

目 录

自序 :世外人生	员
抚触之下	猿
天赋之上	苑
格调之内	猿
境界之巅	缘
灵智的苦涩	怨
品质之光	愿
天才之间	愿
青春与自杀	员
童真几何	员
脆弱向坚忍迈进	员

圆 艺术家万岁

独行记	圆员
欢乐颂	圆愿
流浪记	圆缘
死亡主义	圆员
唯美主义	圆园
在人类	圆缘
跋 :世俗写作的终极意向	圆愿
参考文献	圆员
关于作者	圆缘

自序

世外人生

轻轻松松、沉沉重重地走过许多旅程。倘若取大远景蓦然回顾 ,景色深处 ,原始的生命形象便会改头换面。从官能经验的立场出发 ,他力图以文字的形象留存往昔景物的古远状态和经典光焰。

现如今 ,世纪的风尚正以激流汹涌的方式从他的头上、脸上、身上、胯下席卷而过。静静地站立着 ,任浪潮凌空劈下复迅疾远去 ,他领略着信念和孤军奋战的滋味。几乎难以置信 ,那个苍白柔弱、多愁善感的小主人公 ,已于一夜之间长大成人。岁月使他在长而又长的人间游戏中 ,忘记了市嚣和浊念。用文字 ,他为自己建造着世外人生的城堡。他想用它使现实成为堡垒之外的幽灵。

每个人都须为自己出演的角色付出血泪。尽管 ,生活戏剧的规则偶尔准许赊欠。他总是浑身披离着幼稚得近乎荒唐的丑角装束 ,站在世内人生的侧幕边。看着自己在荒古的舞台上、缤纷的舞阵中留下的阵阵身影 ,他的脸上会绽放出几分酸涩、几许嘲弄的惬意表情。在并不欢乐的心情里 ,他洋洋自得。

世内人生的城市虚掩着正门。门缝中泻下几道缭乱的光线。寂静中,门内的争吵与喧哗愈发清明,愈发显出本有的喜剧色相。人们正在为仍旧活在世内或活跃在世内而欣幸不已。他则徜徉在布景般的街头,让月光冷冷地洒在记记忆想的墙头上。

观念的种子从墙脚萌探出身躯。

他想歌唱。然后,在歌声兴起的时刻骤然沉默。他以孩子气十足的戏剧方式,考验着自己承受戏剧势力压迫的才能。

他怀着近乎甜蜜的疲倦,仰卧着看见一具熠熠生辉的事物在向他不断地飘临。他看见他。然而看不清他的形体、他的意向。他想追赶他。他飞近,复向远方飞去。他或许就是 he 曾经是未来的过去,在向 he 演示未来成为过去、过去又成为未来的时间方式。

攀缘着新世纪簇新城堡的石梯,他爬上顶层。

一只青皮色的竹笈沉甸甸地压在光亮的边界上。他看到几个地球汉字:世外人生的童年。它们像土产品上的一帧草纸标签,朴质而安详地贴在竹笈的正中间,以纵的方位。他走近前,蹲下来,轻轻地吐着气息,想用感官的气息将往昔的饱满墨迹吹干。时光沿着竹笈流贯,在书笈中存留,在字里行间变黄,如同秋天在树叶上显现颜色。

走路的游戏依然在持续。只不过,他看到的是自己在苍茫的舞台上、波涛般的舞阵中跨跃着扭动着的身影。把用来握笔的右手拇指和食指插入唇中,运足气息,他想冲 he 发出一组明净的唿哨。可是,没有回声。

抚触之下

凝望世界深处的时候 ,我会看到一双纤长的手 ,经过一切事物的上面 ,像行进者找到了宿营地 ,交叠在一起 ,陷入了沉睡般的深思。它是那么高贵而沉毅 ,敏捷灵动而又神秘幽暗。在抚摸中 ,世界的每一分欢乐和痛苦 ,每一次更迭和变迁 ,每一种苦难和爱情 ,每一环进化与回归 ,都触电一般通过它的神经 ,传达到它所隶属的心灵。它同心灵一齐惊颤、波荡与静观。它又代表心灵伸向俄耳浦斯的竖琴 ,把它所抚摸到的世界传递给琴弦。于是 ,世界的形象和本质便注进琴声之中 ,有了一个新的宇宙——艺术的宇宙。

这抚摸世界、感受世界、思索世界 ,又为世界创造了一所新居的手的主人是谁 ?

我想 ,那一定是一位既长于感觉又善于思想 ,既能再现又能表现 ,既有激情又有哲思 ,既会沉溺又会感悟 ,既具备倾听者的素养和专心又具备恰如其分地诉说心事的才能的人。他拥有一个宇宙 ,因此才能在他自己的宇宙中完成无数次星云际会 ,把一颗颗崭新的星球 ,挂上人类文化的夜空。

由他的双手缀上天空的星斗 ,被人们称为艺术。因了它们的闪烁、深湛和清幽 ,也因了它们的真实、质朴、善良和与世无争 ,人们给它们起了“艺术”这个挺美的名字。其实它们自己并不知道自己叫“艺

术”，它们只想眨着眼睛，把心里的笑和泪挥洒出来。它们的笑和泪都具有一种永恒的性质，千年万代地悬垂于历史的旷野之上。

生活是一串串连锁反应。有了科学便有科学家，有了历史便有历史学家，有了政治便有政治家，有了艺术便有艺术家；或者是有了科学家便有科学，有了艺术家便有艺术。我想前一种叙次更接近真实。因此我说：创造了真正可以称为“艺术”的物的人，便是艺术家了。

“艺术”的物，即艺术品，无不具有丰富的内涵。这内涵中，有情感的、情绪的因素，有感觉的、直观的因素，更有思想的、哲学的内容。

当我与艺术的物融为一体时，我已不知是艺术把我吸入它的体内，还是我进入了它的魔界；我已分辨不清哪些是人们经常谈论的技巧或技术，哪些是“美”或可以制造所谓“美感”的基素。我只是被一股近乎突如其来的力量推进、摇荡，像在月下星下飞掠而过，如深深地沉入无底的黑潭，亦似浮上千佛之殿。应该说，我体验了一种奇妙，一种神秘，一种激荡，一种宁静，一种沉默的威力和运动的尊严，我体味了“美”。

什么是美呢？谁会说得清美的模样呢？诗人里尔克说：美不过是逼肖的物，“人们可以在那里面认出他们所爱的、他们所畏惧的和这一切中所有不可思议的”〔《罗丹论》，缘页〕。这“逼肖”二字，包容了美或艺术的全部奥秘。显然，它不仅在外形的光、影、状态上逗留，也不停滞于模仿自然或人类生活中的千姿百态。逼近，逼近，而又惟妙惟肖于世界上的瞬息万变和万劫不朽，惟肖惟妙于世界的缺憾、精美或粗朴、永恒与壮阔，逼肖于生命和运动的本质。这便是美或艺术的真谛。

对于同一种色彩、同一种美味，不同的人，不同时代的人，都有不

同的把握、理解和欣赏的角度。对于生命和运动的本质 ,对于自然和人类的本性 ,每个思想者都会用自己的个性去把它们照亮。艺术家作为思想者群伍中的一团火焰 ,不仅要照亮世界的实质 ,而且要娴熟于这样的工作 :在最恰当、最微妙的时机 ,把这个本质引渡到他的作品之中 ,让“美”莅临于他的艺术作物的根须与叶尖。

艺术家似乎早已准备好金钵 ,并掐指预测出甘霖降落的情形与时机 ,只需举手之劳 ,优美的旋律 ,富有生命魅力的色彩和线条 ,铿锵辉煌的诗句 ,精彩动人的画面和主题 ,便纷纷落入他的作品之中 ,闪闪发光。莫扎特的歌剧 ,贝多芬的交响乐 ,罗丹的雕塑 ,李白的诗歌 ,莎士比亚的戏剧 ,托斯卡尼尼的指挥棒 ,英格玛·伯格曼的电影 ,仿佛都是“天赐”之物 ,“天意”指引他们摘取了艺术的花冠 ,让芬芳弥漫他们的作品。

事实果真如此吗 ? 倘若事实果真如此 ,“天意”为何独独对他们青睐 ,而不肯惠顾其他成群结队的从艺之人呢 ?

如果我们比较一下大海与小河 ,比较一下沃土与瘠壤 ,比较一下飞鸟与昆虫 ,便会发现 :内涵的不同 ,本质的不同 ,决定了它们的状貌、本领和出产。同样 ,内涵的、本质的差异 ,在肉眼看不见的内部便已决定了真艺术家与伪艺术家 ,决定了他们所能创造出的艺术品的真赝。艺术女神的脚印 ,只会印在艺术家的真品所构造的土壤上。

那么 ,艺术家的本质是什么呢 ? 或者 ,艺术家在本质上是怎样一种人呢 ?

最好的答案已由艺术家本人写进他的作品 ,再没有比艺术品更能昭明艺术家的本质的“话语”了。

在中国美术馆的东展厅里，“法国艺术展”中的一尊雕塑，使我流连忘返。我无法从他身边走开。他仿佛刚刚从沉沉的长眠和五彩缤纷的梦中醒来，警觉的面孔微微仰向长天，半睡半醒的眼睛和微张的双唇，一边回味着史前的混沌和神秘，一边配合着秀挺的鼻翼歛向现实与未来的空气。他的耳轮同他的面孔一样，在回想与惊觉之间倾听着原初，也倾听着人世。从拳曲的发梢到足尖，从举起的手臂到将迈出的右脚，没有一个细胞是多余的，没有一处皮肤不充满了生命的力量，没有一块肌肉不进射着“醒”的痛苦与欢乐。他怀着梦又面对着严酷的现实，他开始行动，不再昏睡，但还没有消尽睡意和迷茫；他仿佛都能改变一切、创造一切，但还是把右手放在头顶上，预感到一阵阵劳苦，又难以预料前行的结局；他的饱满的、如成熟的果实的性器，严肃地守着童贞，又不安地期待着风和光的轻抚；他的健美的身体，举托着他充满梦与思想的头颅，开始了漫长的、没有终结的跋涉。这塑像，这题为“青铜时代”又题为“原始人”的雕像，不是我们人类的象征吗？——睡与醒，梦与现实，思想与行动，回忆与向往，痛苦与欢娱，纯洁与欲望，生命与生命的回归，跋涉与前路漫漫。它把人类的史前与史后，把过去与未来，把历史与现实，把前进与复归，联系起来，又透彻于形象身上的每一片光亮与幽暗之中。

罗丹不是塑造了一个模特儿的姿势和表情，而是在这独一无二的姿势和表情中刻写了人与人类的历史和预言。我久久地站立在这伟大的历史和预言身旁，忘记了一切，又更深地想念一切。

在贝多芬的《欢乐颂》里，激扬着生命的热情、渴望，奔突着对庸俗和烦恼的高度蔑视与超越，凝聚着崇高、豪放和信念，同时也沉积着无

声的沉睡和痛苦——在欢乐的深处。它洋溢着雄浑的、磅礴的、不可摧毁的力和勇敢 ;只有勇敢和伟大 ,才能涌出如此欢乐的潮汐。也没有人能够排斥这乐章中深厚的情感、思想 ,甚至是哲学的内涵 ,没有人能够解释这内涵而不使它受到损害。

春江潮水连海平 ,海上明月共潮生。滟滟随波千万里 ,何处春江无月明。江流宛转绕芳甸 ,月照花林皆似霰。空里流霜不觉飞 ,汀上白沙看不见。江天一色无纤尘 ,皎皎空中孤月轮。江畔何人初见月 ?江月何年初照人 ?人生代代无穷已 ,江月年年只相似。不知江月待何人 ,但见长江送流水。白云一片去悠悠 ,青枫浦上不胜愁。谁家今夜扁舟子 ?何处相思明月楼 ?

——张若虚 ,《春江花月夜》

长江的潮水和潮声 ,漫过了诗句的沙粒 ;月辉正从诗行中悠悠泻下 ,洒在我的睫上、脸上。万古江流 ,万古明月 ,与易逝的春夜、易退的潮水同现于一幅画面 ,便把宇宙的有限和无穷、可见和无形、短暂和永恒 ,把宇宙的深奥莫测注入诗的世界。沧海桑田 ,人世倥偬 ,花林似霰 ,但人间的相思和爱恋却如年年相似的江月清华 ,“玉户帘中卷不去 ,衣砧上拂还来”。江水流春 ,人生代代 ,似乎都无法阻止人之至情、人之相思长驻江滨。春的美好而短暂和人生的美好而短暂 ,江水的绵长和人类历史的绵绵无绝 ,明月的万古常新和男女情爱的万古不移 ,交织成一部宇宙与“人”的哲学——生灵和自然的本质已像冰山浮出水面 ,人类特殊的精神面貌似冰山旁的不系之舟 ,由于自然和生灵的冰光的烘

愿 艺术家万岁

托 ,开始从烟与雾的灰蒙中走出。

细细寻察和体味艺术作品(无论诗歌、雕塑、绘画、戏剧、舞蹈、电影) ,我嗅到了隐藏在它们深处的艺术家身上的气味 :混合着原始洪荒和未来更广漠的洪荒的气味 ,掺杂着本初的生物性和被历史提高了的人性的气味 ,糅合着流浪汉的博闻广见和思想家的深思熟虑的气味。他们仿佛遍历了蛮荒和文明 ,生界与冥界 ,过去与未来。他们每一位都有自己的哲学 ,都有独到的对生命、人类、自然、宇宙的探寻和结论。

邓肯经过长久的观察和思考 ,得出万物的运动都呈波浪之形的结论 ,并依此创造了她的舞蹈的基本动律。她像所有艺术家一样 ,“善于从那些令人神往的事物 ,从大自然的奇迹、神话和古老的象征艺术里发掘其内在的感情实质。她以高度的思辨力加以观察 ,以精细入微的敏锐感受力加以体会 ,又以天才、以那不可估量也不可思议的创造力给它们以有形的体现”[谢莫斯·奥希爾 ,《艺术家伊沙多拉·邓肯》 ,见《邓肯论舞蹈艺术》 187页]。

毫无疑问 ,艺术家以精细的工作来把所见、所思、所梦、所悟化为活生生的艺术形象。他们必须在他们的行当内有高超的技艺 ,这技艺没有一个细节不是长时期的、艰苦打磨的成果。艺术家们都是一些能工巧匠 ,但是并不是所有的能工巧匠都是艺术家。这个事实提醒我们少走弯路 :本质 ,包含着能力、才华和技巧的因素 ,但毕竟不只是单纯的才能或技艺 ,正如苹果的本质包括色、形、味 ,但更主要的内容在于肉质和营养素的特殊构成。

宇宙把自己推荐给每一个人 ,可能把宇宙接纳到自身内部的人并不多。艺术家是那些接受了宇宙的自荐 ,又把怀着这宇宙秘密的自

己推荐给更多公众的人。他像祖先的精魂 ,又像人类最后一代人 ,面对着无穷无尽的苍穹 ,背负着谜一般的、瞬息万变的、梦一般的生活 ,表现了人的恐惧、痛苦和勇气 ,表现出一种大义凛然 ,一种对命运的_凄鸿般的先知和迎接这命运降临的宁寂与超然。

他如思想家 ,早已熟谙并透视了社会、历史以及生活的脉搏。对世情人性、英雄与小人、勇毅与懦弱、丰富与贫乏 ,对于时代的氛围及其来龙去脉 ,对于社会的动荡、风雨、倒退或进步 ,他的心就是报春的燕子 ,就是知秋的黄叶。

他如哲学家 ,以一种高旷的宁静的姿势 ,置身于“世外” ,仿佛成了人与宇宙相契合的一个点 ,让“人”的血液和宇宙的血液通过那无边的心灵交流在一起。世界的本源 ,宇宙的实质 ,人的本性 ,生命的归宿 ,死亡的境界 ,有极和无极 ,可知和不可知 ,都融入他这静观的姿势里 ,化为他的生命和歌声。

他不是一般意义上的思想家、哲学家 ,在本质上 ,他是思想家也是哲学家。不过 ,他是以艺术的方式对社会人生、万物万灵 ,对永劫不灭的宇宙进行凝视、沉思、感悟和表述的思想家、哲学家。他把对自然世界和人类社会的感知铸入艺术 ,赋予艺术以灵魂 ,并带着这艺术进入更高的精神圣殿。艺术以它永恒的忠诚 ,回报艺术家的挚爱和劳苦。它为艺术家灵魂的朝阳准备好早晨、空气、青天和大地 ,使那太阳与人类成为亲族 ,把温暖和光明传递到另一个世界——生活的世界。

尼采在论及瓦格纳时曾说过 :“可曾有人发现 ,音乐解放精神 ,为思想添上双翼 ?一个人愈是音乐家 ,就愈是哲学家 ?——抽象概念的灰色苍穹如同被闪电划破 ;电光明亮足以使万物纤毫毕露 ,伟大的问

题伸手可触 ,宛如凌绝顶而世界一览无遗。”[《瓦格纳事件》,原页]艺术家的思想和哲学 ,不是沉埋在论述和抽象的概念里 ,而是托举在充满雪崩渐融之声、花香草香之气、日月星辰之光、虹霓霞晖之色的形象上。

艺术家似乎更珍视他内心世界的财宝 ,他不肯轻易把它们抽象出来、裸裎出来。他尽量把形象的血肉之躯创造得丰满而结实 ,尽量滋养这躯体的纯洁与完美 ,使内心的灵泉渗透于丰富的艺术细胞和敏锐的艺术神经之中。在这里 ,思想得到了保全和无限循环 ,它通过血肉之躯的磁力吸引飘行世间的灵魂 ,又以一种近乎肉体之电的激情 ,使那些灵魂为之战栗 ,为之倾倒。

面对苍天和苍生 ,谁能说思想和哲学只是表述出来的定义、概念或范畴呢?谁又能说有形的物体本身不是一部思想录、一部哲学经典呢?艺术家发现并发掘出物——形象的思想功能和哲学本旨——唤醒它的沉默 ,输入他的精神 ,让音乐、造型、色彩和线条、语言文字或蒙太奇把哲学完好地储存 ,生动地体现。只有在这个意义上 ,艺术形式才至关重要。对于真正的艺术家来说 ,那形式不过是一块最适合于他的“电影”外景地 ,早已存在 ,只待他千辛万苦地去寻找。

老托尔斯泰曾说 ,谁若询问他的作品主题 ,他就必须从头至尾把作品重讲一遍。罗丹曾说 ,他至少要费一年的唇舌才能把他的一件艺术品(无论大小)形容尽致。大师们早已意识到艺术作品内涵的渗透性和丰富性 ,或者在他们选择艺术这一特殊“物”来承纳其全部哲学的时候 ,便已明白只有这样的“物”而不是别样的“物” ,才能表现他们独有的情感、思想和宇宙观。世界上除去那些富有哲学意味、宇宙气

息的事物 ,还有什么需要托尔斯泰那完整性的要求和罗丹那深刻性的观念呢 ?

夜空的深邃不源于一朵星光 ,火焰的美丽也不等于引起它的一点星火 ,艺术家的圆中有无数直径线或半径线 ,只有一点思想的艺术工匠也并不是艺术家。一片火光 ,直冲牛斗 ;一声霹雳 ,直透寰宇 ;一派笙歌 ,直构成一个国家——艺术的精神 ,必须这样辽阔 ,这样浩大 ,这样有力 ,这样明亮 ;不然的话 ,他凭靠什么去把生活的海洋凝炼到一只艺术杯盏中 ,他怎能以渺小的身躯去同无边的宇宙拥抱并听它诉说它的空漠和精凝呢 ?

艺术家的光辉代表者之一贝多芬说 :“思想之国是一切国家中最可爱的 ,那是此世和彼世的一切王国中的第一个。”[罗曼·罗兰 ,《贝多芬传》,见《傅译传记五种》,页 185] 这思想 ,不是人的精神世界的核心吗 ?说到底 ,思想的穷人若能创造出具有博大精神的艺术品 ,天地也便可以颠倒了。真正的艺术家从不轻视那无形中驾驭着灵感和技巧的思想雄风 ,他把娴熟而超绝的艺术手段交给这风 ,任它撒向作品的大野 ,风过处 ,已是百花盛开。这“此世和彼世的一切王国中的第一个” ,对于一切从事艺术劳动的人不也是“第一个”吗 ?我们从罗丹题为“思想者”的雕塑的每一个细微处 ,从雕像那沉浸在自我内心的姿态里 ,从他的手臂以及整个躯体的沉睡中 ,看到了思想深渊的伟大和魅力 :它照亮了人体的每一滴血液、每一条筋脉、每一根毛发和每一寸皮肤。对于不遑回到内心世界的人来说 ,这雕像是不可思议的 ;而对于真正的思想者——无论他处于什么时代、什么国度 ,持什么政见 ,它都那样亲切 ,仿佛是从大地的黑土中成长起来的大树 ,如此根深叶茂 ,如此饱经

风雨,如此满是记忆又满是遗忘。

莫扎特以自己未完成的《安魂曲》,给自己和一切死者的亡灵送去无限的安慰,“使死亡升华到了一个比生存更高的境界”。这组乐曲,“是超脱了空间的限制而与我们同在的一种东西。它没有须臾的始终,除非我们说它随着那个羸弱的婴儿在萨尔茨堡的第一声啼哭而诞生,伴着那个疲惫的音乐家在维也纳的最后一声长叹而结束。即便如此,它也绝不只局限于三十五年短暂的时光。它上溯到生活体验的起源,下至触及现实问题的本质”[玛西娅·达文波特,《莫扎特》,第141页]。《安魂曲》是莫扎特一生哲学和思索的集大成之作。年纪轻轻但已历经百折千锤的艺术家,“已经进入了那种超脱于生死之上、于生存中思虑死的含义的奇异境界”。在他的哲学里,生与死并不以鸿沟来划分,也不是一步之隔的近邻,而是一体,浑然无别,不过像一条铺展开的道路,死只是在夕阳灿丽的远处转了一个弯,美妙的生,就通向美妙的死,纯洁的灵魂,必然在纯洁的死之幔帷里安息。因为曾好好地生活,死亡竟然是这般可爱,这般温馨,这般娇美秀丽,竟洒满了生的阳光。

什么是艺术的深刻?什么是艺术家的深度和力度?什么使华美或素朴的无意义的事物,破土生长为“逼真”的艺术品?贝多芬、罗丹和莫扎特,不是以他们的作品和话语告诉我们了吗?

艺术家的“灵魂里实在有一种使他几乎浩荡到无名的沉毅,一种超逸的仁慈,一种属于大自然的大沉毅、大仁慈——大自然,我们知道,是赤手空拳去悠闲地严肃地跋涉那到丰稔的长途的”[里尔克,《罗丹论》,第1页]。他是人类万古不毁的实体,如同汪洋,如同大陆。内在的充实和洗练,推动他不得不去寻找艺术路途,使他不得不期求创造和表

达 ,也成就着他选取题材的恰切、表现手段的丰富与多变。精神的丰厚土地 ,承载着他从容不迫地含笑工作。在工作时 ,他显得这么镇定、安详、自信和神圣 ,因为他在为灵魂完成一种业绩 ,而不是为工作而工作或因无聊而工作。

瑞典电影作家兼导演英格玛·伯格曼的影片《第七封印》中有一句台词 ,是斯凯特把道具匕首顶在胸口请普洛格杀死他时说的 :“我的朋友 ,你只要推一下 ,我的虚假的存在就将成为一个新的确实的存在。”在读剧本和看影片时 ,这句台词都深深地触动了我。撇开具体的剧情 ,我联想到艺术家的“存在”。在没有作品作为对应物时 ,艺术家只是一个“虚假的存在” ;当他把生命一滴一滴化入作品而他自身渐渐消失的时候 ,人们才看到一个“确实的存在”——艺术品。艺术家“浩荡到无名”的结果 ,便是泯灭了个人的小生命 ,浩荡到永垂的艺术之中而把自己深深遗忘。

应该说 ,艺术家是最善于遗忘的人。生活的万千气象 ,对于他只不过是浮光掠影 ,他只在无垠的海上摄取一片白帆 ,只在漫长的海岸边拾取一粒红贝壳 ,艺术似乎就这样从他的双眸中、从他的手上诞生了。这是怎样一种奇迹呢 ?

当我们坐在艺术的篝火边烤着手 ,沉醉复沉思的时候 ,也许会发现 :艺术家是把白昼和夜晚、古代和现代、遥远和逼近统统忘记了。一堆篝火 ,无论用来与宇宙交谈还是与人谈心 ,都足够了。艺术家是多么善于简捷地找到灵感和最适合表达的气氛啊 ! 只要一派声响 ,只要一两行文字 ,只要一小块青石 ,只要腰肢轻一扭动 ,他内心的泉水便汨汨流出 ,润湿了思想的眼睛。

对了,艺术家总是借大江大海的涛声表现思想的涛声,总是把哲学的静穆点染在旷野的孤树上,总是让风吹拂水面或草原的波纹来表现心的波动……他把不可捉摸、不可触碰、不可侵犯的内心世界交给“艺术”,让它在音乐形象、文学形象、舞蹈形象、电影形象的体内跃动。艺术家在捕捉形象的时候,已不自觉地把形象固有的形式与一种近乎象征的含义同时捕获了。

艺术家就是这样,用“形象”的裸体,感受、思索、领悟生活和自然的风雪,并在内心里不断补充、扩大、延伸、丰富和完善这裸体,在时机成熟的创作季里再把它交还给生活和大自然。这份敏捷,这份才华,这份技巧,几乎是艺术家的本能——尽管在长期的艰苦磨练中更细腻光润了。

艺术家与思想家、哲学家的根本区别在于:艺术家任思想驰骋于宇宙万物、人生万象之间,在各种各样的形象上留下他特有的思想吻痕和思想芬芳,事物和世界不为肉眼凡心所知的秘密便在这吻痕下倏然浮现;思想家和哲学家,排开事物的表象和表征,直接抽象出性质、规律,进行类比、归纳或演绎,达到认知自然和人类的目的。在本质上,他们是同一类人,只不过艺术家喜欢也擅长于点石成金、寄情于物,思想家和哲学家喜欢、擅长于纯粹的抽象的思想;艺术家边在五光十色、仪态万千的有形世界上观光,边延拓思想的旅程,思想家和哲学家只在无形的精神世界中漫游。

把思想的火种化为艺术的火炬,把精神的阳光和甘露化为艺术的绿枝、开放为艺术的花朵,便是艺术家的特殊才能了。艺术家运用这才能的过程,也就是艺术创造的过程。实现这才能而不致使它浪费,

必须有足够的思想光源 ,同时又必须进入艰苦漫长的创作劳动状态。

对于艺术家来说 ,思想固然不万能 ,但所谓才华和能力也并不万能。“天才所做的无非是学着奠基、建筑 ,时时寻找原料 ,时时琢磨着加工。”[尼采 ,《人性的 太人性了》,见《悲剧的诞生》,见原页]普通而崇高的学习和劳动 ,才使艺术家提高了思想、发挥了才能。从这个意义上说 ,艺术家是普通劳动者 ,是为自己某种心爱的思念而精雕细琢着一件礼物的工匠。

艺术家并不直白地说出思想 ,就像巧匠并不把巧妙摆在脸上或手上 ,而是注入他精心制作的形象体内。我们明明感觉到影片《芬妮与亚历山大》中的悲观思想、怀疑态度 ,但我们听不到半句英格玛·伯格曼的思想宣言。艺术家只让小亚历山大在孤独无告的境遇中观察、倾听、寻找和反抗。继父被烧死了 ,但继父的阴魂还是追踪着小亚历山大 ,在他生父家的房子里把他绊倒 ,就像人的必然命运。艺术家是多么会使用形象的材料来刻写他的哲学 ,来传达他对世界的观感和认识 !

他宛若人类和宇宙初生时的故旧 ,又仿佛掌管着未来生活的钥匙——一位粉墨登场的先知。他是这样的四位一体 :最会抒写情感的诗人 ,最会思想的思想者 ,最长于静观的哲人和最善于琢磨出小玩意儿叫人开心的巧匠。对思想 ,对激情 ,对宇宙观 ,对技艺 ,艺术家永远无法单独加以运用而不失败。他既不能单纯依靠哲学思想来完成艺术创作 ,也不企求一时的灵机来挑起沉重的艺术巨石。

巧夺天工的艺术再现和艺术表现才能 ,运用在以形象感悟生命和生活实质的思想家、哲学家的手中 ,原始的宇宙材料便被创造成一件

件光彩照人的艺术品。艺术家便这样诞生并永存。他是一个奇迹 ,但在他走过的路上 ,到处洒满普通劳动者朴实的汗水和朴素的故事。

如果有人一定要我概括艺术家的本质 ,我会毫不迟疑地说 :最善于创造性地使用艺术语言——形象——来传达思想、情感、精神 ,并出色地完成一件或一系列“逼肖”于生命、生活、人类、万物以至宇宙本源和实质的艺术作品的人 ,集诗人、思想家、哲学家和能工巧匠的境界、品格、本领、才能、技艺于一身的人 ,便是名副其实的艺术家的。

天赋之上

一般人遵依自然的安排 ,依次经历童稚性、少年性、青春性、成年性、老年性等人性阶段 ,并按照天赋的性别完成其固定的男性或女性的心路历程 :小男孩—少男—男人—老翁或小女孩—少女—女人—老妇。艺术家表面上也循着这条道路走过他的自然生命 ,但在实质上则同时拥有童年和老年 ,同时是男子又是女子。他是各种人性的复合体。

雨果说 :“在诗人与艺术家身上 ,有着无限 ,正是这种成分赋予这些天才以坚不可摧的伟大。”[《莎士比亚论》,见《论文学》,原题目]艺术家享有一种上帝特殊的优待 :具有无穷性和无数性。他是他自己 ,又同时是无数别的什么人——工人、农民、兵士 ;他是现实的人 ,但又可以同时是古人和未来人 ;他是男性或女性 ,但他可以具有与自身对立的性别的一切感觉和体验 ,他只有一次生命 ,但他经历无数次新生 ,可以死一百次——在心里。

他的天性中 ,同时保存着童年的贞洁和壮年的情欲 ;同时存有母性的善良仁慈、无边抚爱与父性的创造欲、父性的冷眼旁观 ;同时具备少女的温存体贴 ,少男的殷勤血液 ;同时拥有敌人的目光和朋友的深情 ;同时具有醉者的陶然物内物外和智者的明晰豁达。他是一个“无限”。在这“无限”中 ,随时随地都充溢着饱涨的生命力和高涨的生命感 ,也随时随地都充斥着荒诞、无序、虚无和死寂。

赤子的根性

如果能够潜心凝神地坐在一件真正的艺术作品身旁,无论它是阿炳二胡弦上的《二泉映月》,还是达·芬奇画笔下的《最后的晚餐》,无论它是英格玛·伯格曼编导的电影《芬妮与亚历山大》,还是鲁迅笔下的《社戏》,总会有近乎电流的力量打击着我们,使我们无法停滞不前。就像每接近一次老人我们的心就苍老一度,每拥抱一次儿童我们的心就纯真一分——在艺术面前,我们不能无动于衷。我们一定会受到它的无言的催促,跨上一个新的生命高度。

《二泉映月》的旋律中,会走出一个孤儿,贫穷而美丽,在人世间没有父母,没有兄弟姊妹,没有家园,没有欢笑,只有月光映照着他泉水般清纯而凄苦的内心。《最后的晚餐》中,圣子刚刚对他的门徒们说完“你们之中有一个人要出卖我”,把手放在桌上,沉默着。在他的沉默和门徒的震惊、犹大的紧握钱包的阴暗姿势所造成的氛围中,真与伪、爱与出卖、善与罪恶的旋风从画面深处卷出,把人带到“明天”的十字架和永世的苦难之中。《芬妮与亚历山大》中祖母的爱情,父亲的剧院,圣诞的致辞和长长的舞队,长长的舞蹈,跛足女佣的爱抚和她与男主人的私通,父亲的死,继父的虚伪与残忍,母亲的软弱和坚强,被命运摆布和幻想化为现实,生命与鬼魂,使小亚历山大在孤独、痛苦、梦幻与好奇、欢乐、敏感和多思的摇篮中颠来簸去。他懂得了许多,但他仍然大惑不解,因为他的内心藏着一个谁也看不见的大大的怀疑,大大的探询。

不管这些作品属于怎样的艺术门类,它们奉献给人的感觉都是既成熟又单纯。它们成熟得那么完满,以至于微风一吹就会撒落遍地果实,使人确信只有它们才拥有真实、力量和神圣;它们又单纯得那么透明,不含有任何“美”以外的杂质,以至于使人看它们一眼就会自惭形秽,自愧现实的生存达不到艺术的境界。

真正的艺术就是这样:因成熟而显得格外纯粹,因单纯而显得格外丰稔。这是因为,艺术的创造者——艺术家——的生命,就像年年更迭的四季,不断成熟,又不断把这成熟埋下,长出新的童年,不断在更新、更高的层次上重新体味生命和生活;这是因为,无论怎样历尽忧患、饱经风霜,无论怎样洞明世事、看破尘寰,艺术家都无法泯灭自己心中对世界的向往、对生命的热爱,都无法掘除天性中赤子的根性。

美国作家杰克·伦敦的朋友说,杰克·伦敦“不过是一个长得太大的孩子”[欧文·斯通,《马背上的水手》,原页]。赵丹在1957年第二次出狱回家的时候,看到五年前他入狱时还小的孩子长得比他还高,便找到一只小板凳,站上去亲了亲那孩子。[黄宗英,《快乐的阿丹》,见《他活着:忆赵丹》]两次锒铛入狱,十年铁窗生涯,艺术家的童心并没有毁灭。法国作家莫里亚克,在1954年接受诺贝尔文学奖的致辞中说:“在我的所有作品中间,有个儿童的梦想。它含有儿童的爱、最初的亲吻和最初的孤独……”[莫里亚克,《爱的荒漠》附录]他的作品主要写成年人的爱情、婚姻、家庭,而且多是写生活的悲剧,但在本质上这悲剧是因为没能达到赤子的爱和亲吻的纯真程度才显示为悲剧的。在林海音的半自传体小说《城南旧事》和吴贻弓导演的影片《城南旧事》中,世间的一切事物仿佛都生长着一双儿童的大眼睛,清纯而充满遥远的梦幻,没有一

丝一缕的世俗的成见 ,只看到爱 ,只知依恋流逝的和将流逝的一切。

长亭外 ,古道边 ,芳草碧连天。晚风拂柳笛声残 ,夕阳山外山。天之涯 ,地之角 ,知交半零落。一觚浊酒尽余欢 ,今宵别梦寒。

在这样的歌声中 ,艺术家们纯真的情感和莫名的怀恋得到了完美的宣泄。英格玛·伯格曼在他的许多影片中用“野草莓”象征梦和美好 ,他的主人公们明明知道草莓地只是失去的乐园 ,但还在执著不渝地期盼着、怀想着、渴求着那红鲜鲜的野草莓——像馋嘴的孩子。伯格曼本人也不在心里像老埃萨克(《野草莓》主人公)一样 ,追忆着、慕念着“野草莓”吗?

艺术家永远是“长得太大的孩子”。在骨子里 ,他还那么贪玩儿 ,那么调皮、淘气 ,还那么爱捉迷藏 ,爱异想天开 ,那么主观随意 ,出人意表。

虽然艺术家已“长得太大” ,已肩负起沉重的命运和使命 ,已形成完整的人生哲学 ,甚至时常有疲劳感、衰老感、虚无感、绝望感、荒谬感、失落感 ,但只要他还是名副其实的艺术家的 ,只要他没沦为哲学或理论的奴婢 ,没有沦为道德或享乐的兵士 ,没有堕入老朽或玩世不恭 ,他就永远是一个孩子 ,一个赤子。吴承恩《西游记》中的孙悟空 ,虽然炼就了一双火眼金睛 ,善识世上妖魔和世间罪恶 ,虽然学就七十二般变化 ,会使一根能缩能伸的金箍棒 ,打遍天下无敌手 ,虽然被戴上“紧箍咒”担负起行者的使命 ,阅尽天地沧桑 ,但他仍是一块不可战胜的顽

石,仍是顽石中生出的石猴子——根性不改。艺术家的赤子根性,就像孙悟空的石猴儿的根性一样,不可改移。

这丰沛的活力,这无拘无束、自由自在的生命状态,这未受概念局限、功利熏陶的本性,决定了艺术家的人生必然呈现出这样几种状态,从而必然走向艺术:

(员)对世界的旧相识感与陌生感、信赖感与恐惧感、希求接近又企图逃离的混合一体,使他对一切事物的反应都极端灵敏。他像小野兽一样,对色彩、光线、音响、形状、姿态、动作、气味具有本能的细微而准确的把握。然而,他不谙政治,不懂经济,不能像学者那样面面俱到地去研究或批评事物。他的感觉会充当一个很好的向导,带领他的思想直达事物本质的故园,既达于本质,又不肯舍弃外貌,就像儿童常凭表象的凶善、美丑来判断事物的有益或有害,并把“好”与善良、美丽联系在一起,把“坏”与凶恶、丑陋联系在一起。一个诗人,只要看到一朵落花、一片黄叶就已把握“死”的含义,只要走进冬天就对死亡的境界有了美学意味的了解。孩子们从不对事物做抽象的解释或说明,他爱你便热烈拥抱你,讨厌你便远离你,高兴就笑,难过便哭,健康便跑便跳,内在的一切几乎都形诸外观。世上只有艺术才能接受这种“孩子气”;只有艺术才能不加损伤地体现这种敏锐;只有艺术才会兴高采烈地顺应这份“天真无邪”,让艺术家把本质和形象一把抓过来。

昔人已乘黄鹤去,此地空余黄鹤楼。黄鹤一去不复返,白云千载空悠悠。晴川历历汉阳树,芳草萋萋鹦鹉洲。日暮乡关何处是?烟波江上使人愁。

初唐诗人崔颢在这首短短的诗章中,只把人的感情和怀想染入黄鹤楼远近、上下的自然风物中,便将一部自然与人的历史、一种千古至情传达出来。在这首诗面前,谁还会去问“历史是什么”?谁还会去愚蠢地大谈特谈“人情”和“永恒”?世上只有艺术家才喜欢,才能够把内心生活形之于外,从而创造“艺术”。

(圆)世界不断地激发起他的新奇感,吸引着他向深而又深的世界走去。生命和生活对于他,是一个不会死亡的诱惑,是一个没有尽头的山洞,是一个大大的谜团,他总想探得个究竟。在现实生活和艺术生活的道路上,他走了一程又一程,身体已很消瘦、很疲劳,可他并不厌倦这奔波劳顿,他老是觉得他还离谜底很远,甚至是刚开了个头儿。在途中,他总是那么易喜易怒,易哭易笑,但前头有那么神秘、那么好的“故事”在等待,他怎能不编出许许多多的歌儿唱给沿途给他欢乐、共他忧愁的鸟兽花草听?怎能不一边小憩一边用树枝在浮尘上画出许多他听过的和想听到的“故事”——那么富于灵敏和想像?艺术创作就在这种不自觉的状态中开始了。如果一个旋律萦回他心头许久,他就无法忘记它——德沃夏克的《新世界》交响曲就这样诞生了。如果一个画面常驻心头,不肯远去,他就必须把它转移到画布上——波提切利的《维纳斯的诞生》便这样诞生了。一种莫名其妙的指引,一种无形的力的推动,使他走上了艺术创作的道路。只有在这条道路上,他才能一直走向那个神秘的洞穴,一直走向那团谜底,不厌烦,不退缩。他一边探寻便一边完成了创造。哪一个艺术家面对自己的作品不曾感到一阵阵惊奇又一阵阵不安?——它们本来不属于我,怎么会

从我手中蹦出？它们是我的朋友，可它们来到之前我们并不相识，而且它们是不期而至。在根据奥尼尔的剧作摄制的影片《白昼漫漫路迢迢》拍摄之初，扮演集吸毒者、妻子、母亲三重性格于一身的玛丽·蒂龙一角的凯瑟琳·赫本，怀疑自己是否能担当起这个角色。当她全身心投入剧情之后，“她达到了人的一生中自我挖掘的顶点，她在自己身上找到了深厚的情感，就连她自己都为之感到吃惊，甚至惊讶”[查尔斯·海厄姆，《星运久长 凯瑟琳·赫本传》，[图图网](#)]。这一年，赫本已经五十三岁，已是好莱坞头号巨星，但她并没有满足于已取得的成就和已走过的人生。她仿佛永远在奔赴某个目标的途中，而那目标又是如此不确定。在这样的奔赴中，艺术自然而然地成了艺术家的良伴。它收藏艺术家的每一滴创造劳动的汗水，记录艺术家吐出的每一个音符和旋律，帮助艺术家在夜深人静的时候去整理、梳洗他长年追寻所得到的珍贵的“故事片断”。

（猫不论自身受到怎样不公正的待遇或怎样被忽略，不论个人的前途和命运如何，艺术家总像儿子爱母亲一样爱自然、爱人类、爱生活，把生命的每一个细胞、每一秒时光看作“母亲”的泽溉，并怀着“滴水之恩当涌泉还报”的潜意识，渴望把自己对“母亲”的关注、热爱、理解和歌颂倾吐出来。每一个孩子的心地都那么光明洁白，每个孩子都无法忍受误解，都最怕受委屈。艺术家总要带一点剖白心迹的动机，总有一点希图理解的心曲，才能进入创作。有时，是因为世界不理他的呼喊，他必须用艺术来扩大他的呼声；有时，是他洋溢的爱得不到机会倾泻，而艺术正可以渗透取之不尽的爱。尽管卡夫卡时常感到生活扭曲了“人”，在骨子里认为人世是一个荒谬的场所，但他还是在以一

个“人”的眼光,用童心中人世的形象来透视世界。假设他以变形的眼光来看变形,以荒诞的心理来感受荒诞,他也便不会发现变形,不会感到荒诞。艺术家无论如何都无法放弃他儿童般的爱和信仰,他不是为这个世界而生又为这个世界而死吗?德国作家赫尔曼·黑塞有一首题为《无常》的诗。在这里我们可以看到典型的艺术家的“赤子之心不泯”:

我的生命之树,落叶纷纷。五光十色令人眩晕的世界,多么令人厌,多么令人倦,多么令人醉!天还在燃烧的,转眼间,就熄灭。转眼间,风萧萧,在我褐色的坟墓上,母亲朝这个孩子徐徐地弯下腰。我要再见一见她的眼睛,她的目光是我的星星,其余的一切都会随风消逝,一切都会死去,一切都乐于去死。唯独永恒的母亲常在,我们都由她而来,她那戏弄着的手指在匆匆流动的空气中画着我的名字。

——胡其鼎译,见《诺贝尔文学奖获得者诗选》

艺术也是这样不倦地爱着,于是它接纳了艺术家;艺术家不愿“死去”,于是他藏进艺术中,化入永恒。艺术家个个是“长得太大的孩子”。长得太大——知晓了无常和短暂,却仍是孩子——即便死也深深地爱着人间和宇宙,就像孩子临睡前亲吻母亲的双手。

科学只容忍绝对的冷静和客观,政治需要绝对的成熟和严肃,经济要求能掐会算和争取进益的才干,军事则只欢迎装满战略战术的头脑。除去艺术,没有任“孩子”自由漫步、嬉戏的领地。如果你太重感

情,如果你只是一味赤诚、一味无保留地爱,如果你总觉得世界很新鲜,总想询问,如果你总改不了爱唱爱笑爱闹的本性,那你便只有到艺术王国中去求得一席之地。只有在那里,你手中那些注满你的怜爱或恐怖厌恶的记忆和“故事片断”,才会获得新生——在别的场所,它们会被看成破烂儿或一文不值的玩意儿。在现实生活中,艺术家的天真烂漫,只能四处碰壁,任何赤子的想法和行为都会招来意想不到的困厄,甚至灾难。

只有艺术才是艺术家的乐园。

使徒的使命和使徒的爱

然而,任何乐园的保全都不能只靠纯洁、天真、爱和询问。既然艺术家的根性决定他只有一个乐园,失去这乐园也便失去了自身,那么他就不能不像一个汉子、一个母亲,不能不像张开羽翼护持雏儿的大鸟,肩起这乐园,如神话中的巨鳌戴山,使之“峙而不动”。

耶稣的形象和关于他的种种艺术品,圣母玛丽亚的形象和围绕她的形象而创作的艺术作品,女娲补天、大禹治水的神话传说,精卫衔木以填沧海的故事,都是许许多多有名和无名的艺术家创造出来表现人类自我保护、自我完善的“成年精神”的。这“成年精神”,像一具拓荒的犁,在草莽无边的土地上,在日下、月下、星下,不停息地耕作,开垦出一块又一块人类生存的处女地。

每一件艺术真品,都是人类生存的一片新大陆。在米开朗基罗塑造《大卫》之前,人类无法在那样一个强劲有力的躯体中巡游,并拾得

无数洁白、勇敢、自信、强力、深沉的花穗。在贝尔纳多·贝尔托卢齐导演的意大利影片《月亮》之前，人类似乎未曾看到过这样充溢着母爱的土地：只管爱，不择手段。在王维的《送元二使安西》和古曲《阳关三叠》之前，人类似乎并不会那样凝重而绵长地传达至爱和离情：

渭城朝雨浥轻尘，客舍青青柳色新。劝君更尽一杯酒，西出阳关无故人。

在《红楼梦》之前，人间似乎既没有过那么多美丽得有些凄迷的青春的灵魂——贾宝玉、林黛玉、晴雯、紫鹃、秦钟、柳湘莲、蒋玉菡、史湘云、元春、探春、惜春……也没有过那么惨痛的青春的毁灭、青春的悲剧。

用坚忍的艺术之犁为人类精神世界进行艰苦的垦荒，开拓人类的内在世界，丰富人类的感受、感情和思想，自艺术家从大地上挺立起来的那一刻，就已成为他的使命，并与他的生命同始终。

他通过从事艺术劳动，使自己与大自然的灵魂更为贴近，使自己更懂得什么是生什么是死，更懂得如何生如何死，使自己活得更智慧死得更为宁静。同时，他也要帮助别人——熟悉的和陌生的所有人——帮助他们了解世界，了悟生死，帮助他们战胜原生的烦恼和恐惧，树立生的信念与勇气和死的信念及勇气。他在潜移默化之中，伸拓了自己和别人的想像力，也深化了自己和别人的理解力、鉴别力。丹麦作家安徒生的童话，俄国作曲家柴可夫斯基的音乐作品，荷兰画家伦勃朗的画，苏轼的词，法国导演戈达尔的电影，都用独创而简练深切的艺术手法，揭示了世界、人生的内幕。比如，《夜莺》对灰色的、活

蹦乱跳的、歌声婉转的真夜莺和嵌满钻石、只会机械地重复地唱同一支歌的玩具夜莺的描绘,以及它们的真伪、美乎其内还是败絮其中所具有的决定死生的力量——一个大人物,一个拥有一切、统治一切的中国皇帝的死生,昭明了生命的真谛:真即生,真即美;假致死,假等同于死,假无美。再如,影片《精疲力竭》的男主人公米歇尔,经常漫无目的地“犯法”之后又漫无目的地逃脱追捕,他似乎下意识地生,下意识地行动又下意识地躲避囚禁和死亡——像兽类一样。生命显现在他身上,是那么机智、灵巧,又那么沉重、郁懣,那么茫然无依、颓然无恃。他只有盲目地横冲直撞下去,直到被爱他的人和不爱他的人的短浅的生存目标阻塞道路,直到他生物性的力量 and 为人的力量都消耗殆尽。这出在本质上与《等待戈多》同样的“荒诞戏”,为人类认识世界和认识自身,提供了一个必须在更高的层次上来解的斯芬克斯之谜。要解开这个大大的斯芬克斯之谜,人必须贴在宇宙的胸膛上倾听,人必须调动和运用智慧,让它飞翔,再让它潜游。

那使我们在审美活动中本能地反感的東西,就是被人类长期经验证明为有害的、危险的和可疑的东西:突然说话的审美本能(例如厌恶)包含着一个判断。在同样的程度上,美属于有用、有益、提高生命等生物学价值的一般范畴之列……

——尼采,《强力意志》,第 1 卷第 1 节

艺术家无法回避的是:作为人群中的一员,他对这个群体负有不容推诿的责任,他无权力对自己的任何发现守口如瓶,他走向成熟的道路

不允许他对同甘共苦的族类不闻不问,他个人的命运与同伴的命运、同族的前途息息相关,袖手旁观会使他感到羞耻。他的天职便是把自己的祖先的、同代人的良知化铸为艺术的“逼真”,艺术的美,让这美时时刻刻伴随着人类的行伍,像一支随军的歌队,不歇地用歌声激发、呼唤、催熟人类的“审美本领”。在人类浩浩荡荡地开过的历史驿道上,艺术家的身影和声音,总是令去者和来者都受到抚慰,都感到振奋,都得到清洗。

意大利电影表演艺术家索菲亚·罗兰说:“一个艺术家的天职就是要培育一种淡淡的哀愁。”[《生活和爱情》,008页]她所说的“淡淡的哀愁”,同尼采所说的“突然说话的审美本能”是同一种东西,它们有一共同的内涵,我命名这内涵为“美的情绪”。

人类跋涉无尽的长途,大自然为人类准备好的除去天籁之音、花草之气、日光月光星光,便是险关、峭壁、沼泽、沙漠、黑夜、严寒或酷热、饥饿和蚊虫。人若想战胜厌倦,渡过难关,继续披荆斩棘的行程,就必须有那么一股不散的内心氛围,一切苦难进入这氛围都会化为流淌着的,令人泣下又令人拳拳难舍的“美的情绪”。艺术家的使命,便是用他的琴声、歌声、舞姿、绘画、诗词、小说、电影、戏剧来帮助人们制造或保持那种内心氛围,使人类在“淡淡的哀愁”中顽强地发展下去。

艺术家不仅要建设和保卫自己的艺术乐园,而且要把这乐园向全人类开放。就如使徒,不息奔走,永生劳顿,传递的是“上帝”的福音,接受他所传递的福音的人,不只是他的亲朋故旧,更多的是他根本无从谋面,甚至不是同一时代的“陌生人”。

作为使徒的艺术家,在长年的戎马倥偬、风餐露宿的艺术人生中,

养成了一种平和宁静的心态 ,也养成了一种严峻冷峭的性格。尝遍甜酸苦辣 ,阅尽人世沧桑 ,他的心愈发柔韧。怀揣着“上帝”的大慈大悲、大善大爱 ,但同样是用双腿赶路的人 ,因此他对人类的感情便具有了非凡性和“平凡性”两个层次。艺术家是人不是神 ,依此看他的一切情感都是凡人的情感。正因如此 ,他常常在平凡的人和事物内部发掘出许许多多平凡而宝贵的品质 ,作为艺术的原料。艺术家又不是一般的人 ,他是自然和人类的使徒 ,使命感使他常常处于超凡忘我的境界 ,他对同类所抱的情感已远远超过日常的个人的亲疏、恩怨与爱恨。他面对的是全世界和全人类。

平凡和不平凡 ,平凡中的非凡 ,非凡中的平凡 ,都在艺术家的心里获得了信誉和版权。在童年的天真和游乐之上 ,在本能的恐惧和期待 ,原初的半睡半醒、似梦似真之上 ,还有艺术家的成熟的使命感。这使命感使赤子的一切已经化作圣·埃克絮佩利《小王子》中那颗小小的星球 ,小小星球上的惟一个“人” ,小王子 ,以及他对惟一的一朵玫瑰花的深情和守护 ,化作他与玫瑰花“闹意见”离开星球又在地球上苦苦思恋那一朵玫瑰的动人故事 ,已经融入黑泽明的影片中 ,形成鄙弃平庸无能、歌颂奋斗精神的一贯主题。

黑泽明的影片《生存》中的渡边勘治 ,长年任某市政府的市民科长 ,每天除往文件上盖章外 ,无所事事。当他身患绝症、面对死亡的时候 ,才发现自己的一生过得庸碌无为。在一个玩具厂的女工的启发下 ,他利用生命最后时光 ,在垃圾遍地的穷街陋巷附近为儿童修建了一座小公园 ,并坐在新修公园的秋千上 ,扯着嗓子断断续续地唱着一支过时的流行歌 :“生命是短暂的 ,热恋吧姑娘……”结束了平常而

又不平常的一生。在纷纷扬扬的雪花中 ,黑泽明把个人生存的境界与人类生存的境界联系起来 ,把自我生存的意义和价值与自我之外的世界联系起来 ,揭示出颓唐、“死亡”的原因在于人生的肩上没有使命 ,而“新生”和活力的源泉则恰恰是伟大的、负有使命的爱。

任何艺术作品中 ,都包含着艺术家的自我写照的成分。在各种关于孙悟空的传说和艺术作品中 ,孙悟空“西天取经” ,一路上保护唐僧 (象征保护信仰和追求) ,历尽千辛万苦 ,斩妖除魔 ,开山辟路 ,终于抵达西天圣地 ,取得真经 ,“普度众生”的情节 ,表现了众多无名艺术家对自身天性的理解和把握。尼采说 :“只有作为一种审美现象 ,人生和世界才显得是有充足理由的。”〔《悲剧的诞生》,页56〕他还说 :“艺术是生命的最高使命和生命本来的形而上活动。”〔同上 ,前言〕这是对艺术家而言和对普通人而言都可以成立的观点。尽管在现实生活中 ,尼采的话还远没有得到事实的反复印证 ,但那唐僧所取得的“经书”不正是一种类似于艺术的东西 ,靠它便可以众生慈航普度吗?“西天”毕竟是虚无缥缈的去处 ,实实在在的艺术倒可以使人“自救”。艺术家怀着良知和爱心 ,为自己也帮助别人建立着尼采所说的“人生的审美评价”系统 :只要人生是艺术的、美好的 ,其他一切便全无所谓了。日本电影演员田中绢代把艺术视为她惟一的真正人生 ,而把生活中的一切事情看成“戏剧” ,看成可有可无的小事。对于 19世纪初意大利举世无双的音乐指挥家托斯卡尼尼来说 ,音乐“是宇宙万物的初始和终结 ,是生活的意义所在 ,是道德的指南 ,是工作的动力 ,是欢乐和痛苦的源泉 ,是克服一切困难的武器 ,是评价周围事物的准绳。”〔朱塞佩·塔罗齐 ,《音乐是不会死亡的》,页1〕托斯卡尼尼一生讨厌荣誉、掌声、欢呼。“音乐 ! 只

有音乐是他永远热爱的对象。音乐宛如一位忠实的情人 ,从来不曾把他抛弃” ,直到他白发苍苍 ,“音乐还在为他歌唱 ,慰藉着他的心灵”[同上 ,页1]。

使徒的爱是一种对使命的爱。艺术家爱艺术 ,艺术是艺术家的使命。艺术家因了这使命而生活得充实、丰富、痛苦而又欢乐 ;艺术欣赏者因了艺术而生活得有滋有味、有声有色。

因为爱自身、爱人类、爱自然 ,艺术家深藏起赤子的根性 ,走上了使徒的道路 ,因为使徒的使命 ,艺术家必然采摘艺术的花朵插在胸前 ,快快乐乐地去传播“福音”。无论多么艰苦、多么漫长、多么渺茫的前途 ,他都不畏惧 ,他都会勇往直前。——我们知道 ,任何一个艺术家都是经过艰苦而漫长、布满挫折和失败的道路 ,才像旭日东升那样出现在生活的山野之上的。

百年多病独登台

风急天高猿啸哀 ,渚清沙白鸟飞回。无边落木萧萧下 ,不尽长江滚滚来。万里悲秋常作客 ,百年多病独登台。艰难苦恨繁霜鬓 ,潦倒新亭浊酒杯。

这是盛唐诗人杜甫的一首七言律诗 ,题为“登高”。这首诗产生的历史背景 ,已经被历史的巨轮远远地抛在了烟雾深处 ,诗人的人生体验却连同表达这体验的诗篇一起 ,像摄影机做“推”的运动一样 ,一直给人逼近而真切的“认同感”。宇宙间 ,流星陨落 ,新星初起 ,混沌不化

或月朗天清 ,都是任何生物无力阻止或催促的。在人间 ,四季轮转 ,死生相继 ,“无边落木萧萧下 ,不尽长江滚滚来” ,便是地球生命的真实景象——具有永恒意味和哲学意味的景象。在这景象中形同一片叶、一滴水的个人 ,多么微不足道 ,多么无依无恃 ,只能“任凭雨打风吹去”。“万里悲秋常作客 ,百年多病独登台。”撇开杜甫个人的生活遭际 ,这句诗概括了艺术家这个群体最敏感的、体验最深刻的人生主题。

英国戏剧家萧伯纳说 :“我一生一世只是这颗行星上的旅居者 ,而不是土生土长的人。”[弗兰克·赫理斯,《萧伯纳传》,第17页]苏联电影大师爱森斯坦 ,对人世一生都抱着一种莫名的羞怯和恐惧 ,“要他与别人接触中表现他的内心世界总是一桩困难而没有什么希望的事情”[玛丽·西顿,《爱森斯坦评传》,第17页] ,他只好借助一种近乎做戏的“小丑”型的伪装来为人处世 ,“因为通过这种角色他仿佛容易和人接触”[同上,第17页]。俄国艺术大师列夫·托尔斯泰自供说 :“我时常想像自己是个为全人类幸福发现了新的真理的伟大人物 ,我怀着了解自己身价的高傲心情来看待其他的凡人 ;但是 ,说也奇怪 ,每逢我接触这些凡人 ,我对哪一个都感到忸怩不安 ,我对自己的估价愈高 ,我就愈是不但不能向别人表达自尊的意识 ,连不为自己最简单的言语行动感到惭愧 ,都觉得不习惯了。”[《童年·少年·青年》,第100页]这些艺术大家在艺术上是“上帝” ,在现实中却总是不自如 ,不自在 ,就像地球上的旅徒 ,人类的客人。“人生无根蒂 ,飘如陌上尘。分散逐风转 ,此已非常身。”[陶渊明,《杂诗》其一]这 ,大概道出了艺术家骨髓中的人生感吧。

艺术家面对嘈杂的人世 ,面对无谓地纷争着的人群 ,面对自然的凋敝 ,面对流逝、消亡和永恒 ,不能不兴起无限慨叹。一切都仿佛刚刚

开始,沉甸甸的使命还压在心头,还有那么饱满的爱没有分发,但他已不知谁是他应找的对象,人生之旅的目的又是什么。他处于一种深刻的、无从解脱的矛盾之中。他对一切感到陌生,因此他便愈发渴望,愈加努力,想与世界熟谙起来;他越是寻求,越是感到自己离人世远而距另一个无形的世界近。童心所看到的,是一个“梦”的世界,使徒所走过的,是一条现实的道路;作为“客人”,一切都如过眼云烟。

他无法随俗而歌而饮,又不愿辜负人世相邀的一片盛情,跃跃然,想为人世这间大客厅提一些“合理化”建设意见,并留下点什么礼物。他看到人们欢笑,受到感染,便也笑出来,却在笑声中掺进了在风餐露宿的生涯中养成的羞涩。与奔走着、争夺着、拥抱着或扭打着、哭着或唱着、舞着的人群相比,他更年轻也更苍老,更纯真又更复杂,更欢畅且更愁苦。真的,他感到一种不和谐,一种深深的、无法改变的不和谐。他只能尽全力在表面上装出“入乡随俗”的样子,但他的心还是不安地在现实的门外徘徊。

在人间酒宴的划拳行令、杯盏交错的喧声中,艺术家品出了“人生如梦”和“对酒当歌,人生几何”的生命况味,对世上的一切,他无怨亦无恨。一切都那么短暂,如风扫残云。蓦地,他产生了“前不见古人,后不见来者”的苍凉之感。“念天地之悠悠,独怆然而泣下”,便是悲天悯人的艺术家的常态了。

他仿佛被世界放逐到一个岛上,虽不免有淡淡的悲伤,但因此得以远远地、冷静地重新审视宴饮的世界,也便心泰神安。18世纪法国雕塑家乌东的名作《坐在安乐椅里的伏尔泰》,把伏尔泰瘦弱而苍老的躯体安置在一张安乐椅中,让一件肥肥大大的长袍从他消瘦的肩上经

獭源 艺术家万岁

由安坐着的腰和膝部 ,倾泻到地上 ,像一川瀑布 ;紧抿着的嘴唇 ,似乎品尝了人世的一切滋味 ;微微翘起的嘴角 ,透出一抹彻悟者的讥笑 ;高、大且尖的鼻子 ,悬守在嘴巴之上 ,像是在警觉地嗅着嘴唇上那抹讥笑的气息 ;右眼圆睁着 ,黑眼球在眼角紧盯着从右侧走过来的历史和幻梦 ;左眼含着笑意 ,正视着流逝和永恒 ;秃而高的额头上 ,扎着一根象征智慧的绦带 ,整个头和身体 ,都向前倾斜着 ,手按在椅子的扶手上 ,随时准备支撑起瘦削的但仍充满内在精力和智慧的身体。这雕像的整个姿势和神情 ,表现出一种对现世的洞识和对另一世界的梦想而引起的空幻。他已离开安乐椅的靠背 ,似乎要对世人说出他的最后也是集大成的一句至理名言 ,又似乎要以这种嘲笑的表情告别自己智者的一生 ,也告别人类展示给他的历史 ,昂然傲然 ,归诸他的哲学、他的艺术。伏尔泰虽已垂垂老矣 ,但矍铄的精神风貌 ,那嘲笑的表情 ,流露出的却是大智大慧者参透世情后的大慈大悲。

阅尽人间春色秋色 ,踏遍世上荆棘坎坷 ,艺术家的自我世界愈发坚固 ,愈加丰富。与此同时 ,他对现实的现存的事物产生了更大的怀疑 ,有时是彻底的怀疑。这种状态 ,使艺术家只能相信由自我所创造的艺术世界 ,只能更深地走向艺术 ,而离现实的、人造宝石般的光华愈来愈远 ,最后 ,建立起足以不受现实伤害的并把光热无酬地送给现实的艺术星座。

在艺术中 ,他找到了家园 ,他不再感到“人生天地间 ,忽如远行客”[《古诗十九首·青青陵上柏》] ,他不再被旅情羁思所困扰 ,他感到自己重获了青春。“万里悲秋常作客 ,百年多病独登台”的记忆 ,深厚了他作为艺术家的人生素养 ,也促进了他深入艺术的步伐。他仍喜欢在他的

作品中表现客愁与迷惘,孤寂和惆怅,但那已情同于游子回到故园向慈母讲述已成过去的思乡和历险。

萧伯纳感到自己不是地球上“土生土长的人”,安徒生到任何人家去玩都要下很大决心才能走进门去,比起世俗的应酬罗丹更喜欢呆在自己的工作室里,种种事实表明,艺术家只有走进艺术之中才能获得解放、自由和舒畅。玛丽·西顿描述道:“爱森斯坦只是作为一个艺术家对自己充满信心。作为一个普通人,他游移不定,充满孩提似的恐惧,这恐惧勾起了青年时代那可怕的心境。在他身上,既有这股逆流的陈迹,更有与之对抗的健康的思潮——一种要在精神上丰富自己性格的持久欲望。他是奇异而充满矛盾的。他渴望得到一种神秘的优美感来把自己的思想意识上升到完整的平衡状态。”[《爱森斯坦评传》,源页]

艺术使爱森斯坦夷平了作为普通人的游移不安,艺术满足了他要在精神上丰富自己性格的欲望,艺术使他获得了神秘的优美感,并得以在那种感觉里完成思想意识的平衡。

艺术家仿佛天生多疑多虑,多灾多病,天生无法安居现实,天生必需另一世界的支持。艺术消弭了他的疑虑和灾祸,支持了他的信念和生命,接引他的心灵回到精神的故乡,并倾听他的经历,他的欢乐和苦难,他的梦境和理想。艺术用精美的银盘收起他的歌、他的笑和他的泪。

艺术是艺术家的母亲、情人、老师、知己、战友,是艺术家的房产、土地、桥梁、道路和森林,是艺术家的摇篮、故居、学校、工厂和纪念碑。

艺术是赤子的天然乐园,赤子心使艺术家无意中或者说是本能地

跑进了这个乐园 ;艺术是负载使者完成使命的一条驿道 ,它的周围万紫千红 ,风光无限 ,艺术家以一种成熟的审慎和热爱 ,选择了这条道路 ,在这条道路上留下了汗水、时光、爱和记忆 ;艺术是一个温馨美丽的国家 ,艺术家在寻找归宿、寻找家园的愁苦衰老的境态中看到了国门上招展的旗帜 ,他匆匆地、风尘仆仆地奔进那花枝和棕榈枝编成的大门 ,结束了“天地一游子”的飘泊生涯。艺术使艺术家天性中的丰盈和矛盾 ,真纯和飘忽 ,沉重和凄凉 ,本能和追求 ,担忧和病痛 ,都得到和谐的处置。艺术使艺术家身上原生的困惑、焦灼、不安、烦躁、骚乱 ,汇归于一种强大的冲动 ,并在这冲动完结之处 ,准备下一泓清泉 ,给艺术家以宁静的陶醉和创造后的幸福。

艺术与艺术家的缘分 ,便是这样成就 ,也便是这样维系久长。

格调之内

品格、品质和格调的静脉，从容不迫但又刻不容缓地在每一个人、每一件物的体内搏动。谁都无法避免，谁都无法脱离它去估量价值、意义、幸福或痛苦。

人品上的善良而正直、朴素而崇高，人格上的遗世独立、自尊自强，是艺术家在人生和艺术两个层面上都避免目空一切、盲目否定或者不分良莠、人云亦云的保证。宽广的胸怀，远见卓识的大家气度，无惹无畏无私的坦白心地，会给艺术家制造无数个沉浸于心灵和艺术的良机，使他日益高蹈又日益深沉，从而带来艺术作品的深刻和丰富性。

艺术家的品格直接影响甚或决定艺术作品的品质优劣，格调高低。这主要是因为，艺术家的品格决定艺术家的生活趣味和艺术趣味。艺术家在选材之初直至作品完成，“趣味”一直站在一个显贵的地位，挑剔着进入作品的每一个细节。劣质低格的人，只会有低级趣味，只能剔除真正的、深刻的内容，而广收浅薄、轻佻、下流、庸俗。

奉献即归还

艺术家总是面对死亡来检验个人的生活意义和生活价值。他发现，“人不为己，天诛地灭”是人对生命最大的误解。

生命从哪里来？肉体和精神从哪里来？快乐和陶醉从何处生？这一切又将往何处去？他原本一无所有，没有形体，没有眼睛，没有思维——没有生命。自然，生活，艺术，共同造就了他。他无法安享人生而不愧窘。他必须“还报”自然、社会和艺术的泽溉，然而他知道他所有的一切本不属于自己，即便毫无保留地奉献出去，也不过类似于“完璧归赵”，没有任何值得骄傲、值得炫耀的资本。艺术家不过是遵循着自然界最朴素的规矩：受滋养而报以绿阴和花朵，受哺育而报以啼鸣和飞舞，受浇灌而报以果实和成材，受光照而报以红云和彩霞。他只能唱着歌儿，去报答他听到过的歌声。

美国作家马尔科姆·考利说：“艺术不是做生意，它几乎是不公开的……艺术家有他自己的天地：在现实世界中他应该无所求。”〔《流放者的归来》〕这种“无所求”，必须由他品格中固有的平衡与和谐来保障，在生活中，没有艺术的“等价物”。在艺术家“自己的天地”之间，生命以一种特殊的法则而存在：奉献而不求报偿——因为艺术家把奉献视为对万物的报答。

英格玛·伯格曼曾复述过一个古老的瑞典故事：卡尔特大教堂遭到雷劈，被烧成废墟；几千人从四面八方赶来，其中有建筑师、艺术家、工人、贵族、乡下人、教士和自由民，他们像蚁群一样会合在瓦砾堆上，合力重建了大教堂，但谁也没有留下姓名。伯格曼极推崇这样的艺术家精神：“把作品奉献给神的光辉，自己却默默无闻”〔《夏夜的微笑》自序〕。讲到他自己，伯格曼说：“如果让我回答我拍片的总目的，我要说，我希望成为建造那矗立在广阔平原上的教堂的艺术家中的一员。我想用石头雕出一个龙头、一个仙子、一个魔鬼或一个圣人。做什么

东西并不重要,重要的是我从中获得的满足。”[同上]艺术家在现实世界中无所求,是因为他在艺术世界已奉献了自己,并获得了“满足”——因还报了现实和艺术的养育之恩而达到一种内心的和谐。

艺术家有自己的人生观和价值观。他是“密匝匝蚁排兵,乱纷纷蜂酿蜜,闹穰穰蝇争血”[马致远,《夜行船套曲·秋兴》]的世俗生活的“局外人”。萧伯纳为什么说他自己“一生一世只是这颗行星上的旅居者,而不是土生土长的人”?除去艺术家天性中的无法根除的游移感,不能不承认这段话中还包含着另一层寓意:不肯随俗,不愿随俗,不能随俗。这种不肯随俗也无法随俗的性格,是艺术家在观察和体验现实生活的过程中逐渐炼就的,并非先天如此。当艺术家面对生活的时候,更主要的是自身孩子般的纯真和热情在引导他。他热爱生活,但现实常常打击他,让他失望甚或绝望。他不可能去同流合污,只有做世俗生活的“局外人”。不是他逃避现实,而是功利的现实不可能选择无功利的艺术家,除非他肯摇身变为政治鼓动者或经济宣传员。

艺术必需艺术家的这种“局外人”的冷静和理智,艺术必需艺术家透示生活的本质给它,不然它便会成为现实的奴隶。这种“局外人”的地位,只有在艺术家把现实给予他的一切都归还给现实——无心理债务的前提下,才能站稳。罗丹一生只是拼命地工作,用工作来不断地、加倍地偿还“上帝”的恩泽。“人们终有一天会认识这位伟大艺术家所以伟大之故,知道他只是一个一心一意希望能够全力凭雕刀的卑微艰苦劳动而生存的工人。这里面几乎有一种对于生命的捐弃,可是正为了这忍耐,他终于获得了生命:因为,他挥斧处,竟浮现出一个宇宙来呢!”[里尔克,《罗丹论》,第1页]艺术家只有如此专心致志地“捐弃”自己的

生命,才能获得他的艺术,才能获得他的艺术生命。不然,他的艺术从何处来?他的艺术的生命从何处来呢?

从这个意义上说,艺术家无私的奉献,是艺术生命的前提和保障。艺术必须由艺术家把他的生命化为甘泉日夜浇灌,才能生长,才能不朽。也是从这个意义上说,奉献的热情、决心和毅力,是决定一个从艺之人能否成为艺术家的先决条件。这里有一个很好的例子:索菲亚·罗兰的妹妹玛丽亚,也是天生丽质,且有一副好嗓子,歌唱和表演的天赋俱佳,但她无法忍受成为艺术家必需的、长期的、永无尽头的艰苦工作,终生只做了一个表演艺术家的妹妹,而自己却与“艺术家”绝缘。她从切身的经历和体会中发现:“艺术家是一种非常特殊、极有献身精神的人。光有才能是不够的,才能只是一块未经雕琢的钻石。艺术家对钻石进行琢磨、切割、镶嵌,使它在光照下变得绚烂夺目,而这需要巨大的信心、决心和献身精神。”[索菲亚·罗兰,《生活和爱情》,页]

无数父子、兄弟、姊妹、母女同操艺业而业绩形同天壤的事实,告诉我们一个秘密:成就艺术家的首要条件不是天赋和机遇,而是一种坚不可摧的品格——奉献而不求报偿的品格。这种奉献,必须是不求报偿的,一旦与报偿相联,奉献就可能中断。每一个真正的艺术家从来就把奉献视为“归还”。他念念不忘,他本一无所有。

“艺术家”不是一种出身,因此无法世袭;不是一种职业,因此无法传授或师承;不仅仅是一种“天才”,因此无法坐待“天才”降临或发光。“艺术家”的出现和存在,先决于“归还”生命所得的朴素人生观,先决于只管奉献、不计其余的品质。

换一个角度说,即便艺术家想要索取艺术报酬,把世上的金山银

山、美名嘉誉、国王宝座、总统官邸都给他，又怎能与他所创造的无价的艺术相抵呢？

伟大的小丑与悲怆的哲学

一大顶破礼帽，一小撮黑胡须，一根长手杖，一双破靴和闪电般逃跑的稚拙相，把夏洛（卓别林）献给了我们。卓别林离不开夏洛，夏洛离不开这一副装扮，逃不脱他又好笑又辛酸的遭际。夏洛是卓别林的自画像，我大胆地说。虽然卓别林是个举世公认的大艺术家，是集编、导、演、作曲于一身的大艺术家，但我还是从他的“舞台生涯”中看到 he 品格的一个侧面：小丑。

他富于真情、善良、机灵，爱打抱不平，但常常力不从心，该笑的时候哭，该哭的时候笑个不止，总遇到倒霉事儿但总不在意。他长着少年的清澈的大眼睛——为少年无垢的心开了两扇大大的窗子——却因为历经坎坷、饱经忧患而生了一撮成年人的黑胡子。他表面上穷困潦倒，但装了一肚子幽默和泪水——是笑和哭的大亨。他虽一无所有，但总不肯满足，不肯停留在一个地方，总要学风、学白云的样子，不息地飘泊，他相信流水、行云、风和光疾走的样子里蕴涵了生的真谛。“他并不失望，因为他永远希望。”[菲列伯·苏卜，《夏洛外传》，见《傅译传记五种》^①第 10 页]他老是梦想，老是追逐一个影子，尽管他知道永远捉不到那梦，那影子。在热闹喧嚣的“城市”，他总不自在，因此他愿在旷野上走，在夜间走，“宁愿孤独而自由”[同上，^②第 10 页]。“小丑”，这是一种内涵多么丰富的品格，是艺术家身上多么优秀而难被世俗所重的品格！

在一场马戏演出中,日后的电影大师爱森斯坦被小丑们深深地迷住了,他从小丑身上发现了自己的本色。尤其有一个小丑形象,他终生没有忘记:小个子,大脑袋,一撮直竖的假发,身体包卷在花花绿绿的袋形戏装里,看上去几乎不像人形。他与这小丑的一体感日益增强。“他设想如果他能和这个小丑易地而处,他会摆脱他羞怯和孤独的心情。如果像这个小丑一样地打扮起来,他也会以自己的机智和那些他常觉得自己能够毫不费事地表演出来的稀奇古怪的喜剧性场面而使观众大笑。”[《爱森斯坦评传》,第页]他想摆脱自己的身体,掩藏它。“他觉得他像特别引起他注意的那个小丑,不是作为一个演员,而是作为一个人来说。”[同上]

艺术家的内心是那么复杂和丰富,以至于让他自己害羞、胆怯,难于同人交往,以至于使他鄙视自己身体各器官的本来面目和有限的功能。他要借助一袭戏装、一片油彩、一个假面或一柄麦克风。他要掩藏无关紧要的物质外壳,而把内心的口袋大大地翻出来,让一件一件粗朴的、精美的,在他自己看来是无价之宝的小玩意儿抖露出来,任人把玩、珍爱、取走,也任人嘲笑、指责、唾弃。——这,便是那奇怪的、摆了水果摊子任人挑拣又不收钱的艺术家的。不具备这种“病态”的人,也便不会是艺术家。做这种人,一要有取之不尽、用之不竭的心灵本钱,二要有参透世情、漠视世俗的冷静和胆识。世人多具有“拣了便宜又卖乖”的脾性,明明从你的艺术里得到了不少愉悦和启迪,非但不肯承认,还会反过来说你不三不四,把你的坦白骂得一文不值,然后心满意足地上床酣睡。

艺术家知道小丑的命运,但是他不能不化装成小丑,小丑形象是

他对自身的“还原”。只有小丑的形象才能把他内心的眷恋、悲怆、希望和绝望、欢欣和苦楚,充分地、直观地、无须文饰地展现出来。他比普通人更渴求爱情、友谊,因而就必须比普通人有加倍的勇气袒露自己。历经令人难以忍受的不爱、冷酷、歪曲和误解,也许他还是没有达到目的。

他的内心日益增加着悲凉,也日益加强着坚忍。无论是悲哀还是欢乐,只要内心在成长,他的艺术就在成长。任何艺术都是描写人类内心世界的,艺术家自己的内心不拓展,怎能去听懂整个人类内心的松涛呢?

艺术不能像孤岛远离生活,但与生活又是两个不同的世界。艺术家用艺术审视和裁决生活,生活则用它普通的道德、政治、法律、地位和金钱观念来对待艺术和艺术家。有些人感到小丑可笑复可怜,而自己连必不可免的可笑和可怜都不敢正视、不肯承认。

做艺术家不仅需要大智,而且要有大勇,要敢于裸露自我,要敢于讲出自己发现的人情隐私、世界隐秘。赵丹说:“一个艺术家,无论什么时候,都应该给人们以真,以美,以幸福。”[黄宗英,《快乐的阿丹》,见《他活着:忆赵丹》,第100页]这“真”“美”和“幸福”,也可以说就是舞台上一个小丑角所引发的笑声或眼泪。浮光掠影地看去,小丑无非是在做鬼脸,玩滑稽把戏,假哭或假笑。但深入内里,我们就会发现,这一切故作轻松、佻达、诙谐的“表演”中,隐含着多少人类的本质化的七情六欲、遭遇和命运。

英国作家弗兰克·赫理斯在不公正地评价萧伯纳的艺术功绩时说:“你使人家发笑,人家就会把你列于成功之林而给你丰富的报酬,

世人都喜欢小丑 ,而向真正的先知扔石头。未来却会忘掉小丑 ,而使先知永垂不朽。”[《萧伯纳传》,源源页]他出于一位作家对现世成功的本能的轻蔑 ,讲了这段话 ,而忽略了并不是所有的小丑都能大获成功、成功者也不个个都是小丑的事实。如果小丑为他的生涯和成功付出了加倍的代价 ,如果他让人在笑的时候舒展胸怀 ,在笑的时候也禁不住想流泪 ,他又何必一定像道德家、领袖、预言者、牧师、教授、学者那样板着面孔 ,一本正经呢 ?

艺术家不过更会借助种种形象 ,更会出色地使用幽默、隐喻、象征、反讽、夸张等“修辞手法” ,不过更长于运用现实中似有似无的声音和举止 ,吸引人、感化人、娱乐人 ,以轻松的方式完成沉重的艺术使命 ,就像嬉戏着来去的清风 ,谁也无法估量它所担负的大自然的使命有多么重大。

他因此而引人注目 ,也因此遭人无端的白眼。但他仍坚定不移地磨练着思想和技艺 ,迎接更可怕的白眼 ,当然也会酿造更深挚的笑声和泪水。在这过程中 ,他在心中形成了一部完整的、悲怆的哲学。从自身的艰难行程 ,他体验到了一切“希望有所作为”的人的艰难困苦 ;他也从别人的经历中领会了自己还未曾经历的苦难的深度。他关注一切、同情一切、哀悯一切 ,甚至尤其关注、同情、哀悯“恶”和“丑”。他总不能丢开夏洛式的或者陀思妥耶夫斯基式的思想 :并不是所有的人都具备跻身优秀或善良的条件 ,也并不是“好人”拥有了善便杜绝了成为“恶人”的可能。

艺术家的悲怆的哲学 ,广阔得无法用具体的社会道德、国家法律和时代功业来检验。他只对“人”做命运的关照 ,而不计较具体的行

为。从命运上讲,每个人的生命史都充满了挣扎、搏斗、痛苦、不顺和不幸,每个人都是人类整体苦难和荒凉命运的不同的章节——这种哲学的建立,使艺术家在根本上摆脱了“寻欢作乐”的世俗境界。他愈是悲怆,便愈是善于发现人的美好,善于发现短暂然而珍贵的欢乐,便愈是要回到人的灵魂世界中建立人的抵抗命运或接受命运的精神军队。正因如此,看上去无权无势的艺术家,常常靠当场献艺谋生的“小丑”,拥有了上帝般超临一切、凌驾一切的伟大——品格的、心灵的伟大。没有什么力量可以摧毁这种伟大,因为它的根须深深地扎在悲怆之中,人的生命土壤正是悲怆的土壤。只有在这伟大的品格中,才能迸发出贝多芬的伟大的《欢乐颂》,才能爆发出乔托的二十八幅《圣法朗梭阿之死》,才能产生但丁的《神曲》,才能孕育歌德的《浮士德》,才能涌现出曹雪芹“怀金悼玉”的《红楼梦》。人类的艺术史已证明,没有悲怆的哲学根基的艺术家或艺术品,是根本不存在的。

从品格上讲,艺术家是弱小的伟人,是慈悲的圣徒,是“人”的理解者和同情者,也是勇士,勇于大声地、公开地为自己、为人类歌哭笑闹,勇于为人与人之间的沟通首先敞开自己的心灵大门。他也是善良的魔术师,把一切枯索化为生动,把一切平凡化为不平凡,把一切哭声化为音乐,让人们在“美”的感觉中跋涉本无道路的人生。

喜新而不厌旧

艺术品中总是含有一种令人捉摸不透的动人的“美”,新鲜而又古老,转瞬即逝而又永恒不灭。这种“美”从何而来?是什么东西使艺术

品像星星般闪烁着 ,却又凝结在天幕上 ? 它的内部一定储存了无尽的新颖材料和无尽的古老话题 ,一定总有个小精灵舞蹈着 ,又突然立定不动 ,像三万年未曾稍移的巨石。

追根溯源 ,我们不能不来到艺术主体身旁。我们惊异地发现 ,艺术家便是那“美”的矿藏 ,他对自身进行开采 ,使他的作品中充满了消逝与永恒时时交织的钻石般的光彩。

“作为一个艺术家 ,她的秘密是从未失去过好奇心。”“无论什么人 都能引起她极大的兴趣 ,只有纯粹的傻瓜才能使她感到败兴。”“她感到她必须了解大自然的一切……她很熟悉松鼠、苍鹭和麻雀 ,很了解正在消亡的野生动物的迁移的习惯、修筑巢穴的特点以及它们的生活方式。似乎在她最后在泥土中屈臂长眠之前 ,她要将全部生活都吞下去 ,然后再掂量它、驾驭它、吸收它。”[《星运久长》,188页]——这是生活中的凯瑟琳·赫本 ;当然 ,这远不是她生活内容的全部。她不厌倦地爱自己的父母、弟弟妹妹、情人斯宾塞和无数的朋友。她把摄制组看成自己的家 ,这个家庭中的任何一个“成员”的不幸或死亡 ,都会给她带来致命的打击。在事业上 ,她永不疲劳地读诗 ,读剧本 ,揣摩角色。她对“影片制作的每个方面都感兴趣 ,她调动起全身的力量来吸收制片人、导演、剧本作者、摄影师及布景设计师的不同的技巧”[同上 ,189页]。 “她可以很自如地使用摄影机 ,懂得怎样在轨道上驾驶摄影机 ;要是让她搞一个场景的照明的话 ,她几乎比任何一个摄影师都搞得好。”[同上 ,189页] 尽管如此 ,她对自己的演技还是精益求精 ,“她本能地以同情心深入到角色的精神里去 ,变成那个角色本人”[同上 ,189页]。她对一切都喜欢探寻究竟 ,又将她已得的知识、爱、能力视若珍宝。凯瑟琳·

赫本身上 ,典型地体现了艺术家品格的另一个方面 :喜新而不厌旧。

这是一种不满足的、探索的、勤劳的品格 ,是一种使艺术家在自身内部完成不间断的自我更新的品格。有了这种品格 ,艺术家的精神才能保持充盈饱满 ,才不致枯竭、颓败。这种品格的核心 ,是热爱生命。艺术所要激发人们、唤醒人们、给予人们的 ,恰恰是这种热爱生命的精神。尼采说 :“数千年来 ,它谆谆教导 ,要兴趣盎然地看待各种形态的生命 ,把我们的感情带到如此之远 ,我们终于喊到 :‘管他好活歹活 ,活着就是好的 !’艺术教导我们 ,要热爱生命 ,把人的生命看作自然的一部分 ,但并不过分剧烈与之一起运动 ,看作合规律发展的对象——这一教导已经融入我们血肉 ,现在又作为强烈的认识需要大白于天下。人们可以放弃艺术 ,但不会因此而丧失从它学得能力的机会……在艺术一度消失之后 ,艺术所培育的生命欢乐的强度和多样性仍然不断要求满足。”[《人性 ,太人性了》,见《悲剧的诞生》,原页]

一个艺术家从事艺术创作 ,一生都不会感到索然无味。他不能仅仅凭借对艺术的热情和追求 ,更要有一股对整个人类的生存和人类依存的大自然的无边关注。没有这种关注 ,无论怎样才华横溢的艺术家 ,也会断绝感受和思想的兴致。

诚然 ,对于艺术家来说 ,一般的生活不是他的世界 ,他的世界是艺术。但是 ,作为从事艺术的动力 ,生活的魅力又是无穷的。他对生活应该无所求 ,但现实生活所给予他的真切感受 ,对他是有益而无害的 ,甚至生活的悲剧也会使他“感觉到理想与现实之间存在着悲剧性的距离”[佐藤忠男 ,《黑泽明的世界》,原页]。从这个意义上说 ,艺术家不能不喜爱并珍存生活留给他的记忆——无论是欢乐还是痛苦。安徒生写

源惠 艺术家万岁

作童话和戏剧的时候 ,鼓舞、激励他的 ,不仅是对艺术的巨大的、奋不顾身的爱 ,而且是对生活的爱——深沉的、意想不到的、执著的爱 ”

[伊·穆拉维约娃 ,《安徒生传》,原页]

法国电影史家乔治·萨杜尔在评述杰拉·菲利普时说 :“一个伟大的演员并非简单地装成像一个英雄、一个不幸的人、一个坠入情网的人 ,或是一个绝望的人就行了 ,他必须经历过勇敢、悲痛、热恋或忧伤。在杰拉·菲利普身上 ,我首先喜欢的是他用于做一个人的热情和用于做一个演员的热情同样多 ,他热爱生活如同他热爱表演一样。”[乔治·萨杜尔 ,《杰拉·菲利普传》,原页]凯瑟琳·赫本说 :“对所有天才的演员来说 ,表演是次要的 ,生活才是重要的。人出生之后要恋爱 ,要品尝生活的痛苦。最后才是死亡。”[《星运久长》,原页]艺术家并不是天生的。他在不断的经验和体验中“杂学旁收” ,使自己的生命像丰富的平原 ,百草争荣 ,万木竞翠。

艺术的无止境 ,艺术的深沉和高邈 ,要求同样高深宽阔的品格来塑造。艺术家不断接受外界发射给他的种种触碰、打击、抚慰或温柔 ,在内心中重新加以醇化 ,造成一种崭新的触碰、打击、抚慰或温柔 ,作为艺术再反弹给他自身以外的世界。犹如一个吞吐量无限大的港口 ,他迎来四海五洲的货轮 ,接受自然和社会运来的五花八门的货物 ,使自身极大地富有起来。

一切事物 ,无论中古典的或现代的 ,完整的或残缺的 ,浑浊的或透明的 ,精制的或粗朴的 ,忧郁的或欢快的 ,有声的或无声的 ,只要有内涵的存在 ,都会引起艺术家的异乎寻常的兴趣 ,都会影响艺术家的生命 ,都会在他的心上留下清楚的印痕。只要艺术家的心弦受到轻

抚,便不只是颤动而不发出与轻抚这一动作本身没有质的关联的乐音,他还报的,是比轻抚更优美,更精妙的“物”。因了不倦地接受世界的弹拨,艺术家才能不断地推陈出新,源源不绝地奉献出好作品。

换一个角度说,艺术家在吸收各种生活、文化、自然的营养的过程中,必然锻炼了灵敏的分辨高雅与低俗、精美与丑陋、深厚与浅薄的感觉,必然达到了超临凡俗的思想高度和开阔的人生广度。在从事艺术创作的时候,这种灵敏的生命感觉和生活感觉,这种思想的高度和心灵的深度广度,便是艺术家创造具有崇高格调、深厚内容的艺术品的保障。退一步讲,光是艺术家的这种品格为他提供的大量生活、生命、人性素材,便为他的创作准备了极大的选材自由,为他在创作中提炼或捐弃留下了广阔的空间。

“奉献”的品格,会成长出一种真正的大家风度、大家气派、大家才禀;“小丑”的坦白和悲怆、敏感和孤独,会造就无边的理解、同情、善良和勇毅,会造就超凡绝俗的伟大;“喜新而不厌旧”的品格,会开拓出真正的“无限”——无限的体验和感受,无限的思想和精神,无限的知识 and 技能。在这里,我不过是粗粗检视了艺术家品格的几个突出方面。艺术家品格的平野,我们是难以走到尽头的吧?

境界之巅

艺术家毫不犹豫地用有限的生命,兑换他对人的星球和包围这星球的宇宙氛围的无限感觉和无限回味。他经验时间的奔走与流逝,经验物质空间运动所造成的空缺感或崩溃感,经验自身一切醒来的官能所带来的刺激、疼痛和冷暖变化,并将这一切经验转化为一种内心感觉和内心忆念,即把个人经验与他人所暗示给他的经验融会贯通,上升到体验的阶段。经验是纯个人性的,体验则扩大了范围和深度,具有超个人性。艺术家在此基础上,还要向更高的层次跃进,去对大千世界、人生万象做超绝式的哲学观照,在纷纭庞杂的形象记忆的中心,慢慢建立起一座统摄力无穷的精神的、情感的、思想的圣殿。众多记忆中的形象,因为艺术家心灵之光的照耀,而摆脱了原始状态,焕发出它作为生活的印象留在艺术家心中之前未曾有过的美妍和辉煌。

艺术家进入艺术创作,一方面保存了对生命、对现实、对命运的最新鲜的印象和感受,一方面又近乎本能地从这最新鲜但也是最初步的印象和感受中超升出来,以一种非凡的手法挑选印象,加工感受,重塑出一个世界——不是零散的记忆仓库,而是崭新的、拥有灵魂和思想的形象舞台。在此之前,艺术家是人间万象和宇宙风云的学生、观众、写生者,此时则调遣人间万象和宇宙风云,让它们改头换面,成为艺术舞台上的大角色小角色——这时,艺术家已由学生变为上帝,变为创

造者。荣格说：“就一位艺术家之能力而言，他既不自恋，亦不他恋，更不是色欲的。他是客观的、无我的——甚至可以说是非人的——因为作为一位艺术家，他便是他的作品，而不是一位常人了。”[《现代灵魂的自我拯救》^①第15页]

生活在现实的舞台上，导演着人的命运之“戏”；艺术家在艺术的舞台上导演着生活的戏剧。艺术家在创作中必须闪耀着一种“神性”，必须具有一种“上帝式”的全知全能。只有这样，他才能支配那支配着人的寿夭和祸福的生活巨人。这是一种境界，一种高度，而不仅仅是一种创作状态、一种创作氛围。

生物境界和超生物境界

人类已从自然界独立出来，并已走过了相当长的历史道路。但是，人的许多优美而深刻的感觉，仍与人的生物本能密不可分：肉体为灵魂提供滋养。生命脆弱而沉重：脆弱的一面限定人类不能随心所欲地发展，沉重的一面又使人类不能随性所至地自暴自弃。

物质生命是精神生命的基地。人欲横流的世界，物质生命受到轻视，金钱、地位、财产、声名胜过了生命本身的价值，社会法规、道德伦理、教条政治压抑并扭曲了人的自然生命。人间出现了破坏生物界“生态平衡”的禁欲主义或纵欲主义、偶像崇拜或金钱万能。由活泼泼的生命之泉喷出的活力，受到虚假的文明的遏抑和扼杀。物质的基地被破坏，精神沦落、情感流失便在所难免。

艺术家保持着生命的健全而灵敏的本能，对自然界和人群中的

光、影、色、声、动作和静止,反应一如敏捷的猿类。他能够正确地分辨有益或有害,能正确地判断适当的生理需求和过度的贪欲,能像大自然的四季更迭一样自然而然地对待人的动物本性——不排斥也不扩张。

艺术家顺应自然,并不妄想从自然手中篡夺它对人的某些属性的支配权。反映到艺术创作中,便成为米开朗基罗、拉斐尔、波提切利、罗丹对人体的赞美诗般的绘画和雕塑;便成为薄伽丘《十日谈》对禁欲主义的嘲弄和反击;便成为戴·维·劳伦斯的《查泰莱夫人的情人》对“我们的文化所附带的种种野蛮禁忌”的大胆否定和对思想与行为及肉体的“两种分离的生活”的反抗;便成为《金瓶梅》对纵欲主义的暴露、批判和《红楼梦》对“皮肤滥淫”的极度轻蔑和对爱情的讴歌。

艺术家在回到自己的心灵世界对人和自然进行感悟之前,必须先回到自己的、人类的生命世界中,查验各种感官的功能是否灵敏,查验它们所发出和收回的各种信息是否明晰准确——这是比社会所传染给人的羞耻心、竞争欲和绝望感更有力、更强大的洪流。人类利用这洪流,冲决伪善、伪贞洁、伪高尚,也冲决原始的洪流,在赤裸的、洁白的、完美健旺的人的肉体内灌注情感、人性和智慧。

承认生命、肉体、感官的现世价值,承认它们本身的美好、不可排挤、不可畸变、不可毁灭,是艺术家回归自然、亲近自身生命的必然结果。劳伦斯在《查泰莱夫人的情人》中通过康妮与克利福没有肉体之爱的纯精神的夫妻关系的瓦解,通过康妮与守林人梅乐斯在完美的性爱基础上的深刻的爱情,否定了精神至上,否定了一切快乐来自精神的唯灵论。劳伦斯说:“如果精神与肉体不能谐和,如果他们沒有自然

的平衡和自然的相互尊敬,生命是难堪的。”钱拉·布拉希编剧、让·约克·阿诺导演、克劳特·阿里斯蒂尼摄影的法国电影《火之战》,在原始人寻找火种的艰难历程中,展现了人的生命在完全受大自然支配时期的困厄和没有保障,展现了人原始的、几乎是纯粹的动物性的求生欲激励着人去寻找、夺取、保存生命之火的动人画面。影片中的火种具有象征意义:火的温热和光明驱走人体内部和外部的原始的昏暗、寒冷,新的、“人”的生命在火中慢慢苏醒。影片里在寻找火种过程中出现的两性关系,也由于“火”的有或无而显示出不同的内涵:无火的时候,异性之间的关系是冷冰冰的、互不相通的雌雄动物的关系,一种纯生物性的欲望导致纯动物性的性交,欲望的满足只能给双方带来新的陌生甚或厌倦;“火”的获得,使雄雌渐渐进化为男女,异性之间不仅开始以“人”的方式性交,而且在寒冷、荒寥的性欲之中注入性爱的暖流。人性之火,被自然界的火种、动物性的肉体的火种点燃,并燃成一片火海,人类从此开始生物性与人性共存一体的历史,开始生物性支持人性、人性以自身的高度提高生物性的漫长无尽的行程。

人反抗自然的无边“神力”,限制生物本能,并利用人的文明来扩大势力范围,同时人也回归自然,在返璞归真的境界中拾回在匆匆赶路中丢掉的童年的人性。那人性之所以珍贵,是因为它的纯真、饱满、圆整,是因为它未受现代文明的副产品——物欲——的污染。劳伦斯、布拉希、阿诺等艺术家代表他们的全体,以他们的作品唤醒人的本性,驱除阴冷的物欲。要完成这样的使命,艺术家必须首先对生命的本体——肉与灵——都有深刻的体验和把握,也就是说,必须达到这样的双重境界——生物境界和超生物境界。

生物境界是艺术家体味生活、把握人情、认识并概括世界本质的最稳固的基点。虚伪的道学、盲从的习俗、冠冕堂皇的高调、华而不实的手腕、玩世不恭的假面,都将在面对性与死亡的时候瘫倒下去。谁人不对死亡有一种本能的恐惧和本能的向往?谁人不受到性感的吸引、困扰和某种程度上的驱使?——除非他不健康。克利福和蔑克里斯在“肉感上都是有点儿像狗,有点儿奴颜婢膝”,那是因为他们要掩盖、遮蔽他们肉体和精神双方面的不健全、不强大。面对生命的必然结局,衰老和死亡,英国作家王尔德笔下的道连·格雷(小说《道连·格雷的画像》)概括了人类相当一部分怯懦者的恐慌和绝望。他宁愿出卖自己的灵魂,用灵魂的洁白和青春换来肉体的青春常驻。结果,他的画像,即灵魂的写真,代替他的肉体变丑、变老、变坏,他以肉体的健康和美好去寻欢作乐,制造爱他的女人和爱他的男人的悲剧。当他面对尖锐对立的肉体与灵魂的会见的时候,道连·格雷便陷于无望、挣扎和崩溃之中。生命的衰老必至,吓破了堂堂美男子的胆。畸形、变态的肉体青春与灵魂的分离,结局只能带来整个生命的毁灭。《查泰莱夫人的情人》与《道连·格雷的画像》,从两个不同的角度,通过“角色”对生命的自然形态采取的态度和行动,揭示了这样的真理:有力、强大的人性必定植根于生命的沃土,软弱无力的人性定是不敢正视生命、不敢正视性与死的。这两部作品,前者主要表现人失去了肉体、感官的健全,必然走向精神的末路和混沌的精神泥潭;后者主要展示人失去了灵魂的照耀,肉体的美好和享乐便空洞得不堪一击,畏惧自然生命苦痛的一面而只想使用它的快感和精壮,必然会造成灵魂的沦陷。中国现代作家周作人说:“古人的思想,以为人性有灵肉二元,同

时并存,永相冲突。肉的一面,是兽性的遗传。灵的一面,是神性的发端。人生的目的,便偏重于在发展这种神性,其手段便在于灭了体质以救灵魂。所以古来宗教,大都厉行禁欲主义,有种种苦行,抵制人类的本能;一方面却有不顾灵魂的快乐派,只愿‘死便埋我’。其实两者都是趋于极端,不能说是人的正当生活。到了近世,才有人看出这灵肉本是一物的两面,并非对抗的二元。兽性与神性,合起来便只是人性。”[《人的文学》,见《中国新文学大系·建设理论集》]

艺术家以人性为创作的准绳。他在生物和超生物的双重境界上透视“角色”,把握人生,批判世俗,赞美生命,引导自身和读者、观众回归自然而又超临自然之上,回归本性,而又超临本性之上。没有一个真正的艺术家会被社会的红尘迷雾和文明礼仪的假象所蒙蔽。艺术家谆谆地告诫自己也告诫人们:只有真正地重视人的自然生命,包括生老病死、性爱与一切健康的活动,才能全面发展人性,才能负举起人的灵魂而不致使之流离失所。

艺术家要用生物之火焚毁假仁假义,用生物之电击毙异化着人类的物欲。自然界以不绝的病症、伤残来惩罚和警醒人对生物本性的背弃。艺术家利用自然的铁的不可更改的法规,敲击禁欲者的脑壳、鞭笞纵欲者的下体;艺术家用生命的净水,清洗人欲奔流的灵魂,泼灭人自私自利的痴心妄想——比如统治一切占有一切的呆念。同时,艺术家又要用人性之火来延续生物之火,用超生物的境界来反对人重新堕入单纯的生物性之中。人面兽心,人言兽行;拿自己的和他人的生命当儿戏,或者贪生怕死,把肉体当作一种玩具,尤其是性交的玩具,而精神空洞,心灵腐败——这一切,在艺术家的作品中都会现出卑微、下

贱、残酷和粗劣的本相——就像西门庆在《金瓶梅》中，战争狂徒在雷马克的《西线无战事》中，法比在《巴黎圣母院》中，乔治·杜洛阿在《俊友》中。

为什么所有真正的艺术家都无条件地反对战争？因为战争造成生命的残疾和灭亡，也造成人心的难以治愈的创伤。为什么黑泽明宁愿去表现生命力极端强盛的恶人，而不愿把生命力萎缩的懦弱好人作为他影片的主人公？因为黑泽明认为，那些懦弱好人连欲望都没有，或者连承认自己欲望的勇气都没有，而“只有反面人物才是受自己欲望的驱遣而生活的”。在许多艺术家的作品中，被社会视为罪犯、恶人、道德败坏的人，都因显露出他们不加虚饰的赤裸裸的生命本相，而获得了绝对的魅力，如黑泽明导演的影片《罗生门》中的大盗多囊丸，左拉的小说《娜娜》中的娜娜，戈达尔导演的影片《精疲力竭》中的米歇尔等。

《红楼梦》中的林黛玉之所以那么凄婉动人，是因为曹雪芹把她的生命写得如同花的生命一样美如诗而又薄如纸。她临风洒泪，对月伤怀，既是由于刻骨铭心的爱情，也是由于她对生命的极度珍视和对脆弱生命的细微而缓慢的折断声的敏感。“一朝春尽红颜老，花落人亡两不知”的咏吟里，包含了林黛玉对生命的青春、生命的美丽的无限热爱，包含了她对生命的无限依恋和对青春易逝的无限伤悲。曹雪芹在处理这一艺术形象时，已绝妙地将生物性的内容化入一种流动的、诗情的灵魂性之中。这种生物境界，已达到“喜柔条于芳春，悲落叶于劲秋”的生命感觉的境界。

艺术家使他的艺术回归自然生命内部，在那里浸透生命本身固有

的魅力 ,然后再提高到灵魂世界中 ,与灵魂的魅力交融。在这样的创作境界中完成的艺术品 ,便首先具备了“真”的光彩 :不文饰、不迷乱、不空泛、不苍白、不干瘪、不腐败 ,充满肉体与灵魂相结合所产生的不容置疑、不容抹煞的真实感。世界在这样的艺术品中 ,显得比在它自身的原始状态中更真切、更坦荡、更深厚。

以“肉”检验“灵”的有无真伪 ,以“灵”观照“肉”的优劣强弱 ,艺术家达到了创作的“真”境。

现实境界和超现实境界

无论艺术家标榜什么主义或追求什么风格、手法 ,生活现实永远是他必须观察、了解、体验、思索和表现的主要对象。每一艘从事艺术创作的船 ,都须在现实的河流上飘摇。能够全然摆脱现实境界的艺术家 ,驾驶的肯定是一艘纸船。

变形手法也好 ,荒诞主义也罢 ,没有现实的原形和现实的实在 ,便无从“变”起 ,无从“荒诞”。从这个角度说 ,每个艺术家从事创作 ,都首先是立足现实的。没有现实的“人”的基础 ,卡夫卡《变形记》也无法变出“虫”来。没有现实的婚姻不幸 ,伯格曼《野草莓》一片也便无法让老埃萨克似梦似幻地看见已死去多年的妻子与另一男子以一种很粗鄙的方式性交。没有地上的统治者 ,古希腊神话中便不会出现宙斯。世上若不是分成男性和女性并以男女结合来完成传宗接代 ,也便不会有亚当与夏娃的种种艺术形象 ,也便不会有偷吃禁果、被逐出伊甸乐园等艺术故事。

艺术家该多么善于观察、收集和使用现实的材料,该多么擅长化现实为艺术!邓肯似乎只需把人在现实中的动与静的自由自在的行动方式加以“波浪化”,就完成了她自由奔放、蕴涵无穷的舞蹈艺术。曹雪芹似乎只是把他亲历的家庭生活、亲见的闺阁女子,历历写来,细细刻去,便完成了经天纬地的《红楼梦》。贝多芬只把他由现实引起的欢喜与悲愁、幸福与痛苦、浩荡与坎坷的感觉化成音符,填入五线谱,便产生了伟大的《英雄交响曲》和《田园交响曲》。

然而,现实并不那么驯顺,它把本质隐藏起来,只用各种光怪陆离的现象同人打交道。无论什么人,倘若不经刻苦的训练,不勤奋地使用人的智慧,便只能停留在现实的浮光掠影上,被现实蒙骗,被现实役使。因此,艺术家在把握现实,使用生活现象来建筑作品的时候,又必须超升到现实之上,“与天地精神相往来”[《庄子·天下篇》],并使用“谬悠之说,荒唐之言,无端崖之辞”[同上]。

深入现实,而又不为现实所拘束;超越现实,而又不为想像和梦幻所耽搁;对现实做超现实的把握,对超现实的把握做现实的检验和沉淀,使本质从现实中显现出来,使现象具有普遍性、概括性——这是艺术家在创作时必须达到的境界。晋代的陆机这样来总结艺术家发轫于现实、结縻于超现实的创作状态:

其始也,皆收视反听,耽思傍讯,精骛八极,心游万仞。其致也,情瞳眖而弥鲜,物昭晰而互进,倾群言之沥液,漱六艺之芳润;浮天渊以安流,濯下泉而潜浸。于是沈辞怫悦,若游鱼衔钩而出重渊之深;浮藻联翩,若翰鸟缨缴而坠曾云之峻。收百世之阙文,

采千載之遺韻，謝明華于已披，
啟夕秀于未振，觀古今于須臾，
撫四海于一瞬。”

——《文賦》

列夫·托爾斯泰所創作的《安娜·卡列尼娜》、《戰爭與和平》等藝術巨作，描寫的都是現實的、細節高度真實的人間生活。列文、安娜、渥倫斯基、安德烈、娜塔莎等藝術形象，宛如行動在人們身邊，其言語、行為、心理幾乎沒有任何藝術加工的痕跡。這種“現實主義”的作品，是不是只憑描摹現實就能完成呢？“現實境界”的真正內涵就是與現實等同嗎？

“現實”並不等同於“現存”，“現實”的含義要寬廣深厚得多。眼前所見、周圍所有的事物，固然是現實的一部分，但現存事物中所積淀的、歷史的和走向未來的重重因素，也是現實的一部分，而且是潛在的甚至是本質的現實。要深入了解現實，使現實的本質“若游魚銜鉤而出重淵之深”，並非轻而易举之事。藝術家必須做大量的、艱苦的，甚至是苦海無邊般的探詢、挖掘、比較、去蕪存精，必須經過無止無息的托爾斯泰式、羅丹式的生活寫生，才能把“人”的神髓與骨骼、精神與肉體、思想與生活，和諧完美而深刻地組合在一件藝術品中。羅丹作品之“合比例”，托爾斯泰作品之“高度真實”，凱瑟琳·赫本與亨利·方達在《金色池塘》中的絕對自然、絕對生活化的表演，才是我所说的“現實境界”。在這種境界中，瑣碎的日常存在、日常活動、日常人際關係，都具有了一種歷史性和永恒性。生活在這裡仿佛永遠靜止，不再前進，也不會后退，因為它那永不更改的本質，那千變萬化的形態，都在藝術

家的手下变得极端“典型”。保存在这里的生活现实,标志着过去,也预示着未来。仿佛过去是这艺术品的预演,未来是它的重映。

应当注意的是,这种“现实境界”体现在艺术品中,是一种“完成时”,体现在艺术家的创作中却是一种“进行时”。艺术家必须不断地观察、经验、体验、思考、整理现实所能提供给他的事实,必须在大量的然而相对于广漠现实世界又不过是沧海一粟的事实中发掘、认识具有永恒的哲学意味的内涵。在这种进行时态中,艺术家已自觉不自觉地进入了另一创作境界——超现实境界。老托尔斯泰虽然一生只写作现实性极强的作品,但他的作品中所表现出的艺术家对现实的哲学把握的深度,丝毫不逊色于以现代主义手段表现人类生活的作品。而且,老托尔斯泰所推崇的古老而永恒的艺术,都是超现实味道极浓的,他说:“我们所认为最崇高的艺术:永远为大多数的人类懂得并爱好的,创世记的史诗,福音书的寓言,传说,童话,民间歌谣。”[罗曼·罗兰,《托尔斯泰传》,见《傅译传记五种》,第10页]

对于艺术家来说,正如生物境界与超生物境界不可偏废一样,现实境界与超现实境界也本不可截然分开。现实主义艺术家与现代主义艺术家在创作上的差异主要在于:现实主义艺术家喜欢从人的生存与活动的角度,采取较为客观写实的笔法展现生活世界;现代主义艺术家更喜欢追究人的生存与活动的最终极的意义,并从这个角度来审视人类生活,因此也便更致力于采取非写实的笔法来传达人类心中的失落感、漂流感、荒诞感、绝望感。现代主义艺术家也是对现实进行了仔细而深入的体验和研究之后,才产生他们在作品中极力表现的失落感和荒谬感的。无论他们怎样信奉直觉主义,无论他们怎样强调艺术

家与艺术之间直觉的、超现实的联系,无论他们怎样相信人的绝对孤独,他们都无法彻底摆脱现实生活在他们心中的投影。比如加缪的长篇小说《鼠疫》和这部小说中所引入的卡夫卡的长篇小说《审判》的艺术思想体系,便与他们所处的法西斯主义的时代和国度的现实阴影有直接关联:个人无法抵抗与之对立的毁灭人性的力量,现实的惨状历历在目,艺术家在绝望中表现出一种无可奈何的情绪,并成为艺术创作的基调。从社会学的角度看,现代主义艺术也是现代生活现实的产物。

从现实的角度看个人,个人是现实的;从历史的角度看现实,现实是历史的一环;从个人的角度看个人,个人便是绝对个人性的,自身就是一个始终,始终便是彻底的虚无;从个人的角度看现实,现实是一座大房子,不论好坏,总不让个人逾越它的权限,个人只能受现实摆布。艺术家可以有一个固定不变的视角,也可以不断变化视角,但完全脱离现实是不可能的。当然,拘泥于现实,不能超拔于现实之上俯视现实,也不是艺术家的创作境界,而是普通人的日常生活境界。

陆机所说的“观古今于须臾,抚四海于一瞬”,是艺术家深入现实又从现实中超升到一个可以自由观照现实的高度时的理想的创作状态。正是在这种状态中,法国绘画大师鲁本斯创作了《劫夺吕普西的女儿》一画,表现了人类不可战胜的爱情、活力、勇敢和美丽。正是在这种状态中,卓别林以夏洛为主人公,完成了一系列的“自白电影”,把艺术家个人的现实经历和现实体验铸入喜剧化的艺术形象之中,使艺术家的个人情感和思想具有了一种永久的历史价值。

舞蹈家邓肯说:“生活的每一部分,不仅是爱情,都应当成为艺术。”

因为我们现在已不再是生活在原始野蛮状态中 ,所以我们的全部生活内容都应该通过文化、通过直觉和本能的改造而成为艺术。”[《邓肯论舞蹈艺术》,见原页]这段话包含两层意思 :一层意思是人的生活应当过得艺术一些 ,另一层意思是艺术家对现实生活进行“改造”而创造艺术。如何“改造”生活使之成为艺术呢 ? 艺术家始终面临着这样的问题。生活就是生活 ,无法成为艺术 ,这是事实。但是进入艺术境界的生活内容 ,无疑又是艺术的组成部分。随着人类的发展 ,“生活”的含义愈来愈广阔了。被某些现代主义理论家视为专利的梦幻、空想、奇迹、怪诞 ,已被正视为生活的古已有之的组成部分。纯个人的心理、情绪 ,从个人角度看是与现实隔离的 ,但从整个人类的角度看 ,个性也是现实性的一部分 ,不可能独立于人的现实之外。因而 ,艺术家创作中的“超现实”境界 ,并不是超客观的、超验的、纯个人的境界 ,尽管在这个境界层上不否认的是个人因素占据着主导地位。超现实不过是艺术家已达到能够撇开表面五光十色、实质平庸无奇的琐碎的虚假的现实 ,直接深入“人”的本质的创作高度的表现。在这个意义上讲 ,曹雪芹、老托尔斯泰、司汤达、海明威、奥逊·威尔斯、黑泽明、贝尔托卢齐等艺术家 ,都已达到“超现实”的创作境界。谁能说贾宝玉的生活、安娜·卡列尼娜的生活、于连的生活、凯恩的生活、亨利的生活不是一场大大的“梦幻”呢 ? 谁又能不面对这些艺术家的艺术品 ,感到一种深刻的现实美梦的虚幻和破灭呢 ? 这些艺术家创作中的超现实境界 ,在完成的作品中已隐藏在现实生活内容背后 ,但并没有消失 ,在恰当的时机它会显出本来面目 ,与欣赏者交谈 ,告诉人们生活真实的另一侧面 :“白茫茫大地真干净” ,“到头来都是为他人做嫁衣裳”。卡夫卡、加缪等艺术

家 则把自己创作中的超现实境界直接转化为艺术品的境界 ,并通过这种“直露”的表白来与欣赏者交流。隐藏在艺术形象背后的 ,才是他们创作中的“现实境界”。

达到创作上的现实境界与超现实境界的和谐 ,不是对艺术家的要求 ,而是艺术家之必然趋向。一般艺人没有这种近乎本能的自然趋向 ,因而他们的劳动常常是重复的、被动的、模仿的、抄袭的、拼凑性的。艺术家则在不息地创造。

人生境界和超人生境界

艺术家应该有一定的社会责任感。社会责任感会促发艺术家的命运感和历史感。社会责任感使艺术家在使命意识中更加深切地认识历史的自然发展性 ,认识个人的力量渺小而有限 ,认识人的命运的必然性和偶然性 ,千篇一律性和不可捉摸性。包括一些信奉存在主义哲学的艺术家在内 ,艺术家都期望以自己的作品影响他人 ,即便不想改造社会 ,也还企望有益人心。加缪的创作便是面向“千百万孤独者”的。这种社会立场虽以自我为中心 ,虽以对社会的不信任态度和人与人不可能相通的观念为基点 ,但毕竟体现了艺术家对社会 ,对人类关系、人类命运的极大的关注。在“人无法改变世界”的绝望背后 ,艺术家苦闷着 ,期求着有朝一日整个人类不再发生“误会” ,能够心心相通。

加缪的话剧《围困状态》展现了一个人生的大悲剧。某个城市上空出现了灾祸的预兆 ,彗星 ,全城居民陷入紧张不安、焦灼万分的状态。市长登台向市民发表演说 ,企图宽慰该城的市民 ,声称只要按照

他的统治规范行事,一切不幸都不会发生。正在这时,一对陌生男女走近讲台,男人声称他想夺取市政大权。市长一听,便命近卫军逮捕这男人。陌生女人在紧要关头突然掏出一个笔记本,从上面抹去了两个姓名,那两个前来执行逮捕令的兵士立即倒地而亡。市长惊惶万分地离开城市,把市民丢给那个自称瘟疫的男人而不顾。瘟疫接管了这座城市,在城里建立了法西斯瘟疫制度,用以结束它所认为的连人的生与死都无人组织的混乱状态。一个叫狄耶格的市民获知,瘟疫虽然在杀人方面无所不能,但如果人们不害怕它,它就无能为力了。于是,狄耶格发动市民起义。瘟疫从活人名册上涂去成千成万的姓名,但这些人并不惧怕它,死亡无法靠近起义的人们。瘟疫见秘密泄露,便耍了个花招,把活人名册扔掉,让人来拾取。捡到花名册的一个行人知道这名册的威力,便在上面圈去了自己的私敌;另一个市民夺走名册,把第一个行人和自己的私敌统统勾掉……市民们从此开始了自相残杀。狄耶格夺过杀人的名册,把它毁掉,人们才重新团结起来。瘟疫又别出心裁,向狄耶格建议:如果狄耶格或他的情人自动选择死亡,它便离开这座城市;如果狄耶格和他的情人选择出走,它便留下来管理城池。狄耶格毅然选择了自己的死。当狄耶格奄奄一息将步入死亡的时候,他和守在身边的情人从窗户里看到:瘟疫怎样匆匆离开城市,而那个自顾逃命、出卖人民的老市长又怎样回来重掌政权;对一切都无例外的火葬又换回为多种多样的老式葬法;一切人在瘟疫肆行时统统无职无权、无贫无富的状态又恢复为原来的贫富不均、统治者和被统治者……狄耶格的情人对将死的狄耶格说:“这城市万年的生命也不及我们十年相爱的宝贵。”狄耶格自己也知道,他的选择并不理

想,但他没有更好的选择。从个人的人生来讲,狄耶格做到了所能做到的一切,应该说他完成了人的使命,但这一切对人类、对人的社会存在又有什么价值和意义呢?城市,人类社会的缩影,不过是在周而复始地循环着它服饰不断变化但本质依旧的“坏”,改善的希望是没有的。

加缪对人生所能完成的事业和人生历程所能走到的结局,进行了个人的和社会的双重观照。以个人遭遇、能力、命运来审视人生,狄耶格做了最好的选择,完成了最高水准的行为和意志;以社会命运、社会历史来审视人生,人生是徒劳的,无意义无价值的。且不论艺术家的哲学观念如何,他在创作上所同时达到的双重境界,即由人生出发来审视人生、表现人生和超越具体的个体的人生来表现人生、审视人生,已表明艺术家所具备的充足的哲学的创作条件。

日本电影艺术家今村昌平根据深泽七郎所著的同名小说和另一篇短篇小说《东北神武》创作的影片《楳山节考》,以一个生活处于半原始状态的山村的习俗和生活为背景,展开了以一家祖孙四人为主角的人生戏剧。阿林婆虽已年老,到了按当地习俗该被儿子背上楳山抛弃的年纪,但身体仍很硬朗,能背大捆的木柴下山,牙齿亦无任何疾病。一方面出于作为儿子的母亲——减轻儿子的负担,另一方面出于对古老习俗的无条件的遵从——胜过对生的本能的无条件遵从,她偷偷地用石头砸自己的牙齿。一天,她成功地在石磨上磕掉两颗门牙,成了豁牙露齿的老婆婆。她无条件地服从山村村民们的决定,在活埋女巫全家的夜里,把女巫的女儿——她的长孙媳妇——从家中诳出,使村民们能够连同这女子一起将女巫家的所有人丁统统活埋。二儿子因

为是次子 ,按当地风俗不得娶妻(只有长子才有娶妻的权利) ,加上他的口臭 ,没有任何女子肯同他睡觉 ,他只能同犬马相交。妈妈同情他 ,便去找一个比自己小不了多少的婆子 ,请求她与自己的二儿子同宿一夜。就在二儿子平生头一次接触女人的夜里 ,老妈妈上栖山的仪式庄重地开始了。次日清晨 ,大儿子背着妈妈爬上栖山抛弃老人的地方 ,老妈妈宁静安详地坐在白骨和食肉的鹰隼之间 ,沉毅地等待着死神。大片大片的雪花纷纷飘落 ,把山石、树木、白骨、端坐的老人都蒙上了一层洁白。大儿子跑回来 ,大声地喊 :“妈妈 ,下雪了 ! 你冷吗 ?”老妈妈挥挥手 ,示意儿子回家。在死亡和风俗面前 ,阿林婆的人生显得那么坚定、沉默、坦然。影片展示的似乎就是这样一个封闭的、自生自灭的村落 ,就是这样一群对习俗和决定没有丝毫怀疑和怨言的昆虫一般的人生。艺术家在近乎纯客观的叙写中 ,把人生的树放到生活的群山之间 ,使之各个显出独特性 ,又使之共同构成一部生活和命运的交响乐。每个人都无法摆脱所生存的环境 ,每个人在相同的环境中又走着各不相同的道路 :在同一村落里 ,在同一个家庭中 ,妈妈在准备死亡 ,在盼望死亡的时辰山上下雪 ;长子在默默地劳动 ,默默地治理家政 ,默默地把妈妈背上山送给死亡 ;次子在众人的唾弃中受着无从发泄的性欲的困扰和揶揄 ;长孙则除去吃饭、干活、性之外对世界一概不闻不问。人生的目的 ,人生的价值 ,人生的意义 ,仿佛已淹没在钢铸铁浇般的平凡生活中。然而 ,妈妈与儿子 ,儿子与孙子 ,儿子与儿媳 ,此一家人与彼一家人 ,又显然持有绝不雷同的人生精神。

艺术家在《栖山节考》中所描绘的“人生境界” ,是在某种非人生化的、半原始的 ,甚至是“昆虫化”的“超人生境界”中实现的。同样 ,这种

“超人生境界”也因了人生万象的侵入而显得更加实力雄厚 ,不可动摇。艺术家在人生与超人生两重境界的相互光耀中 ,完成艺术的真挚、和谐、深邃和广大。

艺术家既要面对人的命运、人的情感、人的思想 ,又要面对这之外的不受人的主观世界干涉的星天化宇 ,同时还要面对既由人的主观参与又受自然制约的人的社会。人生、社会、宇宙 ,永远是艺术家生存并带着感情和思想去探测的领地 ,永远是艺术家深入其中而又超临其外的世界。生命和生活所给予人的甜酸苦辣、寿夭祸福 ,人性对生命的丰富 ,人的劳动和创造对生活的推动 ,在艺术家的心里凝聚成谜一般、梦一样的记忆。在这记忆深处 ,艺术家进行着艰苦的反刍。反刍之后的人生、社会、自然 ,已成浑然无迹的情感、思想的世界 ,已成为艺术家未经外现的心中的“艺术”。

艺术家总是在心里冶炼艺术的灵魂 ,总是在心里为艺术灵魂设计好出世的方式和凭借的“肉体”。在这过程中 ,艺术家无法完全摒绝人生给他的心理影响 ,但也不能耽于具体的人生而失去“想落天外”的自由创作状态。艺术家体味人生 ,又体味动物、昆虫、植物、土石的存在和命运 ,体味云雨、山水、阳光和空气的生命内涵 ,从而把“人”与“人”以外的世界进一步分离又进一步融合 ,完成一种艺术化的“物我两忘”、“天人两忘” ,也完成一种艺术化的“物我合一”、“天人合一”。今村昌平便是这样把人的本性与昆虫的本性放在同一艺术显微镜下 ,从而更深入地把握了人本身 ,加缪便是这样把世界的现状与个人的命运放在同一艺术审判台上 ,观照了人生也观照了人生以外的社会。

以耶稣故事为题材的绘画 ,无论是乔托的作品还是达·芬奇的作

品,都把基督作为一个背负着苦难的“人”的形象来进行塑造。在这一类作品中,耶稣精神是从自身的背负十字架、从自身的苦难开始的,耶稣实际上是完整人生的化身。但是,艺术家们又赋予耶稣以救苦救难——代世人受难——的超人生色彩,增加了这一艺术形象的动人的力量。《红楼梦》在“太虚幻境”的彩云之下铺开“千红一哭,万艳同悲”的人间场面,才使灵河岸边的绛珠仙草化身为泪和诗的林黛玉,才把三生石畔的神瑛侍者化为缠绵多情的贾宝玉,作品因此才令人千载伤怀,万古深思。只有情思中浸透了人生的泪水、心灵中贮满了人生的大苦痛大忧愁,只有超出人生把这一切泪水与苦痛忧愁的内涵参透,认识人类的命运自古如一,了悟个人的人生自古多灾多愁多难,艺术家才能创作出蕴涵深邃而无穷的作品。

艺术家是人生的奴隶,为人生所苦;艺术家是人生的情人,为人生所乐;艺术家又是人生的上帝,他早知人生只能如此。他创造的艺术,因为领略了这些苦乐和超然,而获得了不可言说、寓意深远而又给人留下巨大遗憾的艺术魅力。

一个艺术家,可以具备上述心理高度的一个层次,也可以同时达到所有的层次。一个艺术家,在创作某一部作品的时候,可能主要显现出他创作境界的一个层面;在创作另一部作品的时候,又可能主要显现出另一层面。有时,此一层面与彼一层面是相关的,比如生物境界就可能成为超人生境界的内容,超生物境界又与人生境界有一定相通之处。这不是创作公式或模式,而是艺术家内心的与创作感觉直接沟通的思想和哲学的概貌。

灵智的苦涩

人的灵魂与智慧的完美结合 ,水乳交融 构成灵智。雨果说 :“ 人类的灵智 ,是最大的无限。一切杰作都不停地在其中孕育并且永存。”

[《莎士比亚论》,见《论文学》,页 101]

人类的一切努力、劳作、奉献和牺牲 ,终极目的便是提高人类的灵智。一切物质文明和精神文明的发展 ,最终都体现为人的灵智的发展。社会的文明程度、劳动价值、发达状况 ,个人的文化水平、创造才能、品德修养、人格高低 ,最终都要由灵智来检验和贮存 ,又由灵智层次来显示。

灵智的内涵 ,由这样几个基本方面构成 :一是人的智力商数。个人的智商高低 ,不仅决定于先天的生理条件 ,也决定于后天活动对先天生理机能的保护、发掘或压抑、毁坏 ;社会的整个智商的高低 ,不仅决定于社会分子的智商平均度 ,也取决于社会对每一个个人的智商的使用、发挥程度。这便引出灵智构成的第二个因素 :人的智力发挥和运用。个人的智力发挥、运用得完全与否 ,直接关系到人生价值和人生意义 ,也直接影响着社会的文明状况 ,决定着历史前进的步伐大小、速度快慢。同时 ,人的智力运用的方向 ,即运用于建设和创造还是运用于破坏和毁灭 ,又关涉着人性保持和发展的根本方式以及人类的命运。这便引出灵智构成的第三个因素 ,也即中心因素 :人的智慧品格。

智慧品格能保护或强化人的智能 ,能破坏或削弱人的智力 ,也制约着智能的使用方向和智能实现的程度。智慧品格是人的心灵品格的另一种表现形式 ,它是人品的智慧化 ,它包容了人的情感、思想、性格、才华、意志等内涵。

一般人的灵智层次往往低于有益于人类进步的杰出人物。这主要是因为他们的灵智内涵的某些方面有残疾或完全瘫痪 ,比如 :有的人智商太低又不肯努力或无条件努力去提高智商 ;有些人智力很优秀但性情懒惰 ,成了奥勃洛摩夫式的人物 ;有些人智力和智力实现度均高 ,但并未把智力运用于有益于人类的事物上 ,浪费了智力和为智力使用所花费的精力。一些历史上起过重要的、破坏作用的知名人士 ,像希特勒、拿破仑 ,虽也被某些人视为杰出人物 ,但用灵智的高度进行测验 ,他们并不是杰出人物 ,因为他们的智慧品格役使他们优异的智力实现于增加人间的苦难 ,他们的灵智层次是低下的 ,甚至不如大多数默默无闻的普通百姓。

艺术家的灵智 ,是得到充分发展的 ,有益于人心、社会的灵智。在本质上 ,它与思想家、哲学家的灵智同处于人类灵智的最高层次 ,只不过它的类型是艺术型或者叫艺术化的思想型、艺术化的哲学型 ,不同于纯粹抽象思辨型的各类灵智。

灵智 ,万古常新的艺术母题

艺术作品为什么能够传诸久远 ,超越它所产生的时代 ? 艺术品为什么能够跨越民族、国界 ,成为全人类共同拥有、共同欣赏的财富 ? 为

什么人们能够在古代传下来的神话、诗歌、琴曲中认识古人,了解他们的内心?为什么人们能够被素不相识的人的作品所打动?为什么艺术家能够使远在天涯、一生都无从谋面的许许多多的陌生人了解自己的心曲,与自己的思想、情感共鸣?如果撇开声音、线条、光、文字等表达因素,我们可以说:艺术以人类生命的基本主题——灵智——为母题,从而使自身获得永久的艺术魅力;艺术家以灵智这一人类生活的核心内容为感受、思考和表现的第一对象,因此便获得了与全人类交流内心生活的机会、能力和信心。

在这里,我们来巡视一下艺术家的灵智在作品中的体现,也即是初步认识一下作为艺术的永恒母题的灵智。

中国现代诗人冯至在《十四行集》的第四首诗中写道:

我常常想到人的一生,不由得要向你祈祷。你——一丛白茸茸的小草,曾辜负了一个名称。你躲避着一切名称,过一个渺小的生活,不辜负高贵和洁白,默默地成就你的死生。贴切的形容,一切的喧嚣绕你身边,有的就凋落,你的化成了你的静默,这是你伟大的骄傲在你的否认里完成。我向你祈祷,为了人生。

这首短诗,在对小草和平凡人生的浅吟低唱中,歌颂了人类的最高智慧——高贵而洁白地生存,在静默里完成风风雨雨中的艰难跋涉,在对自身的否认和对一切虚名的否认中成就实实在在的伟大和骄傲。如果人类耐不住自身的渺小和地球的渺小,想过一种宇宙风云般的轰

轰轰烈烈的生活,在茫茫天宇中任意驰骋,不肯像小草一样守着自己的领域,完成自身天赋条件所能完成的使命,每个人都去追求声名、追求喧嚣和热闹,人类不就是愚蠢到自取灭亡、个人不就是愚蠢到玩火自焚的程度了吗?诗人用人与小草相比,把人的聪明、人对自身的认识、人对大千世界的渺小而伟大的凝视和凝思表现出来,从而揭示了人的灵智的很重要的一个层面:自知、自悟、自识。

捷克作曲家德沃夏克在《新世界》交响曲中,既热情洋溢地谱写着人们开创新世界、建设新家园的兴致、希望、力量和功业,又深切真挚地表达了开辟新大陆的人们对故乡故园的无尽怀恋以及由此引起的无边惆怅。生活在地球上的人类,自古以来便在不断地披荆斩棘,垦拓着自身生存和活动的新的天地。人们经常离开生长的土地,到异域他乡去寻求梦中的意境。人们把智能和精力浇铸到建设性的劳动中,把汗水挥洒到新世界的土地上,创造了富饶和繁荣,但心却依恋着故土,怀念着童年、旧家和往事。《新世界》在回忆与梦想、怀念与向往、平静宁和的安居与奋进无止的开拓的人类永恒的矛盾心理中,捕捉到它的每一个音符,获得了它的主旋律。人的灵智的流动性和增长性,使人在现在留恋过去又向往未来。一旦抵达未来的彼岸,现在便成为过去,受到留恋,被向往的对象成了实实在在的现实供人享受,又有新的未来供人憧憬。人的灵智垦熟了过去、垦熟了现在,但仍不止息,仍不满足,又把雪亮的犁尖探向未来的沃土。《新世界》的乐声便是这样,在对创造者、开路者的勇往直前、百折不挠的精神的颂赞中,在对他们前行中深深忆念故园和往事的感情的抒写中,表现了人类灵智的存在和发展状态:浩大无边,内部充满激荡、涌动、搏斗和平息,充满了

历史沉积所形成的风涛,也充满了预告、预示、预言未来的潜流细波。《新世界》奏出了人类灵智永恒的浩大和永恒的瞬息万变。

罗贯中《三国志演义》里的“斗智”,不仅是诸葛亮与周瑜、司马懿等谋臣智士之间的智力高下之争,不仅是魏蜀吴三国集团之间的智能团的强大与否之争,更重要的是个人与个人、集团与集团的智慧品格的交锋。诸葛亮智冠群雄,成为智慧的化身,原因不单是他智力过人,也不单是他遭逢“明主”、智力得到全面的发挥,更主要的是他的智力、智力发挥度与他的“鞠躬尽瘁,死而后已”的智慧品格所共同构成的灵智,达到了很高的层次。在小说中,刘备集团的统一中国的事业虽以失败而告终,但读者在诸葛亮、关羽、张飞、赵云等人的崇高灵智面前,已无法依据世俗的习惯和眼光来“以成败论英雄”。灵智层次的高低,成了艺术品传达人类进步的程度,评价人类活动意义、目的和价值的最高标准。

吴承恩《西游记》中孙悟空的“火眼金睛”,便是灵智的象征。善识妖魔鬼怪,才使他的七十二般变化和能伸能缩的金箍棒,派上有益于普救众生的事业的正当用场。人类在前行的途程上,如果无法辨别有益或有害、本质的善与美和本质的恶与丑,不就会很愚蠢地浪掷时光和汗水吗?孙悟空的“火眼金睛”,能透过光怪陆离的表象看到本质,能破除困扰人心的种种假象,使良莠分明,使人不致错爱或错憎。作品把灵智表现为人类的太阳,以灵智照亮善行与罪恶、兽性与人性、祸心与慈悲,以灵智光耀人的信念和前途。

1955年美国导演雷德尔根据欧内斯特·汤普森的同名话剧执导的影片《金色池塘》,故事并不复杂:八十岁的退休教授诺曼·塞耶与满头

银发的妻子埃赛尔在夏季来临的时候 ,双双来到金色池塘之畔的别墅 ,他们的女儿切尔西也来到这里祝贺诺曼的八十大寿 ,并带来未婚夫比尔和比尔与前妻所生的儿子比利。塞耶素不喜欢女儿 ,父女之间隔阂积年 ,几乎无法消除。这一次相见 ,塞耶对女儿依旧粗暴寡情 ,使女儿更加心灰意冷。埃赛尔既爱丈夫又爱女儿 ,但只能从中极力调解 ,却无力扭转父女的感情乾坤。后来 ,切尔西与比尔赴欧洲度蜜月 ,将比利留给自己的父母照看。没想到 ,老年人与青年人倒很快找到了共同感兴趣的活动 ,并通过钓鱼沟通了感情。切尔西从欧洲返回后 ,见父亲对比利关怀备至 ,颇为感动 ,经过埃赛尔的努力 ,父女之间长期的隔阂终于冰释 ,一家人高高兴兴地离开金色池塘。影片以金色池塘象征人生的最后阶段 ,暗喻出晚年的人生只要敢于正视命运、把握住人与人相互理解和热爱的契机 ,就能够获得金色池塘般的可爱、优雅、迷人的美妙感觉。这部影片由影坛巨星亨利·方达和凯瑟琳·赫本主演。扮演埃赛尔的赫本 ,~~1951~~¹⁹⁵⁰年已是七十二岁的老人 ,她自己 also 面临着老年问题 ,她不怕变老、不怕死 ,每天同病痛和慢慢接近的死亡快乐地斗争。她这样评述影片角色 :

我非常敬佩埃赛尔和诺曼这样的夫妇。生活中的苦涩他们尝得不少了 ,可他们不回避现实 ,你看不出他们觉得自己不幸。多年来 ,他们俩一直相亲相爱。埃赛尔心甘情愿地让丈夫做他们两人中的明星 ,成天围着丈夫转 ,并且以此为满足。啊 ,有些人可能觉得这种做法太陈腐了。但是 ,我这一辈人 ,我们那个时代的妇女 ,想方设法不让她们的丈夫孤独寂寞 ,她们激励自己的丈夫 ,

不让他们因变老而胆怯 ;她们总是那么幽默。人要是失去了幽默 ,还不如抹脖子死了算了。埃赛尔是这样一个人 :她非常通情达理 ,她觉得生活中有欢乐、周围美好的事物中有欢乐。她体现了真正的人的精神。

——《星运久长》译后记

《金色的池塘》正是通过人与人的相爱 ,以及人在死亡面前的乐观和幽默精神 ,表现了人类成熟的灵智的伟大力量 :能够正视命运 ,敢于正视命运 ,并在克服苦痛的侵袭中顽强地走进命运之中。在这样的艺术品中 ,我们已看到 ,人的灵智如何驱散了原生的恐惧、阴暗 ,如何照亮了人的生命的每一段历程 ,包括最难渡过的关卡 :老年和死亡。

灵智弥漫在艺术品中 ,无所不包 ,无处不在。爱情、友谊、思念、惆怅、希望和绝望 ,奋斗或自弃、敌对、争斗、残杀、野蛮和屈辱 ,理解和隔绝 ,无一不体现着人的灵智内容 ,无一不可用灵智层次来理解。只要艺术以表现人为中心 ,只要艺术表现人的情感、思想、精神 ,它就不能不充满了灵智的气息 ,就不能不把灵智渗透在自身的每一个细胞中。也许并不是每一部作品的灵智内容都可以分析 ,也许有些艺术品看似浑金璞玉、未经灵智的抚摸 ,就像生活中的每一个人都有灵智一样(不论层次高低) ,每一部艺术品也都无一例外地具有灵智的内涵 ;只不过 ,各个艺术品收藏或表达出的灵智 ,由于其分属的精神领域和生活领域不同 ,而呈现出不同的状态和深度。

灵智是艺术的一个永恒的母题。在这个母题之下 ,艺术品的独特个性和独到主题 ,才像浮出海面的冰山 ,三分外露 ,七分深蕴 ;艺术品

在浩瀚深邃的母题背景上 ,才能既光彩照人 ,又神韵无穷。

因为这一母题的潜在影响 ,不同时代、不同社会、不同民族、不同国度、不同艺术家的艺术品 ,才能在全人类中广泛流传 ,才能成为全人类共同的财富 ,才能使他时代、他国度、他民族、他文化环境的欣赏者露出心领神会的笑靥或流出感同身受的眼泪。

艺术品是艺术家与人类之间的桥梁 ,灵智是艺术家通向艺术品的桥梁 ,也是欣赏者与艺术品相沟通、与艺术家相沟通的桥梁。

灵智 ,使艺术四通八达 ,正像艺术品使艺术家的灵魂走遍天涯。

最世界化的 ,最人类性的

艺术品是艺术家的造物 ,艺术家是艺术品的灵智母题和一切内容或形式的赋予者。如果说艺术家使艺术品具有了人类性 ,那么赋予者必须首先是拥有人类性的人。

瑞士精神分析大师荣格说 :“一部艺术作品的价值最主要的在于能超越个人生活范围 ,而且诗人该以其肺腑之言向全人类倾诉。”“每位创作家都是一个双重体或是个许多矛盾的综合体。一方面 ,他是个有其个人生活面的人 ,另一方面 ,他亦是一种无我的、创造的历程……一位具有特殊艺术才能的作家 ,其精神生活所具有的集体性通常都远超过个人性……艺术家是不自由的 ,是不能随心所欲的 ,他是一位受艺术之利用而成为实现其目的的媒介。作为一个人 ,也许他亦有他的情绪、意志与个人的目标 ,可是作为一个艺术家 ,他却是一位具有较深含义的‘人’——他是一位‘集体人’——一位带领并且塑成全人类之

潜意识的心灵生活者。”[《现代灵魂的自我拯救》,第104页]如此说来,又是什么因素使艺术家成为“集体人”,为全人类所共同拥有呢?我以为,赋予艺术家以人类性意义的,是艺术家的灵智。

毫无疑问,艺术家的个人天性、生平经历、体验生活的角度和方式、艺术创作的特点,各不雷同;艺术家的创作个性愈突出,艺术品的个性就愈独特。然而,当艺术家作为一种文化现象而存在的时候,艺术家个人的特点已消弭到灵智的煦光中,踪影全无。艺术家全体居住在人类灵智的最高层次上,就像全体人类无一例外地聚居在地球上,古希腊神话中的全体神祇无一例外地驻扎在奥林匹斯山上一样。艺术家生命的个性,在灵智中已显得无关紧要,因为它已被人类最高级、最优秀的“精神修养”所溶解、所吸收。

个性是属于艺术家个人的,它承担以它特有的方式吮吸人类生活的灵智乳汁,并将艺术家个人的灵智与人类的灵智相融合的任务。同时,个性还要以它的独特方式将融合后的灵智内容输入艺术作品,使之成为作品的灵魂和血脉。艺术家的生命个性、创作个性愈是饱满突出,艺术品的灵智内容就可能愈丰富、愈深厚。莫扎特、贝多芬、德沃夏克等作曲家的性格与作品,都是个性极其鲜明的。我们一听到《费加罗的婚礼》的辉煌的乐声,就仿佛看到在庞大的乐队背后,站着身穿礼服、年轻英慧的莫扎特。我们一听到《命运交响曲》,就宛如与一个耳聋而不肯向命运屈服的强者,同坐在一间空荡荡的大厅里,看他弹着钢琴,并飞速地在五线谱上写出他所满意的乐段;厅外,狡猾而残忍的命运,在无情地叩打着厅门。我们一听到《母亲唱过的歌》,就犹如在同一个纯朴、谦逊的成年“赤子”一同在原野上漫步,听

他曼语轻声地讲述他的故乡捷克斯洛伐克的原野、森林、湖泊,听他讲述母亲、童年、人生,并同他一起哼唱他的故乡流传的、他的母亲在他小时候便经常轻唱的古老的民歌。但是,无数作曲家,无数画家、雕塑家,无数诗人,无数舞蹈家,无数建筑艺术家的无数作品,汇成一股艺术的洪流,滔滔滚滚在我们心中奔腾而过,带走了心灵原始的蒙昧和混沌,创造了我们崭新的牢不可破的诗的内心世界。在这时候,我们只会感到这股艺术洪流的雄浑、壮丽、伟大和力量无穷,只会感动和思想中加深对生命、对人、对生活、对宇宙的觉悟和认识,而无法分清哪一种情绪来自哪一部作品,哪一段思索得之于哪一个艺术家的启迪。

艺术家个性的光辉,已汇入全体艺术家的共性光辉中,如同奥林匹斯山的诸神之光共同构成神祇之光。艺术家的共性,便是他们每人都拥有并且共同达到同一层次的灵智。这灵智把他们带向同一目标:关切人类的成长与进步,感悟人生的意义和目的,探索宇宙的本质和秘密,再现人类生存的状态和精神的面貌,表现人的希冀、梦想、潜力和才华,总结人类的命运,预见人类的前程。人们从艺术家的群体中走过,就会受到神秘而清新的思想气流的冲击,就会受到无可抵抗的熏陶:爱和美的熏陶。

艺术家共同的事业,便是陶冶人的性灵。要完成这一事业,艺术家必须先具备足以陶冶他人性灵的自我性灵。这自我性灵不能局限于“自给自足”,即要具有“集体性”。奥斯卡·王尔德具备了这种“集体性”的灵智,于是写出了《快乐王子》这样表现无私和爱、崇高和奉献的童话,他把人类一家、人类共体的思想渗透在引人入胜的艺术结构中。

曹雪芹具备了这种艺术家集体高层次的灵智,才能用心灵、用生命去为世上所有的青春、所有玲珑剔透的生命、所有美好的情愫的流逝和悲剧,而歌而泣。许许多多不知名的民歌作者,与人类纯朴深厚的乡土感情共振共鸣,创作了流传千古的民谣、民间曲调,在对个人情绪的宣泄、对人间万物流逝的感喟中,抒发了全人类古已有之、将来也不会消失的真情实感。美国黑人歌曲、俄罗斯民歌、中国的陕北民歌、江南丝竹乐曲、日本的风靡东南亚的通俗歌曲,它们的创作者未必名扬四海,有些人连名字都没有留下来,但是他们的歌声直达地球的中心、太阳的中心、未来的中心,他们歌声的人类性价值为他们赢得了永恒的艺术生命。

灵智的全人类性,为艺术家的世界化准备了可能性。艺术家的世界化,又增强了人类各个成员间的联系,艺术家代表全人类向每一个个体的人倾诉人类的心灵历程,倾诉人的命运、希望,倾诉人类对宇宙的总体感受、对自身的反思、对未来的憧憬。艺术家以自己的灵智与人类对话,在不间断的对话中与全人类一同丰富灵智,提高灵智。

卓别林、爱森斯坦、奥逊·威尔斯、英格玛·伯格曼、莫扎特、贝多芬、海明威、赫尔曼·黑塞、曹雪芹、鲁迅、赵丹、徐悲鸿等,这些艺术家的创作个性不同,甚至主要的创作手段、创作门类都不同,他们之间相同相通的,是他们的灵智——艺术家的灵智。他们能够成为国际性艺术家,主要原因在于他们的艺术品中的灵智母题被全世界的欣赏者所接受、所欢迎。如果一部艺术品没有人的灵魂和智慧,如果一个艺术家的灵魂和智慧不足以使他登上人类情感和思想的绝顶,人们怎能受之吸引并且受之感化呢?很难设想,缺乏灵智的人会成为“集体人”;

很难设想,缺乏灵智内涵的“物”可以称为艺术品。

艺术家是“带领并且塑成全人类之潜意识的心灵生活者”,他身上最世界化、最人类性的蕴涵就是他的灵智。

成功的秘密与不朽的秘密

不懈的追求,刻苦的手艺磨练,灵敏地把握时代风潮的本领,与时代同步的思想水平,“非奇不传”的创作观念,都有可能带来艺术创作的成功,获得一时的掌声和欢呼。如中国明末清初的戏曲家、小说家李渔的作品就曾使“当世耳目为我一新”(李渔语)。李渔的名字在当时家喻户晓,李渔的作品在当时“妇孺皆知”,应该说李渔的艺术创作是取得了巨大的成功的。但是,后代的读者冷落了他。人们很少去读他的作品,即便有人去读也根本谈不上爱不释手。是什么原因使李渔名噪当时而又消乏后世呢?带着这样的问题,我专门写过一本研究李渔小说和中国古代小说的书。在那本书里,我表述过这样的思想:用“笔”的灵巧和“脑”的机智来进行创作,可以获得创作的成功,但要获得不朽,必须用“心”,用整个生命来创作。

似乎可以把艺术家分成为娱乐派、为人生派和为艺术派,似乎还可以把艺术家分为成功的艺术家和不朽的艺术家两大类,似乎更可以把艺术家分为一时性的艺术家、具有时代性的艺术家和具有超时代性的艺术家。无论怎样分别,艺术史和人类史早已证明:真正的艺术家,都是为人生又为艺术的,都是具有超时代性的,都是不朽的。那些昙花一现的、只作为艺术史研究对象的“艺术家”,已是历史骸骨的化石,

标本化了,不再具有艺术家的真实生命。

时光不讲情面,它永远奔流,在奔流中抛弃不能与之一同前行的事物,淘汰缺乏永久生命力的人物。多少帝王,权重一时,统治一切,至高无上,但今日已成为历史废墟中的一片瓦砾。多少名流显贵,使时代充斥了他们的名字和声音,在历史上起过举足轻重的作用,但是时至今日,除去历史学者,谁还会想起他们的名字?更重要的,谁还会受他们那腐朽声音的影响?他们的灵智远没有达到使他们赢得永久生命的层次。真正的艺术家,还在用他们几百年、几千年前创造的艺术品与我们亲切地交谈,向我们诉说人类古已有之、今后也不会灭绝的忧愤、欢乐、伤恸、依恋、爱情和理想。我们并不会感到他们是几百岁、几千岁的老人,我们只会感到那鲜活的、充满灵智的艺术家的心灵的有力搏动。历史的风尘,不过是染旧了他们的艺术外衣。尽管如此,那有些陈旧的外衣,也依然以它古老而沉着的风采令人神往,比如屈原《离骚》的骚体,曹植五言诗的五言诗体,盛唐成熟起来的七言诗体,章回小说的叙事形式等等,至今仍散发着特殊的、不可重复替代的艺术魅力。

中国古代的庭院建筑艺术,至今已只应用于名都古城的古代遗宫遗园的修缮和重建,在现代生活中已失去了进一步发展的可能,就像古典诗词一样。但是,作为艺术的古代建筑,依然以它苍健浑朴的风姿,吸引着无数参观者、欣赏者;并以它特有的历史灵智,向人们默默地传达只有它才有资格、有能力传达的遥远的中国故事,默默地影响着人的潜意识和意识,增强人们的历史感、命运感、生命感。它的一尊石狮、一个月洞门、一只龙头石雕、一片层檐彩画,都诉说着一段历史、

一种文化、一份劳作、一脉智慧。连同埃及的金字塔、古罗马的教堂，世界上似乎再没有比这些古老的建筑艺术更富有历史深度和历史厚度的艺术品了。尤其当它们的实用价值几乎全部消失在历史的夜色中之后，它们的艺术光辉愈发灿烂、愈发耀人眼目了。

看来，真正的艺术家所创造的艺术品的灵魂，并不会被历史的厚尘所封蔽，相反，它们还会在岁月的清流中被磨洗得愈加光洁、璀璨。时间会使某些艺术退色，但也会赋予某些艺术以更深厚的历史的、人类的色彩和价值。换一个角度，也可以说是艺术品经受了时光的考验，被时光视为良伴；它们与人类的同行，丰富了人类的时间内涵，使时光在流走中充满了歌声，不致像在原初之前的莽原上奔走时那么寂寥、空洞、无意义。

苏联美学家鲍列夫说：“伟大的艺术形象千百年后仍对于人类保持着自己的独立意义，而历史上最重大的科学发现只是作为一个因素、一个方面被纳入当代科学之中。例如，牛顿的物理学只是爱因斯坦物理学的一个因素，但荷马既未融化在但丁身上，也未融化在莎士比亚身上，正像他们既没有被列夫·托尔斯泰，也没有被陀思妥耶夫斯基所‘革除’一样。”〔《美学》~~第1页~~〕他还说：“艺术能为最平凡的事物灌注历史意义。……艺术总是从审美的角度即从事物对于人类所具有的价值角度来看待和处理对象，这正是艺术杰作具有永恒意义的根源。”〔同上~~第1页~~〕古希腊神话，意大利文艺复兴时期的绘画和雕塑，西班牙作家塞万提斯的《堂吉珂德》，法国喜剧作家莫里哀的《伪君子》，俄罗斯诗人普希金的抒情诗，丹麦戏剧家、作家安徒生的童话，中国古代诗人陶渊明、李白、杜甫、李商隐、苏轼的诗歌，都作为各自独立而完

整的世界而流传千古。它们的土地上 ,没有死神飞翔的空气和落脚的地方。它们化平凡为非凡 ,化普通为神奇 ,在自身的内部完成了对世俗生活的“点铁成金”的过程。它们的土地洒满了灵智的阳光。只要人类不绝灭 ,灵智就永远是人类的至高无上的“神” ,具有灵智这一“神”性的艺术品 ,就永远不会衰亡。鲍列夫所说的“从审美的角度即从事物对于人类所具有的价值角度来看待和处理对象”的艺术现象 ,正是艺术家灵智的特殊表现。

可以毫不含糊地说 ,科学家、思想家、哲学家的灵智 ,也处于人类灵智的巅峰。但是 ,他们灵智的特点 ,他们看待事物和处理事物的角度、方式、结果 ,决定了他们的命运 :被历史的潮头赶过 ,并渐渐被向后、向远方推移。后代的杰出科学家、思想家、哲学家 ,总是比他们的先辈更先进、更开放 ,而对古代艺术家和现代艺术家则无法进行这样的比较和判断。尽管艺术家在本质上也是思想家、哲学家 ,但他本质上作为诗人 ,作为能工巧匠的一面 ,使他离不开审美的人生态度 ,也离不开把事物美学化的处理工作。艺术家用艺术的方式感悟、思索人和宇宙的时候 ,便已拥有了并不等同于思想家、哲学家 ,更不等于科学家的独立感觉体系、思想体系、表述体系 ,从而使自己的灵智具有了不可替代性甚或是不可继承性。

科学家、思想家、哲学家必须首先在他们生活的时代发挥他们的作用 ,完成他们的科学、思想、哲学 ,取得效验 ,否则时过境迁 ,后代人是不可能乖顺于前人的思想体系、满足于前人的科研或思想成果的。他们的价值主要体现在他们思维成果所产生的那个时代 ,他们的永久性意义在于他们在漫长的人类科学、思想、哲学发展史上担当了重要

的一环。艺术的发展史 ,并不是链条式的 ,它是海洋式的 ,是一种汇聚 ,而不是一种环环相扣的联系。艺术家在他们生活的时代 ,未必是成功者 ,未必在创造艺术的同时也为他的艺术准备好了欣赏者和欣赏氛围。他的创作极少有针对性 ,即便有 ,也是针对整个人类。他不可能去追赶时尚 ,即便处于潮流之中也不会丢下手中的审美尺度。审美趣味在更迭变化 ,但美的本质并未改变过 ,艺术家的审美总是深及美的本质 ,因此 ,无论时代的审美趣味变化多么巨大 ,也不过是审美对象的重点在转移 ,并不影响艺术家所表现的“美”的永存和继续受到欣赏。

艺术家可以是他的时代的弃儿 ,可以是时代的失败者 ,不为同代人所知 ,作品亦可未在当时的时代发生过影响或影响甚微 ,但是他可以跨越时代 ,使自己的作品在后世放射光辉。像中国古代的罗贯中、施耐庵、吴承恩、曹雪芹等大作家 ,不仅生前潦倒声名 ,而且生平事迹都很少有人知晓。可他们寂寞生前 ,不朽于后世。他们的作品已经成为世界性的艺术财富 ,时代冷落了他们 ,但人类珍视他们的创造。罗丹塑造的《巴尔扎克》雕像 ,就曾经受到法国作家协会的拒绝。罗丹力图通过离现实主义较远的构造来表现自己对于作为作家和作为人的巴尔扎克的认知 ,可是没有得到同代人的理解。1898年这件作品在沙龙美展上展出时 ,引起了激烈的争论 ,受到很多人的指责 ,但时间珍存了这座雕像 ,并且日益展现了它的伟大的不朽性。科学家、思想家和哲学家的思维针对性主要在于当时所处的时代 ,他们的不朽性主要来自后代人对他们思维成果的遴选和化用 ,来自他们为后人所奠定的科学和思想根基的历史功绩。他们与对自然和生活的生动而丰富的想像力 ,

与可称之为天才的来自宇宙本源的生命冲动和生命激情关系不大。

我以为,人们日常主要从职业来称谓的“艺术家”,可以分为两大组:成功的“艺术家”和不朽的“艺术家”。显然,本书所讲的艺术,是指后者。对前者的探讨,会有助于理解后者,像李渔那样的成功“艺术家”,将作为另一种榜样供我们反思艺术史。中国古代的短篇白话小说,包括冯梦龙的《喻世明言》、《警世通言》、《醒世恒言》,凌濛初的初刻、二刻《拍案惊奇》和李渔的《十二楼》、《无声戏》,传至今日,更主要是以消遣娱乐读物或史籍而存在的。作为艺术品,显然它们还不够格。它们的造物主若想仍以与李白、苏轼、曹雪芹同样的艺术家的身份跻身艺术史,似乎已不可能。冯梦龙们所秉持的“劝善惩恶”的思想传统和艺术传统,以及他们为维持风化、警醒愚顽所做的努力,因为所针对的时代和社会环境的消亡,而成为供人评说的历史陈迹。人们再无法被他们的作品所感动、所震惊、所驾驭,在得不到一种如醉如痴的艺术陶冶的状态下,仅仅凭好奇心已无法成为他们的“艺术俘虏”。

原来,成功的“艺术家”的秘密,在于他以“艺术品”的方式来宣传一种“主义”,倡导一种针砭时弊、有利世道的思想,甚或高喊出最能激动人心的社会口号,以此来迎合统治者或投合数量众多的读者、观众的口味。欧洲历史上的一些宫廷乐师、宫廷画家,中国历史上的齐梁诗风和“上官体”诗人,明清的大量短篇白话小说和“才子佳人”长篇小说,风行世界的色情“艺术”,都是迎合统治者或追随社会风气或惟小市民趣味是尚的产物。成功“艺术家”的灵智,不过达到这样的层次:善察风头、善观欣赏者的颜色,善于运用巧妙的创作手段引人入胜,善于利用人的好奇甚或猎奇心理,紧跟时代潮流,机智、灵敏,但缺乏心

灵深度和厚度 ,缺乏生命的力量和动人情感的魅力 ,缺少诗情和哲思。

艺术家的灵智已达到这样一种“炉火纯青”的地步 :足以了悟人类历史的历史感觉 ,敏锐而深邃的现实洞察力 ,反思自身和感悟外物的深刻细致的心灵构造 ,对原始生命的保护和开发的睿智 ,审美的人生态度和人生视角。艺术家把这样的灵智化入艺术形象的世界 ,并不力图说明什么思想 ,也不欲求阐扬什么主义 ,更无意迎合或投合任何人。他只把生命、只把心灵作为美的对象来加以再现或表现 ,此外他无所务 ,无所求。这 ,便是艺术家不朽的深层秘密。

最高的技艺

“手艺”的精妙与否 ,无疑关系到艺术家的艺术构思能否实现为“物” ,关系到实现“物”的粗精优劣。每一个艺术家 ,都必须是艺术创作手段的精通者和运用自如者。

艺术家用手、用喉、用眼睛、用身段、用人体的各个器官来完成创作任务 ,这很容易给人造成一个印象 :艺术家的技艺是一种外在现象。这种印象正确吗 ?是不是一个艺术家要想提高技艺水平 ,只要刻苦地提高身体技能 ,比如音乐家训练出灵敏的听觉 ,画家锤炼出高度的色彩辨别能力 ,舞蹈家锻炼出灵活柔韧的四肢 ,就可以奏效呢 ?

在这里不妨先来追踪一下邓肯的创作足迹。她自幼喜爱舞蹈 ,舞蹈基本功相当扎实。她完成高难度的舞蹈动作 ,如同游戏一般。但是 ,她仍反复地、深入地观察和体会世界万物的运动方式和规律 ,整日整日、一星期又一星期地静坐在帕台农神殿里 ,面对着陶立克式的圆

柱和周围的群山苦思冥想 ,最后总结出事物运动的“波浪”规律 ,从而为她的舞蹈艺术找到了最基本的动律。她的同时代人谢尔登·切尼记述说 :“她在博物馆和图书馆里成年累月地苦心攻读 ,不管是古代艺术还是现代艺术 ,都使她深感兴趣。……她对 19 世纪初出现的伟人 ,不管是男是女 ,比谁都要更为熟悉。”[《邓肯论舞蹈艺术》引言]

邓肯自己在《舞蹈的秘诀》一文中说 :“把身体变得犹如液体一样清澈透明 ,从中分明看到灵魂的波动……身体只不过是供灵魂表现的工具罢了。”在《文摘和断想》中她又说 :“我找到的是表现精神的原动力。这种原动力一旦进入身体的各部分 ,身体便会显得晶莹剔透 ,成为反映精神形象的对应力量。……当我能熟练地把自己的全部力量集中到这一中心点上时 ,我便发现 ,从今以后只要我一听到音乐 ,那音乐的旋律和节奏就会集中到我身上这一焦点上 ,并在那儿反映为精神形象 ,并不是通过大脑反映 ,而是通过灵魂反映的。”[同上]邓肯以她作为艺术家的亲身经历、切身体验、勤奋思索 ,表达了这样的主旨 :身体与精神、精神与宇宙本原的灵犀相通 ,是艺术家的“生命起源”。

中国宋代的严羽 ,很推崇盛唐诗人。他说 :

夫诗有别材 ,非关书也 ;诗有别趣 ,非关理也 ;然非多读书 ,多穷理 ,则不能极其至 ,所谓不涉理路不落言筌者 ,上也。诗者 ,吟咏情性也。盛唐诸公惟在兴趣 ,羚羊挂角 ,无迹可求 ,故其妙处透彻玲珑 ,不可凑泊 ,如空中之音 ,相中之色 ,水中之月 ,镜中之象 ,言有尽而意无穷。

真正的艺术家的创作 ,无一例外地达到了这种境地。单靠对技巧本身的重视 ,只加强技术性的艺术训练 ,显然是难以企及这种境地的。惟有像邓肯那样 ,把宇宙的精神吸吮到自己身内 ,把世界的精华放在口中咀嚼使之成为自己灵魂的滋养 ,“身体”才能灵动起来 ,才能“羚羊挂角 ,无迹可求”地去完成艺术创作。

这并不是说技巧本身不重要 ,而是说艺术家的技巧并不是一种纯粹外在的东西。艺术家的技巧与体育运动家的技巧 ,不能同日而语。运动家只要准确无误地完成规定技术动作 ,或灵活地运用战略战术 ,在对抗中击败对手 ,便可以称为技艺高超了。他们也需要一种精神力量的支援 ,但那种精神力量的主要成分是意志力 ,而排除精神领域最深妙精细的情感和思想。身体技能、技术素养的训练及其水平高低 ,是一个体育运动家的生命第一要义。艺术家若仅仅像运动家那样 ,刻苦训练出一手飞快而恰当的写文章的手段 ,或能娴熟地用刻刀在石头上、金属上雕刻 ,或者能随意地弹奏钢琴曲 ,却无动于衷 ,根本不把手上所做的事情与心灵激情联系在一起 ,那么他的写作或雕刻或演奏不就与运动家的奔、跑、腾、跃本质相同了吗 ?不就等于是一种竞技活动甚或健身运动了吗 ?

艺术家的技艺同技术工人的劳动技艺存在本质上的差异。工人进行的是重复性劳动 ,他的劳动结果和价值体现为纯物质产品。艺术家进行的是创造性劳动 ,每一次“生产”都具有个人的和历史的不可重复性 ,他的劳动体现为一种精神形态 ,不过借助语言、声音、色彩等物质手段而存在罢了。艺术品只能听、看、感受——欣赏 ,而不能“用”。工人在劳动中集中注意力便可以发挥较好的技术水平 ,而艺术家常常

苦思冥想都写不出一个字,写不出一个乐段。艺术家要有丰富的想像力,这股力量是创造性劳动的源泉,而工人则不需要想像力便可以获得高水平的生产技能。艺术家的技艺,显然不可与工人的技术能力等量齐观。

艺术家的技艺也不同于演说家的技艺。演说家注重的是调动口舌技巧,发表具有煽动力量的言论,表述一种或几种很明确的思想。思维方式固然影响他的表达方式,但由于他的目的极为明确,对象极为确定,演讲主题极端突出,他的创造性思维已完全处于一种驯顺状态,“效果”成了君临一切的“皇帝”,创造沦为侍从。艺术家则永远把创造放在艺术生命的首位。创造不会去服从任何对象、任务、责任,更不会去服侍一时一地的“效果”。因此,艺术家的技艺是一种纯粹创造性的技艺,而演说家的技艺是一种宣传鼓动性的技艺,二者的性质不同。

可以说,艺术家的技艺是一种“无迹可求”的东西。它要求艺术家灵魂的真诚和开放,要求艺术家人品的高尚和淳厚,要求艺术家性情的活泼和潇洒,要求艺术家思想的自由和深邃。艺术家的技艺中包含着灵智因素,艺术家在灵智中完成艺术创作的核心部分。

灵智也是一种技艺,而且是最高的技艺。艺术创造最高难的“动作”由它来完成,艺术品的灵魂由它来亲手塑造。灵智驾驭具体的技术手段、具体的表达方式、具体的细节刻画,使它们围绕一部作品的灵魂,各执其役,各行其是,最终共同捧出一部光彩熠熠的艺术珍品。

无法设想,仅仅凭文字功夫、素描功夫、歌唱功底、摄影功底、作曲方法和知识、戏剧程式和知识,就可以完成名副其实的艺术创作。更

怨园 艺术家万岁

无法揣度“言有尽而意无穷”的艺术品只靠可以简单重复的技术手段就可以创造出来。只有在把艺术家的灵智视为最高的创作技艺的前提下 ,妙不可言、美不可及的艺术的诞生 ,才是可能的和可以理解的。

品质之光

人的气质 ,本如雪泥鸿爪 ,适于意会 ,艰于言传。它深涵性灵之内 ,发乎言行举止之外。它是人的先天禀性在人生活动中的成长 ,是人在后天环境中形成的兴趣、爱好、修养、能力与生理条件(比如血型)融会所呈现的生命的稳定状态。气质不是抽象物 ,但它无法捉摸 ,只能感觉。庄子说 :“无听之以耳 ,而听之以心 ;无听之以心 ,而听之以气 ;耳止于听 ,心止于符。气也者 ,虚而待物者也。惟道集虚。虚者 ,心斋也。”[《庄子·人间世》]他把不及心灵深邃但能为心灵制造氛围的“心斋”称为“虚” ,把“虚而待物者”称为“气” ,把“虚”的集结体称为“道”。“气”依“道”而存 ,“道”载气以生 ,二者中和 ,共依共存 ,即是人们所说的“气质”了。可以说 ,气质是心灵四周的大气层。

艺术家的气质 ,其特殊性在于 :阴柔性压倒阳刚性 ,把一切平凡琐事敏感作为命运的足音 ,并因此总是看到死亡的影子 ;对内心之外的热闹和“欢乐”无动于衷 ,偏爱痛苦 ,激情的分泌功能发达 ,而沉思默想的内心习惯又把激情推向高放 ,免于流俗 ;梦幻的生理机制常与理想的心理机制配合 ,提高了梦幻人生价值 ,将人与生活诗化 ,被“美”所感动的机会多于常人 ,便更富于美的感觉和美的思想 ;清醒的哲学思考在音乐般的情感伴随下完成 ,对过去的把握和对未来的预感能力高度发达。

气质可以显露在风度上 ,但它不像风度那样诉诸直觉、印象 ,令人一目了然。成就艺术家的 ,是气质 ,不是风度。对于艺术创作来说 ,气质是一种潜在的、时时发挥作用的源泉 ,它在艺术家的无意识状态中引导他走向构思、走向艺术实现。

“自恋”而多情的勇士

每个艺术家从气质上说 ,都是多情的勇士。多情使他善感 ,使他易于接受时光的足音、社会的激流、人生的坎坷所造成的种种人类“成就” :苦难、欢乐、流逝、依恋、创造、延续。他比一般人丰富 ,因为他多愁善感。高仓健“博览电影 ,但他从不批评 ,只谈感动” ,他说 :“我既然属于创作家 ,感动和迷恋当然比批评更为重要。感动中产生独创见解 ,批评中不会涌出热情。”[《孤雁行》]勇敢的一面 ,在暗中支持着艺术家的艺术生命 ,不让它自戕 ,亦不使它在挫折、失败甚或病痛中颓丧。勇毅使多情不致流于缠绵和感伤 ,多情使勇毅不致流于坚硬、呆板和独断专行。做过高仓健的导演的牧野雅裕 ,称高仓健为“一只斩人时会潸然泪下的雄狮” 。他的比喻切中了高仓健所具备的某种艺术家气质。

还是以高仓健为例 ,来谈艺术家“多情勇士”的这一气质方面。有一次 ,高仓健想用拍片挣来的钱买一片牧场 ,选了几处 ,均不中意。好不容易找到了一片他中意的出售牧场 ,但看到牧场的售主是一对深情依恋那片牧地的老夫妇 ,便决定不买牧场了。面对青青牧场和那对老夫老妻 ,他想到 :“这牧场一定有过一段饱含两位老人汗水和艰辛的历

史,即使一块对我来说毫无意义的石头,也是牧场沧桑的见证。为了玩乐而买下这样的牧场,真是于心不安。”还有一次,高仓健在一家餐厅里遇到一对英国人模样的老夫妻,他觉得,“尽管他们背靠着背,但长年相亲相爱的时光,就是这样从两人中间柔和地流逝”。他看到那老翁那么珍爱他们用过的旧物,就像“看见了他走过的人生历程”。他把老人与旧物视为“一对可以一起叙旧的挚友”,因此,他感到他与老夫妇的形象重合了。正是因为高仓健对他人的无限体贴,对他人的,人生道路的敬意,正是因为能透过普通、平凡的人生现象看到非同寻常的人情历史,在创造《远山的呼唤》、《兆治的酒馆》等影片的主人公形象时,他才能很准确、深入地把握角色的心理,把握特定环境中的人情,从而赋予角色丰富的“人”的历史内容和丰富的个人的人生内容。

卓别林曾说:“你单是热爱戏剧还不够,你还需要热爱和相信自己。”[《卓别林自传》,第10页]从某种意义上说,艺术家都是“自恋”气质的人,他通过自恋来完成自悟,通过自悟来领悟社会、人类、宇宙。不自恋的人,很难真正地体贴、理解、热爱他人。艺术家作为“集体人”的牢固的根基,是他饱满的生命活力。无力“自恋”的人,亦无力从外界吸取生命营养,无力保全生命的活力。高仓健从两位老夫妻身上,看到了自我人生的影子。他也像他们一样,是千辛万苦打下自己基业的“体力劳动者”(高仓健语),也像他们一样让时光从自己的生命上流淌,并因为时光的流逝而更加依恋自己的“旧物”和人生历程。艺术家的“自恋”常常是他“多愁善感”的种子。因此,艺术家的多情,并不是滥情,也不是泛情。决定它性质和层次的,是他的自我生命的弦索是否被外物拨响。也就是说,凡能引起他对自我生命的感觉、思索或慨

叹的事物,便会成为他多情的对象。否则,他并不滥用感情。

无论“自白式”艺术品还是“哲学式”艺术品,无论“客观描述型”艺术品还是“抽象或印象型”艺术品,都无不包含着艺术家的纯个人的回忆、经历、体验和观念。艺术品的独特性,源自艺术家的独特气质,尽管这气质融入艺术品中已不复可以拆分,能够使艺术家走上艺术道路并完成其一系列创作工程的勇气和力量,有相当一部分是他热爱自身、对自己怀有信念的“自恋”气质的表现。

法国电影作家让·维果在他 1930 年编导的影片《操行零分》中,主要塑造了科萨、布吕埃尔、高兰、塔巴尔等四个寄宿学校的小学生的形象以及于盖学监、巴罕学监等教职人员的形象。这部影片是以维果自己少年时代的经历为素材摄制的,也可以说它是艺术家回忆的产物。在影片中,艺术家在孩子们身上寄寓了他个人对童年、对往事、对友情的深深依恋和怀念,并以童年的天真无邪而又正直勇敢为生活基准,批判了成人世界的虚假礼仪、等级观念、教条刻板、压抑个性、损害自由的恶劣相。影片无疑表现了艺术家对童年、对童年往事、对童年伙伴的热爱,表现了对自我人生道路的信赖——哪怕还童顽不谙世事。在童年目光的观照下,艺术家所否定的成人世界,现出了虚伪、肮脏的灵魂。

1936 年诺贝尔文学奖的得主、俄国的布宁,写过一首短诗《无题》:

鲜花,黄蜂,野草,麦穗,湛蓝的天际,炎热的晌午……那时候一到——上帝会讯问浪子:“你在大地上的生活可幸福?”那时候我会忘掉一切——只能想起麦穗和野草之间这些田间小

路—— 轼来不及回答便跪在慈悲的膝前 轼脸捧着甜蜜的泪珠。

在这首诗里 ,诗人表达了一种向“上帝”献身的热情 ,但在献身的时候 ,他仍无法忘记他曾经走过的“田间小路”——人生道路的象征 ,他为自己能够走过这般铺满“麦穗和野草”的人生而骄傲、自豪、百感交集。因为有了如此人生 ,才能够在回归造物主的身边时 ,“满脸捧着甜蜜的泪珠”。那泪珠之所以“甜蜜” ,是因为它包容了诗人丰富的人生感觉和人生收获。

艺术家的确是“集体人” ,但他何以成为“集体人”、何以站稳“集体人”的地位而不“堕落”呢?艺术家的自爱——对往事和奋斗成果的珍爱 ,为个人身上的“人类性”提供了最初的也是最根本的内容。

对自我多情 ,对他人多情 ,对自然界多情 ,是艺术家“多情”气质的三种寄托形式。其中“自恋”’是基本形式——如果艺术家忽略自身 ,不注重自我情愫的丰富和高尚 ,轻易将人生有限的经历和体验浪掷于艺术之外 ,那么他所能剩下的“多情”就会失去“主宰” ,失去鉴别力 ,随波逐流 ,成为社会习俗的俘虏。我们知道 ,全无艺术家个人特色的作品放在众多艺术品中会显得多么干瘪、丑陋 ,因为它不是真正的艺术。我们也明晓 ,任何艺术品都包含了艺术家的“内心独白” ,都渗透了艺术家完好保存的生命品格。没有让·维果的童年回忆 ,便没有影片《操行零分》。同样 ,没有艺术家内心珍存的个人的生活足印 ,便没有他的艺术世界。

艺术家的“自恋”和多情中 ,是不是含有病态的因素?如果用世俗的标准 ,艺术家的气质便是病态的气质 ,更不用说他气质的某一方面

是病态的了。人们可以用现实的、功利的、人与人永远隔膜的眼光来把艺术家的多情视为“淫逸”，视为“痴狂”，当然也可以把艺术家的“自恋”视为一种“自淫”。但是，“伟大的人物和一般群众不同，他们并不沿着许多人走过的道路前进——他们如果这样做就不能成为伟大人物。他们总会有不同的感觉和不同的思想，以及——更加重要的——不同的行为。他们不是因为这种不同之处才成为伟大人物，而是因为他们的伟大才产生这种不同之处，并且使这种不同一般之处成为必不可少的素质。”[《萧伯纳传》，第100页]艺术家蔑视世俗的评判，因为他的“自恋”和多情是他的气质，无法根除，他只能带着这种气质走在生活的路上，在缺少理解的氛围中完成他的创作。

他生来并未想做勇士，但他的“自恋”和多情要求一种自我保护。他必须有勇气和力量“热爱和相信”自己，必须有勇气和力量去恋爱他人和自然。只有在这种双重的爱恋中，他作为艺术的造物主的伟大才是实在的。这双重的爱恋是与巨大的正视这爱恋的勇气共存的。

“孕妇”病，“孕妇”梦

艺术家是很接近于孕妇的一种人。他本能地喜欢自己所处的“艺术孕育”的状态，并为临盆中的艺术创作而辗转反侧，夜不成寐。他渴求着一种母性的“生产”，并为此恐惧、担忧、甜蜜、梦想。他不断在心中描绘着自己的产品的模样，不断梦想着自己的婴儿的相貌、前途和命运。在他的气质中，渗透着一股阴柔之气，一种母性。

愈是才华出众的艺术家，便愈是富于温柔和同情。愈是创作力旺

盛的艺术家的便愈是易于出现“怀孕”所带来的臃病和痛苦状态。荣格说：“创作过程含有阴柔的特性，而作品则是自潜意识深处源生出来的——或说是源自母体的。一旦创作力占了上风，人的生命便会受潜意识的支配与陶冶以对抗强烈的意志，如此一来，意识自我便陷入一种伏流的情况中东漂西流，从此便沦为位无能为力的世事旁观者。进行中的工作便成为诗人的命运，而且亦会左右其心灵的发展。”[《现代灵魂的自我拯救》，图灵·图灵]艺术家的阴柔气质，使他处于听凭心中的无数艺术感觉和艺术构思支配的地位。他用生命的血和乳汁，孕育并哺乳他的艺术。在此过程中，他享受到类似于做母亲的兴奋、快乐、骄傲、期待和幸福。艺术创作，成了他生存的方式，生活的价值，生命的意义。并且，由于他所从事的创造性劳动，他的心灵也在不自觉的状态中，得到充分的拓展，日益无私、宽阔、深邃。

我们清楚，艺术家不等于艺术品。艺术家本没有“孩子”，天生的气质中具备做母亲的条件，他才有了创造“孩子”的可能。英格玛·伯格曼有《夏夜的微笑》、《沉默》、《呼喊与细语》等一长串好“孩子”，科波拉也有《对话》、《现代启示录》、《棉花俱乐部》等一系列“电影孩子”。任何艺术家都是其作品的母亲，这是不容置疑的事实。

母性使艺术家无法自抑，他在莫名其妙的时刻，受到生命和生活潮汐的冲击，不自觉地在潜意识中完成着后来成为艺术品的那种东西的胚胎。他像一个温柔美丽的女子，把生命的胴体拥抱在怀里，从那里，他得到无数爱的还报。他比一切人都富有，因为他的母性使他勇于献身。在母性的煦光中，艺术家哺育着他一个又一个艺术孩子。意大利电影艺术家贝尔·托卢奇，就是这样把《随波逐流的人》、《巴黎最

后的探戈》、《月亮》、《末代皇帝》“抚养成人”。

艺术家的母性气质,不仅表现在艺术创作过程中,而且体现在他艺术创作的目的上。伯格曼在 1979 年编导的影片《呼喊与细语》中,让安内斯、卡琳、玛丽亚三姐妹相聚在一座庄园里,围绕安内斯的病和死展开了人物的内心世界和人物间的关系世界。在浓红色的客厅中,艺术家展开了成年后的三姐妹彼此难于沟通、各怀心腹事的“现实故事”。在闪目的镜头中,耀眼的白色和强烈的光线,把三姐妹的童年和青春年华烘托得格外刺眼,以至于使人不安。三姐妹虽为同胞,但无论怎样努力,都无法进行情感的交流。玛丽亚一心想爱自己的大姐安内斯,一心想与二姐卡琳成为真正的朋友,她“呼喊”着姐妹间真正的爱。但安内斯的鬼魂渴求她的拥抱的时候,却把她吓得几乎发狂。歇斯底里过后,她连卡琳的友情也不要了。病魔缠身的安内斯,自幼就怀疑母亲对她是否有爱,一直到死她都未能与母亲有过真正的母女之情。临死之时,她想摆脱孤独,与人交流,被人拥抱。但两个妹妹都只顾纠缠于各自的生活事件,不肯全心全意地使她在生命的最后阶段得到情感的安慰。只有女仆安娜,悉心照看她的病体,在她死后又用丰满结实的身體拥抱、温慰她的灵魂。卡琳的丈夫是个学究气十足的贵族,她憎恨他。玛丽亚制造桃色事件,造成丈夫自杀。影片中无论是姐妹,还是母女、夫妻,都相互隔绝,任何声音都无法把他们的心呼唤到一起。是什么原因使人们这样痛苦、无情而孤独?是什么原因使人与人之间的相互呼求散入空茫而不进入心底?伯格曼在引起观众的深思的同时,也对他的“孩子”表现了他的理解和同情。在揭示人生、揭示人心的时候,伯格曼希冀的是让观众看到人间痛苦的原因,人情

冷漠的根子,从而把呼喊化为行动,把细语化为勇于付出的柔情。可以说,这是一部表现“交流”的影片。艺术家通过缺少交流的几个主要角色,流露了他对渴求与人相通但又无法与人相通的人们的关注和怜悯。

艺术家的性格趋于“内倾”,内心世界的忧郁和明朗都胜于常人。他常常陷于现实生活所引起的疲倦状态,但内心却不肯休息,一直“监护”着孕育中的艺术婴儿。因此,在世人眼里,艺术家总是带有几分怪异的病态,像梦游人。他格外警醒,精神经常高度亢奋。他的体内蕴藏着属于他但又将出生到世上,变成“另一个”的东西。他仿佛为了做母亲才来到世间,仿佛天职就是酝酿、生产艺术作品,并通过作品来实现、来寄托他内心的歌哭。

卓别林认为:“艺术作品比史书包含了更可靠的事实和更详尽的记述。”[《卓别林自传》^{魏源}]艺术家在他的造物中,毫无保留地注入了个人的、时代的、人心的历史。他把所有的生活知识、社会见识,都诉说给他的孩子,以利于这孩子漫长的未来岁月中视暴风骤雨的考验为平常。艺术家的诉说,包含了他作为“集体人”的深沉体验和思想,具有哲学的高度和历史的高度。艺术从平常的、细小的历史现象中显现历史的真实面目和本质,因此比“史书”“更可靠”、“更详尽”。艺术的创造者不可能把一些虚假的、对人有害无益的历史大谎装进“艺术孩子”的内心和大脑,贻害“孩子”和后世。卓别林的一系列以“夏洛”为自我化身的影片,就是通过历史上无数的“小人物”的饥饿、恐惧、渴望、喜悦、痛苦、悲伤、孤独、流浪,把人类有史以来的内在真实和未曾消逝的实质,艺术地描绘出来,成为“史书”之上的史书。

美国作家马克·吐温在小说《夏娃日记》中，塑造了一个多情而富有艺术气息的女性形象夏娃和一个务实、功利、呆气的男性形象亚当。夏娃对自然和人世的一切怀着一种艺术化的本能。看到天空的星星，她便拿起一只篮子，不吃不喝，向地平线赶去，以为在那里地面离天空的距离最近，可以伸手采摘星星，缀在自己的鬓边。她看到一颗流星，便担心如此美丽的、亮晶晶的小东西既然可以一颗一颗地流落，就可能在同一个晚上同时流落，于是便不睡觉，能多久不睡就多久不睡。她一一地把星星的位置和大小记牢，以便在某一夜星星全体陨落的时候，用她的记忆中的星星一一使陨坠的众星复原。她看到火，先感到的是它的美丽、娇艳。她并不知火的实用价值，也不重视任何事物的实用价值。在她的头脑和心目中，只有“美”而无任何实际的观念。亚当则不同，他把夏娃的种种艺术行为、艺术感想嗤笑为荒唐，遇到任何事物都先问一句：“这有什么用？”马克·吐温通过夏娃与亚当的比较，表现了两种人生、两种气质、两种境界。无疑，艺术气质属于“夏娃”。

鲁迅在表现“创造——人和文学的”主题时，同马克·吐温一样选取了古代神话中的女性形象来充当“艺术家”的角色。鲁迅 1901 年写成的《补天》（原名《不周山》），着力塑造了创造者女娲的形象。女娲在体内无形无名的力量推动下，刚刚从原始的混沌中醒来，便首先留意到天空的色彩，太阳和月亮。她本能地走到海边，“掬起带水的软泥来，同时又揉捏几回，便有一个和自己差不多的小东西在手里”。她对自己的造物又诧异又喜欢，“以未曾有的勇往和愉快继续着伊的事业，呼吸吹嘘着，汗混和着”她的生命活力转移到她所创造的“小东西”身上。她被一种创造的冲动所左右，不能自制。“在长久的欢喜中，早已

带着疲乏了。几乎吹完了呼吸,流完了汗,而且又头昏,两眼便朦胧起来,两颊也渐渐地发了热,自己觉得无所谓了,而且不耐烦。然而伊还是照旧的不歇手,不自觉的只是做。”直至被创造欲搅得“近于失神”,直至被累倒在不周山上。当她再度醒来的时候,又投入了治水、补天的浩大而艰辛的工程中,直至补好青天,她本人被累死。鲁迅塑造了一个伟大的母性的艺术家形象,通过这一形象透露出作为艺术家的鲁迅自身的气质和精神。

艺术家就像马克·吐温笔下的夏娃和鲁迅笔下的女娲,永生怀着一种无可治愈的“艺术病”,一种“理想病”。像女娲那样,艺术家关注着伟大的事业,关注着人的生存、天地的完整,而厌倦无谓的吵嚷,听不懂人间的絮语,也不愿看人们的争斗和两面三刀或假道学家的嘴脸。

在创造的欲望中,在创造的劳作中,艺术家全心全意地投入了他所能有的一切。他已不复是日常生活领域的人,或者说:他处于日常生活中但过的不是日常人的日子。这种状态在他没有从事具体的艺术创作的时候,依然停留在他的身上。他永远比普通人沉重,因为他永远在心中孕育无数可能出生也可能不出生的作品;他永远比普通人幸福,因为他自身的遭遇、命运已不重要,他已在他的作品中寄托了梦境和理想。

古道上的鲜花

艺术家的气质中,有两股岩浆在奔涌:一股是最古远的、从历史感深处吐出的大家旧族的气质,一股是最鲜活的、从未来感远处驰来的

无家无室无国无名的新生儿的气质。艺术家是古旧与新鲜的混合物，犹如古道上的鲜花。

艺术家对古老的生活式样，对有着悠久历史的文明、文化以及自然现象，有着浓厚的、永不消歇的兴趣。所有的艺术家都喜欢研究比人类历史更久远的大自然的历史和变迁，都把对人类的起源、生物的起源、宇宙的起源的研究作为终生的课题，都把挖掘人性的根子和了解人性的历程当作毕生的乐趣。卓别林并没有机会接受正规的、长时间的学校教育，但他对万事万物的本源本质的研究兴趣，并不亚于专门从事某种学术研究的学者。他往往把自然、人类的历程与自身曲折的人生历程结合起来进行思考，获得了相当深广的研究收益。他所创造的以夏洛为主人公的一系列影片所包含的自然的知识、生活的知识、人生的知识的丰富性和深刻性，远非学者们的著述可比。卓别林的影片的成就，与他对古老的天空、白云、日月星辰，对古老的土地、古老的人类命运的深入了解和领悟，有着直接的、不可或缺的关系。从这个意义上说，一个艺术家的价值远大于一万个历史学家、考古学家的价值。

舞蹈家邓肯对于古建筑、古雕刻的迷恋，表演艺术家凯瑟琳·赫本对自然界的熟知，英格玛·伯格曼对几代人共同生活的“宫堡”的关注，黑泽明对莎士比亚戏剧的热爱，无数艺术家对古希腊神话、罗马传说、汉唐文化、埃及金字塔、中国万里长城的浓厚兴趣，都表明他们在骨子里与自然的历史、人类的历史的密不可分的关系。

艺术家是“古老”事物的直系亲属，是由这些“古老”事物抚养长大的。他们是在倾听一切古远的“传说”的过程中，由具备艺术气质的人

成长为艺术家的。

如果没有中国旧学的深厚功底 ,如果缺乏对人类进化、中国民族传统、世界文化大趋势的把握 ,鲁迅便不可能成为具有博大思想才力和博大艺术创造才力的大艺术家。中国现代文学史上的郭沫若、茅盾、叶圣陶、巴金、老舍、曹禺、冰心等作家 ,无一不在唐诗、宋词、元曲、明清小说和诸子百家的宏富著述的熏陶中 ,开始他们的艺术道路的。

原始的遗迹 ,洪荒的遗踪 ,文明的细致和粗糙 ,文化的落后和先进 ,一个姓氏的显赫与黯淡的原因 ,一个家族的荣衰 ,一个世纪与另一个世纪相比人间的翻天覆地的变化 ,一代人与另一代人的命运的大不相同 ,现存的时空和生死与想像的仙国神界的大差异 ,科学与技术的代代更新 ,思想与文化的代代相承相传相通 ,宗教地域的分布 ,宗教门类的增减 ,宗教门徒的质量变化 ,社会宗教情绪的浓淡 ,等等 ,都非同寻常地吸引着艺术家 ,使艺术家们自觉或不自觉地成为它们的终生伴侣。艺术家从它们那里受益 ,并赋予它们以“变形”的生命——在艺术中融入它们的影子。

艺术家同原初、原初以前的宇宙、原初以后的自然和人类的历史 ,始终保持着深厚的友谊。这种友谊的发生和保持 ,源于艺术家与古老事物的气质上的相投。艺术家无法与他所处的时代同步而行 ,要么“超前” ,要么“复古” ,最常有的情况是又“超前”又“复古” 。当然 ,这不是指创作技术 ,而是指艺术家的宇宙观、生命观、生活观 ,是指艺术家的气质。

日常的、近乎混沌状态的生活场景 ,每天都例行公事般升起又落下的太阳、月亮 ,以及车声、水声、人声 ,在一般人看来 ,不过是物质世

界简单的、基本的、重复的现象 ,不新鲜 ,亦不足惜。在一般人耳目中 ,婴儿的啼哭 ,妇女的呻吟 ,男人的狂暴 ,畸形或残疾者的行姿 ,老翁灰白的髭须 ,少男少女清澈如水的目光 ,也不过是生老病死的自然状态 ,与自己的切身利益相关便为之所动 ,若与己无干则视若无睹。艺术家常常对人们习以为常的事物、事件感到“触目惊心” ,并在“惊心”之后看到这些事物的历史内涵。诗人陶渊明的“采菊东篱下 ,悠然见南山” [《饮酒》之五] ,以一种淡淡的笔调道出了艺术家与大自然的息息相通 ,在无言的状态中融进了无限的“远古”的静穆。贝多芬的《葬礼进行曲》 ,表达了艺术家对古老的生命的敏感和对古老的死亡的冷静。艺术家不仅以生物的人和社会的人的双重感觉来吻触世界 ,还本能地把世界的存在和运动视为艺术的“乔装改扮” ,从这种“乔装改扮”中发现世界原初即有的、不过是在后世生活中改换了面目的“本相”。

乔托的名画《犹大之吻》 ,抓住犹大带着士兵来到花园 ,以吻迎接基督 ,暗示这就是他为三十个银币所出卖的人的一瞬间 ,把人类背信弃义的丑恶本性戏剧性地泼写到画幅上 ,表现了艺术家高度的审视美与丑的热情 ,以及艺术家强大的审美能力。乔托选择了关于“上帝”的古老的题材 ,表现的是自人类纪元起便存在的古老的题材 :善与恶 ,美与丑 ,真与伪。正是这古老题材中所蕴藏的古老主题 ,使《犹大之吻》历经岁月的剥蚀而不失其固有的艺术光彩。罗中立在油画《父亲》的有限画幅上 ,刻画了一个饱经人世劳苦的劳动者 ,一个阅尽人间沧桑的“老人” 。他虽然以体力劳动者的身份和劳作度过了漫长的岁月 ,但脸上的密密皱纹 ,被太阳晒焦的肤色 ,粗糙的捧着水碗的手 ,头上扎的中国农民世代相传的白头巾 ,纯朴老实而又认真的表情 ,以及那双交

混了所见过的一切生死、苦乐、散聚、起落的事实的眼睛 ,就是一章章“人”的史书。他的形象就是一部“人”的历史。“父亲”是大地休养生息的目击者 ,是人世甜酸苦辣的饱尝者 ,是用艰苦的劳动、用一滴滴汗水换来一寸寸生命光阴的谋生人 ,是往事与记忆的象征。

历史的陈迹虽不足为后世之训 ,但却能给后世以有益的启迪 ;何况并不是所有“古老”都是陈迹 ,有许多事物就像大地 ,永远伴随着人类的步履。气质指引艺术家找到解开人类千古之谜的洞穴 ,指引他在幽暗的、响着自远古以来就未曾改变过节奏的水滴之声的洞穴中 ,找到通往未来的一线青天。犹大给耶稣那一个吻 ,“父亲”那一张面孔 ,就是艺术家所把握的历史与历史的衔接点。这衔接点的前后 ,该是两个不同的世纪。

艺术家之所以能够在心中将古代、古老的事物“复制”出来 ,并使情绪“复归”原始 ,是因为他在古代烟云里巡游 ,在古老现象内部神驰的时候 ,体味到与今相通的人类气息 ,体验到古今一体的人性感觉。他在古老中发现新鲜 ,也在新鲜中嗅到古老的、传统的意味。生活中没有人能够割断今人与古人的联系 ,没有人能够把今日的自然万物与远古时期的自然万物在本质上区别开来。一般人总喜欢看眼前 ,以为现存就是现实 ,不去深究现存中的以往因素和未来因素。艺术家与众不同的气质 ,便在这样的地方显露出来。

艺术家不仅“通古” ,而且“博今” ,而且“知未来” 。他知晓人类永远有欢乐的同时也有痛苦 ,有精神崇高的同时也有肉体的堕落 ,有新生的同时也有死亡。他面对未来并不悲观 ,但他已看到未来中的“现实” ,因为他已从过去中看到过现在的底蕴。未来是通过古代和现代

的生命、生活向艺术家预演它的实况的——尽管那实况很遥远，隔着重重时代的烟尘，可是毕竟还是不断地在艺术家的眼前影影绰绰地出现，像永远不能会面的恋人——已将“心曲”透露给气质古今同一的艺术家。因为，这艺术家也是属于未来世界的。

艺术家并不一定通过幻想去表现他对未来的预感、预知、预言，也不一定明晓自身内部属于未来的因素和属于现实因素的区别。他只管研究自然、研究生命、研究人性，一切历史的或未来的本质和规律，便深藏在所研究的对象中。只要把他研究过的对象展示在作品中，人们便会看到历史也看到现在和未来的本质。《红楼梦》便是以卓越的艺术手法，通过前生（灵河岸边三生石畔的神瑛侍者和绛珠仙草），此生（以贾府为主的中国贵族的生活和命运），来生（太虚幻境），把人与人之间的联络或者叫缘分，把过去与现实、现实与未来，把“厚地高天，堪叹古今情不尽，痴男怨女，可怜风月债难偿”的无边历史，容纳于一部小说中，完成了一次“永劫”。在这“永劫”中，诗样的性格，多情的人品，“聪明反被聪明误”的“机关算尽”，爱情的大火，皮肤滥淫的洪水，清贫与富贵的人类表层差价，洁白与卑污的人类心灵等级，为社会役使和为情感生死的根本人生差异，都各个完成了相对独立又相互联结的种种“永恒”：宝黛爱情的永恒，宝玉与宝钗婚姻悲剧类型的永恒，王熙凤“聪明误”的个性的永恒，林黛玉和史湘云等“孤儿”遭遇的永恒，宝玉与秦钟、柳湘莲、蒋玉菡的友情的永恒，薛蟠“龙阳之兴”和贾琏的偷鸡摸狗的人类行为的永恒……人类已有的和将有的一切，几乎全部在《红楼梦》中“重演”或“预演”了。若不具备“通古”、“知未来”的本领，若不在气质中存了一段“永恒”，曹雪芹何以能写出如此博大的作

品呢？

《红楼梦》“白茫茫大地真干净”的结尾，并不是曹雪芹“虚无”或迷茫的体现。它典型地显示了艺术家气质上的“旧”与“新”的交融，体现了这种气质本身远足的成果。透视人类的过去，也透视了人类的未来。有生即有灭，人类的终点不就是白茫茫一片吗？

历史感和未来意识的完美结合，依赖于艺术家超乎寻常的“古典主义”、“现代主义”与“未来主义”交融一体的气质。倘若没有这种气质，艺术家便无从寻找永恒，便无从超越他自身所处的时代。

气质是长期内在修养与天性结合的产物。中国有句成语，“惺惺惜惺惺”，真正的艺术家当理解他的同类，赞赏他的同类，像让·雷诺阿对查理·卓别林，对格里菲斯，对安德烈·纪德和左拉，对特吕弗和戈达尔一样，热爱而“体贴”。如果你要检验你的气质，那么就去反省你对真正的艺术家的鉴别力、理解程度和是否“心心相通”吧。

天才之间

来到“天才”的深潭之畔，人们禁不住会打上一个小小的冷战——人们面对着一个神秘莫测的世界。天才，对于一部分人来说是不可思议、无法讲论的问题。他们与天才似乎是绝缘的，只有天才才能懂得天才。天才者立在“天才”的泽畔，便会听到水底游鱼的呼吸，听到水草生长的声音，便会看到天才的秘密和天才的苦恼。承认还是不承认天才的存在，理解不理解天才的欢喜和苦痛，能不能受到天才的激发，实际上是人类的一竿长尺，用它可以测量出一个人是否有天才，是否在发挥天才，是否可能去损坏天才。

天才并不是纯然天生就的才能。天才是人对天赋的利用的才能和对天赋的保护及发展的才能的总和。我在这里使用“天才”一词而不用“才能”一词来谈论艺术家，原因就在于艺术家所需要和具备的，不是一般的才能，而必须是天才。一般人可能会有组织的才能，宣传鼓动的才能，科学研究的才能，交际的才能，经营商品的才能……这些才能可以后天学就，并不一定需要特殊的气质。天才必须有某种特殊气质参与到能力之中，甚至必须有某种本能的推动，就如中国神话中女娲抟黄土造人的天才和炼五色石补天的天才一样，由一种神性的本能力量来支持前所未有的创造劳动，来协助造福人间的伟大行动。黑格尔说：

天才是真正能创造艺术作品的那种一般的本领以及培养和运用这种本领中所表现的活力。但是这种本领和活力都只是属于主体的,因为只有一个自觉的主体,一个把这种创造悬为目标的主体,才能进行心灵性的创造……就艺术一般须经过个性化,使它的产品外射为现实现象来说,它需要一种不同的特殊的本领去达到这种实现的特殊的方式。这种特殊的本领就可以叫做“才能”,例如某人有演奏小提琴的才能,另一个人有歌唱的才能,如此等等。但是单纯的才能只是在艺术的某一个别方面达到熟练,为着达到本身的完备,就还需要只有天才才可以供给的那种一般性的艺术本领和灌注生气的作用。所以没有天才的才能总不免只停留在表面的熟练。

——《美学》,第一卷 152页

真正的天才中,充满着伟大的灵智。青年歌德在一首诗中这样来描写神话中创造人类并给人类送来火种的普罗米修斯:

我坐在这里,塑造人,
按照我的形象,铸一个酷似我的族类,
去受苦,去哀伤,去享乐,去纵情欢畅,
唯独不把你放在心上,
就像我一样!

歌德利用普罗米修斯仿照神的样子造人的古希腊神话,表现了人的一种大无畏精神中所具有的伟大神性:不把上帝放在心上。同时,歌德也表现了创造者的天才起源:自我的形象。普罗米修斯能够造人,是

因为他自身就具有被创造者所具有的一切。天才的艺术家 ,并不凭空捏造 ,他像普罗米修斯一样 ,具备把自己的内容和形式交给一个全新的对象——艺术品的能力。天才所能做到的 ,就是在把自我转化为外物的过程中所完成的创造。“思想家以及艺术家 ,其较好的自我逃入了作品中 ,当他看到他的肉体和精神渐渐被时间磨损毁坏时 ,便感觉到一种近乎恶意的快乐 ,犹如他躲在角落里看一个贼撬他的钱柜 ,而他知道钱柜是空的 ,所有的财宝已经安全转移。”[《人性 ,太人性了》, 1990 页]是不是可以说 ,艺术家最了不起的天才 ,就是将自己生命内部的最光辉灿烂的部分“安全转移”呢？

感觉的天才和思悟的天才

艺术家的收藏 ,为他人所无法看见。每个人都生活在自然中 ,生活在人群里 ,艺术家在自然和人群里不只看到生活 ,而且看到艺术的矿苗。人与自然 ,映到艺术家的视网膜上 ,不再是无巨细、无精糙的原始模样。艺术家的习惯或本能 ,无声地指点他跨越贫瘠的艺术不毛之地 ,走向丰盈的、显现出生活和自然生机的地方。艺术家在感觉的指引下 ,找到可供开掘的艺术土壤。他仔细地观察、研究、领略四周的土地和万物 ,以期受到“神”的启迪 ,获得来自生命和生活的灵魂的信息。

艺术家在长期的生活实践和艺术家实践中 ,已养成一种与生理本能合为一体的心理本能 ,对自身和外界的运动、变化极端敏感 ,能迅速跟踪运动着、变化着的现象 ,知其方向 ,知其规律。这是一种感觉的天才 ,它更主要是借助生物本能 ,而不是借助理性。感觉所能达到的地方 ,往

往为思想所不能及。但是,这地方又可以通往思想,并不与思想隔绝。

感觉与印象、记忆、联想等心理和生理功能密切相关。它似乎带着“神”的暗喻,纯然的理性只能跟在它的身后,在适当的时机才能与它并驾齐驱。

可以拿学者与艺术家相对比。学者的研究活动往往计划性、步骤性、约束性很强。首先是大量占有与研究对象相关的材料,然后是理出脉络、头绪,经过详细的、反复的考察、验证、推理,最后完成学术论文的写作。学者占有材料的方式是“搜集”,研究的方法是归纳、演绎、推理,完成的工作形式是论文,论文主要诉诸读者的意识和理念。艺术家也要占有大量自然和生活的材料,即素材,也要对素材进行研究,并从中获得某种真谛。但艺术家占有材料并不靠“搜集”,而是靠经历和体验。只有亲眼看过、亲身经验过、亲手做过、亲耳听过,并引起对自我或对外物的联想的事物,才会留存在记忆中,供艺术家反刍。一般化的“搜集”,只会罗列许多艺术家的气质根本不能接受的材料。这种材料,不是越多越有益于艺术家,而是越多越有害于艺术家。艺术家的本能拒绝对它们进行反刍,就像牛无法反刍沙石一样。对艺术家来说,在无意间获得的印象同有意记忆的事物,几乎具有同样重要的意义。印象和记忆的闪闪发光,都会给艺术家送去创作灵感,或引起艺术家的深深思索。

斯坦尼斯拉夫斯基在他的自传中,专用一章的篇幅来记述“童年印象的价值”。他说,童年听过的歌剧音乐和歌剧演员留给他的印象终生难忘。他说:“音乐使我们听厌了。然而我从歌剧获得的印象,却至今鲜明生动,比马戏留给我的印象更清楚、深刻和巨大。我想这是

因为那种印象的力量本身巨大的缘故 ,但那种力量我当时并非有意识地感觉到 ,只是官能地接受了 ,不仅在心灵上 ,而且在生理上接受了。我开始明白和珍视这些印象的真实价值 ,是在许久以后 ,在记忆中。”[《我的艺术生活》,第 187 页]斯坦尼斯拉夫斯基记叙了几件往事。一是男中音之王柯托尼留给他的“不可言喻”的印象力量。当斯坦尼斯拉夫斯基聆听柯托尼访问莫斯科的演唱的四十年以后 ,在罗马的一条窄巷又听到一阵宽宏、嘹亮、暴烈、温暖、激动的歌声。他“重又生理地感觉到那熟悉的旧印象” ,喊了出来 :“柯托尼 !”同行的一个朋友证实柯托尼正是住在这里 ,并问斯坦尼斯拉夫斯基怎能听出是柯托尼。斯坦尼斯拉夫斯基回答 :

我感觉出来是他。那种声音是永远忘不了的。

他总结他童年印象的价值时说 :

它们是基本的 ,而又是巨大的。它们是指导我的指路牌 ,而且也就是因为这些印象 ,在不久以前引导我去研究声学、发音、声音和念白的华美 ,有节奏性与音乐性的吐词 ,正确了解母音、子音、字、句逗、辞句和说白的精髓。

他告诉读者 ,在自传中重提记忆的目的在于 :

想告诉青年艺术家 ,尽我们的可能接受多量的美好而强烈的

印象 ,是何等重要的事。艺术家必须注视——不仅注视而且必须懂得如何细心观看——他所从事的那一种艺术的 ,其他各种艺术的 ,以及生活的全部领域中的美好事物。他需要从好戏、艺术、音乐会、博物馆、航海 ,以及从极端的学院派到极端的未来派的一切流派的绘画中得来的印象 ,因为没有人能知道什么东西才能感动他的心灵 ,启发他的创造天赋的宝库。

——《我的艺术生活》屠格

艺术家的感觉是与其获得的印象的丰富、与其记忆的能力强大具有一体性的。表现在艺术创作中 ,艺术家的感觉似已隐去 ,隐藏到作品中的印象和记忆后面。如果我们不忽略这至关重要的一点 ,就会发现 ,一部艺术品从构思到完成的过程中 ,艺术家所能唤醒的印象和记忆所能感觉到的历史和现实 ,便决定了这部作品的内涵、节奏直至风格。林海音创作小说《城南旧事》时所调动的对老北京城面貌和风俗的印象 ,所使用的童年时代对旧中国生活的记忆 ,便决定了作品的格局和主题。海明威《永别了 ,武器》、《丧钟为谁而鸣》等作品 ,都是带着毁灭人类美好品质的战争的创伤来完稿的。“泣尽继以血 ,心摧两无声”的战争历史 ,使海明威、雷马克、野间宏、大冈升平这样的作家 ,念念不忘烽烟弥漫、尸体遍野、城郭烟灭、生灵涂炭的灾难。他们感觉着战争在人类心灵 ,在自己心灵上留下的累累伤疤 ,写出了深刻反思战争的文学作品。

艺术家似乎最喜欢抚摸伤痕、唤起陈年旧痛、注视脚上新溅的泥点。他敏锐地感觉到四季的炎凉 ,色泽的浓淡冷暖的变化 ,阳光和风

在四季中不断变化的手形。艺术家对生死、战争与和平、爱和恨、善与恶、人心世态、生命规律,往往凭感觉来完成最初的即最基本的把握。在这一阶段,艺术家可以不借助思考。它为进一步深入把握现象和事物准备了很好的思维材料。对于艺术家来说,被感觉的对象已不再处于生活原始的睡态中。它们受到普罗米修斯的呼吸的吹拂,一一活动起来,排好队或聚集在一片绿草地上,演出着一场场、一幕幕艺术家自己也未曾见过的“戏剧”——有些荒诞离奇、想落天外,有些规圆矩方、遵从“现实”。

被感觉过的事物,出于对艺术家厚爱的报答之情,不肯离艺术家而去。它们聚在艺术家四周,在艺术家从事艰辛劳作的时候,便各献绝技。它们常常在艺术家的眼前飞舞,有时弄得艺术家神不守舍,有时又以一个笑靥引起艺术家的灵思,或给艺术家的某一思想的形象化提供样板。荣格说:“一部伟大的作品就像一个梦,也许作品本身一目了然,其本身不但不作解释,而且相当暧昧。梦从不说:‘你该’或‘此即真理’。它呈现意象的方式和自然界一棵植物的生长方式一样,其道理该由吾人自己去推敲。”[《现代灵魂的自我拯救》,第156页]艺术家创作之时,仅仅摹仿自然界本身是无法将“暧昧”一同摹写下来的。他只能去感觉,并从感觉中抄下大自然梦一般的故事和魅力。

歌德说:“艺术并不打算在深度和广度上与自然竞争,它停留于自然现象的表面,但是它有着自己的深度,自己的力量。它借助于在这些表面现象中看出规律性的性格、尽善尽美的和谐一致、登峰造极的美、雍容华贵的气氛、达到顶点的激情,从而将这些现象的最强烈的瞬间定形化。”[转引自卡西尔《人论》,第157页]艺术家把握“表面现象”又同时

把握其内涵的能力,来自他的感觉以及必须建筑在这感觉基础之上的思想。艺术家在良好的感觉中,领悟到现象之内古已有之的规律。这领悟的过程需要思考,需要思想的才能。

感觉—思想—领悟,这是艺术家的第一个天才系统,也是最基本、最重要的天才系统。思想必须在感觉的大气中呼吸,并在感觉的滋养下深化;思想必须达到一种境界,悟的境界,并由于领悟的降临而闪闪发光。真正的艺术家,生命的经常状态是沉溺于由感觉所引起的思想中。很难设想,艺术家脱离这种状态,如何去构想和完成艺术作品。他必须沉思默想:人类行为的动机是什么?自然存在的目的是什么?人与自然的亲缘关系如何?社会在怎样的程度上与自然合作,又在怎样的方面违抗自然律令?个人在茫茫宇宙中的地位和价值如何?命运是什么东西?人的精神能否永存?

导演过《游戏规则》的法国导演让·雷诺阿在对战争生活的思考中,更进一步认识了“人”。他说:“战争启迪我崇拜人的本身,崇拜除却一切浪漫的身外之物的赤裸裸的人。”[《我的生平和我的影片》,1951]对战争与人的思想,对人生及艺术的思想,使卓越的艺术感觉得到升华。《游戏规则》等作品中既充满了艺术家的印象和记忆再生后的果实,又浸透了艺术家对这些印象和记忆及其所表现的社会现实状况的哲学意味的思想。

艺术家驾驭作品主题、结构、情绪、节奏的能力,源自艺术家的感觉天才和思悟天才。如果艺术家无力领悟已感觉到的事物的内核,如果艺术家不能冷静而大度地整理纷繁的思绪,并进而达到“悟”的境地,那么丰富的感觉、复杂的思想,便只是未际会之前的风云,不会形

成一个整体 ,不会浮出一个世界。

人人有感觉 ,人人有思想 ,但艺术家的感觉和思想总会找到归宿——悟。一般人 ,感受是感受过了 ,思想也思想了许久 ,但没能深入到“极地” ,没有“悟” ,便很轻易地在世俗生活中把感受和思想散逸了——就像没有装进箱帙的线装书 ,就像脱离禽体的羽毛。使陶渊明与他同时代的诗人隔在艺术家与艺人两个档次的根本原因 ,就在于陶渊明的感觉—思想—领悟的天才系统的健全 ,而其他诗人只是思想或感觉时有闪光 ,却未能建成上述天才系统。

陶渊明曾迫于生计 ,出任晋朝的几任地方官职。艺术家的气质终于使他不愿“为五斗米”向所谓的长官——为他所不屑一顾的“乡里小儿”——“折腰” ,最后归耕田园。在他的诗文里 ,处处透露出艺术家特有的高旷、超然的气度。

少无适俗韵 ,性本爱丘山。误落尘网中 ,一去三十年。羁鸟恋旧林 ,池鱼思故渊。开荒南野际 ,守拙归田园。方宅十余亩 ,草屋八九间。榆柳阴后檐 ,桃李罗堂前。暧暧远人村 ,依依墟里烟。狗吠深巷中 ,鸡鸣桑树颠。户庭无尘杂 ,虚室有余闲。久在樊笼里 ,复得返自然。

——《归园田居》之一

此诗反映了诗人对个人生活、自然世界与社会束缚的关系的思考 ,融进了他归隐田园前后的人生感受 ,表现了他对自我人生和社会状态的深刻反思 ,以及他对人性的“本爱丘山”、向往自然的领悟及其痛苦的

过程。他在二十首《饮酒》诗的第十六首中表达了“顿悟”后的人生态度：

少年罕人事，游好在六经。行行向不惑，淹留遂无成。竟抱固穷节，饥寒饱所更。敝庐交悲风，荒草没前庭。披褐守长夜，晨鸡不肯鸣。孟公不在兹，终以翳吾情。

十二首《杂诗》的前两首，抒写了诗人对时光、岁月、季节、人生、志愿的思索和认识：

人生无根蒂，飘如陌上尘。分散逐风转，此已非常身。落地为兄弟，何必骨肉亲？得欢当作乐，斗酒聚比邻。盛年不重来，一日难再晨。及时当勉励，岁月不待人。

白日沦西阿，素月出东岭。遥遥万里辉，荡荡空中景。风来入房户，夜中枕席冷。气变悟时易，不眠知夕永。欲言无予和，挥杯劝孤影。日月掷人去，有志不获骋。念此怀悲凄，终晓不能静。

这些诗在恬淡、宁静之中，深蕴了诗人的不平、伤感、欢娱、浩叹和哲思。它们与《桃花源诗并记》一起，显现了诗人非同寻常的“天才”。这天才是感觉的天才与思悟的天才的综合。

南朝的谢灵运诗名虽高，在佛学上又造诣极深，但在他最有成就的山水诗中，所表现出的感觉与思悟并未合流：感觉归感觉，玄思归玄

思,玄思并未建立在感觉之上,感觉也得不到思想的支持。因此,他的诗写景归写景,谈玄归谈玄,二者不能有机地结合在一起。尽管谢诗看上去并不缺少“静观”的姿态描摹,却很难看出真正的哲学的内涵,更谈不上“悟”。如最有名的《登池上楼》:

潜虬媚幽姿,飞鸿响远音。薄霄愧云浮,栖川怍渊沉。进德
智所绌,退耕力不任。徇禄反穷海,卧痾对空林。衾枕昧节候,褰
开暂窥临。倾耳聆波澜,举目眺岖嵚。初景革绪风,新阳改故阴。
池塘生春草,园柳变鸣禽。祁祁伤幽歌,萋萋感楚吟。索居易永
久,离群难处心。持操岂独古,无闷征在心。

这是谢灵运最好的诗了。它不过表现了初春时节的景色对久病之后的作者的作用,及作者纯个人的仕途失意、进取和归隐两难的心境。可以说,谢诗的蕴涵是不够丰富的。

许多搞艺术的人,并不缺乏敏感、聪明和艺术天赋,但像谢灵运一样,不是天才。他们可能直觉不错,但不能拓展这直觉,不能把直觉引入思想的王国。他们可能思考能力较强,但不善于进行与感觉同步的思想,或者不善于让感觉参与思想过程,因而思考的结果是得出某种结论,而不是可以继续扩大的“悟”。结论是一种完结,而“悟”总在不断深化之中。一般的工作人员,经过细心总结、反复推敲,对所从事的工作都会得出相对正确的论断。艺术家从不推论,更不下断语。天才的世界,开放着,没有完结,感觉和思悟永远在这里运行着,艺术品就在这运行中胚胎成形。

捕捉的天才和陈酿的天才

与感觉的天才和思悟的天才密切相关 ,艺术家的第二天才系统是 捕捉感觉和思想 ,收藏感觉和思想 ,在收藏中使感觉和思想醇化。

艺术家不同于艺人的地方在于 ,感觉已包罗万象 ,毋须有意地去追求某种观察的效果。艺术家的感觉和思悟一旦形成一条“自动流水线” ,而且能够把握这“自动流水线”的走向 ,及时开关“闸门” ,贮存感觉和思想 ,便能不失良机地引导感觉和思想的长流 ,灌溉作品的土地。德国的电影导演施隆多夫 ,在长期的生活体验、艺术思考、创造实践之中 ,始终不放松对“人”、对“人”的当代性的研究。当他 1967年 1月 16日读完肯特·格拉斯 1949年发表的小说《锡鼓》(又译《铁皮鼓》)时 ,在日记中写道 :

今天看了《锡鼓》 ,是第一次看。试着想了一下能拍出的影片的模样。那可以是幅很德国化的壁画 ,是底层目睹的和生活本身的世界历史——巨幅的。壮观的画面 ,由渺小的奥斯卡所会聚。有人说奥斯卡是 19世纪 的产物。对我 ,他有两个现代的典型特点 :拒绝和抗议。他对世界的抗拒甚至使他不再长大——零增长。他的抗议如此有力 ,以致他的声音震碎了玻璃。如此看来 ,他离我们现在比距十五年前小说出版的时候更近。

——转引自乔治·萨杜尔《影片词典》

施隆多夫找到了创作的一个新焦点。1929年,他导演了根据这部小说改编的同名影片,获得了巨大成功。影片以超现实的内容和手法,突出了“人”在当代社会中的思考。作品通过“小人儿”的世界与“大人儿”的世界的对照,表现了复杂多变的当代社会生活对人类内心的影响。小奥斯卡的形象虽然并不能算是施隆多夫的独创,但对这一形象的关注和再创造,透露出他对小奥斯卡身上所体现出的当代人的个性的深入研究。施隆多夫对《锡鼓》的再创造的成功,表明他对时代、人生本质和规律的把握的准确。这表明,施隆多夫对“人”作过长时间的艰苦思想,也具备高度的生活敏感力。如何捉摸业已感觉到的事物本性?如何日积月累把这一次次捉摸的“历程”或收获堆成一座艺术的宝山?这是摆在每一个艺术创作者面前的必须正视和解答的问题。老托尔斯泰坚持长年记日记,把所感所想所悟一一从心和脑中拈出,输入文字形象之中。积蓄日增月长,其原因一方面在于勤奋地、不间断地感受、思悟并捕捉自己瞬间的心理活动,另一方面在于对所贮存的感觉和思想进行着悄悄的净化,让其在睡眠中生长。《童年·少年·青年》、《安娜·卡列尼娜》、《战争与和平》、《复活》等作品,并不是作家原本的、零散的、被捕捉的感觉和思想的堆积,而是经过作家灵智的陈酿,汰除了杂质之后产生的更纯净更深厚的感觉和思想的成果。这些作品之所以深刻而伟大,并不在于作者的才智过人,也不在于某种机敏、灵巧、聪颖,主要原因在于伟大的人格为捕捉到的、本应瞬间即逝的东西准备了宽大适宜的陈酿场所和陈酿条件。

可以说,捕捉的天才是灵敏度极高、极聪明伶俐的人可能具有的天才,陈酿的天才是老老实实、不急不慢、耐得住寂寞和辛劳的人才可

能具有的天才。这两种天才,统一在同一个人身上,这个人才可能在作品中得心应手地处理外部世界和内心世界。从这个角度看,艺术家的天才是聪慧与勤奋的融和,是敏锐与踏实的默契,是颖悟与孤寂的完美合作。过于灵活,会为灵活所溺,耽于瞬息万变的外事外物的表征表象。老子云,“五色令人目盲,五音令人耳聋”[见《诸子集成》本《老子注》]。抛开他“为腹不为目”的小国寡民思想,这话会给我们这样的启迪:单单敏感于“五色”“五音”的结果,是为“五色”“五音”所迷误。被声色弄得带几分神经质的人,不可能是艺术天才。老子还说:“大音希声,大象无形。”[《道德经·第四十一章》]“大巧若拙,大辩若讷。”[《道德经·第四十五章》]这话虽不单指艺术家及其作品而言,但正可以作这一节讨论的注脚:天才是隐与显、巧与拙、有与无的集中体现。换句话说,天才者的捕捉过程表现为一种伶俐的“巧”,天才者的陈酿过程体现出一种切实的“拙”,捕捉是使事物由“隐”及“显”,陈酿则让事物由“显”归“隐”,捕捉的结果是获得,是“有”,陈酿的过程是停止使用,是“无”。艺术家的天才中含有有无相生、隐显相扶、巧拙互补的素朴哲学。

对于艺术家来说,“充实之谓美,充实而有光辉之谓大”[《孟子·尽心下》]。如何达到“充实”?何以达到“充实而有光辉”?施隆多夫和托尔斯泰已为我们提供了榜样。施隆多夫对生活的潜心研究,在肯特·格拉斯的小说的启迪下,爆出了一片“美”而且“大”的火光——影片《锡鼓》。托尔斯泰全部的灵智、修养、才华、思想、哲学,都在长久的陈酿之后,结晶为一部又一部伟大的艺术作品。

让·雷诺阿在自传中记叙了几个与他共同拍片的电影演员的“故事”,其中《母犬》的主演米歇尔·西蒙,被传闻说成对最不正经的两性

游戏有特别兴趣的人。但是“他没有为自己辩解”，“风言风语反倒使他觉得可笑。他具有不可多得的洞察力，经常揭露这个时代的愚昧和低级趣味”。米歇尔·西蒙的洞察力来自何处呢？来自于他内在的充实。“天下皆知美之为美，斯恶已；皆知善之为善，斯不善已。”[《老子·第二章》]米歇尔·西蒙是在知晓“时代的愚昧和低级趣味”的前提下，摒绝了愚昧和低级趣味。这种“充实”，这种“光辉”，使艺术家心如明镜。他知晓应该捕捉什么、淘汰什么，应该贮存什么、抛弃什么。天才者并不是不论优劣、精粗，对一切兼容并包。他不是遇到什么就抓，更不是凡抓到手的東西都珍存起来。他所进行的天才的工作的一部分，便是对自我感觉和思想进行再加工。

詹姆斯·乔伊斯这位爱尔兰作家，在创造《尤利西斯》的最初阶段，不过是想以一位爱尔兰籍犹太人在他一次酒后胡闹中帮助他摆脱困境的事件为主干，写一篇短篇小说。但是在试图把握并外现这一事件中的感觉和思想时，许许多多素日搅扰他内心世界的“故事”、形象、思想，纷纷插进他与那个犹太人之间，迫使他一再改变构思，最后创造了以布卢姆和斯蒂芬为主要角色，充满了神话、民俗、隐喻、象征、意识流内容的长篇小说。在《尤利西斯》中，庞杂的生活，悠远的历史，活生生的有着各种欲念和崇高灵魂的“全人”，古老的神话，流行已久的风俗，似乎都斑斑驳驳、原原本本地被“实录”下来。从布卢姆对异性胴体的想入非非，到他为孤寡者捐款；从莫莉的情欲驱使着的回忆和幻觉，到她作为一个母亲、妻子、情人的三位一体所必然表现出的女子的单纯性和矛盾性；从斯蒂芬的课堂教学到公墓中一个老人的葬礼，乔伊斯对现实的细心观察，对历史和人心的深入思考，都以一种全新的艺术

面目得到了展现。更重要的是,这部小说展示了乔伊斯作为艺术家的天才底蕴。布卢姆与斯蒂芬的合作,可以视为乔伊斯对“人”、对自我的总结和认识。正是在这两个艺术形象上,体现了艺术家对诗与生活、诗人与普通人、哲学冥想与现实行为、高尚情操与肉体真实、历史力量与过眼欢娱、种族与社会传统等等问题的体验和思想。乔伊斯通过这部小说的写作,一方面使用长时期的感觉积蓄和思想积蓄,另一方面又促使自己进一步对自己的所思所想、所感所悟进行提炼和升华。在创作过程中,使天才全面焕发的重要表现,便是素日保存下来的内心财富——流到作品之中,使作品到处闪烁着耀人眼目的灵智之光。人们静立在它的身旁,就会不断地发现它的无边无际的储藏,就会为它所散发出的感觉和思想的芳香所陶醉。

乔伊斯对人世的观察和认识,对自身内部情感、意识的捕捉和陈酿,并不是一般地具有“才能”的人所能完成的。灵智、气质和本能的参与,使艺术家的感觉和思想在岁月的长河和创作的斧声中,日益丰富、纯化、深入。

再现的天才和表现的天才

艺术家是在与人交流的欲望中产生的。他必须面对无边的世界讲话。退隐田园的达人旷士,自得其乐的学人才子,可以优游于山水而忘返,寄情于古书或文字游戏而“不知有汉”。艺术家没有这种“消闲”的特权,命运注定他要同周围的和远离他的人群对话。无论面对照相机、录像机、摄影机,还是面对一摞稿纸、一块大理石、一块画布、

一个舞台,他都必须有能力把所经历、所体验、所感受、所思悟到的人生和生活加以艺术再现或艺术表现。他要先进入一种状态:沉浸的状态。他沉浸于往事、回忆、梦幻、思想、激情之中,以选定的艺术样式完成生活的艺术再现和内心的艺术表现。这,便是艺术家的第三个天才系统。

梁启超曾说:

人之恒情,于其所怀抱之想像,所经阅之境界,往往有行之不知,习矣不察者,无论为哀为乐,为怨为怒,为恋为骇,为忧为惭,常若知其然而不知其所以然。欲摹写其状,而心不能自喻,口不能自宣,笔不能自传。有人焉,和盘托出,彻底而发露之,则拍案叫绝曰:“善哉善哉,如是如是。”所谓“夫子言之,于我心有戚戚”,感人之深,莫此为甚。

——《论小说与群治的关系》

能言人所不能言、传人所不能传,将他人的怨怒、哀乐、忧惭形诸艺术的本领固可赞叹,但深究起来,艺术家并不是他人的“代言人”。他的作品中存在的一切,都是自我心灵的回声,这回声引起他人的共鸣,才会出现艺术品振人之恒情、发人之至性的现象。

一个艺术家,无法沉浸到别人的情感世界中,不可能以他人的情绪代替自己的情绪,也不可能用他人的头脑来进行思想。在艺术创作过程中,艺术家所展露的天才并不是“为他人做嫁衣裳”,而是为再现自我人生和表现自我内心世界服务。德国当代文艺理论家、心理学家

鲁道夫·爱因汉姆认为,艺术是现实的对等物而不是现实的派生物。他运用完形心理学派的原理对艺术进行研究,指出:“即使是最简单的视觉过程也不等于机械地摄录外在世界,而是根据简单、规则和平衡等对感觉器官起着支配作用的原则,创造性地组织感官材料。”因此,“使得照相和电影不能完美地重现现实的那些特性,正是使得它们能够成为一种艺术手段的必要条件”。他认为:“艺术作品不单纯是对现实的模仿或有选择的复制,而是将观察到的特征纳入某一特定手段所规定的形式的结果。”[以上引文均见《电影作为艺术·自序》]艺术家“观察到的特征”,一部分便是他“创造性地组织感官材料”的结果。由此可以推断,艺术家在艺术中“再现”的并不是生活的原版,而是由自己的感官和精神改造过、创造过的新版。

再现的天才,并不描摹现实,为现实所分派支使。它只对艺术家的经历、记忆、体验、感觉、思想中的“现实”负责。我们在许多艺术品中,看不出时代的特征,比如米开朗基罗的《大卫》、罗丹的《青铜时代》。它们不是时代的复制。艺术家的天才不允许他去拾取现实的牙慧,哪怕信奉现实主义的艺术家,也要通过塑造“典型”来重新组织所要再现的社会现实。

其实,再现与表现是密不可分的。任何一个艺术家,都必须同时具备这两重看似不同的能力和天赋。只不过,艺术家们常常让其中的一位冲锋陷阵,另一位做前者的坚强后盾。罗曼·罗兰是很懂得象征、变形、夸张等艺术内容和手段的,他的《约翰·克利斯朵夫》的结构方式——驿道式——就是一个大大的象征,所有人的人生道路的象征。他也在小说中夸张了现实人生的壮烈性,不过他的夸张表现为一种对

形象的艺术强化,不似 19 世纪初德国绘画中的“表现派”把情感的内容采用重色,夸大至极。英格玛·伯格曼在几乎全部的影片中,都有一些为突出人物心理所设置的象征、隐喻、暗示和怪诞的镜头或场面,这些镜头完美地与那些“现实”的镜头或场面连成一个艺术整体,给人更鲜明、更强烈的印象和更富有哲学深度的启迪。《呼喊与细语》中红色的房间内饰所形成的影片的“主观”基调,《野草莓》中草莓地的贯穿往事、怀念、现实和理想的作用,《芬妮与亚历山大》中三座古老的大厦对艺术、宗教、儿童乐园的象征,都是很好的例证。

艺术家既无法排斥现实因素对艺术创作的制约,也无法回避主观世界的原始本能——显露的本能。因此,再现现实与表现情感,就成了艺术创作的两大动力,也是从事创作的两大目的。像意大利电影作家费里尼那样通过表现自我来完成对客观现实的“再现”,以及法国电影艺术家戈达尔那样通过客观的现实描述来传达艺术的主观世界,二者的根本差异已不在于重再现还是重表现,而在于个人的兴趣爱好。费里尼更喜欢沉浸到主观世界中去观照客观世界,戈达尔则似乎更喜欢沉浸于客观生活中来品味主观精神。无论如何,他们的作品都闪着两道灵光:再现和表现。费里尼在《我的回忆》(1973 年摄制)中,用充满表现主义意味的方法,把 19 世纪 70 年代、小城里米尼、法西斯主义与“我的回忆”巧妙地结合在一起,通过狂欢、雪景、恶作剧、梦幻般的远洋巨轮,表现出一种与少年的心性相近的神秘的变化。整部影片在一种狂欢节的气氛中完成了艺术家情感的抒发,但也同时简练精到地再现了法西斯时代的人的歇斯底里。戈达尔在《精疲力竭》中,不动声色地让摄影机跟踪着贝尔蒙多所扮演的角色,通过他的行为、命运、进

退维谷的境遇 ,把时代生活的本来面目及其实质客观地表述出来 ,并在客观描述人物性格、命运的过程中 ,不声不响地融入创作者的主观意绪——人生活在夹缝中 ,必将被夹缝弄得精疲力竭。《我的回忆》没有追求写实 ,《精疲力竭》也没有追求表现 ,但它们都具有艺术家并不刻意制造的艺术效果。这种现象表明一个事实 :无论艺术家自己是否意识到 ,他在艺术创作上的天才总是双重的 ,总是既善于再现也善于表现的 ,这双重天才常常出现的局面是一隐一显 ,而不是一有一无。

再现实和表现内心 ,对艺术家同样重要。换个角度看 ,表现情感的过程中势必包含着再现现实的因素 ,没有任何情感是能够彻底超离现实而独立存在的 ;再现现实也势必包含着表现情感的动机 ,不与艺术家个人情感发生关连的现实便等于“不存在”。艺术天才的异乎寻常之处 ,在于他的第一天才系统和第二天才系统已经基本上解决了他的写实倾向或者表现倾向。也就是说 ,他的感觉和思想已为创作上的一系列问题打下了最初和最重要的基础。检验艺术家第三天才系统是否健全的标尺 ,只能是看他个人的感觉和思想在陈酿之后 ,能不能不受损害地在作品中“再现” ,能不能在作品中得到创造性的“表现”——这 ,才是我所说的再现的天才和表现的天才的深层含义。

为数不少的作者并不乏敏锐、灵活、深邃的感觉和思想 ,也能够较好地把握它们 ,在心里给它们提供了很好的生根、成长的条件 ,但是并不知如何将成材外运。有的人想把体验过的生活和内心所有的一切 ,一股脑儿地搬到作品中去 ,以为这便是艺术再现 ;有些人以为可以完全不顾形式、不顾情感的客观依据 ,只要赋予主观世界以相应的形象——图解式的形象——就完成了艺术表现。这样做的结果 ,前者往

往流于罗列、堆砌生活事件或心理现象 ,后者往往流于解说 ,流于概念化 ,前者会破坏掉感觉和思想的深刻性和完整性 ,只让人感到琐碎而不得形象要领 ,后者会损害感觉和思想的丰富性、饱满性 ,让人感到平板、呆滞、沉闷、了无情趣。貌似简单的“传达”和“对话” ,其实正是天才和非天才之间的鸿沟的显而易见之处。

毁灭的天才和创造的天才

生活和人格 ,会使人形成一整套自己难以意识到的、牢不可破的习惯的堡垒。尤其细致地、深入地品味了生活 ,觉悟了人生的诸多深意 ,思想上达到相当高的哲学境界的人 ,似乎已无法回到普通的、表象与本质杂陈的、具体的、原始的世俗领域。艺术家有自己的王国 :感觉的王国、思想的王国、想像的王国、梦幻的王国、理想的王国……但是 ,他不能固守他已有的堡垒 ,他不断地破坏江山稳固的王国 ,不间断地重新建立和建设新的艺术领地。

几乎每一个艺术天才身上都蕴藏着深刻的悲剧性 ,这是为什么 ?天才者身上为什么总是带有一种奇妙的、神秘的气息 ?这是因为艺术家的天才中潜伏一个大大的残忍 :对自我的残忍。法国电影大师布努艾尔 ,残酷地踏碎了对爱情的梦想 ,强迫自己凝视着现实中的“爱情”游戏 ,而且目不转睛。并不是患了多疑症 ,也不是看不见光明 ,他只是必须残忍地对待自己 ,以排除由童年带来的美梦的干扰 ,正视现实 ,正视“人”的命运——艺术要求他必须这样做。肯特·格拉斯和施隆多夫也是这样残忍地对待自己 ,毁灭着人类一直相信、自己也曾相信的人

间美梦：成熟起来便可以实现幼年的愿望和幻想。小奥斯卡拒绝长大，成人的世界并不是童年的天堂，而是童年的地狱。天才敏锐地看到这一切，便不得不把童年所信任的一切撕碎。这是天才所带来的悲剧，换个角度看，也可以说是悲剧造就了天才。艺术家背负着悲剧感，却要重新营造自己的精神世界。艺术家作为普通人的那份精神世界，已逐渐被悲剧感所吞噬、所毁灭。他不仅要在作为普通人的精神废墟上重建信念，而且要用这重建的精神——只属于艺术的精神——来支撑现实的人生。这样的人生，自然会给艺术作品带来在一般人不可思议的内容和色彩。

天才者不可能随波逐流。同时，他也不能放任自我。他审视、否定、改善自我的能力，远远强于一般人。布努艾尔实际上是在对自我爱情的审视中彻底否定俗世中的爱情的——他发现爱情不像政治一样可以改进。〔参见迈克尔·伍德，《论布努艾尔》，载于《外国电影丛刊》远园远页〕表现在艺术创作上，艺术家站在“神”的立场上对待和处理经验、往事、情感、思想。这时，他已高高地超临于现实的自我之上。他宽恕世俗中的自我，怜爱世俗中同自己一样的人群。他特异得必须毁灭一般人的生活准则和习俗。让·谷克多在评价奥逊·威尔斯时说：“奥逊·威尔斯是一个面孔稚气十足的巨人，一棵布满鸟群和阴影的大树，一只挣脱锁链卧在花坛中的狗，一个活动敏捷的闲人，一个聪明的疯子，一座人群中的孤岛，一个在课堂上打瞌睡的学生，一位希望不受打扰而佯装醉态的战略家。”〔安德烈·巴赞，《奥逊·威尔斯论评》猿页〕

艺术家像杰出的演员，超凡入化地改换着角色。他一一地忘记他的过去——忘记已完成的作品和存放在其中的“心事”。本能指使他

在毁灭中创造——像凤凰一样涅槃。艺术家第四个天才系统的作用便是在艺术再现和艺术表现的过程中,除净将要进入艺术世界中的主、客观因素中的俗气,创造一种艺术的气息灌注到“形象”体内。

一部作品是否称得上艺术品,最终要看他身上有没有艺术的灵气。费里尼的影片如果不是潇洒得摆脱了一切生活和艺术的陈规旧俗,费里尼如果不以灵活多变的艺术内容对现实人生采取一种轻嘲的姿态,《八部半》、《我的回忆》等作品也便只能落入闹剧者之流了。宋人朱熹说过:“识得古今雅俗,洗涤心胸,然后可为诗”;“要使方寸之中无一字世俗言语意思,则其为诗,不期于高远而自高远矣。”[徽州刊本《朱子语类》卷之源《答巩仲至》]朱熹所谓“洗涤心胸”和“使方寸之中无一字世俗言语意思”,便是对艺术必须超凡脱俗方成为艺术的强调。日本作家三岛由纪夫,一生最忌在作品中掺进“土气”。他的《假面的告白》、《午后曳航》、《朝骚》、《金阁寺》等杰作中,全无纤毫土腥气。在明净、清朗、高旷、幽雅的艺术世界中,三岛的“肉体凡胎”早已不复存在。艺术的天才,会滤去一切艺术所不容的杂质,使形象纯化。

电影艺术家德·西卡“深信新现实主义意味着将现实变成诗”[爱德华·默里,《十部经典影片的回顾》,页]。现实只是现实,并不是诗,要把现实变成诗,必须先将现实粉碎。在对现实的粉末进行重新组合的时候,艺术家才具备了“上帝”的姿态和权力。否则,庞大而顽固的现实,只想抓住每一个事物做它的奴隶,是不会就范于艺术的。“诗”的产生,有赖于诗人的毁灭能力。

自古及今,城市的诞生总是伴随着乡村的灭亡,和平的到来总是因为毁灭了战争。艺术家的产生也是如此。艺术家的创造才力有多

大,就有多大的毁灭力量。现实不会自动变成诗,诗也不是勿须任何材料就可凭空捏造的。中国古代哲学已很懂得有无相生、死生交替的规律。艺术创作也不例外。能否荡除俗恶,与能否为作品引来清新的艺术空气是同一问题的两个不同侧面。杜勃罗留波夫说:“艺术家甚至在抽象的议论中,他所吐露的观念,也常常要和他在艺术活动中所表现的观念,处于明显相反地位——因为这种观念或者是根据信仰接受而来,或者是用虚伪的、草率架搭起来的、肤浅的三段论法这个手段所得到的。作为了解他的才能底特征的关键——他对于世界真正的看法,这还得在他所创造的生动的形象中去找寻。”〔《杜勃罗留波夫选集》,156页〕艺术家在创造的过程中,已抛弃了杂陈于内心世界的虚假意念。活生生的艺术形象的诞生,取代了意念的位置。艺术家的天才不允许他的自我停滞。他残酷地毁灭着他的过去和现在,以建设将来。

对于艺术家来说,艺术便意味着将来,他的生命不过是通向艺术的石子路,他踏着自己的生命创造艺术的明天。这,也是艺术家的特权。一般人,只能消磨时光,损耗生命,却并不因此而通向创造。

原来,竟可以说艺术家的天才是毁灭自身、毁灭生命、毁灭“现实”而创造艺术!他的天才,是连他自己都要上祭坛的。

青春与自杀

青春意味着蓬勃、强项、冲动、成熟，意味着暴力、毁灭和创造。世上没有四平八稳的青春，正如同没有充满风暴的老朽。

艺术家把生命的冲动转换为艺术创作的冲动，把内心的风暴推入艺术的草海。精力、才华、思绪、情感的大澜、希望和理想的诱惑、重创世纪的雄心，一股脑儿倾入艺术创作的热情中。火炬点燃了，艺术在青春手上发光，燃料只有一种：艺术家生命的能。

有一个诗人，青春短暂，很快耗尽了，“为诗不复成语，故世传江郎才尽”〔钟嵘，《诗品》“齐光禄江淹”条〕。有一位作家，国籍日本，青春太沉重，压折了四十五岁的生命，他叫三岛由纪夫，本名平冈公威。有一位画家，祖籍荷兰，叫温森特·凡·高，他经常对自己的画发怒，画了撕，撕了画。艺术家的创作，竟是如此“不幸”：永远与爆裂、折断、天毁，与死亡结伴！

这些现象该怎样解释？这些现象会给我们怎样的启迪？这些现象对我们人类、对于所有从事艺术活动的人，有怎样的“借鉴”意义呢？

“自杀”——青春的反证

艺术家是世界上偏爱自杀的一个“种族”。他们常常毅然决然杀

灭过去的“自我”，杀死已成的艺术构思甚至作品，也会采取绝决的行动：用自己的手掐断自己生命的咽喉。

1959年摄制完成的影片《八部半》中作为费里尼的自我化身的电影导演安塞尔米，为一种莫名的创作欲所驱使，开始筹拍七部长片和一部短片之后的另一部影片，但并不知道究竟要拍什么。在没有完整、理智的计划的条件下，他冒冒失失让人造了一座宇航发射台。发射台造好时，他又躲到一处温泉，同红衣主教大谈特谈，与各种各样的女人周旋调情。最后举行了一次毫无内容的记者招待会，同请来的客人大跳伦巴舞，而影片却没有任何可能拍成的迹象。安塞尔米身上，融会了费里尼个人的回忆、奇思异想，体现了个人对生命和艺术创作的迷惘不安，表现着一切从事艰难创作的人都会遇到的困惑、矛盾和烦乱。艺术家身上特有的青春的躁动、骚乱，特有的生命动荡，在安塞尔米这一形象上得到了最真实、也最艺术的展示。很难设想，安塞尔米倘若是一个墨守成规、老气横秋的家伙，“艺术家”还有没有胆量对自己的作品进行自裁。

勇于毁灭本身就是勇于创造的一部分，它也是青春特有的气度。安塞尔米勇于放弃即将完成的影片的行为，同三岛由纪夫的自杀一样，在本质上为青春划了一个句号。三岛由纪夫四十五年的人生，创作了《假面的告白》、《禁色》、《金阁寺》、《丰饶之海》等著名的长篇小说，还写过戏剧剧本、游记、回忆录，当过电影的编剧、导演、主演，获得了国际性的声誉。但是他还是选择了死——在1970年剖腹自杀。日本的另一位大作家川端康成也是以自杀的方式完成生命的旅程的。三岛和川端的死亡，是“老”的结果还是“不老”的征兆呢？

人无力选择“生”，似乎也无力选择“死”。但人可以选择“死”的时间，可以在自认为应当或值得结束生命的时空部位结束生命。三岛由纪夫和川端康成的死期，虽已是壮年或老年，但他们对死亡的态度、对自杀的美学意味的憧憬，表明的却是一种青春强力的无从宣泄，表明的是满水必溢的生活哲理。他们或恶意或快意地折断自己的生命，抛给死神，而不让昏愤老朽在迷幻中被死神取走完整的生命。死亡成了他们观测、研究的对象和创作的素材。死神被他们利用为自我满足的工具——在自以为恰到好处的时候与它拥抱。

无论采取“自杀”的形式还是“自然死”的形式结束生命，艺术家在实质上都具有费里尼、三岛由纪夫、川端康成式的青春强力。在这种强力圈中，艺术家得以主宰自己的生命。得以主宰自我生命的人，方有可能用生命去创造艺术——把自我生命转移到艺术之中，赋予艺术以活力和生命之美。

世上的一切都是在捐弃中获得的。人类的文明和文化，是一代人捐弃生命的结果。艺术的产生、繁荣和发展，也是一代代艺术家捐弃生命的成果。捐弃，只有青春才在本质意义上具有它的内涵和才干。故步自封的人不懂它的至为重大，当然也不会去实行。费里尼捐弃一部或很多部不成熟的影片构思和拍摄规划，才可能获得《阿玛科尔德》、《访问记》等好影片。三岛由纪夫和川端康成，以对有限的自然生命的捐弃，使人类获得了一种最可宝贵的记忆——不畏惧死，把死视为美的一部分的记忆。

三岛由纪夫从二十四岁写作第一部长篇小说《假面的告白》起，直到最后一部长篇小说《丰饶之海》（《春雪》、《奔马》、《晓寺》、《天人五

衰》四部曲)始终以这样的哲学观贯穿于艺术创作:“美之所以美,就是因为它灭亡。”《假面的告白》中的公威说过:“我执拗地追逐被杀王子的幻影,当我把穿着紧身裤打扮的王子和残酷的死联想在一起时,为什么那么舒服,究竟谁能够替我说明呢?”《午后曳航》中十三岁的阿登对待“英雄”和“偶像”的办法是:毒死所崇拜的海船上的二副冢崎龙二,不让他落入小家庭的平庸安逸之中,以保持他“美”的形象。三岛一再描写“自渎的快乐”,一再把同性间的爱恋——不走向延续后代而是意味着绝灭的爱——作为作品的“潜在主题”,表明他的人生观、哲学观的非同寻常。他一生都在追求“自我牺牲的美”,用他的艺术,也用他自杀的行动。《爱的饥渴》中用铁锹砍死所钟情的男子的女主人公,《忧国》中剖腹自杀的武山信二,《假面的告白》中恋爱着同性并一再自渎的平冈公威,都体现出三岛所追求的“自我牺牲的美”。

“美有其固有的内在法则,经常与人的生存对立。那就是‘美的可怕处’。生活是持续的,美则主张惟一性。”[《爱的饥渴》,金湜若译序]如果没有终结,没有死亡,没有青春难再,没有流逝,世间还会有“美”吗?现实之为美,不在于它给人以实实在在的供养,而在于它将成为过去,一去不回头。生命之为美,不在于它的永恒,而在于它的短暂。真正的美从来就不是享乐,而是一股诗情,一段悲伤伴奏下的流逝,一场催人泣下的离别。三岛由纪夫以他笔下的悲剧形象,以他自己的死,为世界增添了一份美的现象,一份美的忆念。艺术中的与生存对立的美和自杀的瞬间爆出的永不再现的生与死撞击的美,构成了三岛独特的艺术美学和生命美学。

美国作家杰克·伦敦,电影演员嘉宝,荷兰画家凡·高,中国作家老

舍,日本作家太宰治……他们纷纷走向自杀,仿佛那样的行为会成为一台动人的晚会。一生都在创造的人,无法接受的不是肉体的死亡,而是冲动的终止。他们青春不朽的最后一个证明,便是最后一次创造冲动:创造肉体的死亡。他们的生命不是被取走或者自己悄悄溜掉的,而是被有计划、有构思地创作出来的,无论这创作的具体起因是什么。也许有人会说,凡·高的死是因为他的疯狂,三岛的死是因为他对绝灭的偏执狂般的爱好,川端的死是因为“老”,杰克·伦敦的死是因为对成功的厌倦,太宰治的死是因为过于爱女人,老舍的死是因为无力承受时代的压力,嘉宝的死是因为她的孤僻,阮玲玉的死是因为社会舆论的泛滥,上官云珠的死是因为女性的脆弱……这些看法可能都有一定的道理,或者说有一定的事实根据。但是,作为现象的事实和作为本质的事实是不同的。我们不想也无权美化艺术家,艺术家更无需他人的美化。我们认为,艺术家自杀的本质的一致性在于:他们的天才,他们的人生境界和创作境界,他们的气质和灵智,使他们顺应世俗的死生的条件完全丧失,肉体只能从心灵的、精神的陡崖上跌落到死亡的深谷,心灵和精神的崇高方能得到保全。自杀,成了避免肉体生命的累赘而导致灵魂降格的危险的惟一手段。这是一种不肯“屈尊俯就”的人格体现,是通过自我毁灭来避免人生和艺术走下坡路的明智和放达。

对平庸作品采取的自杀和对平庸的肉体实行的自杀,是以自信为基点的。前者以对未来的自信为根基,后者以对过去的自信为依恃。它们通过否定现实来保障过去的成就或未来必将取得的成就。这不是儿戏,也不是一时心血来潮。“自杀”板着一副严肃而认真的面孔,

不允许任何人轻松地跳进它的篱笆。它要求轻生者具有一副重视真正的、有价值的生命的心肠。如果生命已无价值、意义可言,如果作品已无生命可言,它就会向艺术家打开通行的门。

“自杀”需要激情和勇气,单凭灰颓之气,只能动动念头,而不会付诸行动。激情和勇气都是隶属于青春的,因此我把艺术家的“自杀”视为艺术家青春的最后一次行动。“自杀”是艺术家对青春的最有力的反证:“自杀”需要忘我的力量,只有青春才能提供这种力量。就像秘鲁当代作家马里奥·巴尔加斯·略萨的长篇小说《酒吧长谈》中的主人公圣地亚哥·萨瓦拉所说:“自杀是需要勇气的。”这勇气,无法取源于平衡和静寂,只能发源于青春的骚动,青春的跌宕。

青春并不偏爱自毁,但也不畏惧自毁。不是所有的青春都以“自杀”来证明自身,也不是所有的“自杀”现象都与青春的本质相关。艺术家的“自杀”是我们探讨艺术家生命力的一个切口,我们打开它,为的是把它缝合,为的是说明青春不是一种单一的、表层的、现象性的存在,而是在饱满、旺盛的躯体内埋伏着冲决的危机的存在。艺术家要么以艺术创作来平伏青春内部的危机,要么任生命力的山洪暴发,毁灭生命。

熟透的果子

人在少年阶段,还受着成人世界的制约、保护和教导。一旦蜕去少年的蜃壳,独立不羁的青年便着手推翻别人帮助建立的世界,建设一个无拘无束的、人世间前所未有的新世界。对于青春已逝的“老人”

来讲,青年人的想法和行为只靠近疯狂,而永远不可能接近事实。青春脆弱而转瞬即逝。这个世界上似乎“老人”永远超过青春。于是,“青春现象”在实际生活中常常被当作“新闻”或“逸事”,被视为疯癫或痴傻。当凡·高整天背着画架到旷野中去作画的时候,人们便早已串通一气似的把目光齐射向凡·高被烈日晒秃的红头皮,毫不避忌地叫道:“疯子!疯子!”

青春要改造固有的世界。因此,对于被改造的世界来说,青春像一阵阵飓风,夹带着不可思议的可怕力量。很多人躲进“习惯”和惰性之中,庆幸自身没有被飓风掀动,然后讲出一连串怨怒、责难飓风的话。在一派老俗的吵嚷声中,米开朗基罗于宅邸的楼梯中段,画上了背负着一口棺材的“死亡像”,并在棺材上写下这样一首诗:“我告诉你们,告诉给世界以灵魂肉体与精神的你们:在这具黑暗的箱中你们可以抓握一切。”[《傅译传记五种》猿猿页小注]他以死亡来提醒自己和世人。他以“死”的画像通知“生”的世界:有一个超越生命的世界,在那个世界中没有生存的地位,也没有生存的任何束缚。艺术家向往那“超生”的世界,于是他们在向往中超凡地成熟起来。这种成熟的现实体现,便是每一个艺术家都想创造一个新的星球,每一个艺术家都有庞大的创作计划——一生一世根本无法完成。

艺术家的创造力为什么那样强盛?原来,他们在死亡中获得了超越生存境界的启迪。他们知道,有一个比“生”更广大无边、更浩茫无穷的世界——死。“天堂”和“地狱”都是它的领地。人类对死几乎是一无所知,人类创造性地描绘了一幅幅死的形象。死,竟成了艺术创作的最根本的动因。“地狱”被创造出来了,但人们仍在惶惑:死一定

是低于生的吗？于是，“天堂”又被创造出来。人的想像力被死神的羽翼托着，愈飞愈高，愈行愈远。

在潜意识中，艺术家把死亡等同于艺术。只有死亡和艺术，越过了生物界的生存，覆盖着、包围着生存，大于生存而又环护着生存。艺术家走进艺术，是把生命交给艺术，就像把生命交给死亡的永恒。在这个宇宙，超过饱和点的生命，要么溢向创造，要么爆破——归于寂灭。青果永远无法充任种子，只有熟透的、几乎涨裂的果实才有可能作为种子，生出新的生命。艺术家个个都是“熟透的果实”。正因为其成熟，创造的冲动与破裂的危险才永远纠结在他身上。这也是艺术家中自杀者或经常产生自杀欲念的人多于其他“群体”的原因。米开朗基罗便说：“没有一个思念不在我的心中引起死的感触。”“最不幸的人是在尘世羁留最久的人；生命愈短，愈容易回归天国。”[《傅译传记五种》第10页]这位大艺术家的生命力是太过旺盛了，直到八十多岁的高龄，仍在不息地创作，但这创作也平息不了他生命的巨大冲动，于是他向往死。他最终没有去实行年轻时自杀的想望[同上，第10页]，是因为他的创作规划宏伟得足以将“自杀”镇压下去——他要把整座整座的白石山雕成一尊尊巨大无比的石像。托尔斯泰的一生，虽然完成了许多巨著，但与他青春的庞大计划相比，“他的长篇小说实在不过是他从不能实现的巨大的历史的一小系罢了”（罗曼·罗兰语）。而这一切，又是普通人很难理解的。

一般人的青春成熟，不过是肉体青春在生命的一刹那托举起年轻的精神，在人生道路上闪闪发光。随着肉体青春的消逝，精神也渐趋萎顿，“青春短暂”便由此而来。艺术家的青春成熟，虽然与肉体的最

初的成熟密不可分 ,但很快就由于精神上的创造性劳作而获得了更多的灵智内涵。在这里 ,灵与肉互相提携 ,互相保护 ,互相争斗又互相和谐 ,感官不再是生命的国王 ,精神和思想有力量不断地给肌体注入新的活力。“青春长在”便由此而生。

艺术家秉持着“不朽的青春” ,在毁灭中创造。但是 ,他们的创造欲和创造力毕竟是非凡的 ,毕竟是在这个世界上无法完全发泄的 ,因此除去渴望艺术之外 ,他们便渴望死 ,在死亡中“可以抓握一切” 。尘世的创作终究还是有限的 ,到死亡中去吧 ,在那里一切都是不受限制的 ,创造也是不受限制的。

向往死或者选择死 ,对于艺术家来说 ,竟是巨大的艺术创造冲动所驱遣的结果 ,竟是创造力过剩的表现 !

青春无穷尽

一般人的青春 ,与“青春期”近义。对于他们来讲 ,青春是“青春时代”、“青春岁月” ,是人生的一个阶段。艺术具有两条生命 :人的生命和艺术的生命。对于艺术生命来说 ,青春是主体 ,不可失落。一般人的生命阶段划分 ,已不适于艺术家。艺术生命要求一个艺术家必须拥有与生命同始同终的青春活力。艺术家的一生就该是一个长长的青春。

无论在生活中的际遇如何 ,无论作品数量多寡 ,对艺术家来说 ,热情和诗意 ,永远不可丧失。即使人生的船已抵达老年的口岸 ,米开朗基罗仍在热情地工作 ,一站就是一整天 ,精心地去雕塑耶稣死难像。

风烛残年并不能赶走艺术家的如火热情,陆游在老病交加的时候还怀恋着少时的情人,故地重游,写下了“伤心桥下春波绿,曾是惊鸿照影来”[《沈园》]的动人诗句。青春被保存在热情和诗意之中,无法像影子转瞬即逝。被“浮士德”的形象鼓舞着,歌德在整个人生的最后一年中,仍然骄傲得“像浮士德一样勇敢地生活在否定之中”。他仿佛永远抱着“解决没有解决的问题”的信念,像笔下的女巫曼多一样说:“谁追求做不到的事情,我就爱谁!”完成《浮士德》的全部创作,将用漫长的六十年时光构思和写作的“片断”联成一体,对于八十二岁的老歌德来说并不是可望而不可即的事。“创作激情出乎意料地从歌德身上迸发出来了。他感觉整整三十年从未有过像现在这样旺盛的创作精力。”[以上引文均见艾米尔·路德维希《歌德传》,远缘]在米开朗基罗、陆游、歌德这样的艺术家身上,年龄已无力宣告青春的结束。

歌德曾代表艺术家的全体发出“最后的口令”：“越过坟墓,前进!”疾病、衰老,直至死亡,从来都没能阻挡艺术家的青春的步伐。他们的青春是那样健壮,以至于他们对死亡都不能不怀有热情和信念。这种热情和信念,在世俗的眼中是不可思议的“变态”。是呀,谁能“越过坟墓”呢?谁能在古稀之年生出健康活泼的“儿子”呢?谁能像血气方刚的小青年一样勇敢地跳进死亡的黑谷呢?

三岛由纪夫和歌德,凡·高和米开朗基罗,在“死”与“老”两个状态上,在两个永恒的焦点上,展现了艺术家身上的一种永恒:青春的永恒。

青春的状态,使艺术家对人的一切,善与恶、公正与不公,对人的生存环境,自然和社会,怀有真正的、不衰减的兴趣和真诚。青春勇于

去发掘真实和奥秘。真实中藏着奥秘 ,奥秘中存有真实。艺术成了储存艺术家所发现的真实和奥秘的仓库。在艺术家的青春面前 ,艺术本身的意义已退至侧幕和后场 ,舞台的中心 ,活跃的永远是情感、思想和精神。艺术家“心灵的青春”借艺术而传播。只有在这个意义上 ,艺术于艺术家才是生死攸关的。

越过年龄 ,越过老病 ,越过死亡 ,是艺术帮助艺术家得到的收获。我把这收获 称为“艺术家的青春”。艺术家的青春不老 ,艺术便不老 ;艺术不朽 ,艺术家的青春便不朽。

童真几何

艺术家初降人间的一刻 ,也曾同所有初生的婴儿一起向生命的深渊大声啼哭 他不理解这生命和生命周遭的烟霭。

年深岁久的生活奔波 ,使人们忘记了最初的惊异、恐惧、探询与快乐相杂的时光。只有艺术家 ,一直睁着大大的眼 ,在问 :我是谁 ?人是什么 ?我从何处来又向何处去 ?这游丝一般的生命怎么会在我手里 ?将来我死去又把它交给谁 ?这世界为什么存在 ?为什么是这个样子 ,而不更美好或干脆化为乌有 ?

他像个固执地守在井口的孩童 ,全身心从峭壁悬崖上倾斜着 ,探向生命的渊底 ,想要听到降生时已向这深渊投入的啼哭的回声。生命缄默着 ,不肯开口。或许它幽深得根本无法开口 ?多少曾经是儿童的人 ,厌倦了这种守候 ,各自走开去追逐温饱、名利、贵显、通达。艺术家保持着儿童的真纯 ,保持着好奇、单纯的极端锐敏的童年本领。童真以一种本能抗拒着成人掌握的社会组织的割据、分化、倾轧和残杀。它给艺术家成熟的生命留下一双清澈如水的大眼睛——只有童真才可能拥有的纯洁 ,也给艺术家送来灵感——含着微笑的或挂着泪花儿的灵感。

成人世界的“风月宝鉴”

儿童像动物一样没有忧愁。在踏入纷争不已的人的社会之前 ,他

们过着无忧无虑的日子。倘若要在凡间寻找乐园,只有童年的笑声会告诉你路径。

人仿佛一出生就在天堂中,以孩子的洁白和雅致扮演天使的角色。当人们长大,必须任肉体发达、健壮的时候,就要为这肉体的成长付出精神中的欢乐作为代价。成年的人,从天堂降入炼狱,但念念不忘在天堂中度过的好时光。更糟的世界就摆在成人的两腿之间,张着衰老而贪婪的口,等待着成人不知不觉间的堕落。老年如地狱。真正体验天堂、炼狱、地狱的滋味,人的一生足矣。可怜的是,人的一生不是从地狱超升到天堂,而是从童年的天真灵动坠落进老年的耳聋眼花。向往天国,是成人和老人的事。儿童盼望长大,是因为他们身在天国,倒想“到凡间游历一遭”。

每个人都曾经是天使。当人们“下凡”之后,才发现天堂永远失落在童年往事之中了。“凡间”具有一种非凡的同化力量,大多数“失去天堂的安琪儿”被社会现实改造成地地道道的凡夫俗子,似乎他们从未唱过天使的歌。奥逊·威尔斯的影片《公民凯恩》中的主人公,一个极端利己的报界巨头,就是这样的人物。圣埃克絮佩利的小说《小王子》中一系列成人形象,如国王、商人、自吹自擂者、地理学家,就全然忘记了童真的无功无利。

艺术家保持着童真。他们站在天堂的云端观照世俗。法国作家莫里亚克说:“在我的作品中,童年是失去的乐园,它介绍罪恶的秘密。”[莫里亚克1954年诺贝尔文学奖受奖辞,见《爱的荒漠》附录]《公民凯恩》就是以名叫“玫瑰花蕾”的雪橇象征童年的真纯,并以这个象征物批判了凯恩从默默无闻的纯洁少年成为不可一世的舆论大王的人生道路,也批判了

造就“公民凯恩”的时代风潮。奥地利作家茨威格在《家庭女教师》一作中,通过两个天真无邪的小女孩的所见、所闻、所感、所思,通过她们洁白灵魂所受到的成人世界的罪恶的打击,向人们倾吐了艺术家对成人世界的失望和愤怒。晋代诗人陶渊明在《归园田居》第一首中,像儿童一样,眷恋着大自然的深厚和宁静,并在这种眷恋中抛却了世俗生活的羁绊,皈依纯朴的天性。

孩子们需要爱,需要歌唱,需要自由自在和无拘无束。他们总爱依恋着某一对象——父母、小伙伴、玩具或草地树林。而成人常常是只需要自己,只需要满足一己私利。温森特·凡·高虽然是个成就辉煌的色彩专家,是旷世罕见的大画家,但他一生都离不开他的弟弟提奥的关怀和爱。他常常写上长而又长的信寄给提奥,没有提奥,没有他的画,他便无法生存,“因为温森特实际上还只是个孩子”[欧文·斯通《凡·高传:对生活的渴求》,第1页]。让·雷诺阿在自传中记载了他与美国电影作家罗伯特·弗拉哈迪(《北方的那努克》的作者)在第二次世界大战中的美国重逢。当罗伯特·弗拉哈迪热烈地拥抱他的时候,他感到罗伯特的拥抱“不同寻常”:

这个人是爱的化身,所以他的影片中的人物这么感人。他爱他们,原因就在这里。他爱迪多,也爱我。当我们在一起的时候,我们觉得置身于非物质的世界中。什么生活的忧虑,什么伤脑筋的问题,什么金钱的烦恼统统都消失了。这些问题在这个世界里没有地位。这个世界就是罗伯特·弗拉哈迪的爱的世界。

——《我的生平和我的影片》,第11页

是的,那个“非物质”的、没有金钱没有忧虑没有世俗烦恼的世界,就是艺术家的童真的世界。

在艺术家的心灵中,保存了一块童真的土地。这块土地不受成人生活的污染,不受物质的多寡、争斗的成败、际遇的得意失意、命运的幸与不幸的干扰和影响。它犹如《红楼梦》中的“风月宝鉴”,可以照出花花绿绿、千娇百媚、充满诱惑的成人生活背后的丑陋和可怕。

纯洁本身是信念也是批判。“念念不忘罪恶也是念念不忘纯洁和童年。”(莫里亚克语)艺术家只有在骨髓中灌注着纯洁和真诚,才能本能地看到生活中的丑,才能通过艺术昭示“阳光下的罪孽”,才能把“乐园”周围的“罪恶的秘密”介绍给公众。人们可以在艺术家的创作中,重新看到早已失去的并已忘记的天堂。

清澈如水的大眼睛

艺术家的自然生命,一般也属于成人世界。使艺术家身在庐山又识庐山真面目的秘诀,就是童年虽逝,童真犹存。

让·维果在他编导的影片《操行零分》中,完全站在活泼可爱的寄宿生的立场观察分析和表现校长、教师、学监的行为语言,透视这些为人师表者内心深处的卑鄙、微贱、庸俗和可耻。化学课上,教师可以把“肥大、湿乎乎、闪闪发亮的手”压到长相秀气的学童塔巴尔的手上,而校长和总监却怀疑布吕埃尔和塔巴尔的友谊是同性恋。孩子们因为真纯的友谊而受到大人们疑神疑鬼的监视,可当教师明目张胆的变态行为惹来学童的反抗和咒骂时,校方人士却兴师向学生问罪。对于维

果来说,摄影机像一双儿童的大眼睛,灵活而深湛地把生活的本来面目“记录”下来。艺术家的客观、冷静的现实描写,在这样的童真的视角下实现得简洁有力而又寓意无穷。

左拉在《娜娜》中,让小乔治的一声小公鸡打鸣般的赞叹,压倒娜娜初次登台演出所引起的肉欲的、下流的而又是居高临下的贵族们的笑声。色情的、肉麻的、金钱富丽的男人嘴脸环绕,排挤了一切本该属于娜娜的温柔、梦想和期盼。生性明朗的娜娜,没有经历过友情,没有过恋爱,只知欲念,只被欲情包围。小乔治的爱,以整个的少年的生命凝结成的爱,使娜娜第一次体验了爱情,使娜娜仿佛回到了少女时代,悄悄地唤醒了沉睡多年的愧耻心和依恋感。当娜娜又重新堕入欲念的情性之后,她的命运就开始一步步走向悲惨的结局。离开小乔治的爱愈远,悲剧就愈近。在这部长篇中,艺术家把拥有童真或失落童真,处理为 人物命运和幸福的转捩点。失落童真,意味着永远失去幸福与好运。人的现实生活的情形正是如此,告别童真的人获得的尽是繁劳,争竞,别离之苦,前景之虞,谋生之艰难,奋斗之辛酸。

童真如一场梦,飘入漫长的人生,不再凝聚,却给人留下一派无忧的记忆。日常的实际生活,会磨灭这记忆。艺术家唤回这记忆,并以这记忆作为打开古老的、锈蚀的心灵的钥匙。《公民凯恩》中的“玫瑰花蕾”便是这样一把钥匙。凯恩与他的时代的全部虚伪、浮夸、赫赫声势和炙手可热的“神通”,在童年的雪橇燃成的火焰中,统统化为灰烬。威风盖世的人生,竟显得如此不真实。凯恩的一生,只有在“玫瑰花蕾”上度过的童年才是真实可信的。临死之时,他惟一能想起并眷眷难舍的就是这“玫瑰花蕾”。

三岛由纪夫的长篇小说《午后弑航》的主人公是一位名叫阿登的少年,还不满十三岁。他崇拜航海,崇拜海船上的二副塚崎龙二。当他发现自己寡居的母亲与龙二相爱的时候,他依然崇拜龙二身上男子汉的特质。但是,龙二为了“平凡”的爱情打算放弃海上生涯的时候,阿登便暗下决心,要保住心中的偶像。他与几个好友假称请龙二参加他们的活动,并要求龙二脱去礼服,重新穿上水手的服装。在远离城市的荒僻之地,在刺目的太阳光下,孩子们给龙二喝了掺毒的酒。他们希望心中的英雄永远是英雄——像没能结成婚的、穿着海上衣服死去的龙二那样,不与日常的平庸的生活等同。三岛由纪夫将少年蓬勃向上的真诚和崇爱,以一种残忍的凶杀来表现,从而透露了单纯本身的力量。这种力量,是理想的力量,它在全无功利的动机下爆发。从这个角度看,龙二死于童真的理想之力的爆炸之中,而没有成为浑浑噩噩的婚姻生活的阶下囚,是他的幸运。

在童真的逼视下,正常的、循规蹈矩的拘谨生活,现出可伤可怜可恨可恶的脸相。童真为艺术家提供了最好的审视人生和社会的视角和视力。可以说,艺术家对现实的超越,是以童真为起点的。任何丧失童真的人,都是流俗的人。他们根本无法超俗,无法超俗的人将永远被关在艺术家的门外,无论他们自己怎样自吹自擂,也无论有多少闲汉捧他们的臭脚。

让·维果、左拉、三岛由纪夫等艺术家的作品中,仿佛总有一双儿童的大眼睛,皎洁如月华,静静地凝视着人类的大地。在这双眼睛的凝视下,现实一定自惭形秽地向前跑去,历史便这样发展、前进不息吧?

艺术家的博大,都是一种儿童般的博大。让·雷诺阿认为“世界是

个整体”,每个人都是“世界公民”。黑泽明说:“我以为我的故乡是地球。”[《黑泽明自传》,施颖]艺术家在本质上已排除了任何狭隘的家庭观念、地域观念、国家观念、民族观念。是的,哪一个未失天真的孩子会具有那些狭窄、可鄙甚至可笑可怜的低级观念呢?“人能把卫星送进宇宙,可是他的精神状态却不是向上看的,而是像野狗一样,只注意脚下,徘徊不已。”[同上]黑泽明所指出的现象,由另一位艺术家在《午后弋航》中塑造的阿登宣判了死刑。艺术家通过审美手段,召唤被裹挟在疾速运行的文明中的人类返璞归真。

灵感之泉

童真不只是艺术家的眼睛,也是艺术家的灵魂氛围。艺术的创造,离不开这氛围。它常常在不知不觉之间,为艺术家酿造了灵感。

大自然的质朴与童年的质朴,在本质上是同一的。许多作家从童年的回忆中获得灵感,写出传诸久远的作品。其中最著名的有列夫·托尔斯泰的《童年》、《少年》,高尔基的《童年》,鲁迅的《社戏》和《故乡》,三岛由纪夫的《假面的告白》。一些电影作家在童年的嬉戏和孤独中,发掘出最耐人回味的“电影元素”,如英格玛·伯格曼的《芬妮与亚历山大》和《沉默》,费里尼的《阿玛科尔德》(《我的回忆》),施隆多夫的《锡鼓》,雷乃的《生活是一部小说》,特吕弗的《四百下》和《零花钱》。儿童生活不仅仅为艺术家提供了创作素材,而且也激发着他们的创作天才,刺激了他们思想的活跃和深入。像凡·高、东山魁夷这样的画家,更多是从大自然中直接取得启示和灵机,他们通过认识和表现大

自然的纯美来认识和表现人的纯美。在他们的画笔之下,自然的纯朴美与人的童真美是融为一体的,比如凡·高的《夕阳和播种者》、《阿尔的吊桥》、《星夜》和《邮递员罗林》。

艺术家是大自然怀中的赤子。社会的香风迷雾可以在他的头上弥漫,却不能浸渗于他的皮肤。他总是情不自禁地要唱自己的歌,有时没有歌词,有时吐出的字一个连着一个,只是歌的波涛,依依呀呀却情韵无穷。创作灵感常常在这样一种莫名其妙的状态下迸发,以至于他自己都觉得有几分神秘。其实,心里只要还像凡·高、像杰克·伦敦、像英格玛·伯格曼那样“只是个孩子”,这灵感就会像群鸟,常栖常飞。

黑泽明说:“我很喜欢乳臭未干的人。这也许是由于我自己永远乳臭未干的缘故……所以,我的作品中常常出现乳臭未干的人物形象。”[同上,154页]也可以说是乳臭未干的人唤醒了艺术家的创作欲望,是乳臭未干的人鼓动着艺术家的创作热情。只有在创作欲望和热情高涨的状态中,灵感才会纷纷飘然而至。

是不是可以把艺术家与艺术品之间的关系视为一种“轮回”呢?有怎样的艺术家便有怎样的艺术品,这是一种“轮回”现象。艺术家在创造一件艺术品时使用了多少心灵的激情和肉体的精力,就会产生与此相抵的创作成效,这也是一种“轮回”现象。热爱真实、纯朴与洁白的人,必要去表现这真实、纯朴与洁白,而他要表现的恰恰是艺术美的源泉所在。艺术家因此而意外地使作品将泉源“移植”到自身内部,从此不绝地向人们输送清流。这另是一种“轮回”了。作为赤子的艺术家,心怀童真的艺术家,得天独厚地、得心应手地从事着艺术活动。真的,并未见真正的、天才的艺术家为灵感枯竭而苦恼。灵感就在他的

心里 ,就在他的气质里 ,就在他的品性里呀。

李白有两首《长干行》,用的是古乐府诗题 ,其一是 :

妾发初覆额 ,折花门前剧。郎骑竹马来 ,绕床弄青梅。同居长干里 ,两小无嫌猜。十四为君妇 ,羞颜未尝开。低头向暗壁 ,千唤不一回。十五始展眉 ,愿同尘与灰。常存抱柱信 ,岂上望夫台。十六君远行 ,瞿塘滟滪堆。五月不可触 ,猿声天上哀。门前旧行迹 ,一一生绿苔。苔深不能扫 ,落叶秋风早。八月蝴蝶黄 ,双飞西园草。感此伤妾心 ,坐愁红颜老。早晚下三巴 ,预将书报家。相迎不道远 ,直至长风沙。

李白从人生的发端——童年——写起 ,把青梅竹马、两小无猜的童年生活作为人间至情最初的芽胚和最终的极境。中国古诗最古老的主题——相思——由于童真的参与 ,变得格外清新和深厚。在这时 ,相思已不止于男女之恋、别离之苦、相望不相闻的怅惘和悲愁 ,而且把比怅惘和悲愁更深远的无忧无虑引入相思之中 ,让人漫步走过原始童年的土地之后再去体验“苔深不能扫”的切肤思情。这首诗特殊的魅力 ,特殊的美学基础 ,正在这里。从此可见 ,艺术品的感人与否、深邃与否 ,已不纯然是艺术家的捕捉和表现能力所决定的 ,而是艺术家对生命原初的感觉的丧失与否所决定的。凡丧失本初的混沌迷离之感而只有成人的理性和清醒的人 ,无法发现广布于自然和人类的又细微又伟大的沉醉。一切美 ,都是从沉醉中发生的。

是的 ,童年是人生的第一次沉醉。艺术家在浑然无我的状态中 ,

抛弃了一切世俗的道德、善恶、是非,忘却了烦扰着人类灵魂的事事喧嚣,沉醉于从童年保存下来的真纯之中。于是,大自然和类似于大自然的人的童真,不断地吹动着艺术家的创作灵机,使他像儿童梦吃和游戏一样,自发地、本能地去“诉说”,去选择,去遗弃。

一般人会为身上的孩子气而苦恼,艺术家则为自身永不消散的孩子气而庆幸。他不掩饰自己的好动感情、易受外界冲击的事实。在他的作品里,孩子气的形象增添了作品的光辉,如塞万提斯笔下的堂吉珂德、罗曼·罗兰笔下的约翰·克利斯朵夫。在他的创作过程中,孩提式的恶作剧和孩提式的专注认真,同时发挥作用,既赋予作品以灵动和生气,又在作品的内蕴中深藏下执著和韧性。

孩子气体现在艺术家身上,已转化为随心所欲、挥洒自如、奔放大胆、无所忌讳的创作状态。只有进入这种状态的艺术家,才能创作出发自性灵、个性突出、风格独具、匠心独运的创新之作。

对于在成年期从事创作的艺术家来说,童年是遥远而朦胧的。然而,童年时埋在心底的真纯却像人生长夜上的一颗明星,闪烁着,与艺术家的脉搏踏着同一节拍。童年不复遥远,不再朦胧,它已同“罪恶”一样,以如雨的鼓点,催发艺术家的创作灵感、创作激情。“青梅竹马”、“两小无猜”一类的真情挚意,已酿成醇酒,为艺术家进入创作的沉醉状态准备了最好的条件。

英格玛·伯格曼在《英格玛·伯格曼的四个剧本》“自序”中写道:

我和电影的关系要一直追溯到儿童时代。我的祖母在乌普萨拉有一座很大的旧房子。我穿着一个前面有口袋的围嘴,坐在

餐桌上“倾听”从巨大窗户里射进来的阳光。阳光一直在移动，教堂的钟声叮叮当当地响，随着钟声而移动的阳光有一种特殊的“声音”。那时我刚五岁，时间是冬末春初的一天，我们隔壁一家房子里正有人在弹钢琴，奏的是华尔兹，翻来覆去老是这一种曲子。墙上挂着一幅巨大的威尼斯风景画。当阳光移过这幅画时，威尼斯的河水好像流动了起来，广场上的鸽群似乎也从地上飞起，姿势不一的人们也唧唧喳喳地谈起话来了。这时，我耳朵里听到的钟声好像不是来自乌普萨拉教堂，而跟隔壁钢琴奏的曲子一样都像是从那幅风景画里发出来的。一个在牧师家里长大的人，一定从小就听说许多生前死后的故事。他看着父亲主持丧礼、婚礼和洗礼，戒恶扬善和传布圣道。于是，魔鬼这个名词就深深印进儿童的脑海，使他急于想看到它的具体形象。

——《夏夜的微笑》，原载《~~原~~》

日后的电影大师对于光、影、声、运动和死生问题的敏感，早已存在于他的儿童时代和从儿童时代留存下来的童真之中了。了解了这一点，《第七封印》中的死神、《野草莓》中的棺材、《芬尼与亚历山大》中的三座宅第以及伯格曼影片中的全部“幻想”的产生，就不再是不可思议的了。童年和对童年的念念不忘，为艺术家的创作制造了无数良机。

想像力的温床

儿童们喜好幻想。他们靠幻想弥补见识和阅历的局限，相对地满

足强烈的好奇,或者说,他们是通过幻想来消磨较为单一的童年时光的。伯格曼在五岁时幻觉自己“倾听”了阳光的“声音”,幻觉威尼斯风景画中的景物、人物在华尔兹乐曲的伴奏下活动起来、发出声响,竟可以说是电影大师最初的电影活动。对于一般人,幻想只是幻想,零零乱乱,杂杂沓沓,永远不会汇成江海。对于艺术家,幻想的汇聚,无异于珠宝串成项链。在幻想的纷纷扬扬中,艺术家必需的想像力悄悄地扩充了精血和肌肉。

幻想是一种下意识的活动,想像则伴随着有意识的整体性创造劳动。幻想漫无目的,像梦游人,想像则指向性很强,往往承担着升华作品意绪、深化形象的艺术色彩的重任。幻想是“意识流”的,想像则是长长的舞蹈队,横贯作品舞台。在作品中,幻想常常充任一种表现手段,如伯格曼《呼喊与细语》中女仆安娜幻想自己怀抱安内斯的情节,想像则是一种创造能力。一个艺术家可以不去运用幻想,但却不能缺少想像力。缺乏想像力,就等于缺乏创造性,缺乏创造力,就等于没有艺术才能。比利时戏剧作家梅特林克的剧作,充满了想像力留下的足迹,但不是充满了幻想。在 1908 年发表的《青鸟》一剧中,树木、猫、狗、面包、时间、夜……都被艺术家的想像力赋予了非同寻常的艺术内涵。它们同两个小主人公一起参与了人类的寻找“青鸟”的活动。艺术家通过想像力的发挥,把现实中协助或阻碍人类获得幸福和真理的动物、植物、时间空间形象化,并且注入了哲学的养分。丰富的想像力,使梅特林克在处理生命的迷宫时,将看得见的世界和看不见的世界、看得见的人和看不见的人(即心灵)全部具象化,通过象征完成了非象征艺术所无法完成的艺术使命。

在凡·高的名画《星夜》中,星星满天的效果是靠几颗光晕极大的星星在空中“轮转”而达到的。星与月,仿佛在蓝色夜空激流中旋转着发出大团大团的光辉。在大胆的想像之下创造的“星空”,似乎比自然本身更真实,也更动人。歌德笔下与魔鬼共处的浮士德,吴承恩笔下保护唐僧西天取经的孙悟空,曹雪芹笔下的“太虚幻境”、神瑛侍者和绛珠仙草,都是巨大的想像力在艺术创作中的结晶。这些结晶物,仿佛比地球上生活着的“人”更逼真、更自然。日常的人类,倒似乎成了他们的影子,或者生活在他们的身影之中。

在人的童年,幻想与想像是混沌成团、不可分割的。幻想与创造性拥抱,就会化为想像,或者说,具有创造性的幻想就是想像。保持住儿童般的天真,就等于储存了亿万个将幻想化为想像的机会。童真会使艺术家在俗世中因不谙世事而吃亏,但也会在艺术中给他以补偿:活跃的幻想和活跃的想像。

成年人在幻想中编织实利的目的,在幻想中注满愿望,或者通过幻想来暂时满足在现实中无法实现的欲望。儿童则易于“想落天外”,与他自己和周围生活毫不相干的形象(也许是一朵白云化成的仙子,也许是钻进树干的精灵),会从他们的生命的根部探出头来。他们的眼睛能看到一般人想都想不到的事物。《小王子》中的外星来客,那个拥有一颗小星的小男孩儿,就具有一种高级的本能——想像的本能。他可以毫不费力地看清楚被“聪明人”误认作帽子的蟒蛇图,可以看到一只被画出来的空箱子就明白其中装的绵羊正是他所想要的。伯格曼童年时能听到阳光的“声音”,能听到画上的人物的唧唧喳喳的话音,发因即在于儿童体内的想像的本能。成年的艺术家保持了这种高

级本能 ,才可能将未曾闻见、未曾亲历的形象世界——在想像中闻见、亲历过的形象世界描述出来。尼采说 :“艺术家本来就已经是一种停滞的生灵 ,因为他停留在少年及儿童时代的游戏之中”[《人性 ,太人性了》,员远节 ,见《悲剧的诞生》,员远页]。

童真不仅是灵感的源泉 ,也是想像力的温床和根底。

艺术家品质中的童真 ,具有两方面的功能 :一是为观察、透示历史和现实提供批判性的视角和批判性的视力 ,“念念不忘纯洁”也“念念不忘罪恶”。二是保存住那团幻想与想像共存的“混沌” ,使想像力获得生存和发展的根基 ,同时保持内心的一种沉醉状态 ,童年的沉醉 ,使创作灵感有机会躲过它最害怕的老成和世故 ,汨汨涌出。

一旦失落童真 ,世故起来 ,即便最有天赋的艺术家 ,也会灵感枯竭 ,想像力衰退或丧失 ,也会使明目净心蒙上尘埃。

脆弱向坚忍迈进

艺术家的灵智、品格、天才、气质 ,源于世俗生活而又高于世俗生活之上。这 ,一方面为他观照现实和历史 ,创造出照耀凡俗的艺术品创造了条件 ,另一方面也需要他付出超常的代价——在八面风雨之中守住自己的高洁 ,保持自己的青春和童真。

他已创造了辉煌的艺术 ,已完成了鬼斧神工方能完成的杰作 ,但他并未摆脱世俗人生。在艺术中 ,他可以自由自在 ,可以放浪形骸之外、翱游诗情画意之中 ,但是 ,在现实中他要同普通人一样经受磨难、历尽忧患、饱尝甜酸苦辣。人生要求他坚强和刚韧 ,而他更多的是诗人的激情与敏感 ,青春的娇美与理想 ,童真的稚嫩与纯洁。犹如风中的芦苇、指下的琴弦 ,他的生命时时刻刻起伏着、震颤着 ,随时都发出低低的呻吟和人生咏叹 ,随时都可能摧折、崩断 ,然而却并不倒下 ,仍呜咽着 ,歌唱着。

两个王国

艺术家往来于两个王国之间。在生活中他司掌艺术 ,在艺术中他司掌着生活。他在现实中也许会被鞭打 ,受践踏 ,背负着十字架受苦受难 ,他又带着苦难给予的种种启示 ,整装出发 ,到艺术王国中传播他

的发现 ,去唱他在现实中唱不出的诗篇。

在现实中挣扎、奋斗、受挫 ,以至绝望 ,但有另一个世界需要艺术家去主宰 ,需要他去创造。他必须忍受辛酸和不幸 ,从现实中获得材料去滋养艺术。在现实中养尊处优 ,志得意满 ,人便不肯向往 ,不愿奔波。艺术家没有这样的幸运 ,这对于他的艺术倒是万幸。苏联电影作家米·罗姆 ,历经过无法述说的艰难坎坷 ,在拍电影之前几乎干过所有形式的艺术行当——只是没有跳过芭蕾、没有吹过长号。在文学、雕塑、表演、设计、戏剧导演等尝试里 ,他一事无成 ,然而 ,他坚忍不拔地迈进着 ,终于踏上了艺术王国的土地。他总结自己在生活中和艺术中的不同命运以及艺术信念形成的历史时 ,认为艺术家生活的不幸正是艺术的大幸。他说 :

当我不走运时 ,我就开始积累经验、生活知识和文化 ,形成了自己的美学观点和趣味。当我成了导演时 ,我就把这一切拿出来 ,而积累则几乎停顿了。实际上 ,在电影艺术中我能做到的一切都受益于我从事电影艺术之前的过去。

他也意识到中断生活王国中的“不幸” ,也许正是艺术事业的不幸 :

有时我的脑子里产生一种奇怪的想法 :为了尽快地 ,似乎也是很顺利地爬上导演的位 置 ,我可能不是太晚 ,而是过早地中断了我很有意义的、既有教益又很有用处的、在艺术中看来似乎不走运的人的生活。

——《我是怎样当上导演的》

当然,他是不必过于担心的。并不是获得一个艺术工作的职位,人生就一好百好、一帆风顺。只要艺术与生活毗邻,艺术家就永远不会终止他的往返辛劳。

按《圣经》的解释,人偷吃了智慧树上的果子,便被上帝逐出了伊甸园,来到尘世间,世世代代永历劫难。艺术家亦是人类的一员,他同其他人一样只能遥望着希望树的绿盖。虽然艺术的国土会供给他一片安宁、优雅、美妙和崇高,但是艺术的国土也会诱发他更深重的人生苦难感和悲剧感。艺术是一块净土,但艺术家不能在那里永驻。“俗生命”要时时将他拉倒在现实的泥淖里,尽管他对现实无所求,也躲不过现实对他的苛求:必须随时随俗,安分守己,听由命天,不得另立门户,自创新疆。

艺术家的超群拔俗,就自然会招来八面风雨。丑恶往往以美好为攻击目标,低能儿和卑贱者总是以为他人与自己一样低能和卑鄙。法国19世纪与雨果齐名的诗人夏尔·波德莱尔(1822—1867),就一直被社会所难容。他的代表诗集《恶之花》,记录了他带着特定时代造成的灰暗、抑郁、孤高、悲愤、有几分病态的心理去寻找解脱和光明的失败的历程。诗篇中充满对人性堕落的时代和社会的控诉、批判。但诗人却因此而被目为“颓废”。《恶之花》出版后,也受到官方报纸的攻击辱骂。第二帝国法庭竟以“有伤风化”“亵渎宗教”的罪名传讯了诗人,并处以罚金。《恶之花》真的像一些不知美为何物的人所说的那样,是对丑恶的赞美吗?原来,诗人不被人理解,受到周围人的诅咒,他的母亲和妻子也误解他,轻视他,而他却将烦恼当作可贵的考验,将诅咒当作

灵魂的食粮而畅然接受。

用生活王国中的冷漠和残忍,为艺术王国锻炼出经久耐用的精神材料,化腐朽为新鲜,这是艺术家坚忍性格的突出贡献。波德莱尔是1857年初版的《恶之花》中,有一首题为《祝福》的诗,较为显明地表现了艺术世界的诗人如何迎接世俗的攻击、谩骂、唾弃和仇视。全诗如下:

当初,在最高之神的命令之下,我人降生到这个烦恼的世间,我的母亲恐怖万分,满口辱骂,我怀着怜悯她的天主捏紧双拳:我——“唉!我真情愿生下一团蝥蛇,我也不愿生下这惹人耻笑的东西!我要诅咒那片刻欢娱的一夜,使我腹中孕育为我赎罪的种子!既然你从一切妇女中选出了我,让我遭受我可怜的丈夫的厌恶,既然我不能把他投入熊熊烈火,像情书一样,烧掉这孱弱的怪物,我要把这压垮我的你的憎恶,向你恶意诅咒的工具上喷洒,我要尽力扭伤这悲惨的小树,使它不能抽出感染瘟疫的毒芽!”我就这样咽下她的怨恨的毒涎,一点也不理解永难改变的天命,我亲手堆积在那焦热地狱里面,为惩治母罪而准备的火葬柴薪。我是,受到一位天使暗暗的保护,这个废黜的孩子陶醉于天日之光,我所喝的饮料,他所吃的食物,都变成神饌和朱红色的玉液琼浆。我跟轻风嬉戏,他跟浮云谈笑,我通往十字架的路上高歌陶醉;当他朝圣的圣灵见他像林中小鸟那样高兴,不由落下眼泪。他想爱的人都望着他,怀着惧心,我看见他文质彬彬,竟然妄图能够惹他发出一声不平之鸣,而大胆地

对他试逞他们的残酷。给他果腹的面包和葡萄酒里，他们掺进了齷齪的痰液和灰尘；他们伪善地扔掉他接触过的东西，并且埋怨自己曾踩过他的脚印。他的妻子走到广场上大声叫嚷：“既然他当我是值得崇拜的美人，我就要装扮得像古代女神的偶像，我要像她们那样，让我全身装金；我要陶醉于乳香、没药、甘松油脂、膝跪拜之礼、食物与葡萄酒，看我能否从爱慕我的人的心里，把敬神的诚意僭越地含笑消受！我要够这种亵渎神明的玩笑，就把纤弱而有力的手贴紧他胸房，我的指甲，将像美人鸟的利爪，刨开一条血路，直达他的心脏。仿佛抓住一只扑扑颤抖的小鸟，我要从他胸中掏出鲜红的心，为了供我钟爱的猫吃个大饱，把它扔在地上，怀着轻蔑之情！”安静的诗人举起虔敬的双臂，随着显现出壮丽宝座的上天，他明晰的精神发出无限光辉，给他遮住狂怒的群众的场面：“感谢你祝福天主，你赐予的苦闷，就是治疗我们的污垢的灵药，就是最优良、最纯粹的香精，引导坚强的人趋向神圣的喜悦！你一群圣天使的真福的品位里，我知道，你给诗人保留一个席位，你会邀请他去参加宝座天使、德行天使、主权天使的永恒宴会。我知道，痛苦是惟一的高贵之宝，现世和地狱决不能加以侵蚀，要编我的神秘的花冠，那就需要依靠一切时代和整个世界的助力。它是古代巴尔米拉失去的宝石，人所不知的金属，海底下的珍珠，即使由你亲手镶嵌，也不成为顶顶闪烁、光亮、美丽冠冕的饰物；因为，只有从原始光的圣炉之中，取来的纯光，才能将它精制，人的肉眼，不管怎样光辉炯炯，只不过是

充满哀怨的昏暗的镜子！”

此诗将诗人在生活中的命运对艺术的意义，形象而深刻地化为诗的语言，极富哲理地加以表现。有这样的诗作证，生活的王国和艺术的王国，似乎更加坐稳了各自的宝座。

艺术避难

艺术家不但不是生来坚忍，而且是生来敏感、生来脆弱的人。像安徒生、萧伯纳、爱森斯坦一样，他们中的许多人脆弱到羞于见人、羞于生存的地步。在日常生活中，他总不能随心所欲。愈是如此，别人就愈觉得他软弱或怪异，愈易于将他充作众矢之的。

艺术家在生活中，愈来愈敏感于世态炎凉、人情如纸，愈来愈倾向于自己的内心，倾向于艺术。艺术成了他的护身符。在艺术的国界外，他须时刻防范世俗对他个人的嘲骂、侮辱、唾弃和残杀。同时，作为“集体人”，他对被侮辱、被损害者的同病相怜之感，使他对他人的不幸遭遇感同身受。这便愈发加深了他对苦难和人世的理解。

然而，艺术家毕竟是敏感的，像玻璃一样透明易碎，他必须有所依恃。投身艺术，献身艺术，已成为“被逼无奈”式的避难行为。“成功的愿望已经离开了温森特，他作画是因为他不得不画，因为作画可以使他精神上免受太多的痛苦，因为作画使他内心感到轻松。他可以没有妻子、家庭和子女；他可以没有爱情、友谊和健康；他可以没有可靠而舒适的物质生活；他甚至可以没有上帝，但是他不能没有这种比他自

身更伟大的东西——创造的力量和才能,那才是他的生命。”[《凡·高传》,源页]艺术和对艺术的倾心,成了艺术家的庇荫。在艺术创造的氛围中,他才得以呼吸到自由的、洁净的空气。

中国古代诗人,一般都因为身在朝廷而被无情的政治生活所包围。愈是如此,他们愈喜欢隐居市廛华屋之外,流连山水田园之间。像陶渊明那样彻底告别士大夫生涯,隐居田园的现象,在中国古代艺术家中虽不多,但在阒无人迹的大自然中吟诗作画、荡涤心胸的人并不少见。李白就曾经写过这样一首诗:

众鸟高飞尽,孤云独去闲。相看两不厌,只有敬亭山。

——《独坐敬亭山》

一向以忧国忧民著称的杜工部,也曾写出《水槛遣心》之类的诗作:

去郭轩楹敞,无村眺望赊。澄江平少岸,幽树晚花多。细雨鱼儿出,微风燕子斜。城中十万户,此地两三家。

工草隶、精通音乐、创始水墨画的王维,虽有高官厚禄在身,却并不以仕途为意,在风景优美的别墅中“弹琴赋诗,傲啸终日”,表现了他对官场生活的厌倦。他的山水诗的明净、大器、意境高远,正反映了他爱好自然、亲近“山翁”、“樵夫”、“浣女”的本性。

人闲桂花落 夜静春山空。月出惊山鸟 时鸣春涧中。

——《鸟鸣涧》

荆溪白石出 天寒红叶稀。山路元无雨 空翠湿人衣。

——《山中》

在这样的诗境中 人世的种种丑恶和烦扰 显得愈发可恶可憎。

艺术家不是政治领袖 不是军中勇士 不是掌管宗教和施舍的主教。他连自己在生活王国中的命运都无力主宰。到艺术中慰藉伤痕累累的心灵 不是胆怯 而是一种“自然”。艺术家不是神 他必须在该逃避风暴的时候远离风暴眼。即便是山林中的兽王老虎 在狩猎的队伍进山之时也得躲藏起来 否则便只有送命于猎枪口下。艺术家必须先求生存 然后才谈得上创造艺术。对于生存 坚忍和脆弱同样重要。常常是脆弱也起到了自我保护的作用。脆弱不一定走向妥协、服从、屈就 它也许是最灵敏的报警装置 一遇异常马上鸣响 为坚忍的出动创造良机。尤其是对于艺术家来说 脆弱可能会使他不敢或不能与生活进行面对面的搏斗 他像甲鱼一样缩回艺术的甲壳中 反倒变得牢不可破了。

“由你的慧眼 我看到为我的盲目不能看到的光明。你的足助我担荷重负 为我疲痿的足所不能支撑的。由你的精神 我感到往天上飞升。我的意志全包括在你的意志中。我的思想在你的心中形成 我的言语在你喘息中吐露。孤独的时候 我如月亮一般 只有在太阳照射它时才能见到。”这是米开朗基罗写给他的一位情友的一首十四行

诗。诗中坦率地表现了艺术家由自身的脆弱所引起的渴望——渴望另一种力的支持。作为艺术家的人,创造欲和生产力都更趋于阴柔,更易于走向脆弱,因而也就更需要一种阳刚之力的援助。米开朗基罗对同性的爱恋,大概即出于这样的原因吧?艺术家是理解艺术家的,罗曼·罗兰便很好地理解了他的同类。他这样去分析米开朗基罗对外力的需求:“从没有人这样地为天才所拘囚的了。这天才的气质似乎和他的气质完全不同,这是一个征服者投入他的怀中而把他制服了。他的意志简直是一无所能;甚至可说他的精神与他的心也是一无所能。这是一种狂乱的爆发,一种骇人的生命,为他太弱的肉体与灵魂所不能胜任的。”[《傅译传记五种》,原载页]天才的力,大大超过了肉体与灵魂所能具有的力,因此米开朗基罗才企图在同性身上获得足以与自己的天才抗衡的力量。艺术家甚至在“艺术避难”中也无法摒除与生俱在的脆弱。

最坚强的艺术家亦需要外界的庇护。这种庇护,在生活中得不到,就只有寄希望于艺术。从这个角度看,本能地热爱和追求艺术,与除艺术之外一无庇荫的处境,共同造成了艺术家之为艺术家的“必然”。艺术避难,不仅仅表现了艺术家不肯与俗世同流合污的高洁心地,而且为生活王国树立了一面镜子:假如生活是美好的,或者不是丑恶到令人难以忍受的程度,谁还需要另一个王国,谁还会跑到另一个王国中去避难?

由此我还悟到:原来,艺术家的存在本身,就是我们这个世界不够完美的证明;艺术家所赖以避难的艺术世界,竟在否定我们生活的世界的同时,充实了这个世界。

真的 ,艺术家的艺术避难 ,竟在“消极”中改善了我们人类。这 ,也许要感谢艺术家的性格中脆弱的一面。

死一百次

易于受伤害 ,但总能拖着布满伤痕的心灵重新站起 ,面对残酷的现实和历史 ,经常陷入绝望 ,心如死灰 ,却总会在心的死灰中再生——这 ,便是艺术家性格中坚忍面的表现。

几乎每一个艺术家都或直接或间接地表现过生与死的主题。
易远 1994年诺贝尔文学奖的得主澳大利亚作家怀特 ,曾借笔下人物之口发表了他对生死问题的研究成果 :“死当是最高而又最难攀登的绝顶”
[《风暴眼》,易远 1994年]。英格玛·伯格曼在《第七封印》的开头便写了一段骑士与死神的对白 :

骑士 :你是谁 ?死神 :我是死亡。骑士 :你是来找我的吗 ?死神 :我已同你走了很长一段时间了。骑士 :那我知道。死神 :你准备好了吗 ?骑士 :我的肉体很害怕 ,我倒无所谓。死神 :噢 ,那并不可耻。

爱森斯坦曾经设计用头颅骨、交叉的骨头、骷髅、“死之舞蹈”来表现死亡——在《墨西哥万岁》一片中。他为《墨西哥万岁》所设计的“龙舌兰”、“死亡节”等段落中 ,为不同的形象安排了不同性质的死亡镜头 :谢巴斯坦悲剧性的死和统治者喜剧性的、阴魂不散的死。贝多芬在

《英雄交响曲》和《命运交响曲》中,用音乐语言表现了生命与死亡、光明与黑暗、勇敢与懦弱、永恒与短暂之间的肉搏。究竟谁胜谁负呢?歌德的《浮士德》代贝多芬或者说与贝多芬一起做出了回答:“根据所有的法律,例如法学家们所说的法律,浮士德在这场辩论中输给了靡非斯特。然而根据心灵的法律,他则赢了靡非斯特。”[《歌德传》^[1]]——魔鬼总是在形式上获胜,而人总是在死亡中获得新生,获得永生。

艺术家在自己精神的绝望——精神休克——中学习死亡,在别人的死亡中学习死亡(米开朗塞罗:“由于你的死,我学习了死……”),在生命中学习死亡也在死亡中学习生命。他每天都在内心和艺术中经历无数次死亡、无数次新生,因而他的作品才充满了关于人的哲学深意,充满了关于生与死的形象化的真知灼见。爱森斯坦在《墨西哥万岁》的电影剧本中说:“影片从死亡的领域开始。”伯格曼影片中的人物,如骑士(《第七封印》)、埃萨克(《野草莓》)、艾斯特(《沉默》)、安内斯(《呼喊与细语》)、亚历山大(《芬妮与亚历山大》),都在清醒的时候目睹了死亡的面貌,都在死亡面前流露了恐惧和痛苦,但他们最终还是以一种冷静、超然、近乎宿命的达观态度来面对死神。

无论在生活中还是在艺术中,能够正视死亡,勇于赶死神的筵席,把死作为一个研究和表现对象来对待,这本身就是艺术家坚忍性格的体现。是不是可以直截了当地说:谁能够冷静而清醒地看待死亡,谁就能从死亡那里研究出许多生命的深层含义,谁对死亡体验、研究得愈深入、愈透辟,谁的作品就会愈深刻,愈具有哲学性、思想性、永恒性。

几乎所有的艺术家都有过颓丧、灰暗、无聊、空虚、寂寞的时候,几乎所有的艺术家都经历过超乎常人的痛不欲生的时刻,然而他们毕竟

坚强地傲立在艺术的土地上 ,保持着独立不羁的人格和个性。

在艺术家的这重性格中 ,生命的顽强的本能发挥了重要作用。伯格曼曾借《野草莓》中的艾瓦尔德吐露过这样的世界观 :“活在这个世界上是荒谬的 ,给它增添新的受害者甚至更荒谬 ,而相信他们将会有一个比我们更好的世界则是最荒谬不过的。”虽然萨特、加缪等人的存在主义思想比伯格曼更彻底(无论在哲学上还是表现在艺术中) ,但他们同伯格曼一样 ,把对世界和人的认识作了“生本能”的潜在理论依据 ,既然世界是荒谬的 ,人生是无意义的。那么死亡也是荒谬的、无意义的 ,“人”只是一种存在 ,任其自然生灭好了。是否可以认为 ,在这一点上存在主义哲学与弗洛伊德的精神分析之间有着某种意味深远的密谋呢?伯格曼终未因为他对世界的根本认识而改变生命过程——作为艺术家的创造性人生。生命的本能参与到经过后天锻炼的性格中 ,更增强了这性格的百折不挠、万劫不灭。

恰似艺术的弦

一味强项 ,会走向专横暴戾 ;一味软弱 ,会导致平庸无能。坚强不屈是英雄豪杰的本色。果敢坚决 ,是军马统帅的禀性。又坚忍又脆弱 ,是艺术家的性格本质。艺术要求这样的性格来建设 ,艺术本身就是既脆弱又坚忍的“有机体”。

艺术是一具竖琴。它的乐音远播人间的天涯海角 ,也远播人心的每一个角落。这乐音 ,平抚人心的暴躁焦灼 ,温暖冷酷的心房。它用恬静驯顺暴力 ,用诗情驱除残忍 ,用温馨取代僵硬和冷漠。同时 ,它也

以韧长的歌声振奋懦弱的魂灵,以不绝的轻唤鼓舞胆小者的勇气,以不倦的热情去填补空虚者的空虚。它需要脆弱去体贴人间的脆弱,它需要坚忍去理解人世的强暴和不屈;它需要弱者的坚强去引导弱者,它亦需要强者的脆弱,以便通过这种脆弱去了解 and 掌握强者的弱点,不时敲打这弱点,使其不至于乖张粗鄙。

艺术家性格的脆弱和坚忍,犹如颤动的琴弦,时而轻摇、低吟、如泣如诉,时而呼喊、奔突、跳跃、铿铿锵锵。危急时仿佛立即就会崩断,舒缓时仿佛沙漠中的骆驼,能走千里万里。脆弱的一面,保证坚忍的一面不过度扩张,坚忍至极就会破坏坚忍本身的硬度和韧性;坚忍的一面,也同时保障脆弱的一面不致因善感多情而经受不起外力的弹拨。坚忍的一面,使艺术家能承受生活的种种打击,并在作品中灌注阳刚之气,让艺术获得“崇高”。脆弱的一面,使艺术家能够更细致入微地体会人生、体察世情、给作品充实进阴柔之气,获得“秀美”。傅雷所谓的“又热烈又恬静,又深刻又朴素,又温柔又高傲,又微妙又率直”的人的品性,便包容在既坚忍又脆弱的性格之中了。

艺术像艺术家一样有血有肉。它的肉体是透明的,不易被发现。只有真正热爱它的人,才能看到它的肉体 and 灵魂,才能有机会拥抱这肉体,拥抱这灵魂。艺术家与艺术的内在一致性,使他在赋予艺术以血肉的同时也能更深刻地体悟艺术之弦的颤动的意义。捷克音乐评论家奥塔卡·希涅莱克在评价作曲家德沃夏克时说:“没有一种情感或情绪的变化是他的内心所不能接受的,是他乐思的精致结构所不能体现的。他的音乐内容具有十分宽广的范围:自柔情蜜意而至狂风暴雨;自热情的回忆、孤独的反省而至舞曲中野兽似的狂欢、呼啸;自热

烈的恋情而至节日仪式中的庄严肃穆。”[《德沃夏克传》，见第一页]

对于艺术家来说，坚忍和脆弱，均不可偏废。很难说更坚忍些对艺术创作有利，还是更多敏感、更易受伤对艺术创作有利。艺术家当珍惜自己的坚忍，也珍惜自身的脆弱。有了这两极，才可能用这两极去承载更丰实的性格内蕴。只有坚强或只有软弱，都是单一的、浅薄的、苍白无力的。

懦夫和暴君，都不会去从事艺术，更不会成为艺术家。或许，从性格上说，艺术家既是懦夫又不是懦夫，既是暴君又不是暴君？或许，艺术家既是英雄又是“处女”？

独行记

假如别的动物亦如它的高级品——人——一样有欢乐也有痛苦，那么那欢乐和痛苦便是纯肉体性的。如果儿童的欢乐和痛苦不被成人视为低级的话，儿童的欢乐和痛苦就会以其至纯至净而体现出人类的天赋——欢乐的天赋和痛苦的天赋。许多“正常”的成年人经常以为明晓了欢乐与痛苦的境界、饱尝了人间酸咸，其实不过是经历了诸多烦恼和苦闷，获得了诸多满足或利益，并未入欢乐与痛苦的真境。功利人生使他们丧失了欢乐的天赋和痛苦的天赋。没有童真的证券，连进入令俗众生畏的痛苦之城都不可能，更谈不上进入欢乐了。

可是没有人相信自己未曾体验过欢乐或痛苦，生活中人们经常寻欢作乐，也经常叫苦连天。其实真欢乐和真痛苦都只在心底，在生活表层无法寻觅，也无法呼唤。生活豪华或安逸的人，未必享有欢乐，饱经沧桑、受尽苦难的人也未必懂得痛苦。姑且认为每个人都有欢乐和痛苦，那么人与人的欢乐和痛苦的性质、程度也定有所别。

是不是可以说，一般人为遭遇和命运而欢乐和痛苦，思想家为智慧而欢乐和痛苦呢？是不是可以说一般人为得到或失去而欢乐或痛苦，艺术家为创造或创造的成败而欢乐或痛苦呢？显而易见的是，作为思想家和哲学家的艺术家，比常人多了两重欢乐和痛苦的世界——哲学家的思想世界和艺术家的创作世界。这一事实表明，艺术家的欢

乐和痛苦 ,已不可能停留在世俗苦乐的水准上。

哀亦过人 ,乐亦过人

罗曼·罗兰说 ,贝多芬、米开朗基罗、托尔斯泰是“为了善而受苦的伟大的心灵”。他分析艺术家们心灵伟大的原因 :

或是悲惨的命运 ,把他们的灵魂在肉体与精神的苦难中磨练 ,在贫穷与疾病的铁砧上锻炼 ;或是 ,目击同胞受着无名的羞辱与劫难 ,而生活为之戕害 ,内心为之破裂 ,他们永远过着磨难的日子 ;他们固然由于毅力而成为伟大 ,可是也由于灾患而成为伟大。

——《贝多芬传·序》

人的本性是贪恋安逸、舒适和欢娱的。即便是“伟大的心灵”也并不拒绝欢乐。“它是那样的需要欢乐 ,当它实际没有欢乐时就自己来创造。当‘现在’太残酷时 ,它就在‘过去’中生活。往昔美妙的岁月 ,一下子是消灭不了的 ;它们不复存在时 ,光芒还会悠久地照耀。”[《贝多芬传·序》,见《傅译传记五种》,页]艺术家们不能不眷恋母爱 ,不能不留恋无忧无虑的童年 ,不能不渴盼友谊和爱情的甜蜜 ,不能不向往一种理想的境界化为现实生活的境界。他们不是不食人间烟火的仙人 ,也不是没有七情六欲的木石。相反 ,他们往往对人间烟火比任何人都吃得更多、更透 ,他们的七情六欲往往超乎寻常地发达。愈是深入人生、深入生活 ,愈是情欲旺盛 ,惹来欢乐或痛苦的机会就愈多 ,感受欢乐或痛苦

的能力就愈强 ,体验欢乐或痛苦的程度就愈深。

贝多芬在《欢乐颂》中凝聚了他对欢乐的渴望 ,对欢乐的认识 ,对欢乐的追求和颂扬。在热烈而强劲有力的旋律中 ,欢乐像喷泉一样迸发和喷射。在欢乐的潭底 ,游动着的却是深黑色的、沉重的痛苦。拜伦一生都在寻求爱的幸福和美的轻捷 ,然而这幸福和轻捷仿佛只在他的梦里、他的诗中。最终他不能不对着他追求的目标 ,喃喃地说 :“这个世界上只有痛苦。”[安·莫洛亚,《拜伦传》,第10页]对欢乐的追求和深刻体验 ,反转来会加深痛苦、扩大痛苦。这已不是一般化的“乐极生悲”。痛苦和欢乐从人心中流过 ,不会不留下痕迹。欢乐的积累和痛苦的积累 ,都会给艺术家带来意想不到的财富。痛苦和欢乐不是此起彼伏、交互隐现 ,而是交替上升 ,最终将艺术家举过世俗的头顶。

一般的人 ,只爱欢乐而讨厌痛苦。艺术家爱欢乐的同时也爱痛苦。这恰合了人的“自然规律” :讨厌痛苦便得不到真正的欢乐 ,有痛苦才能有欢乐 ,人生是注定的酸甜苦辣齐集的场所。正是因为艺术家对痛苦的正确态度 ,他才在经历磨难的同时也体验到刻骨铭心的欢乐。“没有人能懂得他为何不能自主地使自己受苦 ,也没有人能懂得他的自苦对于他实是一种需要。”(罗曼·罗兰语)温森特·凡·高在失恋的痛苦中“得到的是世间不能继承得来的东西”。在这种时候 ,痛苦往往比欢乐更有益处。

人是在痛苦中诞生、发展、生存、欢娱的。痛苦是生命之母 ,亦是欢乐之母。艺术家的欢乐过人 ,不是他比常人善于寻欢作乐 ,而是他比常人善于透过哀痛去珍视欢乐。哀痛过人 ,才能欢乐过人。

艺术家的“哀亦过人 ,乐亦过人”的原因 ,在于智慧参与到旺盛的

情欲本能之中 ,提高了情欲所制造的欢乐和痛苦。“过人”的欢乐与痛苦同一般的欢乐和痛苦 ,如何区分呢 ? 回答是 :思想的痛苦和思想的欢乐 ,高于生命和生存本能造成的痛苦与欢乐。

18世纪初的英国诗人布莱克说 :“超负荷量之路通向智慧的宫殿。”艺术家所具有的欢乐和所承受的痛苦 ,都是“超负荷量”的。从这个角度看 ,艺术家的灵智亦是由痛苦和欢乐造就的。

深化生命和惊醒天才

欧文·斯通这样看待艺术家的痛苦 :“痛苦对他起到一种奇特的作用。这使他对旁人的痛苦变得敏感起来 ,还使他对周围一切廉价的、哗众取宠的东西变得无法忍耐。”[《凡·高传》,页]歌德在描绘一个伟大的形象时 ,设计了一个恶魔做他的伙伴。摩非斯特的存在 ,非但没有使浮士德堕落 ,反而激发了他顽强的进取精神。这正是歌德人生的自我写照。

被常人视为有害无益的东西 ,令人畏惧和逃避不及的东西 ,有时候会成为艺术家的渊藪。痛苦就是这样一个艺术家的渊藪。破碎的心才能对不幸和幸福加以区别 ,才易于感受不幸与幸福的微妙之处。所谓“文章憎命达” ,简括的正是这样的规律。

每个人都躲不开痛苦 ,每个人都需要欢乐。但是 ,对于过于忠厚朴实的人来说 ,痛苦是打击 ,有时会把他打倒 ,使他一蹶不振 ;欢乐是奢侈 ,有时会使他迷失本性 ,贪恋虚华。艺术家的日常情绪和感受 ,与一般人并无太大的不同。只是他的灵智必须一种超乎寻常的力量来

推动，“上帝”便赐予他过人的痛苦与过人的欢乐。更重要的，是痛苦激励了他。痛苦使某些人颓废，也使某些人在其中滋生和丰富思想，在其上磨砺才华，使之闪闪发光。赫尔曼·黑塞在《荒原狼》中塑造的哈勒，便是在痛苦之中深思人生、在孤独之中获得尼采式的人格的典型。黑塞在另一部小说《骏马山庄》中，塑造了一个爱艺术甚于爱家庭、爱爱子并因此而失去家庭和爱子的画家形象。这一形象同“荒原狼”一样，在内心的巨大痛苦中，深入地了解了人和人的命运，以受过痛苦的净化与锤炼的生命投入到新的艺术创作中。正像黑塞的长篇小说《生命之歌：一位音乐家的故事》的主人公库恩总结的那样：“真正的创造是孤寂的，要达到目的就非牺牲人生的快乐不可。”〔《生命之歌》，页1〕我相信感觉到的准不是顺境与幸福，而是生命中的弱点与失败，我要是没有这些黑暗与牺牲，那我一定不会有这种创作的来源。”〔同上，页1〕黑塞用作品中的画家、音乐家等形象，对作为艺术家的自己的人生经历、体验、感受和哲学进行写真，在创作中不断地对自己的创作进行总结和反思。在他的全部作品中，无论是以青春的悲剧为主题的《在轮下》，还是以探讨最佳人生形态为主旨的《纳尔齐斯与歌尔德蒙》，无论是他的诗歌还是散文，都真实而艺术地记录或反映了他个人的整个生命状态、整个心灵状态。顺着他作品的命脉，我们可以看到，是痛苦——来自生活经历，来自思想，来自精神和来自艺术创作的多重痛苦——日益深化着作家的生命，日益发掘着艺术家的天才。在《彼得·卡门青德》、《在轮下》、《荒原狼》等小说中，我们还能够发现：黑塞的痛苦是由童真的完好无损而引起的。也就是说，童真的照耀，使他对生活的不足看得更为清楚，这使他怀着挚爱和理想的心更多悲

音。在这些小说中我们还发现 ,痛苦也反转来保护了艺术家的童真。愈是痛苦 ,便愈是珍惜童真。童真教会他爱和喜悦 ,也教会他痛苦和自由。“我在幼年时曾时常希望做一个诗人 ,要是我是一个诗人的话 ,那我就不会抵抗引诱 ,我要把自己的生活追思到儿童时代温柔的阴影里 ,一直缅怀到我最早记忆中可爱的、温柔的与受保护的泉源里。这种财富对于我是非常可爱的 ,非常神圣的 ,我怎么舍得把这份财富糟蹋呢 !我对于童年时代只能说是美丽与欢乐的 ,童年时代使我发现自由 ,发现我的爱好与本身的才干 ,创造我深切的喜悦与痛苦 ,把将来不视为陌生的力量 ,而把它看作我本身力量的希望与利益。”[同上 ,页]《生命之歌》中的音乐家库恩发现这些 ,是在他经受了漫长的痛苦之后。

艺术家的命运 ,注定欢乐无论怎样巨大 ,都将像拉镜头中的主体一样 ,离艺术家愈来愈远 ,愈来愈小。艺术家推着生命的摄影机 ,一步步走近痛苦 ,一步步加深对痛苦的感觉和认识 ,直至痛苦占据整个人生画面 ,欢乐只化为缕缕细乐 ,隐藏、游移于画面之外。库恩为黑塞代言 :

我觉得自己生命里最不幸的那些日子 ,反而比那些快活的日子 ,更是恋恋不舍的。如果这在人生中是重要的、需用知觉去接受命中注定的事情 ,真正的体验善恶 ,除了要克服内在真正的、不是偶然的命运之外 ,那么我的生活不算是贫穷的 ,也不算是坏的。如果表面上的命运 ,如同超过一切似的超越了我 ,那就是无法逃避的 ,是命数 ,但如这样的话 ,我内在的命运就是我的作品 ,我所

得到的甜酸苦辣 ,我想要由我个人负责的。

——《生命之歌》

在自觉或不自觉间 ,痛苦已悄悄建立了一座乐园 ,其中已活跃着艺术家深化了的生命 ,清醒着的天才 ,舞蹈着的灵智 ,游戏着的童真和创造的饥渴。痛苦成了艺术家的福地。在那里 ,一切都不会凝固和停止 ,痛苦的脉动总是牵制着创作的神经。法国电影大师法斯宾德说 :“当我看到人们在怎样生活 ,我不可能有任何理由欢乐。当我在街道上或火车站遇到那些人们 ,注视着他们的面孔和他们的生活 ,我心中充满了绝望。我时常想大声嘶叫。”[《北京电影学院学报》~~1982~~年第 1期 ,~~1982~~—~~1983~~页]他的一系列才华横溢的影片 ,就是他“嘶叫”的后期录音。对于艺术天才 ,痛苦永远是晨钟。

痛苦的彼岸

日月之行 ,周而复始。地球上的人 ,一味行走 ,也不会走到尽头 ,倒是可以达到无穷的循环。这是生活的妙处——是妙处 ,却很难说是好处还是坏处。

人类有没有自己期求的终点 ? 人类要达到怎样一种存在境界 ? 这似乎永远是谜。被痛苦的晨钟唤醒的思想者 ,却从不放弃对这谜底的追寻。也许 ,人类的黄昏降临的暮鼓声中 ,这漫长的追寻仍一无所获吧 ? 可喜的是 ,他们在长途跋涉中意外地发现了许许多多安居者不可能看到的世界面目。

人生的痛苦,使艺术家一致地趋向自然的博大和宁寂。回归自然,返璞归真,在深心中的空旷、辽远、静默中,艺术家获得哲学思想的自由。艺术家何以既是思想家又是诗人?痛苦是要因。左拉说:“一切真实的东西,不管其表面看起来多么丑,都是美的;我们接受大自然的一切,不得有任何否定;我们相信,触目的真实比漂亮的谎言要美,泥土之中比巴黎的所有沙龙中有更多的富于诗意的东西;我们认为痛苦是有益的,因为在一切人类情感中它是最为深刻的;我们把性格看得比丑陋更重要,把痛苦看得比漂亮更重要,把赤裸裸的严酷现实看得比法国全部财富的价值更高。”[转引自《凡·高传》,第15页]艺术家在心灵上复归自然,远远超过中国古代士大夫阶层的流连山水、躲避尘嚣。这是一种浸没在痛苦中的大智大慧,是一种濒近神界的安宁和冷静。艺术家在这种状态中,参悟古今、死生、变化和命运。痛苦使人们对本以为毫无含义的自然现象倾注了热情,并因此而发现人生的许多秘密,以及这秘密早已深藏在自然的本性之中。到自然中去寻求现世烦恼的解脱,到自然中去寄托生命的时光,到自然中去完善哲学和思想,从自然中汲取艺术创作的灵泉和力量。这多重的因素,使艺术家与自然更加亲密无间。艺术家时常把自然的启迪通过艺术品传达给艺术的公众,使公众在狭小的社会生活中间接地认识(而不是看到)另一个更广大的世界。那个世界,是他们的由来,也是他们的墓地。

痛苦深化了人与自然的关系,享乐则疏离人与自然的天然亲密。艺术家超常的痛苦的价值和意义,便首先体现在他生活于与自然日渐疏远的人类中,却能够紧紧地贴着自然的胸脯,倾听大自然的心声,与大自然共呼吸。假如没有痛苦的浮力,艺术家的船就会沉入现实的深

渊,被现存的事物所包围和左右。

也许有人会说,并不是所有的艺术家都热爱大自然,如米开朗基罗就对自然事物没有多大兴趣,巴尔扎克也关心现实远胜于关心自然。这种看法虽有一定依据,但却是极表面的。米开朗基罗在《裘里安·梅迭西斯墓》的群雕中,通过对人体的研究,把永恒的“旦”“夕”“日”“夜”雕塑化,把自然与人的永久联系生动而深沉地体现为完整的艺术构架,深入地揭示了人的本质和自然的本质。巴尔扎克虽然怀着一种漠然的冷酷去批判现实,在作品中倾注全力去描写人与人之间的肮脏勾当及社会现实,但在这描写和批判的背后隐藏着一种对自然的崇尚——与自然相比,人类的某些生存现实才显得如此小气、可鄙和令人作呕。

现实的痛苦和对现实进行思考所引起的痛苦,迫使艺术家上升到另一种境界去安置自己的心灵,否则这心灵就无以生存。自然为艺术家提供了这种境界。在混乱不堪、茫然无措的世界上,艺术家找到了依托:大自然。艺术家的童真,是保持了大自然的本色的童真。艺术家的灵智,是受到大自然启示和滋育的灵智,艺术家的天才,是大自然的真谛所鼓动、所支持的天才。痛苦复归了人与自然的亲情。在痛苦的彼岸,灵智、天才、青春、童真挥手迎接它们的主人——艺术家。

耕地生长谷物因而值钱,铁丝网团团圈住草场,骡顿着贪欲和粪便,骡来一切都被围死,都已腐烂。骡是这儿,在我的眼睛里,骡有万物的另一种秩序,骡罗兰色融化了,紫红色登上宝座,骡唱着它们的无罪曲。骡色与黄色相联,黄色与红色交

错 , 丝丝的蓝色霉斑 , 带微微的红色 , 和色在世界各地飞舞 , 调由浓而淡 , 化作爱浪起伏。精神统治着 , 它治疗病的一切 , 出现的泉源里绿色的泉水淙淙 , 世界被富有意义地重新分配 , 是心中变得欢快明亮。

心中曾充满痛苦的赫尔曼·黑塞 , 在这首题为《画家的欢乐》的短诗中 , 把对色彩纷呈、五光十色的自然及其本质的透视 , 应用于对生活的研究。自然的本色和本质出现在诗中 , 便形象地揭示了生活的本来面目和本质。艺术家发现了它们 , 把它们以艺术的方式再现出来 , 并因此而“心中变得欢快明亮”。

在艺术家的痛苦的彼岸 , 也有欢乐的花儿迎着痛苦的海风怒放。一般人的痛苦 , 是不是也有彼岸 , 彼岸上是不是也怒放着欢乐呢 ?

欢乐颂

我们立足的星球 ,与宇宙间众多的星球处于彼此隔绝、老死不相往来的状态。星球与星球 ,只好各自守着沉默和孤单。人类之外 ,没有人类 ,虽然星外有星 ,天外有天。人类不知自己何所来 ,何所往。他踽踽独行 ,去寻找永远找不到的出处和归处。如尼采诗中唱的 ,“像一缕青烟把寒冷的天空寻求 ”[《孤独》] ,人类是天地间无依无托的畸零者 ,尽管他脚下是土地 ,头顶是青天。孤独的冷意 ,从远古直到现代 ,一直侵袭着他的肌肤和心地。与自然疏远了的现代人类 ,被热闹的现实所包围 ,便更难抵御那亘古的清冷。

人类已孤独得不敢正视自身的孤独 ,孤独得麻木了对孤独的识别能力。人们各自闭锁着孤独感去玩世不恭 ,各自剧烈扭摆着单一的躯体去努力忘却自身的处境。人们因此而日益孤独 ,且受害于这孤独。

有一种人 ,正视孤独 ,甚至热爱孤独 ,在与孤独的拥抱中 ,他们看清了地球和人类真实的面目和孤独的表情。他们不惧命运 ,孤独的命运因而向他们亲切地开口 ,讲述了许多不为世人知晓的宇宙奥秘。他们也是孤独者 ,但他们从孤独中受益。

十年以来——辘轳有一滴水降临我 ,辘轳有一丝沁人的风 ,没有一颗爱的露珠 轳——一片不雨之地…… 轳载求我的智慧 轳在这干

旱中不要变得吝啬：让自己满溢，自己降露，让自己做焦枯荒野上的雨！

——尼采，《最富者的贫穷》

这种人也一无所有，但却因为富有孤独而富有起来。艺术家便是这种人。

独奏与合奏中的独奏者

人们习惯于在人类的巨大乐团中担任演奏员，被一个无形的指挥棒左右着，这样便感到安心：他是五音交响中的一张琴，别人与他奏着同一乐章、同一乐曲。当他必须担任独奏的时候，就会四顾茫然，备觉孤单。他因为对孤独缺少认识和准备而畏惧孤独。其实，在合奏的乐团中，每个人也都是独奏者，只不过他的独奏汇进了其他人的独奏中而已。艺术家从最开始演奏自己的人生，就已意识到自身的处境和孤独的命运。他永远是独奏者，尽管他常常被生活驱遣，尽管他常常在齐奏中出现。

行只影单是一种外在孤独，真正的孤独在心里。让·雷诺阿在研究了众多的孤独者和孤独现象之后，说：“有一种真正的孤独者，但他们是很少见的。生来就孤独的人能够在一个完全是由他们自己造就的世界里独居。大多数孤独者只是表面上属于这一类。他们生来就属于他们周围的世界。只是在经历了一个通常是痛苦的事件以后，他们才变得孤独。这些人很难不打破孤独的生活。如果他们坚持的话，

往往就会发生可怕的悲剧。这种离群索居的悲剧对艺术家来说是一出大悲剧中的一个小插曲。我们每个人都是这出大悲剧中的演员,只有当我们进入永恒世界后这出戏才会结束。艺术家不过是一个具备表现内心激情的天赋的人。艺术就是内心的、往往是无意识的梦的体现。”[《我的生平和我的影片》,吴越]艺术家几乎个个是天生的孤独者,他们生来便不属于周围的世界,但又必须与周围的世界发生种种媾和。艺术家的大悲剧是他们生来不属于他赖以生存的世界,但又要同其他角色一起行动。幽居独处,已不过是一个悲剧片段。好在艺术家孤独的悲剧,使他们得以净心净虑,“在一个完全是由他们自己造就的世界里独居”,在他们的艺术中独居。在独居中,内心的激情愈益膨胀,作为艺术家的表现内心激情的天赋便因此而得以发挥。

在真正的孤独者眼中,热闹繁华并不是丰富。相反,他们常常看到光怪陆离的背后所掩藏的实质性的单调和乏味。孤独为艺术家提供了冷静和观察、认识世界的独特视角。有时,孤独本身也作为一种素材引起艺术家的研究兴趣。孤独打碎了市民气的低级好奇,它引人步入沉思和反省。

相对的孤独可以排遣,绝对的孤独则只能升华为思想或跌落为悲剧。鲁迅在《野草》集中,真实地抒写了他内心绝对的孤独——无法排遣的孤独。那是一种怎样的孤独呢?“当我沉默着的时候,我觉得充实”秋夜里孤独者的笑声;如“极壮健的处子的皮肤”的“孤独的雪”;那少年的被毁坏、被遗忘的风筝;还有那三味书屋中孤独地读书的少年。这一切,如飘游在历史天空的片片白云,托负着鲁迅伟大而孤寂的心灵。“从我还记得的时候起,我就只一个人,我不知道我本来叫什

么。”要向何处去？不知道。前面是什么？是坟。还不如回转去，料也走不完。料不定可能走完？那不行！只得走！只得走了。息不下。不要太多的好意，我没法感激。“我怕我会这样：倘使我得到了谁的布施，我就要像兀鹰看见死尸一样，在四近徘徊，祝愿她的灭亡，给我亲眼看见；或者咒诅她以外的一切全都灭亡，连我自己，因为我就应该得到咒诅。”——这就是《过客》就是孤独的前行者的自画像。鲁迅终生战斗，然而也终生孤独。他是天生的孤独者，因此悲剧感始终重重地压迫着他的生命。在这种重压下，他不再怀疑真正的猛士、真正的前行者的命运——孤独。但是，他并不绝望。在沉默的孤独中，他感到充实和富有。空虚并不属于孤独者，而是属于不会孤独的人。

要独奏，须有独奏的才华和技艺；要忍受孤独，须有力量和胆魄。孤独锻炼人的筋骨和肌肉。凡是未经孤独冶炼的灵魂，都将不堪一击。托尔斯泰总结他的人生时认为，再没有比他最孤独的时期更具有“精神力量”的时候了。他在孤独中获得了平生最深刻的观察。他那时所找到的一切成了他日后的信念。孤独若是持久的，灵智便在这持久的孤独中工作和成长。艺术家像在痛苦中一样，取得孤独中蕴藏的财富——灵智的财富。

艺术家的孤独，不表现在离群独居或与外在世界格格不入的行为举止上。无论是独奏，还是在乐团中与人合奏，他总是不能全心全意地投入所生存的世界。像风一样不肯止息，像烟一样不能凝固，艺术家即便在歌队舞队之中，也是一个“游离分子”。伯格曼影片中的小亚历山大（《芬妮与亚历山大》）就是这样一个节日舞队中的“游魂”。他无法不以审视的目光对待人类的节日和欢歌笑语。他总在怀疑这节

日、舞蹈、乐曲中有几分真实，有没有真实。

艺术品是艺术家最好的自传。在每一件真正的艺术品中，我们都会谛听到艺术家从孤独中探获的青鸟的啼鸣。艺术家孤独，但不孤立。每一个人都身处人类的庞大乐队中自己拉着自己的琴。

孤独就是独立

人们常常把“独立自主”挂在嘴上，但是有多少人真正做到独立，真正能够自主？既想独立自主，又想不受孤独之苦，怎能领会独立的含义？怎能真正做到不为世俗左右，不被时髦牵住鼻子？

黑塞笔下的“荒原狼”哈立在历经千辛万苦之后，在长久的孤独之中，深深地沉到了生活的海底。他说：“不要乐队不要朋友也行，而且徒劳无益地企求温暖也是可笑的。孤独就是独立，多年来我向往独立，也争取到了独立。独立是冷酷的，但也是安静的，奇特地安静而广大，就像一个有星辰在其中转动的寒冷而寂静的空间。”〔《荒原狼》，第10页〕尼采有诗，题为《独往独来者》：

我痛恨跟随和指使。谁服从吗？不！但也不——统治！谁非凶神恶煞，不能使任何人害怕，谁只有使人害怕的人才能够指使。谁尚且痛恨自己指使自己！我喜欢像林中之鸟，海里之鱼，辄醉于一个美好的瞬时，辄在迷人的错觉中幽居沉思，辄于从远方招回家园，辄把我自己引向——我自己。

孤独是独立的根源和为独立而必须付出的代价,独立是孤独的升华,是孤独的彼岸。

在孤独中培育了独立人格、独立精神、独立的内部自我的艺术家,不仅在生活洒脱自如,而且也赢得了更大的创作自由——涌自深心的创作自由。独立和自由的心态,摒弃了伪道德,伪逻辑,伪科学。它们只面对真实,它们隐藏在孤独中把世界静静地关照。美国当代作家拉尔夫·艾里森在《看不见的人》中,通过“看不见的人”所看到的活生生、血淋淋的人类世界,告诉人们肉眼所看不见的生活真实。当一个人不为他人所见的时候——像小说中的黑人青年一样,他的思想机构便格外活跃而畅通起来。他的一切愈是不为人知,他对别人和世界知道得就愈多、了解得就愈深。另一位美国当代作家索尔·贝娄的小说主人公,“没有一个找到过立足点”。他们永远孤独地奔波,“不是逃离什么东西,而是奔向什么东西,奔向某个目的地”[瑞典学院1986年诺贝尔文学奖授奖词,见《赫索格》附录,第10页]。贝娄的处女作《晃来晃去的人》的书名,就可以昭示这一点。贝娄笔下的汉德逊(《雨王汉德逊》,1938年)、赫索格(《赫索格》,1946年)、奥吉·玛琪(《奥吉·玛琪历险记》,1958年)等人物形象,同艾里森笔下的“看不见的人”、厄普代克笔下不断逃跑的兔子哈里(《兔子跑吧》,1957年)等形象,共同构成了美国当代文学的一个主旋律:迷惘中的孤独和孤独中的清醒。这些作家们也表现了当代人的不幸和困境:希图独立但却无立足之境。从艺术创作主体来看,如果艺术家不获得自由观照社会人生的立场,不能冷眼旁观,便难以发现人类的这种当代性不幸和困境。独立人格的拥有者,方能评判他人的处境和社会症结。

当然 ,并不是所有的孤独者都是独立人 ,都是自由人。黑塞借哈立的口说出的“孤独就是独立” ,含意并不像字面意义这么简单。从孤独到独立 ,中间还有一段不能算短的山路。固守着孤独 ,不是像“过客”那样携带着孤独攀登和前行 ,绝不会达到独立的山顶。

孤独若不有益于身心 ,就会有害于身心。本性的、本质的孤独与巨大的社会压力造成的孤独感并不相同 :前者有可能走向自由和独立 ,后者则只能走向颓唐和绝望。艺术家的孤独往往二者兼备。因此 ,艺术家常常既独立不羁又深深绝望。这 ,便为他的生命感觉、生活感受、艺术体验 ,供应了丰富的、多彩的、最明了和最深奥的内心材料。

艺术家的孤独的意义 ,决不在孤独本身 ,而在孤独所能挺举的独立。艺术家独立的意义 ,也不在于独立本身。独立四顾 ,威慑八方 ,固然可嘉可庆 ,但艺术家的独立有更深的哲学意味 :超出世尘 ,观照宇宙、人间。

上帝的优待

艺术家的独立 ,与他的气质上的“自恋”相关。独立意味着自信、自赏、自强。同样 ,自信、自赏和自强 ,也会保证独立的延续。

无论倡导集体精神 ,还是主张发展个性 ,独立的人终归是人类中坚。天下本不存在没有独立人格的个性。一个群体中 ,若每个人都缺乏自信与自强 ,都想依靠集体的力量 ,那么这个群体肯定是一个软弱、涣散、可欺可辱的群体。

假如把古今中外的艺术家视为一个群体 ,那么这个群体的每一分

子都是极有个性、极富独立精神的。这个群体并没有因为它的每一个分子的个性化和独立不可取代性而减少光辉、削弱力量。相反,正是每一个艺术家的独立之姿、独特个性所形成的壮观,使这个群体成为人类优秀、崇高的群体之一。这是一个每一个居民都孤芳自赏又都心心相印的群体。他们都是孤独者。孤独者理解孤独者。于是他们越过历史的、时代的、个性的、国家的、种族的界限,把自己的光与别人的光交织在一起,就像星光满天的夜,覆盖着人类的健康睡眠和彩色梦境。

无疑,艺术家在孤芳自赏中得到的并不是享受,而是对痛苦的耐力;艺术家在心心相印的精神王国中,获得的不是消闲与安恬,而是更深的孤独感和更惆怅的寻求。

驿外断桥边,寂寞开无主。已是黄昏独自愁,更著风和雨。

无意苦争春,一任群芳妒。零落成泥碾作尘,只有香如故。

——陆游,《卜算子·咏梅》

艺术家的孤独和独立,在生活中得不到理解和爱护。他只有自己爱护自己的孤独,自己珍贵自我的独立,哪怕“零落成泥碾作尘”,也不放弃内在的香气。

艺术家爱护他的孤独。他知道,无论如何这孤独都将是最具个性和个性色彩的。抛弃了孤独,天性孤独的人便失去了他的根蒂。像痛苦一样,艺术家的孤独是他的艺术的温床。在轰轰烈烈、热热闹闹的氛围中,在蝇营狗苟的环境里,艺术家若不保存着内心的一片孤独,他

在何处静思默观 ,在何处完成另一个世界——艺术世界的建筑任务呢？

“孤独的时刻是创作思考最好的时刻 ,而孤独与思考带给我一种新的感情 ,一种我从未失落过的憧憬 ;怜惜人类之远景。”[《诺贝尔文学奖获得者诗选》,第5页]西班牙诗人阿莱桑德雷在接受 1925年诺贝尔文学奖时说过这样一段话。他认为 ,孤独有益于创作 ,有益于思想 ;孤独和思想总能给艺术家带来一种新的感情 ,在这种感情中 ,创作得到润泽 ;孤独和思考还会唤起艺术家未曾失落过的希望和憧憬 ,使艺术家更向往和爱惜人类的未来。从阿莱桑德雷的话中 ,我们听到了艺术家关于孤独的内省。对于艺术家来说 ,孤独非但不可怕 ,而且弥足珍贵。列夫·托尔斯泰也认为 ,在孤独、苦恼的时候 ,他才能集中“所有的精神力量”从事持久的智慧劳作 ;孤独中 ,他达到了思想上从未达到过的崇高境地 ;孤独的时光中 ,他获得了从前未曾获得过的“深刻的观察” ;在孤独中所找到的一切 ,成了他日后人生的“信念”[托尔斯泰 1908年 缘月 猿日致姑母亚历山大·安特留娜信,见《傅译传记五种》,第5页]。孤独充实了艺术家。孤独 ,是上帝对艺术家的优待。然而 ,并不是所有的优待都能带来与优待相配的结果。艺术家还必须经受得住这种优待对他的考验。

如今—— 辘孤独了 ,辘惑于自己的知识 ,辘一百面镜子之前辘目全非 ,辘一百种记忆之间辘离失措 ,辘怠于每个伤口 ,辘缩于每股寒流 ,辘自己的绳索勒紧咽喉 ,辘知者！辘绞者！辘何苦把自己捆绑于辘的智慧之绳？辘何苦把自己诱往辘古老的蛇的乐园？辘何苦悄悄潜入辘自身中——你自身

中?..... 如今成了一个病人,因蛇的毒液致病;如今成了一名囚徒,拖着悲苦的命运:在自己的矿井里 驱倭服役,自己开凿自己,自己挖掘自己,笨拙,僵硬,铸具尸体—— 背负一千副重担,不堪忍受自己,一个认识者! 一个自知者! 智慧的查拉图斯特拉!..... 寻找最重的重负: 是你找到了自己—— 你不能摆脱你自己.....

——尼采,《在猛兽中》

得到上帝的优待似乎并不难,难的是在这优待之下成为“认识者”、“自知者”。从孤独到孤芳自赏之间,还有一段艰辛的路。艺术家的孤芳自赏,是“认识者”的孤芳自赏,是暴风雨之后的原野散发出的孤芳自赏。它不是浅薄的自媚,不是无端的自我夸耀,它是对优待的答辞。在经受优待的考验的过程中,艺术家“找到了自己”。

索尔·贝娄说,假如一个人能“承认自己的离群,从而能深入到自己的内心世界,不断加深自己的孤独感,那末他就会发现,他和其他孤独的人是心心相印的”〔《赫索格》附录,源一源页〕。孤芳自赏者终将理解孤芳自赏者,艺术家终会理解艺术家。孤独的艺术家的实际并不孤单,在他的周围有同样的孤独者。

对艺术家来说,孤独是他的命运,也是他的幸运。谁曾见两颗拥抱着的星星?你要你的艺术明亮如星,你就必须孤独。

流浪记

孤独的云不会总停留在一个地方 , 尽管天空很蓝。艺术家受益于孤独 , 但并不允许这孤独静止。他携带着孤独 , 也携带着痛苦的伤口 , 向远方流浪。

他不安于现实 , 不安于“现在”。他也许憧憬着什么 , 又似乎在回忆着什么。他要去找到某种未曾获取过的东西 , 又像是要找回某种失落的东西。什么声音在他的身前、身后响起 , 召唤着他。他必须流浪 , 无论他爱不爱游子生涯。他说不清流浪的意义何在、目的何在 , 他只能在路上丢下一串串足印。也许 , 流浪的意义和目的 , 就在于留下串串艺术的脚印？

是永不满足 , 还是自我放逐？艺术家置身于孤独的漂流之中。艰难困苦的结晶 , 都留在身后。艺术品 , 艺术家的脚印 , 它们属于艺术家 , 但并不能改变艺术家浪子的命运。艺术家创造了它们 , 依然要向远方走 , 不能停留 , 这是命运。一旦终止了流浪 , 艺术家的生涯也便宣告结束。

艺术清点

有多少件艺术品 , 世上就曾发生过多少次艺术的冒险和流浪。艺

术家从一部作品 ,流浪向另一部作品。在艺术的探险中 ,他无法安居乐业。卓别林创造了一个流浪汉夏洛 ,在夏洛的前面永远有一个影子在行走 ,“它包含了一切的‘不相识’”。夏洛是“宇宙的居民” ,是“随便什么地方不停留 ,认为世界也许不够大的那个人”[菲列伯·苏卜 ,《夏洛外传》,见《傅译传记五种》,第 10—11 页]。“他向周围的一切请教 ,流水、行云、风、光。大家都劝他不要留着不动 ;于是有人或事物请他停留的时候 ,他总不听。”[同上]在本质上 ,夏洛很像歌德笔下的浮士德 ,也很像赫尔曼·黑塞笔下的歌尔德蒙。他们都不安于现状 ,都喜欢如云漂泊。

尼采说 :“谁终将点燃闪电 ,必长久如云漂泊。”[《谁终将声震人间》]不满足、不停留 ,便是不固执、不守旧。流浪汉总是一无所有——他一无所有 ,是因为他放弃了他能拥有的有限财富。艺术家总是觉得自己一无所有 ,总觉得自己曾有过的成就微不足道。于是 ,他成了流浪汉 ,在艺术的城市与城市、乡村与乡村、乡村与城市之间流浪。他不是为点燃闪电而流浪 ,但长年漂泊的结果必然是自我丰富、自我充实、自我燃烧。

约瑟夫·康拉德(~~作家~~ ~~作家~~)是一位英国小说家 ,但他是一个背井离乡的波兰人 ,终年漂泊在远离国土的海洋上 ,说的是法语 ,写的是英语。索尔·贝娄认为康拉德写的是一种东方情调的英语 ,而且写得非常优美和有力。康拉德的小说 ,也无愧于他的海上浪迹的生活。卓别林是英国人 ,但在好莱坞拍摄了一系列杰作。嘉宝和英格丽·褒曼都是瑞典人 ,但她们拍了许多地道的美国片 ,她们的表演艺术属于全世界。好莱坞 20 世纪 20 年代至 30 年代最有成就的导演之一欧恩斯特·刘别谦 ,本是生于柏林的德国人 ,可他在 20 世纪 20 年代初到好莱坞拍

片的最初几年,便开创了美国风俗喜剧片的新纪元。《璇宫艳史》(1933)、《蒙特卡罗》(又译《赌城艳史》,1934)、《风流寡妇》(1935)、《妮诺奇卡》(1939)、《生死问题》(1940)、《克伦尼·布朗》(1940)等佳作,为他赢得了 1939 年美国电影艺术与科学学院的“荣誉奖”。爱森斯坦、贝托卢奇、安东尼奥尼等大师,都跨越了国界在他国异乡拍摄过惊世杰作。这种现象,在电影艺术史上已是屡见不鲜。

艺术家们不再墨守乡土观念。流浪的道路早已远离小国寡民、生于斯长于斯死于斯的陈旧习俗。让·雷诺阿否定国家观念。黑泽明讨厌同乡会一类的小团体。漂泊生涯大开了艺术家的眼界。艺术家无法生活在狭小的、单一的、固定不变的世界中,艺术家必须在艺术品与艺术品之间流浪不息。

黑泽明说:“我每拍一部影片,就等于经历了一段五光十色的人生。也就是从电影上经验了各种各样的人生。这就是说,我是和每一部影片中的各种各样的人融为一体生活过来的。”[《黑泽明自传》,第 1 页]从一部影片到另一部影片,艺术家在创作的道路上奔波。奔波的结果还是奔波。一个个艺术形象迎面扑来,又向身后推移。艺术家在作品中交了那么多朋友,但这些朋友都一一向后退进记忆的帷幕,艺术家仍然孑然一身,继续去寻求,去结识新的朋友。

如果我们对世上的艺术品进行一番清查,大概就会发现,它们几乎都是又精心又匆忙的产物。《浮士德》用去了歌德人生的六十年,但它仍是艺术家赶路时遗下的一个大脚印。它无论怎样完整和伟大,无论怎样精致和恢宏,都抹不掉它的思想钟摆的进行时态。它看似完成了,但不过是艺术家迈开的步伐。它是一个终点,但又是一个起点,艺

术家从这里出发 ,仿佛还有无尽的路等在远方。

我们数不清艺术家的身后留下了多少艺术足迹 ,也无法预测前途几多成就。但我们可以相信 ,艺术家永远不会改变流浪汉的脾性 ,永远在朝艺术的远方走。我们可以相信 ,流浪生涯会使他更开放、更博大、更深刻。

不绝如缕的轻唤

什么力量使艺术家像风、像行云、像流水不肯憩留 ,不肯安栖 ? 什么东西在前方吸引他 ,使他日夜兼程 ,匆匆前行 ?

我骑骏马 无畏无怕 驰向远方飞奔。 让我者知我 ,让我者称我—— 无家可归的人。 嗒嗒！ 不要抛下我！ 我的幸福 ,明亮的星辰！ 谁敢斗胆 问我盘问 何处是我的家乡？ 我从来不拘于 空间和匆匆光阴 ,如鹰隼自由飞翔！ 嗒嗒！ 不要抛下我！ 我的幸福 ,迷人的五月！ 我终有一死 ,死神亲吻 ,我岂能相信 :我会躺入丘坟 ,不能再啜饮 生命的芳醇？ 嗒嗒！ 不要抛下我！ 我的幸福 ,绚丽的幻梦！

——尼采 ,《无家可归》

尼采在诗中讲述了他如云漂泊的两大动力 :孤独无依和寻求幸福。置身风雨人间 ,又不肯依恃外物外力 ,静止便会被狂风吹倒 ,只有奔跑才能保持生命的平衡。餐风宿露的生活 ,使艺术家走出人类文明的城

郭,与大自然相亲相爱、相依相偎。艺术家在流浪中,脱去了世俗的礼服,以孤独然而洁白、赤裸然而火热的身心投入造物的怀抱,重新听到了宇宙的心跳。流浪者的命运,给艺术家种种机会、种种方便:考察人类古代文明的废墟,在倾圮的城堡间发现旧时代的本质以及这本质的与今相通;了解人间村村镇镇的更迭和迁徙,明确死生相继不仅是生物的规律也是文明的规律;研究自然界的永恒静寂和永恒静寂中的永恒喧闹,与人类社会不肯片刻中止的艰难的和无聊的斗争,从而看透人类历史和未来的实质。

无家可归的流浪者,固然缺少小社会、小团体、小家庭、小儿女的温暖,但恰恰是这种无家可归的境遇,恰恰是找不到家园的失落感和苍凉感,使他看到了、经历了、研究了一个大世界。最后,已不是艺术家无家可归,而是世上没有能够容纳得下流浪者的“家”。

我的生长超越了人和兽:轱言说——无人答酬。轱长得太孤独太高大了——轱等待着,我等待谁呢?轱的天国在我身边,——轱等待最早的闪电。

——尼采,《松和闪电》

命运为艺术家安排了走出狭窄的社会圈子,自由自在地观赏和观照人间万象、宇宙万物的道路。何况,等在前头的还有闪电的冷峻、深邃和辉煌。在那里,也许藏着幸福和幻梦的绚丽。

艺术家真的要把幸福抓握在手中吗?幸福于艺术家难道是一种功利的诱惑吗?不。艺术家不过把幸福当作人生上空的迷人星辰,让

那微弱的、闪闪烁烁的光在心灵的上方引航。仰望星光的时候,他调节了疲惫和饥渴。旅途的酸辛,在遥望幸福的一瞬全部转化为喜悦和感激。对于艺术家来说,永不陨落的星辰是艺术,长久的幸福不在现实、不在得失利弊,而在艺术王国的绿茵之上。

原来,漂泊者并不是因为无望而去漂流四方,而是因为怀着现实无法满足的要求、社会无法实现的希望去向远方。原来,艺术家天生的流浪汉性格中,并不缺少对现世的关注和爱恋,但更多的是无边的希望、无穷的追求、无尽的求知欲望。假如黑泽明易于满足,那么在《罗生门》之后便不会有《影子武士》,不会有哲学意味更浓的《电车声》。假如伯格曼以获奖为艺术创作的目标,那么在《犹在镜中》(1946)、《处女泉》(1946)、《冬日之光》(1947)三部影片连续三年获得奥斯卡最佳外语片金像奖之后,他该高卧于他人望尘莫及的成就之上了。果真如此,我们人类就会永远得不到《呼喊与细语》、《芬妮与亚历山大》这样的馈赠了。

在远方,总有一个声音不绝如缕,在呼唤着艺术家,不让他安歇,不让他满足,不给他喘息的机会,不让他落入庸俗,不允许他坐到小市民的牌桌前。这声音,像一个符咒,掌握着艺术家的灵魂。这,便是艺术之声。

涤荡庸俗

内心的雅致和高贵,由心灵的流浪所致。满足和贪图安逸,是庸俗的策源地。所谓流水不腐、户枢不蠹,讲的便是避免腐朽、庸俗、堕

落的良策 流动。

印度作家泰戈尔,思想始终活跃着、波荡着。无论在什么时候、什么场合,他都不停顿智慧的流浪。他一生都在探询生与死、存在与消逝的问题,但他从不给他深入研究的问题下断语。他说:“对于这些问题有什么答复吗?——我从何处来,又向何处去?当大限来临时,谁能知道这是不是最后的大限?谁又能知道,过去是否就永远过去了?在我们以前的东西,在我们以后的东西,对我们来说都不存在,只有这个片段的现在是真实的——所谓真实是指我们的感官能够感觉到。但是,那些感官无法知道的东西,也可能是真实的。对我来说,过去是过去了,没有留下痕迹,但是谁能知道,它真正是过去了呢?未来我不知道,但是它也是存在着的。”[梅特丽耶·黛维夫人《家庭中的泰戈尔》,80页]泰戈尔一生都没有放弃内心的追寻,泰戈尔一生生活在高雅的心灵氛围中,从未堕入平庸和乏味。

布努艾尔在《资产阶级隐秘的魅力》(1945)一片中,经常把现实的场景直接变成想像和幻象,以一种荒诞不经的叙事风格,把资产阶级的保守、自私、讲究虚文、卖弄风情但又冷漠无情的庸俗态,刻画得入木三分。影片中的每一个人物,都像一只小蜗牛,试探着伸出触角要与人交往,但一旦遇到对方,便赶快缩了回来。结果是每个人都守着自己的蜗居,每个人都无法与别人交流。那顿一约再约的聚餐,虽然终于举行,但是餐桌四周的人们各怀心事,只有虚与酬应。布努艾尔让这些人突然面对观众坐到了舞台上,以此来揭穿他们的虚伪的“表演”。布努艾尔尖锐的目力,有力的讽刺,源于他对庸俗与虚伪的极端反感。如果艺术家本人流于鄙俗,他又怎能发现鄙俗、表现鄙俗

呢？他又怎能接近艺术，用艺术来思索和表情达意呢？

在不断变化的心灵环境中，在不断丰富的精神领域，艺术家验证着童真和青春。在流浪的状态中，艺术家锻炼了坚忍，深化了痛苦和欢乐。心灵的、思想的、精神的、创作的终年流浪，需要坚忍不拔的力量，需要一种不息求索的青春意志。同时，终年流浪的心理行为和肉体行为本身，也保护了青春，舒展了生命的筋骨。

青春是生命的防腐剂、抗衰老，漂泊流浪的性格则是青春的保鲜剂。艺术家流浪的本能中，包含了潜意识的对青春的珍惜。是不是可以说，艺术家为了青春不老而跋涉于自然的和精神的千山万水之间呢？


青春容不得庸俗。浪迹途中的风风雨雨，洗去了艺术家身上不时沾染的俗尘。在艺术上从不满足的电影表演艺术家嘉宝，因了对于艺术的严肃态度，而无暇顾及身外的名利和荣誉。“人们从未能把好莱坞的娱乐行业的传统注入嘉宝的意识之中，她的事业心使她一如既往地全然反对各种宣传与利用，而这两者恰恰是这个贪婪制度的冷酷核心。嘉宝天生的冷漠保护了她，使她漠视金钱、名誉和声望……”[亚历山大·沃克，《葛丽泰·嘉宝传》，~~见前页~~ 51页]对于任何有一点虚荣心的人，事业上的成功都会带来欣喜和骄傲，然而这个默片时代的好莱坞女皇却完全杜绝了这种平凡的欣喜和骄傲：“飞黄腾达的事业使她对一切更漠然处之。”[同上，~~见前页~~ 52页]正因为如此，她的表演艺术才达到了精湛而脱俗的地步。“她能在表演欢乐的同时，也表现哀伤。当她说，‘此时此地，这一切都将永远活在我心里’时，既表现了希望保持这种欢乐的意愿，又表现了一种黯然的悲伤，使人感觉出，她在

感受一种难以名状的欢乐时便已准备承受某种损失与孤独了。”[同上, 原野] 嘉宝的表演艺术能够如此含蕴、深沉、摒除粉饰、超然洒脱, 能够如此免除一切媚俗, 其根本的原因不在于演技的炉火纯青, 而在于嘉宝其人的大方脱俗。“嘉宝从本质上讲似乎从来不需要表演, 她之所以扮演了很少演员能扮演的那么多角色, 是因为她向我们展示出她存在的许多方面: 肉体方面的、性方面的、理智方面的和纯感情方面的。”[同上, 原野] 嘉宝的整个人生风格、整个冷漠和富有悲剧美的性情、整个生活态度和奋斗道路, 都充满了孤独的漂泊者的气息。在孤寂的心中, 在漂泊的灵魂里, 艺术家拥有着抵御庸俗的强大武器。

温森特·凡·高说: “我认为艺术家指的是一种始终在寻求, 但未必一定有所收获的人, 我认为它的含义与‘我知道它, 我已经得到了它’正相反。我说我是艺术家, 我的意思是‘我在寻求、我在奋斗, 我全心全意地投身于艺术中。’”[《凡·高传》, 原野] 不息的流浪和追求, 使艺术家摆脱了世俗者的短浅目光的影响。成败得失, 已不是他所关心的问题。被功利社会所庸俗化的一切价值尺度, 到他这里统统不适用, 统统呈现出它们固有的偏差或荒谬。

流走的水与死水虽然都是水, 但性质已各不同。流浪人与坐享人生的人, 虽然各有存在的理由, 但人生格调, 人生境界已别天渊。艺术家最忌鄙陋、媚俗和浅薄, 艺术最忌庸俗化和庸俗化倾向。涤荡媚俗、平庸、市井气的最佳方案, 就是云游四方, 就是四处漂泊, 就是让思想和灵魂中不断出现新问题、新事物、新观念, 就是永葆青春。

艺术, 原来便是艺术家对流浪途程的记录, 便是对漂泊生涯的回

 艺术家万岁

忆。艺术的财富 ,是一个个、一群群背着“画板 ”的艺术家 ,在漫游世界时的张张写生的积累。在艺术家的足迹上 ,人类看到一座辉煌的艺术宫殿升起。正因此 ,艺术家把流浪的命运视为幸运。

死亡主义

艺术家在流浪中 ,始终不放弃的问题是 :人的存在究竟是什么 ?其真意何在 ? 艺术家走的是艺术道路 ,关切的是与哲学家、思想家以及一切热爱思想的人共同关心的问题。艺术与哲学之间所能进行的间接对话 ,便是以此为话题的。凝思默想也罢 ,观察探寻也罢 ,流浪艺术家无法绕过这样的问题。这是艺术的核心 ,尽管这也不过是艺术的一部分。艺术的整体要比这核心丰富得多、灵妙得多、肉感得多 ,但核心依然是核心。

流浪者的好处在于他不必埋头赶路 ,并没有十分确定的目标在等待他。“独立市桥人不识 ,一星如月看多时。”他可以去追寻一个虚无缥缈的对象 ,可以去思考虚无缥缈的课题。真实的生活 ,真实的人生 ,便是从这看似虚无缥缈的问题背后 ,悄悄露出了本来面目。

原来 ,我们曾以之为“生活”的现实现象 ,其实不过是混乱的偶合 ,不过是谋实利与愚昧的合作。真正的生活 ,也许只有通过艺术的、哲学的点拨和暗示 ,才会出现在人们面前。人们把实利和愚昧当成了生活的全部 ,因而日益懒散、日益疲倦。艺术家在艺术的王国中 ,得到了对生活王国的“真实印象” 。看透了假象 ,厌弃了假象 ,艺术家倒比蒙着双眼过活的人多了几分信心和抱负。

艺术的灵验

索尔·贝娄对小说本质的论述,也适于整个艺术。他说:“小说的组成是不多的真实印象加上众多的虚假印象,后者在很大程度上构成了我们的生活。它告诉我们,对每一个人来说,存在都是多种多样的,而单一的存在,其本身就是部分的幻觉;它告诉我们,这多种多样的存在有着某种意义,某种趋向,某种实际价值;它使我们对于真谛、和谐,以至正义,有了指望。”〔诺贝尔文学奖受奖演说词,见《赫索格》附录〕这与捷克作家米兰·昆德拉的艺术观是颇有一致之处的。昆德拉在1984年获耶路撒冷文学奖的讲词中说:从未听到过上帝笑声的人总是自以为掌握着绝对真理,别人都是旁门左道,人人都得统一思想;其实,“‘个人’之所以有别于‘人人’,正因为他窥破了‘绝对真理’和‘千人一面’的神话”;在艺术中,“没有人拥有真理,但人人有被了解的权利”〔《生命中不能承受之轻》附录〕。英国作家康拉德在《“水仙号”的黑水手》序言中,也阐述了同样的艺术观:艺术是给可视世界以最高公正的一种尝试,它试图恢复生活的原始真实,试图在可视世界中,在事物中以及现实生活中,找出基本的、持久的、本质的东西。〔参见《康拉德小说选》及《赫索格》附录〕

艺术是对历史和现实的理解与挖掘。在艺术中,一切人和事的存在都是合理的,都是受到尊重的。受艺术家偏爱的,是真实,是复杂,甚至是矛盾。单一的存在,激不起艺术家想像和思索的兴致。愈是复杂、矛盾的人与事,愈能给艺术家广阔的感受和领悟的天地。艺术家

几乎信任一切 ,又怀疑一切 ;几乎向往一切 ,又厌腻一切。不可更改的是 ,艺术家执著于对事物本质的思虑。不论在谈论个人和艺术时观点有怎样的分歧甚或抵牾 ,他们都不能否认共同的对人和人类的热情 ,不能掩饰对人类前途的忧虑或惶惑。他们执著于对“人”的重新研究和重新发现 ,他们常常对“人”失望 ,但研究的兴趣依然不衰。

艺术家长年的研究成果表明 ,世上千奇百怪的事故 ,都是自然现象在人间的折光 ,没有一成不变的事物 ,也没有“完美”的人 ,每个人都是残疾人 ,又都很健全 ,或者说每个人都处于健全和不健全之间 ;人能够认识世界 ,但所认识的总是很有限。艺术家的研究愈深入 ,愈无法为生活下定义。他在内心的认识的矛盾之后 ,发现了生活本身就是充满矛盾的实体加虚饰。意大利电影摄影艺术家斯图拉隆在拍摄《现代启示录》时 ,从生活和康拉德的小说原著中领悟到 :

每种文明社会向另一种文明社会进攻时都认为自己的文明社会是美好的 ,是有信仰的 ,都认为自己是把一种美好的东西带到了另一个文明社会中。但实际上 ,在一种文明传播的同时总是不可避免地带着它恶劣的、阴暗的一面。而且每一种文明社会发展到高潮便会向相反的方面 ,即野蛮的方向发展 ,人类史上不断有战争发生就是个证明。科茨上校强烈地感到这种文明的冲突 ,他力图摆脱、取消自己带来的文明社会的阴暗面 ,而想极力表达出纯真的新的事实。

——维·斯图拉隆 ,《摄影经验谈》

斯图拉隆对社会、文明、文明与文明的冲突、文明冲突中的人的处境与努力等问题的思考,使他透辟地看到存在本身的合理性,以及一种存在对另一种存在的侵犯的残酷性和野蛮性。深入的社会研究,让科波拉、斯图拉隆与康拉德三位艺术家的思想走到一起。文明与野蛮、先进与落后、开化与不开化,在他们的艺术世界中,不再是简单的、可以用表面现象恒定的观念或认识,而是具有热乎乎、活泼泼、血淋淋的历史内涵的人类生态——本已平衡但时常被打破平衡的生态。

艺术的灵验,远远超过了有限现实的功利现象所提供的人类生态检验单。艺术只需收藏,不需评判。艺术的智慧,不是功利者的智慧,它把艺术家和艺术欣赏者带向无极:没有绝对善恶、绝对美丑、绝对真理的世界。艺术的灵验在于,发展艺术家的超功利、超实际、超现实,引导欣赏者理解功利世界之外的超功利、超现实的世界。艺术告诉人们,实实在在的东西也有“空”的一面,“空”的事物——比如死——也许肉眼看不到,但那“空”却是实实在在存在着的。

艺术一旦被艺术家捧献出来,便作为一个新的客体,敦促艺术家在它的灵光中继续“参禅悟道”。艺术家把生活做了蒲团,把探究世界和人类生存的本质做了经文,把达观天下事、冷眼看众生做了人生的境界——艺术,则是他修成的“正果”。

与死神跳舞

艺术家“参禅悟道”的最古老的方式和途径,便是与死神跳舞。或者说,死神冲着艺术家的生命发出的冷冷笑声,使艺术家感悟了现实

之外的现实——永恒，感悟了生命之外的生命——自然。

在个人之外，有人类；在人类之外，有日月星辰。个人不是一个极限，社会环境和时代环境也构不成极限，大自然和宇宙有极限吗？也没人说得清。个人太渺小，社会太渺小，人类太渺小，现世太狭窄了。人多想挣脱这种状态，但做不到。于是，人学会了遐想，学会了想像，人发现了梦，发现了幻觉，也发现了希望和向往。艺术家尤其擅长这些。舒伯特就是在想往“他世界”的惆怅中完成了一系列抒情的、柔曼的、感伤的乐曲。“他只是一个过客：他知道对旅途上所遇到的一切都不能十分当真。”〔保尔·朗陶尔米，《论舒伯特》，转引自《傅雷家书》，页四〇〕他嫌眼前的世界太小、太乏味，因此他的目光总是越过死神的肩膀，凝视着比生存更广袤的世界。他从与死神跳起第一个舞步起，就已了悟了生命的全部秘密，于是他的心灵深处埋下了悲剧的旋律。在这种旋律中，现世的幸福对他永远失去了魅力。

艺术家的了悟，常常是舒伯特式的，常常伴随着悲剧感和荒诞感。他们不是每一个人都阳运不佳，他们中有些人很走红，像拉斐尔、米开朗基罗、歌德、托尔斯泰，都是生前便已声名盖世，可以列入显贵者流的。但鸿运高照并不能免除本性内对生的恐惧，不能改变悲剧所造成的凄凉印象。“周围尽是黑夜，他的思想如流星一般在黑暗中剧烈旋转，他的意念与幻梦在其中回荡。”〔《傅译传记五种》，页一〇〕米开朗基罗在成就之上，孤独，高傲，却又充满惊恐。“他在周围造成一片空虚。”〔同上，页一〇〕艺术家有几分病态地去与自己作对，去自讨苦吃。他们无法接受与别人“休戚与共”的泛泛说教，总要亲自贴近死亡的脸，从那张脸上读出生命的启示录。

英格玛·伯格曼的《第七封印》中,有一段画家与骑士的侍从延斯的对白:

延斯:这是要表现什么?画家:死神舞。延斯:那一个是死神吗?画家:是的,他跟所有的人跳夺命舞。延斯:你为什么画这种无聊的东西?画家:我想它将提醒人们,他们是注定要死的。延斯:哦,那不会使他们得到丝毫快乐。画家:为什么一个人总是让人们快乐呢?偶然吓唬吓唬他们并不坏呀。延斯:那他们就会闭上眼睛,不看你的画。画家:啊,他们会看的。一个骷髅甚至比一个裸体女人更有趣。延斯:要是你吓着了他们……画家:他们就会思考。延斯:要是他们思考……画家:他们会更害怕。延斯:那他们就会投奔牧师的怀抱。画家:这不关我的事。延斯:你只画你的死神舞。画家:我只画事物的真实面貌。

伯格曼的特点是,冷静地凝望着死神,并因为对死亡的冷静而冷静地看待芸芸众生的历史和现实。在他的全部影片中,死亡永远是一个大角色,出场或不出场的主角,其他的角色无形中都环绕着这个主角跳着生命之舞。在这舞蹈的中心和舞蹈的四围,“事物的真实面貌”显露出来了。

死,也许是人类最高的宗教。它不要求人们形式上的跪祷,不给人们成文的经书,不让人们意识到对它的狂热的恐惧和祈求接近,但它让人们信仰,或者说它教会人们信仰。当然,它也教会人们消沉。愈会信仰的人便愈会消沉,信仰提高人,消沉则深化人。在死的面前,

艺术家首先获得了别人不能同时获得的信仰和消沉。信仰的一面 ,使艺术家有力、向上、生机勃勃 ;消沉的一面 ,使艺术家清醒、多虑多思、厌倦世俗竞争。在某些人眼里 ,艺术家都是消极派、颓废派。可是到底谁的心里只有日光而没有夜光呢 ?

你也会来找我 ,你不会忘了我 ,于是结束痛苦 ,于是折断链锁。你还显得遥远而陌生 ,亲爱的弟兄 ,死神。我不顾我的困境 ,像悬空的一颗寒星。你终究会来接近 ,满怀火样的热情。来吧 ,亲爱的 ,我在此地 ,带我走 ,我属于你 !

——赫尔曼·黑塞《流浪者致死神》

与死神跳过舞的艺术家 ,不再畏惧死神。原生的对死亡的恐惧 ,在时狂时缓的舞步下消逝了。长年累月与死共舞的心灵经历 ,终于促成了对生死存亡的达观和了悟。艺术家在舞蹈的兴奋与疲劳交混的状态下 ,模糊了生死的界限 ,又更清楚地看到了生命侧畔的死亡和死亡这岸的生命。

拜伦说 :“从人类的全部历史得出一条教益——一切都不过是旧事的往返循环。”[《拜伦传》,页]有人比拜伦乐观得多 ,他们认为世界日新月异 ,人类在不断进步和完善。无论世界观如何不同 ,无论对人生和社会的结论如何迥异 ,艺术家们终究是一个世界的研究者。他们没有被一浪高过一浪的潮头打晕 ,他们具有看透生活本质中的虚虚实实的能力 ,这些事实本身已表明 ,死神向他的舞伴泄露了“天机”。是呀 ,认识了死神 ,还有什么东西不可认识、不能认识呢 ?

超尘脱俗之境

“这是一位艺术家 ,如同我所喜欢的艺术家 ,他的需求很有节制 :他实际上只需要两样东西 ,他的面包和他的艺术……”[尼采 ,《偶像的黄昏》 远页]物质需求的永无履足 ,把人牢牢地拴在现实的木桩上。人们常常不是为温饱而是为奢侈享受而耗费精血。物质和肉体 ,有时会引导人接近生的本义 ,有时也会把人诱上生的歧途。对死的思索 ,带来对生的领悟。艺术家“悟道”之后 ,不会再流连于生命表象 ,尽管他没有“四大皆空”、“六根俱净”。他已不是普通的人 ,已不是日常的人 ,或者说他不是正常的人。凡·高自己便说 :“我如果是个正常人就绝不会成为一个画家。”艺术家身上的超常性 ,也许会被视为病态 ,视为怪异 ,但透过他们五彩斑驳的生命外衣 ,我们会发现他们的灵魂才是最正常的、最高级的人的灵魂。在那样的灵魂中 ,有着真正的“看破红尘” ,有着真正的遗忘和记忆 :对庸俗、世故的遗忘和对爱与理想的记忆。

艺术家有时洒脱到不问世事的地步。西班牙画家毕加索 ,把一生投入到对艺术的思索、谈论、琢磨、创新与提高的劳动之中。他很少有闲情逸致去对待世俗的享乐 ,即便不得不在平凡的日常生活中获得物质的、肉欲的、朴素的爱的滋补 ,也并不把那滋补放在心上。他关注万物众生的意义 ,似乎只可以从有利于艺术的角度加以总括。他爱生活吗 ?爱——但只有在这爱不妨碍他的艺术的前提下。在毕加索九十寿辰的时候(1955年) ,法国政府决定从国立美术馆收藏的毕加索作品

中选出八幅在罗浮宫的大展览馆展出。为了给毕加索作品腾地方,原来在罗浮宫大展览馆占据“荣誉画坛”地位的法国 19 世纪的多幅名画被移开了 几天。法国总统乔治·蓬皮杜主持了这次画展的开幕式,并称赞毕加索是“一座火山”,认为毕加索的画无论是“女人的面部或者丑角,都同样迸发出青春的火焰”。与此同时,巴黎的官员们还授予毕加索“荣誉市民”的称号。然而,对于走过漫长人生、了悟了一切荣耀和失意的毕加索来说, 80 岁时到来的“奖赏”根本无足轻重——他只派了儿子保罗为代表,去参加画展的开幕式。罗浮宫的画展隆重开幕的时候,蓬皮杜总统热情洋溢地盛赞毕加索其人和艺术成就之时,毕加索正在自己的家里睡觉,因为他前一天晚上作画过久。[参见罗兰·潘罗斯,《毕加索生平与创作》, 1981 年, 1 页]

贝多芬说:“在艺术家的立场上,我从没对别人涉及我的文字加以注意。”[罗曼·罗兰,《贝多芬传》附录《贝多芬思想录》]他相信艺术的力量甚于信任一切:“音乐当使人类的精神爆出火花……谁能参透我音乐的意义,便能超脱寻常人无以振拔的苦难。”[同上]贝多芬用音乐去反对俗气、消灭俗气,去唤醒人的不被物役的生活。傅雷在论述贝多芬时说:“天赋给他的犷野的力,他早替它定下了方向。它是奉献于同情、怜悯、自由的;它是应当教人隐忍、舍弃、欢乐的……《弥撒祭乐》里的泛神气息,代卑微的人类呼吁,为受难者歌唱……《第九交响乐》里的欢乐颂歌,又从痛苦与斗争中解放了人,扩大了人。解放与扩大的结果,人与神明迫近,与神明合一。那时候,力就是神,神就是力,无所谓善恶,无所谓冲突,力的两极性消灭了。人已超临了世界,跳出了万劫,生命已经告终,同时已经不朽!这才是欢乐,才是贝多芬式的欢

乐！”[《贝多芬的作品及其精神》，见《贝多芬传》附录]同舒伯特的洒脱相比，贝多芬的洒脱是对现世幸福热烈追求而又确知这幸福不可得的洒脱；舒伯特的洒脱则是本来就不相信现世会有幸福，他“首先预感到另外一个世界，这个神秘的幻象立即使他不相信他的深切要求能在这个生命中获得满足”[保尔·朗陶尔米，《论舒伯特》]。

艺术家的洒脱，有时表现为一种热情，对理想中的幸福的热情，有时表现为一种淡漠，对理想无法实现的现实的淡漠，也有时表现为厌恶，对生活的虚伪和生活在虚伪中的人群的厌恶。无论如何，艺术家的洒脱总是与一种深深的失望、一种感慨、一种悲凉相联系的。“看破红尘”之后，便无法委身红尘，只有超拔出去。超拔到哪里去呢？世无净土。艺术家只有投身艺术。这便回到了我在本书第九章谈过的话题。艺术为艺术家提供了“避难所”，为艺术家洒洒脱脱地走过人世间提供了资本。他们毕竟在生活国土之外另有一片国土，艺术帮助他们超凡脱俗。

什么是洒脱？洒脱不是不食人间烟火。既食人间烟火又能忘我忘俗忘却身外之物，便是洒脱，便是放达，便是高超。“出污泥而不染”，是真洒脱。不知污秽，未见尘埃本色，闭在净瓶中的“洒脱”不是洒脱而是胆怯。未有苦寒之行，佛徒难见真佛；未有对尘俗的感受和了悟，艺术家也难得脱俗。凡·高、贝多芬、舒伯特的洒脱，都以痛苦和悲剧为起始。毕加索、米开朗基罗、伯格曼、拜伦的洒脱，均与艰苦的艺术劳作相伴。

僧侣的超脱，以“四大皆空”、“六根俱净”为最高境界。艺术家的超脱，以“唯美”为最高境界。在这最高境界中，世俗的价值失去了价

值；没有人掌握绝对真理，人人都有被了解的权利”。在这境界里，真实的一切都具有美的内涵，甚至通奸，甚至凶杀，因为它们始终是人类自然的一部分。

死神告诉艺术家，平寂是它的专利，在它的专利之外，一切都充满不安、暴力、斗争、厮杀，一切都真真假假、忽明忽暗；与其以功利的眼光看世界，不如以审美的眼光，把世上的一切视为艺术的素材，视为美。的确，美就是自然，揭去虚假的表象，艺术家看到了生活的本质。也许那本质也令他伤心，于是他投奔了艺术。或许，他的洒脱便是面对艺术冷静地讲述那显得遥远的功利社会、功利人生。

唯美主义

日本电影作家新藤兼人说 ,他编导影片《裸岛》的创作起因 ,在于童年时留下的一段对海与岛的美好记忆。记忆中的说不出的美 ,诱惑他写成了《裸岛》的电影文学剧本。实拍之前 ,他带人去选外景。他的心中早已有了一个记忆加想像塑造成的“裸岛”。因此 ,当他看到蔚蓝蔚蓝的海水拥抱中的宿弥岛时 ,禁不住欣喜若狂。[新藤兼人 ,《电影剧本的结构》]激动艺术家的 ,首先不是思想 ,不是某种观念 ,不是新奇 ,而是对美的忆念和对美的渴望。

有人以道德为准绳看人看事物 ,有人以功利目光衡量价值 ,有人用宗教的观念划分世界和人 ,有人用色欲的眼睛把一切都看成肉欲的暗示或象征。艺术家从自我的内部和外部世界 ,首先发现真与美。凡是本质真实的事物 ,对于艺术家来说 ,都具有美学的价值和美学的意味。

教徒看重善恶 ,市民看重得失 ,政治人物看重成败 ,法官看重是非 ,思想家看重真伪 ,哲学家看重本质非本质 ,作为思想家 ,哲学家的艺术家看重真伪、本质与非本质之上的美与不美。

真即自然 ,自然即美

美 ,作为一种感觉 ,因人而异。有人以快感为美 ,有人以花容月貌

为美,有人以泪为美,有人以鲜血为美,也有人以受虐为美。作为一种范畴,“美”也是一个至今令美学家们聚讼纷纭的语词。康德认为,美是不涉及概念而普遍使人愉快的。他把愉快的、善的和美的三类事物所产生的情感也严格分开(因为他认为审美判断不是理智判断,而是一种情感判断):愉快的东西使人满足,美的东西单纯地使人喜爱,善的东西受人尊敬或赞许,被人加上一种客观价值。他还认为,审美判断只要掺杂丝毫的利害计较,都会影响审美活动的纯洁性。[参见《判断力批判》,第圆缘怨节]我赞同康德的观点。艺术家心中的“美”,完整性即在于它自成体系,不依靠善恶观念、是非观念、实际利害观念。美就是美,它与事物的真实性相联,不等同于善,也不等同于欲念满足后的愉悦。

美是一个整体,这是相对于另一个整体人而言。美不是人的某一部分,比如官感愉快、被人尊敬、受人爱护。美是人的全部自然形态和自然本质的反光。尼采说:“人把自己映照在事物里,他又把一切反映他的形象的事物认作美的:‘美’的判断是他的族类虚荣心……人把世界人化了……人所提供的恰好是美的原型。”[《偶像的黄昏》,愿页]肢解的人,无法为美提供“原型”。单一的善的人,单一的好的人,单一的成功,单一的英雄行为,都构不成美学意义的美。人的真实的、全部的生活,对艺术家来说才是美的。

艺术家的美学原则,有别于大众传播的“美学”原则。它不包含公众趣味、公众评判、公众准则,大众传播的“美学”则以公众好恶为至高的裁决。因此,艺术家的美的观念中,“真”是第一旨的。讨好公众或与公众“美学”认同,都被排除在艺术家的美学观念之外。

德国电影艺术家法斯宾德拍了一部引起众议的《水手奎莱尔》(1976),意大利电影艺术家维斯康蒂拍了一部“崩溃”影片《魂断威尼斯》(1971),两部片子都表现了男性同性恋,只不过一个直露一些,一个含蓄一些。

《水手奎莱尔》的主人公奎莱尔,是一个二十八岁的年轻水手,长得很帅,体格强壮,很能干活儿。他服役的船上和泊船的岸上,有六个男人和一个女人同时爱着他。船上的少尉赛龙,每天用当时最现代化的工具——录音机,录下他对奎莱尔的激动和爱慕。水手维希,因为爱奎莱尔而同他一起私贩鸦片。奎莱尔为独吞钱款杀死了维希,并嫁祸于年轻的吉尔。吉尔也爱上了奎莱尔,万万想不到这个惟一的好朋友会拿他顶罪。介绍奎莱尔私贩鸦片给酒吧老板的,是船主罗伯特,他们在酒吧中和岸边用激烈的拳击演出过两场分不清谁是施虐者、谁是受虐者的肉体游戏。酒吧老板诺诺和一直跟踪奎莱尔的警察马里奥则与奎莱尔发生了直接的肉体关系。船主的情人吕西娜也非常喜欢奎莱尔,她想方设法接近他,直至跪下乞求奎莱尔爱她,但奎莱尔对她的爱无动于衷。这部影片是三十六岁便告别人间的法斯宾德(1929—1982)的最后一部影片。影片全部在棚内拍摄,置景由曾获奥斯卡金像奖的罗尔福·蔡赫特鲍尔担任,摄影是与法斯宾德多次合作的克萨克泽·施瓦岑贝格,奎莱尔一角由一直陪伴法斯宾德至死的法斯宾德影片的作曲佩尔·拉本扮演。全片运用一种橙黄色来象征浓烈的情欲,搭置的布景显得有几分虚设的味道,虚设之中透出神秘。影片根据出生在法国的小说家杰内的同名小说改编。有人说,这也是法斯宾德个人生活的间接写照。在这部影片中,法斯宾德除去展示了同

性恋者的无望和绝望之外,没做任何公众性的是非曲直、善恶美丑的评判。他拍摄的只是人类生活的海洋上的一座岛屿,这座岛屿对于他来讲是美的,因为那座岛上的人不论生存形式如何糟糕,但生活得都极端真实。那是一个真实的世界,有些神秘的真实世界。真实即自然。凡是自然的东西都有其存在的天理,都具有美。法斯宾德自己也明确地意识到这种美的非公众化。他在1977年(当时尚未着手《水手奎莱尔》的改编与摄制)答记者问时便说过:“在同性恋者之间,你也可以找到那些并不因同性恋引为一味自怜的人,他们选择了‘污秽即美’的思想方式。可这不过是与那种痛苦意识并存着的思想,这种痛苦意识意味着你无法从痛苦中寻得欢乐——而那才是最难做到的事。要承认痛苦也能是美并非易事。”[克里斯蒂安·托姆森,《五访法斯宾德》,载于《北京电影学院学报》1982年第1期]法斯宾德能够理解和承认“污秽即美”的思想,不是因为他自己就是一个同性恋者,而是因为他是一个艺术家。在艺术家的眼中,世俗称为“污秽”的东西,也是一种“真”的存在,人类永远缺少不了这种“真”的存在,“污秽即美”在这个意义上牢不可破。艺术家以真即自然、自然即美的美学准则看待世界。捷克作家米兰·昆德拉所说的“艺术领域里没有人掌握绝对真理,人人都有被了解的权利”,依据即在于艺术家的这一美学准则——惟一的美学准则。

鲁奇诺·维斯康蒂(1906—1976)根据托马斯·曼的同名小说创作的影片《魂断威尼斯》(又译《威尼斯之死》)的主人公阿申巴赫是一位作曲家(小说原作中阿申巴赫的身份是作家),他到威尼斯海滨去寻找创作灵感和艺术真谛的时候,遇见了一位名叫达吉奥的美丽少年,并且像迷恋艺术一样对这位少年着迷。他终日失魂落魄地追寻达吉奥的

踪影,仿佛全部人生都离他远去,剩下的只有痴情而又无望的爱。他是那么孤苦,又是那么专注。达吉奥不过是他眼前一个美得有些凄迷的影子,这美丽的影子属于他无法介入的另一个世界。然而,阿申巴赫的心炽热地抱紧这个美丽的影子,不肯放松。他一反常态,为了博得达吉奥的好感去染乌了头发、整修了面容。他像一个年轻人初赴少女的约会一样,抿着涂红的嘴唇,衣冠楚楚而又神情迷茫地远远跟踪着达吉奥动人的身影。他有过几次机会,相当接近地与达吉奥四目对视,但他们始终没有交谈一语。阿申巴赫无法接近他的美神、他情感上的偶像。影片最后,在一个海滩的大全景中,两个小女孩儿静静地玩着金色的沙子,阳光炽烈得有几份伤感;一个海滨服务员斜穿过宽宽的沙滩;一切仿佛都融化在那悠悠的音乐中,没有声响。在这种氛围中,阿申巴赫坐在一张白色的藤椅上,穿着一身洁白的西装,打着一根红色的领带,乌黑的头发在白色的礼帽下显得格外触目。在他的面前,达吉奥与另一来海滨度假的少年扭结着、拥抱着、互相争斗着。在翻滚、挤压、挣脱、摔倒的一系列动作之后,达吉奥被强壮于他的少年压在沙上,美丽的面孔和美丽的金发浸在一汪水中。目睹此情此景的阿申巴赫,急出满头大汗,汗水冲下了头发上的乌发汁,浓黑浓黑的,在他涂了白色面膏的脸上流成一条黑色的河流。当惊魂甫定的阿申巴赫的目光追随达吉奥走进海水的时候,一个奇迹出现了:达吉奥的剪影以一个动人心魄的动作造型,向阿申巴赫宣布了“通行令”。一忧一喜的巨大冲击,击碎阿申巴赫建立在美梦之上的生命。在美丽和幸福扑打着翅膀向他肩头降落的时候,他的生命崩溃了。维斯康蒂把同性恋爱的题材处理得如此感伤而神圣、诗意而不无轻讽,与他个人的

性爱态度并无多大关系。他所关心的是人们在生活中的至情至爱而这至情至爱的处境及归宿,关心的是这处境和归宿的美学意义。在影片中,维斯康蒂表现了他精心发现的人的内心真实,表现了他以之为美的生活的一种自然状态:爱不可能被爱的对象,并因为爱的无望而爱得愈发深刻、愈发迷狂。

面对法斯宾德和维斯康蒂所发现、所表现的美,我们无法用任何道德伦理的、法律政治的、宗教或哲学的观念去衡量。那是一种无可置疑的真实所具有的不容玷污的美,是一种纯然属于艺术的美——但不是艺术化了的美。在它面前,大众传播的“美学”显得极端庸俗无聊,公众的趣味显得极端浅薄,甚至哲学也会显得苍白、憔悴。

真即自然,自然即美。艺术家心中的美,具有无可否决的权威。这权威,不是艺术家人造的,而是美本身固有的。艺术家发现了它。

美,坚不可摧

贝尔托卢奇的影片《巴黎最后的探戈》于 1972 年问世以后,有人认为贝尔托卢奇走上了“一条迎合国际市场规律的值得怀疑的道路”,认为影片“有一种地道的风头主义特色”[乌利希·格雷戈尔,《世界电影史》第三卷(上),页 155-156]。这种评论,虽然较当年《娜娜》问世左拉即被指控为“不道德”和“污秽文学”作家的情形已有所不同,但在根本上仍然体现着人类对自身天性的一种非人化的禁锢,也表现了迄今为止艺术评论的国际性道德腔调。

《巴黎最后的探戈》以两条交叉的时空线索构成。一条线索是,一

个法国姑娘与一个上了年纪的美国人(马龙·白兰度饰演)在巴黎第十六豪华区的一所空房子里邂逅相遇,两人当场做爱。当美国人得知妻子自杀时,极度哀伤。姑娘又来找他时,他正处于绝望之中。此后他们之间断断续续而又十分强烈的性关系中,出现了施虐与受虐的因素。在一次有组织的探戈舞比赛场上,两个人抑制不住强烈的性冲动,搅乱了舞场。当他们来到姑娘的家中时,美国人戴上了姑娘照镜子练习手枪瞄准的姿势时戴过的军帽。姑娘从这个戴着自己的帽子的美国人身上,看到了令她着迷又令她恐惧的生命的一部分——主要是性欲。她下意识地举起了装着子弹的手枪,瞄准,扣动扳机。美国人倒在法国姑娘的家里,死去了。至此,他们仍彼此不知姓名。另一条线索是,法国姑娘作为一名电影演员,与她的未婚夫,一个年轻英俊的电影导演没完没了地拍片。未婚夫的拍片计划,既表现出一种充沛的青春活力,又带有一点野心勃勃的劲头。人们会问,在女主角与她的未婚夫之间有爱情吗?人们还会问,在法国姑娘与美国人的关系中有爱情吗?在一派橙黄色的光的背景前,人们看到的巴黎、看到的男女,都笼罩在情欲、情感之中,似乎谁都无法将这橙黄色的情欲、情感界分成情、性或爱。贝尔托卢奇追求的是一种高度的人性真实,追求的是一种艺术家美学“辞典”中的美。

罗曼·罗兰在述及米开朗基罗对加伐丽丽的同性恋爱时说:“米开朗基罗对于加伐丽丽的爱情确是为一般普通的思想——不论是质直的或无耻的——所不能了解的。”[《米开朗基罗传》,见《傅译传记五种》,猿园-猿园页]画家自己也说:“当我看见一个具有若干才能或思想的人,或一个为人所不为、言人所不言的人时,我不禁要热恋他,我可以全身

付托给他 ,以至我不再是属于我的了。”[见傅译卷五致某人书(收信人不详),见《傅译传记五种》,第107页]美貌的力量于我是怎样的刺激啊!世间更无同等的欢乐了!”[诗集卷五,见《傅译传记五种》,第107页]无论是思想的美、语言的美、声音的美还是肉体的美,他“对于一切美的事物总是狂热地耽溺的”[《米开朗基罗传》,见《傅译传记五种》,第107—108页]。也许,艺术家在这里犯了一个错误:让艺术家美学在某种程度上与世俗美学认同。这种认同,倒也不怪米开朗基罗个人,因为艺术家美学本来就是与世俗生活中的“真”密不可分的。艺术家的多情气质,难免会使他有时会混淆实惠的、可见可感的美与只可意会心领的艺术美的界限。好在这种混淆没有达到把声色犬马之乐当作“美”来对待的地步。米开朗基罗爱恋过不少同性,也有过爱的失误(如对向他讨钱的波琪沃的爱)。他的唯美并不能保证爱的正确无误,他常常会超出艺术家的美学原则,去对爱的对象作艺术的美化。但是,也许正是这种美化,使他塑成了优美、深厚无比的《大卫》。是不是可以说,并不是模特儿本身像《大卫》中的“大卫”一样美,而是艺术家的唯美使艺术家赋予了模特儿以“大卫”之美?

唯美是一种境界,不是一种限制,艺术家并不因为唯美而失去其他生命自由——包括肉体凡胎的自在性自由。艺术家的美学中既然以“真”为第一要旨,那么具有“真”的内涵的美便绝不会是褊狭的,而应是广大无边的。因此,艺术家心中的美,具有冲决一切条条框框的力量。它不是花样娇媚而脆弱的美,不是水样易逝的美,它具有一种坚不可摧的品质。无论人们怎样攻击左拉,无论人们怎样去谈论《巴黎最后的探戈》或《水手奎莱尔》,也无论舆论怎样诡秘地对待法斯

宾德或米开朗基罗的私生活 ,艺术家所发现、所以之为美的事物至今仍活跃在世界上 ,艺术品中的真实和美也没有失去本身的光彩。真支持了美 ,美提高了真 ,与真结合的美 ,拥有了无毁的永恒。艺术家所崇尚的美与一般人所崇尚的美 ,在形态上亦可区分了 :前者永恒 ,后者短暂 ,前者无可损毁 ,后者易破易灭 ;前者包容后者——艺术中常常出现的春悲秋恨即一例 ,后者不过是前者的素材 ,有待挑剔和使用。

因此 ,不但艺术家所唯之美不可以庸俗化 ,而且艺术家的唯美性格本身也不容许被庸俗地看待。

唯美 :一种驱邪术

艺术家的唯美是尚 ,主要表现在三个方面 :其一 ,把美作为一种心灵价值来看待 ,因此美以外的任何价值对他来讲都无足轻重 ;其二 ,把观察、研究和表现美作为使命 ,挑剔不美不是他的首要任务和目的 ,因此他在根本上排除了学究味和批评家气 ;其三 ,比起对思想的重视 ,艺术家更重视美 ,他以为思想包蕴于美之中 ,而不是统帅着美 ,因此艺术家才既是思想家又不单纯是思想家。

黑格尔说 :“只有心灵才是真实的 ,只有心灵才涵盖一切 ,所以一切美只有在涉及这较高境界而且由这较高境界产生出来时 ,才真正是美的。就这个意义来说 ,自然美只是属于心灵的那种美的反映 ,它所反映的只是一种不完全不完善的形态 ,而按照它的实体 ,这种形态原已包含在心灵里。”[《美学》第一卷 缘页]按黑格尔的观念 ,日常生活中常说的“美的颜色 ,美的天空 ,美的河流 ,以及美的花卉 ,美的动物 ,尤其

常说的是美的人”，并不包含在艺术美的范畴之内，它们是自然美的一部分，是一种自在的美，是没有“自意识”的美。艺术家美学中的美，是被他的心灵感觉或确认为真的美，是一种心灵真实。比起自然的自在真实和社会生活的自在真实，心灵真实排除了表面化的因素，因而更接近本质。

1967年，日本导演大岛渚拍摄了引起争议的影片《感官的王国》（又译《爱情浪漫曲》）。这部影片由日本与法国合拍。影片结构一反大岛其他影片的多穿插、多线索的常态（如1966年摄制的《仪式》），以一对青年男女的关系一铺到底。在表现手法上，大岛打破了艺术片的禁忌，直接以性为对象和手段。影片重新探讨了“爱情”这一人类最敏感的主题。大岛渚安排了一个很简单故事：一对青年男女一见钟情，很快便发生了性关系。他们之间的爱情迅速发展，并以性交的日渐疯狂来倾泻不可扼止的感情。他们的缠绵缱绻、难舍难分，已不是古典式的期期艾艾，而是以一种极现代的方式——性交来表现。他们由一般的做爱达到热狂地做爱，当情欲再无法排遣的时候，他们之间发展为施虐与被虐，最后男子情愿让女子勒死。女子在男子死后仍无法抑制自己，又把男子的性器割了下来。大岛用简练的线条勾勒出这样一条爱情轨迹：相爱→占有→毁灭。显然，大岛是把爱情作为一种个人不可驾驭的、巨大迷人而又具有致命的杀伤力的事物来处理的。在对爱情的理解上，大岛渚与三岛由纪夫是一致的。三岛在他的自传性小说《假面的告白》中提出了这样一种爱情见解：还有比见到一个人阴茎勃起更能证明爱情的东西吗？在对爱情的力量的理解上，大岛渚、三岛由纪夫又与法国当代女作家莎冈不谋而合。莎冈认为：“爱情

是战争。在那场战争中,双方都企求占有对方。爱情是妒嫉、占有,即使外表很宽大。譬如说:为某人自杀便是令对方毕生做囚徒,是使自己永远存在于对方心里的最好方法,即使对方不愿意。一如所有的战争,爱情中总有牺牲者,总有一方爱得比对方更强烈,总有一个人痛苦,另一个人则因使对方痛苦而痛苦。幸亏那并非永远是同一方,有时是反过来的。”[转引自蔡丹冶《论莎冈》,见莎冈《夕阳西下》]《感官的王国》中的男女主人公就是爱情之战中同归于尽的一对,他们为他们的爱情共同作出了牺牲。在这一对情侣身上,大岛渚表现了他的心灵所理解、所接受的美:牺牲之美,疯狂之美,变态之美——死之美。这种三岛由纪夫式的美学,恐怕才是令持有世俗美学观念的人恐惧、惶乱的根本原因吧?

据德国电影史家乌利希·格雷戈尔记载,大岛渚拍摄《感官的王国》时,每个场景都设置严格的艺术监督,常常运用舞台剧的场景结构来保持观众的旁观地位,从而使观众冷静地观看“舞台”上的“戏剧”。格雷戈尔认为这部影片“丝毫没有诲淫的内容(观淫癖是作为一种题材摄入影片中的)”,影片“绝没有美化性行为,或者将它作商业化处理”[《世界电影史》第三卷(下),页1]。尽管如此,《感官的王国》仍为许多国家检察人员所不容。在当年的西柏林电影节上,当此片作为“国际青年电影论坛”节目上映时,竟被检察院没收了拷贝,这在世界电影史上是绝无仅有的现象。艺术家的美学在国际电影市场上遭到白眼、冷遇,直至被“禁止通行”,是毫不奇怪的事情。在世界艺术史上,有多少艺术家的作品因为涉及裸露的人体、涉及性的问题而遭禁止呢?即使那些未曾遭禁的艺术品,它们内涵中的美被人们拒不承认、拒不接受

受,不也等于受到查禁——暗中的、心理性的禁止吗!这种现象,反过来证明了艺术家美学的非世俗化和非世俗化美学的力量。艺术家的唯美是尚,成了一种驱邪术。艺术家用艺术美中所反映的真实做了一面铜镜,人们在这面镜子上照见了自己的本性,自己的灵魂,他们因此而羞惭得无地自容,便以打碎那面镜子或不看那面镜子或照了镜子佯装什么也没照见来欺人又自欺。

在美的面前,艺术家检索着、验收着或剔除着自己的和人类的哲学、宗教、道德、政治、利益。他甚至怀疑五光十色的人类思想成果,怀疑爱情的所谓“纯洁性”,怀疑一切时髦的思潮,怀疑一切凝重厚实的“学问”。唯美使他总能站在一个透视角度最好的位置打量人间,或为人间拍些本质上属于“写实派”的荒诞风格的照片。这个透视角,总能使艺术家见所未见、发人所未发的古老而新鲜的人类主题。

对艺术家个人来说,唯美也是一种驱邪术。唯美使艺术家在装饰了各种各样光怪陆离的思想或学说的世界上,有了一条通往真实(不是真理)的道路。穿行于功利的花样翻新和思想的花样翻新之间,唯美的艺术家心中充满骄傲:他知道这一切花样儿都是由第一个花样儿变出来的。他并不是对人类的智慧抱了一种冷嘲热讽的玩世不恭的态度,他只是无法不承认亲见亲闻的人类智慧的挥霍:使用于游戏、挑逗、促狎、猥亵、攻击和凶杀。无怪索尔·贝娄要说:“只有艺术才能穿透世界的表面现实,这就是由骄傲、激情、智慧和习惯在各方面所建立的一切。还有另一现实,即我们所忽略的真正的现实。这另一现实经常给我们一些暗示;可是没有艺术,我们是无从领会这些暗示的。普鲁斯特把这些暗示称之为我们的‘真实印象’。如果没有艺术,我们就

看不见这种真实印象 ,即我们永远存在的直觉 ,而只能有一堆‘我们错误地称之为生活 ,而实际上只不过是实利的代用语’。”[诺贝尔文学奖受奖演说 ,见《赫索格》,源页]

艺术家的唯美 ,使他本能地找到对普鲁斯特所说的“真实印象”的准确感觉 ,使他通过直觉冲破了一切实利生活的价值樊篱 ,也使他对时代思潮采取一种冷静和审慎的姿态。他的唯美不指向某一特定的潮流、某一特定的时代 ,因此艺术家比思想家更少受时代条件的制约 ,艺术美会帮助他超越他的时代。

艺术家的唯美 ,就是唯本质、唯心灵所感觉到的真实。也可以说 ,艺术家的唯美也即是唯丑 ,因为丑往往包含了更真的真实。

在艺术家身上所有的品性、所有的境界中 ,唯美与艺术最和谐、最相知。唯美是艺术家热爱艺术的本能性条件。

在人类

美国作家索尔·贝娄在 1959 年领取诺贝尔文学奖时 ,重复了康拉德的话 :思想家和科学家是通过系统的考察去认识世界的 ,而艺术家首先只是以他自身为对象 ,他深入到自己的内心深处 ,在这个孤寂的领域里寻找感动他人也感动自己的言辞 ;艺术家所感动的“是我们生命的天赋部分 ,而不是后天获得的部分 ,是我们的欢快和惊愕的本能……我们的怜悯心和痛苦感 ,是我们与万物的潜在情谊——还有那难以捉摸而又不可征服的与他人休戚与共的信念 ,正是这一信念使无数孤寂的心灵交织在一起……使全人类结合在一起——死去的与活着的 ,活着的与将出世的 ”[转引自《赫索格》附录]。

罗曼·罗兰在《托尔斯泰传》中说 :艺术家使每个人在他的世界中“找到自己” ;艺术家是全人类和全部人生的“一个启示” ,是“开向广大的宇宙的一扇门 ”[《傅译传记五种》,第 10 页]。

新德国电影大师法斯宾德说 :作为一个艺术家 ,“当我在银幕上向人们呈现出事件恶化的情形时 ,我的目的是要警告他们 :如果他们不改变生活 ,事情将会怎样发展”。“我从未试图在一部影片中再现现实。我所追求的是 ,以某种方式揭示那样一些机制 ,从而使人们认清改变他们自己的现实的必要性。”[《北京电影学院学报》,1982 年第 1 期 ,第 5 页]

艺术家们已意识到 ,他们对人类有一种特殊的价值 ,这种价值是

这颗星球上的其他任何“族类”都无法赋予人类的。这种价值的主要内容是：(员)不断拨响人的生命的天赋的弦索，使人类念念不忘它不该忘记的与宇宙万物的潜在情谊；(圆)帮助人们认识自身的孤独和处境的可悲，帮助人们在痛苦中丰富自己的怜悯心，从而与其他孤独的心灵“心心相印”；(猿)启迪人类发现并享受孤寂灵魂中的诗意和诗情，把人类从过于现实、功利的境界中提高出来，趋向美，并达到一种艺术境界；(源)使各个不同的时代互相接近起来，使各个不同的民族互相接近起来，使各个不同的文化阶层的人互相接近起来，使各个不同的生命互相接近起来。

每个艺术家都有一个奇异的、完整而不容重叠的个性世界。他们每个人都是举世无双的“杰作”。他们从不过时，因为他们从未追赶时髦，也从未时髦过——就艺术家的本质而言。法斯宾德说：“工作于我已成了不可或缺的需要。当我没事可干时，我便极为沮丧。……我已经获得了许多东西，那是所有的电影导演们都梦寐以求的，我比他们中的大多数人都更为成功，也比他们大多数人收入都多，但那些东西本身没给我带来任何欢乐。当我看到人们在怎样生活，我不可能有任何理由欢乐。当我在街道上或火车站遇到那些人们，注视着他们的面孔和他们的生活，我的心中充满了绝望。我时常想大声嘶叫。”〔《北京电影学院学报》~~1982~~年第 5 期，~~153~~—~~154~~页〕每个艺术家都像法斯宾德这样，从不把生命看成个人的财产。无论它多么成功，多么富有，多么瑰奇，只要生活中还有贫困、愚昧、悲剧，他们就无法摆脱彻骨的绝望。正是他们的绝望，激励和感动了人类的信念，使人类在这绝望中照见了自己的真实面目，从而思变化、思改进。

很多艺术家一生穷愁潦倒 ,遭人白眼 ,受人冷落 ;许多艺术家“行为偏僻性乖张” ,被视为疯子、不识时务、道德沦丧者 ;所有的艺术家都受到社会舆论的任意吹捧或任意侮辱 ;所有的艺术家的作品都会被人们变幻不定的性情东抛西掷 ,当成儿戏 ;所有艺术家的心灵世界和作品世界 ,都面临被浅化、被歪曲、被无端指责唾骂的危险……然而 ,艺术家并不介意。成败得失 ,遭际命运 ,不过是个人的力量足以承担得起的微事小情。人类的成败得失、遭际命运 ,谁又能视为过眼云烟 ,谁又能够有力量去承担呢 ?

艺术家这个神秘莫测、怪诞荒唐、半人半神式的“超现实组织”、“超时代团体”、“超民族群落” ,孜孜以求的是 :以艺术抚慰人类伤痕累累的历史 ;以艺术将人与人漠不相关、各自闭索的心灵打开并连结起来 ;以艺术唤醒人的自尊自爱 ,激发人的自强不息的精神 ;以艺术拂净人类心头厚厚的尘垢 ,使人类“轻装前进” 。艺术家一生辛勤 ,一生劳作 ,一生奋斗 ,为的只是创造——创造素朴又辉煌的艺术 ,以艺术充实人心 ,丰富人间 ,引导人类走出愚蠢、野蛮、残酷、无知和庸俗。

艺术家用泪水洗涤我们人类的伤口 ,用歌声陪伴我们人类的步伐 ,用灵智激发我们人类的灵智 ,用孤独理解我们人类在这颗孤独的星球上的孤独。他的青春 ,他的童真 ,他的痛苦和欢乐 ,他的坚忍和脆弱 ,时时触碰着我们人类的神经 ,让它保持敏锐 ,让它活跃。

我们不能不为人类有这样的天才而骄傲 ,我们不能不热爱这伟大的真诚的灵魂 ,我们不能不感谢他赠馈的无价之宝——美。

跋

世俗写作的终极意向

福音书本义的上帝 ,将人物委托给有土地有山峦有海域的星球。人物在天地万物间栖止或行走 ,仁爱良善或邪恶残忍 ,护卫洁白或者践踏正义。寰宇是上帝创作的书。天地星球是书中的景幕。万物是动与不动的道具。世代相传的人是书中的角色。上帝阅读自己写的书 ,边阅读边续写。是以人类有了历史 ,有了历史的演变和延续。对于个体角色而言 ,历史是段落 ,或者断片 ,十分像一组组民间故事和私闻秘迹。写作民间的、私秘的故事的人 ,以谦卑的姿态效仿上帝 ,而成其为修史者。

在仿佛田畦山川的稿纸间画出一些人事人烟人影 ,依凭着个人的经验、官能、想像和心灵感受 ,我因此而成为作者。我写成的 ,全是一些断简残篇。我不得不通过这种肢解史实的方式来重构历史。每一本书 ,我都试图给记忆一个完整的区域。但是 ,也许我的努力只不过是区域性地表述残断的历史往事。

一个早晨 ,在晨祷之后我突然明亮了眼光。原来 ,心灵和记忆并非圆整而妄自尊大不可捕捉。它同我的稿本一样 ,有空白 ,有文字 ,文字也是逐字逐段逐章逐节 ,有感有觉有理有谕有思有想有言有行 ,也有盲点和焦点 ,但不止一个。圣神启示我 ,心灵由无数个点构成 ,有些

点诉诸感，有些点诉诸觉，有些点永远深藏不露。我想通过写作，把那些可触碰的点记载下来。我还自作聪明地认为，那些可见可现可确证的点，实现为文字，便将那些不可见不可触摸的焦点或盲点，一同收录在书页的空白地带了。

在效仿圣言的榜样进行修史之前，我对上帝之书的阅读停留在走马观花的旅略层次。一种先入的意识毒害着我。它来自习俗和教育：世界也罢，灵魂也罢，历史和圣史也罢，在我出生和举目之前已经完成。只有在追随圣言的踪向亲临写作之境以后，我才发觉，灵魂自身的书写在上帝顷刻无间的关怀保存下，一直在进展之中。这一如上帝一直在边阅看我们的思言行为，边写作着他伟大的宇宙之书。

记忆在蜿蜒行进。任何作者都不可能用任何一本书或平生著述描绘出个人心灵的全貌。人们写出的书，至多是一个又一个逸事奇闻，短小，流动，改变着，又从未改变。

上帝边创作这个世界，边阅读这个世界。人也必须边写作才能边阅读。严格地讲，不是作者的读者根本不存在。不是通过写作这一方式来切近心灵的人，根本无法读解心灵。有时候，教育和修养止于造就读者的影群。许许多多咬文嚼字的人从各种处所里飞舞而出，像沙尘铺天盖地。他们从来不是作者。因此也从未真正读过任何一本书。

我阅读我的记忆、印象、情感和思想，通过写作的方式。毋庸讳言，这种方式富于浓烈的自传色彩：个人的、亲人的，友人和故人的，往事的和想像的，现象性的和心灵性的。也可以说，它是一些个人的民间故事，个人历程的残编断简。

图林 艺术家万岁

弗朗西期·培根说 ,上帝给人类两本书 ,即揭示他旨意的《圣经》和表明他力量的造化万物之书 ,后者是前者的钥匙。我把我和我的作品看做后者的一种缩本。我想以遗然独立的写作姿态来读懂圣言的奥义。

参考文献

里尔克，《罗丹论》，梁宗岱译，四川美术出版社，1980年。

谢莫斯·奥希尔，《艺术家伊沙多拉·邓肯》，见《邓肯论舞蹈艺术》，张本楠译，上海译文出版社，1983年。

尼采，《瓦格纳事件》，见《悲剧的诞生：尼采美学文选》，周国平译，三联书店，1986年。

尼采，《偶像的黄昏》，周国平译，湖南人民出版社，1986年。

尼采，《人性，太人性了》，见《悲剧的诞生：尼采美学文选》，周国平译，三联书店，1986年。

罗曼·罗兰，《贝多芬传》，见《傅译传记五种》，傅雷译，三联书店，1954年。

罗曼·罗兰，《托尔斯泰传》，见《傅译传记五种》，三联书店，1954年。

罗曼·罗兰，《米开朗基罗传》，见《傅译传记五种》，傅雷译，三联书店，1954年。

玛西娅·达文波特，《莫扎特》，孙强译，天津人民出版社，1980年。

雨果，《莎士比亚论》，见《论文学》，柳鸣九译，上海译文出版社，1982年。

欧文·斯通，《马背上的水手》，董秋斯译，中国青年出版社，1980年。

欧文·斯通，《凡·高传：对生活的渴求》，常涛译，北京出版社，1986年。

黄宗英，《快乐的阿丹》，见《他活着：忆赵丹》，中国电影出版社，1980年。

莫里亚克，《爱的荒漠》，桂裕芳译，漓江出版社，1983年。

查尔斯·海厄姆，《星运久长：凯瑟琳·赫本传》，王荣华译，漓江出版社，1983年。

赫尔曼·黑塞，《无常》，胡其鼎译，见《诺贝尔文学奖获得者诗选》，中国文联出版公司，1982年。

赫尔曼·黑塞，《生命之歌》，宣诚译，台湾志文出版社，1982年。

 艺术家万岁

赫尔曼·黑塞，《荒原狼》，李世隆等译，漓江出版社，~~1982~~年。

索非亚·罗兰，《生活和爱情》，舒展、王鼎华、黎力译，漓江出版社。

朱塞佩·塔罗齐，《音乐是不会死亡的 托斯卡尼尼的生平和指挥活动》，袁华清译，
人民音乐出版社，~~1982~~年。

佛兰克·赫理斯，《萧伯纳传》，黄嘉德译，外国文艺出版社，~~1982~~年。

玛丽·西顿，《爱森斯坦评传》，史敏徒译，中国电影出版社，~~1982~~年。

托尔斯泰，《童年·少年·青年》，谢素台译，人民文学出版社，~~1982~~年。

马尔科姆·考利，《流放者的归来》，张承模译，上海外语教育出版社，~~1982~~年。

英格玛·伯格曼，《夏夜的微笑 英格玛·伯格曼电影剧本选集(上)·自序》，陈梅、宫
竺峰译，中国电影出版社，~~1982~~年。

菲列伯·苏卜，《夏洛传》，见《傅译传记五种》，傅雷译，三联书店，~~1982~~年。

佐藤忠男，《黑泽明的世界》，李克世、崇莲译，中国电影出版社，~~1982~~年。

伊·穆拉维约娃，《安徒生传》，马昌仪译，上海文艺出版社，~~1982~~年。

乔治·杜萨尔，《杰拉·菲利普传》，朱延生译，中国电影出版社，~~1982~~年。

乔治·杜萨尔，《影片词典》，~~1982~~年，法文版。

荣格，《现代灵魂的自我拯救》，黄奇铭译，工人出版社，~~1982~~年。

周作人，《人的文学》，见《中国新文学大系·建设理论集》。

鲍列夫，《美学》，乔修业、常谢枫译，中国文联出版公司，~~1982~~年。

高仓健，《孤雁行》，肖亦艾译，漓江出版社，~~1982~~年。

卓别林，《卓别林自传》，叶冬心译，中国戏剧出版社，~~1982~~年。

黑格尔，《美学》，第一卷，朱光潜译，商务印书馆，~~1982~~年。

斯坦尼斯拉夫斯基，《我的艺术生活》，瞿白音译，上海译文出版社，~~1982~~年。

卡西尔，《人论》，甘阳译，上海译文出版社，~~1982~~年。

让·雷诺阿，《我的生平和我的电影》，王坚良等译，中国电影出版社，~~1982~~年。

梁启超，《论小说与群治的关系》，见《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》，阿英编，中

华书局,1956年。

爱因汉姆,《电影作为艺术》,杨跃译,中国电影出版社,1982年。

米歇尔·伍德,《论布努艾尔》,见《外国电影丛刊》,远中国电影出版社。

安德烈·巴赞,《奥逊·威尔斯论评》,陈梅译,中国电影出版社,1982年。

爱德华·默里,《十部经典影片的回顾》,张婉华等译,中国电影出版社,1982年。

杜勃罗留波夫,《杜勃罗留波夫选集》,辛未艾译,上海新文艺出版社,1953—1954年。

三岛由纪夫,《爱的饥渴》,金湟若译,作家出版社,1982年。

艾米尔·路德维希,《歌德传》,甘木译,天津人民出版社,1982年。

黑泽明,《黑泽明自传》,李正伦译,中国电影出版社,1982年。

米·罗姆,《我是怎样当上导演的》,胡德麟译,见《外国电影丛刊》,1982年。

怀特,《风暴眼》,朱炯强等译,漓江出版社,1982年。

奥塔卡·希渥莱克,《德沃夏克传》,朱少坤译,上海新音乐出版社,1982年。

安·莫洛亚,《拜伦传》,裘小龙、王人力译,浙江文艺出版社,1982年。

索尔·贝娄,《赫索格》,宋兆霖译,漓江出版社,1982年。

梅特丽耶·黛维夫人,《家庭中的泰戈尔》,季羨林译,漓江出版社,1982年。

亚历山大·沃尔克,《葛丽泰·嘉宝传》,谢榕津译,中国戏剧出版社,1982年。

米兰·昆德拉,《生命中不能承受之轻》,韩少功、韩刚译,作家出版社,1982年。

康拉德,《康拉德小说选》,上海译文出版社,1982年。

维·斯图拉隆,《摄影经验谈》,载《北京电影学院院报》,1982年第1期。

保尔·朗陶尔米,《论舒伯特》,见《傅雷家书》。

罗兰特·潘罗斯,《毕加索生平与创作》,周国珍等译,人民美术出版社,1982年。

新藤兼人,《电影剧本的结构》,中国电影出版社,1982年。

康德,《判断力批判》,宗白华译,商务印书馆,1953年。

克里斯蒂安·托姆森,《五访法斯宾德》,华凡译,载《北京电影学院院报》,1982年第1期。

~~圆~~源 艺术家万岁

乌利希·格雷戈尔 ,《世界电影史》,郑再新译 ,中国电影出版社 ,~~1986~~年。

莎冈 ,《夕阳西下》,庄胜雄译 ,台湾志文出版社 ,~~1982~~年。

关于作者

崔子恩 北京电影学院电影研究所副研究员 中国社会科学院研究生院文学硕士。

△小说作品

《桃色嘴唇》(长篇),华生书店(香港),~~原书~~珠海出版社(珠海),~~原书~~

《丑角登场》(长篇),花城出版社(广州),~~原书~~

《玫瑰床榻》(长篇),花城出版社(广州),~~原书~~

《三角城的童话》(中短篇自选集),华生书店(香港),~~原书~~

《我爱史大勃》(中短篇选集),华夏出版社(北京),~~原书~~

《舅舅的人间烟火》(中短篇选集),珠海出版社(珠海),~~原书~~

《伪科幻故事》(长篇小说),珠海出版社(珠海),~~原书~~

《红桃 粤吹响号角》(长篇小说),珠海出版社(珠海),~~原书~~

《有谁上过我的床》(小说集),黑蓝文学网,~~原书~~

△影像作品

《丑角登场》(长篇小说改编为电影剧本),原著 编剧 导演

第 猿届韩国全州国际电影节(~~原书~~)

第 圆届高雄电影节

第 圆届加拿大温哥华国际电影节(~~原书~~)

第 圆届新南威尔士 配粤粤国际电影节

圆袁元

美国加州大学洛杉矶分校(戛纳)电影节

第 10 届荷兰鹿特丹国际电影节(1995)

第 28 届阿根廷布宜诺斯艾利斯独立国际电影节(月 云 颁奖)

美国芝加哥大学(戛纳国际电影节)戛纳国际电影节

第 10 届美国旧金山 国际电影节(奈福尔)

第 15 届美国纽约亚美国国际电影节(入围)

第 10 届美国费城 国际电影节(孕囊阴云)

图图·巴黎·悦·实验电影与录像艺术节

第 74 届比利时根特国际电影节(云锦屏摄影杂志)

第 9 届意大利罗马 国际电影节

圓圓懷香港 圓圓未來电影节

《旧约》(裁藻造封篇職孝樂戲園) 原君 编剧 导演

第 68 届柏林国际电影节 入围竞赛单元 参赛 银熊奖 再长片奖提名作品

美国芝加哥大学(戛纳国际电影节)国际电影节

第 10 届美国洛杉矶 韵裁冠裁电影节

第 苑届美国旧金山亚美电影节(杂粤粤云)

第 10 届美国费城 国际电影节 (马 云)

第 54 届哥伦比亚波哥大国际电影节(月 1 日)

美国西雅图 西雅图电影节 (SFF)

● 印尼雅加达 国际电影节(允云云裁)

圓形巴西聖保羅 醞釀電影節(云華製景園醞釀月壇生園)

第 15 届巴西国际电影节

克罗地亚 阳光灿烂的日子 云里雾里 云里雾里电影节

西班牙马德里 国际电影节

新西兰 电影节

关于作者 周范

第 10 届新南威尔士 国际电影节

《脸不变色心不跳》(粤语片) 原著 编剧 导演

第 10 届香港国际电影节(1985) 参赛作品

《哎呀呀 , 去哺乳》(粤语片) 编剧 导演

第 10 届加拿大温哥华国际电影节(1985)

第 10 届韩国釜山国际电影节(1985)

《夜景》(粤语片) 编剧 导演

《死亡的内景》(粤语片) 编剧 导演

《雾语》(粤语片) 编剧 导演

《喜悦呼呼哈嘿》(粤语片) 编剧 导演

《星星相吸惜》(粤语片) 编剧 导演

《讲故事》(粤语片) 导演

《男男女女》(粤语片) 编剧 演员

第 10 届洛迦诺国际电影节国际影评人大奖(1985)

△ 论说著作

《李渔小说论稿》, 中国社会科学出版社(北京) , 周范

《青春的悲剧》, 中国和平出版社(北京) , 周范

《电影羁旅》, 华夏出版社(北京) , 周范

《艺术家的宇宙》, 三联书店(北京) , 周范

《第一观众》, 现代出版社(北京) , 周范

△ 获奖记录

《舅舅的人间烟火》获得德国之声文学大奖(1985)

美国 阿瑟·汉弗利帕(1985) 奖

圆梦 艺术家万岁

美国加利福尼亚州州议会奖(怀德曼、陈、陈、李、李、李、周、田、周、廖)

△个人影展

圆图博物馆—圆崔子恩专题影展 圆图里文化传播中心(北京)

美国电影巡展：加州大学圣地亚哥分校

(哉谳) 加州大学洛杉矶分校(哉谳) 加州大学艾尔文分校(哉谳) 加州艺术学院

(悅) 魯魯(悅)、西方學院(韻悅) 魯魯(悅) 魯魯(悅)、俄勒岡大學(韻悅) 魯魯(悅) 魯魯(悅)

韵、陈鹤、纽约大学(再)、纽约市立大学(再)、耶鲁大学(再)

拜、哈佛大学(哈佛大学)放映影片有《丑角登场》《旧约》《脸不变色》

心不跳》《哎呀呀，去哺乳》《夜景》《雾语》《死亡的内景》

圆因原园端原一录录崔子恩电影上海全展 东大名艺术中心