

中華獨立美術協會與早期「超現實主義」譯介

陳慶

中華獨立美術協會不僅是民國時期重要的前衛美術社團，也是中國第一個全面譯介「超現實主義」的群體。在他們將這個域外藝術觀念譯介入中國的過程中，最為明顯的特徵是在「超現實主義」的語義層中加入「現實性」這個當時中國美術界的進步話語，從而令這場原本旨在譯介域外新銳美術觀念的行動，演變成一場針對專有名詞的改造。然而，這一改造卻使得被譯介入中國的「超現實主義」語義含混，指向曖昧，反而割裂了它與當時本土的美術語境形成互動與溝通的可能，並成為中華獨立美術協會過早解散的內在深層原因。

關鍵詞：中華獨立美術協會、超現實主義、現實主義、東／西方語義和文化背景

收件：2018年3月12日

修改：2018年5月22日、2018年6月22日

接受：2018年6月27日

The Chinese Independent Art Association and the Early Translation of “Surrealism” in China

Qing Chen

The Chinese Independent Art Association not only became an important *avant-garde* art association during the Republican period after 1912, but it was also the first group to carry out the full-scale translation and introduction of “surrealism” in and to China. In order to “translate” this foreign art form for the Chinese, scholars needed to include the new (Western) discussions of “realism” in order better to explain “surrealism”. Translating the *avant-garde* art concept of “surrealism” thus first meant translating the concept of “realism”. This led, however, to a semantically ambiguous and vague conception of “Chinese Surrealism”, thus hindering a deeper communication and interaction with the local art context at that time. Consequently, it became the underlying reason for the dissolution of the Chinese Independent Art Association.

Keywords: Chinese Independent Art Association, surrealism, realism, East/West semantic and cultural contexts

Received: March 12, 2018

Revised: May 22, 2018, June 22, 2018

Accepted: June 27, 2018

壹、問題的緣起： 從中華獨立美術協會的「解散」及其意義談起

中華獨立美術協會（以下稱獨立美協）的成員們於 1935 年初步在中國美術界亮相時，大概不會預知其後不到兩年即解散的命運。這一年，他們在《中華獨立美術宣言》中吶喊：

我們為著謀我國美術界急入平坦道路而更欲其一日千里起見，於是我們的獨立美術協會乃根此而產生了。（李東平，1935a，頁 1）

協會剛成立，他們便先後在香港、廣州、上海等地舉辦展覽，創辦了獨屬於協會的新銳美術雜誌《獨立美術》。當時中國發行量最大的藝術刊物《藝風》主編孫福熙為這群年輕的藝術家們遞上橄欖枝，在雜誌上連續五期刊登他們的畫作、詩歌及藝評文章。《良友》、《申報》等報刊紛紛轉載他們的作品，為他們所籌辦的展覽、編輯的畫冊、以及他們提倡的「超現實主義」皆進行一番報導宣傳。然而，獨立美協的藝術實踐終究無法如最初設想的那般「震撼全國還向世界去」（李東平，1935a，頁 1），反而難以為繼，不久後即銷聲匿跡。據現有資料顯示，當時中國畫壇對這些年輕藝術家們多採取冷淡質疑的態度，普通民眾更是與他們的新銳作品相隔甚遠、無法溝通。1935 年，當滿懷希望的獨立美協成員在廣州淨慧公園省立民眾教育館三樓舉辦中國第一次展覽時，展出現場卻一派蕭條，觀者寥寥無幾。¹ 第二年他們在上海中華學藝社舉辦的展覽情況略微好些，開展當日到現場參觀人數較多，然而，展後同樣沒什麼迴響。美術史論家閔麗川甚至以「晉灑」為筆名在《藝風》上對這場「超現實主義」巡展譏諷批判了一番（晉灑，1935），引

¹ 有關這一狀況的描述出自當時廣州市立美術學校西洋畫教授吳琬的回憶文章，吳琬（1937）認為，中華獨立美協的展覽之所以觀者寥若星辰，與當時廣州洋畫界的沒落，廣州繪畫空氣的消沉有關。因為同一時間不僅超現實主義的畫展沒人看，從法國留學歸來的胡善余、謝天濟的後印象主義風格的畫展也沒人看，青年畫家的興趣不到幾年便都轉向木刻運動了。

起獨立美協成員撰稿反駁。

獨立美協不到兩年即「陷於無形解散」（陳抱一，1942，頁 225）的原因常被不言而喻地視為作品審美過於前衛，以及彼時時局動蕩所致。這點在民國期間既有評論者指出，如上海藝專教授陳抱一（1942）即認為，獨立美協呈現給中國觀眾的作品中只是引進了「單單一種新形式，……甚至僅是新形式之模仿」（頁 225），不足以引發中國洋畫界的實質性進展。時人劉獅（1947a）亦感歎：「可惜他們這一群，被無情的炮火在二十六年一炮就沖散了」（頁 598）。類似這樣的觀點一直延續到今天，以美術史專家李超的觀點為代表：

他們的現代藝術初衷，並未像預期那樣獲得社會的廣泛理解。在局部的沙龍環境中，他們自由地孕育著現代美術之夢，但在社會時局的大環境中，他們的藝術夢想的發揮卻受到了限制，表明他們的探索在當時的中國處在超前的狀態，適宜他們發展的外部環境和時機遠未成熟，他們的創作和民眾的接受能力之間還存著相當大的鴻溝，這使得決瀾社和中華獨立美術協會的最終解散應在情理之中。而導致他們解體的最直接和最主要的原因，則是國難的時局，這使得這批藝術家時常處於社會民生關切和藝術精神探求的雙重體驗和矛盾之中。（李超，2009，頁 84）

這一觀點無疑有其合理之處，它不僅提供藝術語境的解釋，也提供了時代語境的解釋。但它同時也決定了對獨立美協這樣民國前衛藝術團體的價值評判不會高，如水中天所說：

像一切前衛藝術家一樣，自認為他們的藝術活動將改變現存的藝術秩序，給黑暗的藝術家帶來光明。但實際上，他們的言論和繪畫只在西洋畫家圈裡有過短暫的影響，這些社團活動的意義，超過協會畫家個人藝術作品的意義。（水中天，2008，頁 25）

而近年來，隨著問題的進一步展開卻可發現，僅從「超前」和「國難」兩方面來解答某一特定美術團體的發展史，其侷限性逐漸顯露出來。首先，將「超前」和「國難」兩者聯合起來，雖能大致勾勒出獨立美協所處的歷史情境，然而這是一種具有共性的歷史情境，1930年代中國的其他現代美術社團幾乎都面臨同樣狀況。也就是說，當我們提出何以「超現實主義」這類具體問題時，用「超前」和「國難」來解答，實際上指向的是一個如貢布里希（1994 / 1997）所言的，「可以把文化的各方面納入的同一公式」（頁70）。其次，以往研究大多忽略翻譯在域外美術理論進入中國的重要作用，因此也順應地迴避探討影響譯介的諸多複雜因素，這無疑令對特定個案的研究，無法回歸到該文本的生產。

對獨立美協的諸畫家而言，他們確實處在一個大眾普遍對現代藝術認知嚴重落後的歷史情境中，其表現慾望與當時社會普遍存在的審美趣味之間，註定產生鴻溝，而隨後發生的淞滬戰役、國仇家恨也令現代藝術話題顯得不合時宜。然而翻閱史料卻可發現，即便是在抗戰期間，有關現代藝術的討論也並不絕跡，如《良友》在1940年刊登「超現實主義三作家」、「夢的藝術」等專題，《雜誌》亦在1942年刊登「超現實主義的攝影」作品等。抗戰勝利後，《申報》繼續刊登關良、劉獅等人的長篇文章，探討西方現代繪畫，並特別關注法蘭西繪畫，其中就包括討論超現實主義的篇章（劉獅，1947b；關良，1947）。反過來，在這長達十餘年的時間裡，獨立美協的成員或投身抗戰宣傳工作，或從事教育事業，皆不約而同不再提及他們曾大力宣導的「純」藝術話題。

這一耐人尋味的史實已超出上述「超前」和「國難」結合起來的解釋框架，一個明顯事實是，儘管是偏安一隅，又受到備受救亡圖存的大環境的質疑與衝擊，民國期間有關繪畫的現代性討論卻從未真正銷聲匿跡。也就是說，現存史料與「超前」與「國難」這個解釋框架勾勒出的現代藝術想像圖景相悖，使民國時期現代藝術的複雜狀況，超出「超前」和「國難」的詮釋範疇。它意味著當我們重新考察獨立美協時，除

了思考大環境對美術的現代性進程所具備的影響之外，更值得討論的或許還包括 1935 年獨立美協到底建造了什麼樣的「超現實主義」？為何這種「超現實主義」無法真正移植到中國土壤之中？探索這些問題，需與長期以來被學界所忽略的譯介問題結合，重新思考翻譯在其中的重要作用。

貳、重回歷史語境： 獨立美術之前的超現實主義譯介

獨立美協的成員白砂在〈從批判說到現代繪畫的認識〉一文中指出，他們是中國最早譯介「超現實主義」的一群人，他這樣寫道：

這種趨向在東亞可說是先由一九二八年日本為開始，而一九三五年時才由中華獨立美術協會的幾位新傾向的作家在藝風雜誌第三卷第十號介紹出來。（白砂，1935a，頁 59）

獨立美協諸君確切來說應該是第一批宣導超現實主義的畫家，但若認為超現實主義是由他們到 1935 年才被譯介入中國，則有違史實。最直接的證據來自獨立美協另一位成員梁錫鴻的文章，他在評論超現實主義畫家的文章中提及：1930 年，獨立美協成員趙獸在就讀廣州市立美術學校時，便已經開始研究超現實主義的著作（梁錫鴻，1935a，頁 47）。也就是說，在翻譯未曾真正介入之前，超現實主義作為一種新興的繪畫思潮，已被介紹給當時廣州市立美術學校油畫系的學生，此時距布赫棟（Breton）發表《超現實主義宣言》不過五、六年。

那麼，中文裡有關超現實主義繪畫的譯介始於何年？學者杜少虎認為：

中國人開始接受超現實主義繪畫，大概在 1931 年，評論家海燕在當年的《申報》上發表了〈超現實主義繪畫〉一文，詳盡介紹

了超現實主義的起源、主張、理論基礎及主要畫家。（杜少虎，2009，頁 109）

杜少虎這一說法並不精確，事實上這個詞進入中國的時間更早：1925年沈乙夫在《申報》上發表文章，首次使用「超現實」一詞論及《浮士德》歌劇中的神秘境界（沈乙夫，1925）。其後，1929年，師竹在評論日本二科展時提及了展覽作品中的「超現實」表現（師竹，1929）。同年，《申報》刊登崇素撰寫的〈新野獸派與超現實派〉一文，這是目前所見中國最早譯介超現實主義繪畫的文章（崇素，1929）。到1930年，謝海燕（即評論家海燕）在論及日本東京帝展洋畫巡展時，再一次提及「超現實派」作品被帝展拒之門外實是不智之舉（謝海燕，1930）。

將這些史料羅列一起，不僅讓史料之間互為證明，也提醒我們關注當時歷史語境中的兩處關鍵因素：首先，《申報》上的種種材料剛好從側面印證了上述梁錫鴻文中提到的，1930年廣州美專學生就已經在研讀超現實主義。也就是說，當時中國已經存在一個略為廣泛地譯介、談論「超現實」的語境。使當時作為廣州美專學生的中國獨立美協成員，有機會先行接觸到這一主義的相關文本。其次，進一步整理這些材料可以發現，當時中國境內對Surréalisme一詞的翻譯，存在「超現實」、「超現實派」、「超現實主義」三種譯法。而這三種譯法，絕大多數都流通於談論繪畫藝術。這種情況在進入三〇年代後，由於倪貽德、沈起予等有留法背景的藝術評論家的加入，Surréalisme一詞逐漸被規範在「超現實派」、「超現實主義」兩種譯法，將譯詞的語義限定於特定的現代藝術派別中。1932年，獨立美協成員在上海藝專的老師，油畫家倪貽德在《武漢文藝》上發表〈超現實主義概觀〉一文（倪貽德，1932）。一年後，他將這篇文章略事修改，署名「尼特」發表於《藝術》月刊上。與海燕略嫌平板的推介式文章不同，倪貽德以藝術家的敏銳觸覺，將超現實主義放置在達達主義之後的歐洲文學氛圍中，指出這一主義的特質在於自由打通意識與無意識、現實與超現實之間的壁壘。他這樣寫道：

〔創作者〕即如一匹水母漫然地浮在海面上，溶於耀眼的陽光中，〔與〕碧空和海底的神秘互相溝通。（引自尼特，1933，頁1）

超現實主義暗含的「解放」意味想必也打動了倪貽德，因此他不吝讚譽，認為這主義開闢了一個由明朗的藝術所創造的新世界。1933年，沈起予發表〈從達達派到超現實主義派〉，文中非常清晰地描述了超現實主義派的主要宗旨，以及其對藝壇的重要貢獻（沈起予，1933）。1934年，翻譯家黎烈文將蘇聯作家伊利亞·愛倫堡（Ilya Grigoryevich Ehrenburg）的〈論超現實主義派〉翻譯成中文，並發表在《譯文》上。這是中國已知最早一篇評論超現實主義的翻譯文章，有趣的是，這同時也是一篇對超現實主義不乏揶揄諷刺的文章。文中愛倫堡認為所謂的超現實主義不過是巴黎時髦又有錢的少年們玩的新把戲。其無聊之處與卓別林電影裡放著新鮮鴨子不吃，而偏要吃腐臭鴨子的古怪食客相近（愛倫堡，1934，頁367）。

法國史學家帕特里斯·伊戈內（Patrice Higonnet）曾這樣評論超現實主義關心的問題核心：

自我的本質是什麼？我們最神秘的心理結構是什麼？這些都是超現實主義的大問題。要想深入到無意識中的各個角落，要接觸我們最原始的，最重要的天性，最著名的超現實主義方法可能就是自動寫作了。（伊戈內，2006／2014，頁363）

綜合梳理上述史料可知，至少在1934年以前，中國有關超現實主義的譯介並沒有偏離法國超現實主義者們的基本觀點，特別是倪貽德與沈起予，對他們而言，超現實主義之所以值得譯介入中國洋畫界，不僅在於這是當時風行於歐洲的，代表前衛與革新力量的新藝術流派，還在於它透過無限靠近無意識，鼓勵藝術家打破現實的屏障，從而觸摸內心的真實。換句話說，倪貽德更關注的是「超現實主義」的直接價值，其目的是改變當時中國藝壇對歐洲現代畫派普遍缺乏基本認知、對西洋畫仍然

停留在「不顧氣韻，拘泥寫實」（引自尼特，1932，頁8）的固化印象。有鑑於此，也難怪倪貽德需要這樣去解釋超現實主義：

這是一種魔術的寫實主義，他不為時間和空間所規定，自由自在地生活於一種交錯的世界。這也許是從純潔的神話世界出來，和柏格森的哲學相結合的東西。（引自尼特，1933，頁5）

然而值得注意的是，倪貽德的敘述在無形中卻也將「超現實主義」定義為一個遙遠國度中已然發生的既定「事實」，一個與畢卡索（Picasso）、波洛克（Pollock）、契里柯（Chirico）、米羅（Miró）等巨匠聯繫在一起的藝術「奇觀」，而非一個與中國畫家有關的現狀。也因為這樣，超現實主義對當時的中國洋畫界而言，新奇大於晦澀，淡漠大於關心。這種狀況到1934年後開始發生質的轉變。這一年，中華獨立美術協會於日本東京成立，舉辦了對抗東京帝展的「旅日作家十人展」。該展覽收入趙獸、曾鳴等帶有超現實主義風格的畫作，這是中國畫家的超現實主義作品第一次公開展出。1935年獨立美協諸成員回國後，《良友》雜誌刊登趙獸的畫作《跳躍吧》（同年又刊登在《新世紀》雜誌上）、白砂的畫作《欲望》；《新中華》雜誌刊登曾鳴的畫作《構成》；《藝風》雜誌為獨立美協成員開闢的「超現實主義」專刊上，也刊登了他們的諸多畫作；在廣州、上海的兩次獨立美術展覽，更是集中展現出成員的藝術探索。這些都令超現實主義被確定為一種能被中國年輕畫家所學習、吸取和轉換的新銳藝術風格。與此同時，有關超現實主義的譯介也被大量推出，其中既有趙獸翻譯的《超現實主義第一次宣言》（節選）和若干詩歌，也有以李東平、白砂、曾鳴、梁錫鴻為代表的眾多評論性文章。值得一提的是，直到1937年，也就是獨立美協解散後，在李東平主編的《現代美術》和梁錫鴻主編的《新美術》雜誌上，有關「超現實主義」的文章仍然零星可見。

不能否認，獨立美協成員的外語程度、中文寫作水準不及倪貽德。

趙獸翻譯的《超現實主義宣言》文白相雜、晦澀艱辛；李東平、曾鳴撰寫的藝評文章每每到筆力不繼之處，便代之以口號式話語；白砂、梁錫鴻的文筆稍勝一籌，然而同樣不如倪貽德能夠對西方藝術觀念深入淺出，隨意指點。即便如此，他們此時對「超現實主義」的譯介也已與早期國人所寫的推介性文章截然不同。「超現實主義」被他們建構成為一個可以再現的客體，一個與中國年輕畫家創作思考息息相關的「事實」。他們的「超現實主義」既選擇性地保留了法國超現實主義的知識內涵，又進行了一系列中國式的改造和重寫。在獨立美協的超現實主義知識場域的更迭轉換之中，一個被建造出來的新「超現實主義」，成為比域外美術概論更為具體的實在物，它與獨立美協一起組成一個具有特殊時代及本土意涵的專有名詞。

參、現實性與大眾性：中國式「超現實主義」改造

獨立美協的年輕藝術家們之所以迫切需將「超現實主義」改造成中國語境內一個獨特的專有名詞，與當時他們深受域外前衛美術觀念所震撼，將之內化為對民族藝術落後的狀況有關。獨立美協年輕人所面對的兩個尖銳問題是：中國的藝術家能夠創作本土意義上的超現實主義作品嗎？在他們譯介超現實主義的整個過程中，如何跨越前衛精神與大眾審美、西方現代畫派與中式洋畫之間的鴻溝？這兩個問題貫穿了獨立美協對超現實主義的整個譯介過程，同樣也關乎今天的論者如何評價這場源自三〇年代的中國式「超現實主義」運動。此處以 1935 年晉灑對獨立美協批評的出發點，討論幾處以往被忽略的細節。

如前文所述，晉灑此文撰寫於獨立美協在上海舉辦的第二次展覽之後，他對獨立美協之超現實主義的批評，主要集中在域外前衛的美術觀念與當時中國的藝壇現狀以及大眾審美無法趨近。針對獨立美協成員李東平的文章將超現實主義解釋為「非現實的現實」，晉灑如此批評：

然而「非現實的現實」這一詞說，對於我卻又成了一個疑難了！「有現實」與「無現實」並不關重要，今既認為是「非現實」，當不能再稱為「現實」。把超字作為跨過解釋吧，是則權當「現實」是客觀存在著的「有」，而今卻也已從那「有」上走開了，又何涉於「現實」本身？所以依我看來，這幾句解釋，究底終也超不過「非現實」三字。（晉灑，1935，頁 58）

晉灑在此提出的問題是：如果一種藝術流派的宗旨在於展現不為外人道哉的非現實，那麼這一藝術對於生活在現實中的人們而言，還有意義嗎？在這個基礎上，他進一步發問：

藝術以及其他一切，假若要變作非現實的時候，則雖是所謂嶄新的，怕也是無需乎了吧？怕要和整個的人生關係毫無瓜葛了吧？自然，這種藝術當是不會使人瞭解的。（晉灑，1935，頁 58）

晉灑的批評放在 1930 年代的語境之下，無疑是相當嚴重的。在此之前，傅雷已經公開對青年美術家熱衷於西方現代派提出質疑：

多少青年，過分地渴求著「新」與「西方」，而跑得離他們的時代與國家太遠！有的自號為前鋒的左派，模仿立體派，達達派的神怪的形式；至於那些派別的意義和淵源，他們只是一無所知的茫然。（傅雷，1932，頁 3）

將現代派藝術斥責為「神怪」已經算比較溫和的口吻。差不多同一時期，魯迅在上海中華藝術大學的演講中，對此有更嚴厲的批評：

中國有一些從歐美或日本留學回國的畫家，他們的創作命題很抽象，如一幅少女像，題為《希望》、《思想》之類。用命題欺騙群眾，或以色彩誘惑讀者的虛偽畫家，在中國為數不少，別人如問作品的內容，他便笑你不懂藝術。（引自劉汝禮，1979，頁 4）

與備受批判的現代派藝術相對的，是以版畫運動為載體而蓬勃發展的左翼美術運動。上海中華藝術大學於1930年2月成立「時代美術社」；同年8月成立「左翼美術家聯盟」，現代美術史上著名的「新木刻運動」由此拉開序幕。這種新興的普羅美術高舉「進步」旗幟，無疑於思想與行動上更契合當時左翼知識精英設想的「時代精神」，並且回應了魯迅十幾年前便提倡的「進步的美術家」之標準：

美術家固然要有精熟的技工，但尤須有進步的思想和高尚的人格。……我們所要求的美術品，是表記中國民族知能最高點的標本，不是水平線以下的思想的平均分數。（魯迅，1973，頁49）

因為看見社會的不公，以及對進步的渴求，使得很多藝術家取材現實，披露現實，並將之視為衡量藝術高低優劣的標準。伴隨著現實風格興盛的，是奉現實主義為圭臬的另一波年輕藝術家，他們自覺性的攻訐現代派風格。其中以吳作人為例，1935年同樣是在《藝風》雜誌上，他這樣批判現代派畫家：

你問他為什麼要如此畫？他說在他慧眼看來，自然就是這樣。好，你說你不愛，他說你不懂。那末有馬氏作風之類的畫，也許我不甚清楚，充滿了作者之個性，但是否現實人生之表現，民族靈魂之寄託？（吳作人，1935，頁81）

吳作人在此處使用「人生之表現」、「民族靈魂之寄託」等大概念來表示對馬蒂斯以及表現主義的不滿時，他所討論的已不是藝術問題，而是「藝術是否必須突破政治話語」的老話題。當強國欲望與抗日救亡的社會責任糅雜在一起，藝術的宣傳功能便突顯出來；當「進步／落後」的二元對立標準成為評判藝術價值的意識形態，凝聚成一種廣泛的民族主義精神，令獨立美協加諸在「超現實主義」譯介中的激進主題難逃被削減、被轉化、被否定的命運。

因為不甘願被削弱激進意義而被歸入詭誕嘩眾取寵之流，獨立美協無法對晉灑的文章一笑置之。一個月後，白砂同樣在《藝風》雜誌上發表文章反駁晉灑。在簡略回顧法國二十世紀前葉的諸多藝術流派後，白砂指出，晉灑無法理解超現實主義之新銳意義，恰恰因為他「對現代美術缺乏研究」（白砂，1935a，頁 59），他的批判與否定更是「錯誤得不可言狀，……淺薄可見一般」（白砂，1935a，頁 59）。仔細研讀可發現，白砂在這篇文章中披露了一個以往研究者們都清楚，卻極少有人願意提出來討論的事實：那就是獨立美協的成員並非個個都是超現實主義者。他們在上海展覽中展出的作品當中，只有少數幾幅屬於超現實主義風格。對此，白砂毫不避諱的寫道：

至於晉灑君認為獨立會的作家都是超現實主義者，這根本是晉灑君關於各主義作風的認識缺乏研究了吧。而很顯明地李東平先生之作風是新野獸主義的，他的表現上都是相似的取材。如梁錫鴻先生是野獸主義的，……同時他們之間的作風，技法，表現方面，精神方面完全不同，為什麼晉灑君全部都成為超現實主義的作風？是不是我們介紹了超現實主義的論文以後他們全部都變為超現實的作家嗎？這聽聲而盲從的人也許不止晉灑君一個人吧？（白砂，1935a，頁 60）

無獨有偶，在《藝風》雜誌刊登的〈中華獨立美術協會小品展座談會〉一文中，獨立美協成員亦承認他們當中只有趙獸和曾鳴的畫作具有超現實主義風格，其他人分屬於現代藝術的不同流派。²問題在於：既然獨立美協的畫家們心知肚明並且願意在各自的繪畫中呈現多種西方現代派繪畫的風格，為何他們在行動綱領中，卻單單青睞譯介「超現實主義」？

白砂對這個問題給了解答。他指出，獨立美協在《藝風》上連續發表十幾篇文章推介超現實主義「並非站在什麼政治或社會的立場，

² 獨立美協中只有趙獸和曾鳴的作品具有超現實主義風格，這並非是後來研究者們的判斷，而是獨立美協諸成員內部交流時便確知的事實，詳見白砂（1935b）。

〔只是為了〕給一般大眾去瞭解現代繪畫的門徑」（白砂，1935a，頁64）。但這個解釋並不能令人滿意，因為與立體主義、機械主義、未來主義、新野獸派等藝術流派比起來，超現實主義未必通俗好懂。從這篇文章卻可以發現另一個有趣的細節，白砂極力否認晉灑所稱「超現實主義」是資產階級的產物，註定與大眾審美脫節的說法，他指出：「超現實主義始終能成為大眾藝術之一種的緣故，是由其中所含的暗示和潛在的意識而得來」（白砂，1935a，頁63）。而對於晉灑批評獨立美協的「超現實」是脫離現實，他認為這一判斷也完全錯誤：

他們不單沒有離開現實一步，同時還以他們的力量去為國家文化的先導者；因此藝術上的進化也是社會和時代的進化！（白砂，1935a，頁64）

耐人尋味的是，白砂這句竭力為獨立美協申辯的話語，卻無意中揭示了他們推崇超現實主義的一個重要前提，而這個前提也是晉灑認為什麼是「進步藝術」的評判前提，即對藝術的現實性考量。白砂的批駁文章基本上並不否認晉灑的藝評標準，他竭力否認的是晉灑認為獨立美協操演的「超現實主義」脫離現實又背離大眾這個判斷。他們二人的分歧在於：白砂所說的「大眾藝術」並非普遍意義上的大眾藝術和普羅藝術，也不是布赫棟在1928年寫下的「走向全世界」那充滿革命意味的超現實主義理想；而是一個經由獨立美協的成員們結合本土語境所改造組合的特定詞彙，這個詞彙作為中國式超現實主義的邏輯，前提被賦予了廣泛的意涵。

獨立美協的另一個成員曾鳴在〈超現實主義的詩與繪畫〉一文中，補充白砂的觀點：

超現實主義集了全歐洲各個好的要素，而吸收了一切主義的精華，因而不能不說它是成為世界的了。而更可說是現代的一個大

的藝術運動，這是含有健康意味的，而極容易地征服衰頹弱病的傾向。這樣，超現實主義在現在是一種呈示著詩與繪畫的一個大傾向而更是成了世界的典型了。（曾鳴，1935，頁 38）

將「大眾」、「世界的典型」作為描繪超現實主義價值趨向的詞彙，這並不是白砂和曾鳴兩人的創見。同一時期，梁錫鴻也認為：

超現實主義愛著藝術的不合理想，直觀的表現形態，……同時集了一切生活的要素，一切吸收的當中不能不成為世界的了。（梁錫鴻，1935b，頁 29）

當上述這些詞彙與同時期在中國本土蓬勃興起的左翼美術家聯盟、新木刻運動、普羅藝術等帶有明顯現實主義傾向的藝術運動聯繫起來，超現實主義的「大眾性」與「世界性」已然具備相當鮮明的本土意涵。在這個基礎上，重讀李東平備受晉灑詬病的文章〈什麼叫做超現實主義〉，可以進一步獲悉建造中國式超現實主義的另一個基礎：

超現實主義之運動是從超現實性底想像出發的藝術。可是這裡說超現實性，我們不能不和日常眼所見到的現實分別清楚；所謂「超現實」這名詞，雖是一種「非現實」的東西，可是它絕不是「無現實」的。因此我們可以叫它為「非現實的現實」他們以這非現實的現實為作畫的根底和中心。而一種現實化的東西，在這主義繪畫上絕不是日常的現實，而是一種非現實。這種超現實，例如超現實和超自然，我們這樣稱它還來得妥當吧。（李東平，1935b，頁 27）

這段引文中，李東平理解的「超現實主義」乃是立足於強調「非現實」的「現實」，他試圖將兩個看似矛盾的概念「非現實」和「現實」

彌合在一起，為超現實主義找到一個平衡點。換句話說，即便李東平也同意「超現實主義」繪畫能將無所聯繫的事物堆放在一塊，但堆放後產生的意義載體，仍然要歸附於現實。這就與先前倪貽德譯介時強調的，超現實主義將跨越夢幻與現實，意識與潛意識的說法大相徑庭。那麼，畫家如何將「非現實」和「現實」處理在一個畫框內，並賦予其意義呢？李東平補充：

繪畫這東西，畫家把心中所描寫一種現實，而不是從視覺中描寫視覺的形態。那種現實性從想像中的作用說來，是一種非現實，即超自然的，同時是對於超現實的變態。因此那不是一種現實的繪畫，而成為一種超現實的繪畫了。例如所畫面的構成，這構成是超越了現實物的形狀和位置，而自由地把對象變態著，把從來的繪畫法則和約束無視和否認，在想像的當中，為尊重意識和本能，而把其當時的形態補入。（李東平，1935b，頁28）

與其說超現實主義者的使命是挑戰經典視覺審美習慣，不如說是拓寬藝術表現領域，是一種試圖讓「人類活動的所有領域對超現實主義者開放」（羅素，1968／1998，頁215）的野心；而李東平對「超現實主義」的詮釋，卻突顯出「超現實主義」的另類「現實性」。就如白砂、曾鳴等強調超現實主義具備「大眾性」和「世界性」一樣，李東平亦在努力將「現實性」的價值判斷雜糅進「超現實主義」的「非現實」特質中。

肆、趙獸與「超現實主義宣言」節譯本

從以上的論述作為基礎，重讀趙獸的《超現實主義宣言》節譯本，便能理解獨立美協為何要對「超現實主義」精神實質進行中國式改造。在進入譯本研究之前，有必要先探索當時譯者所身處的情況。首當其衝的問題便是：在1930年代同批旅日美術留學生中，為何《超現實主義宣言》的翻譯會出自趙獸之手？

前文已提及，中華獨立美協成員幾乎都在日本受過現代藝術的專業訓練，普遍身兼畫家及評論家的雙重身份，給當時的藝術界留下深刻的印象。時人劉獅曾經讚道：

決瀾〔社〕與獨立〔美協〕可稱為中國的野獸群，雖然他們僅僅是幾個年輕作家的集團，但他們都是能使用雙筆，不但能畫，而且能寫，不但憑空宣傳，而且還發行了集中純藝術性的刊物——《藝術旬刊》、《美術雜誌》，介紹了許多最新穎的理論和技巧，頗為當時社會所注意。（劉獅，1947a，頁601）

根據現存文獻顯示，從1933到1935年，中華獨立美協成員先後主編、主筆或供稿的雜誌有《藝風》、《獨立美術》、《良友》、《現代美術》、《新美術》、《美術雜誌》、《群力》（上海）、《青年藝術》等。除了未見有李仲生的相關文稿存世之外，李東平、曾鳴、白砂、梁錫鴻、趙獸都算能寫會畫之人。然而這五個人當中，李、曾、白、梁明顯都比趙獸擅長寫作。他們所撰寫的文稿不僅數量上遠超過趙獸，內容上也較趙獸現存文稿豐富得多。以1935至1936年間，中華獨立美協發表在《獨立美術》、《藝風》上的宣傳式文章為例，這些文章無一例外均出自李東平與曾鳴之手；而有關歐洲現代藝術流派和藝術大師的介紹、相關作品分析的文章，則大多由曾鳴、白砂、梁錫鴻三人共同擔綱。中華獨立美協漸漸沒落之後，李東平、曾鳴又回到廣東汕頭創辦《現代美術》雜誌，縱觀這本新銳藝術雜誌上所刊的文章，也多出自李、曾、白之手。另一位藝術家梁錫鴻，雖比起上述三人不算筆耕不輟，然而零星文章也能見諸於《良友》、《藝風》、《現代美術》等雜誌。

跟其他四位主要成員比起來，趙獸這個名字見諸於報刊雜誌上的次數寥寥無幾。除了《藝風》1935年的《超現實主義特刊》有刊登過他的幾篇譯作外，1936年他參與梁錫鴻《美術雜誌》的創建，但只在上面發表過《禮贊辟卡梭》詩歌一篇。抗戰期間，他輾轉於廣東粵北山區

從事抗日救亡工作，創作抗日宣傳畫、擔任抗戰動員劇團顧問，參演話劇、歌詠等宣傳活動，直到 1942 年，他的名字才再見諸於報紙，起因還是因為有人誣陷梁錫鴻為漢奸，他義不容辭撰文為好友正名。除此之外，趙獸再沒有任何藝術隨筆、藝術評論付諸文字。³ 這種情況一直持續到 50 年以後，中國美術史研究領域的學者們重新發掘中華獨立美術協會的歷史價值，趙獸作為仍然在世的歷史親身經歷者，才動筆寫下幾篇回憶性文章。由此可見，趙獸一生留下的文稿很少，不管是出於自身原因或是出於特殊時期的歷史原因，他都不是一個喜歡寫作，喜歡用文字表達自己的人。那麼，在 1935 年左右，當中華獨立美協的前衛藝術家們決定以「超現實主義」作為拯救死氣沉沉的中國畫壇的「最先進」武器時，《超現實主義宣言》這樣一篇重量級的檄文，為何會交給趙獸這樣不擅長寫作的藝術家來翻譯呢？

根據梁錫鴻的文章，趙獸大約在 1933 年翻譯《超現實主義宣言》，時年 22 歲（梁錫鴻，1935a，頁 46）。其後兩年時間內，他與朋友們一同抵制中國留日學生監督處所舉辦的中華留日學生美術展覽會，策劃展出與之對抗的「旅日作家十人展」，並參與創辦了中華獨立美術協會；回國後他還籌辦獨立美協的第一次和第二次展覽。有關他的生平，時人穆天梵（1935）指出：趙獸 1910 年出生於廣西梧州，17 歲才到廣州（1927 年），翌年（1928 年）進入市立美術學院，畢業後到上海，1932 年留學日本，1933 年參加中華美術協會主辦的作家十人展，同年創立中華獨立美術協會。穆天梵雖然與趙獸是同一個時代的人，但他在趙獸生平年的敘述上卻有誤，最明顯的是中華獨立美術協會創辦的年份。這點趙獸自己就曾指出：

不容官學派的藝術家們把時代記載錯誤，……溯中華獨立美術協會的成立，係於民國二十四年。（趙獸，1945）

³ 趙獸生平發表的藝評文章、譯詩、所存書信、畫作已由廣東美術館策展人員搜集整理完畢並集結出版，參見廣東美術館（2008）。

而且穆天梵並沒有明確指出趙獸在廣州市立美術學校就讀的時間（1928—1931），這點尤其重要，因為它關係到趙獸開始接觸超現實主義理論時，到底是身在日本還是中國。經過多方比對，廣東美術館出版的《趙獸：神秘的狂氣》一書中，關於趙獸生平的敘述可信度較高：

趙獸（1912—2003），查家人，原名趙偉雄。1928年至1932年間，先後就讀於廣州市立美術學校圖案科、上海藝術專科學校，師從丁衍鏞、陳之佛、倪貽德等人，接受洋化運動啟蒙。1933年留學日本，入川端畫學校、日本大學藝術科學習，取用筆名趙獸。……1934年在東京參加反抗官展立場的「中華旅日作家十人展」，並繼而於1935年初在東京與梁錫鴻、李東平、曾鳴等人創立「中華獨立美術協會」。（廣東美術館，2008，前言）

若是要清楚了解趙獸身為譯者所具備的特殊性，除了研究他受過的教育外，還應該研究他的性格特徵，以及趙獸這個筆名的由來。已有研究者指出，這個筆名取自他留日期間，即1933年前後（廣東美術館，2008，頁172）。陶詠白先生認為：

〔趙獸〕也許是受當時日本畫壇超現實主義藝術浪潮的影響，聯想到青少年時期，愛看聊齋故事，迷戀故事中的鬼狐精靈，覺得禽獸倒有情有義，遠勝於滿口仁義道德的偽君子，故用「趙獸」作為筆名。（陶詠白，2008，頁19）

陶先生的這個說法，雖然未見其他材料佐證，但他是新時期以來最早重新挖掘中華獨立美協歷史價值的評論家，他的說法很可能是依據趙獸晚年的口述，具有參考價值。無獨有偶，1935年《藝風》有篇文章裡一個被人忽略的細節，側面印證了陶詠白對趙獸的看法：在這篇由白砂記錄的獨立美協座談會紀錄中，李東平評論趙獸繪畫時戲稱：「你的畫都是由你的怪性格所產生，這怪性格跟你的名相符合呢」（白砂，1935b，

頁 35)，白砂笑他：「你這四腳的怪總是多事」（白砂，1935b，頁 35），據稱趙獸本人聽了也哈哈大笑，不以為意。

可見即便身處志同道合的前衛藝術家行列中，趙獸仍然顯得「怪」且特立獨行。讓我們再來看梁錫鴻於 1930 年代對趙獸的評價，可以推敲出更多的細節：

趙獸為中國最初超現實主義繪畫的倡導者。

他的思想，是一種非現實的，同時一九三〇年起，他埋頭研究 Andre Breton 之 Manifest du Surrealisme 和 Poisson Soluble，一方面從東洋古代超現實主義精神的研究，一位超現實主義的繪畫是，以東洋的精神，以西洋的技法的表現。（梁錫鴻，1935a，頁 42）

梁錫鴻言明趙獸接觸超現實主義理論的時間在 1930 年，而這段期間恰好是趙獸還在廣州市立美術學校圖畫科求學的階段（1928 至 1931 年）。這樣一來，趙獸接觸超現實主義的時間，便從學界一般以為的留日期間（1933 年），推前至他的廣州求學階段（1930 年）。結合當時廣州洋畫界的歷史狀況可知，梁錫鴻的敘述可信度很高。原因有兩個：首先，三十年代初期的廣州美術學校中，歐洲現代藝術教育已普遍展開。根據吳琬（1937）的回憶，彼時廣州除了赤社和市立美術學校之外，還有私立的博文美術學校，以及由留美歸來的何三峰、譚華牧、陳士潔開辦的主潮美術學校等。其中以趙獸就讀的廣州市立美術學校最具規模，教授中不乏新派美術的領軍人物，如陳之佛、丁衍鏞等，學生學習的語言課程包括法文。其次，吳文中提到一個有趣的細節，約莫在 1930 年前後，何三峰、譚華牧、陳士潔歸國舉辦了一次包括超現實主義在內的後印象派風格畫展，市立美術學校帶學生前往參觀，學生們回來大為振奮，不再只是滿足於繪畫技巧上的求知欲，而更希望能獲知近代西洋繪畫進展的最新理論和最新動態（吳琬，1937，頁 12）。從趙獸對現代派藝術

的熱愛程度可推測，當時身為學生一員的他很可能也觀看了這個展覽，並在其後濃厚的求知氛圍中，對超現實主義理論產生了濃厚興趣。這與梁錫鴻說他埋頭研究布赫棟的時間在 1930 年，是吻合的。

換句話說，與同時期其他獨立美協的成員比起來，趙獸是他們當中最先對超現實主義理論發生興趣且頗有研究的人，其感觸與理解應該更為深入和獨到，更重要的是，由於他學過法文，在中國便開始研讀超現實主義派文章，因而當他翻譯《超現實主義宣言》時所依據的原文本，很可能主要是法文版，而非日本詩人北川冬彥發表在《詩與詩論》上的日文譯本。想必正因為如此，梁錫鴻才認為趙獸是「中國最初超現實主義的提倡者」，而獨立美協的其他人，選趙獸來翻譯《超現實主義宣言》也顯得順理成章。

在此基礎上重讀趙獸翻譯的《超現實主義宣言》節譯本可看出，儘管譯本語言文白相雜、行文艱澀，依然能看出趙獸翻譯時是煞費苦心。以下截自《超現實主義宣言》的法文原文：

Par contre, l'attitude réaliste, inspirée du positivisme, de saint Thomas à Anatole France, m'a bien l'air hostile à tout essor intellectuel et moral. Je l'ai en horreur, car elle est faite de médiocrité, de haine et de plate suffisance. C'est elle qui engendre aujourd'hui ces livres ridicules, ces pièces insultantes. Elle se fortifie sans cesse dans les journaux et fait échec à la science, à l'art, en s'appliquant à flatter l'opinion dans ses goûts les plus bas; la clarté confinant à la sottise, la vie des chiens. L'activité des meilleurs esprits s'en ressent; la loi du moindre effort finit par s'imposer à eux comme aux autres. (Breton, 1924, p. 2)

然而，現實主義態度則從實證主義中獲得靈感，在我看來，從聖托馬斯直至阿納托爾·法郎士，現實主義態度似乎對所有精神和道德的飛躍都抱有敵意。我十分厭惡現實主義態度，因為這種態

度就是集平庸、仇恨以及自負於一身的混合物。正是這種態度在當今造就出這些滑稽可笑的書籍，造就出這些侮辱性的劇作。這種態度在報紙上逐漸變得強硬起來，以極庸俗的情趣，竭力去迎合公眾輿論，進而阻撓科學及藝術的發展，它給人的啟示近乎愚蠢，使生活變得十分悲慘。那些有才氣的人也受到這種態度的影響，最省力法則最終還是落到他們頭上，就像強加給其他人一樣。（布赫棟，1924 / 2010，頁 12）⁴

趙獸的譯文如下：

反之，由散多媽遍至阿拉多奴，法蘭西之實證主義向之啟示了現實之能，在我以為這是所有精神的飛躍發展的大大一個阻礙，我固然不滿他，何故呢？因為現實是中庸和空虛和嫌惡之滿足。今日可笑、可恥的現實書物之製造者。現實是淪於絕路了，欲在諸新聞之中堅固其身，於是，不得不追隨著最低趣味的輿論，在科學上在藝術上伸其王手，近於愚劣的聰明，這是犬的生活，因為那樣把優美的精神活動狹隘了，最少努力之法則至多是和他人同樣，這個優美的精神活動終不能不適用，這個事物狀態之滑稽的結果。（布赫棟，1935，頁 26）

從譯文中可見，趙獸將原文中幾個表達情緒的主要修辭如 hostile 譯成「阻礙」而非「敵意」，horreur 譯成「不滿」而非「厭惡」，這令文中情緒表達的效果大打折扣；其次，關鍵句子主賓倒置，不是借鑒於實證主義方法的現實主義對所有精神和道德的飛躍抱有敵意，而是反過來，受現實啟發的實證主義阻礙了所有精神的飛躍發展；第三，原句中布赫棟厭惡現實主義乃因其固守實證壁壘，成為精神與道德發展的桎

⁴ 這段譯文乃筆者在參照袁俊生譯本的基礎上略作修飾，據查證，袁俊生譯文依據的法文版為 Jean-Jacques Pauvert 於 1962 年編輯出版的合集 *Manifestes du surréalisme*。見布赫棟（1924 / 2010）。

桎。然而這句話到了趙獸筆下，主語卻被置換成實證主義。正是遵循實證主義原則的現實主義，才是「中庸和空虛和嫌惡之滿足」，才需要為製造「可笑、可恥的現實書物」負責任。譯文中顯露出來的策略在於，趙獸將這種機械實證主義之外的其他現實性，從布赫棟的批判中摘了出去，隔絕在「最低趣味」、「愚昧的聰明」種種負面評價之外。他認為，惟有以實證主義為標榜的現實性才是需要大加鞭撻的，因為正是這種現實性限制了優美的精神活動，限制了畫家自由心靈馳騁於夢幻與日常的本質上的現實。整段譯文顯示出不同於布赫棟原文中的「現實性」意涵，並對這一概念做出區分。他暗示傳統意義上遵循實證方法的現實主義是讓精神受限，道德停滯的罪魁禍首。這固然是布赫棟的批判，也是獨立美協所抵制與努力突破的繪畫思維。無論這一翻譯是出自有意為之的誤譯，或者無意為之的誤解，皆符合李東平所提出的「非現實的現實」這個中國式超現實主義的基本內涵。

伍、結語

綜上所述，若只是將獨立美協的成員們視為歐洲現代主義藝術觀念的追隨者，僅將他們的譯介視為某種外來文化影響與中國本土需求相結合的一般性產物，則很可能令其中的複雜狀況掩蓋在「新／舊」、「傳統／現代」的二元論格局之中，無論對這個團體解散原因的思考，抑或對這個團體歷史價值的判斷，都將始終桎梏於「審美超前」與「國難動蕩」的敘述框架裡。正是在這層意義上，重新探索獨立美協的群體性譯介與《超現實主義宣言》翻譯的個案研究，顯得尤為必要。正如上文所述，1930年代獨立美協對超現實主義的譯介，實質上是一場圍繞「超現實主義」的語義改造過程，也是製造中國式超現實主義專有名詞的過程。年輕的藝術家們在譯介背後所隱藏的現代性訴求，以及這種訴求與歷史語境之間的割裂與彌合，他們為了將「超現實主義」收編入當時本土語境中藝術的「現實主義」話語體系所做出的努力，反映出這場有關

「超現實主義」的譯介並不是單向的傳播，而是幾重話語體系之間的角力與妥協。其中呈現的豐富性與矛盾性，不僅挑戰了學界長久以來對獨立美協的一般性假設，同時也令我們無法迴避這個特殊藝術團體的主體性欲望，以及潛藏其中的焦慮。

參考文獻

水中天（2008）。中國繪畫史上的現代藝術實驗——在中國油畫現代性研討會上的專題發言。《美術研究》，1，24—27。

【Shui, Z. T. (2008). Zhongguo huihuashi shang de xiandai yishu shiyan: Zai Zhongguo youhua xiandaixing yantaohui shang de zhuanti fayan. *Art Research*, 1, 24-27.】

尼特（1932）。談談洋畫的鑒賞。《藝術旬刊》，1（7），7—10。

【Ni, T. (1932). Tantan yanghua de jianshang. *Yishu Xunkan*, 1(7), 7-10.】

尼特（1933）。超現實主義的繪畫。《藝術》，1，1—5。

【Ni, T. (1933). Chaoxianshi zhuyi de huihua. *Yishu*, 1, 1-5.】

布赫棟（Breton, A.）（1935）。超現實主義宣言（趙獸譯）。《藝風》，3（10），21—26。

【Breton, A. (1935). *Manifestoes of surrealism* (S. Zhao, Trans.). *Art Style*, 3(10), 21-26.】

布赫棟（Breton, A.）（2010）。超現實主義宣言（袁俊生譯）。重慶：重慶大學。（原著出版年：1924）

【Breton, A. (2010). *Manifestoes of surrealism* (J. S. Yuan, Trans.). Chongqing, China: Chongqing University. (Original work published 1924)】

白砂（1935a）。從批判說到現代繪畫的認識——為答辯晉灑君之質疑而作。《藝風》，3（12），59—64。

【Bai, S. (1935a). Cong pipan shuodao xiandai huihua de renshi: Wei dabian Jinsajun zhi zhiyi er zuo. *Yifeng*, 3(12), 59-64.】

白砂（記）（1935b）。中華獨立美術協會小品展座談會。《藝風》，3（8），31—37。

【Bai, S. (1935b). Zhonghua duli meishu xiehui xiaopinzhazhan zuotanhui. *Yifeng*, 3(8), 31-37.】

伊戈內 (Higonnet, P.) (2014)。巴黎神話——從啟蒙運動到超現實主義 (喇衛國譯)。北京：商務印書館。(原著出版年：2006)

【Higonnet, P. (2014). *Paris myth—From Enlightenment to surrealism* (W. G. La, Trans.). Beijing, China: Commercial Press. (Original work published 2006)】

吳作人 (1935)。藝術與中國社會。藝風，4 (3)，80—82。

【Wu, Z. R. (1935). *Yishu yu Zhongguo shehui*. *Yifeng*, 4(3), 80-82.】

吳琬 (1937)。二十五年來廣州繪畫印象。青年藝術，1，2—17。

【Wu, W. (1937). *Ershiwunian lai Guangzhou huihua yinxiang*. *Qingnian Yishu*, 1, 2-17.】

李東平 (1935a)。中華獨立美術宣言。獨立美術，1 (1)，1。

【Li, D. P. (1935a). *Zhonghua duli meishu xuanyan*. *Duli Meishu*, 1(1), 1.】

李東平 (1935b)。什麼叫做超現實主義。藝風，3 (10)，27—28。

【Li, D. P. (1935b). *Shenme jiaozuo chaoxianshi zhuyi*. *Yifeng*, 3(10), 27-28.】

李超 (2009)。中華學藝社與中國現代美術傳播。美術觀察，3，83—88。

【Li, C. (2009). *Zhonghua xueyishe yu Zhongguo xiandai meishu chuanbo*. *Art Observation*, 3, 83-88.】

杜少虎 (2009)。獨立畫家群的「新方位」——民國時期超現實主義美術的引進和傳播。文藝研究，8，109—120。

【Du, S. H. (2009). *Duli huajiaqun de “xinfangwei”*: *Mingguo shiqi chaoxianshi zhuyi meishu de yingjin he chuanbo*. *Literary and Art Research*, 8, 109-120.】

沈乙夫 (1925年12月14日)。談浮士德。申報，19版。

【Shen, Y. F. (1925, December 14). *Tan Fushide*. *Shenbao*, p. 19.】

沈起予 (1933)。從達達派到超現實主義派。微音月刊，2 (9)，39—51。

【Shen, Q. Y. (1933). *Cong dadapai dao chaoxianshi zhuyipai*. *Weiyin Yuekan*,

2(9), 39-51.】

倪貽德（1932）。超現實主義概觀。武漢文藝，1（1），25—33。

【Ni, Y. D. (1932). Chaoxianshi zhuyi gaiguan. *Wubang Wenyi*, 1(1), 25-33.】

師竹（1929年9月23日）。關於日本二科展。申報，24版。

【Shi, Z. (1929, September 23). Guanyu riben erkezhan. *Shenbao*, p. 24.】

晉灑（1935）。中華獨立美術協會畫展及其「超現實主義」。藝風，3（12），55—58。

【Jin, S. (1935). Zhonghua duli meishu xiehui huazhan jiqi “chaoxianshi zhuyi”. *Yifeng*, 3(12), 55-58.】

貢布里希（Gombrich, E. H. J.）（1997）。理想與偶像——價值在歷史和藝術中的地位（范景中、曹意強、周書田譯）。上海：人民。（原著出版年：1994）

【Gombrich, E. H. J. (1997). *Ideals and idols: Essays on values in history and in art* (J. Z. Fang, Y. Q. Chao & S. T. Chou, Trans.). Shanghai, China: People. (Original work published 1994)】

崇素（1929年10月19日）。新野獸派與超現實派。申報，33版。

【Cong, S. (1929, October 19). Xinyeshoupai yu chaoxianshipai. *Shenbao*, p. 33.】

梁錫鴻（1935a）。超現實主義畫家論。藝風，3（10），42—47。

【Liang, X. H. (1935a). Chaoxianshi zhuyi huajia lun. *Yifeng*, 3(10), 42-47.】

梁錫鴻（1935b）。超現實主義論。藝風，3（10），29—30。

【Liang, X. H. (1935b). Chaoxianshi zhuyi lun. *Yifeng*, 3(10), 29-30.】

陳抱一（1942）。洋畫運動過程略記。上海藝術月刊，11，225—227。

【Chen, B. Y. (1942). Yanghua yundong guocheng lueji. *Shanghai Yishu Yuekan*, 11, 225-227.】

陶詠白（2008）。走進趙獸。載於廣東美術館（編），趙獸：神秘的狂氣（頁19）。廣州：廣東美術館。

【Tao, Y. B. (2008). Zoujin Zhao Shou. In Guangdong Museum of Art (Ed.),

Zhao Shou: Mysterious madness (p. 18). Guangzhou, China: Guangdong Museum of Art Press.】

傅雷（1932）。現代中國藝術之恐慌。《藝術旬刊》，1（4），3—5。

【Fu, L. (1932). Xiandai Zhongguo yishu zhi konghuang. *Yishu Xunkan*, 1(4), 3-5.】

曾鳴（1935）。超現實主義的詩與繪畫。《藝風》，3（10），38—41。

【Zeng, M. (1935). Chaoxianshi zhuyi de shi yu huihua. *Art Style*, 3(10), 38-41.】

愛倫堡（Ehrenburg, I. G.）（1934）。超現實主義派（黎烈文譯）。《譯文》，1（4），367—375。

【Ehrenburg, I. G. (1934). Surrealism factio (L. W. Li, Trans.). *Translation*, 1(4), 367-375.】

趙獸（1945年12月6日）。讀梁錫洪何為。《建國日報》，4版。

【Zhao, S. (1945, December 6). Du Liangxihong hewei. *Jianguo Ribao*, p. 4.】

劉汝禮（記）（1979）。魯迅在上海中華藝術大學的講演。《美術》，5，4—5。

【Liu, R. L. (1979). Luxun zai Shanghai Zhonghuayishudaxue de jiangyan. *Art*, 5, 4-5.】

劉獅（1947a）。三十五年來中國的洋畫運動。《文潮月刊》，2（3），598—603。

【Liu, S. (1947a). Sanshiwunian lai Zhongguo de yanghua yundong. *WenChao Yuekan*, 2(3), 598-603.】

劉獅（1947b年5月11日）。現代法蘭西繪畫論。《申報》，9版。

【Liu, S. (1947b, May 11). Xiandai falanxi huihua lun. *Shenbao*, p. 9.】

廣東美術館（編）（2008）。趙獸：神秘的狂氣。廣州：作者。

【Guangdong Museum of Art. (Ed.). (2008). *Zhao Shou: Mysterious madness*. Guangzhou, China: Author.】

魯迅（1973）。熱風·隨感錄四十三。載於魯迅先生紀念委員會（主

編)，魯迅全集（第二卷，頁49）。北京：人民文學。

【Lu, X. (1973). Refeng 43. In Lu Xun xianshen jinian weiyuanhui (Ed.), *Lu Xun quanji* (Vol. 2, p. 49). Beijing, China: People's Literature.】

穆天梵（1935）。獨立線上的作家群介紹。《藝風》，3（11），62—65。

【Mu, T. F. (1935). Duli xianshang de zuojiaqun jieshao. *Art Style*, 3(11), 62-65.】

謝海燕（1930年12月13日）。日本帝展洋畫巡覽。《申報》，20版。

【Xie, H. Y. (1930, December 13). Riben dizhan yanghua xunlang. *Shenbao*, p. 20.】

羅素（Russell, J.）（1998）。《現代藝術的意義》（陳世懷、常寧生譯）。南京：江蘇美術。（原著出版年：1968）

【Russell, J. (1998). *The meaning of modern art* (S. H. Chen & N. S. Chan, Trans.). Nanjing, China: Jiangsu Fine Arts. (Original work published 1968)】

關良（1947年1月26日）。現代繪畫之真實性。《申報》，10版。

【Guang, L. (1947, January 26). Xiandai huihua zhi zhenshixing. *Shenbao*, p. 10.】

法文文獻

Breton, A. (1924). *Manifeste du surréalisme* [Manifesto of surrealism]. Retrieved from <http://inventin.lautre.net/livres/Manifeste-du-surrealisme-1924.pdf>

