

“自我的表现”文艺观：传承与改造 ——从创造社到决澜社

胡荣

(上海外国语大学文学研究院, 上海, 200083)

摘要:表现主义的核心理念“自我的表现”曾在20世纪二三十年代的文艺界激起热烈反响。郭沫若、成仿吾等创造社前期干将对此文艺观做了大张旗鼓的提倡和颂扬,而在精神气质上与之构成某种“承接”关系的先锋美术团体决澜社,也结合自身语境和创作实践,进一步阐释并改造了“自我的表现”艺术观,从而探索了表现主义文艺在现代中国的发展维度。

关键词:自我的表现;创造社;决澜社

中图分类号: I0-05

文献标识码: A

文章编号: 1672-3104(2015)06-0187-07

一、引言

1910年代,“表现主义”(Expressionism)这一术语逐渐在欧洲文艺批评界中取得了合法性。保罗·费希特尔(Paul Fechter, 1880—1958)在1914年写成的第一部有关表现主义主题的专著中,就打算给予表现主义一个明确的定义。在他看来,表现主义是德国反印象主义运动的代表,与法国的立体主义、意大利的未来主义相平行。这为“表现主义”一词总体划定了至今仍然有效的定义界域,但在界域之内该术语的含义仍旧是不明确的”^{[1](13)}。两年后,奥地利艺术批评家赫尔曼·巴赫尔对这一新兴美术运动的精神实质和意义进行了更深入的描述:

艺术不再只是为我们“美化”生活,“隐匿或蜕化丑恶”,艺术必须带来生活,从内心创造生活,必须完成作为人类最高尚行为和行动的生活功能。……在我们被“文明”几乎带到了毁灭的边缘时,我们在自己的内心发现了无法摧毁的力量。我们背着死亡的恐惧,把这些力量集聚在一起,把它们用作抵御“文明”的符咒。表现主义是我们心中未知世界的象征,在这未知的天地中,我们吐露心声,期望它来拯救我们。正是被禁锢灵魂的标志才能悉力冲破牢笼——它是一切受苦受难灵魂敲响的警钟。这就是表现主义的内容。^{[2](271)}

而这种描述依然是诗性的。随着表现主义艺术运动的迅速潮涨潮落,艺术史的海岸线被反复洗刷,留存了艺术家们昔日创造的深刻印迹,若干年后,在回顾20世纪初现代主义运动各流派竞相登台的盛景时,研究者们或许给出了更加客观清晰的表述:

他们(“表现主义者”——笔者注)力求超越印象主义,超越被动的印象记录,趋向于更猛烈、激奋,更旺盛饱满的创造力,正如我们尤其是在凡高的作品中所感觉到的。传统形式的消解,色彩的抽象运用,强烈情感的首要地位,最重要的是,对摹仿的背弃,这一切预示着绘画中新的意识和新的表现方式的出现,文学也将追随而来。意象的独立性增长了,还有纯粹的隐喻、作家强烈的主观性和他们对极端的心理状态的探寻,尤其是把艺术家视为创造者,视为飞转的漩涡中激昂的中心,所有这一切变得越来越明显,同时自然主义的客观性和象征主义的“为艺术而艺术”方面被远远地抛在后面。^{[3](4-5)}

简而言之,表现主义是对自然主义和印象主义的背弃和超越,表现主义者已不相信所谓客观的外在现象,不再力图“再现客观真实”,唯有表现人的主观世界和内心感受,即表现“自我”,才能真正揭示“事物更深一层的形象,事物的纯粹真实”^{[4](26)}。这一艺术思潮延续至今,已发展成为一种与浪漫主义、现实主义并列的艺术方法,广泛地存在于各领域的艺术创造活动之中,陌生化、抽象化与寓言化是其显著特征,^{[5](39)}而“表现自我”是其始终不渝的主旨和追

求——“如果能达到自我表现的目的，一切手法都是神圣的。”^{[6](30)}

20世纪初，画家和作家(尤其是戏剧家)在以德国为中心的艺术舞台上迅速掀起了表现主义的热浪，并和其他很多“主义”一样，为中国新文艺界所敏锐捕捉和热切引介。早在1920年代初，表现主义绘画就经由日文资料的转述(如《小说月报》1921年第12卷第6号就已刊出日人黑田礼二所著、海镜译的《狂飙[Sturm]运动》)，进入中国新文艺人的视野。20年代中后期，鲁迅先后翻译了日人片山孤村的《表现主义》和山岸光宣的《表现主义的诸相》，对西方表现主义的艺术特征、产生渊源做了深入的剖析，成为中国现代文艺界较早且较深刻理解、引介和阐发表现主义思潮及其精神实质的领路人，并通过《狂人日记》《故事新编》等重要创作，成为现代文坛最具表现主义精神气质和深度的作家之一。关于表现主义在20世纪中国文学史上留下的印记和影响，已有学者撰写专著^[5]进行细致考察，并非本文论述的重点。本文所欲探究的，是文学史学者与艺术史学者在各自讨论现代中国文学和艺术中所呈现的表现主义思潮时，可能有所忽略的一个边际性话题，即：在20世纪二三十年代，作为先锋文学社团的创造社与作为先锋美术社团的决澜社，在表现主义精神气质上有无实际的传承、呼应或嬗变联系？如有，又是以何种形式、何种程度展开的？若以表现主义核心理念“自我的表现”为纽带，可否实现对现代中国文学与美术史现象加以某种整体性、贯通性的关照和思考？本文尝试对以上问题进行探索。

二、“自我的表现”：创造社前期与决澜社的核心艺术观

从1921年成立到1927年彻底转向“革命文学”之前，创造社似乎是以对浪漫主义的标举而与倡导写实主义的文学研究会相抗衡、相对峙的。但正如写实主义不足以概括文学研究会的创作理论和实践，浪漫主义也并非创造社的唯一标签，甚至不见得是最真切的标签。在创造社创始人郭沫若、郁达夫和成仿吾高举的个性解放旗帜下，核心理念是忠于自我，毫无顾忌地表现内心真实的欲求和情感。这种文学观念并不等同于18世纪西欧的浪漫主义，而是混杂了当时各种现代派文艺思潮反传统、反理性的诉求，而表现派便是其中突出的一支。郑伯奇早在《中国新文学大系·小说三集导言》中就分析道：创造社的“艺术派”“实包含着浪漫主义以至表现派、未来派的各种倾向”。表现

主义“对摹仿的背弃”“趋向于更猛烈、激奋，更旺盛饱满的创造力”的精神特质，也一再受到创造社大将们的称颂和呼应。郭沫若在《自然与艺术——对于表现派的共感》《印象与表现》等多篇文章中，不仅呼吁：“艺术家不应该做自然的孙子，也不应该做自然的儿子，是应该做自然的老子！”^{[7](2)}还反复强调：“艺术是自我的表现，是艺术家是一种内在冲动的不得不尔的表现。”^{[8](2)}“艺术是从内部的自然发生。它的受精是内部与外部的结合，是灵魂与自然的结合，它的营养也是仰诸外界，但是它不是外界原样的素材。”^{[9](1-2)}成仿吾也阐发了近乎表现主义的“真实观”和艺术观，要求作家直面现实、“窥破它的真”并“赤裸裸地”加以表现，从而“使读者也捕捉作者意识中的全部的生命”。^{[10](2)}这样的文艺观反映在创造社作家的创作上，最具代表性的便是郭沫若元气澎湃、狂飙突进的《女神》第二辑诗歌，如《凤凰涅槃》《天狗》《匪徒颂》等，以及田汉表现主义色彩浓厚的早期话剧。有研究者如此分析早期创造社同人推崇表现主义的内在原因：“从一定意义上说，他们尽管对战后德国正在兴起的表现派文学了解并不全面，但却仅仅抓住了文学艺术是‘现’(表现)、“是从内部自然发生”这一表现论文学观，对表现主义有着极大的兴趣。……他们的理论和创作实践，不是一般的浪漫主义，而具有表现主义的鲜明特色。”^{[5](87)}可以说，创造社是现代中国最早明确呈现表现主义气质的文学社团，虽然在他们所发出的“自我的表现”呼声中杂糅有个性解放、张扬个人主义等反封建传统的迫切需要，但那种不受羁绊、自由主动地表达主观心灵、蔑视被动反映论的渴望，则完全是与表现主义引为同调的。但随着创造社在1927年从“文学革命”转向“革命文学”，这一强调自我表现的“个人主义”文艺观遭到激烈的自我检讨和清算，逐渐消隐幕后。^①

而如果我们将目光放开一些，放远一些，扩展到同时期的美术界，会惊讶地发现：活跃于1930年代前中期、同样以上海为据点的先锋美术团体决澜社^②，依然在大力倡导“自我的表现”，在艺术理念、旨趣上，恰与创造社构成了某种衔接或曰“继承”的关系。

决澜社于1931年9月在上海成立，是当时活跃于沪上的一批有志于现代主义艺术探索的青年画家的自觉结盟，发起人倪貽德、庞薰琹，其他成员包括陈澄波、周多、曾志良、梁白波、段平右、阳太阳、杨秋人、王济远、邱堤、李仲生等人，艺评家傅雷、李宝泉都是该社支持者。该社先锋气质鲜明，从1932年至1935年，连续举办了4届年度画展(第四届画展后宣布解散)，堪称现代中国学习和理解西方现代派艺术最

勤奋、最深入，也最富有成果的群体，被后世艺术史学者誉为发出了“中国美术史上第一声具有现代精神的呐喊”^{[11](195)}，“标志着中国油画艺术出现变化的转机”^{[12](139)}，“在中国现代美术的发展史上具有承前启后的意义”^{[13](637)}。以该社在首届画展上发表的《决澜社宣言》为例，这篇锋芒毕露、措辞激烈的短文，在半个多世纪后被视为“当时中国几乎独一无二的现代主义的宣言”^{[14](170)}，准确地说，就其精神面向而言，更近乎一篇表现主义的檄文：

让我们起来吧！用了狂风一样的激情，铁一般的理智，来创造我们色、线、形交错的世界吧！……我们承认绘画决不是自然的模仿，也不是死板的形骸的反复，我们要用全生命来赤裸裸地表现我们泼辣的精神。……我们厌恶一切旧的形式，旧的色彩，厌恶一切平凡的低级的技巧。我们要用新的技法来表现新时代的精神！^{[15](8)}

创造、表现、精神，是宣言中出现频率最高的三个关键词，而充满新文学修辞及腔调的呼号，显然直接承袭自五四时代或创造社前期。仅就宣言的性质而论，决澜社与前期创造社的艺术追求几乎一致：首先，艺术的内在精神上，二者都视模仿重复为大敌，推崇表现真实内在的自我；其次，对于艺术的外在形式，则同样蔑视平庸守旧，号召大胆创新；第三，反映在整体气质上，二者都极度厌恶保守求稳，礼赞不顾一切、体现个性创造的青春冲动。决澜社的两位发起者和核心人物——画家倪貽德和庞薰琹，以及该社的重要支持者、艺术评论家傅雷，都在可视为该社主要言论阵地的先锋艺刊《艺术旬刊》上，撰文大力倡扬“自我表现”的文艺观。

作为社内艺术理论素养最为深厚的资深画家，倪貽德对塞尚以来的现代派做过深入研究，并将共同特质归结为“自我的精神的反省与表现”；他并不轻视技巧在绘画中的作用，但更看重“艺术的精神”——因为正是“绘画的个性”、“面对于物的画家的精神的表现”^{[16](12)}，划定了画工与艺术家之间的分野，凸显出艺术的真正价值。他慨叹道：

没有艺术的自我的精神，单单是感觉的模写，能有什么绘画的精神？我们可以说，十九世纪的绘画，是照样描写目所见的自然，而二十世纪的绘画，是自我的绘画的精神的表现。塞尚是这种绘画的精神的发明者，梵高描写自我精神的太阳，高更甚至到泰依提去探求绘画的精神的王国。^{[16](12)}

决澜社公认创作成就最高、被赞为“中国留法美术家中的奇迹”^{[17](241)}的庞薰琹，在发起结社之前，就一直在思考艺术的民族性与现代性的结合。留学归

国后，他主动放弃了进入杭州国立艺专任教的机会，反而潜心钻研起中国绘画史和历代画论，细细体味本国传统绘画所尊崇的“气韵生动”说，并将这一极度强调绘画内在神气和韵味的审美法则与现代派的自我表现美学相联系，认为二者在精神实质上是相通的。在《薰琹随笔》中，他直抒胸臆，表示“画家应该清楚地认识自我(self)”“凭自我赤裸裸地暴露”，从而“表现心灵”^{[18](9)}。他用“自我”“自由”和“自然”来定位艺术家与鉴赏者各自应有的任务和权利：

每一幅画应该就是整个的画家的自我的表现。……艺术家利用各自的技巧，自由地、自然地表现出各自的自我。凭鉴赏者自由地，自然地在画幅上去找寻感兴与共鸣。^{[19](11)}

决澜社的重要同情者、支持者，留法归来不久的艺评家傅雷^③，也是拥护现代派艺术的同路人。《艺术旬刊》第5期开始连载他的《美术史讲座》^④，在精要评析西方美术史上的大师名作时，傅雷以“内心生活的表白”“心魂的真实性”为尊的艺术批评准则展现无遗。如揭示文艺复兴早期意大利雕塑家陶拿丹罗(Donatello di Betto Bordi, 1386—1466, 今译多那太罗、多纳泰罗)在雕刻史上革命性的意义之所在。

他知道摆脱成法的束缚，摆脱古艺术的影响，到自然中去追索灵感。后来，他并且把艺术目标放到比艺术本身还要高远的地位，他要艺术成为人类内心生活的表白。陶罗丹拿的伟大就在这，而其普遍地受一般人爱戴，亦在这。他不特要刺激你的视觉，且更要呼唤你的灵魂。^{[20](17)}

在赏析拉斐尔的《毡幕图稿》中基督第三次复活显灵、任命圣比哀尔为首任教皇这一场景的构图和表现手法时，傅雷特别注意到，拉斐尔没有采用惯常的对照法(人物、衣饰、情调等方面的对比)来引起“动人的刺激”和“强烈的感情”，而是“努力在这幅画上造成一片和谐，以诞生比较静谧的情调。因此，一切举止、动作、衣褶、风景，都蒙着静谧的伟大性”。结果是，“固有色彩没有了。可是这倒是极端‘现代的’面目。心魂的真实性比物质的真实性更富丽，更高越。”^{[21](132)}

不难看出，倪貽德、庞薰琹和傅雷这几位决澜社文艺思想的主要阐释者，对“自我表现”论做了多方阐述和反复申明，这是决澜社最鲜明、最坚定的艺术立场，和创造社前期的文艺主张无疑是一脉相承的。中国现代文学和艺术先锋对“自我表现”论的坚持和追求，既显示出本土文化血脉中一贯重神轻形的审美理念和艺术标准的深刻影响，又表达了五四后青年一

代重新发现自我、崇尚个性解放、要求“任个人而排众数”的心灵呼声，同时还与一战前后西方现代主义文艺的持续发展相应和，呈现出一种具备国际视野的现代性品格。

三、怎样的自我？如何表现？——决澜社对创造社“自我表现”论的坚持和改造

决澜社在“自我表现”论上对创造社前中期之倡导的继承和标举，可直接从倪貽德这位跨越文学、美术两界的重要人物身上找到密切关联。事实上，倪貽德在30年代初发起成立决澜社之前，曾作为创造社中期的骨干成员，活跃于20年代前中期的新文学界，文名先闻于画名。他本学画出身，1922年毕业于上海美专并留校任教，由于深为创造社之文学新潮所吸引，尝试写作小说而受到成仿吾、郁达夫等人赏识，竟一发不可收，1923—1924年间在《创造日》《创造周报》《创造》季刊等创造社刊物上接连发表了20多篇作品，尤以短篇小说闻名，一时颇受瞩目。他的小说为“自述传”风格，与郁达夫接近，而小说人物多为画家或美术教师。他与周全平两人被成仿吾赞为“这半年以来的最杰出的新进作家”^{[22](138)}。7个月后，成仿吾将自己离沪后创造社创办新刊物《洪水》的重任交托给了倪貽德、周全平、敬隐渔和严良才四人^{[23](8)}。然而，颇得创造社元老器重的倪貽德，不久却对自己的文学道路产生了怀疑和倦怠。1924年下半年起，他的创作几乎陷入停滞状态；待到1926年3月，他已发出告别文坛的明确信号，表示：“文学终是与我无缘的，现在，我在色的韵律与形的节奏上感到了新生命的活跃，我将费我的毕生之力在这一方面追求。”^{[24](1)}此后，他的主要精力转向了美术，特别是油画艺术。1927年秋，他从日益感到孤独的创造社中抽身而出，前往“东方的美术之都”东京进修。倪貽德之所以毅然放弃文坛中的既有地位，回归“色的韵律与形的节奏”，其原因表面上看是个人文学创作遇到了瓶颈，“对于自己的文艺起了怀疑”^{[24](1)}，深层动机却在于他所坚持的“自我表现”理念与创造社中后期“转向”的大势背道而驰，被日益边缘化和孤立，因而实质是当时创造社内所谓“革命思维与依然坚持人文思维的冲突”^{[25](241)}的结果。

1926年5月，郭沫若在《洪水》第2卷第16期发表《文艺家的觉悟》，又在《创造月刊》第3期发表《革命与文学》，同期的《创造月刊》还刊出了何畏的

《个人主义艺术的灭亡》，这些都是明显的“转变”信号，中心人物已经发出了斩钉截铁的警告：“这儿没有中道留存着的，不是左，就是右，不是进攻，便是退守。你要不进不退，那你只好是一个无生命的无感觉的石头！”^{[26](138)}斗争矛头已直接指向不久前犹在颂扬的“个人主义的自由主义”和“浪漫主义”^{[27](11)}，锋芒逼人。在这种尖锐迫急、步步紧逼的集体“转向”要求下，创造社内部迅速发生分裂，最激烈的表现便是1927年8月郁达夫的愤然脱社。而倪貽德虽也曾努力在小说创作中刻画身处社会底层、饱受欺凌和压迫的无产者形象(如《藤椅》中的小伙计)，表达真诚的同情、愤怒和无奈，但敏锐且始终忠于自我的他同时也感到了困惑和彷徨。关于革命与艺术的关系，他并不愿人云亦云地将革命与艺术根本对立起来，或者要求后者绝对服从前者，而是用“革命”的概念来反思艺术史的发展，发现艺术史本身即是“一部长时间继续不断的革命史”，真正的艺术家无不“在为着人类心情上的革命而努力”，致力于“人类内心的革命”：

因为艺术的本身无穷，可说是一部长时间继续不断的革命史，后者破坏前者而另创一个新的，而这种革命往往成了一种时代革命的反映，试看近代的新兴艺术，也决不容于守旧派的人物，这是一个明证。而我们若是再把意义又说广一点，除了那些为特权阶级享乐而产生的寄生虫，真的艺术家，没有一个不在为着人类心情上的革命而努力的。……所以在社会革命的时候，同时也当努力于人类内心的革命，这内心的革命便属于艺术的使命。艺术家尽可加入于社会的革命，但同时不可忘了更重要的艺术！^{[28](290-291)}

这段话颇有趣味。在革命话语盛行的时代浪潮下，一名坚信艺术有其独立价值的青年小心翼翼地维护着艺术的地位和作用，不愿其一夜之间成为社会革命的简单工具。他强调，艺术本身就是一部无穷无尽、伴随人类社会发端始终的“革命史”，并成为“时代革命的反映”，也就是说，艺术不是用来去革命的玩意儿，其自身就是革命发生的所在。甚至，内心的革命之本质性意义更甚于外在之社会制度的变革，因此，与社会革命相比，艺术家的使命“更重要”！从这种奉“人类内心的革命”为“艺术的使命”的信仰来看，倪貽德在心灵上无疑和创造社转向的一刀切式“革命”渐行渐远，倒是与西欧的表现主义先锋们惺惺相惜。更难得的是，他始终坚守这一文艺信念，在艺术创作和教育岗位上执着探寻。1928年留日归国后，他研读和译介了大量的外国美术理论著作，并结合自己在教学与创作中的体验感悟，在1927—1937年间编撰出版了20多部美术论著和教材，总计不下百万字，堪称“中

国西画家中最著述最多的一人”^{[29](70)}。也正是在这一文艺信念的激励下，他积极关注、自觉寻找艺术上的同路人，终于与留法归来的庞薰莱“幸运相遇”^⑥；两人共同发起组织的决澜社，点燃了中国现代主义艺术全新探索的火苗。由于具有丰富的艺术实践和深厚的理论修养，倪貽德理所当然被推举为决澜社的喉舌：《决澜社宣言》就出自他的笔下，那种扑面而来的“创造”感，仿佛是他有意无意中对昔日创造社的狂飙突进精神加以致敬和召唤，并试图在新的美术天地中，继续坚持自由的创造和自我的表现。

这种坚持，首先表现在决澜社对“自我表现”中的“自我”做出了更为具体、圆融的解释，极力维护先锋艺术探索的正当性与合理性。创造社前期骨干曾以《创造周报》为主要阵地，构建以“自我表现”为核心的文艺观。“为艺术而艺术”曾被视作创造社为抗衡文学研究会“为人生而艺术”主张而提出的著名口号，在此口号下，“自我表现”似乎充满了唯美派的高蹈出世色彩，实则不然。除了前述郭沫若所申明的“艺术是现，不是再现”等认识外，郑伯奇也在《国民文学论》中着重指出：“自我的表现”之“自我”，既非“哲学家的那抽象的‘自我’”，亦非“心理学家的那综合的‘自我’”，而是“有血有肉，有悲欢，有生灭的现实的‘自我’”，是兼具现实性与社会性的“自我”。^{[30](2)}

换言之，艺术家并不脱离社会、脱离现实，艺术家的“自我”也同样承载着历史意识和社会责任感，其程度甚至比非艺术家更深。所谓“为艺术而艺术”，更多停留在了口号和宣传策略的意义上，郭沫若、郁达夫等人的创作，虽在竭力表现“自我”，也确实表现得石破天惊，显示出大胆挑战和颠覆传统的决绝姿态，但这“自我”与西欧现代主义艺术家相比，依然显得不够“纯粹”，其原因或许就在于它根植于本国深厚独特的文化历史语境中，似乎带有某种与生俱来的“紧张感和矛盾感”——“追求自由与承担责任之间的紧张感和矛盾感”。正如西方艺术史学者从他种文化视角审视中国现代艺术进程时所强烈感受到的：“即使是最激进的中国美术家，也依然受到不能脱离社会的传统观念的约束。”^{[31](3)}具体而言，就是不管个人采用何种表达方式，中国传统观念约束下的艺术家“都必须具有社会的良心和责任感”，这几乎决定了所有中国艺术家，尤其是身处救亡图存危机关头的中国艺术家的创作目的及其在社会中扮演的角色，而这种“必须对社会负责”的内在使命感与外在压力，却是一般的西方艺术家所无需面对和接受的。这种文化烙印是如此深

刻、鲜明，或许源自数千年集体无意识的积淀，以至于“当东西方美术交流的所有障碍都被消除——这一时代似乎已经到来，中国美术家的内心却依然存在着追求自由与承担责任之间的紧张感和矛盾感”^{[31](3)}，久久难以消除。

或许也正是这种根植于传统特质和现实需要的“紧张感和矛盾感”，令中国的艺术先锋更易“早夭”于自我怀疑和否定，转而坚定地舍弃“小我”、“献身”大众。创作社对“自我表现”文艺观先倡导后批判的激烈转向，就是一例。而在30年代的中国美术界，“写实主义=入世精神=进步艺术”的经验模式依然大行其道^{[32](10)}，决澜社的横空出世，尤其是对“自我表现”艺术理念的坚守，益显难得。当然，他们对“自我”的理解和阐释，走的还是郑伯奇那样的调和路线，强调“自我”与“人生”、与“艺术”之间的联系而非割裂。倪貽德在《现代绘画的取材论》中写道：“绘画始终是作家心上表现出来的写实的表现。所谓画家的写实者，是心和物的合一，是在生活上的感动。那感动在画面上现实化了的时候，就现出纯粹画来了。”^{[33](16)}庞薰莱亦再三申明：不论是“人生的艺术(Art for life's sake)”还是“艺术的艺术(Art for art's sake)”，它们殊途同归，都是“把艺术与人生分离”，因此两种艺术口号虽异，实质趋同；而决澜社所标举的“自我表现的艺术”，并不否认艺术与人生不可分割的血肉联系，因为这种艺术始终忠于表现自我情感，“而情感不能脱离生活，生活不能脱离人生”^{[34](11)}。他们显然与“为艺术而艺术”和“为人生而艺术”两大派别谨慎地保持了距离，试图以“自我表现”说来纠正以往非此即彼的认识，即上述两种艺术观有一个实质的相同点——都将人生与艺术“分离”开来、割裂对立起来，导致主从之分；其区别只是在于附属关系的颠倒而已。而他们的解释却力图避开这种分裂和对立，因为“自我”活生生地存在于人生之中，只要能真诚地面对“自我”、表达“自我”，那么，“自我的表现”就是人生与艺术融合为一体的结晶，就是真正具有生命意义和价值的艺术品。这种圆融的充满辩证色彩的解释，与西方同行的“心灵转向自我，决心不顾一切地砸碎心灵锁链”^{[35](50)}的生猛无畏大异其趣，显示出中国现代艺术先行者所处的特定语境，以及在这一语境下做出的现实而折衷的选择；他们的“自我”，也只有在被如此赋予不脱离“生活”“人生”的意义之后，才能获得表现的空间和权利。

在论证了“自我表现的艺术”是“心和物的合一”、是“人生”的自然果实之后，“如何表现”的问题成了

决澜社画家们面临的切实挑战。创造社作家对于“自我表现”的要求归结到一个“真”字上,于是有了不加掩饰、突破禁忌的内心宣泄和剖白;决澜社艺术家则以突破传统、求新求异的绘画手法,创造了更具视觉冲击力的色、线、形交错的世界,进一步开拓了以表现主义为代表的现代主义艺术在中国的发展维度。

从现存的决澜社画作来看,画题以静物、人体、风景等传统油画题材为主;技法则呈现出20世纪初现代主义的多种风貌,观者不难体会到画家们对塞尚、特朗、马蒂斯、毕加索、杜斐、莫迪利阿尼等人风格的模仿、综合以出新、求异的努力,传递出与20世纪初巴黎画派相近的清新气息和独特活力。当代艺术史学者认为,决澜社之于现代中国美术发展最大的贡献,在于提供了两种富有创意的“造型”图式经验:一是以庞薰莱为代表,形成的“新构成”样式;二是以倪貽德为代表,形成的“新写实”样式^{[32](14-16)}。遗憾的是,这两种图式经验未能在其后得到充分展开和利用。尽管以今人眼光视之,当年的决澜社整体上尚处于探索艺术新路之初期,但这样大胆自觉、集体性、持续性的现代主义标举和开拓,在中国美术史上已属罕见,或许其行动的意义更甚于其创作的价值。决澜社中,各画家均有鲜明的个性特色,创作和审美重心各有不同,但对“自我表现”的追求贯穿始终,形形色色的“自我”想象和创造,共同构筑出丰富多样的艺术世界。在一个“自我”与“表现”越来越不宜连用的历史语境里,他们用绘画语言,直接参与了表现主义等现代艺术探索的中西对话;他们也用艺术家难得的文字,率直倾吐关于社会革命与艺术使命话题的严肃思考。就此而言,决澜社的“自我表现”艺术实践或许较创造社更为直观、深入且耐人回味,其独特意义值得文艺史学者进一步深究和开掘。

注释:

- ① 虽然理论倡导转向了现实主义,但创造社作家对表现主义方法的借鉴并未随之戛然而止,如有论者认为,郭沫若之后在其历史小说创作中采用了表现主义方法。参见徐行言、程金城合著:《表现主义与20世纪中国文学》第一章第三节“作为艺术方法的表现主义”,安徽教育出版社,2000年,第110页。
- ② 关于决澜社的成立过程和基本情况,可参看笔者拙文:《摩登上海的一次先锋艺术探索——1930年代先锋艺术团体决澜社的酝酿与成立》,载《文化艺术研究》2010年第3卷第5期。
- ③ 傅雷曾一度加入决澜社,后或许为保持艺术批评者的中立地位,又主动退出,但始终坚定不移地支持该社活动,庞薰莱是他最为推重的中国现代油画家,被视为中国现代艺术新兴势力的领军人物。
- ④ 这是傅雷在上海美专讲授美术史课程时所用讲稿基础上修改而成,《艺术》共刊载11讲(未完),后整理成《世界美术名作

二十讲》出版。

- ⑤ 加拿大学者Ralph Croizier认为两人的联合是互补性的,是中国现代主义发展史上一次幸运的相遇(a fortunate meeting for modernism in China, bringing together foreign experience and local connections)。参见唐小兵:《中国先锋探源:现代木刻运动》(Origins of the Chinese Avant-Garde), University of California Press, 2008, p. 131.

参考文献:

- [1] 沃尔夫·迪特尔·杜贝. 表现主义艺术家[M]. 张言梦译. 北京: 三联书店, 2005.
- [2] 赫尔曼·巴赫尔. 表现主义[C]// 现代艺术和现代主义. 弗兰西斯·弗兰契娜, 查尔斯·哈里森编. 张坚, 王晓文译. 上海: 上海人民美术出版社, 1988.
- [3] R S 弗内斯. 表现主义[M]. 艾晓明译. 北京: 昆仑出版社, 1989.
- [4] 郑克鲁. 总序[C]// 郑克鲁, 董衡巽主编. 新编外国现代派作品选(第一编)“象征派 表现主义 意识流”. 上海: 学林出版社, 2008.
- [5] 徐行言, 程金城. 表现主义与20世纪中国文学[M]. 合肥: 安徽教育出版社, 2000.
- [6] 康定斯基. 艺术中的精神[M]. 李政文, 魏大海译. 北京: 中国人民大学出版社, 2003.
- [7] 郭沫若. 自然与艺术——对于表现派的共感[J]. 创造周报, 1923, (16): 1-3.
- [8] 郭沫若. 印象与表现[N]. 时事新报·副刊“艺术”, 1923-12-30(1-3).
- [9] 郭沫若. 文艺上的节产[J]. 创造周报, 1923(19): 1-3.
- [10] 成仿吾. 写实主义与庸俗主义[J]. 创造周报, 1925(5): 1-5.
- [11] 李超. 上海油画史[M]. 上海: 上海人民美术出版社, 1995.
- [12] 阳太阳. 恁恁长者 谆谆教诲[C]// 现代美术家陈抱一. 陈瑞林编. 北京: 人民美术出版社, 1988.
- [13] 朱伯雄. “决澜社”小史——中国油画的回顾[C]// 赵力, 余丁编著. 中国油画文献(1542—2000). 长沙: 湖南美术出版社, 2002.
- [14] 潘耀昌. 中国近现代美术史[M]. 上海: 百家出版社, 2004.
- [15] 决澜社. 决澜社宣言[J]. 艺术旬刊, 1932, 1(5): 8.
- [16] 倪特(倪貽德). 现代绘画的精神论[J]. 艺术旬刊, 1932, 1(1): 12-14.
- [17] 倪貽德. 决澜社的一群(1935)[C]// 林文霞编. 倪貽德美术论集. 杭州: 浙江美术学院出版社, 1993.
- [18] 庞薰莱. 薰莱随笔·一[J]. 艺术旬刊, 1932, 1(1): 8-9.
- [19] 庞薰莱. 薰莱随笔·五[J]. 艺术旬刊, 1932, 1(5): 11.
- [20] 傅雷. 美术史讲座——第二讲 陶拿丹罗之雕刻[J]. 艺术旬刊, 1932, 1(6): 15-18.
- [21] 傅雷. 第十一讲 拉斐尔[C]// 世界美术名作二十讲(插图珍藏版). 北京: 三联书店, 1998.
- [22] 成仿吾. 《创造日汇刊》终刊宣言(1923年10月31日)[C]// 成仿吾文集. 济南: 山东大学出版社, 1985.
- [23] 周全平. 关于这一周年的洪水[J]. 洪水周年增刊(1926-12-1):

- 5-26.
- [24] 倪貽德. 东海之滨的短序[C]// 东海之滨. 上海: 光华书局, 1926. 上海书店 1989 年影印.
- [25] 咸立强. 寻找归宿的流浪者——创造社研究[M]. 上海: 东方出版中心, 2006.
- [26] 郭沫若. 文艺家的觉悟[J]. 洪水(半月刊), 1926, 2(16): 133-140.
- [27] 郭沫若. 革命与文学[J]. 创造月刊, 1926, 1(3): 1-11.
- [28] 倪貽德. 艺术断片感想——看了丁衍庸个人展览会以后[J]. 洪水(半月刊), 1927, 3(31): 290-294.
- [29] 刘新. 中国油画百年图史: 1840—1949[M]. 南宁: 广西美术出版社, 1996.
- [30] 郑伯奇. 国民文学论(上)[J]. 创造周报, 1924(33): 1-8.
- [31] M 苏利文. 东西方美术的交流[M]. 陈瑞林译. 南京: 江苏美术出版社, 1998.
- [32] 李超. 狂飙激情——决澜社及现代主义艺术先声[M]. 上海: 上海锦绣文章出版社, 2008.
- [33] 倪特(倪貽德). 现代绘画的取材论[J]. 艺术旬刊, 1932, 1(2): 14-18.
- [34] 庞薰琹. 薰琹随笔·四[J]. 艺术旬刊, 1932, 1(4): 10-11.
- [35] 比格斯比. 达达与超现实主义·下卷[M]. 黎志煌译. 石家庄: 花山文艺出版社, 1989.

Inheritance and reform of the artistry of expression of the self: from the creation society to the storm society

HU Rong

(Institute of Literary Study, Shanghai International Studies University, Shanghai 200083, China)

Abstract: The core concept of Expressionism, Expression of the Self, once received a heated echo in the literary circle in the 1920s~30s in China. Following Lu Xun, the leading role of Literature Revolution who had a obvious preference to this German art style, such key members and founders of the Creation Society as Guo Moruo and Cheng Fangwu advocated Expressionism in a more open and pageant way. When they turned to leftist realism in the 1930s, another avant-garde society named the Storm Society, inherited the spirit of the Creation Society, further interpreted and reformed the artistry of Expression of the Self by combining the context and their own practical production, and contributed an exploration into the developing dimension of Expressionism in modern China.

Key Words: Expression of the Self; the Creation Society; the Storm Society

[编辑: 胡兴华]