

您现在的位置: > 简体版 > 设计视角 > 设计论文 > 综合 > 重构艺术设计教育体系

所有文章快捷检索

重构艺术设计教育体系

Go [高级检索] 提示: 关键词间使用空格

Google 搜索 Web dolcn.com

特别推荐

相关旧文快速搜索

- > 中国美术学院上海设计艺术分院“法国现代艺术与设计基础教育”进修班 [2003-01-14]
- > 教育部工业设计教学指导分委员会关于工业设计师资的培训通知 [2002-12-10]
- > 信息时代的工业设计教育 [2002-10-29]
- > 市场需要与设计教育 [2002-10-29]
- > 深圳大学工业设计教学体系改革总体思路 [2002-10-29]
- > 教育部工业设计专业教学指导分委员会第二次全体会议在湖南大学召开 [2002-10-29]
- > 2002年全国工业设计教育研讨会在湖南大学隆重召开 [2002-10-26]
- > 2002年英国艺术与设计教育展览会/展示会 [2002-08-21]
- > 企业需求与工业设计教育 [2002-07-31]
- > CAFA国际平面设计教育论坛 [2002-07-13]

发布时间: 2003-03-08

> 吉林大学应用技术学院 田颖拓

[未经书面授权, 严禁转载任何内容!]

Page: 1 2 3

-- 田颖拓 (吉林大学应用技术学院)

引言

如同所有的理论总是滞后于实践一样, 艺术设计教育也总是落后于现代设计的实践。这一点在中国现在的艺术设计教育中, 表现得更为突出。

一方面, 迅速崛起的经济建设高潮, 一浪高过一浪, 信息时代的产业更替几乎冲击着一切领域。在中国植根的现代艺术设计, 不得不仓促上阵, 以非常不成熟的理论与实践, 迎接着信息时代快节奏产业革命的挑战, 为中国的产业化提供着力不从心的服务。

另一方面, 信息时代对现代设计人才需求的高起点, 批量化, 又逼迫着中国的艺术设计教育, 尽快为社会提供着必须的现代设计人才。这一点可以从现阶段中国高等院校遍地开花式地开设艺术与设计学科看得真真切切。

再一方面, 中国现实的艺术设计教育状况, 又十分令人难以满意, 社会, 或者说市场不能满意, 业内不能满意。社会不满意, 主要是人才数量和质量不能适应市场需要的问题。业内不满意, 最核心的就是没有一个基本可以成为指导思想的设计教育理论, 教育的方向还无法清晰透彻, 教学方法还不能适应设计教学实践的需要。甚至可以说, 仅仅有二十几年历史的中国现代艺术设计, 还拿不出一个自己满意, 社会满意, 比较完整的教育体系。反映到教育实践中, 就是艺术设计教学的无序, 师资队伍的不整, 教材取用的随意, 教学方法的陈旧, 招生制度的落后。反映到社会上, 就是学生因受受教学校不同, 专业水平、职业素质、工作能力等等, 有着极大的差异。

高等教育, 历来就是出人(培养社会需要人才)、出理论(总结和建立专业理论体系)的地方, 高等艺术设计教育也不例外。现代设计的实践, 要求艺术与设计教育积极回应社会的这一要求, 尽快建立起, 适合中国传统文化与现代科学技术相结合的艺术设计教育体系。

第一章 转变思维方式

仅从教育着眼, 我们的教育革命已经进行了上百年, 从20世纪20年代的五四新文化运动开始, 就有鲁迅、蔡元培等人发起的教育革命运动, 使中国的传统文化与传统教育方式, 走向了与现代科学和现代教育相结合的道路。新中国成立后, 又有毛泽东同志发动的教育革命, 提出两个“必须”, 即“教育必须为无产阶级政治服务, 教育必须与生产劳动相结合”。改革开放以后, 我们的教育, 又恢复到从前的轨道上, 近些年, 我们又开始大力提倡“素质教育”。我们暂且不论过去进行的教育革命的内容, 以及取得的成果如何, 至少说明, 在一个世纪的时间里, 我们从未停止过对教育的革命。

● 教育革命最重要的是思维革命

这是葛鹏仁先生积极提倡的教育革命观点。葛鹏仁是中国美术学院的教授, 被称为: 当北京的一批知识分子在九十年代渐渐脱胎换骨进入当代后, 唯有葛先生还执著地留在现代。

葛鹏仁自欧洲游历数年之后, 一直在中央美院倡导艺术教育应引入后现代艺术内容, 而且竭力鼓吹后现代主义。为此, 葛鹏仁放弃了第四工作室, 办起了“当代艺术研修班”。葛鹏仁认为, 因为我们的教育和传统文人封闭的心理模式, 中国知识分子有一个致命的弱点, 即缺乏一种大文化观。他们看问题只是从专业的、局部的、个人的、地域的角度, 这是非常狭隘的。比如很多画家现在所关注的还是“语言”本身, 其实现在的“第四画室”也局限在“语言”里, 什么语言的“张扬”了, 视觉的“满足”了, 根本没有涉及到文化观念和文化信仰问题。

葛鹏仁认为, 教育革命主要是思维革命。不论是教授者还是被教授者, 其思维都要进入信息时代, 以全球化的眼光去选择知识。革命是先进的代替落后的, 教育革命不但要有新的知识内容, 还要有新的知识传授形式; 具体地说, 就是从“内容”到“形式”必须体现社会化、信息化、智慧化、创意化。对于美术院校的师生来说需要塑造的不是形式, 而是思想。他说: 进入20世纪90年代, 西方人明白了一个问题——艺术变成思想者的新思想, 也是人类当前所面临的新问题。中国当前的教育和美术教育存在的问题很多, 但本质是体制问题, 本质的症结所在就是一种建立在农业文化基础上的教学观。从目前美术界一些现象来看, 那种靠小技巧投机、小技巧卖画的行为泛滥就是一种很强的农民意识的反映——只顾眼前利益, 现买现卖。这与我们目前的教育和美术教育滞后有直接关系。从美术教育的水平来看, 还停留在印象派和后印象派之间。因此, 我们总是用过去的眼光和方式来解决当前的问题。这种教育对于我们民族的长远发展毫无益处, 尤其是现在进入到后工业时代了, 其危害性我们不能小看, 它不仅限制了人的创造思维, 削弱人的自信和参与竞争的实力, 甚至会泯灭人格和人性。这不是危言耸听。为了挽救我们的民族, 我们必须实行“超前教育”。

在如何培养未来的艺术家的问题上, 葛鹏仁认为, 在纯艺术教育领域, 应侧重对旧的知识结构的改变和思维观念转换上。艺术教育, 实际上包括两个方面, 即, 有形资产和无形资产。有形资产是可以拿来的, 在教学中也比较容易实现, 但有形的同时也是有限的。另一个是无形的资产, 即人类的、民族的文化精神和文化意识。它是无限的。它包括性格品格、性格品质、观念产生和实现过程的勇气和力量。有形和无形看起来比较虚, 但在具体教学中如果不改变以前的模式, 加入这种无形的东西, 我们就只能在形式上改变, 而不能从思维观念上改变, 这不是本质意义上的改变。有形资产只能让你重复, 而无形的资产却能让你有新的开拓和建树。其实, 不只是在艺术界, 就是在科学技术领域这种无形的资产也有着非常重要的作用。应该说, 前卫精神在各个领域都是相通的, 它有着一种警示和启迪人类智慧潜能的作用; 虽然它反映的形式有各种各样, 虽然它有可能有些极端, 但很可能是未来的走向。这种前卫精神即源于这种无形资产的教育。

葛鹏仁认为, 文化人如果没有一个终极信仰、终极目标, 那么他只是一具躯壳。海德格尔说过: “艺术作品的真正意义在于, 把真理植入你的作品中, 带回到人间, 别人才能从中得到感悟”。哥白尼为真理而牺牲, 他有改变信仰的机会, 也有生的希望, 但他选择了真理。我们的知识分子特别缺乏这种东西。有了它, 真我才能存在。

葛鹏仁按着自己的教育思想，执著地进行着教育改革，实施着被称为“**“新教育方式（开办讲座）”**”的教学。他遵循开放性教学原则，要求学生创作要面向社会。使学生有目标、有驱动力，把文化参与落实到社会中来。创作面向社会，就会产生意义，产生参与感、责任感，在文化意识上发生作用，并把个人和现实文化联系起来。他要求学生不要把自己圈在小文化背景里，要多交艺术专业以外的朋友，建立起一个大文化背景。他认为当代艺术首先要解决的是生活方式问题，什么样的生活方式出现什么样的作品。

为了共同创造一个共同研究的氛围，他甚至允许学生可以不画素描，不做雕塑，而是每星期请学院内外的艺术家、批评家和策展人做后现代艺术讲座。他甚至把通县的流浪艺术家都请去美院上课。他鼓励学生相互之间多交谈，谈艺术、谈社会、谈人生、谈一切感兴趣的内容。包括请文学批评家谈社会问题。他认为，现代艺术产生在沙龙、咖啡馆。从印象派开始，每次革命都是在咖啡馆，包括俄罗斯的强力集团、巡回展览画派。只有不同的文化观在一起碰撞，才能产生大社会文化。他认为教思想，教会学生一种思考艺术的能力，比教技法 and 传统历史更重要。中国艺术教育体系从不教学生思想，中国的许多艺术家就像中国的足球运动员，除了搬用西方艺术形式套用中国题材外，基本上毫无创意可言。

他提倡直接进入创作，通过创作去综合运用个人的能力，找寻适合自己的感受点，带动其他因素，诸如技巧、材料、载体等。直接进入创作的优势在于激活其内因对生活、对社会反映的敏感度、认知力、艺术表现力和责任感。他通过一次次的展览，推动不是载体，而是思想上的变化。

葛鹏仁探索的道路也许还十分艰辛，但我们似乎看到了当年包豪斯艺术教育改革的影子，也似乎看到了毛泽东教育思想的某些影子。葛鹏仁教育革命即思维革命的观点；教思想、教思考艺术能力比教技法和传统历史更重要的观点；新教育方式、开放性教学原则、直接进入创作、理论与实践相结合的方法，都会给未来艺术与设计教育以极大的启发。

● 新思维成就了包豪斯的教育伟业

在以前的章节中，我们已经就包豪斯的艺术设计理论与实践，进行了许多讨论，下面我们再从艺术设计教育的角度，探讨一下包豪斯的影响。20世纪以来，包豪斯几乎成了现代艺术设计教育成功的代名词。包豪斯的实际影响，以及它所具有的广泛积极指导意义，早已超出了它本身的工作效果和成就。那么是什么使包豪斯能够取得如此之大的成就呢？简而言之，就是思维方式的根本转变。

弗兰克·惠特福德（FRANK WHITFORD）在《包豪斯》一书前言中写道：“在眼下的这个时代里，还是会有人不断地问起那些包豪斯当年曾经提出过的问题——进行艺术与工艺的教育时，应该采取什么样的方式；优秀设计的本质是什么；建筑对于生活在里面的人们会造成一些什么样的影响——同时，这些问题象以往一样，迫切地需要得到解答。设计我们的生活的那些人，还是继续从包豪斯的作品当中汲取着灵感。而遍布世界各地的许多艺术院校里，包豪斯的艺术教育方法依然普遍地影响着它们现在的教学。”

包豪斯前后经历了三个发展阶段：

第一阶段(1919—1925年)，魏玛时期。格罗皮乌斯（WALTER GROPIUS）任校长，提出“**“艺术与技术新统一”**”的崇高理想，肩负起训练20世纪设计家和建筑师的神圣使命。他广招贤能，聘任艺术家与手工匠师授课，形成**“艺术教育与手工制作相结合的新型教育制度”**；

第二阶段(1925—1932年)，德绍时期。包豪斯在德国德绍重建，并进行课程改革，实行了设计与制作教学一体化的教学方法，取得了优异成绩。1928年格罗皮乌斯辞去包豪斯校长职务，由建筑系主任汉内斯·梅耶（HANNES MEYER）继任。这位共产党人出身的建筑师，将包豪斯的艺术激进扩大到政治激进，从而使包豪斯面临着越来越大的政治压力。最后梅耶本人也不得于1930年辞职离任，由密斯·凡·德·罗（MIES VAN DE ROHE）继任。接任的密斯面对来自纳粹势力的压力，竭尽全力维持着学校的运转，终于在1932年10月纳粹党占据德绍后，被迫关闭包豪斯；

第三阶段(1932—1933年)，柏林时期。密斯·凡·德·罗将学校迁至柏林的一座废弃的办公楼中，试图重整旗鼓，由于包豪斯精神为德国纳粹所不容，面对刚刚上台的纳粹政府，密斯终于回天无力，于该年8月宣布包豪斯永久关闭。1933年11月包豪斯被封闭，不得不结束其14年的发展历程。

包豪斯虽然已经成为历史，但是它的两大特点至今不能被人忘记：一是决心改革艺术教育，想要创造一种新型的社会团体；二是为了这个理想，不惜做出巨大的牺牲。包豪斯的创办者兼校长格罗皮乌斯（WALTER GROPIUS）亲自制定了《包豪斯宣言》和《魏玛包豪斯教学大纲》，明确了学校目标：一要挽救所有那些遗世独立、孤芳自赏的艺术门类，训练未来的工匠、画家和雕塑家，让他们联合起来进行创造，他们的一切技艺将会在新作品的创造过程中结合在一起；二要提高工艺的地位，让它能与“美术”平起平坐。包豪斯声称，“艺术家与工匠之间并没有什么本质上的不同”，“艺术家就是高级工匠……因此，让我们来创办一个新型的手工艺人行会，取消工匠与艺术家之间的等级差异，再也不要用它树起妄自尊大的藩篱”；三要把包豪斯与社会生产、市场经济紧密结合起来，把自己的产品与设计直接出售给大众和工业界。包豪斯宣言，他们将“与工匠的带头人以及全国工业界建立起持久的联系”。

按照《宣言》和《大纲》，包豪斯建立了自己的艺术设计教育体系——包豪斯体系。这个体系的主要特征是：一、设计中强调自由创造，反对模仿因袭，墨守陈规；二、将手工艺同机器生产结合起来；三、强调各类艺术之间的交流融合；四、学生既有动手能力，又有理论素养；五、将学校教育同社会生产挂钩。

从以上介绍看，在包豪斯发展的每一步，都有一个能够跟上时代步伐、符合时代要求的新思维代表人物，这个人物就是包豪斯这艘驶向远方航船的舵手。我们不难想象，如果没有政治原因，包豪斯至今仍然会生活在我们的时代。包豪斯的创始人格罗皮乌斯，针对工业革命以来所出现的大工业生产“技术与艺术相对立”的状况，提出了“**“艺术与技术新统一”**”的口号，这一理论逐渐成为包豪斯教育思想的核心。

包豪斯以前的设计学校，偏重于艺术技能的传授，如英国皇家艺术学院前身——设计学校，设有形态、色彩和装饰三类课程，培养出的大多数是艺术家而极少数是艺术型的设计师。包豪斯则十分注重对学生综合能力与设计素质的培育，为了适应现代社会对设计师的要求，他们建立了“**“艺术与技术新统一”**”的现代设计教育体系，开创类似三大构成的基础课、工艺技术课、专业设计课、理论课及与建筑相关的工程课等现代设计教育课程，培养出大批既有艺术修养、又有应用技术知识的现代设计师。实用的技艺训练、灵活的构图能力、与工业生产的联系，三者的紧密结合，使包豪斯产生了一种新的“**“艺术+技术”**”的设计风格，其主要特点是：注重满足实用要求；发挥新材料、新技术、新工艺和美学性能；造型简洁，构图灵活多样。包豪斯艺术方向和艺术风格使它成了二十世纪欧洲最激进的艺术流派的据点之一。

格罗皮乌斯有一个很重要的思维方式：从本质上讲，美术与工艺并不是两种截然不同的活动，而是同一个对象的两种不同分类。艺术家比较注重艺术理论，容易接受新思维，他们教育学生，一定能胜过旧式工匠。这类艺术家可以向学生强调并解释一切艺术活动的共通要素，让学生了解到美学的基础。他们可以利用自身的经验，帮助学生创造出新的设计语言。基于这一点，格罗皮乌斯聘任了画家约翰·伊顿、里昂耐尔·费宁格（LYONEL FEININGER）、雕塑家格哈特·马克斯（GREHARD MARCKS）、穆希（MUCHE）、施莱默（SCHLEMMER）、克利（KLEE）、施赖尔（SCHREYER）、康定斯基（KANDINSKY）和莫霍利-纳吉（MOHOLY--NAGY），他们在1919年到1924年之间，陆续来到了魏玛，这些人极富原创性、同时也极擅长自我表达。他们全都有兴趣研究基本问题的理论。除开这些艺术家，格罗皮乌斯还聘请了许

多作坊大师，他们在各自的工艺类别上，都是技艺精湛的人。艺术家激励学生开动思想，开发创造力，作坊大师教会学生手工技巧和技术知识。

包豪斯的新思维还体现在包豪斯的宣言中：“建筑家、雕刻家和画家们，我们都应该转向应用艺术……艺术不是一种专门职业。艺术家和工艺技师之间根本没有任何区别。艺术家只是一个得意忘形的工艺技师。在灵感出现并超出个人意志的珍贵片刻，上苍的恩赐使他的作品变成艺术的花朵。然而，工艺技术的熟练对于每一个艺术家来说都是不可缺少的。真正创造想象力的根源即建立在这个基础上面……让我们建立一个新的设计家组织。在这个组织里面，绝对没有那种足以使工艺技师与艺术家之间树立起自大障碍的职业阶级观念。同时，让我们创造出一幢将建筑、雕刻和绘画结合成三位一体的新的未来殿堂，并用千百万艺术工作者的双手将其矗立在云霄高处，成为一种新信念的鲜明标志。”

包豪斯在纳粹统治时期，遭到了难以避免的关闭命运，但是它的教育思想并没有停止，逃避纳粹压迫、寻求新发展的包豪斯教育家格罗皮乌斯在英国居留三年后，又于1937年赴美国任哈佛大学建筑系主任。密斯·凡·德·罗1937年赴美国，任教于伊利诺工业技术学院，希尔伯西摩和彼得汉斯等也前往该校任教。1937年包豪斯的教师莫霍利-纳吉，在芝加哥筹建了“新包豪斯”（THE NEW BAUHAUS），继续弘扬德国时期的包豪斯精神。后来更名为“芝加哥设计学院”（SCHOOL OF DESIGN IN CHICAGO）。以后又与伊利诺工学院合并，成为美国最著名的设计学院（INSTITUTE OF DESIGN）。芝加哥设计学院一象被认为是包豪斯设计与教育思想在美国的前沿阵地。

1953年被称为战后包豪斯的德国乌尔姆（ULM）艺术学院建立，地点就在物理学家爱因斯坦诞生的小城市乌尔姆，平面设计的重要人物马克斯·比尔（MAX BILL）担任第一任校长。在他和教员的努力下，这个学院逐步成为德国功能主义、新理性主义和构成主义设计哲学的中心，虽然学院已经关闭多年，但是它所形成的教育体系、教育思想、设计观念直到现在，依然是德国设计理论、教学和设计哲学的核心组成部分。乌尔姆致力于设计理性主义研究，几乎全盘采用包豪斯的办学模式，它的最大贡献是完全把现代设计——包括工业产品设计、建筑设计、室内设计、平面设计等，从以前似是而非的艺术、技术之间的摆动立场坚决地、完全地移到科学技术的基础上来，坚定地从科学技术方向来培养设计人员。

包豪斯的办学宗旨是培养一批未来社会的建设者。他们既能认清20世纪工业时代的潮流和需要，又能充分运用他们的科学技术知识，创造一个具有高度精神文明与物质文明的新环境。正如格罗皮乌斯所说：“设计师的第一责任是他的业主。”又如纳吉所说：“设计的目的是人，而不是产品。”所以，它在艺术设计教育的诸多方面做出了难以磨灭的贡献：一，打破了将“纯粹艺术”与“实用艺术”截然分割的陈腐落后的教育观念，进而提出“集体创作”的新教育理想；二，完成了在“艺术”与“工业”的鸿沟之间的架桥工作，使艺术与技术获得新的统一；三，接受了机械作为艺术家和设计师的创造工具，并研究出大量生产的方法；四，认清了“技术知识”可以传授，而“创作能力”只能启发的事实，为现代设计教育建立了良好的规范；五，发展了现代设计风格，为现代设计指示出正确方向；六，包豪斯坚决反对把风格变成僵死的教条，只承认设计必须跟上时代变化的步伐。

包豪斯的教育思想也影响了中国的艺术设计教育。1942年成立的圣约翰大学建筑系，一开始就引进包豪斯的现代设计教育体系，强调实用、技术、经济和现代美学思想，成为中国现代主义建筑的摇篮，开创了中国全面推行现代主义建筑教育的先河。它的影响不仅反映在圣约翰大学建筑系的人才培养上，也反映在一系列建筑作品，包括大上海都市计划的制定。1951年，圣约翰大学解散，各系并入有关院校，包豪斯的教育思想和设计理论在同济大学得到延续。后来包豪斯的教育思想和设计理论被当成西方资本主义的东西遭到批判，包豪斯的设计与教育思想在中国逐渐被淡化。

对工艺美术的影响，则反映在田自秉的《工艺美术概论》一书中，田自秉在书中写道：“20世纪初的包豪斯工艺思想体系……主张艺术与工业结合。认为在工业十分发达的时代，应当利用科学成果，在工业技术的基础上，创造合乎功能的新的工艺美。机器产品虽然单调枯燥，但是机器只是工具，我们应当解决机器生产与艺术表现的矛盾，使设计、生产、经济得到有机统一。包豪斯的工艺思想，重视现代材料、现代技术、现代结构的应用，并由现代工业直接创造美学价值，这对工艺美术创造，适应时代发展，结合生活需要，工艺美术新领域的开拓，工艺思维的启迪，具有重要的价值。但是，包豪斯工艺思想强调工艺美是体现功能和运用结构的必然结果，并认为传统是阻碍机器产品设计的因素，因而认为功能就是美，并忽视民族文化传统的作用。”

从上面两个例子看，中国的现代设计虽然起步很晚，但是也曾经受到包豪斯的影响。不过，中国在接受包豪斯的设计与教育理论的时候，比较注意了与中国传统文化与艺术的结合，并没有完全照抄照搬。事实上，中国艺术设计很容易接受包豪斯的思想，其中有一个很重要的文化背景原因。我们在前面已经提到，包豪斯的教育思想，在很大程度上，受到中国传统文化，即易学文化、老庄道家哲学思想和孔孟儒家哲学思想的深刻影响。譬如，格罗皮乌斯“把人作为尺度”，“平衡的全面发展”的观点；约翰·伊顿把老庄的道家哲学思想与西方的科学技术相结合，直接用于教学实践当中等等，就是中国传统文化中，“天地人为贵”、“有之以为利，无之以为用”和“有教无类”、“因材施教”等等哲学思想的具体体现。

包豪斯的出现，是现代工业与艺术走向结合的必然结果，它是现代建筑史、工业设计史和艺术史、艺术设计教育史上最最重要的里程碑。包豪斯的成功为我们提供了许多值得学习和借鉴的经验，其中最重要的一条就是：紧随社会进步，不断更新观念，积极创立新思维。

● 创立新思维比艺术设计教育本身更重要

任何改革，当然也包括教育改革在内，都是对不适应新形势的旧体制的改造，从而建立适应新形势的新体制。改造旧体制，建立新体制，首先就需要思维方式的转变，没有这个思维方式的根本性转变，就不可能建立起与新形势相适应的新体制。中国的现代艺术设计，刚刚从传统的美术中分离出来，一切都还不健全，所以更需要我们转变传统的思维方式，尽快适应新形势下社会对现代艺术设计的要求。

首先，冷静分析我们的传统文化与艺术。我们现在有一种怪现象，一谈起中华民族的文化与艺术，抽象时，满口的大话、空话，又是博大精深，又是五千年文明，可是一到具体时，就连篇的丑陋中国人，老祖宗的劣根性，没有一点可爱的地方，“博大精深”、“五千年文明”，都成了口诛笔伐的对象。这种历史文化的沙文主义和历史文化的虚无主义，同样都是要不得的。

近二十多年，由于在学术上恢复了正常的秩序，我们在对待传统民族文化与艺术问题上，提倡辩证唯物主义和历史唯物主义，对过去的传统文化与艺术，采取了比较科学的客观态度。譬如对易学文化，对孔孟的儒学、老庄的道学、中国化的佛学的研究，对巫术、风水术，或者叫卜筮文化的研究等等，已经形成了一个比较宽松的、民主的学术讨论空气。这正是毛泽东同志一贯提倡的“百花齐放，百家争鸣”的学术讨论的观点。毛泽东对此做过详细的解释，他说：“艺术上不同的形式和风格可以自由发展，科学上不同的学派可以自由争论。利用行政力量，强制推行一种风格，一种学派，禁止另一种风格，另一种学派，我们认为会有害于艺术和科学的发展。艺术和科学中的是非问题，应当通过艺术界科学界的自由讨论去解决，而不应当采取简单的方法去解决。为了判断正确的东西和错误的东西，常常需要有考验的时间。历史上新的正确的东西，在开始的时候常常得不到多数人承认，只能在斗争中曲折地发展。”

在对待历史文化与艺术传统上，我们也不能采取实用主义的断章取义的态度。关于传统文化与艺术的研究，我们在前面的章节里已经多有讨论，这里仅从学术角度上举文革艺术的个案，对思维方式的转变加以简略的讨论。

从20世纪90年代以来，“洋插队”的文革热回国，国内马上做出了积极影响，而且一浪高过一浪，掀起了不小的波澜。这当中有谋求商机

的商人；有暴富后的收藏家；有怀旧的有闲阶层；有为学术探索的学者，等等，不一而足。新加坡的收藏家、心理医生杨新发在新加坡 HOUSE OF MAO（毛家餐厅）搞了一个最具轰动效应的展览。他将这次展出的二百件收藏品，归纳为十三个主题。在“数风流人物还看今朝”主题下，展出毛泽东的塑像和瓷板画；在“会捉老鼠的猫就是好猫”主题下，展出以猫为主题的作品。其他主题还包括：儿童是国家未来的主人翁、英雄人物、人民公社、革命样板戏、救死扶伤等。

艺术界对文革艺术的研究，则是出于艺术家对历史的责任感。艺术家郑腾天与温哥华不列颠哥伦比亚大学（UBC）贝尔金美术馆馆长史华生教授（SCOTT WATSON）、深圳画院美术史学家严善淳三人，在温哥华不列颠哥伦比亚大学举办文革艺术展，目的是为了“追寻中国现代美术史上被遗漏的篇章”。郑腾天在后来的文章中说：“文革在中国、文革学在国外，这是许多中国学者不无感慨的政治现实。近年来，国际上越来越多的学者开始关注20世纪中国的文化艺术，包括不同时期的大众文化。越来越多的海外华人批评家和历史学者也在运用新的方法探讨文革时期的文学艺术。”

研究文革美术史，更是一件十分艰难的工作。艺术史学家王明贤和严善淳耗时近十年，完成了《新中国美术图史：1966—1976》，为读者提供了一幅完整的时代画卷。正如作者在后记中所说，“在‘史无前例’的文革中产生的美术作品，也是非常奇特的艺术”，“美术家关注‘文革’美术史”，“在于其中蕴含着的史学价值及它与整个20世纪美术史的联系”。

批评家认为，该书是一本具有很强学术意义的著作。重新审视历史，从学术上、艺术上、史学上对文革美术史进行研究是十分必要的。

生活在美国的中国画家高名潞，也在研究文革美术史，高在《论毛泽东的大众艺术模式》中，对大众艺术进行了探讨，文章说：“毛泽东的大众艺术并不是一个独特的现象，它可以纳入20世纪艺术发展的整体潮流之中。”高把毛泽东大众艺术分为三个发展阶段。1942年至1949年延安时期的稚拙时期；1949年至1966年“苏化”时期；1966年至1976年文化大革命成熟期。高认为，自毛泽东1942年发表《在延安文艺座谈会上的讲话》后，毛泽东大众艺术就成为此后半个世纪中国艺术的标准。毛泽东大众艺术无疑拥有最大的优势。文革中，《毛主席去安源》一次发行9亿张，并在全国掀起了一个全民请宝画的热潮，这种现象可堪称世界流行艺术之最。

从以上这些有一定代表性的案例中，我们可以看到，不论基于什么样的出发点，艺术家正在用比较客观的思维方式，对待中国不同历史时期的文化与艺术。我们姑且不论他们的立场、观点、方法是否正确，理论是否成熟，研究是否成功，这只能留给实践证明。但是，至少可以说明，他们还没有把我们的历史、文化、艺术，虚无到零的程度，还能够急剧变化的信息时代，及时调整思维方式，重新审视我们的艺术。仅此一点，就是非常可取的。

其次，要正确对待国外的艺术与设计。在我们的文化传统中，有一种非常有害的，但又是根深蒂固的坏东西，这就是“上有好之，下必兴焉”。表现在社会上，就是大众的“起哄”心理，一种潮流来了，大家都跟着起哄，虽然他们的出发点和目的不同，但是推波助澜造成的后果却是十分恶劣的。表现在学术上，就是专家的“盲从”心理，一种潮流来了，大家都跟着追逐，实践上紧跟照办，理论上狗尾续貂。20世纪50年代，我们提倡向苏联学习，于是，“苏化体制模式”、“苏化经济模式”、“苏化文化模式”、“苏化艺术模式”、“苏化教育模式”……苏化模式遍地开花，甚至那个时代出生的孩子，也要起一个苏化模式的名字。后来中苏关系恶化，唇枪舌战，互相攻击，我们又全盘否定苏化模式，把苏化模式批得体无完肤。人人“谈苏色变”，沾上点“苏”字边的统统被斥为“修正主义”，连学俄罗斯语言的也自愧形陋。如今苏联解体，社会主义苏联的光辉已经成了“昨日黄花”，苏联人都成了“乱离人不如太平犬”，我们对苏联的东西，从“讳莫如深”，转到“不屑一顾”，或者干脆“嗤之以鼻”。假使我们冷静一下，用辩证唯物论和历史唯物论的思维方式仔细分析一下，苏联的那块“他山之石”，也还是有许许多多“可以攻玉”的东西。

改革开放以来，我们提倡向发达国家学习，有些人又走极端，一切都是西方先进，中国落后。不分青红皂白，什么都以西方为美，以美国为美，到处都重复着当年狂热追逐“苏化模式”的故事。西化之风，比之当年的苏化之风，更甚，更烈。假使我们仍然冷静一下，再用辩证唯物论和历史唯物论的思维方式仔细分析一下，西方的那块“他山之玉”，也并不都是白碧无暇。至少，叫人一味欣赏性器官的“花花公子”、充斥肉欲的败德“新视觉”……就未必是我们必须要去攻的文化艺术之“玉”；巴尔扎克、莎士比亚、罗丹笔下的资本主义的种种丑恶，也决不是我们今天必须效仿的文学与艺术。

在对待外来文化与艺术，也包括教育，所采取的正确态度，应该是一种积极分析的、批判吸收的、扬弃选择的思维方式，全盘否定不是马克思主义的观点，全面看齐也不是辩证唯物论和历史唯物论的思维方式。同理，如果追求上述的极端态度，也不是一个学者，或者专家、艺术家、教育家应该采取的科学态度。如果是那样的话，我们的文化、科学和艺术，也将无从谈起。鲁迅先生曾经提倡“拿来主义”，那是指对我有用的“拿来”；毛泽东提倡“古为今用，洋为中用；去粗取精，去伪存真”，也是一种非常科学的扬弃选择。事实上，西方人在对待东方文化与艺术，从来不是“刘姥姥大观园，捡到筐里都是菜”。西方有先进的科学，也有落后的文化；有美的艺术，也有丑的设计……一句话，西方有真善美，东方也不净是假丑恶。

第三，对艺术与设计教育而言，转变思维方式，更是刻不容缓。这是上面讲到的艺术设计的实践需要，或者说是市场的需要，也就是说，客观形势逼迫艺术设计教育必须转变思维方式。当然，这里有一个怎样转变的问题。

我们的艺术设计，是随着市场经济在中国的兴起而兴起的，是为了适应市场经济的需要而产生的。应该说，在中国，艺术设计从诞生的那天起，就与市场经济发生了割不断的联系。我们搞市场经济，原本就是“摸着石头过河”，所以，艺术设计更是摸着石头过河，作为滞后于艺术设计的教育来说，就更是盲人摸象，难以掌握要领。但是，经过二十七年的摸索，即使没有经验，也会有许多教训。所以，现在是我们应该冷静下来的时候，认真回顾一下这二十七年的实践，找出一些经验教训，总结一些可以作为指导思想的东西，这是十分必要的。

同时，对已经搞了上百年的西方艺术设计教育，要加以分析，一个是分析他们的成功经验，一个是分析他们的失败教训，从中找寻一些适合我们的东西，采取鲁迅先生的“拿来主义”方法，大胆引进，大胆消化，使它变成中国化的东西。历史上，舶来品的佛教，由印度传入中国，经过长期的经典传译、讲习、融化，与中国传统文化相结合，形成具有中华民族特点的、各种学派和宗派并存的中国佛教。大家知道，传到朝鲜、日本和越南的是中国佛教，而不是印度的佛教。

在建立新思维上，我们可以借鉴包豪斯。如果包豪斯没有一批锐意改革的教育家，就不会有后来成为世界艺术设计教育楷模的包豪斯。包豪斯的教育改革，是建立在国家和人民，乃至整个社会的要求基础之上的。从19世纪末叶开始，德国人一直在努力寻找一种新的教育方式，想要用它来取代原有的学院体系，并且把工艺与美术紧密结合起来。德国人认为，艺术教育的改革问题，是关系到德国经济生死存亡的大事。德国比不得美国和英国，它不是一个资源丰富的国家，因此，它必须依靠熟练工人和工业，生产出复杂细致的优秀产品用于出口。社会对设计师的需求与日俱增，要想满足这种需求，必须在艺术教育中采用全新的方法。教授们得出一个惊人的结论，认为进行教育改革是符合自己利益的。把美术学院与工艺学校合并起来的教育改革，不是政府官僚提出的，而是教授提出的。他们认为，不应该由自己的人，即艺术家来掌管新创办的学校，而应该把它交到一位建筑师的手里。于是，格罗皮乌斯就成了包豪斯的掌舵人。

如果说包豪斯能够给我们提供的最重要的启示，那就是，教育改革，首先是，而且应该是教育家的责任，教育家应该主动挑起这副重担。如果我们今天还没有这样的认识，那我们的艺术设计教育将无法设想。当今的世界，是正在走向全球化的世界，与世界同步也好，与国际接轨也好，如果没有思维方式的根本转变，中国的艺术设计教育将面临重大危机。这不是危言耸听，我们应该有这种“生于忧患，死于安

乐”的忧患意识。

● 重新定位艺术设计教育

在现行的教育体系中，艺术设计教育基本上按照两种模式进行。一种是在综合性大学、专业美术院校和师范院校；另一种是在各种工科院校，如建筑、机械、轻工、纺织等。前者偏重美术理论和美术基础训练，后者偏重不同专业的工艺与专业技术训练。这一点可以从他们开设的不同的课程上明显看出来。这两种教育模式本来可以互相借鉴，互相补充，但因为现存的教育管理体制，如综合性大学隶属教育部门；专业美术院校隶属文化部门；工科院校隶属各产业主管部门，它们之间常常“鸡犬之声相闻，老死不相往来”。这种“不相往来”，是天生就决定了的。我们知道，中国的高校招生，历来分文理两大类，演变到今天，这种体制已经波及到基础教育的中学分科问题。而艺术设计学科，也因为这个招生体制，被人为地割裂开来。所以，以文科考试进入美术院校的学生，得不到良好的工艺与技术训练，以理工科考试进入工科院校的学生，得不到良好的美术理论和美术基础训练。这个问题已经在我们的社会上，即学生就业的工作岗位上反映出来。又有近二十几年的商品化大潮的冲击，各地各校，不分是否具备条件，一窝蜂地上艺术设计专业，更使艺术设计学科的教育模糊不清。不仅学科教育本身模糊不清，也使艺术设计专业在社会上产生许多混淆不清。

在这个问题上，我们可否转变一下思维方式，打破文理科界限，把艺术设计教育统一起来，不论其设在什么学校，工科也好，文科也好，都用一个标准确定教育对象和教学方法。这样既能避免学生接受知识上的偏差，也能衡量各类学校的师资和教学水平，同时，也使学生来源得到合理配置。譬如，工科院校招生，强调理工科成绩，所以使一些不具备艺术素质的学生进入建筑设计、产品设计等专业。而一些艺术院校的学生，又对文化课程，特别是数理化课程望而却步。现在，由于实行“三加X”考试，这一点在招生上基本上没有障碍，主要是思想再解放一点，把这种选择学生的方式再向前推进一步，就可以达到这一目的。

在具体教学课程的设置上，也应该打破现行的画地为牢的方法，艺术院校的设计专业要开设相关的工艺课程，工科院校的设计专业也要开设更多的美术基础课程。专业之间要有更多的融通性，不要把落在不同学校的相通专业，搞成针插不进，水泼不进的“独立王国”。

在师资方面，我们完全可以借鉴，或者仿效包豪斯的做法，走艺术家和设计师结合的道路，不要搞孤芳自傲，专业上的“沙文主义”。有一点需要指出，自从我们开始把艺术设计独立出美术（THE BEAUTIFUL ARTS）以来，由于艺术设计自身的诸多原因，美术师对设计师总是不屑一顾；工程师对设计师也多有讥讽。这是十分有害的，也是十分要不得的。我们不能把“大师”与“工匠”对立起来，大师与工匠之间，并没有不可逾越的天然鸿沟。

● 加强基础教育，为专业艺术教育提供人才保证

本书虽然讨论的是艺术设计的高等教育问题，但是，从中国的现实情况看，这个问题又不能不联系到艺术的基础教育。所以有必要简略地讨论一下艺术的基础教育问题。

在中国，对艺术和艺术教育的认识，还远没有达到相应的程度，更不要说与国际接轨的问题。这一点从我们的初级教育就体现得非常明显，从幼教到高中，几乎是把艺术教育置于从属的、可有可无的地步。近些年虽然有所改变，但也只是理论上的变化，实践上并没有根本性的改变。在这方面，我们还有很长的路要走。但是，为了尽快实现艺术教育的根本转变，以尽可能短的时间走完这段路，我们可以借鉴国外的比较成熟的经验。

许多国家都有专门的艺术教育标准，用法律的形式强化艺术教育。从许多国家的标准和实践看，能够为我们所借鉴的，大致有如下几点。一是艺术教育对象的普及化。把艺术教育作为义务教育中一项必不可少的内容，纳入教育计划；二是艺术教育目标的整体化。从提高学生整体素质的高度，提出艺术教育“真正重要的是要唤起创造的热忱，帮助人们提高到一个更高的生活水平”；三是艺术教育的多元化。实施艺术教育多渠道、多层次，主要有艺术学科教学、渗透性艺术教育，即在语文、数学等学科教学中渗透艺术教育、课外艺术教育活动等；四是艺术教育的个性化。所谓个性化，就是重视学生的个体差异，注重因材施教，充分开发学生艺术创造潜能；五是艺术师资的专业化。艺术师资都要经过专门培养，取得高等艺术教育资格。

美国在1994年制订的《艺术教育国家标准》，就是一部非常完善的艺术基础教育的法规，不仅为美国的教育提供了法律依据，还为高等艺术教育夯实了预备人才基础。《艺术教育国家标准》从幼儿园至十二年级，对每个学生提出了四门艺术学科（音乐、舞蹈、戏剧和视觉艺术）教育标准。

《标准》提出：艺术教育是全体学生的，不论其背景、天赋或残疾，都有权享受艺术教育。艺术有助于学生理解和辨别充满形象与符号世界。《标准》要求每个学生了解什么是艺术？艺术家如何工作，他们运用什么工具？传统的、通俗的和古典的艺术形式是怎样互相影响？艺术对自己、对社会的重要性何在？在寻找这些答案的过程中，学生要逐步理解每门艺术学科的本质，以及赋予每门艺术学科生命力的知识和技能。《标准》还对我们当前讨论热烈的艺术与科学问题，给予了极大的关注。它认为，艺术的心智方法与科学发现、技术开发的思维过程相仿；科技不仅是改造经济的力量，还是推动艺术的动力；艺术能够启发学生认识和运用科技手段与达到理想目之间的关系。

《标准》对视觉艺术的规定，涵盖了素描、绘画、雕塑、设计、建筑、电影、电视和民间艺术。视觉艺术可以作为创造活动、历史和文化的探究或分析的基础。学生必须学习视觉艺术中与各类作品相联系的词汇和概念，必须能够运用视觉、口头和书写形式展示自己的能力。帮助学生通过广泛的材料、符号、形象和视觉表现，学习视觉艺术的各种特性，反映他们的观念、感受和情绪，评价他们的艺术学习成果。对不同年级的学生，《标准》又提出了步步深化的具体要求。

美国的《艺术教育国家标准》是根据《2000年目标：美国教育法》的要求制定的，其根本宗旨：一，建立全面、透彻、坚实的知识和技能体系；二，明确艺术教育对学生全面发展和建设文明社会的作用；三，强调学科的合理联系，力求实现整体教育；四，把艺术产生的历史、文化、民族背景作为艺术课程的基础，强调艺术教育的文化多样性；五，强调现代科学技术的有效运用，准确理解技术手段、艺术技法 and 艺术追求之间关系；六，为艺术教育的实施及评估提供严肃的学术准绳和成就衡量尺度。

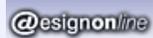
从以上介绍可以看出，美国政府把艺术确定为基础教育的核心学科，享有与其他七门核心学科同地位的作法，应该引起我们的注意。这种在基础教育中强化艺术教育的作法，提高了全体中小学生的艺术修养，不但保证了高等艺术教育的学生质量，而且减轻了高等艺术教育中的基础知识教育压力，对早出人才、快出人才，十分有力。这种早期抓普及的教育方法，实质上就是毛泽东同志曾经倡导的普及与提高的教育方法。

毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》中详尽地论述了普及与提高的问题，他说：“普及工作和提高工作是不能截然分开的”，“我们的提高，是在普及基础上的提高；我们的普及，是在提高指导下的普及。”就艺术设计而言，普及教育不是高等艺术院校的工作，而是中小学校和幼儿园的工作。但是，提高高等艺术设计教育，则有赖于基础艺术教育的普及。

[相关链接](#)

» None

设计在线链接代码



正式启用CNNIC官方中文域名
设计在线.CN; 設計在線.CN; 设计在线.中国