



石 鲁 作 品 选 集

石鲁作品选集

出版者：人民美术出版社

(北京北总布胡同32号)

责任编辑：平野

装帧设计：曹洁

印刷者：深圳嘉年印刷有限公司

发行者：新华书店北京发行所发行

编号：8027·7991 开本：787×1092毫米 1/8

1984年5月第一版 第一次印刷

定价：37.50元



作者像

石鲁作品选集

J121/13

人民美術出版社

一九八三·北京

出 版 说 明

石鲁是我国著名的画家与书法家，四川省仁寿县人，1919年生，1982年8月病逝。他早年参加革命。十年动乱期间，曾遭到政治迫害，“四人帮”粉碎后得到昭雪。1979年中国美术家协会及西安分会曾在北京中国美术馆举办石鲁的书画展，现从中选出一百多幅作品，出版这个书画集，基本上介绍了他的创作进程，也是对他的一个纪念。本画册的书画，有部分是沈阳故宫博物馆所藏，还有一些是私人收藏的，画册的编辑工作承蒙叶坚同志大力协助，在此一并致谢。

人民美术出版社编辑室

再再探索

王朝闻

—

十七年前，我给石鲁同志的一本画集写过序文，题目是《探索再探索》。今天，当我躺在椅上写下《再再探索》这四个字之后，女儿走进房来。看到这标题，颇不以为然。大概，她是怪我在故弄玄虚。其实，我不过是在说老实话。第一，石鲁自己对他的艺术，还处于一再探索的过程。第二，我对石鲁之所以是石鲁，也不是已经十分熟悉的。第三，正如对一切事物的认识过程没有穷尽那样，人们对石鲁的作品和他本人的遭遇，难道已经是认识得完全清楚了吗？

《石鲁作品选集》，是一九六四年出版的。当时它已经分发书店开始出售，但因其中的一幅作品出了所谓的问题，却遭到停止发行、发行了的还要收回的命运。有关方面为了弥补损失，劝石鲁同志把那幅出了所谓问题的作品作些修改，或是另换一幅别的作品去顶替它，重新装帧再拿出来上市。石鲁拒绝了这种劝告，接着这本画集也就有“疾”而终了。如果我写的那篇序文不是已经在一九六三年就另有两次机会与读者见面^①，它也不免要遭到难于应付的麻烦。真可惜，据说石鲁那本画集里的许多作品，连同照片，在十年动乱中已经被毁灭了。

那么，在一九六四年石鲁那幅引起麻烦的作品，问题究竟出在哪里呢？

那幅作品的标题是《转战陕北》。去年在京举办的石鲁书画展，从革命历史博物馆的仓库里，把它借来展出过。据说一九六四年某月，在一次博物馆展品的审查会上，有审查者对这幅画提出批评，大意是这样：把毛主席画在悬崖陡壁上，孤零零，走到绝路……，这是对领袖伟大形象的歪曲。于是，这幅曾经受到大家称赞的“香花”，一下子变成“毒草”，连容纳了这幅作品的画册，也跟着未经法律手续，判了一个很难用什么话来加以概括的罪名。

后来，某天我在中宣部教育楼，碰见陆定一同志，我对他说起这幅作品的遭遇。他以同情的口气对我说，画面上虽只画了几个人，怎能断定山沟里就没有未被直接画出的许多人。这种强调容许观众发挥想象力的谈话，和我那一再受到指责的所谓“间接描写”的论点相一致，我听了感到是一种慰藉。但是，这些谈话并未能改变这幅作品的命运，它在博物馆丧失了公开陈列的机会，而且影响了石鲁画册的发行。一直不接受劝告，不愿抽换画册作品的石鲁，当时给人们造成了不听话因而就是骄傲自大的印象。一九七九年，全国美协常务理事扩大会在西山召开，我提出过去对这幅作品处理不当的问题，接着，石鲁发表了有条有理的有关回顾。如果来得及把他这次发言录下音来，他的发言对于现代美术史的研究，应当说是一个重要的依据。

我这么反复说到《转战陕北》一画的遭遇，并不违背毛泽东同志“历史的经验值得注意”这一名言的意思。一向容易出问题的文艺界，当时又出了远比《转战陕北》一画的问题更大的问题。关于文艺问题的“两个批示”给文艺界带来很大的压力，比《转战陕北》的遭遇更麻烦。这种动辄得咎的受审状况，不能加强只能削弱革命文艺的发展壮大。十分强调文学家的党性的列宁的著作——《党的组织和党的文学》，既尖锐指责了“商业性的资产阶级文学

关系”的假自由，却不否认艺术个性和艺术民主。同一文章明确指出：“无可争论，文学事业最不能作机械的平均、划一、少数服从多数。无可争论，在这个事业中，绝对必须保证个人创造性和个人爱好的广阔天地，有思想和幻想、形式和内容的广阔天地。”^②但是，《转战陕北》这幅歌颂革命领袖的绘画，却丧失了自由的环境。这一历史性事件表明，列宁所说的“生气勃勃的无产阶级事业的生气勃勃的精神”很容易受到阻碍。

回顾这件往事并不愉快，但这种往事的回顾，有助了解石鲁之所以是石鲁。石鲁拒绝修改或调换《转战陕北》，忿然退回了画集的全部稿费，这分明是他“不听话”的表现。但不听话的石鲁也很听话，不过他所听的，是“实事求是”这一原则的话。人们早就说石鲁看来精神不正常，在他那仿佛不正常的状态中，却有这么可贵的正常的特征。

二

去年我答应给石鲁画集和吴凡画集写点感想，后来因另外未完结的工作使这两个任务都拖了下来。如果能开个先例，只写一篇文章而分别用于两处，不只可以同时完成两个任务，也许因为对两个画家的性格、作品、言谈有所比较，更有助于读者比较地了解他俩的艺术成就吧。但这怕是行不通的，我只不过这么说说而已。

俗话说：“人与人不同，花有几样红。”这话的基本内容是在强调个性，但它并不因此排斥事物的共性——石鲁与吴凡都有一种犟性子。当然，他俩也有许多不同之处。一个长期住在西安以书画出名；一个长期住在重庆以版画出名。一个在笔墨方面掌握了西北黄土高原的特色；一个灵活运用了水印木刻的传统技法。在群众场合，他俩给人们的印象也很悬殊。一个往往抢着发言；一个往往安静如处子。同是出生于四川，和我多次接触过，两人各有独特的艺术风格和艺术见解。似乎可以说，石鲁作画有时强调“即兴”或“神来”；吴凡作画经常强调“苦吟”式的“精思”。但我对他俩的作品与见解的感受，却颇有些相似之处。他俩都处在敢于探索的前进道路之中，他俩都是带着饱满的情绪对待自己的劳作，他俩都很尊重自己的艺术个性。记得最近在长江轮船上，我对吴凡同志所谈的话——关于艺术家的“我”在“我们”中的地位和作用。这种看法，即使分别写进这两位画家的画集里，我以为也不必怕它重复。

在创作和理论上，一味地重复是令人生厌的。不过，既然回锅肉也有存在的价值，当人们的言论在那重复中也有不重复的方面时，我看这不等于“老调重弹”。以石鲁的艺术而论，它既有变，也有常；常与变处于一种辩证关系之中。如果我舍变而“弹”常，不能说明石鲁的艺术还在发展。如果舍常而“弹”变，不能说明石鲁艺术个性的一贯性。既然今天的石鲁，对他自己的艺术还没有当做最后的完成，而是处于一种继续探索的过程之中，我就不能不重复过去已经发表过的某些论点。如果说我在十多年前对石鲁的探索实践所作的探索活动，只着重于对他作品在某些方面的成就，那么在今天，我对他的探索的再探索，可能要着重于他对他自己艺术道路的探索。这就是说：随着时间的推移，在十多年后的今天，我对同一个石鲁，在认识方面的要求有所变化。但我现在对于他的探索的再探索，所要着重理解的既然仍旧是他发现了什么、创造了什么，那么，我自己的观点自身，实在不免有所重复。

今年早春在长江轮船上，我除了观赏三峡那些既陌生又熟悉的景色，听四川同志们谈论一些我还不熟悉的风土人情，也和大家谈论一些大家共同关心的艺术问题。关于艺术创作活动中，审美主体与审美客体的关系谈了不少。我在承认艺术不过是意识对存在的一种反映的同时，也强调了艺术家那反映的过程和结果的重要作用。简单地说，艺术虽是主观对客观的反映，但作品是否可能具备与众不同的独创性，如何才能避免照着葫芦画瓢，结果以机械模仿为特征，流于缺乏艺术个性的困境，艺术家自己的主观作用是非常重要的。当然，这样的道理并不新鲜，古人的画论有不少论点是不强调“它”而强调“我”的。明末清初的画家石涛，在他那《苦瓜和尚画语录》里，就有过这样一段强调艺术家的主观作用的议论：“山川使予代山川而言也。山川脱胎于予也，予脱胎于山川也。搜尽奇峰打草稿也，山川与予神遇而迹化也，所以终归于大涤也。”石涛的这些话说得颇为辩证。

不消说，自然的“山川”是自号大涤子的画家石涛所要反映的对象，自然的“奇峰”是经过他所感受过以及认识过的客观世界。至于他所说的“予”或“大涤”，当然不过是怎样反映自然风景的主体。但是反映什么与如何反映，包括“奇峰”对他来说为什么是“奇峰”，这一切都不能不受画家主观世界的支配。不论石涛那互相“脱胎”的话说得是否十分确切，他那强调主观作用的基本论点是表达得很明显的。他的这最后两句，表现了他那既尊重客观对象的特征，也不轻视他自己的主观感受，在创作活动中发挥艺术个性的重要作用。这种强调“我”的论点，反复散见于是篇的各章。例如“天能授人以画，不能授人以变。……所以古今字画本之天而全之人也。”石涛这些把艺术活动看成本于自然而又完成于艺术家的论点，其实差不多在一千年前，那位长于画松的张璪早就提出过的。但也只有石涛这样拥有实践经验的画家，才能真正了解张璪名言“外师造化，中得心源”的基本内容。石涛和前人张璪的画论，都具有这样的意义：反对那种片面强调“以似为工”、依赖客体而看轻主体的艺术倾向。但石涛绘画与“四王”等人大不相同的艺术风格表明，他对前人张璪的画论并非简单的重复。那么，尊重前人石涛的现代画家石鲁，他自己的理论与实践，是不是对石涛的画论与创作活动的重复呢？不。它们之间既有共同点，却又并不雷同。

所谓“外师造化，中得心源”，那“造化”，是指引起审美感受的客观对象；那“心源”，是指客观对象所引起的审美感受。“外师”与“中得”的对立统一，就是在艺术的创作活动中，正确对待客观与主观的辩证关系。这，也象顾恺之的名言“迁想妙得”那样，“心源”不是任何现成的概念，而是来自那辛勤的艺术实践的心得。这种美学见解带普遍性，有助于动摇以“乱真”或“逼真”为造型的最高标准的成见。然而在机械论泛滥的社会环境里，继承和发展了前人这种心得和论点的石鲁，正如他那不苟流俗的生活方式受到了“疯”的嘲笑那样，他的言论也不免招致了“玄”（唯心主义）的批评。石鲁在艺术实践中顶住了这种风浪，没有倒向纯客观的模拟。三年前那种为一家言所统治的环境里，石鲁没有随风倒，“不听话”，这既需要勇气，也需要见识。谦虚和自信都是美德，因为它不同于一味的自卑，也不同于妄自尊大。

三

直到四十年代，我在延安才和石鲁相识。当时，我只知道他出生于盛产芝麻糕的四川仁寿县。至于他一九一九年十二月，生于文公乡松林湾姓冯的书香地主之家……，这些事我是最近才知道的。他在一九三四年到一九三六年，在成都东方美专国画系学习，到峨眉山写生，创作了几十幅画开展览会；三七年毕业后当过小学美术、劳作、历史教师，芦沟桥事变后组织学生进行救亡运动；三八年借读于华西协合大学文学院历史社会学系，组织华西厉进学会；向往延安，不顾家庭阻挡，一九三九年一月离家远走西安；经八路军办事处去三原安吴堡，在中国青年训练班学习；毕业以后，到第二战区民族革命大学前锋剧团担任宣传、戏剧股长；一九四〇年到延安陕北公学学习……。我认识他时，他在西北文工团任美术组组长。当时他和刘迅诸同志一起，一面搞画“拉洋片”等工作，一面搞素描基本练习。我到他们那里去作过一两次基本练习的辅导工作，来不及了解他们各人的经历。至于后来他在一九四三年调到党校三部整风审干，一九四四年——一九四五年在陕甘宁边区文协搞美术的普及工作，一九四六年七月入党，一九四七年参加绥德义合镇土改，一九四八年主编《群众画报》，在延安大学文艺系担任美术班的班主任等经历，都是最近才知道的。一九四九年，我们在第一次文代会上重逢，这前后看到过他的木刻《群英会上》、《打倒封建》等版画作品。我和他交往，在一起畅谈艺术，是五十年代才开始的。他不把我当做老朽看待，我也从不觉得他比我后生十年就以长者自居。我们之间发生过和平的争论，但在不安于现状这一点，是我俩谈得拢来的重要原因。他的绘画风格，在短短的十来年中所起的显著变化，使我感到高兴。我乐于和他交往，主要因为他也好发议论，不轻信别人见解。他的好发议论，当然不同于我的“不务正业”。也许，他正是为了务好他所从事的绘画这一正业，才愿意和不务

雕塑之正业而又好发感想的我相交往的吧？

石鲁这个不到二十岁就长于中国画，而且喜爱石涛、八大那种创新精神的画家，在这二三十年来所发表的艺术见解，与石涛见解有共通之处，这是“可以理解的”。石鲁画风方面的多变性，看来与他那不满足于既有成就，为了创新而追求理论探讨这一点，也是有一贯性的。他的画论在表达方式方面，尽管有时不免有石涛般不太通俗、用词用语引起过“玄”的感觉的问题，却不能因而忽视石鲁论点的新内容，它并非石涛画论之类见解的复制或生搬硬套。

一九六一年，石鲁在西安美协中国画研究室习作展座谈会上的发言^③，谈到他那幅《宝塔葵花》的创作过程。他说：“从飞机场我偶然回头一瞥，透过一排排的向日葵，看到了宝塔，觉得多次积下的感情，好象一下子找到了一句表达的语言，回来画了一张画。”接着，他发起议论来：“一幅画的动人，我想还不完全是从不同角度获得的启示，而是‘我’和‘物’得到一致。所以我觉得不光熟悉对象，还要记住（或保持）自己当时的感受和感情。”石鲁在这里所说“我”与“物”的一致性，也和石涛所说“山川脱胎于予”和“予脱胎于山川”的关系的一致性相通。当然，“我”（主体）与“物”（客体）是两个互相对立的概念，不可能混而为一。以“我”代“物”是唯心论，然而以“物”代“我”，就是唯物主义吗？这，只能承认它是一种唯物论的唯心论。对艺术现象的认识者来说，艺术家的“我”也是客观存在的“物”。以“我”之眼观“物”，借“物”之特点的描写而抒发“我”之感情，这在中国传统文艺中是带普遍性的见解和实践活动。李白、王维诸唐代诗人的风景诗，其创作过程和结果——境界，都体现着“我”与“物”的辩证关系。如果画家把风景诗当做风景画来读，是有助于理解上述见地的。“我”与“物”这两个对立的概念，在文艺创作和文艺欣赏的活动里，常常是统一在一起的，不过不曾引起某些民族文化虚无主义者的重视而已。如果只看见两者彼此对立的一面，否认两者相互统一的一面，怎么可能理解艺术之所以为艺术？不论是“我”还是“物”，它们自身也是复杂的和有变化的。石鲁所说的“我”与“物”的一致，不是王昌龄那“忽见陌头杨柳色，悔教夫婿觅封侯”那种情与景的一致，也不是王之涣那“羌笛何须怨杨柳，春风不度玉门关”那种“我”与“物”的一致，而是在新时代革命艺术家所特有的，“我”与“革命圣地”的宝塔这一新意义的“物”的辩证结合。这就是说，塔作为一种宗教艺术的“物”，在革命艺术家“我”的眼里，已经改变了它得以引起重视的现实意义，所以不宜认为石鲁的有关画论，不过是前人例如石涛的“老调重弹”。如果说石鲁对古典画论是在“重弹老调”，既然他是从他自己对现实的感受出发，不是从前人的认识成果出发，所以“弹”出了划时代的新意，这有什么不好？既然不能认为石涛画论就是张璪“外师造化，中得心源”那个“老调”的“重弹”，就应当承认石鲁也不是在“重弹”石涛的那个“老调”，而是在崭新的历史条件之下，对前人的理论的一种创造性的继承和发展。

把一九六一年那次画展称为“习作”，这本身就表明了以石鲁为代表的长安画派的一种发展的而不是凝固的观点。石鲁在座谈会的开场白里说过：“我们的作品称之为习作，确实因为我们的画都还处在一个变化的过程中；如何推陈出新，如何创造合乎新内容的新形式，还是我们正在探索的大问题。……”我不记得，我给他那本画集写序，是在这个座谈会之前，还是在它之后。但就《探索再探索》这样的标题而论，至少我和他的看法是一致的。不论具体经过如何，如今看到石鲁的一些“画论”，我以为至晚石鲁在一九五九年就已经表现出他那勇于探索的进取精神。在一九五九年冬日，他给自己的习作题了如下的话：“山水一道，变化无穷。古有古法，今有今法，其贵在各有各家法。法非出于心，然亦随自然造化，中发心源，始得山水之性矣。余学涂炭，始终未得其三昧。偶有所笔，亦残败不全，气短力弱，未有统一格局，或远近欠佳，笔率墨薄。此图偶试倒笔，虽犹做作，然近于一法也。”在我看来，石鲁这些话的基本内容，仍然是他对自己的艺术造诣并未感到满足，对自己探索的实践有了真情实感的表现，也是他那既自信又虚心的积极态度的流露。不论这些话在形式方面对它的内容的表述，是否已经达到十分精确的程度，但是如今读起来，仍令人感到亲切。它使我联想起一个黄昏，我和他在西安兴庆宫公园坐茶馆时，那些有趣味的“摆龙门阵”。他的话同样足够证明，石鲁之于他自己所从事的艺术事业，因有所得而感到欣喜，却也始终处在不满足的状态

之中。

自我满足就难免意味着衰颓，永不满足才有可能争取自己的健康成长；不自满足的创作动机，如进取精神，才是使作品富于艺术生命力的一种推动力；艺术家要是丧失了这种推动力，就难于避免虚度年华而后悔莫及。

四

大概在我被“解放”不久的一九七四年，曾写信要石鲁给我写点大字寄来。他托人给我带来的条幅，一看就有一种引人注目的特色：结构很有旋律性，用笔纵横挥洒而有韵致。他把水墨画的笔法（笔先吸水然后蘸墨），用到书法里来，浓中间淡，以代替焦墨或枯笔。有人对于这种具有特殊韵味的笔墨，认为它是画家而不是书法家的书法艺术。不论人们对它的评价如何有出入，石鲁不拘泥于古今教条、追求别出心裁的艺术创造，这是要有点勇气才行的。从六十年代初《美术》杂志上的讨论，特别是到了七十年代中的“批黑画”，有人把石鲁的书画看成为“野、怪、乱、黑”的艺术异端活标本。一九六三年，石鲁曾在笔记本上，写了韵文十二句，针对他所不同意的批评作了反批评：

人骂我野我更野，搜尽平凡创奇迹。

人责我怪我何怪，不屑为奴偏自裁。

人谓我乱不为乱，无法之法法更严。

人笑我黑不太黑，黑到惊心动魄魄。

野怪乱黑何足论，你有嘴舌我有心。

生活为我出新意，我为生活传精神。

在那是非颠倒、做人动辄得咎、阎王爷几乎要了石鲁那条命（他几乎被判死刑）的“史无前例”的政治环境里，他这十二句韵文，成了“反动艺术纲领”，被当成罪状“揪出示众”。对它“口诛笔伐”的同时，还勒令石鲁“改邪归正”。不接受“回头是岸”的诱惑，不愿意见风使舵的石鲁，在一九六九年四月的一次批斗会上，斩钉截铁地声明：“要把我的艺术思想重新改变，不可能。如其那样，不如罢笔！”石鲁这么不信邪，坚持自己认定的那种艺术探索的态度和作风，符合中国古代画论关于画品与人品的辩证关系的论断。石鲁以“疯子”出名，也以“疯子”得免于被判处死刑的灾难。然而石鲁的这些关于艺术思想的宣告，谁能断定它不过是一些无稽的疯话？

一九七九年十二月，北京开了石鲁个人书画展。在美术界特别是在青年观众中，引起过强烈的反响。年轻的美术问题研究者，专门举行了多次座谈，一致为石鲁遭受“四人帮”的迫害感到愤慨，认为对他身心的残酷打击，不只是石鲁个人的不幸；基本上肯定他七十年代的艺术，但也有不完全满意、以至很不满意的意见。有的说，石鲁这十来年的惨痛遭遇，使他的书画在内容上和形式上都有了崭新的成就。有的说，他七十年代的作品，还不如六十年代成熟——理由是过分强调表现主观感受而忽视了描绘对象的真实感。有的说，他偏重了表现什么而忽视了如何表现，结果是如何表现的成果，有损于他那表现什么的自觉要求。有的说，他所追求的是绘画的诗化，这正是他那以画抒情的主张在实践中前进着的新特点。有的说，他对于客观对象的形与神的关系，存在着重神而轻形的偏向。有的说，七十年代那种人为的灾难迫使他的作品近似《离骚》的不平之鸣，不拘形似正和他那不能压抑的愤懑情绪相吻合。有的说，那几幅描写华山的图画完全离开了对象的外形特征；作为绘画艺术的语言既然这么费解，不论作为战士还是作为画家，都不免形成作品与群众的隔膜。有的说，如果不区分石鲁笔墨的变化与文人的笔情墨趣的差别，那就不可能了解石鲁之所以是石鲁，不可能了解他从来就反对依傍前人的那种可贵的进取精神。有的说，不能否认，既然石鲁艺术还处于探索的过程之中，如果因为他拥有显著成就而认为他的艺术已经十分成熟毫无缺点，那也是一种片面性的看法。有的说，人们说他疯了，其实他的“疯”，也就是他对某些世俗观念的一种反抗。有的说，他的创

作在六十年代已经达到神形兼备的高度，那正是他那现实主义艺术形式最成熟的表现；可惜他在七十年代较多地接近了青藤、八大的浪漫主义传统，这却不能算是他在艺术上趋于成熟的标志。有的说，即使石鲁的笔墨接近这些古人，但这些笔墨所表现出来的意境，不是任何古人所可代替的。同样是画山水，而且是在对自然给予人格化的同时，看来在笔墨趣味方面有受了前人影响的作品。……

有多少不同的主观认识，就会产生有差别以至完全对立的评价，而且都是言之成理的。至于我自己，因为生病而没有和大家一起讨论。但我一再鼓励这些同志：讨论问题既要虚心也要自信，自己经过思索觉得是怎样就怎样说，即使意见不同也不要采取少数服从多数的办法。当我动手写这篇文章的现在，对于上述矛盾的意见应该表示什么意见呢？我以为：即使是给石鲁的画集写序，也不宜在我自己还没有切实地研究之前，轻易作出连我自己都不太自信的判断。

五

但是，我对石鲁是不是就没有任何判断呢？不应该也不能这样说。

例如石鲁的《黄河两岸度春秋》，不只具备了黄宾虹画论——“守黑方知白可贵”^④的特点和长处，而且他对于画面上的黑白关系的处理，使我联想到我所珍藏，幸而没有被抄走的黄宾虹那幅《栖霞山居图》。就如何对自然的人化的差别这一点来说，就石鲁作品的壮美与黄宾虹作品的优美的境界的不同来说，石鲁这个后人与黄宾虹那个前人的艺术个性特征，怎么可以和前人的风格混同起来对待？

既然马克思都引用前人的话，说“风格就是人”，现在我在表达我对石鲁艺术作了什么判断之前，先说说我对他的为人的判断。这，对未来的美术史家，可能是一种值得利用的资料。对于如何研究七十年代革命美术家的为人和艺术，我的某些见闻也有一点资料性的价值。

我从西安美术界同志们那里知道，石鲁确实在一九六五年冬因脑蛋白自我中毒，患了精神分裂症。经医院治疗初愈后，被揪回机关接受打、砸、抢、抄、抓、斗的“洗礼”，使精神受到新的刺激和折磨。那么，石鲁在七十年代，究竟是真正发了疯，还是装疯，这个问题在当时和现在，都是一个值得注意的问题。在当时，如果我们也说他完全是装疯，这不合乎事实。如果这是事实的全面，医生也就没有根据挽救石鲁免于死刑。如果石鲁的头脑完全正常，那就不可能理解，为什么在“四人帮”被粉碎以后，他还坚持他那白酒可以代替饭食的错误议论和有害做法。如果我们只根据石鲁在某些方面的确有很不正常的状态，就断定他过去也完全是一个疯人，那就无从解释，为什么他可能说出那些不可能是一般疯人所能说得出来的道理。比如：一九六九年十二月八日，他在“交代”材料中说：“为什么连许多党的老中央委员都一下烟消云散了，而如江青、姚文元、张春桥却选成政治局委员，我对他们的革命历史实在怀疑到极点。”一九六九年十二月十四日，他在“认罪书”里又说：“我对江青的反对，集中在江青的文化大革命旗手的地位与部队文艺工作座谈《纪要》上”，“我心中把这概括为‘专制主义’的动向。”

这些资料对我来说虽然是间接的，但我也有直接的根据说：当时的石鲁，使我联想起莎士比亚悲剧中那位丹麦王子哈姆雷特，在“丹麦是一所监狱”一般的环境里的言行，既好象真是疯了，又不象真是疯的。在那十年浩劫的年月，“四人帮”以“坚持无产阶级专政”的姿态，把不少好干部的确逼成疯人。但我印象中的石鲁，颇有点哈姆雷特那种似疯不疯的意味，头脑有时清醒得令人吃惊。

一九七五年，我到陕西参观秦俑。因为我的活动受到限制，未能按原计划去看望石鲁，他却知我到了西安而来招待所看我。一见面，他那乱得可观的头发和胡子，确实如传闻所说，太不正常，太不一般化了。他自己，面对我的惊讶，也笑着说道：当他排在等待参观陕西省博物馆的队伍里，竟然成了一个人们不必买票就可参观的“秦俑”

了。比这显得更为清醒的谈话，是听了我劝他改变一下打扮的话之后，当着众人，用他以为只有我才可能听懂的说法向我暗示：他这种与众不同的打扮大有好处，好在反而有利于保护他自己少受一些政治性的折磨。他一再约我们晚上去家里作客，说他已经准备了下酒的田鸡（后来知道：这在当时很难得，他的夫人按他的要求，很费力地才弄到这样的好东西）。这使我感到很为难：既不能当众说明我为什么不便到他家作客，也找不出能够安慰他的话——感谢他好意的却不便领情的谎话。当晚，我让女儿代表我去看石鲁，要她用一些伊索式的话语，这样来表示我的歉意：希望他保重身体，等他的病完全好了之后，我要再来西安实现和他一起去打猎的诺言。石鲁谅解我，为什么只能派女儿作我的代表。事隔两年，即在粉碎“四人帮”之后，他来北京治病和我见面，谈起这一往事。我说他当时扮演的是赵高的女儿赵艳容。他笑了，以牙还牙，说我扮演的是《青梅煮酒论英雄》里的刘备。总之，醉汉那种既不清醒又很清醒的矛盾现象，既然早就有医学和心理学作过解释，那么，生活在不正常的环境中的石鲁，要以不正常的生活方式来生活，在不正常中又有正常的一面，形成了既正常又不正常的复杂性。关于这，是不是也可得出合理的解释？为了作解释，我看不妨套用现成的话，说他就是一个典型环境中的典型人物。

六

早在“文化大革命”前，就已经有人议论石鲁，说他“有神经病”。那根据，也许是指他的练气功。他那象太极拳而又不是太极拳的“动功”，我也看过一次。有些动作带有明显的主动性、人工气，不是听其自然的。当他和我谈到艺术问题，却没有使我觉得如传闻那样，石鲁越走越“玄”了。既然对于画论还正在探索，要求每一句话完全正确，那是不可设想的。

石鲁热心于写画论，也引起一些非议；说他稍有成就，就想著书立说，可见他骄傲自满，狂妄自大。我自己，也因为重视他而引起了某些议论，得到城门失火、殃及池鱼的遭遇。我既称赞过他某些侧面描写的绘画，这就害了石鲁。这就是说：我在五十年代初称赞过他那幅《古长城外》，六十年代又称赞了他的《东方欲晓》和《转战陕北》，这就成了石鲁骄傲自大、越来越不听话的客观原因。这好象个别同志说他自己的作品出了毛病，是他不应当相信我那“侧面描写”的结果一样，这种逻辑不那么确切。是的，我特别欣赏石鲁这几幅作品的主观原因，是石鲁这些作品和我那有关“间接描写”的理论有联系，但也不尽然。第一，如果说这是我的一种偏爱，也有一种客观原因，因为当时流行着一种画风：用乏味的现象记录来图解一般的概念。这种作风，用石鲁的话来说，是“切题文章并不都是好文章。当然，好文章是需要切题，然而切题并不都是真正好之所在。好，在于真知灼见，独特新颖，精深透辟。总之一句话，即真知、真情、真理是也。所以，如果文章切题只不过是些泛言空语，老生常谈，唔吊只会说‘呜呼’，演讲只会说‘伟大’，夸奖就只会翘大拇指等，无非是陈词滥调，逢场作戏而已。这样的艺术，可谓俗矣！”⑤如果说我对于石鲁所指责的这种公式化的作风缺乏“公爱”，对于石鲁那幅笔墨技法远不如他后来的作品成熟的《古长城外》有所称赞，就是我偏爱“侧面描写”或“间接描写”，我至今不悔。正如我曾经称赞过石鲁那“正面描写”开荒的场面，然而它自身仍有景也有情，不是一种冷淡的现象记录的《变工队》至今不悔一样。第二，既然石鲁不习惯于盲从，不习惯于奴隶主义，那么，我作为一个他的大同行，同样反对过“夸奖就只会翘大拇指等”公式化作风，这也许不能算是我或他的“偏恶”而是一种“公恶”吧？如果他真的很自满，而且不过是我的“偏爱”所引起的，也许他会为自己“平反”的。如果说我的“偏爱”和他的“偏爱”有了一致性，这就只能说这种“偏爱”也是一种“公爱”。即使是在他受难的年月，连工人也要向他学画，工人也不免“偏爱”石鲁艺术，可见石鲁的自信不等于夜郎自大。我所强调的探索再探索，过去主要是指他对于他所要反映的客观对象。现在，我却还要探索，探索石鲁还在继续探索的、而不是他自以为完美无缺的主体自身。

“人贵有自知之明”，这句古话好象谁都知道。但是有不少现象可以证明，要做到这一点很不容易。毛泽东同志不是指责过，不应当对别人马列主义，对自己自由主义吗？可是，真能够随时随地马列主义地对待自己的，今天看来至少还没有成为普遍。如果已经成为普遍，为什么还会存在无原则的纠纷，还会存在庸人自扰，还会存在看风势使舵，还会存在“凡是”……等现象？话又说回来：石鲁不只是在艺术探索方面，他有自知之明之处，而且在怎样做人方面，难道因为他说白酒可以代替饭食，就可以武断地认为，他在各个方面都是不了解他自己的么？

苍夷黛典兮，奔青山而恸哭。罗泪之鱼鳖兮，吾不道地窟。屈子何茫乎于楚烟兮，你不晰乎共产之路。

我何必饱鱼腹，落个“叛徒”。收住眼泪向天去。

这个题为《吟泽句·补天阙（其一）》，近似屈原《离骚》的情绪以及文句。据了解他的同志后来说，这是石鲁在一九六九年七、八月间出逃四川广元山区时写的“悲愤词”，大意是：到哪儿查我命运的书曲呢？！只有跑到山里恸哭。即使眼泪流成江河，我也不谈下地狱的问题。屈原为什么感到楚国无望而投江自沉，是因那时还不明晰有共产主义前途。我是共产党人，何必投江喂鱼鳖而落个“叛徒”名义。不能！应该擦干眼泪继续往前走！不论他这样的作品，在字句方面用得是否工稳，这种以逐臣屈原的处境自况，而又不甘心于把古人那种投江自沉的方式作为对“四人帮”的抗议，我们对于他这种区别于古人的态度，应当作什么判断呢？我以为，尽管他处于极其难堪、屈辱得不能忍受的历史条件下，在极端痛苦的情势之下，在如何对待自己这么重大的问题之前，没有完全变成疯人，头脑有很清醒的一面。这就是说，一个忠于党而不是“看行情”的画家，在那种所谓“你死我活的阶级斗争”面前，究竟应当怎样对待自己的生死问题，他并没有把他所尊敬的屈原当做样板加以模仿，可见他有革命艺术家的自知之明。以酒代饭等病态言行，能代表整个石鲁的精神境界吗？

七

我所看到的，石鲁在四十年代的版画创作，似乎全都以陕甘宁边区革命生活为题材。例如《说理》、《妯娌俩》、《打倒封建》、《改造西洋镜》、《胡匪（宗南）劫后》……不论描写的是哪一种类型的生活和斗争，都是直接画人，人在画中是主体。他很注意刻画人物的表情，形象颇有真实感。但就画面看，构图与戏剧场面没有显著差别。就画面的构成看来，如果我们把它和六十年代那些不以人物为直接对象的作品比较，例如人物比他们所在场合小得多的《秋收》、《高原放牧》（见图十一）、《种瓜得瓜》、《山雨欲来》，甚至画面上一个人物也没有的《东方欲晓》、《南国之晨》、《秋高图》、《秦岭冬麓》、《月下苏州》等，比之过去的作品就大异其趣。形式之于内容，有相对的独立性。就绘画艺术成果能不能经受反复观赏这一点来说，我不否认，我比较愿意多看经得看的后者。这不是我不能从前者忆起许多我在当时也经历过的生活，而是觉得后者对生活的概括似乎更广阔，更丰富，更有我自己进入画中境界去体验一番的余地，也就是更切合我对艺术美的审美需要。

可否这么说：他七十年代的《与世无争》、《陕北高原之秋》、《山鸣图》、《华岳松风》、《荷雨图》、《骄雪图》、《青青者长松》……从绘画艺术如何反映生活的特殊性着眼，比起前期的作品成熟得多。我这么估价，不只因为我感到，他更自然地掌握和应用着中国画的笔墨技巧，而且，更重要的是他的艺术造诣，分明已经进入了较高境界；他的“心源”并未脱离“造化”，但他那并非主观主义的“心源”不受“造化”的具体性所拘束；这样，既可区别于“师诸心”的唯心主义艺术倾向，也不以“为万山写照”为满足，而是力求掌握住对象的“神”之所在，因而有了再现客观事物那动人的特点的自由；同时，也能比较自由地表现出“我”——画家自己由当前的以及过去的客观事物所引起的感受和情感。当然不能认为，任何“我”都是真善美的，但作品假设没有“我”，而是一般化的，怎么可能引起观众的美的感受？石鲁这些作品所表现的“我”，不是脱离群众、高高在上的“我”，而是与革命人民对生活的态度和愿望

相一致的“我”，这就更不应当排斥。石鲁的“我”是创造性的“我”。他五十年代所作的那些中国画，例如《秋高图》，那只画了几株成熟了的高粱的画面，较之画了两个藏胞和一个解放军在侦察敌情的画面，虽说同样是于再现中有所表现的作品，但作为人民革命感情和理想的概括，这幅画在艺术性方面的确优于《侦察》，可见石鲁的“我”自身也在变化着。《秋高图》虽不及《侦察》对生活的描绘显得那么具体，却更有虚中见实、以小见大、从局部见整体、从现在看出未来的优点。对不起，容我再重复一次欣赏者自己的作用。因为我在看画时不只有所接受，而且有所补充，所以石鲁这样的作品，对我来说看起来就显得更耐看，更觉得有趣味。当我们看画有可能从有限中见无限，在欣赏活动中所引起的这种心理活动称为——“再——创造”，难道就有损于艺术品的独立性或完整性？当然，如果用“情节性绘画”、“主题性绘画”为固定“框框”来看，石鲁这种没有直接画人的作品，可能以为它和所谓文人画不过是“一丘之貉”。事实上，岂不已经有了石鲁倒退了的说法吗？岂不有可惜石鲁青少年时期已经培养起来的革命意志，不幸在他的艺术活动的后期，被传统的写意画的旧趣味所挤掉、所代替了的批评吗？到了“批黑画”前后，他那一幅有一花枝朝下的《梅》，即使有意气高昂的题诗——“梅为雪而娇，寒霄更放豪，唯余风漫舞，还看春更高”，结果也被当做“倒霉”的象征性“黑画”来批判，批判作者是在替“被打倒了的黑帮”“鸣冤叫屈”，是别有用心，“反对文化大革命”，对“无产阶级专政进行恶毒攻击”。且不说这样的作品引起了某些人“是可忍孰不可忍”的愤怒，再加上石鲁自己的确针对“中央首长”江青之流的“德政”，说过一些很不恭敬的“怪话”，石鲁再一次遭到“罪该万死”的打击是“理所当然的”。“四人帮”要用远比“永世不得翻身”的咒骂更加彻底的待遇来对待石鲁：不只要枪毙他的作品，更要枪毙他这个人，即肉体的消灭。这，真是一场既严肃又滑稽的噩梦。

“四人帮”趾高气扬的年代，特别是毛泽东同志对电影《创业》的批示传达出来那几天（只能说是几天，因为不久，姚文元就玩弄批《水浒》之类的王牌），我曾抱过正气即将压倒邪气的幻想。这种幻想，现在看来是可怜而且可笑的。不知石鲁写出“大风吹宇宙，红日照高山”那十个字的书法作品时，是不是在这一个令人感到心情将要舒畅的时机；不知道他是否也和我当时那么天真得可以。不论具体状况如何，既然这是他七十年代的作品，可见书法艺术在他的手里，也是“中得心源”，对革命形势有过美好愿望的。大约是在一九七五年，他给我写了条幅“真理标准只能是实践”。这句话的意思，不只表达了我们要以此来“共勉”，而且也不妨从反面去作解释：当时大家的所见所闻，和党的调查研究、实事求是的原则、作风离开得太远；因而可以认为，这几个字也蕴含着另一内容，对“四人帮”所代表的东西也是一种曲折的讥讽。当年不甘于噤若寒蝉的石鲁，还写了“风吹春动，雪舞丰年”、“载春添色，回锦成心”、“平生惯惹千夫气，两手勤浇万木春”、“天秤为理，地道成公”等含义既不简单，达意也比较露骨的字句。是否在构思方面，这些字句也象他的绘画《东方欲晓》那样，有意识地把自己的革命感情，寄托于不那么露骨的艺术形象里？是不是面对白色恐怖的现实，仍然禁不住要表达他对于自己所从事的艺术的革命热情？关于这些问题，我还没有和他畅谈过。“欲穷千里目，更上一层楼”这样的习见常闻的诗句，即使是在石鲁还没有“解放”那个时期，他也很感兴趣，这是为什么？他为什么要改变句子结构为“穷目千里，更上一层楼”？这样并不难见的字句，他为什么要写了又写？这与他逃往广元时那抒发愤懑之情的“悲愤词”之间，有没有内在联系？这是不是只热衷于书法艺术的形式美，兴之所至，为了表现书法艺术而偶然借用或改装了古人的现成话？将来，有机会见面时，我定要问问他。但现在，我不愿以“批黑画”者那种猜谜语的方法，作出什么“无可怀疑”的判断。我只不过是要指出：长期以来，一贯主张把艺术当作表现自己的思想感情的外在形式的石鲁，正如他在一九六三年写的《谈感受》里所说的“……如此之变，乃神在其间，一以贯之”的话那样，处处都有石鲁的“我”在起作用，而不是轻易接受别人的指挥棒所指挥而已。

如何全面地、科学地估价石鲁在新中国画坛的贡献、地位和作用，这么重要但也并不简单的问题，当代的或未来的美术史家，可能写出比我这种感想式的东西更有意义得多的论断来的。我现在不过觉得社会主义美坛需要勇于

探索的新人，而石鲁为了给反映新时代的美术的繁荣，在什么是中国作风中国气派方面作了实践和理论的探索的努力令人感到欢喜。我们知道：特定的题材可能形成独到性的主题，但题材不能决定主题；主题的独特性向题材的具体性提出独特的要求，同时也给题材的选择提供了广阔的范围。既然题材不等于形象，画什么不等于表现什么，那么，石鲁不局限于画人，常常画些山水、花卉，而且十分重视应有的创作个性，在反映范围广阔的“客”时，强调表现并不简单的“我”；为了“我”的艺术个性的成长和壮大，为了独特风格的形成和发展，他那永不满足的努力，既值得重视，也值得感激。

我还觉得应当重复地说：石鲁各别作品中的“我”，不是定型了的“我”的简单的重复，而是发展着的“我”的形象的外在的显示。分别表现在《赤岩映碧流》、《山花幽潭》或《家家都在花丛中》等画里的“我”，相互之间的差别也很显著。这一点足够表明，石鲁的“我”之为“我”，不是一个凝固的、简单的实体，而是有点象形态与色彩都有多变性的云霞，既有狂涛怒吼也有波平如镜的江河那样，是有多面性的。也许，正因为他的“我”并不简单，也未僵化，所以他的绘画以至书法，都没有固定不变的框框。如果在多变的“造化”跟前，以不变应万变的“心”去对待它，怎么可能产生出形式风格多样的艺术品？那种硬化的“心”，不具备成为一个有出息的艺术家的主观条件——“我”。“修养”一词已经随着刘少奇同志千古奇冤的平反而恢复了名誉，我想不妨使用“修养”一词来说明，如果要想做一个有成就的艺术家，他就必须拥有多方面的修养。包括对自己主观世界的探索，从而以创造一个拥有真正艺术家的心灵的“我”，从而积极作为创造“它”（艺术品）的主观条件。因为只有这样首先创造了艺术家自己，客观存在的“造化”的美，对于创造艺术美的“我”来说，才是有缘分的。创造意欲的出现，才是不期然而然的。才是我不“抢题材”，题材自己也会找上门来的。正如石鲁自己所说的：“画者不经过生活之锤炼，岂能去锤炼艺术”！

八

据说在陕西省委的关怀下，经过抢救，去年几乎病亡的石鲁，如今已见好转。西望长安，我祝愿这个在社会主义画坛已经“独树一帜”，并以他那独创性的中国画影响了一代人的革命画家早日恢复健康，继续他那十分可贵但是尚有待于继续努力的探索。我想摘引一段石鲁自己的话结束我的这篇感想，以便读者多方面地了解石鲁，了解石鲁的探索，为什么值得我们珍视。他说：

笔墨乃画者性情风格之语言，严忌虚情假意，无情无意。赤子之语虽稚而天真；诚实之言无华而可信；诙谐之语令人欢乐而深思；皆各有自己之语言，表达自己之所思所感，何以非令赤子作夫子语，诚实人学油腔滑调呢？

石鲁一九六三年所写出的这些话，分明是对教条主义学风的一种对抗。这些话的基本内容，符合马克思主义。马克思在《评普鲁士最近的书报检查令》一文里，就有提倡以多种多样的形式，反映并不只有一种存在形式的对象，反对“只准产生一种色彩”的论述：“……真理占有我，而不是我占有真理。”既然“风格就是人”，“我”就“应当用自己的风格去写”，而不应为法律“指定、表现方式去写”，不然就“只不过意味着‘强颜欢笑’而已。”⑥石鲁没有“强颜欢笑”，他的“我”是有独特性和独立性的。

艺术家在不断探索客观世界的同时，也向主观世界进行探索（继续认识自己），是给“我”创造一种避免“强颜欢笑”，加强独立思考的能力，即巩固和发展艺术个性创造一种必要的主观条件。石鲁书画集的出版，除了让更多的读者有更多的机会欣赏石鲁的书画艺术，除了给研究中国现代美术史的美术史家提供一种对象之外，对于未来的美术创作来说，我希望它不至成为一种照样模仿的对象。我希望它可能成为这样的借鉴物：不只更加明白如何创造性地反映丰富多彩的客观现实，而且创造出真能创造性地反映它的主观条件——不是僵化的而是发展着的“我”，不是

缺乏艺术家的气质、修养和个性的“我”，而是既有革命性又具备独特的审美能力，善于表达不与人苟同的审美感受的“我”。

最后还应当再说：一个艺术家是否可能获得卓越的成就，不完全决定于他个人的努力与不努力。倘若对待《转战陕北》式的文艺批评还会以不同的姿态出来对待创作，那么，不论它是见诸文字的还是停止在口头的，它对艺术家的成长壮大都不能算是一种推动力。这种既非辩证也非唯物的观点，如果成为艺术家自我批评的原则，譬如说不区别艺术与非艺术的社会功能，狭隘地理解艺术的社会作用，把形而上学的批评标准用来衡量自己的创作意图，这就难免自己给自己的创作意图“穿小鞋”，戕害自己来自生活实践的真情实感。不是任何形态的“我”都值得肯定：傍人门户或目空一切，以不变应万变或追求时髦，这样的“我”值得称赞吗？假设创作意图没有真情实感，甚至重复从前流行一时的“你出思想我出技术”式的方式，那就不免违背实事求是的艺术规律，那就不可能产生为群众所乐于接近的新作。只有当艺术家通过自己对外界事物的描绘，从而确切表现他自己那独特的感受以至认识，即美的心灵世界的形象化，其作品对艺术接受者才不会丧失其非与它接近不可的魅力。而艺术家的感受与认识的深度、广度与准确程度如何，决定于艺术家自己的心灵是不是高尚和智慧。艺术家所要反映的现象，既有客观的“造化”，也有主观的心灵。因此，艺术家既需要认识客观世界，也需要认识“我”之为“我”。认真地而不是自我欺骗地对“我”作再再的探索，不见得就有损于自己的创造欲与创作的创造性。勇于认识自己，也就意味着不断创造为自己而且也为群众所需要的“我”。既可能避免妄自尊大，又可能避免无所作为。

一九八〇年五月于北京

① 一九六三年第六期《美术》发表，后又收进论文集《喜闻乐见》。

② 《列宁选集》第一卷第648页。

③ 一九六一年《美术》第六期，《新意新情》。

④ 陈凡辑《黄宾虹画语录》第36页。

⑤ 摘自一九六一年学艺札记《绘事绘情》。

⑥ 《马克思恩格斯全集》第一卷第七页。