

# 十八世紀法國「免費的素描學校」的崛起—— 工藝教學學制化的開路先鋒

The Rising of “les Ecoles Gratuites de Dessin” in 18<sup>th</sup> Century France -  
The Pioneer of the Academizing of Teaching Crafts

黃淑玲 Shu-lin HUANG

法國巴黎第一大學西洋藝術史博士候選人

「突然到來的天主教『無知兄弟會』(Les Ignorantins)的修士們，是打亂所有秩序的元兇！一旦他們教導那些原本只能夠拿刨子與銼刀的人讀與寫後，這些人就不再只想要拿這些玩意了…」

這是節錄自十八世紀深受哲學家伏爾泰崇拜的一位法國教育家夏羅德(Louis René de Caradeuc de la Charlotais 1701è1785)所著的《法國國民教育論》<sup>1</sup>書中的一段話。夏氏在此要強調的是知識的啓迪，對手工藝藝術家的品味的啓蒙猶如照破千年暗室的一盞明燈。這股由當時法國社會精英帶動精緻藝術品味流通與私人興辦素描學校的風氣，促使法國的素描教學能在極短的時間造就了應用藝術品製造業所需的工藝製圖員，使「應用藝術」教育能夠提早步上軌道。以下是從藝術、教學與政治三種角度，探討從一七四〇年到法國大革命前夕之間，法國各大城市的四十幾所素描學校<sup>2</sup>的創設背景，藉以了解「應用藝術」如何從中世紀的藝術家行會的學徒制逐漸走向學制化的演進過程。

直到現在，史學家們鮮少論及這些素

描學校的重要性，而有關這個主題的幾篇專論也始終多是舊筆<sup>3</sup>。這些學校的重要性之所以常被忽略，多半是因為當初素描學校的開設與運作情形非常複雜，以致於今日我們很難從單一角度去探討這個問題。可以肯定的是這些素描學校是在當時百科全書鼓吹重視操作性工藝(l'art mécanique)的時代背景下而設立的，由皇室有意利用服膺新古典主義美學的精英級工藝師負責推動這些學校的設置。另一方面這些學校的創辦似乎也背負著實施新制教學的使命，以脫離教會的監控與手工藝製造行會的干涉。種種的跡象都提示著我們，這些素描學校的創立應該都是出自有計劃推動下的創舉。因此，究竟該以甚麼眼光來看待這批素描學校？它們是以教授手工藝製造業所需的製圖員為成立宗旨的素描專門學校？或是促使傳統手工藝製造者(l'artisanat)走出工藝領域的圈子，而正式與興起於文藝復興之後從事「自由藝術」(Les arts libéraux)或名之為「美術」(Beaux-Arts)的藝術家互相較量的推手？從事繪畫或雕塑、建築等領域的藝術家與從事手工藝的藝術家是否曾共襄盛舉地投入素描學校的教學？先讓我們從上述的二種藝術共同所重的基本訓練——素描談起。

「自由藝術」與「機械藝術」的交集——「素描藝術」<sup>4</sup> (arts des dessin)

十八世紀對「素描藝術」的刻意宣導，應該是整個啓蒙時期標榜理性的重要社會現象之一。法國史學家杜朋(A. Durpont)曾用「素描情結」<sup>5</sup>一詞戲稱當時藝壇一片強調素描能力的一股風氣，並視其為一種時代的集體心理，但這個說法顯然還不夠說服我們相信這些素描學校只是單單回應這種情結的需求而已。不過，十八世紀的理論家的確十分熱衷於探討「素描」的重要性，而當時一系列針對素描問題的辯論，也使「素描」成為一種由眾多學者、藝術家集思廣義論辯下所凝聚的統一概念與共識。因此，如果從這些針對素描藝術的論辯著手，也許可以幫助我們了解這些素描學校的成立宗旨。

在十八世紀德尼·迪特羅(Denis Diderot 1713-1784)所編的百科全書中曾經強調「素描」的重要：

「素描應該被納入所有教育的範疇內：用在教育第一流的人才，可使之從中尋得審美的品味，因為素描是品中神

髓；用在教育真性良好的人身上，可供其用於個人之途；用來教育藝術家，則可使他們在專業上領先群倫，並得以出類拔粹。<sup>6]</sup>

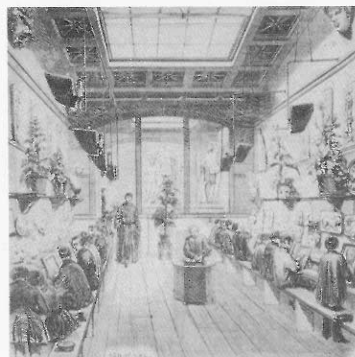
不過，要談十八世紀的「素描藝術」（當時涵蓋了「繪畫」、「建築」、「雕塑」與「版畫」（la gravure）四大領域，當然也包含了我們所認為的素描作品），就得先考慮是在甚麼大前提下才能正式討論，因為與素描相關的辨論，先後可以分成三個階段，這三個階段的辨論都曾提出素描的重要性與功能。

最早也是最傳統的論辯，首見於皇家學院的院士之間，他們是就素描藝術是否該被視為「自由藝術」（les arts libéraux）或「機械藝術」而辯。例如以藝術愛好者自居的理論家羅傑·德·比爾（Roger de Piles）就曾根據此論點提出「素描」（通常是「線條」的代稱）與「色彩」二者孰輕孰重的見解，他的論述明顯傾向偏向「色彩」較「素描」為尚，即使他仍一再強調「素描」也具有重要地位<sup>7]</sup>。當時知名的版畫家查理·尼古拉·柯尚

（Charles-Nicolas Cochin）也抱持同樣的觀點，他在魯昂（Rouen）的素描學校發表演說時，曾極力反對傳統的素描教學，認為它延誤了學生學習使用色彩的時機<sup>8]</sup>。

次一階段的辯論則是將素描作為教育論戰中的議題，這回對十八世紀而言則是一次全新的經驗，當時還曾受到專門教育權貴階級（gentilshommes）的重視。這個階段所提出的新論，在於歸納素描藝術在學習的方法或是內容方面所能夠激發的潛能。此一說法，最早是由英國的哲學家約翰·洛克（John Locke 1632-1704）所提出，他認為即使是出身貴族的人（不以從事藝術創作為業者），也可以透過素描的練習，強化其視覺的記憶。例如素描能把旅途當中所欣賞的風景記錄下來，洛克主張：

「不管是才華洋溢或資質平庸之人，都能藉由素描的藝術輕易地重獲或是傳遞他所見到的古蹟、奇玩與衣飾的印象；畢竟這些記憶稍縱即逝，即非如此，這些回憶也並非歷久常新，除非他樂於用隻字片語



十八世紀素描學校中寫生雕像的素描教室。



由巴舍所印製的版畫系列：提供學生素描課摹寫用的人像素描範本，35X26.5cm，私人收藏。

記下<sup>9</sup>。」

在此前提下，素描成為「感覺論」教育哲學主張（la philosophie sensualiste）之附屬，事實上，它似乎也特別適合主張回歸事物本體、適性發展此一教育理念。例如當盧騷在宣揚他小說的主角艾米爾（Emile）所需的素描教學時，就極力反對只任由學生「依樣畫葫蘆地抄襲仿作」的教學法，他強調素描應該是藉以引導學生發現大自然的一個步驟。盧騷一向標榜素描應以自然為師，他還曾加入學院中互相對立的「臨摹派」（la copie）和對手「矯飾派」（la manière）陣營之間的論戰行列中，是當時難得一見的教育思想家。

第三階段的論戰則完全揚棄前人的爭論，把從事素描藝術者歸類於一全新的社會階層。在這個階段的論戰中，素描被視為是藝術創作者或設計者與執行操作者之間的溝通工具。這個論點是一全新的觀念，它的基礎是建立在完成一件任務須各司其職的理念上。但此種過份強調工作分流的觀念，卻使十八世紀的歐洲社會自食惡果，造成沒有人對所從事的行業或技藝能有全盤的瞭解。直到巴舍烈（Jean-Jacques Bachelier 1724-1806）這位巴黎素描學校的創辦人，才進一步闡釋清楚素描在藝術教育上應該扮演的角色。在一七七五年的年度演講上，他對創校的成功感到欣慰地說：

「創建紀念碑與負責規劃工程的那些才華洋溢的創作者，他們終於可以放心創作而不再感到有所限制了，因為可以執行他們的理念的『能手』已經與他們會面了！<sup>10</sup>」

由此看來巴舍烈已經把從事素描製圖的人視為是一專門行業的工作者，而這也是他當初創設巴黎素描學校的基本理念。

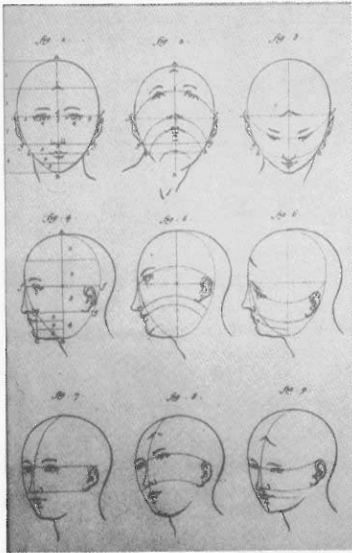
另一位博學思想家拉瓦傑（Antoine Laurent de Lavoisier 1743-1794）的說法更為明確，他試圖定義素描的益處：「素描是一種介乎構思者與下達命令者之間的溝通方式<sup>11</sup>」，拉氏借用素描的定義而重新為素描藝術定位。不過按照這個定義，素描卻顯得比較像是一種工具而不是一件創作品，它被嵌進創作的過程，而不被視為是最終的成品。

其實，只要論及十八世紀的素描藝術，都很難跳脫以上的論述：不論是在學院的、教學的或技法的辯論上，素描都可以被派上用場，滿足不同人士的胃口。然而，先前的三種辨論的區別，只是所用的辯論手段不同而已，它可以展示提出辯論者的理念，但卻容易讓人忽視了這三層論戰之間所存在對素描的真正混淆，也就是一再強調素描的技術應該有何地位云云，卻從未正視工藝用製圖素描本身的個別價值。因此，我們也不意外，

相對於繪畫上的「藝用素描」（一如「繪畫」，成為一門獨立的藝術），「工藝製圖用素描」從純藝術（以繪畫為本位）出走而自立門戶（其實，這正是前述的混淆所潛在的問題），在十八世紀末的法國大革命前已失去先機，直到葛斯帕·蒙吉<sup>12</sup>（Gaspard Monge 1746-1818）創立他的「幾何素描」（la géométrie descriptive）理論之後，才逐漸扭轉工藝素描一貫依附在繪畫藝術之下的命運。

從這樣看來，在當時素描學校中，來自產業界從事「機械藝術」的藝匠，是不是已經和來自從事「自由藝術」的藝術家平起平坐而面對面交鋒？事實上，大部份的人在探討素描藝術的重要性及其功能時，所著重的是素描在「機械藝術」與「自由藝術」二者之間所佔有「接合」的交集地位。而早從十七世紀到整個十八世紀的期間，「自由藝術」的界限就一直試圖更動擴充，接著眼看著素描藝術也將搭上這班列車被納入「自由藝術」的一環。「自由藝術」後來還被定義成另一新品級，即我們所熟悉的「美術」（Beaux-Arts）：相較於此，工藝用的製圖素描則根本無足輕重，再加上自從大革命取消行會制度後，工藝師的培訓也因此乏人問津，擴張「自由藝術」的範圍對「應用藝術」學制化的過程而言，簡直就是雪上加霜。

素描藝術除了被納入「自由藝術」這



德尼·迪特羅所編撰百科全書的插圖：自學人像素描範本，由貝質納 (Bernard) 印製，43X26.5cm，私人收藏。

層被認為是偏重勞心的較高層領域之外，在第二次的論戰中，「自由藝術」就已試著將一系列偏重技術的行業一併排除在其版圖之外，當時還認為這種貶抑「機械藝術」的論戰是「例行程序」( routine )，唯獨巴舍烈能夠力排眾議，他應該被視為是宣揚應用藝術教育的開山始祖。回顧百科全書編纂的過程即可了解，要為「機械藝術」定義的確是一大難題，因為工藝技術種類多如牛毛，要從中分門別類並非易事，顯然已成為標榜要有分類精神之理論家的一大挑戰<sup>13</sup>，但這種想要找到某一條原則或某一項單一的技術適用在所有行業之想法，卻是當時許多強調理性至上的人最樂於期待的事。巴舍烈雖也有深受啟蒙主義的影響，但更重要的是他以身為一位精通技術的行家兼師傅，提出他的解決之道，以提升「機械藝術」的地位。事實上，他也的確發展出一套使所有操作機械性藝術的「學徒」都受惠於通用的素描教學的理論。以下僅節錄他的「論『女性青年之教育』彙報」( *Mémoire sur l'éducation des jeunes filles* ) 中一段話，說明他對素描教學的重視：

「我們應該在學完至少兩年的實用幾何學和素描的教材後，才可以從事機械藝術的工作。<sup>14</sup>」

巴舍烈認為師徒制的學習，只要一味地模仿抄襲師傅的作品，不講求創意，學徒也無從求新求變，表現個人才華；因此，要使學徒也能獨立創作，對藝術品的風格有基本的認識，就必須要讓他們學習工藝用的製圖素描，而這也是他創辦巴黎素描學校的本意。此後，巴舍烈周圍的人也紛紛響應此一理念，他們贊同德·比爾的「素描享有學習年代上的優先順序」說 ( *la primauté chronologique du dessin* ) 的觀念，認為不論是用在「機械藝術」的訓練上或美術領域中，素描都足以作為從事這二種藝術的專業基礎，由素描學校將這種訓練的方式學制化。

### 素描學校的成功：各種有利因素之匯合結果

素描學校的創辦在四十幾年之內，以一種驚人的穩定速度分期進行創校的計畫一七四〇年首先在魯昂開辦，是這一建校潮流的源頭；其實早在一六七六年，波爾多學院 ( *L'école académique de Bordeaux* ) 就曾奉國王詔書創校，不過，當時該校的創建失敗對受挫者似乎只顯示時機尚未成熟。到了一七四〇年，北方的敦克爾克 ( *Dunkerque* ) 行省畫家德康 ( *J.B. Descamp* ) 抵達了哈佛 ( *Havre* ) 港，出身對岸英吉利的他



是應諾曼第議會的參議員席德維爾騎士 (le chevalier de Cideville) 之請而到發展長才。他不僅前往該城定居，而且還開辦一所素描學校<sup>15</sup>，並在素描教學之中加入解剖學、植物學和數學使之更顯充實。結果四年後終於正式驗收其教學成果：一七四四年國王下達成立素描學院的詔書，使素描學校正式獲得政府的認可。接後的幾年，素描學校幾乎年年都有新校創立，可由以下數據證實：

1700-1750：開設四所。

1751-1760：開設九所。

1761-1770：開設八所，設於巴黎。

1771-1780：開設八所。

1781-1790：開設六所。

前後只消半世紀，整個法國就被這琳瑯滿目的素描學校點綴得格外耀眼。為了評述這一系列創校簡史，可先從幾件大事論起，例如當時的學術出版品與辦校風潮實息息相關，因為我們發現這些出版物帶動了開設學校的風氣。拔得頭籌的「免費素描學校成立方案」(Projet pour les écoles gratuites de dessin)，在一七四六年出版後便廣受好評<sup>16</sup>，其作者費賀杭·德·蒙特隆 (Ferrand de Montholon) 日後則成了「漢斯素描暨數理學校」(L'Ecole de mathématique et de dessin de Reims) 的教授。當其他人的爭論還是停留在護衛素描學校時，蒙特隆已經領先一步，辯護素描在職業上的用途。一七六七年則是另一值得一提的年代，它與兩件重要事務有關：其一是前一年由

巴舍烈在巴黎開辦的「皇家免費素描學校」(L'Ecole royale gratuite de dessin) 正式獲得官方的認可，實際上，巴舍烈的素描學校是跟隨外省的腳步而創辦的；其二則是繼該校的創辦之後，巴舍烈的學校反而重新使那些已經創校的素描學校更加活躍，而且還鼓舞新學校的成立。而巴黎的模式也的確不容忽視，並且頗受好評，例如由巴黎地區刻製的圖版同樣地被分送至外省的素描學校，對外省而言，巴黎儼然已是教學教材的提供中心。此外，法蘭西學院也選在一七六七年舉辦以「談免費素描學校的效益」(L'utilité des écoles gratuites de dessin) 為主題的論文競賽，這場比賽正好可藉以集思廣益，討論這些學校的成立的宗旨。於是許多相關的論文紛紛出爐，等著被派上用場，例如前述的德康撰有〈談素描學校的效益對專業之貢獻〉(Sur l'utilité des écoles de dessin en faveur des métiers)、皮喀賀疊 (Picardet) 撰有〈針對教授素描藝術的學校及其同類機構對專業的貢獻之我見〉(Considérations sur les écoles où l'on enseigne l'art du dessin et sur l'utilité d'un pareil établissement en faveur des métiers)，或者是侯澤瓦 (Rozoi) 的〈針對為機械藝術而成立的免費素描學校之哲學論談〉(Essai philosophique sur l'établissement des écoles gratuites de dessin pour les arts mécaniques) 等論述，有關素描教學之論文一夕之間

如「百花齊放」地呈現在觀眾面前，更鞏固「應用藝術」教育走向學制化的理論與實施基礎。

這些論述對素描學校的創辦雖有正面的影響，但這種蓬勃發展的現象對帶動教學的成果卻不如預期的樂觀。套用齊席克 (H.Chisick) 說法：啟蒙時期對教學上的改革內容之雄心萬舉，與實際實行上的有所保留，二者之間是有極大落差的，這可能是這些學校的經費微薄或者是其結構鬆散所致！暫且不論這種其成敗，在此我們要強調的是由於針對素描教學之論的百家爭鳴，才能匯聚各種有利於創辦素描學校的條件。事實也證明，這些素描學校回應了某種追求精緻文化的需求，這種需求在當時的法國社會已經不是好高騖遠的空想，而是真正有能力去經營的文化建設，因此，能夠實際從中受惠的社會大眾當然也樂見其成。

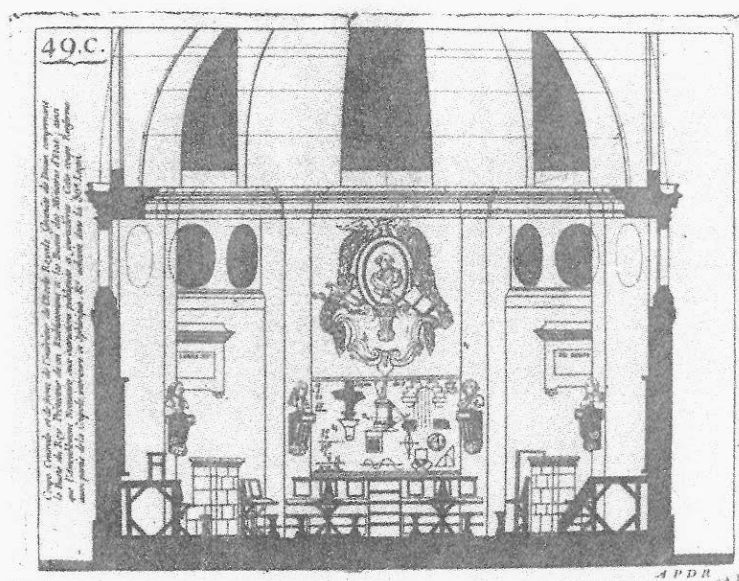
## 高品味藝術的流通與廣大群眾對藝術品的重新認可

高級藝術品的製造，起源於近代的初期，當時僅限於流通於法國宮廷的小圈子之間。從法蘭斯瓦一世 (François Ier) 引進義大利的藝術家來法國，到路易十四 (Louis XIV) 創設了整個法蘭西學院的藝術網絡 (如一六四八年的法蘭西「繪畫暨雕刻學院」[L'Académie de peinture et sculpture]、一六七一年的「建築學院」[L'Académie

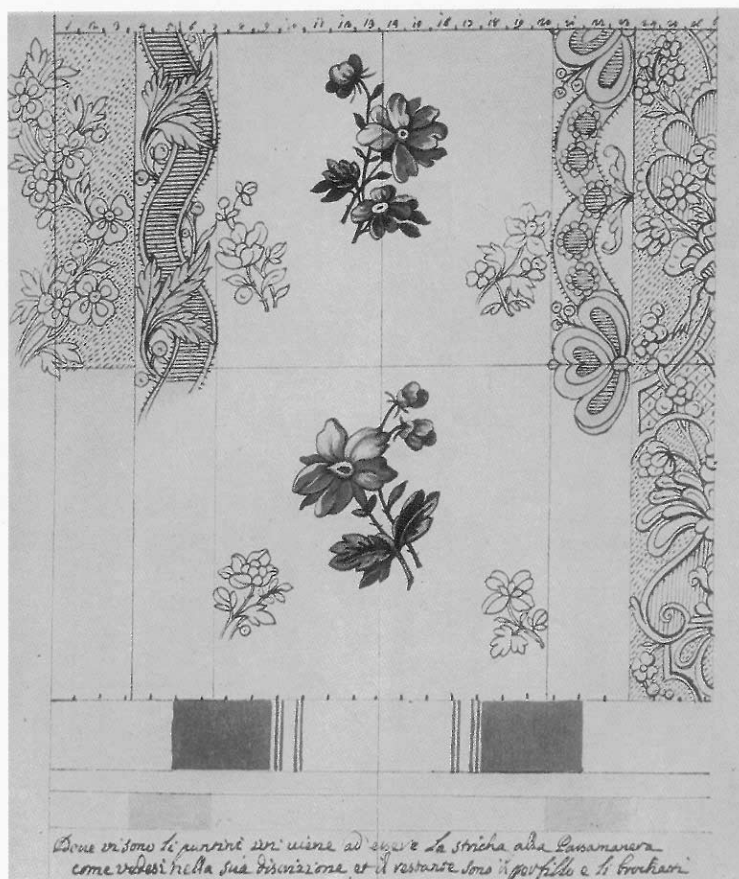
d'architecture]、「駐羅馬之法蘭西學院」[L'Académie de France à Rome]<sup>17</sup>等)，法國的統治者們向來都有意集中所有的精英藝術家於一堂，希望能借重藝術作品而達到宣揚他們的統治盛世的目的。然而，這種局勢到了十八世紀卻有了徹底轉變。

首先是社會結構的轉變，使藝術品的需求擴增，尤其是一般大眾偏好收藏素描作品使其在市場上的需求大增。而在高級藝術品於市場上普遍流通之後，學者專家也爭相藉此發抒個人見解成一家之言，以期在藝壇上有一席之地。當時的「藝術品市場」到底普及到甚麼程度？十八世紀的藝術市場對精緻藝術品需求的膨脹，幾乎是觸及了所有藝術品的範疇，王公貴族與資產階級所處的社會頂峰階層對藝術的消費範圍大大地逾越了昔日只保留給宮廷禁地的小眾市場。因此，當華鐸（Antoine Watteau 1684-1721）所繪的「傑賀參的商號」（*L'Enseigne de Gersaint*，1720，收藏於柏林）內路易十四肖像從這位畫商的錢箱中被拿出來展示給中產階級觀眾欣賞時，其實也正宣告著享用藝術品已不再是法國宮廷的專利。

在法國，急於獲得鑑賞藝術品相關知識的一般民衆，對應用藝術的



由十八世紀素描學校的建築科教師Malhorite所印製的素描教師透視圖，版畫，26.5X35cm，私人收藏。



繪於絨布面上的印花圖式：見阿梵佐（P.d'Avanzo,1758）所著的《提供絲織品機械專用的圖案規則》（*Règles pour la mécanique du tissage de tissage de la soie*）一書。

發展確實是不可忽視的一群。他們對藝術品的求知若渴，從當時「藝術愛好者」(les amateurs，也就是在義大利被稱之為le dilettanti)的人數急速增加可以窺知。於是十八世紀的法國，這個以學院、外省的各式藝術協會為培訓人才核心的社會，此刻真正成了名符其實的「藝術性社會」，而有關人士對藝術所提出的見證更加速了藝術品味的流通<sup>18</sup>，談論藝術的經典之作如羅傑·德·比爾的「提要式的繪畫課程」(*Cours de peinture par les principes*)出版於一七〇八年，以及安東尼·榮貝(Antoine Jombert)所著的名作《如何無師自通學素描的新法則》(*Nouvelle méthode pour apprendre à dessiner sans maître*，於一七四〇年初版)在一七六七年後再版，也都不是偶然的。

素描藝術從原本的無足輕重，一躍成為當時屬於精英文化共享的重要話題。而這些置身文化界的人因為對創作過程有所涉獵，於是更進一步地引用一些藝術用的通則，以專家的口吻道出他們個人對藝術的評論。他們在沙龍發表高見，如前述的百科全書編纂者德尼·迪特羅<sup>19</sup>，以其早期所寫的藝評而享有盛名；而巴黎和外省的素描教師也迅速激增<sup>20</sup>，顯示出當時素描藝術一片欣欣向榮。

此外，藝術品的製作方向也逐漸轉變為不僅要追求實用，也要考慮美觀。總之，不論精緻產品的流通是因是果，藝術品的品味確實與過去專走實用的路線

有所區別，以順應這種社會精英帶領藝術品味的市場需求之趨勢。經過了壯盛的十七世紀，到路易十六統治下擬古的新古典主義出現之前，藝術品市場的需求已經使精緻的藝術品生產走向大眾化的不歸路：一般人民不再認同那些只是被用來歌頌戰爭、興發英雄主義、宣揚統治者偉大功勳的藝術製品，他們需求一種直接與日常生活相關的軟調消費藝術，他們也想要擁有屬於上流社會的享受，也想要觀賞表演，這種需求開啓了洛可可(Rococo)風的視覺饗宴。

不論是這批來自中產階級的新客戶，或是透過高度文明的精英文化烘焙出的新時尚也好，都是屬於社會金字塔的最高層，透過了所謂的「毛細管作用」，它得以對廣大的社會大眾發揮其影響力。後者以其有限的財力，與遲來的時機，起而追趕精緻消費藝術品的新潮流。值得一提的是，在十八世紀卻沒有任何一個人已經很清楚地意識到這種交互作用：也就是在最實用的以及最能透露出社會階級的產品中反應了一種高文化素養的藝術形式。德·昆希(Quatremère de Quincy)因此分析這種現象：

「(此時)有發明的大本營，一小群有天賦的人，腦力互相激盪，想用最高深的思考，追尋最理想的美感；(此時)也有最極至的發明，從那裡口耳相傳著審美的品味，一路傳送到最新製成的手工產品中。」<sup>21</sup>

除此之外，要如何滿足預算較少的低消費客戶之需求，則是巴舍烈最關心的課題，他曾針對在塞浮荷<sup>22</sup>(Sèvres，位於巴黎近郊)的「皇家法國磁器製造中心」(La Manufacture de Porcelaine de France)的成品評述：

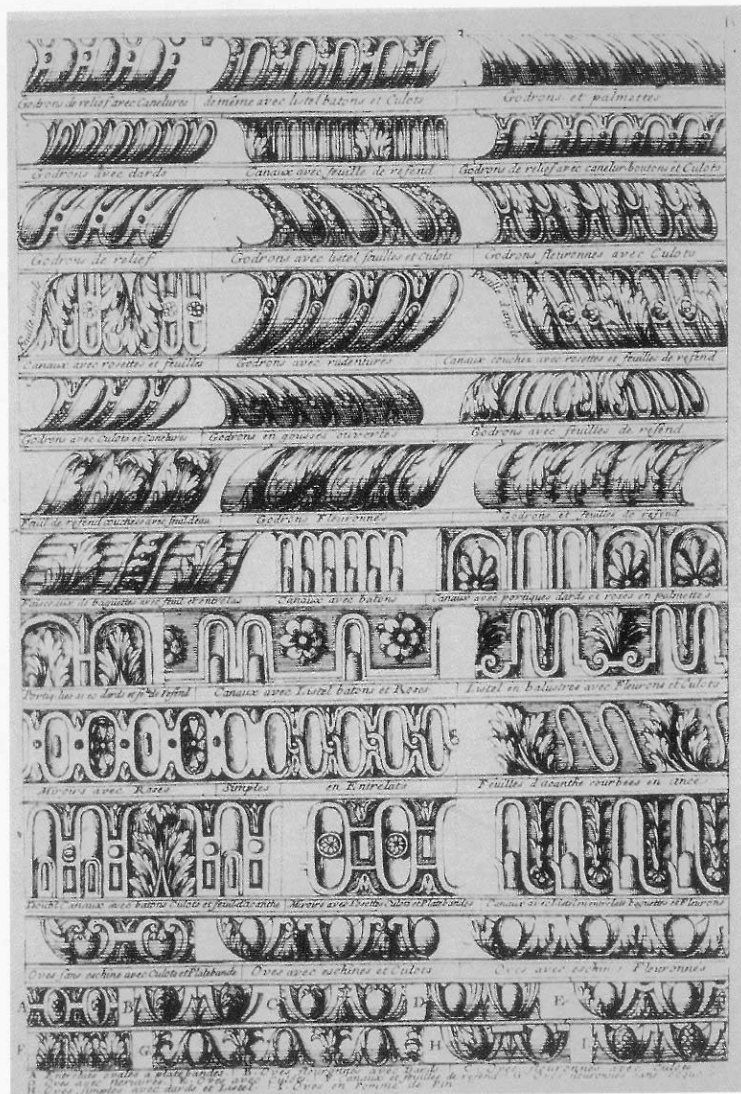
「一般來說，塞浮荷磁器製造廠出產的磁器太昂貴了，它不應該只為了國王和大客戶的使用而生產，如此，其生產量也會因此受限；它應該要像大理石和色料一樣，是屬於日常消費的範圍。一件作品是否值得生產取決於到底要製造精品或是生產實用物件。第一流的繪畫或雕塑人才所使用的大理石或色料，與庸才使用原料的是同樣的東西，這些材料可提供給只想用創作糊口的人，當然也可以提供給不僅要糊口還要享有名聲的人。塞浮荷的磁器固然要有一些名副其實的名品，只是它也應該要能滿足小老百姓的需求。」<sup>23</sup>

巴舍烈的一段話，言簡意賅地道出藝術生產也應滿足一般大眾消費的新趨勢，這種看似是視消費能力而決定產品，實際上仍由少數精英藝術家所決定品味的藝術品製造業，其影響力既深且遠。究竟王室所開設的最高藝術學府「皇家繪畫暨雕塑學院」是用甚麼標準決定藝術品的樣式？這就要進一步深入研究學院在藝術的社會化中所扮演的角色，杜朋在研究「學院在強制化與認可社會美學過程中所扮演的角色」時，所





法皇路十五的情婦龐巴度夫人 (Madame Pompadour) 委託「塞浮荷皇家法國瓷器製造中心」(La Manufacture de Porcelaine de France de Sèvres) (由她所規劃創立) 製造的「雜燴艦形盆」(Pot-Porri 'vaisseau')，1760，細磚，H.37cm，L.35cm，一九八四年收歸國。



藝術家專用的塑模與裝飾系列圖式：見安東尼·榮貝 (Antoine Jomber) 所著的《藝術家寶典》(Répertoire des artistes, 1765) 一書的版畫插圖。

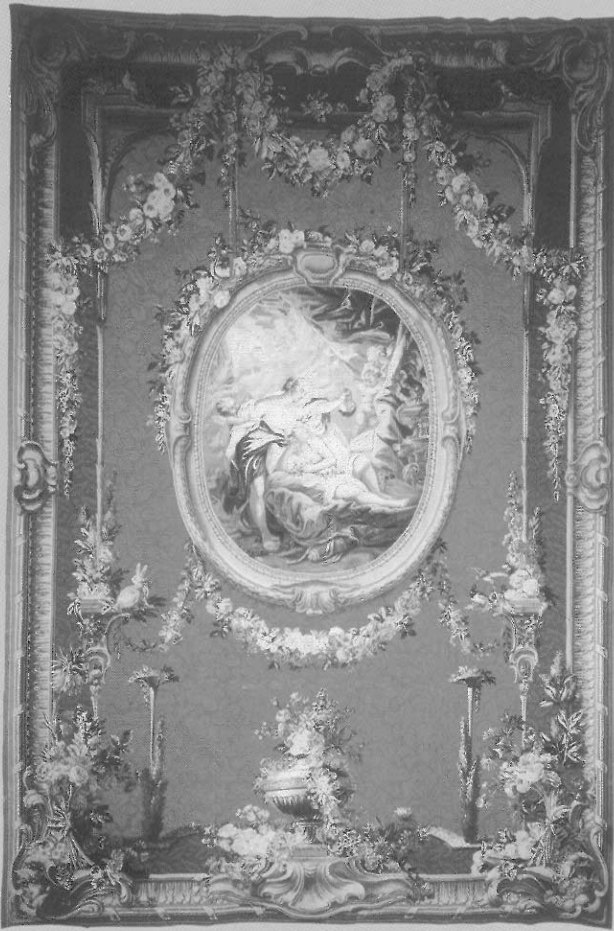
根據的也是這個觀點。這批有潛力的消費群甚至還常是素描學校財政的最大支柱，這就不免讓人懷疑一連串素描學校的創辦，是否回應了文化精英份子企圖控制藝術品生產以符合個人品味或風格的原始動機？不過在十八世紀的那個既輕佻又莊重的年代裡，試圖製造流行似乎也沒什麼不可以。總之，不管是對素描學校的創辦者或對樂見其成的旁觀者而言，縮減藝術創造的自由向來都不是一件新鮮事<sup>24</sup>。

### 學徒制的存廢與職業教育的發展

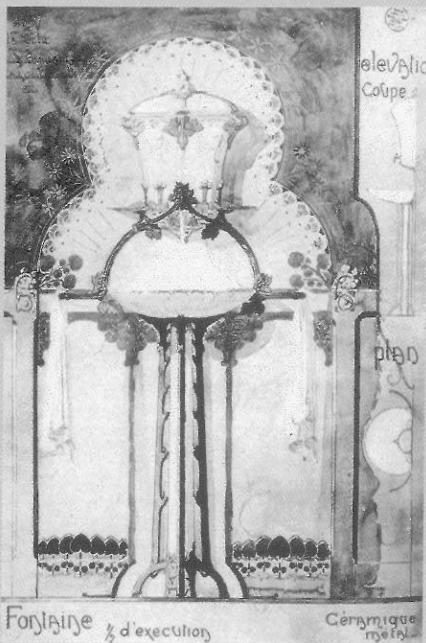
素描學校的成立，既然是前所未見的經驗，因此為了使大家瞭解這一新型式的學校，最好的方式就是把它和其他相關的學校作比對，從其中去認識二者的區別。

對新成立的素描學校而言，如何在傳統的學徒制佔有一席之地的培訓結構裡另闢蹊徑發展似乎顯得格外重要。當時的理論家強調為了要消滅貧窮，所以要廣開教學管道，把窮人也塞入教學體系。這充分地反應出十七世紀的「大收容所」與「大監禁」的觀念（類似教會免費教學的社教理念）依舊普遍存在於一般人的想法之中。然而，我們還是不得不承認，用這樣昂貴的辦法以抵制貧窮還是非常罕見的，最直



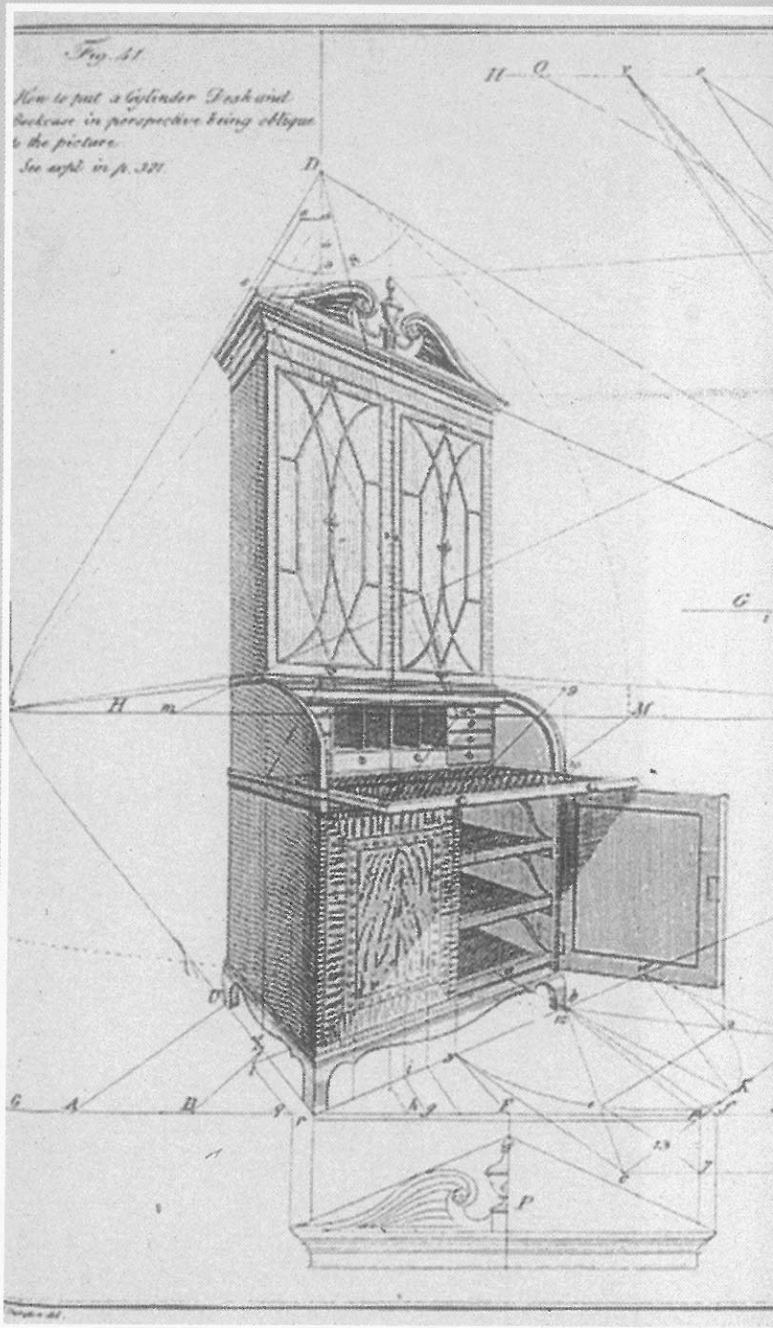


由巴黎的高博蘭 (les Gobelins) 國產地製造中心所製的「愛神與靈魂之神普賽克」(L'Amour et Pasché) 羊毛混絲織掛毯，1775，M.425cm，L.300cm，一九〇一年收規國有。



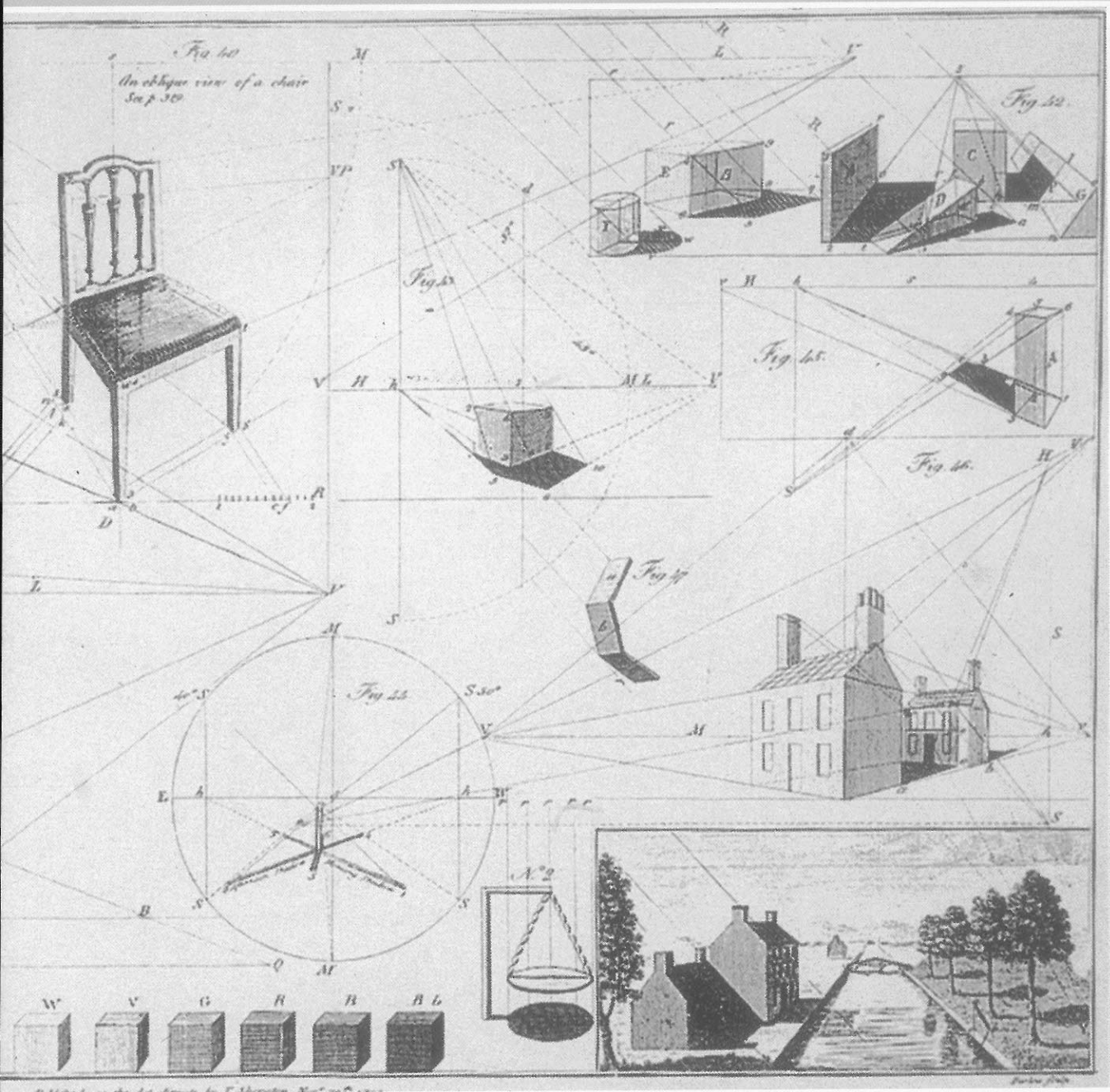
十九世紀裝飾藝術學校學生的得獎之作：一八九八年工業暨藝術促進會舉辦的噴泉設計首獎。

素描學校所使用的細木傢俱素描教材：見托瑪·雪哈東 (Thmos Sheraton) 所著的《細木與上釉工專門的素描樣本手冊》(L'Ebéniste et vernisseur, manuel de dessin, 1793) 書中的版畫差圖。

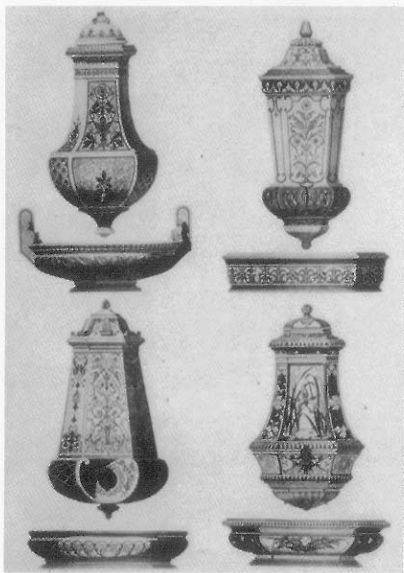




十九世紀中皇家素描學校建築科的壺設計大獎得獎作品。







十九世紀裝飾藝術學校學生的得獎之作：噴泉設計大獎第一、二、三、四獎（由右而工，由上而下）的陶製模型。

接的可能是素描學校的創辦者們厭惡當時的青年人游手好閒，才出此決策。

當然，這些學校對受益的一般大眾貢獻良多仍是不容忽略的，而這也是護衛這些素描學校者之衷心期望。從巴舍烈勳勵皇家素描學校學生的一段話，就能看出這種期望：

「諸位尤其要避免無所事事，因為如此將干擾社會秩序與家庭安寧；要靠勤奮工作的雙手，才能使家庭和諧，事業蓬勃，並使你熱愛工作。」<sup>25</sup>

雖然其理想十分崇高，但當巴舍烈在創辦素描學校時還是不得不降低目標，與現實環境妥協，因為如果要完全與過去的體制分道揚鑣，就要面臨難以持續進行的窘境。在擺脫神職人員的控制後，素描學校一開始雖以傲視群倫的專業學校之姿出現，但很快地它就不得更

改它的方針，也就是一方面以確保針對合格工匠的延續教學為目標，另一方面它又同時是一種針對年青學子的初級培訓，用以補充師徒制訓練之不足。而同時陸續成立的手工製造業學校，則與素描學校的成立宗旨也有所區分，例如當時有一位學院院士巫澤先生（M. Houzé）曾在亞米安城（Amiens）為三十七位年輕女子創辦該手工業訓練的專門學校，這與素描學校著眼於一般訓練與職前教學的宗旨不同。不過，素描學校也並非嚴格限制只收初學者，這是因為考慮到授課的時間：基於每位學生每週總計只能待在學校裡數小時，所以把星期日保留給那些工時負荷過重的學生，利用週日不工作的時間進修課業。最後一點還要強調的是，不要誤解這些學校被冠上的「免費學校」的定義，齊席克（H. Chisick）就曾經指出，在亞米安城，這類免費只是理論上的不收費，如教授塞理葉（J. Sellier）每年就可從學生那裡收到五鎊<sup>26</sup>左右。雖然這不是大數字，而且窮人還可免除這種分擔，但這筆數字仍是一項沉重的負擔，即使是對手工藝製造的工匠而言亦然！

再回到關鍵問題，素描學校到底是一所技術培訓學校？還是美術學校？事實上是二者皆非，它既是前者，也是後者。不管如何，起碼巴舍烈的素描學校是如此，它在大革命的變動之後力求革新，並且變更名稱，換上另一個我們熟悉的稱呼：國立裝飾藝術學校（L'Ecole nationale des arts

décoratifs，法文簡稱為E.N.S.A.）。

## 結論

由於安吉維葉公爵（le comte d'Angiviller）的奔走，在一七七七年「國王旨令」（Déclaration du Roi）的下達之後，巴黎的學院就不斷地以各種巧妙的方法，操縱了其他的素描學院與外省學校的教學，而由巴黎所鼓吹的學院式新古典主義的風格也幾乎是橫掃各地，在一七七七年以前就一直是如此。因此可以預料的是在素描學校的教學提倡主流藝術（新古典主義）後，地方藝術（例如巴洛克藝術）則在學校的創校潮流中逐漸消失。回應了少數精英對文化與審美的需求之後，免費的素描學校完成了藝術形式單一化的任務，這種藝術形式一元化的結果，卻意外地使十九世紀法國的工業藝術成為生產精緻優良藝品的搖籃。

從法國素描學校的崛起與轉變，就不難了解法國的精緻藝術品生產何以能在當時傲視群倫，帶領全歐的原因。這些學校普及了原本只限於皇室流通的高級藝術品味，例如巴黎的高博蘭（les Gobelins）國產地毯製造業、里昂（Lyon）的絲製業、魯昂的陶瓷業、波爾多的高級細木製造業、東邊洛林（Lorraine）地區的玻璃製造業、水晶製造等…之所以能夠在市場上屹立不搖，都是靠這些素描學校培訓工藝的素描人才，在描摹高級藝術品的造型後大量推



出美觀精緻又實惠的產品，而擺脫生產粗製濫造的廉價品之觀念。不僅在當時有效地抵抗來自原料產地藝術產品與英國廉價品的傾銷，同時把追求精緻品味的觀念帶入應用藝術教學的培訓當中，而使法國的藝術品製造業能在高級精品中出類拔萃，成為各國藝術愛好者爭相收藏的對象，由此觀之，「免費素描學校」誠為「應用藝術」教育的開路先鋒！■

### 註釋

- 1 見Louis René de Caradeuc de la CHALOTAIS: *Essais d'éducation nationale*, Rennes, 1763 一書。夏氏為一法律專家與教育思想家，本段引言出自該書的〈青少年教育專案〉(Plan d'étude pour la jeunesse) 篇。
- 2 通常統稱為「免費的素描學校」，在法文中為一專有名辭“Les Ecoles Gratuites de dessin”。
- 3 例如有工藝教育貢獻卓著的巴舍烈(J.J. Bachelier)在巴黎設立的學校之研究還都停留在七〇年代的著述，見《法國十八世紀之科學教育及其普及研究》(R. TATON: *Enseignement et diffusion des sciences en France au XVIIIe siècle*, Paris, 1964.)。
- 4 此處所指的素描“dessin”不是狹義的「單色素描作品」，而是廣義的「素描」，指的是物像的造型，故素描教學簡言之就是訓練藝術家掌握造型、描繪物像的能力；這種重視描繪物像造型的觀念由來已久，可見於十八世紀百科全書對dessin一詞的解釋。
- 5 請參閱杜朋的著作《十八世紀歐洲的藝術與社會》(A. DURPONT: *Art et société dans l'Europe du XVIIIe siècle*, Paris, CDU, 1965.)。
- 6 見“Dessin” in *Encyclopédie*: Le dessin devrait entrer dans le plan de toute éducation: chez les hommes du première ordre, pour acquérir du goût, dont le dessein est l'âme; chez les hommes bien nés pour leurs usages personnels, chez les artistes pour avancer e se

- distinguer plus rapidement dans leur profession.
- 7 請參閱《羅傑·德·比爾與「色彩之爭」》(B.TESSEDE: *Roger de Piles et les débats sur le coloris*, Paris, 1957.)。
  - 8 請參閱《一七七七年查理·尼古拉·柯尚在「法蘭西科學暨優美文學學院」之公開演說與魯昂的藝術》(N.COCHIN: *Discours prononcé à la séance publique de l'Académie des sciences, belles lettres et arts de Rouen*, en 1777, Paris, imp. Cellot, 1779.)。
  - 9 見洛克的著作《有關教育的幾點想法》(J. LOCKE: *Quelques pensées sur l'éducation*, Paris, Vrin, 1966, p.213.)。
  - 10 J.J.BACHELIER: *Le discours annuel de 1775 de l'Ecole Gratuite de dessin de Paris*: "...dès le génie créateur qui enfante les monuments et préside à leur construction est moins circonscrit dans son essor, et rencontre des mains capables d'exécuter ses grandes pensées", 筆者刻意強調「能手」二字，因為原文是用「手」(des mains)一辭稱這些執行創作理念的人。
  - 11 參考國家圖書館檔案〈由「藝術暨職業諮詢處」向「國民公會」提報的國民教育方案之省思〉(A.L.DE LAVOISIER: *Réflexion sur l'instruction publique présentées à la Convention nationale par le Bureau de consultation des arts et métiers*, brochure BN R 8387, 1793.)。
  - 12 法國的數學家，曾跟隨拿破崙到埃及出征，創立「繪畫幾何學」，是參與國立高等師範學院(L'Ecole normale supérieure)、高等綜合學校建校的活躍人士。
  - 13 有關百科全書的編纂限制請參考〈「零程度」的撰寫〉(R.BARTHES: *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, 1953.)、〈百科全書圖版的民衆形象〉(J.PROUST: *L'image du peuple dans les planches de l'Encyclopédie*, dans *L'image du peuple au XVIIIe siècle*, Colloque d'Aix-en-Provence, 1973.)、〈文學的共和國人民〉(R.ROCHE: *Les Républicains des lettres*, Paris, Fayard, 1988, chap.VIII.)。
  - 14 見巴舍烈所撰〈「女性青年之教育」彙報〉(J.J.BACHELIER: *Mémoires sur l'éducation des filles*, Paris, 1789.)。
  - 15 見〈波爾多繪畫暨雕塑學院〉一文(C.BRAQUEHAYE: *L'Académie de peinture et sculpture de*

Bordeaux, dans *Réunion des sociétés savantes des départements*, 1784.)。

- 16 請參考《十六到十八世紀的法國教育》一書(R.CHARTIER, D.JULIA, M.M.COMPERE: *L'Education en France du XVIe au XVIIIe siècle*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1976, p.224.)。
- 17 在路易十四的統轄下，受到皇家學院關照的學生使美術學校的編制更顯充實；在一七四八到一七七五年期間，這所皇室的學校負責訓練派駐到羅馬見習的傑出學生。
- 18 請參考杜朋的《藝術與社會》(A.DUPRONT: *Art et société*, op. cit.)。
- 19 請參閱一九八四年之展覽目錄《迪特羅與起自布榭到大衛的藝術—沙龍藝評(一七五九—一七八一)》(Diderot et l'art de Boucher à David, *Les Salons*, 1759-1871, Paris, Ed. de la Réunion des musées nationaux, 1984.)。
- 20 見《法國十八世紀的建築教育》(L.PELPEL: *La formation architecturale en France au XVIIIe siècle*, Paris, 1977, p.95.)。
- 21 請參閱德·昆希的著作《法國的素描藝術評論》(Quatremère de QUINCY: *Considérations sur les arts du dessin en France*, Paris, 1791.)。
- 22 成立於一七五六年，原是十八世紀專為皇室製造瓷器的所在，後改為國有，位於塞納河旁，國立瓷器博物館也在此。
- 23 見巴舍烈所發表的《法國瓷器製造業的制度起源之歷史性探究》(J.JOBACHELIER: *Mémoire historique de l'origine du régime de la Manufacture de Porcelaine de France*, Paris, Impri.royale, 1784.)。
- 24 巴舍烈是第一位強調其校的成立宗旨是強制推行新古典的美學，而當時那些一直沈迷於洛可可風的藝匠(artisan-ouvrier)確十分厭惡這種審美觀。
- 25 節錄一七七三年巴舍烈發表的演講，見《巴舍烈先生的演說全集》(J.J.BACHELIER: *Collection des discours de M.Bachelier*, Paris, Imp royal, 1790, discours de 1773.)
- 26 法國古代的記帳貨幣，相當於一古斤銀的價格。