



中国近现代名家画集

崔 振 宽

人民美術出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国近现代名家画集. 崔振宽 / 崔振宽著. -- 北京:
人民美术出版社, 2015.2
ISBN 978-7-102-07136-7

I. ①中… II. ①崔… III. ①绘画-作品集-中国-近现代②山水画-作品集-中国-现代 IV.
①J221②J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第039358号

中国近现代名家画集

崔振宽

编辑出版 人民美术出版社

(100735 北京北总布胡同32号)

<http://www.renmei.com.cn>

发行部 (010) 56692190

(010) 56692181

责任编辑 刘继明 潘彦任

特邀编辑 崔 迅

责任印制 文燕军

制版印刷 北京雅昌艺术印刷有限公司

经 销 新华书店总店北京发行所

2015年3月 第1版 第1次印刷

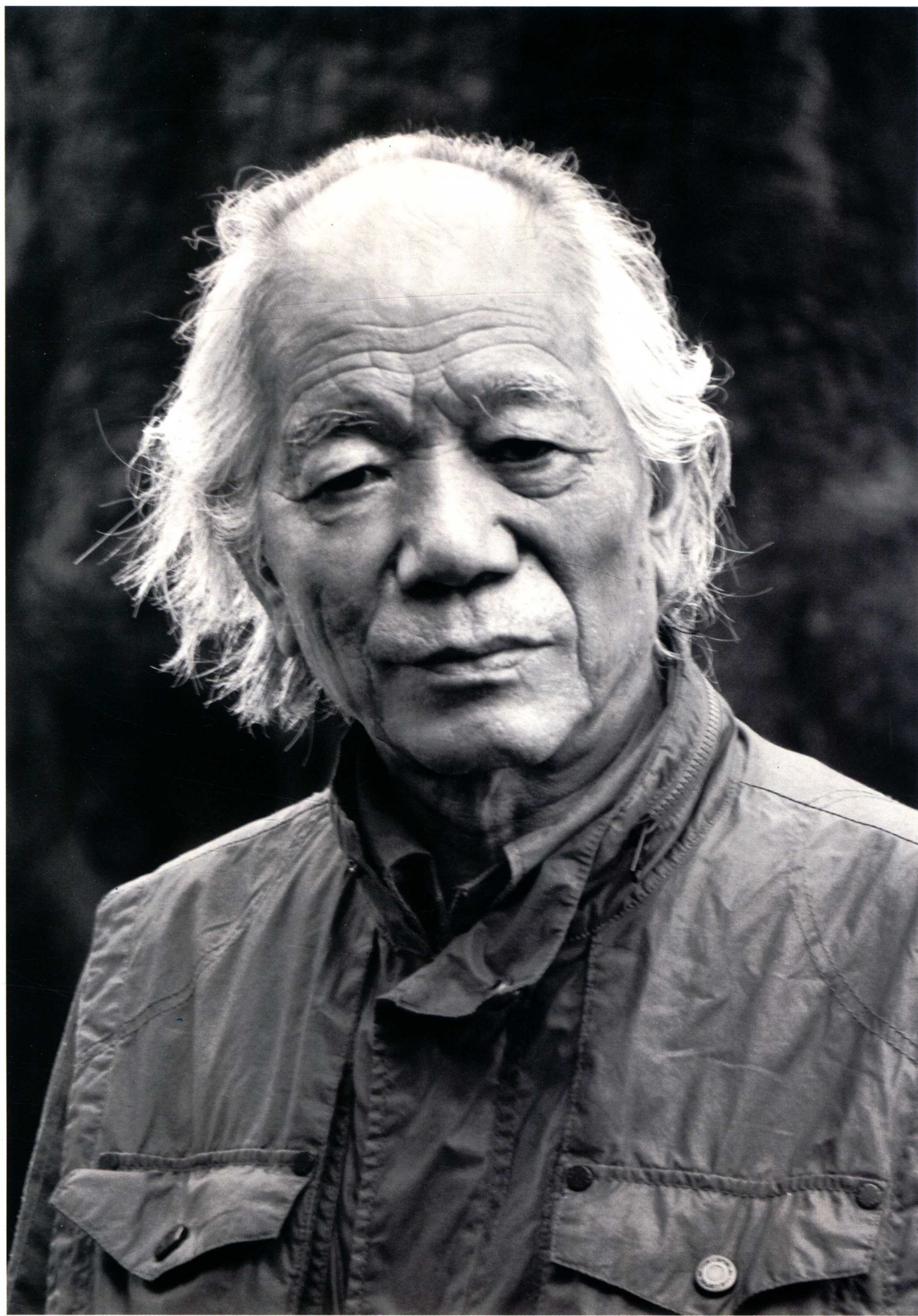
开本: 787毫米×1092毫米 1/8 印张: 28

印数: 0001—2000册

ISBN 978-7-102-07136-7

定价: 380.00元

版权所有 翻印必究



崔 振 宽

目 录

崔振宽与“黄崔系统”	刘骁纯	1
中国当代思想史中的画学个案		
——崔振宽的焦墨山水	皮道坚	9
黄河赞歌 1981年 180cm × 98cm	中国美术馆藏	17
登高远望图 1983年 115cm × 95cm		18
春到陕北 1984年 144cm × 128cm		19
秋 雨 1984年 115cm × 68cm	中国美术馆藏	21
炳 灵 寺 1990年 144cm × 366cm		22
秋意正浓 1992年 120cm × 120cm		24
秋 塬 1993年 124cm × 124cm	中国美术馆藏	25
黄 河 1993年 124cm × 124cm		27
陕南古镇 1993年 120cm × 120cm		29
牧 归 1993年 120cm × 120cm		30
陕北人家 1992年 120cm × 120cm		31
阳关暮曛图 1994年 166cm × 151cm		32
山 涧 1993年 124cm × 124cm		34
焦墨斗方之三 1993年 124cm × 124cm		35
春 雨 1995年 68cm × 45cm		36
暮 1996年 68cm × 45cm		37
崖 1996年 206cm × 120cm		38
太 白 1995年 206cm × 120cm		39
陕北村寨 1995年 212cm × 122cm		40
农家后院 1995年 206cm × 120cm		41
空谷之三 2000年 215cm × 174cm		43
秋 2000年 213cm × 525cm		44
紫阳之二(局部)		46
紫阳之二 2000年 193cm × 140cm	中国美术馆藏	47
紫阳之八 2000年 193cm × 140cm	中国美术馆藏	49
白鹿原之一 1998年 173cm × 130cm		50
白鹿原之二 1998年 173cm × 130cm		51
陕北之六 2000年 173cm × 130cm		52

陕北之八 2000年 174cm × 130cm		53
胡杨之一 1997年 173cm × 130cm		54
胡杨之二 1997年 173cm × 130cm		55
空谷之一 1999年 193cm × 166cm		56
冬 1995年 206cm × 120cm		58
密 林 1995年 206cm × 120cm		59
延安之一 2001年 210cm × 125cm		61
延安之三 2001年 210cm × 125cm		63
走近阿尔金 2000年 213cm × 525cm		64
旱 塬 1999年 215cm × 180cm	上海美术馆藏	69
柿子红了 2010年 20cm × 15cm		70
春 雨 2010年 20cm × 15cm		71
2008册页《岚皋写生》二之1 2008年 45cm × 60cm		72
2008册页《岚皋写生》二之2 2008年 45cm × 60cm		73
德国城市街景 2014年 43cm × 48cm		74
德国杜塞尔多夫街头 2014年 44cm × 48cm		75
龚滩遗韵 2014年 31cm × 31cm		76
龚滩遗址 2014年 31cm × 31cm		77
凌云俯瞰图 2005年 134cm × 96cm		79
渭北阴雨天 2006年 68cm × 136cm		80
秋雨绵绵 2006年 177cm × 96cm		82
高 秋 图 2006年 178cm × 96cm		83
秋 居(局部)		84
秋 居 2008年 136cm × 68cm		85
山 阴 2008年 136cm × 68cm		87
晚 炊 2007年 136cm × 68cm		88
山村夏雨 2006年 180cm × 96cm		89
嘉陵烟雨图 2007年 35cm × 275cm		90
嘉陵烟雨图(局部)		90
渭北山庄之五 2004年 124cm × 124cm		93
蜀山纪游之四 2005年 148cm × 98cm		95
蜀山纪游之七 2005年 148cm × 98cm		97

版纳印象之五	2006年	150cm × 98cm	99
雁荡山村之七	2005年	150cm × 98cm	101
农家乐系列二	2005年	150cm × 98cm	102
农家乐系列七	2005年	150cm × 98cm	103
秦巴山居之一	2007年	179cm × 98cm	104
秦巴山居之三	2007年	179cm × 98cm	105
巴山秋韵之八	2009年	136cm × 69cm	106
2009焦墨系列一之4	2009年	136cm × 69cm	107
嘉陵烟雨	2006年	70cm × 68cm	108
农家暮色	2009年	70cm × 68cm	109
山村雨霁	2012年	180cm × 97cm	110
山城水域	2013年	179cm × 96cm	111
春 雨	2011年	144cm × 75cm	112
春雨江南图	2012年	139cm × 69cm	113
夕 山	2010年	90cm × 40cm	114
原上细雨	2010年	90cm × 40cm	115
却话巴山夜雨时	2009年	96cm × 179cm	116
苍 山 图	2009年	69cm × 137cm	118
巴山秋韵之二	2009年	136cm × 69cm	120
巴山秋韵之三	2009年	136cm × 69cm	121
终南山之上之三	2008年	180cm × 120cm	123
终南山之上之五(局部)			124
终南山之上之五	2008年	180cm × 120cm	125
老窑之二	2008年	140cm × 120cm	126
老窑之三	2008年	140cm × 120cm	127
山 林 图	2008年	230cm × 157cm	129
峨眉道中	2009年	183cm × 138cm	131
2009焦墨系列二之4	2009年	68cm × 68cm	132
2009焦墨系列二之9	2009年	77cm × 73cm	133
渭北组画之二	2009年	138cm × 68cm	134
渭北组画之六	2009年	138cm × 68cm	135
华山千尺幢(局部)			136
华山千尺幢	2010年	257cm × 144cm	137
青海组画之五·朝圣	2011年	144cm × 74cm	138
昔游湘西张家界印象	2010年	182cm × 96cm	139
城市组画之一·浦东东望	2011年	160cm × 160cm	140
城市组画之二·西宁印象	2011年	160cm × 160cm	142
龙门竞渡(局部)			144
龙门竞渡	2013年	181cm × 96cm	145
秦岭残雪	2012年	178cm × 474cm	146

山林人家	2010年	137cm × 70cm	151
癸巳之春	2013年	137cm × 68cm	152
林深不知处	2013年	179cm × 96cm	153
秦岭大壑(局部)			154
秦岭大壑	2010年	137cm × 70cm	155
秋 山 图	2013年	145cm × 104cm	157
夏 山 图	2013年	175cm × 135cm	159
故乡夜月	2013年	95cm × 179cm	160
苍莽秦岭图	2011年	200cm × 600cm	
		西安世界园艺博览会藏	163
苍莽秦岭图(局部)			168
苍莽秦岭图(局部)			169
蜀游大宁河印象	2012年	48cm × 360cm	170
蜀游大宁河印象(局部)			170
渭北印象	2014年	149cm × 366cm	172
堡 子	2012年	179cm × 96cm	175
秦岭大壑(局部)			176
秦岭大壑	2012年	185cm × 96cm	177
昔游西泠遇雨	2011年	144cm × 74cm	178
雨打芭蕉	2011年	232cm × 119cm	179
林 间	2013年	182cm × 158cm	180
韶 山 冲	2012年	159cm × 159cm	182
秦岭大峪	2014年	155cm × 362cm	184
秦岭大峪(局部)			186
黄陵古柏	2014年	156cm × 363cm	188
古风遗韵	2014年	157cm × 365cm	190
金 秋	2014年	158cm × 365cm	192
洛南之二	2014年	179cm × 96cm	194
洛南之五	2014年	179cm × 96cm	195
南国神游之三	2015年	232cm × 119cm	196
商州纪游之三	2015年	232cm × 119cm	197
南海渔港之一(局部)			198
南海渔港之一	2015年	232cm × 119cm	199
村 子	2014年	157cm × 365cm	200
白 鹿 原	2014年	158cm × 362cm	202
秦岭大壑图	2014年	258cm × 620cm	204
秦岭大壑图(局部)			208
崔振宽常用印章			210
崔振宽艺术年表			212

崔振宽与“黄崔系统”

刘 晓 纯

我曾写过两篇文章：《蒋兆和与“徐蒋系统”》、《吴冠中与“林吴系统”》。其实，这种有画脉关联的艺术现象，在20世纪的中国水墨画坛，还可以举出“吴（昌硕）齐（白石）系统”。通理，黄宾虹与崔振宽，就画脉关联而言，亦可称为“黄崔系统”。

改革开放以来，黄宾虹的门徒如潮，颖出者唯崔振宽一人。所谓颖出，指的是在关联中完全独立并达到一定水平，唯其如此，才可以称为“黄崔系统”。我的意思是，虽然崔振宽在艺术境界上与黄宾虹还有一定距离，但就其目前的成就以及所提出的问题，可以“黄崔系统”为基本思路来考察他的艺术。

“吴齐”与“黄崔”系统的共同特征，在于面对20世纪“西化大潮”时，坚持从文人书画传统内部，并沿着文人书画自身的发展逻辑，实现传统向现代的转化。它并非与“西化大潮”无关，而是在国际视野中，自主和自觉的深层选择。

一、黄宾虹课题

“黄崔系统”与“吴齐系统”在同中又存在着很大差异。

“吴齐系统”是以徐渭为转折点的花木大写意潮流的展开，也就是说，“吴齐系统”是明清新思潮的展开。而黄宾虹干的却是千年古河道的“由旧翻新”，^①可称为黄宾虹课题。

这条古河道可以参考董其昌的话来说明：“文人之画，自王右丞始。其后董源、巨然、李成、范宽为嫡子。李龙眠、王晋卿、米南宫及虎儿皆从董、巨得来，直至元四大家黄子久、王叔明、倪元镇、吴仲圭皆其正传。吾朝文、沈又遥接衣钵。”延至清代，有个性派“四僧”、正统派“四王”中的山水画家。

这条古河道的基本特征：1.山水画的主流传脉；2.以庄禅参儒为基本文人情怀，所谓“云峰石迹，迥出天机，笔意纵横，参乎造化”（董其昌）；3.以王维为师祖，以元四家为高峰，以《芥子园画传》为教材的造型程式和笔墨规范；4.自董其昌，高度强调笔墨自主性，所谓“以境之奇怪论，则画不如山水；以笔墨之精妙论，则山水绝不如画。”^②将笔墨提高为自然与艺术的分水岭；5.至“四王”而结束。

清代正统山水画为什么盛行临、摹、拟、仿？原因之一是对笔墨的兴趣超过了对山水的兴趣。方熏说：“凡

作画，多究心笔墨。”^③由此，山水反而渐渐成了笔墨的支架。外行看山水，内行看笔墨，这与书法内行多谈笔势笔阵，而把汉字内容留给外行去说的情况非常类似。既然山水已不那么重要，搬别人山水有何不可呢？既然可以搬别人山水，山水的僵化又怎么能够避免呢？

黄宾虹以“集其大成”的态度全力打入文人山水画的正统规范，经过一系列的蜕变，沿着传统的自身指向，不断强化笔墨的自主意识，直至创造了具有越来越强的抽象意味的新艺术。他比王时敏更成功地实现了王时敏的主张：“力追古法”而不“追逐时好”，“与诸古人血脉贯通”，“同鼻孔出气”，却不“拘拘守其师法”，而求“得古人神髓”，进而达到“窠臼脱尽”、“远出于蓝”^④。用黄宾虹自己的话说，则是“师古人以启来者”，“由旧翻新”。

集大成的黄宾虹，又是从内部解体传统的转折性人物。1.他延续石涛诸人的截景山水进一步解体全景山水；2.延续清代某些画家轻意境的倾向进一步解体山水意境。前者针对山水之形，后者针对山水之魂。用什么解构山水？笔墨。黄宾虹晚期山水，许多作品山不山、水不水、树不树、屋不屋，却见老辣倔强、浑厚华滋的笔墨，在这些作品面前，人们主要被他百看不厌的笔墨气韵所降服，而不是被静、幽、远、深的山水意境所迷醉。

黄宾虹“集其大成”的要点在笔墨，而且是正宗的文人山水画的笔墨。这套笔墨系统有两大支柱：1.书法用笔。它强调“写”，强调“书画同法”，强调中锋为本和以线立骨，用笔强调一波三折、逆入平出、藏头护尾等书法规范，在强调力度时，重点强调的是点和线的力度，如：高山坠石、万岁枯藤、锥画沙、积点成线等。2.程式化。《芥子园画传》可以视为文人画图象程式的总汇。这套程式符号的实质是将造型归纳为类字符，以便于发挥书法用笔。因此，造型程式是为书法用笔服务的。抓住笔墨便抓住了文人画程式规范的核心。

黄宾虹的“五笔”、“七墨”，就是对传统笔墨集大成式的发展。

“五笔”者，1.平，指悬腕、悬肘，“全身之力，运之于笔。由臂使指，用力平均”；2.圆，指“首尾相接”、“取势全圆”；3.留，指“笔能留得住”、“凝神静虑，不疾不徐”、“积点成线”；4.重，指“笔力能扛鼎”；5.变，指“形态万变”、“而成自然”。

从他围绕五字法的各种论述中，可以看出传统笔法的两个基本规范：1.行笔的一波三折；2.肌理的力透纸背。两个术语均来自书法。

黄宾虹批评用笔中“描、涂、抹”三病。所谓描，指“无起讫转折之法”；所谓涂，指“一枝浓笔，一枝淡笔，晕开其色，全无笔法”；所谓抹，指“如抹台布，顺拖而过，漆帚刷成，无波磔法”。在对三病的批评中强调的是一波三折。

力透纸背是比喻，是对点线、用笔在肌理方面的要求。黄宾虹的“重”法就是讲的力：“用笔有‘辣’字诀，使笔如刀之利”。

黄宾虹反对偏柔、偏刚的两端，一端他称为“市井”，其笔墨“轻薄促弱”、“浮滑轻易”；另一种倾向他称为“江湖”，其笔墨“发露无余”、“妄发笔力”。他最常谈的实例是：“虞山、娄东，易流市井；浙江、扬州，易即江湖”。

一波三折、力透纸背的中锋用线，是传统笔墨的基础规范，侧锋、逆锋、散锋、皴擦、用墨、着色、点苔的规范，都受着核心规范的制约。

大量使用点苔，是黄宾虹晚期山水画的一大特征。这些画之所以极富力感和魅力，正是因为点苔中藏着中锋用线的规范，如他自己所说：其“一小点，有锋、有腰、有笔根”，“皴及点苔，皆三折”。

黄宾虹谈墨有七法：浓、淡、破、泼、积、焦、宿。但他始终强调“笔法为先”，“笔不能管墨，即臃肿成为墨猪”，主张“筑基于笔，建勋于墨”。

黄宾虹的画，正是对其主张的实践。他的一笔一墨、一提一按、一皴一擦、一点一染都内含筋骨，这里关键在于其中内含着一波三折、力透纸背的中锋用线的精神或曰笔意。

有一个很值得研究的现象：黄宾虹论法不厌其详，却很少论及“无法”，“无我”的问题，而他在画史上的最大贡献又恰在不言之处。观其80岁以后的作品，无法而法生，无我而我在；运笔如庖丁游刃，目无全牛；施墨如烈马脱缰，腾跃无羁；洒脱而理存，狂乱而有治。苍郁高旷的情怀直泄于笔端，顽强搏击的生命活托于纸上。黄宾虹将主流山水画从小写意转向了更自由，更解衣盘礴的大写意，而大写意才是真正的笔墨直指心性，才是本质意义的写意。这也是笔墨自主化的根本意义。

能不能沿着黄宾虹开拓的路继续发展，这就是黄宾虹留下的课题。

二、艰难三步

2015年，崔振宽高龄80，从艺60年，这60年大体可以分为三大阶段：青年美术干部阶段，问道长安画派阶段，以焦墨切入黄宾虹课题的阶段。

1. 第一阶段。青年美术干部阶段。1953至1978年。

1949年以后，崔振宽开始接受新中国美术教育。

1950年，高一，参加校美术组，做过墙报宣传工作，年仅15岁就加入了西北美术工作者协会（美术家协会前身）。1953年，发表处女作——漫画《如此增产》。同年，他以苏联《简明素描教程》为范本正式开始学习素描。高中时陆续发表漫画、连环画、速写、素描，如连环画《十棵苹果树》、《一只鸡》等。1957年，考入西安美专彩墨系（西安美院国画系前身），1960年毕业留校任教。1962年，成为西安工艺美术厂美术干部，曾负责产品设计、画工培训、质量检验等工作，直到1981年，调入陕西国画院。

从新中国成立至1976年文革结束，甚至到1978年，是一种由半封闭到全封闭到国门待开的文化生态，不断升级的文化整肃，造成了对传统文人书画和西方现、当代美术的双向封闭，而这正是文化生态平衡至关重要的两个方面。这个时期，崔振宽14至43岁，适逢艺术生命发育的黄金阶段，正是由于这个阶段的文化营养严重匮乏，以致而立未立，不惑而惑，造成了后来的整个艺术生命的展开过程都发育迟缓。这是整整一代人的共同命运。

以我之见，石鲁为代表的长安画派、傅抱石为代表的新金陵画派、李可染为代表的写生画派，展现了改革开放前山水画的主要成就。而他们之所以能有所建树，一个重要的原因是他们的青年时代有比较开放的艺术视野，也就是说他们艺术生命发育的黄金阶段文化营养基本良好，因此他们在封闭半封闭的文化环境中思路能够超越围城之困。像石鲁始终强调“一手伸向传统”，“以书法为基础”，以及不妥协地为“野怪乱黑”辩护，困于围城之内的人是很难有此眼界的。而崔振宽一代，除了以师辈为楷模，更广阔的天地就若明若暗了。

崔振宽虽然深受社会主义现实主义美术教育的影响，但后来转向传统山水画创作却很自然，这除了长安画派的耳濡目染，还有他自身的原因。一是有传统家学，初二曾获全校书法大赛第一名，曾在街摊看到一套石印版的《芥子园画谱》，跑回家用一套《四书集注》换得，从此开始临摹山水、花鸟、人物。虽然1949年以后“早年所接触到的对传统书画的学习和探索戛然而止”（《崔振宽年谱》），但早年的文化记忆却影响深远。第二，他考西安美专时，本来想考油画，张义潜将他引入了彩墨系。第三，虽然在读期间速写和素描成绩突出，但在毕业创作分专业时他却逃避了人物而选择了山水，由此决定了一生的方向。

从他毕业前后的写生作品看，西式写生的影响还比较大，但《南五台》（1959）、《宝成铁路》、《灵岩寺一角》（1961）等作品，却已经将山水画和长安画派的影响融入了写生。在工艺美术厂工作的近20年中，工作之余他始终坚持户外写生和山水画研习，偏离西式写生的作品比例增大，如《西岳华山》（1975）、《水墨小品》、《华山北峰》（1977）等。何海霞1978年为新落成的北京烤鸭店绘制的巨幅金碧山水《华山朝晖》，就参考了崔振宽的华山写生，故在复信中对崔振宽诚心表示“感谢之极”。

崔振宽至今迷恋写生，根源在于驾驭写生与写意矛盾的乐趣。当他“发现自己的作品‘写生味’太重”时，1980年曾写下这样的《偶感》：“宋代花卉犹按自然生长之姿，文人画家如青藤、八大，乃至吴昌硕、齐白石诸家，花卉更是劈头盖脑而来，摆脱实景之羁绊”，“画山水何不以此得以启示？”如此，“‘写生味’岂不尽弃？”（《崔振宽年谱》）结合他后来更有意境的写生作品看，其思路可归纳四个要点：（1）在追求形似中强调写其生气；（2）景物生气激发胸中生气和笔墨生气；（3）胸中生气和笔墨生气变化为景物生气；（4）以山水画的素养主动取景和主动化境。

2. 第二阶段。问道长安画派阶段。1978至1993年。

1978年，中国大转折，迎来了改革开放；崔振宽也出现了大转折，迎来了精神解放。这一年，崔振宽等一批中青年国画家在西安成立了“春潮画会”，崔振宽撰文明确主张：“学习和继承长安画派老一辈画家的创作理论和实践”（《崔振宽年谱》）。同年方济众从陕南调回西安投入了省美协的恢复和省画院的筹建工作，方济众成为将崔振宽引入长安画派的“良师”（《崔振宽年谱》）。1981年调入新成立的陕西省国画院，从此他成为专职画家，这是人生又一大转折。

第二阶段的15年，崔振宽以研习长安画派为重点，兼取山水画新老传统。

这期间有两三年崔振宽曾尝试过现代水墨画。1985年，西方现代美术观念大规模涌入，新潮美术崛起，崔振宽说：对于中年画家而言，“剧烈变革的浪潮给他们带来的困惑，数倍于其他两个年龄段的画家”（《崔振宽年谱》）。面临冲击，崔振宽尝试了“新潮画”，引入了现代平面构成和色彩构成，例如《海角》（1985）、《壁挂》（1986）等。但他很快觉得这条路对他而言“走不通”，对此他在1986全国性的“陕西杨凌‘中国画传统问题’学术讨论会”提交的论文《中国画传统笔墨的现代价值》中明确地说：“中国画从对传统精华的继承和拓宽中，从‘传统的’向‘现代的’方向发展，是一条可行之路。”^⑤

崔振宽回到他的主航道，进行着多向的尝试——

以线条为主者如《水墨斗方之三十四》（1992—1994），以点厝为主者如《高原情》（1988），点线交错者如《水墨斗方一》（1987—1989）。

以墨压色者如《水墨斗方之三十一》（1992—1994），以色压墨者如《祁连风雪》（1991）。

宽广视域者如《炳灵寺》（1990），高耸意象者如《华山下棋亭》（1987），局部截景者如《水墨斗方之五十三》（1992—1994）。

突出空间意境者如《西风枯木寒鸦》（1985），突出平面构成者如《水墨斗方之十六》（1992—1994）。

幽深重晦者如《水墨斗方一》（1993），虚淡缥缈者如《寻奇探胜图》（1985）……

1993年在崔振宽艺术历程上是一个拐点，其标志有三：个人风格初步形成，开始问道黄宾虹，开始尝试焦墨。现简要分述如下：

个人风格初步形成。

第二阶段的后期，他的探索方位越来越集中，并于1993年以一批大斗方推向新境，个人风格初步形成。其风格特征是：(1) 点线茂密、厚重、有力，且有篆籀意味；(2) 以西部大山大壑为主要描绘对象，并形成个性化的山水意象，气象苍莽而朴厚；(3) 笔墨和构成较高程度的自主化，远近空间压缩，突出视觉张力和精神张力。

问道黄宾虹。

封闭是双向的，开放也是双向的。我们在向西方现、当代艺术敞开胸怀的同时，也在重新认识文人书画的价值，并逐渐走近了20世纪真正的大师——黄宾虹。

崔振宽心仪黄宾虹由来已久，先后从20世纪50年代末的《黄宾虹写生集》，60年代初的《黄宾虹画语录》，70年代末《美术丛刊》上看到了黄宾虹的作品，当即“有如神会，向而往之。”90年代初，黄宾虹的大型画册相继出版，优质印刷逼近了作品的原貌，但始终未得见到原作。2004年，黄宾虹画展在北京中国美术馆举办，崔振宽驱车前往，这是他“几十年来第一次看到这么多真迹，直呼宾老的画‘原来是这样’，兴奋之情溢于言表。”（《崔振宽年谱》）

有一幅1977年的《水墨小品》，是现存最早试笔黄宾虹的作品，题曰：“宾虹老人云：点亦可作皴。如此点法，先生不知当作何评论矣。”虽为初试，已颇入味。不难推断，如果不是因为长期封闭，他迈入黄宾虹课题也许要提前十几年甚至几十年，而事实上，这一过程却推迟到了90年代。

1993年，崔振宽创作了一批试笔黄宾虹的小品，可以视为正式问道黄宾虹的拜师礼，突出者如册页《笔墨畅神之八》、《水墨小品2》、《水墨小品4》。

开始尝试焦墨。

现存最早焦墨作品是1980年的《峨眉道中》和《峨眉金顶》，崔振宽称之为“焦墨白描”，是两幅笔法细密，融入传统元素的林木写生，与后来的焦墨创作有质的区别。焦墨真正成为课题，其拐点也在1993年，这一年他画了一批焦墨斗方，突出者如《焦墨》、《焦墨斗方之四》、《焦墨斗方之八》，这种情况以前没有，而往后则一发不可收。

这三点，成为第三阶段的前奏。

三、以焦墨切入黄宾虹课题

焦墨课题和黄宾虹课题原本是两个独立的课题，两个课题合二而一始于1994年，其标志为三个焦墨册页长卷

《高原情深》、《秦岭深处》和《陕北道情》。正式研习黄宾虹仅一年就有如此成果，足见崔振宽酝酿已久！这一年，崔振宽首次进京个展在中国美术馆举办，展览揭幕，长安画派、传统、现代、焦墨、黄宾虹……成为社会反响的热词。1994年以高起点开始了最艰难的探索阶段。

整个第三阶段并非只有焦墨，综合运用黄宾虹“五笔”、“七墨”的创作，始终没有中断。这类作品崔振宽称为“水墨”以区别“焦墨”。从更大的范围说，作为与油画、重彩的对应概念，焦墨亦属水墨。本文为了叙述方便，采用崔振宽的狭义概念。

水墨探索的突出者如《雁荡写生3》（2003）、《秦岭飞瀑》、《辋川怀古图》、《渝山纪行》（2007）、《岚皋写生四之4》、《水墨斗方》（2008）、《溪山幽居》（2012）等。最突出者，是2011年为世界园艺博览会创作的巨制《苍莽秦岭图》及六尺试笔稿。为这幅画，崔振宽专门写了一篇两千余字的《〈苍莽秦岭〉创作札记》，对作画过程及解衣盘礴的创作状态做了精彩的描述。以我之见，画稿优于巨制。

坚持水墨创作的意义在于：(1) 以黄宾虹笔墨的灵活运用大大提升了崔振宽的西部意象，同时又以西部意象区别于黄宾虹；(2) 逐渐地融入了自己的笔墨，为走出黄宾虹笔墨打开了一扇门；(3) 水墨的高度带动着焦墨的高度；(4) 由于偏爱黄宾虹的“重”、“浓”、“焦”，使水墨成为焦墨课题和黄宾虹课题合一的催化剂和润滑剂。

真正与黄宾虹在关联中又完全独立的是他的焦墨，我提出“黄崔系统”也是基于他的焦墨。

所谓的黄宾虹课题有三大趋向：(1) 解体山水；(2) 笔墨自主化，大写意；(3) 其笔墨属文人山水画正统的书法用笔的笔墨系统。

崔振宽进入黄宾虹课题则意味着：(1) 进一步解体山水；(2) 进一步突出笔墨，继续发展大写意；(3) 坚持文人山水画正宗的书法用笔的笔墨系统；(4) 探索黄宾虹未曾探索的结构自主化。四点之中，第三点是内功，第二、四两点是主攻方位，第一点是不期然而然的外显效果。因此，传统笔墨功夫不达到一定的层面，不可能接近黄宾虹课题。

1. 笔墨系统的初步建立。

改革开放以来，专攻焦墨者不乏其人，个性最鲜明的是崔振宽，而迈入黄宾虹课题者，唯崔振宽一人。

崔振宽迈入焦墨的心理动因是对苍浑和力度的一贯偏爱，“以焦墨表现西北的自然风貌似乎更加贴近”^⑥；其文化动因是对文人画的深刻反省：“他们在笔墨‘形式’探求取得高度发展中消弱或丢掉了‘汉唐之风’的气度，在追求‘书卷气’的高雅格调中，脱离了‘粗俗’的民间艺术强大的生命力和丰富滋养，在很大程度上限制和禁锢了文人画自身，其影响所及，直至现在。”^⑦

焦墨20年，对崔振宽来说最重要的突破是在笔墨上摸索出了笔力之极的斧凿皴（王鲁湘称为“木槪皴”）。从1994年《高原情深》，到1999年的《空谷之一》，到2003年的《焦墨》，再到2005年的《农家乐系列》，在复杂的多向探索中可以抽出一条线——他一直在往死里走，染越来越少，皴越来越少，点线中的飞白和皴意越来越少，笔墨越来越趋近斧凿碑刻一般的死黑。问题是他活了。活在篆刻魏碑般的力量和生气，活在深藏骨髓中的书法用笔的笔意笔韵笔势。是为死里求生。

探索从来都是两难中的攀爬。当崔振宽求黑心切用意过重时，作品往往趋向符号化，而崔振宽笔墨的唯一

生路却是性灵化而非符号化，从这个意义上说，我比较偏爱《空谷之一》（1999）、《焦墨》（2003）、《紫阳之一》（2000）、《秦岭山居》（2009）、《华山千尺幢》、《翠华湖畔》、《秦岭飞瀑》、《秦巴山居》、扇面《岸边》（2010）、《华山镇岳宫仰望西峰》（2011）、《丝路组画之五——伊朗撒散皇朝的帝王岩陵》（2012）、《龙门竞渡》（2013）、《渭北印象》（2014）等作品。

所谓笔墨自主化就是笔墨性灵化，笔墨从造型手段上升为性灵表达的直接载体。以《空谷之一》、《秦巴山居》、《岸边》等作品为例，作品的创作意象是由西部山水引发的，但山水在画中已经成为运笔施墨的载体，与黄宾虹相比，山水更进一步隐退，笔墨进一步走向了前台。与许多青年艺术家另创笔墨规范的倾向不同，崔振宽深究传统笔墨和黄宾虹的“五笔”、“七墨”。他的焦墨，点有线之意，侧锋有中锋之意，皴擦有藏锋之意；即使辅以润笔，也是墨染有行笔之意，着色有施墨之意。他的点是缩短的线，染是淡墨或浓淡相破的卧笔线，皴是枯笔、渴笔的侧锋线或散锋线。一句话，他的焦墨内含着一波三折、力透纸背的中锋用线的精神或曰笔意。

焦墨“可以放笔直干，一心一意在虚实刚柔的尽情表现中发挥‘用笔’，既可痛快恣肆地直抒胸臆，又可使笔形笔意得以充分张扬，把用笔的快感直接纳入主观性更强的自我表现之中。”^⑧这是崔振宽的焦墨礼赞。

2.待完成的课题。

我一直主张，结构比笔墨更重要，而结构，恰是黄宾虹尚未自觉的课题。

结构是经营位置却又不止于经营位置，结构即性灵，即胸中的大块大垒，即内气外显为格局之局势，例如《华山千尺幢》之耸势，《龙门竞渡》之倾势，《苍莽秦岭图》之动势，《华山镇岳宫仰望西峰》之列阵之势，《空谷之一》之空幽之势，《渭北印象》之奔泻之势……

继续探索——这是崔振宽当前的基本状况。“笔墨越成熟抽象性越强，它就能从刻画的对象里摆脱出来”^⑨。崔振宽这话是目标而不是现状。他目前最自如的作品，多为表现西部意象的绘画，虽然笔墨与结构已经有了相当高的自主性。

崔振宽正在解体他的西部意象。山水的解体是大写意因素越来越强的过程，是笔墨和结构的自主化程度越来越高的过程，是生命过程，用崔振宽自己的话说，是不断“微调”的过程。

顺其自然，坚持不懈，先求当下的精彩。黄宾虹是这样做的，崔振宽也正在这样做。

越是趋向大写意便越是需要结构的控制，崔振宽正在向这个方向发展。

抽象化必然要解体山水意境却未必解体意境本身。在崔振宽的作品中，笔墨结构、造型结构、布局结构、空间结构正在形成心声与天籁和鸣的新意境。

“由旧翻新”比“弃旧图新”艰苦得多。“由旧”就是以文人山水画的传统作为创作的基础和根由，这方面的学养和功力的积累好比望不到尽头的天涯路；而“翻新”又被理论家宣布为“穷途末路”，前景渺茫得很。因此，不论口头上是如何说的，在实际上埋头走这条路的人十分稀少。崔振宽既然有决心选择了这条路，他心里一定明白：前面的路途依然艰苦而且漫长。

黄宾虹说他自己“六十岁之前画山水是先有丘壑再有笔墨，六十岁之后先有笔墨再有丘壑”，而黄宾虹真正成为黄宾虹却是八十岁以后的事。崔振宽年届八十，并不为晚。

对于每一点、每一画的行笔过程中的起承转合、抑扬顿挫的精神内涵的深度体验，是中国绘画鹤立于世的长项。恰恰由于点画之中精神负载量地不断增容，崔振宽才走近了黄宾虹课题，才不期然而然地弱化了山水意象而逼向了半抽象艺术。这种由点线、由笔墨的自主化而逼近抽象的方式，与西方绘画由块面、色彩和构成的自主化而逼近抽象的方式，同工而异曲。

2014年12月8日于三亚

【注】 刘骁纯：中国艺术院研究员、博士生导师，著名美术理论家、批评家。

注① 本文所引黄宾虹语，均源自《黄宾虹画集》中的《画论辑要》，上海书画出版社，1992年第1版。

注② 董其昌《画禅室随笔》。

注③ 方熏《山静居论画》。

注④ 王时敏《西庐画跋》。

注⑤ 崔振宽《中国画传统笔墨的现代价值》。

注⑥ 崔振宽《漫谈焦墨》。

注⑦ 崔振宽《中国画传统笔墨的现代价值》。

注⑧ 崔振宽《仝老和焦墨山水》。

注⑨ 2012年11月采访文件。

中国当代思想史中的画学个案

——崔振宽的焦墨山水

皮道坚

据崔振宽本人回忆，他的焦墨艺术创作大约始于1977年，当时文化大革命刚结束，他42岁。^①起初，他的焦墨画法主要用于写生。在随后的改革开放与“’85思潮”时期，或许是受当时“新潮美术”的启发，他对中国画笔墨语言的发展路向开始有了自己的思考。1986年夏，在陕西杨凌召开的“中国画传统问题学术讨论会”上，崔振宽提交了长篇论文《中国画传统笔墨的现代价值》，认为当代中国画必须完成从传统形态到现代形态的转变，而在此转型过程中，中国画的笔墨有着不可忽视的现代价值，不可丢弃。^②这是新时期以来崔振宽逐渐形成的艺术观，并一直体现于此后的艺术创作中。崔振宽的焦墨创作开始于思想禁锢、文化专制的“文化大革命”刚刚结束之时，而其艺术观的逐步形成，又与多少有些饥不择食地平移西方现、当代思想文化资源的“’85美术思潮”密切相关。如我们所知，几乎是每一场深刻的思想史变动都会伴随着与此变动相呼应的艺术实践，后者之于前者既可能是顺应，亦可能是反动，还有可能是不即不离的反思。与’85时期至90年代较年轻的一代画家主动汲取西方现、当代艺术观念不同，崔振宽关于当代中国画的思考更多延续了中国艺术史的传统文脉，具体地说，他的焦墨艺术首先吸取的是传统文人画笔墨的养分，然后才散发出现代艺术精神的气息。以此之故，本文拟探讨我们是否有足够的理由将其作为艺术史与思想史交叠的一个典型案例。

崔振宽作品中这种既传统又现代的风格面貌在相当程度上渊源于更早时期的“长安画派”。以石鲁、赵望云等为代表的“长安画派”画家，钟情于陕北黄土高原的山山水水，在创作上提倡“一手伸向传统，一手伸向生活”的艺术主张。崔振宽在北方出生长大，对雄浑厚重的西北自然山川风貌有一种难以割舍的亲缘感。开始时，他的视野相对局限于陕西范围内，1992年首次前往河西走廊写生，大西北的那种辽阔苍凉的景象更是深深触动了他的灵魂。对他来说，西北地貌山水的苍莽气象具有一种崇高的美感，似乎正是为了在画面中展现这种崇高美，他才自觉地延续了长安画派的香火，继续在传统和生活两方面深化他的艺术探索。因此，作为一种个性化的选择，他才能在传统笔墨语言的系统之中发现最适宜于表现西北地貌那种苍凉苦涩之感的焦墨因子，在崔振宽的艺术探索中，作为艺术对象的山水与作为艺术语言的笔墨之间，一开始就是一种水乳交融、相依相成的关系。这显然不同于那种源自西方思维的对象与本体二元对立的艺术思维方式。

1992年，正当崔振宽持续了十余年的焦墨探索即将步入一个相对成熟时期的时候，吴冠中在香港《明报周

刊》发表了“笔墨等于零”的著名观点，随后万青力有文章《无笔无墨等于零》（载《名家翰墨》第32辑）表示不同意见。到1998年北京《中国山水画、油画风景大展》研讨会上，张仃发表论文《守住中国画的底线》时论辩“白热化”，传媒兴奋，纷纷报道，引发了几乎绵延至今的一系列关于笔墨问题的讨论。关于这场论辩，我的看法是：“艺术史逻辑已经提供了答案、正在提供答案、还将继续不断提供答案——笔墨无止境……对于正方，这个答案意味着：‘笔墨何尝等于零？’对于反方，这个答案意味着：‘传统如何能不发展？’没有胜方、没有赢家；或曰都是胜方、都是赢家！”，^③其实吴冠中所说的“笔墨只是奴才，它绝对奴役于作者思想情绪的表达，情思在发展，作为奴才的笔墨手法永远跟着变换形态”，^④已充分表明他所谓“等于零”的笔墨乃指拘泥于既往历史形态一成不变的笔墨。其所强调仍在于艺术语言与时代之间的联系，与石涛名言“笔墨当随时代”相去并不太远。崔振宽关于艺术的思考同样也聚焦在中国画语言的现代转型之上。但显而易见，从长安画派的艺术理念出发，他更严肃、更深刻地反思了传统艺术与当下生活的联系，采取了一条可能更稳妥也更具有继往开来意义的路径。在吴冠中对与现代生活脱节的笔墨感到失望的地方，崔振宽却发现了继续发掘笔墨表现力量的必要性与可能性。早在前述《中国画传统笔墨的现代价值》一文中，他就曾提出：“中国画从对传统精华的拓宽中，从‘传统的’向‘现代的’方向发展，是一条可行之路，中国画传统的精华，概括起来可以体现在这样一些方面：……而联结这些‘观念’的纽带，正是中国画的‘笔墨’”。^⑤

表面上看，也许对笔墨的关注只是一个源自艺术本体发展逻辑的命题。实际上在中国艺术史中，中国传统绘画笔墨的特殊意义在于：它的发展是思想史的象征，并且能在最终构成知识分子精神史的一部分。元代赵孟頫重新发现了董源的披麻皴并明确加入古典书法意蕴，其中便隐含着在北方少数民族统治中延续汉文化传统的深层动机；从某种意义上说，只有在这样一种笔墨正宗道统得以确认之后，“元四家”才有可能顺理成章地以之“书写胸中逸气”。明末董其昌之“画分南北宗”说，在很大程度上也是以笔墨为标准，而对南宗笔墨的崇尚，在清初四王手上并不仅仅是一个画学课题，在相当程度上说它更是满族统治下汉族士人优雅文化的自我标榜。近世黄宾虹再次以“集其大成”的方式沿袭传统文人山水之正统笔墨规范，并且融入高古的金石书法气息，追求浑厚华滋的审美理想，最终创造了具有强烈抽象意味的笔墨意象，其潜在的深层次意愿应该不排除是为了证明传统的华夏文化完全能以现代面貌进入国际情境与西方现代艺术进行对话。

这就不难理解，当崔振宽试图用传统笔墨去描绘北方山水的时候，却在擅长描绘南方山水的黄宾虹那里找到精神上的共鸣。他对石鲁的“野、怪、乱、黑”推崇备至，但在自己的创作中却并未吸纳石鲁那种纵横捭阖的强悍之气；他赞赏李可染营造意境的灵性，但并未像李那样以写生作为修正传统山水的途径；他视陆俨少为最后一位文人画大师，敬仰之余，却不免感叹其进入传统太深。新时期以来，中国艺术风格、语言样式之多样化，以及艺术家在这众多的艺术语言与风格中之自主性去从取舍，都已经远远超出以往任何一个时代。在这种情形下，崔振宽对黄宾虹一以贯之的倾慕当然可能是发乎个人天性的偏爱，但更可能是源自深思熟虑的智性的选择。黄宾虹“集大成”的笔墨是地地道道的南宗文人山水画笔墨，内向比较，这一笔墨传统无论在他手上进化得如何酣畅淋漓、生拙老辣，也从不曾出现过偏离南宗趣味的放逸无制的“野狐禅”面貌；外向观察，他又成功地让中国画笔墨进入世界美术的“现代性”坐标体系，却无须向西方标准屈就；他以最大的虔诚延续着传统的脉络，却又让这个已让许多人产生幻灭感的传统，在现代世界继续散发出光辉的活力。崔振宽显然对此深有所悟。在他看来，黄宾虹对传统文人笔墨的深入理解和提炼，使他成为中国画现代转型的最杰出代表，是中国绘画走向现代的一个

里程碑，可与西方美术史中的现代艺术之父塞尚相提并论。与一般推崇黄宾虹的人不同，他在黄宾虹的笔墨中看到的不仅仅是技术，还有技术所承载的精神。这种精神可以超越宗派的藩篱、南北的界限、古今的分野，它既是华夏的，又是现代的。因此可以说，当崔振宽自觉地在现代情境中以一个北方画家的身份去继承南宗画派之笔墨的时候，他其实正继续着黄宾虹的有文化政治学内涵的艺术探索。

在黄宾虹之后对焦墨艺术进行探索的较有代表性的画家还有张仃，事实上，崔振宽自己也承认开始进行焦墨山水创作是受到张仃的影响。但他们显然选择了不同的路子。张仃一方面舍弃了用水，而致力于纯粹的焦墨语言绘画，另一方面又以写生为主，亦即使这种语言指向语言之外。崔振宽似乎隐约感到此种方法自身的矛盾：如果焦墨本身就是传统语言的纯化，那么以之指向外在世界的方式似乎又颠覆了这个传统。他越是思考，便越感到追随黄宾虹必定还有别的路途。

崔振宽在20世纪50年代即已经对黄宾虹作品略有接触，但限于条件，真正从黄宾虹作品中受益是则在80年代末以后，亦即在其知识结构更稳定、艺术思想更成熟的阶段。尽管他在多个场合表达过对黄宾虹的尊敬，却从未真正地临摹过黄宾虹的作品。据其自述，他对黄宾虹的学习主要是一种观赏中的研究。这是一种有意识的与前辈大师保持一定距离的学习方式。显而易见，他的雄心并不仅仅是成为一个描绘西北山水的黄宾虹。他看到了黄宾虹站在集传统文人笔墨山水之大成的高山上所眺望的前景，却不愿停留在同一个位置，而试图以自己的方式努力向这个远景前行。正是基于这一点，2001年刘骁纯在《关于“黄宾虹课题”》一文中提出“崔振宽接过了黄宾虹的接力棒”：

我所谓的黄宾虹课题有三大趋向：1.解体山水，2.笔墨自主化，3.其笔墨属文人山水画正宗的书法用笔的笔墨系统。所谓接力棒，喻指崔振宽进一步解体山水、进一步突出笔墨、坚持文人山水画正宗的书法用笔的笔墨系统。三点之中，第三点是内功，第二点是主攻方位，第一点是不期然而然的外显效果。^⑥

自赵孟頫以来，“以书入画”便一直是中国文人绘画的核心特征。在具有多种美学风格的传统书法用笔中，崔振宽选取了最具有雄强风格的充满金石气息的中锋用笔，他的艺术实践是对谢赫“六法论”中之“骨法用笔”的时代诠释。“骨法用笔”作为画学中的修辞学术语，自南齐谢赫首次提出后，历经张彦远、赵孟頫、董其昌、黄宾虹等历代画人的逐级强调，已承载了远远超出绘画技术层面的丰富精神内涵，成为中国传统文人绘画的一个象征性标志。如果说“以书入画”是文人画的技术核心，那么“骨法用笔”便是这个核心的核心。然而，考察一下“骨法用笔”的观念史便会发现，这个核心的核心一直处于变动发展之中：谢赫最初提出“骨法”一词时可能主要是“拟画于人”。人有“气韵”与“骨相”，画也亦然，并不曾想到书法性的内涵；张彦远则可能仅在强调书画用笔同意而非同法；直至赵孟頫才首次对“书画用笔同”进行了技术性设定。倪瓚所赞赏王蒙“王侯笔力能扛鼎”，其实无半分强调用笔中金石气象之意味；董其昌等确立文人笔墨系统时，对宋代李公麟作品的篆籀气息只字不提；金农、吴昌硕等将金石书法引入绘画，于南宗正统美学而言毋宁说是一种反动与破坏；直至黄宾虹才是真正将金石意味融入了温文尔雅的南宗笔墨，使得“骨法用笔”具有兼备文雅而温和、高古而雄强的中庸意味。因此，要想真正地延续这一不断演变的笔法脉络，就既要继承古法之精髓，又要在此基础上推陈出新。刘骁纯称其为“内功”，虽尚未道破此义，但确实指出了接过“黄宾虹的接力棒”之艰难。在诸种笔墨风格中择取