

TSINGHUA ARTS

卷

3

清华美术

主编：杜大恺 副主编：杭间

清华大学出版社

艺术教育的当代境遇

张仃先生访谈录

吴冠中先生访谈录

启发光源，唤起形象及韵律：朱德群先生访谈录

袁运甫先生访谈录

美国大学艺术教育的当代境遇

21世纪教育的展望：论生态观艺术教育与整体性教育建构

美国艺术教育可资借鉴的经验与中国艺术教育改革

失语：论艺术教育的当代境遇

重建学院主义

香港流行文化的话语建构与情境学习

TSINGHUA ARTS

卷

3

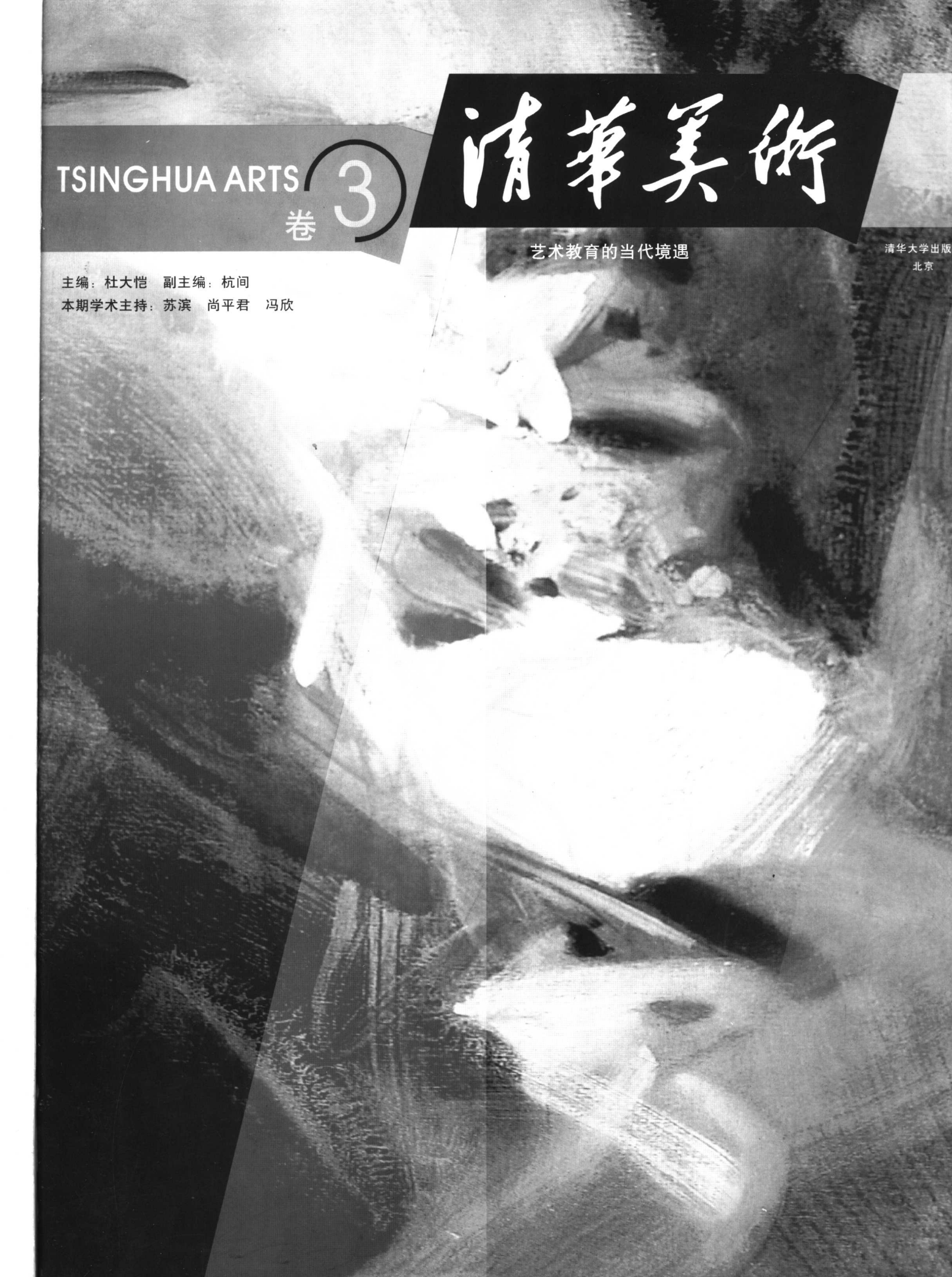
清华美术

艺术教育的当代境遇

清华大学出版
北京

主编：杜大恺 副主编：杭间

本期学术主持：苏滨 尚平君 冯欣



版权所有，翻印必究。举报电话：010-62782989 13501256678 13801310933

图书在版编目(CIP)数据

清华美术·卷3：艺术教育的当代境遇 / 杜大恺主编.

—北京：清华大学出版社，2006.11

ISBN 7-302-14020-0

I. 清… II. 杜… III. 艺术—教育—研究 IV. J051

中国版本图书馆CIP数据核字(2006)第122995号

出版者：清华大学出版社 地 址：北京清华大学学研大厦

<http://www.tup.com.cn> 邮 编：100084

社总机：010-62770175 客户服务：010-62776969

组稿编辑：甘 莉

文稿编辑：宋丹青

装帧设计：天 力 于 妙

印装者：北京嘉实印刷有限公司

发行者：新华书店总店北京发行所

开 本：210×285 印张：13 字数：402千字

版 次：2006年11月第1版 2006年11月第1次印刷

书 号：ISBN 7-302-14020-0/J·111

印 数：1~3000

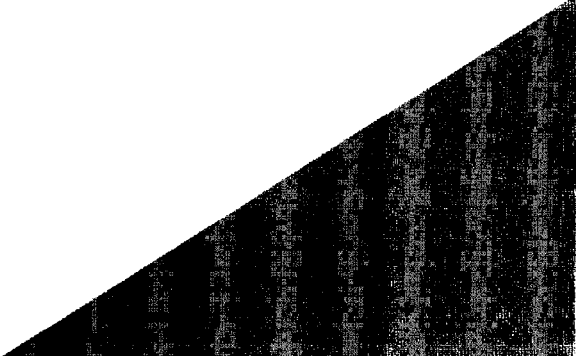
定 价：49.80元



朱德群《倾斜的构成》 布面油画 195cm × 130cm 1993



旧金山艺术学院 SungHong Min, 美术专业硕士, 岛, 装置艺术, 冰融局部, 2004



古代中国的美术教育师徒相授，门派为宗，未有现代之所谓学院。五代及两宋时期的画院虽设画学，但其性质是创作机构，且所谓画学实行的亦是师徒制，与现代之学院迥异。建立于1912年的北平国立艺专是中国美术学院制度之肇始，紧随其后的是建立于1928年的杭州国立艺专，两所学校都是当时任教育总长的蔡元培先生催生的。两所学校雄峙南北，奠定了中国艺术院校的基本格局，影响至今。两所院校建校伊始均大致效法欧洲特别是法国艺术院校的体例，管理制度、学科设置、课程结构、教学方法亦大致沿用了欧洲或法国的模式，但在学理上仍兼顾了中国国情，中国画或被纳入课程内容，或单列系科。五十年代，学习苏联，其影响遍及中国各艺术院校。因为苏联的艺术教育亦源自欧洲，因此，就制度言之，并无多少变化。回溯历史，追寻那段时间苏联的影响，最为彰显者仅在技术，而且是油画技术。就艺术思想而言，影响最持久者还是分别主持过杭州国立艺专和北平国立艺专（后改称中央美术学院）的林风眠与徐悲鸿。林风眠与徐悲鸿均主张中西融合，但林风眠倾向印象主义及其以后的现代艺术，徐悲鸿则倾向写实主义。当时，因受政治左右，其是是非非，势若水火。今天人们对林风眠与徐悲鸿的艺术思想的认识仍可能有不同倾向，但已与春秋大义无关。时势迁移，此一时非彼一时，现实地看，他们之间的分歧已实际蜕变为语言层面的差异。至于苏联的影响，则似乎已淡化为一缕轻烟，随风而去。仍然影响着中国艺术与艺术教育的依旧是持续了一百余年的“中西之争”，“古今之争”。但是，随着全球化的不可逆转，以及中国作为一个大国的崛起，“中西之争”，“古今之争”，一定会衍生出不同的心理期许，以往的结论是否还能适应已经改变了的时间与空间氛围，亦一定存在疑问，存在重新认识的可能。

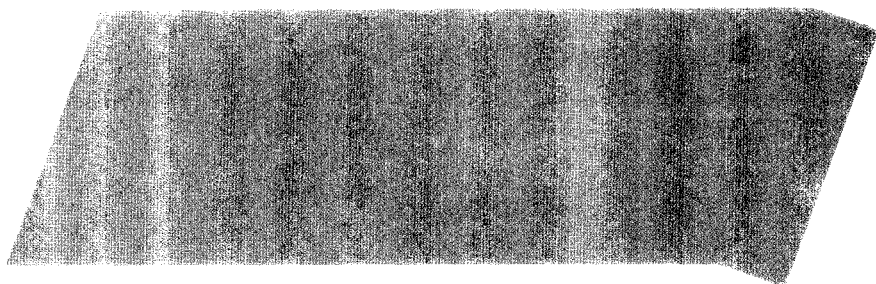
林风眠、徐悲鸿时期的争论，粗略看去，亦不过是抽象与具象之争，形式与内容之争，西方艺术在林、徐之后的变化已不能同日而语了，今天的争论已变为架上与非架上之

争、经典与时尚之争、永恒与即时之争，实质上是艺术与非艺术之争。与此同时，还有诸如“艺术终结”等惊世之语，以及“艺术日常化，生活化”，“人人都是艺术家”等颇具乌托邦色彩的美好瞩望，这些变化已经动摇了传统的西方艺术教育体制，而对于这些变化客观地说中国还未真正做出回应，甚至没有真正面对。困难的是，所有这一切都是没有结论的，面对这些现象，我们已没有西方的模式可以借鉴，乐观一些看，也许我们从此可以摆脱中西之争的纠葛，在没有中西之争的阴影的情况下建立起与中国国情相适宜的中国的艺术教育体制，并在实现这个目标的过程中最终摆脱持续太久的纠缠于传承与创新的古今之争。

“中西之争”是近百年来体用之争的折射，透过这一争论我们看到近百年来在中国一切关于美术的争论都与国家命运孰远孰近相关，这与中国古代特别是文人画以后“文以达吾心，画以达吾意而已”（苏轼：《题朱象先画》）的美术传统颇为不同。这一改变对于中国美术是一次历史性转折，中国近百年里所有关于美术的争议都是由这一转变衍生出来的，在西方艺术愈益意识形态化的境遇中，中国古代的美术思想是否存在重新评价的可能，是否存在重新评价的必然，也是非常值得思考的。

艺术教育不等同于艺术现实，它们之间的间离性规定了艺术教育的社会职能，这似乎是以往的艺术教育中很少顾及的，艺术教育如果等同于艺术现实，艺术教育的存在也就没有意义了。艺术教育除去不断地回应艺术教育的现实以外还能做什么，这是今天的艺术教育应当特别予以关注的。我们应当尽快超越诸如招生、考试、学籍、学分等等具体的制度桎梏，将艺术教育的目标聚焦于艺术教育究竟能够给人类包括中国贡献什么这一目的上来，应当相信，艺术教育一旦调整到一个理应属于它的位置上时，诸如招生之类的具体问题，都一定会迎刃而解。

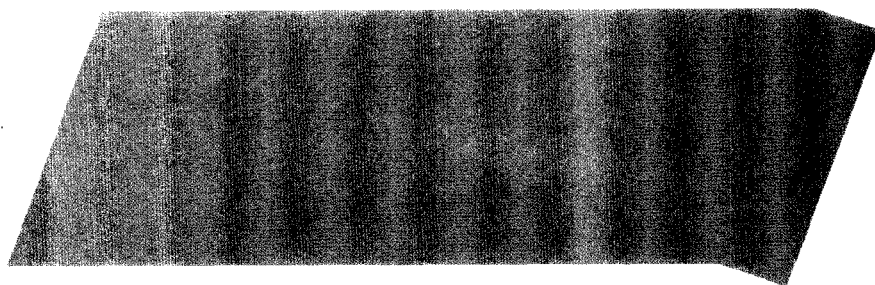
八十多年前，蔡元培曾提出以美育代宗教，他的设想并不过分。



张仃先生访谈录	/ 本刊记者	001
吴冠中先生访谈录	/ 本刊记者	009
启发光源，唤起形象及韵律：朱德群先生访谈录 / 金 妹	/ [法] Jean Dominique Jacquemond	022
袁运甫先生访谈录	/ 本刊记者	034
中央美术学院院长潘公凯先生访谈录	/ 本刊记者	042
建立学科发展的高度	/ 包 林	047
美国艺术教育可资借鉴的经验与中国艺术教育改革	/ 袁 佐	051
美国大学艺术教育的当代境遇	/ 计 宇	057
在美国读研究生	/ 谢晓泽	072
重建学院主义	/ 河 清	079
艺术的综合与综合的艺术教育	/ 滕守尧	084
当代艺术教育刍谈	/ 许 江	088
21 世纪教育的展望： 论生态观艺术教育与整体性教育建构	/ 郭祯祥	093

目 录 C O N T E N T S

失语：论艺术教育的当代境遇	/ 杨劲松	097
香港流行文化的话语建构与情境学习	/ 黎明海	114
论视觉文化时代的美术教育	/ 王大根	118
高等美术教育对形成创意社会应有的功能	/ 张幼云	125
从杭州艺专绘画教学看20世纪30年代 中国画发展状况	/ 张素琪	129
清华大学美术学院雕塑系具象雕塑教案	/ [英] 安东尼·司顿斯	137
1981年乌鲁木齐学习班教学录	/ 讲授：吴冠中 / 笔录：梁雄德	141
2005年高等美术教育专业课程建构 国际研讨会侧记	/ 席卫权	145
碳·墨：清华大学美术学院研究生三人展作品选		147
克兰布鲁克艺术学院		153
德国美术教育历史体制理念： 以柏林艺术大学为例	/ 单 增	167
国外及港台地区部分美术院校概要		179



Interview of Mr Zhang Ding		001
Interview of Mr Wu Guanzhong		009
Interview of Zhu Dequn: to inspire light source, to arouse image and rhyme		022
Interview of Mr Yuan Yunfu		034
Interview of Mr Pan Gongkai, the President of Central Fine Arts Academy		042
To Build the Height of Discipline Development	/ Bao Lin	047
Experience Drawn from American Art Education and Reform in China Art Education	/ Yuan Zuo	051
The Modern Situation of Art Education in American Universities	/ Ji Yu	057
Studying for Post-graduate Program in America	/ Xie Xiaoze	072
To Rebuild Academism	/ He Qing	079
The Synthesis of Arts and Comprehensive Art Education	/ Teng Shouyao	084
On Contemporary Art Education	/ Xu Jiang	088
Prospects for Education in 21st Century: on Ecological Art Education and Overall Education Construction	/ Guo Zhenxiang	093
Lost in Words: on Contemporary Context of Art Education	/ Yang Jingsong	097
Words Construction and Context Study of Popular Culture in Hong Kong	/ Li Minghai	114
Fine Arts Education in the Age of Visual Culture	/ Wang Dagen	118
Function of Higher Art Education on the Formation of Creative Society	/ Zhang Youyun	125
The Developing Situation of Traditional Chinese Painting during 1930s Viewed from the Perspective of Painting Teaching in Hangzhou Art School	/ Zhang Suqi	129
The Teaching Plan of Concrete Sculpture of Sculpture Department of Fine Arts Academy of Tsinghua University	/ Anthony Stones	137
The Teaching Notes of a Training Class of 1981 in Urumqi	/ Lectured by Wu Guanzhong Noted by Liang Xiongde	141
An International Seminar on the Curriculum Construction of the Major of Higher Art Education	/ Xi Weiquan	145
Charcoal & Ink: an Exhibition of Three Postgraduates' Works from Fine Arts Academy of Tsinghua University		147
Cranbrook Academy of Art		153
The History, System and Idea of German Fine Arts Education: Berlin Art University as an Example	/ Shan Zeng	167
A Survey of Some Fine Arts Schools Abroad, of Hong Kong and Taiwan		179

张仃先生访谈录

本刊记者



编者按：本期主题“艺术教育的当代境遇”拟定之际，编辑部同仁不约而同地提出了采访张仃先生的想法。不过，顾虑也随之而生：张老深居简出，沉静寡言，远避媒体，加之病愈不久，若陡然造访，恐不合宜。几经踌躇，我们试着拨通他老人家的电话，不料张先生欣然应允，并约定了采访时间。三月里春寒料峭，本刊记者苏滨、尚平君、冯欣一行三人来到京西门头沟，对其进行了采访。访谈中，皓发白髭的张老言语铿锵，措辞简洁，其独特风采令人难忘。兹辑录其要，以飨读者。

记者：您曾经说过，艺术教育要有中国自己的特色，必须从基础教学就要考虑到我们自己的艺术追求的方向。您当时为什么会提出这样的观点？

张仃：中国的美术教育，解放以后受西方的影响太多了，甚至一边倒，以写实作为唯一标准。但是中国画除了写实，还有其他特点。中国画不是简单的写实，还写修养、写意，很多人对这点不是很了解。我初到中央工艺美院时，工艺美院完全学日本那一套，图案系都是画二方连续、四方连续，不吸收绘画上的东西，对中国的东西根本不明白。我当时提出来加入中国画课，当时就有人反对，我就和他们力争。我提出，图案系都得学中国画，虽然有些人不赞成，但我的意见还是被接受了。历史上，从唐代起图案就是和绘画结合起来的，不是单纯把很多物象机械化。中国的漆画、壁画都是重彩，成就很高。后来董其昌提倡文人画，排斥这个系统，

他认为这个是匠人画，实际上不对。当时我请了一些教员，比如请俞致贞教工笔画，请李可染先生讲课，后来卫天霖也是我请来的。卫天霖是留日的，油画画得好。还有吴冠中，当时中央美院不要他，我说工艺美院要，因为当时吴冠中是画油画的。虽然他们当时是非主流的画家，处于边缘，但也是一格嘛，应该存在，美术教育应该包容各种流派。

记者：您当时是不是还请了张光宇先生？

张仃：是的。因为我是很钦佩张光宇老先生的，年轻的时候就很钦佩了。他是中国搞装饰最了不起的人，我始终把他作为我的老师。解放后，我把他请到学校来。他原来在上海的时候，是一个出版家，编了很多杂志，影响很大。解放以后，私人出版机构和书店没有了，我就把他请到北京来了。开始我们一块在中央美术学院实用美术系，后来工艺美术学院成立，我就请他一起到工艺美术学院。他是中国搞装饰艺术非常了不起的一把手，所以我把他请到工艺美术学院来，我们两个一块给学生上课。因为当时我负责工艺美院，有这个权力，要不然的话，张光宇先生也不会到中央工艺美院来。

记者：在艺术思想上，您为什么强调“装饰性”？

张仃：过去，在雕刻和绘画上都回避“装饰性”这个用语，因为装饰性被某些人误以为是形式主义，因此影响到艺术家对装饰性的更深一步的理解与艺术上多种风格的探求。装饰性，从艺术创作方面讲，可以理解为艺术技巧、艺术意匠，或一种艺术手法。从艺术欣赏方面讲，又是一种式样与风格。无论作为艺术技巧或艺术风格来考查，都不能仅仅停留在艺术形式上，必须透过形式深入艺术内容，否则对于装饰性的探求，得不到圆满的理解。我当年提倡“装饰性”的时候，“唯美”与“唯艺术”的说法为人忌讳，“装饰性”的提法可以避免这个问题。

记者：20世纪中国画存在哪些主要的问题？如何解决？

张仃：由于特殊的历史处境，“五四”以来，中

国画坛上存在着两种倾向：保守主义与虚无主义。保守主义无视历史的发展、时代的变化，抱残守缺，食古不化；虚无主义则把传统中国画一棍子打死，认为中国画只适合表达士大夫的情调，无法表现新的生活，方法也不科学，如果不用西画加以改造，只有死路一条。这两种倾向我都反对，因为它们无益于中国画的发展。对于脱离生活的保守主义倾向，我开出的药方是：到生活中去，到自然中去，通过写生获得新感受，处理新题材，发展传统技法；对虚无主义倾向，我的建议是：通过临摹古画，继承优良传统，发展民族风格。

记者：自明清以来，中国山水画的式微是不是和没有强调到自然中写生有关系？

张仃：徐悲鸿先生有句话讲得很好：“文章到八股，画到四王。”四王的画全是学以前的东西，一点生活都没有，就和八股文一样在艺术上根本没有发展。

记者：在中国画的历史上，您最喜欢哪些画家？

张仃：我喜欢元朝的王蒙、黄子久，他们的画比较丰富。倪雲林也画得很好，就是画得太简单了。

记者：在20世纪中国画家，您最佩服谁？

张仃：黄宾虹先生是个学者型的画家，做过多年的编辑，跑了好多路，做到了“读万卷书，行万里路”。齐白石先生年轻时候是木工，但是后来他还是很用功，也跑了不少地方。所以，我佩服齐先生和黄先生。

记者：您接触过黄先生吗？

张仃：接触过。我在（20世纪）50年代和李可染去写生。我白天画画，晚上就看黄先生，向他请教。他学识很丰富，也爱谈，谈起来滔滔不绝。黄宾虹说过画家分几种，文人画家不是最高的。虽然文人画家已经很好了，但在文人画之上有种最高的，就是士夫画家，就是知识分子画家。洋人认为知识分子是要干预社会，给社会敲警钟的，不是有学问就行了。中国的传统就是，士大夫是要问天下事的，所以黄宾虹认为最高的就是士夫画。

记者：您觉得齐先生和黄先生教中国画和现在教中国画有什么不同的地方？

张仃：黄先生在上海美专还教过一阵。齐先生就几乎没有在学校教书，主要是收徒弟，带弟子。

记者：您早年学习、研究过西方艺术，但在您后期的画里似乎看不到西方的痕迹。您认为中国画的特点是什么？

张仃：这个很难说。画中国画，就是得要地道的中国东西。解放初，中国艺术一边倒的时候，倒向的

是苏联的自然主义，不是什么写实。我对中国画的感情很深，中国画不只是写实，还写修养，写意。为此，我跟很多人有过辩论。比如我老朋友吴冠中，他反对中国的笔墨，他写过一篇文章叫《笔墨等于零》，我后来就写了一篇文章反驳他。我说，要守住中国画的底线，中国的笔墨并不等于毛笔加墨汁。其实，中国画是有很高的文化内涵的，很多画洋画的人把中国画理解得太简单了。西方画家主要是再现自然，把自然像照相一样再现，而中国画不是，它不仅表现自然，还表现画家的修养。区别在这儿。

记者：19世纪的西方艺术实际上已开始走向表现了，不完全是再现。

张仃：现代的西方画家，我比较喜欢毕加索。在我喜欢毕加索的时候，遭到了很多非议。那时，我在延安鲁艺教书，我们当时的系主任就曾当着我的面杀鸡，他一边剁着鸡头，一边说：“这就是毕加索，毕加索是立体主义，那种画我一天画几十张。”他们根本不理解毕加索。后来毕加索在法国加入法共，我终于松了一口气。毕加索不论怎样变形和夸张，总能从他的作品中找到生活形象与时代脉搏。虽然，他的作品中有大量的抽象规律，但我认为，他始终是个具象大师。他从未凭偶然的灵感爆发来进行创作，他的创作，每一笔都来源于生活，都有现实根据。

记者：传统的中国画的教育环境，从20世纪开始实际上已经发生了很大的变化。中国人原来是用毛笔写字，发展到后来用钢笔，现在用电脑。书写方式整体的改变，对中国画的底线造成了严峻的挑战。您认为，在当今这个信息时代，中国美术教育怎样才能更好地继承发展中国传统文化？

张仃：这个问题很复杂。以前中国人写字有专门的书法课程，解放后都是用钢笔，用铅笔，不太用毛笔了。中国传统一直讲书画同源，中国画是写出来的，不是描出来的。而洋画是小刷子描出来的，跟中国不一样。在中国，书写文字的工具同绘画的工具一直一体不分，造成了“书画同源”这一文化共生现象。中国古人直接用“笔”这一工具名词来定义中国画，它实际上包括笔性、笔力、笔姿、笔韵、笔格这样一个分析和评价体系。

记者：听说张老在近十年左右基本上是写字，原因是没有办法到自然生活中去写生了？

张仃：我每一次开始画的时候，都会先对自己说：“我从来不会画画”，必须有一种激动的感觉才画画。如果没有那种激动的心态，我就不画。对我来说，每次去写生都是去朝圣。一到山里，人就变了，每时每

刻都想画,不停地画。我走得特别快,看到好的风景,就往前扑。有时候半夜想起来,就起来开始画。后来医生说,不要到医疗条件不好的地方去,所以就不去了,也不画了。

记者:南宋以降,中国文化中心南移,艺术风格也慢慢趋于清淡雅逸;到了董其昌提倡“南北宗”的时候,北宋山水画的宏大气魄已经缺失了。您在绘画上提倡以线造型,实践焦墨山水,这是因为有感于那种宏大气魄的缺失而有意为之呢,还是因为您是北方人,长期生活在北方,所以自然而然地形成了雄强的风格?

张仃:一方面,我喜欢很雄强、很浑厚的东西,而对于小桥流水却没有兴趣。不管我是哪里的人,也不管生活在哪里,我的气质天生就是如此,不取决于地理环境。另一方面,我认为,中国画的形式与风格应该是多种多样的,不应该一面倒。

记者:中国的美术传统本来是多元的、多维的,现在的中国画教学过分偏重文人画。文人画发展到董其昌更是贬北仰南,这给中国画的继承与发展带来一定局限。请问张老,如何全面开展对中国画传统的认识和教育?

张仃:中国画很丰富,从五代的“荆、关、董、巨”到元四家,许多作品都是很丰富的。董其昌的作品太简单了,就是文人画。中国画有两个传统:一个是写实工笔画,一个是写意文人画。后来两个就分家了。工笔画被匠人所继承,文人画就变成玩笔墨。其实,工笔重彩是中国真正的写实功夫,有很好的传统,可惜没继承下来。文人画把这个都作为匠人的东西,都看不起这个东西,这是不对的。

记者:艺术教育要有中国自己的特色,现在的中国画系招生也采取了西方的素描这种招生方式,这是否对中国画的教育会有负面影响?

张仃:没办法,这已经成为制度了。素描还是可以画,但是应该增加中国画的修养课。书法、诗词、文学修养很重要。笔墨上较容易过关,画到一定程度就要画修养,如果修养上不去,就画不好。为什么任伯年只是个卖画的画家呢?因为他修养不够。吴昌硕是50岁才开始画画,他一画画就超过任伯年,因为他修养好。他擅刻印,又长于书法,是学者型的画家。

记者:前些年,您提出了“守住笔墨的底线”的主张。作为教育家,您如何看待笔墨在中国画教学中的价值?

张仃:笔墨这一道底线的存在,使我们对中国画

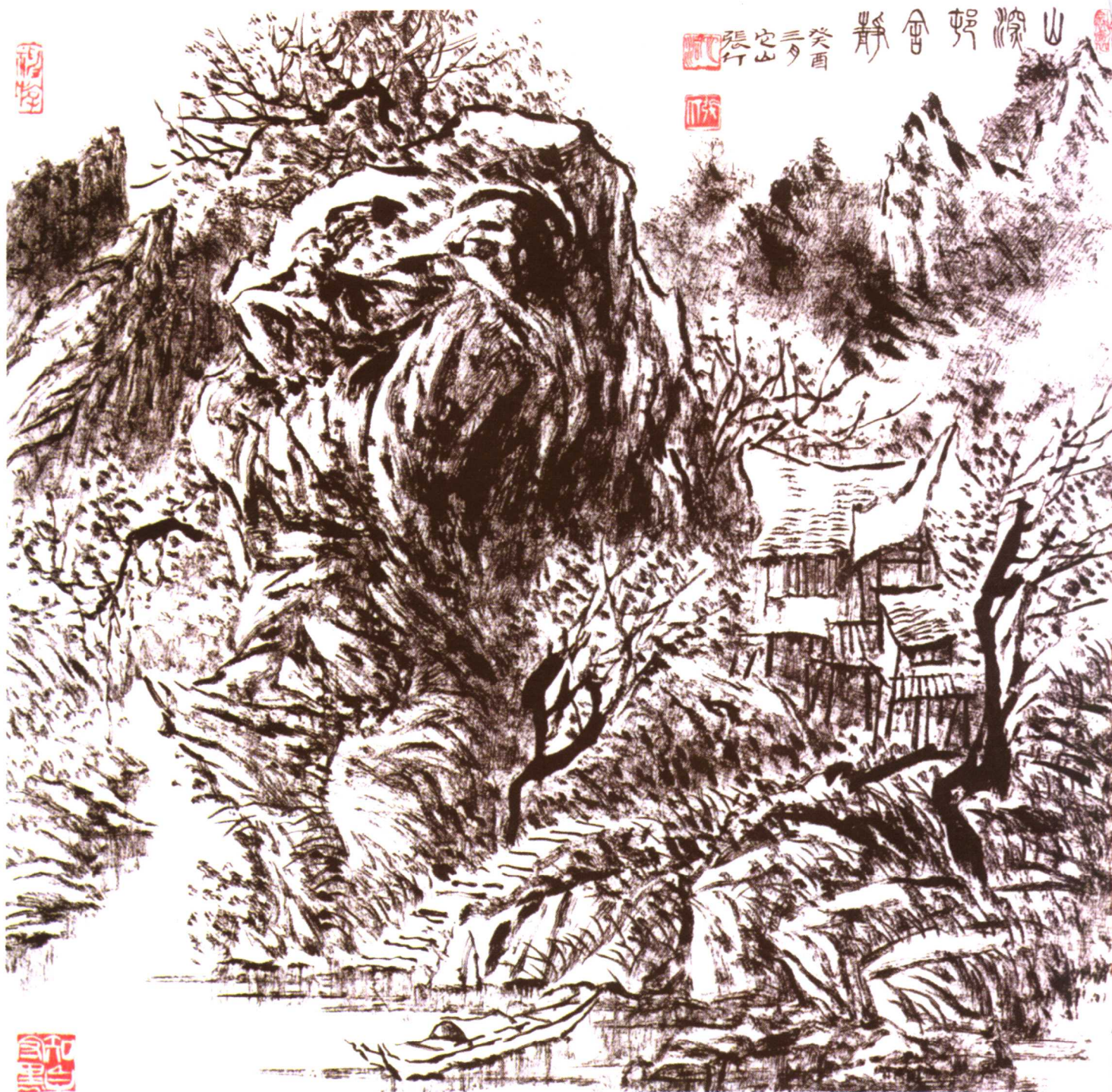
没有失去识别能力和评价标准。笔精墨妙,是中国文化慧根之所系。在笔墨这个问题上,如果跟一个外行讨论,几乎不可能。比如,要把中国画的笔墨仅仅理解为明暗的渲染,仅仅理解为西画意义上的造型手段,或者仅仅理解为宣纸上随便一种点或者线、块、面,那就风马牛不相及。笔墨并非材料,并非毛笔加墨汁,笔墨是由人的创造而实现的,它是主观的,有生命、有气息、有情趣、有品、有格,因而笔墨有哲思、有禅意,因而它是文化的、是精神的。在中国画教学中,我常常通过带学生去写生来使他们明白笔墨的重要性。我注意到,学生在写生中一开始往往用自己的方法画,有的用水彩画法,有的是一点点擦着画,像郎世宁,有的勾几条线,像火车道一样。我用中国笔墨来画,他们看了,傻住了。通过比较,再给同学讲中国画的特色,一个月下来,大家对中国画慢慢产生了兴趣。回校后对老师的看法开始不一样了。

记者:听说张老很爱看鲁迅的作品。

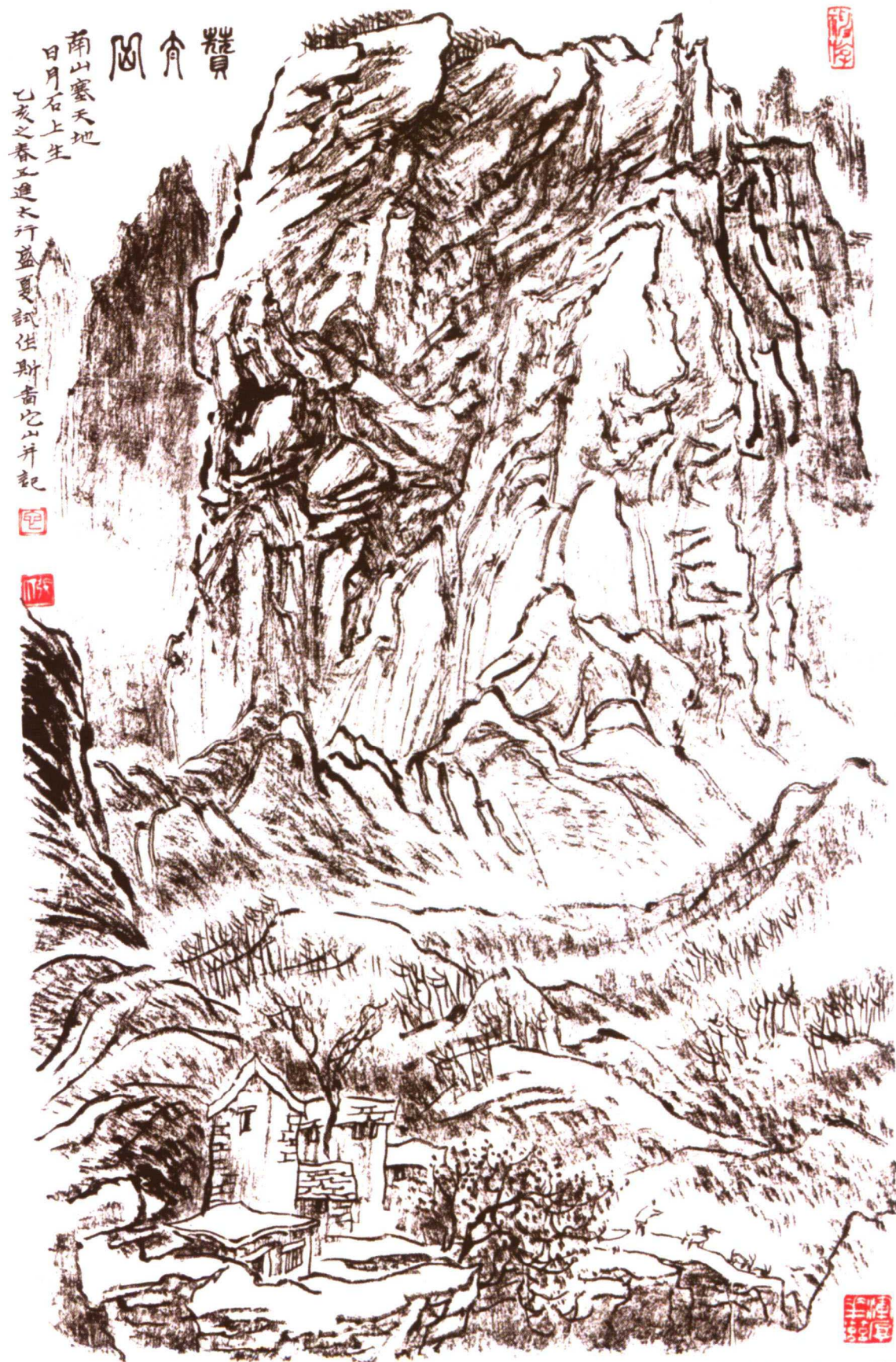
张仃:鲁迅是关心人类命运的文学大师,他的作品内涵丰富。我从年轻的时候就喜欢读鲁迅的作品,一直没断。中国的文学作品,我来看去看,还是喜欢鲁迅的。当今“大师”非常多,虽然我不是大师,但我见过黄宾虹、齐白石、毕加索这样的大师。在我的理解中,大师的第一个特点就是他们根本就没有觉得自己是大师;第二个特点就是大师是勤奋到勤奋的人都不可思议的程度;还有大师是创造出了很多作品的,不是零零星星的。世界上宝塔最顶尖上的几个艺术家都是关心人类前途命运的。毕加索、贝多芬、托尔斯泰都是顶尖的吧,他们哪一个不是关心人类命运?

记者:中央工艺美院并入清华好几年了,您对清华美院的发展有哪些希望?

张仃:还是要打破各个艺术门类的局限,要沟通。我想,今后做一个工艺美术家,要加强文化修养,甚至对中国绘画也要有一定的修养。因为解放初期,图案系就是学日本那一套,文化太差了。文化上差,艺术就上不去。西方印象派在绘画色彩上很成功,他们有个信条,不能有文学入画。相反,中国绘画反而就得有文学成分。西洋强调写实,注重再现自然,跟照相差不多;中国强调写意,不仅表现画的对象,还有画家自己的修养,和西方有很大的区别。



《山深春舍静》 水墨山水 68cm × 68cm 1993



《赞太岳》 水墨山水 65cm × 95cm 1995



《太行四屏·龙水梯》 焦墨山水 177cm × 69cm 1991



《喝水岩流泉》 焦墨山水 60cm × 95cm 1990



《鸡犬相闻》 水墨山水 35cm × 45cm 1977