

序《艺术美学丛书》

“掌握诀窍”

王朝闻



旧时代的四川农村，流行着既像是在嘲人又像是在自嘲的两句俗话：“有心梳个乖乖头，只怪几根癞毛儿不争气。”带比喻性、象征性和颇有幽默感的这两句俗话，揭示了特定愿望和特定条件相对立的失意感。这样蕴含着条件论理论的俗话，对新时代的认识活动，也没有丧失它的积极意义。

所谓的“癞毛”，虽属物质性的主体条件，也可当作精神性的主体条件来理解。譬如说，城市建设和园林建设的物质条件虽已具备，如何美化城市的设计思想却跟不上客观需要。不符合美化生活这一良好愿望的设计思想自身，是不是也具备着不争气的“癞毛”的性质？过去，雕塑家常有“英雄无用武之地”的感慨；如今，许多城市和公园逐渐出现了各种雕塑作品，大型雕塑大有方兴未艾的势头。但是，粗制滥造、败坏人们对雕塑的审美趣味的现象出现了。有些作品可以看出，雕塑家和有关领导者都乐于在雕塑的内容、形式、风格等方面“梳个乖乖

头”；可惜，这些当事人满意的作品和它出现的环境的特殊点很不协调，引起有些观众指责，说这不是美化环境而是丑化环境。我想，如果艺术家和有关主持者可能预见作品与特定环境的关系是否协调一致，这种事与愿违的社会效应是可避免的。预见性和当事人有没有相应的美学知识有关，这种知识是可能胜任愉快地完成建设任务的精神条件。还有，某一名胜古迹对国内外游客的吸引力，主要在于它那不能为别的名胜古迹所代替的美的特殊点；然而有些当事人不理解游客的精神需要，片面强调游客在生活上的需要，只为了游人住得舒适、行得省力而大兴土木，结果不是丰富了观赏对象的吸引力，而是破坏了对象那固有的独特的审美价值。这种煞风景的设施，不能不损害它那作为观赏对象的经济效益。幅员广大、历史悠久、民族众多、南北气候和地理条件悬殊的祖国，各地公共建筑与城市或乡村民居建筑，早已形成了彼此不能互相代替的地方特色。如今，人民的物质条件和生活方式的变化，当然不能不影响建筑在使用材料和形式风格等方面的变化。但是，新建筑要不要尊重传统建筑那种民族性、地域性等美的特征，关系着人民的自尊感、自豪感和审美需要的特殊性，这是值得严肃对待的重要问题。

上述事例也在表明，物质文明与精神文明的关系，是互相作用和互相依赖的矛盾关系。一切片面强调物质文明而不重视精神文明的思想，一切不重视或不懂得审美观念在建设中的地位和作用的思想，既不利于精神文明的建设，也不利于物质文明的建设。为了胜任愉快地完成建设任务，从事各行各业的建设者们不仅需要掌握有关建设的各种技能，而且需要掌握与他所从事的工作有关的美学知识。

看来这几年出现的所谓美学热，相应地反映着这种美学普及与提高相结合的客观需要。部分学者有志于编撰成套的艺术

美学丛书，可能是针对和为了适应这样的需要。只要出版物自身是普及与提高相统一的，它就不只可能适应这种客观需要。而且有助于艺术美学自身学术水平的提高。如果说美学家认识艺术这一客观世界的过程意味着对他自己的主观世界的认识，那就可以说认识各种艺术的发生、发展和社会作用的过程，也就是对于自己学术水平的提高。

中外美学史和群众的审美实践表明，作为意识形态的艺术，虽然不是美学的唯一对象，却是美学研究十分重要的对象。艺术的门类众多，每一大门类之中又有许多小门类。它们自身随着条件的变化不断变化，新的门类正在萌芽或者将要壮大。每一门类艺术自身有区别于其它门类艺术的特殊本质，它们各自又体现着互相一致的一般本质。认识活动的宏观与微观互相依赖，理解某一门艺术也意味着对其它门类艺术的理解。只见树木不见森林的认识是错误的，可是没有树木又哪里还有什么森林？艺术美学不只要掌握各门艺术的共性，而且要掌握各种艺术的个性。从实际上看，特殊本质不能不也是一般本质，一般本质也就是特殊本质。体现了各种艺术的特殊本质的一般本质，对非艺术来说，它自身也是特殊的。侧重于感性、情感和灵感的艺术思维，对侧重于理性、理智和推理的其他思维形态来说，它具有不一般的特殊性。所以说，如果没有特殊规律，也就没有一般规律。经验表明：即使为了掌握艺术美学的一般规律，也必须掌握不同门类艺术美学的特殊规律。仅就语言艺术而论，不论是小说，是评书，是诗歌……虽然它们都属于语言艺术，相互间仍有各自不同的形式以至内容的特殊点。其它艺术例如造型艺术、音乐、舞蹈……各自的特点更不可混淆。但就艺术与生活的关系、创作动机与艺术效果的关系、审美对象与审美主体的关系等方面来说，它们之间具备着互相一致的共同本质（也就是区别于其它意识形态的特殊本

质)。譬如说，艺术创作和艺术欣赏中的主体与客体的关系，客观对象与主观感受的关系，直觉与思维的关系，感受与想象的关系，审美趣味的差异性(偏爱)与一致性的关系，艺术创作中的被动性与主动性的关系，倾向性与形象性的关系，再现性与表现性的关系，独创性与继承性的关系……，既有艺术家个体与集体的差别与联系，也有不同艺术品种的特长和局限性的对立和统一。我想重复地指出：关于门类艺术的审美价值的联系和差别的判断，既不应当是从别人现成的结论出发，给它作出可有可无的演绎的，也不应当是自作聪明、想当然地妄作惊人之语的，而应当是从审美主体与审美客体的复杂关系和现象的比较研究之中所得来的。既然一切艺术的发展过程，都是横向与纵向的交织，差异性与一致性的并存，那么，对于艺术美的掌握岂不同样需要避免片面性。苏轼那“诗画本一律，天工与清新”的名言表明，美学知识的特殊性是相对的。沈宗骞论绘画结构的疏密虚实，强调“密不嫌迫塞，疏不嫌空松，增之不得，减之不能，如天成，如铸就”(《芥舟学画编·布置》)的法则，虽属绘画实践经验的理论化，但它和书法的结体、文学的布局、戏曲对程式的掌握与应用……之间，没有绝对对立、不可超越的界限。但是，艺术美的宏观以微观为基础；只有掌握了不同艺术门类的特殊点，才更有可能正确掌握它们之间的一致性。正如片面强调外来形式的外入性而轻视传统形式的延续性就不能正确解释艺术形式的变革那样，片面强调各门艺术形式(和与形式相适应的内容)的一致性和稳定性而忽视它们的差异性和运动性，那就不能正确解释客观存在的百花齐放的艺术现象，那就不能引导各门艺术尽可能发展它们那独特的独立性和优越性。即使从艺术美学研究自身的深化着眼，只要不是孤立地对待某一门艺术，分门别类地对它那体现着共性的个性作理论的探讨，在艺术美学的研究任务中也是非常必要的。

当然，熟知的美学知识不能替代心领神会的审美感受，但前者可能增强而不是妨碍审美能力的提高。包括以各种艺术为研究对象的各门艺术美学，它们的存在价值决定于它们在学术领域中的地位和对艺术实践的指导作用。同时，艺术美学的理论形态可以是多种多样的，譬如说，具象的也可能就是抽象的，著者可以有寓论断于描述的自由，描述也可能具备理论的深度。不过，如果它不能正确解释门类艺术的发生和发展，不能创造性地对某一类艺术的特殊点作出有真知灼见的评价，它就不能诱导读者依靠他们自己去认识特殊的艺术现象；这种理论就不切合指导门类艺术的创造实践的客观需要。出版物如果是故意要显得莫测高深，越是不能为读者所乐于接受。当读者觉得艺术美学著作也像成功的艺术那样是有益和有趣的，它才可能普遍地成为读者的知己。就这一意义而论，分门别类的艺术理论自身也应当是提高着的。艺术美学的提高与普及的关系，也像基本理论与应用理论的互相依赖那样，它的提高意味着它的普及，它的普及反作用于它的提高。只有在内容和形式两方面都有所提高，它才可能是符合普及要求的。脱离实际、貌似深刻、其实玄虚的理论，不等于是提高了的理论；因袭成见，人云亦云，虽然好懂，可惜内容浅薄的理论，也不是符合需要的正确意义的普及。

基于对实际存在的客观需要的理解，我赞成学者们不只研究美学原理，而且研究门类艺术美学。在各自的专著中使两者相辅相成。我赞成组织力量，编撰分门别类的艺术美学专著，出版成套论述各门艺术美学和马克思主义艺术美学原理、艺术美学史、艺术审美心理等各方面内容的丛书。实践的结果与良好的意图之间往往会有矛盾，这套丛书也难免出现这样那样的不足之处；但是可以肯定地说，它的出版至少可能具备抛砖引玉的价值，在精神文明建设中起着值得肯定的积极作用。

有志于编撰和出版各种艺术美学著作的设想越来越多，这也预示着艺术美学研究的繁荣。即使以同一艺术门类为研究对象，这一套丛书与另一套丛书间也不至于只有一致性而没有差别性。只要对于某一门类艺术作过认真的、艰苦而又愉快的研究，即使彼此之间的选题重复，一定能够避免论点和表达形式的重复。凡是富于个性的研究活动，都有可能产生既正确又有独创性和独立性的学术成果。这样的成果在两个文明的建设中，都可能起着读者欢迎而且很有帮助的积极作用。虽然一切学术活动都处于不断变化和发展着的历史长河之中，任何专著的特长和局限性总是同时存在着，不如人意处不可避免，但是为了保证丛书的学术水平，学者们一定会尽可能使编撰工作成为创造美学家自己的一种实践活动。

昨天读了小说《熊》(美国福克纳作)，深受猎人那种豁出性命与猛兽搏斗的情景所感动。从关于艺术的审美价值与认识作用的关系，直到关于美学理论与物质建设的关系看来，门类美学中同样存在着许多复杂和难于解决的问题。如果这套有待于经受读者检验、不可能完美无缺的丛书的出版，能在学术研究方面引起读者好像猎人寻找隐藏着野兽的踪迹那么执着的兴趣和热情，这对读者来说也就具备着创造未来的美学家的积极意义。那篇小说认为：猎人“……有毅力，不怕吃苦，故而能够忍耐；他们能屈能伸，掌握诀窍，因而能够生存”。

王朝闻小传

美学家王朝闻的名字，和他的原名王昭文音同而异义。1909年4月出生于四川省合江县农村，自幼热爱民间艺术。

1932年开始在杭州国立艺术专科学校学习雕塑，五年中半工半读，时断时续，终未毕业。抗日战争爆发后放弃学业，投身于抗日救亡运动，参加中国共产党领导的浙江省抗敌后援会所属流动剧团，同年冬加入中国共产党。在诸暨、龙泉等地，从事动员群众抗日救亡的工作。1938年秋到大别山五路军战地服务队，继续进行抗日宣传。

1939年春离队欲回龙泉，途中得知日军切断了这条道路。在湖南与同伴分手，回到四川而暂留成都。在刘开渠雕塑工作室任助手，先后在私立南虹艺术专科学校、复兴美术专科学校教书，次年兼任成都民众教育馆艺术部主任。参加成都文艺界抗敌协会，创造木刻、连环画和文学通讯，公开展出自塑的《汪精卫跪像》，激励群众的抗日热情。1940年秋冬，经十八集团军重庆办事处安排，化装银行职员，冒名曹松茂，坐国民党特约交通车到达西安十八集团军办事处。借八路军司务长身份，乘军用卡车到达延安。

到达延安后，在鲁迅艺术学院先后任研究员和美术系教员；次年兼任部队艺术学校美术教员，一面着重学习马克思列宁主义和毛泽东的军事哲学。延安时期几乎每天画速写或做雕塑，为中央党校大礼堂作出大型毛泽东浮雕。1945年日本帝国主义投降后参加华北文艺工作团，通过敌人封锁线到达新解放区张家口。

1946至1948年，在张家口、正定等地，担任华北联合大学（后改为华北大学）文艺学院美术系教员，教授素描、创作和理论课创作方法。一度应邀搞张家口解放纪念碑雕

塑，因内战爆发被迫撤离张家口，已开始的纪念碑雕塑创作归于流产。1948年底由正定到河北良乡待命，准备进入将要解放的北平城，这期间创作了小型雕塑《民兵》。

二月初进入解放了的北平城，参加接管北平艺术专科学校的工作。不久，华北大学文艺学院撤销，美术系师生一部分与北平艺专合并，（另一部分教员赴杭州艺专，合并成立中央美术学院浙江分院，后改为浙江美术学院），1950年4月成立中央美术学院。原北平艺专校长徐悲鸿任院长，吴作人任教务长，副教务长由王朝闻担任。次年由副教授提升为教授，教授雕塑创作和全校的文艺理论课创作方法。1950年为《毛泽东选集》封面创作了毛泽东浮雕像，1951年为革命历史博物馆创作了《刘胡兰》烈士纪念像。1950年兼任《人民美术》主编。

1952年调中共中央宣传部文艺处工作，协助人民英雄纪念碑的浮雕创作做了组织工作。1953年调中国美术家协会，任党组成员、《美术》月刊主编，后兼书记处书记。1961年至1964年主编文科教材《美学概论》（1981年出版）。

1949至1966年所发表的评论文章，先后分别辑为六集出版——《新艺术创作论》、《新艺术论集》、《面向生活》、《论艺术的技巧》、《一以当十》、《喜闻乐见》。

1966年文化大革命时期，和许多人一样成为被打击的对象，关入“牛棚”和在“五·七”干校从事重体力劳动并接受审查。1973年底得到“解放”而回北京，1974年被分配到文化部文学艺术研究所。“四人帮”垮台后，研究所改为中国艺术研究院，先后任顾问和副院长，美术理论硕士、博士研究生导师，现在继续担任中国美术家协会副主席、中华全国美学学会会长、《中国美术史》（14卷）总主编。1977至1990年在报刊上发表的论文，分别辑为七集出版——《开心钥匙》、《再再探索》、《不到顶点》、《瞭然于心》、《审美的敏感》、《似曾相识》、《领你去会见》。在这期间出版了三部专著：《论凤姐》、《审美谈》、《审美心态》。即将出版的艺术文集有《会见自己》和探讨艺术美学的专著《雕塑雕塑》（由东北师

范大学出版社出版)。**《王朝闻集》** 16卷,约600万言,由四川美术出版社出版(已出版8卷)。此外,应其他出版社之约,根据不同艺术门类和问题,选辑出版了**《王朝闻论文艺》**(3集)、**《适应与征服》**、**《论戏剧》**、**《王朝闻曲艺论文选》**。即将出版的还有**《王朝闻自选集》**和**《王朝闻谈美术》**以及**《我的游踪》**。

这些论文集和专著,既是根据个人兴趣也是根据客观需要撰写的,对美术、戏剧、文学、电影以至音乐作品进行了广泛的评论,对艺术创作与艺术欣赏、主体与客体之间的审美关系,特别是审美心理的特殊形态与本质,都从不同的侧面和着重点,作出有独特性的探索和独创性的阐述,其表达方式的生动活泼与逻辑性的统一,抒情性与理论深刻性的统一,为有识评价者所肯定,认为他的美学理论独树一帜,具有实践性、民族性和辩证性的个性特征。

1990年4月简平撰于北京

目 录

MS15/22

序《艺术美学丛书》

第 一 章	耐看与乏味.....	(1)
第 二 章	雕塑与非雕塑.....	(39)
第 三 章	创造与反映.....	(79)
第 四 章	意象与意蕴.....	(119)
第 五 章	摹仿与虚构.....	(161)
第 六 章	假定与抽象.....	(201)
第 七 章	细节与整体.....	(247)
第 八 章	形式美与形式.....	(287)
第 九 章	基本形与美丑.....	(325)
第 十 章	运动与矛盾.....	(365)
第 十 一 章	空间的虚与实.....	(409)
第 十 二 章	时间的真与幻.....	(447)
第 十 三 章	实境与神境.....	(487)
第 十 四 章	风格与人格.....	(527)
著者后记	(567)

第一章

耐看与乏味

雕塑为适应与提高观赏者的审美需要而存在——人们对雕塑或非雕塑的观赏是对特定对象美的发现与创造——观赏者对雕塑是否感到耐看基于人们对它那审美特点的感知——主体的审美需要和审美对象的关系既互相对立又互相依赖——观赏者的特殊心态影响他对雕塑耐看或乏味的判断——雕塑形象的耐看效应是以美的艺术方式反映事物的矛盾所形成的——体现在雕塑品里的趣味的高低影响观众的情操和品质



当读者接触《雕塑雕塑》这本书的名目，会不会以为我在搞文字游戏？不是。我只把第一个词当作动词，第二个词当作名词看待。基本意思是想说明，我所理解的雕塑艺术的审美特征，对观赏者的精神作用是什么。我的写作方式常有随感性，个人偏爱难免影响词对意的表达，但没有搞文字游戏的动机。

30年代初我在杭州艺专学雕塑，40年代在成都、延安教过素描，50年代初在中央美术学院教过创作方法和雕塑创作，自己也在60年代以前作过一些雕塑。近30多年以来主要搞理论写作，少不了关心和论及雕塑艺术的特征。但要写这样一本书稿，却是1986年接受“艺术美学丛书”编委会的怂恿以后的事，想从雕塑与雕塑观赏的相互关系出发，探讨双方凭什么特殊点互相影响而形成雕塑的审美特性，观赏者由雕塑的美所引起的感受是什么等问题。1987—1988年写成了零碎的随感式的东西，1988年底动手再度修订这些稿件。因此，看来《雕塑雕塑》这样的书名，和我的写作过程与思维方式也有适应性。

从语义学着眼，雕塑（即雕刻）这一术语的含义有模糊性。联系有人知道我搞雕塑竟求我刻图章等实际看来，它的含义更显得不那么确定。“朽木不可雕”的“雕”字是动词，“雕梁画栋”的“雕”字也

可说是动词，是对硬材料的加工。如今，破布一包被称为软雕塑；塑料皮充气叫充气雕塑；加了工的金属凡是有上下、左右、前后三度空间的东西都被称为雕塑。雕塑如果是一种家族，真是多世同堂，人丁兴旺；不过血缘难分，尊卑长幼难搞清楚。我想，“清官难断家务事”，这部书稿不必企图说清楚这些复杂现象的来龙去脉，也不打算给雕塑这一术语下个界定。因为，简单的定义很难适应实际存在的复杂情况。儿时所见的画匠用纸扎的人人马马，算不算是雕塑？尽管这样的作品和泥塑的人物，存在时间只有长短的差别（纸人纸马做成不久就烧化成灰），那童男童女的造形对当时的我也显得很有魅力，但人们从来没有把它们称为雕塑。艺人用糖汁在平板上迅速作成的飞动的龙凤，不及用米面作成的面人有较长的存在时间，但这种被毁灭了美，还保存在我的记忆里。新中国建国以后，民间艺术普遍受到重视；不过，似乎只有天津泥人张的彩塑才被称为雕塑。更强调装饰性的玉雕、牙雕、竹雕、木雕和芜湖的铁花等等，没有被列入雕塑而列入工艺美术或称特种工艺美术。西北流行的民间剪纸只称为民间艺术，它属绘画一族还是属雕塑一族的问题，和装饰性较强的玉雕等品种一样，难以归入某一种艺术门类。连福建泉州江家走木偶雕头例如《白奸》（彩版1）、《乌花雷公》（1.1）或《黑奸》，造形虽服表演，作为雕塑似未受到重视，理论家给予它们的待遇是否显得过苛了呢？^①

过去人们对雕塑特征的判断，似乎只重视艺术形式的描述性和再现性，这并不能说清雕塑与绘画的差别。至于形体的大小，更不能作为界定雕塑与非雕塑的理由。印章中有一种肖形印，它那造形的形体虽小，却和汉代以来的印纽中的龟等动物同样具有雕塑的审美特征。至于所谓画像石，绘画与雕塑的界定更是难解难分的。附属于陶器或青铜器上的动物造形，作为礼器、铜鼓、带钩或车辆上

^① 单就江家走木偶或福建漳州木偶来说，对戏曲人物动作的再现虽有待于表演，但木雕人头部自身，岂不是非常传神地表现了人物性格的吗？本书彩色画页第一图《白奸》，这木偶虽处于静止状态，岂不同样体现着彩色雕塑那种十分耐看的魅力？

的古代青铜器的动物造形，虽属用具的附属装饰，却有耐看的独立性和魅力。我看没有理由把它们排斥在雕塑艺术的门外。

对雕塑门内的圆雕、浮雕、高浮雕、浅浮雕等等，也都没有也不企图给它们作出竖向或横向的分类。分类对有些读者的需要来说可能是有意义的，但我只愿从雕塑这种造形艺术的耐看性即所谓永久的魅力这一方面着眼，从人们审美的特定需要出发，探讨人们为什么爱看某些雕塑的原因。而且，只用耐看或不耐看为标准难以说明雕塑艺术的审美特性。难道绘画或建筑就不需要有永久魅力吗？我所理解的雕塑的永久魅力，有各种条件，但不必在全书开头概括它怎样区别于绘画或建筑的耐看性特征。当作绪论或前言的这一章，也不能像关于戏曲艺术的艺诀“不像不是戏，真像不是艺；悟得情和理，是戏又是艺”那样，用短语概括我所理解的雕塑的永久魅力。

二

上述艺诀提出的“不像”与“真像”的差别是什么？好像和传统画论说绘画形象的美——“妙在似与不似之间”的意思一致。回顾我所感兴趣的雕塑作品，当作形象对现实的反映来说，它们的形式风格虽大有差别，但凡是使我感到耐看的造形，既不是缺乏灵气的精雕细刻，也不是和直觉无缘的绝对抽象。我不欣赏“真像”的蜡像，也不欣赏无从“悟得”其“情理”的绝对抽象。

目前出现了不顾“情理”的“自我表现”论，这种理论不顾观众是否“悟得”作品的“情与理”。我不赞成这些观点，也没有直接参加争鸣的时间和精力。至于把艺术与生活等同看待，片面强调“真像”的那些观点，我从来都没有表示过赞成。对于“情与理”的理解众说纷

论，我有比较赞成的，也有比较不赞成的。矛盾无所不在，我的见解不只和别人的见解难免有矛盾，而且和我自己的见解也难免有矛盾。如果说差别就是矛盾，读者不难发现我这部书稿里的观点和我过去发表过的观点的联系和差别。今后的观点可能还会有所发展和变化，无差别的观点是不存在的。尽管我不愿把说梦话当作理论，但我的观点有没有梦话的意味还有待于读者作出判断。

如果上述艺术诀所指的“情与理”，不只是指作品所反映出的情与理，也是指能体现作者的“情与理”，那么，探讨雕塑的美或探讨其他艺术的美的著作，有没有写作者自己的“情与理”呢？我看是有的。说理的论文不能绝对排除一定的情感状态，态度冷静的包公，岂不也发过脾气吗？问题在于：说出来的理是否正确，稍带流露出来的情是否健康。

如果说艺术批评、艺术分析是对艺术欣赏的发展，由艺术欣赏发展起来的艺术批评和艺术分析，怎么可能排除一定程度的情感态度？有什么必要非清除情感态度不可？恩格斯是严肃的思想家，他的《反杜林论》是严肃的理论。但他批判杜林的观点，往往流露出幽默感以至讥讽之情。譬如在第一编的第七节末尾，批评杜林反对用“发育”一词而主张用“组合”一词，作了如下的假设：

……因此，我们今后不再说：这个小孩发育得很好，而说：这个小孩组合得极好。

这样的假设对当前某些故意玩弄名词，也许连自己也未必“悟得”它的含义的论者，不也是一种间接的讽刺吗？我一向不愿受人讽刺也不愿讽刺别人。甚至，有人公开造谣，我也没有时间和精力和他（或她）打官司。但是，包括阅读恩格斯的理论著作，把区别于恶意中伤和造谣惑众的刺儿当作抒情作品来欣赏，我也能因“悟得情和理”而感到愉快。

读恩格斯这部专著时，我加了着重号，还在旁边简略批上些

字。例如我读到“这不过是爱用玄想的或者也称为先验主义的方法的另一种表现方式，按照这一方法，某一对象的特性不是从对象自身去认识，而是从对象的概念中逻辑地推论出来。……这时，已经不是概念应当和对象相适应，而是对象应当和概念相适应了”(同上第10节)时我很激动。现在不必照抄我所批的字，但可以说，现在和读书的当时一样，我对不从“对象”出发而从“概念”出发，即先验论的方法讨论问题不太感兴趣，有时觉得它的某些议论对精神文明建设有害无益。

我这部书稿的对象主要是艺术作品，但也涉及生活现象和理论现象。我多次涉及《罗丹艺术论》，并一再引用中国传统美学的论点。但是我只是把前人和别人的言论当作我的认识对象，不是企图用它来代替我自己的认识，也不是企图用它来代替艺术现象或生活现象的。

至于我所称赞的艺术品，只着眼于它某些重要方面的成就，并不以为它是尽善尽美的。雕塑观众的审美能力将会不断发展，艺术家的才能和智慧也将会不断提高。因此，有前途的雕塑家和对有成绩而不感到满足的其他艺术家或批评家一样，不会以为自己的成绩是无上的。任何人都处于生存、发展和消亡的过程之中，自以为是的态度不利于群体也不利于个体的发展。艺术和学术的生命力表现在永远不感到满足，感到满足也许意味着生命力在明显减退。不过，自然规律不可抗拒，人总是要死的。当我修改初稿时也未能避免“去日苦多”、力不从心的感慨。

三

我过去对艺术创作与艺术观赏的关系，常常把它们当作互相依