



歷史與現實

——有關學習西方美術史的一些問題

遲 軻

研究藝術現象，不能不首先注意到它是在什麼樣的歷史條件下產生的。歷史的進展既不是個別天才人物的“意志”所可左右，更非以“人性的復歸”為其目的。“按照歷史唯物主義的認識來說，現實生活的生產和再生產是歷史過程中的最後決定關鍵。”①

因此，當丹納把藝術的差異的原因歸結為自然環境、種族，和風習時，儘管提供了許多值得重視的例證，却仍然時時陷入未能圓滿解釋的困境。他認為十七世紀荷蘭畫派與意大利畫派的迥然不同，是由於日爾曼種族與拉丁種族的區別所造成，而種族的特性又大部分是和自然環境所形成的生理特徵有密切關係的。因此，當他解釋弗蘭德爾在十七世紀分裂為兩部份以後，北方的荷蘭共和國的藝術發生了突然變化時，却只得承認：“兩個民族本是同一種族出身，彼此的差異幾乎分辨不出；如今却清清楚楚變成兩個族類。”②而不能指明其原因究竟何在。

L·文杜里在其《西方藝術批評史》③一書中指出過丹納說：“今天我們似乎會奇怪，何以像丹納那樣的天才，竟會相信藝術種類來源的不同，首先存在於產生它的不同種族，而這就是基本的原因。”文杜里肯定了丹納的“貢獻在於認識到了藝術與社會生活的關係，並且通過社會生活才得以理解到先前未曾認識或認識不足的審美價值。——例如荷蘭藝術。”而批評他“首先沒有考慮到個人創造的自由性，其次，他把環境看成了實體化了的一些物質因素。”這些意見是對的；不過，文杜里本人由於受到克羅齊唯心美學觀的影響而過份強調了個人創造的“自由性”，却不能科學地解釋這種創造精神的根源。這在他所寫的《西歐近代畫家》和《西方藝術批評史》等名著中，都有所表露，他甚至說：“只有藝術家在其作品中顯示的個性才是藝術中的真實。”這種看法已經傾向唯心的表現主義”了。

我們不贊成把藝術創造的根源片面地歸結為人的生理特性（例如“淋巴質”“膽汁質”等所謂“氣質”問題）；更不贊成把天才的創造力誇大到非理性所能解釋的神秘境地（包括潛意識、無意識等作用的被誇大）。

當然，我們探討歷史（包括藝術史）的規律性時決不應忽視例外和偶然性；馬克思曾指出過，不重視偶然性的作用，歷史就會成為神秘的東西。在談形式美時黑格爾也曾論証有生命的東西較之無機物（礦石晶體等）呈現着更多的“不對稱”。因為生命中包含着更多的偶然因素，如果把“規律性”看成僵死的，簡單的公式，歷史的發展就會成了“未卜先知”的宿命論。

在《論個人在歷史中的作用》一文中，普列漢諾夫提出了“文學和藝術中任何一個潮流的深度都要依它對於自身所代表趣味的那個社會階層或階級的意義，以及這個階級或階層的社會作用

如何而定。”他認為意大利文藝復興時期即使沒有達·芬奇·拉斐爾等人，也還是會有一次藝術的蓬勃發展，不過，如果沒有這些“巨人”，這種藝術的繁榮就不會那麼充份和燦爛。在此他闡釋了歷史中必然性與偶然性的關係，指出了偶然是無數必然因素的交叉點。而在帶有關鍵性的偶然現象這一“交叉點”上，去尋索大量的必然因素，正是藝術史、論研究中的重要課題。

恩格斯說：“政治的、法律的、哲學的、宗教的、文學的藝術等等的發展是以經濟的發展作基礎的，但是，它們全都彼此影響着，並影響着經濟基礎。”④在歷史的進展中，固然“以經濟發展作基礎”的現象，有時是很容易看清的。比如波希戰爭以後，雅典成了希臘諸國盟主後發了財，加上伯里克利的一定程度的民主政治，才有了前五世紀藝術的高峯。查理曼大帝（八世紀）儘管很重視文化和藝術，但在中世紀落後的經濟基礎上是不可能誕生文藝復興時代那種藝術傑作的。不過由於各種因素在不同狀態下的“彼此影響”所產生的歷史現象，却要複雜得多。所以，馬克思才說：“藝術的一定繁盛時期決不是同社會的一般發展成比例的，因而也決不是同彷彿是社會組織的骨骼的物質基礎的一般發展成比例的。”⑤他甚至認為某些有重大意義的藝術樣式，只有經濟發展不發達的階段上才有可能產生。——這是合乎實際的：如原始的彩陶、荷馬的史詩、魏晉的書法。……

當然，生產和科技的進步必然帶來藝術上某種新的發展和繁榮；數百集的電視連續劇，讓數千萬人同時看到（日本的《阿幸的一生》）這在以前是不可想像的，但如果認為凡是經濟發達時代或國家的藝術現象都是“先進的”，就也會成為一種迷信和形而上學。比如，“標奇立異”和“趕時髦”是隨着商業競爭而產生的一種並非正常的“審美”心理，有時却會支配着藝術的風尚。正如當代學者根布瑞區指出的：“這使現代藝術的評論家們，不可能有時間去考慮某種試驗是否是有意義的。他真要這麼做就會落伍。”⑥

在階級社會中，廣大人民被剝奪了文化。

當然，在一定生產力的條件下，分工就是一種進步，沒有大多數人進行物質生產，少數人從事科學文化藝術活動則不可能，沒有奴隸勞動就不會有埃及金字塔和商周青銅器，沒有能工巧匠，就沒有被雨果贊嘆為“一千零一個夢”的圓明園。但，階級的分化却使勞動者失去了享受高級藝術的權益。這就使得西方現代有些藝術家（包括評論家）認為普通羣衆是不需要欣賞藝術的，他們只需要一些“浮淺的娛樂品”，但高爾基早即指出：“在羅馬時代的瓷器，在古老的金飾品、武器和彫刻，在埃及、希臘、墨西哥、秘魯、印度和中國的古寺遺跡，在歐洲中世紀的大教堂，在東方的地毯和花毯上面我們所看到的美，正是奴隸們創造的。”

所以他認為“藝術的創始人”，“一般地說，是手藝匠，這些人精巧的作品使我們悅目，它們擺滿了博物館。”勞動者以自己的生產勞動為藝術家提供了物質生活的條件，同時也可以自己的創造活動為專業畫家提供了藝術養料。儘管他們的作品是粗糙的，但他們對生活的理解是深切的，想象是豐富的，感情是真摯的。

從美術理論文獻方面看，西方的中世紀沒有留下什麼東西，那時只有心口相傳的“畫法口訣”。因為藝術家本身多為工匠。可是，從中世紀的工藝作坊中，不僅生長出波蒂切利那樣文藝復興的偉大畫家，而且中世紀的鑲嵌藝術和玻璃彩畫一直影響到二十世紀野獸派的路奧和維也納畫派的克里木特。羅丹說過，教會他雕刻法的第一個師父是位建築裝飾工人。

畢卡索的藝術中，使我們最樂於接受的，是他那些彩畫的陶器，其中不僅汲取了非洲原始藝術的獐獍形象，而且洋溢着粗獷的生命和純樸的稚氣。

密特朗執政以後，推廣文化藝術的社會功能。法國藝術院校中雖然仍有各種新派“純藝術”的試驗，但多數學生都要學會攝影、印刷、或是如何裝點建築、布置廣場，以至美化一個交通路標的牌子。美國的藝術家似乎有充分的自由去發揮他們“新達文主義”或各種“觀念藝術”的“奇想”。但，像肯特，衛斯那樣現實主義的大師們的聲譽卻從未泯滅，而像為《華盛頓晚郵報》畫了五十年封面的諾曼·羅克威爾，和以米老鼠而揚名世界的華脫·狄斯奈也日益引起社會性的懷念。近幾年出版了這兩位畫家特大豪華的專集就是一種證明。人們只能說象羅克威爾或狄斯奈這樣的藝術，內容和形式較為浮淺或缺乏創新，却決不能否認它們在滿足人們藝術生活中所產生的廣泛作用。

藝術就其本質來說不能離開觀眾而存在。它的審美作用總是由作者和觀眾共同完成的。

馬克思早就提出過，藝術作品不僅創造了美的形象，也創造了能欣賞藝術的觀眾。藝術家當然有責任去提高觀眾的審美意識，不過，前提是要使他們先能接受。歷史上確有不少大藝術家在生前不為重視甚或遭到詆毀，但這也要作具體分析。倫勃朗主要是被當時一些有錢的僱主所冷落，他的藝術却是為了當代普通羣眾的，印象派所受的攻擊大多來自專業同行和新聞記者，而不到十多年間他們即享有了當代大師的榮銜。羅丹認為反對他的主要是那些出于妒忌的保守藝術幫派，而當時的廣大青年和工匠們是擁護他的作品。

藝術當然有文野粗細高下之分，審美領域的擴大是由一些“先覺者”開拓的，在他們突破舊套時，也常為習慣勢力所不容。不過，從根本上說，藝術的價值總是以其影響的大小為標準的。我們稱之為偉大的藝術，不僅屬於同代人也屬於後代甚至屬於全人類。人們喜歡用八大山人的畫作為“越是高級的藝術，理解的人越少”的論據。其實僅就筆墨一個方面來說，凡是對毛筆字下過一些功夫的人，至少都能領略八大藝術的視覺美，毛筆字越推廣，它的“知音”就會越多，毛筆字不消亡，八大的繪畫就會不朽的。

二十世紀初以來，西方現代藝術家中確實有一部分人明確地表示：可視的現實世界並不是“真正的真實”，而所謂“真正的真實”(True Reality)只存在于藝術家的內心。(這種觀念有其來自“新托馬斯主義”或“新康德主義”的哲學根源)。因此，藝術家有權創造一個完全出自主觀的“真實之物”，它完全無須反映現實，而是一個“與現實並存的等價物”。用“最低主義”抽象派畫家斯蒂拉的“最簡明”的理論來說，就是“它就在那兒”⑨ (It's Just There)。但，在中國傳統的藝術中，卻沒有(或是極少有)這類極端徹底“超脫現實的觀念。

廣義地說，任何藝術作品都有作者“自我”的存在。高爾基

說：“藝術的本質是贊成或反對的鬥爭，漠不關心的藝術是沒有而且不可能有的。”而好的藝術總是在幫助人們認識現實的同時，用作者獨有的審美感受和新鮮的見解豐富了觀者的思想和感情。但“自我表現”作為一個口號來說，卻貶低甚至拋棄了藝術反映現實和認識現實的作用。這種主張看起來似乎很強調作者思想情感的表現，其實往往適得其反。普列漢諾夫對此早有過批評說：“思想並不是什麼脫離現實世界而獨立存在的東西。任何一個人的思想，都是由於他對這個世界的關係所決定和豐富的，一個人對這個世界的關係一旦到了把自己的‘我’看作‘唯一現實’的地步，他在思想方面也就必然成爲一個不折不扣的窮光蛋。”⑩

所以，在藝術史的學習中，不僅要了解每個藝術家及其作品與當時所處的現實的關係，而且要考慮到與我們今天現實的關係。

三

藝術史的學者們歷來是各有各的側重。在我們一般的研究中強調的是藝術受制於經濟基礎而又給基礎以影響這樣一個關鍵問題。首先要求注意藝術與社會生活的關係，注意真善美的統一中藝術所可能產生的認識作用和教育作用。因此，把藝術作品在歷史演進中所起積極或消極的作用，當作衡量藝術價值的重要的標準。這樣就使得我們更加容易看清楚歷史上許多紛紜的現象，並且尋找到可能發展的趨向。

這當然是藝術史研究中始終不可放棄的核心問題。但環繞着這樣一個核心問題，我們還應該重視藝術的方法、樣式、形式、風格上的變化或演進。在這方面許多西方學者提供的看法都可以被看作是參考價值和啓發作用的。

雖然在藝術中(也如在一切事物中)，內容是主導的，起決定作用的方面，但形式方面的諸因素也具有重要意義，黑格爾曾很深刻地論證過內容對於形式的決定作用並指出兩者的辨證關係：“所謂內容就是向形式方面轉化着的內容；所謂形式則是向內容方面轉化着的形式。”

從每件具體的作品和藝術創作的具體過程來說，其形式和內容的確是可分而又不可分的，決不是象手套和手的關係那樣可以隨意換來換去。或如某些形而上學的論者所說：“內容經常在變動而形式是可以長久不變的”。

不過，爲了研究的方便，人們也常常把藝術形式中的某些因素(色、綫、光、體……)提出來作抽象的考察，概括爲某些規律，或運用於技巧的討論或作爲某類風格的外部標誌。實際上，這類抽象出來的形、色、綫、體的處理方法，只能稱之爲外部形式的規律法則，或如維爾夫林所說，是一些“視覺符號”，而並不能包括一件具體的藝術作品的全部形式。

對風格概念的理解是各不相同的。

美國美術家詹森說：“在視覺藝術中，風格意味着特定的作品中，經過選擇的，各個部分協調一致的表現形式。風格不停反映出時代和地域而且反映了藝術家的追求，這種追求既取決於他的個性，也取決於他所生活和工作的境況。”這裏雖然強調的是形式却已不限於形式了。

蘇聯美術史家阿爾巴托史談到某種風格的形成時說：“起着決定作用的是一切藝術創作的內在統一：在這一階段上，藝術不只是滿足着日常生活的和審美的需要，而且也貫徹着統一的藝術理想”，所謂“統一的藝術理想”，當然也更不是僅僅限於外部的形式了。

溫克爾曼《古代藝術史》的功績之一是從風格上對希臘藝術進行了分期：(1)公元前五世紀前期，是“古風時期”，可稱純朴的風格。(2)菲底亞斯時代，爲“古典盛期”，可稱崇高的風格。(3)前五世紀下半期至前四世紀，爲“古典後期”，可稱優美的風格。(4)前四世紀以後爲“希臘化時期”可稱折衷的風格。這裏表



現了溫克爾曼敏銳的藝術鑒別力，它不僅為研究希臘藝術提供了方便，而且也大體適用於各個時代藝術發展的規律，甚至個人的藝術風格演變，也常常有一個從初期、盛期、到圓熟期和低衰落期的過程。

黑格爾從他的“精神高於物質”與“正反合”的哲學公式出發，把藝術的發展分為三種類型：象徵型、古典型、浪漫型。從紛繁生動的藝術史的實際來看，這種劃分顯然帶有武斷和牽強之處。不過，在美學的發展史上，黑格爾以系統的論證提出了“藝術的任務在於表達思想（理念）”的看法，是具有深刻意義的。這是對自古希臘傳下來的“模仿說”的一次重大的改進。黑格爾對於藝術的樣式與創作方法之間的連系，也提示了可供思考的看法。比如：建築是屬於象徵型的藝術，其目的是從無機自然界取得形式，運用幾何學與機械原理而組成形體比例的分布，來表達一般的理念。它的物質形式可以成爲一種精神象徵，而並非自身包含着精神。而雕塑之所以是屬於古典型的，黑格爾認爲是由於它再現了足以表達心靈的人類的身體。雕塑所要表達的既非私人內心的情緒也非偶然的激情。它不借助於動作、行爲或演變（如戲劇），而是通過靜止的人體表現出帶有普遍意義的精神。它不需要色彩，而恰是在有限的形式中表現了自己的藝術性。希臘人很自然地達到了雕塑藝術的完美境地，因爲他們理解那種排除了偶然性而具有一定自由意志的性格。在這裏，黑格爾繼承了溫克爾曼的看法而使之哲理化，對於我們了解古典的（希臘）藝術，是有參考價值的。黑格爾認爲繪畫的品性適應於浪漫型的藝術。因爲在繪畫中，心靈要求更理想的形式，獲取更廣闊的表現領域，運用更豐富多樣的材料手段。它容納了一切自然界的對象，一切人類活動的產品，一切存在物的細節。由於繪畫的形式是由平展的畫面與色彩構成，它必然捨棄了物質材料的實在性，它不再通過對象自身獲得表現，而是把它轉化爲圖象。有如心靈的鏡子，以其永無竭盡的變化着的形貌，展示出心靈自身。比起面對實物時，觀者用一種自由得多的態度審視着藝術，它是對永恒世界

的形式所作的精神性的表達。也可以說，黑格爾最早地提出來繪畫的物理因素是“光”，這種由繪畫創造出來的“光”成爲色彩的基礎。明暗對比具有造型的特性；光亮與黝暗的反襯可以產生華美的效果；而色彩則具有一種心理學的象徵性。

應該說，黑格爾對於三種類型的藝術特徵以及建築、雕塑、繪畫等表現手段所作的分析，具有相當的理論概括性，只要我們不把它看成僵死的教條，則無論對於理解藝術史的演變以及一般的藝術規律都是值得借鑒的。

某一種類型的藝術的出現，某一類題材風格的流行，常常可以找出它們的歷史原因，（如哥特建築、風景畫、羅可可風格等）。這裏包括了政治、文化、美學的因素，也有時連系到技術物質材料的因素。詩人歌德認爲，實際的需要常常迫使各門藝術互相吸收，但有才能的藝術家又總是盡力保持每種藝術的特性。的確，社會生活的多樣和藝術手段的有限，使人們常常想在舞蹈中加進歌劇，讓畫面上的人說話，或雕象畫上五顏六色。但，藝術家的才能也正是表現在運用有限的手段，突出現實事物中的某一點以達到喚起廣闊的生活聯想。歷史的長河中，每一門藝術積累下來的獨有的經驗和規律，都是藝術家們辛勞的結晶，是後人們寶貴的財富。但，我們又不能忽視，有些藝術家由於善於吸取其他門類藝術的經驗而使本門藝術得到發展和豐富的成功事例：比如：巴羅克時期貝尼尼雕象的戲劇化。十九世紀羅丹雕塑的繪畫筆法以及列賓風俗畫的文學性和夏凡壁畫的詩的特徵等等。二十世紀以來的一些現代派藝術家，有一部分人認爲突破各門藝術之間的界限也正是一種創新，當然，有些只是出於輕率的“奇想”，但也不應排斥包含着有成效的試探。

十九世紀英國批評家羅斯金，很看重藝術的社會作用，但他也曾以藝術的外部特徵去考察歷史的演變，他劃出了五個不同階段的特徵：(1)綫條爲主——古代的埃及和早期希臘藝術。(2)綫條與黑白——希臘陶瓶。(3)綫與色彩——哥特藝術，彩色玻璃。(4)塊體與光暗——達·芬奇學派。(5)塊體與色彩——早期“威尼

畫派”，喬爾喬內。(6)塊體、光暗、色彩——“提香學派”。羅斯金劃分出六種類型和階段，試圖說明在歷史的過程中人們的審美愛好各有側重，同時也企圖說明藝術技巧不斷完善的過程。油畫到了“提香學派”，把塊體、光暗、色彩三大繪畫要素充分發揮綜合使用，似乎確實達到了高峯。繼起的十七世紀西班牙，弗蘭德爾和荷蘭的大師他直到十九世紀上半葉的名家，似乎都是在這樣一個領域中各顯其能。不過藝術風格的發展總是要突破既有成規的。十九世紀末期的畫家又把目光轉向古代埃及藝術和東方的綫畫，不僅發展出更高和馬蒂斯那樣的潑辣的畫風，並且出現了被稱為“新興畫派”（在德國稱之為“青春風格”）的畢亞茲萊和克里木特那樣的精緻的綫描。

自從浪漫主義的德拉克洛瓦與古典主義的魯本斯掀起了色彩與素描何者為重的爭論以後，素描與色彩的優劣問題，一時成為繪畫界討論的中心。曾著有《素描藝術原理》一事的法國評論家查理·布蘭曾說：“必須把素描和色彩配合起來才能產生繪畫，正如男女的結合才能產生人類一樣；但是素描必須保持它對於色彩的優勢。否則，繪畫就要迅速走向崩潰。繪畫由於色彩而衰敗，正如人類由於夏娃而墮落一樣。”查理·布蘭著書之時正是印象派興起的年代，他的意見很可能是針對印象派中某些人忽視素描而發的。不過自印象派以後忽視素描的畫風竟一發而不可收，故美術史上稱這個時期為“色彩解放”的時代。

素描偏重於理智，色彩偏重於感情，在繪畫的創造中強調什麼也常常是和藝術家如何看待現實以及他認為藝術的主要任務是什麼相關聯的。

有些美術史家把近代的藝術風格分為兩大類；一種是“古典風格”或稱“文藝復興風格”，另一種是“浪漫風格”或稱“巴羅克風格”。這種劃分方法是很不全面的，尤其是十九世紀寫實主義興起之後，生活本身提供的視覺效果不斷地豐富着繪畫表現的語言，這非兩種風格所能包容。不過德國美術史家維爾弗林在其《藝術史的基本觀念》一書中把兩大類型的繪畫風格分解為五對“視覺符號”，加以具體分析，應該說是富有創見的，他認為從繪畫的演變趨勢可以看到：(1)從“綫描式”向“塗染式”的演變。綫描式引起的是外形的觸覺感；要求清皙和分解，強調個體性和物質性。“塗染式”則着重視覺感受，要求模糊和混合，強調整體感和運動感。(2)由“水平法”向“縱深法”的演變。文藝復興時的構圖，大多置於相近的水平面上，（《維納斯的誕生》《最後的晚餐》）。而巴羅克藝術更強調向前移和向後退的效果（魯本斯和浪漫派）。(3)由“封閉式”向“開放式”的演變。古典構圖多取穩定、集中，向內的樣式。而巴羅克、羅可可、浪漫派藝術則多取動盪的，放射的向外的形式。(4)由“分離的”向“一致的”演變。古典藝術的統一是在各個局部同樣完整，照顧到個體獨立情況下達到的統一；而巴羅克藝術更強調總體的效果，而不求各部分同樣完整。(5)從“絕對清楚”向“相對清楚”的演變，古典藝術嚴格遵守物體本來應有的樣子去畫，要求確實的造型感；而巴羅克和浪漫派（以至印象派）則強調照所見的情形去畫，要求渾成的印象。

藝術形式的發展當然並非像維爾弗林所作的區別這樣簡單。但值得重視的是在他所作的對“視覺符號”特徵的分析中，提出了形式因素在人們視覺心理上所產生的不同效果。抽象派藝術家們誇大了“純粹視覺符號”（或說“抽象形式”）的作用，認為完全脫離了生活形象的純粹的綫條、色塊也足以表達複雜的心理活動，甚至深奧的哲理，當然是缺乏說服力的。但藝術家們在探討技巧時，考慮到一定的形式因素所產生的特殊心理效果却是有意義的。

西方有些學者在研究藝術史中，進行了不少有關風格形式演

變的歸納和分析，這些論述很可能帶有主觀片面和形而上學的缺點；但却可以啟發人們去注意藝術的風格、技巧在歷史過程中的發展情況，而這些演變也都應該並且可以尋找出與內容的要求相聯的更深刻的社會根源。

註釋：

- ①恩格斯：一八九〇年九月二十一日致布洛赫的信。
- ②丹納（A. Taine, 1828-1893，法國藝術史家批評家）：《藝術哲學》，傅雷譯，人民文學。
- ③文杜里（L. Venturi, 1885-1961，意大利美術史家、批評家）：《西方藝術批評史》，遲軒譯，岑南美術出版社（即出）
- ④恩格斯：一八九四年一月二十五日給斯塔爾堪別爾格的信。
- ⑤馬克思：《政治經濟學批判導言》
- ⑥根布瑞區（E. Gombrich，現代英國美術家）：《美術史話》，英國費登公司出版。
- ⑦路奧，G. Rouault, 1871-1958，法國畫家。
- ⑧華脫·狄斯耐，W. Disney, 1901-1966，美國卡通畫家，動畫電影製作者。
- ⑨斯蒂拉，F. Stella, 1936—，美國現代派藝術家，主張過“最低主義”（Minimal Art）。
- ⑩《普列漢諾夫美學論文集》，人民出版社。
- ⑪引自阿恩海姆：《色彩論》，常又明譯，雲南人民出版社。

▲ 日本著名版畫家岡本省吾的精美作品63幅6月6日至7月6日在我院美術陳列館展出。

岡本先生的作品採用銅版美柔訂（MEZZTIN）技法，細緻嚴謹，運用樸實深沉的藝術語言，着重表現他對大自然的熱愛，給人以美的享受。

六十四歲的岡本先生曾於1982年到中央美院講學。留下這些作品，為加強文化交流，我院特派專人去北京借來展出。（陳列館）

▲ 以羅馬尼亞著名美術家薩賓·伯拉沙，羅馬尼亞格利高利斯庫美術學院副院長康斯坦丁·伯蘭德亞組成的羅馬尼亞美術家代表團，應中國美術家協會的邀請於五月八日來我院進行友好訪問。貴賓們參觀了開幕不久的美術陳列館，對我院師生們的創作給予很高的評價。與我院油畫教師進行了學術交流，兩位畫家還作了表演。（夏培耀）

▲ 美國威斯康星大學藝術系教授羅斯高女士於六月七日來我院參觀並講學。七日下午，她來到我院新陳列館工藝美術展廳時，面對煥然一新的展品，非常滿意，說：“比兩年前的東西豐富多了。”（她曾於1982年5月來我院參觀過。）參觀染織專業的展品時，對該專業師生設計、製作的扎染壁掛很感興趣，晚上，工藝系師生聽取了羅斯高教授對美國纖維藝術的介紹，並放映了她帶來的一百多張幻燈片，受到師生們的歡迎。（鍾茂蘭）