

【大家研究】 开启笔墨的当代形态——崔振宽学术定位研究

苍茫朴厚的山水心象——崔振宽艺术进化研究

笔墨动关陕 气概惊河朔——崔振宽综合研究

【理论聚焦】 新时期全球艺术品市场呈现的五大格局

中国当代艺术品市场正在走向新的价值构建

【人民艺术观察】 中国艺术要守望什么样的文化传统

人民美术

REN MIN MEI SHU

中国美术研究指南

2010.N03

2010·第3辑（总第3辑）





图书在版编目(CIP)数据

人民美术, 第3辑 / 华刚主编. — 北京: 中国书店, 2010.9

ISBN 978-7-80663-916-0

I. ①人… II. ①华… III. ①中国画—艺术评论—中国—文集 IV. ①J212.05-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第181027号

《人民美术》编委会

主 任 罗 杨
副 主 任 于华刚 雷原 陈震界
委 员 (以姓氏笔画为序)
于华刚 王西京 龙 瑞 西 沐 刘继红
罗 杨 罗宏才 赵 卫 张晓凌 张立柱
陈震界 辛 迪 郭石夫 崔振宽 雷 原

《人民美术》编辑部

学术顾问 邵大箴 刘大为 程大利 刘曦林
主 编 于华刚
副 主 编 辛迪 孙晓然
出 版 中国书店
地 址 北京市宣武区琉璃厂东街115号
邮 编 100050
电 话 010-63150310
发 行 全国新华书店经销
设计制作 刘 宁
编辑校对 张婵祺
印 刷 北京翔利印刷有限公司
开 本 889毫米×1194毫米 1/16
印 张 8 印张
版 次 2010年9月第1版 第1次印刷
书 号 ISBN 978-7-80663-916-0
定 价 48.00元

声明:

1. 本书文章未经许可不得转载。许可转载时请注明来自本书。未经许可, 不得仿制、翻印、结集出版。
2. 文责自负。作者侵犯他人著作权或其他权利, 本书概不承担连带责任。
3. 凡投在本书的稿件, 除作者特别声明外, 本书有权在适当的时候结集或以其他形式出版。
4. 来稿凡经本书采用, 如无电子版方面的特殊声明, 即视作者同意上网传播。

大家研究 02~13

开启笔墨的当代形态——崔振宽学术定位研究/西沐/

15~19

苍茫朴厚的山水心象——崔振宽艺术进化研究/张楠/

22~28

笔墨动关陕 气概惊河朔——崔振宽综合研究/子峰/

理论聚焦 33~35

新时期全球艺术品市场呈现的五大格局/亚青/

36~39

中国当代艺术品市场正在走向新的价值构建

——从拍卖市场看中国当代艺术品市场在震荡中回归/秦晋/

新闻聚焦 40~41

理论聚焦 42~45

中国艺术品质押贷款问题研究/尧山/

46~48

中国艺术品资本市场的战略问题探讨/翔村/

聚 焦 49~52

细品之中见真卓——从甲骨遗珍看商代契材与书法之审美/柳学智/

战略是一种高度/中国画廊联盟采编中心/

惠昌 59~63

都市幽灵——李惠昌的精神困境/刘骁纯/

灵魂深处的幽光——李惠昌水墨作品探析/西沐/

灵魂是和谐之本——残缺精神/李惠昌/

王书侠 72~77

图画泰山 山水之法/陈传席/

文化体验使中国山水画创作迈入审美当代性

——关于王书侠绘画艺术的实证研究/翔村/

正大之美——读王书侠泰山山水/杨惠东/

关注·主题 84

艺术是大道/《人民美术》观察家/

邓 枫 85~90

在转化与整合中沉潜——邓枫重彩工笔人物画探微/秦晋/

渐行渐远的风景——解读邓枫及其人物画创作/南山/

余光清 98~103

余光清民居佛像作品赏析/贾德江/

山水精神的叩问与探索——读余光清的山水画/徐恩存/

水墨清华意趣多——品读余光清的画/林伟光/

人民美术观察 112

中国艺术要守望什么样的文化传统/尧山/

点击·吕金泉 113~120

婴戏青花别样红——吕金泉现代瓷艺赏析/李砚祖/

用出新来守望文化精神——吕金泉陶艺探索释读/西沐/

日常文心——吕金泉陶艺点评/范迪安/

开启笔墨的当代形态

——崔振宽学术定位研究

/西沐/文

近年来，中国山水画创作在传承传统与贴近生活、贴近自然等几个方面都取得了不俗的进展，涌现出不少优秀的山水画家，活跃了中国山水画坛，今天我们要研究的崔振宽就是其中的杰出代表。但在山水画发展的过程中，也暴露出不少问题与缺憾，其中，最为突出的是：第一，对传统的深入更多的是基于笔墨形式技巧而不是从文化的角度去深入，在林林总总的探索中，基本上都集中在几种语言形式及图式上，跟风随大流的现象比较明显，注重样式而忽视文化积累与挖掘的现象显著；第二，注重写生与生活本也无可厚非，但对景写生的创作让中国山水画的写意迷沉于写实甚至是写真的世俗化审美之中，绘画那种闪烁着纯净文化精神追求的气魄与气息很难发现；第三，浮躁心态与多变的环境很难使画家对中国文化的传统与精神有更为深入的体验，注重文化的形式与外在表现的东西，忽视对文化内在精神与内容的体悟，容易使貌似繁荣的创作态势缺乏文化精神层面的支持，这样的后果就像流行歌曲一样，昙花一现；第四，文化陶养的积淀与修持是提高笔墨认识的基础，对中国山水画来讲，笔墨的重要性毋庸置疑，但笔墨表现核心的实质是一个对笔墨认识的问题；第五，过分注重传统的程式限制了画家的创新能力，难以形成自己的风格与特色。这些现状亟需改变，要打破山水画风格单一的局面，使作品内容丰富，风格多样化。崔振宽的中国山水画创作实践改变了那种偏软的小品绘画风格，并致力于创作具有震撼力和感染力的作品，引起了人们的共鸣，增强了画面的气势和感染力，在当下画坛上引起了重大反响。

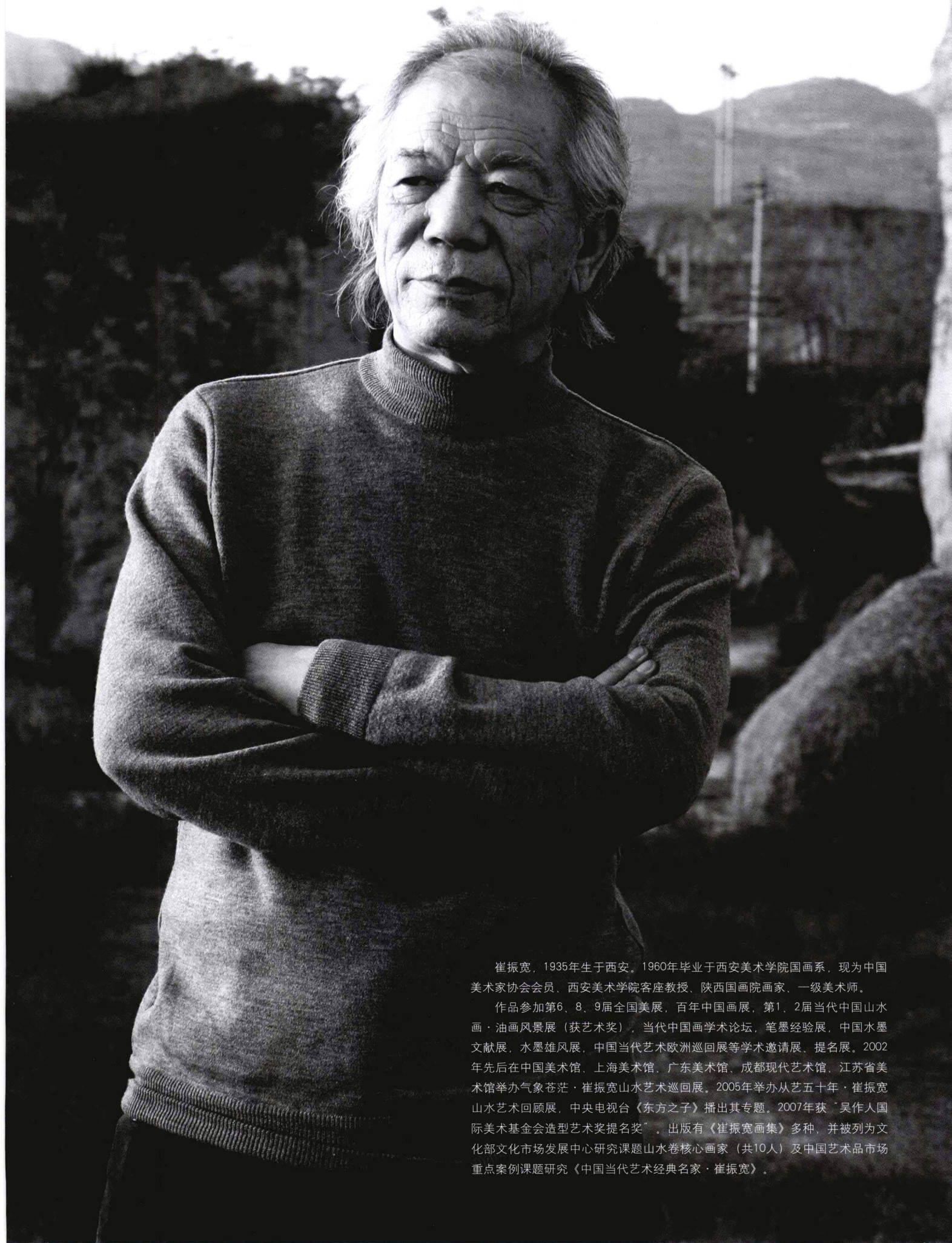
从艺术哲学的角度去研究一个艺术家，最为重要的关节点有三个：一是在文化体现中所能展露出的高超的领悟能力，这是艺术之所以为艺术，而不可能是科学的一个根本区分；二是建立在不同文化精神角度上的审美经验，一个优秀的艺术家，无论其意识到还是未意识到，无论其承认还是不承认，都必定有独特而又系统的审美经验支撑着其艺术探索前行；三是对笔墨的深刻认识与把握，并将相应的领悟与审美经验深刻而又完美地表现出来。对一个当代中国画家来讲，这三个方面是必不可少的，而崔振宽的探寻正是立足于对西北风貌及地域文化的感悟，在长期的探索与实践中形成，并以独特而又系统的审美经验，不断

形成了以笔的探索为先的笔墨表现风格，在当今画坛独树一帜，说他开一代先风也不为过，这是由其艺术高度所决定的。

在当代中国画艺术的探索中，我常想，崔振宽是一个探索前行的特例。当前，中国画探索过程中无外乎以下几种形式：一是深研传统，沿着传统文化的脉溯源而行，只求对传统的深入，不求生发；二是中西融合，学习传统，但更多是学习西方造型理念与艺术观念，探索中国传统笔墨与西方艺术理念的相融相生，重点解决笔墨与造型的关系及笔墨构成的相关问题；三是对中国画当代艺术的探索，在具体的探索中，更多的是从当代艺术的理念入手，关注视觉及张力表现，用水墨的方式，而不是一种笔墨的生发。除此之外，鲜有更深入的探索者。就此而言，崔振宽却是一个独辟蹊径的探险者与以命相搏的探寻者，最为突出的表现有以下几点：一是始终围绕笔墨这个中心来展开探索，始终强调笔墨及其独立的价值；二是沿着笔墨的质量而不是其形式去深入传统，同时提升的笔墨质量是在为绘画的表现力服务，不是为笔墨而笔墨，更不是为表现而表现；三是用对笔墨认识的高度去呈现绘画精神，追求文化精神，并在文化精神的向度内进一步纯化作为绘画语言及修为的笔墨，从艺术的本体层面上展现自己的艺术主张及追求，而不是利用泛艺术化的手段去获取艺术之外的利益；四是用笔墨的方式来实现笔墨本身的现代形态及当代形态，而不是借助笔墨以外的方式与手段，也可以说是以笔墨的方式来不断地拓展笔墨的认识与表现力，并最终解放笔墨；五是用笔墨的方式来阐述与回答笔墨这一最具现代感与表现力的艺术语言，并且实践了沿着笔墨的路子进入当代艺术的殿堂。当我们面对一幅幅笔力淋漓而又张力纵横、视觉冲击强烈的焦墨作品时，我们又怎么去否认这本身就是一幅幅中国画当代艺术的经典之作呢？说崔振宽在当代中国画的探索中是一个例外，绝不是因为其奇、其怪，而是因为他以传统的笔墨形式，打开了中国画当代化审美的大门。

1. 一条探索的主线，即狠抓传统笔墨，特别是对用笔的深入研究，不断摆脱素描感，在写意理念下完成抽象的当代转换

要使中国画的画面、线条富有变化，就必先讲究用



崔振宽，1935年生于西安。1960年毕业于西安美术学院国画系，现为中国美术家协会会员、西安美术学院客座教授、陕西国画院画家、一级美术师。

作品参加第6、8、9届全国美展，百年中国画展，第1、2届当代中国山水画·油画风景展（获艺术奖），当代中国画学术论坛，笔墨经验展，中国水墨文献展，水墨雄风展，中国当代艺术欧洲巡回展等学术邀请展、提名展。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、江苏省美术馆举办气象苍茫·崔振宽山水艺术巡回展。2005年举办从艺五十年·崔振宽山水艺术回顾展，中央电视台《东方之子》播出其专题。2007年获“吴作人国际美术基金会造型艺术奖提名奖”。出版有《崔振宽画集》多种，并被列为文化部文化市场发展中心研究课题山水卷核心画家（共10人）及中国艺术品市场重点案例课题研究《中国当代艺术经典名家·崔振宽》。

笔。运笔时，作者要掌握轻重、快慢、偏正、曲直等方法。毛笔特有的笔锋给画家提供了更多的表现空间，正、侧、顺、逆、轻、重、虚、实，全仗笔尖锋芒来尽显“筋、肉、骨、气”四势。可以这样说，对笔的探索是崔振宽艺术探索的一把钥匙，而对笔的把握及其表现力的张扬又恰恰是崔振宽艺术探索进入新的境界的核心支撑。在这里，我们所谈之笔不是物质化的工具，也不是抽象的玄而又玄的概念，而是一种可进行分析的过程与境界。崔振宽说：“我先受长安画派影响，后又受黄宾虹的影响。但我认为这两者之间一点也不矛盾。表面看不矛盾，石鲁说他是‘野、怪、乱、黑’，黄宾虹其实也一样；从实质看也不矛盾，长安画派也不是让你画得跟某人一样，黄宾虹的画也不是说要与他一样，都是精神性的影响。对黄宾虹

的学习，我主要是从他的笔墨及文化精神各方面的领悟去理解，但直到现在为止，还没临摹过他的一张画。有的理论家说我是黄宾虹的脉系，是黄宾虹的课题。有的理论家相反说我没有进入这个范畴，我觉得说得都对，都有道理。我受黄宾虹的影响，主要是对传统笔墨精神的理解，对艺术语言的理解，对笔墨的时代感的理解。作为艺术，既要反映生活，又要与生活拉开距离，使之具有独立性，这也是我一直思考的问题。”关于崔振宽用笔的探索，可从以下几个方面来加以分析。

(1) 笔力。笔力是用笔力度及所体现力量的集中表现。崔振宽在很多场合都谈到，他喜欢有力度的画，而笔力是使一幅作品有力度的重要方面。在这里，需要强调的是，笔力是一种体验及表现而绝不是运笔力量的称谓。体验是在长期的积累过程中所形成的经验积累，属于审美经验的范畴，也有人将其称为笔墨经验。崔振宽在创作中关于笔力的探索与运用，丰富了其审美的经验，强化了作品的表现力，为其风格的形成奠定了丰富而又重要的基础。

(2) 笔势。笔势主要是指在运笔过程中所形成的呼应、对比及其趋势关系等。不同的笔势是艺术家不同绘画风格的重要组成部分，崔振宽在笔势运用中追求厚、重、深、大的取向，使作品能够更好地暗合区域的景物与风貌，并深刻地表现了区域文化中特有的质地，而“书写的快感”就是缘于彼时的引发，是一种视觉经验的充分表达。

(3) 笔形。笔形一般是指用笔在平面上的痕迹样式。崔振宽一直是圆形运笔，表现在纸面上多是苍劲而又具有柔性的书写笔道，从表面上让人感受到一种变化的节奏与力量的演绎。笔形在很大程度上反映出—个艺术家绘画语言风格的基调，是艺术家长期研究与探索的结果。

(4) 笔态。笔态是一个空间化的概念。一般的艺术家在对笔的探索中，只关注到了形的层面，而很少深入到笔态这一空间层面。一切艺术都是以有限表现无限、言说无限，或者说是超越有限。审美价值高低的区别、艺术品价值高低的区别、诗意境高低的区别就在于言说空间的大小、超越有限的空间的大小，以及给人留下的想象空间的大小，这是中国画在当代发展的生命力所在。崔振宽的探索更多的是将笔放在空间形态下去研究，在笔的运行之中，他不仅仅是进行一种表面形式的表现，而且是进行一种空间的表现。每一笔看似独立的本面形状，表现的却是一种空间的感受，把笔的认知价值空间化、立体化，可以说是崔振宽艺术探索中的重要亮点。

(5) 笔意。笔意是对认识的一种升华，其相应的手段就是前面我们所讨论的笔力、笔势、笔形及其笔态等几

崔振宽 巴山夜月 (36cm×68cm 纸本墨笔 1997)





个方面。笔意是中国画用笔过程中一种精神层面的言说，是中国画写意及中国画笔墨精神的基础与始点。崔振宽在笔意中的探索，反映了他在笔墨追求中的精神层面的诉求及一种不断意象化的状态，正是从这里，崔振宽不断地打开了其探索的大门，并在不断的深入中，一步步地实现着其笔墨审美当代化的历史进程。

在用笔的探索中，离不开写生这个问题。崔振宽认为，西方传统绘画离不开写生，可以说，没有写生就没有西方绘画。莫奈从一个固定的角度画同一座教堂、同一架桥，表现了它们不同时间、不同季节的光色变化。施式金画森林为了表现得真实，甚至带着斧子，要把遮挡视线的枝干砍掉。中国传统绘画讲“意象”，讲“笔墨”，不追求“真实”，因而不像西方绘画那样注重写生。古代中国画的“写生”是指花鸟画，“写”花鸟的“生气”即生机勃勃之气、生命活力之气，与西方的写生不是一个概念。中国的传统山水画没有“写生”一词，古代画家最接近于对景写生的记载仅见于黄公望的“皮囊中置纸笔在内，或于好景处，见树有怪异，便模写记之，分外有生发之意”。但他所“模写记之”的写生画并没有流传于世，而其《富春山居图》则绝对没有对景写生的意思。除此之外，都是吴道子的“臣无粉本，并记在心”式的凭生活感受和印象作画。文人画兴盛后，更强调“聊写胸中逸气”，大概连感受生活也可以不要了，当然更谈不上写生了。近现代画家为了扭转晚清以来山水画的颓势，重新重视生活，强调写生。长安画派创始人赵望云即以写生起家，影响一代画风。石鲁早期热衷于对景写生，他甚至为此还发明了一种国画写生箱，一时间长安画家竞相仿制。后来，他提出“在生活中发现美”，强调感受生活。20世纪60年代初，南京画家万里写生壮游，在延安、华山等地深入生活，

崔振宽《森林》130cm×160cm 2009

别的画家都在对景写生时，石鲁和傅抱石只是背着手对景踱步、聊天、喝酒，回来后各自画出了《东方欲晓》和《待细把江山图画》等传世名作。李可染为了革新传统山水画，“为祖国山河立传”，更在写生上投入了非凡的精力，取得了巨大的成就。最近看到一篇访谈，张仃先生说只有面对大自然时才有创作激情，现在年龄大了，走不动了，也就不画了。每当我们想到宾虹老人支撑着那仿佛被微风吹动的摇摇晃晃的身躯而对景写生的照片时，总会感动不已。几十年来，我国的很多画家大抵是接受西方模式的美术教育，对古法学习得比较少，所以，有的批评家说当代很多山水画都有“写生味”。近些年来，很多画家开始“回归传统”，在临古过程中掌握了一些前人的具体画法，在写生和创作过程中用了很多古人的笔墨与程式符号，作品便有了“古人味”。于是，又有批评家说，宁要“写生味”，也不要“古人味”。可见，这些都是崔振宽所警惕的倾向。

其实，崔振宽在探索中，力争在绘画中避免平面化的笔态，与对景写生的素描感拉开了距离，表现空间感完全是依靠用笔的形态。崔振宽认为，中国画强调意象造型，注重笔墨语言，即使对景写生也不追求纯客观的真实性。自然山水中本是找不到“笔墨”的，写生中需要把对象转化成笔墨符号才能成画，这一点是崔振宽最大的一个突破，也是中国山水画家最本体的东西。就好像有一座山，很多人走到这里就绕过去了，而崔振宽是直接爬上去，从本体上去解决问题，这属于正面强攻。

在研究中，关于形的问题是崔振宽自身创作一直在思考并解决的一个问题。比如说，绘画的形式解构到一个什么样的可以接受的程度，而不会破坏作品的文化立场。实际上，崔振宽的创作也是不断地在这种程度的游离中探索。崔振宽在未来创作的过程中可能会进一步消解形的东西，因为他的作品有一些抽象的本质在里面。崔振宽一直在形象与抽象之间探索如何不使其平面化，同时如何表现出空间。崔振宽说：“现在的艺术



崔振宽 龚迎春 96cm×96cm 纸本设色 1984

探索离他的想象还有距离，必须继续往下走。但是，原先坚持的原则不会变，就是要不即不离，既要抽象，又不能完全脱离形式。”他认为，画家也可以搞全抽象或是全写实，这因人而异。有人说你这个太抽象了，有人说你这个抽象还不够，最终还是要由画家自己来决定。

2. 一种理念，即用独特的审美经验去解构现有的绘画要素，并以以笔为先的笔墨结构去完成理念及精神的贯通

在中国画创作中，笔墨结构、位置经营从文化背景上来讲是遵循一种基于传统的审美规律，是有内在规律的。中国画的传统里虽然没有构成学，但是绘画中的点、线、面实际上也是一种经过抽象化的语言，这些语言符号经过锤炼，很纯粹了，由它们组合形成各种样式。“笔墨语言”也是一个常用概念。在中国画的发展历史中，笔墨自身作为一种语言系统，已经趋于高度成熟，具有系统化、程式化和在自己内部完善发展的惯性。崔振宽认为，对于中国画的笔墨，没有人说不重要，但对笔墨的说法往往差别很大。笔墨的核心是用笔，即“书画同法”、“书法用笔”、“写”等。古代书画家之间的水平有高低，而对笔墨的重要意义，却没有什么争议。现代的中国画家有的强调创新，强调个人风格，有的只求视觉效果，因而画家之间对笔墨的理解就产生了分歧。吴冠中先生说：“脱离了具体画面的孤立的笔墨，其价值等于零。”这对吴先生的画来说是吻合的，他的笔墨语言不强调传统性，可以是“水墨画”、“彩墨画”，不一定要称作“中国画”。但是，如果从黄宾虹的画中抽出一条线或一个点，我们可以从中看出有力度、有味道，所谓“如千年古藤”、“如高山坠石”、“如力透纸背”等等，这样的笔墨就不是“脱离了具体画面的笔墨，其价值等于零”。传统中国画笔墨应该是具有独立欣赏价值的，而某些现代创新的中国画（水墨画）其笔墨

本身可以只有工具意义。笔墨语言追求某种视觉造型效果，可以不谈笔墨独立的欣赏价值。

对笔墨表现力的探寻，崔振宽从以下三个层面进一步拓展了笔墨的表现能力：一是对风土状物的笔墨化提炼，使用高度提纯并意化成为区域特色的表现形式与语言符号，像方言，既明快，又独特。二是在笔墨中渗化着区域文化中所特具的内涵与特质。这种渗化的实质是笔墨体验与区域文化体验在具体表现体裁中的一种融合或者是整合。当然，这种融合或是整合是在艺术家心性的自然流露中完成的。三是精神境界的不断新发现与提升。从崔振宽的实践来看，笔墨的问题关键还是一个认识的问题。当然，认识并不是一种抽象玄化的概念，而更多的是一种建立在学识与见识基础上的领悟与理解，以及在这种领悟与感悟、理解过程中的新见解。如果说笔墨存在高低之分的话，那最为主要的标准一定是对笔墨认识高低的不同；如果从地域景观、状物这种自然存在所体现出的文化与精神来说，那么艺术家对自然状物的感悟体会及得到的启迪，是一种自然精神的力量不断内化并成为艺术家精神世界一部分的过程；地域文化与相应的人文精神，是通过千百万次的碰撞与体验而静静地流入艺术家的血液及灵魂深处的。崔振宽的实践告诉我们：无论是关于笔墨的认识、关于自然精神的融合，还是关于区域文化的体验，都是一个体验与领悟的过程，需要的是专注、持续及生命的投入。在探索中，如果没有深入，绘画就不可能深刻。

在厚重的商业文化氛围中，从认识的角度去谈笔墨精神，这本身就是一种文化聚合的现象。我们知道，笔墨问题是中国画发展过程中无法绕开的一个问题。我们之所以坚持将崔振宽的研究主旨定为笔墨精神，一方面是表明了他传统中国画艺术上的一种追求，另一方面也是向大家展示他在中国画探索问题上的重要性及艰难程度。之所以这样讲，是因为中国画探索的成果必须要放在中国美学转型这一大背景下去分析，才有可能对其探索的水准、价值及地位作出理性的评判，不然就会一叶障目。在崔振宽的创作中，我们之所以不断提出审美的当代性问题，就是因为在其绘画的研究中，探索了其绘画语言的信息量及表现空间等问题，并对此给出了更好、更新的阐释。崔振宽的探索与实践，正是暗合了中国美学的这种转型，深刻地影响了中国画从古典形态向现代及当代形态转型的步伐。

(1) 感悟。感悟是人们领悟文化、提升文化精神与境界的重要途径。古人云“纸上得来总觉浅”，讲的就是这个道理。不经过感悟就难以有理解，没有理解何谈认识？敏锐的感悟能力及其积累是艺术表现能力的重要源泉，也是一个艺术家不断地由技术层面向绘画精神及文化

精神层面求索的重要通道，崔振宽的实践验证了这一点。

(2) 体验。中国体验文化的兴起与发展意义深远。其实，不同种类知识的形成都源于其对事物与世界认知方式的差别。概括地说，科学知识的形成更多的是利用观察的方法来认知事物与世界，艺术更多的是利用感悟，而文化依赖的则是体验。只有深入地体验，才能不断地进入文化神秘而又博大的殿堂。体验又是一种不可以模仿的形式，它是一种状态，一种在特定环境与时空中的天、地、人、境的互动交互与融合的过程。对一种文化精神有深刻的认识，就必须有与之相对应的体验状态与经历。知识的传递对体验的进行有促进作用，但它绝对无法替代体验在文化认知中的作用。当今中国绘画不缺知识，不缺技术，更不缺材料与手段，缺的最多的是体验，一种对传统及当代文化的体验。也许只有这种体验，才会不断地拉动中国山水画更加注重文化背景，更加重视文化精神。关于体验文化，目前，国内没有相关的明确界定。体验文化是近几年在我国迅速兴起的一种文化消费形态，它讲究天、地、人的融合与统一，强调天籁、自然与人的精神的交流、感悟，从而达到一种感悟自然、人生与生命的文化消费形式。古人所谓的“养”就是一种体验状态。对此，崔振宽也有精辟的论述：“传统笔墨能给人以欣赏价值的东西是什么？是‘笔情墨趣’，是‘笔情墨妙’，是线的轨迹形成的韵律，是用笔提按转折形成的力度，是作者在运筹笔墨时的快慰，是欣赏者在对笔墨的细观默察的玩味中所得到的美的享受。”这些“价值”似乎在其他画种中都有（如油画的笔触、色彩等），但又不大相同。如前所述，中国画的笔墨除“状物”外，更在于“达意”，驾驭笔墨的功力除来自于绘画造型技巧之外，更来自于线条的刚、柔、劲、健、毛、涩、圆、厚、枯、润、干、湿般的“味”和“一波三折”、“屋漏痕”、“折钗股”、“锥画沙”、“虫蚀木”般的“趣”，并从局部的一笔一点中可以体味出画家的功力甚至修养。这种植根于民族传统精神和审美意识中的、较其他绘画形式“多一层”（不但是“此一物”，也还有“他一物”）的审美因素，是在其他画种中难以达到的，这是传统笔墨的灵魂。传统笔墨的这种特性恰与一些现代艺术观念相契合：绘画是作者进行创作的过程，通过观者的欣赏来完成。

(3) 经验。崔振宽认为，“笔墨经验”是一个命题，传统笔墨的“美德”是在不断的“变”中发展的，古代如此，当代更是这样。石鲁画古人不曾画过的黄土高原，一变古人“平淡天真”的“静气”，而表现了“一个革命者的豪气”，曾被人斥为远不见刘李马夏，近不见“二王”的“野、怪、乱、黑”的胡涂乱抹。李可染表现



古人不曾表现过的逆光下的自然山川之美，一反前人空明淡雅的“灵气”，被人贬为“李可黑”，但他却从越来越黑的笔墨中表现了深邃含蓄的神秘感，在当年中国画坛的沉闷空气中拓宽了中国画的表现领域。李可染虽然画的是被人们画“烂”了的黄山、桂林，但他却以惊人的毅力实现了中国画在意境和个人风格上的创新。这些比起文人画，既是观念上的变，同时又是笔墨上的变。石鲁利用为文人画笔墨的“书卷气”所不容的“霸悍气”，表现了他的独特心境。李可染把他早期喜用的属文人画清秀畅达之类的用笔变为“金铤刀”式的“积点成线”，并和他那不同于别人的积墨法结合得天衣无缝，表现了自己对美的发现。他们的画又都与各自独特的书法、用笔形同一体。因而，他们很快从“非传统”变为发展了的传统。何海霞是一个传统老手，年逾老而画逾大，他为了便于画以数丈计的大幅，往往能用大排刷横扫枝干，但使观者看到的效果竟能和使用“毛锥”的用笔效果相同，说明其对用笔功能的深刻领悟和具有深厚功力之后使用工具的灵活性。陆俨少画画“胸无成竹”，笔笔生发，在形同游戏的“随意”中蕴涵了中国式的抽象意味。相比之下，黄秋园的画更为“传统”，但他集他人之长而融会贯通，达到了很高的境界，其作品就是放进“博物馆”，也能震撼“现代人”的心。石壶的画似乎既很“传统”（文人画的笔墨情趣），

又很“现代”（儿童画般的“返璞归真”）。崔子范则好像在和其他传统观念“对着干”，古人画中讲的“开合”、“交凤眼”、“处处不成直线”的戒律都不见了，画中有意识的重叠、规整的排列、与四边平行的章法结体等，好像和某些西方现代的“构成”观念有异曲同工之妙，通过朴拙的造型和笔墨获得了“新”的生命。传统画论中有关笔墨技法提出了许多规范（如“六长”、“三病”、“十二忌”之类），自然有其可贵之处，它们是画家对实践经验和效果的直接描述和总结。但如果把它们看得过分神秘甚至作为绝对化的僵死模式，就会变为弊端。概括地说，笔墨本身（点、线、面的形式因素）的作用，体现在它表达视觉形象时的某种力度感和画家驾驭笔墨的经验和能力中。我们往往会在儿童书画作品的某些局部中，发现精妙甚至“老辣”的笔墨，那是在稚拙的涂抹中出现的偶然效果。成熟画家则是在长期实践中，把无数的偶然从实践中变为“必然”和“自由”，这种必然和自由的理想境界，表现为变化、统一、和谐之间的适度的关系。理论只谈观念不谈技法，只谈法则不谈经验，是不全面的。法则则是经验的总结，带有普遍的指导意义，但一旦把法则僵化，则不利于新经验的总结。对于一个不断探索的画家来说，要有法则，但从某种意义上说，经验往往比法则更重要。从艺术哲学的角度来讲，每一个真正的艺术

的核心。认识是一个过程，我们反对任何意义上的固步自封，也反对任何意义上的年少轻狂与倚老卖老，江湖习气更是提高笔墨认识的最大障碍。随着全球范围内中国概念的不断被强化，笔墨及笔墨的认识问题就逐一走出纯学术研究的范畴，而进入到了关乎中华民族的复兴、关乎中国文化复兴的高度。

(5) 精神。中国画的精神无论如何变迁，都要以传递文化精神为要旨，这种文化精神不是一个历史的僵化概念，而是一个与时代精神同步的过程，让我们时刻观照自己、观照社会、观照审美的精神家园。作为一名研究者，我关注艺术本质创造论的精神特质胜于关注形式化的语义与风格，关注艺术的文化精神胜于关注程式的技术与技巧——虽然后者对中国画的创作都非常重要，因为在艺术水准的评判标准中，从来就没有什么先验化的准则，更没有高人一筹的艺术形式，有的只是在历史的长河中让时间的水流去打磨精神的硬度。历史是最公平的评判者，无论多么完美的标准形式，都是对历史评判的一种注解。在中国文化大转型的进程中，对于中国画当代艺术所应具有的历史地位，时间会给出一个明确的回答。问题的关键是，在中国文化精神的向度上，中国画当代艺术会走多远？崔振宽对此深有体会，他在创新的过程中发现，“旧”的往往会变为“新”的，古老的往往会变为“现代”的，焦墨画法大概就是如此。在多元化和多样性的格局中，用什么画法都可以，也都有各自的欣赏者，关键是要画得好。如果把焦墨画得“枯而不润，刚而不柔，即入野狐”，这也大概就是黄宾虹老先生说的“屡变者体貌，不变者精神”。

对文化精神的系统研究是时代发展的需求，只有很好地认识了文化精神，才能更好地对其进行培育与发展。对文化精神认识的不断深化，本身就推动了对文化精神培育的进程。如要对文化精神进行系统的分析，首先必须要清楚中国文化精神的理想是真、善、美；其次要明白中国文化精神的目标是人的全面发展，包括人的精神自由与人性的解放；第三要懂得中国文化精神的品格是雄浑；第四要知晓中国文化精神的体格是正大光明；第五要知道中国文化精神的修炼方式是知行统一，即追求身体与灵魂的统一、现实与理想的统一、思想与行动的统一。

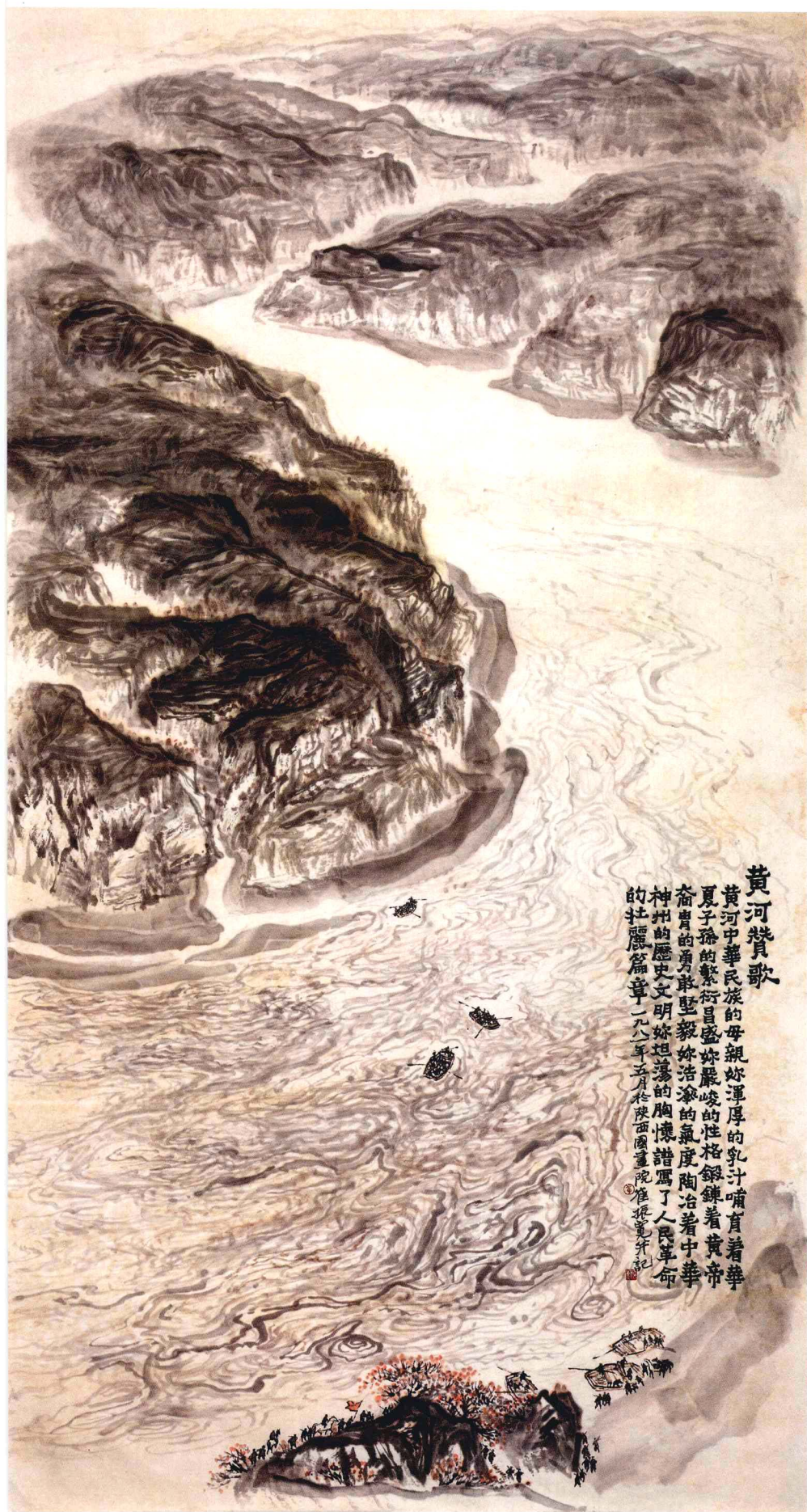
文化的自觉是一种追求状态，更是在当今生存环境下，艺术创作与发展的一个重要命题。文化的存在是一种状态，而文化的自觉是一种追求、一种价值取向下的探索。在画史上，有无笔墨与笔墨高下是评价笔墨的两个方面。其中，关于笔墨高下的评价更有意义，而笔墨的高下标准在传统价值的认知中又具有共识。笔墨形态丰富而精



崔振宽 画 144cm x 36cm 焦墨 2000

家都在创立与完善自己的审美经验，并在审美经验的指导下去整合各种绘画因素来创作。很多看似偶然的作品与效果，无不是在审美经验的支配下长期积累的结果。在这个过程中，文化价值的选择作用是相当重要的。可能正是有了这么一种流淌在血液中的文化传统，才使崔振宽在不知不觉中进入了中国画当代发展的重大课题中。

(4) 表现。从传统到当代笔墨精神就是在这一大背景下提出并受到越来越多的关注。我们知道，笔墨作为一种绘画语言是缘于对笔墨的自觉，是在文化自觉的感召下，一步步走出意象化符号的层面，不断地走向自足化的承载性语言。特别是自魏晋以来，笔墨作为语言的自觉性已经形成。隋唐至宋元，以笔墨抒写性灵、直抒胸中逸气已成为中国画的自觉追求，程式化的笔墨与相应的笔墨符号都达到了一种难以企及的高度。明清以来，一方面推动与发展了中国画的笔墨语言，但过分的程式化也使其生发气象的本性受到压制。通过笔墨语言的进化发展，人们认识到，笔墨不仅仅是个性与情感的载体，也是社会文化的一种载体，更是文化精神的一种担当。对一个传统笔墨传承型的画家来说，对笔墨的认识往往决定了其绘画境界的高低，在这种意义上说，对笔墨的认识高度，往往决定了其笔墨精神的高度。因此说，在新的形势下，对笔墨与传统的认识问题是我们分析、研究与评判传统中国画创作



黄河赞歌

黄河中华民族的母亲她深厚的乳汁哺育着华夏子孙的繁衍昌盛你严峻的性格锻炼着黄帝裔的勇敢坚毅你浩淼的气度陶冶着中华神州的历史文明你坦荡的胸襟谱写了人民革命的壮丽篇章一九八五年五月于陕西国画院崔振宽并记

微，笔墨风格多元化存在，而笔墨格调是对风格及其所体现的人格、精神和艺术品位的综合价值判断，体现着笔墨的最高追求与陶养。在艺术发展不断多元化的今天，我们之所以重提“文化自觉”这个概念，就是要更多地关注艺术创造及探索如何才能避免迷失于技术及现实的丛林，沿着文化的坐标，主动又自觉地向着文化精神的高地前行。唯有如此，艺术才能成为有源头的创造之洪流。随着科技的进步与社会的发展，文化的交叉与融合也会不断进行，文化精神的核心凝聚力将决定一个民族在世界民族之林中能伫立多久，同样这种文化精神的凝聚力，也将决定一种文化在人类发展的大视野中究竟能够走多远。

3. 两种形态的跃迁，即从传统形态到现代形态，从现代形态到当代形态

在新的审美观念及文化的大环境下，笔墨系统的发展受到了越来越多的制约与挑战。当新的审美取向与探索不断地打破一种平衡而树立一种新的标杆与范式时，崔振宽的笔墨体系探索就进入了我们的视野。

笔墨的现代性探索也是20世纪中国画革新的有力途径之一。美国社会文化史学者对“现代化”有这样一个定义，即现代化是一个范围及于社会、经济、政治的过程，其组织与制度的全体朝向是以役使自然为目标的系统化的理智运用过程。征服自然本身并不一定是达到人类道德性目标的手段。实际上，现代化衡量任何事物唯一的价值标准就是“效

率”，即单位时间内的利益最大化。在这一过程中，传统伦理与道德价值观在人们精神生活中的核心地位受到了前所未有的怀疑与挑战。自20世纪80年代以来，中国社会在进入迅速发展的现代化过程中，由于西方思想、制度与文化艺术的引入，引发了中国画史上所不曾有过的最为激烈的文化冲突。这一东西方文化冲突所蕴涵的根本问题是针对本土文化价值与现代化之间的紧张关系提出了三种理想的文化类型，即对自然环境问题的三种看法：第一种以西方为代表，即人的意志推进以征服环境并满足人类的基本需要，从中发展出西方的科学、技术与民主；第二种以中国为代表，即在人的意志的需求与环境间达成一种平衡，重在精神生活的内在满足与快乐；第三种以印度为代表，即意志回转到本身，自我否定，以抑制欲望来解决矛盾。笔墨语言的生存环境也会使笔墨作为独立的存在，本身面临着发展与进化的巨大压力，这些却为笔墨语言的生存及其发展与进化起到了重要的生化作用。对此，邵大箴有一段颇为精辟的概括：“回顾20世纪中西绘画的变革，我们大体上可以说，西画语言的现代性是从强调物质性转而强调精神性，是由实到虚；中国画语言的现代性则是在强调精神性的基础上，注重现实性，是在虚幻的境界中增加现实感。”

崔振宽在一篇文章中写到：中国画的“传统”是一个发展着的艺术体系，“传统”的概念必然随着现代中国画家观念的更新而拓宽它的内涵，向着既是“中国的”，又是“现代的”方向发展。作为绘画观念的物化形式的传统“笔墨”，也将随着中国画向现代化发展而显现出它的现代价值。其实，崔振宽一直对焦墨有兴趣，20世纪70年代，张仃先生开始大量画焦墨作品时，他也开始画了。张先生可谓开了一个新风，因为画家纯以焦墨作画的几乎没有。黄宾虹晚年画焦墨是以焦墨为主，用水少，用笔苍而已。程遂画焦墨，但也不纯粹。张仃先生则全用焦墨了。后来，崔振宽发现张仃先生的焦墨也有弱点，就是太写生了，没有把焦墨当作一种独特的语言来对待，只是在形式上用焦墨，还有仿水墨的感觉。于是，崔振宽要发挥焦墨本身的特点，画出铿锵有力的感觉，克服它单调的缺点，使之变为优点。找到生路，焦墨才会表现出其应有的价值。对此，薛永年先生认为，崔振宽是用“近取其势”表现一种力量，有很强的张力，很能震撼人的精神。他“以笔求墨”，通过对粗壮有力的线条的组织，有干有湿，起到了染的作用；他“求韵于雄”，其作品景象跟笔墨、线条、点是交融的，是相互渗透、互相引发的；他画得很沉郁，但很亮，很雄强，注意整体把握，纯化景象、纯化艺术语言，强化感受。他的笔墨是有生命力的，他的景象是

有精神的景象，整个画面表现力度不用水，这种精神跟我们理解的西部山川的感受是一致的，他的大多数作品追求完美，要寻求一种突破，这种突破可能更多地要从笔墨结构中去发现。从系统理论的角度上看，笔墨关系即笔墨结构。笔墨结构是指中国画中各种笔墨要素及其形态、笔墨单位（诸如线、点、块、面、干、湿、浓、淡等因素）的排列、组合等构成的关系，通过它们的衔接、断连、对比、转换、积叠与渗透，在笔迹运动中形成了一定的节奏与韵律。笔墨结构有要素与张力之分。要素结构是指色痕墨迹在勾皴泼染中的起承转收、点线体面在堆刮挑抹中的对抗咬合、血脉精气在走笔运刀中的升沉跌宕。张力结构是指整体构成在经营安排中的争让开合、精神张力在团块构造中的聚合与位置布列中的运行流动。笔墨结构是中国画发展的内在核心，是研究中国画的内在根据，既是一个整体结果，又是一个实践过程。也正是从这过程之中，我们可以探索和发现中国画走向现代和未来发展的脉络与趋势，这为中国画的不断发展提供了很大的探索空间。

崔振宽认为，中国画自王维创水墨山水画，始有“水墨画”一说。传统水墨是相对于设色而言的，历代文人画家竞相崇尚“水墨”，取其雅逸之气。当代“水墨”相对于传统水墨，强调“现代性”而又取中国文化之特点。近年来，他喜作焦墨山水，以劲健的力度感和强烈的黑白效果，扬弃传统山水画之程式符号，避免了“古人味”，也不是“真实地再现对象”，避免了“写生味”，而是力求以意象和抽象的笔墨语言表现对现实之体验，可谓介乎于传统与现代之间，以符合本人作画理念和兴趣爱好。艺术的困惑曾牵动过古今中外多少艺术家的心，对当下大多中青年艺术家来说，近年来，全国范围内的艺术景况则大大增加了这种困惑。但是，中国画当代性的发展作为一股重要思潮，其审美的当代性趋向可能预示着一一种新认知力量的兴起，这种力量既不漠视中国传统文化精神，更不排斥来自于西方文化的艺术观念，而是在信息化社会的大背景下，追求适合当代人们的审美趣味与表现的空间意识及大信息量的诉求，企图表达一种有限空间的无限可能与有限语言的无限解读。当代性的出现带来的最大变化是形成了多元化的发展格局。多元化不仅适应画家的创作和艺术发展的规律，也顺应观赏者多元审美的需求。崔振宽认为，画家应该有自己的理想。画家若没有对理想境界的追求，就不需要画画；而欣赏者若用理想境界要求每一件作品，就不要看画。艺术的境界就是这样一个怪物：没有它不行，只有它也不行，它到处不在又到处存在。这种艺术的困惑并不仅为中青年画家所独有。中青年画家应该在困惑和徘徊中寻求自己的位置和特点，走自己的路，凭着坚定

和冷静，在多元发展中得到解脱。

崔振宽对笔墨信息含量的探索，为中国画艺术当代性的探索开启了大门。“艺术家既表现他的感知，又感知了他的表现”（塞尚语），中国当代水墨与信息时代的社会文化存在形成了表达上的对应。当代水墨的发展完全证实东方式的现代抽象水墨表达方式可以达到某种前所未有的神圣境地，可以作为当下感悟与体验的载体。另一方面，崔振宽的笔墨当代性探索为中国文化精神的呈现拓展了新的视野。中国传统笔墨的“澄怀观道”经过新的解读，完全具有容纳当代水墨的思维和展现开放视野的文化功能。在这种情况下，融合与竞争是一个问题的两个方面，特别是在当下，当古典与当代、东方与西方的艺术探索不再是分裂与孤立的时候，那种片面而又孤立的研究只能脱离现实的存在，继承和发展也就成为一句空话，研究与探索也就失去了它本身的当代意义。

4. 一种可能，即纯粹化的笔墨形式构筑观念与精神的当代圣境

崔振宽一直认为，传统笔墨也有它特殊的难度，如果没有难度，就很难有艺术性。笔墨符号既是个性情感的载体，又是社会文化的载体。当今，人们越来越关注艺术的本体，关注笔墨的自觉性，这是人们对已臻完美的传统笔墨程式的一种近乎革命式的扬弃。其中，有坚守国粹者，有以西洋理论为支撑者，良莠不齐。如何选择一条既适应当代社会，又符合个人心性的笔墨进化的道路，是一个艺术家所面对的最为重大的课题。通观古今中外，只有在情感的映射下，笔墨符号的自觉性才会发出耀眼的光芒；只有透过笔墨隐隐看到人的精神流淌的痕迹，笔墨才会显得

清澈透明。反之，任何单纯笔墨语言的滥用、借用都是拾人牙慧，终不能达到自由的境界。由此可见，笔墨符号要因感而发，因情而化，因人而显，因时而变，这是笔墨系统进化的基本精髓。

目前，中国文化面对的最大问题是怎样去寻求当代性的自觉。田黎明指出，崔振宽的山水画承接了中国山水画的人文精神，体验自然，关注社会，反省自我。他把黄土高原的大美转换在其笔墨情境之中。他以笔重墨厚的画法，强化了笔的形态的表现力。笔法构成了西部苍凉的整体感觉，这是一种体验。关于笔触的形成与结构如何表现苍凉的空间感，这一点崔先生体味得很深入。

中国画必须放到整个世界艺术格局中去作纵向、横向的比较。所以，有文化追求与精神理想的艺术家应当沿着这一思路去进行探索。世界政治、经济格局的变化以及世界文化格局的变迁正在进行，我们应尊重时代变化的现实，让艺术追求与创造更多地与时代的发展产生关联。中国画的笔墨不能再是一成不变的概念，一方面要完善，另一方面也需要创造。崔振宽说，由于对传统和现代、写意和写实、表现自我和表现生活的理解和切入的角度不同，产生了对待写生和创作的不同态度和方法，也产生了绘画的各种不同面貌，形成了当今绘画多元化和多样性的格局。他认为，当代的山水画应该有当代性，能够体现当代人的审美需求，学习传统和表现生活不可偏废。面对大自然写生，不仅可以激发鲜活的创作热情，也可以在与大自然的直接对话中创造和丰富自己的笔墨语言。崔振宽正是在继承中国画笔墨优秀传统的基础上，尽情地发挥中国画的笔墨特长，探索和革新中国画的笔墨语言，从而凝神酣

崔振宽 二江村 68cm×136cm 纸本墨笔 2004





崔振宽《高峰之图》 136cm x 98cm 纸本墨笔 2009

畅地表达了中国画传统笔墨的强烈的当代个性与浓郁的民族文化精神。正像殷双喜所说，崔振宽常以“干裂秋风”般的焦墨表现北方的山水，凸显出一派大西北的大山水气象。正是这种大境界所特有的深沉、苍茫与悲壮，成就崔振宽艺术中一种主体化的精神建构，也成为他所追求的一种美学理想。

5. 创新，即提升认识高度的方式，而不是牺牲笔墨的质量

笔墨既要讲求传承，也应直面其本身的生存状态与环境，与时俱进，刻意保留某些传统形式是有碍于中国画发展的。所以，有论者认为，从一方面看，我们要完全去抛开它是不应该的；但从另一方面讲，我们也要看到，任何艺术都是在一定的历史空间内延伸出来的，若脱离了

那个历史情境，它们的价值就很难判断。如果说当代在文化精神倾向性上发生了变革，那么笔墨必须要有同步的对应。笔墨本身没有脱离其生存状态及环境的绝对自在性，它是否变化要放在当代的情境里去认识。笔墨作为一个系统，其生存与发展是有规律的。一般地说，笔墨系统的进化，更多的是位于文化上的自觉，而不是依赖于某种外力与设计。所以说，笔墨的当代性自觉是笔墨在当代一个重要课题。崔振宽指出，古代画家往往把笔墨谈得很深奥、很玄。到了黄宾虹，才提出了“五笔”、“七墨”这样的笔墨语言规范。黄宾虹首先是对中国文人山水画笔墨的集大成者，再则更强调笔墨的抽象意味，更具有“现代感”。另外，他的“五笔”、“七墨”含义明确，有“可操作性”，被越来越多的不同派别、不同年龄的中国画家所推崇和接受。我觉得，黄宾虹的“五笔”、“七墨”可以作为当前中国画笔墨的规范标准，因为除此之外，没有看到还有什么更好的标准。“五笔”、“七墨”既有规定性和限制性，又有很大的包容性和灵活性，既可以作为品评者的衡量尺度，又可以从中各取所好，各取所需。比如“力度”，是用笔的核心要求，而力度则可以从“刚”、“柔”两种不同的面貌去追求，做到细而不描，粗而不刷，不抹不涂、不板不结就是符合用笔的规范标准，否则就是“病笔”。再如“七墨”之法中，大都与用水有关。如果仅取焦墨之法作画，也可别开生面。正如郎绍君先生所说：“焦墨就等于一个人把自己逼到绝路上，再找一条活路。”如果焦墨显得狂躁，也就违背了用墨之法。可见“五笔”、“七墨”既是制约笔墨的规范，又不限制艺术的创新和不同风格的创造。中国画的创新是在思想境界、艺术观念、图示符号等方面的探索创造，笔墨则是在规范标准中提高表现力和艺术品位。摆脱用笔的笔墨创新可能要以降低笔墨的艺术质量为代价。

作为一个艺术家，一方面要有纯净的为艺术而献身的精神，另一方面还需要有对艺术价值的深刻理解与持续的热情。前者我们可以称之为艺术精神，而后者则可称之为创造精神。可以说，任何一个成功的艺术家，这两种精神的融合与存续是不可或缺的，更是艺术家重要的精神力量的表现，而这种精神能走多远决定了一个艺术家的精神境界与认识水准，艺术精神与创造精神是中国文化精神在艺术中的具体显现。

我们更多的是看到以笔墨的方式回归，而很少能看到以笔墨的方式创造。这可以说是崔振宽在当代最具学术价值的一个方面，虽然不好讲绝无仅有，但是可称之为“崔振宽现象”，这种现象在当下中国画坛弥足珍贵。



苍茫朴厚的山水心象

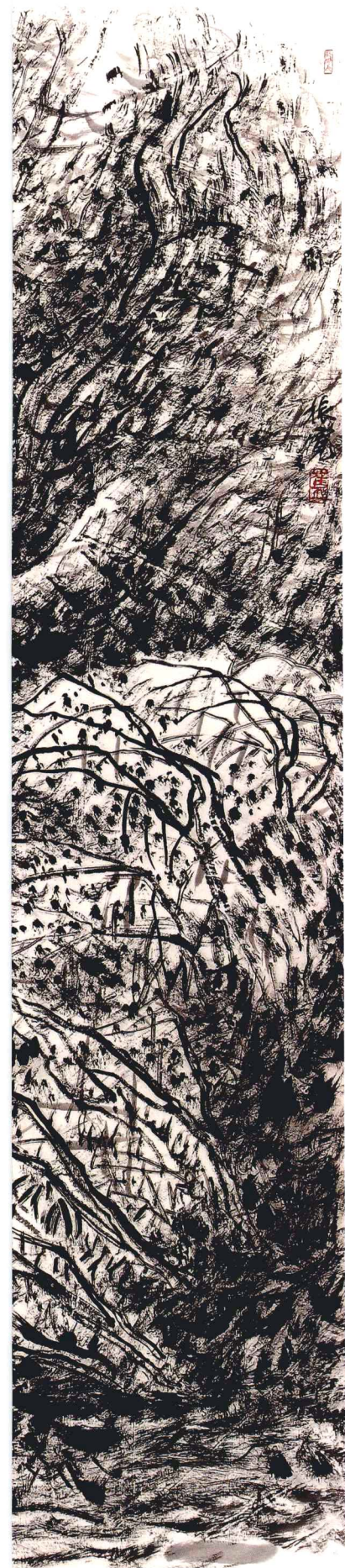
——崔振宽艺术进化研究

/张楠/文

中国当代水墨画的发展，是伴随着中国政治、经济、文化的变迁和发展，经过将近一个世纪的艰难行程而发展起来的一种“语言”体系。而关于文化问题的提出，则在社会、现实和生活中不断地兴奋、焦虑或被质疑。随着问题的提出和创作的推进，中国画日益显现出对传统文化和经典图式的质疑，最初的文化阐释可以追溯到20世纪初对中国画学术上的争鸣和创作上的革故鼎新。1917年，康有为在《万木草堂藏画目序》中提出“如仍守旧不变，则中国画学应遂灭绝”并主张“合中西而为画学新纪元”，便引起了中国水墨画革新的大辩论。之后，从20世纪40年代由徐悲鸿的“中国画改良论”引发的文化追问到20世纪60年代“长安画派”以石鲁为代表的画家“野、怪、乱、黑”的笔墨论，一时间成为绘画争论的焦点，后来由于“文化大革命”的政治倾向，中止了对于艺术的探索。20世纪70年代末的“伤痕美术”和“星星美展”标志着中国现代美术的觉醒。从20世纪80年代起，李小山的一篇《当代中国画之我见》中的中国画“穷途末路”论，重新点燃了对中国画前途和命运的思考。再后来，吴冠中“笔墨等于零”的论调，又引发了新一轮的理论大辩论。不管理论上如何辩解，绘画毕竟要回到绘画本身“笔墨”的立场上来。在当代山水画坛，崔振宽的山水画创作是一个很有意义且值得研究的个案。画家对水墨的探研正好是切入到徐悲鸿对“中国画改良论”之后，几乎经历了每次中国画坛的重大变革和理论大辩论。画家在对山水画的探索中敏锐地捕捉到了长安画派的风骨，同时又深深感悟到自然的魅力，在绘画情境和笔墨表现上开辟了新的语境。从20世纪六七十年代到如今朴厚苍茫的情感叙述中，笔墨表现出的一方面是对传统绘画理念的重新诠释，另一方面又拓展了长安画派的写实风格，在绘画笔墨和情感认同上注入了新的活力，这不仅仅是画家绘画风格的转移，而且是由于其观念的转变所带来的思想的萌动。因此，这种在思想上与情感上对故里山川的依归使得画家在创作题材上，依然选了其脚下这片熟悉的热土。在这个情境当中，画家把自己置身于西部广袤的自然山川之间，淳朴的民风、贫瘠的土地，使得画家在创作的同时回望、思索，回望秦地昔日的辉煌，汉唐气象，何其威仪，思索今日西部的苍凉和悲壮。

我们一直试图用一种方式来接近崔振宽，切入画家的生命情感，根植于自然土壤的真实体验，怀着对当下山水画的疲倦与盲从的体症，感悟画家的激情与理性，追问画家在苍茫悲壮的审美意象之后的个性状态。崔振宽山水画的创作历程，大致上分为4个阶段来进行。

1. 从20世纪40年代开始，崔振宽经历了同很多画家大致相同的绘画学习与积累的过程。他在自己的叙述中谈到：“自小喜欢书画，临习家藏碑帖，成绩渐佳，深得家父鼓励。”父辈的鼓励和期待可能就是崔振宽绘画的基础。1949年，年仅14岁的崔振宽就参加了西安市美术工作者协会。20世纪50年代初，他有作品发表于《经济快报》、《陕西文艺》。社会的认同同样激励着崔振宽向着既定的目标前



崔振宽 山水 120cm x 120cm 纸本墨彩 1992