

“BROTHER FENG” WAS FROM REN SHOU COUNTY ON DEEP MEMORY OF SHI LU

SHUI TIANZHONG

仁寿来的“冯老弟”

——追访石鲁早年事迹

我见石鲁是在五十年代前期，在西安北大街西北美协院内，在长安兴国寺艺术学院教室里。那时石鲁风华正茂，流露出踌躇满志的意味。到无产阶级文化大革命中，在1974年初石鲁出现在兰州友谊宾馆。他是来看全国连环画、中国画展览的。二十年间，石鲁竟已老态龙钟。实际上，当时他不过五十多岁。那二十年大概是大部分中国人衰老最快的二十年，或者说是成熟最快的二十年。究竟是“成熟”还是“衰老”，就看你在那二十年里处于什么位置了。

石鲁去世后，我有了探访石鲁故乡的念头，但仁寿地处蜀中山乡，往返不便。直到1993年，我去成都参加“中国经验”画展和画展研讨会，活动结束后便想去仁寿一行。成都的朋友周春芽、何多苓等人替我了解到情况，说是去那里的公路正在整修。但小弟弟天行打听到南门外长途汽车站每天都有去仁寿的班车，虽然要绕道，但也不要了很多时间，于是便搭车前往。

仁寿在成都市正南，汽车从彭山、眉山往仁寿，进入山区，看到山间水库和正在采收的桔林，便来到仁寿。

仁寿古称陵川，北宋诗人、画家文同与文可曾在此地当地方官，写过一些很有趣的小诗，如《可笑口号》，其一为“可笑山州为刺史，寂零都不似川城，若无书籍兼图画，便不教人白鬓生。”李特寿有诗吟仁寿：“真成蜀道蚕丛，万壑千岩一径通，忽见人烟三百户，古陵阳在乱山中。”确实如此，汽车从山里出来，远远地看到了奎星阁。那曾是仁寿的标志，当年石鲁从乡下进县城，也该是看到奎星阁便知道进入县城了。

石鲁老家在仁寿县城正北的文官镇（一文公镇）松林乡。解放后，这一大片宅院由当地学校、粮店、公社等等好多单位占用。原来的房屋保留了一小部分，大门、二门还保持原样。在一列石阶之上的院门正中，镌刻着“抢一庐”横额，两侧楹联也是砖刻而成：“名高食座三千客，友伴山林十八公。”

据石鲁本人回忆，他的高祖父冯家驹，是从江西景德镇来到四川的。初入川时以贩运药材、棉花为生，后来获高额利润，便在文官镇置田安家，成为当地大户。到他曾祖父时，已有田产5000—6000亩。佃户近千家。

石鲁的祖父冯虑菀是一个有文化、有政治见识的乡绅。在清末四川“保路”风潮中，出任仁寿县保路同志会会长（一说为保路局局长），以他家族的团练为武装后盾，向端方率领的清军叫报。仁寿乡民素以刁悍好斗驰名蜀中，冯家团练又有从外地买来的洋枪洋炮，真要打起来，宁静的松林乡不知会成为什么样的世界。好在保路风潮以清朝覆亡而结束，而仁寿冯家的影响在清末民初，达到了巅峰状态。

石鲁的父亲冯子融不像其父那样多思多动，他娶妻生子后便过起了典型的乡绅生活，日与花木鱼鸟书画骏马相伴。石鲁的三叔则是一个具有新思想的人，他在外经营工商实业，又从南方买来大批卷轴书画和善本古籍，冯家宅院经他设计改建，也显得气象一新，更添了一些文化气息。

我从破旧的石阶走进冯家宅邸除了充作乡政府仓库的旧房外，只有一些断墙残垣，还有一些新式房屋，是这里建起小学后新建的了。五十年代初，石鲁的叔父辈有好几个在“镇反”、“土改”中被处决，年青人早已散居各处。我们从“秤杆山”上向两边眺望，山林在初冬的雾露中别有一种苍润静谧的韵致。

据我所知，石鲁是在家里聘来的家庭教师指导下学习，然后进入成都东方艺专的。他当年读书的地方在哪里？没有人知晓。他从东方艺专回到家乡，曾当过小学校的教师，并带领学生从事抗日救国的宣传。当年的那些孩子，也许还有人记得那个年青的冯老师？现在，整个松林村如此寂静，一代又一代人的聚散生息，他们的悲欢离合，似都已融入越来越浓的白雾。雾气从土地中升起，秤杆山下的农舍和竹木都已化为水墨淡影。我曾想通过仁寿之行，使石鲁早年生活的印象变得清晰起来。现在，反倒更加难以捉摸了。

石鲁也是在这样一个季节在这里出生的，也许我所站立的草地，就是他

们隐约感到兄弟二人在艺术趣味上确有内在的联系。

石鲁在东方美专的第二年，冯建吴要去上海拜师访友。冯建吴与王震有一段师生之谊，石鲁对王震的作品也极为欣赏，他托冯建吴带去他的中国画作品，请求王震指点。此后，冯建吴对石鲁的关怀照顾却不似原先那般周到，国为冯建吴与一位女学生热恋。这使石鲁感到被哥哥冷落，失去了曾经有过的那种无微不至的关怀。但正是这种失落，使石鲁走出了冯建吴的庇荫，离开了冯建吴的光环。他开始和同学们有了真正的交往，他发现这些年青人所想和所谈的艺术，与他们兄弟二人素日所想所谈的大不相同。他们认为传统水墨画是没有出路的，大家感兴趣的是与现代社会更为合拍的西画和工艺美术。在年青人中间，不懂西方绘、画不学西方绘画似乎就是一种落伍的表现。

石鲁对此是从反感到不服气。他是个争强好胜的人，或者按有些熟悉他的人的说法，他是个“好表现”的人。（“好表现”实际上是艺术家标新立异的创造欲的别名）他开始研习西画，并且很快就初见成效。在一次学校组织的峨眉山旅行写生活动中，石鲁用水彩画和水墨画互用的方式，作了三十多幅风景，这些画大得老师和同学的好评，被老师、同学争相索要，一抢而空。就是从那时开始，石鲁开始疏远了传统诗文书画，转向与时代气氛较为接近的艺术。他到达陕北后，曾反省当初对传统艺术和传统文化的追求，认为那是“把自己的眼睛挡起来，不敢看新东西，把耳朵捂着不敢听新声音，把嘴堵着不敢尝新味道”，是一种“高雅的愚昧”。但在经过世事沧桑之后，他重新从新的愚昧走向“高雅”。那已经是他暮年的事了。

石鲁之离开东方美专，是由于美专改制为东方职业美术学校，要求学生具有正规小学和初中学历。石鲁不具备这个资格，他母亲又对他学画不满，实行“经济封锁”。在内外夹攻之下，他返回文官镇于1937年年初到文官镇中心小学当教师，为初小、高小几个年级教国语、历史、公民、劳作课和全校各年级的图画课。石鲁自己回忆说：“如果在东方美专时我曾喜欢埋头在画中的话，现在就喜欢狂热的教学工作”。一个学期之后，石鲁的教学工作受到老师、学生的一致赞扬。特别是老师们觉得他善于管理女生，很受女学生的敬重，所以学校让他担任高小女生班的级任老师，即相当于现时的班主任。此时适逢抗日战争开始，全体师生投入抗战宣传活动，学校成立了抗战后援会。他带领学生走出校门演讲、唱歌、演戏、写标语、画漫画、办壁报……这些全是石鲁喜欢做，也做得非常出色的事。这一段宣传活动，是石鲁最为兴奋的日子。因此，当学校终于恢复原有的按步就班的教学秩序时，石鲁大为不满，这种若有所失的感觉促使他离开故乡，因为在故乡没有他所向往的生活境界。这是在他处于青春期的骚动不安时发生的事。

就在石鲁对学校里冷清和刻板的生活方式忍无可忍的时候。他父亲病故了。石鲁以父丧为借口，辞去了学校的教职，回家另谋出路。在作出种种设想和安排之后，他与家庭达成又一次协议。母亲同意给他学费，让他去成都华西大学上学，条件是他同意与母亲为他找的姑娘成婚。

石鲁是在办好了在华西大学上学的手续之后，才返回文官镇结婚的，新娘叫张艾如。婚礼之后第三天，他便离家去成都上学。石鲁的母亲这才知道她的儿子同意结婚，完全是为了取得外出求学的权利，这使她十分伤心。

1938年秋季学期开始时，石鲁进入成都华西协和大学文学院的历史社会学系一年级。对于石鲁来说，华西大学完全是一个新的环境。

我从仁寿回到成都后，与天行弟去华西大学旧址参观。那里现在是华西医科大学，原来的华西协和大学是外国教会所办的大学，于50年代初的全国高等院校调整中被撤并。学校校舍宏伟典雅，钟楼、荷花池、草坪、林荫道，显得安静开阔。与所有的教会大学一样，华西大学的校舍也是用西式方法建造的中国古典风格建筑。在北京大学（原来的燕京大学）、北京协和医院、南京金陵女子大学、北京辅仁大学都可以看到这种中国气派的楼层。北京图书馆旧址也可以归入这一类建筑。它们都是由那些热心中国传统文化的西方建筑师设计的。很有意思的是那些富丽高雅的大屋顶校舍都出自外国人之手，而中国人自己建造的校舍，则都是不伦不类的“洋楼”，如北京的辅仁大学在定阜街的校舍，燕京大学在西郊的校舍与北京大学在沙滩的“红楼”；又如南京金陵女大与南京中央大学的校舍。它们之间的“异国情调”之对比。可以想到当年的教会学校与中国学校都在追求一种异质文化，但它们的立足点却是原有的文化。这从教会学校的中国“古典”式建筑的西式结构和中国学校的“洋楼”的一派中国情调中可以感受得到。

在华西大学校园里漫步时，曾向一位教师模样的中年人打听，解放前的“历史社会学系”在哪一座楼层，他摇摇头，说没有听过这么个系。

我们在一片树林边看池塘对面的钟楼，池塘里满星枯黄的荷叶和枝梗，红砖砌筑的钟楼在夕阳下重新辉煌起来，它肯定包藏了很多故事。

成都城南的这一片地方，叫“华西坝”。抗日战争期间，南京金陵女大和山东齐鲁大学两所教会学校也迁移到这里，三所教会大学的师生聚集于华西大学校园，华西坝成为成都最富文化气氛的地方。来自东南沿海的大学生、大学教授和许多外籍教授改变了华西坝原有的文化气氛。不但校园内文采郁郁，大学周围的茶馆酒店，也成了西方学子的天下。

石鲁回忆华西大学的生活，也给人以如行山阴道上应接不暇之概。名目繁多的课程首先给了石鲁下马威，历史社会学系一年级开设历史、社会学原理、人类学、逻辑、国文、英文等课。逻辑和英文他完全听不懂，他没有学过英语，而由外国教授用英文讲授的逻辑他当然更无从学起。最使他窘迫的是他拿了三哥冯伯琴在北平上大学的证件报名入学的，所以还不敢让老师和同学觉察他不懂英语。他干脆以在北平已读完大一英文为理由，申请免修英语课，另外选修文学系的古典诗词，教育系的伦理学等课程。在课外，他和几位谈得来的同学组成“励近学会”，学习和探讨与当前中国的社会现实问题相关的学术问题，并进行抗日宣传活动。华西大学的生活，如同在他眼前打开了新的门户，他感觉到世界的广阔和文化的繁杂，开始懂得生活的道路有各种不同的走法。

与文官镇和东方艺专相比，华西坝的生活是丰富多彩的。校园的开阔和图书馆、教室的宁静都远胜文官镇小学和东方艺专。但石鲁此时缺少埋头读书的心境，自从抗日战火燃起，石鲁带领学生投入抗日宣传活动之后，与现实生活无甚联系的学业，已经从石鲁心中推远，他是在犹豫和企盼中度过了华西大学的第一个学期。

寒假前，华西大学校方宣布，由于战时学生入学水平参差不齐，明年开始将国文、英文、数学、理化作大一学生必修课，学期结束时必须通过考试。这对没有上过正规中小学的石鲁来说，可真是难以逾越的关卡，他曾想到用假期补习英文。但仔细一想，用一个月的时间从头补修中学六年级的英文课，根本没有希望通过期末的考试。看来再以原来的学历资格继续上大学是此路不通了，他只能返回仁寿老家。但一想到文官镇松林村的沉闷和停滞的日子，想到母亲为他娶来的妻子，回仁寿的这条路更是不能设想的。

在左右为难关头，石鲁想起了他的堂妹和表妹曾给他讲过的陕北抗日军政大学，那是一个培养抗日人才 的学校，不讲学历，不收学费，不学英文数理化……。他觉得这是一条能够走得通的道路。

有许多记述石鲁生平的文章，资料中（包括我自己的文章）都把这一转折性事件的起因说成是石鲁听了林伯渠的讲话。林伯渠向成都青年学生介绍抗大确有其事，但听到林伯渠讲话的不是石鲁，而是石鲁的堂妹冯月高、表妹张素娟。她们俩在成都协进中学上学，在学校里听到林伯渠介绍陕北根据地的文化教育，谈到延安抗大欢迎抗日爱国的青年去学习，并曾介绍她俩去西安七贤庄一号八路军办事处联系。

石鲁找到冯月高和张素娟，再次询问了去陕北读书的事，得到堂妹和表妹的证实之后，他下定决心去陕北，并请两个姑娘替他暂时保密——不要告诉家里，因为他估计他母亲和已经成婚的妻子是会阻拦的。石鲁带上母亲给他用作文学费的一百块钱，躲过在华西大学宿舍同住的哥哥，离开成都向西安出发了。

从成都出发时，他搭乘开往绵阳的长途客车。在绵竹，石鲁以五十块钱买到一辆自行车，把行李架到车后，沿川陕公路北上。

抗日战争时期的川陕公路，是大后方交通要道。成都到西安，成都到兰州，一直通行定期班车。虽然人们常常在各种各样的破旧汽车上耽延许多时间，但还不至于非骑自行车或者徒步往返不可。石鲁为什么放弃乘车而买自行车前往颇值得玩味，我推测，这主要是为了体验一种新鲜的旅行经历。

从绵阳往北，临近四川盆地北缘，他骑车过樟潼、剑阁、剑门，过嘉陵江到广元。广元再往北，公路进入秦岭山脉，他常常得推车上坡，这样一直到陕西省境的宁羌。这一路他结识了一个叫乔之栋的旅伴，这是一位纨绔子弟，但是靠石鲁的接济才到达目的地的。在宁羌（现在叫宁强），石鲁卖掉那辆自行车，买汽车票乘车到宝鸡，由宝鸡乘火车到西安。这一路吃苦流汗不用说，还得通过道道关卡，检查过往行人的身份来历。幸好他有华西大学学生证件，得以平安抵达西安。在西安北大街的“中国旅社”住宿一夜，第二天就去八路军办事处。这时石鲁刚满二十岁。

八路军驻西安办事处的负责人宣侠父接待石鲁，他让石鲁住进办事处招待所。然后向他介绍了去陕北求学的情况。抗大和陕北公学目前都不招生，所以暂时不能去延安。石鲁此时已无退路，他向宣侠父表白了自己的处境和决心。办事处介绍他去安吴堡青训班学习。

石鲁原先的目的是到延安上抗大，对这个“训练班”则觉得兴趣不大，但他没有第二条路可走，当即离开西安经三原到安吴堡。他从成都带来的一百块钱，到西安时已所剩无几，到三原后更身无分文。他是靠卖掉几件衣服，得到20块钱，才到达安吴堡，找到“中国青年训练班”的，时为1939年1月。

石鲁早年的经历，虽然不能与他在延安、西安的惊心动魄的经历相比，但却为他晚年的艺术发展预设了伏笔。我们完全可以说，没有仁寿、成都的冯亚珩，就没有延安、西安的石鲁。

从石鲁一生的思想变化和艺术追求看，他是一个内心充满了矛盾的艺术 家。他似乎追求着一些不属于一种文化系统的艺术，也似乎追求着不属于一种价值观念的生活方式。

从他的一生经历看，大体可以分为四个阶段，第一阶段是二十岁以前，在

水天中

出生和学步的庭院？那是1919年12月15日。（真是异乎寻常的巧合！我回到北京后查资料，得知我是在石鲁出生的那一天到达他出生的地方。我将这难以想像的巧合归因于冥冥之中的天意安排！）石鲁自述，他出生后身体瘦弱，祖父和父亲给他起乳名“永康”。希望能永康康泰。到开始读书时，他却变得顽健好动，当他顽皮嬉闹得过分时，哥哥姐姐便叫他“糠猴子”！“糠谷子”！糠是永康之“康”的谐音，在农村，“糠”是下脚货，斥其不成材也。猴子是机灵好动的，斥其无法管束也。石鲁的机灵好动，在他成年以后仍然如此。这样一个男孩，每日的功课却是背诵《三字经》，继之以背诵《诗经》，讲授《尔雅》……。直到他十二岁前后，这个冯氏家族学堂才改授新制课业，国、英、算之外，还有石鲁所喜欢的图画课。但引导石鲁学画的不是家庭教师，而是他家和外祖父家收藏的那些卷轴册页。他自学画画成效显著，以致他的二哥冯建吴假期回仁寿省亲，看到小弟永康所作六尺整纸的水墨中堂时大为惊异决心请母亲准许小弟随他去学画。

石鲁所上的东方艺专于1949年停办，学校旧址何在，成都美术界的朋友语言不详。天行弟打听的结果，说是在南门外小天竺，如今的华西医大口腔医院附近。但也有说那里原先是公立的成都艺专所在地，并不是私立东方艺专旧址。我只好把寻访东方艺专旧址的念头打消。

东方艺专是冯建吴和他的几个朋友办起来的，教师多是从上海学过美术的青年人。冯建吴任国画系主任兼教务长，后来还担任过校长。他对小弟永康的情谊，是兄弟骨肉亲情、师生亲情和艺术伙伴亲情的综合。石鲁艺术历程的初始阶段，是在冯建吴的扶持和指引下往前走的。除了二哥冯建吴，石鲁的一个姑姑冯璧如，是学校负责管理女生起居生活的女舍监。由于这些关系，石鲁不但免试入学，免缴学费，而且被老师们叫作“冯老弟”，这个称呼也为同学们欣然认同。这固然是四川人特有的幽默，但也可以看出这位最年青的学生的特殊身份。（被称作“老弟”的不仅石鲁一人，来自峨眉山下的张复贤，也被称作“张老弟”，他与石鲁同龄，后来也去了陕北。全国解放后在东北从事美术工作，即油画家张凡夫。）

据石鲁自述，进入东方美专的第一年他继续专心学习国画，除了埋头作画，别的活动很少参加。每天晚上，则听他哥哥给他摆绘画历史故事，那些安贫乐道，气节高迈的画家成为他生活的榜样。尤以石涛和八大山人，最为他仰慕。从第二学期开始，他在埋头作画之外，开始大量阅读文学书籍和各种课外书刊。促成这一变化的有两方面原因，一是冯建吴反复喻示，想成为一个画家，必需高超的文化修养，想画好一幅画，必需具备深厚的“书卷气”。另一个原因是在一次与同学争吵时，别人说他是“连小学常识也没有的人”！这使石鲁大为震动，自此发愤读书。

从石鲁以后的艺术发展看，从仁寿老家到成都东方艺专随冯建吴学画这一段生活，给他以后的艺术发展以至价值观念的构成，都有极深的影响。虽然他在后来的某些时候，力图清洗这种影响，但事实证明那是无法清洗的。他与哥哥冯建吴的关系也是如此。1951年盛夏，石鲁以西北文联党员领导干部的身份返回四川仁寿，昔日担任东方艺专校长的哥哥在仁寿县当一名教师。石鲁以给西北文联收罗艺术人才的动机，建议冯建吴和他一道去西安工作。冯建吴到达西安不久，仁寿县政府一纸公函将冯氏兄弟告到西安市人民政府，公函内容煞是吓人：“石鲁返县未经任何组织，即将其胞兄冯建吴带去西北文联工作……冯建吴系仁寿县大地主，农民要求冯建吴返乡退还血债”，当时正是土改运动高潮期，任何一级干部触犯包庇阶级敌人的戒律，都要受严重处分。此事经西北军政委员会批转西北文联，成为石鲁的严重问题。虽然当地乡农会证明冯建吴本人系“自由职业”成分，石鲁也作了多次检讨，冯建吴则由专人送回仁寿县，并被处罚款。

冯建吴后来任四川美术学院国画系教授，在他去世后举办的个展中，人

后新生代与陈曦的绘画

易英

陈曦的画是一个旁观者的世界，她不是记录自己的生活经历，而是作为当代都市生活的见证，把一个大千世界尽收眼底。这是她和新生代画家的一个区别。

都市题材不是在热情的讴歌中进入新生代画家的画面，当都市成为一部庞大的商业文化与大众文化的机器时，它不仅意味着人的个体存在的失落，也预示了这个庞大的封闭空间与自然的疏远，这种疏远最终是人的自然本质的疏远。早期的新生代画家在接触这一题材时，总是把自己作为都市文化的参与者，也就是说，他们是在记录自己的个人经历，甚至个人遭遇的时候感受到一个时代的文化范式的转型，从这个意义上说，他们与西方早期现代主义有某种相似之处。即艺术语言的转换首先基于艺术家对其生存境遇的个体体验。80年代的中国前卫艺术运动以对外开放与思想解放为背景，以西方现代艺术的现成样式作为批判的武器，对于思想解放与艺术解放虽然具有极大的现实与历史意义，但这种对现代主义甚至西方现代主义的狂热崇拜必然会被现实的生存境遇所淹没。然而真正对现实的变化产生敏感反映的还不是这些前卫运动的参与者，而是更年轻的一代人，他们从校园走向社会的时候，无需观念的转变，也没有思想的重负，他们本身就是这个时代的产儿。

在后现代主义的社会批评中，不再把早期现代主义定位在形式主义的革命，而将中产阶级的生活方式与大众文化的关系作为前卫艺术的原始动机，库贝尔和马奈都莫过如此。中产阶级独立的个人价值导致艺术语言的个人化，而任何背离学院规范的个人风格都被视为平面化的风格，这便是形式主义的起源。相比而言，新生代画家采用的是现实主义的现成风格，这是基于两个重要的原因。首先是80年代的前卫艺术运动已经大量搬用和抄袭了西方现代艺术的样式，这些样式不是从中国传统与现实的文化中生长出来的，不能有效在用来表达现实的个人经验。其次，新生代画家都是80年代末90年代初从美术学院毕业的，写实艺术的训练不仅为他们提供了写实的技能，还为他们提供了一双如实地观察社会与生活的眼睛。这是一种时间的巧合，前卫的退潮、社会的转型和学院的训练正好重叠在一起。但是这种巧合并不长久，新生代的选择毕竟是基于个人经验与个体价值的选择，这种选择最终必定在个人语言上显现出来。到90年代中期，新生代作为一个整体的群体与现象已不复存在，这不仅因为前卫话语正逐步实现本土文化的转型，也在于新生代画家自身的分化，分化的原因也正是由于个人话语的建立。从这样的背景来看，陈曦的艺术可以说是一种后新生代现象。

后新生代不是一种确切的定义，但它在两方面与新生代有联系。其一是从新生代的现实主义风格向个人话语的过渡；其二是对都市文化及人在都市的生存状况的关注。后新生代既指新生代画家自身风格的转变（当然不包括继续坚持原画风的画家），也包括新起的画家，其风格可以追溯到新生代。陈曦可以说是两者都有，但主要还是属于后者。陈曦90年代初毕业于中央美术学院油画系四画室，在技法上无疑接受了当时四画室的主要风格——表现主义的影响，而在观念上则反映了当时正盛行的新生代画风的影响。这些特点在她当时的作品中都体现得很明显，如1992年创作的《十字路口》和《傍晚》，就是表现主义画风与现实场景的结合。这些题材带有典型的新生代特征，即一种无意义的现实场景。画家徘徊于学院化的表现主义手法与无主题的题材之间，题材是显现手法的媒介，这是刚从学校出来的青年艺术家的一般特征。陈曦在这个阶段的创作没有引起很大注意，因为比她早两届毕业的申玲已经作为新生代的重要画家领先一步确立了这种风格。与陈曦相比，申玲的作品更囿于个人的生活体验，她那种娴熟的表现主义技法与她生活的细微体验与趣味有机地融合在一起，因此在画面上流露出她对视觉语言的独特感受与生活的亲切感。申玲是以独特的方式表现了精神与情感的自传。显然，陈曦一开始就与申玲有着不同的起点，她没有把个体的经验融入题材，但表现出对周围生活的兴趣，还在某种程度上漫画化地处理了题材，这种微小的

区别使得陈曦的画不是无意识地记录生活，而具有主观化的评论生活的性质。这正是她日后的发展方向。

陈曦的近期作品展开了一幅幅全景式的都市生活的画面，从表面上看，这些题材都是一种近距离的直观式记录，但实际上，陈曦正是从题材与形式两方面来建立个人话语方式，确立她表现都市生活的独特视角。从整体上看陈曦的题材，就可以发现她表现的大多是大型的公共场所，如广场、公园、茶馆等。这都不是她对个人生活的记录，而是有意识地选择典型的都市场景，试图通过这些场景来展现都市人的精神状态和面貌。也就是说，大多数题材都是一种有目的的选择，这种选择就是一种隐含的评论。有人将她的画与德国新表现主义画家伊门多夫相比较，不是没有道理的，虽然伊门多夫在日常题材中隐含了更为重大的社会主题。陈曦则是通过她的选择来表现人性在都市中的异化，尽管在主题的暗示上不是一种哲理的深刻，但选择本身就暗示了一定的社会主题。不过陈曦在这个主题上也存在着矛盾，她一方面对都市生活有着浓厚的兴趣，另一主面又感受到都市的精神压力。如《仿膳》、《歌舞厅》、《珠宝店》、《洗头妹》这样的题材，就使人联想到金钱笼罩下的社会时尚，一种日渐腐败的风气。陈曦认为她不追求任何批判的意义，但希望观众与她生活的看法有同感。

在陈曦的画中，最重要的主题是人和环境的不和谐，这个主题包含了两个层面，大的层面是都市环境对人性的异化，小的层面则是具体的人与环境的冲突。在题材的选择上体现的是大的层面，而画面的具体处理则反映了小的层面。和题材的选择一样，陈曦没有对隐含的主题作任何直接的说明，而是以不和谐的语言关系使人感受到光怪陆离、纸醉金迷的都市生活的另一侧面。这些关系构成了陈曦绘画的整体风格和符号系统，但都不是为形式而形式的孤立存在，因为它本身就承载了主题的意义。陈曦的绘画大多是一种无中心无情节的全景式构图，似乎是从一个俯视的角度随意截取都市场景的一个片断，这种构图方式一度是新生代绘画的典型风格，它给观众带来与画家相同的现场感觉。但是陈曦的构图又是现场的变异，不是真正地再现场景。她处理构图的方式与选择题材的方式很有关系。她一般是有意识地把在公共场合看到的有意思的场面作为题材，但不是用照片把场面记录下来，再整理制作，而是完全凭记忆默写在大画布上。正是这样一种方式，才可能使她获得形式的自由。她的构图显得复杂而又充满动感，没有统一的透视关系和人物比例，与那种不和谐的颜色和怪诞的形象互相呼应，构成一个嘈杂而又刺激的都市景观。画家本人可能追求的是形式的表现，但这些因素整合在一起，就构成了对题材本身的价值判断。

在色彩与形象的处理上充满了随意性，这种随意性中包含着隐藏的意图。陈曦的大多数题材都以夜景和室内景为主，黑色构成颜色的基调。黑色在画面上的意义不只是指示时间和环境，而是使她可以更自由的运用不和谐的颜色，这些颜色大多是未经调和的纯色。这些杂乱的颜色在黑色的制约下又形成一种整体的气氛。观众往往不注意黑色的存在，只对刺激的颜色形成的光怪陆离的氛围作出反应，这也是画家的意图所在，她感受到的都市生活就是这种气氛，人的本性也是异化在这种环境之中。由此也就涉及到她所塑造的形象，就象她的色彩不具备和谐的美感一样，那些符号化的人物也不是为具体的情节而存在的，他们既不显得漂亮，也不显得沉重，只是作为荒诞世界里的一种荒诞的存在。

陈曦通过她的话语方式对正在中国快速发展的都市文化作出了自己的反应。虽然她的画面显得热闹而庞杂，但其中却透露出排遣不掉的凝重。她不是象新生代画家那样再现无意义的现实，她是想捕捉一个当代社会生活的缩影。用她自己的话来说，就是“我是一个旁观者，把看到的東西画出来，让其他人和我一样反省，反思。”

四川仁寿和成都的学习生活；第二阶段是二十岁到三十岁，在陕北参加中国共产党的革命工作；第三阶段是三十岁到四十五岁，在西安从事绘画创作和美术组织工作；第四阶段是四十五岁以后，在动荡起伏的逆境中，他对个人和民族文化的命运，作了深刻的反省和思考。

贯穿于四个不同阶段之间的，是两种基本的“信仰”。那就是养成于前二十年的对中国传统人文精神的信仰，和养成于陕北十年间的对通过无产阶级专政手段改造旧中国的理想的信仰。当这两种信仰在特殊的历史条件下，可以互相容忍、互相阐发时，他的生活和心理状态就比较安宁，就可以以“忘我”的心态从事某种活动；当这两种信仰在某些历史环境中尖锐对立时，他就陷入剧烈的心理矛盾之中，但同时也闪现种种在平时难以想像的思想火花。

青少年时期的求学和教学生活，对于他以后的艺术发展，设定了难以排除的思想基础，那就是传统文化、传统人文精神的薰染。这种影响不但决定了他后期艺术的走向，使他时时迸发出在“人民民主专政”或“无产阶级专政”体制下旁人难以料想的言谈举止。另一方面，也是在这一阶段，种下了他追求自由、新鲜、热闹和标新立异的根芽。

陕北十年，对于石鲁是新的“启蒙”。与许多知识分子不同，石鲁进入陕北后，推动他不断前进的是对一种新的，自由，热烈，充满朝气的生活的向往之情。千变万化层出不穷的政治审查和政治运动锤炼了他，石鲁在这十年中确实有许多变化，但我不能用“成熟”这一类字眼来形容。因为从我的经验中了解到，当人们说某人“在政治上成熟了”，“在工作上成熟了”实际是意味着变得圆滑而有城府，同时失去青年人的敏锐感觉和批判精神。从延安来到西安的石鲁，在精神上是变得“丰厚”和“沉重”了。对于他的绘画创作，这十年间的发展主要在生活的积累和艺术趣味的扩展，而不是技巧、语言的精纯。

三十岁以后的十五年，石鲁在西安度过尚称安定的生活。他的身份地位发生了变化，他常常要 美术战线党员领导干部的身份做出决定，发表意见。这当然不符合石鲁个人的性格气质，但又不可推卸，于是出现了各种批评和

诸多微词，其根源是处境不同的人对他有不同的期待和要求。而从纯粹的艺术家或者纯粹的党员干部的角度看，石鲁似乎左右为难，而他的那些所谓的“错误”，其实完全可以理解。正是在这十五年中，石鲁的绘画发生了方向性的转变，即由写实到写意，由反映生活到表现自我，由“新国画”到“文人画”的转变。

1964年前后，石鲁的处境大起大落，他的身体和精神受到极大的打击。1966年以后，他是在精神病院、监管、斗争批判和潜逃中思索的。但正如一些现代心理学家的研究结果，“一个不公正、受限制、充满着惩罚或压迫的社会环境，对于创造力来说，实际是一种刺激。”心理学家甚至认为，犹太人中出现了如此之多的天才人物，是由于他们受到疏远，这使他们成为保持怀疑和冷静思考的探索者。其实类似的见解在中国古人那里也早就有了：“西伯拘美里，读《周易》；孔子厄陈蔡，作《春秋》；屈原放逐，著《离骚》；左丘失明，厥有《国语》……。”如果没有1964年以后的挫折和被疏远，石鲁不可能成为一个突破当时社会主流思想的思想者，不可能成为一个超越当时流行艺术的艺术家。而他在思想和艺术上的突破和超越，是与他对生命和人格的领悟同时完成的。

后记：这是我想要写的石鲁生平及艺术的第一篇，因为国内外美术界对石鲁后期的生活和创作状况论述颇多，而对其早年行迹不甚了了，所以先行发表。文中有关石鲁本人早年生活和求学的史实，主要来自石鲁本人所写的文字材料。石鲁夫人闵力生，美术评论家程征，石鲁的同事和友人程士铭、陈嘉铺、修军等先生，都曾给我们以真诚的帮助和指导。在访问石鲁故乡时，得到仁寿县文管所高俊英等同志和我的弟弟水天行的帮助，在此一并致谢。由于条件限制，未能在更大的范围里访问有关专家和前辈，错误疏漏，恐所难免，希望得到指谬和补充。

1997年夏至

INTERVIEW E · H · GOMBRICH IN CONVERSATION WITH ANTONY GORMLEY

TRANSLATED BY PENG DI

安东尼·戈米里与贡布里希的访谈

(英)贡布里希 著
彭 娣 译

安：自从我在学校读书时读了很多关于艺术方面的故事，于是对艺术产生了非常浓厚的兴趣。

贡：你不仅使整个学习成为可能，而且已经成为了了一名优秀的艺术家，并且实实在在地站在我们面前。这使我感到非常的高兴和吃惊。

安：我希望我们在这次谈话中能更多地论及当代艺术和通常的艺术之间的关系，以及它们的必然性，这是非常必要的，我们不能够抛开艺术史来谈论当代的艺术。

贡：每个人都不能够例外，我希望从这个领域开始我们的谈话。我非常感兴趣于关于哲学方面的知识，当你面对一个肖像作品时，你能看到凝固的表情。瑞士连环画发明家罗德尔夫·托非尔说过：光是单数就够了。一个看相者能够获得许多基础知识，居然实际上从来就没有从脸上学习过什么，包括头的外形和身体的外形。从眉毛的眼睛、鼻子、耳朵就能判断。更加模糊的是，他对这一切的一贯的关注，能够很快地获得——除了千万次的尝试以外，他孤独无援——他需要所有的关于外形的知识去懂得每张面孔下的涵义。最可怜的是在他揣测各种可能性的时候，而且必须找到确切的和清晰的意思，他总是胡乱选出一个例子，而这个例子有非常强的表情特征。每个人都可以在学习中发现这种胡乱推测表情的方法。我们可以称此为托非尔法律，这种丰富表情和对这种相术的发现不需要依靠任何知觉或技巧，除了自己的知觉以外。

安：对于我来说个人在这个领域的造型的特征应当是去发现事物产生的源头，它完全不与视觉的出现有关系。我受到了人们的鼓舞，在人的身体的本

身基础上用泥土延伸它的意义，而且有时它载负着意义。这种反复地用泥丸做一个形体和使用这种空间的时候，手就像一个子宫一样，像一个模具一样，从里边很多很多感受产生出来。

贡：每个人都曾经有过玩泥丸的经验，当然这是在二十世纪的艺术，不光是你的艺术，这产生了一个决定性的角色，毕加索曾经从早到晚反复做一个同样形状的东西，不是吗？它只是玩到他可以创造出这些形状。当他摆脱了传统学院的强制性之后，我们不仅创造出一个相术的涵义，而且创造出一个不依靠习惯性的极富含义的造型，这是我们一直羡慕小孩子的作品的原因之一，尽管我们胆敢说小孩并没有带着意图这样做。我们不能帮助去发现原始艺术的作品，仅仅根据表达力，这里面不仅总是一个制作者的企图，在一个确定的理念的框架中，我们看见每一事物都富有涵义。对于世界来说，这是我们整个关系的基础，如同婴儿和幼童一样，这使我们消除了在有生命力和无生命力的事物之间的差异，他们每一个都在对我们说话，他们每一个都有自己各自特征的声音。如果你回首童年，不仅是玩具，而且大多事情你似曾遇到，它们具有非常强的特征或者是外型，我敢说这是一种源头和根，这是二十世纪艺术的其中的一种发现，尝试着去回忆，在我的视野里去发现怎样去创造和感觉这种被小孩做的形体是多么的刺激。他们没有什么道理。也没有经受过教育，所以对艺术家总是渴望成为一个小孩一点也不令人惊奇。扔下传统的沉重的沙袋般的束缚，只能使他们的自发性 and 创造性更加的无拘无束，但是，并不惊奇于同样的引发一个新的问题，关于艺术自然性（下转第33页）