

吳昌碩上海時期藝術活動研究 ——以《申報》為主的考察

■ 雷皓天

歷來學者們進行吳昌碩（1844-1927）創作生涯研究時，除了利用個人詩作與作品等材料來理解藝術家的創作，近期也有藝術史學者以當時的報章媒體或藝術贊助者的角度，來進一步探究藝術活動與時空場域的關係。

本文試圖運用《申報》進行考察，分析吳昌碩在上海時期（1912-1927）的社交狀況與自我行銷方式，¹從其潤利的倍增、推薦藝術家、參與社團活動、中日繪畫展覽會幾個面向，來對吳昌碩的創作活動進行更深一步的探究。

由陳蓓（Pedith Pui Chan）於2017年所撰寫以社會學角度談論上海民國時期國畫的專著，提供了藝術史研究跨領域的嘗試，²主要探討清末民初上海創作者群體的社會活動，以及藝術品作為商品買賣的銷售模式。藉由探究藝術社團、報章雜誌、藝術展覽會等文字紀錄及照片資料，討論「國畫」在民國時期上海的建構過程。自其分析，可以發現過去研究者在傳記體的敘事脈絡下，對藝術家創作背景的認識侷限。

本文便嘗試結合社會學在史料收集與社群活動的分析方法，考察吳昌碩之於清末民初上海藝術社群的活動概況，其中筆者以當時流行的報章刊物《申報》為資料收集的主要素材，試圖還原吳昌碩藝術活動的社交情況。

分析上海《申報》1872年創報至1927年吳昌碩過世，於本報所載「吳昌碩」一詞來進行檢索，筆者統計成表一。³從上表可以發現，吳昌碩在上海《申報》中的出現次數，

主要於1912至1913年吳昌碩遷居上海後才開始逐漸上升，我們從Roberta Wue所撰寫談論十九世紀末上海藝術家、圖像與觀眾的文章可以知道，⁴當時上海的藝術家常利用於報章媒體上刊載詩文、潤例、藝術社團活動等相關資訊，來建立個人在藝術市場上的知名度，而從表中的情況來看，筆者認為吳昌碩可能也使用過相同的操作模式，這可從「吳昌碩」一詞在1914年後，廣泛出現於《申報》中的現象來判斷。

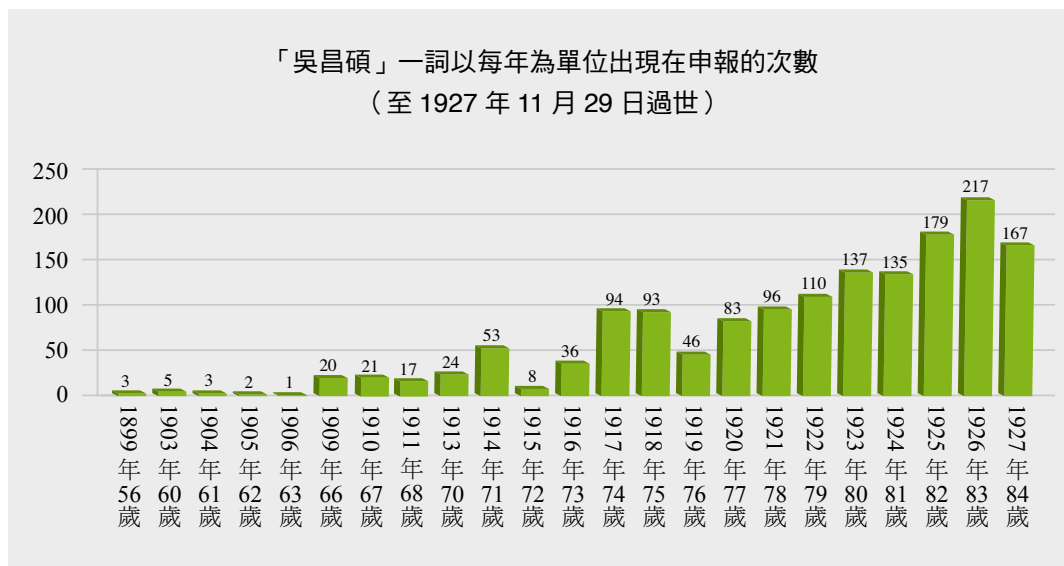
仔細分析吳昌碩在上海時期運用報章媒體與社團活動來提升個人聲望，筆者認為可整理成幾點要素來進行更深入的討論，依序為：個人潤利、推薦新興藝術家、社團活動、國際展覽會。

潤利的倍增

清末民初隨著上海中產階級的崛起，進而帶動了藝術商品化的交易形式有了別於傳統藝術家避諱販售作品的觀念，甚至時常可

表一 「吳昌碩」一詞出現在申報的次數

作者整理



資料來源：《愛如生·中國近代報刊庫——申報 1872～1949》，北京：愛如生數字化技術研究中心。

見藝術家本人於報章雜誌刊登個人「潤例」，即為其作品在相對尺幅下的販賣標準，進而讓當時消費者在購買作品時有所依據。

吳昌碩在 1912 年遷居上海後，也曾使用各種媒體形式來公布潤例價格，由王中秀等人所進行的考察就曾整理出三條吳昌碩潤例的記載。（表二）該書所記錄的三條潤例主要出現於書畫社團所發行的期刊，如上海振青社與上海書畫會所發行的《神州吉光集》，而並非只是以個人名義向報章雜誌投書。在上段談到陳蓓的研究就曾提及，藝術社團會透過與知名藝術家的合作來增強社團本身的社會知名度，而藝術社團同時也在當時被賦予扶植新人畫家或移居上海的外地藝術家的社會責任。吳昌碩於七十多歲時雖已頗負聲望，但我們從表一、表二的統計中可以發現，隨著吳昌碩在申報中被提及次數的逐年增長，或許能反映其個人知名度有逐年上升的狀況，而這實際上是藉

由加入各大藝術社團，來提供吳昌碩更快速且能更廣泛的被上海民眾認識的機會。

我們再從表二、三的狀況來觀察，吳昌碩各尺幅的作品售價明顯有逐年增高的趨勢，也可發現吳昌碩在七十七歲時開始有屏條與篆刻的潤例出現。筆者認為，除了考慮吳昌碩個人於藝術造詣上的逐年精進外，作品售價增高與販售項目有所拓展的情況，應與其在上海成功建立個人聲望有著直接的關聯性。佐以前述吳昌碩於上海《申報》的出現頻率逐年增高的數據來看，可以發現逐年增高的作品售價與在《申報》中的出現次數彼此有倍增的正向成長關係，這可能可以更深入的說明，潤例的售價除了受作品本身的表現影響外，藝壇聲望的建立進而也能帶動作品潤例有逐年增長的趨勢。

目前學界普遍認為吳昌碩繪畫風格的巔峰時期，應為八十歲至八十四歲過世前的作

表二 刊載於報章雜誌的吳昌碩潤例

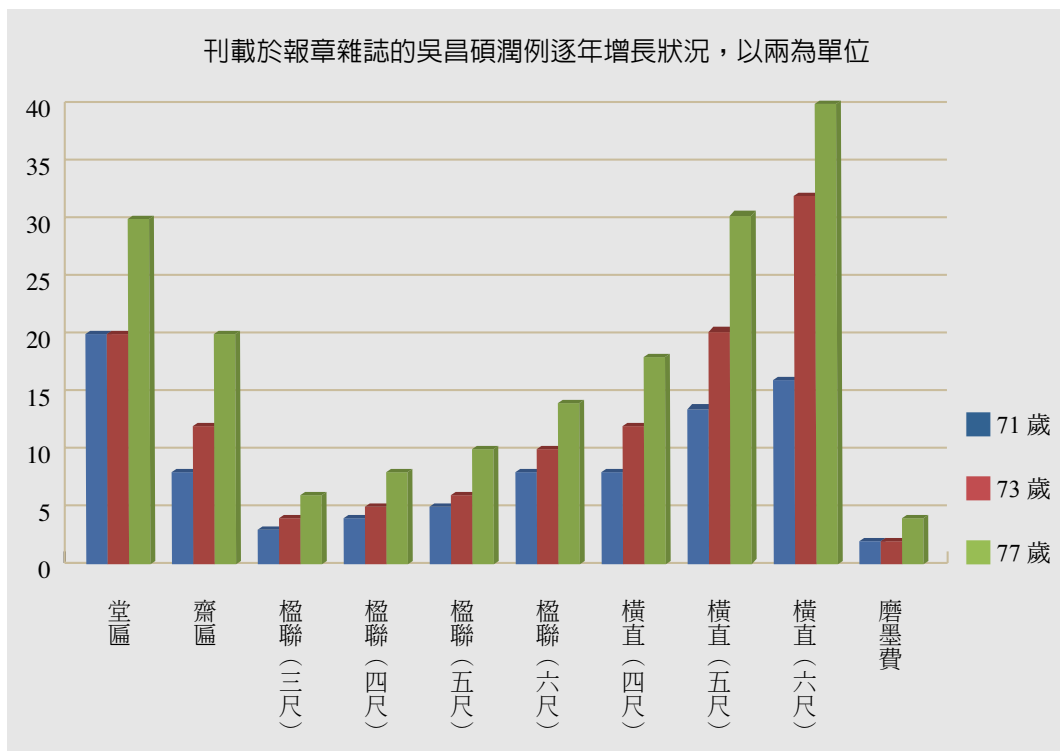
作者整理

品項	71 歲潤例	73 歲潤例	77 歲潤例
堂匾	念兩（廿兩）	念兩（廿兩）	三十兩
齋匾	捌兩	拾貳兩	念兩（廿兩）
楹聯（四尺）	肆兩	五兩	八兩
楹聯（五尺）	伍兩	六兩	十兩
楹聯（六尺）	捌兩	拾兩	十四兩
橫直整張（四尺）	捌兩	拾貳兩	十八兩
橫直整張（六尺）	拾貳兩	念兩（廿兩）	三十兩
橫直整張（六尺）	拾陸兩	參拾貳兩	四十兩
條幅	視整張減半 （琴條肆兩）	視整張減半 （琴條五兩）	
冊葉紈摺扇	每件貳兩 壹尺為度 寬則遞加 山水視花卉例加兩倍 題詩題跋每件捌兩	每件四兩 一尺為度 寬則遞加 山水視花卉例加參倍 題跋每件拾貳兩 金箋加半	
屏條（三尺）			八兩
屏條（四尺）			十三兩
屏條（五尺）			十六兩
屏條			山水視花卉例加三倍 點景加半 金箋加半
磨墨費	貳錢	貳錢	四錢
刻印			每字四兩
題詩跋			每件三十兩

資料來源：王中秀、茅子良、陳輝編著，《近現代金石書畫家潤例》，頁 90、93、99。

表三 吳昌碩潤例逐年增長狀況

作者整理



資料來源：王中秀、茅子良、陳輝編著，《近現代金石書畫家潤例》，頁 90、93、99。

品，但細查當時上海相關的報章雜誌，筆者發現目前較缺乏相關資料與研究，似乎較難直接推斷吳昌碩晚年作品的潤例價格。但如查看由王中秀等人整理另一條在 1924 年，即吳昌碩八十一歲時的資料則提到：

某得畫歸國，特設展覽會於東京，一時風雅紳商聯袂蒞止，競爭出價，售畫僅二十三件，其值已超過成本一倍以上。某存餘畫，閉會後亦陸續出讓，獲利甚豐云。海內鑒家欲委本會代求老人書畫者，望先開示尺寸，請其自訂價格，如蒙許可，然後按潤收件，因老人年逾八旬，精神雖健，不肯多為酬應，舊例不足為憑也。

從本條例的紀錄可以得知，吳昌碩作品的販售對象並不僅止於上海藝術市場的買賣，諸多日籍人士對吳昌碩的作品也有著強烈的喜愛，對吳昌碩藝術作品也有著一定的需求量。

對於吳昌碩作品在日本風行的相關研究，阮圓在討論吳昌碩的日本交遊圈時曾作過仔細的介紹，⁵ 吳昌碩作品除有如王一亭（1867-1938）、河井荃廬（1871-1945）、田中敬太郎（1880-1951）等涵蓋當時中日文藝界、政界、商界的名人推薦與介紹外，阮圓更提出，當時日本知名書畫家富岡鐵齋（1837-1924）對吳昌碩的推崇，以及二者作品風格與的相似性，可以想見其作品當時在日人眼中的藝術價值。

綜合對吳昌碩作品接受程度的相關研究，似乎較好理解上段文獻，以及日人對吳昌碩作品的開價遠比上海報章雜誌所刊登的潤例高出一倍以上的現象。而從文獻末段的「舊例不足為憑也」也可以見出，雖然吳昌碩在遷居上海前已有日人關注其作品，但如就上海聲望的建立，到日人對其作品的推崇，吳昌碩作品售價很可能是受到日本方的影響，導致潤例價格的大幅提升，可以想見到了

八十歲後的作品售價，早已不能使用四年前的標準。而這在當時上海作品潤例增長狀況中，吳昌碩潤例的增長實屬極為罕見的個案。

推薦藝術家

在吳昌碩成功於上海建立知名度之際，常見吳昌碩弟子亦或新興藝術家請吳昌碩為其訂定潤格與推薦，此類情況常見於各式報章媒體登載，筆者依據《近現代金石書畫家潤例》

表四 報章雜誌刊載藝術家請託吳昌碩推薦統計

作者整理

人名	次數	人名	次數	人名	次數	人名	次數
童書業	1	胡伯翔	1	吳湖帆	1	齊白石	1
樊少雲	1	許太史	1	田寄華	1	顧公覺	1
樓卓立	1	卞公弢	1	許徵白	1	王一亭	1
朱績辰	1	吳彥臣	1	徐澤三	1	葉少巖	1
王香巖	1	王季眉	1	蕭蛻公	1	楊秋農	1
汪君碩	1	孔及之	1	夏自怡	1	譚少雲	1
湖埭散人	1	鄭曼青	1	馬企周	1	龍宗蔭	1
杜祖培	1	袁勵寅	1	湖毓臺	1	葉相臯	1
季守正	1	王雪槎	1	項平甫	1	王西神	1
滕白也	1	杜滋園	1	王个移	1	畢勛閣	1
吳邁秀	1	江良筠	1	宗履谷	1	惺弇	1
志園和尚	1	李唐	1	朱其石	1	劉騫	1
靈蘇老人	1	黃漁仙	1	楊壬林	1	陳散原	1
吳了村	1	夏棣龢	1	丁澗琴	1	大休和尚	1
張小樓	1	許簪岑	1	王幼棠	1	陳日初	1
馬孟容	1	況小宋	1	福廣	1	吳心澄	1
查浣塵	1	吳澗秋	2	唐子湘	2	趙安之	2
鄭午昌	2	丁墨農	2	潘蘭史	2		

資料來源：王中秀、茅子良、陳輝編著，《近現代金石書畫家潤例》，上海：上海畫報出版社，2004，頁 81-260。

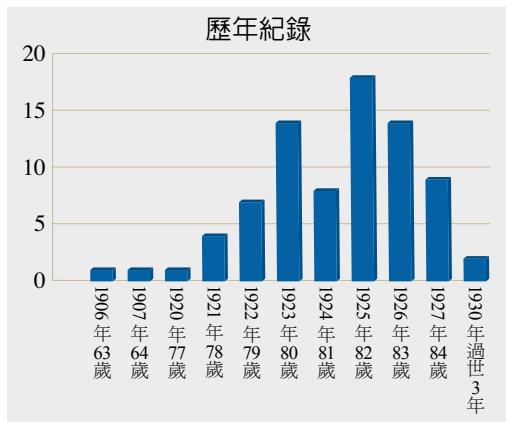
所記錄條例來進行統整，製作表格。（表四）

根據上表統計七十一人之資料可以發現，不論是吳昌碩親授弟子如王个簃（1897-1988）、王一亭等人，亦或是當時藝壇的新興藝術家，請託吳昌碩推薦基本只有於一至二次。筆者根據《申報》所刊載藝術家潤例條目來判斷，除了藝術家個人有潤例增長的情況除外，主要潤例的訂定較不會於短時間內有所改變，而報紙所刊登之潤例基本上是重複且長期刊載的，幾乎不見上段所述吳昌碩潤例倍數成長的現象。

筆者根據上表所刊載之年代再進行更進一步的分析，並製表五。

表五 報章雜誌刊載每年藝術家請託吳昌碩推薦次數統計

作者整理



資料來源：王中秀、茅子良、陳輝編著，《近現代金石書畫家潤例》，頁81-260。

筆者藉由表五所刊載年代來進行統計，可以發現在吳昌碩於1912年遷居上海前，請託吳昌碩為其推薦的藝術家數量較少，一直要到1923年吳昌碩八十歲開始，推薦的藝術家人數才有顯著的增長。普遍學者認為吳昌碩創作成熟時期為八十歲前後，比對本表歷年請託吳昌碩推薦人數，可以發現吳昌碩在

上海藝壇逐年提升的社會地位，或許也與其在繪畫風格上的逐漸確立彼此間有所相關。

筆者根據上海《申報》所刊載請託吳昌碩推薦的紀錄再來進行更深入的調查，並統整出兩種型式的推薦模式：

一、由吳昌碩或眾多知名藝術家共同推薦

在《申報》的刊載紀錄中，有像吳湖帆（1894-1968）於1920年的推薦文是以吳昌碩為首，並與李平書、王勝之等七位藝壇前輩共同聯名推薦。⁶亦有如《神州吉光集》於1922年刊出僅由吳昌碩一人署名推薦王一亭潤例的狀況，⁷這種推薦模式相比之下是比較普遍的。

通常新興藝術家會請託眾多藝壇知名人物亦或是藝術社團的前輩來為其推薦。從報章雜誌的考察可以發現，誠如王一亭、齊白石等日後畫壇大師，都曾請吳昌碩或多位知名藝術家共同推薦過，在社會學的角度下來看，新興藝術家能藉由藝壇前輩在上海的聲望，來達到更快速被大眾認識的目的。

二、由吳昌碩為其定例

上述的推薦情況主要是以吳昌碩或藝術社團等人簽署推薦的形式來進行，而另外還有一種常見的狀況是以前輩畫家為新興藝術畫家訂定潤例的模式。如吳心澄（1868-1940）1927年在《申報》的潤例與潘蘭史（1857-1934）1927年在《申報》上的潤例，⁸即由吳昌碩直接代訂。

當時上海藝壇由前輩藝術家為新興藝術家訂定作品販售的價格，對藝術市場而言，對比藝術家群體的共同推薦，個人推薦除能強調被推薦者專業畫家的身份用意外，⁹單一知名藝術家的代訂模式，更能顯現出新興藝術家與藝壇前輩的親密性或師承關係。

筆者認為，吳昌碩並非單向性的提供個人資源給新興藝術家，藉由協助年輕藝術家也讓「吳昌碩」之名能有多次機會被刊載於報章雜誌，無疑也為吳昌碩在藝壇聲望與社會地位上帶來了有效的成長，進而也更能提升社會大眾搶購其作品的可能性，彼此之間的關係應該是雙向互利的。對於吳昌碩推薦新興藝術家的社會行為，可視為其在建構上海藝壇聲望的重要模式。

參與社團活動

學者們歷來在討論清末民初上海廣設藝術社團的社會現象中，普遍認為是以「振興中國書畫」或是提供藝術家們研討書畫技法為其創社宗旨，如鄭逸梅（1895-1992）在上海生活的回憶錄提到：

昌碩在上海時，覺得書畫家最好有一個聚會談藝之處，因組織、成立了海上題襟館金石書畫會。一時如王一亭、狄平子、李平書、哈少甫、陸廉夫、汪淵若等都參加了該會，汪淵若為正會長，昌碩為副會長；汪逝世後，昌碩乃任正會長。……每晚來聚會的人很多，差不多每天都有人在對客揮毫，尤其王一亭更為健筆，以四尺宣紙作畫，畫成再由昌碩為題，累累識語，相得益彰。¹⁰

如果只從口述資料與吳昌碩相關傳記的紀錄來判斷，對當時書畫社團的成立目的往往會因此而有了認知上的侷限，但如仔細審視上海社會文化的活動情況，以及深入探究報章雜誌廣告的刊載，可發現藝術社團活動在振興意義下同時還有著販售社員繪畫作品的實質目的。

鄭逸梅書中所提到的「海上題襟館」其實於當時有著由組織社員發起，來籌辦會員作品展的售畫模式。有別於以往由畫家個人與購買者間私下買賣的販售狀況，當時上海常以藝術社團之名舉辦知名書畫家個展或是群體社員的書畫展覽會，提供有意購買者於原作前挑選作品的機會。

在《申報》的廣告細目中，常可見以藝術社團為名義所發起販售藝術作品的相關活動，最尋常的像是1917年3月28日海上題襟館舉辦書畫展覽會的模式：

……海上題襟書畫會。創設有年，久為名人薈萃之處，辛亥以還，萍蹤星散，頓失舊觀。今春，同人等重行提倡，公舉吳昌碩為該會會長，哈少夫、王一亭為會董適，吳待秋由京來滬，留駐會中，日來各書畫名家，如何詩孫、黃旭初……諸君，常川到會，興到揮毫，並由吳昌碩加以題句，懸掛四壁，任人登樓展覽，不取分文，洵雅集也。¹¹

雖然群眾觀展並不需另外收費，但招集多位知名藝術家共同舉辦，並說明畫家會親臨現場揮毫，必定會吸引民眾與有意購買者前來觀展，這即提供了宣傳與廣告的效果。可以理解為，展覽本質的目的其實是藉由凝聚會員在藝壇的聲望，進而來提高會員販售作品以及被更多消費者認識的機會。

另外，像吳昌碩加入的振青書畫會更嘗試以出版印刷品的形式販售會員作品，如1914年曾刊登的廣告：

本會會友數十餘人，悉係中國書畫界之泰斗，人所共仰，今為提倡美術，起見各將篋藏，生平傑作彙刻成譜，共

十二冊，公諸同好，定月出一冊，每期內容：山水、人物、走獸、花鳥、西法、風景、士女等畫，正、草隸、篆等書，無不完備，誠空前絕後之著作，臨畫家之金鍼寶筏也。本會皆用中國迹史，西法摹印，精妙逼真，裝訂尤為美麗，定價四角，預定全分四元，外加郵費，出書無多，購者從速此佈。

第一期內容露佈

楊修敬 行書 熊聲遠 山水

吳昌碩 花揮¹² 張聿光 西法

高邕之 隸書 劉海粟 西法

胡卿 走獸 丁悚 西法

汪仲山 山水 六海 西法

等八十餘頁名目繁多不及細載諸君願

諒為幸

這種將會員作品轉印成出版物的形式除了振青書畫會以外，最有名應屬由吳昌碩等人所創立的杭州「西泠印社」。翻閱《申報》廣告版也時常能見到西泠印社在轉印歷代書家碑帖之餘，也有翻印當時社員的印譜或是書畫作品，藉由印刷品的出版模式，更能使中小階級家庭欣賞藝術家的作品，能有效的提供畫家藝壇名望的形塑。

而藝術社團除定期舉辦販售社員作品的畫作展覽會外，也有舉辦公益性質的賑災義賣會，將當期展覽所售得資金救助受天災影響的災民抑或為孤兒院籌募基金。然而，藝術社團所舉辦的賑災義賣會除能為弱勢群體提供幫助外，無形之中也能為畫家與藝術社團提升正面的社會聲望，不失為形塑當時藝壇「以美術救國」的中心思想。

Roberta Wu 曾針對當時藝術家籌措慈善義賣會進行縝密的研究，從其研究中可以了

解，義賣會除具有公益性質的目的外，亦可視為藝術作品行銷的商業策略。新人藝術家能藉由登報募款的慈善廣告，來進行個人商業目的的作品行銷，而藝壇大師更能藉由慈善義賣來提升其作為文化名人的社會地位，並建立體恤民風的社會關懷形象。¹³

像愛儷園書畫籌振會即與海上題襟書畫會合作，以販售彩券抽名家書畫作品的模式來達到慈善公益的目的，如其於1918年的報導：

……開會之後，售券非不踴躍，而開銷一切，賸款無多，經哈同、姬覺彌兩君竭力籌捐，先後由濟生會分解，各省數已逾萬，但各省仍函電紛來，求振已窮，應付海上題襟館書畫會，哈少夫爰約同吳昌碩、何詩孫、王一亭諸君籌議，發售書畫券二千張，由同人擔任彩件，務使券券有彩，彩彩從豐，券價僅兩元，而贈品每超兩元以上，其中如康南海、吳昌碩、何子貞、鄭蘇戡、李梅庵、曾農髯、王一亭……諸君皆當代書畫家，傾其珍藏，揮其墨寶，在平日有出重金求之不得者，此次則可以極微之代價得之，茲已定於夏曆三月十五日下午，在愛儷園開彩，聞彩券已將售罄，癖嗜書畫者，其從速往購之。¹⁴

從各省供不應求，後又增加販售數量的狀況來看，可以想見這種以慈善為名的售畫形式在當時是非常受社會大眾喜愛的。而就藝術家而言，參與慈善活動同時也能達到提升自我社會形象的目的。審視《申報》刊載的新聞條目可以發現，吳昌碩、王一亭等人在當時便十分頻繁的參與賑災、救助孤兒院等等活動的藝術慈善會。

而藝術社團除提供藝術家販賣作品與實行協助弱勢族群的社會責任外，亦有扶植新興畫家的藝術使命。藝術社團常請藝壇名家擔任審查委員，來共同籌辦提供新興藝術家發表作品的美術展覽。

其中「天馬會」即為積極從事美術展覽的重要社團，天馬會曾在《申報》1919年12月時刊載展覽會審查評審的名單：

上海天馬會為提倡真藝術起見，於本月二十日起二十五日止假，江蘇省教育會舉行第一屆畫展覽會。已推定吳昌碩、李平書、王一亭、費龍丁、華子唯諸君為中國畫審查員，劉海粟、江穎年、丁慕琴為西洋畫審查員……¹⁵

藉由吳昌碩、李平書、王一亭等藝壇前輩做為作品審查委員，能運用名家的藝壇聲望，來為藝術社團與新興畫家建立知名度。而吳昌碩擔任審查委員一職不僅可為其拓展於藝壇中的人際網絡，更能向大眾形塑其名家聲望的社會形象。

中日繪畫展覽會

吳昌碩之於近現代藝術史的重要性，除其在詩、書、畫、印四者具精的藝術成就外，吳昌碩尤受日本人的喜愛亦是形塑其個人成就的重要因素。而關於當時吳昌碩與日人的互動狀況，《申報》中亦有相關訊息提供我們參考。

在1921年《申報》上曾刊出〈日人書畫之癖〉一文：

日人好書畫，尤精鑒別，計其在我國輦金搜羅，為數頗鉅，不但古書畫也，今人如吳昌碩君等，一年之中，得其餽遺實不在少……¹⁶

除了可見當時日人對吳昌碩的關注外，該篇文章同時也能讓上海人民了解吳昌碩在「國際上」的形象，成功為吳昌碩在上海畫壇中奠定了「大師級」的特殊身分。

另外在《申報》1924年刊出〈參觀中日繪畫展覽會記〉，則詳細的介紹吳昌碩作品參與中日展覽時的狀況：

中日第三次繪畫展覽會。在本埠愛而近路紗業公所舉行。陳列中日兩國名畫家傑作。……中國方面，如金拱北、吳昌碩、王一亭、吳杏芬、程璋等之作品約五百餘件。……陳列之畫，以吳派最多，昌碩個人之畫果不少，而擬仿昌碩之筆致氣派者尤多，且題字亦均逼近昌碩，從可知吳派之勢力矣。昌碩之畫，以余之眼光觀之，以〈老少年 紫藤〉、〈山水立軸〉二幅為最有精彩。〈山水立軸〉係擬梅道人筆法，淡淡數筆，精力極足，非他人所能望其項背也。……¹⁷

本篇的紀錄者王濤在上海觀展後心得中，除於中國畫家部分將吳昌碩置於第一位詳細介紹的藝術家外，其中還特別提到「陳列之畫，以吳派最多」，可以想見在中日合辦的畫展中，以吳昌碩為首的風格在當時已蔚為流行。而當時報中頗受關注的「紫藤」，或許可從國立故宮博物館收藏，同為吳昌碩於1924年完成的〈藤花〉來了解當時備受推崇的風格表現。（圖1）

而中日繪畫展覽會的起源，實際上是由日人石野哲弘所創辦的中日美術協會，在其協調包含吳昌碩等中國畫家與日本財政、銀行、新聞界與藝壇人士入會後，所發起的中日藝術交流會，¹⁸目的在於兩國共同提倡東洋



圖1 | 1924 吳昌碩 藤花 國立故宮博物院藏

藝術，以及打開國際知名度的售畫市場。¹⁹ 後來的第四回展更在渡邊晨畝與荒木十畝的努力下，取得日本外務省文化事業部的預算補助，可以說是日本政商界共同協力促成的繪畫展覽會。

吳昌碩的作品在上述的第三回展與赴日的第四回展展出的作品最為豐富，第四回於東京府美術館展出了七件作品，又於大阪中之島中央公會堂展出兩件（圖2），而這幾次的展覽或許直接的提供日人對以吳昌碩為首的繪畫風格的關注。現今日本有大量的吳昌碩作品，除收藏於博物館機構外，私人收藏家如橋本太乙、青山杉雨等人都有為數頗豐的藏品。像青山杉雨收藏的〈綠梅圖〉（圖3），即為第三回中日美展同時期所完成的作品。而橋本太乙從祖父橋本末吉（1902-1991）繼承的一批作品中，更不排除有部分為桑名鉄城（1864-1938）當時所收購的吳昌碩作品。

結語

從上述吳昌碩在上海時期潤利的倍增、推薦藝術家，參社團活動、中日繪畫展覽會四點項目來看，自1912年吳昌碩遷居上海後，除其在藝術表現上有逐年精進外，可以發現吳昌碩在與上海藝壇和民間社會的緊密接觸下，間接的運用報章媒體的資源



圖2 1926 吳昌碩 菊石 《第四回日華繪畫聯合展覽會繪葉書帖》 東京文化財研究所藏 取自鶴田武良，《日華（中日）繪畫展覽について——近百年來中國繪畫史研究七》，《美術研究》，383期，2004年8月，頁20。



圖3 1924 吳昌碩 綠梅圖 青山杉雨藏 取自陳振濂編，《日本藏吳昌碩金石書畫精選》，杭州：西泠印社出版，2004，頁208。

來推銷與形塑自己在上海藝術界的聲望，並達到讓社會大眾對其有更深入認識的目的。

筆者認為，吳昌碩能於當今近現代藝術史有其重要位置，除於吳昌碩個人在詩、書、畫、印四者兼備，且各有突破性的個人風格表現外，應也與吳昌碩不受傳統文人不問世俗與不以賣畫為生的限制，於清末民初，向現代化轉變的上海藝壇中，運用社團、媒體、人脈等方式，讓其作品能被更多人認識的行

銷模式有關。藉由深入探討吳昌碩遷居上海後的社會活動，可以補足在傳記與回憶錄等文獻紀錄上的敘事侷限，進而在作品風格分析的討論之外，重新認識吳昌碩於歷史上的特殊地位。

本文撰寫感謝蔡家丘教授多次指導，與審查人數次詳細的審閱和建議，以及故宮編輯們的細心校對。

作者為國立師範大學藝術史研究所碩士生

註釋

1. 相似的取徑，尚有賴毓芝針對吳昌碩多次向任伯年訂製肖像畫的狀況所進行的研究，文中認為，吳昌碩與當時的藝術家，是有意識地的操作媒體與建置形象，肖像畫所提供的形象，不外乎也是形象畫家的重要場域。賴毓芝，〈肖像、形象與藝業——以吳昌碩向任伯年所訂製肖像畫為例的個案研究〉，收入於《像應神全——明清人物肖像畫學術研討會論文集》（澳門：澳門藝術博物館，2011），頁298-317。
2. Pedith Pui Chan, *The Making of a Modern Art World: Institutionalisation and Legitimization of Guohua in Republican Shanghai* (Leiden: Brill Academic Pub, 2017).
3. 《愛如生·中國近代報刊庫——申報 1872-1949》，北京：愛如生數字化技術研究中心，收錄1872年至1949年資料。以下簡稱《中國近代報刊庫——申報》。
4. Roberta Wu, *Art worlds: artists, images, and audiences in late nineteenth-century Shanghai* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2014), 71-107.
5. 阮圓，〈吳昌碩的日本交遊圈——贊助與風格之間〉，收入於《撥迷開霧——日本與中國「國畫」的誕生》（臺北：石頭出版社，2019），頁97-113。英文原書出版於2006年。
6. 〈吳湖帆畫助振〉，《申報》，1920年10月26日，第1張第2頁。
7. 〈王震潤格〉，《神州吉光》，1922年2期、1923年5期，轉引自王中秀、茅子良、陳輝編著，《近現代金石書畫家潤例》（上海：上海畫報出版社，2004），頁107。
8. 吳心澄潤利可見於〈吳心澄山水例〉，《申報》，1927年3月28日，第8張第1頁；潘蘭史潤利可見於〈潘蘭史潤例〉，《申報》，1927年4月14日，第9張第1頁。
9. 劉宇珍、陳韻如、林宛儒撰，〈面向市場的藝術——清末民初的海上畫壇〉，收入於《典藏新紀元——清末民初的上海畫壇》（臺北：國立故宮博物院，2018），頁277。
10. 鄭逸梅，《藝海一勺》（天津：天津古籍出版社，1997），頁103。
11. 〈海上題襟館開會紀〉，《申報》，1917年3月28日，第6張第1頁。
12. 〈學生書畫二家注意 振青書畫集〉，《申報》，1914年10月5日，第2張第2頁。報中吳昌碩條目的「花揮」應為「花卉」筆誤。
13. Roberta Wu, "The Profits of Philanthropy: Relief Aid, Shenbao, and the Art World in Later Nineteenth-Century Shanghai," *Late Imperial China* 25, no.1 (2004.6), 187-211.
14. 〈愛儂園書畫籌振會將次開彩〉，《申報》，1918年4月23日，第6張第1頁。
15. 〈繪畫展覽會之先聲〉，《申報》，1919年12月3日，第6張第1頁。
16. 〈日人之書畫癖〉，《申報》，1921年5月17日，第6張第1頁。
17. 王濤，〈參觀中日繪畫展覽會記〉，《申報》，1924年5月25日，第9張第1頁。
18. 鶴田武良，〈日華（中日）繪畫展覽について——近百年來中国繪畫史研究七〉，《美術研究》，383期（2004.8），頁1-33；鶴田武良，〈研究資料·公刊『日華（中日）繪畫聯合展覽會出品目錄』——近百年來中国繪畫史研究七（續）〉，《美術研究》，384期（2004.11），頁104-134。
19. 李佳穎，〈二十世紀初中國古代繪畫的日本展示——以1928年唐宋元明名畫展覽會為中心〉（桃園：國立中央大學碩士學位論文，2013），頁44-49。