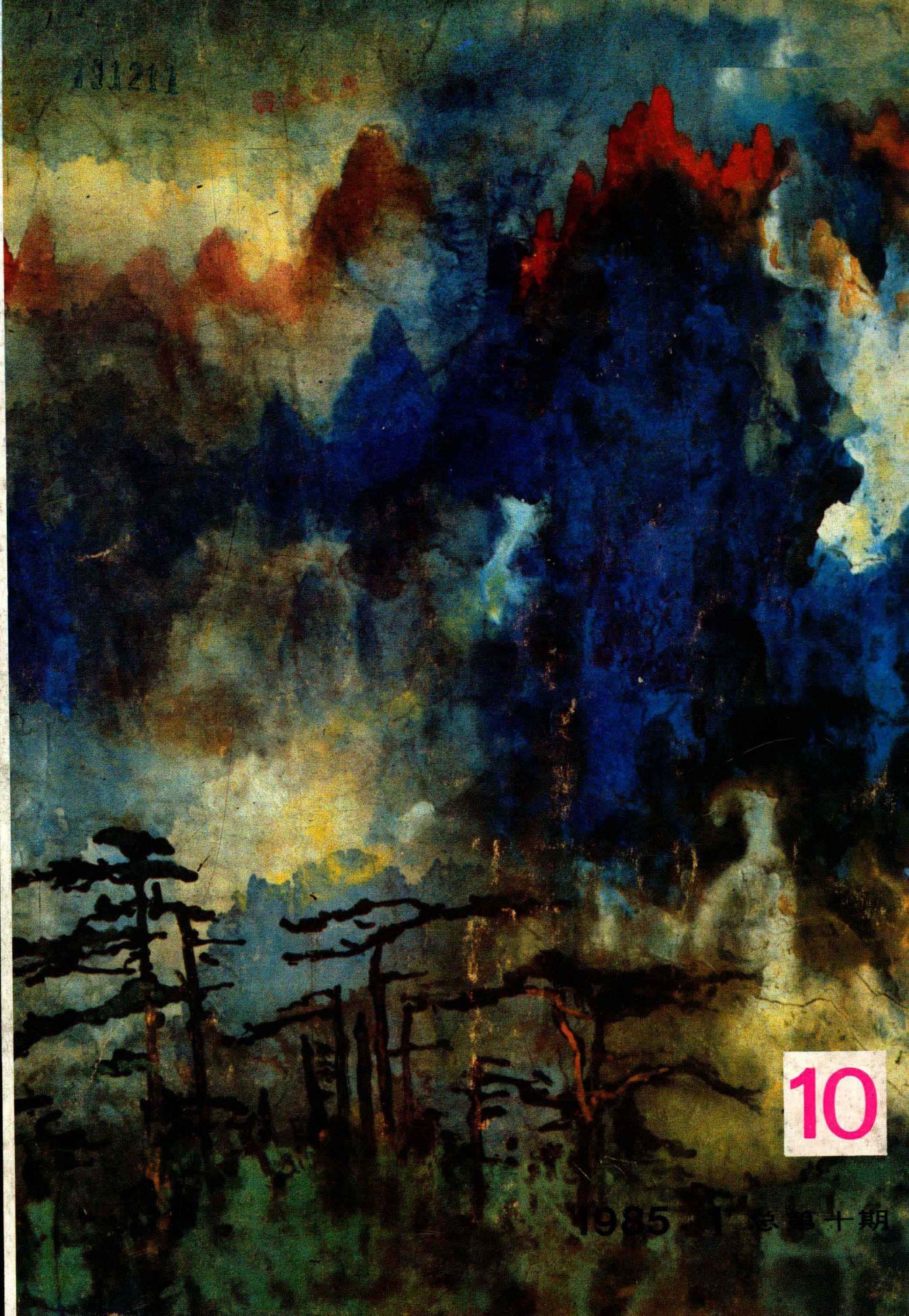
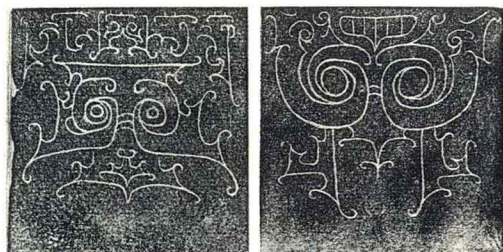


中国美术



10

1985 总第十期



石铸花纹 (山东日照两城镇出土)

现 代 美 术 作 品	刘 海 粟 作 品	中国画 (21幅)封面、1—10 莲花 沟卿云 云海 艳斗汉宫春 葫芦 山茶锦鸡 芭蕉月季 牧牛图 黄山图 玉涧流泉 五老峰霁雪 清凉顶奇松 金缕曲 富春江渔乐图 松 群牛图 莲花峰 天都峰 言子墓 三友图 松石图 牡丹 油画 (6幅)11—14 鸡冠花 (2) 黄山温泉 威斯敏士达夕照 潮音 白龙潭 速写 (1幅)
		海粟论画.....周积 丁 涛辑 6、10—12
	李 秀 实 作 品	油画 (22幅)15—26 过去·现在·将来 春到兴安岭 蜿蜒千秋 破晓 兴安腹地 连年有余 北疆秋阳 北疆极光 屹 幸存 期待 世世代代 蜿蜒千秋 边缘 边陲夜月 黑龙江午夜 暮雪 太阳岛上 霜降 艳秋 十面埋伏 岁月 速写·小稿·草图·记忆画 (10件)18—25
		创作中的一些想法.....李秀实 17—22
	林 壖 作 品	插图 (44幅)54—64 泥泞 (8) 徐悲鸿 (4) 小姐的新衣 诱惑 “现代派”茶馆 (2) 昨夜西风 (3) 历代小说选 (4) 一个天才的杂技演员 东方剑 (3) 南方的岸 路在他的脚下伸延 (6) 明姑娘 (4) 大林莽 (2) 愚公移山 白门柳 (3) 我与插图.....林 壖 53—56
古 代 美 术 作 品		(宋) 搜山图.....27—36 读《搜山图》散记.....秦岭云 32—36
		山西右玉宝宁寺明代水陆画 (23幅)37—52 一组值得借鉴的宗教画 (读画会).....46—52 潘絜兹 黄均 王定理 蒋采苹 谢志高 李延声 彭华士 沈百昌 李松 曾景初 梁江
		邓拓藏画选 (15幅)65—72、封三 石涛《山水册页》 (4幅) 《山水》 梅清《山水册页》 (2幅) 唐寅《山水》 佚名《鹰兔》 恽寿平《桂花三兔》 吕纪《花鸟》 佚名《双喜图》 蓝瑛《花鸟》 刘俊《刘海蟾》 周昉《飞锡图》
		维摩诘 (敦煌壁画)封底

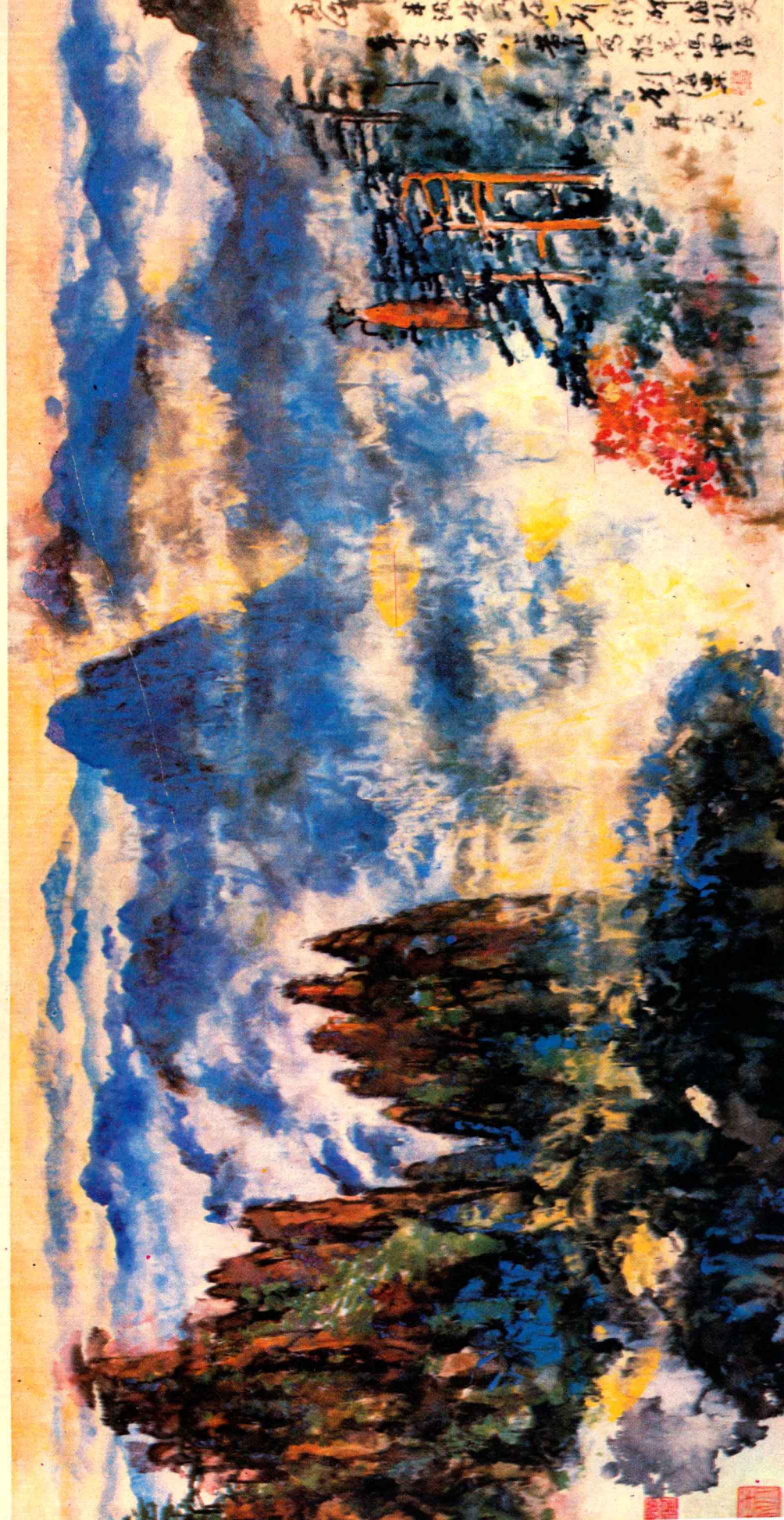
中国书画函授大学

劉海粟

中国油画
作品



莲花沟峯云 1980年



云海 1981年 (86×170 厘米)



艳斗汉宫春 1965年

胡芦 1965年 (139×53厘米)



山茶锦鸡 1972年

(右上) 牧牛图 约1931年 (107×66厘米)

(右下) 芭蕉月季 1982年



黃山千峰萬嶂千霄直上不贅不附如矢如林詭譎得拔
 奇幻百出推善繪妙處不傳也昔人題曰到此方知入口豈有此理又
 曰不可思議得此十二字全篇為勝記可矩也偶閱余懷用積
 墨法寫此圖於黃山一松石至不耐人思在窮盡亦無窮安
 有盡乎 一九六四年二月己亥 劉海棠力疾書

黄山图 1964年



刘海粟像



周积寅 丁 涛辑

年逾古稀的高龄书画家刘海粟教授，原名槃，字季芳，江苏常州人，是中国美术界、艺术教育界的前辈。

早在1912年，年仅十七岁的刘海粟，和几个画友共同努力，创办了中国第一所美术院校——上海图画美术院（此后改名为上海美专）。它既是新文化思潮的产物，又对新文化运动起了推波助澜的促进作用。他的艺术教育思想深受蔡元培先生的影响。主张个性解放；提倡大胆创造，鼓励各种流派风格的自由发展；最早实行男女同校；首创旅行写生；课堂教学首先使用人体模特儿；同时，创刊了中国最早的《美术》杂志——上海美专学报。1952年全国高等院校院系调整时，他任华东艺术专科学校校长；现任南京艺术学院院长。

刘海粟教授在艺术创作上，表现多方面的才能。他的国画、油画、书法、诗词等都有突出的成就。他主张贯通古今，融汇中外，勇于创新，不落陈套。其作品豪放奇肆、苍莽劲拔、醇厚朴茂，气势磅礴，体现了作者的豪迈性格和渊博的学术修养，以及敢于创民族之新、时代之新和自我之新的可贵精神。

1919年起，他多次到日本、法国、意大利、德国、荷兰、比利时、瑞士、英国和东南亚、香港等地学习、考察、展览、讲学。作品为各国国家美术馆和收藏家所购藏。1981年，年被聘为意大利国家艺术院名誉院士并授予金质奖章。

他还十分重视美术史论的研究和建设工作，历年来出版的著作有《画学真诠》、《日本新美术的新印象》、《中国绘画上的六法论》、《海粟丛刊》六卷、《米勒传》、《塞尚传》和《欧游随笔》等。此外还出版了油画集、中国画集十余种。

1981年，海粟老人在香港举行画展，所得画款，以百万港币捐赠南京艺术学院，作为奖学金并充实图书设备，发展艺术教育事业。

他表示，在有生之年，还将为祖国和人民的艺术事业作出新的更大的贡献。

盖艺术之为物，以人感人，以精神相应者也。有此感想，有此学问，有此品质，然后能感人而自感也。¹

——《中国画之特点及画派之源流》

作者读者之间，通过艺术品这座桥梁，互相感应。作者必须自己为作品内容所感动，加上他的见识，学问，品质，技巧之美，然后才能感人。

——《云海飞鸿》，1982年9月30日《文学报》。

不要以为我们是学美术的，一切都可以随便，我们要改正这样的误解。现在西洋的大艺术家，我曾与他们直接交往，他们的衣服形式等一切都是很整齐清洁，绝不是散漫的。所以本学期第一要纠正这种随便的行动。一切生活要共同化，须有纪律，对于清洁及秩序方面，非空话所能奏效，要有切实的办法。也不用处处需要教师来管，我们要自己管自己。

——1935年2月《在上海美专二十四年度第二学期开学典礼上的讲话》

艺术家要有为艺术事业献身的决心，一味追逐名利是没有出息的。要锻炼真本领。如果没有能耐，徒有虚名，好象着了盔甲不会打仗一样，人家也不会敬重你。

——1981年9月24日于黄山对编者的谈话。

从事艺术创造，天赋虽然重要，但是离开勤学苦练，天赋也就发挥不出来，从这个意义上来说，天才就是勤奋。

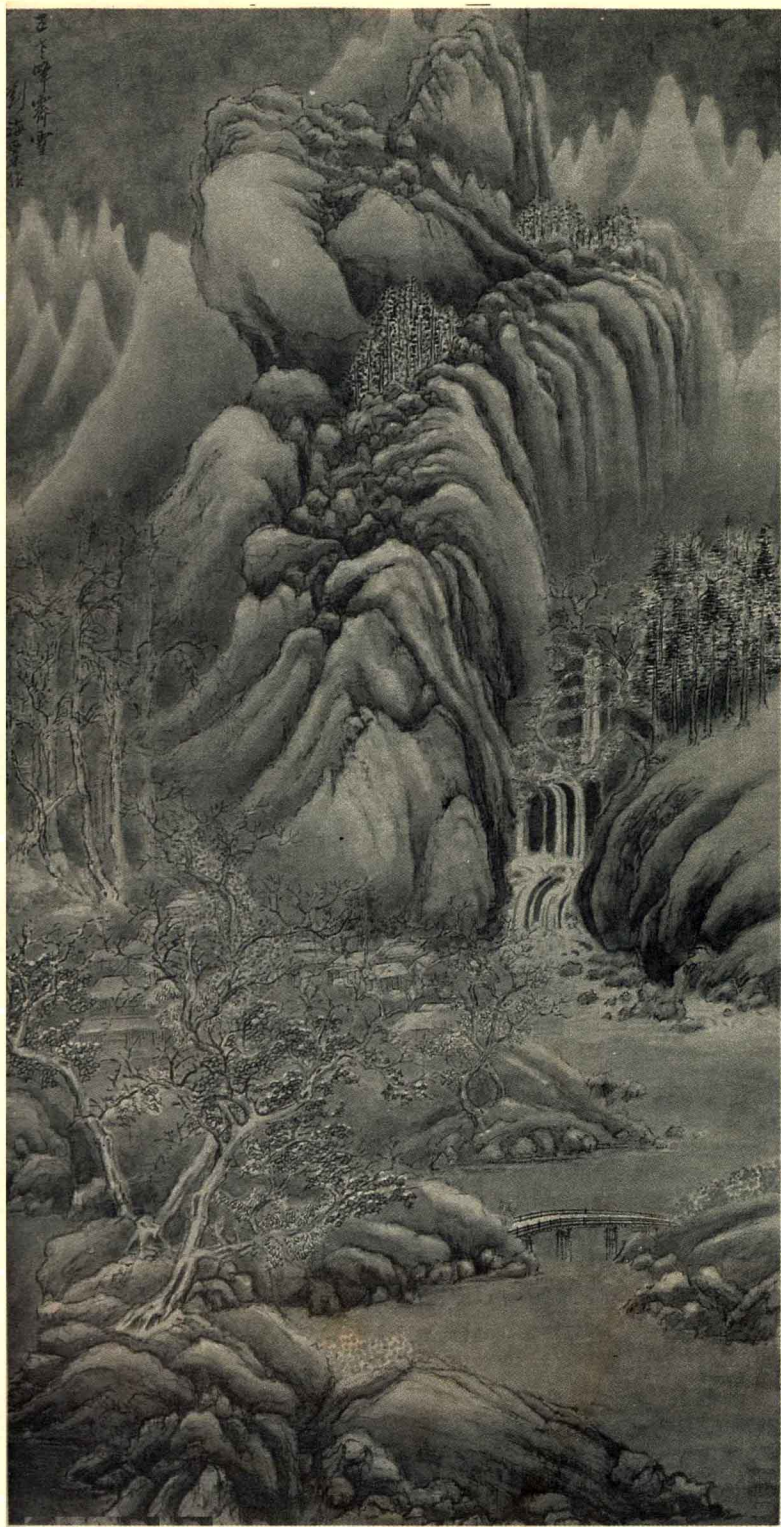
——《闲约深美——和青年朋友们谈自学》，1981年10月23日《浙江日报》

只要精力许可，我就写生作画；创作是无休止的，没有劳动和辛苦，决不能得到真、善、美的东西。

——1978年8月26日《致谢海燕书》

画自然不能只画外形，虽然形象也是要的，但要有自己的印象、自己的风格和个性。要在作品中表现自己的思想感情、自己的感受和心情。把这样的“意境”化进自己的笔墨中去。

——《诗·书·画漫谈》，1980年《文汇报增刊》第三期。



五老峰霁雪 (130×67厘米)



玉涧流泉 1956年 (102×50.5厘米)



(下) 富春江渔乐图 1955年 (55×463厘米)



清凉顶奇松 1982年
(右) 金縷曲 1978年 (136×69厘米)

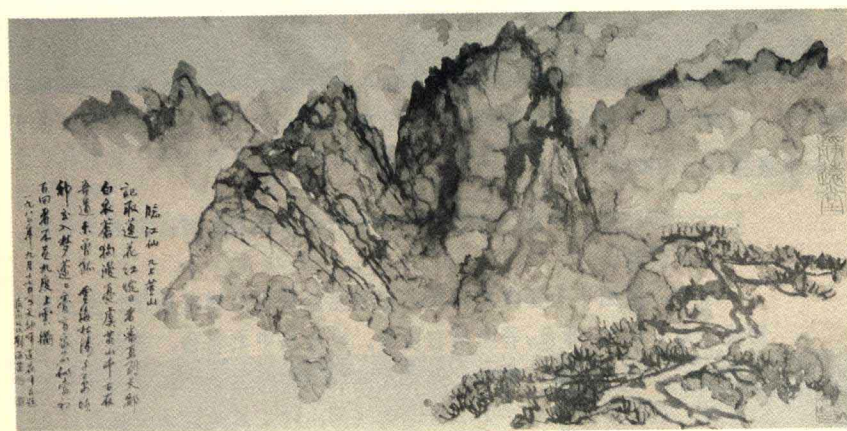


松 1977年 (38×55厘米)

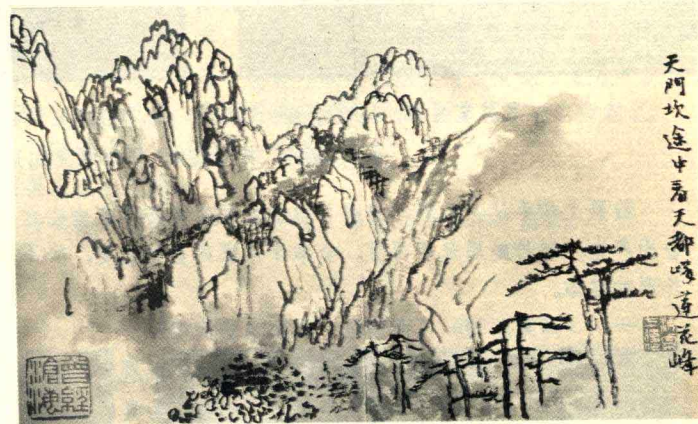




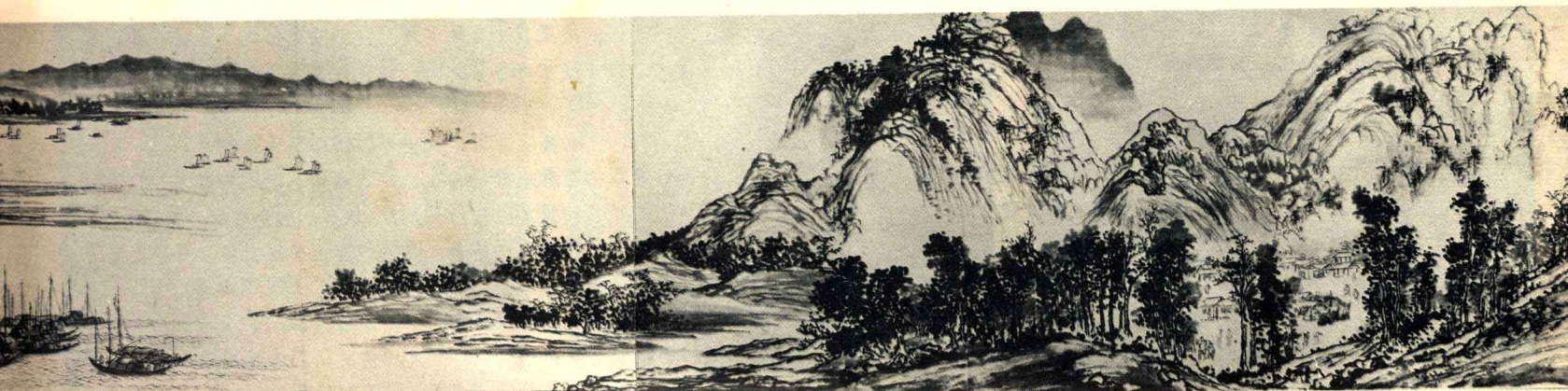
群牛图 1943年

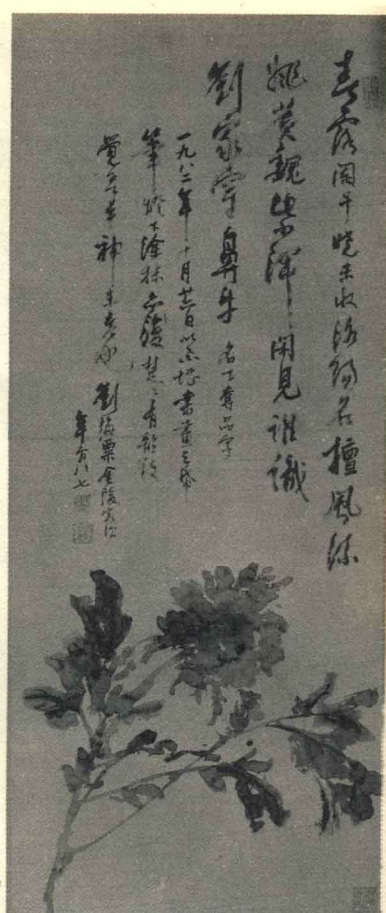


莲花峰 1982年 (69×134厘米)



天都峰





(自左至右) 1. 言子墓 1924年 2. 三友图 (与何香凝合作) 1930年 (140×33厘米)
3. 松石图 约1944年 (110×50厘米) 4. 水墨牡丹 1982年

绘画上的手法、色彩，乃是自然物象的实体与作家内心之实体结合而产生，种种施用是否得宜，全本乎作家内在的自发，决不是徒求外形的酷似。

——《海粟丛刊》《西画苑·欧洲名画大观》

单描写自然外形的，不是真实的艺术家；要触及物象之内的生命以表现自己的灵感，而为韵律的超越自然的美方为真的艺术家。我只觉那瀑布的勇往直前挺奔的景象，是我的感情的象征。所以我画面所表现的，也不是说明那瀑布的现象，厚叠的色彩，纵横的笔触，涨满于画面者，至少可说是我的感情；这样的感情，至今还是时时刻刻整个活现在我脑子里。

——《欧游随笔》第51页，1935年中华书局版。

艺术最贵重者为独创，其感情与精神，非特不为过去之幻想所束缚，并不为周围规模所限制也。

——《近代艺术思潮》

童心在，艺术生命永恒，很重要。童心意味着幻想；创造，意味着纯真、坦白、诚实。艺术创作离开了纯真，就没有生命了。

——《中国画的继承与创新》

我总觉得没有个性的画就缺乏感染力。艺术是陶冶心灵，培养国民道德和情操的。比如说，我们画祖国的山水，就要寄予它丰富的感情，要让大家看到后，对它产生强烈的爱，为保卫它不惜牺牲，这就是艺术的社会作用。

——1932年，参观《中国第一个女西画家画展》时，对潘玉良的谈话。

或曰：然则子于画学之教授，主自由涂抹而反对定法乎？主意笔而废工笔乎？曰：非也。吾所谓自由者，求理法中之自由，非理法外之自由也。盖绘画问题：第一，须养成其创造力与自动力，与其间接不如直接，教者对于学者，先示以理论法则，使本其天性而直接审察自然界之真相，斯符美学之本旨而得其天趣，在学者亦乐于实习以发抒其美感；第二，须养成其识别力，识别力之养成，非可以卤莽为也。惟使其全神贯注而不致放逸，久之识辨力大进，而于自然界之变化，自能贯彻无余；第三，须注意光色刺激之原理而证其识别力，免蹈成见之固执；第四，须正其平日之习惯，使之自然倾向于正确一途。苟行以上诸法，则与美术之本旨无背，绝无以艺术强制真美之嫌，可免记号作画之讥。

——《画学上必要之点》，《美术》1919年第2期

习画的人最初应养成眼的自由、心的自由、表现的自由和创作的自由。有了对自然的爱才生出作品的爱。从自己的全身——情、智——产生出来的作品，便是爱的结晶。爱的地方便发露出美，美的显现的地方便有艺术的创造。

——《色粉画》，1934年8月商务印书馆版。

我们要瞭解艺术家的口味与天才，他的所以爱好某种对象、某种色彩、表现某种感情的原因，那么一定要在他所处的时代、环境、以

及当时一般思想中去找。为瞭解一件艺术品，必须要把当时艺术家的概况和生活的情形极详密地考察出来。只要翻开艺术史的各重要时代，便可发现艺术之诞生与绝灭的原因。

——《欧游随笔》第43—45页，1935年中华书局版。

我国近来研究洋画底人渐渐地多了，但不少是拿因袭为能事的，殊不知艺术一道，东方与西方的民族气质都有不同的地方，本国与他国的风俗人情也亦有表现特殊的一点。倘若专以摹仿为能，那么所谓拿艺术来支配社会这句话，就说得不得了。

——《日本新美术的新印象·帝展琐记》1921年商务版

艺术家的独特风格，总是时代和个性的产物，不能脱离主客观条件，孤立地培养风格流派。美专对每位教授的艺术个性都很尊重，从不强调千篇一律和模式化，允许他们自由发展，也让学生接触到较为广阔的知识。学生不管学习什么风格流派，都同样看待，不加以歧视。什么样的表现比较好，通过社会生活实践及本人气质去选择，不作硬性规定。

——《闲约深美——和青年朋友们谈治学》

画理之精微，艺学之博大，岂区区一家一派之所能囿也？门户派别之见愈深，其束缚愈难自解。

——《国画源流概述》

艺学既非一派一流可尽，不论古今上下，任何流派，皆当彻底研究，放胆批评；但万不可持偏一见，蹈前人支派之弊，而自绝其途。法画家高更曰：“人类之艺术制作皆为个人之表示。美有二种：一是从本能来，一是从修养来。从两种结合乃有极伟大极复杂之收获。”此言极为透澈，盖真正之艺术品，乃足表现吾人之生命，与机械之技巧及因袭之流派无关。而对于过去艺术流派之辨难，乃为艺术常识应有之修养，要以不妨害自身之发展，所谓一点一拂皆有风韵，一石一水皆有生命者也。若仅模仿过去流派之外表，则已失研究艺学之态度，更不足道矣。

——《国画概论》

未来派、立体派，虽然是有价值的东西，但是，我们学画的人也不十分去讲求它，因为派别这个东西，是一个方法。研究艺术，是万不可束缚于方法，总要本着自己的能力和真理，去求个新方面才好哩。然而这个新方面，也是从不知不觉中开拓出来的，他们成功，也是自然而然，并不是造作出来的。倘若研究艺术的人，不明白这个道理，不论学什么流派都是没有用的，就是勉强学成，也只好算是盲心盲从的。

——《日本新美术的新印象》1921年商务版。

穷古今东西各派名家之画，而又努力冲决其樊篱，将一切樊篱冲决焉！吾自有吾之所有也。

——《国画概论》

中国画以纸面为大自然之宇宙，画外空处，不必用色，即可代表宇宙一切景物。如吴镇画山水，其空白处，即为天或水；画人物，其空白处，即为天地为屋壁，或其他种种。且所画之主要物，既尽量画出，则其余每可不顾。画花之主要点，即在花鸟，将花鸟画得精神活泼，便觉满纸有画。如宋赵佶之松鸟图，虽取景简单，然生气盎然。

中国画以“笔少画多”、“境显意深”为最高原则。换言之，画面形式，力求单纯，而画之意趣耐人寻味也。

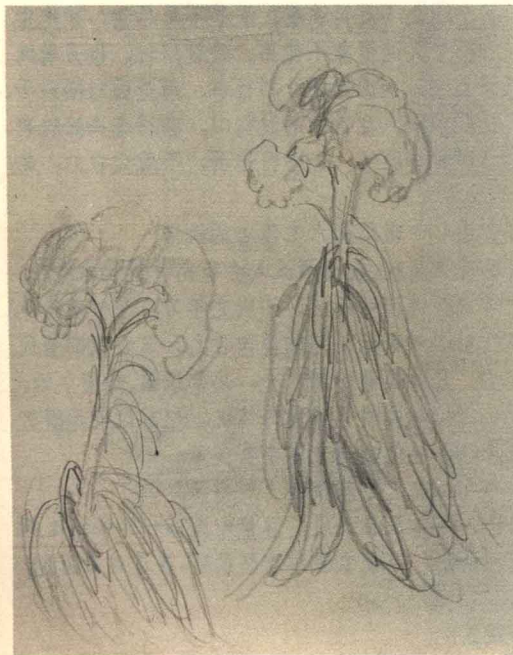
——《中国画之特点及各画派之源流》，1934年1月20日在柏林举行中国现代绘画展览会序言

宋苏东坡曰：“味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗。”确为极单纯透澈之论评。苏氏所言“画中有诗”，乃指画中含诗意；诗意者何？“气韵生动”耳。故吾曰：凡是“气韵生动”之画，才是一张真画。易辞言之，“画中有诗”，就是艺术要有“节奏”，要有“生命”。故吾国自有画以来，唯维深得艺术之真义，而与艺术以生命者也。

——《海粟丛刊·国画苑·国画概论》

诗对画有很大作用。

画中没有诗的意境，经不起品味。不懂诗，当不了画家。



鸡冠花 (自左至右) 1. (速写) 1947年 2. (油画) 1963年 (90×60厘米)

——《黄山谈艺录》1980年10月《艺谭》第二期

诗、书、画都要学。一定要会书法，一定要懂得诗。在一张画面上，没有画到的地方，也要有画意，题一题可以使画面更美更完整。有了书法基础，笔墨就不同了。

我作画时的用笔，是用篆书的笔法。

——《诗·书·画漫谈》。

题画不是卖弄文采和书法，而是为了内容和形式上的必需。题和画应当互相辉映，浑然一体。即使分开来，也要各具独立的艺术生命，而不是附庸。有时题中有画，画外有题，要有弦外之音，让读者去发掘、想象。填得太满反而求多得少，弄巧成拙。要尊重和相信读者的创造力，任何艺术品没有欣赏者用自己的生活和想像去补充，是不能振撼人心的。至于字的大小，题的位置、长短，用什么印章，都能反映出作者美学修养。

——1940年在印尼三宝瓏所画爪哇佛塔题记

从古人入，从造化出的妙境，仍须藉笔墨以达到。而运用笔墨，先须注意运腕，运腕以书法入手。石涛画笔墨虚灵、神情飞舞，正是他运腕超脱的结果。

作画运腕的力量，不特见之于笔墨达到处，而且要见之于笔墨未到处。东坡说：“此竹数寸耳，而有寻丈之势”，可说明此理，不是运腕超脱，那能到此？

——1971年10月23日《致李家耀书》

我以为应坚持用中锋作画，一合传统，二有力度。我的手握笔时常常发抖，写字也有歪的，因为不废中锋，写出字来仍能立得住。

——1981年8月在黄山对青年美术工作者的谈话

从康南海老先生学习书法，他一面写给我看，一面就把那写好的字叫我临。他先教我悬腕、执笔和姿势。他一点不许苟且的，连很小的字，都要悬腕写。我到今天能够画点中国画，能够悬腕写生，画很细的松针和点景人物，笔力还不太弱的基础，就是这个时期打下来的。

——《回忆康有为先生》

造成大气之色彩者，为日光。日光随时间而变化，则大气之移色亦必依时间而有差异。风景画之作家，就不可不注意于时间之变移与色彩之反映。绘风景在求光的互映与融合。绘肖象或静物，虽有其他精神上抽象的意味，但绘画上特殊之趣味，还在色彩。

——《海粟丛刊·西画苑·欧洲名画大观》

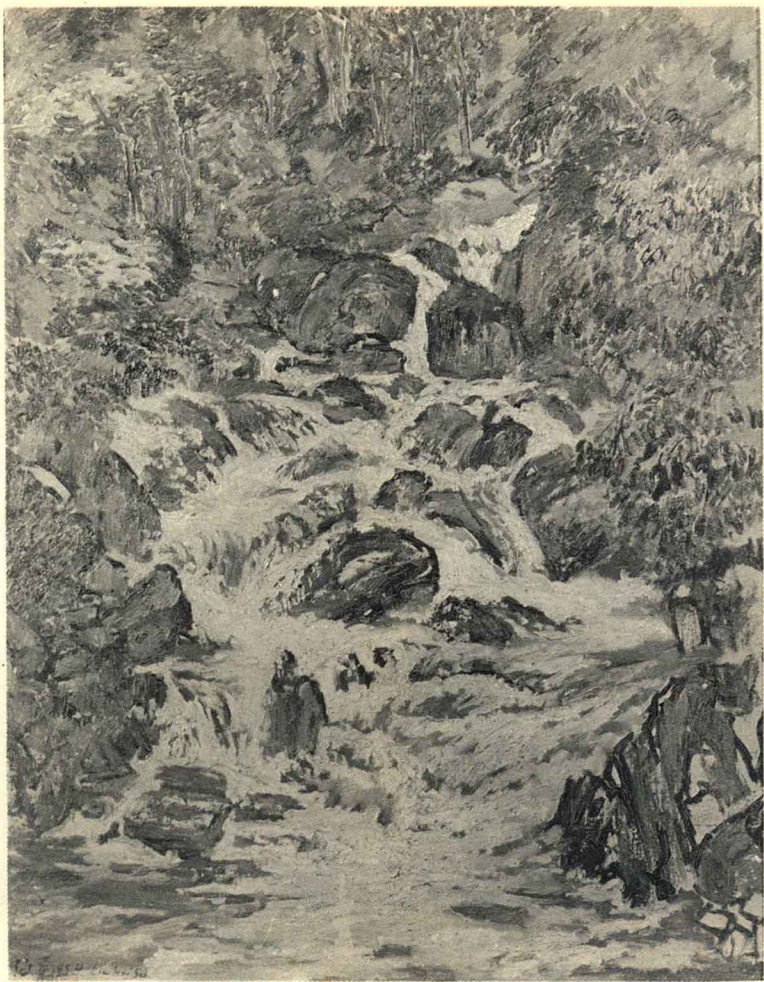
我的《墨葡萄》、《墨牡丹》、《风雨图》、《泼墨山水》、《泼墨黄山》等等，没有颜色就有颜色。这是用墨用水的尝试。先泼墨后来到泼彩，我的泼彩黄山是从泼墨的基础上出来的。没有泼墨也无所谓泼彩。我大胆涂抹，不是故意的，而是不知不觉的在中国画中运用了“后期印象派”色块线条的表现方法。我们现在画中国画，也要有新的发展，“洋为中用”。

——《诗·书·画漫谈》

入了黄山，不能以为山已看完看熟，同样的山峰，假如你多读些咏她的名诗名文，熟悉她的历史掌故，多看一些美学名著，再看她时便能获得新的美感。因为经过优秀文艺作品的陶冶，眼光不同，山的个性被你发掘更深，你的收获就更大。

入了黄山，还要消化黄山，三百年来画黄山的人很多，没有一位大家是靠追求一树一石的真实性的取胜的，总是要描绘山的精神气质，才能超越前人。

入了黄山，也要跳出黄山，否则格局被限制，变化不多，开起画展来一挂几十幅，大同小异，很难拨动观众心弦。跳出，一是把黄山



黄山温泉（油画） 1954年（89×69厘米）

在心中拆开，山头树石都搬搬家，剪裁出新意境；一是看看别处山川，也要观摩前人之作，看，不为抄袭，为了反其道而行之。

——1981年8月在黄山和朱峰的谈话。

画山水为的是表达对祖国山川的民族自豪感，技法服务于这一目的。我写黄山，勾勒积墨，积之不足再泼墨，泼墨不足尽意，才产生泼彩，以后才泼水倒水。不少人说宿墨不能用，我就用过，也另有风味。并不是在山下先想好画法，上山再照计划行事，而是面对顷刻千变的实景，总想多抢下一些东西，在抢景的过程中，各种念头纷纷袭来，通过试验选择，才出现种种画法。光看我作画，不看大自然，是学不到什么微奥的。

——1981年8月在黄山和中青年美术工作者的谈话

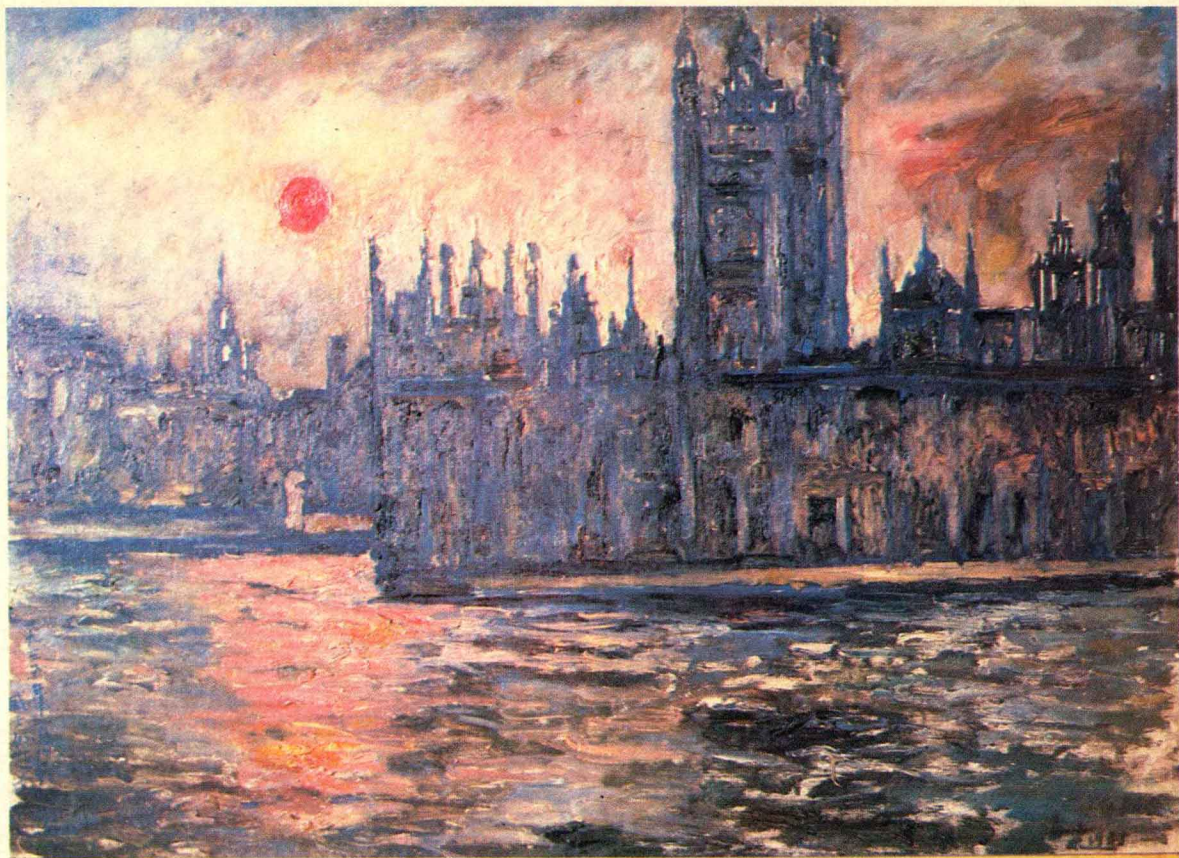
要继承和发扬民族的优秀传统，就必须深入去研究古代艺术遗产。只有懂得它，才可能继承它，进而发扬它。不研究学习，空喊发扬是没有用的。当然我们要反对那种毫无批判的模仿古人，这在我国清代美术史上是有前车之鉴的。只有提高思想水平，热爱祖国，热爱生活，在反映现实生活的基础上，接受民族艺术优秀传统，同时吸收外国艺术的一切成就，经过融化，才能使我国艺术丰富多采。

——1956年10月5日在西北艺专座谈会上的讲话。

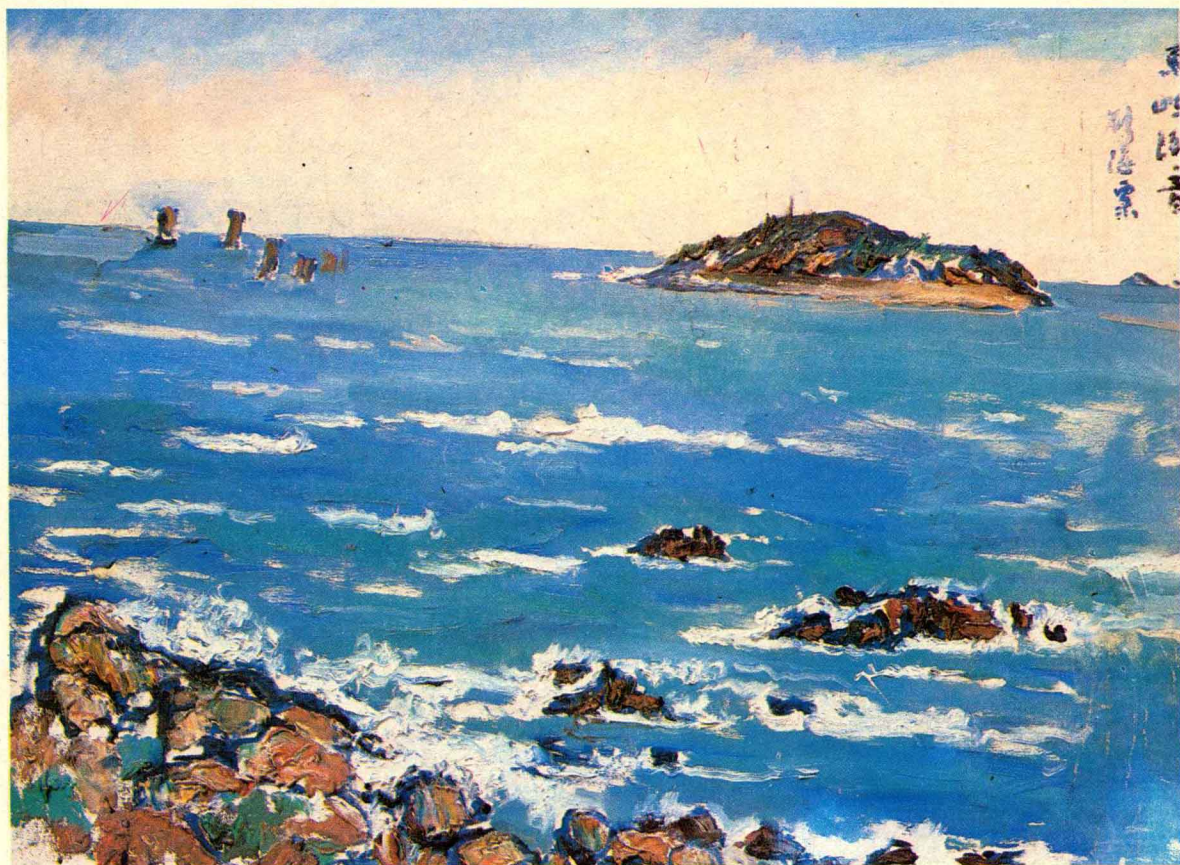
我尊重中国民族传统，尊重民族气质，尊重中国画和油画特殊的创新。但决不是为创新而创新，要使它显示自然的新。要追求新面貌，新憧憬。

——《诗·书·画漫谈》

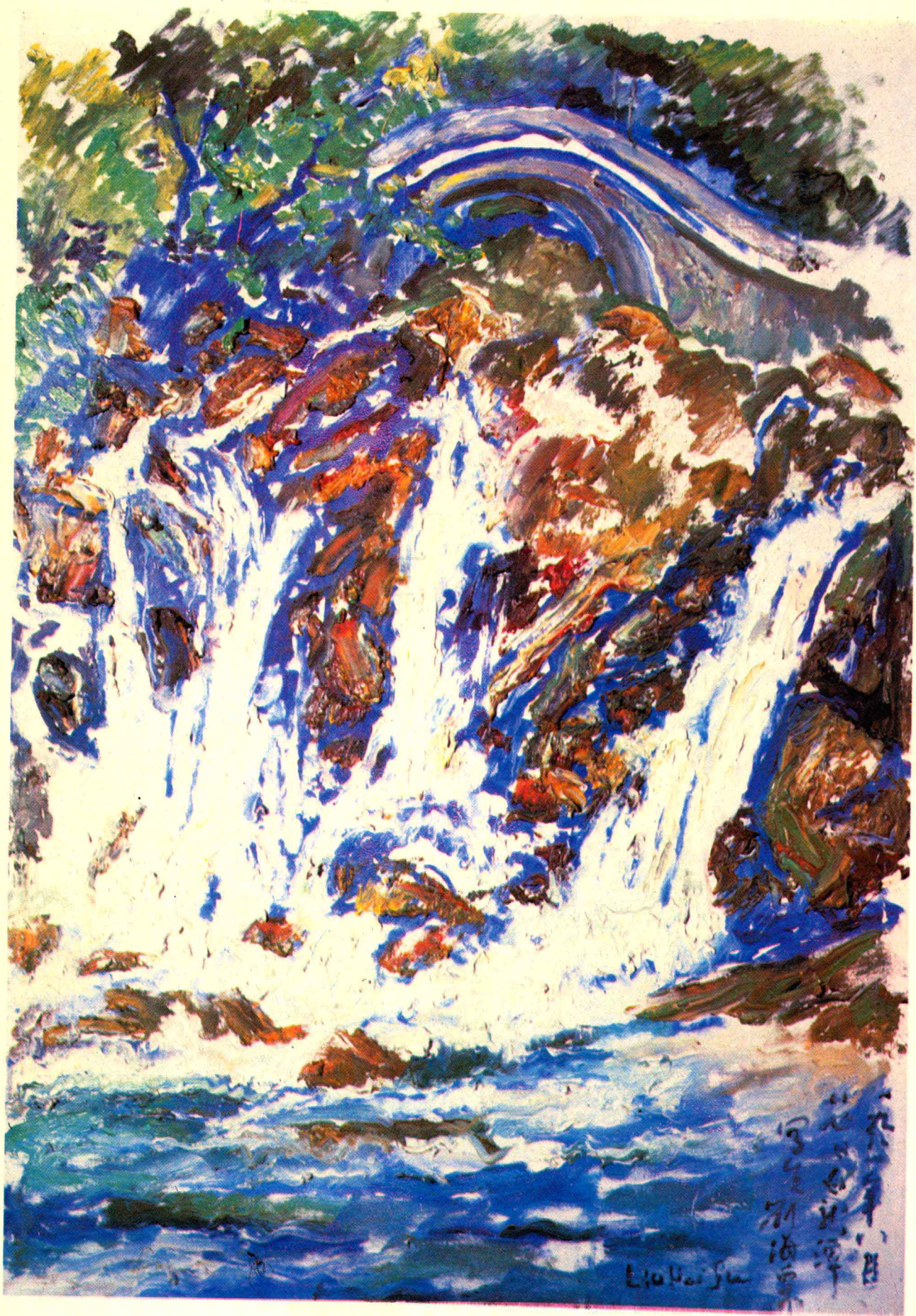
油画作品



威斯敏士达夕照 1935年
(66×91.5厘米)



潮音 1982年



白龙潭 1981年
(99×69.5厘米)



— 过去·现在·将来 1980—81年 (100×184厘米)

李秀实油画作品

春到兴安岭 1971年 (60×180厘米)

