

生活·情感·藝術

——論羅中立的創作道路



張方震

對羅中立作品的評論，曾經一度成爲美術界關注的中心，直至現在，他的作品還經常成爲藝壇議論的話題。這不僅因爲他是全國性美展的獲獎者，也不僅因爲他是個多產的青年畫家，更重要的是通過對《父親》、《春蠶》、《故鄉》（組畫）等比較有影響的作品的評價，涉及了藝術家如何認識生活、熔鑄藝術的帶根本性問題。

對羅中立的作品提出異議的人，出發點和看法雖各不相同，但歸納起來不外兩個方面的意見：一種認爲這些畫“太低沉”，“反映了農村中的落後現象”，甚至還有人懷疑作者的創作動機；另一種意見則相反，認爲羅中立畫的是“投合官方胃口”、“政治性太強”的“功能性繪畫”……。這裏面有長輩的擔心，朋友的商榷，也有不是與人爲善的歪曲和攻擊。

羅中立雖然在上大學之前也曾搞過一些創作，但真正在藝術上有所建樹、構成影響，是考入美院後的中高年級及畢業留校任教的近一二年。用這短短的四五年時間來概括一個作者的創作道路還爲時過早。但從1980年創作《父親》到1983年出國前製作完成《金秋》，這四個年頭，是羅中立集中反映大巴山農村生活的“高產”期，也可稱作他藝術上的“成熟”期。作爲一個在新中國的美術院校培養的具有廣泛影響和一定代表性的青年畫家，對他這重要的創作階段進行剖析，不管對於羅中立本人或關心羅中立的同行（包括筆者自己），以及對藝術有濃厚興趣的觀眾，都有一定的意義。

（一）

如果說羅中立由一個還不太醒事的中專生投進大巴山摔打是由於“歷史的誤會”，是一種身不由己的生活，那麼，作爲一個美院的大學生重新奔向大巴山，則是出於感情的驅使，一種藝術追求的自覺。羅中立是一個敏銳、勤奮的學生，對中外藝術遺產的學習借鑒如饑如渴，從不落於人後，低年級時用課餘時間畫了大量嘗試現代派技法的小畫，從多方面磨練了技術；但他又是個頭腦清醒的人，決不爲現代派的五光十色所迷惑，而是篩選其有用之處，爲自己的現實主義的創作服務；在經過了一、二年級的構圖訓練和深入生活的基礎階段後，一旦可以獨立地一試身手了，就熱情滿懷地撲向了大巴山。

在那風雲幻變的年代裏，人們的思想由經受磨練而逐步趨於辯證和成熟。但十年的失誤也帶來了過激的情緒；“四人幫”被粉碎後，人們的感情已無需掩飾，各種觀點也自然影響到文藝創作領域；儘管當時對《在延安文藝座談會上的講話》有各種看法，羅中立也從未動搖到生活中去熔鑄藝術的信念，並把那來自生活的感受和對農民的感情，由衷地反映在自己的畫幅中。這是羅中立的作品具有非常突出的鄉土氣息——生活味的主要原因。

有人說：“生活味”是一個籠統的概念，不能說明作品的性質；它既可以反映健康積極的審美內容，也可表現消極頹廢的情緒。是的，如果作爲一個理論的概念講，它確實有待進一步探討的必要，但這一辭匯在特定時期的廣泛採用，是針對極左路線時期美術作品普遍存在的粉飾生活的“假大空”的遺毒，以及西方文藝影響帶來的脫離生活的技術遊戲，無疑具有肯定的意思，也具有特殊的意義。

文藝作品有多種功能。但不管教育、認識、或審美的功能，都需要通過藝術形象來完成。文藝作品的真實性雖然不是主要的目的，但它是“善”和“美”的依托，是深刻的思想和作品主題的生發點，是作品賴以感人的主要依據。忽視它，必然失去觀眾的信賴，也會割斷作品與欣賞者的情感聯繫，其結果“教育”只剩下板着臉孔的說教；“認識”變成了乾巴巴的圖解；“審美”也帶上虛飾。而生活味是真實性的前提，不能設想：沒有生活氣息的作品還有真實性可言。車爾尼雪夫斯基說：“再現生活是藝術的一般性格的特點，是它的本質”，“藝術不是用抽象的概念而是用活生生的個別的事實去表現思想……因爲在自然和生活中沒有任何抽象地存在的東西；那裏的一切都是具體的……”因此，作品是否具有濃厚的生活氣息，是現實主義文藝區別於其他文藝的重要因素之一；而這對於腳踏實地深入生活的作者俯拾皆是“生活味”，到了脫離生活（不管他是甚麼原因）的人那裏，卻成了稀有物；而兩種作品的感人程度的差異，就不以作者本人的主觀願望爲轉移地明擺着。

羅中立對於大巴山生活，不僅有過去長期“摔打”的積累，而且有上大學後幾乎每年的寒暑假以及中、高年級深入生活時期不斷重返大巴山的新鮮感受，這種“歷史”的與現實的多層次的生活，加強了他對農村的了解，也加深了他對農民的感情。與農民白天一起上山砍柴、送糞，夜晚抵足而眠；在一個鍋裏搗包穀飯，在一個碗裏喝“老蔭茶”……已成爲羅中立經常的生活內容。這種親密無間的生活，是羅中立與農民的感情基礎。“生活是文藝創作的源泉”對於羅中立已經不是一個理論認識問題，而是由衷的自覺行動，從中也使他嘗到不少甜頭，他的不少作品的草圖，就誕生在那些烟薰火燎光線不足的草房之中；農民既是他描繪的對象，又是他作品的第一批欣賞者與評論者，這也是羅中立的畫能夠作到雅俗共賞，人人明白的重要原因。應當說，羅中立的作品就是他自覺實踐“生活是文藝創作的唯一源泉”的可貴成果。這種成果，是生活對於熱愛它的藝術家的無私賞賜，而不是“隨意而往”浮光掠影的“藝術家”所能企及的。在不少人留戀城市舒適生活的情況下，畫家的這種情感和實踐，理當受到讚賞和珍惜。

（二）

以情感人，是文藝的特點。《父親》的成功，首功於作者的

情感調動了觀眾的情感，引發了無數心靈的震撼與共鳴，這是一幅普通的美術品所難於獲得的。有人說《父親》是舊農民，像楊白勞，像閩土……我們試想：在1980年的中國美術館，真的掛上楊白勞或閩土的肖像，是否仍具有這種強烈震撼心靈的力量？須知當今的中國觀眾，其思維所系決不同於《白毛女》或《故鄉》產生的時代；《父親》的內涵也絕非“楊白勞”或“閩土”所能包羅。雖然都同樣是面對農民，只有作者情感的時代特徵才可能賦予作品以時代特徵。《父親》決不是反映落後或消沉，更不是甚麼“表現農民悲劇的頭像”，它有極其豐富的內涵，風霜的遺痕和勞作的艱辛固然極其強烈，但人物情緒的分寸感顯著地區別於奴役的哀戚與淒楚；背景金黃穀場的象徵性和寓意性更絕非舊時農民所能據有。美術作品的形象、色彩、情調氣氛的綜合感染力才是主題所在。古今早有定論的優秀作品也經不起片面的挑剔和無限的引伸加推測。如果說《父親》具有某種批評意義，那也不必驚訝，須知作品誕生的年代正是亟待改變農村政策的歲月，勿庸諱言，當時的狀況並不是令人滿意的。馬克思說：“人們自己創造自己的歷史，但是他們並不是隨心所欲地創造，並不是在他們自己選定的條件下創造，而是在直接碰到的、既定的、從過去承繼下來的條件下創造。”社會主義是新舊交替的過渡時期，由於歷史、自然、人為的原因所形成的農村狀況，難道就不敢正視嗎！社會主義文藝的教育與認識作用，必須，也只能通過肯定與批判兩個方面的內容來體現。只要這個批判是中肯的、善意的（不是任意歪曲或誇大）它就必然獲得廣大人民和黨的肯定和支持。極左路線文藝的廉價的歌功頌德和粉飾生活，不僅沒有給廣大羣衆提供真正的精神食糧，而且於社會主義的思想建設帶來過多麼不良的影響！這一深刻的歷史教訓難道還不應認真記取麼？有人說羅中立的畫是“批判現實主義”，這是混淆界限的說法。雖然，作為十九世紀進步文藝思潮的批判現實主義，在深刻地、真實地反映現實這一點上與羅中立的作品有共同之處，但一個以民主主義思想為基礎的、以揭露資本主義（以及封建主義殘餘）的弊端為主要任務的流派，絕不可能包含有羅中立在創作中所表露的對現實的肯定與熱情的方面：無論是《父親》的堅韌、《春蠶》的勤懇、《歲月》流露的對人生的依戀，或《年終》突出的對勞動所獲得存款的愛不釋手，（順便再說一句：難道楊白勞或閩土可以有存款嗎！？）都浸透着雖然還未擺脫貧困，（這屬批判的內容）但是作為一種自立自尊的人的社會主義的時代特徵。這種特徵是羅中立有別於庫爾貝或杜米埃，別洛夫或列賓，以及其他批判現實主義畫家的根本點，也是社會主義現實主義和批判現實主義的本質區別。羅中立不少作品中的這種肯定與批判的統一，正是他吸引觀眾，發人深省並得到首肯的內在原因。毛澤東同志在《講話》中早就指出：人民內部也需要批評和自我批評，並把它視為“文藝的重要任務之一”。遺憾的是極左路線背離了馬列主義和毛澤東思想，把文藝創作簡單歸結為歌頌或暴露兩個極端，把創作引進狹路，使廣大羣衆所需要的具有認識和審美價值的作品受到排斥，而且使社會主義文藝本該具備的正常的批判也變得陌生和似乎難於理解了。

近年來，電影創作取得了可喜的成績。反映農村生活的《喜盈門》、《月亮灣的笑聲》、《不該發生的故事》等受到農民和各界羣衆的歡迎。這些作品不單是肯定生活，同時也不迴避矛盾和包含善意的批判。由於內容的多面性、豐富性，才使作品顯得立體、動人；那種單一色彩的作品，不僅因為它不可能深刻地反映生活，而且也不符合人們深受絕對化之苦後而逐步真正形成的辯證唯物的思維方式。

評價美術作品，應該主要依據作品的客觀效果，作者談創作感受的文字只宜作分析作品的參考，不能替代作品本身，這才是公允的評論。有的人却把作品輕輕帶過，而着力抓住作者的片言

只語，大作文章——羅中立談《父親》創作的初衷，談《故鄉》組畫的構思，都曾被人斷章取義地挑揀去拼湊成自己論點的注腳，這是一種很不嚴肅的文風。製作於1982年前後的《故鄉》組畫，是羅中立近年創作最盛期的作品，有時三、四天就完成一幅。全國高等藝術院校美術創作教學座談會在重慶召開時，不少兄弟院校的代表在看到組畫（當時完成了近30幅）和了解其創作速度時，都感到驚訝。這是一組從多側面反映農村生活的小型油畫，它們質樸、平易、恍若信手拈來，充分顯示了羅中立對大巴山生活的熟悉和深情。站在這些畫幅面前，好像在聽大巴山人說家常，雖然沒有驚心動魄的事件，但却使你興味盎然，領略到農村生活的溫馨。也許，有的作品取材過於瑣細了，所以被視為有“自然主義傾向”。既然如此，那就更足以說明羅中立在創作這些畫幅時的思想和情感是坦露無餘的了。他發表於《中國美術》1981年第二期的文章《農民和我的畫》就是有關《故鄉》組畫的輪廓介紹，那些如數家珍的描述，包羅了農民的憂慮與歡欣；但其中最動情的敘述却是這樣一些段落：

“四川鄉村的‘趕場’……是農村生活的一個午台。幾乎每個人都非常興奮，要是老遠瞥見個熟臉，免不了長喝一聲‘么爸’‘二娘’。爾后嘻嘻地一陣嘮叨……青年媳婦碰到一起，背着人擦開衣襟，讓同伴欣賞她那蓬‘趕場’才穿的花衫的花色和質地……姑娘考慮的自然是有關自己的一些事。攢下幾個錢，細心地用手帕蒙上幾層，逢上趕場買一塊衣料或一口漆木箱……”

“山上做活，隊長一聲吶喊‘歇氣’，大家便圍着一塊乾燥的，平坦的地方鬆閑下來。女人奶孩子、納鞋底、給娃兒撒尿，不時還和男人們打個笑話，於是一陣嘻笑怒罵。頑皮的中年人還會順手捏根草根，往一個打困的耳朵裏輕輕一撥，頓時又是一陣哄笑，免不了一場追逐……農民在這天地裏毫無顧忌，自由自在，樂時大笑，哭時大叫，很少有在城裏看到他們時那種拘束感。”

“……曬場上是一片豐收的歡騰，婦女們笑罵，呼喊，手中的連枷發出有力的節拍……孩子歡快的叫喊、笑聲、嘖嘖咕咕的風車、汪汪的狗叫、亂哄哄地混成一片……象是一支交響樂曲，久久地回蕩在月光下靜靜的山巒之中……”

“……看過山裏人結婚的人是永遠忘不了那場景的……光是那抬轎進山一幕就叫人難以忘懷，行進的隊伍前面，由一、二支鎖筒打頭，吹的調門响亮、冗長。背後是鮮紅棉襪裸露地放在夾箕上，萬分奪目。再後是兩人抬着的紅漆木箱，末尾就是新娘了。全身的新衣褲，因近年城裏時興的確良，鄉里人也愛趕新鮮，所以新衣褲大都是這類布料製成……”

類似的描述還有許多，不再多引了。注重作者文字描寫的評論者看了這些引文不知有何感想？至少這些場面和人羣中找不到楊白勞、閩土的影子，就連苦澀的情調也早蕩然無存。我很擔心這種“精選”法會導致另一些人對羅中立的責難；如果羅中立的描述中沒有除此之外的內容，恐怕也確實很難分辨有“歌德”派之嫌，好在羅中立的文章也如畫幅一樣，既是一往情深，而又和盤托出，毫無隱諱，因而真摯可信。

有人把羅中立看作中國的“米勒”，這也許就是奉送“自然主義”桂冠的原因。其實，在十九世紀的歐洲，“自然主義”並不是一個貶義詞，米勒有不少深刻揭示生活本質的作品，所以又有人把他稱為現實主義者。可見自然主義與現實主義，並不像古典主義與浪漫主義那麼好區分，有時還只表明判斷者的着眼點和側重點的不同。如果不是畫種的區別，我倒覺得作為《故鄉》組畫作者的羅中立，更像四十年代的古元同志——也可說羅中立繼承了老一輩革命美術家的傳統，那純真的情感，那對簡朴生活中

真、善、美的虔誠描繪和自然平易，不飾雕琢的藝術手法都別無二致，所不同的是抗日時期陝北農村的戰爭氛圍換成了八十年代大巴山的寧靜生活。這正是時代特征的反映。也是優秀藝術品具有認識作用的原因。一件作品的價值，不完全取決於所描繪的事件；題材雖然重大但思想平庸的畫，毫無真正的價值可言，這類畫，在“文革”十年中還見得少嗎？有些看來平凡的生活，却蘊寓了閃光的思想情操和哲理，當然就不能等閑視之了。“生活中普遍引人興趣的事物，就是藝術的內容。”我想：作為激進的民主主義者的車爾尼雪夫斯基的這句話，其主旨該不是提倡自然主義吧！如果說《父親》、《春蠶》等是深思的結晶，那《故鄉》組畫則是感情的流淌，尤如“衆水匯成江河”，靠的是羣體的力量，江邊偶爾的水坑，難概江河的全貌，為使作品更臻於完美的推敲和建議，我相信作者也是樂於接受的。

有人稱讚羅中立構思如“井噴泉涌”，這雖然是藝術的誇張，但確實也基於他創作的數量和速度。比起一般人，他似乎多一些靈感。羅中立對大巴山執着的迷戀，是他創作永不枯竭的靈感源泉。大巴山盡管僻遠，隨着各項農村政策的逐步落實，也在變化敏銳的羅中立是直接感受到的。如果客觀、冷靜地面對羅中立的作品，按年代先後編排，我們也不難看出畫面情調的變化（儘管反映農民辛勞勤勉的主調沒變）。作為羅中立出國前完成的最後一件作品《金秋》，是《父親》的續篇，而《金秋》之于《父親》，就是明顯的例子：那飽經風霜的臉，那凹凸癩舊的噴吶，雖然都仍飽蘸舊時的遺蹟，但老農的情緒變了，那帶泪的歡欣，加上輕颺的紙花，似乎可聞的高亢的噴吶樂音，渲染着一種深沉的喜慶，這是一種飽經憂患的人們發自心底的歡樂，這是近年大巴山農民的心情寫照。作為農民的忠實朋友的羅中立，他不能不為此而由衷興奮，這是創作《金秋》的感情出發點。由此，我們不難看清：珍惜與表達農民的感情，是畫家創作的一條主線。康定斯基說得好：“一件藝術品由兩種因素構成，即內部因素和外部因素。內部因素就是藝術家靈魂中的感情，這種感情具有在觀衆中激起一種類似感情的能力。”這也正是羅中立作品具有感人力量的原因。

（三）

儘管不同時代對美術有不同的側重，但總的說來：一部美術史，就是一部美術與人民的需求相結合的歷史。“為人生而藝術”是歷代進步藝術家的旗幟，也是經受住各種現代思潮的衝擊而以強大的生命力立于世界藝壇的現實主義的主要特征。羅中立與生活的密切聯系，與農民的深厚感情，推動着他在現實主義的大道上前進。如果說得獎標誌着“官方”的肯定，那也是取決於人民利益與國家利益的根本一致性，這正是社會主義國家的一大特點（或可稱為優越性），談不上什麼“投合官方胃口”，羅中立作品普遍帶有的：苦澀味”和創作的初衷都足以說明。至於“政治性”的強弱，那就看各人的理解了。持上述看法的多半是一些年輕的同行（羅中立就曾收到一封寄自兄弟院校的同學將其作品印刷品加以丑化的“信”）他們大概自恃清高，是沒受“政治污染”的藝術“聖徒”，自然與凡夫俗子的農民之友不可能有共同的愛憎，因此也就不必爭個見解的高低了。但至少可以肯定的是：在當今社會，雖然不宜提倡“藝術為政治服務”的口號，但也不宜標榜藝術就是目的；“象牙塔”里擠不進芸芸衆生，荒島上的魯濱遜也難於長久領略那與世隔絕的雅趣！普列漢諾夫有句名言，應當引起我們的警覺：“一個人對這個世界的關係一旦到了把自己的‘自我’看作‘唯一的現實’的地步，他在思想方面就必然成爲一個不折不扣的窮光蛋。”

誠然，“藝術貴在創新”，這是有所作為的藝術家們終身追求的格言。但對創新的含義又各自理解不同。羅中立非常明確：創新既包含了形式的探索，也包含了主題，意境等內在因素的開拓。他的《父親》無論從內容到形式都使人耳目一新，可以稱得上創新的傑出作品。（關於《父親》的藝術成就，筆者曾有專文載于《美術》一九八一年第九期，這裡不再贅述）羅中立是重視作品內容的，但又不是“題材決定論”和“主題先行論”者，也毫不輕視形式技巧的探索與追求，他的藝術構思，多是內容和形式相互推進的——從主題的需要來尋覓充分烘托內容的形式；反過來，往往又由一個新形式的獲得深化推進了主題的開拓。《春蠶》是又一個突出的例証：那受到人們一致稱讚的，刻繪得十分傳神的白髮，既是生活的真實，又閃爍着象徵的光芒；它由初稿中作為老年農婦生理特徵的自在之物，升華為作品的形象核心，這是質的飛躍，包含了作者多少苦心的經營和技法的創造！（羅中立既採用了古典的白底，又借鑒了現代派的不拘一格的工具運用——竟至動用了切菜刀，創造了嶄新的藝術效果，使絲絲銀髮既逼真又暢快）銀髮刻劃的成功，不僅加強了畫面的感染力，而且開拓了意境，深化了主題，使作品獲得了成功，也使羅中立再次給人留下創新者的印象。

由于《父親》及《春蠶》等畫均以少見精細取勝，人們都以為羅中立會輕車熟路地走下去了。不然！《故鄉》組畫又以迥不相同的面貌出現在人們眼前——那運筆、造型的稚拙感，與以前的羅中立判若兩人。這是追求泥土氣息和力求不帶修飾味的考慮使然。當然，作為一種新路，畫面效果並不是無懈可擊的；但它清晳地顯示：羅中立並不是容易滿足的守成者，而是一個不倦求索的探險者，這是作為一個藝術家的極可寶貴的品格。羅中立不太滿意他的《金秋》，也正因為在藝術上沒有取得新的突破。確實，創新的意願好定，創新的成果難求！（當然，這裡指的是嚴肅的藝術勞動）這是大凡搞過一些美術創作的同志都有體會的。因此，對於一個作者，要求他在藝術上每件作品都取得突破性的進展也是不切實際的。

（四）

撥亂反正後的幾年間，中華大地上，年輕的藝術家如雨後春筍般湧現。這不是一個偶然的現象，有其深刻的現實和歷史的因緣。羅中立等一批嶄露頭角的青年作者，其自身的聰明才智、生活體驗、進取精神是取得現實成就的重要方面，但也不能忽視基礎性的各種社會條件：歷來的藝術成果，都是繼承和創新的結合物，油畫傳入中國時間不長，解放前的基礎非常薄弱，如果沒有老一輩和中年一代藝術家在解放後的五、六十年代在“基本功”上“攻堅作戰”，使中國油畫在技術上扎下深根，就不可能開出今天年輕一輩的絢爛花朵；要是沒有“十年乾旱”，社會主義的陽光雨露和中外優秀藝術遺產的營養，早已使中國油畫結出了豐碩之果。在美術學院，具有中國特色的教育體系還屬初創階段，儘管如此，能夠在短短三、四年中把一批批僅有美術初步知識技能的年輕學生培養成在藝術上有所造就的新人，這也充分顯示了社會主義制度的優越性。國家和人民給予羅中立很高的榮譽，海外有的評論把羅中立等一批年輕畫家描繪成不受“官方”“羈絆”破土而出的天才，這些都沒有使羅中立沾沾自喜，自命不凡，直至出國之前，仍然謙遜、執着地每天起早睡晚孜孜不倦於藝術的探求，仍然沒有忘記自己是一個還不富裕的需要堅韌苦幹的“父親”的兒子。這也有別於資產階級藝術家一旦成名後易於走向的迷醉。

不久前，我院師生的油畫（和版畫）作品應中國美術館之

情感與藝術（遐想點滴）



程叢林

人類的情感孕育出人類的藝術。這是我的觀念，在整個藝術活動中我最為之傾心的觀念。下面的五節文字，相互之間並沒有固定的邏輯關係。只是共同涉及藝術中的情感問題。

（一）

藝術家的情感是一面有色的透鏡，外界物象穿過這面鏡子映入心裏。存在內心視覺中的物象罩上了透鏡的色彩，浸潤着藝術家的情感。接下來的一切藝術活動便是怎樣充分地將內心真實投射出來，形成作品。我們可以認為，藝術家的整個勞作，分為兩大程序：豐富自己的情感和表現自己的情感。

（二）

藝術家和觀者之間，有一條原則；交流和溝通情感。

優秀的藝術品釋放出作者的個人情感。這種情感既是藝術家的自我情感，也是他意識到的人類情感。它們被人類接納和推崇，正是以共鳴為前提的。

（三）

藝術品中的情感分為兩大層次。一是比較明確比較固定的情緒內容，比如喜怒哀樂等。它們在藝術家所選用的題材以及作品情調上體現得比較直接。二是情感在演進時顯示出的某種形式。喜、怒、哀、樂是情感活動的結果，是相對的終點。一個人，由平靜轉為激動或從歡樂變成悲哀，情緒在運行時的節奏和形態是複雜奧妙和多變的。這裏，姑且把情感在流動中呈現出的種種狀態稱之為“情感運動的形式”。音樂和舞蹈早已對情感運動的形式進行了研究和表現。而在繪畫中，尤其是現代繪畫也同樣力圖對這個領域進行探索，不過是取了流動中情感形成的橫斷面而已。

我們在許多優秀繪畫作品中所感到的某種滲透畫面各部分的平和感，顫動感、舒展感、扭曲感、收縮感、張力感等等，正是對情感這運動形式的表現。

（四）

從事藝術應當真誠。然而衡量藝術品的價值却不能以真誠作為準繩。

一個投身於藝術的人，在自己的作品中重疊甚至複製了前人的勞動成果，無論他有多真誠，付出的代價有多大，他的藝術仍然不具備載入史冊的價值。要使作品產生真正的創造性的價值，取決於藝術家的勞動是否開發了未經前人表現的人類情感，還取決於呈現這種情感的藝術形式是否具有獨特的藝術風格。

（五）

有這樣一種說法，認為藝術是現實的鏡子，應當反映生活，表現時代的新色彩。

倘若，把這個“新色彩”加個定語，為“情感上的新色彩”，我則雙手贊成。一個時代，一個民族在磨難之後，既渴望結束那不安的過去，又渴求投入那令人興奮的將來。無論是對往事的回憶，或是對理想的嚮往，都同屬於這個時期人們心理上的情感活動。這種情感見於藝術，則不免有灰暗低沉的調子，也有高亢明亮的調子。兩種調子都體現了人們的情感需要。

當我們抱了藝術表現人類情感這一觀念，則不難理解為什麼許多藝術品描繪的是歷史事物，却使現實中的人們聲淚俱下——因為情感共鳴了。

邀，再度赴京展出。首都觀眾和文藝界的前輩和同行懷着欣喜之情看到又一茬更年輕的學生在成長：不管是龐茂琨的《萍果熟了》，侯榮的《織》，張杰的《斑斕的世界》，以及袁敏的《遠方的地平綫》和劉宇的《月歸》……等一大批作品，在藝術上雖然都還比較稚嫩，但都洋溢着濃郁的生活氣息和流露出年輕作者們對生活對人民的誠摯感情和藝術探索精神，反映出社會主義美術學院有別於資產階級學院派和現代派的蓬勃生氣。由此也證明羅中立的藝術成就不是偶然的現象，也不僅僅基於個人的原因。脫離開

時代和社會去攷查任何一個人或某一項文藝成果，都難免得出片面的甚至荒謬的結論。

“四化”建設在前進，農村的經濟形勢也在發生深刻的變化，我相信羅中立他日歸國後重返“故鄉”大巴山時，會更加強烈地感受到變化的一切，基於他同農民休戚與共的情感，我們完全可以期待他在讚美勞動和勞動人民的主旋律中，奏出更加優美而高亢的樂音。

一九八四年四月十八日