

# 林風眠全集

*The collected works of Lin Feng Mian*



天津人民美術出版社

# 林风眠全集

## 上卷

主 编 杜滋龄

责任编辑 顾祝君

技术编辑 李宝生

装帧设计 陈 彤

图版摄影 冯伟烈

出版发行者 天津人民美术出版社

印刷者 北京百花彩印有限公司

经 销 新华书店天津发行所

开本：787×1092毫米 1 / 8

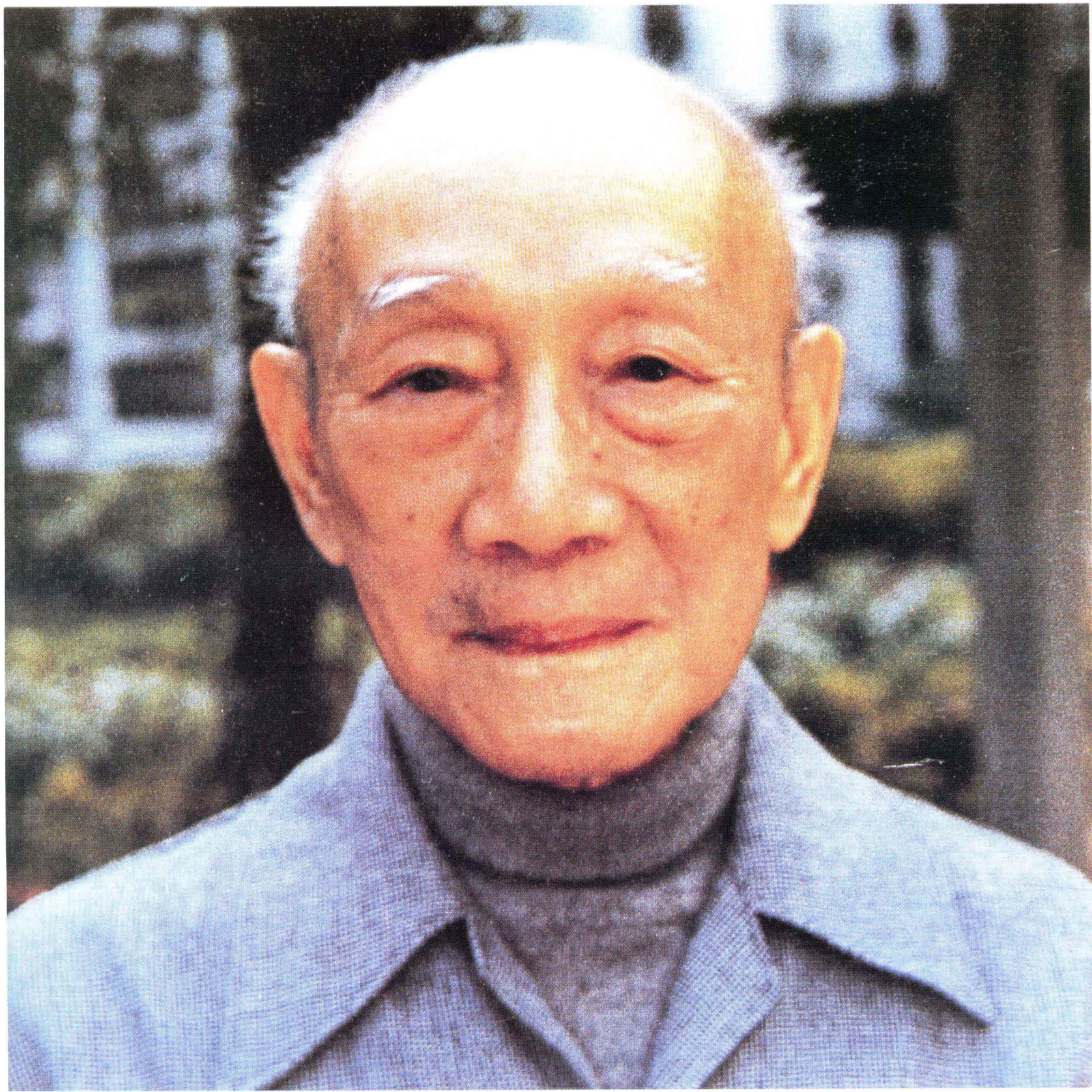
印数：0001——2000

1994年10月第一版第一次印刷

ISBN 7-5305-0405-3

J · 0405

版权所有



中国绘画大师林风眠 1900~1991

# 尸骨已焚说宗师

## ——林风眠画集序

吴冠中

一代宗师林风眠，中国现代美术史上闪亮的星，1991年8月殒落于香江。林老师生前落寞，死后也未见哀荣，他走完艰涩、孤独、宁静、淡泊的91个春秋，临终遗言，将其骨灰撒作花肥。今天天津人民美术出版社出版他的巨型画集，约我作序，再次回顾老师的耕耘，悲凉多于喜悦。

### 巨匠一园丁

中国传统绘画随着五四新文化运动的大潮冲出低谷，吸取西方，中西结合成为谁也阻拦不住的必然的发展趋势。老一辈的美术家到欧洲、日本留学，直接或间接引进西洋画，年幼的西洋画发育不良，成长缓慢。倒是由于异种的闯入，促进了传统绘画的剧变与新生。这些学了西画回来的前辈们大都自己拿起水墨工具创新路，启发年轻一代对传统的重新认识。传统是反传统，反反传统，反反反传统的连续与积累。

时至今日90年代，对西方绘画和传统绘画两方面的认识都较五四时期大大提高、深入了，中、西结合可说已成为创作中的主流。主流往往被时髦利用作装饰品，各式各样不同水平的画展中，大都标榜作者融会了东方和西方。说时容易做时难，艺术中，中、西结合的成活率不高。父母生孩子，总希望新生儿能结合父母双方的优点，但孩子偏偏继承了父母缺陷的例子并不少。郎世宁是早期结合中、西绘画最通俗的实例，他主要运用西洋表现立体感的手法，来描绘中国的花鸟、走兽及人物等题材，赢得了宫廷中大批美盲官僚的喜爱，欺蒙了无知的皇上。正因评画的标准大都只凭“酷似”，所以苏东坡才批评这种“见与儿童邻”的低层次。不论形似，又论什么呢？美术美术，其存在价值在美。千般万种的手法都可能创造美，有立体感的美，有非立体感的美，有时增强了立体感反而显得丑陋，郎世宁完全不体会“删繁就简三秋树”的郑板桥式的审美观。古希腊、罗马的传统重立体表现，绘画基本立足于形象塑造与色彩渲染，在形与色的刻画中精益求精。中国人初见立体逼真的西洋画必然感到新颖，郎世宁适时呈献了受欢迎的贡品，但他自己也许并未意识到：他将咖啡倾入了清茶，破坏了品味。郎世宁当然有其历史作用和文物价值，我只是不喜欢他低品味的不协调的画面。19世纪末以来，西方艺术吸取非洲和东方，量变而质变，不再局限于追求客体的表面肖似。反传统，反反传统，反反反传统确乎是世界性的艺术发展规律。我们的前辈们出

洋留学取经，取的是什么经呢？派系纷争，见仁见智，玄奘的鉴别力和修养影响着中国佛学的发展吧！写实的技巧很容易获得中国官方和民间的赞美，认为这就是西洋画了。同时在中国画的改进中，也就局限于吸取西方学院式的素描能力，实质上与郎世宁异曲同工。在这中、西绘画交融的时代潮流中，林风眠着眼中、西审美观的结合与发展，通过长期艰苦实践，开创了独特新途，其作品最终被广大群众认识，偏爱，随着历史的进展，其形象日益鲜明，影响日益深远。

林风眠 1920 年到法国，先在里昂美术学校杨赛斯（YANCESSE）工作室学雕刻，后转入巴黎高等美术学院学院派教授谷蒙（CORMON）工作室学油画，攻打坚实的基础。显然他未肯陷入学院的牢笼，而偏向印象派、后印象、野兽派、表现派等个性奔放的狂热画家，他深入理解、体会了现代西方的审美精髓。同时也经常到东方博物馆钻研中国的传统艺术，绘画、陶瓷等。海外游子在东、西方艺术的比较研究中，也许更易发现自己，辨认自己的前途。年轻的林风眠作过《摸索》表现一群摸索者，都画成瞎子，他们是苏格拉底、孔子、释迦牟尼、荷马、但丁、达·芬奇……回国后作《人道》等重大社会题材的大幅作品，成教化，助人伦，忧国忧民。但艺术救国尚属空中楼阁，他终于发现自己“毕竟不是振臂一呼而应者云集的英雄”，便渐渐转入艺术自身的革命。他为同学纪念册上题写“为艺术战”，平易近人、和蔼善良的林风眠只有微笑，很少见他生气，他与谁战？而在作品中，他旗帜鲜明地与因袭传统战，与浮浅的崇洋战，与虚情假意战，与庸俗战。

细读林风眠的作品，大致可归纳为几方面的特色：

#### （一）块面与线弦的二重唱：

作者首先把握画面的整体结构，重视平面分割，调动全部面积，不浪费分寸之地，因此往往连签名的位置也没有。马蒂斯说：“画面不存在可有可无的部分，凡无积极效益者，必起破坏作用。”中国画中的空白，计白当黑，应属严格的积极的有意识的安排。林风眠采用块面塑造奠定画面的建筑性，但他扬弃了块面的僵硬性，融入水墨与宣纸接触的浑厚感，因之他的块面没有死板的轮廓，而是以流畅的线之造型来与之配合，补充，组成块面与线弦的二重唱或协奏。他的仕女、瓶花、山水、果木等多样题材，其形象风姿大都在面与线的重唱中忽隐忽现，分外妖娆。他发展了传统绘画构线赋彩的单一效果。近年京剧改革中亦试引进西洋乐器与传统锣鼓琴弦相配合，这是林风眠在 30 年代便起步的探索，从他画面中人们欣赏大提琴的浑厚之音时又遥闻悠悠长笛。

#### （二）方、圆的饱满与几何的秩序：

林风眠的画幅基本采取方形。我们古代也有偏方形的册页，但认真、有意以方形构图则是林画的特色，今天模仿者已甚众，并成风气。林风眠之采用方形，决非偶然兴之所至，而是基于他的造型观。方，意味着向四方等量扩展，以求最完整、最充实的内涵。圆，亦是扩展到最大量感的结果，从造型角度看，方与圆近乎等值，是孪生兄妹。林风眠的方形画面中往往只容纳一个圆，所有的空间都被集中调配，构成一统天下与大气磅礴之感。最明显的例子是鸡冠花、大理花、绣球、菊花等多样盆花及水果、瓶罐等静物组合，令人感到无限饱满，其花卉什物弧曲线在方形宇宙间沾尽风流，即便画面不大，气势宽阔博大。亦爱方圆，

亦爱锐利，干枝横斜，苇叶尖尖，渔翁的竿，白鹭的腿……画面常出现坚挺锋利的线，刺破寂寥，对照了团块的量感美。这些锋利的线并非只是孤立的线，它们是画面几何形的构成因素。画中几何，不规则，其实有规则的几何往往是造型艺术的奠基石。立体派的审美基础是几何造型。亚里斯多德在雅典艺术院的大门口写道：不懂几何者请不要进来。林风眠那些变形的桌面、门窗、不合透视的瓶罐，其用心良苦处正是追求艺术构成中的几何秩序。他的宝莲灯等一系列的京剧人物，充分表达了几何形之复杂交错美，铿锵有声。那幅芦花荡，如袁世海看到，当可作为亮相的参考范本吧！

### （三）黑白的悲凉与彩色的哀艳：

1940年前后，重庆一家报纸上登了一条消息：林风眠的棺材没有人要。我们当时吃了一惊，细读，才知香港举办林风眠画展，作品售空，唯一幅棺材卖不掉。我没有见过林老师画的棺材，但立即意味到黑棺材和白衣哭丧女的强烈对照。黑墨落在白宣纸上所激发出来的强烈对照当属各种绘画材料所能产生的最美妙效果之一。印象派认为黑与白不是色，中国人认为黑与白是色彩的根本，绘画的基石。正是黑在西方是丧事的象征，白在中国是丧事的标志。因之，黑与白极易使人联想到哀伤。但黑与白均很美。“若要俏，常带三分孝”民间品味亦体会到素装中的白之美感。林风眠竭力发挥黑的效果，偏爱黑乌鸦、黑渔舟、黑礁石、黑松林、黑衣女……紧邻着黑是白墙、白莲、白马、白衣修女，白茫茫的水面。黑白对照，衬以淡淡的灰色层次，表现了孤独荒寒的意境，画面透露着淡淡的哀愁与悲凉。淡抹浓装总相宜，自嘲是“好色之徒”的林风眠，同时运用浓重的彩色来表现艳丽的题材。彩色落在生宣纸上，立即溶化，淡化，故一般传统水墨设色多为浅绛，如今追求浓郁，林风眠经常采用水粉厚抹、色中掺墨、墨底上压色或同时在纸背面加托重色，竭力使鲜艳华丽之彩色渗透入流动性极强的生宣纸，而保持厚实感。其色既吸取印象派之后色彩的冷暖转折规律，同时结合中国民间大红大绿的直观效果，寓丰富多彩于天真烂漫，严格推敲于信手涂抹。然而，华丽的彩色中依然流露着淡淡的哀愁。紧紧拥抱，相互依偎的满盆红花、遍野秋树，予人宫花寂寞红或霜染红叶不是春的惆怅；丁香、紫藤，或垂或仰，也令人有身世飘零之感；就是那杂花齐吐的庭院吧，仿佛误入“游园惊梦”的后花园，春如线，彩点中隐现着线之缭绕。

### （四）童心与任性：

在那极左思潮泛滥的年代，李可染有一次无限感慨地对我说：到处见不到林风眠的作品，偶然发现在一本小朋友的刊物上印了一幅林老师的画。我听了先是同他感到同样的苦涩，但一转念，其实作品倒是找到了最理想的发表对象，童心对童心。林风眠的作品流露着一片童心，有心人虽意识到作者内心深深隐藏着哀愁，而画面上洋溢着天真烂漫，与儿童画相邻。儿童画有失天真，是普及美育教学最基本的阵地，应多多诱发孩子们的美感，以比赛等方式予以适当的鼓励，促进美术教学的发展。但过分鼓吹儿童明星，不切实际，违反了艺术成长的规律，有几个被捧上天的“天才”儿童后来真的成了伟大的艺术家？几乎一个也没有。过早接受技艺的训练不一定是优势，绘画艺术，技艺从属于思想感情，技艺迟早都可学到手，而感情素质的高低决定作者成就的高低。杰出的艺术家太少了，都缘于，大人者渐失其赤子之心。林风眠爱画林间小鸟，画得多多的，满满的，淋漓尽致。小鸟都静静地乖乖地躲在叶丛或花丛中，椭圆状的花叶与

团状的鸟之体形配合和谐，相衬相吻。丫杈横斜，将鸟群与花叶统统织入紧凑的构图，予人视觉形象的最大满足感。从孩子的天真，爱鸟的童心，林风眠进入形式结构的推敲与经营，但其经营与推敲之苦心，竭力不让外人知晓，外行看热闹，内行看门道，仿佛只是任性涂抹，作者于此呕尽心血。

#### （五）风格形成的轨迹：

林风眠少年时代跟祖父打石碑，跟父亲学描绘，青年时代在法国学雕刻、学院派及现代派油画，钻研中国传统和民间艺术，他涉足于古、今、中、外。在杭州艺专时期，他主要作斑斓的油画，同时作舒展流畅的水墨。那时林风眠的油画色彩厚重，笔触宽阔，以此区别于拘谨写实的作风，形成自己的面貌。但，虽也融进或多或少东方情味，仍未与西方印象派之后的野兽派、表现派等等拉开太大的距离。至于水墨，追求湿漉漉的晕染与线条穿插，构图处理，仍未完全冲破传统程式的局限性。西方的油画与传统水墨间尚存在着鸿沟，作者努力在跨越这鸿沟。

1937年日军威逼杭州，林风眠偕杭校师生辗转到内地，从此跌入人民大众的底层，深深感受国破家亡的苦难，生活剧变，人生剧变，艺术家开始质变。林风眠不再是国立艺术专科学校的校长，作为一个孤独寂寞的贫穷画家，他挥写残山剩水、逆水行舟、人民的挣扎、永远离不开背篓的劳动妇女……在杭州时作水墨，似乎只是油画之余的遣兴，如今在物质条件困难的重庆，无法再作油画，便大量作水墨、墨彩，墨彩成了主要的、唯一的创作手段，于是将油画所能表达的情怀通通融入墨彩的内涵中去。许多现代西方画家早已不满足油画的厚重感与坚实感，塞尚晚期就已用轻快笔调和稀薄的色层追求松动的效果，往往连布都没有涂满。马蒂斯、丢非、郁脱利罗……均力图摆脱沉重的、粘糊糊的油色与粗麻布的累赘，钟情于流畅的自由奔放的情趣，日本画、波斯画对他们显得是新颖的表现手法了。常与泥塑石雕相伴的油画爱上了新的情人——轻音乐。林风眠接来他们的新欢，将之嫁到水墨之乡，成功地创出了他们所追求的节奏感和东方韵律感相结合的新品种，而他自己却谦逊地说：我是炒杂菜的。他用线有时如舞绸、如裂帛、如急雨，有时又极尽缠绵。当然也有只偏爱屋漏痕的人们看不惯林风眠爽利的线条。舞蹈的美靠练，歌唱的美声靠练，林风眠画中的形、线、结构之美也靠练。李可染说林先生画马，用几条线表现的马，有一天最多画了90幅。林风眠的墨彩负荷了超载分量，也因之催生了全新的表现面貌，无论从西方向东方看，从东方向西方看，都可看到独立存在的林风眠。风格之形成如大树参天，令人仰望，而其根却盘踞在广大人民的脚下。其时林风眠住在重庆南岸一家工厂仓库一角的小屋里，在公共食堂买饭，来了朋友自己加煮一小锅豆腐作为款待。

风风雨雨近一个世纪，林风眠永远在赶自己的路。前几年，将届90高龄的林老师，对我说他正在准备再作油画。不知老之已至，他又开始新的童年期，永远天真，任性。读其晚年作品，愈来愈粗犷、丰富、充实、完整，并且他又追捕青年时代对社会人生的重大题材，攀登新的高度。1989年在台湾历史博物馆及1990年在日本西武的两次展出中，明显地展现了老画师的新风采。

林风眠毕生艺术中探索中、西嫁接，作出了最出色的贡献。其成功不仅缘于他对西方现代、中国古代及民间艺术的修养与爱情，更因他远离名利，在逆境中不断潜心钻研，玉壶虽碎，冰心永存。巨匠一园丁，

伟大的功勋建立在孤独的默默劳动中，遗言以骨灰作花肥，诚是他生命最真实贴切的总结。

## 恩怨乡国情

1900年诞生于广东梅县山乡，林风眠继承了石匠祖父的勤劳与倔强。跨出山乡，跨越重洋，作为海外游子的青年艺术追求者，他永远不失炎黄子孙的东方本质。在巴黎时期，就已尝试中、西画结合的实践。1924年，在斯特拉斯堡举办的“中国古代和现代艺术展览”中，蔡元培初晤林风眠，十分赏识其作品，他成为林风眠的伯乐。蔡元培归纳：西洋画近建筑，中国画近文学，这观点与林风眠在作品中对西方构成与中国韵味结合之探索相吻合，我想这应是蔡与林相知音的牢固基础。由于蔡元培的推荐，林风眠1925年回国任国立北京艺术专科学校校长，1928年南下杭州筹建国立艺术院，后改为国立杭州艺术专科学校，任校长至1938年。在北京期间，因其艺术观点及在教学中采用裸体模特儿等一系列措施，遭到教育部长刘哲的严厉谴责，被迫离开北京。几年前林老师在香港同我谈起这段往事，说1927年7月份北京的所有报纸均报导了刘哲与林风眠的争吵，情势似乎要枪毙林风眠。白头宫女说玄宗，林老师叙述时轻描淡写，既无愤慨，也不激动。正值壮年，血气方刚，林风眠除了作身体力行的实践者外，同时又发表艺术改革的主张。但投石未曾冲破水底天，陈陈相因的保守势力与庸俗的“写实”作风，总是中国艺坛的主宰势力，孤军作战的林风眠在画坛从未成为飘扬的旗帜。及唯一的伯乐蔡元培远离、逝世后，林的处境每况愈下，他从未寻找政治上的靠山，人际关系一向稀疏。其艺术呢，人们不理解，社会上不认可，其后遭到愈来愈严厉的批判。40年代初在重庆中央图书馆举办一位走红的著名画家的个展，车如流水马如龙，盛况空前，我在展厅中偶然碰见了林老师，喜相逢，便依依紧随他看画，他悄悄独自看画，不表示任何意见，除作者因正面遭遇与他礼貌地一握手外，未见有谁与他招呼，在冷寞中我注意到他的袖口已有些破烂。

抗日战争胜利了，“即从巴峡穿巫峡，便下襄阳向洛阳”的欢乐激励着所有寓居蜀中的人们。林风眠抛弃了所有的行李，只带几十公斤（飞机最大磅限）未托裱的彩墨画回到了上海，我们可以想象到他的喜悦和希望。但中国人民的苦难远远没有到头，接着来到的依旧是失望、战乱、金元券如废纸飞扬。40年代末我已在巴黎，读到林老师给巴黎一位同学的信，得知他孤寂如故，在无可奈何中生活、工作，心情十分暗淡。

50年代后，中国知识分子经历着前所未有的考验，他们竭力适应新的社会要求。如潘天寿，已无法教授国画，只让他讲点书法，他勉力改造自己，作了一幅《送公粮》的政治图解式作品。林风眠在风景中点缀高压线，算是山河新貌，同时也表现农妇们集体劳动剥玉米之类的场面。这些出身于农村、山乡的老画家，对农民是具有真挚感情的，但迫他们抛弃数十年的学术探索来作表面的歌颂，别别扭扭。百家争鸣、百花齐放的政策提出后，60年代初在上海及北京举办了林风眠画展，毁誉俱来，米谷发表了《我爱林风眠的画》一文，因此遭到长期的批判。放毒，潘多拉的匣子里放出了毒素，人们误将林风眠的画箱认作潘多拉的匣子。1987年在香港新华分社负责人招待的一次小型会上，大家关心地问林老平时什么时间作画，他

说往往在夜间，我插嘴：我这个老学生还从来未见过林老师作画。别人感到惊异，我补充：怎么可偷看鸡下蛋。满座大乐，林老师也天真地咯咯大笑，他早不介意他送展的作品曾被落选，人们拒绝了他夜半产下的带血的蛋。“文化大革命”中林风眠被捕入狱四年半，没有理由，当然也无须理由。大量的精心作品先已浸入水盆、浴缸中溶成纸浆，从下水道冲走。至于油画，则早在杭州沦陷后被日军用作防雨布了。1977年林风眠获准出国探亲，去巴西探望妻、女，其后定居香港。80年代中我多次到香港拜访林老师，谈起他在杭州玉泉的故居，浙江美院有意设法购回建立纪念馆，林老师对此显得很淡漠。他谈到离沪时上海画院扣下他一百余幅作品，他到香港后便去信申明将这批画奉献给国家。我建议是否可将这批作品转入杭州故居长期陈列，这样纪念馆便有实质内容，广大群众也有机会赏识老师的原作，确乎，在国内已很难见到林风眠的作品。林老师对这意见很赞同，情绪高扬。我返京后向全国政协写提案，与浙江美院联系，并到上海画院翻看了大部分作品，得到的反应都是积极的，只是浙江美院没有在故居建立陈列馆的经费。于是有爱国华侨姚美良先生捐款资助建立陈列馆，蓝图也设计好了，文化部为此举行了一个小型座谈会表示答谢和庆贺。但林老师复信婉谢资助，说他的纪念馆不重要，待国家有条件时再考虑，资助之经费宜先用来培养青年深造。有人建议将款改为林风眠奖学金，林老师说：林风眠奖学金应由我林风眠从自己口袋里拿出钱来，我不能占个空名。

1986年华君武、王朝闻、黄苗子和我一同去拜访林老师，叙旧之外我们代表全国美术家协会邀请老师，当他认为合适的时候回来看看，永远微笑的林老师微笑着点点头。林老师离沪前寄给我一幅留念作品，画的是青蓝色调的苇塘孤雁，我当即复信，并附了一首诗：捧读画图湿泪花，青蓝盈幅难安家；浮萍苇叶经霜打，失途归雁去复还。他终于没有归来，“雁归来”成了我悼念文的标题！

## 最忆是杭州

林风眠的艺术思想贯彻在其教学思想中，杭州艺专的十年教学在中国近代美术教育事业中起了独特的积极作用。只设绘画系，不分西画系和国画系，学生必须二者兼学，而以培养如何观察对象及掌握写生能力的西画为主要基础。绘画、雕塑及图案系均须先通过三年预科的严格素描训练。在把握基本功的同时，开放西方现代艺术，图书馆里不限古典画集，学生可任意翻阅印象派到立体派诸流派，同学们对塞尚、梵高、高更、马蒂斯及毕加索早都熟悉，当然未必很理解，或者一知半解，但讨论得很起劲。30年代，这些中国人民完全陌生的怪异洋画家，在西湖之滨的小小杭州艺专的校园内受到意外的崇敬。杭州离政治中心南京较远，全校师生陶醉在这西湖之畔的艺术之宫，似乎很少遭到干扰。从另一角度看，这里是象牙之塔，确也有崇洋的气氛。教授们都是留法的，画集及杂志大都是法国的，教学进程也仿法国，并直接聘请了法国教授（也有英国和俄国的），学生修法语。在打开大门引进法国现代艺术的同时，林风眠聘请潘天寿教授国画，还有教授传统工笔画的张光女士，都是高水平高格调的画家，林风眠只重人才，不徇私情。国立艺术专科学校是全国最高艺术学府，名声好，教师待遇高，想钻进来任教者自然很多很多。

在正规、宁静中进行教学，学生们竞争剧烈，争取高材生的荣誉。下课后教室锁门，经常有学生在课外爬窗进教室去补画石膏像素描。下午课余或星期天，西湖之畔散布着写生的艺专学生，大都着校服。傍晚的宿舍里，同学们各自将当天的风景画装入镜框张挂起来，几乎天天开观摩会，看到别人画出了出色的作品，能不羡慕吗！学校的小小动物园养有孔雀、鹰、猴子等各种动物供学生随时观察、速写，学习完全是自觉的，校方只提供条件，不要求交课外作业。学校最新的建筑是陈列馆，这是我们心目中的博物馆、圣地。其中，陈列着教授们和历届毕业生的优秀作品，记得有吴大羽的《岳飞班师》、蔡威廉的《费宫人刺虎》、方幹民的《总理授囑图》、李超士的粉画、潘天寿的国画、林风眠的油画裸体及水墨画等等。每位教师都应展出自己的代表性作品，在众目睽睽中任人评比，水平不高的老师必然站不住脚。杭州十年，林风眠惨淡经营，在教学中竭力贯彻其中、西结合的主张，并组织教师的作品去日本展出，同时考察其艺术教育。教学、创作之外，林风眠发表了《中国绘画新论》、《我们所希望的国画前途》、《什么是我们的坦途》等一系列呼吁改革中国画，创造新艺术的文章。

1937年本将组织建校十周年大庆，日本侵华战争爆发，打破了正规的学习生活，全校师生掀起绘抗日宣传画的热潮。杭州临危，学校奉命撤离，在混乱的交通情况中，全校师生像逃难一般经浙江诸暨、江西贵溪、湖南长沙，至沅陵暂时定址开课。撤离杭州时十分仓促，陈列馆里的作品及十年来积累的重要图书、教材、资料都无法搬走，创业者林风眠的心情当不同于同学们的荒乱，他告别原哈同花园旧址的国立艺术学府及留下守门的工作人员时，当不无“最是仓皇辞庙日，垂泪对宫娥”之痛吧！至沅陵后，教育部令国立杭州艺专与国立北平艺专合并，废校长制改委员制，由林风眠、赵太侔及常书鸿三人任校务委员。接着发生学潮，林风眠辞职离去，留给赵太侔及常书鸿一封信，交待有关校务。教务长林文铮先生对同学们宣读了这封信，我还记得其中几句：……唯杭校员生随弟多年，无不念念，唯望两兄加意维护，勿使流离……同学们当时都哭了。岁月流逝，往事渐渺，当年的学生也都垂垂老矣，杭州艺专这株存活了十年的蒲公英，飞扬出去多少种子？多少种子飞到了世界各地，让有心人去统计吧，这些开花的、结果的新生代，都继承了林风眠的艺术思想。林风眠，我们伟大的宗师！

1992年8月。北京

# 自述

林风眠

我出生于广东梅江边上的一个山村里，当我6岁开始学画后，就有热烈的愿望，想将我看到的，感受到的东西表达出来，后来在欧洲留学的年代里，在四处奔波的战乱中，仍不时回忆起家乡片片的浮云、清清的小溪、远远的松林和屋旁的翠竹。我感到万物在生长，在颤动。当然，我一生所追求的不单单是童年的梦想，不单单是青年时代理想的实现。记得很久以前，傅雷先生说我对艺术的追求有如当年我祖父雕刻石头的精神。现在，我已活到我祖父的年岁了，虽不敢说是像他一样的勤劳，但也从未无故放下画笔。经过丰富的人生经历后，希望能以我的真诚，用我的画笔，永远描写出我的感受。

# 彩色的诗

## ——读《林风眠画集》

艾 青

画家和诗人  
有共同的眼睛  
通过灵魂的窗子  
向世界寻求意境

色彩写的诗  
光和色的交错  
他的每一幅画  
给我们以诱人的欢欣

他所倾心的  
是日常所见的风景  
水草丛生的潮湿地带  
明净的倒影，浓重的云层

大自然的歌手  
篱笆围住的农舍  
有一片蓝色的幽静  
远处是远山的灰青

山麓的溪涧和乱石  
暮色苍茫中的松林  
既粗犷而又苍劲  
使画面浓郁而深沉

也有堤柳的嫩绿  
也有秋日的橙红  
也有荒凉的野渡  
也有拉网的渔人

对芦苇有难解的感情  
从鹭鸶和芦苇求得和谐  
迎风疾飞的秋鹭  
从低压的云加强悲郁的气氛

具有慧眼的猫头鹰  
抖动翅膀的鱼鹰  
从公鸡找到民间剪纸的单纯  
从喧闹的小鸟找到儿童画的天真

新的花，新的鸟  
新的构思，新的造型  
大理花的艳红，向日葵的粉黄  
洁白的荷花，绣球花的素净

柠檬嫩黄，苹果青青  
樱花林中，小鸟啼鸣  
线条中有节奏  
色彩中有音韵

凌乱中求统一  
参错中求平衡  
玻璃的杯子，玻璃的缸  
细颈的大瓶，古装的美人

泥色皮肤的少女  
在弹奏古筝  
如纱的衣裙  
柔如梦，轻如云

深刻地观察对象  
具备激越的感情  
更有装饰画的趣味  
力求朴素而又鲜明

坚持自己的风格  
最痛恨守旧因循  
在技法上不断探索  
破除对传统的迷信

从石涛到白石老人  
从塞尚到高庚  
不断地扩大视野  
具有大无畏的精神

他所给予我们的  
是他所最喜爱的  
他以忠诚的心  
唱出最美的歌声

但是在十年的灾难岁月  
他受到“四害帮”的监禁  
度过的是寂寞的痛苦  
冷酷的迫害和无情的否定

如今已近八十的高龄  
终于得到了平反改正  
即使在遥远的异邦  
对祖国的怀念更深沉

绘画领域中的抒情诗人  
抱着最坚定的信心  
离开了自由和创作  
谈不上艺术生命

1979 年冬北京

（作者系中国作家协会副主  
席、诗人、画家）

# 林风眠论艺术

朱 朴 辑录

## 一、艺术与美学

美学不特研究美的对象，也批评它；美学不特可以批评艺术，也可以拿来评价人类的普遍生活；它可以把知识的对象的真，意志的对象的善，艺术的对象的美，完全统一在一点上。

（摘自《什么是我们的坦途》1934年）

美学如果站在一切人类活动都为人类本身的生命之保存与持续的立点上说，则不能不把单为个人享乐的美的范畴降低。同时把足为人类全体或民族全体的享乐的美的范畴抬高。

（摘自《什么是我们的坦途》1934年）

从个人意志活动的趋向上，我们找到个性，从种族的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；一切意志活动的趋向，都是有动象，有方法，有目的的；把这些动象、方法、同目的的，在事后再现出来，或从不分明的场合表现到显明的场合里去，这是艺术家的任务，也是绝佳的艺术的内容。我们说艺术是生活的反映，那是指前者说的，我们说艺术是生活的启发，那是指后者说的。以这样的内容为内容，以合乎这样的内容的形式为形式，在艺术家的立场上不是为我们美的事物的总量上增加了新的东西了吗？在美学的立场上不是把足为人类全体或民族全体的享乐的美的范畴抬高了吗？在一般的文化评价上不是合乎更有利于人类向上的原则了吗？

（摘自《什么是我们的坦途》1934年）

属于美的，有天然美，人工美，以及创造美之区别。天然美是天生地设不加一些人工而自然美妙动人的；人工美是在天然美之外，加以人工之改造或补充而成的；创造美是完全由人类的力量，在固有的美的对象之外，创造出一种新生的美来的。

（摘自《美术的杭州》1932年）

## 二、艺术是什么

艺术是什么？这个答案，我们再不能从复杂的哲学的美学上去寻求一种不定的定义（请参阅各种美学书）。我以为要解答这种问题，应从两方面观察：一方面寻求艺术之原始，而说明艺术之由来；一方面寻求艺术构成之根本方法，而说明其全体。

（摘自《东西艺术之前途》1926年）

原始人类时代，穴居野处，当时人类之生活，实极简单，他们一方面为满足生活的需要而产生工具；一方面为满足情绪上的调和，而寻求一种相当的表现，这就是艺术。

（摘自《东西艺术之前途》1926年）

我们尤当特别注意的，就是音韵为声音的舞蹈之表现。舞蹈实为动作的音韵之表现。人类在本能上具有表现其悲哀与欢乐的一种表示。这种表示的方法，只有两方面：即呼叫与手势。由此产生声音与形式，为一切艺术原始之原素。人类所异于其他动物，就是能把这种声音与形式变化无穷，而成艺术上的两种倾向。前者由言语之应用，以音韵为中心而产生音乐与诗歌；所谓“言之不足，故长言之；长言之不足，故咏叹之。”就是这种意思。后者由文字之应用，以形式为中心而产生装饰、建筑、雕刻、绘画诸类。舞蹈是含着音乐的节奏，形式的均齐两方面的一种表现。

（摘自《东西艺术之前途》1926年）

各民族互相接触之后，文化便发生新的变化，那是必然的。艺术亦是如此。在技术与方法上，尤为易见。技术上的变迁，多由简单而完密，随时代与经验而演进。譬如线刻、绘画、雕刻诸类，皆起源于线画。因为人类欲保存线画，使之固定，而发明线刻；由线刻而产生浮雕及雕刻诸类。这种渐次的演进，都是很有连贯的。

（摘自《原始人类的艺术》1928年）

无论哪一种美术，其原始情形，都含有图案装饰的意味，这因为人类在生活上有爱美和实用的关系才产生这种现象的。

（摘自《中国绘画新论》1929年）

艺术的构成，一方面所含的是美的意味，他方面是技术与方法，制作上的问题。前一种各随民族个性与趣味之不同，表现亦各异；后一种是生活上得来经验与知识，同工具有绝大的关系。

（摘自《原始人类的艺术》1928年）

艺术是情绪冲动之表现，但表现之方法，需要相当的形式，形式之演进是关乎经验及自身，增长与不增长，可能与不可能诸问题。人类对此两方面比较完备，在表现方法上，积成一种历史的观念，为群体之演进，个体之经验绝不随个体而消灭的。

（摘自《东西艺术之前途》1926年）

人类对着自己的情绪，只有两种对付的方法：前一种在自身或自身之外，寻求相当的形式，表露自己的内在情绪，以求调和而产生艺术。后一种是在自身之内，设立一种假定，以信仰为达到满足的目的，强纳流动变化的情绪于固定的假定及信仰之中，以求安慰而产生宗教。宗教之构成，总含着特别的条件，而出世与超物质的思想，为其根本方法。

（摘自《东西艺术之前途》1926年）

艺术构成之根本方法，与宗教适相反。宗教与艺术同原始于人类情绪上之一种表现。艺术则适应情绪流动的性质，寻求一种相当的形式，在自身（如舞蹈歌唱诸类）或自身之外（如绘画雕刻装饰诸类）使实现理性与情绪之调和。

（摘自《东西艺术之前途》1926年）

世界艺术之伟大与丰富时代，皆由理智与情绪相平衡而演进。原始时代艺术发达即工具进步时代。埃及、希腊艺术之伟大时代，皆理智与情绪相平衡时代。欧洲中古时代情绪方面部分的发达，超出于理性之外，艺术因衰落而消灭。文艺复兴时代之根本精神，简而言之，实是理性的伸展，以理性调和情绪而完成艺术上之伟大。直至近代古典派末流，以理性为中心，使艺术陷于衰败之地位，浪漫派又以狂热之情绪而调和之而开一代之作风。总之，艺术自身上之构成，一方面系情绪热烈的冲动，他方面又不能不需要相当的形式而为表现或调和情绪的一种方法。形式的构成，不能不赖乎经验；经验之得来又全赖理性上之回想。艺术能与时代之潮流变化而增进之，皆系艺术自身上构成的方法，比较固定的宗教完备得多。因此宗教只能适合于某时代，人类理性发达后，宗教自身实根本破产。某时代附属于宗教之艺术，起而替代宗教，实是自然的一种倾向。

（摘自《东西艺术之前途》1926年）

艺术根本是感情的产物，人类如果没有感情，自也用不到什么艺术；换言之，艺术如果对于感情不发生任何力量，此种艺术已不成为艺术。

（摘自《致全国艺术界书》1927年）

### 三、东西艺术之异同

西方的艺术，在历史上寻求其根本精神，描写与构成的方法，全系以自然为中心。

（摘自《东西艺术之前途》1926年）

西洋的绘画，在15世纪时，凡·爱克已经将油画的原料及使用的方法，有很完密的发明；到文艺复兴的时候，用油作画已很精美，这种原料制成的色彩，有极多的便利；一、易于改变；二、因质料凝固的缘故，色调的程度易定，由深的色调，到浅的色调，很多变化，因此易于表现物象的凹凸；三、不易变色；四、经久。有这种种完密的材料，在绘画时对工作与技巧方面，给予很大的帮助；加以古代希腊思想之复兴，做了他的骨干，促成西洋绘画上伟大的结果。

（摘自《中国绘画新论》1929年）

东方艺术以中国为代表，中国艺术之原始……相传书画同源。……这种书画的形式，不能说全是自然的摹仿，实含有想象的构成的意味。

（摘自《东西艺术之前途》1926年）

中国的绘画，在时代上，历史上所经过的情形……总括起来：第一个时期（佛教输入之前——编者注），以表现图案装饰性的绘画为代表；第二个时期（佛教输入之后——编者注），以表现曲线美的绘画为代表；第三个时期（宋室南渡之后——编者注），以表现物体的单纯化，及时间变化之迅速化的倾向的绘画为代表。

（摘自《中国绘画新论》1929年）

中国的绘画，自佛教输入之后，只发达到初期的描写，只能用曲线的形势来表现一种体量的观念；若西洋文艺复兴之绘画，则确能达到表现体量实在的观念中。

（摘自《中国绘画新论》1929年）

中国的绘画，自第二个时代，即表现曲线美的绘画为代表时代，事实上此期的绘画，也只能算一个绘画的初期，不像西洋绘画进到完密的地步，就直接由一种变化而为第三个时代之开始，而为表现物体单纯化之迅速化的倾向为中心。此处亦即是东西两方绘画上最不同之一点。这种变化，其主要的原因，大概有如下的几点：一、绘画上原料的关系；二、书法的影响；三、文学与自然风景之影响。

（摘自《中国绘画新论》1929年）