

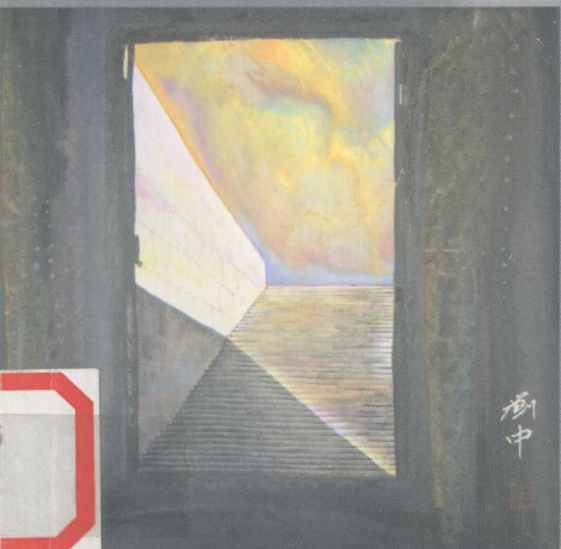
时代国画

CONTEMPORARY CHINESE PAINTING

第2辑

- 董寿平先生生活语录
- 师古人 师造化 师心源——谈山水画创作的三个要素
- 程大利谈艺录
- 读龚文桢的工笔花鸟
- 行万里路
- 人淡若菊——访青年军旅女画家宫丽

北京工艺美术出版社



J212.05
S521:1
:2

主 编 / 崔庆忠
执行主编 / 石 峰
副 主 编 / 王红媛
李鼎成

时代国画

CONTEMPORARY CHINESE PAINTING

第二辑

卷首语

21世纪已经把人类带入了一个崭新的世界。中国画的创新是时代赋予当代画家的历史重任。从上个世纪后半叶起,一大批有志于此的画家为实现中国画由古典形态向现代形态的转变做出了可贵的贡献。他们遥接远古,继承优秀的民族文化传统,又用现代人的眼光审视东西方文化,站在时代的制高点上吞吐八荒,容纳百川,广收博取,推陈出新。他们代表着时代主流美术的发展方向。本专辑所推介的时代名家程大利、谢志高、龚文桢、卢禹舜、陈政明、孔维克、纪连彬、宫丽、杜军、韩敬伟等,都是这个背负着历史重任的优秀美术群体中搏击勇进的骁将,他们分别在中国画山水、花鸟、人物的不同领域中高扬时代精神,把自己的艺术推向更具现代意义的新阶段。

在中国美术史上,也许没有哪个时期在创作自由上能和我们现在这个时代相比,艺术家获得了前所未有的解放。特别是由于“文革”的反衬,这种创作自由更显得倍加宝贵。但是艺术是无情的,如果艺术家本身不去珍惜,不去限制自己,就连传统留给他们的标准也不屑一顾的话,那么自由越大,艺术性反而越小。创作的自由与作品的艺术性反而会形成反比。

中国画所以能独立于世界艺术之林,正是由于其为独特的文化所造就,以独特的品质而存在,尤其是它的笔墨自由奔放、多变,富有本土文化的内涵。所以,画家应该站在时代文化发展的层面上看待外来的文化,以开放的胸怀有选择地为己所用,并以此来丰富中国画的表现语言,体现出时代精神,而不是对传统文化的削弱,更不是替代和同化。

中国艺术向来是开放进取、兼容并蓄的。在挑战面前我们要有足够的自信。吸取传统文化的精髓,感悟时代精神,展现本身的文化内涵,这也是一次蜕变过程,更是推动中国画发展与繁荣的必由之路。

学术委员

(按姓氏笔画为序)

龙 瑞	石 峰
刘曦林	刘龙庭
陈绶祥	陈 醉
林丰俗	顾 森
姜宝林	徐书城
崔庆忠	黄远林
	程大利

编 委

王红媛	李鼎成
刘 中	李 伟
范 扬	汪为胜
邱正伦	王 莹
朱道平	李鸣泉

编 辑

崔庆国	刘 梅
汪为胜	冰 岩
	刘永胜

总体策划

中国艺术研究院艺术培训中心
中国美术家协会旅游联谊会中心

北京工艺美术出版社

时代国画

第2辑

CONTEMPORARY
CHINESE PAINTING



图书在版编目 (CIP) 数据

时代国画. 第2辑 / 石峰主编. — 北京: 北京工艺美术出版社, 2004.1
ISBN 7-80526-487-2

I. 时… II. 石… III. ①中国画—作品集—中国—现代 ②中国画—艺术评论—中国—现代 IV.J212.05

中国版本图书馆 CIP 数据核字
(2003)第 118258 号

《时代国画》编辑部地址: 北京市东城区东四八条
52 号中国艺术研究艺术培训中心
邮编: 100007 电话: (010)64002316 80693279

目录

卷首语

时代论坛

- 3/ 找回传统艺术的精神
——我对中国画发展的看法 程大利
- 5/ 师古人 师造化 师心源
——谈山水画创作的三个要素 刘龙庭

时代名家

- 7/ 董寿平先生画语录
- 11/ 程大利谈艺录
- 21/ 情愫如画
——谢志高作品印象 丁宇
谢志高
- 28/ 自序 叶浅予
- 31/ 读龚文桢的工笔花鸟 叶浅予

时代典藏

- 41/ 以山水之形释道
——论卢禹舜的艺术精神 李颖

时代聚焦

- 51/ 在水墨光影中传神
——谈陈政明的人物画 汪为胜
- 61/ 千古垂韵
——我国古典人物画
随想漫笔 孔维克
- 64/ “天才”出自慧心+勤奋
——“孔维克画展”留言摘录
陈正明

责任编辑 / 贾德江 装帧设计 / 江冉

时代关注

- 71/ 超然象外 幻化于心
——读纪连彬
水墨画所思 于志学
- 79/ 人淡若菊
——访青年军旅
女画家宫丽 崔庆忠
- 85/ 杜军画虎艺术小议 刘大为
- 90/ 觅源黄河 志在大海
——韩敬伟在艺术道路上的
抉择与进取 杜哲森
- 98/ 行万里路 刘中

研究交流

- 103/ 营建自主与独立的
艺术精神殿堂 崔庆忠

时代展厅

- 111/ 中国艺术研究院第三届名家班作品选登
石峰作品 宣兵作品
王莹作品 刘新春作品
解安宁作品 高英柱作品
扬子江作品
- 117/ 中国美协首届中国双年展
作品选登
龙瑞作品 张捷作品
郭怡琮作品 韩敬伟作品
毕建勋作品

时代经典

- 封二 / 此境高寒人未至 程大利
- 封三 / 黄山叠峰 董寿平
- 封四 / 梦桂林 卢禹舜

出版: 北京工艺美术出版社 (地址: 北京市东城区和平里七区 16 号楼 邮政编码: 100013)

发行: 北京工艺美术出版社 全国新华书店经销

制版: 北京秋韵图文设计制作有限责任公司

印刷: 人民美术印刷厂

889 毫米 × 1194 毫米 1/16 开本 7.5 印张

2004 年 1 月第 1 版 2004 年 1 月第 1 次印刷

ISBN 7-80526-487-2/J · 314

定价: 39.80 元

编辑人语：中国画历史久远，博大精深，是中华民族乃至世界的一份宝贵财富。随着新世纪开始，面对经济全球化和科学技术的迅猛发展，中国画向何处去？这是摆在中国画家面前无法回避的问题。当代著名美术家、理论家、出版家程大利先生以其真知灼见在本篇文章中精辟地指出：中国绘画的传统精神是忘我的，融天地万物于内心，充满生命激情，不断逾越雷池，不断怀着独立的艺术见解而不趋潮流。中国画的发展要找回这样一种精神。我们展示给当今世界的也是这样一种精神。

● 时代论坛

找回传统艺术的精神

——我对中国画发展的看法

◆程大利

20世纪以来，如何看待传统的问题曾有过多次争议，对继承传统这个大命题已没有异议，问题是继承什么和如何继承。

元明清而下，绘画艺术观念倾向于“写意”，技法日趋程式化，至吴昌硕、齐白石而造极，水墨画的样式被确定在一个固定的空间里，原本进步的、充满生命力的形式进入守成阶段。这是由六朝的“气韵论”至唐代的“心源论”发展而来的一个非常成熟的艺术系统，是一高峰。在这个高峰之下，如果不解决认识论的问题，一切技法探索和前人相比都是小器的。

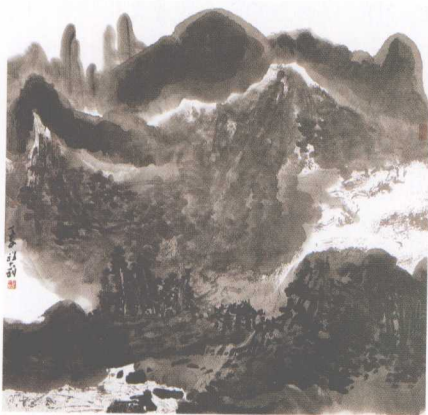
如果我们站在5000年美术史的高度看传统，笔墨的历史不过千余年。文人操笔绘画不过是5000年美术史的一个有限部分。传统绝不仅是元明清以降的文人绘画，还有唐宋及在此之先的汉魏六朝艺术，更有先秦、青铜时代、彩陶时代的艺术，还可上溯到最早的时代，先民们也留下了丰富的艺术品。原始岩画上留下我们祖先成熟的审美认识。传统也绝不仅仅在笔墨上表现出来，笔墨之外的雕刻、剪纸、泥塑、面塑、绣品绣件和各种形式的民间美术品更体现出一种天地恢宏、宇宙无限的审美追求。从《楚辞》中描述的壁画到绵亘11个世纪的敦煌壁画，我们看到了一个独立于文人画之外的中国绘画艺术博物馆。

如果我们在5000年的中国艺术博物馆里徜徉一番，一个明显的感受应当是博大与深厚。博大浑厚是传统艺术最本质的精神特征。“天人合一”的宇宙观是中国艺术的基本观念。西方有研究者说“中国艺

术的韵律能与大自然的韵律相配合。同时能启发人类本性的美感。这种自然的韵律感与内在的生命力，不管是线条或造型的外轮廓，从中国艺术一开始时就已经存在了。”（见苏立文《中国艺术史》）

由于持“天人合一”观，把山川风物作为有生命的景致与之对话，格物穷理，如荆浩所说“穷其要妙，夺其造化”，便成为中国宋代山水画家的经验。境界已熟，心手已应，落笔作画自然灵动，这种胸襟是很大的。格物、穷理的精神在北宋后期渐趋没落，文人画为求“逸气”而看轻自然形体，画家不再去感受物质世界构成的微妙，水墨表现的形式因此而弱化。一味追求技术层面的改造，与中国绘画的本体精神相去甚远。特别是上世纪以来，水墨画受西洋写实绘画影响而强调写生，画家们虽能在特定时间记录自然的形貌，却没有深究自然本质，眼重于心，只“师”造化而不能“夺”造化。这种徒具形式而缺乏内在精神的山水，使水墨的内涵日益肤浅。有人曾作出“中国画不科学”的断言。这已在根本上偏离了认识论，偏离了科学。中国画本来就不是科学，艺术如果等同于科学，艺术便死亡了。中国画体现出的最本质的艺术精神，就是因它离开科学很远，是纯主观的精神层面的现象，所以它才博大。

走出农耕社会，进入工业时代，艺术的格局反而越来越小，“玩”的说法盛行，似乎水墨画必须是文人掌中玩物才可以“出彩”，作品已释放不出什么能量。实际上这种趋势，元以下已经呈现。“逸笔草



▲ 寒谷蓄清云 69cm × 69cm 2002年

草”所带来的负面影响便注定了文人画的衰落趋势。文人画衰落不等于中国绘画的衰落。中国艺术的精神是多元的，文人画是其中的一元。中国绘画是一个大系统，文人画是其中的一个子系统。作为民族精神和民族文化的精神，中国艺术的生命能量是巨大的。

传统精神的第二个特征是包容性和兼容性。传统发展的过程中，包容了诸多逆传统而动的因素，才使传统不断丰厚。且不说“凹凸法”和犍陀罗艺术的影响，中国水墨画发展的本身也出现了诸如梁楷、徐渭、石涛、林风眠等这些不守成法的艺术家。中国传统的精神历来宽容创造，鄙视守旧。宋代以前的艺术史是一部辉煌的创造史，在此之后的水墨画史虽有发展，但以守成为主，总的趋势是往下坡路上走。偶有新的创造难成美术史的主流。这其中有着复杂的政治原因，当不属中国艺术的本身规律。石涛以大无畏的叛逆精神去实践，反而丰富了传统。林风眠作品的精神内涵和独特的语言方式拓宽了一代中国水墨画家的眼界，林风眠在割据中国传统艺术精神的同时把绘画语境也大大拓宽了。傅抱石高于他同时代画家的重要原因是他在认识论上的高明，他说：“时代变了，笔墨不得不变。”认识指导实践，创造了“抱石皴”。历史证明，守成型的画家多，而开拓型的画家少，而美术史总是由开拓型的画家来续写的。

开拓创造是中国艺术传统得以发展的动力，而守成只是延续着传统，难言发展。在创造传统而不是守成传统这一点上，美术史只记下了宫廷画家、院画家和文人画家的名字，这实在是一种偏差和局限。散

落在中国民间的灿若繁星的民间艺术品是几十代几百代人智慧的结晶，是传统艺术精神准确的诠释，这一部分传统却偏偏被忽略了。

艺术的传统是一种人文精神指向。高呼继承传统的人未必理解传统。真正的传统论者应当是精神非常强大的人，他既不畏惧于西方现代艺术观念的涌入，也不为难各种对传统的批评。一个世纪以来，我们到传统里去找，找来找去，找的只是技巧，是在一种狭隘的认识论里看技巧，于是我们只有停留在文人画上。文人画确实是水墨画发展的高峰，它藉笔墨传达意味深远的弦外之音，又能超越形的束缚而直抒胸臆，然而，文人画早已成熟到了峰巅，即以清代龚贤笔墨论，今人哪个能比？但他离开我们已300多年了。文人画的没落也在于笔墨，太过于强调笔墨的丰富，却使内容境界越趋贫乏。激情丧失的艺术成了形式符号，画家磨炼技巧的手段变成了目的，笔墨成为画的内涵，即使要画家再如何地“面对自然”，也只能虚应些言不由衷的故事了。

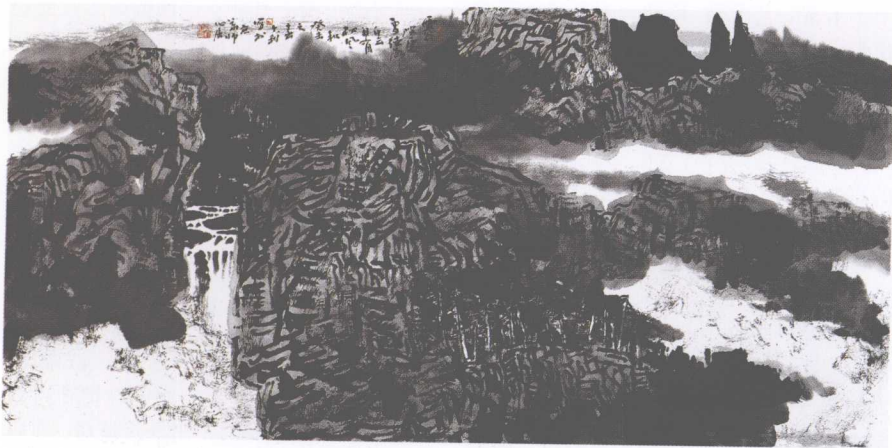
传统的每件力作都是真情的呼唤。中国绘画向以精神为主旨，而不以小技取胜。在当今以市场经济为杠杆的时代，对技法的探索早已带有深深的功利色彩，这就背离传统精神越来越远。传统的精神是忘我的，融天地万物于内心，充满生命激情，不断逾越雷池，不断怀着独立的艺术见解而不趋潮流。我们要找回的应是这样一种精神。我们展示给当今世界的也应是这样一种精神。

中国绘画从古典形态转变为现代形态应紧扣传统艺术精神的脉搏，在这一认识

的基础上推进绘画语言。我曾数次到过青藏高原、河西走廊、戈壁荒漠，首先感到的是悲怆苍凉的大象之美，现代文明使我有条件到达海拔几千米的高度体验雪川风起、大漠落霞，我们的前辈山水画家没有条件到这里来。惨淡经营、消极遁世的山水绘画情绪与此时此地的悲壮之美形成了天壤之别。倒是彩陶、青铜和拴马桩与这山川大漠审美情绪更贴近些。新的生命体验也导致新的认识。站在宇宙洪荒之中，便不再去想自己是画人物的，不是画山水、花鸟什么的。在这里首先看到的不是画种分科，也不是技术，而是直接感受到的一种生命的意蕴，是对自己生存意识的幡然省悟。于是，便有了一种突破传统水墨画视觉样式的冲动。虽然这是个极大的难题，但它很有意义。石涛做过，林风眠也做过。白石老人说的“似我者死”饶有深意。

真正理解了传统的精神，就可以使我们在东西方两大艺术体系中自由选择可资借鉴的技法，重建起新的语言图式。问题在于，一个新认识，需要一批艺术家趋同，才能形成时代的气候。当今画坛，画面虽大，格局狭小，或者空洞苍白没有激情，或陈陈相因，不断地重复别人，重复自己，传统的精神正一步步丧失。我提出找回传统艺术的精神，强调的是个“找”字。

我们在借鉴西方艺术语言形式的同时要注意一个问题，就是容易以西方的艺术观念作为评判标准来评判我们的水墨实践。这是认识论的误区，是个死胡同。两个不同的文化渊源和两种不同的文化背景产生了两种形态的艺术。保罗·克利的线和康定斯基的线都不是“骨法用笔”，在画布上表现出来仍然是很美，这是因为“骨法用笔”并不放之四海而皆准。反过来也是一样，以西方的艺术评述文化状态，以经济力量判断文化力量，欧美文化中心论悄然地成为欧美人士看待外部世界的参照系。中国文化不是欧美文化的支流，这是谁都知道的道理。中国的文化观、哲学观引导着中国艺术的发展，形成了中国艺术从认识论到方法论的一整套创作规律，中国水墨有一套从哲学层面到技法层面的完整系统。这个系统有自身的发展变化规律，只是我们常常容易忽视这个系统的精神动力罢了。



▲ 千古高峰神仙游 139cm × 68cm 2003年

编辑人语：唐代张璪“外师造化，中得心源”这一至理名言，成为千古名家的座右铭。著名美术理论家刘龙庭就此发表了自己的看法。他认为对此应该辩证地、全面地理解。只是把“对景写生”、“模山范水”这一最基本的造型规律看作是“外师造化”，显然是理解的片面，亦不是写生的主要任务。应更注重的是“心察”，是对真山实水的心灵感悟，面对自然景物长时间的观察、体味，以达到“中得心源”的目的。他指出，“师造化”与“得心源”两者是统一的整体，是相互依存的关系。黄宾虹先生说过：“山水画写自然之性，亦写吾人之心。”显而易见，作为山水画家应十分重视生活的积累，贮奇山异水之形象于胸中，才能使自己的作品达到得心象表现之佳境。

● 时代论坛

师古人 师造化 师心源

——谈山水画创作的三个重要因素

◆ 刘龙庭

在中国画领域中，山水画是一个重要的画种。无论是在绘画的理论著作、画史画论的典籍，或是历代流传的名家名作，山水画均占有很大比重。历代流传的山水画著作与山水画作品，是中华民族优秀传统文化中的宝贵财富。

在山水画的研习与创作中，“师古人”与“师造化”是由来已久的两大课题。以“师古人”获取前人丰富的技法经验，延续并保持中国山水画的特征和基本面貌，追求一种在比较与鉴别的基础上形成的品味与格调；以“师造化”来印证前人的技法与创造，不断充实山水画创作的内涵，不断发现并创造新的表现手法，使山水画这门艺术从大自然中获取无穷无尽的营养与创作源泉，葆其旺盛的艺术活力。两者不应仅仅作为初学绘画者入门的手段，而应该是每一位有作为的山水画家终身体验与不断思考的永恒课题。这是因为，伴随着画家年龄与阅历的增长，伴随着画家的学识与创作经验的不断积累，对于“古人”与“造化”的体验和认识必然会不断地深化。因此，在山水画家自少而壮，自壮而老的过程中，“师古人”与“师造化”不断地交替进行，犹如人之双足，交替行进，不可或缺。

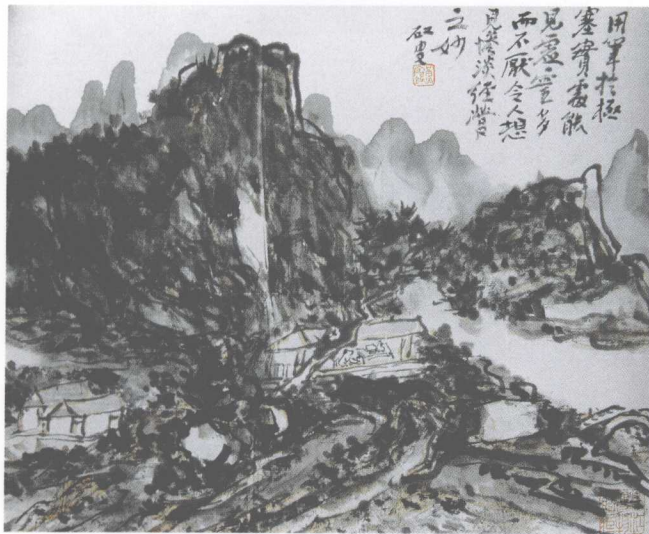
对于“师古人”（包括前人），并不仅仅限于对他们作品的简单的临摹，尤其在于对前代画家作品的仔细品味与欣赏揣摩，研究他们的技法特点与创作思路，比

较历代大家的异同之处，找出他们的代表作品，分析其独特的艺术个性等等。这种研究与揣摩，既可以面对原作，也可以是复制品与印刷品，应因地制宜，随时进行。可以在殿堂展馆，也可在旅行途中，茶余饭后，夜阑人静之时，闭目养神之际……“心之官则思”，任何一位优秀的山水画家，在他的心目中不但有各地名山大川的印象，肯定也有古代和当代画家一大批优秀作品的影子。这些影像无时无刻不在起着潜移默化的作用。年深日久，日积月累，浸淫其间，久而久之，必然会渗入到他的作品中“发酵”，使他的作品自然而然地流露出中国画的气味与芬芳，流淌出民族绘画传统的血液，这便是我们常说的民族风貌与文化修养吧。

唐代画家张璪的山水画作品没有流传下来，画论流传也不很多。但是他关于“外师造化，中得心源”的论述，堪称圭臬，一语道出了山水画创作的真谛。山水画创作以自然界中的山川林木、屋宇舟车、点景人物为载体，以经营位置、骨法用笔、随类赋彩、皴擦点染等等技法为手段，借以抒发画家对大自然的感悟与联想。因此，在山水画的整个创作过程中，“师造化”与“得心源”两者是统一的整体，是相互依存而须臾不可分离的。如果把“师造化”简单理解为对景写生，模山范水，必然会受到自然景物的种种限制，从而妨碍了“借山川以写我性情”这一中国画创作的本质



▲ 秋兴八景图册 明·董其昌



▲ 卧游图册 黄宾虹



▲ 漓江胜境 李可染

特征。二十世纪五六十年代李可染先生赴祖国各地写生，是中国近现代美术史上对中国山水画创作产生过深刻影响的一次著名的“师造化”的行动。记得他有一方“不与照相机争功”的闲章，就是旨在表明自己决心摆脱自然主义描写的桎梏，充分调动和发挥中国山水画的技巧手段，运用中国画创作独特的笔墨语言，来表现自己对祖国大好河山的独特感受，在此基础上不断深入升华，终于锤炼出了不同于他人的独特的艺术风格。可染先生在当时已近半百，已是有着深厚造诣的中国画家，在他整个写生活动中，“中得心源”这四个字自始至终地发挥着潜在的巨大作用。而前边所说的“师古人”中所积累的、积淀的、形成的文化修养与艺术观念，必然又会对山水画家在写生与创作的过程中的“中得心源”，产生着潜移默化的多种多样的微妙作用与影响，这也是不容置疑的。

“中得心源”，从小的方面说，是山水画家对自然界中一山一水、一树一石、一景一物应如何加以表现的内心思考，从大的范围来说则是山水画家对山水画乃至中国画从境界到技法、从整体到局部的深刻理解，然后再把这种理解贯穿到他的每一幅作品中去。如何通过调动自己全部的技巧与艺术修养，为完成自己的山水画创作任务而服务，目的在于在表现自然界大好河山的同时，创作出自己感到满意的既不同于古人也不同于别人（今人）的艺术风格与独特面貌。

黄宾虹老人有句名言，“江山本如画，内美静中参”。江山如画不难理解，江山的“内美”就需要画家去参悟，去发现。

比如笔墨，就是其中的重要因素。明代董其昌曾言：“以景物之奇怪论，则画不如真山水；以笔墨之精妙论，则真山水决不如画”。由此可知，将真山水变为一幅好的山水画，笔墨之精妙与否是重要的关键。清代金陵八家之一的龚贤也曾说过，画山水“第一气韵，第二笔墨，第三丘壑”。由此想到，六法中的第一项要求“气韵生动”并不是凭空出现的，它首先依靠生动而精到的笔墨来达到，以至于同样的景物，同样的丘壑，在画家不同的笔墨造诣之下，其艺术效果会产生不小的反差，有时甚至有天渊之别。

纵观当代中青年山水画家的诸多作品，其中不乏笔精墨妙、气韵生动的佼佼者，当然也是良莠不齐，难免诸多的不尽人意之处。有论者谓当代画家有“传统延续型”、“中西融合型”、“另起炉灶型”等种种类型。21世纪是开放的时代，各种不同类型的中国画当然应该允许存在，并共同向前延伸与发展。但是窃以为不论何种类型，倘若离开中华五千年文明的培育，背离了中国山水画的基本的创作原则，一味地追求时尚，妄图投机取巧走捷径、图省力，甘作无源之水、无根之木，一味在画界横冲直撞，恐怕是没有前途的。古人云：“合抱之木，生于毫末；百尺之台，起于垒土；千里之行，始于足下”。这些教诲，至今仍有深刻的启示。要振兴中国的山水画，就应该脚踏实地。

刘龙庭 中国美术出版总社编审、著名美术理论家



▲ 挂壁飞泉图轴 清·龚贤

编辑人语：德高望重、淡泊名利的一辈艺术家董寿平先生是一位驰名画坛的山水画家，以人品、画品为世人称颂。他在半个世纪的艺术耕耘历程中，对中国山水画的继承与发展有卓越的贡献。董寿平的山水画用笔灵活苍劲，深沉而洒脱，墨色淋漓而多变，勾皴点染、干湿浓淡一齐来，苍苍茫茫，气势磅礴。生动而不粗犷，精密而不纤弱。画之理、笔之法，纵横吞吐，阴阳浓淡，皆能列山川之形态于笔端，追求一种“得天籁”的至高境界。他的画语录是他艺术实践的结晶，言简意赅地阐述了笔墨与读书、笔墨与意境、笔墨与造型、笔墨与书法之间的关系。恰逢董寿平诞辰100周年之际，发表他的画语录及画以作纪念。

时代名家



董寿平先生画语录

董寿平

1904年生于山西省洪洞县杜戎村

一个诗书世家

中国美术家协会会员

1926年毕业于北京东方大学经济系

1938年在成都举办入川后第一次画展

1953年任北京荣宝斋的编辑设计

从事历代名画复制及木版水印的研究工作

1954年在中国美协组织下，赴黄山写生

1956年应中国人民解放军总政治部邀请

沿红军长征路线写生

1976年山水画《黄山图》

被日本长崎唐人馆收藏

1997年病故



▲ 雾松 直径60cm 1984年

●书画均贵天真、朴厚、醇静，此盖由性情、学养中来。

●笔墨雅俗包含着天才性灵和学问修养。性灵关乎天才，书卷关乎学力。学力充沛者，虽天分稍逊，其作品尚自有韵味可资鉴赏；学力不充沛者，中年以后有衰退之虞；专恃天才者，其成就比较偏激轻巧，不耐玩味。世传江郎才尽，盖未能继续致力于学故也。

●聪明的人下笔易流入轻倩，是以必须具凝重之气，而后弥见其气味之沉厚、雄健，摄观者的精神感情于画前。

●知识贫乏，脑中空虚者所作书画，往往流露出哗众取宠，乍观似奇，久看则厌恶生俗。

●知识渊博而贯通者，应是虚怀若谷，渴求自己之所未知、所不能，虚心接纳，补充自身之所不及。

●好为黑乱狂怪者，其内心才识大抵属于空虚者流，故为玄虚以惑世、以邀宠，归根结底，自欺欺人。

●作为书画家，必须有冷静的头脑，思想要开放，感情要热诚。儒家所谓“君子坦荡荡，小人长戚戚”。

●作画每到一定的阶段，笔墨、意境、思维似若停顿，应知这正是预伏着前进进一步的征兆。而欲导之前进发展者，必须从笔墨形象以外求之，有所谓多读书、多观察，庶乎一旦豁然开通。

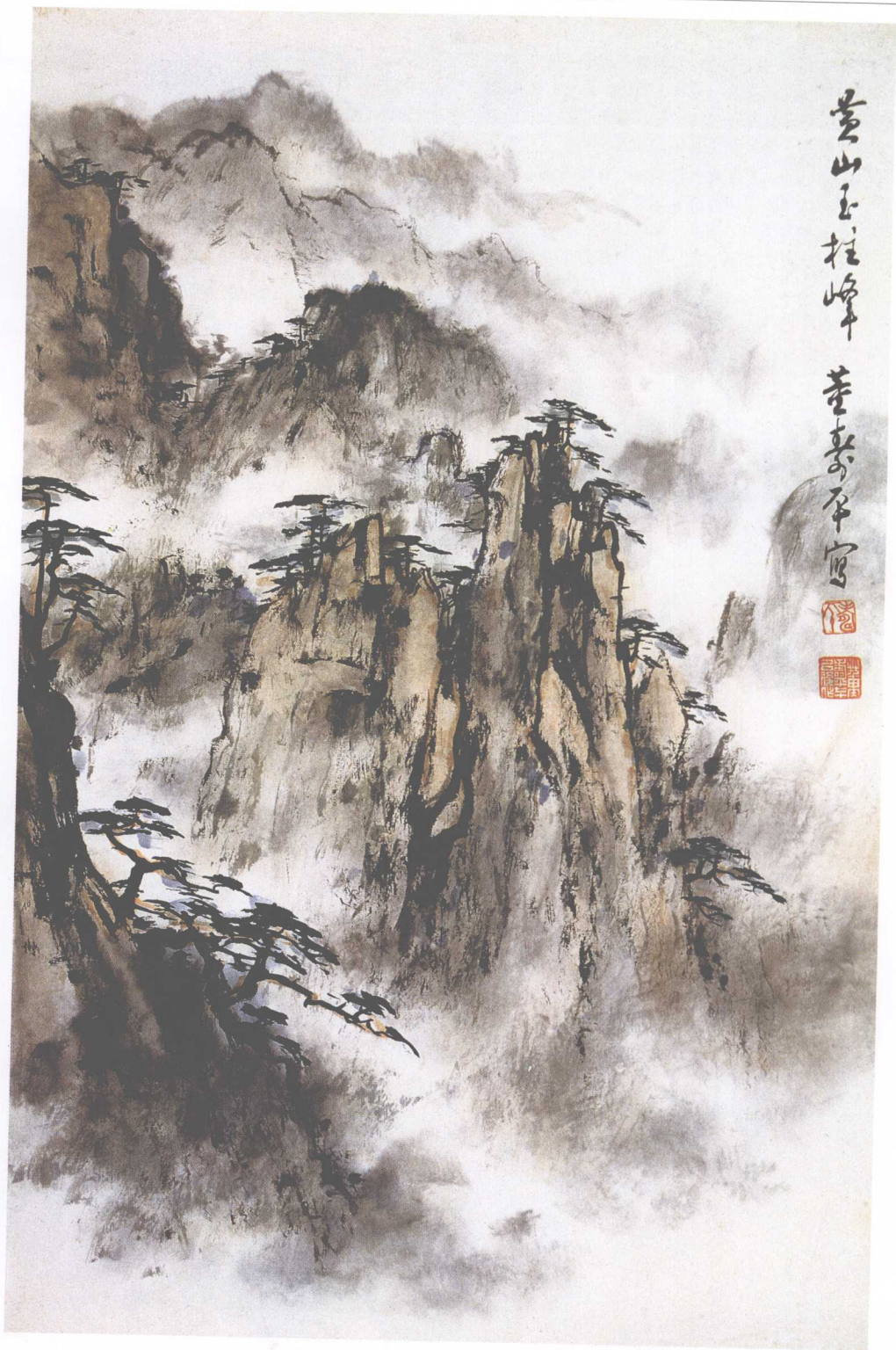
●现代画家中也有恃才傲物的，读书不够，根底浅薄。多读书是太重要了，其实就是绘画的灵魂。此一节，绝无立竿见影之功效，必须日月浸淫其中，方能悟出三昧。不读书，所作书画易入匠人之道，难于大成。



▲ 雪峰屏翠 129cm × 63cm 1978年

我国山水画极重视意境。所谓“境”就是形与神的统一，所谓“意”就是情与理的统一。在情、理、形、神相互渗透、相互制约的关系中，就形成了意境。

笔墨和意境二者有相互为用的关系，既要相称，又要相应，舍其一可能造成美中不足。单讲笔墨而布局立意不得其当，不免仅只玩弄笔墨而已；布局立意容有可观，而笔墨不及，则难免成为庸俗之作。是以二者不偏废，故必兼而有之始称佳作。



▲ 墨竹图 90cm × 45cm 1995 年 (左上图)

▲ 兰石图 90cm × 45cm 1991 年 (左中图)

▲ 怒放 90cm × 45cm 1985 年 (左下图)

▲ 黄山玉柱峰 70cm × 45cm 1985 年

意境指挥笔墨。

水墨画的特色即是意重于形的美。

●“随机生发”在中国绘画中，尤其在水墨画中更显得自由自在地抒发作者的情思。这不受客观形象的局限而与“超以象外、得其环中”的说法相一致，于是更能给观者以弦外之音的感染、寻味，境有尽而意无穷。在造形立意、虚实黑白相生

相成，笔墨尽处甚至有无穷无限的吸引力。既为创作，便不应重复古人，但又不应该全部脱离了民族传统。民族文化传统应是多方面的，尤必须深刻探索本质的东西。

●“画图留与人看”就是画家把自己的感受、情趣、意境用笔墨这个绘画的语言创造出来，传达给“知音”和“同情”者，



▲ 云海奇峰 50cm × 60cm 1982年

唤起其感。

经营位置即取势。画中山头不得重复，树头不得平齐，否则即失去空间感了。

●山水布局——景愈藏而境界愈大，景愈露而境界愈小。

行书和草书不能乱写，要每一笔都有根据，要使别人看了认识是什么字。乱草乱写，只图自己写得痛快，以为越草越怪才是好，那是自欺欺人。写字有速度与压力的关系。坐着书写，目距纸笔啞近，所以压力往往不够。中国文化是以中国文字为基础的，于是有书画同源之说，书画不说是画而说是写。没有书法的基础、功力，不能将书法化入画中，则画的内蕴就单薄无力。

●笔墨虽是绘画的工具，但不能单纯地理解为工具。笔，是表现画笔运动的“痕迹”，两者互为依存、互为应用、互为辉映。



▲ 二郎山之晨 68cm × 33.5cm 1985年

▼ 香散孤山 68cm × 136cm 1988年





▲ 高山仰止 68cm × 68cm 1982年

这就是中国绘画中的笔墨关系。

●做文章要有逻辑性，作画下笔又何当不要有逻辑，至少应知道为什么要下这一笔，可有可无之笔即谓之冗笔。

●绘画也追求一种“得天籁”的至高境界。“天籁”一词出自庄子《齐物论》，本谓自然界的音响，后亦指文章具有自然之真趣为“得天籁”。但画画如何才能达到这一境界呢？这是不但要求画家本人具备各种修养，具有对客观事物深入的领悟，还要求画家在技法上极为纯熟，所以古人说：“画要熟外熟，字须熟中生。”

●在笔墨方面说，当画家行笔造形的

进行过程中，可以说这时的笔墨已不仅只是被指挥使用的工具，它本身已进入到客观物象之中，而为客观事物所融化。

●南朝宗炳首创“含道物”之说，这就是说接触自然时，应取得一个完整的主观境界。所谓山水以形媚道指的是山水画家有这样境界，才能发现那些自然形象，进一步引起美感。

●中国绘画的美学观点着重“尚意”。从笔墨到意境，每一点划之中都渗入了作者的意想，要求画家落笔构思须运用自己的想像力。类同虚拟，改变现实，虚拟位置，以求得在情景的统一中塑造出艺术形

象。

●书法艺术的神采，是审美的高深境界，也是书家孜孜以求的。如何使书法给人以美的感受，充满活力，从而为欣赏者所吸引、所感动、所陶醉、所折服，由此而产生美妙的联想，寄兴于无限。王僧虔说：“书之妙道，神采为上。”即此谓也。

●写字、画画，不可有所求，即便是求“好”，也会被这一意念侵入，影响了末梢神经，反不能自由流畅，反不能好了。而人之意念，瞬息万变，“一国三公，从谁为是？”所以写字作画时，决不要有想头，要空空然放笔也。

编辑人语：程大利以众多理论、出版成果和西部山水画的胜出奠定了他在当代中国画坛的独特地位。他的文章立论精辟、行文舒畅，充满了诗思和画感；他编辑的图书，高屋建瓴、启迪艺林，企求品质一流；他的画作更显示了他多方面的智慧和才华，不论人物、山水、花鸟，都以“情深、意浓、格高”而饮誉当今画坛。尤其是他的西部山水画系列，宏伟浩瀚、雄浑博大、气势逼人。他以对自然生命独特的感悟，通过充满激情的笔墨，传达出了他的真切的生命体验，表现出了气象万千、亘古苍茫、悠远深邃的意境。程大利的画风是他的审美理想、个性气质、理论识见、学问修养的总体表现，也是时代的、民族精神的产物，是他在东方与西方、传统与现代之间不断地进行选择、融合和创造后，走出的一条属于自己的艺术道路。

● 时代名家

程大利谈艺录



程大利

1945年生

现任中国美术出版总社总编辑

人民美术出版社总编辑

中国美术家协会理事

中国美术家协会中国画艺术委员会编审

多所大学兼职教授

1992年起享受国务院特殊津贴

多次参加全国美展，部分作品获奖

1989年获“中日水墨画交流展”一等奖

1991年在美国洛杉矶举办“程大利水墨画展”

1992年赴马来西亚艺术学院讲学并举办画展

1993年访问德国

参加“中国艺术家赴德作品展”

1995年在南京举办

“荷花系列——程大利水墨画展”

1996年在江苏美术馆举办

“悠悠天地间——程大利山水作品观摩”

1996年在加拿大多伦多举办个人画展

1997年在法国巴黎举办个人画展

参加法国秋季沙龙展

2000年参加文化部和

中国美协主办的“百年中国画展”

出版有《程大利画集》

《宾退集》、《师心居随笔》等多种文集

曾以美术家身份进行艺术交流

访问过前苏联、西班牙、荷兰、奥地利、新加坡

及中国台湾、香港、澳门等地区，

1995年10月中央电视台

《东方之子》节目曾专题报道

作品被中国美术馆等多家美术馆及博物馆收藏

文化篇

当代艺术家面临两个难题 一是传统观念的阻力及由此形成的视觉障碍。把水墨画的传统样式和中国画的概念相对固定在一个确定的范围内，这与艺术的创新本质形成二律背反状态。二是西方当代艺术观念给中国美术的现代开拓增加了阻力，现代观念被局限在西方的理论范畴，甚至以西方的价值标准来衡量中国美术的现代状态，这是对传统的根本否定。

历史告诉我们，现代化、全球化、后工业化常常把人类最初的淳朴，最原始最纯粹最真诚的审美感给破坏了。当代文化从表面看，“精致”也“精彩”，但逼人精神世界的震撼力没有了。艺术“做”的成分太多了，粗犷、明朗、率真、舒展的品格已离开我们祖先很远了。艺术样式的翻新与艺术本质无关，艺术的本质永远是求真、向善，以朴诚为至高境界。

真理既不需要包装，也不需要炒作。包装和炒作的本身就说明了艺术含量的不足。

中国绘画向以精神为主旨，而不以小技取胜。在当今充满矫情和虚饰的时代，对技法的探索足已打上深深的功利色彩。传统的精神是忘我的，融天地万物于内心，充满生命激情，不断逾越雷池，不断怀着独立的艺术见解而不趋潮流。

中国绘画从古典形态转为现代形态应紧扣传统艺术精神脉搏，在这一认识的基础上推进表现话语。我曾数次到青藏高原、河西走廊、戈壁荒漠，首先感到的是悲怆苍凉的大象之美。现代文明使我有条件到达海拔几千米的高度体验雪川风起、大漠落霞，我们的前辈山水画家没有条件到这里来。惨淡经营、消极遁世的水画绘画情结与此时此地的悲之美形成了天壤之别，倒是彩陶、青铜和拴马桩与这山川大漠审美情结更贴近些。新生命体验也导致新的认识，站在宇宙洪荒之中，是直接感受到一种生命的意蕴，是对自己生存意识的翻然醒悟。

有精神指向的中国传统艺术博大精深，是因为它和五千年的文化联系在一起。传统，远不止是元明清以来的文人绘画，自汉唐而上溯，青铜、彩陶、岩画，形形色色的雕刻和几千年生生不息的民间艺术，绵延十一个世纪的敦煌壁画，还有难以统计的历代工艺美术品，形成了一个庞大系统。永无休止的创作活力是这个系统的根本精神。

艺术史告诉我们，守成的人多，而创造的人少。创造需要见解、胆识和悟性，而且风险丛生，会被指责和孤立，就像那个九考未中的徐文长被视为疯子一样，社会只宽容守成者，而刁难创造者。正因为如



▲ 祁连山 69cm × 178cm 2002年

此，后世才觉得凡·高的可爱和可敬。

中国画家终生必须解决的问题是人格锤炼和思想修养的问题，“人品既高，气韵不得不高”，这是前贤们证明了的。所谓“陶冶灵性”不正是这个道理？

笔墨篇

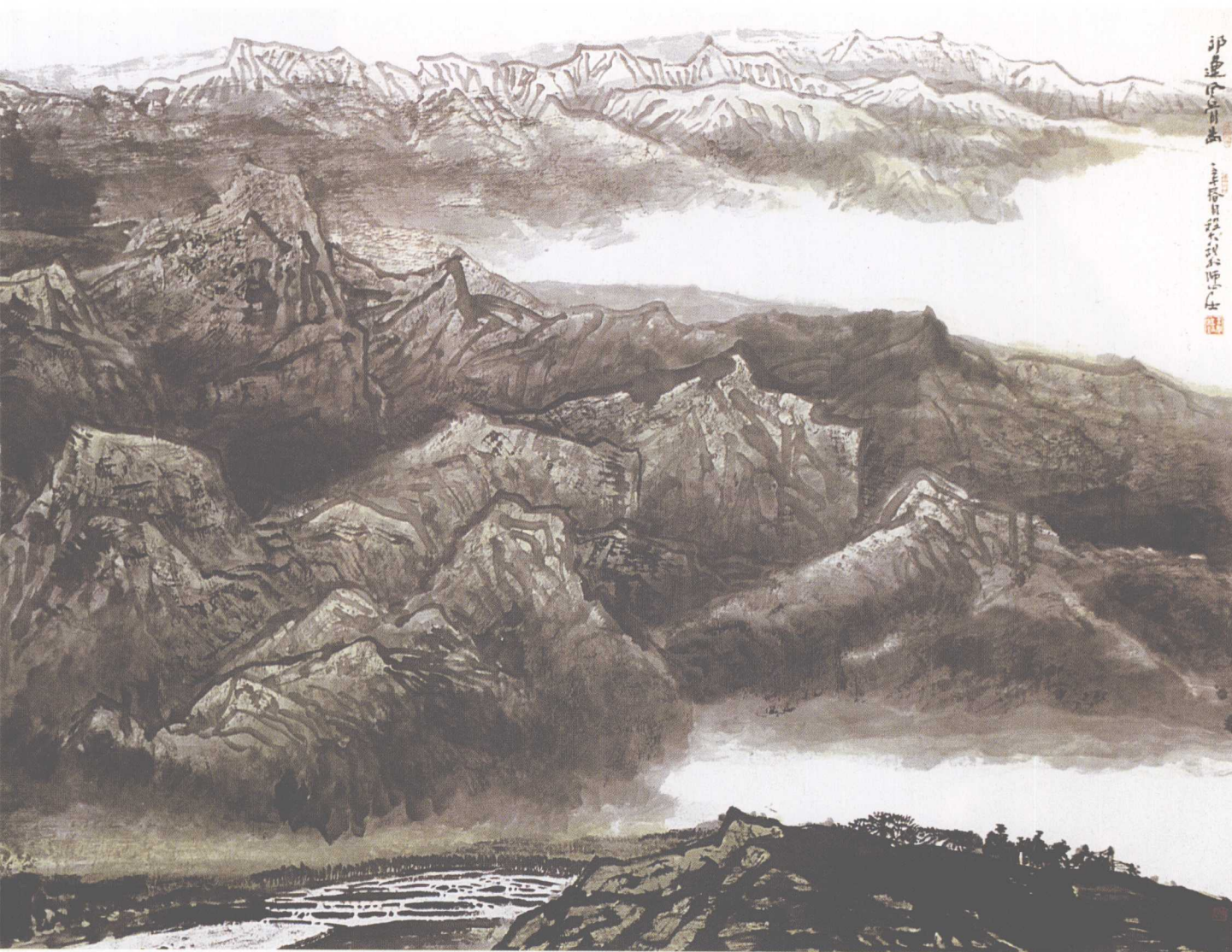
几百年来，笔墨形成了范式。自宋而下，中国画笔墨有了越来越多的规定性。无数有才能的画家文化修养越高，个性越弱，到了人笔俱老的境界，早期新鲜的生命感也没有了，与凡人的差别仅在于他是较高层次上的平庸。而像涂渭、虚谷、林风眠、傅抱石这样的巨子却突破了范式，他们从观念层次上拓宽了中国画的笔墨语言，仍然以笔为载体，以颜色而不仅是用墨色写意，照样创造出“气韵生动”的境界。

笔与墨都是感情的记录，而且留下的是准确的轨迹。一竿修竹、一组怪石、山

中烟云、四时花木都是画家表达内在精神的形式。

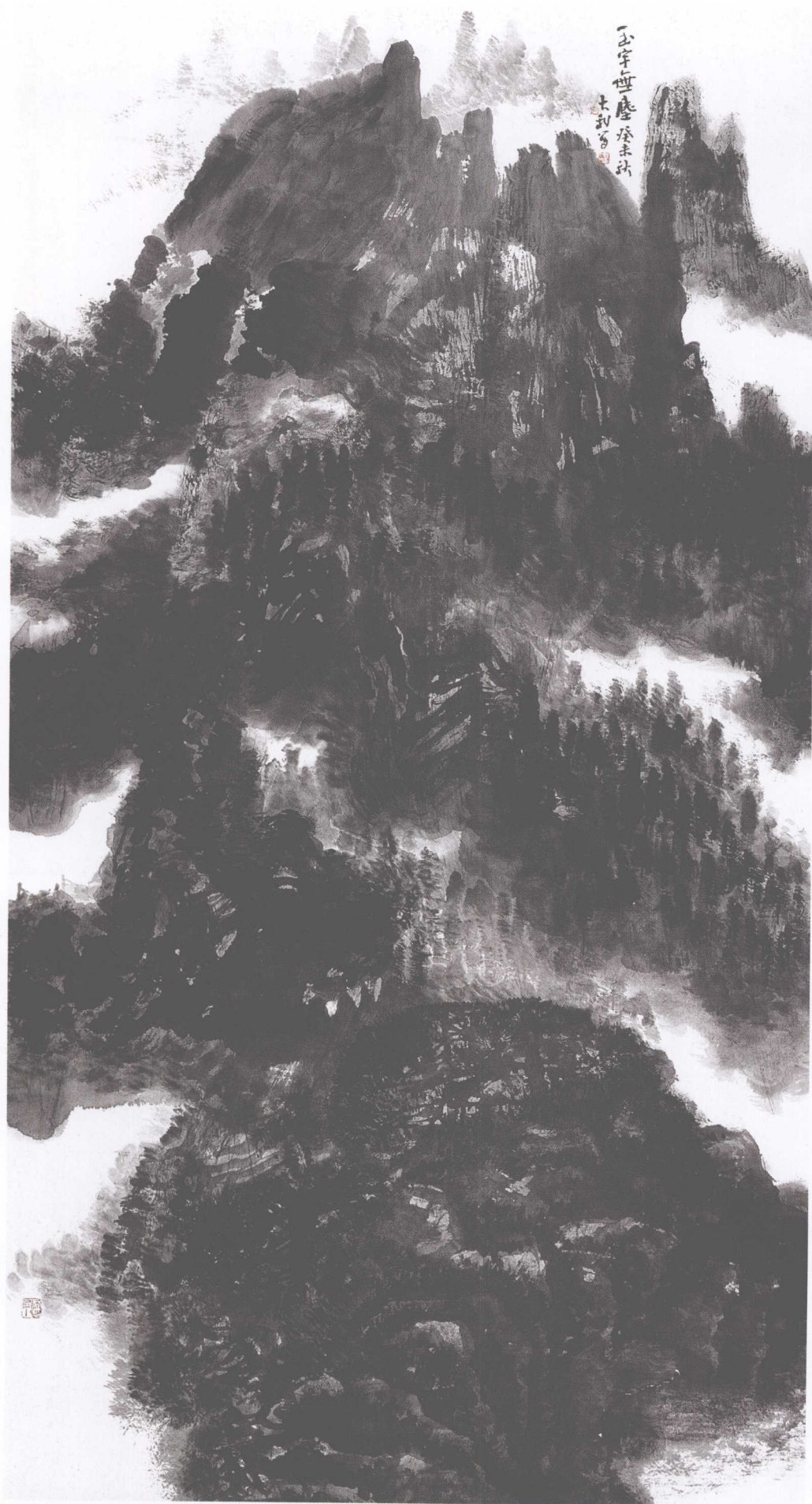
笔墨是中国画所特有的概念，笔墨源于中国画的规定性。

第一，中国画必须要用毛笔来进行创作，如果用油画笔则不能称为中国画。中国的毛笔是中国几千年文化的结晶。由于毛笔所特有的形制（笔毫软，有笔尖、笔肚、笔根之分，能蕴水、墨），因此由笔所表现的轨迹各不相同。因为用笔速度的不同可以表现出用笔的疾、徐、缓、滞、抑、扬、顿、挫等；由于用墨及水量的不同，可以表现出墨色的浓、淡、干、湿、燥、润等效果。因此中国画正藉毛笔的特性表现出了非常丰富的精神内涵。墨也是中国画中所特有的材料。墨有墨块、墨锭、墨汁之别，有油烟墨、松烟墨之分，而且由于墨掺水量的不同，可以变化出千百种墨色，古人讲“墨分五色”实际是一个约数。



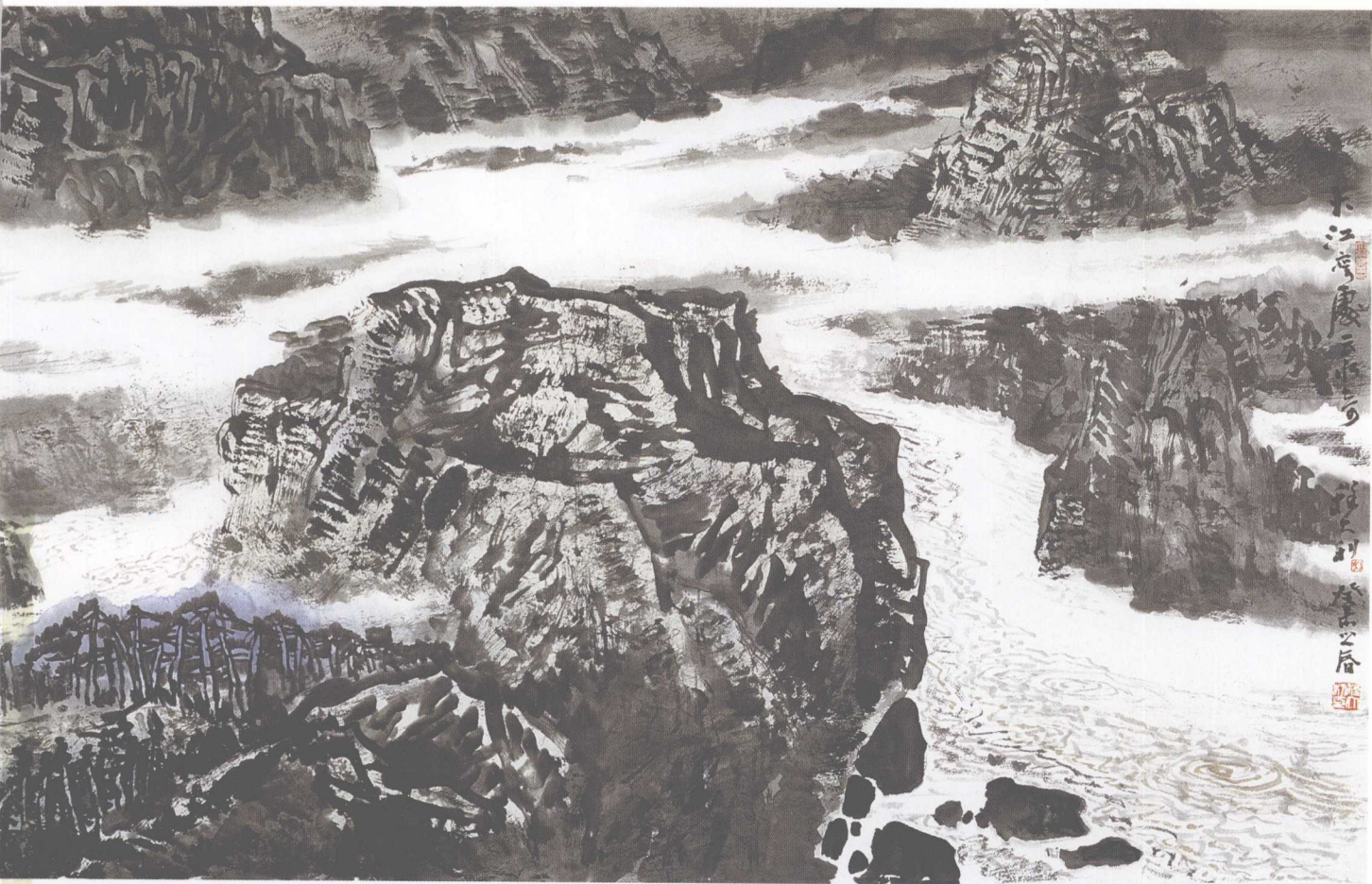
▼ 风雨金山岭 69cm × 139cm 2003年





▲ 且听涛声 69cm × 139cm 2003 年

▼ 且听涛声 136cm × 68cm 2003 年



▼ 云带雨声穿山来 69cm × 69cm 2002年

另外还有一种非常独特的中国画材料——宣纸。它是用一些植物纤维按比例的多少并经过非常严格的手工程序制作出来的，因此不同纤维的纸有不同的墨色效果。也正因这些各具特色的独特材料构成了中国画规定性的“材料系统”。在材料系统中，由于笔、墨、纸中所含水分的不同，产生各种各样的变化，这种变化我们称之为“笔墨话语”。不同的“笔墨话语”则有雅俗之分、高下之异，乃至人品、人格的差异皆可以从笔墨中得知，即如古人所讲的“学如其人、画如其人、文如其人”。

笔墨不仅仅是技法，更是一种精神。技法是有限的，但精神是无限的；技法是可以创造的，但精神应该是承继的。

对笔墨的试验需要艺术家具备几种素质：一是继承传统的同时反思传统，有超前的艺术观念；二是有坚忍不拔的意志和敢于失败的探索精神；三是悟性，即天生的理解力和智慧；四是学养，即较大的文化包容量。具备这样几条，探索总会有结果。

中国画以独特的笔墨传递画家的情绪，所谓“干裂秋风”、“润含春雨”，全以



