



The Account on Life Conditions of Women and Art

女性与艺术的生态自述

当代艺术



湖南美术出版社
HUNAN FINE ARTS PUBLISHING
HOUSE OF CHINA
CONTEMPORARY ART

13



结 800 × 270 × 120cm 棉线、宣纸、纸浆、木 1994—1995 年 施 慧

封面:浴室·老年公寓 纸本 100 × 100cm 1996 年 何唯娜

封底:秋季风景系列 布面油画 160 × 160cm 1995 年 徐晓燕

K825.7
Z966:2
:13

《当代艺术》系列丛书 13

CONTEMPORARY ART SERIES 13

女性与艺术的生态自述

THE ACCOUNT ON LIFE CONDITIONS OF WOMEN AND ART

策 划: 萧沛苍
主 编: 邹建平
责任编辑: 邹建平
执行编辑: 郁 涛 刘向东
技术编辑: 郁 涛
出 版 社: 湖南美术出版社
中国湖南长沙市人民中路 103 号
邮政编码: 410011 电话: 0731-5556729
Sponsor: Xiao Peicang
Chief Editor: Zou Jianping
Editor: Zou Jianping
Executive Editor: Yu Tao Liu Xiangdong
Designer: Yu Tao
Publisher: Hunan Fine Arts Publishing House
Address: No.103, Renmin Middle Road,
Changsha, Hunan, P.R.China.
Post Code: 410011 Tel: 0731-5556729

● 编者的话	邹建平
● 批评现场	
不只是为了女人——关于女性与艺术的生态自述	刘向东 邹建平
● 女性与艺术自述与他述	
1 回忆往昔岁月，纪念胞妹思聪	周思敬
2 自传	周思聪
3 敞开的艺术	姜杰
3 我的镜鉴及其它	杨克勤
4 二周半的故事	杨克勤
5 随感录	蔡皋
6 自述	喻红
7 我从这里起步	郑小娟
8 温和·精心：郑小娟的绘画风格	陈履生
9 尼龙袜子炖海带	陈巽如
10 画室·浴室·老年公寓	何唯娜
11 画画对于我：是绣花和编织毛衣	蔡锦
12 往事	韦红燕
13 自述	施慧
14 自述	奉家丽
15 画屋絮语	朱雅梅
16 自述	罗莹
17 挥毫南极的女画家陈雅丹	朱晴
18 无悔的人生——我的故事	郑爽
19 心灵的祭坛	曹香滨
20 未来肯定比现在好	陈曦
21 阳台	向京
22 永恒的女性，引导我们飞升	杜彩
23 平平淡淡才是真	申玲
24 做母亲	王彦萍
25 自述	黄佳
26 最美的东西	潘樱
27 自述	贾鹂丽
● 艺术现场	
● 女性艺术家作品选登	

我们曾于1990年针对中国女性绘画现实即景编辑设定了《画家》——“中国当代女画家专辑”(《画家》总第7辑,1990年湖南美术出版社出版)。90年代以来,女性主义艺术和后现代主义以及后殖民主义文化思潮一样,在中国思想界登陆,尽管国家和地区对女性主义的阐释和接受不尽相同,但它作为一种边缘话语力量在东方日愈扮演着文化建构的重要角色。1995年秋,借北京召开世界妇女大会之机,“中华女画家邀请展”、“女画家提名展”、“女画家优秀作品展”竞相出台,在这一年里,整个世界和中国以及艺术几乎都向着女人倾斜。

过去的艺术史大都是男性写的,艺术史中陈述的作品也多是男人画的,即使少数被列入的女性,也是被以男性艺术观点与标准所肯定的,透过女性主义的管道来突显女性与艺术的魅力,这是一项非常有意义的工作。但是女性艺术绝对不是“性别”的问题,而是有无表达出“女性的话”以及她们的真实程度。女性主义艺术之风格,是一种策略、手段?创作者、官员、批评家怎么看?女性艺术家的心理反应如何?如何面对问题?本辑女性艺术家的自述无好或不好之争,都是她们身边的琐细,叙述起来平平淡淡,但很真切。虽然伏流之下议论不乏,但女性艺术家并没自发组织起来,或许不见得所有的女性都关心女性艺术。毋庸置疑的是,女性主义艺术在东方日益构成了文化整体中的一种历史经验,一种超越时空又把女性艺术家凝聚起来的经历感受的荣耀,我们非常有必要从女性艺术家的艺术发展历史,风格,主题,日常生活,以及女性艺术的传统演变、规律及其创造性的心理动力来客观地考释和研究。

有鉴于此,丛书设定“女性与艺术的生态自述”专辑以汇集女性艺术家的生活、精神写照及砥砺女性艺术创作,我们企以通过开放式的方式欢迎大家共襄此举。在此站出来发声的仍多是已被标识的女性艺术家,她们的作品以当代和具有女性主义倾向为基本尺度,而在年龄跨度上,似乎从转换型的三代至开放型的第四代都有兼融,这合于我们原定的宗旨:开放、包容、多元等因素。女性主义艺术并非强调性别差异来突显女性的艺术观点,建立自个的艺术地位,它或许是阶段性的运动策略,东方女性主义艺术的边缘性面对一个“父权制美学”社会中的边缘地位和学术话语层次的萎顿呈现出困惑和抗争,东方女性主义艺术理论批评和女性主义艺术显露出具有论战性和挑战性倪端,并开始由边缘向中心运演的尝试。我以为,这不只是为了女人。

邹建平 1997.3

不只是为了女人

——关于女性与艺术的生态自述

●刘向东 邹建平

“你有点想干什么？”我问一个出生于70年代初的年轻女性，答：“我雇两个身强力壮的黑人男佣，一个看门，一个伺候我下厨房；节假日还可以陪着逛公园、商店。”想见自90年代以来，女性主义意识蔓延滋生在一代新女性心中。

一位批评家朋友于1995年底向我提议编一本《女性主义艺术在中国》，其中展开的研究层面涉及到某种全球化的女性趋势，而展开的文本包括背景与历史，现状考察，作品从绘画、雕塑、装置、行为、摄影等方面。对这些问题我很感兴趣，但头绪太多，根据手头有限的材料，亦难深入做下去。在此之前，我对女性艺术的认识是有限度的。由此便驻足于女性艺术范畴一段时间，冷静地观察，女权主义和女性意识是两种概念，我曾与约稿的许多艺术女性探讨对“女权”的态度，足有一半女性不以为然，而且多为年纪尚轻的，其中有些女性明确表示她们不喜欢“女权”，或干脆说“不懂”；上了年龄的女性，对于这个问题比较敏感，其实她们也很迷惘，关于“女权”、“女性主义艺术”之类的书在中国没有系统介绍和出版过，而习以为常是关于妇女题材的展览，有时是清一色的女性展，关于思想领域中过于复杂的内涵，从事绘事后不好说“是”或“不”，因为这会令人感到尴尬。鉴于此，本辑“女性和艺术”可说与“女权”无多大关联，而且，也不是我原来期待的“女性艺术”。

女性艺术在中国尚为雏形，仅靠女性艺术家的作品和自述是很难全面突显其全貌，我以为“女性与艺术”更贴切一些，它避开了“女性艺术”某种思想局限，更为宽泛的界定女性绘画中所存在的事件、人物、作品、历史与经验等。其中也涵容了女性主义成分。类似于这种编法，更为贴近真实，它企以为中国当代女性文化提供一种可塑性而具有价值的材料。我们可以透过这些简洁而单纯的女性手笔，去进一步地认知她们。当然，这些文字也充满了探索、调整、开拓的本质，所有思想的提出，有其片面性、局限性，但均有助于问题本质的理清，重要的是所有参与者，均具有不断反省的自觉以及在女性艺术中的特别表现。

由于她们年龄的跨越较大，为我们阐述与判断其历史背景结合现实考察而生发出自50年代以来的第二三代至新一代女性的生活与艺术表现提供了参照。我以为生活在60—70年代的女性，由于受到社会主义的深远影响，“她们成熟于相对封闭或半封闭的年代，在较单一的美术教育模式中形成了“线”型的思维和单向的艺术观念。新时期开放以来，面对异彩纷呈的世界艺术，她们多少有些无所适从”（摘自陶咏白《中国当代女画家》“序言——女儿国的圣歌”）。这个时期的作品为艺术“共性”创造；生活进入80年代，女性艺术家在兼顾画业和家庭两者关系时，立志把艺术带入家庭生活之中，企以通过艺术陶冶性情；而进入90年代，女性意识到除了做好女儿、妻子、母亲之外，更可以在几十年的人生岁月里，做自己想做的那个角色。毋庸置疑，经验告诉她们：现在已不需要告诉女性该做什么，而是由女性自我说，我想做什么？！这个角色的设定为女性思想提供了一个许多可能的场景和空间。

美国女性主义艺术家朱蒂·芝加哥的作品着重身体体验的表达，在这幅《公牛母》的剧照中，两位女性表演者在阴部位置分别安装公与母的象征物。公的说，他不用洗碗碟，因为母的造型像碗盘，说毕，洋洋自得炫耀其物。（见右图）



面对女性与艺术，首当其冲便是针对一个以男权为中心化的“父权制美学”的社会文化批判，尽管这种批判在中国已近一个世纪。中国妇女的解放自新中国成立以来似乎轰轰烈烈。实际在思想文化层面上却停留在表浅部位。按女性艺术批评家廖雯之说：“这种妇女运动非但没有解放妇女，反而加重了妇女负担”（引自廖雯《中国大陆当代艺术中的女性方式雏形》一文）。女性艺术在中国的发展形成经历了一个嬗变演进的过程，其中包括女性自觉性、女性体验、女性意识以至到女性文化和女性主义艺术。因为艺术史的书写都是男性，这唤醒了女性的自我意识，她们企望从“被书写”的对象转换成“自我书写”，所以，一个女性方式的展览邀请和专辑都令女性激动起来，自90年代起，各种女性展览以不同的方式和名目竞相出来。在1995年前后，借世界妇女大会之际，清一色的女性大展就有3个，它们似乎代表一种不同于男性的东西，而在一个女性展览的操作后台，提名者几乎都是男性，基于此，女性艺术的过程展示便无从去界定它或她们的意义。这些展览既是政治的又是社会的，至于女性经验反而显得模糊起来。所以针对中国情况，提“女性艺术”不如“女性与艺术”更为妥当；其外，不需要以性别、性偏好、种族为区隔方式做展览，这似乎具有分离主义的嫌疑。

在性别问题上，杨克勤以为性别不应成为判断作品性质的依据，她强调“我是艺术家，不是女艺术家……”“女性艺术”侧重是描述女性独立的文化经验方式，社会生态及生理、心理特征，从这一点出发，创作者便不分男女，她不希望自己成为一个有性别定语的女艺术家。姜杰作为一名女性雕塑家，她认为“强调性别差异，是为了争取生存权利，太过了，就成了霸权、宠物或者性别自恋症。”我们可设定人对自己性别的认同并开发出自身的力量。男或女同是社会化的人，故而以性别为中心凝塑而成的价值判断是偏断不宽和的；但是，当面对女性特质诸问题时，又回避不了女性通过生理差异建立起的女性观点，而女性艺术在现代启蒙以前确是一片黑暗，我们可看到那一段女性被男性塑造的历史，那种文化模式无法容纳女性经验。对于“女性艺术”的刻意强调，乃是为了突显这个问题现象的存在，是为女性艺术家争取更公平公开的社会化机会。

将叙述回到文本中：周思聪、郑小娟、郑爽，在她们生活的时代，经历远比年轻一代坎坷、复杂。英年早逝的周思聪，正当

步入她创作的黄金阶段却陡然故去，其兄周思敬用丰厚的情感，沉重的笔调，回顾了胞妹的大半生经历，作为一个女人以及在中国画领域显有成就者之形象跃然纸上，一个淡于名利，热爱艺术又长期为疾病困扰的女性令人敬仰；郑爽将一个清皇朝外甥女和一个新中国当代女艺术家联系在一起；郑小娟是一位中年画家的妻子，也是两位年轻女画家的母亲。女性以及女性的生活和情感是她绘画的母题，“温和”的人文情绪是她作品的基调。作画之余她涉足影视界，扮演了一个当代中国显赫的女政治家邓颖超；陈雅丹远涉 15000 公里的遥远路途，以具有男性化的体魄和气度证明着女性在某些生理禁区的巨大潜质；蔡皋在乎建立一个儿童般的乐园，她似乎毫无都市里的困倦和焦虑，她证明着日子之快乐轻巧得像只鸟儿，日日如花，这位女画家使她手中的颜色明亮绚丽起来，她在儿童乐园建立中坚守一个事实，用纯洁的颜色记录她的绘画语言，延续着一种永远供我们沉迷的瞬间，这个瞬间异样的清新令人激动不已。以上陈述的几位女性经历，我们从中学略出她们近半个世纪的沧桑和人生成就。

要许多女性艺术家去讨论艺术理论是件大伤脑筋的事。因为这和她们绘画的快感心态是大相径庭的。在我接触的许多女性画家家中，她们认为那些写一些深奥理论的女性并非有趣。这种经验来自于画家是很正常的。由于做母亲或妻子，或分娩孕育的过程驱使许多女性皈依心灵的家园。当代东方女性艺术家的作品以女人自身反省的方式，从日常经验中展现她最敏感和渴念的那部分，立足于在家庭、母与子间找到她们熟悉的语言。王彦萍、申玲满足于做母亲的全过程，做母亲的经验也改变了她做画的经验。王彦萍在面对灿烂的生命时，昔日的苦涩、粗犷成为她作品铿锵有力情感寄托：“孩子是一面镜子，照着生活，照着她。”“女人没有孩子不完整”！申玲亦认可：“女人只有为人妻、为人母时才显出可爱。”

女性艺术家面对孩子形体的原始冲动热情大于男人，向京认为女人的生活因素往往比较复杂，因为她不可能像男子那样有着一个个既定的目标，但同时又相信女性将不再弱于自卑化，它将显示出女性作品特有的非功利色彩。姜杰通过支碎的婴儿躯干，石膏、蜡制翻模复制的婴儿、硅胶橡胶胎盘等表达出她的心象，这

哈墨妮·赫孟（美）编织的地毯参加女性展，这种方式曾遭到非议，而这种语言后来成为一种创造性的软雕塑

种心象显得残酷：生命的模样被无数个易碎的婴儿在无序状态中相互挤压，碰撞，从中可以理解女人对母性角色的祈愿，焦虑以及苦难与幸福等不可言说的述说。姜杰注重于生命冲动的内在体验，她努力于女性品质其美丽、繁殖、爱等自然属性中求以反证：这是 20 世纪末的灾难，也就是让这个世界遭到她作品责难的真实时刻。

何唯娜将画室和浴室并置起来，浴盆和莲蓬头都有她的说法。似乎透过浴室则可看到女人所藏有的隐密，浴室成为女人的王国，洗涤去一切污泥秽

垢，还原于女人一个干净的思想产床；公共浴室混杂有各种险恶，一只只神秘的富有穿透力的眼睛窥视着赤身裸体的洗浴者，公共浴室又是一个大社会，显然，何唯娜陈述的女性方式在她那代人中间的指向是很明确的，她的作品基于一种后现代生存的文化氛围中。奉家丽借用《都市妖女》提出一个消除男女之间性别的对立，一个性别的中性化和“双性语言”的问题，现代生物科技开始染指于人类繁殖之根基，她的作品似乎依据于后女权主义的女妖学，具有女巫气质。

杨克勤是从某种具体化经验出发，或者说从某种心理、生理直觉出发的艺术家，在《两周半的故事》的黑色时期创作中，它拓展了女性艺术观念，视像中借以性爱表现的情态是恐惧和竭尽精力的，她用叙述艾滋病者的方式，使男人女人身置的黑色背景彰显出人类当代处境中的某种共同危机感。

蔡锦自我并没将作品赋予很多的理性分析，她以为她画画就像在绣花或在编织一件毛衣，至于画里面有什么象征意义，那是别人的感觉了；《美人蕉系列》具有着潜意识特征和强烈的情绪感，那种眩目刺激溃瘍般疙疙瘩瘩细胞般的斑驳画面，大量散发着生殖、欲望、枯荣、萌生等饱含汁液，毒素的植物般语言。能引起人的一种生理反应。施慧以宣纸作为主要材料，这与她儿时的经历有关，祖父是中国画家。艺术家与材料对话，是一种最简洁、最单纯的表达方式，通过自己熟悉的材料来创作，无忌于挑战男性所创造的美学观，那些纤柔的单体重叠成巢、茧、穴般象征物，暗示着生命的母腹，具有着东方女性主义文化的某种隐晦含蓄，它使我想到与其对应的美国女性主义文化的某种隐晦含蓄，集体创作的《女性之屋》：在厨房贴上许多乳房，浴室则有一堆血迹斑斑的卫生棉等表达形成鲜明的东西方文化的对比反差。

施慧作品的制作过程还标识出一种“女性化”的倾向，在我们对女性艺术家进行全面的综述分析时，似乎漠视了女性艺术的一个主要表现功能，手工艺制做上，这旨在打破高级艺术与手工艺的层级区隔，女性的艺术传统历来就与生活紧密结合，于是她们刻意传统手工，如编织、刺绣、拼贴来体现创作。美国女性主义者哈墨妮·赫孟以织布材料编成地毯，她称之为雕塑，这种意识来自自我女性的艺术传统。事后，我们才发现她在创造历史。许多女性对密密麻麻的感觉有一种不厌其烦，因为它能把所有的注意力吸进去，它具有较为典型的女性化潜质。显然，女性化倾向使我们看到女性艺术很多来自于她们的生活经验，而不是理论。

不是所有的女性都关注女性艺术，女性主义艺术在东方和中国的形成既和 90 年代进入中国的后现代主义、后殖民主义文化一样短促。尽管中国当代女性艺术家并没自发组织起来，但女性主义艺术在东方已日益构成文化整体中的一种历史经验。在一些专利领域。女性确有其自身特质去感受那些男人无法触及的体验，透过女性主义的管道来突显女性与艺术的魅惑力，这项工作方式以超越现实主义的表现抵达创造实践的社会学话语领域；在对个人性别经验反省的过程后，不但个人要承担个人私生活造成的巨大改变，同时也反省我们现存的现实环境。察悟体验主流与边缘、掌权者与弱势者等等区分。女性艺术在中国的特殊性深刻地缠绕，容涵于人类当代文化中，彰显成为一种经验和超验的政治性、社会化意义。女性艺术家企以用自我的参与和价值观去解读以及解构男人主导的男性艺术史，如何面对问题？我们拭目以待。

1997 年 2 月草拟长沙南郊

1997 年 4 月于长沙东郊



1982年摄于北京东郊光华路寓所

回忆往昔岁月 纪念胞妹思聪

周思敬

今年元月21日，胞妹思聪溘然长逝，顿失手足，悲痛莫比。在这悲痛的日子里，回忆往事，可以得到些许慰藉，也是对思聪的纪念。

在河北省宁河县渤海之滨，蓟运河入海之区，有一个古老的市镇——芦台镇，这是我们的故乡。我和胞妹思聪都是在这里诞生的。由于这一带盛产海盐，芦台镇闻名遐迩。蓟运河的一个支流上，有座清朝道光年间修建的石桥，桥并不大，可在当地却称为“大桥”。我们的老家就在大桥西。家前门临着并不繁华的街，泥土的路，一派乡镇气象。从后门望去，穿过几亩菜畦之后，便是那浩浩荡荡的蓟运河了。在50多年前，这河里有渔船，货船，舟楫往来不绝。

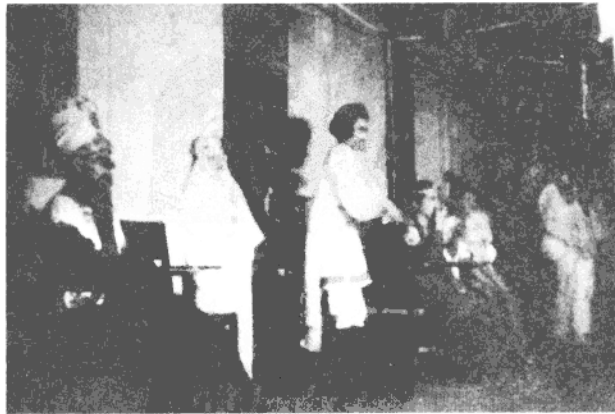
记得在庭院中，即可看到高大的船帆缓缓移动，这景色，不唯幽美，而且壮阔。隔岸远眺，蓟运河之北岸是一片农家景色，广袤的田地，几许农舍，几许树木；春天一片片晕红，母亲说，那是桃花。北岸是我们向往的风景区，但我们在故乡生长的几年里，却一直没有去过，然而那景色都依稀记得。

我们的祖父，曾是镇上一所完全小学的校长，在乡里间极受人尊敬。当有我们的时候，由于日寇的入侵，那所学校已停办。我们的父亲、伯父、叔父及姑母都在平津一带工作，当时家里只是老人和孩子，靠母亲主持家务，由于家庭收入有限，当时过着十分艰苦的日子。

外祖父在当地是一位名医，由于医术精深，很远方的人都辗转来求他视疾，我们则更是仰赖他得以平安康健。外祖父在当地可以称得“岐黄独步”威信极高，但是在乡镇里医生是从来不收取报酬的，所以生活依然困苦，只靠



初中时与同学合影（右一为周思聪）



在中央美院附中时扮演萨特剧照（中）

舅父和姨母在本地教书以维持生计。

外祖父行医之余，多是吟诗绘画，他善画，尤善画奇石，书法极佳，登门求诗画者也络绎不绝。

我们的母亲，曾是一位小学教师，但我们有她时，她已不执教了，一心操持家务，劳动繁重。由于家学的渊源，她也略通医方，在我们的心目中，她的文字功底是深厚的。母亲极具忍耐的精神，事上护下，屈己待人，堪称一位典型的中国式的母亲。

父亲一生勤谨，没有做过显赫的工作，只是一位普通的职员，晚年由于身体状况和兴趣，成为一位实用美术设计师。父亲为全家生计辛劳一生，但在我们儿时就举家迁到北平，而且在为生活拼搏的千辛万苦中，坚持使我们兄妹受到高等教育，这一决策，可以看到父亲的果断和坚韧不拔，使我们终生受益。

我们的父亲、母亲都过早地离开了人世，他们没有来得及看见思聪在艺术上最后的成熟与成名。

思聪出生的那年，已是芦沟桥事变后的第三个年头。在沦陷区，人民生活困苦，安宁已是人们的企盼，因此父母为她取乳名“宁宁”。我长妹妹两岁，父母只有我们兄妹两个孩子。50多年前的故乡，连电灯都没有，依稀记得，在昏暗的油灯旁，母亲缝衣，我们偎依在母亲身旁。

我们最盼望的是春节之际父亲从北平归家，可以带来白面，或许还有盼望已久的玩具，记得有一年，父亲给我们带来的是两个陶土制的朴满。

思聪4岁那年，我已在本镇第五小学校读二年级。妹妹也嚷着要去上学，但年龄不够，好在乡镇的初小极其简单，只有两位老师教书，和一位堂役管摇铃，只是由祖父稍一疏通，便叫她入学了。祖父根据《论语》中“君子有九思”为她取学名“思聪”。那时她是全校最小的学生。由于聪颖，老师很喜欢她。课余，在家里就是认字或习字。描红的模子都是由外祖父用红笔写下的。由于当时家里把写字看得很重要，我们每天都要在母亲的督促下描写数张。“上大人，孔乙己”之后，描写的都是外祖父写下的古今诗句，至今还记得：

一去二三里， 烟村四五家， 亭台六七座， 八九十枝花。
王子去求仙， 丹成入九天， 洞中方七日， 世上几千年。

镇上的诸多名胜古迹中，有许多寺庙，记得魁星楼的神像手中握着的那支笔，在二月初三日，男孩子都要在大人的带领下去摸一摸。据老年人说，摸了魁星的笔，长大了学业有进，文章优秀，可以中状元呢，妹妹也争着要去，终于我们一同随祖父去摸了那支大笔。状元早已不存在了，但人们还是如是说。我想，像她这样一生有所成就，不就是状元么。

1943年，由于故乡生活困难，在父亲的决策下，举家迁居北平，对故乡我们是十分留恋的。在北平，我们住在西四牌楼附近的石板房胡同，离家不远有一所很有名的学校，名曰“四存小学”，是因为清代学者颜元的《四存篇》而得名的，我们曾在这所学校里就读一年。次年又迁家到西单牌楼，我们转入了当时的北平师范大学第二附小，这是当时北平的国立小学，也是最好的学校了。父亲之所以迁家，大概也正是为了使我们能到这所学校来，入校时，我是四年级，思聪是二年级。在这所学校里完成了我们的小学教育。



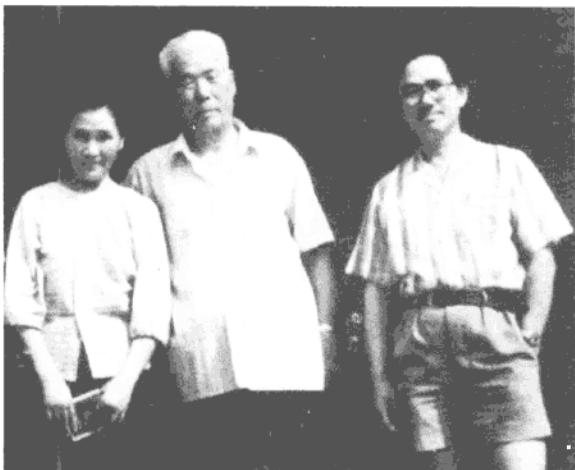
1959年，叶浅予先生（中）带领中央美院国画系同学参观龙门石窟时合影（右五为周思聪）。



1980年在辽源煤矿写生。



1988年于烟台海滩。



1988年夏，与中央美术学院附中老校长丁井文在美院陈列馆前合影，右为卢沉。



1987年全家合影于长白山天池。

1945年8月，日寇无条件投降，随着一架我们从未见过的大飞机飞越北平上空，市民们欢呼雀跃，抗战胜利了。随着课本的一系列更换，书店里也逐渐出现了许多儿童读物和图画，记得那时最普通的几种是《图画世界》、《连环画报》《小飞象》等。现在回忆起来，内容和图画都不算精彩，有许多还是从外国画报上剽窃来的，然而它们却是由图画组成的，这就成了思聪临摹的样本。她喜欢临摹，日久竟集成册。她对绘画的兴趣和天赋开始出现了，母亲说她爱绘画缘于外祖父。的确，她小时就爱看外祖父作画，而且也常涂鸦。

记得她小学毕业那年，正是建国之年，她保送到师大女附中已是建国之初了。在师大女附中，她始终是成绩名列前茅的好学生。那时她身体很好，跳伞、射击她都参加过。当时父母还算健康，家里生活虽然很困难，但这一时期好像是她最无忧无虑的日子了。她的爱好很广泛，从那时起，她开始阅读了许多大部头的国内外古今名著。她喜欢看电影，当时上映的所有影片她都争取去看，竟能用看过的电影片名联成短文。记得她在学校的晚会上还装上胡须扮演影片中的航海探险家萨特阔。她喜欢收藏画片，收藏糖果的包装纸，一张张平整地保存，几年之间也收藏了数以千计，琳琅满目。这些，都对她艺术的爱好有着潜移默化的作用。

在美术老师张恰贞先生的循循善诱之下，她试着创作。记得她在初中毕业前，创作了一幅题为《小队会上批评打架的人》的图画，画面上是十数名少先队员在批评两名衣帽不整，满脸顽皮相的刚打完架的男孩子。画的技法是幼稚的，但确实是她自己的创作。这幅作品后被《光明日报》发表，一个孩子的作品被大报发表是难得的，有的人也许会因此而骄傲，但此事家里都无人知晓。事隔多日，当父亲从报纸上偶然发现的时候，她表现极为平淡，毫无自得之色。这可以说是她进行艺术创作的开端，同时也显现出了她务实，远大，淡泊名利的性格。

她小时候，父母曾设想她长大后学医，成为一名医生，可能是因为他们理解到外祖父作为医生为他人解除痛苦所得到的愉悦，只是一个济世活人的高尚设想而已。初中毕业时，她提出投考中央美术学院附中的意向，父母也曾犹豫，希望她在师大女附中读完高中再行选择，但在她的要求下，也可能是因报纸曾发表作品的微名，终于在读完高中一年级以后转入中央美术学院附中。

美院附中，是她投身艺术的开始，忙于上课，习作，住在学校很少回家。她生活节俭，衣着朴素，从来没有侈求。

升入中央美术学院中国画系是1958年。中央美术学院，集中了我国美术界的名师，这对她来说真是如愿以偿了。她不放弃每一个学习的机会，受到中西画的严格训练，学业精进。至今我还收藏着她在做学生时的习作《韩熙载夜宴图》的段落，可以看出，全神贯注于毫发之间。二年级时，她的作品《熙和园一角》被选送世界青年联欢节，获得银奖。当那来自国际的奖状和奖牌送到她手中时，她并不因此而陶醉，仍是淡然处之，继续投入了学习和创作。

当她以优异的成绩毕业并分配到北京画院时，已是1963年。她以最大的热情积极深入生活，搜集素材投入创作。但那个时期也正是全国人民最困难的日子，粮食定量严格，生活困难。母亲为了照顾我们，在我们不知不觉中，自己作出了牺牲，以致身体状况每况愈下，此时思聪也得开始分一部分精力来照顾母亲了。

1969年，思聪与卢沉结婚。卢沉不拘小节，不计较个人得

失，但事业心极强。我看，他们之间最贴切的形容应是“志同道合”，相敬如宾，从无齟齬，日常生活中很大一部分是谈艺术，是学术切磋。他们对朋友极其真挚，对学生极其平易。这样的家庭气氛令人羡慕。不唯他们互相激励，就连子女也都耳濡目染。这无疑也是思聪能有所成就的一个条件。

思聪在一个画册上写道：“我爱静谧的大自然，我爱平凡的人们”，在她作品中可以得到充分的体现。她自己是在普通人中的一员，她和卢沉创作的《清洁工人的怀念》，邢台地震后她画的《人民和总理》，都是从普通

人的心目中看敬爱的总理，体现的是普通人的情感。她深入凉山地区，以10年工夫陆续创作的描写彝族同胞生活的作品，对在山区生活困苦的勤劳、顽强的少数民族同胞给以无限热爱与尊敬，《落木萧萧》、《母与子》、《高原暮归》、《风雪夜归》无一不是描写那些最平凡的人，那些与大自然最为接近的人们。

她幼年时曾经经过民族危亡的岁月。她曾深入矿区体验生活，为表现日寇铁蹄下痛苦挣扎与斗争的最底层的人的《矿工图》酝酿已久。这时她已身患类风湿病数年，当我看到她这组作品时，那深沉、压抑而气势磅礴的画面使我震惊，我真不相信那是出自一向温和、又被疾病折磨多年的孱弱的她之手。由于所学的范畴所限，对这幅作品我无法作更深的诠释，但直感压抑、悲愤。人物的变形，视角的多样，一改以前写实的风格，令人感到已不是叙述，而是呼喊。这组作品没有最后完成，我想，她的身体也不允许她继续进行这种力度的表现，然而这些作品应邀赴东瀛展出，受到日本各界人士的崇敬。

苍天是不公平的，思聪自有生以来，似乎从没有过属于她的好时光，幼年正值国难，生活困苦，整个学生时代生活极其清苦，除父亲的全力以赴外，幸赖伯父、叔父也都给过支持和帮助，尤其是姑母的支持最多。姑母终身未嫁，一生从事教育事业，从并不丰厚的收入中对我们的求学给予持续的支持。当思聪毕业后开始工作时，母亲的健康情况恶化，家庭的负担是重的，尤其是六七十年代，受十年浩劫的影响，我的工作单位搬迁外地，卢沉又去干校，两个家由她独支。当父母去世后，她又需照顾年过90的婆母。当这一切重任完成之后，病魔又开始与她昼夜与共了。内风湿病给予她的是常人难以忍受的疼痛，肌肉萎缩，手指变形，连握笔都十分艰难。虽然那么多人都关心她，国内外多方求医，但终未有持久的效果。她以超乎人们想象的坚韧顽强地生活，她后期创作都是在这艰苦的历程中完成的，然而她从不忘关怀他人。这忍耐、忘我，很像我们的母亲，她关怀长辈也像当年姑母对她的关怀。

近年来，我看到她开始画荷花，前人在《爱莲说》所云：“出淤泥而不染，濯清涟而不妖……香远益清，亭亭净植”，然而她这时所画的荷花，却并不全是这个境界，并不那样完整，那样理想化，花并不多，有残荷，雨中的荷，烟雾弥漫，一切都是淡淡的。画荷之外，或作彝女或画风景，也都是她想象中的那么古朴宁静的境界。了解她的人就会发现，这是从她心底流出来的，是她性格人品的抒发，一切都那么自然。

有一次她对我说：自从迁入有阳光的房子以来，心情舒畅多了，出不了屋门，就在室内养几棵花草。对于病，已尽了最大的努力了，所能找到的机会都试过了，最后也还是如此。人所做到的大概也就这么多了，看来人还是要顺从自然，听其自然吧。今后不再为治病而徒劳了，与其一次次希望都变为失望，不如自找心情愉快，一切看开就好了。所幸，家庭使她很温馨，尤其是卢沉数十年如一日对她无微不至的体贴照顾，两个孩子也都可以自立，这一切使她感到知足。她连续服用激素已经多年，现在她每天要服跟常人五六倍量的镇痛剂才能使一天过得轻松些，她每天如此，心情还是舒畅的，仍然不忘作画。她并不绝望，还充满自信。



1995年夏，于帅府园3号352卧室。



周思聪卧室一角，1996年2月摄。

我很伤心，无能为力，我隐隐地感到妹妹的时光不会很久了。手足之情，不忍往下想，更不忍说，只是尽可能地经常到她那里去，争取多一些时光见面，多一些时光叙谈，尽可能帮她解决一些实际问题。也谈见闻，谈子侄，也常一同忆起我们的父亲、母亲。父母含辛茹苦一生，现在生活好些了，他们却早已离开我们。每忆于此还总是泪盈于眶，唯此时，才能理解到“子路为亲负米”的那种情感。

思聪曾多次住医院，这最后一次，大概她自己也没能想到竟然长逝。住院时，为了不让我担心，她嘱咐卢沉先不告诉我，直到卢沉发现病历上“病危”二字时，才给我通了电话，我赶到医院时，她已是全身萦绕着各种输液、输氧管道。她还神志清醒，问我怎么知道的，还说不来也可以。我们都以为，她可能熬得过来。人总是愿希望成现实，并不往坏处想。

当我带着两个孩子再次来到医院时，思聪已是弥留之际了。我没能唤醒她，两个孩子只是得以见姑姑的最后一面。

医生把那些萦绕着她的输液管道除去了，她的一切痛苦也随之解脱。思聪就这样匆匆地去了，竟来不及留下一句遗言。卢沉再也忍不住了，他放声哭，我能想象思聪的去，对他的打击是多么沉重，他的哭不能劝止。

思聪一生淡泊名利，得意淡然，失意泰然。胸怀祖国山川，爱平凡的人，孝双亲，尊师长，爱家人，关心手足，与幼时同学的友谊维系终生。君子之交淡也如水，虽无经常过从，但真挚永不相忘。

追悼会上，来者数以千计，艺术工作者乃至军人，宗教界，社会各界人士。从耄耋之年拄杖的学者及至青少年学生，他们都是自己前来的，他们致敬，痛哭。这情景感人至深。这是对人生的评价。

思聪英年早逝，但她的人品、画品无愧于民族，无愧于父母，思聪安息吧。



周思聪卧室一角

自传 周思聪

我的经历简单而幸运，说来话短。

我出生在北方乡镇一个旧式的大家庭里。记得生着白胡子的祖父是镇里一所小学的校长，我四岁时曾被白胡子牵着混到那所小学里念过书。生着黑胡子的外祖父是同一镇里的一位草药郎中，他很受乡里敬重，闲暇时常写诗作画。我童年时最大的乐趣莫过于跟母亲去姥姥家，坐在黑胡子膝下玩耍，我对画画的爱恋大约就是从姥姥家开始的。

日本人投降那年，我们全家迁居北京，我在北京读完的小学、中学和大学，并一直居住到现在，也差不多算是北京人了。在小学时，张诒贞先生是我的美术老师，她和蔼而严格，是她给予我绘画启蒙教育。

读初中时，偶然见到杂志上刊登的德国人凯绥·珂勒惠支的画，受到极大震撼。她成了我最崇拜的第一位画家。

读完初中，我兴高采烈去报考中央美术学院附中，没料想却遭到父亲的强烈反对，致使我失去了那次机会。但我的固执终于胜过了父亲的权威，第二年我便成为美院附中的学生。老校长丁井文先生对我们这些孩子关怀备至，年轻的老师们都极平易而负责，我在附中接受了严格的素描基础训练，度过了难忘的三年。

1958年，极左的年代，我们附中毕业的40名同学中被美院录取的只有少数几名，出乎意料，我竟是其中的幸运儿。

在美术学院中国画系五年的学生生活中，有幸受到我所敬仰的山水画大师李可染先生，人物画大师蒋兆和先生、叶浅予先生、刘凌沧先生，花鸟画大师李苦禅先生、郭味蕓先生以及其他各位老师的谆谆教诲，使我一生受益不尽。

1963年美院毕业，我被分到北京画院做了专业画家。然而紧接着的十年浩劫却使我同其他人一样被迫停止业务实践。

1969年我与卢沉结婚，志同道合。我们有一子一女，日子尽管紧迫，然而和谐、默契。

1972年重新开始创作。展出的作品有《长白青松》、《山区新路》等。

1976年周恩来总理逝世后，我心情一直不能平静。1978年深入邢台地震灾区，完成水墨画《人民和总理》。1979年此画获全国美展一等奖。

1980年赴吉林省辽源矿区，开始大型组画《矿工图》的创作。1981年到凉山彝族自治州写生，之后创作了十数幅高原风情画。

1984年应日本著名画家丸木位里、赤松俊子之邀赴日，在东京上野美术馆展出《矿工图》等作品。

1985年以后，因患病，创作活动长期受阻，其间带病完成部分小幅作品。

自传到此便传完了。人说没有坎坷经历的人，其作品便没有深度，看来此话正应验在我身上。画了30多年画，始知自己天资平平。这都是无可奈何的事，顺其自然吧。我只愿人们看到一个真实的我。

1990年9月

(原载《周思聪画集》，天津人民美术出版社1991年版)

敞开的艺术

姜杰

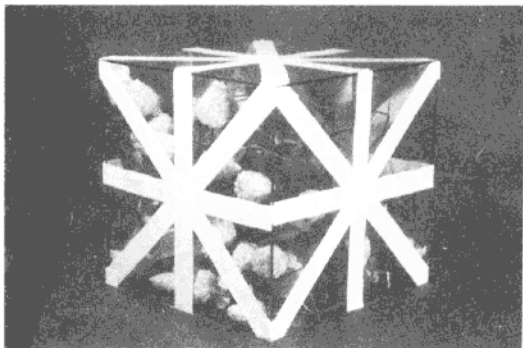
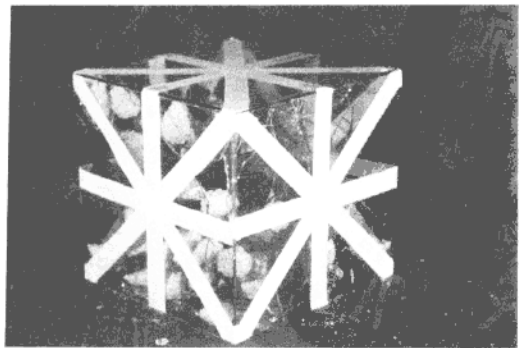
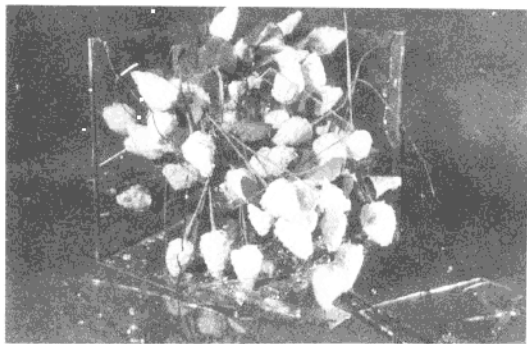
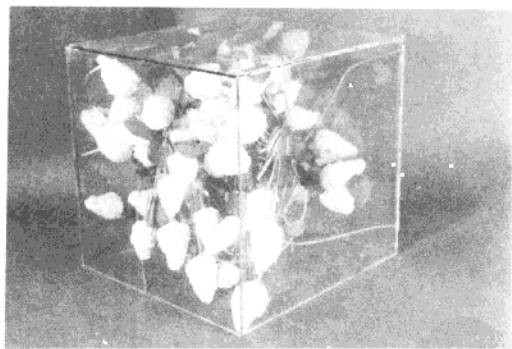
雕塑给了我观察世界的角度，雕塑给了我世界观。一个立体的世界，物体、阴影、生命穿梭其间，动与静相互映衬。还记得我第一次走进雕塑工作室，便被雕塑所吸引，一群学生正围着模特儿做练习，他们一边从不同的角度仔细观看模特儿，一边捏弄着手中的泥巴。泥巴从无形到有形，好像获得了情感的声音。雕塑是一种古老的艺术行为。我第一次拿起雕塑刀，面对泥土的时候，我觉得自己好像忽然参与到一种创造的秘密当中，这种创

造的秘密一定曾经为多纳泰罗、罗丹、马约尔、马里诺·马里尼、曼祖、亨利·摩尔等许多艺术大师所拥有，我感到自己正和他们相贴近，我感到自己在分享他们创造的秘密。

大学生活如白驹过隙，一晃而过。1991年我毕业后被分配到中央美术学院雕塑创作室。这意味着我和雕塑的相逢已经从偶然转变为必然。在开始工作的一段时间里，我继续做我在学校即已开始的《同学》胸像系列，同样做了半身像《青苹果》，创作小稿《行走的人》和一些浮雕。它们基本上都是人物，以具象写实为主。尽管我在材料上也做了些尝试，使用过玻璃、纸浆、布、塑料等，但我在创作意识上依然停留在学生时代，我掌握了一些雕塑技巧，我有能力把形做准，把人物塑造得栩栩如生，但艺术难道仅仅意味着技巧，造型和栩栩如生吗？情感



空袭 玻璃盒、子弹、玫瑰花 1995年



在哪里？思想在哪里？我对世界的种种鲜活的感受在哪里？社会在不断的变化，这变化涉及社会结构、价值取向、生活方式、行为准则、自我意识等各方面，作为一个存在于世界的人，对于世界必须有所承担，并且用自己的方式表达这一切。

1993年夏天，我为一家玩具公司制作一个生产用的娃娃，参考物是一些娃娃的照片。刚开始做时我只觉得这项工作挺有意思，和做一般成年的人体有很大不同，但并未产生什么特别的感受。直到有一天，当我把潮湿的包布打开，泥娃娃忽然强烈地吸引了我，幼儿身上所蕴含着的那种神秘、脆弱、柔软、湿润、敏感与凄凉，我从未在一个成年人身上看到过。从某种意义上说，艺术创作中总是包含着我们对于往昔的回忆，对于经验的筛选，对于生命的领悟。在现实生活中，我们常常处于盲目状态，我们跌跌撞撞，我们的精神无法飞翔，要把握事物，认识世界，我们最好与各种事物、与世界拉开距离。而婴儿恰好为我提供了一个创造的契机，我一下子抓住了这个符号。我对生活的许多感受和想法一下子通过这个符号涌现出来。

比如说，人们生活在同一个空间里，但绝对融合根本无法实现，尽管人们彼此相距很近，却难于沟通。造成这种情况的原因之一可能是从降生之日起，人们便各自处于一种分离状态。孤独似乎是命中注定的事情。按照弗洛姆的看法，孤独的人总在想办法逃避孤独。在逃避的过程中，不可避免地产生碰撞，而碰撞必定会导致破碎。那么，在大千世界上还有什么能比婴儿那小小的生命更容易破碎的呢？为此，我将我的作品命名为《生命的模样》、《相对融合》和《易碎的制品》。

1993年底，我着手制作婴儿，我的本意并不是要做出无懈可击的雕塑作品，所以我主动降低了技巧在作品中的重要性。在整个制作过程中，我尽量体会婴儿特有的体积和空间。我做得尽可能真实，但在体量上比真实的婴儿稍大一些。我共做了三个不同动态的婴儿，然后把它们复制成50个。我没有使用在雕塑中常用的铜、铁、石头、木头和石膏等材料，而是选择了蜡这种湿润而易碎的材料，同时还使用了塑料薄膜、透明丝线和纱布、玻璃等。1994年5月，我办了名为《临界点》的个展，50个蜡制婴儿同时被放入一张长6米，宽5米的塑料薄膜里。薄膜边角被悬挂起来，50个婴儿堆置在同一空间，透明的丝线不停地闪烁。在此之前我画过一些效果图，但作品现场的震撼力超出了我的预想：易碎的婴儿在无序状态中相互挤压、碰撞，似乎对于生命的残酷性的揭示。

雕塑是立体的艺术，传统上人们从不同的角度观看，会产生不同的效果。在这组《易碎的制品》的创作中，我运用了雕塑的特殊性，将同一物体的不同的角度同时展现，以期达到互为复制的效果。这样，观众也就从传统的等待观看行为转变为被迫接受。

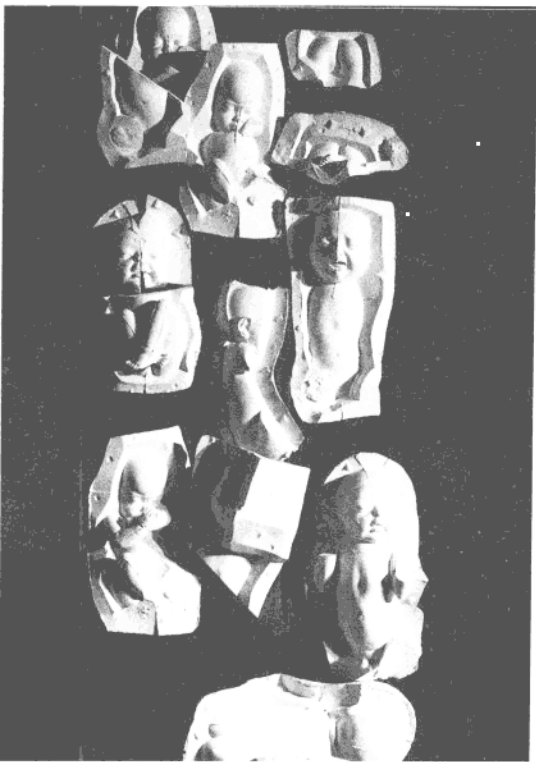
传统上的雕塑往往与著名人物或重大事件联系在一起，其纪念性一望可知，由于它有一套完备的法则，因而带有一定的封闭性。艺术发展到20世纪，许多艺术家已感受到了封闭的危害。他们纷纷从奥林匹斯山上来到人间，从生活中汲取灵感和滋养，经过一次次革命性的努力，他们将艺术的大门向世界敞开。既然我从事了雕塑这一行，我不可能逃避我的时代、我的生活，更不

接近 丝绸、玻璃钢、透明丝线 28个 每个1m 1995年





姜杰在工作室



生命的模样(局部)

石膏 木 2m

1994 年

可能逃避我的未来。在那些中外先行者的启发下，我积极思考，不断摸索，习惯了失败，偶尔也会有所收获。庆幸的是，思考者、摸索者众多，与各地艺术家的交流，使我颇多受益。1994 年和 1995 年，我先后与上海、杭州的艺术家们共同完成了两次艺术行为，一次名为“以 11 月 26 日为理由”，另一次名为“以 45 度为理由”，这两次活动并未在展厅内举办，而是把各自的作品印在明信片上，通过邮寄方式进行交流。

女性对于世界、生活的感受肯定不同于男性，女性有着更多的忧伤、更多的脆弱、更多的敏感，也就更让人捉摸不定。如果说男性用大脑，用逻辑来思维的话，那么女性则更多地用身体，用感性来思维。20 世纪西方女性主义者曾经错误地强调女性与男性的一致性，进入 70 年代的女性主义者意识到，男女平等并不意味着男女完全一样，因而更多地强调女性与男性的不同点，我认为这样合理得多。作为一个女性，我把我对生活的感受带进了我的作品。

1995 年 8 月，我在北京师府园中央美术学院做了名为《最后的静物》一组作品，以纪念中央美术学院的搬迁。在一间教室里，我将以往使用的雕塑台、转盘、梯子、一座汉代马头像连同我的作品女婴，一同喷上金色，这些金光灿灿的精致的静物与破败的、空荡荡的教室形成了很大的反差，看着这作品我忽然有些茫然，因为我并不十分清楚我是在纪念一个时代，还是在纪念即将搬迁的美院。我以此来表达我对一种熟悉的生活的惜别之情。

1995 年 10 月我在中央美术学院陈列馆展览的作品《接近》，可以说是《易碎的制品》的延续，作品由 28 个小孩组成，他们面带迷惘和希望的神情，由于表情相似因此相互“接近”，在《易碎的制品》中我表现了隔绝、孤独与冲撞，在这组作品中我要表达的是生活的另一面，即人与人的相似性。没有人的相似性历史不会走到今天，所以相似性可能是生活积极的一面，人们必须希望，否则就无法生存，但相似性并不是生活的全部，接近也并不意味着相互拥抱，也许人与人可以无限靠近，但完全叠合绝不可能。生活中充满了矛盾，它像一张网，在这件作品中我将小孩子的双手举起，脸朝上，在空中拉出无数条虽存在却难以看清的蜘蛛网一样的透明丝线。

对某些人来讲，生命中有不可承受之轻，而对另一些人来讲，生命中有不可承受之重。但不论是谁，都不可能完全一厢情愿地生存于世界。所以我让我的艺术敞开，敞向充满矛盾、充满痛苦和喜悦的生活。这也是 20 世纪艺术家们所做的，让我说出她们的名字：劳丽·安德森、伊娃·赫西、荷尔泽、基基·史密斯，等等。



我的镜鉴及其它

杨克勤

一

艺术是什么的问题，诚如女人是什么的问题一样复杂。本质主义的界定也是千差万别的。我们不如去思考艺术不是什么，我的创作正是基于这样的“不是”，不是之是乃为是。而这个“是”源于本真之我。

现代主义以迄，绘画的技巧已被各种流派、诸多大师实验殆尽，而我们面对的精神荒原依旧，这表明艺术并未走到尽头。艺术不是这片荒原上拔草，“草”是对虚妄承诺者的天罚，土质的改造才具有灵光的夙命意味，那么，我的工作该是从造土开始。

二

土与草本来是隐喻的，喻体即生命与艺术，生命永远是孤独的个体，来和去，生与死；当舍土而刈草，收获的只能是草。

女人是土。女媧抁土造人神话的真正解读应该是女人的自我塑造。这种塑造指向了自然而非文化，所有文化的本源都是自然，所有罪罚和戕害都因为我们背弃了自然。

三

生命的能量即大地的欲望，生殖、繁衍、枯荣、萌生，周而复始。因而女性的艺术语言该是植物的语言，充满汁液、养分以及毒素。

工业文明本质上是负值文明，向虚假的需求一极延伸，人们得不到仁慈、怜悯、爱和牺牲。这些大地的母性本真，正在于负值的欲望遮蔽了人的灵视。

当一切都变成可计算的利欲，变成可交换的东西时，艺术应该回溯并且抗衡。

四

这当然不能成为理解我的绘画的唯一根据。有的批评家从我作品中硕大无比的酒瓶、水龙头等看到性暗示，有的从筋络暴突而抽搐的人体局部看到对“异化”原则的“表现”或抗逆，有的发现了创作主体的“豪迈”、“粗犷”等类别范畴的性格气质。

对我而言，这些作品有一个共同的乳名，它叫孤独。

五

孤独是对孤独者所开放的一朵窃笑的艳丽之花，它重要的养料只有苦难和泪水，一如阳光和水分。承受并认领孤独，即意味着感受神恩，在暗夜中赞美灵光。

六

女性的艺术有主义吗？或者说一个从事艺术创作的女艺术家应该有系统化的思想体系，理论言说以及理性原则吗？主义对她们到底有多么重要呢？

我想，主义或许对艺术并不重要，感悟却是那样须臾不可离。主义是从众的，而感悟只能是个体的主体所思。

当我还没有像沃尔夫所说的“有一间自己的房子时”，我没法奢谈女权，这时，我像大多数贫弱者一样，还在为基本的生存辗转挣扎，生命像似租来的，自己的肉身也像租来居用的，这正像我的灵魂，居于艺术那样。

艺术家终生在寻租一间房子。

二周半的故事
150×200cm
1995年



其实，寻找安放一个肉身的栖居之处并不难，难的是艺术怎样才能让灵魂栖居。女权主义的目的是外在的，当然，这是女人不得不动用的一柄双刃剑。

向内诉求于心灵，才可能有一间终生要筑居的房子。

七

女性主义艺术强调的是本质主义，女性的生物学差异决定了心理、生理、语言和差异，以往所归纳的特征大致说它是肉体的、非理性的、温柔的、女性的、依赖的、情感的、主观的等等。这种归纳具有普遍的概括性，但并非绝对的，我相信博伊斯所说的“人是未完成的进化中的生物”，男女两性都在“进化”。

二元对立的思维方式纯然是西方式的，它往往将某种差异强调到不适当的程度，来激发其可能性。

但在艺术中有一点是需要坚守和呵护的，那就是直觉。

直觉是视觉和表演艺术、诗歌及音乐所专有的，少数个人的神秘天赋，同时也是认识的基始和不可或缺的。直觉从不与思维相分离，在每一认识活动中都会有直觉参与。

八

不只是绘画，一切艺术表现在我们的时代业已陷入危机状态，这危机同人类的生存境遇，同我们的自信和幻觉息息相关。这危机对艺术家存在的根据和理由提出质疑：艺术何以存在？为谁所需？真有人需要艺术吗？艺术意涵内所享有的自由无法施舍给自私的艺术家，从艺之人，首先应从这个时代的主流中撤退，直到成为一个人，她才有权力从事艺术，耕耘自身的灵性，

使之有能力承担责任。因而我喜欢看起来很累的艺术作品，喜欢有难度的创造。

九

在暗夜中的诗人帕斯捷尔纳克写下了这样的诗句：醒着吧，醒着吧，艺术家/别向睡眠屈服……/你是永恒的人质/时光的囚徒。我最近的画进入了“全黑时期”，单色的黑笼罩全部的画面，人在这黑色中，比黑还黑，单纯而静默。它是醒着的暗夜，可触摸可咀嚼的巨大的物质。

这是我临时的空气、光以及食物？

我活在这黑色之中绝非偶然。

