

# 从“玉女”到“欲女”

## ——林风眠人物画题材嬗变的文化内涵

◎ 平 瑶

〔摘 要〕 从1960年代到80年代,林风眠女性人物画的内容从含蓄表达欲望、投射个人情感、曲折表达美学理想的古装仕女,转为马蒂斯风格的直接以感官形式表达欲望的裸女画。一方面,社会背景、社会风气的转变,造成个人情绪、艺术上的转变;另一方面,两种图画也蕴含着对于女性空间的不同建构方式,承载着林风眠尝试融汇东西文化艺术的探索,体现着他参照西方艺术对东方特质进行的反观和重建。

〔关键词〕 林风眠;仕女图;裸女图;马蒂斯

〔中图分类号〕 J042 〔文献标识码〕 A 〔文章编号〕 1008-0139(2012)01-0117-7

“从理论上来说,现代性是一种存心自毁,又着意自强的现象。”<sup>〔1〕</sup>由此中国对于现代性的追求总是充满着矛盾和焦虑。而女性则扮演着价值诉求、美感载体、欲望对象等多重角色,因其处在受压迫、被建构的地位,社会的变迁往往在她们身上得到最深刻动人的体现。<sup>〔2〕</sup>林风眠的女性人物画,充分体现着画家本人在不同历史时期、社会环境下的心路历程,也承载着林风眠融汇东西艺术的有意追求。考察林风眠1960到80年代人物画题材的变化、艺术风格演变,可为相关研究提供

一种视角。

“有人说中国美术史将来一定会这样写:‘林风眠以前的中国画,和林风眠以后的中国画。’”<sup>〔3〕</sup>从“五四”到“文革”再到香港,林风眠无疑见证了20世纪中国现代化进程中充满动荡的历史。艺术上学贯中西并以“调和中西艺术”<sup>〔4〕</sup>作为目标的林风眠,也在打破东西方隔阂上,成为一代先驱。他的仕女画,承载着他艺术上的融会东西的追求,蕴含着他个人审美、情感上的需求,也是一种对于女性形象、空间的想象和建构。

〔作者简介〕 平 瑶,成都信息工程学院文化艺术学院讲师,四川 成都 610225。

从1940年代到80年代,林风眠的人物画有两种题材颇为引人注目。一是古装仕女画,从40年代到50年代逐渐增多、成熟,在60年代达到顶峰,70年代之后古装仕女画仅有寥寥几幅。相反,裸女画,仅在40年代有极少量作品,却在70年代、80年代成为最主要的题材之一。古装仕女画有其复杂暧昧之处,而裸女的形象也值得思考。

## 一、仕女图

### (一) 敞开的欲望,抽象的表达

如果说陈洪绶的《斜倚熏笼图》“描写出女性欲望的主动性及一往行之强烈度”<sup>[5]</sup>,那么林风眠的仕女更直视观赏者,欲望的投射与交流更加直接亲密。“如果说传统着衣仕女是曲折地表达了压抑着的、遮蔽着的爱欲,那西方裸体艺术则表现着一种张扬与敞开的爱欲;林风眠的裸女画介于二者之间。”<sup>[6]</sup>

如图一,女性被放置于封闭私人的空间,背光的效果使得空间更加暧昧。在如此近的距离里,仕女领口开口度及透明的薄纱处在图画的中心,肤色与光线的对比使得人物身体更加鲜明而具体。流畅的曲线,伸向前的手,都向观者延伸,并被画框截断,造成未完的感觉,将观者拉入仕女所在的封闭私密空间之内。

在图二中,右边黑色背景下端的两条线造成一种纵深的错觉,使得中间的白色幕布显得比黑色的部份更靠前,从而将仕女与观者的距离进一步拉近。花瓶被安排在布景之前人物之后,也有同样的效果。方形构图、在垂直方向被分为三份的三个长方形部份,使得人物的曲线更加突出,黑色、白色将红色衬托得更加醒目。人物的动作直向观者,双手向前延伸,腿的部份被处理成为不加阴影的弧线而不产生距离,



图一

女性成为欲望想象的对象,也被塑造成成为欲望主体。

类似的仕女图,旁边摆放的花瓶和花被描绘得十分细致。实际上几乎每一幅类似的仕女图里,都摆放着这样的花瓶和鲜花。由此,女性与花瓶更紧密的联系在一起。一方面,女性与花瓶一样,都是被男性赏玩的对象,是欲望的对象。另一方面,作为美的化身,“调节情绪”<sup>[7]</sup>



图二

的载体,理想的女性被要求具备某种特质(女性美),以特定的方式(花瓶的安静,花的色彩)满足审美需求。

作为艺术,康德认为美是无目的的合目的性。简单的说,是剥离人对于物体本身赋予的实用性、目的性、功利性,从而在新的距离、环境、眼光下对对象进行重新关照,不依赖概念而必然产生快感。所以,画上的静物比真实引起食欲的苹果,更容易引起美感。画上的仕女,并不仅仅在于如真实裸女一般引起性欲。林风眠的古装仕女画,虽将人物置于私密空间,并且强调曲线,但是对人物并不作肉感的描绘,而是抽象地用色彩、流畅的线条营造美感。

“他淡化了对肌肤感的描绘,强化了对人物情致的表现;爱欲敞开了,但如轻烟嫩柳、若即若离,成了中国式的。一方面流溢着异性的温馨,一方面又保持着对直观肉体感的距离;视觉上的刺激减弱了,文化气质增强了。”<sup>[8]</sup>林风眠的仕女图,以敞开的欲望、抽象的表达,在中西文化两种不同的欲望表达方式中,找到了美感体验、艺术表达方式交融合流的可能。

另外,这里的“快感”,当然可以被理解成为感官、性欲的需求。不过从另一个层面讲,也可以代表被压抑了的个性,或美学追求化为潜意识,体现在作品中。“潜意识,‘性欲的’这个用语,不

单只在作解释生物学上实质的性行为,而亦可用来包括因为文化压力而被抑制下去、不容于清醒意识的心理活动层面。这种心理活动仅能以‘非理性’的状态存在,断裂而混沌。”<sup>[9]</sup>除了表达爱欲、追求美感,林风眠1960年代的仕女图更表达着他在特殊历史时期,坚守艺术空间与人格完整的文化态度。

## (二) 私人空间与文化姿态

马蒂斯曾经在与阿拉贡论符号中谈到画树,“我只有自己与他同化后,才能传达我的感情。”<sup>[10]</sup>这实际上谈的是创作过程中通过将客体内化、自我外化,使自己与对象完全融合在一起,而达到独创性艺术的状态。<sup>①</sup>简单的说,灵感是客观事物对艺术家的才能的触发。艺术家捕捉到平素被忽视的色调(组合、姿态、动作等)从这个色调去看事物、表现事物,形成艺术家的作风。而这个艺术家在表现方式等方面可见出他人格的一些特点,则是艺术家的风格。<sup>[11]</sup>

古装仕女画中,捧花仕女、奏乐仕女反复出现,各具情态。其在构图、色调、姿态等方面表现出来的特点,可理解为画家主观情绪的抒发和心理状态、文化姿态的主观投射。

如图三,人物处在封闭个人的空间中,而方形构图在垂直方向被分为三份,左右两边比较暗,中间的部份稍亮但也被涂满,没有留白也没有远景,整个环



图三

境密不透风。仕女低头观赏手中的花,不直接面向观者,而在花之间形成对话。这样虽然也有一定的装饰性,仕女的身姿仍然处在被观看的状态,但不与观者眼神交流,而是看着手中的花,造成一

定的欣赏距离。与前面作品刻意让人物的身体或衣服的线条前伸,并被画框截断不同,捧花仕女的人物在画框中是相对完整的,处于自足的状态。所以,人物与观者的距离相对较远。

相比起前两幅作品,这一类的捧花仕女,腰身等线条不再被刻意突出,领口的开口度较小,胸口处不用透明的薄纱。身体的线条被古装所掩盖,线条和白色边表现出飘逸轻柔的质感,线条的虚化将身体藏于朦胧的柔光之中。与前面作品重视视觉上较为直接的刺激不同,画面的关注点,从之前的眼神接触,身体、情态的感官感受,转移为对一种状态的体悟。保持一定距离,相对自足的人物呈现出一种顾影自怜、临水照花影似的自怜自赏的状态。预设的观者,由对身姿情态的欲望性赏玩,转为对一种内向的、自怜、自我映照状态的欣赏。

林风眠1940年代已经尝试作裸女,60年代却几乎找不到裸女作品。除去政治性的原因外,这样的封闭、内向的风格也在一定程度上表达着他当时的情绪态度、和美学追求。

色调的灰暗与艺术家的处境、对色彩的偏好有关。不过这样密不透风的个人空间,沉郁的色调,却在这个时期出现得特别频繁。除去政治上的压力、守旧的社会风气外,1960—70年代是一个公共话语、公共生活取代私人空间的年代。林风眠此时在狭窄而沉郁的私人空间,不啻于以艺术的形式,沉默而倔强地抗拒着当时压倒性的政治话语、意识形态。在这个时期,他画了大量劳动妇女的图画,也有《大丰收》一类的作品,是常见的那个时期对于公共场域中劳动人民的描绘,与当时的政治潮流有紧密的关系。而这里的古装仕女和私人空间,不光是用作欲望投射的场所,更是一种坚守的姿态,在隐匿和隔绝中,容纳完整的人格。人物以孤芳自赏的态度,保持着与外界和观者的距离,忧愁而笃定地、执着地守护着个人感

① “作为主体,艺术家须使自己与对象完全融合在一起,根据他的心情和想象的内在的生命去造成艺术的体现。艺术家的主体性与表现的真正的客观性这两方面的统一……可以把这种统一称为真正独创性的概念。”参考黑格尔《美学》第一卷,北京:商务印书馆,1997年版,第369页。



性体验的空间,以及隐蔽而内向的精神自由。

1940年代以前,林风眠有《人道》、《摸索》等基调沉重的作品,80年代之后,也有类似风格的《噩梦》、《痛苦》等。而他人生中最压抑痛苦的1960—70年代的作品,却是出人意料的宁静、和谐。一方面,仕女画寄托着“来自画家的心理经验和遥远的青春记忆”<sup>[12]</sup>,另一方面,也如他倡导的,艺术、美,起着调和情绪、理性的作用。在这个不被人了解的封闭压抑的空间里,林风眠以孤芳自赏的姿态,进行着调和理性和情绪的实验,打通古今西东,用一种内向、沉静的风格走向艺术的高峰。

### (三)“东方神韵”:寻找与重建

“绘画的本质是绘画,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……所谓‘国粹画’的中国固有方法是无可疑义的快要走入歧途了;所谓‘西洋画’的舶来方法也不过是个嫩嫩的新芽。我认为,大家论争的目标应该是怎样从两种方法中间找出一个合适的新方法来,而不应当互相诋毁和嫉视的。”<sup>[13]</sup>融会西东,无疑是林风眠在艺术上的一大追求。

关于东西艺术的融通,徐悲鸿侧重于学习西方技法改造中国画,而林风眠则做到了以西方的技法表现东方的神韵。然而,这里的东方神韵,是在广阔的国际视野下,在西方艺术的强烈照应下,对东方特质进行重新反省和重新确认。换言之,这里的东方神韵,是对东方形象、东方特质作外在的观照和外化的抽象。是一种基于西方想象、西方理念下的东方符号。

1960年代仕女画,几乎有一个系列,演绎出中国的传统乐器:横笛、古琴、琵琶……图四采用了传统的琵琶女的设定,然而却并不是传统中的弃妇形象。图五中,人物转身朝向观众,背景中有中国风味的栏杆、帘幕。作为中国绘画的关键要素,墨也被较多地使用。

此外,传统仕女画中,除去对红晕等的渲染外,脸部一般不特意着色,或是呈白色。图四、图一中的人物脸部着色,表现出艺术家对于东方人



图四



图五

作为有色人种的高度自觉。不过这样的肤色,与其说是黄种人的,或是中国人的,不如说是西方眼中的“东方人”的肤色。对于人体颜色的自觉,也许是与马蒂斯的影响有关,不过马蒂斯的脸部和颈部多呈粉红色,而林风眠的肤色则更暗,在黄种人的基础上,甚至更加偏向于棕色。西方眼中的东方,并不仅仅是中国或者日本,而是包括中亚和北非。而林风眠笔下的东方女性,已经不是对于东方人对自我的反观,更符合西方对东方的想象。相比起传统的自然而不自觉的居于东方,这里的东方已经是相对的东方,充分自觉和反思后,基于西方的想象,对于东方的再次建构。

五官方面,图四中人物眉眼被夸张地向上提,这样的艺术处理,一方面符合中国传统“修眉、文鼻、凤眼、樱桃嘴、云鬓”的审美概念,另一方面,黑发、黄肤、扁平轮廓、斜长的眼睛……这样的东方美人形象,也符合西方对于东方女性的想象。

不过在艺术的层面上,撇开迎合、对抗的态度,东西方的互相发现、互相建构、互相照应,未尝不为各自的重新认识,文明的再创造提供可能。这样的西方化的东方,也为东方形象的自我确认提供了更加丰富的可能。

“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。”<sup>[14]</sup>而一个传统的更新,总是需要有新的元素、新的对照物、新的生命力。林风眠认为,中国艺术伟大丰富于唐、宋诸代,这与西方艺术模仿自然构成形式的方法,借佛教由印度间接输

人到中国来有很大关联。<sup>[15]</sup>而近代以来受西方影响,在西方艺术刺激下重新建构的东方符号,不失为一种复兴东方文化的方式。由此,东方在西方的凝视下,在西方形象的刺激下,在西方对于东方的描述中,有了更多对自己进行重新认识和再次确认的可能。

## 二、裸女图

1980年代后,很少再能见到林风眠的古装仕女画,而裸女画取代了古装仕女,成为林风眠在这个时期最为偏爱的题材之一。

### (一) 从花瓶到水果

每一件作品都是一个有内在结构的完整的体系,里面的每一个意象、符号都有其指示、隐喻、象征意义。1960年代的仕女图,几乎每一幅的仕女旁边都摆放着有各式花卉的花瓶。而到了1980年代的裸女图,几乎每一幅裸女的旁边摆着的,都换成了水果,如图六。所以,女性的暗喻从“可



图六



图七

远观而不可亵玩”的花卉、外丽中空的花瓶,变成了“秀色可餐”的水果。仕女的姿态,也往往是抚弄自己的头发,或者抚摩自己的身体。所以,在感官的刺激上,裸女画也从之前仕女图视觉、嗅觉等方面的暗示,转到了味觉、触觉上的刺激。视觉上女性身体的更加直接的展露,加上裸女害羞的情态,也都使得感官上的刺激更加的强烈。1980年代社会风气转变,裸女的题材不再成为争议的焦点。林风眠人物画里的欲望进一步敞开的同时,对于欲望的表达方式也更接近西方。

### (二) 女性的空间

如果说之前的古装仕女图的私人空间,有着欲望空间和个人文化立场的双重投射的可能,那么1980—90年代的裸女图,则更集中在欲望想象、欲望表达的一面。

首先,观者与画中人物的距离,从很近拉到更近。女性的空间,从一个空间不大的方形房间,移到了房间一角的床榻上。欲望的空间设定更加的具体,也更加的狭窄。

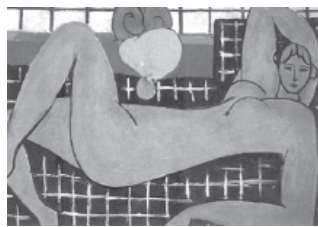
女性的姿态,也再也没有孤芳自赏的捧花女那样的安静和有距离,裸女对于观者视线的自觉,还有身体扭曲造成的张力,都暗示着作品的完成需要观者视线和感觉的参与。

随着现代性的展开,社会对于欲望表达的容忍度(经过纷争)达到一个较为开放的程度。裸女的发型、面部轮廓表明这是一个东方的女性。而这种对于欲望的主动演示、追求,对于身体的富有感官性的展示,更多的是源于西方的影响。1980年代林风眠所居的香港,对于艺术的表现,东西方文化的接纳能力,当然更加的宽容和开放。不过对于爱欲的开放而自然的表达,更多的是对裸露性感、男性欲望的宽容。女性的空间,却在这样的建构中,变得狭窄,更加狭窄。

### (三) 线条: 马蒂斯与东方艺术

“林风眠意识到如果西方抛弃写实主义,西方艺术的思想将会更接近中国艺术。”<sup>[16]</sup>

林风眠的《裸女》<sup>①</sup>(图七)很明显受马蒂斯人物画(图八、图九)<sup>②</sup>的影响。不论是构图、背景、身体线条,都有马蒂斯的影子。然而,马蒂斯



图八



图九

① 《裸女》,彩墨画,34\*46公分,1980年代,王良福藏。

② 图八是马蒂斯的《粉红色的裸妇》,图九是马蒂斯的《草图》。

向东方艺术(日本)吸取了许多平面表现方法,逐渐由早期的立体、动感、表现强烈转为对平面、抽象、平衡的追求。而在这一点上,东方古典艺术与西方现代艺术,达到了某种程度上的共通。由此,林风眠在西方现代派中,找到了适于表达东方情韵的方法。

除了线条的流畅外,林风眠也追求一种艺术的单纯化。“在具象艺术范畴内,求取单纯化有两层意思,一是表现对象的特征,而是传达超出物象及形式自身的意义。”<sup>[17]</sup>“所谓写意,所谓单纯,是就很复杂的自然现象中,寻出最足以代表它的那特点、质量、同色彩,以极有趣的手法,归纳到整体的意象中意表现之的,绝不是违背了物象的自体,而突然以抽象的观念,适合于书法的趣味的东西。”<sup>[18]</sup>所以,他试图以艺术的单纯,追求更加丰富的可能。这里所谓的丰富性,恐怕就是中国传统绘画中所提倡的情境、意境等。对于意境的体现,在林风眠风景画《双鹭》、《孤鹭》、《秋鹭》(图十)等作品中体现得更加明显。不过



图十

他的仕女图、裸女图,用的大多是西方的技法,试图表现东方女性的情态,现在这样的美也已经被欣赏和接受。林风眠在艺术单纯化、丰富化的相反相成中找到了

东西方艺术融通的方法。

“西方艺术,形式上之构成倾于客观一方面,常常因为形式之过于发达,而缺少情绪之表现,把自身变成机械,把艺术变为印刷物……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要……西方艺术之所短,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。”<sup>[19]</sup>林风眠发掘中西艺术所长所短,

进而对其进行融合的努力,是成功的。西方的形式与东方的神韵,经过艺术家个人特质的处理,达到了一种美的和谐。

### 小结:“不成问题”的问题

从1960年代到80年代,林风眠经历文化大革命后到香港,他的艺术也多多少少发生改变。就仕女画而言,许多以前折磨他的问题,比如他的仕女画能否称得上是中国画,裸体模特是否伤风败俗之类的问题,已经不成为问题。所以,他可以比较自由地采用马蒂斯风格,发挥他在1940年代就已经尝试过却碍于社会、政治环境而无法任意发挥的题材,也不再需要在古装仕女画沉郁封闭的空间中寄托对宁静、和谐的追求。所以,这个时期,他与马蒂斯的风格更加接近,对于裸体、情态、欲望等的表达更为自由,色调更加明快鲜明,人体的描写也进一步走向单纯和抽象。

不过,在这样的“不成问题”中,女性被放置的空间却呈现出被进一步私密化的趋势,女性的形象和特质也被进一步建构而与感官刺激、欲望对象的联系更加紧密。所以,现代性与女性,欲望的开放与女性的空间,并不一定呈现出齐头并进的状态,而有可能呈现出相反的状态。

此外,西方的文化、艺术对于东方文化,不可能不造成影响。对于现代性的追求,在当时是一种基于政治、社会、文化等各方面的焦虑。西方对于东方的想象,往往不是出于对东方的认识,而是更倾向于对自己自身文化优越感的确认,以及为了应对自身文化危机寻求弥补元素的诉求。这样的权利关系,是可以理解的。男性对于女性的想象,甚至人对于动物的想象,也大多基于这样的心态。自我的确认往往需要一个“他者”作为参照。作为东方,这样的想象,一方面在为东方对于自我的重新认识提供更多的可能;另一方面,也有将东方片面化、符号化、简单化的可能。并且,东方当然需要了解西方对于东方形象的建构与想象,但是却并不能完全依赖西方想象进行对自身的确认。如果一味被动接受,东方那些暂时不能被西



方接受、重视的复杂性、丰富性、微妙性,容易被忽略。

林风眠的作品为中西艺术、东西文化的交融创造了一种典范。构图上,他打破中国传统的立轴、卷轴与西方的黄金律,形成一种稳定而又包容度极大的方形构图。色彩上,他用西画之重色彩突破我国文人画只重水墨纸的陈规旧矩,又以中国传统水墨之长以补色纸不足而使画面更加有中

国气韵。线条上,他打通东方与西方,以艺术的单纯化追求表现的丰富性。在人物画上,他将中国古典仕女与现代性,东方特质与西方技法作了一次和谐而精彩的实验。总而言之,林风眠先生以淡泊而执着的一生,以他对于艺术的真诚追求,带给现代中国绘画新的可能,也成为中国现代派绘画的先驱之一。

#### 〔参考文献〕

- 〔1〕周蕾. 现代性与叙事——女性的细节描述〔A〕. 妇女与中国现代性: 东西方之间阅读记〔C〕. 台北: 麦田出版有限公司, 1995, 172.
- 〔2〕〔9〕周蕾. 爱(人的)女人——被虐狂、狂想和母亲的理想化〔A〕. 妇女与中国现代性: 东西方之间阅读记〔C〕. 台北: 麦田出版有限公司, 1995. 321, 239.
- 〔3〕席德进. 林风眠的艺术〔A〕. 郑朝、金尚义编. 林风眠论〔C〕. 杭州: 浙江美术学院出版社, 1990. 77.
- 〔4〕〔7〕〔11〕〔19〕林风眠. 林风眠散文·东西艺术之前途〔A〕. 广州: 花城出版社, 1999. 13, 4, 11, 13.
- 〔5〕王正华. 女人、物品与感官欲望: 陈洪绡晚期人物画中江南文化的呈现〔J〕. 近代中国妇女史研究, 2002, (10).
- 〔6〕〔8〕林风眠〔J〕. 中国巨匠美术周刊. 锦绣出版, 1994, (4).
- 〔10〕郑为. 主题其人, 风格其人〔A〕. 郑朝、金尚义编. 林风眠论〔C〕. 杭州: 浙江美术学院出版社, 1990. 77.
- 〔11〕黑格尔. 美学: 第一卷〔M〕. 北京: 商务印书馆, 1997. 371.
- 〔12〕郎绍军. 林风眠〔M〕. 石家庄: 河北教育出版社, 2003.
- 〔13〕林风眠. 林风眠散文·艺术丛刊自序〔M〕. 广州: 花城出版社, 1999. 121.
- 〔14〕林风眠. 林风眠散文·中国绘画新论〔M〕. 广州: 花城出版社, 1999.
- 〔16〕索尼娅·莱特福特. 调和中西艺术〔A〕. 卢辅圣主编. 融会中西的探索〔C〕. 朵云. 第五十三集, 上海书华出版社, 2000.
- 〔17〕郎绍军. 创造新的审美结构——林风眠对绘画形式语言的探索〔A〕. 卢辅圣主编. 融会中西的探索〔C〕. 朵云第五十三集, 上海: 上海书华出版社, 2000. 94.
- 〔18〕林风眠. 林风眠散文·我们所需要的国画前途〔M〕. 广州: 花城出版社, 1999. 102-103.

(责任编辑 王 林)