

1. 庞薰琹，《构图》，油画，1935，原作遗失
2. 庞薰琹，《藤椅》，布面油画，1930-1932，刊载于《时代漫画》1932年第3卷第8期第6页，原作遗失
3. 费尔南·莱热，《机械工》，布面油彩，116×88.8 cm，1920，加拿大国家美术馆

庞薰琹早期现代主义艺术图像研究 ——国际前卫艺术图式与中国现代性融合的探索

A Study on Pang Xunqin's Early Modernist Images—Exploring the possibility of Chinese Modernity Expressed through International Avant-garde Schema

魏莱 Wei Lai

摘要：本文研究了艺术家庞薰琹于20世纪30年代上海时期创作的现代主义艺术作品，并指出它们与前卫艺术的关联。长期以来受西方现代主义艺术形式启发的中国现代艺术作品备受“形式主义”的批判，因此少有针对庞薰琹在20世纪30年代的现代主义艺术作品的详细研究，从而正确指出这些作品与国际前卫艺术流派之间的联系。本文详论了当时的国际前卫艺术风潮，尤其是构成主义和与立体主义艺术家莱热的机械美学对庞薰琹的影响，指出正是这些前卫艺术所提供的图式帮助画家找到了表现20世纪30年代中国现代社会问题与危机的方法，甚至画家的意识形态也与前卫艺术有所关联。因为他在20世纪30年代所接触到的构成主义和机械美学的研究，在当时的上海出版物语境中，明确地与左翼思想相联系在一起。

关键词：庞薰琹，20世纪30年代，前卫艺术，构成主义，费尔南多·莱热，左翼美术

Abstract: This paper examines the avant-garde artworks of Chinese artist Pang Xunqin, who moved to Shanghai in the 1930s after studying in Paris. Due to the long-standing "Formalism" criticism on Chinese modern art works inspired by Western modern forms, there are few studies that have conducted a detailed investigation and interpretation of Pang's modernist artworks in the 1930s, neither have art historians correctly pointed out the connection between these works and international avant-garde art paradigm. This paper discusses in detail the strong influence of various international avant-garde art trends on Pang at that time, especially Constructivism and the cubist Fernand Léger's mechanical aesthetics, pointing out that the attention to these avant-garde art forms had helped Pang to work out his methods on representing social problem and crisis of modern China in the 1930s, and even shaped his ideology to a certain extent. For the study of Constructivism and mechanical aesthetic forms to which he had access was ostensibly associated with left-wing thoughts in Shanghai publication context by that time.

Keywords: Pang Xunqin, 1930s, Avant-garde art, Constructivism, Fernand Léger, Left-wing Art

引子

庞薰琹（1906-1985）作为中国工艺美术的研究者、教育者、画家，中央工艺美术学院创始人之一为人熟知。在绘画方面，庞薰琹的代表作工笔画“贵州山民图”系列，表现了贵州少数民族的服装、生产活动、生活环境。这套作品是基于画家于1939年末至1940年在贵州苗族与布依族村寨进行的田野调查制作的，这样的经历，使庞薰琹成了中国现代艺术史上第一位踏入贵州少数民族地区的艺术家。^[1]

但他曾有另一身份，在20世纪初的上海，庞薰琹曾作为前卫艺术的推进者活动。20世纪20年代中期到20年代末，他在巴黎的叙利恩画院与大茅屋画院留学。20世纪30年代初，从当时的国际前卫艺术中心巴黎回国的庞薰琹，与上海美术专门学校中的教师倪貽德、王济远、张弦等西方现代艺术的支持者一起，创立了决澜社。虽然决澜社只进行了4回展览，但对当时的艺术圈产生了一定的影响。20世纪40年代末以来，西方现代主义美术被贴上“形式主义”的标签，而在几十年内受到否定与批判，这也使得对庞薰琹的研究主要集中在他成熟期的民族主义作品上。在近十几年，关于决澜社的研究倍增，关于庞薰琹早年现代主义作品的研究依然稀少，且主要集中在研究决澜社时简单陈述庞薰琹的展出作品，少见详论。笔者认为，通过研究庞薰琹艺术生涯初期的留学经历与他在上海时期创作的前卫艺术作品，可以展现究竟是何种国际潮流对艺术家的创作与思想形成了极大的影响，并以此丰富对中国20世纪现代艺术的认识。

在先行研究方面，李超与周爱民都指出过庞薰琹20世纪30年代初在上海创作的绘画具有立体主义的特征。^[2]但两位艺术史学者并未就此展开详论，进行庞薰琹与同时代西方立体主义画家们作品的比较与分析。本文从庞薰琹长子庞均的采访出发，获知庞薰琹对塞尚以及常玉的浓厚兴趣。而始于对塞尚的研究的立体主义在当时20世纪二三十年代已引发了各种国际影响或回应，如法国画家立体主义费尔南多·莱热发展出自己的机械美学、俄国则诞生了前卫艺术流派构成主义。本文通过比较20世纪30年代庞薰琹创作于上海的前卫艺术作品与以上的艺术风格与流派的代表作，仔细梳理庞薰琹作品中

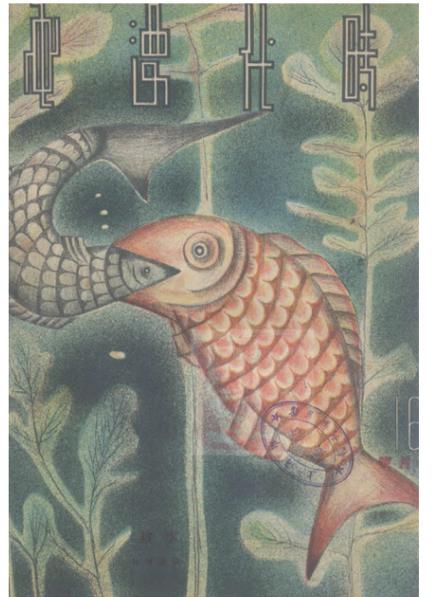
的前卫艺术特征，勾画庞薰琹与20世纪种种国际前卫艺术之间的联系，并指出之前被艺术史研究者忽视的费尔南多·莱热对庞薰琹造成的影响。第二，本文将讨论庞薰琹的作品中反映的社会观察，与左翼艺术家们提倡的普罗美术视点的同质性，提出庞薰琹借由国际盛行的前卫艺术的形式来探讨现代中国社会问题的观点。

常玉与蒙帕纳斯：在西方前卫艺术中心学习与生活

庞薰琹的长子庞均在采访中表示他的父亲深受常玉的影响，在去世前仍念念不忘常玉的名字。^[3]庞薰琹于1927年春在巴黎郊区常玉的画室拜会了这位留法的前辈。^[4]当时庞薰琹就读于叙利恩绘画学院，后来一度产生了去巴黎美术学院进修的愿望，却遭到常玉的强烈反对^[5]，并最终于1927年夏进入常玉所在的位于蒙帕纳斯的大茅屋学院^[6]，他还参考了常玉的创作方式，也用毛笔画人物速写。^[7]在庞薰琹返回上海开展广告设计与决澜社艺术事业的初期，他也留下了颇具常玉“宇宙大腿”神韵的作品《藤椅》。小而圆的头部，异常拉伸的躯体，粉色的裸女，醒目的、占据画面中心的大腿，和背景中绘有花纹的地毯，都是常玉的标志性画面元素。

但常玉对庞薰琹的影响绝不仅体现在画布上，他给庞薰琹在意识上的启发是深远的。庞薰琹在自传中写下他初见常玉作品的感受：“画面上利用了线，色彩单纯幽雅，有着浓厚的东方趣味，我认为他的画比藤田嗣治的画趣味浓厚。”^[8]常玉也是让庞薰琹前往蒙帕纳斯的重要因素，与常玉的交往产生了启发，或者说推波助澜，使庞薰琹产生了两种认识，一是加深了他对如何在现代艺术中体现“东方趣味”的思考，这成了庞薰琹持续一生的课题。二是置身于巴黎的现代艺术潮流之中心，因为当时活跃的前卫艺术家都聚集在蒙帕纳斯的咖啡馆，而“像他这样一个学画的青年，不受当时潮流影响是不可能的。”^[9]

时隔多年，庞薰琹仍然能在自传中清晰回忆“巴黎画派和其他一些新的艺术流派，多数集中在圆顶咖啡馆（La Coupole，位于巴黎蒙帕纳斯区），毕加索（Picasso），凡·东根（Kees Van



4. 庞薰琹，《水族》，《时代漫画》1935年第16期封面

Dongen), 吉斯林 (Moïse Kislign), 尤特里奥等人 (Maurice Utrillo), 时常出现在圆顶咖啡馆。”^[10]根据庞薰琹第二任妻子袁韵宜的记录，庞薰琹和常玉也会在大茅屋学院画完速写后去圆顶咖啡馆，这使他接触到艺术界最前沿的动态，关注起了毕加索。^[11]庞薰琹悉心研究了毕加索运用不同媒介与技法创作的各类作品，以及他不断变化的艺术风格。在巴黎现代艺术中心的生活与学习经历在当时如此新鲜而珍贵，以至于庞薰琹评价道“在蒙帕纳斯的两年活动，所学到的东西，是在任何学校中都学不到的。”^[12]这段经历奠定了他对与学院派对立的前卫艺术的认知，并且对巴黎画派、超现实主义与抽象艺术都有所耳闻目睹，^[13]以至于20世纪30年代初回中国的庞薰琹孜孜不倦地进行了各种深受前卫艺术启发的画面形式“变形”实验。

20世纪30年代平面设计作品：模仿与超越模仿

归国后，庞薰琹在1932年与周多、段平右一同创办了大熊工商业美术社，^[14]开始从事广告与书籍封面设计。按袁韵宜的说法，庞薰琹这么做也是为了补贴决澜社并跟上民族工商业发展大潮。^[15]1933年，庞



5. 保罗·克利，《鱼的周围》，布面油彩与坦培拉，46.7×63.8cm，1926，MoMA

薰蕕与段平右、周多三人在上海南京路上的大陆商场中国国货公司举行商业美术展，并获得《时代》画报的报道。这篇报道文字耐人寻味：“商业美术，国人素未注重，即从事业者亦忽焉不详……庞薰蕕、周多、段平右三位，因鉴于此，特于上海大陆商场举行商业美术展览，陈列合作广告数十点，均为欧美最新式之技术表演，惟对于东方之意味稍差，望有改之。”^[16] 这评论点明大熊美术社的广告作品有新颖的西方现代艺术作风，但未能被本土消费者所接受。

根据《时代》画报的报道可以一窥这次展示中的代表性作品。其中一幅《香烟》广告与巴黎画派的莫迪里阿尼的《母与子》有异曲同工之妙。《母与子》是莫迪里阿尼绘画中比较少见的主题，出现于他初为人父的

1919年。庞薰蕕为发起人之一的摩社所出版的《艺术旬刊》，于1932年第1卷第2号刊登了莫迪里阿尼《母与子》的图版。^[17] 庞薰蕕本人也是《艺术旬刊》的撰稿人之一，于1933年展出类似于《母与子》的香烟广告平面设计，应当不是巧合。

庞薰蕕在自传中评价“大熊美术社”是“彻底失败”的，^[18] 客户寥寥，作品被诸多挑剔，很难维持经营。不过应用美术上，庞薰蕕的尝试更多是在画面形式上引进国际潮流，只是在商业上收效甚微。1935年他为《时代漫画》第16期创作的水彩封面《水族》，看得出脱胎于包豪斯教师保罗·克利1922年创作的《鱼的周围》。庞曾在巴黎看过克利的个展，也在柏林的国家画廊参观过克利的绘画作品。^[19] 无独有偶，《艺

术》杂志（《艺术旬刊》于1933年改名为《艺术》）也刊登过《鱼的周围》，当时这幅作品作为超现实主义作品案例出现在倪貽德撰写的《超现实主义》绘画介绍一文中。

为数不多的现存可见的平面设计作品中的精品是1935年庞薰蕕创作过的一幅水彩抗日海报，名为《这是人类的文明吗》。画面上绘有醒目的红色日军太阳旗（Hinomaru）的轰炸机对一栋浮现出University（大学）字样的U型大厦投下炸弹，地面是巨大的、底部呈锯齿状的红色十字架，配有英文的Hospital（医院）字样，下方是双眉倒竖、一脸怒容的中式脸谱。这张海报在视觉表现上受到构成主义的影响。

《这是人类的文明吗》中的图标有着令人一目了然的指向：大楼、轰炸机、炸



6. 莫迪里阿尼，《母与子》，刊登于1932年《艺术旬刊》



7. 庞薰蕕，《构图》（拉手风琴的水手），1931

弹、太阳。这可能是画家为了便于大众理解的精心设计，但这也是构成主义代表人物罗德琴科的一贯作法。作为海外美术介绍者的鲁迅曾在1930年上海光华书局出版《新俄画选》的引言中明确指出了构成主义善用几何图形表现现代产物：“构成主义上并无永久不变的法则，依著（着）其时的环境而将各个新课题，从（重）新加以解决，便是它的本领。既是现代人，便当以现代的产业底（的）事业为光荣，所以产业上的创造，便是近代天才者的表现。汽船、铁桥、工厂、飞机，各有其美，既严肃，亦堂皇。于是构成派画家遂往往不描物形，但作几何学底（的）图案，比立体派更进一步了。”^[20]

《这是人类的文明吗》中另一点富有构成主义特色的，是对标点符号的运用。构成主义研究者河村彩指出，构成主义图像设计的特征之一就是语气符号。^[21] 罗德琴科为全俄航空志愿者联合会（Dobrolet）所作的海报，将巨大的、拉长的惊叹号放置于画面左侧，来强调画面中飞机的存在，吸引观者的注意力。在为国营百货公司（GUM）所做的灯泡广告上，罗德琴科则使用了问号，来创造以海报与观者对话的效果。

在符号的运用上，庞薰蕕还借鉴了构

成主义的经典设计并做了微妙的改动。他在《这是人类的文明吗》画面中右下方使用了问号，突出了诘问的语气，增强了海报的抗议功能。总体来说，庞薰蕕并没有照搬构成主义的海报设计，而是受到启发，作出了本土化的构成主义作品。需要指出的是，模仿构成主义的海报设计与书籍封面设计在当时的上海蔚然成风，庞薰蕕也是大潮中的一员。但关于构成主义的研究中，庞薰蕕的《这是人类的文明吗》未被当作是构成主义在中国本土化的典型案例被展开讨论。

被忽略的莱热影响

根据庞薰蕕的长子庞均所说^[22]，庞薰蕕研究立体主义，研究塞尚所说的“用圆柱体、球体、圆锥体来处理万物（Treat Nature by means of the cylinder, the sphere, the cone）”^[23]。而20世纪上半叶法国现代艺术家中将塞尚的这句艺术理论应用得最为彻底的当属法国艺术家莱热，“他发现了塞尚的重要意义，他比这个时期任何其他画家都似乎更为拘泥把塞尚的以圆柱体、球体、圆锥体反映自然的著名论点牢记在心。”^[24]

虽然莱热的名字没有出现在庞薰蕕的

回忆录与其他第一手资料中，但关于莱热的介绍，出现在1933年第二期《艺术》刊登的两篇文章中。一篇是曾在东京美术学校留学的许幸之翻译的日本前卫艺术家、左翼戏剧中心人物村山山义《最近艺术上的机械美》一文。这篇文章分析了“机械美学”与阶级的关系。文中开篇即以莱热（许幸之翻译为莱席）作为美术方面机械美的代表人物，点出莱热画的是“圆形堆积着人造人似的人物”。^[25] 作者引用匈牙利马克思主义艺术评论家普乐士·玛塔斯（Plus Matas）的观点，指出莱热的“机械美学”在社会学意义上“承认艺术之社会作用及其实用性，和肯定沿着工业生产方向地艺术的发展”。^[26] 而在艺术形式方面，莱热的机械美学的目的在于“研究生产的生活之几何学的秩序，和抽象的几何学的形式之现实的诸关系”。^[27]

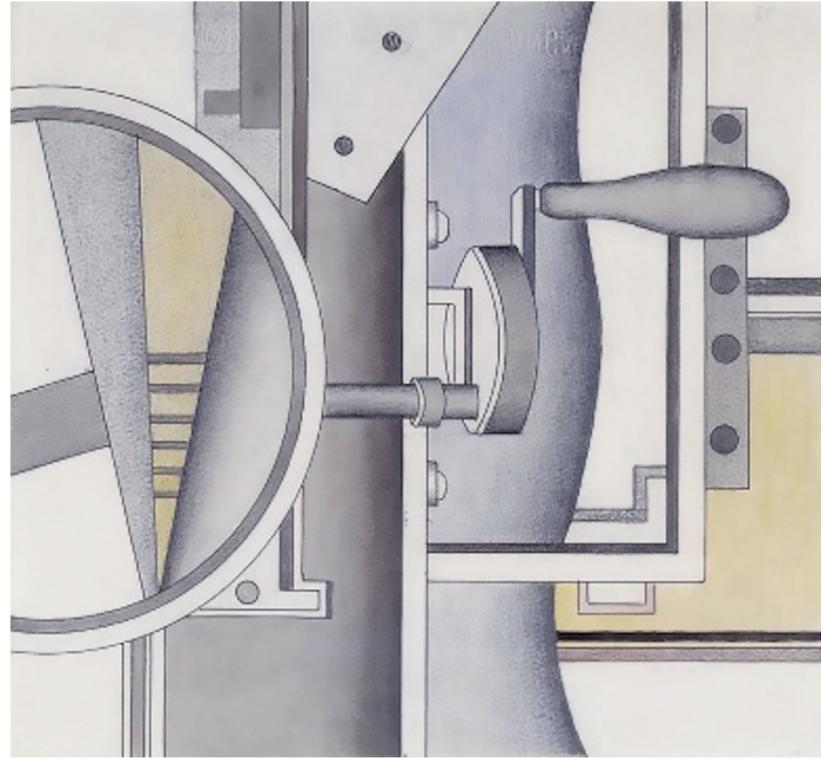
与对于莱热艺术的形式分析、社会作用同等重要的是，这篇文章讨论了机械美学与社会阶级的关系，反驳了机械美学“超阶级”的假设，提出这种假设是小布尔乔亚的幻想。文中同样批判了莱热的艺术形式是通过“描写那与机械完全没有关系的形与色的组合，暗示力学的感觉和机械底（的）运转的感觉”来支持机械，^[28] 而此类对机械的支持代表着一定程度上对资本主义社会的肯定。而作者认为唯有普罗塔利亚能使机械成为生产力丰富的象征，并提升机械美学的艺术高度。作为出版《艺术》这本刊物的摩社发起人之一的庞薰蕕，极有可能读到过这篇文章，或许这篇文章启发了包括他在内的青年前卫艺术家将机械与无产阶级产生联系。

另一篇是庞薰蕕好友倪貽德以笔名尼特写的《立体主义与其作家》，刊登在同一年《艺术》上，文中介绍了莱热，并附上作品图版。这篇介绍的文章聚焦于艺术家的绘画形式。倪貽德肯定莱热为“最明白接受机械主义的世界的作家”。^[29] 倪貽德认为莱热《玩扑克牌的士兵》“生动地表现了近代战争的基调”，是人类对于做了机械的奴隶的（其他）人类的还原。^[30] 倪貽德还认为即便是莱热最抽象的构图，也是基于机械的世界而来，因此也并不脱离写实主义。^[31] 考虑到庞薰蕕与倪貽德的关系，作为摩社发起人之一与《艺术旬刊》的撰稿人之一的庞



8. 费尔南多·莱热,《机械元素》,布面油画,92.1×59.7cm,1920,大都会美术馆收藏

9. 费尔南多·莱热,《机械元素》,纸本水彩、石墨和墨水,24.2×30.3cm,1926,泰特美术馆收藏



庞薰,没有理由不会阅读这一期《艺术》的内容,也不可能对同时在两篇重要文章中出现的莱热毫无认识。极大的可能是,莱热作为立体主义艺术家中最能代表“机械主义美学”的,引起了摩社一众热衷于探索前卫艺术形式的艺术家们的共同注意,其中就包括了庞薰,他虽没有像擅长艺术理论与翻译的倪貽德、许幸之那样直接撰文介绍与分析,但却以画作实验了莱热的艺术形式。

1911年,莱热被独立艺术家沙龙归类为立体主义者。此后参加第一次世界大战担任工程兵的经历深化了莱热对各类工人的关注,“我发现自己和整个法兰西人民处在同等的地位。我在机械兵团的新同伴是矿工、挖路工、铁工厂和木工厂的工人,我在他们中间发现了法兰西人民。”^[32]1918年至1923年是莱热的“机械时期”,这个时期的作品特征有反复出现的、互相交错的几何元素,以圆锥体、圆柱体、圆盘形为主。它们悬浮在平面化、浮雕一样的空间里。画家抽象的画面总是指向现代性的标志之一,

庞大的、由无数零部件构成的机器设备。1920年的《机械工》的背景符合画家“机械时代”的一贯风格,以纵横交错的几何图形与三原色中的红黄加上黑白构筑富有装饰性、平面性的生产流水线场景。站在流水线前抽烟的工人人物造型坚实,以粗硬的深色线条与阴影强调了手臂的肌肉与抽烟的右手,而这只手指粗大的右手有工业机械臂的特征。

庞薰在决澜社后三次展的参展作品尤其体现了他对莱热与立体主义的研究。1933年第82期《良友》杂志刊登的决澜社第二次群展中庞薰的《构图》中的穿条纹背心的工人形象让人联想起莱热作品中频繁出现的工人与水手造型。他们拱起呈圆弧状的肩头与标志性的粗大机械手手指更是显而易见的莱热人物造型特征。

《构图》中的西方前卫艺术图式与现代中国问题

另一幅展出于第四次决澜社展的《构

图》^[33],也是庞薰通过西方前卫艺术形式表现中国现代社会问题的杰作。值得注意的是《构图》这个标题也常被莱热、康定斯基、蒙德里安等20世纪初的前卫艺术家使用,选择这个标题即彰显了艺术家融入国际潮流的渴望。

画面左下方有位表情悲愁,罩着头巾的农妇,她身旁并立着一个青铜色机械人般的人物。在这两人右侧,体积远大于二人,自上而下纵向贯穿画面的是一台压榨机的剖面局部特写。二人背后一道高墙,将他们与左上方手拉手围成圈起舞的白衣少女们隔绝开。画面中最别出心裁的是上下呼应的两只大手,上方一只巨大的人手在压榨机最上部的手轮,下方的钢铁管道上露出一只粗大的机械手。首先从画面的形式上,这种纵贯画布的机械设备局部特写是莱热的拿手好戏。1918年开始,莱热进入“机械时代”,他的作品从形式到内容都与几何、机械密切相关。1920年他创作了富有装饰性的《机械元素》,抽象化地用不规则排布的各种几何



10. 庞薰,《这是人类的文明吗》,纸本水彩,72×56.5cm,1935,庞薰美术馆藏

11. 大熊工商业美术社,商业美术展览会之《香烟》广告,1933



图形来表现互相交错的机械部件。1926年的水彩画《机械元素》又以圆盘、圆点、圆锥形直线和波浪线组成了纵向贯穿画面的机械设备局部特写。实际上,这就是机械设备设计图的抽象化版本。这种构图形式也被庞薰应用在了他的《构图》中,不过比莱热的更为具象。

艺术史学者吕澎分析莱热时写道:“画家把可视物象作为一种造型符号,作为完成具有现代审美观念的装饰图案,放入新的现实-自主的构图空间之中,这样,物象就失去了本身的实际意义。”^[34]莱热之所以热衷于表现图形化地局部,因为“局部的造型趋向一种超越使用意义的形象。”^[35]而《构图》中庞薰的机械局部被安排进画面的目的正与此相反。庞薰将他底层劳动者的关心投注于画布上,创作了《构图》,故而画面的机械局部,起的是批判现实的作用。这里的压榨机暗喻着拥有生产资料的资本家对劳动人民的压迫与剥削。

画家本人在1980至1984年撰写的回忆录《就是这样走过来的》中如此阐述:“《无题》(即《构图》)画的是压榨机的剖面,前面一个是机器人,一个是我国农村妇女像,一个是象征资本主义国家的工业发达,一面是象征落后的中国农业,三个巨大

的手指在推动压榨机,象征着帝国主义、反动的政治与封建势力,这是对我国人民进行压榨的三种势力,也就是逼得我走投无路的三种势力。”^[36]《庞薰丘堤论稿》的作者孙彦与庞薰第二任妻子袁韵宜在描述这件作品时,采取了这个说法为基础,不过他们都将这幅作品称为《压榨》^[37],这是《构图》《无题》之外关于画名的又一说法。

1935年《构图》向公众展出时,引起了一些艺术家与评论人的注意。1921年毕业于东京美术学校(东京艺术大学前身)的油画家陈抱一认为这幅画具有超现实主义倾向。^[38]一位署名理宾的作者简评道“庞薰那幅《构图》,用了铁的压力,表白了一个女工的忧郁,却还是一幅比较有力量的作品。”^[39]这两则在展后即发表在《立报》上的评论比较直观。《构图》还随即被漫画家张光宇选为《独立漫画》1935年11月出版的第4期的封面,在介绍这幅作品时张光宇写道:“本期封面为庞薰先生所作《机械人的感化》,写机械的世界削弱大自然赐予人类的恩惠的隔离。”^[40]这则简述令人困惑的是,张光宇为了介绍《构图》,重新为它命名,研究者瞿孜文认为这是张光宇出于当时言论环境所迫的权宜之计。^[41]《构图》或许是庞薰作品中被重命名最多

的一幅,它的四种命名,展现了不同的时代语境,也起到引导当时的观者产生最符合当时语境的理解的作用。

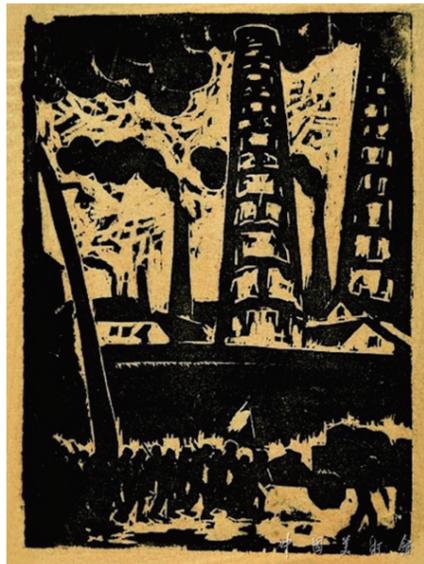
《构图》展出于1935年第四届决澜社展,而20世纪30年代是中国工业蓬勃发展的十年,不少工厂设于上海,因此上海的新兴社会阶层既有民族资本家、实业家,也有全国最集中的无产阶级群体。根据周策纵的著作《五四运动史》,五四运动使得中国现代工会飞速发展。工人组织成了共产党与国民党的争取对象,工人更多地参与进政治运动,1919年后,大规模罢工的次数与参与人数也逐年增加。^[42]对于艺术家,尤其是左翼艺术家来说,工人、工厂都是现代性的重要表征符号。在1935年决澜社第四次展时,成员周真太的参展作品《修机》^[43]就写实地表现了工人维修生产机器的瞬间。当时画家有三幅表现机械工人的作品参展^[44],但留存有图像的唯有《修机》。这幅作品风格酷似毕加索回归秩序时期的新古典主义风格,画面坚实,塑造了凝重的氛围。周真太突出了机械部件的圆盘,以几何形局部部件的体积与蹲在地上的修机工人形成对比,来暗示画面不能展现全貌的机器之庞大。

在左翼美术家的作品中,也常见这种生产资料与工人个体之间体积的悬殊对比。比如杭州木铃木刻社成员叶洛(叶乃芬)创作的《斗争》,经过鲁迅推荐,1934年在巴黎“革命中国之新艺术展览”展出^[45]。叶洛的这幅作品描绘了浓烟滚滚,烟囱林立的工厂区中,身形渺小的工人们形成队伍,举着旗帜行进的画面,十分符合成立于1930年的左翼美术联盟通过木刻创作“鼓动城市工人罢工、宣传武装夺取政权”^[46]的指导纲领。

根据决澜社成员阳太阳回忆庞薰的画“多取材于现代工业生产,喜画工人、农民和知识分子,也常画静物花卉。”^[47]但庞薰流传下来表现工人的作品不多,决澜社二次展与四次展的两幅《构图》已是有代表性的作品。庞薰表现工人的手法也不同于左翼美术家们的凝重的写实主义或情绪强烈的表现主义。他依然保持着对装饰性的追求,采取了立体主义者莱热创造的画面形式——由几何图形所构成的机器人来指代工人。虽然在创作形式上庞薰对莱热有所借



12. 周真太,《修机》,约1935,原作遗失



13. 叶洛(叶乃芬),《斗争》,木刻,17.5×12.9cm,1933,中国美术馆收藏

鉴,但无论对于庞薰琹还是莱热,形式的目的在于表达他们所经历的现代性,而两人作品中的现代性是完全不一样的。莱热的现代性在于几何、机械、科技、生气勃勃的现代都市、令人愉悦的装饰性。而庞薰琹透过画面讨论的问题是凝重的,他批判性地反映了当时初步进入现代社会的中国的一些深层困境。

这幅表现20世纪30年代现代中国底层人民困境的作品,在画面的组合上体现了画家与西方同步的野心。除去直指莱热画风的机器工人与机械局部,左上角那意味着乌托邦的起舞少女们也来自西方的图像惯例。人们手拉手围成一圈跳舞的欢愉场面在20世纪初出现在马蒂斯的代表作《生之欢愉》与“舞蹈”系列作品。据称马蒂斯在法国南部看见村民们与渔民们跳着的这种起源于加泰罗尼亚的萨达纳舞(Sardana)。^[48]毕加索则称它为“灵魂的交流”,因其摒弃阶级成见,无论贫富,老少都能携手起舞(“That dance is a communication of soul. It abolishes class distinctions. Rich and poor, young and old dance it together.”^[49])。在西方语境中,这种舞蹈的视觉表现超越了时空,象征着和平、快乐、永恒的乌托邦。而庞薰琹将这图像安排

在《构图》的画面左上,意在强调这种乌托邦的不可望、不可及。综上所述,《构图》是这位留法画家融合了当时巴黎前卫艺术界最有影响力的野兽派马蒂斯与立体派莱热的惯用图像野心之作。

结论

通过研究庞薰琹20世纪30年代的作品中可以看出,在巴黎学习期间,他在蒙帕纳斯的经历为画家提供了关于现代艺术发展的第一手资料,并激发了他对前卫艺术的兴趣。他对西方现代主义艺术的研究,最初聚焦于立体主义,也在同时关注了巴黎画派,并对包豪斯有强烈的兴趣。这种对不同形式的实验的热情一直持续到1930年定居上海后。对西方现代主义艺术、前卫艺术的兴趣令他找到了同仁,即摩社之后决澜社的创始者、社员与支持者们。借助这些同仁的视野,受惠于当时上海兴盛的出版业,青年艺术家的庞薰琹能够进一步了解国际前卫艺术动向,他带有构成主义特征的作品就出现于上海时期。

20世纪30年代,庞薰琹经历了从置身西方世界、大开眼界的留学生转型为一个中国画家过程,而此时中国在20世纪30年代的诸多困境中向现代国家艰难转型。在上

海生活和工作,现代大都市的政治和经济压力使他在绘画中不仅表现出对形式的探索,也表现出对现实的关注和批评。而彼时上海工业的飞速发展随之产生的工人运动,作为时代大潮,对居住于上海艺术家所产生的影响,未必表露于纸面,却可能是直达意识形态层面的。即使没有明确加入普罗美术组织的艺术家,也可能以自己的艺术形式去表达对于劳动人民、无产阶级的关心,思索机械化生产对个人产生的压榨与剥削。

此时莱热通过《艺术旬刊》中,庞薰琹友人许幸之、倪貽德的介绍进入画家的视角,尤其是许幸之所翻译的村上知义《最近艺术上的机械美》中,明确地提议以普罗美术视角构筑机械美学。这不能不令人联想到庞薰琹决澜社时期的杰作《构图》的形式与立意。这幅作品中,庞薰琹成功地将他对前卫艺术形式的兴趣与社会观察的视角相结合,创作出反映20世纪30年代现代中国危机的前卫绘画。

吴毅强在总结前卫艺术的形式时提出有三种前卫并行于现代性,分别是政治前卫、美学前卫与历史前卫。^[50]其中对庞薰琹深有启发的立体主义与构成主义在《前卫艺术的三种形式》一文中分属美学前卫与历史前卫。^[51]庞薰琹在上海发展时期的作品显示了在形式语言上融入国际前卫艺术潮流的渴望,但他并没有将自己的艺术封闭在纯粹的形式语言实验中,从《这是人类的文明吗》和《构图》等作品可以看出庞薰琹以作品提出社会批判的努力尝试,且他的社会批判并不以服务政治目的为前提。

现代派诗人施蛰存认为“前卫”一词在约1926年至1928年,由以中文翻译的日本论苏联文学的文章而引入中国。^[52]在当时的语境中,苏联、左翼文学艺术与“前卫”是紧密联系的,与此挂钩的还有日本的左翼艺术与出版物。中国现代文学及文化研究者李欧梵在《上海摩登》中指出“几乎当时的左翼作家都受日本无产阶级运动的影响”^[53],在更广义的艺术领域亦如是。莱热被介绍入中国,也是这种路径。根据李欧梵的说法,“前卫”这个词在20世纪20年代后期至30年代早期,曾在中国的左翼圈子中时髦一时,后被社会主义与现实主义取代。^[54]在庞薰琹的20世纪30年代

早期至中期的作品中,鲜明可见的莱热影响与构成主义影响的出现时间,都与这股“前卫”潮发生的时间线大体一致,只是画家对“前卫”的反应相较于左翼文学圈稍有滞后。而这股“前卫”的余韵,在1935年后的庞薰琹作品中,已几乎不可见了。

笔者在此大胆提出,将庞薰琹20世纪30年代初至中期创作的作品《构图》《这是人类的文明吗》及决澜社展出的油画作品视为前卫艺术的看法。寄望借此论文抛砖引玉,得见更多关于庞薰琹早年巴黎留学与上海生活的宝贵资料。

作者简介:魏莱,西藏野美术大学美学美术史博士课程在读,研究方向:中国20世纪上半叶现代主义艺术。

注释:

- [1] 孙彦:《庞薰琹丘堤论稿》,上海:人民美术出版社,2014年,第150页。
- [2] 周爱民:《庞薰琹》,北京:高等教育出版社,2017年,第18页。李超编、徐明松副编:《狂飙激情——决澜社及现代主义先声》,上海:锦绣文章出版社,2008年,第14页。
- [3] 此说法来源于庞薰琹之子,油画家庞均在接受书面采访时的回复,由北京行空间策展人曲晓丽女士转述。采访进行于2021年,庞均先生居住于台湾,笔者当时位于上海。
- [4] 袁韵宜:《庞薰琹传》,北京:北京工艺美术出版社,1995年,第41页。
- [5] 庞薰琹:《就是这样走过来的》,北京:三联书店出版社,2005年,第62页。
- [6] 同[4],第43页。
- [7] 同[5],第76页。
- [8] 同上,第61页。
- [9] 同[4]。
- [10] 同[5],第72页。
- [11] 同[4],第43页。
- [12] 同[10]。
- [13] 庞薰琹回忆“20年代到30年代间,法国巴黎绘画界基本上可以分为四股势力。第六区‘蒙巴尔拿斯’当时是巴黎的文艺中心。那里的‘巴黎派’势力最大。其次是超现实主义,眼看一天比一天红火;再其次是抽象主义,也有一定势力。这三股势力都是与‘学院派’对立的,学院派,好像已经抬不起头来了,其实走出巴黎去听听法国普通老百姓的意见,他们的看法与一些时髦的美术批评家是不同的。”见袁韵宜:《庞薰琹传》,北京:工艺美术出版社,1995年6月,第41页。
- [14] 同[1],第59页。
- [15] 同[4],第79页。
- [16] 《时代》,“商业美术展览会之作品”,1933年第4卷第9期,第6页。
- [17] 莫第葛里尼(又译莫迪里阿尼Modigliani):“母与子”,《艺术旬刊》,1932年第1卷第2

号,第13页。

[18] 同[5],第135页。

[19] 同上,第115页。

[20] 鲁迅:“小引”,《新俄画选》,1930年,上海:光华书局。见<https://www.marxists.org/chinese/reference-books/luxun/23/034.htm>

[21] 河村彩:《俄罗斯构成主义 生活与造型的组织学》,东京:共和国株式会社,2019年,第219页。

[22] 这一说法来自庞薰琹之子——油画家庞均,在回答庞薰琹是否学习过莱热的画风等问题时,庞均先生表示庞薰琹研究立体主义,研究塞尚所说的“用圆柱体、球体、圆锥体来处理万物”,该回复由北京行空间策展人曲晓丽女士转述。

[23] Paul Cézanne,“Render nature with the cylinder, the sphere, and the cone”,*Letters to Emile Bernard*, Aix-en-Provence 15 April 1904,“Letter I”,Edited by Michael Doran,*Conversations with Cézanne*, Berkeley: University of California Press, 2001, p.29.

[24] 赫伯特·里德(Herbert Read):《现代绘画简史》,上海:人民美术出版社,1979年,第46页。

[25] 村上知义:《最近艺术上的机械美》,译者:许幸之,《艺术》,1933年第2期,第33-36页。

[26] 同上。

[27] 同上。

[28] 同上。

[29] 尼特:《立体主义及其作家》,《艺术》,1933年第2期,第22-28页。

[30] 同上。

[31] 同上。

[32] 赫伯特·里德(Herbert Read):《现代绘画简史》,上海:人民美术出版社,1979年,第47页。

[33] 根据《美术生活》1935年第21期第15页与《时代》1935年第8卷第10期第15页报道。

[34] 吕澎:《西方现代绘画简史》,上海:上海书画出版社,2020年1月,第142页。

[35] 同上。

[36] 同[5],第142页。

[37] 同[1]。孙彦引用袁韵宜:《庞薰琹传》,北京:北京工艺美术出版社,1995年,第80页。

[38] 陈抱一:《决澜画展后》,《立报》,1935年10月28日(2),转引自瞿攸文:《〈决澜社相关文献新解〉的再解与补充》,《美术》,2018年第7期,第106-110页。

[39] 理宾:《平静·唯美的画坛——决澜社四次画展巡礼》,《立报》1935年10月23日(4),转引自瞿攸文:《〈决澜社相关文献新解〉的再解与补充》,《美术》,2018年第7期,第106-110页。

[40] 张光宇:《独白》,《独立漫画》,1935年第4期,第29页。

[41] 瞿攸文:《漫画史视野中的三位决澜社成员》,《艺术市场》2021年2月刊,https://

www.sohu.com/a/453825428_652775

[42] 周策纵:《五四运动史,现代中国的知识革命》,译者:陈永明、张静,成都:四川人民出版社,2019年,第264-265页。

[43] 《美术生活》1935年第21期第5页报道,《修机》作者误写为张真太(T.C.Chang)。《声色画报》1935年第1卷第3期也报道了《修机》的作者为周真太(Chenta Chou)。

[44] 同[38]。

[45] 乔丽华:《“美联”与左翼美术运动》,上海:上海人民出版社,2016年,第140页。

[46] 原文为“根据美联成员汤晓丹的回忆:‘我们写的、画的、转载的……都是鼓动城市工人罢工、宣传武装夺取政权。这些都是摆在我面前的新课题,相当困难。有时一幅画要修改好几次,叶坚(注:地下党办的报纸负责人)才点头表示通过,比起自由创作来,困难得多。’”见单颖文:《为人生的艺术》,2017年12月15日10:55:23,文汇学人<https://whb.cn/zhuzhan/xueren/20171215/113338.html>

[47] 同[4],第81页。

[48] 朱迪·威尔顿(Jude Welton):《〈舞蹈〉1910 亨利·马蒂斯》,载于史蒂芬·法辛(Stephen Farthing)编著:《艺术通史》,译者:杨凌峰,北京:北京联合出版公司,2019年,第372页。

[49] Brassai,*Conversations with Picasso*, Chicago: University of Chicago Press(2002), p.321.

[50] 吴毅强:《前卫艺术的三种形式——兼论当代艺术的前身》,《当代美术家》,2017年第1期,第30页。

[51] 同[50],第31、33页。

[52] 李欧梵著,毛尖译:《上海摩登——一种新都市文化在中国(1930-1945)》,杭州:浙江大学出版社,2017年,第171-172页。

[53] 同[52],第171页。

[54] 同上,第172页。