

第一章 緒論

第一節 研究動機

20 世紀初中國有不少畫家赴西洋留學，其中有多位嘗試並力求在自己形式豐富多采的作品中，融中國傳統繪畫和西洋現代繪畫於一紙，表現出他們對東西方和諧和精神融會的理想。其中最傑出且發揮得最淋漓盡致的畫家就是林風眠。他窮畢生之力，不斷探索融合中西之途徑，一生畫作豐富，風格多變。

英國藝術史學者蘇立文（Micheal Sullivan）曾指出：

從抒情的、裝飾的、充滿詩意的極端，到悲慘的、暴裂的另一個極端——試問現代曾有哪一位中國藝術家，表達出來的感受有如此廣闊的範圍？有哪一位中國藝術家，在二〇年代是一位大膽的革新者，而六十年以後，仍然是一位大膽的現代畫家？¹

可見得林風眠畫作之深度與廣度。

巴黎塞爾努西博物館館長瓦迪·埃利塞夫也曾說：

林風眠是唯一已經接近了東西方合諧和精神融合的中國畫家。²

林風眠已然開創了中國的新繪畫，使中國的藝術家們能以現代的手法進行創作並表達出中國化的感受，無論是否直接受教於他，同不同意他的藝術主張，相信看過他的畫作的人，多會留下深刻印象，也會受其影響、啓示。

我在看過林風眠的一些畫作和畫冊之後，發現林氏畫作之線條、色彩及構圖等，皆

¹ 陳菊秋編《林風眠研究文集（三）》，台北，閣林國際圖書有限公司，2000年 P. 210

² 轉引自郎紹君《中國巨匠美術週刊—林風眠》台北，錦繡出版事業股份有限公司，1994年 P. 1

不同於傳統中國之表現。他的畫看來既具有濃濃的中國風又十分具有西洋味，使他的繪畫顯得相當獨特而耐人尋味，又從有關林風眠的研究文集中看到邵大箴的一段話：

他是中國美術界第一個最嚴肅最認真地研究西方現代美術並從中吸取營養的人。有過值得我們尊敬的其他先驅者，也有提出過現代藝術宣言和綱領的社團，但沒有一個像林風眠那樣持之以恆，孜孜不倦，也沒有一個像他那樣對西方現代藝術認識的如此深刻。他的藝術在同代人當中，最具現代性，最有構成意味，最有形式感。³

因而更加興起研究之興趣。遂以林風眠繪畫藝術引進西法之研究為題，希望對其作品做深入之研究。

然而，繪畫作品的本質是豐富且複雜的，其中包括形成繪畫作品的種種背景要素以及繪畫作品本身的形式、內容、表現等等要素。藝術作品可說是集合作家的生活體驗、感情、思想及人格等要素於一作的。對於藝術作品的創作，完全取決於藝術家有意識的抉擇，在他生活的環境與時代，選擇自己所看、所感、所能的素材，表現在作品上，才能造成特色。而林風眠繪畫風格之建立，必然有其文化背景與環境因素，是什麼樣的因素與動機使得林風眠開始引進西法而嘗試融合中西之創作，使其在當時的藝術環境中走向不同於傳統繪畫及其他畫家的風格領域，呈現出獨樹一幟地個人風貌？有關引進西法的藝術思想有哪些？在強調融合中西的理念中，他是如何引進西法為中體所用？從哪些畫作中可看出引用西法的淵源？與哪些西洋現代繪畫與理論可做比較及對照？他在中國繪畫史上的意義世人是如何評價？這些都是讓我深感興趣而想要進一步加以探討、研究的問題。

第二節 研究目的

目前有關林風眠的探討文章，以數量而言不算少數，內容有以彙編方式集合眾家論

³ 邵大箴〈他走在時代的前面——略林風眠的藝術思想〉，陳菊秋《林風眠研究文集（二）》，台北，閣林國際圖書有限公司，2000年

述而成之方式如：《林風眠研究文集（一）》、《林風眠研究文集（二）》、《林風眠研究文集（三）》、《走近林風眠》等，也有畫冊中如序跋類的專文評論如：《中國近現代名畫家集 林風眠》、《林風眠畫集》、《林風眠的世界》、《林風眠百年紀念專輯》、《林風眠全集上、下卷》，而傳記之形式如：《中國近現代名畫家集 林風眠》，針對作品賞析之作如：《中國巨匠美術周刊 林風眠》、《林風眠》，另有集訪談、回憶和藝術分析於一作的，如：席德進《林風眠畫集》、集林風眠談論有關藝術之言論者，如《林風眠畫論》、《林風眠談藝錄》，而論文則有《林風眠繪畫事業研究》、《林風眠繪畫作品之構形表現》。這些書各具特色，都非常值得本文參考，但皆未見以探討林風眠引進西法為題之專文或專書，因此本文希望借鑑這些資料，從中探討林風眠繪畫創作引進西法之背景，與其藝術理念和風格之間的互動關係，藉以建立較明確與有系統的引進西法之淵源、運用與發展情形。也希望經由本論文較深入的探討，達到如下之目的：

1. 探究林風眠繪畫中引進西法的背景。
2. 探討林風眠引進西法之相關藝術思想。
3. 深究林風眠繪畫引進西法之運用與畫作分析。
4. 研討林風眠繪畫引進西法之成就與影響。

第三節 研究範圍與重點

本文以林風眠繪畫藝術引進西法之研究為題，研究範圍以林風眠引進西法之相關背景、理論及繪畫呈現為主軸。在背景方面著重於林氏所處之時空環境，即外在因素方面何以促其引進西法做探討，而個人經歷，即內在因素方面，又有哪些與其引進西法具有息息相關之影響因素。有關引進西法之藝術思想則以其留學法國時期前後之十九世紀末二十世紀初之西方藝術思潮與林風眠有關調和中西藝術之相關主張和論述及借鑑西方現代藝術之處為研究重點。繪畫作品的研究以其有真跡或圖錄可尋者為主，分別以人物、風景、花鳥、靜物等林風眠之重要作品為例，而將其與相關史料進行研究，特就引進西法所表現的思想、主題、形式技法，加以分析探究林風眠獨特的風格呈現之心理因

素及其與學習歷練的關係。

本文研究的重點，首先要了解的是架構間彼此的關係。林風眠的創作背景包含他所處的時空環境與個人經歷兩大因素，將直接影響到他的藝術思想及風格發展；藝術思想又直接影響他的畫風發展；他的時代意義築基於其繪畫風格，並間接受到他的藝術思想的影響。由此可知架構間彼此的發展是循序漸進的，關係是環環相扣的。

其次將依照此架構來發展各個章節，並掌握各章節中欲探討內容之重點：

第一章為「緒論」，重點在說明本研究動機、目的、範圍、重點、步驟、方法等。以擬妥該主題如何深入的重點進程。

第二章為「引進西法之創作背景」，在本章中為勾勒出林風眠繪畫藝術引進西法之創作背景，首將探討林氏所處的外在環境（包括政治、經濟、社會及文化）以及當時畫壇的概況及林風眠早年居住之廣東省之特殊地理位置與文風加以闡釋。再就畫家本身因素（分為：一、青少年時期的啓蒙（1900-1918），二、留學歐洲時期的探索與定念（1919-1925），三、辦教育時期的推行（1926-1937），終其一生的實踐（1938-1991）等四個部份）一一詳加探究分析，希望藉由各方線索，以了解林風眠繪畫藝術引進西法之形成背景。

第三章為「有關引進西法之藝術思想」，收集林風眠其留學法國時期前後之十九世紀末二十世紀初之西方義藝術思潮與林氏有關調和中西藝術的言論（如：《東西藝術之前途》、《中國繪畫新論》、、、、。）及借鑑西方現代藝術方面之引用（如：印象主義、野獸主義、表現主義、立體主義、、、、。）分析歸納出其如何影響林風眠之創作與運用情形。

第四章為「繪畫引進西法之探究」，是本論文的研究核心，先探討中西繪畫之特色、構圖法則、空間表現等，以利於本章對於引進西法之探究，再將林風眠之繪畫分為人物（仕女、裸女、京戲人物、其他）、風景、花鳥、靜物、等四類，加以分析探討。之後，針對其繪畫引進西法所表現的思想、形式技法及內容，運用舉證法，例舉出林風眠與西方作品間的關係，或藉由畫作分析以說明其引進西法之風格根源及繪畫特質意涵，並統整前面章節之重點以探究其風格特色形成之相關因素，進而引出繪畫創作價值所在。

第五章為「繪畫引進西法之成就與影響」，運用藝術社會學研究法，將從時代背景

的角度，探討林風眠引進西法之繪畫表現的意義與對於世人所產生的啓示。並利用歷史研究法收集藝評界對於林風眠的評論，及與同時期其他畫家（如徐悲鴻、劉海粟）之比較，統整歸納評析，以凸顯出林風眠的獨特與成就。

第六章為結論，對前述各章所探討作一歸結，著重在做回顧及綜合整理林風眠繪畫藝術引進西法與其創作背景、藝術思想、引進西法之作品表現、繪畫成就與影響之間的相互脈絡關係。

第四節 研究步驟與方法

本文的研究過程，可概分為以下幾個步驟：

一、資料蒐集與整理：

將廣泛收集有關林風眠之專書、畫冊、論文、報章期刊等文章。由於研究對象為當代畫家，所以作品內外因素的相關資料均較豐富而取得較易，可信度也較高，故可藉以建立較有系統完整之檔案。此外，也將儘可能收集如政治史、藝術史、藝術批評、藝術心理學、藝術社會學、美學、美術原理、藝術欣賞、美術教育等與本論文主題相關的文章著作，藉以提高林風眠繪畫研究的深廣度。

二、閱讀理解：

將蒐集到的資料予以分類編號登錄後，開始深入研讀資料內容及筆記資料卡，以求理解並篩選各類型的圖畫，以利畫作分析，並作為本文探討的基礎。

三、製作年表：

將林風眠的生平事蹟逐步的理解，並透過整理，分析歸納成年表式樣，包括國內外大事、作者重要事蹟、畫展、作品等項目，一一查證填記；再分項詳細列表，以為研究參考。

四、撰寫正文：

經由可蒐集到的資料來研擬大綱，尤其從他的生平事略、藝術思想、繪畫的邏輯順序來撰寫正文。其過程中，遇到有不解或質疑的地方，則再查究參考資料，或請教老師。

五、選擇重要作品圖片對照文字說明：

配合正文的陳述，將適切的重要作品圖片與文字並陳，以增加正文說明的清晰性及作品分析的客觀性質。

研究的方法必然關乎研究效度與影響研究結果，所以研究時，須根據研究問題的性質，選擇適當之研究方法，才能獲得較正確與合理的解釋。而本文則運用以下三種主要的研究方法：

一、藝術社會學研究法：

繪畫創作的形成除了畫家自身的人格特質與藝術觀以外，畫家的思想、觀念、內容、技法等，皆會受到時代環境的約制。

二十世紀現代藝術大師馬諦斯（Henri Matisse, 1869-1954 年）曾言：

無論我們是否情願，我們總歸是屬於我們自己的時代，同時也分享著時代的意見，所有藝術家都帶有他們時代的印記，而偉大的藝術家所帶者尤其深刻。⁴

因此對林風眠繪畫藝術引進西法的形成原因與風格發展，與當時政治、經濟、文化背景產生的互動關係，亦值得探討。故著重外在環境，偏向橫向的研究。研究林風眠所處的時代之政、經、文化背景皆運用藝術社會學研究法。

二、歷史研究法：

藉此方法，對林風眠生平儘可能詳實客觀的考證與記敘，並偏重縱向的研究。在探究林風眠生平的歷史、藝術思想及時代意義時，借重此法。

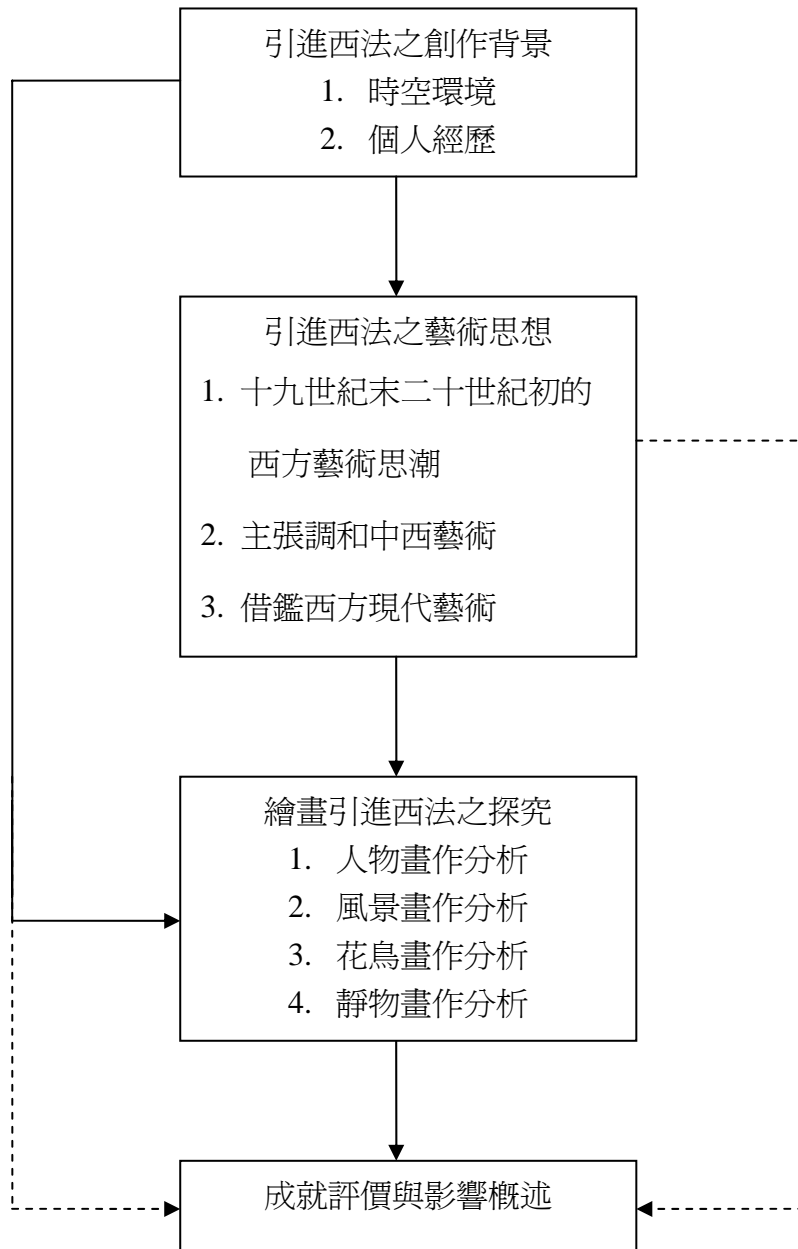
三、風格造型研究法：

從繪畫史的觀點，畫蹟為第一手資料，也是最具體直接的呈現，因此，繪畫本身才是最重要的研究對象，用此法以探討林風眠繪畫作品的形式特徵，如線條、色彩、形狀、空間結構、媒材、技巧等項目，因此在探究畫蹟時，將儘可能連絡收藏家及畫廊以期能觀察林風眠作品之真跡，無法觀察真跡者則求其次以圖片為對象加以觀察，再運用比較法，將林風眠作品與他人作品做比較或本身作品間相互比較，運用舉證法舉例作品印證

⁴劉文潭《現代美學》，台北，商務書局，1981年，P.342

論據，藉著舉例作品來印證並說明其引進西法之風格根源及繪畫特質意涵，最後找出它的風格特色。

研究架構圖



表示直接的影響 ———>

表示間接的影響 - - - - ->

第二章 林風眠繪畫藝術引進西法之創作背景

第一節 時空環境

林風眠 1900 年出生在廣東省梅縣的一個石匠家庭。他生於清末，長於民初，他的時代經歷了民族的變動與再生，制度上的中西相遇、新舊交替之變革與融通，歷史的風雲際會，還有生命中可遇而不可求的機運，諸多因素在在關聯著他的創作與發展，牽繫著他的思想與觀念，於是成就了他個人獨特的繪畫風貌。他的藝術命運除因個人自我的天賦、個性與努力，也受繫於整個歷史時空交織下的大環境，畢竟自古以來，沒有孤立於時空的個人，更沒有孤立於環境的藝術家。本文欲探討林風眠繪畫藝術引進西法之背景，勢必先放大探討的焦距，對於林風眠成長的時空環境包含政經社會文化背景，藝術發展的狀況及廣東省這個東南海隅要地的地方風氣與文風狀況等加以探研，以便綜觀林風眠繪畫引進西法之背景與繪畫觀念及表現方法之來源。

一、政經社會文化背景—新舊交替、中西融變

十九世紀末，西方國家拜科學昌旺之賜，不但政治經濟進步，航海技術發達，更爲了拓展其經濟利益及政治勢力，進而提升其國際地位，於是幅員廣大但保守落後的中國就淪爲他們殖民政策下的目標。在鴉片戰爭中，中國軍隊暴露出薄弱不勘一擊的戰鬥力，清廷更顯現了在處理國際事務上的無能，進而呈現清廷無力保護中國主權的缺點，與列強對中國蠶食鯨吞的大有可爲性，於是繼中英鴉片戰爭後，他們又發動了英法聯軍、八國聯軍、中日甲午戰爭、、、、，不斷以武力侵略壓迫清朝政府，在那期間促使有志之士起而推動維新、變法運動以力求救亡圖存，如曾國藩、李鴻章、左宗棠等推動洋務，以學習西藝、西器的自強運動，雖盛極一時，但皆終究難逃失敗之命運，國人們紛紛陷入了生計困頓，疲於奔命的窘境，於是許多有志之士興起救國的念頭，並開始支持革命之主張，孫中山先生遂率領愛國之士於 1911 年武昌起義推動辛亥革命，迫使清

廷讓位，也結束了近三千年來君主專制政體。

民國成立以後，中國頓時從一個封建王朝轉變為一個廣泛接受西方思潮與文化的國家，這一個轉變使中國成為現代世界中的一員，然而，這時的中國卻又陷入軍閥干政和帝國主義欺壓的情境，民主根本難以落實，當時不但軍閥混戰，甚至野心人士如袁世凱及張勳還短暫登基復闢，這些因素造成了民不聊生的局面，想要從事經濟建設是舉步惟艱、困難重重。民初之時，無論在政治、經濟上都處於低迷不堪的情境。然而，在文化及社會思想上，卻激起澎湃高潮，知識分子掀起救亡圖存與民族意識覺醒的愛國情操。民國八年至十二年間是中國思想界「新思潮」、「新文化」迴盪洶湧的時代。最引人注目的是「五四」運動，其發生源由係因巴黎和會的外交失敗及北京政府賣國密約的揭露，激怒了青年學生，而促其舉行反日遊行示威請願等活動，而此亦帶動了各地無分黨界、階級，純出愛國熱忱的學生及工人支援被捕學生的各種行動，他們主張對外爭取領土主權的完整，對內剷除媚日賣國的國賊。一群多少有現代西方學識素養的新知識分子，加上自從 1907 年，新式的西方教育制度開始大規模實施以後，在這十年內，大約有一千萬人曾經或正在接受各種方式的新式教育。這股龐大的動力助長了新文化運動提倡科學、民主、白話文、、、等，對現代中國的蛻變產生了巨大的貢獻。畫壇上也受到影響，自「五四」以來，出現了激烈的傳統與現代的爭辯。

民國十七年北伐成功後，終於掃除了軍閥勢力，使民族資本主義經濟有所發展。從二十年代末到三十年代，中國美術得到一大發展的時期，並且出現了錯綜複雜的局面。但不久又爆發對日抗戰，為期八年之久的民族存亡生死大搏鬥，使得如火如荼的愛國熱潮刺激中國美術走上了新的階段，但由於生產萎縮，戰時巨額耗費，人民與國軍生活艱苦難當，戰爭又使中國的經濟發展停滯，甚至倒退。政府面臨百廢待舉的同時，還要處理接踵而來新的國難，除了新起的俄患佔領東北、國內制憲波折外、中共的野心及做惡更是政府所面臨最大的難題，迫使政府窮於應付，人民又陷入更多的災禍中。民國三十四年到民國三十五年間，中共利用美國總統杜魯門特使馬歇爾的調和，採取「邊打邊談」的政治煙幕。在馬歇爾調處失敗後，三十六年開始全面武裝推翻政府的行動，至三十八年中共席捲中國大陸。開啓了以毛澤東思想為本質、一黨專制為依歸之「中華人民共和國」政權。而從 1937 年到 1949 年，中國美術則分向兩方面發展，一是沿著引進西方現

代美術的路子往下走，另一方面則是繼續三〇年代發展起來的左翼美術之路前進。

到了民國五十五年至六十五年（1966-1976）的十年間，中共政權爆發了「無產階級大革命」這是中共權力鬥爭的穢史，也是中國人民的一場大浩劫。「紅衛兵」到處打殺劫鬥，知識分子受到批鬥凌辱，不少人被迫害至死或下獄，中國文化古蹟亦受到史無前例的破壞，造成大陸難以平復的慘痛創傷與倒退。

林風眠在新舊朝代交替下出生成長，在西潮洶湧中，於 1919 年在勤工儉學的熱潮下，順應時勢湧向現代繪畫思潮濃厚的巴黎，展開了六年的留學生涯，他傾全力投入藝術的學習中。這其間，他擁有愛情婚姻的甜美回憶，也認識了近代新文化運動中最具影響力的蔡元培，並得其賞識與提拔。其「調和中西」之主張也受到蔡元培有關融合中西的言論而確立，可說是其人生中重要的一個轉捩點。

1926 年至 1937 年間，從北京藝專到杭州藝專，這些年的校園生活中，林風眠熱切現身於藝術教育，並投注大量心力於介紹西方藝術、整理中國藝術、更以融合中西藝術、創造時代藝術為標的。在這其間培育出不少藝術新生代，他以開明的態度，因材施教，樹立了最被學生們追憶的教育風範時期。

在 1937 年至 1945 年的戰爭年代裡，林風眠歷經了逃難、離家、離校、失群的艱難生活，使他對人生、世界、和藝術的看法有了很大的轉變。轉藝術救國的思想為致力於個人創作，也因油畫材料取得困難而放下油畫，專心畫彩墨。

林風眠於 1945 年抗戰勝利至 1951 年間陸續回杭州藝專任教，期間因學校人事問題及時政方針與自己的藝術理念不和而辭去教職回到上海。

從 1952 年至 1977 年這二十六年中，林風眠一直居住在上海南昌路的寓所，把精力投注在作畫上。除了參加一些美術活動外，很少與外界來往。在這段漫長、寂寞、孤獨的辛勤繪畫創作中，孕育出林風眠更受人矚目且甚為獨特的繪畫風格。

1966 年文革即將來臨前夕，林風眠害怕遭到迫害而把幾十年的創作心血毀於自己手中，但終究未能使自己免於冤獄之災。在 1968 年八月，家門被封且被捕下獄，直至 1972 年才獲得釋放，重獲自由。這四年多的期間，他受盡了人格的侮辱與身體的摧殘。1974 年時，上海掀起批鬥「黑畫」之風，林風眠的作品〈山村〉又被「四人幫」打成「黑畫」，無端的禍害使林風眠感到身心俱疲，幸而在梅縣同鄉葉劍英元帥的幫助下，得於 1977

年獲准出國探親，也因此得以在有藝術自由的香港定居，繼續晚年的藝術之路。

林風眠一生的際遇、處境與繪畫創作皆與時代脈動息息相關，著實與當時代之政經社會文化等外在環境相左右，有密不可分的关系。

二、清末民初的畫壇概況

清末民初中國處於內憂外患政治變動不安之時，整個社會進入一個劇烈動盪，充滿矛盾、衝突、混亂、恐慌的時期。文化上也呈現著新舊思潮的爭辯，傳統與革新的爭論，而畫壇為文化之一環，自不能置身於事外，畫壇上的發展也因而趨向多元化。畫壇上大體可分為因襲傳統、傳統出新、藉洋興中等三類。在因襲傳統中，畫家們多以臨摹為事，竭力捍衛四王，並以摹宋、元、明，及師古為宗繩；傳統出新一類的畫家，不滿於傳統模仿之腐敗，而思自闢門徑，希望能濟危扶傾，拓展新局。與上述兩類大相逕庭的則是在西潮的衝擊下，有識之士接觸西方文明後，提倡美術革命，希望吸收西洋繪畫之所長，以補中國繪畫之所短，藉以振衰起弊的藉洋興中之倡導。

（一）因襲傳統型：因襲傳統的畫家們，努力在傳統既有的成果中研練，且主要的養分來自於文人畫，以傳統成規為其最高法則，注重師承古人既有的技法與畫論，表現出傳統衛道的復古畫風。麥可·蘇立文（Michael Sullivan）在其著《中國藝術史》中，把這種泥古的風格稱為「藝術史的藝術」。他認為這種繪畫的靈感並非來自自然，而是來自歷史上已成事實的名家作品。他們把一些資料應用的非常優美，他們從這類繪畫上所得到的，享受的並不是感性的領悟，而是一種加深細膩筆觸的表現。就像聽一首熟悉的鋼琴小夜曲一樣，我們早就熟悉曲子的內容，現在不過是由不同的音樂家來演奏罷了⁵。

清末民初以來，這一群藝術衛道者，他們雖然歷經許多的努力與精研，但總是在古人的筆墨和形式上琢磨，仍然受中國傳統的支配，在創作上並無太多的突破與嘗試。他們雖略有改革，但皆守著四王、吳、惲傳統，重筆墨與仿古。此類型的傳統畫家在北京及天津的有金城、胡佩衡、蕭謙中、蕭俊賢……等，上海和江浙地區的有錢慧安、蒲華、

⁵蘇立文（Micheal Sullivan）著；曾育，王寶連編譯《中國藝術史》，台北，南天書局有限公司，1985年 P. 265

倪田、顧麟士、馮超然、……等、廣州地區則有如趙浩公、盧振寰、盧子樞……等，他們是以文人畫為正宗的畫家，此類型畫家從清末到民國初年仍為數眾多，支配了整個畫壇。

(二)傳統出新型：此類型的畫家秉持前人的豐富繪畫遺產，後人必須繼承與發揚光大，本著古為今用的理念，吸收古人繪畫菁華而鑑古開今，以創新自己的繪畫風貌。此類畫家可以繼趙之謙、任伯年之後，如吳昌碩（1844~1927）、齊白石（1863~1957）、黃賓虹（1864~1955）等大家為代表。

1.吳昌碩

吳昌碩的繪畫特點有三，第一如他本人所說：「我生平得力之處在於能以作書之法作畫。」融書入畫是傳統文人畫家普遍的表現手法。第二個特點是詩、書、畫、印融於一爐。第三個特點是繼往開來；他的藝術思想十分明確，曾多次提出「畫之所貴貴存我」，「畫當出己意，模仿墮塵垢，即使能似之，已落古人後。」「古人為賓我為主」，在吳昌碩的繪畫中，可看到八大山人、石濤、李復堂、李晴江、高南阜的直接影響但他學習前人能不囿陳法，不墮人後。其大寫意花卉具有雄強質樸，高古雅拙，具有「力之美」的新風。⁶

2.齊白石

齊白石集詩書畫印於一身，在繪畫上，兼擅人物、山水、花鳥、魚蟲、走獸，專長花鳥、筆酣墨飽、力健有鋒，畫蟲則一絲不苟，極為精細。畫蝦則妙趣生動，神采奕奕。山水、人物構圖奇異不落舊蹊，極富創造精神，篆刻獨出手眼，書法卓然不群。強調「作畫妙在似與不似之間，太似為媚俗，不似為欺世。」他最大的成功和貢獻，就是綜合文、野，把雅、俗兩種對立的傳統融於一爐。⁷

3.黃賓虹

黃賓虹山水畫創作道路，經歷了師古人、師造化和融化古人造化形成獨創風格三個階段。大約 60 歲以前以師古人為主；60 70 歲以師造化為主；70 歲以後，自立面目，漸趨成熟，風格渾厚華滋，意境鬱勃澹宕，是黃賓虹山水畫的基本特點。淵博的學識，

⁶ 引自龔彥興《中國巨匠美術週刊—吳昌碩》18 期，台北，錦繡出版事業股份有限公司，1994 年，P.30-32

⁷ 郎紹君《中國巨匠美術週刊—齊白石》99 期，台北，錦繡出版事業股份有限公司，1996 年，P.30-32

豐富的書畫實踐，使黃賓虹的畫論畫史研究，有著深刻的獨到見解。第一點：渾厚華滋。針對清代山水畫出現氣格柔靡軟弱的現象，他簡括“渾厚華滋”四字，作為他追求的藝術境界和審美標準，並且把它提到中華民族性格的高度。第二點：主張創造。他認為師古人是為了繼承和發展民族優良傳統，要師長舍短，合眾長為己有，就必須廢棄守舊式的臨摹，必須師造化。第三點：筆墨虛實。在技法理論方面，他總結中國畫用筆用墨的規律，提出五種筆法：平、圓、留、重、變，七種墨法：濃、淡、潑、破、漬、焦、宿。第四點：學人畫。他提倡學識淵博、人品高尚、功力紮實，有創造性的學人畫。黃賓虹的繪畫創作有明確的理論指導，其理論包含著創作實踐經驗的總結。他的山水畫和畫論，豐富了山水畫的表現力，在現代中國畫的發展中，有著承前啟後、繼往開來的意義。

（三）藉洋興中的倡導：與世紀初畫壇因襲之風大異其趣的是一股提倡美術革命的強大思潮，在清廷積弱腐敗的治理下，列強仗持優異的科學文明加以侵略，加上歷經一連串戰敗，致使中國門戶大開，這使得中西往來益形密切，鑑於西方的強盛，中國知識份子起而效法學習西方科學文化的思想，希望能改造舊有文化的落伍陳腐和阻礙進步的羈絆。因此，傳統繪畫在歷久延續、陳陳相因的摹仿下，為有識之士所口誅筆伐，它已不可能適應革新時代文化的要求。五四運動與新文化運動更帶動了大批有志繪畫的青年，拋棄固守繪畫「正統」的勇氣，而迎向西方蓬勃朝氣的繪畫行列中去學習，以西方繪畫之技法、美學觀注入融合於中國繪畫中，有意識地革新中國繪畫，追求新的道路。

文化界具有影響力並關心美術的知識份子中，大力提倡者有康有為、蔡元培、陳獨秀等。

1.康有為（1856~1927）：他是維新運動主要倡導者。對西方科學文化有深切認識。是位名書法家，劉海粟和徐悲鴻都曾拜為門下學藝，深得賞識與影響。他性喜書畫，家藏書畫琳瑯滿目。於復辟事件蒙難避居美使館之暇，乃寫所藏目錄及論畫成《萬木草堂藏中國畫目》一書，痛陳元四大家以後文人畫大發寫意之論，以寫胸中丘壑為尚，棄寫形的弊病，且後生學者奉此短識之論為金科玉律，尊為正宗，不敢稍背繩墨，致使畫學日益衰微。他說：

蓋中國畫學之衰，至今極矣，則不能不追源作俑以歸罪於元四家也。吾於四家未嘗不好之，甚至但以為逸品，不奪唐宋之正宗云爾。惟國人陷溺甚深，則不得不大呼以救正之也。

他日當有合中西而成大家者。· · · · · ·如仍守舊不變，則中國畫學應遂滅絕。國人豈無英決之士應運而興，合中西而為畫學新紀元者。⁸

他提倡引進西畫寫形之精妙的精神，來挽救中國畫的衰微，這一主張是中西融合的先聲。

2.蔡元培（1868~1940）：他是一位兼通中西的學者，致力於美術教育不遺餘力，在五四運動高潮中曾提出文化運動不要忘了美育，並主張「以美育代宗教」。他也極力反對當時摹古的歪風，而提倡融合中西繪畫之長。他說：

今是為東西文化融合時代，西洋之所長，吾國自當採用，……彼西方美術家，能採用我人之長，我人獨不能採用西人之長乎？⁹

他認為學畫者要吸收西洋寫實之優點並用科學方法於美術之中，改革墨守舊法，因襲之風。他還說：一民族文化，能貢獻於世界者，必具有兩種條件：一、以固有文化為基礎；二、能吸收他民族文化以為滋養。蔡元培為當時文化界之領導，提出如此的主張，自然成為一股無法漠視的思潮，不僅成為民國以後美術學校合中西畫於一爐的辦學思想，更引導無數畫家致力於融合中西繪畫之創作。

3.陳獨秀（1874~1942）：他提倡「美術革命」，希望破除當時崇尚寫意，不求肖物的陳因情形。他在〈美術革命一答呂澂〉一文中指出：

改良中國畫，斷不能不採用洋畫寫實的精神，這是什麼理由呢？……畫家必須用寫實主義，才能夠發揮自己的天才，畫自己的畫，不落古人窠臼。中國畫在南北宋及

⁸ 康有為《萬木草堂藏中國畫目》，台北，文史哲出版社，1977年，P.105

⁹ 轉引自孔新苗《20世紀中國繪畫美學》，濟南，山東美術出版社，2000年，P.84

元初時代，那描摹刻畫人物禽獸樓臺花木的功夫，還有點和寫實主義相近。自從學士派鄙薄畫院，專畫寫意，不尚肖物；這種風氣，一倡於元末的倪黃，再倡於明代的文沈，到了清代的三王更是變本加厲；人家說王石谷的畫室中國畫的集大成，我說王石谷的畫是倪黃、文沈一派中國惡畫的結束。……像這樣的畫學正宗，像這樣社會上盲目崇拜的偶像，若不打倒，實是輸入寫實主義，改良中國畫的最大障礙。

10

像陳獨秀這樣充滿革命精神而又不免失之偏頗的「美術革命」的號召，否定傳統而盛讚西畫的傾向，可說與康有為有同樣的論調，而且定下了二十世紀整個中國畫壇發展的基本傾向。

上述三位清末民初有崇高地位的知識份子，都對美術抱以關愛及革新之心意。雖都將焦點擺放在寫實之上，而忽略當時西方正時興的現代藝術的新局與求新求變的藝術之潮流。但他們的主張與呼籲融合中西畫學，以振中國繪畫的衰敗，無疑吹起了近代中國美術上一陣西風，使許多畫家投入中西融合的探索天地。本文研究的對象林風眠就是其中一位在這思潮中受到深刻影響的藝術家，他在美術教育及創作的生涯中，始終夙夜匪懈的致力於中西融合，並以改革中國畫為使命，其作為與蔡元培的賞識、提拔及思想引導，有既深且遠的緣故。

三、廣東省的地方風氣與文風狀況

廣東省自明代中葉以降，乃至於十九世紀清末以來，因有對外通通商口岸廣州的緣故，很早就與西方有所接觸。因此之故，廣東人受西潮的洗禮或影響，也比中國其他地區來得早，而使其成為西方思潮與文化傳入的重要窗口之一。此外，廣東地區自清末以來，似乎也成了中國的革命之鄉。清末時，無論是有心推翻滿清腐敗政權，或主張改革中國政體的人士，如洪秀全（1813-1864）、康有為（1858-1927）、梁啟超（1873-1929）、乃至於孫中山（1866-1925），皆為出身於廣東而且是受到西方思潮啟發的人士。¹¹林風眠

¹⁰轉引自孔新苗《20世紀中國繪畫美學》，濟南，山東美術出版社，2000年，P.86

¹¹參見陳惠黛《林風眠百年紀念專輯》，大未來藝術有限公司，1999年，P3-4

的故鄉廣東省梅縣地處山區，峰巒競秀，丘陵起伏且多水，有梅江、韓江、汀江等數十條大小河流行經其境。生存環境困難和種種歷史原因，梅縣人有到南洋闖蕩及到世界各地謀生的傳統，並逐漸形成了向外開拓的地區性格。而當地居民出外謀生賺了錢後，有許多人回到家鄉蓋宅院，辦教育。「一個僅有三十萬人口的梅縣，就有一所嘉應大學、五所中學和七百餘所小學。教育的發達，使全縣讀書上進蔚為風氣，梅縣遂成為文化之鄉，獲得『人文秀區』、『文物由來第一流』的美譽。」因此，梅縣與外界的聯繫很多，包括林氏家族，也有很多在海外謀生的人。他們寄回家的物品中，常有商業或文化性質的西洋畫片；而在當時靠海的城市裡，對西方文化的好奇、嚮往與追求已經成為時興。

12

就上述地理、歷史和文化背景而言，林風眠早年在政治與藝術上，受到家鄉先輩的啟發與激勵，以及「為拯救國家前途危殆」，進而前往歐洲留學，希求「為中國藝術界打開一條血路，將逼入死路的藝術家救出來」，繼而引進第一手西潮，藉此振興中國繪畫，可說是其來有自。

第二節 個人經歷

一、青少年時期的啟蒙（1900-1918）一開始對西方寫實的興趣

林風眠 1900 年 11 月 22 日出生於廣東省梅縣白宮鎮閣公嶺村，他從小跟著當石匠的祖父林維仁領受著艱辛的生活，也感受著農村生活中無所不在的自然之美。父親林雨農也是傳統的石匠手工藝人，不過，除了會刻石頭外，父親還會在紙上畫幾筆，這讓林風眠從小就對繪畫產生了濃郁的興趣，5 歲那年林風眠即在《芥子園畫譜》的帶領下步入了藝術的世界。

15 歲時，林風眠考取了省立梅州中學，其美術老師梁伯聰，擅長傳統繪畫和書法，

¹²參見郎紹君《林風眠》，台北，藝術家出版社，2004 年，P13-15

林風眠跟著他學畫，其繪畫才能深得老師的讚賞，師生情誼深厚。林風眠喜歡文學，在中學時，他和林文錚、李金發等一起組織了一個「探驪詩社」，這對日後的創作有著潛在的影響。而繪畫，則是林風眠的最愛，當林風眠的親戚從南洋帶回來一些印有外文插圖的小舶來品，那種色彩豐富、形象逼真的畫風，使從小臨摹慣了《芥子園畫譜》的林風眠看到了另一個不同的藝術世界並對西方寫實主義繪畫產生了興趣。

二、留學歐洲時期的探索與定念（1919-1925）—確立中西調和之理念

1919年林風眠受“五四”運動的感召，參加了留法勤工儉學的行列，開始了他在歐洲的求學之路。1921年，林風眠和李金發一起進入法國國立狄戎美術學院(Ecole Nationale des Beaux-Arts de Dijon)學習，他的才華深得院長楊西斯(Yencesse)的器重。9月，在楊西斯的推薦下，林風眠和李金發又一起轉入法國國立高等美術學院(Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts)就讀，並得以進入被時人譽為「最學院派的畫家」柯羅蒙(Cormon)的工作室學習，林風眠跟他學習寫實技巧，幼年對西方繪畫的憧憬使林風眠一度完全沉迷於細緻、寫實的自然主義學院派畫風中，他曾說自己是中國人，到法後想多學些中國所沒有的東西，所以學西洋畫很用功，素描畫得很細緻。當時最喜愛畫細緻寫實的東西，到博物館去也最喜歡看細緻寫實的畫。

不久楊西斯專程來探望林風眠，楊西斯是位深受現代派和「東方藝術」影響的浮雕藝術家，他在看了林風眠當時的畫作之後，對林風眠提出了嚴厲而誠懇的批評：

你是一個中國人，你可知道，你們中國的藝術有多麼寶貴、優秀的傳統啊！你怎麼不去好好學習呢？去吧，走出學院的大門，你到巴黎各大博物館去研究學習吧，尤其是東方博物館、陶瓷博物館，去學習中國自己最寶貴而優秀的藝術，否則是一種最大的錯誤。

同時他還告誡這位有才華的學生：

你要作一個畫家就不能光學繪畫，美術部門中的雕塑、陶瓷、木刻、工藝——什麼

都應該學習。要像蜜蜂一樣，從各種花朵中吸取精華，才能釀出甜蜜來。

並且提醒他：

藝術不能是盲目寫實而應該是創造。¹³

楊西斯指出的回歸東方與藝術的創造性這兩個要點構成了林風眠藝術的基石。這促使林風眠邁出藝術道路上最重要的一步，重新發現「東方藝術」的魅力，並關注起現代主義藝術。從此，林風眠經常流連在巴黎的盧浮宮、東方美術館、陶瓷博物館中，在這些藝術殿堂裡，林風眠拿著畫具仔細地研究，而當時巴黎畫壇最為活躍的現代藝術家畢卡索、馬諦斯等等，都在吸收和借鑑東方藝術，林風眠對陶瓷藝術和中國藝術的興趣，應該與這一西方思潮有密切的關係。其間，他領略到歐洲藝術最近幾十年的巨大變化，努力地從中汲取藝術的營養。

1923年春天，在同鄉熊君銳的邀請下，林風眠與李金發、林文錚、黃士奇等開始為期近一年的德國遊學，這一年的遊學生涯對林風眠的早年藝術風格的形成有很大的影響，他在遊學中充分地接觸了當時作為新藝術風格形式出現的表現主義、抽象主義等新繪畫流派，尤其是對自然主義強烈反動的表現主義，林風眠更是深受其影響，他要用線條和色彩去表現他所看到的、感受到的一切。一年相對自由的時間使其創造了大量帶有現代主義風格特徵的作品，像著名的〈柏林咖啡〉、〈平靜〉、〈唐又漢之決鬥〉等都是這一時期的代表作，這些作品都具有當時典型的現代表現主義風格特徵：鮮明的主題、強烈的筆觸、誇張的變形、強烈的色彩，張揚的情緒性，畫面充滿著年輕畫家的詩情幻想和浪漫熱情，達到了他一生中第一個創作高峰時期。是年冬，與奧籍姑娘羅達結婚。

回到法國之後，林風眠立刻投入到創作中去。1924年初，他和劉既漂、吳大羽、林文錚、王代之等就組織了一個強調美術學理研究的繪畫沙龍組織「霍普斯會」，正式

¹³ 參見谷流 彭飛《林風眠談藝錄》，鄭州，河南美術出版社，1999年，P.5-6

打出融合中西藝術的旗幟。霍普斯（Phoebus）的含義即古希臘神話中的太陽神阿波羅，在歐洲古典神話中太陽神阿波羅主宰光明、青春和藝術，無疑這一名稱具有隱喻強大的生命力和指導方向的雙重含義，正表現了青年林風眠為世人創造有生命的藝術的信念。1924年五月，「霍普斯」會聯合另一個旅法藝術團體「美術工學社」發起成立了「中國古代和現代藝術展覽會籌備委員會」，決定在法國的斯特拉斯堡舉辦一次中國美術展覽會，並特邀當時正旅居斯特拉斯堡的蔡元培為名譽會長。林風眠展出了包括 14 幅油畫和 28 幅彩墨畫在內共計 42 幅作品，並被法國《東方雜誌》記者評為中國留學美術者的第一人。

林風眠的展品中有一幅遊學德國時所作的〈摸索〉，這幅僅花了作者一天時間一氣呵成，「全幅佈滿古今偉人，個個相貌不特畢肖而且描繪其精神、品性人格皆隱藏於筆端」的作品吸引了蔡元培的注意，〈摸索〉中所表現出的那種歷代偉人探求人生真諦的精神，正和蔡元培「美育代宗教」、「教育救國」的思想相吻合。經介紹，蔡元培認識了當時還只有 20 歲的林風眠，對這位才華橫溢、品德優良有著一張娃娃臉的年輕畫家極為欣賞，閉幕後，他還特意偕夫人去玫瑰公寓拜訪林風眠，這是他們的第一次相交！從此，開始了他們長達二十五年的交往。

1924 年秋，對意氣風發的林風眠卻猶如一個噩夢，心愛的夫人羅達分娩後不幸患病死去，而新生的嬰兒也隨即夭折，這對深情的林風眠無疑是個巨大的打擊，在悲傷的心情下，他沒日沒夜地鑿刻著愛侶的墓碑，在上面刻下了自撰的碑文，以此作為永生的紀念。在此後的一段時間內，傷心的他力圖將全部的精神都奉獻給心愛的藝術。

1924 年的巴黎秋季沙龍中，林風眠的〈摸索〉和〈生之欲〉兩幅作品入選，〈生之欲〉所畫的是四隻老虎從蘆葦呼嘯奔奪而出，命題用了哲學家叔本華的名句「眾生皆有生之欲」，形式內容都依然是表現主義風格的，但在具體技巧的運用上，則用了中國水墨繪畫淋漓盡致的表現手法，這無疑是林風眠早期具有代表意義的一件作品，體現了他力圖把東方藝術的傳統與西方現代主義繪畫形式融為一體的藝術主張，正和蔡元培在斯特拉斯堡展覽會上所發表的「學術上調和與民族上調和」一文的宗旨相合。1925 年的巴黎國際裝飾藝術和現代工業博覽會上，當蔡元培在中國館中看到這幅虎圖時，高興地讚歎道：「得乎技，進乎道矣！」

1925年4月18日，林風眠和第戎美術學院雕塑系的同學愛麗絲·法當（Alice Vattant）結婚。1926年，受蔡元培的聘請，林風眠接受了北京國立藝術專門學校校長一職，與妻子踏上了歸國的創業之路。歷經了幼年的啓蒙教育和歐洲的求學探索，林風眠確立了調和中西的理念，成爲終生努力的目標。

三、辦教育時期的推行（1926-1937）—多方調合中西藝術

1926年3月2日，歸國後僅在上海逗留了幾天，風塵僕僕的林風眠就趕赴北京就任。對於天真浪漫的林風眠而言，不管這所學校的現狀如何，都可說是他實現「融合中西藝術」、「藝術救國運動」理想的最佳舞台。當時的北京藝專，由於剛經過學潮風波，幾乎面臨分崩離析的境地。林風眠到校後首先做的就是重新建立完整的教學班子，他熱情挽留住了剛提出辭呈的教授蕭俊賢、謝陽、馮白、彭沛民；又請回了先前被辭退的陳師曾、吳法鼎、李毅士…等五位教授。

作爲「融合中西藝術」的具體措施之一，林風眠還特地邀請齊白石和法國畫家克羅多（Claudot）來校講學，希望齊氏的民間傳統形式和克氏的新印象主義畫風能給中國繪畫教育注入新鮮的血液，從而培養出大批贊同與實踐他藝術理想的新生力量。

1927年5月11日，由林風眠發起並組織的「北京藝術大會」在北京國立藝專正式開幕，此次展覽採用了克羅多的建議，取消了中西畫和圖案的界限，2000多件作品以混合式的陳列方式展出。這是中國有史以來規模最大、品種最全的一次的藝術大展，其形式原擬仿照法國沙龍，成立代表大會審查委員會評選作品，但終因門戶之見太深而取消，這使藝術運動的效率也因之減少。林風眠在大會開幕式上演講了〈藝術大會的使命〉一文，表達了大會的宗旨：「實行整個的藝術運動，促進社會藝術化」。而藝術大會的口號是：「打倒模仿的傳統藝術！打倒貴族的少數人獨享的藝術！打倒非民間的離開民眾的藝術！提倡創造的代表時代的藝術！提倡全民的各階級共享的藝術！提倡民間的表現十字街頭的藝術！全國藝術家聯合起來！東西藝術家聯合起來！人類文化的倡導者世界思想家藝術家聯合起來！」

年輕的藝專校長林風眠這時像一個浪漫的自由主義戰士一樣，希望通過藝術運動的衝擊來改變現實的黑暗，可是，當時的文化經濟環境、政治的干預和人們的不理解注定這次藝術大會只能是一幕壯烈的藝術運動悲劇，藝術大會最終流產的結果使充滿熱情的林風眠感到失望。

然而，暫時的挫折並不能澆滅林風眠心中的火焰，他決定以「決然的態度，向新的方向，繼續努力。」1927年7月，林風眠憤然辭去了北京國立藝專校長職務，受蔡元培的邀請，南下就任南京中華民國大學院藝術教育委員會主任委員，在此期間，他發表了歸國後最長的一篇言論〈致全國藝術界書〉，他回顧了自己的得失成敗，剖析了中國的藝術現狀，並提出了：「我悔悟過去的錯誤，何以單把致力藝術運動的方法，拘在個人創作一方面呢？真正的藝術作品的產生，與其新生的影響，自然很大；如果大多數人沒有懂得藝術的理論，沒有懂得藝術的來歷的話，單有真正的藝術作品，又誰懂得鑒賞呢？」「從此，我們把藝術運動的信條，於努力力行之外，更須加上宣傳一項」。同年年底，林風眠受委託負責籌辦「國立藝術大學」的事宜，當蔡元培在迷人的杭州西湖畔選定了民國政府的最高美術學院--國立藝術院的地址時，林風眠再次被任命為校長兼教授。

1928年4月8日，國立藝術院（1929年改名為國立杭州藝術專科學校）在美麗的西湖羅苑補行了開學典禮。蔡元培親自到會祝賀並發表講話：「自然美不能完全滿足人的愛美慾望，所以必定要於自然美外有人造美。藝術是創造美的，實現美的。西湖既然有自然美，必定要再加上人造美，所以大學院在此地設立藝術院。」正如國立藝術院組織法中所述：「本院以培養專門藝術人才，倡導藝術運動，促進社會美育為宗旨」。杭州藝專的教育方針秉承了林風眠的一貫主張，「介紹西洋藝術；整理中國藝術；調和中西藝術，創造時代藝術。」

主持杭州藝專的十年裡，林風眠把心力投注在新美術教育上。他主持的《阿波羅》雜誌，提倡創作與理論並重；要求學生要練好基本功，也提供學生們自由思考的機會，所以學校裡出現了「藝術運動社」、「一八藝社」等學術團體。而林風眠本身則在工作之餘，不僅進行創作繪畫，還寫了許多論文。1936年出版了他的文集《藝術論叢》和譯作《一九三五年的世界藝術》兩書。

十年中，杭州藝專培養了一批專門人才，後來成爲著名藝術家的趙無極、朱德群、吳冠中、彥涵、羅工柳、王肇民、李可染、艾青等，都是林風眠的學生。可惜當學校步上軌道時，卻爆發了抗日戰爭。1938年因遷校、併校、學潮和複雜的人事關係，林風眠辭去了職務。在1926年至1934年林風眠主要畫油畫，其創作多有濃厚的人道主義及救世傾向，靈感來源主要是當時苦難的中國現實。在畫法風格上傾向於表現主義，造型簡約，大筆觸粗線條，色調強烈而凝重，代表性作品有〈民間〉（1926）、〈人道〉（1927）、〈金色的顫動〉（1928）、〈人類的痛苦〉（1929）、〈悲哀〉、〈裸女〉、〈構圖〉（均爲1934）、〈死〉（三〇年代前期）等。而1934年到1938年，則主要畫中國畫，力圖在造型、色彩、空間處理各方面把西方繪畫與中國繪畫結合起來，爲中國畫尋找一條新路，這一方面出於現實的原因，一方面則出於畫家在法國留學時期就確立的「調和中西」的理想。¹⁴代表作品有〈丹頂鶴〉（絹本，1930）、〈梅鶴家風〉（絹本，1931）、〈水面〉（紙本，1929）、〈三鶴〉（紙本，1932）、〈細雨〉（紙本，1934）、〈春雨〉（紙本，1934）、〈喜鵲〉等。

四、終其一生的實踐（1938-1991）—專致調和中西之創作

從國立藝專隱退下來後，林風眠開始了在重慶嘉陵江畔的藝術探索生活。專心探索中西藝術的結合。抗戰時物資缺乏，林風眠因油畫材料取得不易，於是放下油畫，轉而專心畫起水墨畫。他的學生李可染、趙無極經常去看他，談論藝術和抗戰。他總是堅持一貫的主張，認爲藝術不能簡單的依附於政治宣傳，而應以美和力影響人的情感，淨化人的靈魂。要做到這一點，必須有真正的創造，全心全意的投入。然而，在抗戰的八年之中，林風眠經歷了許多人事的變故與戰亂的艱苦生活，使他對人生、世界和藝術的看法起了很大的變化，轉青年時的藝術救國思想爲專注於個人之創作。戰爭對林風眠的改變，一是經過滄桑歷練變得成熟；二是開闊了眼界，獲得了不少新題材；三是由眾星拱月的日子變成孤居獨處的日子；四是有了充裕的時間做畫。然而林風眠不因戰爭而改變

¹⁴ 參見郎紹君《林風眠》，台北，藝術家出版社，2004年，P.56

他的創作，即不附和 political 上的宣傳需要而作，仍舊沿著既定的「調和中西」方向，在已經初拓的路徑上探索「美」和「有力」的作品。

抗戰勝利後，林風眠回到杭州跟家人團聚。1945 年到 1951 年林風眠陸續回杭州藝專任教，一些學生喜歡他的畫，並做了一些近於現代風格的實驗。然而卻招來禍殃，他的助教蘇天賜被調離，一些親近他的學生被開除。他覺得無法在杭州待下去了，便辭職回到上海，之後再也沒回到親手創辦的學校，杭州西湖再次成爲他的記憶。戰爭年代的艱苦探索，孕育了包括花鳥、風景、靜物、仕女和戲曲人物各類題材的「林風眠格體」，只是它還未成熟。

1951 年至 1977 年的二十六年中，林風眠居住於上海南昌路寓所，把精力投注在作畫上。除了參加一些藝術相關活動之外，總是一個人在家裡做畫讀書，很少與外界來往。在這段漫長、寂寞、孤獨的辛勤繪畫創作中，他不用受政治或雜務之影響，一切照自己的意志與心情來思考及創作，孕育出林風眠更受人矚目且甚爲獨特的繪畫風格。五〇年代到七〇年代，林風眠探索的中西融合結出了豐碩的果實，無論仕女、戲曲人物、花鳥、靜物、風景都具有高度的創造性。

林風眠於 1966 年文革來臨前，把幾十年來的創作心血銷毀殆盡，以求免於禍害，但仍無法使其免於冤獄之災。在 1968 年八月，家門被封且被捕下獄，直至 1972 年才獲得釋放，重獲自由。這四年多的期間，受盡了折磨，過著人間煉獄般的生活。1974 年時，上海掀起批鬥「黑畫」之風，林風眠的作品〈山村〉又被「四人幫」打爲「黑畫」，林風眠感到身心俱焚，在梅縣同鄉葉劍英元帥的幫助下，於 1977 年獲准出國探親，年近八旬，才和分別二十多年的妻子和女兒相見。其後也才得以在有藝術自由的香港定居，繼續晚年的創作之路。

1977-1991 年間林風眠定居於香港，此期間，他靠賣畫賺取生活費。十四年中，他應收藏家和畫廊之約作畫，先後在香港、巴黎、東京和台北舉辦畫展。多數時候，他憑追憶重畫那些毀於文革的作品，複現那些仕女、戲曲人物、勞動人物、靜物、花鳥和風景。林風眠晚年的藝術，突出了表現性及個人內化的內在性、情感性，風格畫法趨於粗放、強悍、強烈，不和諧的特質，表現性空前增加，在基本傾向上接近於表現主義。這變化的原因似乎與年齡有關，另外則是由於定居香港有自由發揮的天地，因而能恣意抒

發自己的情感。

第三章 林風眠有關引進西法之思想

林風眠於 1919 年至 1925 年到法國留學，其前後幾十年間，正是西方現代藝術思潮洶湧的時期，他因而得以吸收許多西方現代藝術的理論、觀念與技法，成為日後引進西法的重要養份，也影響到其調和中西藝術之主張，而上述思潮與主張又影響其借鑑西方現代藝術之表現，為了解林風眠有關引進西法之思想，本章擬從十九世紀末二十世紀初的西方藝術思潮、林風眠主張調和中西藝術之言論與借鑑西方現代藝術等三部份加以探究。

第一節 十九世紀末二十世紀初的西方藝術思潮

藝術是隨著時代的腳步不斷演變、創新的。自十九世紀末的印象派以後，西方進入現代藝術時期，在繪畫表現與思想觀念上，開始與傳統拉開距離。而進入二十世紀後，藝術流派紛起，更是進入了百家爭鳴的時代，野獸主義、立體主義、表現主義、未來主義、抽象表現、達達主義、超現實主義……等等，各有其藝術主張，使得創作面貌也趨於多元化。

印象派(impressionism)在 1860 年代興起於法國，1880 年代便開始風行於整個歐洲畫壇，當時的法國畫家力圖創新，反對已經陳腐的古典學院派，也反對當時已經落入俗套、只在中世紀文學中尋找創作靈感、矯揉造作的浪漫主義。在柯洛的巴比松畫派以及庫爾貝的寫實作風的影響和推動下，在十九世紀現代科學技術，尤其是光學理論和攝影實踐的啟發下，注重在繪畫中對外光的研究和表現。反對西方百年來在畫室中作畫的傳統習慣，摒棄從十六世紀以來變化甚微的褐色調子，主張到室外，在陽光下，根據眼睛的觀察和直接感受作畫，表現物體在光的照耀下色彩的微妙變化，在繪畫表現上開闢了新的領域。印象派繪畫的特點所描寫的對象物本身並不太重要，光線在物體上面所顯示的變化，及陰影底下的微妙色彩，才是他們繪畫所要表現的題材。否定傳統的黑色陰影，轉

而運用明亮的色彩，如青、紫之類來觀察和處理。印象派畫家們取材於大自然的景色或都市裡的人物、風光……。

1880 年代萌芽的新印象主義（Neo- Impressionism）受到印象派理論的啓示，以秀拉爲首發展出比印象派更進一步的對光的追求而運用科學化的描寫法，理論根據光學而來，將色調分割成七種原色(分析太陽光後得到的七色)。企圖以更科學的方法，分析色彩細密整齊的小筆觸，堅實的構圖及裝飾風的作法。在畫面上直接以原色小點作畫，利用人們的眼睛自行把色彩混合（光學中的補色原理）。以原色小點直接點在畫面上，保持色彩本身的純度和明度，使畫面色調鮮明而活潑，又稱點描派。

後印象主義（Post- Impressionism）並不是一個藝術團體或組織，也不是具有一致主張的藝術運動而是泛指塞尚、高更、梵谷等畫家的藝術而言。他們早期的作品接近於印象派的作風，後來則不滿於印象派畫家將物體分解成支離破碎的光和色，而認爲繪畫應該掌握物體的不變本質，以單純而主觀的造型與色彩來表現。其作品特色不刻意表現光線，強調主觀感受，畫面色彩對比強烈，採用平塗或厚塗的筆觸來描繪，富有裝飾性。後印象主義對二十世紀的藝術發展影響很大。

繼十九世紀末葉，注重個性發揮的後期印象派之後，二十世紀初葉，首先崛起的一個畫派就是野獸派。野獸派是產生於法國巴黎的鬆散美術團體，並無共同的宣言和目標，其名稱是在 1905 年「秋季沙龍」畫展評論中偶然產生的。

野獸主義（Fauvism）注重純粹造形的表現，得自於非洲黑人雕刻藝術的啓示。認爲繪畫主要表達主觀的感受，色彩則承自印象派的色彩理論及高更、梵谷的大膽塗色技法並慣用紅、青、綠、黃等醒目的強烈色彩作畫，單純化的線條作誇張抑揚的形態。構圖則趨向平面化，放棄傳統的遠近比例、明暗法的表現，採用陰影面與物體面強烈的對比色運用，脫離自然的摹仿，將景物予以簡化。畫面富於裝飾性。馬諦斯是最具野獸派風格的代表人物。

立體主義（Cubism）是 1907 年以後在法國所形成的一個流派，受野獸派單純化及黑人雕刻與塞尚三原形的理論的影響。這個畫派的兩位領導人物是畢卡索和布拉克。他們主張將所描繪的物體形貌破壞和解體，然後再予以重新組合，不但將人物、形體分爲幾何塊面，互相重疊，並且進一步的把一樣物體各種不同的角度同時呈現在一個畫面

上。因此當我們觀賞立體主義的作品時，會發現在畫面上散佈著類似幾何形狀的分割塊面，有時還會把人像的正、側兩面同時表現出來。

立體主義，可分成幾個階段：一、早期立體主義(1907-1910)，受非洲雕刻及塞尚之影響，具有明暗、呈現多視點表現法。二、分析的立體主義(1910-1911)徹底解體，畫面的空間平面化。三、綜合的立體主義(1912-1915)採用「拼貼法」，形體再度被呈現出來，色彩更加豐富。

表現主義 (Expressionism) 是一個在藝術史上與野獸派同時並行而發展於德國的藝術運動，它的初始可追溯至 1880 年左右，但一直到了 1905 年以後才為人們所注目。重要的先驅者是梵谷和孟克……等。表現主義主要的推動者是 1905 年創立的「橋派」與 1911 年創立的「藍騎士」，這兩個藝術團體。表現主義者主張藝術應該是表現情緒、感覺等內在精神，而不是將自然再度呈現出來，因此他們常以大膽而粗獷的線條、筆觸，與強烈的對比色來描繪景物，景物的造型則呈現的頗為誇張、扭曲。

未來主義 (Futurism) 是 1909 年形成於義大利的藝術運動，未來主義的畫家主張藝術應該表現現代機械文明的速度感、運動感。他們的作品中採用重疊、重複手法，使得被分解的物體形象，由支離破碎的線條和塊面組成，表現出不安定的力感和動感，這種技法與立體主義頗為接近，也類似影片中連續動作的分解。

達達主義 (Dadaism) 是 1916 年由一群不同國籍的藝術家所創立的文學和視覺藝術的運動，因受到戰爭的衝擊，和當時所產生的虛無主義哲學思想的影響，達達主義的藝術家貶抑傳統價值，嘲弄一切教條，抗議戰爭的殘酷，排拒當時的藝術流派，呈現出反戰、反諷、反傳統的藝術態度。他們的作品中充滿新奇、大膽的作風，而且富於叛逆性。達達主義將藝術的定義、美醜的觀念等問題，重新加以探討，並拓展了藝術的思想趨向、表現手法、對超現實主義和 1950 年代以後的藝術發展，有很大的影響。

超現實主義 (Surrealism) 是受達達主義影響而產生的一個藝術流派，也受到奧地利學者弗洛伊德 (Sigmund Freud 1856-1939) 的「精神分析學說」的影響，1920 年到 1930 年間為歐洲藝術界的主流。此主義的藝術家主張透過作品將夢的世界和潛意識地世界呈現出來，因此在他們的作品中充滿了奇幻、詭異、夢境般的情景，常將不相干的事物加以並列在一起，構成一個超現實的幻象。超現實主義藝術家為了表達這些奇發異想，也

採用了種種的特殊技法，如拓印法、黏貼法、自動性技法……等。而達利（Dali）、馬格利特（Magritte）則用精細而寫實的手法表現。

自十九世紀末起，西方藝術進入強調個人特質、個人風格、標榜創新「思想觀念」的時代，二十世紀初，西方藝術思潮及流派激烈地湧現及更替，現代藝術擺脫了自然主義的約束，向多元方向不斷伸展，徹底改變了傳統的藝術審美及價值觀，同時亦大大地拓展了藝術語言的形式與幅度。

林風眠從留學時期起就關注西方現代藝術的發展，回國後仍繼續探討與研究並從中吸取精華，去蕪存菁，並將其融入自己的思想主張與創作中，其中如印象派之光色；野獸主義與立體主義的造型與結構；表現主義之情緒、與內在精神的表現與線條、色彩和造型；還有未來主義強調補色的觀念與表現動作的連續感等。西方現代藝術中的觀念、造型、結構、色彩、線條……等，對林風眠之調和中西思想與引進西法創作影響深遠。

第二節 主張調和中西藝術

清末民初，是個新舊交替、東西文化衝突的時代。在這個時代的中國藝術家所背負的歷史責任相當艱鉅，他們不但要面對創作根基的新挑戰，亦同時對生活哲學產生了痛苦的疑問。¹⁵雖然如此，在當時，卻有許多傳統國畫家安於現狀，不思傳統與創新、東方與西方的繪畫問題，但是，還是有一些中國藝術家，在引頸西方回顧中國之際，不免興發創革的使命感，也因此促使他們留學西方，尤其是巴黎，而林風眠即為其中之一。

二十世紀初期的巴黎，藝術學院屬於最保守的一派；而新興畫派如雨後春筍地冒出，如印象主義、後印象主義、野獸主義、立體主義、表現主義、還有達達主義和超現實主義等等。從民國初年到七七事變抗戰開展的二十六年間，留法回國的藝術家有數十人之多，他們介紹了不少法國流行的油畫水彩技法與方法，回來之後，則應用之改寫中國繪畫，成爲一種中西融合的新藝術。¹⁶

¹⁵王素峰〈東西交併的火花—論早期中國幾位旅法畫家在中西融合精神表現上的繪畫之異同〉收錄於張元茜等著《中國—巴黎—早期旅法中國畫家研究》，台北，台北市立美術館，1989年，P.150

¹⁶王素峰〈東西交併的火花—論早期中國幾位旅法畫家在中西融合精神表現上的繪畫之異同〉收錄於張元茜等著《中國—巴黎—早期旅法中國畫家研究》，台北，台北市立美術館，1989年，P.151

林風眠於 1919 年抱著獻身藝術的熱誠，透過「勤工儉學」制度到法國學習繪畫。他用功投入於學習素描、油畫。對寫實主義作品十分熱愛，這使他磨練了再現客觀對象的能力，也培養了認識事物的思維能力，使他日後研究藝術及創作時，能注意從整體觀察物象，通過比較與分析，把握對象相互之間關係的思維模式。顯然這一階段對後期林風眠的變革是相當重要的，這是一種具有參照意義的學習。因為如果沒有早期的沉迷於西方自然主義，寫實主義的基礎，那麼楊西斯院長對他當頭棒喝的教誨—「你是一個中國人，你可知道，你們中國的藝術有多麼寶貴、優秀的傳統啊！你怎麼不去好好學習呢？去吧，走出學院的大門，你到巴黎各大博物館去研究學習吧，尤其是東方博物館、陶瓷博物館，去學習中國自己最寶貴而優秀的藝術，否則是一種最大的錯誤。」此一番話，是不會產生一針見血的效果的。而自此之後，林風眠先生就積極的在西方藝術的氛圍中，重新體認東方藝術的精華。楊西斯這一關鍵性的指點就像催化劑，在林風眠的身上產生了「化學」作用，使其重新思考、探索往後之藝術追求與方向。在法、德留學的六年裡，除了學習西方繪畫技能之外，同時還博覽西方美學家、人類學家、考古學家以及中西美術史論家的著作，兼而研究東西方藝術，進而萌發了融合東西藝術，納洋以興中的藝術枝芽，並開始在其藝術園地中悉心嫁接、灌溉、苦心經營、去蕪存菁，最終開出燦爛耀眼的花朵。

回國後，使林風眠更堅定走中西融合的道路，他感到：

中國藝術之不進步，在藝術理論的缺乏。¹⁷

因此，他一面從事藝術教育和藝術運動，一面著手從對藝術的起源與本質的探討、對中西異同之比較以及對中國畫史的深入考察中，真正堅定了自己的藝術信念，堅信融合中西是復興民族藝術大業的正確選擇。

林風眠在融合中西的理念上，運用了比較的科學方法，來研究東西藝術的差異。他的關於〈東西藝術之前途〉的論說，打破了國界局限的範圍，而提升到整體意義上東西文化之比較。他以文化做為背景，展開了歷史的、藝術的、文化的，縱向與橫向的比較

¹⁷ 林風眠〈我們要注意〉，收錄於谷流 彭飛《林風眠談藝錄》，鄭州，河南美術出版社，1999年，P.98

論證。他說：

西方藝術是以摹仿自然為中心，結果傾向於寫實一方面。東方藝術，是以描寫想像為主，結果傾向於寫意一方面。藝術之構成，是由人類情緒上之衝動，而需要一種相當的形式以表現之。前一種尋求表現的形式在自身之外，後一種尋求表現的形式在自身之內，方法之不同而表現在外部之形式，因趨於相異；因相異而各有所長短，東西藝術之所以應溝通而調和便是這個緣故。¹⁸

他又認為：

西方藝術，形式上之構成傾於客觀一方面，常常因形式之過於發達，而缺少情緒之表現，把自身變成機械，把藝術變為印刷物。如近代古典派及自然主義末流的衰敗，原因都是如此。東方藝術，形式上之構成，傾於主觀一方面。常常因為形式過於不發達，反而不能表現情緒上之所需求，把藝術陷於無聊時消遣的戲筆，因此竟使藝術在社會上失去其相當的地位（如中國現代）。其實西方藝術之所短，正是東方藝術之所長，東方藝術之所短，正是西方藝術之所長。短長相補，世界新藝術之產生，正在目前，惟視吾人努力之方針耳。

我們把過去的事實，以歷史的觀念統整之，不難測藝術前途之傾向。埃及、希臘、文藝復興時代，以及中國唐、宋諸時代藝術，能豐富而且偉大，其原因固然很多；但主要問題，還是在藝術自身，是否有豐富與偉大的可能，然後加以環境上相當的機會，才有偉大豐富事實上之發現。藝術是以情緒為發動之根本元素，但需要相當的方法來表現此種情緒的形式。形式之構成，不能不經過一度理性之思考，以經驗而完成之，藝術偉大時代，都是情緒與理性調和的時代。

中國現代藝術，因構成之方法不發達，結果不能自由表現其情緒上之希求，因此，當極力輸入西方之所長，而期形式上之發達，調和吾人內部情緒上的需求，而實現

¹⁸ 林風眠〈東西藝術之前途〉，收錄於谷流 彭飛《林風眠談藝錄》，鄭州，河南美術出版社，1999年，P.41

中國藝術之復興。一方面輸入西方藝術根本上之方法，以歷史觀念而實行具體的介紹；一方面整理中國舊有之藝術，以貢獻於世界。¹⁹

從以上言論可見，林風眠不但分析了東西方藝術之間的異同與長短，也指出了應溝通調和的緣故及方法。調和中西藝術，林風眠站在世界藝術宏觀的視角上為中國藝術的振興，指出了一條新路，他力求綜合中西繪畫之所長—西方藝術的形式創造，東方藝術的情緒表現。

林風眠又從微觀入手，繼續運用綜合、比較、分析的方法，求證中西繪畫的特質及其發展趨勢。他在 1929 年時，在〈重新估定中國畫的價值〉一文中指出：

從歷史方面觀察，一民族文化之發達，一定是以固有文化為基礎，吸收他民族的文化，造成新的時代，如此生生不已的。中國繪畫過去的歷史亦是如此；最明顯是佛教輸入之後在繪畫上所產生的變化。這種實證，我們推論現在西洋文化直接輸入到中國，而且在思潮中已經發生了極大的澎湃的這個時代，中國繪畫的環境，已變遷在這時期中，我們會發生怎樣的感想！²⁰

他又將中國的繪畫總括為三期，第一個時期即佛教輸入之前，以表現圖案裝飾的繪畫為代表；第二個時期即佛教輸入後到宋代末葉，以表現曲線美的繪畫為代表；第三個時期即元代到現在，以表現物體的單純化及時間變化之迅速化傾向的繪畫為代表。而中國的繪畫，在第二個時代只能算是一個繪畫的初期，不像西洋繪畫進到完密的地步，就直接由一種變化而為第三個時代之開始，而以表現物體單純化之迅速化的傾向為中心。此處即是東西兩方繪畫上最不同之一點，這種變化，最主要的原因有一、繪畫顏料上的關係，二、書法的影響，三、文學與自然風景之影響。並分析指出：

¹⁹ 林風眠〈東西藝術之前途〉，收錄於谷流 彭飛《林風眠談藝錄》，鄭州，河南美術出版社，1999年，P.41-42

²⁰ 參見林風眠〈重新估定中國會價值〉，收錄於谷流 彭飛《林風眠談藝錄》，鄭州，河南美術出版社，1999年，P.112-113

繪畫原料上的關係：西方的繪畫，在 15 世紀時，凡·愛克（Van Eyck）已經將油畫的原料及使用的方法，有很完密的發現；到文藝復興的時候，用油做畫已很精美。這種原料製成的色彩，有極多的便利：一、易於改變；二、因質料凝固的緣故，色調的程度易定，由深的色調，到淺的色調，很多變化，因此易於表現物象的凹凸；三、不易變化；四、經久。有這種完密的材料，在繪畫時對工作與技巧方面，給予很大的幫助；加以古希臘思想之復興，做了他的骨幹，促成西洋繪畫上偉大的結果。中國的繪畫，皆用水彩或水墨為原料。水彩為原料的色彩，其不適用的地方，恰與油畫色彩相反：一、用水彩色料不易改變；二、水墨是流動性質、色調深淺的程度難定，因此不易表現物象的凹凸；三、易變色；四、不經久，在時間上很易消失。水墨色彩原料有以上種種的不便和艱難，繪畫的技術上、形式上、方法上反而束縛了自由思想和感情的表現。即曲線方面，亦只能描寫體量之觀念為止，絕對不能達到體量真實觀念之表現。

西洋的繪畫，傾向於社會、歷史及生活上種種的描寫。中國的繪畫，傾向於個人、片斷及抒情的描寫。這種兩方面不同的表現，與民族的個性、思想、風俗、區域、氣候、各種環境有絕大的關係。但在實際繪畫上所藉以表現的材料和技術的各異，使兩方實不能傾向於同一的步趨。中國的繪畫，由沒有結束的曲線美的表現，變化到第三個時期的單純化、時間化的表現。我們可以很清晰地綜合在兩個原則中：一方因環境思想的關係，他方因繪畫上原料與技術的關係。

中國繪畫中的風景畫，雖比西洋發達較早，時間變化的觀念，亦很早就感到了。但是最可惜的，只傾向於時間變化的某一部分，而並沒有表現時間變化整體的描寫的方法。中國的山水畫，只限於風雨雪霧和春夏秋冬，自然界顯而易見的描寫。描寫的背景，最主要的是雨和雲霧，而對於色彩複雜，變化萬千的陽光描寫，是沒有的。這還是色彩原料的影響所致，是水墨的色彩，最適宜表現雨和雲霧的現象的緣故。西洋的風景畫，自 19 世紀以來，經自然派的洗刷、印象派的創造，明了色彩光線的關係之後，在風景畫中，時間變化的微妙之處，皆能一一表現，而且注意到空氣的顫動和自然界中之音樂性的描寫了。我們覺得最可驚異的是，繪畫上單純化、時間化的完成，不在中國之元明清 600 年之中，而結晶在歐洲現代的藝術中。這種不

可否認的事實，陳列在我們的面前，我們應有怎樣的感慨。²¹

上段文中可見林風眠對中國山水畫傳統的檢討、批評與糾正的用意。所以他放聲呼籲：

現在西洋藝術直衝進來的環境中，希求中國的新畫家，應盡量地吸收他們所貢獻給我們的新方法；傳統、摹仿和抄襲的觀念不特在繪畫上給予致命的傷痕，即中國藝術衰敗至此，亦是為這個觀念束縛的緣故。我們應當衝破一切的束縛，使中國繪畫有復活的可能。²²

希望中國畫家能學習西洋風景畫中，中國山水畫所不及之處。

歸結讓中國畫活化的作法，林風眠提出：

一、繪畫上單純化的描寫，應以自然現象為基礎。單純的意義，並不是繪畫中所流行的抽象的寫意畫—文人隨意幾筆技巧的墨戲—可以代表，是向複雜的自然物象中，尋求他顯現的性格、質量和綜合的色彩的表現。由細碎的現象中，歸納到整體的觀念中的意思。二、對於繪畫的顏料、技巧、方法應有絕對的改進，俾不再因束縛或限制自由描寫的傾向。三、繪畫上基本的訓練，應採取自然界為對象，繩以科學的方法，使物象正確的重現，以為創造之基礎。²³

由上述可知，林風眠所提出的中西調和之道，是融入西方近代以「自然現象」作為觀物基礎的創作美學，追求「正確重現」。同時，也希望傳統山水畫擺脫媒材的侷限，以追求更多采多姿而多元的表現可能。

²¹ 參見林風眠〈重新估定中國會價值〉，收錄於谷流 彭飛《林風眠談藝錄》，鄭州，河南美術出版社，1999年，P.126-134

²² 參見林風眠〈重新估定中國會價值〉，收錄於谷流 彭飛《林風眠談藝錄》，鄭州，河南美術出版社，1999年，P.134

²³ 參見林風眠〈重新估定中國會價值〉，收錄於谷流 彭飛《林風眠談藝錄》，鄭州，河南美術出版社，1999年，P.134

林風眠在《藝術叢論》自序中說：「繪畫的本質是繪畫，無所謂派別也無所謂『中西』。」

林風眠所指的「繪畫的本質」為何？根據他在1936年〈我的興趣〉中所提到：

繪畫在諸般藝術中的地位，不過是用色彩同線條表現而純粹用視覺感得的藝術而已，普通所謂“中國畫”同“西洋畫”者，在如是的想法之下還不是全沒有區別的東西嗎？²⁴

在如此的認知之下，林風眠為中西繪畫的調和找出了可能性。

在二〇年代起與「調和中西」相關的為文論說中，林風眠確實清楚的闡述了自己的觀點，成為他日後創作的明確指標，循著「調和中西」的步伐，林風眠引進許多西方之所長來彌補東方之所短。在短長相補之下，他創造出自己獨樹一幟的新藝術。

除了理論與創作上林風眠戮力引進西法外，在其美術院校之生涯中也在辦教育的方針上採用了許多西方作法。

林風眠九十歲時回顧說：

我當時在西湖創辦國立藝術院的制度，同巴黎的藝術學院差不多。我是主張不要臨摹，要寫生，要寫實。學校裡面有動物園，你要畫鸞鷲，你去看看鸞鷲再說嘛！要有一點藝術上的基礎嘛！先學一點西洋畫向自然描寫的一種寫生基礎，……對自然能夠寫生得好，以後到國畫去，拿傳統，拿古人歷史上的經驗，同現代的寫生經驗融合。……辦學校的時候，我是主張把所有有用的東西，能夠寫生的東西，移到自然去，能夠了解自然，然後再去創造。²⁵

根據上述，可見林風眠在教學中對中、西藝術給予同等的重視。在北京藝專時，請齊白石任教中國畫，請法國畫家克羅多教西畫，試圖把中西繪畫的教學提高到一個新的

²⁴ 林風眠，〈我的興趣〉，《東方雜誌》第三卷一號。

²⁵ 參見林風眠〈台北談藝錄〉，收錄於谷流、彭飛《林風眠談藝錄》，鄭州，河南美術出版社，1999年，P. 208

層次。在創辦國立藝術院時，他更明確的提出了「介紹西洋藝術；整理中國藝術；調和中西藝術；創造時代藝術」的教旨，起初國畫和西畫仍是分系的，後來他發現了分系的弊端，並總結到：

經驗告訴我們，無論在哪個藝術學校，中國畫與西洋畫，總是居於對立的和衝突的地位。這種現象實是藝術教育實施上一個很重要的問題，而且能陷繪畫藝術到一個很危險的地位。²⁶

因此他把國畫和西畫兩系合為繪畫系，並在〈藝術教育大綱〉中對此作法進行了說明：

本校繪畫系之異於各地者即包括國畫西畫於一系之中。我國一般人士多視國畫與西畫有截然不同的鴻溝，幾若風馬牛不相及，各地藝術學校亦公然承認這種見解，硬把繪畫分為國畫系與西畫系，因此兩系的師生多不能互相了解而相輕！此成為藝界之不幸！我們假若要把頹廢的國畫適應社會意識的需要而另闢新途徑，則研究國畫者不宜忽視西畫的貢獻；同時，我們假如又要把油畫脫離西洋的陳式而足以代表民族精神的新藝術，那麼研究西畫者亦不宜忽視千百年來國畫的成績。²⁷

正是基於這種主張和教學實踐，林風眠在教學中，強調吸收西洋繪畫科學寫實方法的基本功訓練，但不限於摹擬，而是以畫家的心靈從複雜的自然對象中提煉概括其特徵、質量感、色彩的綜合表現，求得發現和創造。他要求學生如此，本身更是身體力行。他既不賣弄已有的勝過古人的寫實功夫，也不像一些同輩的人那樣將中西繪畫的探究停留在表皮的移植和製作翻新上。他執著地向既定的目標，全身心的投入。透過分析探究中西繪畫，林風眠理想中的新的中國繪畫，應該是有別於中國傳統繪畫，又與西洋繪畫不同的一種新形式的創造和呈現。

藝術品乃是質（媒材）、形（形式）、意（內容）三位一體之有機的整體，惟其如

²⁶ 參見李靜《林風眠畫論》，鄭州，河南人民出版社，1999年，P.54

²⁷ 蕭峰〈魂兮歸來——懷林風眠老師〉，收錄於陳菊秋編《林風眠研究文集（三）》，台北，閣林國際圖書有限公司，2000年，P.60

此，只有在三者兼顧，一體並重的情況下，藝術才能獲得健全之發展。如何使質、形、意獲得最佳融合，而使繪畫臻於更高價值，正是林風眠強調「調和中西繪畫」的初衷與希望達成的目標。

第三節 借鑑西方現代藝術

林風眠所借鑑的西方繪畫風格的淵源究竟有哪些？筆者希望透過林風眠曾自述之言論及根據學者研究之結果加以分析以探討出林氏所借鑑之西法。

一、林風眠自述者如：

林風眠自述他在法國巴黎美術學院期間（1920~1923年），一度「完全沉迷在自然主義的框子裡。」但若從林風眠日後畫風的發展與變化來看，他所指出的「自然主義」風格，似乎只反映其中之一部分。

1951、1952年，林風眠畫了大量作品。他在給學生潘其鏞的信中說：

我想從舊戲的動作，分化後再想法構成創作，在畫面上或者可能得到時間和綜合的觀念……。²⁸

另外，在給泰的信中則提到：

近來在上海有機會看舊戲，紹興戲改良了很多，我是喜歡舊戲的，一時又有許多的題材，這次似乎比較瞭解它的特點，新戲是分幕，而舊戲是分場來說明故事的，分幕似乎只有空間的存在，而分場似乎有時間綿延的觀念，時間和空間的矛盾，在舊戲裡，似乎很容易得到解決，像畢卡索有時解決物體，都折疊在一個平面上一樣。我用一種方法，就是看了舊戲之後，一場一場的故事人物，也一個一個把他折疊在畫面上，我的目的不是求物、人的體積感，而是求綜合的連續感，這樣畫起來並不

²⁸ 參見郎紹君《林風眠》，台北，藝術家出版社，2004年，P.101

難看，我決定繼續下去，在舊戲裡有新鮮豐富的色彩，奇怪的動作，我喜歡那原始的臉譜，畫了一共幾十張了，很有趣，這樣一畫，作風根本改變得很厲害，總而言之，怪得會使許多朋友發呆，也許朋友會說我發狂了。……。²⁹

從信中所說的話，可見林風眠這一年主要是畫戲曲人物，而他去看戲是爲了畫戲，而且是爲了一種形式的探索，其中一項則是「綜合的連續感」，即物象在空間中的時間表現，亦即立體主義所追求的目標。研究一種中國藝術，是爲了達到理解與把握一種中國式的現代藝術的目的，或者說是爲了尋求一種中國式的現代藝術之路。除了談戲曲，林風眠也經常談到西方現代藝術，談高更、馬諦斯和畢卡索。在他看來，二十世紀的新派繪畫是一個標誌和代表，他要理解它們，同時要聯繫中國繪畫傳統一種更新的藝術形式，尋找創造新形式的來源。爲此他才既研究中國戲曲等傳統藝術，又研究二十世紀新派繪畫。林風眠始終關注西方現代藝術的發展，一九三五年編譯了《1935 年的世界藝術》。³⁰

林風眠在給蘇天賜的信裡談道未來派、立體派，說：

其實這種資產階級的形式，需要從根底上了解它，也不是容易的事，我弄了幾十年，頭髮也弄白了，現在從戲劇上才真正得到了認識。」他看戲畫戲，正是「想從民族形式中尋求一條出路」。³¹

五十年代初的作品如〈水漫金山〉〈京劇人物〉等畫面構成、造型、賦色、運線方法和整個情調都離開傳統加入了許多西方現代藝術的因素，是含有表現主義和立體主義和未來主義等多重因素的作品。

林風眠曾對他的學生說：

現代西洋繪畫中的豐富而強烈的色彩和構圖的巧妙，不是都可吸取來豐富中國畫

²⁹ 參見郎紹君《林風眠》，台北，藝術家出版社，2004年，P.101

³⁰ 參見郎紹君《林風眠》，台北，藝術家出版社，2004年，P.102

³¹ 參見郎紹君《林風眠》，台北，藝術家出版社，2004年，P.105-110

嗎？³²

林風眠在 1957 年提出的〈要認真地做研究工作〉一文中指出：

究竟什麼是古典主義、浪漫主義、學院派或野獸派、立方體派、未來派……它們怎樣形成和成熟？不要先肯定或否定一切。必須研究它們，了解它們，的確消化它們，細細地做一番去蕪存菁的工作。³³

從上列文中可知林風眠主張對西方現代流派加以研究並汲取精華。

二、學者研究結果的部份：

鄭朝研究指出：

一個時期，林風眠欣賞莫迪里亞尼的繪畫……作品中常帶著一點莫迪里安尼的情調。³⁴

英國藝術史學者蘇立文(Michael Sullivan)根據林風眠 1930 年代以後許多作品判斷，認為：

其畫受馬諦斯(Matisse)與莫迪里安尼(Modigliani)影響。³⁵

美國藝術史學者梁莊愛論(Ellen Johnston Laing)則指出：

³² 朱膺〈悼念一代宗師林風眠〉，收錄於許禮平總編輯《名家翰墨》24 號，香港，翰墨軒出版有限公司，1992 年，P.76

³³ 參見林風眠〈要認真的做研究工作〉，收錄於谷流 彭飛《林風眠談藝錄》，鄭州，河南美術出版社，1999 年，P.168

³⁴ 鄭朝著〈林風眠早年四題〉，陳菊秋編《林風眠研究文集（一）》，台北，閣林國際圖書有限公司，2000 年，P.198

³⁵ 參見自王家驥〈在山水畫與風景畫之間〉，收錄於陳惠黛《林風眠百年紀念專輯》，大未來藝術有限公司，1999 年，P.4

林風眠的畫受到「印象派」與「野獸派」風格影響。³⁶

旅美華裔藝術史學者李鑄晉，則認為：

林風眠返回中國之後，試圖結合野獸派與中國文人畫之格。³⁷

李鑄晉在另一篇論文中指出，根據林風眠旅法期間，乃至回國不久所完成的一些作品—包括〈生之欲〉（1924年）、〈民間〉（又名〈北京街頭〉，1926年）、〈人類的痛苦〉（1929年）、〈耶穌之生〉（1929年）〈耶穌之死〉（1929年）—為例，指出：

他受到與馬諦斯有師生淵源的盧奧（G. Rouault）的影響。³⁸

無論是莫迪里安尼、馬諦斯、野獸派、盧奧，他們大約都是二十世紀最初三十年間，活躍於巴黎的知名藝術家—如今泛稱為「巴黎畫派」（Ecole de Paris），林風眠對其多有心儀與吸收之處。³⁹

藝術評論家郎紹君指出：

對西方藝術，林風眠主要借鑑的是印象主義、野獸主義、立體主義和表現主義藝術家的作品，如莫內、馬諦斯、畢卡索、莫迪里安尼和盧奧。印象派的光色，野獸派（尤其後期）和立體派的造型與結構，表現主義運動的筆觸和短線等等，他都加以選擇吸收。⁴⁰

³⁶ 參見自王家驥〈在山水畫與風景畫之間〉，收錄於陳惠黛《林風眠百年紀念專輯》，大未來藝術有限公司，1999年，P.4

³⁷ 參見自王家驥〈在山水畫與風景畫之間〉，收錄於陳惠黛《林風眠百年紀念專輯》，大未來藝術有限公司，1999年，P.4

³⁸ 參見自王家驥〈在山水畫與風景畫之間〉，收錄於陳惠黛《林風眠百年紀念專輯》，大未來藝術有限公司，1999年，P.4

³⁹ 參見自王家驥〈在山水畫與風景畫之間〉，收錄於陳惠黛《林風眠百年紀念專輯》，大未來藝術有限公司，1999年，P.4

⁴⁰ 郎紹君《林風眠》，台北，台灣麥克股份有限公司，1996年，P.16

丁羲元於林風眠論稿一文中指出：

林風眠的畫也從西畫中吸取很多東西。比如他流暢的筆線得之於畫像石和瓷畫，但也感受著馬蒂斯的風韻，其靜物得之於塞尚、馬諦斯、畢加索等的技藝，而其裸女則胎息於莫迪利阿尼、雷諾阿，其厚重感，諸如重勾粗黑的覆線，在物體背景上勾白邊，以及將水粉與水墨結合為一，則又取法於盧奧。⁴¹

身為畫家亦曾是林風眠學生的席德進指出：

林風眠早期的水墨花鳥畫有點像塞尚晚年作品的筆法，打破了物與物的界限，變為一種有節奏的筆觸，彩色喜歡用紫、藍與濃墨，有表現派的風味，確是把花鳥畫的老套打破了。⁴²

同一篇文章中他還指出：

他透過印象派攫取自然的方法，著重物與物的關係，相互融合所產生的整體性，有雷諾瓦的鬆動、莫內的新鮮明朗、塞尚的統一節奏。⁴³

林風眠的畫雖然吸收了許多中國傳統藝術的因素，但也等量地吸收了二十世紀巴黎的新藝術。不可否認的，他的古裝仕女坐姿背景是馬諦斯式的；女人的儀態造型是莫迪里安尼式的；他的京戲人物構圖是立體派分割式的；他的仙境山水，虛無飄渺或金碧輝煌，又畫出唐代的青綠；他的西湖風景簡直是一幅水彩畫，加粉彩和油畫。

44

他的用色受印象派啟示（非印象派的），以色彩表現自然的新鮮與活力、質感與量

⁴¹ 丁羲元〈林風眠論稿〉，收錄於許禮平總編輯《名家翰墨》24號，香港，翰墨軒出版有限公司，1992年，P.82

⁴² 席德進《改革中國畫的先驅者》，台北，雄獅圖書股份有限公司，1982年再版，P. 14

⁴³ 席德進《改革中國畫的先驅者》，台北，雄獅圖書股份有限公司，1982年再版，P. 14

⁴⁴ 席德進《改革中國畫的先驅者》，台北，雄獅圖書股份有限公司，1982年再版，P. 15

感，以視覺性代替概念化，以主觀的感覺打破固定的公式用色法。⁴⁵

王素峰指出：

林風眠解放了中國繪畫傳統的線條與色彩，恣意揮灑，層次豐富。在西法構圖中，他的京戲人物造型有來自晉墓磚畫，也有立體主義分割式（火燒赤壁）和皮影戲式；仕女畫的造型，坐姿背景是馬諦斯式而儀態是莫迪里安尼式；仙境山水採西方式重彩，亦有如唐代青綠山水；西湖風景彷彿使用水彩加粉彩加油畫畫出來的效果（柳）歸雁造型（蘆葦飛鳥）則來自漢畫。在中西筆墨交融之中，林風眠以中國繪畫意境為依歸，滿足了中國人的情感，也啟發了中國人的夢與理想，是最耀眼而迷人的火花。⁴⁶

藝術家何懷碩在百年先驅—林風眠一文中說到：

林風眠是世紀初唯一一位批判性地吸取西方現代主義，並嘗試融入中國文化，取得成果的大畫家。……那些有助於深刻地表現人的情思，具時代的精神的流派，如後印象主義、象徵主義、表現主義、超現實主義、分離派、立體主義等，最能打動林風眠的心。基本上，林風眠所選擇並服膺的還是具象繪畫的範疇。尤其那些富人文主義精神與人道主義的畫家，那些與中國藝術精神暗合的現代派，林風眠融匯其精神，在創作實踐中使它們在中國藝術土壤中開花。⁴⁷

又說到：

我們從林風眠的畫上，可以明顯地了解，他受到許多歐洲畫家的啟發，也吸取他們

⁴⁵ 席德進《改革中國畫的先驅者》，台北，雄獅圖書股份有限公司，1982年再版，P. 16

⁴⁶ 王素峰〈東西交併的火花—論早期中國幾位旅法畫家在中西融合精神表現上的繪畫之異同〉收錄於張元茜等著《中國—巴黎—早期旅法中國畫家研究》，台北，台北市立美術館，1989年，P.154-155

⁴⁷ 何懷碩〈百年先驅—林風眠〉，收錄於馮葉《林風眠的世界》，台北，民生報，2000年，P28

的觀念、題材、特色與技法。畢卡索、馬諦斯、莫地里阿尼、孟克、克林姆等人的天才和創造，……。⁴⁸

林風眠初到法國時，雖曾沉溺於自然主義中，但其對林風眠的影響主要為繪畫技法與基礎之奠定，影響林風眠較為關鍵的西方藝術乃是西方現代藝術的部份，而從上述林風眠自述與各家學者之研究中可知，林風眠主要借鑑之西方現代藝術有印象派、野獸主義、立體主義和表現主義、未來主義等。而藝術家的作品主要有雷諾瓦、莫內、塞尚、馬諦斯、莫迪里安尼、盧奧、畢卡索等。

茲將林風眠繪畫藝術主要借鑑之西方現代藝術思想、主張與畫作表現情形整理如下表：

西方現代畫派	思想主張與畫作表現	林風眠借鑑引用之處
一、印象派(impressionism)	<p>(一)、注重在繪畫中對外光的研究和表現。主張到室外，在陽光下，根據眼睛的觀察和直接感受作畫，表現物體在光的照耀下色彩的微妙變化。</p> <p>(二)、印象派繪畫的特點所描寫的對象物本身並不太重要，光線在物體上面所顯示的變化，及陰影底下的微妙色彩，才是他們繪畫所要表現的題材。否定傳統的黑色陰</p>	<p>(一)、林風眠透過印象派攫取自然的方法，著重物與物的關係，相互融合所產生的整體性，有雷諾瓦的鬆動、莫內的新鮮明朗、塞尚的統一節奏。</p> <p>(二)、他的用色受印象派啓示，以色彩表現自然的新鮮與活力、質感與量感，以視覺性代替概念化，以主觀的感覺打破固定的公式用色法。</p> <p>(三)、印象派畫家們取材於大自然的景色或都市裡的人物、風光……。林風眠亦多以此類題材為取向，但多為默寫式加以創</p>

⁴⁸ 何懷碩〈百年先驅—林風眠〉，收錄於馮葉《林風眠的世界》，台北，民生報，2000年，P29

	<p>影，轉而運用明亮的色彩，如青、紫之類來觀察和處理。</p> <p>(三)、印象派畫家們取材於大自然的景色或都市裡的人物、風光……。</p>	作。
二、野獸派 (Fauvism)	<p>(一)、認為繪畫主要表達主觀的感受。</p> <p>(二)、色彩承自印象派的色彩理論及高更、梵谷的大膽塗色技法並慣用紅、青、綠、黃等醒目的強烈色彩作畫，單純化的線條作誇張抑揚的形態。</p> <p>(三)、構圖趨向平面化，放棄傳統的遠近比例、明暗法的表現，採用陰影面與物體面強烈的對比色運用，脫離自然的摹仿，將景物予以簡化。畫面富於裝飾性。</p>	<p>林風眠的作品中亦多可見野獸派講求的造型與結構，如構圖平面化，陰影面與物體面強烈的對比色運用，脫離自然的摹仿，將景物予以簡化。畫面富於裝飾性等。在林風眠為數眾多的仕女與裸女畫中，常見的造型坐姿背景是馬諦斯式而儀態是莫迪里安尼式。</p> <p>另外，林風眠的畫作中，也可見盧奧重勾粗黑線條的表現方式。</p>
三、立體主義 (Cubism)	<p>主張將所描繪的物體形貌破壞和解體，然後再予以重新組合，不但將人物、形體分為幾何塊面，互相重疊，並且進一步的</p>	<p>在林風眠的戲曲人物作品中，立體主義的造型與結構方式最為常見，他將人物的形貌加以解體，以幾何塊面，予以重新組合，或將不同視點的部位呈現在</p>

	把一樣物體各種不同的角度同時呈現在一個畫面上。	同一畫面上。
四、表現主義 (Expressionism)	主張藝術應該是表現情緒、感覺等內在精神，而不是將自然再度呈現出來，因此他們常以大膽而粗獷的線條、筆觸，與強烈的對比色來描繪景物，景物的造型則呈現的頗為誇張、扭曲。	林風眠在留學法、德時期就已吸收運用表現主義之觀念與技法。回國後的作品如〈水漫金山〉的畫面構成、造型、賦色、運線方法和整個情調等皆含有表現主義作法。
五、未來主義 (Futurism)	主張藝術應該表現現代機械文明的速度感的線條和塊面組成，他們在作品中表現出不安定的力感和動感，這種技法與立體主義頗為接近，也類似影片中連續動作的分解。	在林風眠的戲曲人物如〈水漫金山〉中，也表現人物的速度感，呈現類似影片中連續動作的分解。 另外，林風眠的畫作中補色的運用廣泛，應受到未來主義強調補色之主張影響。

第四章 林風眠的繪畫引進西法之探究

中西方由於哲學觀、人生觀、文化觀……等外在因素的不同，而使得兩方在繪畫的表現上產生了媒材、形式、與內容表現上的差異。有許多學者曾對東西方文化與藝術的差異做過分析並提出其見解。例如哥倫比亞美術史教授張昕（Comelins Chang）認為中西藝術由於藝術法則的共同性，在內容與形式上有許多相似與共同之處，如主題的選擇，構圖的安排和對形式美的重視等，但在某一方面由於中西方在傳統的哲學與倫理道德觀念、民族風格習慣及藝術的社會功能等方面多少有些差異，而表現在藝術內容與形式上又有許多差異。在對自然的態度上，中國往往事強調人與自然的調合，西方則強調人對自然的控制和改造；在追求理想化的美與自然關係上，在傳統西方藝術上對空間的把握利用科學透視法取得合理的效果，在西方現代藝術中，有絕對的創造，表現自然中所沒有的東西，藝術家可以根據現實世界的材料創造一個原本沒有的東西。反之，在中國則沒有這種藝術，中國藝術家可以在藝術中反應自然，美化自然，但沒有神化自然。在空間與時間關係上，在克服空間的侷限上，西方藝術家往往採用焦點透視法及利用視覺上的錯覺和幻覺，中國藝術家則採用散點透視法，表現空間的無限廣延性。在克服時間的侷限上，西方藝術家往往強調瞬間的因素，在表現上選取富有暗示性的瞬間動作，需要觀者的想像；在中國的藝術家則往往採取橫幅手卷形式，表現連續性的情節或場面，需要觀者回憶。⁴⁹

另外，近代大學問家梁漱溟認為西方人喜新而事事日新月異，看他們的文物要看最新的而說今化；東方人好古而事事幾千年不見進步，東方文物要求之往古而說古化。西方發展知識，東方則傾向玄學。西方的文明成就於科學之上，而東方則為藝術式的成就。大約在西方便是藝術也是科學化，而在東方便是科學也是藝術化。另外，嚴尊卑與尚平等是中西兩異的精神，這種不同，根本在於人的個性伸展沒伸展的問題。總體來說，人類的生活大約不出下列的途徑：西方人向前要求，東方人則對於自己的意思變換、調

⁴⁹ 吳俊明《林風眠繪畫事業研究》，國立臺灣師範大學美術研究所碩士論文，1992年，P.200

和、持中或轉身向後要求。⁵⁰

而學者郎紹君則指出東、西方古典藝術都追求和諧與平衡，但彼此的形態與心理背景有很大的不同。一般說來，西方較強調外在構成的和諧，即所謂數的和諧；東方較強調內在情韻的和諧，即所謂天人合一的和諧。

西方藝術在構圖上以幾何學和靜力學為主要原則，肯定秩序、輪廓與形體，經常採用金字塔形、對角線、拋物線、輻射或聚合式結構，其形質有如西方建築，堅實、有力度、集中性強。中國藝術在構圖上偏重於結構秩序的倫理性和自然性原則，其形質亦如中國建築，強調尊卑、主次、正側、大小的區別與聯繫，常採用層層展開、對稱、虛實相間的構圖方式，與自然的界線不很清楚，相對缺乏力度，較多陰柔性，空靈、分散而跌宕有致。⁵¹

中西繪畫從歷史淵源，審美傳統，藝術趣味，乃至材料的選擇運用上，都有很大的差異，甚至有截然相反之處，但它們卻有一根本的共性，即隨時代而變化、前進，向自己對立的一方學習，以豐富自己的表現力。時至十九世紀末二十世紀初，此一傾向尤為明顯，西方現代主義多有向東方學習借鑑之處，如印象派形成的遠因，是許多傳教士把東方的裝飾性古玩小品傳回西方，也有許多藝術品輸入到荷、英、法等國。當時的許多畫家和收藏家對日本的水印版畫使用如墨色、珊瑚紅、淡紅、橙黃、檸檬黃等既新鮮又富濃厚東方情調的色彩與異樣的服裝顏色和人像面部的奇怪表情大感興趣，而加以吸收運用，印象派畫家如馬奈、莫內……等的作品在色彩和構圖上都有東方的情調。而野獸派亦受到東方文化的影響，藉著「單純化的線條」，盡量簡單的表現感情的純真，以最直接的將畫家自身的感覺表現出來。而當時中國為清末民初之時，在西潮的衝擊下，有識之士如前述之康有為、蔡元培、陳獨秀等，接觸西方文明後，為避免完全屈服於西風之下，提倡吸收西洋繪畫之所長，以補中國繪畫之所短，來振興中國繪畫。林風眠即是在此浪潮中，深受影響，竭力而為之代表人物。

林風眠在留學時期，就提出「調和中西」的主張，因此，在法國及德國時，即對東西文化及藝術有多方的吸收，對東方藝術之學習方面，他常到東方博物館及陶瓷博物館

⁵⁰ 王素峰〈東西交併的火花—論早期中國幾位旅法畫家在中西融合精神表現上的繪畫之異同〉收錄於張元茜等著《中國—巴黎—早期旅法中國畫家研究》，台北，台北市立美術館，1989年，P.145-146

⁵¹ 郎紹君《林風眠》，台北，台灣麥克股份有限公司，1996年，P.20

去研究。而對西方的探研則除了學習西方繪畫技能之外，並廣泛研究西方美學家、人類學家、考古學家以及中西美術史論家的著作，以對西方文化有充份深刻的了解。而其留學時期，正當西方現代藝術諸多流派更易迭起之時，因而多有接觸與借鑑之處。這些積累成爲日後在藝術理論與繪畫創作時，引進西法的泉源。而林風眠在創作時，究竟借鑑引用了哪些西法？筆者在本章將先透過對林風眠畫作分爲人物、風景、花鳥、靜物等四類來進行分析探討，分別擇取典型或具代表性之作品，針對其繪畫之形式與內容、運用舉證或分析，列舉林風眠作品與西方作品或理論間的相關性，再加以和第三章中有關引進西方現代藝術思想的綜合統整，做全盤性對林風眠繪畫藝術引進西法之探研。

第一節 人物畫作品分析

傳統中國人物畫，除釋道人物畫外，有肖像、高士、美人等。西方有肖像、人物與人體（裸體）。林風眠不畫肖像，他特別鍾情於女性的美，因此畫了許多仕女與裸女作品。此外，戲曲人物也是林風眠的重要畫材。林風眠在青年時代不喜歡京劇。中年以後漸漸對它產生興趣，五〇年代開始大量畫戲曲人物。他採用立體派的手法，結合戲曲的特色，如人物造型、服飾色彩、臉譜等，以及皮影戲單片組合的方式，來創作此一題材。

而留學時代時，歐洲現代藝術中那些關懷人類命運，批判社會，揭露人性的真相，追求社會理想與人道主義的思想，以及表現真實的內在自我，對生命的痛苦與徒勞發出呼號的激情感動了林風眠。在法國與德國六年中，他畫了不少此種關於人性與社會感懷的作品，如〈摸索〉、〈柏林之醉〉、〈寧靜〉、〈生之欲〉等，受到極高評價。後因諸多現實因素而轉向創作「避世」題材，直到七〇年代後期至八〇年代時，才又畫了與早期之感懷人生相近的題材如「人生百態」組畫、「噩夢」系列。

另外，有關苗族的人物畫與一九五八、一九五九年時，下鄉所畫的工農勞動生活的人物畫等，亦爲數不少，而其中亦皆有引進西法之處，因此都將擇取作品分析之。

茲將林風眠人物畫分爲仕女、裸女、京戲人物與其他四類加以分析：

一、仕女

中國之仕女畫為數不少，是傳統人物畫中重要的一支，多表現青春女子的生活、情態，呈現女性的柔美和魅力。

林風眠仕女畫的傳統淵源來自於中國瓷畫、漢代磚刻與敦煌壁畫、佛像等。在西方則馬諦斯與莫迪里安尼給他許多啟發與影響，但林風眠注入了東方的情調。造型方面，表達了林風眠心目中所憧憬的女性的特色：嫵靜、優雅、柔婉、安詳、典麗。林風眠在三〇年代就開始畫古裝和時裝仕女。畫法大致可分為兩類，一類是近於白描的作法，主要是靠勾勒塑形，於其間再點染少許顏色。都是以快速的運筆方式處理，而且筆線多為弧形，幾乎沒有頓挫的筆法，畫風顯得活潑而輕快，風格接近於傳統仕女；另一類是勾染結合式的作法，在以同樣的筆法勾畫輪廓的同時，又大面積的染衣服、背景等，賦予畫面豐富的墨與色彩層次。這種畫法越到後期越多，用色也越畫越複雜，略有光的表現，肌體大抵用平塗，講究統調，間以墨與白粉勾勒衣紋，大都刻畫半具體半抽象的環境，營造一種朦朧的情調。到五〇年代後，成為他畫人物畫的主要手法。後者與西方之關係為多，因此筆者以其例舉分析之。

在〈籬笆女人〉（圖 4-1-1）一畫中，林風眠以線條勾畫出人物輪廓，畫中年輕女子穿著中式紅色上衣、黑色褲子，斜倚坐在黃色木椅上，左手垂放撐椅以支撐身體重心，右手彎曲輕觸大腿，臉部與手部以淡色略加平塗，透過衣紋與褲子約略的明暗變化，表現出人物的體量感，背景先上淡墨並塗上紅、綠、黃、藍、紫等鮮艷色彩，再以濃淡墨及粗細線畫出籬笆，在靠近人物的地方，有多處的留白、造成光感。籬笆與地面之關係並不明確，雖名為籬笆，實應裝飾作用之成分為多。

在方形畫幅中，林風眠以對角線構圖畫出一女子，且占了畫面相當大的面積，主題相當的凸顯，突出。人物的姿情與畫法和曲形體態及背景直線、橫線與斜格條紋之畫法與馬諦斯的〈在黑色背景中讀書的女子〉（圖 4-1-2）和〈音樂〉（圖 4-1-3）二幅畫作中的人物相參照，可見確實受其影響，而有所借鑑、引用。在林風眠的許多作品中，也都可見到諸如此類的作法。

在林風眠的畫作中，從一九二〇年代到一九四〇前後的彩墨人物，都找不到馬諦

斯、莫迪里安尼和雷諾瓦的影子。他們影響的出現，大約是在林風眠回到杭州之後，在畫城市女性的時候出現的。從繪畫上講，筆線、墨色與白描，是東方的表現法，而色彩、姿情、與構圖又流淌著西方現代藝術的意味。如此中西結合之畫作，可說是形式與內容、方法與情感的合一，沒有生硬感，和畫家的生活與心靈世界相一致。



圖 4-1-1 林風眠，〈籬笆女人〉，1948 年，重彩畫，68x68 公分，王良福藏。



圖 4-1-2 馬諦斯，〈在黑色背景中讀書的女子〉，1939 年，油畫畫布，92x73 公分，國立巴黎現代美術館藏。



圖 4-1-3 馬諦斯，〈音樂〉，1939 年，油畫畫布，115.2x115.2 公分，水牛城，奧布萊特·諾克士美術館藏



圖 4-1-4 林風眠，〈凝思〉，1960 年代，
彩墨畫，69x66.5 公分，沈柔堅藏



圖 4-1-5 莫內，〈撐陽傘的女人〉，1875 年，
油畫畫布，100x81 公分，美國華府國家畫廊藏

在〈凝思〉（圖 4-1-4）一畫中，林風眠以盤腿而坐之仕女為主題，畫中女子低頭望著雙手輕捧的粉色荷花若有所思，而此女的五官，採修眉、文鼻、鳳眼、櫻桃嘴等中國古典文學中描繪的傳統美女的典型表現。人物的臉、頸部及手部皆以加墨的赭色平塗，衣服則以色加墨層層疊加。背景花叢繁盛，筆法粗放。作品借鑑了中國古代壁畫特點，用線疾速有力，吸收了青花瓷繪的手法，且構圖殷實闊大，主次分明，以人物為中心，背景花叢為陪襯，在用色上將中國的水墨及西方的水粉相結合。以醒目的白線條描繪出仕女人物的形體，產生強烈的逆光效果，可見其引進印象派中，如莫內〈撐陽傘的女人〉（圖 4-1-5）畫中所用之逆光手法，而又與中國畫的墨色變化巧妙的融為一體。面部及頸部與手的平塗則含有馬諦斯的影子，而略似雕刻的臉與拉長比例的脖子則可見莫迪里安尼之影響。

林風眠的仕女畫，總是以典雅的色澤營造幻覺，捕捉一種可望而不可及的美；人物的姿情中流露東方女性溫柔嫵雅、清淡秀媚的特質。他在晚年曾經提到其所畫仕女的風格與宋代官窯瓷器有關，將龍泉窯色澤的透明性、純潔感和高雅格調融於其中。而在眾多的仕女畫中，呈現出的迷人色彩與現代感，則與西方之構圖與光色運用手法有關。林風眠博取眾家之特色加以融合自創出獨樹一幟的仕女典型。可見其創作與「調和中西」理論所說的取西方形式之長以補東方形式之短，並融入東方之內在情緒表達，以創造新藝術之說法相一致。

二、裸女

中國傳統人物畫中，只有春宮畫才描繪與性有關的裸體，近代以來，西方的裸體畫傳入中國，在經過一番倫理風俗與藝術科學的爭論之後，才被一部份人認可、接受。林風眠在四〇年代就畫裸女，五〇年代後，因社會環境改變幾乎不作此題材，到了1977年離開大陸到香港之後，才又重畫此一題材。



圖 4-1-6 林風眠，〈裸女〉，1970 年代末期，重彩畫，83x68 公分，私人收藏。



圖 4-1-7 馬諦斯，〈粉紅色裸體〉，1935 年，畫布，油彩，92x66 公分，巴爾的摩，藝術博物館藏。

林風眠的〈裸女〉（圖 4-1-6）畫一半臥之裸女，以流暢淡墨線造型，平塗深赭，無一筆皴擦和暈染，仍把女性軀體的結構、肌肉的起伏和皮膚的光滑感表現得很充分。畫家把人物的身體拉長，略誇張她的強健大腿，人體的上半身藉亮色花格枕襯托出，下半身躺在黑色床單之上，看起來有沉厚宏麗的感覺；裸女的色調使人想起高更在大溪地所畫的土著女人體，但其表現的風格趣味又大不相同。

在林風眠的〈裸女〉一畫中，無論是拉長的身體、簡鍊的線條表現、健壯的女體造型、施於人體上的單一平塗色彩及背景的幾何塊面表現等，與馬諦斯的〈粉紅色裸體〉（圖 4-1-7）均有異曲同工之妙。加以林風眠在造形上強調自然形體的簡化，表現內在感受的追求。可見其吸取野獸主義之特色與馬諦斯畫作所追求之表現要點，將其養分注入自己的創作中，結合西方之形式追求與中國之水墨媒材於一紙，與馬諦斯的〈粉紅色裸體〉相比較，在〈裸女〉一畫中，女子的情姿顯得較為沉靜內斂，而不外放，情感上之追求為向中國傳統貼近。尤其墨彩的使用，較油彩顯得柔美，如果說馬諦斯的〈粉紅色

裸體>是音樂中的進行曲，豪邁而奔放，那麼，林風眠的〈裸女〉則可視為交響曲般的合諧而韻味十足。足見林風眠確能吸取中西之所長，而加以運用發揮，使其畫作能不同於傳統而在中國畫中別具特色，具有清淅之可辨性。

在造型上，林風眠並不追求寫實主義的三度空間之幻相，而強調通過對自然形體的簡化，表現更多內在的感受。例如造型的單純化，在他看來，傳統中國繪畫比歐洲繪畫更早追求了造型的單純化，但沒有走完，反而被歐洲現代繪畫先行達到了。他看到了傳統寫意畫在高度程式化以後，在近代出現了輾轉摹仿之病，因此認為只有從複雜的自然提取新的單純造型，才會賦予繪畫以新生命。而要做到這一點，則需要從西方近現代繪畫借鑑。

英國美學家哈樂德·奧斯本說，庫爾貝的繪畫是「注重事實的寫實主義」，印象派是「外表寫實主義」，而以馬諦斯為代表的野獸派是「表現的寫實主義」。他認為，「表現的寫實主義」強調創造與自然拉開距離的、單純而富於情感特質的審美結構。它向主觀方面的發展是表現主義，向客觀方面的發展是立體主義。這個分析可以理解林風眠的單純化追求。他頗受馬諦斯影響，有表現主義傾向，又嘗試過立體主義方式，最終與「表現的寫實主義」相接近。⁵²



圖 4-1-8 林風眠 〈南洋美女〉，1978 年，紙本彩墨，67.1×134.4 公分，私人收藏。



圖 4-1-9 莫迪里安尼，〈橫臥裸婦〉，1917 年，畫布，油彩，60×92 公分，米蘭，私人收藏。

⁵² 郎紹君《林風眠》，台北，台灣麥克股份有限公司，1996 年，P.27-28

在〈南洋美女〉(圖 4-1-8)一畫中，林風眠以斜躺之裸女為主題，以深赭平塗人體，再以流暢細線勾勒輪廓，左下角畫墨色果盤裝二顆亮黃色橢圓形水果，背景處則人物躺臥之毯子及枕頭敷以深色墨加彩，其餘部份皆用淡墨條紋表現之。人體簡化與背景半抽象表現是林風眠常用的手法。畫中的橫、直、斜線之線條所造成之幾何方塊與果、盤之圓造型及亮、暗與墨、色之安排，使畫面產生簡單題材中的豐富變化。

從林風眠的許多幅女體畫中，可以看出其採用莫迪里安尼風格的造型和線性表現，如女體的情姿；修長的鵝蛋臉；拉長比例的脖子；曲線勾勒的造型以及平塗的色塊等。此畫與莫迪里安尼之〈橫臥裸婦〉(圖 4-1-9)參照亦可見其參考借鑑之處。林風眠的裸女強調曲線、柔媚、肉感，但省略人體的細節，臉部很概念化，不求真實感。所以他的裸女重視肉感的美，不重視肉感的慾。含蓄而提升了格調。

三、京戲人物

林風眠是在其好友關良的影響下開始畫戲曲人物的。他利用戲曲人物形象來探索繪畫形式、探索變形及探索中西藝術的結合。另外他也借助戲曲故事和戲曲人物形象的再創造，表達他的愛惡。他刻畫許多戲曲人物，如關羽、張飛、曹操、項羽、紅娘、白娘子、小青、趙高、趙艷容、三聖母、沈香等。一般說來，林風眠將西方式的平面構成、立體派的結構方法與中國民間剪紙、皮影的造形結合起來，尋求具有民族情趣的現代形式和現代表現。兼具個性、民族性與時代性的作品是林風眠認為絕佳的藝術表現，也是藝術家應追求與表現的任務，而他本人更是以此為追求之目標。藝術史家認為風格的實質要素主要是時代、民族的氣質以及個人性情的表現；廣而言之，美的特殊典型也包括在裡頭。⁵³

在〈水漫金山〉(圖 4-1-10)一畫中，林風眠讓人物上下左右佈滿整個畫面，人與人之間以交插、重疊的方式呈現，當中人物有的一個身體上並排幾個連續的半邊頭，有的一個臉上只有半邊五官，主要人物的神態和衣著仍是具有東方感的，但人形、幾何形與黑、白、色線錯落的安排則具有西方現代構成之意味，作品中、以大膽而粗獷的線條、

⁵³ 吳俊明《林風眠繪畫事業研究》，國立臺灣師範大學美術研究所碩士論文，1922年，P.204

筆觸與強烈的對比色彩來描繪，造型頗為誇張、扭曲。可見其具有表現主義的影子。此外，畫中人物、形體重疊，並將不同角度之形體，同時呈現在一個畫面上，此作法則是出於立體主義，可參照畢卡索〈亞維濃的姑娘〉（圖 4-1-11）。而此幅作品中，也帶有未來主義那樣用分離形體的手法表現動勢，看起來略與杜象著名作品〈下樓梯的女人〉相似，有電影分解連續動作的感覺，充分表現出不安定的力感和動感。而其用意則是希望表現出時間與空間融合在畫面上的感覺。



圖 4-1-10 林風眠，〈水漫金山〉，約 50 年代初，紙本彩墨，121×227 公分，私人收藏。



圖 4-1-11 畢卡索，〈亞維濃的姑娘〉，1907 年，油畫畫布，243.9×233.7 公分，紐約現代美術館藏

在〈宇宙鋒〉（圖 4-1-12）一畫中，林風眠刻畫趙高與女兒趙艷容二人正面相對，艷容身著黑色花紋上衣，一手插腰，一手指向趙高，略有佻癲之態，但其容顏依然姣好，保持著良善人物的特點。趙高花臉、黑鬚、官服，對女兒的狂態露出驚訝的表情。

畫中的兩個人物都相當的平面化，林風眠用大量的三角形營造出人物的動勢，背景的黑、深紅、土黃三色構成很強的對比，襯托趙高用的是暗紅色，而艷容則以土黃色襯之，一亮一暗相襯出一正一反的角色，此作法，一方面是形式上的需要，另一方面也可看出畫家對善惡人物的好惡態度的傳達表現。在畫法上，林風眠結合民間皮影戲的平面幾何方法與西方立體派的形體分離方法做出造型，大致以裝飾性的平塗手法著色，獨創了屬於個人化的風格。



圖 4-1-12 林風眠 <宇宙鋒>，1977 年，重彩畫，58x68 公分，私人收藏

四、其他

<民間>(圖 4-1-13)(亦名<北京街頭>)描畫了北京街頭地攤小市上的農民和普通人，在烈日下，他們赤膊光腳，等待著賣掉勞動的產品。畫家採取了特寫式鏡頭，把一正一背兩個年輕農民畫在最近處，正面者一臉疲憊，背臉者扭頭張望，對身邊走過的嘈雜人群，似乎已失去感覺。

這是林風眠回國後的第一件作品，被認為是林風眠「走上街頭」畫風的代表作，其受表現主義風格影響特別顯著。畫面顯得迫塞、壓抑，兩個面容窘困的農民在畫面的右下角面對地攤顯得一籌莫展，其餘畫面則是同樣愁苦的人群，將當時社會民眾之態躍然表現在畫面上。

〈漁〉（圖 4-1-14）是林風眠剛從藝專領導位置退隱下來，在重慶嘉陵江畔生活時所畫的一系列反映當地人民日常生活的組畫之一，畫面左下角有一簍魚，一位穿著黑色衣服，淡藍褲子的婦人蹲著面對魚簍，手上捉著一條魚，魚簍後方則站著一位身穿藍衣紅褲的人物，畫面右上方則畫了一棵向左傾斜之樹木，以平衡畫面。畫家重視線條的運用，造型則變形求韻，顯得既有中國傳統民間美術的質樸感，又有一定西方現代藝術的表現形式美感。



圖 4-1-13 林風眠，〈民間〉，1926 年，布上油畫，尺寸不詳



圖 4-1-14 林風眠，〈漁〉，1938 年，紙本彩墨，香港藝倡畫廊收藏

〈育種〉（圖 4-1-15）一畫中以近景人物、中景黃花和遠景樓房構成，近景有三個年輕女子與一個小女孩，最靠近觀者的人物穿著黑衣、頭包黑巾，中間三個人物穿著紫、藍衣，近景地面與遠景樓頂都是紫色調，與畫面上的黃色恰成對比，明艷的黃花和嫩綠的柳葉暗示著春天的到來。

畫中藉近景人物、中景黃花、和遠景樓房顯示出空間的開闊，而平行透視，以及地面、樓房的水平線造成平穩寧靜之感。人物以簡約渾圓的造型加以表現，色彩大體上運用平塗法，使其看起來顯得稚拙。畫作雖用線來描輪廓，但相對強調色彩塊面。此作明顯近於西方構圖與畫法，有別於傳統國畫。

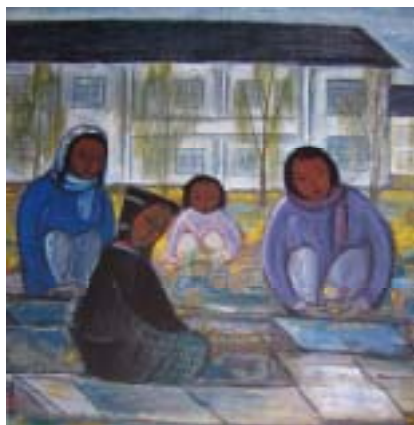


圖 4-1-15 林風眠，〈育種〉，1958 年，重彩畫，66.5x66 公分，上海畫院



圖 4-1-16 林風眠，〈垂釣〉，1940~1950 年代，水墨設色，68x68 公分，私人收藏

〈垂釣〉（圖 4-1-16）一畫中，老者坐於船頭左手持釣竿，右手抓釣著的魚，小船周圍有葦草，其餘皆為水面。畫中人物、釣竿、小船、葦草，以細而簡鍊爽利的線條表現之，沒有傳統筆法之提按，多圓轉而非方折，速度也是快的，與文人畫家所講究的一波三折、抑揚頓挫、力透紙背等用筆標準不同，而接近於隨意灑脫的速寫筆線。著色只淡而快速的刷塗，與傳統的渲染有別而近於西方水彩畫法。

圖中人物的衣褶，可見取法漢代墓室壁畫和畫像磚中古拙而生動的人物畫。而畫中

造型不追求結構和比例的寫實性，而注意方、圓、橢圓、三角等形狀的構成關係，則近於西方之追求。

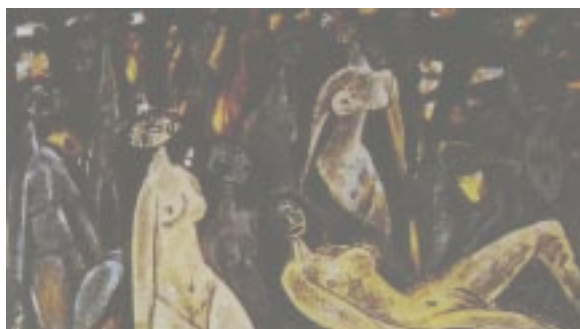


圖 4-1-17 林風眠，〈痛苦〉，1989 年，重彩畫，151.8x83.5 公分，私人收藏

〈痛苦〉（圖 4-1-17）畫中的前景是四個被照亮的女性人體，後面暗影中則有更多的人體。他們身體扭曲，有的躺臥，有的坐地，手臂或向上伸舉或向下垂放，頭有多個橫置於尖細的脖子上，似乎隨時都可能會掉下來。眼睛畫得很大，眼神流露出驚恐、哀痛的感覺。畫的色調以黑、藍灰和黃為主，筆勢粗獷，畫面氣氛陰森沉重，從此畫中之表現，令人感覺畫家好似承受無比的哀憤之感。

林風眠在二〇年代末、三〇年代初，目睹中國軍閥混戰、民不聊生的狀況，創作了〈民間〉、〈人道〉、〈人類的痛苦〉等油畫作品。可惜這些作品都被日本侵略者毀掉了。三〇年代中期以後，林風眠轉向畫靜物、花鳥、和風景等較為軟性的題材，到了八〇年代才又描繪對人生命運關懷的題材，此作即其中之一。它橫長而迫塞的構圖與作者早期之代表作〈摸索〉、〈人道〉等如出一轍，而從畫中簡約的造型、粗獷的筆勢、強烈而凝重的色調等表現手法，可見其表現主義風格之影響。

第二節 風景畫作品分析

林風眠的風景畫與中國傳統中的「山水畫」不同，傳統的山水畫著重在表達文人超塵脫俗，隱居山林的思想。而山水畫法代代因襲也形成許多僵化的規範。林風眠希望革新舊傳統，著重表現個人在現實時空中的感受與情懷，借鑑了印象主義、象徵主義、與表現主義等流派的觀念與技法。在傳統中他則發現了漢代畫像石、畫像磚以及民間藝術

的精髓，中西交融，創造他獨特的風格。

早期的風景畫是四〇年代在重慶時期所畫江上船隻及江中石、江岸山等景色。筆法粗豪簡略、類似速寫，以濃墨線條為主，墨色變化不多，空間遠近的層次感比較缺乏，造型也不講究，畫法參考了明清民間青花瓷器。

五〇年代起，林風眠定居上海。畫的題材變得廣泛且經過長時間的實驗與探索，形成個人獨具特色的風格。



圖 4-2-1 林風眠，〈江舟〉，1940 年代，墨彩，68x69 公分，上海畫院

在重慶的時候，林風眠常畫往四川途中所見的景色，尤其是嘉陵江岸的風光。只是他不作寫生，而根據印象來創作，〈江舟〉（圖 4-2-1）即其中之一。畫中主山拔地而起，其後有遠山。山腳前為起伏的丘陵，再往前是一條橫跨畫幅的河，河水中有一條小船，河的這邊又是岸。大山以勾皴和染色為之，但是用筆像是掃帚揮掃一般，粗野剛猛，而不追求溫柔敦厚和儒雅風流。

此畫可說是林風眠最接近於山水畫的一幅，但仍與傳統山水畫大不相同，沒有一開一合的位置經營，沒有傳統之皴法、茂林修竹、小橋流水、抱琴童子、茅亭客話、臥聽松風之類文人雅逸的描寫。畫家關注的是山、坡、船的造型，而不是筆墨和書卷氣；畫仍富於抒情感，但與文人畫式的抒情和寄寓有別。是對景物的直觀印象、亦為感覺和相

映心境的描畫和宣洩。



圖 4-2-2 林風眠，〈秋鷺〉，1961 年代，水墨設色，68x65.5 公分，北京中國美術館

〈秋鷺〉（圖 4-2-2）一圖林風眠以平遠取景，五隻鷺伸著長頸，張著雙翅，從葦塘上空急飛而過，葦草被風吹得向右伏倒，鷺則逆風向左飛行。赭墨加花青畫的葦草，在風中傾倒著，襯托出鷺鳥的強烈動勢。天空的白襯托出以重墨畫的鷺，使那疾飛的鷺鳥顯得極為突出。雲層低罩，水面霧氣仍重，畫面似雨後暮色蒼茫景象。

林風眠畫鷺鳥之造型，借鑑了四川出土的漢代畫像磚上的飛鳥形象。林風眠曾談到過這件作品的創作。他說：

多年前，我住在杭州西湖，有一個時期老是發風疹病，醫生和家人要我天天去散步，我就天天午後一個人道蘇堤上，來回走一次，當時正是秋季，走來走去，走了三、四個月，飽看了西湖的景色，在夕照的湖面上，南北山風的倒影，因時間的不同，風晴雨霧的變化，它的美麗，對我來說是看不完的。有時在平靜的湖面上，一羣山鳥低低飛過水面的蘆葦，深入我的腦海裡……一九四九年後我住在上海，偶然想起杜甫的一句詩『渚清沙白鳥飛回』，但這詩是我在內地旅行時，看見渚清沙白景象而聯想到的，因此我開始作這類的畫。畫起來有時像在湖上，有時像平坦的江上，後來發展到各種不同的背

景而表達不同的意境。⁵⁴

從林風眠的自述中，可知他創造風景意象和意境的概況。



圖 4-2-3 林風眠，〈湖邊〉，1964 年代，重彩畫，66x68 公分，私人收藏

〈湖邊〉（圖 4-2-3）近景是一片湖水，水中有倒影，湖中沙洲上站著一隻在休息的鳥；中景為橫跨畫幅的坡岸，種有兩棵垂柳。坡岸過去還有湖面，再過去又有坡岸連接雲天。平遠的構圖，以層層推遠的方式表現出空間。畫中畫家以渲染、橫掃與急促的筆法，像速寫一般畫出景物，表現出畫家在心頭捕捉的西湖印象。迷離的灰綠色調、平靜的湖面與休息中的鳥則表現出畫面的寧靜感。

林風眠在一九六四年曾說：

我在杭州西湖邊生活了十年，然而在那些年裡，竟一次也沒有畫過西湖。但在離開西湖之後，西湖的各種面貌，卻自然而然地突然出現在我的筆下……。

我作畫時，只想在紙上畫出自己想畫的東西來。我很少對著自然進行創作，只有在我學習中，搜集材料中，對自然作如實描寫，去研究自然、理解自然。創作時，我是憑搜集的材料、憑記憶和技術經驗去創作的，例如畫西湖的春天，就想到畫它的湖光山色，綠柳長堤，而這些是西湖最突出的東西，也是它的特性，有許多想不起

⁵⁴引自林風眠〈抒情·傳神及其他〉，收錄於谷流 彭飛《林風眠談藝錄》，鄭州，河南美術出版社，1999年，P. 187

來的，也許就是無關重要的東西了……。⁵⁵

「西湖」系列中，林風眠重視表現體察自然的色彩記憶，在這些記憶過程中，他的西畫修養，諸如逆光、倒影、色彩統調與冷暖的處理、空間感與空氣感的表現等，都發揮了更大的作用。作品仍保持著水墨表現的透明性，但廣告色（特別是黃色）的運用逐漸增加。



圖 4-2-4 林風眠，〈秋色〉，1960 年代，重彩畫，45x34 公分，私人收藏

〈秋色〉（圖 4-2-4）一畫，水邊有一排的大樹，樹的後面則有青山。有著綠葉的樹只剩一、二棵，在背景的墨色與青色的襯托下，加以黃葉、紅葉在光的輝映中，強烈的亮暗與色彩對比，使樹葉更加顯得燦爛而輝煌，水中倒影也襯出落葉的明艷，此情景顯得壯美而令人感倒欣喜。此情景之畫法與畫面實有別於傳統之中國畫，以濃彩疊加，運用西畫方法作畫。

大約從五〇年代末開始，林風眠愈來愈喜歡畫秋景。而這些秋景比西湖景色有更多的構圖變化，色彩和光的主導作用也越來越突出，「秋景」系列的特點是色彩的強烈對比，如背光的濃重的大山和受光的鮮豔紅葉的對比，黑樹幹與金黃、中黃、檸檬黃樹葉的對比、紅葉與綠葉的對比，黑瓦與白牆的對比等。

中國傳統文人也多有秋景畫作，而一般來講，文人筆下的秋景多和西風、落葉、愁

⁵⁵引自林風眠〈抒情·傳神及其他〉，收錄於谷流 彭飛《林風眠談藝錄》，鄭州，河南美術出版社，1999 年，P. 188

緒、相提並論，也有歌詠之作，如李商隱的「秋陰不散霜飛晚，留得枯荷聽雨聲」。而國畫中，也多有秋風、秋葉、秋色的表現，如〈秋荷〉、〈秋山行旅〉等，其情緒的抒發不像詩詞那麼強烈，但情致大體相近。近代畫家中，先於林風眠作秋天景物，且別於古人之悲秋情懷，轉為讚頌秋景的是齊白石。他有關秋瓜、秋菜、秋蟲之畫作，畫出了秋收的喜悅。⁵⁶



圖 4-2-5 林風眠，〈無題〉，1964 年代，彩墨畫

〈無題〉（圖 4-2-5）為特寫式景物為主，前後小丘之間畫有房屋，庭院中則有兩組人物，其間並分布許多樹木，作品以綠色為主，輔之以黃色和粉色，再用白色勾勒出房屋和樹木的輪廓，作品營造出一種神祕的氣氛。該作品構圖豐實密佈，有別於傳統中國畫的虛空與留白，山石、樹木、人物在造形上，加以誇張、變形和幾何化處理。此作中，林風眠一改傳統中國畫遠小近大、遠虛近實的表現方式及遠景、中景、近景的層次化圖式，將遠近物象的空間並置而加以描繪。畫作墨色的濃淡變化和質樸、純稚的筆觸流露出一種天真、浪漫和清新的藝術情境。

〈黃山〉（圖 4-2-6）一圖，林風眠畫黃山奇峰峭立，用筆恣縱自由，濃重的墨線與

⁵⁶ 郎紹君《林風眠》，台北，台灣麥克股份有限公司，1996 年，P.82

黑塊用以表現著密實林立的山巒與林木，而絢爛的色彩，如紅、黃、石綠、羣青、白等密佈於峰巒間，則為色彩燦爛的葉與五色繽紛的雲，在羣山中閃閃發光。此作之風格顯得隨心所欲而強悍熱烈，是以前作品中所少見的。其手法大筆觸粗線條，色調強烈近於西方表現主義。似乎表達出老年畫家的創作熱情與活力。



圖 4-2-6 林風眠，〈黃山〉，1980 年代初期，重彩畫，68x68 公分，私人收藏

明清以來，曾有許多畫家以黃山為題材作畫。清代還出現了黃山畫派。而林風眠畫的黃山與前人不同。前人的黃山大多以黃山的其中一峰的具體形象為基礎加以加工創造；黃賓虹著重於筆墨而非形似；梅清則兼顧形似與筆墨。現代一些寫實水墨畫家則注重形似而不求筆墨。林風眠則意不在形似，也不在筆墨，而在新的造型和生命表現。

40 年代在重慶時，林風眠的山水風景畫還多處於一個探索的階段，水墨特性和西方的豐富色調還沒有很好地融合起來，而越到晚年，林風眠的風景畫表現的也就越成熟，把色彩的光亮感和水墨的透明感較好地融合在一體，使畫中的層次顯得豐富，具有深度和實在感。〈深山〉（圖 4-2-7）可作為成熟風景畫的代表作。

近代山水畫大多承傳著傳統山水的超然意境，也多沉迷於古人模式，風景畫則由於其源自西方的對景寫生傳統而親近了現實，但卻多只以模擬對象為主；於是讓人覺得前者離人世太遠，後者又離人世過近。總是無法表達出畫家的個性與心境。林風眠的風景

畫則既不模仿前人，又不描摹對象，顯得距離現實世界不遠，也不太近，所畫較能表達自己彼時彼地的內心感受和獨特個性。面對他的風景，我們一看就知道是從自然提煉而來，也知道是他的風格面貌。



圖 4-2-7 林風眠，〈深山〉，1988 年，重彩畫，68x68cm，私人收藏

第三節 花鳥畫作分析

林風眠以花為題材，創造出中國花卉所不曾有的局面。用重彩（不透明的顏料）來畫寫意花卉。本來寫意是用墨、而重彩多用於勾勒後的填彩。因為他用圖案畫的顏料（即水粉），所以能層層覆蓋，有如油畫。

林風眠畫鳥、燕子、鷺鷥、鶴……等，早期有文人寫意畫的味道，也有民間瓷畫的風味；草率天真。到了 50 年代以後，個人風格漸漸成熟。尤其是白鷺，那流暢的線條，就是以其畫美女的曲線，加上磁州窯的沒骨花卉簡潔的筆法畫鳥翼與尾羽，合成優美的造型。其他如貓頭鷹與獨立的鳥，造型簡潔筆法流暢，利用濃淡墨快速交叉時產生的暈化、滲合的奧妙來表現。而群居於枝的小鳥，是林風眠的又一創格。如〈晨曲〉。小鳥大都沒有對眼、爪、羽、翅的細緻描繪，好像是與觀者保持著相當的距離，這顯然吸收了近代西方繪畫的觀察方法，而與傳統花鳥畫淡化距離、具體刻畫的方法不同。

〈荷塘〉（圖 4-3-1）畫白色荷花，以似油畫之作畫方法與效果呈現。用近大遠小，透視的方式表現。花朵由近而遠漸次變小，荷葉為藍綠色，水以黑色來畫，用以襯托白荷，形成白花、綠葉、黑水三個色調層。白色花瓣、黃色花蕊的荷花星布於密葉間，顯



圖 4-3-1 林風眠，〈荷塘〉，

1964 年代，重彩畫，66x68

公分，私人收藏



圖 4-3-2 莫內，〈睡蓮〉，

約 1905 年，油畫畫布，

89x100 公分，私人收藏

得特別清新、明亮。荷葉間有細而尖的葦草鑽出水面，他們打破了滿幅圓形可能造成的單調感，給畫面帶來動勢。空間深遠，浮萍漸漸消失在碧色冥冥的天際。整個畫面統一在冷色調中，讓人覺得十分的清爽。

林風眠跟中國傳統文人畫家一樣，非常愛畫荷花，但是他的取景與文人們不同，一般文人多只畫近景中的荷葉與荷花。林風眠則多畫荷塘與遠景荷花，並常會將其與花鳥和風景結合起來。清代金農、近代齊白石也畫遠景荷塘，他們在畫法上的特點，是畫荷葉、荷花及屋舍等，水與天以留白的方式表現，並且強調筆線的特殊作用。其作法屬於傳統方式。林風眠則重視色彩甚於筆線，把水畫成黑色，以墨的黑襯托淡色的花朵；在空間上它比較注意的是縱深感，總是以近大遠小的透視法似莫內〈睡蓮〉（圖 4-3-2）和色彩的冷暖虛實顯示空間層次。這大體是以西法為主、兼容中國畫法的方式。畫家對油畫色彩有深刻理解，於是將油畫色彩的運用靈活地嫁接於國畫上，大膽著色。學者郎紹君把這類風格稱為「西體中用」。

而林風眠畫荷的技法特殊也值得加以了解。他常用墨黑來襯托色彩的豔麗。在他的幾幅荷塘畫作中，以不透明的廣告顏料，直接從管中擠出顏色，不滲水，一筆一筆的繪出花朵及莖葉，再加些含苞的蓓蕾點綴於花葉之間，待其半乾之後將整個畫面翻過來，用大號羊毫筆蘸飽水、調濃墨，橫向由左至右，將整張紙塗黑，又用紙將水分吸出，再翻回正面。整幅畫面的墨與色因而對比強烈，特別是蓮花的筆觸十分清晰，這就是「以

墨襯色」的技法。正面再輕掃幾筆整理之後，立即拉開了空間，一幅荷塘靜寂的意境，便歷歷在目了。⁵⁷

〈丹頂鶴〉（圖 4-3-3）為傳統立軸構圖，畫在熟宣紙上。七隻丹頂鶴立於水中，好像是傍晚時分，牠們都收起了翅膀，親密的靠在一起休息。由前而後可分三組。離觀者最近的兩隻一正一側，側的稍近、正的稍遠，中間的一隻靠近畫面右側，後面則有四隻聚集成一組，其中最右邊的回頸向右看，其餘皆朝向觀者方向。前後七隻鶴的排列近大遠小，有明顯的透視感。此作品的畫法是勾勒加染，而以染為主。畫家大體以染背景來襯托出鶴的身體白羽，然後再略加淡墨、淡色，畫出渾圓的形體，尾羽以重墨勾畫，頭、眼、和長喙以中墨勾出，這樣鶴尾、背景和鶴身就形成黑、白、和灰三層色調。鶴頂則以一筆朱紅表現之。

日本畫多用這種染背景的畫法作畫，嶺南畫派的高劍父與高奇峰兄弟留學日本，也喜用此法。林風眠可能借鑑他們的方法來作畫。畫中略有光影明暗的表現，略似水彩作法，此為早期探索結合中西之作，風格尚未成熟。



圖 4-3-3 林風眠，〈丹頂鶴〉，1930 年，水墨設色，39.5×150 公分，廣州市博物館

⁵⁷ 郎紹君《中國巨匠美術週刊—林風眠》台北，錦繡出版事業股份有限公司，1994 年 P. 14



圖 4-3-4 林風眠，〈舞〉，約 50 年代末，紙本彩墨，67x67cm ，上海美術家協會藏

〈舞〉（圖 4-3-4）一畫中，白鷺張開雙翅，立於沼澤，像是正要覓食，葦草被風吹得向右傾斜，畫面水氣迷濛。白鷺的身體造形以迅疾的線畫出，同時強調出線本身的速度感與節奏韻律。畫鷺身的淡墨線全以中鋒勾，又快又準，圓長而光潔。畫中沼澤與葦草以中、淡墨加花青染，襯托出白色的鷺身，且與鷺尾、鷺腳構成黑、白、灰三個大層次。白鷺優美的造型，提煉的筆墨、溫和的色彩和寧靜的意境，像是一首優美的抒情散文詩。

三〇至四〇年代時，林風眠常畫丹頂鶴，到了五〇年代後改畫白鷺，也畫雛鷺。而活躍在水草間的白鷺是林風眠成熟期花鳥畫的主要代表，畫得多且最具有特色。他對漢唐繪畫、民間瓷繪「流動如生」線描的偏愛，青瓷溫潤而清冽韻味的喜好，對力與美的理想之追求，對迅疾中鋒運線的運用，在「白鷺」系列得到了完美的結合與展現。



圖 4-3-5 林風眠，〈晨曲〉，1950 年代，，彩墨畫，69x69 公分，上海美術家協會藏

〈晨曲〉（圖 4-3-5）圖中，林風眠畫十四隻鳥站在橫斜的樹枝上，星佈於畫面的各

個部位。枝幹的伸展方向均呈橫斜交叉，葉子茂密佈於畫面四周，大小相似，片片均為下垂狀。畫面以灰綠色調為主，少量淡赭為輔。小鳥們皆正面面對觀者且都為藍灰色，姿態一致。畫面呈現出形、色、線等多方面的相似性，使畫面顯出節奏與秩序，達到多樣統一的效果。



圖 4-3-6 林風眠，〈寒鴉〉，1950 年代，水墨畫，36x34 公分，上海美術家協會藏

〈寒鴉〉（圖 4-3-6）一畫中，林風眠以黑墨畫鴉，鴉的身體很大，佔了畫面高度的五分之三以上，站於樹枝上，處於畫面的中間偏左，枝葉分佈於畫面左半與右上，葉子先染以淡墨花青或淡赭，再以粗筆畫葉脈，使枝葉顯得多而粗壯。畫面顯得左重右輕，但因寒鴉側身向右，似正在沿著樹枝向右行走的樣子，畫家利用圖形方向預示的力的方向性，使畫面輕重得到平衡，也顯出此種構圖的精妙。



圖 4-3-7 林風眠，〈貓頭鷹〉，約 1960 年代，彩墨畫，34x34 公分，北京，中國美術館藏

〈貓頭鷹〉（圖 4-3-7）一畫中，貓頭鷹站立於畫面下方約三分之一處的橫樹枝上，牠位於畫面的中心，身體渾圓碩大，目光閃閃，注視前方。畫家以淡赭加墨染出身體，再以深紫灰的硬毫畫出羽毛，顯得十分有力；背景的樹葉是淡黃色，似乎是月光，又似

乎是晨曦，賦予畫面一種抒情氣氛。

貓頭鷹在中國古代被視為不祥之鳥，似乎因此而中國歷代畫中極少見此一畫題。林風眠打破傳統，以此題材作畫，與一般表現吉祥意涵的花鳥畫大不相同。

第四節 靜物畫作分析

中國的水墨畫中，有畫放置於桌上的花、酒杯、茶壺、螃蟹之類的作品，但不叫靜物畫，也不用對景寫生的方法，與西方的靜物畫在觀念和表現上有很大的區別。

林風眠從四〇年代晚期才開始畫靜物，五〇年代初，他大致延續了四〇年代晚期進行結構探索的方向，畫過一些帶幾何形的作品。約五〇年代中期以後，特別是進入六〇年代，他畫了很多置於杯盤瓶罐中的花卉、水果。這些作品大多回到了寫實性造形，把注意力集中於色彩的表現，筆觸的寫意性和構圖的創造。

林風眠的靜物畫比起其他畫更有濃烈的「洋味」。因為中國藝術的抽象性中可說沒有以幾何形為形象基本元素的思想。所以林風眠引入這個藝術思想在中國宣紙上做實驗創作，可說是深具意義。



圖 4-4-1 林風眠，〈靜物〉，1950-1960 年代，彩墨畫，69x67 公分，上海私人收藏

〈靜物〉（圖 4-4-1）圖中畫了三顆水果和一個水罐為主題，水果用了紅、黃、藍三色，罐子是白色的，背景和桌面分成三個方形，一個是正方，一個豎長方，一個橫長方，

而三個方形的顏色，又分別是黃、紅、藍三色與黑的不同調和。整個空間因背景的簡化與平面化，而使焦點集中於主題上。整幅作品用紅、黃、藍、白、黑這五種顏色的加以變化，就組構成畫面呈現出如此莊嚴、純淨而豐富的感覺。

題材是靜物，媒材是彩墨，林風眠以西方畫油畫之法敷色，層層疊疊畫出物體的厚實感，在形的設計上，作為主角的罐子和水果都在圓形中變化。作為背景的三个色塊都在方形中變化，這種方圓的對比、交互和組合，是西方現代藝術構成的重要方法。也是傳統國畫尤其是山水畫處理物形的重要原則。還值得一提的是光的處理，白罐和藍色水果上畫出受光之部分；但其他諸物包括桌面和紅色水果都未受光，這並不是對象的實際狀況，而是畫家賦予對象的狀況，及畫家為了形式的需要創造的光線。這是林風眠繪畫最重要的特質之一。

林風眠的大部分作品，都未署年款，此做也未見年款，這也是林風眠異於其他畫家，不受常規規範之處。

我們知道紅、黃、藍是西畫的基本色，黑白是水墨畫的基本色，五色合起來就成為林風眠結合中西繪畫的基本色，他組合五色，使它們變化無窮，讓他們所代表的兩種文化自然的融合在一起。

同是靜物的描寫，在傳統國畫上表現的是水墨清淡，設色素雅；西方則是色彩厚重、明亮。而林風眠的則引進西方之表現法，將其與中國傳統融合而呈現出新貌。



圖 4-4-2 林風眠，〈竹籬春色〉，1950-1960 年代，重彩畫，68x66 公分，私人收藏

〈竹籬春色〉（圖 4-4-2）一圖，畫的是前後兩排橫向排列的盆花、瓶花，前排的較

低矮，有藍色仙人掌、和黃色、淺藍色小花等。花盆的背面是編織的竹籬。畫面中間後排的一盆茂密藍色的仙人掌和以花瓶插得滿滿的小黃花。色彩對比最強烈，構成了作品響亮的色彩主調。它們的兩側，又各有一盆淡藍色花和略淡而小的黃花，它們在色相、明度上都弱於仙人掌和大黃花，恰好具有中間色作用。綠色和藍灰色的葉子、花瓶、竹籬等，形成多層次的灰調。畫中的盆花和花體都有向高向上伸展的感覺，這是因為它們的造型都取立式，而且都高又長的緣故。仙人掌下小上大成倒梯形，黃花成橢圓形，花盆也都成倒梯形而與仙人掌相一致。在花盆、花朵都多圓多弧的情況下，後面的竹籬以直線畫成交叉的方格形，使線與形的配置有了變化。

〈靜物〉（圖 4-4-3）一畫，是在方形構圖中擺了一張圓桌子，圓桌上擺了一塊方台布。桌上的東西很豐富，有四個玻璃器皿，一個細瓶插紅花，一個粗杯插黃花，一隻高腳杯裝酒，一個高腳盤放梨，一把青花茶壺，三個散放在藍色台布上的梨。

這麼多的東西，如何能夠繁而不雜、多而統一？首先在形狀上，以圓和方，弧線和直線求得對立統一。桌面、花朵、杯子、茶壺、梨等是圓形或橢圓形；台布、背景中的窗簾和桌子腿是方或長方形。圓形、弧線在前面，為主體；方形、直線在後面，為次要部分和襯托。這就是說，眾多的形狀以圓為統一的形。其次在色彩上，畫面上雖有黃、紫、黑、藍、綠、白、紅、灰等等，但以黃和藍為主調。黃與綠是統調，藍與紫也是統調，從而形成了色彩上的統一與和諧。這樣豐富的造型與色彩，而又能臻於統一，沒有高度的藝術素養是畫不出來的。此外，整個畫中並沒有表現光影，但我們卻能感覺到相當強的光感。與兩邊的牆壁相比，窗簾是亮的，給人以光照感，但如果按照西畫處理光影的手法，桌子上的物品應當有光照面與背光面，或者有明顯的逆光表現。畫家沒有畫光影，把他們處理在平光中，光的感覺主要是通過物體本身的色相和明度造成的，其中最主要的是黃色的明度和層次變化。黃色是明度最大、最具跳躍性的顏色之一，豐富的灰色調與響亮的黃色相配，就得到了這種具光感的效果。

外方內圓、千變萬化的圓形和多重的方形，是林風眠靜物畫構圖的基本陣勢。這種陣勢穩定、完整、在矛盾中求統一。圓形是感覺圓滿的形，柔和、舒適；方形在感覺上趨向剛硬與力量；方圓相反相成。各種瓶花、花朵、花簇、盤、杯、盆等等，均為圓形；窗子、窗簾、門、方桌、台布和牆壁等，多為方形。畫中方方圓圓，都經過精心安排，

形成穩定與變化、靜勢與動勢的對立。但在每一幅畫上，寧靜與張力、飽滿與通透，傾斜與平衡，都保持著統一。在這種多樣統一中，形狀的相似性，光、色的變化和平面空間的分割，可說具有缺一不可的作用。



圖 4-4-3 林風眠，〈靜物〉，1960 年代，重彩畫，67.5x67 公分，私人收藏

〈閃光的器皿〉（圖 4-4-4）畫的結構形式接近於西洋油畫靜物的特點，幾種造型體塊的組合配置非常注意構成的形式感，明顯的借鑒了以馬諦斯為首的野獸派畫風。用色豐富、鮮豔，以平塗為主，紅色和綠色，黃色與藍色形成強烈的對比，用線快捷銳利，吸收了中國瓷繪方法。在背景的用線處理上，方形、圓形、井字型相結合，具有很強的裝飾感。器皿的白色輪廓線灑脫、自由、突顯玻璃特有的質感。整幅畫線條奔放、色彩激越，充滿了極強的表現主義傾向。



圖 4-4-4 林風眠，〈閃光的器皿〉，1960 年代，彩墨畫



圖 4-4-5 林風眠，〈繡球花〉，60年代，彩墨畫，64x64公分，上海美術家協會藏

〈繡球花〉（圖 4-4-5）一畫中，林風眠在方形紙上安排了許多大大小小的圓形花團構成一大花束而插於圓形花瓶中，花團有黃、藍、紫、粉等色彩，皆以油畫技法用濃彩層層疊加，可見明顯之筆觸，葉子以深藍色調安插於花團間，花瓶為灰藍色，背景則為墨黑平塗，明暗的反差襯托出瓶花更加的醒目。

方紙本身具有莊正之感和圓形本身的圓滿相對立又相統一，賦予作品以和諧的基調。這種方圓相成的構圖是林風眠最擅長的。作為淺色花和暗色背景的中間色，是葉子的暗藍，它的寧靜、深邃，和花朵的明亮柔和形成對比。至於花朵本身的色調，畫家追求它們各自的細微變化以及它們之間的微妙區別，但又十分注意它們在整體上的統一：無論是黃、藍、粉、紫、或它們的反光、背光色，都在冷調中求變化與和諧；光線照射在各花朵上，但它並不是自然光，沒有一定光源，也非燈光，看上去有印象派外光的感覺，有古典畫風的理性特質，也有一種東方藝術的典雅味道。這與林風眠畫靜物不靠寫生而是憑記憶和想像的方法有關，是他綜合中西，獨造一家的藝術追求的產物。

〈瓶花〉（圖 4-4-6）一作林風眠畫一大把花束插於透明花瓶中，花瓶放置於藍色方桌上，方桌置於深藍色地毯上，背景為牆壁和地面所構成的室內空間。此作畫法上，特別強調用線，有時是墨線，有時是墨加色的線，大都粗獷有力，揮灑自如；這些線大抵沒有書法性的頓挫和波折鉤斫，而只有直與弧，略使人想起法國表現主義的畫家盧奧用線的特質。顯著特色是，畫家在物體的邊緣外留了些不規則的空白，好像沒有畫完，卻造成了斑剝的光感，給畫面帶來幾分通透活潑的氣象。林風眠的靜物畫，常常進行多



圖 4-4-6 林風眠，〈瓶花〉，1950-1960 年代前期，彩墨畫，67×63.5 公分

種風格的探索，本幅是屬於粗放的風格。有別於〈繡球花〉之工整典麗。

小結

林風眠於 1924 年留學法國時，就提出「調和中西」的主張。並開始嘗試於畫作中探索調和中西之道。而在留學時期大量吸收研究東西方藝術，透過到東方博物館及陶瓷博物館去觀察與研究而認識東方藝術。而對西方的探研則除了於學院學習西方繪畫技能之外，並廣泛研究西方美學家、人類學家、考古學家以及中西美術史論家的著作，以求對西方文化與藝術有充份深刻的了解。而其留學時期前後數十年間，正是西方現代藝術諸多流派蓬勃之時，耳濡目染之下也多有接觸與借鑒之處。多方吸收的養分，成爲日後在爲文論述與繪畫創作時，引進西法的泉源。

回國後，林風眠看到中國因列強侵略欺壓、軍閥混戰……等情狀，造成當時中國之政治、經濟、民情……等慘不忍睹之景象，因而希望透過藝術本身之改革與藝術相關活動的推行來振興中國藝術，進而達到藝術救國的目的。因此更加堅定「調和中西」之理念。於是他積極爲文論述中西藝術之異同與調和之道，並於繪畫創作中實驗探索，夙夜匪懈的朝理想而努力。

林風眠在其〈東西藝術之前途〉一文中認爲西方藝術以摹仿自然爲中心而傾向寫實，長於形式而缺少情緒表達；東方藝術以想像爲主，結果傾向寫意而形式不發達，東西方之藝術各有長短。更進一步說到藝術之構成，是由人類情緒上之衝動，而需要一種相當的形式來表現的，如此才能達到和諧平衡的境界，不能只偏重形式或情緒的單一表現，因此必須在東西方藝術之間取長補短，以創造出世界之新藝術。他以歷史的觀念統整過去的事實來做舉證，認爲西方之埃及、希臘與文藝復興時代及中國之唐宋時代的藝術，之所以能豐富而且偉大都是情緒與理性調和的時代。又指出一民族文化之發達，一定是以固有文化爲基礎，吸收他民族的文化，造成新時代，而以中國在佛教輸入後，在繪畫上所產生的變化加以說明。並指出：「現在西洋文化直接輸入到中國，而且在思潮上已經發生了極大的澎湃的這個時代，中國繪畫的環境，已變遷在這時期中，我們會發生怎樣的感想！」呼籲大家應思考並把握此一創造世界新藝術之時機。

他又將中國繪畫分爲三個時期，一是佛教輸入之前，以表現圖案裝飾的繪畫爲代

表；二為佛教輸入後到宋代末葉，以表現曲線美的繪畫為代表；三則是元代到現在，以表現物體的單純化及時間變化之迅速化傾向的繪畫為代表。而中國的繪畫，在第二個時代只能算是一個繪畫的初期，不像西洋繪畫進到完密的地步，就直接變化而為第三個時代之開始，以表現物體單純化之迅速化的傾向為中心。並認為此現象是東西兩方繪畫上最不同之一點，這種變化，最主要的原因有一、繪畫顏料上的關係，二、書法的影響，三、文學與自然風景之影響。他認為西方以油畫為材料具有極多的便利：一、易於改變；二、因質料凝固的緣故，色調的程度易定，由深的色調，到淺的色調，很多變化，因此易於表現物象的凹凸；三、不易變化；四、經久。有這種完密的材料，在繪畫時，對工作與技巧方面，給予很大的幫助；加以古希臘思想之復興，做了他的骨幹，促成西洋繪畫上偉大的結果。中國的繪畫，皆用水彩或水墨為顏料。水彩為顏料的色彩，其不適用的地方，恰與油畫色彩相反，水墨色彩顏料使用的不便和艱難，繪畫的技術上、形式上、方法上反而束縛了自由思想和感情的表現。即曲線方面，亦只能描寫體量之觀念而無法達到體量真實觀念之表現。

另外，他還提出中國繪畫中的風景畫，因色彩顏料的影響無法像西方一樣表現色彩光線的關係、時間變化的微妙之處、空氣的顫動和自然界中的音樂性的描寫。所以放聲呼籲中國的畫家，應盡量地吸收他們所貢獻給我們的新方法；傳統、摹仿和抄襲的觀念不特在繪畫上給予致命的傷痕，即中國藝術衰敗至此，亦是為這個觀念束縛的緣故。我們應當衝破一切的束縛，使中國繪畫有復活的可能。希望中國畫家能學習西洋風景畫中，中國山水畫所不及之處。

歸結讓中國畫活化的作法，林風眠提出：「一、繪畫上單純化的描寫，應以自然現象為基礎。單純的意義，並不是繪畫中所流行的抽象的寫意畫—文人隨意幾筆技巧的墨戲—可以代表，是向複雜的自然物象中，尋求他顯現的性格、質量和綜合的色彩的表現。由細碎的現象中，歸納到整體的觀念中的意思。二、對於繪畫的顏料、技巧、方法應有絕對的改進，俾不再因束縛或限制自由描寫的傾向。三、繪畫上基本的訓練，應採取自然界為對象，繩以科學的方法，使物象正確的重現，以為創造之基礎。」由上述可知，林風眠所提出的中西調和之道，是融入西方近代以「自然現象」作為觀物基礎的創作美學，追求「正確重現」。同時，也希望傳統山水畫擺脫媒材的侷限，以追求更多采多姿

而多元的表現可能。

簡而言之，林風眠要以東方藝術的情緒表現融合西方的形式創造來創作，而東方藝術方面，他擇取其認為豐富偉大的漢、唐藝術和宋代瓷繪以及民間藝術為基本；西方藝術方面則以西方現代藝術為參照系，因其較富有生命力、現代感並且吸取了東方藝術、原始藝術的某些特質，兩者之間已有溝通之處，以其為基礎來加以創造深具可能性。

在上述基礎上，林風眠經過無數的實驗及探索與勤奮不懈的創作後，終於成就了融合中西、獨樹一幟的繪畫風貌，有別於中國傳統，具有中國風外，更有濃厚的西洋味。使他的畫作具有清晰之可辨性，造成如此特色的原因，實歸功於引進西法之表現。而林風眠繪畫藝術究竟引進了那些西法？筆者透過其有關「調和中西」之言論與借鑑西方現代藝術之自述與各家學者之研究，加以林風眠畫作之探討，綜合歸納後，大致可得如下之結果。

一、引進西方現代畫派：

林風眠始終關注西方現代藝術的發展並加以研究與汲取精華，1935年編譯了《1935年的世界藝術》，1958年則著有〈印象派的繪畫〉。除了有助於自己的創作外，也使國人能認識西方現代藝術，並拓展藝術視野。

透過研究西方諸現代畫派之理論，引進其中之觀念、題材、構圖與技法……等於其畫作中。如印象派、野獸主義、立體主義、表現主義、未來主義等，而藝術家的作品主要有雷諾瓦、莫內、塞尚、馬諦斯、莫迪里安尼、盧奧、畢卡索。其中尤以印象派的光色，野獸派和立體派的造型與結構，表現主義運動的筆觸和短線、未來派強調補色的重要性等，是林風眠廣泛引用也最具特色之處。

二、引進西方式的風景、靜物、裸女等畫材畫目：

（一）、風景：林風眠的風景畫與中國傳統中的「山水畫」不同，傳統的山水畫著重在表達文人超塵脫俗，隱居山林的思想。而山水畫法代代因襲也形成許多僵化的規範。林風眠希望革新舊傳統，著重表現個人在現實時空中的感受與情懷，借鑑了印象主義、象徵主義、與表現主義等流派的觀念與技法。在傳統中他則發現了漢代畫像石、畫像磚以及民間藝術的精髓，中西交融，創造他獨特的風格。

（二）、靜物：中國的水墨畫中，有畫放置於桌上的花、酒杯、茶壺、螃蟹之類的

作品，但不叫靜物畫，也不用對景寫生的方法，與西方的靜物畫在觀念和表現上有很大的區別。

林風眠從四〇年代晚期才開始畫靜物，五〇年代初，他大致延續了四〇年代晚期進行結構探索的方向，畫過一些帶幾何形的作品。約五〇年代中期以後，特別是進入六〇年代，他畫了很多置於杯盤瓶罐中的花卉、水果。這些作品大多為寫實性造形，把注意力集中於色彩的表現，筆觸的寫意性和構圖的創造。林風眠的靜物畫比起其他畫更有濃烈的「洋味」。因為中國藝術的抽象性中可說沒有以幾何形為形象基本元素的思想。所以林風眠引入這個藝術思想在中國宣紙上做實驗創作，可說是深具意義。

（三）、裸女：西方自希臘時代就開始注重人體的創作，而中國儒家思想特重道德修養，因此，幾千年下來，中國傳統人物畫中，只有春宮畫才描繪與性有關的裸體，裸體被認為是不入畫的題材。林風眠在四〇年代就畫裸女，五〇年代因社會環境因素而幾乎不畫此題材，但是 1977 年到香港之後，則又大量的畫此題材，成為林風眠畫作中為數眾多的一支。

林風眠的畫中引進了風景、靜物、裸女等西方畫材，拓展了中國傳統取材較狹隘的情形，豐富了畫作的題材與表現性。

三、引進西方繪畫的顏料、技巧和方法：

林風眠認為西方以油畫為材料具有極多的便利：一、易於改變；二、因質料凝固的緣故，色調的程度易定，由深的色調，到淺的色調，很多變化，因此易於表現物象的凹凸；三、不易變化；四、經久。有這種完密的材料，在繪畫時，對工作與技巧方面，給予很大的幫助。中國的繪畫，皆用水彩或水墨為顏料。水彩為顏料的色彩，其不適用的地方，恰與油畫色彩相反，水墨色彩原料使用的不便和艱難，使得繪畫在技術上、形式上、方法上反而束縛了自由思想和感情的表現。即曲線方面，亦只能描寫體量之觀念而無法達到體量真實觀念之表現。

此外，中國畫注重於線，筆墨的線。因而中國畫的發展史由繪畫性趨於書法性（書意），元代以降，筆墨的重要性被提到越來越高的地位，西畫則用 Painting 的表現方式，使其注重面，色彩的面，林風眠作畫時，強調繪畫本意上的『刷』（Painting），較近於西方的畫法。

他除以水彩及水墨顏料之外也用水粉為顏料，水粉具有覆蓋的特性，因而當林風眠用油畫刷、平塗及層層疊加的上色方式，加上西畫中之逆光、倒影、色彩統調與冷暖、空間感、空氣感等表現方法，使他的畫作中，尤其靜物與風景有許多看起來極似油畫的感覺。

四、引進西方的審美觀、用方紙構圖：

林風眠畫作的一大特色是以方紙來作畫，他從三〇年代後期開始，長期在大量的方形紙上實驗探索（回國之初與八〇年代後，則亦用長方形紙構圖），這與他的如下追求有關：

（一）、與傳統的構圖方式及欣賞畫作方式拉開距離：傳統的國畫多用卷軸形式，立軸長於表現高遠、深遠境界，橫軸長於刻畫移步換形、時空轉換的場景，這與中國人的整體自然觀念相呼應，也受傳統中國的建築空間和屏風隔離空間的方式影響，更與文人的把玩欣賞方式有關。然而，隨著時代的變遷，現代的建築與生活方式也有所改變，使得林風眠有意識的進行變革，以近於西方的構圖方式及欣賞習慣來創作，以相應時代性的需求。

（二）、與繪畫題材的選擇和寧靜感的表現相應：林風眠以人物、風景、花鳥、靜物為畫題，在方形構圖中較容易得到體現。方形紙本身就具有靜態特徵，因其長寬比例一樣，垂直軸與水平軸上的力與對角線上的力都是平衡的。

（三）、追求繪畫性而淡化文學性，傳統文人畫多集詩、書、畫、印於一作，林風眠則強調繪畫的純粹性，這也是他有別於傳統而近於西畫之處。

（四）、多用焦點透視而不用或少用散點透視，較不描繪全景式的大場面，而喜歡特寫式近景描繪，重視平面構成而不特別追求多層次的縱深表現。他所要表現的是單純、明朗、果斷、中心突出等特質，而不以緩慢的陳列和敘述來呈現。

五、引進西方之色彩，一新傳統國畫面貌：

林風眠認為人類的繪畫應經歷三個階段，第一階段是裝飾化時期，主要用線；第二階段是表現體量真實時期，用明暗與色彩；第三階段則是單純化的表現時間變化中的各種現象時期。他認為中國繪畫沒有完成第二階段就匆匆轉入第三階段，因此它的繪畫語言不能描繪變化萬千的陽光和光照下的萬物。因此提出補救方法，即通過觀察與寫生，

從自然現象中尋求「綜合的色彩表現」。也就是將西畫中的色彩觀引進中國水墨的語言系統，將墨分五色的前人成法，變為將墨與色結合，以表現形象在自然環境中視覺特徵的直觀體驗。色彩的引進，使墨色在畫面上不再處於主宰地位，而經常只是起重色調的作用，藉墨黑以烘托出其他色彩，在林風眠的作品中，可見水墨之韻中含濃艷色感的特殊視覺效果，既有西畫的視覺衝擊力，又有中國繪畫水墨交融中含意悠遠的陰柔之美。林風眠喜歡用對比色，而色塊周圍的墨線在這些對比色中擔任了重要的中介作用，使這些對比色得到了協調統一。林風眠引進西方色彩於傳統水墨畫中，使傳統水墨畫面貌一新，也開啓了中國畫走向現代的一個重要門徑。

六、引進西方教學法：

林風眠在教學中對中、西藝術給予同等的重視。在北京藝專時，請齊白石任教中國畫，請法國畫家克羅多教西畫，試圖把中西繪畫的教學提高到一個新的層次。而在創辦國立藝術院時，他用同巴黎的藝術學院的制度，並主張不要臨摹，要寫生，要寫實。先學一點西洋畫向自然描寫的一種寫生基礎，才有利於創造。國立藝術院更以「介紹西洋藝術；整理中國藝術；調和中西藝術；創造時代藝術」為教育宗旨。如此的主張與教學，造就了一批傑出的藝術家，如朱德群、李可染、李苦禪、李霖燦、吳冠中、吳學讓、席德進、趙無極、趙春翔、劉開渠、蘇天賜……等，使中國畫壇因而更加耀眼。

第五章 林風眠的繪畫引進西法之成就評價與影響概述

第一節 林風眠的繪畫藝術引進西法之成就評價

清末民初中國處於內憂外患政治變動不安之時，整個社會進入一個劇烈動盪，充滿矛盾、衝突、混亂、恐慌的時期。文化上則呈現著新舊思潮的爭辯，傳統與革新的爭論，在此情境下，使中國繪畫表現漸趨向多元化。當時的畫壇，仍有許多傳統國畫家安於現狀，不思傳統與創新、東方與西方的繪畫相關問題，仍舊以摹古為尚。然而此種現象卻為當時一些接觸西方文明而有所見識的學者如康有為、蔡元培、陳獨秀等所感嘆，因而大聲疾呼改革，盼引進西方科學方法以拯救瀕臨衰亡之中國畫學。畫壇上，掀起了一股擷取西方繪畫之所長以革新國畫的浪潮，因而促使一些學畫的人紛紛出國留學，有些到日本學習，間接吸收西方繪畫，如高劍父、高奇峰、傅抱石等；而林風眠、徐悲鴻和劉海粟……等則直接留學法國浸染於西方繪畫環境中，留學歸國後，他們提出了「美術革命」、「中國畫改良」、「調和中西」……等言論，希望能藉以振興中國繪畫。

如今回顧民初以來主張革新的畫家，他們在畫壇的開拓精神、繪畫作品以及繪畫理念，給予後世許多啓示，其典範也深深值得後學者追隨。反觀一些因襲守舊的保守畫家，他們的影響力就相形薄弱了。

歷史學家湯恩比（Arnold J.Toynbee，1889~1975）談到歷史上為何有些文明趨於衰落時，肯定的指出：

我發現維持文明成長的歷程，本身原是相當危險的，因為一個社會中，創造性的學者必須訴諸社會的『訓練』，才能帶動不事創造的大眾，故而當創造的少數喪失了創造的靈感之後，這一機械設備便轉過來反對他的主人。於是我們必須解釋創造性喪失的緣故，我認為這是一種精神的墮落，而我們人類在獲得偉大成就之後，似乎常會趨向這種精神上的墮落。但我們並非註定要陷入這種墮落之中，故而我們自己應該為這種墮落負

責。⁵⁸

林風眠就是一個勤奮不懈、勇於革新創造的時代畫家，他「調和中西」的取向包含西方現代繪畫的觀念、技法，又融入了中國藝術的民族情感與神韻。在不斷的試驗與探索之下創造出獨樹一幟的畫作，為中國繪畫展開新的一頁。

中國美術史學家兼美術評論家邵大箴說到：

不少畫家在中西融合中做試驗和探索，但沒有一個像林風眠那樣受到社會的責難。這是因為林風眠是一個普羅米修斯式的盜火者。他是中國美術界第一個最嚴肅最認真研究西方現代美術並從中吸取營養的人。有過值得我們尊敬的其他先驅者，也有提出過現代藝術宣言和綱領的社團，但沒有一個像林風眠那樣持之以恆，孜孜不倦，也沒有一個像他那樣對西方現代藝術認識的如此深刻。他的學習、研究和吸收，都是為了新的創造。因此，他的藝術在同代人當中，最具現代性，最有構成意味，最有形式感。⁵⁹

上海中國畫院高級畫師也是林風眠藝術研究協會副秘書長的朱樸則認為：

林風眠先生，立足於中國傳統筆墨，廣泛吸收民間藝術的滋養，同時吸收西洋畫的光感、質感、色彩、結構的表現，經過長期的、艱辛的、反覆的試驗和實踐，理智和感情的矛盾，在他的作品中得到有機統一，中西藝術之間的取長補短，相得益彰，合二化一。從而創造出植根於傳統又不同於傳統，既有時代氣息又有民族特徵，寄抒情又有張力，即色彩豐富協調又墨韻生動，既有光感又有質感的一批作品，形成自己獨特的繪畫風格。⁶⁰

專研中國近現代美術史的學者萬青力教授評論指出：

⁵⁸ 吳俊明《林風眠繪畫事業研究》，國立臺灣師範大學美術研究所碩士論文，1992年，P. 219

⁵⁹ 邵大箴〈他走在時代的前面——略談林風眠的藝術思想〉，收錄於陳菊秋編《林風眠研究文集（二）》，台北，閣林國際圖書有限公司，2000年，P. 25-26

⁶⁰ 朱樸〈林風眠在中國美術史的地位〉，收錄於陳菊秋編《林風眠研究文集（二）》，台北，閣林國際圖書有限公司，2000年，P.103

林風眠先生在二十世紀中國繪畫史上的地位和影響，他對中國現代藝術教育的貢獻，使他成為本世紀無可爭議的藝術宗師。他不是宣傳機器製造出來的「神話」，更不是藝術市場上的弄潮兒所炒出來的「奇蹟」。也許正因為如此，反倒證明了他的高明。永恆寓於寂寞，不甘寂寞的藝術往往是短命的。林風眠先生勤勞的一生，給後人留下了豐富的遺產。不管是否直接或間接受過他的教誨，不管見過或沒見過他本人，無論你喜歡或不喜歡他的作品，在中國學藝術的後一兩代人，都是他默默耕耘的受益者。⁶¹

與林風眠同樣出身中國且皆赴巴黎留學的徐悲鴻和劉海粟，在歸國後同樣在繪畫上與教育上著力，並且於革新理念上，在兼具中西繪畫基礎之後，都投注心力於融合中西的表現領域，同樣為振興中國畫學做出極大的努力，但三人的成就與評價大不相同，以下略加以說明比較之。

就中西融合表現而言：

徐悲鴻（1895-1953）曾提出中國畫改良論：「古法之佳者守之，垂絕者計之，不佳者改之，未足者增之，西方畫之可採入者融之。」其油畫以西方傳統技法（如透視遠近、明暗空間、構圖等）表現中國思想內容（如田橫五百壯士、徯我後等），改良國畫則以傳統線條為主，輔以西方構圖、造型與色彩等技巧表現中國題材（如愚公移山、九方皋等），他以此素描為骨幹、教化為依歸，是一種中西繪畫形式的結合，也是當時中國人在文化的黑暗時代中，最能引起共鳴的一種藝術表現方式。

而林風眠引進了西方現代藝術的造型表現，恣意揮灑，層次豐富。在西法構圖中，他融入了中國早期漢、唐藝術，宋代瓷繪與民間藝術等精華，京戲人物造型有來自晉墓磚畫，也有立體主義分割式和皮影戲式；仕女畫造型，坐姿背景是馬諦斯式而儀態是莫迪里安尼式；仙境山水採西方式重彩，亦有如唐代青綠山水；西湖風景彷彿使用水彩加粉彩加油畫所畫出來的效果；靜物畫引入印象派的光色手法又融合馬諦斯平面構成的原則，使靜物構成與色彩處理更富於形式感和詩意，也有以盧奧式粗筆勾線的方法畫花

⁶¹ 萬青力〈化作春泥更護花—悼念林風眠先生〉，收錄於許禮平總編輯《名家翰墨》24號，香港，翰墨軒出版有限公司，1992年，P. 46-48

瓶和水果，賦予作品奔放氣勢。畫作種類多而表現情景廣博，在中西筆墨交融之中，林風眠以中國繪畫意境為依歸，滿足了中國人的情感，也帶領中國人領略新畫境，是最耀眼而迷人的創造。

至於劉海粟（1896—1994），他在西畫方面，提倡的是印象派和後印象派與野獸主義，國畫方面主張「革命創新」，他所作的油畫，色彩對比強烈，筆觸奔放大膽，似乎將中國繪畫觀和哲理融於表達意念之中（如南高峯、雲谷晴翠、大紅大綠軸）；而所做的水墨畫，引入西畫技法，表現出色彩陸離之妙，（如黃山、立雪台晚翠圖、大紅大綠軸）。但大致說來，劉海粟的繪畫風格，大多較傳統保守而尚稱洗鍊，在中西融合表現上則欠明顯而突出。他的創作，沒有徐悲鴻的寫實，也沒有林風眠的抒情，不如徐悲鴻的強勁，也不如林風眠的迷人。

徐悲鴻與林風眠可說皆為中國繪畫文化中的啓蒙導師，各自做出了偉大的貢獻。徐悲鴻引進的寫實繪畫，突破了中國傳統繪畫的單一模式，改變了傳統的審美價值體系。為中國美術走向現代化完成第一階段，而林風眠對中西調和的理論與實踐，則可說是開拓出中國藝術走向現代的道路，完成中國美術現代化的第二階段。徐悲鴻以寫實技法改造中國畫是追求繪畫外在形式的變化，並帶有基礎訓練的性質；林風眠所追求的中西審美精神的互補調和是外在形式與內在精神兼具的融通。相較之下，林是一種文化較高層次的追尋。另外，從世界藝術的發展來看，徐的選擇是以中國的繪畫與西方正趨於退潮的十八、十九世紀傳統的繪畫價值體系相呼應，而林的選擇是為創造與二十世紀西方現代藝術潮流匯合的中國現代繪畫價值體系，相較之下更富於時代感。⁶²

英國藝術史學者蘇立文教授評價說到：

林風眠在中國現代繪畫史上佔有獨特的地位已是世界公認的了。雖然徐悲鴻建立了一個牢固的西方學院派的繪畫基礎，劉海粟帶入了印象派和後印象派到中國，但林風眠卻建樹更多。他開創了中國的新繪畫。以富有表現力的毛筆，將中國傳統繪畫和書法的基礎，與西方的形式、色彩和結構的意識結合起來。這種既自由又自然的

⁶² 參見陶詠白〈回望歷史—徐悲鴻與林風眠〉，收錄於陳菊秋編《林風眠研究文集（二）》，台北，閣林國際圖書有限公司，2000年，P.185

結合，是林風眠的獨到之處。因為他的開創，使中國的藝術家們能以現代的手法表達出完全中國化的感受，從西方藝術理念的影響中得到解脫。不少有代表性的中國畫家曾跟他學過畫，包括趙無極、吳冠中、朱德群等，可見影響有多大。因此，他真正是中國現代繪畫的先驅者。⁶³

針對以上各家學者的說法，加以個人融合研究觀察所得，筆者認為林風眠繪畫藝術引進西法之成就，可整理出如下幾點：

一、調和中西而獨樹一幟

林風眠認為西方繪畫長於形式表現而東方繪畫長於情緒表現，因此要以東方藝術的情緒表現融合西方的形式創造來創作，在東方，他擇取其認為豐富偉大的漢、唐藝術和宋代瓷繪以及民間藝術為基本；而西方他則以西方現代藝術為參照系，透過研究西方諸現代畫派之理論，引進其中之觀念、題材、構圖與技法……等於其畫作中。主要者如印象派、野獸主義、立體主義、表現主義、未來主義等，而藝術家的作品主要有雷諾瓦、莫內、塞尚、馬諦斯、莫迪里安尼、盧奧、畢卡索。其中尤以印象派的光色，野獸派和立體派的造型與結構，表現主義運動的筆觸和短線、未來派強調補色的重要性等，是林風眠廣泛引用也最具特色之處。林風眠經過無數的實驗及探索與勤奮不懈的創作後，終於成就了融合中西、獨樹一幟的繪畫風貌，有別於中國傳統，具有中國風外，更有濃厚的西洋味。使他的畫作具有清淅之可辨性與感染力。

二、獨創了新的審美體系

林風眠長期在方形紙上實驗探索意欲與傳統的構圖方式及欣賞畫作方式拉開距離，傳統的國畫多用卷軸形式，立軸長於表現高遠、深遠境界，橫軸長於刻畫移步換形、時空轉換的場景，這與中國人的整體自然觀念相呼應，也受傳統中國的建築空間和屏風隔離空間的方式影響，更與文人的把玩欣賞方式有關。然而，隨著時代的變遷，現代的建築與生活方式也有所改變，使得林風眠有意識的進行變革，以近於西方的構圖方式及欣賞習慣來創作，以相應時代性的需求。而他的繪畫追求畫面的純粹性而淡化文學性，以

⁶³ 蘇立文〈林風眠 - 中國現代繪畫的先驅者〉，陳菊秋編《林風眠研究文集（三）》，台北，閣林國際圖書有限公司，2000年，P. 209

別於傳統文人畫多集詩、書、畫、印於一作的表現。構圖時，則多用焦點透視而不用或少用散點透視，較不描繪全景式的大場面，而喜歡特寫式近景描繪，重視平面構成而不特看重多層次的縱深表現。他所要表現的是單純、明朗、果斷、中心突出等特質，而不以緩慢的陳列和敘述來呈現。

林風眠將西方現代派重視效果、節奏強烈的審美觀引入中國畫，將視覺美、節奏美與中國固有的意境美妙相契合，因而獨開生面，一新畫壇。

三、開拓了水墨畫的路徑

林風眠認為西方以油畫為材料具有極多的便利，而中國的繪畫，皆用水彩或水墨為原料。水墨色彩原料使用的不便和艱難，無法達到體量真實感之表現。

此外，中國畫注重於線，筆墨的線。因而中國畫的發展史由繪畫性趨於書法性（書意），元代以降，筆墨的重要性被提到越來越高的地位，西畫用 Painting 的表現方式，使其注重面，色彩的面，他強調回歸繪畫本意上的『刷』（Painting）。

因此，他除以水彩及水墨顏料之外也用水粉為顏料，以不透明的顏料用油畫刷、平塗及層層疊加的上色方式，加上西畫中之逆光、倒影、色彩統調與冷暖、空間感、空氣感等表現方法，因此他的畫作中，尤其靜物與風景有許多看起來極似油畫的感覺。

此外，林風眠引進了西方式的風景、靜物、裸女等畫材畫目：

（一）、風景：林風眠的風景畫與中國傳統中的「山水畫」不同，傳統的山水畫著重在表達文人超塵脫俗，隱居山林的思想。而山水畫法代代因襲也形成許多僵化的規範。林風眠希望革新舊傳統，著重表現個人在現實時空中的感受與情懷，借鑑了西方現代藝術的觀念與技法。在傳統中他則發現了漢代畫像石、畫像磚以及民間藝術的精髓，中西交融，創造他獨特的風格。他的風景畫突破了中國傳統山水畫一成不變的窠臼，流露出對大自然的禮讚，展現了他的人格特質和開闊情懷，如同一首溫柔靜謐的抒情詩，令人回味無窮。

（二）、靜物：中國的水墨畫中，有畫放置於桌上的花、酒杯、茶壺、螃蟹之類的作品，但不叫靜物畫，也不用對景寫生的方法，與西方的靜物畫在觀念和表現上有很大的區別。林風眠從四〇年代晚期才開始畫靜物，五〇年代初，他大致延續了四〇年代晚期進行結構探索的方向，畫過一些帶幾何形的作品。約五〇年代中期以後，特別是進入

六〇年代，他畫了很多置於杯盤瓶罐中的花卉、水果。這些作品大多為寫實性造形，把注意力集中於色彩的表現，筆觸的寫意性和構圖的創造。林風眠的靜物畫比起其他畫更有濃烈的「洋味」。因為中國藝術的抽象性中可說沒有以幾何形為形象基本元素的思想。所以林風眠引入這個藝術思想在中國宣紙上做實驗創作，可說是深具意義，也別有一番成就。

（三）、裸女：西方自希臘時代就開始注重人體的創作，而中國儒家思想特重道德修養，因此，幾千年下來，中國傳統人物畫中，只有春宮畫才描繪與性有關的裸體，裸體被認為是不入畫的題材。林風眠在四〇年代就畫裸女，五〇年代因社會環境因素而幾乎不畫此題材，但是 1977 年到香港之後，則又大量的畫此題材，成為林風眠畫作中為數眾多的一支。

林風眠的畫中引進了風景、靜物、裸女等西方畫材，拓展了中國傳統取材較狹隘的情形，豐富了畫作的表現性。

林風眠認為人類的繪畫應經歷三個階段，第一階段是裝飾化時期，主要用線；第二階段是表現體量真實時期，用明暗與色彩；第三階段則是單純化的表現時間變化中的各種現象時期。他認為中國繪畫沒有完成第二階段就匆匆轉入第三階段，因此它的繪畫語言不能描繪變化萬千的陽光和光照下的萬物。為此，林風眠提出補救方法，即通過觀察與寫生，從自然現象中尋求「綜合的色彩表現」。也就是將西畫中的色彩觀引進中國水墨的語言系統，將墨分五色的前人成法，變為將墨與色結合，以表現形象在自然環境中視覺特徵的直觀體驗。色彩的引進，使墨色在畫面上不再處於主宰地位，而經常只是起重色調的作用，藉墨黑以烘托出其他色彩，在林風眠的作品中，可見水墨之韻中含濃艷色感的特殊視覺效果，既有西畫的視覺衝擊力，又有中國繪畫水墨交融中含意悠遠的陰柔之美。林風眠喜歡用對比色，而色塊周圍的墨線在這些對比色中擔任了重要的中介作用，使這些對比色得到了協調統一。林風眠引進西方色彩於傳統水墨畫中，使傳統水墨畫面貌一新，也開啓了中國畫走向現代的一個重要門徑。

由於繪畫顏料、技法、題材、色彩等的引進使繪畫表現呈現多元化效果，大大的豐富了 20 世紀中國繪畫的創作面貌。

四、樹立了學者型畫家的典範

林風眠在法、德留學的六年裡，除了學習西方繪畫技能之外，同時還博覽西方美學家、人類學家、考古學家以及中西美術史論家的著作，兼而研究東西方藝術，促使其萌發了融合東西藝術，納洋以興中的藝術枝芽，並開始在藝術園地中悉心灌溉經營。在回國後，他深感「中國藝術之不進步，在藝術理論的缺乏」。因此，他一面從事藝術教育和藝術運動，一面著手於對藝術的起源與本質的探討、對中西異同之比較以及對中國畫史的深入考察，從中更加堅定了自己的藝術信念，堅信融合中西是復興民族藝術大業的正確選擇。

此外，他勤於創作，熱心教學。為中國畫壇培育出許多傑出的藝術家，也為中國畫的改革、創新，作出了輝煌的成績。教學上，他強調吸收西洋繪畫科學寫實方法的基本功訓練，但不限於摹擬，而是以畫家的心靈從複雜的自然對象中提煉概括其特徵、質量感、色彩的綜合表現，求得發現和創造。並以「介紹西洋藝術；整理中國藝術；調和中西藝術；創造時代藝術」為教育宗旨。如此的主張與教學，造就了一批傑出的藝術家、美術史學者與藝術評論家等，使中國畫壇因而更加耀眼。他在中國美術教育史上，實有卓著之貢獻。

第二節 林風眠的繪畫藝術引進西法之影響概述

林風眠是個學者型畫家，在理論方面，他從二〇年代起就對東西方的繪畫作各種比較分析，並且努力為文論述，因此留下了許多值得參考的美術相關資料可供查閱。如今集結成冊者如《林風眠畫論》、《林風眠談藝錄》等。而在畫作方面，因他是一位勤勉的畫家，對於繪畫的創作更是夙夜匪懈、從不懈怠，因此留下許多各類作品，豐富了二十世紀的藝術史並可供後輩欣賞與借鑑。這些都是藝術的寶藏，後人雖無法直接受教於林風眠，然而，經由這些文章與畫作皆可間接學習與汲取營養而獲益，林風眠的影響無形中早已蔓延開來，無遠弗屆。

歷史學家湯恩比在《歷史研究》中闡述人類如何創生生不息的文明過程中說：

若是對於某一特定的回應，不但本身成功，還能引起進一步的挑戰，而這挑戰又能遇到成功的回應，則文明便成長起來。⁶⁴

中國近代受到西方文明強大浪潮的衝擊，造成政治、經濟、科技、文化、社會等變革，繪畫的發展也是歷史文明演進的一環，不能自外於強大文明的挑戰。在這充滿危機與困境的時代中，激發有志之士奮起迎接挑戰，林風眠就是其中的領導者之一，他不但畢生致力於創造新的繪畫作品、表現方式與繪畫理念更感召了後生學子勇於接受挑戰，突破保守、因襲之風，以開創出繪畫文明生長的光輝。

林風眠自身的學習與創作歷程以廣採搏取及中西、古今兼融並蓄而為之，而他更以相同的理念鼓勵學生：

真正的藝術家猶如蝴蝶，初期只是一條蠕動的小毛蟲，要飛，他必須先為自己編織一隻繭，把自己束縛在裡面，又必須在蛹體內來一次大革命，以重新組合體內的大結構，完成蛻變。最後也是最重要的。牠必須有能力破繭而出，這才能成為在空中飛翔，多彩多姿的花蝴蝶。這隻繭便是藝術家早年艱辛學得的技法和所受的影響。

65

林風眠的學生受其影響，而在國內外藝術方面成就卓著者為數眾多。且多位已在國內外藝壇佔有一席之地，當中許多人都承傳著林風眠的藝術思想，因此透過他們的努力，林風眠播下的藝術種子早已播向各地，由此可見林風眠繪畫藝術引進西法之影響是至為廣大深遠的，無以估量的。

⁶⁴轉引自吳俊明《林風眠繪畫事業研究》，國立臺灣師範大學美術研究所碩士論文，1992年，P. 222

⁶⁵朱樸〈林風眠論藝術〉，杜滋齡《林風眠全集（上卷）》，天津人民出版社，1994年，附錄

第六章 結論

清末民初中國處於內憂外患政治變動不安之時，整個社會進入一個劇烈動盪，充滿矛盾、衝突、混亂、恐慌的時期。文化上也呈現著新舊思潮的爭辯，傳統與革新的爭論，這些現象使中國畫壇趨向多元化，然而，畫壇上仍以因襲傳統的畫家佔絕大多數。

清末民初有多位具有較崇高地位的知識份子，都對美術抱以關愛及革新之心意。他們多留學西方，接受過西方文明的洗禮，回國後，反觀當時的中國相對處於落後與被列強侵略壓迫之情境，因而在畫壇上主張與呼籲融合中西畫學，以振興中國繪畫的衰敗，吹起了近代中國美術上一陣西風，使許多畫家投入中西融合的探索天地。林風眠就是這思潮中，受到深刻影響的其中一人，他在 1919 年於「勤工儉學」的熱潮下，到法國留學，留學之初一度沉迷在自然主義中，後來經由楊西斯院長的點醒，而開始對東方藝術與當時法國正興盛的西方現代藝術各流派作探索，進而萌生「調和中西」的思想。

回國後，投入教育工作並積極推動藝術運動，更勤於為文論述、發表自己的藝術思想、並從歷史的角度，展開對藝術的起源與本質的探討、對中西異同之比較以及對中國畫史的深入考察……等，進而更加堅定自己的藝術信念，堅信「調和中西」是復興民族藝術大業的正確選擇。林風眠所提出的中西調和之道是力求綜合中西繪畫之所長—西方藝術的形式創造，東方藝術的情緒表現。林風眠廣泛借鑑西方現代藝術，主要者有印象主義、野獸主義、立體主義和表現主義、未來主義等，而藝術家的作品主要有雷諾瓦、莫內、塞尚、馬諦斯、莫迪里安尼、盧奧、畢卡索。尤其印象派的光色，野獸派和立體派的造型與結構，表現主義運動的筆觸和短線、未來主義強調補色等，這些都是林風眠選擇吸收的養分。而除了西方現代畫派的引進外，他也引進西方式的風景、靜物、裸女等畫材畫目，西方繪畫的顏料、技巧和方法，西方的審美觀、並用方紙構圖以表現出作品單純、明朗、果斷、中心突出等特質，另外，他還引進西方之色彩，打破中國傳統「墨分五色」的成法，一新傳統國畫面貌。此外其主掌的國立藝術院還引進西方教育制度、教學法，並以「介紹西洋藝術；整理中國藝術；調和中西藝術；創造時代藝術」為教育宗旨。在經過無數的實驗及探索與勤奮不懈的創作後，終於成就了融合中西、獨樹一幟

的繪畫新貌，有別於中國傳統，具有中國風外，更有濃厚的西洋味。使他的畫作具有清淅之可辨性。

在與林風眠同時代的藝術家中也不乏嘗試吸收西方繪畫與理論於中國畫中者，其中徐悲鴻與劉海粟和林風眠同樣留學法國且回國後，皆在教育界貢獻，然而，徐悲鴻強調寫實，在教育上建立了一個牢固的西方學院派的繪畫基礎，劉海粟帶入了印象派和後印象派到中國，但林風眠卻建樹更多。他開創了中國的新繪畫。以富有表現力的毛筆，將中國傳統繪畫的基礎，與西方的形式、色彩和結構的意識結合起來。他結合了中、西方的材料和技術精粹，創造出和諧、悅目的構圖，超越傳統的創作框框，形成新的美術體系並且豐富了 20 世紀中國繪畫的創作面貌，實是為中國畫的改革、創新，創造了輝煌的成績。

林風眠是典型的學者畫家，他撰寫了許多藝術相關文章，且勤於創作，熱心教學。他的勤勉態度使其留下許多藝術寶藏，值得後輩的我們學習。而他也為中國畫壇培育出許多傑出的藝術家，如朱德群、李可染、李苦禪、李霖燦、吳冠中、吳學讓、席德進、趙無極、趙春翔、劉開渠、蘇天賜……等，不勝枚舉。他們已在國內外藝壇卓有成就，亦將林風眠藝術思想的種子播向各地，林風眠繪畫藝術引進西法之成就與影響是廣大而深遠的。

附錄

林風眠年表

製表：鄭彩玉

西元	年紀	林風眠重要記事	歷史	藝術與文化
1900	1	光緒二十六年十月初一日（陽曆十一月二十二日），誕生於廣東省梅縣西洋堡白宮閣公嶺村林姓農家，為家庭長孫，取名紹勤。祖父諱維仁，以雕鑿墓碑為業的石匠；父諱伯恩，承祖業，善書兼繪畫。	8月，八國聯軍入侵北京，義和團運動。	敦煌發現藏經洞。
1904	5	入族中私塾讀書，學名鳳鳴。家傳父授，臨摹《芥子園畫譜》啟蒙。	日俄戰爭	西冷印社成立。 居廉卒。 傅抱石生。 巴黎雷諾瓦回顧展。 馬諦斯個展。 達利生。
1906	7	生母被賣走，母子未再相見。	清廷宣布預備立憲。	南京兩江優級師範學堂設立圖畫手工科。 塞尙卒。
1908	9	入初級小學立本學堂讀書（舊制初小四年、高小四年、中學四年）。畫〈松鶴圖〉中堂，名震鄉里，為里中大姓購去。		
1912	13	初級小學畢業，入高級小學。		
1915	16	以高小三年級肄業的成績，越級考入省立梅州中學。受到家族中華僑帶回 外文卡片插圖的影響，引起對西方寫實主義繪畫的興趣，不斷自習作畫。受圖畫教師楊伯聰的賞識和指導。	德軍在西線發動毒氣戰。 義大利退出三國同盟。 討袁軍起於雲南。	愛因斯坦發表廣義相對論。 羅蘭獲諾貝爾文學獎。
1919	20	省立梅州中學畢業。「雖然在十八歲前一直在作畫，但那時怕學畫無出路，餓肚子，故還不敢決定以畫為業。後聽說可以勤工儉學留法，就決定設法去巴黎學畫」、「立志為中國的藝術復興下功夫。」同學林文錚從熊君銳處獲悉 留法儉學會的消息，立即函	北京爆發「五四」運動。 第一次世界大戰結束。	美國哲學家杜威到中國講學。 齊白石定居北京。

		告林風眠，他接信後，毅然籌集資金，赴上海與林文錚一起報名參加儉學會組織的留法勤工儉學。名字由鳳鳴改為風眠。十二月乘法 國郵輪奧德·雷蓬號赴法，同船有蔡和森、蔡暢、向警予等數百人。		
1920	21	一月抵達法國馬賽港。林風眠一邊作油漆招牌工，一邊進中學複習法文。入國立蒂戎美術學院，學習繪畫受到院長雕刻家楊西斯賞識。並問林風眠：「中國的藝術那樣的燦爛輝煌，為何跑到巴黎來學習？」事後，他說：「生為中國人，但當時對中國的美術遺產極少知道，還是在巴黎東方美術館看到了許多中國的 雕刻、繪畫、工藝品才恍然大悟，中國的美術遺產竟是那樣的豐富，勝過歐洲」。引起林風眠更深入地去研究中國文化遺產的興趣。楊西斯不僅收購了林風眠一幅粉彩風景畫，還推薦入國立巴黎美術學院名畫家戈猛（F.A.P CORMON 1854-1924）教授的工作室學習油畫。	「直皖戰爭」爆發。	蔡元培赴歐考察教育。 英國哲學家羅素來華講學。
1921	22	楊西斯特地去巴黎看望林風眠，不滿他的學習狀況，告誡他「不能僅是停留在學院派的畫風上，應多了解新舊各派所創造的風格」。尤其要注意研究中國自己最優秀的藝術傳統，「雕塑陶瓷、木刻工藝，什麼都應學習，要像蜜蜂一樣，從各種花朵中吸取精華，才能釀出甜蜜來。」於是在學校學習期間，他啃著冷麵包，在巴黎各大博物館學習研究東西方的美術。	全國非常會議參眾兩院在廣州舉行，制定政府組織大綱，推孫中山為非常大總統。 九個帝國主義國家在華盛頓召開分割中國的會議。	豐子愷赴日求學。
1922	23	油畫作品〈秋〉入選巴黎秋季沙龍。獲悉父親病故，心情沈痛。	陳炯明叛變。	北平美術專門學校成立。 鄭錦任校長，陳師曾、王夢白、姚范父為教授。
1923	24	結束在巴黎美術學院戈猛教授工作室的學業，與林文錚應熊君銳之邀游學 德國。在柏林歷時一年，熟悉北歐諸畫派，尤受表現主義的影響，創作了大量油 畫：〈柏林咖啡〉、〈奧大利人〉、〈漁村暴風雨之後	孫中山發表「中國國民黨宣言」。 北京政府聲明取消中日二十	北大校長蔡元培不滿行政干預司法，憤而辭職。

		<p>>、<摸索>等。在德期 間遇見德籍奧地利人，出生世家的孤兒，柏林大學化學系畢業生方·羅拉（VON RODA）小姐相戀。</p>	<p>一條協約。</p>	
1924	25	<p>與羅拉一起返回法國結婚。年初，中國《藝術評論》雜誌記者楊錚偕名畫家西蒙·布朗及著名雕刻家約翰·亞勃訪問林風眠，並參觀其旅德巨作<摸索>，稱讚「全幅布滿古今偉人。個個相貌不特畢肖 而且描繪其精神，品性人格皆隱露於筆底。荷馬蹲伏地上，耶穌之沉思，托爾斯 泰折腰伸手，易卜生、歌德、梵高、米開朗基羅、伽里略等皆會有探索奧秘之深意，讚嘆人類先導者之精神和努力」。春，與林文錚、李金發、吳大羽、李風白、王代之、曾一櫓、邱代明、李樹化等組織「霍普斯（阿波羅的希臘名）會」，後改名為「海外藝術運動社」。接著成立留歐中國美術展覽會籌備委員會。五月，在歐洲考察教育的北京大學校長蔡元培、駐法公使及法國友人的贊助下，應斯特拉斯堡大學的邀請，由留法學美術學生中的「霍普斯會」和「美術工藝社」兩團體發起，在斯特拉斯堡（STRASBOURG）萊茵宮舉行旅歐中國美術展覽會，推舉林風眠、劉既漂、林文錚、王代之、曾一櫓等十八人為籌備委員，聘請蔡元培為名譽會長。林風眠在這次旅歐中國美術展覽會中展出油畫和中國畫四十二幅作品，初步嘗試中西畫結合的方向，提出將東方的傳統藝術為西方的新風格融為一體的藝術主張。國內《東方雜誌》對這次展出的作品評價說：「新畫中殊多傑作，.....尤以林風眠君之畫為最多，而最富於創造之價值。不獨中國人望而重之，即外國美術批評家亦稱賞」。蔡元培於展覽期間初晤林風眠，對他的作品極為賞識。蔡元培在展覽會目錄中說：「研究美術之留學生，以留法為最多....其間傑出之材，非徒摹仿歐人之作而已，亦且能於中國作品中為參加歐風之試驗。夫歐洲美術參入中國風，自文藝復興以還，日益顯著，而以今日為尤甚。採中國之所長，以加入歐風，</p>	<p>「直奉戰爭」爆發。 黃埔軍校成立。</p>	<p>北京舉辦「中日繪畫展覽會」。 印度詩人泰戈爾訪華。</p>

		歐洲美術家既試驗之，然則採歐人之所長加入中國風，豈非吾國美術家之責任耶？」林風眠的藝術主張與蔡元培的藝術理論和美學思想，一拍即合，從此結為忘年之交。油畫〈摸索〉、國畫〈生之慾〉入選巴黎秋季沙龍展。夫人羅拉生一子，因產褥熱在醫院不治去世，三個月後嬰兒亦夭折，同葬於巴黎郊外，哀痛逾恆。		
1925	26	「霍普斯會」（海外藝術運動會）主持了巴黎國際裝飾藝術展覽會「中國館」的籌備工作，林風眠被選為該會評選委員。蔡元培先生於八月十日所寫的〈巴黎萬國美術工藝博覽會中國會場陳列品目錄序〉中提到總籌辦人員中的林風眠，為此獻力，成績很不錯，被訂購了不少作品。他的〈飲馬秋水〉等數幅展品為外國收藏家收藏。中國畫虎圖〈生之慾〉更引起觀眾的注意，蔡元培認為藝術性 思想性極高，贊曰：「得乎道，進乎技矣！」秋，林風眠與蒂戎美術學院雕刻 系同學阿麗絲·華當（ALICE VATTANTT）小姐結婚。是年冬，由於蔡元培的推薦，北洋政府教育總長易培基去電巴黎聘林風眠任北京國立美術專門學校校長兼教授。他攜在歐歐期間的全部作品和書籍與夫偕同歸國。張聿光受托，專程在上海 船埠迎接。後來在〈致全國藝術界書〉中說：「歸國以後，直接與中國社會接觸，凡所見聞，多足證明昔日之觀察為不誤，而事實且過之而無不及！故在執掌北京國立藝術專門學校之初，即抱定一方致力在歐洲工作之繼續，一方致力改造藝術學校之決心，俾能集中藝術界之力量，扶助多數的青年作家，共同奮鬥，以求 打破藝術上傳統模仿的觀念，使傾向於基礎的練習及自由的創作；更以藝人團結 之力，舉辦大規模之藝術展覽會，以期實現社會藝術化的理想。」	孫中山病逝。上海發生「五三慘案」。	故宮博物院開幕。
1926	27	抵京後，兼任教務長及西畫系主任，教授畢業班油畫。春，在北京國立美 專舉行歸國後首次個人畫展，展品一百多件，代表作品有〈摸索〉、〈漁歸〉、〈白頭巾〉等。	國民黨第二次全國代表大會在廣州召開。共產黨國際公	上海藝術協會成立。黃賓虹發起「藝觀學會」。莫內卒。

		<p>二月，改北京美術專門學校為北京國立藝術專門學校，增設音樂、戲劇兩系。北京《世界日報》主編林白水、成舍我等請林風眠為其主編每星期出版的《世界畫報》。林風眠聘請齊白石在北京藝專任教，遭國畫系教師反對，他力排眾議，堅請齊白石來校上課。發表〈東西藝術之前途〉一文，提出「中國現代藝術.....當竭力輸入西方之所長，而期形式之發達，調和吾人內部情緒上的要求，而實現中國藝術之復興。一方面輸入西方藝術根本上之方法，以歷史觀念而實行具體的介紹，一方面整理中國舊有之藝術，以貢獻於世界。」</p>	<p>開第六次擴大會議。</p>	
1927	28	<p>夫人生一女，取名蒂娜。支持藝術社團中以「接近民眾」為唯一職志的「形藝社」；發起組織以「實行整個藝術運動，促進社會化」的「北京藝術大會」：實行「美術教育須採用人體模特兒」的主張。這些舉動在封建勢力軍閥統治的北京引起了軒然大波。北洋政府教育部長劉哲說：「北京藝專中有左派人士之赤化與藝術教學中有人體模特兒之腐化。」林風眠險遭不測。七月辭職離北京前往南京。發表〈致全國藝術界書〉長文，檢討過去只重視個人創作而忽視藝術傳播工作的思想，力主掀起藝術運動，以喚起民眾的覺醒。南京國民政府設立大學院，蔡元培任大學院院長。聘任林風眠任大學院藝術教育委員會主任委員。年底，由蔡元培主持的第二次藝術教育委員會會議，決定由林風眠負責籌建國立藝術大學，並籌備全國首屆美術展覽會。創作油畫〈人道〉。</p>	<p>國立中央研究院在南京成立。</p>	<p>吳昌碩卒。秋，徐悲鴻學成返國。</p>
1928	29	<p>年初，與王代之、王子云、劉開渠等十五人，在南京通俗教育館藝術部大樓舉行美術展覽會，展出繪畫、雕刻、建築製圖、圖案等展品 400 餘件，展示了籌備中的藝術大學師資的雄厚實力。其中林風眠展出了油畫〈人道〉。林文錚著文評論：「這一幅不是</p>	<p>張作霖卒。</p>	<p>徐悲鴻出任北平大學藝術學院院長。</p>

		<p>描寫被自然摧殘的苦痛，而直接描寫人類自相殘殺的惡性，作家沈痛的情緒，可於人物之姿態及著色上領略得到！我們試舉目四顧，何處不是人食人的景象？從橫的方面看起來、這幅面可以說明中國現狀的背影，亦即是全世界的剖面圖！從縱的方面看起來，可以說是有宇宙以來人類本性的象徵！」隨即，林風眠在上海舉辦規模巨大的個人畫展。國立藝術院籌備完成，任命林風眠任院長兼教授。四月初，舉行開學典禮，蔡元培在典禮上發表演說。夏，以國立藝術院的教師為骨幹，發起成立全國性的「藝術運動社」以團結全國藝術界的新力量，致力於藝術運動，促成東方之新藝術為宗旨，林風眠以創造新時代的藝術為己任，主張藝術要有民族性、時代性、個性。十月，國立藝術院學報《亞波羅》創刊，先生發表〈原始人類藝術〉一文。接著又發表〈我們要注意〉、〈徒呼奈何是不行的〉等文章。創作油畫〈金色的顫動〉，國畫〈白鶴〉等。</p>	
1929	30	<p>國民政府改組，大學院改為教育部。四月，教育部主辦第一屆全國美術展覽，林風眠展出油畫多件。張澤厚在〈美展之繪畫概評〉中說：「林君的構圖，算是最放膽的一個畫家，如像〈貢獻〉、〈海〉、〈南方〉。他的筆致豪放，很有躍動的氣概、他的裸體多怪氣，中國洋畫家抽象的表現人體恐怕要算林君最好。」「藝術運動社」在上海舉行第一次大型美術展覽。同時，林風眠擔任西湖博覽會藝術館主席，邀集上海美術界著名人士赴杭商談藝術館的籌備工作。發表〈中國繪畫新論〉，創作大幅油畫〈痛苦〉等，作品充滿對社會現狀的悲憤與悲天憫人，一定程度上表現了中國人民的痛苦、抗爭與追求的精神。具有五四新文化運動以來的反封建、爭民主的思想。國立藝術學院實行蔡元培在北大提倡的「思想自由、兼</p>	<p>梁啟超病逝。 裴文中等在周口店發現「北京人」化石。</p>

		容並包」的教育方針。在林風眠任校長的十年中，會萃了積學敦品的學者，在藝術上流派紛呈，是實踐他致力於東方藝術復興的理想的全盛時期。		
1930	31	暑假，應日本文部省邀請，率潘天壽等多人赴日本考察藝術教育。並在東京上野美術館舉行國立杭州藝術專科學校教員作品展覽，即藝術運動社的第二屆展覽。蔡元培離開教育部，國立藝術院改為國立杭州藝術專科學校。為《前奏》月刊寫〈發刊詞〉，主張「我們當先完成我們自己，使我們的生命真正與藝術的生命相接觸。積極地，我們應當負起推進藝術教育的責任....」	海牙會議閉幕。 台灣霧社事件傷亡慘重。	中國左翼作家聯盟於上海成立。
1931	32	研究臨摹敦煌壁畫。藝術運動社在南京舉行第三屆展覽。		
1932	33	發表〈美術的杭州〉——為《時事新報》新浙江建設運動特刊作。	日本進攻上海，爆發「淞滬之戰」。 溥儀就任滿洲國執政。 中蘇恢復邦交。	蒙德里安加入「抽象—創造」小組。 波納爾作〈早餐〉。
1933	34	〈我們所希望的國畫前途〉在《前途》雜誌創刊號上發表，他說：「中國之所謂國畫，在過去若干年代中，最大的毛病，便是忘記了時間，忘記了自然。」		
1934	35	三月，參加國立杭州藝專在上海中法友誼會舉行的藝術運動社第四屆展覽會，為杭州《國民日報》新年特刊作〈什麼是我們的坦途〉。林風眠在文中反對形式主義的作品，他說：「形式主義的作法，也可以說是"製造美"的一種，但它並沒有在我們美的事物的總量上增加什麼，它替死人服務是有的，替我們活人沒有貢獻什麼，更談不上為"個人"或者為"種族"的了。」創造油畫〈悲哀〉、〈構圖〉等。國畫有〈細語〉、〈白羽〉、〈春雨〉等。	蔣介石提出展開「新生活運動」。	「決瀾社」在上海舉辦第三次展覽會。 《漫畫生活》創刊。
1935	36	將從 1926 年至 1934 年間陸續發表的九篇論文及講演編輯成書，題為《藝術叢論》由正中書局出版。	北平發生「一二·九」運動。 德國撕毀凡爾	全國木刻展覽會在上海等地舉行。 倫敦展出故宮珍藏中

			賽合約。	國藝術品。 傅抱石回國，任教於南京中央大學藝術系。
1936	37	編譯《1935 年的世界藝術》，由商務印書館出版。冬，在上海法國公學 舉行個人畫展，展出作品百餘件，由法駐滬總領事主持，法國女畫家戴士樂個人 認為林風眠作品「保有唐、宋時代的精髓，兼具歐洲馬蒂斯等諸藝術家之格調。」		「中華美術協會」在上海成立。 魯迅逝世。
1937	38	四月，參加第二屆全國美展。由夫人攜百餘幅國畫，去香港大學舉行林風 眠個人畫展。十月，上海「八一三」事件，日軍侵佔上海，波及杭州。林風眠通 知在法國探親的家屬，立即返回中國。自己率領國立杭州藝術專科學校師生，向 內地遷徙，經浙江諸暨、江西貴溪、奔湖南長沙。	「七·七」事變，日軍全面入侵。 「八·一三」抗戰爆發。	「抗日漫畫宣傳隊」在上海成立。 俞劍華《中國繪畫史》出版。
1938	39	國民政府教育部將杭州、北平兩國立藝專合併，改稱國立藝術專科學校，遷至湖南沅陵，改校長制為委員制，林風眠擔任主任委員。後因發生學潮，辭去職務，返回上海。給學生題寫「為藝術戰」四字相勉。		由葉淺予任隊長的「漫畫宣傳隊」在各地進行漫畫宣傳活動。
1939	40	春，林風眠在上海法租界法國總會展出作品一百幅。秋由上海經香港、海口到越南海防、河內，再轉昆明到達重慶。出任國民政府政治部設計委員，住重 慶南岸彈子石茅屋中，簞食瓢飲，除抗日的宣傳事物外，潛心作畫。		
1940	41	繼續獨居於重慶市郊。是年香港大學馮平山圖書館展出了林風眠的作品。		
1941	42	國民政府政治部撤銷，改任宣傳部委員，其間畫過一些抗日宣傳畫，主要 是暴露日本侵略軍對中國人民的殘暴屠殺。		
1942	43	繼續獨居重慶南岸，創作大量水墨畫		敦煌藝術研究所成立。 徐悲鴻於重慶創立中國美術學院。 蔣昭和於北平完成〈流民圖〉。

1944	45	受邀到國立藝術專門學校講演國畫如何改良的問題。	羅斯福四度當選美國總統	康丁斯基逝世
1945	46	春，應聘擔任國立藝專教授。學校實行教室制。林風眠教室中學生有蘇天賜、席德進、李承仙等。作品水墨畫〈貓頭鷹〉參加第四屆全國美展。參加重慶「現代繪畫聯展」，一起參加展覽的有丁衍庸、方幹民、關良、郁風、倪貽德、龐薰琴、趙無極等。他展出作品〈少女〉、〈百合花〉等。日本無條件投降，抗日戰爭勝利。	日本投降，抗日戰爭結束	重慶召開首屆美術節及中華全國美術會第七屆年會。 重慶舉行《現代繪畫聯展》。
1946	47	國立藝專復員回杭州，林風眠繼續任教，其時，常與傅雷、趙無極等往還，並畫現代美女與貓的水墨畫。出品十幅參加巴黎東方博物館主辦的「中國現代畫展」。同年在上海法文協會舉辦個人畫展。	聯合國安全理事會成立。 國民政府還都南京。國共全面內戰	上海美術會成立。 北平美術作家協會成立。
1947	48	辭去國立藝專教職，與夫人、女兒同住在杭州玉泉住宅，潛心作畫。		
1948	49	回到國立藝專任教。主持林風眠教室，並舉行學術報告〈關於畢加索與現代繪畫〉。	甘地遇刺身亡。	朱自清病逝。 東北魯迅文藝學院成立。
1949	50	杭州解放。	中華人民共和國成立。 國民政府遷台。	長沙首次發現戰國帛畫。
1951	52	國立藝專改稱中央美術學院華東分院，林風眠辭去教職，安居上海。經常去為他年輕時所輕視的京劇和越劇，創作了大量的戲劇人物畫。	開始對各種「資產階級思想」的批判。	高劍父卒。
1952	53	實踐他在 1927 年〈致全國藝術界書〉中所表示的信念：「至於我個人，我是始終要以藝術運動為職志的！...我以為擔起藝術的重任，自非我一個人所能勝任的，必須大家團結起來，共同努力！即或不幸，不為藝術界的同志們諒解，我同三五同志，也要一樣地擔負這種工作！即再不幸，連三五同志也不肯諒解，只我一個人也還要一樣地擔負這種工作！」		
1953	54	參加華東美術工作者協會。出席全國第二屆文學藝術工作者代表大會。	韓戰停火。	徐悲鴻逝世。 黃賓虹 90 壽辰慶祝會

				在杭州舉行。 第一屆全國中國畫展 在北京開幕。
1954	55	當選為華東美協副主席、上海市第一屆政協 委員。	中共公布第一 部憲法。	傅抱石《中國的人物 畫和山水畫》出版。
1956	57	夫人、女兒移居巴西，林風眠獨居上海寓 所，潛心於藝術上的探索和創作。出席上 海中國畫院籌備委員會的座談會，討論國畫 的問題。	毛澤東發起鳴 放運動。	
1957	58	發表〈要認真做研究工作〉，提出對西方各 個流派繪畫「不要先肯定或否定一切。必須 研究它們，了解它們，的確消化它們，細細 地做一番去蕪存菁的工作」。「一個真正的 美術工作者，他首先得是個誠實的人。」參 加上海市委宣傳工作會議，就「美術作品 的出路和解決美術家生活問題」、「美術界 的百花齊放問題」發表書面意見。	大陸展開「反 右」運動。	湯用彤《魏晉玄學論 稿》出版。
1958	59	參加美協組織的畫家深入生活，下鄉勞動鍛 練。同去的有賴少其、陳煙橋、吳大羽、 關良等。上海人民美術出版社出版他編著的 《印象派繪畫》，後因此受到批判。北京 人民美術出版社出版《林風眠畫輯》收入作 品 12 幅。	中國「大躍 進」，農村「公 社化」。	文藝界大批人士下鄉 下廠勞動。 江蘇、河北出現「農 民畫」。
1959	60	數次去舟山漁場寫生，創作國畫〈捕魚〉。 發表〈跨入一個新的時代〉，文中以切身 經歷感慨地說：「如果一個美術工作者，仍 然關在畫室裡脫離了生活，脫離了人民群 眾，那創作出來的東西，是沒有什麼用處 的。」	劉少奇當選中 共國家主席。	美術界展開「山水花 鳥畫題材」和「文人 畫」問題討論。 「中國近百年畫展」 在巴黎舉行。
1960	61	捷克布拉格國家畫廊收藏他的作品。赴北京 參加第三屆全國文學藝術工作 者代表大 會。任中國美術家協會上海分會副主席。	蔣中正當選第 三任總統。 法國試爆原子 彈。	江蘇中國畫院、上海 中國畫院分別成立。 北京舉辦「第三屆全 國美展。」
1961	62	「上海花鳥畫展」在上海展覽之後，轉往北 京展出，林風眠展出〈秋鷺〉等數幅作 品。漫畫家米谷撰寫〈我愛林風眠的畫〉， 熱情讚賞林風眠的畫「像一杯杯醇香的葡 萄酒，使人陶醉於美的藝術享受與想像之 中。」		

1962	63	發表〈抒情、傳神及其他〉一文。年底，上海美術分會在上海美術館舉辦「林風眠畫展」，展出近作七十餘件。	毛澤東發出「千萬不要忘記階級鬥爭」。香港出現大陸難民潮。中國印度爆發邊界戰爭。	胡適逝世。「黃賓虹畫展」在杭州展出。「林風眠畫展」在上海展出。
1963	64	在北京中央美術畫廊舉行個人畫展。受到藝術界和擴大美術愛好者的歡迎和讚揚。	美國總統甘迺迪遇刺身亡。	「黃賓虹畫展」在上海展出。
1964	65	中央文委在香港大會堂舉辦「林風眠繪畫展」，獲得很大的成功。《美術》雜誌，針對三年前米谷的文章，發表署名文章〈為什麼陶醉〉，責問作者為什麼為林風眠的藝術所陶醉？	中共第一次核子試爆。中共中央成立「文化革命五人小組」。	第四屆「全國美展」按地區分批展出。電影《早春二月》、《林家鋪子》等遭批判。
1966	67	「文化大革命」開始。林風眠將自己的大部份精心傑作浸入水盆中、浴缸中，化成紙漿倒掉。九月二日晚上，林風眠的家被查抄十幾小時。	「文化大革命」開始。	
1968	69	秋，上海市公安局將林風眠拘禁在第一看守所，家門被封。時常受到折磨和審訊，不准人探監，只能每月送一些最簡單的生活用品。	「文革」進入高潮。	全國唱「樣板戲」。九年國民教育正式實施。
1969	70	冤獄生活。		
1970	71	冤獄生活。		
1971	72	冤獄生活。	中華民國被排出聯合國，席位由中華人民共和國取代。	
1972	73	上海市公安局接到周恩來總理的指示，按列舉名單、凡無確鑿證據者，應予釋放。林風眠列名其中，十一月廿八日晚上始獲出獄，名謂「教育釋放」，即赴義女馮葉家中，悲喜加交，恍如隔世。	「文革」進入後期。	
1973	74	身體虛弱，在家調養。		
1974	75	學生、法籍華裔著名畫家趙無極訪問祖國，與林風眠會晤。北京，上海又掀起批判「黑畫」風。林風眠的作品〈山區〉被「四人幫」列為「黑畫」，胡說這幅風景畫把社會主		

		義的江山畫成了「黑山惡水」。		
1976	77	粉碎了「四人幫」。		
1977	78	初夏，上海中國畫院舉行林風眠藝術示範講學會，示範作〈大理花〉。十月十九日，林風眠獲准出國探親，由廣州抵達香港。		
1978	79	春，赴巴西探望夫人、女兒、女婿。夏，由巴西返香港，潛心作畫，為應法國政府邀請赴法展出做準備。在港期間，中僑國貨公司多次舉行「中僑收藏之林風眠畫展」。		
1979	80	上海美協在滬舉辦林風眠個人畫展，作品 120 件（中有 12 只盜盤）。上海人民美術出版社出版《林風眠畫集》，精裝彩印作品 62 幅。呂蒙撰文說：「林風眠主張東西藝術要互相溝通，取長補短，以自己民族文化為基礎，吸取他民族所長，發展新的中國藝術。從林風眠本畫集中，我們可以清楚看到他這種藝術觀點的實踐。」秋，應法國政府邀請，自九月二十一日至二十八日在巴黎東方藝術博物館（MUS'EE CERNUSCHI）舉行林風眠畫展。館長瓦·埃里斯塞夫在畫展目錄的序言中說：「半個多世紀以來，在所有使中國人民熟悉和了解西洋畫及其繪畫技術而作出貢獻的畫家中，林風眠是首屈一指的，也就是說：是唯一的已經接近了東西方和諧和精神融合的理想畫家。他又說：「多年來展覽會都沒有如此盛況，這次畫展是非常成功的。」法新社特地向全世界發出畫展的報導。」年底又由巴黎去巴西探親。十月，台灣出版席德進著《改革中國畫的先驅者林風眠》一書。	鄧小平主持軍委會後，提出「改革開放」。	各界開始對「文革」反省。 北京出現「星星畫會」。 文藝創作開始出現「傷痕文學」。
1980	81	春，由巴西返香港，給在上海的友人信中表示，此次舊地重遊，舊友重逢，心情愉快。		
1981	82	獲悉學生席德進在台北病逝，撰寫悼念文章〈老老實實做人，誠誠懇懇畫畫〉。撰文〈馮葉之畫〉介紹馮葉畫展。		
1982	83	六月，夫人阿麗絲在巴西病逝。		
1983	84	一月赴巴西探視，夏返香港。香港《美術家》雜誌 33 期，以極大篇幅介紹林風眠的作		

		品。吳冠中撰寫〈百花園裡憶園丁〉，回憶林風眠老師。		
1984	85	赴日本東京參加「馮葉畫展」的開幕。		
1986	87	應日本西武集團之邀，赴東京舉行個展。		
1988	89	上海市文化局、文聯、美協、上海畫院聯合在上海美術館舉行「林風眠畫展」，並舉行林風眠藝術的學術討論會，隆重慶賀林風眠從藝七十年。學林出版社出版《林風眠——畫論、作品、生平》。國立藝術院——浙江美術學院建院六十周年，林風眠題寫「永保青春」祝賀。同年先後赴泰國、韓國旅遊。		
1989	90	十月，台北歷史博物館慶祝林風眠九十壽辰，舉辦回顧畫展；十一月初，由中國美協藝術委員會和中國藝術研究院美術研究所主辦「林風眠藝術研討會」在北京舉行。十一月中旬，由中國美協、中國美術館、上海畫院、浙江美術學院在北京聯合主辦「林風眠畫展」，展出作品 66 件。十二月中旬由梅州客家聯誼會邀請浙江美術學院、上海畫院、上海美術館在梅州聯合主辦「林風眠先生畫展」，展出作品 80 件。在香港創作〈惡夢〉組畫六幅、〈痛苦〉、〈火燒赤壁〉、〈基督〉、〈屈原〉、〈南天門〉等作品。	6 月，北京發生天安門事件。	
1990	91	應日本西武集團之邀，二度赴東京舉行個人畫展。先後兩次展覽，十分成功，深得日本美術愛好者對林風眠的愛戴和景仰。台北給林風眠授於文藝貢獻之勳。		
1991	92	八月十二日晨十時，因心臟病、肺炎併發症，病逝於香港港安醫院。八月十七日，在香港哥羅角火葬場火化。八月廿二日上午，在上海文藝會堂，由上海美術家協會、上海中國畫院聯合舉行〈藝術大師林風眠先生悼念會〉。九月十九日，中國美術家協會在北京中國文聯會堂召開座談會，緬懷、紀念和學習林風眠大師。一九九二年十二月於上海。		

本表之林風眠重要記事部份⁶⁶

⁶⁶ 參見林風眠年表 <http://www.aerc.nhcue.edu.tw/8-0/twart-jp/html/ca-750a.htm>

參考文獻

一、書籍

1. Wolf-dieter dube 著，吳介禎.吳介祥譯《表現主義》，台北，遠流出版事業股份有限公司，1999 年
2. Marcel Giry 著，李松泰譯《野獸派》，台北，遠流出版社，1992 年
- 3.孔新苗《20 世紀中國繪畫美學》，濟南，山東美術出版社，2000 年
- 4.水天中《歷史.藝術與人》，南寧，廣西美術出版社，2001 年
- 5.安海姆/李長俊/Arnheim Rudolf，《藝術與視覺心理學》，台北，雄獅總經銷，1985 年
- 6.何恭上《近代西洋繪畫》，台北，藝術圖書公司，1996 年
- 7.何政廣主編《莫內》，台北，藝術家出版社，1996 年
- 8.何政廣主編《莫迪利亞尼》，台北，藝術家出版社，1996 年
- 9.何政廣主編《畢加索》，台北，藝術家出版社，1996 年
- 10.何政廣主編《馬諦斯》，台北，藝術家出版社，1997 年
- 11.谷流 彭飛《林風眠談藝錄》，鄭州，河南美術出版社，1999 年
- 12.李既鳴執行編輯《中國——巴黎——早期旅法中國畫家研究》，台北，台北市立美術館
- 13.李美蓉《視覺藝術概論》，台北，雄獅圖書股份有限公司，1993 年
- 14.李諍《林風眠畫論》，鄭州，河南人民出版社，1999 年
- 15.阮榮春、胡光華《中國近代美術史（1911~1949）》，台北，台灣商務印書館股份有限公司，1997 年
- 16.席德進《改革中國畫的先驅者》，台北，雄獅圖書股份有限公司，1982 年再版
- 17.施叔青《推翻前人》，台北，東大圖書股份有限公司，1994 年
- 18.洪惠鎮《中西繪畫比較》，河北，河北美術出版社，2000 年
- 19.郎紹君《林風眠》，台北，台灣麥克股份有限公司，1996 年

- 20.郎紹君《林風眠》，台北，藝術家出版社，2004年
- 21.袁金塔《中西繪畫構圖之比較》，台北，藝風堂出版社，1995年
- 22.康有為《萬木草堂藏中國畫目》，台北，文史哲出版社，1977年
- 23.陳惠黛《林風眠百年紀念專輯》，大未來藝術有限公司，1999年
- 24.陳菊秋編《林風眠研究文集（一）》，台北，閣林國際圖書有限公司，2000年
- 25.陳菊秋編《林風眠研究文集（二）》，台北，閣林國際圖書有限公司，2000年
- 26.陳菊秋編《林風眠研究文集（三）》，台北，閣林國際圖書有限公司，2000年
- 27.陳秉璋、陳信木《藝術社會學》，台北，巨流圖書公司，1983年
- 28.陳樹升總編輯《現代中國水墨畫學術研討會論文專輯暨研討紀錄》，台中，台灣省立美術館，1994年
- 29.郭文培《現代畫巨匠》，台北，藝術圖書公司，1995年
- 30.黃麗絹《中國-巴黎:早期旅法畫家回顧展》，台北，臺北市立美術館，1988年
- 31.黃丹塵、劉曉陶《徐悲鴻與林風眠》，瀋陽，遼寧美術出版社，2002年
- 32.馮葉《林風眠的世界》，台北，民生報，2000年
- 33.馮葉《走近林風眠》，台北，閣林國際圖書有限公司，2000年
- 34.張元茜等著《中國—巴黎—早期旅法中國畫家研究》，台北，臺北市立美術館，1989年
- 35.張德文《中國畫學研究論集》，台北，三餘堂，1996年
- 36.蔣勳《美的沉思——中國藝術思想芻論》，台北，雄獅圖書股份有限公司，2003年
- 37.廖陽《中西美術題材比較》，河北，河北美術出版社，2000年
- 38.劉思量《藝術心理學——藝術與創造》，台北，藝術家出版社，1992年
- 39.劉其偉編著《現代繪畫理論》，台北，雄獅圖書股份有限公司，1984年

- 40.劉文潭《現代美學》，台北，商務書局，1981年
- 41.謝里法、蔣勳《徐悲鴻——中國近代寫實繪畫的奠基者》，台北，雄獅圖書公司，1984年
- 42.謝立中、孫立平主編《二十世紀西方現代畫理論文選》，上海，上海三聯書店，2002年
- 43.蘇俊吉《西洋美術史》，台北，正文書局有限公司，1985年
- 44.蘇立文（Micheal Sullivan）著；曾育，王寶連編譯《中國藝術史》，台北，南天書局有限公司，1985年
- 45.顧祝君編輯《中國近現代名畫家集 林風眠》，台北，錦繡文化企業，1993年

二、論文

- 1.吳俊明《林風眠繪畫事業研究》，國立臺灣師範大學美術研究所碩士論文，民81年
- 2.沈秀玲《林風眠繪畫作品之構形表現》，國立臺灣藝術大學造形藝術研究所碩士論文，民94年
- 3.張淑嫦《從二十世紀前葉論旅法畫家的中西文化交流林風眠及潘玉良的女體畫作》中國文化大學藝術研究所美術組碩士在職專班碩士論文，民94年

三、期刊

- 1.郎紹君《中國巨匠美術週刊—林風眠》5期，台北，錦繡出版事業股份有限公司，1994年
- 2.郎紹君《中國巨匠美術週刊—齊白石》99期，台北，錦繡出版事業股份有限公司，1996年
- 3.孫克《中國巨匠美術週刊—黃賓虹》27期，台北，錦繡出版事業股份有限公司，1995年
- 4.許禮平總編輯《名家翰墨》24號，香港，翰墨軒出版有限公司，1992年

- 5.楊永雯《中國巨匠美術週刊—高劍父》57期，台北，錦繡出版事業股份有限公司，1995年
- 6.龔產興《中國巨匠美術週刊—吳昌碩》18期，台北，錦繡出版事業股份有限公司，1994年

四、畫冊

- 1.杜滋齡《林風眠全集（上卷）》，天津人民出版社，1994年
- 2.杜滋齡《林風眠全集（下卷）》，天津人民出版社，1994年
- 3.《林風眠繪畫展》，東京，西武百貨店，1986年
- 4.國立歷史博物館編輯委員會《林風眠畫集》台北，國立歷史博物館，1989年
- 5.國立歷史博物館編輯委員會《晚清民初水墨畫集》，台北，國立歷史博物館，1997年

五、網站

1. 林風眠年表 <http://www.aerc.nhcue.edu.tw/8-0/twart-jp/html/ca-750a.htm>