

中国绘画流派与大师系列丛书



徐悲鸿与林风眠

顾丞峰 主编 黄丹麾 刘晓陶 著



辽宁美术出版社

J205.2
4
中国绘画流派与大师系列丛书

徐悲鸿与林风眠

顾丞峰 主编 黄丹彦 刘晓陶 著



辽宁美术出版社

原书空白页

图书在版编目(CIP)数据

徐悲鸿与林风眠/黄丹麾,刘晓陶编著. —沈阳:辽宁美术出版社,2002. 1

ISBN 7-5314-2884-9

I. 徐… II. ①黄…②刘… III. ①徐悲鸿-中国画-艺术评论②林风眠-中国画-艺术评论

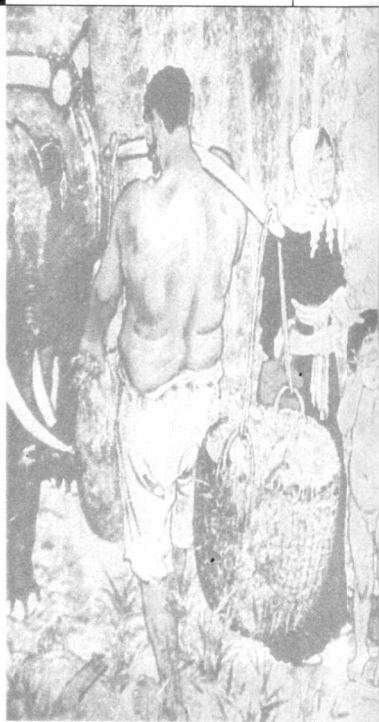
IV. J212

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 081890 号

徐悲鸿与林风眠

黄丹麾 刘晓陶 著

- 出版发行 辽宁美术出版社
- 选题总策划 吴成槐
- 主 编 顾丞峰
- 责任编辑 刘巍巍
- 装帧设计 王洪志
- 责任校对 王 岩 孙 红 张亚迪
- 制版印刷 沈阳 7212 工厂
- 开 本 889 毫米×1194 毫米 大 32 开
- 印 张 5
- 印 数 1-3000 册
- 版 次 2002 年 1 月第 1 版
- 印 次 2002 年 1 月第 1 次印刷
- 定 价 26.00 元



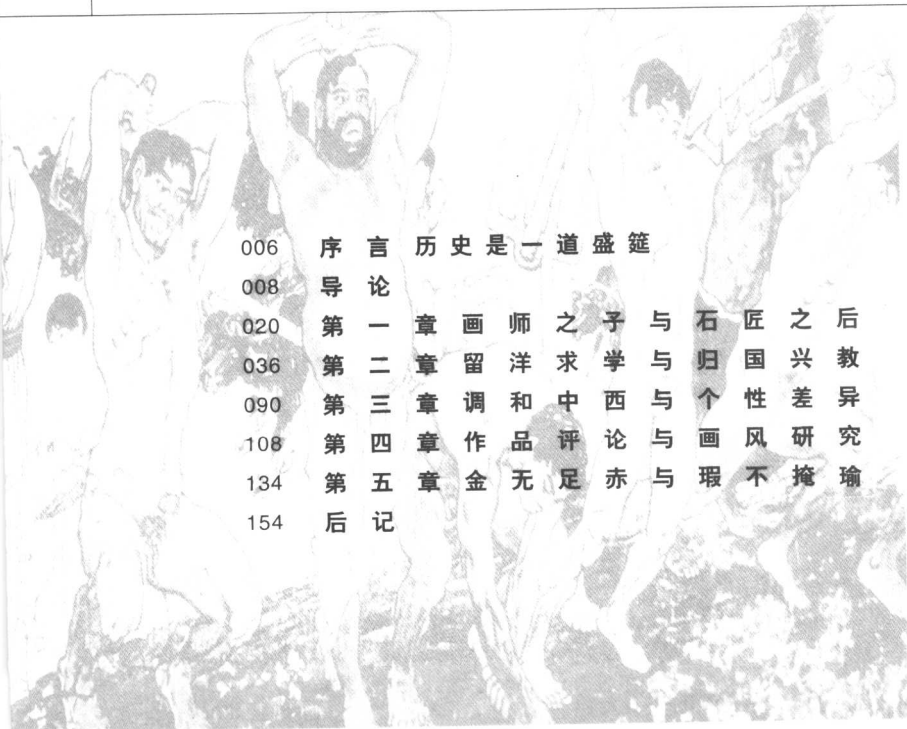
原书空白页

【徐悲鸿与林风眠】



目 录

006	序	言	历	史	是	一	道	盛	筵								
008	导	论															
020	第	一	章	画	师	之	予	与	石	匠	之	后					
036	第	二	章	留	洋	求	学	与	归	国	兴	教					
090	第	三	章	调	和	中	西	与	个	性	差	异					
108	第	四	章	作	品	评	论	与	画	风	研	究					
134	第	五	章	金	无	足	赤	与	瑕	不	掩	瑜					
154	后	记															





在主编这套“中国绘画流派与大师系列”从书之前，我曾经问过自己这样的问题：我所见过和读过的关于中国古代绘画的丛书可谓林林总总，难道我要做的，就为读书学史者再增加一个重复的品种吗？

答案是否定的，因为我的“野心”当然不只如此。

这并不是虚妄轻狂，作为一个学美术史出身的人，我看过很多的此类书，资料积累功夫深厚者有之，人云亦云者有之，但总觉得缺一些东西。在我看来，历史资料只是各种菜肴的原料，我们的史学家与文化传承者有如一个中餐厨师，端到桌面上的，应当是能令读者狼吞虎咽或细细品味的美味佳肴，至于这道菜是从名菜系所出还是出于自创那关系不大。

但要避免两种情况：一是菜的原料有问题，不卫生，来路不正，吃下去拉肚子，这是硬伤；另一种是像西餐那样，以生原料为主，



原滋原味，但我们的胃不习惯。我在这里丝毫没有贬低西餐的意思，其实好的西餐师也是讲究口味的。

好的艺术史家应当是一个优秀的中餐师。

比喻总有其蹩脚之处，撰写历史当然不能像厨师那样以就餐者的口味喜欢为标准，历史学家还原历史、阐释历史有时并不被许多人喜欢，但意义也许就呈现在争议之后的回味中。

古人云：“运乎其妙，在于一心。”那么我们这套书的撰写者们的“一心”体现在哪里呢？我想，首先要改变的是一种叙述方式，历史从某种意义上说是我们用来影响他人的故事——我越来越倾向将叙述历史看成一种讲故事(History)而非展示真实(Truth)，故事的“本来面目”依赖我们的阐释，如果能令听众在听的过程中或以后对现实和传统文化传统产生某些启迪和反思，那就是一个成功的叙述者(Narrator)。

受容量及性质所限，这套书不是严格的学术著作；我对撰写者的要求就是以个人方式调配、烹炒煎炸，只要能奉上一道色香味俱全的美餐。

以“美餐”标准看，这套书还只是尝试着开了个头，而且每本书的完成度亦有不同，这是后话。

再说为何将本丛书定名曰“中国绘画流派与大师”。中国画历来流派众多，各流派最后都要归结到几位名震千古的大师那里，抓住了大师的线索，对中国绘画的演变的确有纲举目张之功，这是数百年来学人的经验总结；当然这与本文上面所说的“改变叙述方式”有所不符，这也是本丛书未能免俗之处，多少算一个遗憾吧。

有一点我作为主编可以问心无愧：这套丛书从选题、组稿到审稿到图片的质量把握乃至封面、版式的设计，本人都不畏其繁，事必躬亲，勉力为之，惟恐违衷。成书期间始终得到辽宁美术出版社刘巍巍女士的耐心而细致的配合，又觉幸甚；更重要的是与我合作的十位撰写者，他们中绝大多数年轻敏感，前程宽广，他们是这套丛书质量的最好保障。

隐约记得古希腊一位哲人说，历史是一道盛宴，每个赴宴者却各取所需。我们都是盛宴的攫取者，所不同的是我们攫取的是原料，生产出的是新的佳肴，从这个意义上说，我们既是贪婪的文化攫取者，也应是不懈的创造者。

2001年11月于普陀朱家尖



舞
国画
林
风
眠

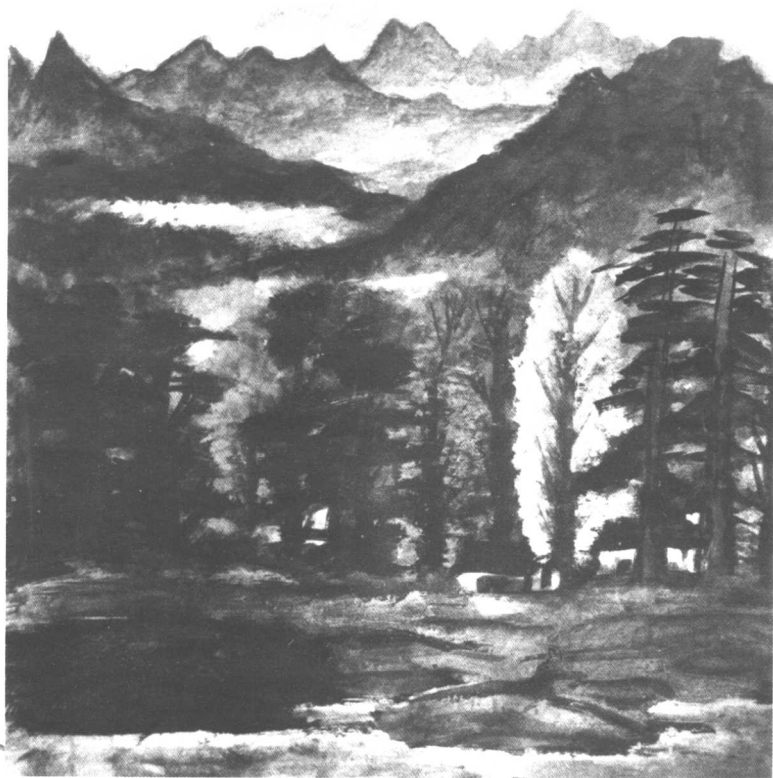


徐悲鸿与林风眠是中国 20 世纪的两个艺术巨匠。20 世纪是中国社会发生巨大变革的时代,中国的近现代美术在 20 世纪历史激变的社会文化洪流中处于前所未有的震荡与转折之中,同时也是中国美术充满开放与创新的非常时期。

明朝中后期,中国社会就孕育着深刻的变革。这种变革一方面源于中国封建社会内部滋生出来的资本主义萌芽,另一方面源于世界历史的整体运动即马克思在《资本论》中所说的“世界贸易和世界市场在 16 世纪揭开了资本主义的近代生活史”这一重要论断。

明、清两代,随着城市商业的发达,尤其是 15 世纪下半叶以后,资本主义因素之增长,东西方贸易之频繁,促使工艺美术之技巧的提高和繁荣。诸如瓷器、丝织、漆器、玉器等各种手工艺呈现出昌盛的景象,同时年画、版



层峦叠嶂
彩墨画
林凤眠

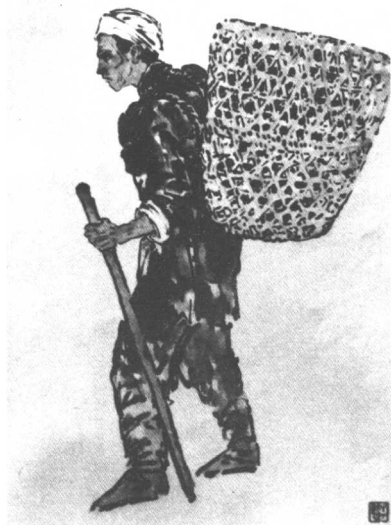
画也广泛流行起来。

自晚明以来，从利玛窦带来欧洲的油画和铜版画，到许多西式大教堂和圆明园的西洋楼建筑，以及清初一批供职于内廷的传教士画家（如郎士宁），西洋美术在中国自上而下的渗化与传播可以说相当普遍，但从总体上看，其地位却似有若无。这是因为从整个文化传统心理的视角来说，尽管贵族阶级可以将这些西洋艺术作为一种点缀，以满足一种新鲜好奇的心理，但以正统文化的标准，西洋艺术却处在“非雅赏也”，为“好古者所不取”的尴尬境地，而非具备后来国人心目中那种重要的文化意义。1840年以前，中国人基本上还未直接在西方学习艺术，此时西方艺术也是零星进入中国的。由于中国文化的整体性和历史积淀性极强而又十分完备，从欧洲来到中国的艺术家（以郎士宁最有影响）放弃了自己企图完全同化中国艺术的做法，而是借用中国的

传统方法以迎合中国皇帝的口味。当时礼部侍郎邹一桂认为，西洋画重光影、色彩、立体、空间，但不能用笔法表达作者的精神，所以不能作为高级艺术，这完全是从中国传统艺术理论视点得出的一个必然结论。另外一个原因是，当时中国人所能看到的西方艺术并不是上乘之作。

对于中国，20世纪是一个严酷的世纪。它经历了亘古未有的巨大变化。在动乱、战争、革命的风暴中，中国社会异常艰辛地前行。19世纪后期，西方资本主义势力大举入侵中国。1840年的鸦片战争之后，外国殖民主义者用重炮轰开了紧锁的中国大门。中华帝国自大的迷梦从此破灭，腐败无能的清政府被迫让出一切主权。这时一批较具识见的官僚，希望通过“中学为体，西学为用”来重振国威，以期改变被动挨打的境地并达到富国强兵、维持封建统治的目的。甲午之战，中国海军被日本打得一败涂地，以奕訢、曾国藩、李鸿章等人为代表的“洋务派”的“同光新政”完全破产了。此刻，一些先进的中国知识分子懂得了仅仅依靠引进一些科学技术而不去变革社会政治制度是行不通的。中国新兴资产阶级抛弃了“君主立宪”这一改良主义幻想，举起了辛亥革命的大旗。

自从西方资本主义势力入侵以来，中国的农业和手工业均遭到了严重破坏，民间美术和工艺美术也不可避免地受到了沉重的打击。中国的美术无论是从艺术内容还是表现形式上都在20世纪初期呈现



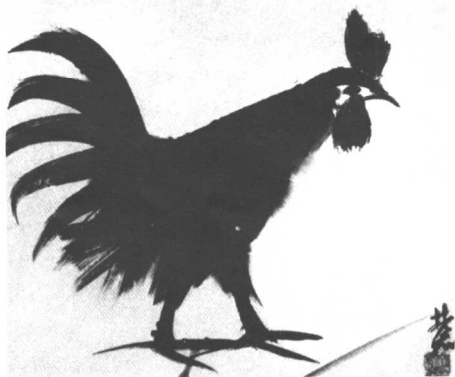


静文堂
建閣
静文堂
静文堂





鸡 彩墨画 林风眠



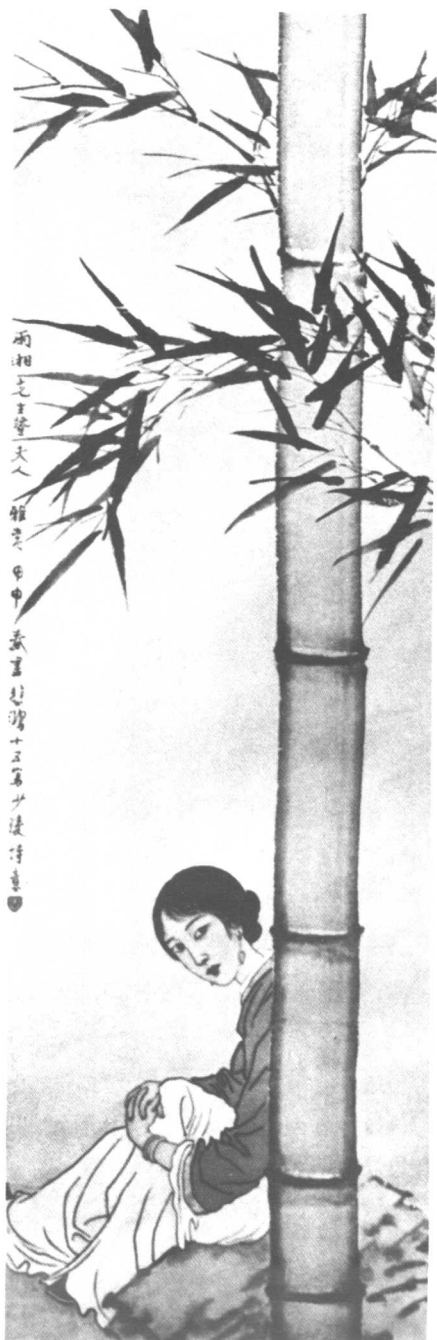
出种种畸形的病态现象。

在20世纪初随着西方文化的不断冲击，在知识界掀起了一股学习“新学”、“西学”的热潮。在这股强大的革命潮流中，涌现出一大批与传统封建文人迥然有别的新一代中

国知识分子。正是基于这种文化背景，才使康有为认定传统的文人画再不能与今欧美、日本的写实画风竞胜；同时也正是由于这种整体文化心理的失衡与变化，才出现了包括陈师曾(1902年)、何香凝(1903年)、李叔同、高剑父(1905年)、陈树人(1906年)、高奇峰(1907年)在内的一大批中国青年到日本留学以及在“五四新文化”运动高潮中徐悲鸿、林风眠(1919年)等直接到欧洲留学的现象。这是国人的文化艺术心理从封闭转向开放、从被动转向主动的一个标志。

徐悲鸿(1895—1953年)与林风眠(1900—1991年)除了同处于20世纪中国文化大裂变这一相同的时代思潮之中外，二人在许多领域都十分类似。徐、林同是家境贫寒，他们也都有家学渊源。徐悲鸿的父亲徐达章是当地有名的一位画师，擅长书法、篆刻、诗文，徐悲鸿幼年开始跟父亲读书、作画，从而打下了坚实的古文化底子；林风眠的祖父林维仁是一个石匠，林风眠从小就看爷爷画图案，刻石头，无形中受到艺术熏陶。他的父亲林雨农也是雕刻墓碑的石匠兼民间画师，通文墨，能绘画。在林风眠5岁时，父亲便教他临习《芥子园画谱》，林风眠自此开始走进中国传统艺术的圣殿；徐、林二人均于1919年公费出国在巴黎留学深造；徐、林均有坎坷的婚姻。徐悲鸿17岁时尊父母之命娶妻成家，由于是父母包办的婚姻，徐悲鸿

对这门亲事十分不满,但出于对父母的尊重,不得已而为之。他18岁那年妻子生了一个儿子。不久,妻子因病而亡。此子亦在6岁那年夭折。1915年,20岁的徐悲鸿为反抗婚姻与求得新知来到上海,次年任仓圣明智大学美术教授。不久与蒋梅笙老先生的二女儿蒋棠珍(蒋碧微)相爱,但蒋棠珍已经订婚,徐悲鸿在友人的帮助下,与蒋碧微双双私奔,东渡日本。由于志趣不合,1943年徐悲鸿在报上刊登一则声明,与已分居8年的蒋碧微断绝同居关系。三天后,徐悲鸿又在报上刊登了他与廖静文订婚的声明,并在贵阳举行了订婚礼。1945年12月,徐悲鸿与蒋碧微正式在离婚书上签字。1946年初,徐悲鸿终于和廖静文在重庆中苏文化协会礼堂举行了结婚典礼;林凤眠于1923年在柏林结识了一位柏林大学化学系女学生方·罗拉。这位温柔而气质高贵的



日暮修竹 国画 徐悲鸿 1944年



日尔曼少女，是德国籍奥地利人，出身贵裔世家，但已没落，父母早逝，作为一名孤女，酷爱艺术。虽然林风眠与方·罗拉语言不通，但一见钟情、心心相印。1923年冬，二人举行了婚礼，婚后感情至深。1924年秋，方·罗拉生下一子，不幸染产褥热弃世，婴儿旋亦夭亡，母子同葬于巴黎郊外。这一沉重打击使林风眠万分悲痛，他拿出祖传石刻的本领，不分昼夜，在爱妻的墓碑上刻了十几天的自撰碑文。1925年秋，林风眠与法籍女士蒂戎国立美术学院雕塑系同学阿里斯·瓦当结婚。1927年，女儿蒂娜诞生。1937年10月，林风眠通知在法国探亲的夫人与女儿立即返回中国，自己率领国立杭州艺专师生11月中旬离杭，过浙江诸暨，走江西贵溪，复奔湖南长沙。夫人获悉后，即与女儿由法国返回中国。返国后，将杭州的家迁往上海法租界居住。此后，林风眠与家属各居一方，鸿书断绝，达8年之久。1956年，林风眠的夫人、女儿、女婿、外孙移居巴西，再未回国；徐、林二人同是“英雄出少年”。徐悲鸿6岁便开始从父读书，习《论语》，7岁执笔学书，9岁就读完了《诗》、《书》、《易》、《礼》、《四书》、《左传》。父亲此时教他每天临摹吴友如的人物、界画，并更着意让悲鸿写生，画父母、兄弟、邻人、乞丐……徐悲鸿10岁时，已能做父亲的助手了，常常在父亲的画上不重要的部分填颜着色。这时他的书法也在全村出了名，乡亲们称他是“杞亭桥的才子”。悲鸿刚满13岁便和父亲开始了长达3年的闯荡江湖的卖画



竹与笋 国画 徐悲鸿 1942年



生涯。17岁那年，悲鸿国学日深，中国传统绘画技艺也有很大长进，其画名在宜兴一带家喻户晓。1915年，20岁的悲鸿独自一人来到上海。他虽工作没有着落，但他的一幅《群马图》深得高奇峰赏识。高奇峰见此画赞叹道：“虽古之韩干，无以过也！”1916年徐悲鸿以优异的成绩考取了上海震旦大学法文系。在震旦大学学习不到半年，就被犹太人哈同办的哈同花园聘为美术指导，不久哈同又创办了仓圣明智大学，康有为、王国维、陈三立、沈美叔、冯恕等社会名流常来讲学，徐悲鸿也被聘为美术教



鹑竹 国画 徐悲鸿 1943年

授。1919年徐悲鸿被公派法国留学，以优异成绩考入巴黎高等美术学校。1927年徐悲鸿回国，担任“南国艺术学院”美术系主任。1928年秋应北平大学校长李石曾聘，任该校艺术学院院长。1929年2月担任中央大学艺术系教授。1929年9月，在蔡元培先生引荐下，就任北平大学艺术学院的院长，时年仅34岁；林风眠幼年时便在父亲指导下临摹《芥子园画谱》，显示出非凡的艺术天赋，8岁时他入村里田制初级小学立本学堂，习《三字经》、《千字文》、《千家诗》、《鉴略》诸类。1909年，9岁的林风眠画《松鹤图》中堂一幅，被乡里大户购去，名闻乡里，远近称奇。1914年，14岁的林风眠考入梅县省立梅州中学，与同道组织“探骊诗社”，任副社长。其成绩名列前茅，深得梁伯聪先生的赏识。1919年赴法留学，1920年入法国国立蒂戎美术学院学习。1926年，回国就任北平国立美术专门学校校长，时年仅26岁，1927年到南京国民政府大学院任艺术教育委员会主任