

关于文革中的艺术

对社会的变革，文革是一场政治运动；参加这场政治运动的人的心理状态及其与此运动的领袖人物的关系，多半怀着某种宗教心理，从这一角度，文革可为是一场宗教运动。对于今天的我，这些文革中遗留下来的绘画、书法、艺术品、戏剧等等，已可被视为是一种独特外在超越“尺度”的视觉形式（经验过的）……

一种意志要表现的东西，已是存在于此意志中的东西。通过展现这东西道出强有力的意志，而表现形式本身将以这两者为媒体，产生意志外的一种客观存在的艺术品（视觉形式）。

在政治运动，社会变革的时代时（领域中），艺术只多是一种与其时代的政治运动有关的象征性现象，但它与政治运动的本质是两回事，如果有可能的话，那就不是政治是艺术，就是艺术是政治。很多人以为不合理的政治运动，必定会是对艺术的抹杀，显然他们忘掉了，一旦把艺术自身的性质看成是归属于政治运动的性质，艺术的独特价值和基本特征就会失去。这就把艺术等同于政治运动，使之成为政治运动的一个分支。宗教心理也不能涉及艺术的本质，即使是宗教艺术也无法涉及，因为我们现在很多不信宗教的人都已把它视作为存在着艺术语言的艺术品来对待了。在艺术史中宗教艺术的存在也多半只显现它独特的艺术价值和其基本特征。

文革的艺术现象就其本质，不是政治，不是宗教，它只是在这两者的土壤中产生，可它结出的果的自身本质与土壤无关，只能从它自身来得到诠释。因此我们以为文革的艺术与政治的关系只当艺术品在文革时代，被这时期的人看，及在此时的人的心理中引起感受时才成立。政治对它的测定，都将限于当时社会条件的范围之内，它对艺术本身最内的本质则无能为力。而且我们现在都已欣赏被我们称之为最无人道的奴隶社会所留给我们的艺术品，这就证明我们已承认这两者是作为独立的本体而存在的。文革时政治、艺术、宗教的倾向虽表面上毫无区别地共存于一种不可思议的社会环境中，但我们不能证明它们的自身本质是基本一致的，只能说明它们的相互关系。因为这里人们无法解释作为事实的下传到现在的文革艺术形式。艺术史的态度自然始终不会更多地去注意一种社会现象的实质，而更多的会去注意在此土壤上的其植物的果实，并且力求将其归属于其艺术中的，当然是更加一般的，同时也更加基本的艺术语言。

在现在看，这种提法是重要的。因为对提起文革，恐怖的记忆会油然而生的人来说，文革中艺术的自身本质是由一种可归到由某种基本因素决定。艺术创作中的某些基本因素，如素材及个人在处理时的心理，及其社会环境，对理解作为在艺术语言的理解上的艺术毫无用处，因为对今天的人来说，图腾的美，并不存在于它的素材，制造人的心理及其社会环境之中。如果可能，那么我们只能认为所有那些完全不同的事物必须有一个相同的解释，如素材本身的各种形象及制造人在做时的各种心理状态。因此，为完全用同一种态度来评价文革的艺术品，那么，在我们的欣赏为奴隶主服务的艺术品时，不是我们成了奴隶主，就是奴隶主成了我们。当然，在我大谈为文革服务的艺术品时，作为

对参加文革政治运动的人的心理来说，把文革的艺术视为与文革政治同性的话，在我们不考虑艺术自身是可以理解的。一个被另一个人狠狠地打了一顿，那么前者对后者衣服的式样肯定没有好感，掺杂了人的好恶情感，我们就很难认清一个事物的本身性质。然而对于那些与文革政治运动无直接利害关系的人，只要他明确智、他就不会把此两者混为一谈。尽管我们不能否认任何艺术都产生在它当时的社会。但是，一般有头脑的人，他能理解为什么文革时制造的很多为文革政治运动服务的东西，现在反用在与制造者心愿相反的事件上。

万恶的奴隶社会产生的艺术并不万恶，尽管它为万恶的奴隶主服务。

因此，对文革的艺术以人对文革的感情上来讨论，不但是把艺术的性质等同了文革社会的性质，而且也是把艺术本身的性质归属到了政治范围。这种等同归属将艺术带进脱离艺术自身的，一般社会领域。新社会的诞生意味着旧社会的死亡，可由旧社会土壤而产生的艺术，并不是旧社会的殉葬物，它是一种可被人感知的存在的物理现象，即客观实在，而社会是一种意识形态的现象。

正如土地与植物的关系，了解了土地的特质，并等于了解了土地上植物的特质，尽管土地对植物起着决定生存的作用。艺术品是物，不是社会意识形态，所以社会意识形态不能作为评价艺术品的最终标准。文革艺术在这一前提下，它已摆脱了那个时代的局限，走出了那个时代的悲剧。事实上，今日我们可以听到它的呼吸，它活着，作为一种视觉形式经验的存在物。

必须承认，文革的社会性质在分析文革中人的心理时，我们可以应用，但它对人在这时期创造的艺术的自身性质不存在因果，文革时期的艺术品不只是文革土地上的植物，并其自身有一个活的创造性形成过程。它对后人的意义反在于它本身，而不在于产生它的环境。实际上，文革时期的人已把艺术目的看成是一种表现人的强力意志中“东西”的手段，而这种强有力的意志又带有某种强力的宗教心理，这种带有宗教心理的意志把此“东西”变成了媒体，在无视“艺术本质”的状态下表现自身，一方面利用独特社会的气质，并视之为土壤，一方面按其自己的规律来形成一种不同与任何社会土壤上产生的“艺术语言”。

这里，我要谈谈几种文革的艺术形式，猜测它们形成的过程，并对它们（本身）作纯粹解释：宣传画，它的人物形象，及其周围的物体、风景、它的构图、色彩处理手法等等，完全是出自作者的一种明确意图，这种情况下，作者不但把意图定了向，而且这种意图下强有的宗教心理使他（他们）在画面上加些什么，减些什么都进行了认真地考虑，深知它可能产生的目的效果。作者以他的受强力意志作用的意图，无视素材本身的物质，无视客观的合理，把意象看作是完全服从于他的目的，他要表达什么，与他不要表达的他很知道。这种绘画过程中，艺术家是自觉地在为绘画目的引路。他的强力意志的目的完全抓住了他，仅有一点，至少在我们现在看起来是无疑的即艺术家本身在这种强力意志下的创作过程的魔围之中，他（他们）全然置于其中，尽心竭力地与其保持一致，其中作者被异化，表现强力意志下意图的表现自身道出在自身本质上完全不同与表

现意图的艺术形式。

特殊土壤上植物特殊的特质与其土壤的特质自身意义上无关。

以上的讨论，是建立在艺术史的艺术语言意义上。因为艺术史中所存在的大量的艺术形式（语言）表明，它们不仅是可以作为产生它的时代的一种，多少是此“时代的精神符号”（时代符号），而且实际上它更多的是独立的、不受其时代及其人的死亡而存在的一种具有物理形状的现象。

总之，从对文革时期及社会性质与此时期中产生的艺术作实际的分析，总是不仅显示出文革中的艺术虽在其本身外的意义上为社会服务，而且也显示出文革中的艺术本身特质与社会性质无关，从制造这艺术的人与其艺术品作实际的分析，我们也同样得知作者的创作意图虽来自于社会服务的目的，并可能成为作品的俘虏，而更深地得知表现这种意图却会带来一个更厉害的，只存在于艺术自身中的形式语言：它如果实从艺术家（果树），从社会基本因素（土壤）中吸取养料，使自我成为一个活生生的东西。用艺术史本身的术语来讲，这里一种艺术品的“自身关系”。它实际上是脱离了社会性质及制造它的人的意图的一种“精神意义”上的实在物，并且只能根据它的本身的生命力来评判。

在艺术史的角度，我有理由这样说，独到的艺术语言（形式）常常是艺术家们考虑的一个重要问题，至于合理不合理与客体本身无关。

提一下两种独到的形式语言是有意义的，青铜器上的饕餮纹样及其周围的文字与红旗上的偶像、语录及下方的人民，这两种形式语言都曾经与他们的社会有直接的挂勾，艺术史在什么理由上认了前者，而否定了后者？我以为正确的答案，首先是人们应该把艺术本身与它的涵义分离开来。艺术品当然是有涵义的，但只存在于人中（站在艺术品本身以外），而特定的涵义只发源于特定的时代，因为我们现在给奴隶社会时代产生的艺术品涵义已远非它的当时。所以只能说它存在于艺术之外。艺术语言的价值不需要涵义，涵义本身产生不了艺术语言。

文革中的艺术对我们涵义，也只是人们从外部观察它，而涵义的好恶，却只基于人对文革的情感心理中，所以我与我父亲给文革艺术的涵义是不同的，我的儿子的涵义与他爷爷的将更是风牛马不相及……

艺术品本身价值的秘密就在于它自身的艺术形式语言中，而艺术形式语言的价值也只能以其自身来考虑，我对它的认识只限于“不同”的意义上，因为不同艺术形式语言的价值无法比较，而同一种艺术形式语言的价值，我们有所分辨方法，（可我自己不太明确），可这已不是我要在此证明了。

关于理论：理论本身的正确与否与客观的实在正确与否也不存在因果意义上的一致，它只涉及理论本身的存在可能……人即能造出上帝，也就能造出真理。如客观实在上的上帝是不存在的，那么客观实在上的真理也应该怀疑。

1987. 吴山专