

美术史在美术教育中的定位 —— 谈面对当代艺术环境因应之道

胡懿勋

美术史教学在高校美术教育中一直占有颇为重要的份量,设置美术史课程的基本思维是以历史发展的系统整理,为学生建立必要的史观,期望在专业的训练中同时具有反思与再创造的能力。在今天国际间的视觉艺术信息源源不断地给予年轻学子更多、更新的知识吸收管道的同时,对于过去的、传统的、成为历史的美术事件与历史事实,是否还能够继续担任高校里专业训练的基石和必备的课程,似乎引起了部分教师、学生的疑惑。

重新审视这个看来有些老旧的议题,有助于当前美术教育课程的调整和观念的改变。美术史课程的教学延续长期以来建立的传统,但是,对不同时代的学生而言,应该要提供更新的理念,尤其在现今许多创作者、研究者高喊该如何对待“传统与创新”口号之下,更应该检视美术史教学的核心精神和时代特质为何。在国际上华人世界的大学美术史教育,以海峡两岸为大宗、为代表,探讨美术教育的环节,可以成为一个可以观察与分析的最有效样本。两岸美术院校在专业教育体制上大体相同,仅在专业课程设计依照学校本身的发展而有所不同,文中以台湾高校美术教育作为例证,兼而讨论部分两岸美术教育议题,此并非比较两岸美术教育的品质高低,和教学策略正确与否,而是在当前国际艺术潮流发展趋势以及大环境的变动中,提出一些值得思考的方向,作为面对未来趋势的参考。

一、美术史作为基础学科的定位:接受美术史的态度

美术史在美术教育体系中以基础学科为其定位,事实上牵涉美术院校师生接受美术史的态度问题。亦即,授课教师若以为学生铺垫未来学习基础为目地,则必须在授课中普遍传授通史的内容,而非断代史或者专题史所能胜任。学生在接受美术史当然也不能在开始阶段即有所偏颇,营养不均或营养不良都对学生日后的

学习都是致命的障碍。其次,以学生的学习取向为依据,一般分为理论研究与创作实践两个方向,学生对于自己在校期间的学习,甚至专业生涯发展,多数也不脱离这个两大方向,以下就理论与实践两方面加以讨论。

(一)理论研究的基础

1. 美术史研究是发展专题研究的入门。中西美术史在台湾的美术院校通常设在一年级和二年级,中国美术史与西洋美术史分别各上一学年,通常以通史为主,授课教师根据自己专长与学生需要可作分类教学。由于涉及学生对未来主修专业学习方向的选择,因此,美术史成为重要的基础理论学科。作为理论研究的基础,藉助对美术史的理解,能够在断代、地域、作者、作品、类型、题材等等的专题中寻找属于自己的研究领域,成为自我发展的初阶媒介。

台湾的美术院校有纯粹主修美术理论的科系并不普遍,过去仅有国立艺术学院(现为台北艺术大学)美术系中设有理论组,学生经过两年的通识教育^①,三年级可以选择主修美术史及相关理论,跟随一位指导教授,继续进行专题研究。对理论组学生而言,除了一、二年级的中西美术史课程之外,进入主修之后,仍然要以自己研究方向持续对美术史深入探讨;以中国与西洋为界限,配合指导教授所指导的专题方向,往西洋或中国美术史靠拢。也就是三年级之后确定自己朝向中国或者西方的大方向,在从历史的时间序列中选择朝代、艺术类别甚至某一位作者或作品的专题研究。

研究方向的选择必须在史的基础上建立,从历史发展的脉络中,寻找经典性的、代表性的主题,这是在客观分析的选择结果,而非主观的喜好决定自己研究主题。

2 面对艺术学研究的趋势,成为各类艺术学科的基础。当前最热门的艺术类研究趋势是以文化观及综合性的跨领域研究为主,在当代艺术潮流的发展当中,许多新的视觉形式和创作观点刺激着新兴的创作者与观众,过去的传

统研究也无法完全适合这些新形式的出现。美术史作为基础学科建置,为学生提供了这些新的信息与过去的对照,在关系的比对中,学生可以温故知新,尤其是培养学生分析与归纳的能力,更是跨学科研究的主要目标。一个主题的确定,往往需要不同领域的理论帮助整理出系统的论述,诸如,上个世纪七十年代的弗洛伊德理论对超现实主义的理解,八十年代当红的现象学、符号学、精神分析、后现代主义等等应用在现代艺术创作的研究,九十年代的艺术社会学、地志学、生态学、人类学对于美术史



的提供有效的新思维,都是明显的例证。

(二)创作取向的参考架构

1 理性的训练过程是学院式美术教育的价值所在。在过去西方美术教育体系中的习惯用语,“学院派”往往作为陈腐、僵化、刻板美术教育的代名词,然而,在今天重新对待这个牵涉庞杂的教育问题时,我们还是要从现代社会发展必然中肯定它的价值。当社会文明程度高度发达达到绝大部分的人都无法摆脱影响的时刻,我们应该要承认,朴素的^②,不受文明干扰的艺术创作者几乎要绝迹于现代的社会。以这个现象为前提,更彰显了学院式的美术教育的重要,在高校中讲求系统性、整体性的教育模式,为学生提供最好的渐进式知识吸收。

我们从各学年设计的课程内容中观察,学院的教育是一整套具普遍性又有效的理性思考训练架构,通过理性训练的过程,使学生充分具备离校之后的独立创作能力。对于从事创作的学生而言,面对美术史的教学是一种接受的态度问题;他或许排斥理论性的知识吸收,却无法阻止自己必须接受,自我创作该如何展开的关键命题。在学习美术史的过程中,我们发现,前期印象主义画家对光影、色彩的认识与探索到后期印象主义画家追求光影色彩本质的方向,有着清晰的脉络,而印象派画家之前的巴比松画派,则为他们提供了走进大自然的充分条件。

创作者看待自己创作取向,应该也具有一条可以整理的脉络,我们在系统教育体系中接受训练,也就应该要具备这种整理的能力,整理的能力也就是理性分析的能力。

2 “知己知彼”可以寻求自我创作的动机。在学院内接受系统教育的学生,往往在自己摸索创作的过程中产生许多疑惑,最典型的问题就是“创作是可以从老师那里学习到的吗?”,“创作是可以被老师教会的吗?”到行将毕业的学生甚至会问:“我为什么要创作?”学生在实践过程中发生的疑惑,是太过于注重自己心灵直接的感受,忽视以理性思考辅助创作的能量,甚至误解了“尽信书,不如无书”的意涵。创作者在对美术史无知的情况之下,往往重蹈前人覆辙而不自知,依然将自己关在象牙塔中,建构狭隘破碎的残片。许多创作者踩在前人的道路上原地踏步,关键原因是他不了解美术史曾经发生的事实为何,一个台湾美术系教学例子表明,要大二学生在人体素描课上对十九世纪欧洲写实主义进行分组专题研究,对于全班学生的素描表现能力在观念上提高许多。根据这条线索,比较文艺复兴时期素描发展与写实主义对素描的观念,学生更进一步认识西方素描发展的转变。同时,这种教学方式,让学生提早检视自我的创作动机,以便调整自己未来的创作之路。

二、美术史教育的目的

(一)从欣赏到鉴赏的过程

1 主观的喜爱与客观分析:厘清感性与理性的分际。艺术爱好者面对艺术品和创作时,往往将主观喜好作为前提;我们从欣赏角度面对艺术品时,也容易依照自己生活经验、社会经验、学校经验、人际关系、家庭关系等条件为基

础,做出主观的判断。接受学院系统训练是主观喜好到客观分析的过程;当我们谈论面对艺术着重的“直觉”时,往往对克罗齐美学的直觉论非常陌生。当有人贬低清代艺术价值不及前代的时候,往往忽略清代建筑融合中西建筑特色,可以作为中国建筑艺术巨大转变的典型。就创作的观点而言,一种全新的建筑艺术形式出现在中国千年稳定的建筑系统当中,是清代艺术的特点。

当我们主观地认定一种喜恶的态度时,也说明我们忽略了某些过去曾经发生过的事实,只是局部的、片段的评断一个作者或一件作品,容易远离他的真实面貌。美术史的教育目的在于让学生充分理解普遍的历史原因,就自己过去的各种经验中寻找初步的喜好印象,再进一步深入探究喜好的原因,或者为自己的憎恶找到客观的支持条件。

2 欣赏与鉴赏的区隔,反应老师的教学态度。从上述的观点中,我们可以归纳,美术史的接受必须是整体的、全面的,以免有所偏失误导了判断。这样一来,美术史课程的设计应该是以“通史”为前提的。一般而言,台湾的大学美术系一、二年级分别开设中国与西洋美术史两种课程,每一课程均有两学期共计三十六周左右的课时,以中国美术史为例,从原始时期到清代作为时间的上下限,依照各学系的特色,可以侧重介绍绘画、工艺、建筑等不同类别的表现。

这种课程设计的观念是让学生从其中了解,美术史的序列发展,自己就读的科系着重在哪种类别的艺术品为教育重心,而哪个时代的艺术发展对自己最有启发。例如,工艺美院可能倾向更多的工艺美术史介绍,而以创作为教学重心的美术系则会侧重绘画和雕塑史的教学。教学者往往具有创作者的身分,创作者似乎可以有对艺术品有绝对偏好的特权,然而在教学上却无法将这种主观强加在学生身上,这也是前述营养失衡或营养不良的意义。

(二)确认自我研究或创作的方向

1 理论研究方向:开发专题研究。美术史教学是宏观的视野,在诸多的历史讯息当中,可以分离许多具有研究价值的主题,即使过去学者们已经有了无数的成果累积,但是仍然还有许多未加以开发的研究空间存在,甚至在过去研究基础上,推翻过去结论,重新建构新的理论体系,这是当今学术界有不断研究成果理由。将这层意义扩大而论,这是一所美术院校或科系建立自我教学风格、学术风格的最佳途径。高校在面对社会时若有清晰的标志与面孔,更容易增加社会接受程度,学校的教师群本身即有各自明显的研究倾向,训练有明确方向的学生,在社会上较容易形成“品牌效应”,更准确地为学校寻求社会接受度的定位。

另一方面,美术史课程配合系所发展的主力课程,补充专业技术课程的理论,同时为技术课程(如油画、雕塑、设计等实践课),提供宏观的历史观照,熟悉某个时代艺术思潮有助于实践课程的理论内涵。当基础的通识教育完成,大学三年级到四年级的阶段将是开发出更具理论性和史观的专题研究的时期,主修课的内容安排也将以前两年的训练内容为基础。

2 创作实践方向:从传统中思索创新的理



路。当“创新与传统”不断成为艺术界的热门话题之时,在校学生也感染这种吊诡的气氛。对历史有充分认识,有助于解决对这个议题的认知,也提供了思索和应用的方向。美术史的发展有一种规律,“一切的反传统终将归于传统”,写实主义反对浪漫主义的高谈阔论而成为主流,却又让印象主义反思它面对艺术的态度有所偏差;清初“四王”尊古,与四僧自用我法的论战,八大与石涛当时的惊世骇俗,也成为近代文人画的传统。学习历史是检视自我创作的一个重要参考坐标,从传统中寻求某种创作的契机,是极为可能的发展路线。在艺术界看到无数以古人为标榜,开古人玩笑,反对古人的作品,无论他们的理由为何,都还是在过去的基础上开展自我创作的道路。

年轻创作者若对过去的美术发展一无所知,很容易陷入自掘墓白的困境,肠枯思竭的结果也只是前人曾经走过的一小段路,更甚至是早已成为定论的事实,而毫无自己再置喙之处。我们在艺术界看到许多不明究理的作品,只是无意义的全盘移植国外的某种艺术形式,却没有这种艺术形式的内涵;在移植的问题上失去过程的检验,缺乏沉淀和转换的过程,往往仅存皮相而已。大量的批判反省的文章在媒体讨论,中国艺术家在实验西方艺术思潮和艺术表现时,所犯下的错误,同样以大量的文章赞赏这些实验是走向国际化的先机,然而,西方艺术思潮或者形式是否能适应中国的土壤,能否在中国土壤生长开花,却需要建立在历史观照的基础加以检视。

三、建立有系统的思考体系“观看”与“阅读”

美术史教育的最终目的,可能不是让学生都成为史学家或者增加丰富的历史知识,这只

能满足极少数终身将以治史为职志的年轻学生,却无法满足绝大多数走出大学校门之后,在艺术界海阔天空发展的艺术实践者。因此,美术史教育最终的目的应该是让学生建立有系统思考体系,以便于他们将来灵活的运用。美术史所需要的思考体系由时间观、空间观及对“对象”的阅读模式为基础而成;在视觉艺术的领域中,美术史观念的核心应该建立在“物”的基础之上,观看的对象,研究的对象,欣赏的对象,鉴赏的对象,阅读的对象均指向历史发展脉络中仍然存在的“作品”而言^③。当然,这是师傅领进门,修行看个人的历程。

1. 从线性发展到面积的铺陈:建构时间观与空间观。美术史建立在时间发先后的序列整理归纳,在时间的主轴线将背景条件、各类艺术作品、对象、人物^④等内容架构出一个历史时期或时代的面积,再加诸对空间观念的横向联系,例如,地理志、移民史、社会流动、地域性风格等,共构具有体量、体积的史观。

建立具有体积的史观的目的是为自己在研究或创作时,方便寻找自我坐标,为自己的努力方向定位。我们经常在目不暇给的现代艺术创作中看到大量的属于历史的、传统的、某种特定文化的符号;将具有特定意涵的文化符号可视化,也可以直接说明从传统中寻求创新路途的现象。若深层地探究这些出现在引人注目的各种载体上的文化符号,我们看到的仅是视觉感官刺激,还是需要透过这些符号逆溯它的本质意义呢。我想,历史仍然为我们提供了充足的养分和数据库。由此,我们从“观看”转化为“阅读”的阶段。

2. 中西美术发展比较的架构建立:具有宏阔的视野。在中西美术发展寻找相对应的轨迹,

是从事比较学研究者最感兴趣的命题,美术史教育在内容上必须适时加入比较的观点,以方便建立更宏观的视野。在中国古代美术史的教学,往往会运用西方的美学理论,在中国现代美术史教学也会与西方某个时期的美术状况进行比较。前者由于中国古代未如西方较早地形成有系统的美学观照,若要为中国古代美术作有系统的整理,引用西方美学理论成为普遍的研究方法。后者则因为现代艺术的发生源头在西方,两岸都稍晚的接受西方艺术思潮的刺激而有了相应的表现,就这领域的讨论也就理所当然的朝向比较学的方法。

在历史的基础上进行比较研究可以具有更准确的定位能力,对于纷纷扰扰的论战,也会有自己的定见,不至于无所适从。

3. 建立自我阅读的模式:对艺术品与文物的认知态度。历史研究或有一种希望,即是藉由对史迹、史料的整理归纳企图恢复历史原貌。美术史也同样具有这种企图和希望。然而,当我们面对历史上遗存的对象时,往往容易将艺术的意涵无限扩大到每一个眼睛所见的对象物,这是受到“美术史”概念性的强势引导,容易误认出现在美术史讨论范围的对象物,都具有艺术性或艺术价值。这可能与事实有一段差距,因为美术史的讨论,也应用了无关于艺术的历史文物作为材料,辅助对艺术的见解和引证。简单的说,不要将历史文物与艺术品混为一谈,或者将艺术无限放大,牵强附会地在历史文物上强加艺术的意义。

阅读历史是抱持冷静客观的态度,阅读对象物更应该分析它本身所具有的各种不同价值与性质,对象物具有的价值与意义,有时远远超过了我们有限知识所能理解的范畴。经济的、历史的、政治的、商业的、经济的、艺术的价值与性质总会集中在各种对象中,经过阅读,才能将这些复杂的质素排出轻重的顺序,以便自己辨识对象的关键价值;也由此区隔了文物与艺术品的分别所在。我们的阅读也形成有限的视角,在一定的幅度中,析释出多种质素,尽管这些质素往往因为研究方法的选择而具有明显的倾向性,却有助于在长期的关心,建立自我阅读的模式。

三、美术史教育在当前艺术环境的作用

建立有系统的思考体系(包括阅读模式),可以说是美术史教育的终极目的。然而,对于古代美术过多的关注和花费大量时间,是否可以适应当前艺术环境剧烈变化呢?凡是具有“鉴古知今”相同意义的许多格言,有时受到强烈的质疑,在信息快速发展,科技高度与艺术融合的今天,美术史教育(尤其是古代史),是否能够有效地立竿见影为当代高校美术专业教育服务呢。

(一) 对艺术社会的整体认识 艺术社会学方法

1. 社会环境提供艺术发展条件。美术史训练在学院教育系统中扮演启发的角色是毫无疑问的,美术史教育的目的在于自我思考体系的完成,建立自我阅读模式往往需要具备实质的方法论帮助我们解决多义的对象解释难题。这个小结论,可以让我们推演出,每一位接触美术史的人都会形成一种面对它的态度。过去二十到三十年之间的美术史教育已经明显发现无法再满足越来越多的历史意义与更丰富的艺术内容的探索。单纯地介绍伟大作品和艺术家也是见树不见林的偏差,当我们企图恢复历史原貌时,就必须知道在社会分工原则指导下,艺术社会很清晰地出现在千百年之前的不同时期,艺术社会观念里,艺术品与艺术家只是其中一环,并受制于他们自身所处的环境因素;创作的脐带也永远联系着他所生长的土地。

近十年的美术史研究表明,对于个别创作者生平与某些经典作品风格的个案研究已经成熟到必须扩大触及面积,补充时代性、社会性的背景,许多研究学者转向经济、社会、市场或者社会阶层、文学内容、工艺技术等发展在美术史的作用,例如,扬州画派代表黄慎在扬州、福建等地的生活与交际,对其绘画的影响;金农与郑板桥的交往,以及从他们作品中所透露出,扬州商贾与他们艺术的联系;海上派则更是研究中国近代艺术品商业化过程最佳样本。

2. 对艺术生态的认识。在艺术社会学的观念中,艺术家与艺术品不是独立的个体,创作者在社会中活动的经历对其创作有着重要的作用,分析整体环境的变迁对作者引发的效应,可以整理有条理的脉络以观察艺术发展状况。生态观是近年热门的话题,包括移民、迁徙、社会阶层流动等过去所忽视的条件,都出现在美术史的研究结论。艺术生态由作者、中介者、消费者组成的艺术市场机制,以及政府机构(古代为统治阶层)、民间社会、中产阶层(古代为士族阶层)等共构的整体。在复杂的社会关系我们探讨创作者创作历程与生命史的关系,他的作品便含有更丰富的讯息量。文艺复兴时期大匠米开朗基罗接受兵工厂订制的石雕像,也成为日后伟大的艺术品即是一个典型的例子;当社会环境变迁,历史条件改变,艺术品在不同时代也增加了它的内容。

对古代艺术社会与生态的认识,让我们面对当代社会有了很好的参考架构,时代每前进一步都是在过去基础上累积而来,每一次转变也都可以找到前人的步履。当人们讨论水墨画的继续存亡问题时,我们还是看到石涛、八大的墨迹在当代画坛出现,青绿山水的样式在当代海派画家手中,重新赋予现代的世俗品味,也都表明了它们在历史归轨迹上前进的事实。新的设计意识出现必然有其过去轨迹依循,在伸展舞台上千姿百态的服饰发表会,能够分析出世界时尚潮流竟然如潮涨潮退般,大约十年一次循环的规律。

(二) 视觉经验的累积或远离

1. 美术史可以是视觉经验变迁史。或许看到装置艺术、讯息设计、观念艺术、环境艺术等这些表现形式的时候,我们会认为当代视觉艺术几乎有如脱缰野马,企图割断与过去历史的联系。仔细深入的分析这种现象,我们可以从西方工业革命、二次世界大战等几个历史变点,将美术史解构为不同视觉经验的转化,一如中国古代的画家没有搭乘飞机的经验,因此无法累积从空中俯瞰大地的视觉意象,从民国时期之后我们的确看到了水墨画中表现此种意象的作品。

视觉经验可以累积,也可以反叛和远离,艺术创作者终其一生所追求的不过是视觉意象的不断转动,依靠视觉形式传达不同的理念内容,有时我们惊奇的发现,现代与古代会有类近相似之处,也就不会感到奇怪了。材料、工具、设备仅仅属于技术问题,令人目眩的形式之下,更应该要探究视觉经验的渊源与变迁途径。

2. 对创作的辅助作用。这个话题最终要响应最初的观点。在高校中接受系统美术教育,必须要有培养理性思考和逻辑性分析的认知,亦即,无论在创作上如何的尽情发挥,依然要忠实面对自己的创意,能否在过去历史脉络中找到自己的坐标。在学校教育的体系之下,应该要同意,创意是“有中生有”的,绝非可以用粗糙的“无中生有”来解释某个绝佳创意的来源。

学习美术史让原本思绪躁动或者漫无头绪的创作者有了可以依循的线索,也可以在过去的发展中寻找与自己相近理念的那条线,既可规避原地踏步的尴尬,又可以另觅自己的新路。扩大这种对创作的辅助作用,转向理论研究的领域来说,同样也是适用的观点。之所以强调

对创作的作用,还是因为许多创作者仍然不同意创作需要理性和客观的基础,那么,即使要回到创作本质性的命题讨论,依然脱离不了美术史是有系统的、完整的教育体系这个前提。

以“物”为中心是美术史研究中最关键的特质,古代或现代的对象所存有的讯息,运用现代理论系统分析,联系古今的社会结构与艺术生态,才是活用历史的道理。当我们赞叹汉代画像石、魏晋佛教造像的伟大的同时,研究者不断地发掘这些作品的作者和他们相关的背景条件,企图还原样貌和添加血肉,冷冰冰的对象有了气血的温度,这便是建立对物的阅读态度。进一步地,美术史为观察当代艺术变动提供了方便,也为发当代艺术提供了线索,我们的阅读只是为了储存更丰富的资料以供取用,建立数据库有效系统,则是在取用时更加便利。

有学者认为看待艺术品着重在心理学的认识,对作者个人而言,是人的情感和性格分析,对整体艺术生态而言,则是社会心理学的范畴。也有学者认为对过去美术史研究过于狭隘地将对象进行品类高下的强分尊卑,导正这种偏颇则应该就文化观进行整体统整。对待美术史有了更宽广的视野和思路,而丝丝缕缕的蛛丝马迹,总是指向必须从更宽阔的范畴向中心靠拢,才能逐渐发现真相,在身处境错综复杂的当代艺术环境中,也可以美术史的态度面对它吧。

注释:

① “通识教育”是指,除了大学必修的国文、英文等共同课程之外,一般性的理论与专业课程,例如,中西美术史、色彩学、造形原理、造型基础、素描、水彩等。

② 在台湾,从日本学界引进“朴素”概念,是指未受过美术教育训练,文化程度低的自发性艺术活动的人而言,“素人艺术家”与“朴素艺术”确切说明这个概念的内容。

③ 此处所谓的“作品”、“物”是广义的泛指历史中遗存的各种对象,其属性包括艺术品、历史文物、建筑等具有实体的对象而言,而非单指艺术作品的概念。

④ 背景条件包括政治、社会、商业、经济、文化等实质性的内容,透过对文献史料的整理,概括当时代的历史架构,以便填充艺术的内容。

[胡懿勋 台湾历史博物馆 艺术学博士]

山东工艺美术学院协办“山东(国际)文化产业博览会”

2006年2月2日,山东工艺美术学院承担2006山东(国际)文化产业博览会项目工作会议召开。潘鲁生院长部署了山东工艺美术学院承担2006山东(国际)文化产业博览会的有关工作安排。根据省委宣传部领导的指示精神和“文博会”的统一安排,山东工艺美术学院作为“文博会”的具体项目承办单位应做好以下几项工作:一是由服装学院组织好“中国·意大利时装表演”活动;二是由数字与传媒学院与信息

产业厅合作做好动漫展示活动;三是由艺术设计中心与中国工艺美术协会联合做好中国工艺礼品、旅游纪念品展览和中国旅游纪念品设计论坛活动;四是由视觉传达设计学院组织并协助作好文博会会徽的形象、宣传、使用、推广活动。与会人员进行了讨论发言,大家一致表示,一定以积极的态度,高质量的工作,努力完成好我院承担的工作任务。承担项目与作品或产品要体现齐鲁风情,时尚文化,山东特色,国际

风格,促进山东文化产业国际化的进程。

潘鲁生院长最后强调,以文博会为契机,发挥山东工艺美术学院专业优势,促进学院产、学、研的各项工作;从人才培养的角度出发,在设计过程中让在校学生以志愿者的身份参与,增长知识、得到锻炼,达到设计艺术人才培养的目的;密切联系学院专业特点,积极为山东文化产业建设服务。