

The background of the cover is a traditional Chinese ink wash painting of a mountain landscape. It features a large, craggy mountain peak in the center, with mist or clouds swirling around its base and filling the lower part of the frame. The brushwork is expressive, with varying shades of brown and black ink on a light background.

程大利

谈山水画

人民美術出版社

程大利



谈
山
水
画

图书在版编目 (CIP) 数据

程大利谈山水画 / 程大利著. -- 北京: 人民美术出版社,
2015.8

ISBN 978-7-102-07274-6

I. ①程… II. ①程… III. ①山水画-绘画评论 IV. ①J212.05

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 183779 号

程大利谈山水画

编辑出版 人民美术出版社

(北京朝阳区东三环中路 63 号富力中心 17、18 层 100022)

www.renmei.com.cn

责任编辑 汪家明 刘士忠

图片编辑 刘士忠

书籍设计 宁成春 鲁明静

责任印制 赵丹

制版印刷 北京盛通印刷股份有限公司

2015 年 8 月 第 1 版 第 1 次印刷

开本: 710 毫米 × 1000 毫米 1/16 印张: 10

印数: 0001-5000

ISBN 978-7-102-07274-6

定价: 36.00 元

版权所有 侵权必究

如有印装质量问题影响阅读, 请与我社联系调换。

程大利，1945年生，江苏徐州人。从事美术编辑工作三十余年，工作成果多次获国家图书奖。编辑之余坚持美术创作，尤致力于中国山水画的研究，数十年不辍。从中国美术出版总社和人民美术出版社总编辑任上退休后，致力于山水画创作和高研人才的培养，获“黄宾虹奖”等奖项。



现任中央文史馆馆员、中国画学会副会长、中国美术家协会中国画艺委会委员、国家画院院务委员等职。

目次

小引	1
山水画史略说	5
山水画的本体特征和鉴赏问题	54
山水画的智慧	79
山水画的笔墨	89
再谈山水画的笔墨	100
说“意境”	107
畅神而已	115
逸格的境界	128
授课辑录	134
编后记	152

北宋 郭熙《早春图》	4
隋 展子虔《游春图》	6
五代 荆浩《匡庐图》	9
五代 董源《潇湘图》(局部)	10
五代 巨然《秋山问道图》	12
北宋 范宽《溪山行旅图》	14
南宋 李唐《万壑松风图》	17
南宋 马远《水图》“秋水回波”	18
元 赵孟頫《鹊华秋色图》(局部)	20
元 赵孟頫《秀石疏林图》(部分)	21
元 黄公望《富春山居图》(局部)	22
元 钱选《浮玉山居图》(局部)	23
元 吴镇《双桧平远图》	24
元 倪云林《六君子图》	26
元 王蒙《青卞隐居图》	28
明 沈周《庐山高图》	29
明 文徵明《枯木疏篁图》	31
明 唐寅《山路松声图》	32
明 董其昌《松溪胜景图》	35
明 仇英《停琴听阮图》	36
清 弘仁《黄海松石图》	38
清 龚贤《山水册》之一	39
清 八大山人《仿北苑山水图》	41
清 石涛《细雨虬松图》	42
清 髡残《苍翠凌天图》	44
清 王时敏《答赠菊作山水图》	45
清 王鉴《仿黄鹤山水樵山图》	47
清 王原祁《仿王蒙松溪山馆图》	49
清 王翬《溪山红树图》	50
近现代 黄宾虹《山水》	52
近现代 黄宾虹《耶若溪》	56
当代 程大利《秦岭深处渭水源》	58
近现代 黄宾虹《画法简言》	60

清 梅清《黄山图册》之一	63
近现代 黄宾虹《画学篇》(部分)	65
明 徐渭《墨葡萄图》	68
近现代 齐白石《万户人家》	70
明 王履《华山图册》之一	71
近现代 齐白石《悟说山水图》(部分)	74
近现代 齐白石《蛙声十里出山泉》	77
明 董其昌《仿古山水册》之四	78
明 董其昌《林和靖诗意图》	80
清 八大山人《河上花图》题款	83
现代 李可染《千岩竞秀 万壑争流图》	85
当代 程大利《无极》	86
近现代 黄宾虹《黄山写生》之“西海门”	91
当代 程大利《天籁一味》	97
当代 程大利《如水清致》	102
近现代 黄宾虹《雁宕龙湫》	105
明 王履《华山图册》之二	110
南宋 米友仁《潇湘奇观图》(局部)	112
北宋 范宽《雪景寒林图》	116
清 石涛《山水册页》之一	125
当代 程大利《寂道》	129
元 倪云林《幽涧寒松图》	131
近现代 黄宾虹《黄山写生》之“青柯坪”	132
当代 程大利《溪山清远卷》(局部)	136
北宋 王希孟《千里江山图》(部分)	137
明 沈周《东庄图册》之“采菱”	139
明 董其昌《秋兴八景图册》之三	141
当代 程大利《汉风流宕》(局部)	143
清 龚贤《山水册》之二	144
元 黄公望《富春山居图》(部分)	145
清 石涛《搜尽奇峰打草稿》(局部)	147
清 龚贤《木叶丹黄图》	148
南宋 夏圭《雪堂客话图》	150

小 引

“山水”相对于“社会”而言，是安静的所在。烦嚣中求清静，疲累后盼解脱，人们便想到山山水水中去。自由而且永恒是大自然的规律，也是人心的向往。于是，山水画因心灵需要而产生。六朝人对纷乱时世的抵御是“闲居理气，拂觞鸣琴”，从隐于山林到隐于图画中，画好悬之于壁，“披图幽对，坐究四荒”，甚至年老体衰，还可以面对图画“澄怀观道，卧以游之”。这种人生态度催发了山水画，把生命迹化到丘壑的永恒中，逍遥云山，啸傲烟霞，抛却烦恼，远离烟火。宗炳总结为“栖丘饮壑”、“畅神而已”。

自由，按黄宾虹的说法是“民学”，它相对于“君学”而存在。所以，徐复观在《中国艺术精神》中说：“中国的山水画，则是在长期专制政治的压迫及一般士大夫的利欲熏心的现实下，想超越向自然中去，以获得精神的自由，保持精神的纯洁。”

渴望自由——是山水画艺术的本质。

正因为山水画是为心灵自由的需要而产生的，以“心象”为旨归，所以它不叫“风景画”，不必忠实于风景。把精神的视野扩充到天地间的无限，让一颗心自由地飞翔。“望秋云，神飞扬，临春风，思浩荡”，“追太虚之体”，“与天地精神往来”。于是“山水以形媚道而仁者乐”。为什么“乐”？为得道而乐，觅得了慰藉，是寻得大自由的快乐。

人，因为有社会性，所以才容易不“自然”。因此，“法自然”、“师造化”在山水画创作中被提到至高地位。无论古今中外的艺术理论都告诫人们，心灵的自然是根本，艺术应该帮助不自然的人自然起来。赵孟頫说的“古意”，康有为说的“真、朴、简”都是回归自然、返璞归真的意思。

返璞归真又是很难达到的境界，所以有了“人”、“文”双修的问题。即使对欣赏者，也有“文”的要求。因“文”而“共成化育”，已不是简单的“表现”、“再现”问题，而是“体道艺之合，究圣哲之蕴”。画画是为了修为，修为才能画得更好。“内修心而外益世”，“修心”和“益世”是有因果和逻辑关系的。但两千多年的事实是人格越高尚，距离“治国、平天下”的政治目标越远，屈原、苏轼、徐渭、八大等都是怀才不遇的人，而正是这样的人构成了艺术的高峰。

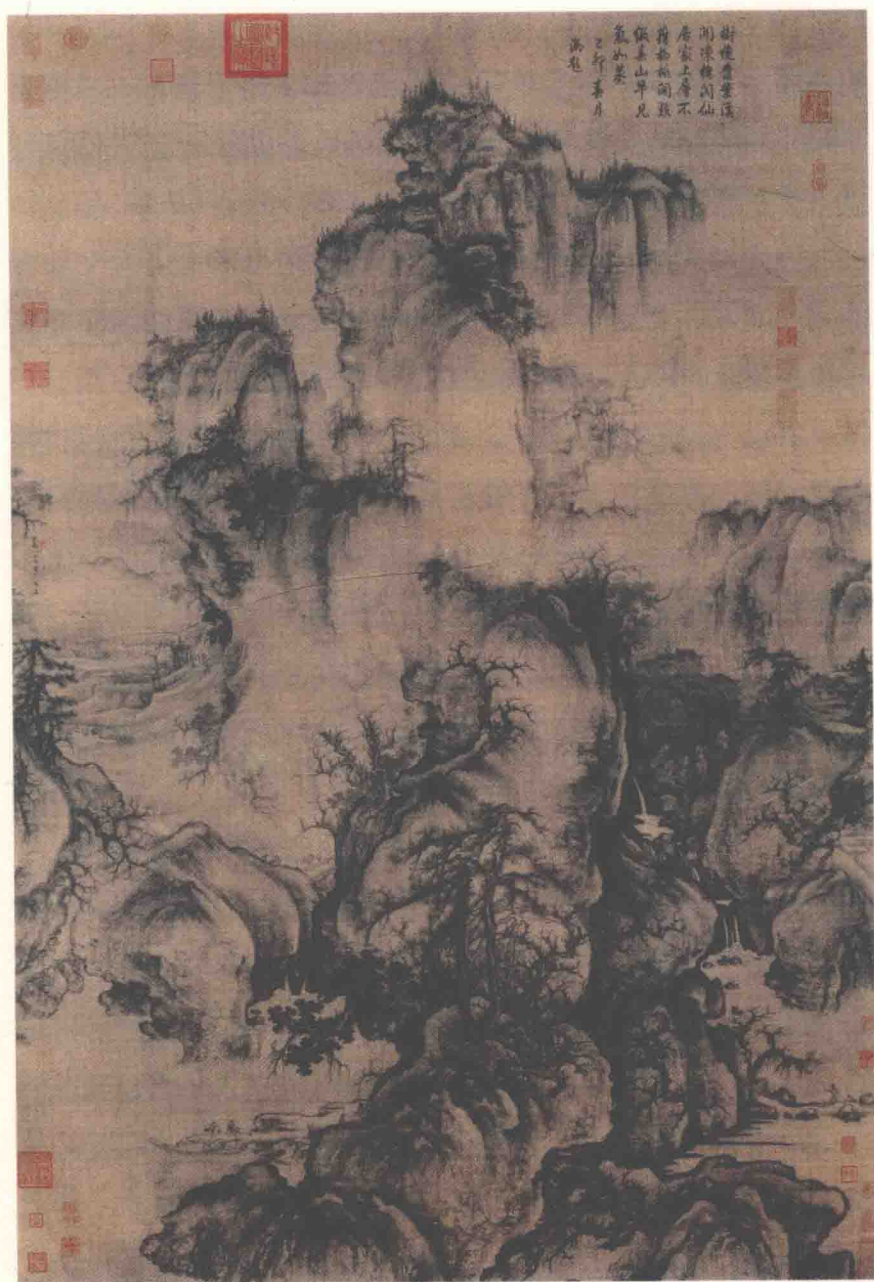
屈原有名句：“纷吾既有此内美兮，又重之以修能。”“内美”出典于此，成为山水画艺术的最高目标。黄宾虹一生为“内美”不遗余力，这即是“圣哲之蕴”。内美者，“不务外观”，准确地说是不苛求外观。热烈不是宣泄，冷静不是冷漠；观通不

妨照隅，求末亦是归本。在山水画中，即使是山不动、水不流、风不生、鸟不飞的荒寒境界也体现着禅学的智慧——“不是风动，不是幡动，仁者心动”。山水画的^①最大功能是让人静下来、淡下来、慢下来。

艺术对人生社会的意义，并不在于完全顺应着人生社会的现实要求，有时还相反，让人们从现实中解脱，以保持人和社会关系的平衡，保持生命的活力和社会的活力。

所以，徐复观总结为“山水画在今日更有其重要意义”，“顺着现实跑，与现实争长短的艺术，对人生、社会的作用而言，正是‘以水济水’，‘以火济火’，使紧张的生活更紧张，使混乱的社会更混乱，简直完全失掉了艺术所以成立的意义”。

由此看来，山水画便是“静心”的艺术了。当一颗心静下来，便进入了从容的山水画状态，无论创作还是欣赏。这难道不是人生的至乐吗？



北宋 郭熙《早春图》

山水画史略说

中国山水画的道理发端于中国古典哲学。山水画的理论受儒、道、释三家思想陶融，尤其受老庄思想影响最大。唐代张璪说“外师造化，中得心源”，这个造化，就是自然。“师造化”便是返璞归真的通途。“造化”是相对于“社会”而言的世外天地。“庄子为了解除世法的缠缚，而以忘知忘欲，得以呈献出虚静的心斋”，“斋以静心，故有心斋之说。”心斋的内容是虚、静、明。虚以“澄怀”，静以思明，明则近道。把心掏出来洗涤干净，去除尘浊杂念，在这种条件下去“观道”，这要求是很高很纯粹的。老子也说：“静胜躁，寒胜热，清静以为天下正。”山水画正是追求这种“正”。这种正，是“天籁”境界。尤其是壮阔、寂寥如大野洪荒，或荒寒、萧索如潇湘暮雨，总略带苍凉和悲愁。恰恰这种苍凉悲愁与崇高美一致。人类情感深处的这种东西正是中国山水画的魅力。

山水的孤寂荒寒把人生的苦痛过滤成了一泓净水，与永恒的造化息息相通。

在这样的文化背景下，产生了王维的水墨山水。隋唐之际，画家众多，画《游春图》的展子虔之后“大小李将军”（李思训、李昭道父子）的青绿山水对后世影响甚大。南宋刘松年、赵伯驹、赵伯骕，乃至明代仇英皆受影响。那位在唐玄宗大同殿上一日画毕嘉陵江三百余里山水的吴道子被苏轼称赞为“当其下手风雨快，笔所未到气已吞”，后人称其“百代画圣”。但苏轼最推重的还是王维，在他那首著名的《题王维吴道子画》诗中写道：“吴生虽妙绝，犹以画工论。摩诘得之以象外，有如仙翩谢笼樊。吾观二子皆神俊，又于维也敛衽无间言。”并直接称赞王维“画中有诗，诗中有画”。画史上说王维“始用



隋 展子虔《游春图》

渲淡，一变勾斫之法”。可惜王维的原作我们今天见不到了，只能从前人评述中推想。唐张彦远在《历代名画记》中说：“余曾见（王维）破墨山水，笔迹劲爽。”五代荆浩《笔法记》中说王维“笔墨宛丽，气韵高清”。以“气韵”评价王维，这与后来苏轼评价的“画中有诗”一致。宋以后，王维地位代代提高，这也说明艺术是须历史检验的。中国画以“气韵生动”为第一。诗性是好山水画的首要标准，然后，用笔的劲爽，兼以“水墨渲淡”的笔精墨妙，影响后世千年，尤其影响到五代的董源。而董源、巨然对后世影响更大，我们能从现存遗作中看出文脉的延续。王维的画和诗皆受禅宗影响，他是个虔诚的佛教徒。王维字摩诘源于《维摩诘所说经》。他“中岁颇好道（佛道），晚家南山陲”，住在秦岭的终南山下的辋川。他三十岁丧妻不复娶，经过“安史之乱”，官场沉浮后任尚书右丞（画史又称“王右丞”），晚年过着隐居的日子。家居简朴，“室中只有茶铛、药臼、经案、绳床”，而沉醉于念佛、读经、写诗、作画。之外，便是与友朋交往，留下了大量诗篇。从《五灯会元》中可知他也常与僧人谈经论佛。传为他所作的《辋川图》，被画史认为是南宗山水画的创始。这幅雪景，系王维创设的独特意境，层层松林与枯树相连，远近雪峰中有他的房舍，图中一片湖水似乎结着薄冰。一种寂静幽远的冬日景象，耐人品味。图的背后是画家散淡冲和的心情。大自然永恒的静寂、恬淡、邈远、深邃是画家心中的向往，很容易想到他“天寒远山净，日暮长河急”、“山下孤烟远村，

天边独树高原”的诗趣。

二

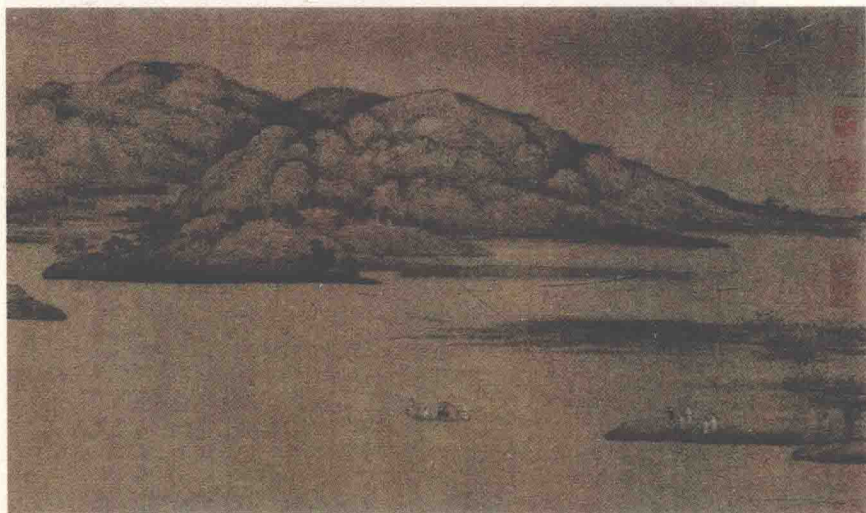
山水画自五代北宋起迅速发展成画坛主流，在历代画论中，山水画占据着核心地位。五代至宋初，北方出现了山水画大家荆浩，稍后于他，又出现了三位大家——关仝、李成、范宽。三家皆为隐士。作为北方画风奠基者的荆浩自号洪谷子，河南沁水人，通经史，善属文，博雅能诗，隐居于太行山的洪谷，著有《笔法记》。作有《匡庐图》，所画虽是庐山，但兼有太行的气势。米芾说他“云中山顶，四面峻厚”。荆浩认为“吴道子画山水，有笔而无墨，项容有墨无笔，我当采二子之长，成一家之体”。他做到了，实现了全景山水“远取其势，近取其质”的效果。《匡庐图》自平地至山顶，丘壑松石，云泉溪水，开合有致，宾主分明，穿插重叠，虚实相生，是件可游可居的全景山水图。笔笔分明，石法圆中见方，兼皴带染，力度沉厚雄健。笔墨前无古人，标志着中国山水画的成熟，成为后人必学的范本。而他的《笔法记》则第一次系统地提出用笔的关键所在——“笔有四势”：“筋、肉、骨、气”，还提出画有“六要”——“气、韵、思、景、笔、墨”，同时提出品评绘画的“神、妙、奇、巧”四种要求。“笔墨”一词被荆浩赋予了确定的含义。尔后“笔墨”二字遂成为中国画技法的代名词。荆浩开创了北方山水画派，后继者关仝、李成、



五代 荆浩《匡庐图》

范宽被称为“三家山水”，史称“三家鼎峙，百代标程”，实际上是强调了荆浩的影响。所以荆浩是一位有里程碑作用的山水画家。

南方的董源（曾任北苑副使，又称董北苑）则以水墨运笔成一家之法，对后代画家影响极大。郭若虚《图画见闻志》称他“水墨类王维，着色如李思训”，而水墨尤其是“其出自胸臆”的独创，成为南宗一脉继王维之后的祖师。《溪岸图》是美籍华人王己千先生捐给大都会博物馆的一幅佳作，虽至今仍有争议，但体现五代南方画风的成熟作品是无疑的。高山大岭、重峦叠嶂、楼台水榭、峡谷溪流、幽人雅士、诗意盎然，是百读不厌的巨制。最为后人称道的《潇湘图》则是董源后期山水的代表作，取意于“洞庭张乐地，潇湘帝子游”。此图



五代 董源《潇湘图》(局部)