导　言

虽然我们没有确实的证据来说明美术教育何时诞生，但根据人类文化发展不能离开教育的传承之基本规律，可以说美术出现之日，即是美术教育诞生之时由于美术教育的不断发展,促进了美术文化日趋繁荣,所以,美术与美术教育的相互促进而形成美术文化的两个侧面，相辅相成、美术教育实践与美术教育学同样也是这样一对不可分割的研究客体。尽管美术教育学与美术教育的历史无法相提并论（在 20 世纪末才诞生了这门新的应用理论学科——美术教育学),但是,美术教育的出现显然标志着我国美术教育事业已经进入一个新的发展时期。

中国美术教育学学科的形成和发展经历了近一个世纪的探索。自“维新运动”之后，中国美术教育受到西方的影响。1905 年创办的“两江”优级师范学堂的图画课开设中国画、西洋画、手工、心理学、教育学、教授法、教育史等而教授法课的教学则由日本教育家席松浦木杖讲授，开我国师范美术系科教学法课程之先河。教育家陶行知在 1919 年 2 月发表的《教学合一》一文中主张以‘教学法’来代替‘教授法”,1922 年正式使用‘教学法”,使美术教学法出现第一个发展高潮。这一时期，中国小学美术教学法发展迅速而普及，在教学内容、教学方法

需要全本请访问 www.ertongbook.com

等方面都作了不少改良，使这个从外国移植来的新学科吸收到了中国民族的营养，呈健康发展趋势。但大学的情形与小学比较就逊色多了。1922 年高等师范学校改为师范大学，但设立美术系科的极少。截至解放前夕，国立师范院校中设有美(艺)术系科的仅有 5 所，并多以普通教学法来替代专业教学法。可以想像，当时大学研究美术教学法的教师极为贫乏。

解放后 50 年代初，强调了师范教育的特殊性，并把各级师范教育提高了地位。并对高师各系科提出要面向中等学校，培养优质师资，发挥工作母机的作用。这个时期，全国高校进行了院系调整，在一些师范院校里，陆续增设了十几个美术系科，其中有的美术专业教师响应号召，承担了美术教学法的教学任务。一度出现了美术教师研究教学法的热潮。然而高师美术专业所需用的面对中学教师的美术教法教材仍属一片荒芜之地。文化大革命的十年间，大批中小学美术教师被迫改任其他工作，这片荒芜之地又被一场大雪覆盖了。从严冬到复苏又是十几年。1981 年教育部颁发了高师美术专业本科教学大纲（草案），并组织人力编写各科试用教材。其中教学法课程正式命名为“中等学校美术教学法”，委托蒋荪生先生编写了《中学美术教学法教学大纲》，并在全国高师院校试用，以加速培养合格的中学美术教师。1987 年 12 月由蒋荪生先生主编的我国第一部《中等学校美术教学法》教材正式出版了。随着我国师范美术教育的蓬勃发展，卫星电视教育美术专业也为中学美术师资水平的提高发挥了作用，吴栋梁、樊学川编著的《普通中学美术课教材教法》1991 年 10 月正式出版，不仅为卫电美术专业作教材，而且作为一般师范院校美术系科的教材也具实用价值。

美术教学法自从日本引进一个世纪以来，虽然它的发展历程极尽艰难曲折，但它在美术教育中的价值越来越明显，越来越受重视。美术教学法的发展无疑为现代美术教育学奠定了重要基础，它不仅仅阐明了美术教育的方法论，而且揭示了美术教育发展的科学规律。它对美术教育的发展既起到导航作用和

调控作用，同时也标志着中国美术教育从技巧教育向艺术教育转轨，从实践向理论飞跃。如果说从 1987 年蒋荪生主编的《中学美术教学法》、1991 年吴栋梁、樊学川编著的《普通中学美术课教材教法》作为美术教育学研究的起点，那么经过 1993 年郭绍纲、范凯熹著的《美术教育方法论》和湖南美术出版社出版的《中小学美术教师学习资料》一书中谢雱、胡茂林编写的长文《简明美术教育学》，1994 年王大根著《学校美术教育目的论》以及 1995 年尹少淳的专著《美术及其教育》和他的《美术教育学论纲》，美术教育学这个学科命题便正式出现了。尤其在尹少淳的《美术教育学论纲》中更明确地提出了美术教育学的性质和研究任务、美术教育学的研究方法等重大问题，使美术教育学有了清晰的理论框架。1995 年 10 月国家教委组织全国各大院校的专家教授为高师专科美术系编写教材。这是我国高等师范美术教育历史上的第一次统编教材。在确定的约八本教材中，《美术教育学》被列其中之一，因此这个举动具有历史意义和现实意义，无疑对我国高师美术教育的建设与发展起到重要的推动作用。这本统编《美术教育学》是由国家教委特邀尹少淳、谢雱、程明太、李于昆四位副教授共同研究编写的，展示了集体的智慧与力量，为美术教育学的普及做了基础性的工作。

从美术教育学发展的脉络可以清晰地看到美术教育从讲究教材到重视教法继而发展到研究美术教育理论的全过程，它既包括美术教育的现象及规律研究，也包括促进人的全面发展，完善人格的研究。当代著名美国美术教育家艾斯纳指出：“美术教育研究就是指系统地利用学术手段回答与此一领域内密切相关的问题。这一论述作定义，足以容纳艺术教育研究领域内广泛的活动范围。令人注目的是，研究是作为一个利用学术手段回答问题的系统的努力尝试因此，言外之意，研究活动是一种探究质询，一种进行发现的努力尝试。它不是努力进行说教，劝诱或说明教育领域内的人成为某一派别的忠实的信

徒。它只是一种进行理解的努力尝试”。他还说“任何一种系统性的探究,包括道德、政治、历史及心理学领域内的,都适用于美术教育研究。值得注意的重要的一点是研究的独特性，它在于发现问题，解决问题，及研究显著的细心谨慎和分类特性”。[1]因此，研究美术教育学的基本原则是使教育者和受教育者充分认识和理解美术教育的价值和美术教育的规律，并能利用其规律去教育培养人。作为一门学科，美术教育学的研究对象是以培养人为目的，研究全面发展人的过程中的基本规律，揭示美术教育中的特殊规律，论述培养美术教育人才的理论与方法的科学。任何教育目的都是围绕着培养人这个中心，美术教育也不例外。如果忽略对美术教育者的研究，美术教育则为盲目，那么美术教育学也就失掉了最基本的意义和价值。过去衡量高师毕业生合格的标准往往注重绘画水平，然而在中学教学实践过程中，那些画得最好的学生并非都是最优秀的中学美术教师。由此可见，真正合格的中学美术教师应对美术教育有全面的理解,是知识、技能、口才、教法、修养、能力等多方面的综合体现，绝不是与绘画水平成正比。通过学习美术教育学，使教育者从理论的高度认识到美术教育的特点、课程及内容、美术教育的原则和方法、美术教育的学习问题、教师问题、学生问题、评价问题和管理问题以及国家对美术教育的指导思想，同时也明确了教师自身需要的素质和能力。所以美术教育学是一门综合性的应用理论学科，具有理论性、应用性和综合性的性质。

有人提出美术教育学是否重复一般教育学，笔者以为一般教育学的研究对象是教育的一般规律和原理，是研究人类的教育现象和培养人的基本规律相对于此，美术教育学更具体、更注重和强调学科性。它是借助于一般教育学的普通原理来具体研究美术学科教育的特殊规律。美术教育学的出现是时代发展的必然。它比起美术教学法和美术教学论，美术教育学所研究的问题更具普遍性、范围更广、理论层次更高。尤其在现代美术

教育发展中，它不能不研究美术教育的管理问题以及美术教育评价问题。过去所开设的美术教学法只是属于美术教育学研究内容的一部分。所以，美术教育学的研究内容是十分广泛的，只有树立宏观的研究思想，才能完整地把握美术教育的整个教学体系中各种相互关系。正如艾斯纳所言：“只有通过研究美术教育者们才能找到最令人信服、正确有效的提高艺术教育效率的方法。”[2]方法是联结主体与客体的纽带，是通向目标的工具，是人们认识世界和改造世界的必要条件。因此，美术教育学正确、科学的研究方法是认识美术教育价值、发现美术教育规律并指导美术教育实践的必要条件一般要以唯物辩证法为基础，以信息论、控制论和系统论体现的思维方法为基本方法，从而确立美术教育学的研究深度和广度，获取典型性、科学性和创造性的结论，才能丰富完善美术教育学体系。

笔者出于上述认识，在本书中对美术教育的隐性价值和显化价值、美术教育的不同目的进行了理论探讨，尤其对美术教育思想以及不同形态进行了分析，同时也关注了教师和学生在美术教育中的角色。毋庸置疑，美术教育学为美术教育所提供的价值不仅是理论方面的，它还应面对美术教育实践作出合乎逻辑的规律性的判断。但笔者不敢妄为，只在本书最后一章从探究的角度对美术教育实践提出一些值得我们思考的问题。美术教育的现状与美术教育的历程一样，困扰与发展并存。多年来，笔者在从事美术教育的实践中对美术教育学这门年轻的学科尝试性地做了些微研究工作，但愈深入就愈感到此领域宏阔而丰富，因此，这份答卷会有不少问题，希望同仁提出宝贵意见。

注释

〔1〕〔美〕艾斯纳：《儿童的知觉与视觉的发展》，225页，湖南美术出版社，1994

〔2〕同上

需要全本请访问 www.ertongbook.com

第一章
一个古老的命题

翻开人类文明的史册，那极其简单的穿孔砾石，那非常粗糙的彩陶盆，那充满稚气的小雕像，那具有神秘色彩的洞窟壁画,无不是人类迈出的第一个脚印,唱出的第一声赞歌,艺术的第一次表现，文明的第一块里程碑。人类在生存过程中不仅用智慧创造了生活，在劳动中培养了审美能力，而且最为可喜的是，人类之初就懂得了前辈技艺经验的传授在维持生存中所占有的特殊地位。这种经验传授既是人类生存发展的连续性，又是人类早期美术经验活动的继承性。人类在适应自然、维持生存、创造生活的过程中逐渐积累了制作经验，并在个体之间相互传递。那么，这个传递的重要手段则是模仿。古希腊哲学家亚里士多德就指出人从孩提时代就有模仿的本能，人们最初的知识就是从模仿得来。美国现代理论家保罗·孟禄也认为经验的起源是儿童对长辈无意识的模仿。虽然这些理论并非全面,但无疑,模仿是人类最初的美术教育手段。实际上,人类最早的美术教育就包含在一般造型技能的传授和制作过程中，它不仅同生产劳动紧密结合并直接为生产劳动服务，而且往往与政治、宗教、艺术等交织在一起。虽然原始时代的美术与巫术等活动有着难解难分的关系，但作为传授技艺的美术教育，的确有着自身的传授规律。不可否认，工匠们在延续经验技术为

目的的过程中也培养出超过前辈的艺术人才，从而使得美术教育显露出特有的社会价值。由此可见，美术教育不仅与人类起源有关,更与人类文明的发展密不可分。“美术教育”这个古老的命题从开始就具有了多层次、多侧面、多学科结合的特征,它不仅成为传播社会知识、表现内心情感、满足审美需求的重要途径，而且是人类文化教育活动的社会现象，并为一定的社会经济、政治和文化艺术的发展服务。

一、和谐的发展

随着生产力的发展和私有制的出现，诞生了奴隶社会，从而教育才变成一种专门培养人的活动，改变了过去那种无定居时代“遇事而学”“随机而教”的落后状态。在中国夏、商、周时代，学校教育已成为教育活动的主要形式，尤其奴隶社会鼎盛时期的西周(约前 11 世纪－前 771 年),其教育制度渐趋完备，形成了奴隶制的官学体系。教学内容则是以礼、乐为中心的文武兼备的“六艺”教育,即礼、乐、射、御、书、数。其中的“乐”,包括音乐、诗歌、舞蹈。虽然没有明显说明六艺中包括美术,但六艺教育的实施反映了当时社会的理想人格标准，实际上已经具备了德育、智育、体育和美育的性质。[1]尽管美术教育还未在学校教育中占一席之地,但却有“百家争鸣”的大气候,和“全面发展”的教育思想的影响,为美术教育的发展培育了土壤。

几乎同一时期在相隔遥远的古希腊也出现了“全面发展”的教育思想，与其说是一种教育的巧合，不如说是人类文明发展的必然。公元前 6 世纪古希腊的毕达哥拉斯学派的大多科学家、哲学家都研究过音乐、美术和教育,因此,他们强调艺术对人身的影响，认为艺术教育的目的是人格的圆满、和谐的发展。哲学家赫拉克利特也强调用艺术的教养来培养人的智慧，去捕捉看得见或看不见的和谐。哲学家德谟克利特提倡通过艺

术的教养改变人自身。哲学家柏拉图认为艺术应适应人的性格发展，艺术是情感和想像的最佳营养品，艺术作为审美教育的手段，是为发展理性服务的，从而达到人性的一致协调。柏拉图的学生亚里士多德比较重视情感教育，他认为艺术模仿就是求知求乐，是借助艺术达到审美教育和陶冶情感的目的，他指出 必须用三种艺术的表现方式来教育年轻人,即‘ 色彩和形状的表现形式、声音和文字的表现方式、和谐和节奏的表现方式 ”。这三种教育方式。实际上就是要求青年人具备美术、音乐、文学等多方面的艺术修养 [12] 亚里士多德根据人的生理发展规律，提出人从出生到成年应划分三个阶段实施教育，他认为美育具有三种功能 :一是教育,二是净化,三是精神享受。他把这三种功能归纳为‘ 净化 ”,通过音乐和美术进行美感教育，使过分强烈的情绪得到宣泄而达到平静，情绪的净化有益于身心健康。他还提倡在体育、智育、美育的过程中渗透道德教育。他主张学校应开设阅读、书写、体育、音乐、绘画等课程,并强调以绘画去培养儿童对美的欣赏能力和判断能力 。在这种全面发展的教育思想影响下，古希腊出现了很多全能的艺术家，如大雕刻家菲狄亚斯不仅能创造庄严、崇高、典雅的雕像,而且也是一位伟大的建筑师，他就是闻名于世的巴特农神庙的总设计和总监。古罗马的美术教育基本沿袭了古希腊的教育思想和方法。古罗马教育家昆体良不仅提出健康的儿童观，论证了学校教育的优越性，还把美育列为学校教育的主要课程之一。他主张学校课程要各科齐头并进。虽然古希腊提倡的 “ 美育 ” 与中国西周提倡的 “ 乐教 ” 属于大美术教育观，思想内涵极其一致,但专业美术之概念还未从‘ 美育 ’和‘ 乐教 ’中分化出来而形成独立学科。尽管如此，但古代教育家、哲学家们所提出的德、智、体、美全面育人的思想,对现代美术教育产生的影响是巨大而深远的。这时期的美术教育可归纳如下特点 :

第一，形成了全面发展的教育思想及理论，摒弃了狭隘的功利主义。

第二，美术教育被视为美育的重要组成部分，重视学生情操培养。

第三,美育的内容、原则和方法已经形成

二、永恒的形式

学校教育出现较早，但专业美术教育则很晚。虽然东汉时期出现了“鸿都门学”,唐宋出现了画院,但教育对象却是奴隶主贵族子弟，普通百姓子弟是没有入学权利的，所以美术教育发展的主流是师徒传艺的“世业”教育,被称为“师承”。中西方古代美术教育都很重视师承，如张彦远在《历代名画记》中指出“:至如晋明帝师于王廙,卫协师于曹不兴,顾恺之、张墨、荀勖师于卫协,史道硕、王微师于荀勖,……各有师资,递相仿效,或开户牖,或未及门墙,或青出于蓝,或冰寒于水……”[3]在师承关系上表现为直接师承和间接师承，直接师承即师从某人，耳提面命,亲聆教诲。间接师承也称隔代师承,即择取某一人画法和风格予以仿效。在直接师承和间接师承中又有血缘师承和非血缘师承之分。中国古代虽然在非血缘师承中培养出大批艺术家，但在奴隶社会和封建社会里把技艺视为私有财产，往往被禁锢在较小的家庭血缘区域内，致使美术教育发展缓慢。他们的父亲或叔父就是“老师”,他们的工作场地就是“教室”,师傅所确定的粉本就是弟子们模仿学习的“教材”

南朝大画家陆探微被谢赫在《古画品录》中列为第一品第一人,视为最得“六法”精妙的画家。他的两个儿子陆绥、陆弘肃都被父亲培养为南朝有名的画家，尤其是陆绥最负盛名，谢赫在《古画品录》中评其“体韵遒举,风采飘然。一点一拂,动笔皆奇。”列为第二品第二人,在顾恺之之下。南朝梁武帝时期创造“张家样”画风的大画家张僧繇培养了两个儿子善果、儒童继承了父业,有佳作“乱真于父”,其名声卓著。隋代著名画家阎毗的

两个儿子阎立德、阎立本在承袭家业中也成为当时著名的画家。唐代以‘金碧山水’盛名的大画家李思训培养的儿子李昭道继承了父业,其功力不凡,与父亲齐名。在李思训的影响下,弟弟李思诲,思诲之子李林甫,林甫之子李奏都成为这一时期有名的画家。西蜀著名的花鸟画家黄筌 23 岁时被授予“翰林待诏”,赐佩‘紫金鱼袋’,并主持画院工作。他培养了儿子黄居宷也在花鸟方面作出了贡献。黄筌的代表作《写生珍禽图》正是当时教儿子黄居宷学画用的‘粉本’。黄氏父子画风左右了花院一百多年。由此可见,中国美术教育是通过画家和工匠的言传身教得以发展,这是中国古代美术教育的主流。然而在‘奴隶主贵族们奉行‘德成而上,艺成而下’的观念,对以物质性为特征的百工技艺,采取了鄙薄和轻视的态度,从而使得这一内容的传授只能以父子相传,世代相继的方式进行”。[4]其实,师傅带徒弟的教育是一种最原始、最基本的美术教育形式,也并非仅限于百工技艺的传授。人类从产生美术以来,就在师傅的言传身教的艺术实践中得到继承和发展。我国最早的工艺书籍《考工记》中记载‘:知者创物,巧者述之,守之世。’当代著名工艺美术理论家、教育家张道一先生曾解释为:“有智慧的人创造器物,工巧的人遵循制作的方法,加以承传,父亲传给儿子,终世保持着一种技艺。’[5]因此,师徒关系在中国古代美术教育中多表现为亲朋氏族的血缘关系。这种封闭型的承袭传带教育形式在一定程度上阻碍了美术教育的发展。尽管民间工艺美术家在创造精妙绝伦的工艺珍品的同时也为社会培养了一代代的工艺美术人才,然而贵族社会却把手工艺制作视为下等,视工艺美术家为匠人和工具,所以他们在中国古代美术教育的历史上只能落个默默无闻的佚名者。与此对比,那些倍受推崇的文人墨客,尤其画院画家都青史留名。这虽说明古代社会的贵族们“重艺’而‘轻技”,但事实上,无论是闻名的画家或佚名的工艺家,都为中国美术教育的发展作出了重要贡献,奠定了师徒传艺的美术教育的基本形式。

即使在古代欧洲,有优秀的‘全面发展’的教育思想,但美术教育的主流也沿袭着师傅带徒弟这一传授教育方式,它已经成为美术教育实践中不可或缺的基本形式。即使在欧洲中世纪基督教氛围里也是如此。中世纪的欧洲出现了很多大学,但这些大学对美术教育的影响很小,真正影响美术教育的还是宗教的狂热,它使所有学科的全部内容都要符合于宗教的学说。而这种学说像烟幕一样蒙蔽着、控制着中世纪人们的思想意识,给哲学、道德、文学和艺术以及美术教育打上了极其深刻的烙印。从此“欧洲的基督教思想露出了狰狞的面目,给每个人戴上了一副森严的精神枷锁。文学艺术毋庸赘述,除了彻底为它服务之外,几乎不存在一块世俗艺术的立足之地”。[6]美术教育在这种背景下也履行着为宗教服务的基本原则。美术学徒们有的走进画家的“画坊”随师学艺,有的随师傅在绘制基督、圣母壁画过程中得到学习。这些美术学生与师傅并非是血缘关系,只要学生肯学,有灵气,老师就愿意收。一般先做些杂务,然后学习放大画稿、涂涮画布、调配颜料等准备工作。这种学画作坊靠着师傅的名气承揽很多宗教画,学生也在实践中得到锻炼和提高。因此,这种美术教育的目的仅仅是为了掌握某种技巧,以谋生路;学习的内容也是宗教画;学习的场所大多是教堂壁画制作地;学习的方法也极为偏狭和机械;学习的质量全凭师傅的高明和徒弟的领悟,与中国一样,有‘名师出高徒’之说。13 世纪的佛罗伦萨有声望的画家都建立自己的绘画作坊或画室,大画家契马布埃当时在自己的画坊中培养了中世纪最后一位、文艺复兴时期最早一位大画家乔托。文艺复兴早期著名雕刻家多那太罗曾在雕刻家洛仑左·基伯尔提的作坊当助手。文艺复兴早期著名的画家波提切利开始在菲利普·利庇的画室当学徒而成为老师的助手,后来又入画家委罗基奥的画室学习并当助手,他从师两位教师,受益匪浅。著名画家达·芬奇也曾在委罗基奥的画室学习绘画,他在老师那里接受了数学、透视、解剖等应用科学,为他日后的成功打下了坚实的基

需要全本请访问 www.ertongbook.com

础。

综上所述，无论是东方中国还是西方欧洲，无论是社会政治背景宽松或是禁锢，其美术教育都不约而同地实施着“师傅带徒弟”的传授教育形式，从而使人类美术得以继承和发展，甚至到现代也不能忽视“师傅带徒弟”的传授教育形式在美术教育中所发挥的作用。这种似乎最原始的美术教育形式体现出美术教育的最基本的特征，因此它也成为人类美术教育中永恒的形式。不难看出“师傅带徒弟”的传授教育形式具有如下突出特点：

第一，以应用为目的的传授方式最早开辟了美术教育实习基地，有机地将技艺与实用相结合。

第二，徒弟(学生)在艺术实践中迅速提高了基本技能和艺术表现力。

第三，在追随一师求学的同时，形成了“师承”这一传统的教育模式。

当然这种教育形式的封闭性、教育内容的单一性、教学方法的机械性、教学思想的禁锢性都是不容忽视的。学生们在老师那里学习的是实用技巧和零散的美术知识，而这种技巧和知识又是某一家或某一派的风格或观点。因此，其教学的片面性、知识的狭隘性、思想的保守性和学术的排他性是显而易见的。另外“师傅带徒弟”是个体教育，不可能形成教育规模，而且容易造成重技轻艺、重模仿轻创造的弊端。所以“师傅带徒弟”的传授教育难以形成系统性、科学性和规模性的美术教育体系。

三、神圣的殿堂

有史以来，各类美术人才的培养基本上在“师傅带徒弟”的个别传授中进行，所以它的发展是缓慢的、局部的。但是生产力的发展，社会的进步，美术学科技巧的逐渐完善，却改变了美术

教育缓慢发展的轨迹,在‘师傅带徒弟’的实践教育基础上中国诞生了更高层次、更大规模、更专业化的皇家美术创作和美术教育机构——画院因此，画院便成为中国古代培养画家的摇篮。这不能不说是中国美术教育发展过程中的一次飞跃。画院的出现代表了上层贵族阶级的利益和审美情趣，同时也是美术活动、学术交流、美术教育的中心。画院的著名画家都是当时社会最高学术权威的象征，以致他们的艺术风格就是画院的教育方向,画院学徒必须遵其风格,不能改样。因此,画院具有美术创作和美术教育的正宗地位，而画院之外的民间艺术家则视为‘野逸’,被认为‘粗恶不人格’。五代南唐著名画家徐熙最为代表,他‘志节高迈,放达不羁’,不屑于踏入仕途,‘以高雅自任’,终生不入画院。严格地说,画院是荟萃社会名家为宫廷贵族服务的,而非美术教育机构。但画院所设的‘画学’,其主要职能则是美术教育，在这块御圃中必须按画院的审美观点，按贵族的培养目的,实施美术教育。虽说‘画学’专门承担着美术教学的任务,但其教学思想、教学内容、教学方法等,都严格地受到画院的控制和约束。

如果说中国东汉时期(178 年 2月）在河南洛阳鸿都门创办的‘鸿都门学’还属于综合性的文学艺术学院(学习辞赋、文学、字画等),那么五代十国时期出现的南唐画院和西蜀画院则是较为专业化的美术学院。五代十国的衰亡，这两所画院的画家和中原一代的画家都随着宋代的兴起，加入了北宋初年设立的‘翰林图画院’,著名画家有黄筌、黄居寀、周文矩等。

从唐代太宗时期的翰林图画院、宋代神宗时期的熙宁画院、徽宗时期的宣和画院、南宋时期的绍兴画院,到宁宗时期的加泰画院，其规模宏大，人才众多。尤其以宋徽宗宣和年间的宣和画院最负盛名。在徽宗皇帝赵佶的直接指导下，集画院之大成，画院制度达到高峰。它有一套健全的学制和完整的课程计划及教学方法，还有较严格的招生制度、考试制度和生活待遇，以及寄宿管理规定等，而且把画院制度列为科举制的一部

分。因此，画院画家地位较高，技艺成熟，成为后世画院的楷模。当时赵佶皇帝经常亲临画院指导评说，而且“每旬拿出御府收藏图轴两匣，给学生、待诏观摩学习”，[7]以开阔视野，提高鉴赏水平。1104年赵佶在画院考试制度的基础上设立了世界上最早的绘画学院——画学，制定了一套系统完整的教学内容和严格的入学考试方法，有机地把画院创作与美术教育结合起来，并由画院承担这双重任务。“画学”属于皇家美术教育机构，其教学和管理都较严格，并有奖惩制度。所授科目有佛道、人物、山水、鸟兽、花竹、屋木（界画）等六科。此外还有共同必修课：说文、尔雅、方言、释名等科目。画学的考试多以古诗为题，主要考学生对诗意的领悟能力。如“野水无人渡，孤舟尽自横”、“竹锁桥边卖酒家”、踏花归去马蹄香”、深山藏古寺”等。从这些教学和考试内容来看，“画学”很重视学生全面整体的文化艺术素养的培养，而非单纯的“师傅带徒弟”的技艺教育。从此意义上说，中国宋代美术教育的教育思想和教育体制已趋于成熟。“画学”的出现迅速提高了画院里原有的“杂流”（指中小地主家庭出身的知识分子）画家的素质，使其与“士流”（指贵族子弟）的文化修养缩短差距。这正是“画学”对画院的完善与促进，加快了中国古代美术教育发展的步伐，培养了一大批才华出众的画家群体。因此，“画学”成为中国美术教育发展史上的高峰。从五代正式成立画院，至南宋近四百年历史，建立了一整套制度，形成了“院体”，对中国美术的发展具有深远影响。到了元代，画院中断了，但实质上由“梵像提举司”取而代之。它并非单纯的宗教美术的管理与创作机构，还要负责绘制皇帝家族的“御容”肖像。在明代是以“仁智殿”、“武英殿”、“文华殿”取代了画院的职能，因此，笔者同意胡敬和杨伯达先生“有画院之实，而无画院之名”的观点。但总的来说，元、明两代无画院之名的“画院”发展远远未能达到宋代，或者说是中国美术教育和美术发展史上的低谷时期。清代设“画院处”和“如意馆”，担负起了过去画院的职能，并聘请了外籍传教士画家，如郎士宁、王致

诚、艾启蒙等西洋画家。尤其是他们从西方带来的‘透视法’和重形体结构、重色彩的观念深深地影响了中国画和中国美术教育的发展,其‘透视法’直接推动了中国‘界画’的发展。此时期的画院虽然未达宋代之高度，却形成一股强大力量，在当时的政治活动、宫廷生活的结合上,创出一条道路,并产生了具有重大社会意义的巨幅之作，这一点又是扬州画家望尘莫及的。[8]

中国古代美术教育的发展和制度的完善，的确得益于古代的画院，从广义上说，画院的发展代表了古代美术教育发展的高度。很显然画院的宗旨是为统治阶级服务，其教育目的也是营造统治阶级的堡垒，画院所谓的正宗，绝非是面向广大劳动群众的美术教育。尽管画院的教育目标极其狭隘，但它的功绩是不容忽视的。其特点大致有五个方面：

第一，画院是受帝王直接庇护的官办美术机构，有充足的经济保障和逐步提高的社会地位。

第二，画院网罗人才、荟萃名家大师的目的是为统治阶级歌功颂德。

第三，由于画家是受命而画，难以真正表达和发展画家的艺术个性，其艺术风格代表了贵族统治阶级的利益和审美情趣，并成为帝王贵族们愉悦的工具。

第四,画院具有综合性质,形成了美术活动、学术交流、美术教育的中心,尤其‘画学’的出现,完善了古代美术教育的真正意义。

第五,古代美术教育的制度、教学内容、管理体制、职称、待遇、招生考试等,都随着画院的发展逐渐完备

然而画院也显露出致命的弊端：

其一,由于画院的正宗之导向,仿古之风盛行,墨守成规,缺乏艺术创造性。清代秦祖云说“:麓台云：‘画不师古,如夜行无烛,便入无路,’故初学画必以临摹为先”。清代董启文也持同样见解“:初学欲知笔墨,须临摹古人。古人笔墨,规矩方圆之至也’。[9]这些崇尚临摹的观点，极大地影响了画院画家创造

性的发展。

其二,由于画院的正宗之权威,已成为束缚人才,压制异端和艺术个性的霸主,那些不受贵族赏识的画家被贬为‘野逸’。五代时期的著名画家徐熙当时在花鸟画方面已达到很高成就，但由于其画风较自由奔放，与画院工整细致的画风不同，而不准进入画院。最受士大夫阶层青睐的黄筌、黄居寀父子的花鸟画成为画院典范,其工整细致的风格被称为‘黄家画风’而支配画院百年之久,所以有‘黄家富贵,徐熙野逸’之谓。徐熙的孙子徐崇嗣继承了祖父的风格，然而却同样受到画院排挤，不得不改学黄家的画法。从此意义上说,画院成为保守、僵化、缺乏个性自由的象征，阻碍了中国绘画的发展。

从总体来说，宋代的美术教育有很大发展，但封建的等级制度却限制了平民百姓享受美术教育的机会，不能人人平等地得到教育。从这一点来看,与欧洲中世纪教育颇有相似。欧洲在中世纪早期出现了三种类型的教会学校，在教会学校中学习读、写、音乐、计算、宗教礼仪等,同时也有宫廷学校和骑士学校，但没有一种学校是供平民百姓子女学习的，更没有一种专职的美术学校。在西方,手艺人与中国的工匠地位是一样的,都没有社会地位和社会保证，加之宗教蒙昧主义的黑暗统治，扼杀了人类智慧的火种。直至 15 世纪文艺复兴早期,很多艺术家要求改善和提高艺术及艺术家的地位。为了获得社会地位和声望，当时的艺术家们确实要下极大功夫去获得各种知识，包括宇宙规律、道德法则和运动规律,以及解剖学、透视学、色彩学、几何学、韵律、诗歌和演讲艺术等全方位的知识。那种单纯靠技能生存的画家越来越没有社会地位。由此可见，一方面根深蒂固地鄙视手艺人的社会传统观念仍在作怪，另一方面也充分暴露出手艺人自身发展的先天不足，他们若赢得社会地位，仅有一技之长是不够的,更需全面提高自身素质。对此,文艺复兴时期的艺术家们看得比较清楚,所以,他们经过艰辛的努力(而不是单纯追求技巧),终于以自身的实力跻身于知识分子阶层,获

得了中产阶级的社会地位，受到了社会高度评价。正如恩格斯评价文艺复兴时指出：“这是人类从来没有经历过的最伟大的进步的改革，是一个需要巨人而且产生了巨人——在思维能力、热情和性格方面，在多才多艺和学识渊博方面的巨人的时代”。事实上，文艺复兴时期的美术家大多是复合型的全面人才，达·芬奇、米开朗基罗、拉斐尔三杰只是最优秀的代表。他们的成功和社会地位的确立，“主要得益于美术教育思想和方法的改善，其特征是超出纯技艺的范围，而着眼于多方面的知识和修养的培养”。[10]

正是在这种思想观念的转变中，在社会生产力大力发展的推动下，美术教育由画坊式的教育逐渐发展为学院式的教育。1498 年出现了达·芬奇学院；1562 年著名美术史家瓦萨里倡议创办了佛罗伦萨绘画学院；1585 年意大利的卡拉奇兄弟创立了波伦亚美术学院；1593 年罗马还成立了圣卢卡学院。这些学院在许多方面尚未完善，“但却是美术教育发生重大转型的产物，其作用和意义是不容低估的”。[11] 在这些学院中意大利的波伦亚学院最负盛名。他们以拉斐尔为榜样，一面以观察自然为基础，一面模仿古希腊罗马确立的典范艺术。在教学内容上删除他们认为低级、丑陋或与崇高的立意不适合的地方，使之理想化，并主张保持古代和文艺复兴时期大师艺术的永恒性，而把他们视为不可逾越的楷模。这便是古典主义学院的纲领。

1648 年在法国巴黎诞生的法兰西皇家绘画雕刻学院。则形成了一套较为完善的组织形式，教学内容和方法趋于系统性，已具有现代美术学院的雏形而成为当时世界各国美术学院效仿的楷模。18 世纪英国成立了皇家美术学院，是武埃、勒不伦和雷诺兹将意大利古典主义学院的经验引进法国和英国，为学院的发展建立了一整套的严密的教育制度。昔日培养画家依靠研磨颜料、做画布、协助老师放稿作画的学习模式已经过时，美术学习变成了一门像哲学那样要在学院中教授的学科。

需要全本请访问 www.ertongbook.com