

FEB.2006

设计教育研究

Research on Design Education

设计教育史研究

The history of Design Education

- | | |
|----|--|
| 1 | 袁熙旻 头脑·心灵·双手·完整的人——英国“艺术与手工艺运动”中的设计教育
The Head, the Heart, the Hand and the Whole Person: Design Education in the Arts and Crafts Movement in Britain |
| 2 | 顾大庆 图房、工作坊和设计实验室——设计工作室制度以及设计教学法的沿革
Drawing Room, Work Shop and Design Laboratory: The Evolution of Design Laboratory System and Teaching Methods of Design |
| 3 | 卢朗 孙魏 布尔学校的创立
The Founding of Boulle School |
| 4 | 顾文波 包豪斯在美国的两个继承者——北卡罗莱那黑山学院和芝加哥包豪斯设计学校
Two Successors of Bauhaus in American: Black Mountain College in North Carolina and Bauhaus School of Design in Chicago |
| 5 | 崔卫 中国近代工艺美术教育课程及其开设原因——从三江师范学堂图画手工课程到两江师范学堂图画手工科
The Curriculum of Arts and Crafts Education in Modern China |
| 6 | 中国近代工艺美术教育课程及其开设原因 1. 中国近代工艺美术教育起源的时间及晚清“艺”和“工艺”的概念
The Begging of the Chinese Morden Art and Crafts Education and the Concepts of “Art” and “Craft” in Later Qing Dynasty |
| 7 | 中国近代工艺美术教育课程及其开设原因 2. 李瑞清与两江师范学堂图画手工科的建立
Li Rui-qing and the Establishing of Arts and Crafts Section in the Liangjiang Normal College |
| 8 | 田君 中国现代艺术设计教育的萌发(连载)——民国工艺美术教育研究
The Initial Development of China's Artistic Design Education: Studies on Art and Crafts education over the Period of the Republican of China |
| 9 | 中国现代艺术设计教育的萌发(连载)——民国工艺美术教育研究 2. 民国工艺美术教育的背景
The Background of the Arts and Crafes Education in the Republican China |
| 10 | 中国现代艺术设计教育的萌发(连载)——民国工艺美术教育研究 3. 民国工艺美术教育的开展情况
The Development of the Arts and Crafts education in the Republican China |
| 11 | 夏燕靖 上海美专工艺图案科课程设置与近代“图案学”建立史考
The Curriculum Development of Department of Industrial Art in Shanghai Art Training School and A Review of the History of the Establishing of “the Subject of Design” in Modern China |
| 12 | 上海美专工艺图案科课程设置与近代“图案学”建立史考 1. 我国近代新式美术教育缘起的历史背景
The Background of the Beginging of the Modern Chinese art education |
| 13 | 上海美专工艺图案科课程设置与近代“图案学”建立史考 2. 上海美专教育史料钩沉
The Exploration of the Historical Materials |
| 14 | 黄鹂 构建面向未来的设计教育课程体系(连载)——从项目课程案例中得到的启示
The Construction of the Future-oriented Design Education Curriculum System: Inspiration of the Cases of Project Courses |
| 15 | 单踊 西方学院派建筑教育史研究(连载)
The Study on the Architecture Education History in Western Academies |
| 16 | 西方学院派建筑教育史研究(连载) 7. 盛期的宾夕法尼亚大学建筑系
Architectural Deparrtment of University of Pensylvania |
| 17 | 西方学院派建筑教育史研究(连载) 结语: 学院派建筑教育体系特征评析
Analyseis of the Classic Architectaral Education System |
| 18 | 李斌 设计基础(连载)
Design Basics |

顾 问 冯健亲 奚传绩
编 委 会 何晓佑 邬烈炎 张承志
袁熙阳 夏燕靖 李立新
主 编 邬烈炎
副 主 编 袁熙阳
编 辑 邬烈炎 庄 纾 李立新
英文编辑 庄 纾
封面设计 邬烈炎
版式设计 庄 纾 庞 蕾

图书在版编目 (CIP) 数据

设计教育研究.4 / 邬烈炎主编. —南京: 江苏美术出版社, 2006.2
ISBN 7-5344-2062-8

I. 设... II. 邬... III. 艺术—设计—教学研究—文集 IV. J06-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 007558 号

主 办 南京艺术学院设计学院
南京艺术学院艺术教育研究所
地 址 江苏省南京市虎踞北路 15 号
电 话 025-83729166
传 真 025-83729166
邮 编 210013
E-mail: njartidc@sina.com
http: //www.njarti.edu.cn/dc/

出 品 人 顾华明
责任编辑 周海歌
校 对 刁海裕
审 读 钱兴奇
监 印 吴蓉蓉
朱晓燕

出版发行 凤凰出版传媒集团
江苏美术出版社(南京中央路165号
邮编 210009)
集团网址 凤凰出版传媒 http: //www.ppm.cn
经 销 江苏省新华发行集团有限公司
制 版 南京新华丰制版有限公司
印 刷 南京爱德发展有限公司
版 次 2006 年 2 月第 1 版 2006 年 2 月
第 1 次印刷

开 本 889mm × 1194mm 1/16
印 张 10
印 数 1—1055 册
标准书号 ISBN 7-5344-2062-8/J · 1907
定 价 40.00 元

本社营销部电话: 025-83248515 83245159
营销部地址: 南京市中央路 165 号 13 楼
江苏美术出版社图书凡印装错误可向承印厂调换

目 录

4 摘要

外国设计教育史

- ⑤ 袁熙旻 头脑·心灵·双手·完整的人——英国“艺术与手工艺运动”中的设计教育
- ⑬ 顾大庆 图房、工作坊和设计实验室——设计工作室制度以及设计教学法的沿革
- ③③ 卢 朗 孙 巍 布尔学校的创立
- ④⑥ 保罗·贝茨 顾文波 译 包豪斯在美国的两个继承者——北卡罗莱那黑山学院和芝加哥包豪斯设计学校

中国设计教育史

- ⑤⑩ 崔 卫 中国近代工艺美术教育课程及其开设原因——从三江师范学堂图画手工课程到两江师范学堂图画手工科
- ⑥① 田 君 中国现代艺术设计教育的萌发（连载）——民国工艺美术教育研究
- ⑧① 夏燕靖 上海美专工艺图案科课程设置与近代“图案学”建立史考

课程设计

- ⑩⑩ 黄 鹂 构建面向未来的设计教育课程体系——从项目课程案例中得到的启示（连载）

建筑教育

- ⑫④ 单 踊 西方学院派建筑教育史研究（连载）

教材选刊

- ④⑤ 大卫·艾·奥尔 斯蒂芬·彭塔克 李 斌 译 设计基础（连载）

Abstract 04

The History Of The Foreign Design Education

Yuan Xiyang The Head, the Heart, the Hand and the Whole Person: Design Education in the Arts and Crafts Movement in Britain 05

Gu Daqing Drawing Room, Work Shop and Design Laboratory: The Evolution of Design Laboratory System and Teaching Methods of Design 19

Lu Lang Sun Wei The Founding of Boule School 29

Paul Betts Translated: Gu Wenbo Two Successors of Bauhaus in American: Black Mountain College in North Carolina and Bauhaus School of Design in Chicago 46

The History Of The Chinese Design Education

Cui Wei The Curriculum of Arts and Crafts Education in Modern China: From the Course of Drawing and Engineering in Sanjiang Normal School to the Department of Drawing and Engineering in Liangjiang Normal School 50

Tian Jun The Initial Development of China's Artistic Design Education: Studies on Art and Craft education over the Period of the Republican of China 61

Xia Yanjing The Curriculum Development of Department of Industrial Art in Shanghai Art Training School and A Review of the History of the Establishing of "the Subject of Design" in Modern China 81

Establishment

Huang Li The Construction of the Future-oriented Design Education Curriculum System: Inspiration of the Cases of Project Courses 101

Architecture Education

Shan Yong The Study on the Architecture Education History in Western Academies 121

Education Digest

Davio A.lauer Stephen Pentak Translated: Li Bin Design Basics 146

摘要

abstract

设计教育的发展历史是设计教育研究的重要内容之一。设计教育的过去、现在与未来有着复杂的关联,有着众多重要的人物,有着具有历史影响的事件,为设计教育研究提供了丰富的资源与话语,设立了无数的有价值的课题。通过对设计教育思想演变与革新的认识,对教育模式与学校类型更迭的了解,对教育形态变迁如从手工教育到图案教育,从工艺美术教育到艺术设计教育转型的梳理,对设计教育家们及在教育史中占有重要位置与影响力的教师们的思想及工作方法的分析,对学科制度、课程结构与课程设置、课题设计、教学方法发展的研究,将对当代设计教育的实验与研究,对现阶段设计教育的改革与发展提供可借鉴的经验,同时为中国设计教育学的建立奠定基础。

袁熙旸副教授在英国皇家美术学院进行博士后研究期间,对英国“艺术与手工艺运动”这一西方现代设计教育从孕育到成型过程中的发展状况进行了回顾,对这一运动领袖人物的教育理论与主张,进行了梳理与归纳,并通过对“手工艺行会与学校”等个案的研究,对这一时期的教育经验与教训作出了分析与探讨。

顾大庆教授的《图房、工作坊和设计研究室》,是他在瑞士苏黎士高等工业大学(ETH)所提交的博士论文的缩写,在文中他对“布杂:图房及设计教育机构化,”“包豪斯:工作坊创意教育”,“‘德州骑警’:设计实验室和理性化设计教学”等方面,进行了整理与分析,对设计工作室制度及设计教学方法的沿革进行了深度总结。

卢朗、孙巍的论文《布尔学校的创立》是一项中法合作的教学研究项目,在赴法国对布尔学校进行实地考察的基础上,以大量第一手资料详尽的描述了这一作为世界上最早的室内装饰学校创建的动机与过程,对这一具有代表性的学校所折射出的法国职业教育及工艺教育形态进行了深入的分析。

美国北卡罗莱那大学教授保罗·贝茨致力于德国历

史与文化研究,他在论文中对包豪斯在美国的影响与发展进行了介绍,通过两个案例的描述,使人们就这一专题有了较为详尽的了解。

崔卫博士在学位论文中,通过对从三江师范学院图画手工课到两江师范学堂图画手工科的发展的梳理与分析,揭示了中国近代工艺美术教育课程的开设原因及发展情况,论文以大量文献资料对其历史背景、课程设置及演化过程、学成就与影响作了深入探讨。

田君的论文论述了中国自晚清至中华人民共和国成立之前的设计教育从孕育到萌发的发展过程,从社会与教育思潮的作用,从课程设置、教育方法、教育结构、办学形式等方面,梳理出民国工艺美术教育的基本脉络,以其经验与教训的总结,深入的理论分析,给当代中国现代艺术设计教育的学科建设以有益的启示。

夏燕靖的论文在史料探寻与整理的基础上,考察了上海美术专科学校工艺图案科课程设置的状况,探讨了它与中国近代“图案学”建立的历史渊源关系,这种钩沉与分析具有显而易见的研究价值与现实意义。

黄鹂的论文对中央美术学院设计学院的项目课程案例进行了具有教育学学理与课程原理深度的分析,对构建面向未来的设计教育体系具有积极意义。

单踊教授的具有开拓性意义的博士论文,揭示了西方学院建筑教育的思想、过程及实质,与艺术设计教育的发展及研究有着明显的可比性及重要的参照价值。

大卫·艾·奥尔与斯蒂芬·彭塔克所编写的《设计基础》教材,是多种美国设计院所采用的经典教材,并多次修订,从形式、形态、空间、线条、色彩、肌理等方面进行了深入分析,并对跨度极大的示范作品进行了解读,对于我们的基础课程与教材编写有着一定的参考价值。

头脑·心灵·双手·完整的人

——英国“艺术与手工艺运动”中的设计教育

The Head, the Heart, the Hand and the Whole Person:

Design Education in the Arts and Crafts Movement in Britain

袁熙旻 Yuan Xiyang

【摘要】英国“艺术与手工艺运动”是西方现代设计教育从孕育到成型过程中重要的一个历史阶段。本文全面回顾了19世纪末、20世纪初英国设计教育的发展状况,通过对“手工艺行会与学校”、伦敦中央艺术与工艺学校、皇家艺术学院等的个案研究,重点分析了约翰·拉斯金、威廉·莫里斯、查尔斯·阿什比、威廉·莱斯比以及沃尔特·克兰等“艺术与手工艺运动”领袖关于设计教育的思想,其中特别是关于作坊培训、工艺教学、创造力培养还有人格熏陶等方面的理论与主张。在此基础上,本文还对该运动时期设计教育的经验、教训,及其对20世纪设计教育模式与格局的形成所产生的影响,作了简要的分析与探讨。

【关键词】设计 教育 历史 英国 手工艺

【Abstract】The Arts and Crafts Movement in Britain is a very important historical period of the emerging and forming of modern Western design education. This paper makes a thorough survey of the development of design education in Britain from the late 19th century to the early 20th century, focuses on some case studies such as the Guild and School of Handicraft, the LCC Central School of Arts and Crafts and the Royal College of Art, and analyses the thinking of John Ruskin, William Morris, Charles Ashbee, William Lethaby and Walter Crane on design education, especially some theories and ideas about workshops training, crafts teaching, creativity fostering and personality nurturing. On this basis, this paper also makes a concise analysis and inquiry on the experience and lessons of the development of design education in this Movement, including its influence upon the model and structure of the design education in the 20th century.

【Key Words】Design Education History Britain Crafts

英国“艺术与手工艺运动”在西方设计史上具有特

殊的意义,它通常标志着西方近现代设计史的开端。关于该运动的发展状况,国内外现有的研究成果相当丰富,然而,对于该阶段设计教育历史与成果的研究,国内学术界却少有人问津。19世纪末兴起于英国的“艺术与手工艺运动”,可以说是西方设计教育模式由近代向现代转型的重要转折点。1837年英国政府设计学校的设立,通常被视作为西方近代设计教育的起点;1919年“包豪斯”在德国魏玛的创建,则是现代设计教育初步成型的重要标志;这两者之间,完全是孤立的历史现象,还是存在一定的因果继承关系?假如说两者存在内在的联系,那么其联结的纽带又在哪里?客观地说,英国“艺术与手工艺运动”中的设计教育,就扮演了沟通这两者的桥梁的作用,这一过渡阶段,长期未能引起人们足够的重视。多年以来,人们研究现代设计教育的孕育与萌发,总是将注意力集中于“包豪斯”,甚至达到言必称之的盲目崇拜的程度。事实上,“包豪斯”决不是格罗皮乌斯或其他什么人的神来之笔,应该说,它是建立在前人经验积淀的基础上的重大突破与大胆实验,这其中,英国“艺术与手工艺运动”中的设计教育,可以说是其重要的借鉴来源。本文从该角度出发,通过对“手工艺行会与学校”、“伦敦中央艺术与工艺学校”以及“皇家艺术学院”等典型案例的介绍与分析,进一步展开对拉斯金、莫里斯、阿什比、莱斯比、克兰等人相关设计教育思想的整理与研究,从而在此基础上,为勾画西方现代设计教育发展的真实面目与完整脉络,起到一定的作用。

1. 理论奠基人——拉斯金与莫里斯

要研究英国“艺术与手工艺运动”中设计教育的发展状况,首先必须从该运动的理论奠基人约翰·拉斯金(John Ruskin)和实践引路人威廉·莫里斯(William Morris)开始;而要分析、评价他们的设计教育思想,首先必须对维多利亚时期英国设计教育的发展背景有一清晰的认识。

英国近代设计教育的历史,肇端于1837年成立的“政府设计学校”(The Government School of Design)^[1]1852年,新的“实践艺术部”(The Department of Practi-

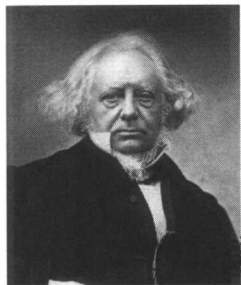


图1.1 亨利·柯尔

设计教育史
5
2006/02 page



图 1.2 政府设计学校的学生素描作业, 1840 年

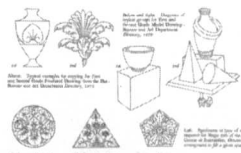


图 1.3 “科学与艺术部”艺术考试的示范作品

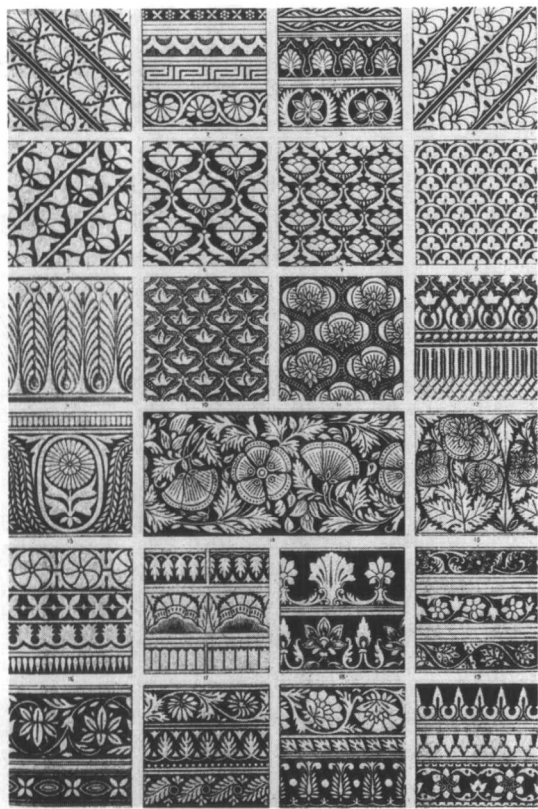


图 1.4 欧文·琼斯所著《装饰的语法》中的一页, 1856 年

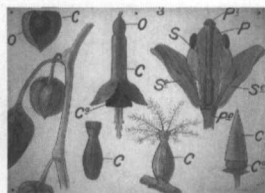


图 1.5 克里斯托夫·德雷塞《艺用植物学》课程示范图, 1852-1854 年



图 1.6 约翰·拉斯金(左)

cal Art) 成立,在其主管亨利·柯尔(Henry Cole)的强力领导下,正式行使对全国艺术与设计教育的管理职权。翌年,该部更名为“科学与艺术部”(The Department of Science and Art)。1852-1873 年,在担任该部领导工作的 21 年中,柯尔在其助手理查德·里德格雷夫(Richard Redgrave)的协助下,对全国的艺术与设计教育进行了全面的改革。1853 年,原先的“政府设计学校”更名为“中央艺术培训学校”(The Central Training School for Art),1863 年进一步更名为“国立艺术培训学校”(The National Art Training School),从而将教学的主要目的由职业设计师的培养转为艺术师资的培训。为配合这项改革,里德格雷夫完成了“设计师、装饰家及工业美术家国家课程标准”的编订,整个课程结构分为 22 级,其中 1-10 级为装饰素描,11-17 级为绘画临摹,18-20 级为模型制作,21-22 级为设计构图。从伦敦的中心校,到全国各地设立的近 20 所地方艺术、设计学校,所有教师、学生全都遵循统一的课程标准,接受由“科学与艺术部”制订的统一考试,从而形成覆盖全国的标准化教学体制。这一全国公共艺术教育体制包含三个部分:艺术教学全国课程、艺术学校全国竞赛、全国艺术等级考试。由于“科学与艺术部”以及新的“国立艺术培训学校”都位于西伦敦的南肯星顿区,该教学体制也就被习惯性地称为“南肯星顿体制”。

上述做法的出发点,在于将设计看作一种语言。从简单语法到复杂句式,从基础法则到灵活运用,设计可以定量传授。学生从低级的素描临摹开始,一级一级地循序渐进,假以时日便能成为艺术与设计的行家里手。起初,学校还设有特殊技术课程,由德裔建筑师哥特弗里德·森姆佩尔(Gottfried Semper)承担铁工、陶瓷、家具等工艺性、实践性课程。但不久森姆佩尔离开英国去了瑞士,此后很多年,工艺类、作坊式课程便在官方的设计教育中销声匿迹了。

为了系统学习艺术与设计语言,师生们必须借助于这样几种工具:装饰语法、设计历史、艺用植物学、艺用几何学等等。这其中,欧文·琼斯(Owen Jones)的《装饰语法》、拉尔夫·沃纳姆(Ralph Wornum)的《装饰的分析》以及克里斯托夫·德雷塞(Christopher Dresser)的艺用植物学理论等最具影响力。

对于柯尔及其助手们所推行的改革,社会上存在着强大的反对的声浪,这其中最激烈的批评来自大文豪狄更斯。在名著小说《艰难时世》中,他以柯尔为原型塑造了一个可笑的学监的形象,以此来抨击柯尔的教育理论所包含的致命缺陷。这就是完全将以创造性为灵魂的设计僵化为机械的教条,貌似理性的教学,实质是剥夺、压制学生的想像力与创造力。

和狄更斯站在同一战壕中的,还有著名的文艺理论家、“艺术与手工艺运动”的理论先驱约翰·拉斯金。他猛烈抨击柯尔这种“铁板一块”的教育思想与教育体制,认为其目的肯定不是培养艺术家,但同样也培养不出优秀的设计师与技术专家。他宣称:柯尔“败坏了全英国

的艺术教育体制,使之陷于畸形与虚假的境地,而为了摆脱这种境况,需要花上20年。”为什么这样说呢?拉斯金的解释是:“所有这些谬误的根源,就在于其目的仅在于养成学生通过为生产所作的设计来赚钱的能力。凡是以此作为首要目标的学生,永远也学不会真正的设计;而正是‘设计学校’这个名称包含着深刻的艺术谬误。教师也许可以教授制图,但设计却只能传自天堂;而对所有想出售其灵感的学者来说,天堂拒绝他们的求助。”

在此基础上,拉斯金将他的核心主张概括为头、心、手三者的合一。他将柯尔的教育体制视为一种对头脑的培养,但却完全无视心灵与双手的价值,因此无法培养出完善的、均衡发展的人。他说:“制造,从词源学以及词汇的正确使用角度看,便是‘由人手所完成的任何的造物活动’——直接的或者非直接的,借助或不借助工具或者机器……艺术便是人的手与智能共同协作的产物……因此,所谓美术,就是使人的手、头、心可以在其中融为一体的事物。”“一个年轻艺术家的教育,涉及头脑、心灵以及手的启迪。真正的艺术与设计必须由世间最精妙的机器所创造,这就是人的双手。人类已经发明的、或者将会创造出的任何机器,永远都无法与人的手指所包含的完美的机械性能所媲美。最佳的设计来自于心灵,其中包含着所有的情感——次之于心灵,与之相伴的还有头脑;次之于心灵与头脑,还有双手;完整的人便由此成型。”

拉斯金之所以强调心灵、头脑、双手的合一,其原因在于,工业化社会、资本主义制度使得一个完整的人变得四分五裂,随着生产的分工,人的知识被分了工,人的本身也被划分为割裂的阶层,人性与创造性便由此流失。拉斯金并不是第一个看到这种危险的人。早于他若干年,苏格兰散文作家、历史学家托马斯·卡莱尔(Thomas Carlyle)在其所写的《时代征兆》一文中,这样写道:“我们旧有的行为方式全都遭到了质疑,甚至被弃之不顾。在各个方面,生龙活虎的工匠们被逐出了他们的作坊,为的是给更加迅捷的无生命之物让路。梭子从织工的手中滑脱,落入了更加快捷的钢铁手指的掌握之中。出于所有实际的以及某些非实际的目的,我们拥有了机器以及机械的日新月异……我们移走高山,将海洋化为平整的高速公路;什么也无法阻挡我们。我们与野蛮的大自然作战;有了永不停歇的引擎,我们战无不胜,满载而归……机械不仅主宰了客观的、物质的世界,甚至也主宰了主观的、精神的世界。于是,事物不再遵循其自发的进程,成果的获得不再沿用旧有的自然的方法……不仅是人的双手,甚至其头脑、其心灵也变得越来越机械。无论是个人奋斗的信念,还是对任何形式的自然力量的尊崇,就此丧失殆尽。”^[2]

因为上述理由,拉斯金认为:“真正的教育的全部目标就在于,不仅仅使人做正确的事情,而且乐于去做;不仅仅变得勤劳,而且乐于勤奋;不仅仅勤于学习,而且热爱知识;不仅仅变得纯洁,而且崇尚纯粹;不仅仅变得正直,而且渴望、追求正义。”

拉斯金本人并不从事设计与工艺实践,他也很少涉足设计教育,但其理论主张却构成了“艺术与手工艺运动”的思想内核。威廉·莫里斯作为将拉斯金的思想身体力行的伟大的实践者,他关于设计教育的见解也与拉斯金如出一辙,甚至更加激进。

一般而言,对于教育问题,威廉·莫里斯并无多大的兴趣,也缺乏足够的信心。从1883年撰写的简短的自传中可以发现,莫里斯青少年时期所接受的教育留给他的印象是极为糟糕的,他觉得自己在学校中一无所获。自身的经历,使他形成了对学校式正规教育,特别是理论教学的不信任感。此后,由于其政治立场,他更是对资本主义制度下的教育予以了猛烈的抨击。在1888年发表于社会主义刊物《共同福利》上的一篇题为《关于资本主义下教育的思考》的论文中,莫里斯从根本上否定了真正的工艺教育在资本主义条件下得以实现的可能性。他说:“教育让人们成为工人,或者是工人的雇佣者,又或者雇佣者的食客与帮凶,惟独不会让人成为真正的人。从这一角度看,真正的教育能够得以实施的条件是不存在的。真正的教育的首要以及最重要的必备性在于闲暇与思考;然而,现代的奴隶主无论如何不会像施舍食物一样给予其奴隶以闲暇;闲暇来了,食物便中断了。他们能够获得的只有永无止境的苦役。资本主义不会赐予我们以闲暇,无论是出于教育或者实用的目的。奴隶的劳动与真正的教育是水火不相容的敌人,因为后者意味者我们的才能持续的、充分的、平衡的发展,无论是在学校里、在作坊中,还是在田野间;它怎么可能同时存在于持续的、无望的、机械的苦役之中,存在于除了能够苟延残喘之外他所创造的一切都被剥夺的人的身上呢?”^[3]

在给伯明翰艺术学校广大师生所作的一次演讲中,他这样告诫学生:“只要有会,我就警告过并且还将要警告年轻人,不要将艺术的实践仅仅看作为一种职业,一种赖以谋生的生活。我常常思考这个问题,我的回答总是同样的:‘如果你非常确信自己的内心拥有无法抑制的渴望,你无需测试自己有没有从事它的能力,你会知道自己有无一些创造的能力。在这种情况下,不要迟疑,无论好坏,投身其中,取你所需。但是,假如你没有感到这种力量或者渴望,那么,无论如何,如果可能的话把艺术当作一种娱乐,一种零星的教育,而不要以此为生。因为,假如你这样做了,你将成为艺术的负担,并且,假如你知道一个严肃的人应该是怎样的,你就会发现自己处在错误的、可鄙的位置。’……因此,我要说,在为了赚取面包而从事手工艺之前,先想想自己是否具有成为艺术家的要素。然而,假如你确有天赋,能够成为天才的手工艺人,我便要向你表示祝贺,而不管今后你将会碰到怎样的事情,因为你属于这个文明社会中真正快乐的惟一群体:他们的日常工作与最大的欢乐时刻伴随。”

著名的德裔英籍艺术史家尼古拉斯·佩夫斯纳(Nikolaus Pevsner)在其所著的《艺术学院》(Academies



图1.7 威廉·莫里斯

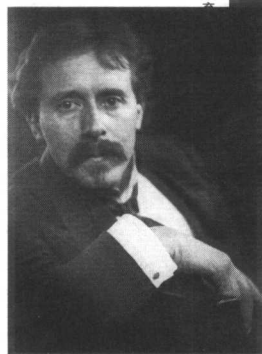


图2.1 查尔斯·阿什比

AN ENDEAVOUR TOWARDS THE TEACHING OF JOHN RUSKIN AND WILLIAM MORRIS.



BEING A BRIEF ACCOUNT OF THE WORK, THE AIMS, AND THE PRINCIPLES OF THE GUILD OF HANDICRAFT IN EAST LONDON, WRITTEN BY C. R. ASHBE, AND DEDICATED BY HIM, LESS IN THE WRITING, THAN IN THE WORK, TO THEIR MEMORY. AN. DOM. MDCCCCL.

图2.2 阿什比所著《教授拉斯金与莫里斯的一种努力》中的一页



图 2.3 伦敦时期的“手工艺行会与学校”



图 2.4 伦敦时期的“手工艺行会与学校”



图 2.5 奇平·坎普顿时期的“手工艺行会与学校”

of Art)中指出:“莫里斯本人对教育并无特殊兴趣。如果说他曾在自己的作坊中偶尔从事过一丁点教学的话,那也是微不足道的。……他(提供给皇家技术教育专员)的证词中最重要的只言片语就是:‘艺术家与设计师应该切实地变成一个人’。他更进一步地认为:‘一个设计师应该掌握将自己的设计转化为实物的实践性方法,这是基本性的’。再有,他‘必须自己学会纺织’。因此,艺术学校应该‘为人们提供学习设计的实践性方面的机会’,因为‘对于绝大多数行业的作坊培训而言,这方面肯定是不够的。’因而,莫里斯为19世纪艺术教育所存在的显著缺陷开出的一个也是惟一的药方,便是作坊培训。”^[4]

莫里斯说:“我确信,只有通过某种形式的学徒制,也就是在作坊中工作,循序渐进地工作与学习,只有在这种情况下,手工艺才是可以被传授的。理论可以在此后再去学习,但是,理论教学不能代替塑造一个手工艺人所必需的习惯的逐步养成。”^[5]在这里,莫里斯继承了拉斯金的思想,将改革设计教育的希望寄托在人的双手的熏陶之中,这也构成了“艺术与手工艺运动”中设计教育最突出的特点。

2. 早期探索者——阿什比与“手工艺行会及学校”

查尔斯·罗伯特·阿什比(Charles Robert Ashbee, 1863-1942)是英国19、20世纪之交最重要的建筑师、设计师与艺术理论家之一,是“艺术与手工艺运动”后期公认的领袖。在设计教育的构想方面,阿什比不仅继承了拉斯金、莫里斯等人的理想,而且大胆地身体力行。正因为如此,尼古拉斯·佩夫斯纳在《艺术学院》(Academies of Art)中指出:“作为莫里斯众多追随者中最聪慧、最坚定的一个,C.R.阿什比先生以最大的热情采纳了莫里斯关于直接的作坊培训的思想,并且,对其作了最具建设性的发展。”^[6]

1863年,阿什比出生于伦敦的一个富商家庭,1882年进入剑桥大学国王学院学习历史,期间受拉斯金有关艺术、手工艺与社会主义思想的影响,对威廉·莫里斯以及“艺术与手工艺运动”理论与实践产生了浓厚的兴趣。1886年,大学毕业的阿什比没有继承父亲的生意,而是进入建筑师伯德利的事务所专攻建筑设计,同时,住进了剑桥大学位于东伦敦的“大学村”(University Settlement)——汤因比礼堂(Toyne Hall),由此迈出了涉足设计教育的第一步。

汤因比礼堂1884年由卡能·巴奈特(Canon Samuel Barnett)创设,是当时正方兴未艾的“大学扩展运动”(University Extension Movement)的直接产物。剑桥大学在伦敦工人聚居区设立这一据点的动机,在于通过与社会中下层的接触,帮助年轻学子走出象牙塔、直面社会现实;同时,这一尝试还具有社会改良的色彩,旨在为贫困的产业工人提供基本的素质教育与职业培训。阿什比加入汤因比礼堂的教育实验,是通过著名社会主

义者学者、“大学扩展运动”的发动者之一——爱德华·卡蓬特 (Edward Carpenter) 的介绍。当时的汤因比礼堂每周都为社会公众开设各类讲座与学习班,内容从希腊哲学、拉丁文、法语、简明世界史、应用物理、实用化学直到木工艺、雕刻工艺、模型工艺等等,注册上课的学员有600人,另外每周接收600名买票听课的学员。作为汤因比礼堂中的惟一建筑师,阿什比先是开办了名为“拉斯金阅读班”的系列讲座,帮助年轻工人了解拉斯金的理论,不久,他又增设相关的素描与装饰课程。讲座的大受欢迎,增强了他致力于工读教育的决心。1888年6月,他参照拉斯金与莫里斯的教诲,正式组建“手工艺行会与学校”(The Guild and School of Handicraft),成为英国“艺术与手工艺运动”中涌现的各类手工艺组织中最负盛名的一个。在成立典礼上,悬挂着拉斯金的名言:“脱离了工业的人生是罪恶的,脱离了艺术的工业是残忍的”,这可以说是整个行会与学校的座右铭。

“手工艺行会与学校”的成立可谓恰逢其时,一方面,它正好赶上了技术教育运动在英国的蓬勃发展。1837年成立的英国政府设计学校,以及1852年组建的科学部,虽然在艺术与设计教育方面取得了历史性的突破,但其教育方针上与教学实践中对实践技艺的漠视,也遭到了社会各界的强烈质疑。1887年全国技术教育促进会的成立,标志着新的技术教育浪潮的兴起。建立一所植根于手工实践基础上、结合学校与作坊双重优势的新型工艺学校,这一设想无疑与技术教育思潮是异曲同工的。

成立之初,“手工艺行会与学校”的工作重心在于手工艺教育,而行会仅是附属于学校的实践作坊。行会的工匠同时也就是学校的教师,行会的作坊既是生产车间,也是教学场所。一方面,行会的工匠在生产协作中钻研技艺,另一方面,年轻学生在这种工艺实践中接受培训。阿什比认为:行会是“学校的脊梁。每个学生首先必须学习设计创意,然后借助于其他课程,学习怎样将设计运用于不同的材料,如木材、金属、陶土、石膏、彩绘装饰板等。因此,教学的重点不在于仿效普通的技术学校,而应是追随那些将振兴手工艺的使命铭刻在心的先进艺术家,应该具有这样的信念:对于手眼结合的现代教育之呼声,只有通过培养个性鲜明的工人才有可能现实。”^[7]

阿什比自称“现实的理想主义者”,在一封写给友人的信中,他对自己的人生理想做了这样的总结:“我并不认为每个汤姆·迪克或者哈利都有莫里斯的天才,然而,巨大的、被忽视的创造力,就蕴藏在人们受艺术灵感所支配的双手中。这一点可以从传统,尤其是中世纪的传统中得到验证。如你所知,我一生的工作,就是努力将其化为现实。”^[8]他相信平凡的日常生活可以变得充满创造力,相信在手工艺实践中,每个人都可以成为自己意义上的艺术家。他创造性地将拉斯金、莫里斯的理论推向实践,在实践中检验其合理性,在探索中寻找其可能

性。这是极其艰难的一项使命,事实上即便是拉斯金、莫里斯也只停留在了理论与实践的中途。

阿什比对“艺术与手工艺运动”的发展在于其对普通人创造性的关注,以及对手工艺人间兄弟情谊的珍视。阿什比不迷信天才,他重视的是普通人深藏不露的创造力;并且,他还相信这种创造力的根源不完全在于天赋,更主要的是人格的魅力与人性的光芒。在选拔人才方面,阿什比独具慧眼。他最器重的往往并非那些无懈可击的能工巧匠,而更多是那些性格有趣、想法新奇、思维敏锐的标新立异者,甚至于他物色到的只是工艺的门外汉。事实上,在早期的“手工艺行会”中,阿什比与很多工匠一样,对于许多工艺门类还停留在初识皮毛的阶段,他们完全是通过钻研材料特性、实验工艺流程、观摩前人作品以及相互切磋技艺逐步成长为手工艺领域的专家。阿什比相信,这才是掌握手工艺的惟一途径。同时,他还相信,个性与风格源自于团队的协作与经验的共享,他说:“许多新颖的设计创意,必须通过学习怎样工作,以及怎样将工作做好才可能涌现。只有当一小群人学会在作坊中和平共处,学会相互信任,学会相互合作,学会理解各自的缺陷,他们的联合才有可能富有创造性,各人的个性才有可能通过手中的工作得以传达。人性与手工艺才是根本。”

由于与汤因比礼堂的主管在办学方针上存在显著差异,加上附近街区发生了骇人听闻的“开膛手杰克”的连环杀人事件,1891年,行会与学校正式迁往迈尔安德路的萨塞克斯大楼。1896年威廉·莫里斯逝世后,阿什比买下了其一手创办的“凯尔姆斯各特出版社”,改组为“埃塞克斯大楼出版社”,从而继承并发展了莫里斯在书籍艺术方面的探索。英国权威的艺术杂志《画室》(Studio)以及德国设计理论家赫尔曼·穆特修斯(Hermann Muthesius)主编的德国著名杂志《装饰艺术》(Dekorative Kunst)分别于1895、1898年专门介绍了“手工艺行会与学校”的教学与实践成果,给予其高度的评价,并由此在全欧洲产生广泛影响。1901年,行会的“埃塞克斯大楼出版社”出版了阿什比所著的《教授拉斯金与莫里斯的一种努力》(An Endeavour toward the Teaching of Ruskin and Morris),对行会与学校成立多年来的工作与成果做了生动而完整的总结。

1902年,正当行会的声名如日中天之际,阿什比与埃塞克斯大楼签订的租约正式到期,由于无法在伦敦找到合适的容身之地,更主要的是为了将手工艺的理想由艺术实践领域推进到社会改良的层面,到乡村、到自然、到未受现代工业文明污染的新世界中全面建设行会理想中的乌托邦,阿什比毅然决定将行会迁往英格兰偏僻的内陆小镇——奇平·坎普顿(Chipping Campden),从而揭开了“艺术与手工艺运动”最激进、最富创造性同时也是最具悲剧性的一页。

迁址奇平·坎普顿后的一项重要工作,便是恢复1895年后因财政困难而陷于困顿的“手工艺学校”,重新组建新的“坎普顿艺术与手工艺学校”。为了适应乡村



图 2.6 奇平·坎普顿时期的“手工艺行会与学校”

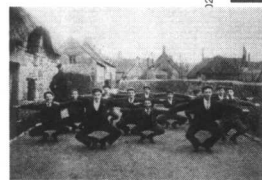


图 2.7 “手工艺行会与学校”的体操课

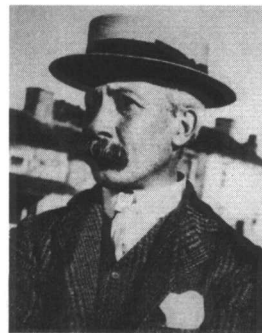


图 3.1 威廉·莱斯比



图 3.2 中央艺术与工艺学校的新校舍，1908 年

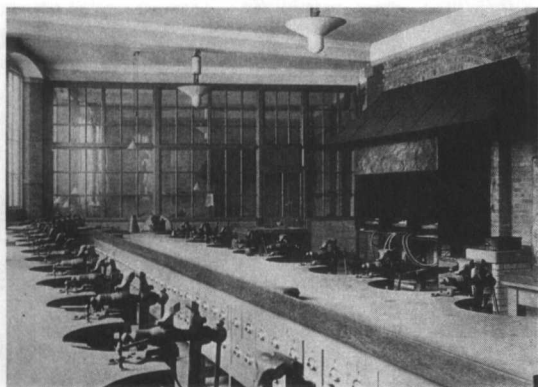


图 3.3 中央艺术与工艺学校的新校舍，1908 年

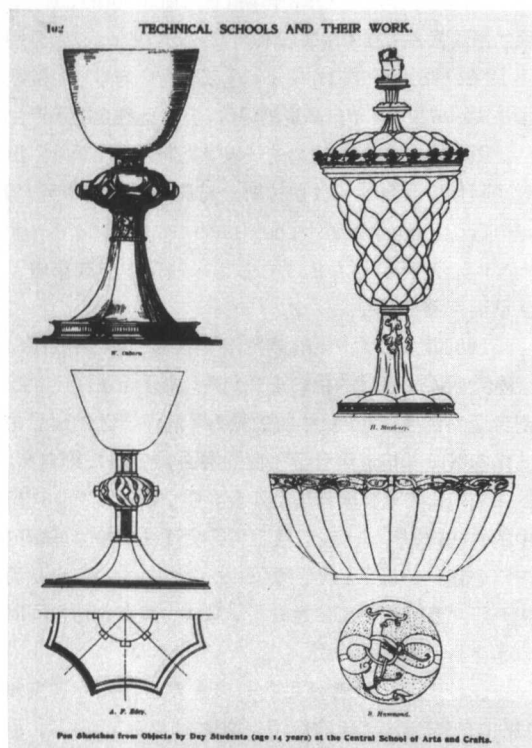


图 3.4 中央艺术与工艺学校日间部学生（14 岁）的设计稿

环境，也为了在更广阔的社会改良层面上实施工艺教学，阿什比对过去的教学科目作了一些调整，增加了烹饪、浆洗、园艺、缝纫、科普讲座以及戏剧表演、民谣演唱、铜管乐演奏、游泳比赛、体操训练等新的课程。这样，原来狭隘的工艺职业教学便演化为乌托邦式的职业生活教育，以实现由头脑到双手，再到心灵的全面的熏陶。从这一点看，他的实验接近于俄国的改良主义者，特别是克鲁泡特金、托尔斯泰等人的社会民主主义思想。

开始两年，阿什比的实验进行得似乎井井有条，但不久，严重的危机初现端倪。1904 年，行会的经营首次出现了赤字，为此不得不关闭埃塞克斯大楼出版社。此后几年，行会的经营每况愈下，在多方奔走、筹资无果的情况下，不得不于 1908 年宣告破产。行会的破产，被很多设计史家视为乌托邦的幻灭与手工艺理想的失落，同时，它也是“艺术与手工艺运动”盛极而衰的一个历史转折点。

行会的破产结束了阿什比在设计与手工艺教育方面的实践生涯，但并未终止他对教育问题的思索。他发现，他的“手工艺行会与学校”所培养出的很多最优秀学生，最终并没有成为优秀的设计师或者工艺家，而是投身于他最鄙视的艺术学校或技术学校。阿什比认为将大众的钱投入艺术学校，投入纯艺术的教授，这完全是浪费；它应该用于资助设立各种手工艺作坊，用于支持各类工艺的学习。他说：“工艺无法在学校中学会，工艺只有在作坊之中、在工人的生活中才能学会。”

1911 年，阿什比完成了他的最后一本关于艺术与设计教育的著作——《我们是否应该停止教授艺术？》。该书是计划中、然而最终并未完成的鸿篇巨制《人与机器》中的一部分，用来讨论机械化条件下艺术的生存与发展状态。针对艺术院校新一波危机的初现端倪，《我们是否应该停止教授艺术？》从个人的视角重新审视、分析了艺术教育的目的与状态。阿什比坚持认为当代的艺术与设计教育是彻底失败的，其原因在于忘记了拉斯金艺术教育思想中关键的一条，即“我们不能将艺术作为一种抽象的技能或者力量来教授，艺术是一个民族特定道德状态的结果”。他将艺术教育的失败与英国艺术与手工艺运动的消亡联系了起来，认为英国的艺术教育者并未认真、深入地研究、继承与实践该运动的思想与主张，反而是在德国、美国，该运动得到了持续的、合乎逻辑的研究。他视作理想的，是在以工艺为基础的工业门类中，保护与拓展行会体制与作坊技术，同时，在重工业领域，“机器运用得越多越好”。他相信，如果将艺术学校重组为行会形式的作坊，便具有了更加现实的目标；学生在进入商业与职业生涯之前，应接受师徒制的培训。与此同时，他也呼吁学校与大工业建立更多、更紧密、更现实的联系。学校的作用在于，为标准化树立标准并提供模型方面的建议。虽然，阿什比在书中并没有提及 4 年前创办的“德意志制造联盟”，但他的想法在很大程度上接近于该联盟的奠基人穆特修斯。他关于作

坊式设计教学的设想,与“包豪斯”创办人格罗皮乌斯早期的想法可以说是款曲互通的。

经过长时期的深思熟虑与实践的惨痛教训,也由于他与美国建筑家弗兰克·劳埃德·赖特以及“德意志制造联盟”中一批建筑师、设计师的交往,阿什比彻底改变了早年对待机械化、工业化的态度,他宣称:“现代文明建立于机械化的基础之上,假如不承认这一点,任何捐助、激励、教授艺术的体系都不会是正确的。”^[9]他也不再否认机制产品的美学价值,而是以非常近似穆特修斯的立场,阐述了他对标准、标准化以及它们与工业、手工艺的联系,他说:“有这样一种假说:世上不存在美的机器制造的产品,或者说机制物品的美存在于它对手工制品的标准的遵从。然而,经验并不能证实这样的假设。在现代的机械化工业中,‘标准’是必需的,‘标准化’是必需的。两者的原则是实在的,社会同时需要这两者。”^[10]

他确信,只有理解并接受经济与科技领域的新变革,艺术与艺术教育才能继续存在下去。“如果我们需要艺术,我们必须使其适应我们时代的新的工业与经济条件”,为此,建筑与设计教育的所有问题必须重新审查,建筑“应该被同时当作艺术与科学来学习”,应该更多靠拢现代机械化大工业,而不是绘画或者艺术与手工艺。当然,手工技艺仍然将在设计与建筑培训中扮演关键角色,因为它可以提供“工业艺术、建筑与工业的语法”。在此基础上,阿什比进一步深化自己关于设计教育的想法,逐步形成这样的观念:设计师应该是问题的解决者,远甚于美的物品的创造者。他的这种认识在后来以“包豪斯”、“乌尔姆”为代表的德国设计教育学派中被进一步发展并得以完善、实施。1911年的英国,阿什比认为,已经具有了直面解决批量大生产问题的潜力,他说人和机器都已具备,“但是我们还没有找到使用这两者的正确方法”,正是在这一方面,德国人、美国人已经接近于成功了。英国处于这样一种进退两难的窘境:他们能够诊断自己的疾病,但却无力医治它,德国人接过了英国艺术与手工艺运动的火炬,因为他们在每一个层面上以社会的、经济的、美学的联合的角度来看待设计与设计教育。

3. 成功的实验——莱斯比与“中央艺术与工艺学校”

如果说,拉斯金与莫里斯是“艺术与手工艺”式设计教育的奠基人,阿什比是该类型设计教育的早期探索者,那么,威廉·理查德·莱斯比(William Richard Lethaby, 1857-1931)便是其进入成熟阶段最具代表性的理论家与实践者之一,而由其一手创建的伦敦“中央艺术与工艺学校”(Central School of Arts and Crafts),便称得上是英国“艺术与手工艺运动”在设计教育领域最重要的成果之一。鉴于其办学理念上的独辟蹊径、教学模式上的自成一格,1901年,德国近现代设计教育的规划者、奠基人穆特修斯,将它称为“欧洲组织得最好的当代艺术学校”;而佩夫斯纳等艺术史家则认为,从某

种意义上看,它是德国“包豪斯”的先身。

威廉·莱斯比早年学习建筑,堪称“艺术与手工艺运动”第二代建筑师中的佼佼者,然而,其一生完成的建筑作品寥寥无几,他为“莫里斯公司”等设计的家具、灯具等作品也是屈指可数的,其主要成就还是体现在设计理论与设计教育实践方面。莱斯比1857年生于德文郡一个木雕匠兼镀金工匠家庭,1879年起进入著名建筑师理查德·诺曼·肖(Richard Norman Shaw)位于伦敦的建筑事务所学习。此后十余年,他充当了老师的左膀右臂,在绘制建筑草图的同时,负责培训建筑事务所中的新学员。由于诺曼·肖和威廉·莫里斯、菲利浦·韦伯(Philip Webb)等人是同窗好友,他们都曾跟随维多利亚时代著名建筑师乔治·斯特里特(George Street)学艺,通过这层关系,莱斯比得到了“艺术与手工艺运动”各位大师的教诲与指导,这其中对他影响至深的是菲利浦·韦伯。他宣称,正是韦伯使他懂得:“建筑不仅是设计、形式以及雄伟壮观之物,它更是房屋、诚实、人性之物,其中包含赤诚的心。”韦伯不仅在建筑方面给予他很大的教益,更重要的是使他更深入地理解了“艺术与手工艺”的理想以及社会主义的理论,同时介绍他先后加入“艺术与手工艺展览协会”、“古建筑保护协会”以及“社会主义青年团”,并通过他的引荐,莱斯比与这场运动的精神领袖威廉·莫里斯结为忘年之交。

1883年,诺曼·肖建筑事务所的一批年轻助手在莱斯比的率领下成立了名为“圣乔治艺术协会”(St George's Art Society)的学术小团体。1884年初,该协会与建筑师刘易斯·戴(Lewis Day)领导的“十五人团”(The Fifteen)合并,在“艺术就是联合”的口号下,组建为“艺术与手工艺运动”中最权威的团体之一——“艺术工人行会”(Arts Workers Guild),莱斯比由此成为该行会的发起人之一。

“艺术工人行会”在促进英国近代设计教育的发展,特别是将“艺术与手工艺运动”的思想体系与实践经验应用与设计教育方面,发挥了关键性的作用。关于这一点,行会1913年的会长爱德华·华伦(Edward Warren)作了这样的概括:“我们不追求一种明确的物质性的结果,我们也从不试图去寻求公众的认同,或者试图教授这个世界,甚至也不以互相教导为目的。当然,我们也并非没有目标。所有的会员都互相学习……因此,最终我们真的给这个世界以很多的教益,将我们的艺术教授们提供给古老的大学,将我们的建筑师培养为伟大的大教堂的守护者,将我们的画家、雕塑家送进皇家艺术学园,将我们的领袖和教师输送给每一种工艺门类、每一所工艺学校。”^[11]的确,在艺术工人行会成立后的十余年中,它为英国各类艺术与工艺学校培养、输送了大批优秀的师资,其中很多人成为了学校的领导者与引路人,这其中,威廉·莱斯比便是最突出的代表。

1889年,他离开诺曼·肖的建筑事务所,开始独立创业。不久之后,他便开始将主要的精力转向设计教育。1889年,“技术教育法案”正式通过,英国各地的地方



图3.5 爱德华·约翰斯顿

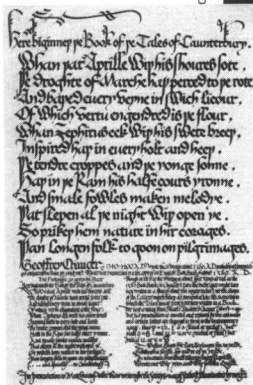


图3.6 爱德华·约翰斯顿的书法作品

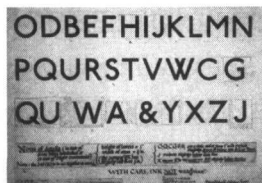


图3.7 爱德华·约翰斯顿设计的伦敦地铁字体



IT CAME TO PASS IN THOSE DAYS, THAT

THERE WENT OUT A DECREE FROM CÆSAR AUGUSTUS, THAT ALL THE WORLD SHOULD BE TAXED. (AND THIS TAXING WAS FIRST made when Cyrenius was governor of Syria.) And all went to be taxed, every one into his own city. And Joseph also went up from Galilee, out of the city of Nazareth, into Judæa, unto the city of David, which is called Bethlehem; (because he was of the house and lineage of David;) To be taxed with Mary his espoused wife, being great with child. And so it was, that, while they were there, the days were accomplished that she should be delivered. And she brought forth her

137

图3.8 艾里克·吉尔设计的书籍



图4.1 沃尔特·克兰



图4.2 沃尔特·克兰设计的“艺术与手工艺展览协会”的标志

政府被授予了新的权力，可以从酒税中抽出一小部分（当时的人戏称为“威士忌钱”）用于资助技术教育。但直到1892年，这一法令才真正得以实施，伦敦郡政务委员会（London County Council，以下简称LCC）下令成立了一个技术教育质询委员会，由议员西德尼·韦伯（Sidney Webb）担任主席。韦伯随即委任一个名叫胡伯特·史密斯（Hubert Smith）的年轻专家开展一项针对技术教育的调查。这位专家早年曾在阿什比开办的“手工艺行会与学校”中接受过手工艺的培训，因而对设计与工艺教育的发展状况了如指掌。在伯明翰艺术学校校长爱德华·泰勒（Edward Taylor）的协助下，史密斯的报告正式出炉，其中尖锐抨击了南肯星顿的国立艺术培训学校以及由科学与艺术部制订的艺术教学体系，并在此基础上提议建立一所独立于上述艺术教育体系之外、由伦敦地方政府独立出资的新的艺术技术学校，并声称：“如果要将该校建设为公共艺术教育的王冠，政务会应该有权实行改革，目前最显而易见的薄弱环节在于缺乏设计与模型方面的足够的教学，还有就是对在特殊生产进程中大量应用相关的设计缺乏足够的重视。”^[12]

该调查报告问世之时，伦敦政务会宣布组建“技术教育部”（Technical Education Board），而该部的第一个决定就是采纳史密斯的提议，建立“技术性艺术学校”（Technical Art School），同时开始招聘未来的校长。一共有166人应聘，其中四分之三为艺术学校的主任教师，或者是“科学与艺术部”的教育体制培养出来的艺术教师证书持有者。为了显示与“科学与艺术部”的分道扬镳，该类应聘者均未获得面试资格。5个获提名者中，除了莱斯比外，1人是工厂设计师，2人为知名工艺家，1人为雕塑家。莱斯比的应聘得到了诺曼·肖、菲利普·韦伯、爱德华·伯恩-琼斯、沃尔特·克兰以及威廉·莫里斯的支持与推荐，因此，莱斯比顺利获得“技术教育部”的青睐，与雕塑家乔治·弗拉姆普顿（George Frampton）同时出任校长一职。两人都不愿放弃自己的职业艺术生涯，因此他们的职位均属兼职性质，每周需到校工作3个晚上、2个半天时间。事实上，此后几年中，弗拉姆普顿很少到校，学校的实际管理与规划完全由莱斯比所承担。在担任校长重任的同时，莱斯比还兼任LCC“技术教育部”的学监一职，负责巡视、检查、监督该部下属所有学校与艺术相关的教学工作。

学校最初的校址设在伦敦市区的波特大院，设有一个办公室、一个作坊和一个艺术收藏室。不久，由于兼并了“石印艺术家与雕刻师全国协会”及其开设的石印技术培训班，学校改名为“波特大院技术学校”（Bolt Court Technical School）。尽管学校规模很小，但却是一次大胆的尝试，这是伦敦第一所拥有特殊的装备齐全的作坊，由工艺匠师为年轻工匠开设的，教学内容与地方经济生产、技术背景、市场需求完全配套的工艺技学校。学校的教学成效颇为突出，据调查显示，学校开设之前，英国与摄影相关的印刷技术远远落后于德国、奥地利，因为没有传授此方面技术的专门学校，英国企

业不得不大量聘用德国匠师。然而,在该校成立几年之后,学校负责摄影与印刷的系主任专门远赴欧洲各国考察印刷教育的发展情况,结果发现除了一所奥地利学校之外,已经找不到旗鼓相当的竞争对手。

1896年,几位学监向“技术教育部”提交了一份报告,勾画出一所具有中心地位的艺术与工艺学校的蓝图,他们提出:“必须牢记,在目前的艺术学校就读的绝大多数学生并不参与工业界的就业,他们就是‘艺术学生’,甚至保持到成年阶段。目前没有任何措施可以引导这些学校中的学生去从事专门化的工艺与艺术……我们非常盼望能开展创办艺术与工艺学校的实验……这种学校应该传授为特定工业门类服务的专门化的艺术知识。这样的学校必须设立完整、装备先进,不管以后有多少分支机构可以从中孕育、派生出来,它必须保持某种特定的中央学校、模范学校的地位。其教学必须包括实验性的作坊式实践,辅之以理论的传授;教学工作在任何环节必须由富有实践经验的艺术家和工匠来承担。我们建议其教学应该包括建筑与建筑工艺、雕塑与装饰工艺。我们相信这将是最好的:将学校的管理权完全交给校长,负责常规部门和各项事务,而将教学工作交给具有独立性的艺术家与工匠……我们的观点是学校中建筑的教学必须侧重实验性建筑,尽最大可能地多开设与建筑工艺相关的作坊,最起码,石工艺、砖砌工艺、石膏工艺还有一些木工艺、铅锤测量工艺是必不可少的。”^[13]

与此同时,学校的两位校长——莱斯比与弗拉姆普顿也联名上书,认为规划中的这所学校:“一开始应该每周有5个晚上、3个白天开班授课,同时,如果有特殊的、足够的教学任务的话,应该每天开放。我们还认为学校应该从一开始就为学生私下的实践活动而每天开放。我们认为特别重要的是,校长必须与伦敦的艺术家、工匠、设计师保持密切的联系,从而处在一个可以将学校的优秀作品介绍给可以让它产生效益的人、同时能够在技术教育部任命专业教师时提供推荐意见的有利位置。如果校长本人就是一名建筑师,或者曾经参与过与建筑相关的某些艺术与工艺实践的话,那将是极为有益的……在多数情况下,我们认为教学工作的实施,应该是在精通设计的客座教师或者合作教师指导下,由富于实践经验的手工艺人承担;在当前情况下,很少有人既能够教授设计,又能够亲自从事工艺实践。”^[14]上述观点的提出具有重大的意义,从很多方面看,它可以说是日后“包豪斯”所实行的“双轨制”教学体系的一种雏形。

同年7月,学校迁址市中心的上摄政王大街,正式改组为“中央艺术与工艺学校”,莱斯比与弗拉姆普顿继续担任新校的校长。走马上任的莱斯比随即任命了一批来自“艺术与手工艺”阵营的建筑师与工艺家担纲教授各门专业课程。著名建筑师哈塞·里卡多(Halsey Ricardo)负责建筑课程;威廉·马格森(William Margetson)、卡特逊·史密斯(Catterson Smith)、阿契巴尔·克里斯蒂(Archibald Christie)分别教授素描、色彩以及木工、金工领域的装饰与设计;罗斯科·穆林

斯(Ruscoe Mullins)教授建筑用模型与装饰工艺;亚历山大·费舍尔(Alexander Fisher)教授珐琅工艺;弗朗西斯·特罗普(Francis Troup)教授铅锡工艺与铸造;克里斯托夫·沃尔(Christopher Whall)教授彩色玻璃镶嵌;R.H.胡克(R.H.Hook)教授石砌工艺;奥古斯都·塞沃德(Augustus Seward)教授银器工艺;威廉·莫里斯的女儿梅·莫里斯(May Morris)教授刺绣……绝大多数人来自“艺术工人行会”和“艺术与手工艺展览协会”,其中很多人堪称英国手工艺界的翘楚。这些专业教师基本上都属兼职性质,每周仅来学校授课数小时,其余时间继续从事专业实践。

关于艺术学校的功能,莱斯比认为在于“培养我们的工业大量需要的专家型设计师”。因此,学生完全是通过在作坊中全面从事工艺实践,直接而深入地接触材料与工具,在手、脑的协作、互动中学习设计。学校不颁发文凭或者证书,课程结束也没有考试或者测验,学生学习的动机完全出于就业的需要或者个人的爱好。多数学生来自于工人阶层或者已经接受过一定程度的职业培训,他们因此大多选择夜间部。至于日间部的学员,则多数为女性或者少年,其规模远远小于夜间部。学校的规模迅速扩大,1897年年底时,注册学生已经达到250人。关于“中央艺术与工艺学校”创业初期的苦与乐,教师爱德华·约翰斯顿(Edward Johnston)的女儿在其父亲的传记中作了生动的描写:“整个大楼是两栋房子由一个破旧的玻璃温室连接起来的临时建筑,布满了杂乱的角落、吱嘎作响的木楼梯还有被如饥似渴的学生塞得水泄不通的小房间。正是莱斯比统辖着这一切,他使得学校成为可能,并用非同寻常的凝聚力填满它,所有的教师与学生都因为对他的敬爱而团结到了一起。据说,教师们从未觉得自己是在他的领导下工作,而是感觉和他肩并肩地站在一起;甚至学生们也感觉自己好像是参与到一场激动人心的实验之中的先驱者。”^[15]

在学校早期的各类课程之中,特色最为鲜明、成绩最为突出的是建筑类、印刷类工艺与设计课程,其中书籍装订、字体设计、艺术印刷等教学具有划时代的意义。首先设立的课程是书籍装订,莱斯比引进了由威廉·莫里斯的“凯尔姆斯各特出版社”以及科伯登·桑德森(Cobden Sanderson)的“德夫出版社”(Doves Press)所培养出来的优秀工匠,教授从始至终的完整的工艺流程。该课程是如此出色与实用,以至于伦敦众多的书籍装订商都将其年轻工匠送来学艺。

紧接着开设的是“书写与字体课程”。该课程的设立是莱斯比充当伯乐的结果。一个名叫爱德华·约翰斯顿的青年人试图投靠绘画专业,结果在面试中别具慧眼的莱斯比发现了他潜在的艺术天赋,鼓励他探索自己热爱的工艺门类,并为毫无教学经验、甚至连专业知识都一知半解的约翰斯顿开设“书写与字体”课程。正是在这一前无古人、仓促上马的课程中,爱德华·约翰斯顿做出了惊人的成绩,他对西方传统书写技艺的整理与创新,他对传统字体的研究与改造,对德国乃至整个欧洲



图4.3 沃尔特·克兰所著《线与形》中的一页插图



图4.4 沃尔特·克兰所著《线与形》中的一页插图



图4.5 沃尔特·克兰所著《艺术的理想》中的一页插图



的平面设计产生了较大的影响,从而成为20世纪平面设计的重要先驱、现代字体设计的奠基人之一。他为伦敦地铁所设计的字体,至今一直被广泛使用,成为设计史上最成功的字体设计作品之一。他所培养的学生中涌现出诸如艾里克·吉尔(Eric Gill)这样著名的字体设计师、插图画家和雕刻艺术家。在约翰斯顿之后,莱斯比又广延名家,在1905年开设插图、印刷工艺与设计两个新课程,从而使得学校的平面设计教学可以从字体、版式、印刷到插图、装订,形成完整的设计与工艺流程,从而在欧洲同类院校中独树一帜。

根据1907年的一项统计,学校夜间部共有学生732名,日间部为146名。随着学校的蓬勃发展,原有的校舍已经是捉襟见肘了,为此学校从1904年起计划迁往南安普顿大街。在新的教学大楼中,莱斯比根据专业设置与工艺用途,作了系统的规划。整个学校根据“艺术与手工艺运动”工艺门类的划分,分为5个专业院系,分别涵盖印刷、金工与首饰、服饰与织绣、家具与木工、彩色玻璃与建筑装饰等。莱斯比的另一项创举,便是由他主编的《艺术手工艺系列技术手册》(Artistic crafts Series of Technical Handbooks),由1901年直至1916年,先后出版了10余册,每册侧重一种手工艺类别,其作者多为学校的专业教师,同时也是该领域的实践名家。作为其奉行的作坊教学理念的反映,该丛书可以看作学习工艺的规范教材,其中集中体现了“艺术与手工艺”的理念与风格。

1908年新校舍落成,学校规模进一步扩大,1909—1910年度,学校共有354名日间部学生、1188名夜间部学生。“技术教育部”的主管觉得应该为学校任命一位全职的校长,不愿让日常的教学管理工作占据所有身心的莱斯比,就此退休,但在“技术教育部”挽留下,出任该部艺术方面的总学监,负责巡视伦敦境内所有学校的艺术教育。

1913年,在为著名平面设计刊物《印记》所写的名篇《艺术与手工艺》中,莱斯比写道:“一件艺术作品就是一件制作精良的物品,这就是一切。它可以是一座精心雕刻的塑像,或是一把精心加工的椅子,或是一本精心装帧的书。艺术不是用来为寻常的烹饪增色的特殊调料,只要加工得好,艺术就是其本身……过去30年中许多英国设计师坚决地如同艺术家一样学习手工艺,因此,他们对设计与手工艺均有全面的了解。任何一件艺术品都表明,它是由人所创造,而又为人服务的。艺术就是蕴涵于手工艺中的人性,剩下的只有奴性的苦役。人造物品与商业制造之物之间的区别,就如同宝石与玻璃的不同,一开始我们可能难以辨别其差异,但是一旦我们发现这之间的区别,其内在的价值就不言自明了。”关于艺术教育的社会功用,莱斯比有着相当宏大的设想:“艺术学校应该成为这样一种中心,当人们提出设计方面的疑问时可以从中获得建议:它们的作用不仅仅在于造福于其所处的城镇,它们应该努力在所有的可能的方面推动城市的文化……艺术学校应该附设小型商店,

用来出售学生的作品,或者可以鼓励学生自组展览,展出其现成作品或者实践性的成果……或许可以帮助有天赋的学生创业,当一名小师傅。在引导学生走上职业生涯方面,提供一笔创业基金应该比绝大多数的奖学金更有价值。艺术学校应该成为试验性的中心。”^[16]他的设想已经超越了他所处的时代,但对后来的实践者来说却是不无启发的。

4. 历史性的改革——克兰与“皇家艺术学院”

沃尔特·克兰(Walter Crane, 1845—1915)是英国艺术与手工艺运动中最富盛名的插图画家与装帧设计师,同时也是一名卓有建树的产品设计师,他为很多工厂所设计的陶器、瓷砖、织物、壁纸等等不仅影响到本国的同行,而且还成为了日后兴起的新艺术风格的早期先驱。作为威廉·莫里斯的密友与追随者,他很自然地成为了19世纪80年代兴起的艺术与手工艺运动的主要领导人之一,同时也是该运动中最具影响力的理论家与教育家之一。1884年,他参与发起成立了“艺术工人行会”,并担任了该行会1888至1889年度的会长一职;1888年,他发起组建了“艺术与手工艺展览协会”,并长期担任其领导职务。

克兰转向艺术与设计教育问题的关注与研究,这始于1888年。由于和莫里斯交往中的耳濡目染,他成为了一名社会主义者,并由此开始思考,在一个革新后的社会中,艺术与设计的社会作用与社会价值。这年秋天“全国艺术及其工业应用促进协会”(The National Association for the Advancement of Art and Its Application to Industry)正式成立,随后在利物浦(1888年)、爱丁堡(1889年)、伯明翰(1890年)等地连续召开年会。在1888年的利物浦会议上,克兰担任了协会中实用美术部的主席。在会议发言中,他首次系统阐述了关于艺术、工艺以及教育的想法,他说:“我们必须将我们的艺术家变为手工艺人,将手工艺人变为艺术家……出于商贸目的的机械化发明已经控制了我们,机械发明已经超过了艺术家的发明,机械的平滑流畅取代了艺术家式的思想与完美。为什么呢?因为,对于我们的商业企业与成功商人的伟大神明而言,产量远较材料与制作的艺术性品质更受重视。而正是‘艺术性’这一词汇的精神与内涵中包含了些许的和谐,一些与周遭环境的关系,一些生活中所能升华出的欢乐,凡此种种……”^[17]

1889年的爱丁堡会议上,轮到威廉·莫里斯担任实用美术部的主席,而克兰则成为其热情的支持者。在这次会议上,克兰作了题为《设计及其与实用、材料的关系》和《艺术在教育上的价值》的两次报告,进一步阐明了他从拉斯金、莫里斯那里继承、发展而来的艺术思想与教育主张。

作为一名艺术教育理论家,克兰引起公众的更大关注,是其发表于1892年的《关于装饰艺术的主张》。由



于克兰曾经长期担任全国艺术教育等级考试的评委,他对该考试的组织者、南肯星顿的国立艺术培训学校所实施、推行的艺术、设计教育模式,有着深刻的认识。在该书中,他对里德格拉夫、欧文·琼斯所推崇的所谓“科学性”原则,对沃努姆所倡导的历史性的装饰学说,以及“科学与艺术部”所奉行的“铁板一块的教育系统”,进行了大胆的批驳。他说:“从任何角度看,理所当然地,我不相信任何铁板一块的教育体制。它必须根据每个人而作调整,它必须变得个人化而又有趣味,否则的话便一无是处;没有一种体制(无论它有多好),能够生产出各个方面的艺术家来,除了能够使最聪明的天才放弃我工作的热情、缜密的思考、细致的观察、不懈的实践等的自我要求,而正是这种要求能够使得他们的眼和手产生快速而自发的一致性,并且使得他们成为称职而流利的解释者,可以去翻译最终形成艺术的那种有选择性、想像力的冲动。”^[18]

在此基础上,克兰进一步明确提出:自发性比系统性、直觉比规则、主观性比客观性更加重要。他说:“独创性,在权威的重量之下被压垮,在大量的范例面前变得惊慌失措、自惭形秽……正是鉴于这种天生的艺术本能所包含的不可遏制的自发性,我对创造艺术的新形式充满信心,即便是将过去艺术的所有类型与条件通通摧毁。在经历了南肯星顿所开设的对天下所有风格的大量设计进行全面检阅的课程之后,对这样悲剧性的变革我几乎也能做到安之若素……我坚信所有艺术的真正的根与基础在于手工艺,如果失去与手工艺的密切与明确的联系,艺术家的冲动与创造力必将大大削弱……在任何情况下都不存在绝对的决定性的法则,艺术中没有绝对的事物。艺术不是科学。”^[19]此时期的克兰,和莫里斯、阿什比等人一样,对艺术院校式的教学不感兴趣。他说:“我相信惟一有价值的艺术的培训,存在于作坊之中,就像旧时一样。”《关于装饰艺术的主张》一书,一经出版便在学术界与社会上产生了很大的反响,甚至还在第二年被翻译成德文,以“艺术与社会”的名称在德国出版,从而将克兰的理论介绍到欧洲大陆,对德国的设计实践与设计教育产生了一定的影响。

随着上述理论著作的不脛而走,克兰越来越得到英国艺术与设计教育界的重视。1883年、1892年他两次拒绝了曼彻斯特地方政府的邀请,担任曼彻斯特艺术学校的校长一职。1893年,在其好友、曼彻斯特地方议员查尔斯·罗利(Charles Rowley)的再三邀请下,他参加了曼彻斯特艺术学校的学术活动,作了题为“工业美术教学的目标与方法”的演讲,并最终同意出任兼职性质的校长一职。从1893至1896年,在3年的任职期间,他每个月到学校工作一周,每次为学校日间部、夜间部的学生各作一次讲座。这些演讲最终被收编成册,成为克兰一生在设计教育理论方面的两部代表作——《设计的基础》以及《线与形》。

出版于1898年的《设计的基础》(The Bases of Design)是一本主要研究历史范例的论文集,着重从学

术性的层面研究影响设计的各种因素,诸如建筑、实用性、材料、方法、条件、气候、种族、象征等等。尽管用了大量的篇幅研究传统的装饰,该书还是与此前盛行的装饰教科书有本质的区别,欧文·琼斯(Owen Jones)的名著《装饰的语法》(Grammar of Ornament)仅仅是对古往今来、不同民族、不同地域装饰风格的罗列与概述;沃努姆(R.N.Wornum)的《装饰的分析》(Analysis of Ornament)则显得就事论事、枯燥无味;而克兰的研究则不局限于为学生提供一些可以生搬硬套到自己的设计中的现成素材,而是让学生去思考某种装饰的起源以及与之密切相关的建筑、材料、工艺、功用等因素,让他们在对历史装饰的研究中学会设计。在范例的选择上,他也不限于历史上的经典,而是包括了威廉·莫里斯、刘易斯·戴、乔治·本森等很多当代设计师的作品。

在曼彻斯特艺术学校的教学中,克兰试图引入一种新的课程,具体涵盖以下内容:“毛笔画和剪影画研究、默写、植物研究与表面纹饰、活动人物研究,以及建筑设计与空间填充中的装饰运用”。这方面的研究心得与实践成果,最终构成了1900年出版的《线与形》一书(Line and Form)。在这本书中,他首先研究了制图与图案设计中的线条、形态、空间等基本元素,例如研究线条在塑造形态与肌理、表现运动与生长、传达气氛与情绪等方面的特性。其次,克兰通过对花卉、沙砾、贝壳以及肌肉与羽翼构造的分析,探讨了将自然形态转化为装饰用途、设计造型的方法与途径;此外,在历史研究与自然研究的基础上,他还探讨了造型中的轮廓、剪影、运动、纹理、节奏、韵律、平衡、体量、和谐与对比等规律性的因素。他的此类著作对同代人以及后世学者产生了很大的影响,在此后的三四十年中,上述两本著作一直是艺术与设计教师青睐的参考书,甚至对德国“包豪斯”以保罗·克利为代表的造型教学法也产生过一定程度的影响。

1897年初,克兰在曼彻斯特艺术学校的工作告一段落,随即,他又被聘为新成立的里丁大学艺术系的主任;1898年7月,克兰被皇家艺术学院的卸任院长托马斯·阿姆斯特朗选为自己的接班人,同年10月,克兰正式走马上任。

入主皇家艺术学院,这对克兰而言,是一个巨大的挑战。皇家艺术学院(Royal College of Art)的前身就是克兰以及“艺术与手工艺运动”的其他领导人长期抨击的对象——早年的“政府设计学校”、后来的“国立艺术培训学校”。1896年,该校接受皇家的赞助,正式更名为“皇家艺术学院”。1837年该校成立之初,其主要使命在于为工业界培养、输送设计师;然而,1853年,“艺术与科学部”成立并成为其主管部门后,该校的教学中心逐渐向艺术师资培训倾斜,学生的主要课程就是以石膏像或古代器物为对象的长期素描作业,以及各种为通过艺术教师证书考试而准备的各类临摹科目。甚至连一度担任过学院校长的奥古斯都·斯宾塞(Augustus Spencer)都承认:“南肯星顿的教学是迟缓的、虚弱的、

过时的、错误百出的。这里所进行的是……学生被迫去临摹一只苹果、或是一个圆球、或者锥体，这样虚度了一年；第二年则耗费在拷贝一具拙劣的人体雕像之中，就这样学生年过而立却依然一无所知。”^[20]学校的教学完全沦为一种应试教学，甚至学校教师的薪酬也与学生通过国家等级证书考试的多少挂钩。选择克兰这样一个敌对阵营的艺术与设计教育权威来继任皇家艺术学院的校长，这对于其主管部门“艺术与科学部”而言，也是一个走投无路的无奈之举，原有教学模式的败坏与崩溃，以伦敦“中央艺术与工艺学校”为代表的各地艺术与工艺学校的纷纷崛起与节节胜利，加上来自“艺术与手工艺运动”以及社会各界的一片斥责之声，使得该部只能做出这样的选择。

当克兰接手皇家艺术学院之际，整个学校处于一种混乱之中。克兰这样描述当时的情况：“它一直被当作一种可以培养艺术教师的车间来运行……在我这个非学院派的头脑看来，其课程是那么可怕的机械性与无生命力……看起来专业教师们很渴望达到我的愿望，然而，由于在一个我完全不赞成的体制中工作得太久，他们已经变得僵化了。”^[21]为此，他决定彻底改革学校的教学体制。他提出在艺术教育领域存在两种模式：“1. 学院派的，或者说是绝对性的；2. 实验性的，或者说是相对性的、适应性的。前者是这样的艺术与设计教学，它凭借理所当然的、一成不变的、抽象的原则与方法，加上固定的规则与标准，让所有的头脑穿过同样的工厂，而不会特意地考虑手工技艺或者个人偏好方面的任何特殊条件；后者是这样一种设计教学，采用具体的形态，注意与工具、方法以及材料的关系，以唤起个人的情感，并使之在艺术特有的自然限制性之下，自由地表现自己为目的。”^[22]

他尝试以第二种模式来改造业已僵化的设计教育，将学院改造为一所名副其实的装饰设计与手工艺高等院校。为此，他将“艺术工人行会”的很多成员及其许多工艺方法介绍进学院的教学之中，例如聘请亚力山大·菲舍尔（Alexander Fisher）教授珐琅工艺，威廉·波顿（William Burton）教授陶瓷，科波登-桑德森（Cobden-Sanderson）教授书籍装订，约瑟夫·潘奈尔（Joseph Penneil）教授书籍插图。

在课程结构上，他将素描与建筑作为学生入门的基础课程，紧接着是与建筑装饰相关的各种工艺门类，甚至绘画课程也被严格限定为“壁画或装饰绘画”。他设想着建立实践性的各类工艺作坊，以及一个空的大空间或者是临时性的建筑，让学生可以自由组合在其中设计、完成他们的各种装饰课题。

将建筑作为设计教育的基础与核心，这是克兰的大胆设想，因为“建筑是一切艺术之母”。早在正式涉足设计教育之前，他就已经形成了这种想法。1892年，在一次题为《论艺术教学》的演讲中，他就宣称：“请让学生从建筑结构与形态的某些知识入门；让他从历史的与艺术的双重角度完全理解艺术与建筑之间的联系；让他充

分领悟艺术在本质上的统一性，而不是像现在习以为常的那样，仅仅教会他去练习一些特殊的技术性诀窍，或者误以为自己的研究目标全部限于用孤立的绘画的眼光去描摹、绘制一切的事物；让艺术的两个侧面亦即外表和适应性，清楚而有力地呈现在他的面前；让他领会：能够将特定背景与环境中，特定光、影与对比下的一个物体或者任何物体精确地再现出来，这是一回事；而要赋予轮廓以感情，或者将它们转化为适合特定空间的有机的装饰之物，那完全是另外一回事；因此，他应该认识到手工艺的不同媒介和材料，在留出很大的个人化空间的同时，将会怎样自然而然地决定他的设计的特色与处理方法。……在研究艺术的一个课程中，建筑以及各种装饰艺术的联合应该处于第一位，我们只是遵循其演进与发展的历史规律……因此，我必须尽力采用关联性的教学——教授任何事物不仅仅联系其自身，而且还有它与环境的关系——标示它与材料、目的性的联系——描绘一个形态与其他形态的联系。”克兰将建筑作为统领设计教育的核心因素，这种理论对后来的“包豪斯”的教学体系产生了深远的影响。

虽然从理论上对皇家艺术学院的教学完成了全面的改革，但是，积重难返，他的这种设想很难真正实现。“科学与艺术部”否决了他的改革方案，因为它将彻底颠覆原有的教学模式，同时将学院多年教学的积弊与失败进一步公诸于众。令人窒息的官僚作风、繁文缛节的官样文章使他心灰意冷，改革进程的艰难与迟缓令他意兴阑珊。在任职一年后他宣布了辞职。

不过，克兰的改革与努力并未完全付诸东流。由于1899年“教育部法令”的出台，原来的“科学与艺术部”归入了新成立的教育部，教育部组建了名为“艺术咨询理事会”的机构来管理全国的艺术教育事务，从而结束了“科学与艺术部”的使命。新的“艺术咨询理事会”由4名专家组成，分别负责绘画、雕塑、建筑和设计，他们全都来自“艺术工人行会”，其中设计分部便由沃尔特·克兰所管辖。在这样的背景下，克兰的改革方案在一定程度上重获新生。1900年，在新任校长奥古斯都·斯宾塞（Augustus Spencer）的主持下，皇家艺术学院进行了全面改组，学院之下设立建筑、装饰绘画、雕塑与模型、装饰与设计等4所学校，每校由一名教授负责管理，他们同样都来自于“艺术工人行会”，其中，“中央艺术与工艺学校”的校长威廉·莱斯比被任命为英国历史上第一个装饰与设计教授。学校的培养规格被提高，学生人数大大精简，课程结构进行了调整，学生入学之初必须接受短期的建筑课程培训，然后才可以进入专门化的学习，但那些想成为教师的学生，必须在4所学校中轮流学习。

1900年，当莱斯比获知自己被任命的消息之时，他兴奋得跳了起来，但同时他也深知这一使命的艰巨。他说：“在那个时候，它是英国最差的学校……我感受到了一种召唤，就像利文斯顿（Livingstone）面对最黑暗的非洲的心脏地带，它们似乎像要吃了我。”