澳門歸來——新中國時期譚華牧的“畫日記”

蔡濤 *

摘 要 1956年，畫家譚華牧從澳門回到廣州定居，他生命中最後的二十年在這個南方城市度過。歸國後的畫家日復一日地面對身邊的景致進行寫生和構思，繪製了大量畫稿，其中很少一部分發展成了油畫作品。不少畫稿在背面特意註明了新曆和舊曆日期，故稱之為“畫日記”。時間跨度十二年的畫日記，反映了這位蟄居南國的畫家濃厚的人間情味和敏銳的藝術直覺。畫家偏愛的主題包括田間勞作、公園遊人以及街巷的日常光景。1956年歸國後，譚華牧加入了中國美協廣州分會，畫稿中也滲入了和時代主旋律相關的內容和寫實風格。這些在南方濕潤空氣中躍動着的時代新風景，不時伴着暖意的詼諧和祝福的心意，抒寫出自然、人間和新時代的有機聯繫。

關鍵詞 譚華牧；“畫日記”；澳門；廣州；新中國

引言：歸國

1956 年 5 月 19 日中午 12 時，澳門美術研究會第一屆美術展覽會在利為旅大酒店盛大開幕（圖 1），名譽會長何賢、澳門政界、文化界及工商界人士一千五百餘人到場，[1] 作為名譽副會長的譚華牧不僅選送了十八件作品參展，還在展覽會的特刊（圖 2-a）上發表了一篇短文——這是畫家此生僅見的一篇文章。

文中稱：[2]

> 我從事美術研究，已靜止了很多年了。近年來，都以臨江垂釣，聊以自遣。兩月前澳門的美術界集中在一起，成立“澳門美術研究會”，掀起了我對美術的興趣，並且我得到鼓勵參與共同研究。我很慚愧沒有突出的才能，我只有盡我所學的經驗，跟大家一起學習。

圖 1. 何賢（前）、譚華牧（後排左二）等人參加澳門美術研究會第一屆展覽，1956 年 5 月 19 日。

一旁的配圖是譚華牧的油畫《歸》（圖 2-b），描繪了一個牧羊人趕着羊群回家的景象。碧空大海，閒雲遠帆，年事已高的牧羊人拄着拐杖瞭望遠方，羊群低頭吃草，轉過一個下山的陡彎，閒適的畫面中隱隱地透出一絲悵然。

譚華牧曾在 4 月初被選為澳門美術研究會正理事，不久後改為名譽副會長，這可能和他歸國的動向有關。[3]

*蔡濤：中國美術學院美術史博士，廣州美術學院藝術學研究所副教授，碩士研究生導師。曾任廣東美術館策展人。研究領域包括近代中日美術交流、戰爭與美術、新中國美術史。

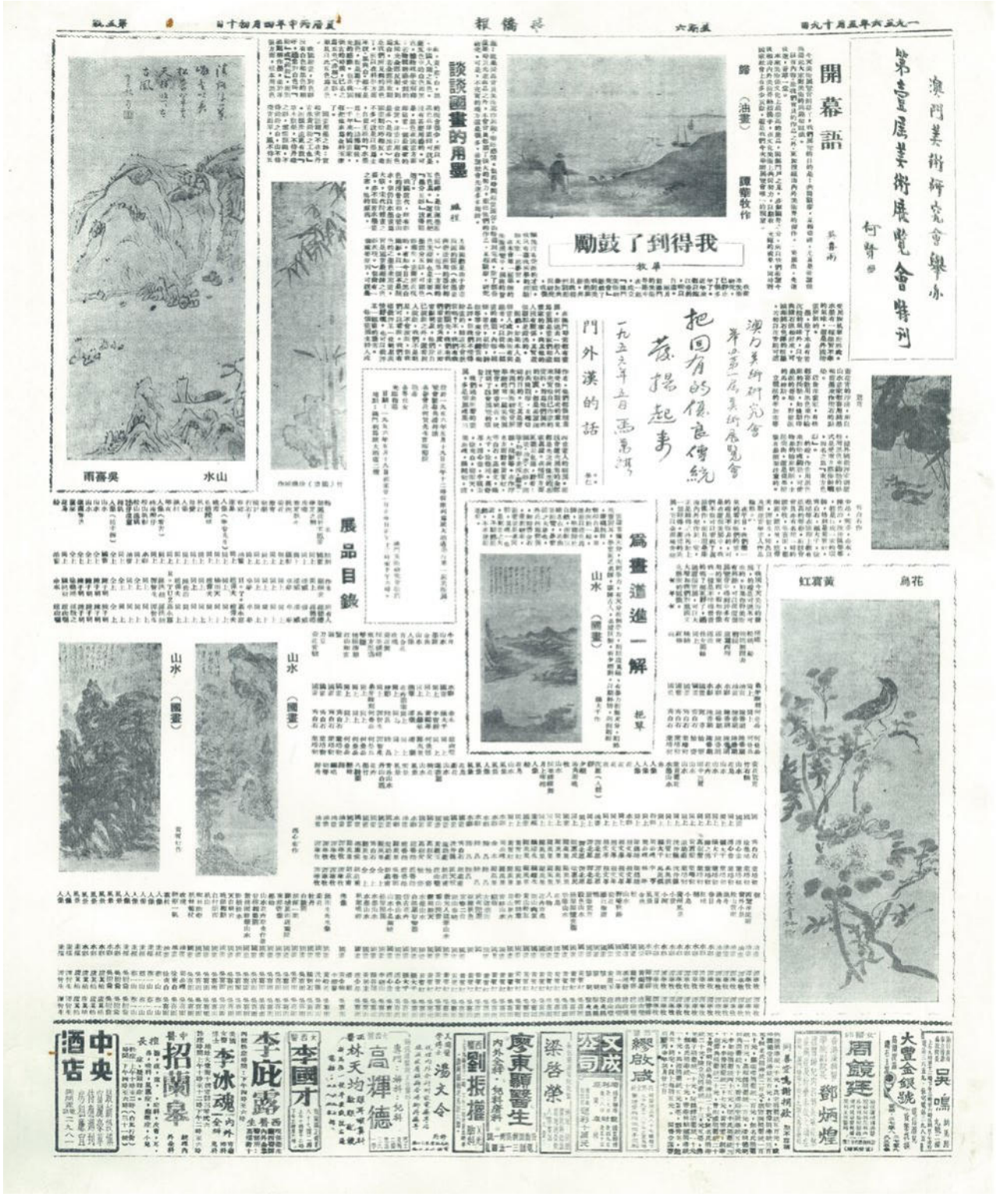

圖 2-a. 澳門美術研究會舉辦第一屆美術展覽會特刊 《華僑報》1956 年 5 月 19 日。

圖 2-b. 譚華牧《歸》，44×54cm，布面油畫，廣東美術館藏。

9 月 29 日，譚華牧夫婦從澳門乘船返穗。[4] 香港《大公報》稍晚做了報導：“（本報廣州二十日專訊：）繼余本與徐東白之後，畫家譚華牧日前偕同夫人從澳門遷回廣州居住。他們住下後，中國美術家協會廣州分會的負責人和會員們紛紛登門拜訪，對他們回來表示了熱烈的歡迎。”[5]

對於歸國緣由，親屬的理解是，譚華牧希望回到廣州和兒子譚滌群一家團聚。[6] 但也有資料顯示，譚氏當時在澳門的經濟狀況不佳。時值中國美協廣州分會發足之際，對於有志歸國建設美術事業的港澳名畫家，採取了積極舉措。

一、前史

1949 年 10 月間，在迎接新政權的浪潮中，廣東省立藝專和廣州市立藝專的校長——丁衍庸和高劍父離開廣州，分別前往香港和澳門，開

圖 3. 廣東省立藝術專科學校第六屆美術本科畢業同學攝影紀念。前排左六起：丁衍庸、譚華牧、楊秋人、龐薰琹。1948 年 6 月。（譚華牧舊藏）

始了流亡生涯（圖 3）。在特定意義上，1949 年發生在珠江三角洲的演出者“回歸”和“離散”的路線圖，無形中也確定了此後華人現代美術史的敘事框架。

廣東省立藝專的教務處長、西洋畫教授譚華牧，此時也選擇了避居澳門，直至 1956 年歸國。抗戰時期，為了躲避戰災，畫家也曾由廣州移居澳門。

出身於台山南昌村的譚華牧（1896-1976），是中國現代美術史上的一位隱逸者。他在民國時期的藝術生平，和關良、丁衍庸關係至為密切。這三位廣東藝術家的交往始於留日時期。[7] 日本大正時代後期，他們都在東京學習西洋畫。1917-1922 年間，關良（1900-1986）（圖 4-a）就讀於川端畫學校和太平洋畫會 [8]；譚華牧（圖 4-b）1919 至 1924 年間就

圖 4-a. 關良（1900-1986），廣東番禺人。

圖 4-b. 譚華牧（1896-1976），廣東台山人。

圖 4-c. 丁衍庸（1902-1978），廣東茂名人。

讀於東京美術學校，[9]丁衍庸（1902-1978）（圖 4-c）稍晚，於 1921-1926 年間就讀於此 [10]。歸國之後，三位畫家在上海、廣州的多所學校共事過，教授西洋畫 [11]。譚華牧很少參加公開活動，關於他僅有的少量記錄，也多是和這兩位好友同時出現的。

從留學歸國至二十年代末期，三人多以現代洋畫風格表現都市題材（尤其是青年知識女性）；三十年代初期到抗戰爆發，關、譚二人開始了融合中西畫風的洋畫實驗。抗戰期間，關、丁二人在重慶任教，關良的京劇人物水墨畫成為畫壇矚目的現象；戰後丁、譚二人在廣東省立藝專同事，他們各自形成強烈的風格面貌，可以說是從這個時段開始的。

雖然就活動區域而言，三位藝術家並非一直保持着密切接觸，尤其是 1949 年之後，丁衍庸和大陸美術界更是基本斷絕了聯繫。但他們特殊的藝術實踐方式體現出鮮明的共通性，即並不固定於某一畫種，而是在水墨畫、水彩和油畫等多種媒介之間的日常性滑動。關良很早就已經有了這種跨媒介、跨文化的現代藝術認知，而到了三十年代初期，他一方面對西方現代藝術保持着廣泛的興趣，同時對石刻、佛像、書法、以及民間藝術等傳統文化的興趣也開闊

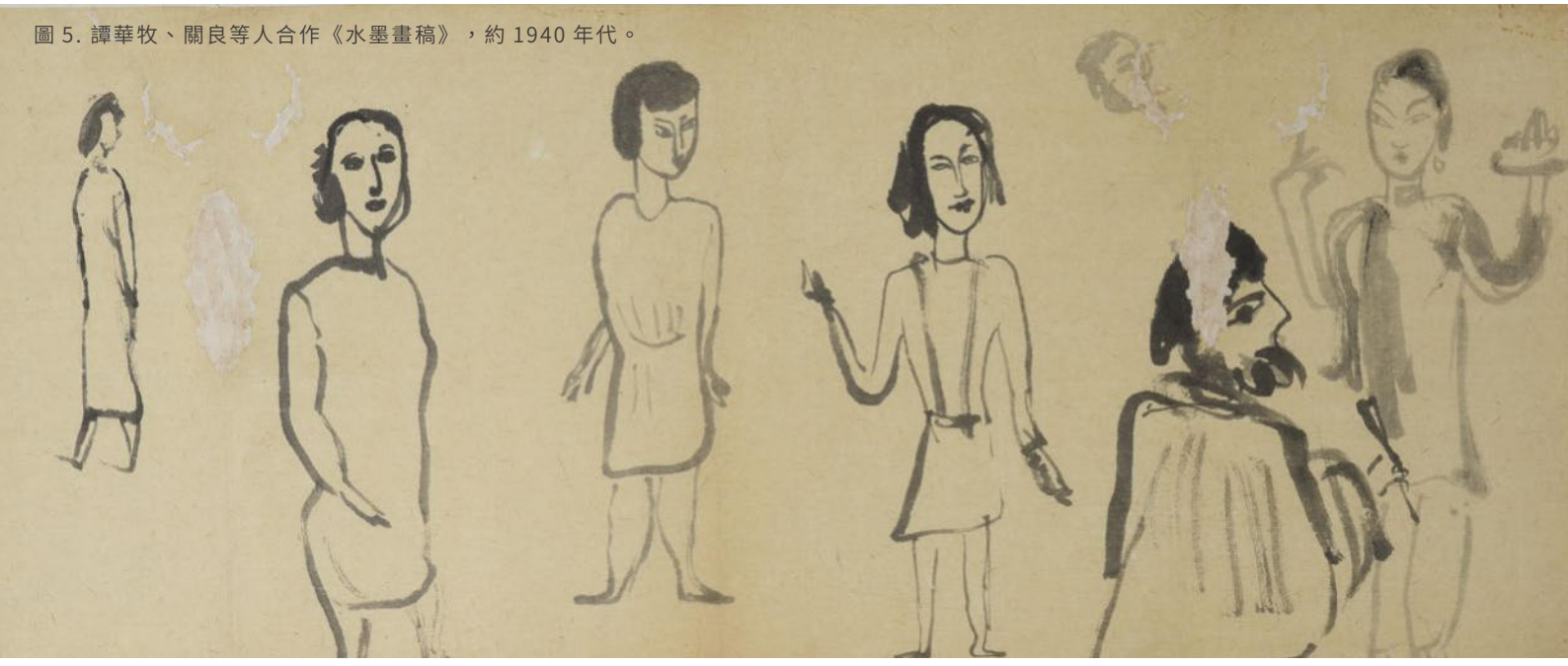

圖 5. 譚華牧、關良等人合作《水墨畫稿》，約 1940 年代。

起來。（圖 5）[12] 四十年代末期，丁衍庸在和譚華牧共事於廣東省立藝專的階段，便極力主張相容並包的教學方式，讓學生自由接觸西方現代畫派和他本人收藏的書畫古董 [13]。流亡香港之後，丁氏有了更多的時間潛心創作，在油畫、水彩、水墨畫和書法、篆刻之間往復穿梭 [14]。

譚華牧家族和友人仍保留着一批譚氏舊藏民國時期的美術印刷品，有力佐證了這幾位畫家的跨媒介創作方法。不僅關涉了日本現代洋畫運動的發展脈絡：包括 1922 至 1928 年間在日本年度舉辦的法蘭西現代美術展覽會的展品，以及包括文展、帝展、二科會、獨立美術協會在內的日本現代美術展覽會發行的的作品明信片，以及一批民國時期出版的明清文人畫線裝圖錄。譚氏蒐集資料中呈現出的現代洋畫和石濤、八大山人等明清文人畫的結構性關係，展現出藝術家學習與創作之間的互動關係，以及他們融合中西畫風的實驗過程。

在抗戰爆發之後，國家組織的藝術宣傳活動和全國性的美術家組織成為大勢所趨，強調其時藝術獨創性的洋畫運動被逐步邊緣化，但丁衍庸、關良在此期間仍然積極介入洋畫運動。譚華牧自抗戰避居澳門後，他基本上就和內地的藝術界中斷了聯繫。兩度避居澳門的經歷，也是譚華牧個人畫風走向成熟的重要階段，例如二度旅澳期間創作的油畫作品《風景》（圖 6），堪稱二十世紀中國美術史的經典之作，但極少將這些作品示人，終日垂釣為樂。（圖 7）

李偉銘曾將譚氏稱為二十世紀中國視覺藝術領域罕見的“抒情”詩人，他又借用瓦爾特·本雅明（Walter Benjamin）的概念，稱譚華牧為都市生活中的“遊手好閒者”，令人耐人尋味的是，這位從 1920 年代開始即主動遊移於運動和體制之外的隱者，在新中國美術體制的發軔階段，悄悄加入了回歸者的隊伍。

1956 年，當廣東美術界向譚華牧發出邀請之際，組織對他的基本情況判斷如下：“譚華牧，60 歲，油畫家，過去歷任上海、廣東美專等校教授，從事藝術教育工作三十餘年，日本帝國美術學校畢業。解放前仍任省立藝專教授。因不明共產黨政策，廣州解放前又才去澳門居住，一向失業，現生活極苦，最近何賢叫他出

圖 6. 譚華牧《風景》，廣東美術館藏 49×55cm 布面油畫，約 1950 年代初。

圖 7. 譚華牧在澳門垂釣，1950 年代初。

圖 8. 譚華牧與孫子譚立為在廣州起義烈士陵園，1960 年代。

圖 9. 譚華牧（中）、譚滌群（右）、譚立為三代合影，廣州東川路譚宅，約 1975 年。

圖 10. 譚華牧與友人關萬里合影於新落成的廣州火車站，二十世紀七十年代。

來籌備成立澳門美術協會任理事長，他多次要求回來。”[15]

二、入會

從歸國到 1976 年去世，譚華牧的身份是新中國美協體制下的一名畫家。

根據 1961 年 3 月 10 日譚氏填寫的《中國美術家協會廣東分會會員登記表》[16]，他 1956 年 10 月就加入了該協會，1959 年又轉入新成立的廣州國畫院（廣東畫院前身）。在登記表“家庭狀況”一欄，畫家寫道：“一家數口全靠工資收入過着安定愉快的生活，妻過去曾任教工，邇因年老多病未有做事。兒子職業任幹部，媳任教工。孫一個在小學肄業，一個尚屬嬰兒，家中各人政治態度清楚。”這是譚華牧 1960 年代初期對自己家庭生活的真實描寫。（圖 8）

廣東美協有效的統戰和組織工作，是促成藝術家歸國的重要原因。積極遊說余本、徐東白等幾位居留港澳的藝術家回國，是廣東美協 1956 年的工作計劃之一。譚華牧並不在工作計劃的最初名單中，[17]1956 年間，美協組織他和余本、徐東白的油畫作品在廣州、武漢、北京、上海、杭州等地展出，譚華牧由是加入了“由香港回國參加工作”的進步藝術家的行列。[18]

1956 年 10 月 15 日，“香港畫家作品展”在廣州文化公園開幕，余本、徐東白、譚華牧、伍步雲、陳海鷹等五位畫家的作品參展。美協為此組織了一次座談會，由廖冰兄主持，黃新波、符羅飛、梁永泰、黃篤維等 50 人出席。會議充分肯定了美協的工作方向——“在正確文藝方針下團結了一切力量，爭取香港有名畫家參加建設”，對余本、徐東白的作品也積極評價，認為余本“作品非常健康，感情健康，態度嚴肅”，徐東白畫“有充分家鄉氣派”，但極少人主動評論譚華牧的作品，只有黃篤維提及譚氏“詩意的”畫風，但仍然強調的是“譚先生生活很苦，仍然畫了不少畫，看到他們工作很艱苦的”。

圖 11. 譚華牧《 氹仔風景》，紙本水彩 ，1941 年 10 月 28 日。

展覽期間的觀眾調查顯示，展品中伍步雲的畫最受歡迎，觀眾認為政治性、思想性強，是出色的現實主義。而對譚華牧的畫，“多數觀眾不滿意，認為太粗糙，風景有人大過船”。這很可能是指上文提及澳門時期的代表作《風景》。僅有一名觀眾認為，譚先生是新派畫家，“所以一般觀眾不會欣賞他的作品，其實很好云。”參加調查的觀眾主要為人民解放軍、學生、教工和工人。[19]

作為上世紀備受重視的歸國畫家，余本、徐東白出現在廣東美協組織重要活動的場合：

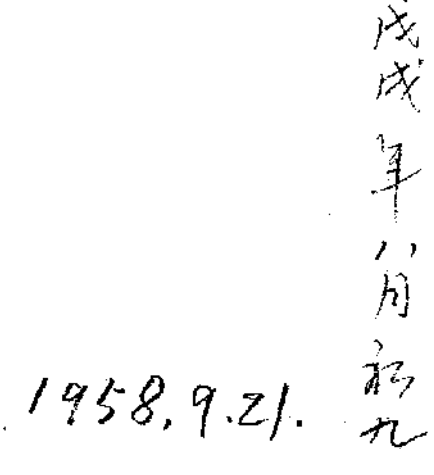

圖 12. “畫日記”背面標示的時間。

圖 13. 譚華牧《西村風景》，紙本水彩 ，1957 年 11 月 16 日。

除了參加重大題材的主題性創作、夜以繼日的“躍進”創作計劃，[20] 以及美協頻繁安排的國內巡展之外，還要接受各種對自己畫風進行改造的批評意見，他們不時會成為美協年輕畫家們群策群力的幫扶對象。[21] 在 1950 年代末期華南美術界熱鬧非常的大事年表中，譚華牧很少出場。[22]

1959 年初，時任中國美協負責人的蔡若虹，在廣州參加建國十周年獻禮作品草圖觀摩會時，談到了譚華牧的新派作風：“我對譚的油畫提出很多意見。在不同的環境不同的主題下應有不同的處理。譚先生畫的所有的畫似乎不論時間、地點如何不同，都是一個色調、一個氣氛。我十五歲時有個同伴學後期印象派，

圖 14. 譚華牧帶領省立藝專學生外出寫生，1940 年代。

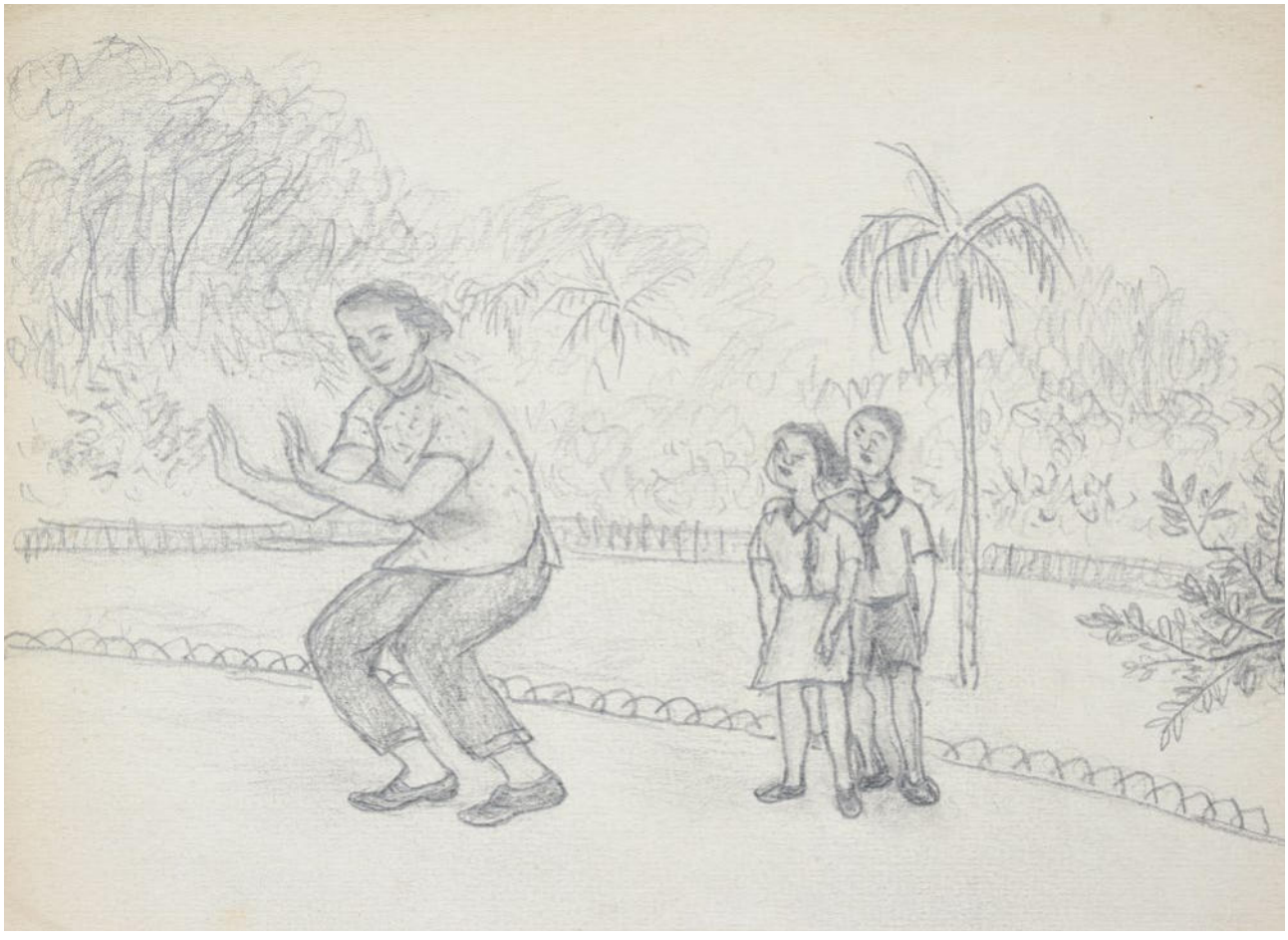

圖 15. 譚華牧 《氣功》，紙本速寫，1950 年代至 1960 年代。

不論畫甚麼都是黃色，我問為甚麼都畫黃的，他反問：‘為甚麼不能畫黃的？’當時我年紀小，也爭不下去。”1931 年畢業於上海美專的蔡若虹，很可能接觸並仰慕過譚華牧的畫風（譚氏 1930 年前後曾短期任教於上海美專），但經過革命時代的歷練，1959 年時，昔日的學生、此時的美協領導人對譚華牧作品中時代感的缺乏，提出了明確批評，他同時引用了周揚的觀點，“藝術的作用不在於說明甚麼，主要是提高觀眾的思想。”[23]

雖然在藝術上不被重視，廣東美協對這位歸國老畫家還是禮遇有加，每月按時派工友將工資送上門，患病出院之際，還會派出美協幹部接其回家。[24] 據說，美協曾計劃按照文藝界人士享受的最高待遇，在湖邊新村分配一套別墅給譚華牧，被他謝絕了。[25]

二十年間，除了參加美協組織的幾次外出寫生活動，以及兩次回台山探親之外，他大部分時間都在廣州度過。[26]（圖 9）年輕一代的畫家們很少有人了解這位老畫家的畫藝，更少人能得到他的作品。譚華牧的孫子譚立為清楚地記得，當別人來索畫時，譚華牧一般都會禮貌地拒絕：“我那些畫不行的。”

1956 年回到廣州之後，譚華牧夫婦先是居住在惠吉東路 32 號二樓寓所，1960 年孫子譚立為降生之後，搬去東川路東成南街 7 號，老夫婦二人住在二樓，兒子譚滌群一家住在三樓。

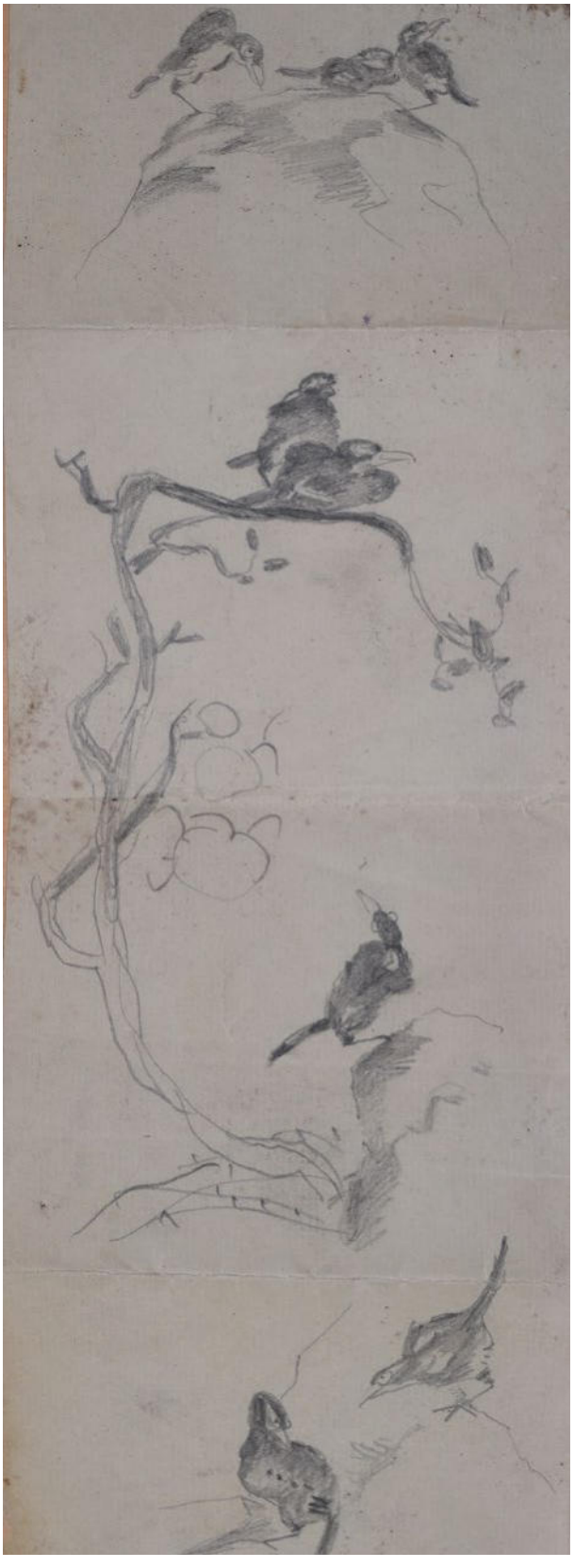

圖 16. 譚華牧鉛筆臨稿（八大山人）。

圖 17. 譚華牧《石濤山水畫意》紙本水彩水墨。

圖 18-1. 譚華牧構圖練習。

圖 18-2. 米勒畫稿 1864 年。

圖 19. 譚華牧《遊堤》，紙本水彩 ，劉海粟美術館藏。

訪客登門，搖鈴到三樓，孫子譚立為總要問清楚訪客姓名之後，問爺爺是否見客。大部分情況下，訪客得到的答覆是，譚華牧不在家。[27]（圖10）

三、畫日記（1956-1968）

從官方記錄來看，歸國後的二十年間，譚華牧很少有作品公開展覽，官方的收藏系統中，僅有 1958 年《春耕》由中國美術館收藏。

2000 年，時任廣東美術館館長的王璜生發掘了這位畫壇失蹤者，次年舉辦了首次個展，發現譚華牧尚有大量作品留存家中，[28] 油畫作品外，尚有水彩、水墨、鉛筆等不同媒材繪製的大量畫稿。這些畫稿，繪製於尺寸、材質不一的紙面上，有時是家中隨手找到的包裝紙，或是隨身攜帶的捲煙紙殼。

歸國之前，譚華牧很少在作品上面標註時間，目前發現最早的一幅是 1941 年 10 月 28 日完成於澳門的水彩寫生《氹仔風景》（圖

圖 20-a. 譚華牧，《賞景》。

11），[29] 在早期畫稿中，畫家偶爾會在畫面下方簽署年份和簽名“牧”字。

歸國之後，譚華牧經常在畫稿上簽字日期，這幾乎成了畫家自覺遵循的一種工作習慣。尤其特別的是，他往往簽有兩種時間，以舊曆紀年豎寫漢字一行，再以新曆紀年橫寫數字一行（圖 12）。[30] 從 1956 年 11 月 17 日的《吃飯》，直到 1968 年的《村居》，時間跨度 12 年，約兩百件畫稿標註了日期。這種附有連續性時間記錄的日常繪畫行為，是這位不立文字的畫家的“畫日記”。

譚華牧一般不記錄寫生地點，偶爾出現像 1958 年 5 月間的一張水彩畫稿，譚華牧在背面寫了“新會郊區農村”，這對應了他同年 5 月 31 日至 6 月初參加的廣東美協深入生活的活動。[31]

經常伴隨祖父外出寫生的譚立為，回憶了當時最重要的幾個寫生地點。譚華牧的寫生活動緊密聯繫着他的日常生活，1956 年回到廣州之後，他經常去鄰近惠吉路住處的越秀公園寫生，1960 年搬去東川路之後，則喜歡去廣州起

圖 20-b. 譚華牧，《賞景》。

義烈士陵園和東山湖公園。而在芳村和珠江的一些寫生，是他去芳村探訪留日藝術家、友人蘇臥農時完成的，西村的畫稿則是陪太太去廟裡上香時畫的。（圖 13）[33]

譚華牧的“畫日記”在 1968 年戛然而止。[35] 此後的八年間，他的日常消遣是在家裡獨自玩牌七，很少出門。譚立為回憶，1976 年的一次親友聚會之後，他應學生梁冰的請求，為自己的兒媳繪製了一張國畫《雙鴉圖》，這是譚華牧最後的畫跡之一。

整理譚氏這批題材龐雜的畫稿，關鍵線索是這批“畫日記”。“畫日記”提供了一個清晰的時間表索，由此可以看出畫風的明顯變化——從歸國前的現代主義畫風，逐步銜接了社會主義美術創作的風氣；

其二，從題材上來看，雖然大多數寫生畫稿是在比較私密的日常生活空間中完成的，但和美協的創作體制有頗多關聯性——這些畫稿大多是用以創作主題性油畫的素材。雖然譚氏很少展出記錄，但是不能否認，這批“畫日記”的產出與美協創作體制的發展相始終；

其三，從手法上來看，譚華牧跨越了水彩、鉛筆、水墨、油畫等多種媒介，也廣泛涉獵了從巴比松畫派、巴黎畫派乃至明清文人畫的繪

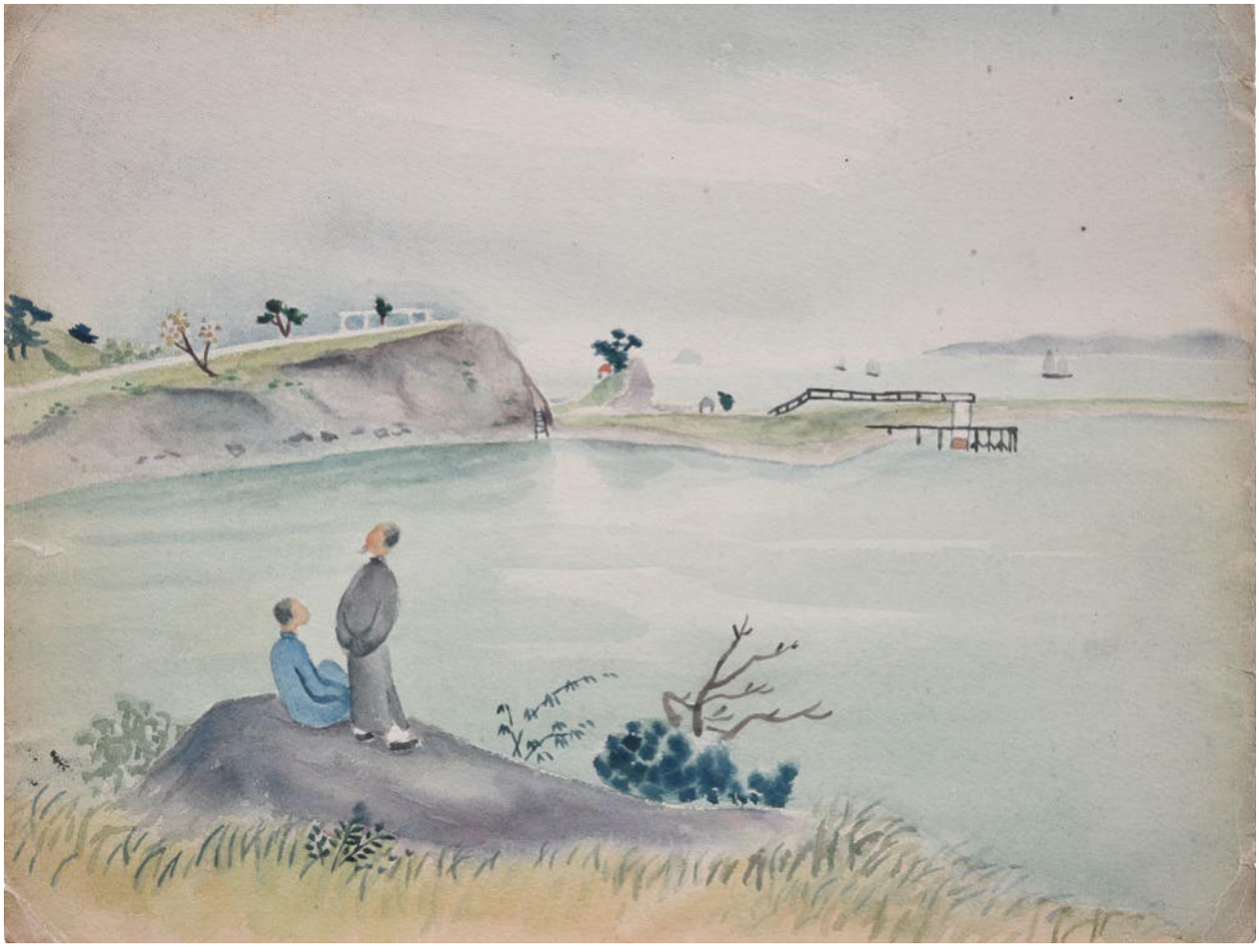

圖 20-c. 譚華牧，《賞景》。

畫傳統，“畫日記”是一個現代畫家發展個人化語言的實驗場合；

其四，數量龐大的“畫日記”，某種程度上也折射出這十二年間廣東美術創作的強勁節奏，尤其是在大躍進運動期間；

其五，“畫日記”是畫家譚華牧與這個特殊時代相處的一種方式，他在寫生和構圖行為中，既敏感觀察並融匯了這個時代的氛圍和感覺；“畫日記”同時也是他個人造設的一道安全屏障，他策略性地保持並發展了自己的個性和才華。這種矛盾性使得“畫日記”成為新中國美術史上一道獨特的風景。可以說，這是譚華牧在藝術啟蒙時期吸納的生命主義、“物心一如”等思想在新時代的奇妙折射，也是他所依戀的南國風土和人文氛圍，對其藝術的滋養和反哺。[35]

“畫日記”不僅是對那些標有明確日期的畫稿的稱謂，也是對歸國後譚華牧繪畫實踐的一個象徵性命名——既指向一位體制內畫家的帶薪外勤，更隱含着一位現代隱者的日課修行。

四、寫生、寫意、構圖蒙太奇

“畫日記”的大量素材中，包括了畫家日常性的練筆、造型訓練、印象捕捉、構圖設計

圖 21. 石濤《廬山觀瀑圖》（局部），泉屋博古館藏。

圖 22. 譚華牧《孤舟》，紙本水彩，1940 年代。

等多個層面，這也讓我們可以從繪畫語言原創性的實驗現場來充分理解譚華牧。

新中國時期譚華牧的“寫生”行為，既是他從民國以來所蒙受的一種現代美術教養（圖 14），[36] 又是他歸國之後順應於時潮運動的一種集體順應，[37] 更是他閒情化的一種日常生活方式，恰如他寓居澳門時的海釣行為一樣，他也酷好閒步街巷田間，偶有會心的畫面，他便有記錄衝動，這是對周遭生活、生態的一種即時反應和感悟。某種程度上，他的寫生行為，有着類似街頭攝影的敏感和即興的特點，但其複雜之處，便是把握一個“有趣”現場的整體氛圍的能力。如《氣功》（圖 15）這類速寫，就很能說明何種情境會激發畫家的速寫衝動。

“畫日記”中有一部分畫稿傾向於文人畫的“寫意”性，包括了臨古和“古意創新”這兩種方式，這有助於我們理解畫家所重視的西洋畫的中國化問題。譚氏從沒有成為國畫家的企圖，但是他一直酷好明清文人畫，尤其是八大、石濤、揚州畫派的個人化語言。這位洋畫家的臨古方法不拘一格，卻風味盎然。他反覆鑽研八大山人的造型，卻經常用鉛筆練習（圖

圖 23. 譚華牧舊藏照片（《賞景》相關）。

16）；他能自由吟味石濤的畫境，即便是用水彩顏料（圖 17）。歸國後創作的牧牛圖、牧羊圖，就反映了畫家對於傳統畫意的自由玩味和吸納。正是這種媒介間的日常性滑動，使得譚華牧的現代繪畫實踐，總能夠表達出一種悠遠的詩境。

譚華牧留下了一批反映其構圖構思過程的畫稿。他偏好在同一紙面上設計出多個小構圖，在間隙中還穿插有很多人物動態形象的素材（圖 18-1）。這些構圖應該是不同時段逐漸積累而成，筆者將這種特殊的構圖練筆法，稱為“構圖蒙太奇”。

譚華牧很可能並非為了節省紙張而採用這種方式，紙面上交疊着多個小構圖的“蒙太奇”方式，很可能是一種能有效刺激他創作靈感的工作習慣。這種構圖方法是否在留日時期已經形成，值得考究。從森口多里翻譯的羅曼・羅蘭《米勒的生活及藝術》（1921 年，東京弘文堂）一書的環襯插圖可以看到（圖 18-2），[38] 米勒早就採用過類似的構圖手法。對於畢生鍾愛米勒的譚華牧而言，這很可能是一種早年習得的經驗。這本書出版的 1921 年，譚華牧恰恰就在東京留學。

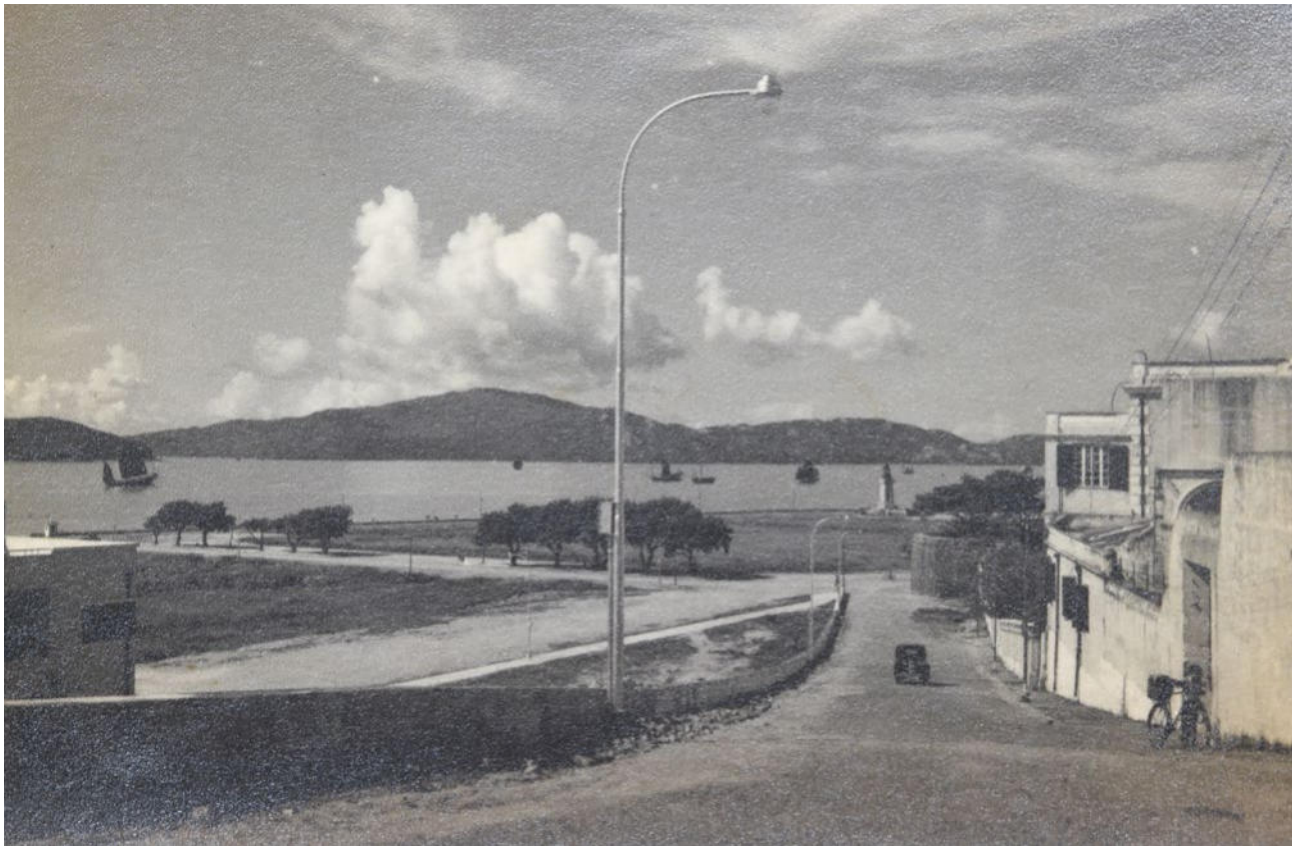

圖 24. 譚華牧舊藏照片之一《澳門街景》。

五、風景、山水與攝影

解讀譚華牧新中國時期獨特的寫生和構圖方式，需要聯繫他此前已經成熟的繪畫風格和創作習慣。值得我們關注的是，譚華牧的繪畫風格在二次旅居澳門期間已經走向高度成熟，尤以前述《風景》為代表，反映了作者高明的構思和語言轉化能力。他尤其擅長從澳門本地的風土、地景出發加以詩意化表達，他對海洋性風土極為敏感，因此畫了不少澳門海濱的風景寫生，這些“洋氣”“閒適”的街景畫（圖19），會讓人聯想到杜菲（Raoul Dufy）和馬蒂斯（Henry Mattise）筆下的藍色海岸，充分展現出作者的曼妙想像力和悅動的都市感性。

筆者尤其關注了譚華牧歸國前創作於澳門的組三張水彩畫《賞景》，（圖 20 a-c）這三張畫以高辨識度呈現了同一個海濱景觀：近景岸邊一塊凸起的礁石，隔海而望的一處低矮山崖，其上有山間坡道、一座白色建築物和豎立的鐵塔。

三張作品，不僅對以上主要元素進行了機動配置，而且畫風有着微妙變化：a 圖無人物，止於景觀的表現，對岸的鐵塔、白色建築物歷歷在目，這是一張偏於寫實的風景畫；b 圖的近景礁石上有一位長衫男子背手而立，轉頭朝向對岸的鐵塔風景，和他的青色長衫相匹配的是近旁的一叢幽篁，以程式化的水墨筆法繪製而成，這使得近景的“古意”氛圍和對岸的時代氛圍構成了一種微妙的對峙關係；c 圖的近景礁石上則安排了兩位長衫男子，一坐一立，以交叉的視線望向遠方。c 圖對畫面元素進行了象徵性的簡化，處處流露出“筆意”，仿佛

圖 25. 譚華牧舊作油畫照片《西望洋遠眺》。

都在配合那一叢幽篁的簡單精神，畫面呈現出了澄澈的文人畫意境。譚華牧有可能參照了石濤的類似構圖來處理這個場景（圖 21）。當然，地標性元素仍然被刻意保留了下來。

我們無法斷定這三張風景畫的創作時序，但可以看出，《賞景》的風格，比較接近譚氏堪稱經典的水彩畫《孤舟》（圖 22），二者都是調和了水彩畫的明朗清潤的調性和水墨畫的悠遠意蘊而形成的一種新畫境。其妙處在於語言的透明感，觀眾直接被淳靜恬然的畫境所吸引，而注意到鐵塔的時候，竟不會覺得突兀。

恰如“畫日記”保留的兩種時態的時間記錄，《賞景》組畫中隔岸觀景的主題，成功製造出了一種如夢似幻的時間疊相——長衫男子望向鐵塔風景是其中最典型的例子，山水觀想的傳統正在因時代巨變而被迫做出調整——悠遊自適的文人理想空間正在被急速發展的現實空間所取代，表面上沖淡平和的畫面，隱約傳達出了不調和音。最有意思的是，畫家套用一種寫生式語言在進行詩性的圖畫演繹——他並沒有徹底放棄地標性元素，從這些現實空間出發，譚華牧展開了繪畫空間中的遊觀和漫想。若即若離，若有所思，這也是譚華牧在新中國時期寫生畫作中常常出現的一種修辭方式。

圖 26. 譚華牧舊作油畫照片《長衫男子》。

幸運的是，在譚氏舊藏照片中，還保留有一張風景照片（圖 23），和這三件水彩畫進行比照後發現，畫面中的景觀高度一致——初步辨認，這處山崖所在位置可能是澳門業已消失的“海角遊魂”，山崖上樹立的三個鐵塔，可能是 1950 年創立的綠邨電台的信號發射塔。[39]

如果這一判斷可靠的話，這一地標景觀的落成時間，也讓我們推想這三張水彩畫創作於 1950-1956 年之間，是在譚氏歸國之前。

這一發現也使我們推測譚華牧在風景寫生中參照攝影的工作方法——這些照片很有可能是藝術家本人拍攝的。我們發現，保留下來的其他幾張澳門時期的照片（圖 24），也基本對應了譚華牧在繪畫上的構圖習慣。

據譚立為回憶，1965 年間，譚家悄悄燒毀了一批照片。[40] 僅存的這幾張照片，成為理解畫家創作方法的重要提示。

六、舊作照片和畫題目錄

譚氏家族至今仍保存着一批油畫作品的黑白照片，記錄了譚華牧的一批佚失作品。[41]（見表 1）

表 1

	作品名	畫種
1	歸	油畫
2	獨唱	油畫
3	初春	油畫
4	歸舟	油畫
5	朝	油畫
6	西望洋遠眺	油畫
7	窗外小景	油畫
8	松山賞雨	油畫
9	漁舟	油畫
10	漁舟	油畫
11	春日	水彩
12	紅棉	水彩
13	朝	水彩
14	小島	水彩
15	廣州風景	水彩
16	小童	水彩
17	小河	水彩
18	夏日	水彩

另存一份文獻是譚氏 1956 年在澳門參展的記錄，收錄了十八件油畫作品的標題。[42]（見表 2）

將這份目錄和舊作照片相對照，確認了部分油畫作品名，如《獨唱》和《松山賞雨》（廣州藝術博物院藏）、《西望洋遠眺》（圖 25）等，對於了解譚華牧早期油畫——尤其是澳門居留時期的創作情況，這批圖像資料提供了重要

表 2

作品名	畫種	備註
歸	油畫	廣東美術館藏，藏品名稱《海邊》
獨唱	油畫	黑白照片
初春	油畫	
歸舟	油畫	
朝	油畫	
西望洋遠眺	油畫	
窗外小景	油畫	
松山賞雨	油畫	
漁舟	油畫	
漁舟	油畫	
春日	水彩	
紅棉	水彩	
朝	水彩	
小島	水彩	
廣州風景	水彩	
小童	水彩	
小河	水彩	
夏日	水彩	

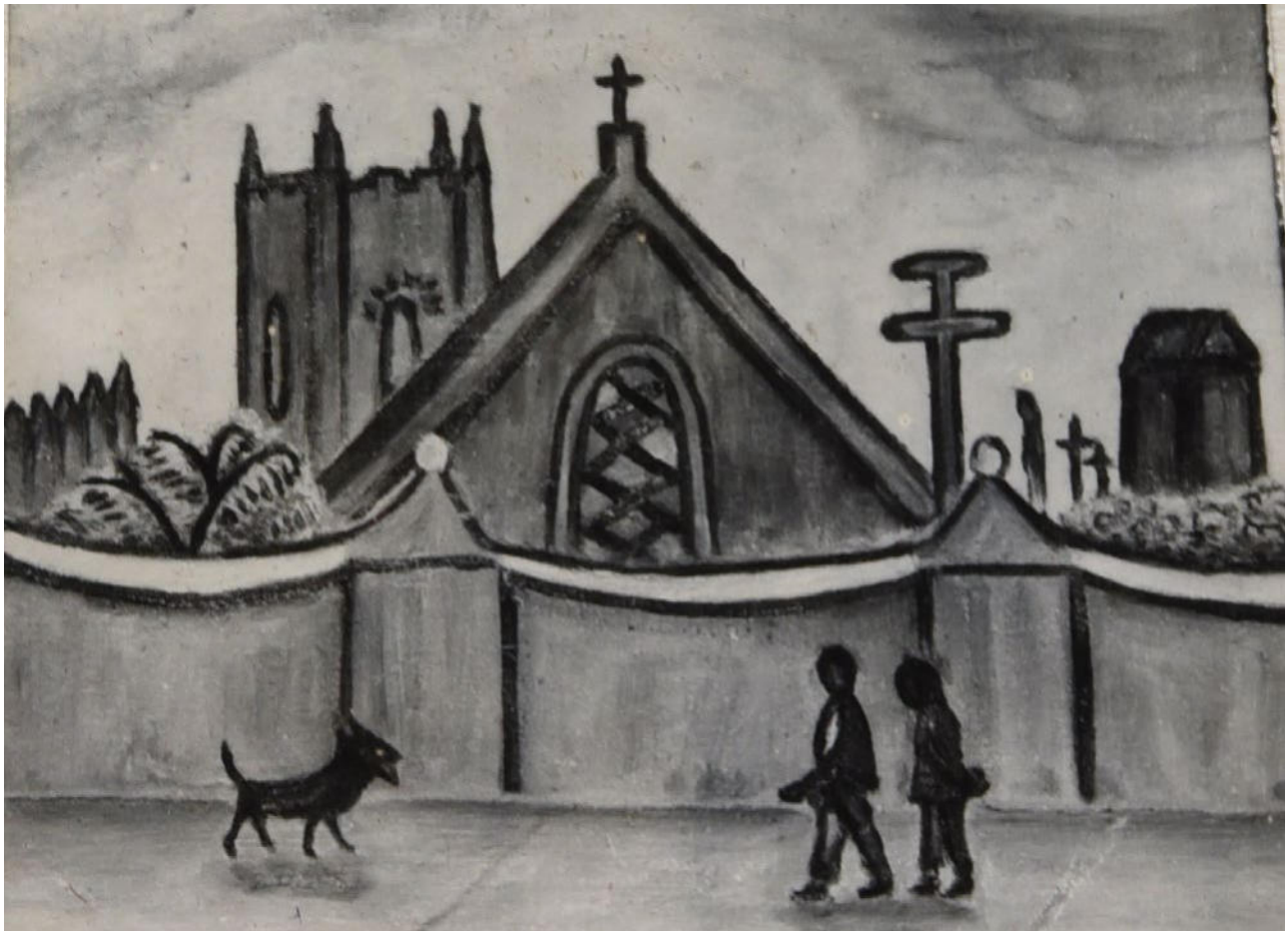

圖 27. 譚華牧舊作油畫照片之一《路人與狗》。

佐證。從照片的印製規格來看，這批照片應是不同時期拍攝的。早期油畫創作是其中的主體，但也包括了譚華牧歸國之後的幾件作品，如創作於 1957 年的《男同學與女同學》，目前家裡還保留着水彩畫稿。這就增加了推測這批油畫遺失原因的難度，是否像 1965 年譚家燒毀照片那樣，一批油畫也被緊急處理掉了？[43]

這批遺失的油畫中，有相當一部分屬於早期作品——以異域風情的筆調描寫澳門的海濱風景、教會建築等，尤其是畫風受到盧梭、魯奧的稚拙畫風的影響。應該說，這部分作品的現代主義風格特別明顯，是否就是這批作品失蹤的原因呢？

在譚華牧進行構圖練習的一張小紙片上，我們發現了他歸國之後擬寫的作品名，恰好可以和澳門展覽的這份清單加以比較——“晚霞、放牧、紅棉、郊外小景、助一助、小憩、牧牛、農村小景、小足球、春色、小景、放牧、稍息”。這份資料更是佐證了上文的判斷，歸國後譚華牧參與主題性創作的情況，上述畫題，也對應了“畫日記”中的主要題材。也就是說，他並未放棄原有的創作構思習慣，而去迎合新的體制環境。

（一）諧趣（1957）

遺失油畫中有一張很特別，以文人畫的疏散筆調表現了一個身材瘦削的長衫男子，手攥

圖 28. 譚華牧 《合唱》，布本油畫，廣東美術館藏。

一把小刀站在庭院中，悄悄側目向身旁兩隻散步的雞。背景的籬笆和前景的樹圍合出了一個暗藏殺機的場面。（圖 26）

譚氏在公眾場合不苟言笑，甚至顯得有些嚴肅。但是畫筆之下，卻不時流溢出詼諧的暖意。早期教堂系列油畫中，就畫了一隻頭腦碩大的狗，搖頭擺尾闊步迎向一對路人（圖 27），《合唱》（圖 28）中，則畫了一個白西裝矮胖教授，躬身指揮着一隊藍裙女學生合唱，唱歌的女學生但見一圈紅唇，眉目省略了，行筆敷色，一氣呵成，簡略生動的畫面如是一首輕快的曲子。此種詼諧時尚的人物形象，尚可看出他從竹久夢二、豐子愷一路的文學漫畫中汲取過營養。[44] 但長衫男子和散步的雞暗中對峙的題材，顯然是他個人性情與想像力的自然流露。

畫家的諧趣靈感一直延續到歸國之後，尤其是在 1957 年，是個顯見的爆發點。《打麻雀》作於 1957 年 3 月 8 日前後，在政府次年大規模發動的“除四害”運動之前，譚華牧似乎是出

圖 29. 譚華牧《打麻雀》，紙本水彩畫稿，1957 年。

於自己的會心觀察——他一定覺得舉槍、躬身、提鳥的紅領巾，是個有趣的畫題。譚華牧為這個題材共設計過至少三個畫面，其中一張描繪了一人弓身打麻雀的背影（圖 29），另外有兩張安排了兩個小學生，分別從畫面的左右兩側悄悄進擊的場面（圖 30a、b）。寫生地點似乎都是在花塔一帶——當時畫家住居的近旁，背景中古塔隱約可見，而小學生伏擊麻雀的緊張神態和周遭農人的日常勞作形成了強烈對比。

就在《打麻雀》完成的同時期，1957 年春譚華牧還繪製了水彩畫稿《三個紅領巾》（圖 31）。[45] 紅棉剛剛綻開，三個女學生貼靠着趴在公園的欄杆上，像是在竊竊私語，一對中年夫婦默默從她們身後走過。從素描稿圖可以看出，譚華牧對於她們憑欄的閒適體態做了很細緻的觀察記錄。紅領巾、藍褲子、黃襪子、少先隊員的時代新裝組合成了畫面的視覺焦點：三個紅領巾的竊竊私語伴着芳華初放，正是春意盎然之時，低頭散步的一對洋裝夫婦，環繞着他們的卻是乾枯枝條。這是廣州初春時再平

圖 30-a. 譚華牧《打麻雀》，紙本水彩，1957 年 3 月 8 日。

常不過的一幕換季風景，譚華牧的高明之處，是用會心的觀察和淡淡的幽默，調和出了時代風景和自然風物的共感場。貌似寫生的構圖，其實是譚華牧虛構出的一個紙面上的舞台，畫面上所有的元素，都成了貢獻戲劇感的參演者。回望 1957 年的中國，這幅作品的複雜寓意呼之欲出。

譚華牧傾心於對人間親密關係的觀察和表現，尤其是表現青春期異性之間的青澀交流，有很多出彩的例子。創作於澳門的《牧閒》（圖 32），就是其中的代表作。畫家描繪了兩個牧童和少女閒聊的場景，畫面右上方搖曳着的松枝，不僅增加了畫面的韻味，更映襯出男女主人公微妙的肢體語言和心理交流。在不少作品中，譚華牧都運用了類似的構圖法，即把握了人物和自然環境的關係，傳達出一種温和、親密、自在的氛圍。這種諧趣性因此和夢二、豐子愷式的漫畫敘事拉開了距離。

而到了 1957 年，這類題材則換上了紅領巾的新裝——《男同學與女同學》（圖 33），對比澳門時期的《三個女學生》（圖 34），岔路口男生、女生之間的誇張表情和動作，成了信步於越秀公園的畫家的新靈感。

圖 30-b. 譚華牧《打麻雀》，紙本水彩，1957 年。

《男同學和女同學》也被畫成了油畫，《三個紅領巾》因此極有可能是為油畫創作所作的構思。這一組紅領巾題材是否也是美協成員譚華牧擬提交的創作計劃，值得推敲。

但顯然，1957 年 7 月繪製的《戀人》（圖 35）不太可能被納入美協的創作計劃中。在一個重大的節慶時分，這對情侶手挽手舉着三角旗走上了街頭，羊城的溽熱讓小男友放棄了上裝，涼快地走上街頭，小女友安之若素，二人欣欣然加入了節慶隊伍。譚華牧抓取了南國的幽默一刻。

（二）快照（snapshot）式記錄

譚華牧歸國之後是否還在利用攝影輔助他的繪畫構圖，我們不得而知，但是，他的確有着快照般的觀察力，總能捕獲到一些瞬間即逝的“精彩場景”。

最精彩的例子是 1959 年 6 月繪製的《隊列》系列——似乎表現的是文藝幹部集訓的場景，這個題材譚華牧至少畫有十張以上的速寫稿——很可能也是未完成油畫的創作素材。其中一張鉛筆速寫稿（圖 36），我們可以看到，一排隊列向着觀眾沖過來，隊列左側已經越出了

圖 31. 譚華牧《三個紅領巾》，紙本水彩，1957 年。

畫面之外，譚華牧似乎是以快照構圖的緊張感，來表現現場步伐的整齊節奏和熱烈氣氛。然而，就整體效果而言，“隊列”系列表現出的，更像是看客在一旁隨心的揶揄，尤其是在畫面中間安排進兩個興致勃勃的低齡旁觀者，這就近乎暴露了作者的現場感受。

1958 年 3 月 9 日的《遠眺》（圖 37），是譚華牧的快照意識閃現的另一個佳例。位於近景的一個小山頭上，一個白衣男子背對觀眾站立着，他前面圍着一叢矮樹，山下的人們很難發現他，但白衣男子一眼可以看見山下勞動的人群。他隱蔽在高處草叢間小解，而且頗為愜意地獲得了一個一覽無餘的開闊視野。畫家

圖 32. 譚華牧《牧閒》，紙本水彩，劉海粟美術館藏。

仿佛是站在白衣男子身後偷攝下了這一瞬間，總之，他一定覺得這個偶遇或偶然想到的場景挺有趣。

圖 33. 譚華牧《男同學和女同學》，紙本水彩 ，1957 年 3 月 21 日。

如果我們將符羅飛（1896-1971）1951 年間在廣州獵德村參加土改時繪製的那批現場速寫（圖 38）加以比較的話，[46] 可以看到這兩位藝術家都是由現場觀察從而興奮地引發速寫行為，這種繪畫方式的在場性和即興性，讓我們想到了報導攝影和電影對他們的影響力，仿佛記錄的全然性和速率才能挽留住畫家在現場的強烈感受。另一個可資比較的，是生活在家鄉曼徹斯特的英國畫家 L. S. Lowry（1887-1976），對於這個工業城市在時代巨變中被異化的人群的描繪（圖 39）。這三個畫家有着共通的特點，即對周遭社會變動的“埋伏”式體察，現場即興反應，作畫不拘成法，也有程度不同的諷刺味道，力求現場效果的強烈呈現。[47]

（三）新農村的象徵：赤腳村女

1958 年創作的油畫《春耕》（圖 40），是藝術家健在時被官方收藏的唯一一件作品，約 1962 年入藏中國美術館。[48] 這一收藏記錄，可以證實文革之前譚華牧和官方機構的關係——官方大體上尊重這位老畫家。當然，我們也可以根據“畫日記”中大量出現的農村題材作品，看到藝術家配合美協工作的積極態度。

和那些即興的、感性的水彩畫稿有所不同，《春耕》的畫風偏向寫實，儘管在 1962 年的時節，印象派畫風仍然在回潮的過程中，[49] 譚華牧還是儘量避免了現代主義手法，而套用了米

圖 34. 譚華牧《三個女學生》，紙本水彩 ，1940 至 1950 年代初。

圖 35. 譚華牧《戀人》，紙本水彩 ，1957 年 7 月。

勒式的田園風景畫範式，畫面中的薄霧表現以及農民俯身勞作的敦實造型，都反映了新的美術創作體制所宣導的現實主義基調，只是在樹梢的綠芽和大地隱約透出的嫩綠色的表現上，譚華牧的用色技巧才顯示出個性的鋒芒。

和澳門時期大量的都市時尚女性形象相比，歸國之後譚華牧畫中的女性形象基本上都是以農村為背景的，尤其是赤腳村女的形象，他繪製了大量畫稿。對農村婦女的赤腳形象的表現，是社會主義時期彰顯農村勞動階層地位提升、宣揚新社會美德的一個重要視覺表徵。[50] 譚華牧對於赤腳村女這個特定題材的大量習作，反映了他的特殊興趣。不同於早期的時尚女性形象（圖 41），甚至也有別於他歸國之前的農村婦女形象（圖 42），“畫日記”中赤腳女性的社會身份和時代感十分明確——她們來自社會主義新農村，有着特定的時代氣質；但不可否認的是，與通常所見勞動女性形象相比，譚華牧巧妙地把握了勞動女性的身份角色和性別角色之間的微妙平衡——他適當保留了女性的身體特徵，甚至是温婉氣質——和他澳門時期的那批時尚女性的形象貫聯了起來。水邊樹下群女閒聊的圖式（圖 43），會讓人聯想到塞尚晚年的《大浴女》系列，如同在《春耕》中致敬米勒一般，譚華牧也將他

圖 36. 譚華牧《隊列訓練》，紙本鉛筆，1959 年。

摯愛的塞尚的構圖法則融入到新時代的景觀設計中。

（四）綠色

公園、遊船、綠蔭、微風、陽光、歌聲、紅領巾，由老師帶隊的一群小學生在林蔭下齊步走來，譚華牧曾反復構思這一畫面，從容的隊列，安寧的公園，美好的晴日，描繪出新社會良好的公共秩序。以廣州起義烈士陵園為背景繪製的公園系列（圖 44），是譚華牧歸國後油畫創作的重要組成部分，很有可能譚華牧是為送展而創作的。作為畫面主角的“紅領巾”，不僅是美術界的流行題材，同時也是這位歸國畫家眼前動人的風景線。以新時代的創作標準論，這幅畫的確以寫實手段描繪出了一個文明社會的新風尚，但仔細觀察老師和小學生的身體比例，便聯想到譚華牧早年受到了盧梭稚拙畫風的影響（圖 45），這無疑增加了畫面的趣味性。作為時代象徵物的紅領巾，在畫面中並不搶眼，只是簡略地一筆掠過，很快和周遭的綠蔭融為一體。

（五）坡道和牧羊人

歸國前後譚華牧以坡道作為主題的油畫創作——《街景》（圖 46）、《鎮海樓》（圖 47），

圖 37. 譚華牧《遠眺》，紙本水彩，1958 年 3 月 9 日。

圖 38. 符羅飛《土改算帳》，紙本水墨，廣東美術館藏。

圖 39. L.S.Lowry，《工業場景》，1965 年。

圖 40. 譚華牧《春耕》，34×38cm，布本油畫，1958 年 中國美術館藏。

可以聯繫到日本大正時期洋畫家岸田劉生(1891-1929)的經典作品《道路和堤壩和土牆（修路的寫生）》（1915 年）（圖 48）、《冬天草木枯萎的道路》（1916 年）等。在岸田的筆下，道路被賦予了富含宗教意味的神秘性，譚華牧很可能受到了岸田此類風景寫生的影響。歸國後譚華牧構思的《牧羊圖》系列畫稿，在早期經驗中，又融入了山水畫傳統對於雲山的飄渺表現，這在諸多素描稿中尤其明顯。譚氏畢生鍾愛牧羊題材，這也是內容最難理解的一個主題系列，在澳門時期就繪製了大量的牧羊人形象（圖 49），早期的牧羊人形象有不少處理為正面朝向觀眾，歸國後的表現手法更顯隱晦，多以背影身姿趕着羊群走向雲山深處，這種變化耐人尋味。（圖 50）

坡道的另一條線索是發展出了《助一助》系列，表現了新社會的美德行為：幾個小學生放學途中在一個拐彎的坡道上遇到運菜的農民，於是伸手相助，坡道在這裡成了社會主義美德的一個宣傳教育空間。譚華牧為此準備了不計其數的畫稿，構思了多個場景，包括人物的佔位配置和組合等等。《助一助》（圖 51）的紅領巾形象，似乎再次反映了譚華牧參與主題性創作的策略性，以兒童和人間暖意作為切入點，來適應政治宣傳的要求。

圖 41. 譚華牧《窗景》，紙本水彩，1940 年代。

圖 42. 譚華牧《農家女》，紙本水彩，1940 年代。

圖 43. 譚華牧 《河畔》，紙本水彩，1950 年代末。

圖 44. 譚華牧《遊園》，布面油畫，1950 年代至 1960 年代。

圖 45. 盧梭《要塞的眺望》，布面油畫，1909 年。

圖 46. 譚華牧《街景》，布面油畫，46×55cm ， 約 1940 年代，廣東美術館藏。

圖 47. 譚華牧《鎮海樓》，木本油畫，48×54cm，約 1956，廣東美術館藏。

圖 48. 岸田劉生《道路和堤壩和土牆》，1915 年，東京國立近代美術館藏。

圖 49. 譚華牧《牧羊》，布本油畫，45×45cm，廣東美術館藏。

圖 50. 譚華牧《牧》，17×24.5cm，纖維板油畫，約 1950 年代。

圖 51. 譚華牧《助一助》，布面油畫，約 1960 年代。

註釋：

1. 陳繼春：《澳門美協六十年研究》，澳門：《澳門美術協會成立六十周年紀念特刊》，2016 年，第 150 頁。
2. 譚華牧：《我得到了鼓勵》，澳門：《華僑報》副刊《澳門美術研究會舉辦第一屆美術展覽會特刊》，1956 年 5 月 19 日。
3. 《澳門美術研究會昨召開會員大會》，澳門：《華僑報》1956 年 4 月 2 日，轉引自陳繼春：《澳門美協六十年研究》。陳繼春認為，譚華牧在澳門美術界擁有較高學歷和教授職銜，故被推為該會主要支柱，第 145 頁。
4. 出發前一日，澳門美術研究會正理事長吳鳴在陶陶居主持設筵，歡送譚華牧歸國。《美術研究會全體同寅昨設筵歡送譚華牧回穗》，澳門：《華僑報》1956 年 9 月 29 日，轉引自陳繼春：《澳門美協六十年研究》，第 151 頁。
5. 《澳門畫家譚華牧遷回廣州受歡迎》，香港：《大公報》1956 年 10 月 22 日。感謝趙浩華提供這一文獻。
6. 譚立為口述，2018 年 3 月 21 日筆者採訪。
7. 參見拙文《關良、譚華牧、丁衍庸的現代藝術實踐與“東洋回顧”現象》，北京：《文藝研究》2018 年第 8 期，第 109-125 頁。李偉銘教授最早指出了這三位藝術家在作品風格語言上的共通性，並結合大正時期日本現代畫壇的歷史語境進行了討論。參見李偉銘：《尋找“失蹤者”的蹤跡：譚華牧（1895-1976）及其繪畫——兼論現代主義在二十世紀中國美術歷史中的命運》，載《美術研究》2004 年第 4 期，第 17-31 頁。
8. 參見《關良回憶錄》，上海：上海書畫出版社 1984 年版，第 11-29 頁。
9. 譚華牧於大正八年（1919 年）2 月 1 日入川端畫學校，自費生。1924 年 6 月從東京美術學校畢業，藤島教室（藤島武二教授主持，特別學生）[日] 吉田千鶴子：《近代東アジア美術留學生の研究——東京美術學校留學生史料》，東京：ゆまに書房，2009 年，第 158 頁）。
10. 丁衍庸，大正十年（1921 年）4 月川端畫學校入學，同年 9 月 20 日，東京美術學校西洋畫選科入學。1924 年第 5 回中央美術展出品《食桌上》，1926 年 3 月畢業，和田教室（和田英作教授主持）特別學生（[日] 吉田千鶴子：《近代東アジア美術留學生の研究——東京美術學校留學生史料》，東京：ゆまに書房，第 160 頁）。
11. 他們曾經共事過的學校包括上海藝術大學（譚、關）、（上海）中華藝術大學（丁、關、譚）、廣州市立美術學校（關、譚、丁）、（上海）人文藝術大學（關、譚）、上海美術專科學校（關、譚）、上海藝術專科學校（關、譚）、（重慶）國立藝術專科學校（關、丁）、（廣州）廣東省立藝術專科學校（丁、譚）等。
12. 倪貽德：《藝苑交遊記（一）——關良》，《青年界》1935 年第 8 卷第 1 期，第 157 頁。
13. 楊青：《憶丁師的幾次教課》，廣州藝術博物院、香港中文大學文物館、香港藝術館編《丁衍庸藝術回顧文集》，廣州：嶺南美術出版社 2009 年版，第 530-532 頁。
14. 莫一點：《師生情緣話當年——懷念丁衍庸老師（1902-1978）》《丁衍庸筆下的花花世界》，香港：一點畫室 2009 年版，第 10 頁。.
15. 廣東省檔案館，檔案號：215-1-9-020，《關於香港名畫家余本回穗有關問題》，1956 年。
16. 感謝廣東省檔案館鐘鳴先生提供該文獻。
17. 參見譚天主編：《廣東省美協 1956-2006 文獻集》，嶺南美術出版社，2011 年。本文引用廣東美協檔案材料，基本援引自這份文獻總匯。1956 年第三季度《中國美術家協會廣州分會 1956 年度第三季度工作計劃綱要》中提到，第三季度要“做好迎接香港畫家余、徐、梁回來的準備工作”。廣東省檔案館，檔案號：311-1-2-7，1956 年 7 月 12 日。
18. 《1956 年一年來的工作檢查概況》，廣東省檔案館，檔案號：311-1-2-8-9，1957 年。
19. 檔案記錄了當時余本、徐東白、譚華牧三人的發言概要：“余本先生：外國回來，人民政府進行關懷，內心感動，重新學習，在資本主義畫畫、玩玩，回來再學習。東白：感覺到香港社會同這裡不同，香港複雜，難應付，想回來。機會未到，今天得到邀請回來，樂意。但樣樣不懂，今後向大家學習。譚華牧：今日同大家見面，談幾句，去年同朋友回祖國，與澳門不同，報紙載了些新聞。回來要我參加畫展，慚愧，希同志指導”。廣東省檔案館，檔號：311-1-3-55-72，《香港畫家作品展覽座談會記錄》，1956 年 10 月 14 日下午 3 時 10 分，文化公園。參加討論的有尹積昌、何為、周炳昌、康殷、何克敵、陳名流、吳子復、譚華牧、徐東白、余本、陳風屏、黎浩良、黃安仁、符鳳山、馮稼、鐘白木、許奇高、方人定、王立、陳洞庭、馮湘碧、李嘉煒、霍起、符羅飛、鄧耀平、張幼蘭、趙崇正、梁永泰、黃新波、潘鶴、孫文斌、廖冰兄、馬慈航等 50 人，是廣東美協成立之初的一個全體活動。

20. 《幾位老畫家在躍進中》：“油畫家余本先生、雕刻家梁竹亭先生和國畫家盧子樞先生在 4 月 10 日動程去湛江專區進行整風學習。他們是由省政協組織下去的，預算 5 月底才回來。油畫家徐東白先生曾到番禺縣鶴溪農業生產合作社去訪問和寫生，回來時興奮地說：‘下去 13 天便創作八幅油畫稿，多是表現農民春耕生產的，若以這樣的速度下去，三個月就可以完成今年的創作計劃。’因此，他把三年的創作計劃修改了，由創作油畫 70 幅改為 100 幅。徐東白先生過一些時候，還打算去流溪河水電站寫生。油畫家鄭華峰先生已經回到他自己的故鄉台山縣聯合農業生產社去，打算長期居住在那裡搞創作”。廣東省檔案館，檔案號：311-1-12-100-136，1958 年。

21. 例如 1959 年的一次美協會議中，一些年輕畫家們就對余本失去了耐心。鄧乃榮說，“我們有很多老畫家，我們寄予希望，當然對老畫家的要求要考慮到歷史條件，但傾向是要注意的。余本的畫我懷疑他是否坐在家裡畫的，表現方法余本先生是可以解決的，對待生活的態度是該做研究的，今後的方向如何是要注意的。我說他們有點像自己，沒深入生活去。余本先生以前的作品是受到好評的，但現在不見有甚麼發展（肖像畫方面）。”惲圻蒼的表態更加直接：“以後港澳的作品是否可以分開，我認為分開有好處的，會有着對比的作用。”而座談會主席也說：“談到余本同志，認為他這次的作品還沒有過去的奔放，我認為要注意的。另外談到風景畫地方特點不夠，也是要注意的。”作為歸國畫家，余本此時承受的壓力可想而知。《油畫組業務創作活動座談會》，《1959 年 10 月 1 日建國十周年美展座談會會》，廣東省檔案館，檔案號：311-1-15-29-37，1959 年 10 月 1 日。

22. 廣東美術家協會相關檔案中，有關譚華牧出席和作品參展記錄編列如下：①香港畫家作品展覽座談會，1956 年 10 月 14 日，廣州文化公園（廣東省檔案館，檔案號 311-1-3-55-72）；②譚華牧的四張油畫（387 暮春、388 農村小景、389 朝霧、390 風景）參加華南美展，1957 年，廣州（廣東省檔案館，檔案號 311-1-9-31-31）；③社會主義國家造型藝術展廣州籌備會的動員現場，全體籌委及作者二十餘人出席，1958 年 5 月 6 日下午二時，參見《社會主義國家造型藝術展覽會廣州籌委會開會，朱光市長到會指示》（廣東省檔案館，檔案號 311-112-100-136，1958 年）；④ 1958 年 5 月底、6 月初廣州文藝界兩百四十餘人訪問僑鄉新會（廣東省檔案館，檔案號 311-112-100-136，《畫家、詩人、演員大盛會——記廣州文藝界新會訪問團》，1958 年）；⑤東莞縣參觀後漫談，黃篤維、方人定、余蔚、陳洞庭、陳子毅、余本、譚華牧等人參加，1959 年 12 月 3 日晚。譚華牧發言：“參觀敬老院時，一老人說：當時黨書記來背我們逃走，使我感動，看到大豐收，很歡喜，看不到災痕，真使我感動”。（廣東省檔案館，檔案號 311-1-14-126-131，《東莞縣參觀後漫談記錄》）；⑥美協創作作品登記，1959 年，譚華牧登記四件油畫作品準備參展（廣東省檔案館，檔案號 311-1-14-32-39，《美協工作組補充材料，附創作作品登記表》）；⑦廣東省文藝工作者第一次代表大會，1960 年 4 月 22 日、4 月 24 日、4 月 25 日、4 月 26 日，譚華牧前後七次在第一小組簽到，未發言；⑧廣東省美協繪畫業務組、創作活動座談會，譚華牧在座談會中未講話，報名去佛山寫生，1962 年 11 月 15 日（廣東省檔案館，檔案號 311-1-30-95-99）；⑨今日農村美術作品展覽，廣東省博物館，1963 年 4 月 18 日至 5 月 7 日，油畫部分共 46 件作品，譚華牧《農村小景》列在最後（廣東省檔案館，檔案號 311-1-37-83-93，《展覽目錄》）。

23. 廣東省檔案館，檔案號：311-1-14-3-10，蔡若虹等人參加獻禮作品草圖觀摩會講話記錄，1959 年 2 月 25 日。

24. 廣東省檔案館，檔案號：311-1-44-157~166，《羅宗海工作日記》：“1964 年 2 月 12 日，李朋、王立往核病院接譚華牧先生回家。譚先生健康有很大進步”。

25. 據說，譚華牧的理由是不習慣各種開會場合，而位於流花湖畔的湖濱新村距離廣東美協、廣東畫院很近。筆者採訪譚立為 2018 年 3 月 21 日。

26. 譚華牧在 1957 年前後曾返鄉一次，最後一次是 1965 年和妻子古瑞珍以及孫子譚立為返鄉祭祖。筆者採訪譚立為，2018 年 3 月 21 日。

27. 筆者採訪譚立為，2018 年 3 月 21 日。

28. 根據筆者的初步統計，中國美術館油畫一件，廣州藝術博物院油畫一件，廣東美術館油畫十六件、水彩畫稿十一幅、素描畫稿十一件，劉海粟美術館油畫三件，水彩、素描畫稿三十件。私人收藏暫時無法統計。感謝黃梓欣的協助。

29. 在畫面右下方以藍色鋼筆標註了“辛巳年重九日 -1941 年 10 月 28 日”，從筆跡上看，可能是譚滌群在父親去世後將畫稿裝訂整理時標註的。畫稿直接黏貼在襯紙上，因此背面資訊或畫稿無法呈現。譚滌群在整理過程中將背面的時間資訊抄錄到畫稿下方，但有時候忽略了日期，僅標註年月。

30. 1965 年 2 月 16 日的一幅鉛筆寫生，描繪了兩位婦女在公

園長椅上促膝交談的情景，譚華牧在畫面右方題寫了“乙巳年正月十五日上午十時”“1965.2.16”，這是最具體的一個記錄時間的例子。

31. 廣東美協為籌備社會主義國家造型藝術展覽的參展作品，組織了譚華牧、余本、馮鋼百、盧子樞等五十餘位畫家參加了這次訪問活動。《畫家、詩人、演員大盛會——記廣州文藝界新會訪問團》，廣東省檔案館，檔案號 311-1-12-100-136，1958 年。

32. 蘇百鈞教授回憶，譚華牧和蘇臥農關係極為融洽，經常來他們位於芳村的家作客。還曾為蘇妻繪過油畫像，已遺失。譚華牧每對蘇妻廚藝稱賞不已。蘇妻乃舊時大小姐出身，善烹調，蘇則捧出自製桂花酒、玉冰燒，二位老友酒逢知己，無話不談。蘇臥農印象中的譚華牧非常開朗，也很風趣。1975 年，蘇臥農病逝之前，年邁的譚華牧曾由學生梁冰陪同，從東川路前往芳村探視。這和一般人對譚華牧的印象很不一樣，說明他並非生性孤僻。筆者採訪蘇百鈞，2018 年 3 月 24 日。

33. 筆者採訪譚立為，2018 年 3 月 21 日。

34. 1968 年 9 月 15 日開始，中國美協廣東分會全體人員與省文藝戰線各單位被集中到廣州二沙頭省體育訓練基地參加學習班，進行“清理階級隊伍”“鬥私批修”。同年 12 月 15 日，中國美協廣東分會全體人員與省文藝戰線各單位人員一起被調去英德茶場，一邊勞動一邊“清理階級隊伍”。中國美協廣東分會、廣東畫院和廣州美術學院被迫停止美術創作和教學活動。參見《廣東省美協 1956-2006 文獻集》中的大事年表 1968 年項，第 263 頁。

35. [日] 永井隆則：《セザンヌ受容の研究》，東京：中央公論美術出版，2007 年，第 111-154 頁；[日] 西槇偉：《中國文人畫家の近代：豊子愷の西洋美術受容と日本》，京都：思文閣出版，2005 年，第 230-233 頁。

36. 顧伊：《再論寫生》，《黃賓虹與現代藝術思想史國際學術研討會文集》，孔令偉、[德] 尤莉（Juliane Noth）編，杭州：中國美術學院出版社，2014 年。

37. 吳雪杉：《媒介意識形態：1950 年代的“速寫運動”》，《美術研究》2015 年第 1 期，第 62-70 頁。

38. [日] 西槇偉：《中國文人畫家の近代：豊子愷の西洋美術受容と日本》，京都：思文閣出版，2005 年，第 67 頁。

39. 感謝李倩瑜、徐家甯、廖小琪、吳啟源、任慧文、廖海華諸位友人在地點辨識過程中的熱心說明。

40. 譚立為回憶，燒毀的主要是譚妻的親屬二戰時服役於美軍的照片，燒毀照片的同時，譚家還以低廉價格處理掉了一批舊傢俱。筆者採訪譚立為，2018 年 3 月 25 日。

41. 如一張署款為 S. T. Chan 的油畫，雖然有着和譚華牧極為類似的現代派畫風，但顯然屬於 Chan 姓華人畫家。畫面表現的似乎是澳門西望洋聖堂，譚華牧有一張類似的題材《西望洋遠眺》，也已佚失。

42. 《澳門美術研究會舉辦第一屆美術展覽會特刊》，澳門：《華僑報》副刊，1956 年 5 月 19 日。

43. 舊作照片中記錄的小部分作品目前還有存留，如廣東美術館收藏的《風景》《街景》《合唱》，廣州藝術博物院收藏的《瀑布》（松山賞雨）等。

44. 參見盧智甜：《論譚華牧油畫作品〈合唱〉中人物形象的風格來源》，廣州美術學院學士學位論文，2018 年。關於豐子愷和竹久夢二的關係，參見 [日] 西槇偉：《中國文人畫家の近代：豊子愷の西洋美術受容と日本》，第 161-181 頁；西槇偉的這項研究還有很多啟發筆者之處，如米勒、梵古畫中的農人生活、人間的親密關係等等，都有不少形式上的關聯性，也不能排除譚氏直接受到了豐子愷的影響。

45. 譚氏遺失的油畫作品之一《男同學與女同學》，其水彩畫稿目前仍保留，並且標註有日期——1957 年 3 月 21 日，按照當時廣東美協為畫家們議定的創作進度，可以判斷這件油畫創作於同一年份。而從風格、題材的近似度而言，水彩畫稿《三個紅領巾》與《男同學和女同學》都是 1957 年春繪製於廣州越秀山。

46. 參見拙稿：《認識天才：符羅飛的眼與筆》，《符羅飛藝術回顧展》，廣州：廣東精誠所至藝術品拍賣有限公司，2018 年 4 月。

47. Michael Leber & Judith Sandling, *L. S. Lowry*, London, New York: Phaidon Press, 1987, pp.49.

48. 譚立為回憶，中國美術館為此支付了 500 元的稿酬。筆者採訪譚立為，2018 年 3 月 25 日。中國美術館典藏部劉漢娥推測這件作品可能是 1962 年入藏中國美術館的。《春耕》在中國美術館館藏數千件油畫清單中，排號 14，可見其入藏時間較早。中國美術館在建館前就開始了收藏工作，1962 年米谷、江豐、鄭野夫等人赴上海、廣州等地收集作品，到廣州後，米谷、江豐請廣東省美術家協會開列了當地畫家的名單，逐一登門拜訪，劉漢娥推測譚華牧的《春耕》很可能是此時入藏的。中國美術館同期收購的還包括

關紫蘭、黃顯之、吳大羽、陳抱一、張充仁、列陽、徐東白、馮鋼百、陳秋草、常書鴻、衛天霖等人的油畫作品。根據吳瓊：《大地米谷》（北京：中國水利水電出版社，2010）一書記載，“收藏之初，酬金標準是按照榮寶齋的標準制定的，後來米谷等提出要給老畫家多付一些，油畫、雕塑等品種的作品酬金也要提高。”感謝劉漢娥提供相關背景資訊。

49. 參見拙稿：《塞尚、街頭劇和“土油畫”——演出者胡一川的跨媒介實踐》（上），《美術學報》2018 年第 4 期，第 76 頁。

50. 參見胡斌：《性別與勞動者的第二面容——毛澤東時代婦女的“赤腳”表達》，魯明軍編：《論手足：一個關於藝術與觸知的文本》，河南：河南大學出版社，2016 年。