〈藝術底基本

⁴⁴ 郁達夫曾記載陳曉江夫人為徐之音，見其〈雕刻家劉開渠〉（載《漫畫漫話》創刊號，1935年4月1日），收入張夢陽編，《郁達夫散文選集》（天津：百花文藝出版社，1988年），頁113。據傅廷芳記載，徐之音「為上海美專出身，且為丁慕琴之得意門生」，「為上海晏摩氏女校皇后，……陳以肺病逝世時，親介徐委身事江」，後為江小鶴之妻。見氏著，《民國書畫家彙傳》（台北：臺灣商務印書館，1991年），頁51。另據記載，徐似曾在陳曉江去世後與郁達夫有過相當密切的交往，以至郁達夫在日記中常有記載。這一點曾引起王映霞不滿，見郁達夫1927年3月11日日記，收入王觀泉編，《達夫書簡：致王映霞》（天津：天津人民出版社，1990年），頁41。據欽鴻所敘，《郁達夫別傳》的作者溫梓川1980年代曾在《南洋商報》上發表〈郁達夫對徐之音的一段情〉，見《溫梓川和他的〈郁達夫別傳〉》，電子版：<http://www.library.sh.cn/dzyd/spxc/list.asp?spid=2825>（訪問日期：2009年2月9日），此文有待考證。見溫梓川著、欽鴻編，《郁達夫別傳》（銀川：寧夏人民出版社，2007年1月版）。

⁴⁵ 多數研究資料均指陳曉江因肺病去世，如楊清磐述，見其〈哀陳曉江〉。但據浣村從北京寄給上海的文章〈記畫師陳曉江之臨終與身後〉（載《上海畫報》第29期，1925年8月30日，頁2）來看，陳曉江似乎更像是死於過勞引發的身體不適及意外：「陳曉江的死，很可以代表文人身後的淒涼。當他由滬回京的時候，路上舟車勞頓，身體就微覺不適。及抵家，遍身發疹，寒熱交作，找了幾個中醫診視，都沒甚效驗。他的夫人服侍湯藥，差不多幾夜都沒睡覺，在那二十號的晚上，曉江看她精神益發不支，再三囑咐她略事休息，她纔倚枕假寐。曉江起來解手，忽跌了一跤，因此病勢益見沉重。直到二十一號（星期五）的下午三時，他便辭卻這人的世界，上西天極樂國去了。」這篇文章隨後還記述了陳曉江家中窘迫的經濟狀況：「他的家庭何等的清貧呀！他平日藉著美專六十元的薪俸，和《晨報》插畫三十元的稿費，來維持生活，已經感覺十分的艱窘。病裏的醫藥費，就沒法維持，身後的蕭條，也就可想而知了。死之日，朋輩為其多方籌措……。」

研究的重要〉(第28期,1923年)、〈我對於繪畫上的主張意見〉(第19期,1923年)、〈研究藝術的真諦〉(第67期,1924年)、〈提倡藝術應有的途徑〉(第68期,1924年)⁴⁶等。陳曉江的創作高峰期主要是在法國進行藝術考察期間及旅法歸國之後。陳創作的油畫在構圖設色方面均有所長,其素描,尤其是裸體素描技巧在巴黎得到了充分的提高,回國後為當時的藝術界和知識菁英界倍加讚賞。

從陳氏短暫的生命經驗中可以看出,儘管他不如所謂的「藝術叛徒」劉海粟一般為今人知,但他在高校任教、創建社團、出洋考察、歸國畫展、撰寫畫論,乃至後來遭受詬病,無一不與劉海粟有著相似的軌跡⁴⁷。作為一名20年代初上海有名的西畫家,他如同其所屬的藝術群體一樣:為將練習或創作裸體畫視作為跨向西畫藝術殿堂的必經之路,並因此既被當作文化先鋒受到文藝界的稱讚與推崇,又被保守的傳統道德勢力視作洪水猛獸加以打壓。在裸體視覺文化場域中,他主要是視覺資源的直接生產者,他所創作的裸體油畫與裸體素描最終以展覽會或出版物的形式呈現給社會。以下將舉例說明。

一是陳曉江於1922年8月20日從法國歸國近兩個月之後,成功地在「尚賢堂」舉辦了畫展,就連當時著名的小說家周瘦鵑(1895-1968)都特地「同丁悚,楊清磬,李常覺,陳小蝶,周拜花一行人同去觀光。」⁴⁸周瘦鵑自述「一向愛他(筆者按:指陳曉江)的作品,覺得他畫中的意境和用筆設色都是我絕對愛看的。」⁴⁹參觀完畢,周

⁴⁶ 〈提倡藝術應有的途徑〉同文亦登載於《晨報附刊》第170期(1924年7月23日),頁4,文字略有不同。

⁴⁷ 關於劉海粟與裸體畫的研究,尤其是對其在頗具爭議的「裸體模特風波」的角色和作用,已有相當優秀的研究成果,請參閱安雅蘭,〈裸體畫論爭及現代中國美術史的建構〉、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〉和吳方正,〈裸的理由——人體寫生問題的討論〉。

⁴⁸ 周瘦鵑,〈尚賢堂讀畫記〉,《申報·自由談》(1922年8月22日),頁18。

⁴⁹ 同前註。

公「很滿意的回來，因為心腦中的印象刻畫得很深，就做了這篇記」：

陳曉江先生是天馬會健者之一，……這回他從法國回來，藝術上又有驚人的進步，真是我國美術界前途之福，……作品中像「巴黎夕雨」，十分微妙，看了一二分鐘，彷彿身在巴黎城高樓大廈之間，有細雨廉纖着到頭上來。裸體畫五幅，都能寫出人體之美。聽說他在巴黎時，是照着人體摹寫的，所以分外妙肖。「舞畢」能顯出舞罷嬌慵之態。看了半晌，似還聽得嬌喘細細。這真是傳神之筆啊！此外如「靜坐」，自然閒靜，「愁婦」分明含愁，都各極其妙。摹寫共十一幅，我最愛「好鼻烟」，「田間晚禱」，「臥讀」三幅。原作的縮影，我都曾在西方畫集中見過，知道陳先生是用了十二分心力摹寫下來的。速寫九十二幅，描寫人體各種姿勢，雖只寥寥數筆，却勝似人家紅紅綠綠的塗抹十倍咧。丁悚老友給我代求陳先生把他的得意之作供給「半月」和「紫蘭花片」兩種雜誌。已蒙陳先生許可。⁵⁰

這篇小記反映出陳氏在負笈法國考察之前已有相當名望，作品受到周瘦鵑等文人的推崇。法國考察歸國之後，畫技精進，以周瘦鵑之聲名亦需請丁悚出面求得其畫，實可看出陳氏在文藝界受到的禮遇。展覽中的五幅裸體畫日後已被遺忘，然而周瘦鵑的小記至少可以幫助我們瞭解其中三幅作品——即〈舞畢〉、〈靜坐〉、〈愁婦〉——的主題與旨趣。幸運的是，與周瘦鵑同去參觀的丁悚，當日還帶著相機，他不僅拍下了陳曉江留法歸來的風姿（圖 6 右上角），也拍下了四幅陳氏作品，並先於周瘦鵑的文章一天刊登在《時報圖畫週刊》上。⁵¹ 其中的一幅作品是裸體畫，很可能就是周瘦鵑所說的「自然嫻靜」的〈靜坐〉（圖 6 右下角）。

⁵⁰ 同前註。底線由筆者添加。

⁵¹ 丁悚，〈陳曉江繪畫展覽會〉，《時報圖畫週刊》第 112 期（1922 年 8 月 21 日），無頁碼。

有趣的是，周瘦鵑評價陳曉江的裸體畫「能寫出人體之美」，透露出其評畫標準與閱畫的豐富經驗；至於畫作甚佳的原因，周瘦鵑則聽說是因為「照著人體摹寫的，所以分外妙肖」。這個事實側面說明了周瘦鵑對當時的裸體畫作的整體水平和繪畫條件都相當熟悉。事實上，周氏編輯出版的雜誌封面及插圖，一慣對美人畫甚至是裸體畫有濃厚的興趣，即使是翻譯與創作小說，也時常選取與繪畫相關的主題。⁵²

二是陳曉江特別擅長裸體速寫畫，同時代的人似乎都對這一點印象深刻。周瘦鵑所記述的「描寫人體各種姿勢」的速寫是陳曉江十分擅長的，有人說陳的素描作品「確深有根底，用線條頗活動，種種姿勢，均合解剖，此種速寫素描，在所有展覽會之中，所未見之。」⁵³ 陳曉江揮灑自如的裸體速寫畫在張競生看來是「獨得速寫的天才」，他在〈裸體研究〉中評價道：

曉江氏在法國有一時候專攻女體速寫，大概，每幅的成就不過十餘分鐘，歸國時嘗帶下百餘幅，後選擇可存者七十餘幅，……今順便登上四幅，閱者可以鑒賞這些畫，幅幅皆精采，而身身有個性在。我們對這些畫，如見秋光明媚只覺周身爽快，並無半點塵埃沾染。而我最喜歡是這樣速筆寫，不事點綴，而真態

⁵² 潘少瑜的博士論文《清末民初翻譯言情小說研究——以林紓與周瘦鵑為中心》（國立臺灣大學中國文學研究所博士論文，2008年）對周瘦鵑的翻譯小說有非常精到的論述。據她研究和梳理，周瘦鵑有以下小說內容與繪畫相關：〈情〉（《春聲》第4集，1916年5月）、〈恨〉（《春聲》第1集，1916年2月）、〈畫裡真真〉（收入《紫羅蘭菴言情叢刊二集》，上海：時還書局，1931年，頁73-87）、〈圓夢記〉（收入《紫羅蘭外集》下冊，上海：大東書局，1922年）、〈噫！最後之手筆〉（《禮拜六》第63期，1915年8月14日，頁25-29）。翻譯小說與繪畫有關者，包括以下：〈女貞花〉（譯自美國影戲〈貞潔〉，載《小說大觀》第11集，1917年9月）、〈畫中人〉（被註明為美國名家哀特加浦氏 Edgar Allen Poe 原著，收載於《紫羅蘭外集》下冊，上海：大東書局，1922年）。筆者特此向潘少瑜教授研究致謝。

⁵³ TM，〈參觀陳曉江氏西洋畫展覽會之後〉，《藝術評論》第65期（1924年7月28日），頁7。

畢現，這真是難能可貴了。⁵⁴（見圖 7）

這「速寫的天才」的確十分重視素描練習，他認為「繪畫在根底上的研究，那就是素描了。（鉛筆木炭）這種練習，在初學時果然要注意，且是一個研究繪畫的人終身的練習，是一種沒有年度的練習。」⁵⁵

除了擅長裸體速寫畫，陳曉江的油畫亦有相當的口碑。在眾多的裸體畫作品中，他創作的裸體油畫〈阿香車〉（圖 8）⁵⁶ 尤其令人印象深刻。⁵⁷ 1923 年該畫在東方藝術研究會春季習作展覽會展出時，儘管標價一千元，仍深得陳望道（1891-1977）的欣賞與喜愛。⁵⁸ 1924 年 7 月間，「取材於吾國之神話」、「能將東方之文化完全表現」⁵⁹ 的〈阿香車〉在中央公園開辦的陳氏西洋畫展覽會上展出，標價五千元⁶⁰，好評如潮，被讚為「天才之作，思想高超，實為中國新藝術界之

⁵⁴ 張競生，〈裸體研究〉，《新文化》第 1 期（1926 年 12 月），頁 67。

⁵⁵ 陳曉江，〈提倡藝術應有的途徑〉，《晨報附刊》第 170 期（1924 年 7 月 23 日），頁 4。同篇文章也登載在《藝術評論》第 68 期（1924 年 8 月 18 日），頁 6，但文字略有改動。

⁵⁶ 登載於〈教育部全國美術展覽會參觀記附圖〉，《婦女雜誌》第 15 卷第 7 期（1929 年），頁 10。該畫也是唯一一幅被收入朱伯雄、陳瑞林編著，《中國西畫五十年 1898-1949》之作品。

⁵⁷ 「阿香車」，典出《法苑珠林》，收入《太平廣記》卷三百一十九〈鬼四・周臨賀〉：「晉義興人姓周，永和年中，出郭乘馬，從兩人行。未至村，日暮。道邊有一新小草屋，見一女子出門望，年可十六七，姿容端正，衣服鮮潔，見周過，謂曰：『日已暮，前村尚遠，臨賀詎得至？』周便求寄宿。此女為燃火作食。向一更，聞外有小兒喚阿香聲，女應曰：『諾。』尋云：『官喚汝推雷車。』女乃辭行，云：『今有事當去。』夜遂大雷雨。向曉女還，周既上馬，看昨所宿處，止見一新冢，冢口有馬尿及餘草。周甚驚惋，至後五年，果作臨賀太守。」此典亦作「雷車」。見〔宋〕李昉編，《太平廣記》第 7 冊（北京：中華書局，1986 年），頁 2525。

⁵⁸ 陳望道，〈看了東方藝術研究會底春季習作展覽會的感想〉，原載《藝術評論》第 6 期（1923 年 5 月 28 日），收入《陳望道文集》第 1 卷（上海：上海人民出版社，1979 年），頁 452-453。

⁵⁹ 劉錫康，〈觀陳曉江西洋畫展覽會後之感想〉，《藝術評論》第 66 期（1924 年 8 月 4 日），頁 6。

⁶⁰ 滌，〈評陳曉江氏西洋畫展覽會出品〉，《晨報附刊》（1924 年 6 月 28 日），頁 4。

轉機也。」⁶¹ 在陳曉江逝後四年，〈阿香車〉仍被送去參加 1929 年教育部第一屆全國美術展覽會，足見畫界之肯定。

與〈阿香車〉同樣給時人留下深刻印象的，是他為杭州寓公盧鴻滄（生卒年不詳）的卮字草堂所作的 11 大幅油畫《極樂世界圖》（圖 9）⁶²，為描寫佛典中之西方極樂國景像。⁶³ 這些畫作曾於 1925 年夏，即陳氏去世前兩個月，在中央公園舉辦的「極樂世界展覽會」上展出。⁶⁴ 當時有名的畫家胡亞光（1901-1986）參觀了陳曉江陳列在卮字草堂的油畫後，曾感嘆畫作「莊嚴華麗」，「開吾國宗教畫之新紀元，誠巨製也」，⁶⁵「陳公之藝亦偉神矣」。⁶⁶ 從圖畫內容來看，《極樂世界圖》中人物佔到相當的比例，說明陳曉江表現人物的技法非常純熟，這與他向來重視裸體寫生的訓練是分不開的。

1925 年，陳曉江聯合其他幾位上海美專出身的畫家如李毅士（1886-1942）、徐詠青（1880-1953）、梁鼎銘（1898-1959）、謝之光、龐亦鵬（1901-1998）等人一起出了《人體美》畫冊，將學院風格的裸體模特寫生畫推向市場。當時的廣告稱：

⁶¹ TM，〈參觀陳曉江氏西洋畫展覽會之後〉，《藝術評論》，第 65 期（1924 年 7 月 28 日），頁 7。當然，也有文章對陳的作品作出相當負面的評價。見滌，〈評陳曉江氏西洋畫展覽會出品〉，《晨報附刊》（1924 年 6 月 28 日），頁 3-4；以及厲南溪，〈評「陳曉江西洋畫展覽會」出品〉，《時事新報》（1924 年 7 月 20 日），轉引自吳方正，〈裸的理由〉，頁 85。對厲南溪的嚴厲反駁，見金聲蓋，〈讀了『評陳曉江西洋畫展覽會出品』以後的調查〉，《藝術評論》第 66 期（1924 年 8 月 4 日），頁 7。

⁶² 《晨報星期畫報》第 1 卷第 1 期（1925 年 9 月 6 日），無頁碼。

⁶³ 見王國平，〈卮字草堂〉，《西湖文獻集成》第 11 期（杭州：杭州出版社，2004 年），頁 862-863。同文記載，草堂內共有佛像千尊，陳曉江完成五百餘尊後病逝，張聿光完成了其餘的佛像。

⁶⁴ 晴川，〈畫家陳曉江事略〉，《晨報星期畫報》第 1 卷第 1 期（1925 年 9 月 6 日），無頁碼。〈名畫家陳曉江病故北京〉一文對卮字草堂亦有提及，其載《申報》（1925 年 8 月 24 日），頁 14。

⁶⁵ 亞光，〈湖上珍聞〉，《攝影畫報》第 1 卷第 4 期（1925 年 9 月 12 日），頁 2。

⁶⁶ 胡亞光，〈觀字草堂極樂國圖記〉，《申報》（1925 年 11 月 5 日），頁 13-14。

「模特兒寫生：人體美

裸體藝術之成功 人體曲線之表現

畫者：李毅士，陳曉江，徐詠青，梁鼎銘，謝之光，龐亦鵬。

本書為諸畫家模特兒實地寫生之作，共裸體圖三十六幅用三色版彩色珂羅版精印，無美不現，允為中國研究裸體藝術成功之作品。

定價一元六角 圖畫研究會出版 上海大東書局 代售」⁶⁷

這一方面是上海學院市場化運作的結果，另一方面也迎合了社會上觀者對裸體圖像的需求。事實上，當時有相當數量的學院派模特兒寫生圖像流向市場，以至於小說家們對這一橋段亦嫻熟於胸。張恨水1920年代的作品《春明外史》中，便描寫了一個作裸體模特的貧寒女子對畫裸體寫生的女學生說：「聽說你們畫的這個像，很能賣錢，你們真要掙錢呢！」最後還不忘補上一句：「我說你們這事真缺。」⁶⁸

上述廣告詞當中的幾位畫家，除李毅士、陳曉江外，徐詠青、梁鼎銘、謝之光與龐亦鵬等人既是受過專業美術訓練的學院出身的畫家，亦是有名的月份牌畫家，甚至於更準確的說，在大部份的時間內，他們的身份是商業美術家。出於商業運作的需要，他們生產了相當數量的裸體美人月份牌。鄭逸梅曾說：「自模特兒風行後而裸美人之月份牌亦為一時所尚。曾見謝之光新作品，一女子出浴，背白侔雪，輕紗裹其半體，回頭媚視，臉暈羞花，令人魂為之奪。山農題有一絕云，浴罷蘭湯力不支，帳紗半裹怕郎窺，柳腰纖細春無住，漫認風行模特兒。」⁶⁹ 儘管《人體美》畫冊廣告宣稱此書為「裸體藝術」，從當時

⁶⁷ 《晶報》廣告（1925年3月18日），頁1。同一廣告在《申報》也有登出，見1925年3月15日，頁17。

⁶⁸ 張恨水，《春明外史》（北京：群眾出版社，1997年），頁530-531。

⁶⁹ 鄭逸梅，〈月份牌談〉，《紫羅蘭》第2卷第7期（1927年3月），頁2。1910到20年代有關鄭曼陀、謝之光等月份牌畫家畫裸體月份牌廣告畫的情況，參見 Ellen Laing, *Selling*

的社會背景看，還是有相當的商業操作痕跡，其結果便是將裸體視覺文化產品以出版物的形式推向了潛在的廣大受眾。

然而，在 20 年代初期仍然保守的社會文化氛圍中，要想追求裸體藝術便注定不會一帆風順。一些地方的官方勢力常常將裸體畫等於「淫畫」，畫裸體畫的洋畫家因而被視為誨淫者而不見容於地方。如在 1924 年，陳曉江「由北京南下，將繞道太原訪友。不知如何，省署竟風聞他要在山西開個人作品展覽會，并擺有裸體畫多件，將一併陳列」，當時的軍閥閻錫山（1883-1960）「忙令警察廳長通飭所屬禁止入境」。⁷⁰ 為此，《山西日報》上登載一則題為〈飭禁展覽裸體畫，以其跡近誨淫〉的傳知：

案奉省長函開，據報近有畫師陳曉江攜帶油畫來晉展覽。內多裸體女子，間有猥褻情形。誠於風化有傷等情，此種油畫，跡近誨淫，敗壞風俗，引誘青年，莫此為甚，應即飭警注意禁止毋任展覽為要等因。查裸體女子油畫，向屬厲禁。為此傳仰該區署，迅速偵察該管區內棧房旅館，究竟有無陳曉江其人。注意嚴禁展覽。是為至要。⁷¹

這一事件受到文藝界各方面的口誅筆伐，《藝術評論》、《晨報附刊》皆有文討論。⁷² 陳曉江的遭際並非一孤立事件。從文字記載來看，20 年代初期的美術學校及其負責人，有相當部份因男女同校畫裸體寫生而受到所屬軍閥或官方勢力的刁難。如 1924 年山東省長熊炳琦（1884-1959）對山東美術學校的怒斥、安徽督軍兼省長馬聯甲

Happiness, pp. 115-170.

⁷⁰ 絢，〈幾個關於人體寫生的事件〉，《藝術評論》第 68 期（1924 年 8 月 18 日），頁 2-4。

⁷¹ 劉開渠，〈禁止展覽裸體畫〉，《晨報附刊》（1924 年 8 月 4 日），頁 4。文章顯示這是劉開渠於 1924 年 7 月 23 日寫給孫伏園的信。

⁷² 吳方正在〈裸的理由〉一文中提出，界定藝術與色情的公共論域是當時相對較新的現象。

（1864-1924）取締安慶皖江專科師範學校美術科模特兒；⁷³ 1926 年北京取締藝術專門學校模特兒、江蘇當局禁止上海美專模特兒等等。⁷⁴

以陳曉江為代表的學院派畫家群體主要從事裸體視覺文化的生產傳播，他們在整個場域中能量釋放的結果，是以展覽會和出版物為載體的裸體視覺資源的大量生產與普及。雖然在這一過程中也遇到挫折和阻力，甚或在一時的角力中不敵政府官員的勢力而被打擊壓制，但他們最終受到了追求嚮往現代文明的社會智識菁英的普遍支持和同情。可惜的是，陳曉江的人生在 1925 年嘎然而止，1930 年代以後，他便漸漸淡出了同輩畫家的視域，湮沒在歷史的洪流中。從這個角度觀之，張競生對陳曉江的書寫記錄顯得彌足珍貴。

四、〈裸體研究〉：裸體諸神降生我國？

陳曉江雖然於 1925 年英年早逝，但他的裸體畫作，包括裸體速寫，仍給藝術界留下了深刻的印象。在 1929 年的教育部第一屆全國美術展覽會上，他的作品得以展出便是明證。由此看來，張競生在 1926 年 12 月發表的〈裸體研究〉提及陳氏之名並非突兀。⁷⁵

張氏該文約五千言，內容涵蓋廣泛，由五部份構成。雖從文章小標題上來看，每一個部份都冠以「裸體畫」之名，但實際上他使用了相當大的篇幅談論由裸體畫所引發對身體文化的思考。「裸體畫所表示的部份」主要認為裸體畫描述女子身體的重點不應僅在私處，更應

⁷³ 絢，〈幾個關於人體寫生的事件〉，《藝術評論》第 68 期（1924 年 8 月 18 日），頁 3。

⁷⁴ 舒新城，《民國十五年中國教育指南》（上海：商務印書館，1926 年），頁 5-6。

⁷⁵ 另，從時間上推算，1923 年至 1925 年期間，陳曉江和張競生二人同在北京，又同屬留法派，或許那時已有淵源，此仍待考。1926 年，張競生去上海時首先短暫落腳的上海藝術大學，即是在陳曉江與周勤豪 1922 年發起的「東方藝術研究會」的基礎上發展起來的。或許最遲至那時，張競生對陳曉江也有所瞭解。

該注意「臀部的豐潤」和「奶部的曲線」⁷⁶，並以兩幅裸體照片解說曲線的妙處（圖10）——這臀部的妙處「一邊固為美術家的欣賞，一邊又為性欲的舒服，但這二個作用全不是他的目標，他所以要臀部寬展與陰部豐潤，無非為易於受孕及生子起見。」⁷⁷ 接著張競生藉由臀部的生理構造展開他的性生理、優生學教育。論及「奶部」的曲線構造，他特別強調反對束乳，指出束乳影響到肺部呼吸、造成今後哺乳困難的事實。末尾，他點出「裸體畫的美處，就在能把女體的私處，臀部與奶部，及由此全身種種的曲線描寫得來，而裸體教育的要處，就在從這樣標本，作為模型，緩緩養成這樣的模型與達到我們上說的美觀，衛生，及性育與育嬰的種種作用。」⁷⁸

「裸體畫與春宮圖的分別」開篇即以陳曉江的素描為例，說明「裸體畫的用意不在陰部，乃在全身。而春宮圖，乃專一在寫陰陽具。」接著讚揚古代希臘的裸體藝術為「神仙化的裸體畫」，同時批評中國一方面公開消滅裸體畫，另一方面卻流行春宮畫的怪現象。最後，他呼籲「握有社會勢力者」細細思慮這此消彼長的關係。⁷⁹

「由裸體畫而說到裸體的益處」提出「裸體畫對於美術的貢獻，及對於風俗的改革，尚有許多人知道，獨對於裸體的影響，則知之者甚少。」如已在《美的人生觀》中闡述的一般，他主張裸睡、裸浴；接著由歐美婦女的服飾之開放，再次批評中國女子的束胸惡習，並上升到種族健康的高度：

我們的風俗則何如者，把美的奶部用內窄衣壓束到平胸才為美麗！這樣使女子變為男人，而使男人不會見奶部而衝動，雖算是禮教的成功。但其結果的惡劣則不堪言說，這不但是醜的，

⁷⁶ 張競生，〈裸體研究〉，頁 53。

⁷⁷ 同前註，頁 54。

⁷⁸ 同前註，頁 57。

⁷⁹ 同前註，頁 58-60。

而且不衛生，女人因此不能行肺腹呼吸，僅能用肩式呼吸而因此多罹肺病而死亡。又壓奶者常缺奶汁以養所生的子女，其影響於種族甚大。⁸⁰

由於留學與情愛經驗，張競生對歐美女子的身體、裝束都十分熟悉，故處處將歐美女子作為範本詳細講解：「凡女子之審美者，當如歐美人的能善現其身體美的部份而掩其醜。奶部實為女體美的重要部份，應該表現出來。其不發育與下垂者應用方法使他挺起。」此外，女子尚應養成裸睡、海浴、勤洗、短衣、日光浴等習慣。這些習慣的養成，「我以為當從裸體畫入手，使人多見裸體畫，由多見而使裸體者不以為恥反以為美」，總之，「由裸體畫而使人傾向於裸體化，這層功德已不淺了。」⁸¹

「由裸體畫而得到真藝術」部份認為我國女子束胸與重重緊縛身體的緣故在於「不知裸體美是何事」，因此要使人先明白裸體畫美在何處，方能「緩緩地去實行裸體了」⁸²。張競生列舉了如下四個理由解釋裸體畫的真美：一、自然；二、完全；三、動情；四、諧和。

在「完全」這部份他花了很大的篇幅論述「面部」固然重要，但整個身體的美更為重要：

美人之所以美，不但是面部美就算了。假如面是西施而骨骼是無鹽，那麼西施就失其大部份之美了。美人所以美，最要的在其奶部的發展，臀部的豐滿，與陰部的光潤。凡具有美人之資格者，二個乳頭，一粒臍心，一陰阜，一膝，一腿，一手，一趾，皆必具有美的態度。你想這美非從裸體怎樣能完全表得出

⁸⁰ 同前註，頁 63。

⁸¹ 同前註，頁 64。

⁸² 同前註。

來。惟有裸體畫之美，才能達到這樣希望的。⁸³

最後一部份「略論陳曉江氏女體速寫的成績與其影響」，敘述了陳曉江在法國學油畫和速寫意筆畫經歷。張競生認為「速寫畫與意筆畫是一路」，中國的「意筆畫」可能是速寫畫的「畫學淵源」，「我國固有這樣畫法的淵源，遂能產出曉江氏這樣人物來，也未可知。」張競生推廣速寫畫及意筆畫的目的有二，一是「希望我國一部份畫家繼續保存這樣國粹，更望擴而大之，以為圖畫之光」，二是「以速寫法與意筆來寫裸體畫更見可貴，因此不必從私處費筆墨，而個中情狀隱約間由閱者去領會。速寫與意筆所要的為全體的姿勢，故他可以不必對於面部與陰部多着墨。」⁸⁴

最後，他總結了寫作此文的目的，期望由陳曉江的裸體速寫帶動裸體藝術的發展，進而完成他提倡裸體的願望，遏制春宮圖的販賣與塑造新的形體：

我們祝曉江氏在女體速寫法的成功，我們由此希望我國由伊的成績產生裸體的藝術，再由裸體的藝術而養成鑒賞裸體美與實行裸體的風尚。由此即可免有春宮圖怪肉麻的混賣，又免有束奶彎腰曲背的怪形象。興！興！興！裸體諸神將從此降生於我國，而愛美，與快樂諸安格兒（筆者按：此為英文“angel”音譯，意指天使）當相繼產生，這豈不值我們提倡與希望嗎？⁸⁵

將五個部份綜合在一起，我們會發現，張競生談裸體畫的主要訴求是在提倡裸體、反對束胸。⁸⁶ 文章背後的思想底色，仍是他的《美

⁸³ 同前註，頁 65。

⁸⁴ 同前註，頁 67-8。

⁸⁵ 同前註，頁 68。

⁸⁶ 關於當時女性束胸的論述於狀況，參見拙作：“Natural Breasts (*tian ru*)? Breasts-(un)binding, Breastfeeding, Beauty and Body Politics in China (1910s-1930s),” paper presented at the

的人生觀》、《美的社會組織法》。張競生並不是將裸體畫作為美學意義上的論述對象，而是將之視為實踐他思想體系的媒介——這因而與知識份子型畫家的論述有著本質的區別。一方面，他通過裸體畫進行美的教育、裸體的教育，反對束胸，從而建構起新的女體審美觀，即女體美不只是「面部美」，而是要「奶部的發展」和「臀部的豐滿」。另一方面，他通過宣講女體構造的美，教育民眾理解裸體畫的美學意涵，分辨裸體畫與春宮圖的區別。正因如此，對張競生而言，陳曉江「不對私處著墨過多」卻能勾勒出女性豐滿曲線的裸體速寫畫，才有著特別的意義。

1925 年，媒體已經把裸體畫冊與有關「性」的出版物緊密相連了。10 月，《晶報》上的一則消息便寫道：「近來研究男女性交的書，是一種極時髦而風行的出版物。自有提倡曲線美、人體美的裸體畫，必然有那一種說得淋漓盡致的研究性慾書，相輔相行。」⁸⁷ 這說明 1925 年時儘管還未出現張競生的《性史》，民間已將性方面的書籍與裸體畫聯繫到一起了。

同樣是 1925 年，張競生的《美的人生觀》、《美的社會組織法》兩書出版。書中已經包含了〈裸體研究〉將要闡述的大部份關於裸體的思想，如提倡裸體、反對束胸等。但是，兩部書都未引起巨大轟動，不能與 1926 年由北京光華書局出版的《性史》同日而語。這似乎說明，在張競生的寫作出版經驗中，當裸體被用來論述「美」，而不與「性」發生直接聯繫的情況下，輿論並沒有對他進行圍攻。1926 年 12 月開始，張競生在《新文化》月刊中撰寫性育和裸體的文章，之後便捲入和周建人的性學論戰。1927 年「美的書店」出版相關的性

international conference “Reproducing China: Childbirth, One Child, and Beyond,” University of Cambridge, UK, June 13-14, 2012.

⁸⁷ 神妙，〈新文化的男女交合論〉，《晶報》（1925 年 10 月 3 日），頁 2。感謝許慧琦提示此筆資料。

育書籍也起到了推波助瀾的作用。即使 1926 年對《性史》並未批評的周作人，看了《新文化》月刊後，也忍不住開始批評張氏。⁸⁸

至 1928 年，在保守勢力看來，裸體畫已與張競生的「性學」有撇不清的關係了；性學書中若有插畫，也必定是裸體畫：「自滬上提倡性學後，此風已漸及鄂省，且變本加厲，市上之販賣淫書淫畫者接踵而起，……而書中之畫亦無不為赤裸裸之曲線美也。」⁸⁹ 既然 1925 年左右，在張競生發表《性史》聲名狼藉之前，上海地區的輿論已經將裸體畫和性學書籍相聯，那麼後來的這種聯繫就不可能是張競生的一人之影響；但是到 1928 年，即使是到了上海以外的區域，張競生的性學與裸體畫之間的聯繫也是牢不可破的，而張競生的這篇〈裸體研究〉應該是起到了重要的作用。⁹⁰

由此看來，在裸體視覺文化生產的場域中，張競生雖不直接生產裸體視覺文化產品，但他一方面利用談論陳曉江及裸體畫的機會，來宣揚他的裸體實踐與身體美學；另一方面，也為裸體（畫）美提供了身體美學、性學、優生學方面的闡述與註解。不管他本人願意與否，在某種程度上，裸體畫與「性」的標籤之間的聯繫也因為張的聲名而被強化了。

五、「看」與「知」：裸體文化的生產與詮釋

民初，女性裸體圖像開始頻繁出現於印刷媒體，使得各階層讀者

⁸⁸ 可參考張培忠前引書，頁 411-413。

⁸⁹ 瘦影，〈鄂省淫書淫畫之末日〉，《申報》（1928 年 3 月 2 日），轉引自吳方正，〈裸的理由〉，頁 69。

⁹⁰ 張競生自述在 1928 年「美的書店」關門後，他攜妻兒去杭州栖霞寺避暑，不意被浙江政府以來浙宣傳性學之名告上法庭。他行李箱中帶有一本華林贈的《巴黎裸畫冊》，成為欲加之罪的把柄。見〈浮生漫談・開書店和打官司〉，收入《張競生文集》下卷，頁 19-20；以及〈十年情場・裸體畫變成了罪證〉，《張競生文集》下卷，頁 119-121。

有機會接觸到。至 1910 年代末期，裸體畫已得以陳列展覽會所，雖彼時仍遭到正統勢力的打壓，但畢竟原先屬於私人視域的女性裸體從前所未有的規模進入公共視域，在公眾的凝視 (gaze) 下被廣泛討論。在男權社會中，這種凝視即是「男性凝視」(the male gaze)。如 John Berger 所言，大部份情況下裸體畫本身蘊涵的「觀看之道」即是男性觀看女性，女性看著自己被看，這不僅決定了大部份男人和女人的關係，也決定了女人與自身的關係。⁹¹

至 1930 年代，藝術界已經培養了相當數量的女性畫家和女性學生（如潘玉良，1895-1977），這些女性藝術工作者也參與了人體寫生和裸體畫作的實踐，她們不可避免地觀看了裸體。然而，一般人仍相信男人看女性裸體是天經地義，而女人看男性裸體則是反常態的：「世界上只有男人去化幾錢看女人模特兒，沒有女人看男人模特兒的；女人就是偶然見到一個不穿褲子的男人，總是像見了一條大蛇似的怕得跑了。」⁹² 這就不難理解為什麼潘玉良 1936 年展出巨幅男性裸體油畫〈人力壯士〉的時候，竟被人割破畫布並塗以大字「妓女對嫖客的頌歌」。⁹³

布爾迪厄曾說 “voir”（看）和 “savoir”（知）是一連續不可分的動作：一個人看的能力是知識或觀念的作用。⁹⁴ 當人們有了機會去看

⁹¹ 見 John Berger, *Ways of Seeing*, p. 47&64. 當然也有例外情況，比如筆者在研究中發現，作為女性雜誌的《玲瓏》也登載裸體畫，但基本上編輯不是為了專門取悅男性讀者，而是通過使用一些手段（如：加上圖片註釋等）改變裸體畫本身的意義，以達到教育女性讀者追求「裸體美」的目的。見孫麗瑩，〈「高尚娛樂」？《玲瓏》中的裸體圖像、視覺再現與編輯決策〉，收入王政、呂新雨編，〈性別與視覺——百年中國影像研究〉（上海：復旦大學出版社，即出）。

⁹² 墨逸，〈瘋人（下）〉，《申報》「短篇小說」（1933 年 10 月 20 日），頁 17。筆者注意到這個故事，是看到吳方正的〈裸的理由〉第 84 頁中的引文。

⁹³ 引自朱伯雄、陳瑞林編著，〈中國西畫五十年 1898-1949〉，頁 356。潘玉良早年的青樓出身亦是重要原因之一。

⁹⁴ Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (London: Routledge,

女性裸體之後，怎樣去理解看到的内容便是至關重要的「知」。衛道者之所以會一看到裸體畫便認為是春宮圖，這是由他的知識結構與視覺經驗決定的：「他們似乎把裸體畫與春畫，裸體與女根當做一件東西了。」⁹⁵ 因此，如果要改變這類人士的看法，必須要通過知識的傳播，改變他頭腦中對應的理解和心理機制。

筆者認為，這一改變的過程是以場域中各種力量（包括陳曉江等畫家）大量生產裸體視覺文化為基礎的。此即，沒有藝術家的大量生產，人們就沒有那麼多「看」到裸體的機會；但更重要的是，知識份子及知識份子型畫家通過文字來解釋或定義裸體畫的「美」，從而達到改變人們「知」的方式的目的。張競生的〈裸體研究〉一文正是起到了這樣的作用。

陳曉江曾強調「文字上的宣傳」是「要使得民眾受有鑑賞的能力和美感的思想」的方法之一：「文字上面能使得鑑賞的人們有趨向是非的途徑，糾正他薄弱的判斷力，若然拿以誤傳誤，妄肆是非的文字來倡導，那麼一般民眾就盲從到一條黑暗的路上去了，所以在文字上宣傳發表議論的人，負有極重大的責任。」這「知」的引導也要依憑「人格」：「非但在責任上有重大關係，且在人格要保守信仰，在態度上要維持誠懇」，所以他希望「作家要有純粹根本的研究，議論家要有負任信仰誠懇的態度。」⁹⁶

劉開渠亦對知識份子的文字闡釋給予厚望，強調這些闡釋應與畫作相輔相成，在民眾「知」裸體畫的過程中提供明確的指引：

中國人不了解裸體畫，是顯然的！但是怎麼樣才能使一般人認識、了解人體美呢？這個責任是現在的藝術家不能不負的。然

1984), pp. 2-3.

⁹⁵ 周作人，〈「半春」〉，原載《語絲》第121期（1927年3月），收入鍾叔河編，《周作人文類編》第5卷「上下身性學·兒童·婦女」（長沙：湖南文藝出版社，1998年），頁91。

⁹⁶ 陳曉江，〈提倡藝術應有的途徑〉，《藝術評論》第68期（1924年8月18日），頁7。

而就已往觀察，說明人體美的文字，實在少的太可憐了。一般人之反對裸體畫，固由以前的遺毒，但是現在一般研究藝術的人們不去把人體美詳細地用文字先說明給一般人，實在也是一個大原因。所以嗣後我們不必怪一般人鄙視裸體畫，我們只能說一般研究藝術的人沒有盡他們說明的責任。⁹⁷

學會了「知」，便是學會了「看」的方法，有了一雙不一樣的眼睛。這雙眼睛會反過來影響人們「看」到的結果。裸體視覺文化所展現的視覺奇觀對當時的觀眾應該有相當的刺激作用。在藝術家大力普及傳播裸體畫之後，人們開始學會了從藝術的角度觀察女體：「人們莫不欲自顯其美，婦女尤甚。而人們最美之點就是他的肉體，因為人體的外廓富於曲線，那是美術的最要素呀！」⁹⁸

然而令人始料未及的是，這樣的「看」和「知」催生了西洋女體審美標準的引入，同時帶來對傳統中國女體審美觀的否定。以首次系統梳理中國婦女史而著稱的陳東原（1902-1978）在其 1928 年出版的開山之作《中國婦女生活史》中，總結了清代以降的審美標準。書中他援引「裸體美」來反觀清朝的審美觀念說：「裸體美向來是不甚講究的，大多數只重一個『白』。」⁹⁹ 有趣的是，陳東原會在此書中使用「裸體美」一詞來反觀清朝的審美觀念本身，就足見 20 年代「裸體美」的觀念的確深入知識份子的鑑賞依據中。陳東原還詳細引述了李漁（約 1610-1680）在《閑情偶寄》中的女性美標準。李漁書中有〈聲容部〉，包括「選姿第一」、「修容第二」、「治服第三」、「習技第

⁹⁷ 劉開渠，〈禁止展覽裸體畫〉，《晨報附刊》（1924 年 8 月 4 日），頁 4。

⁹⁸ 張枕綠，〈婦女裝飾與曲線美〉，《家庭》第 7 期（上海：世界書局，1922 年）。

⁹⁹ 陳東原，〈清代的婦女生活・男子眼中的女性美〉，《中國婦女生活史》（上海：文藝出版社，1990 年〔據上海商務印書館 1928 年 1 月版影印〕），頁 222。此書也詳細引述了李漁的審美觀念。對陳東原「五四式」婦女史研究取向的修正，見高彥頤（Dorothy Ko），《閨塾師：明末清初江南的才女文化》（南京：江蘇人民出版社，2004 年）。

四」。
〈選姿〉論述的是與身體有關的美的標準，包括「肌膚」、「眉眼」、「手足」、「態度」四大方面，對胸部與臀部並無特別要求。¹⁰⁰

李漁的女體審美觀點也反映在清代畫家對仕女的想象與描繪中，從清末最有影響的幾種《百美畫譜》，如改琦（1773-1828）的《改琦百美畫譜》、費丹旭（1802-1850）的《費曉樓百美畫譜》與王素（1794-1877）的《王小梅百美畫譜》等可得到直觀的印證。三書共三百幅圖像，除一幅由於身體裸露有部份曲線之外，絕大多數都是衣衫遮蔽、瘦弱削肩、曲線不明的身體。¹⁰¹ 民初的舊式文人承接了李漁定下的審美基調，對柔弱瘦削的仕女情有獨鍾。¹⁰² 換言之，他們更重視的是對女子神韻的描繪，而不對女性身體的曲線有特別的審美需求，更不用說是裸體了。1910 年代的沈伯塵、丁悚等人描繪的月份牌中，仍是以此類美人圖像表現為多。

這種狀況一直延續至 1911 年，時人論及「人體美」時，仍是未提胸與臀部的重要性：

身體之原形，當區別成二部份，不以構造或作用區別，宜以其容姿上別之，為基本部份及裝飾部份之二。基本部份，即頭及軀幹下肢也。此可稱身體原形。裝飾部份，乃耳目口鼻及頭髮等，皆美的要素之一部份。惟最難分別者為臂，亦可為基本部份，又似為裝飾部份……。

¹⁰⁰ 李漁，〈卷六 聲容部〉，《閑情偶寄》（臺北：廣文書局，1992 年），頁 273-324。

¹⁰¹ 此三本書籍的民初版本可見上海世界書局在 1926 年 4 月所發行的書目，後在當代重印出版，見李蒼彥等編，《費曉樓百美畫譜》、《王小梅百美畫譜》與《改琦仕女畫譜》（北京：大眾文藝出版社，1996 年）。據當代重印版本，三書中有兩圖與身體的裸露有關，一為費曉樓所繪〈漏洩春光〉，內中一女子在床上半裸，胸臀曲線清晰（頁 75）；另一為改琦所繪〈抱哺嬌兒〉，一位正在哺乳的母親隱約可見露出左胸（頁 87）。

¹⁰² 對這種審美情趣的批評，見成美，〈中國人崇尚『文弱美』的心理〉，《晨報附刊》（1924 年 8 月 2 日），頁 3-4；羅家倫，〈恢復唐以前形體美的標準〉，收入羅家倫先生文存編輯委員會編輯，《羅家倫先生文存》第 2 冊（臺北：國史館，1976 年），頁 171-177。

人之原形有三關節，即頸、腰、膝也，因此三關節而分成四部份，即頭、軀、腹、骭（膝以下）也……。¹⁰³

與此相對照，1920 年代之後的審美觀點就逐漸不同了。比如「孟素女士」就注意到裸體美與胸臀有關：

裸體美的容姿，是何等樣的東西呢？自然是全體發育平均，肌肉相稱，皮膚色澤優美。總之，不被衣服與習慣所拘束，要把發育的身體作主位的，……那麼穿衣服的容姿美與裸體美的相差之點在什麼地方呢？面貌與全體姿勢且別論。第一肩胸腰三處就大大的不同。總之胸部擴大，肩部豐滿，腰部發達，乃是裸體之美。等到把衣服穿上去一齊遮掩之後，就瞧不出美的容姿了。倘使相反的胸部凹窪、肩部瘦削、腰部細小，穿了衣服憑你怎麼美，裸體後到底不美的。¹⁰⁴

畫家更是從創作裸體畫的經驗中得到了視覺直觀的感受，例如，1924 年倪貽德撰文描述裸體之美所在：「尤其是妙年豐盛的女性的肉體，她那高高隆起的一對乳峰，她那肥大突出的臀部，她那玉柱一般的兩條大腿，是何等的能引起我們生的愉快，愛的活躍！」¹⁰⁵

什麼因素令女體審美觀的論述在幾年之內發生了巨大的變化呢？筆者認為一個主要的原因便是，裸體視覺文化將女體置於被看的地位的同時，處於被看地位的女體反過來也會影響到觀者的審美標準。

¹⁰³ 嫵靈，〈人體美〉，《婦女時報》第 2 期（1911 年 7 月 26 日），頁 8。

¹⁰⁴ 孟素女士，〈中國婦女裸體美之缺點〉，《家庭》第 7 期（1922 年）。

¹⁰⁵ 倪貽德，〈論裸體藝術〉，郎紹君、水中天，《二十世紀中國美術文選》上卷，頁 125-126。文章寫於 1924 年 12 月 3 日，收入 1928 年上海光華書局出版的《藝術漫談》。關於文學中對身體描寫的變化，參見陳建華，《革命與形式——茅盾早期小說的現代性展開 1927-1930》（上海：復旦大學出版社，2007 年），該文對茅盾筆下的女性身體有精彩的分析。

然而，張競生利用裸體畫作為教育手段，構建新的女體審美標準，然後反過來用女體美解釋裸體畫的做法，自有其弔詭之處。換言之，如果中國女子有束胸惡習，沒有「奶部的發展」和「臀部的豐滿」，裸體畫如何能夠描繪出有「裸體美」的身軀？如果裸體畫不能夠描繪出有「裸體美」的身軀，裸體畫如何能夠被用於進行美的教育、裸體教育，進而成為反對束胸，建構新的女體審美的利器？這似乎是一個不能自行解決的內在邏輯的矛盾。

回到張競生〈裸體研究〉一文第一部份中的兩幅插圖（圖 10），我們會發現他完成這一邏輯的手段：用女子，且是西洋女子而非中國女子作為裸體美的標準。正是有「奶部的發展」和「臀部的豐滿」的西洋女子作為模特兒，才可產出特別具有「裸體美」的裸體畫；有了這樣的裸體畫，才可以施行種種的「美的教育」。¹⁰⁶

張競生拿西洋女子的裸體作為樣本解說裸體美的手法具有兩重意義：將女體作為凝視與觀看的對象客體化，教會人們「觀看之道」；引入西洋女體審美標準而否定了晚清以降女體審美的標準，建構起以西洋女體為參照的新的女體審美標準。

與張競生將西洋女子作為標準論述女體之美一樣，20 年代早期以前的裸體畫大都以西洋女子作為模特，其它種類的裸體圖像亦以西洋女子居多。據陳抱一回憶，「民十年時候，上海還不容易找到充當模特兒的人；要體格合宜的，更不容易覓到」，恰在此時，「『晨光畫會』方面適巧雇到了一個俄國女子為模特兒。」¹⁰⁷ 之後美術學校也間或雇到中國女子模特兒，但是西洋模特仍然是奇貨可居。1924 年，

¹⁰⁶ 張培忠前引書（頁 410）誤將圖 10 中的攝影複製品當作陳曉江的畫作。關於此圖像的西方來源，筆者在 “‘Natural Breasts (*tian ru*)’? Breasts-(un)binding, Breastfeeding, Beauty and Body Politics in China (1910s-1930s)” 一文中另有仔細說明。

¹⁰⁷ 陳抱一，〈洋畫運動過程略記〉，收入郎紹君、水中天，《二十世紀中國美術文選》上卷，頁 550。

陳曉江所在的東方藝術研究會所雇用的模特兒皆為外籍，如同年 10 月該會所辦的東方藝術專門學校「雇西洋模特兒多人，係經本埠法國畫家介紹，均豐艷絕倫。」¹⁰⁸ 以時間推算，不管圖 7 中陳曉江的人體速寫是留法舊作，還是去世前在國內所作，他的模特兒都很有可能是西洋女性。這一點似乎可從圖 7 中女性的腰臀、肩乳、上下肢比例得到印證；而同一時期的中國女性模特兒，常常因為出身貧賤、有欠豐腴而受到藝術家的批評。¹⁰⁹ 這應該也是張競生推崇陳的速寫畫、並在陳過世後仍願不遺餘力地介紹陳的速寫的另一個重要原因。

如果觀者「看」到的大部份都是西洋女體，又從知識份子那裏學到了「觀看之道」，那麼可能會自然地以西洋女體的審美標準來與中國女體進行比較，從而對瘦弱削肩、曲線不明的身體產生否定的結論，甚而進一步提出改變的方法。換言之，西洋女體的審美標準參與了清除女體審美標準的瓦解和新標準的建構。20 年代初有人曾引述藝術家的觀察指出：「某畫家說中國婦女的裸體美實在貧弱之至」，「歐美人比了中國人卻是有裸體美的地方多」¹¹⁰，內中包含的信息便是拿中西女體來做比較。

綜上所述，民初之後，畫家生產的裸體視覺圖像大量出現在公眾視域，人們有了更多的機會「看」到（西洋）女性裸體。經過知識份子或知識份子型畫家的詮釋，觀者學會了「觀看之道」，開始嘗試用藝術的眼光去審視女體。20 年代初期以後，畫家及一部份民眾對女體之美已經呈現出不同於清人李漁的認識和理解。這種不同的論述一

¹⁰⁸ 《申報》（1924 年 4 月 11 日、1924 年 4 月 23 日）；〈學校消息〉，《時事新報》（1924 年 10 月 10 日），轉引自吳方正，〈裸的理由〉，頁 84。

¹⁰⁹ 比如《上海畫報》第 1 期（1925 年 6 月 6 日，頁 1）曾刊登上海美專寫生課情形的照片，亦見 Andrews, "Pictorial Shanghai (Shanghai huabao, 1925-1933) and Creation of Shanghai's Modern Visual Culture," p. 108. 與陳曉江速寫畫中的女性相比，美專照片中的女性裸體模特兒就顯得身形瘦削，乳小臀不大。衷心感謝匿名評審的建議與提示。

¹¹⁰ 孟素女士，〈中國婦女裸體美之缺點〉，《家庭》第 7 期（1922 年）。

方面是對清代以降女體傳統審美觀點的否定，另一方面也是對西洋女體新審美觀點的接納。張競生並非最早提出裸體之美在於胸臀豐滿的人，但是他是目前所知的，由裸體畫切入、專門對女體胸臀之美作論述最為詳細充分的知識份子。

六、結語

本文對畫家陳曉江的生平及其創作的裸體畫進行了初步的爬梳，對張競生與裸體文化的淵源、寫作〈裸體研究〉一文的動機和目的進行了論述，亦試圖以「場域」觀念勾勒出畫家、知識份子在裸體視覺文化中的作用，他們之間相互指涉的複雜關係，以及裸體視覺文化對身體美學的影響。

以陳曉江等為代表的畫家在場域中大量生產了裸體視覺文化產品，並逐漸將之正典化。這改變了傳統上文人藉由文字描繪女體，或藉由傳統繪畫描摹女體神韻而非身體曲線的模式，轉而用可視的寫實圖像直接傳達女體「美」的內涵。以張競生為代表的知識份子或知識份子型畫家，一方面闡釋和定義了裸體之美，教導觀者「觀看之道」；另一方面也利用裸體畫來宣揚他們的學說和主張。知識份子的言說對受眾有潛移默化的影響，而受眾學會「觀看之道」後，不但可能如此欣賞裸體畫，也有可能以此道觀察現實中的身體。當畫家用西洋女體為模特兒展示「裸體美」，而知識份子也用西洋女體為例解讀與宣講「裸體美」時，觀者便可能逐漸學會以西洋女體的審美標準來觀察一切女性身體。這樣，西方女體的審美標準便參與到現代中國女體審美標準的建構中來。

（責任校對：趙家琦）

引用書目

一、中文報刊

- 《晨報附刊》，1924 年。
《婦女時報》，第 2 期，1911 年。
《美術》，第 2 卷第 3 期，1920 年。
《民立報》，1911 年。
《民權畫報》，1912 年。
《民吁日報》，1909 年。
《上海畫報》，1925 年。
《申報》，1911-1933 年。
《時事新報》，1924 年。
《小說時報》，1910-1912 年。
《小說月報》，1911 年。
《新文化》第 1 卷第 1-6 號，1926-1927 年。
《藝術評論》，1923-1924 年。

二、中文專書論文

- 王國平，〈卮字草堂〉，《西湖文獻集成》第 11 集，杭州：杭州出版社，2004 年，頁 862-863。
- 安雅蘭（Julia Andrews），〈裸體畫論爭及現代中國美術史的建構〉，《海派繪畫研究文集》，上海：上海書畫出版社，2001 年，頁 125-129。
- 朱伯雄、陳瑞林編著，《中國西畫五十年 1898-1949》，北京：人民出版社，1989 年。
- 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，頁 55-110。

- 李又寧、張玉法主編，《近代中國女權運動史料》下卷，臺北：傳記文學社，1975 年。
- 李蒼彥等編，《王小梅百美畫譜》，北京：大眾文藝出版社，1996 年〔據世界書局 1926 年 4 月版《王小梅百美畫譜》重印〕。
- 李蒼彥等編，《改琦仕女畫譜》，北京：大眾文藝出版社，1996 年〔據世界書局 1926 年 4 月版《改琦百美畫譜》重印〕。
- 李蒼彥等編，《費曉樓百美畫譜》，北京：大眾文藝出版社，1996 年〔據上海世界書局 1926 年 4 月版《費曉樓百美畫譜》重印〕。
- 李漁，〈卷六·聲容部〉，《閑情偶寄》，臺北：廣文書局，1992 年，頁 273-324。
- 周作人，〈「半春」〉，鍾叔河編，《周作人文類編》第 5 卷，長沙：湖南文藝出版社，1998 年，頁 91-92。
- 郎紹君、水中天，《二十世紀中國美術文選》上卷，上海書畫出版社，1999 年。
- 徐志摩，〈巴黎的鱗爪〉，《徐志摩全集》第三輯，台北：傳記文學出版社，1969 年，頁 214-229。
- 徐昌酩主編，《上海美術志》，上海：上海書畫出版社，2004 年。
- 陳東原，〈清代的婦女生活·男子眼中的女性美〉，《中國婦女生活史》，上海：文藝出版社，1990 年〔據上海商務印書館 1928 年 1 月版影印〕，頁 222-232。
- 陸潔，〈攝制「戰功」的經過〉，《戰功特刊》，上海：霞記公司，1925 年。
- 高宣揚，《布爾迪厄》，台北：生智文化事業有限公司，2002 年。
- 張英進，〈公共性，隱私性，現代性：中國早期畫報對女性身體的表現與消費〉，《文化研究》第 6 期，2006 年，頁 75-98；收入姜進編，《都市文化中的現代中國》，上海：華東師範大學出版社，2007 年，頁 53-72。

張培忠，《文妖與先知：張競生傳》，北京：生活讀書新知三聯書店，2008年。

張競生，《張競生文集》，廣州：廣州出版社，1998年。

許維賢，〈「性育」的底線：以張競生主編的《新文化》月刊為中心〉，《中外文學》第40卷第1集（2011年3月），頁75-113。

彭小妍，〈張競生的「性史」：色情或性學？〉，《讀書》，2005年8月，頁156-161。

舒新城，《民國十五年中國教育指南》，上海：商務印書館，1926年。

潘少瑜，《清末民初翻譯言情小說研究——以林紓與周瘦鵑為中心》，國立臺灣大學中國文學研究所博士論文，2008年。

顏娟英主編，《上海美術風雲——1872-1949 申報藝術資料條目索引》，台北南港：中央研究院歷史語言研究所，2006年。

羅家倫，〈恢復唐以前形體美的標準〉，羅家倫先生文存編輯委員會編輯，《羅家倫先生文存》第2冊，台北：國史館，1976年，頁171-177。

霽理士（Havelock Ellis）著、潘光旦譯，《性心理學》，北京：商務印書館，1999年重印。

三、西文專書論文

Andrews, Julia Frances. "Pictorial Shanghai (Shanghai huabao, 1925-1933) and Creation of Shanghai's Modern Visual Culture." *Journal of Art Studies* 《藝術學研究》12 (September 2013): 44-128.

Berger, John. *Ways of Seeing*. London: British Broadcasting Corporation and Penguin Books, 1972.

Bourdieu, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge, 1984.

Clark, Kenneth. *The Nude: A Study in Ideal Form*. New Jersey: Princeton

University Press, 1971.

Hau, Michael. *The Cult of Health and Beauty in Germany: A Social History, 1890-1930*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2003.

Jullien, François. *The Impossible Nude: Chinese Art and Western Aesthetics*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.

Kuo, Jason C.. *Visual Culture in Shanghai, 1850s-1930s*. Washington, D. C.: New Academia Publishing, 2007.

Laing, Ellen Johnston. *Selling Happiness: Calendar Posters and Visual Culture in Early Twentieth-Century Shanghai*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2004.

Leppert, Richard D.. *The Nude: The Cultural Rhetoric of the Body in the Art of Western Modernity*. Boulder, Colorado: Westview Press, 2007.

Lewinski, Jorge. *The Naked and the Nude: A History of the Nude in Photographs, 1839 to the Present*. New York: Harmony Books, 1987.

Nead, Lynda. *The Female Nude: Art, Obscenity, and Sexuality*. London: Routledge, 1992.

Pang, Laikwan. "The pictorial turn: realism, modernity and China's print culture in the late nineteenth century," *Visual Studies* 20/1 (April 2005): 16-36.

———. *The Distorting Mirror: Visual Modernity in China*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2007.

Sun, Liying. "An Exotic Self? Tracing Cultural Flows of Western Nudes in Pei-yang Pictorial News (1926-1933)." in C. B. Brosius and R. Wenzlhuemer eds., *Transcultural Turbulences*, Berlin, Heidelberg: Springer-Verlag, 2011, pp. 271-300.

- Sun, Liying. "Body Un/Dis-Covered: Luoti, Editorial Agency and Transcultural Production in Chinese Pictorials (1925-1933)." Ph. D Dissertation to be presented in 2014, University of Heidelberg.
- Yeh, Catherine V.. "Creating the Urban Beauty: The Shanghai Courtesan in Late Qing Illustrations." in Judith T. Zeitlin, Lydia He Liu, and Ellen Widmer eds., *Writing and Materiality in China: Essays in Honor of Patrick Hanan*, Cambridge, Mass.: Harvard University Asia Center for Harvard-Yenching Institute, 2003, pp. 397-436.
- Yeh, Catherine V.. "Recasting Depravity as the Icon of the Modern: The Female Nude in *the Young Companion (Liangyou huabao)* and *the Pei-yang Pictorial News (Beiyang huabao)* of the 1920s," paper presented at Session 145 "A New Way to Imagine the Order of the World: Chinese Pictorials of the 1920s and 30s," AAS Annual Meeting, 2007.
- Zhang, Yingjin. "Artwork, Commodity, Event: Representations of the Female Body in Modern Chinese Pictorials." in Jason C. Kuo ed., *Shanghai Visual Culture, 1850s-1930s*, Washington, D. C.: New Academia Publishing, 2007, pp. 121-161.
- Zhang, Yingjin. "The Corporeality of Erotic Imagination: A Study of Pictorials and Cartoons in Republican China." in John A. Lent ed., *Illustrating Asia: Comics, Humor Magazines and Picture Books*, London: Curzon Press, 2001, pp. 121-136.

四、資料庫

德國 CrossAsia 網站提供入口：<http://crossasia.org/ressourcen/databasesearch.html/>

大成老舊刊全文數據庫：<http://erf.sbb.spk-berlin.de/han/dachengdata/>

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 ■

晚清期刊、民國時期期刊全文數據庫（1833-1949）：<http://erf.sbb.spk-berlin.de/han/shangtu-qikan>

申報全文數據庫：<http://erf.sbb.spk-berlin.de/han/shenbao2>

附圖

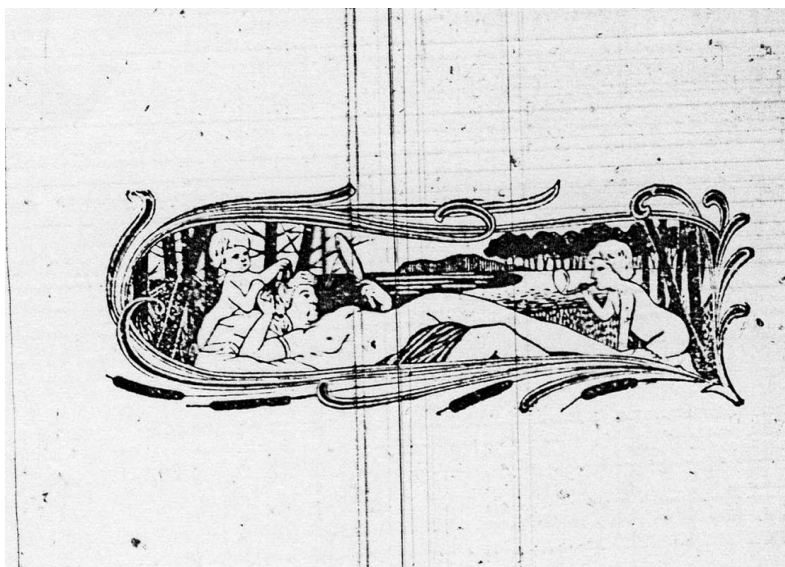


圖 1：《女報》第 2 期插圖（1909 年）〔錢南秀教授提供〕



二畫人美體裸院物博利大意



一畫人美體裸院物博利大意

圖 2：《小說時報》第 12 期插圖（1911 年）〔上海圖書館藏〕



圖 5：陳曉江遺像，《晨報星期畫報》第 1 卷第 1 期（1925 年 9 月 6 日），無頁碼〔上海圖書館藏〕。



圖 6：陳曉江及其作品四幅，《時報圖畫週刊》第 112 期（1922 年 8 月 21 日），無頁碼〔上海圖書館藏〕。

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

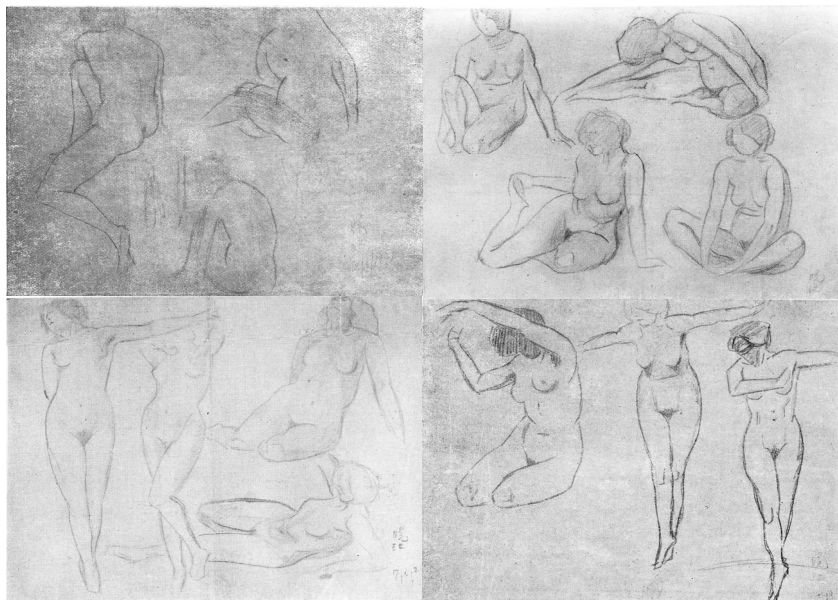


圖 7：陳曉江速寫，《新文化》，第 1 期（1926 年 12 月），無頁碼〔海德堡大學漢學系圖書館藏〕。



圖 8：油畫《阿香車》
〔上海圖書館藏〕



圖 9：油畫《極樂世界圖》
〔上海圖書館藏〕

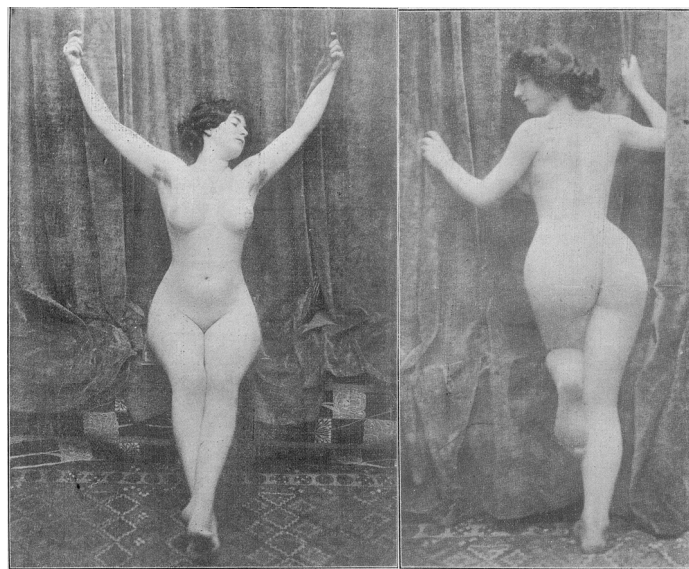


圖 10：〈裸體研究〉插圖兩幅〔海德堡大學漢學系圖書館藏〕。

Artists, Intellectuals, and the Visual Culture of Unclothed Bodies in 1920s Shanghai: Zhang Jingsheng's 張競生 "A Study of Unclothed Bodies"

Li-ying Sun*

Abstract

In December 1926, Zhang Jingsheng 張競生 published an article entitled "A Study of Unclothed Bodies: From Nudes to Many Other Things – Written for Xiaojiang's Sketches of Female Bodies." It appeared in the inaugural issue of *New Culture*, a journal founded by Zhang himself. The article discusses female "curvy beauty" (*quxian mei*) as represented in nudes, the significance of nudes and the necessity of practicing nudism in great detail. Furthermore, the article takes perspectives from sexology, medicine, and eugenics to criticize breasts-binding among women and to advocate a new aesthetic standard for female bodies. The new standard promotes not only "facial beauty," but also "developed breasts, and plump buttocks."

Who was "Xiaojiang"? Why were Xiaojiang's sketches of female bodies worth Zhang Jingsheng's attention in *New Culture*? Why did Zhang talk about nudes, as well as the aesthetics of female bodies? What was the relation between Xiaojiang's nudes and the modern visual culture

* Assistant Professor of the Institute of Chinese Studies, University of Heidelberg, Germany

of unclothed bodies? How did this visual culture impact other social concepts, such as new aesthetic criteria for female bodies?

This study addresses these questions by focusing on Zhang's abovementioned article in the context of 1920s newspapers and magazines. I explore intellectuals' and artists' respective roles and their interaction during the production of a visual culture of unclothed bodies. The paper consists of four sections. The first section analyzes Zhang's rich personal experience, his connections with the visual culture of unclothed bodies, and the background of his article. Starting with artist Chen Xiaojiang's life experience, the second section discusses Chen's connections with the visual culture of unclothed bodies. The third section closely reads Zhang's article, analyzing Zhang's thoughts on unclothed bodies. The last section examines intellectuals' and artists' roles in the field of visual culture of unclothed bodies by applying Pierre Bourdieu's concepts of *voir* and *savoir*. I argue that the development of a visual culture of unclothed bodies helped bring about change in the aesthetic perception of female bodies.

Key words: Zhang Jingsheng 張競生, Chen Xiaojiang 陳曉江, *New Culture*, Visual Culture of Unclothed Bodies, Female Bodies