

今年是艺术大师林风眠诞辰120周年。在前段时间落成的程十发美术馆4号展厅,“灿若晨星——林风眠特展”正在举办,难得地汇聚了上海中国画院收藏的40余幅林风眠绘画。这些作品大多是林风眠1951年至1977年定居上海时画下的。人们从中可以看到“也有堤柳的嫩绿,也有秋日的橙红,也有荒凉的野渡,也有拉网的渔人”,诚如艾青在《彩色的诗》中评述林风眠画作时所感叹的。

林风眠被奉为“绘画领域中的抒情诗人”,这样的艺术风格是如何炉火纯青的?不妨让我们回溯林风眠中晚年在上海长达近三十年的这段艺术之路。

——编者

# 在上海的近三十年里 林风眠笔下“彩色的诗”炉火纯青

1951年至1977年林风眠在上海的艺术之路

王欣

1951年,林风眠以健康不佳为由,从自己创立的国立杭州艺术专科学校——此时已更名为中央美术学院华东分院,请假领薪避居上海,暂居在南昌路53号。对于上海,林风眠并不陌生。1919年12月,正是在上海杨树浦黄浦码头,林风眠登上2.5万吨法国邮轮奥德雷纳号前往法国留学,开始其波澜壮阔的艺术人生。7年后,他也是在黄浦江畔的码头登陆,学成归国。1928年,林风眠个人画展于法租界尚贤堂成功举办。据《申报》报道,参观人数“总计万余人,颂信百余封。”之后,他与鲁迅在美丽川菜馆会面,畅谈中国新兴艺术事业;参加大学院艺术教育委员会的数次会议。1947年夏天,林风眠从杭州回到上海又一次举办了个人画展,地址就在南昌路的法国公学。为此

《申报》刊登了长篇的评论文章《林风眠绘画思想蕴藏着文艺复兴》。在林风眠此后正式定居上海之前,上海尽管不是其艺术活动和绘画实践的主场,但对于他,总能给予些温暖的记忆,慰藉着对于精神故国——法兰西的乡愁。

1952年,林风眠正式辞去中央美术学院华东分院教授职务,落户上海,开始了在上海长达27年的停留。当时,他的画被称为“新派画”,与主流的写实主义显得格格不入。“新派画”这一概念风行于20世纪二三十年代,主要指西方印象派以后的诸流派。1919年至1926年,林风眠在法国学习绘画,并在其间游历德国,此时正值欧洲现代主义艺术兴盛,他深受立体主义、表现主义等流派的影响。离开杭州,据林风眠日后回忆,有避风头头的考虑。

## 1950年代初期,林风眠创作了许多带有明显立体主义风格的戏曲题材绘画。关注戏曲,他不是从传统本身出发,而是从西方现代性的角度出发

回到上海,林风眠没有固定收入,靠由太太委托外籍朋友卖画和带学生维持生活。几乎隐居的生活使他可以潜心绘画。就在1950年代初期,林风眠的创作无论在题材还是风格上都似乎产生了很大的改变。例如,他创作了许多带有明显立体主义风格的戏曲题材的绘画,这有些不可思议。

戏曲题材是林风眠过去未曾尝试甚至有些讨厌的——早在1927年,他曾在《致全国艺术界书》中表露“对旧剧略加思考,便可感到无限的凄凉”。这次,他却借由戏曲题材展开探索,深化了对于立体主义的理解。

据说,回到上海的林风眠受到同乡关良的影响,开始观看传统戏曲。这种接受是否也源于他在法国学习时获得的“东方主义”的眼光,尽管他观看到的是在被西方虚构或重构的“东方”,但由此产生的推动着他去认真审视本国文化传统的力的作用是长久的。林风眠在1963年2月17日发表于《新民晚报》的《回忆与怀念》一文中,开头就写到“对一些往事的回忆与怀念,常常会在自己的艺术创作中起着激励和推动的作用。”“不长的文字中,他以三分之二的笔墨描述了在巴黎的博物馆参观东方文物以及老师杨西施对他的启迪。这几乎是林风眠艺术生涯中最重要的转折。“四十多年前,我曾经在那里不知度过了多少个黄昏,也是在那里开始学习我们祖国自己的艺术传统。”“当时我在艺术创作上完全沉迷在自然主义的框子里,在哥罗孟那里学了很长时间也没有多大进步。有一天杨西施特地到巴黎来看我……他诚恳地然而也是很严厉地对我说:‘你是一个中国人,你可知道你们中国的艺术有多么宝贵的传统啊!你怎么不去好好学习呢?去吧!走出学院的大门,到东方博物馆、陶瓷博物馆去,到那富饶的宝藏中去挖掘吧!’”

1950年代初,林风眠对戏曲的关注和对戏曲题材的绘画探索可以看作他巴黎时代对自身文化传统再认识的延续,同时也是他一直强调的“调和东西艺术”的

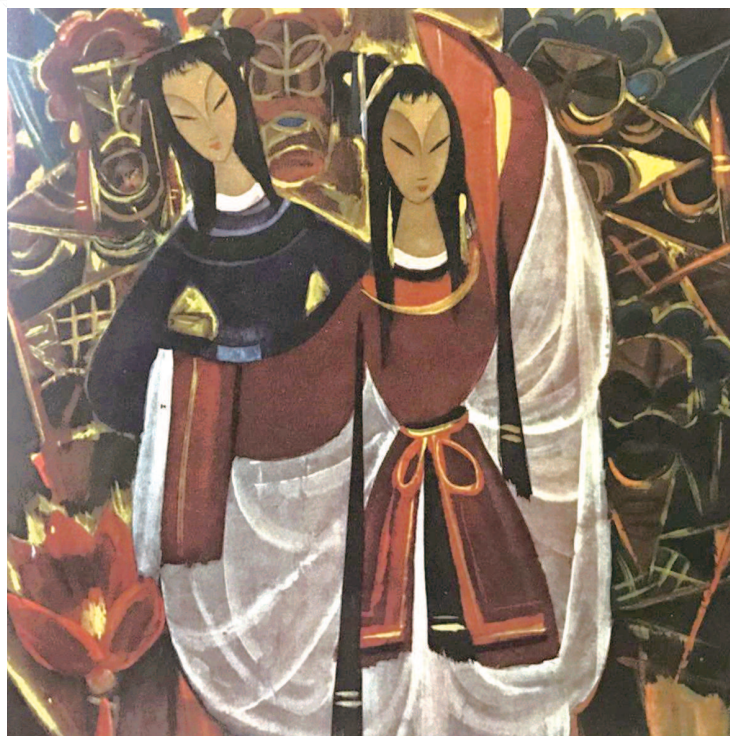
实践。他看戏时常常带着小本子画速写,记录下有特色的大花脸和服装道具,再用英文单词在一边标注重要的色彩和特征。

林风眠对传统戏曲的理解和他对于传统绘画的理解的着眼点是一致的,这就是“时间”,而“时间”恰又是有关现代性的一个重要问题。关注戏曲,他不是从传统本身出发,而是从西方现代性的角度出发。他在1933年1月发表的《我们所希望的国画前途》里,开头就写道:“中国之所谓国画,在过去的若干年代中,最大的毛病,便是忘记了时间,忘记了自然。何以说是忘记了时间呢?中国的国画,十分之八九,可以说是对于传统的保守,对于古人的模仿,对于前人的抄袭。”这种传统的保守大概也可部分归因于静止的时间观。时隔多年,在分析中国戏曲时林风眠又写道:“近来住上海有机会看旧戏,绍兴戏改良了许多,我是喜欢画戏的,一时有许多题材,这次比较了解到它特点,新戏是分幕的,旧戏则是分场的,分幕似乎只有空间的存在,而分场似乎有时间的绵延的观念,时间和空间的矛盾在旧戏里很容易得到解决”。旧戏里时间的绵延包含着在相对恒定的时间范畴中进行的。而新戏因为分幕而割裂了时间的绵延,将旧剧中绵延时间切断成一个个的瞬间。林风眠的思考呈现出一种现代性。

以他这样从现代性的角度去理解传统戏剧的时空观,立体主义的表现方式正合适。他曾坦言:“像毕加索有时解决物体都折叠在一个平面上一样,我用一种方法,就是看了旧戏以后,一场一场的故事人物,也一个一个把它折叠在画面上,我的目的不是求物、人的体积感而是求综合的连续感。”林风眠的戏曲画并不像关良的戏曲画那样通过人物的展开排列讲述了动态戏剧的情节,令人看到流畅的时间推移。他以人物的折叠打破了时间的顺序,使作品反而获得一种碎片的、短暂的、偶然的、无时间逻辑叠加的现代性。1953年创作的重彩纸本《武松杀嫂》是画家这个时期戏曲绘画的典型风格。



▲林风眠《渔妇》,1950年代,上海中国画院藏



▲林风眠《宝莲灯》,1970年代,上海中国画院藏



▲林风眠《金鱼》,1940年代,上海中国画院藏  
▲林风眠《芦花》,1970年代,上海中国画院藏



上海作为林风眠一生中数次停留的“客乡”,总在绵延不尽的文化书写中不断想起他,提到他。1979年6月,上海人民美术出版社出版了《林风眠画集》,精装彩印了他的62幅作品。吕蒙写序言《抒情的诗篇》,标题即捕捉到他绘画的精神要义。早在1926年,林风眠在《东西艺术之前途》中就写道:“艺术为人类情绪的冲动,以一种相当的形式表现在外面,由此可见艺术实系人类情绪得到调和或舒畅的一种方法。”“中国艺术之所长,适在抒情。”在上海的27年中,林风眠始终处于一个向内的探索与创作的状态,尽管也参与一些深入生活的创作,但在更多的私人空间与时间里,在更紧迫和压抑的历史关头,他始终没有放弃“抒情的绘画”。诗人艾青,林风眠在杭州国立艺专的学生,在读完《林风眠画集》后写了一首长诗《彩色的诗》。“画家和诗人,有共同的眼睛,通过灵魂的窗子向世界寻求意境”,他将林风眠奉为“绘画领域中的抒情诗人”。



▲林风眠《柳林》,1950年代,上海中国画院藏

## 以人物组群为主体的现实生活题材绘画,是林风眠上海时期的又一类重要创作。他始终在自己青睐的艺术风格里,探索与现实需求相合拍的绘画

1954年,华东美术家协会在上海正式成立,林风眠担任理事。同年,他出席了上海市第一届人民政治协商会议,并当选为第一届政协委员。由此,林风眠开始慢慢参加上海的一些官方艺术活动,与上海的画家在活动中有所交往,并于深入生活的采风与劳动中尝试了新的绘画题材。

1950年代起,林风眠开始创作以人物组群为主体的现实生活题材绘画。这不同于他的仕女及戏曲人物画的探索,即便是表现劳动题材,他依然偏爱女性形象,从《农妇》《菜农》到《收获》,三五成群的女性聚拢在一起劳动。这些画有着较为浓烈的色彩,浑圆的造型,浓厚的墨线,令人想到中国民间绘画的质朴的同时,画中人泥土般棕色的皮肤,粗拙的脸部轮廓也透露出更高绘画里的异域东方情调。在为数不多表现男性劳动场面的作品中,如《轧钢》,前景人物和背景环境都以机械的短折线贯穿塑造,合并了前后的空间关系,遮挡不住立体主义风格。

林风眠怀着热忱的心投入新的社会,新的生活,并自觉摸索与社会主义现实主义相匹配的绘画表现手法。他曾对学生苏天锡坦言,这样的创作很有好处,“回过头来再从生活和自然中多要点东西,只会使我更为充实”。1950年代中后期,林风眠在不断深入生活中所体会和掌握的对于现实题材的描绘应该强于1950年代初期,他创作了一批表现生产生活的作品。此时,林风眠再一次意识到,需要回到自己的绘画传统中寻找表现社会主义生活的出路。但这一次对传统的观看,不只是来自“东方主义”视角,更多的来自社会主义现实主义的文艺纲领。无论在怎样的历史阶段,承受怎样的压力,林风眠在公开媒体的发言始终坚持创作方法的多样性。他始终在自己青睐的艺术风格里探索与现实需求相合拍的绘画。

1956年筹备上海中国画院的同时,上海美协起草了设立“上海画室”的草案,主要是为美术家钻研业务和辅导所设。上海画室主任一人,副主任四人,画师、助理画师30至50人。草案中提议刘海粟为主任,林风眠为副主任之一。1958年春,林风眠参加了中国美术家协会上海分会组织的下乡劳动锻炼,与赖少其、关良及昔日杭州国立艺专的同事吴大羽等一起深入东郊川沙县严桥蔬菜生产队,住在农民家里,同他们一起生活,一起劳动。他们还在生产队接待了来华访问的前苏联著名漫画家叶菲莫夫和油画家李特维年柯,并一起创作了壁画。劳动结束后,林风眠感慨万分,写了《跨入了一个新的时代》。文章是这样开头的:“祖国社会主义建设,一年来在各方面的成就,是说不尽,也写不完的……许多美术工作者,在思想觉悟上提高了一步,过去把自己关在画室里从事创作的做法,开始坚决的转变过来。”

## 原为油画能手的林风眠,在上海正式跨入中国画的圈子。这样的跨界并不让人感到突兀,他绘画的民族性探索与中国画的民族身份是颇为一致的

1960年代初,林风眠迎来了比较舒心的时光。1960年,他赴北京参加了第三次全国文学艺术工作者代表大会。1962年,他当选中国美术家协会上海分会副主席。来自上海中国画院的王个簃、吴湖帆、贺天健与他同为这一届的副主席,而副秘书长则有同样来自画院的唐云、陈秋草。此时林风眠在上海的艺术交往圈中,来自上海中国画院同道渐渐多了起来,他也偶尔会参加画院的活动。

1961年,林风眠随同上海中国画院的花鸟画家们走遍洞庭东山二十四湾,看到农村面貌的变化和自然美景,使新作增添了生活气息和时代气息。同年,林风眠参加了一个晋京的重要国画展览“上海花鸟画展”。凭借十分抢眼的参展作品《秋鹭》,林风眠又一次为广泛关注。上海中国画院1961年的工作简报对此次展览做了标题为“上海花鸟画展”赴京展出的特别记录:“上海花鸟画展”在美协和我院共同部署下,经过了一个季度的准备,做了一系列工作,共选出作品126件,已于7月23日正式在北京美术馆展出。当天,人民日报出了画刊特辑……其中唐云、林风眠、来楚生、朱屺瞻四人的作品尤为瞩目。”“参加展览的绝大多数是来自上海中国画院的花鸟画家,原为油画能手的林风眠此时是否已被认同为一位中国画家还不得而知,但《秋鹭》无疑是一件在“调和东西”、民族化道路探索中获得成功的作品。他以毛笔、宣纸、墨汁绘制的中国材质的水墨传递出一种孤绝与沉思的抒情性,这种幽暗的抒情甚至弥漫到了画外。身为上海花鸟画领军人物的唐云十分喜欢《秋鹭》,1961年7月23日他在《人民日报》上发表的那篇著名的《画人民喜闻乐见的花鸟画》中,就特意选择《秋鹭》作为配图之一。其实林风眠参加此次展览并不突兀,他绘画的民族性探索与中国画的民族身份颇为一致。1962年1月,林风眠于《文汇报》发表的《抒情·传神及其他》中坦言自己多在观察过后凭着记忆与理解表现心中的风景,这是带有抒情性的主观表现。他特意以《秋鹭》为例,解释了自己的创作过程。文末,林风眠写道:“我们

的国画有丰富的传统,如何去发展传统和吸取外来的精华,创造出我们伟大时代的作品,需要全国广大的美术工作者共同努力。”林风眠将对自己作品的分析摆放在了国画的体系中。不知不觉,林风眠跨入上海中国画的圈子,直到1973年,他作为中国组别的画师进入上海中国画院工作,中国画画家的身份得到了官方的备注。林风眠定期参加院里组织的“普天同庆”,有时为了院里接待外宾的工作,和唐云等一起合作国画作为赠礼;也曾为了院里创作山水组画《长江万里展新图》而和中国画院的老少画家一起深入长江航运局体验生活。上海中国画院有老画师提携年轻画师一起创作的传统,林风眠与当时还是青年画师的张迪平合作过《普天同庆》,只见红红的菊花插在冰裂纹的瓷瓶中,下面有一盘壮实的大闸蟹,分明是秋风起蟹脚痒的十月,普天同庆国庆日。

1977年,当时的上海画院(上海中国画院与油雕院合并)向上海市文化局请示林风眠出国探亲事宜。1977年底,林风眠离开上海抵达香港。与58年前的1919年一样,林风眠又一次从上海启程离开了中国大陆,经停香港数月后飞往巴西看望已分隔二十多年的妻子。只是这一次离开上海后,他再也没有回来。出发前,沈柔坚特设家宴邀请唐云、关良出席作陪,为林风眠饯行。席间,唐云酒后雅兴顿起,向主人要来笔墨助兴。年长的关良首先开笔画鲁智深,林风眠接着在画面左下方画了武松,沈柔坚继续在画身旁画了一只布老虎。唐云再添几笔,画了一只翻倒在地的空酒坛。最后,由沈柔坚夫人王慕兰拟句,唐云题跋:“老友相聚迎春戏作,智深武松各在醉中。慕兰题句,关良风眠柔坚唐云合作。”

1979年,当时身在香港的林风眠写信给王一平、沈柔坚和吕蒙等领导,表示要将留在上海中国画院的105件作品全部捐献给国家。因此,这105件从1940年代至1970年代的林风眠绘画中的上乘之作,为上海中国画院永久收藏。

(本版作者为上海中国画院学术典藏部主任)