

移

十

刻

百年中国
画经典
程大利卷

国

山东
美术出版社

1909—2009

百年中国画经典

程大利 卷



山东美术出版社
SHANDONG FINE ARTS PUBLISHING HOUSE

图书在版编目(CIP)数据

百年中国画经典. 程大利卷/程大利著. —济南: 山东美术出版社, 2009.12

ISBN 978-7-5330-3072-8

I. 百… II. 程… III. 中国画—作品集—中国—现代
IV. J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第209111号

百年中国画经典 程大利卷

Bainian Zhongguohua Jingdian Cheng DaLi Juan

作者: 程大利

策划: 王 恺 杨文军

责任编辑: 李 艺

装帧设计: 乐祥海

制 作: 白娟华

印刷监制: 李宵汉

出版发行: 山东美术出版社

济南市胜利大街39号 (邮编: 250001)

<http://www.sdmspub.com>

E-mail: sdmscbs@163.com

电话: (0531) 82098268 传真: (0531) 82066185

山东美术出版社发行部

济南市胜利大街39号 (邮编: 250001)

电话: (0531) 86193019 86193028

制版印刷: 北京兴裕时尚印刷有限公司

开 本: 787×1092毫米 8开 20印张

版 次: 2009年12月第1版 2009年12月第1次印刷

定 价: 580.00元

版权所有, 翻印必究

吴昌硕 齐白石 黄宾虹 王震 朱屺瞻 徐悲鸿 刘海粟 潘天寿 丰子恺 钱松喦
李苦禅 张大千 关良 林风眠 傅抱石 蒋兆和 赵望云 李可染 叶浅予 吴作人
何海霞 陆俨少 唐十发 关山月 陈子庄 和其人 崔范羽 刘文西 张曾龙 石范王
宋文治 孙桂铭 李世国 黄彭先 亚吴田 丁贾何 韩石袁 程大利 方 瑞向 ……
吴冠南

《百年中国画经典 画家卷》

编辑委员会

策 划：《国画》杂志社

出 品：《中华收藏报》、《中国画观察》杂志、《中国画收藏导报》杂志

主 任：刘传喜

副主任：董湘文（近现代部分）

乐祥海（当代部分）

委 员：王 林、黄启年、李亭华、梁 越、宋琰明、王 平、李 丹

本卷学术支持

邵大箴 翟 墨 周积寅 丁 涛 樊 波

前言

近一百年来，中国画经历了大转型、大变革、大发展的过程，各种思潮层出不穷，经典佳作辈出，极大地丰富了浩瀚的中国画宝库。

2008年初，《中华收藏报》、《国画》杂志、《中国画观察》杂志策划了一次“百年中国画经典作品”的推选活动，活动结束后出版了《百年中国画经典》画集，此举在画坛上引起巨大反响，该画册也成为了2009年的艺术类精品图书。当然，一百年来中国画创作空前丰饶，凭一本集子不可能兼收并包地展示其全貌，只能是取一瓢以观沧海，通过为数有限的代表性艺术家的重要作品，来展示当代中国画不同流派和风格的壮阔风貌。

当代社会和文化的开放带来更多的艺术信息和资源，随着过去被视为禁忌的各类传统经典及外来艺术通过展览、出版等途径被传播，国画家的创作思路也更趋于多样和丰富，作品的风格也变得多姿多彩，有着鲜明的时代色彩。形式语言的多样性借鉴和尝试，显示了空前活跃的局面，为丰富和繁荣我们的文化艺术起到了积极作用。作为传播中国画的专业媒介，我们觉得有义务也有必要将这个时代的更多优秀经典作品介绍给广大书画爱好者。经过广泛调研、深入论证，我们依据上述“推选活动”结果，再次选择了一百年（1909—2009）的80位代表画家（均由读者投票选出），精选他们的经典作品，出版《百年中国画经典画家卷》。近现代入编的画家有：吴昌硕、齐白石、黄宾虹、王震、朱屺瞻、徐悲鸿、刘海粟、潘天寿、丰子恺、李苦禅、张大千、关良、林风眠、傅抱石、李可染、何海霞、陆俨少、关山月、刘知白、石鲁、程十发、黄胄等等；当代入编的画家有：张仃、丁立人、刘文西、曾宓、范曾、张桂铭、李世南、彭先诚、吴山明、贾又福、石虎、程大利、龙瑞、吴冠南、范扬、李孝萱、田黎明、何家英、袁武、李翔、方向等等。

这次对百年中国画的大规模、高起点汇编，开创了中国绘画历史上将如此众多画家集中全面展示于一个平台的先河，不仅是中国艺术界、美术出版界之盛事，也必然会成为功在当代、泽被后世的文化盛举！

《百年中国画经典》编辑委员会

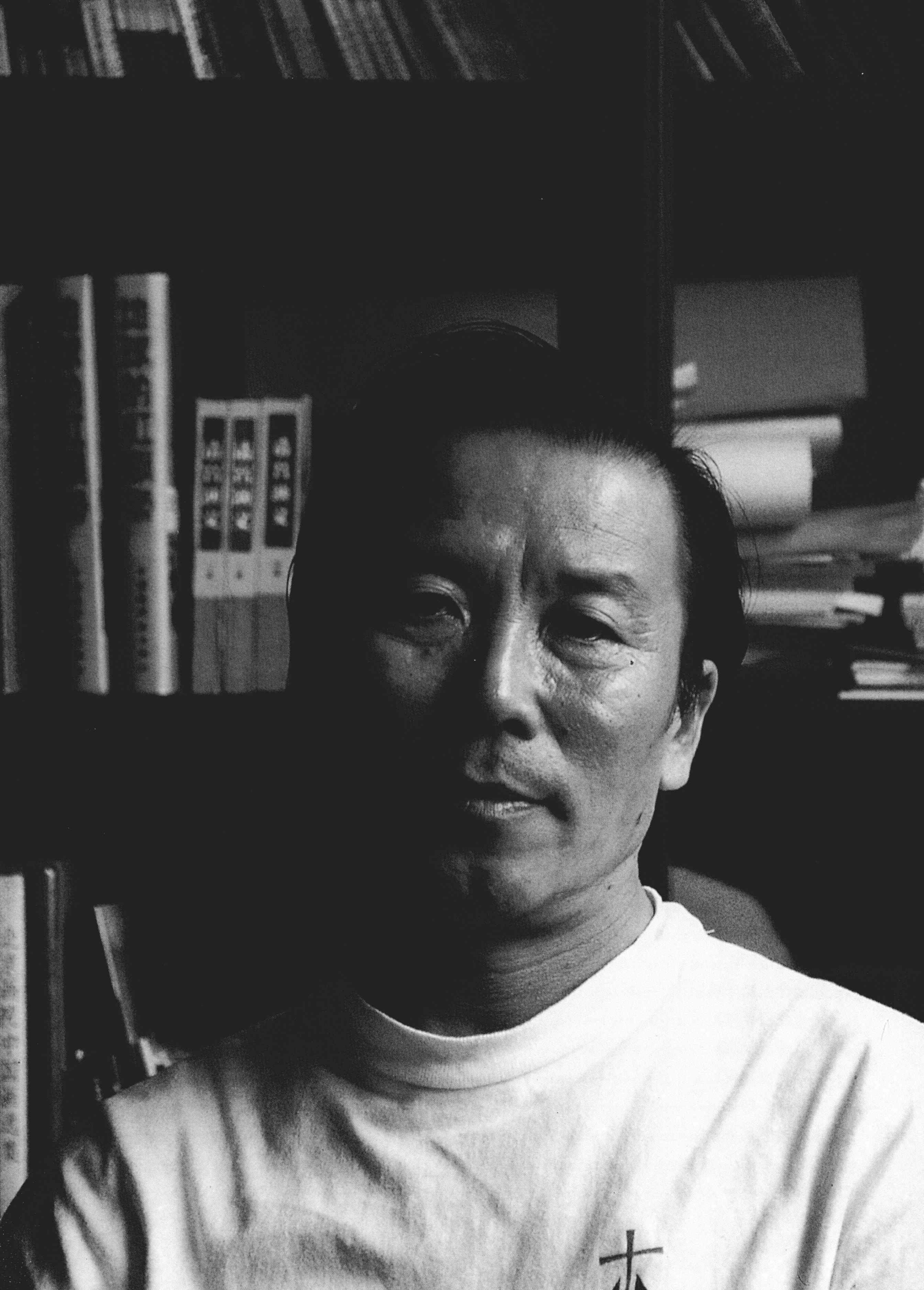
程大利作品学术评定

程大利是文人型、学者型的画家，他悟性颇高，治学执著。身体力行于“读万卷书、行万里路”，致使学养丰厚，对艺术多有深刻见地。他深知文化积累对于中国画创作的重要性。在他的创作理念中，“师心”最为重要。另一方面，他对“师传统、师造化”却又毫不懈怠。只是他以“师心”来统帅“师传统、师造化”，三师合而为一，又能主次分明，师法传统而不泥古，师法造化而不盲从，务使艺术个性昭然、笔墨之泉不竭。

从他的作品中我们可以看到，在凝重、博达、灵秀、遒逸的笔墨语言中，融汇着大气、静气、灵气，它们悄无声息地叩动着人们的心扉。在物欲横流的喧嚣环境中，程大利的山水画，宛如心灵的旗幡，招展于净化了的精神原野上，让人们陷于疲惫的身心找到停泊栖息的港湾，并带着人们向自然的深处走去。浑厚华滋、冲淡隽雅的笔墨，造就了博大灵通且隐含沧桑感的山川水色，进入了“清水出芙蓉，天然去雕饰”的审美佳境。透过这些作品，在情感共鸣的同时，如进一步作理性考测和梳理，必然会发现在成功的艺术实践背后，有一些不可或缺的重要因素支撑着：人品、学养、功力、修行和文化理想，他以淡、静、慢的心态承传开拓，朝斯夕斯，立定足跟，不趋时风，独与天地精神往来，营造着心灵和作品的安祥境界。就理论观照，程大利的水墨山水画，很明显地为我们提供了一则范例，提供了一则富于启示意义的学者型画家成功的范例。我们有理由相信，视艺术为生命的程大利，在他淡定从容而又孜孜以求的努力中，艺术必臻灯辉月满。

程大利

1945年生，江苏徐州人。中央文史研究馆馆员，中国文联委员，中国美术家协会理事，中国画艺术委员会委员，中华文化促进会常务理事，中国美术出版总社编审、原总编辑，中国国家画院导师、荣宝斋画院导师。自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年参加“中国艺术家赴德作品展”；1996年在江苏美术馆举办“悠悠天地间——程大利山水作品观摩”，参加法国秋季沙龙展；2000年参加文化部和中國美协主办的“百年中国画展”；2001年参加“第二届全国中国画展”，2002年参加“当代中国画名家邀请展”；2003年参加“东方之韵”画展；2004年3月在德国举办个人画展；2004年获中国艺术研究院“黄宾虹奖”；2005年在中国美术馆举办“程大利山水画展”（中国美术家协会、中国美术馆联合主办）；2007年在江苏省美术馆举办“程大利山水画展”（江苏省文联、江苏省文化厅联合主办）。出版有《程大利画集》多种，文集有《宾退集》、《师心居随笔》、《师心居笔谭》等。多次获得国家图书奖等大型出版奖项。山水画作品被故宫、中国美术馆等处收藏。他在担任国家画院和荣宝斋画院导师期间，对中国画的教育有系统的见解和实践，有多篇著述见诸报刊。



目 录

往者不可谏，来者犹可追——程大利艺术观品评	1
众家评程大利作品	12
图版	15
《大河出峡图》	16
《大音稀声》	19
《戒台夜色》	21
《条屏两幅》	23
《闲寻野处听流水》	25
《高山仰止》	27
《骤雨初歇图》	29
《大块文章是云山》	33
《金沙飞渡图》	35
《云归秋水净》	37
《云作奇峰亦作雨》	41
《龙吟》《寂道》	43
《寻得云山魂魄》	45
《白云出岫见峰奇》	47
《且听龙吟》	49
《云外奇峰如虹笔》	51
《觅得清气乾坤》	53
《神仙过处》	55
《万壑松风伴暮云》	59
《心如明镜台》	63
《云起山深咫尺千里》	65
《云伴奇峰月伴雨》	67
《山河从无浮气味》	69
《八大来此当如何》	71
《丁亥从蜀游归》	73
《稿本得自五岳来》	75
《秋情》	77
《秋声》	79

目 录

《振衣云山澄怀处》	81
《墨淡野云轻》	83
《林泉高致图》	87
《秋叶舞处泉声幽》	89
《直向造化取真魂》	90
《烟云深处可棲身》	93
《太行秋尽》	95
《身是菩提树 心如明镜台》	97
《梅岭抒怀》	99
《但求逸致》	101
《苍茫大壑藏泉声》	103
《十面云山舒望眼》	105
《烟云龙蛇随手运》	107
《稿本得自五岳来》	109
《云烟淡润处》 《清泉阅世深》	113
《清风过太行》 《燕山清骨》	115
《寂道》 《碧天绝壁余空青》	117
《远岫烟销明月上》	119
《山不矜高乃及天》	121
《学前人有此心得》	123
《大壑开新境》	124
《太行沧桑可澄怀》	126
《菩提境界》	129
《巴山夜雨》	131
《云山隔断千里尘》	133
《空濛山色有无间》	135
《晚风逸兴 秋泉澄怀》	137
《梦回云山》	139
程大利部分常用印章	141
程大利艺术年表	142

往者不可谏，来者犹可追

——程大利艺术观品评

朱留心

中国画在走过了几千年的风雨历程之后，近百年以内，尤其50年以来，出现了生存与发展的严重问题，由此引发有识之士对其思考和改良。前辈之中一些人曾有高论，但不具体实践，如康有为、陈独秀；一些人做出实际贡献，但鲜有片语，如齐白石、吴昌硕；一些人既有妙论，亦有艺术实践，如黄宾虹、徐悲鸿；今之此三类亦大有人在。程大利属既有艺术实践又有艺术理论之士。其艺术观分四个组成部分，即：文化立场、美术史观、笔墨认识和创新见解。因其所见不同于前辈志士，又非妄言，故梳理其论而评之，以期有助于中国画事业之发展。

讨论中国画的存在和发展问题，必须从绘画自身的创作过程中跳出来，从衍生它的母体去分析思考。因为中国画是中国文化之支流，所以要解决国画观念问题，就必须首先解决文化立场问题。

程大利在探索中国画存在的独特意义时，以其文化根基作切入点，将目光锁定在文化的大含义上，他研究了鸦片战争到目前的文化现状，分析其中得失后，提出了自己的文化见解，并由此确定了文化立场，即：

（一）和谐是中国文化思想的核心，和谐作为文化思想，不是西方的，而是中国的。与自然和谐、与社会和谐和与自己心灵的和谐构成了中国传统文化思想的核心，也是中国古典艺术的精神〔摘自程大利：《中国画存在的独特意义——兼论二十世纪以来对中国画的误读》（《人物》2009年第2期），以下简称《意义》〕。中国传统文化是以儒释道学说为主的多种思想的有机统一体，在这个体系中，无论是儒家的中庸之说、道家的心斋之说，抑或是释家的禅境之说，其旨归都是要达到主客观协调的天人合一。也正是程大利所指出的个体的心灵和谐、个体与个体之间的社会关系的和谐、主观生命情调和客观山川风物的和谐。

（二）中国目前的民族文化是断裂的。“十六大提出要振兴民族文化，因为有了断裂才要振兴，有了衰微才需要振兴”（《意义》）。断裂和衰微具体表现在什么地方呢？程大利以吃、穿、住等生活现象为例作了说明：从生活习惯到思维习惯都在西化。这种西化的原因是什么呢？他认为：1、从历史原因看：“1840年以来，国力逐渐贫弱，西风东渐，开始到西方寻求真理，寻求救国救民的办法。找到了两把钥匙：科学和民主。科学和民主优秀的代表是马克思主义，把这个思想带进中国。一百年来，中国起了翻天覆地的变化。从1840年以后到五四

运动前夕，康有为、梁启超、陈独秀等人做出了杰出的贡献”（《意义》）。但遗憾的是，“100多年过去了，今天我们回望这段历史，发现一个问题，传统文化丢失了，国学式微了，为什么呢？”造成这种现象的原因是：“在近百年的西化浪潮中，人们将‘时代感’绝对化，而将传统艺术精神放在被否定的位置，把现代与传统、新与旧、今与古截然对立起来，肯定前者而否定后者，把艺术与政治绝对等同起来，把艺术规律与科学规律混为一谈”[《求新更当求永恒——我的艺术观》（《人物》2009年第2期）]。因此，一批政治家在清除中国文化中的糟粕时，连同许多文化精华一同清除了。2、从今天的国情看：中国正在扩大和西方经济文化交流，因此，“我们的教材里，我们传统文化所占的比例非常有限，传统文化思想的延续面临着极大的挑战”（《意义》）。造成这种现象的原因是：“1840年以后的西学东渐造成用西方的认知框架来看待中国文化的本体。由于角度错误，结论也往往是错误的。”把本不是一个系统的东西非要列出个高低来。

（三）捍卫民族文化是历史赋予画家的伟大使命。作为画家和出版家的程大利，在发觉传统文化出现断层，中国人的文化自信被摧毁的危险信号时，一方面，他大声疾呼：“要庄重地对待民族文化遗产，我只是希望青年人能从更高的境界去认识它，更严肃的对待它。”[《当以笔墨写高怀——程大利与吴悦石关于笔墨的讨论》（《师心居笔谭》人民美术出版社，2008年1月），以下简称《讨论》]。他告诉青年画家要注重文化的涵量积累，因为“中国画是靠画家的知识涵养和人生体验而形成的感悟性的精神文化，是一种主观生命情调与客观自然融合在一起的人格文化”[《前人高论见玄机》（《人物》2009年第2期），以下简称《玄机》]。另一方面，作为出版家，他始终为捍卫民族文化而努力。他说：“1984年1月江苏美术出版社成立，进入市场以后我们就面临一个问题：出版家、首先是要效益还是要文化理想？要不要文化责任？这个问题差不多是20世纪最后十多年出版界最核心的问题。我们当然知道社会效益与经济效益结合最好，但是大家不自觉地会更多考虑到经济效益，这就让我们面临一种情况：出版界出现泡沫，出现重复，出现文化垃圾，出现浮躁的创新。这种意识会淡化我们的理想，使我们的思想和灵魂越来越单薄，这是我们作为一个出版人要警惕的。我在江苏出版社，包括后来调到人美出版社来，一直警惕这个问题。”[《平淡是真——著名编辑家、画家程大利访谈》（《美术之友》中国美术出版总社，2007年第06期），以下简称《访谈》]。

波恩大学著名汉学家顾宾指出：“最看不起中国文化、中国文学的不是我们外国人，而是中国人自己”（《读者》2007年20期32页）。顾宾的话更使我们深刻地体会到程大利对当下中国人自弃民族文化的焦虑心境，更加钦佩他捍卫民族文化的那颗闪光的赤子之心和奔走呼号竭尽全力而作出的个人贡献。

胡锦涛同志在十七大报告中指出：

“中华文化是中华民族生生不息、团结奋进的不竭动力。要全面认识祖国传统文化，取其精华，去其糟粕，使之与当代社会相适应、与现代文明相协调，保持民族性，体现时代性。加强中华优秀传统文化教育，运用现代科技手段开发利用民族文化丰厚资源。加强对各民族文化的挖掘和保护，重视文物和非物质文化遗产保护，做好文化典籍整理工作。加强对外文化交流，吸收各国优秀文明成果，增强中华文化国际影响力。”

“当今时代，文化越来越成为民族凝聚力和创造力的重要源泉，越来越成为综合国力竞争的重要因素，丰富精神文化生活越来越成为我国人民的热切愿望。要坚持社会主义先进文化前

进方向，兴起社会主义文化软实力，使人民基本文化权益得到更好保障，使社会文化生活更加丰富多彩，使人民精神风貌更加昂扬向上。”

从胡锦涛同志的报告中可以看出：党和国家领导人对传统文化是何其重视。程大利的文化立场是十七大报告中中国传统文化发展战略的具体化表述。不仅仅是从事艺术的个人应该坚持的，而且是炎黄子孙世代应该坚持的，事关民族文化的存亡。

二

2006年，程大利在中国国家画院高研班上作了题为《中国画存在的独特意义——兼论二十世纪以来对中国画的误读》的演讲。他认为：20世纪要澄清的问题有这么几个部分：首先，元明清绘画不能简单地认为是颓势。这其中不断有新的高峰出现，形成了宋以后的辉煌。中国画按自身的艺术规律始终在发展。是谁认为中国画呈颓势呢？程大利做了考证：1917年改良派的领袖康有为提出“中国近世之画衰败极也”，他这样写道：“中国画学至国朝衰弊极也，岂止衰弊，至今郡邑无闻画人者。其余二三名宿摹写四王，二石（石涛、石溪）之糟粕味同嚼蜡，其复能传后？以与今欧美、日本竞胜哉？”“概以四王二石稍存元人一笔，亦非唐宋正宗。比之宋人，亦同鄙下。唯恽蒋（恽南田、蒋廷锡）二南，略有古人意，其余则为一丘之貉无可取焉。郎世宁乃出西法。他日当有合中西而成大家者。”“中西融合”论的发端大概源于此。康有为又说：“如仍守旧不变，则中国画学因遂灭绝之。而合中西而为画学新纪元者岂在今乎？吾嗣望之。”此后，陈独秀认为“对于画学正宗倪云林、黄公望、文征明、沈周、四王及南宗系列的画家，像这样的社会上盲目崇拜的偶像若打不倒，实在是输入写实主义、改良中国画的重大障碍。”还说到“若想把中国画改良，首先要革王（四王）画的命。因为要改良中国画断不能不采用洋画的写实精神。中国画在南北宋及元初时代，那临摹、刻画人物，画禽兽楼台花木的功夫还有点与写实主义相近，自从学士派和文人专重写意，不尚肖物这种风气初倡于元末的倪云林和黄公望，再倡于明代的文徵明和沈周。到了清朝的四王更加变本加厉，人家说王石谷的画是中国画集大成者，我说王石谷的画是倪黄文沈一派中国恶画的总结束。”程大利认为康有为、陈独秀之所以这么得出结论，首先是历史的局限。因为：其一，“在清代中期，中国还是世界上的强国，由于西方有了工业革命，有了坚甲利舰，然后就有了扩张和掠夺，他们国力大增，文化也开始输出。而古老的中国当时处于弱势地位，在强势文化面前，艺术观念肯定会输入进来，或者哪些是对的，哪些是不对的尚未及思考。”作为当时的人没有经过比较研究的实践，一时难以辨析。其二，“陈独秀和康有为都没有看到黄宾虹、齐白石。他们说这话的时候没有黄宾虹，没有齐白石，没有傅抱石，没有李可染，没有林风眠，没有刘海粟、潘天寿这些人艺术上的辉煌，即使他们在，如何看，还不可知。吴昌硕成为气候是上世纪初叶以后的事情，他深深地影响到齐白石。”其三，是出于偏激和激进的世风。“世纪初到新文化运动，一些极端的理论对中国画的消极影响非常大。鲁迅还说过这样一段话，‘无论是古是今，是人是鬼，是三坟五典，百姓轩辕，千秋河图，金人玉佛，祖传丸散，密制膏丹，全部踏倒在地。’甚至鲁迅推荐给青年必读书这篇文章里建议少读甚至不读中国的书。当时真是激进得不可思议。可以说激进思想在中国一直左右了20世纪很长一段历史，以至于后来怎么左都不为过。反传统几乎是整个20世纪的传统。徐悲鸿的文章更给了中国传统绘画重重的一击。他对南北宗论深恶痛绝，称‘董其昌、陈继儒才艺平平，吾尤恨董其昌断送中国200年历史，罪大恶极。’他认为欲救目前之弊，‘必采用欧洲之写实主义。尤其强调要以素描为基础。’他这种

对中国画的改造固然有积极的一面，但对中国画负面影响也是巨大的。因为从根本上否定了中国画的造型观。当然徐悲鸿也没有否认黄宾虹和齐白石的高度，他很敬重他们，深知他们的贡献。但他的中国画理论尤其是造型观却有很大的局限性并形成消极影响”（《意义》）。

程大利的这番话讲得有理有据，他对康有为、陈独秀、鲁迅、徐悲鸿的质疑绝不是危言耸听，而是对美术史研究后得出的结论，为了验证程大利之论是否正确，我们首先要简要说明一下中国的文化组成特征和民族心理中的潜意识以及如何正确理解前辈志士仁人谈话的问题。

中国文化核心中有两个主要组成部分，即以儒家思想为主的入世精神和以道家思想为主的出世精神。这两种精神千百年来存在于民族心理之中，成为两种潜意识。他们之间无时无刻不在互相排斥。究竟何者居于精神之统治地位，须看外部环境变化，当外敌入侵，国弱民困之时，入世精神居于主导地位。这时，一人、一团体、一国家无不奋起图强，而平淡寡欲之境界则被批评、排斥，当国力昌盛、歌舞升平之时，则平淡寡欲之精神必居主导地位。入世精神表现为积极与强悍，出世精神表现为柔和和平淡，与这两种精神相对应的文学艺术风格即是“大江东去”式的豪放与“小桥流水”式的婉约。豪放与婉约二者只是风格不同，但不能作为艺术水平高低之评判标准。

当国家生死存亡之际，志士仁人崇尚豪放之艺术而鄙视婉约之艺术，此乃民族心理特征所决定，不足为怪。斯时斯境，理当如此。康有为、陈独秀诸人将政治情绪移于艺术，实为情势所致，但凡革命家，总有偏激之言语及其行动。不然，如何冲锋陷阵？

世上任何人做任何事绝无做得恰倒好处的，不是过便是不及，但事后平心静气而论，纠其过或不及，也是理所当然，元四家、明、清画家之作品不符合革命家口味，不喜欢甚至说些贬低之话是意料之中的，不然，他们还是康有为，还是陈独秀，还是鲁迅吗？

今人有评鲁迅者，谓其所言有如下之论：“过去是对的，现在还是对的，过去是错的，现在还是错的，过去是对的，现在看来是错的。”此语甚为妥帖。此评语若用于评价康有为、陈独秀、徐悲鸿之论亦当。

评论其功过是非，纠其过是对历史负责，对文化负责。程大利此举，足见其胆识与见识，倘若美术界多几个程大利，则中国画艺术之振兴指日可待。

程大利所举齐白石、黄宾虹等近代大师，其业显艺彰，为世所公认，他们的成就以无可辩驳之事实说明近代中国画走向一个新的发展里程。那么，剩下的问题就要考察元明清绘画是颓败抑或是发展了。

元四家、明之青藤、白阳以及清四僧在近代受到广泛的推崇。徐悲鸿在其谈艺录中多次赞誉，齐白石欲为青藤、雪个走狗，即是证明。至于陈独秀贬低他们，主要是因为其画不写实，其表现形式不合陈的口味。陈独秀是以个人好恶定艺术高低，实不足取，陈独秀不喜欢的东西不一定不好，也不一定不对，更不一定没有发展前途。程大利认为元明清代有高峰，中国画一直是向前发展的，这是正确的看法，是还绘画史本来面目的正确看法。

至于程大利认为董其昌、四王应该重新认识这个问题，必须从学术上加以讨论，以事实说话看其是否正确。

在此先论董其昌。

黄宾虹认为：“继文沈之后，为能崛起不凡、独树一帜者，惟董其昌”〔（《黄宾虹自述》文化艺术出版社，2006年1月1日），以下简称《自述》〕。并谓其：“山水宗北苑、巨

然，秀润苍郁，超然出尘”（《自述》）。董其昌之画在表现内容上，以抒写性灵为主，在表现形式上，用笔沉着自然，用墨滋润、秀逸。平淡天真之中，透出苍郁之气象。阎古古、钱松壺亦曾有此论。

与元四家相比，董其昌在表现形式上极具创新之意。其虽师董北苑，却似而不似。入前人之门墙而能出，董其昌凭借的是深厚的学养和高超的书法功力。李可染早年对董其昌画不甚看重，后通过研究八大山人之画才看出董画之妙。由此可见董画不仅有深厚的文化内涵，而且非细品不易窥见。事实上，八大之画在形式上有很多借鉴了董其昌的表现手法，甚至可以说是脱胎于董其昌。董其昌画平淡，八大画冷峻。八大缩减了董其昌的表现内涵，使情感的因素偏向于空寂。否定董其昌，也就否定了八大。因为二者有明显的师承关系。董其昌在清初受到广泛推崇，绘画不受其影响是不可能的，可以说，就连“我用我法”的石涛之画中也看出董其昌的影响。

一座高峰之后，必有山谷。后人学董其昌不能变古出新，怪不得董其昌，应怪后人没有出息。正如黄宾虹所言：“其后学者，务必凄迷琐碎，至以华亭习尚，为世厌薄，不善效法之过也”（《自述》）。但是也不是所有人学董其昌都出不来，那要看学者的根基，八大不就脱颖而出出了吗？

再论四王。

四王之一的王时敏，号烟客，少时为董其昌所深赏。晚淡于仕进，优游笔墨，啸吟烟霞，为清代画苑领袖，时与烟客齐名其笔墨亦相近者，有王鉴，黄宾虹曾赞其画为画品上乘，稍后王石谷以元人笔墨，运宋人丘壑，而泽以唐人气韵，集为大成，后人称为画圣。当时名次于石谷者，有王时敏之孙王原祁，亦笔墨苍秀，尤金刚杵笔力，为世所重。

四王之画与前人相比，无疑如程大利所指出的又是一座高峰，而且是四座高于前人的山峰。之所以这样认为，是因为：1、在形式上，四王的画不同于前代任何一家。他们各具自家面目，可谓标新立异。画中层峦叠嶂，气象万千，不论与荆关董巨之突兀奇峰相比，还是和马夏之一角半边相比，抑或是与元四家之冷寂、荒疏相比，都独具特色。2、在表现的内容上，四王之画不是五代及宋的求仙访道，也不是元人的避乱隐逸，而是表现了积极的人世思想，画中农舍园林，楼阁桥町，充满了生活气息。3、在表现的手段上，四王之笔墨更是达到了前人不能及的地步，黄宾虹曾经指出：“烟客用笔在着力不着力之间，凭虚取神，苍润之中更能饶秀。玄照（王鉴）多笔锋靠实，临摹神似，或留迹象。”“论六法者，以两人有开来继往之功”（《自述》）。王石谷用笔，黄宾虹曾转引翁覃溪语赞之：“六法到家，处处筋节，画学之能当代无出其右者。”王原祁用笔：“笔端有金刚杵”、“均极随意，绝无板滞束缚之态”（《自述》）。

综上所述，四王开一代风气。

有人以为四王之画风格相似，此语亦不妥。四王之间有师承关系，相互影响在所难免。但因其用笔不同，仅此一点便可使各自面目不一，更何况个人的心襟、境界、阅历不同呢？至于四王每个人画之内容有雷同之处，此语不虚，但不影响其成就。后人与前人相比，应以代表作相比，余者不足论。

有人批评四王专事摹古，其理由为四王画中题跋多“拟古人笔意”。对此，乍看似觉有理，细审便知此乃未细考究四王之画，换言之，是不懂四王之画。前面述及，四王之画无论在

表现内容上抑或形式上，皆不同于古人。既然如此，四王作画，为何一定要写上“拟古人笔意”呢？关于这个问题，我们将四王的处境作简单了解便一目了然。四王生于康熙时代，当时文字狱盛行，读书人如履薄冰，如临深渊，虽只言片语，却小心翼翼，岂敢大胆抒怀？故画成题跋为拟古人笔意。其实，画中何尝有一点古人笔意，不信，将四王的拟黄子久笔意图和黄子久之作对照一下，二者相去何啻万里？这种做法正是四王的无奈，也是四王的聪明。

由于四王成就极高，后人摹者较多，却无出其右者，这正如我们评价后人学董其昌一样，未能青出于蓝，怪不得四王。可悲者，是学王之流风，可叹者，是四王之无辜。对此，黄宾虹曾经指出：“师石谷而不求石谷之所师，此清代画学日衰之由也”。“学者徒持其稿本，转辗传恍，元气尽失，而秀韵清姿，复不能及，流为匠气，致引石谷为戒，非石谷之过也。”（《自述》）

后人学习石谷不得法，与石谷何干？

但是，值得庆幸的是，黄宾虹学习石谷，却卓然成家，为一代宗师。

程大利先生为董其昌、四王翻案，替四王洗去不白之冤，可谓与黄宾虹认识相同，不过，程大利多了一些事实的依据，那便是近世有齐、黄、吴、潘诸大师出现，可染先生学黄宾虹又能独出高标，此足以证明四王之后仍有绘画之高峰崛起，中国画有无限的发展前景。

三

程大利在提出自己的文化立场和美术史观之后，对石涛“笔墨当随时代”为后世带来的负面影响进行了批评，他认为中国画创作目前存在的一大误区便是对“笔墨当随时代”的误读。

20世纪以来对“笔墨当随时代”的理解一直是偏颇的。这种偏颇表现为两个方面：即把笔墨向政治靠拢，忽视了对传统的继承。

把笔墨与政治等同，必然要求笔墨要随时代，笔墨的表现内容及形式要新，因为新才与时代同步伐。对此，程大利在总结了笔墨具有自身的物质之美的属性后指出：“新不等于高。笔墨是没有新旧之分的，艺术的形式也没有高低之分，新是历史的过程，美才是艺术质量的标志。所以，一味求新使我们陷入歧途，这就是‘笔墨当随时代’给我们带来的负面影响。”

（《意义》）实践证明，新的笔墨不仅不是高的，而且也不见得就是对的。假如令一名儿童去拿毛笔绘画，那么，他（她）的笔墨一定是新的，但却不是高的，水墨实验将用笔的因素剔除，只重视墨的流淌效果，虽然有时也会出现一些有趣的迹象，但毕竟随机性很大，任何一个有点小聪明而没有文化基础之人皆可为之。提出“笔墨当随时代”的石涛虽然口号这么喊，但笔墨尚有欠缺。程大利说：“石涛的笔墨与八大相比尚逊一筹。逊在哪里？石涛的画里有躁气，八大的画里没有。石涛的作品里有媚俗的气息，八大没有”（《意义》）。石涛虽为朱明后裔，但入清后思想波动极大，1689年，康熙帝第二次南巡，在扬州平山堂当众点出石涛的名字后，石涛受宠若惊，曾作《海晏河清图》并题诗敬献康熙，此后为谋仕途曾作“京飘”，往返于王公大臣之间，直到1693年才又回到扬州，受这种心理特征左右，石涛的画怎能不受其影响呢？黄宾虹曾经批评石涛用笔“有放无收”。石涛之画小幅极为精致，大幅有拼凑之迹。因此，石涛在艺术上成就不及八大高。今人读《石涛画语录》，只重“笔墨当随时代”、“我用我法”而忽略了笔墨“一画论”的传承，并以此将中国画家分为“延续型”和“开拓型”。这是不科学的说法。程大利指出：“延续里头有推进，开拓应有根基”，“笔墨是修养的积累，是个性的记录，更是传统的延续”（《意义》）。他以齐白石为例，来说明传承的重要性。他