

# 陈之佛文集

藝術与教育

教育的目的，是要教人如何做人。按曰：话说是要教人善性。

教育人时所固有，有能使人善性，善性者，善性也。善性者，善性也。

善性者，善性也。善性者，善性也。善性者，善性也。善性者，善性也。

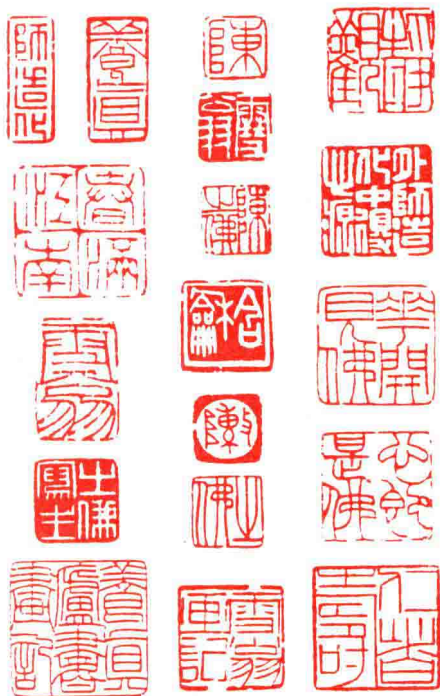
善性者，善性也。善性者，善性也。善性者，善性也。善性者，善性也。



陈之佛



# 陈之佛文集



《陈之佛文集》  
李有光 陈修范编  
张道一校订



责任编辑  
郭廉夫  
胡平(特邀)  
装帧设计  
郑元方



---

江苏美术出版社出版发行  
江苏省新华书店经销  
南京化工大学印刷厂印刷  
1996年9月第1版 1996年9月第1次印刷  
开本:850×1168 1/32 印张:16  
印数:1500册 插页32·336千字  
书号:ISBN7-5344-0559-9

---

J·560 定价:38元  
社址/南京市中央路165号  
电话/3308318 邮编/210009

# 尚美之路

## ——代序

---

●张道一

今年9月14日是陈之佛先生一百周年诞辰，他离去也已近35年了。作为他的学生和晚辈，以及年青的朋友，共同纪念这位在艺术领域辛勤耕耘了半个世纪，特别是在工艺美术、工笔花鸟画和美术教育方面的开拓者，有着十分重要的意义。

陈之佛先生出生在19世纪末，正是民族灾难最深重的时期。20世纪的动荡不安使每个中国人都要选择自己的道路。辛亥革命后新的学制建立，青年陈之佛选择了“实业救国”之路。由织造工艺转向了图案(工艺美术)。1915年在浙江甲种工业学校毕业后留校任教，1917年编出了我国第一部图案教科书。“五四”运动的前一年，即1918年东渡日本，先是学绘画，翌年考入东京美术学校(即今东京艺术大学)的工艺图案科。在当时，中国留日学生中学油画(洋画)的人很多，学工艺图案者他是第一人。这是因为，图案(工艺美术)设计是与工业生产结合的应用型学科，日本为了保持自己的优势，一般不招外国留学生。陈先生为了实现自己的理想，了解到工艺图案科的主任岛田佳矣教授非

常重视中国古代图案，经介绍后果然使他成为“特招生”，他也以优异的成绩掌握了图案设计的新方法。

1923年陈之佛先生学成回国，很想在我国工业生产上发挥他的才智，以提高工业品的艺术品质，便在上海创办了一所“尚美图案馆”，专门为生产厂家和出版单位作产品、书籍等设计。现在我们所能见到的他的大量丝绸图案、封面和装饰画等，多是这时期的作品。这在当时的中国，办“图案馆”不仅是一件旷古未有的新事物，体现着一种全新的设计思想，并且标志着现代工业生产中设计与制造的分工。其观念之新，意义之大，是不能低估的。可惜那时的企业家眼光短浅，经营手段陈旧，缺乏现代经济思想，只图花样的模仿和拼凑，不肯在产品的艺术品质上投资，未及多时，“图案馆”就维持不下去了。为这件事，陈先生一直引以为憾，直到50年代初我投入他的门下，跟他学习图案和工艺美术史论，他还不时地叮嘱我：艺术的路子要走得宽一些，要理论和实践结合起来，不要太窄太偏，否则在社会上无法立足。他也就在“尚美图案馆”之后，主要转向了教学；从此一直没有离开学校，并在35岁以后开始了工笔花鸟画的创作。

陈之佛先生倡导工艺美术，是在新建民国之初。有鉴于民族工业的落后，和为提高人民生活的素质，直到“七七”事变爆发，几乎是全身心地扑在了这一事业上。那时候为新兴工艺美术事业奔走的人为数不多，特别是结合工业生产，尤其显得困难。在当时，这一事业甚至还没有统一的称谓。如同日本明治维新以后，在这方面情况是很接近的。所以在他早期的文章中，可以看出，使用了“图案”、“工艺”、“工艺图案”、“美术工艺”、“工艺美术”这些词，对于“设计”一词，虽然使用很早，只是当作动词，还未转化为名词。设计——Design（迪扎因）作为名词的使用，就全

世界说也主要是二战以后才普遍起来。西方人早一点,日本人正式使用已进入 60 年代。所以,直到现在的英汉辞典中对“Design”一词仍是同汉语的“图案、设计、意匠”相对译。我所以在这里咬文嚼字,是因为若读陈先生早期的文章,读者可能在名词上感到困惑,加之前些年一些废名论者反对图案,不仅概念不清,甚至将历史的时间表搞颠倒了,以致造成了混乱。看问题要看实质,不能停留在表面。早在 1929 年陈之佛先生在《东方杂志》上发表《现代表现派之美术工艺》中,便热情地介绍西方的现代工业品设计,其中包括德国的包豪斯。他在 1917 年所编的第一本《图案讲义》已经无从寻觅;在 1930 年出版的《图案法 ABC》中就明确指出:“图案实在含有‘美’和‘实用’两个要素”。接着便对这两个“要素”作了界定:

美的要素……形状,色彩,装饰。

实用的要素……使用上的安全,使用的便利,  
使用上的适应性,使用的快感,  
使用欲的刺激。

1937 年,陈之佛先生在一次题为《美术工艺的本质》的讲演中,曾对美术工艺下了一个定义:“美术工艺是适应日常生活的需要,实用之中使与艺术的作用相抱合的工业活动。”在此之前,他写了不少提倡工业艺术的文章。在《工业品的艺术化》(1936 年)一文中指出:“机械与艺术的接近,可说是现代的一种特殊现象。这特殊现象,最初出现于建筑,至近来已广及于一切造形的制作物了。故现代艺术多伴着机械的发达而发展的。”在《重视工艺图案的时代》(1936 年)一文中说:“现代的工业生产者,常常

假装饰艺术来增高商品的价值。就是品质完全的生产品，由其形状色彩及意匠成为更美观更有价值的东西，使得有实质以上的价值。故图案在今日已成为产业上极其重要的要素了。”为了说明这一关系，他写道：“‘美术工艺’是极其近代所听到的名称。美术工艺到底是什么？我敢断言，多数人还未明了它的内容。所以世人一听到‘美术工艺’便联想及于‘古董’或‘奢侈品’，以为这种东西是无关于人类的实际生活的。其实美术工艺决不是和古董同性质的，美术工艺也决不是奢侈品。也许古董和奢侈品亦是美术工艺中的一部分，这是第二义、第三义的美术工艺，不过沧海一粟，其所占有的地位是极其微小的。而且以美术工艺当作古董和奢侈品看，是极端背理的。我们应该知道，凡是我们日常生活所需要的衣服用具一切，都是美术工艺的对象。美术工艺与人生有密切的关系，美术工艺确是为着充实人类的生活而制作的。”（《美术工艺的本质》，1937年。）

这是一个非常重要的观点。不仅揭示了工艺美术——工业设计的实质，给人们以正确的认识，也直接关系着这一事业的命运。正因如此，长期来由于认识上的不一致，在这一领域中造成了一些不应有的失误。60年过去了，一方面是情况正在变化，另一方面是问题并未彻底解决。这也从不同的角度说明了陈之佛先生的伟大。他不但是个躬行于兹的设计家，更重要的是个精通实践的理论家。

在中国画方面，陈之佛先生的工笔花鸟是无匹的。清秀，恬静，雅致，同样表现出那种崇尚审美的精神，这与他在图案上的造诣是分不开的。正因为他有图案的深厚功底，熟练掌握了形式美的规律，所以从花鸟的造型到章法布局，都达到了尽善尽美的地步；又因为他不是师出一门，有着广泛的艺术修养，即使在技

法上也不墨守成规，能够有所突破。如他常用的树干积水、铺色用粉和矾纸加色，不仅发展了传统画法，并且增强了工笔画的艺术语言，使之进入更高的艺术境界。可谓师法造化而不为自然摹写所累，描绘动植实成为传神移情之功。

1942年3月，陈之佛先生在重庆举办画展。他的工笔花鸟画虽然不是首次出台，可是如此大规模的集中展示却是第一回，因而轰动了山城，在社会上引起极大反响。许多著名学者也执笔称论，如潘菽先生写了《从环中到象外》；李长之先生写了《从陈之佛教授画展论到中国花卉画》等。著名美学家宗白华先生在《学灯》上写了一篇《读画感记》，评价陈之佛和周方白的作品。他认为“山水画因为中国最高艺术心灵之所寄，而花鸟竹石则尤为世界艺术之独绝”。他说：“徐熙黄荃之遗作可与唐诗、宋词并驱争先，为民族最深美感之具体表象。近日得观陈之佛、周方白两先生之作，皆欲努力承继此伟大传统而出之以新意。”宗先生对陈先生作品的评价是：“陈之佛先生运用图案意趣构造画境，笔意沉着，色调古艳，……能于承继传统中出之以创新，使古人精神开新局面，而现代意境得以寄托。”值得注意的是，如果放到今天，用这话来评价陈之佛先生和他的作品，肯定是公认的，甚至有的年青人将他的画视为传统的“正宗”。可是在陈先生初画国画时，早在半个多世纪之前，却有一个由非议到承认的过程。陈先生凭着自己对于艺术的修养和功力，开笔即出新意；只是当时的国画界有些人旧的积习过深，囿于已有的笔墨技法不易开拓，对他融图案画法于国画，因而推陈出新，多有微词。只有大美学家看得准确，不仅肯定了陈先生在艺术上的卓越成就，并给予历史的地位。可以说，在中国工笔花鸟画的历史上，陈之佛先生不但具有创造性的贡献，并起了革新、充实、推展的作用。

中国画素以题材分科，所谓人物、山水、花鸟；文人画兴起后又有工笔和写意之别。这种划分本是无可厚非的，反而体现了民族艺术的丰富性和多样化，反映了人们审美意趣的纷呈。然而一部画史告诉我们，明清以来的人物画削弱了，功力也达不到往昔的雄健，在山水画得到发展的同时，写意的虫鸟也很活跃，工笔画却不多。若干年前



有人提出了中国画走向“危机”，依我看艺术的发展不存在危机与否。不同时期不同艺术的多少强弱，固然有具体的原因，事实上不可能平均发展。值得警惕的倒是人为的强分尊卑，把艺术分出那种高、那种低，好像人有贵贱一样，这是不利于百花齐放的。工笔花鸟画虽然画的多是些小生命，却是反映了人的追求祥和的心态。如果说，人物画能够揭示社会，山水画易于抒发胸怀，那么，花鸟画则是表现美好生活。中国画以题材分科，鼎足而立，以三为多，合一构成了艺术的整体，正是中国传统文化的独到处。中华民族文明的高层次发展，铸就了这一艺术的方式，我们只能去爱护他，发展他，而没有任何理由削弱他。陈之佛先生以其后半生的精力为此创造，不但为我们留下了数百幅的作品，标志着一代风范，也确实以身作出了榜样，是值得后来者学习的。

回顾“五四”，在反帝反封建的大旗下，新文化全面兴起，出现了各路精英。有的奋起呐喊，直面人生；有的修身养性，自达达人。陈之佛先生走了一条“尚美”之路，以期通过审美教育提高人们的情操。他从事图案和工艺美术，是为了振兴我国的现代工业，使人们的衣食住行更加文明，更加美好，因而成为我国新兴

工业艺术的奠基者。他从事工笔花鸟画的创作，是寄情于画，陶冶人们的审美意趣，使我国的工笔画进入一个新的里程。其中贯穿着一条线，即崇尚审美。



审美文化是人类文明的高层次，他表现为人的素质的一个重要组成部分。在战争的年代，在兵马刀枪面前他显得软弱无力；如果遇到唇枪舌剑、口诛笔伐的时候也会萎缩不前。然而当人们平静下来，去追求美好的生活时，就少不了审美。在审美的实践中，在中国现代美术史上，陈之佛先生竖起了这样两面大旗。中国古代画论中有所谓“外师造化，中得心源”者，陈先生也很喜欢这两句话，并将此刻了图章印在自己的画幅上。这里表现出一条艺术的道路，创造出一种“艺境”。不论从工艺美术的意匠还是从工笔花鸟画的趣旨来看，归结到一点，全都是为了“美”。为了美的创造，他奋斗了一生。

然而他又是一位艺术教育家。在美术教育上，他曾上海、广州、南京、重庆等地的高等学校中分别开设了14门艺术课程，内容非常广泛。既有美术的历史和理论，也有创作和技法，当然更多的还是图案和工艺美术。其学养之深，知识之博，说明了“五四”时期一些代表人物的共同特点，因而各有建树。陈先生著作等身。陈先生桃李满天下。凡是听过他讲课的人莫不为他的渊博知识及和蔼可亲所感动。曾有人问我他为什么叫“之佛”，是不是信佛？我说，他就

是佛。

陈之佛先生在不同的时期曾用过几个名字。在他读大学时的名字是“之伟”，留日时名“杰”，回国后（1923年）才更名“之佛”。由此似乎得到一点信息，他之取名“伟”、“杰”，说明青年意气，才情茂发，立志做一番事业，待到取名“佛”，已近而立之年，也就由外露而内养。据我所知，他是从佛理中悟得人生三昧，所以取号“雪翁”，名居室为“养真庐”；在他所用的画印中也有“花开见佛”、“心即是佛”、“合齋”、“静观”等印记，然而又不是消极的隐世。在陈之佛先生的一生中，虽然不见有激扬弩张的行动，但也从未消沉和颓唐。这是与他的性情和所从事的事业分不开的。他不仅在艺术上开拓创造，追求一种完美的境界，并且在人生的素养上，达到一种高尚的品格。这正是陈先生的伟大之处。我们通常所说的“道德文章”、“画如其人”，是统一论而不是二元论，在陈先生身上所体现出来的是完美无缺的。伟乎壮哉，一代宗师！

凡是与陈之佛先生有过交往的人，不论是他的同辈还是学生，每当提起先生，都是带着一种尊崇、敬仰之情。有人说他离去得太早了。我倒以为，可能也是一种缘分，在他走后的岁月，“阶级斗争”越演越烈，从“四清”到“文革”，即使再活10年、12年、14年，也不会有好日子过，精神上的折磨是难以忍受的。即使如此，在“文革”中不是连他的坟墓也要挖开，将墓碑砸碎吗！可也奇怪，有时我会天真地想，倒希望他能回来看看我们今天的生活和景象，对我的工作作些指导。现在做事太难了。

20世纪快要过去了，新的21世纪已为时不远。老一辈的革命家和文化巨匠，已为我们铺展了道路，须要我们继续走下去，走得更稳健一些，更宽阔一些。任何事业的发展都是没有尽头

的。做人要有高尚的情操，做学问要有创见，做画要有艺境，做设计要有新意匠；并且要讲职业道德，要有顽强的毅力，要警惕铜锈的感染。所有这些，都能在老一辈的身上看得见，摸得着，成为我们的楷模。这是中华民族的巨大财富，是我们民族赖以发展的基础。在纪念陈之佛先生一百周年诞辰之际，感慨万千；欣闻要出版他的文集，更为鼓舞，聊以为序。

一九九六年七月三十日于东南大学梅庵。

# 目录

|                              |              |
|------------------------------|--------------|
| 序(张道一).....                  | 1            |
| 现代表现派之美术工艺.....              | (1929 年)— 1  |
| 《图案》第一集序言 .....              | (1929 年)— 19 |
| 中国佛教艺术与印度艺术之关系 .....         | (1930 年)— 20 |
| 图案法 ABC .....                | (1930 年)— 51 |
| 古代墨西哥及秘鲁艺术 .....             | (1931 年)—131 |
| 《影绘》第一集序言 .....              | (1931 年)—159 |
| 现代法兰西之美术工艺 .....             | (1932 年)—160 |
| 明治以后日本美术界之概况 .....           | (1932 年)—163 |
| 新兴艺术之父 .....                 | (1932 年)—167 |
| 《西洋美术概论》序言与绪论 .....          | (1933 年)—172 |
| 儿童图画教育的研究 .....              | (1934 年)—177 |
| 欧洲美育思想的变迁 .....              | (1934 年)—184 |
| 《艺用人体解剖学》序及总论 .....          | (1934 年)—199 |
| 《表号图案》序 .....                | (1934 年)—202 |
| 中国的表号图案及其意义 .....            | (1934 年)—204 |
| 中国之寓意的画题 .....               | (1934 年)—216 |
| 混合人物图案之象征的意义 .....           | (1934 年)—233 |
| 略论近世西洋画论与中国美术思想的共通点<br>..... | (30 年代)—238  |

|                       |                |
|-----------------------|----------------|
| 图案的目的与意义 .....        | (1935 年) — 243 |
| 中国历代陶瓷器图案概观 .....     | (1935 年) — 245 |
| 如何培养国民艺术的天赋 .....     | (1936 年) — 264 |
| 洋画鉴赏对于题材上的一些小问题 ..... | (1936 年) — 266 |
| 艺术品鉴赏的态度 .....        | (1936 年) — 270 |
| 谈提倡工艺美术之重要 .....      | (1936 年) — 271 |
| 应如何发展我国的工艺美术 .....    | (1936 年) — 273 |
| 清朝画坛概况 .....          | (1936 年) — 275 |
| 波斯的小形画 .....          | (1936 年) — 281 |
| 美术与工艺 .....           | (1936 年) — 296 |
| 工业品的艺术化 .....         | (1936 年) — 301 |
| 图案美构成的要领 .....        | (1936 年) — 302 |
| 重视工艺图案的时代 .....       | (1936 年) — 306 |
| 美术工艺的本质 .....         | (1937 年) — 307 |
| 《图案构成法》第一章至第三章 .....  | (1937 年) — 311 |
| 艺术在非常时期 .....         | (40 年代) — 348  |
| 艺术与教育 .....           | (40 年代) — 352  |
| 书旂的艺术 .....           | (40 年代) — 355  |
| 观谭勇君人物画后 .....        | (1945 年) — 357 |
| 艺术家的矜才癖 .....         | (40 年代) — 358  |
| 艺术对于人生的真谛 .....       | (40 年代) — 360  |

|                        |              |
|------------------------|--------------|
| 人类的心灵需要滋补了 .....       | (1946 年)—365 |
| 参观新疆地毯展览后的意见 .....     | (1947 年)—367 |
| 谈美育 .....              | (1947 年)—369 |
| 学画随笔 .....             | (1947 年)—373 |
| 工艺美术问题 .....           | (1947 年)—382 |
| 《中国图案参考资料》序 .....      | (1953 年)—390 |
| 《剪纸》序言 .....           | (1955 年)—392 |
| 谈工艺遗产和对遗产的态度 .....     | (1956 年)—394 |
| 什么叫做美术工艺? .....        | (1957 年)—404 |
| 《华山速写稿》序 .....         | (1957 年)—415 |
| 谈宋元明清各时代的花鸟画 .....     | (1958 年)—416 |
| 《南京云锦》前言 .....         | (1958 年)—422 |
| 花鸟画革新的道路 .....         | (1959 年)—426 |
| 波兰的民间工艺美术 .....        | (1959 年)—430 |
| 中国色彩的优良传统 .....        | (50 年代)—434  |
| 《古代波斯图案》前言 .....       | (1960 年)—437 |
| 研习花鸟画的一些体会 .....       | (1961 年)—439 |
| 中国画的“形似”与“神似”问题 .....  | (1961 年)—444 |
| 要深入研究工艺美术的特性 .....     | (1961 年)—447 |
| 《中国工艺美术史纲》绪论和结束语 ..... | (1961 年)—449 |
| 就花鸟画的构图和设色来谈形式美 .....  | (1962 年)—463 |

---

---

|                     |              |
|---------------------|--------------|
| 谈工艺美术设计的几个问题 .....  | (1962 年)—467 |
| 谈“丹顶鹤”邮票的设计 .....   | (1962 年)—476 |
| 陈之佛年表(陈修范 李有光)..... | 479          |
| 编后记(李有光 陈修范).....   | 497          |

## 现代表现派之美术工艺

---

自自然主义、印象主义极盛时期以后，艺术文化的倾向，大起变化，——推翻客观而入于主观。德意志、奥地利本其国民特有的精神和思想，首先树立反帜，把从来一切现实主义，自然主义以至印象主义，都不认为“自我”的主义。他们的思想便由 impression(印象)而进于 expression(表现)了。他们以为把人类当作机械，主观作客观的奴隶的那样服从的自然主义的，无存在的必要。于是象征派便从此而出现，新浪漫派也从此而产生，表现派也从此而勃兴，向着法兰西印象派之锐锋而直冲。人心仿佛点火般的已被燃着而渐渐沸腾。但是：因古典文化之影响，作着坚固的地壳似的正在防止喷火，纵有轰然地爆声，还未能使其破裂。却巧世界大战勃发，杀气濛空，战雾惨淡之后，在这个时候，实在已予和平的暗示，终至自由解放改造之钟声，弥播全球。艺术界便也因此而觉醒，放射其内面的之力，尊重独创的之个性，来把现实从属于主观。应用美术界当然也在这当儿，互相呼应，同道奋进，实现其改革的目的。德、奥本来是应用美术界先进之地，维也纳对于古典的流行，原是崭新的中心。所以此时他们先揭旌旗，执新工艺界之木铎，也是势所当然。然这等新倾向究竟是怎样能够出现于德、奥美术工艺中的呢？那末，我们又不得不从内面研究一下。

工艺品本来是从考案和制作两方面而完成的。考案者、制作者对于工艺品应该怎样的表现其个性？这当然第一先要注意于