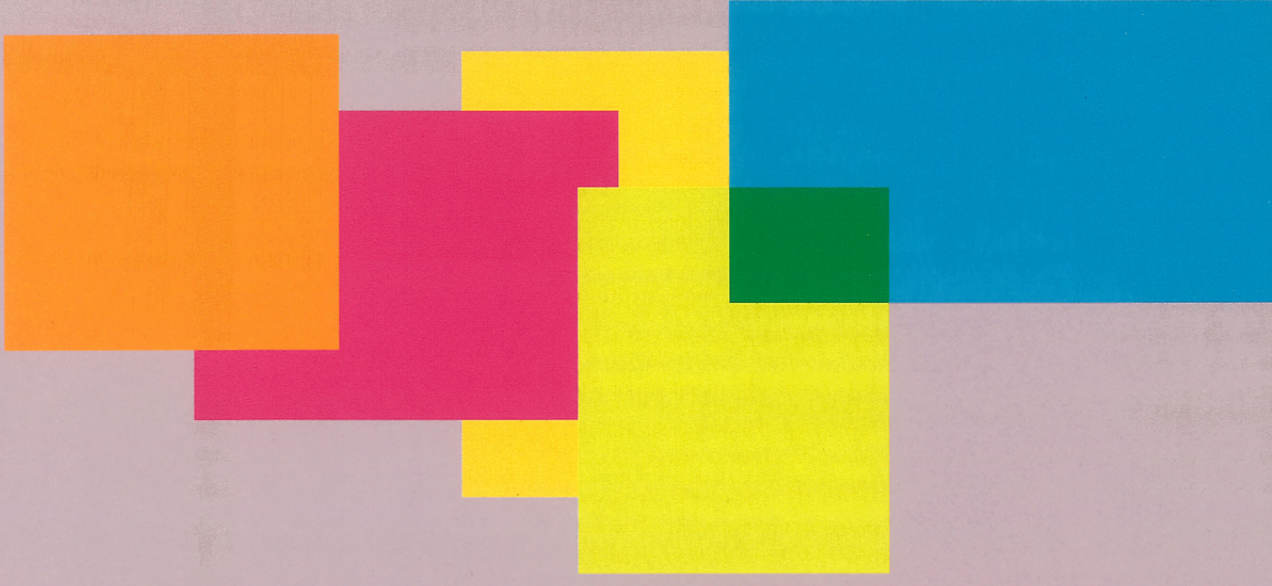


跨文化美術課程

——大學非美術系學生之通識教育

蕭寶玲



本通識美術課程是針對臺灣之大學院校非美術系學生而設計。此跨文化之課程結構期能在高等教育階段對中國傳統藝術之保存盡力，並能因此開拓大學生之世界觀，培養對他國民族文化之包容心。中國自古以「天朝」和「居中之國」自稱，美國的美術教育學者亦不諱言其既有之「以西方文明為世界中心」的偏見。這樣的想法雖能成就大國民的風範，反之也忽略了本國以外民族文化之優異處。為了避免新世代之美術教育產生瑕疵，美國的教育學者多年來即針對此弱點提出建議與評論。臺灣的學校各階段美術教育雖朝著中、西文化並重之目標邁進，實際教學上仍有許多值得加強之處。本課程設計將以同時期中、西美術作品之比較與分析為基礎，以幫助大學非美術系學生鑑定不同文化孕育出之美感特質的異同。

美國的跨文化美術教育

由於面對激烈成長的少數民族人口，美國教育界對於複合與多元文化的研究極表關懷。許多美術教育學者更是提倡跨文化之學習觀念，因其具有擴展西方人視野之功能，並且可以幫助美國學生瞭解自身周圍不同種族文化之特色。以下所列，是數位美術教育學者在美國各年代所提出之跨文化理念。

哥倫比亞大學的因格費德(Edwin Ziegfeld)(1962,p.4)曾經針對東、西方兩大文明做了一番比較。他發現東方人自認一生受神的感化與啟迪，而西方人則相信人類是動物漸漸演化而成的。例如，東方人傾向於從自然生態中逐漸體會生存之道，而西方人則主張採用科學理論來快速提升人類生活之品質。這種快速成就之追逐活動，使得教育學者對於西方文明之內涵與人類生存之真正價值產生懷疑。

西高(Marshall Segall)(1976,pp.98-99)由跨文化心理學的觀點看視覺藝術作品時，有了相當可喜的發現。因為所有藝術作品皆是藝術創作者對其文化背景的交待，所以創作者本身與其所選擇的創作媒材與對象物，有著密切的關連。例如「圖畫」一詞在東、西方傳統美術用語裏，似乎頗為相似，然而這只是相當表面的雷同。像十八至十九世紀間的西洋傳統繪畫作品，通常在一「四方形的平面上」表現出「三度空間」的視覺效果，並鑲以「四方形的框」(p.111)。雖然東方傳統繪畫對西方「圖畫」一詞之定義表示接受，但是如印度畫家却只藉

由此類似的繪畫格局來闡述心靈之意象。西高同時也發現，西方藝術作品如咖啡壺等，多強化其功能之設計。反之，許多中國茶器之製造却常以純粹欣賞為創作目的(p.113)。諸如此類之跨文化比較，西高認為是值得美術教育學者深入探求的。

威廉斯(Robert Williams)(1977,p.7-8)則認為跨文化之眼光與胸懷能夠幫助學生瞭解自身文化與其他文化。威廉斯曾建議提供美國學生一稱為「綜合文化」之課程，此課程將提升學生的國際觀，使學生在學習其他文化的同時，能學得瞭解自身文化所欠缺之處。

一般藝術作品之欣賞可由其創作主題、技巧與造形上著眼。然而要對作品做更深入之文化根源研究，則需對創作者的背景下功夫。加州大學長堤分校之漢伯倫(Karen Hamblen)(1984,pp.99-102)認為這種文化深義牽繫著傳統文化中之經濟、宗教和其他社會狀況，值得探討。漢伯倫教授並指出，透過「跨文化」與「國際化」之觀點，所有宇宙中之相似性和文化間之相異處都應獲得相當程度之尊重。

小岩城阿肯色大學的鍾斯(Robert Johns)(1986,p.20)曾說明，偉大的藝術作品能呈現人類豐富之感情，是值得尊重與欣賞的。此藝術表現可以引領學生達到美術教育之最高境界。鍾斯教授並推崇中國古典繪畫中以自然現象表達出士人對道德意識之追求，因為西方世界對這樣的創作理想已是難以理解，更惶論要培養相似的修習精神。鍾斯教授因而對「全球性」的美術教育倍加贊同。

路易斯安那州立大學的漢伯倫(Hamblen)和佳連斯(Camille Galanes)(1991,pp.19-20)曾建議學生嘗試比較不同藝術形式間的關係。他們並認為跨文化的美學觀可以提供學生「得體之語言」，以表達其理解範圍所能及之比較結果。

傳統上來說，學生創作時通常以自我標準來評量美術作品之好壞。科羅拉多大學的摩爾萊悌(Sandra Moriarty)和羅(Lisa Rohe)(1992,p.32)認為這種「標準」將對學生之創作性與判斷能力產生限制。他們隨即推出一種稱為「文化色盤」之理念，目的在幫助學生接受不同的文化。此理念不只在課堂上有效，同時可與學生自身的文化背景銜接，做為日後傳達視覺意象時的客觀基礎(註一)。

二、臺灣跨文化美術教育介紹

中華民國的教育一向以「中、西並重」為基本指標，然而近代之中國文化受西潮影響愈來愈深。為能維護並重提傳統中國文化的存在價值，同時藉以提供較佳之機會認識西洋文化的本質與來源，臺灣跨文化教育的角色有其重新定位的必要。

中國文化在臺灣與大陸之傳統文化上是鼻息相關的。臺灣於十七世紀初之明朝即與中國大陸有著文化活動的往來。一八九五年臺灣依馬關條約而割讓予日本，而日本由一八七〇年以降所推動的明治維新間接「西化」了當時的臺灣。雖然日

本繪畫源起於七世紀的中國唐朝，但是此時的中、日美術關係卻產生了新紀元。不少日據時期的臺灣畫家負笈日本，學習的是當時流行於巴黎藝壇的印象畫派風格。一九四五年二次世界大戰末，日本勢力由臺灣撤出。當日本的影響力在臺灣式微之時，美國駐臺大兵却對臺灣社會與人民生活方式逐步「美化」。國民政府於一九六七年所提倡的文化復興運動，其原意就在保存中國文化。由於當時的教育與文化活動都鼓勵民眾朝向「現代化」邁進，始料未及的是，造成大多數人盲目地崇拜西方文化，尤其是美國文化。

(一)臺灣跨文化美術教育現況

如上所提，臺灣之教育及課程內容皆以「中、西並重」為指標，在各階段教學設計上亦同時提供中外知識。由於臺灣學生不難在生活周遭接觸外來文化，且容易遺忘中國文化之存在價值，因此，許多實際教學的困難便應運而生，以下所學，是臺灣各級學校之跨文化美術教育現況。

1. 國民小學之跨文化美術教育

國民小學之美術活動包括有書法、作文、美勞等科目。書法課程由臨帖學起，低年級學生描紅，高年級學生臨摹，目的在訓練國小學生自幼熟悉中國筆墨的運用。作文本屬於中國語文的一部分，由於其書寫須以毛筆完成，因此寫作的字體、筆劃的工整和正確與否便直接影響到閱讀文章的流暢性。除了書法和作文課程明顯的對中國傳統文化注入相當程度的關懷外，美術和勞作的授課多採用複合媒材(如墨

水、廣告顏料、色紙、蠟筆、彩色筆、棉紙等)，較無文化與地域上之區隔。

2. 中等學校之跨文化美術教育

國民中學教育除延續書法及作文之練習外，美術課程則根據教育部公布的《國民中學課程標準》實施教學。其中的〈美術課程標準〉指出，美術課的教學須鼓勵並幫助學生瞭解中國藝術以及其優良的傳統。舉八十三年國立編譯館發行的《國民中學美術》第一冊第九版、第二冊第八版、第三冊第七版為例，其四十四個章節中，有十二個章節(27.3%)的內容介紹中國美術，七個章節(15.9%)論及西洋美術，另有十七個章節(38.6%)內容包含比較性之中、西美術，而剩餘八個章節(18.2%)的內容則無明確的文化背景區分。由此分析得知，國民中學之美術課程已發展為一跨文化結構，只是較為偏重對中國美術的介紹。

另一方面，教育部在高級中學美術課程標準亦列明，美術課程須引導高中學生瞭解中、西方美術傳統與發展。舉何昆泉教授於所編著的，在八十一年至八十二年間印行的《高中美術》第二版共四冊為例，其二十三個章節中，有五個章節(21.7%)的內容介紹中國美術，七個章節(30.43%)論及西洋美術，另有七個章節(30.43%)的內容包含比較性之中、西美術，而剩餘四個章節(17.40%)的內容則無明確的文化背景區分。由此分析得知，高級中學的美術課程亦以跨文化為發展結構，只是較為偏重對西洋美術的介紹。

3. 大學院校之跨文化美術教育

書法活動在大學院校中，退居

為課外活動之一項。中國文學之作文部份，則只要求學生以硬筆書寫。在非美術系方面，一般美術系的專業課程，並不任意開放給非美術系學生修習，因此大學院校之美術教育推展似乎並不樂觀。然而一但新訂的通識課程成為大學必修學分後，非美術系學生將很有機會選讀美術課。諸如不少大學曾在通識學科中開設「藝術概論」和「美術欣賞」等課程，而這些課程內容通常包含中、西美術史之介紹，對跨文化美術教育之推動不無助益。

另一方面，大多數美術系都將學生分為數組，以達到專業主修的目的。例如，國立藝術學院美術學系分組為水墨、油畫、雕塑和理論之主修別，中國文化大學美術學系則設有國畫、西畫和設計三組；其餘如國立臺灣藝術學院、國立臺灣師範大學和東海大學的美術學系，皆將學生分為西畫組與國畫組。由於國畫組畢業學生在就業市場上遇到之困難較他組學生為多，這種現象使得以中國美術研究為志向的學生人數降低。所幸，無論大學美術系學生的主修別為何，皆須修習至少二門的美術史課程(如中國美術史與西洋美術史)，可見大學院校之跨文化美術教育已有其基礎。所以，未來在一般大學通識學科中設計跨文化美術課目，絕非難事，並將能為非美術系學生開拓更寬闊之眼界。

(二)對跨文化美術課程設計之建議

跨文化美術課程的設計目標，必須要能增進大學生對西方美術知識的瞭解，同時鼓勵大學生對中國

美術之美與其保存價值賦予關愛。根據筆者於民國八十四年所做問卷調查之分析報告顯示，修習跨文化美術課程在大學教育階段是相當必要的(註二)。問卷中曾提及：「您認為中國傳統繪畫與西洋繪畫何者比較有欣賞的價值？」按問卷統計結果得知，選擇「中國傳統繪畫」之人數(13.36%)較選擇「西洋繪畫」之人數(5.10%)為多，而且最大部分之答卷者(76.45%)認為「中國傳統繪畫」與「西洋繪畫」之欣賞價值不分軒輊。問卷中另提及：「如果藝術是大學必修科目，您希望這門課程的內容包含下列哪項？中國傳統藝術？歐洲傳統藝術？或是美國現代藝術？」依統計結果顯示，希望學習到「中國傳統藝術」知識之人數比例(20.25%)高過希望學習「歐洲傳統藝術」(6.75%)與「美國現代藝術」(2.20%)之人數比例，並且大部分的答卷者(63.08%)認為問卷所提的三項皆值得在藝術課程中學習。

問卷分析結果指出，中、外傳統文化皆具有相當值得學習的美感特質。因此跨文化美術課程的設計應首先取中國傳統藝術為本，以吸引學生的注意，隨後在內容中加入各地藝術之介紹，以達成中、西文化並重的教育目的。

三、跨文化美術課程之組織

如欲為非美術系學生設計一跨文化美術課程，須根據以下二點為組織架構：

一、介紹中國美術和西洋美術時，

須採比較的方式進行；二、課程的主要內容須同時納入中國美術與西洋美術。

(一)中國美術與西洋美術發展年表之分析

設計跨文化美術課程前，須對中、西方美術的發展有一概括之瞭解，以利組織架構此課程。為比較中、西方美術在同時期相互之影響因素，以下的分析將依照中國之政治發展(如朝代)與西方文化發展(如美術派別或因政治發展而產生之地域區隔等)為主要架構(見表一)。

1. 純粹漢文化

中國文化以漢文化為主，此純粹狀態一直維持到宋代(960-1280 AD)才受西方文化之影響。雖然歐洲中世紀文明已逐漸興起，此時在中國早已開始享用高度科技產品如紙張、活字印刷、火藥與羅盤等。(註三)

2. 印度佛教文化

漢文化在漢朝時首次遭遇外來文化，也就是由印度傳入的佛教文化。此時西方文明正值羅馬帝國建立，大量的佛教僧侶和教徒經由絲路行至中國，只為了要一探神秘的東方帝國。唐朝時，玄奘(596-664 AD)曾西行至印度，歷時十年。玄奘之行由印度取回佛教經典約六百部，他和弟子並將其中之七十五部翻譯成中文。印度佛教不但受到中國帝王的喜愛，而且佛教徒在中國也受到極度的保護。

3. 十字軍

中國在宋朝時，十字軍(1095-1291 AD)為爭奪歐洲政、教

權與不滿封建制度之組成。十字軍之東征不儘達成其征戰之目的，並且為許多往來於歐亞地區的阿拉伯商賈與回教徒們開闢了一東西向之道路。

4. 成吉思汗與馬可波羅

中國的元朝(1280-1368 AD)與西方文化的哥德時期(1140-1500 AD)重疊近一世紀，此時的蒙古人以異族姿態掌控了中國的政權。元鐵木真成吉思汗(1162-1227 AD)曾拓元疆土至中亞、南亞和小亞細亞，持續經營歐亞間之通道。當時在眾多東向之歐洲旅者中，以威尼斯商人馬可波羅(Marco Polo, 1254-1324 AD)最為著名。據載馬可波羅曾在中國待了二十三年，其首著遊記提供了西方人第一手以及最詳盡之東方報導。

5. 鄭和、歐洲商人與教士

由於中國帝王實施「自給自足」的政策，又禁止中國商人出洋買賣。所以中國直至明朝仍處於閉關自守的狀態。鄭和是明朝時具有權勢的宦官，他曾於明永樂年間七次出洋，最遠到達非洲東岸。在明成祖的指示下，鄭和之船隊載運大批貨物，與西方文藝復興時期的西班牙、葡萄牙、荷蘭與義大利商賈交易。明末時，西方傳教士亦順海路東來，在中國社會裏嘗試宣傳歐洲人所信仰之宗教教義。

6. 基督教士與歐洲商賈

十七世紀初清朝受西方的影響與日俱增。首先是基督教士們，急欲利用西方科技發明(如機械鐘和天文儀器等)做為前往中國傳教之敲門磚。有些傳教士還進入了中國朝廷，成為宮廷畫家，其中最著名的首推由義大利前來的傳教士，畫家郎世寧(Giuseppe Castiglione,

表一、中、西方文化發展之年表分析

中國文化	文化交流媒介	西方文化
三代、春秋戰國 (2205 BC-221 BC)		埃及、愛琴海、希臘 (約 500 BC-30 BC)
秦、漢、三國、魏、晉、南北朝 (221 BC-589 AD)		羅馬 (約 510 BC-337 AD)
隋、唐、五代、十國 (589-960 AD)	玄奘	中世紀初 (約 375-1025 AD) 拜占廷美術 (約 500-1450 AD)
宋代 (960-1280 AD)	十字軍	羅馬式美術 (約 900-1150 AD)
元代 (1280-1368 AD)	成吉思汗 馬可波羅(Marco Polo)	哥德時期 (約 1140-1500 AD)
明代 (1368-1644 AD)	鄭和 歐洲商賈、傳教士	文藝復興時期 (約 1200-1600 AD)
清代前期 (1644-1796 AD)	基督教士、歐洲商賈	巴洛克、洛可可 新古典主義 (約 1600-1850 AD)
清代後期 (1796-1911 AD)	外商、駐華使節留學生	浪漫主義、寫實主義 印象主義、工藝運動 (約 1780-1910 AD)
民國 (1912-1948 AD)	留學生、中國移民 大眾傳播媒體	野獸主義、立體主義 未來主義、達達 包浩斯、超現實主義 抽象表現主義等 (約 1905-1949 AD)
中華民國政府在臺灣 (1949-)	經濟貿易、學術交換 大眾傳播媒體	歐普、普普 新抽象主義等(1950-)

1736-1796 AD)。他們不但將西方繪畫技法如光影與透視法介紹給中國的學院畫家，亦把握機會向喜好藝術的乾隆皇帝宣揚基督教義。另外一方面，荷蘭、葡萄牙、西班牙與義大利商賈也在此時由海路航行至廣州，欲大量訂購符合歐洲人口味的中國瓷器、絲織品與繪畫作品。這種崇尚東方風味的模仿趨勢，在十八世紀的歐洲稱為「新華麗」(Chinoiserie)，對西方美術史上「洛可可」時期的傢俱、陶瓷與室內設計表現產生極大的影響。

7. 外商、駐華使節與留學生

中國清朝後期(1796-1911 AD)相當於西洋美術史中的浪漫主義、寫實主義、印象主義與工藝運動等時期。為爭取更多、更公平的貿易與外交機會，外國商人與使節團由英、法、德以及美國等地來到中國。為了推動中國的現代化，滿州政府亦提供中國留學生出洋學習的機會。此時中國已逐漸吸收外來文化，整個中國社會也沐浴在西風中。

8. 留學生、中國移民與大眾傳播媒體

中國與西方的接觸在二十世紀的前半期較以往為主動。此時大量的中國移民遷徙至世界各地(如歐洲之法國、英國、德國，美洲之美國、加拿大、巴西，亞洲之日本、韓國、馬來西亞、印尼等)。中國留學生亦相對地遍布全球各地。大眾媒體如收音機和電視機所提供的知識成為中國社會成長之重心。中國與西方社會的接觸也因而頻繁起來。

9. 經濟貿易、學術交換與大眾傳播媒體

二十世紀後半期，中、西方文

化相互交流，經貿發展與學術互換為中國帶進許多外國之奇特經驗，中國社會並且因此實際體驗到西方文化的特質。在邁向二十一世紀之時，有線電視與國際網路擔負起知識傳輸的任務，使得中國吸收更多外來資訊，也使得中國文化成為世界上眾多民族嚮往與學習的對象。

(二)中、西方文化影響之描述

中國以農立國，其特有之「士、農、工、商」社會結構，意在鼓勵士人以琴、棋、書、畫等之修習達到人生之完善境界。這種境界的追求與藝術的發展，在中國各個朝代中漸成基礎。以下描述將針對中國漢朝以後，西方文化對中國文化藝術所產生的影響與兩者的交互關係(見表二)。

1. 漢朝(206 BC-220 AD)

中國漢朝以漢人主攻，其文化活動以研究漢學之六藝(禮、樂、射、御、書、數)為主。雖然印度佛教在當時已傳入中國，卻在強勢之漢文化影響下，逐步被中國所同化。

2. 三國、魏、晉與南北朝(220-589 AD)

北方蠻族在此時入侵中原，並與漢人同領中土政權。五胡亂華時異族文化由西域傳入中國，使得漢族的儒、道學說與印度佛教呈現出混血形態，並影響到中國藝術。雖然漢文化仍然強盛，並足以同化異族思想，但是這種複合之政治與社會狀況，促使中國之藝術逐漸表現出外來的色彩與形式。

3. 隋、唐、五代和十國(589-960 AD)

中國時代	政治中心	主要文化發展	外來影響	大熔爐策略
漢	漢	漢學、六藝	印度佛教 西亞文化	同化
魏晉 南北朝	漢 五胡	儒、道、佛 混血藝術	北方蠻族	吸收與融合
隋唐 五代十國	漢	佛教 西亞藝術	阿拉伯人 猶太人 匈奴、突厥 契丹、高麗	吸收外來文化 使成為中國文化之一部分
宋	漢	佛教、理學 瓷器	契丹、女真 蒙古	影響外來文化 保存漢文化
元	蒙古	工藝	近東	保守政策
明	漢	著述、翻譯	歐洲國家	部分吸收
清	滿	考政學	歐美國家	全盤西化
民國	中國	混合形式	世界文化	傳統與創新

表二、中國文化與其外來影響之比較

中國在隋、唐兩代是漢文化的黃金時期，除了佛教藝術鼎盛之外，並宣揚人文精神，將印度佛教吸收使其而成為中國文化的一部分。唐代的疆土拓展至西亞與東北亞，經濟、文化與政治活動和阿拉伯人、猶太人、匈奴、突厥、契丹、高麗等皆往來密切。隨後的五代與十國雖未曾統一中土，却也以隋、唐兩代的文化發展方向為其依歸，因而此時的藝術表現即使含有異域色彩，倒也逐漸形成中國藝術的獨特風貌。

4. 宋代(960-1280 AD)

中國的宋代以漢人主政，並與契丹、女真和蒙古等族形成對立之勢。宋代學者以研究理學為主，不但融合了儒、道之說，並吸收了印

度佛教之菁華，影響中國社會至今。由於中國的瓷器、絲、茶與各類美術作品多出口至西南歐亞與南海諸國，宋代和這些區域的關係頗為良好。宋代雖諸多戰事，卻能極盡能力保護漢族文化，甚而仍企圖以漢族文化影響外來文化。

5. 元代(1280-1368 AD)

蒙古族是中國史上最早入主中原的外來文化。蒙古人驍勇善戰，統領中國長達八十九年。蒙古族好戰成性，其文化發展與歷史背景極為薄弱，所以蒙古人有結合漢族文化的意圖。然而元代文化政策卻是一昧輕忽儒學，只重視工藝、金飾與建築的發展。蒙古部族在此段曾遠征至近東，並主動將中國文化傳播至歐洲。

6. 明代(1368-1644 AD)

中國的明代由漢人重掌政權，並將領土拓展至日本、南海與印度洋等諸國。西方國家在中國明代時多以進口中國貨品為傲，以與中國通商貿易為名，志在逐步打開禁錮之中國大門。然而，西方國家發現中國社會似乎並不需要購買或交換外來的物品，因此改由翻譯歐洲科技書籍為中文著手，新知與新觀念果然激起中國明代學者對西方文化的興趣。

7. 清代(1644-1911 AD)

中國的清代由滿族主政，其間長達二百六十七年。雖然滿人為控制漢人思想，將文化發展的重心擺在考證學上，但清朝時的文學與美術發展亦相當有成就。滿洲政府曾力主全盤西化，此時西方文化趁勢大量湧入，對中國社會造成極大的影響。這樣的變化，一方面激起十九世紀末中國人為了「現代化」而仿效西方文化，另一方面有利於清朝文人吸取外來技法以提升中國傳統之藝術。

8. 民國(1912-)

民國之初，西方文化與中國文化形成一混合的狀態。中國此時除了繼續吸收外來文化，崇洋之風尤盛。民國八年「五四運動」過於激進西化，甚而以改革中國落伍之舊傳統為名，意圖毀滅儒家思想。民國五十五年的文化大革命時，則對中國傳統藝術器物恣意破壞。國民政府曾在臺灣推行中華文化復興運動，以拯救傳統文化的危機。中國經典、傳統藝術、道德觀念(如四維、八德等)皆得以提升，並同時提倡西洋文化的學習，以達「創新」與「傳統」共存之目標。

(三) 跨文化美術課程之教學目標

跨文化美術課程之教學目標，在於讓學生有機會比較中、西文化之相似處。而在學習比較的過程當中，文化差異與衝突會自然產生。學生則可藉此機會對中、西方文化與美術作品提出各自的看法。在欣賞與評論之餘，並寄望學生們能發現中國美術作品裏崇高的美感價值。(圖一及圖二的美術作品將做為以下各教學目標分析的配對實例)。

目標 1. 學生將由中、西文化的比較，發現中、西美術作品的相同點。

例如，一隻公雞可以被任何美術創作者選擇成為美術作品的主題，中、外畫家皆可藉由各種媒材將「公雞」詮釋成具有特別意義的主題。

目標 2. 學生將學習認知由中、西方相似年代的美術配對作品中比較出中、西美感表現形式之異同。

例如，1912-1948 年間的民國初年與西方美術主流 1905-1949 年間為一平行年代(見表一)。此時期的中國民初畫家齊白石(1863-1957)專喜描繪平民百姓的日常生活，不與學院畫家為伍。西方同時期的畫家夏卡爾(Marc Chagall, 1887-1985)曾採用精神分析學家佛洛伊德(Sigmund Freud, 1856-1939)之理念，認為美術作品中出現耐人尋味的符號與標誌時，是創作者對真實世界不滿而急欲逃避現實的託辭。齊白石的水墨畫「群雞」(圖一)與夏卡爾之超現實時期油畫「紅公雞」(The Red



圖二 夏卡爾 紅公雞(The Red Rooster, 1940)

圖一 齊白石 群雞(局部)

Rooster, 1940) (圖二)，皆以家禽使用同音字之程度。中國之士人喜一公雞為畫作的主要描繪對象。學好描繪公雞，是因為公雞具有《韓生在此階段中可以發現，中、西美詩外傳》所列之「五德」：(1)文德—藝術家皆能以一簡單易見之物(如公一因其頭頂紅冠，狀似士人所戴之雞)做為描繪對象、內容或主題，進冠帽；(2)武德—因其趾帶距，有攻而學習到各種美感表現形式(如以擊能力)；(3)勇德—因其有打鬥之意「主題」、「造形結構」或「情感表現」願；(4)仁德—因其慣於呼喚雞群分為重心之美感表現形式)。

食飼料；(5)信德—因其無論晴雨皆

目標3. 學生將會學習著尋找啼鳴報時。

中、西文化的相異處。

在西方文化中亦認為公雞可以

例如，公雞在中國的十二生肖代表明亮的太陽，並且相信牠是其中排行第十，而家雞又與「吉」字同音將人類新信心帶到世界上之表音，因此雞成為中國人非常喜愛的徵。在中世紀的歐洲，公雞曾是好動物圖象。另一方面，公雞每日清勇鬥狠之少年的代名詞。而在俄國早啼叫，喚醒人與太陽，因此雞也童話中，紅色羽類是飛向自由之象是中國社會中「陽」之象徵。「公」雞徵。俄國畫家夏卡爾畫中那隻精神的「鳴」叫與中國士人所追求的「功抖擻的大紅色公雞，很可能是為了名」同音，由此更加確定中國人喜好隱藏他身為猶太人，面對殺戮不斷

之世界大戰所產生的恐懼感。

基於以上的史料，學生將學得公雞這種禽類在中、西美術作品中可能代表意義之異同。

目標4. 學生將基於中、西美術理論，學會評斷和欣賞中、西方美術作品之優點。

例如，齊白石之畫作傾向於大量留白並以簡略的手法表現自我。鳥、花卉、蟹和蝦等都是齊白石最善於描繪與最為人所熟悉的題材，他並以最簡單的筆畫捕捉了這些對象的內在精神。在「群雞」圖中，齊白石除了畫出一般人日常生活中可見的景象外，並表現出雞群在後院互相呼喚分食飼料之「仁德」。這種受中國士人敬重的美德與涵意，在美術欣賞過程中不但值得提出探

討，並應獲得至高的評價。

另一方面，夏卡爾是西方美術史上著名的現代畫家。他在俄國家鄉淪陷前一年繪製了「紅公雞」，以超現實的幻象手法交待了個人懷鄉之情。這種受俄國文化與猶太習俗影響的美感表現，同樣值得欣賞者給予高度的尊重。

基於以上的料，學生將會學習到中、西方畫家雖文化背景相異，卻都能以表面相似的手法描寫日常生活常見的對象物。學生並且會瞭解，此種「文化相異處」與「宇宙相似性」同樣值得尊崇。

目標5.經由中、西美術作品的比較，學生將會學習到如何尋回對中國美術之自信心。

例如，公雞這一對象物在中、西文化中皆具有「主題性」的美感特質。又中國畫家與西洋畫家一般，能以個人之方式表現公雞這樣的主題。因此，學生將由中、西美術配對作品之比較結果裏，對中國美術產生自信心。

在「造形結構」美感考量上，齊白石之雞群位於畫幅當中偏下方，並形成一個具有律動性的圓形。整群雞佔據了四分之三的畫面，足見其在畫幅中的重要性。重複出現在雞身上的豐富色彩如棕、黑和紅色與背景的空白產生對比的效果。左下角的白雞與畫面上方的淡黃菊花則形成和諧對映之勢。另一方面，夏卡爾將一隻巨大紅公雞半飄浮地安置在畫面中央偏左，其顏色、比例和飄浮在上方面孔塗藍色的人與右下角的綠樹形成強烈的對比。經過這番觀察與比較，學生將會學得中國畫家與西方畫家如何善用某些設計原理來處理畫面的結構。

最後，由「情感表現」美感考量

來看，齊白石藉以對雞群的描繪追求君子的完美德性，夏卡爾則以紅色公雞之描繪表達對過去鄉間生活之懷念。學生將由此比較中體學會中國畫家與西方畫家同能以獨特之方式與個人之文化背景來交待其畫作中之理念、情緒、情感與特殊意義。

目標6.學生將會發現中國美術之珍貴價值。

例如，中國畫家喜好選擇特別的圖樣和主題，用以表現與士人有關的各項美德。中國美術家依照特有的設計原理來安排作品之結構、造形，並善於選用日常的事與物，以擬人化之手法表現中國社會中君子應有的高雅特質。學生將會發現中國美術作品中包含「主題」、「造形結構」與「情感表現」各方面之美感特質。值得仔細觀察、學習與珍惜。

四、美術表現之跨文化比較

在中國文化與西方文化未接觸之前，彼此皆保有獨特的文化色彩。雖然時間與空間或許在中、西美術表現上衍生出變異與距離，但是仍然有許多相似點，可以經由比較在彼此文化中挖掘出來。

(一)表現方法之相似處

1. 顏料

中國人在史前已使用色料彩繪陶器，而西方人亦在史前即開始使用色料在洞穴牆上作畫。中、西方

色相	中國	西方
紅	朱砂、辰砂、茜草	Vermilion(朱色), Natural Madder Lake(紅色)
橙	朱標	Chrome Orange(橘色)
黃	藤黃、赭黃	Cadmium Yellow(鎘黃)
綠	石綠	Emerald Green(翠綠)
藍	石青、花青	Ultramarine Blue(群青), Cerulean Blue(天藍)
紫	紫鉀(註四)	Red Violet(紅紫), Blue Violet(青紫)
黑	松煙、通草灰	Lamp Black(油煙), Carbon Black(碳黑), Ivory Black(象牙黑)
白	白堊、蛤粉	Zinc White(鋅白), Flake White(雪花白), Titanium White(鈦白)
棕	赭石	Burnt Umber (Turkey Brown), Raw Sienna(褐色、茶色)

表三、中、西方傳統繪畫色料中相似色相之比較

媒材	中國美術分類	西方美術分類
紙、絲、布、木、筆、刷	繪畫、書法	繪畫、素描
木、石、金屬、蠟、紙板	木刻、拓印	版畫
黏土、瓷土、陶土	瓷器、陶土	陶器
石、黏土、木、銅、泥土、玉	雕刻、金石	雕塑
絲、綢、緞、草、竹、象牙、木、玉、銀、鐵、琺瑯、漆、黃銅	工藝	工藝

表四、中、西方美術作品分類與媒材選用之相似性比較

美術家使用的顏料都是採自為數頗多之植物與礦物，許多相似質地或類似色澤之色料在中、西方皆被廣泛採用(見表三)。

2. 媒體與材料

中、西方美術家採取許多類似之媒材與材料以達藝術表現之成效。例如，中、西方皆視「繪畫」為藝術表現媒體的一種，並且，中、西方的繪畫表現皆以筆和紙為材料。其他美術分類(如版畫、雕刻、陶瓷等)，以及表現媒材(如木、石、金屬等)亦呈現許多相似性(見表四)。

3. 技法

中、西方美術家採取許多類似的技法以表現特有的視覺效果。例如，中、西方美術家皆以編織、描繪、刻寫等方式完成其創作(見表五)。

4. 表現自然現象之美感形式

中、西方的美術家皆以相似的美感形式(如「主題」、「造型結構」和「情感表現」之特質)來表現自然現象。

(1)「主題」特質：如在繪畫作品中以對象、內容、主體等為中心之描寫(見表六)。

(2)「造型結構」特質：如美術家在創作時所遵循的視覺要素與美的原理。例如，中國傳統繪畫的造型除使用點、線、面、形與質感等元素外，亦講究「五色」與「六彩」明暗調子表現。(註五)西方傳統繪畫的創作元素則包含有點、線、面、色相、光影、明度、彩度、形與質等。就美術的原理而論，中國傳統畫自南北朝以降多以謝赫之「六法」為依規，講求「氣韻生動」、「骨法用筆」、「應物象形」、「隨類賦彩」、「經營位置」與「傳移模寫」。相對的，西方美

術創作所依循的原理包括有對空間、動態、旋律、重複、比例、漸層、對比、平衡、單純、複雜、統一、強調等效果之要求。

(3)「情感表現」特質：如美術家賦予美術作品之個人感情、情緒、理念與特殊文化意義。例如，中國傳統美術之創作多追求情趣、情操、意境、氣韻與神韻的表現；而西方美術創作不但表現個人感情、營造氣氛，亦常以象徵物做為暗喻，達到情感表現之目的。

(二)文化意義之相異處

雖然中、西美術家對美感的認同方式頗為相似，對於對象物的描寫也可能表面相近，但比較其所涵蓋的深層文化意義卻極有可能中西互異。以下將以美術表現對象為主，舉出幾項中、西互異之常見例子：

1. 人物表現之互異：

(1)中國：中國傳統美術作品中，通常將帝王肖像描繪成以穿著龍袍者為圖畫中心之模樣。肖像人物之衣著(龍袍)指明其為「獸中之王」，而人物在畫中之位置強調其位居「宇宙中心」的重要性。

(2)西方：在十八世紀新古典主義帝王與淑女繪畫作品中，反映出和諧秩序與明確比例的特質。此種特點與古希臘、羅馬美術作品中所追求的美感標準相仿。

2. 動物表現之互異：

(1)中國：基於對於同音的喜好，中國繪畫與工藝品中的圖案多與喜氣、好運的字句有關。例如，五隻蝙蝠的圖案代表「五福」、一百頭鹿的圖畫則代表著源源不斷的俸

技 法	中 國	西 方
洗、畫、描、上色	繪畫、書法	繪畫、素描
蝕、割、黏貼、印、刻	木刻	版畫
製模、刻、鑄、窯燒、上釉	瓷器、陶器	陶瓷
製模、刻刮、雕鑿、鑄、塑造	雕刻、金石	雕塑
編、織、繡、結繩、染、鑲嵌	工藝	工藝、織物

表五、中、西方美術技法之相似性比較

主題	中國傳統繪畫	西方傳統繪畫
人物	人物畫：帝王、先聖、先賢等 道釋畫：仙人、菩薩、羅漢等 仕女圖：宮廷嬪妃	人物畫 肖像：帝王、貴婦等 自畫像
動物	花鳥畫：翎毛 雜畫：昆蟲、魚、蝦、蟹等 飛禽走獸：家禽、畜、猛禽、野獸等	靜物畫：廚房、餐桌等 動物畫：獵物、食物等
植物	花鳥畫：花竹 文人畫：梅、蘭、竹、菊、松等 雜畫：蔬果	風景畫：花草、樹木等 靜物畫：瓶花、蔬果等
環境	山水畫：風景 界畫：宮殿、樓臺、風景	風俗畫、風景畫海景畫、都市景色
事件	風俗畫：人物、動物、風景戰爭畫、出巡圖、入貢圖	風俗畫、戰爭畫歷史畫、宗教畫

表六、中、西傳統繪畫中「主題」之相似性比較

祿：「百祿」。

(2)西方：十七世紀荷蘭靜物畫在餐桌上，通常繪有新鮮鮭魚、龍蝦等海產，以豪華的餐盤盛裝、配飾以薄皮多汁的水果，目的在反映中產階級對奢華生活與喜好講究品味之趨向。

3. 植物表現之互異：

(1)中國：中國文人畫常以「四君子」為主題，此四種植物：梅、蘭、竹、菊分別代表中國文人所追求之誠信、完美、虛心與高尚等美德。又由於松、竹、梅等三種植物皆能在寒冬毅立不搖，畫中以此「歲寒三友」為題則代表文人高尚的道德與情操，

(2)西方：中世紀西方美術作品的取材和內容多與宗教有關。例如，在基督教教義中，聖母馬麗亞其「純潔」與「處女之愛」即以優雅的百合花圖案為代表。

4. 環境表現之互異：

(1)中國：中國山水畫中之河流、岩石、樹木、丘壑、山嶺、霧雨等之描繪，非在方寸中造景與造境而已，主要反映中國畫家積極探求自然之菁華，並藉此達到畫者與自然融為一體之和諧感。

(2)西方：十九世紀巴比松派之風景畫家喜好描繪農田生活與自然環境，主要在尋求與體會大自然中哲理之機會。

5. 事件表現之互異：

(1)中國之風俗畫多描繪市集、人群、戲臺與小販等，目的在反映國家的富強、康樂與和平之氣象。

(2)十五至十六世紀文藝復興時期，威尼斯畫派多描繪故事性之圖象，其內容與聖經故事息息相關，故其作品呈現神秘的宗教性。

(三)相似之文化發展權力中心與美感形式

中、西方對於美感的判斷與其標準之形成多起因於政治與宗教的推動。例如，中國周朝時期(1122-770 BC)美術作品因禮教之目的而設：周朝為祭祀而設置樂器，為推動道德教化而設「冬官」，專門鑑別繪畫中是否敷上合宜之色彩。另外，如中國隋代與唐代(589-907 AD)之石像與牆畫，多為了裝飾佛寺而製作。後周官窯中之柴窯，主要生產「雨過天青」色之瓷器，並且只供應宮廷大內使用。另一方面，早期西方文明的藝術亦與政教活動密不可分。例如，埃及、羅馬與希臘文化的美術作品主要供政教活動之用；如拜占庭、羅馬式、哥德等時期的美術多帶有濃厚的宗教色彩；而文藝復興時期的美術常與科學、宗教牽連；巴洛克與洛可可時期的宮廷畫家倍受重視，與新古典時期崇尚描寫政治權力之情況頗為類似。

(四)美感表現的相異處

中、西方傳統美術作品的表現方式林林種種，自然有許多相異之處。以下將針對繪畫媒材的選擇與展示的方式做一簡略之比較。

1. 媒材的選擇

(1)筆

傳統中國繪畫多使用毛筆，其製造程序是取乾硬木條或竹筒，綁上或塞入一撮動物毛髮。中國毛筆之筆毛多體圓，因其核心的毛較長，而外圍數層的毛較短之故。此處番設計可使毛筆具彈性與吸水

性，在無需添墨加水的狀況下，即能一筆完成具有動態的長線條或具有多重調子的大塊色面。為了要能表現各種不同筆法效果，中國畫家通常依動物毛髮的彈性與柔軟度選用適合的筆毛作畫，並且花費時日練習用筆。

西方傳統繪畫通常採用貂毛或鬃髮為筆之毛。由於西方人善選不同形狀、尺寸的畫筆來製造畫面上的效果，因而他們不必花費時間對運筆方法做深入研究。為了避免在調色時筆毛被混合之色料溶劑腐蝕，畫家們必須在動物筆毛與人造筆毛間謹慎取捨。

(2) 色料

中國傳統繪畫之色料通常為水溶性，取材自有機物或無機物，並且以乾硬之條狀或塊狀出售。

西方傳統繪畫多用水溶性(如水彩)和油性(如油彩)之色料，同樣取材自有機物或無機物，並製成細粉狀(如 Pigment)或膠狀(如 Watercolor 和 Oil Paint)置於管中。

(3) 紙

中國傳統的美術作品多表現在柔軟且薄的半透明動物皮革、或由各種絲、竹、樹皮、植物纖維、魚卵、蠶繭等製造成的平面上。由於這些材料具有相當長的纖維，因此中國書畫用紙能承受潮溼筆毛多次之洗、渲、擦與染。

西方傳統繪畫可表現在以框架撐開的薄平面上(如絲、綿、布、麻)，亦可表現於硬平面上(如表面處理過之硬木板和牆壁)。由於其支撐力與硬度，傳統之西洋繪畫面能承受較多層與較厚重之顏料。

2. 展示的方式

(1) 簽名

中國傳統書畫家通常以書法與金石留名，著名書畫家的美術作品並常留有後世觀賞者之大印與詩詞落款。西方的美術作品通常只留有作者的親筆簽名與其完成日期，此點與中國書畫大不相同。

(2) 裝裱

中國傳統書畫通常以潮濕帶漿的紙托襯作品背面，以增加書畫的厚度與載重度。乾透之裱復結果將使得書畫與托紙合而為一。中國書畫可表現在各種處理過的平面上，如屏風、手卷、掛軸、扇面和摺頁等，以利書畫者運筆並供觀賞者陳列。

傳統的西洋繪畫(如十七至十九世紀之油畫)多描繪在一扯平張掛於四方木框的棉、麻畫布上，而十五至十六世紀的畫家則多在打了底的厚木板或剛糊了濕泥的牆上作畫。

(五) 審美標準的相異處

除了因循政教基準而訂定的美感標準外，中、西方在不同時期皆產生許多判斷與鑑別美術作品好壞的學說或方法。

1. 美學

(1) 「美」的功能性

中、西方的美學家對許多與「美」相關的問題產生類似的質疑，然而其推演出來的美術理論、或對問題的闡釋卻不盡相同。例如，周朝是中國最早建立禮法的朝代，孔子(611-479 BC)在此時提倡藝術的「功能性」，並認為藝術與禮教的推廣關係密切。例如為了合乎禮法，各種演奏樂器的尺寸、祭禮舞

蹈的排列行數、以及詩畫內容之取材等，都須謹慎選擇。

在古代的希臘，美術屬於一種具功能性的活動；柏拉圖(Plato, 427? -347? BC)認為藝術家的地位居於諸多行業之末，其活動只限於模仿真實世界(或神的國度)。為了理想國度的安危著想起見，柏拉圖相信藝術若非呈現「功能性」(比如一張可坐的椅子)，則沒有存在的價值。藝術家唯有依「正確的」與「好的」標準創作，才有機會被守門人接納，並踏進完美國度之門檻。

(2) 判斷「美」的基準

中國唐朝張懷瓘在其著作《書斷》中提及「三品」，認為「神品」、「妙品」以及「能品」此三階層是判斷中國書畫等級的主要基準。然而，二十世紀的美學家卡林悟德(Robin G. Collingwood, 1889-1943)則認為藝術之所以獨特，在於其能自由地表現藝術家的情緒。卡林悟德在其著書《藝術原理》(Principles of Art)中提及，藝術家無需事前將其欲表現之情緒詳細說明，因為好的藝術可以自動傳遞此種情緒給觀者。卡林悟德並認為藝術與工藝品之所以不同，是因為藝術不是以特定的方式和技法製做特定功能的產品。對卡林悟德來說，美術表現的技能高超與否彷彿不似張懷瓘所主張的書畫等級「能品」來得重要。

(3) 藝術家的品味

另外，中國晉朝時，庾和曾討論過藝術家品味的問題。庾和認為人物畫中表相若能「絕俗」，即能達到「雅」的品味，也就是藝術表現的最高標準。而十八世紀的經驗論者休謨(David Hume, 1711-1776)雖承認那些擁有優雅、細膩品味的

藝術家鮮少難求，却也設計了一套更加嚴謹的公式來審美。休謨認為這種難得的品味或有機會由人們後天培養，但須從尋找自我的強烈意識與纖細的情感做起，並儘量地排除可能產生的個人偏見，方能取得評鑑美術作品之基本資格。

(4) 藝術家的格調

中國近代美學家如宗白華(1897-1986)認為藝術家的心靈須包含「情」、「氣」與「格」三層，並且推崇此三種層次為中國傳統藝術所追求之最高階段特質。宗白華將此心靈的自我修行視為展現藝術家格調的基礎。俄國哲學家托爾斯泰(Count Leo Tolstoy, 1828-1910)在其著作《什麼是藝術?》(What is art?)中曾就美術作品對觀賞者所產生之影響力提出其論點：「對觀者產生之影響愈大，則作品表現得愈好」(Lipman, 1973, p.38)。托爾斯泰認為此影響程度又與創作表現的「個別性」、「清晰度」和創作者之「真誠心」息息相關，尤其以最後一項之「真誠心」最為重要。此論點與中國藝術家所講求的個人「格調」有些許共通之處，但托爾斯泰強調藝術家與觀者之間「有效溝通」才是表現藝術家格調最好的方式。

(5) 「美」的優良特質

中、西美學論述在不同時期多認為藝術作品本身必定含有某種程度的優良特質(Good Quality)，例如貝爾(Clive Bell, 1881-1964)在其著作《藝術》(Art)中提及，凡能夠引發美感情緒的線條與色彩、在美術作品中以獨特的方式展現其特質者，稱為「具有特殊意義之造型」(Significant Form)。而中國南朝的謝赫(450? -550? AD)主張只

有結合豐富嫺熟的筆法、美的位置與組合、情緒的美感表達等，方能在美術作品中表現此種類似於貝爾所提及之優良特質。

(6) 美術家與大自然的關係

中、西方哲學家對於人與宇宙之微妙關係曾提出不同的觀點。例如，老子(604-531 BC)和莊子(369-286 BC)皆認為藝術作品中應表現人類內在精神的修行，並且此種表現美感之慾望應遠超過對一般物質的需求。亞里士多德(Aristotle, 384-322 BC)則認為詩、雕刻、音樂等是一種模仿的藝術，因為他們只能成為自然的補充物或以自然為對象的仿造品而已。此外，中國美術家傾向於走進自然裡以體驗其菁華，並用以表現在美術作品中，形成天人合一之貌。反之，西方美術家多認為畫面即是一扇窗，因而傾向於由畫面為定點，遙遙眺望大自然，人與自然的距離因而逐漸拉遠。

2. 視覺要素

中國藝術家中尤以畫家最善用表現元素來練習用筆和用墨，其三個主要之元素如下：

(1)筆法：描、勾、點，(2)墨色：破、潑、渲、積、染，(3)敷彩：金碧、青綠、五色、六彩等。為了創造各種質感與明暗面，皴法、苔點，以及明代鄒德中《繪事指蒙》「十八描」等技法亦屬於筆法練習的項目。

西方美術家亦常應用視覺要素來創作，其主要內容含有：(1)形狀：點、線條、平面、尺寸、空間，(2)色彩：色相、明度、彩度，(3)質感：真實之質地、模仿之質感等。針對不同美術時期的表現需求，各種元素受重視(或遭輕忽)的狀況常有改變。例如，中世紀的早期繪畫

多表現在瓷磚上，因而對瓷磚表面的色彩與光澤非常重視。又如拜占庭美術的馬賽克圖畫喜用金色與藍色、羅馬式繪畫多採用流動的線條。到了哥德時期，美術表現好以幾何圖形(例如三角形)來創作建築外形(例如教堂尖頂)；也喜用表面粗糙的彩色玻璃製窗，以增加教堂內的神聖氣氛。十五世紀起，文藝復興美術以線性透視與光度來架構繪畫，威尼斯畫派則企圖以鮮豔明亮之色彩繪畫。十七、十八世紀，巴洛克與洛可可時期建築外觀多採用複雜漩渦線條與圖案，新古典繪畫則追求嚴格的明暗效果。至浪漫主義時期，繪畫好用活潑的色彩。十九世紀巴比容畫派與印象派則偏好使用自然光與色彩來創造畫面上的調子。二十世紀初現代畫派中，如野獸畫家喜用補色、而立體主義者企圖將三度空間的圖象表現成二度空間。二十世紀之後，如風格派畫家蒙德里安(Piet Mondrian, 1872-1944)與新抽象主義者馬登(Brice Marden, 1938-)等，意圖直接分析並使用視覺要素(如線條、幾何平面、原色等)來創造最純粹的繪畫。

3. 美術原理

中國書畫家依照美術原理(或設計原理)來修習書畫技法，在不同朝代所產生的美術理論進而採用原理中某些部分來建立評斷美感的標準。如南朝謝赫《古畫品錄》主張以「六法」、唐代張懷瓘《書斷》主張以「三品」、五代後梁荆浩《筆法記》主張以「六要」(氣、韻、思、景、筆、墨)來裁斷與比較書畫作品之高下。北宋之郭若虛《圖畫見聞記》認為畫者應避免「三病」(版、刻、結)之顯現、劉道醇《聖朝名畫評》則

推崇「六長」，對畫者能「粗魯求筆、僻澀求才、細巧求力、狂怪求理、無墨求染、平畫求長」之不凡技法提出識畫之訣。另外，針對山水畫之表現缺失，元代饒自然《山水家法》則指出「繪宗十二忌」，對畫中的佈局、架構與點景方式皆給予明確的說明。

西方美術的表現與評斷，自然也循著既定的美術原理。由於美術原理以視覺要素為基礎，許多視覺美感如平衡、秩序、比例、漸層、單純、和諧、律動、重複、強調等，由一般人的視覺能力即可領悟得到。在美術發展過程中，不同時期的美術創作理念只針對某些美術原理的內容極力推展。例如，埃及建築與雕刻注重對稱與平衡，希臘和羅馬建築對精確比例的表現推崇倍至。拜占庭濕壁畫以完整的輪廓線設計構圖，而文藝復興時期的繪畫企圖創造光度與前後景的協調感。巴洛克與洛可可美術傾向於表現形與線的複雜性、重複性，新古典美術則喜好色調和諧與排列秩序之美。浪漫主義的繪畫多表現色彩之律動，印象主義則多表現從自然光裡觀察到柔和的色調美。

（六）對自然環境的不同態度

中國畫家認為大自然是學習「氣」、「理」、「意」的最佳典範。中國傳統美術，特別是山水畫中，常以比例誇張的巨大山石與細小人物來顯示自然對人類的重要性。這種表現理念到了元代更為強勢，甚至將畫面人物都免除了。通常中國畫的觀者也被視為山水中的一部分，而觀賞特長卷的山水畫時並不採用

西方人透視慣用的「消失點」。這種長幅的山水畫通常由一距離觀之，稱為「三遠」；「高遠」往上眺、「深遠」往下瞰、「平遠」往前望。中國美術家多描繪心中既有的景象，出外遊山玩水的觀景活動不過是加強本身與自然的連繫。不過由於西方美術技法與理念之東傳，中國美術家這種謙虛為懷、以自然為師的態度，至十九世紀末便漸漸消失了。

西方傳統美術對人物與環境比例的表現較中國傳統美術符合科學性。創作者與觀者通常被設定站立於畫外一定點，以把握繪畫對自然表現的正確性。西方美術家到戶外觀賞自然，並將所見記在腦中或記錄於素描本上，以便日後完整描繪自然。自然的偉大與莫測，多為西方人視為障礙或需要克服之物，由此得之，西方人對大自然和四周環境所抱持征服與利用之慾望，遠遠大過於崇敬之心。有一段相當長的時期，中國庭園的亭臺樓閣喜設窗臺，以利觀賞窗外池塘、花園之美景。窗臺的窗框多綴飾以精緻花紋，因此窗外景色觀來彷彿一幅帶框的畫。西方美術理論亦曾認為圖畫的形成有如由窗內往外望，觀者之地位一直被定位成一種大自然的附屬物，而這樣的理念也只延續至二十世紀即止。

（七）民族性的不同

1. 堅毅力

中華民族的個性相當堅強並具韌性，這種個性與態度稱為「不偏不倚」，在中國美術的發展與結構上很重要。首先，藝術家們多以先賢聖哲為道德取法的對象，並以傳

遞大師的技藝為職責。另外，藝術家們也採中國哲學的「中庸之道」，保持無私與平和的心態創作。中國藝術形態還有一特點，即是多做個人道德的修行，少做技法的創新與發明。最後，中國美術形態之所以能長久維持，是由於許多派別出自師承或家族關係，這使得各個派別只以其特定發展方向為目標，少有派別間相互打伐的現象。

2. 善變性

西方人的民族性通常被視為反覆無常，而這種個性使得其美術發展面臨「物極必反」之勢。西方美術中不乏有派別間互相攻訐，最後造成各派別迅速崩解的情形。例如，浪漫主義以自然之描述為中心，主要是反對新古典主義過於重視和諧與秩序之美。寫實主義的成立，則為了反對浪漫主義過於偏好理想化與歷史性之題材。四〇年代於約紐竄起的抽象表現主義，以攻擊寫實主義為目的。到了五〇年代「歐普藝術」則使用寫實的廣告圖案，一舉又推翻了抽象表現之理論。第一次世界大戰期間形成的「達達」乾脆提出宣言，不屑於與以往一切既有的美學價值觀為伍。

五、結 論

根據以上之跨文化比較與描述，本通識美術課程之設計結論如下：

(一)跨文化美術課程須與學生的世界觀及接納世界文化的態度相結合。

(二)臺灣各級學校的美術教育內容多同時包含傳統中國美術與西洋美術。同時事實顯現，臺灣高等教育多重視西洋文化與藝術之教學，較為輕忽對中國文化與藝術之傳遞。

(三)經筆者問卷統計顯示，臺灣大學院校非美術系學生認為中國美術與西洋美術皆擁有相當程度的美感特質。他們並且認同與接受通識教育「跨文化美術課程」的設立。

(四)本跨文化美術課程設計將在相對應(或同時期)中、西文化中選擇各類美術配對作品，以做為美感特質比較之基礎。

(五)本跨文化美術課程設計之目標，是鼓勵臺灣之大學非美術系學生有能力欣賞西洋美術、並在重新發現中國美術的優點後，能夠建立對中國傳統文化的自信心。

(六)本文提供了通識課程教師一跨文化美術之比較結果，期能做為未來規劃大學通識美術課程之基礎。

註 釋

註一 「文化色盤」(Cultural Palettes)

可視為美術設計課程之一部分。教師可教導學生將各種具有特殊文化意義之符號與色彩陸續儲存至圖案銀行(Image Bank)。當學生從事美術設計時，即可由此圖案銀行中提出圖案，在「文化色板上」自行組合。需要特別注意的是，各類圖案之分級與排列順序得依其在各種文化中所擔負之正面或負面意義為主要標準，以利圖案銀行之儲存與提用。

註二 筆者曾於民國八十四年五、六月間，針對臺灣之大學非美術系學生對通識藝術課程之需求度展開問卷調查。問卷中之第七、八題則為調查跨文化美術課程之需求度而設計。第七題為：「您認為中國傳統繪畫和西洋繪畫何者比較有欣賞的價值？」四選之一各項答案如下：「中國傳統繪畫」、「西洋繪畫」、「兩者皆是」、「不確定」。第八題為：「如果藝術是大學必修科目，您希望這門課程的內容包含下列那一項？五選之一各項答案如下：「中國傳統藝術」、「歐洲傳統藝術」、「美國現代藝術」、「以上皆是」、「其他」。

註三 中國的造紙術始於漢末(105 AD)蔡倫，活字印刷的發展起於十一世紀，戰爭中使用火藥始於十二世紀宋代早期，而羅盤用於航海則始於大約十二世紀初(1100 AD)。

註四 「鉚」是一種由寄生於無花果樹或菩提樹上之雌性介殼科昆蟲所分泌的樹脂膠狀物。「鉚」通常被收集用來製造蟲漆或漆，或提煉為製造紅色顏料(如紫鉚、胭脂)的元素。

註五 根據唐代張彥遠《歷代名畫記》所謂「五色」指中國繪畫中「焦、濃、黑、重、淡、清」等五種墨色的變化。而根據清朝唐岱《繪事發微》所謂「六彩」則指中國繪畫中「黑、白、乾、濕、濃、淡」等墨色。「五色」及「六彩」皆為中國畫的技法，

其墨色之豐富與否直接影響畫面明暗與質感效果，與西洋繪畫中「明度」(Value)一詞的含意不盡相同。

參考文獻

中文部分

- 藝術家工具書編委會(編)(1981)，《美術大辭典》(臺北：藝術家出版社)。
- 教育部國教司(1983)，《國民中學課程標準》(臺北：正中書局)。
- 何昆泉(編)(1992-1993)，《高中美術》〈第一、二、三、四冊〉(臺北：正中書局)。
- 何懷碩(1987)，《繪畫獨白》(臺北：圓神出版社)。
- 國立編譯館(編)(1994)，《國民中學美術》〈第一、二、三冊〉(國立編譯館)。
- 教育部高教司(1983)，《高級中學課程標準》(臺北：正中書局)。
- 宋飛龍(編)(1985)，〈華夏文化與世界文化的關係特輯〉，《故宮文物月刊》，第26期，頁12-51。
- 李賢文(1990)，〈一條奔湧向前的美術脈動：「臺灣美術三百年展」籌備緣起〉，《雄獅美術月刊》，第227期，頁83-87。
- 天下編輯(1992)，《發現臺灣(上)》(臺北：天下雜誌)。
- 宗白華(1984)，《美學散步 I.》(臺北：洪範書局)。
- 葉慶炳(1993)，〈雞年談雞〉，《故宮文物月刊》，第118期，頁28-33。

英文部份

- Bell, C. (1913). *Art*. New York: Frederick A. Stokes Company Publishers.
- Biedermann, H. (1992). *Dictionary of Symbolism*. (J. Hulbert Trans.). New York: Facts On Files, Inc.
- Bostock, L., & Varely, H. (Eds.).

- (1993). The Macmillan visual desk reference. New York: Macmillan Publishing Company.
- Cheng, F. (1994). Empty and full: The language of Chinese painting (M. H. Kohn, Trans.). Boston, Shambhala Publications, Inc.
- Clunas, C. (Ed.). (1987). Chinese export art and design. Great Britain: Westerham Press Limited.
- Crossman, C. L. (1972). The China trade. Princeton, NJ: The Pyne Press.
- Flexner, S. B. (Ed.). (1987). The Random House dictionary of the English language (2nd ed.). New York: Random House, Inc.
- Friest, A. (1954). Aspects of Chinese painting. New York: The Macmillan Company.
- Gottsegen, M.D. (1993). The painter's handbook. New York: Watson-Guptill Publications.
- Hamblen, K.A. (1984). Commentary: The universal-related dialectic in an international perspective on art. Journal of Aesthetic Education, 18(2),99-102.
- Hamblen, K.A., (1991). Instructional options for aesthetics: Exploring the possibilities. Art Education, 44 (6),12-24.
- Horizon Magazine. (1969). The Horizon Book of the arts of the arts of China. New York: American Heritage Publishing Co., Inc.
- Hsiao, Bao-ling. (1995). An art course for non-art majors to meet college general curriculum requirements in Taiwan. Unpublished Doctoral Dissertation. Texas Tech University, Texas.
- Jenyns, S. (1966). A background to Chinese painting. New York: Schocken Book.
- Johns, R. W. (1986). Help wanted: Art educators for global education. Art Education. 39 (3),16-24.
- Kahr, M. M. (1993). Dutch painting in the seventeenth century (2nd ed.). New York: Harper Collins Publishers, Inc.
- Lai, T.C. (1973). Chi Pai Shih. Seattle, WA: University of Washington Press.
- Lin, Yutang. (1967). The Chinese theory of art. New York: G.P. Putnam's Sons.
- Lipman, M. (1973). Contemporary Aesthetics. Boston: Allyn and Bacon, Inc.
- Mittler, G.A. (1973). Experiences in critical inquiry approaches for use in the art methods class. Art Education, 26(2),16-21.
- Mittler, G.A. (1976). Structuring instruction in art fundamentals for the elementary school. Art Education, 29 (6),12-17.
- Morlarty, S. E., & Rohe, L. (1992). Cultural palettes: An exercise in sensitivity for designers. Journalism Educator, 46(4),32-37.
- Petrucci, R. (1920). Chinese painters: A critical study (F. Seaver, Trans.). New York: Brentano's Publishers.
- Rowland, B. Jr. (1954). Art in east and west. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Segall, M. H. (1976). Visual art: Some perspectives from cross-cultural psychology. In Don Brothwell (Ed.), Beyond aesthetics: Investigation into the nature of visual art (pp.98-114). London: Thames and Hudson.
- Silbergeld, J. (1982). Chinese painting style: Media, methods, and principles of form. Seattle, WA: University of Washington Press.
- Silver, R. A. (1983). Art in history (4th ed.). New York: Abbeville Publishing Group.
- Sowerby, A. DE C. (1940). Nature in Chinese art. New York: The John Day Company.
- Sullivan, M. (1984). The arts of China (3rd ed.). Berkeley, CA: University of California Press.
- Tartarkiewicz, W. (1970). History of Aesthetics. In J. Harrell (Ed.), & A. Czerniawski (Trans.), History of Aesthetics: Vol. 1. Ancient Aesthetics. The Hague, Paris: Mouton.
- Venturi, L. (1956). Chagall: Biographical and Critical study (S. J. C. Harrison & J. Emmons, Trans.). Geneva: Editions d'Art Albert Skira.
- Watson, W. (Ed.). (1972). The westward influence of the Chinese arts: From the 14th to the 18th century. London: University of London.
- Williams, R. L. (1977). Cross-cultural education: Teaching toward a planetary perspective. Washington, DC: National Education Association.
- Yee, C. (1964). The Chinese eye: An interpretation of Chinese painting. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Ziegfeld, E. (1962). Art education-A western viewpoint. Art Education, 15(1), 4-6, 20-23.

著者 國立台灣藝術學院兼任副教授