

## 中西悲剧艺术之比较与中国悲剧艺术的发展

王晓初

(重庆三峡学院 科研处,重庆 404000)

**摘要:**中国和西方的悲剧艺术由于各自不同的社会背景和文化传统而形成不同的形态,西方悲剧是一种肯定人的生命意志的崇高型悲剧,中国悲剧则是一种张扬道德光辉的伦理型悲剧。但经过《红楼梦》和苏曼殊小说的发展,“五四”时代的生存悲剧以悲剧人物的行为与处境的巨大反差不仅否定了社会的邪恶,而且否定了这些人物的愚昧。抗争悲剧则以悲剧主人公对苦难的反抗以肯定与坚守自我生命和个性立场。虽然这种反抗与西方悲剧主人公的反抗仍有一定差异,但也标志着中国悲剧走向现代化的重要嬗变。

**关键词:**悲剧;意识;形态;嬗变

**中图分类号:**J05 **文献标识码:**A **文章编号:**1008-5831(2000)02-0109-04

### On Comparison between Chinese and Western Tragic Arts and the Development of Chinese Tragic Art

WANG Xiao-chu

(Scientific Research Office of Chongqing Three-Gorges University, Chongqing 404000, China)

**Abstract:** Chinese and Western tragic arts have different morphologies due to their respective social background and cultural tradition. The latter is a kind of lofty one which affirms human will of life, while the former is a kind of moral one which lands human radiance of ethic. After the development in *A Dream of Red Mansions* and the novels of Su Manshu, Chinese tragic art in the living tragedy of the May 4th movement period(1919)negates ignorance of novel characters through great contrast of the actions and living surroundings of tragic characters. Resisting tragedy at the same period affirms and upholds self-lives and individualities of tragic characters through continuous resistance of misery. Although there is still difference between the resistance of China and Western tragic characters, it marks a significant evolution of Chinese traditional tragedy toward the modern one.

**Key Words:**tragedy; ideology; morphology; evolution

悲剧作为一种意识,无疑与人类的起源一样久远,当人对生活向往和追求时,必然会感到生活的不圆满处和追求难以实现,于是产生了悲剧意识。当然,作为审美范畴的悲剧并不止于这种对人的自我局限和人生困境的意识,还必须表现人对这种局限和困境的抗争与超越,和在抗争与超越中的失败、牺牲乃至死亡,以及由失败、牺牲与死亡所激起的巨大而复杂的审美情感……。“借引起怜悯与恐惧使这种情感得到陶冶”<sup>[1]</sup>。而由抗争与超越人生困境的不同态度与方式,及其所激起的审美情感不同的类型,又形成不同民族的不同悲剧形态。西方悲剧艺术强调主人公对人生困境和灾难的主动斗争与反抗,因而当俄狄浦斯王已隐隐察觉到带来感拜国灾难的祸根是他自己的时候,仍然坚定不移地追查,直到真相大白,他又刺瞎自己的双眼并流放自己,勇敢地承担命运的惩罚。同样,哈姆雷特虽然已感觉自己无力承担重整乾坤的重任,但仍然一步步向目标迈进,直至死亡。所以,西方悲剧肯

定的是人的生命意志。虽然悲剧主人公在与巨大的人生困境和灾难的抗争中毁灭,但是,他们主动抗争的精神和不屈不挠的意志却显示了超越整个存在的人的尊严与伟大,所以,这是一种崇高的悲剧。

中国古代的悲剧艺术虽然也充满了人生的不幸与灾难,但大多数悲剧主人公面对不幸与灾难的抗争却是软弱的,虽然他们也愤懑,也痛苦,但这种愤懑却有节度。因而在《离骚》中屈原虽然对执掌国家的楚怀王有所怨愤:“荃不察余之中情兮,反信谗而齟怒。可接下来仍然是“余固知謇謇为患兮,忍而不能舍也;指九天以为正兮,夫唯灵脩之故也。”实际上与其说这是一种愤懑,不如说是一种哀怨,一种不被信任的委屈与感伤。委屈与感伤一种美好的道德规范——忠诚信义智慧——的失落。窦娥撼天动地的呼喊的中心也在于澄清自己的冤枉,所以,她一方面哀怨天和地“不分好歹”,“错勘贤愚”;另一方面又把证明自己的清白的最后希望寄托于糊涂的“天”。

收文日期:1999-12-30

作者简介:王晓初(1956-),男,重庆奉节人,重庆三峡学院科研处副教授,硕士,主要从事文学艺术研究。

所以,中国古代悲剧肯定的是某种先在的伦理道德规范,通过悲剧主人公蒙冤受难对这种伦理道德的挚信与坚守以确证它的正义与完善。因而不同于西方悲剧冲突在刀光剑影的尖锐对抗中展开,它的悲剧冲突主要是在悲剧主人公期望理解而又不被理解的误解中展开,其形式多表现为主人公内心的哀怨、悲叹和忧伤。所以,这是一种伦理型悲剧,以悲剧主人公无辜受难,或“忠而被谤,信而被谤”的不道德引起人们的悲悯、同情与义愤,它张扬的并不是悲剧主人公的人格力量,而是左右着这人格的道德光辉。

中西古代悲剧艺术之所以形成各自不同的民族形态,是由于各自的社会生活背景和历史文化传统导致的。悲剧艺术作为民族悲剧意识的提炼与升华,深刻地映现了民族的人生观和形态。古代中国是封闭型的内陆国家,有悠久的农业文明,在人们的生活中,日出而作,日入而息,昼夜交替,花开花落,春夏秋冬,四时代谢,构成自然的循环;朝代更迭,兴衰轮继,天下大事,分久必合,合久必分,构成世道的循环;难免使人相信冥冥中有一种无形的力量支配着自然和社会,这种力量体现到人间,便是王道政治,所谓“天人合一”。先秦儒家所描绘的温情脉脉的君臣父子的礼仪秩序由于契合着血缘宗法的中国社会实际而成为王道政治的具象模式。因而古代中国人可以怀疑人生的灾难来源于现实人生秩序的腐败与混乱,但绝不怀疑隐含在这种秩序里的深层伦理观念;他们哀伤的只是这种伦理观念的失落,而不是对生存本身的质询。所以,虽然他们也感到人生的困厄和灾难,但这困厄和灾难来自于理想的伦理秩序的失范以及失范带给他们的不幸——不被理解的悲哀。他们也挣扎,也怨愤,但却是适可而止,悲郁有度,其目的是指向那先在理想伦理规范的恢复与重建,而这只是时间问题。因而中国古代悲剧艺术的主人公,是乐观主义者。正如王国维所指出:“吾国人之精神,世间的也,乐天的也,故代表其精神之戏曲小说,无往而不著此乐天的色彩:始于悲者终于欢,始于离者终于合,始于困者终于亨;非是而厌阅者之心,难矣。”<sup>[2]</sup>由此,便形成了众所周知的中国古代悲剧艺术的光明的尾巴——大团圆的结局。实际上就是冥冥中主宰着一切的伦理理念曲终奏雅惩恶扬善式的胜利显现。

西方悲剧艺术根源于古希腊的悲剧。古希腊民族以航海和商业贸易著称。环地中海的挑战性自然环境迫使他们向海洋求生存,求发展;而商业贸易中对机遇的把握和平等的自由竞争又培养了他们富于冒险和创新的品格与独立奋斗的个体主义精神。因而在远古时代他们便具有了强烈的个体意识(对比中西两民族最古代的神话,就可以发现古希腊多个人奋斗的英雄,如一气之下退出民族战争战场而又一怒之下复出打败特洛伊人的阿喀琉斯,一天扫除牛圈里三千头牛的积粪并获得金苹果的赫拉克勒斯;中国神话则多为民请命,为民除害,为民献身的志士,如为治理九州洪水,偷盗息壤而被天帝杀戮的鲧;射杀九个恶毒太阳及其他妖魔,但亦因此获罪天庭,不能重返天上的羿等等)。正是古希腊这种立足于个体本位的自立、自强、奋斗不息的性格特征,养成了他们求真求是

的意识和品格,哪怕是面对血淋淋的屠刀和狰狞的死亡也在所不惜。因而西方古代悲剧主人公的悲剧与其说是外在力量强加给他们的,不如说是他们自身所为,无论是俄狄浦斯,还是哈姆雷特,只要他们稍微与现实妥协和,都不会走向悲剧结局。他们只是“依据实现自我的必然性运行,不受任何情况的约束。他们自由地行动,自己选择行动的方向和目标。在他的积极性中,在他的性格中包含着他死亡的原因,悲剧的结尾就潜藏在个性本身之中”<sup>[3]</sup>。可以说他们是咎由自取,然而正是在这自取中,显示出他们人格力量的伟大与刚强,在悲剧的震撼中高扬起人格的尊严与崇高。

如果说悲剧艺术的形成根源于人类的社会生活和文化意识的话,那么同样当这种社会生活和文化意识发展变迁的时候,悲剧艺术形态也会发生变迁。当中国的历史年轮进入封建社会晚期的明清时代,随着资本主义生产因素的萌芽和文化领域内人的觉醒和解放思潮的初步萌动,悲剧艺术也发生着缓慢的嬗变。特别是到划时代的《红楼梦》中,悲剧主人公贾宝玉在看到了过多的无辜者的流血和牺牲,尤其是他和林黛玉那充满自由精神的爱情被旧的家长们扼杀后,终于看破红尘,离开了这孽海情天。贾宝玉的这种“色”、“空”观念,不仅是他自身精神苦闷的一种解脱,更重要的是对整个社会现实的一种否定(所谓“食尽鸟投林,落了片白茫茫大地真干净”)。实际上《红楼梦》的别名《石头记》便已经寓含着作家对这“天”(存在)的怀疑。女娲之所以要补天,正寓示着代表宇宙运行秩序的“天”已经出现了某种漏洞和缺陷。但在作品中,补天之石贾宝玉的人生追求恰恰是与现在礼治秩序相背谬的。作家也就以反讽的形式在对主人公佯狂作痴的叙述中肯定了他对人生真情至性的追寻。当然贾宝玉之所以选择超脱人世一途,又是由他所处的社会历史条件所决定的,人间不幸的制造者恰恰是最宠爱他的祖母和母亲们,而她们所依据的又是几千年来都被社会奉为“天经地义”的伦理道德规范,因而孤独的贾宝玉便难以同她们作正面的斗争,只能以性格的乖张和痴狂来曲折地表达自己的理想和追求。虽然他在理智上确认鼓吹仕途经济,忠孝节义是“混账话”,但是他在情感上又不能不对代表这些观念的祖母和母亲们毕恭毕敬。就在他告别人世前还是步入了科举考场,搏取了他一贯反感的功名。所以贾宝玉的软弱是他那个特定历史时代的产物。不过他毕竟已经开始了对整个存在的怀疑,并展开了不同凡俗的追求。这正标志着中国悲剧艺术的某种历史进步。

随着以鸦片战争为起点的中西文化碰撞、大交流和大融合的历史变革的展开,新的经济因素的生长与发展,中国现代化历程的启动,中国悲剧艺术在《红楼梦》的基础上又有所发展。在被喻为“传出了某种黎明前的清新气息”<sup>[4]</sup>的苏曼殊小说中,青年男女的旖旎爱情更直接更坦率地展露,不过在其旖旎与缱绻中,我们品尝的却更多是苦涩与悲凉。这不仅是个那个战乱时代的阴暗投影,更是这些青年男女爱情难以实现的痛苦折光。这种痛苦正来源于追求自由爱情的年轻人与守旧的家长们的冲突,虽然这种冲突还难以正面展开,但是这些青

年男女主人公却始终不渝地坚持自己的意志而迎来了悲剧的结局:或是以身殉情,如《断鸿零雁记》中的雪梅,《碎簪记》中的灵芳;或是万念俱灰地遁入空门,如《断鸿零雁记》中的三郎,《非梦记》中的燕生。从而突破了传统悲剧的大团圆结局,以无可补偿的残缺和遗恨催发人们对这个世界的怀疑。正如李泽厚指出“苏作在情调凄凉,滋味苦涩中,传出了近现代人才有的那种个体主义的人生孤独感与宇宙苍茫感”。<sup>[4]</sup>

但是,我们又必须看到苏曼殊小说悲剧主人公的个性意识又是非常模糊和狭窄的。除了爱情婚姻之外,他们还缺乏更广阔的要求。就是在爱情婚姻中,也掺杂了不少封建伦理因素。他们的爱情往往先有父母之命的前因,因而他们的追求便难以表现他们内心深处的爱情抉择与个性要求。例如《绛纱记》中的玉鸾,由其父与友人指腹为婚,后来她的未婚夫沦为赌徒,荡尽家产。玉鸾父悔婚,玉鸾自己却苦谏道:“是儿命也,何可背义?”“是儿命也”表明她对未婚夫是并不满意的,而之所以不相背,则在于遵从“义——”从一而终的古训而已。所以,玉鸾的悲剧实际上是自我愚昧的悲剧。在苏曼殊的小说中,即使那些主动追求自己爱情幸福的主人公,也往往遵循着发乎情、止乎礼仪的人生轨道。这既反映出那个新旧杂糅、交错和过渡时代的特征,也给这些追求新生活方式的年轻人带来特别浓厚的苦涩、悲凉与感伤的色调。

当“五四”新文化运动催生了一场轰轰烈烈的思想解放运动之后,伴随着人的解放和个性意识的全面崛起,悲剧观念和悲剧艺术也发生了全面的变革。五四新文学作家都十分重视和倡导悲剧艺术,胡适将追求美满团圆的中国古代文学归结为“说谎的文学”,并指出这正是由于缺乏真正的悲剧观念所造成的(胡适,《文学进行观念与戏剧改良》)。鲁迅不仅激烈地批评中国人生和艺术中的“十景主义”和“团圆主义”,而且提出了“悲剧是将人生有价值的东西毁灭给人看”(鲁迅,《再论雷峰塔的倒掉》)的著名命题,还进而召唤艺术家“冲破一切传统思想和手法”,“取下假面,真诚地,深入地,大胆地看取人生并且写出他的血肉来”(鲁迅,《论睁眼》)。正是沿着这一方面,形成了中国五四时代的悲剧艺术。

依据作家所描写的对象以及作家与这些对象的关系,“五四”时代的悲剧艺术大致可分为两种类型:一类是以鲁迅描写普通民众的小说为代表的生存悲剧;一类是以郁达夫的小说为代表的抗争悲剧。表面上看生存悲剧与传统的中国古代悲剧似乎没有多大的差别,其主人公都缺乏自觉的个性意识和抗争精神,都是以他们的正直、善良和忠贞遭受到不应有的灾难而引起人们的悲悯与同情。然而不同于传统悲剧以“曲终奏雅”的方式高扬他们的正义和良善,而是自始至终都与不幸和苦难伴随,并且他们的行动与处境之间构成了巨大的反讽:他们越是良善正直越是落入非人的处境,这使人们难免对他们的生活方式和规范产生怀疑。实际上,在这些作品中,作家常常化身为叙述者揭示这种错位和反差所构成的反讽:

他大约只是觉得苦,却又形容不出来……(《故乡》)

镇上的人仍然叫她祥林嫂,但音调和先前不同;也还和她

讲话,但笑容却冷冷的了。她全不理会那些事,只是直着眼睛,和大家讲她自己日夜不忘的故事。(《祝福》)

当然这并不是说这些悲剧人物面对苦难没有本能的挣扎,如祥林嫂“捐门槛”的赎罪,阿Q精神胜利式的“反抗”,但是这些挣扎和反抗都是以泯灭自我的个性意识为前提的。因而这种挣扎便缺乏悲剧的抗争性意义,其结果只能是使这些人物更深地匍匐在奴役着他们的某种外在伦理规范中,造成自我生命的萎缩,从而更深地陷入苦难之中。因而这是一种生存悲剧。值得注意的是,这种悲剧并不为悲剧主人公意识,在他们看来,这悲剧的人生恰恰是人生的正剧。他们“默默的生长,萎黄,枯死了,像压在大石底下的草一样,已经有四千年!”(鲁迅,《俄文译本阿Q正传·序著者自叙传略》)这是鲁迅所说的“几乎无事的悲剧”,不过正因为它“几乎无事”,才更显出悲剧的严重性,它张扬的是生命的萎靡,而不是崇高。因而如何唤醒这些悲剧人物对自身悲剧性的认识,便成为这类悲剧的重要目标。作家不仅以这些悲剧主人公所付出的巨大生活代价与他们的非人生活遭遇的巨大反差启示人们的认识,而且还常常以喜剧的手法揭示这些人物自身生活观念和生活方式的荒谬。

有人说:有些胜利者,愿意敌手如虎,如鹰,他才感得胜利的欢喜;假如如羊,如小鸡,他便反觉得胜利的无聊。……然而我们的阿Q却没有这样乏,他是永远得意的;这或许也是中国精神文明冠于全球的一个证据了。看哪,他飘飘然的似乎要飞去了!(《阿Q正传》)

在这类悲剧中,悲剧主人公的悲剧性不仅来源于这些人物周围冷漠而又麻木的社会环境,更来源于这些人物自身的精神愚昧。作品否定的不仅仅是社会的邪恶,而且是社会存在本身。因而是一种整体的否定,在这否定中唯一肯定的只是这些悲剧主人公那种卑微而又正当的生存愿望。所以,不同于中国传统伦理型悲剧建立在对“天人合一”的宇宙道德循环运行模式肯定的基础上,恰恰以对这种宇宙道德模式的否定为前提,其本体根源正表现了对传统悲剧模式的深刻改造和变异。所以,喜剧因素的加入不仅没有冲淡震撼力量,而且以尖锐的不谐和音强化了否定,强化了悲剧意蕴。

不同于存在悲剧的主人公自身的悲剧是不自觉的,抗争悲剧的主人公对自身的悲剧是自觉的。这种自觉性首先表现为悲剧主人公对自身的苦难有清醒的意识。“自己的一生,实在是一出毫无意义的悲剧,而这悲剧的酿成,实在也只好说是时代造出来的恶戏。自己终究是一个畸形时代的畸形儿,再加上这恶劣环境的腐蚀,那就更不可收拾了。”这不仅是《蜃楼》主人公陈逸群的人生独白,也可以说是几乎所有抗争悲剧的主人公的人生总结。虽然在郁达夫笔下,这些人物不乏病态的敏感与多疑,但是,意识到自己正在受苦,进而强烈要求复仇,正是自我意识觉醒的明确表证。“因为拥有自我意识,拥有个性,就是认识并且感觉到自己与其他生物间的差异,而且,唯有透过冲突的行动,透过或多或少严厉的受难,透过对自我限制的觉知,我们才能得到这一种感觉”,“唯有受苦才能

使我们成为真正的人”。<sup>[5]</sup>抗争悲剧主人公的苦难来源于他们觉醒的自我与守旧的社会环境的冲突。郁达夫说：“五四运动的最大成功，第一要算‘个人’的发展。从前的人，是为君而存在，为父母而存在，现在的人才晓得为自我而存在了”（郁达夫·《中国新文学大系·散文集导言》）。抗争悲剧的主人公正是这些为“自我而存在”的觉醒的个人，《沉沦》中的“他”便坦诚地发出了这样的青春呼唤：

知识我也不要，名誉我也不要，我只要一个能安慰我体谅我的“心”，一副白热的心肠，从这一副心肠里发生出来的同情！从同情而来的爱情！

实际上这正是贾宝玉、苏曼殊小说主人公生命呼唤的历史回声。不过值得注意的是虽然这种生命呼唤仍以爱情为中心，但已扩展到整个人生层面，这种爱情是以人格平等、个性自由和相互尊重与理解为基础的。这种生命追求也不再是贾宝玉式的佯狂作痴，苏曼殊小说主人公的欲说还羞，而是公开的，甚至略带夸张的直接昭示。因而被郭沫若誉为“对于深藏在千年万年的背甲里面的士大夫的虚伪，完全是一种暴风雨式的闪击”（郭沫若·《论郁达夫》）。所以，抗争悲剧的主人公的人生追求代表着一种新的生命方式的崛起，是伴随着中国现代化的历史进程，在对传统社会与观念的整体转换背景下发生的，标志着中国社会从古代走向现代的历史趋势。

另一方面，就五四时代看，还没有成熟这种转换的基础和条件。在实际的转换过程中，不是西方式的“内发型”的现代化过程，而是由某种外力推动的“外发型”现代化过程，准确地说，是源于对西方殖民化所导致的民族危机的回应。因而当代表这种新生命方式的青年站起来争取自己的权力和解放时，由于缺乏坚实的社会基础和传统势力的根深蒂固，难免使他们的追求和理想落空、失望与碰壁。也就是“历史的必然要求与这个要求的实际上不可能实现之间的悲剧冲突”（恩格斯·《致菲迪南·拉萨尔》《马克思恩格斯选集》第4卷第346页）造成他们必然的悲剧。他们的心情，“是大抵热烈，然而悲凉的。即使寻到一点光明，‘径一周三’却更分明的看见了周围的无涯际的黑暗”（鲁迅·《中国新文学大系·小说二集导言》）。正是这“无涯际的黑暗”，使他们虽然也有醒来的昂奋与乐观，但更多的却是无路可走的痛苦与悲凉。

不过，“对悲剧来说主要不仅是巨大的痛苦，而且是对待痛苦的方式，没有对灾难的反抗，也就没有悲剧”。<sup>[6]</sup>对灾难的自觉反抗正构成抗争悲剧自觉性的一个突出特征；而且这种反抗已不再是“哀而不伤，怨而不怒”的哀怨，也不是贾宝玉，苏曼殊小说主人公的消隐红尘，而是始终与压迫他们的恶浊的社会环境保持着尖锐的对立与抗争。因而这些人物大都是一些孤独者：

我是一个孤独的人，一个人从母胎里生下来，仍复不得一个人回到泥土里，我旅途上的同伴，终究是寻不着的了。（《胃

病》）

这种孤独绝不是面对压迫的消沉与喟叹，而是“一种非常强烈的智慧内省和清醒的自我确认”<sup>[7]</sup>。将自我与环境区分开来，带着焦灼不安去寻求突破和超越困境的出路。虽然透出苦苦挣扎的软弱与无力，但这挣扎正凸现了他们与周围恶浊环境的对立与执着于新生活方式追求的努力？！这种孤独感浸透了他们一生的悲剧感，即使在灯红酒绿中酗酒狎妓，也没有消失过，“我虽则日日沉浸在这一种红绿的酒里，孤独的感觉却从来没有脱离过我。尤其是在夜深人静，欢筵散后，我的肢体倦到了不能动弹的时候，这一种孤寂的感觉，愈加来得深。”（《祁愿》）

由于社会历史条件的不成熟以及这些人物自身的局限，他们的反抗往往呈现寻不到出路的困惑与怅惘，乃至颓废的色彩。正常的性爱不能实现，他们便躲在被窝里犯罪、窥浴、窃听，以至沉溺于灯红酒绿的青楼里酗酒狎妓等等。这种方式自然不可能解脱他们内心的痛苦，最后当他们无力承担痛苦的时候，便走向“银灰色的死”。不过虽然他们的反抗软弱迷惘，但却从来没有放弃反抗，而且，正是他们的反抗造成了他们的悲剧结局，他们至死也与恶浊的社会保持着永恒的精神对立。正是这种对立显示出他们对自我生命和个性立场的肯定与坚持，显示出人的尊严与崇高。这正是五四时代的抗争悲剧虽不乏颓废与感伤，却仍给人振奋和激昂的力量之所在。可以说，这是一种接近西方悲剧的悲剧艺术类型。

就抗争悲剧与西方悲剧比较，抗争悲剧主人公的抗争力度较为软弱，他们似乎天生的缺乏实际行动的能力。这既与当时的社会历史条件以及他们的自身局限有关，也与中国悲剧传统有关。他们对压迫他们的社会环境的反抗多体现为一种歇斯底里的精神抵抗，通过内心冲突的心理紧张折射出来。其实际行动也多采取古已有之的方式：酗酒狎妓，放浪形骸。这种内向性特征正是抗争悲剧的民族特色。不过就是在这样的解脱中，我们也必须看到贯穿这些人物的都不再是生命的萎缩，而是自由意志被扼杀的悲愤和个性意识的张扬。因而五四时代的抗争悲剧正是中国悲剧艺术走向现代的重要嬗变之一。

#### 参考文献：

- [1] 亚理士多德·诗学·诗艺[M]. 北京：人民文学出版社，1962.19.
- [2] 王国维·红楼梦评论[A]. 中国近代文论选[C]. 北京：人民文学出版社，1981.752.
- [3] 尤·鲍列夫·美学[M]. 上海：上海译文出版社，1988.82.
- [4] 李泽厚·中国现代思想史论[M]. 北京：东方出版社，1987.216.
- [5] 乌纳穆诺·生命的悲剧意识[M]. 上海：上海文学杂志社，1986.84, 111.
- [6] 米光潜·悲剧心理学[M]. 北京：人民文学出版社，1983.206.
- [7] 吴亮·艺术家与友人的对话[M]. 上海：上海文艺出版社，1987.55.