

對抗 還是融合

當代視覺文化與美術教育的彈性

Opposition or Infusion:
On the Flexibility of Contemporary
Visual Art and Art Education

關小蕾

Xiao-Lei GUAN

廣州市少年宮美術學校校長、高級教師

廣東省美術家協會少兒美術藝術委員會主任

皮亞傑(Jean Piaget)在討論兒童繪畫時說¹：「繪畫是信號性功能的一種形式，它被看作是象徵性遊戲和心理表象之間的仲介。從它的愉快功能和終極目標來看，好像是象徵性遊戲；從它的力求模仿現實來看，又好像是心理表象。」皮亞傑的結論可以作為我們去思考兒童的知覺與繪畫關係的基礎。不過，他沒有提示我們注意到另一個更加重要的問題：當繪畫者要模仿繪畫、而不是直接模仿現實的時候，兒童所面對的「繪畫環境」意味著什麼？

正如有一種語言環境「事先」存在著一樣，兒童被「拋」向這個早於他而存在的成人社會，也會同樣面對著先於他而存在的視覺文化環境，他自發地探索視覺表現的過程很快就會終止，並受到特定社會中成人製造的視覺產品所左右和影響。考慮到視覺文化本身的發展和變化，從歷史的角度來說，每一代兒童所面對的視覺文化環境可能是不同的。這樣，我們去思考兒童的知覺與心理發展規律時，可能不得不把代際間的文化環境因素作為一個重要的參數來考查，這是二十世紀早期的兒童心理學家沒有加以深究的因素。而在本文中，我將著重考查兒童所面臨的視覺文化環境、以及兩者間的互動關係的問題。考慮到文化環境本身就是社會形態的反映，所以我仍然以近五十年來的中國兒童和他們所面對的特定視覺文化環境為重點研究對象。

一、兩種文化環境

就兒童與美術的關係而言，視覺文化環境表現為兩個因素：

其一，為美術教育。

近五十年來，我們建立了一整套針對兒童的美術教育體系。從總體上看，美術作為政治意識形態系統的一個組成部份，自身就具有強烈的正統性色彩。兒童美術教育雖然處在邊緣的位置，實際上它也維繫著這種正統的性質，正統性表現在兩個方面：一為歷史傳承上的正統；二為教育理念上的正統。通過這兩個正統的性質來建構的兒童美術與教育，形成了一個顯性的框架，並強有力地塑造著兒童的視知覺與視覺上的認知能力。

近二十年來，隨著整個社會經濟與政治環境的變化，這個框架本身也發生了許多的改變。其中最大的變化發生在教育理念上，八十年代中後期之後，政治意識形態功能相對弱化後留下的空間，很快為兒童心理學與視知覺研究所填補。

簡而言之，在大的社會形態的演化過程中，兒童經歷了從革命的接班人到科學研究所建構的對象之角色轉移。表現在美術教育領域裏，兒童美術得以從成人美術中分離出來，並獲得了相對獨立的價值，這個現象可視為近二十年來最大的變化。

不過在總體上，兒童從政治意識形態塑造下的接班人角色轉移為科學研究和尊重的對象，這個角色轉化並沒有改變兒童美術教育的正統性質，科學正統取代了政治正統，教育理念的變革基本發生在技術的層面上。

其二，與此形成對照的是針對兒童而生產的視覺文化產品所構成的另一種文化環境。

在過去很長的歷史時期，視覺文化產品是正統美術的延伸與擴大化。作為政治意識形態的隱性載體，這類產品本質上屬於思想與道德說教的意識形態工具。前三十年中，最具有代表性的視覺文化產品被稱為「小人書」或「公仔書」。其餘的包括各類兒童畫報和宣傳畫等等。從美術風格的角度來看，為兒童量身定做的視覺產品一直被視為正統美術中的一個重要的部份，因而屬於嚴肅的美術創作，「連環畫」是更為標準和規範的用語。歷屆的全國性美術展覽都設有連環畫專展和獎項，由此可以窺見為兒童生產的視覺產品的正統性地位。在這樣的視覺產品所構成的環境中，兒童所接受的與其說是美術創作的風格、技法，還不如說是自覺或不自覺地接受了思想道德上的規訓。



《兒童時代》為新中國成立後創辦的最重要的兒童讀物之一。它於一九五〇年在上海創刊，一九六六年文化大革命期間停刊，一九七八年復刊。宋慶齡給《兒童時代》創刊號題詞，揭示了該刊的辦刊思想：「便是在給兒童指示正確的道路，啓發他們的思想，使他們走向光明燦爛的境地。」



五、六十年代以來，以上海美術電影製片廠為基地，幾代美術電影工作者以兒童、少年為觀眾拍攝了一系列的美術片(動畫片或卡通片)，不少深受歡迎的美術片就具有強烈鮮明的思想教育色彩。攝於六十年代的《草原英雄小姊妹》是為典範。



做黨的好孩子—《閃閃的紅星》拍攝於文革後期的一九七四年，此片曾經風靡一時。它把思想內容和動聽的兒童歌曲、好看的視覺畫面融合在一起，從而把早期革命歷史詩意化，既符合了政治思想標準，又因諸多的「兒童元素」而成為當時的兒童電影樣板。

這樣，在兩種文化環境的關係上，針對兒童的美術教育與同樣是針對兒童的視覺文化產品之間實際上是共謀和相互協作的。

近十多年來，隨著兒童美術教育與政治意識形態的疏離，一方面，兒童美術的正統性轉移到以兒童心理學和認知科學為表徵的領域中來；另一方面，作為意識形態載體的兒童視覺文化產品逐漸退出了歷史舞台，它留下了一個巨大的真空地帶。這個空間逐步被兩種不同性質的產品所填補：一種可以稱之為與正統美術教育理念相融合的美術產品，它們仍然以官方出版物的形式佔據著兒童視覺產品的部份市場；另一種則與正統美術教育理念不相容，這一類產品卻以各種正式或非正式的管道從港台流傳進來，並逐步形成了愈來愈大的力量。有關這類產品，我們將它們統稱為流行視覺文化。



《北京卡通》創辦於一九九五年，在辦刊的目標上，它屬於中宣部、新聞出版署啟動的中國動畫「5155」出版工程的重點期刊。但是在刊物的風格上，它已經全面介入了當代流行視覺文化領域，辦刊宗旨的轉變表現在用兒童的心理特徵來取代思想教育內容。但是從視覺符號上來看，實際上已經全面地流行化了。



《千與千尋的神隱》—因獲得了第七十五屆奧斯卡最佳動畫長片獎等重要的國際獎項，該動畫片創日本二百九十三億日元最高票房紀錄，在日本有二千二百萬觀眾。其全球性的影響力也使得它在中國家喻戶曉。這種類型的影片象徵性地表達了近十幾年來的變化：隨著前一個時代的結束，本地生產的兒童視覺產品已失去了一統天下的地位，中國兒童正與「世界兒童」一樣，接受著「全球同步」的視覺文化薰陶。

而所有這些流行視覺文化的因素正好構成了影響兒童成長的當代性特徵。

什麼是流行視覺文化的本質特徵呢？我們可以按照阿多諾(Adorno)關於文化工業的定義來加以解釋²：「文化工業是由當代技術的能力、經濟和行政的集中而形成的這樣一種機制，在其中文化產品特意為大眾的消費而按照計畫精心生產出來，各個領域的產品在結構上都是相似的，或至少可以彼此適合，形成一個系統。」阿多諾嚴格地區分了文化工業和大眾文化之間的關係，與自發地從大眾中產生的文化模式相比較：「文化工業則是自上而下強加於大眾身上的。由於文化領域自身的軟弱和依賴性，它必須與經濟緊密聯繫在一起…，在政治經濟一體化的當代社會中，文化領域就成為以商業利潤為目的而組織起來的，按照統一的模式生產具有同一性產品的體系。」這就是文化工業的定義。

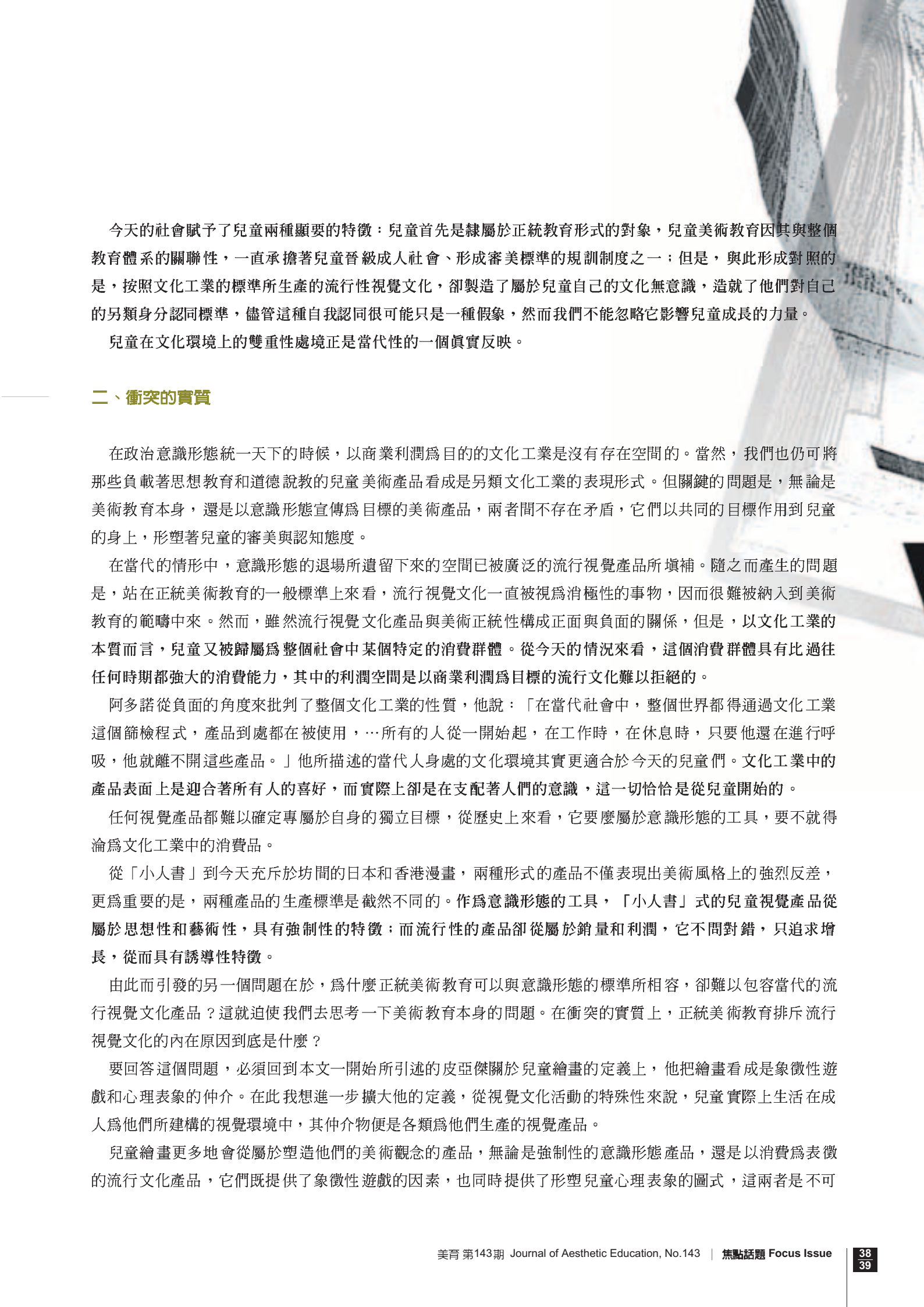
如果我們使用文化工業的概念來考查當代作用於兒童的視覺文化環境，仍然可以保留兩種文化環境的二分法，並從中區分出何為文化工業的組成部分。當代的流行視覺文化(包括漫畫、設計、時裝、卡通電影、新媒體等等)便是文化工業的表達形式與生產方式之一。與過去為兒童生產的視覺文化產品不同的是，當代的流行視覺文化基本上不受政治意識形態的左右，卻與經濟利潤交織在一起。基於這個區別，流行視覺文化創造了完全不同於正統美術與教育的另類價值觀，它也不再是正統美術教育的共謀者。流行文化的生產動機完全源自於商業利益，並隨著市場的風向而不斷地發展和演化，因而形成了比過往任何兒童視覺產品更為強大的擴張力和發展趨勢。



《哈利波特》自問世以來在商業上取得了巨大的成功，作者羅琳一夜之間成為億萬富翁，僅其中的第五本《哈利波特與鳳凰令》在全球的銷

量達五百萬冊。它衍生出難以計數的副產品—電影、動畫、畫冊、電腦遊戲等等。根據其故事拍攝的電影《哈利波特與魔法石》已獲得九億二千六百萬美元的全球票房收入，成為電影史上創收第二高的影片。它代表了當代文化工業模式的滲透性。文化工業收回了鉅額的利潤，同時留下了被利潤的生產方式所造就的兒童。這個現象，正是值得從事教育的生產者們去反思和總結的。

只有當代的兒童才具有這種典型性—他們實際上身處於兩種相互矛盾的文化環境的同時作用之下。



今天的社會賦予了兒童兩種顯要的特徵：兒童首先是隸屬於正統教育形式的對象，兒童美術教育因其與整個教育體系的關聯性，一直承擔著兒童晉級成人社會、形成審美標準的規訓制度之一；但是，與此形成對照的是，按照文化工業的標準所生產的流行性視覺文化，卻製造了屬於兒童自己的文化無意識，造就了他們對自己的另類身分認同標準，儘管這種自我認同很可能只是一種假象，然而我們不能忽略它影響兒童成長的力量。

兒童在文化環境上的雙重性處境正是當代性的一個真實反映。

二、衝突的實質

在政治意識形態統一天下的時候，以商業利潤為目的的文化工業是沒有存在空間的。當然，我們也仍可將那些負載著思想教育和道德說教的兒童美術產品看成是另類文化工業的表現形式。但關鍵的問題是，無論是美術教育本身，還是以意識形態宣傳為目標的美術產品，兩者間不存在矛盾，它們以共同的目標作用到兒童的身上，形塑著兒童的審美與認知態度。

在當代的情形中，意識形態的退場所遺留下來的空間已被廣泛的流行視覺產品所填補。隨之而產生的問題是，站在正統美術教育的一般標準上來看，流行視覺文化一直被視為消極性的事物，因而很難被納入到美術教育的範疇中來。然而，雖然流行視覺文化產品與美術正統性構成正面與負面的關係，但是，以文化工業的本質而言，兒童又被歸屬為整個社會中某個特定的消費群體。從今天的情況來看，這個消費群體具有比過往任何時期都強大的消費能力，其中的利潤空間是以商業利潤為目標的流行文化難以拒絕的。

阿多諾從負面的角度來批判了整個文化工業的性質，他說：「在當代社會中，整個世界都得通過文化工業這個篩檢程式，產品到處都在被使用，…所有的人從一開始起，在工作時，在休息時，只要他還在進行呼吸，他就離不開這些產品。」他所描述的當代人身處的文化環境其實更適合於今天的兒童們。文化工業中的產品表面上是迎合著所有人的喜好，而實際上卻是在支配著人們的意識，這一切恰恰是從兒童開始的。

任何視覺產品都難以確定專屬於自身的獨立目標，從歷史上來看，它要麼屬於意識形態的工具，要不就得淪為文化工業中的消費品。

從「小人書」到今天充斥於坊間的日本和香港漫畫，兩種形式的產品不僅表現出美術風格上的強烈反差，更為重要的是，兩種產品的生產標準是截然不同的。作為意識形態的工具，「小人書」式的兒童視覺產品從屬於思想性和藝術性，具有強制性的特徵；而流行性的產品卻從屬於銷量和利潤，它不問對錯，只追求增長，從而具有誘導性特徵。

由此而引發的另一個問題在於，為什麼正統美術教育可以與意識形態的標準所相容，卻難以包容當代的流行視覺文化產品？這就迫使我們去思考一下美術教育本身的問題。在衝突的實質上，正統美術教育排斥流行視覺文化的內在原因到底是什麼？

要回答這個問題，必須回到本文一開始所引述的皮亞傑關於兒童繪畫的定義上，他把繪畫看成是象徵性遊戲和心理表象的仲介。在此我想進一步擴大他的定義，從視覺文化活動的特殊性來說，兒童實際上生活在成人為他們所建構的視覺環境中，其仲介物便是各類為他們生產的視覺產品。

兒童繪畫更多地會從屬於塑造他們的美術觀念的產品，無論是強制性的意識形態產品，還是以消費為表徵的流行文化產品，它們既提供了象徵性遊戲的因素，也同時提供了形塑兒童心理表象的圖式，這兩者是不可

分離的。當兒童們向繪畫模仿繪畫之時，佔據主流地位的視覺產品雙向地建構出他們的認知傾向和心理圖式。

仍然以兩個不同時代的兒童來進行比較，分別處於「小人書」時代的兒童和處於當代流行漫畫時期的兒童，他們既會通過這些產品來建立他們的象徵觀念，同時也不可避免地接受了這些產品的風格圖式。我們常常把美術教育當成是統合兩者的關鍵因素，但是問題也恰好發生在這裏：作為意識形態工具的美術產品，其基礎建立在美術教育的一般法則之上，因為這種共通性，美術教育與視覺產品之間是相互相容的；但是當代的流行視覺產品一開始就建立了屬於自身的風格圖式與標準，僅就技術層面而言，流行圖式遠遠超出了正統美術教育的一般法則。由於難以將之納入其既定的技術與審美範疇之中，所以，在流行視覺產品的包圍中，正統美術教育只能選擇排斥的態度。



三、教育的彈性

站在美術教育的角度來思考，我們必須認識到最為重要的問題—如何才能使教育獲得相對獨立的價值觀。

顯然，與不斷變化面目的視覺產品相比較，教育的內在精神應該是持久不變的。但是歷史的現實也同時告訴我們，任何教育形式實際上又受制於特定的社會生產方式，因而總是與視覺文化產品構成對應的關係。

從過往的歷史來看，當美術教育的形式和方法過分從屬於意識形態或社會流通的視覺文化產品之時，其教育精神的獨立性是最值得懷疑的。我們在總結前三十年兒童美術教育的經驗時，常常會從技術上做出結論，然而實際情形卻不僅如此，教育技術上的選擇往往受制於當時的社會意識形態。隨著意識形態功能的退場，不僅與此相適應的視覺文化產品退出流通，舊式的教育技術也會自動地瓦解。因此，脫離某種社會的政治經濟狀況來設定教育自身的目標是不現實的。

在社會形態、美術教育和視覺文化產品三者之間，教育是一個決定平衡的槓桿。它既要適應總體的社會政治經濟狀況，又要與變化中的視覺文化產品保持對抗或相容的關係。

文化工業的生產模式為我們展示出一幅後現代的圖景，在流行文化符號的擴張和衝擊下，舊有的藝術等級制度和價值判斷體系逐步失去了權威的地位，市場規則取代了意識形態規則。

與過往的情形相比較，市場化和商業效益頂替了大一統的意識形態，也改變了視覺產品的生產規則。在過去，只有符合意識形態要求的產品才能獲得生產的資格，而文化工業的遊戲規則卻是這樣—只要有市場需求，就去滿足它。處在美術教育的位置，我們必須正視這個變化。當自下而上的誘導性傾向壓倒了自上而下的強制性傾向時，現行的教育理念實際上是獲得了更為廣泛的發展空間，同時，它又不得不接受來自文化工業生產模式的擠壓和挑戰。

阿多諾在批判文化工業時特別強調一點，他說：「它(文化工業)阻擋了有意識地為自己判斷和決定的自律、獨立的個體的發展，而這正是民主社會的前提，民主社會需要達到成年以能夠自我支援和發展的成人。」—這樣的批評促使我們去反思歷史。我們可以想像一下，無論是在意識形態至上的階段，還是在流行視覺文化的誘惑下，缺乏某種具有恒定的教育價值觀所塑造的兒童，似乎正是如阿多諾所言的缺乏自律、獨立精神的成人的準備階段。而這一切，都與強制性意識形態或流行文化對教育的「干預」有著密切的聯繫。

隨著社會的發展，美術教育始終應該扮演這個不可或缺的角色—美術能夠幫助培育那些自我判斷、決定自律和獨立性的個體的發展。阿多諾的預言正是我們確立恒定的教育價值觀的基石。否則，正如歷史所顯示的那樣，美術教育對政治規則的過分依附，或者說對經濟勢力的過分屈從，都只能製造出僵化的教育模式或是普遍的教育庸俗化。這就要求我們在現實的處境中制定出具體的應對策略。我以為其中的關鍵在於，如何去增加教育模式的彈性。

在社會形態、美術教育和視覺文化產品三者之間，一個缺乏彈性的教育框架，也許能夠很好地向上滿足既定的目標。這說明了非常簡單的道理，教育理念的變革不是起源於教育的內部，而是在整個社會政治與經濟狀況的壓力下，教育自我調適的結果。所以，在今天這個日益全球化的時代中，在新的資訊傳播方式和呈現出多元化的社會形態中，迫切要求我們對整個美術教育的框架做出調適：加大教育模式的彈性，增加對各種藝術新形式的包容力；同時，又要抵抗文化工業無孔不入的利潤侵襲。

那些成年後便能夠或者無法自我支持和發展的成人，總是由今天的兒童長大而成的，而這些兒童們卻生活在由教育模式和視覺產品所構成的雙重文化環境當中。無論是在政治思想至上的環境裏，還是在充滿了消費誘惑力的當代社會，視覺藝術產品是影響兒童成長的社會力量形式之一。反過來說，它們對美術教育既構成了壓力，也構成了刺激變革和增加彈性的動力。所以，在這個不斷變動和發展的社會環境中，要始終保持教育所特有的槓桿作用，我們必須堅持以相對恒定的教育價值觀為基礎。簡單來說，在對抗中融合，可能才是實現美術教育自身作用的當代途徑。 ❏

註釋

- 1 皮亞傑（1987）：《兒童心理學》。商務印書館。
- 2 楊道順（2003，3月）：《阿多諾：當代社會中的藝術作品》。世紀中國。

附錄

廣州市少年宮美術學校簡介

- 成立年代：一九五二年
- 教學規模、教育空間：擁有學員四千二百餘人。設幼班（幼兒園）、小班（小學一至四年級）、中班（小學五至六年級、初中一至二年級）、大班（初中三年級、高中）。開辦特殊兒童美術實驗班、美學、哲學實驗班、外籍老師英語口語美術實驗班、卡通漫畫班。
- 師資：聘請國內著名藝術家和藝術工作者擔任名譽顧問和外聘教師，擁有全職及外聘美術教師五十餘人。所有教師均畢業於美術或相關專業院校。（關小蕾校長及多數教師曾參與國際、海峽兩岸藝術教育研討會，以及赴美研習DBAE課程。）
- 教學大綱：根據不同年齡少年兒童的心理特點以美術創作（設計）、美術評論、美學、美術史四方面並重的現代教育模式設置。

好康報！ 上網來！

國立臺灣藝術教育館

全國藝術教育網

<http://ed.arte.gov.tw/>

茫茫網海中，
是不是您正想找尋藝術教育有關的教學資源，
苦惱不知如何下手？
是不是您的小孩想念音樂班、美術班、舞蹈班，
不知道哪個學校有開設？
最近國內有什麼重要的藝教新聞？
聽說「全國藝術教育網」還不錯，
到底有什麼寶貝？
不管您是老師、家長、學生、研究人員或是一般民眾，
趕快進來瞧瞧吧！為您的困惑與需要，
找到一扇探索的窗口吧！

佈告區：

提供「教師進修」、「招生訊息」、「徵選公告」和「藝教消息」，
作為全國藝教有關訊息之流通平台。

資料庫：

包括「藝教法規」、「期刊論文」、「藝教人才」、「教材教案」、「圖書資源」、「學習管道」、「作品欣賞」及「專題研究」等多元豐富資源，提供各界不同之藝教需求。

歡迎各界愛好藝術者上網瀏覽使用喔！