

大學美術教育

為適應二十一世紀的多元文化社會

高木森

一、前言

二十世紀已經接近尾聲了，人們面對著新世紀的來臨，心中不免交織著世紀末的徬徨——有興奮也有惶恐，兩者或互相交替或互相激盪。興奮的是憧憬於明日高科技所帶來的新奇事物與充實的生活，而不安的是害怕無法適應或控制多元互動、萬流交爭的文化衝擊。

我們現在所能預見的二十一世紀的社會，就整體而言，將是個多元互動的社會——生活多元化、思想多元化、文化多元化。既要容許不斷的分化，又要使之在一定的軌道上運作，保持整體的和諧。若不能如此，大至一國，小至一校一系，都會出亂子。大陸一九八九年的六四事件、台灣文化大學藝術系學生的罷課，雖有大小之別，但考其原因都是在多元化運動過程中出現了失調的緣故。本文不擬把討論的範圍推得太廣。只因筆者曾在美國和香港的藝術系任教多年，又走訪台灣和中國大陸的一些藝術院系，對各院校藝術系的課程有一些瞭解，因此擬就大學美術教育要如何跟上時代的巨輪略抒己見。

二、美國大學教育的課程問題

大學美術教育是個非常令人頭痛的問題，因為自古以來，好的美術作品都要反映時代思想，因此藝術家對時代思想有比一般人更敏銳的反應，如今面臨廿一世紀生活多元化的發展趨勢，在藝術界的反應也特別強烈。藝術家的個體意識極度膨脹，藝術創作成為極端個人化的表現，他們渴望週遭的社會予以承認，重視其存在，但不希望人們的附和或模倣。在這種情況下，大學的美術教育常出現三種問題：第一、藝術家性格比較突出，常喜不修邊幅，特立獨行，上課出席率不高；第二、藝術自由常與風俗、法律相違，譬如作品出現種族歧視、性別歧視、人身攻擊等等，第三、對課程的意見特別多，許多藝校學生抱持著學徒的心態，入大學只是為了學習創作技巧，故不喜歡人文學科。以上第一點是私人的行為問題，在美國大學中，校方皆不予以干預。第二點是法律問題，亦非校方所能左右，但校方有義務教導學生勿違反法律。至於第三點，那是學校當局的主要工作，不得不做處理。

在處理藝術系學生的個人主義時，一般學校行政人員第一個反應是憤怒，接著便是壓制；運用學校

的權威如校規、成績、輿論等來打擊過分囂張的學生。結果事情越鬧越大，最後不管那一方獲勝，問題還是沒有解決，因為教育不是打仗，把對方打敗了就算，而是要造就未來為國家建設、文化承傳、為人類謀福祉的人才。在校方與學生對抗之後，留下的還是課程安排的問題，所以責任必由學校來承擔。

藝術系或藝校學生對課程的偏執性並非只出現在中國；筆者在美國和香港藝術學校執教多年，所見甚多，幾乎每校都有發生過。但是東西方的處理方式不盡相同；大致說來，東方習慣交給行政官來處理這些事件；西方則取開放式，發掘問題癥結所在，一般是交給課程委員會來處理，由系方、院方、校方逐級而上。

然而，真正重要是防治勝於治療。所以校方設有課程委員會和通識教育委員會作通盤規劃，提供學生較好、較有效的教育。就以筆者所任教的美國加州聖荷西大學為例，學校課程設計的總方針是「適應二十一世紀的多元文化社會」，其實這也是美國國家教育的總方針。在這樣的總指標下，政府不會去設立獨立藝專或藝術學院，原因是小規模的校園無法提供開放式的

多元課程。這對一些不擅長人文學科而只想接受創作技法訓練的高中畢業生自然是一種苦惱，但是他們可以進私校、私人畫室、或社區學院（無學位）。

美國聖荷西大學設有「美術與設計學院」(School of Art and Design)，專任教授三十餘人，兼任教授亦三十餘人，學生二千多人。院內分美術系、美術史系、美術教育系、設計系。每一系又分許多不同的組，如美術系分油畫、雕刻、陶瓷等；設計分平面設計、室內設計、工業設計、電腦藝術設計等等。分科甚多，但並無硬性規定的專業科目，學生可以到三四年級才選擇自己的專修課，甚至可以就「藝術創作」(Creative Art)以無專修課程畢業。

那麼學生畢業是不是漫無標準了，當然不是。學校課程中規定的學分數、必修課、必選課都很清楚。要能完成那些課程要求，才可以拿到學位。課程最基本的，也是教育的基石便是通識教育。一個大學生首先要通過英文檢試。如果不能通過校方的要求，就得選課，一直到通過為止。這是藝術系學生最頭痛的，但是校方決不會因某些學生的反對而讓步。除此之外，校方似乎沒有什麼堅持，但有些原則性的規定，如多元文化課程在總必修和選修課中的比例，以及課程安排的彈性化，所以要求在課程上盡量提供選擇的機會。例如藝術系學生原來必修「西方美術史(-)」(上古至文藝復興前)、「西洋美術史(二)」(文藝復興至現代)。去年(1993)重新規劃時增加了「東方藝術史」，所以學生可以於三科中選二。將來還計劃增

列「少數民族藝術簡介」供學生四選一。這些科目也同時是文、法、商學生的通識課，以前是二選一，今(1994年)秋始可以三選一。上述是屬低階必修課，此外有高階通識課，分「本科」、「人文」與「多元文化」三大類。前二者是傳統的，也是一般人都能了解的，但第三項就不是大家都能熟悉的，因為那是為提升學生對多元文化的認識而設的，如「東西藝術交流史」便屬此類。凡此皆以學分數作籠統規定，並規定非西方文化課程應佔的比例。這些課程都有組配的規定，總之，至少提供學生二選一的機會。另有系外選修規定，還是以西方、非西方來分類。學生可選的範圍就很廣，如有關東方文化的選修課，學生可選中國文學、東方宗教、日本藝術，甚至於任何非西方的政治、法律等課。那麼學生各取所需，可以充分發揮他們的興趣，建立廣泛的學術和生活基礎。吾人應知許多大學生入學時都還不知道自己的興趣與潛能在何處，有的一直到畢業都還找不到自己的方向，所以大學的四年教育還是屬於養成教育的階段，提供多樣而具彈性的課程是非常重要的。

三、兩岸大學美術教育的課程

反觀中國大陸的美術教育方針則極不同於「多元化」之理念。以北京中央美術學院而言，原來科系就不多，後來又把美術理論系獨立出去，另設「中國藝術研究院」。據說原藝術學院的許多史論書籍也就移到研究院去了。大約同時間，工藝系也獨立出去，另立「中央工藝美術學院」。三個校園相去甚遠，互

不相往來，結果使美院的校內課程更加貧乏。在美國聖荷西大學，美術與美工是一體的，學生只要有興趣，就可以跨組選課，因為事實上兩者是相輔相成的。可是在中國士大夫向來並不重視美術工藝，因此造成所謂搞美術者不懂工藝，搞工藝者不懂美術的現象。

杭州中國美術學院(以前的杭州藝專)還設有工藝科，希望他們不要步中央美院的後塵。中國美院分國畫系、油畫系、雕塑系、史論系、工藝系。每一系又分許多專業，如國畫系分有山水畫、人物畫、花鳥畫等專業。今全校學生約四百人，老師也大約四百人。在數年前，師生之比為二比一。這樣的建制顯然是非常浪費的，因為教育效果以十幾位學生的班級最好，一對五以下的效果最差。原因是班級學生過少，缺乏討論、激盪、競爭的機會，學習便會大打折扣。

大陸藝術學院的學生一入學便鎖定了專業。根據學生告知，要轉「專業」非常困難，轉系就更不用說了。事實上，學生一入學連指導教授也鎖定了，成為師徒式的教育。在二十世紀末的今天這簡直無法令人相信，但它在國內的藝術界則是處處可聞。學校的教員群也是三代或四代同堂，大大小小的圈子便以師徒關係建立起來，相較之下美國大學似乎比較健全。它們原則上是不用本校畢業生，除非該生已到外校獲得更高學位，而且很有成就。

杭州中國美術學院的教育方針，以院長肖鋒的說法是：1、加強學科建設，把弘揚民族優秀傳統的教育放在一個突出的位置；2、立足

中華，積極借鑒一切對我有用的外來藝術；3、繼承五四以來，特別是「延安文藝座談會」以來我國新文化的優秀傳統；4、繼承與弘揚民族文化是為了創造出新時代具有中國特色的新文藝。以上這些大而皇之的目標都無可厚非，但是到了細節就矛盾重重：既要堅持社會主義，以馬克思主義作為教學與創作的指針，又要堅持百花齊放、百家爭鳴，堅持深入生活和反應時代的主旋律。於是在幾個矛盾的「堅持」中，教育效果也就大打折扣了（見《新美術》1994/1/4-9）。

台灣的美術教育情況或許好一些，但仍存在很多問題，原因是國家全盤規劃沒有走對方向，各校的課程規劃亦乏遠見。就大方向而言，政府還在廣設獨立藝術學院，要初中生進入藝校專攻某一特定形式的藝術創作，以為非如此不足以培養藝術專業人才，且深信惟有如此才能產生世界一流的藝術家。從二十一世紀的文化觀點來看，這當是緣木而求魚，本末倒置，從傳統的觀點來看也有開倒車之嫌。

以文人畫為例吧，古代那一位大畫家是藝校出身？王維是個飽讀經書的儒者，也是個政治家、音樂家、詩人，此外他還修禪、學道。元朝趙孟頫兼擅詩書畫和音樂，而於禪、道之修養亦有精深的造詣。再以當代的吳昌碩、張大千、溥心畬為例，都並非由藝校造就出來的。當然也有藝校畢業而成家者，如李可染、潘天壽等，可是他們的畫外修養並不是藝校死板狹隘的課程所能造就的。

我們應該知道藝術教育不止於技巧的傳承，而是對整個人類文化

的投入與開拓，藝術成就必以廣闊的人文學識為基礎，不然就只能訓練一些匠人。藝術的延續要靠不斷的創新和擴充，不是靠單純的模倣。在單純模倣學習的過程中，藝術生命必然要枯竭。然而要使藝術創作能創新和擴充，藝術家就得有廣泛而堅實的人文素養為基礎。譬如今日國內有不少人關心木偶戲（布袋戲）之失傳。大陸有許多人為地方劇之消失而憂心忡忡，於是有所謂拯救地方民俗藝術的口號。在台灣有人主張請李天祿先生到藝校教學生演布袋戲，傳幾個徒弟，以為如此便可以發揚布袋戲。筆者認為在技術層面上培養一兩個高明的學生不是完全不可能，問題是他們演給誰看？藝校能訓練演者，但不能訓練觀者。當今任何政府都不可能像六十年代的共產黨，以政府的命令強制人民去捧樣板戲的場！戲沒人看就演不下去，這是誰也無法否定的事實。

當然，這也不就等於說我們不要去關心民俗藝術，而是要想法子讓這些民俗藝術融合到現代人的生活中去，譬如將布袋戲與卡通漫畫結合，與電腦動畫結合，甚至於與電動遊戲結合，而且還得擴充其戲劇內容。此中就牽涉到現代電腦科技、史學知識、文學創作、兒童心理學等等知識與修養，豈是靠簡單的技藝傳授所能奏效？

藝術學院不是不能設，而是應該溶入整個大學的綜合教育體系內，特別重視藝術史論教育，使藝術教育成為多元人文教育的一環，而不是以術科為主脈在大學內自立門戶。國內一提到藝術教育便想到技法訓練，以為惟有人人能畫幾筆

才算推展藝術教育，其實這是非常錯誤的觀念。「美育」最重要的是培養人們欣賞藝術品的知識與情操，這與自己從事不從事創作完全沒有關係；而這種普遍的鑒賞能力與修養則有賴美術史教育之推廣。

四、美術史教育的問題

在台灣，教育部和大學當局並不是不重視美術史教育，但在方向上不免有偏差。因為藝術史並非某些專家學者的專利品，目前在大學中美術史研究所正如雨後春筍紛紛成立，當然在保持學術的純粹性方面有其無上的重要性，但對大眾美術教育的提升則有待加強。

在大陸方面，美術史教育的覺醒正在開始，有不少綜合大學已開有美術史課程。杭州中國美術學院也因為一些美術史教授到國外遊學，帶回新知，正在小心翼翼地啟動這一在藝校極易受圍攻的教育改革。洪再新在一九九四年第一期的《新美術》說：「在我國的綜合大學裡，目前尚未成立美術史系科，因此，存在於美術學院僅有的幾個美術史系，就在與其他人文學科的相互關係上，有不可避免的先天缺陷。」

美術史教育在國外各大學已經發展了將近百年。為什麼在國內還是那麼令人排斥？洪再新在論文中也提到：「如果用個不很恰當的比喻來看，教美術史的老師，處在培養專門藝術人才的美院，彷彿像淹通古今的通人，而若放到一般文理科學生的大學，似乎就變為專精一藝的行家。」

教師與學生對美術史的誤解與排斥，事實上美術史教師和工作者

都有責任。洪再新指出：「要糾正學生對美術史共同的模糊認識，責任主要在任課教師。」我想這是在大陸美術史教育的一大進展。

事實上在台灣和大陸，不要說一般人不知道美術史為何物，就是大學教授、教育行政人員，甚至於在研究所教授美術史的教授對這一門學問有深刻了解的也不太多。原因是美術史學有好幾個流派：中國派、英國派、法國派、德國派。各派的主要差異在於所強調的重點不同，結果方法也不同。在國內當然以中國派勢力最大，那是以傳統的治史方法來治美術史，重視畫家的傳記著錄研究。在教學上，學生往往被要求去記憶畫家人名、字號、生平事蹟、交友、作品編年等等文獻性的資料。所以教美術史便是老師念講義、學生抄講義、考試時學生背講義。譬如我在大陸時有一位教授給學生出畢業考的考題，其中有：1、依順序列出我國朝代的名稱。2、依順序列出明朝各皇帝的年號和年分。老實說筆者研究美術史這麼多年，仍然無法在第二題拿到五十分，因為筆者認為這些東西並不用記，只要手頭有一本工具書，或一張中國年表，隨時取用，得心應手，何處不能應付？因此這種考題對一個學美術史的大學生可能沒有太大的意義。

在法國興起的社會主義學派，強調社會週遭環境對藝術創作者與作品的影響。由於牽涉的範圍很廣，一般都以馬克斯主義的經濟史觀為分析的重點。在教學和論文中，藝術品常只是作為插圖的性質。反之德國的形式主義學派，主張直接由藝術品的風格分析入手，

排除文獻的干擾。譬如論商朝的銅器就把風格分為五期，以「一、二、三……」命名，剛開始學生連二里頭、二里岡、安陽這些名詞都不用記。論希臘藝術就分幾何型、高古型、古典型、後古典型、希臘化等期。如此簡單化的分類，給學生一目了然的風格概念。講解時所靠的是圖像分析、比較，從藝術品的造形瞭解藝術精神的豐富內涵，以達到對多變的藝術語言的賞析能力。那麼學生參觀博物館時，看到一尊希臘雕像馬上可以說出是那一期，有那些特點。這就是美術史通識教育的主要目的。

德國派美術史方法自烏夫林之後波瀾壯闊，主要是它提供學生一套系統，對初入門者最為合適；它不只是美術史之所以能成為通識教育最重要的原動力，也是研究美術史的基本素養。沒有風格觀念就只能作些繁瑣的考證，無法寫出容易讓人了解的美術史文章。可是中國美術史家非常排斥這種方法，認為它太膚淺。中國學者在美術史上的成就是史料的發掘、年表的製作、辭典的編纂、疑題的考證等等。正如徐建融所說：「中國學者也有深刻紮實的考據工夫和個案研究的傳統，其所顯示的學術價值遠非某些西方學者的隔靴搔癢所可同日而語。」（《朵雲》1993/4/6）

大陸的美術史學者也很重視對藝術品的社會內容的解析，可惜以往受馬克思和毛澤東思想的束縛，一直無法展開，故而落入李德仁所說的「庸俗社會學套路」（見《朵雲》1994/2/10）。如今方向一轉，從這套路脫出，作比較廣角度的透視，但仍然免不了不著邊際，非一

般人所能理解的玄言妙語。如李德仁論清初四王畫舉出四大特點：「宗正脈以主中和，倡學古以開生面，重妙語以發靈機，融三教以臻化境」。此中的問題是四王的畫如何表現「中和」？他們的中和與唐、宋、元、明的中和有何相異處？他們如何開生面？有何妙語？如何發靈機？如何表現三教？按「三教合一」的思想早在王維已經開始，歷代畫家皆有所表現，牧溪的三教合一、馬遠的三教圖、元四家的三教一元，這些前期的經驗如何在四王的畫中改頭換面重新出現？這許許多多的具體問題都沒有作分析便一下子跳到上述的結論，我想這是傳統美術史方法的一大缺失。

美術史教育功能的多面性顯現在不同的教學層次與教育目的，至少我們可以有如下幾個方向：一、通識性的美育（重視審美力的啟發），二、博物館人材的訓練（重視作品鑒定的知識與眼力），三、培養美術史教師（重視廣博的知識及明確的風格概念）。因此真正講美術史也不見得要死刻板地拘泥於某一派，但基本上是以風格的比較與分析為教學骨幹，輔以藝術家生平資料、社會環境、哲學思想、宗教思想等等。譬如講馬遠、夏圭的畫，只講「馬一角」、「夏半邊」、「斧劈皴」對初學者或許已足夠，但再進一層次便得分析這一風格的成因，所以要討論到畫家職位、畫院制度，再進一步就得分析南宋政治、軍事、經濟、地理、理學、餘杭習俗等等。而這些研究都還得有文獻來輔佐才不會流於臆測杜撰。然而此中很多方面並不是教師一人之力所能盡解，所以要靠學生就各自的

興趣和專長去做研究，撰成期末報告。

美術史因為有不同的層級，所以往往是因材施教的最好科目。筆者講解藝術通史必先釐清風格概念，然後學生就會有許多問題。譬如分析唐朝人物畫，從初唐的「平實型」（如閻立本），到盛唐的（飛揚型）（如吳道子），到中唐的「肥胖型」（如張萱、周昉）是一個很明顯的風格鎖鏈，有實物為證。只要把成組的幻燈片放出，略作說明便可一目了然。然後我會問學生心中有沒有問題。在一般的通識課學生都很滿足，沒有什麼問題。這時如果時間已到，我也就讓它過去。假如還有時間便再問學生一些問題，例如：這個發展過程與佛教雕刻的發展過程有沒有相應之處？因為此時已經講過佛教藝術，所以學生馬上又有興趣了。那麼就要再放出唐朝的佛教雕刻來比較，結果大家驚奇地發現，原來繪畫風格與佛教雕刻是同步發展的。接著又會牽出許多問題，例如唐明皇與楊貴妃的戀愛與當時「崇胖思想」有無關係？人們為什麼突然喜歡胖女人？大肚佛與這一風尚有沒有關係？「崇肥思想」何時產生、為何產生、何時結束？如此問題不一而足。有時間我會多講，沒時間就請學生自行研

五、大學美術教育與藝術品質

究。總之美術史是非常活潑有趣的課程。教學方式也是以開放為原則，藉以啟發學生的思維和推理能力，以及打破沙鍋問到底的精神。美術史家健森(Janson)指出：「藝術的風格成為一種分辨品評的工具，其微妙與精細是無與倫比的。」

大學美育與提升全國整體的藝術品質有絕對的關係。如今人們教育水平提高，在台灣大專院校畢業的人口接近百分之四十，如果在大學裡施以適當的美術教育必能大大地提升國人的審美能力，自然也能提升藝術市場的水平。但是由於向來不重視美育，這些受高等教育的人口真正懂得藝術的恐怕不多。人們總是抱怨藝術市場庸俗，購畫者不是盡選些通俗華麗之作，便是隨波逐流，全無己見。

最近由於市場經濟蓬勃發展，帶動了繪畫藝術的市場化，引發許多人的不安。理論上在大陸對藝術市場化擔憂的應該有兩類人：一是習慣於藝術政治化的一批老幹部，一是美術評論家。可是在黨的經濟掛帥領導下，前者已噤若寒蟬，後者大鳴大放，期能左右藝術市場。在台灣藝術評論家亦不斷有人呼籲

要提高藝術評論的水平，協助收藏家選擇作品，以達到扭轉藝術市場的目的。

其實批評家面對廣大的藝術市場的時候所顯現的無力感並非二十世紀的特產。唐朝張彥遠大歎：「上古之畫蹟簡意淡……近代之畫，煥爛而求備，今人之畫錯亂而無旨。眾工之跡是也。」正因為上古之畫已經過時間的自然運作把一些藝術雜質過濾掉了，而「今人之畫」在通俗藝術市場的主導下，仍然五花八門雜然並陳，所以顯得錯亂而無旨。元朝吳鎮門可羅雀，盛懋門庭若市。這也說明大眾藝術自古以來便是藝術市場的主流。高雅的藝術大部分是靠少數人在支持，包括貴族、士大夫以及附庸風雅的富商大賈。因此我認為批評家要以其個人或少數人的力量來左右藝術市場是相當困難的。但是他們無疑可以構成一股小潮流，保住某一些高品味的藝術品。至於要提升藝術市場的一般性水準就得靠大眾美術教育。所以在大學中設立正確的美育目標和健全的課程設計是非常重要的。總之，今日的大學教育必然要面對著前所未有的大分化和大整合，並且要保證能在多元互動中和諧運作。亦唯有如此方能順利邁入二十一世紀的新紀元。