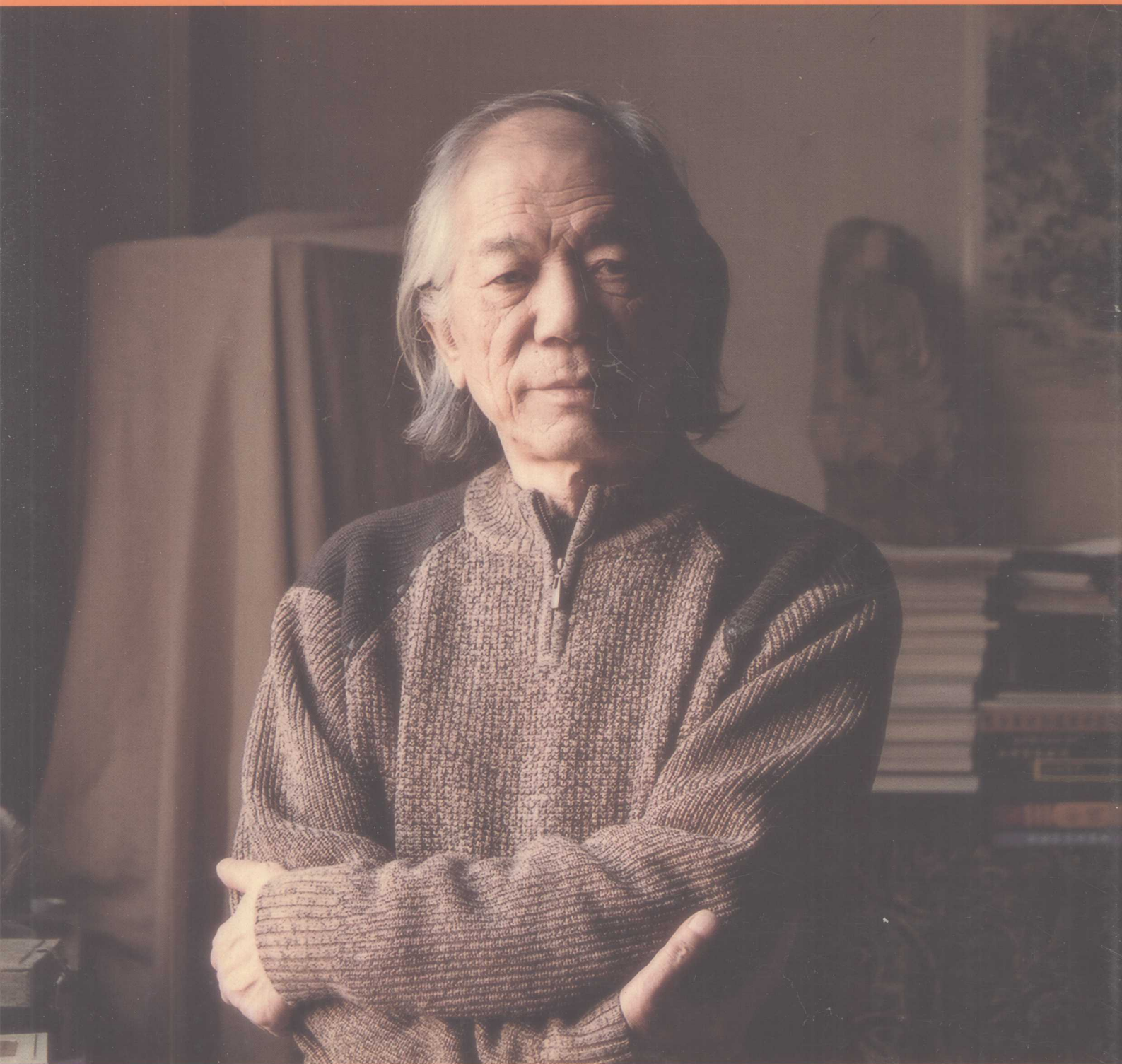


CHINA ART

中国水墨

开拓传统艺术·呈现笔墨精神 | 崔振宽卷 |



崔梅庵

CHINA ART

中国水墨

北京燕山出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国水墨.第5卷/崔振宽绘.—北京:北京燕山出版社,
2005.5

ISBN 7-5402-1688-3

I.中... II.崔... III.水墨画—作品集—中国—现代
IV.J222.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 020492 号

中国水墨 崔振宽卷

主 编: 赵蒂嘉

责任编辑: 李海滨 徐勇 陈果 杨燕君

设 计: 张海明

摄 影: 杨卫平

出版发行: 北京燕山出版社

地 址: 北京市东城区灯市口大街 100 号 (100006)

电话传真: 86-10-88552151 (发行部)

86-10-65240430 (总编室)

出 品: 北京燕堃堂文化艺术中心

邮购电话: 86-10-61765765 81458958 81458968

联 系 人: 董保建

经 销: 各地新华书店

制版印刷: 北京联兴盛业印刷有限公司

开 本: 850 × 1165 1/16

字 数: 13 千字

印 张: 7.75

印 数: 001-5000 册

版 别: 2005 年 5 月北京第 1 版

印 次: 2005 年 5 月北京第 1 次印刷

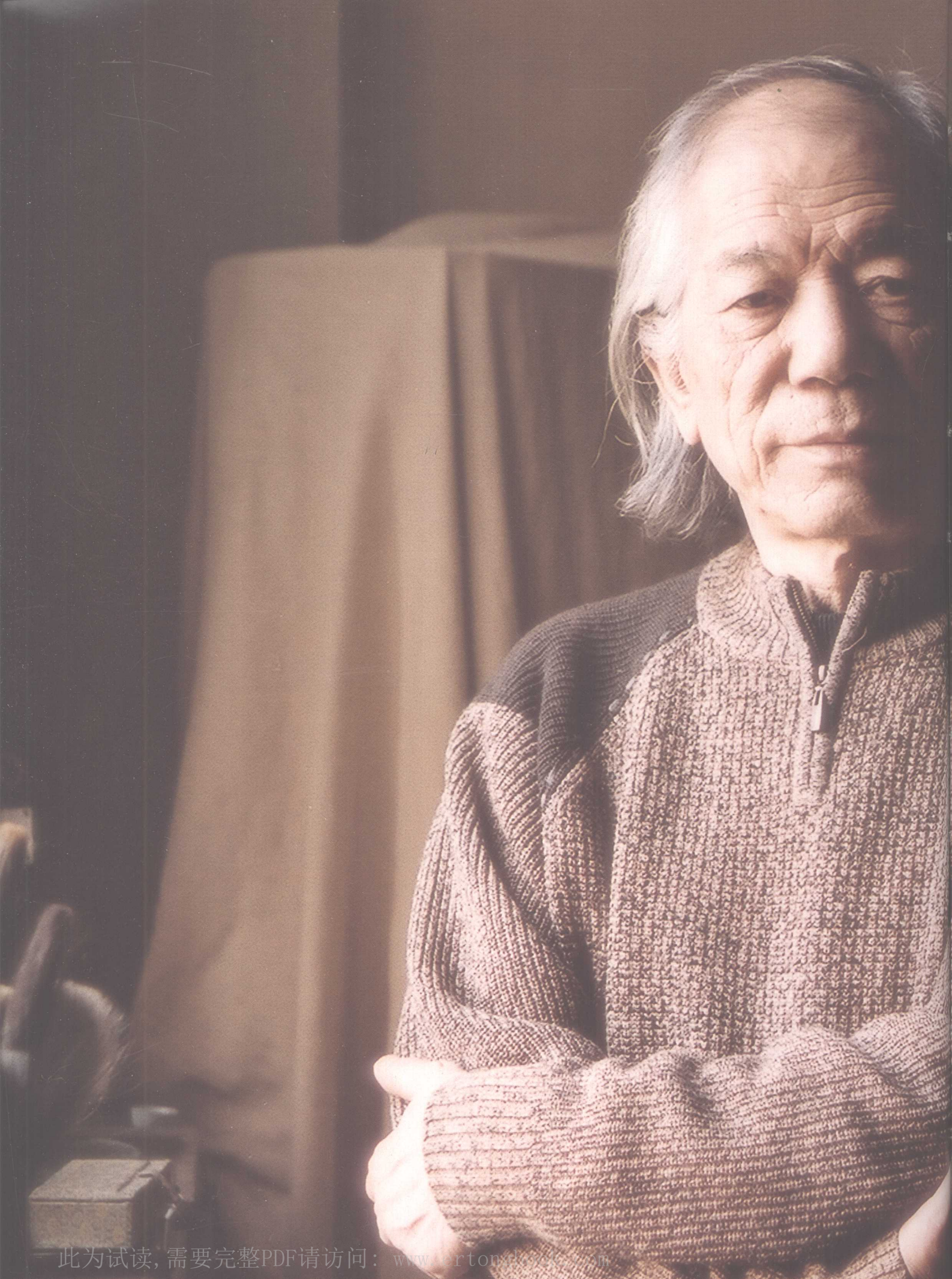
ISBN 7-5402-1688-3


总定价: 960 元 (全二十册)

燕山版图书, 版权所有, 侵权必究。

燕山版图书, 印装错误可随时退换。

崔振宽的艺术的全部内涵也是通过坚实的“笔墨”建立起来的。但他不同于黄宾虹,他的笔墨并不单单指向艺术本体的精神建构,同时也指向他所表现的对象——大西北的深沉、悲壮与苍凉。这种得自于丘壑的宏大气局,恰好借助于黄宾虹式的笔墨传达出来。在黄宾虹那里,“笔墨”不仅是他画论的核心的概念,也是构成其艺术的核心内容。由“笔墨”升华出“千古不变”的“笔墨精神”,由“笔墨”显示出古人所“全重”之“内美”。但在崔振宽这里,笔墨不仅体现出笔墨本体的精神和“内美”,同时也体现出主体的风骨与客体的气象。





崔振宽 陕西长安人，1935年生于西安，1960年毕业于西安美术学院，留校任教两年，1962年下放至西安特种工艺美术厂，1982年调至陕西国画院。现为中国美术家协会会员，陕西美协理事，西安美院客座教授，陕西国画院画家，国家二级美术师。作品参加第六、八、九届全国美展，“当代中国山水画·油画风景展”、“百年中国画展”、第一、二届全国画院双年展，多次参加邀请展、提名展，多次举办个展，2002年先后在中国美术馆、上海美术馆、广东美术馆、成都现代艺术馆及江苏省美术馆举办“气象苍茫·崔振宽山水艺术巡回展”，参加“中国现代艺术展”，在德、意、法、西及欧洲巡展。出版《崔振宽画集》数种。

莫愁前路无知己

文〇李小山



振宽先生的画其实无须多说，他的画面感觉已经给了我们很多享受。在某些场合，人们把他与其他画焦墨山水的画家放在一起谈论，这是不对的，在我看来，振宽先生在他酣畅淋漓的焦墨运用中蕴涵着他特有的柔情，这是比较罕见的，许多西北地区的画家容易走极端，将笔墨的表现等同于造型或造像，使得画面僵硬有余而弹性不足，显然，如果一味寻求画面的苍茫浑厚，因而堆积大量毫无灵性的墨汁，不仅造成了刻板的样式，同时还会在这种无意义的追求中不知不觉走进死胡同。在西北的中国画家里，做得最好的是石鲁，石鲁的有些作品（而不是全部）达到了相当高的水准，称之为现代中国画里的经典毫不为过。但是，在我的视野中，石鲁周围的画家，不管是同代人还是后辈，极少有人像石鲁那样的才情和认识，他们没有吸取甚至不懂得吸取石鲁的营养，实在是可惜得很。

有的评论者把振宽先生和黄宾虹先生比较，看起来似乎有道理，但实际上两者所处的生态环境差异太大，可比性很小，因此我以为，外表的某些类似不足以说明问题。当然，任何画家能够取得成就都不会是凭空产生，都会或多或少传承前人的经验。在现代中国画坛上（主要指山水画），黄宾虹对后人的影响力是越乎寻常的，





我们可以历数许多得他恩惠而有所建树的画家，并从他们的作品的背后窥见黄氏的影子。振宽先生有黄氏画法的痕迹，这一点是无疑的，但由于地域的关系，关键还是由于对艺术的理解不同，振宽先生并没有真正进入黄氏系统。除了山势地貌的差异，最显著便是笔墨上的深浅，我想，即使黄宾虹去画大西北，画黄土高原，也必定与他画江南山水大致不差。对于一个成熟的画家来说，对象已经不重要，重要的是他自己，我早说过，很多画家一辈子尽管画了成千上万张画，其实却只画了一张画。

在当下，从事中国画实践的画家面临着这样的境地，一方面，他们在市场这一块如鱼得水，获取了丰厚的回报，换句话说，他们仍然拥有广泛的群众基础；另一方面中国画的权威地位已经旁落，在文化潮流中成了配角，失去它以往唯我独尊的形象，它的学术性遭受着多重质疑。这是因为，当代社会所要求的艺术是多元化、多样性的艺术，它反对定于一尊的观念，抵制一成不变的程式化。例如，年轻一代画家都将自己的作品冠以“水墨画”，激进一些的更是将水墨之前冠以“实验”二字，这说明，潮流的速度和力量是不以个人意志为转移的，传统的画种正经受着强烈的冲击。我觉得，振宽先生与他那些有志于继承传统的同代画家一样，具有一种既定的模式：画向传统面向生活，同时又力求创新。这是一个看似古老的话题，不仅在中国画，其他画种如油画、版画之类都一样，如何在原有基础上扩充表现力，使其与变化着的时代相适应，是画家们绞尽脑汁思考的事。但是，中国画的情况更加特殊些，因为它背后的文化支撑更为显著，它不单是一个“画种”，同时还是一种文化的形象化表征，譬如有些人将它与京剧并称为“国粹”，那么，国之粹何在呢？如何解释呢？我的观点是，中国画只是一个约定俗成的概念，无法做过多的具体分析，这是它的魅力所在，也是它的局限所在。

振宽先生喜欢浓重的画面效果，敢用焦墨枯墨作画，这是一种较为有效的方法，不光是振宽先生，在当代中国画家家里，有许多人为追求画面的厚重和结实，于



是不惜堆积笔墨，弄得密不透风，最终不过是一片死墨而已，因此特别需要引起重视。当我们评价某件作品厚重结实，并非它黑它密，说到底，厚重是一种气质，古人区分逸品、神品、妙品、能品均出自气质不同，结实则是一种方法，因画家的趣味不同而结果相异。我看到大多数画家用黑的密的输入法是出于无奈，他们驾驭画面的能力不够，笔墨质量的毛病太显著，因而以繁琐来覆盖和遮掩缺憾，表面看来似乎有一定效果，但根本上，这种遮丑的办法是适得其反的，娘胎里的病不可能用整容的办法去改变，明眼人都会知道什么叫做天生丽质，什么叫矫揉造作。振宽先生的特点是，他有底子，有明确的目的性和把握目的的能力，他在营造画面气氛时已非刻意，随意的挥洒和率性的表达成了他的绝招，一般的画家若像他那样不断堆积，或许早变废了，而振宽先生却从中大大获益，他的某些作品（像石鲁一样，是某些作品而不是全部）相当精到，无论在用笔用墨方面，还是整个画作体现的视觉感，都让人充分的信任。说实话，我对中国画的前途始终不太看好，在我的一些文章中也经常就这个问题做过探讨，但这不妨碍我欣赏当代中国画里的好作品。

我还想说，地域性对于画家来说既是营养又是制约，例如曾经活跃在画坛的长安画派、岭南画派、金陵画派等等，它们都带有典型的地域特征，这种特征成就了一个画派的名声及地位，一定程度上又抑制了它创造的持续性，画地为牢、固步自封是它们的通病，况且，上述画派都是在整个画坛处在与世隔绝的状态下产生的。如前所说，当代社会是全面开放全面交流的社会，在此境遇中，如何使地域性不成为画家障碍，是一个突显的问题。

在人们的印象中，岭南画家的作品不免带有艳俗的色彩，而江浙一带的画家则总是穿着文人画外套，西北地区的画家似乎逃不了天生的土气。这是为什么？其实，本质上它们均是不同地域的文化趣味的反映，譬如广州那块地区的市民文化相当突出，江浙这边却不自觉浸染传统文人习惯的东西，西北地区相对而言比较闭塞，市民文化和文化趣味都难以立足，所以土气则是顺理成章了。古典学者丹纳在研究艺术史时归结为三个要素，即气候、地域和环境，虽不能死搬硬套，具体到某个现象上还是很有道理的。我在广州或在西北，从来没有看到过那种纯粹的文人画家，在那里的画家笔下，即使出现文人画的用笔或构图，也只是表皮，趣味的培养经过日积月累已成为人的第二自然。有的评论者强调振宽先生画中与黄宾虹相似的样式，可能是出于另外一种解释，某些方式的借用或移植仅仅是外壳，内核才是真正起作用的。

振宽先生在许多年的勤奋探索中把握住了画法上的独特性，在西北画坛乃至整个当代中国画坛建树了自己的形象，可以说也是有意义的贡献。

崔振宽的艺术的全部内涵也是通过坚实的“笔墨”建立起来的。但他不同于黄宾虹，他的笔墨并不单单指向艺术本体的精神建构，同时也指向他所表现的对象——大西北的深沉、悲壮与苍凉。这种得自于丘壑的宏大气局，恰好借助于黄宾虹式的笔墨传达出来。在黄宾虹那里，“笔墨”不仅是他画论的核心的概念，也是构成其艺术的核心内容。由“笔墨”升华出“千古不变”的“笔墨精神”，由“笔墨”显示出古人所“全重”之“内美”。但在崔振宽这里，笔墨不仅体现出笔墨本体的精神和“内美”，同时也体现出主体的风骨与客体的气象。



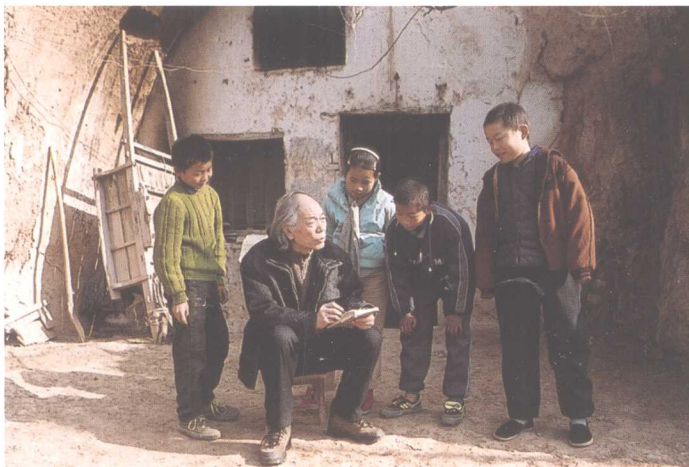
大气象 大境界

——评崔振宽的山水画

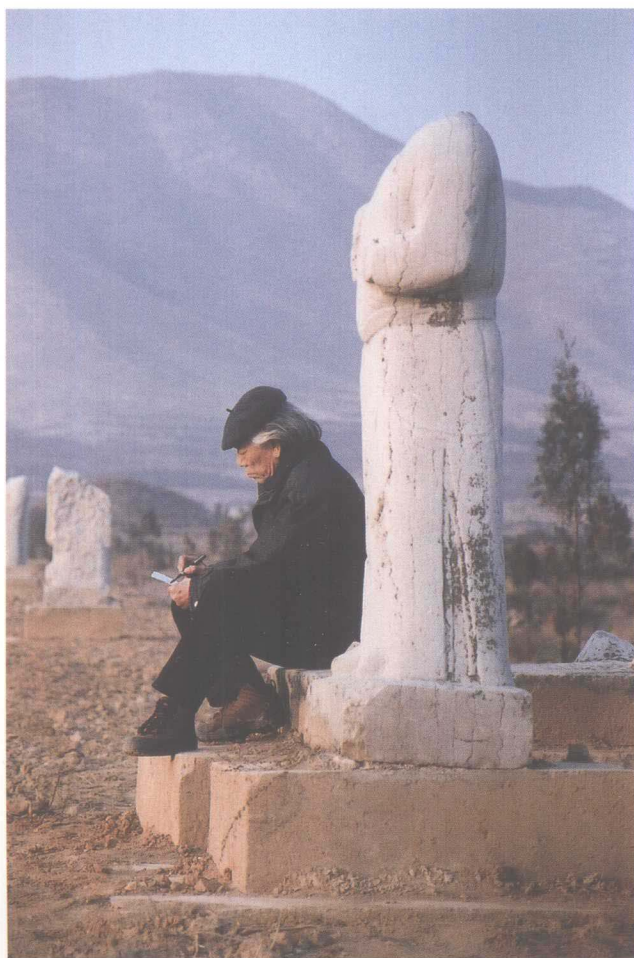
文〇贾方舟

从2002年起，崔振宽先后在北京中国美术馆、上海美术馆、广东美术馆、成都美术馆、江苏美术馆举办巡回个展，至此，中国画坛对崔振宽的艺术面貌有了一个比较全面完整的了解，并予以高度评价。我本人对崔振宽艺术的总体印象也是从他这次个展中获得的。去年年末，我又收到崔振宽寄来的一本大挂历，12幅山水新作品幅幅精彩，黄宾虹式的“笔墨”赫然纸上，一派大家气象。我当时曾想：在当代画家中，学黄宾虹者可谓多矣，但真正领悟了黄宾虹并能为我所用的却很少。崔振宽的画让我感到，他是真正“吃透”了黄宾虹并有所创造的一个。

我曾在一篇文章中说，20世纪中国水墨画面临的时代课题，日益凸现在每一个有使命感的中国画家面前。回首20世纪的中国画进程，不难看到，对传统的变革与创造性转化，已经构成这个世纪的基本主题。谁把自己的艺术摆在变革与转化这个基点上，谁就自觉进入这一历史的上下文关系之中，自觉肩负起时代的课题，成为被时代所关注的画家。



20世纪中国水墨画的变革，基本上是在两大系统中进行。这两大系统，一是以西方艺术作为他山之石的“自外于内”的系统；一是以民族传统为基本出发点的“自内于外”的系统。就“自外于内”这一系统看，以徐悲鸿、林风眠为代表分别表现出两种不同的艺术主张与艺术取向。但无论是徐悲鸿为反叛空洞浮泛的文人笔戏而引进西方的写实传统，还是林风眠在西方现代艺术这个新的“生长点”上确立中西艺术融合的部位，都是从不同方位对水墨画的时代课题所作出的足以开启后人的“题解”。在他们之后，继续这一探索的还有诸多大家，如李可染在对景写生的基础上改变了山水画的传统格局，开辟了现代山水画的新境界；而在“自内于外”这一系统中，几位传统派大师虽然并未直接取法于西方，但他们从不同方位提供的线索，却充分展示出，在新的历史条件下传统艺术实现转化的可能性。如果说吴昌硕是“以复古为革新”，在引碑书、金石笔法于画法中，酿出了雄浑苍郁、大气盘旋的新画风，首开了在传统自身中寻求新变机制的先河，那么，继吴昌硕之后的几位大师的探索则提示出更为清晰的现代意向：齐白石将文人画的文人情趣引向民间情趣，暗示了民间艺术将成为现代水墨的一大精神资源；黄宾虹通过对山石的解



构中凸现了笔墨的空间秩序与神韵，提示了传统的“笔墨精神”所蕴涵的现代抽象境界；潘天寿则是以其“大块文章”在视觉上造成极强的结构感与铸造感，从传统绘画的间架开合中辟出一条接近现代构成的路。

若从“自内于外”这一系统看崔振宽的艺术，他无疑是沿着黄宾虹开辟的道路，以黄宾虹的笔墨观作为他的艺术发展的基点。黄宾虹作品的全部内涵都是通过笔墨建构，通过视觉提供的。他将那些浮光掠影的表面文章一律删去，将绘画还原给视觉感官、回归到艺术本位，从而将传统文人画推进到一个可与时代的审美要求相衔接的新阶段。全然在东方文化背景上展开探索的黄宾虹，却是不期然地与西方文化取得了某种交汇。他无意从西方拿来什么，他只是顺延着传统绘画自身演进的轨道寻求新变，但他显然已经自觉到笔墨的抽象因素所具有的独立精神价值。所以他提出“笔墨精神”和“全重内美”这样的概念。

崔振宽的艺术的全部内涵也是通过坚实的“笔墨”建立起来的。但他不同于黄宾虹，他的笔墨并不单单指向艺术本体的精神建构，同时也指向他所表现的对象——大西北的深沉、悲壮与苍凉。这种得自于丘壑的宏大气局，恰好借助于黄宾虹

