

崔振宽的近作令我激动，不是面对完美的激动，而是面对可能的激动。什么可能？沿着传统山水画的深层逻辑实现现代转型的可能性。在20世纪，这种可能性首先是由黄宾虹揭示的，因此我称之为黄宾虹课题。崔振宽从长安画派入手不懈地深究传统，经过数十年的苦功，终于进入了黄宾虹课题。因此，欲说崔振宽需说黄宾虹。

黄宾虹晚期作品之所以有那么大的震撼力，根本原因在于作品在传统和现代两极之间的巨大张力和穿透力。他以“集其大成”（黄宾虹语）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意象艺术。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“窠白脱尽”、“远出于蓝”。若用黄宾虹自己的话语，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。一、他延续石涛诸人的截景山水进一步解体全景山水；二、延续清代某些正统山水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、渺、深的山水意境所迷醉。

黄宾虹解体传统的动因来自传统自身。清代正统山水画为什么盛行临摹拟仿的风气呢？原因之一是对笔墨的兴趣超过了对山水的兴趣。方熏

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。

黄宾虹称“一波三折”一语，最是金丹，可见对这个基本规范的推重。他批评用笔中“描、涂、抹”三病。所谓描，指“一枝浓笔，一枝淡笔，是晕开其色，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依然是一波三折。

力透纸背是比喻，是对点线、用笔在肌理方面的要求。黄宾虹引了许多前人常用的比喻来说明他对笔力的体验：“力能扛鼎”、“如挽强弓”、“笔下金刚杵”等等，以此说明用笔的上顶之力、下压之力、横拖之力、屈折之力、点戳之力。他的“重”法讲的就是力，“用笔有‘辣’字诀，使笔如刀之利”。

毛笔、水墨、纸绢，这种物质材料的最大特长是柔、畅、流，但中国书画理论中强调的恰恰是力、骨、涩。这不是违背水墨的物质性，而是引向物质性中的深层矛盾，以及对这种矛盾中的精神内涵的高层体悟。黄宾虹反对偏柔、偏刚的两端，便是对这种深层矛盾的感悟。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”。

关于“黄宾虹课题”

——崔振宽近作观后

◎刘骁纯

说：“凡作画，多究心笔墨”。整天与笔墨打交道的文人们对提按挑抹、皴擦点染间笔墨自身的精神内容——道、神、质、气、骨、力、势、情、趣、韵、格、境、风、采、性、味等越来越敏感，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。笔墨成了最不可与俗人道的行内专利。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免呢？王原祁、石涛、浙江、龚贤重振师造化、法心源的古训，给山水画注入了新的生命，但他们已经无法扭转师古法古的大趋势。重要的是不管哪一路，都非常重视笔墨。

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：一是书法用笔。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、积点成沙等。二是程式化。《芥子园画传》可以视为文人画图像程式的总汇。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。有臂使

骨力离不开涩。黄宾虹把笔力归结为“苍”，故云“苍是笔力，润是墨彩”；又特贵其毛，故云“贵有金刚杵法，用笔能毛”。他的“留”法，即“书法‘如屋漏痕’”，以屋漏顺墙流渗之痕比喻用笔之藏锋和拙涩。他的“平”法，即“书法所谓‘如锥画沙’”，以锥画平沙比喻用线内藏中锋、畅中含苍的力度。他强调“白而不飞”，主张“飞白之处，细看如沙如石，或如虫啮木，自然成文，旁同锯齿，中有剑脊。”黄宾虹用线常含皴意，故而有力有韵，正如他自己所说的“有轮廓而无皴法，即谓之无笔”。

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。黄宾虹说侧锋“易于取姿”，但他批评“后世所谓侧锋，全非用锋，乃用副毫”，也就是说，侧锋仍需发挥主毫的骨力，从黄宾虹的作品中可以看出，他用侧锋时常以中锋入或以中锋出。

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量感和魅力，正是因为点苔中藏着中锋用线的规范，如他自己所说“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，建助于墨”。

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



1、华山之一 国画 崔振宽
2、华山之二 国画 崔振宽

背的中锋用线的精神或曰笔意。

崔振宽接过了黄宾虹的接力棒，这是他的近作最令我激动之处。

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。因此，传统笔墨功夫不到一定的层面，不可能接近黄宾虹课题。

在崔振宽的近作中，给我印象最深的是《空谷·之一》(1999)、《渭北·之一》(1999)、《南疆·之四》(2000)、《陕北·之三》(1999)、《陕北·之七》(2000)等作品。这些作品的创作意象是由西部山水引发的，但那些截景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“五笔”、“七墨”。他的点有线之意，侧锋有中锋之意，皴擦有藏锋之意。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，他的笔墨内含着一波三折、力透纸背的中锋用线的精神或曰笔意。

由于有长安画派的影响，《芥子园画传》中的那套造型程式在崔振宽

笔下已经不再那么森严，从而成为自由取用的对象。

作品越是趋向抽象便越是需要结构的控制，崔振宽正在向这个方向发展，对于笔墨结构、造型结构、布局结构，他有了越来越强的自觉。随着整体构成的强化，题款和印章被挤到了石缝树隙之间——这是宋人的传统。

抽象化必然要解体山水意境却未必解体意境本身。在崔振宽作品中的留白形成了一种神秘的光，由此构成了一种新的心灵空间意境或宇宙空间意境。

“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，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。

这种对于每一点、每画的行笔过程中起承转合、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的不断增容，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境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，同功而异曲。