

# 痛苦中的执著与蜕变

——论林风眠1926—1935年形式探索历程

莫 艾

1926年到1935年,是林风眠留学归国后面对中国现实,逐步确立艺术观与艺术形式探索方向的关键时期。此阶段的作品生动地揭示出画家在其艺术成熟期到来之前的艺术发展脉络和所面临的问题。本文从形式分析入手,揭示其形式探索由表现主义手法到几何化、单纯化手法的变化过程,进而阐释对其形式探索有着内在引导作用的艺术理想的内涵,以及他从克莱夫·贝尔的理论和塞尚的艺术受到的启发而形成的形式认知。在此基础上,进一步探讨如何认识此阶段在林风眠整体艺术历程中的位置、价值,其艺术的精神特质及在研究方法上的启发意义。

本文讨论的林风眠系列作品《人道》、《人类的痛苦》、《悲哀》与《死》(下文简称《痛苦》系列),创作于1926年到1935年间,可视为其1926年从欧洲留学归国到进入艺术成熟期之前“过渡”时期的代表作品。林风眠在成熟期之前、特别是20年代后期至30年代前期这一阶段的实践,由于作品缺失等原因,长期以来没有受到学界的重视。不少学者根据林风眠在30年代初期创作主题的变化,认为他经历了一次由“为人生而艺术”向“为艺术而艺术”的转变。而这一转变和艺术成熟期之间的关系,艺术家在这一时期的具体创作历程,这一阶段在艺术家整体艺术生涯中的位置等问题,尚未得到深入研究。由此,林风眠的早期发展道路被认为与成熟期缺乏内在联系,其艺术风格如何形成的问题也无法被真正认识。

笔者认为,1926年至1935年这一阶段,是林风眠留学归国后面对中国现实,逐步确立艺术观与艺术形式探索方向的关键时期。正是从1926年归国后,林风眠从单纯浪漫的欧洲留学生活转变到直接接触中国的社会现实,并面临在不断找寻、接近、把握现实的基础上建构其艺术理想的挑战。也正是在这一阶段,他开始反思、突破欧洲留学时期的艺术表现手法,引进西方现代艺术语言进行形式的革新,并进入长达几十年的精神困境与形式探索的艰苦历程。因此,这一转折时期已呈现其日后必须面对和解决的诸问题,并开启了艺术家新形式探索的方向,与之后的艺术生涯形成不可忽视的内在关联。《痛苦》系列作品,虽然面貌稚嫩,却特别生动、

本文为2011年北京市教委人文社科计划项目“民国前期油画发展历史脉络考察”成果之一

有力地揭示出林风眠在其艺术成熟期到来之前的发展脉络和面临的问题。本文将着重从形式分析入手剖析他此阶段形式探索的变化、发展历程,进而对其新艺术理想和形式认知状况展开讨论。在此基础上,探讨此阶段的价值以及对林风眠艺术特质的理解。

林风眠在1926年到1935年间以彩色或黑白图片留存的作品仅十几幅<sup>①</sup>,包括《民间》(又名《北京街头》,1926)、《人道》(1927)、《贡献》(1928)、《人类的痛苦》(1929)、《秋》(1929),以及30年代前期的《悲哀》、《死》、《静物》、《白鹭》、《裸女》、《构图》、《少女》。如果以作品主题和创作状态为线索,这些作品可大体分为两类:《痛苦》系列<sup>②</sup>为一类,《民间》、《贡献》、《秋》、《静物》、《白鹭》、《裸女》、《构图》、《少女》为一类(为方便论述,下文简称《贡献》系列)。《痛苦》系列以受难的题材表现精神之痛苦,《贡献》系列则主要以表达精神理想为主题。两类主题的创作交错进行,并相互借鉴探索经验。总体上,两类作品均显示出在形式语言探索方向上的一致性,呈现出几何化、单纯化的语言逐步明确、成熟的趋势,同时这期间又呈现出阶段性的差异(下文详述)。相较之下,《痛苦》系列的艺术品质无疑高于其他题材,揭示了林风眠此阶段遭遇的核心问题和变化历程。



林风眠 人道 布面油画  
1927 年

定位此阶段作品,需要考量画家之前的创作面貌。林风眠欧洲留学期间的创作基本运用表现主义和象征的方法,具有浓郁的抒情性,显示出自然灵动的抒发状态,是其在艺术道路上青春年少、自然表达的幸福时光。这些作品格调沉郁奔放,色调倾向单纯而浓烈,笔调酣畅淋漓,风景主题作品尤其显示出沉静与冥思的气质。这一状况在林风眠归国之后有了根本的改变。这位年轻人开始远离欧洲时期艺术青年单纯浪漫的理想化生活,转而要面对复杂而残酷的国内现实<sup>③</sup>。同时,经蔡元培推荐在二十六岁即担任国内第一所国立艺专校长的林风眠,自觉有义务推动、引领国内艺术界进行新的变革。1928年创立国立西湖艺术院并被任命为校长后,这一使命感无疑更加强烈。《痛苦》系列正是在这样的背景下创作的。因此,探讨《痛苦》系列的一个前提,是必须明确这些作品属于林风眠1926年归国后新形式语言探索的组成部分。这一形式探索可以简单概括为对西方现代派几何化、单纯化形式语言的引入。

#### 1. 表达的狂野

《痛苦》系列的首幅作品,是1927年创作的《人道》。奇怪的是,《人道》没有采用《民间》已经开始的几何化语言的尝试,而是“退步”似地回到画家留学时期最为擅长的表现主义语言。人物造型的意象性、整体氛围的营造、光影、色调及笔触,都令人想到旅欧时期的《人类的历史》、《摸索》、《枭鸟沉思》、《春醉》等作。不仅如此,《人道》在表达方式和内涵上都更为激进,更具“表现主义”的创作特质。由于主题的尖锐和作者内在精神的痛苦之深,《人道》的整体基调极为阴郁,特别突出了暴力与恐怖感。作品放大的视线、阴暗鬼魅的色调、人物的姿态、空间表现



林风眠 民间 布面油画  
1926 年

与光线设计,都使观者感受到尖锐的暴力性。

## 2. 表达的节制

创作于1929年的《人类的痛苦》则在表达上有了突出的变化,汲取了《民间》和《贡献》的形式探索成果<sup>④</sup>。作品主题与《人道》相同<sup>⑤</sup>而突破了《人道》的表现手法,试图融入超越性的精神理想,并成功地将之与单纯化、几何化的形式追求融合在一起。此作成为林风眠20年代后半期最为成功的作品。其表达上的突破之处在于:首先,人物造型方法的成功。经过写实基础上的适度变形、对人体外轮廓线的整体化处理和对平面造型感的强调<sup>⑥</sup>,人物获得整体感与“建筑化”的造型力量。同时,因为保留了较为写实的细节刻画,主体人物充分表达了受难肉体的痛苦感。因此,几何化语言与写实性描绘的结合尺度较为成功。其次,画家首次真正依靠造型的力量表达内在精神。人体造型、人物姿态以及画面整体结构诸多因素都被调动起来,画家舍弃《人道》瘦弱、几近乖戾的造型和松散的构图方式,力求人体造型和整体结构的方正雄强,并突出主体人物姿态的上升感,以此表达抗争性与崇高感。最后,此作真正达到了整体组织的结构化。作品可辨认的形象近十四个,这也是画家首次处理如此庞大的画面与人物关系。画家完全依靠人体的姿态及相互间的形式关系,即依靠形式的力量而非情节的设计来表达情感与主题。整体与局部构成的坚实性、人体间的张力关系、局部单位之间的节奏变化<sup>⑦</sup>,都为画家所刻意营造。

而如果将观察的视野扩大到其他作品,不难发现林风眠20年代后半期创作的突出特征为,《人道》与《人类的痛苦》的艺术品质明显高于同时期其他题材的作品(包括《民间》、《贡献》、《秋》)。总体而言,《贡献》系列存在致命的问题,作品的表达主题与形式表达感觉生硬、空洞,构成与造型方式较不成熟,人物之间缺乏关联,表达内涵和主题之间的关联也令人质疑。无论表现民间生活还是表达理想境界,观者都感到画家所尝试的新语言似乎没有和主题取得多少实质关联,画面效果甚至不如欧洲时期作品那么自然、清新、富于感染力,而《人道》与《人类的痛苦》则有更强的感染力和表现力。

## 3. 表达的抽象化

《人类的痛苦》标志着林风眠1926年归国后进行的新形式语言探索取得了阶段性的成果,这一方向在30年代前期林风眠的创作中进一步发展。目前还没有资料显示《悲哀》和《死》的创作顺序,从形式来看,从《悲哀》到《死》显示出越来越明确的形式化倾向,因此,《悲哀》的创作应该在先。类似于之前的处理,在《悲哀》中,画家试图以窄小空间内受难交叠的人体表现苦痛、煎熬与挣扎感。更进一步,《悲哀》将人物完全压缩在一个平面上,造成类似浮雕的效果,并追求更为流畅的整体形式,作品整体的形式化程度和抽象程度因此得以提升。之前反复探索的人体表现方法至此也获得突破,画家以平涂勾勒的方法表现人体,以深浅有别的粗线条表示暗面和灰面,完全舍弃了写实性的厚度表现方法。在人物姿态上,《人类的痛苦》中出现的上升姿态消失,取而代之的是更深的压迫感,人物造型部分保留了较弱的写实性因素。

《死》比《悲哀》更进一步,成为《痛苦》系列形式化程度最高、构成性最强的作品。作品描绘的是哀悼基督这一西方艺术史上最普遍的主题。比《贡献》和《秋》更进一步,画家以基督及哀悼者的躯体相互环抱的弧型构成极富张力的整体结构。相较之前的所有作品,此作的简化程度达到顶峰,并在画面结构、人物造型方面进行了彻底的平面化。

林风眠30年代前期的创作还呈现出不容忽视的变化,即与20年代后半期不同,不同题材的作品在形式语言方面开始达到同步状态。现存的《白鹭》、《裸女》、《构图》、《少女》几幅作品



林风眠 《枭鸟沉思》 布面油画 20世纪20年代中期



林风眠 《人类的痛苦》结构图





林风眠 贡献 布面油画  
1928年

(或作品图片)无论整体形式还是造型方法都与《悲哀》、《死》两作相一致。以上分析表明《痛苦》系列的形式探索显示出以下发展轨迹:从单纯的表现主义语言(《人道》)到试图在写实基础上进行几何化的概括(《人类的痛苦》),再到几何化形式的初步形成(《悲哀》、《死》)。从画家所遇到的问题来看,这一过程并非自然顺畅,而是需要主体不间断地面对问题,克服困难,这背后也必定存在更深层次的推动因素。

## 二

### 1. “力与美”的艺术理想

林风眠归国后的艺术理想,体现出面对中国现实所萌生的使命感与对中国现代新文明、新精神的憧憬。用他的话来概括,新艺术要体现“力与美”。面对中国遭受列强欺侮、政治混乱、国人精神麻木自私、相互杀戮的现实,他所理想的艺术,充满着“力与美”,饱含情感,优美动人,体现出情感与理智的和谐,具有精神的超越性与振奋作用。他试图赋予单纯化的形式以道德内涵,追求“一种高度的生命热与生命力的趋向”<sup>⑧</sup>,并有意识地矫正其时国内艺术创作平庸的倾向。下面这篇写于30年代中期的批评文章,虽然明显倾向于杭州艺专,却反映出当时国内美术界的创作状态:



林风眠 秋 布面油画  
1929年

方君璧的作品不会“庄严”,只是“静穆”和“力”离得更远,画的对象,好像除了小姐呀,老人呀,案上清供呀,就很难找到了……

(苏州美专教师颜文樑、胡粹中、孙文林的作品)情调是细腻,是和平,是幽清,热烈的是一点没有的……

力与热的作品,全体中能如杭州艺专的先生们的很少,这点未免是缺憾,无疑的,现刻的世界,没有“力”与“热”是不能生存的。懦弱者在艺术之宫内,表现着贵族的奢侈生活,安闲的美,已经是无意义的了。<sup>⑨</sup>

比照之下,林风眠的艺术观无疑特别强调艺术应对黑暗蒙昧状态中的国民精神起到振奋、引导的建设性作用。

林风眠为其艺术观所找到的相应的精神特质,为明朗、单纯、力量、热烈与和谐的美感。这一艺术观所包含的道德诉求,又使得它抵制龌龊、卑劣、低俗、颓废、虚无等有负面影响的精神因素。林风眠、林文铮总结艺术发展规律时,都强调伟大的艺术是理智与情感的结合,强调艺术的社会性功能,认为艺术应避免成为个体的过度表达,这些认识的产生出自于他们根本的艺术理解,并有着现实针对性<sup>⑩</sup>。对于当时的部分中国艺术青年来说,对西方现代艺术体现出的叛逆与颓废等精神特质的赞美,很容易被转化为赞美者自身个体生活苦闷沉沦的情感依托,甚至是道德凭借,并藉此将前者的革命性消解掉而变为个人趣味的表现与个人命运的空洞哀叹。这成为20年代后期直到抗战之前国内艺术创作的普遍倾向,林风眠对这一点是相当警觉的。他创作的《痛苦》系列试图将个体的精神体验融入悲悯、崇高等特质并获得普遍性的内涵,其他反映精神理想的题材则力图表达宁静、和谐的理想境界。此外,林风眠在言论中避免标榜个体表现,避免强调独创性、天才等概念,在创作中则自觉回避个人化的生活体验与审美趣味。他在1926年归国后的所有创作都预先设定严肃的主题<sup>⑪</sup>,有意避免抒情小品式的创作与个人趣味的表达。其30年代开始创作的风景、静物、裸女题材,虽然带有浓厚的“小资”气息,



林风眠 悲哀 布面油画  
1934年

但还是追求明朗、单纯、热烈、奔放等气质,避免无病呻吟与矫情夸张。林风眠为《贡献》杂志1928年1月15日第5期所作的封面,以往研究罕有提及。这一珍贵的资料显示出他轻松、随意地运用装饰性语言表达艺术趣味的一面,而这样的趣味在其严肃创作中最终被自觉抑制。

特别值得思考的是,林风眠形式探索的起始,正逢大革命兴起、达致高潮,到1927年发生“清党”事件、革命严重受挫的历史时段。革命形势的变化,使许多艺术青年产生对革命、社会和个体前途的怀疑与绝望,进而改变艺术态度。自学成才的司徒乔在20年代前期曾以锐利的表现主义风格描绘下层民众生活,体现出很强的现实感与革命性。大革命的失败使他体验到理想的幻灭,也导致他对之前曾热烈向往的西方现代艺术的怀疑<sup>⑫</sup>,往日犀利批判的画风,一变而为以狂热的色彩表现主观情感与异国风情。在这狂野背后,是虚无感与退回到“自我”之中的无力<sup>⑬</sup>。而林风眠由《人道》向《人类的痛苦》的转变,也恰恰发生在大革命前后。在大多数艺术青年转向更为个人化的表达时,林风眠则由表达的狂野与尖锐的暴力性,转向寻求表达的节制、精神内涵的超越性和形式的建构性。这一变化方向和大多数艺术青年恰成对照,也特别有力地反映出其艺术理想的引导作用。

同时应该看到,在相当长的时期内,林风眠对其理想的把握都极其艰难。某种程度上,这一艺术理想来自于思想深度远高于他的前辈蔡元培。欧洲留学时期,林风眠作品所流露的精神特质为蔡元培激赏,蔡元培在这个年轻人身上看到实现其艺术理念的可能性并给予积极的引导。年轻的林风眠被点燃,但他的远未成熟的体验、思想与认识状况使他不可能真正实现蔡元培的理念。客观地说,林风眠20、30年代的艺术观还只具有初步的方向和笼统的内涵,尚未获得与现实体验的有机融合和真正深厚的意涵。因此,他此阶段的形式探索并非自然的发展过程,而是出于高度自觉的责任感和强大的意志力,为强硬的自我塑造过程。其中,他面临着探索表达内涵和表达形式的双重难题。两者的形成、确立同时经历了漫长的探索过程(自1926年至真正成熟),又始终处于相互纠缠的关系。本文所探讨的正是特别纠结的早期阶段。

## 2. 理性与价值的价值

借助基本的艺术观念和艺术理想,林风眠的形式认知获得了独特的理解视角。在起步阶段,其形式探索就伴随着高度的自觉性,对理性与方法的强调就体现了这一点。1926年归国初期发表的《东西艺术之前途》一文,表明他已经开始思考这一问题。他特别强调形式创造、经验传承、方法运用的内在关系,指出“方法”对于传达经验和形式的形成具有至关重要的作用<sup>⑭</sup>,方法不完备,必然导致经验不能有效传达和形式的无力,对表达造成障碍<sup>⑮</sup>。而方法的提炼、经验的传达,都必须运用理性的力量:“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。”<sup>⑯</sup>

这一认识同时出于对国内创作状况和自身发展道路的反思。他指出,中国近代和当代艺术缺乏生气与创造力的症结之一,就是缺乏理性的思考和对方法的重视<sup>⑰</sup>。虽然林风眠在20年

代后期和30年代初期对艺术史的理解尚属幼稚,但是,反省形式表达本身存在的问题这一思路,对于渴望创造新艺术的中国人来说,却是非常有价值的。民国西画创作的普遍状态,是在接续中国特有的文人抒情传统的基础上,借鉴各种西方绘画方法进行创作。大多数画家都满足于顺畅、自足的表达状态,对形式和创作方法进行反思者不多见。在批评领域,有关“主义”和观念的讨论较多,超越观念和派别层面而从艺术创造、形式语言规律的角度进行的探讨则相对较少。而林风眠所希望的国内艺术界的“革命”,是从观念到方法的双重革命。他是中国近现代少数几位决心创造新形式、并特别自觉于创作方法的艺术师之一。

### 3. 克莱夫·贝尔与塞尚的启发

林风眠形式探索所借鉴的语言,源于欧洲现代艺术。移植它,在某种程度上就意味着割断与中国艺术传统的联系,对于林风眠个人而言,这还意味着舍弃自己之前擅长的语言。因此,如何理解、从怎样的诉求出发来理解这一西方现代艺术形式,就变得至关重要。以现存的文献和作品线索为依据,有理由相信,克莱夫·贝尔的理论及其关于塞尚的阐释,为林风眠的形式理解提供了重要视角。林风眠20年代前期在欧洲留学期间,西方现代艺术运动的形式探索获得蓬勃发展,塞尚的艺术地位及价值,以及克莱夫·贝尔“有意味的形式”的理论,已经成为西方艺术家的“共识”和新传统,必定也进入了他的视野。归国之后,他与杭州艺专的同事们开始了对塞尚艺术和贝尔理论的深入钻研,这一研究从20年代后期持续到30年代。若干证据显示了这一研究过程:林风眠、吴大羽、蔡威廉、方干民等的作品显示出塞尚的强烈影响,时任杭州艺专图案助教的孙行予先后翻译克莱夫·贝尔《艺术》一书中核心章节“运动”的前两节,并在《亚波罗》杂志上发表<sup>⑩</sup>,林风眠、林文铮、方干民的若干理论文章都以塞尚为楷模或暗示出塞尚的影响<sup>⑪</sup>。

结合林风眠的实践及相关言论,笔者认为贝尔理论中以下几点给予林风眠重要启发:(1)形式的内在规定性。“每个形象的特质以及它与其他形象的关系须依艺术家表现他所感觉的需要来断定,这于图按是绝对的必然性”,否则形式就会缺乏“团合力”<sup>⑫</sup>。(2)整体结构的重要性。“艺术品之所以能激起极强烈的情绪,因为它是整个的,各形体的组合的。有时图按的毁坏却就因为再现的分子致丧失了结构上整个的价值”<sup>⑬</sup>。贝尔指出,塞尚在欧洲绘画传统中发现了“一座庄严的建筑,于其普遍性内又示其各个的特殊性”,并以此为起点展开其形式探索的道路<sup>⑭</sup>。(3)形式应具备可传达性,应保留再现性因素,避免走到纯粹抽象的境地。贝尔认为,塞尚是“沿着欧罗巴的绘画的传统的道儿,向着实在的走去……他的出发点是那些具象的”<sup>⑮</sup>。贝尔所强调的形式创造的核心环节——简化,并不意指完全消除再现的成分和物象,而是通过改造、转化,使再现的成分与整体构图相融合,并感染观者的情绪。

上述观点,实际回答了形式与内容的关系、形式的构成要素、形式的功能、抽象的限度这些问题。贝尔“有意味的形式”的理论向来被视为张扬艺术的纯粹审美价值与自律性。而上述观点表明,贝尔并非无限度地夸大形式创造的自由,而是在强调艺术独立价值的同时,为现代艺术寻找与西方文明传统的关联和艺术创造自身的限度。更进一步,这些认识不应被视为客观的艺术史判断,而是对西方现代艺术的发展所作的自觉引导。强调表达内涵的重要性、强调形式必须表现“普遍原则”、强调在表现现实的同时要创造审美感情、强调塞尚艺术与传统的关联,这些都说明贝尔期待西方现代艺术具有整体性,而非自律领域内无限度的游戏。

《人类的痛苦》的创作,正值林风眠深入研究克莱夫·贝尔的理论和塞尚艺术的时期。事实证明,两者的重合绝非偶然。《人类的痛苦》创作手法的转变,最有力地说明林风眠的反思:他意识到表现主义手法缺乏对语言的节制,而这对他所追求的理想性内涵的表达可能构成阻碍。他意识到形式探索的限度,表现形式需要表现内涵的内在制约,僭越内涵所获得的独立与



林风眠 死 布面油画  
1934 年



放纵,反将削弱形式自身的力量。贝尔及塞尚的影响还体现在林风眠对艺术发展规律、发展道路的认识上。这一时期与其同学、同事,并同样受到蔡元培深刻影响的林文铮,在20年代后期和30年代发表了多篇论文,涉及对中西艺术史的认识和当代艺术创作发展方向等重要问题,其中,塞尚是他据以引证的典范。他称塞尚的艺术是“感觉和理智协力的表现”,以整体性与综合的手法“独创一种理想的完型……由特别而上达普遍”<sup>④</sup>。这些判断与林风眠的艺术史观相一致。林风眠以理智与情感的交相摆荡作为艺术史发展的规律,认为“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”,如中国唐代艺术、古希腊艺术<sup>⑤</sup>。遵循同一逻辑,林文铮认为西方近现代艺术进入追求感官享乐与个体表现的极端境地,是文明的堕落,而塞尚的艺术则是对此的纠正。他预言,西方艺术的发展趋势是反拨立体派、未来派的道路而走向新一轮“写实精神”的表达,重新回归塞尚的道路<sup>⑥</sup>。显然,他们对塞尚的解释不仅显示出贝尔的直接影响,还体现了自身的艺术理想、现实判断与对中国现代艺术发展方向的期待。这一大的认识背景,是解读林风眠形式探索的重要依据。

### 三

最后想要讨论两个问题:一是《痛苦》系列所体现的林风眠艺术的特质;二是如何认识《痛苦》系列所代表的林风眠早期艺术在其整体艺术发展中的位置。

《痛苦》系列的价值,首先在于它特别有力地揭示了林风眠艺术的特质:高度的紧张感。林风眠的新形式探索,表面看来是移植纯粹西方的形式,形式化的意味很强烈,但在追求的起点有着面对中国现实而来的艺术理解与精神理想作为内在限制,这使得移植过程充满了质疑、抵抗。因艺术理想的要求,他必须遏制自己自然的情感状态和表达状态,同时又必须诚实面对自己的现实体验,这使得他的天性、经验与艺术理想、外来的形式之间充满了内在的紧张关系,探索过程也因此充满了不和谐与矛盾。而这样的紧张状态,恰好构成林风眠形式探索的内在动力。这也是《痛苦》系列的质量远高于同时期其他作品的重要原因。

关于此点,《人道》的创作虽然相当不成熟,却特别富于认识的价值。此作体现的尖锐的情感特质和情感宣泄状态,让人感到艺术家不惜打破艺术语言的规则来表现痛苦与暴力。在难以遏制的情感状态下,所谓纯粹艺术性的“美感”已经失去位置,表达的要求被放置在首位,作品甚至在某种程度上体现出非理性因素。在情感的强烈度与表达的直率程度甚至破坏性上,《人道》比林风眠留学时期运用表现主义手法创作的作品,在本质上更接近德国表现主义的精神。实际上,《痛苦》系列的主题在同时期的国内创作中是罕见的。据画家回忆,《人道》的“创作动机是因为从北京跑到南京老是听到和看到杀人的消息。作为二十六七岁的青年,当时的思想主要是‘中国应该怎么办’”<sup>⑦</sup>。面对大革命和“清党”事件,知识分子都感受到巨大的内心震荡。绝大多数画家都没有选择直接表现这一层面的内心感受,而继续以风景、静物题材做抒情性创作的道路。林风眠却选择以直接、正面的方式来表达内心体验,甚至将艺术表达本身放在第二位,这正是德国表现主义处理艺术与现实关系的方式。这也表明,在20年代后期的国内画坛,林风眠可能是与鲁迅倡导的木刻运动显示出相同方向的惟一画家。鲁迅倡导木刻运动,是针对国内美术界沉湎于“艺术之宫”的无力状况,希望取一个突破的路径,引进革命性的力量。木刻运动的路径来源于德国表现主义,无疑与当时国内艺术界普遍取法的中国传统、西方学院派传统和现代艺术资源形成巨大差异,并构成鲜明的挑战性。木刻运动对部分有革命热情和底层经验的青年起到号召作用,但对国内美术界和学院派的总体影响却相当微弱。这一现



林风眠 构图 布面油画  
1934年



林风眠 少女 布面油画  
20世纪30年代早期



林风眠为《贡献》杂志 1928 年 1 月 15 日第 5 期所作封面



吴大羽 人体 布面油画  
20 世纪 20 年代末

象反映了深层次的问题,已超出本文讨论的范围。林风眠与木刻运动精神的接近,也只是在《痛苦》系列的创作阶段。我认为,艺术观念的不同,导致林风眠最终选择另外的道路。虽然如此,林风眠由此体现出来的内在精神特质,在后来的道路中得到坚持:《人道》的创作(某种意义上也可以说《痛苦》系列的创作)表明,在面对现实体验时,林风眠没有依托中国传统艺术转化现实经验的方式,而是采用表现主义的直面呐喊的方式,这一方式又特别贴近他自身的天性与经验,这在民国画家中相当特殊。对于中国的艺术传统,这是一种特别现代的方式。但另一方面,欧洲时期的抒情性作品,又表明他具有浓郁的传统精神与气质。这两方面看似矛盾的特质,在林风眠走向成熟的漫长过程中,始终被坚持着,并不断发展,最终融合在一起。考察这两方面特质如何经过转化最终融合为一种新的特质,是很有价值的课题。

林风眠所经历的形式探索过程,对于他本人来说,是特别生硬而痛苦的,意味着要打碎自身之后重新塑造自我,意味着主体内在的强硬转变。而最终的结果,失败的可能远大于成功的可能。又因为诚实而固执的人生态度与艺术态度,林风眠对于新理想和新形式的追求,不是无保留地接受高于自身但很大程度上也外在于自身的理念,而是在执著于自身的精神特质和体验的同时,不断尝试将这些理念真正内在化。一方面是打碎自身的勇气,一方面是对自我的固执与坚持,构成林风眠特有的精神品质与韧性。正因为此,他的“蜕变”后的作品才有质量。实际上,在林风眠漫长的探索历程中,20年代中期确立的艺术理想和形式认知方向,直至50年代才真正找到丰厚的内涵并被转化为新的形式。这样的漫长而艰苦的坚持,如果没有其内在的紧张感作为内核,没有上述的精神品质与韧性,恐怕难以取得最终成果。林风眠成熟期的作品,单纯的形式中融入深邃丰厚的精神内涵,热烈、质朴、崇高、苦痛、寂寞等精神特质交织其中。那些灿烂跳脱的亮色与沉郁苦痛的重色,是多么神奇地结合在一起,令人多么难忘。而《痛苦》系列就好像林风眠艺术的“原型”。没有《痛苦》系列的阴沉和苦痛到底的黑暗、表达的笨拙与艰涩,没有作者在自我、艺术理想和移植的形式之间的探寻、抵抗与挣扎,就没有后来的成熟与灿烂。

如果说《痛苦》系列呈现了林风眠毕生艺术实践的特质,那么,他的艺术发展道路就必然具有一条内在连贯的线索。如何看待1926年到30年代前期这一阶段在林风眠总体艺术历程中的位置,是应该重新思考的问题。以往研究多倾向认为林风眠在此阶段从《民间》和《痛苦》系列题材的创作转向花卉、静物、裸女题材的创作,意味着艺术观的转向,即从“为人生而艺术”到“为艺术而艺术”。实际上,《痛苦》系列代表了林风眠艺术前期的最高水平,在他的整体艺术生涯中,这一时期无疑成为其确立艺术观念和基本的形式探索方向的重要起步阶段,其后的艺术发展始终没有背离起点,并显示了内在的连续性。

而《痛苦》系列题材为何消失,是个复杂的问题。因为国内的思想文化环境和政治局势,林风眠归国后持续遭遇到政治压力甚至胁迫,作为西湖国立艺术院这样一个国民党官方艺术学院的校长,他必须在一定程度上或至少在表面上顺应当局的文化政策。这些因素当然对于林风眠创作题材的变化有一定影响,但是,对于一个有着新艺术创造的自觉和有着非凡勇气的艺术家来说,这些因素尚不足以改变其艺术观念。何况,在1937年抗战全面爆发杭州国立艺专撤离杭州之前,林风眠一直受到蔡元培的保护,他的创作空间是相当大的。或许题材的变化不是因为艺术观的被迫改变,恰恰缘于理解之深化。由于受到蔡元培的直接影响,林风眠的艺术观特别强调艺术要对中国现实具有正面的精神建设作用而非空洞的超越性、理想性。这一理念的实现,一方面要求找到针对中国现实的特别的道德、精神诉求,另一方面要求艺术家必须创造出一个转化现实经验的方式。《痛苦》系列的表达内容和表达方式,可能都和这样的艺术观有所冲突。又由于自身意识和社会位置的限制,在缺乏明确的观念引导和经验积累的前提下,



他不大可能真正代表“民众”发言,艺术大众化的理想在他自身、在20、30年代都还难以实现。希望突破自己的身份限制和中国古典艺术传统的壁垒,渴望艺术社会化、民众化,但却许久找不到自己的艺术所明确归属的社会阶层与具体而充实的精神内涵。所谓的由中国社会的现实诉求而来的精神理想,其内涵到底为何?这是林风眠从归国到此后30、40年代一直困惑和苦恼的问题。而在探索的初期,还没有能力实现其艺术理想,但却意识到自己表达方式之缺陷的林风眠,首先要以绝大的毅力舍弃自己擅长的方式,自觉经历一次漫长而痛苦的涅槃。在长期的蜕变过程中,《痛苦》系列所体现的精神特质一直被执著地坚持,并构成他汲取、转化其他艺术资源的基础。或许恰恰因为有《人道》般不惜舍弃艺术本体的价值来直面现实的精神特质作为基底,林风眠所追求的正面建设路径的艺术理想和表达方式,才可能获得真正深刻的内涵。



蔡威廉 自画像 布面油画  
1929年

《痛苦》系列表明林风眠是从高于自身认识能力与现实体验的艺术理念,和自西方移植而来的形式为起点,展开其新艺术的探索。在中国近现代艺术史上,许多画家都经历了移植西方形式语言这样的道路。但是,最终能够如林风眠般创造出真正意义上体现了现代中国精神理想的新形式的艺术家,则非常少见。这是什么原因?在后来的创作道路上,又有哪些因素使得从这样的起点出发的林风眠,最终可能达致真正新形式的创造?他在起点已有的特质,在其后的历程中为何没有被磨灭,而是得以发展?其他可能和他有相近起点的艺术家,在后来的历程中为何没能最终创造出真正的新形式?又是哪些因素导致了这样的结果?希望本文能为这些问题的澄清提供一个开端。

在中国近现代艺术史中,如何认识、借鉴、转化中西艺术资源,如何认识中国的现实并创造出真正具有现实意义和历史意义的艺术,是每个艺术家都必须面对的基本问题。而处于这一历史转变时期的艺术创造,不可能再停留于传统意义的单纯自然的抒发状态,需要面对和处理诸多层面的矛盾和诸多异质性因素。因此,新艺术的创造必然伴随着新的主体的出现和主体精神的改造与蜕变。这是特殊的历史处境所决定的。而在这样的过程中,主体的精神特质、感受方式与认识方式,将对艺术实践产生特别重要的作用。如果将这一视角引入艺术史研究,可能开放更多的问题。这样的视角不仅对于林风眠般重要的艺术个案,而且对于中国近现代艺术史的许多普遍性现象也有同样的认识价值。

- ① 由于历史原因,林风眠抗战之前的作品几乎无一留存,只能通过当时的出版图片来追寻原貌。1937年抗战全面爆发后,杭州艺专得知撤离的消息较晚,紧急之中,校方决定首先安排全体师生、教具、图书、资料的撤离、转移工作,无暇顾及及其他。许多教师还要携带家眷上路并临时安排家务等事宜。因此,林风眠及艺专教师大多只携带随身物品及少量轻便作品与图书,即带领学生匆忙上路了。据学生回忆,老师们留在杭州的作品大多都被日军践踏毁灭。林风眠创作于20世纪20年代后期和30年代前期的作品,除正文所列,还有未见图版但林本人或学生回忆起的《南方》、《海》、《斗争》、《猫头鹰》、《寒鸦》。根据林风眠自己和苏天赐的回忆,这些作品的内容或手法有文字记述,分别见李树声《采访林风眠的笔记》(郑朝选编《林风眠研究文集》,中国美术学院出版社1995年版)和苏天赐《林风眠的绘画艺术》(郑朝、金尚义编《林风眠论》,浙江美术学院出版社1990年版)。此外,国画扇面《竹》,可能为林风眠归国初期或留学时期作品,还有少量的风景、花鸟主题的抒情作品。本文所刊插图,皆为留存下的作品图片。
- ② 现有资料没有显示画家当初是否有意将《人道》、《人类的痛苦》、《悲哀》与《死》作为一个系列来构想。但因这些作品集中创作于一个时段,表达同一主题,显示出表现手法的连贯性,故将之作为系列来讨论有较强合理性。
- ③ 林风眠1926年归国后经历了从北京而上海而杭州的迁移,伴随着张作霖掌权北京、“三一八事件”、北伐战争、“四一二事变”、国民革命政权的确立等一系列政治事件的发生。
- ④ 林风眠回忆,他还曾在1927年作《斗争》,“画人们在做拉纤一样的动作,表现人类向生活做斗争,要反抗”,但此作已无图片可查(参见李树声《采访林风眠的笔记》)。

- ⑤ “这个题材的由来是因为法国的一位同学到中山大学后被广东当局杀害了。他是最早的共产党员 和周恩来同时在国外。周恩来回国后到黄埔 那个同学到中山大学。国民党在清党,一下就被杀了。我感到很痛苦,因之画成《痛苦》巨画,是一种惨杀人类的情景”(李树声:《采访林风眠的笔记》) 彭飞《油画〈人类的痛苦〉与中共早期党员熊君锐——林风眠研究之十》,考察了此作创作动机与林风眠的同乡、同学,共产党早期党员熊君锐的牺牲的关联(载《荣宝斋》2008年第1期)。
- ⑥ 3号女人体左侧胳膊紧沿躯干下垂,形成直线,右侧的躯干则呈弯曲下弧的有力曲线,6号女人体呈坚实伫立的三角形,双臂及左侧摆动的躯体线条都尽量整体化,后伸的双臂因表现的需要而改变并拢的位置,距离观众较远的手臂做了较大的变形处理,使得双臂与身体形成坚固的角度,5号女人体很有表现力地呈现躺地挣扎的姿态,画家有意的向下拉伸前方的大腿(大腿平面向观众的视线方向倾斜)以使两腿成对称张开的造型,抬起的腿则形成有力的三角形,微抬的头部与躺在地面的躯体之A弧线(躯体上半部肋下之弧线)与B弧线(略微抬起的腹部之弧线)表现出人的痛苦状与挣扎感。其他如1、2、7、10号人体,都具有很强的建筑感,头向下倒地的9号人体,也以有力的弧线强调整体感(见《人类的痛苦》结构图)。
- ⑦ 例如,3、4、5号人体所形成的从左至右连绵倾泻的流畅曲线(C线),成为三角结构张力中舒缓的部分,暗示出内心痛苦的感觉。
- ⑧ 这里借用李朴园的话(李朴园《杭州艺专同仁之介绍》,载《艺风》1934年2卷6期)。
- ⑨ 陈朝义:《从艺风画展会归来》,载《艺风》1934年2卷9期。
- ⑩ 20世纪30年代中期,林文铮评价近三十年西方现代艺术“解放性多于创造性”、“破坏多于建设”,认为各派“不外乎在形色线技巧上局部的发展,并没有绝大的成功,足与文艺复兴时期分庭抗礼”(林文铮:《三十年来西欧绘画的趋势》,载《亚波罗》1934年第13期,第38页)。
- ⑪ 林风眠“几乎没有一幅不是先有了题目而后作画的”(李朴园:《我所见之艺术运动社》,载《亚波罗》1929年第8期)。
- ⑫ “我自己的园地呢?因此也将不再在‘巴黎’,汉口,南京,苏州,杭州或广州……欧罗巴州……也不必至于在立体派,未来派,印象派,后期印象派,后期写实派,和颇为新颖的Valori plastici派等名词里。”(司徒乔:《司徒乔去国画展》之自序,上海艺术社1928年版)
- ⑬ “……不论‘时代’与不时代……我的画不会随时代而奔波……我只愿上帝给我纸(布文纸),上帝给我颜色,可以够我在其中游泳的颜色!……我只愿永远是我自己!”(司徒乔:《司徒乔去国画展》之自序)
- ⑭ “人类能应用其所有之经验,而产生方法,又能利用方法将其所有之经验传散于群体之中,不断的增进其经验而伟大于后代”,“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”(林风眠:《东西艺术之前途》,见《艺术丛论》,正中书局1936年版)。
- ⑮ “工具之不完备,方法之不发达,因此在生活上没有伟大的增进,一方面艺术上只限于不完全之表现,由此可见艺术与工具之产生,其原始虽各不同,但互相影响的关系却很重大”(林风眠:《东西艺术之前途》)。
- ⑯⑰ 林风眠:《东西艺术之前途》,见《艺术丛论》。
- ⑱ “降至现代,国画几乎到了山穷水尽,全无生路的趋势!西画方面……真正能戛戛独造者,亦正如国画一样,概不多见”(林风眠:《我们要注意》,见《艺术丛论》)。
- ⑲ 两文以《艺术之单纯化与图按》与《塞尚底供献》命名,分别发表于《亚波罗》1928年第3期与1929年第6期。
- ⑳ 方干民曾在1936年1月的《亚波罗》上发表关于塞尚的专论。
- ㉑ 在出现情感意象和感受到这种意象之后,还存在着艺术家“有没有能力抓着所感觉着的幻象用技巧表现出来”的问题(克莱夫·贝尔:《艺术之单纯化与图按》,行予译,载《亚波罗》1928年第3期)。
- ㉒ 克莱夫·贝尔:《艺术之单纯化与图按》。
- ㉓⑳ 克莱夫·贝尔:《塞尚底供献》,行予译,载《亚波罗》1929年第6期。
- ㉔ 林文铮:《由艺术之循环律而探讨现代艺术之趋势》,载《亚波罗》1929年第6期。
- ㉕ 立体派、未来派“必定惹起一种反感而给予写实主义复兴之机会……我们可以根据时代之心理而预测其必近于写实精神无疑矣”(林文铮:《由艺术之循环律而探讨现代艺术之趋势》)。
- ㉖ 李树声:《采访林风眠的笔记》,《林风眠研究文集》,第169页。

(作者单位 首都师范大学美术学院史论系)

责任编辑 陈诗红