

中国近现代名家



作品选粹·石鲁

人民美術出版社

中国近现代名家作品选粹

石 鲁

人民美術出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国近现代名家作品选粹. 石鲁 / 石鲁著. — 北京:
人民美术出版社, 2013.12
ISBN 978-7-102-06678-3

I. ①中… II. ①石… III. ①中国画—作品集—中国—现代 IV. ①J222

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第303876号

中国近现代名家作品选粹

石 鲁

编辑出版 人 民 美 术 出 版 社

(100735 北京北总布胡同32号)

www.renmei.com.cn

发行部: (010) 56692181

(010) 56692190

邮购部: (010) 65259381

特约编辑 杨雅兰 (晓燕)

责任编辑 沙海龙

版式设计 李 丽

责任校对 徐 见

责任印制 文燕军

制 版 北京杰诚雅创文化传播有限公司

印 刷 北京市雅迪彩色印刷有限公司

经 销 新华书店总店北京发行所

2014年1月 第1版 第1次印刷

开本: 787毫米×1092毫米 1/8 印张: 8.5

印数: 0001—4070册

ISBN 978-7-102-06678-3

定价: 55.00元

版权所有 侵权必究

如有印装质量问题影响阅读, 请与我社联系调换。

目 录

在历史的转折点上——论石鲁·····	刘骁纯	1
幸福婚姻	83cm×62cm	1952年····· 7
王同志来了	120cm×100cm	1953年····· 8
古长城外	89cm×129cm	1954年····· 9
印度舞者	47cm×37cm	1955年····· 10
埃及椰林	78cm×50cm	1956年····· 11
尼罗河畔	75cm×50cm	1956年····· 12
高山放牧	148cm×60cm	1957年····· 13
山区修梯田	245cm×108.5cm	1958年····· 14
背 矿	139cm×74cm	1958年····· 15
击鼓夜战	182cm×69cm	1959年····· 16
转战陕北	238cm×218cm	1959年····· 17
南泥湾途中	67cm×67cm	1961年····· 18
延河之畔	98cm×100cm	1961年····· 19
高原放牧	168cm×75cm	1960年····· 20
山花幽潭	69cm×69cm	1961年····· 21
丛林春日	71cm×55cm	1961年····· 22
上 工 图	66cm×49cm	1961年····· 23
东方欲晓	83cm×68cm	1961年····· 24
《延河饮马》色彩草图之二	51cm×139cm	1960年····· 25
秦岭山麓	110cm×69cm	1961年····· 26
赤崖映碧流	138cm×68cm	1961年····· 27
豆 角 花	82cm×48cm	1961年····· 28
秋 高 图	76cm×69cm	1961年····· 29
江山城廓图	68cm×59cm	1962年····· 30
南国之晨	66cm×42cm	1962年····· 31
葵阴道上	70cm×52cm	1962年····· 32
东海之滨	74cm×60cm	1962年····· 33
初生之犊	42cm×35cm	1963年····· 34

放 牧 图	74cm×49cm	1963年····· 35
雨中所见	95cm×58cm	1963年····· 36
龙口夺食	69cm×45.5cm	1963年····· 37
《东渡》毛泽东像习作	70cm×50cm	1964年····· 38
《东渡》色彩草图之一	29cm×20.5cm	1964年····· 39
叉 麦 人	111cm×70cm	1964年····· 40
石 匠	69cm×62cm	1964年····· 41
美 典 神	100cm×90cm	1970年····· 42
古 城 堡	47cm×38cm	1970年····· 43
林中少女	63cm×50cm	1970年····· 44
海边的图玛德	72cm×50cm	1970年····· 45
满屋秋风	70cm×70cm	1971年····· 46
辛 夷 花	135cm×69cm	1971年····· 47
华岳之雄	150cm×80cm	1971年····· 48
吾爱华山松	138cm×69cm	1972年····· 49
风雪归牧	36cm×49cm	1972年····· 50
收 高 梁	139cm×70cm	1972年····· 51
石榴五月红似火	143cm×82cm	1972年····· 52
夜风晓雨湿山花	150cm×70cm	1972年····· 53
肥春荷色	134cm×67cm	1973年····· 54
山 间 花	69cm×55cm	1972年····· 55
采 桑 图	66cm×51cm	1973年····· 56
桃 花 天	49cm×50cm	1974年····· 57
华岳松风	138cm×68cm	1974年····· 58
苍苍白月挂高松	176cm×85cm	1974年····· 59
鸭抱蛋为亲	35cm×35cm	1974年····· 60
兰者高而不骄	50cm×41cm	1975年····· 61
春花芍药	35cm×35cm	1975年····· 62
雨中红粉更鲜娇	177cm×61cm	1975年····· 63
动 则 活	43cm×41cm	1979年····· 64

在历史的转折点上

——论石鲁

刘 骁 纯

由古典形态向现代形态的转化是历史的必由之路，但这丝毫不意味着只有借鉴和参照西方现代艺术才能完成这种转化。中国传统艺术按照自身机制和内在逻辑向现代蜕变，带有更根本的意义，文人画的现代蜕变便是其中的一大课题。

石鲁于1919年12月生于四川省仁寿县文公镇。他的艺术大体经历了三个阶段：

40至50年代——摸索和准备，艺术的“叙事”阶段；

60年代——涉入文人画蜕变，“传神写照”与“抒情写意”交融互渗的阶段；

70年代之后——全力进入文人画的现代蜕变，艺术的大写意阶段。

石鲁最突出的特质，在于他是一个思想型、参与型、灵感爆发型的艺术家，而思想与参与则是他人格灵魂的核心。在他看来，真理高于艺术，行动高于文墨，内容高于形式。正因为如此，青年石鲁才叛离了书香豪门，奔赴了延安革命根据地，并以绘画作为宣传的工具和武器，开始了他艺术第一阶段的历程。无论是建国前的木刻版画《民主评议会》《群英会上》《妯娌俩》《拉洋片》《说理》，还是建国后的水墨画《变工队》《草原贸易》《侦察队》《王同志来了》《幸福婚姻》，作品都带有明显的文学性、叙事性。以叙事观念感应生活，一旦感到绘画不足以表达他对生活事变的强烈感受时，石鲁便不得不改弦更张，写出了电影文学剧本《暴风中的雄鹰》（1956年，由北京电影制片厂摄制完成并上映）。这时期的作品往往选材于历史大变革中代表性事件的代表性断面，以历史插图式的叙事方式表达明确的观念意向。其最值得注意的作品有两件：《打倒封建》（1949年，木刻）和《古长城外》（1954年，彩墨）。

《打倒封建》以怒潮般的暴动农民冲向地主的高门大户的事件来表达画题所点明的政治观念，以西北特有的石块垒砌、层层高耸的地主大宅院构成造型的特有语汇，以其迫塞的崇高感和压抑感象征着森严的封建统治，并以此反衬暴动农民的反抗力度。作品在叙事中带有强烈的抒情性和象征性，从而成为早期作品中超越叙事的一个特例。《古长城外》开了我国现实主义艺术创作在政治与艺术之间寻找最佳通道的构思之风，它的构思要点在于：将初开发区头一回听到火车鸣响时人们的惊喜之状安排在古长城下，并巧妙地用铁轨和人物情绪暗示画外的火车，扩大了观者联想的空间，寓含了古老民族新生的丰富喻意。这张画可以视为石鲁艺术在叙事阶段的典型作品。

叙事艺术的最大特征是通过人物与人物、人物与环境的特定组合方式，构成政治的、伦理的、宗教的、神话的、历史的、现实的事件，以事件喻指观念意向，它的最高功能是宣传和教化。在这种艺术中，形象是叙事的手段，而叙事又是寄寓观念意向的手段。一切杰出的叙事艺术作品，都在叙事结构的大框架中充分展示了形象甚至形式相对独立的审美内涵，正是在这个意义上，《打倒封建》优于《古长

城外》，并成为石鲁才华初露的早期代表作。

叙事因素强化到越过某个临界点，独幅画就会向组画、连环画，甚至文学作品的方面演化。相反，如果作为绘画本体的形象和形式因素不断强化，就必然要淡化叙事因素。石鲁在两难中探寻，终于取得了重大突破。1959年，石鲁轰动国内画坛的成名之作《转战陕北》问世，由此，一腔政治激情的石鲁开始领略政治压力的滋味，莫须有的罪名不断袭来，数年后印制好了的个人画集遭到了禁止发行的厄运。当时，在投身于社会革命的美术家中，没有多少人对艺术的理解能达到石鲁所达到的深度，问题却恰恰出在这里，当社会的一般水平只能接受通俗的宣传时，往往将不理解的高层探索荒唐地扯入政治审判。

在以景为主，叙事、抒情、象征合一诸点上，《转战陕北》可视为《打倒封建》的延伸。从一方面看，它的内在结构还是叙事性的，作品通过毛泽东转战陕北途中立于峰巅回视群岭的一瞬，让人联想到事件的前因与后果，甚至一场翻天覆地的大革命的过去和未来，隐含着丰富的观念意向；从另一方面看，画面的主体构成又是山水，它以突兀而立、浑厚雄沉的黄土冲击断层的有力造型为基本语汇，以梁柱结构塑造了一个大气磅礴的空间，在美术史上第一次揭示了一向被人视为黄秃秃而难以入画的黄土高原特有的气势风神，以此展开了毛泽东博大的心理空间，从而使作品获得了鲜明的抒情色彩和象征色彩。

对《打倒封建》的延伸，同时便意味着对以《古长城外》为代表的整个叙事阶段的偏离，而左右这一转化的深层原因，则是石鲁由宣传干部型向艺术家型的重大转化，在高层功能的自觉、主体自觉、个性自觉、造境自觉、构成与笔墨等形式自觉诸方面，他远远走在了一般遵命美术家的前面。如果当时不是压制而是充分阐述他的意义，遵命文艺或许会摆脱通俗宣传的层面而跃入一个更高的境界，但这在当时几乎是不可能的。

《转战陕北》表现了毛泽东的历史性转折，它带来的却是石鲁艺术的重大变革。随着对艺术理解的不断深化，他不仅背离了叙事形态，而且对表达观念过于具体的象征艺术也渐渐失去了热情。山水和笔墨，将石鲁一步步拉入了文人画现代蜕变的航道。《转战陕北》之后，石鲁大步转向了山水画革新的命题。

60年代初，西安画家群首届中国画习作展，将西北高原雄浑朴厚之美以相应的新笔墨大规模地展现到了人们面前，画展在激烈的争议中一举成功，狂热的支持者加封给他们一个名号，这便是“长安画派”的由来。人们越来越公认将毕生艺术灵思献给西北高原的赵望云是这个画派的奠基人，而晚生十余年的石鲁则以他的思想力度和创造锐气成了“长安画派”的支柱。展览中争议最大，同时也是影响最大的画家，首推石鲁。

从表层看，石鲁的创作从人物转向了山水；从深层看，他是抛弃了外加在形象上的故事而使形象自身取得了独立，这是美术趋向本体的观念转变。在中国美术史上，形象从叙事手段转化为艺术自身，也是以山水画的独立为发端的。在石鲁身上，似乎浓缩性地重演着美术自主化的进程。如果说当时展出的作品《东方欲晓》是《转战陕北》“侧面描写”的进一步强化，《南泥湾途中》等一批作品则意味着艺术观念的根本转移。前者虽然没有人物，但窑洞窗景却是为了暗指窑洞中通宵达旦发生着的重大事件；后者虽然有点题人物，但人物的真正作用却不仅在点题，更在点活山川。石鲁参与社会变革的本性毫无改变，但参与的方式大大升格了。对形象自身的深层内涵的彻底觉悟，是使形象从手段上升为本体的直接动力，正是这种动力，使石鲁不得不转向山水，并立即显示出比某些为山水而山水的画家更为旺盛的生命活力。

宋画趋向于为山川传神写照，元画趋向于借山川抒情写意；前者相对侧重再现，后者相对侧重表现；前者相对趋向写实，后者相对趋向“离形得似”；前者的笔墨作为造型手段更强调依附于形象的从属性，后者则更自觉更充分地发挥了笔墨相对独立的审美功能。石鲁简化了美术史上形、神、意的转化过程。虽然他的探索隐含着从重神到重意的变化，但他一入手山水就带着强烈的主观表现性和笔墨自主性。他一面强调“为生活传精神”，一面又强调把山水“当作人”、“当作大人来画”，主张艺术“必

出乎性之发挥”。在中国，写意画史几乎就是文人画史，这是中国的特有现象。石鲁力主“一手伸向传统，一手伸向生活”，这使他一涉入写意山水便涉入了文人画的现代蜕变。

文人画有三大精神支柱：庄禅(道、静)、孤愤(骚、动)、戏墨，三者合为一体构成一个核心——绝尘嫉世。石鲁对文人画进行了脱胎换骨的改造：变绝尘为人世，变嫉世为乐生，变禅静为冲突，变空灵为充实，变淡泊为崇高，变孤愤为豪情。由师古和出世转向师造化 and 入世，这原是“五四”美术革命提出的本题，问题是处于运动中心的力量是引西画写实之法入水墨的尝试，这种用“以形写神”的较低层面反叛文人画“得意忘象”的较高层面的努力，在艺术上显然是软弱的。真正有力量的，倒是没有响亮口号的吴昌硕、齐白石、潘天寿、傅抱石等人，他们在高层构成着文人画现代蜕变的探索系列。石鲁则是将热烈的社会革命激情带入这个高层系列的最重要的艺术家。他和李可染一样，奋力重振宋人北派山水之雄风，但在把握文人画写意神髓方面，石鲁处在更高的起点上。

据我在陕北黄土高原的观察和体验，大自然没有也不可能为黄土断层造就大型的团块结构。与巨石不同，过于奇突险绝的巨型土块，随时都会被自然力破坏掉而变得较为平缓。我推想石鲁是将小断层的形体数十倍地放大了。了解石鲁的人说他常用望远镜观察自然，这或许可以印证我的推断。这种“离形”，恰得神魂。

在笔墨的革命性上，石鲁与傅抱石类似，他们都延续了文人画中狂放的大笔挥扫的一路，而这一路恰恰是正统文人画所无法容忍的。自明末董其昌的“南北分宗”论一出，对这一路的抨击愈演愈烈。石鲁却把山水画中狂放的一路推到了空前的极端，从而把自己摆到了风险极大的位置。“长安画派”敢于冒这个风险，是因为特定的内容逼得他们不得不如此。陕西的同道说石鲁之所以将冯亚珩更名为石鲁，是因为他尊崇石涛和鲁迅，但事实上石涛的影响主要在画理，从作品看，倒是明清之际兴起的花木写意，诸如虚谷、赵之谦，特别是吴昌硕、齐白石引古篆和金石味入花木大写意的成果，使他受益匪浅，从而使表现特定对象的新笔墨较顺利地初步迈向了“狂怪求理”“僻涩求才”“粗鲁求笔”的境界。一种新规范正在蓬勃勃勃的建构之中。“偶试倒笔，虽犹做作，然近于一法也。”这话反映了石鲁自信但自不满的状态，他甚至称自己的作品为习作。即使如此，他仍没有免遭“野、怪、乱、黑”的激烈指控，这指控恰恰抓住了“长安画派”变革文人画的要点。在致命处石鲁毫不退让，阻力反而变成了强大百倍的反作用力，这力量产生了他著名的辩护诗：

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。

中国文人艺术的三大精神，由于艺术家侧重点不同，又可以相对区分为“庄禅”为主和“孤愤”为主的两大基本倾向，“戏墨”观念一直陪伴着两大精神却始终没有形成独立的倾向。庄禅精神是个人皈依永恒的“道”，带有超验的意味，主“静”，并常以山水映“道”；孤愤精神是个性赤裸裸的宣泄，带来更多的社会、人生的现实内涵，主“动”，并常借花木书愤。当吴昌硕、齐白石刚健清新的写意花木独领风骚时，孤愤狂怪的一路便销声匿迹了。石鲁的出现，恍如八大再世、“八怪”还魂，似乎唤醒了人们遗忘了的记忆。

类似的心境产生了类似的艺术，但类似之中却含着本质的区别。在对现实的冷嘲热讽和愤然批判中，石鲁寄托着他对真理的热切追求。真理高于艺术，这不仅表现在他的诗中，更表现在兰、梅、松所象征的高尚情操中，表现在用钢丝铁网般的线或酣畅淋漓的泼墨创作的一批有着强烈精神象征的华山图中。因此，石鲁的“闯人间多少泪和血”，绝不同于八大的“墨点无多泪点多”。他的艺术是参与和入世的艺术。

从叙事到传神再到写意，对人类来说是占领面的扩大，对个人来说则是立足点的转移，所得必以所失为代价。石鲁的一批华山图和乱石滩，以及部分花木，代表了他毕生探索的最高境界，但随着对象的高度主体化，对象的丰富情态则不可避免地单面强调了。在这批作品中笔墨的表现力得到了极度地发挥，但与此同时，笔墨塑造形象的顺应能力必然地衰弱了。当艺术家的心理空间由单面的乐观与豪放转到丰富多面的常态与病态、醒态和醉态、豪迈与孤愤、希望与绝望、冷峻与疯狂、荒诞与严肃、热烈与悲怆、畸形与崇高、滑稽与悲壮的广阔天地时，现实空间则由丰富多面的江南与西北、涓流与险浪、小屋与雄峰、青草与老林、荒丘与沃野、暴动与转战、领袖与农民、顽童与老翁、战马与羊群的广阔天地，窄化为花木与树石了。这一切都可以反过来说：客体风神的退后才使主体风神被推到了前台。生活本来就是这样：当所有东西都排在第一位时，“第一位”也就毁灭了；当左脚永远迈在右脚前边时，“前进”也就变成空话了。

“石鲁的书法百病俱全，但在书法行列中却赫然而立。”一位同行的随感可以说是言简意赅、一语中的，概括了石鲁第三阶段诗书画印的总貌。就用笔而言，如果说第二阶段是顺应对象的狂放，第三阶段则是顺应心灵的奇崛；如果说他的狂怪粗野在第二阶段还只是让少数同行难以容忍，第三阶段则让多数同行难以容忍了。石鲁几乎把传统的画理和古训都踏在了脚下，完全不管不顾：他岂止是妄生圭角，简直是妄生荆棘；岂止是贪奇，简直是恋丑；他引入金石不是取其美，而是直接用毛笔追求钢凿斧刻之态；他强调力感不是靠运笔的直、拙、重、涩，而是靠前人不曾用过的神经质的抖动、高强度的提按和破坏性的转侧。

同样的书愤，八大的笔墨既独特又合于古训，达到了公认的极高境界；石鲁的笔墨却以破坏古训为代价，在与传统拉开巨大距离的同时，也与普遍的认同拉大了距离。

恰恰在这里，石鲁显示了他的前卫性，显示了他对中国艺术从古典向现代形态转换的预言性。中国古典美学的全部基点是“中和”，要扩大中国的审美领域必须从反“中和”起步。石鲁从中国绘画的最高层面的文人画入手，先打入传统再解体传统，而不是直接移植西方现代的反“中和”形态，可以说是脚踏实地的革命和反叛。他将文人画推向了充实的、不和谐的、躁动不安的极端，创造了奇绝悲壮的惨烈之美。革命是以意为之，它难免做作、人工气、斧凿痕外露。我们无权肯定人类不该接受惨烈之美，因为只有当人类的心灵更加坚强时才能欣赏它。

假如石鲁活着，他会去完善他的过去，还是会去开拓更让人惊异的未来？

（本文有删节）

图 版



幸福婚姻

王同志来了
土有海藏族
生活小景
一九五三年秋
石鲁作

8



古长城外





埃及椰林



尼羅河邊
元豐年字于埃及



高山放牧
牧牛
五
年
之
始
行
商
山
所
見
憶
寫
于
長
安
石
魯



高山放牧