

“刺猬”与“狐狸”： 徐悲鸿与林风眠比较研究

程明震 著



南京大学出版社

“刺猬”与“狐狸”： 徐悲鸿与林风眠比较研究

程明震 著



南京大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

“刺猬”与“狐狸”:徐悲鸿与林风眠比较研究 /
程明震著. — 南京:南京大学出版社, 2012.8
ISBN 978-7-305-10393-3

I. ①刺… II. ①程… III. ①徐悲鸿(1895~1953)
—绘画研究②林风眠(1900~1991)—绘画研究 IV.
①J205.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 180763 号

出版发行 南京大学出版社
社 址 南京市汉口路 22 号 邮编 210093
网 址 <http://www.NjupCo.com>
出 版 人 左 健

书 名 “刺猬”与“狐狸”:徐悲鸿与林风眠比较研究
著 者 程明震
责任编辑 陆蕊含 编辑热线 025-83686643

照 排 南京紫藤制版印务中心
印 刷 江苏凤凰数码印务有限公司
开 本 787×960 1/16 印张 11.75 字数 170 千
版 次 2012 年 8 月第 1 版 2012 年 8 月第 1 次印刷
ISBN 978-7-305-10393-3
定 价 28.00 元

发行热线 025-83594756
电子邮箱 press@NjupCo.com
sales@NjupCo.com(市场部)

* 版权所有,侵权必究
* 凡购买南大版图书,如有印装质量问题,请与所购
图书销售部门联系调换

目 录

引言	001
----------	-----

第一章 徐悲鸿与林风眠艺术经历比较

第一节 徐悲鸿的艺术经历	011
一、读书声里是吾家	011
二、拜于南海门下	013
三、八年留学生涯	015
四、写实的绘画	018
第二节 林风眠的艺术经历	025
一、在家乡启蒙	025
二、负笈巴黎	026
三、受知于蔡元培	030
四、中西艺术融合之路	036
第三节 徐悲鸿与林风眠艺术经历的异同	040

第二章 徐悲鸿与林风眠艺术观念比较

第一节 徐悲鸿的艺术观念	051
一、艺术对社会的作用	052
二、艺术与科学的关系	054
三、写实的艺术观念	059
第二节 林风眠的艺术观念	063
一、艺术对民众的影响	064
二、艺术与情感的关系	066
三、写意的艺术观念	067
第三节 徐悲鸿与林风眠艺术观念的异同	071

第三章 徐悲鸿与林风眠创作模式比较

第一节 徐悲鸿的艺术创作模式	084
一、历史与现实的选择	084
二、造型与笔墨的结合	088
三、形质与神韵的统一	098
第二节 林风眠的艺术创作模式	103
一、社会与精神的需要	104
二、线条与块面的组合	108
三、水墨与色彩的交融	118
第三节 徐悲鸿与林风眠艺术创作模式异同	126

第四章 徐悲鸿与林风眠教育思想比较

第一节 徐悲鸿的教育思想	133
一、“独持偏见,一意孤行”的教育理念	134
二、以“写实”为主,建立“新七法”的教学方法	138
三、以吴作人为代表的“徐派”传人的教学与实践	141
第二节 林风眠的教育思想	145
一、“兼收并蓄,中西融合”的教育理念	145
二、以“写实”为用,创立“个性化”教学方法	148
三、以吴冠中为代表的“林派”传人的教学与实践	151
第三节 徐悲鸿与林风眠教育思想的异同	154

结语	159
----------	-----

附一 徐悲鸿与林风眠主要文献对照表	163
-------------------------	-----

附二 略论徐悲鸿与林风眠比较研究的理论价值与意义	173
--------------------------------	-----

参考书目	181
------------	-----

引言

徐悲鸿和林风眠是20世纪中国美术界的艺术大师，是现代中国画的先驱，两位的艺术观念、艺术创作和艺术教育思想对中国美术的现代转型起到了巨大的推动作用。若按对中西、古今绘画的取舍不同，将五四时期的艺术家分为传统派和融合派的话，徐悲鸿和林风眠无疑都属于后者。然而，徐悲鸿和林风眠的艺术路线差异很大。徐悲鸿一贯的艺术路线是借鉴西方写实主义绘画，同时继承传统中国画“师法造化”的一面，以改造中国画。相比之下，林风眠主张介绍西洋艺术，整理中国艺术，调和中西艺术，创造时代艺术。西方绘画艺术中，林风眠更看重现代主义；在传统中国画中，更看重与西方现代主义绘画的精神气质相契合的因子。但是林风眠的艺术路线比较多元，他一直到晚年都在进行不停的探索。为了实现自己独出心裁的梦幻，形成一种新的趣味，他时常改变自己的探索方向，甚至完全超脱自己原先的审美观点。^①按以赛亚·柏林在《刺猬

^① 塞尔努西博物馆馆长瓦迪默·埃利塞夫在《林风眠画展目录》序言中对林风眠的评语。转引自郑重《林风眠传》，东方出版社2008年版，第285页。

与狐狸》一文中的说法,有两种类型的思想人格和艺术人格:刺猬和狐狸。“刺猬”指称那些对人类行为和历史持有整体的、统一的理论的思想家,而“狐狸”则指称那些信奉多样性的思想家。^①五四以来的中国知识分子,绝大多数属于“刺猬”型人物,较少“狐狸”型人物。在中国现代美术史上,徐悲鸿属于前一型,而林风眠属于罕见的后一类。

回顾徐悲鸿和林风眠这两位 20 世纪的艺术大师,旨在认清中国当下的艺术境况,从而在中西艺术、古今艺术的争锋交汇中更好地理解艺术本身,将关于中国画的现代转型的思考引入更深的层次。因此,本书对徐悲鸿和林风眠的比较研究,立足于中国美术的现代转型。

对 20 世纪中国美术的反思,最核心、最关键的问题是如何理解中国美术的“现代性”。而对中国美术的“现代性”的理解又必须建基在对中西美术、古今美术的交互关系的厘清和把握上,这又需要回顾中国 20 世纪美术发展的历史,在具体的历史背景下,探讨和反思 20 世纪中国美术家们自觉的艺术理念和艺术实践。潘公凯认为“中国美术的现代性主要体现在,艺术家对 20 世纪中国特定的社会矛盾、民族危机和精神文化氛围以创造性的艺术形式加以应对的‘自觉’上,艺术家对中国现代情境的‘自觉’,就是传统与现代的分界点。我们将这种‘自觉’看成是传统向现代转型的标志”^②。“自觉”的主体是 20 世纪的美术家,“自觉”的内容就是美术家对中西、古今美术的理解与取舍,以及美术家以自己的方式采取的应对与建构的策略。徐悲鸿和林风眠作为两位“自觉”的艺术大师,其对中国画的革新、转型的艺术理念和实践对中国美术的现代转型有着极其重要的启示作用。

本书在中国美术的“现代性”这个视域下,从“自觉”的视角对徐悲鸿

① 《刺猬与狐狸》,见以赛亚·柏林《俄国思想家》,彭淮栋译,译林出版社 2001 年版,第 26-27 页。

② 《什么是中国的现代美术? (代前言)》,见潘公凯编《自觉与中国现代性的探询》,人民出版社 2010 年版。

和林风眠进行比较研究,力图对两者作较全面、较恳切的评价。为此,笔者认为至少需要考虑以下几个方面或说几个层次的“自觉”。

首先是对“现代性”的话语与文化政治之间的互动关系的自觉。回顾西方的现代化历史进程就会发现,没有纯粹的西方的“现代性”。美国密歇根大学教授、著名汉学家、中国艺术史专家包华石(Martin.J.Powers)在《现代主义与文化政治——中国体为西方用》的文章中认为,现代艺术的发展原本就是跨文化的、国际性的过程,现代艺术起源于1848年以后贵族对文化控制的削弱,为了与过去为贵族服务的古典艺术进行区分,现代艺术在东方艺术里寻求表现性的资源,以取代占统治地位的古典写实性的艺术传统。因此包华石认为:

……自从18世纪以来“现代性”在文化政治战场的功能是将跨文化的现在重新构建为西方纯粹的成就。因此文化政治与现代主义的话语是分不开的。我想强调的是,现代主义在艺术领域是伴随着民族主义而发展的,并且从头到脚是跨文化的历史过程。唐宋理论家的“形似与写意”的对比是通过宾庸和弗莱直接传到欧洲现代主义理论上而在形式主义的理论占着关键地位。^①

而反观中国的艺术史可以看出,当西方艺术家利用中国传统画论来与古典主义和写实主义相对抗,从印象主义、表现主义、未来主义一直走到抽象主义的时候,“五四”时期的中国艺术家与艺术批评家大多提倡学习文艺复兴的传统而吸收了保守主义所主张的“真实”与“科学”的口号,以西方写实主义绘画作为工具来改造传统文人画写意风格。应该如何理解和评价这一“错位”的现象?从国内文化政治角度看,“五四”时期的中国艺术家所面临的挑战与19世纪西方现代主义艺术家所面临的挑战有巨大差异,按照包华石的理解:“以中国来讲,因为唐朝末年的贵族已经

^① 包华石:《现代主义与文化政治——中国体为西方用》,见潘公凯编《自觉与中国现代性的探询》,人民出版社2010年版,第143页。

失去了对文化典范的掌握，宋代文人早就有自由放弃形似的标准而在某种程度上提倡自我表现的艺术理想。换句话说，在中国，表现主义就是传统。”^①因此，五四时期的艺术家为超越已经僵死枯滞的传统，去西方寻求新的异质因子。他们以西方写实主义改造传统中国画，以弥补其造型能力的缺失，这和五四知识分子以西方的“科学”和“民主”改造中国社会一样，在当时有其现实意义。从这点来说，他们有“自觉”意识。

徐悲鸿可以说是走这一艺术路线的典型人物，他取法西方古典写实主义，力倡用素描、透视法、明暗对照法等科学性的写实手法来改造传统中国画，强调“尽精微、致广大”、“惟妙惟肖”、“直接师法造化”，对中国现代美术界产生了深刻影响，对中国美术的现代转型起到了巨大的推动作用。1949年以后，他的写实主张，与从苏联引进的“社会主义现实主义”合一，成为20世纪中国主流画派之一。在某种程度上，徐悲鸿代表了中国现代美术史的整体趋向。一方面，这代表了五四时期的艺术家根据当时中国现实改造中国画的努力。当时的中国社会动荡不安，有被西方列强瓜分的危险，徐悲鸿强调以写实主义来反映民族困境，唤醒民众的觉醒。此外，中国缺失西方艺术从古典写实主义艺术到现代艺术的转变环节，因此古典写实主义在中国画的现代转型中有其生存的理由，不假思索地全盘西化，引进现代主义的艺术，会带来严重后果。因此徐悲鸿的中西融合有其重要的价值。从这方面来说，林风眠的艺术路线在当时的不被重视有其必然性。另一方面，一百年来多以西方为中心、以在西方已过时了的以保守的艺术观念为准绳的评判标准，对中国传统绘画的评价不免带有片面性和盲目性。此外，新中国成立后徐悲鸿所倡导的写实主义染上过于浓重的政治意识形态，极易陷入庸俗的现实主义，从而对现代美术的发展也产生了较负面的影响。

从国际文化政治视角看，五四时期的艺术家向西方借鉴的写实主义

^① 包华石：《现代主义与文化政治——中国体为西方用》，见潘公凯编《自觉与中国现代性的探询》，人民出版社2010年版，第144页。

却已被西方社会“抛弃”，是“过时”的艺术潮流，因此以写实主义改造的中国画难以获得西方主流艺术界的认可，往往被认为是“落后”的。因此艺术家应该对中西、古今艺术作更深层的“自觉”反思，不仅要借鉴西方艺术里的异质因素，更要发掘中西艺术的同质因子以及中国传统艺术的特质因子，从对中西、古今艺术中具体手法、技巧的运用的比较进入深层的精神内核的交流。其中，极其重要的是对民族文化传统的“自觉”。对民族文化传统的“自觉”并不意味着固守传统，恰恰相反，意味着对民族文化传统的激活，使之成为最富现代活力的因子。从西方现代艺术的发展演变可以看出，东方最古老、最传统的艺术可以转化为西方最现代、最先锋的艺术。现代不现代，关键看艺术内在的精神气质有没有把握或引领时代精神。如邵大箴所说，富有成就的传统派绝不是传统的重复而是刻有时代的印记。一些“前卫艺术”只是对西方现代主义艺术观念和样式进行模仿，表面上看很有“现代性”，但是其内在精神气质远离当代人的感情、体验，反而是很“落后”的。^①如艾略特在《传统与个人天才》中所论述，“所谓传统，不只是‘现在’受到‘过去’的限制，反过来当‘现在’作用于‘过去’，并蕴藏着限制过去的那种活力时，才开始成立”。传统并不是我们自然继承而来，而是需要我们去激活。从这个方面来说，徐悲鸿对民族文化传统也有“自觉”意识。徐悲鸿的作品多反映社会现实，但其绘画题材有许多选自民族文化传统，其表现形式具有民族气派。然而，徐悲鸿对西方写实主义的推重使得他看重的是中国绘画传统写实的一面，这使得徐悲鸿过于从技法层面来考察传统中国画，对其独特的精神内核则有所忽略。相比之下，林风眠并不是从单一的层面来看传统中国画，林风眠从创造新艺术的角度来看待中西、古今艺术，认为新艺术须同时具备个性、时代性和民族性。民族性，要从种族的意识活动力的趋向上去寻找。传统民族艺术中，只要能体现民族的独特精神气质，都应汲取其精华，经过富

^① 邵大箴：《恒定性与变化性——关于艺术现代性的思考》，见潘公凯编《“四大主义”与中国美术的现代转型》，人民出版社2010年版，第20页。

有个性的艺术家的创造性转化,体现出时代性。对林风眠来说,最传统的可以是最现代的。因此,林风眠在传统的戏曲艺术、民间绘画、陶瓷画、敦煌壁画、汉代画像砖中都能发现富有现代气息的因子。林风眠激活传统因子,发现其与西方现代主义各流派的许多因子有契合之处,根本的目的不在于为传统中国画正名,或以西方现代主义改造传统中国画,而是从超出二者之外,从艺术本身的发展趋向上来融合二者,以创造出新的独特的因子。从这个意义上来说,林风眠充分意识到了艺术之为艺术的特性,这种意识也就是对艺术本体的“自觉”。因此,对于一个艺术家来说,除了以上两个“自觉”意识(即对现代艺术与国际文化政治的自觉和对民族文化传统的自觉),对于艺术本体的“自觉”也极其重要。

对于艺术本体的“自觉”,首先表现在对于艺术的短暂性和恒常性的关系的敏感把握。波德莱尔对现代性有个经典的论述:现代性就是过渡、短暂、偶然,就是艺术的一半,另一半则是永恒和不变。按照邵大箴的理解,“所谓变化性,就是指它受时代政治、经济、意识形态和科学技术进步的影响,在形式和内容上必然发生这样或那样的变异而刻上的印记”。“所谓恒定性,就是在各个时代它有一以贯之的面貌、样态,以及体现出来的一种基本精神,这些面貌、样态和基本精神,不以时代的变迁而发生变化。”“任何艺术家,不论他的个性如何强烈和如何受所处时代的影响,他作品中决不可能离开人性的普遍性而独立存在。”^①艺术是内在人性的表现,人性对于真善美的寻求是超越历史和民族的,有其永恒性。而艺术表现形式的不断创造、革新,最终是为了彰显人的内在的生命的价值,形式追求本身就是人的创造力的表现。因此,对艺术本体的“自觉”很大程度上表现在对艺术形式的探索的自觉。卡西尔认为:

艺术家不仅必须感受事物的“内在的意义”和它们的道德生命,他还必须给他的感情以外形。艺术想象的最高最独特的

^① 邵大箴:《恒定性与变化性——关于艺术现代性的思考》,见潘公凯编《“四大主义”与中国美术的现代转型》,人民出版社2010年版,第16页。

力量表现在这后一活动中。外形化意味着不只是体现在看得见或摸得着的某种特殊的物质媒介如黏土、青铜、大理石中,而是体现在激发美感的形式中:韵律、色调、线条和布局以及具有立体感的造型。在艺术品中,正是这些形式的结构、平衡和秩序感染了我们。^①

与徐悲鸿相比,林风眠对艺术的本体有更深的“自觉”,从艺术本体的高度看,本无古今中西艺术之别,林风眠在1926年的《东西艺术之前途》中论述到:“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)使实现理性和情绪之调和。”^②在1935年的《艺术从论》序言中,他又说:“绘画的本质是绘画,无所谓派别,也无所谓中西”^③,他把艺术的起源归结在人的情绪冲动的表现上,而变现的方法就是形式,种种派别归根结底在于某种观念下的形式。

前文论及的三个对艺术的“自觉”是不同的层次,对于徐悲鸿和林风眠这两位艺术大师来说,我们在其艺术理念和作品中可以说都能发现这三个层次的“自觉”,但是“自觉”程度是不同的。还需进一步说明的是,对三个“自觉”的分析必须结合具体的时代背景、社会现实以及艺术家本人的个性、禀赋,还原当时的语境;此外,对两位艺术大师的绘画作品和理论著作的分析要兼顾,不能偏废;除了考察徐悲鸿和林风眠自身的艺术成就,还要考察其弟子对两位艺术大师的传承情况。

依此思路,本书的主要内容分为四个部分。第一部分比较徐悲鸿和林风眠的艺术经历,表明艺术家的个性、禀赋、艺术倾向受其艺术经历影响巨大,三个不同层次的“自觉”的根基在艺术家的经历。第二部分和第

① 卡西尔:《人论》,甘阳译,上海译文出版社2004年版,第214页。

② 朱朴:《林风眠论艺》,上海书画出版社2010年版,第16页。

③ 谷流、彭飞:《林风眠谈艺录》,河南美术出版社1999年版,第207页。

三部分比较徐悲鸿和林风眠的艺术观念和创作模式。这两部分是本书的重点,三个层次的“自觉”主要体现在这两个部分。第四部分是比较徐悲鸿和林风眠的教育思想。他们两位都是著名的教育实践家,为20世纪中国的美术教育作出了巨大贡献,对中国美术的现代转型有重大的启示意义,其教育思想和实践是其艺术成就的重要组成部分。具体到每一部分,首先分别阐述徐悲鸿和林风眠各自的思想,这部分内容重在资料的准确、翔实、全面,尽量减少介入式的评价,力图较清晰、客观地梳理两人的思想脉络,在两相对比中自然呈现他们的异同之处。这是必要的基础工作。在此基础上,将两位艺术家的思想结合起来比较,对具体细致的材料进行提炼,力图在理论上作出适当的评价。进一步来说,这是一种层层深入的论述之法,先行呈现相关的客观的资料文献,再对资料文献进行概括的阐述评价,从而将比较研究带向深层,也就是从“现代性”与“自觉”的理论视角来观照徐悲鸿和林风眠的艺术思想,力图对两位艺术大师作出较为公允、全面的评价,从而呈现他们对美术的现代转型的启发意义。本书采取这一论述之法,旨在避免理论先行和单视角、单层次的评述。

第一章

徐悲鸿与林风眠艺术经历比较

第一节 徐悲鸿的艺术经历

一、读书声里是吾家

徐悲鸿 1895 年 6 月 18 日生于江苏宜兴,原名寿康。其父徐达章,号成之,工书画篆刻,以鬻字卖画为生,是当地名画师。他为人正直,和蔼可亲,心境淡泊。他的书法取各家之长,宜兴城内瀛园所悬匾额“逸兴遄飞”四个大字就是出自他的手笔,风格雄健、古朴,游人常为之举目欣赏不已。他的篆刻,取法诸家,自成一格,从现存印章上的“半耕半读半渔樵”、“读书声里是吾家”、“儿女心肠,英雄肝胆”、“闲来写幅丹青卖,不用人间造孽钱”,可以看出他的性情、境界与抱负。他的绘画师法造化,风格简练、潇洒。传世作品有《松荫课子图》、《荆溪十景图》等。^①正如徐悲鸿在《悲鸿自述》中所说:“先君讳达章(清同治己巳生),生有异禀,穆然而敬,温然而和,观察精微,会心造物,虽居穷乡僻壤,又生寒苦之家,独喜描写所见,如鸡、犬、牛、羊、村、树、猫、花,尤好写人物,自由父母、姊妹(先君无兄弟)至于邻僮、乞丐,皆曲意刊划,纵其拟仿。时我宜有名画师毕臣周者,先君幼时所雅慕,不谓日后其艺突过之也。先君无所师承,一宗造化,故其所作,鲜而特多真气,守宋儒严范,取去不苟,性情恬淡,不慕功名,肆忘于山水之间,宴如也。耽咏吟,榜书雄古有力,亦精篆刻,超然自立于诸家之外。”^②在这段文字里,徐悲鸿流露出对其父徐达章为父为人为艺的敬仰之心。母

① 王震:《徐悲鸿年谱长编》,上海画报出版社 2006 年版,第 3 页。

② 王震:《徐悲鸿年谱长编》,上海画报出版社 2006 年版,第 2 页。

亲为农村妇女，虽未受过教育，却精明能干。徐悲鸿就是生长在这样一个家庭环境里，8岁之前由父亲教读《百家姓》、《三字经》、《千字文》、《论语》、《大学》、《中庸》、《孟子》等，并开始执笔学书。9岁正式随父学画，临摹吴有如的石印界画人物。一年后，在父亲的指导下，已能帮助父亲渲染画面色彩。11岁时，随父坐船由宜兴到溧阳，即景生情，写诗一首：“春水绿弥漫，春山秀色含；一帆风信好，舟过万重峦。”初步显露出艺术上的才华。同年，其父创作人物画《松荫课子图》，图中描绘少年徐悲鸿坐在松树下的课桌前读书，达章先生持扇坐在悲鸿身后，凝神谛听。并题诗曰：“荏苒青春三七载，平安两字谢苍天。无才济世怀惭甚，书画徒将砚作田。平生淡泊是天真，木石同居养性情。切愿康儿勤学问，读书务本厉躬行。求人莫如求自己，自画松阴课子图。落落襟怀难写处，风光霁月学糊涂。白云留在出山心，水秀峰青卧此身。琴剑自娱还自砺，寸心千古永怀真。”^①此图人物逼真，诗画相融，情真意浓，境界深远，表现出达章先生高超的绘画技能和写实功力。到了14岁，徐悲鸿开始随父亲外出，以给人作画、刻印、写字谋生，其间喜欢收藏香烟盒上动物画片，并得到一本日本的博物标本画，经常临摹，对动物产生了很大兴趣。这种漂流江湖的生活一直持续到16岁时，他因父亲他乡染疾而返乡。

据徐悲鸿自述：“方吾年十三四时，乡之富人皆遣子弟入学校，余慕之。”^②读书的愿望在17岁时得到了实现，他负笈入宜兴中学半工半读，在课余时间常为同事、同学、亲戚、朋友作画，不索润格。18岁，他应征创作《时迁偷鸡》白描戏剧画，生动逼真，获得二等奖，并在《时事新报》所附画报上发表，绘画才能开始显露。之后的两三年，徐悲鸿同时担任和桥彭城中学、宜兴女子师范学校、和桥始齐女子学校三所学校的图画教员，三校相距几十里，他每天天不亮就步行赶路上课，往返各校五六十里路，不辞辛苦。在教学的过程中，徐悲鸿经常收到在上海中国公学任教的同

① 王震：《徐悲鸿年谱长编》，上海画报出版社2006年版，第4-5页。

② 王震：《徐悲鸿年谱长编》，上海画报出版社2006年版，第5页。