

TOLERANCE & BEYOND 宽容与超越

法国当代高等美术教育纵横谈
Exploring Contemporary French Art In Higher Education

金妹/著 河北教育出版社



本书为教育部人文社会科学研究资助项目“中国艺术教育
与欧洲、美国和日本的艺术教育的比较”研究成果之一

TOLERANCE & BEYOND 宽容与超越

法国当代高等美术教育纵横谈
Exploring Contemporary French Art In Higher Education

金妹/著 河北教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

宽容与超越 / 金妹著. —石家庄: 河北教育出版社, 2009.7

ISBN 978-7-5434-7348-5

I. 宽… II. 金… III. 美术—高等教育—法国—文集 IV. J156.5-4

中国版本图书馆CIP数据核字 (2009) 第114797号

出版发行 / 河北教育出版社

(石家庄市联盟路705号, 邮编 050061)

出 品 / 北京颂雅风文化艺术中心

www.songyafeng.net

北京市朝阳区北苑路172号3号楼2层

邮编 100101 电话 010-84853332

文字总监 / 郑一奇

责任编辑 / 刘 峥

责任助理 / 王 琳

装帧设计 / 刘博扬

制 版 / 北京今日新雅彩印制版有限公司

印 刷 / 北京今日风景印刷有限公司

开 本 / 787×1092 1/16 11印张

出版日期 / 2009年7月第1版 第1次印刷

书 号 / ISBN 978-7-5434-7348-5

定 价 / 38元

版权所有 翻印必究

前言

中国近代以来，学院式美术教育大抵是从效法法国的美术教育开始的。林风眠、徐悲鸿二位对中国学院美术教育最多深刻影响的先辈，都曾留学法国，他们开创了中国学院美术教育的历史，仿效法国学院教育的制度、理念、管理方法和课程结构，奠定了中国学院式美术教育的基础。中国学院式美术教育近一个世纪里的是非短长都与法国美术教育有所瓜葛。这一历史今天仍在继续。法国美术教育是我们挥之不去的情节。

毋庸讳言，今天中国的美术教育已呈现踟蹰不前的局面，模式化是它的主要症结。一个学校成为另一个学校的影子，彼此相望，对方无异于镜子里的自己，所有学校都有走出对方的愿望，但其结果并不乐观，人们依然在彼此相像的圈子里徘徊，没有一所院校已真正越出雷池一步。特别令人尴尬的是，法国美术教育自六十年代始已发生颠覆性的变革，而且这一变革始终没有停止，即使如此，仍不断遭遇社会各方面的责难，认为其无所作为。而我们却徘徊在一百年前的法国美术教育的藩篱内，什么时候我们会跨出历史的一步依然不得而知。诚然，如果说过去的一个世纪里，中国美术教育没有发生任何变化亦是不客观的，但是说中国美术教育制度性地维系着一直以来的状态却是一个事实。

法国美术教育的变革亦并非自觉地，其压力主要来自两个方面：其一是社会。社会的变化是广泛的，其最大变化是构建公民社会成为主流意识，相继发生的是平等被重新诠释，涉及社会的所有成员；个人意志获得新的肯定，并成为社会共识；随之而来的是对权威迷信的质疑和对精英文化的疏远与冷漠，大众成为文化的创造主体并同时成为接受文化的基本受众，从而昭示了一个文化多元时代的勃兴。其二是艺术本身的变化。艺术不再沉迷于古典主义的崇高与庄严，与此相反，艺术被不断“扩大”，以至于成为“日常化”、“生活化”的存在，其价值的“永恒性”被“即时性”肢解，而其背后的推手则是无所不在的电子技术的从滥觞到迷漫，传统中艺术所凭藉的创作手段与传播方式都发生了先前无法想象的变异，艺术已成为“非艺术”的存在，因而有“艺术终结”一类的声音。引发法国艺术教育变革的另外一个不容忽视的原因是美国艺术的强势登场。巴黎已不

再是“世界艺术的中心”，纽约替代了他的位置，这不仅是法国人不能接受的现实，亦是整个欧洲难以接受的现实。法国美术教育的变革说得严重些是在整个法国的一片斥责声中进行的，法国的美术教育已没有别的选择。然而，学院式美术教育作为惟一造就天才的圣坛的时代毕竟成为历史了，美术教育的社会期待已经与古典时期大异其旨，变革的艰难也体现在目标飘移的过程中。但是我们看到法国美术教育的变革没有退缩，亦如本书所说的，法国选择了“宽容与超越”。法兰西民族从来是不缺乏历史思辩的民族。近代以来关系人类命运的许多价值规则都是法国人创造的，如没有蒙马特高地，也许就没有我们所看到的现代艺术的历史。法国艺术教育的未来究竟会给世界提供什么经验，我们也许还需等待，但宽容与超越作为面对改革的立场与精神已足以给世界提供一种经验，特别是对于中国，这种立场与精神尤其应成为现实的必须。

与上个世纪初叶林风眠、徐悲鸿两位能够将法国美术教育平行移植于中国不同，今天中国美术教育的改革虽然仍需要来自世界各国的经验，但应相信不再有人选择林、徐那般平行移植的方式。这不仅因为近百年来这种移植的结果不断遭遇亦或肯定亦或否定的际遇，最为不同的是历史已翻开了新的一页。今天人们愈来愈意识到文化是有生态性的，维护文化的生态性已成为这个时代人类社会的自觉与共识，因而，宽容与超越是人们可以选择的共同立场与精神。正是在这样的意义上，法国人正视现实的睿智与勇气依然值得我们思考和借鉴的。这正是《宽容与超越》这本书作者的期待。然而，适宜于法国的宽容与超越的目标，并不意味着同样适宜于中国。今天，中国美术教育的改革已远比林、徐那个时代复杂得多、深刻得多。虽然如此，法国人所选择的宽容与超越对于我们仍不失为一种启示。

杜大恺

2009年6月28日

目录

第一章 导论：观点与方法	第一节 “当代” 时间的界定	005
	第二节 国内外研究现状	008
	第三节 解析“宽容”与“超越”	011
	第四节 研究重点和基本结构	017
	第五节 研究的现实意义与价值	020
第二章 历史溯源	第一节 学院在意大利的源起	025
	第二节 法国美术学院的建立与传播	032
	第三节 美术学院的繁荣与发展	044
	第四节 美术学院的危机与衰落	049
第三章 现状分析	第一节 巴黎美院与当代艺术	061
	第二节 巴黎三所美术学院的调研报告	073
	第三节 法国当代高等美术教育的学制与学位	083
第四章 思想研究	第一节 早期美术学院的三个核心概念	091
	第二节 1968年后法国当代高等教育指导思想	101
	第三节 法国当代哲学与艺术及艺术教育	107
	第四节 科学技术与艺术及艺术教育	116
第五章 借鉴与思考	第一节 法国美术教育对中国的影响	129
	第二节 中国高等美术教育思考	136
第六章 尾声——走向和谐的超越		150
参考文献		153
附录	附录1 罗马法兰西学院	156
	附录2 巴黎美术学院	157
	附录3 巴黎国立高等美术学院	160
	附录4 巴黎国立高等装饰艺术学院	162
	附录5 法国文化与传播交流部下属的公立高等艺术学院	166
后记		173

第一章 导论：观点与方法

第一节 “当代” 时间的界定

我们称 20 世纪 60 年代后的法国高等美术教育为法国的“当代”高等美术教育时期。这显然与一般意义的“当代”的概念有所不同。所以与他人对“当代”的时间段划分不同,首先与“当代”这个概念有关。因为“当代”这个时间概念,是一个随着研究者生存时段的不同而不断发生变化的观念,所以不同历史时期的人都有各自的“当代”意识;其次与研究对象的性质及研究者持有的评价标准有关。鉴于此,我们可以看到与本话题有关的不同的“当代”概念。

如阿兰·哥曼在《国际当代艺术:体制和市场之间——一份消失的报告》中,便谈到了这个问题。他说:一般史学家从时间上,把 1945 年以后的艺术称为“当代艺术”,但自 20 世纪 70 至 80 年代以来,西方艺术界开始把 1960 年以后的艺术称为“当代艺术”,特别是“在博物馆馆长们之间有某种共识:认为现代艺术延续到 1960 年,这一年之后确立了一种新的艺术形式,成为当代艺术”。像法国当代艺术杂志《艺术期刊》主编米叶女士,在 1997 年出版的一本《当代艺术》中,便对此概念予以了进一步的界定:“当代艺术的开端在 1960—1969 年这十年间,尤其是 1969 年瑞士国际策展人济曼主办的“当代成为形式之时”的展览,作为“当代艺术”象征性的起点。^[1]当然,她界定的“当代艺术”明确是特指意义下的“某一种形式的艺术,而并不是指所有当今活着的、与我们同时代艺术家创造的全部艺术”^[2],此种说法确立于上个世纪 80 年代,以取代“先锋(前卫)艺术”说法,而特指当代西方的“主流艺术”的当代艺术,并非专论法国本土的当代艺术。

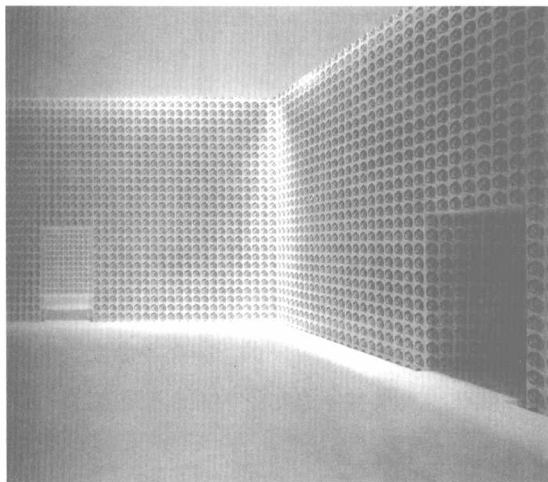
面对“当代”概念的复杂性、流变性,按说应该把“当代”的时间概念往后推移,但我们仍然把 20 世纪 60 年代尤其是 1968 年作为法国“当代”高等美术教育时期的起点,且用了一定篇幅讨论法国高等美术教育的历史,并有视其为“当代”意识构成的因素,是因为我们出于以下几点思考:

其一,当代法国乃至欧洲艺术教育变革以“5 月学生风暴”为转折点的,这是我们确定“当代”时限起点的一个重要标准。

20 世纪 60 年代之后,人类进入电子技术时代,伴随各种新技术媒体的产生,人的生活方式与思维方式也发生很大变化。这一时期西方现代艺术博物馆和画廊体系的发展与成熟,以及独立艺术批评家群体和艺术赞助人的涌现,许多“前卫”艺术家已经不需要学院权威认同。法国社会的巨大变化,还表现在社会各界要求高等教育的“民主”与“平等”的呼声越来越高。现代西方艺术观念也对法国的传统教育体系产生强烈的冲击,如,美国著名艺术评论家罗丝琳·克罗斯

[1] Alnin Quemin 阿兰·哥曼: L' Art contemporain international : entre les institutions et le marché (Le rapport disparu)(《国际当代艺术:体制和市场之间——一份消失的报告》), Editions Jacqueline Chambon, Nîmes, 2002, pp.15-16.

[2] Catheline Millet : L'Art Contemporain, p.6.



弗瑞德·威尔逊 (Fred Wilson)

《以自我本位诉说》2003年

瓷砖设置在墙面上

第五十届威尼斯双年展

(R.E.Krauss) 提出的“扩大了领域的雕塑”，博伊斯提出的“扩大了的艺术”的口号，就是一个典型的反映。当雕塑被“扩大了界域”之后，所有物都可成为艺术品，所有人都是艺术家，彻底消解了普通物与艺术品、普通人与艺术家的界限，这些观点强烈震动着法国美术学院的传统教育体系。终于，在1968年5月爆发了震惊西方的“5月学生风暴”，矛头直接指向已因袭了几百年的高等教育管理制度。这次学潮促使法国政府开始对高等教育大刀阔斧地改革。当时的教育部长埃德加·富尔 (Edgar Faure) 主持的高等教育改革方案破天荒地以无人反对的投票结果在议会中获得通过，产生了《高等教育方向指导法》，它集中反映了当时法国高等教育发展的指导思想。这个法律指出大学教育的使命是教授和传播知识，发展科学，培养人才，为社会服务，同时规定了办高等教育的三项原则：“大学自治、集体管理，学科多样化。”^[3]可以说，这是一次结构性质的改革，主要内容是高等教育民主化，是改革高校的内部管理。反映在艺术界则是艺术家们竭尽所能地对以往的艺术形式和艺术思维进行颠覆，艺术进入了当代艺术阶段。在法国，主要体现在至少主义和观念艺术影响下产生的行为艺术、装置艺术、影像艺术、后杜桑与后达达主义，而作为传统艺术手段的绘画、雕塑则基本不在其范畴。学院向当代艺术敞开大门。

其二，“一切历史都是当代史”，而“当代史是对传统沿革的历史”，这是着眼于1968年之后，而又不放弃法国乃至欧洲高等教育历史发展背景的一个重要的理论根据。

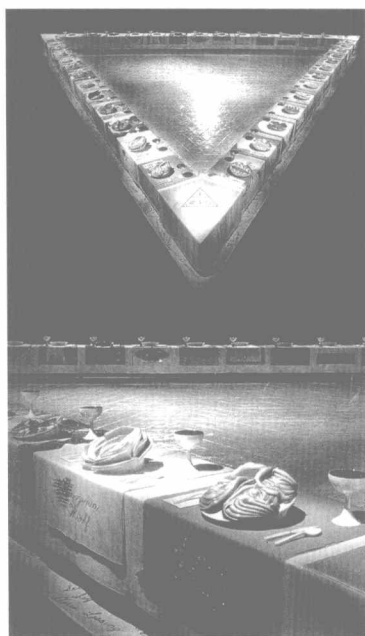
当代学者研究历史，曾一度狭隘地界定“历史”为过去发生的事情，故而轻视当今之时的“当代史”的研究。这在美术史写作上，也有突出的表现。如郑昶、俞剑华、胡蛮、潘天寿等诸位先生的中国美术史，皆只是写到了清末，似乎我们心中的中国只是“古代的中国”。可是，当我们阅读中外早期的历史著作，无论是通史还是断代史，都十分关注“当代”。这个关注，有这么几种情况：一是事实性时间上的关注，写作内容直接延续到当今之时。如被称为历史之父的希罗多德的《历史》，就描述他经历的希波战争，具有亲身经历的史诗性质，而我国的被称为“史家之绝唱，无韵之离骚”的司马迁的《史记》，也是“上自开辟，下迄当代”。二是思想性时间上的关注，写作态

[3] 唐强宜：《法国高等教育概述及发展趋势》，《西航教育》1996年第2期。

度具有鲜明的“以古鉴今”的目的性。且不说,上述第一种情况的历史著作如此,即便那些只写古代史的论著,也多洋溢着为“当代”服务的浓浓用心。以绘画史为例,如被中国人称为画史之祖的张彦远的《历代名画记》,成书于唐末大中元年(847年),记述了自传说时代至晚唐会昌元年(841年)的史传。其中,唐以前的画家仅163人,而唐朝画家却有206人,尽管在绘画主张上,张彦远有崇古倾向,但他对本朝画家的重视,却表明他关注“当代”的思想意趣。

上述的现象,并不是特例。这实际反映出人们对“历史”的认识。在“历史”观的解读中,在表面的“远与近”的时间形式中,始终存在“死与活”的对立统一结构。无论你研究哪一时段的历史,都不能视之为“死”的对象,因为“薪尽火传”是我们把握历史的一种科学态度。历史不仅仅是一种客观事实性的存在,它更是以一种精神或是一种传统的生命形式在延续,历史是活生生的思想史。如何求“活”,是我们面对历史的态度。因此,克罗齐提出的“一切历史都是当代史”的命题,在当今显得尤为重要,自然也成为我们研究法国当代高等教育时的一个理论依据。在克罗齐看来,“当代”本身也就是一个历史的过程,而过去的历史也是当代人的意识和观念的显现史,因为“‘当代’一词只能指那种紧跟着某一正在被作出的活动而出现的、作为对那一活动的意识的历史。例如,当我正在编写这本书的时候,我给自己撰写的历史就是这样一种历史,它是我的写作思想”,可见“历史就是活着的心灵的自我认识”^[4]。黑格尔也认为,历史虽然是一种学问,但不是一种远离现实的超脱学问,因为“历史并不是结束于未来而是结束于现在”^[5],历史其实是现在(当代)人的思想体现。

其三,与其他人文历史相比,艺术史更带有“主观”色彩:无论感性的经验还是超验的欲望都不是身外之物,而是人自身的影像。因此,近现代以来的哲学家大都很重视美学和艺术史的研究,康德、黑格尔、克罗齐、科林伍德、尼采、萨特等等都是如此。可见,一切艺术史更是当代史,他不仅是用文字清晰地展示当代人的思想判断,而且更是用类似格式



上图\朱迪·芝加哥(Judy Chicago)

《宴会》1973—1979年

磁漆与瓷器造型、丝绒

1460×1460×1460cm

下图\德国奥斯布吕克

“环境与科学”艺术展中的作品展示现场

[4] 克罗齐:《历史学的理论和实际》,商务印书馆1982年版,第90页。

[5] 黑格尔:《美学》第一卷,商务印书馆1979年版,第132页。

塔经验之整合的形式显示当代人的心灵和意识。^[6]不仅如此,当代人对艺术的理解也在发生变化,人们不仅从形式上接受着艺术的存在,而且强化了从观念上接受艺术的程度。于是,这里所说的“当代艺术”,有一个从时间意义转变到特指含义的过程。或许,最初“当代艺术”只是一种时间上的意义,指“当今之时”包含“最近三五十年”之意,是在时间意义上界定“当代”发生的艺术。然而,今天所指的“当代艺术”显然不是指“所有当代发生的艺术”。我们对“当代艺术”形式的理解,是一种超越绘画和雕塑之后的“物品”、“装置”、“行为”、“概念”、“影像”等视觉艺术形式。尤其是,1960年后,西方现代艺术全面超越绘画和雕塑,走向陈列“实物”的“波普艺术”、“装置艺术”、“行为艺术”、“偶发艺术”、“极简艺术”、“大地艺术”、“概念艺术”甚至摄影和影像等,都不同程度上突出“观念”性艺术形式。这些超越传统美术范畴的艺术形式,构成了当代艺术的主体。从这个意义上说,艺术史生活在活着的心灵之中,这个意义就更为显赫。

第二节 国内外研究现状

法国高等教育在世界大学教育史上有很高的地位。从大学史来说,一般认为,现代大学最早发端于12世纪欧洲的法国和意大利,中世纪后期才通过各种途径逐渐传播到欧洲其他地区。如以巴黎大学为代表的教师型大学、以波隆那大学为代表的学生型大学以及以法国南部大学为代表的混合型大学,是早期大学的三种基本类型。从这一事实看,可以说法国是整个欧洲乃至世界现代大学教育的主要发祥地。^[7]可以说,在近代以来的大学教育史上,法国构筑了一种大学教育上的“法国模式”,而法国美术学院的设置及演变,也是其中的重要组成部分,像其他专业学院一样,影响着欧洲乃至世界美术学院的办学制度及理念。

鉴于此,对法国高等教育(包括高等美术教育)的研究,一直以来还是颇受国外学者们的关注。尤其是,伴随着世界经济文化形式的迅速变化,人们在探讨大学教育出路的同时,近年来对传统美术学院的关注,也逐渐成为国际学术界研究的一个热点,出版了不少的论著。但是,相对于西方美术学院的历史,把整个美术学院的历史及问题作为一个专门研究对象的时间并不长。20世纪40年代之前,尚未出现这一方面的重要研究成果。这一局面直到1940年英国艺术史家尼古劳斯·佩夫斯纳(Sir Nicolaus Pevsner, 1902—1983)的《美术学院的历史》(Academies of Art, Present)一书的问世才有所改观。该书可以说,是一部划时代的研究美术学院历史的著作,几乎所有有关传统美术学院的当代研究都是建立在这部著作的基础上的。这么说,是因为近数十年来关于美术学院历史的研究,尽管有数量众多的论著,但到目前为止尚没有另一部类似《美术学院的历史》这样的美术学院通史问世,而且当代学者引用的有关美术学院史实方面的资料大多出自这部著作,有些学者对美术学院及相关问题的研究也是以尼古劳斯·佩夫斯纳的研究和观点作为怀疑或批评对象的。我们可以

[6] 高名路等著:《中国当代美术史(1985-1986)》,上海人民出版社1997年版,第6页。

[7] 杜驰、陶友青:《法国“双轨制”高等教育体制的形成及启示》,《理论月刊》2006年第5期。

把当前国际学术界对传统美术学院研究的内容概括如下：探讨美术学院产生的历史渊源，规范形成的历史背景和过程，以及美术学院衰落的必然性；讨论美术学院关于美的艺术体系的建立与规范，及其对美术史和美术批评体系的形成和影响；研究传统美术学院与博物馆之间，与当代各级各类艺术教育机构之间的关联等。这些问题，基本上都延续了《美术学院的历史》这部著作的话题。另外，1977年阿尔贝·不瓦姆(Albert Boime)在佩夫斯纳的研究基础上，1971年出版专著《19世纪法国美术学院和绘画》。他的研究对象是19世纪法国的美术学院及其对当时法国绘画的影响。他在书中特别指出，虽然19世纪的法国美术学院是在传统学院规范下培养学院派艺术家的殿堂，但是后来的许多现代派艺术家也同样在此环境中产生与成长。这一阶段的研究成果还有H·巴巴拉·魏因贝格(H Barbara Weinberg)的《巴黎的诱惑：19世纪美国画家和他们的法国教师》。这些学者多侧重在从美术学院的角度对法国19世纪美术流派的形成和发展的研究上。

但是，就国外学者的研究而言，存在重视传统而轻视当代的现象。或者说上个世纪80年代以来，对法国高等教育(含美术高等教育)的关注，多出于政府行为，与关注“传统”的学院式研究相比，近20余年的法国高等教育的研究显然有些薄弱。而事实上，正如熊剑波、李兴业在《放权·现代化·适应——评法国80年代以来的教育改革及发展趋势》^[8]一文中论述的，上个世纪“80年代以来，法国教育领域展开了一场战后空前广泛、深刻的改革。它涉及到法国教育体制及各级各类教育，是一场全方位的教育改革”，“法国不断地进行教育改革，其根本目的就在于重振法国在世界范围内的大国地位，使其具备雄厚的国际竞争力，来迎接下一世纪的挑战”。具体地说，改革措施上：改革教育行政管理制度，实行权力下放；革新教学内容和教学方法，实现教育现代化；调整教育结构，加强职业技术教育；加强教师队伍建设，提高教学质量。在上个世纪90年代法国教育的发展趋势上，注重数量和质量的协调发展，实现入学与学习成功的机会均等；面向社会，面向实际，使教育更好地适应社会环境和经济环境；面向欧洲，加强国际合作，适应欧洲统一市场的发展，适应国际市场的竞争。这些变化，也同样体现在法国的美术高等教育的改革之中。以著名的法国巴黎高等美术学院为例，近数十年的艺术教育措施，在指导思想上，有的看似是传统的延续，但内容及其包含的理念已经发生了变化。如导师工作室制度，便是传统的延续，但通过内部的调节适应新的变化，尤其是强调了教学内容与当前艺术紧密相关的原则。据此，从上个世纪90年代起在国际上广招知名艺术家，并实行三年合同制。即三年任期满后，一方面教授有权选择是否留任，另一方面，学院也可根据其教学情况决定是否续聘。于是，教授与其他社会成员一样具有一定的危机感。美院每年的“邀请艺术家工作室”与每周邀请院外艺术家、专家来院的专题讲座，形成学院与社会上的最新艺术形式与观念良性互动的教学新形式，成为美院正常教学的补充。今天的巴黎美院“宽容”与“开放性”体现在教学活动的方方面面，这也从另一侧面反映了法国的高等教育一贯坚持的学术自由精神。由此，当代法国美术学院的办学制度及思想，值得研究的领域更为宽广，但正如前文所说，与对法国传统美术学院的研究比较，学术性的思考显得不够，更多地还处于政府行为的探索之中。如何加强近20余年法国美院办学思想研究，尤其是加入欧共体后的法国办学

[8] 见《法国研究》，ETUDES FRANCAISES，1994年第2期。

政策的应对性的研究，理当成为国外尤其是包括法国在内的欧洲学者更应该考虑的内容。

那么，国内学者对法国高等美术学院的研究状况如何呢？伴随着 20 世纪以来的中国社会发展史，中国学者对国外高等学校的办学模式及理念的研究，在呈现出不同阶段性的特点的同时，也逐渐地表现由不自觉到自觉、由弱到强的运动态势。1905 年清政府“废科举，兴学堂”引进西方学制，中国开始了现代教育的历程。艺术教育作为我国现代教育的一个组成部分，它不可能游离于西方学制之外。而“美术学院”作为我国现代专业艺术教育机构其功能和制度都是典型的西方学制的产物。如果追溯我国近现代美术教育的源头，我们可以将 1906 年李瑞清创办两江优级师范美术专科作为初始，那么后来近百年中国的艺术人才培养基本都是这种学院制度的产物。从我国美术学院的建立历史来看，可以说，从 20 世纪初，法国高等美术学院办学理念产生过深远的影响。特别是像林风眠、徐悲鸿、吴冠中等许多中国艺术学子都曾先后在法国高等美术学院学习深造过，他们的美术教育思想、办学理念和措施，及其艺术创作，深深影响过整个 20 世纪中国美术教育和现代中国美术的起步、发展和进程。尽管建国后，我国在高校办学模式上主要承继了“苏联模式”，但其实“苏联模式”以及受其影响的我国建国后的高校办学思想（诸如 50 年代中国高等教育的院系调整，中国当今的“部门办学”、“条块分割”的高教管理模式以及注重理工科教育、忽视人文和社会学科在高等院校中的地位等），又都在不同程度上反映了法国近代高等教育模式的影响。这个“法国模式”便是一种以近代科学技术作为基础划分专业和课程设置、管理方式高度集中、各机构间相互独立的高等教育体制。^[9]这种影响表现在研究上，便是我国高教的办学方针、具体的措施以及不同时期学者们的解读上。近年来，伴随着高等院校的本科办学“评估”工作的开展，学者们对高校办学及我国高校教育的研究热情，也被调动起来。这其中，对包括法国高教在内的国外高教的研究论著，也呈显著的上升趋势。

至此，通过近百年的学院美术教育和教学实践，我们用西方美术学院的教育教学体系使中国学生掌握了西方写实艺术的表现方法和创作技能，并尝试用这种技法改革中国传统绘画的表现方法。徐悲鸿先生身体力行将这一精神贯彻到他的艺术教育和创作实践中，他所提出的“素描是一切造型艺术之基础”的理论是最典型，也是最彻底的改革。可以说中国现代学校艺术教育都不同程度地经历了一个“学院化”的过程。西画和西方美术学院教育制度的引进，打破了 20 世纪初中国画坛的沉闷和因循守旧局面，对改革中国画和中国艺术人才的培养曾经发挥了积极作用，但在此之后我们应该立即全面考察和系统研究这一西方文化系统下的艺术教育制度的历史根源、发展变革和当下的境遇等等问题。更重要的是我们应该深入挖掘中华优秀传统文化的精髓，从中华文化系统中汲取营养，探寻建立一种全球化背景下的符合世界发展方向的中国现代艺术教育体系。然而，实现这一理想，任重而道远。通观百余年的关于法国现代高等艺术教育这个话题的学习和研究，我们认为有这么几个特征：

一是通过前文的介绍，已经明显看出法国美术学院的办学理念在世界上的独特地位，其中对中国的影响更是客观存在的，但到目前为止，国内在法国高等艺术教育方面的专题研究基本上是

[9] 黄福涛：《法国近代高等教育模式的演变与特征》，《厦门大学学报》1996 年第 4 期。

一个空白，而对法国近代高等美院与中国高教的关系，也处于一种“述而不作”的状态。这些话题的有关信息只是偶尔出现在一些西方美术史著作、译著和艺术刊物上，或是零星地闪烁在某些话题的“溯源”及“意义”探讨之中。因此，如何通过占有全面的资料，集中思考法国近现代高等美院的历史、传统、现状及其与中国百余年美院历史的关系，是当下必须要探讨的话题。

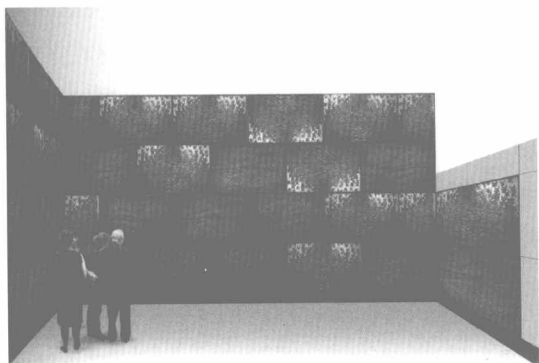
二是长期以来，我国艺术教育中所存在的重实践而轻理论研究的问题，至今仍然存在，也造成理论大大落后于实践的现象。于是，一方面作为高等教育的一部分，在当代国际教育中，艺术教育的作用越来越受到普遍的肯定和重视；另一方面由于这一大的国际背景和建设中国“和谐社会”的战略思想，我国的艺术教育事业正面临着一个前所未有的发展机遇，与此同时也正经历着十分严峻的挑战。这个挑战不仅指来自艺术教育学科本身的不成熟和不规范，而且来自整个艺术教育在面临重大发展机遇时，缺乏成熟而系统的理论指导。因此，如何在系统评述法国高等美院发展历史的同时，总结提炼并结合中国实际予以理论的分析，成为另一个需要关注的重要问题。

因此，尽管我们没有列举国内外关于法国近代高等美院研究的详实资料，但是我们的研究又确实建立在百余年关于此课题研究的平台之上。从问题选择的科学性来说，本书试图把法国近现代高等美院作为一个独立研究对象的想法，是有历史的客观性的；从强化“命题意识”的角度说，本书试图挖掘法国近现代高等美院办学理念的独特性及其对中国影响的观念性，不仅有历史的客观性，而且也是对当前研究的零散现象的拓展。当然，任何一次研究都有局限，何况此课题的研究在材料搜集上，均有来自主客观方面的难度，我们的研究也许不能让人信服，但针对当前研究存在的问题而有所拓展，则是本次研究的初衷。

第三节 解析“宽容”与“超越”

本书以“宽容”与“超越”作为研究方法上的核心观念，理由如下：

首先，我们面对的是一个艺术教育领域的话题，选择一个既适合艺术规律又适合教育规律的研究态度，对本话题的研究是至关重要的。然而，在我们看来，“宽容与超越”正是艺术教育规律的体现。审美活动的超越性（超越个体生命的有限存在和有限意义），这也就是黑格尔说的审美具有令人解放的作用。艺术教育的人文内涵，也就是要使人感受人生的美，使人体体会到美好事物对人生的意义，培养人的珍惜美好事物的情操，激励人们去追求自身的高尚，去追求一种更有意义、更有价值的人生，提升自身的精神境界。中西艺术教育史实已证明：艺术在人类从蒙昧时代、野蛮时代到文明时代的进程中，发挥了无以伦比的作用。艺术与人类文明之间是一种血缘关系，而“宽容与超越”正是艺术教育规律及其作用的反映。艺术教育培植出的审美意识是人类现实意识的升华，它超越现实的功利性，限制人类过分的外在欲求，而用心于人类内在心灵的和谐秩序的建构；艺术教育滋养下的审美意识又是一种最富有个性化的意识，它超越了片面的主体需要，而用力于个体意识的充分解放；艺术教育浸润中的审美意识，还可以提高现实意识……总之，古人云“闲居静思则通”，“此中有真意，欲辨已忘言”，这个“通”、这个“忘”，便是在那份悠然



平静的审美心灵中获得的“宽容与超越”。这种优势正是艺术教育活动的本质体现，因为美感活动不单纯是感性活动，它同时包含有理性的内容；不单纯是认识活动，它同时是情感活动；不单纯是被动的接受，它同时是主动的抒发；不单纯是个人的活动（尽管是最富有个性化的意识），它在本质上是社会性的活动。^[10]

现在人们越来越认识到，艺术教育是开启人类文明的一个重要方式。这使得我们能重新解读历史中的艺术教育思想。如《论语·阳货》篇记载中国教育家孔子谈学习《诗经》的作用时说：“可以兴，可以观，可以群，可以怨。”这里，孔子确实在谈诗歌的社会作用，但他所提出的《诗经》的一系列作用，确实建立在对诗歌欣赏的美感心理特点之上，这是一种通过艺术浸润下的心灵超越。通过艺术感发人格，还典型地反映在孔子说的“兴于诗，立于礼，成于乐”之中，利用艺术的宽容精神，不断地实现人格的超越，这是中国艺术教育思想的一大特点。不仅中国，西方学者也十分看重艺术教育带给人类的超越性效果。其实，正如著名心理学家马斯洛说的：“超越性体验使他们更清楚地看到存在层次上的价值，看到理想，看到完美，看到应该存在的状态，看到实际可能存在的状态，看到潜能中存在的东西，因此也就能看到了可能实现的东西。”^[11]无论是个体还是人类群体，都必须始终面对也是时刻生存在这个“可能实现”的欲望之中，不同的意识形态都在为这个“可能性”而努力，但艺术是心灵的，艺术教育正是着力于心灵，是通过净化的也是静化的心灵在发挥其作用。

左图\吕胜中

《人墙》2005年

剪纸、有机玻璃、玻璃器皿、木材、丝线等综合材料

纸砖 30块每块:30×15×10cm

墙面部分:1500×320cm

右图\安塞姆·基弗(Anselm Kiefer)

《人口统计》2001年

铅、钢、相册、铁架

415×570×800cm

德国柏林汉堡火车站博物馆作品展示现场

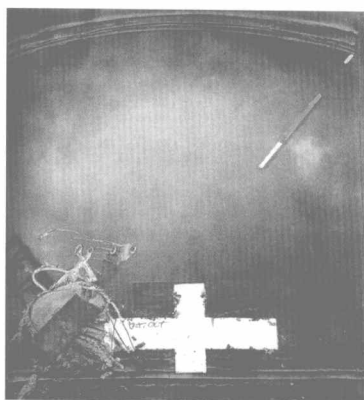
[10] 叶朗:《中国美学史大纲》，上海人民出版社 2005 年版，第 51-52 页。

[11] 马斯洛:《自我实现的人》，三联书店 1986 年版，第 62 页。

艺术教育在实现人的可能性实现的“超越性体验”上，具有特殊的作用。

其实，艺术化的心灵不仅是艺术家探求世界的方式，而且在历史上已经成为包括哲学家在内的学者们的研究态度。中国古代的庄子走的便是艺术化的、审美的人生。如，考察物之用，是庄子十分感兴趣的，他的观点以无为态度，观照物之自用。只有明白物之任其自然的自用，才能清楚“天籁”的浑然性，即“道”的无亏无损性。这才是庄子理解的美。那著名的“庖丁解牛”寓言，揭示出的养生道理，其实就是一种艺术化的哲思，实现精神自由的生命实践。庄子通过庖丁之口云，“臣之所好者道也，进乎技矣”，庄子所好的是“道”，超乎“技术”，正是庄子既解消心与物的对立，又解消手与心的距离的结果。至此，技术对心的制约性解消了，但他的精神由此得到了由技术的解放而获得的自由感与充实感。而19世纪末，当尼采以“真正艺术家的眼睛”，穿透历史而发出“重估一切价值”的豪迈口号时，他的探索同样展现出“永恒回归”的广阔理论视野。在中国，人们或以为庄子走的是不切实际的空头理论家的思考路数，但他们忘记庄子“与天地精神相往来”对中国人那“宽容与超越”的艺术心灵的建构作用；在当代西方，人们或以为尼采宣布“上帝死了”时，只有“超越”而没有“宽容”，但他们忘记“宽容”更为本质的含义则是思想上的一种理性的“通明”。因此，当我们试图探索未来哲学和文化重建的可能思路的时候，必须清楚这样的事实：即中西哲学领域中所发生过的重大理论变革，那些担负变革的智者，不但具有哲学家的眼光，而且他们往往是尽可能地以诗意的感情、艺术的态度面对他们的研究对象。

其次，我们面对的是“法国高等美院”这样的一个具体论题，尊重这个论题固有的规律，是我们选择研究态度时需要考虑的。而在我看来，“宽容与超越”正是法国当代高等美院发展史的艺术精神。探讨当代高等艺术教育不可避免要涉及当代艺术话题，这是目前一直困扰中外学院艺术教育的难题。当代艺术与学院艺术的矛盾是当今艺术教育面临的难题。法国的美术学院经历了近一个世纪的冲撞、调整，并最终以法兰西民族的宽容胸怀，广泛接纳了当代艺术形式，顺应了艺



安东尼·塔皮埃斯 (Antoni Tàpies)

《曲线》1992年

细沙子、皮胶、木板上综合材料

术发展规律，并最终实现了艺术精神的超越。

当我们从“超越”角度来界说法国当代高等美院发展史时，大多数人是同意的。因为 20 世纪 60 年代正是“当代艺术”的开端，这一具有划时代意义的艺术形式一直影响至今。在这样一个时段中探讨艺术教育面对艺术现实作出的种种回应，思索艺术及艺术教育的未来和可能性，意义深远，正是本课题的核心。从“超越”的角度说，思想的变革发展不仅要面对“传统”，须超越旧有的惯性，而且要面对“现实”，须超越当下的困难。可以说，包括美术教育在内的法国当代高等教育发展史，正是一个始终面临需尽快适应新的体制的问题史，于是，“超越”精神便自然成为其中的核心存在。也就是说，在我们从体制的章程、法令等层面把握的同时，还要知道这些政策的实施的实际情况。前者是因为“问题”而出现新的“政策”，后者是因为“政策”而出现新的问题。只有如此，才能使我们更深刻地理解法国当代美术教育发展史中的“超越”精神。如 1986 年以来的法国高教管理体制是以培训与研究单位为基础的，本意是想打破学科之间的界限，实现跨学科的教育，但是法国几十年的高教改革并未实现这个初衷，各个培训与研究单位几乎还是相对封闭的，一个大学生从入学至毕业都在一个培训与研究单位学习。于是，在新的欧洲统一学分制下，打破界限的新的学士、硕士、博士学制（简称 LMD 体制）对法国来说，便具有更为重要的意义，^[12]超越当代传统的管理模式，又将是法国高教政策的选择。

可是当我们从“宽容性”解读法国当代高教思想，似乎就可能会引起部分人士的非议。就其原因，主要是人们对“宽容”的理解不同。“宽容”可以有哲学与非哲学两种不同的理解方式：在世俗的意义上，宽容（宽恕）通常指对某一个具体事件采取原谅态度；在哲学的意义上，“宽容”二字则要复杂得多，它实际指的是精神空间的宽阔性、可融性、方向性；同时，对“宽容”的这两种不同理解方式之间的相互关联，后一种态度从根本上决定了前一种态度，精神的“立场”决定了对事件的态度。因为真正的宽容恰恰在于对不能原谅的事情表示原谅态度，而不是报复态度。进一步说，“宽容”可以是中国古代“仁”的精神的引申，而在西方启蒙思想中也是一个境界，即在内心和公开场合中原谅（这里的“原谅”是一个哲学上的概念，它有理解和谅解的意思——但“原谅”并不表示不争论或赞同对方）与自己不同的学说或立场。^[13]这个“境界”其实也是“胸怀”的问题，用哲学语言，是精神上的“超越”问题，是跳出来看问题本身（即精神自由）。法国高教在特定的社会及历史进程中，似乎构筑了这种“宽容的胸怀”。如，自文艺复兴之后，法国高教体制的演进，便开始沿着独具特色的高等专科与大学并存，尤以前者为精华的“双轨制”发展，并逐渐成为欧洲高教体制中独特的一支。这一模式既有别于英国牛津、剑桥大学的相对保守的博雅教育传统、办学理念，也迥异于柏林大学教学与科研相统一的办学模式。若进一步分析法国的“双轨制”模式，我们便发现，“在这一模式的演变历程中，冲突与变革往复交织，其中欧洲大学自治的传统与法国中央集权的教育管理体制贯穿始终，并在长期的矛盾与冲突中形成某种程度的动态平衡”^[14]。这种动态的平衡，或许就是我们说的“宽容”精神的一种表现。

[12] 王晓辉：《波伦亚进程中的法国高等教育改革》，《中国高教研究》2006 年第 3 期。

[13] 尚杰：《朋友与敌人：两种不同的宽恕传统》，《江苏行政学院学报》2004 年第 1 期。

[14] 杜驰、陶友青：《法国“双轨制”高等教育体制的形成及启示》，《理论月刊》2006 年第 5 期。