人文关怀 关山月人物画学术专题展

HUMANISTIC CARE ACADEMIC SEMINAR AND EXHIBITION OF GUAN SHANYUE FIGURE PAINTINGS

关山月美术馆编　广西美术出版社



關山月美術館
GUANSHANYUE ART MUSEUM

需要全本请访问 www.ertongbook.com

關山月美術館
GUANSHANYUE ART MUSEUM

人文关怀 关山月人物画学术专题展

HUMANISTIC CARE ACADEMIC SEMINAR AND EXHIBITION OF GUAN SHANYUE FIGURE PAINTINGS

关山月美术馆编　广西美术出版社



關山月美術館

GUANSHANYUE ART MUSEUM

前言 PREFACE

20世纪初叶，“天朝”的崩溃和近代民主革命思潮的勃兴，呼唤着中国画艺术的变革。在开眼看世界的历史潮流中，长期囿范于描绘“轩冕才贤、岩穴上士”的人物画艺术，在借鉴域外经验的同时，开始走出文人的书斋，随着岁月的推移，在表现日益丰富的社会生活和个人复杂的内心感受的过程中，获得了前所未有的巨大发展。

作为20世纪最重要的中国画家之一，关山月的人物画既是构成其艺术世界的一部分，也是书写20世纪中国画艺术史不可或缺的一页。从30年代末期“为国难写真”的累累卷轴，到50年代描绘社会主义建设的鸿篇巨制……关山月的人物画总是扣紧他所生活的时代脉搏，从中，我们既可以触摸到一位中国画家感时忧国的情怀，也可以浏览到一个被教育和被改造的知识分子脱胎换骨的经历。中国画艺术在适应急剧变化的世界过程中，如何实现其价值的转化和语言的发展，在这里也可以找到某些值得珍视的经验。

关山月生前曾在国内外举办过多次展览——其中包括某些专题展览，但像现在这样，以其人物画为专题的展览还是第一次。我们希望，通过这个展览，能够推动我馆学术研究工作的深化，同时，为关心20世纪中国画艺术命运的观众和学者提供一份比较完整的视觉材料。

关山月美术馆

2002年6月



需要全本请访问 www.ertongbook.com



目录 CONTENTS

前言

人文关怀

1/ 战时苦难和域外风情
——关山月民国时期的人物画 / 李伟铭

抗战激情

12/ 三灶岛外所见
13/ 中山难民
14/ 从城市撤退
16/ 今日之教授生活
17/ 铁蹄下的孤寡
18/ 鞭马图
19/ 老石匠

民族风韵

22/ 苗区圩集图
23/ 哈萨克牧场一角
24/ 蒙民游牧图
26/ 小憩
27/ 哈萨牧女
28/ 赶庙会的番族百姓
29/ 哈萨克游牧生活

敦煌印象

32/ 四十九窟 · 宋
33/ 鞭马图 · 八十六洞北魏
34/ 三百洞 · 晚唐舞姿之二
35/ 凤首一弦琴
36/ 二百四十九洞 · 六朝飞天(一)
37/ 十一洞 · 晚唐
38/ 二百六十八洞 · 中唐
39/ 二百六十八洞 · 中唐

南洋感怀

42/ 舞 · 清迈写生
43/ 南洋人物写生之三
44/ 印度姑娘
45/ 南洋市集一角
46/ 南洋人物写生之六
47/ 摘椰图
48/ 南洋人物写生之二
49/ 南洋人物写生之五

香港印迹

52/ 香港仔所见
53/ 老人立像
54/ 补网
55/ 锯木
56/ 绞线
57/ 修帆
58/ 屈原
59/ 待哺

表现生活

63/ 表现生活和反映时代
——关山月50年代之后的人物画/陈履生

教学相长

70/ 穿针
71/ 割猪菜的小孩
72/ 汕尾渔家姑娘
73/ 铁路工人
74/ 房东的妈妈
75/ 海军战士
76/ 朝鲜姑娘
77/ 武汉姑娘

异域灵感

80/ 速写人像
81/ 问路
82/ 现代流派画家眼中之维纳斯
83/ 雪地演出
84/ 扫雪迎亲人
85/ 波兰渔民
86/ 陶瓷艺人
87/ 朝鲜写生

时代使命

90/ 进攻海南岛
91/ 假日
92/ 农村的早晨
93/ 海鸥
94/ 纺线图
95/ 渔歌
96/ 归帆
97/ 女民兵
98/ 海防前线
99/ 在祖国海岸线上

点景人物

102/ 湛江堵海工地速写
103/ 快马加鞭未下鞍
104/ 毛主席十六字词意
105/ 长江码头
106/ 武钢工地
107/ 青岛中山公园儿童游乐场写生
108/ 山村跃进图

晚岁行吟

112/ 人间存正气
113/ 行吟唱国魂

论文

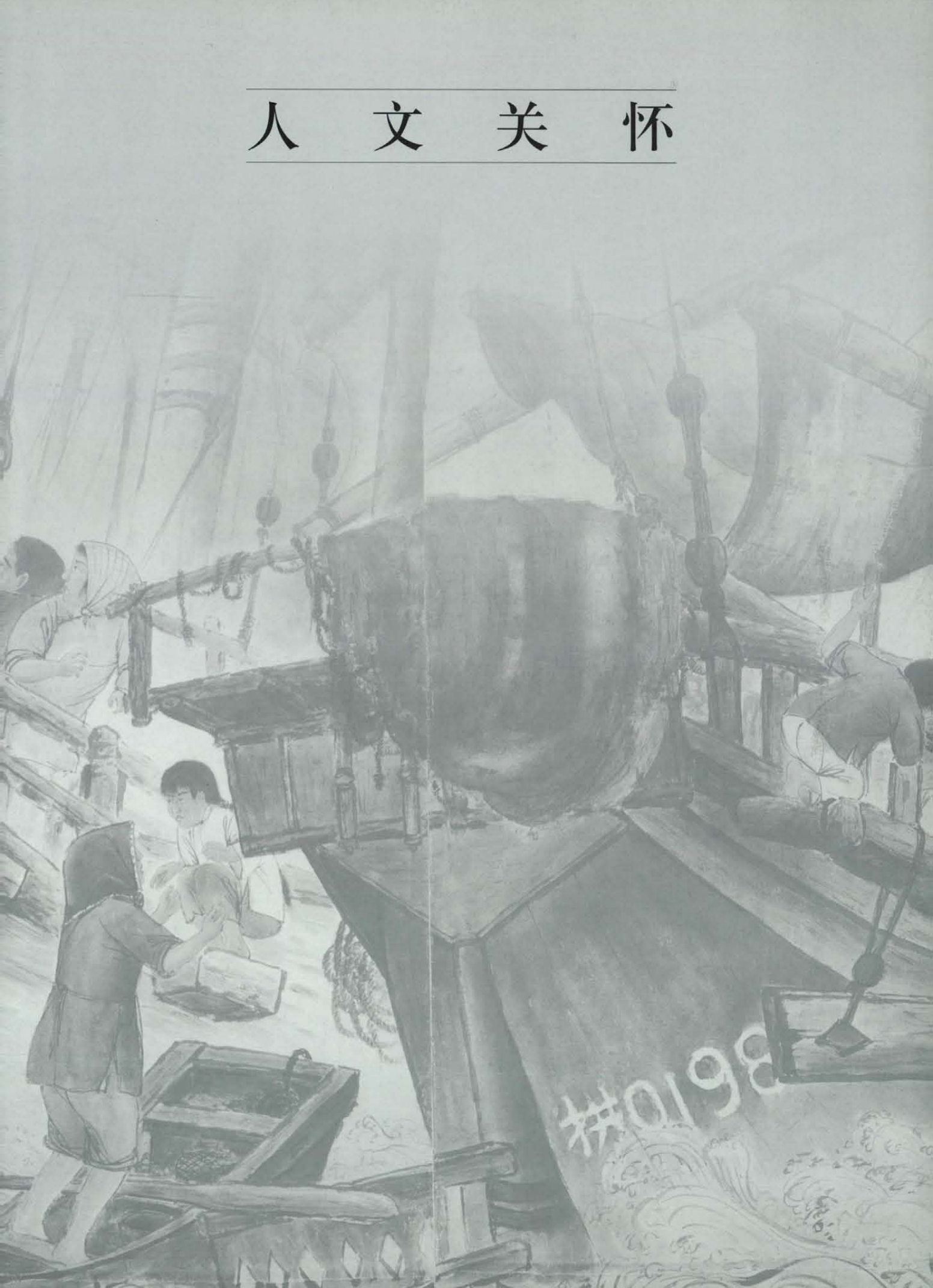
116/ 承传与发展
——由《穿针》看关山月在中国人物画教学中的探索 / 陈湘波
121/ 关山月风俗画的时代性与历史意义
——兼谈“时代精神” / 李普文
126/ 诠释现实
——关山月艺术理念初探 / 张新英
129/ 更新哪问无常法，化古方期不定型
——关山月早年人物画初探 / 陈俊宇

关山月艺术年表





人 文 关 怀



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）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。

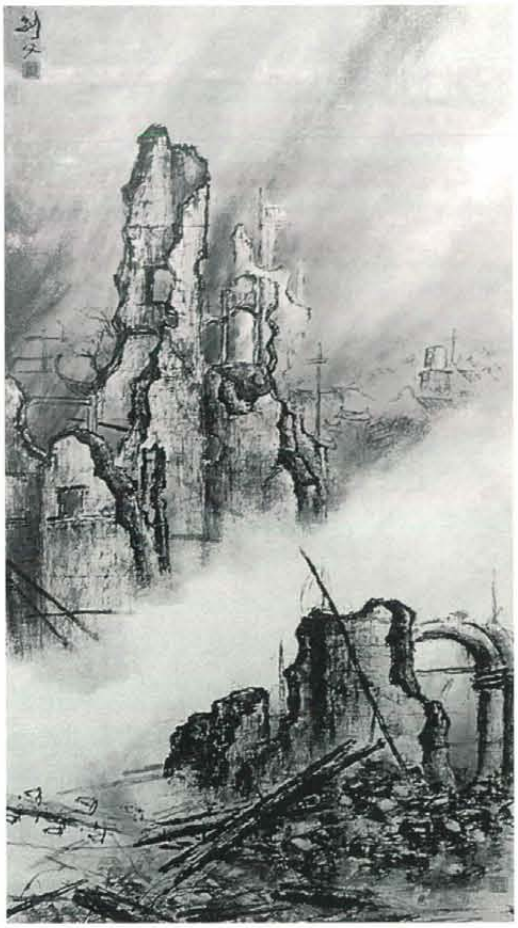
对关氏的艺术生涯稍予一瞥，不难发现，20世纪50年代以前，以“人物画”的形式来再现他生活的时代，一直是他的兴趣中心。更确切地说，关山月是一位兴趣异常广泛的艺术家，他的画笔涉及人物、山水、花鸟、动物，在工笔设色和阔笔大写意等等差异悬殊的技法范畴中都留下了艰难跋涉的足迹。关山月为许多当代评论者诟病的“不成熟”，与这种广泛的兴趣显然存在密切的联系。因此，在进入讨论民国时期的关山月人物画艺术这个话题之前，我想引入“熟能生巧”——“由技而进乎道”这个源远流长的中国观念。事实上，除了伟大的齐白石，在中国绘画史中，很少有人能够在博涉各科、频繁变换语言技巧的绘画实践中登临“炉火纯青”的境界。分科设教之所以直到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、中景一爿水口、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”是心照不宣的品评标准。这也就是说，黎氏在本质上更贴近传统类型艺术家的要求；



1947年8月，关山月在泰国举办画展时在自己作品前拍摄的照片。

需要全本请访问 www.ertongbook.com



《东战场的烈焰》　高剑父　1932年



《苗区圩集所见》　关山月　1945年

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）为核心的南方“新国画”阵营；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（1896–1976）在《濠江读画记》中写道：

> 高氏年来新收几个得意门弟子，曰关山月、司徒奇、黄霞川、尹廷廉之数子者，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《三灶岛之所见》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人物物一一罗致于数尺楮上，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，尤具历史价值，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？《柔橹轻拖归海市》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。(1)

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，166cm × 92cm，1932年，广州美术馆藏）是对民国廿一年上海一·二八之役的直接反应；《三灶岛外所见》（纸本设色，147cm × 82cm，1939年，深圳关山月美术馆藏）则描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！

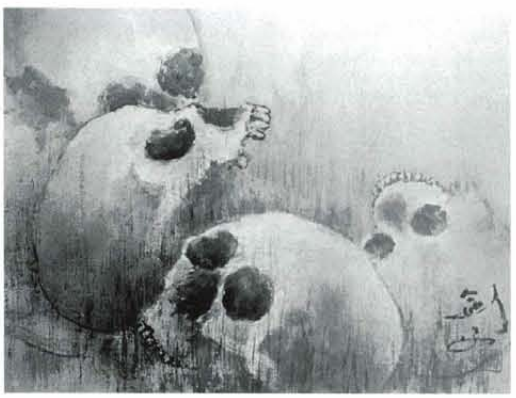
让我们来看看被指称为描绘“文明的废墟”的《东战场的烈焰》与所谓“抗战画”的《三灶岛外所见》的异同点。同样是“为国难写真”，同样是单幅立轴，《东战场的烈焰》以描绘被日军炸毁的上海东方图书馆为中心，死寂的废墟中是余烬未灭的战火；高氏苍老的写实笔法不仅直接传达出了一个孤傲的民族主义者悲愤的激情，他所选择的主题尤具象征意义——作为近代东方文明的象征物“东方图书馆”的断壁

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，173cm × 558cm，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，40cm × 764cm，1939 年，关山月美术馆藏）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广阔的战时中国背景，逃亡中



《哺儿》　关山月　1942 年



《白骨犹深国难悲》　高剑父　1938 年



1995 年 7 月，关山月在深圳美术馆举办“纪念抗战胜利 50 周年——关山月前瞻回顾作品展”时，接受深圳电视台采访。

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缀录如下：

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、所见、所闻、所感，无不悲惨绝伦，能饶幸逃亡者，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，狼狈情形，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，贻笔大雅耳。廿八岁阑于澳，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”——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、所见的限阈，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。



《流民图》蒋兆和

如所周知，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一段临摹古画时期，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气味，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，特别是卷末的鱼罾、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





《今日教授之生活》草图　关山月　1944年

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，但我们无妨说作者欠勇，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。(2)

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。(3)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外，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印象，恐怕是终生都无法忘怀的。(4)

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，156cm × 188cm，1939年）、《中山难民》（纸本设色，124cm × 96cm，1940年）以及《铁蹄下的孤寡》（纸本设色，120cm × 63cm，1944年），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，116cm × 64.3cm，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，45cm × 60cm，1943年）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，34cm × 47cm，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，在这一领域中也就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；除了少数例外，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。40年代初年在澳门所作的《慧因主持上人法像》（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。(5)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，我想特别指出的是《铁蹄下的孤寡》。把这件作品与被誉为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的一页。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。(6)



《吹笙》　关山月　1942年



《青海塔尔寺庙会写生》　关山月　1944年



《以作为息》　关山月　1942年



《农作去》　关山月　1942年

需要全本请访问 www.ertongbook.com