

中国西洋画百年珍藏系列

主 编 李 超

副主编 徐明松



为艺术战

国立艺专及其西画实践

 上海锦绣文章出版社

中国西洋画百年珍藏系列

为艺术战

国立艺专及其西画实践

主 编 李 超
副主编 徐明松

上海锦绣文章出版社

图书在版编目(CIP)数据

为艺术战：国立艺专及其西画实践/李超主编，徐明松副主编. —上海：上海锦绣文章出版社，2008.11

(中国西洋画百年珍藏系列)

ISBN 978-7-5452-0193-2

I.为… II.①李…②徐… III.①美术—高等学校—概况—中国—民国②油画—作品集—中国—民国 IV.J—40 J223

中国版本图书馆CIP数据核字(2008)第180640号

“中国西洋画百年珍藏系列”由上海文化发展基金图书出版专项基金资助出版

主 编 李 超

副 主 编 徐明松

编写组成员 白家峰 姚 笛 徐 春 秦瑞丽

谢明星 王卓然 林佩佩 张金霞

策 划 王 刚

责 任 编 辑 宋建社

装 帧 设 计 一步设计

技 术 编 辑 李 荀

为艺术战—国立艺专及其西画实践

主编：李 超 副主编：徐明松

出版：上海锦绣文章出版社
(上海长乐路672弄33号)

发行：全国新华书店

印刷：上海精英彩色印务有限公司

开本：787mm×1092mm 1/16

印张：7

版次：2009年1月第1版第1次印刷

书号：ISBN 978-7-5452-0193-2/J.136

定价：58.00元

目 录 | Contents

一、艺术专论部分	1
二、艺术文献	22
1. 相关美术活动纪略	23
2. 相关历史评论及文献	33
三、艺术作品	53
林风眠	54
吴大羽	60
蔡威廉	64
李超士	66
方干民	72
胡善余	76
涂 克	82
吴冠中	88
赵无极	92
闵希文	98
朱 膺	102
苏天锡	106



艺术专论部分

为艺术战——国立艺术院的西画实践

1

自20世纪20年代初伊始，现代美术教育内容的主要方面，已基本实现从民族传统绘画的延续向西方外来绘画的移植的形态转化。从“五四”前开始，各类美术学校的课程设置，大约包括素



1929年杭州艺术专科学校罗苑的外景

(1)(2) 蔡元培有关观点, 参见《蔡元培美学文选》, 北京大学出版1983年出版。蔡元培的美术“融合”观, 时常在他的著述和演讲中出现。蔡元培在《在中国第一国立美术学校开学式之演说》中指出: “惟中国画与书法为缘, 故善画者, 常善书, 而画家尤注意笔墨风韵之属。西洋图画与雕刻为缘, 故善画者, 亦或善刻。”(见蔡元培:《在中国第一国立美术学校开学式之演说》。转引自万青力《蔡元培与近代中国美术教育》, 潘耀昌编:《20世纪中国美术教育》, 第5页, 上海书画出版社1999年9月出版。)后来蔡元培于1926年5月1日, 为《冷月画集》作序中, 又进一步写道: “中国之画与书法为缘, 故而论何等画体, 均参以图案之意味。所注重者, 在布置之均齐, 气韵之生动, 而远近距离与光影空气之关系, 不求其与感触自然之一刹那相符合也。欧洲之画与造像为缘, 故无论何等画体, 必求与外界之景物相应。所注重者, 在透视法及一切自然现象上之条件, 而其他文学上之兴趣非第一义也。彼此接触之初, 互以自己之习惯为标准, 则先对方之所短。故西人以中国画为写实未到家; 而华人则以西画为多匠气。积久而互见所长, 则相互推重。故华人往欧洲习画者渐多, 且国内美术学校亦采欧法为课程; 而西方新派画家, 如表现派等, 深许中国旧法为胜于欧洲之古典派, 且深以华人之留欧为无谓, 其实皆一偏之见也。双方既各有所长, 各随其固有之系统而发展, 而评判者亦各用其固有之标准, 因为常规惟兼取西方所长而创设新体, 亦有志者所当为。欧洲自印象派以来, 采取中国画风以入欧画者颇有之, 然痕迹不甚显著。至今日本留欧习画之士, 有以欧画之技能为本而参加以中国画、日本画之风味者, 至以中国画为本; 而采用欧法以补短者, 我国画家间亦试为之, 然专攻此术者尚未见之。”

描、油画、雕塑、工艺美术、水粉画、水彩画和中国画(又可分为人物、山水、花鸟), 加上中国美术史、外国美术史和艺术理论, 可以说引入的内容占绝对优势。而教育制度与方式方法, 亦基本采自日本或西方, 这和整个现代中国教育近于西方的特征相一致。这表明传统的教育方式和内容, 已经完全不能适应社会变革的需要, 转向西方正出自现代中国社会变革的内在要求。亦正是鉴于此, 在现代美术教育这个范畴里, 也产生了改造传统绘画教学的课题, 并且找出中西融合的不同的探索之处。这方面的变革, 20年代后期在杭州和南京形成的国立美术教育中, 体现得尤为集中和明显。

“中国画”或“国画”称呼的出现, 就意味着外来的、不能名之曰“中国画”的画种的出现。而外来美术门类一经出现, 就占据了主导地位——无论油画、水粉、新版画(来自西方的创作版画而非传统的复制版画)、漫画、雕塑、图案等, 都比传统文人画更能够直接地表现现实人生, 更接近于大众的需求。文人画的高雅传统和题材的相对局限, 在长时间里使它和广泛的社会运动保持着一定的距离。因此, 国立美术教育中都面临着中西美术教育的融合实践。

基于新文化运动时期关于美术的认知, 蔡元培进一步为“美术”教育制定了有关的前景蓝图, 原有“实用功利”的技术型的框架被解除, 而代之以“中西融和”的文化型的框架。“今世为东西文化融和时代。西洋之所长, 吾国自当采用”⁽¹⁾——他所指的西画“长处”, 包括“西洋画布置写实之佳”, “用科学方法以入美术”。“一民族之文化, 能常有所贡献于世界者, 必具有两条件: 第一, 以固有之文化为基础; 第二, 能吸收他民族之文化以滋养料”。⁽²⁾

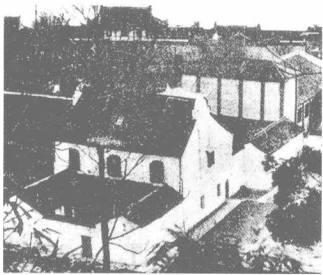
蔡元培的美术“融合”观, 与其在美术教育上“兼容并蓄”的主张是相辅相成的。这些主张, 实际上影响了民国期间各种美术学校的基本办学思想, 比如, 他希望美专在经费允许时, 增设书法、雕刻两个专科。在民国成立以来, 先后有上海图画美术院(后改上海美术专门学校、上海美术专科学校)、国立美术专门学校、杭州国立艺术院等专业性的美术学校出现。其中尤以林风眠所创办的国立艺术院最具代表性。⁽³⁾

(见蔡元培于1926年5月1日为《冷月画集》作序。《冷月画集》，新中国画社1926年10月出版。)在该序中，蔡元培又记：“陶冷月先生本长国画，纵而练习西法，最后乃基凭国画而以欧法补充之。试作数十帧。一切布景取神以至题词盖印，悉用国画成式，惟于远近平凸之别、光影空气之变，则采用西法。町畦悉化体势转道询，所谓取之左右逢其源者。他日见闻愈广，工力渐深，因而造成一新派。称意中事爱题数语，以资印证。”

(3) 在蔡元培的支持下，林风眠等于1928年在杭州创建了国立艺术学院。蔡元培在主持的一系列教育实验当中，始终身体力行，提倡美术教育。包括徐悲鸿、刘海粟、林风眠等其他诸多艺术家，都曾得到蔡元培的指导和帮助。

(4) 李毅士《卖画》，《中国美术会季刊》第一卷第二期，1936年6月1日出版。

(5) 周玲荪《新文化运动和美育》，《美育》第三期，中华美育会1920年6月出版。



国立杭州艺术专科学校分校鸟瞰

因此，以蔡元培为代表的美育教育的理论，对于民初美术教育而言，无疑担当着奠基者和拓荒者的作用。体现在美术教育的具体实际中，就是树立了“兼容并蓄”的美术教育思想，以此为出发点，逐渐形成了以写生为基本教育形态，并进而实施多种艺术实践的学术方案。

“绘画一端，影响及于民族精神及后代文化，国之生存，皆所利赖也。”⁽⁴⁾ 随着20世纪20年代中后期留学生的大批归国，美术教育的新兴和改革，深化和拓展以更具力度的美术思潮而涌现，美术院校的地位和影响日益扩大。特别是20世纪20年代后期国立艺术院校的建立，起着举足轻重的作用。

美术学校，是美术家的生产地。……从今以后，如欲图美术发展，入手办法，非增设几个好好儿的国立美术学校不可。

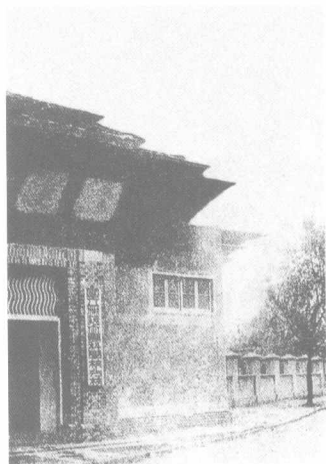
全国高等专门学校内，宜增设美术科，或于课外组织美术研究会。⁽⁵⁾

我国最早的公立美术学校是1918年4月15日成立的国立北京美术学校。名称仿东京美术学校而来。它最初为中专性质，以培养美术师资、实用美术人材、提倡美育为办学目的，设中等部和师范班。首任校长为郑锦。他是一位工笔画家，曾留学日本京都美术工艺学校，因此学校依循日本模式。再加上北京是传统派画家的大本营，所以北京美术学校不可避免地带有浓厚的传统色彩。教授阵营中也以中国画家、原留日学生居多，如：陈师曾、李毅士、王梦白、萧谦中、姚华、萧俊贤。期间曾经有留欧的油画家李毅士、吴法鼎短期任教。

1926年，教育部在蔡元培推荐下，提出林风眠为校长人选。全体艺专学生于1926年1月27日票选校长，林风眠以票数的优势列各候选人之首。经教育部批准，林风眠出任北京美术学校校长之职。他于当年2月28日由津抵京，3月2日履职。林风眠初掌北京艺专时，他的决心是“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……”年轻气盛的林风眠，雄心勃勃，以非凡之



国立杭州艺术专科学校本部大门



国立杭州艺术专科学校分校大门

(6) 参见《林风眠论》，浙江美术学院出版社1990年出版。

(7) 参见刘晓路《世界美术中的中国与日本美术》，广西美术出版社2001年12月出版。

热情投入艺专校务工作，“改组课程，扩充设备”，“一年以来，各种绘画团体先后成立十余种，而展览会每周平均在一次以上……”他自愿加入艺专西洋画、图案画、中国画系学生组织的“形艺社”，为名誉社员，以推进艺术的研究风气⁽⁶⁾。1934年由严智开任校长。严为东京美术学校西洋画科毕业生，他上任后改设绘画科(分中国画、西画组)、雕塑科(分雕刻、塑造组)、图工科(分图案、工艺组)，更是悉仿东京美术学校。以后归国的留日学生先后在该校任教，他们中有汪洋洋、许敦谷、王悦之、郭柏川、卫天霖、王曼硕、林乃干、左辉等。1937年后，学校长期处于颠沛流离中。1946年徐悲鸿接任北平艺专校长，才改变其“东京色彩”，并以写现实主义的教学思想和实践，继续产生重要的影响。⁽⁷⁾

事实上，留洋归国的画家，作为艺术界的新生事物，与传统美术的势力形成一种对比，而他们在美术院校的实践，对于有志于学习美术的青年产生一种号召力。同时，美术院校又把社会上重要的艺术家吸引过来，构成以美术院校为龙头的艺术精英队伍。在此，留学生画家带着教育救国的愿望，选择了美术教育作为实现理想的实验地。因此，中国美术教育的实践，是当时艺术家进行美术活动的主体，同时其实始终伴随着其“双翼”现象的产生和演变，这“双翼”即是画家们由教育事业而派生的双重使命，即在从事美术教学的同时，既进行美术社团活动，又进行美术展览活动。而贯穿于这两种“双翼”活动的，是相辅相成的学术思想和观念。这种教学为体、画会和展览双重为翼的结构模式，证明了美术院校成为中国现代美术重要的学术策源地。而美术院校作为策源的重要标志之一，是西方美术的观念，通过美术院校完整引进。

2 1927年，国民政府在南京建都，在很大程度上决定了中国至1949年的22年内，文化以长江三角洲为中心而发展。鉴于当时的北京国立艺专尚控制在北洋军阀手中，所以1928年由蔡元培先生倡议在国民政府辖区建立更高级的国立艺术院，并委以刚从北京美术学校卸任的林风眠为首任院长。国立艺术院的选址



国立杭州艺术专科学校的艺术运动社部分成员在超山合影（前排右起第二人为林风眠，他后面戴眼镜者为潘天寿，左起第四人为李超士，第二排左一为林文铮）

不在作为政治中心的南京和作为经济中心的上海，而在风景胜地杭州，其中的原由，主要是基于杭州所具有的南宋画院的人文传统和西湖湖光潋滟的自然风光，以利吸收传统和陶冶情操；同时又可以使艺术既依托附近政治和经济的力量，又与政治、经济保持相对独立性。由此可窥见蔡元培和林风眠的独到思考。

1927年12月国民政府大学院下属的艺术教育委员会通过了筹办国立艺术大学的提案。由林风眠、林文铮和王代之三人负责建校工作。他们选择了风景如画的西子湖畔罗苑作为校址，1928年3月26日，国立艺术院举行开学典礼。

“介绍西洋艺术；整理中国艺术；调和中西艺术；创造时代艺术”⁽⁸⁾——这就是他们的办学宗旨和口号，他们希冀将美术教育纳入到艺术运动的过程之中。

国立艺术院基本上是以巴黎美术学院为蓝本而成立的，其名称也仿自巴黎美术学院⁽⁹⁾。除了中国画方面以外，早

(8) 转引自陈瑞林《20世纪中国美术教育历史研究》，第133页，清华大学出版社2006年6月出版。

(9) 巴黎美术学院，曾经在当时被翻译为“巴黎国立艺术院”。参见刘晓路《世界美术中的中国与日本美术》，广西美术出版社2001年12月出版。

(10) 刘晓路《世界美术中的中国与日本美术》，第227页，广西美术出版社2001年12月出版。

(11) 林风眠《我们要注意》，《国立艺术院周刊》第9期，1928年11月3日出版。

(12) 参见郑朝《林文铮的艺术理论与实践》，《新美术》1992年第1期。

期执教的教授大都在巴黎美术学院或西方其他美术学院留过学，如院长林风眠、教务长兼西洋美术史教授林文铮、西画主任教授吴大羽、雕塑主任教授李金发、图案主任教授刘既漂，以及李超士、蔡威廉、孙福熙、刘开渠、雷圭元等人。期间他们出版的刊物，如《亚波罗》、《亚丹娜》、《神车》等，体现出国立艺术院的学术思想倾向中的西方文化印记。在20世纪前期的中国现代美术教育方面，形成两大国立艺专“北学东京、南学巴黎”⁽¹⁰⁾的格局。

国立艺术院自创立之初，即以崭新的面貌出现在中国美术教育界。“我们这个国立艺术院，是国民政府下惟一的艺术教育机关，对于中国的艺术运动，势不能不负相当的责任”⁽¹¹⁾。以林风眠为首的杭州国立艺专，早年曾将中、西画两系合并为绘画系，其动机源自中西调和的思想，也包括改革中国画这个目的。其教育大纲写道：

艺院作为艺术教育之最高学府，其目的应当培养两种人才，一为艺术创作人才，一为艺术教育人才，一趋于提高，一趋于普及。艺术之生命不在因袭传统而存于创造传统，艺术运动之中坚亦全赖新创作家之丛生不已，所以栽培高才创作家，是艺院第一目的！⁽¹²⁾

事实上，在“栽培高才创作家”方面，国立艺术院的写生教育是其中的一个重点。学校首先在基础教育中，强调在大自然中获得写生的训练和积累。为此，林风眠在校园照胆



20世纪30年代西湖艺专教职员在超山（宋梅亭前）合影



20年代国立艺术院法籍教授克罗多与学生在一起

台建造了一座动物园，里面有各种飞禽走兽，专供学校师生写生之用。“惟有从自然那里认出自然的真实面目来，才能得到技术上真实的而且基本的训练，也惟有得到真实的基本技术，我们才能表现真实的美的概念”⁽¹³⁾。这种从写生教育中得到“基本技术”和“美的概念”，成为国立艺术院美术教育的一个重要理念，并以此形成一系列完整的美术教育制度和办法。对此林风眠曾经回忆道：

我当时在西湖创办国立艺术院的制度，同巴黎的艺术学院差不多，我是主张不要临摹，要写生，要写实。学校里面有动物园，你要画鹭鸶，你去看看鹭鸶再说嘛！要有一点艺术上的基础嘛！先学一点西洋画向自然描写的一种写生基础……对自然能够写生的好，以后到国画去拿传统，拿古人历史上的经验，同现代的写生经验融合……办学校的时候，我是主张把所有有用的东西，能够写生的东西，移到自然去，能够了解自然，然后再去创造。⁽¹⁴⁾

(13) 林风眠《徒呼奈何是不行的》，《亚波罗》第2期。

(14) 蔡若虹《记忆中的林风眠》，郑朝、金尚义编《林风眠论》，浙江美术学院出版社1990年出版。

在西画教育方面，国立艺术院基本上是以法国艺术院校的教学模式为基础蓝本。其教师的留学传统、艺术教材的引

(15)《林风眠台北行》，《雄狮美术》1989年第11期。

(16)吴冠中《我负丹青》，第5页，人民文学出版社2004年6月出版。

(17)刘晓路《世界美术中的中国与日本美术》，第227页，广西美术出版社2001年12月出版。



1920年代《时代画报》关于国立艺专的专栏

用和法籍教师克罗多的任用，都表明了学校主办者对于美术教育方面的独特理解和运用。自20世纪20年代后期至30年代中期，国立艺术院绘画系体现了与之前的国内美术学校不同的教育方法。根据蔡若虹的回忆，1930年下半年蔡若虹在上海美专读书时，有杭州艺专转学来的同学带来了一种新的素描方法，其特点是把造型的注意力放在描写对象的整体轮廓上，而不注意线条起伏的细微变化；只注意受光与背光两大部分，有意忽略二者之间的大量光色；在不违背客观真实的前提下，将主观认识与对象的固有个性结合在一起。这种粗犷的黑白分明的具有个性特征的素描方法，蔡若虹他们称之为“杭派”或“林派”^{〔15〕}。这表明，林风眠所倡导的国立艺专的写生教育，重在训练学生从复杂的自然现象中，寻找出最具有代表性的特点，并以意味的形式手法，归纳到整体的意象之中加以表现。吴冠中于1936年进校时，“学校里学习很正规，林风眠、吴大羽、蔡威廉、潘天授（后改为‘寿’）、刘开渠、李超士、雷圭元等主要教授认真教学，学生们对他们很尊重，甚至崇拜。中西结合是本校的教学方向，素描和油画是主体课程，同学们尤其热爱印象派及其后的现代西方艺术。”^{〔16〕}

“林风眠在国立艺术院执掌共12年，任期最长，对中国美术教育的影响深远。在他任职期间，注重学院化建设，杭州艺专显得比北平艺专西洋化，正规化，自由色彩浓厚，重视造型，培养的知名油画家和雕塑家也更多，在中国近现代美术史上的影响更大。”^{〔17〕}

林风眠对中国现代美术的重大影响，在于他把西方的现代主义绘画，作为艺术形式的经验移植到中国，由此创立了中国学院派的表现主义体系。显然，国立艺术院在美术教育中推行的写生体系，是作为理解自然的一种手段和方法，然后积累出一系列写生的经验，为以后的创造服务和准备。不难看出，国立艺术院教师在艺术运动社的前后四次展览会和学生们历次的相关展览会上，都已经不同程度地反映和体现了这种从对象写生经验中归纳和表现整体意象的能力。通过中西教学体系的合并和兼容，显示了其艺术融合的方向，是将西画的写生手法与传统文化的整体意象结合，并实施现代

主义的多种探索。

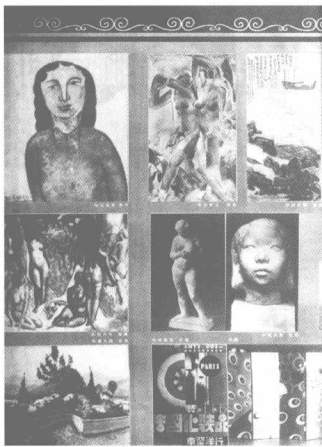
3 1929年3月28日，艺术运动社第七次会议决议：“本社决定在教育部全国美术展览会期后，将本社全部作品另开展览会一次，地点在上海法国公园附近的法比联欢会，由林文铮、吴大羽二人负责与法比方面接洽。”在之后的若干次会议上，该社分别决定了作品的件数、在展览特刊上发表作品照片、展览日期、会场布置以及编辑特刊等事项。终于5月15日，在法比联欢会会堂内举行了展览会开幕仪式。展出作品不仅有全体社员的西画作品，还有任教于国立艺术院的西籍画家（克罗多等）作品。这是以林风眠为首的法国风格体系的西画家群体，在上海画坛的首次重要展示，其中林风眠的《人类的痛苦》、《人道》，吴大羽的《倒鼎》、《渔船》，蔡威廉的《秋瑾绍兴就义图》、《孙中山先生像》，方干民的《孙中山先生遗嘱图》等油画作品的出现，体现了他们的宣言所旨“崇尚个性之保存和内心之活动”。正如展后李朴园所评价的，林风眠的油画，人体结构倾向于建筑化，线条粗犷奔放，色彩略带有忧郁的情调，并运用中国的笔墨，寻求中国古诗的意境；吴大羽的油画更多的是吸收法国印象派的技法，重视色彩的光色效果；李超士的油画则恪守写实主义，形象较为严谨，能表现作者对生活的内在感受；蔡威廉的油画画风趋于概括，用笔简洁，色彩沉着，线条趋于单纯。

在20世纪前期，拥有现代主义风格的油画阵营，要首推以林风眠为代表的国立艺术院了。这是一个以留法艺术家为班底的集体，一个为着艺术复兴的团体。为了集中将新艺术给予展出，并且促进艺术理论的研究，林风眠、林文铮、吴大羽、李金发、李朴园、李树化、刘既漂、李超士、蔡威廉（女）、王静远（女）、孙福熙等杭州艺术院的西画教授于1928年夏天发起并创办了著名的“艺术运动社”。

事实上，人们从这个名单上看到了早在1924年法国的一个艺术团体——“海外艺术运动社”。“海外艺术运动社”的成员同样有林风眠、林文铮、刘既漂、李金发、吴大羽。人们可以大致同意说三年之后在杭州成立的“艺术运动社”



1920年代《良友》杂志关于国立艺术院的专栏



1930年代《美术生活》关于国立艺术院的专栏

西湖國立藝術專科學校
此次乘暑假期間組織藝術教
育考察團赴日考察並順便將
教職員作品攜帶一部份在東
京府美術館舉行展覽會藝術
界及新聞界均馳往參觀頗得
一般之好評尤以該校校長林
風眠氏出品之新中國畫為日
人讚賞不止該館地居東京上
野公園為日本美術之中心地
故每日參觀者殊形擁擠會場
大門書有中華民國國立西湖
藝展並懸有中國國旗殊為一
時之盛



1920年代《时代画报》关于
国立艺专赴日展览的报道

不过是在法国以希腊语中太阳神的称谓霍普斯（Phoebus）而定名为霍普斯会的这个团体在国内的继续。林风眠很早就使用了“运动”这个词汇，表明了年轻艺术家与那些在文学与思想领域的知识分子的共同气质，即他们都希望以一种革命的姿态面对社会与现实。“海外艺术运动社”的宗旨是“专在西洋艺术之合作，与中国艺术之沟通上做功夫”。

1924年2月，“海外艺术运动社”与“美术工学社”发起组织留欧中国美术展览会筹备委员会，他们聘请了当时正在法国的蔡元培为名誉会长；5月，蔡元培为展览会写出了一个理性和具有博大胸怀的序言。在蔡元培的支持下，林风眠开始进一步从更为具有思想影响力的运动角度推进新的艺术。

1927年，这批艺术家在杭州建立了本土的艺术家园。林风眠告诉志同道合的朋友们，他来到杭州，“也完全是为了艺术运动而来”。国立艺术院的全体教师，林风眠、林文铮、李朴园、吴大羽、蔡威廉、孙福熙、潘天寿、雷圭元和方干民等，都参加了“艺术运动社”这个生气勃勃的组织。成员们举办画展和编辑出版《阿波罗》半月刊杂志，在1929年（上海）、1930年（日本）、1931年（南京）、1934年（上海），先后举办了四次大型的、具有广泛影响的展览。于1929年开始的《阿波罗》杂志到1936年停刊断断续续出版了17期。在这些出版了的《阿波罗》杂志中，后人可以看到完全不同于传统画论的语言和概念，看到这些艺术家为现代中国美术而献身的努力和探索。

事实上，阿波罗成为他们艺术主张和宣言的一种精神象征，由此体现出他们对于现代主义全新的艺术观。我们从其中1928年发表的林文铮文章《由艺术之循环规律而探讨现代艺术之趋势》中，能够体会到他们的思想倾向：

由18世纪末叶之写实主义而有19世纪初期大卫之古典主义；由德拉克洛瓦之浪漫主义而有库尔贝诸家之写实主义；由毕沙罗、莫奈等之印象主义而有塞尚之表象主义；到了立体派和未来派等可以认为现代艺术最热烈的变迁了。综观这百年来欧洲艺坛之沿革，其派别虽如何复杂，归纳起来，不过是理想精神和写实精神之互相倾轧，亦即是情感理智之上下而已。……近代艺术之巨变，完全是受了社会思潮之影



林风眠于1938年为国立艺术专科学校学生题：“为艺术战”

响，因为艺术演化之步骤，是和社会思潮之变迁一致的。例如大卫之作风，是和孟德斯鸠的学说及拿破仑朝代之精神很吻合的；德拉克罗瓦之作风，是和卢梭、夏多布里昂之文学同志趣的；库尔贝的作风，是和孔德实验主义相辉映的；莫奈、雷诺阿的作风，是和罗帝之散文、魏尔伦之诗相近的；塞尚的作风，是和柏格森之哲学有同样的倾向；可见艺术与时代思潮之密切关系了。⁽¹⁸⁾

显然，艺术运动社成员们，希冀建立一种与时代思潮发生密切关系的艺术，力图创造中国本土意义的时代的艺术。正如林风眠所说：“从历史方面观察，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，造成新的时代。”⁽¹⁹⁾ 林风眠赴法国留学，基本上与徐悲鸿处于同期但结果则全然不同。徐悲鸿的努力是把古典主义的技法注入中国传统绘画，把中国民族题材主要是历史题材，以古典主义的方式表现出来，因而出现了以水墨画写实走兽、花鸟，以油画表现中国历史事件（如《田横五百士》）的现象。而林风眠一生囿于一种浪漫的印象主义气氛之中，执着地追求自己的艺术意境，很少受到政治的影响，被不少人看作是“最真实的艺术家”。他对于中国现代艺术不但作出了贡献，并且在艺术形式上也开拓了新的天地。他把中国传统文人画的意境和部分技法与后期印象主义的某些方法融为一体，形成自己鲜明的个人风格，受到后人的推崇和肯定。

林风眠在中国现代绘画史上的意义，在于起到了一个重要的环节性作用。他把中国的传统与西方20世纪初的一些现

(18) 林文铮《由艺术之循环规律而探讨现代艺术之趋势》(1928年)，《西湖论艺》第126至127页，中国美术学院出版社1999年10月出版。
(19) 参见流谷、彭飞《林风眠谈艺录》，河南美术出版社1999年10月出版。

(20) 见王均初《中国美术的演变》中“现代重要的画家”部分，1934年出版。转引自朱伯雄、陈瑞林《中国西画五十年》，第239页，人民美术出版社1989年12月出版。

代艺术的风格（如后期印象主义、德国表现主义、野兽派）相互连接起来，从而展示了传统与西方之间发展贯通的可能性，以实现真正融合。

林风眠——油画取法印象主义的技巧，含有文学上的象征主义的色彩……，其所作花鸟，则用中国笔墨以‘浓淡法’泼墨写意，富有旧诗风格，画面充含烟雾迷蒙之趣。⁽²⁰⁾

在20世纪20至40年代，林风眠默默地致力于绘画上的扎实改革。他在欧洲深入了解西方现代艺术的本质。但却并不效仿其形式，而努力追求其观念的真谛所在。他重视中国的传统，亦无意重复传统的技法，而重在追求其精神。在对东西方艺术作了深入的比较之后，认为西方艺术“寻求表现的形式在自身之外”，东方艺术“寻找表现的形式在自身之内”，因此双方“因相异而各有长短，东西艺术之所以应沟通而调和，便是这个缘故”。所以他说艺术“无所谓中西”。这使其对融合中西的宗旨笃信不已，并贯彻于他所主持的西湖国立艺术院和艺术运动社的一系列艺术实践之中。故而，林氏在思想观念上，主张中西艺术的“调和”，主张以西方艺术之长，“调合吾人内部情绪上的需求”。在艺术实践上，追求西方绘画和传统民间造型形式中内在的神韵的混交和合一。早期作品旨于人生奥秘的探索，多用象征手法，造型手法上时有变形或施以粗犷的线条，可见是接受印象派和表现主义的影响。30年代以后，林氏集中以静物、花鸟、仕女等作为常规的样式，形成独特的绘画面貌。

吴大羽自20年代始，在中国画坛即以“天才的色彩派作家”而著称。1929年“艺术运动社”第一届展览在沪举行，使得当时西画界对之崭新的形式风格已赋予高度赞誉。

在东方的新艺坛上，真正的色彩作家殊不多见。因为画中之色彩绝无准绳定律，不若素描之可从根据方法而成；色彩之为物虽可用科学来分析其原理，但在画中最实属空幻，而完全基于作家视觉之灵敏及内心之情调；所以古来色彩派的作家之成就半属于环境之气候，半属于画家之天才，意大利温尼斯派之Titien帝先、丁多列Tintoret、魏维纳斯Veronesc诸家可为明证。欧洲自十九世纪浪漫派运动之成功以来，色彩已为艺坛之主要思潮而大有凌驾一切之势，所

國立藝術院月刊

第八期目錄

第一頁	
藝術運動概覽	李樹化
藝術運動	李樹化
我所見之藝術運動	李樹化
何物藝術運動	李樹化
色彩與吳大羽氏	李樹化
談丹德之傑作并論歐戰後女士之畫	李樹化
歐戰後之藝術	李樹化
希臘神話	趙曉庵
關於東亞藝術之中國音樂	趙曉庵
建築學	李樹化
文藝與藝術	趙曉庵
王君和美蘭神像	趙曉庵
取仙草	趙曉庵
唐的夢	趙曉庵
藝術運動概覽	趙曉庵
編輯	趙曉庵

國立藝術院月刊第八期目錄