

南 華 大 學

美學與藝術管理研究所

碩士論文

劉海粟山水畫風格演變之研究

Research on the style development of Liu hai su's Landscape—paintings



研 究 生：曾西蓉

指 導 教 授：張權教授

中華民國九十六年十二月七日

南 華 大 學

美學與藝術管理研究所

碩 士 學 位 論 文

劉海粟山水畫風格演變之研究

研究生：曾西蓉

經考試合格特此證明

口試委員：孫東
羅雪蓉
張 捷

指導教授：張 捷

系主任(所長)：羅雪蓉

口試日期：中華民國九十六年十二月七日

摘要

劉海粟（1896～1994）江蘇常州人，中國近代有名的美術教育家更是傑出的藝術家，一生經歷豐富，跨越一個世紀。1912年創立的上海圖畫美術院，創辦中國第一本美術雜誌，開男女同校學習之先河，在藝術方面的著作豐富。

本文探討劉海粟的山水畫風格之演變，採用歷史研究法、理論分析法、訪談法、綜合歸納法加以研究，不但以劉海粟山水畫風格形成為主，也探討其風格的形式與內容。從第二章起以如何影響他畫風的主要因素，包括劉海粟個人的個性、生平、背景、師承、交遊情形、婚姻狀況等。

第三章中深入探討他一生中之思想源流，如何受傳統觀念與歷代畫家的影響，並師法古人、師法造化與兩次歐遊，學習西洋繪畫，了解西方印象派與後印象派，創作出以西融中、異質同構的獨特表現方式。他十上黃山，並以黃山為主題創作大量潑彩寫生畫，探討說明他如何獲得黃山的創作靈感來闡述寫生的重要。

第四章將劉海粟山水畫分成奠基、發展、創作三個階段以探討其演變過程，整理其各期的畫風。分析山水畫的風格包括主題、構圖、造形、筆墨、色彩、空間佈置的形成因素與內涵並加以比較，他的潑墨與潑彩畫風格特殊，在晚期創作出屬於民族化的潑彩畫。其風格之形成背景、風格之形式與內容，均詳加分析解讀。

總括第五第六章中作出結論，歸納出劉海粟的山水畫是從傳統出發，以黃山為主題，融合中西，運用色彩與潑墨潑彩潑水交互運用所產生的一種繪畫風格。他重視色彩、重視寫生、重中西的融合，劉海粟的山水畫有極大成就，在中國美術史佔一席之地，在當今水墨畫壇是具影響力的。

關鍵字：山水畫、風格、劉海粟

Abstract

Haisu Liu (1896-1994), born at Chang-chou in Chiang-su, is a contemporary world-famous Chinese painting master as well as an art educator. He had considerable experience and his lifetime spanned almost a century. In 1912, Liu founded China's first art school, Shanghai Painting Art Academy, launched the first art magazine, and pioneered the establishment of co-ed schools; additionally, he was highly productive in artistic works.

This study is aimed at probing into the development of Haisu Liu's landscape painting styles. This research is conducted with historical research, theory-analysis, interviews and synthesis-induce. Not only the formations of Haisu Liu's landscape painting style are focused, but the forms and contents of his style as well. In Chapter Two, the main factors affecting his style of painting are discussed, including Haisu Liu's personal characters, entire career, background, learning, companionship, and marriage.

Chapter Three is intended to further explore the origin and development of his thoughts on his lifetime painting— influenced by previous art masters of different dynasties and learning from the ancients as well as his teachers. He also did detailed research into Western Impressionism and Post Impressionism after two visits to Europe for learning of Western painting. Afterwards, he created and displayed a unique painting style by combining traditional Chinese painting methods with Western techniques. Besides, he had ascended the mountain, Huang-shan for ten times and made 'splash-color sketch' on the subject of the mountain, which expounds how his artistic creation was inspired from Huang-shan and accentuates the significance of sketch.

In Chapter Four, Haisu Liu's landscape paintings are divided into three stages, fundamental, developmental and creational, as a basis for discussion. The data on Haisu Liu's various landscape painting styles of different stages, including the theme, composition, shape, ink, color, and spatial arrangement, are collated to analyze and compare. His 'splash-color painting' is exceptional and expressive of national features created in Liu's late years. The formative background, style, and content of this unique painting are all interpreted afterwards.

Haisu Liu's landscape painting style is concluded in Chapter Five and Six, beginning with traditional techniques on the subject of Huang-shan, blending Chinese painting style with Western ones, and employing color, ink, and splash-color to produce the interplay between them. He regarded the brilliance of color, the presentation of sketch, the integration of Eastern and Western aesthetics styles in his painting. Haisu Liu is distinguished for his landscape paintings and holds a prime position in Chinese art history. His works indeed exert a great influence in contemporary art painting circles.

Keyword: landscape 、 style 、 Liu-Hai Su

目錄

第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 文獻探討與研究的重要性.....	3
第三節 研究方法步驟與限制.....	5
第二章 劉海粟的生平與時代背景.....	11
第一節 劉海粟之生平事略.....	11
一、劉海粟的生平.....	11
二、劉海粟的美術教育.....	12
三、劉海粟的學術著作	13
四、劉海粟的殊榮.....	14
第二節 劉海粟之個性師承交遊婚姻.....	15
一、劉海粟的藝術個性.....	15
二、劉海粟的師承與交遊.....	22
三、劉海粟的百年婚姻.....	37
第三節 劉海粟之學習時代背景與藝術生涯.....	41
一、劉海粟的學習時代背景.....	41
二、劉海粟的藝術生涯.....	43
第三章 劉海粟山水畫之源流.....	49
第一節 元明清山水畫概述.....	49
一、元代之山水畫.....	49
二、明代之山水畫.....	54
三、清代之山水畫.....	58
第二節 元明清山水畫美學觀對劉海粟山水畫風格之影響.....	63
一、延續傳統另創新機.....	65

二、劉海粟繪畫風格的思想體系.....	66
第三節 劉海粟山水繪畫分期.....	80
一、奠基階段（1912—1949）.....	80
二、發展階段（1950—1976）.....	85
三、創作階段（1977—1994）.....	91
第四章 劉海粟山水畫風格研究與分析.....	103
第一節 劉海粟山水畫創作內涵.....	103
一、師法古人師法造化.....	103
二、融合中西的藝術觀.....	112
三、藝術是不斷的創造.....	120
四、創新潑墨潑彩形式.....	122
第二節 劉海粟山水畫風格探討.....	123
一、山水畫結構分析.....	125
二、山水畫之造形.....	133
三、山水畫的設色.....	154
四、山水畫的空間與位置.....	159
第三節 劉海粟山水畫風的流變.....	174
一、早期山水畫風格（1912—1949）.....	174
二、中期山水畫風格（1950—1976）.....	178
三、晚期山水畫風格（1977—1994）.....	186
第五章 劉海粟山水畫藝術成就與在中國美術史的地位.....	199
第一節 劉海粟山水畫藝術的成就.....	199
一、劉海粟的潑墨潑彩山水畫.....	200
二、以書法之筆法入畫.....	205
三、創立以黃山爲主題的山水畫.....	206
四、重新建構六法的重要性.....	208

五、中西融合異質同構的繪畫形式.....	211
第二節 劉海粟山水畫在中國美術史的地位.....	216
一、山水畫重顏彩.....	216
二、山水畫重視寫生.....	217
三、黃山爲繪畫殿堂.....	218
第三節 劉海粟山水畫的研究發現.....	218
第六章 結論.....	221
參考書目	227
附錄一 劉海粟生平年代表.....	229
附錄二... 劉海粟的榮譽.....	236
附錄三 劉海粟的出國紀錄.....	239
附錄四 劉海粟年代畫作表.....	241

圖目次

圖 2—1 清奇古怪圖.....	17
圖 2—2 燕園圖.....	26
圖 2—3 雪景山水圖.....	26
圖 2—4 言子墓圖.....	26
圖 2—5 黃山圖.....	31
圖 2—6 北京前門圖.....	31
圖 2—7 天壇圖.....	31
圖 2—8 溪山松風圖.....	34
圖 2—9 遙山過雨圖.....	34
圖 2—10 放鶴亭圖.....	34
圖 3—1 漁父圖.....	52
圖 3—2 青卞隱居圖.....	52
圖 3—3 山水清音圖.....	62
圖 3—4 遊華陽山圖.....	62
圖 3—5 黃山圖.....	62
圖 3—6 夜坐圖.....	64
圖 3—7 春山伴侶圖.....	64
圖 3—8 高逸圖.....	64
圖 3—9 松巖樓閣圖.....	64
圖 3—10 古樹村煙.....	64
圖 3—11 仿王蒙夏日山居圖.....	64
圖 3—12 富春山居圖.....	68
圖 3—13 仿黃公望山水圖.....	69
圖 3—14 漁莊秋霽圖.....	70
圖 3—15 水竹居圖.....	70
圖 3—16 滄洲趣圖.....	72
圖 3—17 仿張僧繇山水圖.....	73
圖 3—18 仿董文敏沒骨山水圖.....	73

圖 3-19 山路松聲圖.....	75
圖 3-20 墨葡萄圖	76
圖 3-21 榴實圖	76
圖 3-22 石榴圖	76
圖 3-23 葡萄圖.....	76
圖 3-24 仿石濤梅花書屋圖.....	78
圖 3-25 臨石濤松壑鳴泉圖.....	78
圖 3-26 江天山色圖.....	79
圖 3-27 仿石濤山水圖.....	79
圖 3-28 九溪十八澗圖	82
圖 3-29 言子墓圖.....	82
圖 3-30 三位一體圖.....	82
圖 3-31 放鶴亭圖.....	82
圖 3-32 瑞士勃朗崖圖	83
圖 3-33 飛瀑圖.....	83
圖 3-34 群牛圖	85
圖 3-35 鬥雞圖.....	85
圖 3-36 黑虎松圖.....	86
圖 3-37 金盞黑虎松圖.....	86
圖 3-38 黃山西海門圖.....	87
圖 3-39 洞庭漁村圖.....	87
圖 3-40 莫厘峰縹緲圖.....	87
圖 3-41 太湖勝概圖.....	87
圖 3-42 富春江嚴陵瀨朝霧圖.....	88
圖 3-43 莫干山劍池圖	88
圖 3-44 廬山青玉峽圖.....	88
圖 3-45 黃山散花塢雲海圖.....	89
圖 3-46 黃山西海門圖.....	89
圖 3-47 黃山平天砭圖	89
圖 3-48 黃山清涼台圖.....	89

圖 3—49 黃山雲海奇觀圖.....	91
圖 3—50 象鼻山公園題匾	93
圖 3—51 桂林伏波山題刻.....	93
圖 3—52 黃山獅子林圖.....	94
圖 3—53 立雪臺晚翠圖.....	94
圖 3—54 散花塢雲海圖.....	94
圖 3—55 煙昏霧暝千里雪圖	95
圖 3—56 黃山松圖.....	95
圖 3—57 黃山光明頂圖.....	98
圖 3—58 雷瀑奔騰圖.....	98
圖 3—59 可以橫絕西海巔.....	98
圖 3—60 裂壁千仞圖.....	98
圖 3—61 潑彩黃山奇峰圖.....	101
圖 3—62 黃山萬壑奔騰出圖.....	101
圖 3—63 奇峰白雲圖.....	101
圖 3—64 滿江紅圖.....	101
圖 3—65 裂壁雲嵐石筍寒圖.....	101
圖 3—66 憶寫黃山圖.....	102
圖 3—67 潑彩黃山圖.....	102
圖 4—1 擬韓晉公五牛圖.....	107
圖 4—2 石筍砭風雨際會圖.....	112
圖 4—3 裂壁千仞圖.....	112
圖 4—4 太湖療養院雪景圖.....	114
圖 4—5 陽朔圖.....	114
圖 4—6 聖維克多山圖.....	116
圖 4—7 聖維多利亞山圖.....	116
圖 4—8 日本橋睡蓮池圖.....	117
圖 4—9 日出印象圖.....	117
圖 4—10 巴黎聖母院夕照圖.....	117
圖 4—11 威尼斯圖	117

圖 4-12 麥田裡的烏鴉圖.....	118
圖 4-13 星夜圖.....	118
圖 4-14 向日葵圖.....	118
圖 4-15 向日葵圖.....	118
圖 4-16 生活的歡樂圖.....	120
圖 4-17 餐桌圖.....	120
圖 4-18 孤松圖	130
圖 4-19 朱松圖.....	130
圖 4-20 韓熙載夜宴圖.....	135
圖 4-21 秋原獵騎圖.....	135
圖 4-22 溪流中斷石圖.....	139
圖 4-23 仿米家山水圖.....	139
圖 4-24 仿米家山水圖.....	141
圖 4-25 仿古山水圖.....	141
圖 4-26 震澤漁民圖.....	143
圖 4-27 梅園雪霽圖.....	143
圖 4-28 葫蘆圖.....	143
圖 4-29 艷鬥漢宮春圖.....	143
圖 4-30 黃山獅子峰圖.....	144
圖 4-31 黃山人字瀑圖.....	144
圖 4-32 八達嶺長城圖.....	145
圖 4-33 龜頭渚勁松圖.....	145
圖 4-34 黃山溫泉圖.....	145
圖 4-35 北京天壇圖.....	145
圖 4-36 鵲華秋色圖.....	151
圖 4-37 黃山散花塢雲海圖.....	158
圖 4-38 散花塢圖.....	158
圖 4-39 黃山天門坎圖.....	159
圖 4-40 黃山獅子林圖.....	159
圖 4-41 奎文閣圖	165

圖 4-42 岱廟牌坊圖.....	165
圖 4-43 散花精舍寫夢筆生花圖.....	167
圖 4-44 潑彩黃山圖.....	167
圖 4-45 夢筆生花圖	167
圖 4-46 憶寫黃山第一峰圖.....	167
圖 4-47 始信峰石壁圖.....	168
圖 4-48 黃山雲海圖.....	168
圖 4-49 黃山實景.....	170
圖 4-50 雲山飄渺圖.....	170
圖 4-51 松濤呼嘯圖.....	171
圖 4-52 獅子頂圖.....	171
圖 4-53 西湖高庄寫生圖.....	177
圖 4-54 仿唐六如橫雲松崖圖	179
圖 4-55 仿唐六如橫雲松崖圖(部份)	179
圖 4-56 廬山含鄱口潑墨圖.....	179
圖 4-57 仿米家山水圖.....	180
圖 4-58 董玄宰沒骨山水圖.....	181
圖 4-59 潑彩山水圖.....	181
圖 4-60 黃山散花塢圖.....	182
圖 4-61 杭州靈隱圖.....	182
圖 4-62 無錫太湖圖.....	183
圖 4-63 江山如此多嬌圖.....	183
圖 4-64 黃海一線天奇觀圖.....	186
圖 4-65 青龍潭之秋圖.....	187
圖 4-66 裂壁千仞圖.....	187
圖 4-67 石筍砭雲松圖	189
圖 4-68 黃山白龍橋圖.....	189
圖 4-69 黃山光明頂實景.....	190
圖 4-70 黃山光明頂圖.....	190
圖 4-71 曙光普照乾坤圖.....	191

圖 4—72 曙光普照神州圖.....	192
圖 4—73 黃山北海實景.....	193
圖 4—74 天海滴翠圖.....	193
圖 4—75 黃山天下無圖	194
圖 4—76 黃山松圖.....	194
圖 4—77 黃山人字瀑實景.....	195
圖 4—78 迎客松實景.....	195
圖 4—79 黃山玉屏樓實景.....	195
圖 4—80 黃岳人字瀑圖	195
圖 4—81 山水徐將軍圖.....	195
圖 5—1 黃山雲海寫生圖.....	219
圖 5—2 黃山筆架峰實景.....	219

第一章 緒論

本文以劉海粟的山水畫風格演變為探討的主題，劉海粟繪畫藝術經歷了一個世紀之久，他一生投身於藝術教育事業的開拓和新美術運動的實踐。雖然風波不斷，遭遇不幸事件，但執著於藝術創作，尤以油畫和山水畫方面的成就非凡。本章首先闡釋研究動機與目的，其次論述文獻探討與研究的重要性，繼而說明主要引用資料與研究方法，最後解析研究步驟與研究限制。

第一節 研究動機與目的

2006年3月16日藝術大師劉海粟誕辰110周年紀念活動在北京炎黃藝術館隆重舉行。這是由中國文化報社、常州劉海粟美術館、炎黃藝術館聯合主辦，中國文化報《企業文化》與國際交流部承辦，浙江慈溪大德岑其書畫藝術館獨家協辦“滄海胸懷、丹青一粟”紀念藝術大師劉海粟誕辰110周年的作品展覽暨研討會。藝術界、收藏界人士與劉海粟的兒子劉麟、劉虯及女兒劉蟾共聚一堂，以研討會的形式緬懷這位中國美術教育的先驅，同時展出18幅國畫精品。研討會中評論家、名畫家冠蓋雲集，分別對劉海粟的藝術人生及偉大成就作了回顧和新的評價。一致認為劉海粟是中西新美術運動的拓荒者、中國新美術教育的奠基人，為中國的美術教育做出了傑出的、不可替代的貢獻。

一、研究動機

劉海粟(1896~1994)這位傑出藝術教育家與名畫家，在百歲的藝術生涯中，雖然歷經重大的轉折和起落，但始終抱持著堅定的繪畫理念是值得欽佩的。筆者從事藝事實踐已多年，曾二上黃山，對以黃山的地形地貌做為山水畫的題材有頗多心得，而以黃山為題的畫家不乏其人，但劉海粟一生十上黃山，創作了大量的黃山畫，他的繪畫表現是深入的，他如何與黃山亦師亦友，其黃山畫風是如何形成的？

在開拓中西畫法的過程中，油畫與山水畫的形式與內容上加以融合，形成自己的獨特風格，他是如何經營中西融合、異質同構的繪畫方式？在創作潑墨潑彩

大量作品中，他的作品形式特殊，其過程中是如何演變的？風格的研究可以從他的背景個性、師承情感、審美素養中去探究。對風格的形式與內容之研究，更帶來無窮的助益，這些都吸引筆者想要努力以探究竟的。

“大”與“力”是人們對海粟作品的評論。畫家若沒有一種豪放而豁達的胸襟，沒有一種對藝術鍥而不捨、堅韌不拔的意志，是不可能這樣成就的。

有鑒於此，筆者有感於劉海粟之山水繪畫藝術之成就，故以《劉海粟山水畫風格演變之研究》為題，擬做出有系統的研究，遂於 2006 年 7 月前往上海劉海粟美術館參觀訪問，蒐集有關劉海粟的著作，包括劉海粟本人之著作，出版社出版之書籍、期刊、畫集、研究報告，並與美術館研究部主任沈虎進行晤談，從劉海粟個性、繪畫歷程到晚年潑墨潑彩山水發展有一個大致上的了解。

二、研究目的

劉海粟有“藝術叛徒”的稱號，非議與頌揚、苦難與輝煌跟隨他一生，也是一位爭議性人物。他為清末民初的美術教育開創新生，有多項創舉，包括辦理中國第一份美術月刊、開男女合校之先。一生為開拓中國畫的新領域，吸收西畫優點，為中國畫不斷注入新的精髓；在山水畫方面的成就同時又影響他的油畫創作，發展為中西融合、異質同構的筆墨形式。到晚年在山水畫方面運用大潑墨、大潑彩的形式表現，這些都突顯他的與眾不同。筆者對本文的研究目的，大致歸納為下列數項：

- (一) 探究劉海粟的生平、背景、師承、交遊，編製劉海粟生平年表與作品編年之整理歸納，以供往後研究者參考之用，他的個性如何對他的山水畫風格產生影響？他如何成為近代美術教育事業的奠基人，譽滿中外的傑出美術教育家?!
- (二) 分析劉海粟如何運用以西融中、異質同構的方式？他如何由傳統走向現代，如何反映時代的面貌，他如何結合石濤與西方後期印象派畫家等人的畫風，並且在中國山水畫領域中產生的變化?!
- (三) 闡釋劉海粟各時期山水畫演變過程，分析探討其山水畫中的構圖、造形、筆墨、色彩、空間的形成因素與它的內涵，深入瞭解其特色。
- (四) 瞭解劉海粟潑墨與潑彩畫風格之背景，風格的轉變隨著個人思考而轉

變，並分析其潑墨與潑彩風格之形式與內容做為技法表現之重要參考。

(五) 探討黃山如何成為劉海粟筆下創作的泉源？他十上黃山，對黃山的摯愛，帶給他源源不絕的靈感，山水畫中約八成以上都是以黃山為題材，劉海粟黃山畫的創作觀是如何形成的？黃山為何是畫家必到之處？

(六) 詮釋劉海粟山水畫在當今水墨畫壇的成就與影響，在中國美術史的地位，提出可供參考與討論的議題。

第二節 文獻探討與研究的重要性

研究之初，對劉海粟之相關著作先進行了解，記載他一生事跡之著作與相關之文章頗多，唯對山水畫風格之探究並沒有一個有系統的整理，筆者認為有深入研究之必要，遂著手進行蒐集。

一、相關文獻探討

在國內對劉海粟的研究，目前尚付之闕如，而在海峽對岸的大陸，對劉海粟的研究可以說已然蔚成風氣，2006年3月16日北京炎黃美術館所進行“紀念劉海粟 110 週年研討會”，參與該會的學者提出了相關論文。因此有關劉海粟的資料預期到中國大陸蒐集應比較完整。

筆者前往《上海劉海粟美術館》(上海市虹橋路 1650 號)做蒐集資料的工作，與美術館研究部主任沈虎進行晤談，沈虎一生追隨劉海粟，對劉海粟有深刻的認識，曾對劉海粟晚年作潑墨潑彩山水畫提出了見解，目睹劉海粟將墨與水大碗大碗的潑灑於紙上，氣魄之大，令人驚嘆。本次晤談筆者獲得相當多的資料也驗證一些相關論點，而且建立起對劉海粟山水畫風格研究之肇因。

筆者所蒐集的資料中包括劉海粟的生平、個性、婚姻、事蹟、學習過程、臨摹、中國畫和油畫及有關劉海粟本人的自述資料，相關的學者、專家對劉海粟的人格描述和探究學理、藝術理論等篇幅，內容廣泛。主要資料有下列：(一) 劉海粟年譜。(二) 專書：《劉海粟》《藝術叛徒—劉海粟》《藝術人生—走進大師·劉海粟》《劉海粟研究》《劉海粟藝術隨筆》《劉海粟藝術文選》《滄海一粟》等著

作。(三) 相關文獻、期刊(劉海粟美術館編、江蘇美術論壇、上海書畫藝術)、學報(南藝學報、藝術百家、鎮江美專、美術與設計、鷺江職大學報)、網路資料等的蒐集。(四) 出版的畫冊包括《劉海粟》(劉海粟美術館出版);《劉海粟美術館藏品集》(劉海粟美術館出版);《劉海粟書畫集》(台北歷史博物館出版);《走進劉海粟美術館》、《榮寶齋畫譜》、《劉海粟畫選》《百年滄桑》…等二十餘本書，研究報告約莫百篇。

《走近大師—劉海粟》和《藝術叛徒—劉海粟》書中對劉海粟生平、學習經歷與藝術活動有詳細的記錄，唯對山水畫方面的敘述尚不夠深入。

《劉海粟年譜》則採取了編年的方式，將劉海粟出生起至 1990 年以前的事蹟逐年加以紀錄，對於影響劉海粟繪畫風格的因素，包括個性、學習、師承、交遊、婚姻、出國、榮譽等較能全面掌握，筆者將以本書為主軸加以延伸串聯與佐證。

《劉海粟的研究》由劉海粟美術館所出版，有近百位專家、學者對劉海粟作了研究，其中有劉海粟的學生、朋友、熟識的人等的論述。內容分品人篇、探理篇、論藝篇，廣泛對劉海粟的研究蒐集成冊，但內容多半為點的研究或是概括性、籠統性的紀錄，其篇幅較小，並未對山水畫做全面性、系統性而深入的整理研究。

另外上海劉海粟美術館出版了《劉海粟》、《劉海粟美術館藏品集》，與台北歷史博物館出版了《劉海粟書畫集》等畫冊，蒐集劉海粟畢生的傑作，其蒐藏的繪畫作品包括油畫和中國畫等，在中國畫當中以山水畫佔多數，《劉海粟書畫集》為劉海粟於 1989 年於台北歷史博物館展出之畫作彙集，內容豐富。筆者在劉海粟山水畫冊中尋求各時期所代表的畫作，加以分析其風格，尋找出劉海粟山水畫創作的脈絡。

前人對劉海粟山水畫並未做風格方面的探討，筆者期望藉著本研究將劉海粟在山水畫領域中整理出一個系統來，從對劉海粟生平事蹟的整理，瞭解其經歷，紀錄劉海粟從早期到晚期山水畫風格的演變過程。

二、本研究之重要性

劉海粟精彩的一生，如果以“海納百川，有容乃大；壁立千仞，無欲則剛”

這句話來形容他是非常貼切的，他在生前就立下遺願，將他一生的創作捐給國家。上海劉海粟美術館、常州劉海粟美術館的成立為美術教育提供了一個很好的場所，目前它不只展出劉海粟的畫作更提供了藝術家的展覽場所。這位在中國現代美術史上做出了貢獻，產生了深遠影響的藝術家是值得去做研究的，有鑑於此，筆者認為本研究的重要性如下：

- (一) 本研究參考《劉海粟年譜》將劉海粟生平事蹟做成年表，進而計劃性的將蒐集之山水畫圖錄、畫冊專集，做成有紀年與無紀年之彙編，達到較正確與完整的呈現，有助於瞭解劉海粟於各年代山水畫風之演變，作為筆者撰寫與往後學者欲研究劉海粟山水畫之重要依據。
- (二) 本研究之重點在於對劉海粟“山水”畫做探討分析。詳讀資料文獻進而將其生平、藝術生涯與學習時代背景做分析研究，並瞭解二十世紀中國當代水墨繪畫發展的方向與美學觀，深入劉海粟之所受傳統影響而又別於傳統繪畫風格，從傳統走到大潑墨大潑彩自成一家風貌的緣由。
- (三) 透過對中國歷代山水畫的形成，尤以元明清三代，藉以探討劉海粟突破傳統創作的觀念。風格之說各異，而筆者以為構圖、造形、設色、空間佈置等是判別風格的主要因素，分析風格(內容和形式)的形成與內涵為本文研究重點，並以相關文獻、畫冊專書，提升理論基礎，用客觀的態度分析，以期對劉海粟山水畫做全面認識與探究其演變的過程。
- (四) 現代西潮東漸，人們以追求新奇的創作手法，輕忽傳統而引以為傲，殊不知中國近代水墨畫家仍少有人能脫離傳統筆墨而自成一家的。劉海粟山水畫有其特殊卓越成就，對於今日水墨畫壇衝擊與後人影響有所助益，“以西融中、力求新意”給現今從事水墨創作之人當下省思。

第三節 研究方法步驟與限制

本論文的研究不易，必須具備中國山水畫美學理論，用筆、用墨的技法分析，

風格之探討與解析，研究必須涵蓋山水畫的全面性形式與內容問題，筆者二三十年來從事山水繪畫實務，憑藉所累積之經驗作此研究。本文之撰寫，從所蒐集的資料中去尋求，主要引用資料包括專書、年譜、訪談資料、文獻、期刊、學報、畫冊、網路資源等。對於研究方法、步驟與研究的限制敘述如下：

一、研究方法

本論文述及中國歷代山水畫演變，影響劉海粟山水風格之形成為探討主軸，須具備中國繪畫史、山水畫論的知識、風格的定義外，更涉及劉海粟當時生活的政治與社會環境等時代背景，以文獻調查、內容分析、且佐以各時期畫作統計分析資料，加強其可信度，將其山水作品做分析比對，尋求更為完整的輔助說明。本研究採取下列幾項方法：

- (一) 歷史研究法：通過對《劉海粟年譜》的研讀，系統蒐集和深入分析劉海粟一生中遭遇，其發生和演變的個別歷史事實，揭示劉海粟生平中發展規律的一些前因後果。在本文的第二章中將其生平、師承、交遊、歷史背景、藝術生涯與第三章之歷代山水畫中採用此種研究方式。
- (二) 文獻調查法：文獻調查法係指收集、鑒別、整理文獻，並通過對文獻的研究形成對事實的科學認識，從而瞭解事實，探索現象的研究方法。文獻調查法不與研究物件直接打交道，而是間接地通過查閱各種文獻獲得資訊，一般又稱為“非接觸性方法”。因此本文蒐集有關劉海粟的相關文章、期刊、學報、畫冊、研究報告、研討會紀錄、網路資料等的方法，它是一種間接的非介入式的方法。彙編清楚以掌握劉海粟生平經歷以及山水畫風形成之面貌，本文全面性採用此法。
- (三) 理論分析法：從內容上來看，依照風格的斷代、風格內涵（內容與形式）的各項要素進行分類剖析，分析劉海粟山水作品，並依年代、筆墨、構圖、款識、蒐藏等製表分析，以了解他的各期山水畫風。

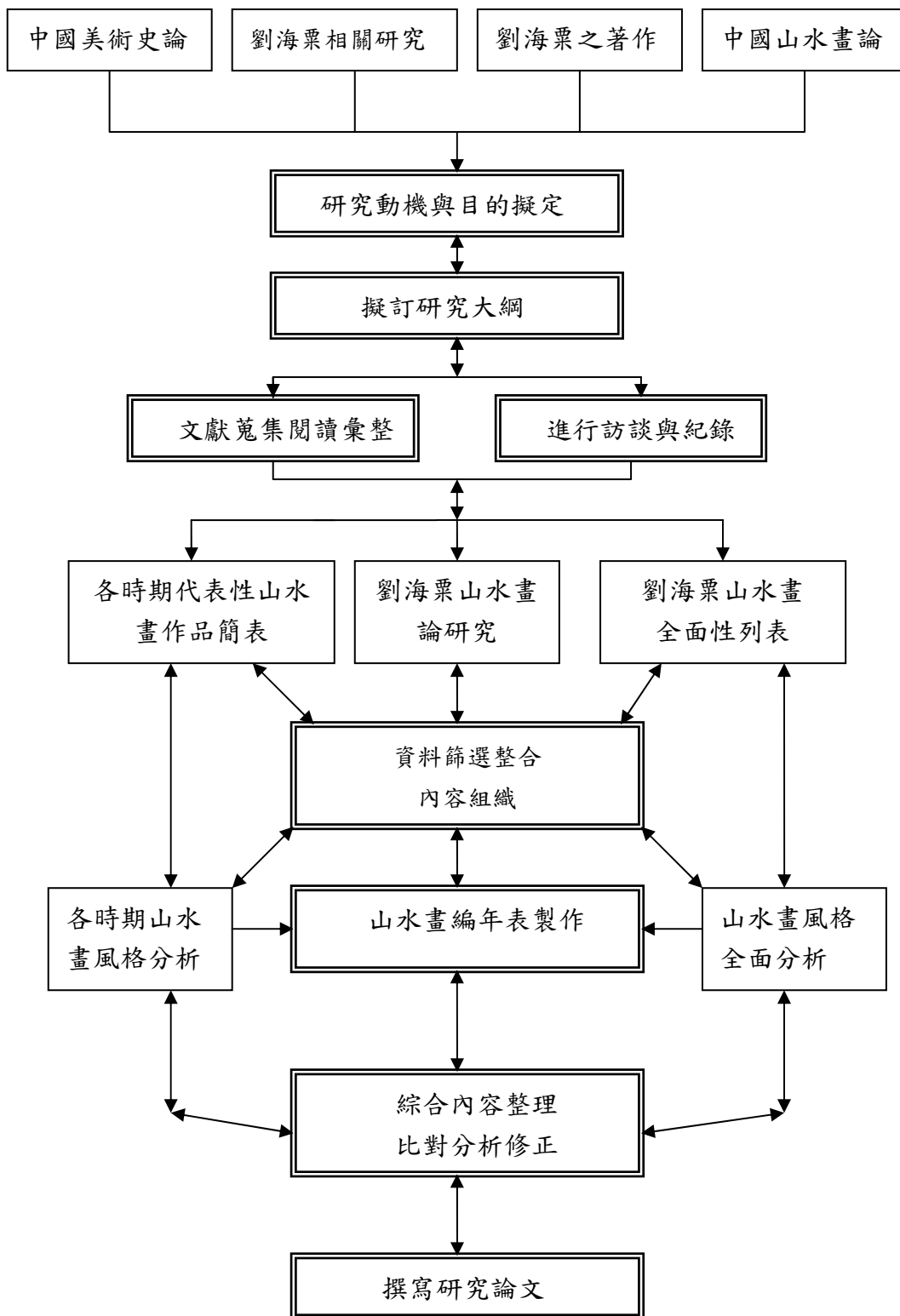
在本文的第四章風格形成、畫風及其流變過程採取此法。在比較方式上通過對內容的相同點、不同點的對比，通過對客觀事物的精緻化、真實化、由外而內的一種具體的、實用性的回顧方法，比較的時間安排上沒有明確規定，可同時或及時尋找比對、總結的交叉比對。如將劉海粟的各時期畫作、畫論、思想淵源與前代畫家論點、畫作做比對，或其中西繪畫做比較，尋找其發展演變的脈絡，瞭解其差異，借以彰顯劉海粟山水畫之獨特性與時代意義。此種方法將運用在第三章歷代畫家對其風格影響與第四章之全面性探討。

(四) 訪談法：由受訪者與訪談者就工作所需知能、工作職責、工作條件等進行面對面溝通討論的一種方法，以廣泛的蒐集所需要的資料。訪談者會儘可能使用最少的提示與引導問題，受訪者在一個沒有限制的環境裡，就主題自由的談論自己的意見，因此深入訪談除可增加資料蒐集的多元性外，更能藉此瞭解受訪者對問題的想法與態度。透過安排訪談與“研究對象”相關的人員，筆者以訪談劉海粟美術館研究部主任沈虎以了解劉海粟之繪畫形式內容、並將訪談資料加以綜合歸納。

(五) 綜合歸納法：在第五、六兩章中，綜合歸納劉海粟山水畫之成就、評價與對後世之影響，期能全面性呈現其從傳統再造的表現手法。

二、研究步驟

劉海粟一生中的創作非常多樣，將篩選其山水畫作，研讀山水畫論，綜觀歷代畫家風格，攫取劉海粟本人各期山水畫代表作品，從理論與畫作上進行比較分析，本文針對山水畫的研究步驟，製成流程表如下：



二、本研究的限制

目前研究劉海粟者不乏其人，但相關文章與論著，僅止於局部或點的內容，對於全面性從山水畫風格著手者則尚未出現，對筆者而言，雖然從事繪畫實務多年，但是限於閱歷、經歷，欲從山水畫中分析上獲得具體結果，仍難免有疏漏，只期望從劉海粟生平經歷、學畫到創作等，做到客觀的分析研究。本文的研究限制約有以下兩點：

（一）劉海粟於 1994 年逝世，他將畢生的蒐藏捐贈給國家，成立了劉海粟美術館。劉海粟一生居住在大陸，只有兩次到台灣展出畫作，所留下的資料相當有限，筆者只能前往上海劉海粟美術館，常州劉海粟美術館，蒐集劉海粟的相關資料、畫冊、專書等，與研究部主任沈虎晤談也因為時間緊迫無法深入，故所蒐集的大多數屬於書面資料。對於與劉海粟熟識的相關人士亦因連繫上的困難，致無法獲取更多的第一手寶貴資料，甚感遺憾。

（二）劉海粟一生中的山水畫創作頗多，依筆者初步統計有近 250 幅。在這些數量不少的畫作中，尤以 1949 年以前的畫作，因大部份流失或為海外蒐藏家所蒐藏，資料取得困難，而晚年作品數量多，在取舍亦難免偏頗。僅就目前所出版的畫冊內作品，作為代表性的分析資料，故在風格斷定上難免有所疏漏或不足。



筆者攝，上海劉海粟美術館前景



筆者與研究部主任沈虎（左）合影

筆者對本文之撰寫歷經長期的醞釀，對文獻的收集力求完整豐富，資料的篩選與整合，山水畫作的取樣，務必合乎代表性，客觀性。文中言論盡求詳實，期

望其風格能具體的呈現，使研究更具意義。



第二章 劉海粟的生平與時代背景

本章首先將討論劉海粟的生平與時代背景，第一節中對他的生平事略、美術教育、獲得的榮譽、學術著作等做一個扼要的概述。第二節則將他破除傳統觀念，狂放不羈與“藝術叛徒”的個性和影響他的老師、前輩、朋友，包括：母親洪淑宜（1848～1909）、周湘（1871～1933）、蔡元培（1868～1940）、吳昌碩（1844～1927）、康有為（1858～1927）、傅雷（1908～1966）、梁啟超（1873～1929）、徐志摩（1897～1931）等人，這些人在劉海粟的繪畫生涯中佔有舉足輕重的地位，相對也間接影響他的繪畫風格。影響他一生的五位女性，表妹楊守玉（1906～1981）、林佳（生卒不詳）、張韻士（1899～1970）、成家和（1914～2002）、夏伊喬（1915～）等和其結局。第三節則對劉海粟之藝術生涯與學習時代背景中的遭遇加以敘述，縱覽他的一生事蹟。

第一節 劉海粟之生平事略

劉海粟一生遭逢巨大變化，藝術道路並不平坦，本節對劉海粟的生平、美術教育、藝術著作、獲得榮譽等做扼要的概述，並列表如附錄一。

一、劉海粟生平

劉海粟（1896～1994）是中國近代新美術教育事業的奠基人，中國當代藝術大師，當今譽滿中外傑出的美術教育家，他的藝術成就卓著，享譽美術界。他擅長中國畫、油畫和書法，對詩詞亦有很深的造詣，在長達 80 餘年的創作生涯裡，他學貫中西，藝通古今，獨樹一格，創作了大量的藝術珍品，影響及於海內外。



早年的劉海粟，1912 年攝。 中年的劉海粟，30 年代攝。 晚年的劉海粟，1983 年攝。

劉海粟，本名槃，字季芳，1896年3月16日出生於江蘇省武進縣（今常州市），他的家學淵源良好，受母親洪淑宜女士的啓蒙，幼年即學習詩書。劉海粟14歲進常州繩正書院學習詩文書畫，1912年於上海創辦上海圖畫美術院（後改爲上海美術專科學校）並擔任校長。1918年在北京大學畫法研究會任教，1929年經由蔡元培的推薦前往法國，學習西洋繪畫，並任法國巴黎格朗休克美術研究院研究員，1945年後任上海美術專科學校校長，教育英才不計其數。

1949年後，歷任華東藝術專科學校校長，南京藝術學院一級教授、院長、名譽院長，曾任全國文聯委員，中國美術家協會藝術顧問，中國書法家協會名譽理事，江蘇省文聯名譽主席、藝術顧問，上海美術家協會名譽主席，上海美術館名譽館長，上海油畫雕塑院高級藝術顧問，民盟上海市委顧問。他是第一屆江蘇省政協委員，第三、四、五、六屆上海市政協委員，第三、四、五、八屆全國政協委員，第六、七屆全國政協常委。



80年代劉海粟在家中作畫



1920年出版《美術》雜誌，取自劉海粟美術館編《百年滄桑》(上海：上海畫報出版社，2006)頁54。

二、劉海粟的美術教育

劉海粟是中國近代美術教育事業的奠基人，是一位傑出的美術教育家，1912年創辦了中國第一所美術學校—上海圖畫美術院。1918年應聘在北京大學講授《藝術思潮》並舉辦個人畫展，創立“天馬會”，倡導美術改革。他在美術教學中首先實行人體模特兒寫生，遭到軍閥的通緝和封建勢力的圍攻，自始至終表現出堅持真理、維護學術尊嚴的決心和無畏的態度。辦學之初也同時率先在美專實行旅行寫生和男女生同校的學習制度。

1918 年，劉海粟創辦了中國第一個專業性的《美術》雜誌，為新文化啓蒙運動作出了貢獻。1929 年和 1933 年，劉海粟接受推薦兩度赴歐洲學習與考察，並主辦了“中國現代繪畫展覽會”回國後致力於美術教育的改革。抗戰之時輾轉於印尼、新加坡、馬來西亞等地學習與考察，於 1943 年遭日軍發現後被強制回國。1952 年之後，劉海粟出任華東藝術專科學校校長和南京藝術學院名譽院長，對藝術教育作出了新的貢獻。他親自培養研究生，在香港舉辦畫展所得款項悉數捐給南京藝術學院購置圖書、教學設備，並設立劉海粟獎學金。在 1985 年和 1986 年兩次親自到南京藝術學院頒發獎學金時，發表了熱情洋溢的講話，鼓勵師生為弘揚民族文化而努力。

三、劉海粟的學術著作

劉海粟的學術著作豐富，在藝術實踐的同時，還致力於藝術理論研究。主要著作有《畫學真詮》（上海：商務印書館，1919）、《中國繪畫上的六法論》（臺北：齊雲出版社，1976）將謝赫六法加以解釋另建立體系。《存天閣談藝錄》（北京：中國青年出版社，1990）、《海粟黃山談藝錄》（福州：福建人民出版社，1984）、蒐錄黃山記遊與造形油畫方面論述。《劉海粟藝術文選》（上海：人民美術社出版，1987）蒐集劉海粟與友人信函、談藝文章近百篇。《石濤與後期印象派》（收在劉海粟藝術文選）、《中國繪畫的繼承與創新》（收在劉海粟藝術文選）等。這些著作是他一生藝術實踐和理論研究的結晶，具有很高的學術價值。



劉海粟，海粟近作，1926，圖書，
上海美術用品社出版。



劉海粟，海粟之畫，1923，圖書，
上海美術用品社出版。

四、劉海粟的殊榮

劉海粟的藝術成就卓著，享譽美術界，為攀藝術高峰，他不辭辛苦，先後十上黃山，使自己的藝術達到了新的境界。他曾多次在日本和歐洲等地舉辦畫展，其中許多作品在國際畫展中獲獎，並被日本、法國、德國美術館所收購珍藏。劉海粟於 1985 年曾先後獲得義大利國家學院頒發的奧斯卡獎、義大利國家學術研究中心頒發的世界文化獎、歐洲學院頒發的歐洲藝術大蠟獎、國際藝術家聯合會頒發的功勳證書、義大利培德利亞桑斯學院授予的“藝術騎士”稱號及“大學院士”證書，1991 年香港大學授予名譽文學博士學位，以其精湛的藝術成就為中華民族贏得了榮譽。

劉海粟熱愛國家，他的愛國心更激發他全心投入教育事業，辛勤耕耘，不斷探索，為國家培養了大批藝術人才，儘管 1957 年後他受到不公平的對待，被錯劃為右派、文化大革命時受到迫害，也未動搖他的愛國心。他擁護改革開放的方針政策、多次參加賑災義賣活動，表示要在有生之年為國家的繁榮和進步繼續努力。1981 年，當他被義大利國家學院聘為院士並獲金質獎章時，他表示：榮譽屬於國家，他的藝術作品從來就是為國的繁榮和進步創作的。日日夜夜，孜孜不倦，志在報國，弘揚中華文化，為人類貢獻，為炎黃子孫揚眉吐氣，為國爭光的赤子深情，並表示要把自己一生收藏的稀世珍品和主要作品捐獻給國家。



劉海粟在黃山寫生，1988 年攝。

為了將自己畢生的收藏與自己的畫作能獲得一個安全有效的利用環境，劉海粟無私將其捐贈出來，對上級撥款興建的美術館，劉海粟十分關心，當他親臨察看後非常滿意，對政府對他的關懷和愛護表示由衷的感激。

1994 年 8 月 7 日凌晨，劉海粟因肺部感染併發心力衰竭，經醫師專家全力

搶救無效，在上海華東醫院逝世。

劉海粟先生一生追求真善美，致力於美術教育事業，艱苦創新，為藝術獻身，積極樂觀，在美術教育和藝術創作上樹起了一座里程碑，他的傑出成就和貢獻將載入史冊，永遠為後人所敬仰。

第二節 劉海粟之個性師承交遊婚姻

畫家的繪畫風格形成與他的個性、交遊、師從、婚姻有重要的關係，從進入傳統到從傳統出來的歷程中，隨著他的個性、師友、環境的變化影響而形成個人繪畫風格。

一、劉海粟的個性

劉海粟是一位膽大爽朗、個性直率的畫家，在他的一生中有很多的創舉，這與他的個性有很大的關係，從幾次的事件中我們可見端倪：

（一）狂放強韌的藝術個性

劉海粟的個性表現出敢據理力爭、對抗強權，主要是在模特兒事件，劉海粟於 1914 年在自己創辦的上海美專破天荒地開設了人體寫生課，最初只聘到男模特兒。1917 年，上海美專成績展覽會上陳列人體習作，某女校校長看後謾罵：“劉海粟是藝術叛徒，教育界之蠱賊！”¹ 一時輿論界紛紛擾擾，群起而攻之，劉海粟則乾脆就以“藝術叛徒”自我勉勵。1920 年 7 月 20 日，聘到女模陳曉君，裸體少女第一次出現在畫室，而他聽說江蘇省教育會要禁止模特兒寫生，於是在 1925 年 8 月 22 日給江蘇省教育會寫了公開信，為模特兒事件申辯，此舉引起各界的撻伐，罵劉海粟禽獸不如。

開模特兒和人體繪畫的風氣，招致誹議與威脅，他發出“我們的學校絕不停辦！我劉海粟為藝術而生，也願為藝術而死！我寧死也要堅持真理，絕不為威武

¹袁志煌、陳祖恩，《劉海粟年譜》（上海：人民美術出版社，1992），頁 35。

所屈”²的堅定誓言，表明自己對藝術追求和不向世俗妥協的決心，在當時的舊傳統中，劉海粟敢於衝撞舊社會是需要極大的勇氣與毅力的。

他辦“美術”雜誌，由蔡元培題刊，1918年劉海粟起草《野外寫生團規則》，親自帶領學生到杭州西湖寫生，打破了關門閉室的傳統教學規範，1919年時響應蔡元培之號召，在美專招收女生，開中國男女同校之先河。他在現代美術教育史上創造數個第一，至今仍有意義，而且這種意義早已超出美術史和教育史本身，從另一個方面顯示出中國社會告別傳統走向現代的歷程。劉海粟的個性是狂放的，或許有些人無法接受，但在藝術上這種狂放是一種極大化的自我表現，是心中的自我解放，極為難得的。在中國山水畫中有一個道統存在，破除這個傳統藩籬可謂不易的。阮禮榮(1961~)形容劉海粟說：

在 20 世紀的中國畫壇上，劉海粟並不是一位循規蹈矩的畫家，也不是一位溫文儒雅的畫家。他自大、狂熱而目空一切，因“狂”而著稱，以“狂”而聞名，一生中無所顧忌、勇往直前，劉海粟的自我性格，同時又是其藝術風格。所謂“海粟之狂”，指的既是劉海粟的自我性格，同是又是指其藝術風格。就其自我性格而言，“自大”成為其“狂”的最好佐證，劉海粟往往都是以“大師”自稱，在完成一幅作品以後，題上詩跋，張掛起來，不待別人開口，自己則先大聲呼叫：“好！太好了！好極了！”如此的得意忘形，如此的狂態可掬，如此的自高自大，在整部中國繪畫史上恐怕也較為少見。“自大”在別人是一種矯揉造作的姿態，而在劉海粟則成為一種率真的自我，亦成為其創作的內在動力。劉海粟所創作的作品，往往都是“只需要別人欣賞，不需要別人批評的”。如此的“自大”與不虛心，事實上也正是劉海粟狂放性格的外露與顯現。³

劉海粟的個性是狂放不羈的，表現在繪畫上仍然極具個性，魏剛（1960~）所說：“分析中國 20 世紀近代幾位名家，如果以一個字概括其作品的話，那麼吳昌碩是“蒼”，齊白石是“趣”，黃賓虹是“潤”，李可染是“厚”，傅抱石是“秀”，

²同註 1，頁 35。

³阮禮榮，〈海粟之狂與傳統文人之逸〉，收在（南京：南京藝術學院學報，校史勾沉，美術與設計版，2004），頁 21。

林風眠是“雅”，潘天壽是“霸”，劉海粟則是“狂”。當然這種狂不是狂妄，也不是瘋狂，而是狂放，這是豪情激蕩、是內力外顯。”⁴充分的道出了劉海粟的繪畫個性。

劉海粟的繪畫風格，可見於他很多的著作中，他說過模特兒乃藝術之靈魂，尊重藝術則當倡模特兒。劉海粟創新意識非常強烈，常常隨感而畫，隨性而發。他崇拜梵谷，認為梵谷是“藝術叛徒”之首。他曾說：“狂熱的梵谷以短促之時間，反抗傳統之藝術…以其強烈之意志與堅卓之情操與日光爭榮，真太陽之詩人也！吾愛此藝術狂傑，吾敬此藝術叛徒”⁵。劉海粟那種不為外形拘束、不求規矩法度，無法而法的潑墨潑彩畫，與梵谷的精神是一脈相通的。他作畫時，整碗整碗潑墨的情景，讓很多畫家大開眼界。

例如在劉海粟見到蘇州光福寺司徒廟裏的“清奇古怪圖”（圖 2-1）四棵古柏時，不禁為之震撼，當場就拼接三張六尺宣紙，一揮而就，直抒胸臆。蔡元培指出：“劉君的藝術純是直觀自然而來，忠實地把對於自然界的情感描寫出來，很深刻地把個性表現出來…拿他的作品分析起來，處處又可以看出他總是自己走自己要走的道路，自己抒發自己要抒發的情感。”⁶ 蔡元培一語道盡了劉海粟作品情感的奔走多於理性控制的藝術特質。



圖 2-1 劉海粟，清奇古怪圖，1980，橫軸，紙本墨色，92×700，常州劉海粟美術館藏。來源：《劉海粟書畫集》，頁 56。

徐建融（1949～）對劉海粟的個性提到：

海粟之“狂”並不是“瘋狂”，而是在傳統文人畫家思想與精神層面上的一種發展與延伸；他的狂放畫風也不是信手塗鴉，而是

⁴魏剛，《滄海胸懷，丹青一粟》（上海：紀念劉海粟先生誕辰 110 周年研討會綜述，2006）。

⁵諸葛麗娜，〈試談劉海粟藝術創造中的叛逆精神〉，收錄在（上海：藝術百家，2004）第 3 期總第 77 期，頁 84。

⁶ 蔡元培，〈介紹畫家劉海粟〉，收錄在劉海粟美術館，《劉海粟研究》（上海：上海畫報出版社，2000），頁 169。

海粟之“狂”的自我表現與昇華。…他的藝術血脈中，所奔騰著的是“破壞”的血液，同時也就是創造的血液。在當代中國畫壇，劉海粟是一位偉大的“破壞”者，同時又是一位偉大的創造者。…他敢於狂肆地去“破壞”、去創造的精神，卻是其他任何畫家所不可企及的。⁷

劉海粟對“藝術叛徒”的稱號並不以為意，其實“叛徒”在藝術上的定義代表它對傳統的反動，透過反動革新才能有所成長創作，在心態上反而是健康的，藝術是心靈的表徵，一味的延續傳統，沒有創作就失去藝術的內涵。一九二六年，郭沫若（1892—1978）在題劉海粟的《西湖圖》《九溪十八澗圖》時，把別人罵劉海粟“藝術叛徒”的話一下子反過來將其題在畫上，這種現象類似《印象派》這個名稱不是《印象派》大師們自我的稱呼，而是別人強加給他們的，他們不但認同，而且完全接受這種強加的稱呼。郭沫若顯然是諷刺罵劉海粟“藝術叛徒”的人根本不懂藝術，郭沫若在《九溪十八澗圖》一畫的題詩中“藝術叛徒膽量大，別開蹊徑作奇畫；落筆如翻揚子江，興來往往欺造化。此圖九溪十八澗，溪澗何如此峻險；鞭策山嶽入胸懷，奔來腕下聽驅遣。石濤老人對此應一笑，笑說吾道不孤了。”⁸我們不難看出，郭沫若把劉海粟比作石濤再世，既比喻為石濤，何以又是“民族文化的叛徒”呢？可見劉海粟不是民族文化的“叛徒”，而是傳統封建文化下的叛徒。這說明劉海粟在繪畫上的努力突破傳統的格局與另闢蹊徑的野心。徐建融（1949～）闡述劉海粟的藝術個性：

劉海粟不是一位循規蹈矩的畫家，劉海粟早在二十世紀初碰上了東西方繪畫思想交彙的機緣。一方面由於家庭環境，使他受到較深的中國傳統文化的薰陶，在個人氣質上又具有比較強烈的個性；另一方面又正站立在中國新文化運動思想浪潮衝擊的正面，並有志於力挽中國繪畫長期以來因襲摹仿的頹風。這樣，在向西方文化藝術作探索、借鑒時，就不會那麼容易被他們束縛個性的學院主義和自然主義所俘虜，也不會輕易被他們那種如實描繪的寫實功夫所眩

⁷徐建融，〈海粟之狂——劉海粟藝術論〉，收錄在劉海粟美術館，《劉海粟研究》（上海：上海畫報出版社，2000），頁324。

⁸同註1，頁53。

惑，他接觸到了西方的不拘細節、自由奔放、新鮮潑辣的新興繪畫，正好同他一直崇奉的石濤、八大山人所創新的畫風相接近，就像磁石吸鐵，一下子心心相印了。因此劉海粟很早就接受印象主義，後期印象主義以至野獸主義的影響，不是由於標新立異，也沒有與傳統繪畫完全斷離，相反，對他來說，正好是同從石濤、八大山人以來的傳統創新畫派相銜接，並且也是同傳統的文化精神相合拍的。總之，一切產生在一定的“因緣”之中；他在西方革新畫派的藝術中找到了時代的新的色彩和聲音，也瞥見了自己個性的折光和傳統的投影。⁹

在代表了劉海粟一生中成熟風格的潑墨潑彩山水畫，則更是色彩豔麗，筆墨淋漓，氣勢磅礴的。劉海粟在自題《江山如此多嬌圖》(圖 4-63)中所說的：“大紅大綠，亦綺亦莊，神與腕合，古曩今翔，揮毫端之有鬱勃，接煙樹之微茫，僧繇笑倒，楊升心降，是之謂海粟之狂。”¹⁰由此可以看出他對於繪畫事業的狂放態度與企圖心。

而除《江山如此多嬌圖》之外，類似“海粟之狂”之類的題跋，在劉海粟的作品上是屢見不鮮的，如：《英雄落魄圖》(1943 自題)“素描寫出家國悲，潑墨狂掃風雲壯！”、《風雨圖》(1969 年自題)中的“潑墨狂掃風雨快，筆所未到氣已吞！”、《設色雲山圖》(1975 年自題)“乘興潑墨潑彩，神韻無毫差；視餘豪氣猶昔，他日未易量也！”、《天海滴翠圖》(1976 年自題)中“畫黃山天海，自成變態，用筆設色，氣韻標致，輒自奔放，不為世俗之心所怵，可尚也。”、1978 年在中國美術館演講《中國畫的繼承與創新》中所說“我畫的紅梅很多，畫這兩枝梅花，講章法，講不出特別的章法來；作對軸線的交錯，直幅的畫面，章法比較不同的是以前古人沒有這樣畫梅花的。突出一個“狂”字，梅花的神似與花的層次。”¹¹，在《海門蓮花峰圖》(1982 年自題)“擲筆卷波濤，長嘯迎天風！”、在《金箋紅梅圖》(1984 年自題)“乘興寫紅梅，所謂從心所欲不逾矩，倡狂妄行而蹈乎大方者也”等等。

⁹同註 7，頁 326。

¹⁰惠藍，《劉海粟》(石家莊：河北教育出版社，2003)，頁 155。

¹¹沈虎，《劉海粟藝術隨筆》(上海：上海文藝出版社，2001)，頁 133。

這些題款顯現劉海粟的氣魄大與灑脫的個性，而這種意旨在突出一個“狂”字的創作，完全是感性型的，而不是理性型的，劉海粟一貫主張，藝術不可拿理智去分析。劉海粟說：“製作藝術應當不受別人的支配，不受自然的限制，不受理智的束縛，不受金錢的役使；而應該是超越一切，表現畫家自己的人格、個性、生命，這就是有生命的藝術，是藝術之花，也是生命之花”¹²。當畫家作畫之際，本著自己強烈的情感去表現自己所感覺到的自然，順著自己的內心感受隨筆寫出，便是成功的藝術。若還拿理智來分析研究，那必使藝術變成技巧化，將藝術的價值、藝術的趣味降低或者根本推翻原來的個中趣味了。

（二）熱愛國家的情操

劉海粟一生熱愛國家始終如一，對國家的忠心在抗日戰爭中充分的表現出來，1949年國民政府遷台，他則選擇留在大陸，更可以看出他與國家的生於斯、長於斯的信念，雖然往後受到種種磨難並沒有違背那股愛國情懷，在抗日戰爭中記載著：

一九三九年七七事變後，應雅加達華僑公會邀請，主持籌賑畫展。赴南洋，經香港，抵雅加達會見華僑首領。1940年，主持《中國現代名畫籌賑展覽會》，繼而前往萬隆、泗水、馬浪、三寶壟等地舉行，所得款項，匯至國內，支援抗戰。太平洋戰爭爆發，淪落於新加坡。後移居雅加達米斯脫鎮，閉門讀書作畫。後被日軍特務挾持飛回上海，返滬後，仍閉門謝客。劉海粟在晚年把自己一生的全部收藏捐贈給國家，奉獻於人民。在他的藏品中，有不少是稀世珍品，這表現出他崇高、虔誠的愛國熱情，表現出他作為人民的兒子的一片赤子之心。¹³

1949年是一個局勢動盪的時代，劉海粟身處那個時代裡，有太多的無奈與面對的事件，他選擇留在大陸，或許在後來的日子裡並不順利，但能在逆境中自

¹²同註7，頁324。

¹³邵大箴，〈人民的兒子〉，收錄於劉海粟美術館，《劉海粟研究》（上海：上海畫報出版社，2000），頁214。

我突破，未嘗不是對繪畫生涯的一種考驗，他去世前立下遺囑，無私的將其畫作捐獻給國家，充分的表現愛國赤誠。

（三）強烈的生命意識

1949 年國民政府遷台，劉海粟選擇留在大陸並沒有獲得應有的禮遇，一連串的政治迫害，1957 年被錯劃為右派分子，撤銷校長職務，因而中風。1963 年五月，中風症又復發，進華東醫院治療，當年冬病癒，1966 年到 1976 年文革期間遭批鬥、抄家，在恐懼中渡日，如果沒有堅強的毅力是難以渡過的。

1957 年當時，劉海粟以旺盛的精力、飽滿的熱情向新的藝術高峰攀登時，卻連遭打壓，1957 年，被打成右派，1958 年又患中風，雖經及時搶救轉危為安，但很長時間不能走路。口角歪斜、舌頭舒展困難，不能說話，下肢麻木，手臂不能抬起，長期臥床，往日熱鬧的門庭倏然冷落，終日在寂寞和痛苦中度過。劉海粟自我惕勵說：“**第一、我有重新站起來開始藝術生涯的信念；第二、我要做，不願說，空話何益，請看行動！你有耐心永遠這樣鼓舞著我嗎？**”¹⁴。夏伊喬將他接回上海養病，之後三年因劉海粟手不能執筆，只能觀摩家中珍藏字畫做為消遣，夏伊喬相信關愛的力量可以治療劉海粟病痛的身體，還能夠治療他受傷的心靈，夏伊喬的扶持讓他在驚濤中度過。

中風時期的痛苦，劉海粟以黃山做為精神支柱，他有感於黃山無時無刻不在心頭縈繞，並且隨著歲月的延伸而愈發強烈。黃山不僅給了他詩材畫稿，是他藝術靈感的源頭，成為他生命的寄託，增強了他與疾病搏鬥的信念。這種感觸在文革倍受折磨時期，都能夠在逆境中轉換心情，“**寵辱不驚，看庭前花開花落；去留無意，望天邊雲卷雲舒**”。他堅持寫字作畫，拓寬心胸，為再次登臨黃山做準備。

1967 年，劉海粟七十二歲時，文化大革命風起雲湧，劉海粟受到迫害，抄家共達二十多次，除收藏的古代名人字畫，事先被轉移上海博物館倖存外，家中書畫、信件、畫冊、照片等被洗劫一空。劉海粟回憶這段往事：

1966 年我全家被掃地出門時，搬到了某弄堂裏的一間潮濕、陰

¹⁴岑其、壽英姿，《藝術人生—走進大師》（杭州：西泠印社出版社，2006），頁 137。

暗的小房間裏，睡在地上。就在這時，我立刻想到了曹操，他說：“隨遇而安，逆來順受”平日說“隨遇而安”，事實上碰到這樣的巨變要安下來是不容易的。我克制自己，不發怒，還是堅持作畫。這次展覽會中的一張《廬山五老峰雪景》，就是在那時畫的。我也不敢題寫什麼，只好寫：“此日大雪，寒冷。”後來我們搬了回去，住在四樓的閣樓。房裏堆滿了碎紙，都是些被撕毀的字畫、書籍等等。我在牆角裏拾到一本破碎的《群玉堂帖》，內有米芾的《學書》一章；又拾了兩條撕破的紙，用破筆臨了一遍，現在也陳列在展覽會裏。在這一階段，我特別靜心寫字作畫，還吟詩填詞，埋頭讀了很多書。我寫了兩遍《毛公鼎》，兩遍《散氏盤銘》和行草、狂草，兩遍三遍地寫，還畫了許多畫，偷偷地畫。“造反派”來了，就立刻把這些書畫作品藏起來。¹⁵

劉海粟的堅毅不拔的毅力，雖然經過兩次中風，文革的批鬥，在極其惡劣的環境中，仍然能不屈服，他依然欣喜他的繪畫事業，精神非常可佩。

二、劉海粟的師承與交遊

劉海粟一生的藝術事業當中，受過眾多的朋友與老師的協助與教誨，他的朋友與老師給予莫大的精神鼓舞、激勵他、扶持他。雖也有互相貶抑的情形，總體來說自助人助，朋友與師承給與他在藝術上無窮的助益，也在繪畫上引導風格的形成。

正如劉海粟在 1972 年回函周穎南時所談師友交遊：“朋友或者師友，這項關係在古時也知重視，而今看來它的重要性更是有加無已，一個人的學術成就上，事業上是一個重要的因素，我的朋友關係是幸運的。早年獲交康南海(有為)、梁任公(啓超)先生。康、梁晚年的政治活動雖然不一定為我所悅服，但他們戊戌變法的精神和治學的態度，是給我以深厚的影響的。在康、梁二位先生之外，支持我的事業，幫助我的藝術活動，影響到我的生活頗深的人，無疑是蔡子民(元培)

¹⁵同註 11，頁 113。

先生。”¹⁶劉海粟敬佩這位精神博大的學者蔡元培，他是革命家、教育家，對中國的文化界教育界貢獻非常宏大、他熱心提倡美育，著有《美育代宗教》論文，熱愛藝術。而他對劉海粟始終是刮目相看的，劉海粟辦學，去歐洲研究美術，第二次去德、英、荷、法、瑞士、捷克展畫，也都是由於蔡元培援引和支持的。

就劉海粟一生中，影響他最深的師長或朋友，筆者提出了幾位加以說明，它包括洪淑宜（1848～1909）、周湘（1871～1933）、吳昌碩（1844～1927）、康有為（1858～1927）、蔡元培（1868～1940）、傅雷（1908～1966）、梁啟超（1873—1929）、徐志摩（1897～1931）等人。

（一）洪淑宜

洪淑宜（1848～1909）是劉海粟的母親，也是劉海粟的啓蒙老師，對劉海粟年幼的心靈種下了文學詩詞與繪畫的種子。“…母洪淑宜爲洪亮吉（1746～1809）孫女，即海粟蒙師…”¹⁷。“海粟八歲，上午識字誦讀，下午習字兼習繪畫，係以油竹紙蒙於畫帖勾描憚南田畫派之花卉。因輒離畫帖，任意亂畫，被塾師斥爲亂塗，母是名儒之後，家學淵源，通曉詩文，經常講述古典文學，母督讓甚嚴，每晚必與姐就風燈前溫習詩文，然後就寢。”¹⁸

母親洪淑宜亦師亦母，是著名洪亮吉學者之小孫女，洪淑宜比劉海粟之父小11歲，自幼熟讀詩書，有很好的詩文學養。劉海粟兩、三歲就教他識字，背誦古詩詞。稍長，她就爲劉海粟他們說些歷史上忠臣盡忠報國的傳說故事。像荆軻刺秦王、太史公受宮刑仍奮發著書、蘇軾毀契還屋、文天祥至死不屈、岳飛抗金…在他稚嫩的心靈種下了國家利益高於一切的種子。待他識的字多了，她就教他讀外曾祖父和黃仲則（1749～1783）的書，劉海粟深厚的古詩詞基礎就是從這時開始打下的，她是他的慈母，也是劉海粟的啓蒙老師。

（二）周湘

¹⁶同註1，頁198—199。

¹⁷柯文輝，《劉海粟—中國巨匠美術週刊》（臺北：錦繡出版社，2002）第94期，頁1。

¹⁸同註1，頁2。

周湘（1871～1933）在劉海粟的繪畫歷程中也是影響深遠的一位畫家，周湘因創辦“佈景畫傳習所”而讓劉海粟得有機會進入繪畫領域。民初的上海是文風鼎盛，西風東漸的聚會之處，學畫之餘，劉海粟有更多機會去接受西方的東西。“師父領進門，造化在個人”，劉海粟的繪畫歷程一直在碰撞，儘管後來師徒關係並不太和諧但劉海粟仍感念這位老師。

1. 周湘的生平事蹟

周湘（1871～1933）字印侯，號隱庵，工金石書畫，尤擅長山水，是清末民初頗有影響的畫家，也是近代中國熱心民間美術教育的著名代表。他刻苦自學，常臨摹國畫，涉獵甚廣，在長期的磨煉中深刻領會了傳統國畫的理論，並掌握了各種技巧。之後客居上海，到處奔走，觀賞書畫展覽，結交畫友，相互切磋，向畫界名人求教，交遊日廣，技藝也日益精進。他以畫為媒，結識康有為、梁啟超等維新派名人。他先後在日本長崎、東京以鬻畫刻印於市，受到日本文藝界的重視，畫名大振，不久即遊美、英、法諸國，兩年中認識許多西班牙、德國畫家，見到大量的西洋畫原作，悉心研究其法，創作益進。

清光緒三十三年（1907），在上海八仙橋（即現在的西藏南路延安中路口一座小洋房裡），創辦了“佈景畫傳習所”，有近三、四十名學生，小的十多歲，大的三、四十歲。雖然稱不上正式美術學校，但培養了不少學生，劉海粟在那裡接受啓蒙教育。

據有人統計，受其教誨者有五千餘人之多，他在中國美術史上創立了好幾個第一，例如他是中國最早赴西洋學藝術的留學生。他在當時西歐藝術流派紛呈、光怪陸離的思潮層出不窮的歷史時期，歸納和奠定了學院派寫實風格，並在歸國後作為其主要的藝術創作風格和教學模式，這在中國近代教育史上也實屬首創。

2. 劉海粟拜周湘門下與兩人決裂

1909年劉海粟十四歲時，經繩正書院地理教師譚廉介紹隻身前往上海，於周湘創辦的“佈景畫傳習所”學習西洋繪畫，學習三個月後，因為佈景畫傳習所授課由教師示範畫後，讓學生臨摹、複製。上課形態較為刻板，劉海粟因感於其教學上無法滿足其需要，故於次年返鄉，憑藉著一股熱情，在常州也辦起了圖畫傳習所。遺憾的是劉海粟1912年因為創設上海美術院的關係，讓師生兩人關係

決裂：“周湘認為劉海粟不足為人師，故於 1913 年 8 月在《申報》發表佈告，謂該院諸君既自言非鄙人門第，故將伍（烏）始光、劉季芳（海粟）、王雪映、夏建康、丁悚（慕琴）、陳抱一（洪鈞）等除名。”¹⁹。劉海粟並沒有因為周湘的聲明而背叛，1981 年 8 月在黃山和青年美術工作者的談話中提到：

“你的老師是誰呢？”有位外國記者這樣問過我。除去周湘，我還一連報了四個不見經傳的名字，他聽後大為驚奇，好像我有點名氣，老師就一定是了不起的人物，這種看法顯然是片面的。²⁰

劉海粟不因周湘的聲明而認同，這種一日為師、終身為師的大肚量，或許與他豪邁瀟灑的個性有關。

（三）吳昌碩

劉海粟從吳昌碩（1844～1927）學國畫，早期的劉海粟山水畫的筆法用墨有吳昌碩的風格，在山水畫的影響上，吳昌碩居相當重要地位的。

劉海粟對吳昌碩之認識在 1920 年，當時因鑑定一幅關仝的古畫而結識吳昌碩，劉海粟在吳昌碩的勸導和教授之下，開始學習國畫，而此時上海畫壇崇尚以石濤為首的四僧畫風的熱潮已悄然開始，這促使劉海粟的思想開始萌生轉變，在迷上後印象派的同時，劉海粟也發表一系列推崇藝術的主觀表現性的文論。吳言（生年不詳）在《大樸不雕》中提出：

自追隨吳昌碩研究國畫不數年，素有書法基礎並有遠過普通文人畫家造型能力的劉海粟已能熟練的運用文人畫粗筆水墨的筆法寫生並創作山水畫了，傳世至今作於 1924 年的《言子墓圖》（圖 2-4）忠實紀錄了他當年師法吳昌碩山水的歷史，而吳昌碩對他的褒獎與鼓勵對他的影響顯然是巨大的，在此畫的左上角吳氏題云：吳中文章傳千古，海色天光拜墓門。雲水高寒，天風瑟瑟

¹⁹同註 1，頁 6。

²⁰周積寅、金建榮，《劉海粟談藝錄》（鄭州：河南美術出版社，2000 年），頁 193。

，海粟畫此，有神助耶！²¹

筆者蒐集了吳昌碩的《燕園圖》（圖 2-2）《雪景山水圖》（圖 2-3）與劉海粟 1924 年的《言子墓圖》（圖 2-4）畫作加以排列，發現風格極為近似，筆力蒼勁、墨韻渾融。



圖 2-2 吳昌碩，燕園圖，
1892，立軸，紙本墨色，
76.5×33.5，（藏處不明）
。來源：郎紹君、張至欣
《吳昌碩》，（台北：藝術
圖書，2003），頁 85。

圖 2-3 吳昌碩，雪景山水圖，
1892，立軸，紙本墨色，
126×55，天津人民美術出版社藏
。來源：《中國現代繪畫》
。（台北：錦繡出版社，1993），
頁 177。

圖 2-4 劉海粟，言子墓圖，
1924，立軸，紙本墨色，
149.6×79.7，上海劉海粟美術
館藏。來源：《劉海粟美術館
藏品》，頁 102。

（四）康有為

康有為（1858～1927）這位戊戌政變的主要人物，他在書法上的涵養給劉海粟帶來了非常大的影響，劉海粟在山水畫的用筆方法上，得力於學習康有為有很大關係。

1. 劉海粟初識康有為

劉海粟創設上海圖畫美術院，在天馬會（成立於 1920 年）畫展上，認識了

²¹吳言，《大樸不雕》（上海：上海書畫出版社，2003），頁 58。

康有為（1858～1927），對他日後一生起了巨大影響。康有為十分器重這位敢於衝破世俗禮教的年輕校長，並收為入室弟子，康有為尊碑不尊帖。惠藍提到：康有為教導劉海粟：“北碑渾涵質樸，莊穆厚重，格調高，學書應廣搜博覽，不要獨宗一家”。康有為教劉海粟用墨“乾研墨，濕著紙，乾著紙，寧濃勿淡，過濃肉滯，淡則單薄無力，”又教劉海粟說：“心是主帥，腕為偏裨，鋒是先鋒，副毫戰足，紙墨為器械”。²²劉海粟與康有為之認識，有相識恨晚之感，每週五準時到康府上課，風雨無阻，態度認真。

2. 劉海粟用筆取法康有為之書法

劉海粟的詩文和書法得益於康有為這位碑學巨擘，康有為所藏數千種石刻拓本，令劉海粟大開眼界。同時他又認真研讀了康氏碑學名著《書鏡》，接受了碑學思想的洗禮，康有為建議他由顏書而入魏碑，並學鐘鼎大篆：“唐碑摹之已久，多處損壞，輾轉翻刻拓印，已非原貌。顏字寫法也有師承，要追本求源。學書要以鐘鼎石鼓文入手。”康有為對劉海粟提出建議：“只是你年齡已過，身為校長，沒有時光從頭練起，可先寫《石門頌》，再寫《石門銘》。”²³

劉海粟每次去上課，康有為總是先叫人磨好墨，他一到就為他示範，邊寫邊給他講運筆和字的結構要領，走時將範本都送給他，叫他回去反覆練習。劉海粟在書法上的成就與那時打下的基礎不無關係，劉海粟既重師道尊嚴，又不附和他的某些偏頗之見，敢於和他爭論，他們不僅是師生，還一直是相知的諍友。

劉海粟晚年在《讀鄭道昭碑刻五記》一文中寫道：“對魏碑的愛，六十餘年前隨康師讀《書鏡》時已播下種子，至今老而彌篤。”²⁴受康有為影響，他特別強調“學書須從篆入”，並身體力行，看劉海粟80歲時所臨《毛公鼎》、《散氏盤》手卷，用筆遒勁，精神完滿，結字章法毫無懈怠之處。

據劉海粟回憶，康有為教學極為嚴謹，常作示範，並要求劉海粟即使是學行草，也要“從方筆開始，橫平豎直，起收轉落，一絲不苟，寧澀勿流，寧拙勿巧。”此外，康有為還鼓勵他多讀書：“唯有書外求之，博覽群書，氣高志浩，心有巨眼，下筆自然超拔，此境非終生苦學不辦，潛移默化，自有樂地，海粟勵之。”

²²石楠，《藝術叛徒—劉海粟》（長春：時代文藝出版社，2003），頁35。

²³劉海粟，《齊魯談藝錄》（濟南：山東美術出版社，1985），頁19。

²⁴同註22，頁35。

²⁵這段時期，劉海粟的書風受到康體很大影響，結體用筆幾可亂真，康有為無暇應酬時常請他代筆，形神具肖。而往後劉海粟的山水畫與油畫亦都受到書法重大的影響。

劉海粟回憶道：“…我到 80 歲以後，還畫點中國畫，能夠懸腕寫生，能畫細小的松針，筆力還算不弱，都是康先生給我打下的基礎，我學康有為先生的書法，開始力求形似，1922 年，我畫的《言子墓圖》，題字就近康體，這一階段可以說是我對康體吸收融化的時期，20 年代末，我就開始擺脫康體的束縛，盡力表現自我的書法藝術個性。”²⁶劉敬堂（1938～）敘述康有為與劉海粟的對話：

康有為問劉海粟，在中國畫家中，他最服膺什麼人？劉海粟說：他認為王維和吳道子的原畫已不得見，董源、巨然、黃公望、吳仲圭、倪雲林、王蒙、沈周、徐渭、石濤等人都是傑出的畫家，他都研究過。康有為又問劉海粟喜歡哪些西洋畫家。劉說，他特別喜歡達文西(Leonardo da Vinci 1452～1519)的作品，因為他的作品博大、精深，也喜歡拉斐爾（Raphael 1483～1520）、米開朗基羅（Michelangelo Bounaroti 1475～1564）和倫布朗（Rembrandt 1606～1669）等人的作品，還對印象派畫面的生動絢麗、變化多端和對光的處理十分敬佩。²⁷

從師康有為之後，劉海粟的書藝長進很快，受益匪淺，同時，也漸漸形成了自己的風格。劉海粟曾經說過，經過 2 次中風以後，但仍然提筆作畫，其筆力就是從師康有為學書時奠定的。

3. 感念康有為的師恩

劉海粟終生感念恩師康有為，從師康有為後其書藝大為進步，影響其山水畫風甚鉅，在《回憶康有為》一文中提到：

從康南海老先生學習書法，他一面寫給我看，一面就把那寫好的叫我臨，他先教我懸腕、執筆和姿勢。他一點不許苟且的，連很

²⁵鄭為人，《論劉海粟的書法藝術》（江蘇：鎮江師範專科學校美術系，2003），頁 83。

²⁶同註 20，頁 31。

²⁷劉敬堂，《劉海粟拜師康門》摘自（《西安晚報》書畫國際網，2006）。

小的字，都要懸腕寫。我到今天能夠畫點中國畫，能夠懸腕寫生，連很細的松針和點景人物，筆力還不太弱的基礎，就是這個時候打下來的。²⁸

1984年5月，他為出版《康南海先生法書》一書撰序，在序言中他描述康有為：“事師獎掖後進，誨人不倦，桃李滿園，人才輩出，精勵治學，見解獨出，於經於史，闡述宏富。尤於書法、詩文。精嚴縱橫，片紙隻字，中外同珍。”康有為的墓遷葬，他在《康南海公墓誌銘》結束語中寫道，銘曰：“公生南海，歸之黃海，吾從公兮上海，吾銘公兮滄海，文章功業，彪炳千載。”²⁹1985年10月23日，九十高齡的劉海粟去青島出席康有為遷葬和揭幕典禮，他久久佇立墓前，激動得老淚縱橫，為歷史給予他恩師以公正而欣慰不已。

康有為與劉海粟的師生關係密切，劉海粟山水畫的風格受康有為書法用筆影響非常大，中鋒用筆是得力於康有為的啟發，而這種觀念一植深植於劉海粟心中，一直到老年都沒有改變。

（五）蔡元培

蔡元培（1868～1940）這位民國初年的教育總長對劉海粟的一生有極大的影響，蔡元培一生提倡美術教育不餘遺力，對當時年輕的劉海粟有太多的照顧與鼓勵，兩次的歐遊，得蔡元培的幫助，讓劉海粟得以深入接受西方的藝術，創作出屬於劉海粟的個人風格。劉海粟感念蔡元培是一位偉大的恩師，蔡元培晚年在香港養病時，劉海粟曾經前往探望這位風骨峻峭的偉大教育家。

1. 與蔡元培的相識

蔡元培重視美育，是教育家、思想家。1917年8月在神州學會宣講《以美育代宗教說》，引起了思想界的震動。劉海粟在民國十二年創辦了上海圖畫美術院，當時入學學生不多，蔡元培在當時發表《以美育代宗教說》，文中有言：“專尚陶養感情之術，則莫如捨宗教而易以純粹之美育。純粹之美育，所以陶養吾人之感情，使有高尙純潔之習慣，而使人我之見，利己損人之念，以漸消弭者也”

²⁸同註20，頁67。

²⁹同註22，頁35—36。

等語，這與劉海粟創校時所發宣言中“要在慘酷無情乾燥枯寂的社會裏，盡宣傳藝術的責任，因為藝術能夠救濟現在中國民眾的煩苦，能夠驚覺一般人的睡夢”³⁰，正相吻合。劉海粟讀罷極為贊同，乃致書蔡元培，景仰其力倡美育之宏旨，並陳創校辦學之初忱。蔡元培接信，欣然復信，邀劉海粟前往北京，暢敘素衷。

《劉海粟年譜》中載：“劉海粟第一次展覽會於1918年7月應邀赴北京，在北京大學美術研究會講演歐洲近代藝術思潮。又在蔡元培先生主持下，於北京大學舉行劉海粟第一次作品展覽會。蔡先生書贈“閱約深美”匾額一方，祝願圖畫美術學校進步。”³¹

劉海粟於1919年12月，上海圖畫美術院組織校董會，聘請蔡元培、梁啟超、王一亭（1867～1938）、沈恩孚（1917～1923）、黃炎培（1878～1965）等二十餘人為校董，翌年公推蔡元培為校董會主席。從此，兩人過從益密。蔡元培寫了“誠實”兩字，作為校訓，還多次去美術院作講演。

2. 感激蔡元培的相知相惜

劉海粟曾在寫給蔡元培先生的一封信中寫道：“嘗自傲生平無師，惟公是我師矣，故敬仰之誠，無時或移”。他還多次對朋友說過“世無蔡元培，便無劉海粟。”他如此敬仰蔡元培，是因為他新興美術教育，在拓荒者道路上艱難地爬行前進的歷程中，蔡元培給予了他激勵和支持。

1921年深秋，劉海粟希望到北京去畫些北國風光，也想面聆蔡元培的教誨，就給蔡元培寫信。蔡元培就邀請他到《北大畫法研究會》去講學，給他定的講題是《歐洲近代藝術思潮》。為了去北京，劉海粟認真刻苦準備講稿。12月14日，他乘三等火車北上，這是他首次進京，也是他首次見到蔡元培。蔡元培謙和博大的胸懷，對年輕人的關愛信任，給了劉海粟深刻的印象。這次至京，使劉海粟結識了李大釗（1889～1927）、許壽裳（1883～1948）、經亨頤（1877～1938）、胡適（1891～1962）、梁啟超（1873～1929）、徐志摩（1897～1931）、陳獨秀（1879～1942）。蔡元培把他安排在北京美專教師宿舍居住，又讓他有機會與蜚聲北國畫壇的姚茫父（1876～1930）、陳師曾（1876～1923）、李毅士（1886～1942）、吳

³⁰同註14，頁15。

³¹同註1，頁18。

法鼎等人建立了深厚的友情，討論文藝思想，評說中外名作。他們陪劉海粟逛王府井、琉璃廠、榮寶齋，獲得了石濤那張《黃山圖》（圖 2-5）。這期間，他每天外出寫生，在北京畫了《前門圖》（圖 2-6）、《長城圖》、《天壇圖》（圖 2-7）、《雍和宮圖》、《北海圖》、《古柏圖》等 36 幅畫稿。

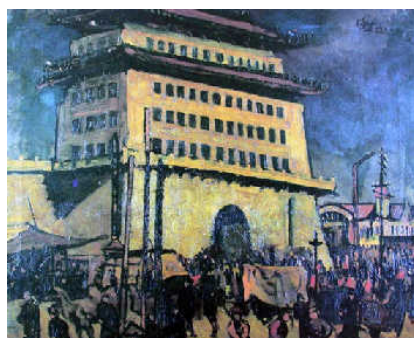


圖 2-5 清·石濤，黃山圖，立軸，絹本墨色，（尺寸不明）劉海粟美術館藏。來源：《走進劉海粟美術館》，頁 78。

圖 2-6 劉海粟，北京前門圖，1922，油彩畫布，64.4x79.8 劉海粟美術館藏，來源：《劉海粟》，頁 28。

圖 2-7 劉海粟，天壇圖，1953，油彩畫布，73.5x60.8 劉海粟美術館藏。來源：《劉海粟》，頁 94。

蔡元培看了他的畫稿很高興，準備為他舉辦個展，親自撰寫了介紹畫家劉海粟一文。1922 年 1 月蔡元培在這篇序言中寫道：

劉君的藝術，是傾向後期印象主義。他專喜歡描寫外光，他的藝術純屬直觀自然而來，忠實的把對於自然界的情感描寫出來，很深刻地把個性表現出來，所以他畫面上的線條裏，結構裏，都充滿著自然的情感。他的個性是十分強烈，在他的作品裏處處可以看得出。他對於色彩和線條都有強烈的表現，色彩上常用極反照的兩種調子相互結構起來，線條也是很單純很生動的樣子，和那些細纖女性的技巧主義，是完全不同的。他總是絕不修飾，絕不誇張，拿他的作品分析起來，處處又可以看出他總是自己走自己的路，自己抒發自己要抒發的情感。就可以知道他的製作，不是受預定的約束的

，所以劉君的藝術得來的成功，或者就在此。³²

1922年劉海粟27歲，還是一個不為人知的青年畫家，又是他的第一次個展，蔡元培這樣的大學者，如此理解他的藝術追求，弘揚他的藝術觀，對劉海粟該是很大的鼓舞和激勵，由於蔡元培的推薦，他的畫展取得很大的成功，他作品的風格引起評論界的關注。也因為蔡元培的推薦，享有盛名的北京高等師範也來請他去講學。為解決他在北京生活的困難，蔡元培還向德國大夫克裏依博士推薦了他的油畫《西單牌樓圖》和《天壇圖》。1922年北京之行，不但開闊了劉海粟的眼界，使他對自己的追求更加自信，更重要的是，為他未來的藝術事業打下了基礎。

劉海粟受到蔡元培的鼓勵與激發，在繪畫的歷程上走的較為順利，他為劉海粟舉辦畫展，為劉海粟的畫作題序，以當時蔡元培身為教育總長的地位，劉海粟可是感到極大的光榮的。

3. 蔡元培的提攜

蔡元培在劉海粟的人生藝術道路上，起了舉足輕重的作用。劉海粟後來之所以能成為一代藝術宗師，中國新興美術的奠基人，與蔡元培對他的支持和提攜是分不開的。在劉海粟的人生關鍵時刻，他給予了堅定的支持，最重要的是他幫助劉海粟到歐洲考察藝術和促成了柏林中國畫展。這兩件事對劉海粟的藝術人生非常重要，可謂是轉折和昇華。蔡元培還是劉海粟的藝術知音，在劉海粟的藏畫中，有很多他的題跋。海粟終生感激他，蔡元培去世後，為了紀念他，劉海粟在美專設立了蔡子民先生紀念獎學金，建立了“蔡子民美術圖書館”。³³

1927年時劉海粟致函蔡元培，感謝大學院派其赴歐洲研究藝術，說到：

屢蒙我公嘉惠提攜，窮以為生平大幸。嘗自傲曰：生平無師，惟公是我師矣。故敬仰之誠，無時或移。今更蒙許由大學院派赴歐洲研究，足見先生愛我之切，亦無時或易也。感激之情，更非區區楮墨所可表於萬一。並希望此項使命形式先期發表，俾晚早日收束

³²許禮平、王榮文，〈近世名家劉海粟〉，收錄在（香港：名家翰墨，翰墨軒，1990）第一期，頁94。

³³同註22，頁41。

國內瑣事，以決心渡歐也。³⁴

在往後劉海粟舉行的幾次畫展中，蔡元培都作了題序。如 1928 年 11 月劉海粟赴歐前舉行的《劉海粟先生去國紀念展覽會》，蔡元培題了“綜采繁縟、抒軸清英”八個字。1932 年 10 月為《劉海粟遊歐作品展覽會》寫了序言：

劉海粟先生淵源家學，博覽古名畫家手蹟，性之所近，尤在南宗。放筆為之，不拘於形似，而以氣韻生動為準。及兼治西畫，則亦不受歐洲各國畫院派之拘束，而煥發色彩，表現個性，有自成一家之氣概。遊歐以後，博觀意、法、德諸國古今名作，且與當代美術家上下其議論，知往日所指之塗轍，與現今世界美術之趨勢，正相符合，遂益以堅其自信心，而精進不怠。留歐三年，遊蹤所及，圖畫而外，凡夫新奇之風景，複雜之社會，整潔之都市，崇宏之建築，偉大之音樂，不朽之雕刻，均足以振觸善畫者之神感，而提高其興會。劉先生當此應接不暇之期，猶復聚精會神選題作畫，三年之中積三百餘幅，其勤敏至可佩也！此等作品，曾在各國展覽，且有為法國國立美術館所購藏者，其價值可以想見，而邦人士乃未得為先睹之快。爰於十月間在英士紀念堂展覽，吾知觀者對於劉先生輒多用宏之著作，必能引起特殊之美感焉。³⁵

蔡元培為 1929 年出版的《海粟近作》作了封面題署，並寫了一段短序，而且鼓勵有加：

吾國畫家有摹仿古代作家之癖，而西洋古代美術家亦有摹仿自然之理論，雖所摹仿之物件不同，而其為輕視個性則一也。近代作者始漸趨於主觀之表現，而不以描寫酷肖為第一義，是為人類自覺之一境。海粟先生之畫，用筆遒挺，設色強熾，頗於高更及梵谷為近，而從無摹仿此二家之舉，常就目前所接觸之對象而按其主觀之所劇感，縱筆寫之，故縱橫如意，使觀者能按作品而契會其感想，

³⁴同註 1，頁 86—87。

³⁵同註 1，頁 104。

謂余不信，請觀此冊。³⁶

這本畫冊裏面，收有膾炙人口的《九溪十八澗圖》，還有蔡元培收藏的一幅《放鶴亭圖》（圖 2-10）也印在裏面。



圖 2-8 劉海粟，溪山松風圖，1922，立軸，紙本墨色，尺寸不明，私人收藏。來源：《劉海粟》，頁 35。



圖 2-9 劉海粟，遙山過雨圖，1923，立軸，紙本墨色，尺寸不明，私人收藏。來源：《劉海粟》，頁 47。



圖 2-10 劉海粟，放鶴亭圖，1926，立軸，紙本墨色，尺寸不明，蔡元培收藏。來源：《劉海粟》，頁 22。

蔡元培為劉海粟題了好多幅畫，最早一幅是 1922 年的《溪山松風圖》（圖 2-8），國畫上題的是白話文，別開生面：“不是一定有這樣的石頭，也不是一定有這樣的松樹；也不是一定有這樣的石頭與這樣的松樹同這種樣子一塊兒排列著。完全是心力的表現，不是描頭畫角的家數。”³⁷

劉海粟第一次赴歐洲各國考察藝術，不負蔡元培期望，力學苦讀，曠觀大地，實地研鑽歷代名家傑構，流覽著名畫廊，欣賞時人近作，歷巴黎、瑞士、開羅、羅馬、翡冷翠、威尼斯、米蘭、比利時等地，參觀美術館、博物館、教堂，浸淫其間，寢食俱忘，與彼邦藝術家交遊論藝。劉海粟所作油畫《前門圖》（圖 2-6）、

³⁶同註 32，頁 94。

³⁷同註 22，頁 41。

《向日葵圖》(圖 4-16) 等入選巴黎秋季沙龍，並被邀出品於蒂勒黎沙龍，應德國法蘭克福大學之邀，講演《中國畫學上之六法論》。

劉海粟於 1933 年底二次赴歐，代表中國方面主持在柏林舉行的《中國現代繪畫展覽會》，後又應邀赴荷蘭、瑞士、英國、捷克等國舉行展覽，蔡元培一直是我方組織委員之一。劉海粟於 1935 年載譽歸國，《柏林中國現代繪畫展覽會》籌備委員會於 1935 年 7 月 21 日在上海歡宴劉海粟，籌備會主席蔡元培在席間作了報告：“劉海粟先生此次代表吾國赴德舉辦中國現代畫展，獲得無上光榮與極大成功，以東方藝術代表自居。吾國以前則未及注意，此次畫展之後，移集歐人視線，此固吾全國藝術家之力量所博得之榮譽，而由於海粟先生之努力奮鬥，不避艱辛，始有此結果，此等勞績與偉大精神，實使吾人欽佩與感謝。”³⁸這正好說明此次歷時一年半，展覽十餘大城市，向歐宣傳中國畫藝所取得之成績，主要是由蔡元培的籌畫支持與劉海粟的身體力行所致。

1937 年蔡元培赴香港治病，1939 年 12 月，劉海粟應邀赴南洋主持《中國現代名畫義賑展覽會》，途經香港，劉海粟提出所作《滾馬圖》請蔡元培題字，蔡元培在醫院裏倉促題了“清新俊逸”四個字，這是蔡元培為劉海粟題的最後一幅畫。

蔡元培於 1940 年 3 月 5 日病逝於香港，當時劉海粟在泗水舉行義賑展覽，得聞噩耗，哀痛萬分，在當地舉行的蔡元培追悼會上，劉海粟致了悼詞。

1980 年 3 月蔡元培逝世 40 周年時，劉海粟在上海華東醫院療養，特作一幅國畫以為紀念。蔡元培、劉海粟二人交誼彌篤，沒有蔡元培可能無法成就劉海粟的繪畫地位，蔡元培如此提攜與鼓勵後學，其精神更是值得後世欽佩。

(六) 傅雷

劉海粟和傅雷(1908~1966)都是聞名世界的人物，傅雷是翻譯名家，他譯的法國巴爾答克的一系列小說，恐怕至今沒有人能譯得比他更好的。也許好多人不知道，傅雷在美術方面的天才與研究成就，連劉海粟都深為讚佩。傅雷顯示出獨特高超的藝術鑒賞力，友誼就是建築在對藝術的深愛上，劉海粟比傅雷整整大

³⁸同註 14，頁 92。

了十二歲，他倆於一九二九年在巴黎相識，不久就成了忘年之交的知己。

1931年傅雷回到上海後，除了接受劉海粟的聘請在美專教授以外，他還全力以赴地為這個朋友編輯《劉海粟》畫冊，這是在由中華書局總名為《世界名畫集》八冊中的一冊，另外七位名家是塞尚、莫內、雷諾瓦、馬蒂斯、梵谷、高更、斯朗。

傅雷在畫冊的序言中寫道：“一個真實的天才—尤其是藝術的天才的被誤會，是民族落後的徵象。在現在，我且不問中國要不要海粟這樣一個藝術家，我只問中國要不要海粟這樣一個人。”³⁹傅雷在文末給予劉海粟作品出版發行綴上了一段殷切的期望：“願你，海粟，願你火一般的顏色，燃起我們將死的心靈，願你狂般的節奏，喚醒我們奄奄欲絕的靈魂。”⁴⁰

傅雷以上談的是對朋友的藝術見解，那是藝術，是人類靈性中的瑰寶；這一切是藝術家的，可又不完全屬於他們。傅雷愛他的作品，卻不一定非得喜歡劉海粟本人，因為藝術就是藝術，藝術家在從事藝術創作時，他們是高尙的，可是離開了那座藝術聖殿，他們就可能什麼也不是。劉海粟和傅雷私人關係並不好，傅雷則專注於翻譯之事，不幸的於1966年因文革不堪忍受紅衛兵的毆打、凌辱而服毒身亡。

（七）梁啓超

梁啓超（1873—1929）是近代的大文學家、思想家、政治活動家、學者、戊戌變法領袖之一，在1926年對劉海粟的畫冊有下列的題字：

杜工部云：語不驚人死不休。藝術家不具此膽力及志願，未足以言初作也。海粟之畫，是真能開拓得出者，比諸有宋詞家後村、龍川之亞耶，抑杜老又言：老去漸於詩律細。海粟方盛年，日在孟晉中，它日波瀾老成，吾又安測其所至也。啟超丙寅初秋⁴¹

³⁹ 傅雷，〈劉海粟論〉，收在劉海粟美術館編，《劉海粟研究》（上海：上海畫報出版社，2000），頁8。

⁴⁰ 同註39，頁8。

⁴¹ 同註32，頁96。

這位近代的大文豪對劉海粟的狂放個性與敢於突破傳統，重新再造現代的心態頗多贊許的。

（八）徐志摩

徐志摩（1897～1931）是最能徹底認識劉海粟藝術的人，1923年寫了許多文章，批評劉海粟的畫，徐志摩曾經說：“中國畫家夥頤，但求筆下有力，胸中有氣，思想獨立，不懼為海粟者，實無第二人…”⁴²。這位中國民初的大文學家徐志摩對劉海粟有以下剴切的評價：

你盡可以不喜歡他的作品。你盡可以從各方面批評他的作品，但在現代作家中你不能忽略他的獨佔的地位。他是在那裏，不論是粗是細。他不僅是那裏，他並且強迫你的注意。尤其在這人材荒歉的年代，我們不能不在這樣一位天賦獨厚的作者身上安放我們絕望中的希望。⁴³

1931年11月14日，徐志摩來拜訪劉海粟，一見油畫《巴黎聖母院夕照圖》即大呼：“啊！你的力量已到畫的外面去了”又說：“中國祇有你一個人，然而一人亦夠了”⁴⁴。

綜觀劉海粟在中國山水畫的成就，得力於導師、支柱、推手、同好、伙伴、開路者的協助加上他的領悟、吳昌碩的早期繪畫觀與筆墨之法，康有為的書法，蔡元培的的鼓勵與協助、還有傅雷、梁啟超、徐志摩等這些名人的交遊體恤，當然與劉海粟交往的名人不只於此，但都影響了劉海粟的想法與在繪畫上面的積極作為，他們的功勞可謂大矣！

三、劉海粟之百年婚姻

⁴²同註1，頁81。

⁴³徐志摩，〈一個玄學思想的畫家〉，收在劉海粟美術館《劉海粟研究》（上海：上海畫報出版社，2000），頁104。

⁴⁴同註1，頁103。

偉大女性操持家務，給劉海粟在生活上無後顧之憂，才能專心於他的藝術事業，在疾病時，彼此互相扶持，在感情上互相安慰，雖因不可抗力因素而離異，但他總能找出情感上的伴侶，為他分憂解勞，在精神上飽受痛苦的時候給予扶持。劉海粟在百歲當中，婚姻的道路上並不是很順利，身處在那個年代中，環境與個人有太多的變數，無法依自己的想法與從一而終的婚姻生活，就讓我們走入劉海粟的感情世界吧！他一生中與他有婚姻或感情生活的女性共有五位，分述如下：

（一）楊守玉

楊守玉(1896~1981)與劉海粟是表兄妹關係，兩人的初戀約在1909年，劉海粟去上海周湘傳習所學習半年（一說是三個月）後。由於劉海粟的個性，由新鮮轉為乏味，回鄉開辦圖畫傳習所，所教導的學生皆為系族中姐妹，給她們繪畫啟蒙教育，帶領她們臨畫寫生。當時其表妹楊守玉是其中最聰穎的（為後來創製亂針鏤繡法⁴⁵）。劉海粟雖與她海誓山盟，非他莫娶莫嫁，但造化弄人，母親洪淑宜暗地請算命先生合生辰，認為兩人的八字不合，就宣佈他們愛情死刑，而她終身未嫁。

1981年，劉海粟和夏伊喬回常州，住在約園作畫，楊守玉帶著一位同伴來看望表兄表嫂。次年，楊守玉在家中病故，終年八十五歲。

（二）林佳

林佳（生卒年不詳）與劉海粟是有名無實的夫妻。“十六歲時他父親為他娶了丹陽富商的女兒林佳，在洞房花燭夜才發現新娘不是表妹，於是傷心不肯同房，在新娘回娘家時被軟禁。後父親探望，抱頭痛哭，劉海粟要求離開家鄉，結束了第一段婚姻。”⁴⁶。在劉海粟父親的包辦下的這段婚姻，終究無極而終。

（三）張韻士

⁴⁵同註1，頁170。

⁴⁶同註1，頁4。

張韻士（1899～1970）是 1915 年劉海粟在上海，經雕塑大師江小鶴（1894～1939）引見交往的，張韻士是當時神州女校學生，因劉海粟的追求而結合，她個性單純、守本分、溫柔賢慧的女性，不善社交、不虛榮、是典型中國女性。結婚 18 年，生子四人，二子劉虎（1917～）後為駐聯合國代表，三子劉豹（1923～）任大學教授。1933 年，為了成全成家和與劉海粟而分居並離婚。

（四）成家和

成家和（1914～2002）是一位個性外向，生在南京大地主家庭，美專學生會主席，性格開朗、辦事果斷有主見，善於交際，聰明大方漂亮。1933 年因兩人時常出入公共場合，日久生情而結合，後因劉海粟流亡南洋，1945 年因劉海粟疏於照顧而離婚，改嫁蕭乃震，遷居香港，生女兒蕭芳芳（1947～）為影歌視三星，劉海粟曾為成家和的離開後悔與傷心不已。

（五）夏伊喬

夏伊喬（1915～）祖籍浙江鄞縣，生於上海，夏伊喬之祖父輩為早期移居印尼之華僑，因劉海粟 1940 年曾至印尼舉行畫展而認識，在劉海粟與成家和離異後接受劉之邀請從南洋北上，夏伊喬還接受了劉海粟的求婚，兩人真正成為患難與共的堅貞伴侶。夏伊喬善待劉海粟前妻子女，擔當起照顧丈夫兒女的重任，讓劉海粟安心於藝術事業。“夏伊喬與劉海粟鶼鶼情深，1957 年劉海粟被錯劃為“右派”，十年動亂又被誣指為“歷史反革命”，夏伊喬從富商女兒、大藝術家夫人一下子淪為備受歧視的家庭婦女，無論在何種逆境當中，她都從容不迫，不離不棄。一直至劉海粟過世。與劉海粟廝守下半輩子。對劉海粟的照顧無微不至，甚至於對成家和也提供了協助，是一位偉大的女性。”⁴⁷熟悉劉海粟的朋友們、學生們無不對這位師母真心敬仰，紛紛撰文說沒有夏伊喬就沒有晚年再度輝煌的劉海粟。可貴的是夏伊喬在陪伴劉海粟的歲月中也進入繪畫領域與劉海粟兩人互相切磋勉勵。

⁴⁷同註 14，頁 120。



劉海粟與夏伊喬結婚合影 1945 年攝



劉海粟與夏伊喬合影 80 年代攝。

茲就劉海粟的各階段婚姻狀況，列表於下：

女性	關係	婚期	背景	子女
楊韞 (守玉) 1896~ 1981	初戀情 人	無	劉海粟的表妹，青梅竹馬，兩人相愛，因古老禮教受限，未能結合，兩人於六十年後曾再相見。	無
林佳(生卒 年不詳)	第一任 妻子	新婚即 被拋 棄，結 婚一月 後離異	丹陽城知府門第之女，與劉海粟並無感情，在新婚之夜，就遭拋棄。	無
張韻士 1899~ 1970	第二任 妻子	1915— 1933	1915 年江小鶴引見、神州女校學生、劉海粟的追求而結合個性單純守本分溫柔賢慧的女性、不善社交不虛榮、結婚 18 年後，為成全成家和而分居並離婚。	長子劉龍 1916(幼年夭折) 次子劉虎 1917~ 三子劉豹 1923~ 四子劉蛟 1927~1949
成家和 1914~ 2002	第三任 妻子	1933— 1944	個性外向，為南京大地主家庭，美專學生會主席，性格開朗、辦事果斷有主見，善於交際，聰明大方漂亮，1933 年因常出入公共場合，日久生情而結合，後因劉流亡南洋，疏於照顧後改嫁蕭乃震，劉海粟曾	長女劉英倫 1935~ 五子劉麟 1936~

			爲此後悔與傷心不已。	
夏伊喬 (1915~	第四任 妻子	1945— 1994	夏氏之祖父輩爲早期移居印尼之華僑，因劉海粟曾至印尼舉行畫展而認識，在劉海粟與成家和離異後接受劉之邀請與之結婚，鶼鶼情深，在文革期間陪著劉海粟被鬥爭，一直至劉海粟過世，與劉海粟斯守下半輩子。對劉海粟的照顧無微不至，甚至於對成家和也提供了協助，是一位偉大的女性。	六子劉虯 1944~ 次女劉虹 1945~ 三女劉蟾 1949~

來源：筆者依劉海粟年譜製表

傳統的中國女性是賢妻良母型的，而劉海粟的婚姻中，接觸到傳統的聽任父母之命、媒妁之言、自由戀愛，歷經離婚、再婚的婚姻關係，重新建構了民國以後的婚姻觀念。

第三節 劉海粟學習時代背景與藝術生涯

近代的中國是一個命運多舛、政治動蕩的國度，劉海粟出生歷經清末民初多災多難的時期，從民國成立，時局動盪，軍閥割據，日本侵華、抗日戰爭、避走南洋、中國成立、兩次中風、錯劃右派、十年文革、掃地出門，到恢復名譽，過程備極艱辛。

一、劉海粟的學習時代背景

雖然劉海粟一生風波不斷，然而他憑藉著心中的一股強大毅力和周遭友人、妻子的支持才安然渡過的，也因他不屈不撓的個性，積極的作爲，興辦美術教育，奉獻國家，做出了一些前所未有的創舉。

(一) 上海圖畫美術院的創立

上海美術圖畫院的成立或許與劉海粟的山水畫沒有直接關係，但是透過它的

成立，讓劉海粟更能凸顯自己的觀點，聲名大噪，也因此他在那個時期認識了蔡元培、吳昌碩、康有為等人這些名人，在後來的劉海粟起了莫大的助力。1912年與烏始光（1885～卒年不詳）、張聿光（1885～1968）等畫友，在上海乍浦路創立上海圖畫美術院，這是中國近代第一所美術學校。他的理想與當時的封建社會格格不入，課堂教學首倡使用人體模特兒，在展覽會上展示人體習作，被罵為藝術叛徒，教育界之蠹賊！

1926年當局發佈命令，嚴禁上海美專人體模特兒寫生，軍閥孫傳芳致函劉海粟，要求撤銷模特兒，劉海粟積極覆函，據理力爭。但孫傳芳密令封閉上海美專，通緝劉海粟，因此不得不逃亡日本。劉海粟為西洋畫在中國注入這創舉，卻得不到當局與社會的體察，與生長在那時的封閉社會有關。

（二）兩次歐遊後的繪畫創作觀

在20世紀初，特別是新文化運動中大量湧進的歐洲文化藝術，對劉海粟就產生了重大影響，這種影響隨著他多次歐遊考察而變得更為深刻。劉海粟在取經的同時，發現西方對中國的認識不足，因此為了廣傳中國的歷史文化，下了一番苦心，鑽研中國繪畫理論，加上個人的體驗，發展出中西合璧而且相通的理論，並且到處講演。

1928年在蔡元培大力推薦下，經國民政府大學院決定派他赴歐洲各國考察研究西方藝術。在巴黎，參觀博物館、美術館、畫廊等。油畫《前門圖》、《向日葵圖》兩度入選巴黎秋季沙龍，應比利時獨立一百週年紀念展覽會之聘，任國際美術展覽會評審委員，應德國法蘭克福中國學院的邀請，講演《中國繪畫上的六法論》；並在海德堡與法蘭克福舉行畫展，《盧森堡之雪圖》為法國政府購藏於國家美術館。

1933第二次赴歐，在德國主持《中國現代繪畫展覽會》，兩次歐遊，他認真研究了各個歷史時期的繪畫風格和理論，還臨摹了西方古典藝術的傑作，訪問了歐洲現代美術潮流的代表人物。劉海粟一貫主張，藝術不可拿理智去分析，製作藝術應當不受別人的支配，不受自然的限制，不受理智的束縛，不受金錢的役使；而應該是超越一切，表現畫家自己的人格、個性、生命，這就是有生命的藝術，是藝術之花，也是生命之花。畫家在作畫之際，本著自己熾烈的情感去表現自己

所感受到的自然物件，順著自己的內心感受隨筆寫生，便是成功的藝術。

（三）籌賑抗日與閉門作畫

1937年，七七事變後，應印尼雅加達華僑公會邀請，主持籌賑畫展。他赴南洋，經香港，抵雅加達會見華僑首領，籌備畫展。1940年主持《中國現代名畫籌賑展覽會》，繼而前往萬隆、泗水、馬浪、三寶壟等地舉行，所得款項，匯至國內，支援抗戰。

太平洋戰爭爆發，淪落於新加坡，後移居雅加達米斯脫鎮，閉門讀書作畫。1943年5月被日軍特務挾持飛回上海，返滬後，閉門謝客不為日方利用。

（四）錯劃右派、中風、十年文化大革命

1957年被錯劃為右派分子，撤銷校長職務，1958年在南京中風住院，1960年病癒，完成《牧牛圖》、《力田之餘圖》等作品。1960年摘去“右派分子”的帽子，1966年以後文革中受迫害，抄家二十多次。文革期間，身居陋室中因來客稀少，所以他能潛心研究水墨，也正給他自修的大好時機。這期間他創作多幅水墨花卉、山水，並臨《毛公鼎銘》篆書手卷等。

近代的中國是一個多災多難，政治紛擾的時代，生活的困頓與政治局勢的不穩定一再浮現於生活周遭中，真正屬於創作的年代是在晚年時期，技巧與學識、認知都達於成熟階段，創作也得心應手，漸臻於佳境。

二、劉海粟的藝術生涯

劉海粟以繪畫為終生的事業，一生中的波折非常多，但是始終沒有放棄以繪畫為職志的願望，為藝術教育，為中西藝術的推展，努力不懈，在山水繪畫領域上著墨更多。

（一）山水畫嶄露頭角

劉海粟於 1912 年到上海創設美術圖畫院之後的這段期間，他認識了吳昌碩、蔡元培、康有為等名人，他們對劉海粟的藝術生涯，在精神上與藝術上起了極大的效用，尤其在認識吳昌碩、康有為與他交遊之後，就能以蒼勁的筆觸畫、題出《言子墓圖》(圖 2-4)《九溪十八澗圖》(圖 3-28)等極具代表性的作品。

他在 1918 年創刊《美術》雜誌，介紹西方近現代美術。赴日本東京參加帝國第一次美術展覽會開幕，並對日本美術教育事業進行考察。

(二) 五上黃山

在 1949 年全國解放前，他兩次歐遊與南洋義賑籌款，在此時期共登臨黃山五次，留下了相當數量的素描速寫稿及油畫寫生、冊頁小品，篇幅相對較小，藝術面貌雖具個性但不強烈。這段時間也正好契合了他藝術創作的前半期，特點是西畫為主，以研究油畫為重，雖然也酷愛石濤及其藝術，但於中國畫創作上尚未形成整體的、全面的、穩定而鮮明的風格。

(三) 十上黃山

劉海粟於 1954 年第六次登臨了黃山，當時正是百業待興，萬眾一心，力爭上游的年代，他受新時代精神的感召鼓舞，以飽滿的熱情、旺盛的創造力，他臨摹了非常多的長卷，他藝術的轉變也正發生於這一個時期。

六上黃山之後經過了 26 年，他在 1980 年、1981 年七上、八上黃山，此時的他已是八十多歲的人，他的藝術也在新時代裏迎來了新的里程，創作了大量潑墨、潑彩黃山圖，同樣對景寫生與過去作品相比主觀成份明顯增多，而注重精神描寫與氣韻的表達；手法上以“骨法用筆”的中鋒線條構建骨骼，用墨或彩潑灑暈染以助韻，興會所作，常常筆墨酣暢，氣勢奪人，可謂“墨氣淋漓嶂猶濕”、“筆所未到氣已吞”。此時作品已真正代表了他的藝術風格，可以說是藝術實踐與體驗的結果。

1982 年劉海粟九上黃山，仍創作了大量的國畫、油畫作品，藝術上進一步提升，可謂“漸老漸熟，愈老愈熟”。而作為創造者的劉海粟卻從不服老，畫中常題“年方八七”，表示自己還年輕，正好用功。1988 年 7 月，第十次登上黃山，

到處寫生，作畫不輟，實現了他十上黃山的夙願，完成了他一生藝術探索的歷程，攀登上了藝術的高峰。

筆者依劉海粟十上黃山列出其年代：

次序	時間	年齡	相隔年份
第一次	1918	23	
第二次	二十年代		
第三次	二十年代		
第四次	1935 冬	40	
第五次	1936 冬	41	1 年
第六次	1954	59	18 年
第七次	1980 夏	85	26 年
第八次	1981	86	1 年
第九次	1982	87	1 年
第十次	1988 秋	93	6 年

筆者雖沒有劉海粟十上黃山的紀錄，但截至目前為止，有兩次前往黃山，在 1998 年第一次由白鵝嶺索道上後山，2002 年第二次由黃山腳下之玉屏索道站經玉屏樓、蓮花峰、天都峰、鰲魚峰等處進入北海賓館。對黃山的景色，也有感於徐霞客的“五嶽歸來不看山，黃山歸來不看嶽”的慨嘆。筆者以為黃山的整體美具有極高的美學價值，因此也有以下的感受：

1.罕見的峰林地貌：黃山峰頂尖陡，峰腳直落谷底，山頂、山腰和山谷等處廣泛分佈有花崗岩石林和石柱，巧石怪岩遍佈群峰、山谷，可謂峰高峭拔、怪石遍佈。前山岩體節理稀疏，岩石多球狀風化，山體渾厚壯觀；後山岩體節理密集，多呈垂直狀風化，山體峻峭。

2.有機的組合，高度的和諧：黃山群峰疊翠，山、石、松、雲相互襯托，和諧統一，形成了連續構圖的整體佈局。高低錯落，峻峭秀拔的山峰構成了有節奏旋律的、統一構圖的基調。群山峻嶺有機地組合成一幅波瀾壯闊、氣勢磅礴的立體畫面，在構圖與空間上均極具自然寫生價值。

3.多樣的統一，綜合的藝術：人們對黃山千姿百態的自然景物進行藝

術概括和命名，有著獨立的藝術美和欣賞規律，同時又融會貫通，統轄於“奇、巧、幻”總的藝術規則之下，體現出綜合的藝術氣質。黃山的山峰，由於大自然的造化，前後參差，高低有序，層次極為豐富。在群峰中，以天都峰、光明頂、蓮花峰等為中心，如眾星拱月，分散在主峰前後左右，既有月亮的青暉，又有群星的燦爛。

4. 奇險的山峰，雄偉的氣勢：黃山之奇，信在諸峰；諸峰之奇，信在松石；松石之奇，信在拙古；雲霧之奇，信在鋪海，山峰大陡峭，山體坡度大多在 $60^{\circ}\sim 74^{\circ}$ ，有的則近於直角，相對高差達千米。黃山峰巒橫空出世，雲海浩淼無際，波瀾壯闊，十分壯美。紅日初升或夕陽晚照，雲海氣貫長虹，峰島閃爍奪目，體現了黃山雄偉壯美的特徵。

在取景上有（1）奇松：松是黃山最奇特的景觀，它們幹曲枝虬，千姿百態。它們不畏風雨冰雪，不擇瘠薄惡土，表現了崇高的品格。人們在讚美它的同時，也受到啓迪和鼓勵。（2）怪石：在黃山的峰海裏，巧石爭崛，怪岩遍佈，猶如神工天成，形象生動，構成一幅幅絕妙的天然圖畫。步移景異，妙趣橫生，給寧靜的山峰帶來活力，給人以美的享受。（3）雲海：黃山的雲海世界神秘莫測，有時如一縷青煙，隨風翻浮；有時又如萬馬奔騰，波濤洶湧，時而來去匆匆，渺茫無際。怪石、奇松、峰海飄浮在雲海中，忽上忽下，忽隱忽現，置身其中，猶如進入夢幻境地，飄飄欲仙。（4）水景：黃山千嶺萬壑，雨量充沛，形成了形態各異的水景，如河溪、瀑布、深潭、溫泉。黃山落差大，河溪、瀑布、深潭往往串連在一起，或迂迴曲折，水流湍急；或浪花飛濺，懸流直下，構成黃山最積極、最有生命力的景觀。



筆者攝，黃山松谷庵索道站，2002。 筆者攝，蓮花天都二峰，2002。



筆者攝，黃山西海景觀，2002。



筆者攝，黃山北海散花塢，1998。

正如以上所述與筆者所攝照片，黃山讓人傾倒讓人著迷，更是畫家筆下最好的作畫題材。黃山畫是劉海粟的風格代表，他的素描、油畫、山水畫中絕大部份是以黃山為主的，他以黃山寫生形成了他獨特的表現方式。

小結：本章對於影響劉海粟山水畫的個人因素探討，包括他的個性、師承、交遊、婚姻與他所處的年代和一生中的經歷做敘述，他的藝術個性是豪邁大膽的，是堅忍為藝術教育的。他的師承經由周湘、吳昌碩、康有為等人的啓示，他的書法中鋒用筆運用在山水畫用筆上更具獨到，蔡元培的提攜更影響他的藝術成就，他一生十上黃山，黃山的特殊地形地貌，奇松、怪石、雲海、水景提供他的創作靈感，形成了他獨特的表現方式。

第三章 劉海粟山水畫之源流

劉海粟對中國歷代山水畫的演進有深入的研究，自魏晉的起源到明清的一千多年的歷史中，中國山水畫形成獨立的畫科與演變形式，從他的《國畫苑》論述中做成有系統的知識體系。《國畫苑》敘述漢唐之初、五代、宋、元、明、清、到民國的山水畫歷史脈絡，研究中國山水畫演變的歷程，從這些轉變的山水畫作中，去體會前代畫家的用筆用墨。

劉海粟之山水畫受元明清三代影響較鉅。在本章第一節中，筆者擬探討影響劉海粟山水畫的元、明、清三代畫風與其之關係，佐以劉海粟的山水美學論述。元代山水畫家以寫胸中丘壑為主，影響明清畫風深遠，他們開詩、書、畫、印兼備之端。明代時南宗盛行、探討沈周、文徵明、董其昌、徐渭等人變革。清代沿襲傳統之六大家，與我有我法、打破傳統形式的四僧、揚州八怪畫風等。

在第二節中，將元明清三代各家山水美學觀或早於元明清之山水畫家對劉海粟山水藝術觀之影響做系統的連貫，進行探討。劉海粟以為清代的沿襲畫風、不談創作是中國山水畫的傾頹，劉海粟繪畫風格的形成來自謝赫六法論、元四家、沈周、董其昌、唐寅、徐渭、石濤、八大山人、揚州八怪的畫風。

在第三節中，將劉海粟的山水繪畫分期為(一)奠基階段(1912~1949)(二)發展階段(1950~1976)(三)創作階段(1977~1994)做為風格之流變探討。

第一節 元明清山水畫概述

劉海粟的山水畫無論在繪畫技巧與思想觀念涉獵既廣且深，而從其歷代的收藏與他的美學觀念來分析，以年代較近的元明清三代之山水畫對他影響較大。加上年代較近，接觸較多。因此筆者研究其脈絡時以元明清三代為主，此外兼具涉獵三代以前的主要觀念，如他研究過的謝赫《六法論》，或在融合中西、異質同構的思想中，發展出一套山水脈絡，奠立了他在山水畫的地位。

一、元代之山水畫

元入主中華，共九十年，開啓明、清、近代畫之新體，崇尚淡逸超脫的格調。

“若以上古、中古、近世來分析中國之繪畫史，尋其技術發展變遷之途程，而鑒其遺傳之真跡；則當別漢以往為上古，六朝至唐、宋、元為中古，明、清為近代。”⁴⁸元趙孟頫的山水畫面貌多變，他廣收古法，自創新機，成就極為突出；高克恭(1248~1310)渾穆秀潤的畫風則來自他對董源、李成、米芾(1051~1107)等人繪畫的研究。元代中後期，則出現了號稱“元四家”的黃公望、王蒙、吳鎮和倪瓚，他們在藝術思想和創作方法上，直接或間接地受到趙孟頫的影響，但是每個人都形成了自己的面貌和特色。元四家的山水畫創作實踐和理論，代表了此時山水畫發展的主流，對明清乃至現代的山水畫創作都產生了巨大影響，作為移情寄興手段的山水畫，在元代畫家手中被運用得淋漓盡致，充分表現了畫家的人格與個性，在筆墨技巧的探索上也開啓了一個新的階段，是中國山水畫發展歷程中的高峰。

(一) 元山水畫之寫胸中丘壑

趙孟頫(1254~1322)博學多才，詩詞、書法、繪畫、音樂等均有很深造詣，以書畫成績最為突出。其畫題材廣泛，風格多樣，山水、人物、竹石、花鳥均擅長；表現形式也多種多樣，工筆、寫意、青綠、水墨都十分精彩，其繪畫繼承前代傳統，博採眾家之長，自成面貌。趙孟頫主張作畫要有“古意”，倡導“書畫同源”，強調以書法用筆入畫，並主張師法自然，提出“到處雲山是吾師”的口號，他的理論和創作對元、明、清三代都有極大影響。

(二) 元四家影響明清畫風深遠

元代中後期，黃公望、王蒙、吳鎮、倪瓚四位畫家的出現，使得中國山水畫風又為一變，因四人貢獻很大，被稱為“元之四大家”。元之四大家黃子久(1269~1354)、吳仲圭(1280~1354)、倪雲林(1306~1374)、王蒙(1308~1385)以其高士逸筆，大發寫意之論，而攻院體，尤攻界畫。遠祖荆、關、董、巨法，近取營丘、華原意，一掃漢、晉、六朝、唐、宋各朝之習，而以寫胸中丘壑為尚，

⁴⁸劉海粟，〈國畫苑〉，收錄於朱金樓、袁志煌，《劉海粟藝術文選》(上海：人民美術出版社，1987)，頁279。

於是立明清山水畫之極則。

1.黃公望（1269～1354）字子久，山水初師董源、巨然，晚年變其法，自成一家；平淡天真，不尚奇峭，神明變化，不拘師法，每見其佈景用筆，於渾厚中仍饒逋峭，蒼莽中轉見娟妍；纖細而氣益宏，填塞而境愈闊；所作《富春山居圖卷》（圖3-12）是他79歲時在富春山寓居創作的，前後歷時3、4年經營而成的，此圖描繪浙江富春江兩岸初秋時景色，採用傳統的“三遠”並用的構圖方法，峰巒起伏變化，林木蔥郁有致，山石多用“披麻皴”乾筆皴擦而成，極少渲染，叢樹平林多用橫點，看似平淡無奇，實則變化萬千。他的繪畫中體現出豐富的筆墨韻味，充分地表現了畫家的主觀意境。在此，畫家並不以描摹實景為主，山川樹石只不過是畫家寄興抒情的對象。黃公望的山水畫作品充分反映了元代山水畫家的這種傾向。

2.吳鎮（1280～1354），字仲圭，號梅花道人，嘉興（今屬浙江）人。工詩文書法，擅畫山水、梅花、竹石，為人“抗簡孤潔”，終身隱居不仕，與達官貴人很少往來，以賣蔔賣畫為業，一生窮困潦倒。他的山水畫師法董、巨，有一種深厚蒼鬱氣象，創帶濕點苔之法，得宋人三昧，故其筆端豪邁，無一點朝市氣，多畫漁父、古木竹石等題材。傳世作品有故宮博物院藏的《漁父圖》軸、《蘆花寒雁圖》軸，臺北故宮博物院藏的《秋江漁隱圖》軸、《雙松平遠圖》、《竹譜》冊等。《漁父圖》是吳鎮畫得最多的題材，畫多表現江南名山勝景之中，漁父於小舟之上垂釣，給人以遠離塵俗之感，並且多配以草書的《漁父辭》，詩書畫相得益彰。吳仲圭之藝術天才，在能表現沉郁之象徵精神，於中國山水畫史上有極大之影響。故宮博物院所藏《漁父圖》（圖3-1）軸為其57歲時的作品，變董、巨之法為己意，筆法更加凝練堅實，水墨圓渾蒼潤，為其代表作。



圖 3-1 元·吳鎮，漁父圖，立軸，
絹本墨色，84.7×29.7，故宮博物院藏。
來源：《巨匠—吳鎮》，頁 10。



圖 3-2 元·王蒙，青卞隱居圖，立軸，
紙本墨色，140.6×42.2，上海博物館藏。
來源：《巨匠—王蒙》，頁 17。

3.倪瓚（1306～1374）品氣最高，可稱極端之文人畫，而最爲後代頌讚不止者。詩畫多署雲林，家性狷介，有潔癖，初效法董源，而又極崇拜荆、關，所作幽沃天然，不取形似；簡潔中而有深密之氣韻，真爲極端之自我表現。

倪瓚曾自言說：“僕之所謂畫者，不過逸筆草草，不求形似，聊以自娛耳。近迂遊來城邑，索畫者，必欲依彼所指授，又欲應時而得；鄙辱怒罵，無所不有，冤矣乎！…”⁴⁹這原是倪瓚在《答張藻仲書》中歎息時人索畫而所指授又違背其心時的無奈，但正點出了文人畫家之心聲，故千百年來一直爲世人津津樂道。

《漁莊秋霽圖》（圖 3-14）是倪瓚 55 歲的作品，構圖已突出地具備了個人風格，採用平遠構圖，近坡高樹數株，中間是遼闊的湖面，遠山居於畫幅上端，使畫面具有了遼闊曠遠的特殊藝術效果。中右方以小楷長題連接上下景物，使全圖渾然一體，這是他中晚年作品的主要構圖章法。他 60 歲以後的山水畫極少設色，筆墨日趨蒼秀。他作畫有“逸筆草草，不求形似”、“聊寫胸中逸氣”的論點，但觀倪瓚的畫幾乎無一筆散漫，無一物不似。其所謂“草草”、“不似”，其實只是用

⁴⁹同註 48，頁 284。

筆簡略、概括而已，並未“超脫象外”。要說其“不似”，也就是不似真山水、真竹子，他的畫，表達的是他心意中的山水之美，竹子之美。這也就是中國文人畫家看重的“意境”，這對後世的文人畫影響極大，表達了元代文人繪畫創作思想的總體趨向。

4.王蒙（1308～1385），字叔明，號黃鶴山樵，趙孟頫外孫。元末隱居黃鶴山中，擅畫山水，亦工詩文書法，畫受趙孟頫影響，並繼承董、巨傳統，自出新意，用筆多枯筆、乾皴，解索皴、牛毛皴與細筆短皴混用，也用小斧劈皴。他的山水畫布局飽滿，結構複雜，層次繁密，筆法蒼秀，多表現江南山水的蒼鬱繁茂和濕潤感。善畫隱士的隱居生活，傳世的代表性作品有故宮博物院藏《葛稚川移居圖》軸、《夏日山居圖》軸、《夏山高隱圖》軸，上海博物館藏《青卞隱居圖》軸（圖3-2）、《谷口春耕圖》軸及遼寧博物館藏《太白山圖》卷等。以上作品風格多樣，有設色和水墨兩種面貌。最能代表王蒙山水畫藝術水平的當屬《青卞隱居圖》，此畫作於至正二十六年（1366年），用水墨描繪山間草堂一人抱膝倚床而坐，另一隱士正沿山路前行，畫以墨勾石，濃淡乾濕混用，以解索皴、牛毛皴法為之，樹幹雙勾成形，樹葉多為不同形狀的墨點。全圖渲染不多，深遠之處都以緊密的皴擦來表現，傳達出山深林茂的雄偉氣勢，其影響至今不絕。

劉海粟對王蒙有以下之評論：

受右丞、董、巨墨法之影響；其用筆亦從郭熙卷雲皴中化出，神采煥然，秀潤可喜，其巨作多峰巒層疊，谿徑迂迴；煙靄微茫，曲盡幽致。倪雲林稱其“筆力能扛鼎，五百年來無此君”稱賞至矣。而垢道人言：“黃鶴山樵，畫法純用荒拙，以追太古，粗亂錯編若有不可解者。是其法也，蓋能純以草隸作畫，筆力勁利，而無怒張之態，墨氣酣厚，而無癡肥之病；於奇峭之中，得幽深高淡之趣，誠古今絕作。世人不會其意，沾沾於卷雲、牛毛中求之，奚啻去而萬里也。”蓋叔明之畫，雖重自然，而於自然之中，更加個人的組織與情調也。其文學之天才，亦高於一切，更能陶熔於繪畫中，故其內在甚深之源泉，遂開近世藝術之先聲。⁵⁰

⁵⁰同註48，頁284。

王蒙用筆特殊，皴法用卷雲牛毛，層巒疊嶂，筆墨秀潤，劉海粟頗能體會王蒙山水筆墨的個中趣味。

（三）開詩書畫印兼備之端

元以前的山水畫多用濕筆；到了元四家乃用枯筆烘染的調子，改變宋代格調而創立元代的風格，倪雲林更發揮畫面上之落款美，開詩、書、畫、印兼備的開端。明、清之後此風大為興盛，幾乎無畫不題吟詠。劉海粟對時人題款評說：今之人不能自出丘壑，每抄錄古人成語，塗抹滿紙，令人生厭。明·沈顥(1586—1661)所著《畫塵》亦說：“元以前，多不用款，或隱之石隙，恐書不精，有傷畫局耳。至倪雲林書法過逸，或詩尾用跋，或跋後系詩，隨意成致。衡山翁行款清整；石田晚年題寫灑落，每侵畫位，翻多奇趣。”⁵¹所以題畫款印越到近代越加完備。

二、明代之山水畫

明代山水大體可別為三大系統：“一系為南宋畫之末流，屬馬遠、夏珪一派者；一系為屬趙伯駒、李唐、劉松年一派者；其餘一系吸取元四家之流風。尋各派興廢變遷之跡，又可別明代之山水畫為前後兩時期：蓋以其各有特殊之風尚也。自明初迄萬曆初年之間，最流行者為前二系；晚期殆為後一系所獨占。其中最著名者在正德、嘉靖時有沈周、文徵明；明末崇禎時有董其昌、陳繼儒（1558～1639），等接踵而起，為畫壇盟主，名重一時，風尚所及，至人家不懸雲林畫為俗物。”⁵²明四家（吳門四家）是指中國畫史上沈周、文徵明、唐寅、仇英四位明代畫家，他們都在江蘇蘇州從事繪畫活動。因蘇州古為吳地，故又稱沈、文、唐、仇為“吳門四家”。四人中沈周、文徵明都擅長畫山水，上承北京山水畫的傳統；唐寅山水、人物都很擅長，他們三人以南宋院體為法；仇英以工筆人物、青綠山水見稱。四人各有所長，先後齊名。但除沈周、文徵明有師承關係外，唐寅、仇英各有內格。因此“吳門四家”（明四家）只是明代四位成就很高四位不同風格的大家，而並非一個畫派之稱。

⁵¹潘運告，《明代畫論》（長沙：湖南美術出版社，1999），頁344。

⁵²同註48，頁286。

（一）崇尚南宗畫風

明之山水畫，集王維以降，荆、關、董、巨、營丘、二米、趙文敏、高房山等，乃至元四家之作風，開文人畫之典型者，稱為吳派；此派自董其昌、沈顥以來，呼為南宗，認為文人士大夫之畫，因董其昌倡南宗遂為之盛行。主要畫家有：

1.沈周（1427～1509）字啓南，世稱石田先生，又號白石翁，長洲人。幼有神童之譽，蓋其天資卓絕，得之天授，而風神瀟灑，望之如神仙中人。畫窮唐、宋名家上下千載之奧，山水學董、巨、黃子久、吳仲圭、王叔明，有出藍之美，獨於倪迂不似。董其昌《畫禪室隨筆》“石田先生十勝國諸賢名跡，無不摹寫，亦絕相似，或出其上，獨倪迂淡墨，自謂難學；蓋先生老筆密思，於元鎮若淡若疏者異趣耳。”⁵³而劉海粟的臨摹之作中，筆墨之法受沈周的影響頗多。

2.文徵明（1470～1559）亦出沈氏之門，初名璧，長洲人，自創流派，山水兼有董、巨、子昂、大癡、雲林之長，神采氣韻俱勝。格似子昂，然自具一種清和閒適之趣，論者謂由其人品高潔所致。文徵明的傳世作品中，山水畫是數量最多，風格最多樣化的，其內容包含了寫景、現實生活的描述及摹仿前人的作品。他的畫風以文人的生活為主題，表現文人的品茶賦詩，聽泉觀雲，訪友送行，他也擅作細筆青綠山水，有裝飾的意味。劉海粟認為文徵明的畫溫雅明秀：

藝術生活之真意義，蓋其溫雅明秀之畫，實由其純潔之心靈而出。所作《江山村莊圖》嵐峰蒼翠欲滴，新篁老松，村莊妍美；筆墨之精潔，人物之生動，猶其餘事；其靈秀之氣，實非可學而得也。⁵⁴

文徵明與吳寬（1435～1504）、祝允明（1460～1526）、唐寅為好友，常常焚香煮茗，談論書畫，品山水，評古物，三十餘年如一日，筆墨遍佈天下。

3.董其昌（1555～1636），號玄宰，又號香光居士，華亭人，官至禮部尚書，諡文敏。工書畫，精鑒賞，富收藏，且理論著作甚多，有《畫眼》、《畫禪

⁵³明·董其昌，《畫禪室隨筆》，收在潘運告，《明代畫論》（長沙：湖南美術出版社，1999），頁208。

⁵⁴同註48，頁289。

室隨筆》、《畫旨》等著作傳世。專長於山水，融合董、巨、高克恭、倪瓚和黃公望於一體，尤致力於倪瓚、黃子久，傳世作品中常見的面貌為水墨或兼用淺絳法，也有青綠設色及沒骨法作品留存，但數量較少。董其昌以禪論畫他十分注重師法傳統，題材變化較少，但筆墨造詣很高。所畫山川樹石，墨色分明，用筆柔中有骨力，拙中帶秀，清雋雅逸，以平淡天真取勝。董奇昌的山水出入於董源、巨然、黃公望、倪瓚，追求筆致墨韻，畫山水，樹木山石，青潤秀逸，煙雲流動，具有平淡自然，沈著痛快地特點，至於古雅秀潤，更進一籌。他不僅是一個畫家，有系統的繪畫理論，得以悠遊於書法、繪畫之間，將書法滲透於畫法中，把文人畫的意境又提高了一層，更富於文人畫的神韻，畫名在當時極盛，成為華亭派首領。他極力推崇和倡導“文人畫”的“士氣”，主張書畫相通。

董其昌在繪畫理論史中最大的貢獻是提出了“南北宗”的概念：

禪家有南北二宗，唐時始分。畫之南北二宗，亦唐時分也，但其人非南北耳。北宗則李思訓父子著色山，流傳而為宋之趙幹、趙伯駒、伯驥，以至馬、夏輩。南宗則王摩詰始用渲淡，一變鈎斫之法，其傳為張璪、荆、關、郭忠恕、董、巨、米家父子，以至元之四大家。亦如六祖之後，馬駒、雲門、臨濟兒孫之盛，而北宗微矣。要之摩詰所謂雲峰石跡，迥出天機，筆意縱橫，參乎造化者。東坡贊吳道子、王維畫壁亦云：“吾於維也無間然。”知言哉！⁵⁵

董其昌以禪宗的南北兩個宗派來比喻繪畫史中，自唐代以來的山水畫的不同風格。將王維和李思訓分別定為南北兩派的祖師，荆、關、董、巨、米家父子至元四家為南宗正傳；趙伯駒、趙伯驥和李、劉、馬、夏為北宗，極力推崇南宗為畫家正統，貶斥北宗為行家畫。他的這一理論觀念對明末、清代乃至當代的中國畫創作都產生了重大影響，尤其在明末清初，董其昌在畫壇的地位達到了頂峰。董其昌傳世作品較多，代表他水墨風格的作品有：故宮博物院藏《高逸圖》軸，以墨筆作平遠景色，坡石雜樹，遠山重疊，表現清曠雅逸之意味，畫法仿倪、黃，用折帶乾筆皴。故宮博物院藏董其昌作於崇禎八年（1635年）的《關山雪霽圖》卷是董其昌晚年之作，以墨筆繪層疊山巒，幽林深壑，用筆老練，墨色渾厚，有生拙秀潤之意。董其昌青綠風格的代表作品，當屬現藏於吉林省博物館的絹本設

⁵⁵莫是龍，《畫說》，收在潘運告，《明代畫論》（長沙：湖南美術出版社，1999），頁124。

色沒骨《畫錦堂圖》卷。董其昌自稱作畫須讀萬卷書，行萬里路，董其昌《畫旨》嘗自言：“氣韻不可學，生而知之，自然天授，然亦有學得處，讀萬卷書、行萬里路，胸中脫去塵濁，自然丘壑內營，立成屏障，隨手寫出，皆為山水傳神。”

⁵⁶劉海粟的沒骨山水畫中，大都畫延續董其昌的沒骨山水。

4.徐渭（1521～1593）為寫意畫代表畫家，徐渭號天池，別號青藤道人，工詩文，中年學花卉，涉筆不經意，神妙瀟灑，天趣橫生，其跌宕風流，不可一世。明清以來，水墨寫意法的嶄新途徑，對後世畫壇產生極大震動，徐渭的繪畫新穎奇特，打破了花鳥畫、山水畫、人物畫的題材界限，水墨大寫意花鳥筆勢狂逸，墨汁淋漓，是寫意花鳥畫成熟的標誌。他對後來連帶促成石濤、八大、揚州八怪、趙之謙、吳昌碩、齊白石等一代大家的崛起，都有很大影響。

吳昌碩《缶廬別存》說：“青藤書畫法外法，意造有若東坡云。”“青藤畫奇古放逸，不可一世，似其為人。想下筆時天地為之軒昂，虯龍失其夭矯，大似張旭、懷素草書得意時也。不善學之，必失壽陵故步。”⁵⁷近代畫家齊白石在《題詩稿》中曾說：“青藤、雪個、大滌子之畫，能橫塗縱抹，餘心極服之，恨不生前二百年，為諸君磨墨理紙。諸君不納，余於門之外餓而不去亦快事也。”⁵⁸故在中國繪畫史上真正做到似與不似，而又名實相符者，當謂徐渭為典範，故識者稱其為中國大寫意畫風之開創者。他的饒富新意，基本上擺脫了早期水墨畫那種工筆勾填的階段，自明代後期，這種水墨花鳥畫更形成了波瀾壯闊的時代趨勢，徐渭可謂貢獻良多。劉海粟在文革時期以徐渭之作臨摹，得其筆法之益良多，而徐渭的心性也是劉海粟效法的對象。

（二）南北二宗之說有可議之處

明代之後，南宗因董其昌的提倡而盛行，劉海粟對董其昌將畫分南北二宗之說（見本節之二、明代山水畫之(一)之3·董其昌，頁55）不以為然，他提出自己的看法如下：

⁵⁶董其昌，《畫旨》，收在潘運告，《明代畫論》（長沙：湖南美術出版社，1999），頁173。

⁵⁷天津美術館，《齊白石全集》（長沙：湖南美術出版社，1997）第十卷，頁115。

⁵⁸吳昌碩，《缶廬別存》，收在郎紹君、張志欣，《吳昌碩》（台北：藝術圖書，2003），頁167。

並言院體風骨奇峭，揮掃燥硬，有“野狐禪非吾曹當學”之譏，山水畫別南北二宗，實為董其昌所首倡，本風土之險夷，擬禪家之分宗。雖然唐以降，歷代之山水畫，豈此一二變遷所能盡趣。香光所分二大系，恐亦未見及此耳，即言水墨為南宗之特色，然北宗馬、夏亦專水墨；裁構及設色之平淡野逸，南北宗俱有此美。世稱北宗鼻祖大李將軍，亦能士夫之畫；歷來北宗畫家，要皆文人，南宗作者，以畫為業之行家亦屢見不鮮。依此立論，南北之差異，僅在用筆之軟硬而已，然則南北宗之差別與夫褒貶，實為明代吳派、浙派，傾軋之結果而起。文人論畫，尚南貶北，風尚所及，極盛一時，沈周、文徵明名重藝苑，因而有吳派之稱，緣此派大匠多吳人耳，嘉靖以後，董其昌、陳繼儒輩出，繼沈、文之遺緒，發揚光大，不遺餘力，遂成中國畫史上之一大思潮，浙派幾無立足之地。萬曆而後，香光一統畫苑，流風所被，歷清代綿綿不絕，其勢力蓋可見矣。⁵⁹

劉海粟對南北二宗之說提出的看法，蓋畫風之不同取決於多項因素，如把他們劃分南北宗的標準，理解成僅僅是筆墨形式上的區別，而忽略了他們對筆墨形式區別以外的風格差異，這是頗有見地，而且仍有待討論的。

三、清代之山水畫

明沈石田、文徵明以來，吳派勃興；董其昌、陳繼儒(1558~1639)繼起，盛名壓藝苑，論畫尚南貶北，一時風靡，所以清代藝苑，南宗獨盛幾乎三百年，並非沒有原因的。清代畫壇，北宗殆呈漸滅之狀態，唯於明末而迄清初，紹浙派戴進(1388~1462)之衣鉢，開清代山水畫健實精研之美風，為浙派後勁，嶄然出人頭地者，厥為藍瑛。藍瑛(1586~1664)字田叔，浙派山水，至藍瑛為極，雄奇蒼勁，氣象嶮峻，蓋能去浙派之粗而得南宗之潤者；設色妍麗，務為精刻，則不免斧鑿之跡；考吳派者流，每以此短之。

(一) 清初六大家沿襲傳統

⁵⁹同註 48，頁 289。

清初，受皇室扶植的“四王”畫派，成爲畫壇的正統派。他們以摹古爲主旨，崇尚董、王和元四家，講究筆墨趣味和技巧功力，但是內容缺乏生氣。他們的山水畫風影響了整個清代。在江南地區則出現了一批富於個性和創新精神的畫家，他們主要是明代遺民，政治上無法與清統治者合作，藝術主張也迥異於北方的四王。代表人物爲“四僧”、“金陵八家”及“新安派畫”等。其中，以四僧的成就最爲突出，對後世影響也最大。四王（王時敏、王鑑、王翬、王原祁）與吳歷、惲壽平六人在清初並稱爲畫壇“六大家”，其中四王的擅長、崇尚與畫風相近，形成“四王”畫派，佔據了畫壇的正統地位，另外吳歷以山水聞名，惲壽平則以花鳥見長，在他們各自的影響下，都形成了不同的派別。

1.王時敏（1592~1680），號煙客，江蘇太倉人。少年時與董其昌、陳繼儒往來密切。工詩文書畫，擅山水，並富收藏。精研宋元名跡，受董其昌影響，致力於摹古，對於黃公望追摹尤多。但因缺乏對師法自然的感受，作品多經意於筆墨章法之變化，而面目較爲相近。傳世作品較多，臺北故宮博物院藏有其早年時摹寫宋元古跡而成的《山水大冊》，其早期繪畫比較細膩清秀，用黃公望筆法雜以高克恭皴筆，乾濕互用，墨色蒼渾。晚年時，以黃公望爲宗，兼取董、巨和王蒙諸家，更多蒼勁渾厚之趣。故宮博物院藏其《落木寒泉圖》軸、《山水軸》，可見其晚年山水風格。

2.王鑑（1598~1677），字圓照，江蘇太倉人，富收藏。常與王時敏切磋畫藝，與王時敏風格相近，其山水多仿古之作，專心於“元四家”，尤其崇奉董、巨，功力較王時敏深厚。其山水運筆沈著，用墨濃潤，風格沉雄，亦擅青綠山水。在他的傳世作品中，藏於上海博物館的《仿古山水屏》12幅，晚年時形成了自己的藝術作品，畫山水多佈景繁密，礬頭衆多，皴法細密，墨色層次豐富，風格蒼莽，吸收巨然和王蒙畫法較多，其青綠山水是以石綠、淡赭、潤墨融合一起而成的，代表作有藏於故宮博物院的《九夏松風圖》軸和《青綠山水圖卷》等。

3.王翬（1632~1720），字石谷，號耕煙散人，江蘇常熟人。祖輩均善畫，後被王鑑及王時敏收爲弟子，遂得二王指授。40歲後，畫技成熟，成爲一代大家，是四王中技法比較全面，成就比較突出者。以35歲至60歲之間的作品最爲精彩，時人譽爲“海內第一”。藏於故宮博物院的《秋山草堂圖》軸，畫中

山色鬱茂，筆法繁密，林壑繁複而不失明爽之致，既傳達了王蒙原作的精髓，而細秀的用筆，濃潤的墨色又顯示了自己的特色，但晚年的王翬由於名聲顯赫，求畫者日多，所以傳世的這一時期的作品多為應酬之作或代筆之作。

4.王原祁（1642～1715），字茂京，號麓台，畫承家學，得祖父及王翬指授，致力於摹古，以黃公望為歸依。喜用乾筆積墨法，反復皴染，多遍始成，因用筆沉雄，墨色淋漓，有“筆端金剛杵”之譽，形式變化豐富，但缺乏生活氣息和真實感受，亦喜用墨色合一的淺絳法作設色山水，中年以後從摹古中脫胎，形成自己特色，筆墨比較秀潤。此特點可從藏於故宮博物院的《仿大癡富春山居圖》軸、《仿梅道人山水》軸等可以看出。晚年則筆墨漸趨蒼勁，並追求樸拙的趣味，如69歲時所作，藏於故宮博物院的《仿古山水》冊，顯示出一種“巧變”的老練。後繼有非常多的畫家，但共同之處雖然各擅一技，名重一時，但都未能擺脫“四王”的窠臼和臨古摹古的路子。

5.吳歷（1632～1718），號漁山，江蘇常熟人。青少年時家境沒落，以賣畫為生，一生為布衣，工畫山水，亦善竹石。早年曾師王鑑及王時敏，早期作品極似王鑑之風，中年後，在遍臨宋元諸家的基礎上，著重吸取王蒙和吳鎮之長，形成自己的風格。佈景真實，安排得當，有空間感；用筆沈著嚴謹，善用重墨、積墨，所畫山石富有立體感，風格渾樸厚潤。

6.恽壽平（1633～1690），號南田，江蘇武進人。清初隱居鄉里，以賣畫為生，恽本學習山水，後改學花鳥，繼承和發展了徐崇嗣（北宋年間生卒不詳）所創沒骨法，創造出一種形象生動、色彩明媚、筆調簡潔的新畫風，一時風從者甚多，他的沒骨花卉，既重視寫生，講求形似，又強調傳神，變富貴之意為淡雅之趣。故宮博物院藏有所繪《花卉》冊，運筆瀟灑飄逸，為能表現其典型風格之作，晚年所畫花卉比較放逸，但又不失規矩和秀潤之致。劉海粟對清初六大家做了深入的剖析：

王時敏煙客（1592～1680）、王鑒圓照（1598～1677），均承香光。煙客窮大癡間奧，時謂得一峰正法眼藏；圓照沈古逸，力追元人。王翬石谷（1632～1717）、吳歷漁山（1632～1718），同出煙客之門，融合南北，不落一家窠臼，雖品格不同，神韻則一。麓

台曰：“墨井造詣，不在耕煙下。”非虛語也。乃一則名塞寰內，尊號古今畫聖；一則寂無所聞，後來至有不識漁山為何許人者，不亦深可慨哉！壽平惲（1633～1690）格胎息宋、元，氣韻超逸；以恥為天下第二手，避石谷而專花卉。麓台王原祁（1642～1715）亦法宋、元，直追子久，四王、吳惲，熔宋、元、明別成一體，而其流弘佈至今，在畫史取得特殊之地位。六家領袖，端推煙客，畫有特慧，髫時即為思翁、眉公所深賞。山水勾勒斫拂，虛靈神逸，隨意點染，丘壑渾成，晚年愈神，筆墨之間，含稚拙感，淵深靜穆，其嫩如金；藝苑此詣，惟煙客獨步也。⁶⁰

清初六家山水或花鳥畫雖然沿襲之風盛且明之曰正統畫家，但劉海粟仍然肯定其在畫史上的地位。

（二）我有我法打破傳統

清六大家的臨習之風，缺乏創新與改變。山水畫的形式與內容呆滯，故而在長江一代出現了一批不滿於傳統現實的畫家，包括了四僧、揚州八怪等，一反清初北方畫風。四大名僧為：

1. 朱耷（1626～1705）世稱八大山人，個性孤介，穎異絕倫，八歲即能詩，善書法、工篆刻，繪畫獨絕，自號曰雪個。他的山水和花鳥畫都具有強烈的個性化風格和高度的藝術成就。尤其是其簡筆寫意花鳥畫。他的書法亦與他的繪畫風格相似，極為簡練，風格獨特，常有出人意料的結構造型。

2. 石濤（1640～約 1718）一曰原濟、清湘道人、苦瓜和尚、瞎尊者，大滌子，他特別重視寫生，主張“搜盡奇峰打草稿”因此，他畫的山水有千情萬態，有真情實感。他因屢畫黃山，對黃山懷有深厚的感情，他說“黃山是我師，我是黃山友”反映了他以自然為師的藝術觀。所以他畫的《黃山圖》（圖 3—5）準確地把握了黃山的特徵，給人身臨其境之感。石濤的畫墨氣淋漓，運筆酣暢流利，方圓結合，秀拙相生。

⁶⁰同註 48，頁 293。



圖 3-3 石濤，山水清音圖，立軸
紙本設色，（尺寸不明），
上海博物館藏。來源：《石
濤的世界》，頁 138。

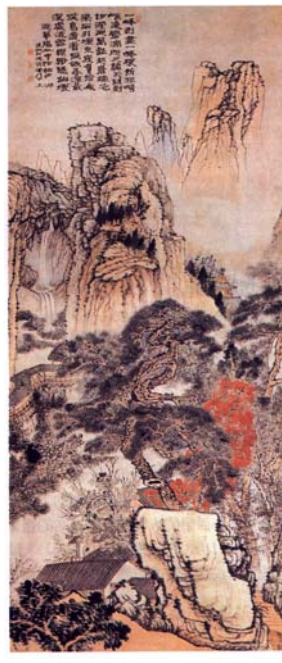


圖 3-4 石濤，遊華陽山圖
立軸，紙本設色，239.6×
102.3 上海博物館藏。來源：
《四高僧畫集》，頁 38。



圖 3-5 石濤，黃山圖，立軸，紙
本設色，102×42.5，上海，上
海博物館藏。來源：《
走進劉海粟美術館》，頁 76。

石濤的《黃山圖》(圖 3-5)為劉海粟受蔡元培之邀至北京時所購得的，這幅圖上墨氣濃重滋潤，濕筆較多，通過水墨的滲透和筆墨的融合，使山林的清潤深幽被盡致地表現出來。這幅畫面上叢林中的一處幽閣，水邊坡上有亭翼然，其下幽篁密布。石濤在山水畫方面的成就頗大，也最具特色，他學習傳統而不為古人所拘，用筆曲盡飛澀、徐疾、粗細、乾濕之妙，中鋒、側鋒、逆鋒、散鋒、順鋒，禿筆、枯筆、濕筆、破筆、圓筆兼用，但主要特點是中鋒細筆、側鋒粗筆，以及剛性、柔性用筆等等。從傳世之作(圖 3-3)(圖 3-4)來看，粗筆多鉤皴山石，細筆多鉤剔蘆草、松竹；而剛性用筆多見於折帶皴，柔性用筆多見於披麻皴、解索皴。

3. 髡殘 (1612~約 1692) 字石谿，性寡默多病。擅畫山水，筆墨蒼莽高古，奧境奇辟，緬邈幽深，長於乾筆皴擦，隨意點染，有引人入勝之妙，在氣韻高古中見新意，渾厚中見清秀，其林巒幽深，沈鬱謹亞有淳雅之趣。代表作有：《秋山記事圖》、《報恩寺圖》、《煙波泛艇圖》、《從對雙溪圖》、《溪山閒釣圖》以

及《山水冊》等。

4.弘仁(1610~1664)，漸江俗名江舫，字鷗盟，徽州歙縣(今屬安徽)人。明朝滅亡後入武夷山爲僧，經常雲遊名地，往來於黃山、白嶽之間，因以畫黃山爲著，是安徽新安畫派的主要人物。作品有《黃山天都圖》《黃海松石圖》《疏泉洗硯圖》等。

另外，揚州八怪是指清代康熙中期至乾隆末年活躍於揚州地區的一些職業畫家，具體所指，說法不一，一般指金農(1487~1764)、黃慎(1687~1768)、鄭燮(1693~1765)、李鱣(1686~1762)、李方膺(1695~1755)、汪士慎(1685~1759)、高翔(1688~1753)、羅聘(1733~1799)。另外，也曾列入八怪的畫家還有華岳(1682~1756)、高鳳翰(1683~1748)、邊壽民(1684~1752)、閔貞(1730~約1787後)、陳撰(1678~1758)、楊法(1696~1748)等人，由於人數眾多，故有“揚州畫派”之稱。其實，揚州畫派諸家在藝術上面目各不相同，但也共同之處：首先，由於他們大多都出身於知識階層，雖有人任過小官，但最終都以賣畫爲生，生活清苦，故多借畫抒發鬱悶之氣；其次，他們都注重藝術個性，講求創新，強調寫神，並善於運用水墨寫意技法，畫面主觀感情色彩強烈，並以書法筆意入畫，注意詩書畫的有機結合。這些因素使得他們能夠形成一股強大的藝術潮流，以標新立異的精神給畫壇注入生機，並對後世水墨寫意畫的發展有著重要影響。

揚州八怪多豪放不羈野逸畸行之士，故其畫往往不守繩墨，自出機杼，畫風之變遷至揚州八怪極大，他們充分表現自我的觀念，爲清代開創新局。

第二節 元明清山水畫美學觀對劉海粟山水畫風格之影響

從中國山水繪畫的歷史觀察，影響劉海粟的繪畫風格者不計其數；有因個性上的影響繪畫的態度，有學習前人的筆墨的形式，有認知、體驗而影響畫風，不一而足，現在逐一將影響劉海粟山水畫風格的畫家與立論加以探究。臨仿的包括了沈周、唐寅、徐渭、董其昌、四僧、四王、揚州八怪等畫家的作品（如圖3-6、7、8、9、10、11），劉海粟在臨摹的過程中，對前人畫作仔細端倪並且深入的臨摹其用筆、用墨之精神。在文革時期，這些畫作更是他的精神食糧，也深深的影響了劉海粟山水畫的風格的形成。



圖 3-6 明·沈周，夜坐圖，立軸，1492，紙本淡設色，84.8x21.8，台北故宮博物院藏。來源：《巨匠—沈周》頁 24。



圖 3-7 明·唐寅，春山伴侶圖，立軸，紙本水墨，82x44，上海博物館藏。來源：《巨匠—唐寅》頁 7。



圖 3-8 董其昌，高逸圖，立軸，紙本水墨，89.5x51.6，北京故宮博物院藏。來源：《巨匠—董其昌》頁 12。



圖 3-9 石谿，松巖樓閣圖，立軸，1667，紙本設色，41.6x30.4，南京博物館藏。來源：《巨匠—石谿》頁 26。



圖 3-10 惲壽平，古樹村煙圖，冊頁，紙本設色，27.3x39，北京故宮博物院藏。來源：《巨匠—王原祁》頁 10。



圖 3-11 王原祁，仿王蒙夏日山居圖，立軸，1694，紙本設色，96.5x49，台北故宮博物院藏。來源：《巨匠—王原祁》頁 6。

一、延續傳統另創新機

中國山水畫之所以能屹立於世界藝術之林，靠的就是一股具有濃郁的民族個性和民族特徵的作品。山水繪畫發展千年以上的歷史，繪畫作品在不同的朝代中無不與當時的政治、經濟和思想文化的發展有密切的關聯。清末的中國畫壇臨襲之風昌盛，劉海粟有感於當時的風氣而提出了看法：

吾國畫學，至今而衰辟極矣，豈止衰敝，且將絕滅，至郡邑無聞畫人者，二三名宿摹寫“四王”、“二南”之糟粕，枯筆、工筆，類皆味同嚼蠟，高天厚地，必是作畫囚以自炫。或惟模山範水，梅、蘭、竹、菊，蕭條之數筆，則大號曰名家。其能刻實研攻者，亦迷於派別之說，限於門戶之見，以致風趨益下，習俗愈卑，無由自拔。右“云間”者，深譏“浙派”、祖“婁東”者，輒詆“吳門”。臨穎茫然，奧窔難洞。嗚呼！畫理之精微，藝學之博大，豈區區一家一派之所能盡耶？門戶派別之見愈深，其為古人所束縛愈難自解。以故近來畫家之藝術心境，日益淺狹，汲而易竭，其支離滅裂，固亦宜矣。⁶¹

藝術的發展過程中，每位有成就的畫家都必須經歷了繼承和發揚傳統基礎上，逐步粹練成爲一名蜚聲畫壇的大師或巨匠的，沒有繼承階段何談創新。在開放的今天，我們要創新，但仍要努力地去吸收傳統技法和筆墨之精髓，有人認爲臨摹幾張作品就算是繼承，其實真正有成就的畫家時時刻刻都在汲取前輩留給我們所有豐富寶貴的經驗和精深的筆墨功力，從而使自己更能從中發揚和創造出具有時代特徵的輝煌作品的。劉海粟的藝術觀中，再提出了個人感觸：

藝學既非一派一流可盡，不論古今上下，任何流派，皆當徹底研究，放膽批評；萬不可持偏一之見，蹈前人宗派之弊，而自絕其途。法畫家高更(Paul Gauguin)曰：“人類之藝術製作，皆個人之表現。美有二種：一從本能來；一是修養來。從兩種結合乃有極偉大、極複雜之收穫。”此言極為透徹，蓋真正之藝術，乃足以表白

⁶¹同註 48，頁 303。

吾人之生命、人格與機械之技巧及因襲之流派無關。而對於過去藝術流派之辨推難，乃為藝術常識應有之修養，要以不妨害自身之發展。所謂一點一拂皆有風韻，一石一水皆有生命者也，若僅模仿過去流派之外表，則已失研究藝學之正確態度，不足道矣。⁶²

故近數十年來，雖西學東漸之潮流日甚，新思想之輸入如火如荼，藝術上也開始容納外來情調，只是沒有鑑別、沒有選擇，本末不具，派別不明，一味妄從，所以少新機運。劉海粟認為生於此種藝術饑荒的時代，冥思苦索，立志一面盡力發掘中國藝術固有之寶藏，一面盡量吸收外來之新藝術，所以創新歷史機運，希望將來開拓一新局面。所以他本著願望，於民國 12 年乃創立《上海圖畫美術院》，吸收熱愛藝術之青年，互相親近，藉創設畫院，尋究理法，遂漸有心得。

藝術思潮之變遷，皆依時代遞嬗，藝術派別之興起，亦皆天才作家所造成，無律可繩之也，所以劉海粟嘗大聲疾呼曰：“學畫當從宋、元入手，否則不能固。此誠不知時代為何物也，倘言學畫必從唐、宋學到明、清，吾大呼研究各時代、各派、各家之畫，而絕不盲從各派、各家之跡，是皆欲圓滿自我也。”⁶³自我是甚麼？就是以吾人之天賦良能，盡量發揮而已，窮古今東西各派名家之畫，而又努力衝破其束縛。中國繪畫中的自我表現，準確的說，就是人格表現，由人格表現而完成的作品，可以稱之為人格的映射。所謂以形寫神，所謂氣骨、神韻，所謂抒情寄性，所謂寫胸中逸氣，所謂寫意等，概括起來，無非就是人格的表現。

二、劉海粟山水畫風格的思想體系

影響劉海粟繪畫風格的歷代畫家有很多，他包括思想、觀念，認知、筆墨、造形、空間概念、技巧上的差異等。現就他在論述、心得、著作與畫作中所表現出來的形式與內容加以探討。

（一）謝赫六法論

⁶²同註 48，頁 303。

⁶³同註 48，頁 303—304。

劉海粟對謝赫的六法論有深刻的研究，他著有《中國繪畫上的六法論》一書，曾在德國法蘭克福大學中國學院應邀講學。劉海粟對莊子、韓非、劉安、張衡、顧愷之、宗炳、王微諸家有關的畫論，都進行了查考，然後用以探索謝赫思想的來龍去脈。他的治學態度，非常謹嚴，並把一些理論問題，放在自己的藝術實踐中去加以鑒定，如對畫的“氣韻”，如何取得“生動”的效果，對畫面的“經營”（構圖），如何配置“位置”的宜當等等。這些看來是畫家們常接觸到的老問題，但劉海粟都有自己獨特的心得和高超的見解。

（二）超然脫然之元代四大家

劉海粟對“元四大家”抱著極高的尊崇，因為在民初的環境中，對那些不事學習而投機取巧，謬言創作的心態，劉海粟提出應闡揚元四大家之精神：

新自歐洲歸國之學生，亦迷於學院派之工巧，甚至有斥塞尚、馬蒂斯為流氓者。群盲同室嗷嗷，後生學畫，皆為所蔽，奉為金科玉律，不敢稍背繩墨；不則若犯大不韙，見屏識者，高天厚地，必身作畫囚而後已。既不能自出丘壑，自現生機，只妄偷古人粉本，謬寫院體之山水及不類之人物而已。若欲創作新構，則瞠然擱筆，不知所措。嗚呼！中國藝學之衰，至今為烈矣，則不得不追源“元四家”之精神而闡揚之。蓋“元四家”品格高尚，學問淵博，其畫皆不斤斤於刻舟求劍，而打破現實物象之形式，直接表現畫家人格、個性、意欲，不囿於一定之傳承，不溺於技巧之矯飾，超然脫然，不期而與歐洲現代藝術思想合契。故吾於四家好之甚，當大呼以闡揚其藝術思想也。⁶⁴

以下就劉海粟及明代以後畫論家對元四家的黃公望與倪瓚之評述如後：

1. 蒼潤蕭遠的黃公望

劉海粟對黃公望尤為推崇，黃公望的山水畫，最典型地繼承並發揚了董源、巨然傳統的元代文人山水。而趙孟頫的山水畫風最主要也是繼承了董、巨一路，

⁶⁴同註 48，頁 281。

黃公望繼承的乃是趙孟頫筆下的董、巨傳統。趙孟頫的“披麻皴”畫法已與五代宋初有較大差別，筆法已大為疎放，改變了前人的較為拘謹的畫法；而黃公望又在趙孟頫的畫法基礎更進一步發展，其皴法的線條更具行草筆意，故明人曾評之為：“大癡之筆，所以沉郁變化，幾爭造化神奇”。明·李日華《竹懶論畫》：“王叔明、黃子久俱山林疏宕之士，畫法約略前人而自出規度。當其蒼潤蕭遠，非不卓然可寶，而歲月渲運之法，則偷力多矣。”⁶⁵黃公望的作品中最具代表性的是《富春山居圖》（圖3-12）。劉海粟曾臨摹該圖（圖3-13）並評為：

神韻超軼，脫化渾融，不落筆墨蹊徑。居常熟，探虞山朝暮之變幻，四時陰霽之氣韻，得於心而形於筆；蓋其技法常能應精神上之要求而發展也。故所畫千丘萬壑，愈出愈奇，重巒疊嶂，越深越妙，各盡創作之奇觀。生平畫格有二種：一種作淺絳者，山頭多礬石，筆勢雄偉；一種作水墨者，皴紋極疏，大癡在其簡遠幽靜之筆意中，感覺其生活之快適怡愉，故前人亦曰：“奇樂於畫，自大癡始。”⁶⁶

而眾多畫家對《富春山居圖》評價之高前所未見，董其昌說：“元季四大家以黃公望為冠”⁶⁷，他認為富春山卷其神韻超逸，體備眾法，脫化渾融，不落畦徑。《富春山居圖》的對大自然的細緻體味和描寫給人一種“可觀、可遊”的藝術效果，“景隨人遷，人隨景移”的感覺，而融入這個純潔平靜而富於孕涵的大自然之中。



圖3-12 黃公望，富春山居圖，卷（局部），紙本墨色，33×636.9，台北故宮博物院藏。來源：《巨

⁶⁵明·李日華，《竹懶論畫》，收於潘運告《明代畫論》（長沙：湖南美術出版社，1999），頁226。

⁶⁶同註48，頁283。

⁶⁷董其昌，《畫旨》收在潘運告主編《明代畫論》（長沙：湖南美術出版社，1999），頁177。

匠—黃公望》，頁 8。



圖 3-13 劉海粟，仿黃公望山水圖，卷（局部），紙本墨色，63x356，劉海粟美術館藏

。來源：《劉海粟》，頁 145。

2. 疏簡的倪瓚

倪瓚(1306~1374)他的畫中所用的皴法，後世謂之折帶皴，是從董、巨創造的披麻皴中演變而成的。披麻皴的線條是圓柔的，但倪雲林卻根據他個人的好尚而把它改造成為方銳轉折線條，又多用乾筆少墨，遂顯得更為草草。儘管如此，山石樹木的基本特徵仍並未捨棄而只是更為“草草”而已，但最終說來，無論“寫實”還是“寫意”，畫中所狀之物，均不是藝術的最終目的，都只是借物抒情而已。

倪瓚的畫，構圖十分簡潔，大都一河兩岸、前後三段，從未見高山大川。“他的用筆比黃公望更為疎簡，乾筆儉墨之法更甚，所描摹的自然物態更趨於程式化，遂使筆墨的抽象美因素大增，代表作品如《虞山林壑圖軸》、《漁莊秋霽圖軸》(圖 3-14)等。他的畫大都為紙本水墨，僅見的一幅青綠設色畫《水竹居圖軸》(圖 3-15)為中年時所作。”⁶⁸劉海粟認為：

雲林之所謂“逸筆草草”、“胸中逸氣”、乃表達主觀人格於客觀之謂也，故其畫象為表現，而非描摹也。其取材自然為畫象，即以表白其自身之性格，直使其畫為其人格之具象；誠所謂非摹形而為造形，非效生而為與生同量之發現也。是畫之形色，皆不可言與自然相肖；若以傳習之象形相律，徒見其畫象之支離滅裂矣。侈言象形寫實之徒，皆外驚於形色，以致精神不現。拘泥視覺，等於機械，以言寫實，亦徒外形而已，若真能明藝學之義，而為畫壇之

⁶⁸徐書城，《中國繪畫藝術史》(北京：人民美術出版社，1999)，頁 136。

導師者，其惟倪雲林乎。…然雲林之言實在，在內而不在外，故其所畫，猶不僅表現個性之一事，而實為具像的意識之表現也。⁶⁹

故董其昌在《畫禪室隨筆》亦曰：“作雲林畫須用側筆，有輕有重，不得用圓筆，其佳處在筆法秀峭耳，宋人院體皆用圓皴，北苑獨稍縱，故為一小變。倪雲林、黃子久王叔明皆從北苑起祖，故皆有側筆，雲林其尤著者也；吳仲圭大有神氣，黃子久特妙風格，王叔明奄有前規，而三家者皆有縱橫習氣，獨雲林古淡天真，米癡後一人而已。”⁷⁰劉海粟對於“董其昌評倪雲林”提出看法：

董氏之所謂古淡天真、即言倪畫外象之選擇，亦依內心要求之自由，由抽象作用加以提純，故咸趨單純而帶原始的調子也。試觀其所作《古木泉曲圖》…較其初年之山水畫，筆墨更為單純；雜樹俯仰，善用輕微之筆觸，顯其向上生長之姿，原野山坡又遍染輕快交織之橫線，以助其區分；焦墨與淡墨互染，前景與後豁然。此種以單純之式樣，表白其高潔之品質，觀之如經園囿林谷之中，而登瀛洲天堂之清虛境也，今人但沾沾於繁簡擬雲林者，淺已。”⁷¹



圖 3-14 元·倪瓚，漁莊秋霽圖，立軸，紙本水墨，96×47，上海博物館藏。

來源：《巨匠—倪瓚》，頁 9。



圖 3-15 元·倪瓚，水竹居圖，立軸，紙本設色，53.5×28.2，現藏中國歷史博物館。

來源：《巨匠—倪瓚》，頁 18。

⁶⁹同註 48，頁 284—285。

⁷⁰潘運告，《明代畫論》（長沙：湖南美術出版社，1999），頁 201。

⁷¹同註 48，頁 284—285。

董其昌的描述僅止於畫的外像，劉海粟則提出“畫寫胸中逸氣耳”的概念，而這種意念是最難臨摹、最難表達的。

（三）派別眾多的明代山水畫家

明代在中國繪畫史上得到了超常的發展，派別眾多，畫人無數，影響劉海粟的山水畫家人數也多，包括沈周、董其昌、唐寅、文徵明、徐渭等人，現逐一探討：

1. 粗簡豪放的沈周

沈周(1427~1509)，號石田，他的山水畫一脈相承了宋元以來的董、巨傳統，是明代文人水墨山水畫的傑出代表。他中年時的畫風，基本上還是元人風貌，如《仿董巨山水軸》為中年所作的精品，雖名為“仿董巨”而實質上是學元人，特別是王蒙的畫風，因此相對說較為謹細，此類作品存世者不多，但到晚年時產生了較明顯的變化是由細謹變為粗放簡約，發展了文人水墨寫意山水，遂具有了他個人的獨特風格。他的繪畫畫法嚴謹細秀，用筆沈著勁練，以骨力勝，晚歲筆墨粗簡豪放，氣勢雄強，功力渾樸，在師法宋元的基礎上有自己的創造。最具代表性的作品為《滄洲趣圖卷》⁷²（圖 3-16），值得注意的是筆墨中明顯地摻有他的書法風格，再一次明顯地體現了傳統繪畫的“書畫本來同”的基本美學原則。劉海粟以為沈周在繪畫上的影響：

石田學董、巨，得其三昧，故意匠高遠，筆墨清潤，而于渲染之際，元氣淋漓，禿穎中鋒，大氣磅礴，人不可及，落筆點苔，絕不苟且，常積畫盈筐，待於興趣濃厚時，施以點綴。尤善作槎枿之老幹枯枝，望之虎虎有生氣，抑若於嚴寒空氣中，刻苦自存，不失其偉大人格者；其不斷向上之線條，皆包含高深之理法，而有豐富之生命與氣格者也，石田為一大宗師。明王穉登讚石田曰：“休矣！煌煌乎！沈先生之作，集厥大成，其諸金聲而玉振之者歟！”⁷³

⁷²同註 68，頁 74。

⁷³同註 48，頁 289-290。



圖 3-16 明·沈周，滄洲趣圖，卷（局部），紙本墨色，（尺寸不明）。來源：徐書城，《中國繪畫藝術史》（北京：人民美術出版社，1999），頁 13。

劉海粟於 1967 年作中國畫《擬沈石田青綠山水》時，題云：“石田老人青綠山水，設色藻麗，魄力益楮上，非具渾厚古拙之筆，未許學步也。是幀擬之，自漸病後力弱，絕非石翁真面目矣。”⁷⁴ 1974 年背臨沈石田《大石山圖卷》，題云“余熱愛石田畫，故所藏尤多，《大石山圖卷》為點畫奇肆，蒼秀渾厚效北苑，神品也。丙午（1966 年）佚去，嘆息背臨，如逢舊雨，顧戀之情不能已。”⁷⁵ 在劉海粟所遺畫作中，臨沈周的畫作頗多，顯示了沈周對劉海粟畫風的影響。

2. 清澄的董其昌

董其昌（1555～1636）這位明大家對劉海粟的畫風上有極大的影響，他在文革以後的大潑墨大潑彩的表現形式取決於董其昌的啓示作用。劉海粟在《國畫苑》對董其昌的論述中曾說：

吾嘗見董其昌其沒骨著色山水，逸趣橫生，有如柯羅（Corot 1796～1875）之油畫風景，一掃宋、元人法，別有清澄之氣。王麓台曰：“明末畫家，類多疏曠雋逸，自立堂戶，一變宋、元面目。”豈不然哉！思翁自述：“畫平遠學趙大年，重山疊嶂師江貫道，皴法用董源麻皮皴及《瀟湘圖》點子皴，樹用北苑、子昂二家法，石用大李將軍《秋江待渡圖》，及郭忠恕雪景；李成畫法，有小幅水墨，及著色青綠，俱宜宗之；集其大成，自出機軸，再四五年，文、沈二君，不能獨步吾吳矣”又曰：“余少年學

⁷⁴ 袁志煌、陳祖恩，《劉海粟年譜》（上海：人民美術出版社，1992），頁 193。

⁷⁵ 同註 74，頁 202。

子久山水，中去而為宋人畫；今間一仿子久，亦差近之；日臨樹一二株，石山上坡，隨意皴染，五十後大成，猶未能作人物、舟車、屋宇，以為一恨；喜有元鎮在前，為我護短，否則百喙莫解矣。”其繼文、沈稱南宗大師，信有以夫！所著《書眼》、《畫眼》等，鈞元提要，筆墨訣竅，闡發藝術真義，有如康德(Kant 1724~1804)之美學。彼實中國畫史上之勇士，而被思想家乃至藝術之衣服者也，所作《橫雲流水圖》近處作坡石臨溪水，有大垂葉點樹數株，分列左右，雜以枯木，枝幹斜傾，以增叢林之勢；林端叢草秀妍，位置有法；遙望山麓疏林，時為雲霧所遮。上段為主峰，層次繁密，後以淡墨作卷雲，小樹隱現其間，亦均淡墨為之；煙雲未散，蓋狀江南孟夏之景也。通幅氣象雄厚，煙雲變滅，沉著中復寓清遠，不愧當時第一傑作。⁷⁶



圖 3-17 明·董其昌，仿張僧繇山水圖，立軸
絹本設色，(尺寸不明)，天津藝術博物館藏。

來源：單國強《中國美術—明清至近代》

(北京：中國人民大學出版社，2004)，頁 164。



圖 3-18 劉海粟，仿董文敏沒骨山水圖，
1956，立軸，紙本設色，129x62

，劉海粟美術館藏。來源：

《藝術叛徒—劉海粟》，頁 108。

董其昌曾作《仿張僧繇山水圖》(圖 3-17) 沒骨山水，而劉海粟依此幅臨

⁷⁶同註 48，頁 291。

仿《仿董文敏沒骨山水圖》(圖 3-18) 足見其筆跡。劉海粟綜觀其言道：

知氣韻出自天機也，惟有深刻之修積，淵博之見識，先使內心充實，乃是氣韻出發點。所謂有充實之內容，然後有充實之藝術；有偉大之人格，然後有偉大之藝術家。蓋藝術乃為人的生命與精神的全部具體化之結晶耳。又言：“畫家之妙，全在煙雲變滅中。米虎兒謂王維見之最多，皆如刻劃，不足學也；惟以雲山為墨戲？此語似偏，然山水中當著意生雲，不可用粉染，當以墨漬出，令如氣蒸，冉冉欲墮，乃可稱生動之韻。”語妙哉！讀此可想見氣韻生動之趣矣。其所謂“動”非客觀畫象之動，而屬主觀心理之動；所謂“生雲”、“墨漬如氣蒸”、亦非僅對自然為實物之描寫，乃為由內面體驗之作者的心意活動。思翁畫論一如現代繪畫之新趨向，由靜而歸於動，由客觀而歸於主觀矣。⁷⁷

劉海粟之沒骨山水到潑彩山水之過程，得之於董其昌的沒骨之作，董其昌的沒骨用色對劉海粟大潑彩有承先啓後之效用。

3.清麗的唐寅

唐寅 (1470~1523) 號六如居士，他雖為學南宋李唐等院畫傳統，但事實上他同時汲取了董、巨畫風，並將它融入其中，因此他已將“斧劈皴”的筆觸拉長了，側筆亦放平了，成為他獨具的體貌。代表作品如《山路松聲圖軸》(圖 3-19)，成為徒存院體遺痕的文人畫風格。劉海粟於 1956 年曾臨仿《仿唐六如松崖橫雲圖》(圖 4-54)，筆墨清麗。

⁷⁷同註 48，頁 290。



圖 3-19 明·唐寅，山路松聲圖，立軸，絹本設色，194.5x102.8，台北故宮博物院藏。來源：《中國山水畫集》，頁 117。

4. 縱逸的徐渭

徐渭(1521~1593)，晚號青藤老人，徐渭的畫風，自稱“潑墨”，今人俗謂之大寫意，其筆墨縱逸。其代表作品如《墨葡萄圖軸》(圖 3-20)，所描摹之物已遠離原型，不僅葡萄不圓，葉瓣亦無一規整，已是極明顯的“變形”形式了。

“徐渭反其道而行之，到了他的筆下，牡丹的富貴形貌卻被他用變形的戲法“變”掉了，牡丹本是彩色豔麗，卻變成了水墨；形態本為豐滿繁縷，卻變成了草草潑墨，於是就成了他說的貧窮花了。”⁷⁸然而，從高度寫實的牡丹花演變到徐渭筆下極度“寫意”的“牡丹花”，卻並非一蹴而就，而且經過了極其漫長的歷史演變過程才能達到的。

徐渭影響劉海粟至深且鉅，尤其在晚期畫風起了很大的引領作用。筆者試將劉海粟與徐渭的畫作做比對，從徐渭的傳世之作《榴實圖軸》(圖 3-21)，得知劉海粟所作乃臨自徐渭。對照劉海粟所作《石榴圖》(圖 3-22)、葡萄圖(圖 3-23)，劉海粟的畫不但與之形神酷肖，墨氣亦勝之，只是筆勢稍弱，其實後人仿前人即使有所超出，也因時代不同其藝術價值根本無法比擬。劉海粟對中國傳統繪畫是下過很深工夫的，畫家要形成自己獨到的風格，臨摹、寫生是必經之路。因此畫家在成名前是必須踏踏實實的做筆墨功課的。

文革時期，劉海粟畫了幾十幅墨葡萄，多次題過徐青藤的詩：“筆底幾珠無

⁷⁸同註 68，頁 189。

賣處，閒拋閑擲野藤中。”⁷⁹這是被迫投閒置散的劉海粟一種空懷壯志，報國無門，年華空逝，歲月催人的慨歎吧！



圖 3-20 明·徐渭，墨葡萄圖，立軸
紙本水墨，116.4×64.3，藏處不明。
來源：《巨匠—徐渭》，頁 12。



圖 3-21 明·徐渭，榴實圖，立軸，紙本水墨
，91.4×26.5，台北故宮博物院藏。
來源：《巨匠—徐渭》，頁 12。



圖 3-22 劉海粟，石榴圖，1977，橫軸
紙本設色，60.5×41.8，上海劉海粟美術館藏
。來源：《劉海粟美術館藏品》，頁 159。



圖 3-23 劉海粟，葡萄圖，1969，橫軸，
紙本設色，101×50.4。上海劉海粟美術館藏
來源：《劉海粟畫選》，頁 56。

（四）清代山水畫家的影響

清代山水畫主要延續了四王的遺風，缺乏創新的情況下，產生了一些不受拘

⁷⁹同註 74，頁 193。

泥於現實的畫家，這些人也深深影響劉海粟的山水畫風格。

1.法我的石濤

劉海粟平生酷愛石濤的作品，在《畫學月刊》第一卷第一期發表，文謂：石濤以種種自然的素材融合成一種新的生命，融合成一個完整的宇宙，這種中和就是所謂的心靈綜合。所謂創造，所謂表現，綜合論之就是藝術，拿他的畫論畫象來仔細體察，劉海粟認為繪畫不僅借著筆墨的幫助來做自然的摹仿，認為繪畫是我們的“具象的意識”與“獨特的節奏”的一種完全的表現，東方藝術有了他，可以不朽。劉海粟對石濤的敬重可以從《石濤與後期印象派》一文中窺見出來，在劉海粟看來石濤之畫與後期印象派是如出一轍的。他說：“觀夫石濤之畫悉本其主觀感情而行也，其畫皆表現而非再現，純為其個性人格表現也，其畫亦綜合而非分析也。”⁸⁰劉海粟對石濤的尊崇，在“一畫論”中透露出心得：

吾嘗持苦瓜和尚《畫語錄》讀之，窮然杳然，不知其思所自入，豁然廓然，不知其言何自出也，其《一畫章》曰：“太古無法，太樸不散；太樸一散，而法立矣。法於何立，立於一畫。一畫者，眾有之本，萬象之根，見用於神，藏用於人；而世人不知所以。一畫之法，乃自我立。立一畫之法者，蓋以無法生有法，以有法貫眾法也。夫畫者從於心者也；山川人物之秀錯，鳥獸草木之性情，池榭樓台之矩度，未能深入其理，曲盡其態，終未得一畫之洪規也。行遠登高，悉起膚寸，此一畫收盡鴻濛之外，即億萬萬筆墨未有不始於此而終於此，惟聽人之握取之耳。人能以一畫具體而微，意明筆透，腕不虛則畫非是，畫非是則腕不靈，動之以旋，潤之以轉，居之以曠，出如截，入如揭，能圓能方，能直能曲，能上能下，左右均齊，凸凹突兀，斷截橫斜，如水之就深，如火之炎上，自然而不容毫發強也。用無不神，而法無不貫也；理無不入，而態無不盡也。信手一揮，山川人物，鳥獸草木，池榭樓台，取形用勢，寫生揣意，運情摹景，顯靈隱含，人不見其畫之成，畫不違其心之用，蓋自太樸散而一畫之法立矣；一畫之法立而萬物著矣！故曰：吾道

⁸⁰沈虎，《劉海粟藝術隨筆》（上海：上海文藝出版社，2001），頁98。

一以貫之。”⁸¹

劉海粟又將“了法章”加以融會貫通，不為法所障，一畫之理就明也。筆者觀石濤《畫語錄》，其美學觀點中所謂“墨海裡立定精神，是在作畫前的心理準備與情況，石濤的話是“運墨非墨運”人是主要的，主動的，肯定的，作畫時有一個個人在。所謂筆鋒下決定生路，作品的生命，即因紙而決定，他說：“操筆非筆操”，人是筆的主宰，人用筆而不為筆所用。所謂尺幅上換去毛骨，是人格因畫而淨化，畫變而人也在變，他用脫胎、非胎脫的話作為喻解。所謂：“混沌裏放光明”，是“使無畫處有畫”，使濛昧的狀態，成為可識可辨的狀態。“自一以至萬，自萬以治一”，因此意志力量，人格表現，個性肯定，生存願望，是石濤的基本精神，也順理成章的產生“我自有我法”的理論。這一點在劉海粟看來是有極大意義的。

劉海粟臨摹石濤畫作眾多，計有《仿石濤梅花書屋圖》（圖 3-24）《臨石濤松壑鳴泉圖卷》（圖 3-25）《江天山色圖》（圖 3-26）等為代表，尤其《仿石濤山水圖》（圖 3-27）為《江天山色圖》之臨摹，盡得石濤筆意之趣。



圖 3-24 劉海粟，仿石濤梅花書屋圖，1973，立軸，紙本設色，137.3×121.9，上海劉海粟美術館藏。

來源：《劉海粟美術館藏品》，頁 140。

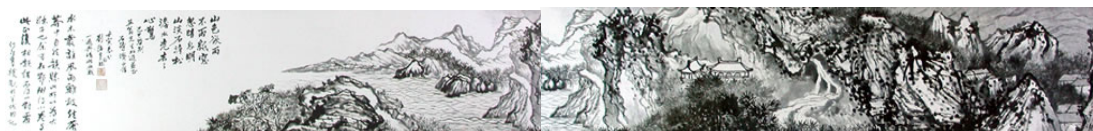


圖 3-25 劉海粟，臨石濤松壑鳴泉圖，卷，1962，紙本墨色，33.4×271.1cm，上海劉海粟美術館藏。

來源：《劉海粟美術館藏品》，頁 120。

⁸¹同註 48，頁 297—298。



圖 3-26 清·石濤，江天山色圖，立軸，紙本設色，
來源：石濤《石濤繪》(北京：人民美術出版社，
2004)，頁 12。



圖 3-27 劉海粟，仿石濤山水圖，1938，
紙本設色，240.1×99.2cm，上海劉海粟美
術館藏。來源：《劉海粟美術館藏品》，
頁 106。

2. 瀟灑縱逸的八大

劉海粟對八大山人在於取其藝術個性，八大山人個性瀟灑縱逸，不為俗世所拘，他是如此形容八大山人的：

其言曰“八大”者，四方四隅皆我為大，而無大於我也。山人嗜酒，無他好，人愛其筆墨，多置酒招之，預設墨汁數升紙若干幅於座右，醉後見之，則欣然潑廣幅間，或灑以敝帚，塗以敗冠，盈紙駢駢，不可以目，然後捉筆渲染，或成山林或成丘壑，花鳥竹石，無不入神，如愛書則攘臂溺管，狂叫大呼，洋洋灑灑，數十幅立就，醒時欲覓其片紙只字不可得，雖陳黃金百鎰於前勿顧也。⁸²

八大山人的個性表現對劉海粟有極大的影響，八大的構圖多“截枝式”，形象往往怪異，基本不顧法度，信筆狂塗，形成了八大藝術的一大特色。當然個性是無法學習的，對劉海粟來說能不拘形式，充分自我表現或許就已經足夠了。

3. 運新化古的揚州八怪

⁸²同註 48，頁 296。

對於揚州八怪，劉海粟是如此形容他們的：

其人為金農、羅聘、鄭燮、李方膺、汪士慎、高翔、黃慎、李鱣，然不盡籍隸揚州也。冬心之馬及人物、梅花。板橋、晴江之蘭竹，孤高絕俗，真士人畫也。世皆以人重之，是不知畫之妙，蓋筆墨即表現人格者也。此外如獨行其是之八大山人，則尤為古今一怪，花鳥竹木，簡略古拙，意趣深厚，運新化古，闡揚單純美，實非專重形廓、色彩之畫所可同日而語也。⁸³

劉海粟的山水形式來自於這些前代畫家，影響深遠。對於這些畫家的學習有筆墨技法，有繪畫理論的認知，更有個性上的導引，劉海粟臨摹古畫，學習筆墨技巧加上個性這些因素的共同作用的結果，深入的影響劉海粟的繪畫風格的形成。

第三節 劉海粟山水繪畫分期

在劉海粟的藝術生涯當中，分為幾個階段來加以說明，謝海燕（1910～2000）將藝術歷程分為 8 個時期⁸⁴：萌發期(1903～1912)、奠基期(1912～1928)、擴展期(1929～1937)、冶煉期(1937～1949)、陶鑄期(1949～1957)、磨礪期(1957～1976)、輝煌期(1977～1989)、晚歲期(1989—1994)等，過程細密內涵深厚。唯筆者以為劉海粟在中國山水畫的歷程中，一直夾雜著不同性質的油畫，為在分析上求明確，遂將劉海粟山水畫分為三個時期。第一階段為奠基階段(1912～1949)從創立上海美術圖畫院開始到中國成立這個時期。第二階段為發展階段(1950～1976)即中國成立後到文革浩劫這段期間。第三階段為創作階段(1977～1994)即文革以後到創立《劉海粟美術館》這段時期。現就以這三個階段分別詳加討論：

一、奠基階段（1912～1949）

劉海粟山水畫的奠基階段從 1912 年到 1949 年，筆者之分期與謝海燕(1910

⁸³同註 48，頁 301。

⁸⁴謝海燕，〈劉海粟的藝術生涯、美育思想和創作道路〉，收錄於劉海粟美術館，《劉海粟研究》(上海：上海畫報出版社，2000)，頁 223。

~2000)之前三期相同，時間長達 38 年，在這個時期，劉海粟登臨黃山五次，留下了相當數量的素描速寫稿及油畫寫生、冊頁小品，篇幅較小，藝術面貌雖具有自己個性但不強烈。這段時間也正好契合了他藝術創作的前期，特點是以西畫為主，以研究油畫為重，雖然也酷愛石濤及其藝術，但以臨摹為主，尚沒有屬於自己的面貌，在中國畫創作上尚未形成整體的、全面性的、穩定而鮮明的風格，應屬於奠定基礎時期。這時期有幾件大的創新作為：

（一）創辦中國第一所圖畫美術院

1912 年劉海粟處在民族民主革命浪潮風起雲湧，西學東漸、新思想如火如荼的社會變革時代，他認為美術人才的培養是一件非常重要的事情，於是在民國元年連同烏始光(1885~?)、張聿光(1885~1968)在上海籌辦中國第一所藝術學校—上海圖畫美術院，這所學校後來變成了一所師資與組織完備的美術專門學校。其後在名美育教育家蔡元培的思想影響和大力贊助之下，開創了思想開放、學術自由、兼容並包的辦學方針，歷經變革，逐步發展，為古老而年輕的中國培養了一批又一批的藝術人才。

（二）山水畫的初試啼聲

在 1923 年《九溪十八澗圖》(圖 3-28)和第 2 年的《言子墓圖》(圖 3-29)相繼問世，在藝術界引起極大的迴響。《九溪十八澗圖》中郭沫若(1892~1978)的詩評：“藝術叛徒膽量大，別開蹊徑作奇花，落筆如翻揚子江，興來往往欺造化”⁸⁵。吳昌碩更以驚奇之筆，題上：“海粟畫此有神助也”，讚賞他非凡的才能。這個階段山水作品不多，尚有《三位一體圖》(圖 3-30)《放鶴亭圖》(圖 3-31)等畫。筆墨恣意，用筆大膽，骨力猶健。但筆者以為這類作品本身不屬於具有衝擊力的新藝術的一部分。

⁸⁵同註 74，頁 53。



圖 3-28 劉海粟，九溪十八澗圖，1923，
立軸，紙本墨色，(尺寸不明)，私人收藏。
來源：《劉海粟畫選》，頁 14。



圖 3-29 劉海粟，言子墓圖，1924，立軸，
紙本墨色，149.6x79.7，上海劉海粟美術館藏。
來源：《劉海粟美術館藏品》，頁 102。



圖 3-30 劉海粟，三位一體圖，20 年代，
立軸，紙本墨色，尺寸不明，私人收藏，
來源：《劉海粟》，頁 19。



圖 3-31 劉海粟，放鶴亭圖，1926，立軸
，紙本墨色，尺寸不明，私人收藏。
來源：《劉海粟》，頁 22。

（三）兩次歐遊深入西方

在 1929 年到 1931 年間，劉海粟作一次歐遊；他常駐巴黎，研究西方的繪畫和美術史，臨摹了羅浮宮珍藏的世界名作，並且遊歷歐洲各國，考察美術，與各國著名藝術家交流。1931 年在德國法蘭克福大學中國學院演講《中國繪畫上的六法論》並舉行《劉海粟繪畫展覽會》於法蘭克福和海德堡。

《中國繪畫上的六法論》於巴黎寫成，系統的闡述中國歷代有關《六法》的理論，條分縷析，系統地提出一條中國繪畫美學思想發展的線索。特別對於“氣韻生動”這個眾說紛紜的中心問題，根據自己的繪畫實踐和對古畫收藏鑑賞的經驗與體會，反復加以闡明，使西方人士對中國美術理論和藝術特色有所理解。

1933 年 6 月，劉海粟第 2 次到歐洲，被派往柏林主持《中國現代繪畫展覽會》，先後在德國、荷蘭、瑞士、英國和捷克各個文化名城巡迴展出，將中國的藝術介紹到西方，影響很大。劉海粟第二次到歐洲時還在巴黎舉行個人畫展，油畫《西湖之秋圖》、中國畫《三千年蟠桃圖》為法國國家畫院購藏。這時期的山水作品有《瑞士勃朗崖圖》（圖 3-32）《飛瀑圖》（圖 3-33）等可供考據遵循。



圖 3-32 劉海粟，瑞士勃朗崖圖，1930，立軸，紙本墨色，（尺寸不明），私人收藏
來源：《劉海粟畫選》，頁 15。



圖 3-33 劉海粟，飛瀑圖，1932，立軸，紙本墨色，134×67，上海劉海粟美術館藏。
來源：《劉海粟美術館藏品》，頁 105。

（四）抗日籌賑

1939 年底，抗日戰爭風起雲湧，以劉海粟的名望，如停留於上海，容易被日軍所利用，劉海粟應僑胞之請，挾畫遠走南洋。在爪哇各埠和新加坡一帶巡迴舉辦“籌賑畫展”，所得鉅款，悉數由當地愛國僑胞組織，匯回《貴陽紅十字會》支援抗戰。同時弘揚中華文化，傳播了藝術種子。1943 年 5 月在新加坡被日軍發現，俘解回滬。日方急欲拉攏利用，均被劉海粟拒絕，閉門謝客，潛心於古代書畫的研究，1939 年到 1945 年也是他的沉潛時期。

（五）奠基階段（1912~1949）的成就

劉海粟在 1949 年以前的山水畫作因歷經長期的動亂與文革時期的摧毀能看到的很有限，除前列外，中國畫有《飛瀑圖》（3-33）、《黃山古松圖》、《嘯虎圖》、《虎踞圖》、《群牛圖》（3-34）、《鬥雞圖》（3-35）、《亂點紅梅圖》等。他在國內外先後舉行個人展覽會 8 次，這一時期出版的著作和畫集，除《中國繪畫上的六法論》、《歐遊隨筆》和巨著《海粟叢刊》（國畫苑、西畫苑、海粟國畫、海粟西畫）外，另有畫集 5 冊，編譯的美術論著和畫集 11 冊，總計不下 20 餘冊，對藝術教育事業、繪畫創作和藝術理論著述方面，著力甚多。在南洋各埠舉辦“籌賑畫展”期間，他日以繼夜作畫，為海外僑胞留下了不少書畫作品。從東南亞淪陷到抗戰勝利，他過著隱士般修煉的生活，更多時間放在讀書寫字和古畫的摹寫研究上。這時期的油畫研究也為晚期潑彩確立形式。



圖 3-34 劉海粟，群牛圖，1943，立軸，紙本墨色，95x77，劉海粟美術館藏。來源：《劉海粟書畫集》，頁 25。



圖 3-35 劉海粟，鬥雞圖，1940，立軸，紙本墨色，102.3x52，劉海粟美術館藏。來源：《劉海粟美術館藏品》，頁 109。

二、發展階段（1950~1976）

1950 年後，劉海粟於 1954 年第六次登臨了黃山，這次黃山之行別有意義，當時與山水大師李可染巧遇，而李可染此時正進行自己藝術生涯中的一場變革，即是通過寫生活動，以“師法造化”來改造中國畫的形式、內容與筆墨體系。劉海粟對李可染成就十分推崇，常常結伴寫生、暢論藝事。他在 1989 年所作《黑虎松圖》（圖 3-36）一畫上題記道：“十上黃山畫黑虎松並遇李可染，1954 年夏與可染同畫黑虎松及西海，朝夕討論，樂不可忘。今可染已自成風格，蔚然大家，松下憶之，匆匆三十四年矣。”⁸⁶從藝術面貌來看，劉李各不相同；從氣質而論兩人也大相逕庭，但以藝術創作的態度取向及對生活、對大自然的體認，倆人卻是的一致。

劉海粟六上黃山的 50 年代，正是百廢待舉，百業待興的年代，他受時代精神的感召鼓舞，以飽滿的熱情、旺盛的創造力積極、自覺地進行自己藝術的躍進，他一生藝術的重要轉變也正發生於這一時期，可視為發展期。

（一）為傳統山水畫加入新元素

⁸⁶同註 74，頁 308。

50年代到60年代這期間他把主要精力放在繪畫創作上，謝海燕形容劉海粟：“這一時期的劉海粟做了很多的臨仿之作，有八幅長卷，並不斷的登山涉水，走向生活，行蹤遍及華北、西北、中南和華東各地，冒著嚴寒酷暑天氣，外出寫生，創作了大量新作品。在中國畫圖卷中有《黃山西海門》圖卷(圖3-38)、《洞庭漁村圖》(圖3-39)、《莫厘峰縹緲圖卷》(圖3-40)，《太湖勝概》圖卷(圖3-41)等，是難得的長卷精品。此外還有《龍頭渚圖》、《嚴陵瀨圖》(圖3-42)、《莫干山劍池圖》(圖3-43)、《廬山青玉峽圖》(圖3-44)、《黃山紀遊寫生冊》等水墨、青綠、淺絳山水。”⁸⁷劉海粟利用大寫意和工筆重彩花鳥畫，創作了豐富多彩的作品，呈現新的面目，開闢了運用傳統筆墨技法、表現現實生活的新途徑。在山水畫的寫生中他不只利用傳統的筆法，更加上了自己的創作元素。



圖 3-36 劉海粟，黑虎松圖，1981，橫軸，紙本墨色，136x68，劉海粟美術館藏。來源：《劉海粟美術館藏品》，頁 246。



圖 3-37 劉海粟，金盞黑虎松圖，1989，立軸，紙本墨色，95x78，劉海粟美術館藏。來源：《劉海粟書畫集》，頁 163。



⁸⁷同註 84，頁 231。



圖 3-38 劉海粟，黃山西海門圖，卷，1954，紙本設色，44.9x529.1，劉海粟美術館藏。來源：《劉海粟美術館藏品》，頁 110。



圖 3-39 劉海粟，洞庭漁村圖，卷（局部），1956，紙本設色，33.5x407.8，劉海粟美術館藏。來源：《劉海粟書畫集》，頁 28。



圖 3-40 劉海粟，莫厘峰縹緲圖，卷（局部），1956，紙本墨色，34.5x552，劉海粟美術館藏。來源：《劉海粟書畫集》，頁 26。



圖 3-41 劉海粟，太湖勝概圖，卷（局部），1956，紙本墨色，56x354，劉海粟美術館藏。來源：《劉海粟》，頁 22。



圖 3-42 劉海粟，富春江嚴陵瀨朝霧圖，1956，橫軸，紙本墨色，65.5x113，上海劉海粟美術館藏。來源：《劉海粟》，頁 115。



圖 3-43 劉海粟，莫干山劍池圖，1956，立軸，紙本墨色，104.5x50.1，上海劉海粟美術館藏。來源：《劉海粟美術館藏品》，頁 117。



圖 3-44 劉海粟，廬山青玉峽圖，1956，立軸，紙本墨色，68x137，私人收藏。來源：《劉海粟美術館藏品》，頁 116。

（二）六上黃山寫生

1954年6月，第6次登臨他闊別18載的黃山，在散花塢和玉屏樓住了3個多月，黃山的奇松、怪石、雲海、飛瀑泉潭，千姿百態。他在黃山，經常是在旭日初升或朝霧未散之時就起身出外去寫生，有時跑上五里或十里，奇峰峭壁，摯藤捫蘿，不論在風雨烈日中，他是每天都進行工作，從不同角度，運用不同手法，盡情收入他的筆下。油畫作品《黃山散花塢雲海圖》(圖3-45)、《黃山西海門圖》

(圖 3-46)等，自然而然地以中國畫筆法、墨法融入畫布，而保持以光色造型的油畫特色，在油畫中融入中國山水畫的筆法，筆法韻味十足；中國畫中有《黃山平天砭圖》(圖 3-47)，《黃山清涼台圖》(圖 3-48)以及速寫冊頁等。



圖 3-45 劉海粟，黃山散花塢雲海圖，1954，
橫幅，油彩畫布，80.5x51.2，劉海粟美術館藏。
來源：《劉海粟美術館藏品》，頁 34。



圖 3-46 劉海粟，黃山西海門圖，1954，
橫幅，油彩畫布，71.8x91.5，劉海粟美術
館藏。來源：《劉海粟美術館藏品》，頁 109。



圖 3-47 劉海粟，黃山平天砭圖，1954，
橫軸，紙本墨色，(尺寸不明)，私人收藏。
來源：《劉海粟畫選》，頁 26。



圖 3-48 劉海粟，黃山清涼台圖，1954，
橫軸，紙本墨色，39.9x68.5，劉海粟美術館藏。
來源：《劉海粟美術館藏品》，頁 114。

劉海粟對黃山有特殊的感情，劉海粟說：“我愛黃山，六上黃山，畫了大量黃山寫生、油畫、國畫、有潑墨、有潑彩、有白描…，黃海奇景，通過我的感受，通過的心靈深處，表達我對黃山的深厚感情，入黃山而又出黃山，我的黃山畫中，有許多自己的影子。”⁸⁸劉海粟對黃山的感情更表現在 1980 年以後十上黃山的舉動上。

⁸⁸劉海粟，《劉海粟黃山紀遊》(上海：人民美術出版社，1979)，頁 15。

（三）文革浩劫與兩次中風

1957年與1963年劉海粟經歷了錯劃右派、兩次中風、文革被鬥、兩次蒙冤，劉海粟不管怎樣艱苦，只要有一席之地，只要手能動彈，從沒有停息過對藝術的探求。畫就是他的生命，他在蒙受災難的痛苦中，忘卻個人的不幸，唯一的精神寄託就是埋頭作畫、寫字，苦練藝術基本功；反復思考藝術上如何蛻變，闖出新路，繪畫也正是他最大的精神支柱。他的潑墨潑彩新技法，正是在這段艱苦的歲月裏探求磨煉出來的。謝海燕（1910~2000）說了這一段往事：

海粟一生個性倔強，堅韌不拔。他突遭意外打擊，初則惶惑、憤懣，繼則自問於心無愧，不白之冤定會水落石出。想到屈原、孫臏、司馬遷、韓愈、蘇東坡乃至他的外祖洪亮吉這些歷史人物和當前一些老一輩無產階級革命家亦有過同樣遭遇時，也就坦然釋懷，隨遇而安了。這一時期他常畫梅，畫荷花和葡萄，鈐用“清白傳家”“心跡雙清”等印章。畫梅題“不是一番寒徹骨，哪得梅花撲鼻香？”畫荷花題“出水蓮花比性靈”；畫葡萄則以橫掃千軍的狂草之筆縱情揮灑，有時借青藤題句：“筆底明珠無賣處，閒拋閒擲野藤中”。用以表白自己的心跡和坎坷的處境。⁸⁹

劉海粟在致函黃葆芳，告以“心悸頻發，衰庸可鄙，但每晨仍以書畫為樂不敢廢”，以後在《詩書畫漫談》中說“忍受住不能忍受的痛苦，…但我很樂觀，還練書法、始終認為自己是一個畫家…也堅信我所堅持的藝術事業是正確的”⁹⁰，這段期間劉海粟受盡折磨。

（四）蘊育大潑墨大潑彩的創作雛形

劉海粟在艱苦的日子當中，身心備受煎熬，但是惡劣的環境並沒有將他擊倒，心理的轉向，讓劉海粟對藝術的追求更加積極用功，其心境是成熟的，不計較個人的是非功過，不在乎外在的批評，勇於探索、創造，最終而有所發現。謝

⁸⁹同註 84，頁 235。

⁹⁰同註 74，頁 210。

海燕說出了這一段艱苦逆境中心情的轉換：

身處逆境的海粟看似落寞了，社會活動和應酬少了，卻贏得了更多的時間思考，反復琢磨藝術的創新問題，他對中國畫的用筆、用墨、用水和章法、意境等等，做了多方面的探索研究，從而把潑墨潑彩技法推向一個新的階段。他早在一個收藏家那裏看到董其昌臨張僧繇四幅沒骨青綠山水，設色奇古，簡直同油畫色彩不謀而合，很受啟發。他的潑彩技法就是在青綠和潑墨的基礎上，汲取油畫之長，融會貫通創造出來的。

海粟老人創造發展的大潑墨、大潑彩新技法，主要是自亦師亦友的黃山。處在逆境磨難的時期，他時常夢遊黃山，憶寫黃山。憑六上黃山積累下來的大量素材，消融塑造黃山。1966年的《黃山雲海奇觀圖》（圖3-49）、1975年《黃山圖》是他大潑墨的新的里程碑。到1976年他的大潑彩《天海滴翠》，用筆設色有了新的突破，老人為找到了稱心如意地表現黃山的藝術語言而感奮不已。至此，一個艷光麗色、博大精湛的新的形式風格脫穎而出了。⁹¹



圖3-49 劉海粟，黃山雲海奇觀圖，1966，橫軸，紙本潑墨，67.6×89.5。劉海粟美術館藏。

來源：《劉海粟美術館藏品》，頁25。

三、創作階段(1977~1994)

⁹¹同註84，頁236。

1977 年以後是劉海粟一生中的黃金歲月，這段期間無論在藝術的認知上或山水畫的技法上都臻於成熟的階段，也正因為如此而創作了一批前所未有的大潑墨潑彩的傑作。

（一）融合創作揮灑人生

1977 年到 1994 年這時期是劉海粟的人生精華時期，1980 年、1981 年他七上、八上黃山，此時的他已是八十多歲了，他的藝術也在新時代裏迎來了春天，創作了大量潑墨、潑彩黃山圖，同樣來自對景寫生，與過去作品相比較時主觀成份明顯增多，而注重精神描寫與氣韻的表達；手法上以“骨法用筆”的中鋒線條構建骨骼，用墨或彩潑灑暈染以增加氣韻，興會所作常常筆墨酣暢，氣勢奪人，顯露了“墨氣淋漓嶂猶濕、筆所未到氣已吞”⁹²的氣勢。這時期作品真正代表了他的藝術風格，可以說是他一生藝術實踐與人生體驗的自然結果。

這一時期的劉海粟，他邁向了人生的最後階段，也是他在詩、書、畫都成熟的階段，更是他創作最為旺盛的時期，他採用中西合併的筆法，創作了大潑墨大潑彩，在西洋畫法方面，他以中國畫的用筆形式，創作了大量的油畫作品。1988 年 7 月，他第十次上黃山，創作了以黃山為題材的大量作品為藝術事業的開創達到巔峰。

1977 年，文革之後他開啓藝術的第二個高峰，這一年的春節，他的心情激動，立願“要畫超過以往 65 年的一連串傑作，使它為人生自我的讚美”。在回覆黃葆芳的信中，告以：“鑼鼓炮竹震天響，四害滅除喜氣揚，千家萬戶迎新歲，八億神州心歡暢，深受四人幫迫害的我，心情萬分歡動，精神更加振奮。全國人民齊歡唱的時候，我興奮地畫了許多畫，是我極力創新的，我希望以後的新創作是一連串的傑作，將趕過我六十五年來的所有的作品，我欲使它為人生自我的贊美，對自然永恆的贊美，…如果沒有覺醒的強烈的愛、沒有生活，便沒有任何意義的藝術創作。”⁹³

1977 年以後他的思想更加解放了，他開始在書畫作品上題“年方八二”，用

⁹²石楠，《藝術叛徒－劉海粟》（長春：時代文藝出版社，2003），頁 169。

⁹³同註 74，頁 211。

“方”字冠上歲數，作為他新畫的紀年，表示丹青未老，對美的追求和方興未艾的一片童稚之心。1977年至1989年間，他以耄耋高齡，不辭跋涉，應邀歷遊粵、桂、遼、蘇、皖、閩、魯、黔等省，寫生作畫、講學、參與會議和藝術活動，所到之處備受熱烈歡迎和特殊禮遇。各地的歷史勝跡，綺麗風光，再次激發了他的創作意欲，到處忙著作畫、寫字、賦詩，這一時期他幾乎每畫必題。如圖3-50、圖3-51在桂林的題刻。



圖 3-50 筆者攝，象鼻山公園題匾，2006。



圖 3-51 筆者攝，桂林，伏波山題刻，2006。

油畫上也往往即興題上詩詞，沒有可題之處就寫在畫幅背面，盡情抒發他不吐不快的胸中積愆，使詩書畫融為一體。

（二）十上黃山揮筆縱橫

他對黃山有特殊的感情，進入“創作期”的頭兩年所作的黃山畫有《潑墨黃山圖》和為人民大會堂創作氣勢恢宏的潑墨(局部設色)《黃山獅子林圖》(圖3-52)。此外還有一幅潑彩精品《立雪臺晚翠圖》(圖3-53)，在水墨結構上潑以石青、石綠，輔以石黃，醒以硃砂。只見暮靄掩映下，叢山密林，光色渾蒼，動靜有情，虛實相生，深得黃山之性，這些黃山畫為“創作期”起了好的開頭。



圖 3-52 劉海粟，黃山獅子林圖，1979，橫軸，紙本潑彩，(尺寸不明)，人民大會堂藏。來源：《劉海粟》，頁 179。



圖 3-53 劉海粟，立雪臺晚翠圖，80 年代，橫軸，紙本潑彩，47.8x90.8，劉海粟美術館藏。來源：《劉海粟美術館藏品》，頁 173。

他闊別黃山 26 年，在 1980 年—1982 年 3 年間連續登臨三次，1981 年劉海粟剛從香港展覽和講學歸來隨即八上黃山。翌年，經歷了閩粵兩省八個旅程，席不暇暖又九上黃山，八上黃山佳作有中國畫《天都峰夕照圖》、《散花塢雲海圖》(圖 3—54)、《煙昏霧暝千里雪圖》(圖 3—55)、《風雲際會圖》等。

1980 年七上黃山時，因夏雨連綿，只好在桃溪別墅長廊，眺望煙雲激盪，變化莫測的紫雲、硃砂、天都、蓮花、蓮蕊諸峰，抒寫眼前的神奇幻景和積累胸中的無盡丘壑，一張接一張地揮筆潑墨，輪番地搶著畫，偶逢雨中間歇，便急忙外出搶畫奔流急湍。《白龍潭圖》、《人字瀑圖》、《五龍潭圖》、《黃山賓館煙雲圖》、《潑墨黃山圖》、《雲海天都外圖》等，都是此行的佳構。後來回到南京，又作了潑彩《天平砮朝暉圖》和《錦繡山河圖》等。



圖 3-54 劉海粟，散花塢雲海圖，1981，橫軸，紙本潑彩，87x172，劉海粟美術館藏。來源：《巨匠美術》，頁 23。



圖 3-55 劉海粟，煙昏霧暝千里雪圖，1981
立軸，紙本潑彩，134.9×65.8，劉海粟
美術館藏。來源：《劉海粟》，頁 241。



圖 3-56 劉海粟，黃山松圖，1982，
立軸，紙本設色，177.6×95，劉海粟美術館藏。
來源：《劉海粟美術館藏品》，頁 285。

九上黃山精品有《黃山松圖》(圖 3—56)、《黃山光明頂圖》(圖 3—57)、《雷瀑奔騰圖》(圖 3—58)、《可以橫絕西海巔圖》(圖 3—59)、《裂壁千仞圖》(圖 3—60)、和《曙光普照乾坤圖》等潑墨、潑彩和線描、淺絳等，每次都可以看出他的作品不時在求變，在創新。這些畫作將在下一章節風格中做討論。

在九上、十上黃山前後的五六年間，所作的黃山畫仍層出不窮，頗多佳作。1983 年夏劉海粟在北京釣魚臺國賓館作《曙光普照神州圖》巨製，是客秋九上黃山在散花精舍所作大潑彩《曙光普照乾坤圖》的基礎上再行增益、變體的姐妹作。綜攬黃岳松壑、煙雲、奇峰之勝。朝暾破曉，曙色璀璨，浩瀚無極。畫竟，題上九上黃山七言律詩：“黃岳雄姿峙古今，百年九度此登臨，目空雲海千層浪，耳熟松風萬古音。蓮座結跏疑息壤，天都招手上遙岑。一輪最愛騰天鏡，中有彤彤報國心。”⁹⁴詩書畫三絕，可謂天造地設。

1988 年秋，上海市隆重為他舉辦了《劉海粟十上黃山畫展》，展出 1935 年四上黃山到 1988 年十上黃山作品上百幅，令人驚訝的是他以 93 高齡十上黃山，

⁹⁴同註 74，頁 254。

在這麼大熱天，一口氣完成了中國畫、油畫 36 幅，不但神采未減，藝術上並無衰退跡象，有些作品還向前跨出了一步。六七十年來他一心追求的“不為形役，不求合矩，但求筆與物化，心與天遊”⁹⁵的藝術境界，至此更加出神入化，不知“黃山之為我，我之為黃山”了。這些畫看來好像毫不經意，隨心所欲，大筆揮灑，黃岳風光盡在腕下，聽任調遣，不必多費筆墨而神情自足，用色除了保持絢爛多彩的格調外，又作了水墨略沾色，潑彩以少色，山體多色的嘗試，給人以單純而清新的美的感受。我們從《龍虎鬥圖》、《清涼頂圖》、《散花塢精舍寫夢筆生花圖》、《裂壁雲嵐石筍寒圖》等佳作可見其一斑。

為對劉海粟十上黃山，盡興揮灑，使人山合一，山筆交輝的藝術成果，於是舉行《慶祝劉海粟從藝七十五週年學術座談會》，對劉海粟的藝術創作、美學思想、藝術教育觀等專題作全面的深入的研討。此外，在這創作的年代中，劉海粟在海內外舉行展覽會和國際文化交流活動也極頻繁，首先是 1979 年在北京舉行的停頓 22 年之久的繪畫展覽，並在中國美術館作題為《中國畫傳統的繼承與創新》⁹⁶的學術報告，畫展陸續在南京和上海舉行，使觀眾耳目一新。

（三）週遊海外意氣風發

1981 年新春在香港大會堂舉行《劉海粟書畫展覽》，觀者如潮。劉海粟將展覽所得港幣 100 萬元捐獻國家，電報說：“我愛祖國，愛南藝，愛下一代。願望悉數撥給南藝。三分之一作為獎學金，其餘購買圖書器材。”⁹⁷展覽結束後，應聘在香港中文大學藝術系講學六個星期才回來。

《劉海粟教授從事藝術教育和美術創作七十週年近作展》和紀念活動，於 1982 年 12 月至翌年 10 月先後在南京、上海、北京和濟南舉行，聲望高漲，各方面反應十分熱烈。

1984 年他應邀率團參加日本中部書道會創立 50 週年紀念活動，同時在名古屋舉行《劉海粟教授書畫展》和《江蘇書畫展》。次年又應邀參加日中友好中心和朝日新聞社主辦的《劉海粟中國畫展》開幕式，日本著名畫家、東京藝術大學

⁹⁵同註 84，頁 239。

⁹⁶同註 80，頁 121。

⁹⁷同註 74，頁 232。

校長平山鬱夫對他的中國畫十分讚賞，指出：“他的潑彩山水，大膽使用石膏和硃砂，展現了中國畫前所未見的一個新世界。”⁹⁸畫展結束後，從東京移展到大阪。1986—1988年，他連續三次應邀到法國、新加坡、香港訪問和展覽。在法國訪問，他一到巴黎便偕夫人和愛女冒雨登上艾菲爾鐵塔，縱覽花都的舊貌新顏，再度參觀了羅浮宮等許多著名博物館和美術館以及國立巴黎美術學院。憑悼莫奈、梵谷、畢卡索等巨匠的故居和墓地，還到巴黎郊外瞻仰米勒、盧梭、柯洛等的故居和遺作，感慨良多。劉海粟他認為：“在歷史上西方出現了許多傑出畫家，但同任何事物一樣，感到西方在繪畫藝術方面，高峰時期已經過去，但肯定會有新的東西出來。”⁹⁹

新加坡是他在抗日戰爭時期舊遊之地，在那裏受到舊雨新知和學生的款待，畫展在國家博物院畫廊隆重舉行。講學、示範、公私聚會、參觀座談，忙個不休，即席揮毫所作《潑墨黃山圖》，為大華銀行集團以10萬新加坡幣購得，他隨將此款捐贈“新加坡宗親會”。

十上黃山之後，第二次在香港大會堂舉行的《劉海粟八十年代作品展》，展出中國畫、油畫74幅，半數是十上黃山新作。美國大通銀行在香港文華酒店舉行國畫《九龍瀑圖》慈善拍賣會，以31萬港元為日本收藏家購去，他將全部畫款捐為香港公益金。

這一時期他獲得的國際榮譽，計有《義大利國家藝術院》敦聘為院士，美國世界大學授予《文化藝術博士》學位，以及歐美各國文化學術團體授與的各種榮譽稱號和獎章獎狀，不勝枚舉。“國內外為他出版畫集、專書、傳記；各地主要報刊為他所出的專版、專輯；不少書畫作品以單幅、卷軸、年曆、郵票、明信片等各種形式出版物陸續發行”¹⁰⁰；中央和地方電視臺攝製、放映關於他的生平和藝術的電影、電視劇、記錄片等接連不斷。

⁹⁸同註84，頁237。

⁹⁹同註84，頁238。

¹⁰⁰同註84，頁238。



圖 3-57 劉海粟，黃山光明頂圖，1982，橫軸，紙本潑彩，67.1×137，上海劉海粟美術館。

來源：《劉海粟書畫集》，頁 81。



圖 3-58 劉海粟，雷瀑奔騰圖，1982，立軸，紙本潑墨，65.8×32.4，劉海粟美術館藏。來源：《劉海粟》，頁 271。



圖 3-59 劉海粟，可以橫絕西海巔圖，立軸，紙本潑彩，1982，137×68，劉海粟美術館藏。來源：《劉海粟》，頁 264。



圖 3-60 劉海粟，裂壁千仞圖，1982，立軸，紙本潑彩，136×67，劉海粟美術館藏。來源：《劉海粟》，頁 254。

1989 年以後這段間期，已是高齡，仍“日日夜夜，孜孜不倦，志在報國，弘揚中華文化”¹⁰¹的時期。隨著年華的流逝，他的健康和精力已日漸衰退，繪畫創作銳減，在作品上所題的歲數“年方”二字已逐漸消失，但弘揚祖國文化教育的夙願則是始終不變的。

這段時間劉海粟以其聲望做了有益國家社會的事。1989 年 5 月 94 歲的劉海

¹⁰¹同註 84，頁 241。

粟被推選為上海市美術家協會名譽主席，6月應邀去聯邦德國科隆市舉行畫展，8月去瑞士參加在日內瓦舉行的華人學會第五屆年會，作了《中國繪畫六法論》的學術報告並即席揮毫示範，會後又回到德國漢堡講學和展覽。隨後他前往美國洛杉磯遊覽訪問，1989年底應台灣董氏基金會之請，以“大陸傑出人士”身份訪台，1990年元旦並在歷史博物館舉行《上海美專師生聯展》¹⁰²。歷史博物館將他的105件書畫作品全部印入《劉海粟書畫集》¹⁰³畫冊，在臺期間他會見了前上海美專旅臺學生，並進行參觀、遊覽和座談。與渡海三家之一的黃君璧、攝影大師郎靜山會面，拜訪張大千生前故居—摩耶精舍，他的訪問和展覽對海峽兩岸書畫家藝術交流，增進了解，是有積極意義的。



1990年劉海粟與郎靜山（左）、黃君璧（右）在台北晤談。翻攝：《藝術叛徒》，頁184。

1994年4月，劉海粟應美國加州大學之請，再次訪問洛杉磯，出席河濱市美術館歡迎大會，接受加州榮譽公民證及河濱市榮譽市民狀和市鑰，即席書寫“藝術之光”贈送河濱市美術館，又畫《鷹擊長空圖》贈與剛剛成立的“劉海粟文化基金會”義賣，作為發展藝術事業之用。這期間，他以九五高齡冒風沙酷熱，乘小飛機去南加州大峽谷作油畫和水墨畫，這是他最後一次野外寫生。

香港大學為表彰劉海粟在繪畫藝術和美術教育上的卓越成就，決定授予文學博士學位。劉海粟於1991年3月從美國洛杉磯前來香港，參加學位頒獎典禮，香港大學還決定為他建立《劉海粟中國現代美術館》。與此同時，上海、南京和常州也都積極籌建《劉海粟美術館》和《劉海粟藝術中心》，目前都已經對外開放。

海粟在香港居留將近三年，除1993年，到北京出席全國政協會議外，上海劉海粟美術館選址和奠基，以及南京藝術學院80週年校慶，因健康關係未能成

¹⁰²同註74，頁315。

¹⁰³國立歷史博物館，《劉海粟書畫集》（台北：國立歷史博物館編輯委員會，1992），頁1。

行。“在香港，儘管他的體力、視力和聽覺日益衰退，但他的勤學、好客、健談一如往昔。在沙田海棠閣女兒住所，每天用放大鏡看看書報，看看海內外寄來的信件和接待紛至沓來的賓客——新華社香港分社、港澳知名人士、國際友人和學生，來自北京、上海、江蘇的有關領導和好友也經常來看望他”¹⁰⁴這就夠他忙，夠他樂了。只要健康許可，他還會興致勃勃地坐著輪椅參加國慶和當地的公益事業、藝術展覽等活動。這一時期他基本上沒有什麼繪畫創作，但寫字從未間斷，曾為香港保良局創作書法 29 件，舉行義展，親自出席開幕式並即席揮毫，全部所得悉捐保良局用於社會福利。

他想得最多的是如何早日返滬，將一生的創作、收藏和珍貴資料清點，合理分配給在興建中的上海、南京、常州、香港的劉海粟美術館和劉海粟藝術中心展覽館，發揮各自的作用。他也盼望早日恢復健康，再次深入生活，十一上黃山，看看三峽雄姿和曠世的水利工程。他 1992 年 97 歲所賦自壽詩發抒的：“一管擎天筆，韃鞢動地歌；天地錚錚骨，黃山耿耿情。”表達他更加期盼的心情。

劉海粟朝思暮想回國，在海外滯留近 6 年之後，終於在 1994 年 2 月 28 日同夫人飛抵上海，受到熱烈的歡迎。

3 月 16 日是他九十九歲生日，上海市文化局為他慶祝百歲壽辰，來自國內外各方人士、親友學生 800 餘人，濟濟一堂，參加這一隆重歡樂的慶典。劉海粟在會上激動地說：“一百歲還是開始。我還要十一上黃山，去三峽，努力作畫，為炎黃子孫揚眉吐氣。”下午他又同畫家們一起，豪情滿懷地揮筆大書“遍歷五大洲，四海風雲；橫跨三世紀，百年滄桑”。¹⁰⁵1994 年他預定 4 月份到南京常州參加江蘇早就準備好的“百歲慶典”活動，未能如願；也來不及親自參與上海、常州、香港、南京等地劉海粟美術館和劉海粟藝術研究中心陳列館的揭幕，便因勞頓不支，心力衰竭，臥病於華東醫院，病中的劉海粟還竭力起床為香港賑濟華南水災義賣書寫“精神萬古，氣節千載”八個大字，成了絕筆。一生為藝術拼搏的劉海粟，終於在 8 月 7 日凌晨，功業圓滿卻又帶著幾分遺憾地放下畫筆，離開了人世！

下列數幅潑彩為劉海粟的晚年之作，筆致短捷有力，墨與彩氤氳流動，幅幅精彩。

¹⁰⁴同註 84，頁 242。

¹⁰⁵同註 84，頁 243。

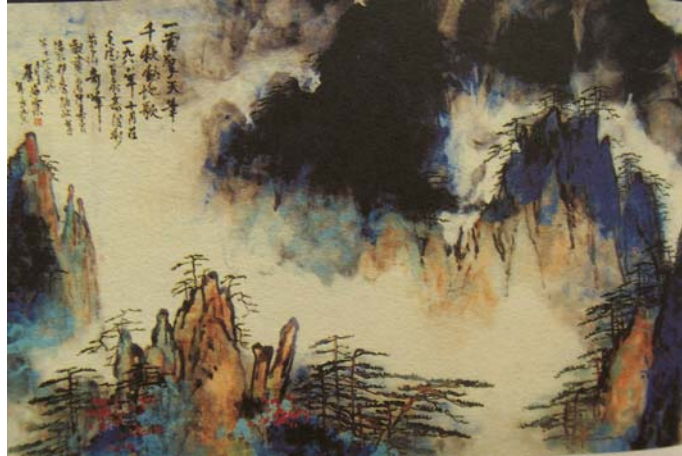


圖 3-61 劉海粟，滌彩黃山奇峰圖，1988，橫軸，紙本潑彩，123x87，私人收藏。來源：
《走近大師—劉海粟》，頁 202。



圖 3-62 劉海粟，黃山萬壑奔騰出圖，1987，
橫軸，潑墨紙本，97x181，劉海粟美術館藏。
來源：《藝術叛徒》，頁 1。



圖 3-63 劉海粟，奇峰白雲圖，1988，橫軸
紙本潑彩，93.5x172。劉海粟美術館藏。
來源：《巨匠》，頁 24。



圖 3-64 劉海粟，滿江紅圖，1989，橫軸
，紙本潑彩，96x180，劉海粟美術館藏。
來源：《藝術叛徒》，頁 164。

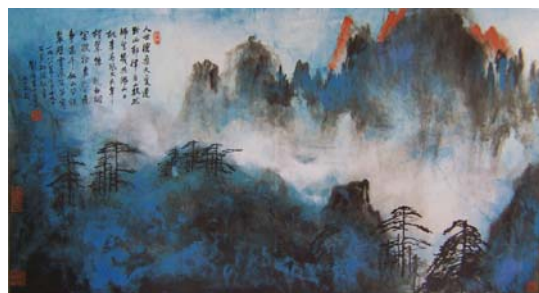


圖 3-65 劉海粟，裂壁雲嵐石筍寒圖，1988，
橫軸，紙本潑彩，95x177，劉海粟美術館藏。
來源：《藝術叛徒》，頁 98。



圖 3-66 劉海粟，憶寫黃山圖，1989，橫軸
，紙本潑彩，65x135，劉海粟美術館藏。

來源：《劉海粟》，頁 346。



圖 3-67 劉海粟，潑彩黃山圖，1989，橫軸
，紙本潑彩，65x135，劉海粟美術館藏。

來源：《走近大師—劉海粟》，頁 204。

歸納本章在探討元明清三代的山水畫家如何影響他的繪畫風格，他的山水畫之源流主要內容在《國畫苑》中有詳細敘述，他深入研究《謝赫六法》重新加以組織，敘述心得。他的山水畫受元四家、明朝沈周、文徵明、唐寅、徐渭等人與清四王、吳歷、惲壽平、四僧、八怪之影響，尤以石濤的啓示爲最，而潑墨潑彩則來自於董其昌的沒骨山水畫與與西方的融合。

其山水畫藝術分期則分爲三期，各時期均有其特殊的風格，由早期的學習臨摹逐漸加入西方，進而推演出大潑墨潑彩的特殊形式。

第四章 劉海粟山水畫風格研究與分析

本章之重點在對劉海粟山水畫風格研究與山水畫風格做分析。首先從劉海粟山水畫觀點與論述中尋找其創作內涵：他師法古人師法造化、其次融合中西的藝術觀、對塞尚(Paul C`ezanne 1839~1906)、莫內(Claude Monet 1840~1926)、馬蒂斯(Henri Matisse 1869~1954)、梵谷(Vincent van Gogh 1853~1890)等人的探討，繼而提出藝術是不斷創作的，進而發展出潑墨潑彩的形式。

第二節將對劉海粟山水畫風格做探討，劉海粟認為風格是比出來的，影響風格的因素，包括繪畫理論、個人的認知與個性的影響而形成風格的差異。本節對山水畫的內容與形式做分析：(一)山水畫結構分析：包括中國傳統創作理論對結構(佈局)之看法，劉海粟談構圖問題與構圖原則。(二)山水畫造形分析：它包括用筆用墨的原則、形似的問題、用水、點、線等造型手段，皴擦烘染、設色等。(三)空間與位置：立體感、層次感與深度感的呈現、視覺角度的問題、款題、書法、鈐印及詩詞等。

在第三節中將探討劉海粟山水畫風的流變，從各個時期所代表的畫作中尋找風格的形成，由早期(1912~1949)風格之由來，進入中期(1950~1976)到晚期(1977~1994)對山水畫風格做深入剖析。

第一節 劉海粟山水畫創作內涵

劉海粟對歷代畫家的研究，加上自己的親自實踐，逐漸形成他自己的風格，這個風格的形成有其時代性。因為山水畫到清末時期，已經無創新性可言，加上他處在歐風東漸的尷尬時期，守舊的觀念已受到了影響。他二次歐遊，接納來自西方的觀念；重表現、重綜合的藝術觀，引導他走向獨特的風格。

一、師法古人師法造化

山水繪畫的形成歷程有一脈絡可循，拋棄傳統而奢言創作實不可能，從傳統中走出創作是大部份畫家遵循之路，一味遵循傳統不求創作無法表現畫家個人風格情感，畫家如能“外師造化，中得心源”必能創作出屬於個人風格的傑作。

（一）師法古人

在中國畫方面，劉海粟涉獵很廣，他是一位有眼力的古畫收藏家，收藏歷代書畫精品主要是爲了學習研究，他臨摹過的真跡亦難計其數，他筆力深厚，講求骨法，以中鋒抒寫，蒼拙老到，如高山墜石，非幾十年修煉難以爲此，筆、墨、彩的混用，創立了獨家面貌。他的藝術成就是得自博採廣取，專鑽精研，但創新求變才是他的主旨。

1. 師法古人的內涵

劉海粟深入傳統，所以他對臨摹古人是加以肯定，臨摹是有原則的。他說：“對任何傑作機械照搬，原非藝術。但對新手來說，卻是一邊寫生，一邊習古畫，先深入古人筆法，體味甘苦，然後跳出來，作爲一種習畫的手段，摹並非不可。”¹⁰⁶初學畫的人，需由臨摹古人的畫或名家的作品開始，並且需多加練習，以達到能夠掌握筆墨自處的地步。

臨摹的方法一種是整體臨摹，另一種是某方面或局部的臨摹，如表現色調、光影、質感和氣氛等，無論哪種臨摹都需重在掌握規律和運用。劉海粟說：

看中國畫首先要了解，它絕不僅僅是自然外形的描寫，僅僅於追求逼肖的，而是著重以形寫神。中國畫非但反對如實地描寫形似，而且鄙視設色上的如實主義，甚至不用顏色，僅用水墨。作爲國畫進程的最高境界，在水墨畫裡，畫家放下了一切浮面的色彩，只用墨的濃淡表示出物體應有的光暗和色彩味來。正如最純潔的雕塑一樣，純以單色為之，這與水墨畫所追求的高度藝術性的目標，有著共同之處。¹⁰⁷

（1）摹形與摹神的差異

臨摹名畫是增進畫藝的最佳方法，因爲經由仿作的過程，能最迅速又完整地

¹⁰⁶劉海粟，〈談談中國畫〉，收錄在周積寅、金建榮，《劉海粟談藝錄》（鄭州：河南美術出版社，2000），頁97。

¹⁰⁷同註106，頁97。

學習到大師作品中所展現的技巧。而劉海粟還重“意”的模仿：“畫家畫，與初學者不同，初學若在學其形，而畫家摹在取其神。自清代康熙年間，迄於民國肇造之初，摹倣南田的花鳥，在常州一帶的私塾是必修課之一。我也深愛此道，但摹法不同於諸位同窗，苦求筆筆與原作相似，而是師其意，由自己興味去驅使筆墨，在形上並不作機械地複製。善良而又古板的老夫子無法接受這種破格，被斥‘亂塗’，一定要重來一次，依樣畫葫蘆，後來我題畫寫過‘劉海粟亂塗’，出典即在此。”¹⁰⁸劉海粟認為孩子的一片天真，最忌束縛，繪畫該具有純真本性。

臨畫可以通過多次失敗，找出前人表現方法，用以補救自己風格上的缺點，八大筆致、石濤墨韻對於任何畫家都有幫助，故臨畫應是臨“形”與“意”並重的。

（2）臨摹乃為創造

劉海粟認為臨摹是為再創造：“摹寫也可以再創造一母本、各有眉目，可悟出畫之理，同樣可以表達個性。請看虞世南、馮承素、褚遂良三家所摹的蘭亭序相同。”¹⁰⁹摹古人畫，是最重要的基本訓練之一。惲壽平感到自己所繪山水難以勝過王石谷，斟酌古今，找到宋朝徐崇嗣的花鳥畫長期臨寫，逋得神髓，自創一家，三百年間極受歡迎。惲壽平臨摹了梅花道人的畫說：“余初學云，茫然未解，玩而知循序漸進之法，體裁以合其氣，不懈不促，不脫不粘，然後筆力墨花油然而生。仿人以潑墨為能，功力為上，以為有成法，此不知庵主者；以為無成法，亦不知庵主也。”¹¹⁰臨摹所呈現出來的是名家的風格與影子，並不能代表個人的風格與創作，所以臨摹應只是一種過程而已。

鄭板橋說：“學一半撇一半，未嘗學全，欲學，實不能全學也。撇什麼，學什麼，要根據自己的條件，揚長避短，可取長補短。”¹¹¹劉海粟提醒一再臨摹的作品也要注意“當然有些名作，被人摹過無數次後，原來線條是活的結果變呆，粗的變細，面目全非，像這種一而再的臨摹作品就不應該再摹了。”¹¹²

（3）耐心臨摹日積月累

¹⁰⁸周積寅、金建榮，《劉海粟談藝錄》（鄭州：河南美術出版社，2000），頁93。

¹⁰⁹同註108，頁93。

¹¹⁰同註108，頁94。

¹¹¹同註108，頁94。

¹¹²同註108，頁94。

在模仿與學習的過程中，將得到更多的靈感與創意，呈現出更多彩多姿的個人風格。臨摹畫作，可以對畫揮毫，也可以默寫，不急於求得神似，功力靠積累，滴水穿石；一份耕耘，一份收穫；火候成熟，自然會吐故納新，蟬蛻龍變。劉海粟認為臨摹的最大意義在：

靈魂是潛存於一切物像之中，萬物縱橫變化，所以是動的，動而有條理，才是靈魂的作用，才發見靈魂。這個靈魂的動態，是繪畫的中心生命，是繪畫的最高法則。作品能夠把動字體驗出來，才盡了器物的性狀，才達到作品的極致。精神是無形的，但潛存於一切有形物像之中，中國畫以寫形為手段，以寫神為目的，這是藝術的根本法則。陶醉於藝術之中，上下古今相映於絕代，萬趣融合其神思。這樣，精神自由地開展到極點。¹¹³

當然筆墨好只是身為一個創作者所具備的基本條件而已，臨摹是一個方法與手段，並不是最終的目的，在臨摹的過程中如果能形神兼備那就不失臨摹的真正意義了。劉海粟說：

國畫多發揮自己之性靈感想，絕不是僅僅摹仿自然、外形浮面。故時時遊於水墨疏淡之境，即使草草數筆，置形象技巧於度外，即所謂超以象外。倪雲林之竹，非麻非蘆，任人呼之，僅僅借數筆以發胸中逸氣耳！真所謂高士善得個中消息。諸家論畫，所謂胸中丘壑，僅始不乖戾自然之方法而已。具此見識，始能洞徹中國畫之長。所謂超以象外，得其圓中。不論人與物，無矯揉造作而真率坦白者為善，所謂意到筆不到之妙味也。若徒炫其技巧之妙者，則匠氣、市氣、霸氣、俗氣，種種藝術之弊病，由此而生。收雲彈雪之美，殆不足復論矣。¹¹⁴

劉海粟認為臨摹之要義在於臨意重於臨形，但亦不致於為臨意而形也不顧，且過份重視形式的臨摹當然容易造成呆板，不可不注意。

¹¹³同註 108，頁 96。

¹¹⁴劉海粟，〈中國畫之特點及各畫派之源流〉，收錄在周積寅、金建榮，《劉海粟談藝錄》（鄭州：河南美術出版社，2000），頁 96。

(4) 臨摹的技巧

一味厚古薄今，依傍前人藩籬，當然談不上創新，也就意味著拋棄了對傳統的繼承。劉海粟在這個問題上，確實能達到貫穿上下，在中年以後他臨摹大量的前人傑作，做爲他蛻變的開始。

正如他所臨《仿唐六如極得意筆圖》(圖4-54)，此畫集中了唐寅的全部優點融成自己的筆墨，灑灑落落，清新俊逸，有古人在前，又似無有古人，實在是以前自己得意之筆，去摹仿古人得意之筆，其得意處自然可知。

《仿董文敏沒骨青綠山水》(圖3-18)一幅，揚棄了董其昌矯揉造作的習氣，以雅潔恬靜之筆墨爲之，取得更完美的效果。



圖4-1 劉海粟，擬韓晉公五牛圖，卷(局部)，50年代，紙本設色，(尺寸不明)，劉海粟美術館藏。來源：《名家翰墨》，頁94-95。

《擬韓晉公五牛圖卷》(圖4-1)筆法渾厚凝重，設色古雅淡泊，直摹原作壁壘，而在局部比例之間，卻作了大膽的修正，如細心體察，便可觀知手眼高處。所以謝海燕認爲他“對於宋、元、明、清歷代名家精品，不時臨摹觀撫，刻苦鑽研，乃至廢寢忘食。在各家各派宗師的藝術中，博取精英，做到古爲我用”¹¹⁵，深刻地道出他學習傳統的目的和態度。

2. 師法古人之探討

劉海粟對古人的臨摹難計其數，前代畫家不勝枚舉，唯因他對石濤的肯定與崇敬，酷愛石濤的作品，數十年來廣事搜集，藏有不少精品，他喜歡石濤，主要是因爲石濤的筆法蒼勁古茂，自出機杼，入古人的堂奧而直破古人，這一層正與他的旨趣暗合。他臨摹石濤的《松壑鳴泉圖》(圖3-25)，精彩紛呈，有名於時，自題云：“壬寅春分，劉海粟對臨一過，與清湘血戰”¹¹⁶，這正是領略古法生新

¹¹⁵江辛眉，〈畫筆縱橫七十年〉，收錄劉海粟美術館，《劉海粟研究》(上海：上海畫報出版社，2000)，頁221。

¹¹⁶袁志煌、陳祖恩，《劉海粟年譜》(上海：人民美術出版社，1992)，頁187。

奇的絕妙疏解。臨摹古作亦步亦趨，如果不把自己的面目放進去，不過是優孟衣冠，有何意義！只有師古而不泥古，從傳統中脫化而出，才能立定精神，自成一格。劉海粟之於石濤，心得尤多，入通其內在，出而易其面目，如此方有與之“血戰”的資格。司馬遷《報任安書》嘗言：究天人之際，通古今之變，成一家之言，光輝的史學思想也同樣燭臨藝海，所以不知變通，何能卓然成家？

劉海粟認為：“石濤之創造精神，非他人所能及。觀其作品及畫論，超脫不凡，不泥古，不涉今，筆鋒銳利，隨感情所至。…此等精神，此等氣概，確能沖決一切羅網，而戛戛獨造焉！”¹¹⁷基於這樣的認識，再看劉海粟的繪畫作風，那種無古無今、非中非外、激情磅礴、氣勢非凡的筆歌墨舞，就如郭沫若題其一九二六年所創作的《九溪十八澗圖》所說：“藝術叛徒膽量大，別開蹊徑作奇畫；落筆如翻揚子江，興來往往欺造化。此圖九溪十八澗，溪澗何如此峻險；鞭策山嶽入胸懷，奔來腕下聽驅遣。石濤老人對此應一笑，笑說吾道不孤了。”¹¹⁸ 劉海粟對石濤的肯定來自於石濤的藝術觀念，從表現到綜合，從對石濤的徹底研究而認同於他，劉海粟說：“拘泥視覺，外驚形色，說到寫實，也徒然一個繁瑣的外形罷了，要是真能明白實在的意義，而為藝苑導師的，只有石濤”¹¹⁹石濤的實在，在內而不在外，所以他所畫的生命也是雙層的，不單是表現個性的一回事，或許可以說是“生命表白”或是“心靈綜合”或是別的什麼，他的永恆存在是不容疑惑的。劉海粟深受傳統美學思想的影響，特別是石濤的藝術思想，他寫了不少頗有見地的美學研究文章，例如《石濤藝術及藝術觀》、《石濤與後期印象派》。他提出對石濤的看法：

我們看了石濤的一抹遠山或數枝老幹而生起快感或欣賞，這不是從形式方面來的，是因為他一筆一墨之中，都含著他素樸的、單純的韻律，感到他生命最自然的表白出來，所有功能與人無盡藏的美感。比如我們看到米開朗基羅的雕刻就不能不奮發，看到歌德的《浮士德》也不得不悲哀，這都是樣的。在中國藝術史裡，從王維

¹¹⁷劉海粟，〈石濤與後期印象派〉，收錄在沈虎，《劉海粟藝術隨筆》（上海：上海文藝出版社，2001），頁97。

¹¹⁸徐建融，〈海粟之狂—劉海粟藝術論〉，劉海粟美術館，《劉海粟研究》（上海：上海畫報出版社，2000），頁328。

¹¹⁹沈虎，《劉海粟藝術隨筆》（上海：上海文藝出版社，2001），頁110。

到現在，這一千一百六十八年間，不少高品的藝術，但是怎能比得上八大與石濤的偉大，永遠在藝苑裡，放射不朽的光輝。再沒有人，能夠在文藝的範圍內，運用他那宏大的想像，畫成這樣偉大的圖畫，創造這樣神奇的生命。東方有了他們，東方藝術可以不朽；他們代表東方極高度的天才，也許在全人類的藝術創造上，建立了永恆不易的基礎。¹²⁰

石濤的繪畫年代，以清初四王為正統，沿襲之風盛，石濤於當時一反畫風，實為獨到之見解，從石濤《畫語錄》可以窺見。在三百年前，其思想與今世所謂後期印象派，表現派者竟完全契合，而且境界之高且過之，劉海粟對石濤的畫學理論可以說深入堂奧，亦因為石濤而體會臨摹的奧妙。

筆者以為臨摹是長期的過程，不能“出脫太早”。所謂“出脫太早”，一般指畫家的根基和修養不夠，就急於自立門戶。臨摹的最大意義還是通過準確重複古人的作品而達到與古人接近的繪畫狀態及心理狀態。只有師古而不泥古，不食古不化，從傳統中脫化而出，才能立定精神，自立門戶，這才是臨摹的真義。劉海粟投下相當的工夫，去發掘中國繪畫的寶藏。為求經常可以觀撫臨摹，便不惜資力去蒐羅，甚且需要借貸來付值，亦所不計，但求珍品能夠到手，才覺心安理得。許多年來已積聚二三百件，從宋元明清以至近代，包括數十名家，這些名作今日收藏在上海劉海粟美術館。他臨摹時多所領悟，到了自己運腕時，便自然有這些古人的神髓了。

（二）師法造化

寫生是為要了解大自然的奧妙，也藉由寫生來了解大自然的人文、山川，建築，雲煙變化，瀑布流水等，來了解四季間不同的轉變，之後去接受它感受它。劉海粟認為師法造化是必要的，他說：“**但只師造化還不夠，還要欺造化，超造化。**”¹²¹郭沫若為他的《九溪十八澗圖》（圖 3-28）寫了一首詩，有這麼兩句：“**藝術叛徒膽量大，興來往往欺造化。**”我們要源於生活，高於生活；源於自然，

¹²⁰同註 80，頁 110。

¹²¹同註 108，頁 45。

勝於自然。以畫黃山爲例：不同的畫家畫出的黃山姿態不同，同一畫家在不同時間不同角度畫出的黃山也面目各異，既使客觀條件相同，由於畫家思想感情不同，也不會千篇一律，這就叫創造。

劉海粟非常重視寫生，在學校裏他引導學生進行各項寫生活動，來研究客觀世界，靜物、石膏像、人物和人體、風景和工廠等幾乎缺一不可，我們只要看當年他爲實施人體寫生所作的努力，就可知道他對寫生的認真態度，他草擬《戶外寫生規則》早在 1918 年他就首創帶領學生去杭州作旅行寫生。一直到 1948 年春，他還是和其他老師一起率高年級學生去杭州進行油畫寫生。劉海粟體會到寫生不能照搬物件，而是要表現自己的感受、思想和性格，這是提高創作思想。劉海粟十上黃山寫生，畫了大量的作品，但他的畫並不是依樣畫葫蘆，和真實風景一模一樣，而是根據自己對千變萬化的黃山景象，加上當時的感受而動筆作畫的。

筆者以爲大自然提供了很多的繪畫題材，從實際生活中體驗，感受外物，轉化爲內心感受，而形諸於創作中。

劉海粟認爲“畫自然不能只畫外形，雖然形象也是要的，但要有自己的印象，自己的風格和個性，…要在作品中表現自己的思想感情，自己的感受和心情。把這樣的‘意境’化進自己的筆墨中去。”¹²² “畫家要深入到各方面去，到生活裡去，要細緻地觀察自然。體驗生活是創作的依據。”¹²³劉海粟引述古人重視寫生之重要性，他提出：

荆浩浪跡在太行山之洪谷，每日上突巍峰，下澈窮谷，而成就其他高古渾淪的畫派，李成避地營丘倘佯於煙雲雪霧之間，而成就其寒林迷離之妙筆。范寬卜居於終南太華，常常危坐山林間，終日縱目四顧，以求其趣而後發之毫端。郭忠恕隱於華山而畫天外數峰。董北苑臥於江南，而寫烟雨疏林。黃子久每日看富春山，領略江山釣灘之慨；探虞山而知朝暮之變幻，四時陰霽之氣韻。倪迂浪跡

¹²²劉海粟，〈詩書畫漫談〉，朱金樓、袁志煌，《劉海粟藝術文選》（上海：人民美術出版社，1987），頁 196。

¹²³劉海粟，〈中國畫的繼承與創新〉，朱金樓、袁志煌，《劉海粟藝術文選》（上海：人民美術出版社，1987），頁 186。

五湖三川而成其剛淡疏蕭之趣。¹²⁴

劉海粟從 1953 年起，他更是到處去寫生，寫生可以從現實生活中創作東西出來，才能有血有肉，親切而有感情。1953 年他在太湖畫了兩個月，後來又到北京、八達嶺、官廳水庫。1954 年到西湖、富春江、莫干山、黃山去寫生。他了解到：“天才就是勞動，只有熱愛工作，不斷勞動，不息的努力，才能產生具有歷史價值的作品。1954 年，我在黃山住了三個月，共畫 20 幅油畫，38 幅國畫。經常是在旭日初升朝霧未散之時就起身出外去寫生的，有時跑上五里或十里，奇峰峭壁，攀藤捫蘿，不論在風雨中烈日下，我是每天都進行工作的。”¹²⁵，“中國畫多發揮自己之性靈感想，絕不僅僅摹仿自然外形浮面，時時遊於水墨疏淡之境，即使草草數筆，置形象技巧於度外，即所謂“超以象外，得其寰中”。¹²⁶劉海粟極度重視寫生，形式幾乎在寫生下表現的。

劉海粟之重視寫生表現在“十上黃山”的行動上，黃山為寫生題材，1982 年 10 月他對南京藝術學院學生談話時說：“我為什麼要九上黃山呢？因為黃山是我的老師和朋友，我每上一次黃山，都有新的感受，生活是豐富多采的，自然界也是這樣，黃山有永恆的美，但她有各種各樣的變化，使我永遠畫不盡，要知道學無止境，藝術無止境，每上一次黃山，就是跟大自然較量一次，也跟自己較量。我畫黃山，每次都有那麼一點新意。”¹²⁷劉海粟說進了黃山，也要跳出黃山。他始終遵循著“客觀與主觀相結合”和“主觀表現和個性發展”並重的美術創作原則。他的十上黃山的藝術實踐，實際上已成為一種特殊的黃山精神。這精神包含著師造化和不斷創新，從他的黃山作品中，已經完全體現了這種從量到質的變化過程。

筆者以為在山水畫寫生時，前山後山同時並現，屋內屋後同時可見，這些形

¹²⁴劉海粟，〈歐游隨筆〉，朱金樓、袁志煌，《劉海粟藝術文選》（上海：人民美術出版社，1987），頁 153。

¹²⁵劉海粟，〈1955 年 4 月，在中國人民政治協商會議江蘇省第一屆委員會第一次全體會議上的發言〉周積寅、金建榮，《劉海粟談藝錄》（鄭州：河南美術出版社，2000），頁 45。

¹²⁶劉海粟，〈中國畫之特點及各畫派之源流〉，周積寅、金建榮，《劉海粟談藝錄》（鄭州：河南美術出版社，2000），頁 45。

¹²⁷虞子駿，〈劉海粟的美術思想〉，收在劉海粟美術館，《劉海粟研究》（上海：上海畫報出版社，2000），頁 158。

式雖被解釋為常情常理。現實生活中，能一成不移地構成中國畫的景致不多，這就要求在寫生時利用“視點移動”有所增刪，重新安排眼前之物。畫所見之外，還要畫所感所知的（有人稱之為造景畫），這點可作為山水寫生的參考。

二、融合中西的藝術觀

中西合璧，異質同構，是劉海粟中西交融的藝術創作結晶。劉海粟 1982 年時所作的油畫《石筍缸風雨際會圖》（圖 4-2）與國畫《裂壁千仞圖》（圖 4-3），僅僅是所用材料、工具、畫法不同，畫面的線條、色彩，所取章法均極其相似，效果大致一樣，形成了獨特的創作風格。他的作品亦中亦西，中西交融，在西畫中，他最喜愛印象派、後印象派。在中國畫中，他對石濤倍加推崇，認為石濤之畫與其根本思想與後印象派如出一轍。



圖 4-2 劉海粟，石筍缸風雨際會圖，1982，
橫幅，油彩畫布，60×80，劉海粟美術館藏。
來源：《劉海粟美術館藏品》，頁 96。



圖 4-3 劉海粟，裂壁千仞圖，1982，立軸
，紙本設色，68×136，劉海粟美術館藏。
來源：《劉海粟美術館藏品》，頁 254。

他在自己的創作中，常以國畫的眼光來看現實，因此他的油畫又富有國畫的內涵，突出的主題、明顯的線條和近於國畫筆墨的筆觸，加上畫景的詩意，使他的油畫別具一格。而他的國畫，既有傳統的章法和筆墨，又有西洋畫的質感和空間感，特別是晚年的作品，色彩鮮麗，光蔭交融，使中國畫出現了新的突破。這一切正是他堅持：“融合中西以創新，發展東方固有藝術，研究西方藝術蘊奧，從創新中得到美的統一。”¹²⁸的具體表現。劉海粟他也提出了看法：

¹²⁸ 虞子駿，〈劉海粟的美術思想〉，劉海粟美術館編，《劉海粟研究》（上海：上海畫報出版社，2000），頁 157。

我不喜歡學院派的東西，但也沒有提倡五花八門的東西，對於創新不是無原則的獵奇。現實主義，浪漫主義，後期印象派的色塊線條和造型，我都結合中國繪畫的特點加以比較吸收，有所取捨，有所前進，我還下過功夫畫工筆畫。最近幾年，又致力於潑墨潑彩的畫法，作了幾幅潑彩荷花與黃山。我希望自己的畫變化很多，每張畫都有自己的面目，又有統一的風格，並且永遠在求新的探索過程中，並且沒有了結。若千人一面，千畫一面，又有什麼理由拿去展覽呢？…¹²⁹

沈行工(1943~)在《海粟油畫的中國氣派》一文中提到：

劉海粟的藝術觀和繪畫美學思想在青年時代已基本確立，那麼兩次歐洲遊後則使之更堅定與成熟，強調藝術應表現人的情感與個性，應擺脫模仿，根植創造，力求做到古今中外兼容並蓄、融會貫通。這些主張與見解對於他而言已成為藝術人生中的不變信念，他曾說過：畫之真意在表現人格與人的生命，非徒囿視覺，外驚於色彩形象者，故畫象乃表現，而非再現也，是造型而非摹形也。¹³⁰

筆者認為：吳冠中(1919—)在中西融合的理論上提出精闢的見解，他也是一位融合中西藝術的創作實踐者，吳冠中將中西融合比喻為混血兒，但這個混血兒是集合了雙方的優美條件，相輔相成的。吳冠中說：“挑食的雞不肥，宜吸收多種營養。中、西繪畫的技法存在著較大的差異，必須兩邊學。”¹³¹他自己從素描開始，水彩、油畫、水粉、水墨等等。水彩這個小小畫種，卻曾經是他油畫和水墨之間的橋梁。速寫不僅僅記錄素材，也是“概括”與“簡約”的啓迪。技藝，技藝，技的目的是藝。藝常新，技無窮，但起碼要學到中、西兩方面基本技術，結合是爲了創造更美的作品。吳冠中說：

在油畫中探索民族化，在水墨中尋求現代化，我感到是一件事物之兩面，相輔相成，藝術本質是一致的。1979年，我的個人畫展

¹²⁹同註3，頁34—35。

¹³⁰沈行工，《海粟油畫的中國氣派》（上海：美術與設計，2004），頁14。

¹³¹翟墨，《吳冠中畫論》（鄭州：河南人民出版社，1999），頁48。

在中國美術館舉行，展出的油畫和水墨畫便是我探索的雜交品種。我不否認是藝術中的混血兒。有人愛純種，說油畫要姓油，國畫要姓國，他們的理由與愛好，誰也干預不得，但在東西方藝術之間造橋的人卻愈來愈多，橋的結構日益堅固，樣式也益新穎，我歌頌造橋派！美術的東西方結合，這的確非常困難。簡單地說，不是東方的形式加西方的形式，而是中國的審美觀與西方的審美觀的互相滲透，既要了解中國傳統畫優點，又要了解西方美感怎麼產生。打個比方，就像真正的戀愛是在相互理解中產生，而不是單相思。¹³²

劉海粟對中西融合的觀點是筆法墨法自然的結合。“我在某些油畫上的線條、色彩的運用，也使觀眾聯想到來自傳統的中國畫。我以前畫過一幅《太湖療養院雪景圖》(圖4-4)我自己感覺到，也有人這樣提過：有石谿的味道。我也不是故意用石谿的作畫方法。平常看很重要，看多了，就自然會出來。”¹³³1978年劉海粟在桂林、陽朔畫油畫寫生(圖4-5)，他完全用中國畫的方法，主要是用簡練的線條和豐富的色彩來畫油畫的。



圖4-4 劉海粟，太湖療養院雪景圖，1957 橫幅，油彩畫布，81×107，上海劉海粟美術館藏。來源：《劉海粟》，頁125。

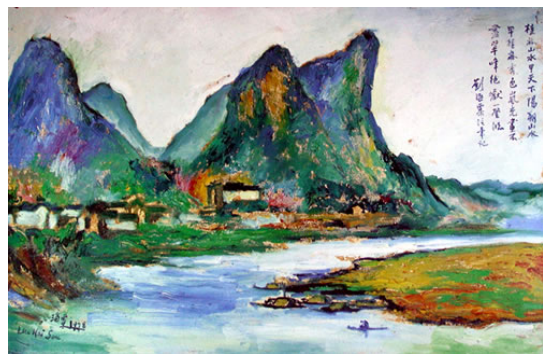


圖4-5 劉海粟，陽朔圖，1978，橫幅，油彩畫布，61×91，上海劉海粟美術館藏。來源：《劉海粟美術館藏品》，頁66。

劉海粟對中西融合認為：“不是生吞活剝；不拼湊；而是讓二者不同程度的精神結合起來”，他認為：“有些人不懂意到筆不到的道理，於是加了又加，後來就弄得僵死雕琢了，境界要生動，油畫也是這樣。用明快的顏色，簡潔、概括的

¹³²同上註，頁48。

¹³³同註80，頁118。

筆觸，形成渾厚有力的中國民族氣派”¹³⁴。他說的“貫通中外”、融合中西，在表現技法和構成意義上是有明顯的民族風格的。它的形式當然是油畫，但他是中國人畫的油畫，是注入中華民族精神、民族氣質的油畫。這也是要用功的，一定要有基礎。他也下過功夫的。在巴黎時，他每天下午去畫素描。幾十年來，他尊重中國民族傳統、尊重民族氣質、尊重中國畫和油畫特殊的創新，但決不是為創新而創新。種種的因素使它自然的新。要追求新面貌、新憧憬。“比如畫黃山，各人畫黃山是不同的，但用四王的筆法去畫黃山，永遠也畫不好。黃山的線條、石紋、石質、地質形貌都是不同的。六法中有“應物象形”，不能拿老一套的東西亂加在它的上面。細細刻劃也不對，要畫它的氣魄，寫它的基本傾向特徵，表現出精神。”¹³⁵這個精闢的見解正敘述中西結合的需要，結合為了發展，不是為結合而結合，吸取東西方的部份加以組織，創作出屬於中國式的山水美學，劉海粟一生都在為這個理想努力。

劉海粟的藝術觀融合了後印象派和馬蒂斯的風格，建構他在油畫中運用中國筆法，中國山水畫中摻合了油畫筆觸。而影響劉海粟藝術觀的西洋畫家分述如下：

（一）塞尚

塞尚（Paul Cézanne 1839～1906）是現代繪畫之父；是十九世紀最偉大的畫家。（從沒拜師學畫，只有在美術館研究歷代名畫而已。）劉海粟油畫與山水畫光影的條件，採自後印象派的繪畫形式，一般印象派畫家以“色彩”表現光的瞬息變化；而塞尚則想追溯傳統繪畫的精髓，用以記載比短暫現實更持久的東西，並逐漸發展出以寬短筆觸和色彩表現體積的方法（對同一地點作不同角度的深入描寫）。因受環境影響，喜歡生動的光照於對象的單純感。物象外形都被濃縮成最基本的記號特徵，有系統的運用交錯幾何的筆觸來砌塗他的構圖。

柯文輝（1923～）提出“塞尚與劉海粟，一西一東，一前一後，沒有任何交集。但早期習西畫的劉海粟，非常崇敬塞尚，曾於1937年發表一篇《現代繪畫論》來讚揚塞尚，並隱喻自己的境況。文章中提到：“塞尚在現代藝術史上的地

¹³⁴同註 80，頁 119—120。

¹³⁵同註 80，頁 120。

位有如日月之光明，不容再有懷疑的餘地，我們打開任何論近代藝術的書籍，…對於塞尚莫不敬禮備至，一體尊他為“現代繪者之父”…因為我愛好塞尚、馬蒂斯等人的作品的緣故，近來那般詆毀他們的人，對我也肆意攻擊、冷諷熱罵，無所不用其極。…”¹³⁶茲舉塞尚作品：《聖維克多山圖》（圖 4-6）、《聖維多利亞山圖》（圖 4-7）與劉海粟作品相較，可以發現他蘊涵著塞尚的風格



圖 4-6 塞尚，聖維克多山圖，1890，橫幅油彩畫布，62 x92cm，奧塞美術館藏。

來源：《西洋巨匠》，頁 10。

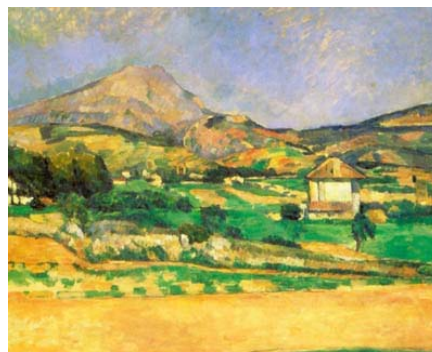


圖 4-7 塞尚，聖維多利亞山圖，1882，橫幅油彩畫布，58 x72 cm，奧塞美術館藏。

來源：《西洋巨匠》，頁 14。

（二）莫內

莫內 (Claude Monet 1840~1926) 法國人，是印象派最具代表性的大畫家，而印象派 (Impressionnisme) 名稱的由來，就是從莫內的一幅油畫標題《日出-印象》(圖 4-9) 中的“印象”一詞而來。印象主義是歐洲繪畫史的一次大革命，對近代繪畫的發展有相當深遠的影響，印象主義畫家吸取當時科學上的光學理論，認為色是在光的照射下而產生的，在不同時間、環境、氣候等客觀條件下，受不同光的變化而有各種不同色彩。透過寫生，發現過去一般不被注意的色彩現象，從而在繪畫色彩上引起了重大的革新。

劉海粟油畫是在歐遊期間接觸到莫內 (Claude Monet) 的，他的油畫創作《巴黎聖母院夕照圖》(圖 4-10) 與《威尼斯圖》(圖 4-11)，採取莫內的形式創作：

¹³⁶ 柯文輝，《劉海粟—中國巨匠美術週刊 94 期》(台北：錦繡出版事業有限公司，1996)，頁 22。



圖 4-8 莫內，日本橋睡蓮池圖，1899，
橫幅，油彩畫布，89x93，倫敦國家畫廊藏。
來源：《西洋巨匠》，頁 28。



圖 4-9 莫內，日出印象圖，1872，橫幅
油彩畫布，48x63，瑪摩丹美術館藏。
來源：《西洋巨匠》，頁 3。



圖 4-10 劉海粟，巴黎聖母院夕照圖，
1930，直幅，油彩畫布，113x88，
劉海粟美術館藏。來源：《劉海粟
美術館藏品》，頁 12。



圖 4-11 劉海粟，威尼斯圖，1935，橫幅，
油彩畫布，66x92，劉海粟美術館藏。來源：
《劉海粟美術館藏品》，頁 18。

（三）梵谷

劉海粟對梵谷 (Vincent van Gogh 1853~1890) 非常的尊崇，梵谷 1853 年生於荷蘭，享年僅 37 歲，年輕的他充滿對生命的熱愛與理想。曾在畫廊做事，當過傳教士、也到藝術學校學畫，但都因志趣不投而離開。他發現繪畫最能表現自己的想法，以此奮發向上，梵谷一生坎坷，但作品卻為世人所敬仰。圖 4-14《向日葵圖》是劉海粟仿梵谷《向日葵圖》(圖 4-15) 之作，風格極為近似。

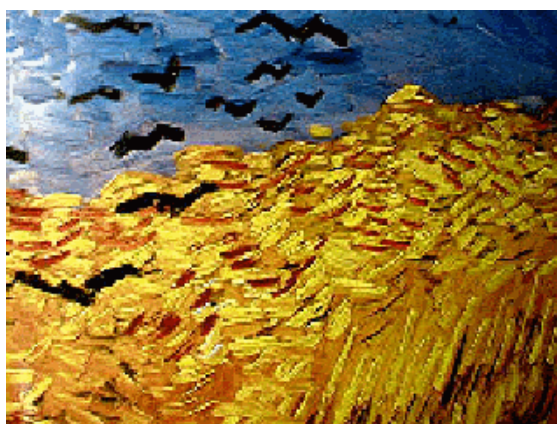


圖 4-12 梵谷，麥田裡的烏鴉圖，1890，橫幅，油彩畫布，50.5×100.5，梵谷博物館藏。
來源：《西洋巨匠－梵谷》，頁 28。



圖 4-13 梵谷，星夜圖，1889，橫幅，油彩畫布，73.7×92.1，紐約現代美術館藏
來源：《西洋巨匠－梵谷》，頁 6。



圖 4-14 劉海粟，向日葵圖，1930，直幅，油彩畫布，92×64.8，劉海粟美術館藏。來源：《劉海粟美術館藏品》，頁 10。



圖 4-15 梵谷，向日葵圖，1888，直幅，油彩畫布，93×73，阿姆斯特丹梵谷藝術館藏。
來源：《巨匠－劉海粟》，頁 20。

對於中外美術史的研究，劉海粟所特別推崇的，也是那些富於破壞精神和創造精神的、容易激動而偏重意氣的畫家。中國的吳道子、徐渭、石濤等自不在話下，對於西方畫家，他最為心儀梵谷，並熱情洋溢地稱之為“狂的天才”，劉海粟對梵谷提出其敬仰之心：

梵谷是近代藝壇最偉大之畫家，他是天縱之狂徒…因為那些傳統的拘束的畫法，他是不能接受的。他只拿他獨覺的心境，表現他那狂的天才！他在燦爛閃爍的太陽下面，燃著了內心狂激的熱焰，

像風車一樣轉動他的畫筆，令人觀之虎虎有生氣。這種飛躍而出之繪畫，生命之泉也，其至高之情緒能使人奮發，能使人勇拔而慰藉，…狂熱之梵谷，以短促之時間，反抗傳統之藝術，由黯淡而趨光輝，一掃千年頹廢灰暗之畫派，用其如火如荼之色彩，自己闢自己之途徑，以表白其至潔之人格，以其強烈之意志與堅卓之情操，與日光爭榮，真太陽之詩人也！其畫多用粗野之線條和狂熱之色彩，緋紅之天空，極少彩霞巧雲之幻變，碧翠之樹林，亦無清溪澄澈之點綴，足以啟發人道之大勇，提起憂鬱之心靈，可驚可歌，正人生卑怯之良劑也！吾愛此藝術狂傑，吾敬此藝術叛徒！¹³⁷

劉海粟繪畫是中西互用，他在國畫上主張則是：“國畫不能墨守成規，要不斷地進步，不斷地學習，不斷地變化。我的作品每個時期不同，每一張不同，我在探索，筆墨不能孤立起來看。‘墨分五彩’，中國畫中是以水墨為上的，中國的水墨藝術高度發展，就形成了中國民族繪畫的一大特色”¹³⁸。他所展覽的《墨葡萄》、《墨牡丹》、《潑墨山水》等等，沒有顏色就有顏色，這是用墨用水的嘗試。先潑墨後來到潑彩。他的潑彩黃山是從潑墨的基礎裡出來的，沒有潑墨也就無所謂潑彩。劉海粟說：“大膽塗抹，不是故意的，而是不知不覺的在中國畫中運用了後期印象派的色塊、線條的表現方法。我們現在畫中國畫，也要有新的發展就是洋為中用。”¹³⁹

（四）馬蒂斯

馬蒂斯(Henri Matisse 1869~1954)說過：“一畫之間，無論賓主，苟無必要，即可省略，否則必有其用。”¹⁴⁰就是此理。在摹寫物象外形畫家，都被物象外觀所妨礙了，結果只成一種形式，內容不充實，形式縱是炫目，也是虛偽的淺薄的作品。美術純為心靈的綜合，不是物理的事實，所以不能拿數量來測度、來分析。

¹³⁷同註 118，頁 327。

¹³⁸同註 80，頁 117。

¹³⁹同註 80，頁 117。

¹⁴⁰同註 80，頁 10。



圖 4-16 馬蒂斯，生活的歡樂圖，1905—1906
橫幅，油彩畫布，174×238，賓夕法尼亞州
梅裏恩·巴恩斯基金會藏。
來源：《西洋巨匠—馬蒂斯》，頁 16。



圖 4-17 馬蒂斯，餐桌圖，1908—1909，
橫幅，油彩畫布，180×220
，聖彼德堡艾爾米塔什博物館藏。
來源：《西洋巨匠—馬蒂斯》，頁 12。

三、藝術是不斷的創造

如何處理傳統和創新的關係，是當時每個有責任感的畫家必須考慮的問題。劉海粟憑著果斷和鮮明的態度，經多年的磨礪，他的油畫和國畫中西融合，得心應手，相互為用。另外從鮮明的從一邊“摹古”到一邊“師法自然”的繪畫歷程中提倡創新，他還認為創作應注意到幾項原則：

提倡創新的同時，不能忽視傳統的繼承和對西方的借鑒…，另外，要借鑒西洋畫做到中西融會貫通，運用自如，這裡的一張荷花畫，為什麼顏色如此鮮豔，那是我在中國畫重彩的基礎上，用丙烯摻和國畫顏料的。…妄自尊大是無知的表現，妄自菲薄也會損害人的自信心。我沒有上過正規學校，不受傳統的束縛，敢於打破常規，不斷創新，創新是藝術發展的必要前提。創新又不是脫離傳統，要懂得歷史，才能與古於新。過去我不懂此理，自己瞎闖，走了不少彎路，後來讀書稍多，見識稍廣，才發現自己提倡的所謂新東西，古人早已講過，一點也不新鮮。抄古人，襲今人，抄洋人，仿自己的舊作，都不能表現出黃山新的精神面貌，更難將自己的氣質融歸於山水雲樹之間。人長了雙腿，總應走自己的路，即使前輩送你一支金手杖，也是代替不了的。喬木參天，必須植根沃土。藝術家

表現時代，必須扎根於生活。復古是沒有出路的，化古為新，師古不泥古，重視基本功訓練，與復古是兩回事，離開基礎的創新不會成功。¹⁴¹

創作要有自己的風格，藝術家最終的目的，達到自己的創造，但要達到創造的目的是不容易的。“比如你畫中國畫，聽到人家說，你畫的好極了，像王石谷或其他什麼古人，這就糟了。表示你沒有創造，歐洲畫家不願意人家說他像甚麼人，他喜歡聽人家說你能走一條新路，有你自己的面目。”¹⁴²“創作…一定要變，不變沒有出息，變才有進步。…”¹⁴³傳統師古人，寫生師造化，創新求變正是劉海粟的繪畫實踐歷程。而這種歷程不是一蹴可及的，他是在不斷的循環中求突破的。

中國繪畫雖有時代之變，多為內心所感應之具象表現。“歐洲現代藝術之新作品，皆表現之人格與個性，畫中物形於色，也純屬畫家表白其對物象所生之情緒，絕不束縛於自然之外觀，…合中西而創藝術之新紀元。藝術本來就應當使多元的，必須加速形成多元的觀念，這有助於中國畫的創新大業。”¹⁴⁴我們必須承認人的趣味的、多樣性的存在，我們說要引起各種各樣的嘗試，但並不是拋棄了幾千年來形成的中國畫真正傳統的東西，而是要允許有更多的繪畫形式，不要以單一的傳統標準來衡量作品。“藝術向來是創造的，不是模仿的；是綜合的，不是分析的；是主觀的，而不是客觀的。”¹⁴⁵這是劉海粟關於藝術向來是創造的相關論述。劉海粟也認為繪畫是表現而非再現，非分析而是綜合的。他特別強調“客觀與主觀的結合”和“主觀表現和個性的發展”。在《談造型藝術》一文中，他寫道：“藝術的精神絕不是在模仿自然，絕不是僅僅在求得一片自然的形似。而

¹⁴¹劉海粟，〈齊魯談藝錄〉，收錄在周積寅、金建榮，《劉海粟談藝錄》（鄭州：河南美術出版社，2000），頁33。

¹⁴²劉海粟，〈藝術的革命觀〉，收錄在周積寅、金建榮，《劉海粟談藝錄》（鄭州：河南美術出版社，2000），頁33。

¹⁴³朱金樓，〈劉海粟大師的藝術事業和美學思想〉，收錄劉海粟美術館，《劉海粟研究》（上海：上海畫報出版社，2000），頁58。

¹⁴⁴談廣生，〈構建中國畫墨與色新框架的工程師〉，（上海：書畫藝術、繪畫版，2001），頁2—4。

¹⁴⁵費毓齡，〈情感、個性和主觀表現說〉，劉海粟美術館，《劉海粟研究》（上海：上海畫報出版社，2000），頁120。

是表現自然的精神，也表現了藝術家的氣質、情操與個性……。”¹⁴⁶劉海粟認為自然只不過供給藝術家以種種素材，要使這種種素材融合成一種新的生命，融合成一個完整的新世界，這便是藝術家的高貴的自我創造！

在《藝術的革命觀》中，劉海粟說：「藝術是表現，不是塗脂抹粉，這點是我個人始終不能改變的主張。『表現』兩個字，是自我的，不是純客觀的，我對於我個人的生命、人格，完全在藝術裏表現出來，時代裏一切情節變化，接觸到我的官感裏，有了感覺後，有意識，隨即發生影響，要把這些意識裏的東西表現出來，倘若看見什麼東西，隨手畫出來，還是那東西，只能叫『攝錄』，同照相一樣，所以表現必得經過靈魂的醞釀，智力的綜合，表現出來，成功一種新境界，這才是表現。」¹⁴⁷ 藝術是透過心靈的醞釀所表現出來的。

四、創新潑墨潑彩形式

大潑墨大潑彩代表劉海粟一生繪畫的成就，它出自對中西藝術的深刻理解，應該看作是他極具民族氣派和鮮明個性的獨創。他的闊大視野和胸襟使他的革新特別具有意義，潑彩畫創新是有他意識的動作。劉海粟用誇張的動作肆無忌憚地揮舞飽蘸色墨的筆在畫紙上縱放，只有他這種個性才能做得出來，要做到這點不是容易的事，因為劉海粟要突破的是數千年來形成的黑白世界構成傳統的束縛。

大潑墨大潑彩的形式追求是劉海粟追求創新的目標，是「貫通內外」，許多作品顯示出中西形式的互相影響。有些中國畫山水的著色和帶色皴法，山水畫的色彩線條，焦墨花卉的運筆，山水和花卉的潑色，在一定程度上，使我們意味到後期印象主義油畫的強烈色彩和簡潔線條；另一方面，在某些油畫上的色彩和線條的運用方法，也使我們聯想到它來自傳統中國畫。這種東西間的碰撞，從幾幅桂林油畫寫生，就強烈感覺到，也是中國畫技法中之主要是線條和色塊組成形象的方法帶到油畫裡去的。雖然油畫的色彩和深色線條沒有墨色在宣紙上產生的暈染特點，但油畫上稀薄的、明快的用色，簡潔概括的用筆，所構成的意境，卻產生了濃郁的中國民族氣派。這種中西結合的表現下，潑彩的產生是一種必然的現象。石楠（1938～）說：「這種情況使我感覺到，劉海粟的貫通中外，不是一分

¹⁴⁶ 虞子駿，〈劉海粟的美術思想〉，劉海粟美術館，《劉海粟研究》（上海：上海畫報出版社，2000），頁 157—158。

¹⁴⁷ 朱金樓、袁志煌，《劉海粟藝術文選》（上海：人民美術出版社，1987），頁 169。

中國加一分西洋畫那一類結合方法，而是二者不同程度的精神融匯，我們才覺得這些作品是有油畫特色的油畫。但在表現方法和構成的意境上，有著明顯的中國民族特色。它的形式首先是油畫，就是中國畫家注入了中國民族藝術精神的油畫。”¹⁴⁸要中西融合不易，形式不同，內容各異，而劉海粟將兩者間巧妙的結合在一起，成其大潑彩之風。

用水與墨在紙上任意漫漶，這種大潑彩所追求的正是雄奇壯闊的畫風，如何表現自然山水宇宙感和永恆感呢？劉海粟採用獨特的藝術追求和風格，他說：“我歷來喜歡壯實凝重的東西。”在1954年六上黃山之後，八〇年代七上黃山之前，進一步確立了自身的藝術追求和風格，他說：“我花了一些時間，臨寫前人畫黃山的成功之作，淡雅的、狂放的、險怪的、濃黑的，都加以分析，選定了我自己的繪畫途徑—雄奇壯闊。從內容到形式，都為這種壯美之境界服務。”¹⁴⁹“浪漫主義是積極樂觀的精神，不是誇大狂，更不是無限地自我擴張；而是體現健康和力的美，像寬銀幕電影那樣，襟懷坦蕩，不落尋常。”¹⁵⁰由此可見，他在眾多的藝術評論中，雖容秀美，但也力倡壯美的傾向，不是空談；同樣，他的畫作的大潑墨、大潑彩的純熟的藝術技法，也服務於這種壯美境界的追求。

第二節 劉海粟山水畫風格探討

探討劉海粟藝術風格，應了解其多方面向，包括個性、師承交遊、認知、時代背景等，均已於前面章節中敘述，現就其個人山水作品中去探討分析。

劉海粟研究傳統，飽讀詩書，紮下了深厚的國學基礎，文學、書法，繪畫，三者不可分，他結合了三者而創作了中國山水畫。筆者在研究劉海粟的山水畫時，從劉海粟的實際創作中去討論，據以了解劉海粟山水畫風格演變的過程。對於風格劉海粟提出不同的說法，筆者綜述他的看法列出下列四點：

（一）風格是比出來的：風格分析不容易，簡單的說是形式不同，內容不同，但當代畫家吳冠中（1919～）的畫作具有強烈的個人風格和特色，吳冠中認為風

¹⁴⁸石楠，〈藝術叛徒—劉海粟〉（長春：時代文藝出版社，2003），頁144。

¹⁴⁹舒傳曦，〈我國現代繪畫之先驅〉，劉海粟美術館，《劉海粟研究》（上海：上海畫報出版社，2000），頁112。

¹⁵⁰同上註，頁112。

格具有下列意義：

風格不是自己造出來，造出來的都是假的。風格是你自己走自己的路，爬也好，走路也好，向著自己的目標去走，留下來的腳印，就是風格。風格是你走在前面，留下來的背影。所以，我從來沒考慮風格，只考慮真的感情。¹⁵¹

而劉海粟對風格的看法不同，他在《藝術，在競賽中前進》一文中說：“我贊成藝術上競爭。應該說，從前藝術上的流派、風格，都是比出來的，藝術家就要在競賽中發展流派，風格就是在競賽中發展，不斷豐富、不斷創新中形成的。”¹⁵²流派、風格的形成，是別苗頭別出來的，是比出來的理論也有其道理的。要獨樹一幟，自成一家，在開頭總是從人家那裡學來，再經過自己的錘煉而創新。繪畫也是這樣，外國的不講，中國的近百年來，任伯年（1840～1896）算是大家，本世紀初在上海賣畫和學畫的，都受到他的影響。南方的吳昌碩（1844～1927），在北方的齊白石（1864～1957）、陳半丁（1876～1970），還有潘天壽（1897～1971）、王個簫（1897～1988），也都受過他的影響，後來各自獨立門戶，各有千秋。劉海粟說到畫派的觀點：

畫派云者，非我所喜言，亦非我所敢言。吾深知嚴格分類及過分側重此運動說素，極易使誠心欣賞藝術者之惶惑，愚以為現時講藝術應徹底精透，文藝作品不能如藥房中排列整齊之藥瓶，可以標類醫病。尤其是繪畫，最要者厥惟內在的美的認識，使在肉眼之外別具靈眼，俾對於偉大之藝術品或大自然可以感到美的激蕩，此乃吾人所期望之目的。…藝術乃實現畫家之精神心靈活動、藝術思想，成功而後，而有人發明一種新式之主義以概括之、裝潢之。古來名家無不皆然。雖一派之興，實無一人可強同者，黃公望與吳鎮既不相類，沈周與文徵明亦何嘗相同。以王維而張璪、而倪雲林而董其昌而王原祁，雖同為南宗，然十轉八羅，微妙瑰琦，更無一人相類。心靈活現，各自含英，決非某派所可概括某某畫家而系統之。

¹⁵¹同註 131，頁 92。

¹⁵²同註 108，頁 115。

若為嚴格之分類，則一人為一派或亦未能盡也。¹⁵³

筆者以為對風格的定義雖有不同，但本質上仍然是相通的，畫家在進入繪畫的領域時，有其第一類接觸，透過這些接觸隨著個人的不斷演化變法，逐漸形成個人風格，而這個過程其實可以透過自我或外在的比較而形成的。

(二) 在影響風格的因素方面：劉海粟認為：“哲學思想、政治意識、物質生產、外來宗教和藝術、群眾的文化修養都可能使藝術產生變化，任何藝術不變則僵化，變可以失敗，但是沒有不變可以創新並獲得成功的先例。”¹⁵⁴在這一點上劉海粟的風格看法與前人看法是一致的，但他更強調“變”的需要性與功能性。

(三) 理論認知與風格形成有很大關係：劉海粟的繪畫在不同程度上受到了康有為的影響，劉海粟自己寫的書裡也都談到過。劉海粟偏重文人畫，抒發感情，重視寫生，反對晚清時把臨摹當成最重要的東西，他講六法，講氣韻生動，1931年他寫《中國繪畫六法論》，深入重視、理解六法原理，才使他在新的歷史條件下為開拓中國畫新領域，找到了道路。

(四) 個性影響畫風：筆者以為劉海粟的個性影響他的風格，其個性可以“大膽狂熱”¹⁵⁵四字概之，他很有膽識，在當代藝壇堪稱特例，他在藝術上的成就，不像齊白石（1864～1957）那樣的純以天真獨舒性靈，而是帶有一點智性的。又不像黃賓虹（1865～1955）純以理智深入三昧，而是比較顯得淺顯的，但也因劉海粟的大膽狂熱個性，才得以創造前所未有的潑彩風格。

以下將從山水畫的結構、造形、空間位置等因素進行探究，並對劉海粟山水畫的形式與內容進行分析探討：

一、山水畫結構分析

中國畫家的構圖概念（亦稱佈局）與西方的風景畫基本上是不同的，西方畫家著重透視原理，他們站在一點來寫自然的一角，所畫的的作品為客觀環境的重現，中國畫家很早就受空間的限制，不著眼於透視學，不固定於一個地方來看

¹⁵³同註 108，頁 34。

¹⁵⁴同註 108，頁 34。

¹⁵⁵徐建融，《當代書畫鑒定與藝術市場》（上海：上海書店出版社，1994），頁 36—37。

風景或寫生，採用“視點移動法”，對風景並不馬上寫生。等觀賞到處流覽之後，重新思考，將感受到的景象，按著自己的意思去安排，經過挑選、取捨、剪裁再重新組合，完全屬於畫家主觀的創造，也稱為“造景”或描寫“胸中丘壑”如此畫面也更豐富更具有美感，更耐人尋味。

中國畫家對於畫面的構圖有三遠法，即郭熙的《林泉高致集》“平遠、高遠、深遠。”¹⁵⁶和韓拙《山水純全集》的“迷遠、闊遠、幽遠”¹⁵⁷。兩者本質上是相同的，本篇不做這方面的探討。

中國畫家對於畫面的構圖組織要求甚高，構圖更是水墨山水畫首先應解決的問題，它直接關係到畫面的表現形式、主題思想、意境空間的傳達，構圖是畫家思想感情與自然山水形式的有機結合，構圖是由各種因素組合而成，有其內在規律和法則，反映作者對於自然造化的感受與審美意趣，是作者學識、修養、思想的綜合體現。

(一) 中國傳統創作理論對結構之看法

構圖指的是畫面之構成或結構，中國傳統繪畫理論中所稱“布局、布置”；也即依據視覺原理，將畫面之各種元素，如造形、筆墨、色彩、空間等作整體而有計劃之安排組合，以表達作者之意念，並達到藝術性之要求，構圖是將作品中各元素以有機組合的方式，形成視覺上有秩序和規則可尋的組織系統。在這個系統中，有衝突、有對比、有協調、有節奏的引導我們的視覺不自覺的依循這個系統的規則，進入可觀、可遊、可居之處，使人不得不沉醉於此一虛擬實境之中。劉思量（1947～）對中國傳統繪畫理論中對佈局提出看法：

遠自唐代王維《山水論》首先提出“意在筆先”的說法，遂成為布局構圖之最高指導原則。後經張彥遠的補充，以及五代荆浩將“意在筆先”的說法，具體落實在山水畫“山立賓主”的布局中。

¹⁵⁶宋郭熙·《林泉高致集》，轉錄自河洛圖書出版社編，《中國畫論類編》（台北：河洛圖書，1975），頁 639。

¹⁵⁷宋·韓拙《山水純全集》，轉錄自河洛圖書出版社編，《中國畫論類編》（台北：河洛圖書，1975），頁 662。

又經宋李成、郭熙對“山立賓主”說的更詳細的闡釋，使山水畫的布局 and 成就，達到了一個空前高峰，並主導了中國山水畫的布局一千多年。至清王原祁提出“山分龍脈”，清笈重光、唐岱、沈宗騫等人引進“統一、開合、相生”等觀念，為布局構圖理論提供了更細密完整的論理基礎。¹⁵⁸

中國歷代許多山水名家對構圖皆有詳細的闡述，王維、荆浩、李成、郭熙、王翬等人均有著作論述：王維：“定賓主之朝揖，列群峰之威儀。”¹⁵⁹；五代·荆浩〈山水節要〉：“山立賓主，水注往來，布山形，取巒向；分石脈，置路灣。模樹柯，安坡腳。山知曲折，巒要崔巍。石分三面，路看兩歧。溪澗隱顯，曲岸高低。山頭不得犯重，樹頭切莫兩齊，在乎落筆之之際，務要不失形勢，方可進階。此畫體之訣也。”¹⁶⁰；“筆法布置，更在臨時。”¹⁶¹李成：“凡畫山水：先立賓主之位，次定遠近之形。然後穿鑿景物，擺布高低。”¹⁶²等。

郭熙《林泉高致·畫訣》說：“凡經營下筆，必合天地，何謂天地：有如一尺半幅之上，上留天之位，下留地之位，中間方立意定景。見世之初學，據案把筆，下去率爾，立意觸情，塗抹滿幅，看之填塞人目，已令人意不快，那得取賞於瀟灑，見情於高大哉！”¹⁶³；“山水先理會大山，名為主峰。主峰意定，方作以次近者，遠者，小者，大者，以其一境主之於此。故曰主峰。（如君臣上下也）”¹⁶⁴；鹿柴氏曰：“徐文長論畫，以奇峰絕壁，大水懸流，怪石蒼松，幽人羽客，大抵以墨汁淋漓，煙嵐滿紙，曠若無天，密如無地為上，此語似與前論未合。曰徐文

¹⁵⁸劉思量，《中國美術思想新論》，（台北：藝術家出版社，2001），頁40。

¹⁵⁹唐·王維，《山水論》，何志明，潘運告《唐五代畫論》（長沙：湖南美術出版社，1997），頁120。

¹⁶⁰五代·荆浩，《山水節要》，轉錄自河洛圖書出版社《中國畫論類編》（台北：河洛圖書，1975），頁614。

¹⁶¹五代·荆浩，《山水賦》，轉錄自河洛圖書出版社《中國畫論類編》（台北：河洛圖書，1975），頁614。

¹⁶²宋·李成，《山水訣》，取材自傅抱石《中國繪畫理論》（台北：里仁書局，1985），頁81。

¹⁶³宋·郭熙，《林泉高致·畫訣》，何志明，潘運告《唐五代畫論》（長沙：湖南美術出版社，1997），頁33。

¹⁶⁴宋·郭熙，《林泉高致集》，轉錄自河洛圖書出版社，《中國畫論類編》（台北：河洛圖書，1975），頁639。

長乃瀟灑之士，却於極填塞中具極空靈之致。夫曰曠，若曰密，如於字句之縫早逗露矣！”¹⁶⁵；清·鄒一桂《小山畫譜》云：“章法者，以一幅之大勢而言。幅無大小，必分賓主，一實一虛，一疏一密，一參一差，即陰陽晝夜消息之理也。”

166

此外清·盛大士，《谿山臥遊錄》云：“近人學米者，大都不用輪廓，純以水墨漬成，此墨豬也。殊不知，亦有輪廓，亦有鉤研，蓋中國繪畫，崇尚骨法用筆，反是絕不成畫。”¹⁶⁷；清·華琳《南宗抉秘》：“於通幅之留空白處，尤當審慎。有勢當寬闊者，窄狹之，則氣促而拘；有勢當窄狹者，寬闊之，則氣懈而散。務使通體之空白，毋迫促，毋散漫，毋過零星，毋過寂寥，毋重複排牙，則通體之空白，亦即通體之龍脈矣。”¹⁶⁸

由此可見古人非常重視構圖，構圖是畫面的佈置，涉及美感問題，缺乏美感即失去繪畫的意義。

（二）劉海粟山水畫結構探討

劉海粟談佈局有一套理論：“抓形一首重構圖，由大量印象積累而成，必須服從全面，構圖可以採用最古老的幾何圖形，但必須具有時代精神，富於詩意。”¹⁶⁹他認為：“山水構圖無定法，但並非全無規律。簡單地說，你先要研究描繪的物件是幾大塊構成。塊與塊之間有什麼關係。要善於平中見險，分清賓主、虛實、輕重、動靜、才能發掘美感”¹⁷⁰。同時山巒，因受光不同，顏色各異，在畫面上，要處理成井然有序，互相映襯、補充，異中有同。“一畫數壓，要記住筆讓氣不讓，貌離而神合”，具有整體感，即是藝術需要重複，重複得宜方有迴旋之美。他提到：中國的國畫與西方的油畫不同，西洋畫不能將畫布的本色袒露出來的，而中國國畫恰在宣紙上留下空白。空白不僅僅是爲了手法和時間的經濟，更重要的是讓讀者插上想像的翅膀，飛入畫境，飛出畫外，幫助畫家，完成創造。

¹⁶⁵清·王翬，《清暉畫跋》，取材自傅抱石，《中國繪畫理論》（台北：里仁書局，1985），頁 85。

¹⁶⁶清·鄒一桂，《小山畫譜》，取材自傅抱石，《中國繪畫理論》（台北：里仁書局，1985），頁 86。

¹⁶⁷清·盛大士，《谿山臥遊錄》取自潘運告，《清代畫論》（長沙：湖南美術出版社，2003），頁 243。

¹⁶⁸清·華琳，《南宗抉秘》，取自潘運告，《清代畫論》（長沙：湖南美術出版社，2003），頁 337。

¹⁶⁹同註 3，頁 17。

¹⁷⁰曹耀明，《劉海粟繪畫美學思想初探》（福建：鷺江職業大學學報，2000）第 4 期，頁 57。

1. 山水畫構圖結合透視觀點

劉海粟的山水畫在晚期卻以西洋畫的畫法，採用透視的角度來表現潑彩山水，尤其在黃山的畫作之中，融合中西的方法讓畫面更具邏輯意義，更合理說明形式邏輯美感，或許這一點是我們所沒有思考到的，雖然說美不一定富邏輯性，但如果能說明“中國畫自古至今沒有構圖概念”的說法，未嘗不是一個說服觀者的好理由。因此，劉海粟的山水畫在現今山水國畫中已經取得了帶頭的作用，他的廣大作品中已經充分表現出西洋式的繪畫風格，更合理的說明中國山水畫中可藉由透視手法來表現。

2. 劉海粟山水畫構圖法則

構圖的類型有一河兩岸式、頂天立地式、一開一合式、半邊式、弧線式、對角線式、須字式、三疊兩段式、S字式、則字式、甲字式、由字式、漩渦式、密佈式、長卷式。構圖法則上：定主賓、懂取捨、重均衡、顯輕重、講虛實、分聚散、論繁簡、具疏密、求相間、善誇張。構圖要領上要注意：大體上的安排、物象之走勢、造型上之誇張、細節的變化、畫面的節奏等，這些都顯示出構圖是否合理與能否產生美感。

劉海粟山水畫的構圖理論我們從他的《海粟黃山談藝錄》中得到啓示，他敘述：“《虯松圖》樹冠呈半圓形，左右及上方都畫滿枝葉，樹幹則自正中向右上角伸展，筆遠枯渴，複以淡墨點染，最下的幹枝以小篆筆意寫出，使樹稍增深度。”¹⁷¹《孤松圖》（圖4-18），樹的軀幹及主要枝條，象鐘鼎文“子”字，曲曲折折，疙疙瘩瘩，驚若奔煙。松根蟠屈，如龍爪抓地，小枝和松針書疏而濃淡有序，給樹增添了立體感，樹全身取動勢，造成風的氣氛。右下方用枯筆劃線七根，點上蕩苔，作為山的側影來平衡畫面。三上黃山，始信峰頂所作《朱松圖》（圖4-19），畫上想突出松樹不怕風霜的品格，用筆有些氣勢，構圖右繁左簡，打破了均衡，松樹與畫外的山石有點眉目傳情，姿態峭拔。”¹⁷²在畫作中儘量符合構圖法則，雖簡約幾筆，亦展現美感。

¹⁷¹劉海粟，《海粟黃山談藝錄》（福州：福建人民出版社，1984），頁132。

¹⁷²同註171，頁133。



圖 4-18 劉海粟，孤松圖，1935，橫軸，紙本墨色，(尺寸不明)，劉海粟美術館藏。來源：《劉海粟書畫集》，頁 19。



圖 4-19 劉海粟，朱松圖，1935，立軸，紙本設色，130.1x77.6，劉海粟美術館藏。來源：《劉海粟》，頁 59。

劉海粟四上黃山時，他取始信峰一角，把“夢筆生花”和去松谷庵途中的瀑布畫在一起，用“卷雲法”寫出雲海，筆姿遊走，縹緲浮沉，把西海及雲谷寺西群峰，作為襯景，畫在石壁後面。在皴法上，礬頭、披麻、斧劈，變化使用，他這樣做是很想“得黃山之性”¹⁷³。他的山用豎線，雲用橫圈，動靜交錯，大體協調，另一張《黃山圖》有石濤的筆意，容量較大，用虛實不同的手法，雙山對峙，遠峰巍列雲在最下方，層巒之高，融於畫面中。

一般人看中國山水畫，對平遠、高遠還可理解，對深遠少見多怪。我們現在登高遠望，就看到重山疊峰。所以中國山水畫也是很現實，古人的創作也是從自然中來的。劉海粟說明了構圖的重要法則：

完成一張畫的構圖，畫家通常會沉浸在自我陶醉之中但要快些清醒，深入的發掘下去不要為小勝所惑，一張畫很成功，一時大意，落款、印章大小、高低方圓、沒處理好，一樣會吃敗仗。對待構圖中的毛病，應像眼中的砂子一樣，不能容忍作品才能日新又新。生活素材才能發揮潛力，有時一種素材，幾種構圖都可以表現，一時難以選定，不妨勾出幾種草圖，掛在牆上，反覆推敲，再請朋友品評，然後選擇一幅氣質與你最相近的，在筆墨最能發揮你長處的，作為定稿的基礎。其他幾幅中的長處，只要不生硬累贅，都可吸收定稿，勞動不會白費，有的稿子這回用不上

¹⁷³同註 171，頁 135。

，說不定將來別的畫上用得，至少可以鍛鍊我們的技巧與審美能力。¹⁷⁴

國畫山水構圖本無定法，但並非全無規律，簡單來說，先要研究描繪的對象，是幾大塊構成，塊與塊之間有什麼關係，據劉海粟的體會，大致有以下幾種¹⁷⁵：

（一）相間法：如兩座山因受光不同，一紅一綠，紅綠相間，井然有序，互相映襯、補充；（二）相疊法：是用近似而又不同的形象，逐漸加深讀者印象，切忌非藝術性的重復，重復得宜是一種迴旋之美；（三）相犯法：兩座山峰如兩軍對立，劍拔弩張，勢均力敵，互不相讓，書法上所舉見擔夫爭道而書藝大進，也是此意；（四）相讓法：一畫數區，彼此間要相讓成風，不過要記住：筆讓氣不讓，貌離而神合。

劉海粟描述構圖與氣勢在 1954 年畫的《黃山平天砭圖》（圖 3—47）說：“作此幀時，萬里無雲，平天砭山陵裸露出一片肉色，寫無雲的山要實，要靠書法上的功力，筆筆送到，一絲不苟，作大幅畫最忌一個散字。構圖一散，筆墨精神隨之渙散，力度消失，氣勢全無，不可能成畫。有的青年朋友畫小幅尚飽滿，放開手一作大幅，就感氣魄不足，這是平時修養不足所致，要大氣磅礴地畫；不要小處著眼，一枝一葉，細修補，破氣傷神。光大氣磅礴也不行，還要講究凝結沉著，這是結構大幅的前提，從容舒展，才是小品的特點。平天砭山突石兀峻峭，筆法要錯綜多變，起落回還，形亂神不亂。”¹⁷⁶《黃山平天砭圖》也說明了佈局之要點，畫中所有的山均向北傾斜，不僅是黃山地質地貌方面的表現，也是體現老辣筆勢的需要。他將三座小小的遠山擺得端端正正，是爲了畫面平衡，不至於失去平衡。前景中的六株松樹，它們之間似爭似讓，通過無聲的“對話”，開闊進退，俯仰搖曳，都有動作，情感也就寓於其中。黃山群峰，有遠看相連而近觀不相連者，有遠觀不相連而實爲一體，爲雲煙阻隔者，要善於平中見險，分清賓主、虛實、輕重、動靜，才能發掘它的美感。

在劉海粟在山水畫取景的過程中，採用深遠的架構方式，劉海粟受西洋油畫的訓練時間較長，採用西方構圖的成份居多，水平透視、定點透視這種符合西方構圖邏輯的佈局屢見不鮮，從晚期大潑墨大潑彩都可感覺到畫面的結構。這種結

¹⁷⁴同註 108，頁 17。

¹⁷⁵同註 171，頁 7。

¹⁷⁶同註 171，頁 118。

構有點類似石濤的取景式；劉海粟的潑墨山水取景方式，可以用吳冠中的一段話來加以說明：

一般情況下，遠景好看，因為到遠處景物重疊了，形象互相補充，容易顯得豐富多樣。令人棘手的是近景，由於透視作用，近景在畫面上總霸占著大面積，它的形象又往往是空洞乏味的。天哪！我在風景畫中奮鬥數十年來經常碰面的死對頭就是這個近景。傳統山水畫的構圖講究“起、承、轉、合”，一般認為最困難的是“起”，即近景也。因此，選景首先是近景問題，要攝取白塔，在北海裡圍著它轉，關鍵也是近景問題。我總是以百分之八十的精力來對付近景的，我喜歡畫倒影，除了對詩意等的追求外，在形式上講，倒影是易於解決、豐富近景的大片面積的。小街小巷往往入畫，因為近景狹窄，門窗相擠，形象變化多樣，比近景空曠的大街大馬路易於處理。¹⁷⁷

傳統山水畫大都是表現千山萬水層巒疊嶂的氣勢，基本上是近景、中景和遠景，每個山峰或每組樹木之間的大小差距不太大，雖然具有可遊可尋的佳境，但往往詩意重於畫意，未能表達人們對視覺形象的強烈感受。“石濤揚棄了遙遠俯視式的習慣描寫，他在山水畫中著眼於富形象特色的山石樹木與房屋，將之作爲特寫鏡頭來表現，因之他的山水多畫近景，身段鮮明，墨色濃郁。他緊緊抓住大自然的眉眼特徵，認真當做具有人物性格的肖像來抒寫。”¹⁷⁸就那構圖來說，劉海粟認爲：“要根據內容和樣式，以大識小，從小見大。下筆要實，著意要虛，虛中映實，實內涵虛。疏可走馬，密不透風。長卷要注意開合、縱橫、顧盼，全畫有大主體，每一組靜物有小主體，景斷情連，呼應迴旋，曲折有致。畫面上的隱現，向背、起伏、遠近、映襯、烘托、揚抑，全與構圖相關，各盡其妙，把立意、構思表達得清楚，而又富於美感。”¹⁷⁹

¹⁷⁷同註 131，頁 78。

¹⁷⁸同註 131，頁 78。

¹⁷⁹劉海粟，〈從師到友畫黃山〉，收在劉海粟《海粟黃山談藝錄》（福州：福建人民出版社，1984），頁 6。

筆者以為一幅畫是以構圖的形式完成的，雖然中國畫講氣韻，氣順與氣足端靠畫的組成元素，這些元素的安排，佈置必須是適當，考慮到它的均衡、交錯、律動感，以及賓主、虛實、縱橫、遠近、高低等要素。運用構圖的法則，觀者才可以體會到表現的美感，畫中整個結構深具景深感。佈局是山水畫創作中重要的一個環節，它是決定一張山水畫優劣的先決條件，就如同一座建築物，其骨架不合理，外表裝飾再華麗、再講究，它也不會堅固實用的。構圖必須與畫面立意相結合，也就是構圖要與畫面的內容相協調，山水畫構圖要運用對立統一規律，體現在形式上。對立是變化的，統一是均衡的，我們應把這些對立的關係統一均衡在畫面之中，才能完成一幅好的構圖，構圖需要我們在變化萬千的複雜事物中找到頭緒，理出脈絡，分清主客，使畫面主題鮮明，內容突出，有節奏感和自然美感。因而最好的方法是我們應面向自然，面向生活，石濤的“搜盡奇峰打草稿”，“搜盡”是廣收博取，“打草稿”是認真選擇，經過提煉取捨，能創作出與人不同的、好的、新的構圖形式來，而劉海粟十上黃山乃是為這個目標在努力實踐。

二、山水畫的造形

中國畫的造形特徵，我們可以分成幾個方面來說，它包括了意、筆墨、點、線、面的構成（含皴擦點染）、形似之間、用水法等問題。

中國傳統對造形之看法中造形就是在二維平面中展現具有三維感的形象，指透過思想和意念的運作，運用工具和材料，在畫面中構造可以被指認的形象成圖形。因此造形之目的，是以形象去表達作者의思想和意念。劉思量對山水畫的造形提出了闡述：

一般所稱“造形”，是指畫面中單一物體之基本造形而言，也就是構成一幅畫的每樣元素，如山水畫中的山、石、樹、亭、橋、點景人物、…等，並不牽涉到全部“造形”之類別及類群之組合關係，“造形之組合關係”即是“構圖”。“以形寫形，以色貌色”是宗炳的造形理論，就是“以圖畫之形，寫真山水之形，以圖畫之色，貌寫真山水之色”的造形方法，首開藝術創作的造形方法。“鉤勒斫拂、皴擦點染”，這八個字概括了中國傳統繪畫中的基本造

形方法，形成一個相當完整的“用筆”造形系統。唐張彥遠的“書畫同源”說，為筆在書畫上的共通妙用奠定了理論的基礎。“用筆”可以說是傳統繪畫中，最重要的造形方法。¹⁸⁰

線條不僅界定了物體與背景之邊界，線條也界定了物體中許多較小各面的轉折處，這些面的轉折，也就形成了物體表面的凹凸。中國畫是線條的藝術，筆墨在中國畫上的意味表達是以線條為依託圍繞線條進行的，千變萬化都離不開線條。中國畫的線條具有獨立的精神意義，沒有線條就不成其為中國畫，沒有線條就沒有中國畫家個人風格的形成。在中國畫中線條的作用遠遠超出了塑造形體的要求，成為表達作者的意念、思想、感情的形式和手段，有了線條，中國畫的藝術生命得以在此安頓，線條是中國畫的生命線。

線條是中國繪畫的主要造型特徵之一，是形成中國畫民族風格的一個重要因素，古代南齊謝赫《古畫品錄》中的“骨法用筆”¹⁸¹是“六法”的重要一法，就提及以筆畫線，鉤取物象“骨架”的輪廓，使線條成為基本媒介，所以，中國畫的傳統特別講究甚至強調用筆用線。通過線條的逆往、粗細、往來、徐急、收放、起伏、聚散、剛柔、枯潤、輕重、厚薄、濃淡、伸縮、揚抑、才能變化無窮，傳模自然和人物。線條要練到一定的程度，才能雄而不野，暢而不滑，靈而不浮，粗獷而不失逸氣，滿不臃腫，拙而彌雋，簡可勝繁，這功夫要畢生苦練，才能使線條產生音樂的節奏感和旋律美。

用筆乃指運用筆的特性，與紙、絹、墨、色、造形相結合，以表達客觀事物或心中之意象，獲致畫作的最佳效果。物體由各種不同的面組成，面與面之交接處為線，線之橫向運動也形成面，封閉的線條即形成一個面，面由線條界定，線條也由面界定，線與面有相互界定、互相依存之特性。

所謂“石有三方”，三方是指一物至少要有三個方面如正面、側面，上面，是最能表現石頭立體感的基本方法。王維《山水訣》：“山分八面，石有三方”¹⁸²的說法，成為中國繪畫表現量塊、立體感、厚實感、體積感的圭臬，也帶動後人

¹⁸⁰同註 158，頁 41。

¹⁸¹南齊·謝赫，《古畫品錄》，收在潘運告，《漢魏六朝書畫論》（長沙：湖南美術出版社，1997），頁 301。

¹⁸²王維，《山水訣》，收在何志明，潘運告，《唐五代畫論》（長沙：湖南美術出版社，1997），頁 117。

不斷從事石的立體表現的研究和討論。

(一) 中國畫以形托意

劉海粟認為這個“意”字包括的內容很廣，具體的說一張畫的構圖、取景造型的準確與傳神，情節的安排與細節的描寫，使整張畫面能產生一種“音樂感”“文學感”都是要在“意”¹⁸³字上下工夫，才能引起觀者的共鳴，才能引人入勝。六法中的“氣韻生動”一詞，可以說就是意的最高境界。

劉海粟對這個“意”字提出說明：一幅畫要引人注意要耐人尋味，百讀不厭，使我們看了驚奇，不如看了歡喜；看了歡喜，不如看了令人深思。



圖 4-20 五代·顧闳中，韓熙載夜宴圖，卷，
(宋摹本)，絹本設色，28.7x335.5，
台北故宮博物院藏。來源：《中國書畫全集》
，頁 21。



圖 4-21 明·仇英，秋原獵騎圖，立軸，
絹本設色，(尺寸不明)，劉海粟美術館藏。
來源：《走進劉海粟美術館》，頁 26。

劉海粟舉《韓熙載夜宴圖》(圖 4-20) 為例：在畫面上只有簡單的幾片畫屏道具，作者不像西洋畫那樣去描寫燈光和場景，可是給讀者一種室內夜宴的感覺，這種夜宴的感覺，就是一種“意境”這種意境能表現多深多廣，是否耐人尋思，引人入勝，完全決定於畫面上的情節安排與細節描寫，是否恰如其分的發揮他們的作用。同樣的在仇英的《秋原獵騎圖》¹⁸⁴ (圖 4-21)看到，作者通過畫面

¹⁸³朱金樓、袁志煌，《劉海粟藝術文選》(上海：人民美術出版社，1987)，頁 180。

¹⁸⁴同前註，頁 180-181。

上極簡單的原野的佈置和天際征鴻，便把一片璀璨的秋光充分的表現出來，令人有一種秋高氣爽的感覺。所以顧愷之說“手揮五弦易，目送征鴻難”前者可以從形去追求，而後者就必須是因形以托“意”的最高境界，非有豐富的生活經驗和高度的表現技巧是不行的。

我們就物像的具體表現來看，中國畫中不論人物、山水、花鳥，都是強調“以形寫神”反對“刻意求工”、“描頭畫角”的去平均對待一切細節的。如《秋原獵騎圖》中的人與獸之解剖，明暗等方面處理都很適當。

意境很重要，所以古人一談到作畫，就要提到“意在筆先”¹⁸⁵這句話，這個意思包括內容很廣，如果具體的說，這張畫的構圖、取景、造型在“意”字上下功夫，才能引起觀看者的共鳴，引人入勝。“六法論”中“氣韻生動”為第一法，不但是第一法，它還在其他五法之上。劉海粟的說法：“中國歷代畫家在創作實踐中，爲了達到意，積累了不少的經驗，歸納起來，不外兩方面：一是畫面的構圖和內容的處理。二是物象的具體表現，即如何進行藝術的概括。簡單來說，中國畫的表現，實在不是自然主義的，我們畫人物不能說畫個頭髮一絲一絲的畫出來就正確了。有空氣、光暗的變化，絕對不是自然主義的。”¹⁸⁶因此，中國畫是最反對描頭畫足的，畫了半天畫出來沒有東西，不予以適當的誇張與剪裁是不行的。石濤有“搜盡奇峰打草稿”，其實就是在這個“意”字上下功夫。

劉海粟在自己的體驗中，“意”的方面只有面對生活，深入觀察體驗，從生活中提煉得來，如蠶吃桑葉，吐出來的是絲；蜂採百花，釀出來的是蜜一樣。畫人要熟悉社會各階層人們的生活，《宣和畫譜》說李公麟人物：“能分別狀貌，使人能望而能知其廊廟、館閣、山林、草野、閭閻、藏獲、台輿、皂隸”¹⁸⁷就是從生活中提煉出來。

（二）中國畫的筆墨問題

山水畫的主要表現方式爲用筆用墨間的關係，它攸關一幅畫的成敗，而用筆

¹⁸⁵唐·王維，《山水論》，收在何志明、潘運告，《唐五代畫論》（長沙：湖南美術出版社，1997），頁120。

¹⁸⁶同註80，頁129。

¹⁸⁷岳仁譯注，《宣和畫譜》（長沙：湖南美術出版社，1999），頁157。

與用墨存在著複雜的關係，風格的形成其實與筆墨關係最大，將在以下逐一探討。

1. 中國畫的用筆

用筆指的是運用筆的特性，與紙絹墨色造型相結合，以表達客觀事件或心中之意向，獲致畫作的最佳效果。劉思量歸納古人使用“用筆”這一概念，其所指稱的相關概念及外延意涵：“它有運筆、筆力、筆法、筆劃、筆觸、筆勢、用筆等義。用筆又分廣、狹二義。廣義包含：運筆、筆力、筆法、筆觸及各種筆鋒的運用。狹義用筆：指的是筆鋒的運用，如：中鋒偏鋒、側鋒轉鋒、藏鋒露鋒、入鋒出鋒、方折鋒圓轉鋒、聚鋒散鋒、順鋒逆鋒等。”¹⁸⁸

劉海粟說：“中國畫第二個特徵就是筆墨。筆墨是什麼呢？就是完成表現畫面的東西。沒有筆墨，就不能表現。有這個筆墨就可以表現意境與形神。形神、意境不能單獨存在，一定要通過筆墨才能表達出來。”¹⁸⁹形與神是透過用筆與用墨表現的，可見“筆墨”對中國繪畫表現形式是何等重要。

（1）用筆與造形之關係

筆墨其實它就是具體完成和表現出畫面的東西，如果更具體一點，它就是用來體現畫家水準高下的技法部份。

筆墨不能離開“意境”“形”“神”而單獨存在，所以謝赫把“骨法、用筆”兩者合為一詞，所謂骨法就是造形的能力，著重在手眼的訓練。所謂用筆：就是通過具體的線去表現物形於畫面，著重在工具使用的訓練，而中國畫除了要求造形的準確外，還特別注意到線條的美，我們要求它有力量，有音樂的韻律感，至於用墨，那是著重在渲染和表現面的功夫，同樣也要求它有韻律的意趣。唐張彥遠《歷代名畫記》曰：“運墨而五色具。”¹⁹⁰五色，即焦、濃、重、淡、清，而每一種墨色又有乾、濕、濃、淡的變化，這就是中國畫用墨的奇妙處，就是要能夠以單純的黑白深淺，來表現非常複雜的物象，其實和西洋畫中的素描是有共同的意義的。

畫家要表現出自己的思想感情，而形成藝術的意境，還要掌握筆墨和布局等

¹⁸⁸同註 158，頁 85。

¹⁸⁹同註 80，頁 130。

¹⁹⁰唐·張彥遠，《歷代名畫記》，收在何志明、潘運告，《唐五代畫論》（長沙：湖南美術出版社，1997），頁 140。

等高妙的手法。張彥遠說：“夫象物必在於形似，形似須全其骨氣。骨氣形似，皆本於立意而歸乎用筆，故工畫者多善書”¹⁹¹又說：“書畫異名而同體也。”元朝的書畫家趙孟頫的《論畫詩》曰：“石如飛白木似籀、寫竹還須八法通。若也有人能會此，須知書畫本來同。”劉海粟作畫時的用筆，是用篆書的筆法，他一直認為：要表現意境，就要講究用筆，把書法和掌握用筆結合起來。“骨法用筆”，筆筆中鋒，這樣看起來就有氣勢，有力量。北宋郭若虛在《圖畫見聞志》中，談到了一些用筆有特點的畫家，同時專門就“論用筆得失”有一章，曰：“畫有三病，皆系用筆”¹⁹²（三病一曰版，二曰刻，三曰結。版者，腕弱筆癡，全虧取與物狀，平扁不能圓渾也；刻者，筆跡顯露，用筆中凝，勾畫之際，妄生圭角也；結者，欲行不行，當散不散，以物凝礙，不能暢流也）。要他用筆，他不會用就是病，爲了藝術效果好，就要有“士氣”。“士氣”¹⁹³並不能說是封建的、資產階級的，“士氣”就是指要有筆，這樣就生動了，有韻味。這也就是俗話講的“有看頭”。看了又想要看，就有力量。

（2）中鋒篆書的用筆法

劉海粟對應於“謝赫六法”中的“氣韻生動”和“骨法用筆”，說到“筆墨”。他在文革之前主要發展了“意”字。惠藍提到：

他在用筆上大都使用圓筆中鋒，以董源、吳鎮、沈周為宗。呂鳳子（1886～1959）說過：過去作者雖喜講氣勢，但總要保持傳統的雍穆作風和寬宏的氣度，所以“劍拔弩張”的線條被一些士大夫畫家所深惡痛絕，而外柔內勁所謂“純綿裏鐵”或“綿裡針”的圓線條就從最初模仿刀畫起一直到現在都被認為是中國畫的主要線條，劉海粟自己也說我作畫時的用筆是用篆書的筆法…要表現意境，就要講究用筆。把書法和掌握用筆結合起來。“骨法用筆”，筆筆中鋒，這樣看起來就有氣勢，有力量。他的書法是以篆入草的，故在中鋒的骨峻氣猛中，又兼得草書的徐捷輕重，折搭扭轉等豐富變化。《溪流中斷石圖》（圖4-22）堪稱他這一時段用“筆”的代表作，畫面純用骨線，蒼茫渾厚，一片神行儼然宗師風範！如果從《如

¹⁹¹同前註，頁158。

¹⁹²米田水注，《圖畫見聞志·畫繼》（長沙：湖南美術出版社，2000），頁34。

¹⁹³同註80，頁130。

松長青如水長流圖》(圖 3-33)，《廬山青玉峽圖》(圖 3-44) 到《墨梅》一步步看來，便可體味其中日積月累之功。¹⁹⁴



圖 4-22 劉海粟，溪流中斷石圖，1966，立軸，紙本墨色，67.4x43.1，劉海粟美術館藏。來源：《劉海粟美術館藏品》，頁 124。



圖 4-23 明·董其昌，仿米家山水圖，立軸，絹本墨色，(尺寸不明)，無錫市博物館藏。來源：單國強《中國美術—明清至近代》(北京：中國人民大學出版社，2004)，頁 166。

劉海粟以為應堅持用中鋒作畫，一合傳統，二有力度，他的手握筆時常常發抖，寫字也有歪的，因為不廢中鋒，所以寫出字來仍能得其勢，把書法和掌握用筆結合起來。筆筆中鋒，看起來就有氣勢，有力量，有韻味。他說：“骨法是造型的能力，著重在手眼的訓練。用筆，就是用具體的線去表現畫面，著重在工具的使用訓練。”¹⁹⁵ “作畫運腕的力量，不特見於筆墨達到處，而且要見之於筆墨未到處。東坡云：‘此竹數寸耳，有尋丈之勢。’可說明此理。不是運腕超脫，哪能到此？”¹⁹⁶

作畫每筆之間，要相互呼應，只要筆鋒在線條的中間，怎麼下筆都有力，為了取正鋒，要善於用回腕和斜腕，偏鋒則多用斜腕取之，筆正鋒藏，筆斜鋒出。劉海粟對筆墨的運用提出詳細說明，他認為：

中國畫首重筆墨線條，從古代遺存下來的畫跡考之，長沙出工

¹⁹⁴ 惠藍，《劉海粟》(石家莊：河北教育出版社，2003)，頁 128-129。

¹⁹⁵ 劉海粟，《海粟畫語》(上海：人民美術出版社，1997)，頁 52。

¹⁹⁶ 同註 108，頁 6。

的晚周帛畫，就已樹立了國畫筆墨線條為主的基礎。晉朝顧愷之的《女史箴圖卷》，我曾在英國倫敦博物館看到，雖然施以薄彩，但似以筆墨線條為重心的。南北朝時代，因受外來文化及少數民族文化的影響，中國繪畫，曾有一度出現了濃豔的彩色，迨至盛唐，漸臻純淨成熟的境界，樹立了民族獨特的畫風。但王維、張璪等人，又倡導了水墨。王維《山水訣》開頭就說：“夫畫道之中，水墨為上。”一言道破，何等大膽。千餘年來，水墨畫成為中國繪畫的本色，這一見解，是非常卓絕的。我們知道雕塑以單色具有最高度的藝術性，西人亦早知之，雕塑既然可以擺脫色彩，那麼繪畫何獨不能只用水墨表現呢？這是一樣的道理。¹⁹⁷

中國繪畫，尤其是中國山水畫，貴乎通過畫家理智和情感作出寫意筆墨來，以臻灑落之極致。李公麟的白描，二米的水墨（圖4—23、24、25），達到了純淨無垢的至境，繪畫到了這個境地，則一切雜質滌蕩無遺，已脫盡取悅低級趣味之色相，只有這樣的繪畫，才能使讀者默識心會，欣賞妙相妙音之趣。它已經不是繪畫的本來領域，超絕於畫面之外，給人以一種不可言傳的怡悅和安慰。如果只是描頭畫角，單求浮面的形似，結果畫家不過做了自然之奴僕。

中國畫以水墨為上，重用墨，重線條，其原因就在於此。但也有間作淺絳青綠，這也像雕塑家之偶施淡彩，特聊以提示色彩的韻味的。“古來遺品中如：展子虔、李思訓父子、劉松年、趙伯駒、趙伯驩、趙子昂、錢選，以至董其昌等人的青綠著色作品，沒有一件不是這樣的。如果要講到線條的美，即是極工細的線條如黃筌、崔白、吳元瑜、宋徽宗以及仇十洲、陳老蓮的，那一根線條不是達到音樂的意境呢？”¹⁹⁸因此，中國繪畫，無分南北宗，無分水墨與設色，無分工筆與寫意，更無分山水、花卉與人物、翎毛，都要注意筆墨線條與神韻的。

¹⁹⁷同註 108，頁 6。

¹⁹⁸同註 108，頁 6。



圖 4—24 劉海粟，仿米家山水圖，1954
立軸，絹本墨色，(尺寸不明)，劉海粟
美術館藏。來源：《劉海粟》，頁 212。



圖 4—25 劉海粟，仿古山水圖，1978，
立軸，絹本墨色，241.5x84，常州劉海粟
美術館藏。來源：《劉海粟》，頁 206。

中國畫除要求形象準確外，還特別注意線條的美，譬如畫水，要很生動，很動人，線條的美，我們要求它要有力量，有音樂韻律感。所謂墨分五色，就是要以單純的黑白深淺來表現非常複雜的自然。

(3) 運用書畫同源書法為先

劉海粟以要畫畫應先學書：“**練書最好要寫篆、甲骨、金文，有了底子之後再寫碑，等到字的間架結構弄熟了，善行中鋒有了腕力，再學行書、草書，落筆不俗，格調就高。練字必需懸腕，手提起筆稍快，可致逸蕩，不會枯弱，腕力足，字有氣度，做大幅畫也有迴旋的餘地。練之既久，筆仿佛成了身上的一個器官，仿佛有神經能聽命於大腦才算熟練。**”¹⁹⁹練字首先要會執筆，執筆的方法，無非是虛拳實指，用指尖握緊，食指、中指、無名指層累而下，指背圓密，無名指用力應與姆指相等，才有可能出現四指爭力的筆勢。寫小字可稍近筆底，字愈大愈得握，因為指尖力大，筆力才健。

劉海粟以學書要“指使筆，腕使指，肘使腕，而指腕肩均聽役於右體，左體要支援右體，下體要支援上體，方能傾全身之力送到筆鋒上。爲了力足神旺，兩腳著地，腳趾及踵部牢牢地站在地上，下體既實，才能運上體之虛，左手可放在

¹⁹⁹同註 108，頁 2。

桌上，或可按在紙上，才能左實右虛。”²⁰⁰書法的筆法、節奏、空間、章法與意境與畫面的筆法、節奏、章法是互相交融的。通過對用筆節奏的控制，使墨色隨機生化出濃淡不一的形態，從而使墨色也呈現出豐富的節奏感，從而傳達主體豐富的精神世界。

（4）筆力運用的原則

劉海粟山水畫採深入畫背的用筆方式，他的山水畫在筆力上所表現出來的是鋼澆鐵鑄的筆力，這種用筆方式得之於早期與康有為先生的書法訓練，“學書當從篆書開始”²⁰¹篆書當以中鋒筆行之筆尖與紙間當如彎矛的形式寫出，劉海粟的山水畫亦運用了同樣的方式。

他筆力深厚，講求骨法，以中鋒抒寫蒼拙老到，如高山墜石，不是幾十年修煉難以為此的。筆、墨、彩的混用，創立了獨家面貌。他的藝術成就，得自博采廣取，專鑽精研，但最終是創新求變才是他的主旨。

徐建融提到：“所以其 40 年代之前的畫筆，顯得刻板，缺乏筆情墨韻。50 年代專攻線條，開始涵有鋼筋鐵骨之力量，但仍失之平板。60 年代以後，潛心潑墨法，筆飛墨舞，如風馳雨驟，此後題款每喜用‘當其下手風雨快，筆所未到氣已吞’，‘海粟之狂’等等，老辣豪邁氣魄過人，令人有駭目恫心之感。70 年代前後，又專攻潑彩畫，石膏、石綠、朱砂、錳白所組成的強烈漫漶的色塊，呈現出一種火辣辣的躍動感，有一種震撼人心的力量。”²⁰²

（5）用筆與印象派結合

在寫生中，他也進行了有意識地“融合”實驗。在國畫中松林乾濕筆並用，比較標秀，也有油畫筆觸，也採用印象派的光影效果。這一點在《黃山西海門圖卷》（圖 3-46）中比較刻露，《黃山清涼台圖》（圖 3-48）、《震澤漁民圖》（圖 4-26）、《梅園雪景圖》（圖 4-27）和《葫蘆圖》（圖 4-28）等畫中，就要不著痕跡得多。

就自然生意和筆墨精妙而言，又應首推《震澤漁民圖》，此畫大有“圖畫天

²⁰⁰丁濤，〈劉海粟傳略〉，收錄在周積寅、金建榮，《劉海粟談藝錄》（鄭州：河南美術出版社，2000），頁 3。

²⁰¹同註 74，頁 194。

²⁰²徐建融，《當代書畫鑒定與藝術市場》（上海：上海書店出版社，1994），頁 37。

成”之韻味。而就色墨交融而言，則以《葫蘆圖》為濃酣。



圖 4-26 劉海粟，震澤漁民圖，1955，橫軸，紙本墨色，41×69.8，劉海粟美術館藏。
來源：《劉海粟美術館藏品》，頁 115。



圖 4-27 劉海粟，梅園雪霽圖，1956，立軸，紙本設色，108.2×47.8，劉海粟美術館藏。
來源：《劉海粟美術館藏品》，頁 116。



圖 4-28 劉海粟，葫蘆圖，1980，立軸，紙本設色，103.1×49.7，劉海粟美術館藏。
來源：《劉海粟》，頁 147。



圖 4-29 劉海粟，艷鬥漢宮春圖，1965，立軸，紙本設色，103.6×108.6，劉海粟美術館藏。
來源：《劉海粟》，頁 148。

《艷鬥漢宮春圖》（圖 4-29）是值得一提的佳作，古艷清辣張弛有度，是劉海粟現存《鐵骨紅梅》中的上品。朱金樓（1913-1992）曾就具體技法作過頗有見地的論述：“在油畫的民族化上，他一直以來若隱若現地是行兩種技法：一種是‘寫’，一種是‘積’。前者即傳統的所謂‘寫畫’法《山南畫論》云：‘字要寫，不可描，畫亦如之。’，‘寫’者，放筆直竿，手無礙滯，點畫離披，若不經意。後者即傳統的所謂‘積墨’法，‘積’者，層層積染，著意加筆，取其凝重，得其華厚。海粟老人‘寫畫’時，部分參用塞尚的長筆觸和梵谷的短筆觸，

「積墨」時，部分參用莫內、畢沙羅，佛拉芒克等的技法。²⁰³若隱若現一詞，可以描述兩種方法基本上是交融在一起的。如 1954 年六上黃山寫生，他也實踐如何在油畫中體現中國人的氣質，用筆注意中國書畫的韻味，並把印象派外光的複雜技巧加以分析，吸收一些接近黃山地貌的東西。《黃山獅子峰圖》(圖 4-30)用短筆觸寫成，以國畫式點簇方式，採用少量西化的點彩技法而去其支離瑣碎，使中西畫相互滲透輝映。《黃山人字瀑圖》(圖 4-31)則相同對比。



圖 4-30 劉海粟，黃山獅子峰圖，1954，
橫幅，油彩畫布，61x74，劉海粟美術館藏。
來源：《劉海粟美術館藏品》，頁 39。



圖 4-31 劉海粟，黃山人字瀑圖，1954，橫軸
，紙本設色，(尺寸不明)，來源：《劉海粟畫選》
，頁 25。

在稍早一些的作品中，也有“積”法的佳作如《長城圖》(圖 4-32)、《天壇圖》(圖 4-35)，也有皆用“寫”法的如《鼇頭渚勁松圖》(圖 4-33)、《東山雨花台圖》。他用隸、篆、草法寫松，寫石注意色塊的雕塑感，比南洋之作有很大轉進。兼“寫”帶“積”的《黃山溫泉圖》(圖 4-34) (1954 年)更是繼《巴黎聖母院夕照圖》之後的又一力作。劉海粟自己也曾經提到過這幅《黃山溫泉圖》：“我在某些油畫上的線條、色彩的運用，也使觀眾聯想到來自傳統的中國畫。…”²⁰⁴

²⁰³ 惠藍，《劉海粟》(石家莊：河北教育出版社，2003)，頁 131-137。

²⁰⁴ 同前註，頁 131-137。



圖 4-32，劉海粟，八達嶺長城圖，1953，橫幅，油彩畫布，72x92，劉海粟美術館藏。來源：《劉海粟》，頁 97。



圖 4-33 劉海粟，龍頭渚勁松圖，1954，直幅，油彩畫布，89x63.5，南京藝術學院藏。來源：《劉海粟》，頁 103。



圖 4-34 劉海粟，黃山溫泉圖，1954，橫幅，油彩畫布，92x71，劉海粟美術館藏。來源：《劉海粟美術館藏品》，頁 38。



圖 4-35 劉海粟，北京天壇圖，1953，橫幅，油彩畫布，73.5x60.8，劉海粟美術館藏。來源：《劉海粟美術館藏品》，頁 30。

劉海粟的山水畫在自然中融合中西方的技法與形式，這是他繪畫藝術特殊的地方。

(6) 筆墨的獲得

依劉海粟所說筆墨應當如何獲得，筆墨方面的修養，則除了辛勤勞動功夫“拳不離手、曲不離口”²⁰⁵外，更重要的是從學習前人的經驗得來，學習前人應該廣

²⁰⁵劉海粟，〈從師到友畫黃山〉，收在劉海粟，《海粟黃山談藝錄》（福州：福建人民出版社，1984），頁 5。

收博覽，兼容並蓄。杜子美說“讀書破萬卷，下筆如有神”董其昌《畫旨》說：“不行萬里路，不讀萬卷書，看不得杜詩。畫道亦爾。”²⁰⁶這些都是精辟的見解。

在運腕的原則中，劉海粟認為“從古人入，從造化出”的妙境，仍須借筆墨以達到，而運用筆墨，先須注意運腕，運腕以書法入手。昔石濤說過：“腕若虛靈，則畫能折變。筆若截揭，則形不癡蒙。腕受實則沉著透徹，腕受虛則飛舞悠揚，腕受正則中直藏鋒，腕受仄則欹斜盡致，腕受疾則操縱得勢，腕受遲則拱揖有情，腕受化則渾合自然，腕受變則陸離譎怪，腕受奇則神工鬼斧，腕受神則山岳薦靈。”²⁰⁷這段話正是他自己的說法，石濤畫筆墨虛靈神情飛揚，正是他運腕超脫的結果。“腕不懸起，伏於案上，運動餘地，全在上，且筆管斜向右肩，筆鋒在畫的邊緣，橫豎取偏鋒，必然力弱。手腕提起，從腕到肘的部位叫“肱”的，橫在前方，筋才能扭緊，力才能用上。古入說的鵝掌拔水，鳥腳畫地，便是此理。”

208

運筆之道上，劉海粟以為前人文章一大堆，總結起來是五條：“一叫留，如屋漏痕，橫豎線條力勻而藏鋒；二叫平，如錐畫沙，看不出起止跡象，如行在地上而不見腳印力透紙背；三叫圓，如折股釵，曲折處取圓勢；四叫重，如高山墜石；五叫拙而自然，如牆上裂縫，看不出布置之巧。”²⁰⁹

2. 中國畫的用墨

筆墨是什麼？劉海粟認為筆墨就是完成表現畫面的東西，沒有筆墨就不能表現，有這筆墨就能表現意境與形神。意境與形神不能單獨存在，一定要通過筆墨才能表達出來，所以謝赫把骨法、用筆兩者合為一體。

劉海粟認為“水墨”一詞，狹義而言，專指山水畫；廣義泛指一切墨畫。他依據老莊哲學對“水墨”進行說明：“大色無色，不用色而色始，全用色彩而求其似，反而不似。擯落筌蹄，方窮至理，以樸勝繁，繁在樸中。”²¹⁰這完全正確的。青山綠水在中國畫家筆下竟成了黑白二色，其原因有四：（一）基於審美經

²⁰⁶潘運告編，《明代畫論》（長沙：湖南美術出版社，1997），頁173。

²⁰⁷劉海粟，《海粟畫語》（上海：人民美術出版社，1997），頁5。

²⁰⁸同註108，頁50。

²⁰⁹同註108，頁4。

²¹⁰周積寅、金建榮，《劉海粟談藝錄》（鄭州：河南美術出版社，2000），頁12。

驗。遠處青山綠水皆成玄色，畫面上黑白表現，可拉開物理距離，引起欣賞者的心理距離。(二)技巧的成熟：墨即可分五色。(三)文人視五彩為富貴，黑白方可顯出超俗、高雅。(四)書畫同緣同步的發展，擁有一批鑒賞家和收藏家。值得注意的是，一方面，劉海粟說到“水墨中的墨也分成黑、白、乾、濕、濃、淡六彩，也有把白不算進去而只稱五彩的。而且筆墨不可分割，應互為制約。…縱然有些地方墨到但筆跟不上，墨只是一種顏色，韻味和造型能力都失去了。”²¹¹，另一方面，水墨中的水則有“鋪水”，“以水調墨”、“點水”和一種所謂“水筆”用法等。除清水外，還可用“醋水”、“礬水”，乃至先把紙噴濕再畫，這期間揉和了劉海粟本人的創作經驗。劉海粟對於筆墨的體會有下列說明：

我曾經站在排雲亭上，看落日餘暉投射在西海群峰上，雄偉絢麗，披麻、馬牙、斧劈，各色鼓法俱全。從真山到古人的畫，反覆聯想、推敲，覺得山水中的一切技法，源於客觀現實。一種畫法是線勾白描，不用墨塊，多用來寫晴空朗日下的山峰。線的乾濕不定，曲直有別，把岩石的紋理肌膚描述清楚。《蓮花峰寫玉屏峰》、《立雪台》、《天都峰》可作代表。這是一種毛筆速寫，技法還有待於探討。天都峰用馬蹄形的線條畫出，想表現大石塊的質感，在皴法上刪去繁冗，力求洗練，用筆的流與澀、快與慢、藏鋒與露鋒，乍看漫不經意，其實也多少有些匠心；為了求得多樣化，如《蓮花峰絕頂》、《到此始信》幾筆淡墨，添點情趣。一種是筆墨并用，線和塊面的結合。如《黃山茶場》、《百步雲梯》，有些背光部分的線用淡墨蓋掉，隱隱綽綽，遠方山頭雲浪用粗線掃出面線上。²¹²

他說同是一位畫家，也因描繪物件、時間、地點、工具、感受而有差別，任何方法一變成死教條，而不思變化就會害人不淺，墨法之妙存乎畫家內在之發揮。

(三) 形似與神似的問題

²¹¹曹耀明，《劉海粟繪畫美學思想初探》（福建：鷺江職業大學學報，2000）第4期，頁57。

²¹²劉海粟，〈從師到友畫黃山〉，收錄在劉海粟，《海粟黃山談藝錄》（福州：福建人民出版社，1984），頁6。

劉海粟反對描頭畫足的繪畫，而應該以形寫神，是一種表現，是一種綜合的抒發個人情感的東西。

1. 強調形神兼備

劉海粟則認為：畫應當是形與神的統一。全然無形，神復何寄？有神，形才生動。有形無神，徒具軀殼，所以形神應是統一在畫面上的意境。“意境是中國畫最大的特徵之一，也可以講意是最高之境界。繪畫離不開‘意’，古人一論畫，就要提到‘意在筆先’這句話包括的內容很廣，只有在構圖、取景、造型、款識都在意字上下過苦工夫，作品方能使我們驚異、佩服，常看常新。”²¹³劉海粟指出為了達到畫中有“意”，歷代畫師們積累了豐富的經驗。歸納起來有兩條：“一是畫面的構圖和內容的處理；二是通過藝術概括具體地表現好物象。其中，還有‘變形’、‘傳神’、‘意到筆不到’等問題，一一作了討論，十分精到。”²¹⁴以筆者之體驗，作為一個畫家，其內心總有一套自以為是的手法或工夫，這一番執著，便是摧促自己願意繼續有所表現的動力，但這一種執著，隨著歲月之推移，功力之加深，或體驗之不同，必然會謀求轉變，只是有人變得快，變得多，有人變得慢，變得少而已，絕對不至於“一成不變”。問題是要如何變？往何處變？此則端視個人之功力與天分，有一番孕育，可能就有一番創新。

2. 藝術注重表現

在繪畫中“再現”和“表現”不同，“再現”是由外向內的接觸，“表現”則是由內向外的開拓。

宇宙間的事物接觸到我們的感官，在我們的意識上發生一種反映，這便是“印象”。藝術家把種種的印象，通過心靈的醞釀，用感人的藝術形式，呈示出一個新的世界來，這便是“表現”。比如極端重視印象的藝術家，他們要消滅我見，要把外來的原有的印象依樣呈示出來，他們有時也說這是“表現”，其實嚴格地說，這只是“再現”而不是“表現”。

劉海粟如此說：“比如寫實主義，自然主義……他們走的是再現一條路，而側重表現的藝術家是尊重個性，尊重自我，經內自我精神來運用客觀的物象，展開

²¹³曹耀明，《劉海粟繪畫美學思想初探》（福建：鷺江職業大學學報，2000）第4期，頁57。

²¹⁴同前註，頁57。

創作。表現派的作家最反對學院派和自然主義，說以上兩派的藝術是消極的被動的。他們要的是積極的、主動的藝術，他們走的便是表現的一條路。這兩條路究竟哪一條是真正的藝術之路，是我們該走的路？這是一個重大的問題，我也未敢斷言。”²¹⁵藝術的要求假如只是要求與自然界的形似，藝術的精神只是力求模仿自然，那麼藝術就會從根本上失去生命力。何況展示在我們面前的已經有應接不暇的自然，何必要要求我們去再現這種自然，而且是僅僅形似的藝術呢？就吳冠中（1919～）所說的：

造型藝術當然需要能描摹對象的能力，但更重要的是著眼於觀察、認識對象的形式美，要練出能捕捉、表達這種形式美感的能力。我依然在汲取西方現代的形式感，我同樣汲取傳統的或民間的形式感，在追求此時此地我的忠實感受的前提下，我的畫面是絕不會相同於西方任何流派的。²¹⁶

另外，我們已經有模仿自然更能形似的工具，如錄音機等。我們何必去要求去要求音樂呢？音樂是讓人聽、看、體味的，它吸收的是概括的、重點的、最本質的、最能反映人的情緒的旋律，然後加以創造的一種聲樂。因之不能把外界的聲音用錄音機錄下來就是音樂。我們從這個簡單的道理中，就可以知道藝術的要求和藝術的精神是別有所在的，有極端的區別的。

（四）山水畫的用水法

用水法在劉海粟的山水中是一個重要的造形方式，劉海粟在潑墨與潑彩的大量畫作中運用了水的暈染效果。

劉海粟談藝術說過，筆墨之間的關係賴誰為媒介，它是一種重要的工具，如何用水，關係畫法。高邁庵說：作畫無水，如船擱灘，划不得一槳。石濤畫論有三勝：“一變於水，二運於墨，三受於蒙。”水不變不醒“用水難，施水更難”²¹⁷。齊白石於題《墨荷圖》自稱：“白石用水五十年，未能得其妙。”可見對用水不

²¹⁵劉海粟，〈談造型藝術〉，收錄在周積寅、金建榮，《劉海粟談藝錄》（鄭州：河南美術出版社，2000），頁58。

²¹⁶同註131，頁66—67。

²¹⁷同註108，頁8。

能馬馬虎虎。

劉海粟認為明清畫家中用水最好的是徐渭和李鱣（1686--1762），對黃賓虹用水也有過讚語，這對他的潑墨畫都有一定的影響。劉海粟早在 1934 年就作過潑墨山水，當時潑的規模並不大，到了 1979 年之後，其潑墨山水大變，即打破了原來的“以墨水隨筆潑發於紙上”的畫法。而用“整碗的水倒上去，暈出深淺濃淡。”沈虎談到多次見其作潑墨黃山，過程是這樣的：“先以焦墨、濃墨中鋒渴筆勾線，極其簡練的寫出前景、中景之山石、松林、房屋之基本形貌，猶如鐵畫；接著以破墨、積墨法畫出遠山和煙雲，或濃破淡，或淡破濃，或點或刷。在兩山、兩石之間、兩塊墨團之間，留下一些空白，讓水漬透，乾了會出現條條白線，以增加用墨之美感，最後用潑墨法，主要是用水法來調整、統一、豐富畫面。”²¹⁸ 劉海粟說過他是把用水作為一種顏料來破墨、破色，使水墨化，增加墨次與畫面層次，製造出雲天水霧的迷離感和濕感。因此他用水常常是根據畫面內容和藝術效果的需要，隨手端起一碗水。（或剛使用過的水盂中之墨水）大膽地不均勻地倒在畫面上，這種大膽不是無意圖地任意亂倒，而是在人意控制指揮之下，不當用處惜墨如金，需要用處則潑墨如雨。有了水，各部分之間氣脈聯成一體，濃淡自然滲透，相互掩映，虛中有實，實中有虛，虛實相生，真幻交迭，渾淪滋潤，使筆墨有盡而妙境無窮、奇趣橫生，那變幻無窮的雲海，奇特多姿的群松，巍然屹立的山峰表現得淋漓盡致。

劉海粟在《海粟畫語》中說：“畫山水為的是表達國家山川的民族自豪感，技法服務於這一目的。我寫黃山、鉤勒、積墨，積之不足再潑墨，潑墨不足盡意，才產生潑彩，以後潑水、倒水。”²¹⁹ 所謂潑彩法，即以色彩為主的縱筆豪放的寫意畫法。這在中國古代畫論中雖不見有此用語，但清·沈宗騫《芥舟學畫編》已有“潑色法”等類似的說法：“墨曰潑墨，山色曰潑翠，草色曰潑綠，潑之為用最能發畫中之氣韻，今以一樹一石，作人物之小景，甚覺平平，能以一二處潑色酌而用之，便頓有氣象，趙承旨《鵲華秋色圖卷》（圖 4-36）真跡，正潑色法也。”²²⁰

²¹⁸ 筆者訪談紀錄。

²¹⁹ 周積寅、金建榮，《劉海粟談藝錄》（鄭州：河南美術出版社，2000），頁 9。

²²⁰ 清·沈宗騫，《芥舟學畫編》潘運告主編，《清代畫論》（長沙：湖南美術出版社，2003），頁 84。



圖 4-36 趙孟頫，鵲華秋色圖，卷，絹本設色，28.4x93.2，台北故宮博物院藏。來源：《青綠山水畫特展圖錄》，頁 36-37。

潑色法、與我們今天所說的潑彩法，其義相當。然而，依據沈宗騫之說：“這一技法，只在畫面一二處潑色酌而用之、觀其所舉的趙孟頫《鵲華秋色圖》卷，華山潑以淡青綠，鵲山潑以花青和墨，使用的確是部分潑色法。這一技法，在明末清初藍瑛《澄觀圖》冊之三(青綠山水)中之白雲畫法已使用之。”²²¹明清以來，從未見一幅全以潑色法畫成的潑色畫(或潑彩畫)，直到劉海粟才完美地加以表現它，所以他的“潑彩法”要比“潑色法”豐富得多。

(五)點線皴擦烘染都是造型手段

構成畫面，其道多矣，點、線、塊、面都是造形手段，黑、白、五彩，渲染無窮氣氛。為求表達視覺美感及獨特情思，作者可用任何手段，不擇手段，即擇一切手段。吳冠中說：“筆墨只是奴才，它絕對奴役於作者思想情緒的表達。情思在發展，作為奴才的筆墨的手法永遠跟著變換形態，無從考慮將呈現何種體態面貌。也許將被咒罵失去了筆墨，其實失去的只是筆墨的舊時形式，真正該反思的應是作品的整體形態及其內涵是否反映了新的時代風貌。”²²²

中國繪畫全由點、線、面三者構成，論及用筆的鉤、皴、點、染等方法，宋代畫家郭熙在《林泉高致》一書中有很好的說法，可以參考。劉海粟更表達了用筆之法不能僅從繪畫上取得，也要從書法上探求，寫字可以鍛鍊意志鑄品質，開拓心胸，甚至於有可以配合體育運動的強身效果，練字可謂有利於身心、書畫，

²²¹周積寅，〈關於劉海粟研究中的兩個問題〉，收錄在(江蘇：南京藝術學院《美術與設計》，2003)，頁 8-9。

²²²同註 131，頁 82。

一箭雙雕，無妨大練特練，畫家不工書，題款也不耐看，甚至破壞畫面的美感。

“皴”是中國畫技法名，用以表現山石和樹皮等物像的紋理，傅抱石（1904—1964）將皴法綜合分析為六大系種：（一）披麻皴系（長披麻皴，短披麻皴）。（二）斧劈皴系（大斧劈皴、小斧劈皴、長斧劈皴、短斧劈皴）。（三）荷葉皴系（解索皴、亂柴皴）。（四）折帶皴系（泥裡拔釘皴、橫斧劈皴）。（五）卷雲皴系（雲頭皴）。（六）雨點皴系（米點皴、橫點皴、芝麻皴、散點皴）²²³等。隨著自然界的變遷改造和繪畫技法的演進，各種皴法不斷發展。

皴法，是山水畫寫生中畫山石必須掌握的技法，歷代山水畫家創造的各種皴法都是在“師造化”過程，漸累積起來的技法經驗，劉海粟亦不例外。

郭熙在《林泉高致》中說：“真山水之岩石，遠望之以取其勢，近看之以取其質。”²²⁴。畫山用皴法，必須針對你所畫山的外形和結構特徵，不要拘泥於是用荷葉皴抑是披麻皴，而應從如何用筆墨去充分表現山的勢和質上面多作考慮。郭熙說：“蓋畫山，高者、下者、大者、小者、盍睥向背，顛頂朝拱，其體渾然於相應，則山之美意足矣。”²²⁵

披麻皴：這是常見的一種皴法，它有長短之分，這種皴法主要表現土質山巒的外貌。中國江南，江蘇的太湖流域，浙江的富春江流域的山巒，基本上都是土質的，植被繁茂。歷代以江南風景為表現內容的山水畫家常用此皴法來表現，五代董源、巨然，元代的黃公望的畫中多用披麻皴，因為他們畫的大多是江南山水，用這種皴法來表現，十分符合自然山岳的實際特徵。

荷葉皴：這也是常見皴法，屬於相同類型的有解索皴、亂柴皴等。傅抱石認為：“這種皴法主要表現石質山峰，如黃山的蓮蕊峰（蓮花峰），華山的北峰、西峰，東北長白山的頂峰，都是典型的荷葉皴式的山峰，由於山峰海拔較高，長期受雨水襲蝕，表層的泥土流失，石質受水流沖蝕，形成自上而下條形溝漕，石質全部裸露，外形顯得挺拔、峻峭，極宜入畫。”²²⁶這也就是說，皴法應從全幅畫面去考慮推敲，依其形而不要拘泥於一山一石的畫法。皴法是用以表現山巒結

²²³傅抱石，《中國畫的特點》，收錄在伍霖生編錄，何懷碩校訂《傅抱石畫論》（台北：藝術家出版社，1991），頁73。

²²⁴宋·郭熙《林泉高致》，潘運告《宋人畫論》（長沙：湖南美術出版社，2003），頁13。

²²⁵同前註，頁18。

²²⁶傅抱石，《中國畫的特點》，收錄在伍霖生編錄，何懷碩校訂《傅抱石畫論》（台北：藝術家出版社，1991），頁73—74。

構、石紋變化的，它與山石的地質結構密切相關。自古而今，用的皴法是從臨摹古人的畫開始的，再到生活中去寫生，長期實踐，逐步形成，至於這種皴法叫什麼名字那不重要，關鍵是看畫的效果。

筆者以“披麻皴”、“解索皴”與“荷葉皴”的形式看劉海粟的創作，其皴法形式是不定的。他夾雜各種皴法與中鋒、側鋒用筆方式表現在形式上，他寫黃山的《可以橫絕西海巔圖》（圖 3—59）中提到皴法來自於自然的感染力，這幅作品中攙合了不同的皴法，因此劉海粟的“從黃山為師”，到“昔日黃山是我師，今日黃山是我友”，不單說明了黃山在劉海粟的藝術歷程中的重要性，也說明了黃山的豐富多姿，提供了多少的筆法技巧，足以做為他的師友。

點法在山水畫構圖經營中廣為應用，所謂“點法”是指山水畫中點葉、點苔、點樹、點山、點石、點皴等，它可以調節墨色濃淡，控制畫面墨色效果，同時又是表現畫面氣氛必不可失的技法之一。凡是古代著重畫面氣氛的畫家都非常重視“點法”的運用，明代唐志契《繪事微言》說：“畫不點苔，山無生氣。”昔人謂：“苔痕為美人簪花”，又謂：畫山容易點苔難。²²⁷清代方薰《山靜居畫論》曰：“古畫有全不點苔者，有以苔為皴者，疏點密點。尖點圓點、橫點豎點、及介葉水藻點之類，各有相當，斟酌使用，不可率意也。”²²⁸

點按通常的理解碰到紙，壓筆一次，便成一點，其實細看名家之作，一點並不等於壓筆便了結的，還要在用筆上有回旋。“苔點則對山水畫起了裝飾作用，兩者間的關係密不可分。”²²⁹“點法”在山水畫技法中常被忽略，某些古代畫論中有把“點苔”作為對皴法敗筆的掩蓋，這是極為錯誤的說法。宋代米芾父子的米家山水的點法在筆墨技法方面創造性地發展到極為重要的地步，元代王蒙善於用“點”，他的作品寫景稠密，善用濃墨點統合全畫氣韻，充分表現林巒郁茂蒼茫的氣氛。

石濤極為重視“點法”在寫生中的運用。他在題畫詩中對點有這樣一段極為精闢的闡述：

古人寫樹葉苔色，有深墨濃墨，成分字、個字、一字、品字、
么字，以至攢三聚五，梧葉、松葉、柏葉、柳葉等，垂頭斜頭諸葉

²²⁷明·唐志契《繪事微言》，潘運告主編，《明代畫論》（長沙：湖南美術出版社，1997），頁 282。

²²⁸清·方薰《山靜居畫論》，潘運告主編，《清代畫論》（長沙：湖南美術出版社，2003），頁 153。

²²⁹李霖燦，《山水畫皴法苔點之研究》（台北：故宮博物院，1981），頁 3。

，而形容樹木山色，風神態度。吾則不然，點有雨雪風晴，四時得宜；點有反正陰陽襯貼，點有夾水夾墨，一氣混雜、點有含苞藻絲，纓絡連牽；點有空空闊闊，乾燥沒味；點有有墨無墨，飛白如煙；點有焦似漆，邈邈透明。點更有兩點，未肯向學人道破，有沒天沒地，當頭劈面點；有千岩萬壑，明淨無一點。噫！法無定相，氣概成章耳！²³⁰

現代畫家潘天壽(1897~1971)對點是最有心得者，他在積點之法上說：(一)醒目點；(二)糊塗點；(三)錯雜紛亂點。此三種點法，工於積墨者，自能知之。點有點醒畫面的作用，由於其無限變化性，延伸而成爲其他皴法的源頭。點是基本元素，是萬物之原點，它孕育畫面，生生不息，變化無窮，足見點法在山水技法中占有何其重要的地位。

烘染法是中國畫技法，“染”則用水墨或顏色烘染物象，分出陰陽向背，增添質感和立體感，加強藝術效果。亦可作“設色”解釋。“烘”則用水墨或淡彩在物象的外廓渲染襯托，使其明顯突出。如烘雲托月，以及畫雪景、雨景、霧景、晨昏、流水、白色的花鳥和白描人物（現代畫非白描人物也有使用此法者）等，一般採用外罩、圍染的烘托方法。傅抱石說：“我們要用感情作畫，而不能單靠技法。爲了充分表現自然景物的四季變化，晴雨風貌的神韻，應該強調染法的運用。風雪的不同特點，都有賴於多層次的渲染去體現。一幅畫我常渲染十數遍，目的就是強化畫面氣氛和意境。”²³¹山水畫的烘染可以強調造形的立體感，加強物體的厚實感，雲霧山嵐也因爲烘染而倍加流動活潑，層次更加分明，故烘染法亦爲山水畫中重視之技法之一。

三、山水畫的設色

藝術創作中所謂的“色彩”，一般指的是色彩之運用與結構爲或指“用色理論”，而與通稱“色彩學理論”有別。中國傳統繪畫之用色絕大部份與墨色或“用墨”有關。

²³⁰同註 226，頁 60—61。

²³¹同註 226，頁 62。

南北朝南齊宗炳 (375~443)在《畫山水序》中首先提出“以形寫形，以色貌色”²³²說法，開啓了傳統繪畫創作對造形與色彩的探究，宗炳的說法，其實就是南北朝南齊謝赫提出六法之一的“隨類賦彩”，模擬自然色彩說的原始出處。唐代王維、李思訓，他們從事大青綠山水之製作，也從事水墨山水創作。至宋以後，水墨創作發展，成爲畫壇主流，青綠山水逐漸式微。用墨、用筆成爲山水畫家關心的主題，用色之方法和理論，也就被排除在畫家關心主題之外，偶見談論用色，也多半爲配合水墨山水，在用筆用墨之後，再談用彩的方法，色彩似乎淪於附庸地位，所以最終也就無法形成如同西方之色彩理論。

清·沈宗騫 (1734-1817) 提出“筆取形，墨取色”²³³的看法，取代了一千多年前，爲歷代畫家奉爲無上妙法的宗炳所提出的“以形寫形，以色貌色”的客觀寫實說。沈宗騫將創作思想向繪畫創作源頭大大推進一步，將繪畫中的造形與色彩的來源，歸還到繪畫中之基本媒材的筆與墨；筆是造形之基礎；墨是取色之基礎。這是創作思想的一大突破。

(一) 設色創新奇之風

劉海粟的潑彩畫運用大量的色彩，他談到設色：“潑彩源於潑墨並不神秘，但掌握起來有個過程，說說大潑墨：小時後在古代畫論上讀過‘李成惜墨如金、王洽潑墨成畫’之說。另我神往，也有人說：潑墨看不到骨法用筆，故意貶低大可不必。1934年，我在瑞士避暑，曾作過潑墨山水，當時潑的規模不大，等到1979年之後整碗的水倒上去，暈出深淺濃淡，手也熟練一些，易收拾。”²³⁴“一次在排雲亭畔作油畫，斜陽銜山，殘霞閃動不息，折射在石壁上，如千彩天衣色澤新奇，近於童話世界，我用豎筆猛寫，線條顫慄，光波浮動，顏色也來不及調。以原色作畫，爲的是表現單純之美，以及它本身有的造型力量，輕掃娥眉，不掩天姿，手在勞作，思想彷彿在爬百步雲梯，希望出現一點新意。”²³⁵劉海粟的

²³²潘運告，《漢魏六朝書畫論》（長沙：湖南美術出版社，1997），頁288。

²³³清·沈宗騫，《芥舟學畫編》，潘運告，《清代畫論》（長沙：湖南美術出版社，2003），頁20。

²³⁴劉海粟，《從師到友畫黃山》，收錄在劉海粟《海粟黃山談藝錄》（福州：福建人民出版社，1984），頁7。

²³⁵同註66，頁8。

潑彩黃山攙入了後期印象派的畫風：“在歐洲我研究過後期印象派，色彩強烈的繪畫，研究馬蒂斯等野獸派畫家的，紅綠之間的微妙關係，這些都為潑彩提供了條件。”²³⁶劉海粟表現《廬山圖》潑墨潑彩時做了新的嘗試，大膽用水，把廬山一面下雨一面天晴的氣氛表現出來，儘可能地表達豪放的感情。

（二）中西合璧的設色形式

劉海粟說：“我的潑彩黃山是從潑墨的基礎上出來的，我大膽的塗抹，不知不覺的在中國畫中運用了後期印象派色塊，線條的表現方法。”²³⁷“我最近這幾年連續上黃山以及遠遊閩粵，是爲了探求中國畫的新意境新手法，我的油畫有意無意的滲進中國畫的技法，我的國畫在潑墨的基礎上潑彩，自然而然的攙進了油畫的技法，我以爲只要是中國人畫的畫，無論用水墨還是用油彩都是中國的畫，表達我們中華民族的情操氣質，絕不是西畫。”²³⁸傳統山水畫，以水墨爲本，以水墨顯露山水畫的神韻，如果設色濃重淹沒了水墨的效果，那就失掉了山水畫的神韻，沒有了神韻就會失去靈魂。所謂潑彩潑墨，並非只是潑用，其中也有筆繪墨線與彩線，潑繪同用，潑破結合，只要能有意境，有筆墨，有風采，有氣派，有神韻，達到有意似無意、有形似無形的精彩藝術效果就是好的。其用筆用色的方法是先潑色後潑墨，彩墨相潑，再用筆加彩加墨，邊潑邊破，彩可破墨，墨亦可破色，創造氣氛與意境，同時注意在適當位置局部安插小景點小景物，增添活力與生機，要有潑有繪，潑繪交互結合運用，劉海粟是這樣表現他的潑彩畫的。

（三）山水設色的功能

繪畫離不開形與色，劉海粟說：“發揮形與色本身的作用，擺脫某些概念有利於欣賞者去發掘藝術作品的內涵，色彩刺激欣賞者的視覺，產生喜怒哀樂等情緒，但不能持久，只有引起引起欣賞者的精神活動，並且用美學素養與生活閱歷

²³⁶同註 171，頁 8。

²³⁷朱金樓，〈劉海粟大師的藝術事業和美學思想〉，收在周積寅、金建榮，《劉海粟談藝錄》（鄭州：河南美術出版社，2000），頁 11。

²³⁸同註 106，頁 11。

去補充直覺的時候認識得到深化，方能產生深刻持久的感染力。”²³⁹繪畫上的手法、色彩，乃是自然物象的實體與作家內心之實體結合而產生，種種施用是否得宜，全本乎作家內在的自發，決不是徒求外形的酷似而已的。劉海粟一直強調色彩的重要：

談色彩學必需與形結合起來，孤立談色彩是不科學的，形定下來後色彩更能發揮作用…。不分冷暖，濃淡，用同一種純色來紀錄形象會使欣賞者心神恍惚，境界模糊，要搞清楚顏色之間的明確界限，才能互相輝映，運用自如，遠近觀賞，都富於美感。石縫中的水花，不僅為表明力度，也是為了使人聯想到沸騰的水，心中產生了溫熱之境。畫泉多用冷色，喚不起溫熱的感覺，我才用陽光，例如畫上方的赭黃色，水底及下端的淺黃，都有溫度感，添上紅葉，表明季節。泉水局部用墨綠色、暗示山深樹高，與遍地碧草，滿石蒼苔有照映，所以整幅畫比較協調、柔和。²⁴⁰

在他的畫作《黃山散花塢雲海圖》（圖 4—37）、《散花塢雲海奇觀圖》（圖 4—38）、《散花塢雲海圖》（圖 3—54）等，畫的都是雲海，都用油畫的用色或攙用。“有時處理得光怪陸離，繁豐鮮艷，而用線用墨，不失傳統風味。在作同一題材油畫時，用隸、篆、草法寫松，力求挺拔。寫石時注意到用色有雕塑風味，華中有骨，形中有韻。雲煙的聚散升落，濃淡遠近，既是客體的表現，又有東方傳統的畫味，達到中西結合，艷不傷雅，明亮而不淺薄。內涵的氣質，有我們民族的特色，也有自己的個性。”²⁴¹劉海粟在做設色時攙用了西洋畫的顏彩，務必形象融合而有民族的特色。

²³⁹同註 106，頁 12。

²⁴⁰同註 171，頁 10。

²⁴¹同前註，頁 10。



圖 4—37 劉海粟，黃山散花塢雲海圖，1954，
橫幅，油彩畫布，72x92，劉海粟美術館藏。
來源：《劉海粟美術館藏品》頁 35。



圖 4—38 劉海粟，散花塢圖，1982，橫幅，
油彩畫布，59x80，劉海粟美術館藏。來源：
《劉海粟美術館藏品》頁 94。

劉海粟的《黃山天門坎圖》（圖 4—39）想體現陰影的運動，表現體積感與旋律感。他用“離形得似”的手法，以虛的雲流來傳神，來說明生命裡微妙難以模擬的真實感，不追求表面的光滑圓滿，而突出蓬勃向上的壯偉氣息。

劉海粟紀錄畫《黃山獅子林圖》的經過：“我給人民大會堂上海廳繪製大幅《黃山獅子林圖》（圖 4—40）是大潑墨。前景松石用焦墨鐵線鉤出，松枝也是中鋒懸腕，顯得很做岸。山峰用淡墨畫出個框子，再用墨水澆上去，浩茫洶湧，雲霧氤氳。稍乾再潑，層次分明，每個塊面有別。在山谷背陰之處，墨色較深，用色多一些跌宕。”²⁴²五十年來，他多次臨過董文敏的重彩沒骨山水，那種色調的處理，引起人們潑彩的幻想，後來在創作的一張重彩山水上還題過小跋，借此自勵永不服老。

²⁴²同註 171，頁 10。



圖 4—39 劉海粟，黃山天門坎圖，1982
，立軸，紙本潑彩，94.5×49.4，
劉海粟美術館藏。來源：《劉海粟美術
館藏》，頁 186。



圖 4—40 劉海粟，黃山獅子林圖，1982，立軸
，紙本潑墨，97×181，北京人民大會堂藏。
來源：《劉海粟》，頁 179。

談劉海粟的潑彩不能不談設色，“潑彩，只是一種試驗。”²⁴³他研究過後期印象派、野獸派畫家的紅綠色之間微妙關係，為潑彩提供了條件。《黃山蓮花溝卿雲圖》、《黃山雲海圖》、《一線天圖》等作均用潑彩畫成，中國畫由著色到水墨，表現生活的能力不斷進步。如果把每一種色彩都運用得和墨一樣熟練，美術作品又會大大改觀了。

劉海粟的潑彩畫法是先焦墨線條畫出幾大塊，分好色彩的區域，然後倒上重色，嫌淺處可以等紙有幾成乾後，再用小盃調好色朝畫上倒，另外破以清水，使色彩散開並吃進紙去。在健筆疏導的過程中，讓色斂向山的自然形態靠攏。並於後用墨筆細心收拾，在運筆上，他用了傳統書法的技巧，融石濤、八大的筆墨、西畫的長短筆觸於一爐。根據過去中外畫家經驗，也包括他本人的實踐經驗。他削去繁冗求洗煉，用了一些亦庄亦諧的大紅大綠，再添一些中間色，使此兩種色澤艷而不俗，通過節奏、線條的組合，去追求既靜謐而又具有交響樂的效果。

四、山水畫的空間與位置

美術就是處理空間問題的藝術，繪畫就是將二向度的平面空間，轉換為虛擬

²⁴³同註 171，頁 10。

的三向度物理空間（三維空間），即是在畫面上，我們模擬物理空間，在心中預先設定畫面中無形的參考點、參考軸線、及參考面。創作時為即依據這種虛擬空間關係，布置畫中的事物，而成為視覺空間的呈現，觀賞時觀者也不自覺的將自己投射入畫面之虛擬物理空間中，從而了解畫面空間中，所描繪之各事物間的空間與位置之關係。

畫面空間就是藝術家心靈空間的具體呈現，活潑的心靈，具有無限創造的可能，人是萬物之靈，指的正是這個創造的心靈。對於空間有下列敘述：

1. 立體感層次感與深度感的呈現

畫中形象的立體感，通常是借助明暗來表現。立體感也即一般所謂物像的渾厚、塊面與塊體，指單一物像所具有的體積和厚度，也就是所謂的“厚實感”。層次感與深度感則指兩個以上的物像，彼此之間的關係位置、距離與方向，畫中形象的層次感，是指兩個以上的物像，彼此間的相對遠近關係位置，深度感則專指這種相對的關係位置在第三向度 Z 軸上的景深或縱深距離。所謂佳作，可以遠看也能近觀。所謂“遠看近觀兩相宜”，遠看觀其空間動勢，故有生動之可留連；近觀看其筆力縱橫，筆法揮灑無可摹擬。²⁴⁴山水畫的取景，乃是對視角、視線、視距、視野的安排取捨。

2. 視覺角度的問題

自從宋·郭熙在《林泉高致集》提出平遠、高遠、深遠之“三遠法”以及宋·韓拙在《山水純全集》提出闊遠、迷遠、幽遠的三遠法之後，“三遠”從此成為中國人創作及談論畫面空間的首要法則。中國傳統繪畫的空白畫幅所在的原始位置，不是以垂直直立的立面角度作為基礎來作畫的，而是以 45~60 度平躺的畫幅為基礎來作畫。我們稱中國傳統山水繪畫是“山形步步移”，其實也就是“變動畫幅的表現法”，打一個比喻就是：“景不動幅動，幅不動人動，人不動幅動”。

“山欲高，盡出之則不高，煙霞鎖其腰，則高矣。水欲遠，盡出之則不遠，掩映斷其脈，則遠矣。山因藏其腰則高，水因斷其脈則遠，蓋山盡出不惟無秀拔之高，兼何異畫碓嘴？水盡出不惟無盤折之遠，何異畫蚯蚓？”²⁴⁵掩映斷鎖、若斷若續，更能表達山高、水遠的空間想像，這正是美人有掩映含蓄之姿，英雄具斂氣凝神

²⁴⁴同註 158，頁 171—172。

²⁴⁵郭熙，《林泉高致》，收在潘運告，《宋人畫論》（長沙：湖南美術出版社，2003），頁 25。

之慨。

3.款題書法鈐印及詩詞的功能

題款在畫面上形成空間因素，位置對了詩詞優美能反映出作者繪畫上的水準與章法修養；鈐印則是章法上構成形式美的重要組成部分。題款內容可以是對畫意作詮釋，也可以是對創作心境的描述，或者紀錄創作該作品的年代等。“款題、書法、鈐印及詩詞與圖象的功能，本來是不同的，如何揉合在一個畫面中而彼此協調，可說是中國最早的複合媒體表現觀念的實現。”²⁴⁶將再進一步探討。

(一) 歷代畫論對空間的敘述

空間意識是中國人宇宙觀的反映，同時也是中國詩人、畫家的人格在自然山水中的投射和反映，中國繪畫有獨特的空間處理意識，即中國畫的透視法，由於獨特的空間意識，它打破了焦點透視的限制，而採用散點透視的方式來與其追求宗旨相適應，成功的解決了“目有所極，所見不周”²⁴⁷的最大難題。

1. 山水畫空間論之肇端

約 1500 年前，南北朝宋時宗炳在《畫山水序》中，論及視距遠近及視野寬窄與畫面取景大小之關係，是討論畫面空間與物理空間關係的最早論述：“且夫崑崙山之大，矐子之小，迫目以寸，則其形莫睹；迴以數里，則可圍於寸眸。誠由去之稍闊，則其見彌小。今張綃素以遠映，則昆闐之形，可圍於方寸之內。豎劃三寸，當千仞之高；橫墨數尺，體百里之迴。”²⁴⁸這就是透視學中最根本的理論問題，“近大遠小”的原理，南齊謝赫《古畫品錄》對於畫面空間的討論，也提出“經營位置”一說。

傳為唐王維所著《山水論》則已觀察到“樹遠則疏平”，遠樹看起來只有平面剪影而無立體感，此中原因是視距過遠，樹木之細節即變模糊，明暗對比無法明顯而變得平扁。又說到畫面人物可作為樹木尺寸大小參考依據，也是最早以對比法，說明畫中景物比例大小的文字：

²⁴⁶同註 158，頁 171—172。

²⁴⁷王微，《敘畫》，潘運告，《漢魏六朝書畫論》（長沙：湖南美術出版社，1997），頁 294。

²⁴⁸宗炳，《畫山水序》，潘運告，《漢魏六朝書畫論》（長沙：湖南美術出版社，1997），頁 288。

唐·王維：“凡作林木，遠則疏平(無立體，只有平)，近者高密。有葉者枝嫩柔，無葉者枝硬勁……”²⁴⁹五代荆浩《山水節要》，有類似文藝復興達文西的“空氣透視法”的描述，以筆墨的輕重濃淡，表現遠近不同的空間感：“筆使巧拙，墨使輕重。使筆不可反為筆使，用墨不可反為墨用。…遠則宜輕，近則宜重。濃墨莫可復用，淡墨必教重提。”²⁵⁰

宋朝郭熙深知畫中景物，必須以遠近、詳略、清晰與模糊之對比加以表現，可造成視覺空間之縱深，作品才能百看不厭。他的“無皴、無波、無目”的“三無說”更是言簡意賅，耐人尋味。《林泉高致》中，他這樣說：“正面溪山林木，盤折委曲，鋪設其景而來，不厭其詳，所以足人目之近尋也。旁邊平遠，嶠嶺重疊，鉤連飄渺而去，不厭其遠，所以極人目之曠望也。遠山無皴，遠水無波，遠人無目，非無也，如無耳！”²⁵¹以“三無”，“無皴、無波、無目”之說來看劉海粟的山水畫，可以見到他的山水作品中，輪廓與皴法融合為一，正如寫形而不重細膩的描繪，重視“勢”的描寫，與劉海粟的個性有很大關係，他反對“描頭畫角”而強調意與形的描寫。

2. 造形之轉折變化形成空間深度感

造形之轉折變化，能造成空間深度感，宋朝山水畫大家李成已知其中奧妙，宋·李成《畫山水訣》說：“之字水不過三轉，澗瀑水不過兩重(過多轉折，反而產生視覺混亂，並失去空間感和動力。三轉兩重，轉折貴在適當)。侵天一道(表現高度)，飛泉湧瀑，多湍徹底。翻濤巨浪，淺瀨平流。煙波茫茫，雲浪浩浩。山無獨木，石不孤單。林煙一派便休，古樹數株而已。喬木疏於平野，矮窠密布山頭。孤煙遠自水邊，薄靄驟依巖腳。”²⁵²郭熙《林泉高致》：“山之人物以標道路，山之樓觀以標勝概，山之林木映蔽以分遠近，山之溪谷斷續以分淺深，水之

²⁴⁹唐·王維，《山水論》，何志明，潘運告，《唐五代畫論》(長沙：湖南美術出版社，1997)，頁120。

²⁵⁰五代·荆浩，《山水節要》，轉錄自河洛圖書出版社，《中國畫論類編》(台北：河洛圖書，1975)，頁614。

²⁵¹宋·郭熙，《林泉高致集》，錄自河洛圖書出版社編《中國畫論類編》(台北市：河洛圖書，1975)，頁639。

²⁵²宋·李成，《畫山水訣一卷》，楊家駱《宋人畫學論著》(台北：世界書局，1962)，頁615。

津筏橋釣以足人事，水之漁艇釣竿以足人意。”²⁵³ 轉折變化可造成深度感與空間形成。

3. 造形的立體感表現景深

元代黃公望在《寫山水訣》中，對畫面中樹木之向背、濃淡、繁疏的空間處理，以及樹木造形的表現方法，有獨到見地。“四面俱有枝幹”說，其實正是西方“正前縮距投影法”，與畫面直角正交的枝幹正面，因有部份形體重疊，前後距離縮減，在畫面中是最不易表現的，如能表現得當，自然樹木會有圓潤之立體感。黃公望《寫山水訣》說：“樹要四面俱有幹與枝，蓋取其圓潤。樹要有身份，畫家謂之紐子，要折搭得中，樹身各要有發生。大概樹要填空，小樹大樹，一偃一仰，向北濃淡，各不相犯，繁處兼疏處，需要得中(偃仰、向背、濃淡、繁疏就是空間表現)，若畫得純熟，自然筆法出現、(空間處理得當，即是筆法)。”²⁵⁴ 山水畫在自然界極大的空間景象，要在畫面上體現，若不從理論上和實踐中解決空間表現方法，必然無法表現山水畫的咫尺千里之感。

明·汪珂玉《珊瑚網》，對於遠山之濃淡空間表現，另有看法：“畫遠山峰，青色露尖，一切上濃下淡，此何理也？因極意觀審久，驗其不然。上下濃淡，須一色乃得。但為雲所掩隔腰腳者，則變換耳！前人未嘗言及。”²⁵⁵ 唐志契又主張以景物之隱現、藏露、躲閃、斷續的方法，來表現畫面空間深度，言人所未言。若隱若現之效果，不只增加畫面空間深度，也倍增心理上的神秘感。他所謂的“藏”類似西畫技法中，表達光影的“黑中黑”層次表現法。唐志契《繪事微言》：“畫疊嶂層崖，其路徑，林落，寺宇，苟能分得隱見明白，則不但遠近之理了然，且趣味無盡。更能藏處多於露處，趣味更無盡，蓋一層之上，更有一層，一層之中，復有一層。善藏者未始不露；善露者未始不藏。”²⁵⁶ 由此可見，山水畫畫面之空間感覺取之繪畫元素之形成，包括樹木、山石，泉瀑等的組成元素，那是從細部

²⁵³ 宋·郭熙，《林泉高致集》，潘運告主編《宋人畫論》（長沙：湖南美術出版社，2003），頁13-14。

²⁵⁴ 饒自然·黃公望撰，《繪宗十二忌·寫山水訣》（北京：人民美術出版社，1959），頁8。

²⁵⁵ 明·汪珂玉，《汪玉水論畫》，潘運告，《明代畫論》（長沙：湖南美術出版社，1997），頁353。

²⁵⁶ 明·唐志契，《繪事微言》，轉錄自河洛圖書出版社，《中國畫論類編》（台北：河洛圖書，1975），頁733。

來分析的。如果從佈局結構上來說，那就是畫面的整體性來說；又可以傳統中國繪畫的“三遠法”與畫面空間構成之關係。

自從宋郭熙在《林泉高致》提出平遠、高遠、深遠之後，隨郭熙的畫論與畫作而名滿天下。“山有三遠：自山下而仰山顛，謂之高遠。自山前而窺山後，謂之深遠。自近山而望遠山，謂之平遠。高遠之色清明，深遠之色重晦，平遠之色有明有晦。高遠之勢突兀，深遠之意重疊，平遠之意沖融而飄飄縹緲。其人物之在三遠也，高遠者明瞭，深遠者細碎，平遠者沖澹。明瞭者不短，細碎者不長，沖澹者不大。此三遠也。”²⁵⁷

郭熙首先假設人所站立之地點不同，視角不同，因而形成了不同的三遠表現法，並就高遠、深遠、平遠三種山之明暗、形態、及山中人物比例大小以說明。此外，他又進一步說明以不同造形及空間對比，交互運用，可以產生遠近深淺及不同的視覺效果：“山無雲則不秀，無水則不媚，無道路則不活，無林木則不生。無深遠則淺，無平遠則近，無高遠則下。一山無煙雲，如春無花草。”²⁵⁸

郭熙的“三遠說”，是以人所站立之地點不同，視角不同，所建立之推論。近代論者，參照西方“焦點透視法”的藝術理論，主張中國繪畫是採用“多點透視法”，也是以郭熙的“三遠說”作為立論的基礎。劉思量（1947～）提出：

假如畫面是多視角，畫面只有單一物象，通常視覺即會產生如何協調多視角的問題。假如畫面是多視角，畫面有多個物象，那麼如何將俯視角，仰視角、平視角的“多視角”觀察的結果，以及不同視角之事物，同時表現在一張畫面之中，就是一個高難度的挑戰。而中國畫融合多點透視的方式組織畫面，是中國畫的特色，畫面分兩段或三段時，可能因視角角度的關係，如何將不同視角的事物，統一在同一畫面中，而不產生視覺上的不適或畫面不協調現象。

259

李成所稱：“自下望上，如人平地望塔簷間，見其檼桷。”²⁶⁰是一種定點透

²⁵⁷宋·郭熙，《林泉高致集》，錄自潘運告《宋人畫論》（長沙：湖南美術出版社，2003），頁34。

²⁵⁸同註257，頁34。

²⁵⁹同註158，頁216。

²⁶⁰宋·沈括，《夢溪筆談》，潘運告主編，《宋人畫論》（長沙：湖南美術出版社，2003），頁232。

視法，畫家由一固定視角取景的方式，如圖 4-41，圖 4-42。



圖 4-41 劉海粟，奎文閣圖，1983，立軸，紙本設色，135x68，劉海粟美術館藏。來源：《劉海粟書畫集》，頁 95。



圖 4-42 謝榮源，岱廟牌坊圖，1997，橫軸，紙本設色，75x141，私人收藏，來源：《謝榮源五嶽畫集》，頁 47。

宋·沈括在《夢溪筆談》，中談到李成在高遠山中“仰畫飛簷”，則有一番精彩議論：“李成畫山上亭館及樓閣之類，皆仰畫飛簷，其說以為：“自下望上，如人平地望塔簷間，見其椽桷。此論非也！大都山水之法，蓋以大觀小，如人觀假山耳。若同真山之法，以下望上，只合見一重山，豈可重重悉見，兼不應見其谿谷間。又如屋舍亦不應見其中庭及後巷中事。若人在東立，則山西便合是遠境，若人在西立，則山東便合是遠境，似此如何成畫？李君蓋不知以大觀小之法，其間折高折遠，自有妙理，豈在掀屋角也。”²⁶¹二人之看法與郭熙之《林泉高致》並無不同，而在描寫角度之不同，技巧上的各異。

（二）劉海粟山水畫的空間探討

劉海粟的空間論述從其著作《海粟黃山談藝錄》與黃山寫生作中視其端倪，蔡元培先生題了一首七絕：“黃山之松名天下，天矯盤拿態萬方。漫說盆栽能放大，（人云黃山松石如放大之盆景）且憑筆力與誇張。”²⁶²，筆者再舉出他在黃山談藝錄中的理論。劉海粟說：“孤松圖（圖 4-18），松根蟠屈，如龍爪抓地，小枝和松針稀疏而濃淡有序，給樹增添了立體感，樹全身取動勢，造成風的氣氛。

²⁶¹同前註，頁 232。

²⁶²同註 171，頁 4。

右下方用枯筆畫線七根，點上盪苔，作為山的側影來平衡畫面。²⁶³“畫松上想突出松樹不怕風霜的品格，用筆有些氣勢，構圖右繁左簡，打破了均衡，松樹與畫外的山石有點眉目傳情，姿態峭拔。”²⁶⁴

四上黃山時他取始信峰一角，把“夢筆生花”和去松谷庵途中的瀑布畫在一起，用卷雲法寫出雲海，筆姿遊走，縹緲浮沉，把西海及雲谷寺西群峰，作為襯景，畫在石壁後面，使人一眼看出畫的是黃海，但又指不出某處是某峰某松。山用豎線，雲用橫圈，動靜交錯，大體協調。早年黃山諸作中，此圖上的四株松樹，有一半畫得較為工細，松的姿態，取自真景“孔雀”、“送客”、“雙龍探海”，但都作了些變動。他的畫跋寫道：

一九三六年大寒遊黃海，不唯人煙絕蹤，飛鳥亦罕。朔風刺骨，雖老遊者少至焉。國知名山唯其與人世隔絕，故松氣、石色、煙雲、日光，均自成古曠，與天清接，草草捉筆造斯圖，未知得其荒寒之趣否？²⁶⁵

五上黃山的畫，劉海粟當時較歡喜的一張是《夢筆生花圖》用四尺宣紙畫成的，那時筆尖上並不止7株小松，而是一叢小松樹。有如怒蟒奔雲者，有鐵鉤倒掛者，有疏影橫斜如古梅者，有舒展如折扇者，合稱虯龍松，也叫擾龍松，真是一個小而精絕的盆景。（按筆者所知，夢筆生花的松樹已被雷擊焚毀，當局擬將移植雕塑松樹補植上去。）

²⁶³同註 171，頁 4。

²⁶⁴同註 171，頁 4。

²⁶⁵同註 171，頁 5。



圖 4-43 劉海粟，散花精舍寫夢筆生花圖，1988，橫軸，紙本潑墨，68x130，劉海粟美術館藏。來源：《劉海粟書畫集》，頁 131。



圖 4-44 劉海粟，潑彩黃山圖，1989，橫軸，紙本潑彩，123.5x57.4，劉海粟美術館藏。來源：《劉海粟書畫集》，頁 125



圖 4-45 劉海粟，夢筆生花圖，1988，橫軸，紙本潑彩，95 x177，劉海粟美術館藏。來源：《劉海粟書畫集》，頁 147。



圖 4-46 劉海粟，憶寫黃山第一峰圖，1989，橫軸，紙本潑墨，69 x 138cm，劉海粟捐贈香港藏，來源：《劉海粟書畫集》，頁 346。

再舉《黃山溫泉圖》的例子來說，他處理得比較細膩抒情，小泉出谷流瀑浸，風致婉麗，但難免單調，“讓”必生妙音。他讓泉水撲面奔來，與方圓大小不等的山石相撞擊，水為柔，石為剛，相濟相生，有洶湧，有阻力，有迂迴，有跳蕩，化整為零，複合於一潭。那飄忽在水上林間的水蒸氣，正是“溫”字，有一點朦朧的美。雲煙的聚散升落，濃淡遠近，既是客體的表現，又有東方傳統的畫味，達到中西結合，艷不傷雅，明亮而不淺薄，內涵的氣質，有我們民族的特色，也有自己的個性。

在空間處理上，《黃山西海門》長卷（圖 3-38）在技法上劉海粟將它分成三組筆墨，寫出完整形象。左邊第一組取蓮花造型，一叢小蓮花，合成幾朵大墨蓮，側重淡墨暈染，煙霧迷漾，蓮花兩側，用沒骨賦形，突出中景，爲了與全畫不脫節，也用些焦墨點苔，以便與主體山峰有映照。從峰頂到遠山剪影，留空白較多，給人以雲天渾茫，山勢高聳之感。中部是西海門，左側兩峰對峙，皆以濃墨鉤勒，直上直下，上端才用點馬蹄形弧線，用小篆寫法，森嚴厚重，線與線靠

得很近，中破淡墨，味成整體，又使小塊面各有組合方式，主峰色更淡，使鐵壁銅牆的氣勢更突出。主峰腰上七段雲，使巨松和山得以分清，免得混淆。松形頗求俊逸，有凌空高舉之姿態，左邊山谷，白雲填滿，上立松林，是虛筆；右邊雲海才是實寫，層層遠山，純用潑色中有雲層隔開，色漸濃而山反漸遠，也是想出奇制勝。雲海造境追求的便是浩瀚深廣，遙與天接。



圖 4-47 劉海粟，始信峰石壁圖，1988，立軸，紙本墨色，136x68。劉海粟美術館藏。

來源：《劉海粟書畫集》，頁 62。



圖 4-48 劉海粟，黃山雲海圖，1982，立軸，紙本墨色，126x67，劉海粟美術館藏。

來源：《劉海粟畫選》，頁 89。

劉海粟在寫《始信峰石壁圖》（圖 4-47）時，右邊的山峰不像左邊的雙峰採取立勢，雖用直線，山勢有“坐”的感覺，好讓主體突出。松林的畫法上也有油畫筆觸。一九六二年他用藍青色塊寫了《獅子峰上望太平》，群峰波動，遠山塗上白色返光，與天空混然一色，白色大雲塊，在情緒上與山峰交疊成有機迴旋。

同樣表現雲海，一九七九年先用明朝人寫大草的路子，線鉤了一幅《黃山雲海奇觀圖》（圖 3-49）雲的方向向畫內流動、上升，山有鐵畫風味，松樹特別挺，松後面一片白雲，充滿著水氣，山左低右高，雄渾厚重。另一幅《黃山雲海圖》（圖 4-48）用大潑彩，雲向畫外泛濫，遠處的山畫成大紅，與青色的山強烈對照，這些並沒有淹沒線條，鑲嵌得還算和諧，顏色是多次積上去的，斑斕中有章法。紅綠之外，有黃色，石青，濕度明度很強，底子摻過咖啡色，比較艷麗。

十八、十九世紀西洋畫家的理論，劉海粟認為：“豎的東西崇高；橫的東西浩瀚。黃山美景也經得起這一理論的檢驗。墨用橫潑，體現的妙境，仿佛無數仙女舞起彩色瀑布，雷奔電激日煙，上層未散，下層又湧。山則直上直下，以線為

主，松枝畫其幹，松針從略，橫豎相比，遠近參差。大遠景則以淡墨沒骨出之，山由豎變橫，過度的微妙，在深淺墨的交替中。大塊白雲是水澆出來的，水和墨之間的痕跡，似有似無，才產生煙雲吞吐迷茫空濛的幻覺。”²⁶⁶。他認為要大氣磅礴地畫，不要小處著眼，一枝一葉，細修級補，破氣傷神。光大氣磅礴也不行，還要講究凝結沉著，這是結構大幅的前提。從容舒展，才是小品的特點。平天砭山石突兀峻峭，筆法要錯綜多變，起落回還，形亂神不亂。劉海粟 1954 年所作《黃山平天砭圖》（圖 3-47）中，他對空間做了以下的描述：

《黃山平天砭》中所有的山均向北傾斜，不僅是黃山地質地貌方面的表現，也是體現老辣筆勢的需要。我讓三座小小的遠山擺得端端正正，是為了畫面平衡，不至於失重。前景中的六株松樹，它們之間似爭似讓，通過無聲的“對話”，開闊進退，俯仰搖曳，都有動作。情感也就寓於其中。²⁶⁷

此圖呈漩渦式的後退形式表現其空間感，此幅如依實景寫生必然無法顯示後退感，劉海粟以前景松的表現與遠山不畫山腳的方法表現空間感，凸顯畫面的景深，使該畫具有前後層次感。黃山群峰，有遠看相連而近觀不相連者，有遠觀不相連而實為一體，為雲煙阻隔者，要善於平中見險，分清賓主、虛實、輕重、動靜，才能發掘美感。劉海粟的心得正符合郭熙林泉高致所說的：“山欲高，盡出之則不高，烟霞鎖其腰，則高矣…”。²⁶⁸他在敘述黃山寫生時有感而發的說：

連陰已久，彤雲乍散，沉霧初開。我從無路的地方上到西海門左側峰巔，樹枝刮掉帽子，長草裹腳，紅葉拂頭，不顧一切地上去。由於身在上層，雲海從腳下鋪向天邊，雲塊在撞擊、扭結、溶匯、隱現、升降…焦茶色山峰在兩邊，佔據的空間很小，顯得天空海闊。浪頭是動的，還不足以體現力度，我又在雲海深處施以淡彩，一抹粉紅，不僅為了增加畫面暖意，也使雲天有別。無浪之浪，內涵巨浪，天籟渾成，不重雕飾。除去山與松幹，全畫都用橫掃筆法

²⁶⁶同註 171，頁 6。

²⁶⁷劉海粟，〈從師到友畫黃山〉，周積寅、金建榮，《劉海粟談藝錄》（鄭州：河南美術出版社，2000），頁 8。

²⁶⁸宋·郭熙，《林泉高致》收在潘運告主編《宋人畫論》（長沙：湖南美術出版社，2003），頁 25。

，兼用了一些弧形線，突出韻律，有些用厚彩的地方，力求凸現；有些地方用薄彩，保留塗在畫布上的第一印象。像多聲部輪唱，成立體聲效果。雲浪兼天湧，松濤動地來。²⁶⁹



圖 4-49 筆者攝，黃山實景，1998。



圖 4-50 劉海粟，雲山飄渺圖，1988，橫軸，紙本潑墨，167x122cm，夏伊喬提供。

來源：《劉海粟》頁 320。

筆者以《雲山飄渺圖》（圖 4-50）依實景寫生，呈定點透視的後退形式表現其空間感，劉海粟山水畫的空間感表現在畫面，山的三角形母題本身具有立體感，充分表現光與影的空間感覺，而且深具前後層次感，筆墨氤氳生動，他運用西方的構圖來表現三維空間。

空間的分析需要透過畫面形式，劉海粟山水畫的空間形式，筆者有幾點看法：（一）劉海粟對山水畫的空間較少論述，只能從其畫作中去探討；（二）早期崇尚傳統而出傳統的筆墨形式，空間形式依循傳統山水形態較為保守；（三）受過西洋繪畫的薰陶，山水畫空間具有西洋繪畫的定點透視技法，尤其在晚期創作階段大潑墨大潑彩的畫作中。圖 4-51、圖 4-52 表現出定點透視的形式。

²⁶⁹劉海粟，〈從師到友畫黃山〉，周積寅、金建榮，《劉海粟談藝錄》（鄭州：河南美術出版社，2000），頁 8。



圖 4-51 劉海粟，松濤呼嘯圖，1988，橫軸，紙本潑墨，136x68，劉海粟美術館藏。來源：《劉海粟書畫集》，頁 159。



圖 4-52 劉海粟，獅子頂圖，1988，橫軸，紙本墨色，126x68，劉海粟美術館藏。來源：《劉海粟書畫集》，頁 145。

（三）題款與空間關係

中國畫上題寫的詩文與書法，不僅有助於補充和深化繪畫的意境，同時也豐富了畫面的藝術表現形式，是畫家藉以表達感情、抒發個性、增強繪畫藝術感染力的重要手段之一。款書雖不如詩詞印章那樣文采洋溢、規矩有度，但在說明作品的來龍去脈，人文物事，時間地點等方面，富有歷史文獻資料價值，是繪畫的索引和身份證明，為歷史考察提供了方便。

畫面題詩加跋在宋代徽宗的提倡下，以詩句做為畫題才興盛起來。蘇軾以詩人、書法家兼畫家身份開始以行楷題跋，後來逐漸普遍，成為中國繪畫一種獨特的特色。

1. 山水畫題款的原則

詩詞印章、款識題跋已經成了繪畫的重要組成部份，詩書畫印已結成一個以繪畫為核心的有機的整體。一般說來，詩詞、題跋、款識、署名印章在內容上都要服從畫面，服從作品主旨，不能脫離作品而獨立，它們能使富於表現力的繪畫錦上添花，能使缺乏表現力的繪畫趨於明瞭曉暢，使作品更豐富生動，鮮明深刻，從而更臻於完美。

在形式上題款也是畫面構圖上不可缺少的部份，在增強畫面的節奏韻律和形式美感上有重要作用，四者結合在一起，如何搭配協調，相互輝映，頗費思考，是一門學問，四者結合的好畫面增輝，結合的差畫蛇添足，反而破壞畫面，所以

必須要予以高度重視。

王菊生（1943—）說明詩詞印章、款識題跋的一些原則：“畫面上詩文題跋，款識的書法要好，書法的字體大小、濃淡、行數行距，字行長短，每行字數排置地位，都極有一番講究，要求與畫面相稱，要作為畫面的有機組成部份，從全局著眼來經營位置，要服從畫面整體。”²⁷⁰一般說來，字是自上而下豎排，行從右至左排。總的原則是：如果畫龐雜滿實，則少題字，如果簡單疏空則可以多題字；條幅宜豎行長題，橫批宜短行橫題；畫題宜大，詩文、題跋、款識、署名宜小。對於字體的大小：“畫大題字則稍大，畫小題字則宜小，畫濃重，字宜濃，畫清淡字宜淡；工筆宜題楷書，半工意宜題行書，大寫意宜題草書，裝飾性強的繪畫則宜題隸書、篆體或象形字等；字與字、行與行宜排列緊密，字數多的橫題行宜短，所題字體如係篆、隸或小正楷，有時可齊頭齊腳，如係較大的行草，則齊頭不齊腳；字數：長行之行數不宜多，二、三行足夠，不論篆、隸、行、草，均宜齊頭不齊腳；年月與作者姓名抬頭要略低於辭句，腳下宜稍延下於辭句，字體的大小也要略小於詞句之字體；一般文字都題在畫面之空白地位，也有題跋在密處的，視具體情況和畫面需要而定。”²⁷¹可見為畫面美感，款題不可不慎重。

2. 劉海粟山水畫題跋之探討

劉海粟對題跋有獨特的說法，他說：“我不是詩人，也不是詞家，不會吟詩不懂填詞，但我愛好詩詞我喜歡學習。”“詩書畫都要學，一定要會書法，一定要懂詩。在一張畫面上沒有畫到的地方也要有畫意，題一題可以使畫面更美更完整，有了書法基礎懂了詩詞，筆墨就不同了。”“題畫並非對畫僅僅做些簡單的注釋，不是可有可無的附加物，而是畫龍點睛深化主題，是畫的有機組成部份，同時又有獨立的文學生命，兩者互為補充，題中有畫，畫中有詩，畫外有畫也有詩。”²⁷²小題材經過題跋，常常會出現大主題，但是不能生搬硬套。選定題畫的地方要細看畫的全局，文字長短大小，都要恰如其分，題字不能太滿、太整齊，滿則把氣堵死，看了使人窒息，太整齊如同算盤珠子排列，失去了靈氣，一般說來是上齊下不齊，也可以上下都不齊。大體言之，長松勁竹飛瀑高泉，宜長行直

²⁷⁰王菊生，《中國繪畫學概論》（長沙：湖南美術出版社，1998），頁 381。

²⁷¹同前註，頁 381。

²⁷²同註 108，頁 19—20。

書，使墨瀑傾注，氣足勢旺，平山淡水、長河大漠、灌木一叢宜橫題、也可以題於幅頭，使畫面為嚴謹，但也不可一概而論。“畫面失重，通過題跋可以做適當挽救，改變構圖格局，使之相對均衡。大體對稱，畫家要多練幾種字體以適應畫面不同的需要，題畫可以一二字，也可以幾百字，看客觀需要而定，字少如詩眼。要講究意境，題的體材，可詩、可文、可曲、可詞，好的題畫文，可以當作散文來讀，當然題新詩也可以。”²⁷³

劉海粟題畫慎重其事，詩詞多樣豐富，與他勤讀詩書有關，題畫詩中有畫龍點睛，提高畫韻的功效，在詩詞的修養上有他獨特之處，幾乎在劉海粟的所有畫作中均題有何年所作，故鑑別其年代並不難。

觀劉海粟之畫，其題跋遵循著題跋的原則，非常精彩。在書體方面以中鋒筆，題出抒寫胸中之情：

題款不是賣弄文采和書法，或是為了內容和形式上的必須，其和畫應當互相輝映，渾然一體。既使分開來也一樣是個獨立的藝術生命，而不是附庸。有時題中有畫，畫外有題，要有弦外之音，讓讀者去發掘、想像。填得太滿反而求多得少，弄巧成拙，要尊重和相信讀者的創造力，任何藝術品沒有欣賞者用自己的生活和想像去補充，是不能震撼人心。至於字的大小，及其位置、長短、用什麼印章，都能反映作者美學修養。詩對畫有很大作用。我時常對青年說：你們為什麼不作詩呢？不要以為詩難極了，畫畫要大膽落筆，小心收拾。寫詩也是先寫出來再說，心裏要說的話說出來，再看韻，不要怕錯，錯了再改，都反複的修改，不斷的鑽研，就會有進步，畫中沒有詩的意境，禁不起品味。我們要注意詩、書、畫的結合，中國畫家都是文人，都能賦詩、書法，所謂詩、書、畫三絕，中國畫史上有不少詩、書、畫三絕的大家。古人說，畫是無聲之詩，所以中國的文人，能畫的就能詩。²⁷⁴

除此而外，一幅字畫的題款和用印常常會出現很多情況，如有的名家字畫有

²⁷³同註 108，頁 19—20。

²⁷⁴劉海粟，〈中國畫的繼承與創新〉，收錄在朱金樓、袁志煌，《劉海粟藝術文選》（上海：人民美術出版社，1987），頁187。

款有印，或是有款無印，或是無款無印，或是有印他款，還有的有上款和無上款，有長題和窮題等等，就一幅完整的字畫而言，有款有印才能算是一件完善的作品。

劉海粟的山水畫題款可謂歷經長期的錘鍊，他題款時隨性而發，適性而題，大多能切合山水畫主題，能描寫心中感受，且具畫龍點睛之妙。

第三節 劉海粟山水畫風的流變

劉海粟山水畫風格的演變有一個系統可尋，繪畫的風格並不是刻意的表現出來的。或許在繪畫的過程中，不經意間流露出來。不過這種流露出來的畫風是經過長期的蘊釀，不斷的學習、求知、實踐，方能開花結果傳承後代的。現就他的藝術分期來尋找他的風格形成背景：

一、早期山水畫風格（1912~1949）

如果以概括劉海粟山水畫早期風格的話說：是工整中帶有自我的理念；是石濤式的繪畫風，臨摹期、理論作用時期。

20 世紀三四十年代，也是劉海粟在理論和實踐上，在傳統山水繪畫方面醞釀的時期。他寫了大量論述，闡述中國傳統文人畫的論著，如《中國繪畫上的六法論》《中國畫派之變遷》《中國山水畫的特點》《國畫苑》《何謂氣韻》《中國畫與六法》致力於傳統繪畫的理論探索和倡導，在國內外產生了重大影響。在劉海粟認知中，把握傳統繪畫精神，無疑具有很大的助益。

劉海粟早期的風格，從 20 世紀 50 年代之前，可以說是一個臨摹的階段，是一個臨摹蘊釀的時期：

（一）早期山水風格之由來

劉海粟早期山水畫風格受到多人影響，它包括了董源、黃公望、董其昌、張僧繇、明朝徐渭、沈周、唐六如、董其昌、清代石濤、八大山人、揚州八怪、近代則受到吳昌碩等人的影響。從劉海粟的山水畫風格中可以看到書法的用筆，

而其用筆則受到康有為書法的影響。

劉海粟於 1949 年之前的山水畫風格，以傳統為主還沒有創新的氣象，其山水畫也處於臨摹階段，也是一個探索的過程。他一直以為創新應築基傳統之上，不是破壞傳統，盲目的創新。早期在上海學畫接觸到西洋畫並與大師吳昌碩、康有為交往時，就受到他們的影響加上他本身的個性，內在潛藏的意識已經具備對傳統加以改造的因子。

“明朝畫家徐渭開創水墨淋漓的寫意畫法，對於石濤、八大山人、揚州八怪、及齊白石的影響甚鉅。”²⁷⁵畫家間彼此影響繪畫風格，劉海粟的畫風也受到這些前輩畫家的影響，這可以從他的臨摹畫作或早期山水畫作中得到證實。在劉海粟美術館館藏作品中，有很多屬上述畫家的作品，包括馬遠、趙孟頫、倪瓚、方從義、文徵明、仇英、唐寅、董其昌、清代八大山人、石濤、四王、龔賢、近代齊白石、黃賓虹、陳師曾等的畫作。其中有關仝的《溪山幽居圖》氣勢雄偉、重山疊障、瀑布飛瀉、古松蒼翠、即為宋代所稱的典型的《全景山水》。這些收藏為早期的劉海粟山水畫提供臨摹的條件。

（二）借鑒西方

劉海粟出入中西，藝通古今，不斷創新貫穿了他一生的藝術生涯；蔡元培在給劉海粟的介紹中明確的說明，已於第二章加以敘述。

劉海粟借鑒西方很早，但是他有自己的脈絡，為的是充實豐富自己，建立新時代的藝術尺度，他的藝術本緣自石濤，得益於康有為、蔡元培，吸取了林布蘭、塞尚、梵古，但他始終是他，他的油畫和中國畫裏的意趣越來越熔為一爐，沒有混雜，很剔透，這是極不容易的冶煉過程。

劉海粟對後期印象派情有獨鍾，對塞尚、梵谷、高更等諸大家的作品更進行較深入的研究，研究在天然光中色彩的變化、色彩的團塊、色階層次和空氣氛圍以及個別的線條和構圖、造型的方法與技術，以試圖努力與中國繪畫傳統中優良的筆墨、敷色、渲染等等技法結合起來，熔冶於一爐，以青綠山水中的大紅大綠在潑墨的基礎上運用潑彩的技法，汲取後期印象派的色塊、線條和構圖等獨特的

²⁷⁵詹前裕，《怎樣畫花鳥》（臺北：藝術圖書公司，1989），頁 141。

技法，在表現黃山的技法中創造出他自己的風格。這種成功的藝術創作實踐，更加豐富了他創作黃山的藝術表現技法；從而在中國的潑墨藝術基礎上，創造性地運用潑彩的技法，使他的黃山創作中獲得了成功的發展。

（三）以奠基為主的早期山水畫

劉海粟早期山水《言子墓圖》（圖 3-29）與《九溪十八澗圖》（圖 3-28）成功為早期山水奠定基礎：50 年代之前，他的繪畫早期以國學為基，以西畫為主，創作於 1924 年的《言子墓圖》是為他為中國畫壇立下的一個里程碑：畫中他以蒼勁潑辣的筆墨，大刀闊斧的表現手法給觀者展示了既富東方審美情致又具清新筆墨境界的嶄新意象，藝術大師吳昌碩見後，欣為題詞。

蔡元培題《言子墓圖》“風光殊不似初春，老樹槎牙欲博人，想是秋聲催粟感，不教懷舊轉懷新”²⁷⁶。對劉海粟在筆墨中的推陳出新作了肯定，“這幅作品的成功是他反復嘗試，不斷推敲後取得的，他先畫了油畫寫生，後在油畫的基礎上做生活的回憶聯想方面出了這幅意境深邃，不同凡響的國畫新力作。”²⁷⁷《言子墓圖》此畫雖屬傳統的文人畫題材，但卻不抱陳法，以淡淡的幾筆濕墨勾勒出遠山的意象，中景的庭院乾濕並用，近景的樹枝以以重墨點睛，整幅畫面幾乎不見皴法，但自有一番文人雅趣。”²⁷⁸劉海粟在早期膽敢獨創的品質之藝術風格還充分表現於另一幅國畫力作《九溪十八澗圖》中，此畫作於 1928 年 4 月，當時率領美專學生赴杭州寫生。“九溪十八澗（圖 3-28）的幽深霧微，峰迴路轉以及豐富的歷史內蘊，激起了他如潮湧般的藝術創作衝動，在激越忘情中鋪紙揮毫，瞬間就揮寫出烟樹迷離，崢嶸奇譎、飛泉奔湧、清溪潺潺的絕妙境界。…郭沫若在詩中高度讚揚了他‘師法造化’，‘筆墨當隨時代’的現實主義創作態度與矢志創新的精神。”²⁷⁹

²⁷⁶張安娜，〈不息的變動—貫穿劉海粟生命歷程的藝術品格〉，收錄於（江蘇：美術論壇，2003），頁 60。

²⁷⁷同註 276，頁 82。

²⁷⁸劉海粟美術館，《滄海一粟：劉海粟的藝術人生》（上海：上海教育出版社，2005），頁 3。

²⁷⁹同註 276，頁 82。



圖 4—53 劉海粟，西湖高庄寫生圖，1925，橫軸，紙本墨色，30x69.5，劉海粟美術館。來源：《劉海粟美術館藏品》，頁 103。

這一時期的山水畫臨摹石濤筆致非常多，《擬石濤山水圖》(圖 3—27)與《江天山色圖》(圖 3—26)兩圖是最好的對照，他將石濤和後期印象主義作為一種象徵，分別代表著中國所固有的、尤其是文人畫中所體現的藝術精神和西方現代藝術精神。他認為這兩種精神是共通的，這共通點就是他“融合中西”的基點。

他認為：“對今中外凡有的藝術流派都應當虛心徹底地去研究。但萬萬不可盲從，將某洋某派當作金科玉律，受其束縛。而要用真實與自然去證明，判斷出個是非，這是徹底解放的第一個原則，再認定自己有個特性，就更徹底了。這是徹底解放的第二個原則。”²⁸⁰不拘形式、廣納百川、融入個性是他追求的目標。

1923 年至 1926 年間，劉海粟潛心作畫，先後創作了《巒樹草堂圖》，該畫後被日本青浦奎吾子爵收藏。1926 年創作了《彤雲素羽圖》卷頭，該畫被日本名家河野正義氏買去。劉海粟於是年創作的《放鶴亭圖》被蔡元培買去。²⁸¹50 年代之後劉海粟的藝術有了重要的發展，這主要表現在中國畫的創作上，邵大箴（1934—）對此做了評價，他對劉海粟早期中國畫列述下面幾項特點：

傳統的功底深，他對文人畫傳統有所鑽研，有很強的書法入畫的能力，能自由的用重墨抒發自己的感情。注意寫生和觀察自然，能夠不斷的從自然中汲取創作的靈感，晚年多次上黃山，每次寫新的印象、新的感受，作品不落俗套。融合西畫表現方法，以適應現代人視覺和心理上的審美需求，適應現代環境的裝飾需要。他的作品有既有整體的大效果，又有局部和細節的美，經得起遠看，也經

²⁸⁰劉海粟美術館，《走進劉海粟美術館》（上海：上海畫報出版社，2001），頁 118。

²⁸¹方丹，《大陸畫家》（台北：黎明文化事業公司，1988），頁 407。

得起近看，他的畫風自成一體，有強烈鮮明的個性。²⁸²

飛瀑圖(亦為自壽山水圖)(圖 3-33)1932 年所作；劉海粟早期山水畫的風格可以從此圖看出端倪，“《自壽圖》畫面結構中極富張力，左下方坡角及屋木和右上角的懸崖均為三角形結構，尤其右上角之山崖堪謂造險，然而他卻巧妙的通過兩道流瀑將這兩個三角形結構銜接起來，這也正是劉海粟的膽識和心境的造形性顯露。”²⁸³《自壽圖》畫風完全是石濤式的，尤其是上部的筆法和密密的點法是典型石濤作風，不能因此說劉海粟還處在仿古階段，因為 1923 年的《九溪十八澗圖》，1924 年的《言子墓圖》、1925 年的《西湖高庄圖》等山水畫作品已經說明他走進了真山水，走近了生活，只能說他已經進入了以“古法寫現實山水”之境。

此期間的山水，目前所見均為水墨，劉海粟這位西畫表現性色彩的崇拜者在中國畫方面，確恪守著水墨至上，中鋒用筆的傳統和文人畫的思維模式，只不過他拋棄四王形式，而繼承了更富創造性的石濤而已。《自壽山水圖》的主題決定了它的象徵性，畫面造型顯示了他的自信，石濤的藝術符號也無疑表白著他對石濤的崇拜。

二、中期山水畫風格（1950~1976）

觀察劉海粟早期的畫品，大都點畫工穩，不作狂態，體現了紮實的傳統功夫。作於 1923 年的《九溪十八澗圖》學石濤，作於 1932 年的《飛瀑圖》亦學石濤。進入 50 年代以後，作於 1955 年的《洞庭西山圖卷》（圖 3-39）有趙幹的遺意，《富春江漁樂圖卷》則有黃公望、董源的韻致，作於 1956 年的《廬山含鄱口潑墨圖卷》（圖 4-56）學二米（圖 4-57），《沒骨青綠山水圖》則倣董其昌、張僧繇，此外還有《臨石濤松壑鳴泉圖卷》（圖 3-25）《倣唐六如極得意筆》（圖 4-54、55）、《摹石田大石山圖卷》等等，無不形神俱似，深入古人堂奧，真正大規模地突破傳統之作，大多產生於 70 年代以後。

²⁸²岑其，《劉海粟書畫鑑賞》（杭州：西泠印社出版社，2006），頁 12。

²⁸³劉曦林，〈畫到潑彩是峰巔—從劉海粟的三張山水畫談起〉，（上海：美術設計，2003），頁 4-6。



圖 4—54 劉海粟，仿唐六如橫雲松崖圖，

圖 4—55 仿唐六如橫雲松崖圖，(部份)

1956，立軸，紙本墨色，(尺寸不明)，劉海粟

美術館藏。來源：《劉海粟》，頁 126。

惠藍亦說：“他對傳統的吸收一直是臨習與創作相間並行的。1943 年至 1953 年間的蟄居狀態使他沉入書畫。臨寫過《散氏盤銘》等碑帖，由於收藏書畫的愛好，也臨了好些古畫。1954 至 1956 年間，他借鑒古畫畫過很多寫生長卷。都筆法工穩，不作狂態。《太湖勝概圖卷》和《莫厘峰飄渺圖卷》有董源、黃公望一脈的風範；《洞庭漁村圖卷》仿佛借此寫生臨了一遍趙幹的《江行初雪圖卷》《廬山含鄱口潑墨圖卷》則又在黃公望氣局中兼參“米氏雲山”《仿董文敏沒骨青綠山水圖》、《仿唐六如橫雲松崖圖》、《擬唐韓晉公五牛圖》、《臨石田大石山圖卷》《漁父圖》等作品，則是更明確的仿臨之作。其中《臨石濤松壑鳴泉圖卷》這是最精彩的一幅，跋中最後一句“劉海粟對臨一過，與清湘血戰”一把他那“征服者的態度”表露無遺！”²⁸⁴這些仿作為劉海粟打下紮實的傳統底子。



圖 4—56 劉海粟，廬山含鄱口潑墨圖，卷（部份），1956，紙本墨色，47x327.1，劉海粟美術館藏。來源：《劉海粟》，頁 120。

²⁸⁴ 惠藍，《劉海粟》（石家莊：河北教育出版社，2003），頁 119。



圖 4-57 劉海粟，仿米家山水圖，卷（部份），1956，紙本墨色，（尺寸不明），劉海粟美術館藏。
來源：《劉海粟》，頁 159。

（一）由傳統探尋潑墨潑彩過度期

事實上，劉海粟儘管大聲疾呼，要求破壞傳統藝術，創造時代藝術，但他深知，時代正是傳統的歷史發展，因此破壞首先必須基於深刻的研究和理解。所謂“窮古今東西各派各家之畫，而又努力衝決其樊籬，將一切藩籬衝決矣，吾自有吾之所有也”《國畫苑》。蓋與董其昌所論：“若別無骨肉，說甚虛空粉碎，始露全身？”絲絲合拍，若合符契。²⁸⁵這種觀念是力求突破的欲念。

劉海粟 50 年以後的風格以傳統筆墨與小潑墨潑彩，氣勢並未像 1982 年以後的筆力：20 世紀 50 至 70 年代中期，由傳統探尋潑墨潑彩的過渡，是劉海粟在國畫領域進行艱苦探索的時期，還未出現成功的作品。但這個時期，兩次重大的人生打擊，1957 年被打成右派和文革時期遭受十年迫害，無疑為他畫風丕變奠定了社會心理基礎。文革期間，他身處斗室，身心受到極大摧殘，壓抑苦悶之極以寓於畫，其間多做狂肆的國畫，尤心慕徐渭。到 1976 年文革結束，劉海粟已是 72 歲的耄耋老人了。但從文革囹圄中解放出來，卻使他煥發了青春，從人生到創作都迎來了一個重大轉折。經過半世紀的艱苦探索，這個時期他的國畫在中西融合上終於臻於化境。

明代大家董其昌極善用墨，淡墨尤其出神入化，但對劉海粟的藝術而言，最有意義的卻是董其昌偶一為之的一幅《仿張僧繇沒骨畫圖》（圖 3-17），劉海粟對此畫可謂一唱三歎，味之也深，再從潑墨裡開拓出來，那便是他的“大潑彩”。第一次臨摹此畫是在 1956 年，那幅《仿董文敏沒骨青綠山水圖》（圖 3-18）勾勒渲染極其工致。上有兩段題跋，右上云：“余曾見董玄宰仿僧繇沒骨畫，設色奇古，亟一臨之，並存詩跋以知所自。丙申秋劉海粟。”左上是錄陳繼儒（1558

²⁸⁵同註 155，頁 328。

~1639) 的詩跋，詩有“畫龍不點睛，點睛即飛去，畫山不畫骨，畫骨失真趣”之句，跋謂：“玄宰不寫色畫十餘年矣，此幅偶倣僧繇，深入三昧，特爲之拈出，眉道人儒。”（見題款）



圖 4-58 劉海粟，董玄宰沒骨山水圖，1969
，立軸，紙本沒骨，128.6x53.8，
劉海粟美術館。來源：《劉海粟》，頁 154。



圖 4-59 劉海粟，潑彩山水圖，1975，
立軸，紙本潑彩，110.4x45.3，
劉海粟美術館藏。來源：《劉海粟館藏品》
，頁 143。

劉海粟第二次是背臨，畫於 1969 年的《董玄宰沒骨山圖》（圖 4-58）遠山用元人披麻皴，近處的點葉與暈染注重“寫”的意味，以花青、朱膘爲主調，漸漸透出從單純中求絢爛的意思。筆與色融，清潤華滋。談到設色，在此之後，1972 年《山茶錦雞圖》和 1975 年的《潑彩山水圖》（圖 4-59），一工筆一寫意，或純以紅黃藍白，或純以紅綠藍白，已經顯示出單純、強烈、古豔、雄奇的個性風格。後者恰如以點彩畫法擬玄宰筆墨，拓古開今，確乎“他日未可量也”的氣慨。

《黃山散花塢圖》（圖 4-60）這幅畫作於 1954 年，中國美術館藏，這畫入選 1955 年在北京舉辦的第二屆全國美展。劉海粟在 1953 年至 1956 年之間，創作了多幅山水寫生和油畫風景寫生。50 年代山水畫家紛紛外出寫生，並由此在畫壇上湧現了李可染(1907~1989)等北方寫生山水流派。“50 年代劉海粟的山水作品依然是以革新了或者自己的筆墨去從事寫生的實驗，或融合西畫光彩，或純

以傳統水墨筆法，或者用沒骨山水，總之已大不同於二三十年代，他所崇尚的石濤畫風。”²⁸⁶1954年的《黃山散花塢圖》是在對景寫生中試圖將西畫明暗光影，以傳統山水畫筆法融合為一體的代表作。如果說劉海粟50年代以前的山水是以水墨為宗，50年代除繼續使用水墨之外，又新增了色彩的實驗，並以此圖最為典型，同期所作《黃山西海門》圖卷（圖3—38）於與此圖筆法相近，同以熟宣為質地，同樣有明暗光影，只不過色彩較為淡逸。同年《杭州靈隱圖》（圖4—61）則墨筆之外，間以沒骨畫法或色筆勾勒。由此也可以將這一階段視作其潑彩潑墨期的準備。

20世紀50年代的劉海粟雖然不無創造性的實驗，但畢竟有些拘謹，既失去了“藝術叛徒”時期的狂放氣勢，也沒有晚年恭逢盛世並被視為“國寶”的豪氣，那是個他尚不能適應體制文化的過渡期，並在這個過渡期顯示出極其認真的作畫態度和弱化個性表現以適應大眾的真誠願望，形式美的發揮受到過分制約，這恐怕也是彼時畫壇形成自我風格的共同特性。



圖4—60 劉海粟，黃山散花塢圖，1954，立軸，紙本設色，135×66，中國美術館藏。
來源：《劉海粟》頁59。



圖4—61 劉海粟，杭州靈隱圖，1954，立軸，紙本設色，58.9×41.1，劉海粟美術館藏。
來源：《劉海粟美術館藏品》，頁113。

《黃山西海門》圖卷（圖3—38）劉海粟的這幅國畫長卷，描繪了一系列各

²⁸⁶劉曦林，〈畫到潑彩是峰巔—從劉海粟的三張山水畫談起〉（上海：美術設計，2003），頁6。

具特色的奇峰峻岩，有並排成巨型屏風的，有獨秀如利劍的，有高低雜陳的，中間間雜以奇妙優美的黃山松。“西海門則放在右側。相對於劉海粟其他的黃山題材作品而言，此畫作描繪細膩，下筆謹嚴，點與線勾畫出山峰形態，強調了石壁的質感，如銅澆鐵鑄，峰峻森嚴。就色彩言，全幅均用濃墨，濃中有變，大墨塊穩實，小墨點流暢，相映成趣。雜以黃、褐、青諸色，色階不同，重不呆滯，深不死板。表現了在秋陽朗照之下，西海門澄明曠達、不見蕭颯的壯美動人的風光。”²⁸⁷《黃山西海門圖》此畫全用中鋒勾勒崖貌石質輪廓，彩墨渲染，將黃山西海門極險極奇的境界，千峰萬嶂，詭譎聳峭，奇幻百出，驚心奪魄，筆參造化，寫出有生命、有靈性、形神俱美的西海門，誠可謂掃千里於咫尺，寫萬趣於指下，思清格老的山水畫傑構，豈僅直逼宋元的佳作，更是啓後來表現黃山雄奇的新創造。



圖 4—62 劉海粟，無錫太湖圖，1954，立軸，紙本墨色，127.5×67.7 劉海粟美術館藏。來源：《劉海粟美術館藏品》，頁 112。



圖 4—63 劉海粟，江山如此多嬌圖，1975，立軸，紙本潑彩，133.5 × 65.5，劉海粟美術館藏。來源：《劉海粟》，頁 162。

《無錫太湖圖》(圖 4—83)此畫作於 1954 年劉海粟與夏伊喬同遊無錫之際，後李可染(1907—1989)、羅銘(1912—1998)自北京前來，劉海粟遂與李可染同展畫卷，揮毫作畫。“此畫取傳統的一坡兩岸式構圖，遠處諸山以寥寥數筆帶出，中景以風帆點綴其間，近處松枝樹石以墨色深淺表其層次，參差雜遝、錯落

²⁸⁷沈文，《劉海粟》(臺北：臺灣麥克股份有限公司，1996)，頁 26。

有致。中國畫向來重墨色而輕五彩，此畫更是墨有五彩而慧眼自能辨識之。”²⁸⁸

另外劉海粟《莫干山劍池圖》（圖 3-43）這幅畫筆墨較多，樹叢、山石、水花處處可見鉤皴，到晚年的畫，越是簡潔，如水域，就以留白表示。早、晚期之間境界自是有別。

《富春江嚴陵瀨朝霧圖》（圖 3-42）水墨款題：“富春江嚴陵瀨朝霧。一九五六年，劉海粟畫。”鈐印：“海粟長壽”、“武進劉氏”、“海粟歡喜”、“曾經滄海”。這是一幅純用水墨表現的國畫，畫面上左側山坳岩石與及坳上草木，以濃墨點染而成，中部則是嚴陵瀨的湍流在亂石灘上轉折改向，劉海粟以流暢的線條表現急湍是畫面中最為靈動最富情趣之處，漁舟三兩艘，在江上航行，使畫面充滿了生氣，最有特色的應是畫家對朝霧迷濛景色的表現，使畫面充滿朦朧美感，淡墨渲染，遠山若隱若現，幽遠深邃又有幾分神秘。

劉海粟曾言：“畫山水要有山水的氣韻…畫面形式力求單純，在極簡單中表現複雜，畫意越深，越耐人尋味。”“中國畫極富詩意 而且耐人尋味。”²⁸⁹這《富春江嚴陵瀨朝霧圖》即是一幅耐人尋味的山水畫，它以單純的黑白墨色深淺，以及線條的優美準確，表現了空靈、清幽，如詩一般的意境。

《廬山青玉峽圖》（圖 3-44）款題：“螯龍翻空翠濤響，玉虹吐雨秋波爽，寫廬山青玉峽為振通先生雅鑑，七十九歲老人劉海粟。”鈐印：“海粟長壽”、“存天閣”。此幅作品描繪“廬山青玉峽”重岩疊嶂、瀑流飛濺的輕幽秀美景色。在中國古代畫家中，劉海粟最為服膺最為推崇的就是石濤，在這幅作品中，可以看出畫家繼承了宋、元、明、清諸家（尤其是明末的石濤）延續下來的傳統表現形式。在立軸長幅中，遠近的岩石山峰曲折相疊，瀑布貫注流轉於山間，形成山重水複的構圖。

劉海粟以嫻熟老到的線條和墨色，創造出古意蒼蒼的效果，人稱劉海粟之畫“古，古到極點；新，亦新到極點”²⁹⁰，於此幅作品中，可見出“古到極點”之一端。

（二）傳統山水的轉型

²⁸⁸劉海粟美術館，《滄海一粟：劉海粟的藝術人生》（上海：上海教育出版社，2005），頁 9。

²⁸⁹同註 287，頁 20。

²⁹⁰同註 287，頁 38。

《江山如此多嬌圖》(圖 4-63) 作於 1975 年，該畫對劉海粟晚期潑彩山水提供轉型的開始，說明劉海粟中期以後到晚期的一個轉變，一個創新歷程的開始。徐建融在綜合先前評論中提出對本幅作品轉型潑彩的看法：

這是 1975 年劉海粟自題《江山如此多嬌圖》的一段畫語。此圖畫青山白雲、紅樹茅屋，章法上一層坡、二層樹、三層山，純為傳統的格局，但畫法以潑墨潑彩為之，山峰與雲氣、雲氣與樹影，互相撞擊、扭結、融會、隱現、升降、起伏…動之以旋，氣勢非凡，確乎是可以令“僧繇笑倒，楊升心降”的。所謂“狂”，作為劉海粟的基本藝術性格，主要是指其氣勢的猛烈、超出常度而言。

確實，劉海粟不是一位循規蹈矩的畫家，不是一位溫文爾雅的畫家，他的藝術血脈中，所奔騰著的是“破壞”的血液，同時也就是創造的血液。…儘管就藝術天賦而論，就藝術的格調品位而論，他比之黃賓虹、齊白石、林風眠等均有所遜色，但他敢於狂放…去創造的精神，卻是其他任何畫家所不可企及的。²⁹¹

《江山如此多嬌圖》亦可視為《董玄宰沒骨山水圖》的變體之作，仍然是樹、山三段式的章法，卻有脫胎換骨的氣象。觀其畫法，先老筆紛披寫出近樹遠山以立其骨，復潑墨潑彩點染青山白雲、紅樹老屋。整幅墨色交匯，雲氣湧動，豔光麗色，莫可名狀。

從《江山如此多嬌圖》畫作中，依筆者觀之，已漸脫去沒骨山水規則式的形式，傳統的筆墨表現也已逐漸成型，因此逐漸走向筆墨縱橫，瀟灑肆意，用色大膽而不受拘束，充分表現出豪放的作風，這一幅畫作或許已導引出劉海粟畫風的丕變、大碗潑灑墨色的作風，與 1982 年後一連串的大潑墨大潑彩不無關係。

綜觀劉海粟此時期的山水畫，在前半期 50-60 年代仍然以臨摹前人畫作為主、他借鑒古畫，畫過很多寫生長卷，有董源、黃公望、米家山水、趙幹、石濤等作品，都筆法穩健，不作狂態。運用筆墨也較拘謹，顯示他在筆法墨法上尋求更紮實的基本功夫，這些畫更明確的是仿臨之作。而在往後的 1960 到 1976 年中，他的風格起了很大的變化，先是臨仿了董文敏的沒骨畫，繼而在色彩上大量的運

²⁹¹同註 155，頁 323。

用，進而出現了潑彩的畫作，交互出現了潑墨巨幅。

三、晚期山水畫風格（1977~1994）

劉海粟山水畫晚期風格，也是劉海粟繪畫的成熟時期，這階段他融合西方的色彩，採用西畫式的定點透視原理，使中國畫在表現形式上符合視覺焦點的原理，創新表現方式。

劉海粟因擅長中國畫與油畫，他融合中西之畫法，創出別具一格的潑墨與潑彩。其潑彩特點是，用吸水力強的生宣，在潑墨乾後，再將畫面打濕，潑彩，往往要潑彩五、六次之多，墨色滲化，任其流動，層層疊潑，濃郁邈遠，所添樹石、臺閣等粗獷如油畫。潑彩設色為石青、石綠外多用朱砂、石黃、白粉等暖色調，其氣氛如日光照耀下的熱烈亢奮般。

（一）潑彩融合中西形式

50 年代之後劉海粟的藝術著眼於“西體中用”、“借西融中”的藝術實踐上來。他創作於 1976 年的《黃海一線天奇觀圖》，為彩與墨的巧妙結合，色彩運用大膽大方，以濃麗的朱砂畫出夕陽遠山，石青畫出山巒，質感十分厚重，色彩飽足，為一幅代表性的佳作。



圖 4—64 劉海粟，黃海一線天奇觀圖，1976，橫軸，紙本潑彩，134.1x69.3，劉海粟美術館藏。

來源：《劉海粟美術館藏品》，頁 146。

《黃海一線天奇觀圖》（圖 4-64）這是劉海粟潑墨潑彩的代表作，該技法形成於文革時期，源自亦師亦友的黃山，這一時期劉海粟常常憑著六上黃山所積累的素材憶寫黃山，經過 1966 年的《黃山雲海奇觀圖》、1975 年的《黃山圖》到這幅《黃海一線天奇觀圖》潑墨潑彩技法愈趨純熟老到。此畫氣勢恢弘，用色單純而絢麗，以石青烘染主峰，遠山則施以朱膘赭石，直接潑灑在模糊難辨的山體上，樸而能豔，質而愈厚。山和松樹都未作嚴謹的鉤勒，畫上沒有細節的表現，滿幅煙雲，湧動著黃山的奇譎和雄偉，潑墨和潑彩的妙相契合，不但顯示了劉海粟在藝術創作上的魄力和膽識，更是為當代中國山水畫的創作提供了一個新的範例。《黃海一線天奇觀圖》潑彩山水畫，是在精研傳統山水技法的基礎上加以改造出新，並融合西畫的技法，從而取得雄視古今，獨步匹罕的豐碩成果。此幅作品構圖雄奇，大開大合，用筆勁健瀟灑縱逸，功力深厚，畫面浮雲流動，雲海迷漫、色彩絢麗，亦綺亦庄，並把西畫的光感透視及色彩諸法揉入畫幅之中，筆與腕合，古翥今翔，揮毫端之郁勃，接煙樹之渺茫，作品豪放中見精緻，為劉海粟成熟作品之一。

劉海粟在 80 年代以後喜作潑彩，用色越加厚重濃烈，他的風格尤其的渾厚凝重，具有油畫的意味，但不失中國畫的氣派與精神，諸如《黃山圖》、《青龍潭之秋圖》（圖 4-65）、《裂壁千仞圖》（圖 4-66）等作品均為潑彩上等佳作。



圖 4-65 劉海粟，青龍潭之秋圖，1983，立軸，紙本潑彩，136x67，香港私人收藏。來源：《劉海粟書畫集》，頁 291。



圖 4-66 劉海粟，裂壁千仞圖，1982，立軸，紙本潑彩，136x59，常州劉海粟美術館藏。來源：《劉海粟》，頁 254。

劉海粟的潑彩畫可以說代表了他一生藝術探索的成果，這就是以國學為基，以西畫（主要為油畫）為媒、以生活為源、以書法為骨、以氣韻為主、以精神為本、創造出了具有“大氣、逸氣、國氣”²⁹²風貌卓異，不同凡響的中國畫時代新作，他也以一代融合派大師的地位名震藝壇。

（二）潑墨潑彩水到渠成的現象

劉海粟之潑墨潑彩是水到渠成的現象，劉海粟一生登臨黃山有十次之多，跨度有七十年之久，幾乎包括了劉海粟一生的藝術實踐活動，十次的登臨也打破歷代畫家的登臨紀錄，他的創作來源，來自於黃山，黃山的地理因素與多變的景觀，提供了靈感源泉，以黃山為題材的素描、油畫、國畫總量不計其數，蔚為壯觀，劉海粟也給黃山增添了藝術內涵。柴祖舜（1935—）對劉海粟的潑彩做了闡述：

劉老高興地介紹說，他的潑墨潑彩是追求寫真的色彩繽紛和層次厚實多變的效果，畫法上不是一次完成而是層層積染，他是以黃山為師，追求自然多變深厚的層次。劉老潑墨有時以碗盛墨汁直接潑倒在畫紙上，然後因勢利導層層渲染，使墨色有深厚的效果，用色上也不局限薄色，而是厚薄相宜，層層積色，從劉老大幅潑彩畫中可以感到蒼潤渾厚的效果，自然由於反復積染在大幅生宣原作上，也不免可以看到破損的程度，但經過托裱反而增加了畫作不修飾的自然美，和領略海翁作畫的力度和氣魄。從劉老的潑墨潑彩畫中仍然還可看到蒼勁有力的線條骨格，這和早期劉老的山畫相比，早期山水畫主要是以線的粗、細、濃、淡、乾、濕，水墨或淺絳山水為主，而晚年只偏重重彩渲染，求自然、朦朧、模糊的藝術效果，真山真水中的雲霧等虛幻景象，追自然形象的多變和克服筆痕的過於生硬，潑墨潑彩法，使近代中國畫的新技法在實踐中趨於完美。

。293

²⁹²同註 276，頁 83。

²⁹³柴祖舜，〈寫真與創新〉，收錄在劉海粟美術館編，《劉海粟研究》（上海：上海畫報出版社，2000），頁 72。



圖 4—67 劉海粟，石筍砭雲松圖，1983，
立軸，紙本潑彩，97.5x52.3，劉海粟美術館藏。
來源：《劉海粟美術館藏品》，頁 196。



圖 4—68 劉海粟，黃山白龍橋圖，1979，
立軸，紙本潑彩，137x68，劉海粟美術館藏。
來源：《劉海粟美術館藏品》，頁 166。

《石筍砭雲松圖》（圖 4—67）此作鉤勒加潑彩，筆暢彩酣，揮灑任情，劉海粟以超然於物外的自由心態，無所拘束的表現對自然的感悟或印象，沒有過多的繁複刻劃雕鑿，一切隨機生發，自然天成，妙趣橫生，畫面筆墨景致奇幽酣暢，古豔壯美，氣勢雄偉，渾融一體再現觀者眼前。

《黃山白龍橋圖》（圖 4—68）此圖雲山以潑墨為主，只有樹木，小橋與流水略加以鉤勒，一大片的抽象墨彩不著筆的痕跡，流動變幻的墨色，引起觀者無窮的想像和幻想，似山林、雲霧、欲晴欲雨，變換莫測，又如某種夢境，心境是情感的渲泄，是心象的表達，他離具象遠了，而更趨於抽象化的效果。

《黃山立雪臺晚翠圖》（圖 3—53）時當為劉海粟 80 年代 9 上黃山製作，筆法、墨法、潑彩已渾化無跡，臻無法而法之境。最精彩處當為濃墨重青的山外，又一重丹霞的山外之山，彷彿是老畫師的自寫，他和其他同類作品一起，集中的代表了晚期劉海粟潑墨潑彩雄厚璀璨壯麗的風格外，集中地體現了劉海粟一生的文化積累和藝術學養，集中地體現了劉海粟晚年益加自信的個性和返老還童的生命活力。筆者以為，它代表了劉海粟藝術的高峰，也代表了中國寫意重彩山水的高峰，“潑彩黃山”更已成為劉海粟的標誌。1976 年的《黃山一線天奇峰圖》和 1979 年的《立雪台晚翠圖》的問世，足以奠定他的潑彩在繪畫史上的地位。80 年代，劉海粟共四次上黃山，對景揮毫，夜以繼日，其激情飽滿，元氣充沛，潑

墨潑彩臻於大成。論其境界，我們不妨借梅墨生（1960—）的一段妙議，他說：

就水墨交融而言，他不如黃賓虹精到，不如李可染嚴謹，但也有獨到的自然爛漫，有天趣，就色墨交融而言，他比張大千濃酣粗獷，稍勝沉雄，比石魯老到，比朱紀瞻有骨線，比林風眠更多本土風味，就水墨色交融而言，且可以獨立，自樹一幟。他對馬蒂斯、塞尚、梵谷、高更、雷諾瓦、莫內等西方現代藝術的研究和借鑒，終於在晚年落實到他的潑彩山水與荷花、紅梅上。可以說，他不僅善於水墨交融，也善於色墨交融，而在水墨色的沖滲潑瀉中傳達個人的激情與浪漫、融化與感動。劉海粟在紙上面是帥而不是將，或者是將而不是卒，他長於調遣，善於運籌，但不精於操作攻戰。他畫的“空”或在於此。但他仍是大將風度，乃是帥才，是統攝千軍萬馬的英豪，這種生命底裡的非凡氣象，使得他的畫，水色淫漫，墨色淋漓，彩色斑斕，古如青銅器之駁蝕，豔如虹霞之璀璨，浩瀚高邁，以一種精神氣魄令人動容。²⁹⁴



圖 4—69，筆者攝，黃山光明頂，2002。



圖 4—70 劉海粟，黃山光明頂圖，1982，
橫軸，紙本潑彩，105×137，劉海粟美術館藏。
來源：《劉海粟書畫集》，頁 81。

劉海粟題《黃山光明頂圖》（圖 4—70）詩曰：“萬古此山此風雨，來看老夫渾脫舞”。題黃山頌曰：“昔我是黃山，今作黃山友”還要表白以黃山來象徵他自己。這一切說法均是“黃山是我、我是黃山”式的表白，與石濤所言畫家以山川

²⁹⁴ 惠藍，〈劉海粟〉收錄在《走進劉海粟美術館》（上海：上海畫報出版社，2001），頁 126。

互為脫胎的關係。²⁹⁵《黃山光明頂圖》中，劉海粟在畫面中表現了斜陽照射，霞光滿天時，光明頂一角的奇異美景。畫面上墨、彩濃密，峰巒突兀，氣勢逼人；雲霞飛動，金碧爭輝，呈現一片耀目眩神的光彩。劉海粟以潑彩法來表現霞光中的山色雲影，大小色塊交相輝映，山形與流雲互相融合，共同組成斑斕多姿的世界。題畫詩前四句“黃山卓絕光明頂，叱吒千峰奴萬嶺；斜陽散映青山紅，珊瑚粉插琉璃中。”亟寫光明頂的雄偉瑰奇，後四句“安得高燭傳天都，寒煙疊疊濛雲霧；萬古此山此風雨，來看老夫渾脫舞。”²⁹⁶先從雲海蒼茫的圖景著筆，繼以高處、奇處著想，最後以“來看老夫渾脫舞”作結，表現了畫家揮筆縱橫妙著丹青的宏大氣魄。《黃山光明頂圖》雄奇空闊，氣勢咄咄，表現日光下大氣之色彩，隨時變幻，此畫融後期印象派色彩團塊、色階表現技法與傳統的潑墨潑彩青綠山水大綠大紅的技法於一爐，將黃山最高峰光明頂，沐浴陽光中之山巒變化、奇幻莫測的空間氛圍，墨彩交輝，淋漓盡致地表現出來，令人神往。此是一幅技藝超絕的傑作，風格獨創，可與中國畫史上的神品相輝映媲美。



圖 4—71 劉海粟，曙光普照乾坤圖，1982，橫軸，紙本潑彩，368×145，上海劉海粟美術館。來源：《劉海粟書畫集》，頁 86。

《曙光普照乾坤圖》（圖 4—71）本幅表現黃山整體氣象，這一巨幅作品從大處著眼，追求總體氣勢，松枝挺拔，虯枝橫斜，峰巒起伏，奇險秀美，雲霧飄渺氣象萬千，而初昇旭日的光芒，則灑下一片金暉。畫面構圖以近處松林、遠處峰巒形成深度空間，以高低起伏和連綿間斷形成平面變化，結構上凝結沉著又開闊舒展。“從細節上看，又著力於山勢、雲形、松式等，如峰巒的陡峭平緩，陰

²⁹⁵劉曦林，〈畫到潑彩是峰巒〉，收錄在（上海：美術設計，2003），頁 4-6。

²⁹⁶同註 287，頁 99。

陽向背怪石的錯落有致，似斷實連；奇松的崢嶸俊秀，撥霧隱現；雲煙的飄浮來去，都表現的錯落有致。從色彩上畫家用青綠橙紅諸色，或點或染，或潑或塗，把曙光照耀下的黃山景色，表現得魅力無窮。”²⁹⁷



圖 4—72 劉海粟，曙光照神州圖，1983，橫軸，紙本潑彩，500x200，北京釣魚台賓館藏。來源：沈文《劉海粟》，頁 109。

《曙光照神州圖》（圖 4—72）本幅為劉海粟為釣魚台國賓館所作，不難看出，此幅作品是在《曙光照乾坤圖》的基礎上再加以提煉取舍的。“從表現手法上，此幅的筆法更加細膩，但並未因之而變的纖弱，雖畫幅巨大，仍有大氣磅礴的雄偉氣勢。畫幅以酣暢的筆墨、活潑的線條、豔麗的色彩，將黃山巍峨峻秀的峰巒、煙霧迷濛的雲海、蒼翠挺拔的黃山松，以及綠樹掩映的屋宇和曙光照耀、灑滿金輝的天空鋪滿整個畫面，給人氣勢恢宏、奇偉壯觀的強烈感受。”²⁹⁸此畫中心空靈，更感遠曠。採漩渦式構圖，近松與中景松樹占偌大構圖，加強縱深之感，山峰層層疊疊，左方鉤皴寫山體，右方則潑彩完成，筆法墨法交錯。“黃岳雄姿峙古今，百年九度此登臨，目空雲海千層浪，耳熟松風萬古音，蓮座結跏疑息壤，天都招手上遙岑，一輪最愛騰天鏡，中有彤彤報國心”（見題款）圖中題畫詩，格調沉雄，氣勢開闊，與畫面峰巒千疊，煙霧萬重的黃山雄姿比美爭輝。首聯上句引申畫題，下句表明自身豪情壯舉，用筆凝練。頷聯既實寫黃山勝境，與畫面映照、諧和，又暗寓畫家歷經滄海的生平，語意雙關，含蘊甚妙。頸聯從蓮花、天都兩峰生發、想像，妙境天成。尾聯承接上文，是詩中應有之義，一片丹忱，千鈞椽筆，寫來力透紙背。此詩此畫，筆歌墨舞，旗鼓相當，堪稱扛

²⁹⁷同註 287，頁 88。

²⁹⁸同註 287，頁 110。

鼎之作，題款正顯現他在詩書上的功力。



圖 4—73 筆者攝，黃山北海實景，2002。 圖 4—74 劉海粟，天海滴翠圖，1986，橫軸，紙本潑彩，136x69，上海劉海粟美術館藏。來源：沈文《劉海粟》，頁 49。

《天海滴翠圖》（圖 4—74）款題：“今年余年九十開一，畫黃山天海，自成變態，用筆設色，氣韻標致，輒自奔放，不為世俗之心所怵，可尚也。劉海粟”鈐印：“海粟創作”、“黃山是我師”。劉海粟在上海作此畫，黃山之丘壑自在他胸中，為表現峰岩競秀，雲蒸霞蔚之萬千氣象，他先以潑墨點染，畫初峰巒輪廓然後潑以石青、石綠、朱砂、白粉，色彩濃烈。除左下方一些松樹及部份峰岩稍用線條鉤勒外，幾乎全部用潑彩，形成五彩繽紛的畫面，雖鮮艷而不火俗，這幅畫“打破了色輕墨重，色重墨輕的清規戒律，使水墨和重彩巧妙結合，達到表現黃山‘雲以山為體，山以雲為衣’青山滴翠秀麗，雲海多姿多彩的效果對於‘輒自奔放’的大膽嘗試創新。”²⁹⁹十上黃山轟動海內外，這時後的劉海粟在筆墨潑墨潑彩的技巧上都達到純熟的地步，在內容上攫取黃山的美麗影像任意潑灑在紙上，作品有很多的油畫、潑彩山水。筆者再列舉數幅供研究參考：

²⁹⁹同註 287，頁 50。



圖 4-75 劉海粟，黃山天下無圖，1988，
立軸，紙本潑彩，57×96，劉海粟美術館藏。
來源：《劉海粟書畫集》，頁 125。



圖 4-76 劉海粟，黃山松圖，1983，立軸
紙本設色，177.6×95，劉海粟美術館藏。
來源：沈文《劉海粟》，頁 285。

《黃山天下無圖》（圖 4-75）在此幅作品中，劉海粟擷取眼中所見，心中所感的幾處山峰、幾叢松樹、一片雲海，化作筆下神奇的雄峰。劉海粟仍然以潑墨與潑彩之創造性手法，畫出以藍灰色為主要色調的潑墨、潑彩，但又有白色雲和黃、綠等豐富色彩的黃山美景。右下側顯露山峰的一角，又以焦墨勾畫出幾株黃山松，使畫面具有高低起伏的平面效果和深淺遠近的空間效果。這是劉海粟把心中所感與自然形態互相滲透、融合無礙的獨特技法。《黃山松圖》（圖 4-76）中劉海粟與黃山之間的緣份，可說是久遠而深厚，黃山的松、石、雲、瀑被稱為四絕，他在給友人的信中說到：“松濤和雲海是黃山的主要內容，山、松、雲三者不可分的。彼此相互烘托，相互陪襯和相互制約。因為有了松濤和雲海，黃山的每座峰和每塊石頭才能更加引人入勝。”³⁰⁰在這幅《黃山松圖》的畫作中，劉海粟並未羅列出詩句中所提的諸多景點，只以簡略的筆法勾畫三、兩株直幹斜枝、富有特點的黃山松，遠處則點染出淡淡的山峰幾處，他是以黃山四絕之一的松來代表黃山，收到以簡馭繁的效果，可謂匠心獨到。

畫幅上方的七言古風《黃山頌》則是精妙的文字，把黃山的特色、黃山的著名風景點都寫出來了，其間還把黃山與五嶽、廬山、峨眉等名山作比較。讚頌了黃山奇絕天下，冠蓋名山的美。並且舒發了欲與黃山長相守的真摯深厚感情，此

³⁰⁰同註 287，頁 105。

幅作品詩、書、畫互相輝映，實為璧合。

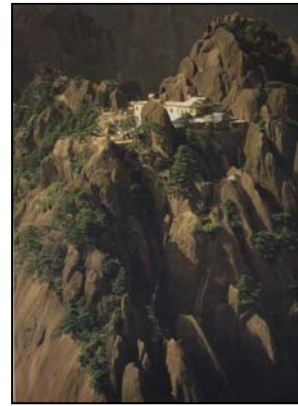


圖 4-77 筆者攝，黃山人字瀑， 圖 4-78 筆者攝，迎客松 圖 4-79 筆者攝，黃山玉屏樓，
，2002。 ，2002。 ，2002。



圖 4-80 劉海粟，黃岳人字瀑圖，1982，立軸
，紙本潑彩，65x130，上海劉海粟美術館藏。
來源：《劉海粟畫選》，頁 92。



圖 4-81 劉海粟，山水徐將軍圖，1988，
立軸，紙本墨色，130x65，劉海粟美術館藏
來源：《劉海粟—中國巨匠美術週刊 94 期》
，頁 22。

《潑彩黃岳人字瀑圖》（圖 4-80）這幅畫的題款為“雲橫絕岫千岩競；泉落秋濤萬壑鳴。壬戌秋，九登黃嶽，人字瀑歌笑相迎，潑彩為其造象，逸興遄非，不知何時擱筆也。劉海粟並題。”此畫作為劉海粟九上黃山之作，此幅畫作換了一個角度描繪人字瀑。從構圖上看，山峰大體有近、中、遠三個層次，人字瀑位於中間，飛瀉而下的人字瀑，下部為白雲所掩，似乎深不可測，更增氣勢，描繪

山峰，除遠山以淡墨淡綠寫出縹渺雲間的效果外，中近層次的山峰先是勾勒積墨，然後又以石青、石綠和白粉潑彩，青山滴翠，有如油畫般的質感。但仍然是中國山水圖卷的情趣與意境。潑彩法對於表現黃山的雄奇險秀，以及瞬間變幻的雲海烟波，確實是巧奪天工的妙法，劉海粟運用潑彩法得心應手，對豐富國畫的表現手法有開拓之功。

劉海粟晚年風格之奠定在中西繪畫融合方面的探索，應該說是油畫成功在前，國畫成功在後。具體的說，是 20 世紀 50 年代，劉海粟在油畫民族化方面已取得成果。如他 1954 年所作《散花塢雲海圖》（圖 4-37），並堪稱融合中西的成功作品。這個作品融入了很多國畫的技法表現，雖為油畫，但卻表現出類似國畫皴法、渲染的效果。因而，無論從風格到技法都表現出國畫的氣派和格調，而這幅作品也在很大程度上奠定了他晚期國畫創作的的基本風格和技法特徵。試想把這幅作品與晚期潑墨國畫山水《黃山立雪臺晚翠圖》（圖 3-53）（1979 年）等作品相較，便不難得出結論。

《山水徐將軍圖》（圖 4-81）作於 1988 年，是其晚年水墨力作之一。劉海粟於文革時曾潛心研究水墨畫，故其晚年作品較早年更有進境。圖中自題：“適徐將軍過訪，見面驚曰：以冷拙之筆，窮古人荒寒之境，古之所謂拙也，乃吾子之工也。”³⁰¹這些讚語雖出自他人之口，實為作者自況。此圖筆簡意賅，拙樸中自有機趣，在不計工拙中，充分表現其簡約精神。

依劉海粟早、中、晚三期的風格，以筆者經驗加以製表做為比較：

內容	早期 1912—1949	中期 1950— 1976	晚期 1977—1994
主題	傳統寫意、兼有寫生。	傳統寫意，臨摹為主，逐漸轉型黃山寫生。	黃山為主題，多寫生之作。
佈局	傳統寫意、以大觀小。	傳統寫意、以大觀小。	潑彩畫大部份取景採定點透視法、補景以小松樹。少部份傳統寫意。

³⁰¹同註 136，頁 22。

造 形	用 筆	傳統筆法為主、短筆觸、中鋒筆勢。以線的粗、細、濃、淡、乾、濕，水墨或淺絳山水為主，筆勢較為生澀。	傳統筆法、中鋒筆勢，筆勢豪邁較趨成熟。	潑墨潑彩，填景用筆為輔、中鋒筆勢，用筆簡約。筆勢豪邁奔放，真山真水中的雲霧等虛幻景象，追求自然形象的多變和克服筆痕的過於生硬，筆墨豐潤、誇張突出虛實，還可看到蒼勁有力的線條骨格。
	用墨	傳統用墨。	傳統用墨。	水墨交互作用，尤喜用水。
	用色	傳統用色或水墨為主、高雅清淡、淺絳。	傳統用色、高雅清淡、淺絳。	受西方影響，原色潑彩、色澤濃烈，偏愛重彩渲染，求自然、朦朧、模糊的藝術效果。
	技法	學古人	學古人、工整。	潑墨潑彩，氣勢大。
皴染		少皴少染、少厚重沉鬱墨色。	臨摹為主、皴染沿襲古法。	用水用墨，潑墨潑彩經多次潑灑。
空 間	視角 取景	全景式。	橫軸、平遠居多。	定點水平透視、截景式。
	題款	以書為主，多名人題字。	以書為主。	詩書畫印俱全。

小結：本章對劉海粟山水畫風格進行研究與分析，對於他的山水畫之演變過程將之分成三個階段奠基(1912~1949)、發展(1950~1976)、創作(1977~1994)並深入探討，劉海粟認為風格是比出來的，從山水畫的構圖中，他從傳統的三段或兩段式到逐漸採用截景式、定點透視方式的形式。在造形上他強調“意”“氣韻生動”的重要，用中鋒力透紙背，墨分五色的運用筆墨，更重要的在潑墨潑彩

上他發展出一套用水法則，其潑墨潑彩氣勢雄奇，運用西方後印象派的色彩，創造出自己的獨特繪畫形式。

第五章 劉海粟山水畫的藝術成就與在中國美術史的地位

本章就劉海粟在山水畫方面的成就與影響作探討，劉海粟創造了一些前所未有的成就：

- 一、在潑墨潑彩上，他的形式與表現方式是前代畫家與當代畫家中較早的。雖然在大潑墨大潑彩為主軸的還有張大千（1901～1984）。筆者亦嘗試將兩人的風格做分析比較，並將在下段中做闡述。
- 二、劉海粟一生中十次登臨黃山，以黃山為主題做表現，不只在山水上、油畫上都創作出大量的作品（附錄四），在畫史上亦為少見的。
- 三、他在歐遊與歐遊後將兩種不同的繪畫做巧妙的結合，兩種繪畫素材，異質同構，（在第四章第一節第二部份已闡述）為現代水墨畫在取景上、主題表現上、重實景寫生上，運用大量色彩，在技法上做出導引作用，為現代水墨畫家開啓多元的創作之路，並且終身力行。
- 四、他旺盛的創作力與遠見亦屬難得，除畢生創作山水畫約 250 幅、油畫約 180 幅（可供查考），還創設學校出版雜誌、提倡男女同校、歐遊宣揚中國繪畫、十上黃山、借西融中、捐畫設美術館、捐資推廣藝術教育等，都有具體的成果。古來畫家大都為文人雅士，像他如此的狂縱之士，還是少見。在繪畫上，這種執著的畫家個性為民初的畫壇掀起一些波瀾，為中國畫或西洋畫激起一些漣漪，這何嘗不是為繪畫的發展提供一個討論話題。

筆者認為書畫本一家，劉海粟確實證明這一點的重要，書法上的筆法提供山水畫的用筆形式，筆力與力透紙背的運筆都深刻的表現在山水畫的結構與造形上。

第一節 劉海粟山水畫藝術的成就

劉海粟是非常有使命感和社會責任感的藝術家，也是一位非常愛國的藝術家。他不僅是美術教育家，還是積極捐畫建館的愛國畫家，晚年他把畢生收藏的 913 件自己的作品和收藏的宋元明清的作品捐贈給國家，成立了《上海劉海粟美術館》和《常州劉海粟美術館》。

劉海粟真正系統的把西方藝術借鑒到中國來，把中國的傳統藝術，通過自己的藝術理念做了非常好的闡釋，劉海粟在山水畫方面的成就，可以從幾個方面來說明：

一、劉海粟的潑墨潑彩山水畫

潑墨與潑彩的產生是劉海粟山水畫的重心，是他一生中的傑出貢獻之一，筆者在他的立論與畫作中探究其風格形成之因素。

劉海粟中國畫成就是以他的潑墨潑彩為代表的，他的山水畫從他的寫生發展到後來的潑墨潑彩，其間也有一個學習傳統、外師造化和借鏡西法的過程，凝結、化合、領悟、勃發；首先由他的性情，才有他的發現，這是狂放的個性在藝術追求中的必然走向，是他對中西藝術元素精通、諳熟、融合到一定時候的必然結果。對潑墨潑彩法，劉海粟一向不自謙，對潑墨潑彩，劉海粟發揮了他的特色，更有了創新的精神。

劉海粟諳熟畫史，又精通西法，繪畫史上所載，“王洽潑墨成畫”，以及張僧繇沒骨法，石濤《畫語錄》的啓示，他都有深刻體會，劉海粟在論中國畫時說：**“豎的東西崇高，橫的東西浩瀚。故山用豎線，雲用橫圈，動靜交錯，大體協調。”**³⁰²所以他的墨用橫潑、山則直下直上的經驗是從西法理論“豎的東西崇高，橫的東西浩瀚”中領悟到的。

中國畫方面也融入西方因素，如色彩，短筆觸、光影等，這是一種結合，是中西真正意義上的結合。

（一）潑墨與潑彩之法

他的潑彩是前所未有的，他運用色彩的原色，在畫面上使之自然醞釀，呈現艷麗而脫俗的景致，這種掌握畫面的動勢需要高超的技巧的。畫評家江辛眉（1922～1986）提出了以下說法：

還有一類新穎而瑰麗的潑彩法，更是劉海粟獨得之秘，可以說

³⁰²劉海粟，《黃山談藝錄》（上海：人民美術出版社，1979），頁4。

迄今為止，還沒人能嫻熟地掌握這門技巧，甚至還沒有人能深刻理解這門藝術。潑彩的方法是在潑墨畫中間，潑上濃彩，以加強對比度，突出表現力。粉白如煙，驚紅如火，或作紺藍，或取冷翠，驚心悼膽，光怪陸離。使人難以相信在整個畫面上竟會得到和諧的效果，然而恰恰是美不勝收，令人錯愕。每一幅潑彩畫，往往要潑注五六次之多，彩色在紙上流動，畫筆在彩中游泳，要不滲不滯，有縱有收。看來膽氣激發，光華四射，事實上是極細緻而艱巨的勞動。劉海粟很珍視自己的新創造，故他的潑彩畫，大都是銘心絕品。³⁰³

劉海粟所運用的潑墨潑彩技巧是多樣的，而且是溝通中西後的獨特之法，他的內容更是千變萬化，超乎古今的。

（二）潑墨潑彩的趣味

古代的潑彩，其實只是用一個“加”字，其非“潑”，是可以知道的。因此，筆者可以斷言劉海粟的潑彩是從古法中自創新意，別開國畫技巧的蹊徑。

色彩對比強烈、凝重而又帶有空氣般的透明和流動感，更令人讚賞的是，他的山水畫以其傳統筆墨表現出油畫的厚重和體積感，從這也透露出劉海粟融會中西的意匠所在。劉海粟在談到自己的畫時、說道：“**濃墨、重彩是我晚年的主要表現形式，大筆揮灑，或用整盃的水墨傾瀉於紙上，再用筆拖染塗抹，更見自然之生趣。我寫黃山煙雲，用色中以石青、石綠、胭脂和西洋紅與墨融合或潑灑於紙上，一番收拾後，頓見千峰疊翠、萬壑生輝。**”³⁰⁴他提出了心得：

我寫黃山，勾勒積墨，積之不足再潑墨，潑墨不足盡意，才產生潑彩，以後才潑彩倒水。先潑墨後來到潑彩，我的潑墨黃山是在潑墨的基礎上形成的。沒有潑墨，也無所謂潑彩。我大膽塗抹，不是故意地，而是不知不覺中在中國畫中運用了後期印象派色彩線條

³⁰³江辛眉，〈畫筆縱橫七十年〉，收錄在劉海粟美術館，《劉海粟研究》（上海：上海畫報出版社，2000），頁218。

³⁰⁴姜壽田，《現代畫家批評》（鄭州：河南美術出版社，2005），頁57—59。

的表現方法。³⁰⁵

對劉海粟的潑墨潑彩方法，從客觀上來講，其中有一些繪畫名家對劉海粟的變法提供了許多寶貴的經驗，我們不可否認齊白石、林風眠、張大千等畫家，在色彩運用上也給劉海粟的啓發，但是，他們與中國文人傳統的氣息太接近，缺乏創新的臨門一腳。而劉海粟比他們更加的深入探索，這深入的探索使他的畫更具有現代意識。

劉海粟真正的做到了雄奇壯麗的畫風：“劉海粟的畫能夠做到逸氣、大氣、國氣和新氣兼備，綜合而言，沒有人能夠超過劉海粟的潑彩畫。劉海粟其創造性的墨彩並用、墨彩混用、墨彩積用、粉彩使用，作畫方式如驚濤駭浪、狂風驟雨，一吐胸中鬱氣而酣暢淋漓，畫則爽快，觀者痛快。”³⁰⁶他的畫中強烈充塞著逸氣（氣韻生動）、大氣（大氣魄、大氣勢）、國氣（中國氣象）和新氣（創新意識）。

潑墨潑彩表面看來簡單，但實際上如果沒有極高的筆墨、色彩控制能力和線條表現力，潑墨潑彩就會淪為輕率而為的胡塗亂抹，因而在現代畫壇，敢於嘗試潑墨潑彩的山水畫家不多見。因為潑墨潑彩不僅需要深厚的筆墨功夫，還需要一種狂氣和豪氣，如果是氣質懦弱，則萬難著手進行潑墨潑彩的。所以劉海粟的潑墨潑彩除了得力他幾十年的筆墨修養功夫外，他的狂放氣質也是起了很大作用。

劉海粟更具體說出潑墨潑彩的心得：

潑彩導源於潑墨，並不神秘，掌握起來要有一個過程。先說說大潑墨。小時候在古代畫論上讀過“李成借墨如金，王洽潑墨成畫”之說，令我神往。也有人說潑墨看不到骨法用筆，故意貶低，大可不必。一九三四年，我在瑞士避暑，曾作過潑墨山水，印在《劉海粟國畫三集》中。當時潑的規模不大，等到一九七九年之後，整碗的水倒上去，暈出深淺濃淡，手也熟練一些，容易收拾。我給人民大會堂上海廳繪製大幅《黃山獅子林》是大潑墨。前景松石用焦墨鐵線勾出，松枝也是中鋒懸腕，顯得很做岸。山峰用淡墨畫出個框子，再用墨水澆上去，浩茫洶湧，雲霧氤氳。稍乾再潑，層次分

³⁰⁵姜壽田，《現代畫家批評》（鄭州：河南美術出版社，2005），頁57—59。

³⁰⁶談廣生，〈構建中國畫墨與葉新框架的工程師〉，收錄在（上海：書畫藝術，繪畫版，2001），頁3。

明，每個塊面有別。在山谷背陰之處，墨色較深，用色多一些跌宕

。³⁰⁷

潑墨潑彩應是先具有深厚的筆墨功夫，其過程是嚴謹的、狂放的，而非一種輕率的胡亂塗抹，所使用的技法也是豐富多變的。

（三）潑墨潑彩為自然融合

劉海粟的潑墨潑彩是經過長期的累積、錘鍊的結果，由傳統加入個人思想，貫通古今又融合中西，以能夠渲瀉他以“狂”為準則的，他說“古今中外皆為我用，勾勒不能盡興則潑墨，潑墨不能盡興而潑彩，筆墨肆虐，氣勢恢宏，氣象萬千。”³⁰⁸如此強烈的畫風是中國繪畫史上任何一個畫家都無法比擬的。這樣的畫風無疑已經融入了作者本人的“狂”氣，從而使得海粟之“狂”得以淋漓盡致的表現；這樣的畫風也無疑已經融入了他對於傳統筆墨的理解以及對於後期印象派色塊、線條、筆觸等表現方法的接受，從而使得整幅畫面毫無矯揉造作之感而渾然天成。



（四）劉海粟與張大千潑墨潑彩畫之異同

近代畫家開潑墨潑彩為主軸的有劉海粟與張大千兩位，筆者嘗試將劉海粟與張大千（1901～1984）的潑墨潑彩風格略施比較。

筆者以為要研究兩人誰先誰後採用潑墨潑彩法是沒有太大意義的，兩人的潑墨潑彩畫都有其演變過程。而藝術上的創作風格會有所不同，每一位畫家的每件作品之創造，都是有屬於畫家個人所獨有的面貌。而研究其風格不同，是比較具有意義的。因此筆者選擇他們的代表作品做了分析，其目的在於借著歸納分析來說明和了解兩人在風格上的差異，因而歸納為下表加以說明：

³⁰⁷劉海粟，《海粟黃山談藝錄》（福州：福建人民出版社，1979），頁 121。

³⁰⁸阮禮榮，〈海粟之狂與傳統文人之逸〉，收錄在（南京：美術與設計版，南京藝術學院學報），頁 22。

人物 項目	劉海粟 (1896~1994)	張大千 (1901~1984)	
代表作品	 <p>《黃山光明頂圖》1982，橫軸，紙本潑彩，105×137，劉海粟美術館藏。來源：《劉海粟書畫集》，頁 81。</p>	 <p>《廬山圖》1982，卷（局部），絹本潑墨潑彩，1982，180×1080，台北故宮博物院藏。來源：《巨匠—張大千》，頁 26。</p>	
相同	<p>1、他們的潑墨潑彩畫都是在傳統潑墨法的基礎上，受西方印象派之後現代藝術思潮的影響而創立起來的，而且都有奔放雄健、蒼茫涵渾、異彩繽紛的特點。</p> <p>2、兩人晚年均以創作潑墨潑彩為主。</p>		
相 異	個性	以狂熱取勝	以文靜見長
	色彩	於石青、石綠之外還多用硃砂、石黃、白粉等暖色調，其所形成的氛圍，一如日光照耀下的熱烈亢奮。	以石青、石綠等冷色調為主，其所形成的氛圍，一如月色籠罩下的清冷深靜。
	技法	則多施之於生紙之上，其潑墨潑彩，往往要潑五六次之多，墨、色的滲化，任其漫漶，層層疊潑，極其濃郁邈遠。	多施之於熟紙或絹上，有時也用生紙，亦取其吸水性能不太強者，多數作品往往先潑墨，在墨色未乾時再潑彩，一氣呵成，顯得明淨而雅潔，極其透明晶瑩；同時，由於紙、絹的吸水性不強，便於對墨塊、色塊形狀的理性控制，在墨彩乾後，形成“結邊”水漬斑斕的特殊韻致。
填景	於大面積的潑墨潑彩中添加樹石、臺閣之類，多出之以粗獷的中鋒焦墨線條，有點像現代油畫的效果。	於大面積的潑墨潑彩中所添加的樹石、臺閣、舟楫、人物，多作工整細緻的描寫，秀氣可掬。	

二、以書法之筆法入畫

劉海粟以書法之筆法入畫，注重筆墨情趣，將書法融入畫法之中，因而在筆墨技巧上起了新的變化，當然劉海粟在書法上也有很大的成就。

他在書法上的成就，影響了其繪畫風格。筆者以為劉海粟之主張，學書必從篆始，求篆於金，求書於石，這是在於探究書法源流，探究書法的根本。雖然最早的字，始於陶片、甲骨，但鐘鼎之金文，是發展到後來的秦篆、漢篆的衍宗。金文，確有圓挺、拙秀之風韻，學篆必從金文入手，這是劉海粟最聰明而又能充分體會要領的。所以他於十三四歲就開始學習篆書，且一開始便習金文，劉海粟曾自言：“愚於匆忙中草草臨米公此帖(行書帖)，怪誕百出，則漫法矣。”³⁰⁹其實，他注重創新，不主泥古，並非不持法則。

劉海粟之書法藝術受康有為影響非常大，書法上的成就同時也影響了其繪畫，其線條表現在山水畫山石紋理上，筆力猶勁，融合書法藝術的一種新風格。吳冠中對書法的功能，提出了註解：

其實書法構架就是造型構架，一個獨立的字表達了一幅畫的美感因素，一篇字的全貌體現了一幅畫的總體效果。西方有修養的美術家即使不識漢字，他在優秀書法前必然會領悟到其造型之美，在他眼裡也可說是抽象繪畫吧，這又何妨，反正書法被不識字的人們所欣賞，造型美感的交流跨越了語言文字的隔閡。然而，面對張旭或懷素的狂草書法，在全無審美修養者面前，卻辨不出這些藝術極品與鬼畫桃符有什麼區別。這是誰的過錯？誰也沒有過錯，是普及與提高過程中的必然現象，而且這過程將永遠存在，舊過程接連著新過程。³¹⁰

劉海粟的書法用筆運用在山水繪畫的用筆上，充分顯現出筆法骨骼，雄奇簡鍊，運用靈活筆法，通過筆墨的變化，組成美不勝收的佳作。

³⁰⁹紫源，〈篆入行草為龍騰〉，收錄在劉海粟美術館編，《劉海粟研究》(上海：上海畫報出版社，2000)，頁254。

³¹⁰翟墨，《吳冠中畫論》(鄭州：河南人民出版社，1999)，頁69。

三、創立以黃山爲主題的山水畫

劉海粟一生當中總共有十次上黃山，黃山爲他帶來了源源不絕的靈感。他的畫作當中，大多數是屬於黃山之作，在黃山寫生時，其畫面佈局與用筆，取之黃山的景物。以黃山爲主題的山水畫，爲現今山水畫家確立黃山寫生的價值，劉海粟因鑒於黃山有下列特點：

1、以黃山爲藍本，師法自然。“搜盡奇峰打草稿”，“敢言天地是吾師，萬壑千岩獨杖藜”，從黃山的千巖萬壑中吸取營養，豐富自己的藝術創作，表現黃山的奇特風貌和詩情畫意的藝術境界。

2、寄情於黃山的山峰美景，追求意境的創造，上黃山寫生，深深體會到黃山是山水畫取之不盡的生活源泉。他畫黃山松使松樹呼呼有聲，看過之後，能常常往來於心中，產生熱愛國家山川的情操。

3、黃山群峰氣魄雄壯，是中國山水畫構圖的範本。黃山層巒疊嶂，雲海飄忽，無論站在哪裡，都可發現一幅幅美妙的中國山水畫構圖。

劉海粟八十多年的藝術生涯中，十上黃山，爲歷代畫家登臨之最。特別是到了晚年，其作品多以黃山爲題材，得力於黃山的滋養，形成了鮮明的個人風格，名震當代藝壇。劉海粟在《黃山談藝錄》中充分表現出來自黃山的靈感，他說：“黃山爲天下絕秀，千峰萬嶂，干雲直上，不贅不附，如矢如林。幽深怪險，詭奇百出，晴嵐煙雨，儀態萬方。其一泉一石，一松一壑，不僅觸發你的詩思，惠你畫稿，提供無限美境，或使你心曠神怡，或使你無言對坐，寢食皆廢，終日忘機，以至闊別數十年後，仍能保持極深印象，一朝念及，回憶便如飛流傾瀉，縱然自發垂耳，心情也貼近生命的春天！山河如此壯麗，如此豐饒，怎不令詩人袖手，畫師折腰?!”³¹¹

劉海粟熱愛黃山一生登臨十次，常看常新。留下的畫，包括速寫、素描、油畫、線勾、沒骨、潑墨、潑彩等形式，對黃山感情深厚，難以言傳。他說：“朝朝暮暮山常變，暮暮朝朝人不同。山越變越美，人對自然美的理解及表現手法也越變越新。”³¹²

黃山是中國畫家必遊之地，石濤、梅清、弘仁都以畫黃山著名。所以劉海粟

³¹¹同註 171，頁 6。

³¹²同註 171，頁 6。

更有感而發：

我愛黃山，曾六上黃山，現在還想去。過去黃山很難上，現在容易了，黃山面貌一新了。我畫的黃山，有潑墨的、著色的、白描的，還有冊頁，都是白描的。石濤說：“黃山是我師，我是黃山友。”他強調了師法自然，勝於自然。我們去畫黃山，畫出來，各人有各人的黃山。我是吸取了“黃山是我師”變成了“昔日黃山是我師，今日我是黃山友”。我在北京也可以畫黃山，叫憶寫黃山。要表現黃山岩石的紋理、結構、地質形貌。在上海，我有一個朋友專寫黃山，他給我看，我說你畫的黃山筆法不對，他拿“四王”筆法畫黃山，地質形貌不對。我這個黃山，有自己的影子。各人畫的黃山雖不同，但對黃山的雄偉，卻都是要表現出來的。³¹³

劉海粟畫黃山不只是親臨現場寫生，更將黃山的形貌默記下來，做憶寫黃山的工作，他並且感受到筆法應以黃山為依歸。

劉海粟對黃山的熱愛也可從下列一段話中體會到：“我每次來，每次都有新的認識，有畫不完的畫。黃山雲海的奇幻變化給了我藝術的靈感，我以不息的變動，創造了無限的黃山意境。”³¹⁴他十上黃山，屢創新意，實現了藝術與思想境界的躍進並與自然渾淪為一片化機。劉海粟的創造精神與黃山的自然風貌相契合，已融為一體。

劉海粟的黃山之畫，在中國畫中獨樹一幟，又極具有特殊的地方，入黃山而又出黃山，他筆下的黃山是道道地地的黃山岩石紋理，山石的結構準確地表現了黃山的地質形貌，但是又不完全是山，他的黃山畫有許多自己的影子；所以他才說：“昔日黃山是我師，今日我是黃山友”。今非昔比，他和黃山的感情越來越深。寫山石乾濕不定，粗細不定，長短不定、濃淡不定的墨色勾勒而成，蒼勁古樸，渾厚古拙，縱觀他的作品，確如他所云：畫中的遠山，確有“如矢如林”之感，直刺雲天，中景和近景確是萬嶂千峰，干霄直上。劉海粟對黃山的感受非常的深刻：

³¹³沈虎，《劉海粟藝術隨筆》（上海，上海文藝出版社，2001），頁133。

³¹⁴同前註，頁132-133。

今人作黃山必指定其名，余草草以卷雲法成之，得黃山之性。我愛黃山，六上黃山，畫了大量黃山寫生。…，此冊黃山圖，遊覽諸峰，隨手寫景，不落尋常。有幾幀以線條為主，用乾濕不定、深淺不同的墨色，勾勒岩石紋理峰巒的結構，表現黃山地質形貌；有幾幀用墨色的濃淡，使雲霞在奇峰松海中飄動。黃山奇景，通過我的感受，通過我的心靈深處，表達我對黃山的深厚感情。入黃山而出黃山我的黃山畫中，有許多自己的影子，我刻了一石印，曰：“昔日黃山是我師，今日我是黃山友。”這不但說明我畫黃山的過程，而且也說明了黃山在我藝術道路中的重要。今日我是黃山友，今日我在北京也憶寫了幾幅黃山，今非昔比，我和黃山從師生關係，變成了密友關係，我對黃山的感情越來越深了。在北京畫的潑彩黃山天海，用複雜的筆調，畫出闊大境界，色度明度很強，以濃郁深厚的石青、石綠、朱砂入畫，使色彩和墨對照起來，色感更覺豐饒。有時是色彩和水墨淋漓的大潑色，峰巒岩石在陽光下發出耀眼的閃動。表現出黃山的峻拔雄渾，渾涵茫茫，千態萬狀的奇觀。³¹⁵

從古至今，寫黃山畫家不乏其人，梅清、四僧、八大、新安畫家、黃賓虹、李可染、吳冠中等，而能如劉海粟這樣，取前人之長而加以錘鍊融合，創作出大潑墨潑彩的畫家還屬空前的，劉海粟最值得效法的地方也就是在此。

四、重新建構六法的重要性

以“六法論”為代表的一系列繪畫理論，是我們民族的祖先給我們留下的極其豐富、珍貴且又極具意義的理論。“六法論”是繼承了以前畫論之精粹並加以發展，形成系統性的評畫綱領，體現了中國畫的審美理想。這些理論總的精神就是鄙視一味的模仿，反對陳陳相因，而強調“我自作我之畫”、“以我之筆墨寫我之山水”；卑視“空陳形似”，反對單純的對客觀物象的奴隸式的“再現”，而要求“形神兼備”、“以形寫神”，到後來又發展為“妙在似與不似之間”（即絕似與

³¹⁵劉海粟，〈劉海粟黃山紀遊自序〉，朱金樓、袁志煌，《劉海粟藝術文選》（上海：上海人民美術出版社，1987），頁45。

絕不似之間)，總之，要求氣韻生動，要求想像和幻想，要求通過自我的藝術表現而達到傳神的最高境界。

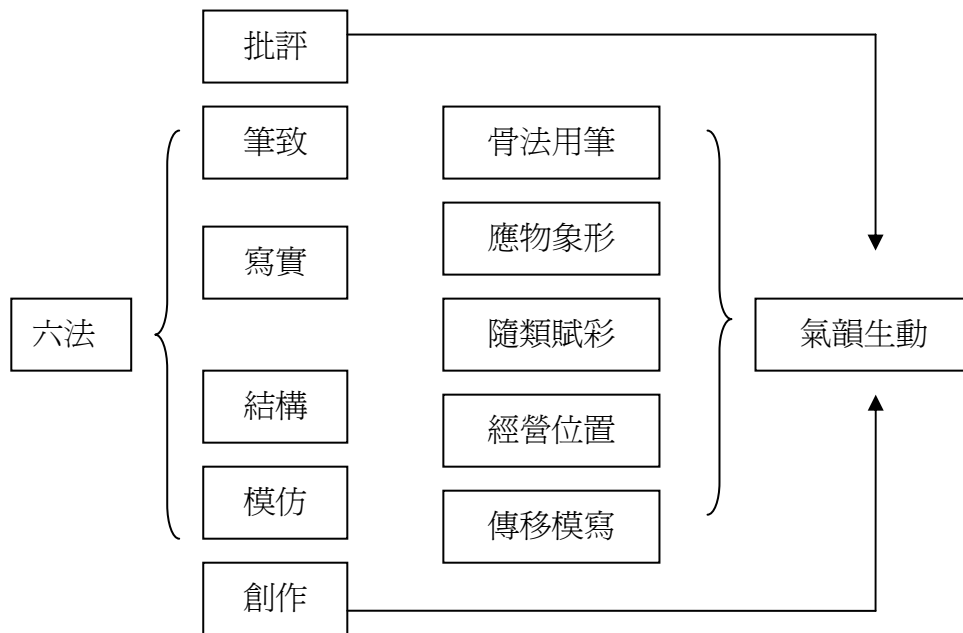
劉海粟對“六法”有詳細又深入的研究，他的解釋中提出甚麼叫六法？（一）氣韻生動；（二）骨法用筆；（三）應物象形；（四）隨類賦彩；（五）經營位置；（六）傳移模寫。（即謝赫在《古畫品錄》中所提出的）這六項不只是創作的準則，也是鑑賞的基礎，亦不只是中國畫可以用，其他各種畫種都可以。劉海粟解釋六法如下：

六法中的氣韻生動，在創作上來說是各種要素的複合，就批評角度說“氣韻生動”也是最好的準則。此外的五法，都是達到這個標準的必要條件。若把“六法”視為繪畫的要素，可歸納為四種：第一，筆致就是骨法用筆，相當於油畫的（touch）。第二，寫實，它包括兩法，應物象形與隨類賦彩。油畫寫生都用得上，相當於（realism）。第三，結構—經營位置，即構圖（composition），這是基本的法則。第四，模仿—傳移模寫，含有“再現”（reproduction）的意義“再現”也可以叫“再創造”，歐洲人講究，中國人也講究；模仿，不是死摹，要吸取和發揚傳統的精神。不過，後來有個弊病，它摹甚麼，仿甚麼，都千篇一律。其實摹仿的意義在於吸取其長處，不是全盤照搬。³¹⁶

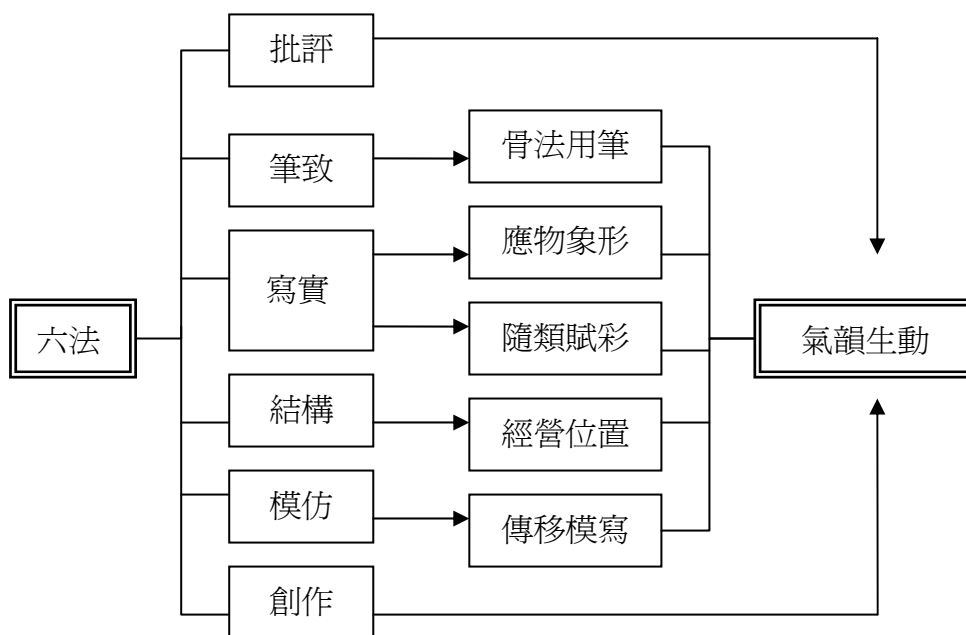
劉海粟在論述中國繪畫上的《六法論》時，首重氣韻生動，這是他幾十年來所抱持的一個堅定的審美標準，他自己的詩和畫，也便是氣韻生動的範例。因此劉海粟他將六法列表如下：³¹⁷

³¹⁶劉海粟，〈中國畫的繼承與創新〉，收錄於朱金樓、袁志煌，《劉海粟藝術文選》（上海：人民美術出版社，1987），頁 185。

³¹⁷同前註，頁 185。



筆者試將劉海粟的六法列表加以歸納連結如下表說明：



氣韻生動為評斷繪的最高指導原則，創作與批評仍以氣韻生動為依歸，氣韻生動為意的表現，是一種感覺，除去氣韻生動外，其它五法皆為構成一幅傑作的主要條件。

五、中西融合異質同構的繪畫形式

劉海粟的山水畫與油畫中結合中西的形式，油畫中有山水畫的筆觸，山水畫中有油畫的顏彩，而且融合的極為巧妙，他是如何做到的呢？江辛眉（1922～1986）說到：

他最可貴之處，乃是在中西畫壇之間興建了一座相互溝通的橋樑。這不爭的事實在他自己藝術的實踐中已向人們作了出色的回答。南京藝術學院謝海燕同志說：“他的油畫，筆觸奔放，色彩強烈，不加修飾，一氣呵成。早期作品受印象派和後期印象派的影響，偶而也接近野獸派，這是因為這樣的造型手法，根源於東方藝術，適於表現作者的豪邁性格和火熱的感情”。又說：“他後期的油畫，往往運用中國畫的雲氣，表現空間層次，有時故意留出空白，或使用意到筆不到的手法。更覺意境無窮，耐人尋味”。把老人以國畫傳統技法融入西畫的特點，講得十分透徹。同樣，老人在國畫中間也成功地汲取了西畫的菁華。中國畫本是有著極古的傳統，它早已具有與西畫絕不相伴的格律和方法，然而它也沒有偏執一見的固拒外來影響。³¹⁸

中國近代名家吳冠中在中西融合的理論上提出精闢的見解，他也是一位中西藝術的創作實踐者，他將中西融合比喻為混血兒，但這個混血兒是集合了雙方的優美條件，相輔相成的。前一章第一節中述及吳冠中（1919～）所說的：“挑食的雞不肥，宜吸收多種營養。中、西繪畫的技法存在著較大的差異，必須兩邊學。”吳冠中從素描開始，水彩、油畫、水粉、水墨等等，這些畫種間卻曾經是他油畫和水墨之間的橋梁。速寫不僅僅記錄素材，更是“概括”與“簡約”的啓迪。技巧與藝術之間彼此互相支援相通的，技巧的提昇對藝術的表現有相同效果，技巧的目的是藝術，藝術常新，技巧無窮，學到中、西兩方面基本技術，結合是爲了創造更美的作品。

吳冠中說過美術的東西方結合，是非常困難的事。不是將東方的形式加西方

³¹⁸同註 115，頁 222。

的形式而已，而是將中國的審美觀與西方的審美觀的互相滲透交流，既要了解中國傳統畫的優點，又要了解西方美感怎麼產生。就像真正的談戀愛是在相互理解中產生，而不是單方面的相思。

吳冠中精闢的見解正敘述中西結合的需要，結合爲了發展，不是爲結合而結合，而是吸取東西方的部份加以組織，創作出屬於中國式的山水美學，劉海粟一生都在爲這個理想努力。

（一）筆法墨法的自然結合

劉海粟對中西融合的觀點是筆法墨法自然的結合。他在某些油畫上的線條、色彩的運用，也使人聯想到來自傳統的中國畫的內容。他說：“我以前畫過一幅《太湖療養院雪景圖》（圖 4-4）我自己感覺到，也有人這樣提過：有石谿（1612~1692）的味道，我也不是故意用石谿的作畫方法，平常看很重要，看多了，就自然會出來。一九七八年我在桂林、陽朔畫油畫寫生，我完全用中國畫的方法，主要是用簡練的線條和豐富的色彩來畫油畫。”³¹⁹在另一方面，劉海粟以爲：

有些人不懂意到筆不到的道理，於是加了又加，後來就弄得僵死雕琢了。境界要生動，油畫也是這樣。用明快的顏色，簡潔、概括的筆觸，形成渾厚有力的中國民族氣派。我說的“貫通中外”、融合中西，絕不是生吞活剝，不是一半西洋畫，一半中國畫；不硬拿來拼湊；而是讓二者不同程度的精神結合起來，在表現技法和構成意義上有明顯的民族風格。它的形式當然是油畫，但我是中國人畫的油畫，是注入中華民族精神、民族氣質的油畫，但這也是要用功的，一定要有基礎。我也下過功夫的，在巴黎時，我每天下午去畫素描，幾十年來，我尊重中國民族傳統、尊重民族氣質、尊重中國畫和油畫特殊的創新，但決不是爲創新而創新，種種的因素使它自然的新，要追求新面貌、新憧憬。比如畫黃山，各人畫黃山是不同的，但用“四王”的筆法去畫黃山，永遠也畫不好。黃山的線條

³¹⁹同註 12，頁 118。

、石紋、石質、地質形貌都是不同的，“六法”中有“應物象形”，不能拿老一套的東西亂加在它的上面。細細刻劃也不對，要畫它的氣魄，寫它的基本傾向特徵，表現出精神。³²⁰

（二）融合為主體表現

融合不是他藝術的目的，主體表現才是他藝術的本意。由於情感抑制不斷地要求推演出更強烈的、更真實、更具有表現性的，他縱橫於中國傳統筆墨和西方現代繪畫意象間。他的“中西融合”不是在做畫學實驗，更不是立足於“寫實主義”的形式拼湊，而常常是在寫生中有意與無意間，隨著那一如以往投入的、激情的直覺裡流露出來。

50年代初到文革之前，是劉海粟走向融合的第一階段。他對傳統抱著既要過得去，又要出得來的態度，他說：









今之人固有摹古不化，習焉不察，扣盤捫燭，禁錮終身，不能自拔者。然亦有好為怪誕，摒棄古人真跡為不足觀，自恃聰明、奢言創造，入魔道而莫之悟者，是皆盲者試步，非有真知。嗚呼！非深知奧，收采廣博，根深研幾者，豈有轉移歷史之新創哉！³²¹

劉海粟認為，對古今中外凡有的藝術流派都應當虛心徹底地去研究，但萬萬不可盲從，將某家某派當作金科玉律，受其束縛。而要用真實與自然去證明、去體會，判斷出是非奧妙，再加自己特性，如此的融合才有意義的。

劉海粟在中西的融合上創作了非常多的作品，因限於篇幅的關係，筆者僅列舉了數幅，在創作主題內容上相近的作品以資佐證如下：

³²⁰同註 80，頁 119—120。

³²¹劉海粟，《海粟叢刊·國畫苑》（上海：中華書局，1935），頁 8。

油畫	山水畫
 <p>《曙光頂看始信峰》1982，橫幅，油彩畫布 71.3×92.5，劉海粟美術館藏。來源：《劉海粟美術館藏品》，頁 97。</p>	 <p>《黃山雲海奇觀圖》1966，橫軸，紙本潑墨，67.6×89.5。劉海粟美術館藏。來源：《劉海粟美術館藏品》，頁 125。</p>
 <p>《靈隱》1962，橫幅，油彩畫布 61×74，劉海粟美術館藏。來源：《劉海粟美術館藏品》，頁 53。</p>	 <p>《杭州靈隱圖》1954，立軸，紙本設色，58.9×41.1，劉海粟美術館藏。來源：《劉海粟美術館藏品》，頁 113。</p>
 <p>《黃山溫泉》1954，橫幅，油彩畫布，92×71，劉海粟美術館藏。來源：《劉海粟美術館藏品》，頁 38。</p>	 <p>《玉澗流泉》1980，131.5×49.4 立軸，紙本設色，131.5×49.4，劉海粟美術館藏。來源：《劉海粟美術館藏品》，頁 171。</p>
 <p>《瀉江春》1978，橫幅，油彩畫布，72×92，劉海粟美術館藏。來源：《劉海粟美術館藏品》，頁 151。</p>	 <p>《天苑吐奇芬冊(之三)》1978，橫軸，紙本墨色，37.9×55.2，劉海粟美術館藏。來源：《劉海粟美術館藏品》，頁 163。</p>



《蓮花峰夕照》，1981，油彩畫布，80.3x100.3
劉海粟美術館藏。來源：《劉海粟美術館藏
品》，頁 80。



《黃山奇觀冊之一》70 年代，紙本墨色，20.9x
32.8，劉海粟美術館藏。來源：《劉海粟美術館藏
品》，頁 129。



《白龍潭圖》1981，橫幅，油彩畫布，71.3x
91.7，劉海粟美術館藏。來源：《劉海粟美館
藏品》，頁 93。



《白龍潭》1982，立軸，紙本潑墨，136x65 劉海
粟美術館藏。來源：《榮寶齋—劉海粟》，頁 29。



《重岩疊峰》1988，直幅，油彩畫布，72x92，
劉海粟美術館藏。來源：《劉海粟書畫集》，頁
221。



《吞吐黃山》1988，橫軸，紙本設色，136x68，劉
海粟美術館藏。來源：《劉海粟書畫集》，頁 157。



《始信峰晴翠》，1988，橫幅，油彩畫布，72
x92，劉海粟美術館藏。來源：《劉海粟書畫
集》，頁 219。



《黃山清涼臺》1954，橫軸，紙本墨色，39.9x68.5，
劉海粟美術館藏。來源：《劉海粟美術館藏品》，
頁 115。

第二節 劉海粟山水畫在中國美術史的地位

近百年來整個中國畫和水墨畫正一起面對著“再生”的困境，而這只是中國整個文化困境中的一個縮影，它走入了文化的胡同中。而中國的困境，則是整個人類文明老化後，如何再生的一個主要課題。劉海粟說“中國畫走過一百多年的慌亂與自卑，我們早該擺脫‘中學為體，西學為用’或‘全盤西化’的爭議。”³²²在這種毫無根據的東西比較下，靜下心來踏實地找自己該走的路才是正確的。畢竟，文明的新生，至今仍是全人類應共同面對，而不知該如何研究解決的問題，更不是短短百年的努力便足以斷言的。

劉海粟在個性上、作為上敢為理想而奮鬥的精神是為後世的典範，在個性上，劉海粟的“狂”並不是“瘋狂”，前已概述，而是在傳統文人畫家思想與精神層面上的一種發展與延伸；他的狂放畫風也不是胡亂塗鴉，而是力求突破的強烈慾望與凸顯自我的表現與昇華。

劉海粟在中國美術史上寫下的舉足輕重的一頁，既守住了傳統繪畫之精神；又自然而然地融合了中西，使中國畫呈現出了順應時代潮流的全新風貌。筆者在發掘其內在的本質，相信這對於中國畫日後的發展是大有啟示作用的。劉海粟的山水畫對後代之影響分述如下：

一、山水畫重顏彩

描繪自然是他長期從事油畫的實踐，劉海粟曾經研習自張僧繇、楊升至董其昌以色彩為宗的沒骨畫法，並吸收民間藝術特色在中國五色體系上發揮的結果。從藝術的蘊涵方面來講，他的潑彩以潑墨、積墨及筆法為基礎，跟隨著書法功力，提升的筆墨凝厚力和層層疊加的著色程序，避免潑彩較易產生的油滑和單薄，保證了藝術的質量。就色彩而言，多少與油畫有關，但顯然已不是西洋繪畫七彩體系，更傾向於中國墨色的象徵性表現。

古人嘗言寫意重彩最難，如果說吳昌碩、齊白石完成的花鳥畫的寫意重彩，一直到 20 世紀末期，才由劉海粟、朱紀瞻（1892～）、張大千完成了山水畫的寫

³²²岑其、壽英姿，《藝術人生—走進大師·劉海粟》（杭州：西泠印社出版社，2006），頁 146。

意重彩，由此可見山水畫寫意重彩的難度和成就，因而中國山水畫也走向時代的意義。

潑墨潑彩黃山的出現，是劉海粟晚年幸逢盛世與繪畫閱歷中的綜合反應、也是他精神的流露。劉海粟的黃山畫作就有近百幅，在不同政治環境下的轉換，對劉海粟這樣創新型的藝術家來講，形式內容上應該是無窮的變化，在那筆墨襯托下的石青、石綠、朱砂是變化多端的。這與與他早年就一定要“表現”、“要創造”的藝術理想，並最終通過潑墨潑彩黃山的豪氣，達到了燦爛的表現，成為新時代中一位有創意的畫家。

二、山水畫重視寫生

山水畫形式內容轉變是現代繪畫的一個趨勢，山水畫的寫生從以前的視點移動，慢慢轉換為定點透視，而成為西畫式構圖的山水畫。從現代的創作者所創作出來的作品中，確實經過很大的改造；寫生的題材廣泛，變化非常多。在造形上山水畫中的樹木、山石歷經各代的變遷而至現代的重實體寫生，表現的手法也強調光與影、立體與造形美學，寫生結果強調筆墨趣味，在山水畫的佈局結構也逐漸轉變為定點式的構圖、水平透視等方式，而不再分近景、中景、遠景三段式的寫生方式，而類似石濤截景式的構圖。這種方式何嘗不是來自西方的構圖方式，然後運用於中國山水畫的佈局形式中。從現代的角度來看，這些描寫的方法，何嘗不是劉海粟他們那種融合中西、異質同構的形式再度顯現。劉海粟的繪畫歷程是一部繪畫史，從早期到晚期，他的繪畫都在自然中轉變。正如柯靈（1909～2000）先生在《劉海粟美術館藏品集》中的題詞：

海粟老人享年九十又九，平生經歷，山高水長。…“治白話文學史，不能無胡適、陳獨秀；治新文學史，不能無魯迅；治新電影史，不能無夏衍；治新美術史，不能無劉海粟。”劉海粟在美術教育道路上的探索，為後人留下了寶貴的財富。³²³

³²³柯靈，〈劉海粟美術館藏品集序言〉，收錄在劉海粟美術館，《劉海粟美術館藏品集》（上海：人民美術出版社，1997），頁1。

筆者以為山水畫有時被視為“空中樓閣”、“無中生有”、“中國人的烏托邦”是純想像不切實際，而利用山水畫與自然的關係，寫生做為簡敘表達山水畫中形象組合的第一個步驟以後，能利用自然實景來轉化為造形的形體，可以產生很多的形式或不同的感覺，有時更可提供畫面佈局的靈感，這種靈感必然與別人大不同，更可脫離摹仿的窠臼。利用師法自然來闡述山水的意趣，可以更具邏輯意義，富饒趣味。

三、黃山為繪畫殿堂

劉海粟十上黃山，從黃山獲取無數的靈感，更因為有黃山做為精神的支柱，在十年文革時期，兩度中風期間給與極大的鼓舞，為後人開啓以黃山為題的中國山水畫頁。

劉海粟將西畫光影之法，融入中國山水畫，許多畫家的探索都取得了成功。劉海粟以黃山為載體，把光影法表現得更直接更強烈一些，以突出山體的立體感、力度感。由於劉海粟的氣質使然，常在大幅畫作中描繪山峰、雲海的動態氣勢，去表現黃山博大雄奇靈秀多變的特色，釋放胸中豪邁之氣，力求與大多數人產生情感的共鳴。

劉海粟的《十上黃山畫展》當時有人評論說：石濤得黃山之靈，梅清得黃山之影，弘仁得黃山之奇，黃賓虹得黃山之渾厚華滋，劉海粟得黃山之真、之神、之變、之力。觀劉海粟作品，名不虛傳，黃山使劉海粟的藝術產生了質的提昇，劉海粟增添了黃山的藝術內涵。人們為他卓越的藝術成就而嘆服，更為劉海粟的十上黃山，不斷探索追求，不斷超越自我的精神所感動。

第三節 劉海粟山水畫的研究發現

筆者研究結果發現，劉海粟山水畫所展現的獨特畫風，乃基於民國初年政治、社會及時代背景、與繪畫材料等因素的影響之下，承繼明清之後，沿襲傳統舊風，提出繪畫傾頹，在師法古人，融合中西呈現下的時代風格。劉海粟個性上藝高膽大，對於傳統能夠進入又能夠勇於創新。初期在復古中創新，為劉海粟山水畫確立了發展方向；中期則反映出傳統中力求改變的風格；晚期則以筆情墨

趣、潑彩潑墨，抒發畫家的主觀心緒，將文人寫意山水發展到最高峰。

他是用傳統的中鋒筆法，以運用水的流動方法創造他的中國畫，在此之前還沒有人像他這樣充分把潑水、鋪水、汲水的方法用在一起。筆者認為潑彩的重要基礎是處理水份的流動，在這基礎上才有這種效果，大潑墨大潑彩的形象效果留給觀者更多的想像空間，這是在 20 世紀中國山水畫當中創新的重點。

其藝術成就在中國山水畫史上扮演承先啓後的地位，實為繼清代四王、四僧、揚州八怪山水畫後創作的另一高峰。於此藉本研究，表達繪畫風格基於時代、環境、認知、創作心理、表現內涵之不同，以提供今後國畫創作者之參考。

在水墨現代畫中，劉海粟為山水畫開闢了墨與色的交互運用，以色彩代替山的質感，不再運用皴法鉤勒。《黃山寫生圖》（圖 5-1）與實景（圖 5-2）運用翠綠色取代皴法，表現山的體積，這應是他長期寫生所獲得的結果。本幅色彩明亮，採用定點透視寫生構圖，筆墨簡潔有力，這幅《黃山寫生》有啓示現代畫家的功能。

筆者有感目前國內的畫家，熱衷於比賽，以求得名與利，較少有畫家為突顯自我風格者，尤以近年來國內的各項大賽，筆法墨法一致，幾乎很少變化，為求得好成績將自己的個性都捨棄了。筆者期望這是一個過程而已，畫家在筆墨的基礎上能再造屬於這一代的風格，因為現代在五十、百年之後也會變成傳統的。



圖 5-1 劉海粟，黃山雲海寫生圖，1954，橫軸，
紙本設色，64x135，香港私人收藏。來源：

《劉海粟》，頁 104。



圖 5-2 筆者攝，黃山筆架峰，1998。

總括劉海粟的山水是從傳統山水畫出發，以黃山為主題，融合中西，運用後印象派色彩、光影與潑墨潑彩潑水交互運用所產生的一種獨特繪畫風格。

第六章 結論

劉海粟是一位具有大氣、大量、大度、大膽的人，探討劉海粟的山水畫以後，覺得身爲一個藝術家，這種大氣魄、大度量、大膽量是極其寶貴的。

他是二十世紀中國能夠“化西爲中”的畫家之一，他的畫是非常講氣韻生動、渾然一體的；他的用筆是最中國的、他的中國畫是最單純、極正宗“中國氣象”的。筆者將劉海粟的生平事蹟製作成表，並約略的將各年代中所能收集到且可供參考的山水畫作，做了歸納整理。從劉海粟早期到中期再到晚期的山水風貌，與其轉變是如何形成的，更可以一目了然，他畫風的形成也是有脈絡可尋的。本研究計有下列幾項結果可供爲參考：

一、堅持藝術理念的人生

劉海粟一生歷盡波折，筆者將劉海粟的生平事蹟製作成表（如附錄一），對於劉海粟一生的際遇有明確的了解，雖然他歷經波折苦難，但是自始至終堅持以繪畫爲終身事業，以藝術教育爲職志，創校辦雜誌，將畫展所得全部捐獻做爲藝術教學之用。臨終亦不忘將其收藏與創作捐贈給國家，做推廣與學術研究之用，其精神是值得效法的，對後代影響甚大。上海劉海粟美術館與常州劉海粟美術館的創立，充分發揮了它的功用。

“藝術叛徒”是在個性上的創新心理，在於突破數千年來形成的傳統。傳統是指傳統的觀念，不是技法上的傳統，而是觀念的傳統。在本位主義的固守下的，觀念的傳統必須打破，人們對傳統盲目崇尚必須改變，是不能始終沈浸在對歷史的無限回憶之中，懷舊會阻礙我們去創造未來。劉海粟大膽用誇張的行動，引領後代敢於嘗試的風氣之先。“他是一個非常有個性、有膽量的藝術家。因爲是‘非常’，所以不被‘常人’所理解，經常被‘常人’所非議，古往今來都是如此。‘米顛’、‘八怪’如此，劉海粟如此，對於將來也還會如此。”³²⁴劉海粟這種勇於突破的心理是現代畫家不可缺少的。

劉海粟的個性是影響他繪畫風格的重要因素之一，如“大氣”、“雄奇壯麗”的思想基礎。一生經歷八年抗日流離、錯劃右派、兩次中風、文革鬥爭等，受到的苦

³²⁴張緒成，《關於“藝術質量標準”的討論》，（上海：美術論壇，2002）第4期，頁34。

痛都不以為意，越挫越勇，越加奮發，正因為以繪畫為精神支柱。劉海粟的創新，即創新意識、創新實踐、創新成果，都證明他是二十世紀中國畫壇最重“不求形似”，最重人的個性的、主觀精神（即逸氣）的提煉，最重氣韻、精神勃發之生命表現的畫家，他的個性表現足堪為後輩畫家學習。

劉海粟著作的發表對中國繪畫的推廣起了作用，他並確立“繪畫六法”的地位。他在辦學及創作之際，勤於著述、演講：《中國畫派之變遷》、《何謂氣韻》、《中國畫家之思想生活》、《中國畫與詩書》、《中國繪畫之演進》等，另有《海粟叢刊》、《世界名畫集》等出版。他對中國畫的六法很有研究，並著有專論，把東西方的藝術理論作一個廣袤及深切研討；《中國繪畫上的六法論》在國內外極受重視，用科學方法及歷史觀點，詳盡剖析，再加上自我的主見，衍為新的論據，是一部經典之作，為研究畫藝者不可或缺之參閱資料。他的創作也付印成冊供後學參考，畫集計有：劉海粟美術館出版《劉海粟》、《劉海粟美術館藏品集》與台北歷史博物館出版的《劉海粟書畫集》三大冊，影響深遠。

二、以西融中、異質同構

劉海粟深入中西交流，因兩次赴歐洲遊歷考察的影響，提高中國畫的描繪功能，融合中西繪畫的優點。他的一生是油畫、中國畫並存，創作中國畫的同時也創作油畫，創作油畫的同時也創作中國畫。在深刻考察東西方繪畫的基礎之上，俯瞰東西方繪畫發展的潮流，掌握了藝術的普遍規律，揚棄糟粕，融會中西，吞吐古今，成為外為中用、古為今用、中西結合、推陳出新的畫家。劉海粟是把工筆之重彩引進大寫意的畫家，是以“彩墨為上”取代“水墨為上”的，是把民間喜慶色彩、濃豔色彩、刺激色彩引進水墨的，這種形式表現是一個前無古人的突破，這一突破可謂是中國式的原創性的突破。

三、山水畫創新演變過程

創新是藝術家的生命，劉海粟山水畫隨著時間的遷移，年齡的增長與認知的深化而改變。對於山水畫的構圖、造形、筆墨、色彩、空間的形成有不變也有一

再演變，取其精華棄其糟粕，最終而形成其獨特面貌。

在構圖上，劉海粟晚年山水畫部份採用水平透視方式描繪山水畫的“可行、可望、可遊、可居”的情境，充分的體現中國畫的重視構圖原理，打破中國山水畫家不太講究構圖法則的迷思，這種形式也為現代畫家開啓新寫生法則之端。

在筆墨的運用上，他採用中鋒用筆方式，筆力強韌。在創作潑墨潑彩上，他處理水份流動的方式獨到，更運用強烈的色彩創作出一幅幅佳作。

劉海粟的一生經歷波濤洶湧，兢兢業業，身處那個年代裡，如果沒有明哲保身，運用高超的智慧，是很難立足的，劉海粟他證明了自己的能耐與智慧。而可貴的是他憑藉自身的悟性和直覺，渲洩胸中豪氣。他的作品很少習氣，少雕鑿，又具有天真和樸實的優點，在清末民初的這個動盪的時代中敢於突破傳統的藩籬，中國繪畫山水畫也都是在一定的道統中努力尋求變化。他的畫晶瑩剔透，沒有半絲的渣滓。劉海粟自題：“海到盡時天是岸，山登絕頂我為峰”，是他的座右銘，這充分體現了他的藝術個性，貫穿藝術家一生的生命歷程，同時也是他藝術創造、藝術探索的一生。

四、潑墨潑彩的錘鍊

潑墨潑彩畫，用色大膽，大紅大綠，充分顯現不受拘限的功力。近一世紀的錘鍊，造就了他中西融合、異質同構的水墨畫風。他是用傳統的中鋒用筆，加上以巧妙的用水方式創造他的中國畫。在此之前還沒有人像他這樣充分把潑水、鋪水、汲水等各種方法用在一起。筆者覺得潑彩的重要基礎是處理水份的流動，在這基礎上才有這種效果。劉海粟打破了“水墨為上”色彩點綴，墨色分用的局限，以驚人膽略和氣魄，採用“墨彩並用、墨彩混用、墨彩積用、粉彩水用”等多元的手段，達到墨韻蒼茫、五彩斑斕、前所未有的最佳效果與境界。

劉海粟是把潑墨潑彩與寫墨寫彩發揮到了極致，把大寫意中國畫之隨意性、偶然性發揮到了極致。看了他的畫，不能不為他的氣魄和膽識喝采。從劉海粟潑墨潑彩的水平、質量和氣象而言，他的潑墨潑彩則是先以中鋒勾勒或潑後間以中鋒勾勒，間以潑墨打底，再以墨彩混潑，墨彩積潑，是潑中有骨，骨中有潑，色中有墨，墨中有色，色中有色，色中有粉，粉中有色，粉中有水，如石濤所說：是臘塌透明，是蒼茫響亮，方法多樣，變化萬千。因此，劉海粟潑墨潑彩極具豐

富、厚重、渾茫、正大、響亮、高級、震撼。

在臨仿董其昌的畫作，讓劉海粟敢於在大潑彩中顯露出應有的大氣。對於董其昌的畫論與畫法，劉海粟也有頗多的見地，有人說近代畫家以大潑墨大潑彩為主軸的有劉海粟與張大千兩位，兩人各有獨到之處，風格亦不相同，前已述說，劉海粟受過西方藝術的洗禮，風格中融入了中西藝術。

他的潑墨潑彩畫的風格得之於早年的學習油畫和中國山水畫的深入研究，結合石濤與西方後期印象派畫家等人的畫風，到了晚年他將兩種不同的表現形式加以融合，成為獨特潑墨潑彩的面貌。

五、黃山為主題的寫生風格

自明代以來，畫家對於黃山的寫生頗多創作，唯形式與內容都偏向文人畫的描繪，以黃山為主題也止於少部份，而黃山景色的多變，雲、瀑、石、松的多采多姿、千變萬化，提供劉海粟源源不絕的創作靈感，像劉海粟這樣深入黃山十次，以黃山為師，為黃山友的態度，充分運用黃山的美，表現在他的山水畫的主題風格上的，在畫史上還是少見的。他的山水畫作中，以黃山為主題佔有八成以上（見附錄四），黃山因劉海粟的深入描繪更增靈性。劉海粟的黃山畫提供了往後以黃山為樣本的畫家，更為明確的寫生方向，他功不可沒。

六、詩書畫互為影響

劉海粟證明詩、書、畫、印四者互為影響的重要，他兼具詩、書、畫三絕。劉氏深受環境的影響，出生在書香世家，幼年讀書，奠定詩、書、畫的基礎，而且彼此互相影響，提昇了繪畫的意境。

劉海粟更印證了“書畫同源”“書畫本一家”的道理。書法像畫畫，畫畫也像書法，用筆以中鋒為主，古人形容中鋒用筆“如印印泥，如錐畫沙，如屋露痕”這種書法性的風格，受書法啟蒙老師康有為影響很大。將書法藏鋒技巧運用到山水畫的用筆中，且筆勢剛健有力，如銅澆鐵鑄一般。皴法獨特不受限制，採多種皴法融合，尤其在潑墨潑彩的補景，運筆上更見其多變且又極融洽。中國畫其實是一種點與線表現性的藝術，因為書法的筆力深厚，他的用筆特徵採書法性的、

“一波三折”、“無往不復，無垂不縮”、“剛中有柔”、“有彈性”的；他的章法是自由布排、大開大合的；他的筆墨、墨彩是隨類的、隨意的、隨情的。因此，他的中國畫是最地道、最正宗的中國氣象。

八、與當今畫壇的對話

在美學的思想，破除傳統的因襲畫風，師法古人師法造化，還要欺造化，提倡從傳統中另闢蹊徑，走出自己的風格，並且終生努力實踐。

劉海粟對後期印象派情有獨鍾，對塞尚、梵谷、馬蒂斯、高更等諸大家的作品更進行較深入的研究，汲取他們獨特的表現技法，研究在天然光中色彩的變化、色彩的團塊、色階層次和空氣氛圍以及個別的線條和構圖、造型的方法與技術，期待與中國繪畫傳統中優良的筆墨、設色、渲染等等技法結合起來，熔鑄於一爐。

在潑墨潑彩上，以青綠山水中的大紅大綠在潑墨的基礎上運用潑彩的技法，汲取後期印象派的色塊、線條和構圖等獨特的技法。

在表現黃山的技法中創造出他自己的風格，這種成功的藝術創作實踐，更加豐富了創作黃山的藝術表現技法，從而在中國的潑墨藝術基礎上創造性地運用潑彩的技法，並使之在他的黃山創作中獲得了成功的發展。成功的貫穿了以黃山主題且融會中西的潑墨潑彩畫之藝術創作。

在進入傳統又走出傳統中，說明傳統對於現代的影響，他延續明、清諸名家的畫風，加以錘鍊，尤其對石濤、八大山人的尊仰，從中體會，自成一家之風。對於石濤，劉海粟的著墨太多了，甚至到晚期的畫作中，仍可尋找到石濤的筆墨跡象，如果說劉海粟的山水畫史其實說是石濤的畫史之延伸並不為過。只是在石濤之外，劉海粟它延伸了另一個支系而這個支系正是劉海粟山水畫的精華所在。

九、對筆者的助益

本篇論文之撰寫對筆者未來從事水墨山水畫創作有所啟發；而最重要的是帶來了以下幾項實質的助益：

（一）在師法自然的原則下，宜多做寫生，山水畫的佈局透過自然的寫生能

形成多樣與多變的空間條件，氣韻的貫穿也透過寫生而流動。

- (二) 在書法中鋒的用筆上，更能充分表現在山水畫上筆力的蒼勁與渾厚，劉海粟一直在堅守這個原則。
- (三) 在潑墨潑彩方式的表現上，劉海粟開創了前所未有的呈現方式可做為借鏡，潑墨潑彩更是技巧萬變。
- (四) 在對黃山的取景上，開先導之河，影響近代畫家甚大，黃山成為近代山水畫家不得不去的一個寫生最佳去處。

劉海粟一生近百年，他有更多的機會接受現代社會日新月異的變化，從而為他的晚年變法，創造了客觀條件，他真正在潑墨潑彩上有建樹還是在文革以後，尤其是在 80 年代，如果說我們對劉海粟的山水畫風格做出一個綜合概括的話，那潑墨潑彩畫應是他一生繪畫創作的最大成就。

參考書目

- 方丹《大陸畫家》台北：黎明文化事業公司，1988。
- 天津美術館《齊白石全集》長沙：湖南美術出版社，1997。
- 王菊生《中國繪畫學概論》長沙：湖南美術出版社，1998。
- 石楠《藝術叛徒劉海粟》長春：時代文藝出版社，2003。
- 石楠《劉海粟傳》臺北：地球出版社，1994。
- 朱金樓、袁志煌，《劉海粟藝術文選》上海：人民美術出版社，1987。
- 米田水《圖畫見聞志·畫繼》長沙：湖南美術出版社，2000。
- 何志明、潘運告《唐五代畫論》長沙：湖南美術出版社，1997。
- 沈虎《劉海粟藝術隨筆》上海：上海文藝出版社，2001。
- 吳言《大樸不雕》上海：上海書畫出版社，2003。
- 李霖燦《山水畫皴法苔點之研究》台北：故宮博物院，1981。
- 李義弘《自然與畫意》台北：雄獅美術社，1991。
- 岳仁《宣和畫譜》長沙：湖南美術出版社，1999。
- 周積寅、金建榮《劉海粟談藝錄》鄭州：河南美術出版社，2000。
- 岑其、壽英姿《藝術人生走進大師·劉海粟》杭州：西泠印社出版社，2006。
- 明·李日華《六研齋筆記》臺北：新興書局，1988。
- 郎紹君、張志欣，《吳昌碩》臺北：藝術圖書，2003。
- 柯文輝《劉海粟》台北：中國巨匠美術週刊，錦繡出版，2002。
- 姜壽田《現代畫家批評》鄭州：河南美術出版社，2005。
- 洪再辛《海外中國畫研究文選》上海：上海人民美術出版社，1992。
- 高木森《中國繪畫思想史》台北：東大圖書公司，1992。
- 袁志煌、陳祖恩《劉海粟年譜》上海：人民美術出版社，1992。
- 張欣、許金華、王立軍《劉海粟傳—滄海一粟》山西：北岳文藝出版社，1994。
- 黃賓虹《中國書畫論集》台北：華正書局，1986。
- 徐書城，《中國繪畫藝術史》北京：人民美術出版社，1999。
- 徐建融《當代十大畫家》上海：人民美術出版社，1995。
- 徐建融《當代書畫鑒定與藝術市場》上海：上海書店出版社，1994。
- 許禮平、王榮文《近世名家論劉海粟》香港：翰墨軒，名家翰墨第一期，1990。

- 國立歷史博物館《劉海粟書畫集》台北：國立歷史博物館，1992。
- 惠藍《劉海粟》石家莊：河北教育出版社，2003。
- 詹蕙娟《劉海粟畫選》上海：人民美術出版社，1988。
- 翟墨《吳冠中畫論》鄭州：河南人民出版社，1999。
- 潘運告《明代畫論》長沙：湖南美術出版社，1997。
- 潘運告《漢魏六朝書畫論》長沙：湖南美術出版社，1997。
- 潘運告《宋人畫論》長沙：湖南美術出版社，2003。
- 潘運告《清代畫論》長沙：湖南美術出版社，2003。
- 劉海粟《劉海粟畫語》上海：人民美術出版社，1997。
- 劉海粟《海粟黃山談藝錄》福州：福建人民出版社，1984。
- 劉海粟美術館《劉海粟研究》上海：上海畫報出版社，2000。
- 劉海粟美術館《劉海粟美術館藏品》上海：人民美術出版社，1997。
- 劉海粟《藝術是生命的表現》上海：學燈，1923。
- 劉海粟《劉海粟散文》上海：花城出版社，1999。
- 劉海粟《中國畫的繼承與創新》南京：南藝學報，總第三期，1979。
- 劉海粟《詩書畫漫談》上海：文彙，第三期增刊，1980。
- 劉海粟美術館《滄海一粟》上海：上海教育出版社，2005。
- 劉思量《中國美術思想新論》台北：藝術家出版社，2001。
- 鄭明《中國山水畫技法》台北：藝風堂出版社，1991。
- H·沃爾夫林、潘耀昌《藝術風格學》瀋陽：遼寧人民出版社，1987。
- 謝海燕《劉海粟》上海：江蘇美術出版社，2002。
- Isabella Ascoli 編《梵谷》台北：巨匠美術週刊，錦繡出版，1992。
- Isabella Ascoli 編《馬蒂斯》台北：巨匠美術週刊，錦繡出版，1992。
- Isabella Ascoli 編《莫內》台北：巨匠美術週刊，錦繡出版，1992。
- Isabella Ascoli 編《塞尚》台北：巨匠美術週刊，錦繡出版，1992。

附錄一 劉海粟生平年代表

年代	年齡	記事 生平	備註
1896	1 歲	生於江蘇常州府武進縣（今常州市）青雲坊。名槃，字季芳，母生子女九人，故又名劉九。	
1901	6 歲	進私塾，讀《三字經》、《千字文》等。課餘習字學畫。	
1907	12 歲	創作國畫《螃蟹》。	
1909	14 歲	母親去世。七月，到上海進周湘主辦的“布景畫傳習所”學畫三個月。	
1911	16 歲	迫於父命，與丹陽林氏女林佳結婚。	
1912	17 歲	不滿封建婚姻，離家到上海，與烏始光、張聿光等畫友於上海乍浦路創立上海圖畫美術院，這是中國近代第一所美術學校。改名海粟。	
1914	19 歲	課堂教學首倡使用人體模特兒。	
1917	22 歲	上海美專成績展覽會，陳列人體習作，某女校校長看後謾罵：“劉海粟是藝術叛徒，教育界之蠱賊！”從此以“藝術叛徒”自號自勵。	
1918	23 歲	學校首創旅行寫生，帶領學生至杭州作畫。 十一月，創刊《美術》雜誌，介紹西方近現代美術。一上黃山。	
1919	24 歲	父親劉家鳳逝世，奔喪回鄉。 春，經教務會議討論，招收插班女學生，為男女同學之始。 秋，組織成立美術團社“天馬會”。 赴日本東京參加帝國第一次美術展覽會開幕，並對日本美術教育事業進行考察。	
1922	27 歲	在北京舉行《劉海粟繪畫展覽》，蔡元培撰文介紹。	
1923	28 歲	第一本畫集《海粟之畫》出版。	
1924	29 歲	當選江蘇省美術展覽會會長及審查長。	

1925	30 歲	上海發生“五卅”慘案，為援助罷工工人，破例登報賣畫，所得錢款悉數交臨時濟安會，支援罷工工人。《新聞報》等載文呈請當局嚴禁人體模特兒並嚴懲劉海粟。	
1926	31 歲	上海縣知事危道豐發佈命令 嚴禁上海美專人體模特兒寫生，軍閥孫傳芳致函劉海粟，要求撤銷模特兒。劉海粟毅然覆函，據理力爭。孫密令封閉上海美專，通緝劉海粟。	
1927	32 歲	逃亡日本，在東京朝日新聞社舉行個展。	
1928	33 歲	《海粟近作》在上海出版。經國民政府大學院決定派劉海粟赴歐洲各國考察 研究西方藝術。妻子張韻士和長子同行。	
1929	34 歲	在巴黎，參觀博物館、美術館、畫廊等。一九二二年所作油畫《前門》入選巴黎秋季沙龍。	
1930	35 歲	應比利時獨立一百週年紀念展覽會之聘，任國際美術展覽會評審委員。油畫《向日葵》入選巴黎秋季沙龍。	
1931	36 歲	應德國法蘭克福中國學院的邀請，講演《中國繪畫上的六法論》；並在海德堡與法蘭克福舉行畫展。《盧森堡之雪》為法國政府購藏於國家美術館。	
1932	37 歲	應中華書局之約，編輯《世界名畫集》。 十月，在上海舉行《歐旅作品展覽會》。	
1933	38 歲	《海粟油畫》由商務印書館出版。十一月第二次赴歐，在德國主持《中國現代繪畫展覽會》。	
1934 — 1935	39 歲 — 40 歲	《中國現代繪畫展覽》在柏林普魯士美術院舉行，畫展又相繼在漢堡、杜賽特夫、阿姆斯特丹、海牙、日內瓦、伯爾納、倫敦等地展出。同時在各地作學術演講。《海粟油畫第二集》由商務印書館出版。 一九三五年四上黃山。	
1936	41 歲	在上海、青島舉行二度歐旅作品展覽，《海粟叢刊·西畫苑》由中華書局出版。去監獄探視陳獨秀。五上黃山。	
1938	43 歲	居上海作畫。	
1939	44 歲	七七事變後，應雅加達華僑公會邀請，主持籌賑畫展。赴南洋，經香港，祇雅加達會見華僑首領，籌備畫展。	
1940	45 歲	主持《中國現代名畫籌賑展覽會》，繼而前往萬隆、泗水、馬浪、三寶壟等地舉行，所得款項，匯至國內，支援抗戰。	

1941 — 1943	46 歲 — 48 歲	太平洋戰爭爆發，淪落于新加坡。後移居雅加達米斯脫鎮，閉門讀書作畫。後被日軍特務挾持飛回上海，返滬後，仍閉門謝客。與妻子成家和離婚。	
1944	49 歲	與夏伊喬結婚。	
1945 — 1948	50 歲 — 53 歲	在上海中國藝苑、台北中山堂舉行個展。上海美專進步學生被捕，劉海粟極力營救，親為保釋。	
1952	57 歲	上海美專與蘇州美專、山東大學藝術系合併，在無錫成立華東藝術專科學校，被教育部任命為校長。	
1953	58 歲	在無錫、北京作畫。《群牛圖》參加全國國畫展覽會。	
1955 — 1956	60 歲 — 61 歲	遊蘇州、無錫，赴西安參觀作畫。 被評為一級教授。	
1957	62 歲	被錯劃為右派分子。撤銷校長職務。	
1958	63 歲	在南京中風住院。	
1960 — 1961	65 歲 — 66 歲	病癒。完成《牧牛圖》、《力田之餘圖》等作品。摘去“右派分子”帽子。	
1962	67 歲	特邀出席全國政協會議，並列席全國人民代表大會。在京晤見周恩來、陳毅、何香凝、郭沫若等領導同志。	
1963	68 歲	五月，中風症復發，進華東醫院治療。冬病癒。	
1964	69 歲	在上海大廈作油畫《上海大廈瞰視黃浦江圖》等作品。	
1965	70 歲	作《紅梅圖》、《黃山後海群峰圖》、《師漢齋圖》。	
1966	71 歲	作《雲山圖》長卷。文革開始。	
1967	72 歲	文革中受迫害，抄家共達二十多次，除收藏的古代名人字畫事先被轉移上海博物館倖存外，家中書畫、信札、畫冊、照片等被洗劫。	
1968	73 歲	在家作國畫《葡萄圖》、《牡丹圖》、《江天萬里霜圖》、《松石圖》等。	
1969	74 歲	來客稀少，潛心研究水墨。創作多幅水墨花卉、山水，並臨《毛公鼎銘》篆書手卷。	
1970	75 歲	作油畫《荷花圖》。	

1971	76 歲	臨韓滉《五牛圖》，作國畫《設色荷花圖》、《白牡丹圖》等。“四人幫”肆虐，被誣為“反革命分子”。	
1972	77 歲	長子劉虎回國探親，應友人之請，作《聽瀑圖》、《紅梅圖》、《墨荷圖》等。	
1973	78 歲	摘去所謂“反革命分子”帽子。	
1974	79 歲	劉抗等率新加坡美術考察團來華訪問，探望劉海粟，劉海粟作畫相贈。為劉虎二度回國探親作《黃山圖》、《紅梅圖》。	
1975	80 歲	臨篆書《毛公鼎銘》、《散氏盤銘》。為美國哥倫比亞大學蔣彝教授來訪作《廬山五老峰雪霽圖》、《墨荷圖》。《海粟大師山水小景》在新加坡出版。	
1976	81 歲	為太湖飯店作國畫《紅梅圖》、《鯤鵬展翅九萬里》。會見李光耀及其率領的新加坡訪華代表團，並作畫相贈。夫人夏伊喬六十壽辰，書《福壽》二字為贈。	
1977	82 歲	《海粟老人書畫》在香港出版。《海粟老人近作》在新加坡出版。出席上海市政治協商會議。香港等地收藏家在香港舉行海粟老人書畫展覽。	
1978	83 歲	大雪天作油畫（復興公園雪景）寫生。應廣東省委、廣西壯族自治區委邀請，去廣州、桂林作畫。在北京為人民大會堂作巨幅國畫《黃山獅子林》。在中國美術館講演《中國畫的繼承和創新》。南京藝術學院學報發表《二十年代圍繞模特兒問題的一場鬥爭》。	
1979	84 歲	“四人幫”所造成的錯案以及“右派”等種種誣陷不實之辭徹底推倒平反。增補為全國政治協商委員會委員，出席全國政治協商會議並列席全國人民代表大會。出席中國文學藝術工作者第四次代表大會，當選為全國文聯委員，被任命為南京藝術學院院長。中國美術家協會、中國美術館、中國美術家協會上海分會聯合主辦的《劉海粟繪畫展覽》在北京中國美術館舉行。美國收藏家霍普先生商購國畫《歸牧》、《牡丹》，畫款七萬元，全部捐獻給國家。	
1980	85 歲	中國美術家協會上海分會在上海美術館主辦《劉海粟繪畫展覽》。《解放日報》、《文匯報》均刊文介紹。應安徽省書畫院的邀請，七上黃山。	

1981	86 歲	應邀去香港舉辦《劉海粟書畫展》，所得畫款百萬港幣捐獻給國家。香港中文大學聘任為客座教授，在港作人體寫生示範。八上黃山。作畫之餘，撰述《黃山談藝錄》。年底赴京參加中國畫研究院成立大會。被選為院務委員會委員。義大利國家藝術學院聘為名譽院士，授予金質獎章。
1982	87 歲	閩粵之遊。作畫、寫詩達半年之久。《劉海粟常用印集》由杭州西湖藝苑出版。應安徽省文聯和黃山管理局邀請，九上黃山。上海成立美術教育研究會，被推為名譽會長。上海美專校友會和上海美術界集會慶祝劉海粟藝術生活七十年。江蘇省高教局、文化局、文聯、中國美協江蘇分會、南京藝術學院、江蘇省美術館在南京舉行慶祝劉海粟從事藝術教育和美術創作七十年大會和近作展覽。
1983	88 歲	南京電視臺和南京藝術學院合拍其藝術生涯電視片《彤彤報國心》。中央新聞紀錄電影製片廠攝製專題紀錄片《繪畫大師劉海粟》。《劉海粟作品集》、《劉海粟中國畫選集》由北京、上海出版。《黃山談藝錄》、《海粟詩詞選》等陸續出版。獲義大利藝術大學功勳證書。
1984	89 歲	應日本中部書道會邀請訪問日本。
1985	90 歲	歐洲學院頒授歐洲藝術大蠟獎。 全國政協主席鄧穎超同志在北京中南海接見劉海粟夫婦。再次應邀去日本東京舉辦個人畫展，日本首相中曾根康弘會見劉海粟夫婦。
1986	91 歲	應法國文化部邀請在法參觀訪問三個月。
1987	92 歲	五月，致江西省委信，推薦黃秋園先生的藝術。
1988	93 歲	十上黃山。表示希望能在自己藝術活動的策源地——上海建造《劉海粟美術館》，準備將畢生創作的大量作品和收藏的歷代書畫作品捐獻給上海。在香港公益金慈善事業大通銀行舉行個展。 十月，在上海美術館舉辦個人畫展。江澤民寫序文。
1989	94 歲	應邀赴德國在德雷斯頓銀行舉辦個展。
1990	95 歲	二月，在台灣省台北歷史博物館舉辦個人畫展。 在臺參加有關文化活動，弘揚中華文化。採訪張大千故居“摩耶精舍”。 五月，去美國洛杉磯大峽谷寫生。

1991	96 歲	三月，回香港，接受香港大學頒發的名譽文學博士學位。獲國務院首批頒發的《政府特殊津貼證書》。
1992	97 歲	香港大學馮平山博物館舉行劉海粟夫婦捐贈作品盛大儀式。 出席香港華潤集團舉辦的“藝術大師劉海粟九十七華誕”壽宴。
1993	98 歲	二月，赴京出席全國政治協商會議常務委員會會議。 三月，上海市文化局領導赴香港探望劉海粟。劉海粟選定美術館設計方案，並在模型上簽字。 七月，舉行《劉海粟美術館》奠基儀式。上海市有關領導和美術界數百人參加。 十月下旬，上海市文化局領導赴香港與劉海粟商談有關事宜，劉海粟明確表示：一、同意出席明年三月在上海為他舉辦百歲壽辰的慶典；二、委託上海市文化局清點他畢生的藏品和本人作品並將其全部無償捐獻給國家。
1994	99 歲	二月二十八日，應邀返滬。 三月十六日，上海市人民政府在虹橋賓館隆重舉行劉海粟百歲壽辰盛大慶典，海內外嘉賓八百餘人參加。劉海粟發表了熱情洋溢的講話。 三月二十四日，應劉海粟要求成立的清點小組，在其家屬代表的參與下進入復興中路 512 號，對家藏的本人作品和古字畫進行清點整理。五月九日，清點完畢。劉海粟表示將這批作品和藏品全部無償捐獻給國家。 五月下旬，身體不適入上海華東醫院治療。 七月，應香港大公報要求，在華東醫院書寫“精神萬古，氣節千載”參加“名家書畫賑災義賣會”，所得款項全部捐贈華南災區。 七月二十三日，到《劉海粟美術館》巡視，劉非常滿意。 八月二日—三日給國家主席江澤民親筆寫信，再次表達將一生收藏的古代字畫和自己創作的油畫、國畫、書法作品全部無償捐獻給國家，並請求江澤民主席為劉海粟美術館題寫館名。這是劉海粟留下的最後墨跡。 八月七日凌晨零時三十八分，因肺部感染併發心力衰竭，在上海華東醫院逝世。

	<p>八月八日，江澤民主席為《劉海粟美術館》題寫館名。</p> <p>八月十八日，在上海龍華殯儀館舉行劉海粟遺體告別儀式。江澤民等黨和國家領導人發來唁電並送了花籃。上海市和江蘇省的主要領導及海內外各界人士二千餘人參加。</p> <p>十一月二十九日，夫人夏伊喬遵照劉海粟生前的遺願，將其收藏的中國歷代書畫藏品和劉海粟自己創作的作品共九百一十三件遺贈給上海《劉海粟美術館》。</p> <p>另前後捐贈給常州劉海粟美術館和南京藝術學院各三十件劉海粟創作的作品。</p> <p>翌年三月十六日，上海劉海粟美術館開館，同時舉辦捐贈作品展覽。</p>	
--	--	--

註：本年表一九九三年以前主要參照袁志煌編寫的《劉海粟年譜》及劉海粟家屬提供的有關資料。

附錄二 劉海粟獲得的榮譽

- 1919 代表中國新藝術界，赴日本參加帝國美術院開幕大典，作品備受日本畫壇的重視和推崇，稱他為《東方藝壇之獅》。
- 1929 至 1943 劉海粟大都在國外舉行畫展或講學。
- 1929 一九二二年所作油畫《前門圖》入選巴黎秋季沙龍。
- 1930 油畫《向日葵圖》入選巴黎秋季沙龍。
- 1931 《盧森堡之雪圖》為法國政府購藏於國家美術館。
- 兩次入選法國秋季沙龍與蒂勒黎沙龍，被巴黎著名教授路易、賴阿魯稱為“中國文藝復興大師”。
- 其後比利時政府聘他擔任“比利時獨立百年紀念展覽會”美術館審查員，其國畫作品《九溪十八澗圖》獲榮譽獎。
- 1949 任命為無錫“華東藝術專科學校”校長，此校係由上海美專（即他所創的美術學校），蘇州美專，與山東大學藝術系合併而成。“華東藝術專科學校”日後改名為“南京藝術學院”，劉海粟由校長而院長。
- 1953 《群牛圖》參加全國國畫展覽會。
- 1954 被選為江蘇省政協委員、上海市政協委員、中國美術家協會上海分會常務委員、中國美術家協會江蘇分會籌委會副主任。
- 1956 被評為一級教授。
- 1962 特邀出席全國政協會議，並列席全國人民代表大會。
- 1978 在北京為人民大會堂作巨幅國畫《黃山獅子林圖》。在中國美術館講演《中國畫的繼承和創新》。
- 1979 增補為全國政協委員，當選為全國文聯委員，以及被任命為南京藝術學院院長。出席中國文學藝術工作者第四次代表大會，當選為全國文聯委員，被任命為南京藝術學院院長。中國美術家協會、中國美術館、中國美術家協會上海分會聯合主辦的《劉海粟繪畫展覽》在北京中國美術館舉行。美國收藏家霍普先生商購國畫《歸牧圖》、《牡丹圖》，畫款七萬元，全部捐獻給國家。
- 1981 被聘為義大利國家藝術院名譽院士，並被授予金質獎章。香港中文大學聘任為客座教授，年底赴京參加中國畫研究院成立大會。被選為院

務委員會委員。

1983 拍攝藝術生涯電視片：《彤彤報國心》和專題紀錄片：《繪畫大師劉海粟》，並獲義大利藝術大學功勛證書。

1985 再獲歐洲學院頒授歐洲藝術大蠟獎；再次應邀去日本東京舉辦個人畫展，日本首相中曾根康弘會見劉海粟夫婦。

1990 年（95 歲）二月，在台灣臺北歷史博物館舉辦個人畫展。

1991 年回香港，接受香港大學頒發的名譽文學博士學位。獲國務院首批頒發的《政府特殊津貼證書》。

1994 年 3 月 16 日，上海市人民政府在虹橋賓館，為劉海粟舉行隆重的百歲壽辰慶典。



1985 年義大利國家學院研究中心為劉海粟頒發世界文化獎－勝利塑像



1985 年美國傳略研究所為劉海粟頒布的偉大成功大使獎章。



1985 年歐洲學院為劉海粟頒發歐洲藝術大蠟獎。



1985 年義大利國家學院為劉海粟頒發奧斯卡獎。



1986年美國議會頒發
劉海粟《金焰獎》。



1986年歐洲學院為頒發
《歐洲棕櫚勝利金獎》



1981年聯合國
頒授和平紀念幣。

附錄三 劉海粟的出國紀錄

劉海粟一生經歷多次的出國，七十四年之間，足跡遍及歐洲、亞洲日本、南洋、港台、有為出國考察藝術教育，學習藝術，舉行畫展，向異國人士介紹中國繪畫，有因為時局動盪出走國外的情形，這些出國的經歷為劉海粟繪畫事業帶來了無窮的幫助，也將中華文化介紹到西方，將西方的藝術引進國內，進行融合中西藝術的探索。“合中西而創藝術新紀元”是他畢生追求的目標。在 80 年藝術實踐中，劉海粟一直保持著中西比較的宏觀意向，茲將劉海粟各次出國的列表如下：





年代	目的地	行程內容	備註
1919 年	日本	考察美術，參觀學校，考察日本美術教育，會晤日本畫家。	
1927 年	出走日本	因為裸體模特兒風，東渡避禍，日本天皇也購藏兩幅國畫，演講：《石濤與後期印象派》。	
1929 年—1931 年	赴歐洲	在蔡元培的推薦下赴歐洲學習和考察美術，學法文，去羅浮宮臨畫，選修人體和速寫。宣揚中國藝術。演講：謝赫的六法論，在柏林舉辦中國現代繪畫展。	
1933 年到 1935 年	第 2 次赴歐洲	1934 在柏林舉辦中國現代繪畫展覽會，後並巡迴展覽於荷蘭法國捷克瑞士西班牙等國，演講：中國畫之變遷，何謂氣韻，中國山水畫之特點，中國畫家之思想與，中國畫之精神要素，中國近代畫史。	
1939 年到 1943 年	印尼 雅加達 新加坡	這 4 年當中劉海粟幾乎都在新加坡、印尼活動，南洋開畫展義賑，因為抗戰關係，逃亡到新加坡，1943 後來被日軍押送回上海。	
1948 年	臺北	在臺北中山堂舉行個人畫展，為期兩週。	
1981 年	香港	1 月應香港文匯報邀請，擔任香港中文大學客座教授，講學，5 月結束。	
1984 年	日本	應中部日本書道會的邀請，參加劉海粟教授書畫展，江蘇書畫展，遊覽金	

		閣寺南禪寺，參觀東京近代美術館。	
1985 年	日本	應邀舉行畫展，會見首相中曾根康弘。到大阪展出個人畫展。	
1986 年	歐美 香港	法國訪問，七月訪問香港聯誼。	
1987 年	南洋	新加坡之請講演、聯誼。	
1988 年	香港	出席 93 歲壽宴。	
1989 年	德國 瑞士 美國 台灣	訪問瑞士、德國、並到美國、從美國到台灣，在臺北歷史博物館舉行上海美專師生聯展，會見黃君璧、郎靜山兩位大師，1990 年 4 月離開臺北。	
1991 年	香港	訪問接受香港大學頒發的名譽文學博士學位。	
1992 年	香港	訪問香港大學，舉行劉海粟夫婦捐贈作品盛大儀式。出席香港“藝術大師劉海粟九十七華誕”壽宴。	








本表由筆者依據劉海粟年譜編製





附錄四 劉海粟山水畫作年表


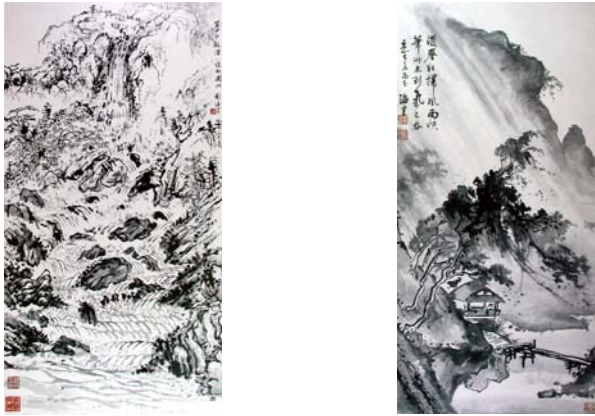
年代	年齡	畫作	備註
1922	27 歲	<div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;"> <div style="text-align: center;">  <p>《溪山松風圖》 尺寸不明</p> </div> <div style="text-align: center;">  <p>《放鶴亭圖》 尺寸不明</p> </div> <div style="text-align: center;">  <p>《三位一體圖》 尺寸不明</p> </div> </div>	
1923	28 歲	<div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;"> <div style="text-align: center;">  <p>《九溪十八澗圖》 尺寸不明</p> </div> <div style="text-align: center;">  <p>《遙山過雨圖》 尺寸不明</p> </div> </div>	
1924	29 歲	<div style="text-align: center;">  <p>《言子墓圖》 149.6x79.7 cm</p> </div>	



1925	30 歲	 <p data-bbox="507 488 820 517">《西湖寫生圖》30.6×69.5 cm</p> <p data-bbox="963 488 1238 517">《溪亭閒話圖》65×84 cm</p>	
1930	35 歲	 <p data-bbox="695 969 1007 999">《瑞士勃朗崖圖》尺寸不明</p>	
1932	37 歲	 <p data-bbox="770 1400 1002 1429">《自壽圖》134×67 cm</p>	
1938	43 歲	 <p data-bbox="695 1877 1007 1906">《仿石濤山水圖》240×99 cm</p>	




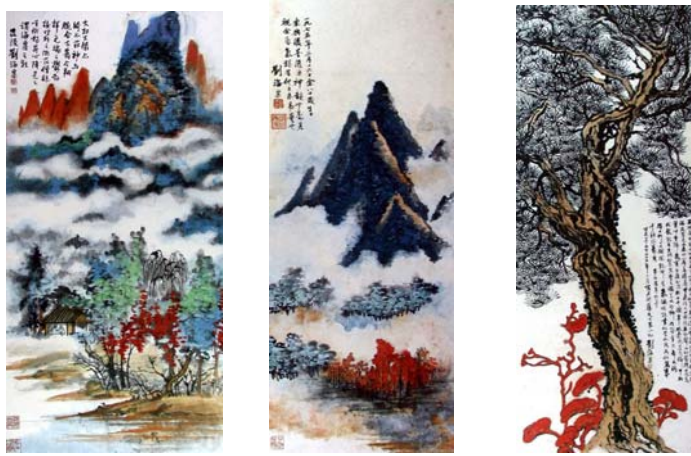
1946	51 歲	 <p data-bbox="742 582 1029 616">《仿古山水圖》尺寸不明</p>	
1954	59 歲	  <p data-bbox="502 1153 997 1187">《黃山西海門圖卷（部分 2）44.9x529.1 cm</p>   <p data-bbox="502 1639 821 1673">《杭州靈隱圖》58.5x41.1 cm</p> <p data-bbox="901 1639 1228 1673">《無錫太湖圖》127.5x67.7 cm</p>   <p data-bbox="534 1971 845 2004">《黃山平天砭圖》尺寸不明</p> <p data-bbox="877 1971 1197 2004">《黃山人字瀑圖》尺寸不明</p>	

		 <p>《黃山清涼臺圖》39.9×68.5 cm</p>	
1955 —1956	60 歲 61 歲	  <p>《震澤漁民圖》41×69.8 cm 《富春江嚴陵瀨朝霧圖》65.5×113 cm</p>	
		  <p>《梅園雪圖》108.2×47.8 cm 《廬山青玉峽圖》104.5×50.1 cm</p>	
		  <p>《潑墨畫卷(局部1)》47×327.1</p>	

		 <p data-bbox="699 439 1070 472">《富春江漁樂圖卷》 尺寸不明</p>  <p data-bbox="730 680 1038 714">《驪山圖卷》 49.8×223.8 cm</p>	
1962	67 歲	  <p data-bbox="608 1111 1161 1144">《臨石濤松壑鳴泉圖卷（局部1）》 33.4×271.1 cm</p>	







1966	71 歲	 <p>《廬山五老峰雪霽圖》139×58.6 cm 《黃山雲海奇觀圖》67.6×89.5</p>  <p>《溪流中斷石圖》67.4×43.1 cm 《溪山烟雨圖》尺寸不明 《廬山五老峰雪霽圖》尺寸不明</p>
1969	74 歲	 <p>《黃山白龍潭圖》104.4×55.4 cm 《風雨圖》117.2×56.8 cm</p>

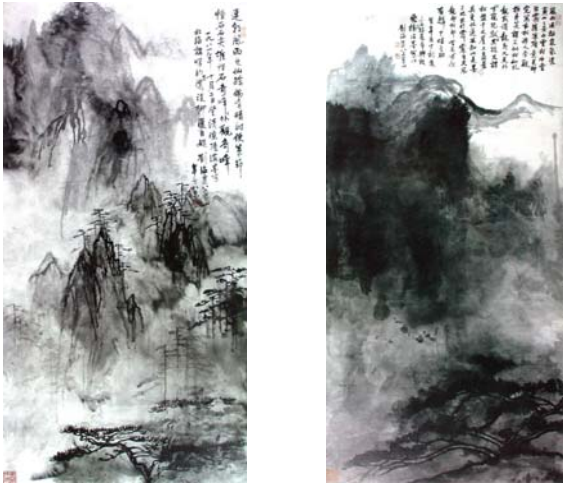



		 <p data-bbox="667 725 1102 763">《臨董其昌沒骨山水圖》128.6x53.8 cm</p>	
1970	75 歲	 <p data-bbox="742 1111 1029 1149">《五松圖》239.4x116.3 cm</p>      	

		 <p>《黃山奇觀冊圖》一至八</p>	
1973	78 歲	 <p>《臨石濤梅花書屋圖》137.3x121.9 cm</p>	
1974	79 歲	 <p>《廬山青玉峽圖》137x69 cm</p>	
1975	80 歲	 <p>《江山如此多嬌圖》 133x65.5 cm</p> <p>《潑彩山水圖》 110.4x45.3 cm</p> <p>《石湖蕩天下第一松圖》 237.8x95.2 cm</p>	







1976	81 歲	 <p>《黃山一線天奇峰圖》69.3×134.1 cm 《漁父圖》252×78.4 cm</p>	
1978	83 歲	 <p>《山水花鳥圖冊圖（之一）》</p> <p>《擬董北苑夏山欲雨圖》 241.5×84 cm</p>	

		 <p>《天苑吐奇芬冊圖（一至五）》</p>	
1979	84 歲	 <p>《黃山白龍橋圖》136.4x67.8 cm</p>	
1980	85 歲	  <p>《黃山青龍潭圖》104.8x51.3 cm 《桃花溪圖》68.3x47.2 cm</p>   <p>《峰峰削出青芙蓉圖》98.5x49.5 《玉潤流泉圖》131.5x49.4 cm</p>	


		 <p>《黃山立雪臺晚翠圖》 47.8×90.8 cm 《錦繡河山圖》 尺寸不明</p>  <p>《黃山圖》 尺寸不明</p>	
1981	86 歲	 <p>《煙昏霧暝千山雪圖》 134.9×65.8 cm</p>  <p>《松樹圖》 137.2×67.5 cm</p>  <p>《始信峰高境界幽圖》 135×67 cm</p>  <p>《黃山人字瀑圖》 尺寸不明</p>	

		 <p>《水墨黃山圖》 136.9×68.6 cm 《凝墨黃山圖》 尺寸不明</p>  <p>《黃山白龍潭圖》 96×51.1 cm 《黃山天門坎圖》 94.5×49.4 cm</p>  <p>《何年開混沌圖》 120×232.3 cm</p>	
1982	87 歲	 <p>《天都蓮花峰圖》 69.5 ×134.6 cm</p>	

		 <p>《天外群峰慈光閣圖》 《可以橫絕西海巔圖》 《潑墨黃山圖》</p> <p>134.6×65.6 cm 137×68 cm 135×68 cm</p>  <p>《雲谷寺丞相源圖》 《雷瀑奔騰圖》 《潑彩黃岳人字瀑圖》</p> <p>136.367.9 cm 65.8×32.4 cm 128.4×64.2 cm</p>  <p>《曙光普照乾坤圖》 145×368 cm</p>	
1983	88 歲	 <p>《黃山松圖》 177.6×95 cm 《白龍潭圖》 136×67 cm</p>	

		 <p>《曙光普照神州圖》 尺寸不明</p>	
1987	92 歲	 <p>《黃山萬壑奔騰出圖》 97×181 cm</p>	
1988	93 歲	 <p>《散花精舍寫夢筆生花圖》 68×130 cm</p>  <p>《黃山白龍橋圖》 136×68 cm</p>  <p>《黃山天下無圖》 96×57 cm</p>  <p>《松濤呼嘯圖》 136×68 cm</p>  <p>《裂壁雲嵐石筍寒圖》 95×177 cm</p>	

		 <p>《清涼頂圖》137×68 cm</p>	 <p>《黃山妙景圖》150×83 cm</p>	
1989	94 歲	 <p>《雲山飄渺圖》136×68 cm</p>	 <p>《雲谷寺雨溟圖》83×146 cm</p>	
		 <p>《潑墨清涼台煙雨圖》68×123 cm</p>	 <p>《滿江紅圖》96×180 cm</p>	
		 <p>《奇峰白雲圖》 尺寸不明</p>		
		 <p>《憶寫黃山第一峰圖》 69×138 cm</p>	 <p>《潑彩黃山圖》 尺寸不明</p>	

1991	96 歲		
------	------	--	--

《憶寫黃山圖》 尺寸不明

本表由筆者參照：謝海燕編《劉海粟》（江蘇：人民美術出版社，2000）等書畫集依年代纂集整理。