

Essays from the International
Academic Seminar to the Memory for the
110 Anniversary of LIN, FENGMIAN'S Birthday

林风眠诞辰110周年纪念国际学术研讨会论文集

许江 杨桦林 主编

林风眠生于一九〇〇年，是二十世纪的当代人，又是这个翻天覆地的百年的曲折命运的见证人。他的一生经历了世纪的重大变迁：新文化运动、抗日战争、社会主义建设与改造、文化大革命……，这些民族的大事件，都在他身上留下烙印。他的人生几乎映衬着一个世纪的民族文化的寻觅和苦难。但他的艺术，却仿佛孤行在这一切之外，吸取民族民间的养料，秉持东方艺术的理想，从抒情诗意的另一端，到苍凉忧郁的另一端，创造着一方清新悠远的新天地。在那里，「家园」之思的凝滞，个人命运的郁结，被凝成咫尺之间的诗，被凝定成一道历史天空下新东方艺术的凄美而又真切的身影。

谈起林风眠，总令人百感交集。和那一代的许多文化大师一样，他的人生与教育相联。他传奇般的青年遭遇，使得他很早就立在一个高点上，参与和领导了我们这个古老民族向现代转型的文化大业。九二八年他秉持蔡元培先生的美育思想，创立了中国美术学院的前身国立艺术院，并团结了当时具有国际视野的一批优秀艺术家，创立了一调和中西艺术、创造时代艺术」的使命，树立起理论与实践融通、中西融通、古今融通的学风，塑造了学院独特的诗性品格，培养了一批优秀的艺术家，营造了建院初期十年的辉煌。林风眠先生的杰出贡献不仅在于他是揭开中国现代艺术教育新篇章的重要的一人，更在于他率先构建了我们今天称之「国美之路」的学术脉络。他用一生的孤独的奋斗指明了这条振兴东方艺术的创新之路。

中国美术学院出版社

College from the International
Students Center on the Highway for the
1970-1971 School Year (1970-1971) 1970-1971

1970-1971 School Year (1970-1971) 1970-1971

1970-1971 School Year (1970-1971) 1970-1971

林风眠诞辰110周年纪念国际学术研讨会论文集

许 江 杨桦林 主编

中国美术学院出版社

责任编辑：章腊梅
责任校对：钱锦生 张素琪
装帧设计：陈正达 杨轩飞
责任出版：葛炜光

图书在版编目（CIP）数据

林风眠诞辰110周年纪念国际学术研讨会论文集 / 许江，杨桦林主编. -- 杭州：中国美术学院出版社，2010.11
ISBN 978-7-5503-0029-3

I. ①林… II. ①许… ②杨… III. ①林风眠
(1900~1991) — 纪念文集 IV. ①K825.72-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第214793号

林风眠诞辰110周年纪念国际学术研讨会论文集

许江 杨桦林 主编

出品人：傅新生
出版发行：中国美术学院出版社
地址：中国·杭州市南山路218号/邮政编码：310002
[http: //www. caapress. com](http://www.caapress.com)
经销：全国新华书店
制版：杭州海洋电脑制版印刷有限公司
印刷：浙江省邮电印刷股份有限公司
版次：2010年11月第1版
印次：2010年11月第1次印刷
印张：27
开本：787mm×1092mm 1/16
字数：48千
印数：0001-1000
ISBN 978-7-5503-0029-3
定价：78.00元

目 录

绘画的本质就是绘画	卢辅圣	1
绘画的本质是什么	朱 朴	6
重温林风眠先生艺术观点, 吸收其中有益因素 ——纪念林风眠诞辰110周年	李树声	16
林风眠“社会艺术化”的逻辑起点和当下意义	章利国	21
林风眠——中国画现代转型的一代宗师	舒士俊	32
对林风眠先生艺术人生的思考	[日本] 关乃平	39
故土难忘——纪念林风眠诞生110周年	陈瑞林	45
林风眠和20世纪30年代现实主义的东方趣味	[韩国] 文贞姬	53
林风眠与学院派	翁祖亮	65
唐宋以来杰出的绘画变革者 ——以人物画为主透析林风眠的人格情怀与绘画成就	林若夫	71
论美术史上的林风眠仕女图	任道斌	83
林风眠、张仃与吴冠中水墨画创作的现代性之路	陈池瑜	89
意写山水的另一种可能——以林风眠、吴冠中的《黄山图》为例	张素琪	107
林风眠“文革”劫后遗存——二幅大胆的水彩画	[美国] 陶幽庭	115
捷克的林风眠作品收藏	[捷克] 贝米沙	128
林风眠与“北京艺术大会”——纪念林风眠诞辰110周年	彭 飞	136
林风眠重庆“隐退”质疑	廖 科 龙 红	156
香港与林风眠的香港时期	高美庆	166
林齐之交	李 松	175

从林风眠与潘天寿的交往感受大师风范	卢 忻	179
研读和思考林风眠与上海版画界人士交往的几则史料	辜居一	185
吴冠中形式主义探源	潘耀昌	200
吴冠中艺术思想的学理价值与现实意义	孔繁明	206
诗性的力量——吴冠中、许江论文学与绘画的关系	杨振宇	215
吴冠中与新加坡	〔新加坡〕 张夏玮	227
东方为媒——论赵无极、朱德群抽象绘画的书法性及其文化因缘	聂危谷	233
写生中的苏老师	丁 方	250
渡海画家席德进的艺术人生	莫小也	260
民族文化认同的方式——台湾乡土对席德进的启示	黄 艳	270
林风眠的学生周昌谷的个案研究	劳诚烈	280
20世纪中国美术学派列举	水天中	301
林风眠和徐悲鸿的艺术主张之异同	陈传席	307
林风眠、徐悲鸿中西艺术比较思想研究	韩劲松	313
姜丹书与林风眠美术教育思想比较	莫小也 李方重	320
林风眠学派与中国文学传统	汪 涤	332
20世纪中西融合思潮中的林风眠之路	林 木	344
20世纪现代中国美术进程与林风眠学术之路	潘丰泉	357
使艺术回归艺术本体		
——论林风眠及其学生吴冠中对现当代中国美术的贡献	李永强	368
推本溯源 创建现代艺术		
——林风眠及其学生与现当代中国美术的发展	陆 琦	376
“中国现代艺术之父”——林风眠艺术论略	龙 红 王玲娟	385
林风眠与其成为名画家的学生——中国美术今日与明日的思考	何怀硕	396
林风眠与现代派中国画	洪惠镇	404
林风眠的融合理念与中国美术的发展	王译敏	414
对林风眠的一点敬仰	〔英国〕 苏立文	421
编后记		423

绘画的本质就是绘画

卢辅圣

林风眠是20世纪中国绘画史上具有重要意义的画家。其重要意义，不仅在于他作为中西融合派的代表，以引人瞩目的话语诉求和创作成就充实了20世纪绘画史，而且因为他独特的人生际遇和富于意味的应对方式，集中而鲜明地承载着20世纪绘画史所特有的文化语境。

林风眠出身于广东梅县的一个乡村画师之家，二十岁时赴法求学，接受了系统的西方学院式教育。1926年归国，先后执掌北京美术专门学校和国立艺术院。直到1938年在抗日烽火中辞去两校合并后的国立艺术专科学校主任委员之前，林风眠的前半期人生，可以说是热烈而辉煌的。他秉承蔡元培“以美育代宗教”的观念，以宗教般的虔诚把艺术当成改造社会的利器，他发起“北京艺术大会”，组织“艺术运动社”，倡导“艺术运动”，努力推广“社会艺术事业”和“艺术教育”，¹为实现“社会艺术化的理想”²而付出巨大的热忱。他发表大量的文章，来讨论艺术的本质、功能，以及中国艺术的改进和复兴，并言辞激烈地抨击阻碍艺术发展的势力和现象。他的绘画创作，也从留法期间关注人类生存状态，对人自身进行哲学性思考的倾向，逐渐转为对社会现实的关切，如《民间》、《人道》、《人类的痛苦》、《休息》、《悲哀》、《死》等等，都不同程度地反映了艺术家的艺术救国思想。

在那个特殊年代，救国图强作为中国人的时代主题，几乎统摄了政治、经济、文化的所有领域，艺术价值观由此而往社会化方向倾斜，乃势之必然。林风眠与许多同代艺术家的不同之处，是始终没有忘记艺术自身的特征，当他以得天独厚的便利条件叱咤风云，意气风发、慷慨激昂地献身现实生活时，仍然对艺术自身规律的探索投

入了迥异于常人的极大精力。他说：“艺术家原不必为经济学同政治学一样，可以直接干预到人们的行为，他们只要他们所产生的所创造的的确是艺术品，如果是真正的艺术品，无论他是‘艺术的艺术’或‘人生的艺术’，总是可以直接影响到人们的精神深处。”³艺术家对社会的干预和影响只能通过艺术自身的方式，正是这一清醒而睿智的态度，为林风眠走向孤独寂寞的后半期人生架设了平稳过渡的桥梁。30年代末以还，林风眠从失去学校的领导地位，退隐重庆远郊的一间破旧仓库，到抗战胜利后重归西子湖执教，再到1951年辞去教职移居上海，继而又经历了妻儿出国定居后的长期独居生活，“文化大革命”中还蒙受牢狱之灾，一系列的政治风云与世态炎凉，使这位少年得志并富于浪漫色彩的艺术家的社会化角色，而在“独善其身”的个体化状态中追求其艺术抱负。林风眠漫长一生中的前四十年与后五十年，由此形成了由动转静、由显转隐、由外拓转内敛的鲜明对照。

近代以来，随着东西方文明的交流与冲突，调和论成为一种极富感召力的时代信念。林风眠作为20世纪中国绘画史上调和论的开拓者，以其独具优势的话语权取得了广泛的影响。然而，不容回避的事实是，在这一信念背后隐藏着一个危险的假设，即中西绘画的特性与目标是彼此对立的。如果说在传统派和西化派那里，尽管也不能完全排除中西对立的思维成分，但毕竟以差异性为理论前提，那么，在融合派的思维逻辑中，则非得将相对差异推演为二元对立，才能成就其价值判断的合理性。1926年，林风眠发表了《东西艺术之前途》一文，通过“东西艺术根本上之同异”的比较，认为“西方艺术是以摹仿自然为中心，结果倾向于写实一方面。东方艺术是以描写想象为主，结果倾向于写意一方面”，然后得出结论说，“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。短长相补，世界新艺术之产生，正在目前，惟视吾人努力之方针耳。”⁴九年后，林风眠又在《艺术丛论自序》中写道：“绘画的本质就是绘画，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。”“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，大家争论的目标应该是怎样从两种方法之间找出一个合适的新方法来，而不应当互相诋毁与嫉视。”⁵对照前后两文观点上的变化，不难看到，林风眠作为一位具有反省能力的艺术家，已在努力摆脱早年思想的误区，从而将调和论发展为一种适度的方法论。但真正使其跳出理论上的尴尬陷阱而获得艺术史的存在意义的，则不能不归因于他的

人生转折。这个并非出于自愿的转折，将其前期主要风会于话语实践的艺术追求，导向了后期专注于形象实践的艺术追求，“调和中西艺术，创造时代艺术”的信念和口号，⁶从此在林风眠数十年如一日寂寞耕耘着的绘画创作中渐渐生动起来。

早在林风眠留学欧洲时，就接受第戎国立美术学院院长扬西施的教导，迈出了他艺术道路上最重要的一步——重新发现东方艺术。虽然在事实上，西方现代艺术家对东方艺术的兴趣多半着眼于异国情调和原始朴素的艺术情趣，东方艺术不过是更为宽泛的原始主义思潮的一部分，被纳入其艺术发展史的本体脉络而服务于反启蒙思想对理性传统的抵抗，但对于积贫积弱的中国人，尤其是负笈海外的中国学子，则足以使他们的目光重新投向东方，并且极大地鼓舞着中西艺术调和论的信心。当林风眠从话语实践转向形象实践，在调和即创新的宏伟目标下伸展艺术触角之时，以西方现代主义的眼光看东方这一潜在立场，便成为他重新发现东方或者说“再东方化”的重要保障。本乎此，他不再像传统中国画家那样紧紧守护着本质主义的价值内涵，不会对笔墨、气韵之类筑基于传统文人画的自律本体而会心萦怀，相反，那些在正统观点看来不入品第甚至格调卑俗的古代艺术和民间工艺，如青铜器、画像砖、壁画、岩画、瓷绘、漆艺、皮影、剪纸等等，则向他展现出无穷魅力和勃勃生机。这一潜在立场，也使调和论形象实践的先天性难题得到一定程度的舒解，印象主义、野兽主义、立体主义以及塞尚、高更、马蒂斯、莫迪格里阿尼之类带有东方化倾向的西方现代艺术，不仅易于被东方所接受，而且与以汉唐艺术为主的早期中国艺术传统及民间美术也有不少联结点，从而减低了熔铸不同形式语言为一体的难度。对照调和中西的其他画家，例如选择西方学院派写实形式与中国晚近半工半写形式作融合的徐悲鸿，林风眠的选择显然更为宽容开放，更具有可塑性和生发力。

当然，对于20世纪的中国艺术来说，无法回避的一个宿命，是在西方强势文化不断冲击的历史情境中，以艺术方式弥合东方与西方、传统与现代的矛盾，在参与促进社会文化发展的同时，又不丧失自己的民族文化身份。以社会革命为轴心的价值体系，一方面呼唤着适应时代变化的艺术新形式，另一方面又因艺术功利性的迫切需要而助长了习惯势力对新形式尤其是纯艺术形式的压制。正因为如此，无论以徐悲鸿、蒋兆和为代表的用写实艺术改造中国画进而用中国画参与社会改造的“中国化”艺术方式，还是以齐白石、黄宾虹、潘天寿为代表的坚守中国文脉而与西方拉开距离的传统艺术方式，都要比林风眠这种通由西方现代艺术范式重铸中国形象的“再东方化”

艺术方式更易于生存和发展。林风眠满怀激情的社会化艺术实践之所以难成正果，固然与其主观上的性情耿介和客观上的人事迁变有关，而最根本的原因，恰恰在于他所选择的艺术方式与当时的文化情境不相适应。正是五十年的沉潜生涯，把林风眠从庞大的社会压力中解脱出来，在相对封闭和自由的私密化氛围里进行其“无所谓派别也无所谓‘中西’”的新绘画探索，上述宽容开放、富于可塑性和生发力的诸多特征，才有可能顺理成章地体现在他的作品中。

从重庆时期开始，林风眠收缩了油画与中国画分头发展的趋势，而将精力集中于宣纸彩墨画创作。到了五六十年代，这种渗透着中西融合思想和自由创造的艺术观念，在精神内涵与形式语言上都富于个性化色彩的绘画新风格日益成熟起来。它打破了固有的画种概念，而灵活地使用着中国画的笔、墨、宣纸与西洋画的颜料，原先附着于不同绘画形态的本体论规则和媒介论依据，可以被自由地解构、挪移、转译、错置、嫁接和重组，传统与现代、中国与西方、民族主义与普遍主义等等或明或暗地困扰着当代艺术家的情境压力，在这里也显得冲淡和模糊。林风眠早年作品中的那种激越的呐喊和沉重的悲哀不见了，代之而起的，是宁静的遐思和优雅的抒情，是“理智与情绪相平衡”⁷的美与和谐，是在较大程度上无须依托母题而拥有形式“美自体”的视觉创造物。在风景、静物、花鸟、仕女和戏曲人物这些平凡画题，方形构图、瓷绘笔线、二三度空间糅合、光色凄迷与色墨层叠等等的形式构成，以及绚丽而恬淡、热烈而幽深、温馨而忧郁、浪漫而孤寂的审美情调背后，可以看到一个坚强执著地进行着艰难而漫长的精神跋涉之灵魂。

仅仅从中西调和的艺术追求上来理解这种精神跋涉，显然是偏颇的。林风眠画风如果视为一种新的绘画格体，与其说是调和中西艺术表现方式的产物，毋宁说是调和东方与西方、传统与现代之价值观冲突的艺术化憧憬。“将西方艺术的高峰和东方艺术的高峰相糅合一起”⁸，也许永远是话语实践的专利。事实上，林风眠绝大多数作品都只能在或中或西的灵活偏侧中成就自我，从而将调和本身留给了继续行进中的实验和理念，留给了更多人的激励和启示。维持其形象实践于不淫不移不屈的真正支撑点，其实还是“绘画的本质就是绘画”、“绘画艺术是绘画艺术”⁹这个比调和论更广大更朴质的信念。换句话说，使其艺术追求产生更大价值意义的，还在于他那醉心艺术的艺术气质和精神境界，在于他那超越于调和目的、超越于身份限制、超越于环境压力而求真向善的文化人格和人生态度。正是后者，强化了林风眠作品的精神张力，加大了他的风格语言与现代语境的契合程度，同时也为这位孤独精神跋涉者永不止息

的脚步注入了无尽能源。70年代末林风眠移居香港，在生命的最后几年中，又画起了《基督》、《噩梦》、《痛苦》等等重现其早年主题的作品，而且尤显悲愤、激烈与强悍，并非出于偶然。

在某种意义上说，林风眠是用他的全部人生经验去验证“绘画的本质就是绘画”。这是一份芟除了伦理羁绊的对艺术的真正挚爱，是我们这个特殊时代所造就却又难得一见的“世外桃源”。

（作者单位：上海书画出版社）

注 释

1. 林风眠《重新估定中国画的价值》：“艺术运动有两点很重要：一是社会艺术事业，如建筑美术馆及大规模的展览会，使社会方面能得到接近艺术的机会，艺术亦能影响到人类的生活，促成一种新的倾向；一是艺术教育，如建立学校以培养艺术上创作的人材，产生丰富的作品，使社会艺术事业有基础，有充分发达的可能。”载《阿波罗》第7期，1929年。
2. 林风眠《致全国艺术界书》：“故在忝长北京国立艺术专门学校之初，即抱定一方致力在欧工作之继续，一方致力改造艺术学校之决心，俾能集中艺术界的力量，扶助多数的青年作家，共同奋斗，以求打破艺术上传统模仿的观念，使倾向于基础的练习及自由的创作；更以艺人团结之力，举办大规模之艺术展览会，以期实现社会艺术化的理想。”载《艺术丛论》，正中书局，1936年。
3. 林风眠《我们要注意——国立杭州艺专纪念周讲演》，载《阿波罗》第1期，1928年。
4. 林风眠《东西艺术之前途》。载《东方杂志》第23卷第10号，1926年。
5. 林风眠《自序》。载《艺术丛论》，正中书局，1936年。
6. 西湖国立艺术院成立时的口号：“介绍西洋艺术！整理中国艺术！调和中西艺术！创造时代艺术！”
7. 林风眠《东西艺术之前途》。载《东方杂志》第23卷第10号，1926年。
8. 朱朴《林风眠话语》，上海人民美术出版社，1979年。
9. 林风眠《我的兴趣》：“一方面在课内画着所谓‘西洋画’，一方面在课外也画着我心目中的中国画，这就在中西之间，使我发生了这样一种兴趣：绘画在诸般艺术中的地位，不过是用色彩线条表现而纯粹用视觉感得的艺术而已，普通所谓‘中国画’同‘西洋画’者，在如是想法之下还不是全没有区别的东西吗？从此，我不再人云亦云地区别‘中国画’同‘西洋画’，我就称绘画艺术是绘画艺术；同时，我也竭力在一般人以为是截然两种绘画之间，交互地使用彼此对手的方法。”载《东方杂志》第3卷第1号，1936年。

绘画的本质是什么

朱 朴

林风眠在1936年出版的《艺术丛论》序言中提及：“绘画的本质是绘画”。林风眠当时或许为了平息“国粹绘画”与“西洋绘画”之争。所以说“国粹绘画”是绘画；“西洋绘画”也是绘画。本质上没有什么区别。显然，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，来了一个和稀泥。其实，从他一贯的理论和实践来看，并非如此。那么，绘画的本质究竟是什么？既然已经提出，就值得探讨、研究。



艺术，是人类情感宣泄的产物。正因为各类艺术，表现形式之不同，而分绘画、雕刻、舞蹈、音乐。原始绘画，都是用工具线刻或涂鸦的两种方法，表现在洞穴的岩壁上的绘画。无论是西班牙阿尔塔米拉之野牛，还是法国丰·的·高麦洞穴中的野牛，都是与我国在内蒙古、新疆等地发现的岩画，十分相似。可见人类起初的绘画形式，均以线刻石壁二维平面的形式诉诸表现，形式上没有东西之分。

随着东西方哲学思想的发展，人们审美趣味的变化。东西绘画向着不同方向发展。古希腊亚里士多德的“赋形于物说”（通常所谓“模仿说”）和柏拉图的“情绪灵感说”为代表；而“赋形于物说”占居西方画坛的统治地位，于是，把西方绘画引向焦点透视法表现空间；以明暗法表现对象的体量；以色彩对比表现其光感；构图规范在黄金分割的比例上；15世纪，荷兰画家凡·戴克创造的布底油画成为西方绘画的

传统。19世纪,印象派诞生,光学理论的出现,使人们认识到:任何颜色全是光的作用。画家们走出画室,面对大自然,运用颜色来表现对象的光感,成为印象派追求的目标,这对西方传统起到了革命性的变化。继印象派后,所涌现的野兽派、立体派、未来派、抽象派、达达派等等,流派林立,使人眼花缭乱。然而,千变万化,不离其宗。这便是主张反传统、主张原创观念而产生的不同绘画形式。无可否认,他们为人类整个艺术史作出了自己的贡献。当然,现代派的形式也不是胡乱来的,而是十分严谨而又理性。如抽象画家蒙特瑞安作品中的大小方块都经数学验证、以及审美心理的测试。又如莫奈的“草垛”系列,就是从早到晚,用绘画形式研究、记录、不同时段、不同光照下同一草垛的色彩变化。这里所说的西方现代派当然不包括后来的视觉影像艺术、概念艺术、行为艺术、装置艺术、环境艺术等,因为它们超出了架上绘画范畴,也不在林风眠探索东西艺术融合的范围之内,因此只能撇下不谈。

然而,东方绘画,以中国“天人合一说”、“物我交融说”为代表,书画同源,倾向主观的写意形式,以平面散点透视表现时间;以笔墨线条勾勒对象;以抒情来表达诗意。纸和绢是中国文人画的载体。宋代以降,创造了以诗、书、画、金石为一体的水墨形式。有“卧游”横式长卷,有中堂纵式长幅。程序凝固,摹仿抄袭,其绘画形式,几百年来,除了涌现过简笔写意、扬州八怪、上海海派、广东岭南派之外,几乎毫无变化,千篇一律。

林风眠面对中国画的颓势,研究了东西艺术的异同,认为“西方艺术,形式上之构成于客观一方面,常常因为形式之过于发达,而缺少情绪之表现。东方艺术,形式上之构成,倾于主观一方面。常常因为形式过于不发达,反而不能表现情绪上之所需求”。

“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”。¹于是,根据历史发展的规律,顺应潮流,提出东西艺术相互取长补短、相互沟通融合的主张。当时多数同行并不理解,甚至热讽冷嘲地说:“现在有许多比我们聪明的先生们想把中西艺术混合起来,创造出一种所谓新艺术来,但是对于中西艺术又都没有高深的研究,只晓得了点艺术的皮毛。于是只制造出一批‘不中不西’‘非驴非马’的‘四不象’来。”又说:“以调和中西艺术自任的诸位大人先生们呀!请你先到美展门口来看一看,要是一座西式房子,中间一个中式大门,好看的时候,再劳你驾无,回去制作中西合璧的艺术品不迟。”²这种拼凑式的“调和”与“混合”是十分肤浅的看法,当时林风眠并没有正面交锋,予以反击,依然做他的学问,发表了《中国绘画新论》。

显然，他提出的融合论，不是“1+1”地那么简单，而是如同孕育一个混血儿般地新形象，以此改变中国文人画已经僵化了的传统形式。

二

绘画的形式，是由绘画语言的表现所决定。其语言往往通过对立统一，对比调和，平衡协调的点、线、面、色的绘画元素，表现其题材内容来呈现。林风眠在改变中国文人画的传统形式上，除了在技术层面上作足功夫以外，还在美学理论上提出要有“个性、民族性、时代性”的观点，这不仅升华了他的融合理论，提高了他艺术实践的起点。林风眠的理论与实践，构成了一个完整的体系。

现在先从技术层面来粗略研究一下林风眠的探索。

图式的改变，由长变方，“方纸布阵”是林风眠常用的图式。当然，方形图式，中国宋代有过，西方印象派莫奈也常用。林风眠取之，虽然不是他的首创，然而在三四十年代的中国画坛，尚属稀有。这样的图式，随着现在人们居室环境的变化，居室布置更显现代。

中国绘画，以水墨为主调，于是表现力受到极大的局限。山水画只能表现春、夏、秋、冬，风、雨、雪、雾，显而易见的自然现象。虽然比起西方早了几百年，但是当西方印象派涌现之后，他们在表现光的同时还表现时间、空间上的变化，远远超越了中国画的表现力。所以，林风眠在他的山水画（风景画）里渗入了西方的色彩，通过明与暗、色彩的冷与暖的对比手段，既表现其光感和天、地间的关系，又拉开了近景、中景、远景的距离。改变了传统山水画里山峦，犹如堆砌起来的馒头。尤其吸引人眼球的就是那一棵棵逆光的树梢，是林风眠的独创，他不仅拓宽了中国山水画的表現力，而且影响深远。李可染就是通过黑与白的对比手法，将光感移植到自己山水画里的成功范例。

中国画有山水、人物、花鸟之分，并没有静物画。林风眠从西方引进了这一画种，而且在这领域里作了大量的探索，如方与圆的平面构成；方套圆、圆包方的静物组合，构成了一幅幅纵横、曲直、方圆错综复杂的几何造型，通过对比、平衡、呼应的手段达到画面的整体统一。

还有方形桌面上，摆放着体积不等的玻璃器皿。如何来表现玻璃器皿的透明感？

中国画的传统里没有现成的表现方法，这是林风眠自己给自己出的一道难题。这也是西方艺术追求体量的同时还要表现其质感的观念。那么照搬西洋画的写生方法，进行高光处理？还是另创别法？林风眠从个人的感觉出发，运用白色线条勾勒器皿轮廓的手法，营造一个整体的透明感觉。实践他曾说过的一句话：从“复杂的自然物象中，寻求他显现的性格、质量和综合的色彩的表现”。³通过提炼和概括，达到单纯化表现质感的效果。把西方绘画理念融合进了中国画运线的世界里，这样岂不既区别了西方的作风又创造了一种中国画的画法。他的成功实践，为中国画又增添了一种新的表现方法和新的形式。

室内窗台上置放一盆青花瓷瓶瓶花，也是林风眠乐此不疲的表现对象。当然，他并不是热衷于小资情调的寄托，而是朝气蓬勃、生机盎然的内心写照。无论是苍兰、鸡冠花、绣球花还是大理花，呈现圆形球状，布满方阵，给人视觉带来膨胀和冲击感。更妙的是在明亮剔透的球状花形周围，配上数片中间色调的叶子，一方面与深色背景有个过渡，另一方面又在中间色调的叶片边缘，衬上一定明度的色彩，显出闪闪发光的感觉。由此可见，光感，林风眠不仅在风景画中出现，而且在静物画中也无处不有。他就是把西方现代艺术中过于张扬的东西与东方艺术中恬静的韵味相融合、相统一在一个整体中，构成他独有的一种风格形式。

在人物画里也有光感的表现。60年代初，上海市美术家协会油画组，组织一次模特外光写生，短短的两个多小时，大部分画家都没有完成，只有林风眠完成了一幅赋予重彩的中国画。与其说他在写生，还不如说他是在创作。因为别的画家是按西洋学院式画法，看一眼画一笔地摹仿对象；林风眠却不然，他在感觉，感觉对象与背景之间的必然关系，准确地说，林风眠这里是在画逆光下人与背景之间存在的必然规律，整体的感觉！他由此生发出许多逆光感觉的作品，就是这种启发。西方的逆光理念，林风眠中国式的表现方法不正是融合东西艺术的又一例证吗？

林风眠在上世纪五六十年代，深入生活到农村、渔场、钢厂、水库等地，创作了一大批反映工人、农民劳动生产场景的作品。其中深入到新安江水库创作的一幅《山区》，他被巍巍屹立的高压电线，山上山下，蜿蜒起伏，气势壮观所感动，信手画了几笔速写，满怀激情地回到上海创作出来的作品，却在“文化大革命”期间作为“黑画”惨遭批判。

毋庸置疑，反映工农生活的创作，不是林风眠的强项。他擅长的是“仕女”，因

为他把仕女作为他探索东西融合的载体，因此，对仕女的坐姿、衣着、头饰、手势等等都作了周密的设计和考虑。仕女的坐姿是采取东方佛教盘坐观音的姿态；瓜子脸、单凤眼、美人肩、细柳眉、樱桃嘴，以及发髻刘海都是根据中国本土人们的审美趣味有所选择地来塑造。只是其颈，无疑受到西方莫迪格良尼的影响。这也不伤大雅，恰恰是天衣无缝地将东西融合在一起，让人一眼看去那仕女，就是一位体态端壮、雍容华贵、恬静儒雅的东方淑女，而不是西方美女。值得注意的是林风眠在画仕女的轻纱薄衣时，其灵感来自宋瓷，特别是官窑、龙泉窑那种透明颜色；或许也受到西方绘画的启发，因为我曾在欧洲的艺术博物馆见过西方古典绘画上的杰出表现，就是通过色彩对比以及高光处理来表现薄纱的轻柔透明之手法。林风眠却把西方这种建筑在理性基础上表现方法，概括到一根忽白忽灰的线条来勾勒衣褶，这里的线即是形，形即是线。暗示观众、激发观众的感觉，从而达到质感的真实效果。给人以轻盈而又不失其壮重；飘逸而又不失其神笃；优雅而又不失其华美。总之，在这仕女身上看不出半点东西拼凑的痕迹，恰恰是一位完美的，承载着东方之韵、民族之魂的仕女，呈现在观众面前。这是林风眠融合理论孵化出的又一种既有东方神韵又有西方色彩的形式品种。

人体作品在西方画坛是习以为常的题材。然而，在20世纪20年代，林风眠将人体模特引进北京国立艺专时，遭到北洋军阀“有伤风化”的指责；同样，刘海粟在上海美专为此背上“艺术叛徒”之骂名。可是在林风眠的心灵深处理藏着反封建的潜意识，任何指责当作耳边风，我行我素。作品《痛苦》、《人道》、《悲哀》三部曲，全是以人体的组合，传达他为民呐喊的呼声。除此之外，他还创作了一些单个人体作品，人体丰满壮实，线条粗犷有力，仿佛要挣脱画框的束缚。显然，这些具有个性化的早期人体作品，有着西方画家卢奥的影子。20世纪四五十年代，他又创作了一批人体作品。他在给学生信中谈到：“敦煌石室的壁画，那是东方最好的美术品，许多欧洲大画家理想中所追求而没有得到的东西。高更，就是最明显的例子，我追求这样的东西好久了，看起来很简单，但是画起来真不容易，两线之间的平涂，中间色的度数，几乎是人手不能画出来的。画人体时，我就梦想这种东西。”⁴他从敦煌壁画的传统里吸收、消化，深深体会到中国传统文化之深厚和博大。其实盛唐时期的敦煌壁画，本身就是东西文化交融的结晶，学习、研究、继承，最后为我所用是林风眠的目的。现在看来，他这段时期的人体作品，与早期相比有着天壤之别，柔性圆弧的线条替代了卢奥式的粗线，两线之间平涂的中间色，充分表现了东方女人体滋润光滑的

肌肤。为了达到他所要的追求目标，在同一姿态的女人体上，以不同的色调、不同的色阶，不断反复地做试验，才获得其中的奥妙。这正是林风眠大胆地运用中国的审美观念去彻底地融化和取代外来艺术的又一例证。如果说不足，那就是有些人体的动态，尚有西方画家的影子。无可否认，林风眠把人体艺术从西方引进再加以消化融合，植根在这片封建意识根深蒂固的土地上，那又是开拓了一个新的审美形式。

禽鸟羽翎是林风眠在中国画中最早涉足的一个领域。早在十岁时就画中堂《松鹤图》，名震四邻。后来，从西方学成归国，仙鹤一直是林风眠笔下经常出现的精灵。这或许与传统文化里的某种寓意和象征有着联系。但他所画的仙鹤，各个阶段各有不同的表现形式，有单只的，有成双的，有四五成群的。在传统中国画里，不论是单只还是成群结队的仙鹤，都是无衬托背景。林风眠却把它们置身于大自然之中，芦苇沼泽地里信步觅食或展翅跳跃，是我们常见的画面，其中有没骨水墨的尝试，最后定格在用线的表现上，迅疾流畅的铁线成了林风眠开门标志、风格特征、个性化的形式语言。若要说仙鹤是我国传统文化中延年长寿的象征，那么，林风眠笔下的乌鸦、猫头鹰、大雁、鱼鹰、公鸡又象征什么呢？不管它象征什么，但有一点可以肯定的，林风眠笔下的任何鸟羽都被人格化了，更多的是他心境的比喻，情感的独白。如上世纪80年代在香港创作的一幅《猫头鹰》，横七竖八的线条把画面切割成大小不等的几何形块，显出杂乱无章的树枝上，停靠着一只羽毛蓬松、眼神凝视、身躯略颤的猫头鹰，十分凄凉，仿佛在跟你诉说着什么：是孤独，还是悲伤？耐人寻味！

又如《归雁》，暂且不说汉墙砖上移植过来的飞雁形象，只说露出亮光的夜空里，有几棵芦苇在河畔摇曳，一只孤雁迎风掠过的景象，完全用中国画的水墨语言来表达，淡墨用排笔横刷出一片灰色的夜空，天地间留出一缕白纸，当湿漉漉的灰色将干未干时，画上几笔浓墨芦苇和飞雁。天、地、物与黑、白、灰，浑然一体，相得益彰，构成了一幅弦乐重奏般的篇章。这里西方艺术想要表现的空间和东方艺术所要表现的时间绵延，完全统一在一起；西方的画法和东方的意境，调和得不分东西，只有林风眠的水和墨。

三

上世纪30年代中期，林风眠就谈到“从个人意志活动的趋向上，我们找到个性，