

插曲 III

世纪：SHENG PROJECT 给“圣天作业”的一份提案

策展工作坊 III

中国的社会主义 - 现代主义经验及其问题

主 办 中国美术学院当代艺术与社会思想研究所
长征计划
北京·当代史读书会

时 间 2017年5月6日

地 点 中国社会科学院文学研究所

主 持 高世名
卢 杰

与 会 者 何吉贤（中国社会科学院文学研究所研究员）
萨支山（中国社会科学院文学研究所副研究员）
冷 霜（中央民族大学副教授）
姜 涛（北京大学中文系教授）
何 浩（中国社会科学院文学所副研究员）
莫 艾（首都师范大学美术学院副教授）
程 凯（中国社会科学院文学研究所研究员）
符 鹏（北京师范大学文学院副教授）
唐晓林（中国美术学院当代艺术与社会思想研究所博士）
陈玺安
沈 军

特别致谢 贺照田（中国社会科学院文学研究所研究员）

1950 年代

一、革命打开文艺

1950 年代中共政治重新打造的新社会形态对文艺的形塑能量

抗战之后，中共在延安地区探索出一些有效的实践方式。那时中共的实际控制范围是十九个根据地，以北方的晋察冀、晋冀鲁豫、晋绥和后来的山东根据地为主。这一时期中共探索出来的一套实践经验落到旧中国社会基体后释放出的能量，对当时社会各个层面产生了很大吸引力，带动诸多领域跟着政治走，跟着根据地的经验走。而这样的摸索经验到 1950 年代中期遭遇到新的情况：不再是在中共政治力量之外有一个相对独立的社会，而是这社会被中共强力改变、塑造，并有相当社会力量总是积极表现为对中共政治号召正面反应。在这种新的形势中，中共如何在实践中重新摸索出新的政治-社会方式？这是政治力量应该积极去面对的问题，也是敏感的文学家碰到的问题。柳青建国后迟迟写不出作品，我觉得这是因为他要重新把握新现实、新状况。丁玲、周立波在 1940 年代写农村时，是以某种方式跟随政治进入基层实践——“土改”当中，因而能够迅速把握住现实。而建国后的赵树理，除了小说《三里湾》，其他时间不知道怎么动笔，也和他不知道如何处理新现实状况有关系。

40 年代和 50 年代在一定程度上有联系性，但也确实需要分开讨论，因为作家把握现实的方式发生了变化。1949 年之后政治自身的变化特别大，之前跟着政治走，作家一定程度上就能够穿透、把握住现实，但到 50 年代后没有那么简单了。在 50 年代后，社会主义改造推动得那么快，特别是合作化运动，而任何一个变化都意味着作家所处身的社会现实不再是之前的形态了，以前被认为能够有效把握现实的方式，不再那么有效了。

文学艺术或者其他领域跟政治的关系是什么？政治激荡出来的那些社会氛围又如何转换为作家能量、艺术能量，并重新投入到社会当中去，研究该把这个过程呈现出来。

鲁迅与里维拉

墨西哥的艺术实践与中国有相通之处，又很大程度上突破了关于艺术与实践可能性的藩篱，极大地丰富了中国人对公共艺术实践的想象。在墨西哥革命的同时期，中国所经历的是以“反传统”为标志的五四新文化运动（1919—1921）和混合着民族革命与共产革命的“大革命”（1924—

何浩

程凯

1927)。“大革命”最终的失败和革命左右翼的决裂,激起了对资产阶级“现代文学”的清算,诞生了诉诸民众艺术的左翼文艺运动。但在当时的条件下,处于半地下状态、只能寄身于上海租界亭子间里的左翼文艺家很难创作出真正面向民众的公共艺术,迫在眉睫的是如何突破、摆脱自身敏感、纤弱的小资产阶级习气与风格,获得面向工农的勇气与能力。在此处境下,中国的左翼文艺与墨西哥壁画发生了第一次联系。

作为中国左翼文艺运动领袖的鲁迅首先关注到墨西哥壁画运动的代表里维拉。鲁迅也是1930年代中国新兴木刻运动的发起人,他拥有广泛的艺术兴趣:从中国古代的雕刻、汉画像、墓室壁画、木刻版画、连环画、文人画到日本浮世绘、苏联和欧洲的木刻作品。鲁迅认为当时的迫切问题是如何产生出超越政治宣传品水平、具有真正艺术创造力又富于批判性、能够面向大众的艺术创作。而相对于架上绘画和公共艺术,木刻只需最简单的工具就可创作、传播;它与中国传统的民间木刻版画、连环画有所承续,可拓展为属于民众的艺术;同时,现代木刻在形式、手法上构成对学院派绘画、现代派绘画的挑战。因此,鲁迅提倡新兴木刻意在创造出“匕首投枪”式的政治性作品,也意图通过艺术创造手段的更新冲击资产阶级文艺的桎梏。

带着同样的目光,鲁迅注意到里维拉。在中国左翼文学运动处于低潮的阶段(左联五作家被国民党秘密枪杀),鲁迅选取了里维拉传记中的插图《贫人之夜》与珂勒惠支的版画《牺牲》作为无声的纪念与抗议。一定程度上,鲁迅把左联五烈士的牺牲看成中国“无产阶级革命文学”一个真实的起点(见鲁迅《中国无产阶级革命文学和前驱的血》,1931年)。这不仅是政治意义上的,甚至更是艺术意义上的。因为,在鲁迅看来,无论以士大夫为轴心的中国传统文学,还是五四以来的中国现代文学,由于繁难的汉字及艺术形式的隔阂都属于知识阶级的专利,而与劳苦大众分隔开来。整个左翼文学的政治、文化诉求不单是对传统的清算,更首先诉诸对资产阶级式的新文化的清算。但恰如早期革命文学、革命文艺(如“革命加恋爱”模式的小说)呈现出的,匿身于租界亭子间里的左翼作家仍生活在“自己人”构成的狭小圈子里,写不出能与大众沟通的作品,更多限于对工农、革命的想象,带有五四文学式的自我暴露和夸张。恰是政治迫害使得左翼文艺家成为与劳苦大众一同的“受难的共同体”。这或可视为无产阶级革命文学的自我救赎。这种政治的自觉必伴随着艺术的自觉与探索。什么样的艺术形式、文化实践才能捕捉、表达这种“受难的共同体”的现实?鲁迅此

后大力推动“新兴木刻运动”，重视连环画，主张废弃汉字采用拉丁字母，均与此有关。

从鲁迅为发表里维拉作品所写的说明中可以看出他的瞩目焦点。首先是画家面向大众的“转向”——“感于农工的运动，遂宣言‘与民众同在’，成了有名的生地壁画家”。其次，是借助新的材质与作画方式的难度创造面向大众的艺术必探索新的媒介和形式，由此带来艺术的革新。最后是壁画创作对固化的现代艺术的冲击与突破：

理惠拉以为壁画最能尽社会的责任。因为这和宝藏在公侯邸宅内的绘画不同，是在公共建筑的壁上，属于大众的。因此也可知倘还在倾向沙龙（Salon）绘画，正是现代艺术中的最坏的倾向。

这意味着，革命的艺术不仅内容为政治性、革命的，更在形式创造和生产方式上探索、生成其革命性，其批判性不仅是针对社会，也针对艺术自身。这正是鲁迅所理解的革命艺术的双重含义和尺度。

鲁迅理解的革命艺术从来不是服从于革命政治的艺术。如他在《文艺与政治的歧途》（1927年）的演讲中提出，寻求变革的“革命”随时有退化为满足现状的“政治”的危险，革命的艺术在不满足现状的意义上接近“革命”而对立于“政治”，其功用正是要把退化为“政治”的“革命”重新激发为“革命”。而作为主体的革命者、革命艺术家也有着随时堕入权力关系、文艺体制窠臼的危险。面向劳苦大众，建立与民众的命运共同体，正是革命艺术家突破意识与形式桎梏必经的中介。

以革命政治为中介的艺术家的自我改造是贯穿中国 20 世纪历史的线索。鲁迅的立场是这个传统中最富批判性和创造力的部分。

毛泽东文艺体制的建立

自 1942 年正式发表到 1980 年代，毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》被奉为中国共产党关于文艺问题的基本指导原则，并形成可称为“毛泽东文艺体制”的文艺机制。《讲话》中的一系列命题，如“文艺为政治服务”“生活是艺术的唯一源泉”“深入生活”“知识分子与工农相结合”等，在毛时代为艺术家努力实践的原则，也成为 1980 年代后艺术创作要努力突破的蔽障。《讲话》不单阐述文艺问题，还蕴含着中国共产党在现代中国的历史、现实条件下推动共产革命所要诉诸的原理。

程凯

讲话的缘起与作用需放在中共“整风运动”的连续过程中看待，后者的要害在对1920年代以来共产国际指导下形成的“革命政治”进行改造。反对主观主义、教条主义、宗派主义不简单是对工作作风、工作方法的纠正和对苏俄影响的清算，更指向对以中下层知识分子为主体的革命运动在现实认知、实践方式上结构性缺陷的突破、改造。因此，“文艺服从于政治”命题中的“政治”既非行政意义上的政治，亦非权威、支配、统治意义上的政治，而是自我改造中的革命政治。所谓“文艺服从于政治”是要求革命的文艺工作者突破惯性的自我状态投入革命政治的自我改造实践，打造新的革命主体，由此产生新的文艺。

《讲话》所述原则真正贯彻于后续的一系列实践方式。比如，“下乡”要求文艺工作者以普通工作者的身份融入基层的工作实践，在工作中重新认识现实，调整自己把握现实的方式。在中国大陆被认为延安道路的代表性作家柳青，就经历了这样典型的自我改造过程。另一方面，《讲话》后中共改造革命文艺的一个重要方式是打破文艺的“领域化”界限，将文艺结合进群众运动、政治运动，使文艺作为其中一个环节发挥作用，打破与群众的隔膜。《讲话》发表后，作家被要求暂时搁置“作品性”的创作方式，尝试“短平快”的通讯、报道、故事、小戏、小唱本、快板。这些形式要求与实际工作高度结合，充分照顾群众接受程度和需求。不少专业作家放弃自身创作，深入参与到以群众创作为主体的群众文艺运动中。1940年代后期根据地蓬勃的村剧团运动的活力状态与精神面貌，显示了整风后“群众路线”工作方式的作用方式：通过“大生产运动”“劳动英雄制度”等实践摸索出一套调动群众积极性和创造性的方式，同时改造、激发出革命工作者的主体状态。

有关中共革命核心的群众路线经验对文艺创造的意义，可举当时文化工作者对乡村黑板报的重视为例——这不是普通的收集创作素材，而是借此了解老百姓政治创造性的途径。如果乡村的黑板报具体反映出该村工作的进展状态并能有效发挥宣传作用，它必定具有高度的创造性，体现着现实的脉搏（丁玲小说《太阳照在桑干河上》、柳青小说《种谷记》都有相关描写）文艺工作者不仅通过收集黑板报掌握鲜活的乡村情况，获取深入观察的视角，更应主动参与到这样的板报制作中，以自己的敏感、知识、技能去把握、调动群众的状态。这样，收集板报、收集民歌、画宣传画就不是外在的政治宣传，而是内在的政治参与。这正是毛泽东所言作为艺术源泉的“生活”的含义：“生活”不是恒常、自然的生活，而是被革命政治不断渗透、打造、富于创造性的生活。作家要参与到这样的生活的改造、创造中去，才能既改造对象又改造自我，产生新的创作。这一逻辑构成对现代文学生产机制的挑战，而这个挑战的含义、形态与可能性只有还原到历史中才能得到呈现。它的当代意义，它对于现代文学生产机制的挑战能否被重新激活，则需借助超越文学领域的眼光。

建国初工人文学的历史起源与精神史意义

中国革命对文艺形态的打造，重要途径之一是通过重构作为知识分子的作家、艺术家的主体状态，和追求将工农人民锻造为写作主体。具体地说，在新中国成立后，工人不仅被表述为当家作主，在政治层面翻身，而且被期待成为写作主体，在文化层面翻身。这种将劳动人民锻造为文化主体的意识与实践展开的过程，不同于知识分子作家群体的变化，因此，有必要深究其历史起源，以及更大的精神史意义。

中共领导的工人文学实践，可以追溯到解放初期的旅大文协。此时战争尚未结束、有关组织力量薄弱，作品质量粗糙。1949年新中国成立后，中共在大规模规划工业城市发展的过程中，相当重视工人文学的组织工作。通过创办夜校扫盲、培养文艺干部、成立工人文化俱乐部、组织工人文艺小组等一系列行之有效的文教形式，逐渐培养出一批有能力从事文学创作的工人作家。这些新的写作主体，并不局限于大型工厂和工业城市，而是广泛深入各级各类工业生产组织，由此创造了有待研究者深入探究的丰富工人文化经验。

从世界史的进程来看，以工人阶级为主体，大规模的组织化的文学实践，是人类生活中前所未有的精神事件。一方面是新的写作主体的打造。尽管在人类文化进程中，民间文学或通俗文学一直绵延不断，但在社会主义体制出现之前，底层人民从未被积极严正地期待为有政治地位和文化尊严的写作主体。另一方面是新的文学经验的出现，也即是在工业中工人的生产和生活经验成为写作的重要对象。从西方历史脉络来看，工业革命的出现，挑战了人类已有的文明秩序和文化理解，也就是，面对机械化的世界，人的精神如何存在？文明的意义如何重新界定？在很大程度上，此后的西方文学实践，从浪漫主义到后现代主义，核心主题乃是呈现工业经验对人类精神的异化。不过，这些批判性的书写方式，往往是外在的精神批判，很少进入这种经验的内部，关注工人复杂的意识、经验状况的写作极为少见。而中共在建国后开展的工人文学实践，则试图将工人打造为写作主体，并正面呈现工人在工业生产、生活中的多方面经验。

那么，这种写作形式作为社会主义经验的组成部分，包含着怎样的实践内涵？这种内涵对于我们理解和回应上述精神史议题究竟意味着什么？

1950年代工人写作的组织化经验与阶级视野

建国后中共对工人阶级的领导的一个重要途径是通过工会组织。1950年，为了有效开展工人文化实践，工会成立文教部。工人写作的组织工作由这

符鹏

符鹏

个部门负责。文教部在组织大规模“速成识字运动”的同时，通过建立工人文化俱乐部，培养工厂文艺干部，推动文艺普及工作。在文艺干部的帮助下，许多工厂相继建立工人文艺小组，尝试进行文艺创作。小组的日常活动，通常采取集体讨论的形式。第一次开会，个人报告构思的主题和情节，听取大家的修改意见。小组成员参考这些意见完成创作后，再次开会讨论修改，其中一致通过的作品由小组负责人投稿。

以天津为例。1950年5月，天津东站机务段成立工人文艺小组，通过这种集体讨论与个人创作相结合的形式，仅仅通过一个多月的时间，先后发表十多篇报告和通讯习作。这种组织形式之所以能发挥作用，与报刊编辑的配合密切相关。当时《天津日报》的“文艺周刊”由作家孙犁负责。他与工人文艺小组建立经常性的联系。对于他们的来稿，孙犁往往不辞劳苦，三番五次进行修改，直到符合发表的要求。此外，编辑部还定期召开“作者座谈会”，有针对性地帮助他们解决写作过程中遇到的实际问题。由此获得提高的工人作者回到工厂后，进一步带动小组其他成员的写作活动。通过编辑部与文艺小组的组织和配合，董迺相、滕鸿涛、阿凤等一批天津工人作家迅速成长起来。在天津之外，其他各地工厂都通过类似的组织化的写作形式，培养出不少工人作家。

然而，随着工人写作组织工作的深入开展，一些工厂提出“大量培养工人作家”，“大量开展工人文艺创作”的口号，引发不少争议。比如：是否有必要将有写作兴趣的工人都培养成作家？工人作家该不该脱离生产，成为专业作家？如何处理文艺工作者与工人作家的关系？如何协调普遍号召与个别培养的关系？诸如此类的问题，触及到工人写作作为文化实践与日常生产之间的关系。在当时的实际组织过程中，不少工会干部面对这些问题陷入困惑，找不到推动工作的方向。事实上，这些结构性的组织问题，并没有在此后的历史实践得到有效解决。

1950年代工人文学实践的伦理挑战及其历史后果

符鹏

即便如此，经由这种组织方式诞生的工人文学，在当时仍然引发了广泛的轰动效应。这种效应与工人写作的形式和内容密切相关。一方面，“工人作家”这一身份包含的文化翻身的革命性意义，深深激荡着工人的历史心情；另一方面，作品往往着力呈现当时生产实践中存在的先进/落后的劳动态度，以及两者的互动与转化关系。

然而，如果在长时段考察这些工人作家的创作主题，在更大范围审视工人文学的整体面貌，不难发现，大部分作品都沿袭了落后工人如何进步的故事模式。1953年前后，文艺界曾经尝试调整工人文学的模式化写作，但实

际的效果并不理想。深究起来，在当时中共组织化的文化实践诉求中，阶级视野成为工人写作的支配性意识。不少作品在处理工人个体意识转变时，往往从这种政治规约出发，过快地将其转变后的新状态对应为阶级意识的自觉。这种认识限制在很大程度上简化了工人“当家作主”的精神内涵。

事实上，在组织化的工人写作形成之前，阶级视野的支配性效果，已经在工人文学的批评中有所显露。1949年由鲁煤主创的话剧《红旗歌》，被称为第一部正面表现工人新生活的作品。这部话剧上演后，受到各地工人的热烈欢迎。作品表现了工人在新政权成立之际理解和参与新生活的不同状态，尤其是落后工人的转变过程。作者并没有简单地以阶级意识的自觉来对应这种转变，而是细腻体察工友之间的意识互动与人情发抒。然而，不久之后，这部作品受到文艺界的批评，被指责扭曲了工人的阶级形象，没有呈现其理想状态。

尽管这种僵化的批评立场很快得到纠正，但阶级视野作为一种规范性力量，在此后的工人写作仍然发挥着潜在的制约作用。在1950年代工人写作的发展脉络中，当阶级政治成为具有统摄性的表达原则时，作家对人情的体察便会在某种程度上被弱化。吕荧曾批评工人文学：“写家庭生活，写落后人物比较生动，写工厂生活，写英雄模范比较空泛。”（《关于工人文艺创作的几个问题》，《文艺报》1951年第10期）换言之，仅仅通过落后/先进的故事模式，并不足以呈现生产关系背后的日常人情的变动与调整。而这些日常人情关联着更广大的社会生活，与工人在生产中主体状态的起伏变化密切相关。

不仅如此，如果以回应精神史议题的高标来看，受此局限的工人文学，尚不足以创造真正具有批判性的“高级文化”（葛兰西语），从而应对现代工业生产对主体精神的异化。事实上，这种异化不仅是剥削关系的内在蚀耗，同样是机械化大生产的客观要求。而中共通过政治民主与文化教育对工人阶级主人意识的形塑，并不必然与机械化的生产秩序配合一致。就此而言，1950年代组织化的工人文学实践，仍然面临着现代工业经验对人类精神提出的挑战。

革命的新艺术——重新审视 20 世纪 40 年代石鲁的“新洋片”创作

1982年8月25日，石鲁因胃癌在陕西省人民医院逝世。在之后持续三十多年的研究中，石鲁作为“革命艺术家”被反复提及，但革命艺术家所进行的革命艺术探索却被极其有限地限定在延安时期的版画和新中国时期的中国画改革中。事实上，不全面研究艺术家在20世纪40年代的革命艺术

张杨

探索和艺术观念的革命性变化，是无法真正理解艺术家在新中国时期的艺术追求和持续探索的。

石鲁延安期间的创作极其丰富，包括木刻、新洋片、雕塑、街头漫画、舞台设计、信天游、戏剧剧本、画报等等。美术史讨论最多的是石鲁的木刻作品。石鲁木刻确实极具代表性。虽然石鲁的木刻保存数量极少，但题材经典、表现相对成熟。1946年创作的《群英会上》，首次将毛泽东形象表现在除毛泽东像之外的艺术作品上。1948年到1949年创作的《民主评议会》《妯娌俩》《打倒封建》《新拉洋片》《说理》等作品，除了真实记录边区生活现场之外，还反映了延安木刻改造西洋木刻技法、吸收民间艺术特点的大众化实验。由于社会经验、生活场域、工作对象的不同，石鲁在题材、内容、创作经验上对鲁艺术刻创作进行了有效补充。

木刻却不是石鲁最具革命特色的艺术作品。由于抗战需要，革命艺术观念的深刻变化，延安始终充满着创造新形式的冲动。1938年延安的“形式”热议，铺垫和酝酿了1942年《讲话》“为工农兵服务”之后的整体艺术形式变革。同时，延安的街头诗、街头画报、墙报、街头小说等公共空间的艺术实验，为艺术进入日常空间，引发革命行动和实现现实力量积累了大量经验。

石鲁的新洋片创作正是在这一背景下诞生的。所谓“新洋片”，就是借鉴传统西洋镜的形式，将连环画、演奏、说唱融为一体，综合美术与音乐表演的形式。新洋片在延安街头首次成功表演之后，边区美协成立了新洋片组，专门集体创作新洋片。群众的热烈反响和它在宣传教育、团结斗争中的重要作用，使新洋片很快成为解放区“美术的一支轻骑兵”。

新洋片的灵活、开放、综合性，它作为融合创作与展示的艺术实验形式，无疑最能代表延安革命艺术家的革命观念和艺术思想。首先，革命的“一视同仁”使艺术形式得到解放。宣传、鼓动、有效的标准，破除了文艺新旧、形式高低，艺术趣味雅俗的界限。革命的“平等解放”，使石鲁等革命艺术家能在各种艺术类型、多重创作角色中自由切换。革命的突破“正规化”，使他们敢于进行最大胆地艺术“混合”，进行最先锋的艺术实验，形成解放区艺术“大胆创新”的一贯传统。其次，在革命中，艺术定义与标准发生了根本变化。艺术家与群众在“学习”“结合”“服务”的号召中，对话、讨论、协商，共同探讨创作的主题形式，解决生活中的具体问题。艺术成为了艺术家与群众共同的行动方式。这场艺术运动的目的在于形成艺术作品，而是通过艺术组织构建新生活。最后，还应看到“革命”与“艺术”同时发生。艺术家与工农兵共同处于革命新情景的探索中。以行动为旨归，革命的艺术必须担负起号召、动员、组织、激励的作用。但在行动过程中，艺术既不能完全依靠同样处于探索中的政治政策，也不能单纯依靠艺术家的过往经验和既成眼光。艺术只有回到革命与生活本身，切入革命与生活的直接体验，在投入与调试之中行动。于是，革命艺术与革命行动一起摆荡，革命艺术在

革命土壤里滋长。正因如此，鲁迅才会说“为革命起见”首先“要有‘革命人’”，“‘革命文学’倒无须急急，革命人做出东西来，才是革命文学”。延安时期的革命艺术不是先验革命理论和革命经验的直接派生，正是有了“革命”，才有了“革命的艺术”。

二、文艺打开革命

从董希文看新中国美术的“人民”理解与创造能量

在郑圣天的记忆和历史评价中具有关键位置的画家董希文（1914—1973），为新中国1950、60年代最具代表性的艺术家。他的艺术体现出受到革命有力激发后的革新意志、历史体认与人民理解，创造性地开拓着中国绘画新的表现可能。

虽此前缺乏革命经历，董是在新中国建国初期即敏锐感知并相当有力地把握住新的历史方向感与现实感的少数艺术家。《开国大典》（1952）和《春到西藏》（1954）展现了社会革命土壤催生的中国人民在新的历史中动人的关系性与生命状态。两件作品表现出来的个人渴求融入历史、在这新的历史中伸展并获得精神舒畅感，人与人之间融洽畅达的“群”感与普通人在新生活中的饱满状态，都反映出50年代前期新中国宝贵的社会状态与精神面向。在建国初期大多数画家处于思想改造运动的强大压力、根据地文艺创作经验又难以被有效继承的困局下，能够这样直接深进现实并获得表达的方向感，这样自然、饱满传达出新中国民众焕发的精神状态，实属难能。

1955年，在二次文代会后的变化氛围中，画家借助“重走长征路”的契机锐意开拓新的语言状态与精神意境。在其笔下，西南地区自然风貌惯常被突出的“原始”“异域”色彩被有意弱化，焕发出清新、醒目、单纯而饱满的心灵感受。这批作品在成熟度、完整性上还有相当距离，但精神、情感的凝聚状态，清新、单纯中传达出的心灵的涤荡与升华感，透射出画家意图将其现实感受转化为新的精神感性的强烈渴求。这渴求同时促动画家创造直逼观者肺腑的新的视觉方式，并激发着意境、色彩、笔意方面的探索活力。经历50年代末期的激进文化运动后，在1961、1962年的藏区系列作品里，董笔下的西藏解放农奴呈现出高度的精神迸发状态，人的精神面貌被表现得更为饱满、有力、激越，显出在阔大的历史中胸臆生发、昂然挺立的决然之气；“一击即中”的表现要求也更为激进，语言的凝练、单纯要求逼近极致（但造型构架还遵从西画写实方式）。

莫艾

董希文的探索可谓戛然而止，最终展开、达致的程度距离他的自我期许也尚远。但他的探索轨迹牵连出新中国美术（包括中国现代艺术探索）诸多关键性的课题。例如，董何以能够在建国初期有如此表现？这样的突破是如何实现的，与新中国展开的社会革命间是怎样的关系，与他在敦煌莫高窟的浸淫（1943—1945）与建国前的探索积累又具有怎样的关系？在敦煌体会到的中下层民众的生活态度、生活精神与审美层面的“民族欣赏习惯”、形式语言手法，乃至不同朝代的文化特质与状态，意味着对画家此前接受的中国现代美术与西方影响（以现代主义为主）一次程度有限的清洗与更新。敦煌经历促使画家重新体悟中国绘画传统（从精神特质、现实性到表现手法、形式语言），其临摹作品活泼、清新、刚健、富于生机的精神取向在相当程度上突破了抗战中后期知识文化界弥漫的衰颓、虚无气氛，也显示出激活文人写意传统、矫正西方现代主义影响的能量。出敦煌至建国前，画家试图糅合中国传统、民间手法与西方现代派因素，但在建国后的表现参照下，此阶段缺乏有力的现实感与精神引导，难以实现进一步的艺术展开与更强的精神建构。事实上，董有关中国艺术传统的借鉴、转化能力与新路径的开拓力，直至新中国阶段在新社会状态的激发下才获得实质性的打开。这一张力结构是关键性的，他对传统、西方资源的创造性借鉴是在新的方向感、现实感的获得基础上才有效发生的；能够在一定程度上突破当时中国绘画传统的改造和苏联绘画模式的认识、实践困局，也与现实感、历史方向感的获得深度相关。

董的探索对我们思考传统在当代的转化问题和现代中国绘画的探索经验，探究历史、艺术、革命、传统等因素在社会主义阶段的关联过程与经验具有启发意义。需要具体辨析他所谓“民族欣赏习惯”“中国艺术表现方法”的认识内含怎样的现实感、历史意识及对于民众精神面貌、品质的理解；体认在不同历史时期画家的精神感觉、所表现的民众面貌与主体状态的差别，并在1940、50、60年代美术领域的探索参照中辨析画家借鉴、转化中国传统的路径的特别处与局限，思考其历史题材与其抒情主题间处理方式的裂隙。将他与潘天寿、李可染、石鲁等相互参照，探看他们自1957年开始逐步激进的表达状态与其时政治、社会、文艺要求、氛围间的关系，也将使我们更深认识新中国不同阶段美术创造与观念导向、历史体认间的复杂关系。这些，都将帮助我们在今天重新打开有关“社会主义现实主义”“现代主义”“民族化”道路探索等关键问题的理解视野。

从贺友直连环画《山乡巨变》看美术对革命的丰富、落实作用

有关文艺打开革命的问题，我想以贺友直的连环画作品《山乡巨变》（1961—1964年）为例来讨论。但我的讨论不是从美术的角度展开的。贺友直自己讲了他的创作经验。他说，连环画的形式和古画不一样，需要呈现，乃至重新构想人与人的关系，人与环境的关系。贺友直实际更多从自己的认识中寻找这些经验。比如在连环画《朝阳沟》里，他需要构思城里的儿媳妇来了，老公公要回家报信的时候，应该怎么表现，该以什么样的身体方式进屋，老公公进屋时，他的妻子和女儿该是什么样的关系。作者希望人物关系被呈现得又自然、又能体现时代突出的情绪和情感。而他60年代初期作品的表现方式与50年代是挺不一样的。

具体如何不同？这需要——当我们把1950年代、1960年代打开来讨论的时候——建立更多的点来观察。观察的时候，我们要把董希文在每一时期的状态变化，变化的丰富面相，每个面相意味着什么，这些内容都撑开来讨论。50、60年代到底给哪些人带来什么样的变化，带来哪些方面的认识、视野的拓展？这些令他们在与人互动的时候，意识到双方互动到哪一层，就能打开什么样的局面？对于当事者，这是有感知和预判的。有鉴于此，50、60年代会带给我们很多不同的参照点。

我们今天已经能够找到一些点，但讨论的深入程度远远不够。比如董希文，他去敦煌后达到相当高的认知，并转化为艺术创造力。而董的认知是经由哪些途径达成的呢？那些途径又是怎么被转换到董50、60年代对西藏的认识，并促成他对革命的重新认识？他怎么能够那么深地进入革命内部？这个“革命内部”又是什么呢？董希文为何在那个氛围当中，就能够通过艺术的方式那样把革命撑开？一定程度上，我们也可以从这个角度来理解贺友直，他的连环画创作把革命撑开了。

连环画创作的难度在于，小说当中的一句话落实到画面中，需要作者构想具体的人物关系，构想人物在场景中应该是什么形态。贺友直一直思考，中国人的人与人之间的关系，在画面上到底该怎样表现和落实。小说《李双双》有一句：“喜旺先回来了，李双双后来回来的，喜旺也认错了。”小说当中就这一句，落实到画面则需要具体构想，如何表现出他们的夫妻关系？我们一直说，革命反转了社会，革命对传统伦理有再肯定、再出发的作用。那这革命落到生活里具体的人物关系当中，会是什么样的形态？贺友直说他反复构想，这会是一个什么样的场景呢？这两个年轻夫妇彼此之间有一些尴尬：刚刚和解，不知道怎么说，李双双不会说“你回来了，你之前错了吧”。李双双觉得自己之前的态度有点太强硬，要给喜旺一个台阶下，又想让喜旺继续管家。这些关系小说当中都没有呈现，但是贺友直要撑开在所有革命、革命文件，所有其他文艺媒介中都没有被呈现的生活场景空间。他在呈现人物关系的时候找到一个特别巧妙的方式：李双双

抱着她的孩子，让孩子把家里的钥匙交给喜旺，通过小孩这一“道具”来微妙地沟通夫妻关系。我把钥匙给你，这意味着家还是由你来当。这个关系亲密而微妙。夫妻之间的人伦、亲情就这样被表现出来。这样的艺术技法意味着创作者要对中国传统社会当中的人情伦理有深刻的理解。

我们一般说，革命就是要讲个人怎么参与到集体中，个人怎么奉献。但是，贺友直通过运用艺术技法，勾连了人与人之间应该怎么样照顾家庭这样微妙的人的基本情感。这在革命理论当中不知道怎么讲述的部分，贺友直通过连环画的方式讲述出来，不断地打开着这些空间。他的表现非常充分：怎么样运用小动物、小道具、小孩、小动作，都经过作者细致构思的。通过这些，他把革命从太高、太空的层面落到日常生活空间中。他把那个空间撑得非常开，里面各种因素的沟通途径四通八达，而且这种表现贴着某一个村庄的生活脉络。贺友直的创作可以帮助我们理解 1950—60 年代的现实主义当中的“现实”到底是被怎么重新理解和重新打开的。这不是作为理论的“现实主义”可以解释的。

大跃进时代的中国画探索——以石鲁 1950 年代末的中国画创作为例

张杨

1958 年，“革命”再次成为时代关键词。1 月，毛泽东在《工作方法六十条》中设想了以“不断革命”的理论创立社会主义发展的总体模式。他将“革命”作为社会主义建设的方法，意图通过不断的革命目标和革命运动，以乌托邦理想号召动员群众进行大跃进式的社会主义建设，促使中国社会在政治、经济、技术、文化方面更快速度地发展。在生产革命的时代激情中，毛泽东提出“无产阶级文学艺术应采用革命现实主义和革命浪漫主义相结合的创作方法”。

“两结合”在文艺界迅速传播。“两结合”使文艺创作更直接地与大跃进、人民公社、多快好省地建设社会主义结合起来。美术界在全国文艺工作会议上对美术创作上如何实践“两结合”进行讨论。无论是蔡若虹，还是王朝闻，都认为工农兵美术是“两结合”美术创作的重要典范。因为工农兵美术不仅体现了劳动人民在社会主义建设中的革命干劲和创造性劳动，更体现出“不安于现状，要大跃进，要不断革命”的革命浪漫主义精神。他们已经注意到表现时代精神与理想必须成为“两结合”创作实践中的重要内容。正是在这个意义上，他们认为“江苏省中国画展览会”和“首都国画界大跃进创作展览会”都还没有诞生“两结合”的代表作。艺术家们已经敏锐地感受到新的时代要求和艺术创作方法为中国画改革打开了新的可能。

1958 年 3 月，石鲁发表《描绘我们伟大的时代》。这篇文章预示着石鲁的新中国画创作即将发生变化。这篇美协西安分会内部动员的文章显示出石

鲁对于时代精神的准确把握。他意识到这个时代比任何时候更需要用艺术对大众进行“精神教育”，以更加超前的共产主义精神代替社会主义精神，用更加富有精神鼓动作用的“气吞宇宙的革命浪漫主义”，强化“描写今天伟大现实的革命现实主义”。在突出“精神”的基调上，石鲁认识到中国画界长期困扰的“题材决定论”，“山水、花鸟能不能画”根本不是问题。

如何突出“精神”，教育动员群众，成为50年代末石鲁中国画创作研究的主要课题。他试图以艺术家在艺术题材中的“情绪感受”体会“精神性”，思考艺术形象、感受、情感、思想这些问题，考虑风景画与“革命浪漫主义”的关系。最终，艺术家发现了用山水表达集体时代群众精神的通途。他将人的形象放置到更宏伟、更巨型的环境中，表现天地之宏阔，山河之壮烈，赋予置身其中的人群以更加显著、高大、动人的形象与情绪表达。艺术家创造出一种融汇了山水与人物的革命风景。

石鲁的新中国画探索独树一帜。他认为中国画的题材平等。革命出身的艺术家早已意识到不同题材完全可以描绘同样的主题，山水、人物、花鸟都可以表现革命时代的人物精神与饱满激情。出于全面占领革命阵地的战略思想，石鲁甚至认为应该“让无产阶级的思想感情占有各个方面，消除资产阶级思想的影响”。此外，石鲁还在创作中打通了山水与人物的界限。他描摹的山水情境虽仍以写生取材，但却不再是现实风景，而是时代人物的精神世界。他以毛泽东诗词为榜样，不着一字写人物，但所有的自然风景都是人的“精神感受”。从这个意义上，石鲁认为他的山水画仍是人物画，山水或风景不过是另外一条通往人物精神世界的道路。

三、断裂、延续、重组 ——1940年代的现代主义与现实主义

抗战文艺的多重探索面向

抗战时期文化的“下沉”与现代主义在1940年代的延续、变化

在董希文1940、1950年代的艺术历程中，“民族的”“革命的”“现代的”这些因素是如何在董的生命和艺术创作中起作用的，如何分配的？这个问题还值得再进一步追问。40年代确实是一个重要的时期。全面抗战爆发以后，尤其到了抗战中后期，文化人、原来集中于沿海大城市的现代文化有一个全面地、快速地向内地，向中小城市和乡村流动和转移的过程，这是

何吉贤

战争带来的重要改变。从“五四”到30年代，现代中国文学和文化一直存在一个如何面向和吸纳更多“大众”的问题，白话文运动、平民文学、大众文学等等的倡导和讨论，是一系列不停息的努力的体现。但之前的这些努力大多还是限定在城市和知识分子圈中，在实践上，也只是一些小规模、试验性的活动。抗战改变了这一状况，使文学和文化的传播、普及真正开始落实。以演剧为例，30年代尤其是“九一八”之后，也有剧团或演剧队到工厂和农村去流动演剧，但抗战后，由于宣传动员的需要，也由于战争带来的必然的流动，演剧队开始成建制地、全面地向内地乡村、城镇流动，比如，据当时国民政府的不完全统计，山西省一地的抗战剧团在1941年就达到了350个之多。如果考虑到抗战时期山西一地复杂的政治情况，演剧队流动、存亡的多样形态，实际存在和活动的演剧队、宣传队数量可能远远超过这一数字。这一情况的出现给现代文学和艺术，给知识分子对自身的认识本身，知识分子与民众的关系的调整等等，都带来了巨大的实质性的改变。

40年代初有关于民族形式的讨论，董希文在敦煌发生的转变，也应该与这一大背景有关。民族形式讨论中，向林冰的“民间形式中心源泉论”虽然受到批判，但向民间寻取资源，寻取民族复兴的力量，确实是各种立场和取向的知识分子较为一致的追求。考虑董希文临摹敦煌壁画时进行的解读和发生的转变，不应该离开这一大背景。当然，从“民气”、民间力量的角度去理解民间文化，在40年代的知识分子思想光谱中，有一个复杂的分布，我们知道，“战国策派”、蒋介石和国民党提倡的“力行哲学”、毛泽东的《实践论》、延安的民歌采风运动等，都在寻找和鼓励一种充满生气的、积极向上的民间的力量，但其背后的政治诉求却并不一样。所以当谈到董希文对于民间的推崇的时候，不能一般性地谈，要更具体地深入他实际的历史脉络。我提到莫艾对董希文解释有一种标准配方似的方式，是想指出，某一个具体的对象，在一个特定的历史时段，他的存在方式也好，转变方式也好，在起作用的各种因素之间，是有一个主体因素在的，那也可称为他的主体性。当然这个主体的状态会变化，各种因素在不同历史时段和条件下的分配关系也是不一样的。

我刚才谈到了现代主义在40年代的延续和变化问题，也谈到了现代文化的下沉问题。还有另一方面，现代文学和文化从“五四”发端始，即注重对现实的介入和干涉，要有现实感，要能把握现实。在相当的程度上，无论是在文学还是在其他艺术领域，写实主义都逐渐成为了主流。所以，虽然思想和艺术的资源上越来越复杂和丰富，有现代的、西方的，有传统的、民间的，也有激进的、革命的，但它们都融合和汇聚成一个总体的目标，就是对现实的把握，现实感的增强。这一现象在40—50年代转型时期表现得更有意思，像文学上的赵树理、柳青，是否已带来了某些新的东西，是值得再思考和研究的。

关于“社会主义现代主义”

“社会主义现代主义”是非常有意思的问题。以赛亚·柏林 (Isaiah Berlin) 在《苏联的心灵》一书中也讨论过这个问题，他认为十月革命胜利后的一段时间内，是社会主义和现代主义结合得最好的时期。不过以我的浅见，这一提法中的“社会主义”和“现代主义”都还要进行更具体的分析，因而这一说法对中国是否合适，需要再推敲。“现实社会主义”在 20 世纪世界历史上的存在，有其复杂的构成，除了苏联、东欧，还有中国、朝鲜、越南、古巴等，以及拉美、非洲、欧洲等国家和地区的社会主义运动，其所覆盖的政治形态、经济条件、历史文化传统等差异巨大。而现代主义从 19 世纪在欧洲肇始，波及全球，其展示的形态、与当地政治社会运动的关系也是千变万化的。我们不能以二战后形成的“冷战”结构下的东西集团对立来简单地理解“社会主义”，当然也不能以西方意义上的“现代主义”内涵来理解全球意义上的“现代主义”。比起“社会主义现代主义”的提法，我更赞同“第三世界的现代主义”的说法。郑圣天与墨西哥壁画，与全球艺术资源的关系和选择，是一个非常好的例子。

刘禾有一位博士，叫卡罗琳·菲茨杰拉德 (Carolyn FitzGerald)，研究 40 年代抗战时期的现代主义，她的博士论文已经出版，叫《碎片化的现代主义：中国战时的文学、艺术和电影，1937—1949》(*Fragmenting Modernisms: Chinese Wartime Literature, Art, and Film, 1937-49*)。她的一个基本观点是，中国的现代主义在战时并没有中断，而是以更加多样化的、分散的，也是更加接近中国经验的方式存在着。她的研究以小说家汪曾祺和废名 (本名冯文炳)、诗人穆旦、漫画家叶浅予、导演费穆为对象，非常有启发。我还可以补充一点戏剧的例子。前面讲了大量演剧队进入乡村和小城镇，舞台条件发生了巨大的变化，必然要进行因地制宜的创造性的探索。我们也知道，戏剧中的现代主义，如德国的表现主义、梅耶荷德的立体主义、斯坦尼拉夫斯基的体验现实主义等的引入，都是在 40 年代开始的，而与这些舞台艺术上的现代主义相伴随的，是对中国传统舞台表现方式的挖掘和重新认识，在现代的视野下，民间又被重新打开了。

当然，文化的“下沉”除了与战争、革命的背景有关外，其本身也是现代性工程，现代民族国家建立过程中的应有之义。在这个过程中，中国的内地，包括西北边疆调查，“漂泊西南天地间”，西南也被重新发现了，边疆、民族地区进入了现代知识分子的视野，演剧队、宣传队这些流动的文化组织，就在边疆和民族地区进行了大量的采风和民歌、民间故事收集，这一工作在 40 年代开始广泛开展，贯穿到了 1949 年之后，我想这一思潮和取向也影响到了郑圣天的创作！

民族危机中文学领域对现代主义面向的翻转与建构

姜涛

董希文画中那种特别有力的、奋发的主体状态，在 1940 年代的语境中非常可贵，是一种对现实的突破、一种创造。在 40 年代的文学中，这种挣扎搏斗的能量可能也是普遍存在的，体现在不同的文学向度中，比如丘东平的报告文学、路翎的小说，以及七月派、九叶派的诗歌中，这与战争的严酷环境对人的主体状态的激发当然分不开，也在某种程度上扭转、重塑了“现代主义”的走向和内在诉求。简单地说，“现代主义”作为一种表现的装置，比较适合表现个体与世界之间的疏离性、异己性经验，多半也会偏向阴郁的风格，因为现代主义本身就是整体性文化危机的产物，所以才常会被贴上“颓废”的标签。而在 40 年代的战争背景中，至少新诗中的“现代主义”这一脉，在两个层面上有了翻转或打开。第一层面是不断强化与“现实”的关联、深入现实，当然对“现实”还是现代主义式的，比如强调其复杂性、矛盾性、内面性等。这个层面被谈的较多，袁可嘉等也有比较完整的理论表述，但第二个层面较少被谈到，就是怎样从疏离的、内面化的表达中翻转出一种正面的历史建构性。

1940 年代初，穆旦提出的“新的抒情”构想就表达了这种建构性的诉求。所谓“新的抒情”与“旧的抒情”的区分，不只表现在自然风景、牧歌情调这一类风格、题材的扬弃上，更进一步表现为个人与时代关系的确立，穆旦很强调“新的抒情”需要体现时代宏大的律动和节奏，体现个人和历史的同一，他心目中的典范诗人就是艾青。他称赞艾青的诗有惠特曼式的生命气息，有原野、自然的清新宽广等，并体现了一种“情绪和意象健美的糅合”。什么叫“健美的糅合”？我想，这或许就类似董希文那种果敢的、饱满的笔法，大胆又自然，艾青的诗也总是能用简单的几笔，就将一种情绪、色彩和身体感受有力地抓住。比如他的《吹号者》的开头，穆旦在文章中专门提到了，这个开头写到吹号者的命运悲苦，当他用自己的呼吸摩擦号角发声的时候，会有看不见的血丝，随号声飞出来，飘飞到原野上。穆旦说这不是情绪纤弱者所能写出来的，这或许就是一种情绪和意象，乃至和病痛的身体感受之间健美的糅合，吹号者作为民族战争召唤者的形象，因此也没有变得抽象，而是落实在每一个读者都能切身感受到的情感和经验中。当然，“用身体来思想”是现代主义诗歌的一个基本技巧，但穆旦这里看重的健美的糅合，不完全是在智性与感性交织的意义上提出的，背后有战争时代一种渴望突进历史的饱满热情为支撑。他自己的写作中，也常常出现这种将病痛、挣扎身体与象征化的土地、自然结合的实例。与此相关，他当时虽然是一个学生、小知识分子，但他 40 年代的经历，也一直伴随了迁徙、流转，试图突入战争前沿的努力，包括在西南联大任教后主动放弃教职参加远征军，赴缅甸作战。

穆旦之外，还有不少具有“现代”色彩的诗人，在 40 年代表现出一种建构性的努力，像穆旦批评过的卞之琳，他认为卞之琳在战地旅行前后完成的

《慰劳信集》，写得过于机智，没有体现“血液的激荡”，不符合他的“新的抒情”的标准。事实上，卞之琳走的路径和穆旦很不一样，他的抒情方式本来就有很强的对话性、思辨性，不是从独白的自我展开，而总是在与他人的关系中，在古今、远近、你我一类“距离的组织”中展开。抗战爆发后，他去到延安、晋东南访问，回来后写成的诗歌与报告文学，很有意味地将“非个人化”的辩证诗学与他对抗战的理解、战争中个人和群体、家国的理解，以及对战争趋势的把握结合在一起，在看似战地生活的细部描写中，形成了一种“不及其余”却“辉耀其余”的效果。和卞之琳一起到延安的还有何其芳，后来他选择留在延安，从一个独语型的抒情诗人变成了一个革命工作者，但他在延安时期写的《夜歌》也是特别重要的收获。他过去很沉溺于自我，但在他的独白中往往包含了一种与他人交流的渴望，似乎总是在召唤一个看不见的知音。在延安，他感受到了新型的人际关系、同志关系，这种新的伦理感受也影响了他的诗风，《夜歌》虽然仍偏于内省，但其中发展出一种明朗的谈话的语风，好像诗人总是在延河边散步，在与同志进行推心置腹的交谈，这样一种自然、明朗又包含伦理感受的语风，在新诗中是前所未有的。

上面几个例子，都能说明40年代战争情境中文学中或至少是新诗中“现代主义”的翻转，这种所谓战时现代主义，不再是从都市、学院的摩登风尚和世纪末情调中出来，而是在个人不断遭遇新的现实过程中被激发出的东西，这种激发的状态与革命文艺在战争时代有某种内在的共振性。朱自清1941年说，当时的新诗人有两大收获，一个是“大众的发现”，另一个是“内地的发现”，这两个命题对40年代的文艺好像普遍有效，又刚好对于五四“个人的发现”的命题，形成了某种内在的纠正。

文学、诗歌领域四五十年代的转换

面对历史课题：个人与历史

如果说穆旦提出的“新的抒情”构想，包含了一种通过进入现实正面建构个人和历史关系的努力，这其中也包含了相当的难度，因为怎么把握现实，不是依靠个体的身体直观就能获得，情绪与意象的健美糅合毕竟只能提供一种刹那的感性，文学的表现和认识还有更复杂的层次。比如在40年代初期，穆旦模仿艾青的方式，也写下一批具有“新的抒情”特征的作品，将土地、自然和人民，作为高度象征化的处理。这也是后来政治抒情诗的基本模式，但在他这里，总会有一些无法被象征系统回收的感受和形象。比如《赞美》中写一个民族在苦难中起来的形象，而他会集体的群像之外，给出一个个别的农人形象，默默劳动，糊里糊涂地牺牲。怎么看待这样无名的牺牲者，这是他诗中经常引发争议的地方。另外，当战争初期的狂热过后，他和大

姜涛

后方很多作者一样，感受到的是混乱、堕落的现实。“新的抒情”中不能容纳这样糟糕、痛苦的感受，也是一个问题。艾青式的象征化抒情，将个体与民族、历史、战争同一化的处理，其中包含了对人内在性的抽象化、简化，无法容纳这些异质的、分裂的因素，这也是政治抒情诗一个内在限制。所以穆旦后来基本放弃了“新的抒情”的追求，又回到现代主义的轨道上去，回到一个“纯洁的个人”与“丑恶的社会”的二元对立中。其中表现出的挣扎、矛盾和思想的辩证性，被认为是他写作中现代感最强的部分，但那个糟糕的现实其实并没有被内在理解，仍然是作为压迫性的整体出现在诗中，或者被升华为上帝操控的受难戏剧、天地不仁的自然轮回之中。穆旦 50 年代回国时在一份检讨材料中写道：“西方现代主义不过是那一套，将人生问题放在上帝、时间等形而上的维度中去讨论，说来说去不过是那几个词。”事实上，这也是他在 40 年代写作中面对的困境，总是把现实的困境放在上帝、自然、时间的维度里去讨论。

当然，后来穆旦的方式也有转换。到了 40 年代中后期，他更多尝试写一种时事性的作品，有杂文性、政论性的色彩，直接处理内战时期的社会生活和感受，而且“纯洁的个人”与“丑恶的社会”的对立，不再直接升华到形而上的层面，而是发生在国统区知识分子和市民迫切、焦灼的时代感受，与同时期绿原等七月派诗人的写作，有一种相互激荡的趋势。但这部分经验，在 40 年代诗学中其实并没有很好被整理。袁可嘉在 40 年代末总结穆旦等人的写作，提出“新诗现代化”的理论构想，核心要义是象征、现实、玄学这三者的综合。这个命题被讨论得很多，但主要是在现代主义诗学内部作为一种风格、美学来理解的，比如强调综合性、包容性、心理意识的最大化等。但那个“现实”是什么，在战争语境中怎样理解这个现实，怎样的主体状态和认知方式才能打开它，包括个人与社会之二元装置的局限，在当时及后来都没有得到深入的整理、反思。当时一些左翼批评家，对穆旦这一路的写作，有粗暴的批判，粗暴归粗暴，其中也不乏真知灼见。比如阿垅就认为穆旦写战争看起来很投入，但这种投入一开始就有问题，是受战争浪漫主义激发的，所以才一接触到战争现实后就一下子又落入虚无之中，因而，即使亲历战场，但穆旦还是一个偶然的外来者。这些来自左翼的批评，在当时以及后来都没有内化到现代主义的诗学思考中。这很可惜，到了新时期以后，当 40 年代新诗现代化的理论再次被打捞出来，被重申的还是那几项原则，并没能更进一步形成反思的视野。

面对历史课题：个人命运和国家命运

萨支山

中国的现当代文学怎样呈现如画家董希文那样的创造活力？至少在文学方面，“现代主义”会有比较“衰败”的情况。这可能会涉及到我们对于“现代主义”的理解，姜涛刚才讲过，“现代主义”包含了一种“阴郁”，具有“矛

盾”和“纠结”。从大的方面来看，无论作家还是画家，都面临怎样在创作中安放自己的问题。40年代的时代氛围最容易呈现出个人命运和国家命运的纠结，所以这时候文艺被现代主义的土壤激发起来，形成所谓“成熟”的状态。

照道理来讲，新中国成立后与1950年代，所谓“新的人民、新的文艺”这是对这种内心纠结与矛盾的克服，而这是一个艰难的过程，这些纠结和矛盾不会到了新中国就自然消失。现代主义所包含的“个人性”若仅被排斥，而非被真正克服，就意味着这个问题没有被真正解决。只有将之克服掉，才会出现所谓“人民的文艺”。例如，我们该如何理解50年代何其芳的诗《回答》和郭小川的《望星空》？《回答》中写道：

轻一点吹呵，让我在我的河流里 / 勇敢的航行，借着你的帮助，
不要猛烈得把我的桅杆吹断，吹得我在波涛中迷失了道路。

这些作品不是不革命，而是面临革命过程中诗人如何安放个人性、安放现代主义的情绪的问题。

联系到董希文的《哈萨克牧羊女》和他后来有关西藏的画作，从文学角度思考，这是不是意味着，董通过一种艺术的方式处理了这样的内心纠结？或者用文学的话来说，就是想象性地解决了这个问题。画家通过绘画可以打造出这样的方式，如在西藏、民间中寻找一种力量、活力，并在创作过程呈现出来。但这可能只是想象性的解决。董希文的画作通过抒情的方式达到史诗性的效果。但通过叙事的方式，通过人物关系与情节是否能达到这种效果，是否能把革命和艺术融合在一起呢？我想，也许恰恰是抒情性的手法才能够使内心的纠结得到一种想象性的处理。这对于文学的叙事作品可能就很难。具抒情性、形式更抽象的诗歌，某种程度会达到这样的效果。

1950年代诗歌领域认识、实践的窄化

1950年代以后文学领域的情况与美术界不同，现代主义作为一种颓废的资产阶级文化，是被新的文化秩序主动排斥的。另一方面，文学中的现代主义，即便在40年代具有了某种现实感和建构性，归根结底还是外在于革命实践，袁可嘉的新诗“现代化”理论，是要回应时代生活的复杂性和艰巨性，可是董希文那里的革命性、民族性维度，是根本缺乏的。这也决定了40年代现代主义所具有的“现实感”，还是基于一种知识分子的个体良知和历史直感，缺乏内在的有方向感的把握。所以排除外部的文艺政策、体制原因，

姜涛

40年代文学中的现代主义其本身在50年代转化的可能性,或许也相当有限。不过,也能看到一些个人的努力,像卞之琳在抗美援朝时期,写过一本诗集《翻过一个浪潮》,在诗中引入快板、民谣、曲艺等民间因素,和他40年代的诗体尝试有一定联系,可多集中在诗体形式层面,他40年代作品中个人与他人、与战争、与家国之间那种丰富的联动想象,却没有被延续下来,并不是一次成功的尝试。刚才提到穆旦在40年代后期开始写一种时事性、杂文性的诗,50年代他在美国留学及回国的写作,还是延续了这个路子,比如讽刺美国的战争文化,检讨知识分子改造过程中的困惑,那种讥诮的、硬朗的语风,其实是从现代主义诗学中理性思辨、社会批判这一脉中引申出来的。

不管怎么说,穆旦、卞之琳以及沈从文这样一批无党派的作者,在建国初期表现出要进入新的现实的努力,但似乎一时都没有能力,去抓住、去综合新的现实,同时他们的探索也缺乏可以展开的空间。怎样看待这些外在于革命但试图进入革命内部的努力,在革命对社会、人心的改造中,怎么去处理这些高度敏感活跃的主体内面,这样的问题如果没有得到很好的回应,甚至问题本身也被压抑了,那么我们能看到70—80年代以后,“纯洁的个人”与“丑恶的社会或政治”的二元模式如何又大面积再生出来,而且这个“纯洁的个人”更加是去结构、去脉络化的。

冷霜

建国初期,不仅是这些过去外在于革命的现代主义者,一些在40年代参加革命并有出色创作成绩的诗人,也面临着相似的问题。比如艾青,50年代他的创作受到很多批评,主要认为他仍停留在40年代建立起来的语言方式里,对新的现实没有充分的理解和把握。但从另一方面看,50年代诗歌讨论中对借鉴民间形式的过度强调,也影响了他的创作,他40年代诗歌里被穆旦称道的那种“新的抒情”,作为一种新的主体状况和现实状况所催生出的艺术语言,在向50年代转化时,受认识环境的限制,也遭遇了困境。

1950年代文学 / 美术在拉美现代文艺交流与吸收上的关联与差异

冷霜

1954年,艾青受中国政府委派,辗转去智利为聂鲁达贺寿,回来后写出了诗集《在海岬上》,这是艾青50年代诗歌创作中评价相对较高的一部作品,受到较高评价的原因,是认为他在这部诗集中回到了他30—40年代最好的状态,而这也与他处理的是所谓“国际题材”,不直接面对新中国的现实有关。另外,在50年代诗歌中,这种“国际题材”的作品也很少见。

从艾青这个点延伸出去,或许也可以观察到50年代文学与美术领域,在与拉美现代文艺接触、交流与吸收上的一些关联和差异。关联就是40年代形成的艺术经验和认识,到了一个新的阶段和状况中,如何调整,如何形成

激发创作的契机，可以接引哪些资源——文学和艺术界遇到的问题相通的一面，其中一点与翻译有关。以 50 年代在中国举办的墨西哥现代艺术展览来说，无论西盖罗斯还是里维拉，从他们作品中可以看到，他们与西欧现代主义艺术之间不是单纯地接受影响的关系，而也存在一种抵抗的关系，借助于西欧现代主义艺术的中介，他们被逼迫着去寻找自己的艺术语言，并重新接通自己的民族美术传统。而这种艺术表现中的多重经验——认识构造，它能够相对更直观地被有着相近历史经验和艺术需求的创作者感知到，来自于民族艺术传统的因素和经由西欧现代艺术观念转化的因素同时呈现在其中。这也是董希文提出“革命性、民族性、现代性”的观点的一个基础。而文学的接受有一个翻译中介的问题，50 年代对外国文学的翻译又是高度组织化的，构成一个过滤的机制。聂鲁达就是一个很典型的例子，50 年代对他诗歌的翻译只选取了他作品中认同革命、反战、支持拉美追求民族独立斗争，同时艺术风格上现代主义色彩不明显的部分。与 80 年代之后对他的翻译加以对照，就会看到这种过滤和窄化的处理，当然，80 年代之后又存在另一个方向的窄化。另外还值得一提的是，到 50 年代中期为止，对拉美文学包括诗歌的翻译都是从其他语言转译的，当时很缺乏西班牙语的翻译人才，直到古巴革命、中古建交之后，中国才开始有西班牙语专门人才的培养。从艺术资源，和艺术资源接受条件的角度，50 年代诗歌也面临这样一些特定的限制。

四、1950 年代的丰富性 ——重识社会主义文艺资源

从世界格局看新中国 1950 年代对国际资源的接受

“左翼”国际观的问题也许可以推到 1930 年代来思考。30 年代被称为“红色的 30 年代”，是有极其丰富和复杂的国际连带的。我最近读到一个美国人写的关于丁玲被捕后营救活动的论文，用大量的美国档案材料说明营救丁玲是一个世界范围内的活动。宋庆龄为首的中国人权同盟与美国的人权协会在这件事上展开了多方面的合作和互动，当然，美国人权协会方面为营救丁玲之事也进行了激烈的争论。有关人权和主权的的关系问题，在美国国内，“美国优先”、孤立主义思潮一直有很强的声音，因此是否支持营救丁玲，有很多的争论，这些争论在现在看来都是很有意思的。

二战之后，“铁幕”拉开，40 年代末到 50 年代初，“冷战”国际结构逐渐固定下来。“冷战”结构是东西两极，两个集团，但这个结构有一个形

何吉贤

成和窄化、固化的过程，而且不论是在西方集团还是在东方集团内部，都有不同的层次，也处于变化过程中。世界保卫和平大会 1949 年第一次在巴黎和布拉格同时召开，由一些国际知名的、主张世界和平的知识分子主持，当然它后面有苏联和东方集团的政治支持在起作用，不是直接以东西方对抗的方式出现的，是在两极对抗的结构下打开了另外的缺口。这种类型的缺口在“冷战”结构固化后逐渐减少，但也一直以不同的方式存在，我想郑圣天 50 年代所看到的北欧的一些画展、墨西哥壁画的材料，可能都与这些渠道有关。在中国国内，与这些结构性的缺口相配合的，是一些民主人士和民主党派的工作。我以前上洪子诚老师的当代文学史专题课，曾系统翻过 1950 年代之后的《译文》杂志，那时候，《译文》杂志为配合上面说的这些和平、民主运动，每年都会纪念一位国际作家，从 18 世纪启蒙时代的作家一直到 19 世纪批判现实主义的作家，翻译介绍，发表研究性的论文。但随着“冷战”结构的固化和僵化，西方内部左翼政党和民主运动的衰退，东方内部体制上的僵化，这些缺口逐渐消失了。这是一个有意思的，值得关注的现象。

1950—60 年代文艺中的国际主义线索

冷霜

郑圣天先生借用的“社会主义现代主义”这个概念，有一种很强烈的观念感觉。这个概念被提出的两个来源，都是关于东欧前社会主义国家的艺术实践。从郑老师引述的上下文来看，这个概念的提出者的认识出发点来自于西欧内部，是从西欧的历史和艺术经验出发，来观照和辐射西欧以外的世界。在郑老师这里，则将这一概念加以拓展，把中国 1950—60 年代的美术实践，放置在更宽的几重脉络里来加以认识。一个是它和东欧社会主义艺术之间的互动关系，包括博巴训练班，以及中国艺术家去东德、捷克、波兰留学所接受的影响。另一个脉络是西欧左翼艺术家像意大利的古图索、西班牙的毕加索对中国艺术家的影响。第三个脉络是拉美现代艺术家，像墨西哥壁画三杰、智利的万徒勒里等。

郑老师的回忆录里，关于 50—60 年代这部分，对这种外来影响的多重性，也提供了很丰富的信息。而这些信息和线索给我的印象是，具有现代主义因素而对中国 50—60 年代美术产生了实际较深影响的，似乎不是东欧社会主义国家的艺术家或西欧左翼艺术家，而更多是拉美尤其是墨西哥现代艺术。像博巴的训练班受制于学员的遴选机制，政治上有要求，训练班的经验在 60 年代虽然让一些艺术家在当时显出新意或差异性。但日后来看并没有延伸出更多活力。

所以，是否可以把 50—60 年代美术界的这种外来资源的某种意义上的丰富性，也放置在一个艺术的“国际主义”脉络中去认识？新中国成立后，

为了突破冷战结构，从1952年亚太区域和平会议，到万隆会议，以世界和平理事会作为平台形成了一个不完全重叠于社会主义国家阵营的空间，与拉美左翼艺术家之间的交流互动就发生在这个空间里。当然，这种交流互动是被国家高度组织起来的，不是纯粹的艺术家之间的交往。但是在这种高度组织的状况中，其艺术交流和实践里，确实存在一种富有活力的共通感，是和对当下的、国际的、世界性的现实状况的理解和把握相联系的。

五六十年代美术这三个外来资源的脉络都与西欧现代主义有过历史的关联，甚至关联很密切，不过，从接受影响并转化为生动创造力的角度，“现代主义”是否可以作为一个中心词仍是可分析的。五六十年代美术对这些外来资源的接受中产生了实际意义的部分，也许还在于这种接受里，艺术的理解是和一个新的国际观，一种新的社会理想等连在一起的。

在革命进程中认识国际资源对新中国文艺实践的作用

通常我们刻板印象中的五六十年代文艺是社会主义文艺一枝独秀，且这个越来越激进的主流文艺构成对各种非社会主义文艺——被指认为“封建主义”“资产阶级”“小资产阶级”或“修正主义”文艺——的不断批判和压制。但其实社会主义文艺的构成资源并不单一，内部充满张力乃至斗争。

主流文艺内部的张力主要来自于群众创作为主体的工农兵文艺与以苏联文学为典范的社会主义现实主义之间的差异。前者是后期解放区文艺经验的延续，与群众运动、政治运动有密切的配合关系，诉诸文艺的宣传性、动员性，其主体是工农兵的业余创作，专业人员名义上起辅助作用，但也常常成为群众创作的代笔人。另一方面，自建国初直到1950年代末，苏联是新中国的学习典范，整个文艺体制都是仿苏联模式建立起来的。这套高度建制化的体制摒除了早期革命文艺的激进性和先锋主义因素，建立起以“社会主义现实主义”为名的一套创作规范。苏联意义上的“文化革命”是要建立一套社会主义的“高级文化”，把所有“苏维埃公民”的日常文化水平提高到可以读长篇小说、欣赏古典音乐、芭蕾舞的程度。这与解放区文艺诉诸的政治上直接的功利性、宣传性，形式上的大众化、通俗化正好形成反差。而在实际展开过程，这两者一直处于交互作用、不断摆动的状态中。1960年代初期之后，随着中国批判苏联修正主义运动的展开，苏联影响逐渐弱化。

1950年代中国文艺所受外来影响首先来自苏联，但这不仅限于苏联文艺的直接移植，更在苏联文艺对古典和现代传统的态度影响到中国对外来资源和传统资源的重新认知和整理。1930年代之后的苏联文艺在批判了先锋派的“历史虚无主义”之后，把自己看成是经典艺术的继承人，借由“人民性”“民

程凯

主义”等概念而将俄罗斯文学的经典作家以及西方大部分经典作家、艺术家视为正面资源，加以充分传播、研读。这也在中国造成影响。事实上，五六十年代出现中国系统地整理、出版古典作家文集的一轮高潮。而将“民主主义”视为“社会主义”先导则使得像巴金这样有无政府主义色彩的作家获得可以同革命作家相提并论的地位。同时，五六十年代也是中国系统译介外国经典文艺的高潮期，包括从希腊罗马文学到文艺复兴，再到现代西方文艺的范围。这个过程中，苏联主导的、中国积极参与的“世界和平大会”起到推波助澜的作用。对经典文艺的译介很大程度上丰富、拓展了50年代的精神生活，构成对相对单调、同质的革命文艺、社会主义文艺的纠正。虽然当时经典作品的译介都配备有“标准化”的解释，但作品本身的魅力、特质仍会冲破僵硬的解释给有质量的阅读者带来精神、艺术的滋养。

除了已经典化的古典和现代文艺之外，在艺术创作方式上不同于主流现实主义的现代主义也能通过一些途径进入中国。其中最重要的是与之前所提“世界和平大会”相关的、世界范围内的左翼作家的连带。类似“世界和平大会”这样的组织可以看做是一个反资本主义、帝国主义的统一战线，它不仅联系社会主义阵营的艺术家，更串联起欧美国家中反对资本主义体制的左翼艺术家，这其中也包括大量现代主义者。像诗人艾吕雅（Paul Éluard）、聂鲁达，画家毕加索，墨西哥壁画三杰，都是作为和平运动的参与者而被介绍到中国。

另一个值得注意的线索是，1955年中国在万隆会议上取得的成功使得新中国意识到团结亚非拉等第三世界国家的重要性。随着“第三世界”理论的提出，中国逐渐把自己视为第三世界的代表，积极支持亚非拉的民族解放斗争，形成一种新的“农村包围城市”的革命道路。相应的，中国的“世界想象”“国际想象”也随之发生调整，对亚非拉、第三世界文艺的译介被置于越发重要的位置。这也构成对五四新文学中译介“弱小民族国家文学”传统的延续。1958年在苏联召开的“亚非作家会议”（前身是1956年在印度召开的“亚洲作家会议”），中国自始即积极参与其中，并逐渐与苏联就领导权构成争夺关系。或许正是因为对亚非拉文艺译介背后更为直接的政治意图，反倒影响这些资源在中国语境中的有效转化。新时期之后，当中国的“世界想象”被重构时，很多亚非拉资源随之被抛弃、遗忘。在此背景下，郑圣天在1980年代对墨西哥壁画的情结就更耐人寻味。

1950年代新中国美术领域对国际资源的认识、转化

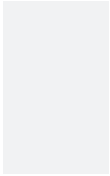
莫艾

与文学领域的状况相呼应，新中国1950年代引介的国际美术资源受到当时的世界政治格局理解、冷战结构的变化、新中国政治、文化外交关系的展开等诸多因素的影响。这些国际资源基本来自东欧社会主义、民主主义阵营，

包括前苏联、罗马尼亚、东德、波兰、埃及、印度等国，拉丁美洲、南美洲、非洲部分国家，以及日本、越南、西欧的左翼美术资源。其中，部分西欧艺术家因为其左翼立场也获得被介绍的机会，如毕加索、古图索等。此外，据郑圣天回忆，当年人们私下喜爱早在 1930 年代就和中国左翼美术运动发生密切关联的德国表现主义脉络的画家：珂勒惠支之外，还包括贝克曼（Max Beckmann）、科柯施卡（Oskar Kokoschka）等。而在前苏联的资源里，除去列宾、苏里科夫、列维坦等俄罗斯 19 世纪巡回展览画派大师，也有不少人欣赏当时在苏联已遭批判的谢洛夫、弗鲁贝尔。这些资源根植于众多不同的社会历史进程与文化谱系，生长于民族国家的独立运动或后发国家的社会改革进程，伴随其所在国家、区域的历史、社会、文化状况而发展、演变，与现代主义间产生了复杂的纠缠关系。在 20 世纪中期，这些资源所包含的现代主义因素及其表现又与 20 世纪初期经典现代主义阶段有所差异，也与其时美国为代表的现代艺术新趋向间具有异质性乃至抵抗关系。

在 50 年代中期“社会主义现实主义”创作道路与苏联美术模式占据权威的语境里，墨西哥壁画三杰、古图索、万徒勒里等人的创作在精神特质、审美趣味、形式语言方面都给中国美术界带来不小的冲击。有意味的是，据郑圣天回忆，中国人当年是把这批作品作为“革命美术”来接受的，重视其间包含的社会批判性。这样的接受角度需要被重视。在当时，这些资源对人们反思苏联美术模式提供了具突破性的能量。这批画家和现代主义、和西方艺术主流间的关系也值得思考。里维拉、古图索、万徒勒里等都曾在 1930 年代去西欧接受当时现代艺术的直接洗礼，中国画家特别喜爱的德国表现主义也出自西欧现代艺术的一支。但比照他们的欧洲艺术同伴，这些画家的创作在不同阶段表现出独异的活力状态和拒绝固化的探索紧张状态，表现的内容和形式语言都努力反映所身处的社会现实及其精神状况，即他们的创造活力与所在国家社会革命运动的激发内在关联。这些作品远离当时中国官方“社会主义现实主义”的创作要求，也和当时的苏联美术面貌存在很大差异，但却包孕有各自所在社会革命所激发出来的高度的艺术、精神能量。这些部分又能够与西方现代艺术主流构成参照、质疑。同时，这些探索发生在欧洲现代主义自 20 世纪初越来越明确和窄化的抽象趋势下，发生在 1950 年代美国抽象表现主义为代表的新的趋势占据强势的局势下。在此视野里，古图索、里维拉等所竭力追求的表达的“形象性”与“具体性”，及配合这些追求的空间、造型手法的探索，特别这背后所依托的艺术需要正面介入现实与历史建构的理解，就更具讨论价值。

在新中国，文艺被要求努力把握社会变革过程中的社会面貌、人物心理与转变状态。艺术创造力不是基于借鉴、转化某艺术资源，而是源自理解、表现现实、参与到社会变革过程的诉求。以此为前提，对西方资源、特别西方现代艺术的评判就内含了相当彻底的突破性。墨西哥壁画运动为何在 50、80 年代给中国美术界带来极大震撼？董希文为何在当时特别致力于壁画系的创立与壁画创作？为何董非常欣赏古图索，却没有直接挪用他的艺



术语言，而是将后者的活力状态视为自我要求，努力探索最能表达那时中国人精神感觉的艺术手法？这些都需要被认真思考。相信从新中国的历史视角展开的这些思考可以为我们在今天思考社会主义艺术的可能性、同时为西方反思西方现代艺术的展开与问题提供启发。

1980 年代

一、革命的再定位与文艺的再出发

政治活力衰减后文艺的可能

1949—79 年间，毛体制发展到后来确实造成很大的问题。毛体制是在政治极其富于活力，整个社会非常多方面被相对成功打造的情况下出现和展开的。尽管在这之后，体制开始出现多方面问题。毛时代文艺体制不仅按照组织化、体制化方式组织作家（如文联、作协等各领域在全国各地组成层级系统），还会安排作家到地方挂职，参与处理各种地方问题。在此过程里，作家会慢慢变成“革命人”。

1940、50 年代的基本情况是，政治的能量大于各个领域，大于文学、法律，也大于社会。政治高度的活跃性能够连带打造出很多领域介入现实的方式。这样，在 40、50、60 年代，文学依托于政治就可以进入到特别深的社会、现实层面，作家可以产生非常不同的现实认知。在那个方式下，尽管体制存在很多问题，它仍然可以带给作家很多有效的方式。在符合政治所要求的创作方式中，作家（如周克芹、蒋子龙等）仍然可以不断训练观察、把握现实的多方面能力。

但问题在于，1957 年之后中共引导的历史方向和实际的社会方向开始发生偏离，在六七十年代偏离越来越大的状况下，政治的活力开始衰减。在政治活力衰减，但政治压力依然较大的情况下，文学便形成了我们现在看到的那些形态。而在 1976 年后，我们还可以看到毛时代文艺体制的活力。文学依然可以依托某种政治开展出来的观察方式、感觉机制去把握现实。作家实际仍在这个机制之下，它仍然是有活力的。进入新时期，历史对每一个领域重新提出挑战，文学也必须重新寻找自己把握现实的方式，也即，政治没有办法再带领文学重新进入到它之前的状态。对于时代，对于时代课题，对于人心安排，对于整个社会各个层面的状况——这些都需要各领域重新寻找观察、把握的方式。比如，我们在实践当中意识到问题，而政治不再能直接提供认识问题的关节点，文学就需要主动地重新寻找。

尽管“文革”后文学在寻找把握现实的方式方面不尽如人意，但其中仍有一些方式特别有意思，如那时期张洁、刘心武、蒋子龙、袁可嘉的表现。例如，在 1970 年代末、80 年代初，袁可嘉对于西方现代派作品的挑选显示了某种特别的意识。直到 2000 年去美国，他始终不全面肯定现代派，相关表述非常有分寸，非常谨慎。我觉得这不仅是为了求安全，更体现出某些历史痕迹。在 1940 年代末，袁可嘉觉得自己为诗歌找到了一个集大成的方向；到了 50 年代，他突然发现 40 年代的方式在新的社会状况中难以为继，

何浩

需要调整，但又没有找到新的方式。我觉得这是因为文学在那时候是小于政治的，诗人不知道如何在文学艺术中表述他们感觉到的社会氛围与新的情感经验。在80年代，尽管知道社会主义时期的文学经验的确有问题，袁可嘉不会像一般的批评者那样对之全面否定，虽然他也没有能力进一步把自己的经验展开来讲述。

70年代末、80年代初作家群的构成很复杂，有50年代初成长起来的，有1957年被打压下去的。有些人，比如李泽厚在复出时，一开始不认为需要用另外的整体性制度安排或哲学思想安排来代替社会主义，而在讲社会主义要怎么调整能够完成自我更新，能够解决政治遇到的问题。至少在1983年之前，李泽厚是按照这个方向展开整体思考的。可是，在他1983年《批判哲学的批判》面世以后，他依据社会和思想界的不同意见调整了思考方向，提出要告别革命。

1980年代文艺界的现实感与主体状况

莫艾

中国大陆的新时期深刻影响着1990年代与2000年后至今的大陆艺术发展。今天，我们该如何在具体的历史语境中重新反观、清理、评判那段历史呈现的问题与后果，是思考中国当代艺术的现实状况与未来走向的必要工作。许多问题有待重新思考。比如，新时期是否可以一概而论，如何看待新时期初期（“文革”结束到1980年代初期）展现的丰富历史可能？1980年代中后期文艺界意识的转变和知识思想界主流思潮（新启蒙思潮）间的深层关联何在，后者对创作主体的现实感、社会感、文化感又产生了怎样内在的形塑作用？1980年代中期开始将当代中国大陆艺术命名为“现代主义”“后现代主义”的历史叙述，在今天是否需要被反思？

这其中，我最想谈的是有关“现实主义”的问题。将之置于中国共产革命的历史脉络里观察，在抗战时期的根据地文艺，发生于中共在统一战线的平台上调整此前社会经济政策特别阶级斗争政策，打破此前的社会认识，通过政治、经济、文化多个领域新的组织方式倾力调动各社会群体的革命潜能的过程。这一过程使得这些社会群体自身及彼此之间生成出“新的情感—意识—心理感觉状态”和“更为开阔和充分的中国感觉”，加强了彼

此连带感，造就出新的充实饱满的“人民”感觉。参与到其中的革命者（包括艺术家们）最宝贵的收获，在他们得以由此“不断调校、扩展、充实自己的中国、中国社会、中国人理解”：经由对现实的深切投入，革命者“发现很多作为具体生活中的中国人所有的很多品质和能力，[……]有效了解他们身上存在的问题所根植的历史脉络和现实情境”，革命者自身“情感和心智受到有效淘洗”。（贺照田：《启蒙与革命的双重变奏》，载高士明、贺照田主编《人间思想》简体字版第四辑《亚洲思想运动报告》，2016年）革命文艺使文艺者更深认识所在社会现实，使他们自身思想、情感获得深刻淘洗的同时获得不断的拓展，这是革命文艺最为宝贵的历史经验之一。

在新时期初期的历史空间，革命、社会主义时期的文艺经验与历史势能还在相当程度上发挥作用，也造就了那一阶段文艺实践所包孕的丰富可能，但自1980年代中期开始，在新启蒙思潮的导向下，精英界将“现代”设定为具绝对位置意义的社会发展目标，认为社会主义历史的问题在过于依赖具封建落后性的普通中国人（特别中国农民），导致知识分子的现实感出现极大问题：在激烈排斥社会主义时期政治、美学禁忌的同时连带排除掉具宝贵价值的经验，并认定自身所在社会和普通人群是亟待被改造的对象。这一情势，配合对西方现代主义轻率而缺乏反思性的简单认定等因素，导致其时的文艺思潮（特别先锋、前卫艺术）过度阐发文学艺术本体、语言、“自我表现”的绝对意义，设定艺术对社会现实、日常、道德、伦理的优越感，乃至宽纵其对后者的冒犯。“自我”、主体被孤立于历史、社会，艺术家被设定高于社会现实和普通人群，并实际逐渐丧失有效对面现实的能力。他们多数陷于单一、封闭的主体状态和精神虚无，“不是在和他人相通的生活样态中去捕捉可能使自己产生风格的灵感”，而是在对实质极其单一的“风格”“创造力”的追求中扭曲了自己的生活样态。这次状态下，艺术表达“走向表达历史中自我感受和自然感受的反面”。（贺照田：《后社会主义的历史与中国当代文学批评观的变迁》，载《当代中国的知识感觉与观念感觉》，2006年）

遗憾的是，在从那时至今的当代史变迁过程中，上述基本理解、认定今天依然深刻形塑着中国艺术界的创作面貌与主体状态，影响着对于社会主义时期经验及问题的认识、反思。新中国时期文艺领域提倡的“现实主义”和实际的探索经验、教训表明，“现实主义”不该被视为拥有固定形式、风格、语汇面貌的表达系统，而指向探寻深入理解、表现自身所处社会现实的路径与方式，这样的探索过程同时内在要求着创作主体的自我改造、不断打开与现实感、社会感的转变。作为艺术表现方法的“现实主义”不该是凝固的，而需要保持内在不断生成的特性：艺术需要时刻对现实开放、在与社会现实的深层撞击中淬炼、形塑自身。正是在不断深入社会现实的努力过程中，艺术才可能具备其他领域所不可替代的功能，乃至对政治发挥参照、矫正作用，探索主体也才可能因触摸到历史机体而不断充实、不断获取到创造活力。

对“现实主义”问题与历史经验的理解直接关系到有关中国现当代美术探索历程与西方现代主义关系状况、有关今天当代艺术道路问题的思考。讨论中高世名先生的发问——“在今天，现实主义还可能吗？”“如何重塑个体与历史、社会的有机关联？”——意在促使我们认真思考该如何沟通历史与当下，探寻当代艺术新的可能性。

二、“新人与老人”

1980年代文学思潮的路径选择与社会主义革命经验的关联性

萨支山

新时期初期关于“朦胧诗”的争论、“三个崛起”的讨论里，凸显出三个人：谢冕、孙绍振、徐敬亚。谢老师1932年出生，年龄大一点，孙老师1936年出生，徐敬亚是年轻人。1980年代初高行健写了《现代小说技巧初探》，李陀、刘心武、冯骥才进行通信讨论，为现代派张目，也是当时有影响的事情。高行健那本书是叶君健做的序，叶君健1914年出生，1936年毕业于武汉大学外文系，抗战时期到了欧洲，后来编《中国文学》，向外国介绍中国文学。他们几个人也是相似的年龄结构。这某种程度上意味着一种脉络传承。当时用“现代小说”而不用“现代派”的概念，是一种策略，就是把现代主义变成一个技巧性的东西，隐去了背后的意识形态判断，用一种形式性的东西来替换。

比如王蒙，他和郑圣天是同一代人，有强烈的“少共”（即“少年布尔什维克”）情结。但在1970年代末，王蒙写类似于意识流的作品，又和西方非常不一样。王蒙说他的意识流要加一个定语，叫“东方意识流”。这与郑圣天“社会主义现代主义”的说法很相似。我觉得在这里，两代人的差异可能就呈现出来了。对于出生于1930—40年代，经历过革命的人来说，他们会愿意在前面加上一个前缀，或者是社会主义现代主义，或者东方意识流。这么做背后当然有合法性的问题，但是另外，如果仅仅将此归结为合法性的问题，很可能太小看“社会主义”和“东方”这两个词了。王蒙的意识流写作是有几十年的革命经验和写作经验做支撑的，可以感觉到其中的厚重程度。他作品中的革命经验和现代主义如何连结在一起，我们对之要有仔细的分析。这是很重要的。

1980年代初接受现代派的另外一些人再往前走，就演变成“寻根小说”这一代。在寻根文学里，最主要的力量是知青作家。相比于郑圣天、王蒙这

一代人，他们在成长的年代缺少社会主义革命经验。对他们来说，社会主义经验的负面性可能多于正面性。比如上山下乡、和工农群众结合的历史经验，在他们的作品中就呈现为负面的，如王安忆的小说。

1980年代的寻根文学作家有很大一部分受到拉美爆炸文学的影响。比如莫言的语言感觉，以及东北作家郑万隆、李杭育等人的作品。这里的转变挺有意思。作家把革命的经验、表达抛掉以后，必须要寻找到新的东西来支撑写作，而他们寻找的是某种文化性的东西，认为这才是永恒的。这种寻找文化的冲动会和拉美的爆炸文学结合起来，成为寻根文学的一个重要来源。但从表现上看，高质量的创作并不多。

社会主义经验对不同代际群体的精神塑造

谈到现代主义社会主义，中国1980年代有一类画家处在美协系统中，还有一类画家是自由的，还有一类大家谈得特别少。为什么要用社会主义现代主义概括这一类人？这不仅是合法性的问题。我觉得他们这一代人从50年代起就一直在寻找自己艺术上的出路，想要突破当时苏派社会主义现实主义道路带来的封闭性。对于他们，这种寻找具有非常深厚的历史感。

80年代文学界那些被重新激活，爆得大名的人，如“归来”作家、“五七一代”，充满了生命能量和生活热情，聪明并且善于造势。前几天我见到了王蒙，他现在每天戴着运动手表走一万步，每天早晨5点钟起床写作，去年还出版了新的长篇作品。这种生命的状态是很惊人的，想一想，他现在已经84岁了！

王蒙的《青春万岁》是最能反映50年代气质和氛围的小说，主要源自作品塑造的一系列人物所体现的精神状态。无论是团或班级的干部，还是普通的中学生，无论是经过革命工作或实际生活的锻炼，还是从天性中迸发出来的，这些人物都有非常饱满的精神状态和丰富的内心。对于人际关系中一些微妙的东西，对于整个社会、未来，甚至对于外在的景物、对于整个人类，都非常敏感，抱有极大的热情。你可以说那是一种青春的状态，有青春的热情和单纯，但绝不是那么简单的。在等待《青春万岁》出版的过程中，王蒙又抽空写了《组织部来了个年轻人》，这里面的主人公林震可以看作是郑波或杨蔷云进入社会和工作岗位后命运的延伸。这些具有饱满精神状态的人物到机关里去，跟某种程度上比较僵化的官僚体制和里面的人去碰撞之后，会遇到什么样的情况？这是一个很有意思的故事。在一定程度上，这个故事也可以延伸到80、90年代，我们可以从这个脉络上去阅读王蒙，他其实一直在叙述这样的故事。

萨支山

何吉贤

这次见到王蒙，我还专门问他英文这么好，是怎么学的？他说：一是以前在教会学校学了一点；二是1982年到83年，在美国爱荷华国际写作中心的三个月中强化学习了一下，能简单说一点，回国后继续强迫自己学习。王蒙的说法是，我一定要把英语攻下来，每天记30个单词。他后来就可以用英文演讲了。我看郑圣天老师的自述，他也讲到怎样学英语，然后融入国外这样一个过程。这里面核心的东西，可能跟50年代给他们构造的那种精神状态是有关系的。

如果稍微引申一下，是否可以这样说：一方面，他们有比较敏感而饱满的内在的精神状态，另一方面，又有一定的开放性，随时准备融入不同的文化和人群。比如说王蒙在新疆呆了十多年，他就学维吾尔语，交了那么多维族朋友。用50年代的话说，一个人就像一颗种子，扔到哪个地方都能发芽。这代人还有一个重要的意识：总在一定程度上试图打破某种现状的平衡，对于现状总有某种不满足，这个动力是一直存在的！谢冕老师的文章我们理解起来可能浅了一点，但是他的动力一直在，这个动力本身我觉得具有深刻性，人的思想不一定有深刻性，但他的存在本身是有深刻性的，是不是？

三、新时期、新文艺

文学、诗歌界探索动向

1980年代语境中文学界对现代主义的接受

姜涛

谈新时期以来现代主义的兴起，离不开袁可嘉。他编的那一套《外国现代派作品选》影响甚大，后来也写过一系列系统讨论现代主义的文章。这些文章接续了1940年代新诗现代化的理论，他试图将在这份历史资源的基础上，建立一种新的文学路径。这种接续也伴随了一系列的调整，比如象征、现实、玄学的综合这个说法，就被一系列结合论替代，像现代主义与现实主义的结合、个人性与时代性的结合、现代色彩与民族传统的结合等。“结合论”在意识形态上似乎更少争议，表述上也更妥帖，其中却包含了对现代主义本体特征乃至主体性的认知，袁可嘉还特意提出过“中国式的现代主义”这一说法。可这个故事并没有讲好，因为讲得太妥帖、平顺了，40年代现代主义与现实之间的激荡及内在的紧张、针对性，并没有被呈现出来，反而被一系列“结合论”给消解了。“中国式的现代主义”也在后来的不断引述中，被知识化、结论化，成了一种文学史的套话，对于当代的作者和读者，显然缺乏召唤力、启示性。

在 80 年代现代主义的接受和研究中，这可能是一个普遍性的问题。为了建立现代主义的正当性，从 80 年代一直到 90 年代，相关研究都有一个内在的动力，就是要讲出现代主义在中国的完整身世出来，它如何传入、落地生根、开枝散叶，又如何遭遇挫折，最后起死回生。但身世讲述会遇到一个问题，因为现代主义本身是追溯出来的一个概念，在三四十年代，几乎很少有诗人、小说家自称是现代主义，比如 30 年代北平的卞之琳、何其芳他们，被李健吾称为“前线诗人”，而上海戴望舒、施蛰存他们的“现代派”，是以《现代》这份杂志命名的。即便在西方，现代主义作为一个整合性的文学史概念，也是在 60—70 年代流行开来的。因而，怎么七拼八凑，构建出一条现代主义发生、展开、挫折又延续的线索，就成为这些研究的一个重点。比如周作人 1919 年写的新诗《小河》前面说，这首诗在诗体上受了波德莱尔散文诗的影响，那么就与波德莱尔、象征主义挂上钩，《小河》也成了象征主义在中国的起点。这种“身世”讲述，有很强的构造性，当它越讲越完整、顺畅，内部还寄托了一种不断追求文学性、现代性的成长逻辑，不同时期的丰富关联和社会感受恰恰被抹平了，现代主义和 20 世纪历史剧烈变动之间的那种紧张感也流失了。在这个意义上，怎么讲好“中国式的现代主义”，不是一个文学史认知的完整性问题，而是涉及到怎么在新的问题情境中将这份资源重新打开。

新时期初期诗歌探索状态

包括朦胧诗在内，1980 年代的新潮文学、文艺的一个主题，可能是在确立一个内在的但同样大写的个体世界。北岛在诗中说“我不相信”，这个“不相信”的自我，具有相当英雄主义的气质，一方面保留了社会主义时代的高亢、理想主义的自我形式，另一方面对于外在的历史、革命、现实都持一种不信任的态度。在随后到来的市场时代，这个“不相信的自我”又是怎么转化的，比如转化成看似先锋、独立实则保守的疏离性自我，这个过程特别需要分析，包括其中有没有新的可能性。比如，在朦胧诗论争的阶段，看似朦胧诗承受了很大的压力，但实际上当时各种“崛起”论述与改革开放的现代化逻辑，在内部是高度配合的，当政治形势转换，“崛起论”不只站稳了脚跟，后来甚至收割了历史。要讨论新时期初期的诗歌探索，很有必要将“崛起论”形成的文学史叙述相对化，看看“崛起”前后新诗潮蕴含了怎样的张力、能量。

最近读到一篇研究《诗探索》杂志的论文，触及当年朦胧诗论争当中一些反方的观点，有些观点很有意思，不能完全放在现代与传统、开放与保守、先锋与陈旧这样的逻辑中去看待。比如当时有学者批评“崛起论”中的“个人”立场，但不是笼统否定，而是说你那个“个人”的哲学前提有问题，如果这样的讨论能进行下去，对于当代诗的自我建构会很有帮助。另外，当年

姜涛

所谓青年诗人的群体，包含非常多不同的路径，北岛、舒婷等人的差异之外，还有像叶文福这样的强力作者，他的写作在 80 年代引起很大社会反响，仍延续了政治抒情诗或文学介入现实的传统。还有昌耀，他父母很早参加革命，50 年代他在朝鲜战场负伤之后主动去了青海，后来在西部高原流转的生活体验中，结合史诗性的文化想象，写出了一种极其雄壮阔大的诗歌，成了 80 年代后期骆一禾、海子等人非常重要的精神资源。这种史诗性的追求又是和社会主义时代的边疆经验联系在一起的，重新勾勒这些丰富的历史联系，包括这些联系后来怎么逐渐流失，确实能为理解当代新潮文艺的来踪去路、内在危机，提供不一样的视野。

电影：围绕《沙鸥》的讨论

《沙鸥》对理想主义的重构与新时期个人-历史关系的变奏

符鹏

1981 年张暖忻完成的电影处女作《沙鸥》，后来被追认为第四代导演的发端之作。以往主流电影史论述对该片的理解，仅止于电影语言的革新层面，而很少注意到它作为特定历史实践在转折时代的精神意涵。

张暖忻选择当时备受关注的中国女排话题作为剧本创作对象，与其强烈的理想主义追求密切相关。她希望女排队员为理想拼搏的精神，能够成为全社会推动现代化建设的力量。电影上映后，引发了巨大的观影热潮，获得不少好评。“沙鸥精神”因此成为一代青年人的学习对象。不过，当时也有批评家对这种表现理想主义的方式表示异议，认为影片没有呈现女排集体内部的配合状况，仿佛是沙鸥的个人奋斗。换句话说，“沙鸥精神”并不能概括“女排精神”。

如果对照前三十年同题材的电影《女篮五号》，不难发现理想主义在《沙鸥》中发生的意义位移。在前一部电影中，谢晋特别着力表现女篮队员林小洁与队长以及其他队员的日常互动关系，尤其是他们的教育和帮助对其人格成长的意义。当她遭遇个人意识的危机时，批评与自我批评的集体机制成为她反省、调整和提升个体精神的途径。这意味着，主人公之所以表现出理想主义精神，并非简单地将个人意识提升到国家利益的高度，而是依赖于集体氛围对此的顺承和转化。离开日常伦理的中介环节，理想主义便难以获得充沛持久的情感滋养。

而到了《沙鸥》，尽管张暖忻也呈现了队长、医生、队友、沈大威以及母亲对沙鸥的影响，但是上述互相配合的集体氛围消失不见。取而代之的是，导演的目光高度凝注在沙鸥个人情感的起伏和意志的磨练，除了作为性格陪衬的张丽丽外，其他队友几乎成了无关紧要的故事背景。与此相应，经历过“文革”的张暖忻不再信任这种集体机制，没有设置思想教育的故事环节，而是赋予个人精神以强大的自我调节机制，使得沙鸥通过高度的自我反省获得主体意识的调整与提升。不难看出，理想主义作为社会主义实践的情感结构，已悄然由集体精神的张扬，转化为个人激情的投射。沙鸥不再是高大的英雄形象，而是“高尚的普通人”。

当时不少批评者不相信这种个人主义的观念逻辑能够为理想主义的精神诉求涵养和培力，而张暖忻及其赞同者则对这种形式的现实效能高度自信。尽管这两种态度包含着各自的现实敏感性，但这种敏感性停留于时代感觉的表面，并未深进社会主义经验的历史脉络，寻求重构个人主义的契机。因此，这种论争最终未能给这个转折时代赋予包含现实可能性的价值感和实践感。

《沙鸥》这部电影，我小的时候看过好几遍，还听过广播录音剪辑。当时印象非常深的电影还包括《小街》《苦恼人的笑》《逆光》和后来的《大桥下面》等。这些电影大多和“文革”后期、改革开放初期城市知识青年的出路、精神困惑有关，往往会有一个苦闷的、处境糟糕的主人公在逆境中博求，最后找到出路，化解危机（一种方式是去读书、考研究生，成为后来的人生赢家）。沙鸥的困境却是一直没有化解，整部电影都在强化、凸显她孤独的内在自我，她周围的人物和事件都显得有些模糊。好像一个大时代转换时期紧张、茫然的能量都集中到一个人身上，却又找不到出口。那在时代背景中分离出来的、飘飘天地之间的个人的孤独内面，令人难以理解。电影使用了一些现代的技巧，如圆明园那场，用音乐与旁白等手段，将个人与历史融合在一个宏大的体验中。这个不断发现、诘问的自我与北岛诗中的主体形象，与陈丹青 70 年代的自画像，似乎有某种相似性，都好像在暗的大的背景发出了明亮的眼光。这种内在的能量怎么转化出来，个体与历史之间的关联怎样在直观体验之外建立起来，并具有一种内在的构造能力，这可能成为 80 年代后新潮文艺至今没有很好解决的难题。

《沙鸥》是很多年前看的，很多情节、细节都忘了，现在留下印象最深的一段就是主人公的男朋友——一个登山运动员——遭遇雪崩去世，沙鸥获知死讯后一路跑出去，跑到了圆明园大水法的残垣断壁。跑的路上音乐响起来，非常动人！这个情境塑造出一种高度的融合性，个人的伤痕和历史的伤痕交融在一起。在圆明园废墟的全景镜头中还配有一大段旁白，是一段对历史的追问。这个历史追问好像出现得很突兀：主人公的男朋友死了，那不是个人的问题吗？为什么一下子跟历史联系起来？可我看的时候觉得连接得非常自然、传神，感受到一种崇高感。音乐响起来后，令人感到作品从“生活”

姜涛

程凯

提升到了“历史”的层面。那种状态、感觉是他们这一代人才能够捕捉到和表现出来的，第五代、第六代导演就不太可能表达出来了。

《沙鸥》的现代主义探索背后的认识限制

符鹏

深究起来，《沙鸥》中的理想主义诉求之所以引发争议，与张暖忻当时的艺术抱负密切相关。

1978年，她与李陀合作发表的《谈电影语言的现代化》，成为新时期电影浪潮的标志性起点。两位作者有感于中国电影语言陈旧粗糙，落后于同时代世界电影的进展水平。他们通过梳理世界电影史的发展，尤其是现代电影语言的变革，期待借此为中国电影提供新的艺术空间。论文的核心是对意大利“新现实主义”和法国“新浪潮”电影语言的介绍，而这也是后来张暖忻拍摄《沙鸥》时借鉴的语言形式。

张暖忻希望通过学习西方的现代电影语言，回应国家层面“四个现代化”的改革规划，实现中国电影的现代化。那么，应该如何学习和借鉴西方？她强调不能以“现代化”之名生搬硬套，而应该重视“民族化”的问题。但“民族化”不是其对立面，而是不同于西方的另一种“现代”。所以，学习的目标是：“以自己民族化的理想把它们变成本身的要素。”

然而，张暖忻和李陀对西方电影语言变迁的梳理，是高度浓缩的，仅止于捕捉艺术形式的更迭交替，而对于这种变化对应的西方社会演进历程，缺乏较为整体的理解。因此，尽管她非常清楚现代电影语言，尤其是“新浪潮”背后的“消极”和“颓废”一面，不能毫无保留地学习。但她在意识层面，仅止于借助“资本主义世界”的“糟粕”之类的抽象表述进行选择性的批评。至于究竟是哪一种“消极”，什么样的“颓废”，张暖忻没有给出具体解释。

这些认识层面的限制，使得她在借鉴这种电影语言时，并未在艺术层面敏锐感知并有效甄别其中的龃龉之处。《沙鸥》的艺术表现方式，高度依赖“新现实主义”的纪实风格，以及“新浪潮”的意识流手法。事实上，在西方电影语言的历史脉络中，前者不再将人的主体性置于表现的首要位置，后者更是深刻怀疑和否定人的意义感。因此，当张暖忻以此表现沙鸥的情感世界时，这种艺术手法所规定的意识呈现方式，便无可避免地包含着挥之不去的个人主义色彩。也即是说，这种表达诉求隐含着形式与内容二分的理解逻辑，即通过西方现代电影语言来表达理想主义的意旨。正是由此，理想主义的集体主义面向最终被转化为高度个人化的精神形式。

“我本来是要去墨西哥的”

墨西哥壁画运动——历史、革命、社会、艺术的交融理想

莫艾

新时期初期，美术领域对艺术之社会功能、艺术可能发展路径的感受与认识，与文学、电影领域具有潜在的呼应。新的艺术理想与之前的探索经验之间形成既欲努力突破、又有深层承接的张力关系。对于西方、西方现代艺术的理解也生发于这一内在历史脉络而呈现开放状态，而与1980年代中后期被定性为“现代主义”的认识有所差异。郑圣天作于1982年底、1983年初的《墨西哥壁画印象记》，体现了新时期初期特定的历史感、艺术认知状态。

在1982年，墨西哥壁画给予郑的精神震动，核心在艺术能够以如此有力的方式介入历史，借助墨西哥现代社会革命的契机，艺术实现了对一个民族、国家的历史、社会、政治、经济、文化、人民生活诸面貌的表现（“图画的墨西哥百科全书”）。在郑的体会中，墨西哥壁画最令他触动处在于“是为人民的，是为所有人的艺术”（奥罗斯科）。生发于墨西哥社会机体的墨西哥革命与社会、与民众生活形成深刻的融合关系，反殖民斗争同时激发起高度的历史、民族意识、文化的创造诉求与能量。艺术在墨西哥社会发挥了如此强大的文化凝聚作用和有力的“公共性”，墨西哥艺术家对于社会生活、民众精神的表现如此有力，这些令作者动容。

郑在1982年底的历史时刻对墨西哥革命与艺术的关系、艺术之社会作用的感受，反映出他意识深处社会主义经验的深刻烙印。比照同时作者的创作实践和大力引荐西方现代美术的工作、意识方向，作者在墨西哥壁画的激发下获得的现实—历史间的联结、往复感值得深思。事实上，正是经由墨西哥壁画这一“媒介”，内在于作者感受、经验深处但未被作者清晰认识的中国社会主义革命经验获得开启。1950年代中期墨西哥壁画运动就曾在新中国美术界产生了很大反响。这些影响在他于中央美院油画系董希文工作室进修时（1961、62年）得以加强并留下痕迹（参郑圣天油画作品《读》，1962年）。而郑在1982年的体验也体现出对社会主义经验的反思意识。艺术与政治、社会运动、民众生活的高度交融关系，艺术家能够以艺术的方式参与历史、历史叙述，这些都令作者极为向往。他欣赏西盖罗斯文化中心在周末成为热闹的市民集市，并由此联想到中国故乡的城隍庙。这些体会使我们看到拥有社会主义经验的中国艺术家对于新生活、对于生活与艺术的关系状态的期待。遗憾的是，在当时及之后，如何把握中国社会、中国人自身的历史现实经验等关键问题没有获得美术界的认真对待。

文章还不自觉地挑战了后来西方和中国都盛行的以欧美现代主义、后现代主义为中心的论述逻辑，也未形成后设语境中对“现代主义”等概念的固化认识。作者不仅将墨西哥壁画运动置于欧洲文艺复兴的纵向传统架构，还指出墨西哥壁画运动对1930年代以来美国、欧洲重建当代社会文化实践

的关键影响（如社区壁画运动），对突破“现代主义”造成的艺术与社会民众分离的社会困境的现实意义。作者还注意到墨西哥壁画实践与周围强势文化间的互动关系，特别指出其对美国抽象表现主义画家波洛克在观念、语言层面的启发作用。比照 1980 年代中期后丧失对自身历史经验、所在社会现实的把握意识的情势下中国美术界对西方资源的接受所陷入的脱历史、脱脉络困局，作者有关社会主义经验的感受、记忆与理解和对中国艺术在新时期可能展开方向的期待，更能帮助我们撬动经历过这段历史的人们心中潜藏的真实经验与意识。

“我本来是要去墨西哥的”这一句话，可以被理解为呈现了郑先生自 1950 年代萌生的世界想象图景中的关键因素。为何对于社会主义经验与记忆深植心中的那一代人，墨西哥壁画运动拥有这样的召唤性？在新时期、在今天，这慨叹背后包含怎样的历史意涵，反映出怎样的历史意识乃至历史无意识？这是我们今天需要深思的。

在郑先生的相关言谈论述中，墨西哥壁画运动的召唤性是与由社会主义时期的经验所开拓出的艺术与社会、历史的关联性的体认深刻联系的，包含对新中国美术实践道路、历史可能的期待与反思，还包含对于西方艺术主流（及苏联美术模式）的反思乃至抵抗意图。在内、外几重视野里重新反观中国社会主义美术实践的历史与经验，从中调动、激活今天还可能发挥作用的因素，从中国人自身生命与历史经验的土壤中寻找新的可能性，也正是我们今天重温郑圣天先生生命历程、艺术历程的目的所在。



“给‘圣天作业’的一份提案”第三次策展工作坊现场，2017年5月6日