

美術學研究

第一集

陳池瑜 主編

湖北美術學院美術學系編

美術學研究

1997年

第一集

主編

陳池瑜

副主編

徐龍森

湖北美術學院美術學系編

上海東海堂藝術工程有限公司協編

長江文藝出版社



(鄂)新登字 05 号

美学研究(第一集)

陈池瑜 主编

责任编辑:鲁文忠

责任校对:鲁文忠

封面设计:董 秦

责任印制:周铁衡

出版者:长江文艺出版社(武汉解放大道新育村 33 号) 邮编:430022

发行者:长江文艺出版社

印刷者:中南民族学院印刷厂

开 本:787mm×1092mm

插 页:2 印张:20

版 次:1997 年 8 月第 1 版

1997 年 8 月第 1 次印刷

字 数:400 千字

印 数:1-1000 册

ISBN7-5354-1514-8 117

定价:20.00 元

如有印装质量问题,请寄给厂方负责调换。

長江文藝出版社

上海東海堂藝術工程有限公司協編

湖北美術學院美術學系編

副主編

徐龍森

主編

陳池瑜

1997年

第一集

美術學研究



美术学研究(第一集)

目 录

发刊辞:加强美术学学科建设	陈池瑜(1)
---------------------	--------

美术理论研究

在湖北美术学院纪念毛泽东《在延安文艺座谈会上》的讲话发表 五十周年大会上的报告	王朝闻(4)
“诗中有画”管识	孙子威(14)
略谈王维“诗中有画、画中有诗”的美学意义	周益民(19)
论中国诗画结合的美学特征	王子怡(23)
建筑艺术美	章利国(38)
走出视觉误区——“晃动视觉”研究	胡朝阳(46)

中国古代美术学研究

论明清文人画学著述的“不读书而好奇习气”及文人画本位观点	阮 璞(55)
中国古代美术批评史纲(美术学博士学位论文节选)	李 一(71)
明代画评风尚与宋元优劣之争(美术学硕士学位论文)	彭 莱(84)
水墨与道	刘维之(101)
论六朝美术的多元化现象	张 昕(107)
李公麟白描画风再认识	王黎明(114)
赵孟頫书《千字文》小议	沈一革(119)

二十世纪中国美术学研究

二十世纪上半叶中国对西洋美术史的翻译与研究	陈池瑜(122)
对东西方文化碰撞时代的独特回应 ——徐悲鸿、林风眠、黄宾虹与潘天寿中国画变革的比较	林 木(132)
论潘天寿的美术思想	徐晓度(142)

西方美术学研究

西方美术史研究评述(美术学博士学位论文节选)·····	郭晓川(147)
关于西方现代美术的若干思考·····	李泽霖(169)
黑格尔论荷兰绘画·····	何卫平(173)
浅析西方画家的自画像·····	刘剑利(185)
米开朗基罗的艺术个性——悲剧造型艺术·····	常燕燕(188)

民艺学与设计学

民艺学论纲(美术学博士学位论文节选)·····	潘鲁生(193)
民间美术的功能特征(美术学硕士学位论文)·····	唐家路(203)
'96 五省民间艺术展及理论研讨会纪要·····	唐家路 王子怡(225)
科学·艺术·设计(美术学硕士学位论文)·····	陈芳(239)
崛起的韩国现代产品设计·····	谢跃(251)
艺术的设计 实用的造型 ——关于壶的发展历史·····	徐思民(254)

中国当代美术评论

从幻毁中获得解脱

——万昊人生观的二次蜕变·····	徐龙森(259)
刘依闻油画民族文化性浅探·····	方长江(263)
简述闵希文静物题材的选择·····	邵琦(270)
湖北当代油画的现状与走向·····	周爱民(272)
淡然之中 暗埋巍峨——散论陈绶祥的绘画·····	张晓凌(281)
抚慰心灵的幽梦 ——读萧海春山水画·····	卢辅圣(287)

艺术漫笔

略论审美教育与人的素质的全面培养·····	黄达海(289)
现实主义艺术初探·····	罗永生(293)
倾诉心灵的路·····	张京德(298)
崇高美漫谈·····	曾宪刚(302)
寂寞与绘画创作·····	涂小琼(306)

发刊辞：加强美术学学科建设

陈池瑜

由湖北美术学院美术学系编辑、由上海东海堂艺术工程有限公司协编的《美术学研究》，经过一年的酝酿、筹备、组稿，现在由长江文艺出版社正式出版了。它是世纪之交我国美术学学科发展的产物，也是改革开放以来，在学术繁荣的背景下，艺术学科园地里出现的一朵新花。

美术学作为艺术学科的一个分支确立，在我国时间并不长。它的前身是美术发展历史及其理论这样一个专业名称，简称为美术史论，参照文艺学、音乐学等学科，为了突出美术理论、美术史研究的学科和学术性质，经我国美术学家张道一教授、邓福星博士等人的倡导，后经国家有关部门批准，正式将美术史论改称为美术学。在我国高等美术学院中，中央美术学院于50年代成立美术史系，浙江美术学院（现中国美术学院）80年代成立美术史论系。1994年湖北美术学院成立美术学系，1995年广州美术学院成立美术学系，此外，中央工艺美院还设有工艺美术史论系，南京艺术学院美术系设有美术学专业。和美术学紧密相关的艺术学机构亦开始设立，南京的东南大学由张道一教授主持新设艺术学系，南京艺术学院拟将音乐学专业和美术学专业合并成立艺术学系。这些美术学院、艺术学院或综合大学的美术学系、艺术学系为美术学的教学和研究起了组织机构和研究核心作用，至于中国艺术研究院美术研究所更是国家设立的包括美术学研究在内的高级专门美术研究机构，他们领导和主持一些国家级美术研究项目，对美术学研究起了重要作用。此外，其他学科例如哲学、美学、文艺学中不少学者对美术学十分关切，他们从比较和相关的角度对美术学学科建设发表了意见，亦是美术学研究的一支生力军。

美术学是人文科学的一个组成部分，是一门研究美术现象及其规律，研究美术历史的演变过程、研究美术理论及其批评的科学。换句话说，美术学要研究美术家、美术创作、美术鉴赏、美术活动等美术现象，同时也要研究美术思潮、美术理论、美术美学、美术史学，此外，美术学还要研究本身的历史，即美术学史，就像哲学要研究哲学史一样。美术学既可以运用自己特有的方法进行研究，也可以借鉴哲学、美学、心理学、社会学、文艺学的方法进行研究，因此对美术学的研究还可以同其他学科的研究结合起来，形成美术学研究的边缘地带或者形成新的交叉学科，例如美术社会学、美术心理学、美术市场学、美术管理学等等。

美术学是一个现代型态的人文科学概念，美术（Art，和Fine Art）是本世纪初才从西方引进过来的新概念，最初使用时包括音乐、舞蹈、戏剧在内，后来才专指绘画、雕

塑、建筑与工艺美术。在中国的传统艺术理论中有画学、书学的概念,因没有美术的概念,自然就没有美术学的概念。当然不是说中国古代就没有关于绘画、工艺美术等各部门类的思想理论。由于“美术”在本世纪初在中国才得以较广泛的传播,而“美术学”则是近年来在美术理论界才开始认同,由于它是一门现代形态的人文科学,因此,我们认为,要建立美术学的学科构架,应特别重视20世纪中国美术理论、美术史学、美术批评已经取得的成果,这些成果可以作为我们建立美术学学科的研究起点,因此,应加强对20世纪中国美术学的研究。仅举20世纪前半叶为例,林文铮的艺术理论、蔡元培的美育理论、鲁迅的美术思想、丰子恺、黄忏华、倪貽德、李朴园、傅雷、林风眠、吕澂等人的美术理论及其关于西方现代艺术的理论,滕固、陈师曾、郑午昌、潘天寿、刘海粟、陈钟凡、岑家梧、童书业、邓以蛰、胡蛮、傅抱石等人关于中国画学、中国古代美术的研究及其理论,都有很高的学术价值,值得我们认真总结和研究。我们今天开展美术学研究,有这个基础和没有这个基础是大不一样的。

对西方近现代美术学思想的研究,应成为不可忽视的一个重要方面。我们可以运用马克思主义哲学、美学思想对西方近现代美术理论、美术史学观进行分析、评介,借鉴其合理成分,帮助我们建立美术学学科体系。温克尔曼、黑格尔、布克哈特、里格尔、沃林格尔等人关于美术史、艺术史的研究及关于美术史学的思想成果,对于奠定和发展美术史、美术史学或起了开创作用,或起了推进作用。沃尔夫林的形式主义美术史观、贝伦斯的鉴定学理论、莫雷和潘诺夫斯基的图像志研究、瓦尔堡学派的图像学研究、克利夫·贝尔和罗杰·弗莱的形式主义美术批评观等,从不同的角度提出了新的美术史研究或美术评论方法,为我们从事美术史研究提供一种参照,亦可以丰富我们的美术评论方法。因此我们应该加强对西方现当代美术学研究新成果的翻译介绍,了解世界美术学学科发展的动态和走向。

1995年国家教委委托东南大学艺术学系编制国家教委“九五”期间美术学科科研项目指南,该校曾致函给我征求意见。我在回信中谈到美术学学科研究内容的一些设想。美术学可以包括美术理论、美术史、美术批评、美术学史四大部分。美术理论可分为美术原理、美术美学、美术哲学、美术社会学、美术心理学等;美术史可分为中国美术史、外国美术史或世界美术史,亦可分为绘画史、雕塑史、建筑史、工艺史、设计史等,既可以进行通史研究,也可以从事断代史、专题史研究,与此相关的是美术史思想、美术史观念和方法的研究,即美术史学研究;美术批评则可以分为美术思潮批评、美术现象和美术运动批评及美术家、美术作品评论等;美术学史是研究美术学自身发展演变的过程和历史,即美术理论史、美术思潮史、美术批评史、美术史研究历史等。美术学史在中国是一个空白,美术学史可分为中国古代美术学史、中国现代美术学史、世界美术学史或者德国美术学史、美国美术学史等国别美术学史。本人现在正进行的一个国家社科(艺术科学)项目即《中国现代美术学史》的研究,就是属于美术学史的范围。

美术学学科研究对象与分支仅上述就达几十种,需要大量的专家、教授、学者和广大美术学爱好者投入精力研究,亦有大量的资料工作和基础工作要做,需要有一大批对本学科有奉献精神 and 开拓精神的同仁共同奋斗,力争在21世纪前50年将中国美术学研究推进到国际上流水平,建立起比较完整的中国的美术学学科体系。

我们编辑出版《美术学研究》，其目的就是为美术学研究同仁提供阵地，为美术学学科发展尽绵薄之力！在此要感谢上海东海堂艺术工程有限公司总经理徐龙森先生，他于1995年偕同夫人蔡予女士到武汉收集第二代中国油画家研究资料，我们得以相识，且商讨了编辑出版《美术学研究》事宜，由他出资支持出版。同时还要感谢长江文艺出版社出版这本国内第一家《美术学研究》丛刊。我们衷心希望这种合作能坚持下去，亦衷心希望读者对本丛刊不吝赐教。

陈池瑜 湖北美术学院美术学系主任、教授、湖北省文艺理论家协会副主席

在湖北美术学院纪念 毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》 发表五十周年大会上的报告

王朝闻

各位尊师重道的同学、各位为同学们前途服务的老师：

我现在看到大家，好像年轻了 63 到 65 岁。60 多年前的我也和同学们一样风华正茂，但时间过得真快，转眼我已变得“老朽”了，是一种“老小子”。刚才陈池瑜同志说，今天是纪念毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》（下面简称《延座讲话》）发表 50 周年的大会，请我作这方面的报告，谈谈有关《延座讲话》的情况和学习体会。我仅仅参加了第二次和第三次延安文艺座谈会，第一次座谈会时，我下乡去了。有关这方面的回忆，我过去都写过文章。关于纪念《延座讲话》的文章我也写过好几篇，1962 年写的一篇在《人民日报》上发表，题为《喜闻乐见》，这篇文章是从美学的角度来谈《延座讲话》的理论意义。我认为《延座讲话》是一部艺术学著作，是一部美学著作，是一部艺术美学著作，她是从哲学的观点谈如何培养我们自己成为一个够格的艺术家的指导思想。

有关《延座讲话》的精神，这几年我没有写文章专门谈这个问题，但包括我最近出版的专著《审美谈》（人民出版社）、《审美心态》（中国青年出版社），都是从审美心理来谈问题，我仍以毛主席《延座讲话》为主导思想。如从实际出发，事实求是，为人民服务，向人民群众学习，逐渐地丰富自己、改造自己，使自己的主观世界更符合客观世界发展的规律等，都是贯彻毛主席《延座讲话》的精神。一个月前，《瞭望》杂志要我写一篇纪念《延座讲话》的文章，我写了篇随笔性的文章，不知道发表出来没有？在这篇文章中，还是表示我拥护《延座讲话》的精神。可是有的文章认为，我们接受《延座讲话》精神是一种奴卑思想，《延座讲话》是一锤定音，到延安去的文学家艺术家是盲目的，没有自己的认识，这些话是胡说八道。我是自觉地参加革命，自觉地贯彻文艺为人民服务的思想的。我在 1941 年写了一篇文章叫《再艺术些》，发表在延安的一个刊物上，我就反对公式化、概念化，我的意思是说，要为人民服务，要提高艺术的质量，不能不注意艺术的发展规律，如果没有艺术家的艺术个性，如果没有艺术家的深刻的感觉和敏锐的美感，那么艺术创作就不可能提高，也就不可能真正为人民所喜闻乐见。我认为这些年来我老朽不老，我没有走得太远，我没有后悔我参加了革命，我没有后悔我走过的道

路。顺便给大家说一句，我在杭州国立艺专读书的时候，跟着罗丹的学生卡麦斯基学习雕塑，没钱买油画颜料只好学习雕塑，一面当学生，一面当小学教员，勉强维持生活。当时不能看到西方美术的原作，但从一些报刊特别是日本的报刊上亦能看到马蒂斯等人的作品，我非常感兴趣，还曾临模过。在当时很多东西都会了，这些临模的作品在我老家被残存下来了，我将把它们放在我的文集中作附录。现在回顾我所经历的那个历史阶段，我并没有后悔我选择了为人民服务的道路，并没有后悔我选择了现实主义艺术道路，并没有后悔我没有跟着现代派的屁股后面走。我觉得这是尊重我们民族的表现，也是尊重我们自己的表现。如果我们完全跟在现代派的屁股后面走，这就会损害我们应有的个性和独特性。今天纪念《延安讲话》我总得有个态度，这就是我的态度，我不后悔我对文艺为人民服务道路的选择，我不后悔我接受了毛主席的《论持久战》《论抗日战争中的战略问题》等军事哲学著作中的唯物辩证法思想，使得我在美术理论研究中多少有点独特的见解。我特别要感谢毛主席的《矛盾论》，特别是体现在毛主席军事哲学著作中的矛盾论思想，否则我就是忘恩负义。

今天我不可能在很短的时间里来叙述《延安讲话》的思想实质，我想用“摆龙门阵”的方法表达。我虽然年纪大了但愿意以从头学起的精神，结合我这次到武汉来的一路见闻谈谈一些感受。那么我今天讲的题目是什么呢？我写的文章从来没有先写好题目再做文章，那么今天讲什么呢？就叫摆龙门阵吧，我的四川话和湖北话差不多，听起来不会太伤脑筋吧。

我首先要说一点，感谢湖北美术学院的领导对于我的身体的关怀和对于我的生活的照顾，把我安排在东湖磨山的一个宾馆，使我早晨和晚上都能同大自然接触，并能感受武汉这个火炉在夏天并没有那么可怕，这也是一个很好的休息环境。古人说，楚天阔，你们生长在长江边，广阔的境界对人的胸怀有好处。我为什么要谈到东湖呢？我第一次在东湖边看到鱼群抬着脑袋游来游去，有时它们对面游来，没有发生冲突就游过去了。我觉得很奇怪，为什么鱼群要抬着脑袋走。是脑袋在走呢？还是背心在走，我也看不清楚。可我的孙子说就是脑袋，我得相信我的五岁的小孙子，因为他比我要敏锐。下面的问题是鱼群为什么要在水上走，我问一个修路的工人，他对我说，天气要变了，意思是下雨之前鱼在水上面走。一位服务员对我说明天要下雨了。第二天下了雨后，鱼群还在水面上走，这又是为什么呢？难道是水面上的浮力比水中要大，不知道，许多问题证明我的知识太少，需要学习。

现在说说学校的问题。我一会儿当学生，一会儿是教师，一会儿当编辑，一会是作者。我一辈子的经历能体会到当学生的幸福和艰难。在前几年有人告诉我，教书很不容易，因为学生不听你那一套，不重视基本练习。我说不重视基本练习要吃大亏。但他说，他说服不了年青人，年青人就是不听你的，他们随便一画，就有人吹捧，就能出名，就能成家，认为基本练习是没有用的。我不知道在座的青年朋友对这种现象的看法如何？是否有所感受？是否有所警惕？是否有所差异？是否有所共鸣？我肯定地说，这种想法是对自己很不利的，因为不是知识多了是坏事，而是知识少了才是坏事。基本练习很重要，我所说的基本练习，不仅仅是指素描基础，还指审美能力、感受美丑的能力。我们能不能深刻地、敏锐地感受美丑，这决定于我们的主观条件，如果我的主观条件很差，感觉

迟钝，美虽然对于我们是一视同仁的，但对我来说就不起作用了。在这种情况下，要想成名成家是办不到的。要真正成名成家，就要像欧阳修所说：“诗穷而后工”，欧阳修当然不是说，诗人成了穷光蛋诗才能成功。所谓诗穷而后工。是指对生活的理解、对生活的认识、对生活的掌握，要尽可能地深入，到了一种比较深入的境界，这样诗才能工，才能写好诗。绘画、雕塑、建筑、工艺美术也是如此，如果我们对生活的理解是肤浅的、是表面的、是迟钝的，而要使我们的绘画、雕塑、建筑、工艺美术发挥独创性，出人头地，那是不可能的，这是必然的规律。我说的这些话，有人听了可能不对口胃，说你这个保守思想和我没有关系，我就是跟着感觉走，就是要自我表现。我很讲民主，不强迫谁接受，我是一种商量的态度，你爱听就听，愿意接受就接受，你在这里批评我，我一点也不脸红。

如果我们结合庄子和惠子关于鱼乐的理解，来看看东湖鱼群在水上游乐的现象，是否能理解东湖鱼群游在水面的快乐呢？是成群结队的鱼在水上游着愉快呢？还是我们观看鱼游得很特别而自己感到愉快呢？这个主观与客观的矛盾，关系到审美心态的普遍意义。庄子著作讲的子非鱼，焉得鱼乐的争论，实际上这个矛盾是体现在我们的一切生活当中的，因为我们生活中无时无刻不发生主观感受与客观实际的矛盾，无时无刻不发生主观和客体的矛盾。如果我们的主观感受和客观事物一致了，我们所写的东西富有创造性，这就是符合必然性。我如果感受迟钝，落后于客观实际，画出来的东西公式、概念化、千篇一律，不但不能感动别人，连自己也不能感动，那也是必然的，为什么？因为你没有掌握你所要反映的客观对象。我今天的发言，也许你们会说是老一套，但我是坚持这老一套的。主体对于客体来说是反映者，客体是我的反映对象，我们不能违背前人的教导，认为主体可以超越一切、决定一切，我想表现什么就表现什么。我还是比较相信主观反映客观，但不是机械的反映而是能动的反映、创造性的反映。我觉得不管是中国的古代或现代，也不管是西方的古代或现代，任何艺术作品都不能离开主观对客观的反映。我去年到巴黎看到过毕加索的作品和夏加尔的作品，莫迪尼阿尼的长脖子作品，它们都是变形的。不管你变形虚构到什么程度，但在根本问题上来说还是主体与客体的关系，还是主观反映客观，不过是反映的形态不同，主观的修养不同。决不可说，没有主观反映客观而是由天上掉下来的天才。这是我讲的一点。

昨天，我们到黄州去参观苏东坡题咏过的赤壁。苏东坡是四川人，黄州人民为苏东坡做了纪念馆，这是对四川人的尊重，看得起“川耗子”。苏东坡这个川耗子，是指耗子的聪明，而不是指它的狡猾方面。苏东坡有一篇短文骂耗子，一只老鼠在篮子里跳来跳去吵得他睡不着觉，待他打开篮子看时，它死了，一不小心，老鼠跑了，原来它装死。苏东坡说，老鼠比人还要狡猾。因此我们不能称苏东坡为川耗子，因为在苏东坡看来耗子是狡猾的。苏东坡的文风用我们四川话来说，有点猴气。巴文化和楚文化是有关系的。前几天我在宜昌，有一位音乐家、博物馆专家向我谈到，楚文化受巴文化的影响，我说我是第一次听到这种观点，是否是这样，我还要再学习。你们湖北人没有老子天下第一的思想，我这个四川人听了还有点高兴。当然我不是搞四川地方主义，而是觉得各种文化是互相影响、互相渗透的，不可能是从天上掉下来的，任何人的存在，任何民族的成长、任何文化的发展都不可避免地交叉联系中存在和发展。例如我们把吃的西红柿叫洋柿

子，把土豆叫洋芋，把核桃叫胡桃，把睡的床叫胡床，把拉的琴叫胡琴。不管是西边少数民族也好还是外国传来的也好，反正很早以前就有国际交流了。我在意大利喝一种绿颜色的开胃酒，主人告诉我，这是从中国引进猕猴桃种植以后酿造成的酒。这也是一种交流。另外我说一点，如果同学们长到五十岁时，肚子变大了，那时也许现在流行的系在肚脐眼上的裤腰带不时兴了，要像西方人一样发展一种系在肚脐眼下面的裤腰带（听众笑声），因为原来的裤腰带不符合生活需要，缺乏使用价值就不大有审美价值。美感和快感当然有区别，但是引不起生理快感，也就引不起精神上的美感。马克思主义是西方来的不能否认，白求恩是西方人也不能否认，就是民国初年的王国维，如果他不学康德，他的《人间词话》就不会写得那样好。所以我们不能搞关门主义，拒绝西方的文化，但反过来说，也不是西方的一切都好。我到了巴黎，觉得有些东西不大好，这里不详细谈了。

现在我来谈基本功，我觉得基本功很重要的一条是感觉、感觉能力。雕塑、绘画、建筑和设计是一些表现的艺术手段、表达方式，当然有基本功问题。但是如何表达的基本功和表达什么的基本功比较起来是次要的，表达什么决定如何表达。对于客观世界的掌握、体验、揣摩、思维、推理、判断、感性、理性都不能排斥，当然我们是从事艺术活动的，感觉也就特别重要。在造型艺术中有一种错觉，这也要承认，有可能错觉对我们的的人际关系有不好影响、产生误会，也会有主观主义。我这里附带说一下，如何表现虽然被表现什么所决定，但如何表现也有很重要的意义，也有很重要的基本功。打个比方，我发言之前，刚才陈池瑜同志唱了一段湖北大鼓叫聚宝盆，同志们听了后很感兴趣，他唱了后要我来说一段评书，假如我说的评书不是接着陈池瑜同志的湖北大鼓聚宝盆往下说，而是说四川评书，你们就会觉得突然，缺乏一种联系，就不会接受我的评书。假如我换一种方式说，诸位听众，你们刚才听了陈池瑜先生的湖北大鼓，你们听起来觉得安逸不安逸？观众会说，你不说书去侵犯人家的节目，搞文人相轻。而且我还说，他的大鼓虽然讽刺的是一个贪心人，蛮有普遍意义，还有人对症下药呢！这样，观众反倒觉得我这个说评书的也能一针见血地把大鼓的好处说出来，反而在观众面前树立起了我的威信。观众虽然没有听到我说的评书如“火烧赤壁”等，但已觉得我对大鼓不太外行了，可能很认真地听下面我说的评书了。如果我不是接着陈池瑜同志的大鼓“聚宝盆”往下说，而是直接说“火烧赤壁”诸葛亮怎么起东风，怎么样草船借箭，你说得天花乱坠，观众可能表示怀疑而听不进去。所以艺术家和观众如何建立一种两相情愿的关系，建立一种共鸣的关系，这里有一个方法论问题也有一个知识问题。中国的评书，如《三国演义》开头两句为“天下大事合久必分，分久必合”，虽然这种说法在历史上有片面性，但这种开头很吸引人，为什么合久必分，分久必合呢？那么下面一定有文章可做了，这样观众就要往下听了。

我认为错觉是很有意义的，在艺术创作中错觉更有意义。大家知道“杯弓蛇影”的成语，就是把酒杯中看见的挂在墙上的弓的影子当成蛇了。杯子里面的弓的影子不是蛇，但有人感觉到它是蛇，这种感觉虽然是错觉，为什么它还会变成一个成语呢？因为它概括了更广泛的实际生活，更广泛的人类感觉的实际经验，因而“杯弓蛇影”以错觉为基础的创造很有普遍性。苏东坡的《前赤壁赋》中写到，他听到一种吹箫的声音，就好像

听到一位寡妇的哭泣声。这是一种联觉、一种比喻或是一种错觉。寡妇的哭声也许很多人都有听过它的经验，但吹箫声并非就一定是在摹仿或表达寡妇的哭泣声，那么听箫声的人有这种感觉可能是一种联想和错觉。抗战时，我于1938年从长沙到大加山，经过武汉，我听楚剧的唱腔像是哭泣，可是解放后我再听楚剧就引不起哭泣的感觉了。是不是条例变了？或是唱腔变了而使我发生了这种欣赏的变化呢？我又知道了。所以错觉和联觉对于艺术创造不是消极的东西，错觉和联觉一样对于我们的艺术创作是一种基本功。有真情实感的错觉是必要的，但如果看到别人作品变了形，我也搞变形，别人搞抽象我也搞抽象，这是没有出息的，是没有自己的艺术个性的，也是没有自己的创造性的。只是跟着别人屁股后面走是非倒霉不可的，美术史不会把你记载下来，说不定还要批评你。

错觉对于艺术创作是一种很重要的东西。“吴楚东南坼，乾坤日夜浮”，这种“浮”的感觉就是错觉，乾坤是空间、宇宙，人对乾坤产生浮动的感觉，这是以人的感觉来描绘自然现象。错觉不是神经病，神经病的错觉是存在的，但是正常现象的错觉包括恐怖的错觉也还是有合理性的。英国大戏剧家莎士比亚的戏剧《表克白斯》，写一位夫人参与丈夫谋杀皇帝的活动，她后来将手上的血已洗干净，但总感觉到手上还有血，这种感觉既带有错觉性也带有紧张性。这种错觉非常深刻地写出了人物的变态心理，写出了人物的犯罪心理。中国的传统戏《伐子都》，子都很漂亮，但他把自己最好的朋友杀死了，他发了神经病，总觉得有鬼，被杀的人来了，这种现象和错觉有关，是一种由害怕引起的心理变态。这种现象到处都有。李白的诗“相看两不厌，只有敬亭山”“山从云边起，云伴马头生”，这些都是自然的人化。我谈点自己的亲身经历，我到峨眉山，空气雾蒙蒙的，我使劲喊了声“哦——”，云就围到我的面前了，慢慢变成了小雨点，这是空气震动后引起的变化，这种自然变化就像求雨时，我们将高射炮打到天空中一样。这当然不仅仅是错觉，而还是科学的现象。我17岁在四川旅行写生时，到了一个地方，走得很累，晚上睡在泥堆床上，周围是流水声，水声很大，很响，我做梦梦见自己睡的床浮在水中，这是梦中的错觉。这种错觉当时是痛苦的，但醒来以后觉得很愉快。就像我在“文革”中一样，我被“架飞机”（挨批斗），当时很痛苦，后来回想起来觉得很荒唐，倒有一种愉快感。“文革”中的这些挫折也是一种生活经验，是锻炼自己的机会，如果没有这些体验，我的专著《论风姐》就写不出来。杜甫在白帝城写的“无边落木萧萧下，不尽长江滚滚来”，这两句诗，显然是从下游朝上游看的，在奉节这一带从下游往上看“不尽长江滚滚来”比较好理解，但“无边落木萧萧下”怎样理解呢？我到了白帝城看到了许多树枝很小，没有“萧萧下”的气派。但主人告诉我，从前白帝城的树木很大，秋末冬初，登高而望，完全有“无边落木萧萧下”的感觉。

所以我说生活经验和我们的错觉结合起来，丰富了我们的感觉经验。我觉得有一种复杂心理，我一直未解决，现在和同学们商量，不知你们有无这种经验，坐在水的下游往上游看，有一种愉快感、充实感、好感，而从水的上游朝下游看则有一种空虚感、失落感和不愉快感。这种心理特征为什么会发生，这是怎么得来的？我和好多同志交谈过，他们都未能清楚地回答我。我小时候摸一个小孩（十二、三岁）的肚子，他的肚子叽哩呱啦的响，这是因为他的胃里有石头，根据医学来看，他可能有肾结石，那是很痛的，但他说他不痛。后来我问医生，医生亦不能解释。这个问题就挂了起来，我有好多问题都

没有解决，有可能有朝一日会解决。我认为有问题不能解决不丢人，就怕你提不出问题。我如果提出了问题不能解决，那么还有未来再解决的潜在性，如果我们对任何事物都提不了问题来，那说明我们的头脑有些僵化了，有些“纤维化了”（听众笑声）。不但是老人僵化，现在有些年轻人头脑也僵化，他就是抱着片面性不放，你给他讲道理，他听不进，秀才遇到兵，有理说不清，他不买你的帐有什么办法，我真不理解。所以生活是很复杂的，矛盾无处不在，没有矛盾也就没有世界，矛盾当中包括你对待问题的态度。基本功要不要，至少感觉方面的基本功是非要不可的。

感觉能力是一种基本功，这和练习素描的基本功是不能绝然分开的。在坐的张祖武教授和我同学，我们都受过素描的锻炼。素描的锻炼本身不是很机械的摹仿模特儿，认识模特儿的过程中也有提炼取舍，也有选择，如何凭我的视觉去掌握模特儿的特点，至少有两种形态，一种是很仔细地近看甚至摸一摸模特儿，另一种是眯着眼睛远看模特儿，掌握他的大体，如果只有近看，可能只有支离破碎的效果，没有整体感，如果只有远看，可能只有大体效果，是空虚的。我们在学生时代，有个老师头天晚上打麻将，第二天来改我们的画，有个同学的画本来画手有五个指头，结果这个老师不看模特儿就改画，改成六个指头，这就是错觉，这是怎么发生的，远因就是昨天晚上打麻将很累，近因是没有认真观察模特儿，对青年同学缺乏责任感。我在上小学时，嗓门本来还不错，声音喊得很大，哼得很长不换气，老师对我说，你很特别。那时学生听说“特别”就害怕，不像现在说某人特别很高兴。我的老师卡麦斯基喝醉了酒，我是他的学生，他在吃面条时，把花生往我这边扔，他是个俄国人，在中国失掉了贵族的身份，心里难受，把学生都不认得了，我想我们要赶快走开，不然要出问题，所以老师有时也有错误。

感觉是可以培养的，迟钝可以变为敏锐，肤浅可以变为深入。不能不重视感觉这种基本功。感觉这个基本功可以从两个方面培养，一是古典诗词，诗词和造型艺术虽然有差别，但它们都需要敏锐的感觉力，因为作为两种艺术中的感觉是有联系的，差别是相对的，联系是绝对的。所以从这个角度讲不能说读诗词就是不务正业。哪个同学看《红楼梦》、看《水浒》、看《聊斋》就是不抓基本功，这种说法不对。这也是在练基本功，是练感觉能力的基本功。二是对生活的感觉能力。我长期以来，习惯于把生活当艺术看和习惯于把艺术当生活看，把生活和艺术的联系看得重些，把生活与艺术的差别相对地看到轻些，所以我在任何环境中都会有收获，有时在生活中虽来看书写文章，因为感受到新的东西也觉得有收获。此外，感觉是可以培养的，小孩的感觉也能培养。我的小孙子已5岁，我和他到大连去，在海边捡石头，他开始捡圆的和白的，看到我捡花颜色的，他也捡花的，他的审美感觉也在变化，但和我有差别，他捡的石头是要“像”什么，如像人像马，而我的标准是比较抽象，色彩对比强、纹路清晰。我有时说这块石头比抽象画要好，小孙子把“抽象”两个字也学到了，他指着山上树木下一块庄稼地说“爷爷，特殊的抽象”，他和服务员告别说：“阿姨，我们再见了，我20年后，带着我的孩子再来看您”。（听众笑声）他才5岁，服务员还没有结婚，20年后，他25岁，刚够晚婚年龄，或者他的孩子才1岁，带他的孩子去看阿姨是不可能的，所以他是不讲现实主义的。现实主义和浪漫主义的界限不能一刀切，常常交织在一起，在小孩的身上也能体现出来。

我们今天纪念《延安讲话》，就是要重视培养我们的基本功，培养我们的感觉能力，

我们要扩大我们学习的视野，扩大我们的知识范围。我不能当侦察员，我的感觉并不敏锐，有时我挨了别人整，自己还不知道。我在“文革”中挨批斗，“坐飞机”，两边的人扶着我“坐飞机”，我打瞌睡摔不倒，但是问题是不能打呼噜，如打呼噜就是罪上加罪，是现行反革命。有一次我被陪斗，当时对我们宽大处理，让我们坐着陪斗，自己心情不舒畅，加上太累，不知不觉地打起呼噜来了。主持会场的人一听我打呼噜，就大声吼道，你们不识好歹，优待你们还打呼噜，给我统统站起来！待我们被批斗完回到“牛棚”，和我一起挨批斗的人员对我说，你打呼噜害得我们都站起来。其实我打呼噜是不得已而为之，并不是有意害大家。在这里特殊性和一般性又发生矛盾（观众笑声）。

我有时把基本功锻炼态度和游戏联系起来，例如你现在用一样东西顶我的肚皮可以把我顶到墙边，但我的肚子不会消气。我在延安时游泳，肚子上可以站两个人，那是怎么来的呢？就是靠划船等锻炼出来的。我的小孙子现在也有时摹仿我作深呼吸，有时他还当着别人的面将衣服撩开作深呼吸，肚子鼓来鼓去。所以我说做游戏也很有意义，不一直都是低级趣味，做游戏也可以培养人的感觉能力。因此我常常把生活当艺术看，把艺术当生活看。我有一次在四川吃饭，看到餐馆有“品尝”二字，书法也不算高明，我就想开一个玩笑，和我一起吃饭的还有吴祖光先生，但请我们吃饭的是从深圳来的一位女经理，因此我又不能开玩笑，只是心理想出一幅对联的一半：品尝、品尝、品品尝、品品品、尝尝尝、品尝品尝品品尝”（听众鼓掌），我只作了半幅，另外半幅至今未对出来，今天在坐同志要能对上另半幅，我将十分高兴。不过这幅对联的音调不好，音调是死人时的锣鼓的声音。这也不是我王朝闻的发明。我在20年代在四川读书时，有一个封建文人刘思良，他站在封建社会的立场上，对满清抱着怀念的感情，在庆祝双十节时，他写道“国庆当庆，当庆，当庆，当当庆”，他用死人锣鼓的谐音咒骂双十节，下联是“举国若狂，庆狂，庆狂，庆庆狂”，又是死人锣鼓的谐音。所以我作的“品尝”半幅的对联是受了60多年前的20年代的刘思良的影响。现在有些人，高喊旧的权威不倒，新的权威树不起来，老师都滚蛋，只有我才行，这种思想违反辩证法，违反历史唯物主义。事物发展后来居上这是规律，后生可畏这也是规律。但不一定后生都可畏，不一定后来都居上。我这样说是不是站在老人的立场上呢？不一定，我也当过年轻人。任何事物都要看条件。你说后生可畏，这是一般而言，但有的后生不可畏。现在犯罪的年龄下降了，10多岁的孩子就杀人，很不在意，他们觉得好玩，这种现象对社会主义建设很不利。

我对《徐九经升官记》很感兴趣，我的兴趣在哪里呢？它说明了事物的矛盾性，徐九经是一个清官，他想要做官，但有生理上的弱点，处境又不利，所以他只好用歪脖子树来象征自己。徐九经这个人是丑中有美，是丑伴中的好人，内心是美的，外形是丑的。徐九经也有矛盾，在那个封建势力的矛盾中，他处在夹缝当中，左右不讨好，他要坚持真理受到了阻碍，所以就出现了一个镜头：有两个徐九经的影子来拉徐九经，左右拉，一个代表善，一个代表恶；一个代表真，一个代表假；一个代表美，一个代表丑。当然他最后还是站稳了立场，他的这种矛盾性是反映了社会的现象的，是反映了生活的社会现象的，是反映了生活的规律性的。所以我觉得《徐九经升官记》不错，武汉的戏剧一般地说都很有水平，武汉的评书也很有水平，如武汉评书《草船借箭》都是好东西。《徐九经升官记》中把一个我变成三个我，这是反映了事物内部的矛盾，别说徐九经有矛盾，包

公铁面无私也有矛盾，这是我们中国艺术的优越性。有一个戏我记不清是《秦香莲》还是《铡美案》，当包公要处理陈世美时，皇亲国戚出来干预，包公觉得斗不过，就给了秦香莲 300 两银子，说你回去好好把你两个孩子教育好，可是将来千万别做官。可秦香莲不接受银子，而且对包公引起了误解，哼！闹了半天，包青天还是官官相卫。包公听了这话，再也沉不住气了；“铡！”包公的决心好像徐九经的决心一样，也接受了外来的影响，所以我们人类的存在是处于环境当中，不是孤立的存在，一定的条件要影响我的个性，我的个性的成长是条件培养起来的，不是孤立的，我要怎么发展就怎么发展。

我在“文革”中到干校去参加劳改，到大堤上种花生，我们都干重活。开始半桶水两个人抬都抬不动，后来挑一大担水，可以从河坝里挑到堤上来，那些种花生的革命群众在大摇大摆地喊：“喂，来水哟——！”我就用我在四川读书时音乐老师批评我的那个特别嗓门来回答，尽力把声音拖长些：“来了——”。我知道他可能要找我的麻烦，但是我有理由，因为我怕你听不见。蒙古人的声音为什么要拖那么长，因为在草原上你不拖长听不清楚。有一次，有一个造反派的排长，是南开大学中文系的毕业生，现已经死了，当时他要借我的著作《以一当十》看，我说不行，我现在就是把它当成罪证要检讨，你要拿去看，我不是现行反革命扩大影响吗？我不给他看，他又问我，李后主的词好处何在，我说你是不是增加我现在的罪行？因为他有笔录，可以往上汇报。讲李后主的词的好处，那还了得，亡国之君当了俘虏，词越写越好，我没有回答他。有一次，我们要到一个地方去，因为我的个儿不高，这位排长要我排头。我就提了个条件，我说，要我排头今天就走整齐一点。他说，好啊，走整齐一点。我就喊号子“一、一、一二一”……”喊了 7 里地，当时戏剧家协会的一位编辑，平时整理过我的稿子，就跟那个排长说，“别把那个老头累死了”，但我就是坚持走 7 里地就喊 7 里地。喊到底，这是变相的发泄，我不怕引起错觉，就要变相地发泄出来，因为气没有地方出，就拿这出气。后来我还受表扬了，说我们的队伍从来没有走这样整齐，唉呀，我心里头想，这位排长失掉立场了，你称赞我这个走资派和反动权威，缺少敏感。可是反过来，也许他说的是真心话，事物都是很复杂的，也许他过去汇报是不得已的，在这个时候说了真心话也很难得。所以我觉得游戏也可以创造和丰富我们的基本功。但是我们不要把基本功的希望寄托在打扑克、打麻将上，应该重视和我们的业务比较有联系的东西，包括开玩笑。那么我觉得同志们不仅在课堂上练基本功，课堂外在游戏时也可以练基本功。

还有，我觉得人的感觉的主观性和立体性是不可避免的，主观性和主体性有美丑之分，深浅之分，但是我们应该承认，人的感觉不是纯粹的对客观事物的机械的反映，绝不可能如实地反映。刚才为我们照相的同志用照相机选择镜头的时候，也不是偶然的，选择拍摄时机和镜头也有主体性和主观性，不可能是绝对客观的。不能认为照相就不是艺术，不是说一切照相都是艺术，但是照相里头就是有艺术。周恩来同志在医院里的那张照片（最后一张照片）难道不是很好地体现了“鞠躬尽瘁，死而后已”的伟大精神吗？所以不能认为照相就是机械的反映。比如说戏曲里“你——来——看——啦——”，这个台词的动作过程，如何承前启后抓住那个最有时间过程的概括性时机，难度大得很。

我是称赞中国绘画的，但是我承认，西方的绘画在光线的表现，色彩的表现方面高于水墨画。水墨画表现倒影那种金光闪闪的落日的色彩不大方便。我附带说一下，17 岁