



王朝闻集

第八卷

四川美术出版社

一九八九年·成都

责任编辑：徐跃平
封面设计：陈世五
版式设计：盛寄萍

王朝闻集（第八卷）

四川美术出版社出版发行

（成都盐道街3号）

新华书店经销

成都电脑激光印书公司排版

七二三四工厂印刷

开本 850×1168毫米 1/32 印张19.125

插页 4 字数 490千

1990年3月第1版 1990年3月第1次印刷

印数 1—2000 册

ISBN7-5410-0417-0/J·460

定价：（精装）9.20元



1983年在北京东四七条旧居小院

第八卷说明

本卷主要是文艺评论结集《再再探索》以及外编《没有完成的学业》与三篇谈话录。

《再再探索》集中的文章，写作于1980年至1981年上半年，曾发表于《美术》杂志、《美术家》、《文学评论》、《文艺研究》、《电影艺术》、《戏剧论丛》等文艺刊物上。1983年北京知识出版社出版。

外编《人生的路》，是1979年作者同北影《伤逝》影片的编剧、导演、摄影师等的座谈记录；《观众谈电影》是1980年作者同《电影艺术》编辑部同志关于电影问题的座谈记录。这两篇记录稿均未发表过，收进本卷时，作者在保持原貌的基础上，对文字的表述和个别论点的论述方法作了修改和补充。作者和马识途在1980年初关于川剧改革的《问答录》，仅在个别处作了些文字的改动。

目 录

再 再 探 索

自有我在.....	3
——序《吴凡版画选集》	
再再探索	30
——石鲁画集序	
百炼千锤	57
——参观关山月画展想到的	
却嫌脂粉污颜色	62
——赞刘焕章雕塑小品	
望表而知里	67
——摄影艺术的真实性和创造性	
无情却有情	97
——《陈复礼摄影集》读后	

料青山见我应如是·····	107
——《简庆福摄影展》观后	
无心与有意·····	113
——读汪先生黄山影集	
贯一与博见·····	118
——涉艺偶得七则	
虚实相生·····	131
——舞台美术随想录	
达则变·····	152
——看阳友鹤表演艺术散记	
中用不中用·····	165
——看蒲剧《徐策跑城》引起的感想	
知音·····	180
——谈艺术的创作与欣赏	
得心与应手·····	216
——与青年作家谈创作	
挫万物于笔端·····	252
——《讴歌与挥斥》读后（代序）	
物无一量·····	257
我绕不过他·····	262
——读扬州评话《康文辩罪》	
留有余地·····	421
不完整的完整·····	427
——包糖纸制成的艺术品	
门外谈舞·····	432

外 编

没有完成的学业·····	507
人生的路·····	512
观众谈电影·····	539
答问录·····	590

——与马识途关于川剧改革问题的对话

再 再 探 索

自有我在

——序《吴凡版画选集》



早春，与吴凡和其他友人同游三峡，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，和我是杭州国立艺专的先后同学。我和他相识，大约是在一九五八年。在重庆美协画家草图观摩会上，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，去年我问画家吴凡，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。而且所了解到的，远远不限于他那版画艺术的中国气派。

他在信上称赞中国画传统，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”。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的提炼。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。当我们说到治学的博与专的辩证关系时，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，在治学上不应当单打一。如果把自己的视野和实践束缚起来，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“我为某家役”。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，不可能成为受人敬重的大家。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“有我之境”与“无我之境”这两种。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……那些动势显著的特征的生动写照，也是诗人观赏这些事物时特定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成什么，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、岸然佇立的妇女，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它的地位，在我们的精神生活中就不免缺少它那特殊的、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点，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，而是符合富于时代特征的审美需要。

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。这棵树并不卖弄、夸耀即唯恐引不起别人的注意，但是看画的我觉这样能显示花的美，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。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形式比较含蓄、也就比较经得起反复的观赏。

在一定的条件下，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，前者的创造既表现了艺术家的创造才能，和后者一样，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。俗话所说的“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，不幸也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激的愉快之感。《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。这情景引起了他的回忆，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能使自己满意，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