

六、國際的美術交流對日本美術教育的影響

(一)、亞洲的美術教育

最近，在日本近鄰的幾個國家曾舉辦了數次美術教育的國際會議。其中，最具代表性的要算是一九九四年的臺北大會與一九九五年的臺中大會。接著，日本也於一九九八年在東京舉行亞洲美術教育的國際會議。

這些國際會議的舉辦均與世界唯一的一個國際性組織「國際美術教育學會 (Internation Society for Education through Art 簡稱為 InSEA)」有所關聯。

筆者在此簡述介紹 I n S E A 的同時，亦即隸屬於其傘下的亞洲地區最近的國際會議的舉辦狀況（特別是臺灣）。

1、I n S E A 的歷史

I n S E A 乃於一九五一年在英國的布里斯特爾市舉行的 UNESCO（聯合國教育科學文化機關）的美術教育研修的契機創立的。這個契機的創立者乃是《透過藝術的教育》一書的作者，世界著名的英國的赫伯特·里德 (Sir Herbert Read) 與之後成為首任會長的美國的 E·吉克菲爾博士 (Dr. Edwin Ziegfeld)。之後，I n S E A 以一九五四年巴黎的創立總會為出發點，維持著每三年一度舉辦世界會議，在此期間，亦以自由的舉辦地區會議的形態發展至今。

其實，在 I n S E A 尚未創立之前，已經有一個稱為國際美術教育聯盟（簡稱為 F E A）的團體存在。這個團體是因一九〇〇年在巴黎舉行了「第一屆萬國美術會議」的契機成立的。自一九〇四年在瑞士的培倫召開了創立總會以來，共舉辦過一九〇八年（倫敦）、一九一二年（德勒斯登）、一九二五年（巴黎）、一九二八年（布拉格）、一九三五年（布魯塞爾）、一九三七年（巴黎）八次的國際會議。但後來因正值第二次世界大戰國際間緊張混亂的局面，相隔十八年，直到一九五五年才在瑞典的倫多舉辦了第九屆的國際會議。歷經一九五八年的第十屆會議（瑞士·伯桑）、一九六二年的第十一屆的會議（德國·柏林），

大約走過戰後二十年的歲月之後，F E A 終於與 I n S E A 合併統一，所舉辦過的國際會議的次數也可以合計，其歷史就是如此發展至今的。

I n S E A 主要打著里德的「Education through Art」的旗號，以促進世界的「透過美術的創造性教育」的發展與國際理解為目的創立的。所以期待透過這個組織，不僅從幼稚園、小學、中學、高中、大學，還包括所有層面的美術教育者能相互交換各種的意見，在藝術的理解與文化的發展上擔任指導的角色。

在 I n S E A 的組織裡，將全世界分為六個地區（亞洲地區、東南亞／太平洋地區、拉丁美洲地區、歐洲地區、中近東／非洲地區、北美地區），每三年一次遴選會長、副會長、地區評議員。並且透過每三年舉辦一次的總會、研究發表會作資訊的交換與交流活動。這些內容都是透過一年發行三次（三月、七月、十一月）的 I n S E A · N E W S 向全世界的會員作資訊的提供。

2、I n S E A 世界會議的舉辦地與議題

- (1)、一九五一年 布里斯特（英國）：「透過美術教育的普通教育」
- (2)、一九五四年 巴黎（法國）：創立總會、以正式的國際組織出發
- (3)、一九五七年 海牙（荷蘭）：青春期的美術教育
- (4)、一九六〇年 馬尼拉（菲律賓）：「人與美術」
- (5)、一九六三年 蒙特婁（加拿大）：「透過美術的國際理解」
- (6)、一九六六年 布拉哈（捷克）：「美術教育－未來的教育」
- (7)、一九六九年 紐約（美國）：「科學技術時代的人道主義」
- (8)、一九七二年 札布列克（南斯拉夫）：「視覺藝術與個性的成長」
- (9)、一九七五年 塞扶爾（法國）：「在休閒時代活用創造性的美術教育」
- (10)、一九七八年 亞地雷特（澳洲）：「多元文化與藝術」
- (11)、一九八一年 鹿特丹（荷蘭）：「過程與成果」
- (12)、一九八四年 里約熱內盧（巴西）：「二十一世紀的創造性教育應採的方針」
- (13)、一九八七年 漢布魯克（德國）：「心象的世界」

- (14)、一九九〇年 馬尼拉（菲律賓）：因政情不穩中止
- (15)、一九九三年 蒙特婁（加拿大）：「美術教育的過去、現在、未來」
- (16)、一九九六年 里昂（法國）：因財政的關係中止
- (17)、一九九九年 布里斯本（澳洲）：未定

日本在一九六五年曾於東京舉辦第十七屆的 I n S E A 世界會議，議題為「科學與美術教育」。以當時的會長 J · A · 佐克為首，有一千名以上的國內外會員參加，但是，不知何因未被列入上述記錄中，實匪夷所思。

據說是因為正值 F E A 與 I n S E A 剛合併的過渡時期，由於總部事務局的遷移而產生公文散亂所致。日本對這個事件也一再要求 I n S E A 總部作正式的答覆，但因會長時常更動與事務局不斷搬遷，至今其原因仍令人難以理解。

3、歷任會長

- 首任 一九五四—六〇 愛德恩·傑克費爾德（美國）
- 二任 一九六〇—六三 查爾斯·蓋格爾（加拿大）
- 三任 一九六三—六六 J · A · 佐克（德國）
- 四任 一九六六—六九 倉田三郎（日本）
- 五任 一九六九—七三 伊莉諾娃·希普威爾（英國）
- 六任 一九七三—七六 愛伊米·韓巴特（法國）
- 七任 一九七六—七九 阿爾·荷維志（美國）
- 八任 一九七九—八二 傑克·康勒斯（澳洲）
- 九任 一九八二—八五 布萊安·阿利森（英國）
- 十任 一九八五—八八 法蘭梭瓦孜·夏邦奴（法國）
- 十一任 一九八八—九〇 伊里奧特·艾斯納（美國）
- 十二任 一九九〇—九三 安娜·巴爾伯莎（巴西）
- 十三任 一九九三—九六 約翰·史特亞志（英國）
- 十四任 一九九六—九九 基特·葛勞亞（加拿大）

以上，針對歷次世界會議的舉辦國與歷任會長的名單清楚列出，並就亞洲地區的世界會議的舉辦次數與會長人數作個檢討。

以上的數據已經可以明顯的看出，亞洲地區舉辦正式的 I n S E A 世界會議的記錄，自 I n S E A 創立以來至今可以說是皆無（菲律賓是屬於東南亞・太平洋地區）。至於會長，只有第四任會長倉田三郎一人而已。

4、最近五年的 I n S E A 亞洲地區國際會議

(1)、一九九四年中華民國臺北大會

一九九四年十二月二十六日至二十八日以「二十一世紀的美術教育之展望」為題，在臺灣的臺北市舉辦的這個會議，其會場分別設在國立中央圖書館與臺北市立師範學院。

A. 大會參加人數：約三百名

事先報名者數：中華民國 1 5 3 名

日 本 5 8 名

韓 國 1 7 名

中 國 4 名

馬來西亞 2 名

美 國 1 名

B. 研究發表總數：3 5 件

中華民國 2 0 件

日 本 7 件

韓 國 4 件

中 國 3 件

美 國 1 件

C. 研究發表（日本）

① <迎向二十一世紀日本美術教育急待解決的問題點>

前上越大學教授 大橋皓也

筑波大學教授 仲瀨律久

透過國際比較的觀點，考察關於日本明治時代的教育所留下來的正負面遺產對現今日本兒童所產生的影響（大橋）。關於學校週五日制、生涯學習、美術館教育、多媒體電腦與感性教育等問題的提出（仲瀨）

② <被當作環境教育一環的美術教育的實踐研究>

兵庫教育大學教授 辻 弘
就學生所做的環境問題意識調查，以鋁罐當作資源回收教材的錄影帶為中心的研究發表，並當場贈送鋁罐燒製的別針。

③ <美術教育的國際理解的實踐研究>

武藏野美術大學教授 村上曉郎
發表關於兒童描畫發達的日、法、中共同基礎研究經過與最近的成果。

④ <關於利用電腦的鑑賞教育教材的研發>

兵庫教育大學副教授 福本謹一
發表以探索多媒體電腦的個別學習的可能性為前提，作為教材研發的資訊獲得的研究。

⑤ <東京都圖畫工作研究會五十年的歷史>

東京都圖畫工作研究會會長 鈴木弘之
發表東京都圖畫工作研究會五十年研究史與社會情勢的概觀性。

⑥ <日本公立高中（普通科）美術・工藝教育的現況>

東京都立鍊馬高校教師 佐藤清親
發表有關日本公立高中藝術科目的開設現況、設施、設備、教學內容、今後的課題等。

⑦ <東京公立小學的日常教學實踐報告>

東京都公立小學教師六人，就自己實踐的兒童的活動、作品等作展示報告。

◎ 「由抽象畫所引發創思作成的意象畫」 (新原浩德教師)

◎ 「雕刻木頭－可怕的臉・強壯的臉」 (齋道嵩子教師)

◎ 「試用水可以作成什麼？」 (永野一生教師)

◎ 「這到底是什麼？」 (清野義光教師)

◎ 「輕聲細語的風－將意象做成具體的形狀」 (蒲生志津雄教師)

◎ 「色彩華麗的面具」 (伊藤元一教師)

〔臺北大會的巡覽考察〕

今日，整個亞洲迎向二十一世紀正欲振翼高飛。因其被視為在經濟上、文化上均蘊藏著無限發展的可能性，而浸潤在世界各國的注目之

中，其中，臺灣的經濟成長率更是讓人刮目相看。

大會的第一日，在國立中央圖書館的國際會議廳裡，每個與會來賓都非常舒適的坐在可靠肘的椅子上，享受著同步翻譯的設備。大會會長行政院政務委員黃石城先生在致辭中指出：美術教育對個人與社會均扮演各種重大的重要的功能，並強調正邁向二十一世紀的現今，亞洲各國應共同攜手解決問題。

將臺北大會導向圓滿成功的關鍵人物，是大會的執行委員長吳隆榮先生，他不啻為指揮臺灣美術教育的先鋒，因為此次的臺北大會是在亞洲地區首度獲得 I n S E A 總部正式承認的大會，深具歷史意義。

(2)、一九九五年中華民國臺中大會

由彰化師範大學美術學系所主辦的以「文化、社會、藝術教育」為主題，自十一月十日至十五日在臺中國立自然科學博物館召開的臺中大會，有來自眾多國家大約三百名參加者，顯得非常熱鬧。

◎參加國

- * 亞洲地區：日本、臺灣、中國、印度、韓國、香港、馬來西亞
- * 東南亞、太平洋地區：澳洲、菲律賓、新加坡
- * 北、南美地區：美國、加拿大、巴西
- * 歐洲地區：英國、荷蘭、匈牙利、法國、波蘭、蘇格蘭

本次大會，日本有十二名參加。因正值學期中，無法期待來自幼稚園、小學、中學、高中的教師參加，所以參加人數受到限制，實在是不得已的事情。然而，十二名的參加者中，就有七件研究發表，也是值得慶幸的。

◎研究發表

- ① <日本教師的美術教育方法：與吉傑克 (Cizek) 課程的比較> 金澤大學副教授 山田一美
- ② <日本的美術館教育> 愛知教育大學教授 藤江充
- ③ <日本的美術教育之統計分析> 筑波大學教授 仲瀨律久
- ④ <在日本的美術能力測驗之基礎研究> 秋田大學副教授 石崎和宏
- ⑤ <美術教育研究方法的比較考察> 王文純
- ⑥ <邁向二十一世紀學校教育與社會教育合作的藝術教育發展之探索>

⑦〈一九二〇年代日本的美術教育所受到歐美的影響〉

宇都宮大學副教授 岡崎昭夫

〔臺中大會的巡覽考察〕

①會議用語的問題點

在國際會議上最成問題的還是「語言」，以最近的實例來說，像加拿大蒙特婁的世界會議的用語是英語與法語。來自日本的參加者有七十名，以自費雇請當地的日本人充當臨時的口譯，預備能在會場中活用，但是由於並非大會翻譯室裡的譯員，怕影響到周圍的人，所以只好小聲的翻譯，結果，很難聽得清楚。再加上口譯者本身對美術用語並不熟悉，因此也有造成誤譯的情況發生。

以臺北大會的情況來說，在主要會場裡因為有日、英、中三國語言同步翻譯，所以能充分溝通意見。但是，在分科會及小型的發表會場上，因為有費用過大不勝負荷的顧慮，所以沒設同步翻譯，乃以變通的方式，請在場熟悉兩國語言者隨著發表者逐句翻譯，結果，一場發表會，往往得花費預定時間的兩倍。

臺中的大會，則是不論主會場或分科會場均備有中、英同步翻譯。但是，對大部分日本人而言，不管是中國語也好，英語也好，都不擅長，導致原本是來參加國際會議的，很多情況卻把時間花費在視察與觀光。

對多數的日本教師來說，英語都是八年必修的科目，但是，擔任老師之後，一點也派不上用場，再加上普通教育中也沒機會學習近鄰諸國的語言，如此一來，在國際會議上能堂堂的以外語和其他國家的研究者交換意見，對日本的教師而言，的確是至難之技。有關這次會議用語的問題，在舉辦亞洲地區會議時必須慎重考慮，但想到各舉辦單位的現狀，要準備充足的翻譯人數，在預算上相當困難。

②亞洲地區代表會議的組成

由於郭禎祥教授的提倡，而在會期中能以亞洲地區的代表者（日本、臺灣、韓國、香港）組成小委員一事，相當值得肯定。雖然在這次的小委員會中並無什麼具體的決定，但是卻可視為將來舉辦會議時，針

對各種問題彼此協議而作的一個契機。

③學術水準的提高

在這次會議有許多來自亞洲地區以外的研究者，我認爲這對臺灣美術教育的學術研究質的提昇上，有相當的幫助。對參加的大學生、研究生來說，應該也是極大的刺激才對，個人亦想藉此將郭博士努力的經緯加以表明。

④理論研究與實踐研究的融合

根據當初的預定，一九九四年的臺北大會是以普通教育的現職教師爲中心，而一九九五年的臺中大會則是以大學的研究者爲主。如此，二者合而爲一，成爲一個 I n S E A 亞洲地區會議，而被 I n S E A 當局承認爲正式的國際會議。從結果來看，這樣的企畫與實踐，足以稱得上史無前例，如果能充分結合兩個大會的力量同時舉辦的話，就更加圓滿。

【結語】

即使每個國家存在著各種差異，其構成的最基本乃是個體，而個體就是人。里德所說的兩個看起來似乎相互矛盾的教育目的，所謂「人必須被教育而回歸於人應有的本位」，以及「人必須被教育而脫離其人的本來面目」的見解⁽¹⁾還尚未被提起，亞洲就早已存在著如此多樣的民族與多彩的國家，真不啻爲里德假設的理論立下一個具體例證。

關係到個體教育最適切化的莫過於美術教育，而個體與全體之間平衡的取擇，在國際會議上被顯著的受到討論也是很自然的。然而，在九十年代的國際會議上，有關「爲了和平的教育」的美術教育卻未被論及。

處於二十世紀，比起亞洲諸國日本不僅在美術教育，甚至在各種領域受到歐美教育思潮的影響甚多。從不同的角度來看，又存在著這樣一個事實，就是亞洲諸國保有自己的傳統，其獨特的美感、創思，與生活形態等，皆有豐富多采的呈現，風迷世界各地。

①

(1) R・リード著《藝術による教育》 植村鷹千代、水澤孝策譯 美術出版社 一九七四年 改定十二版 頁二。

在二十一世紀，有必要透過重新發掘亞洲的思想，向世界展現亞洲的精神與力量，並以透過藝術教育實現世界和平為共同努力的目標。因此，我期待在一九九八年八月於日本（東京）舉行的 I n S E A 亞洲地區會議（附錄三八）能負肩起此項任務。

(二)、美國現代美術變成日本的學校美術：一九八〇年代的造形遊戲

1、主體與背景的關係：地表上的巨傘

形態心理學家拉賓 (E.Rubin) 提出當代非常著名的有如陰畫與陽畫的空間關係的「雙重像」理論，他是以一張黑色為底，中央部分有一個略具曲線的白色花瓶，以單純黑白兩色表現的圖畫來作說明。如果我們將白色部分看成是主體空間，則可以看出鄰接黑色背景花瓶的圖。如果我們將黑色部分想成主體空間，則可以看出鄰接白色背景的兩個互相面對面的半面像圖。當我們注視著圖的模樣時，可以發現這兩種知覺作用，但並不能同時既看得出花瓶又看得出兩個半面像來。這種主體與背景之間所產生的「雙重價值」的知覺作用，道出美術的兩種概念，即因襲在我們的文化裡的價值觀與現代藝術，以及兩種文化價值之間的衝突。克里斯多的大地藝術可能是用來說明這類衝突的佳例，克里斯多的雨傘計畫是於一九九一年十月在兩個地方同時展開的，一個是在日本東京以北七十五公里的茨城，以一千三百四十把的藍色巨傘排成十二公里的長列；同時，還有一個是在美國洛杉磯北部，以一千七百六十把的黃色巨傘排成十八公里的長列。這個計畫一共展出十八天，光是在日本就有五十四萬人共襄盛舉。

此計畫是以透過三種方式，讓我們理解對立的雙重價值之間的神祕關係。第一、它讓兩國的觀眾注意到自然與人工的環境，當他們突然發現到大地時，他們的注意力自然就被這些巨傘吸引住。第二、它在現代藝術與後現代藝術之間提供了一種活力的緊張，觀眾可以像非藝術性的活動般快樂地欣賞這些展示，並期待他們能承認它也是一種藝術，從而改變他們對現代藝術因襲的想法。最後，它也影響表面看來不能兩立的外國文化藝術價值，日本的觀眾不但得以接受，同時也注意到其藝術文化間的差異。在這些方法上，此計畫就是利用主體與背景的關係所產生的雙重表現，強有力地觸動觀眾重新去定義何謂環境、藝術、文化價值。

2、透過「克里斯多式的計畫」(Christo-Like Project) 瞭解藝術

「克里斯多計畫」(Christo's Project) 在過去三十年間對藝術教師

們，不但應用在美國與日本的學校美術教育課程上，亦彼此合作交流。美國的學生對「克里斯多式的計畫」所作的反應是，將它視為「理解藝術」，而不把它當成「創作藝術」。例如，印第安納大學的柏格曼整合一個授權教師與學生處理現代美術的課程，克里斯多被邀請參與此「美術走進校園」的課程，而且還包括了公立學校的教師與學生（幼稚園至高中），他們將自然環境與人工環境「包裝」成美麗的園地。「六年級學生用他們敏銳的觀察力去看社會，思考現代人為什麼創作？在美術領域用什麼創作？他們全以自己的水準討論材料、技法、想法、哲學、美學的效果。」

「克里斯多式的計畫」大都在美術教室被當作增進孩子的觀察，與討論美術時的議論基礎教材來使用，它為在畫室的藝術創作的這種主要傳統學習法帶來了均衡的效果。最重要的是，它將熟悉的對象或空間賦予新的文理，反觀在工作室進行的這種活動性的最後結果卻是次要的。就是這樣，在實際的畫室計畫上，並不須要促進對克里斯多作品的理解。

透過「克里斯多式的計畫」所獲得的經驗，是在教室發展成對話的要素。這些課程也是特意要呈現美術教師與級任教師二者對現代美術的觀點，透過對美術的無畫室學習方法。教師們希望在此課程教無畫室式的科目（美術史、美術批評、美學）。認識現代美術因此被更加注意勝過其他大地藝術的創作。對「美術走進校園」這個課程而言，提出美術問題或談論美術也就成為重要之事。

在美國，「克里斯多式的計畫」並不準備引進日常的美術實踐中，依然做為暑假的美術活動。

3、日本美術教科書中的造形遊戲（附錄三九、四〇、四一）

相對的，從一九八〇年代起，日本的小學美術教科書引進「克里斯多式的計畫」。出版社發行的美術教科書共有五個版本，都是依照一九七七年公布的課程標準修改的（實施期間為一九八〇年至一九九一年），這些教科書都經過文部省審查合格。教科書的編者要為此美術教育的課程，組織從一個學年到另一個學年的學習活動時，應包括哪些教材負起

全責。在義務教育的前九年，美術教育是必修的教科（每週二小時）。全國有四百七十六個地區的教育委員會，他們都有權選擇五個版本中的任何一種。之後，再由政府向出版社購入教科書，免費分發給全國的學生使用。

福斯特 (Foster, M.S) 對一九八六年發行的一個版作了如下描述：「在美術教學裡，它展現了三個範疇－『線畫活動或繪畫』、『製作與構成活動』以及『製作具有功能的東西』，這三項範疇往上則透過第六學年教科書更向歷史性的知識方面擴大發展，往下則在第一、二學年的書上又多增加一項『一起玩、一起作朋友』的範疇」。這多增加的一項是屬於「克里斯多式的計畫」的內容，透過此項範疇，學生們被鼓勵與他們的朋友一起玩描畫遊戲。

這個早期版本《圖畫工作》（美術與手工）（からて、林、西光寺編一九八〇、一九八三、一九八六、一九八九）約占了79%的教科書市場。首先，在造形遊戲的部分包括了六個題材，前三個題材皆為一年級，內容如下：

- (1)、「玩泥巴」：在此題材裡，孩子們在他們學校的運動場，以棍棒或水做畫。
- (2)、「紙做的長長的裝飾」：在此題材裡，孩子們想出相關有趣的方法玩。
- (3)、「堆排很多東西」：用砂和貝殼堆壘城堡。

後三個屬於第二學年，其內容如下：

- (1)、「草花遊戲」：在此題材裡，孩子們思考如何使用草、果實、花的遊戲方法（做一個假鬍鬚或做一個花冠）。
- (2)、「用報紙玩遊戲」：在此題材裡，孩子們使用報紙構想自己有興趣的、好玩的活動或比賽（用紙片做服裝或把紙放在空中飛）。
- (3)、「堆積東西」：讓孩子們構思如何在教室地板上玩耍的遊戲（做一座山、用一個滾動的球玩）。

以上的六個題材均被納入一九八三、一九八六、和一九八九年發行的教科書小學改定版中。

4、微縮化的自然

要論定「克里斯多式的計畫」在日本小學的實施成果，結果是異於美國那些學校的。日本的教師鼓勵低年級的學生自動自發以大自然創思藝術，強調團隊的努力。而美國的教師卻是幫助年輕學生從社會的脈絡中，去獲得各自對藝術的理解。「克里斯多計畫」(Cristo's Project)在日本被矮化成幼童的基本團體遊戲。然而，在美國，他們卻被用於提昇蓋蒂中心(Getty Center)所開發的D B A E課程。從這被矮化了的克里斯多的計畫可以反映出日本人崇尚自然的態度。「克里斯多式的計畫」變成了一種促進基本的、人類與自然互動的觸媒。舉例來說，小型的日本庭園景觀異於以幾何圖形排列景物廣大的西洋庭園。日本庭園的景觀結構表現出「借景」與「抽象的象徵主義」概念，這兩種概念是爲了讓花園主人，將自然原原本本的素材特質，再生回縮成真實的景觀中。

現今，日本的藝術家們依然將這些特質重新展現在他們的作品中。我師事的一位大學教授描述了他如何爲在一九九六年紐約的第一屆日本藝術嘉年華的作品創作：「將一面大畫布切成幾百片小方塊，然後，把它們貼在一塊黑色的板子上，讓它們一塊一塊的連接，自由而不做作的形成曲線，以遵循自然，在溫度、濕度、以及．．．亞麻畫布的『特質』等事上所作的考量」。他認爲，他構思的這個好像有幾百條白色的拋物線般的天線，躍出黑色的板子的情景，必定會讓觀衆感受到「只需片刻就會被帶經另一個世界一般」。

雖然高崎的作品風格反映出一九六〇年代美國現代抽象造形藝術，它依然保存了日本花園傳統的「真實的錯覺」的概念。他的現代藝術作品讓人想起著名的京都龍安寺的枯山水庭園，它是以五塊石頭分散置於鋪著高品質的細石子地上，象徵著散布於海中的小島。我們稱之爲象徵化的「見立て」。它的意思就是「當作它是．．．的遊戲」(asif'play)，就如同幼童看到一片木頭即當作火車一樣。日本的教師們在考量「克里斯多式的計畫」時，也不把它爲流行的現代藝術，而是把它當成「如果是．．．」遊戲的基本教材，因此它們在日本的小學裡，就得以普遍化了。被矮化了的美国現代藝術之所以被融入日本的學校美術教育實踐中，與隱藏於自然中的日本花園的大地藝術之間是有其一致性的。(附

5、填平兩者的「差距」：「D.O.」計畫

日本與美國都同樣的努力於將「克里斯多式的計畫」引進美術教育中。雙方都想填平真實的藝術世界與定形的學校美術風格之間的差距，此現象在現今的美術教室亦可察覺。在一九七〇年代可以清楚看出日本爲了填平這個差距所作的努力。日本的第二大都市大阪有幾個年輕深具洞察力的小學教師，他們不希望按照刻板的商業化教科書內容教學，即是對此「差距」的看法。他們對現代的美國藝術，例如普普、歐普、環境藝術、大地藝術，以及即興藝術產生了興趣，後來於一九七二年擬定了他們的「D.O.計畫」。

在「D.O.計畫」的宣言裡，清楚地指出他們要創造出美術教育新基礎的意圖：「美術教育是要讓孩子們活動的，造形美術教育的開始是活動，結束也是活動……美術教育……是讓他們獲得能力，去調節他們活動的能量。它讓孩子從書桌上的作業中獲得解放，讓它們去觀察環境與素材。美術教育是爲了美術創作活動自身從任何美術作品的知識性傳統基準中獲得解放……我們寧願成爲時間、空間、素材的提供者，勝過扮演教師的角色」。

他們透過那些關於美術教育原則的聲明，定義他們的任務。他們可以利用學校環境中的任何資源創造出新的教授與學習的方法。讓學生去「鑿洞穴」、利用舊電線桿「彫刻木材」、「用報紙塑造叢林的體育館」、「帶母雞與小雞散步」、用報紙作成的大袋子「收集空氣」、「將鐵絲浮在水面上」、用紙條在整個教室編織「蜘蛛網」、還有以紙建築結構「把教室的空間變成我們身體的內部」。這些以前的孩子們熟悉的遊戲，被賦與一種新的教育脈絡來看待。

要將理論具體化成爲實踐，在各階段的教育上都不是簡單的。然而，「D.O.計畫」在一九七〇年代獲得極大的成功。克里斯多於一九七〇年三月受邀參加第十屆的東京雙年展時，提出了一個包裝空間的計畫。日本才剛經歷過學生運動，正面臨著石油恐慌造成的經濟危機。污染的問題、關注環境保護、自然資源的生態、和剛起步的地球資訊科學

社會等種種問題，這些要素是促進計畫成功的關鍵。其他的重要因素則是「D。計畫」的教師們的活力與獨創性，他們引進補充教材，擴展固定的美術課程內容。他們不但能關注現代藝術世界的發展，並將其成果引進美術教科中。這種美術教育新的學習法廣泛被書籍、期刊、雜誌、研討會、以及 WORK SHOP 各領域所介紹。在日本全國各地，也採用他們的方法努力於開發富有變化的遊戲活動。文部省在一九七七年的學習指導要領（課程標準）的改定版，更是將「D。計畫」的活動納入其中。並且在低年級的美術教學中規定為新的主體內容。

6、在課程標準中的造形遊戲

在一九七七年版的課程標準中，有明訂造形遊戲的目標。在第一學年「讓孩子利用不同的材料進行快樂的造形遊戲」，其內容如下：

- (1)、以整個身體及熟悉的材料進行造形遊戲。
- (2)、引發對自然物與人造物的色彩與形狀的興趣，構思他們想要把這些東西作成什麼，並快樂的將它們裝飾在身上進行造形遊戲。
- (3)、排列、堆積自然物與人工物，或將其印製成版畫進行造形遊戲。

這些目標與內容並擴展至第二學年。

在一九七八年七月，一些參與「D。計畫」的教師們出版了一本造形遊戲的書。因為在當時，一九七七年版的課程標準效果還不十分充足，其他的教科書作者與學校的教師也欠缺造形遊戲的經驗。他們把它當作參考文獻，因為其內容是以幾種解說搭配數百張的照片的呈現。這本書激勵了他們去理解在教室、學校的建築物、體育館、運動場等地方進行造形遊戲時，如何作身體的運動、蒐集材料、變換空間以及大地藝術的必要性。

一九七七年版的美術教育課程標準被改定於一九八九年，並且從一九九二年的四月開始實施。在這個新課程標準中，有論者建議將造形遊戲往上延伸至第四學年。有好幾種商業性高品質的教科書已準備好在等著我們，這些教科書從第一學年至第四學年包括三個題材，以具體反映出過去一、二十年來遍及全日本的造形遊戲的實踐。然而，一九七八年由「D。計畫」的教師們出版的那一本，至今對提供造形遊戲的創思上

仍有價值。

造形遊戲的推動，成爲日本以教科書爲基礎的美術課程一個重要的部分，這是對具有洞察力的教師們探索新的領域，去發現與說明創思的一個批准，在將來的課程中，也必然會被發現出來如此的東西。美術課程的全面改定每十二年一次，教科書的部分修正則每三年一次。日本的美術教育系統就是藉由國家審定的教科書，定期淘汰與更新美術實踐而獲益的。更進一步說，我們的美術教育課程標準也必須重新解說與不斷的修正。

7、結語：砂粒變珍珠

異質文化的研究看起來似乎是「雙向道」。如同一九二〇年代日本美術曾經影響印象主義與後期印象主義一般．．．而歐洲的現代主義創思也影響了日本的藝術家與美術教育家，依照狄斯透伍德 (Thistlewood, D) 的說法，西方現代主義的輸入，乃是日本美術教育家們期待它「平衡一個被標準化傾向的教師中心主義」所作的「刻意的策略」，直到現在還是如此。像美術教育的課程標準與輸入的美國現代主義藝術的概念，彼此之間有相互制衡的作用。

這個日本的學校美術教育實踐導入美國的現代藝術的故事，令人想起「克里斯多計畫」的巨傘覆蓋著日本的大地這個視覺畫面，它能例證日本的文化美術與美術教育的歷史，還會繼續汲取來自其他文化的各種影響而融合。外來的美術教育新思潮曾經挑戰日本的藝術家與美術教育家，去發現從他們當時的實踐中所錯過的代案。他們在新的還不足以完全替代舊的情況中並未持有長久的安全感。

將表面上看似矛盾的外國文化加以變容引進美術中是一項漸進的過程。根據史坦利巴克 (Stanly-Baker, J) 的說法：「我們可以把一般的日本文化比喻成蛤蜊，它既敞開接受海洋猛烈的拍擊，同時也吸收來自陸上的砂粒而孕成了珍珠。毋庸置疑，如果沒有砂粒般的影響，則沒有任何一個國家能提昇其文化的價值如同珍珠一般。」前述的種種在美術與美術教育已提供一個異質文化與多元文化一個重要的領域。