

[首页](#) >> [艺术学](#) >> [当代艺术](#)

陈岸瑛：风筝如何不断线？

2019年11月05日 13:19 来源：《艺术设计研究》 作者：陈岸瑛

字号

打印 推荐

留法期间，吴冠中就读过毛泽东在延安文艺座谈会上的讲话，对“生活源泉的问题特别感到共鸣”，继而萌生归意。[1] 1949年2月，在给吴大羽的一封信中，吴冠中表达了离开巴黎返回祖国的决心，“一年半来，我知道这个社会，这个人群与我不相干……灯红酒绿的狂舞对我太生疏。我的心，生活在真空中。……我不愿自己的工作与共同生活的人们漠不相关。祖国的苦难憔悴的人面都伸到我的桌前！……踏破铁鞋无觅处，艺术的学习不在欧洲，不在巴黎，不在大师们的画室，在祖国，在故乡，在家园，在自己的心底。赶快回去，从头做起”。[2] 生活是艺术的源泉，他希望他的艺术，不是温室中的花朵，不是可有可无的装饰，而是与祖国人民的生活产生深广的联系。

后来，他把这层意思表达为“风筝不断线”。经历了人世沧桑的吴冠中，在改革开放后再次来到法国，见到老同学优越的生活条件和丰硕的创作成果，一方面羡慕、欣赏，另一方面却并不后悔当年所做的抉择。“风筝不断线”既是他的艺术追求，也是他的人生理想，他认为艺术家无论走多远，都不能忘记家乡；艺术的形式无论多么抽象，最终都应扎根于人民，“从生活升华了的作品比之风筝，高入云天，但不宜断线，那是人民感情千里姻缘一线牵之线，联系了启示作品灵感的生活中的母体之线”。[3]

吴冠中所说的“风筝不断线”，从学理层面来看包含了两方面的意思。一方面，是指艺术家的灵感来源于生活，离开了生活的艺术是断线的风筝，“从生活中来的素材和感受，被作者用减法、除法或别的法，抽象成了某一艺术形式，但仍须有一线联系着作品与生活中的源头”。[4] 另一方面，是指艺术创作成果要让群众看得懂、产生情感共鸣，“所谓‘风筝不断线’，即不脱离广大的群众。一个画家当然不可能做到12亿中国人都喜欢你的作品，但至少让他们从你的作品中获得或多或少的感受，所以我力求‘专家鼓掌、群众点头’。与我同辈的画家如赵无极等人，他们身在国外，心态比较自由，没有像我这样背负着人民的包袱。比起传统的审美、政治或社会的限制，我觉得人民的约束要更多一些，人民不断在进步，今非昔比。我认为这个包袱还是要背的”。他说，“我总考虑到我的作品面前将有两个读者，一个是巴黎的教授，另一个是农村的乡亲”。[5]

在《风筝不断线——创作笔记》（1983年）一文中，吴冠中谈到苏立文将抽象艺术分为两类，一类是从自然物象中提取出抽象的形式，一种是与自然物象无任何联系的“无形象”，如蒙德里安的抽象绘画。吴冠中认为，“‘无形象’是断线风筝，那条与生活联系的生命攸关之线断了，联系人民感情的千里姻缘之线断了。作为探索与研究，蒙德里安是有贡献的，但艺术作品应不失与广大人民的感情交流，我更喜爱不断线的风筝”。[6] 在这里，吴冠中对蒙德里安的理解略有偏差，实际上，蒙德里安将上述两种类型的抽象看作是艺术走向抽象的两个阶段，同时也是他自身走过的两个创作阶段；蒙德里安之所以认为第二个阶段更高级，另有理由和原因，与吴冠中在此讨论的问题不相干。吴冠中关注的“不断线”问题，更接近于美学中讨论的“雅俗共赏”问题，也即“专家鼓掌，群众点头”的问题。

吴冠中认为，抽象美是形式美的核心。一般来说，更能理解这种美的是专家而不是群众。群众更关心“像不像”的问题，更关心作品的“内容”而不是“形式”。无论是西方的传统美学，还是中国古代的文艺理论，一般来说都是扬“雅”抑“俗”，极少从正面去研究通俗文艺，更不大关注雅俗如何统一的问题。萝卜青菜各有所爱，高明的厨师也难调众口；林妹妹不会瞧得上焦大，焦大也绝不会爱上林妹妹。“阳春白雪”与“下里巴人”的喜好何以能统一到一起？如果可以，其前提和条件又是什么？

崇尚形式美的克莱夫·贝尔，认为艺术不应该去照顾尘世的情感和俗人的口味；同样是崇尚形式美的吴冠中，却认为应该将纯粹的审美情感与日常生活中的情感统一起来。他说，“白居易是通俗的，接受者众，李商隐的艺术境界更迷人，但曲高和寡，能吸取两者之优吗，我都想要，走着瞧”。[7]“雅俗共赏”作为一个深刻的美学问题，迄今也未完全从理论上得到解答，吴冠中能在创作实践中自觉探索和思考这一问题，是富于洞察力的。事实上，只有回答清楚这个问题，才可能找到抽象的艺术形式“与生活联系的生命攸关之线”、“联系人民感情的千里姻缘之线”。

吴冠中欣赏石涛的艺术创作理论。在注解石涛画语录“脱俗章第十六”时，他加了一个批语：“石涛所忌之俗明显是指庸俗，他未及剖解通俗与庸俗之区别”。[8]吴冠中指出的这个问题，对大部分文人艺术家都是适用的——他们只是区分了雅俗，却不去深究通俗和庸俗的区别。不过，吴冠中虽然提出并思考了这个问题，却未做系统的回答。在画香港风景时，吴冠中说自己“不爱高楼爱人间”，“我作了幅油画《尖沙咀》，画外题词：红灯区、绿灯区、人间甘苦，都市之夜入画图。我爱通俗，通俗与庸俗之间往往只一步之遥，琼楼玉宇的香港充满着庸俗与通俗”。[9]但是庸俗和通俗的区别究竟是什么，他并没有明白地告诉读者。

吴冠中主要是从艺术家而不是理论家角度切入雅俗共赏这个问题的，点到即止、语焉不详，也是情有可原的。以风筝为喻，他认为艺术家的主要职责是将风筝往高处放，放得越高越好。然而，人非圣贤，即便努力做了圣贤，也是凡胎肉体，不能与尘世的烟火气完全断绝，离开地面久了，难免会产生“又恐琼楼玉宇高处不胜寒”的忧思。说到底，“风筝不断线”仍然是高人雅士之忧。那些原本就混迹于江湖的民间艺人，所忧所虑又是另一回事了。

文人关于雅俗的区分，主要不是针对民间艺术而是针对文人艺术的。文人的作品，如白居易的诗、郑板桥的竹，可以既高雅又通俗；还有一些作品，看似高雅，实则庸俗，如《儒林外史》第二十九回中杜慎卿所谓的“雅的这样俗”。如果将这样的讨论延伸到民间艺术领域，则会发现民间艺人的作品同样也有雅俗、高下之别：例如，在为上层阶级服务的作品中，不乏附庸风雅的庸俗之作；在迎合老百姓口味的作品中，也能发现不同于通俗的庸俗。只有兼顾雅文化和俗文化，找到区分雅俗的统一标准，才可能从理论上将雅俗问题彻底谈清楚。

所幸在吴冠中留下的文字中，偶尔也会涉及民间艺术，使我们可以了解和推测他关于民间艺术如何区分雅俗的看法。例如，“民间，因其地处偏僻，闭塞，贫穷落后，但聪明的艺人用泥、木、竹、纸、麦秆等最简单的材料制成巧妙的什物和玩具，确是极生动的艺术创作，雅俗共赏。民间艺术的价值诞生于智慧”。[10]吴冠中同意石涛“俗因愚受，愚因蒙昧”的论断，同时又强调要区分通俗和庸俗，可见在他看来，导致庸俗的原因是愚昧，避免庸俗的办法是“脱出愚昧而生智慧”。结合这个观点来读“民间艺术的价值诞生于智慧”这句话，可以推知，吴冠中是用同一套标准来区分文人艺术和民间艺术的雅俗、高下的。也就是说，无论是文人艺术还是民间艺术，如果诞生于愚昧，就是庸俗的；如果诞生于智慧，就是“雅”的，这种“雅”可以是曲高和寡的雅，也可以是雅俗共赏的雅。

隐藏在吴冠中思想中的这一洞见是睿智而深刻的。人们常常用天真、粗率来形容民间艺术，但这只是看到了表面。从深层次来看，典型的民间艺术，如陕北农民捏的面人、剪的窗花，不仅不“粗糙”，反倒还十分讲究呢。面塑、剪纸技艺的高下好坏，只有见多识广、心灵手巧的当地人才能分辨，对于不具备这种知识和生活经验的外来者，如果只是从皮相出发，倒是很容易形成“粗糙”、“简单”的印象——正如不懂文人画的外行，看到写意和泼墨，也会产生“这有何难，我也能做”的想法。

回到吴冠中所讨论的“风筝不断线”这个话题，他对作品的通俗性、人民性的探讨，主要集中在形象、题材、意境、生活经验等作品的“内容”方面，至于“形式”问题则划归到专家、艺术家一边。这种划分，使得他关于雅俗共赏的思考未能更进一层。在艺术家通过个人的创作去提取、凝练外在世界的形式时，世界早就已经有了模样，有了形式。20世纪80年代，中国美学家热议的“人化自然”概念，便与这个问题相关，其中，李泽厚的“心理积淀说”将形式的来源问题谈得尤为透彻。在《美的历程》中，李泽厚谈到了化内容为形式的积淀过程，如陶器纹饰上的动物形象，由现实生活而来，但它们逐渐抽象化、符号化而变为几何纹样，这种几何纹样虽然是抽象的，却因为积淀了社会内容而具有意味。

陶器的器型和纹饰，在满足民生日用的手工艺生产过程中发生发展。在“民日用而不知”的过程中积淀生成的“形式美”、“抽象美”，先于和外在于艺术家的个体创作。李泽厚用“积淀”这个词来陈说这类现象，是颇具启发性的。“积淀”是层层堆积、缓慢而难以察觉的，与艺术家灵光乍现的“创作”形成了鲜明对照。当吴冠中在“艺术源于生活”的意义上讨论“风筝不断线”问题时，他只看到了艺术家化内容为形式的过程，却没有想到，在艺术家睁眼看世界之前，世界并不是一堆赤裸裸的素材和无形式的内容，而是早已具有了生动活泼、千变万化的形式。连接作品这只风筝与尘世生活之间的线，如果仅仅是将作为艺术的形式与作为素材的生活联系到一起，那么作品与世界之间形成的关系，便仍然存在着某种任意性和偶然性。艺术形式，只有与生活形式建立起本质性的关联，只有对人们观看世界的方式、对世界呈现自身的方式起到反作用，对于世界来说才具有必然性，才可能随世界一同演化而流芳百世。

吴冠中受法国导师苏弗皮尔影响，相信小艺术娱人，大艺术感人。艺术作品要想真正地、持久地打动人，必须要与人所生活的世界发生真实的、深广的联系，尤其是建立起形式方面的本质关联，否则便是过眼云烟，只可能获得一时的荣光。吴冠中在《故园·炼狱·独木桥》（2003）一文中提到，“80年代后我的作品多次在海外展出，在西方我听到一种反映，认可作品，但说如割断‘风筝不断线’的线，当更纯，境界更高。我认真考虑过这严峻的问题，如断了线，便断了与江东父老的交流，但线应改细，更隐，今天可用遥控了，但这情，是万万断不得的”。[11] 他的直觉是对的，选择也是正确的，但若深究其中的理论问题，则有必要做一些斟酌和调整。

就笔者所见，要想让艺术飞得更高、作品的境界更高，同时又不切断作品与生活的连线，关键不在于将线改细、甚至改用遥控器，而在于建立起艺术形式与生活形式之间千丝万缕、剪不断理还乱的联系。说到头，吴冠中所追求的形式美、抽象美，不应以“单纯”而应以“复杂”为美。画面可以越来越单纯，无形的联系却需要越来越深广，只有做到这一点，才可能真正在创作上解决雅俗共赏的问题。在创作上，吴冠中做的正是这样的探索；在理论上，则有必要进一步加以明述。

一种艺术形式，如果与时代生活脱节，就会走向穷途末路。但是，艺术作品与现实世界的关联，往往不是反映在明面的题材上，而是体现在形式和媒介上，体现在艺术形式与生活形式的关联上。在此意义上，无论是从现实主义的角度，还是从前卫艺术、观念艺术的角度，都无法简单地将吴冠中所做的艺术探索归入与现实脱节的形式主义路线。如前所见，如果说吴冠中提出的“形式美”理论带有一般形式主义艺术理论的缺陷，那么，他在同时期提出的“风筝不断线”理论，则是对这一缺陷的弥补。在思考“风筝如何不断线”的过程中，吴冠中提出的雅俗共赏问题，包含了深刻的理论洞见，值得艺术家和美学家们继续讨论。

*本文节选自陈岸瑛：“风筝如何不断线？——再论吴冠中的形式美理论”，《艺术设计研究》，2019年第3期。

注释：

[1] 吴冠中：《我负丹青——吴冠中自传》，北京：人民文学出版社，2004年，第139页。

[2] 吴冠中：《我负丹青——吴冠中自传》，北京：人民文学出版社，2004年，第19-20页。

[3] 吴冠中：“香山思绪——绘事随笔”，《文艺研究》，1985年第4期，第37页。

[4] 吴冠中：“风筝不断线——创作笔记”，《文艺研究》，1983年第3期，第89页

[5] 吴冠中：“谁点头，谁鼓掌”，《吴冠中文丛》，第5卷，北京：团结出版社，2008年，第131页。

[6] 吴冠中：《风筝不断线》，成都：四川美术出版社，1985年，第48-49页。

[7] 吴冠中：《我负丹青：吴冠中自传》，北京：人民文学出版社，2004年，第40页。

[8] 吴冠中：“《石涛画语录》评析”，《吴冠中文丛》第4卷，北京：团结出版社，2008年，第58页。

[9] 吴冠中：“所见所思说香江”，《吴冠中散文选》，北京：国际文化出版公司，1993年，第314页。

[10] 吴冠中：“文物与垃圾”，《光明日报》，2004年4月21日。

[11] 吴冠中：《我负丹青：吴冠中自传》，北京：人民文学出版社，2004年，第40页。

作者简介

姓名：陈岸瑛 工作单位：

分享到：

转载请注明来源：[中国社会科学网](#)（责编：胡子轩）

相关文章