



決瀾社與三〇年代的上海

——兼寫中國美術現代化第一期的歷程

謝佩霓

隨著千禧年即將來臨，值此世紀交替之際，回顧與前瞻已然形成全球人類共同的命題。置身歷史大氛圍中，吾人正處於回顧本世紀中國藝術演變史的絕佳時機。如何透過肯定過去、看清現在進而展望未來，無疑是時人責無旁貸的當務之急。

二十世紀的中國美術史，在內憂外患、割據分治、兵戎冷戰的連番衝擊下，面對著西潮東漸擴張，歐美主流意識掛帥以及消費主義、傳媒壟斷的染指，不免激越出一波未平、一波又起的連串戲劇性發展。

滿清末年國勢頹危，歐、美、日等強權乘虛而入，挾其船堅砲利逕行遣軍扣關中國。侵略的行動無往不利，攻陷的豈止是海防與禁城，更徹底擊潰了中土子民數千年來驕矜自持的民族自信。

門戶大開後的清廷，在痛定思痛後決議向西方取經，從1872年起陸續派遣公費留學生放洋汲取學識，著眼於修習現代科技新知。遲至1887年，奉派赴美、英兩國習藝的李鐵夫，乃為美術類留學生的第一人。至於留日攻讀藝術的先驅，則是日後以弘一法師傳名於世的李叔同，時年為1906年。自此而往，不唯中國藝術留學生的數目與日俱增，而且前往歐洲、日本的人數不相

上下，奠定日後大陸、台灣藝術體系中歐系、日系形成平起平坐的兩大勢力的肇基。其勢均力敵的局面，影響一直沿襲至今。

1912年起，在「勤工儉學會」的鼓吹慫恿下，興起了一股法國留學潮。在前後受惠的兩千多名負笈法國的留學生中，林風眠（1918~25，作者按：所列為滯法年代）、常玉（1919~逝世）、孫福熙（1920~25）、吳大羽（1923~27）、周碧初（1924~30）、龐薰琹（1925~30）、顏文樑（1928~31）、吳作人（1930~35）等人，均是箇中翹楚。而徐悲鴻（1919~27）、潘玉良（1921~1925）則是少數享有優渥公費補助的幸運兒。

拜先出任北京大學校長、隨後擔任教育總長的蔡元培的感召，「勤工儉學會」培養出的菁英人才，集中於1920至1930年代，為響應蔡元培力倡「美育代宗教」之說紛紛返國投效己力。

二〇年代開始歸國服務的藝術學人，備受當局器重而連袂投入學術界，從而奠定了現代中國美術教育的基礎。若以當時的貢獻和對後世的影響而論，其中林風眠、徐悲鴻、劉海粟三人的地位，可謂無出其右者。

徐悲鴻留歐八年，基於認為「素描是一切造型美術的基礎」的信念，力主採納寫實主義，作

為藝術教育改革和中國畫改良的手段。其「中體西用」的主張，如今看來或許頗多可議之處，但呼應1919年五四運動宣揚的西方科學實證精神，自有其脈絡可循。徐悲鴻因其官方資源穩固，旗下的學生如呂斯百、劉汝體、常任俠、吳作人、孫多慈等人，日後均成為藝術教育體系中優秀的行政人才。

中國史上第一個美術學院——上海圖畫美術院的創辦人劉海粟，本身精通外文，學養俱佳，鑽研東西畫論及美術史尤有心得，因之著作與譯作等身。學者風範的劉海粟，本諸強調在實踐中摸索「宏、約、深、美」的藝術教育宗旨，教育出的傑出子弟有王濟遠、倪貽德、楊秋人、陽太陽、周多、段平右、潘玉良等人。其嫡傳門生不只創作風貌不一而足，也兼懷理想與使命，或者這便是稍後造成「決瀾社」主要成員多數出於劉門的主因。

林風眠年青有為，在出掌北平、杭州兩所國立藝專的短短十二年間，根據倡導中西藝術合璧以創新中國傳統藝術的理念，大量聘用延攬年輕而有外放經驗的藝術家執教，才能奇蹟似地以學院培養出了無數非學院作風的創作人才。林風眠旗下造就出的大批改革派藝術尖兵，包括了李苦禪、劉開渠、艾青、李可染、



決瀾社宣言 (1932-1935)

基本會員／龐薰琹、倪貽德、王濟遠、周多、段平右、周真大、張液、陽太陽、楊秋人、丘堤(女)

相關會友／陳澄波、曾志良、梁白波(女)、梁錫鴻、周碧初、李仲生、關良、李寶泉、周慶、鄒雲梯

環繞我們的空氣太沈寂了，平凡與庸俗包圍了我們的四周。無數低能者的蠢動，無數淺薄者的叫囂。我們往古創造的天才那裡去了？我們往古光榮的歷史到那裡去了？我們現代整個的藝術界只是衰頹和病弱。我們再不能安於這樣妥協的環境中。我們再不能任其奄奄一息以待斃。讓我們起來吧！用了狂飆一般的激情，鐵一般的理智，來創造我們色、線、形交錯的世界吧！我們承認繪畫決不是自然的模仿，也不是死板的形骸的反覆，我們要用全生命來赤裸裸地表現我們潑刺的精神。

我們以為繪畫決不是宗教的奴隸，也不是文學的說明，我們要自由地，綜合構成純造型的世界。我們厭惡一切舊的形式，舊的色彩，厭惡一切平凡的低級的技巧。我們要用新的技法來表現新時代的精神。二十世紀以來，歐洲的藝壇突現新興的氣象，野獸派的叫喊，立體派的變形，Dadaism的猛烈，超現實主義的憧憬……二十世紀的中國藝壇，也應當現出一種新興的氣象了。

讓我們起來吧！用了狂飆一般的激情，鐵一般的理智，來創造我們色、線、形交錯的世界吧！

文：倪貽德 原載於《藝術旬刊》1932年10月1卷5期

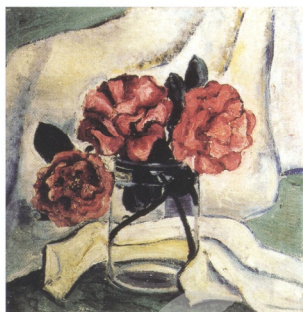
徐堅白、吳冠中、董希文、蘇天賜、趙無極、朱德群、趙春翔、席德進等如今名貫海峽兩岸三地的大師。

切正由於上述三大宗師客居於大城市推動現代美術教育不遺餘力，致使二十世紀中國美術在現代化的前期（約為1910至1940年代），運動皆環繞著北京、上海、杭州乃至於重慶等都會區醞釀生成。

然而國共內戰結束以後，隨著1949年國民政府播遷來台偏安，兩岸政策走向日漸漸遠，大陸受難於文革、反右派整肅清算的重挫，致使中國美術現代化的主導中心，從五〇年代開始因此轉移至台灣。自五〇年代伊始，喬遷台灣的中土藝術家與台灣日系色彩濃厚的本土藝術家，各本所長地共創出「兩峰併存，各添其高度」的大勢，從而出現影響深長的畫會運動和鄉土運動專擅的場面。這種中國美術現代化脈絡仰賴台灣維繫的趨勢，一直要到大陸改革開放，所謂「八五美術新潮」出現，兩岸當代藝術失衡發展的局勢才終告扭轉。目前中國當代藝術在國際藝壇炙手可熱的強勢不可同日而語，歷史主軸勢力的消長更不待言。

不過攤開本世紀中國美術發展史予以解讀，不難歸納理出百年以來的演繹，無非是以「現代化」為軸線鋪敘繁衍。

檢閱這一段飽經波瀾曲折的崎嶇歷史，適足以明瞭近代中國進行美術現代化的歷程中，始終遭遇但卻未能化解的基本瓶頸不脫兩項。其一，在社會不斷變



丘堤 山茶花 1939 油彩·畫布
39.5 x 39.5公分 台北私人收藏



龐薰琫 鸞尾花 1972 油彩·紙本57 x 51公分
國巨股份有限公司陳泰銘先生收藏



龐薰琫 水仙
國巨股份有限公司陳泰銘先生收藏

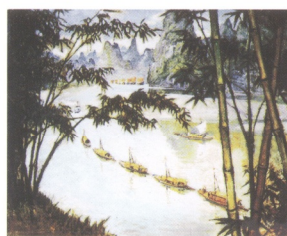
遷、政治沈浮板蕩時，藝術家一直在傳統與創新間搖擺不定而進退維谷，換言之，亦即藝術現代化的腳步永遠無法與社會現代化的步調協同一致。另一則是藝術家不免掙扎於追求民族性與普遍性孰是孰非間，處在東、西難雙全的兩難困境，莫衷一是地徘徊在本土與國際認同落差懸殊的狀況。

儘管如此，大陸與台灣共同參與藝術現代化的情形，絕非遲至五〇年代因政治力扞格不入才出現交流，亦非短暫因緣際會激昂交集出的獨立事件，更不是僅曾以台灣為唯一發生的舞台背景。1920、1930年代，在上海、北京甚且廣州一帶，兩岸美術人的交誼已呈密切。

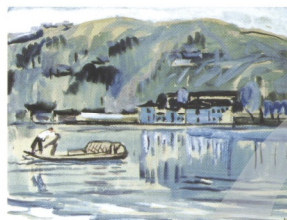
日本於1868年通令實施「明治維新」全盤西化的運動，所以在1895年甲午戰爭潰擊清軍時，可謂是以累積了三十年的西學基礎，直逼中國俯首稱臣。臺

灣在割讓予日本統治的五十年時（1895~1945），幸遇日本天皇在第一期綏撫時期間（1875~1918），指派文官治台，台灣人得以赴日深造。由於受制於不得研讀政治、軍事之故，留學者乃以攻讀醫學及人文藝術為大宗。

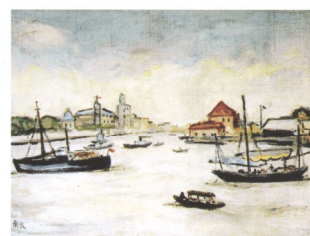
在李叔同前去東瀛之後，如關良、胡根天、陳抱一、汪亞



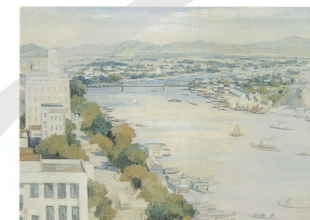
楊秋人 列航 1961 油彩·畫布
73 x 92公分 台北私人收藏



王濤遠 漁舟 水彩·紙本 43 x 56公分
台北私人收藏



關良 珠江 油彩·畫布 38 x 51公分
台北私人收藏



周碧初 俯瞰江上 1961 油彩·畫布
65.5 x 49公分 佳士得公司提供

塵、許幸之、丁衍庸、朱屺瞻、倪貽德、劉獅、李仲生等人，便亦步亦趨地前去。回溯1920年代的留日最高峰期間，兩岸往赴東洋習藝者，人數等量齊觀。這樣的契機，吸引了劉錦堂（後易名王悅之）、張秋海、陳澄波、郭柏川之流者遷徙大陸內地，加入民初美術現代化運動。像劉錦堂、張秋海兩人，甚且終生在大陸滯留未歸。

在諸多的匯集點中，尤以有「十里洋場」之稱的上海最具關鍵地位。有別於二〇年代自歐、日歸國的學人不約而同地參與新興的美術學院改良美術教育

，三〇年代返國者則選擇致力於運動組織和突破個人創作為職志。

彼時的上海，得力於租界文化的豐富多元，不唯人文薈萃，出版、展覽、活動、評論頻仍，蔚為奇觀。也許拜租界文化產生了文化上的「邊際效應」之賜，在日、法租界所在的江灣和西門兩地，逐漸形成了日系和法系兩派。兩者在美術運動的策動上分庭抗禮，進而打破派系逐漸因理念不同而衍生出了「寫實派」和「新畫派」歧異之說。

以李毅士、徐悲鴻、顏文樑為首的寫實派，側重於表現既

有經驗模式中的「寫實」，認為理應嫁接西方寫實技法於本土國畫之上，以彌補傳統寫實偏弱的缺失。新畫派則以劉海粟、林風眠、陳抱一、吳大羽、龐薰琫、潘玉良為代表。他們以感應現代藝術門派所得作為基礎，融入本土傳統文化之長，潤澤出嶄新形式風格，作為創新國畫的方式。有鑑於上述比較，因而有論者如此區分二者：前者為人生而藝術，後者為藝術而藝術。

在此現代化運動愈演愈熾的白熱化氛圍下，最高潮可以以「決瀾社」（STORM, 1932~1935）的成軍和解散為標記。出於痛心「中國藝術界精神之頹廢與中國文化之日趨墮落」，龐薰琫與倪貽德自1930年起開始醞釀組織畫會，自我期許能肩負起開創中國新興藝術的使命。

為了追求適合中華民族所需，而又同時能與西方現代藝術匯流交集的新藝術出路，龐薰琫與倪貽德號召了留法、日的藝術家，懷著力挽狂瀾於既倒的決心，毅然成立了標榜為純造型而藝術的「決瀾社」。

1930年初抵國門的龐薰琫，即曾組成相當激進的「苔藓畫會」，因為左傾，旋即遭查封，會員亦有人因而鐐鑼入獄。不過苔藓畫會的基本成員後來仍被決瀾社收編，形成決瀾社的主力。也就是在這一年的時任教上海藝專的倪貽德慕名向龐氏請益，締造了結盟立社的契機。

1931年秋天，兩人在上海梅園酒家召開第一次會務會議，與會者有龐、倪二人及周多、曾

志良和台籍留日畫家陳澄波等五人。會中決議定名畫會為「決瀾社」，顧名思義即自許力挽狂瀾拯救中國現代藝術。原定次年元旦推出的首展，卻因東北爆發「九一八」事變遭擱置，不過吸收會員擴大陣容的腳步未曾懈怠。

1932年10月舉行了第二度會務會議，此次與會者激增，計有龐薰琴、倪貽德、王濟遠、周多、段平右、梁白波（女）、陳澄波、陽太陽、楊秋人、曾志良、周糜、鄧雲梯等十二人。會中決議修改章程，選舉出三位理事，當選人為龐、倪、王三人，並定於四月中旬展出，唯再度因為上海「一二八」日軍侵滬事件緩議。同年四月，在第三次會務會議上，終於敲定於十月間推出第一次畫展。

除了上述三項重要的會務會議，決瀾社自成立以來，每月定期聚會，共同探討藝術和中國美術出路的相關議題。至於畫展，在1932至1935年短短四年的社齡間，總共舉辦了四次聯展：1932年10月於上海法租界中華學藝社禮堂；1933年10月於福開森路世界社禮堂；1934年10月於石蒲路留法同學會；1935年10月愛麥處路中華學藝社。

決瀾社的基本成員有龐薰琴、倪貽德、王濟遠、周多、周真太、段平右、張弦、陽太陽、楊秋人和丘堤（女）等十人。但自籌備期至1935年之間參與會議或畫展的會友，尚有關良、陳澄波、梁錫鴻、李仲生、周碧初、梁白波（女）、曾志良、鄧雲梯



關紫蘭 少女像 台北私人收藏



龐薰琴 中國頭 1940年代 彩墨·紙本
26 x 35 公分 台北私人收藏



林風眠 擄盜娃娃 台北私人收藏

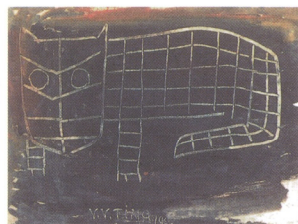


龐薰琴 桃花
國巨股份有限公司陳泰銘先生收藏

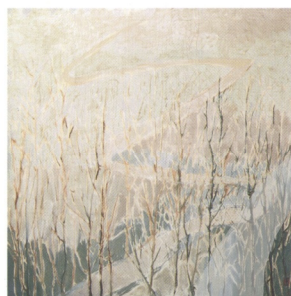
、李寶泉等藝術家、插畫家、藝術評家、雜誌編輯等各路才俊加入共襄盛舉。

為了替第一屆處女展造勢，決瀾社在李寶泉主編的《藝術旬刊》雜誌為文立說，並發表了鏗鏘有力的宣言。在宣言裡，他們慷慨激昂地自我期勉，「用了狂飆一般的激情，鐵一般的理

智，來創造我們色、線、形交錯的世界吧！」這樣徹底標舉為了構成純粹造型世界所以「為了藝術而藝術」的訴求，在中國美術史上史無前例。其象徵的現代化現象，堪稱首度超越了五四運動以來沿襲了「寫實主義=入世精神=進步藝術」的迷思，喚起了現代美術發展中首次對藝術本體



丁衍庸 貓 台北私人收藏



龐薰琴 路是人走出來的
國巨股份有限公司陳泰銘先生收藏



吳大羽 希望之光 台北私人收藏

論產生的覺醒並付諸實踐。

作為中國現代美術史上第一個高喊純藝術口號的造型藝術團體，決瀾社儘管社齡不過五年不到如曇花一現，但其興起無疑代表著中國繪畫運動史二〇、三〇年代大躍進的最高峰。而其里程碑式的歷史地位，對後代中國美術現代化進程的啟示和影響深刻，更是不可磨滅。

如果未嘗參與決瀾社的籌備會議，返台後的陳澄波或許不會招兵買馬成立影響台灣美術絕深的「台陽美術協會」；假使梁錫鴻不會與決瀾社為伍，負笈東



，追求遺世獨立的純粹造型世界，但求與國際藝術發展同步之心固然難能可貴，可惜當時整體社會的認知水平差距太大，終致曲高和寡而夭折。此外，會員間彼此無所約束，來去自如更各行其是，並不如宣言所般團結一致，加之各會員本身尚在襲仿西方的學步階段，不免稚嫩生澀，以致於眼高手低，難以服眾。

雖說如此，決瀾社在那一波西化運動的表現，可謂印證了吳大羽擔任杭州藝術學校（今中國美院）西畫部主任時對藝術人的期盼：要能「介紹西洋藝術，整理中國藝術，調和中西藝術，創造時代藝術。」這樣的追求，想必也仍是當代全體華人藝術工作者努力追尋的理想目標。

沒有本世紀初至前半世紀的交會、混成、調劑、融合、串連，中國現代藝術史的脈絡勢必無法經得起社會、政治、經濟一再質變的衝擊。在百經波折歷練後，現代藝術猶能自中原遷徙渡海，自北而南，從地方區域拓展到全球華人地帶，生命力不減地賡續再生，蛻變成光華煥發、豐碩多元的華人藝術體系。處於歐美作為第一世界主導藝術國際發展的藝術界中，目前仍遭受藝術第三世界待遇的我們，踩著決瀾社等前人的足履痕跡前行，自當愈挫愈勇！

作者簡介

本文作者現任本館副編審