

CHINESE OIL PAINTERS IN EARLY 20th CENTURY

二十世纪早期中国油画家

“失踪者”的踪迹

谭华牧

TAN HUAMU

TRACING A MISSING ARTIST

广东美术馆编



岭南美术出版社

ISBN 7-5362-3119-9



9 787536 231191 >

图书在版编目(CIP)数据

谭华牧:“失踪者”的踪迹/广东美术馆编. —广州:
岭南美术出版社, 2006. 5
ISBN 7-5362-3119-9

I. 谭… II. 广… III. ① 油画—作品集—中国—
现代② 谭华牧—人物研究 IV. ① J223② K825. 72

中国版本图书馆CIP数据核字(2005)第086011号

现 当 代 艺 术 家 丛 书

谭华牧·“失踪者”的踪迹

广东美术馆编

出版、总发行: 岭南美术出版社

(广州市文德路170号3楼 邮编: 510045)

经 销: 全国新华书店
印 刷: 广州市新怡印务有限公司
版 次: 2006年5月第一版
2006年5月第一次印刷

开 本: 889mm×1194mm 1/12
印 张: 19.33

ISBN 7-5362-3119-9

定 价: 198.00元

CHINESE OIL PAINTERS IN EARLY 20th CENTURY

二十世纪早期中国油画家

“失踪者”的踪迹

谭华牧

TAN HUAMU

TRACING A MISSING ARTIST

广东美术馆编



岭南美术出版社

策 划

广东美术馆

主 编

王璜生

副主编

朱皓华 蒋 悦

编 辑

陈 迹 李 萍

江郁之 孙晓枫

蔡 涛 彭 捷

校 对

李 萍 陈 迹

彭 捷

设 计

广州鲁逸

摄 影

李 萍

出品人

徐南铁

责任编辑

阎义春 刘 音

责任技编

陆建豪



谭华牧 (1895-1976)

谭华牧，1895年生，广东台山人。1919年9月23日考入日本东京美术学校西洋画科，1924年6月取得毕业资格。回国初期，曾与留东同学何三峰、陈士洁在广州创办私立“主潮美术学校”。民国年间，历任上海艺术大学西画系主任兼教授、上海新华艺术大学及上海美术专科学校教授、广州市立美术学校教务主任兼西画系主任。广州沦陷期间，流亡澳门；抗战胜利后任广东省立艺术专科学校美术科教授。40年代末期重赴澳门从事美术活动，曾任澳门美术研究会名誉副会长。1956年返回广州定居，同年加入中国美术家协会广东分会。1959年开始成为在编广东画院画家。1976年12月17日在广州去世。

谭华牧是一位优秀的美术教育家和油画艺术家，留东时期受教于日本著名油画家藤岛武二(1867-1943)，绘画题材以南国风景和农村生活为主，风格介乎后期印象派与野兽派之间，并在不断写生的基础上，发展了个人独特的稚拙风格，在中国现代美术史上独树一帜。由于种种原因，20世纪50年代以后，谭华牧作为一个艺术家的形象在中国大陆公众的视野中渐渐消失了，除了1963年他曾经有一件作品参加中国美术家协会广东分会主办的《今日农村美术作品展览会》外，一般很难在公开场合看到他的画。事实证明，谭华牧一直没有放弃献身艺术的初衷，在他的遗作中，有大量作于50年代至60年代初期的素描、水彩和少量油画，前两者大都画在质量低劣的小学生作业簿或香烟纸片上，差不多都是未完成品，即使是这些未完成品，也能够充分地体现出谭华牧顽强的艺术意志和卓越的艺术造诣。

在1997年我馆开馆之际举行的《现实关怀与语言变革》大型展览中，我们已经注意到谭华牧之于中国现代美术史特别是广东现代美术史的重要意义，遗憾的是，在筹展过程中，由于时间匆促等等原因，我们一直无法获得与谭氏后人联系的有效途径，从而失去了及时而又充分地向观众介绍谭华牧的艺术成就的机会。最近，由于各种机缘的凑合，上述谭华牧遗作终于能够在这里与观众见面了。为此，除了要郑重向谭华牧的后人和所有促成这一良机的美术界朋友表示诚挚的感谢外，我们还想呼吁所有了解和掌握谭氏相关艺术史料的各界人士不吝赐教！

目 录

CONTENTS

7	专 论
	Critique
	寻找“失踪者”的踪迹：谭华牧（1895-1976）及其绘画
	——兼论现代主义在 20 世纪中国的命运
	李伟铭

26	图版目录
	Table Of Plates

29	油画部分
	Oil painting section

83	水彩画部分
	Watercolor section

191	速写部分
	Sketch section

225	艺术年表
	Biography

寻找“失踪者”的踪迹：
谭华牧(1895-1976)及其绘画
——兼论现代主义在20世纪中国的命运

李伟铭

在20世纪中国美术史中，由于人所共知及某些无法究明其实的原因，一些本来应该进入公众视野的人物或现象淡远甚而至于消失了，于是，寻找“失踪者”，就成为现代美术史学兴味无穷的话题。不久前，人们找到了踟躅于西子湖畔的沙耆（1914-2005）；今天，在五羊城里某个荒僻的角落，我们又邂逅了谭华牧。有所不同的是，沙耆还活着，并且已经被认证为20世纪中国油画界的奇迹；^[1]谭华牧则早在1976年12月17日就骑鹤西归，留给世人的，只是杂乱无章的画稿和数不清、理还乱的疑问。（图1）

根据谭氏遗物中两张发黄的民国年间使用的名片以及其他零星材料的提示，20世纪50年代中期以前，谭氏的活动经历可略述如次：

1895年11月出生的广东台山人谭华牧，毕业于广东中学，1919年9月23日自费考入日本东京美术学校西洋画科，以“特别学生”身份攻读于“藤岛教室”，1924年6月取得毕业资格。^[2]

毕业回国当年，谭氏与留东同学何三峰（1895-1949）^[3]、陈士洁在广州市永汉南路禺山市场附近创办私立“主潮美术学校”，因生源、经费不足，约一年后，该校停办，谭氏离穗到上海。^[4]1928年8月5日，谭氏曾与丁衍庸、关良、陈之佛等留日艺术家在上海发起成立“上海艺术俱乐部”；当年12月8日，作为中华艺术大学西画科教授，谭氏有作品参加该校的成绩展览会。^[5]按私立中华艺术大学成立于1925年冬，谭氏是否在“主潮美术学校”停办不久即赴沪加入这个学校的教授阵营呢？目前还不清楚。

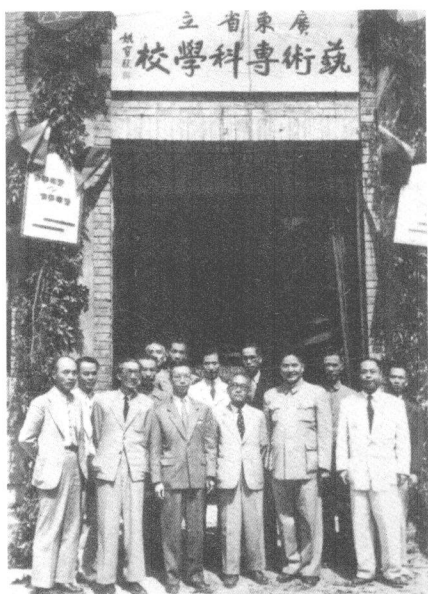
1928年底，在中华艺术大学教授任上，谭华牧曾与同校教授关良、朱应鹏应丁衍庸之约，捐赠作品给正在筹备建设中的“广州市市立博物院”，次年3月刊布的《广州市市立博物院成立概况》收入谭氏捐赠的两件油画作品之一《姐妹》图版，同时掲載谭氏简历如次：“日本国立东京美术学校毕业，历任上海艺术大学西洋画科主任，中华艺术大学、广州市立美术学校教授，现任上海美术专门学校教授。”^[6]在1929年春，谭氏又与胡根天、关良、冯钢百、朱应鹏、陈丘山、许敦谷等在上海江湾虹口公园对面创办人文艺术大学；6月30日至7月7日，曾有作品参加在该校举行的“现代作家洋画展览会”。^[7]在广州市立美术学校1930年第二学期的“本校教员一览表”中，又可以看到教授谭华牧的名字。^[8]

谭在民国年间使用的一张名片上，是这样交代自己的身份的：“前上海艺大西画系主任兼教授，上海新华艺大及上海美专教授，广州市立美术学校教务主任兼西画科主任”。^[9]由于史料贫匮，虽然一时无法对上述履历的起止年期一一考定；但有一点可以肯定，20年代后期至30年代中期，谭氏曾有较长一段时间在上海从事美术教育活动。

广州沦陷期间，谭氏流亡澳门。^[10]抗战胜利后，丁衍庸（1902-1978）任广东省立艺术专科学校



（图1）谭华牧自画像



(图2) 40年代末期, 谭华牧与美术界同行在广东省立艺术专科学校 (前排左四高剑父, 左六丁衍庸, 后排左二谭华牧)

校长时期, 谭氏曾被聘任为该校美术科教授兼学校总务主任, (图2) 同时执教于高剑父担任校长的广州市立艺术专科学校。^[11] 40年代末期, 谭又重返澳门从事美术活动, 1956年4月1日, 与关万里、谭智生、吴喜雨等组成“澳门美术研究会”, 被推举为研究会名誉副会长;^[12] 当年5月19日于澳门利为旅大酒店举行的该会第一届美术展览中, 谭氏参加展出的油画、水彩画作品一共有18件。^[13]

据广东省美术家协会的元老黄笃维先生介绍, 1956年5月, 谭华牧曾与余本(1905-1988)、徐东白(1900-1989)等旅居港澳的粤籍画家一起应邀到内地参观访问, 期间曾到北京, 对新中国留下了良好的印象, 于是, 在1956年底与余本、徐东白等人先后返回广州参加工作。特别值得注意的是, 据说, 当年内地接纳此类回归的艺术家有不同的待遇标准, 依据是“被邀请”还是“自动”回归, 谭氏属于后一类, 所以待遇较余、徐为低。最初接受谭氏的工作机构是中国美术家协会广东分会。^[14] 1959年, 广州国画院(广东画院前身)成立, 谭氏的工作关系转入画院, 至死, 谭氏都属于这个画院的成员。^[15]

为了形成关于这位令人扑朔迷离的艺术家的人生历程的完整印象, 重现谭氏介入其中的中国现代艺术历史的景观, 从1997年开始, 笔者就着手搜集谭氏的有关史料, 虽然时有收获, 但离必要、充分的距离还很遥远。特别要强调的是, 50年代至60年代初期, 广东省美术家协会曾策划出版了多种画集, 其中包括余本、徐东白等画家材料, 但总是无法发现有关谭氏的一鳞半爪; 零星见于载籍的谭氏活动, 几乎都是澳门的经历。^[16] 1963年4月18日由美协广东分会主办的《今日农村美术作品展览》目录材料中, 曾记录谭氏有一件题为《农村小景》的油画入选展览, 其他几乎就是一片空白。^[17]

谭氏执教广东省立艺专时期的学生梁冰说, 50年代中期从澳门返回广州, 谭氏寄居于广州惠福东路亲戚家,^[18] 住房近厕所, 条件极差; 但谭不用上班, 每月的薪水由单位一位梁姓的工友代送上门。谭氏性格木讷, 不善交际, 在美术界, 比较谈得来的朋友似乎只有远在上海的关良;^[19] 平时除了抽烟和喝烧酒, 最大的爱好就是画画。50年代后期至60年代, 戴着右派帽子的梁冰经常与谭结伴到广州市郊写生。于是, 在广州这个城市往往不被人注意的角落, 经常能够看到谭、梁师生二人的影子。^[20]

也许, 真正的艺术不需要人云亦云或人言人殊的“历史”, 需要的只是“作品”。谭氏留给后人的不是辉煌的“业绩”, 而是直到我们发现以前仍然处于尘封状态的几百件速写、素描、水彩和近七十件油画。这些作品绝大部分没有记年资料, 偶尔见于题记的只有“渔仔风景, 辛巳年重九日”、“1941”、“57/12/13”、“1958/11/22”、“1964/4”寥寥数项。(图3) 但正是这些依稀可辨的印记, 使我们可以作出大概的推测, 除了少数完成于澳门, 这些大都画在质量低劣的小学生作业簿或香烟纸片上的作品, 主要完成于50年代后期至60年代中期, 它们是40年代初年至60年代中期谭氏生活在澳门、广州的见证。其中有海滨垂钓、都市街景、城郊农村集体化生活场面, 还有市区公园寂寞的长凳、慵懒的垂柳、喧闹的红领巾、街头巷尾的生活细节和仍然保持着某些殖民地文化特征的广州沙面,



(图3) 谭华牧有纪年作品四幅

包括澳门内仔、黑沙环的孤帆远影……(图4)

对谭氏绘画风格的最初反应,可以追溯到上个世纪20年代初期。1924年,谭氏与何三峰、陈士洁等留东学友在创办“主潮美术学校”的同时曾在广州举办画展,亲临这个画展的一位广州市立美术学校学生在其回忆录中这样写道:

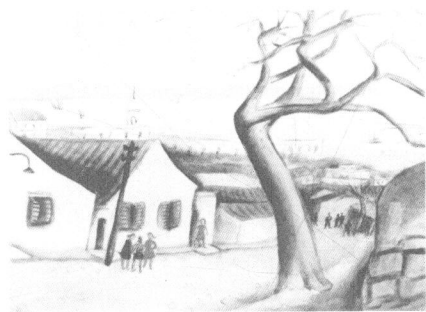
何三峰的作品倾向当日风靡世界的法国印象派,谭华牧更跨进一步,接近后期印象派与野兽派之间简练、清丽底风格。陈士洁较为保守,技巧亦逊一筹,不若何、谭之纯熟多变化;但他们都是科班出身,受过严格训练。这个画展,令我们观感一新,和冯钢百老师的稳厚华滋、千锤百炼、大家典范的写实作风大异其趣。换一句话说,冯老师的大作,仿佛高不可攀,只许仰止,难以继踪。反之,后者清新可喜,平易近人。比较之下,使我们更进一步认识艺术风格的衍变,与艺术流派的多姿多彩。这个展览会在同学们间播下了革命性的种籽,茁发了自由奔放的嫩芽,吴琬(子复)对之尤为倾倒,影响一生,至死不渝。^[21]

承认谭氏及其盟友之作给当年以冯钢百(1883-1984)为代表的古典写实主义风格占据主流的广州洋画界强烈的震动,也见诸吴琬的笔端。在30年代后期发表的一篇文章中,吴琬写道:

大概是民国十三年罢,何三峰、谭华牧、陈士洁三位先生从日本回国,在禺山市那里开办主潮美术学校;私立美术学校,在当时算是比较完备的。先把三个人的作品开展览会:以印象派的作风,在画面上运用着绚烂的闪耀的色彩的何三峰先生的风景;以后期印象派的作风,表现物体的内在的真实的谭华牧先生的人物,却给市立美术学校的学生们以很深的影响。绘画是自然物体的复述吗?这样的问题,就在那群青年人的脑回转着,他们对于自己的教师冯钢百先生也怀疑起来了。^[22]

……赤社同人的画风,后一辈的多受了冯钢百先生的影响,无形中做成稳健沉实的趋向,和何三峰、谭华牧的作品把广州洋画界划分了两种不同的形态。

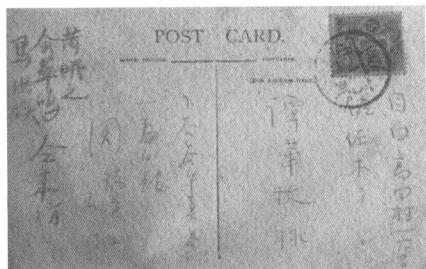
耐人寻味的是,50年代,根据“应邀”或“自动”回归而享有不同的生活待遇的余本、徐东白与谭华牧,他们艺术风格上的分野,与他们的生活待遇标准竟然如此巧合!如果说,50年代开始在中国大陆横霸天下的写实主义风格,是以冯氏为代表的西方古典写实主义合乎逻辑的延伸的话,那么,谭氏之定居广州,则意味着中国现代艺术史中另一种无法回避的命运的开始。谭氏的盟友何三峰在40年代末



(图4) 谭华牧《江边小景》水彩画



(图5) 藤岛武二《蝶》(油画,1904年作,《20世纪日本美术》第11卷,集英社,1990年,东京)



(图6) 关氏兄弟寄给谭华牧的贺年卡

期去世，没有机会体验这种不平凡的命运；谭氏留东时期的朋友，也是艺术上的志同道合者关良，则因为已经在30年代开始选择了绘画传统戏剧题材而获得了立锥之地；至于谭氏自己包括其艺术上的追随者吴琬（50年代以后，吴琬基本已放弃绘画，只作为书法家“吴子复”知名于世），在艺术上既未能趋时调适，从此而开始其寂寞无闻的生命历程，也就不足为怪了。

谭华牧留东时期，日本美术史正进入以尊重自我为精神背景的流派纷呈的大正时代后期。与文学界中的现代主义者结盟的旅欧归国美术家，以大力引进后期印象主义包括方兴未艾的野兽主义为先导，早在正初年已揭开了日本美术中的现代主义运动的序幕。与僵化的官展对立的“二科会”，成为积极寻求自我表现的在野青年美术家自由活动的重要舞台；强调自由不可规约的艺术取向，既催化了各种艺术团体的分化瓦解，同时也加速了“二科会”自身的变化。谭氏东渡次年，“未来派美术协会”等激进美术团体应运而生。接踵而至的关东大地震，在对日本经济包括社会心理构成前所未有的沉重打击的同时，改变了那些敏于感受生活的新锐美术家对艺术的价值功能及其表现形态的看法，从而大大地推动了大正末年前卫艺术运动的迅速展开。正是在这一时期，源自西方的各种艺术流派如立体主义、未来主义、达达派……如潮水般涌入日本。^[23]

谭华牧在东京美术学校洋画科的指导教师是藤岛武二（1867-1943）。如所周知，藤岛是近代日本美术史中著名的印象主义者，1906年至1909年之间，曾作为文部省遣派的留学生先后在巴黎和罗马学习绘画，出国前，已经在思想和技巧上接受了黑田清辉的洗礼，归国后，以糅合传统风俗画的装饰性意味的印象主义风格在近代日本洋画界独树一帜（图5）。^[24]按照惯例，当年东京美术学校的西洋画科学生毕业时都会给母校留下一件毕业自画像，遗憾的是，在近年该校公布的此类图像资料中，没有看到谭氏的自画像，^[25]所以很难对谭氏留东时期的画风进行有效的分析。从谭氏留在广州的这批作品来看，藤岛笔触刚直、色彩华丽的印象派风格并没有给他留下明显的影响。我们推测，藤岛的“指导”，也许很大程度上仅仅是一种学理的启发；正像从1922年开始由“国民美术协会”在东京主办的“法国现代美术展览会”曾给丁衍庸留下异常深刻的印象一样，^[26]大正后期东京画坛的现代主义艺术氛围，对谭氏艺术趣味的选择的决定性意义，可能更为重要。

在谭氏的遗物中，有一张署名关德寅、关良（1900-1986），于1921年元旦从东京“下谷谷中真岛町一春日馆”寄给寓居东京“目白高田村一六零零佐佐木”的谭氏收的贺年卡（图6）。贺年卡的背面，是一幅手绘硬笔淡彩画，画上只有“A Happy New Year, 1921”字样，没有署名，但很有可能这幅画乃出自关良手笔。从关良的活动年表中可以看到，这个时期，关良已从“川端画学校”转入“太平洋画学校”，师从著名的古典主义者中村不折（1886-1943），但从这张传达友情和良好祝愿的小小画片中，既看不到藤岛的影响，也找不到中村坚实的写实主义风格的痕迹，相反，恣肆不羁的线条造

型，凸现了七十多年前客居异国他乡的学子对自由奔放的野兽主义风格的向往。^[27]值得指出的是，当年执教东京美术学校洋画科的教师，差不多都是与黑田清辉一脉相承的艺术家，追踵印象派风格，是他们的共同取向。无论是师从藤岛武二的谭华牧，还是师从和田英作（1874-1959）的何三峰、丁衍庸，他们归国后的作品表明，他们都偏离了乃师的路径，分别在后期印象派和野兽派那里获得更为强烈的共鸣。（图7、8）因此，在谭氏某些风景画中，有塞尚的影子，但马蒂斯、德兰和弗拉芒克的投影更为清晰，看来并不突兀。

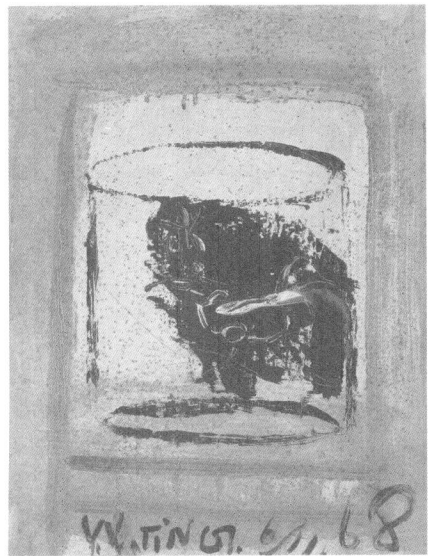
在讨论谭氏的艺术语言风格的发展的时候，不得不承认，在20年代初期至40年代后期之间，存在一个图像资源的蒙糊地带。在这段时间，谭氏究竟是怎样画的，勉强回答这个问题，除了参考前面提到的吴琬、赵世铭对其归国初期的画风的简略描述，请允许我引述另一位广州市立美术学校学生黄蒙田的话：

最初看丁衍庸的作品是他的油画。那是三十年代前期，那时他正在广州。在保守派对一律名之曰“新派绘画”顽强对抗的时候，作为一个美术学校学生，被丁衍庸的油画深深地吸引是很自然的。其时现代主义的流风正从巴黎传到东京再传到中国，虽然较后曾经有过昙花一现的超现实主义翻版，但影响当时画家最大的还是野兽主义——由于野兽主义以后五花八门的流派更难在中国找到市场，而野兽主义在纯粹形象要求上还是可以令人接受的，那时得风气之先的关良、谭华牧、吴琬（即后来的书法家吴子复）在油画创作上都是受野兽主义影响，以倪貽德为首的决澜社一群也是从这一流派发展而来的，丁衍庸从日本汲取了野兽主义理论与画风，回国以后开始了他将近二十年的野兽主义时代。关、谭的野兽主义渗入了中国式稚拙的造型，吴琬则具有强烈的日本野兽主义画家风味，只有丁衍庸，如果按照野兽主义的精神和艺术特色去要求，则无疑他是最“正宗”或最有代表性的。^[28]

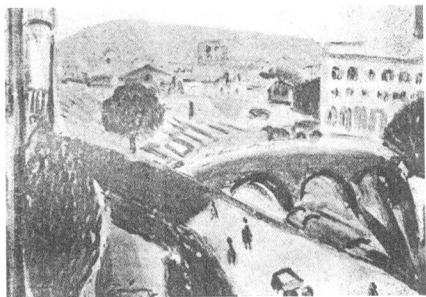
黄氏说话的中心不是谭华牧，但他作为某种时尚氛围的“亲历者”，对接受野兽主义影响的画家群的描述，则给我们讨论问题提供了一个可以比较的视角。换言之，他议论的对象主要是丁衍庸，客观上却点出了谭氏在时尚的氛围中所处的位置。用黄氏的话来说，与“正宗”的野兽派丁衍庸相比，谭氏明显地糅合了“中国式稚拙的造型”，与关良的选择更为接近。从丁、关、吴30年代初期参加“广州市第一次展览会”的作品（图9、10）来看，目前所见谭氏遗作中的那种“稚拙”感，确乎与之非常接近。^[29]众所周知，“稚拙”是对未加调教的小孩子行为的描述，相对于合规中矩、老成持重而言，是一种“解放”；在中国画艺术批评中，“稚拙”经常被用于指代与纯熟乖巧的江湖习气背道而



（图7）何三峰《庄严之胜迹》（教育部第二次全国美术展览会专集目录第三种《现代西画图案雕刻集》，商务印书馆，1937年）



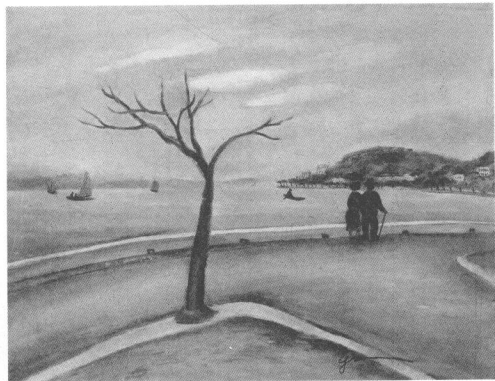
（图8）丁衍庸《鱼东》（油画，1968年作，私人藏）



(图9) 丁衍庸《都会》(油画,《广州第一次展览会》, 1933年)



(图10) 关良《家》(油画,《广州第一次展览会》, 1933年)



(图11) 谭华牧《海边小景》 油画

驰的某种状态。虽然中国画艺术并不完全否认个人的创造性价值,但由于传统的中国画教育强调旷日持久的案头临摹为知识习得的必经之道,因此,如何摆脱积习成规的束缚——蛹化为蝶,追求“稚拙”,也就成为渴望独立自主的艺术家梦寐以求的境界。我们注意到,关良的戏剧题材水墨画早已被批评界当作“稚拙”二字最合适的注脚。正像我们所看到的,传统戏剧舞台上的人物造型本来就存在漫画化倾向,关良在造型中有意识地强化了这种特征,看似自由的线条风格却谨慎地恪守了书法中锋用笔沉稳凝重的意味。返观关良油画中的野兽主义风格,同时将谭氏同一类型的作品加以比较,不难发现,关良的油画笔意正像其水墨戏剧题材之作一样,理智的节制总是那样富于分寸感;毫无疑问,在他那里,“稚拙”存在一个明显的传统内在构架和视觉上的凝聚力。在逻辑上,谭氏正好相反,同是追求线条节奏,谭倾向于在几何体面构成中赋予形式以运动感,他的敏感的直觉,潜隐在纤细、轻松的笔致、色彩中,与关的拙朴浑厚并不同调。(图11)

关注20世纪中国洋画发展史,不难发现,在20年代中期至30年代后期,在上海和广州这两个舞台上,存在着一个“留东同学时代”——具体来说,在从事美术教育的同时在两地画坛扮演着领导时尚的主角者,居多都是那些曾经先后在日本接受教育的艺术家。^[30]如果说,30年代初期出现的“决澜社”只是并不明显的征兆的话,1935年“中华独立美术协会”的出现,则如一个清晰的界标,划出“留东同学时代”前后两个发展时期。正如“决澜社”成员阳太阳这位在昭和初年留学日本的艺术家的说法,谭华牧、关良、丁衍庸这些在大正末年归国的艺术家,虽然对“决澜社”的选择表示理解、鼓励和支持,但在他看来,他们已经是“前辈”——不属于同一代人了。^[31]昭和初年在日本接受教育的新一代美术家,在视大正末年的野兽主义运动为老化的新一轮日本美术前卫运动中能够获得更强烈的认同感,不难理解。^[32]1937年3月1日在上海创刊同时在上海、广州、东京发行的《美术杂志》,无疑是这些激进的留日青年艺术家的大本营和新一轮“欧化”通过日本转输中国的前站;正是在官方举办第二次全国美展这一年,刚刚创刊的《美术杂志》就像一个硝烟弥漫的战场,取笑、挖苦那些在他们看来过时的传统主义者包括一厢情愿的画坛权威如刘海粟、徐悲鸿、李金发甚至美展的官僚体制,对他们来说是一桩兴味无穷的赏心乐事。^[33]我们应该注意到,在中国文化的现代化进程中,官方并不是通常所想像的总是民间进步的障碍,前者需要的仅仅是一种“秩序”,一种可以操控自如的社会力量。以1929年和1937年教育部主办的两次全国美术展览会为标志,当年的中国美术主流话语权,已经牢牢地掌握在留欧派的学者和艺术家手中;^[34]与此同时,著名的公立美术学院如北京艺术专科学校、中央大学艺术科、国立杭州艺术专科学校、广州市立美术学校,各校的主导者,都是留欧美术家;留日美术家在上述学府中扮演教师角色者不是没有,然而,不言而喻,他们只是“配角”,体制留给他们的,只是各种各样朝不保夕的私立学校或者具有短期美术训练班性质的“研究所”。毫无疑问,留欧派美术家在



(图12) 1930年6月28日, 林风眠、王子云率团访问日本, 在东京车站受到横山大观等日本画家欢迎(前排右起王子云、林风眠、横山大观夫妇。王倩女士提供)

国家文化体制中, 已成为“既得利益者”。^[35]从逻辑上来说, 任何既得利益者在贯彻和培养他们的文化意志的捍卫者的同时, 也在无形之中创造了自己的挑战者。换言之, 30年代中期兴起的美术前卫运动, 在某种意义上也是对国家美术文化体制中的这种既得利益者的挑战。正如我们看到的, 为这种挑战提供思想和艺术上最直接的资源和活力者, 并不是那些接近世界美术前卫运动中心的留欧归国美术家, 而是新一代的留日艺术家——如梁锡鸿(1912-1982)、倪貽德、林镛、王道源、赵兽、李仲生、许幸之、阳太阳等等。这也就是说, “中华独立美术协会”固然可以看作“决澜社”的延伸, 但也未始不是致力于追随法国超现实主义运动的日本“独立美术协会”的中国版本。

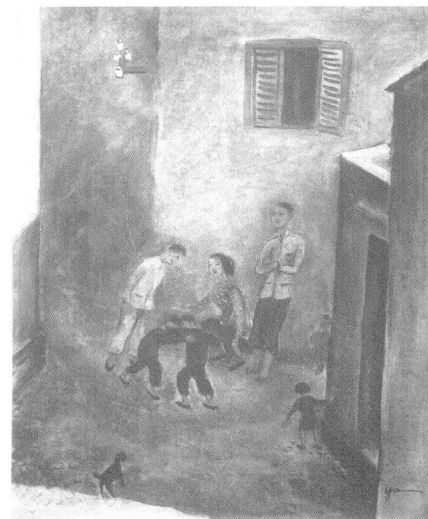
也许为了保持某种“与时俱进”的形象, 关良、丁衍庸、吴琬曾以非会员的身份跻身于“中华独立美术协会第一回展”之列。^[36]相比之下, 谭华牧就未免过于落寂了, 归国初期与何三峰、陈士洁在广州合办的那次展览, 很可能是其艺术生涯中给人们留下深刻印象的惟一次亮相。在急速发展的洋画运动中, 谭氏既不是引人注目的弄潮儿, 在同辈留东艺术家中, 他也没有丁衍庸、王道源、周勤豪那种能够独当一面的社会活动能力, 更缺乏关良广泛的人际关系。他的木讷不善交际的性格, 可能在人事中缩小了个人的活动空间, 也有可能从另一方面助成其独立不移的性格的完善。

从文化移植的角度来看, 洋画的母语源自欧洲, 间接取自日本的经验, 至少在理论上被视为先天不足。姜丹书所说的现代中国美术“若以吸收外来影响而论, 先受日本影响最大; 后受法国影响最大”,^[37]即揭示了随着时间的推移, 在“吸收外来影响”这一点上, 现代中国美术家舍近求远接受“原典”启发的倾向性选择。但我们也应该注意到, 法国美术一直是近代日本美术精神上的“麦加”;^[38]在一战与二战间隙期间, 无论是那些早年留日的艺术家还是后来留法的艺术家, 中国美术界与日本美术界的联系从来没有中断——如刘海粟、徐悲鸿、林风眠, 都曾先后访问过日本, 后者在30年代初年甚至还率领国立杭州艺专的同仁访日并在那里举办展览(图12)。^[39]以李桦为核心的“现代创作版画会”本来就是日本现代版画运动的翻版, 他们在抗战以前举办的画展理所当然容纳了日本画家之作; 在野的“中华独立美术协会”包括战前由国民政府教育部主办的全国美展, 也都曾接纳日本画家作品参展以确立中国美术发展的参照系。姑不论在沪上陈抱一豪华的江湾工作室中, 长期不缺日本画家秋田义一的身影, 当年如雨后春笋的各种美术“研究所”, 本来就是日本同种类型的美术机构的克隆品。东瀛岛国在地缘上由于与中国一衣带水的关系, 使那些留日艺术家可以在较短的时间内频繁往来。留欧也许需要很长的时间当然也意味着需要更充分的经济条件才能适应当地的语言、习惯, 然后才能接受该地美术的真髓; 留日的中国美术家无疑更容易融入当地的生活、文化氛围, 进而更快地对当地的美术运动作出及时的反应。

以郭沫若等文学家为核心的青年群体“创造社”以及团结在他们周围的留日归国青年美术家, 至少



(图13) 许幸之《晚步》(油画, 私人藏。《中国油画百年图史》)



(图14) 谭华牧《街巷小景》油画