

# 林风眠论艺

林风眠原著 朱朴选编

上海书画出版社

名家论艺经典 ● 专家选编导读

ISBN 978-7-80725-889-6



9 787807 258896

定价：25.00元

# 林风眠论艺

林风眠 原著  
朱 朴 选编

上海书画出版社

---

### 图书在版编目(CIP)数据

林风眠论艺/林风眠原著;朱朴选编. —上海:上海书画出版社,2010.1

(近现代名家论艺经典文库)

ISBN 978-7-80725-889-6

I. 林… II. ①林… ②朱… III. ①艺术评论—文集 IV. ①J05-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 230597 号

---

近现代名家论艺经典文库

## 林风眠论艺

林风眠 原著 朱朴 选编

---


责任编辑 黄 剑

技术编辑 钱勤毅

封面设计 王 峥

责任校对 周倩芸

---

出版发行  上海书画出版社

地址 上海市延安西路 593 号

网址 [www.shshuhua.com](http://www.shshuhua.com)

E-mail [shcpsh@online.sh.cn](mailto:shcpsh@online.sh.cn)

印刷 上海市印刷十厂有限公司

经销 各地新华书店

开本 889×1194 1/24

印张 7.17 字数 150 千字

版次 2010 年 1 月第 1 版 2010 年 1 月第 1 次印刷

印数 0,001-3,300

---

书号 ISBN 978-7-80725-889-6

定价 25.00 元

若有印刷、装订质量问题,请与承印厂联系

导言·····	1
自序·····	9
东西艺术之前途·····	13
艺术的艺术与社会的艺术·····	23
致全国艺术界书·····	25
原始人类的艺术·····	45
我们要注意——国立杭州艺专纪念周讲演·····	65
徒乎奈何是不行的——国立杭州艺专纪念周讲演·····	71
中国绘画新论·····	75
知与感·····	95
《前奏》发刊词——为《前奏月刊》作·····	99
美术的杭州——为时事新报新浙江建设运动特刊作·····	103
我们所希望的国画前途·····	111
美术馆之功用·····	115
什么是我们的坦途——为杭州民国日报新年特刊作·····	119
艺术家应有的态度·····	123
美术界的两个问题·····	125
要认真地做研究工作·····	129
印象派的绘画·····	131
丰富多彩的越南磨漆艺术展览·····	141
抒情·传神及其他·····	143
回忆与怀念·····	147
老老实实做人  诚诚恳恳画画·····	151
林风眠台北答客问·····	153
附录：给学生潘其鏊的信札·····	159

## 导言

朱朴

林风眠(1900—1991)是我国现代艺术教育的奠基人之一。他创建的杭州国立艺术院,以“介绍西洋艺术;整理中国艺术;调和中西艺术;创造时代艺术”为方针,博采众长,广聚人才,培养了如赵无极、朱德群等一批具有国际影响的著名画家。同时,他自己也是一位杰出的开派宗师。法国巴黎塞尔西博物馆馆长瓦迪默·埃利塞夫在1979年“林风眠画展”的序言中写道:“半个多世纪以来,在所有为使中国人民熟悉和了解西洋画及其绘画技艺而作出贡献的画家中,林风眠是首屈一指的,也就是说他是唯一已经接近了东西方和谐精神融合的理想画家。”另外,英国著名中国现代美术史论家苏利文起初只注意中国的徐悲鸿和刘海粟,随着对中国现代美术的深入了解,对林风眠作出了这样的评价:“比同时代的任何中国艺术家都更了解西方艺术(尤其是后印象派艺术),曾与马蒂斯在一起,能够把西方美学内在化并与他对中国艺术的理解相融合……以创造新的绘画。”<sup>①</sup>可见林风眠的艺术成就已经被世人瞩目,载入史册,毋庸置疑。那么林风眠在他人生路上经历了些什么?他心里想些什么?他的艺术观念又是什么?他又是如何付之实践

<sup>①</sup> 曹意强、范景中合编《二十世纪的  
中国绘画》,杭州浙江人民美术出版  
社,1997年,515页。

而获得成功的？不妨读一读他的文集，从中可以略知一二，受之启发。

### 树立观念 把握机遇

每一位成功人士，在他一生中有许多机遇。有的机遇是不期而遇；有的机遇放在你面前看你是否能紧紧把握；有的机遇则是竭力争取而得。1919年如同当下一样涌现了一个出国潮，出身广东梅县山村的林风眠闻讯参加赴法勤工俭学的行列，同船漂洋过海的有蔡和森、蔡畅、向警予等一批立志改变中国现状的革命家，林风眠和他的同乡同学林文铮则立志复兴中国艺术。如果说林风眠的留学是他人生路上的良好开端的话，那么，后来蔡元培推荐林风眠担任国立北平艺术学校校长便是为他搭建了一个施展才能的平台。林风眠在京任职期间，不仅发起组织了一个史无前例的庞大的“北京艺术大会”，而且在《东方杂志》上发表论文《东西艺术之前途》，他从艺术的起源来说明艺术的由来，又通过比较的方法梳理出东西艺术的构成方法之异同长短，简言之“西方艺术形式上之构成倾向于客观一方面”，“东方艺术，形式上之构成倾向于主观一方面”，“其实西方艺术上之所短，正是东方艺术之所长，东方艺术之所短，正是西方艺术之所长”。于是林风眠公开提出了东西艺术调和与互补的艺术主张。这一主张的提出正值“国粹派”和“西洋派”之间争端不可开交的时候，突然冒出“调和东西艺术”的论调，不免令人怀疑，“东西艺术”能不能调和？能不能互补？在没有真正体现该主张的艺术品出现之前，林风眠在1929年又发表了一篇名为《中国绘画新论》，他从绘画发展史的角度系统论述了“一民族文化之发达，一定是以固有文化为基础，吸收他民族的文化造成新时代，如此生生不已的。中国绘画过去的历史也是如此；最明显是佛教输入之后，在绘画上所产生的变化”。林风眠成了当时画坛叱咤风云的人物，可是当他从“兼善天下”的社会角色，转化为一个丧失话语平台，成为“独善其身”的独居农舍仓库的孤寂者，表面看来，他失去了权

力,失去了话语平台,实质上他恰得到了实践个人艺术主张、艺术观念的探索时间。从这意义上来说,这是林风眠人生的拐点,也是林风眠难逢的机遇。当然,这种机遇对一般人来说具有苦涩意味的,因为他必须经得住清贫孤独的苦炼和煎熬。1927年,他在《致全国艺术界书》中早已表示,如果他的主张和艺术运动得不到社会广泛的响应和支持的话,他准备以“我入地狱”之精神去实现自己提出的既定目标——复兴中国艺术!

### 力排众议 坚定信心

艺术家的观念,是创新的前提,也是创新的原动力。但是光有观念和理论而拿不出真正体现观念的作品,等于空口说白话。为此林风眠必须在理论上弄清一些基本的道理,如艺术的由来。斯宾塞认为“艺术只是人类剩余的生活力上一种无味的游戏一样,是个诱人的魔女”<sup>①</sup>,林风眠对这种“游戏说”进行了批判,他认为艺术是人类情感的产物,只有艺术家受之感动的事物创造出来的作品,才能引起别人的共鸣。实际上他继承了传统的“移情说”的审美观念。又如评判一件艺术品的好坏以什么为标准。托尔斯泰的《什么是艺术》一书中说:“艺术好坏的定论,应该了解艺术的人多寡而决断,如多数人懂得,多数人说好的便是好艺术;多数人不懂的,多数人说不好的便是坏艺术。”对以上观念,林风眠同样持批判的态度,他认为对“艺术应有相当训练”,才有鉴赏艺术的能力,这与马克思所说的“要欣赏音乐,人的耳朵必须受之训练”相吻合。不能不佩服林风眠的睿智和判断力。

当林风眠孤身一人来到农舍仓库潜心探索的时候,有人便说他躲进了“艺术的象牙塔”,也就是说他放弃了“为社会的艺术”,而专门从事“为艺术的艺术”。其实,以林风眠观点无论是“为社会而艺术”,还是“为艺术而艺术”,两者并不相冲突,其作品之美,只要对人类的情感产生积极向上的影响,都是无可非议的。<sup>②</sup>

<sup>①</sup> 引自《致全国艺术界书》

<sup>②</sup> 引自《艺术的艺术与社会的艺术》



也许就是因为林风眠在思想上调和了这两者之间的矛盾，于是有人给他扣上形式主义的帽子。甚至把他创办的西湖国立艺术院也说成是形式主义的大本营。如果林风眠在哲学上、美术史论上没有坚实的基础，其奋斗的目标岂不就要受到动摇和干扰？然而，林风眠大胆地指出“对学术的研究领导做的太少，对待美术创作问题上一知半解，把社会主义现实主义的道路看的太狭小，墨西哥世界著名画家西盖罗依斯在座谈会上说得很清楚：‘社会主义现实主义的美术创作，随着各民族文化传统的不同而正在开始；决不是也不可能拿历史上过去的东西，如自然主义或学院派的东西来替代我们的社会主义现实主义’”<sup>①</sup>。可悲的现实是把“自然主义学院派替代社会主义现实主义的美术创作，成为清规戒律”，反之便“扣上形式主义的帽子，一棒打死”。所以，林风眠认为：“学术上的问题不允许主观和粗暴，必须提倡广泛的学术研究，才能达到真正的百花齐放。”<sup>②</sup>至于“究竟什么是古典主义、浪漫主义、写实主义、自然主义、印象主义、学院派或野兽派、立体派、未来派……？它们怎么形成和成熟？不要先肯定或否定一切。必须研究它们，了解它们，的确消化它们，细细地做一番去芜存菁的工作”<sup>③</sup>。肺腑之言，差一点引来烧身之祸！对于西方美术史早已肯定了的而国内尚在批判的印象主义，如果不加介绍，岂不成了鸵鸟一般。1958年，林风眠应上海人民美术出版社的特邀，将印象主义的来龙去脉作了全面的详实的介绍。由此可以看出林风眠作为一个艺术家，为达到自己树立的奋斗目标，不光在绘画技艺上下功夫，而且在理论和美术史论方面，有着相当的修养和主见。

① 引自《美术界的两个问题》

② 引自《美术界的两个问题》

③ 引自《要认真地做研究工作》

### 绘画的本质是什么？

林风眠在1936年出版的《艺术丛论》序言中说：“绘画的本质是绘画。”林风眠在这里仅提了一个绘画本体的概念，而非本质性的意义。

或许当时为了平息“国粹绘画”与“西洋绘画”之争而来个和稀泥。也就是说“国粹绘画”是绘画，“西洋绘画”也是绘画，本质上没有什么区别罢了。其实不然，这里林风眠却提出了一个值得探讨的绘画本质的命题。这一命题，实际上在林风眠发表的一系列的文章和艺术实践中已经作了回答。现在我把它们梳理如下：

一、艺术的起源。林风眠归结在人的情绪冲动的表现上，其“表现之方法，需要相当的形式”<sup>①</sup>而产生了绘画、音乐、舞蹈之类的艺术门类。

二、林风眠在分析东西艺术之异同时这样写道：西方艺术“寻求表现的形式在自身之外”，而东方艺术“寻求表现的形式在自身之内”，方法之不同而表现在外部之形式，因趋于相异。纵观东西方绘画史不难发现，西方绘画的传统是以模仿自然的写实主义绘画。19世纪至20世纪初，在反传统的旗帜下，在各自的观念支配下，创造了各种不同的绘画形式，如印象派、野兽派、立体派、抽象派、未来派、超现实主义等等；二次世界大战以后，以美国为代表又掀波普艺术、行为艺术、装置艺术等等。种种流派归根结底在于某种观念下的形式。而以中国为代表的东方绘画，其传统形式不外乎二种：一是来自“盛唐壁画”及民间艺术形式；二是来自“文人画”形式。自古以来的中国绘画只以文人画的传统形式论长短，造成形式单一。林风眠之所以提出调和东西艺术，无非是想通过东西艺术的嫁接而创造一个崭新的绘画形式，如同混血儿般的新生命。

上世纪50年代初，林风眠第二次辞去公职，定居上海，继续潜心探索。林风眠在上海有机会看旧戏，在看戏时，他发现新戏是分幕，而旧戏是分场来说明其故事的。分幕似乎只有空间的存在，而分场似乎有时间的绵延的观念，时间和空间的矛盾，在旧戏里似乎容易得到解决，像毕加索有时解决物体都折叠在一个平面上一样。其实，林风眠就是从中国“盛唐壁画”和民间艺术为切入点，吸收西方现代派分解重构的

<sup>①</sup> 引自《东西艺术之前途》

方法,把“一场一场的人物”,“一个一个把他折叠在一个平面上”,其“目的不是求物、人的体积感,而是求综合的连续感”。如果西方印象派、立体派等现代诸派在20世纪上半期创造了许多新的绘画形式贡献人类,那么,“20世纪下半期的东西是怎样呢?是不是再这样重复”?显然不是,那又怎样才能书写美术史的新篇章呢?这里有个知己知彼的问题。“东方的形式和西方不同的基本上是什么”?“是不是西方的光暗较强,一与二成对比。东方是从一到二?是不是前者是空间的观念多而后者是把时间的连续作为出发点”?以印象派大师雷诺阿的色彩来说“是不是一到二?他是不是用一比二的立场去寻求一到二。而高更明白了一到二的立场,而解脱不了一比二”<sup>①</sup>。总之,无论是东方的艺术形式还是西方印象派大师雷诺阿、高更之辈的艺术形式,都没有彻底解决一个时间和空间的矛盾,将其统一表现在一个平面上。而林风眠在中国戏剧的影响和启发下,成功地完成了这一时空统一表现的历史使命,创造了一种崭新的具有现代精神的中国绘画形式,屹立于世界艺术之林。所以,从林风眠的理论到实践,其“绘画的本质”就是在探索创造一种新形式!当然,所谓形式,并非是为形式而形式,而必须有相应的内容。那内容便是在《什么是我们的坦途》中提出的“从个人意志活动的趋向上,我们找到个性,从种族意志活动力的趋向上,我们找到民族性,从全人类意志活动的趋向上,我们找到时代性”。从他的《宝莲灯》、《南天门》、《火烧赤壁》等一系列的戏剧人物的作品到《人生百味》、《噩梦》系列,无不具有个性、民族性、时代性的内核。正当他在艺术探索中“闻到了汽油味,感觉到高速度,接触到生理的内层,心理的现象”,见到一束曙光而欣喜时,生命给他留下的时间已经不多。正如他在答台湾读者问时所说:“如果再多给我五十年,能够再多画一点,多贡献一些东西。”写到这里,使我想起他常说的一句话:“画家最终靠作品来说话。”此话意味深长,对于一个肩负历史使命孤军探索的人来说,只能以自己的作品来说明自己的一切的一切!

<sup>①</sup> 引自《林风眠给学生潘其懿的信》

画家的艺术观念和他所展现的作品,往往是超乎历史进程的,当下或许尚未理会,甚至还误判他为形式主义者,随着时间的推移,人们会重新认识林风眠,重新评估林风眠的绘画在历史长河中的地位及其价值!



时间过得很快，离开我写《致全国艺术界书》马上就是八年。不错，现在在蒋委员长所首倡的“新生活运动”中，诸位看到“艺术化”同“劳动化”及“军事化”并列，因此，再看了我那篇文字底内容一定觉得有些儿夸张。这是可喜的现象，中国在这短短的八年中就有这样快的进步！但是，我们都不是那些敝屣历史的人物，请回忆八年前的中国艺术界情形罢：那时候，艺术在一般人的眼里到底算得了什么东西呢？不是显然地当做洪水猛兽那样看待的吗？中国的艺术家又怎样呢？不是完全不顾所以可称为艺术家的那艺术工作，而一意在任意胡闹吗？目击着那样的情形，又谁不想大声疾呼地，企图唤醒那一时的迷梦呢？在现在看起来，那“大声疾呼”诚然不免有些儿稚气；而发出那“大声疾呼”来的心情也有些儿可怜；然而，须知道，那时绝不是像现在的这样情形啊！在现在，艺术能被举国上下这样看得起，自然是可喜的事；要是有个八年前那种可痛的现象做为对照，则眼前的现象岂不是更加可喜了吗？

西湖国立艺术院时代的《亚波罗杂志》是半月刊性质。我们没有一文钱的稿费，国内写这类纯艺术论文的同志又很少，每月要十二万多字

\* 本序是1936年南京正中书局出版的《艺术丛论》的序言

的杂志，全要几位同事独立去负担，需稿至急当然是意内的事。《原始人类底艺术》一文便是为《亚波罗》补白而写的。自然，这种材料对于有志研究艺术史的人是很重要的。我很想抽出一部分时间，从已有的各种材料中找出一个足为研究艺术史的人的模楷的线索来，作为国内研究艺术史的人的参考。不料，在开创时代的西湖国立艺术院的院务竟是纷如乱丝，简直找不出什么时间来从事从容考虑，因此，我到底既是答应了编者有这篇东西，又被催得很急，就不得不草率完篇。这文字既是这样产生的，自然说不上如何好；只因为，我国希望国内有人从原始时代出发去完成一部艺术史的原意仍如昨昔那样深切，所以仍然把这篇文字保存在此地。至少，我是比较有系统地为大家搜集了一部材料了。

1928年的两篇短文，是在国立杭州艺专总理纪念周的演讲，劳同事记下来的。浅薄是难免的，因为同个人一向对于推行艺术教育的主张很相合，所以也收在这里。

绘画的本质是绘画，无所谓派别也无所谓“中西”，这是个人自始就强力地主张着的。诸位也许知道，在中国，有一个“国粹绘画”同“西洋绘画”剧烈地论争着的时期。——我敢说，就是在眼前，这种论争也还在继续着。这是件很不幸的事情！因为，在中国从明清以后，所谓“国粹画”的中国固有方法是无可疑义地快要走入歧途了；所谓“西洋画”的舶来方法也不过是个嫩嫩的新芽；我以为，大家论争的目标应该是怎样从两种方法中间找出一个合适的新方法来，而不应当互相诋毁与嫉视的。《中国绘画新论》就是根据这样的立场写成功的。我希望：果然是很固执地以为“非是中国画不能算好的绘画”的人，应该知道什么是所谓“中国画”的根本的方法，不要上了别人的当还不知道；果然是很以“西洋画”为好的人，也要知道“中国画”有它可以成立的要素，这要素有些实可补足所谓“西洋画”之所缺少的。因为这论争我以为还不会泯灭，所以我也把这篇《中国绘画新论》收在这里，算是我们研究的一点

管见。

《前奏发刊辞》卑之无甚高论，与《我们要注意》等，以同一的理由没有把它们抛弃。

《艺术的杭州》是从《新浙江建设运动特刊》中分得的一个题目。记得往年到东邻去的时候，看看他们的所谓“风景区”者实在不过尔尔，比起中国各处的风景来，简直不可同日而语的地方很多；然而，我们从这不过尔尔的“风景区”上所收到的外来经济数字，真是大得惊人！中国有那么多的不可同日而语的好风景，因为不晓得努力整理的缘故，本是可以作为地方上绝大财源的东西，倒好像全没有那回事一样，说起来多么可怜！这个题目不是我所爱写的一类题目，在这篇文字里我也没有做到像那题目所需要的，只是在提起国人不要看轻风景对于民性陶冶对于经济繁荣这些上头，我想不是没有一些儿作用。

《什么是我们的坦途》是为1934年《杭州民国日报新年特刊》写的。这算是个人对美学上的一点见解，也可以当做个人对于当代中国艺术家工作态度上的一点忠告。我得声明，这些文字的产生几乎都在“新生活运动”之前，所以，关于新生活运动与艺术的文字我就不收在这小册子里来了。

总之，我不是很会写文章的人，我也没有很多的时间来致力于这些，这小册子的成立，一面要感谢正中书局的好意嘱托，一面要感谢为我收集起这些文字来的同事，一面也要作为我在这不大有全部计划的文字生涯上的一个结束。——以后如有以文字同大家相见的机会，我希望是别一方面的专门的研究。

1935年



