

# 独立画家群的“新方位”

——民国时期超现实主义美术的引进和传播

杜少虎

---

20世纪30年代中期,频繁活动于日本与中国广州的中华独立美术协会是当时国内具有先锋意识的西画社团。一批厌烦俗规陈套、倾向新绘画精神的独立画家,以风行于巴黎、东京的超现实主义美术为作画的“新方位”,着力于对倡导独立自由思想的前卫文化的追求与传播。他们以立场、角度的独特性以及作品中所体现出来的现代精神特质,对中国艺术界产生了极大的冲击。在当时的文化语境中,他们较早提出了中国画坛中“现代性”这一问题。尽管这场勇猛激进的现代艺术运动仅仅是昙花一现,并没有得到多数人的理解,但它对中国艺术的影响极其深远,一定程度上具有划时代的重要意义。

---

对西方“新画派”<sup>①</sup>的有关知识与研究,在新文化运动以后的中国美术界已陆续出现,但由于当时的社会背景和政治气候,发源于西方的现代美术未曾引起人们更多的注意。20世纪30年代后,随着诸如决澜社、中华独立美术会等具有前卫色彩的西画社团<sup>②</sup>的涌现,西方的现代派美术及思想开始逐渐引起人们关注。显然,不同的社会状况会产生各种不同的艺术,基于西化思潮的散播和都市化的生活方式,知识分子的激进化对艺术界形成了较大影响。就像机械化的社会生活必然会产生立体派的艺术一样,未来派的画家也似乎把一切人物、风景都当作机器一样来看待,因此,在画面上表现出来的全是物体的速度和动感。此时期的中国美术界,在对艺术的审美趣味上发生了转向,19世纪西方的那种趋于现实特点的写实派绘画渐渐对中国艺术家失去了吸引力,取而代之的是对现代艺术思潮的追求。当时的学术界已经敏感地意识到了这种变化,1930年的《东方杂志》中有学者撰文描述了这种状况:“近半世纪以来美术上忽然发生了奇怪的现象,即现代西洋美术显著地蒙上了东洋美术的影响,而千余年来偏安于亚东的中国美术忽一跃而雄飞于欧洲的新时代的艺术界,为现代艺术的导师了。”<sup>③</sup>该文认为较可靠的证据是印象派和后期印象派绘画的中国化。印象派以前的西洋画一直恪守客观世界的规则,而后印象派以后,现实主义的“客观模写”已然变为了心灵的“主观表现”,在这一点

上,“主观表现的、自我高扬的艺术的最高范型 非推中国美术不可”<sup>④</sup>。中西美术观念在此时达到了高度的契合。在这股思潮推动下,崇尚超现实主义的梁锡鸿、李仲生在参加了决澜社的第一回美展后于1933年赴日留学,由于受日本“独立美术协会”的影响,他们主张以纯艺术立场反映时代,以当代西方的超现实主义艺术为效法对象。梁锡鸿联络李东平、赵兽、曾鸣等人,在东京成立了“中华独立美术研究所”(1934年),并不断发表文章和美术作品,向国内介绍西方现代艺术,尝试把日本“独立美术会”的精神移植到中国。

## 一、超现实主义美术在中国的最初展开

1934年在日本东京成立的中华独立美术研究所,是具有强烈现代派色彩的西画社团,同年4月,留日学生李仲生首先入选了日本的公募展览。5月至6月间,梁锡鸿、赵兽等人开始积极酝酿成立中华独立美术协会。为了对抗民国政府6月间在上野公园东京府美术馆举办的“中华留日学生美术展览会”,7月31日,赵兽、李仲生、苏卧农、黄浪萍、李东平、方人定、杨荫芳、曾弈、梁锡鸿、白砂等十人在东京神田区神保町东京堂画廊<sup>⑤</sup>举办了“中华旅日作家十人展”,《艺风》杂志刊登了“十人展”的艺术家合影(图1)及部分参展作品,包括苏卧农的《幽禽》、李东平



图1：中华旅日作家十人展合影(白砂缺席),原刊《艺风》杂志,1934年7月

的《花与蝶》、曾弈的《牛眠州》、杨荫芳的《兔》、黄浪萍的《弄姿》(雕塑)、梁锡鸿的《黄衣少女》、方人定的《果熟》、李仲生的《肖像》、赵兽的《颜》等。日本的美术杂志《水绘》也报道说:“据说中国的洋画有直接学习西欧的人和通过日本学习的人,这几位应该是后者吧。看来受到日本洋画影响的作品是相当多的。”<sup>⑥</sup>1934年末,曾鸣与梁锡鸿在东京创办了中华独立美术研究所,该所有学生六十余人,中国画家在国外设立研究所可说是由曾鸣、梁锡鸿创始<sup>⑦</sup>;与此同时,他们在广州也创办了同样的研究所。

1935年1月10日,中华独立美术协会在东京宣布正式成立,据日本《画室》杂志载:“一月二日以梁锡鸿、李东平、曾鸣、Andre Bessin(安特白霜)、赵兽五氏为中心的洋画团体成立(图2),



图2：中华独立美术协会会员,原刊《独立美术》第1期,1935年(图片来源:广东美术馆开馆十年庆特展)

正在为举办上海、广州等地的第一回展而准备。”<sup>⑧</sup>《艺风》杂志对此也有详细报道：“留日学生梁锡鸿、李东平、曾鸣、Andre Bessin(安特白霜)、赵兽等于东京创办新洋画团体,定名为‘独立美术协会’,在东京日比谷山水楼发表宣言……”<sup>⑨</sup>选择日比谷举行成立仪式有着特殊的意义,因为五年前日本的独立美术协会曾在这里发起。1935年2月,中华独立美术协会在广州净慧公园省立民众教育馆三楼举办了“第一届独立美术展览会”,这次展览采取了公募的方式,据说有一百六十余件作品参选,而入选的已有三十余张<sup>⑩</sup>。展览还特别邀请了广州地区丁衍庸、关良、吴琬等人参展,并展出了夏加尔、毕加索等欧洲名家的作品(印刷品)。展览过后,李东平评价说:“……那回展所给予南中国洋画坛一个莫大的冲动和影响,在死沉空气下的广州画坛得有了新的活跃。”<sup>⑪</sup>

然而这次展览并不尽如人意,据吴琬回忆:“……这种未尝见的新作风,在一般人看来,实在是莫名其妙,展览的结果,引不起什么反应,这就证明了广州绘画界的消沉。”<sup>⑫</sup>这些追求独立、向往与世界现代艺术同步的画家在当时遭受了冷遇,但他们仍旗帜鲜明地宣扬超现实主义美术,意欲以“新的绘画精神”为中国现代艺术运动推波助澜。同年5月份,独立会画家们在《独立美术》上发表了协会的宣言:“我们需要的是新时代的绘画,所以在这新绘画精神下所趋向的各主义和主张是(相互)尊重的。我们专以创作的自由与独立为社会文化之前卫向一般公众去着力……”<sup>⑬</sup>他们的执著受到了肯定,7月间,日本的《美术》杂志发表了对“独立会”评价较高的文章:“民国初年法国学院派被引入,中华民国方始渐次有新鲜地呼吸。对于现在的中华民国来说,新运动、新主义的昌盛,可以说是不期而遇的。”<sup>⑭</sup>文中说李东平是最出色的新野兽主义作家,曾鸣为夏加尔现实主义者,梁锡鸿(梁锡鸿)属于野兽群画家,赵兽是超现实主义作家,吴麦康是追随赵兽流派的画家。

继第一回展览之后,中华独立美术协会于7月11日至18日在广州永汉路大众公司二楼大众画廊举办了一次小品展。用李东平的话说,这次小品展旨在重压的生活环境下继续着我们独立的艺术运动,我们惟一的希望就是把这沉寂的中国艺坛,带到光明的境地,和得到大众对艺术的了解<sup>⑮</sup>。这次展出的作品除会员五人的作品外,广州方面邀请了丁衍庸、吴琬和关良等人,日本方面的作品有二科会之太田贡的水彩,独立会妹尾正彦的素描(图3)和油画。日本驻

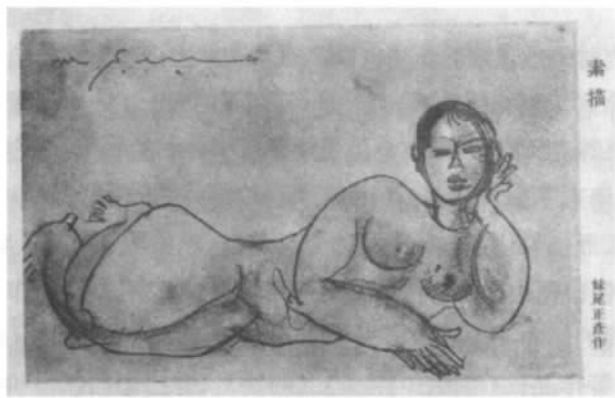


图3：妹尾正彦参加中华独立美术协会小品展作品《素描》,原刊《艺风》第3卷第8期,1935年

广州总领事河相提供了日本帝展系佐藤章的作品,虽然该作品在绘画立场上与独立的精神相左,但似乎是为给公众提供相反的参照,也同时陈列。小品展期间,独立会还在会场上举办了一场内部座谈会,出席者有李东平、赵兽、梁锡鸿、张韶、白砂等。会议的主要目的是为了树立协会在艺术界引领新潮的先锋形象,但实际上他们对广州洋画坛的落后现状甚感失望。座谈会上,李东平希望小品展能得到大众的理解,希望公众能明白同时代画家出发点的差异,赵兽谈到欣赏者要有“敏锐的多方面性的眼”和“深壑的学问”,梁锡鸿认为艺术家不应该为环境所

支配,强调艺术精神的独立性,张韶对社会上一般人对于洋画的不了解深感忧虑,而白砂更是在谈话中多次提及东方的绘画精神,并对参展的画家作品进行了十分尖锐的品评。会后《艺风》杂志第三卷第八期用七个页面如实发表了这次座谈会的纪要。这种自由品评的方式无疑会带给南中国画坛更多的启示。

1935年10月10日至15日,中华独立美术协会在上海金神父路爱麦虞限路中华学艺社一楼举办第二回展览,展出作品六十余件。其展览正好在决澜社第四届展览之前,并且租用的是同一场地。当时的评论家孙福熙对展览给予了极高的评价:

新的艺术之可贵,就在于他的锐气,冲锋的战士不必预备将来保境安民任教育部长做海陆空军大元帅之才,冲锋之士只要能够冲锋,有无大学文凭,父亲是否贵族出身,原是不必顾问的。中华独立美术协会的朋友们是勇猛的战士,只是他们的勇气的一点上,已够我们的爱敬了。<sup>⑩</sup>

作为参与者,李东平在筹备第二回展的时候对独立会的先锋意义有着更深刻的解释:

艺术运动好比是一个机关车头,说得更轰烈的时候,它至少应是轰烈品,这种轰烈品是文化前卫的动力!由这轰烈性的推动,一种文化才得向上发展……独立美术会的成立正是站在这动轴上的,我们不能眼巴巴的看潮流把整个的我们吞下去……我们这会的创立正是在黑暗中去求光明一样;我们在外国已在世界画坛的前锋中引伸出了我们的手了,我们在外国成熟的母胎,这胎儿的产生后至少也要带回祖国来,叫他以后怎样去做一个有动力的机关车头……我们为文化上的贡献,不是想拿一个会的力量去造成许多无生气的、照相式的艺术。我们是纯粹艺术的运动者,所以在这纯粹艺术之下前进……法国有独立,而超独立,而日本有帝展而二科,而独立展,新造型展( NOVA ),他们在互相颀颀之下进步了,所以我们也希望中国也有这许多团体来,把过去死沉的艺术氛围活动一下,使新的美术每个人都有鉴赏和认识的可能!<sup>⑪</sup>

而当时的批评家穆天梵也说:“独立美术协会是为纯粹绘画目的所生的一个团体,他们那种有生命底泼刺的活动,很明显是对(属于)野兽主义、新野兽主义、超现实主义、新写实和新自然主义等的倾向。”<sup>⑫</sup>“该会成员均是留学日本的学生,他们通过日本接受了西方的新思想、新技法,李东平抱着新野兽派的精神,极端主张近代化、自由化,赵兽是将绘画的表现样式超越了现实而抽象化了的(图4),他对马蒂斯、巴甫罗、毕加索、鲁奥、梵高等画家的作品有着浓厚的兴趣;曾鸣也很想将古典的美移到其画面上去,其他的作家都在探讨其新的道路,而想完成其自我的倾向”<sup>⑬</sup>。在这次展览中,梁锡鸿陈列了《裸妇》、《梅花》、《热海风景》、《少女》、《鸡与粗菜》等作品,赵兽展出了《鱼》、《静物》、《守望者》、《跳跃吧》等作品,李东平展览了《航桅》(图5)、《海滨之卖花女》、《舞妓》等作品,曾鸣展示了《风景中之裸妇》、《石榴》、《静物》、《花》等作品,白砂选送了《欲望》,安特白霜选送了《风景》。除此之外,亦有日本画家妹尾正彦、榎本励、福岗德太郎、太田贡等参加展览,其中二科会员福岗德太郎曾提到独立会在国际上的影响:“我对中华独立协会这名称是在巴黎友人中所听到的,他们的努力是很可以使我们佩服的,所以我在这情形之下也愿意把我的作品介绍到中国去。”<sup>⑭</sup>这种影响也同样辐射中国画坛,国内理论界开始将目光投向了这新出现的独立画家群,穆天梵在《独立线上的作家群介绍》一文中





图4 赵兽油画作品《物欲》，  
原刊《艺风》第3卷第8期，  
1935年



图5：李东平油画作品《航  
桅》，原刊《艺风》第3卷第6  
期，1935年

对中华独立美术协会进行了较为客观的评析：

他们在广州和这次上海举行的画展看来正可说是现代中国洋画坛的划分时代者。该会有会员五人，李东平、赵兽、梁锡鸿、曾鸣、安特白霜，他们的作画的方位和精神可说是完全在现代感觉的新精神中以纯粹画底主义与主张为出发点，所以说他们是现代中国洋画坛的问题提出者，不如说是未来中国画坛的大问题。<sup>②</sup>

穆天梵敏锐地感觉到了中国独立画家群出现的价值和意义，他重点指出了画家的立场、角度的独特性以及作品中所体现出来的现代精神特质；尽管这些画家有着模仿法国沙龙和日本二科会的印迹，但对于当时的中国艺坛，无疑带来极大的冲击，他们提出的问题其实就是中国画坛“现代性”的大问题。他认为梁锡鸿的艺术是热情的而非理智的，在有限的世界里会浮出无限的感受性来，梁的画是用自己本能的线条和色彩去构成的；曾鸣是位幻想的超现实主义者，他为求画面上的造型性而引用了立体的对比，作品中更多地含有毕加索、布拉克的立体成分；李东平那单纯化表现中的自由和清美具有强烈的现代色彩，其作品充满着浪漫的情绪和明快的东方精神。穆天梵尤其对曾翻译过布雷东《超现实主义宣言》的赵兽赞赏有加：“虽然一九三

三至三五年间,中国艺坛继续出现不少超现实主义画家,可都是由他作引火线,而且,在超现实主义作家群中,他是最有令人注目价值的一个,他仿佛已成为中国超现实主义的始祖了。”<sup>②</sup>

## 二、超现实主义美术引起的纷争

独立会的展览虽然在当时得到了众多学者与画家的充分肯定,但也有不少人表示了不理解 and 反感,1935年12月《艺风》杂志刊登了晋洒的文章《中华独立美术协会画展及其“超现实主义”》,首先对协会倡导的“超现实主义”艺术观念提出了质疑,作者站在社会功利的立场上对美展进行了抨击:

在不能从现实环境中逃脱开而徜徉在云里雾里的人类所寄居的社会上,艺术,以及其他一切,假若要变作了“非现实”地时候,虽则是所谓“崭新的”,怕也是无需乎吧?怕要和整个的人生关系毫无瓜葛了吧?自然,这种艺术当是不会使人了解的……而其实人们也就用不着去理解它……艺术之形象的叙述性,是应当为了百万大众去接近它的……若是它不使大众了解,若是它不能在形象的形式之中给予现实的忠实的光景,就不能完成自己政治的教育的任务……所谓“超现实主义”的作家们原是整个儿利用了神秘的精神与虚无的梦幻,而陶醉在美丽的梦境之中的……独立美术会的画展,以及他们的理论,即是其全部的努力,虽说是“崭新的”地勇敢迈进着,我们不必否认其革命情绪的高涨,但因失掉正确的方向底原故,他们却亲自在前面的路上替自己竖起障壁了!他们的全部工作,充其量也只限于对于过去因袭陈腐的艺术大胆的却是盲目的破坏,可惜在这无情的破坏之中并不曾孕育下新的建设的种子。<sup>③</sup>

这一论述从根本上否定了“超现实主义”绘画的存在价值,其言辞十分尖刻。与其针锋相对,独立会画家白砂在《艺风》同一期上发表了答辩文章,文中还对缺乏现代绘画常识的鉴赏者深表同情:

这大概是一般人对现代绘画的少接近,和对理论上缺乏研究的缘故,在过去一般人看惯了十九世纪的印象主义的绘画而忽而在那黑暗的当中现出独立展时,正好像对夜间强光的眩晕而给观者摸不出头绪来。<sup>④</sup>

在他看来,晋洒是在用18、19世纪鉴赏艺术的眼光看待现代绘画,进而他强调,超现实主义是以理想为出发点的,是从非现实的世界当中感觉到的“现实”。白砂在文中回顾了“超现实主义”的历史:

超现实主义自产生以来,所经过的时期已有十余年的历史了,这主义的产生后同时得到了许多影响者,先由巴黎为中心点,后还向德国、美国、英国和日本来。这种趋向在东亚可说是先由一九二八年日本为开始,而一九三五年时才由中华独立美术协会的几位新倾向的作家在《艺风》杂志第三卷第十号介绍出来<sup>⑤</sup>,这种超现实主义之在美术落后的中国艺坛显现其面目,这当是不能即刻使多数人的理解,这是怪不得晋洒君看了“什么是超现实主义”等文后,还不能理解,大概他对现代美术理解还缺乏研究的缘故吧。<sup>⑥</sup>

白砂进一步指出了晋洒眼光的局限性和对超现实主义的误读,他认为超现实主义和大众艺术并不矛盾,相反,超现实主义终能成为大众艺术之一种的缘故,是由其中所含的暗示和潜在的意识而得来的:

……他们不单没有离开现实一步,同时还以他们的力量去为国家文化的先导者,因此艺术上的进化也是社会和时代的进化!<sup>②7</sup>

虽然这场有关现代主义的论争没有继续进行下去,但至少说明西方现代主义美术思潮已开始在中国文化界传播。尽管还为时尚早,国内还缺乏全面接受现代思想的土壤,像孙福熙、陈抱一这样的支持者还属于少数,但在当时却有着划分时代的重大意义。紧随其后,敏德在《艺风》杂志上发表了评论文章:

……事实上很少有如独展般的能给我重味的新感觉和印象来。一张作品的价值是在时代新鲜感觉和思想上,样式,色彩,也是重要,他们很能注意到这些条件,所以他们的作品能成为我精神而非表现的作品,在作风和主义的立场上,他们每个,均已献了他们不同的本能……我以为独立展才在一九三五年的出现,很可以为现代中国死沉的洋画坛来划分一个新的时期,他们的精神方面能接合现代之思潮,这在开倒车的中国艺坛能有这新的洗刷,这些问题中的提出,对将来的中国艺坛是很大的影响。<sup>②8</sup>

敏德似乎意识到,民国初年开始逐渐引进的以西方古典艺术为主潮的写实主义绘画风格已经时过境迁,以科学和启蒙为己任的中国画坛已开始发生转向,西方绘画自后期印象派后逐渐趋向东方化已成为不争的事实,而欧洲近代美学与中国古代画论的相同已被许多人所认知。因此他认为,中国“洋画界”的先行者已开始关注绘画中独立意志和自由精神的表达,那些一味表现客观写实的西方传统艺术正在被极富反叛意识的现代艺术所取代,中国艺坛学习西方艺术本末倒置“开倒车”的现象,应该在独立思潮的冲击下被纠正过来。当时也有学者敏锐地感受到了这种变化,并对此有着精辟的论述:

近来在西洋画坛上,给我们看到不少的新兴画派,这种新兴画派的单纯色彩和笔调,是每给鉴赏者起了一种艺术退化的疑问,因为牠丝毫没有细腻逼真的描写,牠和绘画先驱的古典派,浪漫派底精微笔调,差得太远了……显出两种在时代上不同的特点,正如绘画的派别在历史上转变一样……近来西洋画坛上的抽象派,表现派,迅速派等,也正是最近时代结晶之花,但是追随着而来的,正不知凡几,艺坛的波浪是不会停止的啊……我们试想设身在影戏院里对于幻灯片的感觉,就可明瞭新兴画派的产生,古典画派的淘汰,是属于什么原动力了。<sup>②9</sup>

新型的造型观念来源于现代工业的生产方式,来自机器时代对新材料的选择以及加工的方式,机器时代的来临,迫使大量人口离开世代居住的乡村向现代城市迁移,那种田园牧歌式的自然风光离人们越来越远,取而代之的是由直线、弧线的街道和几何形楼群构成的都市风景。早在上世纪20年代,西方的现代思潮已开始涌进中国,此方面文章散见国内报刊。1921年《东方杂志》第十八卷第八号刊登署名幼雄的文章,文中介绍和讲解了表现主义发生的原因和在

绘画上的意义,认为表现主义是代表后期印象派以后造型艺术的一种新倾向,而尤以绘画上为最盛。表现主义的绘画是移居德国门占的一个俄国画家康定斯基等人所创立,他在德国组织“新美术协会”,后宣告脱离,另组织新团体“青骑士”,“与许多作曲家、文学者互相提携,建立新派艺术,这便是表现主义的由来,这种新艺术运动在绘画上尤占势力”<sup>③</sup>。表现主义所注重的是“精神”的运动,是跳跃、突进和冲动。1922年11月,又一篇署名蠢才的译文在《东方杂志》发表:

各种不同的社会状况,产生各种不同的艺术,这是显而易见的。现在不必引证过去的事实,只就近时的情形来证明也已经够了,我们试想在社会生活全部都依赖着机械的时候,立体派艺术的产生决不是偶然的……新表现主义是应时代而起的反动的艺术,他们的力量不能建设什么,只不过能使旧建筑拆毁,他们的价值也就在这破坏的一点罢了。<sup>④</sup>

遗憾的是,现代派绘画在当时并未引起多数人的注意,中国画坛在20年代一直是写实主义绘画占据主流地位。30年代以前,中国西画界学习的主要是西方印象派以前的绘画,这种绘画“在描法上一向恪守客观世界的规则,例如远近法(Perspective),明暗法,色彩法,比例法(Pro-Portion),甚至‘艺用解剖学’(Anatomy for art student),画家要同几何学者一样地实际地研究角度,同生理学者或医生一样地实际地研究筋肉,实在是东洋艺术家所梦想不到的事!所以以前的西洋画,一见大都可使人发生‘同照相一样’的感觉”<sup>⑤</sup>,主要是趋于现实的特点。陈抱一很早就注意到了这些事实,在他看来,后期印象派那种发挥表现的精神,早已在民国七年(1918)前后或民国十年(1921)前后,为我们一些研究者所认识到了<sup>⑥</sup>。

### 三、对超现实主义美术的再认识

超现实主义是20世纪20年代中期兴起的国际性新艺术运动,它与弗洛伊德的精神分析学说有着非常密切的关系。开始时“是法兰西诗坛的一种新诗运动的命名,这主义,同时又波及于同样倾向的画家,因此,在法兰西的画坛上,超现实主义运动,也跟着勃兴起来”<sup>⑦</sup>。超现实主义观念建立在对于梦幻的无限力量的信仰上,注重对于超验的精神与内心世界的表现。1924年布雷东发表了第一篇超现实主义宣言,1925年6月,毕加索、阿尔普、米罗、克利等人在巴黎首次举办了超现实主义画展,他们显然还都不是真正意义上的超现实主义画家,只有恩斯特在他达达主义的拼贴中首次尝试了具有超现实主义风格的作品<sup>⑧</sup>。西班牙画家达利当然是超现实主义画派中最具代表性的人物,他的画总是充满幻觉和生命意象,往往把观众带入荒诞而恐怖的梦境中。超现实主义的艺术是划出这新时代的狂澜,其绘画思想与风格产生后首先在欧美地区广为传播,渐从法兰西向德国和美国发展,日本人开始模仿是在1925年间,最初也是在诗人中发端,然后渐次移到画坛上。中国人开始接受超现实主义绘画,大概在1931年,评论家海燕在当年的《申报》上,发表了《超现实主义的绘画》一文(图6),详尽介绍了超现实主义的起源、主张、理论基础及主要画家,认为“超现实主义是一种世界的认识,是给以根本思想的概念底世界观”<sup>⑨</sup>。最初倡导的画家是1933年间的曾鸣、赵兽、梁锡鸿、白砂等<sup>⑩</sup>,1935年,赵兽翻译了布雷东的《超现实主义宣言》一文,刊登在1935年《艺风》的“超现实主义介绍”专号上(图7),为具有颠覆性的超现实主义奠定了理论基础。孙福熙在这一本“专号”上也发表言论:





图6:海燕在《申报》上发表的《超现实主义的绘画》一文,原刊《申报》1931年4月6日增3版

艺术是社会的酵母,专事善意的捣乱……人类社会之一切制度以至学术思想文化,经过若干年月以后,就成为典型而至于僵硬沉死,幸而有艺术思想来挑动他,使之恢复生气,而另立规模……我们看文学艺术史上由古典主义而浪漫主义,写实主义,划出显著的大时代,而每一个时代中,又起了许多大小的波澜,从这种变化中,产生社会的影响,恢复了人类社会的生气,“超现实主义”的艺术是划出新时代的狂澜……<sup>③</sup>

孙福熙对超现实主义的热情决不亚于年轻的独立会员们,他独具慧眼地看到了绘画艺术在社会变革中的先锋作用,这种前卫的艺术思想,并非对时髦的盲从,在他看来,画家们实际上是时代新潮流的引领者。为了让大众了解超现实主义,李东平撰文对其进行了详细的解释,意在使观众能明确区分其概念和基本含义:

所谓超现实主义者,就是达达主义Dadaisme所有的否定性、破坏性和怀疑的要素消却的当时所生的一种更明快和跃进着的创制性的艺术,在超现实主义许多作家中都是不喜欢达达主义而脱离该主义的画家和诗人。批评家说超现实主义是新的达达主义Neodadaisme……超现实主义之运动是从超现实性底想象出发的艺术……所谓“超现实”这名词,虽是一种“非现实”的东西,可是它决不是“无现实”的,因此我们可以叫它为“非现实底现实”,他们以这非现实的现实为作画的根底和中心,而一种现实化的东西,在这主义绘画上决不是日常的现实,而是一种非现实……非现实,即是超自然的,同时是对于超现实的变态。因此那不是一种现实的绘画,而成为一种超现实的绘画了。<sup>④</sup>

李东平以自己的理解和作为画家的体会,对超现实主义绘画进行了解读,而梁锡鸿则在《超现实主义论》一文中重点探寻了超现实主义运动的理论根据和思想源头,他说:

这主义是一种世界认识根本思想之概念所生的世界观。他们的理论有几分是根据了柏格森的理论 and 胡罗特(弗洛伊德)的精神分析做基础……这主义以超越了梦之状态的意识中所得到的另一的现实世界来,他们创造了新的世界,那是完全诗意的绘画。<sup>⑤</sup>

弗洛伊德对无意识世界的探求以及对梦的解析为超现实主义提供了理论基础,因此这些画家试图通过对无意识精神的表述,用梦幻来产生出一种精神的本质来。

《艺风》杂志在这一期“超现实主义介绍”专号上还刊登了该会几位画家的理论文章,从各自不同的角度对超现实主义现象进行了理论阐释,其目的是为了给第二次“独立展”造势,而



图7:《艺风》杂志封面,《艺风》第3卷第10期,1935年

同时,这些对“超现实主义”探讨的文章,也在一定范围内造成了较大的影响,为现代绘画在中国的传播拓宽了道路。曾鸣以批判的眼光审视超现实主义,他认为超现实主义以几何体解构了现实中理想系统所沿袭的秩序,代之以崭新的观念和艺术语言,在机械文明的空气中发育成长,这个主义是从美学发展的历史中所唤起的旨在变革“崭新秩序的一种精神运动”<sup>⑪</sup>。李东平对当时国际间超现实主义之新动向进行了详细介绍,他对立体派全盛时期的毕加索与布拉克等人的绘画形式进行了分析,对达利、安斯特、米罗等现代派画家逐一介绍,也对达达派艺术进行了探讨,他借用诗人的语言解释超现实主义是“衣车机和蝙蝠伞和解剖台上所遭遇般的美”<sup>⑫</sup>,超现实主义纯粹是生理的、心理的现象世界,要用心灵去感受。紧接着,曾鸣又在同期的另一篇文章中说:“要说超现实主义的展望,那可以说是从达达主义而发展的,那是说自从达达主义进入了新达达主义的生长中的作家精神,那绘画里感到了一种新生的灵感。”<sup>⑬</sup>他称超现实主义画家是“独立的散步者”,画家发现的是浩渺宇宙的精神,不是受了物质束缚的思想。所以,青年画家之群连成了一线,而形成了一个极热闹的运动。在《超现实主义画家论》一文中,梁锡鸿把中国画家赵兽、曾鸣等加入到毕加索、布拉克、米罗等国际著名画家的阵营中加以评述,从中也不难看出,作者期望中国现代画家步入世界画坛主流的迫切心情。

倾向超现实主义风格画家群体的出现,是中国西画界步入世界现代艺术潮流的信号。独立会员李东平模仿了新野兽主义的作风,梁锡鸿的作品里含有新野兽主义、新自然主义、机械主义的风格,曾鸣的画在现实的变形中有着超现实主义梦幻般的感觉,而赵兽更是超现实主义画家中引人注目的一位。中华独立美术协会的画家群体以前卫的姿态,在实践中积极引进了西方绘画中的不同艺术样式,在中国土壤上播撒了西方现代艺术的种籽。

中华独立美术协会作为20世纪30年代活动频繁、极具先锋色彩的现代美术社团,极力向国内推介当时风行于巴黎、东京的超现实主义艺术,协会不仅始终保持着与日本前卫艺术家的协作关系,吸收法国艺术家安特白霜为会员,而且有意识地模仿法国沙龙展和日本二科会、独立会的活动方式,并将西方和日本现代社团的组织模式及信息传播至国内。法国的“独立美术协会”成立于1884年6月9日,12月举办了第一回展,此后习称“独立沙龙展”,西涅克和修拉等人也参加了这次展览。到了20世纪30年代初,法国的独立沙龙已经退化,但超现实主义、新野兽主义、新写实主义倾向开始引人注目。日本的“独立美术会”是从二科会脱胎而成的,1930年在日本成立。日本学习法国,而中国通过日本学习法国。实际上,中国的独立会始终抱着艺术至上的理想,期望改变现存的艺术秩序,他们意在借此宣示独立自由的绘画精神。

30年代中期出现的中华独立美术协会后来已渐次不闻,由于协会内部的分裂和大众对现代艺术缺乏理解等原因,协会仅存活一年便趋于解散。实际上,他们的言论和绘画只在“西洋画”家圈内有过短暂影响,应该说,这些社团群体活动的意义,超过了协会画家个人艺术作品的意义<sup>⑭</sup>。这批具有独立意识的画家,以和世界艺术潮流几乎同步的新兴艺术观念,冲刷了陈旧的中国画坛,在当时的艺术界具有先锋性和现代性。30年代正是中国西画社团运动发生转折的重要历史时期,其一是方向的变化,源于西方的现代派艺术突然间如潮水般向中国涌来,现代艺术思想在决澜社、中华独立美术协会等画家群体的努力下迅速在国内传播;其二是地域的变化,在当时更具前卫色彩的西画社团开始由上海向广州转移,尽管这场热闹的现代艺术运动仅仅是昙花一现,但历史地看,它对中国艺术的影响是深远的。

在现代美术的演进中,中华独立美术协会的画家群给当时相对西方艺术主潮而言所谓“开倒车”的中国艺坛带来了一定程度的冲击。他们通过举办美术展览把西方的现代主义思想和具有现代精神的绘画作品传播、展示给社会公众。像决澜社办展的动机一样,他们主要是不

满国内艺坛的平庸和衰颓,希望像飓风般冲击死寂的黑夜,“在苦闷的人世中变成领路的火炬”<sup>⑤</sup>。继决澜社之后,独立会的画家群以作画的“新方位”吸引了大众的目光,成为30年代艺坛上的一股新潮流。如果把1934年在东京举办的“中华旅日作家十人展”也计算在内的话,中华独立美术协会共举办过四次展览,其中最有特色的是前述第一回展和第二回展之间举行的“独立小品展”。小品展后,会员李东平、赵兽、梁锡鸿、张韶、白砂五人举行的座谈会,其意义在于开创了民国期间筹办展览的新型模式。这种自由、活泼的辅助性活动形式,对现代展览制度的生成有着深刻的影响,社团画家的学术见解和社团办展的意向,通过另一个新的窗口走向了社会公众,座谈会或可看作是今天“画展研讨会”的雏形。

西方的现代艺术虽然在新文化运动期间通过各类报刊被介绍到中国,但其艺术样式真正被移植到中国是30年代以后的事情。在西化潮流激荡的时候,中国的民族主义逐渐觉醒。随着现代化、都市化的快速发展,30年代的西画社团运动在现代主义和民族主义思潮的矛盾交织中出现了转变的趋势,知识分子逐渐意识到现代艺术才是当时世界绘画的主流。现代艺术的突出特征是都市化,像那些“未来派表现派等的艺术,都是表现那种动乱的、不安的、刺激的都市情调,用了那电车、汽车、活动电影、淫荡的妖妇这些东西,来代替那些田畴、乡村、水面、帆影、纯洁的处女等等”<sup>⑥</sup>。具有前卫倾向的独立画家群冲破了中国画坛的寂静,把中国的现代主义美术运动推向了高潮,他们在上海、广州等地连续举办画展,形成了现代艺术的强大冲击力。“在艺术观念上,中华独立美术协会比杭州的艺术运动社和上海的决澜社显得更为激进,他们直接树起野兽主义、新野兽主义、超现实主义的旗帜”<sup>⑦</sup>。超现实主义艺术家如梁锡鸿、曾鸣、赵兽等引进的超现实主义绘画,其在中国画坛的出现距布雷东发表《超现实主义宣言》仅差十一年,不难看出,中国对西方现代艺术的引进与接纳并不算晚,也可见出当时的中国西画家急欲与世界艺术潮流同步的迫切心情。然而,由于他们的前卫艺术活动没有得到多数人的理解和支持,并缺乏后继者,现代艺术仍然是曲高和寡,在中国社会的传播依然有限。随着抗日战争的爆发,民族救亡成为时代的主题,30年代这场狂飙突进式的现代主义运动戛然而止,而中国美术界引进现代主义美术的活动也从此消隐了近半个世纪。

从根本上看,中国独立画家群汲取的是独立自由、求新求变的现代精神,他们的艺术活动给中国艺术界增添了活力,对旧有的文化制度和权威发出了挑战,在当时社会产生了积极影响。公共空间的艺术交流,某种程度上唤醒了公民意识,使西方现代艺术在大众层面得以传播。在艺术实践上,中华独立美术协会的画家们表现出积极的探索精神和独特的个人风格,梁锡鸿、李东平、赵兽、曾鸣等人在现代主义绘画的文化选择上做出了重要贡献,他们是新艺术形态的引进者和拓荒者。西方现代绘画的引进是中国美术现代化的重要标志,中国的现代艺术,最先在绘画上露其锋芒。虽然当时还仅限于对西方画派的追随和模仿,但中华独立美术协会画家群作画的“新方位”,使30年代的中国艺术界突然产生了一种新的形式、一种新的精神、一种新的趣味。这种新兴的艺术是中国现代艺术的开端,这种前卫的艺术思潮,一定程度上把在传统的故习中从事绘画的画家解放了出来。

① 指19世纪末至20世纪初西方出现的各种绘画流派。1917年7月,《东方杂志》第十四卷第十七号刊登吕琴仲“新画派略说”一文,对后印象派、新印象派、未来派、立体派等进行了概要介绍,据此推测,“新画派”一词在当时应指西方现代主义诸流派。

② 西画社团指以研究和传播西方绘画为主的社会性群体,其成员大多有过留学经历,是以同学、同事、画友为纽带凝聚起来的文化社团,具有职业化的特征,与传统社会的文人雅集有着明显的区别。主要表现在对西方绘画的引进和传播,在艺术观念、画理画法、工具材料、活动方式上与本土绘画社团迥然相异,有着现代社团



- 的诸多特点。西画社团不仅借鉴了类似西方画会的活动方式,而且也传承和延续了中国传统社会中社团组织的思想内核和结构模式,社团成员有着共同的价值追求和艺术趣味,并按约定俗成的规则开展活动。
- ③④③② 婴行:《中国美术在现代艺术上的胜利》,载《东方杂志》1930年第27卷第1期。
- ⑤ 东京堂画廊位于东京堂书店二楼,是30年代东京举办洋画展览较为频繁的一个小型画廊。参见蔡涛《中华独立美术协会研究》,广州美术学院2006届硕士论文。
- ⑥ 见《美术界》《みづゑ》1934年9月第355号,转引自蔡涛《中华独立美术协会研究》。
- ⑦⑧②② 穆天梵:《独立线上的作家群介绍》,载《艺风》1935年第3卷第11期。
- ⑧ 见《アトリエ》1935年1月25日第十三卷第三号,转引自蔡涛《中华独立美术协会研究》。
- ⑨ 《文艺消息·中华留日独立美术协会之创办》,载《艺风》1935年第3卷第3期。
- ⑩①⑦ 李东平:《中华独立第二回展筹备经过》,载《艺风》1935年第3卷第11期。
- ⑪⑮ 白砂:《中华独立美术协会小品展座谈会》,载《艺风》1935年第3卷第8期。
- ⑫ 吴琬:《二十五年来广州绘画印象》,黄小庚、吴瑾编《广东现代画坛实录》,岭南美术出版社1990版,第154页。
- ⑬ 《中华独立美术协会宣言》,载中华独立美术协会主编《独立美术》1935年第1期。
- ⑭ 寺岛邦之助:《最近中华民国画坛的现状》,载《美术》(《美术新论》)1935年7月。
- ⑯ 孙福熙:《展览会专号》,载《艺风》1935年第3卷第11期。
- ⑰ 梁锡鸿:《中国的洋画运动》,载《大光报》(广州)1948年6月26日。
- ⑱ 《中华独立美术会展》,载《艺风》1935年第3卷第11期。
- ⑲ 晋洒:《中华独立美术协会画展及其超现实主义》,载《艺风》1935年第3卷第12期。
- ⑳㉑㉒ 白砂:《从批评说到现代绘画的认识·为答辩晋洒君之质疑而作》,载《艺风》1935年第3卷第12期。
- ㉓ 此说有误。早在1931年4月6日,评论家海燕就在《申报》上发表过《超现实主义的绘画》一文,该文详尽介绍了超现实主义的起源、主张、理论基础及主要画家,认为“超现实主义是一种世界的认识,是给与根本思想的概念底世界观”。据此推测,超现实主义美术被介绍到中国可能更早些。
- ㉔ 敏德:《中华独立美术协会展评》,载《艺风》1935年第3卷第12期。
- ㉕ 叶剑青:《西洋画派的变动原因》,载《艺风》1935年第3卷第10期。
- ㉖ 幼雄:《表现主义的艺术》,载《东方杂志》1921年第18卷第8期。
- ㉗ 蠢才:《新表现主义的艺术》,载《东方杂志》1922年第19卷第12期。
- ㉘ 陈抱一:《洋画运动过程略记》,载《上海艺术月刊》1942年第5~12期。
- ㉙㉚ 海燕:《超现实主义的绘画》,载《申报》1931年4月6日,增3版。
- ㉛ 易英:《西方20世纪美术》,中国人民大学出版社2004年版,第223页。
- ㉜㉝ 李东平:《什么叫做超现实主义》,载《艺风》1935年第3卷第10期。
- ㉞ 孙福熙:《酵母性的艺术之捣乱·艺术之革命的意味》,载《艺风》1935年第3卷第10期。
- ㉟ 梁锡鸿:《超现实主义论》,载《艺风》1935年第3卷第10期。
- ㊱ 曾鸣:《超现实主义的批判》,载《艺风》1935年第3卷第10期。
- ㊲ 李东平:《超现实主义的新动向》,载《艺风》1935年第3卷第10期。
- ㊳ 曾鸣:《超现实主义的诗与绘画》,载《艺风》1935年第3卷第10期。
- ㊴㊵ 水天中:《中国绘画史上的现代艺术试验——在中国油画现代性研讨会上的专题发言》,载《美术研究》2008年第1期。
- ㊶ 李宝泉:《洪水泛了》,载《艺术旬刊》1932年第1卷第5期。
- ㊷ 张若谷:《现代艺术的都会性》,载《申报》1930年第3卷第28期,增9版。

(作者单位 洛阳师范学院美术学院、中国艺术研究院研究生院)

责任编辑 金宁