



大师谈艺丛书

周积寅 金建荣 编

刘海粟谈艺录

河南美术出版社

大师谈艺丛书

刘海粟谈艺录

周积寅 金建荣 编著

河南美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

刘海粟谈艺录/周积寅编. - 郑州: 河南美术出版社, 2000.3
(大师谈艺丛书)
ISBN 7-5041-0874-6

I . 刘… II . 周… III . 绘画 - 艺术评论 - 文集
IV . J205

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 18281 号

刘海粟谈艺录

大师谈艺丛书

周积寅 金建荣 编 责任编辑 张同标
河南美术出版社出版 新华书店发行 河南省教委印刷厂印刷
850×1168 毫米 大 32 开本 6.5 印张 162 千字
2000 年 6 月第 1 版 2000 年 6 月第 1 次印刷 印数:1—3000 册

ISBN 7-5401-0874-6/J₀·760 定价:13.50 元

艺术大师刘海粟

刘海粟似乎天生就具备了艺术家的气质与条件，他与徐悲鸿几乎同时是艺坛上驰名的豪杰，虽然出身年月相差不足一岁，出身地距离不过百里，但他们的经历、性格则完全不同。1896年3月16日，刘海粟出身在常州青云坊一个封建大家庭中，他在兄妹中最小，排行老九，父母尤为疼爱。初名槃，字季芳，后取苏轼“渺沧海一粟”词意，改名“海粟”。他的父亲曾参加过太平军，失败后即弃政从商，誓志不仕清室；母亲为清乾隆进士洪吉亮的孙女，豪爽大度，学识深广，对海粟一生有着极为重要的影响。海粟稍长即入其蒙馆读书，“四书”、“五经”之外，《九成宫》、《玄秘塔》、《麻姑仙坛记》等法帖，以及恽南田的花卉、《芥子园画谱》等也都是老师要求他认真学习的课目。后来进入绳正书院，读了卢梭的《民约论》和《拿破仑传》、《罗兰夫人》等新书，使他看到了在传统精华之外的另一个世界，视野大阔。在姑父屠敬山的新派思想的影响下，他欲留学日本，但其父不愿让爱子远离膝下，同意让他到上海周湘主办的布景画传习所里学习。虽然在那里仅半年时间，但使他第一次接触到了西洋绘画，激发了他对西洋画的浓厚兴趣，这是他通往艺术大师道路上的第一步。

他回到常州后，在一个图画音乐专修馆教画，但不久又去上海，创办了中国第一所美术学院——上海图画美术院。当时刘海粟年仅17岁。1921年12月，这位26岁的青年，应蔡元培的函请，登上了中国最高学府北京大学的讲坛，讲演欧洲近代艺术，先

后还在高等师范学校、平民教育社、美术研究会等单位讲演十几次。这次北行,使他结识了当时北平艺坛的众多精英,如陈师曾、王梦白、吴新吾、姚茫父、李毅士等,还拜识了康有为,从康学习书法。在艺术观点上刘海粟接受康、蔡的影响最大。

刘海粟创办的上海美专,虽然得到康、蔡等人的支持,但这个仅十几人的学校在那办校成风的年月里并未引起社会多大的注意,他硬是凭着自己非凡的艺术气质和对事业的信念,在新旧文化的斗争中逐步确立了他在人们心目中的地位。1927年,“四·一二”政变中,他与章炳麟、黄炎培等15人同受通缉,不得不避居日本。在日本,他结交画友,举办画展,开展讲演等活动,声誉鹊起,被日本的艺术大师桥本关雪誉为“东方艺坛的狮子”。1929年,他在蔡元培的帮助下,得到了旅欧三年的学习机会。从时间上看,刘海粟算不上我国早期赴欧的学者,与同时的徐悲鸿相比也要晚十年之久。但他这次欧游所取得的成果是许多画人所难能企及的。他没有踏入某个艺术学校深造或从师于某个大师,提香、伦勃朗、德拉克罗瓦、米勒、塞尚、梵高等名家的杰作是他最好的老师。他与马蒂斯、毕加索、阿孟琼、梵童根、裴那等名画家交游论艺,游历于瑞士、荷兰、丹麦、挪威、埃及、比利时、德国之间,他作了大量写生油画与国画作品,并开办展览,去大学讲演中国艺术,参加国际美术展览会评审委员工作。他的作品曾荣获国际荣誉奖,为巴黎大学教授赖鲁阿称为“中国文艺复兴大师”。显然,他的游欧方式,与徐悲鸿完全不同,徐悲鸿面壁8年苦心修习,刘海粟则交游论艺,宣传中华文化。刘海粟虽然也临习了一些欧洲文艺复兴以来绘画大师的名作,但是,他临习的目的,主要是体察领略名画的技巧与艺术精神气息,而不是详实的依样画葫芦。

1935年,刘海粟载誉归来。从留欧至抗战前夕,是他前半生最得意的时期。在欧期间,积稿三百余幅,巡回展览十余处,使中

国文化“震动全欧”(蔡元培语)。回国后,又两度举办欧游作品展,他的声誉达到了高潮。

刘海粟的绘画注重于个性的挥发,无论是油画或国画都充分地展示着他特有的性格。他喜欢印象派大家莫奈、雷诺阿、西斯莱、塞尚、高更及梵高的作品,这是因为他们的作品能与他豪放的性格和火热的感情相合拍,他凭着天生的灵性默记心诵,将这些名作的精神融汇于自己的创作实践之中。谢海燕曾这样评论他的油画:“有塞尚的永久实在性,而无塞尚的重郁;有梵高的奔放泼辣,而无梵高悲怆震颤之笔;有马蒂斯单纯之韵味,而无马蒂斯的温情感。这些不同之处,表明了他虽为这些大家的作品倾倒,但不落入他们的窠臼,他有自己的主见和判断力,这是个性的表露。他把各大家的精粹吸收了过来,通过他的心脉,即时代精神、民族精神、自我精神的融冶而成为彼独特的艺术了。”^①所以在他绘画中那响亮的色调及“力”与“大”的特质在当时画人中是很难有人可与他比肩的。

平心而论,刘海粟在人物画创作方面是远不如徐悲鸿那样扎实严谨,以至徐悲鸿曾夸下了“待汝十年”的海口。但在风景写生上徐则逊于刘。一个画家总有自己的特长,刘海粟天生的豪放性格与气度决定了他以抒写造化的油画风景称雄画坛。

刘海粟对民族传统的中国画,亦有一定根底。与他喜爱油画风景一样,他的图画最擅于山水画,他的山水初以三石(沈石田、石涛、石溪)为师,特别是石涛的画风更合于他的豪放个性,后来则干脆以自己的感受用笔用墨,创造了一幅幅情感交融的作品。当然,在山水画笔墨技巧及成就上,欲超越石涛这些古哲是极困难的,但他那豪放的气度、奔逸的笔势、敢于创新的精神在民国山水

^① 谢海燕《关于刘海粟》。

画坛上是不多见的。郭沫若在其《九溪十八洞》上题诗云：“艺术叛徒（即海粟）胆子大，别开蹊径作奇画。落笔如翻扬子江，兴来往往欺造化……石涛老人对此应一笑，笑说吾道不孤了。”

与徐悲鸿不同的是，作为中国近代美术和美术教育的拓荒者、艺术大师，刘海粟除以杰出的艺术成就彪炳画坛外，又以自己独特而完整的美学思想体系和美术史论造诣为中国近代绘画美学和美术史论的开创、发展作出了贡献。他关于人体艺术的美学思想精论，在民初人体模特儿的论战中曾震惊中外。他说：“我们要画活模特儿的意义，却能表白活泼泼的一个‘生’字，表现其他自然界的万物，却也都是表的‘生’，却没有人体这样多方面的‘生’……人体有这种顺从和不息的流动，所以就有美的意义，美的真价。因为美的原理，简单说来，便是顺着生的法则。”^①这种对传统伦理美学思想的超越，在民国绘画美学史上是有重大影响的。

1921年至1936年间，刘海粟发表了许多论著和译著，如《日本新美术的新印象》（1921）、《梵高》、《高更》、《马蒂斯》、《特朗》、《毕加索》（1932）、《19世纪法兰西美术》、《欧游随笔》（1935）、《西画苑》和英国T. W. 厄普的《现代绘画论》（1936）。仅《西画苑》就是三大册附有丰富图片的简明西洋美术史，介绍文艺复兴到当代的艺术的发展。他的《欧游随笔》，对于欧洲艺术界的锐利的观察，伟大作品的批评和解释，近代和古代的艺术家的访问和凭吊，叙述精详，是不可多得的艺术考察的创作，故在当时有人认为“在中国，像这样详细介绍欧洲艺术的作品，是前所未有的”。^②问题还不只在于刘海粟出版了多少书，介绍了多少欧洲艺术家及其作品，重要的是，他的表现主义美学观，俱渗透于这一系列的著作

① 刘海粟《上海美专最初十年的回顾》。

② 朱金楼、袁志煌编《刘海粟艺术文选》。

之中。可以说,中国美术表现体系及其理论的进一步确立是他开始的。

早在私立上海图画美术学校时期,刘海粟就提出了“表现个人高尚人格”和“表现国人高尚人格”的表现论主张,是为刘海粟表现美学思想的雏形。此后他又作了一系列的进一步发挥。如他主张“美术表现人生,也是为人生而表现”。“任何一种艺术,必先有自己的创造精神,然后才能表现自己的生命。若处处都是崇拜模仿,受人支配,则他表现的必不是自己的生命。”“艺术之表现在尊重个性。”“艺术创造是自我感受的综合表现。”反对“照抄实在的外形”,所以他主张“想作画家、雕刻家,就要爽爽快快的大胆说,我要作自然的父亲,要作开辟时代的伟大思想家,要作开辟时代的伟大艺术家”。他将艺术表现视为艺术创造的激情冲动,要“内部的激动越强越好,越深刻越好”。这基本形成了他表现论美学思想的核心。或许这也正是“大师”成功的奥秘所在。

刘海粟还是位出色的美术史论家,近代美术史论的先驱之一。他对艺术史有着独到见解:“一部艺术史,即是一部创新的历史。”他的观点与其著史的方法是一致的。他的《国画苑》与《西画苑》,即为两部有创见的简明中、西方绘画史。他的观点洒脱,认为“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,万不可持偏一之见,蹈前人宗派之弊,而自绝其途”。时代艺术“是随生命与实在而变化,常超越以前之传统,而不断演进,此乃艺术思潮之进步,艺术史具有之价值亦在乎此。至艺术史之实质,亦即美术价值的演进的历史,又不待智者而者也”。本着这种超越观点,他对艺术史畅发了不少新颖创见,从统摄艺术史趋势入手,敏锐把握着美术发展的时代大脉搏。

在艺术教育上,刘海粟的办学风格与他的艺术风格一样洒脱。他不笃守一种体系,也不为自己的主义设计人才。他在实践中摸

索和改善艺术教育手段,因而没有一成不变的教学体系和方法。但可以说“宏、约、深、美”^①是他艺术教育的特色。当然,这是他受蔡元培美育思想影响,“思想自由、兼容并包”所形成的艺术教育大家的风度。试比较刘海粟与徐悲鸿培养的出色学生,就可以发现截然不同的特征。徐悲鸿的弟子绝大多数都是在写实功力上扬其所长;而刘海粟的弟子,诸如王济远、倪貽德、杨秋人、阳太阳、潘玉良、刘抗、周多、段平佑等则以各种风格显其所创。刘海粟随学生各尽所能,自由发展,而不必耿耿于老师的覆辙,不能不说是宽宏达约的艺术教育家。以至在人才的聘用上也同样豁达。对有造诣的教师,基本上是“欲去则不留,欲来则欢迎”。^② 刘海粟任人唯贤的作风,为上海美专的迅速崛起创造了条件。值得一提的是,1935年刘海粟大胆启用了年仅26岁尚未显名画坛的谢海燕担任教务长,这在名家荟萃的上海美专爆出了不小的冷门,后来的历史证明,刘海粟确是慧眼识才,棋高一筹。

阮荣春

(选自《中华民国美术史》)

① “宏、约、深、美”是蔡元培为上海美专所题。

② 关良自述,陆关发整理《关良回忆录》。

目 录

艺术大师刘海粟	(1)
第一章 创作实践论	(1)
一 用笔	(1)
二 用墨	(7)
三 用水	(8)
四 设色	(10)
五 构图	(16)
六 题跋	(18)
第二章 创作思想论	(32)
一 创新与传统	(32)
二 师法造化论	(44)
三 表现与再现	(57)
四 激情 生命 人格 个性	(60)
五 诗书画	(64)
六 学识修养	(68)
第三章 鉴赏品评论	(78)
一 谈六法	(78)

二	意境	(97)
三	艺术的价值	(100)
四	画史画家	(105)
五	姊妹艺术	(164)
第四章	美术教育论	(173)
一	说人体	(173)
二	教与学	(183)

第一章 创作实践论

一 用 笔

笔法之繁简工拙,常在格局色彩之外。宋人千笔万笔,无笔不简;元人寥寥数笔,无笔不繁。((《笔墨练习》))

笔墨是什么呢?就是完成表现画面的东西。没有笔墨就不能表现。有这个笔墨就可以表现意境与形神。形神、意境不能单独存在,一定要通过笔墨才能表达出来。所以谢赫把骨法、用笔两者合为一起。((《海粟画语》))

国画全由点线面三者构成。点,按通常的理解碰到纸,压笔一次,便成一点。其实,细看名家之作,一点并不等于压笔便了结的,还要在用笔上有回旋,点是否可以理解为压缩了或凝结了的线呢?至于两点皴,实已集成线,决不光赖点在起作用。

面,主要是赖线的组合,点总是在起辅助作用。线的交织、重叠成披麻皴,南宗皴法以此为宗,它起源于现实。南方气候温湿,林木茂盛,雨水较多,经前人观察提炼,逐步形成这种皴法。北宗多用斧劈皴法,形成原因,也与地貌、山岩、气候及画家的气质有关,此类画家看上去用笔锋在纸上砍成,虽然成面,但构成的基础、

联络各块面之间的盘络,仍是线条在起作用。

我们从表面上看不外乎曲直两种弧线实质是曲线的一种。但是,通过线条的逆往、粗细、往来、徐疾、收放、起伏、聚散、刚柔、滋润、轻重、厚薄、浓淡、伸缩、扬抑,才能变化无穷,传模自然和人物。

线条要练到一定的程度,才能雄而不野,畅而不滑,灵而不浮,粗犷而不失逸气,满不臃肿,拙而弥隽,简可胜繁。这功底要毕生苦练,“曲不离口,拳不离手”才能使线条产生音乐的节奏感和旋律美。(《黄山谈艺录》)

外国同样注重线条。但中外画家对线条的理解不尽相同……挺拔的线条能使人振奋,水平线条能使人恬静,断线能使人心绪不安,柔和的线条能使人引起冲淡深远之感,斧劈皴以冲突的断线为主,行笔风快,容易引起人豪放壮阔之情。这仅是一般而言,不能绝对化。

论及用笔的钩、皴、擦、染等方法,宋代画家郭熙在《林泉高致》一书中有很好的说法,可以参考。用笔之法不能仅从绘画上取得,也要从书法上探求,写字可以锻炼意志铸品质,开拓心胸。甚至于有可以配合体育运动的强身效果。练字可谓有利于身心书画,一箭双雕,无妨大练特练。画家不工书,题款也不耐看,甚至破坏画面的美感。

练书最好先要写篆,甲骨、金文,有了底子之后再写碑。等到字的间架结构弄熟了,善行中锋,有了腕力,再学行书、草书,落笔不俗,格调就高。练字必须悬腕,手提起笔稍快,可致逸荡,不会枯弱。腕力足,字有气度,作大幅画也有回旋的余地。练之既久,笔仿佛成了自己身上的一个器官,仿佛有神经能听命于大脑,才算熟练。

练字首先要会执笔。执笔的方法,无非是虚拳实指,用指尖握

紧,食指、中指、无名指层累而下,指背园密,无名指用力应与姆指相等,才有可能出现四指争力的笔势。写小字可稍近笔底,字愈大愈得握,因为指尖力大,笔力才健。

指使笔,腕使指,肘使腕,而指腕肩均听役于右体,左体要支援右体,下体要支援上体,方能倾全身之力送到笔锋上。为了力足神旺,两脚着地,脚趾及踵部牢牢地站在地上,下体既实,才能运上体之虚,左手可放在桌上,或可按在纸上,才能左实右虚。(丁涛《刘海粟传略》)

“从古人入,从造化出”的妙境,仍须借笔墨以达到。而运用笔墨,先须注意运腕,运腕以书法入手。昔石涛说过:“腕若虚灵,则画能折变。笔若截揭,则形不痴蒙。腕受实则沉着透彻,腕受虚则飞舞悠扬,腕受正则中直藏锋,腕受仄则欹斜尽致,腕受疾则操纵得势,腕受迟则拱揖有情,腕受化则浑合自然,腕受变则陆离诡异,腕受奇则神工鬼斧,腕受神则川岳荐灵。”这段话正是他自己的说法,石师画笔墨虚灵神情飞扬,正是他运腕超脱的结果。(《海粟画语》)

腕不悬起,伏于案上,运动余地,全在上,且笔管斜向右肩,笔锋在画的边缘,横竖取偏锋,必然力弱。手腕提起,从腕到肘的部位叫“肱”的,横在前方,筋才能扭紧,力才能用上。古人说的鹅掌拨水,鸟脚画地,便是此理。

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

把书法和掌握用笔结合起来。笔笔中锋,看起来就有气势,有

力量,有韵味。((《海粟画语》))

骨法是造型的能力,着重在手眼的训练。用笔,就是用具体的线去表现画面,着重在工具的使用训练。((《海粟画语》))

作画运腕的力量,不特见于笔墨达到处,而且要见之于笔墨未到处。东坡云:“此竹数寸耳,有寻丈之势。”可说明此理。不是运腕超脱,哪能到此?((《黄山谈艺录》))

作画每笔之间,要相互呼应,只要笔锋在线条的中间,怎么下笔都有力,为了取正锋,要善于用回腕和斜腕,偏锋则多用斜腕取之。笔正锋藏,笔斜锋出。

运笔之道,前人文章一大堆,总结起来是五条:

一叫留,如屋漏痕,横竖线条力匀而藏锋;

二叫平,如锥画沙,看不出起止迹象,如行在地上而不见脚印,力透纸背;

三叫圆,如折股钗,曲折处取圆势;

四叫重,如高山坠石;

五叫拙而自然,如墙上裂缝,看不出布置之巧。

笔贵流畅,为什么反而要留呢?

留,并不是滞塞。不留,难免轻浮、狂燥、粗放、忙乱,每画到线条尽处,墨到笔未到,就松了劲,走了气,米元章说:“无垂不缩,无往不收。”意思是说竖线过纸,到尽头时,笔要向上收缩,横画将尽,笔应向起点方向收缩,笔力才会厚重。古人说到运笔,要如逆水撑船,担夫争道,前者逆进,后者涩进。逆和涩并不矛盾。

笔忌板实,为什么要平呢?

艺术贵含蓄,要有内在的东西,安详平和,精神内蕴,出于天然,愈看愈有味才好。剑拔弩张,乍看有气势,愈看愈荒率、造作,无雍容博大之气,哗众取宠,终非上品。

什么叫圆,就是免生圭角,支离破碎。

中国戏曲中的舞蹈动作,趋马、高手、鹞子翻身、虞姬舞剑、孙悟空耍金箍棒,处处圆,美感无限,可以会意。歌唱家要字正腔圆,音色才美,同样对我们有启发。

前辈名家作画,写到峥嵘怪石,槎牙古树,枯藤苍苔,早有棱角,有倾斜,形不圆而意圆,转折停匀,笔趣之美,仍在于圆。

什么叫重?

高山坠石,又险又猛,这是一种厚重美,只有坚韧强劲,才能克服笨拙混浊,枯槁脆弱,顽钝荒疏,唐人铁线篆、楷书均以厚重取胜,使人看了其重为金而不失其柔润,其厚如铁有婉秀之气弥漫于画外,重而有则,其重尤贵,便是此意。

为什么要拙?

拙与巧相对而言,巧的东西乍看甚美,久则味浅,拙的东西乍看很笨,细细琢磨,久而觉得其美。作画由生而熟,熟极怕俗,救巧以拙,等到如板桥说的“画到生时是熟时”,熟中有生,已经走过漫长的道路了。墙壁开裂,其痕起止自然,不见人为之巧,画要巧到看不出巧,不逞才使气,一味霸悍,斯境要从劳动实践中取得。

中国画首重笔墨线条,从古代遗存下来的画迹考之,长沙出土

的晚周帛画,就已树立了国画以笔墨线条为主的基础。晋朝顾恺之的《女史箴图卷》,我曾在英国伦敦博物馆看到,虽然施以薄彩,但似以笔墨线条为重心的。南北朝时代,因受外来文化及少数民族文化的影响,中国绘画,曾有一度出现了浓艳的彩色,迄至盛唐,渐臻纯净成熟的境界,树立了民族独特的画风。但王维、张璪等人,又倡导了水墨。王维《山水诀》开头就说:“夫画道之中,水墨为上。”一言道破,何等大胆。千余年来,水墨画成为中国绘画的本色,这一见解,是非常卓绝的。我们知道雕塑以单色具有最高度的艺术性,西人亦早知之,雕塑既然可以摆脱色彩,那么绘画何独不能只用水墨表现呢?这是一样的道理。

中国绘画,尤其是中国山水画,贵乎通过画家理智和情感作出写意笔墨来,以臻洒落之极致。李公麟的白描,二米的水墨,达到了纯净无垢的至境,绘画到了这个境地,则一切杂质涤荡无遗,已脱尽取悦低级趣味之色相。只有这样的绘画,才能使读者默识心会,欣赏妙相妙音之趣。它已经不是绘画的本来领域,超绝于画面之外,给人以一种不可言传的愉悦和安慰。如果只是描头画角,单求浮面的形似,结果画家不过做了自然之奴仆。中国画以水墨为上,重用墨,重线条,其原因就在于此。但也有间作浅绛青绿,这也像雕塑家之偶施淡彩,特聊以提示色彩的韵味的。古来遗品中如:展子虔、李思训父子、刘松年、赵伯驹、赵伯骕、赵子昂、钱选,以至董其昌等人的青绿著色作品,没有一件不是这样的。如果要讲到线条的美,即是极工细的线条如黄筌、崔白、吴元瑜、宋徽宗以及仇十洲、陈老莲的,哪一根线条不是达到音乐的意境呢?因此,中国绘画,无分南北宗,无分水墨与设色,无分工笔与写意,更无分山水、花卉与人物、翎毛,都需要注意笔墨线条与神韵的。(《谈谈中国画》)