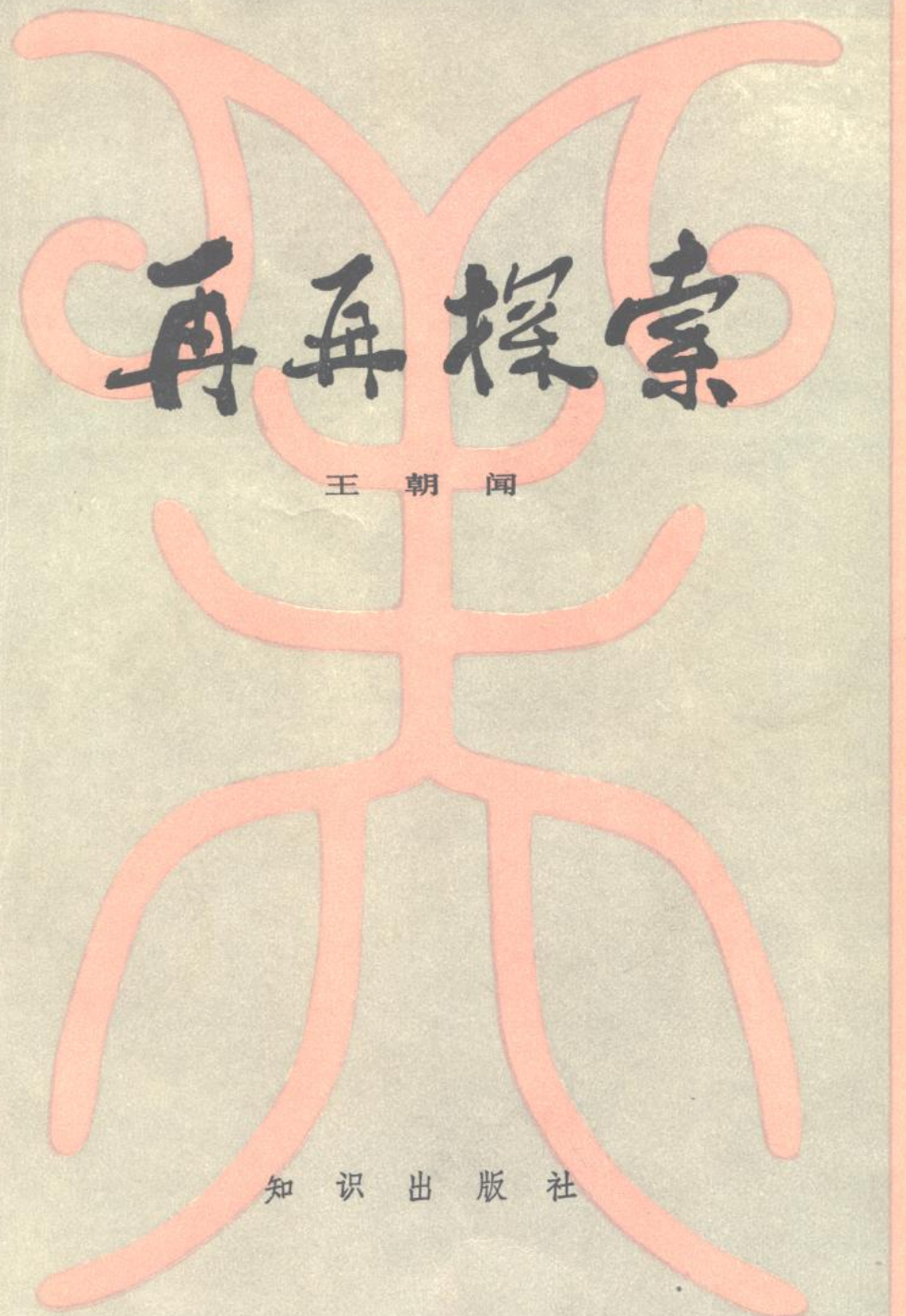




再再探索

王 朝 闻

知 识 出 版 社

再 見 不 尔

王 朝 闻

知 识 出 版 社

出版说明

本书是作者一九八〇年到一九八一年上半年的文艺评论的结集。这些评论涉及文学、戏剧、电影、美术、摄影、舞蹈、舞台美术等广泛的艺术领域。作者在这二十篇文章里不但探索了艺术创作与欣赏的特殊规律，还对发挥艺术个性与坚持党性原则的辩证关系，审美主体与客体的对立统一、艺术的真实性与创造性，以及各种艺术的共性与差别性等，都作了透辟的分析。作者一向长于把对平凡细节的艺术分析概括到美学理论的高度，在论证中将马克思主义文艺理论和我国优秀的美学遗产，作了有机的结合。因此这个集子可以说是作者近年来探索创建我国马克思主义美学体系的新成果。作者提出的很有创见的论点，无疑有助于提高读者对艺术美的欣赏水平和增进鉴别文学艺术中的教条主义的能力。

本集中有些文章原是作者在文艺团体的讲话，后来根据录音整理定稿后曾在报刊上刊出。这次收入本书时作者对其中的个别地方又作过少量的修改。

知识出版社

目 录

自有我在.....	(1)
——序《吴凡版画选集》	
再再探索.....	(27)
——石鲁画集序	
百炼千锤.....	(53)
——参观关山月画展想到的	
却嫌脂粉污颜色.....	(57)
——赞刘焕章雕塑小品	
望表而知里.....	(61)
——摄影艺术的真实性和创造性	
无情却有情.....	(88)
——《陈复礼摄影集》读后	
料青山见我应如是.....	(97)
——《简庆福摄影展》观后	
无心与有意.....	(102)
——读汪芜生黄山影集	
贯一与博见.....	(106)
——涉艺偶得七则	
虚实相生.....	(117)
——舞台美术随想录	

达则变.....	(135)
——看阳友鹤表演艺术散记	
中用不中用.....	(146)
——看蒲剧《徐策跑城》引起的感想	
知音.....	(159)
——谈艺术的创作与欣赏	
得心与应手.....	(190)
——与青年作家谈创作	
挂万物于笔端.....	(222)
——《讴歌与挥斥》读后（代序）	
物无一量.....	(226)
我绕不过他.....	(231)
——读扬州评话《康文辩罪》	
留有余地.....	(364)
不完整的完整.....	(369)
——包糖纸制成的艺术品	
门外谈舞.....	(373)
〔附录〕没有完成的学业.....	(439)

自有我在

——序《吴凡版画选集》

—

早春，与吴凡和其他同志同游三峡，互相探讨艺术问题，使我加深了对他的作品与为人的认识。

一九二三年出生于重庆的吴凡，和我是国立艺专的先后同学。我和他相识，大约是在一九五八年。在重庆画家草图观摩会上，我看到他的新画稿。他的画稿和已完成的作品给我的印象，正如石涛所说，“我之为我，自有我在”，是很有个性的。这种个性的表现形态之一，是水印版画的中国画气派。为了把出版社约我写的画选序文写得具体一些，去年我问吴凡同志，问他所学习的中国画，他所喜爱的画家，怎样作用于他的版画创作。他的回信和这次在重庆与长江轮上的谈话，帮助我进一步了解了他的艺术个性。这种了解，不是只看他的作品所能获得的，而且远远不限于版画艺术的中国气派。

他在信上称赞中国画，认为它的显著优点是“丰富和简练、鲜明和含蓄、朴质和清新这些对立统一法则的运用”。他的这种认识，也在他自己的版画中体现着。他在信上说过：“好的中国画首先是不搞自然主义，不是见啥画啥，而是对于对象作大胆的

概括和提炼。对象本质的真实和作者主观感情相结合，进行着美的创造。”经过前些日子的多次交谈，我对《蒲公英》等画的创作过程有了较多了解之后，重新看他的来信，更使我确信，他对传统的中国画的这种称赞，在客观上也就是对他自己的艺术个性的一种概括性的解释。

吴凡的个性和他的作品一样，也是单纯中见丰富，朴实中见清新的。他过去给我的印象，是不多言不多语的。这次在一起接触多了，我才知道他的为人和他的作品一样，柔和中包含着刚毅……。而且，他说起话来，有时在严肃中见幽默。当我们在说到治学的博与专的辩证关系，他认为版画家应当向传统的中国画学习规律性知识时，作了一种与优生学有联系的比喻。他说，一切艺术品种都应当不要怕杂交，而且应当杂交，纯种的艺术不存在，也存在得不好。意思是说，近亲婚配，对后代的体质和智力都有害无益。这种比喻是引人发笑的，但也是合理的。为了形成独特的艺术个性，在治学上不当单打一，如果把自己的视野束缚起来，实在是很可怜的。

他在给我的信里说过：“我喜爱八大的奇崛冷峻，石涛的淋漓自然，吴昌硕的凝重浑厚，齐白石的简练清新，黄宾虹的朴茂华滋，潘天寿的阔大雄奇，以及陈子庄的灵宕天真。”他“以为他们在艺术上各有突破，值得学习。”他自己的艺术风格表明，他对前人的“突破”所持的尊重态度自身，也是一种对于“突破”的“突破”，而不是平庸地比着葫芦画瓢般地模仿对象的。他以“齐白石的精炼告诫自己，作品不能说废话，……”而他的新作《早春》和他的旧作《蒲公英》以及其他作品，都具备齐白石作品般的精炼，然而在思想内容和艺术形式各方面，这些作品都与齐白石作品有显著差别。

这就是说，因为他尊重而不是盲从前辈画家们的“我”，所以才可能丰富、壮大而不是削弱画家吴凡自己的“我”。记得前

几天我给石鲁画集写前言时，也这么一再强调了石鲁的“我”。其实我这么重视他们的“我”，并不是我的什么新发现。这两位都很尊重的画家石涛，不是也“尽人皆知”地反对“泥古不化”的吗？他在《画语录》的《变化章》里，提出了“至人无法，非无法也；无法而法，乃为至法”的论点。接着，赞成“某家为我用”，反对“我为某家设”。石涛还说：“纵逼似某家，亦食某家残羹耳，于我何有哉！”当然，没有根底而自高自大，或个人主义地自我扩张，那样的“我”是可笑的，不可能成为受到敬重的大家。但卓有成就的石涛，强调“我之为我，自有我在”的豪言壮语，和“四人帮”的假话、大话、空话不是一回事。把石涛这些话当作认识吴凡的艺术个性的参考，不是一点没有道理的。

二

在重庆和长江轮上，我们的谈话常常涉及艺术风格的个性与艺术家的个性的关系。

王国维论诗的境界，分出了“有我之境”与“无我之境”两种。在我看来，绘画和诗词一样，既然艺术作品是一种主观对客观的反映的产物，那么不论“我”在作品中得以表现的明显程度如何，绝对“无我”的艺术形象是不存在的；作品终究不可避免地总有一个“我”在。

岑参诗句“塔势如涌出”，李白诗句“连峰去天不盈尺”，杜甫诗句“星垂平野阔”，王维诗句“郡邑浮前浦，波澜动远空”……在这许多静中有动的风景诗里，那“涌”字、“去”字、“垂”字、“浮”字与“动”字……当做一种比喻性的词汇来体会，分明可以感到它们既是诗人对于塔、山峰、天宇、城郭、波澜……的具体特征的生动写照，也是诗人观赏这些事物时某种特定的主观态度的具体表现。如果诗人对这些客观事物的主观感受是

肤浅的，扑朔迷离的，不着边际的，那么，这些客观事物既不可能成为诗人的反映对象，也不可能赋予它以浓烈的情绪色彩。总之，这些诗句既表现了客观事物，也表现了艺术家那不平凡的“我”。

我们在巫峡内不止一次观赏了神女峰，还对如何修复神女庙的方案向当地有关部门提过意见。关于这一名胜的命名，有不同的说法，这且不论；我想，就宋玉的《神女赋》所记述的梦境来说，不论它是宋玉自己的还是楚襄王的，也不论神女峰与写神女的文艺作品有什么关系，神女峰这个名称得以流传，这一现象自身也体现着客观的物与主观的我的辩证关系。人称神女峰的崖上，有一块矗立的巨石，仿佛一个盛装的唐代妇女，背近峰端而展望东南，有人说它是望夫石。不论后来者把它想象做什么，第一次给这一巨石以神女之名的，应当承认他是一个富于想象力的艺术家。他并未依靠什么行政命令来推广这一命名，只因为人们越看越觉得这是一个不平凡的女人，这个名称才得以流传。这就是说，如果没有人发现这块巨石象个样子端庄而身体丰美的女人，也许这块巨石就没有这么逗人喜欢的名字。但是同时，接受这一命名的人们，经受过他们自己观赏实践的检验，才不是人云亦云地承认这一巨石可以称为神女的。如果神女峰这一命名可以当作文艺创作，认为它的题材就是这块巨石，这当然是说不通的。如果在命名者自己心目中，不是早有一种来自实际生活的感受，这块巨石对他当然无所谓是神女不神女的。不论这种感受是从直接经验得来还是从间接经验得来，它都作用于命名者对于这块巨石的观赏。倘若只能接触这块巨石而不具备观赏这块巨石的美的主观条件，神女峰这一美的命名的产生简直是不能设想的。正如这一命名，不可能在非社会的人的动物界中得到流传那样。但是，话又说回来：如果根本没有人发现这一块巨石有点象一个人，越看越象一个落落大方、岸然伫立的妇女，从而赋予它以神

女的命名，这块巨石对于我们这些坐船匆匆经过三峡的旅人来说，它就很可能从我们的注意圈中丧失了它的地位，在我们的精神生活中就不免缺少了它那特殊的、不能为雕塑创作所代替的艺术魅力。神女峰作为我们的观赏对象，正如吴凡的版画《早春》一样，它的产生、存在和作用，都是以个性为条件的。在他那与众不同的条件的作用之下，创造出来的形象才可能成为我们乐于观赏的对象。

三

吴凡的《早春》是一九七九年的新作。大家一看就可看明白，画中窗台上那一盆花，含苞未放，可以说它是画面的主角。但它不是一般的静物写生画，担任配角的那片玻璃破碎、经过修补的窗户，对这盆生意盎然的春花存在于什么环境，作出了带确定性的特殊的规定。不仅规定了这盆花出现在什么环境的特殊性，而且使得“早春”这一特殊主题，得到符合创造意图的独特的表现形式。作为一种社会生活的曲折的反映，作为画家那革命乐观主义的一种表现形式，作为经过十年浩劫的观众的观赏对象，这幅画符合我们那特殊的审美需要，——不是一般静物画所能适应的需要，而是富于时代特征的需要。

早在五十年代，画家已经作过一幅构图接近而主题相差很大的画稿。在与《早春》画面相反的位置，窗台上有一盆迎春花，玻璃窗没有裂缝，那只能算是比较一般的静物画。以后，在那劫难的年月里，画家住房那片玻璃窗户破碎了，如今它带着伤痕出现在画面上而作为盆花的配角，赋予了盆花以新的情绪内容。它仿佛是在以自己那不幸的遭遇来作为一个见证人，从而证明这棵劫后余生的小花木，在窗口迎接着它赖以生存、得以壮大的阳光和清新的空气，它将在从容不迫的进程中逐渐开出散发幽香的花

朵，从而对于重新建设社会主义的人们，起着不为别的花朵所能代替的感染作用——丰富他们的精神生活。那棵长出花蕾、然而枝干弯曲、仿佛经过扭折后的花木，象那片经过修补的窗户一样，是美与丑的对立统一体。因为它曾经遭受过几乎夭折的命运，丑的因素使美的因素显得更有魅力。这幅画的气派，几乎可以认为，象画家自己那样文雅。这棵花并不卖弄、夸耀即唯恐引不起别人的注意，但是看画的我，不能否认它有一种顽强的、不易摧毁的生命力。如果可以认为，这幅画曲折地显示着我们的革命意志，它却不是“拨乱反正”这些抽象的思想的图解。我看可以认为，这是一首不依靠什么豪言壮语，而是以轻言细语为特点从而抒发着革命激情的小诗。它表现激动情感的形式并不浮夸，它的思想内容不易一眼就可看透。因为它那激情的表现比较含蓄、也就比较经得起反复的观赏。

在一定条件下，坏事和好事可能互相转化，正如丑与美可能同时存在那样。十年浩劫几乎夺去吴凡的生命，却使他的艺术风格变得沉郁起来。十年浩劫有助于画家吴凡艺术风格的成长，有助于崭新的题材与主题的掌握，也有助于观众领略《早春》这种象征着时代特征的历史的个性。《早春》一画当然和神女峰大不相同，但这两种内容和形式都大有差别的观赏对象，从某种意义上看来，它们都既表现了艺术家的创造才能，也表现了观赏者的审美需要。正因为两者各有其不能互相代替的特殊点，所以欣赏对象与我们的审美需要的关系，才能更带普遍性。如果《早春》不具备历史的具体性，它和一般的静物画没有时代性的差别，它对我们这些观众也就丧失了它那与众不同的艺术魅力。《早春》给静物画提供了划时代的新贡献，它那带伤痕的花木的伤痕虽然不可能用精神去填平它，但这些花木仍在象征着人们向往繁花似锦的未来的革命豪情。俗语所说的“痛定思痛”，可否作这样的理解：当不应有的不幸临头，可能令人感到惶惑、气愤以至幻

灭，然而事过境迁，回顾那种未能避免的不幸遭遇，却能丰富自己的社会知识，对真善美与假恶丑的关系有了前所未有的认识，因而可能引起一种头脑清澈的愉快之感。《早春》一画的作者吴凡，当他正在构思的时候，也许不过是聚精会神，一心要把他自己的那种所谓“痛定思痛”的深切感受以及对未来的希望，赋予一种造型的艺术形式，恰如其分地把这种感受透过具体的可感受的形象表现出来，而未必自觉地企图把观众那相应的感受表现进去的。但是画家对生活的感受的个性可能体现着与观众的感受相一致的共性，因而《早春》可能普遍地引起观众的共鸣，成为我们也愿意欣赏的对象。

四

我们在长江轮上还反复谈到的问题，是关于艺术境界的“有我”与“无我”的关系。关于这种主体与客体的关系，没有例外地体现在吴凡的其他作品，例如早已出名的《蒲公英》的创作过程与结果里。

曾经被当做“宣传和平主义”的毒草而批判过的《蒲公英》，它的构图、形象以至主题思想，都经过了长时期的酝酿。吴凡从一九五七年开始，就企图以蒲公英为素材而进行创作，但直到一九五九年，构思才确定下来。他说，最初的创作意欲，是他由贵州回四川的汽车道上，看见儿童在野地里玩耍蒲公英所引起的。这情景引起了儿时回忆，也引起了一种自觉有趣的幻想。他把蓝天幻想成海洋，蒲公英的种子飘飞在海洋上。他仿佛觉得种子就是他自己，仿佛觉得这种子带着他在空中或海上漫游。他画过多幅草图都不满意，都不符合画面单纯而意境明确的要求。为了以少胜多，他把草图中那些可有可无的东西逐渐舍去，只留下可以点醒这孩子活动于什么场所的一把镰刀。他的回

顾使我比看画更了解他的创作意图，他的幻想使我联想到庄周把自己想象为蝴蝶的梦境。比较写实的绘画表现幻想不论多么困难，有幻想的艺术家或艺术家的幻想总在起作用，可以避免把作品搞成生活现象的平板单调的记录。吴凡一再对我提及“诗意”这一概念，他说，有没有诗意，在于有没有丰富的情感和这情感能否被结晶起来。而幻想——觉得自己就是飞翔在空中的蒲公英种子，或蒲公英种子带着他在宇宙中遨游的这种幻想，既是他对孩子玩蒲公英发生兴趣的原因，也是他喜爱这么游戏着的儿童的结果。不论这一幅在国内外引起普遍欣赏的小品，它那引起了普遍的共鸣的原因，是不是观众和吴凡一样拥有这样的幻想；也不论画面上那聚精会神地在吹弄蒲公英花的小女孩的神态，是否已经分明表现出她也象吴凡一样正在幻想着什么；但是，吴凡的幻想在构思过程中起了特殊的作用。他的幻想对这幅画的意境或诗意起了作用，他的幻想是形成这个小女孩那种与众不同的神气的特殊原因。生长在农村的孩子，这样玩耍蒲公英花的行为并不稀罕，对这样的素材感兴趣的艺术家未必只限于吴凡一个人。但是，这幅画却表现了吴凡自己独特的情感和幻想，而且与众多观众的兴趣相适应，所以它不是其他题材类似的作品所能代替的。因为这幅画而吃了不少苦头的吴凡，如果处于“四人帮”的那种思想的紧箍咒还在对他造成威胁的历史时期，他愿不愿、能不能象现在这样向朋友和同志畅谈他的创作动机呢？

在我和吴凡谈话的过程里，我不想讨论他这个在共产党旗帜面前宣过誓、遭受过打击的画家，当他创作《蒲公英》的时候，是否对党的利益漠不关心，具有比“和平主义”更为严重的反动思想。我只想了解，作为一种艺术创作的心理活动，他与他的反映对象的关系如何？因为主观与客观的关系是美学的根本问题，它不只关系着《蒲公英》一画艺术上的成败，也不只关系着吴凡个人在艺术方面的成就。



蒲公英

吳凡

五

在长江轮上，我和朋友们交谈的时候，有时竭力用耳朵去听，有时为了捕捉自己某些一闪即逝的念头，不仅不免抢着说，甚至不免“思想开了小差”。有时我们的话题突然被出现于江岸的景物所岔开，话题转到前人的绘画或诗词。因为大家都没有拘束，谈话内容虽不很集中，但这种交谈是愉快的。

同游奉节，我第一次知道，吴凡不只到过奉节下游的巫山去探望过他那插队的女儿，我还第一次知道，他记得许多杜甫等唐代诗人歌咏奉节、三峡等地的诗篇。他曾几次提出，希望看到杜甫在奉节时的故居。现在我写这篇所谓序文的时候，想起一首柳宗元的《渔翁》。我们在旅途中没有谈到这首诗，而这首诗和吴凡的艺术构思却有某种联系。

“渔翁夜傍西岩宿，晓汲清湘然楚竹。烟销日出不见人，欸乃一声山水绿。回看天际下中流，岩上无心云相逐。”这首诗和吴凡的《蒲公英》或《早春》，都没有什么直接的联系。而且诗人那种微妙的感受，不是造型艺术所能直接体现出来的。人们常说，诗是有声的画，画是无声的诗。我看这种强调双方的联系而较为忽视双方的差别的说法，只有相对的道理。云，作为一种自然现象，无所谓“相逐”或“不相逐”，更无所谓“有心”与“无心”。但“岩上无心云相逐”这样的诗句，作为诗人对自然现象的一种微妙感受的体现，它的境界多么新颖，却又多么自然。我想，用不着考证柳宗元写诗时的情绪状态，读者也不难领会诗人如何体会他心目中的渔翁对流云的独特感受。当然，作者对于渔翁这种微妙的体会的体会，如果不是用语言而用造型来表述，就有难以克服的困难。不顾艺术样式的特长和局限性，形象的确定性和生动性都不免要被削弱。但是有一点可以确定：那

“无心”而在“相逐”的云的动势所表现出来的自然的美，对于“有心”的诗人或画家，对于引起他们向往自由的独特感受来说，却同样是一种可贵的启发，启发他们用不同方式，在不同程度上加以反映，从而产生借物抒情的效果。

当状物与抒情关系被人为地割裂开来，当造型艺术和语言艺术的差别被夸大到了互不相容的程度的时候，美术家还不免带着某种顾虑从事工作。譬如说，为了嫌“主题不明确”，而生硬地用形体去“翻译”、“注解”、“说明”某种抽象概念的作风，是否还会在新的历史时期，以不同形态而死灰复燃着呢？这种作风曾经在艺坛泛滥一时，不可收拾。如果这种作风得以存在的根本原因，在于艺术家对他自己所接触过的、实践过的实际生活缺乏深切的感受，因而尚未引起非把它反映到作品中去不可的冲动与激情，“岩上无心云相逐”那样的艺术境界从何产生？当艺术创作成为写公文般冷静、精神活动，其作品还说得上什么画中有诗或所谓动人心弦的社会效果呢？美术家如何自觉地从生活实际发现它的美，自然而然地给自己的创作活动提供创造艺术美的根本条件，从而使作品里的形象比生活现实显得更美，这样的问题如今就不再存在了吗？吴凡的《早春》，画面的规模不大，但它反映了生活中的丑。没有什么阶级性的玻璃窗，也被当成“走资派”来“消灭”的丑，这是美的理想在不同反映对象方面的体现。不能以为，吴凡这一新作已经达到了艺术感受方面那“无心”与“有意”的关系的极致。但是，就怎样从客观实际生活的“物”中发现艺术家的“我”这一点来说，这一作品的成就不可轻视。

六

吴凡不是漫画家，除了《早春》上面那一块带伤疤的窗玻璃，是对于破坏社会主义者的丑恶行为作了直接的记录之外，他的

作品几乎都是直接反映美的事物的。但吴凡不是生活在假定性的空间的神仙，而是人，他不可能因为要在版画上再现美，对于丑恶的事物也视而不见，听而不闻。版画家与漫画家的差别是相对的。这幅版画和漫画的共性，在于对丑的事物的否定。画面上那盆花所再现的美，也不是绝对的。与鲜艳的花朵相对比，那似曾遭过扭折的枝干，和补了疤的玻璃窗接近，可以认为这也是版画家在形象上肯定美的事物的同时，对丑的事物的否定。而这种否定与肯定的对立，这种肯定与否定的联系，都不是画家吴凡的无中生有，而是他对现实的真情实感的生动表现。

我们这一次同游所谓“小三峡”的大凌河，不只欣赏了许多自然风景，也增加了一些社会知识以及关于生态学等类自然知识。当然不必把得来的见闻都写进这本画集的序言里，但某些与吴凡版画创作有联系的部分则有必要涉及。

我所设想的大巴山，传说有的地区还是有野人的原始森林。但我们此次到了四川、湖北、河南交界的地方，印象中只有小树而没有大树。不只一处的县、区同志告诉我，由于人所共知的原因，许多大树都没有了。我们从奉节到巫溪的中午，在一个公社休息时，听说过去很少出现的风灾，现在经常发生，这种遭受自然规律惩罚的教训值得我们永远记取。

不能认为，吴凡的创作意图在作品中都达到了主观动机与客观效果的和谐一致，他的版画《秋林》，就是一幅即使经过他的口头解释，也是不那么容易看懂的作品。但是我这次在大巴山所见的自然现象，从它所得来的点滴知识，打破了我过去对吴凡那幅《秋林》的意境的误解。在过去，我曾误以为在四十年代的美术学院学习过中国画的吴凡，在社会主义时代还保留着“采菊东篱下，悠然见南山”般的艺术趣味。现在我所看到六十年代初的这一作品，以金黄为色彩基调的《秋林》，整幅画都是稚嫩的小树，树间有一个小孩在扒着落叶的情节，尽管还有一种情调低沉