

探究石鲁山水画中历史叙事的特点

陈能桔¹⁾

云南师范大学艺术学院, 1665384269@qq.com

摘要: 本文以长安画派代表画家石鲁的历史叙事性绘画为研究对象, 探讨其将革命历史与艺术形式相结合的特有表现手法。研究发现, 石鲁在不同历史时间段一起不同艺术潮流变迁综合的影响下, 通过山水画为载体创新革命叙事语言, 利用感官转化形成“替代性表达”, 研究揭示石鲁通过“笔墨当随时代”的实践, 创造性地以山水空间重构历史叙事, 突破传统中国山水画局限, 形成独具辨识度的个人风格, 为中国现代美术史提供了将政历史叙事融入山水画中的重要范例。

关键词: 石鲁, 山水画, 历史叙事

1 故事跃然纸上

历史叙事性绘画并不等同于历史题材绘画, 历史题材绘画是以古代神话或故事传说历史事件, 历史人物, 特殊时代背景等为创作主不强调画面中有具体叙事性, 也未必有叙事情节。承载历史题材或者以历史题材为艺术创作内核的中国画作品其意义以及意蕴已经超出了传统艺术的范畴, 而是演变为对优秀传统文化实现传承和发展的重要载体。[1]历史叙事性绘画则通常是通过画面讲述具体的历史事件, 具有较为明确的故事结构, 前者属于主题范畴, 后者属于表现手法, 二者属于包含关系历史叙事性绘画都可以算作历史题材绘画的范围内。但并非所有历史题材绘画都在进行叙事。例如傅抱石与关山月合作创作的革命红色巨作《江山如此多娇》, 以《沁园春雪》词意为题材, 十分诗意地描绘了祖国的壮丽山河, 将“顿失滔滔”, 与“银蛇蜡象”浪漫主义的结合在一起, 这一作品是表现了特殊时代背景下的历史题材作品, 但画中并无叙事结构。再比如著名海派画家刘旦宅所作的《金陵十二钗》系列作品中精准捕捉人物的动作神韵, 将《红楼梦》中12位女性的性格与命运凝聚于笔端, 这一系列的作品都是取自历史故事传说的人物画, 但就画面表现内容而言, 也不属于历史叙事性绘画的范畴。



图1 傅抱石 关山月 《江山如此多娇》

至于本文所定义的历史叙事性绘画是指故事与情节有明确的叙事意图, 诸如詹建俊的《狼牙山五壮士》, 陈逸飞、魏景山的《占领总统府》, 董希文《百万雄师下江南》等。上述举例的绘画作品视角都主要聚集于革命时期的历史叙事, 这一时期的画家中石鲁可谓是独树一帜。石鲁本身是一个十分具有争议性的画家, 他极具个人色彩的艺术创作特色让其在现当代中国美术史上留下了浓墨重彩的印记, 也成为其争议的源头。

石鲁于1938年投身于抗日救亡运动中, 1940年投奔延安, 开始以画笔为宣传工具, 献身革命是少有的自身具有革命斗争经验的画家。作为长安画派的艺术代表和理论中间在他的绘画中常将自身的思想深度与形式表达达到高度的和谐统一。石鲁在国画创作中,

无论是花鸟、山水还是人物都十分精通，但它最具有代表性也最具有研究性的是其在山水画中的表现。西北大地的云川、壮士雄伟的黄土高原、波涛千里的黄河都是石鲁创作中钟爱的题材，其主张“将山水看做人来画”，也是这种主张与思考，让史鲁的山水画中有区别于他人的叙事性表达。就说《东渡》一作，这件作品是为庆祝建国15周年而作，描述的是1948年春，毛主席率领中共中央机关离开陕北东渡黄河经山西进入河北，到达平山县西北坡进行战略大转移的场景。定格了我国革命战略防御转向战略进攻阶段的一个重要历史瞬间。东渡问世时被极左分子指围画了一船土匪丑化领袖等罪名被抄走以后至今下落不明但我们仍可以从遗留的一系列珍贵的手稿创作草图等略睹其风采的一角。画面分为上下两个部分，上半部分为势汹涌的黄河水，下半部分表现的是东渡黄河一条行船的人物。毛主席站在船头，神情昂扬地眺望着远方，风吹起主席的衣摆，与水流流动的方向一致，整个画面呈现一个俯视的角度，只有位于画面中心的毛主席为略带仰视的平视。船上的军人与船工一起用力地滑动着船桨，画中只露出了船的一角，表现了16个不同形态的人物，但从人物的神态表情与用力的肢体语言，侧面暗示了画面中出现的只是船的一角，暗示了东渡黄河的浩荡声势。

以这一历史事件为素材进行过绘画创作的画家有许多，例如钟涵的油画《东渡黄河》，艾中信也创作过《东渡黄河》。每个画家都有独属于自己的表现形式与风格，但如石鲁一般将革命认识与自身思考融合为一种特殊的浪漫气息的无他。

2 以山水画为革命叙事载体

1942年5月，在延安召开的延安文艺座谈会议中，毛主席站在共产党人革命需要和政治需求的角度上，为广大文学艺术工作者指明了“我们的艺术是为什么人服务？”“如何去服务？”这两个核心的问题，此次会议对石鲁的艺术创作起了深远的影响，石鲁作为延安文艺座谈会的亲历者，开始了对“文艺为工农兵服务，为人民大众服务”这一方针的不断实践，石鲁对延安文艺座谈会的思想不断打磨与锤炼创作出许多精品，在此之前，1955年4月，中国调整了外交政策，周恩来总理在印度尼西亚万隆召开亚非会议，开始与其他社会主义国家以及第三世界国家进一步加强经济文化交流提出和平发展五项原则。以此为契机，1956年到1957年这一时间段成为了自新中国成立以来中国美术界与外国交流最繁盛的时间。石鲁带着艺术文化交流的任务，在此时间段出访了印度和埃及完成了一系列的写生绘画，得出了“民族传统民族形式与社会主义不矛盾”的结论。这个时间段出国作品在构图上逐步消减了主次鲜明的组合关系，脱离了主体与配景的舞台布景化样式，进入到人物与环境相互交融的构思，脱离了具象和描述的束缚，更加自由。[2]

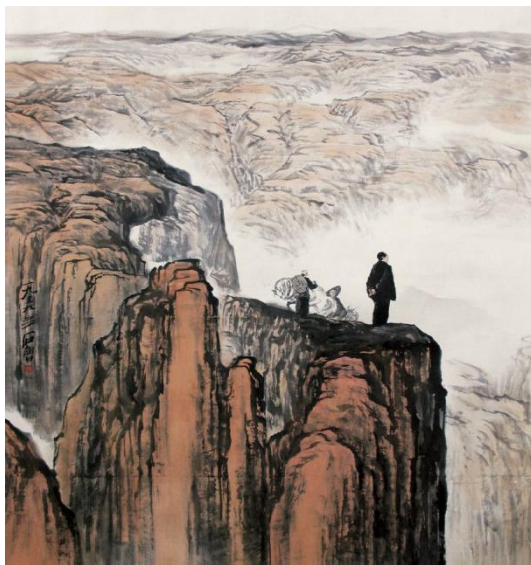


图2 石鲁 《转战陕北》

到1958年毛主席提出了“革命的现实主义与革命的浪漫主义相结合”的口号后《转战陕北》这一作品于1959年问世。《转战陕北》画中结合“高远”与“平远”两种的中国山水画特殊透视法，前景高山让人以仰视的视角以感受伟人之伟与高山之高，即“自山下而仰山巅”，远处的山脉从视觉中心的山峰一直向天边无限延伸即“自近山而往远山”。在色彩的运用上，除去轮廓的黑色，在设色上还加入了大量的赭石和朱砂，用强烈而不艳丽的大量暖色调表现陕北地区丹霞地貌特点的同时，抓住观赏者的眼球，石鲁是画家的同时也是一名出色的书法家，他以书法用笔加入画中，皴擦充满变化与张力，笔墨随性而不随意。毛主席侧立于画面右边的山巅上，以背着手姿态眺望着远方。画面内容上，毛主席身后绘制了一匹马和两个人，一个带着帽子，另一个将帽子背在身后牵着马，且两人一马的组合与前景的红色山峰以及画中毛主席相比着墨更淡，与背景山脉的着墨更为接近，让人在视觉感受上感觉这一个组合中要表达的东西与背景的山脉无限融合。实际上作者想要传递的也确实是这样，石鲁用两人一马的组合代替性的表现了转战陕北行军过程的浩荡军队，这里提出的“替代性的表现”与“象征意义”不一样，在符号学、文学及艺术中的“象征意义”通常指通过特定符号间接指向某种抽象概念、情感或深层理念，而石鲁的画中所使用的符号并不是单纯的以A暗指或表现B的关系，而是用画面表现引起感官转换，达成内涵及思考的替代表达。

这种代替的表达手法是石鲁历史叙事性绘画中用来完成叙事的常用手段，依旧回到《转战陕北》上，两人一马的组合的出现在一定程度上代替了行军队伍，但不能单纯的理解为作者就用这三个物体就是在表现几万军人，这就是将其看做普通的“象征意义”，理解这幅画中的“代替性的表达”还需要加上处于背景部分，在云雾中若隐若现的西北高山。加上对连绵不绝的山脉的描绘，观赏者现实看到人物，进而又看见山脉，观察的进一步推进带动着观赏者的视觉感受进一步扩大，这种视觉感受的不断转变也将知觉的变化，观赏者开始感知到，隐藏在云雾中的似乎不仅仅是大山，而刚开始的两人一马就给出了答案，作者没有明确画出来的也正他想要表现的——转战陕北过程中的浩荡红军队伍。

《南泥湾途中》这一幅作品以八路军三五九旅开垦南泥湾的历史事件为创作主题，抗日战争期间，陕甘宁边区遭受国民党经济封锁与军事围剿，党中央号召军民开展大生产运动，三五九旅将荒凉的那你玩改造成“陕西好江南”。石鲁将画中绝大多数的笔墨都放在了对南泥湾地区山川的描绘上，山峰上有光滑的石壁也有树丛植物，写意又细致

的高度还原出了南泥湾地区山地地貌当时的风光。于画面的底部位置画了一条蜿蜒的山间小路，这条路从山石树木遮挡的背后延伸出来，又从高山的背后隐藏进去，这是一条很长的路，观赏者能感知到路是从哪里来到哪里去，但是实在呈现在画面上的只有一小段。这段路上有十个左右背着背包扛着锄头的人物形象，都是以背影面对着观赏者，身形似乎快要融入赭褐色的山体中，人物形态十分相似，种“去个体化”的处理，既符合“大生产运动”的集体主义本质，又通过形式语言来暗合时代背景。



图3 石鲁《南泥湾途中》

观赏者再次从视觉的感知转换到知觉的体会，不知多长的小路与画中人物的动作朝向，这条长长的开荒队伍开始在观赏者的胸中了然。就光从《南泥湾途中》这一作品的画面构成而言，人物在画面中的占比很小，且所处位置也比较偏，似乎只是作为这幅山水画的点景而存在，但如果从作品的叙事角度出发，这几个人物则是表达叙事的主角，他们在画中对成千上万投入大生产的开荒运动中的工农兵战士的代表，将山水画作为叙事的主要载体来进行创作，是石鲁对于历史叙事性绘画极为独特的表达方式。石鲁的这几个代表性创作往往都是使用很平凡的形象，但是寓意深刻宏大，从而形成强烈的反差，使他的作品似枯实腴、似平实奇，寄至味于淡泊，寓新奇于平淡，获得了于无声处听惊雷的艺术效果，给人一种内心的震撼。[3]

3 笔墨随时代

长安画派是20世纪中国美术史上极具革新精神的地域性绘画流派，形成于20世纪60年代初，以石鲁为主的画家提出了“一手伸向传统，一手伸向生活”的艺术主张，突破传统文人画的方式，将西北苍茫雄浑的自然风貌与历史叙事相结合，开创了具有时代特征的新水墨语言。长安画派既注重传统笔墨修养，又强调深入现实生活，被誉为“黄土高原上崛起的艺术革命”。“笔墨当随时代”是清初石涛的名言，是长安画派所追求的绘画内核，也是石鲁在绘画创作中毕生践行的思想，在石鲁的绘画中除了高超的绘画技法外，最特别的就是紧扣时代潮流变迁，所以其作品的历史叙事表现也在不断的变化。

石鲁于1956年前的创作风格都是“新年画运动”的形式表现，叙事主题大多为鼓励生产与发展、歌颂领袖党、歌颂人民当家作主的新生活等。诸如1954年的《古长城外》、1953年的《移山》、1950年《陕北农村生活小景》等，都在回答“如何表现新生活，如何将民族形式与西方写实主义进行融合”的问题。

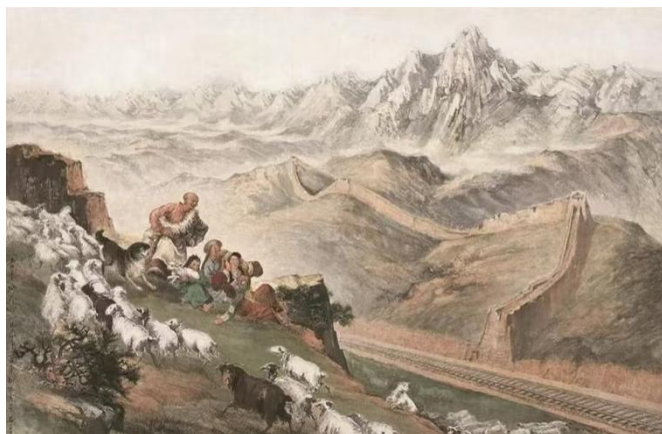


图4 石鲁 《古长城外》

这一时间段中石鲁画中的叙事都有强烈的民族主义和浪漫主义相结合的特点，画面也偏向装饰性，但在此时画面叙事中就开始了“代替性转化”的表现。如《古长城外》这一幅作品，在画面前景有四个牧民，其中有两个戴着头巾的人物为成年女性，位置靠前的身着红色藏族服饰的女性用手捂住耳朵张嘴笑着看向远处。在两名成年女性左侧是一个抱着小羊羔的女孩，手中的羊羔像要挣扎着跳出去与羊群一起奔跑，而在她们身后站着一个看起来年纪偏大的藏族男子，他双手插腰弓着背，一条腿踩在石头上。四个人物左边有一只形态生动的犬类，应当是这个牧民家庭的牧羊犬，最前面是一群羊一起往山坡上跑去，在最左边还有一小段长城的残垣。中景是一段残破的土黄色古长城，墙体表面布满了裂痕和风化的痕迹，城墙蜿蜒着向远处延伸，逐渐融合进山中，在山体前有一条崭新的火车轨道。背景是高耸入云又连绵不绝的西北山脉，似乎望不到尽头。画面主角之一的“四人一犬”眼神都望向同一个地方，随着视线去探究竟然延伸到了画面以外，从每个人物的面目表情中都能解读到兴奋与喜悦的表情，包括旁边的牧羊犬，头部和身体前倾下巴尾巴向上摆动在犬类肢体语言中这表示惊讶、感兴趣、感受到环境中的变化等。羊群跑动的方向则是与人物的视线方向相反，似乎是受到外界的变化而受到惊吓，那么于画面外的这个影响人物形态的“变化”是什么呢？

在上文中提到的人物中，有一位身着红色藏族服饰的女性呈现一个捂住耳朵，兴奋看向前的动作神态，我们至少知道这个“变化”发出了较为巨大的声响。这个声响能吓跑羊群，也能吸引所有在场人的注意。人物与动物的动态引导观赏者从视觉转换到听觉，又在残破的长城前设置了一条与之形成对比的展现新的铁路，就此又将听觉转向知觉，在画面之外的变化是这幅画中除了古长城与人物外的另一个主角——驶来的火车。

至50年代末60年代初，以对毛主席“革命的现实主义与革命的浪漫主义相结合”口号以及对艺术界“反对民族虚无主义、反对全盘西化、反对教条的学习苏联经验”倾向的思考为基础，石鲁的作品开始偏向以较为学院式的写实技巧表现浪漫化和“纪念碑性”的主题，诸如《转战陕北》、《东渡》等一些列作品相继出现，石鲁的个人艺术风格也在这一时间段进入了较为成熟的时期。

文革运动于1967年开始迅速发展后，主打中国特有的“红色波普”运动的文革美术开始成为主流，艺术本体观念和专家大师的特权被消除。石鲁在这一时期风格开始转向一种“变异”，绘制了许多明显与那一时代背景下主流审美潮流与艺术追求趋势不相符合的画，像《林中神女》、《海边的吐玛德》、《献花图》等明显带有异域宗教色彩的画作，画面中除了外邦形象的人物外还铺满了怪异的字符和图案，这一系列画作与传统中国画相比极具割裂性。在对国内的山画表现方面，例如华山系列的《华岳松峰》、《华山翠而险》等，也与其个人之前的风格较为不同。这种奇特的皴擦设色创作主题，

或许是因为石鲁将个人苦难转化为艺术语言，“野怪乱黑”成了其独特的标志，这一时期的画作中，历史叙事性似乎消失了。

4 结语

石鲁以笔墨为刃，在历史与艺术的交汇中创造出其独特的历史叙事性画中。其创作始终践行“笔墨当随时代”的理念，从延安文艺座谈会的思想淬炼到“两结合”口号的实践，从民族形式的探索到“野怪乱黑”的自我蜕变，石鲁用“代替性转换”的手法，记录着革命历史洪流中的集体记忆，也成就了其独树一帜的历史叙事性绘画。

参考文献：

[1]郭姣. 当代中国画历史题材创作的艺术表现分析[J]. 大众文艺, 2025, (06): 47-49.
[2]肖若晨. 从“叙事”到“抒情”：石鲁1956年前后的艺术转折[J]. 美术观察, 2025, (02): 97-100
[3]马明宸. 主题性创作的时代经典——再论石鲁代表作的构思立意[J]. 书画世界, 2021, (05): 10-16+3.

收稿日期：2025年9月17日	修改日期：	录用日期：
-----------------	-------	-------