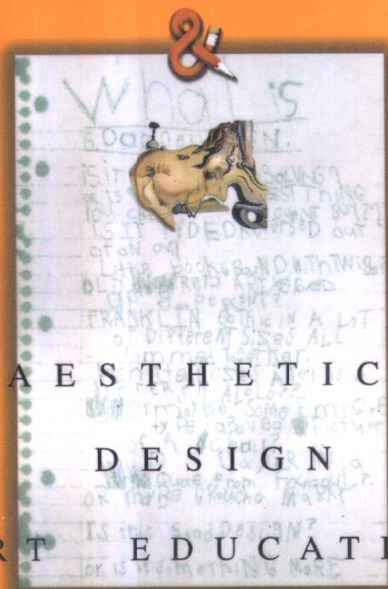


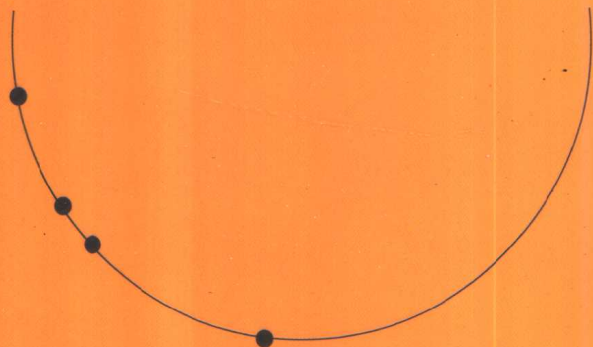
美学设计艺术教育丛书

美学设计艺术教育丛书



艺术创造与艺术教育

[美] 布朗 科赞尼克 著
马壮寰 译



四川人民出版社



艺术创造与艺术教育

布 朗 著
[美] 科赞尼克
马壮寰 译



四川人民出版社

(川)新登字 001 号

责任编辑:杨东力

封面设计:邹小工

技术设计:戴雨虹

艺术创造与艺术教育

(美)布朗 科赞尼克 著 马壮襄 译

出 版:四川人民出版社

地 址:成都市盐道街3号 邮 编:610012

经 销:四川人民出版社发行部

照 排:四川人民出版社华川电脑印务中心

印 刷:四川省印协印刷厂

四川人民出版社发行部电话:(028)6660527 6666009

开 本:850×1168mm 1/32 印 张:7.375

字 数:180千 印数:5000册

版 次:2000年3月第1版 印次:2000年3月第1次

ISBN7-220-04249-3/J·333

定价:18.00元

总 序

随着我国现代化进程的加快和教育改革的深化，艺术教育日益受到人们的重视，艺术作为学校教育之“副科”的时代即将结束了。现代人普遍意识到，艺术世界是奥妙无穷的世界，艺术经验对丰富人生是不可或缺的要素，艺术与人性中最深层的东西息息相通。在人类历史长河的每一关键时刻，艺术都给人以希望和勇气，使人类的天才和智慧得到充分的发挥和施展，并保证了人与人之间心灵的交流。一个没有艺术的民族和社会是不可思议的，正如没有艺术的教育是不健全的教育一样。艺术对青少年的成长具有决定性意义。艺术不仅能表达感情，使人的创造性冲动得以最大施展，而且能提高学生的洞察力、理解力、表现力、交流能力和解决实际问题的能力。在艺术世界，学生可以学到在其他学科领域学不到的东西。因此，艺术教育是学校教育所不可缺少的。

但是，艺术又是一个开放的领域，艺术的内涵是不断丰富和扩展的，艺术的发展潜力是无限的。这就决定了，艺术教育不仅仅是传统认为的艺术技法的教育，而且是一个开发智慧的复杂系统工程。这就决定了，人们不可能仅凭掌握一点技法就能提高自己的艺术素养，除了掌握技法外，还必须熟悉艺术发展的历史，具有欣赏艺术的趣味和评价艺术的洞察力。而这些能力的获得又都离不开美学、艺术社会学、艺术心理学等方面的知识和素养。因此，美学、艺术制作（设计）、艺术欣赏、艺术批评等，理所当然地成为当今艺术教育的四大关键要素。

一个没有美学指导的艺术教育，是盲目的和不成熟的艺术教育，正如不联系艺术实际的美学是空洞的美学一样。

正是出于上述考虑，我们才决定编辑和出版这套丛书。值得一提的是，正当我们策划本丛书的时候，北京大学艺术学系成立，这是一个波及全国、影响深远和含义深刻的“事件”。众所周知，自从已故宗白华先生在东南大学开设艺术学课程至今，我国艺术教育已经走过了大半个世纪的历程，但始终没有突破性进展，多数学校的艺术教育仍然以艺术技法教育为主。北大成立艺术学系（而不是艺术系），其动机之一就是要改变上述单一局面。其注重的艺术教育，着眼点并不仅仅在于艺术，而是整个教育领域。众所周知，由于受市场机制影响，目前我国教育出现了理工科压倒人文学科的趋势，这种失衡对学生的素质发展极其不利。同自然生态一样，失衡会使各种物种急剧退化和丧失，多元之间的相互支持以及由此造就的大千世界就会走向死寂。教育何尝不是如此。北大推行的艺术教育，是一种作为人文教育之中坚的艺术教育，它处于教育神经中枢中的最敏感部位，意在贯通理智和情感，辐射各门学科，自然举足轻重。

很明显，这种作为人文教育之中坚的艺术教育，注定是一种面向全体学生的艺术教育。因此，它既不同于一般艺术院校的纯技法教学，又不同于抽象的美学理论训练。用中国传统的话说，一般艺术院校追求的是由技入道，最理想的状态就像庄子说的那个游刃有余的屠夫。但这条路充满陷阱，弄不好就会成为匠人。所谓匠人，就是只有技法，而无思想，更谈不上创造性。这种人注定永远沿着别人的路走（本国的或外国的），或永远在某种外力的牵引下行动。美学理论训练则是由理入道，即从弄通道理入道。但自相矛盾的是，美学自身又是一门专门研究感性的科学，其自身的性质规定了，学习美学的人必须通过对感性的理性认识，方能入道。可以设想，这条道比由技入道还要难。美、艺术等，本是感性的和精神的東西，不像

物理学、化学研究得那么具体，却要用理智去认识它，弄不好就是从教条到教条，把一种丰富多彩、富有生命力的东西变成干巴巴的东西。作为北大艺术学系兼职教授，我主编的这套丛书，追求的是一种适合北大人文倾向的艺术教育，它所张扬的，是将“由技入道”和“由理入道”两种方式结合起来的综合性和全新的艺术教育，是一种张扬“艺术化生存”的教育。这种生存方式，是一种全面的和整体的生存方式，不仅需要知识和技术，还需要更成熟的人类情感。按照这种生存方式，从事艺术的一个重要目的，就是要通过创造和欣赏艺术，更好地掌握自己和认识自己，而不是让无感情的技术和机器掌握自己。人类必须通过这种艺术，在技术发展遭遇的暗礁中踏出一条回归自己的路。因此，这种艺术教育，不仅能帮助学生艺术地感觉，还能帮助他们科学地思考。艺术以其生动的表现形式陶冶学生的感情，科学以其严密的逻辑和知识丰富他们的才智。经过这种艺术学熏陶的学生，必将具有更高的精神境界，更开阔的胸怀和眼界，更丰富多彩的生活经验和人文修养，更富有活力和魅力的人格，更富有进取精神。我衷心希望，这套丛书能对深化我们的艺术教育，起到应有的推动作用。

在本丛书包括的书目中，还有现代设计方面的内容。这是因为，在当今世界，设计已经成为接合艺术世界和技术世界的“边缘领域”。在以往的工业社会（或现代社会）中，当人与机器发生关系时，总是“工具理性”或“计算理性”占主导，为克服这种片面性，一向作为“工具理性”之典型表现的设计领域，一反常态，越来越追求“一种无目的性的、不可预料的和无法准确测定的抒情价值”（Marco Diani 语），大量设计的是“种种能引起诗意反应的物品”（Alessandro Mendini 语）。这意味着，在当今社会中，设计产品正在迅速地与技术产品靠拢，设计过程正在与艺术创造接近。人们正在证明或已经证明，“设计应该被认为是一个技术的或艺术的活动，而不是一个科学的活动。”（Marco Diani 语）“设计……似乎可以变成过去各

自单方面发展的科学技术和人文文化之间一个基本的和必要的链条或第三要素。”(Marco Diani 语)总之,设计与艺术之间的界限正在消失,一个二者之间对话的“边缘地带”迅速形成。正如拙著《文化的边缘》所说,“边缘”与“边界”是截然不同的两个概念。“边界”是将对立双方截然分开的东西,“边缘”是对立双方融合、对话、拼贴、交融的场所。很明显,这样的设计理应成为艺术教育的重要组成部分。

考虑到以上因素,本丛书在选目时,特别注意选取美学、艺术学、艺术教育、美育、设计美学领域的最新著作,以及编者认为艺术学系学生必读的一些经典名著。特别值得一提的是,本丛书还包括了美国 J. Paul Getty Trust 和 University of Illinois Press 赠送的系列丛书。这套丛书的作者都是美国当代艺术学和美学领域的名人,此书自 1990 年陆续出版以来,对美国艺术教育以及整个教育的影响和渗透,起了巨大推动作用。

我还要借此机会,感谢美国著名美学家 H. G. Blocker 先生,是他将自己几本著作的版权无偿赠送给我们。我还要感谢美国《美育杂志》主编 Ralph A. Smith 先生,他不仅赠送了自己著作的版权,还为沟通我们同美国 J. Paul Getty Trust 的联系方面做了大量工作。本丛书还得到美国 J. Paul Getty Trust,尤其是其出版部经理 Kathy Tally-Jone 的大力支持,使我们顺利得到他们的版权,在此表示衷心感谢。我还要感谢 Susan Verner, University of Illinois Press 对本丛书的大力支持。感谢“Getty Education Institute for the Arts”及其所长 Lailani Lattin Duke 对本丛书出版给予的帮助。感谢北京市侯令先生为我们同美国 Getty Education Institute for the Arts 之间的联系做出的贡献。感谢本丛书编委、尤其是北京第二外国语学院的王柯平教授为丛书出版付出的心血。我衷心希望,本丛书的出版,能为艺术学和设计美学的宏伟大业添砖加瓦。

滕守尧

1997.11.12, 于北京

译者的话

本书正如标题所示，由“艺术创造”和“艺术教育”两部分构成。第一部分的作者是画家莫里斯·布朗。他主要讨论了有关美术，特别是油画创作中的若干问题。文中既包含专业、技法内容，同时又表达了作者对艺术创造的某些评论和哲学思考，因而它不同于一般的学术论著。从写作风格来看，本书第一部分的个人特点也十分明显。由于诗化的语言和类比等修辞手法的运用，由于作者联想的广泛和跳跃，所以模糊晦涩的语句时而出现。这些都或多或少地为翻译带来了困难。

第二部分的作者是美术教育家黛安娜·科赞尼克。文中包含了较多的历史回顾和美术教育的实际问题，语言相对平实，甚或随意。

考虑到本书总体的学术性质，面对要么忠实原文而译文略显生硬，要么译文顺畅而有损原意的选择时，本人倾向于前者。译事无止境。尽管本人已做了许多努力，由于水平所限，恐怕仍留有遗憾。对于可能出现的纰漏，欢迎广大读者批评指正。

在翻译过程中，曾得到本书主编滕守尧先生、北京第二外国语学院王文炯教授、王柯平教授的多次指点，北京第二外国语学院施海琦老师和夏梦丹同志也曾给予了热情帮助。在此一并向他（她）们表示由衷的感谢。

译者

一九九九年六月

目 录

总 序		1
译者的话		1
第1部分	超越抉择：对绘画的思考	
第 1 章	上帝之孙	3
第 2 章	绘画媒介	16
第 3 章	其他一些因素：风格、冲动、折衷及色彩	38
第 4 章	画 室	51
第 5 章	创 造	74
第 6 章	课 堂	97
第2部分	教学中美术创作的四个竞争性传统	
第 7 章	把美术创作纳入学校	115
1	美术教学专业的定向	116
	(1) 教学准备的步骤	118
	(2) 对美术创作进行专业性的再解释	119
	(3) 选择	120
	(4) 选择的重要性	123

第 8 章	审视我们个人的经历和教育遗产	124
1	我们的教育遗产	129
	(1) 原有的思想	130
	(2) 三部分构成的遗产	130
	(3) 二部分构成的遗产	137
第 9 章	向传统过渡：作为技巧学习的美术创作	139
1	第一个传统：作为技巧学习的美术创作	140
	(1) 历史	141
	(2) 艺术家的观点	151
第 10 章	为了就业而进行的美术创作	152
1	历史	154
	(1) 从工业到“劳动厌恶”	157
	(2) 作为另一种工作形式的美术创作	166
	(3) 现代工业与艺术的统一	170
	(4) 艺术家的观点	174
第 11 章	为心灵的美术创作	175
	(1) 历史	176
	(2) 艺术家的观点	190
第 12 章	为理解自己和他人而从事的美术创作	191
	(1) 历史	195
	(2) 赫尔豪斯的远见	199
	(3) 学校	202
	(4) 艺术家的观点	212
第 13 章	结论：由谁选择？	214
	(1) 四个不同的课	214
	(2) 创造中的复杂性	216
	(3) 教学如何与艺术创造相统一	219

第 1 部分

超越抉择：对绘画的思考

第 1 章

上帝之孙

在某种意义上，可以认为所有的美术家都有勇气让他们的观众在欣赏艺术作品时不依赖语言的解释。如果艺术家们寻求观众这样的态度，这不仅因为他们可能希望鼓励每个欣赏者的想象力和独立性，还因为他们相信他们艺术作品本身的独立性。交响乐或绘画同语言具有明显的差异正如同这两种艺术之间具有明显的差异一样。如果一个丑角在表演之后需要用语言加以总结或在表演前需要介绍说“这是很滑稽的”，那么这一定是个蹩脚的表演。同样，艺术家对他们的作品的完整性也从不怀疑。

我赞同这一观点，并且作为一个画家我用这个观点开始本文的讨论。这个观点及其重要性是本章的主题。作品都有标题，包括那些“无题”的作品。词语对画家和观众都或多或少地有所帮助。如果把作品看做独立的，部分原因或许就是由于先前对其他作品及其所处的环境所做的解释。所以，我以我自

己为例，在本章结尾处讨论了许多经验（如独立的美学反应和所处环境等）在创作和欣赏艺术作品时的相互依赖。

如果问画家：你的创作包含什么？其源泉是什么？作品的基本意图是什么？如何在作品中实现这个意图？我确信他们私下里第一个回答是“我并不十分清楚”。这种回答或想法的背后隐藏着许多不同的态度。第一位画家可能会感到震惊，这种震惊并不罕见。那就是，一个很显然是必要的、很有分量的问题的答案此时却找不到。第二位画家——或同一位画家在另外一个场合——对没有作出更完整的回答会感到骄傲和高兴，认为这是正常的。对第三位画家来说，这种回答可能反映出对完整、准确的答案所具有的复杂性的一种不悦。对第四位画家来说，这种回答可能意味着这类事情是不可能全部了解的。总之这些态度都似乎基于对语言解释的必要性的这样或那样的怀疑，还基于对某种神秘性的尊重。这种神秘被爱因斯坦称为“所有真正艺术和科学的源泉”^①，也被看作是对词语既简易又模糊的特点的庄重、谨慎的回应。艺术家对自由、准确地讨论作品是如何产生和发展出来的这类话题常常感到困难甚至疑惑。

艺术家同科学家一样通常把他们的投入同最初始的、前语言的东西连在一起。他们的洞察越深刻越完美，他们就越觉得难以用语言表达。当然画家跟其他人类一样，也是语言的使用者，也为语言做出了贡献，尽管只是边缘的。但他们对评论家、学者的观点却难以苟同。评论家、学者常认为他们的见解是构成最终裁判的先决条件。譬如美术家可能认为在下面这种情况中某些研究中根本性的东西被忽略了：当学术知识中包含按照主题重新安排一位美术史家编辑的雅科布·贝里尼（Jacopo Bellini）作品集的页码顺序时，受到另外一个美术史家就

^① Albert Einstein, "What I Believe," Forum, October 1930, 194.

安排的重复性提出的质疑。^①他写到：“正如我们相信华兹华斯（Wordsworth）所告诉我们的他如何强烈地感觉到大自然的力量一样，我们必须相信艺术史家伯纳德·贝伦森（Bernard Berenson）对绘画和雕塑异乎寻常的反应。”^②如果这话是正确的，画家会想，那么美术家的反应就会更加与众不同。虽然在这句话中绘画在一定意义上被认为与自然力量并行，某种限定毕竟还是需要的。贝伦森赋予画家的基本角色已经不再被毫不怀疑地接受了。

这种对语言的认识从文化高层流入社会的各个角落，或被反驳或被不加怀疑地接受。畅销小说《爱情的故事》的护封设计使用了罗伯特·印地安纳（Robert Indiana）通俗爱情绘画的思想。当事后有人问及此书作者埃里奇·西格（Erich Segal）的想法时，他却说：“那位美术家应该感到荣幸。”^③

在许多美术家中间，不论什么语言组合在一起，在他们的作品及其反映的世界面前都显得太局限了。克里斯·奥尔登伯格（Claes Oldenburg）曾说：“我知道经验完全是神秘的。”^④美术家的绘画手段是通过不断接近神秘的方法，通过神秘寓于其中的特殊形式以及物质的细微性得以预见的。奥尔德斯·赫克斯利（Aldous Huxley）谈到当与那种细微性相比时我们的言语表达是多么粗陋。他说：“特异事件的多声部是无限的宽，它们的延续是无限的长。科学的、纯净的语言或文学的、更纯的语言根本不可能充分描述世界和我们的经验。”^⑤艺术也是

① Charles Hope, review of *The Genius of Jacopo Bellini: The Complete Paintings and Drawings*, by Colin Eisler, *New York Review*, 19 July 1990, 28.

② Kenneth Clark, *Moments of Vision* (New York: Harper & Row, 1981), 125.

③ Paul Taylor, "Love Story," *Connoisseur*, August 1991, 96.

④ Claes Oldenburg, *Store Days* (New York: Something Else Press, 1967), 49.

⑤ Aldous Huxley, "The Only Way to Write a Modern Poem about a Nightingale," *Harper's*, August 1968, 66.

不足的。然而，美术家却常常认为他们的艺术形式的物质性及其模拟的可能性能较从容地反映我们的世界，同时更加能反映我们对这个世界的回应。用塞尚（Cezanne）的话说，他们觉得他们那灵活的形式至少更加“与大自然并行”。

对词语的不信任已是美术界长久以来的习俗。达·芬奇曾粗暴地向诗人挑战，声称无人敢在画家绘制的一个女郎的肖像旁边用语言对她的美貌加以再描写。很显然在他的头脑中对自己的能力充满自信。他曾写到：“人们将看到自然将成为法官……在艺术世界中我们可以被认为是上帝之孙。”^①换言之，语言的艺术无法与大自然微妙的再现品相媲美。上帝创造了世界，我们只能模仿这个世界创造另外一个加工过的世界，从中我们能看到我们自己，看到这两个世界及三者之间的许多联系。我们已经达到佛的无言的参禅的边缘。在这种参禅中，无需言语，举起一只蒲公英，就已经足够了，正如我们画一幅画就足够了一样。

当然，在我们今天这个时代，美术家仍然间接提及词语的混淆性、无效性。温得姆·刘易斯（Wyndham Lewis）对“词语者”的作用持有怀疑。他认为这种人对画家没有什么补益。^②当乔治亚·奥基夫（Georgia O’Keeffe）回复一个博物馆馆员的问卷时挖苦地说道：“词语好比风。”^③她引用了西班牙园丁喜欢说的一句英语谚语，意思是花言巧语是不中用的。1968年巴尔撒斯（Balthus）举办回顾展时，批评家约翰·拉塞尔（John Russell）给他写信索要他的生平。结果拉塞尔却收到这样的电报：“无生平细节。巴尔撒斯是个画家，关于他——

① Edward Mac Curdy, trans., *The Notebooks of Leonardo da Vinci* (New York: George Braziller, 1956), 853.

② Wyndham Lewis, *The Demon of Progress in the Arts* (Chicago: Henry Regnery Company, 1955), 48—49.

③ Jack Cowart and Juan Hamilton, *Georgia O’Keeffe* (Washington: National Gallery of Art, 1987), 267.

无所知。现在让我们看他的作品吧。”^① 这封电报清楚地表明一个观点：即便讨论，也应把视觉价值而不是词语价值放在首位。图画不需额外添加词语作佐料。对绘画作品的讨论如果基于其他什么，如画家的生活等，都是勉强的。

超越了美术家较少的形式化的关注——具有讽刺意味的是在立体派画家至少对文字的表面形式增加兴趣的同时——作品与解释作品之间的关系，这个专家们长期讨论的话题变得更受关注。这方面可以从以下文献中得到印证：温得姆·刘易斯的《艺术中的进步精灵》（1955）（*The Demon of Progress in the Arts*）、汤姆·沃尔夫（Tom Wolfe）的《着色的词语》（1975）（*The Painted Word*）、哈罗德·罗森堡（Harold Rosenberg）的《边缘艺术》（1975）（*Art on the Edge*）等等。

这些关注无论如何在我的美术训练中有所体现，甚至在黛安娜·科赞尼克（Diana Korzenik）（本书第二部分的作者——译者）讨论的我的那份“遗产”中被特别强调了。手脑分开并使它们各自有不同的兴趣是其中的内容。我是手工劳动者家庭的儿子，从小接触到一些画家和手工艺师傅。虽然现代教育的有关讨论可能未必表达出来，作为年轻的画家，我的职业选择包含了相当骄傲的脱离语言的倾向。我如果早知道这一点，亚瑟·凯斯特勒（Arthur Koestler）的“真正的创作性往往开始于语言枯竭之处”^② 的说法就会是极平常的了。正如过分的自我意识能妨碍人的活动一样，我们认为过多的讨论和分析可能不利于美术家的事业。人们不应争论或研究自己发现之路，而是将它以绘画实践体现出来。那些竭力去表达、去加以哲理化，或过分学术气的人将面对一个评判。虽然过去许多这方面的例

^① Stanislas Klossowski de Rola, *Balthus* (New York: Harper & Row, 1983), 7.

^② Arthur Koestler, *The Act of Creation* (New York: Macmillan, 1967), 177.