

# 石鲁: 笔墨内外的波澜

吕 澎

---

在中国现代美术的历程中,石鲁无疑是一个有效的研究个案。他时而热诚地投身政治实践,时而醉心于艺术表达的探索与尝试。这两者之间所产生的矛盾冲突,必然反映出历史的更加深厚的内容。对石鲁的认识和理解,也只能通过对历史上下文的回溯才能得以揭示。

---

作为艺术家,石鲁被冠以“伟大的艺术家”之名;作为从“封建的”大家庭奔向“革命的”圣地的年轻人,石鲁曾经是一名共产党人;作为精神病人,石鲁也是街边乞丐中的一员;作为1919年出生的冯亚珩,他改名“石鲁”所宣示的立场没有使他避免在政治斗争中牺牲。可以说,石鲁的传奇是揭示20世纪中国艺术史上下文的一个非常有效的个案。

石鲁(1919-1982)原名冯亚珩,四川仁寿人。文献表明,冯亚珩对绘画的兴趣也许来自民间工匠到冯家庄园做的装饰雕刻彩绘。15岁时,冯亚珩被胞兄冯建吴带到成都,在这位胞兄与朋友们共同创办的东方美术专科学校学习绘画,从这时,他才开始对用笔在纸上作画有了复杂的理解。两年的学习让冯亚珩在艺术上认识了石涛、八大、扬州八怪、虚谷和吴昌硕,这是一个时间并不长、但却具有决定性的经历。那些在艺术史上并非循规蹈矩的画家的艺术给了冯亚珩极大的影响。要注意的是,20世纪30年代中期,西方艺术的影响已经通过各种学校扩大开来。所以,当冯亚珩在学习传统笔墨的同时,也在素描与色彩写生方面开始有了训练。也正是在这期间,他阅读了鲁迅和巴金的著作,两位时代叛逆者的文字也给予他深深的影响,挣脱枷锁、走出封闭的家庭是那个时代的空气,这样的环境很容易造就他这类年轻人的性格。概括地说:地方大户的家庭背景、古代画家的影响、西画的知识、新兴文学以及受西方影响的思潮,这些因素共同构成了冯亚珩的基础,它们在时间上与理解中化为对其精神的支撑。

1937年“卢沟桥事变”,冯亚珩在仁寿县文公镇县立小学任美术教员,他组织学生进行抗日救亡的宣传,这表明他对民族、社会与政治问题的关心。次年他到成都华西协和大文学学院历史社会学系借读,进一步诱发了他在政治判断上的敏感性。他在《毛泽东自传》中发现了一个与自己叛逆精神相似的榜样,一种充满激情和关怀天下的浪漫主义。这位年轻的四川人迅速朝着这

个方向前进，他将母亲给他的学费作为盘缠，奔向延安。1940年1月，他到达延安进入陕北公学学习马克思列宁主义的课程，并很快成为西北文艺工作团的一名舞台美术人员。革命圣地充满了时代的激情，充满了对国民党统治的反叛精神，这个新的政治环境很容易使冯亚珩决定将原有的姓名抛弃，改用“石鲁”——石，石涛，一位古人；鲁，鲁迅，一位现代人，他们的艺术与作品中所体现出来的放肆与尖锐正好适合了他的内心状态：激情与革命。

名字的改变非同小可，现在，冯亚珩被“石鲁”所替代，他已经从一个躁动不安但心地单纯的青年转变为“革命的战士”。对于他的家乡人来说，那个曾经攀爬大树跌落在水池中的男孩，已经成为家庭的叛逆，成为区别于普通学生或者教师的激进分子，他所具有的政治立场与目标已经变得具体而明确。

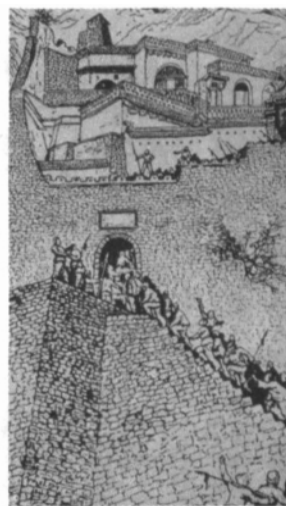
延安时期，石鲁的艺术经历受到“圣地”的政治环境的感染，作为一名战士，他画布景，抬道具，写海报，贴标语，用木刻表现延安地区的政治与日常生活，他甚至与同事共同发明了“拉洋片”的连环画宣传形式。尽管之前石鲁已经熟悉了古人的书画，但是，这样的艺术工作似乎没有在他的内心构成问题，他几乎是本能地将石涛的反叛与当前的革命精神看成是一回事。实际上，他对革命理想的理解具有乌托邦性质：例如他用《说理》来表达土地改革中应有的理性主义；在《群英会》里，他将毛泽东放在人群形成的阴影中，试图表达领袖的普通性与真实性，这就是说，社会应该是公正与平等的，革命就是要实现这样的目的。石鲁保持着这样的理想主义与革命激情，所以，当他目睹领袖在敌军炮声中登上山头时，他的内心充满崇敬与史诗般的激情，这个激情在以后被表现在他的那件著名的作品里。

更为重要的经历是，石鲁非常清楚地了解毛泽东在1942年5月对延安文学艺术工作者的告诫：要使文艺很好地成为整个革命机器的一个组成部分，作为团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人的有力的武器，帮助人民同心同德地和敌人作斗争。

在不同的历史时期，人民的“敌人”是不同的，当抗日成为中国人民的民族解放任务的时候，只有入侵者和那些不抗日的人才是人民的敌人。可是，如何分清什么人具有真正的抗日立场而不是异党派来的特务，或者谁仅仅是对抗日斗争问题缺乏清醒的认识？石鲁经历过革命组织对他的怀疑，那些激进的革命干部为了执行领导人的指示，不惜怀疑任何一个被认为可疑的人。石鲁的家庭出身注定有一天会成为革命的对象，在严酷的政治斗争中，石鲁被怀疑为国民党派到延安的特务——人们通常会质疑这个家有良田千顷并拥有长工数十人的子弟参加革命的动机。最终，石鲁逃脱了整风运动中“抢救”阶段的厄运，他得到了组织的信任，并于1946年参加了中国共产党。于是，党的纪律与意识形态标准以及革命阶段中的价值依据成为这个“艺术工作者”应该和必须遵循的原则。

从1942年到1949年，石鲁接受的都是艺术为政治服务的教导，可是，他没有因此而具备对“艺术”与“政治”有符合变动中的原则的理解能力，结果，他的艺术动机、思想以及表现是否符合领导人的意志，如中国人常说的，就只能“碰运气”了。

1949年，新生的政权建立了。石鲁作为中共西北局的文艺机构中的一员，参与了西北美协的建立。他不仅仅是延安文艺思想的被影响者与接受者，同时也成为这种思想的传播者与阐释者。早在延安时期，延安艺术家胡一川、杨筠、彦涵、罗工柳、陈铁耕、沃渣、江丰、古元、力群、邓澍、沈柔坚、洪波、施展、莫朴、李书勤就对传统年画进行过改造，他们将延安的革命、军事与政治生活放进了传统的民间年画中，获得了普遍的影响。1950年的春节即将到来，来自延安的艺术家和掌管艺术机构的干部非常清楚，宣传新政权的一个最为普及的艺术形式就是年画。1949年11月23日，毛泽东批示同意由文化部部长沈雁冰署名发表文化部《关于开展新年画工作的指示》，这份由蔡若虹起草的文件经陆定一、胡乔木报毛泽东、刘少奇、周恩来审批，由《人民日报》在11月



打倒封建  
1949年 木刻  
31.5x22cm

27 日公开发表。文字的关键是:

现在春节快到,这是中华人民共和国成立后的第一个春节,各地文教机关团体,应将开展新年画工作作为今年文教宣传工作的重要任务之一。今年的新年画应当宣传中国人民解放战争和人民大革命的伟大胜利,宣传中华人民共和国的成立,宣传共同纲领,宣传把革命战争进行到底,宣传工农业生产的恢复与发展。

石鲁显然是改造年画的主张者之一。他在 1950 年所作的《年画创作检讨》里所表现出来的认真与责任,显示了作为延安艺术家的精神气质:在组织与任务的环境中进行艺术工作。石鲁注意到了部分艺术工作者对群众性的普及没有太大的兴趣,他们的思想仍然有“‘惟艺术至上’的遗毒在作祟”,他呼吁要关注人民与群众的兴趣,他要画家们去反映农村中的变化,“必须是反映新社会新人物的成长”;他希望画家们用很好的技巧去改造年画,以生动的人物形象塑造去表现政治思想。

具有延安革命文艺实践经历并接受过整风运动政治思想教育的艺术家,很自然地成为这一文艺思想的阐释者、宣传者与实践者,石鲁无疑是这个队伍中的一员。1950 年 9 月,石鲁出席了西北文学艺术工作者代表大会,他以西北文联常委的身份,作了“如何开展西北人民美术运动”的发言,他要西北的艺术家们汲取延安艺术的经验,他提醒,自从 1942 年召开延安文艺座谈会之后,“美术工作有了明确的为工农兵服务的方向”,他的结论是:“政治思想成为美术作品的灵魂。”石鲁在讲述了延安艺术的经验——改造民间年画、改造“拉洋片”以及鼓励工农兵自己画自己——之后说:

从解放不久的今天,我们可以看到为人民服务的艺术思想已成为时代的思潮,那些腐朽的、颓废的、反动的帝国主义、封建主义、官僚资本主义的艺术已收敛了,它的形影失去了公开贩卖享乐市场,而许多美术工作者,也厌倦了旧的、无生命的、形式主义的艺术,而愿站在毛主席文艺旗帜下,改造自己的思想作风、艺术作风。



1956 年,石鲁从埃及归来后留影

石鲁的这个评估依据究竟来自何处我们不得而知,但这样的说法反映了党在这个时期对画家或者美术工作者的要求。石鲁在后面向与会者提醒:“在目前美术界中,可以说在程度不同与提法不同上,还存在着若干的旧的为艺术而艺术的形式主义与唯美主义的思想残余。”他甚至强调了有

这篇文章中说:“年画是中国民间艺术中最流行的形式之一。在封建统治下,年画曾经是封建思想的传播工具,自 1942 年毛主席在延安文艺座谈会上的讲话号召文艺工作者利用旧文艺形式从事文艺普及运动以后,各老解放区的美术工作者,改造旧年画用以传播人民民主主义思想的工作已获得相当成绩,新年画已被证明是人民所喜爱的富于教育意义的一种形式。现在春节快到,这是中华人民共和国成立后的第一个春节,各地文教机关团体,应将开展新年画工作作为今年文教宣传工作的重要任务之一。今年的新年画应当宣传中国人民解放战争和人民大革命的伟大胜利,宣传中华人民共和国的成立,宣传共同纲领,宣传把革命战争进行到底,宣传工农业生产的恢复与发展。在年画中应当着重表现劳动人民新的、愉快的斗争的生活和他们英勇健康的形象。在技术上,必须充分运用民间形式,力求适合广大群众的欣赏习惯。在印刷上,必须避免浮华,降低成本,照顾到群众的购买力,切忌售价过高。在发行上,必须利用旧年画的发行网(香烛店、小书摊、货郎担子等等),以争取年画的广大市场。在某些流行‘门神画’、月份牌画等类新年画艺术形式的地方,也应当注意利用和改造这些形式,使其成为新艺术普及运动的工具。为广泛开展新年画工作,各地政府文教部门和文艺团体应当发动和组织新美术工作者从事新年画制作,告诉他们这是一项重要的和有广泛效果的艺术工作,反对某些美术工作者轻视这种普及工作的倾向。此外,还应当着重与旧年画行业和民间画匠合作,给予他们必要的思想教育和物质帮助,供给他们新的画稿,使他们能够在业务上进行改造,并使新年画能够经过他们普遍推行。”

参见叶坚、石丹:《石鲁艺术文集》,陕西人民美术出版社 2003 年版。原文作为陕甘宁边区文协美术工作委员会 1950 年新年画工作总结,以“年画创作检讨”为题目发表在《人民美术》1950 年第 2 期。

《石鲁艺术文集》,第 17 页。



些美术工作者“醉心于‘艺术’”，“这显然是缺乏政治与思想性的表现”。现在我们可以看到“政治思想”的含义究竟是什么：美术工作者必须主动地接受党对文艺的要求，所有那些旧的内容与形式不是封建社会的就是资产阶级的，而不是“工农兵”的。他呼吁美术工作者不要对“艺术”过分在意，单线平涂的画容易为群众理解，对印刷的要求不高，容易普及，他甚至说：“油画需时较长，费功颇多，印刷困难，只能满足于少数人的需要。”他提醒，这不是“画法问题”，而是“一个群众观点与群众路线的问题，是普不普及的问题”。西方人也许对这样的表述缺乏情境化的理解，而对于一个中国画家来说，“群众观点与群众路线的问题”就是政治问题，甚至是是否成为人民的敌人的问题。1952年，石鲁完成了《幸福婚姻》，这当然是对宣传1950年5月1日通过的《中华人民共和国婚姻法》给予的响应。1949年之前，很多农村妇女受到封建包办婚姻制度的禁锢，根据新的“婚姻法”，自由婚姻合法地替代了包办婚姻，石鲁也是在1951年与他的包办的农村妻子办理离婚手续的。这里，个人幸福与政府的政策相吻合，这就很自然地察觉不出艺术与政治究竟有什么冲突。而事实上，对于更多的艺术工作者来说，图解的习惯渐渐开始养成。

石鲁在1957年针对江丰“用写实改造中国画”的观点作反驳之前的几年里，是用传统中国画的材料与工具来画写实画的。石鲁参与了用光影、透视改造旧年画和中国画的运动，他创作的《王同志来了》（1953）、《古长城外》（1954）就是用尽可能写实的方法去勾画形象的，同时对故事性与情节性表现出明显的兴趣。画家注重人物之间的呼应，并以文学性的构思来暗示火车的到来。在1950年到1956年的几年里，石鲁先后到了青海、西藏、甘肃以及陕南写生，他的基本出发点仍然是注重对象。在此期间，没有人和组织给石鲁带来什么麻烦。他感到内心充盈，以至于1954年还完成了电影文学剧本《暴风雨中的雄鹰》，这样的精神状态通常是一个知识分子自我感觉正在爆发创造力的表现，他对自己的艺术未来的可能性充满自信，所以他完全没有注意到，当他要写以刘志丹为题材的电影剧本《共产党人》却因遭遇了党内问题的复杂性而不能完成时的内意味。

1952年石鲁就被选举为西北美术工作者协会的主席，可以想象，他比那些没有职务的艺术家尤其是曾在国统区的艺术家有更多的空间。这样的空间也给予了石鲁另一些可能性，1955年和1956年，石鲁先后出访印度和埃及，在异国目睹了对民族文化的保存，他开始恢复早期对传统艺术的记忆。他在埃及参加亚非国家艺术展览会上的讲话中就已经对民族的形式作了强调，他谈到了时代生活发生的变化需要新的民族形式，不过他说，新的形式既不来自天上也不来自外部，而应该“沿着传统的河流去寻找，也就是在利用旧形式的当中，首先是理解和掌握传统形式的规律和特征，保持其富有生命力的成分，也会删除，也会增加和吸收，结果就可能是新的民族形式的出现”。在这里，石鲁显然认同1949年之前的艺术，但在受到异国文化的刺激后，他也对传统艺术有了很大的同情心，无论如何，他很早就熟悉的传统绘画对他具有持久的吸引力，他不过是希望让这个传统得到继承和发扬。就此而言，他实在不能同意江丰对传统绘画的评价，他在中央美术学院的一次讨论会上修改了几年前对“封建主义文化”的简单看法。这时的石鲁已经对“单线平涂”不满意了。他说，延安时期的“单线平涂”仅仅是出于“民间形式”而不是出于对“民族形式”的研究，他不同意江丰关于“民族的素描”的说法，因为那不过是“铁丝框框的素描”。石鲁悄悄地将古代社会产生的艺术与被认为是合法的民间艺术结合了起来，他用“古典形式”概念去替代“旧的形式”这一表述，“民间形式与古典形式是构成民族形式的两个不可分割的组成部分”。这样，在毛泽东的“中国作风”与“中国气派”的鼓舞下，石鲁认为追求民族形式应该是努力的目标之一，他在毛泽东的“决不可拒绝继承和借鉴古人和外国人，哪怕是封建阶级和资产阶级的东西”的话语中找到了合法的依据。微妙的是，不管石鲁是否有意识，他对江丰的



幸福婚姻  
1952年 年画



延安故居  
1957年 中国画  
64×44.5cm

《石鲁艺术文集》，第18页，第18—19页，第42页。

石鲁：《关于艺术形式问题》，原载美协西安分会《美术通讯》第5期，转引自《石鲁艺术文集》，第34页。

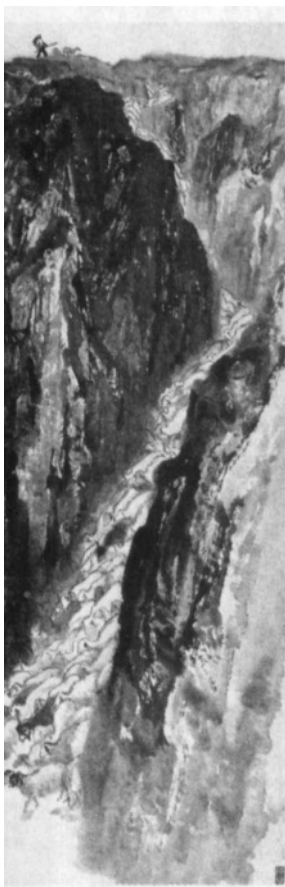
艺术思想的批判是“反右”政治运动在艺术领域里的表现。正如我们已经看到的那样,之前的时间里,石鲁既没有权力和可能明确表达他对江丰等人的艺术思想的不同看法,也在事实上是这个用写实改造中国画的革命画家队伍中的一员。同时,石鲁对江丰的批判也不仅仅是学术上的不同观点的表述,因为他在《中国画到底科学不科学》中试图说明江丰在延安时期的木刻年画也不是什么民族形式,而不过是“民间形式”,他在批判了江丰关于“民族的素描”的看法之后总结说:“那时的江丰倒颇像一个假李逵手提两柄板斧,一斧劈掉了国画,他认为那是封建阶级的玩意儿,水墨笔法是旧文人的形式主义调调;一斧又劈掉了油画,说是资产阶级形式主义玩意儿。”这样的学术结论和语气是经历过那个时期的人们都熟悉的,无论石鲁的主观意图究竟是否着重学术问题,就像他在 1979 年回忆这个经历时说的,“不能牵扯到什么政治问题”,但就如石鲁本人的经历所体现出来的情况,个人的主观意图完全不能成为自己言行的性质的依据,正是制度结构以及相应的意识形态力量,使得像石鲁这样的艺术家构成了那个历史的上下文;正是他们在那个时期的作品构成了艺术史链条中的一环——他们被要求画什么、怎么画,并且是在共同理解领导精神的前提下相互制约、相互提醒和相互批判,我们可以看到,除了短暂的时间有红卫兵和普通人的参与,真正长期对石鲁进行批判甚至给予肉体蹂躏的正是那些文化艺术机构里的知识分子、画家、艺术家,而他们中间同样有遭遇政治横祸的人。

1956 年,石鲁与赵望云从埃及回国之后,在北京举办了两人在埃及的写生展。他完全没有顾及到在体制下艺术的具体形式实际上很容易带上政治的色彩,并且没有任何规律可循。石鲁很快就纵情进入了对古人的研究。尤其在“反右”运动中以及之后,石鲁认为继承传统有了政治上的支持,江丰对素描改造中国画的指示已经失效。这个时候,石鲁对民族传统的借用和提倡显然受到“反右”运动中占据支配地位的领导和思想的支持,就像潘天寿在江丰领导工作时期不知如何是好而打后者被打成“右派”分子之后用继承传统来批判民族虚无主义的情况一样。石鲁开始效仿石涛,写出一些关于艺术的散碎看法:

山水一道,变化无穷,古有古法,今有今法,其贵在各家有各家法,法非出于心,然也随自然造化,中法心源,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。

这是石鲁在 1959 年冬天完成的作品《山水一道变化无穷》中的题词。石鲁认为这幅画仅仅是习作,不过看得出来,石鲁关注的是笔法越界方面的问题,事实上,他在这个时期阅读古典著作,并大量临写古代书法绘画,他希望回到古人那里去重新理解“艺术”问题,这与他之前匆忙地将西画方法用于传统工具以反映现实生活的写实国画形成了明显的对比。他在阅读石涛的同时,将传统笔意融入对高原生活的描写中,我们在《高山放牧》(1957)这类画中看到了这样的倾向。直至 1960 年,石鲁开始这样表述他的思想:一手伸向传统,一手伸向生活。写实方法退后,写意——当然还有传统的其他方法或手法——成为被提倡的表现方式。

1959 年冬,石鲁接受了为中国革命博物馆创作表现毛主席转战陕北题材作品的任务。这是苏联社会主义现实主义的理论产生影响的时期,历史题材的绘画使用写实的方法不可避免。不



高原之牧 1960 年  
中国画 168×75cm  
沈阳故宫博物馆藏副本

《石鲁艺术文集》,第 42 页。

《石鲁艺术文集》,第 41 页“注脚”。

石鲁的学生李世南回忆当年的创作时这样记述道:“我的创作命题是‘迎闯王、不纳粮’和‘三元里抗英斗争’。创作依然遵循‘钦定’的创作模式:先勾小稿,再对模特儿拍照、起素描稿、集体审稿、上正稿那一套似乎已是不成规矩的规矩,不成章法的章法,就连中国画的绘制也概莫能外;写意画同样从素描上提取线条,画成线描稿,再依素描关系落墨。现在看来,自不免觉得荒唐与滑稽,但在那时却天经地义,谁也没有怀疑,也不敢怀疑。”(李世南:《狂歌当哭——记石鲁》,河南美术出版社 1997 年版,第 22 页。)

过，经过古人笔法“过滤”的石鲁不再可能像《古长城外》那样使用消除笔墨趣味的方法，同时，他也无法在前人的笔墨词典里找到能够有效表现黄土高原的现成方法，他在对黄土高原的山体结构有充分的认识与理解的情况下，使用自由而没有章法的水墨——多少让人想到拖泥带水皴这样的笔法——完成了对陕北环境的表现，就笔墨的造型效果而言，我们会看到古人的笔墨方法难以有这样的表现。石鲁使用了矿物色，他显然希望用这样的色彩在不破坏新的笔墨表现的前提下还原对黄土高原的印象。石鲁的确达到了自己想象的目标，他用自己的笔法表现了黄土高原的风貌，我们知道，这样的笔墨是在写实经验和笔墨理解力的共同作用下产生的。在这个时期，尽管人们赞扬的是石鲁表现毛泽东和他带领的千军万马的含蓄而富于智慧的构思及其构图，但是真正为画家提供信心的是新的笔墨方法。在以后的几年中，石鲁的笔下表现出极端的自由与放肆。由于石鲁是艺术机构的领导人，他将美协的国画家赵望云、何海霞、方济众、康师尧、李梓盛等人集中在国画研究室，研究传统，外出写生。1961年，由于在北京、上海、南京等地举办的西安画家的“习作展”，一个被称之为“长安画派”的集体由此诞生了。1961年，《美术》杂志主编王朝闻就西安美协中国画研究室习作展主持召开了一次座谈会。会上，王朝闻、李琦、叶浅予、李苦禅、华君武、吴作人、蔡若虹等对西安画家尤其是石鲁的作品给予了积极的评价。尽管他们中间不少人发言关注于新的“立意”以及“感情”的重要性（例如吴作人、蔡若虹），不过，更多的人看到了西安画家画面上的具体变化。叶浅予就“发现石鲁喜欢西北的黄土高原的断层，《转战陕北》里集中地表现了这种境界”。他分析说：“过去山水用墨皴，他们现在用色皴，用赭石和朱膘皴黄土和勾水纹……”类似的观察在李苦禅、郁风的发言中都作了表达。王朝闻提醒了中国画的特点，即“笔笔是形体，又要笔笔是书法”。他是在说中国画需要有程式，石鲁他们正在追求新的笔墨程式，所以他接着说：

如果用笔没有特定程式，只求把物象描得像，那就很难区别中国画与非中国画的用笔，因而追求程式化是可以理解的。可是中国画原有的传统程式不完全能适应于表现新时代的人民生活和感情。为了适当反映生活，使作品具有新情调，新感情，新内容，应当创造相应的新程式。怎么创造，他们已经有成就，也是正在摸索中。

在这次座谈会上，石鲁在讨论了艺术经验与内容问题之后大胆地说：“不是有什么内容，就有什么现成的形式，要经过主观的创造。”石鲁在古人和鲁迅的思想中寻找艺术实践的依据，他完全沉浸在对艺术“规律”、“内功”、“技巧”、“风格”的分析与讨论中，在他看来，几年前的那种将艺术服务于政治的思想似乎不用多说了。

《美术》杂志编辑部有意识地利用了这次座谈会中的部分观点，组织了一场“关于中国画的创新与笔墨问题”的讨论。编辑虚拟了一封叫“孟兰亭”的读者来信（《美术》1962年第4期），说石鲁的笔墨没有依据，“远不见马夏，近不见四王”——这当然也代表了一部分传统主义者的观点。数十篇关于笔墨与创新问题的文章寄至编辑部，持不同观点的作者陈述了自己关于笔墨与传统和创新的看法。编辑部的意图是明显的，鼓励石鲁等人对新的中国画的探索。在



古长城外 1954年  
中国画  
中国美术馆藏

1956年，石鲁在中国美协西安分会里成立了“西安美协中国画研究室”，其中的成员有赵望云、何海霞、方济众、康师尧、李梓盛。他们也是被称之为“长安画派”的成员。当年的美协秘书陈茹咏记录说：“当时并没有人提出要开创自己的流派，只是执行党中央的文艺方针和政策——深入生活、继承传统、推陈出新、古为今用、洋为中用、百花齐放、百家争鸣，以更好地为社会主义服务。”（参见陈茹咏《谈长安画派》，载《长安中国画论坛集》，陕西人民美术出版社1997年版。）无论如何，认为研究室里6位画家构成了在风格上具有一致性并且有共同的审美态度的派别是不合适的，“长安画派”更是一种特定历史时期集体工作的表述，也许因为江苏“金陵画派”和其他地方具有的影响力，刺激了在关中的画家认为有一个流派的名称似乎更容易与之形成美学上的抗衡。在1961年的座谈会上，华君武有这样的表述：“去年东北有人说要搞‘关东学派’，我看西安也可以搞‘关中学派’……”不过以后流行的术语是“长安画派”。

参见《新意新情——西安美协中国画研究室习作展座谈会纪录》，载《美术》1961年第6期。



《美术》1963 年第 1 期的“来稿综述”里,编辑部披露了不同的观点。事实上,从西安画家的作品展览一开始,就有人提出这些画家尤其是石鲁作品中存在的问题。叶浅予在座谈会上就转告石鲁,他听一些国画家说石鲁的作品“野”,“规矩不够,感到技术缺乏深度,含蓄的东西不多”。郁风转引了展览意见本上的意见:“比如像烈酒,像大声嘶喊,意思是使人震动、刺激,但醇味不够,含蓄不足。”在以后的来稿文章里,批评者认为石鲁没有注意传统绘画讲究的“骨法用笔”,缺乏深厚的传统教养,笔墨表现“失之粗野”。但是无论如何,编辑部的基本目的达到了,在“综述”中,理解并表示充分肯定的意见占据支配地位。

在 1963 年第 4 期《美术》杂志中了,美术史家闫丽川就观众对石鲁的作品给予的“野、怪、乱、黑”的评价进行了一次分析:

简单地说:野是艺术技巧的不成熟;怪是艺术规律和生活规律的反常;乱是结构用笔的不严谨,不精练,缺乏节奏感;黑是用墨用色无变化,少气韵,没有虚实关系。它们都有碍于充分发挥艺术的表达能力,有碍于发展传统现实主义创作方法“以形写神”的要求,更难于为人民群众喜闻乐见。

石鲁用自己写的诗歌作答:

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。  
人笑我墨不太黑,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。

事实上,石鲁一手伸向传统的努力,没有被那些熟悉传统的画家所认可,这里,石鲁几乎是本能地在突破“传统”的藩篱。有趣的是,作为传统主义画家,潘天寿对石鲁给予了赞美,他甚至总结石鲁等人的作品有了新的笔墨规律:

你们的展品,在构图、取材,以及传统的用笔、用墨等方面,都找到许多新规律、新技法。中国画的笔墨技法,前人积累了许多宝贵而丰富的经验,为后代子孙创造财富提供条件,后人需要再创造、再革新,不能停留在老经验和旧框框上,不能严守规矩而停滞不前。你们的作品中运用了泼墨、积墨、破墨、宿墨等技法,得体自如,很成功。总的说来,你们的作品有新的创造,笔墨新,立意也新,不落俗套,皆有新意。

在《美术》1962 年第 5 期里的文章《喝“倒彩”》里,作者施立华在批评石鲁绘画的同时还将林风眠的艺术牵涉进来:“再如林风眠同志的画,《美术》几次刊载时都标为‘中国画’(其他还有 1961 年第 3 期洪世清同志的《船》等),我也钦佩林风眠先生的艺术造诣,但一千多年来,中国之绘画已形成了自己独特的发展的传统技巧和表现形式,如果像有些报刊那样把所有水墨所画成的,或者在宣纸上所作的统称为中国画,这就是否认传统,模糊是非,这种情况的发展是难以设想的。”

李世南这样记述:“六一年《美术》杂志上写文章骂你‘野’、‘怪’、‘乱’、‘黑’的那个孟兰亭是什么人呢?我问老师。老师说:当时,北京是美术界里保守的堡垒,反对我的画的人很多,代表了一批保守势力,说我的画没有传统,‘野、怪、乱、黑’。《美术》杂志根据这些意见故意编了一篇文章来骂我,有意取了一个孟兰亭的名字,让人觉得是个老夫子。文章发表出来,我问他们怎么回事,他们说别急嘛,好戏还在后头哩。接着就组织文章反批评,这样一下子就轰起来了。”(《狂歌当哭——记石鲁》,第 87 页。)

潘天寿:《答石鲁》,《潘天寿论画笔录》。

1964年,石鲁沿着《转战陕北》的思路完成了同样表现毛泽东的《东渡》,准备送交全国美术展览。可是他很快被告知,《转战陕北》具有严重的政治错误:从构图上讲,毛泽东站在一个没有去路的悬崖边上是否意味着“走投无路”?这件在几年前被认为是杰出的作品被从中国革命博物馆的墙上取下来,艺术家内心的郁闷可想而知。笔法上的新意与否是不同人的看法,画家当然拥有使用任何笔法的权力。根据题材,石鲁的《转战陕北》是歌颂领袖的作品,在政治立场上,他是革命政权的维护者,石鲁的艺术本身已经是更为年轻的画家学习的楷模,无论是他的创新精神,还是他的政治立场,抑或是他的艺术创作方法,将党的历史作为创作题材,并通过艺术形式——无论手法与形式是否创新——来加以展现。就此而言,石鲁是那个时期众多用绘画来表现革命历史的画家中的一个,他们的艺术共同参与建构了后人对历史的理解。也就是说,这些作品要达到的目的是,画家描绘的历史与人们应该了解的历史是一致的。可是,当一位解放军的首长对石鲁的《转战陕北》提出质疑的时候,石鲁的作品在政治上的合法性在一夜之间被取消了,原因是作品所表现出来的“走投无路”的构图被认为完全歪曲了历史的真实性,就更不用说不能够象征革命事业胜利的未来。

画家石鲁找不到反驳的理由与依据吗?至少在当时,石鲁的声辩与反驳没有可能性。石鲁停止了他自以为高妙的“创作”,他开始练气功,直至有一天,他的朋友和家人发现他患上了妄想型精神分裂症。1965年年底,石鲁被送进精神病医院。

1966年,“无产阶级文化大革命”以“摧枯拉朽”的力量冲击着中国各个城市里的文化艺术机构及其工作者。机构里的激进分子(通常称之为“造反派”)以批判“反革命的修正主义”为名展开了对西安美术家协会旧的领导机构的讨伐。在医院的石鲁没有因为自己的疾病而逃脱被批判的命运。石鲁过去的艺术经历被认为是有罪的。在肉体存在的合法性已经得不到丝毫保障的情况下,艺术就已经不存在了。他的精神病不断折磨自己,但没有人认为他的疾病是真实的,不过是一种反革命行为的表现形式而已。迫害加倍施予到石鲁的身心,他逃跑,他迷狂地幻想;他被再次送回到“牛棚”,并参加对他的斗争大会。在很长的一段时间里,石鲁是在麻木、疯狂、发呆、呻吟、逃跑以及狂乱地作画的日子中度过,过去的经历、现在的精神混乱却又倔强的姿态,加上口中的乱语,使得他获得了“历史反革命”和“现行反革命”的双重身份。

1971年的政治形势已经失去了几年前的热烈,几乎是与林彪事件同时,石鲁从医院回到家里。他重新打扫了赵望云厨房隔壁的那间他称之为“庐屋”但不足八平方米的陋室(1970年他就使用过这间房子画画),再次恢复画画。1972年,领导又一次需要画家用他们的画笔服务于政治任务,希望石鲁辅导业余美术工作者画中国的历史画。带着复杂的心情——至少在肉体上能够获得解放,石鲁答应做了顾问。1973年,在江青针对周恩来的政治斗争中,之前被周邀请为国家作画的画家们的作品以“反面教材”的形式构成了一次画展。由于这些画家——最著名的有李可染、黄永玉——的作品是“给社会主义抹黑”,这个展览也被简称为“黑画”展。很快,在西安的石鲁的《梅花图》因梅花倒悬而生的姿态,被认为“倒梅者,倒霉也”,石鲁以此画攻击无产阶级文化大革命”。结果,石鲁也受到陕西卢县农民画家的批判。

1979年的春天,这是“四人帮”集团被打倒之后的第三个年头,中国美术家协会召开了“文革”结束后的第一次常务理事扩大会议。在会上,石鲁终于可以在不受政治和肉体迫害的情况下说出如下的话来:

什么是美术?美术不是权术、魔术、丑术。我们的文学家、美术家、戏剧家从“五四”以来,许多人头发都白了,但骨头是硬的。美术家是创造家,不次于科学家,但常常被绑在人家的马车上,让你唱小旦就唱小旦,要你卖屁股就卖屁股。



转战陕北  
1959年 中国画  
208 x 208cm



麦秸堆中两少女  
1963年 纸本水墨  
83.5 x 70cm



没有历史知识的人也许听不懂石鲁的话中有什么微妙的含义,这位身体已经十分虚弱的艺术家不过是想说:艺术应该是自由的。

遗憾的是,当艺术家有机会获得重生的时候,他的创造力与年华已经耗尽,新的环节开始出现,这个时间点的历史链条是这样连接的:

1979 年《美术》第 5 期,画家吴冠中发表了《绘画的形式美》,他写道:

美术教师主要是教美之术,讲授形式美的规律与法则。数十年来,在谈及形式便被批为形式主义的恶劣环境中谁还愿意当普罗米修斯!教学的内容无非是比着对象描画的“画术”,堂而皇之所谓写实主义者!……我认为形式美是美术教学的主要内容,描画对象的能力只是绘画手法之一,它始终是辅助捕捉对象美感的手段,居于从属地位。而如何认识、理解对象的美感,分析并掌握构成其美感的形式因素,应是美术教学的一个重要环节,美术院校学生的主食!

6 月,《世界美术》创刊。发表邵大箴连载文章《西方现代美术流派简介》。

8 月,《连环画报》第 8 期发表连环画《枫》。《美术》第 8 期展开对《枫》的讨论。

9 月,首都国际机场壁画落成。其中袁运生等艺术家绘制的《泼水节——生命的赞歌》不久引起争论。

9 月 27 日—12 月 2 日,第一届《星星美展》在中国美术馆东侧小花园铁栅栏外展出。

1980 年,石鲁继前一年在中国美术馆举办的《石鲁书画展》之后,在西安、重庆、南京、长沙举办自己的巡回展,期间,他也修改自己的艺术思想的文字《学画录》。这年的 3 月 12 日,庆祝中华人民共和国成立三十周年全国美展作品评奖工作结束,程丛林的油画《1968 年 X 月 X 日雪》,高小华的油画《为什么》,王亥的油画《春》获二等奖。这些被称为“伤痕”美术的绘画成为一个新的艺术历史阶段的开端。

1981 年,石鲁被邀请到中央美术学院表演《荷花图》的作画过程,这年 1 月,《美术》第 1 期发表了陈丹青的《西藏组画》和罗中立的《父亲》。

12 月 18—25 日,中国美协书记处在杭州召开 1981 年美协工作会议。在对中共十一届三中全会以来美术领域取得的成绩作了充分肯定的同时指出:有些地方出现有资产阶级自由化倾向的作品和言论。

1982 年 3 月,“美国韩默藏画 500 年名作原件展览”在北京举行。中国观众第一次观看了大量西方艺术的原作。

4 月,“德意志联邦共和国表现主义绘画展览”在北京民族文化宫展出,曾经被认为是资产阶级形式主义的艺术进入了中国的展厅,这样的结果显然被解释为任何人类文化的优秀遗产都是可以借鉴和学习的。

8 月 25 日,石鲁在陕西省人民医院逝世。非常可惜,他没有看到次年 5 月在中国美术馆举行的《毕加索绘画原作展》,那个西班牙怪人自由的一生一定是石鲁十分羡慕的。

(作者单位 中国美术学院美术史系)

责任编辑 金宁