

# 對於石魯繪畫的幾點看法

莊申

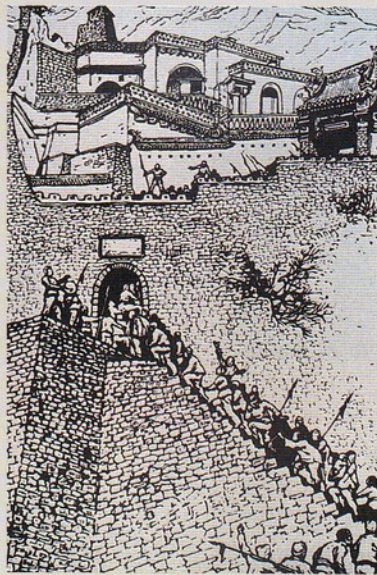


▲圖一「妯娌倆」石魯作 1949年

石魯的作品，從主題與表現方式上看，似乎可以分成三個階段。第一個階段是一九四〇年代，第二個階段是五〇與六〇年代，第三個階段是七〇年代。在每一階段，他的作品各有不同的特徵。

## (一)石魯在一九四〇年代的作品

在一九四〇年代，石魯的第一個特徵是他的作品，似乎全部都是版畫。第二個特徵是這些版畫的主題是西北地區的農民生活。在這時期的重要作品有兩幅；一幅是比較抒情的「妯娌倆」（圖一），另一幅是比較寫實的「打倒封建」（圖二）。兩圖雖都完成於一九四九年，從意識上看，似乎又以「打倒封建」更具意義。在畫面上，用千萬石塊堆積而成的古堡，高不可攀，是封建的象徵。揭竿而起的農民義師，在突破了嚴閉的堡門之後，扶老攜幼，魚貫而上，直入古堡的最深處。義師的行動是爭取自由與團結一致的象徵。把這兩種象徵同時使用，對觀者而言，這幅版畫的思想意識是前進的，手法是激烈的，內容是



▲圖二「打倒封建」石魯作 1949年

革命的。再從全圖的表現方式來看，「打倒封建」是直接性的描述。

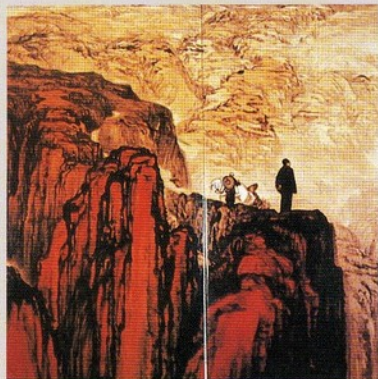
石魯雖是四川的地主之子，但從一九三九年一月開始，他不但完全拋棄了可以養尊處優的地主生

活，而且還以西北的貧困山區為家。他以地主之子身份描寫義師攻佔封建的古堡，無論從感情上，還是從行動上看，都顯出他的內心還存有階級性的矛盾。更重要的是在此時期，從他的作品裡，還看不出他與共產主義之間的關連。

## (二)石魯在一九五〇與六〇年代的作品

完成於一九五九年的「轉戰陝北」（圖三），應該是石魯在一九五〇年代的最重要的作品。在此圖中，黑色的巖石，屹立萬丈，安穩如山。畫家一面用一串黃土峽谷把畫面的距離逐漸推遠，一面也用成為陝北之特有地理景觀的峽谷說明了什麼是可以轉戰的戰爭空間。由於把穿了黑衣而半側立的毛澤東，表出於大石之上而面作遠眺之狀，畫面裡就突出了一個陝北戰爭的進行，將要以這位政治領袖為主的人物之重要性。對觀者而言，這幅畫的思想意識仍是前進的，內容也仍是革命的，但完成的手法卻已超越了由「打倒封建」所採用的激烈方





▲圖三 「轉戰陝北」 石魯作 1959年

式，而表現了由凝重的空氣所帶來的一片寧靜。這個靜態的表現，與毛澤東站在岩石上的深思熟慮的表情，是配合得絲絲入扣的。

正由於這個平靜手法的使用，石魯在「轉戰陝北」裡的表現方式，已由十年前所使用過的直接描述，轉變為間接的隱喻。在畫法上，由對小型的激烈武力鬥爭之直接描述，轉變到對一個大區域的武力抗爭的完成，只加以輕描淡寫的間接的表現，當然是一個既明顯又重要的轉變。在觀念上，是由描寫一群只能揭竿而起卻沒有領導的農民，轉變成凸顯一個重要政治家所率領的雄師。所以這幅的主要特徵之一，是畫面的人物雖在數目上相對的減少，但在政治信念的表現上，卻由於主題人物的出現而使其重要性急劇的增加。到這時期，像表現在「打倒封建」裡的階級性的思想矛盾已在畫面上完全消失。石魯對



▲圖四 「紅岩」 錢松元作 1963年

共產主義的熱忱，是在「轉戰陝北」裡表露無遺的。石魯雖要到一九六〇年的四月，才發表他那篇言詞激烈的〈高舉毛澤東文藝思想的旗幟，攀登無產階級的高峰〉的文章【註一】，作為他藝術創作的思想

背景，但他既在「轉戰陝北」中畫出毛澤東的側面立像，可見石魯早在一九五九年，已用他的繪畫來實踐他在一九六〇年的文章裡所強調的「政治第一，思想第一」，藝術第二的創作綱領。





▲圖五 「萬山紅遍」 李可染作 1964年

「轉戰陝北」這幅非常重要的革命史跡畫，雖然完成於一九五九年，但初次發表卻在一九六一年【註二】。發表之後，它給石魯帶來的卻是一連串的噩運。要說明「轉戰陝北」是石魯的噩運的開始，應該把

從一九五五到一九六〇年的中共政治運動簡要一述。

在這幾年之中的政治教條與理念是「又紅又專」。所謂「紅」，是要在行動上，支持共產主義的極左派的一切作為，而所謂「專」，是指

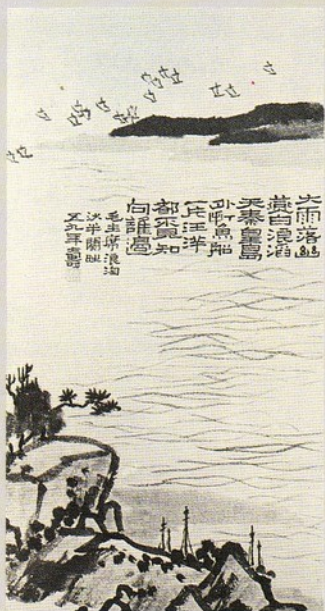


▲圖六 「萬山紅遍」 傅抱石作 1964年

在紅的行動上，要有一個專業。到一九六〇年代的初期，「又紅又專」的政治理念，開始轉變為大陸地區藝術家的創作路線。在這個政治影響藝術的局勢之下，從一九六〇年代的初期，直到一九七〇年代的中期（也即直到「文化大革命」結束之前），各地的重要藝術家就紛紛產生紅色山水畫，或者毛澤東的詞意畫。舉其要者言之，南京的錢松喆(1899-1985)首先在一九六三年發表「紅岩」【註三】，跟著，北京的李可染(1907-1989)又在一九六四年發表「萬山紅遍」(圖四)【註四】，然後，錢松喆和廣州的關山月，又分別在一九六五年與一九七三年，再度發表以「萬山紅遍」為題的紅色山水畫(圖五)【註五】。

「紅岩」的畫面不但是一片硃紅，畫裡的建設還是毛澤東曾經住過的地方。至於李、錢、關三人要以「萬山紅遍」作為他們的紅色山水的畫





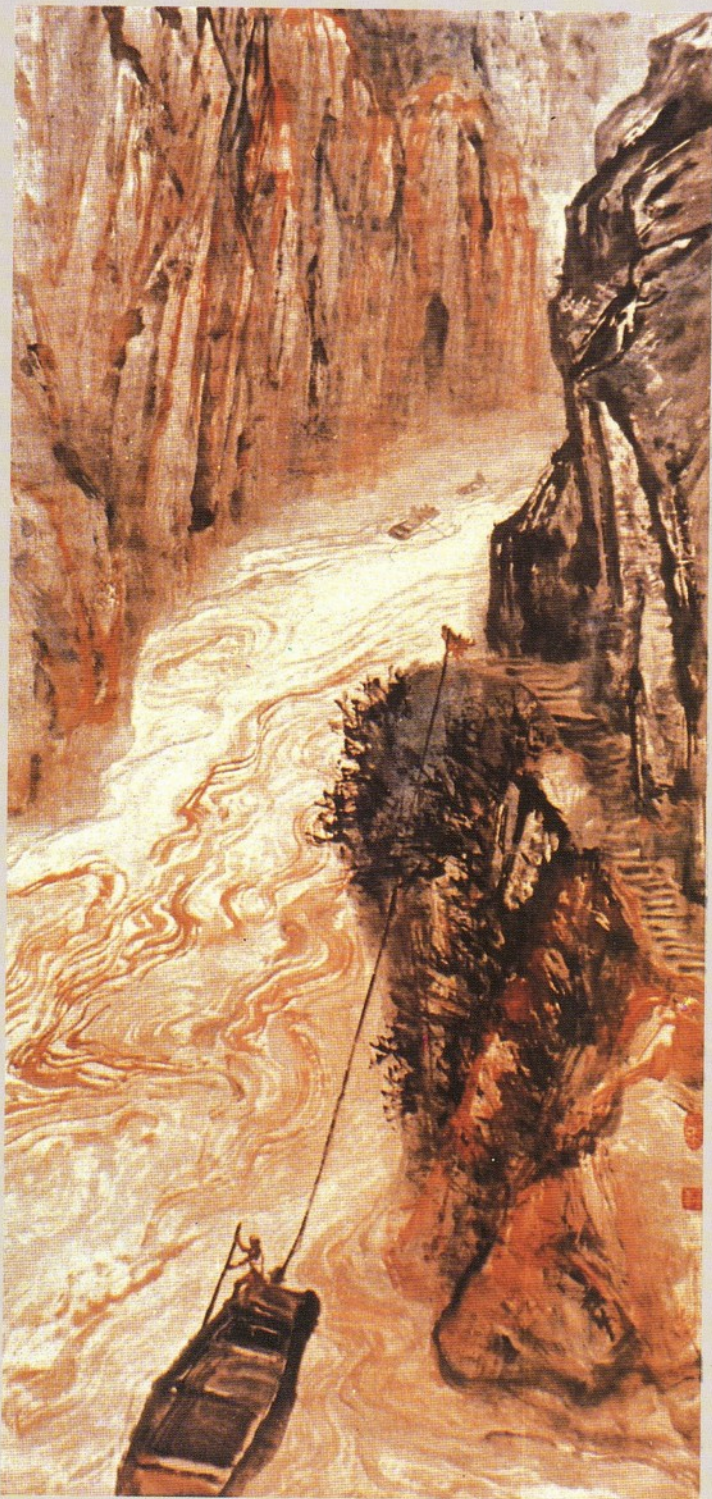
▲圖七 「大雨落幽燕」 潘天壽作 1959年

題，只由於「萬山紅遍」這四個字本是毛澤東的第一首詞（「沁園春」）的詞句的一部份。至於南京的傅抱石（1904-1965），也在一九六五年，根據毛澤東的十六首詞而畫了一系列的毛詞詞意圖，含有「萬山紅遍」四字的「沁園春」詞意圖（圖六），當然也包括在內【註六】。傅抱石的「萬山紅遍」的用色，雖然和石魯的「轉戰陝北」一樣，也以紅黑二色為主，不過他所用的紅色，既非艷紅，黑色也非焦黑。從色調上看，此畫是顯得有點低沉的。可是他在這幅畫裡，既然鈔錄了毛澤東的「沁園春」的全文，而且又在詞文之後，寫了「敬寫主席長沙詞意。抱石」的短款，這就無異於利用毛澤東的名義而為這幅畫增加了一道護身符。除了以上所提到的幾位畫家，此外，還有杭州的潘天壽（1897-1971），也值得注意。在他從一九五九年開始，直到一九六〇年代中期，所完成的山水畫，雖然罕用色



▲圖八 「赤岩映碧流」 石魯作 1961年





▲圖九 「逆流過禹門」 石魯作 1961年



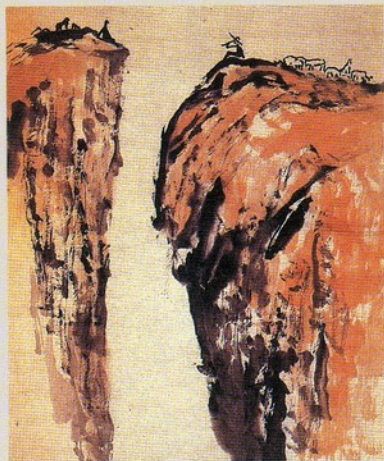
▲圖一〇 「峽谷行旅」 石魯作 1961年

彩，不過他的水墨山水畫，卻常常題以毛澤東的詩詞的摘句（圖七）

【註七】。這些摘句當然也成為潘天壽的作品的護身符。用這道符為掩護，傅抱石的淡紅色的山水畫和潘天壽的缺色山水畫就可以不受任何政治性的指責了。以上所說的這些山水畫，既都以紅色為主，使得畫面上的主要色彩，是能夠在視覺上，迎合「又紅又專」之政治教條的。而描寫毛澤東的故居或以毛澤東的詞句作畫，更是在思想上對紅的行動的表現。不用說，這樣的作畫是充滿了政治意義的。

可是從一九六三年起，石魯非但沒有產生過任何以紅色為主的紅色山水畫，而且在他那些以水墨為主的山水畫作之中，既不以毛澤東的詩詞作為畫面的題語，甚至也不以毛澤東的文學作品來畫含有濃厚政治意味的毛詞詞意圖。因此，從一九六三年起，石魯的獨缺紅色的水墨山水畫，遂被產生於北京、南





▲圖一 「望」 石魯作 1974年

京、杭州、廣州等四大都市的一片紅色山水畫或政治山水畫所包圍，而顯得頗不能符合當時的政治環境。

紅色山水既然當令，相形之下，讓毛澤東穿了黑衣又站在黑岩上的「轉戰陝北」，即不以紅色為主，又不以毛澤東的文學作品作為創造之指標，如把這樣的作品與在六〇年代初期興起的紅色山水畫互相比較，無論就政治意識而言，還是就色彩的運用而言，「轉戰陝北」就處處顯得與錢松喦、傅抱石、關山月、李可染以及潘天壽的畫風是格格不入的。於是，在這個情況之下，石魯的「轉戰陝北」就在一九六三年中，已在評論上遭遇到「野、怪、亂、黑」的指控【註八】。所謂黑，在畫風上固然只是不紅，可是在政治上，黑就是叛逆了。這就何以石魯的未曾題以毛澤東的詩詞之摘句的作品，會被指控為「黑畫」的由來。由於這種精神上的打擊，促使這位本來胸中具有滿腔共產思想之熱血的畫家，竟在一九六五年，得了可怕的精神分裂症。然後在接踵而來的「文化大革命」期間（1966-1976），更由於「轉戰陝北」的被誣為黑畫，而使石魯開始而遭受政治迫害；在受迫害的過程中，他既吃盡苦頭，也受盡凌辱。而那幅本來已經被中國革命史蹟博物館所收藏的「轉戰陝北」，雖然從藝術的觀點來看，是一幅重要的革命史蹟畫，但在「文化大革命」期間，從政治意識的觀點來看，卻只是一幅有問題的黑畫。最後，這幅「轉戰陝北」就不得不在形勢比人強的局勢之下，遭受被銷毀的噩運。

這些苦難雖然從未動搖石魯對藝術的熱忱，但在「文化大革命」期間，石魯的繪畫藝術開始具有新



▲圖一三 「寒梅」 石魯作 1978年



▲圖一二 「黃河兩岸渡春秋」(之二)  
石魯作 1971-1973年



▲圖一四 「梅竹圖」 石魯作 1974年





▲圖一五「凌霄圖」石魯作 1973年



▲圖一六「風華正茂」石魯作 1974年



▲圖一七「紅秋火柿」石魯作 1975年

的特徵；這個特徵就是他的作品不再為政治服務。可以想見，在他的心目中，儘管他還熱愛共產主義，可是共產主義的美術領導卻已拒絕了他。也正由於這個原因，從此以後，基本上石魯也就放棄了人物畫，特別是含有政治意識的人物畫，轉變成大量創作山水畫與花卉畫的藝術家。

### (三)石魯在一九七〇年代的作品

如把石魯從一九六〇年代到一九七〇年代的這二十年之間的作品試作分析性的回顧，他的山水畫大致具有三個明顯可分的類型：第一

類型與黃河兩岸的風景有關；第二類型與西北高原的景色有關；第三類型與田園風光與花卉小品有關。屬於第一類型的代表作品也許是「赤岩映碧流」(圖八)、「逆流過禹門」(圖九)與「黃河兩岸渡春秋」之二。在色彩的使用上，前兩圖，特別是「赤岩映碧流」，都以黑紅二色互相對照，顯示在一九五九年初見於「轉戰陝北」裡的畫法，並未由於石魯的精神分裂症而被遺忘。相反的，這種以黑對紅的畫法，一方面也許由於墨色與紅色的搭配而形成的色彩上的些許變化，再轉變成紅與赭的搭配。可是在風格上，

黑的墨色與紅色或赭色的相對使用，就在一九六〇到一九七〇年代之間，成為石魯的山水畫的基本色調。在另一方面，紅色或赭色的山石，在得到黃河之水的陪襯之後，又使得畫面上的船隻力爭上游的動感之表現，而特別富於動力感。如與「轉戰陝北」的專一刻劃凝重與寧靜的空氣的畫法相比較，這兩種畫法真可以說是大異其趣了。

第二類型的代表作品也許是一九六一年的「峽谷行旅」(圖一〇)與一九七四年的「望」(圖一一)。由這兩圖所表現的景色，雖然仍是早在一九五九年已見於「轉戰陝北」

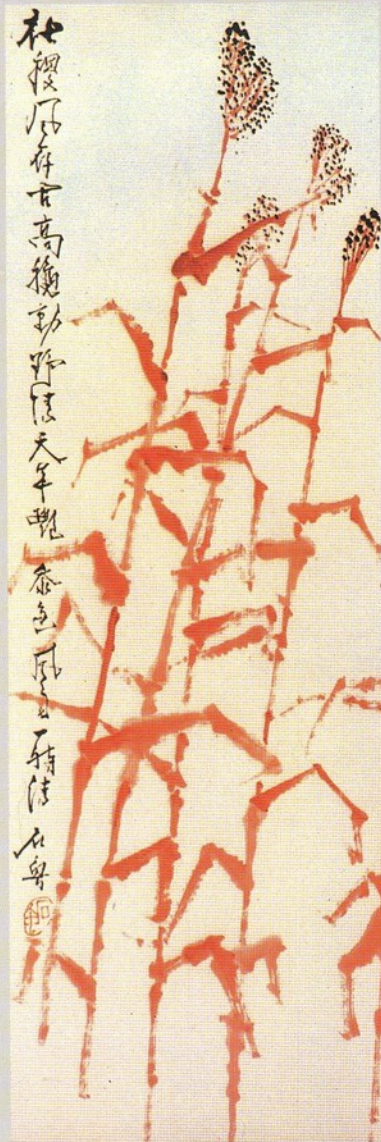


的高山與峻谷，可是在構圖的運用上，「轉戰陝北」裡的峽谷，不只是一群峽谷的一個整體，而且還利用平遠的透視法來強調了畫面空間的遠與近的距離。但在「峽谷行旅」裡，石魯不但把西北高原的峽谷個體化，而且還把透視法由地面移到谷頂，形成鳥瞰式的構圖以加強上下之間的高度。至於「望」，景物雖更簡單，卻一面強調兩峽相對而立，谷不見底的，左右的相等的高度，又一面表現了兩個牧童隔峽對談的輕快與幽默。當然，在彩色的選擇上，無論是「望」還是「峽谷行旅」，黑與紅或黑與赭互相搭配的基本色調，仍然是維持不變的。

在分析了這兩個類型之後，由石魯完成於一九七一至七三年之間的「黃河兩岸渡春秋」(之二)似乎值得特別注意(圖一二)。如與「逆流過禹門」相較，無論在構圖上、在設色上、還是在筆法上，「黃河兩岸」無不具有顯著的差異。先看構圖，黃河邊上雖有一隻小舟，河邊的山巖卻兀然聳立，形成中國傳統山水畫的高遠式構圖。在設色上，不但紅色取消了，連幾乎能夠取代紅色的赭色也取消了。所贖下的，只是一片用墨筆完成的線條。可是在筆法上，這些線條，既不是一九五九年與一九六一年使用在「轉戰陝北」與「逆流過禹門」的雄筆長皴，也不是一九六一年使用在「峽谷行旅」裡的赭筆長皴，而是一種足以表現黃河水邊石岸之堅與暗之質地的輕巧的墨筆短皴。這些短皴的形象雖與北宋范寬使用過的兩點皴約略相似，卻又獨具石魯自己的風格。經過這樣的觀察，在一九六〇年到一九七〇年代的二十年之內，石魯在山水畫方面，共有三種面貌：第一種，以「赤岩映碧流」為例，以紅與黑搭配，繼續他在一



▲圖一八 「月月朝霞如夢」 石魯作  
1974年



▲圖一九 「高粱」 石魯作 1974年





▲圖二〇 「桃花少女」 石魯作 1972年

九五九年創造出來的風格。第二種，以「峽谷行旅」為例，以赭與黑搭配，是他對紅與黑的搭配的風格的初步改變。第三種，以「黃河兩岸渡春秋」之二為例，完全沒有彩色的使用，既是對他「峽谷行旅」的風格作徹底的改變，同時也是他在一九七〇年代完成的新風格。這樣，到了一九七〇年代，石魯的山水畫風格，就與他在一九五九年使用在「轉戰陝北」裡的風格完全不同了。

至於屬於第三類型的作品，雖然又可根據主題而分成田園風光與花卉小品；不過這些作品的面積不大，佈局也簡單，在畫面上似乎是顯得有點單調的。然而從另一角度來看，屬於這個類型的作品，常由石魯親自題詩。譬如他在一九七八年完成的「寒梅」上題了這樣的詩句：「梅為雪而嬌，寒宵更放豪，惟餘風漫舞，還看春更高。」（圖一三）又如他在一九七三年完成的「梅竹圖」上也題著：「橫掛一枝天地大，不是榴花是梅花。」（圖一四）他這兩幅畫，不但筆墨雄勁幹鍊，所謂「擘」，是由於他在「文化大革命」期間被人稱為倒擘畫家。可是他的「不是榴花是梅花」，不僅不是自我解嘲，而且可以看出他以詩作豪語，充分表現不向主持「文化大革命」的惡勢力低頭的高風和傲骨。能瞭解石魯的這些題詩，除了不禁要為他所堅持的「威武不能屈」的高尚人格而肅然起敬，同時，也就感覺著他的花卉小品，儘管構圖簡單，著墨無多，但在內容上，似乎是一批比山水畫還更充實的作品。

再從用色方面看，石魯的花卉小品，如以完成於一九七〇年代的以下各件為例：



「獨有凌霄上玉峰」(凌霄)	(成於一九七三年)	紅黑互襯	(圖一五)
「牡丹」(牡丹)	(成於一九七三年)	紅黑互襯	
「荷蘭圖」(荷花)	(成於一九七四年)	紅黑互襯	
「風華正茂」(荷花)	(成於一九七四年)	紅黑互襯	(圖一六)
「芙蓉春暖」(芙蓉)	(成於一九七四年)	紅黑互襯	
「人醒花如夢」(月季花)	(成於一九七四年)	紅黑互襯	
「嬌雪圖」(梅花)	(成於一九七四年)	紅黑互襯	
「橫掛天地一隻大」(梅竹)	(成於一九七四年)	紅黑互襯	
「芍藥其花」(芍藥)	(成於一九七五年)	紅黑互襯	
「紅秋火柿」(柿子)	(成於一九七五年)	紅黑互襯	(圖一七)
「月月朝霞如夢」(月季)	(成於一九七四年)	紅色作畫，黑墨題字	(圖一八)
「高粱」(高粱)	(成於一九七四年)	紅色作畫，黑墨題字	(圖一九)

他先以紅黑二色相互配搭，然後再逐漸轉移到只以紅色為畫，以焦黑題字的單純風格。這種轉變，正與他在山水繪畫方面，先以紅黑二色配搭，然後轉變為只以黑色完成「黃河兩岸」的轉變，具有同樣的傾向與過程。大體上，以紅與黑搭配，是最能顯示鄉土氣息與田園風味的一種畫法。試舉最明顯的例子來說明這個看法，鄉土畫家齊白石(1863-1957)絕大部份的作品，都強調紅黑二色的對照。他這類作品很多，不必一一列舉。石魯的花卉小品，既也多數使用紅黑二色，所以他這些作品似乎與齊白石的作品一樣也是富於鄉土氣息的。最後值得一提的是石魯在放棄了政治人物畫之後，偶然也產生過幾幅以農家少女洗衣為主題的人物畫(圖二〇)。圖中的少女，紅衣黑褲，與石魯的以紅色與黑色為主的山水畫，不但在風格上一致，且與他以紅色與黑色為主的花卉小品，在色彩上，以及在鄉土氣息上，更是一致的。根據這一發現，本文也許可以得到以下的結論：

從一九四〇年代開始，直到在一九五〇年代末期，石魯熱衷政治性的繪畫。他在一九五九年完成的「轉戰陝北」是融合傳統中國山水畫與現代革命畫為一體的傑作。該

作後來雖被中共當局銷毀，但其重要性應該不會沒滅。除此以外，在從一九六〇年代中期到一九七〇年代中期之間，石魯的山水畫與花卉畫，無論是用筆、用色、與構圖無不都從此圖蛻化而來。他的山水畫與花卉畫，雖然在主題上迥然有別，就用色的變化而言，風格是一致的，風味是鄉土性的。可惜石魯早於一九八二年因癌病逝，逝時不過享年六十三歲而已。如果他能多活十年，相信他不可能產生更多也更精的作品，也應會在山水畫與花卉畫方面創造出他的第三種風格。石魯因為遭受由「文化大革命」所帶來的折磨以致早逝，應該是中國藝術界在二十世紀末期的一個悲劇。

從一九七〇年代開始，石魯惜墨如金，所以他的作品總量，並不很多。而且由於他的作品曾被誣控為黑畫，直到現在，真正能夠瞭解石魯的藝術的人，應該說，可能也還是有限的。香港與美國的幾位私人收藏家，能夠在石魯病逝的十二年以後，在中國大陸以外的地區為他舉辦一個小型展覽會，是很有意思的。承邀為這個展覽會寫點我對石魯的看法，謹以此文，貢獻一愚之得，就教於同道與同好。

註 釋

註一：石魯的這篇文章，發表在一九六〇年六月號的《美術》(北京，人民美術出版社出版)，頁7-10。

註二：石魯的「轉戰陝北」，首次發表在一九六一年四月號的《美術》，頁16。

註三：錢松喦的「紅岩」初次發表於一九六三年一月號的《美術》，頁57。後收入《錢松喦作品選集》(一九八〇年，北京，人民美術出版社出版)，頁4。

註四：李可染的「萬山紅遍」初次發表於一九六三年六月號的《美術》，頁64。

註五：錢、關兩家的「萬山紅遍」，見Chuang Shen: "Art and Politics: Study of A Special Relationship in Contemporary Chinese Painting", in "Twentieth century Chinese Painting" (1988, Hong Kong and Oxford), figs.8.7 and 8.8.

註六：傅抱石的這十六幅毛詞詞意圖，見《名家翰墨》第九期(一九九〇年，香港，翰墨軒出版)，頁42-73。

註七：一九五九年，潘天壽曾經畫過兩幅以毛澤東所作的詞的詞意圖。第一幅畫的畫題是「江山如此多嬌」的水墨山水畫。其實「江山如此多嬌」本是毛澤東在一九三六年所作的「沁園春」下半闕的第一句。第二幅水墨山水畫的畫題是「大雨落幽燕」。畫面布局雖很簡單，但在前景與遠景之間的空間裡，潘天壽卻題了以下的六句詞：「大雨落幽燕，白浪滔天。秦皇島外，打漁船。一片汪洋都不見，知向誰邊。」其實這六句詞，也正是毛澤東在一九五四年所作的「浪淘沙」的上半闕。以上所引潘天壽的畫蹟，分見王靖憲、李蒂合編《潘天壽書畫集》上冊(一九八二年，北京，人民美術出版社出版)，圖133、139。又此二圖所題寫的毛澤東的詞句，則分見《毛主席詩詞三十七首》(一九六四年，北京，文物出版社出版)，頁10及頁12(後頁)、頁13。

註八：這些無理的評論，可以閻麗川的「論野怪亂黑」為代表。該文發表於一九六三年六月號的《美術》，頁20-24。