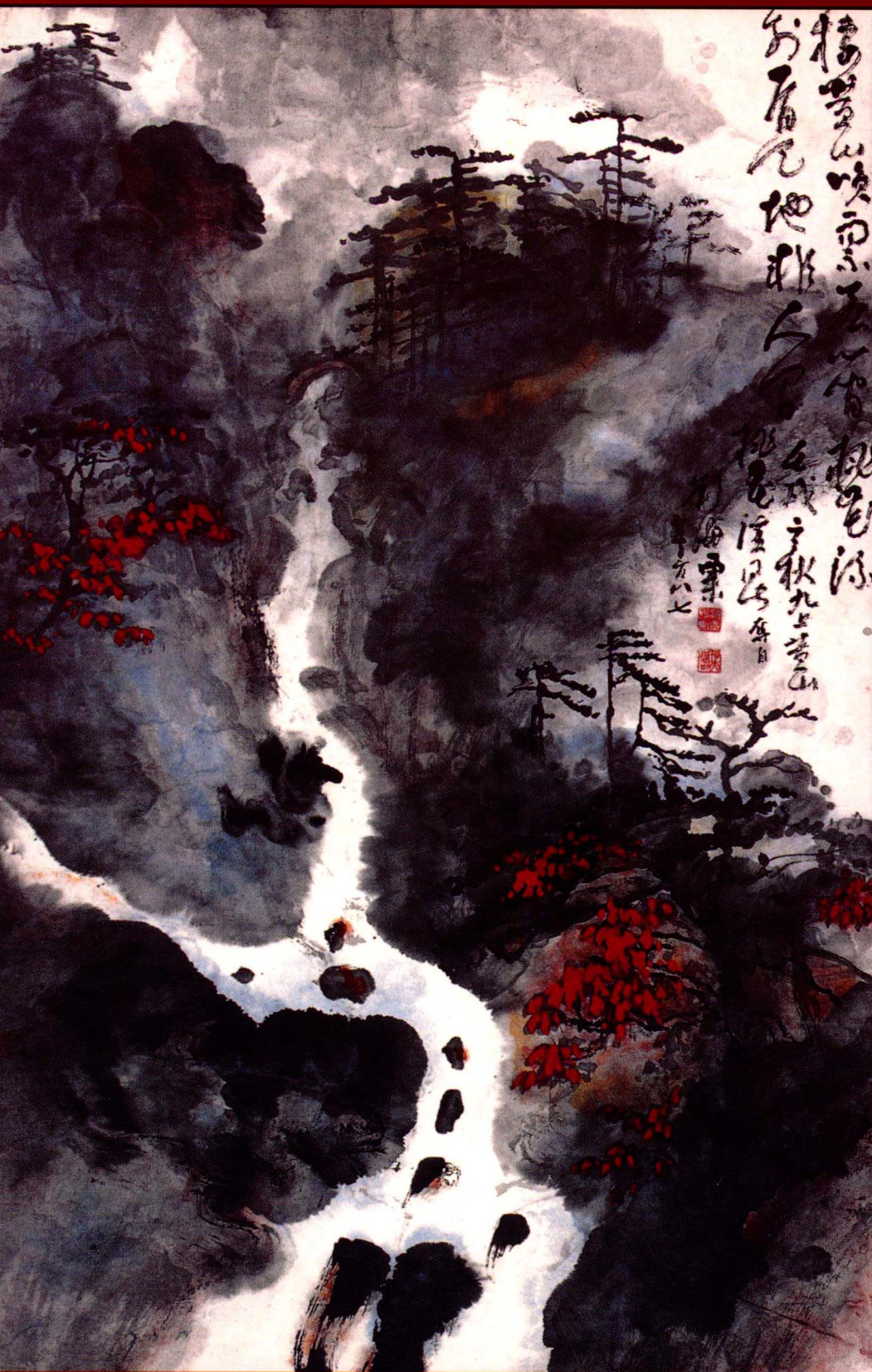


刘海粟画集

【上卷】



北京工艺美术出版社

刘海粟画集

上卷

北京工艺美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

刘海粟画集/刘海粟绘. —北京: 北京工艺美术出版社, 2006.1

ISBN 7-80526-501-1

I. 刘... II. 刘... III. 中国画—作品集—中国—现代 IV. J222.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 002868 号

责任编辑: 陈高潮

陈朝华

责任印制: 宋朝晖

装帧设计: 李呈修

白爱梅

策划人: 杨建峰

杨永胜

刘海粟画集

LIU HAISU HUAJI

刘海粟 绘

出版发行 北京工艺美术出版社

地 址 北京市东城区和平里七区 16 号

邮 编 100013

电 话 (010) 64283627 (总编室)

(010) 64280948 (发行部)

传 真 (010) 64280045/3630

经 销 全国新华书店

印 刷 北京百花彩印有限公司

开 本 889 × 1194 1/16

印 张 28

版 次 2006 年 1 月第 1 版

印 次 2006 年 1 月第 1 次印刷

印 数 1~2000

书 号 ISBN 7-80526-501-1/J · 328

定 价 380.00 元 (上、下卷)



刘海粟 (1896~1994)

融合中西 表现生命

——刘海粟艺术论

惠 蓝

刘海粟是中国现代美术的拓荒者之一。他的一生大起大落，毁誉交集。他的艺术，在20世纪上半纪为各界名流所激赏，而到了下半个世纪，则又为各种微词所贬抑。乃至今天，许多美术界人士倾向于这样一种看法：刘海粟主要是一位社会活动家、艺术教育家，而不是真正意义上的艺术家。也许正因如此，今人对刘海粟艺术本身的研究，相对就比较冷落。但依笔者的浅见，他的艺术，比起他那富有传奇色彩的人生经历而言，或许更有探讨的价值。

和同时代的许多画家一样，刘海粟的艺术实践涉及了油画、国画、书法、诗词、美术史论等诸多方面，其成就是综合的。但这种综合性并非他的特性。那么，其艺术的特性何在呢？笔者以为，还得从其艺术类型及其发展形态两方面来看。刘海粟之所以能够在中国现代美术上占有重要的一席，不仅是因为他在中国现代美术教育领域的开拓性贡献，而且也因为他的绘画代表了中国美术现代转型中的一个重要类型。在特定的社会历史情境中，中国美术的现代转型首先所面对的是西方文化的冲击，自觉的艺术家们无不在中、西之间选择自己的走向。刘海粟选择了中西融合的道路。而在融合什么，如何融合的问题上，他与徐悲鸿、林风眠分别代表了三种不同的选择：徐以古典写实为核心，林以形式构成为核心，刘则以主体表现为核心。因此，刘海粟艺术的类型就是以主体表现为核心的融合主义。他的这种艺术思想相当早熟，并且贯穿了其整个艺术生涯的始终，使其艺术发展形态如同一条清晰的直线，自信自足、一以贯之，与风云变幻的百年时世和他跌宕起伏的人生历程形成鲜明的对照。

—

刘海粟出生于江苏武进的官宦世家，自幼天资聪颖，个性极强，很小便流露出率性不羁、好征服、好风云的气质。他6岁进家塾，10岁进新式学堂“绳正书院”，也是从诗文书画到经史、西学。而在他的心性塑造中最重要的，则是母亲和姑父屠寄给他讲的那些古文名篇。14岁母亲亡故，刘海粟来到上海散心，到周湘的“背景画传习所”学画三个月，不意从此走上了艺术道路。

民国初年，中国现代美术史刚刚揭开序幕，刘海粟就以“艺术叛徒”的姿态活跃在

历史舞台。在上海这块热土中，他很快成为中国新兴美术教育和美术运动的先驱者之一。早在1920年代初，他就确立了相当成熟的艺术观，在创作实践上，尤其是他早期倾力最多的油画上，他也崭露出鲜明的个性和独特的风格。

从1911年到1928年，也可以说是刘海粟艺术发展的雏形期。根据现存的原作和印刷品，迄今所能见到的他最早的油画已是1919年的了。这期间作品最多最集中的是在1921年至1925年间，尤其在1921年秋到1922年初，诞生了一批代表他早期油画风格的代表作。

刘海粟开始学油画的时候，中国的西画教育还很寥落。有兴趣的人主要还是通过画册来自学的，就连油画布和油画颜料也是自己摸索制作的。刘海粟常去上海外滩外国人开的书店翻阅和购买画册，从中临过戈雅和委拉斯开兹的画，知道了莫奈、马奈、凡·高、马蒂斯。在1919年的作品《披狐皮的女孩》、《西泠斜照》和《秋》中，他明显着力于学习西画特有的空间透视和明暗关系，画面都是调和的灰绿调子，其中隐隐也有一种朴素有力的东西，透出他还未曾切实地按捺到画面里的个性和追求。

1919年赴日考察归来，刘海粟开始钟情于后印象派。直到欧游之前，他一直在《艺术》、《美术》等刊物上不遗余力地传扬。与此同时，一系列油画新作相继问世。在这些作品中，大块原色的舞动替代了灰调子，而色彩也不依附于色阶明暗关系来创造空间，体现了凡·高所说的“色彩本身就表达某种东西”，因此趋向于“单纯”。这种单纯性在《雍和宫》和《前门》中显现得更为鲜明。《雍和宫》强调了线，同时借助牌楼森严的建筑特点加强了画面的构成感：青空、黄土和地上刀裁般的阴影，十分明捷有力！《前门》则标志着他早期风格的确立！作品不见了过于明显的后期印象派的痕迹，而是更多地展示出他独有的阔厚雄奇、以气见胜、以力见胜的个人气质。正如蔡元培在《介绍艺术家刘海粟》一文所说的那样：“他的艺术，纯是直观自然而然，忠实的把对于自然界的情感描写出来，很深刻的把个性表现出来，所以他画面上的线条里结构里色调里都充满着自然的感情。和那细纤的技巧主义是完全不同。他总是绝不修饰、绝不夸张。拿他的作品分析起来，处处又可看出他总是自己走自己要走的路，自己抒发自己要抒发的情感。就可知道他的制作，不是受预定的拘束的。”^①

刘海粟的确是极自觉地走着“自己要走的路”，这条路可以用两句话来概括：

一、“艺术是生命和人格的表现”。

二、“合中西而创艺术之新纪元”。

他在很多文章中都宣扬了这一艺术观。如：《画学上之必要点》、《艺术是生命的表现》、《论艺术上之主义——近代绘画发展之现象》、《图画应该怎样教学》、《艺术与人格》、《艺术与生命表白》、《艺术叛徒》、《人体模特儿》、《谈‘一师姆’》、《昌国画》等等。其中，最有代表性的就是《石涛与后期印象派》。在他看来，石涛与后印象派有三点根本的

共通之处，一是“表现的而非再现的”；二是“综合的而非分析的”；三是“有生命之艺术创作，期其永久而非一时也”。他进而将石涛和后印象主义作为一种象征，分别代表中国文人画所体现的艺术精神和西方现代艺术精神，从而认为这两种精神也是共通的。“皆表现人格与个性”，^②而这共通点就是他“融合中西”的基点。这种见地的产生，除了他个人性情所致，也源于“五四”新文化运动中对人性的昂扬，以及对生命意志的肯定。而借助西方来重新认知中国，也是那个时代知识界的普遍特征。

1929年，当他抱着这种观念来到欧洲的时候，惊喜地发现：“往日所指之途辙，与现今世界美术之趋势，正相符合。遂益以坚其自信心，而精进不怠。”^③在这一期间，他的画风又有一变，即从后印象派转而向野兽派靠拢。因为，他开始觉得前者那种“感觉的写实主义”，未免有“散乱、冗赘和重复”的不足；而在野兽派的绘画，则有“一种强而显的以少道多的东西”，能将“瞬间之印象转移于永久之实在”。^④特朗是刘海粟最推崇的野兽派画家，他称其为从马蒂斯所创造的“装饰的缠绕中解放出来的第一人”^⑤，是传承塞尚之真义而继往开来的大师。在他欧游时期的作品中，如《巴黎圣心院》、《罗佛官之雪》、《蒙马德寺》、《翡冷翠》、《卢森堡之雪》等等。我们可以发现，他已更为纯如地运用偏暖的黄调子和偏冷的绿调子来表现体块，黄、绿色系暗合中国金碧山水的色场。在他日后的“中西融合”中，我们可以发现，他正是感通于金碧山水和野兽派绘画的原则，在色彩上实现了高度的综合，而红、绿、黄、蓝正是刘海粟调色板的主宰！刘海粟在对西方的吸收中，因其深敏的感悟力和强烈的个性，始终有“六经注我”的意味。法国艺评家路易·赖鲁阿称他的画“在力的韵律中表白它无声的诗意”，认为他“不但是中国文艺复兴的先锋，即于欧洲艺坛，亦是一支生力军！”^⑥

二

刘海粟虽早有融合中西之说，但其融合中西之实，则要到建国以后才真正体现在绘画上。这是因为他在建国以后更为深入传统，在中、西绘画上双管齐下，自然而然地产生了互相影响、互相交融的效果。他从来没有刻意寻求过一种融合的“样式”，只是在“主体表现”的驱动下，自由地在中西绘画中汲取和运用适合自己的表现性元素。他的“中国油画”，他国画中的大泼彩，都是这样产生的。因此，其绘画中的融合之迹，愈后愈无“中西”之芥蒂！

刘海粟早年从康有学书，从《石门铭》、《石门颂》等北碑入手，又从吴昌硕学画，所切入的正是中国近代绘画最关键、最活跃的一条流脉——金石画派。但他并没有在师门中亦步亦趋，而是从中总结出深入古人堂奥的两个立足点，他概括为中国画的两大特征：一是“意境”，二是“笔墨”。他20年代的莺声初啼——《九溪十八涧》、《言子墓》、《西

湖写景》——就一扫描摹习气，清新泼辣，笔性雄浑，有生动别致的写生味，蔡元培说他“性近南宗”。他吸收古人技法也往往是在写生中活学活用，处处有我。如1954至1956年间，他借鉴古画画过很多写生长卷：《太湖胜概图卷》和《莫厘峰飘渺图卷》有董源、黄公望一脉的风范；而《洞庭渔村图卷》仿佛借此写生临了一遍赵干的《江行初雪图卷》；《庐山含幡口泼墨图卷》则又在黄（公望）家气局中兼参“米氏云山”。在文革之前，他在技法上主要是过“笔”这一关。他以书入画，由于他的书法是以篆入草的，所以他作画时的用笔主要是用篆书的笔法。讲究笔笔中锋，又在中锋的骨峻气猛中又兼得草书的徐捷轻重、折搭扭转等丰富变化。五十年代中期的力作《溪流中断石》纯用骨线，苍茫浑厚，一片神行，俨然宗师风范！文革期间，他开始研究墨法、水法，文革后的作品在笔墨交融、水墨交融、色墨交融上尤见特色，并日益凝结为自己的风格。“泼彩”正是其中水到渠成的一种风貌。

刘海粟在深入大传统的时候，始终保持着“中西比较”的宏观意向。所谓“倪迁是‘山水之音乐家’，凡·高是‘太阳之诗人’”^②的感慨，也表达了他研究中西绘画的主要兴趣所在，即心灵的体验。他热爱写生，自然物象所引发的激情以及表达的狂喜和沉醉，对他而言是艺术的全部含义。他的中西融合，也是在这样的状态下自然完成的。因此，如盐入水，了无痕迹。

他的油画在这一时期也走向“民族化”，但却丝毫没有像当时所流行的那样，以“民俗”化来代替“民族”化，而是真正地将中国传统绘画中的写意法则融入到了油画中。朱金楼曾作过精到的具体论述：“他一直若隐若显地试行两种技法：一种是‘写’，一种是‘积’。前者即传统的所谓‘写画’法（《山南论画》：‘字要写，不可描，画亦如之。’），‘写’者，放笔直干，手无碍滞，点画离披，若不经意。后者即传统的所谓‘积墨’法，‘积’者，层层积染，着意加笔，取其凝重，得其华厚。海粟老人‘写画’时，部分参用塞尚的长笔触和凡·高的短笔触；‘积墨’时，部分参用莫奈、毕沙罗以至郁德利洛、弗拉芒克等的技法。”^③用“积”法的如《长城》、《天坛》；用“写”法的如《鼋头渚劲松》、《东山雨花台》；也有兼“写”带“积”的，如《黄山温泉》，这是他《巴黎圣母院》之后的又一力作。其中，1957年的《太湖工人疗养院之雪》，是他五六十油画的经典之作！刘海粟提到这幅画时也说“有石溪的味道”，但他不是刻意借鉴石溪那种渴笔点簇的技法，苍苍茫茫的意趣，而是平素印象的自然流露。其中主要体现了中国画用笔的味道，他以笔驭色，笔触敏感，烂漫醇丽，在色彩上的运用上也体现了中国画“随类赋彩”的色彩学内涵，所以人称：“古到极点，又新到极点。”

与此同时，他的有些国画也干湿笔并用，出现油画笔触味道，同时也讲究物理空间和团块体量效果。这些探索在《黄山西海门图卷》中比较刻露，而在《黄山清凉台》、《震泽渔民》、《梅院雪景》和《葫芦》等画中，就要不着痕迹得多。文革以后“泼彩”画中

同样也体现了他的这一追求，而最精到的泼彩作品产生于七十年代中期，如《黄山一线天奇峰》、《重彩荷花图》、《粗枝大叶》、《立雪台晚翠》等。刘海粟的“泼彩”并不追求画面上抽象的效果，而是追求一种更为强烈和单纯的表现方式，突出的是一个“狂”字。他画泼墨泼彩时，最爱题的一句是苏东坡赞吴道子的“当其下手风雨快，笔所未到气已吞”，标榜的正是一种激情狂溢、气势磅礴的境界。他称“此种境界，断非俗工所能到也。海平时作品，凡意之所到，往往下笔不能自禁已，一若积愆在胸，不吐不快。忆山谷《题憩寂图》有云：‘李侯有句不肯吐，淡墨写作无声诗。’因悟写出即是吐出，吐之无声而已。”^⑩与同样以泼彩著称的张大千相比，刘海粟在作品的完成度和精到感上明显逊色，但那种浩瀚雄壮的精神气质却更能震撼人心。张大千的“泼彩”从画面效果上来看，的确与西方的抽象表现主义有惊人的貌合之处，而且非常的优美，光影与音乐感。但若细细分析它的内部元素和构成法则，则发觉在那汪洋流淌的墨色之下，就是他早以烂熟于心于手的那些山水图式。而刘海粟的泼彩之法，是从张僧繇没骨法中抽出了中国色彩法“随类赋彩”的原则，与西方后期印象主义和野兽派的用色和造型原则做有机的融合。简单地说，张大千是外部图式的不断变化转换，刘海粟是内部结构的日渐饱和凝结。一种是拼合，一种是化合。

十年泼墨泼彩的研究，不觉使他的油画出手便是中国画的水墨意蕴，他自己竟直呼为“中国油画”了。他说：“它的形式当然是油画，但是我中国人画的油画，是注入中国民族精神、民族气质的油画。中国画和油画只是工具不同，我们中国人画的油画，要有自己的风格，还是中国画。”^⑪1978年，他在桂林一带写生所得的《阳朔》、《伏波山写漓江》等油画，与《太湖工人疗养院雪景》相比，在中西融合的内涵中就有了全新的递进。他开始完全用中国画的表现原则来画油画，体现意到笔不到的韵致。他认为，“章回小说不能等于小说的民族特色一样，单线平涂不等于民族化的绘画。”中国画最重要的就是意境生动，油画也是一样。而用明快的颜色，简洁、概括的笔触所作的油画，就能够形成浑厚有力的中国民族气派。在他的“中国油画”中所融合的，正是富有主体表现性的气格意境和笔墨情趣。在《伏》中，远山近滩，皆以纯色一笔断清，房舍帆舸，以简笔写出，有时并不写完，意到笔留，任他留出空白画布，完全像在宣纸上作水墨画。在黑白照片中，纯然是一幅水墨。其笔情墨趣、章法气韵完全是中国的，品相极高。所不同的只是水墨画是“墨分五色”，油画中还原了“五色”。油画能驾驭出这样的“笔墨意境”，而又不失油性颜料本原的表现味觉，是极其罕见的，这的确是刘海粟油画民族化的独造之境。

对于一生追求主体表现的刘海粟而言，最重要的是艺术创造的过程，而非结果。也许正因如此，他的艺术缺乏有法可宗的体系性，即理性的语言程式，甚至缺乏制控上的稳定系数，但其优越之处也是显著的，即意境的生动、个性的充实，以及感情张力的饱满，这

也正是他所代表的主体性融合主义的特征所在。

中国美术的现代历程，是在中国社会和文化“数千年未有之巨劫奇变”中解缆启碇的。中西问题、艺术和政治的关系问题，交织在一起，成为中国美术在这个世纪中的时代课题。然而，令人惊异的是：在刘海粟的艺术世界中，却始终只见中西艺术碰撞交汇的火花，难以察觉政治与艺术纠缠搏斗的痕迹，这在他同时代的艺术家中是十分罕见的，即便是那些十分淡泊的艺术家。是什么让阅尽人世的刘海粟如此无视时世之变迁，而矢志不渝于自我艺术理想呢？我想，那就是一种来自内心深处的文化自信，以及由这种文化自信而来的对艺术独立价值和自身规律的尊重和维护。这便是他艺术精神的元气和根底，他的绘画由此而始终充溢着饱满的情感、磅礴的气势和浑然的意境！

附 注

- ① 蔡元培：《介绍艺术家刘海粟》，《京报》1922年1月14日，北京。
- ② 刘海粟：《石涛与后期印象派》，《时事新报·学灯》，1923年8月25日，上海。
- ③ 转见自袁志煌：《刘海粟与蔡元培》，刘海粟美术馆编：《刘海粟研究》，上海画报出版社，2000年出版。
- ④ 刘海粟：《野兽群》，《欧游随笔》，中华书局1935年出版，上海。
- ⑤ 刘海粟：《安特莱·特朗》，《欧游随笔》。
- ⑥ (法)路易·赖鲁阿：《中国文艺复兴大师——刘海粟巴黎画展序》，1931年，傅雷译。
- ⑦ 刘海粟：题《松亭烟翠图》。
- ⑧ 朱金楼：《刘海粟老人艺术生涯七十年》，载于《刘海粟研究》。
- ⑨ 刘海粟：《致罗慷烈函》，1976年3月16日。
- ⑩ 刘海粟：《谈油画艺术》，载于《海粟黄山谈艺录》，福建人民出版社，1984年出版。

目 录



黄山云海写生

言子墓图	001	黄山人字瀑	040
墨笔古人荒寒境	002	黄山写生 (之一~之七)	041
三友图 (与何香凝合作)	003	清奇古怪	048
如松常青 如水长流	004	清凉台	050
朱 松	005	仿董文敏没骨青绿山水	051
临沈石田《人物图》卷	006	玉涧流泉	052
黄山孤松	008	芭蕉丛菊	053
溪亭闲话	009	震泽渔民	054
仿吴仲圭《夏山欲雨图》卷	010	莫干山剑池	055
临黄石斋《松石图》卷	014	富春江严陵濑朝雾	056
仿石涛山水	016	泼墨图卷	058
松鹰图	017	庐山青玉峡	062
雉	018	梅园雪景	063
斗鸡图	019	骊山图卷	064
泼墨红梅	020	古松图	066
前不见古人	021	返照入江翻石壁	067
真 龙	022	鹰	068
踞虎图	023	山茶锦雉	069
柳阴双骏图	024	临石涛《松壑鸣泉图》卷	070
临石涛《梅花书屋》	025	墨牡丹	072
重九雨霁试笔	026	红杜鹃花图	073
梅 花	027	黄山图	074
黄山始信峰	028	斗艳汉宫春	075
无锡太湖	029	葫 芦	076
云林钟秀	030	五老峰雪霁	077
黄山云海写生	032	溪流中断石	078
揽天都之奇	034	庐山五老峰雪霁	079
黄山西海门图卷	036	风雨图	080



荷花妙品



青绿山水

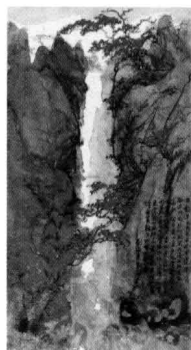


鸳鸯牡丹

黄山白龙潭	081	重彩荷花	115
泼墨葡萄	082	仿古山水	116
临董文敏没骨山水	083	风 荷	117
骤雨旋声风满堂	084	桂林山水	118
荷花妙品	086	鸳鸯牡丹	119
泼墨荷花	087	古 艳	120
泼墨荷花	088	熊 猫	122
墨牡丹	090	红梅图	123
清 风	092	黄山狮子林	124
雨中荷花	093	黄山白龙桥	125
设色荷花	094	黄山立雪台晚翠图	126
清 风	096	大红牡丹	128
青绿山水	097	墨葡萄	129
泼彩山水图	098	泼墨葡萄	130
双松寿石图	099	红荷翠羽	132
墨 鹰	100	峰峰削出青芙蓉	133
水墨熊猫	101	溪亭闲话	134
岁寒三友图	102	黄山山上万峰奇	135
黄山云海奇观	103	粗枝大叶荷花	136
重彩牡丹	104	天平缸朝辉	138
渔父图	105	秋滩息影	140
黄海一线天奇观	106	荷花鸳鸯	141
泼墨山水	108	桃花溪	142
绿天歧秀	109	黄山青龙潭	143
艳斗汉宫春	110	瓜瓞图	144
水龙吟	112	暗香疏新图	145
纵横郁勃	113	黄山五龙潭	146
松鹰图	114	葡萄斗鸡	147



黄山散花坞云海



白龙潭荡激流



珠海海棠

清奇古怪	148
满庭芳	150
青鸾舞处看天都	152
始信峰高境界幽	153
黄山狮子林	154
松树	156
万古此山此风雨	157
无情有恨何人见	158
烟昏雾暝千山雪	159
纵横郁勃	160
黄山白龙潭	161
黑虎松	162
黄山散花坞云海	164
泼墨荷花	166
奇峰峰外观奇峰	167
泼墨望仙台	168
白龙潭荡激流	169
青龙潭之秋	170
云谷寺	171
目空云海千层浪	172
苍松挂壁	174
樱桃芭蕉图	175
双壁擎天	176
白石桥边开睡莲	177

水墨牡丹	178
壁裂千仞 洞窥天光	179
曙光普照乾坤	180
天外群峰慈光阁	182
黄山白龙潭	183
竹石图	184
可以横抱西海巅	185
光明顶	186
芭蕉图	188
池面好丰神	189
天都峰古松	190
雷瀑奔腾图	192
黄山人字瀑	193
香蕉月季图	194
清到叶俱香	195
桃花溪	196
黄岳人字瀑	197
古莲花峰	198
三千里外蕉犹青	200
层波叠浪	202
孙中山故居	204
珠海海棠	206
到此始信	207



言子墓图

149.6cm × 79.7cm

纸本水墨 1924年

刘海粟美术馆藏



乙丑大寒瑞雪盈尺溼寒
失炊愚抱子影坐行天閣
手殭落筆狼藉滿帑適
徐將軍過訪見而驚曰冷
拙之筆窮古人荒寒之境
古之所謂拙也乃吾子之工也
愚撓舌不能答自視冷而已
將軍爲愚莫逆交議論
特出迴非凡派真有道之士
邪因記其言待記來者非
敢標榜也 劉海粟

萬林秀色淡不流霜葉澄江
聲一乾山外山映海之晴光
時有霜對大隄明人空塞在筆
端未可畏也何有試披此圖以
月寒 如雲名作

墨笔古人荒寒境

130cm × 66cm 纸本水墨 1925年



三友图 (与何香凝合作)

139.8cm × 33.2cm 纸本设色 1930年

刘海粟美术馆藏



壬申二月初三日乃予三十七生辰作此自壽

如松常青 如水长流

134.8cm × 66.9cm 纸本水墨 1932年

刘海粟美术馆藏