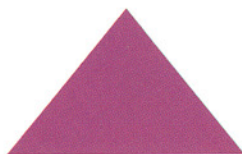


現代雕塑(七)

# 形與物

杜象之後的三度空間  
與物體藝術的發展

侯宜人 (本文作者為藝術工作者)



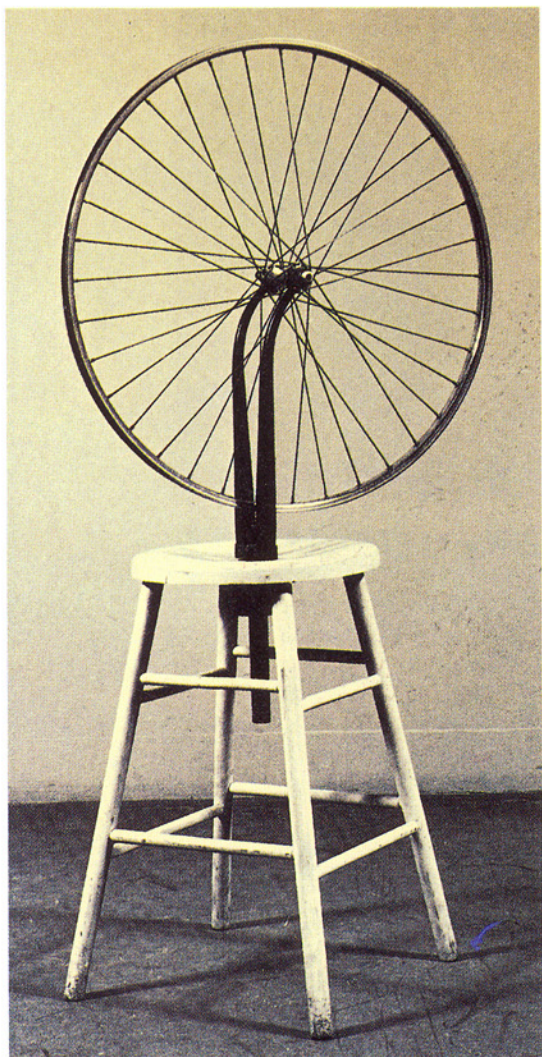
一九一二年畢加索以薄片完成拼貼的“吉他”；一九一三年開始，達達始祖杜象(Marcel Duchamp)開始實驗一種新藝術觀，他將一個腳踏車輪套在一張圓凳上，並且將這件作品稱為既成物(Readymade)(圖1)。一件現成物(found object)是一個存在的物體，通常來自工廠的生產，杜象將一件大量生產下的物體，加上標題，拿出去展覽，將物體轉換成一件雕塑(readymade sculpture)；

接著超現實主義藝術家發明了具有象徵作用的物體(圖2)。二次大戰後，許多藝術家將現成物之使用指向多方向，不論是五〇年代的集成(Assemblage)或新達達(Neo-Dada)，以及六〇年代的極低限或普普藝術，都經驗了一系列由物體產生的形式和影象。進而八〇年代美國史坦巴克(Haim Steinbach)的立體作品，強調美國本土的物體(domestic object)(圖3)；而德國的波依斯其雪橇雕塑更是牽涉了

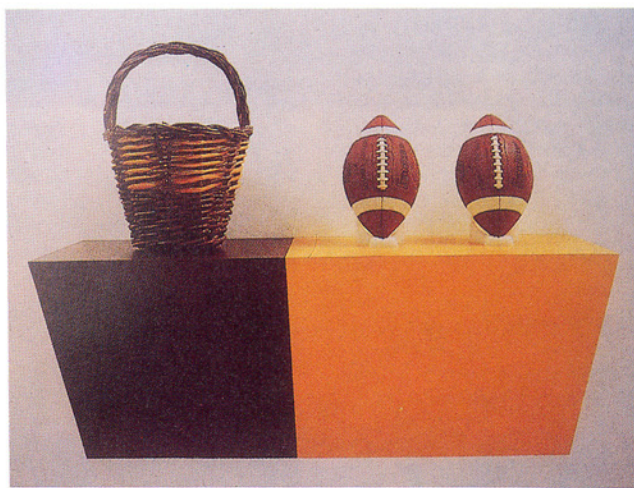
他個人的歷史(圖4)。不論舊或新，現成物不但將物體過去的用途和出自藝術家刻意安排的功用下所產生的意義注入到藝術作品中，也反映出現今藝術受經濟、社會、政治和文化價值觀之影響。

### 一、打破平面的與立體的劃分

二次大戰後的五〇、六〇年代，許多西方傑出的藝術既不叫「繪畫」，也不叫「雕塑」，而是和這兩



◀ 圖2. Oppenheim, Meret. 物體



▲ 圖3. 史坦巴克(Haim Steinbach)美國本土的物體

◀ 圖1. 杜象(Marcel Duchamp)既成物



▲圖5. 李克坦斯丁 (Roy Lichtenstein) 絕望

◀圖4. 波依斯 (Beuys, Jos) 雪機雕塑

種形式有關的立體作品。這些三度空間作品類型分歧，風格新穎，但它們不是持續一種學派或風格。說它們獨特，作品之間的相同點又太普遍，以至於無法將這些表現稱為是種運動。而同時期的藝術形式也起了變化，那就是繪畫和雕塑漸漸失去其獨立客體的特性，取而代之的是清晰的形式，也就是說，繪畫和雕塑被一種清楚的、特殊的立體新形式所取代。相對於以往（泛指二十世紀前傳統的過去和二次大戰前早期的現代）繪畫和雕塑自我相容的不開放性，這些新形式的特色是完全開放的，並且使用一切可能的元素創作，而創作的元素也並

不是形狀、色彩、比例、結構、內容等問題，而是一切可能的“物件”(objects)。

其實若以美術史的眼光來看，「繪畫」和「雕塑」原是屬於資格上的界定，創作者先對繪畫或雕塑形態認可後才着手創作。長久以來，譬如「繪畫是平面的，雕塑是立體的」所反映的不過是個歷史的考量而已。新形式的藝術並不以歷史的考量為依歸，目的就在破除種種既定的觀念，不再先受定義的限制。藝術家不認為權力和形式是決定一種藝術不同於另一種藝術的原因，而是以想要表達的藝術特質來決定應該取用平面或立體表現，應

該使用框界或打破界限。李克坦斯丁 (Roy Lichtenstein) 在平面上再現一個平面，即是向繪畫乃是平面上再現一個立體空間的傳統觀念挑戰 (圖 5)。因而研究李克坦斯丁的作品，問題不在於它們是不是繪畫，而是它們為什麼是平面的？

會對平面的觀念提出問題，主要在針對視繪畫是一個矩形面，平平的掛在牆上此舉的再思考。矩形本身已經是形狀，它決定了世界定出任何放在其中的安排。在以前，繪畫的矩形是個邊界，是繪畫的外緣，因此所有的構圖必須向周邊反應。雖然矩形的外圍必須統一，但是畫面的邊緣線卻不被強調出來，畫面上的主要部份發生在畫面「中」不包含「邊」的地方。並且由色彩和形狀交織出的「關係」，顯然才是重點。

二次大戰後，一批美國藝術家，包括波洛克 (J. Pollock)、羅斯科 (T. Rothko)、史提爾 (C. Still)、紐曼 (B. Newman) 以及再晚些的瑞恩哈特 (A. Reinhardt) 和諾蘭、

(K.Noland)等人的繪畫雖然都強調了作品中的矩形特色，但是矩形中的繪畫元素是擴張的、簡單的，並且小心翼翼的靠近矩形周邊。畫面中沒有太多的細節和小部份，整張畫面是個不分開的整體，這些藝術家視繪畫為一整件東西，而不是一堆相關照應的關係的總合。傳統上由矩形平面界定出的繪畫性，在這批藝術家手中達到了轉捩點，藝

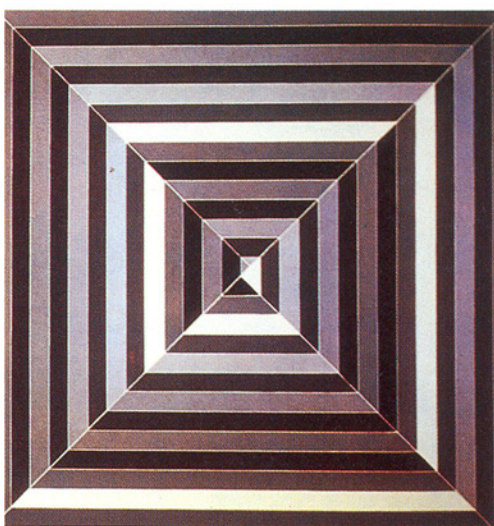
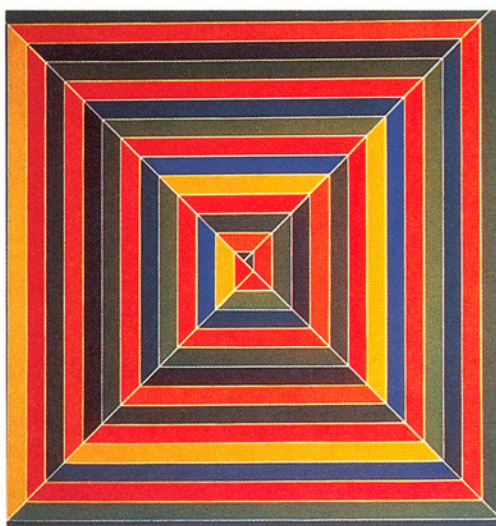
術家不但將繪畫看成是整體存在，「畫面」更被強調成一個獨立體。於是「畫面」的形成不再是由矩形所框出，而是多出於也平行於牆面上一吋或兩吋的平面，在其間，畫面與牆面的關係才是特定的，畫面即是個形式，一切出現在畫面上或畫面中的元素，將處於其次才被考慮安排的對象。

## 二、三度空間VS繪畫

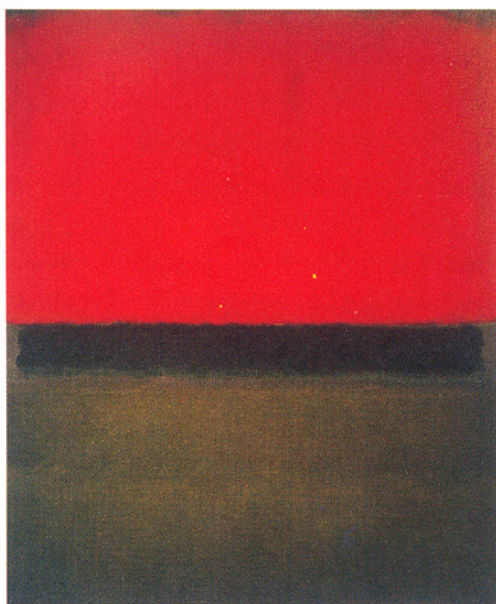
我們幾乎可以這麼說，所有的繪畫都有空間感，這個空間感可以來自透視，來自畫面中形體所組織出的實與虛的空間；來自兩個色彩並置時所產生不同的深度感；來自油畫顏料塗疊後造成筆觸間的層次。這些空間感在矩形的範圍中顯得非常的淺，但是要達到像克來因



▲圖6.克來因(Yves Klein)  
藍色繪畫

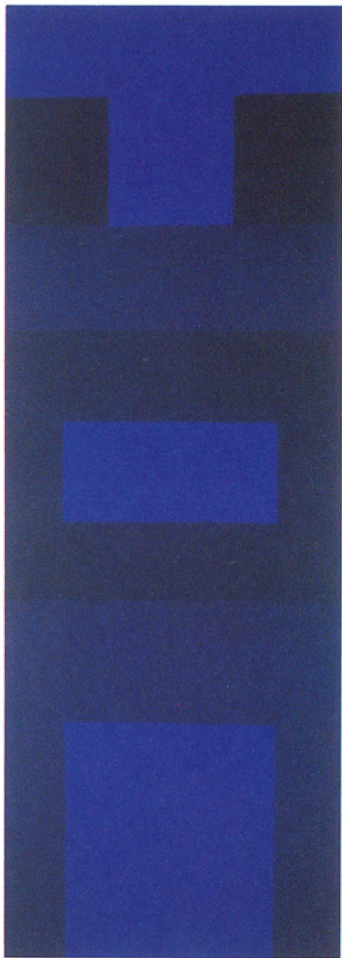


▲圖7.史提拉(Frank Stella)賈斯柏的困境

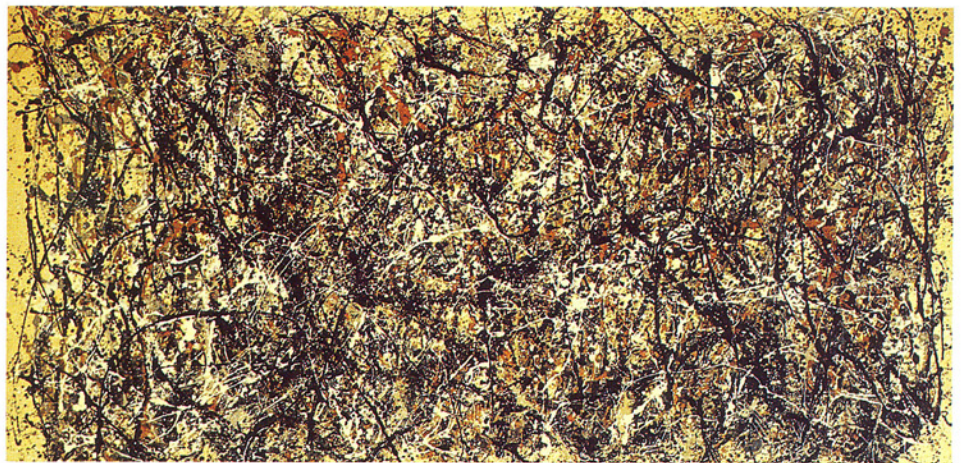


▶圖8.羅斯科(Mark Rothko)  
無題

(Yves Klein)的藍色繪畫(圖6)和史提拉(Frank Stella)幾乎沒有空間表現的作品(圖7)，並不太容易。羅斯科的繪畫空間，不但淺而且畫上的軟矩形總是平行於畫面，畫中的空間感幾乎是錯視迷幻的(圖8)；瑞恩哈特的繪畫看上去好像在畫布的後方，明明是個平平的畫面，卻看起來很深(圖9)，波洛克的油彩顯然就在畫布上，而其畫面的空間也就是由這些顏料的痕跡所造成，因而空間的實質存在超過了描述性和錯覺的空間(圖10)；諾蘭的同心圓條紋畫，由於平



◀圖9. 瑞恩哈特  
(Ad Reinhardt)  
藍



▲圖10. 波洛克(Jackson Pollock)秋之韻

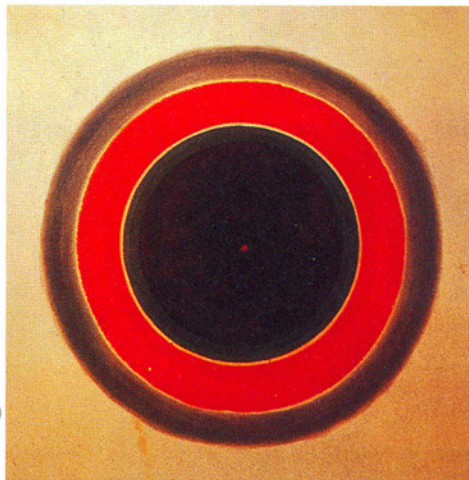


圖11. 諾蘭(Fenneth Noland)  
作品

塗的畫面使每一圈的圓看起來像將畫面包起來，留出了在圓後的空間。(圖 11)。在畫面上，任何在矩形內或平面上的空間都暗示了有東西在其他東西之上，有東西在其他環繞的東西之間，因而造成繪畫空間中“形(shape)”與“體(figure)”的存在。

不論是羅斯科的矩形或諾蘭的圓形形象，在形與形或形與邊緣間都存有另一個色彩的空隙，使得形被其他的色彩包圍，因此將畫面分出「表現的」與「其他的」部份。但是讓我們反觀克來因和史提拉的

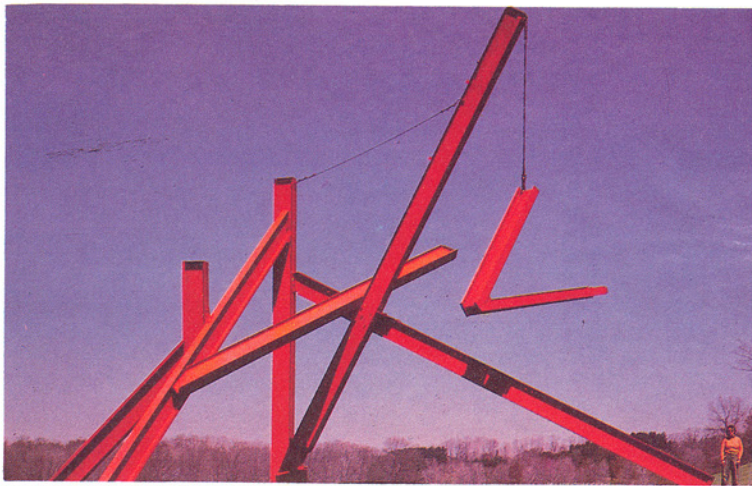
作品，他們的作品沒有一個中心存在，也沒有中止的部份，作品讓人覺得是從某一個更大的畫面中被截了下來。兩位藝術家的作品更像一個「形式(form)」，而不是一張繪畫。

### 三、三度空間VS雕塑

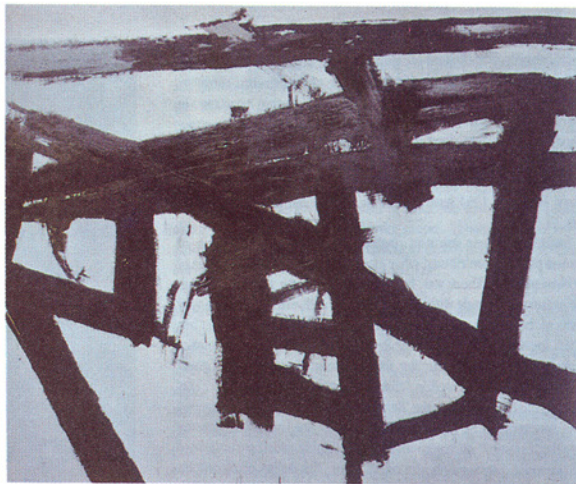
油畫顏料、帆布和矩形畫面所具有特別的性質和限制，一直被認為是“藝術”的特質。新藝術顯然較「像」雕塑，但更「接近」繪畫。許多作品除了尺幅龐大外，物材亦

被凸顯出來，這些雕塑形式的部份以及各部份所代表或框圍出的空間是暗示性的、圖形式的、自然的，有時甚至是不具任何意義。底蘇威洛(Di Suvero)利用鋼條構成的方法，就好像畫家使用的筆觸，它們模仿的是類似克來因(Franz Kline)的筆觸運動，凸出的鋼和鐵的關係像畫家揮出去的筆勢，成為一件材料在空間的構圖。(圖 12、13)

在這裡，我們不妨回顧一下雕塑的特色。大多數的雕塑不是經由塑加組合就是經由雕琢，不論雕或



▲圖 12.底蘇威洛(Mark Di Suvero)作品

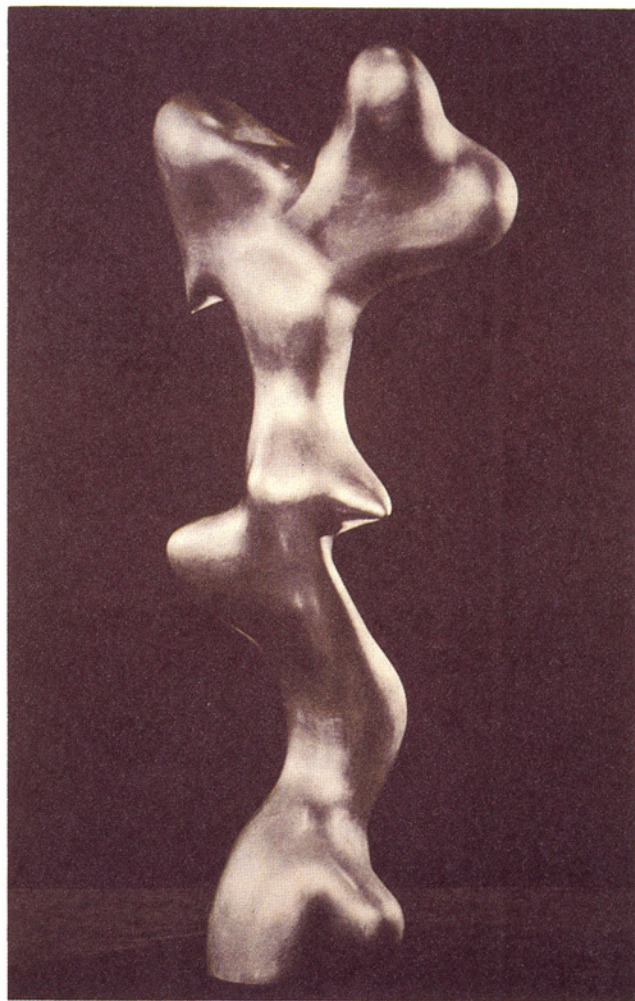


▲圖 13.克來因(Franz Kline)作品

塑或構成，作品是由一部份一部份 (part by part) 製作起來的，作品的呈現是由部份與部份的關係結果造成。我們看到作品的主體和其他小部份的變化，由輕微的細節到重要的結構，最後到達一個完成的結果，呈現出雕塑家的中心構想。在材料方面，早期的雕塑常使用金屬、石材和木材，它們可以單獨使用也可以合用，然而即使是合用，材料並不是為了顯示出它們之間的矛盾與衝突。除此之外，雕塑幾乎沒有什麼色彩。藝術家習慣用同質材料所造成輕微不礙事的對比，以及接近單色調的色彩，通常可幫助一件雕塑的各部份達到整體統一的效果。

和上述的雕塑特徵相較，這些新形式的三度空間作品幾乎沒有這些特色，主要的區別還是在於後者的特徵多少不能視為部份的關係，而是一整件單獨的東西，沒有主要部份和次要部份之分。整件作品的形式結構是開放的，整個形式像個大物件，物件代表的意義可延伸，

▼圖 14.阿爾普(Arp Jean) 成長



空間的安排甚至可與環境有關。新形式組成的部份與部份之間並不是用來說明內容，也不是分開主從，所有的部份是互相支持。這種不是靠部份與部份建構出來，而是一整體的視覺效果早在阿爾普(J.Arps)和布朗庫西(Brancusi)的雕塑作品中即已露出端倪(圖14-15)。而是杜象將物體整體呈現，將物體整個從它們的意義網路中抽離。杜象的既成物以及其他達達所創造的物件，觀者在面對這些物體時，必須

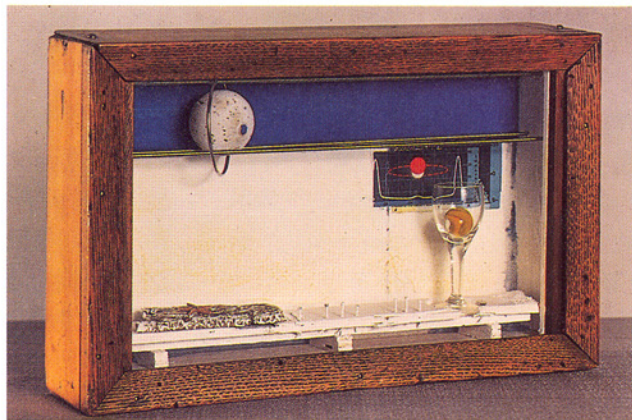
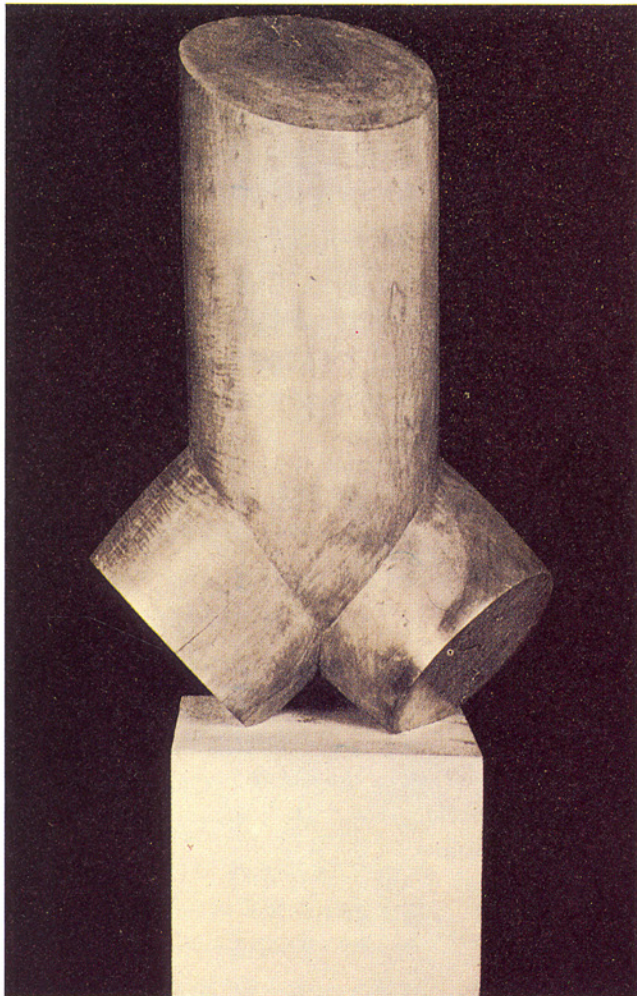
整個的看，而不是一部份接一部份的去尋找部份間的關聯性。再看康乃爾(Cornell)的盒子(圖16)，裡頭有許多部份，東西簡直太多了，因此很難一下子看出盒子中的故事。杜象和康奈爾的作品，說明了傳統上部份接部份所成的雕塑不能太複雜也不能太簡單，它們應該有個視覺上的秩序，否則太簡單則失掉部份，太複雜則無法成“形”。

儘管阿爾普的抽象作品不是模仿人體，也不是間接的取用人形，

仍然反照出與人相關的比例和造形。一件立體雕塑要看成是一整件東西，一整個物件，首先就必須有個清晰並單一的物象(Image)。羅森堡(Robert Rauschenberg)這件有著羊和輪胎的集成作品和鍾斯(Jesper Johns)的浮雕都由物件組合而成，他們兩位是此種物體藝術的先驅。(圖17、18)

同時期的歐洲也有一些作品是和物體相關的。像是先前提及的克來因的淺浮雕、阿曼(Arman)、金

▼圖15.布朗庫西(Brancusi)雕塑作品



▲圖16.康乃爾(Cornell, Joseph) 盒子

▼圖17.羅林堡(Robert Rauschenberg) 羊和輪胎集成作品





▲圖 18.鍾斯 (Jesper Johns) 四面之靶



▲圖 19.張伯倫(John Chamberlain)作品

恩 (Philip King) 製作的物件等。而在美國有西岸的貝爾 (Larry Bell)、John Chamberlain)、莫里斯 (Robert Morris)、史密斯 (Tony Smith)、歐登堡 (Claes Oldenburg)、瓦茲 (Roberto Watts)、史提拉、西格 (George Segal)、阿施瓦格 (Richard Artschwager)、山姆拉 (Lucas Samaras)、波提谷 (Lee Bontecou)、弗拉汶 (Dan Flavin)、沃侯 (Andy Warhol)、羅森奎斯特 (Rosenquist) 等人，都製作了接近物件 (object) 觀念的平面或立體作品。

#### 四、建立新的三度空間權威

在張伯倫的作品中 (圖 19)，構圖和形象更接近抽象表現主義的繪畫。對張伯倫來說，打破秩序性後所顯現出的雕塑，外觀並不是藝術家首要關心的問題，整件作品的重

點乃在於所有失序的結構都被突出的材料特性所取代了。因為被壓擠後的鋁材就只能成為那個樣子，顯露出「自成的」法則。藝術家並不是先考慮「藝術的」(artistic) 感覺，而是讓作品「中立的」(neutral) 發揮，因此張伯倫的壓擠雕塑具物質的客觀性。再進一步解析張伯倫的作品，我們又發現當作品的結構和整體影象變得清楚時，我們看到整件作品充斥著過多的鋁質和鋁質壓擠後的空間，而鋁質與空間之組成是由「機運」與「隨意」造成的，它們比「秩序」來得重要多了 (註：機運 (chance)) 之重要可前溯至達達份子為推翻舊秩序而反對一切法則時，卻尊崇隨緣決定的機運性，並且相信隨意選擇可導出藝術中的意外與必然性)。

若我們針對由材料決定的自成一性這點來看一件作品，則眾多的重複、形式和影象這些現象必須發生

在三度空間裡，也必須配合特別選用的材料上。另外「色彩」在張伯倫的雕塑中亦扮演了重要的角色。這些做為整件構成要素一部份的色彩，並不如油畫色彩有那麼大的選擇範圍，卻是清清楚楚的存在於材料上，不附屬於任何形象。色彩成為二次大戰後雕塑主要關注的課題之一。

再看史提拉的成形畫布 (Shaped Canvas) (圖 20)，同樣牽涉到許多三度空間的問題。首先是畫布的外緣和作品中的線條是一致的，沒有從屬之別。畫面中的條紋完全無法區別成只是作品的某一部份，並且儘管成形畫布的表面和牆面保持平行 (因此可看成是畫面)，但以常人習慣的畫面來看，史提拉的作品表面顯然更遠離了牆面。由於畫布表面各部份是如此完全的統一在一起，幾乎是沒有空間可言，因此史提拉的作品是一件以





▲圖 20.史提拉(Frank Stella)作品

一個接一個，一條接一條，有持續性且秩序清晰的畫面，作品的形狀、單位、比例、秩序和色彩都如此明確、強而有力並且氣勢洶洶，因而整張畫面成為一個清楚的「形式」。

藝術家不是創造或繪畫，而是創造獨特的「形式」，而與這形式是不是繪畫或雕塑無關。由於這種形式是以三度空間的觀念呈現，加上自由開放的使用物件和材料，以致於這種形式較雕塑和繪畫都來得具視覺威力。在這裡，立體的三度空間並不是定義藝術類別的標準，而是一個可以供藝術家進入的空間，藝術家可以將任何東西放入這空間裡。

三度空間是個真實的空間，在這個空間中，任何形狀都可以出現，空間並且可以和牆面、地板、天花板、室內和戶外發生關係，也可以和這一切無關。同時任何物材都可以原貌或賦以色彩在這三度空間中使用，這樣一個真實的空間顯然較畫面在平面上的顏料更明確特

定。這種空間特質若用在平面上，可以摒除筆觸、符號和色彩周圍，屬於繪畫獨有錯覺的和文學式的空間。

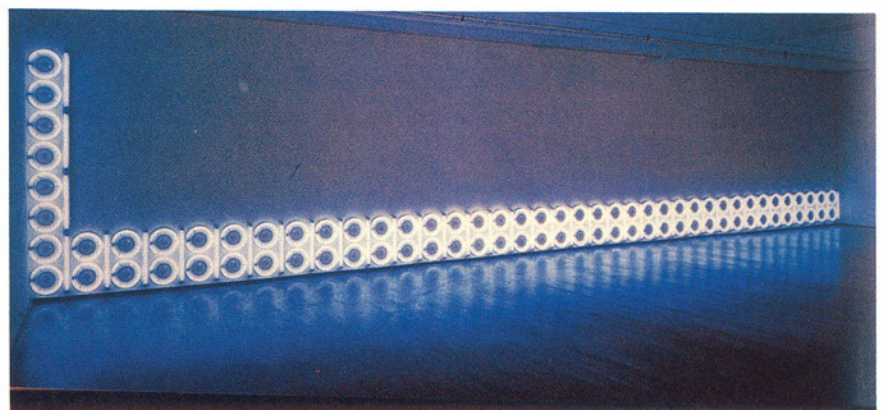
早期藝術中的複雜性是為了呈現並且製造出作品的特質，而這些新的三度空間形式的複雜性就在幾個主要的形式中。這些主要的形式是根據藝術家特殊關心的課題而產生，藝術家往往依據一個複雜的目的，卻創造出一個簡單獨一的形式。新形式作品並不需要有太多的部份讓人觀看或讓人一部份一部份

的去比較、分析或冥想。一件作品是個整體形式，它的特色就在它是一整體，整體是單獨的，是強烈的，更清楚也更有權威。這些作品迴避了以前曾用過的形式，也不以類似的對照或以相關的部份去稀釋它們強烈的表現。新三度空間作品的形狀、呈現的影象、表面、甚至色彩，都是各自獨立，同等重要，並不是誰為主誰為輔，或是某部份是為了支持另一部份而存在（例如色彩是為了畫出形象、形象是為了表達主題，主題是為了一個目的等等）。在這些作品中並沒有較次要、較中立、較溫和的部份或空間以供創作元素交集或轉換之用。

## 五、發掘物體材料的新情感

藝術家利用三度空間的觀念創作也擴展了各式材料的運用。大多數的新形式作品都使用上新材料，所謂「新」，其實是指當時發明或以往不曾被使用的材料。弗來汶就挪用了工業生產的日光燈管來做裝置，並且將材料直接使用不加隱藏（圖 21）。物材直接使用的目的就

▼圖 21.佛來明 (Dan Flavin)無題





◀ 圖 22 a.歐登堡(Claes Oldenburg) 作品

▼ 圖 22 b.歐登堡(Claes Oldenburg) 作品



是強調材料，將之主動的呈現，自然能表現出材料的頑固性。而在材料特性上，不論是硬體、軟體、厚片、薄片、有彈性、光滑、粗糙或透明，都擁有藝術家難以否定的感覺，而這些已經附着在物材上的感覺也正是藝術家刻意呈現的特質。

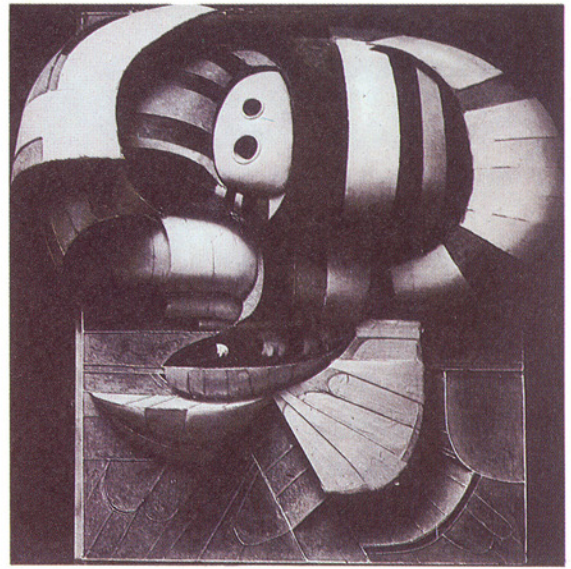
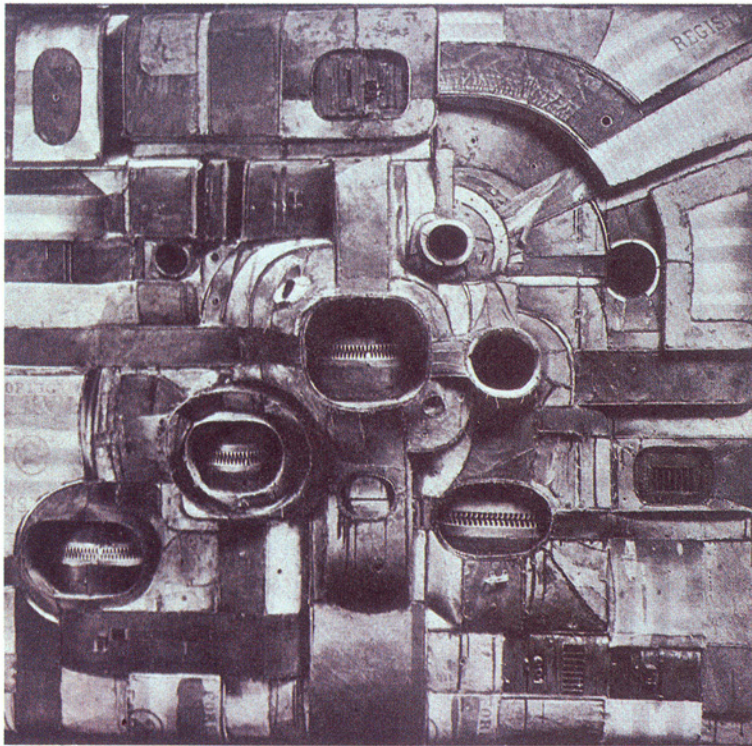
歐登堡的軟物體(圖 22)，外表柔軟、甚至有點俗氣，有時也給人不太舒服的感覺。儘管歐登堡的物體是有彈性的(將它們灌入空氣或是木棉花後，可吊可坐，有時這些物體更是軟塌塌沒氣似的繃擠成一團)，它們仍然是個實在的物體，物體的形式與材料完全結合在一起。這是不同於早期的雕塑和繪畫，材料和顏料是為了造就一個形體，作品的結構和影像由一些不具特別意義的同質材料來達成，於是為了統合作品的表面及色彩，使之與作品的形象所代表的部份吻合，物材必須以低姿態出現，以免破壞或減低了作品的統一和諧。

我們知道，舉凡人物、食物、

植物、靜物、動物等都具有形狀，藝術家如果不是直接表達這些形象，那就是表達一個含有對這些物象情感的形象(純粹抽象藝術的貢獻之一，即在於創造了與這些物象完全無關的內容)。歐登堡進一步將這些形象與情感的相關性運用到他的物體中，製作了感性的軟形式。事實上，歐登堡避開了創作樹或人物，而以“物體”自然的呈現人類的特質。他創造的物體都是人造的，關注的是人為經驗上的特色。歐登堡誇張了一個普遍被人接受的形式，將它們轉化成自己的東西，並且巧妙的捨去了一般人會稱的「結構」的組織。二十世紀前半葉的許多現代雕塑是以簡單的造形、單純的色彩和同質的材料結構而成，是一種將雕塑推向遞減的抽象過程，顯然地，歐登堡的作品是朝向“多”的發展。他的作品以三度空間表達，貼切的放大了一件真正的物體，並使之與實物相等，成為一個有感情的形式。

波提谷(Bontecou)的高浮雕是一個巨大的影象(圖 23)，由帆布和鋼條結合而成。所有影象的部份和整個形狀同時延伸在一起，即使我們說的「部份」，既不是帆布的空間，也不是圍隆起的帆布，在波提谷的浮雕中，實與虛(帆布與帆布圍出的空洞)以及金屬的區隔部份其實是一整體，可以看成是放射狀的，也可以當成是集中性的，它們類似結構，但是更是為了支持這整個形式而存在的主體。

在波提谷、歐登堡和史提拉的作品中，我們都看到整個形式，因而不易看到所謂的結構機能；張伯倫的作品中也許有構圖，但其隨意的程度也不足以造成結構。波提谷的牆上浮雕是一個單一的，表現情感的作品，它們與任何過去的形象沒有太多牽連，如果想要有任何的聯想，則是當我們觀入她作品中深邃漆黑的內部空間及繃緊的外部時，可以聯想到暴力與戰爭。波提谷同樣的創造了一件巨大、清楚、



▲圖 23 b.波提谷(Lee Bontecou) 無題

◀圖 23 a.波提谷(Lee Bontecou) 無題

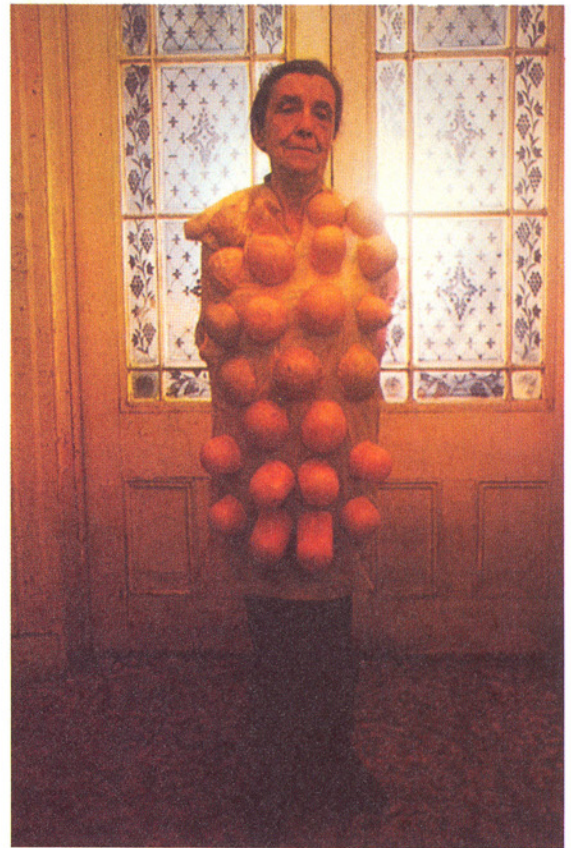
獨斷、強有力的影像。

值得我們注意的是波提谷的表現形式，在六〇年代末突然由堅硬具脅迫性的帆布金屬結構，變成溫柔且透明的塑膠魚和花朵，這些形象的中心是完全裸露出來的，非常異於她早期包裹著黑暗秘密的深浮雕。而另一位一直執拗於“重覆”表現的女雕塑家谷沙瑪(Yayoi Kusama)，她製出以帆布覆蓋的家具和船(圖 24)，著實是一件件奇怪的物體。對波提谷後期的轉變以及谷沙瑪和其他許多女性藝術家所創造的形式與物體，要等到進一步瓦解西方男性藝術美學架構的權威與力量後，我們方能了解一個形象與物體真正代表的意義(圖 25)。



▲圖 24.谷沙瑪(Yayoi Kusama) 作品

▶圖 25.布魯喬斯 (Louise Bourgeois) 作品



## 《美術教育的源流》名著選集

出版緣起 / 李英輔

兒童美術教育建立在：教育學、心理學、社會學、美學、藝術學、哲學等廣泛的學術基礎上。由此可推衍出來的：美術教育原理之理念與理論、美術教育教材與教學法、兒童美術發展心理、兒童造形心理、藝術教育哲學、兒童美術教育發展史、各國美術教育比較研究，以及兒童美術的測驗評量與診斷等等，便構成了「兒童美術教育」這門學科的主要內容。

由此觀點而言，我國的兒童美術教育亦自不例外，理應建立在此種學術構造之上方為正確，也纔能進一步與先進諸國在國際行列並駕齊驅。換句話說，今天我們的兒童美術教育，乃必須先做到「放眼看天下」，以汲取歐美各國一百多年來的研究資料與文獻著作做為基礎，始能具備國際性，進而發揚並建立我國之民族性、本土化的兒童美術教育。這應該是有志於從事兒童美術教育正常化的同仁共同的抱負。

助長兒童美術教育的正常發展，是本會的宗旨。我們一向深感刻不容緩的工作目標，就是各國美術教育書籍的翻譯與出版。做為初步工作，數年來我們由汗牛充棟的各國美術教育著作中，選擇稱得上好書者一百多冊，並將其製成卡片。然後再由此類書籍中，以如下標準精選堪稱「名著」與「經典級」者數十冊，預定在三年內陸續翻譯出版。

一、出版當時曾經洛陽為之紙貴，不但引起該國兒童美術教育的政策，並且普遍影響各國美術教育思潮與進步者。

二、出版時日已逾數十載，但其價值雋永、彌新，現在仍繼續出版、再版，或被譯成各國文字者。

三、各國之大專美術教育科系及相關科系，採用為教科書或參考書者。

四、專家學者著述時引用頻繁，並在書末列為參考文獻者。

藉著根據上述標準選出之名著，我們期望在推展正常的兒童美術教育上，達成如下的目標。

一、協助關懷子女的家長們，做為親職教育一環的指南。

二、提供幼教、中小學教師及其他從事美術教育工作者，做為專業的素養與改進教學的參考書。

三、提供大專院校美術教育科系及相關科系學生，做為研究進修的參考用書。

四、提升文化與教育層面，縮小我國與美術教育先進國間之差距。

籌畫多年的這一套叢書，由「中華民國美術教育學會兒童美術研究委員會」與「兒童藝術文教基金會」的通力工作，得以順利出版，相信定能造福我國的兒童美術教育！最後，我必須感謝我們的全體工作同仁，及世界文物出版社鄭少春先生，他對兒童美術教育熱誠的支持，與對「百年大計」的高瞻遠矚，更是值得我們由衷表示敬意。

### 第一冊至第三冊內容簡介

#### ①「幼兒創造力與美術」——康乃爾大學五年的實驗與研究 美國 W. L. Brittain 著

陳武鎮譯

本書是作者在美國康乃爾大學所做長達五年的實驗結果為依據，完美地論證實施幼兒美術活動的意義與重要性。本書的目的之一，是要突顯創造活動對發展認知能力的重要性；有一部分則提供幼兒教師一些建議，以有意義的方式教導創

造的行為。也進一步探討理想的美術保育計畫的問題。是一本將現代美術保育中呈現的問題焦點，予以尖銳的分析之美術保育研究最先端的成果。

#### ②「兒童的繪畫與教育」——和 父母親、教師、畫家、心理學家的 對談紀錄 日本北川民次著 李英輔譯

在本書中作者一再熱誠地強調：使兒童幸福，而直到成人後仍能過著幸福生活的教育，就是美術教育。透過繪畫這種精神作業，兒童將如何誠實地表達自己。

作者一一以切身、具體的例子，說明當面臨這些問題時，父母與教育者應如何去理解它，且如何使兒童不受「壓抑」得以成長成熟，是本書的焦點。

書中包括：與父母親的對談；與教師的對談；與畫家的對談；與心理學家的對談；美術教育與人格的發展；美術教育的功用等豐富的內容。

#### ③「兒童美術與成長」——寫給 雙親和教師的指南 美國 Victor Lowenfeld 著 李叡明譯

本書是為父母親所寫的指南，以及與孩子們有接觸，且有意藉由藝術表現來促進他們成長的人也有助益。

作者強調創造性活動對兒童和家庭幸福的貢獻，探討父母在家庭中促進創造活動的職分，與兒童藝術和他的人格成長的關聯，以及適合的藝術媒體。本書由作者在美國全土長達六年的演講期間中，答覆家長們質詢的問答彙集而成。作者曾為美國賓州大學美術教育學系系主任。