

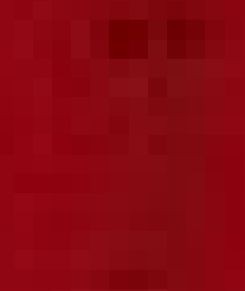
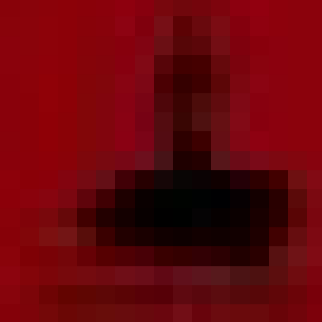


国家出版基金项目  
NATIONAL PUBLICATION FOUNDATION



全集·人物编

闻一多  
关山月美术馆 编  
海天出版社  
广西美术出版社



# 關山月

## 全集·人物編

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](http://www.htph.com.cn)

[www.gxfinearts.com](http://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

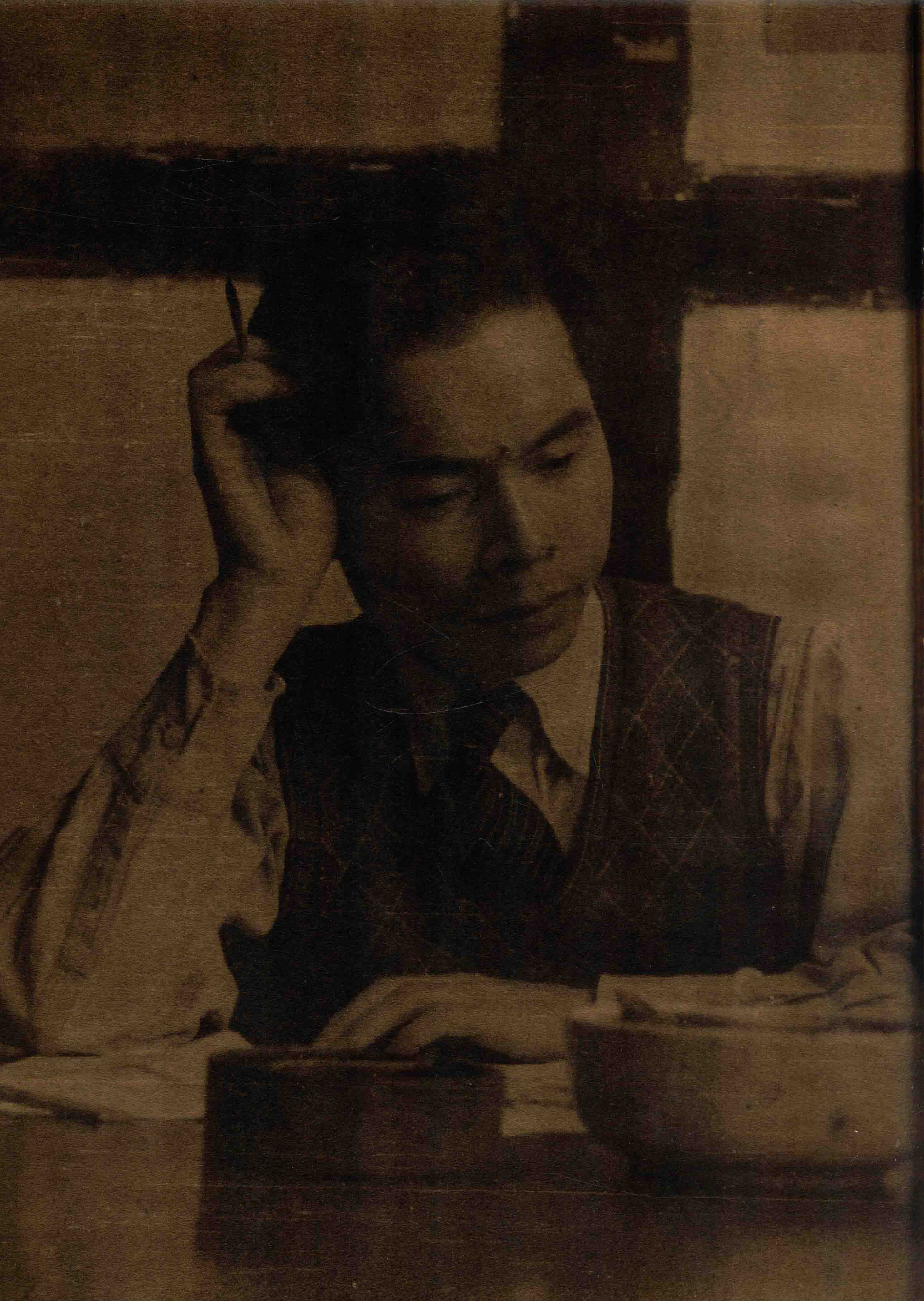
印 张 353

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 战时苦难和域外风情——关山月民国时期的人物画 / 李伟铭  
009 表现生活和反映时代——关山月 20 世纪 50 年代之后的人物画 / 陈履生  
013 关山月人物画论略 / 朱万章

## 图版

- 020 渔民之劫  
022 修鞋匠  
024 拾薪  
026 游击队之家  
028 中山难民  
030 慧恩主持上人法像  
032 果肆  
034 苗胞猎手写生  
034 苗胞猎手  
036 花溪猎人  
038 浣衣回来  
039 负重  
040 贵州写生之三十五  
040 贵州黄果树妇女  
041 苗胞圩集图  
042 苗胞圩集图(局部)  
042 贵州写生之十三  
042 抱孩子的女人  
043 背着乌金去赶场  
043 归牧  
044 草鞋市  
044 贵州写生之二十六  
045 农作去  
045 织草履之三  
046 织草履  
046 工间休息  
047 织草履之二  
047 洗衣  
048 蔗市  
048 以作为息  
049 哺儿  
049 小憩  
050 苗族少妇之一  
050 苗族少妇之二  
051 抽烟老汉  
052 戴帽老汉速写  
052 男人像  
053 抱膝老汉坐像  
053 老汉头像  
054 编竹箩  
054 卖柴翁  
055 吹古笙  
056 老石匠  
058 哈萨克帐幕  
058 哈萨克帐幕之三  
059 陈树人像  
059 牧民坐像  
060 西北少数民族写生  
060 父与子  
061 哈萨克少女  
061 赶庙会的番族百姓  
062 哈萨女孩与羊  
062 哈萨牧女  
064 西北人像速写之一  
064 西北人像速写之四  
065 轿车之二  
065 藏族老人

066	西北写生(二)之四十八	100	南洋人物写生之三
066	西北写生(二)之四十九	101	南洋人物写生之四
067	西北写生(二)之五十	102	南洋人物写生之五
067	西北写生(二)之五十一	103	南洋人物写生之六
068	鞭马图	104	南洋市集一角
070	蒙民游牧图	105	暹北土风舞
072	驼队之一	106	摘椰图
072	驼队之二	108	印度姑娘
073	大漠驼铃	110	老妇缝衣
074	牧牛之一	112	屈原
074	牧牛之二	114	待哺(被压榨的饥民)
075	牧牛之三	116	水上人家
075	放牛归来	118	四八年写生之一
076	李国平教授	118	四八年写生之二
076	今日之教授生活	119	四八年写生之三
078	铁蹄下的孤寡	119	四八年写生之四
080	少妇背影	120	四八年写生之五
080	待顾	120	四八年写生之六
081	苗区圩集所见	121	四八年写生之七
082	一群哈萨克妇女	121	四八年写生之八
082	哈萨克之新娘	122	石巩惠藏禅师
083	哈萨克妇女	124	只履西归
084	小牛哺乳	126	鸠摩罗多尊者像
084	哈萨克牧场一角	128	古灵神赞禅师像
086	哈萨克游牧生活	130	香港写生之九
088	清迈写生	130	香港写生之十
090	舞·清迈写生	131	香港写生——渔村速写
092	浴罢	131	香港写生——修帆之二
094	采莲图	132	香港写生——香港仔所见
096	椰风	132	香港写生——筲箕湾写生之二
098	南洋人物写生之一	133	香港写生——补网
099	南洋人物写生之二	133	香港写生——编箩筐



- |     |          |     |            |
|-----|----------|-----|------------|
| 134 | 香港写生——缝衣 | 175 | 武汉速写之六     |
| 134 | 香港写生——挑担 | 175 | 武汉速写之七     |
| 135 | 香港写生——锯木 | 176 | 武汉速写之八     |
| 135 | 香港写生     | 176 | 武汉速写之九     |
| 136 | 进攻海南岛    | 177 | 武汉速写之十     |
| 138 | 大军登陆海南岛  | 177 | 武汉速写之十一    |
| 140 | 一封家书     | 178 | 格拉西莫夫像     |
| 142 | 白描第一课    | 180 | 焊工         |
| 142 | 白描第二课    | 182 | 铁路工人       |
| 143 | 武汉解放大桥工地 | 184 | 牵驴         |
| 144 | 缝包       | 185 | 喂驴         |
| 146 | 水产公司供销社  | 186 | 你瞧！又添了一个桥墩 |
| 148 | 丰收       | 188 | 问路         |
| 149 | 丰收       | 190 | 朝鲜写生（一）    |
| 149 | 速写之十     | 192 | 朝鲜写生（二）    |
| 150 | 妇女委员     | 194 | 波兰人像速写     |
| 152 | 海军战士     | 196 | 陶瓷艺人       |
| 154 | 女民兵      | 198 | 苏联人像写生     |
| 156 | 农村的早晨    | 200 | 扎可潘市场速写    |
| 158 | 海防前线     | 202 | 朝鲜姑娘写生     |
| 160 | 在祖国的海岸线上 | 202 | 朝鲜姑娘       |
| 162 | 假日       | 204 | 武汉姑娘（一）    |
| 164 | 苏联展览馆速写  | 204 | 武汉姑娘（二）    |
| 166 | 穿针       | 206 | 速写之十二      |
| 168 | 红领巾      | 207 | 小孩速写       |
| 170 | 速写之三     | 208 | 速写人像       |
| 170 | 速写之四     | 210 | 少先队员速写之一   |
| 171 | 速写之五     | 210 | 少先队员速写之二   |
| 171 | 速写之六     | 211 | 少先队员之一     |
| 172 | 白描画课之三   | 212 | 速写之九       |
| 174 | 武汉速写之四   | 213 | 速写之十       |
| 174 | 武汉速写之五   | 214 | 人像写生       |

216	缝衣	270	朝鲜志愿军
218	妇人写生	272	示范人物
220	老汉写生	274	渔民像
222	课堂写生	276	纺线图
224	男人写生之一	278	纺线图
226	男人写生之二	280	人物写生卷
228	人像速写	282	人物写生卷(局部)
230	放工	284	速写之四十八
232	读信图	284	速写之四十九
234	缝衣	285	渔女写生
236	海军战士	286	汕尾渔家姑娘
238	房东的妈妈	288	归帆
240	割猪菜的小孩	290	海鸥
242	少先队员之二	292	渔女
244	给妹妹打扮得漂亮些	292	闸坡渔女
246	在农民家里	294	听毛主席的话
247	南桥乡光明社写生	296	桃花扇
248	公与孙	298	渔歌
250	牧	300	守土有责
252	插秧	302	牧牛图
254	毛主席词意(白描人物)	304	渔岛女民兵速写
256	新春归宁	304	渔岛女民兵
258	塞纳河畔	306	渔港女民兵
260	现代流派画家眼中的维纳斯	306	渔岛女民兵
262	喂猪	308	缠足老妇
264	耕种归途	310	横眉冷对千夫指
266	老英雄速写	312	人间存正气
266	莫昌煌同志造像	314	人间存正气
268	湛江堵海工地速写	316	行吟唱国魂
269	堵海工地速写之一		
269	堵海工地速写之二		
270	朝鲜志愿军(局部)		

## 附录

| 专 论 |



# 战时苦难和域外风情

## ——关山月民国时期的人物画

李伟铭

关山月（1912—2000年）作为一位人物画家，他的知名度，远远要低于他作为一位山水画家或画梅的高手的声誉。这样说，并非旨在高扬“人物画家”关山月的业绩，我想说的是，“知名”二字，往往意味着某种“从众”心态，一旦从众心态变成约定俗成的认同意识，就很可能遮蔽真相，导致某种历史认识的盲点。

对关氏的艺术生涯稍予一瞥，不难发现，20世纪50年代以前，以“人物画”的形式来再现他生活的时代，一直是他的兴趣中心。更确切地说，关山月是一位兴趣异常广泛的艺术家，他的画笔涉及人物、山水、花鸟、动物，在工笔设色和阔笔大写意等差异悬殊的技法范畴中都留下了艰难跋涉的足迹。关山月为当代许多评论者诟病的“不成熟”，与这种广泛的兴趣显然存在密切关系。因此，在进入讨论民国时期的关山月人物画艺术这个话题之前，我想引入“熟能生巧”——“由技而进乎道”这个源远流长的中国观念。事实上，除了伟大的齐白石，在中国绘画史中，很少有人能够在博涉各科、频繁变换语言技巧的绘画实践中登临“炉火纯青”的境界。分科设教之所以直到今天仍然是中国绘画知识传授过程中被普遍选择的原则，追根溯源，“熟能生巧”实肇其始。

不言而喻，对“熟能生巧”这个概念最经典的解释，要归之那个卖油翁的故事。“无他，但手熟耳”的结果所以能够上升到神乎其技的境界，“简单重复”是不能或缺的前提；而构成“熟”的必要条件，则是对“众”的限制——把实践范围规范在明确无误的单数之内。夸张一点说，我觉得这个众所周知的故事，已经涵盖了中国传统绘画美学的所有奥秘，许多中国画家特别是传统文人画家终其一生的劳作，从某种意义上来说也正是那位名不见经传的卖油翁的工作的另一种形式的转述，至于是否能够由“技”而进乎“道”，则完全取决于每一个人的“造化”，与实践方式无关。明乎此，就近而言，也就不难理解：在比较观照关山月、黎雄才这两位深得时誉的岭南画家的时候，人们何以总是更容易在后者近景几株松树、中景一井水口、远景几抹远山的“黎家山水”中获得认同感，究其原因，“熟能生巧”是心照不宣的品质标准。这也就是说，黎氏在本质上更贴近传统类型艺术家的要求；关氏恰好相反，尽管关氏在主观上一直渴望扮演传统文化捍卫者的角色，但是，他所信守的“不动便没有画”的信念，包括他根据外

部环境的变化不断调整自己的语言技巧的选择，表明他更临近他始终怀有戒意的西方艺术的边界。

1935年，关山月正式加入以高剑父（1879—1951年）为核心的南方“新国画”阵营，但严格来说，他作为一个艺术家进入画坛的标志，则是1939年参加当年6月8日至12日在澳门商会举行的“春睡画院画展”这一事件。关于关山月参加这次展览的作品，当时从香港专程到澳门参观画展并在那里逗留三天的《大风旬刊》主编简又文（1896—1978年）在《濠江读画记》中写道：

高氏年来新收几个得意弟子，曰关山月、司徒奇、黄霞川、尹廷廩等数子者，皆自西洋艺术专科毕业后转从高氏游而致力于新国画者。他们年富力强，苦心苦干，加以艺术训练皆有科学的基础，以故各人所作另有特色，如透视之准、用色之巧、写生之熟、构图之新，等等是已。关山月以器物山水最长，花鸟次之，人物走兽又次之。诸作品中凡绘到木船、渔网、竹筐等物均可显出其绝技。余最爱其《三灶岛外所见》一幅，写日机炸毁渔船之惨状，一边火焰冲天，一边人物散飞，其落水未没顶者伸手张口号哭呼救，如见其情，如闻其声，感人甚矣。是幅写船虽未及它幅之精细，惟火光天空飞机大船人物一一罗列于数尺楮上，布局得宜，色素和谐，则又远胜于其他诸幅之单纯矣。矧其为国难写真之作，富于时代性与地方性，尤其历史价值，不将与乃师《东战场的烈焰》并传耶？他如《东望洋的灯影》、《千家香梦的三大区》为澳中写实画，是以景色胜者。《秋瓜》联欢屏，不须勾染只用撞色法，形象之似，用色之佳，非由西洋画学又乌得此？《柔橹轻摇归海市》一幅，有粗有细，有人有物，构图笔法，隽永有味。其余小品数幅亦并佳。<sup>1</sup>

简又文是民国年间高氏艺术最重要的评论家和不遗余力的推介者。对关氏这位“新的门人”来说，所作能够在简又文那里被提高到与乃师杰作相提并论的资格，已是无以复加的赞誉了。不过，可能正因为关山月是“新的门人”，简又文对关山月的学历的交代并不可靠；但有一点倒是可以肯定，在作品中，简又文看到了关山月与高剑父精神气质之间的内在联系——他们都对生活的时代所发生的重大事件拥有足够的敏感和表现的激情。《东战场的烈焰》（又题《淞沪浩劫》，纸本设色，166 cm × 92 cm，1932年，广州美术馆藏）是对民国廿一年（1932年）上海“一·二八”之役的直接反应；《三灶岛外所见》（纸本设色，147 cm × 82 cm，1939年，深圳关山月美术馆藏）则描



图1

绘了关氏当年逃难途中目之所见。似乎应验了简氏的预言，这两件“为国难写真”之作，历经劫火，现在仍然完好无损地保存在美术馆中，成为后人追述那段已经消逝的历史的见证！让我们来看看被指称为描绘“文明的废墟”的《东战场的烈焰》与所谓“抗战画”的《三灶岛外所见》的异同点。同样是“为国难写真”，同样是单幅立轴，《东战场的烈焰》以描绘被日军炸毁的上海东方图书馆为中心，死寂的废墟中是余烬未灭的战火，高氏苍老的写实笔法不仅直接传达出了一个孤傲的民族主义者悲愤的激情，他所选择的主题尤其象征意义——作为近代东方文明的象征物“东方图书馆”的断壁残垣已记下了侵略者的罪孽，也记下了人类文明无法回避的浩劫。文献表明，民国廿一年（1932年）遭受上海“一·二八”之劫时，高剑父正在印度旅行写生，如果说，《东战场的烈焰》在高剑父那里具有追述历史的痕迹，那么，《三灶岛外所见》则保留了即时记录的性质，而显然正是后者，使《三灶岛外所见》在确立一个完整的叙事结构的同时，在场景描绘中突出了事件发展的瞬间细节：在翻滚的烟火中腾飞的木船碎片、东倒西歪的桅樯和落水呼号的船民，所有这些不稳定因素都有效地强化了画面的紧张感，突出了人物所处的悲剧性氛围。《东战场的烈焰》由于强调了拙涩如铁的线条运动感，具有明显的金石意味；《三灶岛外所见》的笔法线条则存在难以克服的稚嫩感，笔的运行更主动地让位于明暗体积结构的把握，整体上倾向于水彩画与没骨画法和线描结合的综合试验。简又文所说的“透视之准、用色之巧、写生之熟、构图之新”，大概也是就此而言。

可以这样说，《三灶岛外所见》是构成关氏在民国年间以“抗战”为主题的作品系列的序曲。不错，正如简氏所说，相对而言，其时关氏的人物画水准还远远落后于其山水画；因此，《三灶岛外所见》对人物命运的关注，主要是通过一个悲剧性的场景的描绘来实现的，在人物刻画中，关氏没有投入太多的笔墨，类似的作品还有《渔民之劫》（纸本设色，172.3 cm × 564 cm，1939年）六联屏。这种扬长避短的智慧，在当年年底所作的《从城市撤退》（纸本设色，40 cm × 764 cm，1939年，关山月美术馆藏，图1）中得到了进一步的发挥。在这件作品中，关氏以长卷的形式描绘了从城市到农村幅员辽阔的战时中国背景，逃亡中的难民队伍严格来说只是风景的点缀，人物形象的刻画只限于寥寥数笔交代其动态特征，但正像所有的中国山水画一样，似乎毫不起眼的“人物”

往往正是作品寄托立意之所在。与《三灶岛外所见》明显不同的是，《从城市撤退》并不是关氏眼之所见的生活场景的具体再现。为了解读方便，让我们将这件作品中的长跋摘录如下：

民国廿七年十月廿一日，广州陷于倭寇，余从绥江出走，时历四十天，步行数千里，始由广州湾抵港，辗转来澳。当时途中，避寇之苦，凡所遇、所闻、所感，无不悲惨绝伦，能侥幸逃亡者，似为大幸；但身世飘零，都无归宿，不知何去何从且也。其中有老者、幼者、残疾者、怀妊者，狼狽情形，可不言而喻。幸广东无大严寒，天气尚佳，不致如北方之冰天雪地，若为北方难者，其苦况更不可言状。余不敏，愧乏燕、许大手笔，举倭寇之祸笔之书，以昭示来兹，毋忘国耻！聊以斯画纪其事，惟恐表现手腕不足，踟笔大雅耳。廿八年岁阑于澳，山月并识。

不言而喻，《从城市撤退》虽以广州沦陷为契机，但却是“所遇、所见、所闻、所感”等综合性经验的产物。一个被侵略凌辱的国家遭遇的苦难从来就不是一个局限地区的苦难，关氏从一个民间流亡艺术家的立场和感同身受的角度，突破了所遇、所见的局限，而将艺术表现的领域扩大到了“所闻、所感”的范围：画面中冰雪覆盖的北方旷野，既提升了笔墨语言的单纯性，同时也有效地烘托了从战火焚烧的城市出逃的难民所遭受的苦难的深重性。如果我的理解没有错误的话，关氏在画跋中提到的大手笔“燕、许”，应该就是燕文贵和许道宁。众所周知，燕、许都是北宋时代的画家，一开始都生活在民间，以擅于描绘寒林雪景和溪山渔猎以及航海船运等世俗生活场景而著称于世。关氏流亡澳门期间，曾在普济禅寺观音堂度过临摹古画时期，在乃师提供的范本中，当然没有燕、许之作；但这种参拜传统的仪式，无疑拉近了这位似乎从来也没有接受过真正全面系统的画学训练的青年艺术家与传统画学的距离。因此，在这一时期的关氏之作中如果能够体验到某种古典韵味，并不奇怪。换言之，《从城市撤退》严格来说不是现代流行话语中的“人物画”，除了卷首的现代都市景观，构成长卷主体的连绵不断的雪山旷野实际上是对传统北方绘画心摹手追的结果，特别是卷末的渔翁、钓艇，只有在“寒江独钓”一类宋画意境中才能找到其视觉经验的源头。关山月在画跋中提到的逃亡队伍“不知何去何从”这种张皇无主、不知所措的普遍心态，显然也正是促成他在这里为《从城市撤退》选择一个并非理所当然的结局的主要原因。这就难怪，深明画家“需要一点科学头脑和正确的世界观”的余所亚



图 2



图 3

对此要严厉抨击了：

关山月的画展，我们不能抹杀他蓄积着前人技术上的智慧和民族上的若干特色，但不能不指出他原来严重的旧生活习惯的残余，而含封建毒素的成分。比如《从城市撤退》那张二十多尺的制作，描写人民从轰炸中逃出，以极其飘逸的钓鱼生活作收场，这是如何看不到现实的描写——这是轻蔑了人民伟大的斗争的。我们艺术家在这时刻，要快马加鞭地使群众心境敞开伟大的窗扉，使之看到抗战的光明远景，作者欲在民众心上抹上灰色的赞叹，这说明了什么呢？这是说明作者维护旧形式的苦心，摆设新内容的矛盾，终于使新内容为旧形式所压杀了。

为什么工作者一方面画了许多极其闲逸与抗战无关的山水，一方面又写点现在人民流亡的事实呢？我们不必故意让作者以取消主义从艺术效果作抵消，但我们不妨说作者欠勇，未正视现实。

这种种间隙是作者在生活和实践上面，为世界观所限定，其渊源还是对于艺术未能批评地接受的缘故，事实上又由于生活的变动使作者不能不跨前看到广大人民逃亡的实象，收为画中表现的一霎。这一霎是多么贫弱啊！

我们首先要了解艺术战斗的任务，了解艺术战斗的本质，使艺术为着战斗姿态进而达于形式，不能为了不能变化的形式限制了内容，屈服了战斗，否则徒劳无功了。<sup>2</sup>

显然，在这位激进的左翼漫画家看来，作为高剑父的学生，关山月无论是在思想上还是在艺术上甚至生活中，都没有资格成为他们队伍中的一员。<sup>3</sup> 关山月于“人民流亡的事实”是否能够置身度外、视而不见，这是一个无需辩驳的问题——关山月正是构成“人民流亡的事实”的一分子，他在这里所犯的“错误”，部分原因除了前述作为一个中国画家与古典传统无法分离的关系，最根本的原因，恐怕是他无法从置身其中的“人民流亡的事实”中超然抽退，从类似余所亚的先知先觉者的立场对“人民伟大的斗争”包括艺术家们的选择发号施令，而后者，恰恰正是某些激进的左翼美术家自以为是的天赋神权。来自余所亚的这种壁垒分明的批评，究竟在精神上对关山月产生了哪种程度的震撼作用，也许是一个永远测不准的问题。有一点倒是可以肯定，这种严厉的批评，是关山月从澳门普济禅院“出山”以来遭遇的生平第一次灵魂的拷问。这种拷问给他留下的深刻的印象，恐怕是终生都无法忘怀的。<sup>4</sup>

如果从余所亚的角度来看，这一时期关山月所作与“抗战”有关的作品如《游击队之家》（纸本设色，155.5 cm × 188.6 cm，1939年，图2）、《中山难民》（纸本设色，120.5 cm × 94.5 cm，1940年）以及《铁蹄下的孤寡》（纸本设色，120 cm × 63 cm，1944年，图3），像《从城市撤退》一样，毫无疑问都存在严重的问题，这些作品无法展示“抗战的光明远景”那是不消说了；《游击队之家》作为背景的墙上有杀敌意味的儿童涂鸦和实物大刀虽然足以暗示这个特殊场景背后的主角，透过半个窗口还可以看到远处隐约的战火，但是，构成画面主体情节的却是一群面目狰狞的日寇胁迫着一位纤弱的中国女子——力量的对比悬殊给予读图者的感受是一种近乎窒息的绝望之感。这种对战时苦难感同身受的体验，在《今日之教授生活》（纸本设色，115.8 cm × 64 cm，1944年）这件以挚友李国平为例的作品中，也得到了类似的表现。关山月确乎没有直接描绘在战场上呼号杀敌的勇士，但是，正像没有“九一八！九一八！在那个悲惨的时候”令人刻骨铭心的哀号，就没有“大刀向鬼子们的头上砍去”亢奋激越的战叫一样，从历史的角度特别是“同情理解”的立场来看，我认为，包括被郭沫若认为“铃声道尽人间味”的名作《塞外驼铃》（纸本设色，45 cm × 60 cm，1943年，图4）在内，恰恰正是在那些内涵“灰色的赞叹”的作品中，我们找到了关山月作为一个生活在民间的艺术家对家国的挚爱之情和对日寇包括那些拱手出让国土的国贼民夫的憎恨之感。换言之，正像乃师之作《白骨犹深国难悲》（纸本设色，34 cm × 47 cm，1938年，香港艺术馆藏）一样，关山月没有用廉价的乐观主义或昂扬的战斗激情来冲淡他对战时苦难的感受。在这一时期，在政治上，关山月也许缺乏明确的归属感，但是，他确实在运用他的良知在作画。他既无法违背他的知识背景而在描绘生活中正在发生的事件的同时完全洗去笔尖的传统色彩，当然，他也无法超越个人在生活中扮演的角色的局限而去担当启发人民和教育人民的任务——他生活在苦难当中，对苦难有切肤之痛，他的灵魂没有麻木！

关山月在少年时代即萌发向往绘画艺术之心。从他的活动年表中还可以看到，他在阳江故乡的时候，还学会了擦画炭像的技巧；不过，严格来说，他真正步入绘画艺术的殿堂的门槛，应从1935年被正式接纳为高剑父的学生开始。民国年间，就以社会现实生活为主题的绘画艺术而言，在关山月进入画坛的时候，在近代写实主义思潮中发展起



图 4



图 5

来的西画素描法，已经成为足以左右画坛时尚的主要语言媒介，油画和现代版画，在这一领域中也理所当然地占据着主角的位置。关山月在这方面究竟是否接受过系统扎实的训练，现在还是一个无法肯定回答的问题。从他这一时期的人物画来看，传统的线描画法，仍然是他的主要选择。在由桂而黔、而蜀的过程中，他画了大量以沿途所见民俗风情为主题的毛笔速写；除少数例外，他在创作中对人物命运的关注，主要是通过环境氛围的烘托渲染——即发挥其山水画特长——而不是精到的人物形象的刻画来实现的。《从城市撤退》、《中山难民》，人物固然是点提主题的符号；在《游击队之家》中，人物也保留着相当程度的漫画化、概念化特征。20世纪40年代初年在澳门所作的《慧恩主持上人法像》（纸本设色，1940年）和稍后完成的《铁蹄下的孤寡》，则综合了擦炭像与传统工笔画的技巧。种种迹象表明，关山月在西画素描法的训练方面可能缺乏一个系统扎实的过程，或者，在他个人的艺术意志中，可能就存在某种排拒西学的潜在意识。<sup>5</sup>但是，有必要强调指出，这种在客观上呈现的偏中轻西的倾向，并不妨碍关山月在某些作品的创作中达到了难能可贵的艺术高度，关于这一点，我想特别拈出的是《铁蹄下的孤寡》。把这件作品与被誉为20世纪40年代新人物画的“经典”之作蒋兆和的《流民图》放在一起，可以更清楚地看出蒋的布摆造作和关的流畅自然。

在最近发表的一篇描述民国美术的若干改革的文章中，李铸晋这样写道：

从1937年“七七卢沟桥”事变开始，日军大举侵略，掀起抗战的狂潮。一年之内，北平、上海、南京、杭州相继沦陷，翌年广州失守。随着战事的进展，原居沿海一带的居民大量西移入内地，不少画家和美术家，都迁移到重庆、桂林、昆明、成都、西安等的大后方城市去，……画家们得到新的机会，领略到西北的崇山峻岭、草原沙漠、西南的名山大川、云贵高原和许多少数民族的奇异风俗，这些予他们以一种新的经验。于是传统的国画家转向写真山真水，以探索大自然的奥秘。……这些转变，是中国现代美术的新一页。这是一个很大的转变，也是一个重要的改革。而它的源流，都是在民初的廿六年间陆续改革而来的。<sup>6</sup>

以上背景描述，当然也适应于关山月人物画艺术中的“改革”成因的把握。具体来说，构成关山月民国年间人物画艺术变化的动力，

除了源自西南、西北的民俗风情和名山大川、草原、沙漠的笔墨蒙养，更重要的是他在朝拜东方艺术的“麦加”——敦煌——的过程中所获得的经验。<sup>7</sup>一种有迹可循的变化是从20世纪40年代中期开始，关山月笔下的人物画色彩加强了，线条的运用增加了明显的自信心和表现力。另一方面，由于远离抗战前沿，大后方相对安定的生活环境既为关氏提供了比较稳定的学习、创作条件，当地的民俗风情特别是热烈奔放的草原游牧民族生活作为关氏获得灵感的源泉注入他的绘画的同时，也淘洗了20世纪30年代末期至40年代初期作品中的晦暗、悲怆情调（参阅《鞭马图》，1944年；《哈萨克游牧生活》，1946年；《哈萨克牧场一角》，1946年）。这种变化，理所当然地被延伸到抗战胜利后的南洋写生中——与那些以战时苦难为主题的作品相比，关山月是带着胜利者的喜悦心情开始他的南洋写生的，如《印度姑娘》（纸本设色，144.5 cm × 82 cm，1948年）、《舞·清迈写生》（纸本设色，175 cm × 96.5 cm，1947年，图5）等作品，既借鉴了敦煌壁画的线条笔法，同时也融入南洋明媚的阳光色彩。

20世纪40年代末期，曾经隶属于“决澜社”这个前卫美术群体的艺术家庞薰琹在为关山月《南洋旅行写生选》所写的序中指出：

在20世纪的画家中，我个人最最佩服巴勃罗·毕加索。说佩服他的作品，不如说佩服他的精神更为恰当。似乎有史以来，没有一个画家能像他一样勇于改变自己的作风。他不待穷而后变，而是永久地熟中求生，生中求熟地在变。在20世纪中也不单在艺术方面能有这种精神才能立足，能有这种精神才能上进。抗战时流离中认识了岭南关山月，慢慢发现山月有着这种变的精神，能跳出传统的牢笼，也就慢慢由此建筑起了我们的友谊。

十多年来山月多多少少是在变。也不仅是在画面上的变。这在今天中国的艺术界中是很难得的了。一般人虽生于这个世界上，眼睛却只看到了自己的一点小成就，就可以抹杀世界上的一切。一个画家能不断地求变，能不断地求上进，在今天的中国该是难能可贵的了。<sup>8</sup>

——从“变”的角度由毕加索而论及关山月，有人可能会认为言过其实，但在我看来并不离谱。庞氏锐利的眼光不仅看到关氏画面的变化，而且，敏锐的触觉已涉及关氏精神气质的挪移。关于这种变化，在庞氏“接着说”的过程中，被具体化为“我不愿意介绍山月，说他



是什么岭南派的作家”，“山月是高剑父先生的弟子，这是不能且不应否认的，山月曾受过剑父的影响也是不允否认的，但是老师与弟子不必出于一个套版，这对于老师或弟子的任何一方都不是耻辱而是无上的荣耀，而事实上山月是山月，剑父是剑父，我在他们的作品上看到的是完全不同的两个人”。庞氏还特别强调，“派别是思想的枷锁，派别是阻碍艺术的魔手。山月这次在南洋旅行期中的作品上已显露出他完全独立的人格，那么以后更能自由地驰骋了”。

庞薰莱这番话，当然也可以作为本文在一开始就提出的问题的补充说明。值得注意的是，刊载庞氏这篇序文的《南洋旅行写生选》能够作为高剑父执掌校长的广州市立艺术专科学校的美术丛书顺利出版印行，可见，不仅是关山月，包括他的老师高剑父，都不会觉得庞氏之论令人耳痛。而正像我们所看到的，从南洋旅行写生归来之后不久，在“反饥饿、反内战”的背景中，关山月在受到另一种形式的死亡威胁的时候仓皇逃离广州，在新的流亡岁月中，以进步艺术家的身份跻身于以过去的左翼版画艺术家为主体的香港“人间画会”，并在广州解放前夕，参与绘制毛泽东巨幅画像——《中国人民站起来了》的集体创作。<sup>9</sup> 20世纪40年代末期出现的这个不平凡的事件，在许多曾经亲历其境的美术家的传记中，早已被视为自己人生艺术道路的里程碑，关山月也不例外。至此，关山月的民国时期人物画，也就可以顺理成章地画上一个意味深长的句号了！

2002年5月19日初稿于青崖书屋  
(原刊《人文关怀——关山月人物画学术专题展》，  
广西美术出版社，2002年)

#### 【注释】

- 1.《大风旬刊》第42期，1939年6月，香港。
- 2.余所亚《关山月画展谈》，《救亡日报》1940年11月5日。转引自《关山月研究》第8页，海天出版社，1997年。
- 3.针对这种严厉的批评，夏衍在当时发表的一篇打圆场的文章中指出：“巩固团结应该是每个前进文艺工作者的责任，那么对于一个刚从纯艺术的画室里跑出来，要跑一跑战地，描写一下战时人民生活的画家，难道不该给以应有的（即使是稍稍过度了一点的）鼓励？前进的人只应该有一种更大的责任，而不能要求有更多的权利，前进文化工作者误认了自己的责任和地位，难道统一战线不该前进者去统后进者，而该由后进者来统前进者吗？”夏衍同时还强调，“我们极希望有余所亚先生发表的一般的批评，因为批评不妨严格，而心底和态度都要坦白和民主”，“只有这种坦白而诚恳的批评才能使过去不同于一个方向的画家接受，也是可以想象的事了”。（夏衍《关于关山月画展特辑》，《救亡日报》1940年11月5日，转引自《关山月研究》第1页）也许从这时开始，关山月就自觉地意识到自己被教育和被团结的身份了。
- 4.1997年，由深圳关山月美术馆编集、关山月过目的《关山月研究》于民国时期艺评多有遗漏，唯独余所亚和夏衍关涉此事的两篇文章赫然置于篇首，就是一种无法抹消的证验！
- 5.关山月在20世纪60年代初期关于“橡皮”的功过的讨论中发表的意见，可能就是这种潜意识的进一步发挥和具体化。参阅关山月《有关中国画基本训练的几个问题》（《人民日报》1961年11月22日）、《论中国画的继承问题》（1962年5月），均收入黄小庚选编《关山月论画》，第42—50页，河南美术出版社，1991年。
- 6.李铸晋《民初绘画的几种改革》，董小明主编《二十世纪水墨画论文集》，第51页，深圳国际水墨画双年展组织委员会，2001年，深圳。
- 7.关山月在20世纪80年代末期为《关山月临摹敦煌壁画》（翰墨轩出版有限公司，1991年，香港）一书所写的序文中也提到：“1947年我到暹罗及马来西亚各地写生时，就是借鉴敦煌壁画尝试写那里的人物风俗画的。”
- 8.广州市立艺术专科学校美术丛书：《关山月纪游画集》第二辑《南洋旅行写生选》，1948年8月，广州。
- 9.1949年11月16日，这件标志着中国历史包括中国美术历史一个旧的时代结束和一个新的时代的开始的巨幅画像，就被当时的广东省军事管制委员会悬挂在广州市最高的建筑物爱群大厦上，巨大的幅面从上而下覆盖了整整十三层楼！