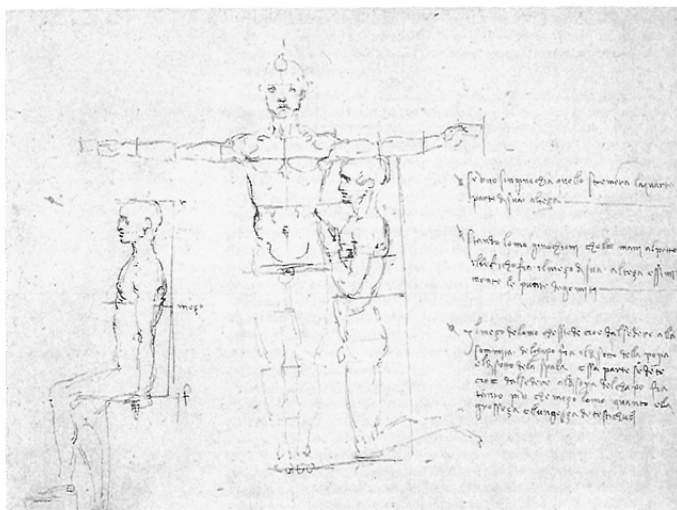


解構視覺藝術教育知識體



達文西堅持，「美術」既然是科學的學科，就有研究的價值。

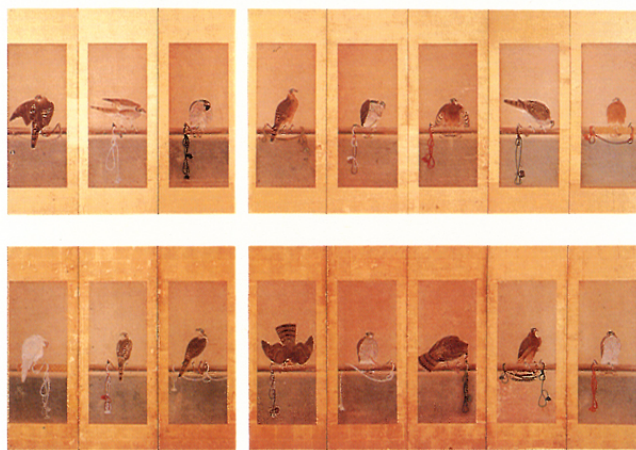
此圖為達文西研究人體比例素描（1490年）

探討台灣**視覺藝術**教育之主體性(上)

林曼麗

序 言

不論是從歷史的宏觀角度，亦或是從制度面的分析，或是從實際教學的課程內容或方法的層面探討，縱觀台灣視覺藝術教育的發展，一直是在東、西方藝術教育思潮的擺盪中，聞風起舞，鮮有主體性的發展與理念之確立。回溯中國圖畫教育的起源，源自於清末年間學制的改革。鴉片戰爭(1842)之後西洋的船堅砲利震撼了中國清末的知識界，隨之有張之洞等人提出的「中學為體、西學為用」的論述，當時為了適應西洋文化之衝擊及吸收西洋科技之文明，學習西洋的技術，工業成了當務之急。在新制教育制度(1902)確立之前，根據文獻記載已有江西「高安蠶學堂」、「杭州蠶學堂」、「武昌農務學堂」以及洋務局內附設「工藝學堂」(註一)之設立，旨在訓練製造機器械的基本技能及知識；而普通教育中圖畫教育的肇端則起始於光緒二十八年(1902)頒布之「欽定學堂章程」及光緒二十九年(1904)頒布之「奏定學堂章程」，首次將「手工」、「圖畫」科配置於課程之「隨意科」之中。檢視當時的時代背景，社會、政治、經濟的種種客觀因素，中國初期圖畫教育的特徵及性格，可從以下的章程條文中略見端倪。如光緒二十九年十一月公布之「奏定初等小學堂章程」第四節第九條：



圖畫要義：在練習手、眼，以養成其見物留心，記其實象之性；……。

Kamiya Haruzane (1824-1862) 鷹

八屏風組 水彩 紙 91.5×37.4 cm 19世紀 江戶時期

圖畫要義：在練習手、眼，以養成其見物留心，記其實象之性；……。

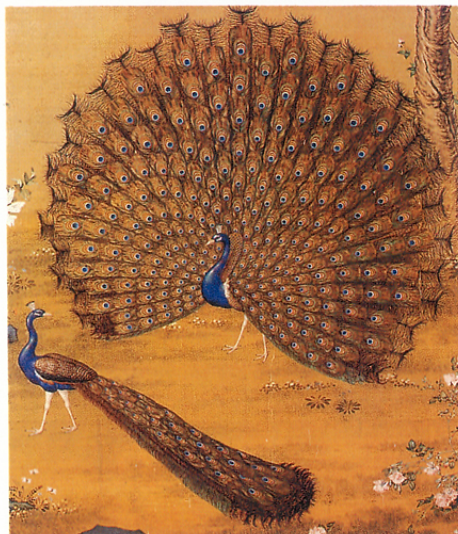
及同年公布之「奏定高等小學堂章程」第二章第八條：

圖畫要義在使觀察實物體及臨本，由教員指授畫之，練成可應示技能，並令其心思習於精細，助其愉悅（註二）。

從以上的目標內容之要義可得知清末民初圖畫教育，旨在訓練學生了解「物體」的「理」與「法」的規則，著重於幾何圖形與機械繪圖的「手」與「眼」的精密訓練，當時的圖畫教育可以說是完全附屬於實利、實用的價值觀裡。分析當時「手工」、「圖畫」的課程內容及其教學方法的特質，顯而易見的清末民初的圖畫教育與其說是美術教育，還不如說是科學的補助學科，而且幾乎是完全採取西洋的方法與內容的「西洋畫教育」。值得一提的

是，中國初期圖畫教育的宗旨，旨在吸收西洋的文明，技術，教育的內容也幾近全盤西化，但其手段及方法，卻是沿用日本的模式。這可由清末的美術學校及師範學校的圖畫工作科裡，聘用了不少日籍教師可見一斑。日本明治二十四年（1891）文部省制定之「小學校教則大綱」第九條：對小學校「圖畫」課程之目標定義如下：

圖畫之要旨在於手、眼練習，並能正確的觀察



圖畫之要旨在於手、眼練習，並能正確的觀察並畫出通常所見之形體，且歷練匠意，使能辨知形體之美。
清 郎世寧 孔雀開屏圖（局部） 墨彩 絲絹

並畫出通常所見之形體，
且歷練匠意，使能辨知形
體之美（註三）。

相較於前述之奏定初等小學章程之圖畫課程要義，頗有相似之處。且「圖畫」、「手工」的科目名稱也與日本的科目名稱相同。在顯示日本對於中國初期圖畫教育的深遠影響。眾所皆知的日本圖畫教育的起源是明治五年(1872)「學制」頒布之同時，順應當時的世界潮流「圖畫」科也被納入成為日本學校

教育中的一學科。幕府末期以降，學校教育制度的確立是日本「近代化」過程中重要的一環；明治維新，全盤西化的氣運之中，日本圖畫教育的內容更可以說是西洋美術教育的全盤移植。發生於十八世紀末十九世紀初期西歐的工業革命，同時也帶動了西歐一連串的藝術教育的改革，由於社會環境變遷，產業與工業的需求，當時對藝術教育的認知已經慢慢脫離傳統學院派純粹美術主義的制約，藝術教育的目的不再是為某一特定的社會階層或

人培養雕刻，繪畫的職人，職匠，亦或美術家、雕刻家，藝術教育的功能是培養一般的民眾具備有「工藝」、「工業」的基礎，以確保在產業社會中產品的品質，及國家的利益；另一方面藝術教育也應具備有「文字」相同的功能，能借由「圖畫」的能力，達到「認識」與「發表」的目的。故十八世紀末西歐各國普遍設立素描(drawing design)學校，至十九世紀1830年代前後，英國與德國先後從學校課程中設置美術學科，至1860年代、1870



達文西 手部素描練習 214×150 mm 1474 年

年代、義大利、美國，德國更將美術學科設置於普通教育課程中成為必修科。1872年，日本學制頒布的同时，上述的實用主義、實利主義的西歐美術教育的內容及方法就成為日本「近代化」、「西洋化」的最佳模本。明治四年出版被稱是日本最初的圖畫教育的教育書—《西畫指南》是西洋技術書的翻譯書，即為最佳明證。其內容不外乎幾何形及事物的正確描法，從直線、曲線、單形、紋形、日常用品到植物、動物、人物、風景、前半部是以幾何

形體的訓練為主，後半部則以博物形體的描寫為主，成為一整然有序的教育內容體系。而正確模寫更是唯一的學習方法。只要稍加檢視清末民初學堂章程的規範及當時使用之教科書之內容，即可明晰的掌握此種一脈相傳的關連，日本移植西方文明，而中國模倣日本，美術教育的發展雖只是東方國家近代化過程中微乎其微的一部分，但其顯見的性格，隱然暗喻了二十世紀東、西方文明的宿命。民國八年五四運動發生，美國教育學者杜威(Dewey

1859-1952)來華演講，生活主義，實用主義的思潮更為高漲，及至民國二十六年七七事變發生為止，中國整個大的教育環境可以說是以實用主義，勤勞主義，職業教育和生產教育為主流。美術教育在大環境教育觀的束縛下，民國元年雖有蔡元培先生提倡美感教育，卻如曇花一現無法引領風潮，反而是順應時勢所趨，自清末新教育成立以來，「圖畫」「手工」科一直是可有可無的「隨意科」，至民國元年「手工」科才被列為「必修」科。民國十二



宋 趙昌 寫生蛺蝶（局部） 27.7×91 公分

年(1923)「新學制課程綱要」更將其範圍擴大為「工用藝術」與「形象藝術」至民國十八年(1929)的暫行課程標準又將其改為「工作」科與「美術」科，民國二十一年(1932)以後又以「勞作」科替代了「工作」科。縱觀此段時期的美術教育的課程標準目標，歸納重點有三：

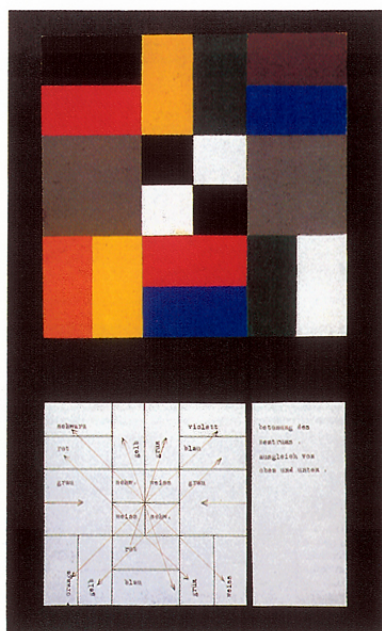
- 一、較重視順應兒童的本性，引發其興趣。
- 二、培養美的欣賞和發表的能力。
- 三、是重視美術原則的學習和

應用，以求生活之美化。(註四)
 由此可見，由民國初年至抗日戰爭爆發，儘管整個社會教育環境仍不脫實利主義職業教育掛帥的情境，中國的美術教育還是歷經了幾次教育形態的轉變，如「形象藝術」、「工用藝術」的名詞轉換，對「臨畫」教育的批判，轉而強調「自由畫」的份量，美術教育從實用主義的職業教育趨向轉型為重視民生主義的生活教育等等。如果將歷史的量尺從縱軸轉為橫軸，再來分析一下當時日本的圖畫教育的情形，可發現

一些頗值得深思的現象。

明治初年日本圖畫教育的性格與特徵之前已經約略說明過，到了明治三十七年(1904)，似乎隱約可見某種轉變。先是「圖畫教育調查委員會」的報告。其中除了明示所謂的「寫生」、「看取圖」、「考察圖」、「幾何圖」的分野之外，對於圖畫教育的意義，也有以下的說明：

- 一、養成直覺的判斷力。
- 二、促進發明的能力。
- 三、遇到的觀察力、明瞭的理



德國 包浩斯 發展出完整的視覺藝術教育系統課程。
此為色彩中心的強調；上方和下方的均衡（1930年）

解力與正確的判斷力。(註五)

從以上的說明可知這個時期開始，日本的圖畫教育已經開始從明治初期的安全模倣範本的圖畫教育，慢慢轉移至重視表現主體的創造性，這也是預告了下一個新時代的來臨。

雖然日本所謂構成教育運動真正的展開是從昭和初期開始，但是其實當大正中期「自由畫教育運動」如火如荼的展開的同時，另一支以基礎造形為重點的美術的新流派也同時形成而組織了所謂「新圖畫教育會」。此會的宗旨是主張，圖畫教

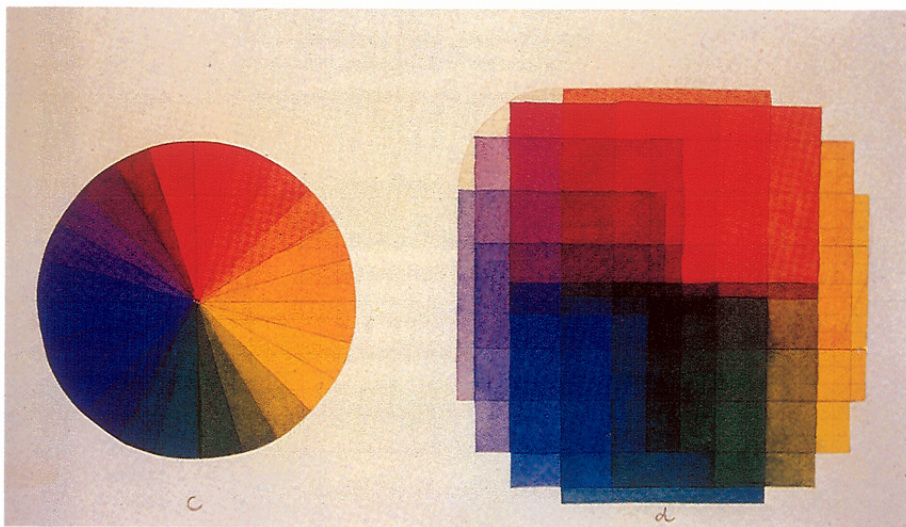
育並不是單單描繪的繪畫教育，而是包括了繪畫、雕刻、圖案、工藝、建築、服飾等所有造形的領域，而其教學目標是要培育具備有構成力、鑑賞力、技術力等的基礎造形能力。此會的成員谷鐸太郎於大正十年(1921)提出以下二個看法：

- 一、圖畫科的目的是養成「形象」的觀察，鑑賞及其創作的的能力。
- 二、圖畫科的目的是培養對「物體」形態的觀察，探究與創作的的能力。(註六)

民國十二年中國圖畫教育課程標準中，「形象藝術」名詞的採用，

及對「工用藝術」的重視，當然當時的世界藝術教育潮流也不無影響，但是直接吸收日本教育改革的養分仍不失為一條便利之途。「新圖畫教育會」的另一位重要成員，也是日本昭和初年的重要美術教育學者霜田靜志往後更是積極提倡圖畫，手工統一論，主張學校必須施行共通造形本質的普通教育，在其著書中有以下的敘述：

實際的生活是美術教育最深的根柢。美術教育可以提高國民對工藝的理



德國 包浩斯 色環 (1931年)

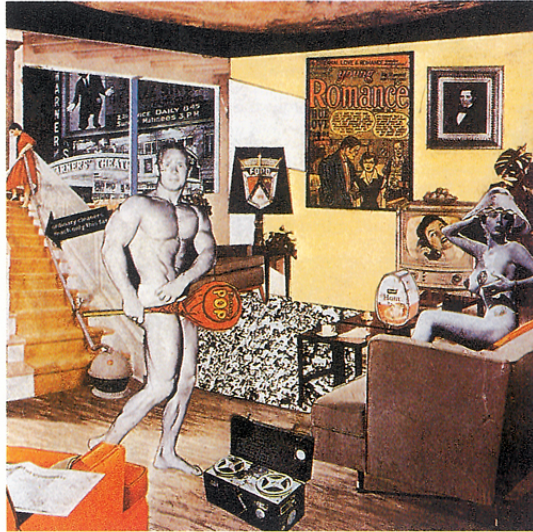
解，其結果就是推動產業藝術化，並對國家的經濟有正面的效益。但是也並非全是國家的利益，其實個人生活的藝術化，也是在兒童的教育上必須重視的理由。(註七)

這種設定「基礎造形教育」是普通教育的一環的理念，對中國美術教育及戰後台灣的美術教育的發展是有深遠的影響的。

經過戰爭的非常時期至抗戰勝利，台灣光復卻又因大陸淪陷、中

華民國政府遷來台，台灣亦經過日據時代種種教育措施。民國三十八年之後台灣的第一塊土地上融和了複雜的文化、社會、經濟、政治的種種因素，第二次世界大戰之後的台灣美術教育的發展，又呈現了另一種風貌。十八、十九世紀是西歐最充滿活力的時代，而二十世紀可以說是美國的世紀。美國成為世界藝術教育思潮的中心。德國包浩斯的教育系統，第二次大戰之後轉移基地至美國，發展出視覺藝術教育的系統課程，儼然成為現代藝術的代言人。1940年代後期至1950年

代創造性自我表現的美術教育理論與實踐是藝術教育的另一支主流，以兒童為中心的藝術教育思潮風靡全球，其影響力至今不減；而1960年代於美國展開的美術教育改革運動與課程開發計劃，即所謂的學科中心主義的美術教育，近十年來更是席捲台灣的藝術教育界；而日本也在第二次世界大戰後，世界藝術教育風潮之中，從戰後崩潰的社會價值觀中，重新建立，探究其藝術教育的方向及其可能性。戰後日本美術界最大的特徵是民間藝術教育運動的興起，體制內的藝術教育與



普普藝術家 漢彌爾頓 「什麼使今日的家庭變成如此的不同如此有魅力？」(1956年)

體制外的藝術教育運動的不斷抗拮、相生，是戰後日本藝術教育發展的原型。吸取戰前山本鼎的自由畫運動的養分，高舉著自由、開放與創造主義的旗幟是創造美育協會的藝術教育運動，在藝術教育的理念上，人本主義、自然主義的人生觀和重視美術的心理機能與美國重視兒童創造性與自我表現的兒童中心的美術教育是一脈相傳的。另一個運動是以社會批判為中心思想的生活認識論美術教育運動，這一派的支持者認為美術教育應該教導孩子去面對生活的真實並透過真實的

體驗，批判生活的本質。而戰後堂堂取得市民權的設計教育更是主導了，戰後日本工商業社會環境中的視覺要素，包浩斯的造形教育，是它的母體，二十世紀，「設計」對人類現代生活的重大影響，對處在世紀末的後現代人類，真可說是身歷其境無需贅言。

台灣自民國三十八年政府遷台，民國七十六年七月宣告解嚴，強人政治時代結束，這段期間由於社會、經濟、政治……等等因素的制約，台灣的教育制度完全是由上而下，單一價值觀的中央集中式的

教育體制。而美術教育的發展也在有限的自由空間中，吸取國外點點滴滴，片片斷斷的思潮理念、方法，以上所敘述的東西方藝術教育的運動與思潮，或多或少都在台灣的美術教育裡留下痕跡。幾十年來，有限的資訊管道，閉鎖的社會環境，無謂的政治包袱，在在都拘束了自由學術發展的動力，台灣的美術教育發展，就是在這種先天不足，後天失調的條件之下，儘管有許多美術教育的先進不斷的奉獻心力，仍難免有掉入以管窺天，固步自封的窘境。

解構視覺藝術教育知識體

嚴格來說，戰後台灣的藝術教育的發展，因為受到東、西方先進國家思潮的影響，產生了各種形態的美術教育的「現象」，如重視寫實，講求作品的完成度與繪畫性，是趨向於比賽主義的美術教育；如重視兒童的心理發展、強調兒童創造力與個性的成長，是所謂透過藝術的教育；也有源自於包浩斯的思想，擷取日本造形藝術教育的方法，1970年代之後在台灣形成造形教育的風潮；近年來，DBAE的課程理念、重視藝術本質內容的所謂美感藝術教育論；也對台灣美術教育界產生了不少的影響。

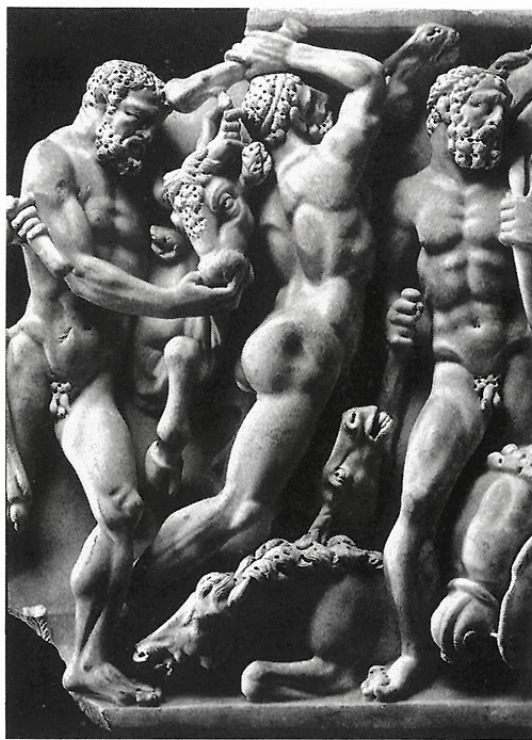
但現階段面對二十一世紀，隨著高科技資訊時代的來臨，多元文化觀成為世界文化思維的主流，其象徵意義也宣告了文化壟斷時代的結束，在二十世紀整個現代主義為主流的大環境裡，西方形式主義的產物—視覺要素與語言成為全球共通的語言是最普遍而理所當然的現象，相對的卻忽視了不同地域、不同種族、不同國家、所產生的不同文化、不同傳統的多元價值觀。而如今我們站在二十世紀末要進入所謂「後現代」的情境裡的轉折點上，重新審視多元文化所具有的價值與意義的同時，不得不思考的一個課題是——台灣視覺藝術教育的主體性。

從中國圖畫教育的起始，至戰後台灣美術教育的發展，從歷史宏觀角度，我們已經清晰的了解台灣美術教育的本質，儘管有許多美術教育的現象在台灣相繼發生，也有許多的活動與行為熱烈展開，但是我們是否曾經認真的思考，甚至付諸行動，去發展和確立屬於這塊土地的美術教育，歷史給我們的答案是否定的。吸取外來文化甚至移植

外來文化，是每一個文化發展過程中不能或缺的一環，但最毫無主體性的、毫無選擇與反省力的全盤吸收、一味的模倣與追隨，最後我們將喪失原本屬於我們自己文化的精髓，也將喪失別人對我們的認同與尊敬。

筆者的研究動機，是從歷史的宏觀角度出發，從歷史發展的事實中思考現代與未來的課題，而二十一世紀台灣美術教育的發展與趨勢，也就成為筆者現階段研究的主題。本篇文章是筆者現階段研究主題中的一部分。即，文獻探討分析與解構的部分。筆者試圖以宏觀、統整的角度切入視覺藝術教育知識體，解構其內涵，釋放其元素，唯有將各流派、各思潮的元素徹底抽離，才能跳脫各派美術教育學說之制約。故筆者在本篇文章中，盡量採取客觀與跳脫主觀架勢之立場，以更寬廣與包容的觀點，從每個思潮的歷史背景、文化因素、社會條件，再進入思潮的主體，分析其理念與主張，並將其釋放在共同的水平上，再檢視其特質，以期建立在思考台灣視覺藝術教育的主體性時，有穩固的立足點與自主性。

有關美術教育思潮的區分，以筆者所認知範圍內，有以下幾種形式。如日本學者山本正男在其論述中，從文化類型的觀點，將西歐藝術教育思潮化分為(1)古代希臘，融合統一以真、善、美文化諸價值為原理的「汎律價值觀」的美術教育觀。(2)中世紀，以神聖的神權價值所支配的所謂「他律價值觀」的美術教育觀。(3)近世以來，由於文化諸領域價值意識的獨立，展開自律性的時代。特別是十七世紀體系哲學的確立，美術活動的自律性與美術教育的主體性的諸面相，成為十八世紀以後，近代美學、藝術學的基礎。又從一定的藝術樣式對應一定的藝術教育論的角度來看，如(1)對應主張樣式的調和和完成性的古典主義，席勒提倡重視理性與感性的調和，以美的教育完成人格形成的美感教育論。(2)對應浪漫主義的藝術思潮赫爾德學派(Johann Herber 1776-1841)提倡的道德、宗教的情操教育論；(3)對應自然主義藝術傾向的，貝斯它羅吉(Pestalozzi 1746-1827)以降所提倡的個性教育論的思想；(4)而現代以來，對應表現主義的藝術傾向，如創造教育論的思想，及構成主義與包浩斯系統的造形教育論。又如，批判德國繆斯教育論的形而上學，而提倡科學的美術教育的歐得(G.otto)將中世紀至近代的造形教育理論區分成：(1)法則與現象的再現(2)秩序與刺激的復甦(3)實在性與知覺的演出。而一般來說，將美術教育的概念從其內容上來區分，最常見的如實用教育、技術教育、美感教育、情操教育、創造教育、個性教育、造形教育……等等；又如國內學者黃壬來在其西方主要美勞教育理論評析中



海克利斯 在大理石中配合真、善、美藝術表現。

將其區分為(一)兒童中心的教育理論(二)學科本位的教育理論(三)社會取向的藝術教育理論(四)科技教育思潮等四部分分述之。袁汝儀在其美勞科教材教法的教學講義中，也將美勞教育思潮分別從(一)由外觀入手(二)由結構入手(三)由兒童發展入手(四)由社會文化入手(五)由創意解題入手說明美勞教育的五種不同走向。

而於本文中筆者為了方便論述與分析將美術教育的思潮大致分為四種型態。其區分的方法一是從歷史發展脈絡的時間因素著眼，一是從各種主張中將具有共通源流與同

質的實質內容加以整合；雖然上述的方法兼顧了客觀的歷史、時間因素及各主張學說的同質性，但仍無法避免筆者主觀的界定與詮釋，此乃是進行本章理論論述與分析時的限制。本章將四大型態的美術教育思潮與主張大致區分如下：

(1)從古代至十九世紀近代學校制度確立之前，「美術」成為普通教育中的一門學科，肩負起社會、國家的利益並兼具啟蒙教育的地位之前的美術教育，筆者界定這段期間之美術教育其本質為「技術主義」、「美術主義」的美術教育。從古代

師徒相授的技工、畫工的修業訓練，至十五世紀文藝復興期美術自主意識的形成，以研究、訓練美術的學問與技術為宗旨的學院的設立，傳承巨匠的藝術遺產，研究巨匠的作品而演繹出來的權威性美術法則，折衷主義的方法論，絕對君主制的宮廷形式主張的典型範例，是狹隘的美術主義、技術主義的美術教育。

(2)從十八世紀工業革命以降，社會型態的轉變，市民階級的興起，「美術」原來所具備的「神權的」、「皇室的」、「貴族的」、「精緻

一、技術主義美術主義的 美術教育

的」、「奢侈的」、「藝術的」的特質幾乎完全被「實用的」、「實利的」功能所取代；近代美術教育從「實用」的立足點出發結合了英國摩里斯的「美術工藝革命」至德國的「工作連盟」的成立，至十九世紀末，二十世紀包浩斯的造形主義教育結合藝術、工藝、工業與機器，創造了二十世紀世界共通的視覺語言與造型原理，也完成了代表二十世紀現代主義的工業設計與建築。「實用主義」、「造形主義」的美術教育一節是分析解構此一型態的美術教育的内容與元素。

(3)十九世紀末、二十世紀初開始的心理學研究，盧梭(Rousseau)的自然主義，佩斯達羅吉(Pestalozzi)；福祿貝爾(Frobel)的美術教育論，至1950年代的重視兒童創造力以兒童為中心的美術教育思潮對全球美術教育的影響是本世紀美術教育的重大變革。本節將從兒童心理發展的角度，解構此種型態的美術教育的本質。

(4)1960年代以後，從柏拉圖的藝術教育論強調藝術教育具有的人格教育的陶冶功能，至席勒的美的教育論述；強調美感教育美的教育的藝術教育理念為基礎，發展以學科為中心的重視藝術知識體（美學、美術史、美術批評）的系統課程開發的美感主義的藝術教育是本文分析的主題。

不管是東、西方，美術教育的確立是在十九世紀末，近代學校制度確立之後才實現的事實。在中國、日本、亦或是歐美各國，近代學校制度中美術教育的本質是以「實用」為取向，是為了順應工業時代產業的需求，必須讓一般的民眾具備有「美術的」修養與技術，因而促進了美術教育的普及。由於近代以來社會型態的轉變，一般的民眾既是「消費者」也是「生產者」，「美術」所具備的「實用」的功能與「生產」的意義已經超過了自古以來「美術」所代表的「神權的」、「皇室的」、「精緻的」、「奢侈的」及「藝術的」特質，但是如果我們考察東西方美術史的發展，即可發現，其實美術教育在十九世紀末學校制度確立之前，它是以另一種型態存在的。

眾所皆知的，古代、中世紀，至文藝復興時期為止，畫家，雕刻家或工藝家與其說是藝術家還不如說是具有某種特殊技能的專門技術人才，而這些所謂技術人才的畫工，工匠或職人的學習與養成方法，是在「工房」或是「私塾」以師徒相授的修業方式進行的，而在西歐更有「吉魯多」(Guilds)相似於同業工會組合的組織，專司管理、安排並控制這些已經「出師」的工藝職人的工作。另一方面從「藝術」教化的功能來看，從柏拉圖、亞里斯多德等古代聖哲的論述中可得知，古代、中世紀的藝術的目的並非是為了要得到感官上的快感或是生活上的便利，而是為了要達到人格完成的目標，是將不可視的魂的世界與可視的現象界的構造結合成為一體「數理」的完美型態而得到完全的調和的內在「超越」的實在。

(註八)換句話說，古代，中世紀的藝術在本質上其重點並非在藝術的「創造性」上，而是依從一種「範型」而加以模仿而製作，這種基本概念，可以說是古代，中世紀美術的特色。(註九)基於這種理念，古典前期藝術中追求的是身體的均齊，與運動的範型，而至古典後期，具有變化的運動與感情的自然外觀的寫實描寫是當時代美的基準。從柏拉圖的弟子對當代雕刻家的稱讚內容「雕刻所具有的自然的安定感與意念的多樣性，而從大理石精密、細膩的雕刻中所表現出來的毛髮輕柔的細節，纖細的質感……。」(註十)可以更具體的了解古典美術的內涵。而當時繪畫技能的訓練，從素描開始，而單彩，明暗法，伴隨著陰影而使用多彩色，最後追求色彩統一與調子的調和，是當時技術修業的養成課程。(註十一)而更為了追求視覺的安定感，再現寫實的外觀，遠近法，明暗法，解剖學，幾何學也是技術修業中不可或缺的重要內容。經過中世紀神權，象徵主義的藝術黑暗期，文藝復興所呈現的藝術樣式的新型態，其內質變革的核心理念是源自於對涵蓋了「人」的要素的整體「自然」的新態度，是對古典古代文化的尊重，是對以人為中心之主義的信賴，是對理性手段的依存。而達文西在其著書《繪畫論》中有以下的敘述：

初之者學習的第一步是遠近法，然後是學習對象的比例，其次熟習訓練的樣式，必須模寫巨匠的作品。這些訓練之課程都完成之後，再將所學到的諸法則應用於自然的描寫



德 杜勒 運用垂直、水平的透視隔版，研究人體透視表現法。(1538年)

實踐之中。之後，還必須持續不斷的鑑賞巨匠的作品，在慢慢形成自己獨特的藝術觀，運用於製作之中。(註十二)

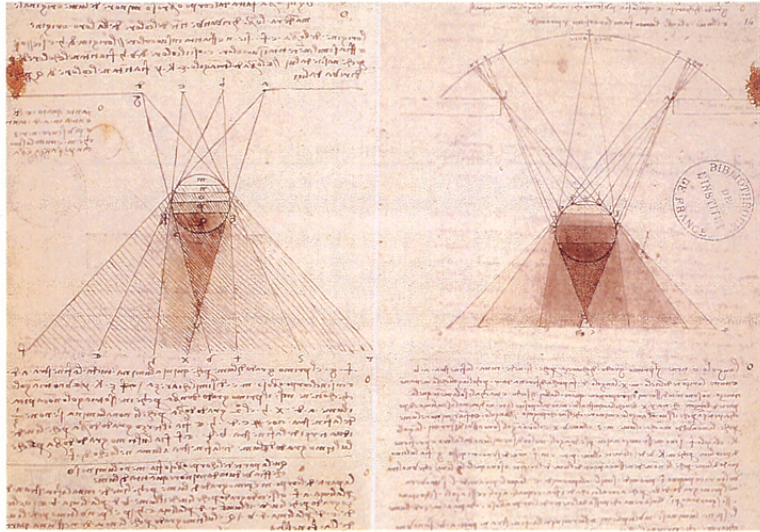
顯而易見的文藝復興時期的藝術教育方法已經脫離師徒相授如訓練工匠似的徒弟修業法，而是從重視自然為原點，選擇遠近與比例的法則，進而導入對巨匠作品的模寫與鑑賞，順著一定的程序，掌握了繪畫上技法，知識形成的結構，可以說已經具備了近代課程的雛形。

而文藝復興時期建立的另一個重要的觀念可從達文西的另一段文字中得知。

如果可以將不屬於技術的科學稱做是知性的科學的話，我以為繪畫應該可稱為知性的科學。因為如果說代數表是在處理不連續的「量」，而音樂與幾何學是在處理連續的量，繪畫就是在處理明暗、比例、遠近法的距離變量的所有連續的量。」(註十三)

達文西所堅持的是，「美術」既然是科學的學科，就有學問研究的價值，不同於古代，中世紀，畫家、雕刻家、工藝家只是技術的工匠，「美術」應該也屬於古代「七自由科」中的一學科，從而確立藝術家的自主意識，同時也確立了西方「美術」的科學實證性格。

文藝復興時期開始，藝術家的藝術觀等於自然觀。其自然觀是包括「人」的存在的全新的自然觀。而對當時的藝術家而言「自然」是與「自我」完全對立的純粹客觀的實在體，是無法讓任何主觀的成分



文藝復興時期 達文西 透過物體研究光影的變化。

介入的。如果以達文西的思想—「自然絕對不會破壞它自己的法則」的名言。(註十四) 為代表來分析，當時的藝術觀的主體—自然—是一必然關係存在的現象，而這必然關係是由預先存在的所有的經驗所產生的必然法則而由來的。故對自然法則性的探究就成為當時代的當急之務。從客觀的追求自然構造的法則性出發，而以數理的、論理的方法窮究視覺原理的「法」與「理」，而從中引導出來的美的理念，與科學的真實是極為相似的。毫無疑問的，視覺的表現意味著自然的認

識，而自然的認識又意味著數理必然性的認識，故當時代即主張藝術家必須確實了解人體的所有部分的尺度—因而產生了解剖學的研究，藝術家必須了解自然、空間的有尺度—因而發展了透視圖法的研究，都是此時期自然主義探究的新武器。所以十五世紀文藝復興時期所發展出來的對自然的探究態度及其方法論所發展出來得徹底的技术探究，是下一各世紀，甚至十七、十八世紀西歐美術表現法則的金科玉律，不二法門。

十五世紀建立的「美術是自由

學藝的一種學科」的觀念，美術也可以以研究學問的方法來研究的理念，是促成十六世紀後半至十七世紀初，在西歐各國所謂「學院」(Academia)的設立。最初在義大利設立之後在羅馬、米蘭也相繼成立。1684年，在巴黎設立了皇家繪畫學院，雕刻學院。十七、十八世紀歐洲的文化中心，就由西班牙管轄之下的義大利移至波旁王朝的法國，而當時全歐美術的趨勢也已經朝向絕對君主制度宮廷形式主義的方向邁進。但當時法國的美術學院的指導理念與教育方針仍完全依存



雕刻所具有的自然安定感與意念的多樣性，而從大理石精密、細膩的雕刻中所表現出來的毛髮輕柔的細節，纖細的質感……。

著義大利文藝復興時期發展的美術理論與繪畫原則，課程內容大約可分為素描的素描「模寫」，石膏像的素描，人體的素描，再加上遠近法，幾何學，解剖學的講義。從十八世紀至十九世紀學院裡的課程大都保持相同的型態。

本文中筆者試圖解構的是「自然」「科學」「實證」「寫實」的幾個要素。從以上的分析可得知，從古代至文藝復興時期至十七、十八世紀，甚至進入十九世紀，西方美術精神的依據是源自於對「自然的探究」，是對一個存在的「物象」實體

展開接近的歷程，而其標榜的方法是「科學」與「實證」的法則，是從「科學」與「知識」的數理、論理中演繹、歸納出構造的法則，再依循這些法則所構築的技術體系，完成自然實體逼真寫實的追求。東方國家在十九世紀末接觸到西方文明時，這種與東方文化完全異質的從「科學」、「實證」的法則發展出來的自然觀與藝術觀對東方國家所造成的震撼與魅力可想而知。十九世紀末，中國與日本相繼學習西方，從實用主義的觀點，將美術科納入學校教育之中，甚至教科書也

完全由西方技術啟蒙書翻譯。但值得注意的是，十九世紀末被介紹至東方來的美術教育的內容是已經經過工業革命，產業化的，從西歐傳統的技术主義美術主義中被抽離，圖學化的製圖技術；但是當時設置的美術學院，或師範學院的藝術科，卻移植了較純粹西歐學院派的美術訓練與知識的內容與方法，而這些在師範學校或美術學校受到西方美術學院派寫實逼真描繪技法訓練與薰陶的畢業生，大都成為普通教育中的學校教師；所以當時東方國家（中國、日本）普通教育中雖

標榜實用主義的美術教育，實則特別是從事美術製作與教育的人真正追求的是西方實證寫實的美術主義的技術與精神。自古代以來根植於西方文化中，從「實證」、「科學」的法則，迫近「自然」實體的哲學觀、人文觀，是西方美術技術體系中之主體；現代以來，西方層出不窮的藝術觀的轉變，美術教育思潮與主張也產生了多種面相，但是西方文化中固有的對「自然」、「寫實」、「實證」、「科學」的理解法則與技術探究仍是根著於其底流中存在的。東方近代以來吸取西方文化，是否真正了解西方文化、哲學觀的本源，亦或只是抽取了最表層，最容易被理解，也最快能產生實際效益的「技術層面」，從以上的分析自是不得而之。而其間包括中國，以至於現在的台灣，美術教育的諸面相中，這種技術寫實主義的迷思，至今仍存在於美術教育的具象，寫實情結之中。



註釋

- 註一 黃冬富 (民 82) 〈晚清任寅、癸卯學制下的繪畫教育—我國現代繪畫教育之萌芽〉。《美育》月刊、33期、台北市、國立台灣藝術教育館，P.44。
- 註二 王麗姿 (民 80) 《我國小學美勞課程標準內涵演變之初探》，P.24。
- 註三 山形寬 (1988 復刊) 《日本美術教育史》東京黎明書局，P.66。
- 註四 同註二、P.75。
- 註五 宮協理編 (1985) 《現代美術教育論》、東京建帛社、P.101。
- 註六 同註五、P.102。
- 註七 同註五、P.102。
- 註八 三本正男監修 (1985) 《美術教育の理念》玉川大學，P.39。
- 註九 同前揭書。
- 註十 L. Venturi, Storia della critica d'arte (1948) 1970, P.55 (過茂譯《美術批評史》みすず書房 1979 年)。引述自註八前揭書，P.47。
- 註十一 同前揭書
- 註十二 L.B.Albenti 《[De Pittu]》(1540)。《繪畫論》三輪福松譯中央公論美術社、1971) 引述自 (註八) 前揭書，P.61
- 註十三 Stuart Macdonald 《The History and Philosophy of Art Education》中山修一、織田芳人譯，P.26。
- 註十四 同註八前揭書，P.61。