

华中科技大学当代写作研究中心送来《我不是潘金莲》，并邀我参加刘震云创作的讨论。我有一段时间没有读当前新的长篇小说了，也是因为前几年阅读中遭遇多次失望，但这部小说我读起来津津有味，读完了放不下，不是为了应付讨论会的发言，而是自然地滋生出思考的愿望。要想一想，它为什么好看，给读者提出了什么问题，给了哪些启示，引起读者怎样的联想和思考……如此等等。一部小说让你喜欢，激发你思考，你却不容易说清楚它究竟告诉我们的是哪些道理——这也是优秀文学作品的效应吧？

可是，在讨论会上，我又听到另外一种看法，说“这部小说根本不值得费时间去读”。这个说法是由熟悉当前创作情况的学者，经过认真思考后说出来的。听到这样的话，我虽然开始有些惊讶，随即就意识到，对同一部作品有两种相反的看法，作为学术见解发表出来，是很好的事情。退一步说，即使两种人说的都只是各自的主观印象，那也如同19世纪法国文学家朗松在他最重要的著述《文学史方法》里所说的，是“为文学史提供了宝贵的证据”。这篇短文就是我这一方的“证据”，试图证明：《我不是潘金莲》这部小说可以激起读者对社会精神正义的思考，唤起对社会成员保有自身尊严要求的同情和呵护之心，推动人们努力强化说理的风气而消除暴戾或冷漠，同时还给予读者阅读的快感。

在陈述我对作品的看法之前，且先尝试揣想一下，为什么很有判断力的人对这部作品会不屑一顾呢？是不是这本书的标题，让一部分有审美洁癖的读者产生警觉的拒斥心理，在打开书页之前就滋生了负面的先入之见？以我本人来说，如果不是当代写作研究中心热心送书给我，光凭书的名字，是不会吸引我主动把它找来细读的。刘震云在2012年夏天，先后接受几家媒体采访的时候提到：其实他的朋友们都不同意取这个书名，“这个名字不见得能够被大家接受”。他所说的“大家”如果指的是一以庄重的态度看待文学、把文学的审美性放在更高位置的人，被文化商业、被天花乱坠的广告或变相广告愚弄过因而对各种销售花招不再相信的人，那就是一个合理的推断。这些读者对如此的书名很容易起疑心，以为是一本媚俗的玩意儿，以暗示床帏风月来挑逗偷窥的欲望。作家当时对采访者说，看完了作品之后读者就会知道这是一个多么真实的故事，又是一个多么荒诞的故事，真实和荒诞的结合。我很同意这个说法，小说的故事的确十分荒诞，绝不是作者造出来的荒诞，而是非常真实的荒诞。作者本来还设想有另外的书名，叫《严肃》或者《严肃，很严肃》。“严肃”，那该是多么简洁、多么朴素的书名呀！它与作品俏皮、幽默、反讽的

语言风格构成对照，又包蕴了多么丰厚的意味！作家不是用一个奇异的故事供读者消闲解闷，他是要和读者讨论一个深刻的问题。用严肃的态度审视、描写、再现生活中的荒诞，显示出作家思想者的品格。可是出版方以为，若用那样的书名，书就卖不出去，一票否决了。改成现在的名字，卖点有了，哲学的意味和诗意却因此而缺损。100多年前，王尔德曾大声疾呼：“理想主义和美处在被蒸汽机和证券交易所的操作机砸碎的危险之中”。这种危险早已成为陈迹了吗？看来不是。利润总是比理想、比美来得更加实际，也就总是居于强势地位。

出版家自有他们的考量，我们不必过多置喙，还是来谈作品吧。我们说作者对生活中的荒诞做了严肃的思考，但他不是直接在作品里表露自己的思想，他只是给我们讲故事。和受众在有正义感的新闻工作者的深度报道里经常看到的那些遭受巨大冤屈的平民百姓相比，小说主人公遭遇的只是一般的家庭纠葛，她为之缠斗20年的事情起因，甚至也不能和《秋菊打官司》里事情的起因相比，秋菊的丈夫毕竟被村长踢伤了要害。我们面前这部小说的主人公是一个农妇，叫李雪莲，她有一个要求：先打官司，证明与前夫离婚是假的，再跟前夫结一次婚，然后再离婚。为了这个听起来颇为古怪的要求，她向法院告前夫秦玉和，然后牵扯到告法官王公道，告法院专委董宪法，告法院院长荀正义，告县长史为民，告市长蔡富邦。设想一下，如果我们是法官或者市长，将会怎样回应、怎样处理呢？王公道说：“这不是瞎折腾吗？”李雪莲回答：“大家都这么说，但我觉得不是。”大家都这么说，可见不是王公道一个人不主持公道。这个要求乍听起来奇特，不现实，不大合乎法理，但它的里面包含些什么，为什么一个农妇这样坚持告状，坚持20年？作家为什么选择这样的人来写她的坚持？读者读完最后一行，合拢书，就不能不好好想想了。

李雪莲说，要“颠倒”离婚这件事，“不是为了颠倒这件事，是为了颠倒事里被颠倒的理”。她要把那个被颠倒的“理”颠倒过来。现实不允许她颠倒，她与前夫的冲突就不可避免

严肃的荒诞

—由同一部作品的两种相反的看法说开去

□王先霈

地扩展为与一群人的冲突，与各级政府部门里受理人的冲突，与世俗见解的冲突。锲而不舍地追求理，而对理的追求不可实现，于是，荒诞发生了，扩大了、发展了。所谓荒诞，就是此人必须去做的事、倾力去做做的事，乃是此人不可能做成的事。当事人对理的执著，与他人认为她的理之不足道和不足据，又更加深了荒诞。作家没有给人物选一种毋庸置疑是正当的、众人都会毫不犹豫地支持、同情的理，而选了包含了一部分未必合理或者至少是未必完全合理成分的理，这大概是要让我们注意力不局限在理的本身，而是注意人物对理的态度。这一点，是理解这部小说的关键所在。

一个人认定的理，是他生命的支撑。一个自觉的人，有把他自身的存在意义化的要求。不只是温饱无忧，饮食男女样样惬意，而且还要活出意义来。在现实的社会里活出意义，无论在什么时代、什么地域，都不是自然而然、轻而易举的事。把追求意义看得很重的人，容易产生痛苦，甚至是必定产生痛苦。内心追求理与理在现实中有时会是难题甚至是不可求，就是人们常常遭遇的困境，由此产生困惑、痛苦。明代话本里有个快嘴李翠莲，她不是一个坏女人，但也不是一个可爱的女人，仅仅因为个性强，太喜欢发议论，口舌之间使人不快，乃至言语伤人，就为夫家所不容，也为她本人的娘家所不容，最后落得出家为尼，终老于空门。明代作品里那个李翠莲是古代文学里一个很稀见、很特殊的人物，虽然丈夫直到最后都对她甚为留恋，她却宁愿舍弃安定和乐的家庭生活，而绝不压抑自己天生张扬的个性。刘震云笔下的李雪莲，也是放弃重新建立正常、幸福生活的机会，而倔强地为她认定的理去反复折腾，耗费了自己的青春岁月。今天的李雪莲身上有古代李翠莲的基因，而这样的人物比宋代、比明代李翠莲式的人物要多得多，毕竟，现代女性的独立意识远远超越于古代。

人之不同，很重要的一点在于，对自身认定的意义是坚持还是放弃。李雪莲的好友孟兰芝说，“我遇事能忍，你不能忍，你比我强多了。”孟兰芝选择了放弃意义，换来妥协的平安。史为民

也是这样，他说，“县长不是人干的活”，可是他并不辞掉县长之职，当了县长，还想当市长、省长。他这种话我们好像经常能听到，比如有人说当老板、当董事长如何如何苦，当校长、当院长如何如何苦，可是人们并没有见到他们辞掉这些职务。所以，史为民虽然觉得县长不是人干的，他绝不舍得主动放弃这个来之不易的职位，代价是放弃或部分地放弃作为人们对意义的追求，而享受当官、发财、出名的满足感。世人不觉得孟兰芝荒诞，不觉得史为民的前半生荒诞，只觉得李雪莲荒诞，觉得史为民剧终时的一举荒诞。李雪莲耗费20年生命，失去了本该有的许多人生的欢乐，寻那个不可寻的理。李雪莲太严肃了，所以世人觉得是荒诞。荒诞来自对意义的寻求和坚持，来自对生命意义的严肃态度。严肃，不是轻易便被人理解的，它需要你严肃深沉地思考之后才能够理解。

哪一种选择更合理呢？是孟兰芝还是李雪莲，是县长史为民还是卖连骨肉的史为民？他们谁的生活是严肃的，谁是荒诞的？这是小说摆在读者面前的问题。现实失范、无序、无解，有人在无序和失范的现实中无休止地寻求秩序、寻求解答和规范，要抓住生命的意义，要为无意义的存在找出意义。我们怎么看这样的人？

一个理想的社会，应该是大多数人接受并且习惯说理的社会，是大多数人对于说理抱有有信心的社会。不屈于强权，不诱于金钱利诱；当自己原先认定的道理被证明为谬误时，能够理性地接受新的道理；即使是对于死理的人，也是用道理去说服他，开启他的心智，而不是用不讲理来对付死理。认死理有偏执的一面，需要助其矫正、化解，同时也有其坚定执著的一面，值得肯定。塞万提斯塑造了一个堂·吉诃德，俄罗斯作家屠格涅夫认为：堂·吉诃德性格中有着崇高的自我牺牲的因素，有着对某种永恒的不可动摇的作品的地方。

读这部小说过程中，想起帕斯卡尔《思想录》的一句话：“当我们阅读一篇很自然的文章时，我们感到又惊又喜，因为我们期待着阅读一位作家，而我们却发现了一个人。”读者如果自己不那么敢“轴”，看到“轴”的人，感觉是替自己“轴”了一把，舒了一口气，因而喜欢轴的人，喜欢那位喜欢轴的人并且把这种人写出来的作家。

文学传统的当代弘扬

促进当代文艺批评的有序发展

□万桂红

中国当代文艺批评的发展虽然与政治有较多的纠结，但仍然是一有秩序的进程。中国当代文艺批评界应从理论上总结和梳理这一有秩序的进程。但是，中国当代文艺批评界对1954年“评红批俞”运动却很少从理论上总结和梳理，而是过多从政治上清理和批判。这是很不利于中国当代文艺批评的有序发展的。

文艺批评家余英时在《近代红学的发展与红学革命》（1979年）这篇影响中国当代红学和中国当代文艺批评的发展的论文中没有从理论上甄别以李希凡、蓝翎为代表的“革命红学”和他倡导的红学新“典范”的分歧，而是从政治上否定了“革命红学”。不过，余英时对“革命红学”的批判却是矛盾的。一方面，余英时认为这是“革命红学”，而不是红学的革命；是根据政治的需要而产生的，而不是红学自身发展的结果。另一方面，他又认为“革命红学”是乘考证派自传说之隙而起的，李希凡、蓝翎对自传说的尖锐批判是受了俞平伯对自传说的自我批判的暗示，而俞平伯对自传说的自我批判和反省则是红学新“典范”的萌芽。这难道不是红学的自身发展？这种矛盾是余英时从政治上否定李希凡、蓝翎的“革命红学”的必然产物。

余英时在比较以李希凡、蓝翎为代表的“革命红学”与他所倡导的红学新“典范”的基础上认为，“革命红学”只看到了《红楼梦》的现实世界，而无视于它的理想世界；新“典范”则同时注目于《红楼梦》的两个世界，尤其是两个世界之间的交涉。这是不准确的。其实，“革命红学”并非只看到了《红楼梦》的现实世界，而无视于它的理想世界。李希凡、蓝翎认为：“曹雪芹之所以伟大，就在于现实主义的创作方法战胜了他落后的世界观。”曹雪芹虽有着某种政治上的偏见，但并没有因此对现实生活作任何不真实的描写与粉饰，没有歪曲生活的真面目，而是如实地从本质上客观地反映出来。作家的世界观在创作中被现实主义的方法战胜了，使之退到不重要的地位。”这就是说，“革命红学”并非无视《红楼梦》的理想世界，而是认为《红楼梦》的现实世界决定《红楼梦》的理想世界。而余英时则认为《红楼梦》在客观效果上反映了旧社会的病态是一回事，而曹雪芹在主观愿望上是否主要为了暴露这些病态则是另一回事。而红学新“典范”是由外驰转为内敛，即攀援到作家所虚构的理想世界或艺术世界。这种红学新“典范”强调作家的生活经验在创造过程中只不过是原料而已。曹雪芹的创作企图——他的理想或“梦”——才是决定《红楼梦》的整个格局和内在结构的真正动力。这就是认为《红楼梦》的理想世界决定《红楼梦》的现实世界即《红楼梦》从根本上说是作家曹雪芹的精神世界的体现。余英时和李希凡、蓝翎在共同反对《红楼梦》是一部小说。在这一点上，他们没有根本分歧，而是“友军”。他们在《红楼梦》研究上的分歧主要集中在对《红楼梦》的现实世界与理想世界的把握上。李希凡、蓝翎认为《红楼梦》所反映的现实世界是一个有机整体，作家不能从根本上改变，而余英时则认为《红楼梦》所处理的现实世界是作家创作的原料，作家可以随意驱使。显然，这是文艺批评的理论分歧，而不是所谓的政治分歧。这种文艺批评的理论分歧随后又在文艺理论上有进一步的发展。这就是中国当代文艺批评界在把握文艺的审美超越论上的分歧。

中国当代文艺批评界对文艺的审美超越论的把握经过了一个发展过程。起初，中国当代文艺批评界只是看到这种文艺的审美超越脱离了人的现实超越，没有和人的现实超越有机结合，认为人的审美超越与现实超越是相互促进的，而不是完全脱节的，因而强调文艺的审美超越应反映人的现实超越。也就是说，作家的主观创造应和人民的历史创造有机结合，作家的艺术进步应与人民的历史进步有机结合。随后，中国当代文艺批评界又深刻地认识到这种文艺的审美超越论不过是一种精致的自我表现论。这种文艺的审美超越论认为，文学作品所表达的审美理想愿望不仅仅只是作家的主观愿望，同样也是对广大

人民群众的意志和愿望的一种概括和提升。这种将作家的主观愿望完全等同于广大人民群众的意志和愿望的审美超越论不仅妨碍广大作家深入人民创作历史活动并和这种人民创作历史活动相结合，而且在当代社会是不可能实现的。恩格斯在把握人类社会历史时指出：“人们自己创造自己的历史，但是到现在为止，他们并不是按照共同的意志，根据一个共同的计划，甚至不是在一个有明确界限的既定社会内来创造自己的历史。”他们的意向是相互交错的。（《马克思恩格斯选集》第4卷，人民出版社1995年版，第732—733页）这就是说，作家的主观愿望与广大人民群众的意志和愿望是不能完全吻合的。既然作家的主观愿望与广大人民群众的意志和愿望不是完全相同的，那么，作家的主观愿望是如何成为广大人民群众的意志和愿望的概括和提升的？难道是自然吻合的？这种文艺的审美超越论进一步地认为：“文学作品所表达的审美理想愿望自然是属于主观的、意识的、精神的东西，但它之所以能成为引导人们前进的普照光，就在于它不仅仅只是作家的主观愿望，同样也是对于现实生活的一种反映，因为事实上如同海德格尔所说的‘形而上学是‘此’’内心的基本形象’，‘只消我们生存，我们就是已经处在形而上学中的’。理想不是空想，它反映的是现实生活中所缺失而为人们所热切期盼的东西，在这个意义上，作品所表达的审美理想从根本上说都是以美的形式对于现实生活中人们意志和愿望的一种概括和提升，所以鲍桑葵认为‘理想化是艺术的特征’，‘它与其是背离现实的想象的产物，不如说其本身就是终极真实性的生命与神圣的显示’，是现实生活中存在于人们心灵中的一个真实的世界，是人所固有的本真生存状态的体现，它不仅是生活的反映，而且是更真切、更深刻的反映，它形式上是主观的，而实际上却是客观的。”这实际上是认为广大作家在文学创作中只要挖掘自我世界就可以了。首先，这种人所固有的本真生存状态是人生来就有的，还是人类历史发展的产物？这是很不同的。如果这种人所固有的本真生存状态是人生来就有的，那么，作家在文学创作中只要开掘自我世界就可以了。如果这种人所固有的本真生存状态不是人生来就有的，而是人类历史发展的产物，那么，作家所愿望看到的样子（“应如此”）不可能完全相同，有时甚至根本对立。其次，既然在现实世界中作家的主观愿望与广大人民群众的意志和愿望之间是存在很大差异甚至对立的，那么，这种历史鸿沟是如何填平的？如果作家在审美超越中可以填平这种历史鸿沟，那么，作家在文学创作中只要挖掘自我世界就行了。显然，这种将作家的主观愿望完全等同于广大人民群众的意志和愿望的审美超越论不过是一种精致的自我表现论而已。中国当代文艺批评界在深入把握文艺的审美超越论的基础上坚决反对这种精致的自我表现论，认为从事精神劳动的作家与从事物质劳动的人民群众之间的矛盾甚至对立只能在广大作家深入人民创作历史活动并和这种人民创作历史活动相结合中化解，只能是在作家的“武器”的有机结合、作家的主观批判与人民群众的历史批判的有机结合中化解。可见，中国当代文艺批评界在文艺的审美超越论上的这种分歧不过是余英时和李希凡、蓝翎在《红楼梦》研究上的分歧在文艺理论上的发展。中国当代文艺批评界只有深入地解决这种文艺批评的理论分歧，才能推进中国红学和中国当代文艺批评的有序发展。

从余英时和李希凡、蓝翎在《红楼梦》研究上的分歧到中国当代文艺批评界在把握文艺的审美超越论上的分歧可以看出，中国当代文艺批评史是一有秩序的进程。因此，文艺批评家只有追求真理并逐步解决文艺批评的理论分歧，才能积极参与和自我批评并在这种批评和自我批评中尊重对方并汲取对方的合理成分丰富和提高自己，才能真正推进文艺批评的有序发展。

近年来，随着文化创意产业的迅速发展，以数字技术、信息技术和网络技术为代表的现代科技在推动文化艺术发展、催生新的文化业态方面显示出巨大的力量，越来越成为文化创新不可或缺的重要动力。在这种背景下，深刻认识科学技术与文化艺术之间的关系，以通过科技创新推动文化艺术的发展，就成为文化建设中一个迫切需要解决的问题。阎平的新著《科技与艺术》（湖北人民出版社2013年版）对这一问题进行了抽丝剥茧的系统梳理，提出了一系列具有理论和实际价值的观点，堪称一家之言。

作者认为，科技和艺术的关系是随时代的发展而变迁的。在人类产生的漫长历史时期，技术和艺术是紧密融合在一起的。“艺术”这个概念，在古代很长一个时期内，都包括一切人工制作在内，“技术”与“艺术”的共通之处在于，它们在本质上，都是人类影响客观世界的一种“本领”。在人类社会早期，技术和艺术是不可分割的。早期的绘画很难区分技术和艺术，艺术家在当时只能称作匠人而不是什么“家”。随着人类文明的发展，技术与艺术逐渐分离。艺术和技术的分离，是人类社会分工的必然趋势。随着社会分工的越来越精细，一部分专门从事艺术生产的人出现了，这就有了艺术家与艺术工作者。而艺术也从物质生产生活中逐渐分离出来，成为独立的体系。作者把中国宋代“文人画”的出现作为技术与艺术逐渐分离的一个重要表征。作者的眼光并未停留在遥远的“创世纪”，而是密切关注在当下。作者认为，在现代新技术革新的条件下，艺术开始大踏步地向科学靠拢，科技也冲击着艺术的每一个角落。在音乐、美术、电影、文学、舞蹈各个艺术领域，新的技术手段、交流方式、传播媒体、存在方式、传统的审美活动面临技术工具理性的全面改造。福楼拜关于科学和艺术“在山麓分手，有朝一日将在山顶重逢”这一预言正在成为现实。当然，这种“重逢”和起初的“未分开”已经完全不是一种状态了。无论是科技还是艺术，都已经是体系化、精细化、高度发达的形态。这种历史视角，给人耳目一新之感。

作者认为，科技和艺术的关系是依艺术领域而不同的，并从文学、美术、音乐、舞台艺术、电影电视几个领域分别探求了科技与艺术之间的关联。作者认为，文学与科技的关系，主要体现在这样几个方面：造纸和印刷技术促进了文学样式的改变，科技催生了科技题材的文学，科技作为一种文化样式在一定程度上提高了文学作品的思想性，科学理论促进了文学理论的发展，互联网技术催生了网络文学这一新的文学样式。美术与科技的关系，科技不断为美术创作提供新的工具和新的材料，科学理论影响了美术作品的风格，数字技术孕育了电脑美术，改变了美术作品的生产方式。音乐与科技的关系，主要体现和表现在两个方面：音乐理论本身就是一门科学，科技对乐器的发展具有十分重要的作用，而乐器的发展促进了音乐的不断创新。舞台艺术与科技的关系，主要体现在剧场技术方面。电影与科技的关系最为密切，首先，电影本身就是科技的直接产物，其次，目前数字技术使电影创作者被束缚的想象力得到了彻底解放，并催生了新的影视类型。显然，在作者看来，科技在艺术各领域中的作用是不同的。大致看来，科技影视的影响最大，对音乐、舞台艺术的影响次之，对美术的影响又次之，对文学的影响最小。这基本是符合实际的。

科技的发展为艺术提供了新的手段。人类的想象力是无限的，艺术的使命就是要把这种想象力表现出来。而科技就是不断提供这种表现的可能性。科技手段的作用，不仅使人类的想象得以实现，并且进一步激发了人类的想象力。艺术创作的科技含量越高，艺术创作技巧、艺术表现手法也会越来越丰富。随着技术的进步，艺术创作的技术因素得到飞速提升，技术的提升又直接作用于艺术创作，推动新的艺术形式不断产生，优秀艺术作品不断涌现。科技越进步，艺术家越自由。科技的发展为艺术提供了新的反映对象。作者认为，生活是艺术的源泉，科技生活本身就是现代生活的一部分。因此反映这些生活，是艺术家的责任，同时也是机遇。从这个角度看，科技对于艺术的意义，与政治、经济以及社会生活的其他方面并无二致。科技的发展为艺术提供了新的信息交流方式。科技的发展，使得全球信息沟通十分快捷，非常有利于不同国家和地区之间的相对平等的艺术交流，共同促进世界艺术的繁荣、发展。科技的发展大大提高了艺术创作主体的素质。多渠道、大规模信息的截获丰富了人们的生活阅历，提高了人们的审美情趣，扩展了人们的想象力和创造力。人的想象力的丰富、创造力的提高将会不知不觉地融入其对世界的感知，从而影响到艺术创作与生产。如果没有现代科技的进步，艺术生产者创造力的丰富是困难的，艺术生产力的提高当然无从谈起。作者通过各种实证，充分肯定了科技在艺术创作生产中的重要作用，但一再强调，科技在艺术创作生产中的作用是基础性的、手段性的、工具性的。科技对艺术创作的基本程序、基本模式并不产生颠覆性的影响，它只是提供了更多的表现手段，更广阔的表现空间以及更多的反映对象，但它并不能在主题的深刻、故事的曲折和人物形象的丰满方面作出多少贡献。显然，作者的这种判断，既是积极的、乐观的，又是冷静的、审慎的。

科技的作用是双面的，必须警惕科技对艺术产生的负面影响。作者认为，科技手段的过度使用，易掩盖艺术本身的贫乏。科技手段强大的功能常常会误导编创人员在艺术构思方面不再苦思冥想，不再精益求精，而是直接拿各种声、光、电手段当特技来用。有的戏剧节目包装极尽豪华，但情节老套，人物形象不突出，演员演出功力低下。有的电影电视剧本平淡，表演一般，只是靠科技手段制造特技来吸引观众。科技手段的过度使用，消减了艺术家艺术创造的热情。有的画家嫌写生麻烦，于是出外的时候不再背画笔画架，而是轻松地带上数码相机或数码摄像机，拍摄一些景致画面，作为创作蓝本。更有甚者，干脆买几本画报、摄影集或者光盘，直接作为创作蓝本。这样的美术创作，无疑是缺乏创意的，其艺术价值大打折扣。科技手段的滥用，浪费大量资金。以戏剧为例，现代科技手段几乎都是需要大量资金投入的。如果过于依赖科技手段，必然在“硬件”方面要求很高，这就需要巨额的资金投入。目前这方面较为典型的是奢华文化设施的滥用等问题。这对当代艺术创作无疑具有警醒作用。

科技和艺术都是一个庞大的、不断发展的体系。不仅在同一艺术门类中，不同的次领域与科技的关系也是各不相同的。科技与艺术之间的关系不是点与点之间线性的关系，而是多点对应的关系。作者对于科技与艺术发生关系的每一个侧面，每一个环节都进行了认真的研究归纳，差不多算是完全归纳法。这种方法看似烦琐，但这种切实的功夫是十分必要的。

□张宝林

深入探索科技与艺术的关系