

# 雕塑的时间性 (下)

## TIMELINESS OF SCULPTURES (VOL. 2)

文/王朝闻  
By Wang Chaowen

### 五

任何对象都有空间性与时间性的对立和统一。供人审美的雕塑究竟美或不美，下判断不能脱离审美主体对它在感受方面的灵活自由。任何观者对雕塑的观赏，不单是对雕塑艺术的接受，而是在感受上对那表现力有限的雕塑形象有所补充。这种补充虽不能在实际作用于确定化了的艺术形象，只能在观念中使对象主体化以至丰富化，同时也使形象那带朦胧性的意蕴明朗化。因此，某对象对某主体才成为拥有持续性即永久魅力的对象。1987年秋在西安，在人们的审美活动里的艺术批评，知深知浅这两种状况都存在着。如果艺术观赏者可能从形象的表面发现并非艺术早已自觉到的内涵，这种外延是观赏者对形象的一种补充即改造。为罗丹所赞赏的吕德的《马赛曲》或加尔波的《舞蹈》，单就其空间性的形体所能引起的时间性的运动的表现这点来说，是这些作品具有经得起挑剔的考验。雕塑作品所表现的运动即时间的推移，这些特征唤起观众的联想、体验和想象，虚幻地扩大了雕塑画面的空间，假定性地延伸了人物活动的时间。

罗丹论证雕塑形象对运动的表现时，利用了文学作品《变形记》和《神曲》中的事例——人变月桂树或神变人、人变蛇的过程的

描绘为例证，说形象“使人们在这两个形体上，看到两种天性的争斗；这两种天性互相侵逼，互相替代，向前发展。”罗丹认为画家或雕塑家要使人物有动作，所做的便是这一类的变形。他对从这一姿态到另一姿态的过程作描述时，还指出“第一种姿态怎样不知不觉地转入第二种姿态；在他的作品中，还可以识别出已成过去的部分，也可以看见将要发生的部分。”“已成过去”和“将要发生”恰好是对时间性特征怎样在空间性的雕塑造型中得到表现的概括。罗丹没有像20世纪70年代的德国理论家所使用的“接受美学”这么引起中国部分学者感到如此新颖的术语，其实他在我没有加上着重号的“可以看见”这些描述中透露着审美主体与审美客体的密切关系，即客体怎样作用于主体的审美感受。附带指出，中国的孔丘比罗丹早生几千年，那时连“美学”这一名词还没有产生。他更不可能在口头上挂着“美学”这样的名词。但谁能否认，他所说的“言之无文，行之不远”，虽是对审美客体的美的特征的概括，岂不同时就是对主客体的关系的一种论证吗？说中国人还没有用“接受美学”这样的新名词是合理的，说中国人从来不懂得接受美学的依据，这就未免显得太谦虚和太心虚了。

罗丹以他所尊敬的前辈雕塑家吕德的《奈伊将军》为例证，说明他对雕塑如何表现时间过程，也提出了观众接受形象的运动性要依靠自己的眼睛。他说：“雕塑家，可以那么说，强制观众通过人像，前前后后注意某种行动的发展。”他还肯定观众眼睛的作用，说“因为在移动视线的时候，发现这座雕像的各部分就是先后连续的时间内的姿态，所以我们的眼睛好像看见它的运动。”我对这件雕塑并不奉若神明，但觉得罗丹的这一见解不能忽视。

就我个人的偏爱来说，我对上述吕德的作品兴趣，远不及我对罗丹自己那同样长于表现时间过程和运动的雕塑《加莱义民》或《步行的人》感兴趣。但也不能否认，罗丹立论基于他自己对前辈作品的深切感受的描述，具备美学的意义。虽然罗丹从来没有以美学家自居，但论点比某些从概念到概念的空洞理论有说服力。既是雕塑家又是鉴赏家的罗丹，虽然没有强调雕刻的空间性与时间性的关系，但他从审美实践出发的这种论断，对我如何理解观众审美的能动性 and 主动性是有启迪作用的。至于“……好像看见它的运动”，这“好像”一词的保留性即非确定性的意味，恰好就是我在前面所



奥登伯格《衣夹》

提到的虚幻空间与虚幻时间，以及双方在造型上所体现的那种不可分割的联系。

## 六

称为空间艺术的雕塑，最起码的和直观性的特征是依赖直接看得见的形体、轮廓、明暗和颜色，特别是体积的长、宽、高来显示其空间性的。这种形式没有文学、音乐或舞蹈的声音和动作，但它也近似这些艺术形式，有结构和视觉性的韵律——旋律与节奏和运动感。雕塑造型对事物的时间性特征的显示，也不能不是间接性的和暗示性的。所以，雕塑的时间性较之空间性的显示更带不确定性。雕塑和其他艺术一样，一切暗示都以观赏者的精神活动为条件。正因为观赏雕塑不能没有直觉、想象、体验和揣测空间形态对时间特征的暗示才可能是有效的。耐人寻味的雕塑和诗一样，它那“深衷浅貌，语短情长”的美；它那时间表现的神秘性和魅力，只有通过观众的欣赏才能显示它的审美价值。

在雕塑形态里的时间与空间的关系，只能通过形象自身的运动感来显示。上文一再说到的运动，不限于作品所描摹的事物的动态或动势。造型的面和线、整体和局部的结构自身，形式的运动感也能唤起时间的幻觉。如果忽视了雕塑造型在形式方面的这一特征，那就不能理解，雕塑为什么可能引起“观古今之须臾，抚四海于一瞬”的幻觉。“古今”是时间观念，“四海”是空间观念。多么庞大的雕塑例如罗丹那没有完全实现的《地狱之门》，和米开朗基罗的绘画《最后的审判》一样，不可能包罗万象。但是，包括法国雕塑家德安·安德列（1888年~1954年）的石雕《蜷缩者》（33厘米×30厘米），和我国南北朝的《彩绘陶瞌睡俑》（高9.4厘米）的风格不同，但这两件相隔大约一千四五百年作品，在姿态方面很相似，都能使我联想到蜷曲的刺猬的姿态。不管人物是在打瞌睡还是在倦怠或苦思，这种内向型的神态和开放型的飞龙或飞鸟等形象的动态相对立，但这样的形成和石窟或寺庙中的“卧佛”近似，都寓动势于不动的形体之中。不动的姿态预示着无形的、虚幻的动势，因而不能否认这种具体的空间形体蕴涵着虚幻的时间。不消说，在雕塑上，这样对时间性特征的暗示，远不如诗句“旧时王谢堂前燕，飞入寻常百姓家”那样，便于让欣赏者领悟作品深层次的情感和思想。而且，对时间跨度的表现，感受起来显得更为间接。

我在别的著作也许是《审美心态》里，对汉画像石《荆轲刺秦王》造型特征，和《史记》有关描述作过比较。当时的着眼点不在于画面对时间性的暗示。既然同一事物本来具有多重意义，在这里重述这一画面不等于只吃老本。但是，既然雕塑对时间性特征的显示带普遍意义，在这里我也可以不再对这一汉代浮雕作分析。当读者自己把它和《史记》的有关描述作比较时，不难领会它为什么靠选择了图穷匕见之后的戏剧性的冲突的生动性，以及司马迁对失败了荆轲的情感态度的表现的深刻性。

我想暂且不谈大量存在的秦始皇陵的“兵马俑”或汉、六朝和唐代的雕塑，只谈一件美国的新型雕塑《衣夹》，看它那静止着的空间形态，在怎样暗示着时间过程。

不记得在什么书刊上看见过的这一作品。现在得到懂外文也在探讨雕塑美学的一位朋友的帮助，得知这一作品的作者为奥登伯格（1929年~），图片上的形体给我造成了一种幻象，它就好像竖立

起来的晒衣服的衣夹，也好像是一对拥抱在一起的恋人。这一对情人的动态，和布朗库西的石雕《吻》虽都有造型抽象化的共性，但前者的形态是对衣夹的自然形态的模仿。衣夹的两个头，好像成了男女二人的头部的象征或比喻，使人觉得，这好像是合二而一的“永不分离”的一对情人。看不惯在大街上“表演”爱情接吻的我，对这个以衣夹的面貌出现的雕塑却颇感兴趣。它的造型使人联想到游戏，给我造成了并非如实的模仿所以更耐看的魅力。这种造型所显示的虚幻时间既平凡也有神秘意味，比某些无缘无故的变形更值得欣赏。

## 七

《衣夹》这一作品的造型，当做日常的东西来看，它的空间性特征是具象的而不是抽象化的。它的形体可能使我联想到一对情人的原因，也像我曾把尚未完全折叠起来的折扇假设为一个穿了长裙的女性那样带错觉性。衣夹的形状使人觉得它好像是拥抱着的一对男女，也是我的思维有所抽象的结果。观赏者的这种抽象活动虽是雕塑形体所引起的，也是他在意识上有所舍弃和有所补充的结果。经过观赏的对象自身虽然没有改变，但它在观赏者的感受中已经有了改变。普通的衣夹本来是静态的，把它当做雕塑来对待之后，它自身可能引起动势感的特征促成观赏者的幻觉。这种幻觉自身也是运动着的。一对情人在互相靠拢又可能互相分开，这样的幻觉不只给自己造成了虚幻空间，也给自己造成了虚幻时间。

我的朋友还替我译述了《衣夹》作者的自白，它也许有助于读者理解虚幻时间和空间在雕塑中的积极意义。大意是说：“我选取很直率的模仿对象，这并不是因为我毫无想象力，或者因为我想诉诸日常事物。我所模仿的东西一是物体，二是被创造出来的东西，例如象征符号。制造象征符号并没有使之‘有艺术感’，但它却很自然地包含着一种现代有作用的奇像。我则是尝试经过自己的天真想法而把这种作用更进一步推广，这并非虚伪与肤浅。所谓更进一步，就是说我要赋予它一种力量，更加考究它们的相关性。我并不想使它‘艺术化’，这一点务请了解……”我觉得这“相关性”一词很重要，但译文对此没有展开来说。自白中还有：“我搞的艺术是从生活之中取得它的形式，它或屈曲、或不可思议地扩展或堆积起来，或喷吐，或滴溅而同生活本身一样又甜蜜又乏味。”

我不了解这位作者，也没有另外见过他的第二件作品的图片。但我感谢朋友给我提供了文字资料，它使我更加相信，即使是日常生活里常见的东西，也可能成为雕塑家乐于模仿的东西。重要的是，他感受到了这东西的象征性所显示的“奇像”的意味。他着重声明没有给这种东西格外加工即“艺术化”，而且不愿意使自己的尝试与天真对立——成为虚伪和肤浅化的东西。如果他所说的“相关性”是指模仿的东西具有审美价值，如果他认为这种东西比日常生活中的东西更能引起美感而不是丑感，那么，这样的作品就具备了“甜蜜”与“乏味”的两重性，也就是“赋予它一种力量”。什么力量？我不能瞎猜，我愿意它成为一种审美趣味的多样化和非庸俗化。

我对《衣夹》这一作品说了许多，并非因为我全面地研讨过所谓现代艺术。不是我觉得它是一张“王牌”什么的，而是觉得，它没有那么令人感到是反甜蜜的乏味感。至于它所显示的空间和时间的虚幻性，也不是独一无二的尝试。至少1936年出现在罗马尼亚的《无尽之柱》，布朗库西这一钻井工具般以螺旋形为待征，用钢铁所造成

的巨柱，虽远远不及他那竖在巴黎蒙帕纳斯公墓的石雕《吻》那么令人感兴趣，虽有动态也显得并不耐看的单调，但是，也许这位雕塑家是在试图以实际空间创造出虚幻时间的。

我不以为凡是可能创造虚幻时间的形象都是有趣的，有些为了延长“甜蜜”的时间感的现象，是越看越令人感到“乏味”的。包括中外的电影电视，那好像要无休止地接着吻的特写镜头，可能满足某些观众追求官能刺激的愿望，使他们在实际生活里不能实现的愿望得到虚幻的实现；但是这种企图适应稳定愿望的表演，显得是故意表演给别人观赏的，反而令人感到“乏味”。相反，包括上述当做人的感情的对象化为特征的《衣夹》，凡是经得起反复观赏而不引起厌烦之感的作品，那特定情感的形象上的显示，都不故意讨好观众。如麦尼埃的《痛苦》，那怀着丧子之恸的母亲，那仿佛是在竭力抑制自己的悲愤之情的爆发的姿态，为什么可能使人越看越觉得引起对她的同情？因为包括她那两只左膝上的手的表情，对人物那无尽的忧伤和愤懑的情绪的表现，造型对空间性和时间性的处理，都不是过分确定而带假定性和虚幻性的。

## 八

这几年在各地与自然界各种现象接触，不只觉得顽石或山峰可以当做雕塑来观赏，还觉得从自然物的结构中，能发现与雕塑造型的某些同一性，例如海螺外壳的纹理。

好像青铜器的底纹与主纹的关系，大海螺的纹理同样是有主从之别的。特别是从螺背面看时，那由小到大或由大到小的旋纹，尽管物质形态是静止着的，它在我的视觉感受中却是运动不息的。凝神静观时使我感到神奇和神秘莫测，为什么适应生存条件的这种动物的外壳，偏偏好像是企图使人们对它产生美感呢？这种疑问是可笑的，因为自然物不会像某些受功利目的所指使，为了讨好观众的人那样，千方百计地打扮自己，结果是丑化了自己。这种能够引起运动感的旋纹，是不是可能引起时间性的幻觉？

所谓幻觉，是指人的感觉与客观实际的不一致，不能如实反映对象的实际形态。由幻觉产生的幻象作为意识对存在的反映，虽是由具体对象的刺激引起的，但这种反应对刺激物的感知带有浓厚的不符合实际的主观性。幻觉和幻象，与确切反映事物的映象有本质的差异。如果人的社会实践依赖幻觉和幻象，没有不犯错误的。但是在艺术里，例如大家熟悉的“朝辞白帝彩云间，千里江陵一日还”，分明在感觉和判断等方面都缩小了事物的空间和缩短了时间。但是在十年混乱那年月，也没有人把诗人李白当靶子，给他扣上唯心主义、主观主义的大帽子。看来李白幸免于难的原因，不是因为这位诗人一贯受到决策者的重视而保了险，更根本的是李白的这种幻象、幻觉和幻想，在人们的精神生活特别是在艺术活动中有“合法”地位。幻象、幻觉和幻想一样，虽是意识对存在的虚幻的甚至最错乱的反映，但从基础上说它仍是对客观实在的反映。它们作为一种虚幻的观念，至少在艺术创造中是非常必要的条件。

不，在艺术观赏中，虚幻的观念同样具有重要的作用。如果观赏艺术者没有这种虚幻的观念，他就不能体验上述由白帝城到江陵那种迅速感与愉快，不能从海螺的旋纹引起运动感，不能从雕塑《衣夹》的结体感受到有趣的虚幻空间与虚幻时间的美。如果把空间和时间当做意识的产物是唯心主义，如果否认人的社会实践可能把感

觉材料联结起来，从而产生即是虚幻的时空观念，那就不能理解，为什么虚构的艺术形象所显示的时空的虚幻性也是美的也是善的和真的。当代西方流行在高层建筑之间，以金属为物质材料，并不如实模仿某一事物的某些作品（不是一切作品），能引起我的兴趣的原因，在于它的形体也引起我的幻觉。这种社会效应的引起，和我观赏某些自然现象，对象并不真像什么社会事物那样，是对象的形体和“我”的审美经验相结合而产生了相应的幻象。即使是面对《米罗的维纳斯》这些比较写实的雕刻，一切审美对象所体现的幻觉和它使我所引起的幻觉，都是既有确定性也有不确定性的：是确定性与非确定性的对立统一。不论是古代埃及的人首狮身的《司芬克斯》，还是人首牛身的守护神，这种人与畜相结合的造型，正如中国古代长了翅膀的石雕的狮或马，作为人的意象的体现，是在确定中的不确定，即不确定中确定的对立统一。正因为有确定中有不确定性，观赏者才有可能依靠自己，从而相应地和相对地给予确定化。包括形象的时间的确定性与非确定性的对立统一，这一切是形成艺术魅力的一个重要原因。

观众头脑中的意象的产生，和他的审美观念、是非观念、善恶观念常常是结合着的。但是观赏不同种类的艺术形象时，观众所创造的头脑中的意象不会雷同。同以传说里的钟馗为题材，我年轻时看到的绘画里捉鬼的钟馗，和我在20世纪50年代从戏曲里看到钟馗时的感受大不相同。年轻时对绘画里的钟馗没有太大的兴趣，中年后深感戏曲里的钟馗是“可爱、负责的人”。这不只因为戏曲里的钟馗死后还对他妹子的婚事有负责态度，也因为我联想到某些人对别人的政治生命太不负责。这就是说，艺术形象的确定性特征对观众的体验没有绝对确定的规定作用，所以作为观众的我所引起的体验也是并不那么确定的。尽管在60年代末期受到过“有鬼有益论”的惩罚，至今我还觉得意象中的钟馗可敬可爱。

雕塑时空的虚幻性与真实感的对立统一，同样是以观赏者有差别的意象为条件的。

## 九

这一章已经到了必须结束的时候，对精神空间与精神时间的关系还需要作些与上一章有关联的描述。

雕塑观赏者的幻觉，具有超越对象的空间和时间的意味。但它有点像空谷回音那样，如果忽略这种由物质对人的精神的作用，不只很难理解雕塑在空间和时间方面的特点，就连齐白石的《蛙声十里出山泉》的绘画的表现形式，为什么可以说是优越性的问题，也不能得到合理的理解。画面上只有随着山泉流出谷口的蝌蚪，青蛙处于看不见的潜在地位，为什么可能引起观画者仿佛听得见蛙声的幻觉？这种无声似有声的幻觉，固然受到当做标题的语言的启迪，观画者创造意象的功绩岂能埋没。

这两年在现场看了些中国雕塑，在图片以及现场看了些外国雕塑，这些作品似有两种对立而统一的趋势：一种是企图使雕塑形体丰满化，一种是企图使雕塑形体残缺化，却都企图扩大雕塑形体的精神空间。雕塑家的素养和兴趣不同，有的趋向前者有的趋向后者；有同一雕塑家在这两方面都有所尝试。有些作品的特点之一，是人为地使形象残缺化，例如只留下下肢以及胴体而删去上肢和头部。据说亨利·摩尔不承认自己是抽象派，但他大量作品的造型，是故意在

使形体的各别组成部分残缺化的。西方有些雕塑的人体瘦得像作泥塑初期的骨架，我对这样的造型不感兴趣，但也不能否认，作者在如何形成新的精神空间方面的探索。摩尔的许多作品故意让形体构成孔洞；不只故意将人体的手臂或下肢构成接近圆形的孔洞，甚至把人物的双眼挖成空洞；但他也不放弃形体的丰满感，不过他不像马约尔那么还保持了人体结构的自然特征而夸张肉体的丰满感，而是使变形的人体的各个部分好像被冲刷得光滑化的石头或木头以至动物的骨头。1969年~1970年的《侧卧像》或其他许多作品，都具有残缺化与丰满化这两重性的统一。

不知道摩尔这些雕塑家为什么对孔洞很感兴趣，中国艺术家和思想家对孔洞早就感兴趣。书画家那“计白当黑”的论点，园林艺术观中对石头的“漏、透、瘦”的特点重视，我对浙江缙云天都山岩上的“月洞”（亦称镜洞）很感兴趣，都说明了这一特点。游览桂林者对漓江山上的孔洞也很感兴趣，看来孔洞与虚幻空间的关系既互相游离又很密切。《庄子·齐物篇》所说的“枢使其环中，以应无穷”的话，也可当做我间接的对孔洞的关注来理解。《孙子兵法·虚实篇》有云：“兵无常势，水无常形，能因故变化而取胜者谓之神。”这些辩证的观点的理论价值，不限于军事哲学。如果灵活理解它，有助于理解雕塑造型利用孔洞的审美价值。把认识对象假设为敌人而深入理解它的变化，有助于理解雕塑造型的丰满化与残缺化的对立统一，有助于理解雕塑的空洞和时间的不确定性即虚幻性的审美价值。摩尔那形体仿佛被磨光却又保持了基本形的特征，和雕塑造型的虚幻时间的关系值得研究但不应当照搬。

正如美国的女抽象雕塑家赫普沃斯·芭芭拉（1903年~1975年）“以弦丝或铁线来衬托大块体积，产生一种像乐器的感觉”的形式在当代中国有了模仿之作一样，摩尔的孔洞造型例如《椭圆形双锥体》等作品的形成，已经有了被摹仿的影响。艺术互相影响的现象本不奇怪，上述美国女雕塑家就和摩尔的认识相似，受了布朗库西的影响。但她的《三斜面》的三个孔洞，和我国原始社会的石铲的孔洞相似，其规整形态和摩尔那不大规矩的孔洞很不一样。在熟悉中国园林建筑的漏窗或月亮门者看来，这种可能创造空间幻象以至时间幻象的形式并不新奇。唯愿大家都来探讨怎样创造雕塑的精神空间与精神时间，避免一味随人俯仰。为了形成有独创性、个性和主体性的雕塑风格，中国文化现象怎样体现的时空观念的经验也值得重视。

西湖“三潭印月”那竖在水中的石雕建筑物，虽不属雕塑而属建筑，但它的孔洞与水或水中月影的关系，作为一种虚幻空间以及虚幻时间的美来观照，它也体现着寓虚于实，虚中见实，虚虚实实，富于变化的审美价值。

## 十

雕塑的时间性与空间性的关系，为什么只能通过雕塑观赏而形成精神性特征？

只着眼于雕塑自身对虚幻时间的创造，不能比较全面地解释这一问题。只有结合观众欣赏艺术心理特征，对它那精神性特征才可能获得较全面的解释。据我自己的经验，对不愉快的现象事后回忆时，总不免有所分解和扩充。即使是使人感到恐惧或恶心的印象，事后往往对它采取一种观赏态度。这种态度不是隔岸观火般的冷静，而是好像身不由己地“进入角色”的。我觉得在这种带体验意味的心

理活动里，包含着区别于单纯的直觉的幻想。所以，不愉快的经历也能引起一定程度的愉快感。弗洛伊德论幻想的作用，强调不能满足的“愿望的实现”，是“对于令人不满的现实所作的修正”。我的感觉有所不同。包括令人厌恶的噩梦，有些幻想是对丑恶印象的扩充化，有时欣赏这种扩充化了的幻象，美的或丑的印象都可能引起幻觉，这是我连罗丹雕塑的《欧米哀尔》或马特伊可绘画的《小丑》也觉得有美的因素的原因。在我的审美活动中，体验、想象和幻想的界限难以区分。因此，在探讨雕塑的虚幻空间与虚幻时间关系时，我更感到艺术观赏可能引起快感的原因，和弗洛伊德所说的儿童的游戏有严肃态度的分析有关。不过我的幻想，不都像弗洛伊德所说的是为了要摆脱过分沉重的生活负担的入梦。噩梦也有所谓灵魂冒险的意味，但这种引起苦痛的梦幻状态，和引起愉快感的美梦一样，并非是自觉和自主的，往往是时间和空间的虚幻性的融合。

为了说明雕塑的虚幻空间为什么可能创造虚幻时间，我想以荷兰的画家而不是雕塑家的梵·高为论据。他的绘画作品使人觉得，他对自然的感受充满着亢奋的热情，好像他所感受的对象——自然自身，也是一种超自然的世界。“一切的现象，在这里是起伏交错，燃烧，白日的光使万物亢奋而辉煌，树木喘息着，大地战慄着。”这样的描述来自鲁迅翻译的板垣鹰穗的专著《近代美术史潮论》。板垣自己是不是也有点耽于幻想我不知道。我对板垣对梵·高的称赞毫不抵触的原因，也许和我自己往往耽于幻想的习惯有关。所不同的是，我不像梵·高那么“能捕自然的泼辣的生命”，在造型的世界“表现着隐藏在那深处的力”。我常受连宵噩梦所折磨，引起说给别人听的冲动。我也有堪可自慰的感受，例如向往南方榕树旺盛的生命力，它那默默地把树根向四面八方，无论怎样也要站稳脚跟的顽强。板垣最后指责梵·高的追随者，说他们单在笔触方面作模仿，结果，“只有表现的粗疏，无论哪里，都没有深沉的力，只看见徒然靠着声音和姿势，闹嚷着的空虚。”板垣这话没有直接提到艺术个性的不可重复，却也表明艺术家作为美的虚幻世界的创造者，包括对雕塑的虚幻时间的创造，他自己必须是灵魂并不空虚、态度并不虚伪的人。包括梵·高的《向日葵》，出现在画面上的自然可能给观赏者造成有喧嚣之声的幻觉。另一幅我忘其画题的作品，画面上的人群好像在环行的“放风”的囚徒。小院的高墙显得非常冷酷，环行的人流使我联想到被包围着磨盘转动的牲畜。这样的画面不是雕塑，但它对雕塑家怎样在创造精神空间和精神时间的艺术思维，不也有启迪作用吗？

在梵·高的一幅《自画像》上，有一个可能被感觉迟钝者所忽略的细节，那就是：在皮帽子与大衣领口之间，由头顶、耳朵到脖子，有白色的织物包裹着。记得读过梵·高的传记性资料，说他在精神失常时有割掉自己的耳朵的奇行。可见这幅自画的肖像的这一细节有纪实性。据说梵·高为人谦逊而温厚，但自画像上那一双有冷峻意味的眼睛，使我觉得他的性格是内向型而不苟言笑的。也许因为这样的造型对性格的描写有不确定性，所以对我更有引起揣测的魅力。谦逊、温厚和态度严肃没有绝对的对立；不妨设想，如果把这一绘画当做肖像雕塑来观赏，它那空间和时间的虚幻性与形象的真实感，为什么可能是相得益彰，即有互补作用的。□

（全文完）

（王朝闻 1909年~2004年 雕塑家、文艺理论家、美学家）