



国家出版基金项目
NATIONAL PUBLICATION FOUNDATION



全集·山水编·下卷

▲ 关山月美术馆 编
▲ 海天出版社
▲ 广西美术出版社

關山月

全集·山水編·下卷



关山月美术馆编
海天出版社 广西美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

关山月全集 / 关山月美术馆编. — 深圳: 海天出版社; 南宁: 广西美术出版社, 2012.8
ISBN 978-7-5507-0559-3

I. ①关… II. ①关… III. ①关山月 (1912~2000)
—全集②中国画—作品集—中国—现代③汉字—书法—作品集—中国—现代 IV. ①J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字 (2012) 第235931号

关山月全集

GUAN SHANYUE QUANJI

关山月美术馆 编

出品人 尹昌龙 蓝小星

责任编辑 李萌 林增雄 杨勇 马琳 潘海清

责任技编 梁立新 凌庆国

责任校对 陈宇虹 陈敏宜 肖丽新 林柳源 尚永红 陈小英

书籍装帧 图壤设计

出版发行 海天出版社 广西美术出版社

地址 深圳市彩田南路海天大厦 (518033)

广西南宁市望园路9号 (530022)

网址 www.htph.com.cn

www.gxfinearts.com

邮购电话 0771-5701356

印制 深圳雅昌彩色印刷有限公司

开本 787 mm × 1092 mm 1/8

印张 353

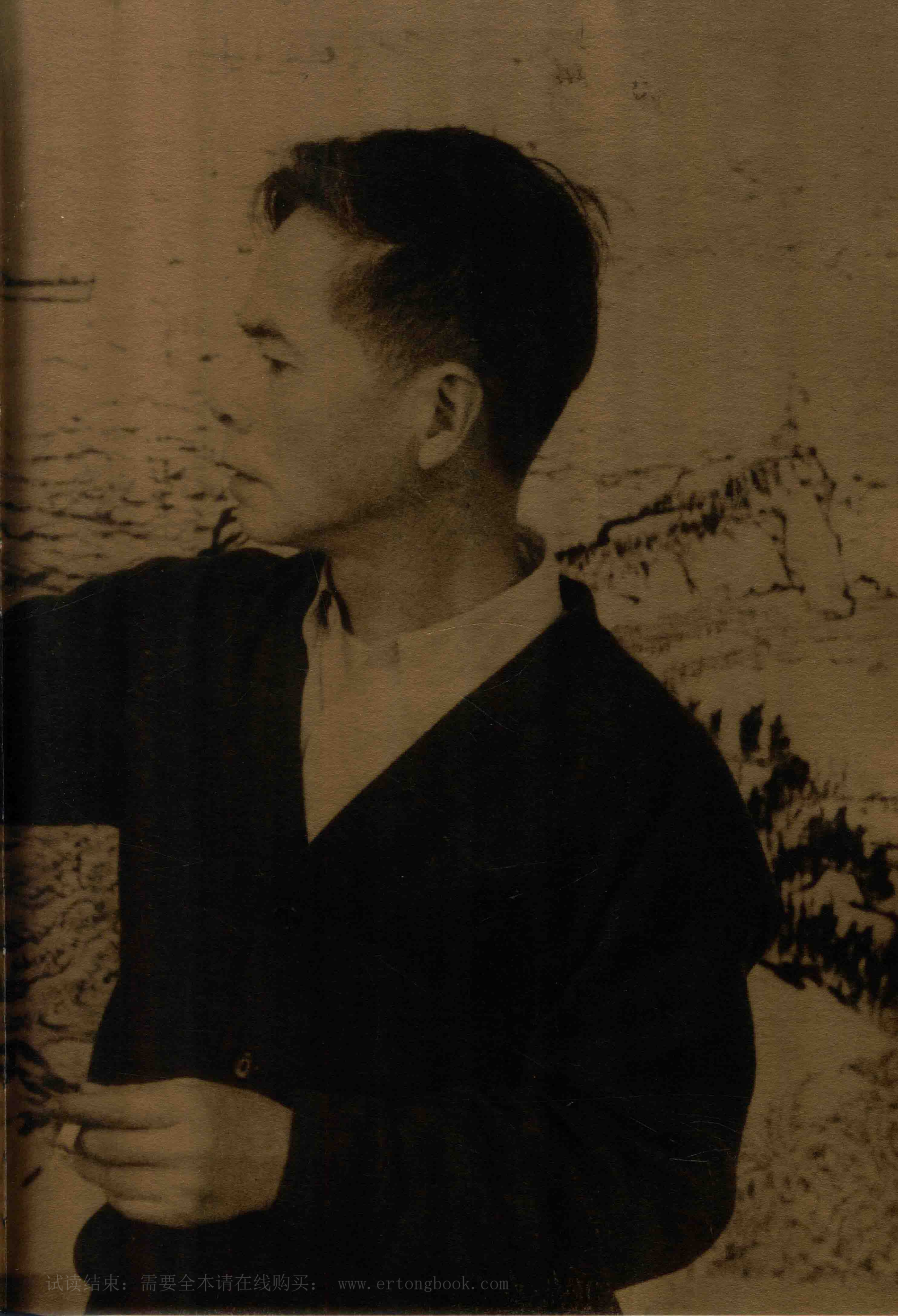
版次 2012年8月第1版

印次 2012年8月第1次

书号 ISBN 978-7-5507-0559-3

定价 8800.00元 (全套)





目录

专论

- 003 关山月山水画的语言结构及其相关问题
——关山月研究之一 / 李伟铭

图版

- 012 朱砂冲哨口
014 古树新苗
016 林区晨曲
018 春江放筏
020 林间鸡舍
021 林区所见
022 海岛民兵
024 星火燎原
026 绿色长城
028 绿色长城
030 绿色长城
032 岭南春晓
032 春暖南粤
034 南疆路上
035 长城内外尽朝晖
036 塞外跃马
038 韶山青松
040 油龙出海
042 油龙出海
044 晨练
046 晨练
048 星火燎原
050 雨后山更青
052 五老峰下育新苗
054 雪松图
056 朱砂冲哨口写生
058 朱砂冲畔的松林
060 革命摇篮井冈山
062 井冈山颂
064 风景这边独好
066 松峰竞秀
068 青松
070 红土壮新苗
070 黄洋界炮位工事遗址
072 浮云卷翠峰
074 牧民生活
076 鸟岛
078 万山红遍
080 罗浮电站工地
082 大雪压青松之一
083 大雪压青松之二
084 松峰竞秀
086 松峰竞秀
088 黄山图
090 山高水长
090 山高水长
092 龙羊峡工地写生
092 龙羊峡

094	龙羊峡	146	山居春晓
096	山居春晓	148	松风响翠涛
098	巴山蜀水	150	花开天下暖
100	巴山蜀水图	152	风雨千秋石上松
102	巫山烟雨之一	154	雨后黄山
102	巫山烟雨之二	156	石上泉声带雨秋
104	戈壁绿洲	158	风雨千秋泰岳松
106	春到南粤	160	风雨千秋石上松
108	风怒松声卷翠涛	162	山青无际水长流
110	陈毅咏桂林诗意	164	长河颂
112	雨后黄山	166	江南塞北天边雁
114	玉虹万丈挂晴空	168	黄山图
116	白云深处	170	林泉春晓
118	高山仰止	172	日色冷青松
120	南国春晓	174	英雄径之一
122	暖春晨曲读耕忙	175	英雄径之二
124	江峡图卷	176	秋山飞瀑
128	长啸答谷响	178	秋溪放筏
130	飞瀑响空山	180	泰华长松
132	险径探源泉	180	松声万壑传
134	雨后云山(鼎湖组画之一)	182	碧浪涌南天
136	险径探源泉(鼎湖组画之二)	184	碧浪涌南天
138	鸣禽飞瀑(鼎湖组画之三)	186	美国加州风光
140	鼎湖飞瀑(鼎湖组画之四)	188	太平洋彼岸
142	微丹点破一林绿(鼎湖组画之五)	190	漓江帆影
144	瀑练锁山居(鼎湖组画之六)	192	春潮

- | | | | |
|-----|-------------|-----|-----------|
| 194 | 万壑争流 | 237 | 轻舟已过万重山 |
| 196 | 秋山关外月 | 242 | 轻舟已过万重山 |
| 198 | 草原牧笛情意 | 243 | 宾洲鸿雁保护区 |
| 198 | 雪原牧歌 | 244 | 牧区秋色 |
| 200 | 石上苍松 | 246 | 山区水乡 |
| 202 | 万壑涛声 | 248 | 出峡图 |
| 204 | 万壑落飞泉 | 250 | 岛上椰风 |
| 206 | 在山泉水清 | 252 | 岛上椰风(局部) |
| 208 | 春暖晨曲 | 252 | 行云流水出巫山 |
| 210 | 秋色 | 254 | 峡谷风帆 |
| 212 | 古兜山水电站 | 256 | 南海荫绿洲 |
| 214 | 行云流水醉秋山 | 258 | 绿源赞 |
| 215 | 榕荫曲(局部) | 259 | 云龙卧海疆(局部) |
| 216 | 榕荫曲 | 260 | 云龙卧海疆 |
| 218 | 巨榕红棉赞 | 262 | 尼加拉瀑布之秋 |
| 220 | 巨榕红棉赞(局部) | 264 | 千秋雪里炼精神 |
| 220 | 乡土情 | 266 | 古榕渡口 |
| 222 | 乡土情(局部) | 268 | 雨后山更青之二 |
| 222 | 风怒松声卷翠涛 | 270 | 古榕翠竹水乡情 |
| 224 | 九十年代第一春 | 272 | 白浪涌绿波 |
| 226 | 源流颂 | 274 | 松涛谷啸 |
| 228 | 加州秋林牧区 | 276 | 漂游伴水声 |
| 230 | 加州十七英里风景区之一 | 278 | 珠海晨曲 |
| 232 | 加州十七英里风景区之二 | 280 | 黄河颂 |
| 234 | 加州十七英里风景区之三 | 282 | 壶口观瀑 |
| 236 | 加州十七英里风景区之四 | 284 | 红棉 |

- 286 层峰泻流泉
286 南山春晓
288 松涛伴石泉
290 黄陵古柏
292 轻舟已过万重山
294 黄河魂
296 黄河魂（三联屏）
298 南国风光
298 海岸风情
300 春光明媚早炊烟
304 云龙舞神州
305 印尼四题 - 朝阳 - 夕阳
306 绿荫庇南天
308 绿荫庇南天（局部）
310 绿荫庇山泉
312 岭南春色
314 云山晨曲伴泉声
316 黄河颂
318 云涌松涛寿南山
320 尼加拉瓜大瀑布
322 张家界风光之二
324 张家界风光之二（局部）
324 根深叶茂沐洪涛
326 源流颂
328 红棉报春图
330 乡土情

附录

| 专 论 |

关山月山水画的语言结构及其相关问题

——关山月研究之一

李伟铭

更新哪问无常法，化古方期不定型。

——关山月自拟联

关山月可能是 20 世纪最具有学术阐释价值的少数几位著名的中国画家之一。我这样说，主要基于下述几个理由：第一，关氏的艺术活动介入了 30 年代末期以来的历次重大社会政治运动，并且，都留下了令人记忆犹新的作品；在从美术史的角度观察半个多世纪以来中国人民的精神生活的时候，我们无论如何不能绕过关山月的创作。第二，在中国画从“传统”向“现代”转型的历史进程中，关山月以其坚持不懈的努力，显示了传统的笔墨线条风格与西画的空间概念和造型体系渗透互补的可能性。尽管如何评估这种可能性的积极意义，目前学术界仍有争议，但是，无论如何无法否认，在理论和实践中求证这种可能性，毕竟是 20 世纪中国画领域最引人注目当然也是最重要的课题之一。第三，如果说，50 年代以来，中国艺术中存在一种可以称之为“新正统主义”的价值形态的话，那么，毫无疑问，关山月是中国画领域最合适的代表之一。关山月美术馆的落成，正好以一种最具体的形式，还原了“新正统主义”在当代中国社会生活中的位置，探索这种位置得以确立的前因后果，理所当然将成为我们真正进入 20 世纪中国美术史的核心地带的必经之径。

毫无疑问，强调或忽略上述理由的任何一方面，都难以构成对关山月全面的认识。不过，需要说明的是，本文无意对上述所有理由及可能关涉的证例进行全面论列。事实上，在此之前，有不少论者对此已进行了某种程度的探索，笔者甚至在已经出版的关山月美术馆编的《关山月研究》资料集“序”中特别提到，对 30 年代以来各个时期发表的大量以“关山月”为主题的“研究”的再研究，本身也完全可能成为一个具有挑战性的学术课题。¹在这里，笔者只拟着重对关山月山水画创作中的语言结构问题及相关的细节提出一点看法。

如众所知，“折中中西，融汇古今”是关氏乃师高剑父在 20 世纪前期中西文化大碰撞的背景中提出来的一个美学命题。就高剑父所倡导的“新国画”来说，“折中中西，融汇古今”有一个明确的标准，即这种语言实验的结果，必须准确而又及时地描绘艺术家所处的时代的社会情景，反映出艺术家对置身其中的各种重大社会事变和国计民生的关切

之情，由是而对普及现代文化教育，提高人民大众的文化素养，促进现代中国文化的进步，起到积极的推动作用。因此，高氏视沉溺于“摹唐范宋，以仿古鸣高……怀了藏诸名山，传乎其人的思想式孤芳自赏，与世异趋的癖习”为其艺术理想的对立面；他反复强调，“艺术是国家的，社会的，人民大众的”，它应该“一方面向人民大众普及，一方面向人民大众提高，在提高中普及，在普及中提高”；他还特别提到，“艺术是代表时代的，一时代有一时代的表现，一时代有一时代的精神”。²在高氏看来，任何抱残守缺、故步自封的侥幸心理都有可能被不断变化、发展的时代精神所淘汰的危险；在瞬息万变的现代历史进程中，艺术家在创造意识方面保持高度的警觉的同时，必须随时对自己的艺术观念和艺术表现程式作出适当的调整，才能赢得与时俱进的机会和生存的活力。他断言，“20 世纪科学进步，交通发达，文化的范围由国家而扩大至世界，绘画也随着扩大至世界”³。

显而易见，高氏强调的艺术变革观或者说他的“新国画观”，在获取发展的动力方面，深受 20 世纪初叶风行天下的严译进化论和斯宾塞的有机社会学说的影响。⁴虽然在“物竞天择，适者生存”的社会进化观中，高氏吸纳了“五四新文化”的自由主义理念，在强调新国画的大众化属性的时候，没有忘记提醒“无论学哪一派、哪一人之画，也要有自己的个性与自己的面目”⁵，但在他那里，“自由”经常以一种更接近“实用”的本质的意义上，被援引为瓦解僵化的古典主义教条的武器，并在个体归属于群体、民族、国家的共同利益的前提下，被消解为水中之盐。⁶笔者无意说，关山月在所有的方面都是乃师的 COPY，笔者只是认为，如果我们对关山月漫长的艺术道路稍予一瞥，就不得不承认，后者在相当精确和全面的程度上理解和把握了乃师的教诲。不管过去还是现在，尽管关山月并不吝言艺术的个性化特质，但他无疑更倾向于从某种明确的社会政治共同体的立场来议论艺术的创新问题。不难发现，“古为今用，洋为中用”、“承前启后，继往开来”，是关氏关于艺术的言论中出现频率最高的关键词语；关氏自撰联“常新未著一家说，最好还从万众师”，应该说也正是这位高氏的弟子坦率的自我写照。⁷虽然，我这样说并不意味着我已经完整地揭示了关氏的艺术观念，但我相信这至少在一种比较恰切的意义上，接



图1



图2

近关氏的艺术心理状态，即关氏不希望在艺术进化的历程中，被看成一个主动的，或者像许多现代艺术家乐于选择的说法“一意孤行”的——个人主义者。这种耐人寻味的心理状态，也可以用他的另一个自撰联来描述，关山月说：“法度随时变，江山教我图”¹⁵，即在现代艺术的发展图景中，他完全处于一个被动的地位，他的选择完全源自变动的外部世界的启示，是生气勃勃的现实世界的变化、发展，使其不得不然，而非个人内心灵机一动的自我表现。

关于关氏这种特殊的心理背景的考察无疑是一个饶有兴味的问题。显然，正是上述原因，在从高氏到关氏的艺术承传发展系统中，个人风格就理所当然成为一个广泛被注意的问题。不久以前，在广州美术学院举行的一次“关山月近作展座谈会”上，与会者特别是中国画系年轻的学生，曾就这一问题展开热烈的讨论。笔者曾就此发表了意见，我没有掩饰，去年11月在中国美术馆举行的“近百年中国画展”中展出的关山月完成于70年代中期的《龙羊峡》（图1），在众多的作品中给我留下了特别深刻的印象。我非常惊讶地发现，在“百年展”这个具体的参照系中，关氏的作品显示出了更为突出的个人特征。值得注意的是，这种风格特征并不限于通过探幽问隐的写生性即对象的原型特征获得显现，它首先源自关氏的线条、笔法，以及这些线条、笔法所构成的视觉上的奇迹感。显而易见，与高氏具有明显浙派意味的斧劈皴不同，关氏特别强调了在扭动的状态中运行的线条的紧张感和节奏感；而且，他规避了线条与点苔分开组合的传统二重造型程式，将西画的体积、空间概念融入了急骤而又复杂的笔触变化之中。《龙羊峡》在关氏的作品系列中并非绝无仅有的孤例。如果说，在他最初的成名作——如《从城市撤退》长卷（1939年）中还可以看到高氏山水画的影子的话，那么，经历40年代在塞北长期的写生以后，关氏已经学会以自己的方式来观看自然和再现自然，并在这一过程中，不断对自己的笔墨语言作出了富于成效的修正。创作于60年代初期的《煤都》（图2）和70年代初期的《绿色长城》（图3），显然是这方面最合适的例证。虽然《煤都》和《绿色长城》作为两部独立的创作在视觉上显示了水墨与设色强烈的反差，但在两者之间，仍然可以看到关氏在突出笔墨、线条的节奏自律性的同时，强调了写实主义语言直观的

再现功能。施之于《煤都》的墨笔与后者的色彩同样是对物景直接的视觉反应，这也就是说，每一次逼真地描绘对象的尝试，在关氏这里都被转化为绘画语言的选择，并在不断变换对象场景的选择中，成为实现自我调整的一种积极因素。与传统山水画比较，无疑更容易看出这一点。因为，正像我们所看到的，在传统山水画中，色彩是笔墨的附加物，它通常被象征性地平敷于线条勾勒的结构空框之中，并在视觉上与笔墨始终保持一种若即若离的距离；关氏则致力于将色彩变成笔墨结构的一个有机组成部分，在逼真地描绘大自然的体积结构和空间氛围的实验中，赋予色彩更丰富的再现功能。

因此，所谓个人风格或者说艺术的个性特征，严格来说不是一个理论问题，更重要的是，作为一种追求，它最后是否在艺术家具体的创作中得到落实。之所以这样说，是因为正像我们经常所看到的，不少高谈阔论“自我表现”、自命不凡的作者，其作品充其量只是人云亦云的废话。其实，在艺术上，个人风格在高剑父及其追随者那里不是一个首先需要解决的问题，相对于他们所强调的时代精神和社会责任感而言，对个人风格的考虑始终被放在一个比较次要的位置。他们更倾向于强调历史进化之于艺术变革的强制性，而不乐于奢谈在超乎现实的制约和具体的社会责任感之外的纯形式中存在独立自存的笔墨审美价值。换言之，标新立异的个人风格不是他们追求的终极目的，在他们看来，个人风格是在重新评估传统的审美特质的前提下，艺术家以其进入社会和自然的独特方式获得的结果。在变动的世界中，这种结果既无法保持恒定不变的结构，当然也不可能具有长期的有效性——为了保持变化的本质，它的有效性必须在实验的过程中接受检验，并以不断的自我调整来赢得存在的活力。因此，高剑父在谈到他的美学观的时候，特别是在晚年，经常用禅宗说法来为其譬之为“鱗鱼学说”的观点辩护。我们注意到，在一件采用“泼色法”的实验型作品的题跋中，高氏写道：

世尊于灵山上付法于摩诃迦叶之偈曰：“法本法无法，无法法亦法，今付无法时，法法何曾法？”世尊妙偈，精微广大，不落言筌。今欲借佛法而冀悟画法，我佛有知，其许我乎？¹⁶



图3

高氏着迷的“世尊妙偈”，其“微言大义”与关氏努力的方向——“笔多变化无常定，法少随和自运营”¹⁰一脉相承的内在联系，不是昭然若揭吗？

学会为自己辩护或者说给自己与众不同的选择找到一种自圆其说的说法，可能是一个现代艺术家成熟的重要标志之一。关氏曾用“著手不宜一味熟，称心还带三分生”这个联语来勉励自我。¹¹他对画道之中的“一挥而就”和“娴熟”等字眼始终保持谨慎的态度，无疑也体现在他上述的夫子自道之中。因此，他对自己被世人目为“笔未定型”的画家感到非常满意，¹²也就不足为怪了。在关氏的作品中，确乎很难看到在循环、反复的链节中被多次重演的笔墨风格，相反，并非十分“贴切”的笔墨程式，倒是经常成为关氏作品中充满矛盾冲突的视觉元素和躁动不安的时空氛围的主要原因，它们往往在“生”、“涩”这两个词的意义之上，体现出对“和谐”、“完美”的追求态势。这一点，在他近年描绘从未画过的北美和南沙群岛的一些作品中表现得似乎更加清楚。而学界对关氏包括他的老师高剑父美学上的质疑，实际上也大多针对这一点。

众所周知，以飘逸、轻清、“毫无火气”的帖学用笔作为评估所有一切风格类型的中国画标准，在晚明开始就已经深入人心。表面上，这种审美标准并不否认性灵之类个人气质在认识世界中的作用，但是，在一个以名不正、言不顺的方式恪守前贤古训并奉此为无可非议的美德的绘画文化圈中，与此相左的美学品格毫无例外都被纳入野狐禅的范畴。事实上，高剑父及其追随者并不是激进的反传统主义者，也不是全盘西化论者。笔者在这里还不得不指出，“用西洋画来改造中国画”，是当代批评界对高剑父一种根深蒂固的误解。其实，在文化价值观方面，高氏他们更接近同乡康、梁，而与陈独秀保持了谨慎的距离。¹³正像康氏致力于从《春秋》、《公羊》引申变法维新的微言大义，把“复古”与“更新”看成互为因果的同一工作一样，为了维护“折中中西”的“合法”性，高氏曾将其工作的渊源追溯到汉代的佛教美术；在30年代初期，他甚至辗转远赴南亚地区，在古印度壁画中寻绎东方古典绘画的精髓。关氏40年代的敦煌之行，实质上也正是乃师工作的延伸。50年代后期，绘画领域民族虚无主义盛行，关氏曾与潘天寿等中国画家，对流行的

中国画取消论作出了强烈的反应。他明确地反对“西洋素描是一切造型艺术的基础”和“以西洋画改造中国画”的观点，认为：

其实中国和西洋画本来就是两个不同的体系，各有各的优越性，也各有各的局限性，谁也不能代替谁，谁也不应否定谁，它们之间不存在承前启后、继往开来的“继承”与“发展”的关系，而只有互相吸收营养，互相借鉴优长的关系。¹⁴

我们注意到，关山月是在引述毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》——“我们不但否认抽象的绝对不变的政治标准，也否认抽象的绝对不变的艺术标准”——的前提下来发表上述的看法的；但从某种意义上来说，关氏所强调的两种绘画互相吸收营养和互相借鉴优长的看法，也未始不能视为高氏在《我的现代绘画观》中提出的“中西结婚”论另一种形式的表述。¹⁵

可以肯定，在高剑父和关山月看来，在传统中国画中有一些不朽的东西，如果说，这种东西在历史进化的过程中仍然具有实现价值转化的活力的话，那就是中国画的“笔墨”。“笔墨”可以是吴道子“勾梁植柱，不假界尺”的线条风格，也可以是倪瓒“逸笔草草，不求形似”的轻灵笔法……“笔墨”是否有效，必须在具体的社会情境和具体的艺术表现过程中接受检验。易言之，在吴道子或者倪云林那里，“笔墨”与他们各自选择的价值形态存在一个适度与否的问题。因此，严格来说，两者之间不存在等量互换的关系。这也就是说，“笔墨”是变量，而不是常数；“笔墨”是一个发展的概念，而不是某一个人的专利。龚半千的凝重苍浑与董其昌的轻灵飘逸各有存在的理由；八大山人的透明圆润与潘天寿的凌厉劲健亦各有存在的价值。毫无疑问，现代中国画不能没有“笔墨”，但在汲取传统的经验的时候，必须从这个角度而不是守恒不变的立场，将“笔墨”视为“抽象的、绝对不变”的自在自足之物，现代中国画的“笔墨”才能获得丰富和发展的动力。¹⁶

关氏笔墨的阳刚之美，无疑是构成其作品强烈的视觉张力的主要原因。在不断获得强化的这种可以称之为“个人气质”的氛围中，不难发现其与高氏更为密切的内在联系。正像笔者已经提到的，在文化的价值观方面，高氏更为接近康、梁，而事实也正好表明，高氏因为

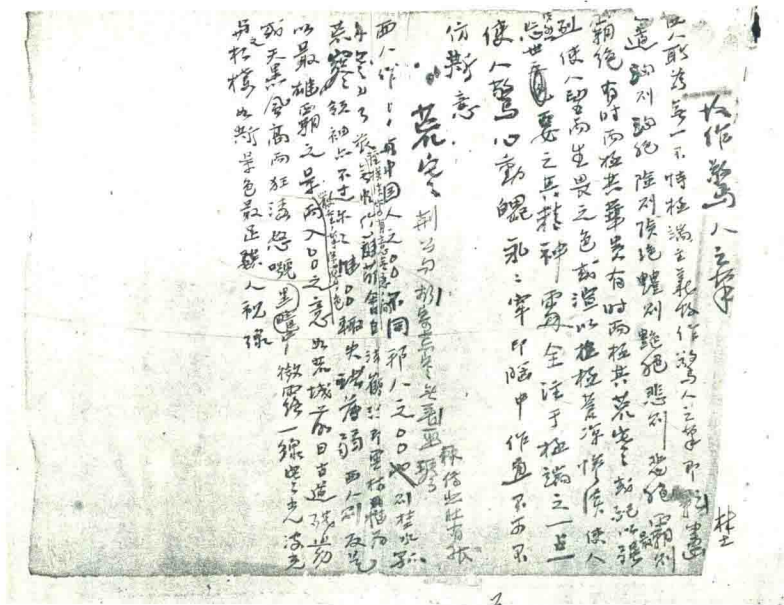


图4



图5



图6

服膺康氏在书法艺术上的尊碑抑帖之说，平生又乐于好奇历险之举，因之在早年很长的一段时间内曾经深受康氏书风的影响。他的雄奇、刚健的书法线条风格，特别是好作奇险的书法结体，固然能够在帖学衰微、金石学昌明的文化氛围中获得解释，但那种厌弃质弱纤淡的气质，与龚自珍的时代以来士人忧国忧民的忧患意识和积极挺身入世、犷厉张扬的进取精神尤有关系。显然，正是这种特殊的艺文传统或者说社会压力，直接影响了高氏的价值取向，进而促成他在探求画学变革的过程中，一开始就选择了刚健燥硬的浙派笔法，继之在与这种笔法保持密切联系的近代京都画派中，找到强烈的认同感。

我们发现，高氏一生始终对具有强烈的视觉冲击力的绘画语言保持浓厚的兴趣，在他已经远离日本风格的影响，倾向于从传统文人画中寻求启发的晚年，仍然以非常赞赏的口气一再提到塞尚。¹⁷ 这种颇为耐人寻味的现象，与他早在民国初年就倾心于西人“故作惊人之笔”的审美心理（图4），在逻辑上并不矛盾：

西人所为，无一不特极端主义、故作惊人之笔。即影（绘）画之道，涵则涵绝，险则险绝，艳则艳绝，悲则悲绝，霸则霸绝。有时而极其华贵；有时而极其荒寒。或配以最强烈、使人望而生畏之色；或渲以极苍凉惨淡，使人喑然忘世。要之，其精神处，全注于极端之一点，使人惊心动魄，永永牢记，印脑中。作画不可不仿斯意。荆公句：“欲寄荒寒无善画，赖传悲壮有孤琴。”西人作荒寒，与中国人之荒寒不同，邦人之荒寒也，则野水孤舟，寒山行旅，轻模淡写，有意无意之间，无非竹篱茆舍、□浅鹤汀，即云林推为荒寒领袖，亦不过尔尔。惟荒寒辄失之薄弱。西人则反是，以最雄霸之景，严重之笔，深厚之色而入荒寒之意，如荒城落日，古道残阳，或天黑风高而狂涛怒号，黑暗中微露一线寒光，波光与之相接，如斯景色，最足骇人视线。¹⁸

慎守温柔敦厚诗教的中国画尤其是文人画，较之不尚含蓄的西画，确乎缺乏趋于极端和感官刺激的表现力度。在高氏看来，现代中国画既然必须从恬静、优雅的文人书斋走进大庭广众当中，那么，它除了在内容方面必须直接描绘与人民大众相关的社会生活，在改造和提高形式语言的感染力方面，也有必要在西画趋于极端的这种语言表现力中寻求启发。虽然，我们还没有就关氏如何评价乃师这种“故作惊人”

之论作过调查，但完全可以肯定，譬如《绿色长城》强烈的色彩语言，显然借鉴了西画“故作惊人之笔”的经验。在60年代初期所作的那件被题为《东风》（图5）的作品中，我们甚至可以更为具体地发现关氏雄杰峥嵘的笔法线条与乃师笔墨一脉相承的亲缘关系。（图6）诗人有云：“笔下恐少幽燕气，故向冰天跃马行。”关氏在塞北、东北写生中获得发展的霸悍不可一世的用笔线条和务为奇险的构图格局，在其画梅的作品系列中，更被推演到淋漓尽致的程度。近作《黄河颂》（所画为“壶口”，图7），以画山石烟云之笔写黄河壶口悬崖巨浸，色、墨浑融，雄豪苍莽，睹其图，如置身崩天裂地之境，也完全可以纳入此例。

需要特别指出的是，读过关山月美术馆编《关山月作品集》的读者，在作于70年代中期的那件题为《雨后山更青》的作品局部放大图版中，一定可以更清晰地看到关氏某种细腻的笔墨趣味，但一般来说，类似的这种水墨层次变化细腻复杂的现象，在关氏的作品中并不多见。这也就是说，关氏于此非不能为，乃有所不为。他更倾向于在浓淡反差明显和笔触运动疾速的状态中实现画面空间层次的过渡，倾向于在某种具有奇迹感的构图格局中突出对比强烈的节奏美感和视觉冲击力。这种显然有悖于传统水墨画尤其是文人画轻清飘逸的审美规范的选择，对保持优雅的欣赏风度的中国画读者来说，无疑在视觉上是一种令人尴尬的挑战。因为，尽管中国画艺术在近百年的发展已产生了巨大的变化，尽管我们一直对“创新”二字怀有焦灼的期待和强烈的好感，宣誓背叛传统的美学信条甚至在理论上经常被描述为个性自觉和创造性实践最具体的表现，但是，一种不得不承认的事实是：传统的审美趣味，在当代中国画的价值确认过程中，仍然在持续有效地发挥着巨大的引导作用。以至于一提起山水画，几乎无一例外会想到“笔墨”；一提起“笔墨”二字，又会马上想起元四家、想起董其昌……在活着的时候曾经断言50年后也许才有人真正理解其山水画的价值的黄宾虹，今天甚至被许多自信已经把握了中国山水画艺术秘诀的论者当成某人是否进入“笔墨的堂奥”的唯一标准。笔者这样说，并非旨在贬此褒彼。事实上，在艺术鉴赏的过程中，认定一种具有持续普遍适应性的审美标准，本身就是一种滑稽的行为。我之所以这样说，无非想



图7

在指陈上述背景的同时，指出与此相关的另一种事实，即当代美术批评理论长期奉行双重标准的原则：当我们不满意高剑父的时候，我们会捧出黄宾虹；当我们不满意黄宾虹的时候，我们会捧出高剑父。用西画和传统中国画的标准两翼夹击所谓“新国画”，得出“非驴非马”和“不中不西”的结论，这种现象过去有，现在也没有绝迹。

在传统的审美规范中，有一项成文的原则：一件完美的绘画作品必须经得起“远观其势，近取其质”的检验。所谓“近取其质”，如果是指合适于书斋案头的近距离欣赏，满足于优雅的帖学线条与变化微妙、枯润得宜的水墨韵味的话，那么，关山月的绝大多数作品可能会被驱赶出观众的审美视野之外。其实，除了前述检点高氏价值观成因的条件，现代展览会制度的推广，已经有效地改变了中国画进入观众视野的方式及其价值实现机制，也是不能不考虑的因素。去年11月，北京故宫博物院绘画馆展出故宫珍藏历代古典山水画的时候，许多观众在借手电筒吃力地观赏隔离在玻璃柜中的那些千古刷迹的精妙之处的同时，一边赞叹着今人难以企及的笔墨韵致，一边却抱怨故宫的展览条件实在太差。设想让我们置换空间，换一个环境，在现代化设备完善的展览馆中，一件本来是在宁静的书斋中完成，需要焚香沐指，然后在低矮的案头慢慢打开才能使观看者进入欣赏的境界的古典山水画，是否同样能够使欣赏者愉快并且充分地领略其风采呢？不能否认，在当代中国，仍然有一些艺术家及他们的作品的接受者，拥有充足的理由和条件满足古典山水画时代的创作和欣赏的要求，但是，对关山月这样的艺术家来说，他们首先考虑的，恐怕是在大庭广众当中，他们的作品的整体气势是否能够直接打动观众，并给他们留下强烈而又深刻的印象。易言之，在笔者看来，作品与观众不同的空间距离和所处的心理氛围，已经在某种完全可以检测的程度上，使传统中国画与当代中国画在表现语言的审美特质方面拉开了距离。当然，笔者不认为所有的当代中国画家都意识到这一点并在他们的作品中作出直接的反应，但关山月无疑是一个合适的例证。

本文作为一部展览图录的附件篇幅已经显得太长，不过，最后我还想指出，在过去半个多世纪中，虽然已经有大量的文章谈到关山月的成就以及他在现代中国美术史中的地位，但对我来说，关山月研究

仅仅是开始；这里有许多问题没有谈到，并非它们不重要，而是限于篇幅和我还没有找到合适的角度及掌握更加充分的材料。

1999年4月25日初稿于青崖书屋
(原刊《关山月山水画新作》，海南出版社，1999年)

【注释】

1. 《关山月研究》，海天出版社，1997年，深圳。
2. 在高剑父那里，“新国画”与“现代绘画”是一个等值的概念，“其构成系根据历史的遗传，与集合古今中外画学之大成，加以科学的意识，共冶一炉，真美合一”。这里的引文均出自高剑父《写在庆祝艺术节前》，载《中山日报》，1947年3月25日。
3. 高剑父《我的现代绘画观》，岭南画派研究藏手稿复印本。
4. 我们注意到，高氏于1905年参与创办的《时事画报》中，就开始引述斯宾塞的观点。在中国，达尔文主义和斯宾塞的有机社会学说，当然是以严复理解和译介的方式得以传播的。有关这方面的论述，参阅本杰明·史华兹《寻求富强：严复与西方》，叶凤美译本，江苏人民出版社，1995年。
5. 前揭《我的现代绘画观》。
6. 高氏也强调：“艺术须一空依傍，自我表现”，但他接着又说道：“当二次大战后，举凡一切事物都急速地改变，我们国画尚故步自封，死守成法，一点一画都不敢小变。今人只知有古人，不知有自己，如此妄自菲薄，断无出人头地之理，这无异自寻死路的。”（高氏未刊手稿，岭南画派研究室藏复印本）
7. 关山月自拟联，《关山月论画》，111页，河南美术出版社，1991年。
8. 同6。关于这一点，还可参阅关氏《旅次口占》：“醉心亲别体，执意厌随人。纸上得来假，笔头要写真。”（前揭《关山月论画》，100页）
9. 高剑父《泼墨画》，广州美术馆藏高剑父删订过录本，G 50190。
10. 高剑父《论有法与无法》手稿，岭南画派研究室藏高氏手稿复印本。
11. 关山月自拟联，《关山月论画》，111页。
12. 参阅关山月《中国画的特点及其发展规律——为应邀赴国外讲学而写的提纲》，《关山月论画》，90页。
13. 参阅拙文《写实主义的思想资源——岭南高氏的早期画学》，《20世纪中国画——“传统的延续与演进”国际学术研讨会论文集》，浙江人民出版社，1997年。
14. 《关山月论画》，49页。在1957年春天文化部艺术教育司召开的艺术教育工作会议上，关山月和潘天寿不约而同地提出了美术学院教学必须分科和建立中国画系的建议。（关振东《关山月传》，88页，海天出版社，1997年）关氏与“西洋素描是一切造型艺术的基础”及“以西洋画改造中国画”的不同之见，参阅其《有关中国画基本训练的几个问题》（1961年）、《论中国画的继承问题》（1962年），两文均收入《关山月论画》。
15. 参阅《岭南画派研究》第二辑，10—11页，岭南美术出版社，1987年。
16. 如众所知，对于笔墨认识的分歧是20世纪中国画发展问题的焦点之一。笔者认为，如果我们不准备以讨论玄学的方式来结束这场旷日持久的论战的话，我们不妨认为，在所有的中国画家那里，笔墨本来就不是一个“有”与“无”的问题，而仅仅是一个“适度”的问题。
17. 高氏晚年大量未刊手稿（岭南画派研究室藏手稿复印本）表明，塞尚以来的西方现代绘画曾给他留下了深刻的印象。兹原文照录数则如下：

毕加索他无所拘束地任由他一己的直觉、才能去创作，属于梦想的最深部分的那些怪物。

先捕捉形，后则破坏形、色。

我不曾想摹绘自然，我只是表现过自然。（塞尚）

注意精细的观察研究，然后落笔描写，若有一笔不称意，便将画烧毁，是非常深刻的，塞尚是这么用功的。

须用创作来代替自然的再现。

并不是摹写自然，他知道摹写是没有生命的；画面有生命，除非用那内部的感觉来选择过的目的。

塞尚是从物象本身中去寻找他的形式的。

绘画就是纪录他的色彩的感情。（塞尚）

错误，应与此错误努力奋斗。（塞尚）

我不是摹写事物，我是表现事物的感觉。（塞尚）

在艺术观念方面将高剑父与徐悲鸿等量齐观的某些当代评论者，最好应该注意到他们之间的微妙差别。
18. 岭南画派研究室藏高氏手稿复印本。审此件书风，当为民初所作，当年《真相画报》所刊“各国比较画”图版说明文，内容即有类此者，如第十二期刊王石谷山水及拉斐尔油画风景《古罗马渠》，后者说明文云：“……此图系拉氏晚年之笔，高四英尺，长八尺五寸，图意乃残照中之罗马古渠，旁有溪流，野烟弥漫，水光相映，夕阳则灿烂如火，俨如血世界。记者心醉是图，辄爱临之，第一捉笔，不禁搔首攒眉，有慨罗马霸业销沉矣。图藏意国邦非利官，值百万余金镑。莽苍识。”按，“莽苍”，系高剑父在《真相画报》上使用的笔名。