

教育部人文社會學科學術強化創新計畫

【教育美學經典研讀會】

期中報告

年度成果總報告

補助單位：教育部顧問室

計畫類別： 經典研讀課程

經典研讀活動

執行單位：國立彰化師範大學

教育研究所、藝術教育研究所

計畫主持人：楊忠斌、李靜芳

執行期程：九十八年八月一日至

九十九年七月三十一日

日期：中華民國 99 年 8 月 24 日

目次

一、計畫名稱	1
二、計畫目標	1
三、導讀	1
四、研讀成果	3
五、議題探討結論	123
六、目標達成情況與自評	209
七、執行過程遭遇之困難	209
八、改進建議	210
九、統計表	210

一、計畫名稱：教育美學經典研讀會

二、計畫目標：

本研讀會計畫之目的如下：

- (一)了解各種美學理論與教育、美育、藝術教育之間的關係及其影響。
- (二)由美學與美育理論的探究中，啟蒙師生研究教育美學的興趣與風氣，開發有創意性的美育、教育理念。
- (三)藉由相互討論與激盪，探索將理論轉化為學校教育、美育實踐的可能性，並據以討論當前我國美育所面臨的問題及解決方案。
- (四)促進國內哲學、教育、藝術等跨領域與跨校性的學術性對話與研討。
- (五)彙整研究成果出版並上網，促進社會各界對教育美學的重視與交流。

寄望本研讀會之進行能拓展更多元的教育視野，深化教育學術界的理論基礎，落實基礎學術的紮根工作。透過相互的討論與對話，促進哲學、藝術與教育的跨領域及跨校性的交流，推進國內教育美學領域學術研究的發展。

三、導讀：

本研讀會以 Ralph A. Smith 與 Alan Simpson(1991)主編的《美學與藝術教育》(Aesthetics and Arts education)為研讀範圍。每一篇文章原則上先由主讀人簡短導讀後，再進行開放討論。全年度進行了 10 場次、共 29 篇文章的導讀，如下表：

	日期	篇名	主讀人
1	10/20(二)	(1) The Questions of Aesthetics (Donald W. Crawford) (2) Types of Aesthetics Theory (Harold Osborne) (3) Recent Aesthetics in England and America (Roger Scruton)	彰化師範大學教育研究所 楊忠斌 副教授
2	10/29(四)	(1) Case Problem in Aesthetics(Margaret P. Battin) (2) Version of Creativity (R. K. Elliott) (3) Aesthetic Experience (Monroe C. Beardsley)	嘉義大學教育系 洪如玉 副教授
3	11/10(二)	(1) Interpretation (Marcia Muelder Eaton) (2) Assessment and Stature (Harold Osborne) (3) Stages of Aesthetic Development (Michael J. Parsons)	彰化師範大學藝術教育研究所 鄭明憲 副教授
4	12/24(四)	(1) The Arts as Basic Education (Harry S. Broudy) (2) Philosophy and Theory of Aesthetic Education (Ralph A. Smith) (3) Aesthetic Literacy (Maxine Greene)	屏東教育大學教育系 簡成熙 教授
5	01/19(二)	(1) Why Teach Art in the Public School? (E. F. Kaelin)	嘉義大學美術系暨視覺

		(2) The Usefulness of “Aesthetic Education” (Alan Simpson) (3) Questions (David Best)	藝術研究所 劉豐榮 教授
6	05/05(三)	(1) Literature as a Humanity (Albert William Levi) (2) Language, Literature, and Art(Alan Simpson)	彰化師範大學英語學系 張學美 教授
7	05/12(三)	(1) Justifying Music Education (David N. Aspin) (2) Criteria for Quality in Music (Bennett Reimer)	臺灣師範大學音樂學系 陳曉霽 副教授
		(3)Ten Questions about Film Form (George Linden)	建國科技大學通識教育 中心 許炎初 副教授
8	05/13(四)	(1) Principles of Critical Dialogue(E. Louis Lankford) (2) Levels of Aesthetic Discourse (David W. Ecker and E. F. Kaelin) (3) Teaching Aesthetic Criticism in the School (Ralph A. Smith)	彰化師範大學藝術教育 研究所 王麗雁 副教授
9	05/25(二)	(1) When Is Art? (Nelson Goodman) (2) Defining the Aesthetic Field (Peters Abbs) (3) The Aesthetics Transaction(Vernon A. Howard)	建國科技大學通識教育 中心 張展源 副教授
10	06/02(三)	(1) Developing and Checking Aesthetic Understanding (H. B. Redfen) (2) Toward More Effective Arts Education (Howard Gardner) (3) Discipline-based Art Education: Becoming Students of Art(Gilbert A. Clark, Michael D. Day & W. Dwaine Greer)	彰化師範大學藝術教育 研究所 李靜芳 助理教授

四、研讀成果：

本年學年度之研讀活動共計 10 次，其各週導讀文章依序如下：

第一場次

主讀人：國立彰化師大教育研究所楊忠斌 副教授

篇 名：(1)The Questions of Aesthetics (Donald W. Crawford)

(2)Types of Aesthetics Theory (Harold Osborne)

(3)Recent Aesthetics in England and America (Roger Scruton)

第一篇：〈美學的問題〉

(The questions of aesthetics, by Donald W. Crawford)

作者指出，雖然德國的 Baumgarten 是首次使用「美學」(aesthetics)此字者，但早在希臘時期即已對美(beauty)的本質作出哲學反省。「美學」的希臘文字根為「aesthetikos」，意指「與感官知覺有關者」(pertaining to sense perception)。13 世紀時的 Saint Thomas Aquinas 也表明了美令人愉悅，即美與知覺有關。直至 20 世紀末仍有人主張美學是研究「美」的哲學。然而近來對美學的看法已更為寬廣，不只保留對美學的探究，也嘗試去理解我們認為那些知覺到有趣、吸引人的、自身即具有價值的東西。傳統美學家已經探討了人們的藝術(與自然)經驗與藝術品的本質等問題。作者認為，哲學美學的中心問題為：「什麼是藝術」？對此問題，有各種研究取向，如系統與綜合性的、專注於 20 世紀藝術的發展及分析哲學取向的。

公立學校中教美學的合理理由

對大學部以下的學生而言，美學比較是做為博雅藝術教育的一部分(拓展視野與批評的技能)，而不是要訓練學生成為美學家。中小學教育也是可教美學的。雖然哲學家在許多方面沒有共識，但皆同意哲學不只是一種反思活動，而是一種批判的反思(critical reflection)活動，即對於推理或論證的評估。作者引 Hospers 的話指出，美學是在澄清我們用於談論美感對象時的基本概念。由此而言，作者顯然是支持分析美學的立場的。作者以欣賞一幅畫為例，當我們看雕塑時，若我開始自問：為何自己會特別喜歡某一件作品？是否是作品的某些美感性質使我喜歡它？這些由個人喜好進到對作品的美感特質的思考活動，即已進入哲學美學的反思了。

作者指出，美學研究不只包含了藝術的創造與欣賞，也包含藝術史與藝術批評。美學的議題有許多種，如評斷作品的標準、探尋作品具有什麼意義等。許多繪畫雖是直接再現(representing)真實世界的東西，但其意義不只是再現的，而是表現的，象徵了某些思想或理念。如梵谷作品「農鞋」(Pair of Boots with Laces)中的鞋子之意義是超越其材料與形式特徵的。藝術品反映了心靈、情感的內在生命，不只是其表面的材料結構而已。

哲學反思有何用呢？為何要提倡一套讓學生參與的藝術課程呢？作者主張，美學的課程不只是簡單使學生能從藝術中享受到愉悅而已，也要有批判的反思活動。如同蘇格拉底所說的，未經檢視的人生是不值得活的。批判地檢視自己的思想、原則與價值是身為人應做的活動。對蘇氏而言，自我知識是最高的知識類型，若缺乏之，人不可能會有真正的快樂。作者強調批判反思關係到個人的發展與幸福。

依上述，作者提出了三點結論：1.理解藝術、美感經驗的本質及我們談論這些事物的基本概念，是理解自我與自我所擁有的價值的一部分。2.對於我們所擁有的藝術信念作批判地檢視能增加對個別作品的知覺敏感性，更能區辨出好作品。3.經由對各類作品的分析、解釋、評價

等美學活動，美學的研究變成了哲學研究的導讀。總之，不論是就創造者、欣賞者或評論者而言，哲學美學是對藝術經驗做批判的反思。其希望理解這些經驗的成分，及其價值的基礎為何、各種價值間如何統整或衝突等，因此美學學科的研究需要來自創作、欣賞、藝術史與藝術評論這些活動。

美學中的概念與技能

作者接著提出了美學家定義美學的五組概念，分別為一、藝術對象；二、欣賞與解釋；三、批判的評價；四、藝術創造；五、文化脈絡。

一、藝術對象

這方面的議題包含有作品的形式、內容與意義、藝術對象的存在本質等。傳統美學認為藝術是真實或想像的事物之模仿。但許多當代的抽象藝術作品似乎本身即是真的東西而非真實事物的模仿。有人主張藝術是心靈的具體化，揭露了人的人格與思想。若如此，藝術品可說就像人一樣，當我們愈了解他時，多多少少會變得更有興趣。

此外，繪畫是單一件作品，但蝕版畫則是先做出一個模子，再印出許多成品出來。我們會同意印出的成品為藝術品，但為何不會認為原始模子為藝術品呢？對於不同藝術形式的異同點之討論(如繪畫與版畫)，學生會開始發現藝術的重要特色，擴展其欣賞視野。

美學家曾經專注於分析統整、平衡、和諧、韻律、題材、變奏、發展與張力等概念，但這些概念在藝術教育課程中已有良好的運用，美學家或許已不必特別去關注之。

二、欣賞與解釋

作者指出，許多傳統的美學家主張為了欣賞藝術，我們必須採取一種獨特的審美態度或無私的沈思(disinterested contemplation)。但有些學者並不認為欣賞藝術有別於欣賞其他日常事物，並質疑美感經驗是否真的在性質或強度上有別於非美感的經驗。此外，欣賞藝術不只是享受美感的愉悅，也不只在描述其物理或視覺的特性，也涉及到理解其意義。以 Brancusi 的「飛翔之鳥」(Bird in Flight)為例，對此作品的詮釋會超過創作者的意向、作品的社會或文化脈絡，不只停留於表面所見的東西。美學時常會利用到藝術史與評論家對某些作品的詮釋，由此進一步去問：何種詮釋較佳？是否需要去理解創作者的想法？如何由不相容的各種解釋中去抉擇？這些都是美學的問題。

三、批判的評論

對某些人而言，藝術品基本的存在理由在其常可帶來滿足與愉悅。但另一些人則認為藝術品的價值在其表達了重要的真理或提供機會去反省自我與他人。不論是上述的哪種情形，有些人相信某些作品是優於其他作品的，此則涉及了評論。藝術史家雖然努力在其研究中避

免去作評論，以達客觀性，但其似乎仍潛在地對作品的特質作出評價或比較。美學家主要關心的是，是否存在著一客觀的評價標準能用以決定一件作品的優劣。康德已指出要尋找這種標準的困難之處，其問題在，當我們確實認為發現了一件好作品時，我們相信找到了一種客觀真理，也提出了好的理由去論證之，並認為別人也應同意之。但實際上，並非人人皆會同意的。作者認為，雖然此問題富有爭議性、無解，但藝術教師不應迴避，應引導學生去討論之，以揭露作品更深層的意義與價值。

四、藝術創造

為何同樣是受到相同的大量訓練，有些人成為創造性的藝術家，有些人則至多是模仿者？藝術與其他種無目的的活動(如亂畫)有何不同？藝術創作非如同按食譜作麵包一樣，它通常是非目標導向或無目的的活動。藝術創作需要學習規則與技術(跟隨他人的範例或教導)，也需要創新與想像。

在美育上，較高年級的學生應去了解藝術家如何發展其個人風格。初年級可先探討各個藝術家的作品之異同處，此種敏感性與討論的用語可做為進一步討論藝術家的風格與是否藝術家是更有表現力、想像力或原創性的之基礎。當我們藉由藝術史與藝術評論的訓練而完成這些時，就可進一步討論諸如原作與仿作之間的相對美感價值，偽造的藝術品是否在美感上是錯的？

此外，我們可去了解為何人們認為創作藝術是一種有價值的活動？我們可簡單地問學生：為什麼你喜歡畫東西？各種答案的討論將使學生得到另一種滿足的動機與來源。當我們問：為何藝術家要去創作？藝術創造如同我們使用語言去說一個故事？或此更像是藝術家在表現其情感？或兩者都有？這些討論若利用一些個例來進行會更有益。這些可引至更嚴格的問題：是什麼因素使創作藝術的過程對創作者而言變成有價值的？其價值何在？只是獲得快樂？

五、文化脈絡

藝術的起源與被接受與否與社會與文化的面向密切相關。例如作品的意義可能決定於文化脈絡中的宗教與意識型態的力量，且一件作品被看作是表現性的或形式性的，也可能依於該作品當時的情境。甚至某物(如一件被子(quilt))是否可被視為藝術品，要依其文化情境而定。另一問題為關於某種文化制度(慣例)「藝術世界」為何、其與另一文化制度的關係等問題。最後則是關於藝術與社會或道德之間關係的問題。如藝術應達成何種較高的宗教或道德價值？宣傳或廣告也可以是好的藝術？藝術也可能是不道德的？若是，則應不應有查禁或某種控制的手段？

綜合上述，美學的概念與次概念產生了各種探究，由最廣的藝術的本質到較狹小的仿造品問題都是美學的議題。

公立學校中的美學

美學探究是可實施於各年級的。一年級可開始去反省為何喜歡其作品的理由，十二年級則可在熟悉基本美學的教師之協助下，學會去領會大部份重要的美學次概念。初步來看，要在中小學中教美學似乎是困難的，因美學議題常常很抽象。哲學探究的技術一般可視為是辯證的(dialectical)，因其為一種評估各種有爭議性、不相容的意見之解說法，目的在求得一致的意見。教師可直接要求學生陳述其觀點，然後以相反意見挑戰其說法，此為一種類似蘇格拉底風格的對話法，不斷地更新說明，然後引導師生加以檢視之。教師也可選擇一個特別強烈的例子，指出其迷惑所在，然後要學生試著提出解決之道。所有教學都會面臨如何依不同層次去適切的教導之問題，美學教學也不例外，要看教師如何去理解與運用。中世紀時，哲學家在爭論一根針頭可站著幾個天使，這個諷刺性的事件也給了我們一個啓示，即較年輕的學生可能無法回答原作與複製品之間在美學上的差異性問題，但較成熟的學生可能立刻就將此問題連接到實際的例子，或想像一個寬廣的可能場景，其中我們所知的作品已被其稍微改變了。無論如何，我們皆須依賴教師的敏感性。藝術教師若能熟悉一些基本的美學議題，當可豐富學生對作品價值的了解。

美學與學科取向的藝術教育

作者指出，雖然美學、藝術史與藝術評論在目的、方法與用語上有所不同，但此三種學科之間的界限只是人為的劃定，學科之間也經常重覆的。只是不同領域的學者會自行取不同的特性去界定之。美學家通常會認為其工作與別人不同：

1. 藝術評論與藝術史家只是在探討特定作品的知識，較不具理論性。美學家引個例時只是在測試理論或分析概念。
2. 美學家是在理解由藝評家與藝術史家所提出的主張之概念的基礎。
3. 藝術史家是描述、分析、比較與詮釋個別的作品與風格，但美學家是在探究他們所用來描述、分析作品的範疇。
4. 藝評家是在揭發與評價個別作品中的特殊意義，但美學家則在理解被用來做出這些詮釋與評價的判準。

第二篇：〈美學理論的類型〉

(Types of aesthetic theory, by Harold Osborne)

作者一開頭即指出，從西方文化史來看，對於精緻藝術(fine arts)的看法可歸納出三種基本

的興趣類型(categories)，此可由社會實踐、習俗、品味的改變及人們談論藝術與藝術家的習慣方式看出。每一種類型會牽連到一組特別的藝術理論與判準。

一、實用的興趣

實用的興趣引起了一群工具主義的藝術論(instrumental theories of art)。由於在人類大部分的歷史中，所謂的精緻藝術其實是被視為手工藝品，並未特別突出為某一類東西；且藝術對象就像人類其它的工業產品一樣是用來服務於社會的目的，因而藝術的實用性目的是最一般的也是最自然的。藝術的目的已變得多樣化，如宗教的工具、頌揚統治者或機構的符號...等。在十八世紀以前，仍未將藝術的主要目的視為是用以提供美感沈思的。在希臘時期，對藝術的討論是置於製造(Manufacture)理論的脈絡中的。作者認為，此種實用觀並非是陳腐、無影響力的，藝術史家 G. Kubler 即主張將所有的人造物納入藝術的理念中，此也是符合藝術史的。

相關於此種實用興趣的判準即是該目的價值、藝術品的效果、工藝品的品質，這些皆非美感的判準。而且在此種脈絡下，美感動機也非慎重規劃的。

在各種藝術的實用性中，帶有最高的社會重要性的者即為教育或教化。由於藝術具有力的情緒訴求，且藝術常與道德習俗、宗教信念、儀式有密切的關連，使得藝術在這些領域中特別搶眼。因而藝術的道德理論(即依據教育、教化與宣傳的使用與效果等來證成、責備或評估藝術品)形成了一群特別的工具論。如在古代的文學與音樂討論中即強調了道德性。直到中世紀時，視覺藝術也開始強調道德。現代特別強調藝術的社會效果、以政治或道德而非美感眼光來評判藝術者則為馬克思主義與托爾斯泰等理論家。藝術與道德之間的關係被長期關注，但仍持續有爭議，現今的文學理論特別關注，此也涉及了社會是否應有審查制度的問題。

一群更個別的工具主義理論是起於浪漫主義的年代，且仍流行於現今藝術評論的語言中。這些理論對於將藝術視為是一種情緒的表達、情感的溝通、在教化上擴展經驗的工具特別感興趣。藝術的判準因而在其能否達成這些目的。但作者認為這些判準並不是美感的。藝術品並非自我表現、溝通情感或擴展人類經驗的唯一方式。這些浪漫主義的興趣模式導致了以實用性取代了美感判準。

二、反映(reflect)或複製(copy)的興趣

第二種興趣是視藝術品為現實(reality)的反映。如同鏡子，作品被認為是現實的再現、反映或某種複製。這群理論預設一種對於主題(subject or theme)的興趣，而不是對藝術品本身感興趣，可稱為自然主義的(naturalistic)。其雖並不總是會排除工具性興趣，但也不蘊含它。自然主義以不同的心靈態度來看待藝術對象。為何我們會喜歡複製呢？亞里斯多德指出人類有模仿的自然本能，而此可在藝術中找到發洩口。他也提到，人們喜歡再現是由於一種確認某

物是複製品時所得到的理智的快樂。有些人則主張，我們看重複製品是因其可提醒或幫助人們去獲得對於現實的替代性的經驗(直接經驗現實並不方便)，此也是為何人們會將渡假時的明信片帶回來紀念的理由。作者指出，再現的興趣也可能是美感的，如我們也可能發現作品所再現的主題是美的、令人愉悅的。在此種情形下，自然主義的態度將接近於第三種類型(美感的興趣)。但此種自然主義是關注藝術再現的東西而不是藝術對象本身。自然主義的藝術比實用主義的藝術是更受限的，如它顯然較適用於繪畫、雕塑與文學，而較不適用於音樂、建築與裝飾性藝術等非再現性藝術。

自然主義獨特的判準為再現的正確性、完全性與生動逼真性(或有說服力(convincingness))。所謂正確性意指所反映的現實能單獨被知道。但當所反映的現實是想像性或理想性的時，就須改用「有說服力」的判準。

自然主義的三種藝術：寫實主義藝術、理想主義藝術與想像性藝術，皆同樣只關於作品的主題而非作品本身。從古代到現代，寫實主義與理想主義一直有強烈的影響力。想像的虛構則在浪漫主義後才被欣賞。亞里斯多德已提及，寫實主義的作用在教化人們，強調社會的醜陋與不公正面可激發人們的情感與意識，使朝向社會改革前進。理想性藝術也同樣可教化人們。因而由此來看，自然主義與道德與實用的興趣、工具主義的理論是有關連的。此外，寫實主義也說明了作品反映作者的性格，因而與工具主義中的表現主義是有關連的。

三、美感的興趣

第三種態度是關注於美感經驗，而衍生了形式主義的(formalistic)藝術論，為近五十或一百年來最有代表性的主張。其主要強調的是直接的知覺或直覺的了解而不考慮實用性。此種與世界交流的方式可稱為「美感經驗」或「美感沈思」(contemplation)。雖然人們很早即有此種經驗，但直到十八世紀才開始重視與教養之。此種知覺力量被假定是不需要工具性的證成的，其本身即具有價值。

此種美感經驗的價值非那種理論性知識的認知方式，其價值主要是能擴充、極大化成熟感性的能力。雖然我們可對任何事物採取美感的態度，但並非每樣事物都適合於維持高度的美感沈思。不同十八世紀時較喜歡自然美，當代美學認為藝術最適合擴展與維持成熟感性的能力。以此而言，藝術品的價值並不在其為現實的複製品、其它價值的承載體，而是其獨立自主性(autonomous)。因而藝術品的判準即在其維持受過良好訓練的欣賞者之美感沈思的程度。

相對於美感興趣，藝術品的欣賞重點在其形式的特質而非實用或科學的考慮。欣賞者應關注於事物浮現出(emergent)的特質，即視野(field)或格式塔(gestalt)的特質——一種為知覺編織而

成的複雜組合體。這些特質或性質特別是提供給非推論性的、美感的沈思。形式主義者主張好作品是一種特殊知覺對象的最成功的例子，可稱之為「有機的統一體」(organic wholes)，其浮現出的精細、複雜性、錯綜精細的層級關係是適合於喚起與維持美感沈思的。

作者綜合上述的討論，將結論表列如下：

一、實用的興趣：工具主義的藝術論

(一) 藝術為製成品

(二) 藝術為教育或改進的工具

(三) 藝術為宗教或道德灌輸的工具

(四) 藝術為情緒表現或溝通的工具

(五) 藝術為擴展經驗的替代性工具

二、反映或複製的興趣：自然主義的藝術論

(一) 寫實主義：藝術為現實的反映

(二) 理想主義：藝術為理想的反映

(三) 虛構：藝術為想像性的現實或尚未達成的理想之反映

三、美感的興趣：形式主義的藝術論

(一) 藝術為自主性的創造

(二) 藝術為有機的統一體

第三篇：〈英國與美國最近的美學〉

(Recent aesthetics in England and America, by Roger Scruton)

作者一開始是提到美學源於希臘哲學，接著就轉到康德、黑格爾、柯林烏(R. G. Collingwood)等人的觀念論(idealism)美學的簡單介紹，並作了一點評析。然後就轉到分析美學的興起。在英國，分析美學有不少的支持者，如 Elton 等人。作者指出，S. Cavell、J. Casey 等人皆是重要的分析哲學家，對音樂、文學、電影有深入的研究。但作者也批評，分析哲學只在分析概念，對這個世界並未增加什麼洞見，去除了人性。分析哲學對社會、文化、藝術、文學、歷史的理解不感興趣，以致於被批評是庸俗的。反倒是馬克思主義與現象學對美學的貢獻還較受到肯定。作者認為馬克思主義美學以下層結構決定上層結構、歷史唯物論的主張來談論藝術，是不清楚的。即使我們同意人的本質是自我創造或勞動及生產，但此如何去理解人類勞動活動的結果？此種學說無法說明人的勞動本質如何精鍊出藝術或科學，為何需要這些活動、勞動與藝術的差別為何等問題。

作者認為現象學對美學的問題還比較能提供答案，其直接處理心靈資料，探討意識的本

質。因而採取現象學的觀點似可以探究美感經驗的本質及經由美感經驗去再現世界的方式。沙特已經建立了一個想像的理論，不只說明了美感再現的特質，也說明了美感與日常知覺之間的深層關係。沙特以隱喻與插入語來表達其理論，此種強調修辭的風格也讓英語世界人不易了解。那些對現象學有興趣的人只能停留在 Ingarden 與 Dufrenne 更平淡與一般性的思想，而無法深入了解之。

作者認為，沙特的研究成果其實是很類似維根斯坦的主張的。維根斯坦認為我們無法單獨經由自己的狀況去獲得心靈狀態的本質，第一人稱的觀點無法提供任何心靈過程的本質之知識。維根斯坦主張「私人語言」是不可能的，語言是公共性的。我們必須透過外在環境才能了解心靈的深層意義，也即需要第三人的觀點才行。維根斯坦對於沙特的一些觀點感到興趣，如在街上知覺某一對象與在畫中去知覺它，其中有何不同？此種觀畫的知覺方式有何特殊性？其答案是符合第三人稱的主張的。維根斯坦也提到知覺畫與理解音樂之間有重要的關係。

維根斯坦後的重要美學家為 R. Wollheim，他引用了維根斯坦對「看作」(seeing as)的看法，認為「看作」既不是幻覺，也非現實存在東西的知覺，是一種特別的經驗。Wollheim 引用了 Freud 的觀點，結合維根斯坦，形成了特別的理論。

N. Goodman 則是美國重要的美學家，其作品是分析哲學中首次建立了一個明確與系統化的藝術理論。Goodman 的美學主張是屬於記號學(semiology)分支的，他是由語言與世界之間的關係去推展藝術理論。依其說法，記號與世界之間的關係是根據其形式上的結構(對稱性、反射性與可傳遞性)去被描述的。字詞是一種標籤，依附於事物之上，意在描述事物之間的關係。依此，繪畫也是一種記號，描繪是在說明其對象所指示(denote)的東西。所以再現與指示是相同的關係。標示(labeling)可能是一個名稱標示一個東西(即指示)，也可能是一個名稱標示一群東西(即暗示(predicate))。有時候標示同時具有兩種方式，如一個紅色的樣品，指涉了「紅」的標示，也指涉了樣品。在此情形下，紅與樣品交互地彼此標示，此種關係可稱為「例示」(exemplification)，「表現」即是此種例示的特殊個案，此時是透過隱喻在進行例示的。

作者批評 Goodman 的主張實在太難以理解。若問何為藝術？答以：一種符號系統。何謂再現？答以：「指示」。何謂表現？答以：一種指涉。什麼是藝術的價值？答以：藝術象徵(symbolizes)或展示(display)了現實。這些回答實在不清楚。顯然作者對記號美學是不以為然的。在分析美學出現前，觀念論(idealism)美學是佔優勢的。就英國而言，柯林烏(R. G Collingwood)1938年出版的《美學原理》(Principles of Art)即是一代表，雖然不久即被認為是過時了。其美學主要是跟隨著克羅齊(Croce)的思想，支持「表現主義」(expressionism)，即藝

術是內在生命的表現。表現不同於描述。以此而言，我們必須視藝術為目的，而非手段，或實用。

第二場次

主讀人：國立嘉義大學教育系洪如玉 副教授

篇 名：(1)Case Problem in Aesthetics(Margaret P. Battin)

(2)Version of Creativity (R. K. Elliott)

(3)Aesthetic Experience (Monroe C. Beardsley)

M. P. Battin: <美學中的案例問題> (Case Problem in Aesthetics) 述評

壹、本文大意

本文作者 Margaret P. Battin 為美國著名哲學家，她擅長生命倫理學與女性主義，任教於猶他大學教授醫學倫理等課程。

本文主旨在於主張美學的理解必須透過各種真實的個案或作品，而非透過普遍性的原理原則。本文作者 Battin 首先指出，1951 年哲學家 J. A. Passmore¹在一篇名為<無聊美學> (The Dreariness of Aesthetics) 的文章中宣稱：美學是一門無趣、虛偽做作、毫無內涵的學科：「竭盡虛矯之能事而言之無物」(p. 50)。Passmore 會如此批評的緣故在於，他認為當美學的內容專注於抽象原則與形上學假設時，美學與現實世界的各種個案、作品根本毫無關聯。

Battin 認為 Passmore 的觀點仍是有幾分可信，但是她認為問題不在於美學理論的內容本身，而是在於運用理論的方式，根本問題在於「美學絕大部分是被理論所推動 (theory-driven)，而不是推動理論的形成 (driven to theory)」(p. 50)，因此，這會造成美學理論的一個問題：

美學所關心的課題是基於理論建構的要求或缺陷所形成，而不是因為題材本身的要求。如果作為一門學科的美學有時顯得如此艱澀聱牙、晦陌不明——只是填入更多哲學家的空話——這或許正是原因。(p. 50)

美學史確實充斥了許多哲學家們對於美、藝術創作與藝術本質的定義與爭論，後來的學者們爭相提出新的論點來彌補前人的不足，例如托爾斯泰的表現論 (expression theory) 是為了解柏拉圖與亞里斯多德的模仿論 (imitation theory)；英國藝評家暨美學家 Clive Bell²又提出「意義形式」(significant form) 論點來取代表現論，諸如此類的美學發展在美學史上層出不窮，因此美學家就是不斷發展「革命性」的觀點對之前的觀點進行探討、補充與取代。

¹ John A. Passmore, 1914-2004。國際知名之澳洲裔哲學家。

² Clive Bell, 1881-1964。他主張藝術作品必須能夠激發人們的審美情感 (aesthetic emotion)，而藝術作品之所以能夠激發人們的審美情感就是因為作品中具有「意義形式」(significant form)，那是一種超越文化特殊性的普遍特性。

因此，新理論的誕生必須包含三個階段：

1. 分項詳細列舉先前理論的缺陷，特別是不一致、不完整或不清楚之處。
2. 說明可取代舊理論的新理論觀點。
3. 指出可印證新理論的作品或美感經驗。

如此一來，美學似乎包含了三種元素：解構、建構與肯定。但是這種過程是「理論導向」(theory-directed)：新理論的誕生是為了彌補舊理論的缺陷，藝術作品或美感經驗的例子也是用來肯定新理論，Battin 認為，這種以理論為關注的發展模式其實並不能真正觸及藝術或美的問題，因為，理論的發展是為了理論本身，藝術或美只是被「拖進來」說明理論中的某些地方。

不過在此種情況下所建構的美學遭逢某些窘境：首先，美學無法像自然科學那樣，在對自然環境中現象或事物進行大規模研究後，獲得具有高度一致性並且應用性的成果，美學所處理的對象或事物經常處於變動狀態，再者，美學所面對的對象或事物也具有高度選擇性，因此取樣本身就很可能有偏差，因此，美學的討論過程很難建立具有一致性以及推論性高的原則。

作者因而提出一個解決上述困境的美學思維方式：美學的探討不從理論開始，而是從真實的案例、現實的兩難與個別問題開始。作者舉了以下三個例子：

1. 畫家 Al Meinhardt 為藝術經紀商人 Daffodil Glurt 畫了一幅肖像，然而 Daffodil Glurt 並不很滿意這幅畫，因為這幅畫用色單調平板之至，她認為這幅畫「侮辱」了她，但是畫家把這幅畫展是在博物館裡，那麼，被畫的 Daffodil Glurt 是否不受尊重呢？
2. 假設羅浮宮失火了，你只能救達文西名畫蒙娜麗莎或無名小卒的警衛其中一個，你會怎麼做呢？
3. 古希臘時代的 Cycladic³ votive figurine 雕塑現在被世人評價甚高，它們被認為造型簡潔優美，這些雕像的作用在古代可能是家中所供奉的神像，並非今日所想的「精緻藝術品」，既然如此，這些雕像究竟美不美？或者它們的「美」是現在才被認定的呢？

Battin 認為案例討論能深入問題核心，真正解決問題，避免「竭盡虛矯之能事而言之無

³ Cycladic 文化大約在西元前 2100-2900 年之間於今日希臘愛琴海的 Cyclades 群島的早期青銅時代文明。其文明以大理石人物雕像著稱。

⁴ Thomas Stearns Eliot, 1888-1965。當代影響力最大之詩人之一，出生於美國密蘇里，逝世於英國，曾於 1948 年獲諾貝爾文學獎，他的作品〈荒原〉(The Waste Land, 1922) 被稱為二十世紀現代詩之代表作。

⁵ William, Butler Yeats, 1865-1939。愛爾蘭詩人與劇作家，被譽為二十世紀最重要之詩人之一，獲得 1923 年諾貝爾文學獎，他的作品帶有浪漫主義、象徵主義、神秘主義與唯美主義的風格。Eliot 稱他為二十世紀最偉大之詩人。

⁶ George Dickie 為美國著名美學暨哲學教授，代表作為《品味世紀》(The Century of Taste, 1996) 他的觀點比較接近 Hume。

物」，此外，案例探討其實並不像想像中那樣簡單，每個案例都可能牽涉了不同且需要深入討論之處，例如前述第一例，當被畫的人非常不滿意畫作而不願意畫作公開，我們可能要問：這幅畫究竟有單調？怎樣單調？被畫的 Daffodil Glurt 的評價可信嗎？如果我們採取被理論所推動的思考方式，採取傳統模仿論的人可能會說，這幅畫根本不像，也沒說什麼，根本也無所謂「侮辱」不「侮辱」，但持表現論的人意見可能完全相反，他們可能會認為這幅畫激起了負面情緒，但是這是否稱得上是「侮辱」？第二個案例則涉及美學與倫理學的關係，美與道德之間如何權衡與抉擇？Battin 指出，如果我們持續用「受理論所推動」、「由上而下」(top-down) 的思考方式，我們無法真正看到問題，因此，美學就變成毫無用處。

基於上述，Battin 認為我們應該採取「由下而上」(bottom-upwards) 的思考方式，才能在理論與實例之間採取一種「反思的均衡」(reflective equilibrium) 來權衡與判斷，美學理論並非一無是處，只是理論不該被認為可主導人們的美學判斷與思維，美學的探究必須就真實的案例的各種特殊情況進行，如此，美學才會成為一門有趣而且具啟發性的學科。

貳、問題討論與評論：

美學的討論應當從個案開始或從理論開始？對作品鑑賞者或審美經驗的反思者而言，美學的經驗似乎是從個案開始的；然而，對於哲學家與評論家而言，建立具有一致性的理論而言卻又似乎是美學思維必然的方向；這個論爭似乎也反映出當代哲學中後現代思潮反對形上敘事與傳統哲學理論主張形上敘事之間的緊張。然而，如果哲學領域中的論爭至今無解，在作為哲學的特定領域的美學領域裡，這個論爭似乎也不太容易找到標準答案。對研究者而言，或許努力在二者之平衡，努力在美學案例的探討與詮釋以及美學理論的演繹之間找到一個較為相容的「均衡」是學習美學一個較為可行的態度。

R. K. Elliott: <創意> (Versions of Creativity) 述評

壹、本文大意

何謂「創意」(creativity/creativity) 或「創造力」？藝術的創意是從藝術品本身來看？或者是根據創作者？本文作者 Elliot 將關於創意的觀點分為兩大類：傳統觀點與新式觀點。

所謂「傳統」觀點主張：「唯」有藝術家才可稱為具有創意，科學家、化學家等其他類的專家不能稱為具有創意的人。這種觀點似乎有點違背常識，但 Elliot 指出，科學家所研究發展出的成果是從世界上已經有的東西或事物之中產生，因此不能算是「創造」，科學家可說是具備「才智」，但是那不能稱為「創意」或「創造力」，換言之，「創意」意指有所創造 (creation)，從無中生有。但是當代漸漸會將優秀的科學家冠上「有創意」的讚詞，這顯示人們對創意的理解轉向新式觀點，也就是「不一定要有所創造才配稱為有創意」。新式觀點的創意可指涉很

有想像力的產出活動，無論是理論或實際上的產出。以下作者分別就傳統觀點與新觀點進行更深入的說明：

傳統觀點

作者指出「創意」或「創造」等語辭放在藝術創作領域時，無論是應用於文學、視覺藝術、音樂等，似乎比較不引發爭議，但是把這些語詞放在自然科學、生物學、社會科學領域時，似乎有些奇怪，例如，我們可以形容一位歷史學家很有「創意」或「創造性」嗎？或者一位「有創意」的工程學家？「有創意」的生化學家？因為對這些科學家或社會科學家而言，他們所研究的對象與事物都不是他們自己憑空創造出來的，甚至，他們只是努力去發掘「真相」，去發現已經存在而只是不為人所知的事物（pre-existent reality），「說某人創造了他正在發現或已經發現的事物是一件很弔詭的事情」（p. 62）。因此，傳統觀點的創意似乎並不適用於藝術以外的領域，「創意」或「創造力」主要指涉一種可造成、導致、產生存在（causing to exist）的活動。當然，傳統觀點讓我們想到基督教傳統中上帝的「創造」，從無中生有（ex nihilo），儘管傳統觀點有些式微——今日人們開始把「有創意」等語詞拿來形容科學家——但無可諱言，傳統觀點仍舊在不知不覺之中主宰著人們的思考。例如，基督教傳統的創造蘊含著位階，從偶然隨機到井然有序的安排、從簡單到獨特，這種排序高低也被用來理解人類的創造或生產活動，藝術創作的成果顯然被視為具有較高價值，因為藝術創作成果通常比一般性的生產成果更具有原創性、更具有秩序與美。整體而言，藝術家如文學家但丁、莎士比亞、杜思妥也夫斯基、托爾斯泰的作品都被認可為一種「創造」，但其他專業的「創意」似乎比較可疑。嚴格的傳統觀點顯然把藝術與其他專業或活動劃分開來。

新式觀點

新觀點主要興起於二次世界大戰之後，是比較現代的看法，新式觀點可分為兩種（雖然這兩種並非完全不同）定義：一是「問題解決」（problem-solving）導向；二是「產生新見解並加以應用」（Getting new ideas and making things of them）。

「問題解決」意指能夠找到適當的方法、知識、技術來解決問題，第一種其實是蘊含在第二種定義之中，但是第二種定義比較廣，因為「產生新見解並加以應用」可包含理解問題情境並產生解決的見解與方式，並加以實際運用，而且發現新見解並運用並不一定是為了解決問題而產生。這樣的觀點顯然就可以與藝術以外的領域相容，例如自然科學。在此種觀點下，科學家也可以被稱為具有創意。不過新式觀點也面臨一些批評，例如有些人批評藝術創作的過程不同於解決問題；也有人說藝術創作之過程並非僅僅是應用新技巧或產生新的藝術見解，有時，根據傳統或古典的技巧與觀點所產生的作品並不見得比運用新技巧、新觀點

的作品差，例如詩人 T. S. Eliot⁴與 W. B. Yeats⁵，本文作者就認為 Yeats 的作品比 Eliot 更好。再者，新式觀點無關乎作者本身的「自主性」(autonomy)，作品並非基於作者本身的想法或技術所產生，而可能只是改良前人的作品或想法。

結論

Elliott 在結論指出人們確實很難對「創意」或「創造力」這個概念下一個清楚而無爭議的定義，從教育的角度來看，在反思這個概念時，「他會讓我們想到教育的自由、基礎、創新、進步、與自主。它提醒我們，教育是一種可以改變物質與道德環境的能量的進展，同時也指出教育是為個人的靈魂而存在——並不只是爲了讓學生攫取世界的利益...它最主要的價值在於啓發、啓示人們，讓我們反思教育的本質與生命意義的連結」(Elliott, 1991, p. 70)，因此，即使我們很難對「創意」下一個無爭議的定義，這個語詞可能會不斷激發爭議與論述，但是這可能比規定一個意義更具有教育性。保留這個詞的疑義而且也保留住它激發人類想像的能力，這可能更符合教育目的。

貳、問題討論與評論

「創造」或「創造力」這個語詞在中文的意義似乎沒有像在英文中那樣強烈帶有「無中生有」、「從無到有」的蘊義，因此在中文理論領域中，「新式觀點」的「創造」或「創造力」似乎被廣為接受與使用，「有創意」一辭被用來形容科學家、史學家或任何其他行業與專業的人並不構成問題。但 Elliott 指出一個重要的關鍵：如果「創造力」或「創意」之語詞可以用來形容任何專業者，藝術家與科學家、生物學家有什麼差異？針對這個問題，筆者認為，或許一事物之所以被認為是藝術品，並不僅止於它是由某位「有創意」的藝術家所創作而成，因為「有創意」可以表現在鑑賞行爲或評論上，換言之，任何讀者或鑑賞者都可能進行有創意的閱讀、鑑賞或詮釋，這個「創意」的產生過程不僅僅止於作品的生產本身，也與讀者的互動與反應過程有關。

Monroe C. Beardsley: <審美經驗> (Aesthetic experience) 述評

壹、本文大意

本文主要要探討「審美經驗」與其他經驗是否有所不同？審美經驗是一種獨特的人類經驗嗎？

在開始探討審美經驗之前，本文作者 Beardsley(p. 72)首先定義審美經驗的範圍可包括下述三類：

1. 審美經驗應該是來自於對「藝術性事物」(artlike instance) 的經驗，而「藝術性事物」包括詩作、繪畫、雕塑等等。

2. 審美經驗來自於對最傑出的藝術性事物的作品的經驗。
3. 審美經驗可以來自於對其他事物或對象的經驗，但其他事物與藝術性事物可引起人們相同的興趣，例如自然事物。

基本上作者認為對藝術性事物的體驗或能引發愉悅 (enjoyment)、滿足 (satisfaction) 或快樂 (pleasure) 就可稱為審美經驗。但是這樣的定義仍有些問題，有些可以在畫廊或博物館中看到的事物 (被認可為藝術品) 卻無法引發我們的愉悅感，甚至令人不悅。例如十七世紀晚期義大利 Gaetano Zumbo 的作品，他的作品精準的呈現出人體或屍體的線條與肌理，但並不令觀眾愉悅。但是，我們似乎又無法否認他的作品是藝術，因此，把審美經驗定義為愉悅經驗是有些問題的。基於上述，Beardsley 指出審美經驗的五項判準，他認為所有審美經驗都應該具有下述第一項特點以及其它特點中的任三項：

1. 對象導向性 (Object directedness)：這項作品特性主要是指當我們觀賞藝術性事物時，會受到對象本身特性所引導的性質，無論在聆聽音樂、欣賞畫作、閱讀小說時，觀者的知覺例如聽覺、視覺會不由自主受到作品的牽引。Beardsley 認為，這項特點是鑑賞事物時最普遍的特性，觀者或讀者會不由自主、但也是自願性的受作品的引導，如閱讀小說時，讀者會去想像書中的情節與人物；在聆聽音樂時，會有意無意的連貫起前後樂章，這是一種「自願性的折服」(willing surrender)、「有限而主動的參與」(limited and active negagement)。
2. 自由感 (Felt freedom)：一種解放、不受現實拘束與自由感，本文作者 Beardsley 指出這或許是最困難的一點，但是 Beardsley 認為，當我們專注於欣賞作品時，會產生一種擺脫一切拘束的自由感。但是這一點也被批評為類似清教徒的避世心態。因此 Beardsley 認為，這個特點不一定是所有審美經驗所必需的。
3. 距離感 (Detached affect)：類似於一種「心理距離」(psychical distance)、也可稱為「無涉」(disinterestedness)、「無意志的沉思」(will-less contemplation)，作品與欣賞者之間產生一種距離，但是作品反而因為這種距離而與欣賞者更貼近。以前述十七世紀雕塑家 Gaetano Zumbo 的作品為例，當觀眾在觀看其作品時，雖然他的作品非常寫實、逼真，但是觀眾不會混淆作品與真正的死屍，但同時觀者又能夠透過此種非常逼真的作品，體會到現實的殘酷，這就是藝術經驗的距離所產生的意義。也因為這樣，有些「寫實」的作品因為與現實過於接近而難以分辨時，會遭遇諸多批評，「真假難辨」在混淆藝術與真實的分界時，也引起人們對「真實」是否可成為「藝術作品」的質疑。
4. 主動性的發現 (Active discovery)：是一種心靈主動建構的能力，在藝術對象中發現或

建構意義的能力，「理解事物的意義」(making sense of something) 同時也是「使事物有意義」(making something make sense)。

5. 整全性 (Wholeness)：欣賞者在一種自我接納與自我充實之間對對象的整體經驗。

Beardsley 把整全性分爲兩個層次：

- (1) 經驗中各種元素之融貫性，例如對一件作品的不同面向的經驗的整合；
- (2) 自我人格中各種面向的融貫性或統整性，例如作品引起的心靈感受與視覺刺激等不同面向的經驗的統整。

Beardsley 指出，儘管許多人認爲整全性是其他經驗而非審美經驗所產生，例如宗教經驗、對大自然的體驗、極端興奮與刺激的經驗等，但是 Beardsley 認爲那並不完全相同的，審美經驗是透過對作品的欣賞擴大並加深加廣經驗的視野與理解，而其他類經驗則是將焦點匯聚起來，將經驗的核心集中到自我身上，因此二者並不相同。

Beardsley 說明他的審美經驗五判準時，也探討了可能的批評意見，他以另一位著名的美學家 George Dickie⁶觀點爲例，Dickie 批評 Beardsley 的觀點很難應用於對抽象作品之鑑賞，因爲許多抽象畫在乍看之下什麼也不是，根本不能引起觀者任何反應，因此那個片刻的審美經驗根本就沒有「感受內涵」(no affective content)，Beardsley 的五個判準如何適用呢？針對這個批評，Beardsley 的回答如下：

1. 即使一幅畫或其他作品無法激發起觀者的感覺、感受（好惡等等），那不代表觀賞者對這幅作品毫無知覺或經驗，因此他對這幅作品的知覺經驗仍然可以分爲各種有整全性的元素，例如線條、顏色、大小等等，因此，作品仍然具有整全性或導向性。
2. 作品對觀賞者所激發的感受有時候必須經過一段時間的沉澱才得以出現，作者並未說明這是因爲需要觀賞者本身的反思、或是因爲需要更多的刺激等因素，但是 Beardsley 主張，對於作品的審美感覺或感受可能需要長時間逐漸產生，觀賞者對作品的審美經驗並不僅止於看到或聽到的當下剎那。
3. Dickie 對於整全性——作品所激發的情感或情緒的整體 (coherence of emotions) 似乎頗不以爲然，他以莎士比亞戲劇作哈姆雷特爲例，指出一篇作品可能激發出各種不同複雜的情緒如「恐懼、氣憤、不信任、煩躁、憐憫、憤慨、興奮與悲傷」(Beardsley, 1991, p. 81)，如何說這些複雜的情緒有融貫性或統整性？Beardsley 則反駁，儘管一篇作品可能激發讀者各種不同複雜的複雜情感，但是這些情緒仍然可能具有一種一致性，因爲讀者或觀賞者仍然可能以一種整體性的知覺觀賞整篇劇作，在戲劇演出的短時間內經歷各種不同情緒起伏而統整爲一種整體性對作品的評價。

Beardsley 承認上述五個判準仍然蘊含著模糊性，但是仍可幫助人們理解審美經驗與其他經驗的異同，他舉了兩個例子為印證：

首先，一位藝評家 David L. Shirley 曾對一位世界知名的波蘭藝術家 Wojciech Fangor 的「色彩場域視覺繪畫」(color-field optical paintings) 展覽給了如下評論：「如果 Fangor 先生熟練的運用空間與色彩創造了非常特殊的經驗，儘管有時候那種經驗不完全愉悅，但那就是觀眾所能經驗的了，不多不少。那些令人昏眩、盲目、迷亂的東西，即使效果如此驚人，也就是那些讓人昏眩、盲目與迷亂的東西了。儘管在畫布上呈現出特殊的環境，與其說它們是藝術 (art)，不如說是詭計 (artifice)」(p. 82)。Beardsley 承認自己與畫家或藝評家都無深交，但僅僅從上述評論，他同意藝評家的話，觀眾從該展覽中所體驗的並非審美經驗。

其次，哲學家 G. E. Moore 也曾經如此評論一場表演：「一場持久的、破壞性的災難，這些作品威嚇觀者，它們看起來就是一堆玻璃盤上又疊上層層破磚瓦，高高得向觀眾傾斜過來，一旁的玻璃長椅，如果那能坐，看起來會令人痛苦不堪，門口鋪的橡膠墊擠成一團，當你想跨進去時寸步難行，更別提門口兩邊那兩盞炫目的白燈，當你經過時簡直極度不舒服...根本看不到什麼令人欣喜的東西，只有幾條運輸帶轉來轉去，吊架在空中晃來晃去，磚塊搖搖欲墜；如果還有什麼會發生產生一些刺激，一定不是審美。」(p. 82-83)。

Beardsley 指出上述例子顯示出人們仍舊可以區分什麼是審美經驗、什麼不是，儘管有些藝術家想要把審美經驗帶進一些新方向，擴展審美經驗的內容，但是 Beardsley 顯然比較同意 Shirley 的觀點，擴展審美經驗不等於在展場支解人體模型、在畫布上挖洞、斬雞頭、敲碎小提琴等驚世駭俗的表演。

貳、問題討論與評論

審美經驗究竟是什麼？觀賞藝術品的審美經驗與在米其林餐廳中品嚐美食的愉悅飲食經驗有何差異？與看 3D 立體電影 Avatar 所獲得的驚奇、新鮮、興奮、逼真感動一樣不一樣？作品逼真到讓觀眾無法分清楚那是事實或是作品，究竟是好還是不好的作品？讓觀者感覺難過、痛苦或噁心、反胃、厭惡的作品究竟是好或壞？如果不好、莎士比亞的羅密歐與茱麗葉、希臘悲劇也不好嗎？孟克的畫作不是好藝術嗎？如果是，Fangor 的「色彩場域視覺繪畫」(color-field optical paintings) 展覽真的不是好作品嗎？

第三場次

主讀人：國立彰化師大藝術教育研究所鄭明憲 副教授

篇名：(1) Interpretation (Marcia Muelder Eaton)

(2) Assessment and Stature (Harold Osborne)

(3) Stages of Aesthetic Development (Michael J. Parsons)

第一篇：詮釋

導讀篇名：Eaton, M. M. *Interpretation*, pp. 85-94.

全文略要：

詮釋的本質就像一場拼圖

☑ 閱讀是什麼？

根據一位在大學教學英文文學課許多年的教授 H. C. Goddard 的說法，他要求學生閱讀一本主題是關於鬼的小說作品 *The turn of Screw*⁷ 並在課堂上討論。在討論大家對該小說的理解時期結果往往是讓人訝異的。他說：「當我和學生一起閱讀某一篇小說時，是什麼事情讓我驚訝的呢？是沒有任何一位學生的解讀和我一樣。」我們根本是不可能對別人所說或所寫的做完整的與徹底的或是正確的詮釋。果真如此，我們對別人的東西詮釋出它的意涵是什麼，那麼緊接的要是著說它是好或壞就毫無意義了。但是有另一派的人確認為，這真是一派湖言，我們是能夠而且也的確是有辦法對他人的言行或作品加以解釋、說明、甚至於是評判的。但是理解的能力其真相是什麼？Goddard 不僅是在閱讀上與同學的不一樣，在閱讀的細節上與在意義的理解上也不一樣。它們根本上就是不同的閱讀。

Eaton 也和他用一樣的教材。而每次也都有相似的狀況，他和學生都有相當大的閱讀差異。有人認為碧廬冤孽就是鬼故事、有人認為是在描述鬼作為管理者的化身。這種差異更進一步地產生許多不同的理解。例如，鬼是真實的、鬼對而兒童是危險的，或是鬼是邪惡的化身、但不是真實的等等

文藝評論專家有時或是基本上在第一次閱讀時，也是和這些學生一樣的，只讀到鬼故事這樣的表層意義。所以我們會思考我們在閱讀時的理解是對或錯。若是錯？那我們在面對學生時又做了些什麼事？

進一步想，有許多問題值得深思的。到底是誰有正確的閱讀？若都錯，有沒有比較好的閱讀？有無可能說，某個人的閱讀是好的但卻是錯誤的理解（有深刻印象與感動的閱讀但是所得到的卻是與專家們的說法不一樣）？在閱讀之後又會因為怎樣的因素改變原先的想法？對於作品的真實理解與錯誤理解有無客觀的基本標準來判斷？又對於作品詮釋得好與壞有無客觀的方式來判別？對作品本身的優略有無客觀的條件來斷定？碧廬冤孽的作者說這部小說沒什麼，就是在描寫一個關於鬼的故事而已。但是有一些文學評論家寧可相信不是這樣。當我們相信原作者的說法是正確的，我就必須把它看成僅是在描寫一個鬼的故事，而放棄掉，把它當成是另一種意涵，而又能使我們的閱讀更理想的想法來閱讀嗎？我為什麼要接受使我

的越讀更沒趣味的講法來讀它呢？

正確與否的詮釋

☑閱讀是要忠於原作者還是在閱讀中獲得自由與美感？

能否提供更有趣味與感動的閱讀，可以被看成是斷定專家與作家間差異的標準之一。我們可以很高興地僅把碧廬冤孽看成是鬼故事，但是仍然相信說碧廬冤孽是一部在談論性壓抑的心理分析的小說。這樣會是更具有美感的。

有時我們的確可以判知好的與正確的閱讀或詮釋。而且知道它們有時是分歧而不一致的。當我們認識到，有些人也許很相信採用作者的觀點來閱讀作品是好的，或是同時有另外一些人寧願採納一般人對作品不同於作者的看法，這使我們可以保有以自己想樣要的方式與觀點，自由地觀看事物的美感性。

☑閱讀的困惑與美感的衝突

一般而言，從字面或是圖案符號直接獲得意義就是理解。當不熟悉時就會尋找可供解釋的管道或工具來取得意義，例如查字典以幫助知道某個字或詞的意義，來協助該如何正確地解釋我們的閱讀。正確性與審美性是兩面的。當以當下的以及獲取較佳的理解而不考量原始的意涵時，正確就等同於想受閱讀的喜悅與意義也就是美的閱讀。

或是，為要有正確的理解就必須要追求原作者的原本企圖或意念。這時就必須是嚴肅地與不可馬乎地閱讀。我們通常是想要對所信賴的人的意見作為某種的規準。這並不能說這種閱讀者是膽小的與怯懦的。因為我們都相信他們的一件事有助於我們能更深入地詮釋作品並獲得正確的理解。

這種「正確的但不是忠實詮釋」的觀念，在音樂上對一些當代的樂評者的評論也上演過。「比較正確」並不與「比較好」一樣。因為最原始的唱聲或演出時的那些聲音已經消失不見了，無人可以任何樂團互動重唱當時的原音。但也有人主張，這些音樂與樂曲還在，而且提供給任何選唱出不一樣結果的人，更多樣的美感與快樂。

當決定不願受到「正確的作品內容」的限制時，我們就解放了、自由了。我們可以自在地不受任何會決定與左右我們，何者為正確的作者意念或是標準意涵，的訊息影響。我們可以有異於他人的理解與解釋，只要我們自信在不受任何科學性訊息的箝制下，依然能有好、的美的、感動的詮釋的話。但是這樣的話我們做錯了什麼事情嗎？

真相不足

要做正確的解讀作品，一件不可少的工作是獲得作品有關的所有資訊的「真相」。當對，許多的藝術品我們是無法立即地，以及對所有的主張或論點決定真偽。就好比在觀賞莎翁的

名劇「哈姆雷特」，對於劇中主角的眼球顏色並未提及，因此就無真相可言。

當證據不足以提供判斷所需的資訊時，有一個哲學上的名詞稱之為「論證不足」(underdetermined)。若任何的閱讀與解釋無法有佐證為真或偽的資料，就是一種不足採信的論證。

描述與詮釋是不一樣的。描述往往是我們肯定的內容因為它有明確的佐證資料。而我們對於沒有最後的滿意結果之時，是不會有所謂的理解與詮釋出現的。因此，描述是在我們對作品熟知，及能夠確認內容的真偽時產生，而詮釋是在我們的說法是合理可信的，以及可辯護的狀況下產生。因此我們將會面臨一個問題就是對許多個不同的詮釋要如何相信它們，我們也很難指出哪一個是最值得相信的解釋。碧廬冤孽之所以令人著迷就是因為它的解釋很難有一個定論。有一些文評家會從作者的生活、文本、文意、當時代的文學風格、以及心理分析理論的角度來看。也些人甚至都不相信這些角度是可以接受的。更有一些人指出這些不同論點都是無用的，因為詮釋與理解僅是閱讀者主觀的意見而已，無關乎正確與否。但也有另外的一些人拒絕這樣的意見，認為儘管閱讀者缺乏與作品有關的一些事實真相，所謂的「鐵證」(hard fact)，但有一些的詮釋會比其他的更正確些。

可能的客觀

美國總統尼克森在水門事件上的證詞說那是一個詮釋。這使得文學理論學者 John M. Ellis 認為詮釋是一種論證不足。他相信有些評論家是在避免做詮釋與評判，因為他們會有誤解的時候，這確是其他評論家做為打開謎團的詮釋。前面那類的評論家是要藉由限制自己僅對客觀的真相來理解，把藝術評論轉成更具普遍性質的實證活動。

然而，科學與詮釋的區分，若以科學是謹慎注意文本的每個成份，而詮釋是一種誤解為依據的話，將是一種錯誤。因為，理論與觀察是不能區隔開的。對事實的陳述是需要有各種的理論論點。所以科學家們也總是在理論與事實間來來回回。我們基本上是有偏差的觀察。我們的信念與論點會歪曲與左右我們的觀察。我們的心靈並非是空白的被動等待各種訊息的填入，而更像是探照燈，所有的理論、觀點都形塑了它主動探詢的方式，以發現那個新大陸。在那個外在世界表徵的事實，與內心世界的理論之間，並無明確與快速的分界線。

在藝術世界也像科學界一樣的。E. H. Gombrich 以及 Nelson Goodman 都把觀賞藝術看成是一種閱讀，我們所帶進來的習性與理論決定了我們所見與所聞。若是我們的閱讀藝術與見聞包含解碼(decoding)的話，描述與詮釋是不容易分別的。它們之間是如同 Richard Wollheim 所說得「相互關連」(interconnected)。Ellis 更進一步指出，這之間關連的最深處是無法被清楚地理解的，所以兩者的相互循環的部份就會被降低其價值而藝評家們就自由地說他們想說的

話。

Ellis 說最好的詮釋就是包含最廣泛的解釋。此時，觀察與詮釋幾乎是同一時間地展開、運行、實行、與執行。閱讀的假定會導引我們的注意力，隨之而來的事物會使我們修正先前的假定。

對詮釋作確認，並非僅僅是對其所涵涉的事實，確定能支持所解釋的內容與詮釋的意義而已。事實必須有適當的組織而且是有相當內容的支持作用。要有明確有效的詮釋策略是不可能的。藝術作品以其所具有的歷史性格成爲一種公開的物象(object)，這是它之所以邀請大家進行詮釋之所在。藝術品是會被錯誤詮釋的，尤其是當它的歷史性格被忽略時。通常藝評家就像無頭蒼蠅的藝術家一樣，對一個主題做各式各樣的創作。他們在作品上所加上的比所說出來的多更多。

根據 Pole 詮釋時會面臨兩件事，其一是文句或是作品中的圖像有時是毫無意義的，可是我們又一直要讓它有所表徵。例如有時在荷蘭的一些室內畫裡頭出現風笛，只有去查一些大字典也許才會知道它的意涵是什麼。第二是對象本身有其意涵但是我們想知道它可展現怎樣的特殊作用。許多人主張我們必須對一件作品怎樣影響我們以及它的效用要好好交代。如此藝術評論的角色與性質才能獲得硬有的尊崇。但是，我們必須先檢驗詮釋與評判。

區分詮釋與評論

可以有具科學精神的詮釋嗎？詮釋有無可能不會被誤解？

閱讀時可以僅僅是詮釋或是只有做批判與評論就好嗎？

Stein Haugon Olsen 認爲價值的判斷是一種非實徵的，使得如 Northrop Frey 等人開始嘗試只應用實證性質的描述做藝術評論。因此藝術評論開始認真地試著把詮釋與評判分離。但是這種嘗試分離是不可能的，因爲價值就是詮釋性質判斷的結果。若是認爲可以分離就是因爲往往以爲詮釋是在評價之前。就像對 Plato 所說的「在知道是否做得很好之前要先知道是否已經在執行了」⁸的反應。區分開評價與詮釋是一件很重要的關鍵。【爲什麼？】又【怎麼可能？】但是在文學評論中這兩者是很少被分開的。我們並不是先詮釋再評判，而是先以一個暫時的判斷來測試一個暫時的詮釋，以導出一連串對作品更寬廣與深入的理解。

詮釋本身就是一種評價。因爲當我們在探討「這件作品是要表達什麼？」時，其實就是在探究「這位創作者的是要做什麼？」也因爲詮釋本身就是一種思考我們應當怎樣觀看作品。

評論：

明確地指出描述、解釋、詮釋、評價、與評論等閱讀時必不可缺的幾個活動的本質。這些本質並不會因爲閱讀者的身分與知識或經驗而有不同，尤其是對陌生不熟悉的作品更是明

顯。同時也附帶地界定具美感性質的閱讀或詮釋作品，是一種自我深涉與滿意的經驗和結果。這些對教育現場的教學策略與藝術審美教學，都是很值得細思的討論。

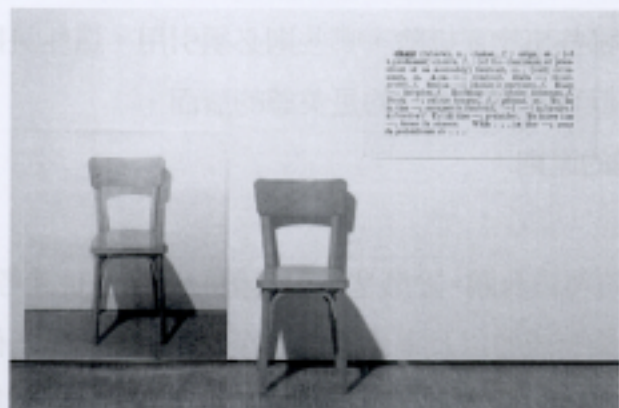
第二篇：評量與成長

導讀篇名：**Harold Osborne, Assessment and stature, pp. 95-107.**

全文略要：

本文在討論一些評判作品的原則。

Joseph Kosuth 在紐約現代美術館的作品《椅子》



就像杜象的作品，我們已經對藝術的嚴肅性或是詼諧性給困惑了。杜象的作品如今已變成教科書中一種嚴格的令人省思的美學問題。我們在評量作品時正面臨一場大風暴。沒幾十年前，美術館的典藏往往以作為大眾美感品味的領導這為己任。現在由於常常對藝術的美感挑戰出錯而放棄這種以天下領導為己認得責任感轉而不再引導大眾品味成為跟隨大眾的美感價值來變化。

而大眾的價值標準又被一些訓練有素的評論家，或是藝術使家們引導著。這些專家們在嚴謹的訓練與不放過任何細節的研究下，他們在告訴我們諸多資訊時，也遺失了所有能感受的能力。這對美學家們也是一種混淆。我們（美學家們）因此都謹記第一原則。就是當滿意於接受一些有才幹與能力的專家們的說法來作判斷時，我們必然地會被誤導。

必須清楚地了然於胸我們的判斷評判了些什麼。

評量包含比較。評量是評定(evaluation)而不只是估價(valuation)。當在進行評價時，會要不是比較對象與其他事物的大略狀況，要不就會比較事物的整體約略情形。此處的比較是指對象與其他事物的一些必然的的價值或特性。

藝術的無關心性(disinterested)似乎是談及藝術時的美感必然性質。因此，藝術除美的本身並無其他的目的或定義可言。除了美德之外藝術已無其它需要與人比較的特徵或內容。而它在面對觀眾時所要喚醒觀賞者的也僅只是這樣的美感意識。

當然，藝術品並不是僅止於此。任何的評論文章都在進行作品間的相關美的特色、特徵、與內容等等的比較並介紹給讀者認識與了解。這樣的最品的美的內容清單可以是書寫不盡的。但是作品的審美特質並不同於人類現實生活中的一切。所以就無所謂的「好」作品並然要具有的一般普遍的審美特質存在。一件作品具有這些所謂的特質較多時，並不保證它就會比較少者好。

☑原則一：清楚地列舉與比較作品的特定美感特色與特徵並不能決定對作品評量的結定。

對藝術作品的評量有用否？評定不是錯覺與幻想，它應當是具有說服力的說理。哪怕是實事求是的藝術史學家們也是依據評定來取捨哪些事物要排除，哪些則必須引用。這些決擇也許真的和社會學與人類學以及美感有關係。但我此刻所關注的是美感的層面。

幾個與美感評量(aesthetic assessment)有關的原則：

一：卓越的藝術性(artistic excellence)

卓越的藝術性和功能主義(Functionalism)的理論有關。除造型外對於美的呈現也是其考量點之一。例如經濟上、精確度、優雅、低調、胸有成竹以及率直等成為作品完成後的另一個目的之一。最後展示它的目的之一是為著它的美德，觀賞者因而深深地著迷作品的深度精神面的本質美感經驗，並因其高度技巧上所展現材料與技術的處理與掌握、創新、創意等。我們會讚嘆作品本身所呈現的創作技能以作品的最終外貌等特色。

Picasso, Draughtsman and Lover



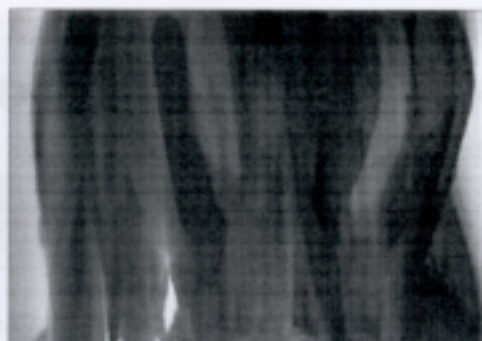
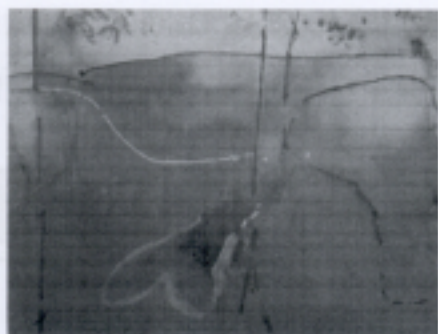
Andy Warhol



從 Picasso 及 Warhol 的作品來看後者會比前者在人物或肖像的技術上較好。

Helen Frankenthaler, Sunshine (1985).

Morris Louis, Nun (1959)



或是 Frankenthaler 及 Loui 兩位都是極度地把純色彩加以放大，而不追求繪圖技術，但依然呈現表現情感與審美的本質於作品中。

二：審美的滿足度(aesthetic satisfaction)

這是作為強而有力地支持作品終審美完整度的原素。精神層面的感受是美感的特殊性格之一，它包含了對追求完美的喜愛。在認知上一般都同意審美的能力需要有對對象的一種直接感知(percept)的覺醒。藝術就被公認具有這樣喚醒大眾審美衝動的力量。我沒也從未質疑過作品在喚醒審美經驗上的力量。而不同作品確也具有喚起人類不同經驗與美感的作用。而在沒有好的理由以評估這種作品不同力量的客觀美感經驗下，要可量的是評量作品有時特定的層面以評定及比較。

三：美的成長性質(Greatness, stature)

藝術作品除美的尺標外，更有一些功能或目的是別於前面的美感興趣、美的關心性與功能目的等。它會是出現及作用在社會的、宗教教育的、展現的等等不同層面上。這些也許是非審美的評量標準。

三個評量審美成長的目標：

1. 激化與提升對社會、人際關係、人格特質的理解
2. 非語言的思考
3. 情緒的品質

第三篇：美感發展的幾個階段

導讀篇名：Michael J. Parsons, *Stages of aesthetic development*, pp. 367-372.

全文略要：

認知發展的觀點來討論美感反應的一些特徵。以 R. Smith 的文章看出當時帶的潮流是要把認知發展與藝術的心理研究相關連。例如 Arnhem、Gardner 以及零計畫(Project Zero)都有極為大家所熟知的研究成果。他們基本上是把藝術視為符號體系。Werner 及 Kaplan 對符號的技能的研究有對我的討論有一些影響。

Machotka 的研究應用 Piaget 的階段論以討論對寫實主義作品的反應。Gardner 對他的研究批評指出其結果不應跨越最年輕的年紀階段，因為藝術欣賞不會超越具體操作期。但是他們認為對藝術的理解會落入其中三個階段。

Sensorimotor Stage	0-2	Reflex base, Coordinate reflexes
Pre-operational Stage	2-6/7	Self-oriented, Egocentric
Concrete Operational Stage	6/7-11/12	More than 1 view point, No abstract problems, Consider some outcomes
Formal Operational Stage	11/12 to up	Think abstractly, Research theoretically, Not all people reach this stage

他們的研究也許適合於潮流但未必能完整呈現，因為都只建立在 Piaget 學派的論點上是未必合於藝術的特色。他們都未觸及藝術的特別與特殊在哪裡。我一直沒看到思考到審美上對美感反映是怎樣的性質以及質問美感價值的問題。美感的意義是很獨特的而且對藝術品的反應是不同於對其他事物的反應。例如 Kant 的論點就是如此。而近代的理論家 Habermas 說我們對世界的認識有三種不同的性質：外在的自然世界、社會世界、以及內心的需求與需要。這也影響我的想法。若美感意義在性質與種類上是不同於實證與道德的意義，那它就必須有不同的方式來表達。

作者最後提到了美感能力的五個發展階段(整理如下圖)：

階段一：偏好

階段二：漂亮和寫實

階段三：表現性

階段四：風格與形式

階段五：自主的

發展	偏好	主題/漂亮	表現	媒材、形式與風格	自主判斷
stage 1	★★	x	x	x	x
stage 2		★★	x	x	x
stage 3			★★	x	x
stage 4				★★	x
stage 5					★★

第四場次

主讀人：國立屏東教育大學教育系簡成熙 教授

篇 名：(1)The Arts as Basic Education (Harry S. Broudy)

(2)Philosophy and Theory of Aesthetic Education (Ralph A. Smith)

(3)Aesthetic Literacy (Maxine Greene)

〈美育的哲學和理論〉(Philosophy and Theory of
Aesthetic Education) 評析

壹、前言

本文作者即為 R.A.Smith，其主編 *Aesthetics and Problems of Education* 一書已由楊忠斌等引介(《教育美學：美學與教育問題述評》)(師大書苑，2008)，本文所介紹的 M.C.Beardsley，H.Osborne 的等大師，在前著中也都有文選，讀者可參閱了解。在本文中，Smith 指出雖然當代的哲學家及藝術教育學者不乏有人呼籲應正視美學對人生的意義，藝術教育應厚植美學基礎的說法。不過，整體而言，美育或美學並未得到太多的重視。二十世紀的分析哲學可能要負一點責任，因為分析哲學認為道德、美感經驗不具有嚴格意義下的認知，只具有情緒的意義，而且不強調哲學的規範與指導實務之功能。雖則如此，受分析哲學影響的分析美學集中在對美學概念的分析，也釐清了許多哲學用語，聯繫了哲學美學與藝術教育實踐理論的差距。

Smith 接著援引哈佛分析大師 I.Scheffler 區分科學理論與實踐理論之觀點。Scheffler 認為科學理論的規準在於邏輯的一致、解釋、檢證的客觀性。至於實踐理論則是援引已成型的理論知識去指引實際的活動。實踐理論同時受多種學科的指引，在 Scheffler 看來，教育活動也是一種實踐活動(有關 Scheffler 實踐理論的相關討論，可以參考簡成熙(2005):《教育哲學專論：當分析哲學遇上女性主義》(高等教育出版社，頁 57-88))。Smith 大致同意 Scheffler 的看法。他希望在這篇文章中聯繫哲學美學與藝術教育的關係，Smith 分析四位名重一時的哲學家對美感經驗的看法，再檢視這些看法對藝術作品理解與鑑賞的意義。

貳、論文重點

M. C. Beardsley：美感經驗本質上是愉悅滿足

Beardsley 在 1958 年之《美學：批判主義哲學的問題》(*Aesthetics :Problems in the Philosophy of Criticism*)是自杜威的《藝術即經驗》(*Art as Experience*)以來美國美學上最廣為閱讀的讀本。Beardsley 主要是從藝術、音樂、文學批評中分析藝術評論的預設，藉此建構其美學觀。Beardsley 也期待能區分出美感經驗與其他種類經驗上的差異，他認為藝術的美感價值，有別於認知或道德價值之處在於藝術的善能豐富提升觀眾的美感經驗。這些美感經驗充滿著快樂 (pleasure)、愉快(enjoyment)、滿意(satisfaction)、滿足(gratification)的情感。很難對這些術語做精確的說明，Beardsley 最常以 gratification 一詞來涵蓋。

美學的滿足並不是一般層次的快樂，也不是尋常人際、運動、政治參與上的愉快，它是建立在對藝術作品的感知(sensitively and knowledgeably experiencing outstanding works of art)。Beardsley 在 1982 年的著作《美學觀點》(*Aesthetics Point of View*)曾經提出美感經驗的五項特質。當然某種美感經驗不一定都涵蓋五種，但至少美感經驗不是一種單一的情感，而是一種相互的叢群。

Smith 並沒有很明順的指出 Beardsley 的五項特質，大致涵蓋專注的情感、自由參與、若

即若離的情緒滲入(*detached involvement*)、主動發掘、自我實現等等的經驗體會，這些經驗是人類心靈的財富，也是合價值性的生活。藝術作品呈現了其潛力，充分展現其形態，為人類提供豐富的美感經驗，樹立人類的價值。

H. Osborne：美感經驗是內在價值的知覺。

Osborne 認為美感經驗是面對藝術作品時，一種獨特的內在知覺(*percipience*)，這種知覺載負著情緒與心情，面對動態藝術品的平和態度(*serenity*)。好的藝術作品會誘使觀眾的情緒直接關注到作品本身的感染力，而節制自身的情感。觀賞藝術品時有賴想像力，想像力本身也會被審視。美感經驗所呈現藝術品的外蘊(*appearance*)要先於其物理存在(*material existence*)，人們會先關切藝術品所表現出的意象(*imagery*)，而不是作品的物體存在。Osborne 提醒我們正視藝術知覺其實充斥在人類各個生活層面中，他最看重視覺藝術(*fine art*，一般譯為美術(*fine arts*))，就我的理解其實也泛指其他各類純藝術，林逢祺即譯為純藝術)，認為視覺藝術最能拓展藝術知覺的全貌。Osborne 藝術理念的核心即在於透過藝術品的欣賞，所提供的美感經驗能喚醒人們的心靈動能，並使心靈更自在、更具活力，不斷滋生新的發現，一言以蔽之，藝術教育的重點即在於豐富人們的藝術知覺，擺脫物質的限制，以促發心靈深處精神需求與渴望的表現。Osborne 在此引述英國歷史學家 Kenneth Clark 的說法，Clark 認為即使在承平之時，大多數的人仍然會追求非物質性得滿足，這種心靈的滿足最有賴藝術作品。作者在介紹分析派學者 Goodman 之前，特別消遣「理性」，理性當然也有其內在價值，值得被培養，但理性較適用在哲學、邏輯、數學、科學之上。

N. Goodman：美感經驗即理解

分析學家 N. Goodman 主編的《藝術的語言》(*Languages of Art*)代表的是分析哲學的立場，Goodman 不企求去界定藝術的本質，所謂美感經驗不是一種神秘的心靈狀態，美感經驗雖與可檢證的知識、理論不盡相同，但依然代表的是人類的某種認知，可以用符號的方式來創作或呈現。探究美學，其實就是探究美學符號的意義。美感經驗是否有娛樂滿足的性質(*Beardsley*)或是深刻的心靈動能(*Osborne*)不是 Goodman 等分析學者關切的重點。對分析學者而言，所謂美感經驗的鑑賞，是一種釐清美學概念、符號的技術語言，藝術作品的指涉、指謂容或抽象或情緒感染，仍可分析其認知之意義，這種觀點也影響美國藝術教育深遠。

E. F. Kaelin：美感經驗是機構的運作

Kaelin 是深受歐陸存在主義、現象學影響的哲學家，但其美學觀點與前述學者也有異曲同工之處，他認可美感經驗的愉悅滿足性(*Beardsley*)，重視美感經驗強化人類經驗的力量(*Osborne*)，雖然分析哲學與現象學是處於對立之時，Kaelin 與 Goodman 都重視藝術作品呈現

的感知能力。Smith 於此指出，哲學本體論或知識論的差異，不必然會導致不同的藝術觀點。

值得注意的是，Kaelin 同時注意藝術與人類自由的關連，美感經驗由學校陶融，藝術機構也同樣影響藝術的產生。美感經驗同時具有個人及社會的價值。藝術教育理論有助於在自由的社會中培育其公民，這些個人表現容忍、溝通、判斷、自由的人類價值，有別於偏狹、獨斷、順服、高壓的人格。

最後，Kaelin 不忘從現象學的立場，要我們從事藝術鑑賞時，先排除成見，特別是來自於官方或意識型態的框架。藝術的溝通是一種自由的溝通，經由藝術創造和鑑賞，人們不僅可以創造出新的藝術價值，也可以開放自己的心胸，進入前所未有的體驗之中。藝術可提升人的潛能，使個人與社會蒙受其益，參入存有(Being)的化育之中。

Smith 在結語再度歸納了四位學者之看法。Beardsly 致力於區分藝術作品之優劣，提升人類的美感經驗，藉由藝術作品活化人們的心靈；Osborne 所貢獻的人文目標在於描繪優秀作品的美感經驗有別於尋常的娛樂，優秀作品常能提供看待實體(reality)的新視野，也經得起時代考驗；Goodman 所強調的認知功能有助於彌平藝術人文與科學兩種文化的對壘，不僅有助於藝術教育的證成，也賦予藝術學科研究的嚴肅意義。Kaelin 對藝術人文目標之貢獻在於強調藝術在自由社會中所扮演的角色。不僅藝術教育應促發人們開放、自主、自由的胸襟，也唯有在高度教養與藝術素養的社會中，才能確保這些目標免於受到其他勢力的干擾。四位學者都不約而同的重視藝術作品的價值，除了愉悅外，面對藝術的知覺，拓展情感的表現形式，美感經驗能引領我們以新的視野看待這個世界。藝術教育理論也不必定於一。Smith 也提醒我們不要忽略藝術價值的「近價值」(proximate)與「遠價值」(prospective)，前者是美感經驗的直接感受，後者則是對藝術作品共通的知覺、想像與理解。聯繫近價值與遠價值，正是美感教育的重點。Smith 也強調雖然藝術教育理論受到不同藝術觀的影響，藝術教育觀的選擇也受制於學生的特質與當時的社會條件。即使某種主流理念有助於藝術教育的推展，Smith 也提醒教育工作者不要侷限於其中，他以 Goodman 式的藝術教育觀為例，Goodman 之理念確有助於學校藝術教育的推展，但過度的認知也會妨礙學生主體的參與。藝術教育視野必須兼容並蓄。Smith 也不忘提醒吾人要注意政治或意識型態對藝術發展的不利影響。他引述 Richard Hofstadter 的話，較缺乏獨立判斷的心靈更危險的莫過於強制特定的觀念於人們的心靈之中。最後，Smith 再度強調運用不同的哲學視野探究藝術的重要，也唯有經過不斷的論辯，才能確保藝術能經得起考驗而臻於完善。

叁、評論

本文主旨是要說明哲學(家)理應探究藝術(作品)。若把藝術教育視為一種實踐理論，哲學、

美學也應該能加以指引。作者並引四位重要的哲學家，點出其對藝術的核心概念並引伸到美育。而作者也提醒讀者，不同的哲學立場，容或對知識、本體有不同的看法，不見得會有不一致的藝術見解。作者的這些看法，大概也都了無新義。受限於篇幅，我們也能理解，要用一、二頁來涵蓋哲學家的觀點，大概也只有教科書的意義，而作者除了對 Goodman 的介紹較為「精確」(筆者的意思是 Goodman 的藝術見解很明確，為之作通論，不會有太大的問題)，至於其他幾位藝術見解多元，很難化約，所以要從文本中來討論 Beardsley, Osborne 的美學觀，也不太適當。當然，這也不是 Smith 的原意。

筆者身為教育哲學工作者，且服務傳統師範院校(教育大學)，有非常多的機會，我會教到視覺藝術、音樂系學生的師資培育課程。我一直告訴自己，必須尊重他們的專業，不要沾沾自喜教育哲學、教育社會學、法蘭克福學派文化工業理念、伯明罕文化學派、女性主義、後結構主義等我們耳熟能詳的理論，妄圖指導他們。我發現會有一些藝術相關系所的學生聽了我們這些美學或文化理論後，直言在他們系所裡，很少接觸到這些理論，他們很珍惜這樣的理論思考模式，認為有助於其藝術創作與批評。另有些學生對我上課的美學通論，沒多大興趣，但參與了我對某些音樂、電影的相關活動〈如 M. Cunningham 的《時時刻刻》(The Hours, 2003)與蔡明亮的《不散》(Goodbye, Dragon Inn, 2003)〉，才對我們這些理論家「肅然起敬」。當然還有些本身具有創作經驗的同學，則完全不屑理論。我對於非藝術系的學生，反而不太強調這些理論的灌注，常苦口「公」心的要學生多參與、接觸、聆聽、閱讀藝術文學作品與展演(雖然聽者藐藐)。音樂系學生的畢業演奏，只要我沒有其他要務，我都會參與，不是為同學打氣，而是我自己也能得到樂趣。有次他們問我，我說現場聽你們半專業的演奏，那種感覺勝過在家聽大師的冰冷 CD。事後，有一位音樂系同學對我說：「老師，我真羨慕你，你真的喜歡聽古典音樂，不是裝腔作勢，而我，從小被逼學音樂，I hate music！」。另有些音樂系的學生對我說：「我們的古典音樂知識勝過你，當然，你也不差，由於我們的素養太好，一個曲目演奏下來，結構、曲式、強弱及樂團好壞成了我們關注的重點，音樂之美反而流失了！不像老師不會受限於音樂知識評論，反而能從音樂中得到樂趣。」細心的讀者當能體會，我前面所學的各项事例，各自代表了一些藝術或哲學理論與藝術欣賞，推展或創造之間的關係。身為一位教育哲學工作者，我當然希望實踐者能尊重理論者，也期待哲學理論真能為實踐提供益助。不過，我不像 Smith 那麼樂觀，當我們遺憾專業藝術者欠缺哲學美學的素養時，我們自己最好也要虛心去接觸各種藝術作品。

藝術專業素養，美學理論與藝術人文涵養的整合，對我而言，仍是一困難的挑戰，前面引述一些我的教學經驗，也大致代表多元的可能。無論是教師還是學生，開放心胸、多元涉

獵、虛心受教，這卑之無甚高論，或許是暫時的結論吧！

本文原見

R. A. Smith(1988) Philosophy and theory of aesthetic education. *Dialectics and Humanism* 15(1-2), pp. 31-45. 轉引| R. A. Smith & A. Simpson (1991). (Eds.). *Aesthetics and Arts Education* (pp. 134-148). University of Illinois Press.

〈美感素養〉(Aesthetic Literacy)評析

壹、前言

M. Greene(1917~)是美國最知名的教育哲學家之一，而自 1965 年執教哥倫比亞大學師範學院以來，承繼其哲思理念的教育哲學後學及課程理論學者無數，影響美國教育學術深遠。她的《教師即陌生人》(Teacher as Stranger,1973)允為美國存在主義、現象學取向的教育哲學代表，與 1960、70 年代，I. Scheffler、J.F. Soltis(亦執教哥大)分析取向的教育哲學，分庭抗禮。千禧年前夕的 1998 年，有兩本紀念 Greene 的文集，可資明證(W. C. Ayers & J. L. Millers (Eds.). *A Light in Dark Times: Maxine Greene and the Unfinished Conversation*. 以及 W. F. Pinar (Eds.). *The Passionate Mind of Maxine Greene*)。近年來，台灣教育界，可能受到 Pinar 的影響，一些提倡課程美學的學者也開始系統的研究 Greene 思想，正方興未艾。

這篇文選原出自全美教育研究會(The National Society for the Study of Education)1980 年的文集(Yearbook)，該年文集是以「教育哲學」為主題，網羅全美最知名的學者分章撰寫。Greene 當仁不讓的負責「美學」部分，原文是〈通識教育的美學素養〉(Aesthetic literacy in General Education)，全文共分五節，Smith & Simpson 在此只選錄了最後兩節。前三節之內容簡單說來，Greene 首先指出美國教育工作者缺乏藝術(arts)素養，繼之，論述美育應成為通識教育(大學及中小學)的一環，然後申訴哲學與美學的關係。值得我們注意的是，雖然 Greene 在第二節裡區分了美育與藝術教育，後者專指諸如戲劇、舞蹈、音樂、電影等專業藝術的教育。不過，在通篇的論述中，美感經驗、美育的說明，都是運用藝術的例子，美育的素養，包括理解藝術的形式、想像力的拓展...也很難與藝術分開(至少筆者認為 Greene 通篇的行文、論述並無區分)，藝術素養或美育素養，以下並不嚴格區分。

貳、內容大要

Greene 首先用列舉的方法說明幾種對藝術的界定其實無法定於一的界定藝術。例如，有些理論重視藝術作品與終極宇宙本質的關聯，有些理論則傾向於作者論，探究特定的藝術家，對詩、繪畫、歌曲的情感表現、對世界的感受等。《奧底帕斯》、《哈姆雷特》、米開朗基羅的《大衛》等不朽作品之所以震撼人心，有些學者認為這些作品的旋律、力量、形式最為接近

真理(really real)。不過，表現主義的理論(expressive theories)則認為詩詞帶領讀者進入作者的情感世界，無論是直接或間接的方式，讀者不僅可感知作者的情感，也可藉著藝術作品掌握藝術家的情感表現形式。另有些理論重視對藝術作品回應的諸多詮釋，有些作品自我封閉的表現形式、隱藏的意義，或者作品呈現的方式等。時至今日，人們已不認為有單一的理論可以涵蓋藝術美感的各種層面。批判哲學家 Morris Weitz 認為沒有任何理論可以成功的界定「藝術」，在藝術的領域中，新的表現形式會不斷衝擊「已知」。「藝術」(art)可視為一種開放的概念(open concept)。雖則如此，Weitz 仍然認為美學理論的鑽研很重要，可據此以不同的理解方式掌握不同的作品。教師們熟諳美學理論不是為了成為美學家，而是發掘多元的模式，增進自己的美學素養(aesthetic literacy)。

馬庫色(Herbert Marcuse)曾指出藝術「開出了他種經驗無法進入的層面」(breaks open a dimension inaccessible to other experience)。對其他經驗而言，藝術也提供了有利的觀點，文學家 Joseph Conrad 寫道「我的任務就是藉著書寫的力道，讓你聽到，讓你感受，也就是讓你看到...」哲學家梅若龐帝(Maurice Merleau-Ponty)論謂到塞尚(Paul Cézanne)時，曾引述塞尚自己的話「畫出未曾被畫過的話...畫家重新捕捉進入眼簾之物，如果沒有畫家，許多孤立的生命意識將被阻絕...」塞尚讓世界明晰，也讓人們正視。Meyer Schapiro 在評論現代繪畫時，也提到藝術的自由想像，常能創出新的視野。惟有開放的心胸、敏銳的習性、感性的經驗、隨時留意新的觀念與表現形式，才能悠游於藝術之中。Greene 也指出藝術品通常不容易了解，初接觸時也不會帶來快樂，有賴老師加以指導，經由一些美感教育的模式，老師們以開放的心胸引領學生進入藝術的殿堂。

在認識藝術作品時，無論是老師還是學生，都須學起碼的認知，熟悉藝術表現的符號系統。愈熟悉這些認知符號，也愈能用藝術的表現形式加深加廣各種藝術體驗，知覺與想像的喚起同樣是欣賞藝術的重要方式。繪畫有時比實際場景感人即在於其想像力的喚起。音樂作品的演奏與呈現，除了詩詞、樂譜等認知符號外，也有賴想像。梅爾比爾(Melville, 1819-1891)的《錄事巴托比》(Bartleby the Scrivener，採余光中譯名)，最好是運用想像力去感受，而不是冷冰冰的歷史故事。我們欣賞舞台劇情，如《奧塞羅》(Othello)，普契尼的《托斯卡》(Tosca)以及《歌舞線上》(A Chorus Line)等，也要能體會舞台上的表現與真實場景不同。所謂的「心理距離」(psychic distance)、無關心的立場(disinterested)將有助於觀眾藉著舞台劇，將真實場景轉接到藝術感知的空間中，不拘泥於真實世界的景物。

這種「分離」(uncoupling)的概念，才能有助於我們進入藝術作品的世界。當然這種分離性，並不是要觀眾絕對不能個人涉入，只不過是要強調欣賞藝術作品時，具體的、現實的興趣、

利益不能喧賓奪主，破壞想像的投入。Greene 不認為美感素養是可被「訓練」(trained)，也不認為可明確加以細分各種「能力」(competencies)，那應如何培養美學素養呢？Greene 以其豐富的哲學、文學、繪畫素養娓娓道來，行文典雅流暢。筆者也不強分類，大致按照文章的順序，加以擇要鋪陳。

Greene 首先勉勵老師們先要開發自己的感知與想像，去感受藝術的表現形式，去從事詩詞散文之創作、多聆聽音樂，老師若能對自己的身體關注，也將能透過類似芭蕾的活動，帶領學生感知身體的律動。總之，老師要感覺鮮明、對科目懷抱熱情、愛其所愛，以開放的胸襟超越已有的結構，才能觸動學生的美感想像。Greene 提醒老師要體會藝術的領域比藝術品本身更為遙遠。每個人都曾接觸落日、月圓、雪景...有美學素養的老師會把舉目所視的現象用藝術的概念加以感受。冬天的黑樹、花瓣的結構、樹葉搖曳生風，教師可以鼓勵學生從這些表象中去開拓意義。易言之，假如老師能帶領學生區隔出他們本來所見、所聞的實用價值，進入到原本學生不太會注意的形式、光影、色調的境界中，就已經邁入美感素養的啓蒙了。這種從生活中尋覓的美感經驗，增添了生活的品質，是重要的美感素養。Greene 特別援引美國實用主義學者 William James 的形容，美感聯繫我們當下所擁有的生活世界。人們創設各種生活、從事科學判斷(在此指物質生活)，若能有美感的轉換，將能建立更有質感的世界。有質感的知覺、注意模式，也就成為美感素養之根本。

不管我們如何界定美感，「知覺」(perception)總是扮演著最核心的角色。長時間以來，我們都認為知覺是一種「被動」的組織，是我們被動接受外在形象、形狀、聲音等，經過概念化的組織形成架構(pattern)。依然這種看法，人們觀賞舞蹈時，舞者的身影在舞台、燈光下閃動、彎曲的臂膀、筆直抬腿，然後觀眾開始組織這些印象賦予意義，並據以詮釋、界定舞蹈。或者，審視油畫時，觀眾先看到個別的紅蘋果、桌布、瓷瓶，然後把這些個別的部分，加以統整。不過，晚近則傾向於把知覺視為一種「主動」掌握外在表象世界(或稱之為「現象世界」)的歷程，不管是知覺是被動，還是主動，有賴一種「輔助的喚醒」(subsidiary awareness)，Michael Polanyi 特別強調「默會」的內在感知，據此能賦允物件或事件意義。以前面的油畫為例，人們觀賞時，必然會運用(可能是潛意識的)其顏色、線條、輪廓的線索，然後循著這些線索去掌握蘋果、桌布、壁紙等表現型態，若沒有這些默會的輔助提醒，不太能賦與物件深厚的意義，這當然也是美感素養的重要內涵。Greene 相同的論述一直重複，她也提及美感經驗的過程中，「選擇」(selection)的重要。

Greene 引述 Ernst Gombrich 強調美育中「心智」的重要。Gombrich 認為無論是藝術創作者，或是觀眾，不可能是全然的「純潔之眼」(innocent eye)。所有的藝術，一定涉及形象的製

作(image making)與轉化(transformation)，轉化有賴「密碼」(cryptograms)，有時常是運用其他作品的符號系統，我們會帶著原先的想法與期待，當然有時也會被原先的想法阻礙。美育的重點正是要在教室中提供學生從顏色、形狀、造型的細微處去經驗感知與想像。鑑賞藝術作品的最有機力量之一即是挑戰原有的期待、破除刻板印象，從而改變人們知覺世界的方式。從林布蘭(Rembrandt)到梵谷(Van Gogh)、莎士比亞(Shakespeare)到沙特(Sartre)、從巴哈(Bach)到荀白克(Schoenberg)。注意、知覺、改變之能力一直是美育的重點。

美育的另一項重點是想像(imagine)的能力。知覺能使我們型構所看到的事物，想像卻能轉化知覺，Gombrich 曾以欣賞印象派畫為例，觀賞莫內 (Monet)之畫，觀者必須將真實景物之記憶進行筆觸的拼裝，然後輕拍到畫布上。觀賞者接受創作者的表現，是因為悠游愉悅於對眼前之物所生成的轉化。沒有想像力，觀者根本無法欣賞藝術作品。接下來，Greene 用了一些篇幅交代文學作品的現象與轉化，如《等待果陀》(Waiting for Godot)、《推銷員之死》(Death of Salesman)、《慾望街車》(A Streetcar Named Desire)及 Wallace Stevens 的詩 Thirteen Ways of Looking at a Blackbird, The Latest Freed Man 等。詩不僅說明了想像活動的現實轉化，也揭示了美感知覺是一種訴諸個人體驗的觀察模式。接觸藝術或美感領域，可以引領我們正視心靈深處的真摯聲音，使我們做為一種獨特個體的存有得以展現。

如果人們能夠發自內心的被美感事物所吸引，個人獨立存在的理想才可能發生。有關想像力的轉化效果。Melvin Rader 曾以「關注」(attentional)與「精進」(elaborative)來說明。當我們以不涉及利害的方式關注一首詩、畫、奏唱曲時，這種樂而知之的態度，才能捕捉最豐富的美感經驗。沒有關注的能力，就不會有動人的個人經驗。Greene 強調，這種能力是可以培養的。

許多教育工作者認為兒童天生具有想像力，但後天的文化阻礙了想像力的發展。也有研究指出，青少年自覺其想像力遜於兒時。不管是出於何種原因，教育的當務之急必較加強學生想像的轉化，說故事、寫作、讀詩，學習如何看...。其實，以不同的方式分類或轉化基模的能力同時有助於科學思考與藝術鑑賞。想像力的培養將同時有助於多種領域的學習。Greene 也指出藝術或美感不能只靠情緒或直覺。只有充分的感知，多元的想像與行動，才能轉化世界、使個體自由。

參、評論

Greene 可算是一位非常具有美學素養的教育學者，在她的學術事業與事功上，不斷疾呼教育要重視學生心靈層次的開拓，在 1960 年代，「分析」成為主流時，Greene 對於「分析」所強調的「理性」傳統，也能兼容並蓄(其實，分析學者對於動機、情緒、想像、創造等也有

細緻的討論)，更以獨特的現象學、存在主義式的關懷，豐富教育。1990 年代，後現在的思潮逐漸成爲主流後，Greene 的主張較之分析所訴求的理性傳統，更能與之契合，不似分析的傳統，頻頻成爲後現代打擊的對象。我們可以這麼說，若把哈佛的 I.Scheffler 視爲分析的傳統，哥大 Greene 視爲現象學的傳統，這兩大勢力教育取向的交鋒，分析的傳統顯赫了二十年後，似已日薄西山，後繼無人(在分析的大本營英國，倫敦路線的發展，也有類似的情形)，反而是 Greene 的傳統與後現代、後結構結合，成爲近二十年來的新趨勢。身爲一位心儀「分析」的台灣學者，筆者此時的立場有點猶疑，對 Greene 及其取向，可謂充滿「愛恨情仇」。所「愛」的是，Greene 強調應廣泛的運用文學、藝術等來啓蒙學生的心靈，一直是我個人在大學求學所追求的目標，也是我近二十年大學教學生涯對學子的殷殷期盼。按「情」來說，我應該對 Greene 以降的傳統，懷抱感情。不過，大學讀「五四」相關論述時，時賢對中國傳統論述曖昧不明深以爲憾，更有學者認爲這是導致中國科學不彰的原因，使我覺得在「應然」層次上，華人世界實更應強化「分析」的傳統。在我看來，Greene 的著作(我只認真的讀過 *Teacher as Stranger*, *Landscapes of Learning*, *The Dialectic of Freedom*)並沒有經過嚴格的「論證」，她大概都用「敘述」的方式，勾繪出一些主題，然後隨性的引用學者隻字片語。雖然在文章脈絡中，會出現許多文學、繪畫或者音樂的例證。整個說來，Greene 所闡述的主題，讓我覺得有 Common Sense 之感。雖然此一 Common Sense 載負著相當多的慧見、情感與游刃有餘的文學素養。本文對美學素養及美育的建議，包括想像力轉化等等，相信不會有人反對，但很難有嚴格學術討論的意義(相形之下，就我的看法，與 Greene 齊名的美國另一位女性教育哲學家 J. R. Martin，其論述就嚴謹許多)。對藝術、美學相關論述，我還是持藝術—認知的看法。在此的認知，不只是理智。人類的情感，心靈深處的想像，都是某種程度的認知。Greene 在本文所要做的，不正是讓讀者「認知」到美學素養的重要嗎？我相信任何讀者讀到 S. Langer 的 *Philosophy in a New Key*，絕對會有飽滿、清晰的感覺。我要說的是，藝術當然有曖昧性，但藝術理論卻不能用籠統曖昧的方法呈現，否則無助於加深加廣我們對藝術的理解。我的這種看法，可能是學養未致或英文理解不足，也可能受限於分析傳統的視野，但我衷心的期盼國內想要探索 Greene 的學者，可以從這個角度，去發掘或重塑 Greene 著作的新義。

由於 Greene 的相關理念，現在是台灣課程學界的「顯學」(台灣學術人口少，有二、三位學者投入，再吸引研究生做各種二手的論述，就算顯學了。以此觀點，M. Apple, H. Giroux, M. Peters, W. F. Pinar, N. Noddings 都算顯學)，我衷心期待台灣的研究者及老師們要發揚 Greene 教育的理念，不是鑽在她的書裏，而是要實踐她孜孜不倦，不以教育論述爲限，廣泛涉獵文學藝術的學養。熟悉 Greene 著作的人，一定都對她信手拈來的文藝素養，深受感動。但我們

要了解，Greene 的著作對我們教育者而言，只是教育論述而已，不是真正的藝術文本。文中許多詩、散文，畢竟不是我們所能熟悉，所以台灣的老師應該要去看蔡明亮的《臉》、戴立忍的《不能沒有你》、聽聽周杰倫的〈青花瓷〉(方文山詞，之所以特別提歌詞，是因為歌詞(lyrics)的文學價值最常被忽略。Bob Dylan 幾年前，曾以創作歌詞的身分被考慮推薦為諾貝爾文學獎候選人但鐵羽)、台灣宿命，可以把羅大佑〈亞細亞的孤兒〉再重吟一遍(當然，更好是去讀吳濁流的原著)。對我們教師而言，熟悉張愛玲、黃春明的著作，應該比較能釋放學生的想像力，相信這也是 Greene 最期待台灣教育工作者的地方。

本文原見於

Maxine Greene (1981. Aesthetic literary in general education. In J. F. Soltis (Eds.) *Philosophy and Education*(pp.121-141) 80th Yearbook, National Society for the Study of Education (Part I).

University of Chicago Press. 轉收在

R. A. Smith & A. Simpson (1991)(Eds.). *Aesthetics and Arts Education* (pp. 149-161). University of Illinois Press.)

〈藝術課程作為基本教育的證成〉評析

(The Arts as Basic Education)

壹、前言

本文作者 H.S.Broudy (1905~1998) 是美國知名的教育哲學家，他的著作《建構教育哲學》(*Building a Philosophy of Education, 1954*)及《學校教育的應用》(*The Uses of Schooling, 1988*)是美國教育哲學界的重大貢獻，前者更使 Broudy 被視為美國當代實在論教育主張的代表。

Broudy 也一直很重視藝術教育的相關問題。

本文成於 1978 年，Broudy 首先用很「吃味」的文風說明，教育議題要辛辣，才能博得版面，吸引媒體的注意。當時，大眾關注教育的重點在於基本學科(三 R)的學習，而藝術烘不出麵包，逐漸淪為邊陲。上焉者，人們會把藝術視為精緻的品味(藝術很「好」，但非必需)，下焉者則視藝術為多餘的裝飾。Broudy 認為若要說服大眾認可藝術學科在學校課程的價值，就必須說明藝術的必要，而非只是「好」。易言之，Broudy 想要在本文中去證成藝術學科理應是「基本教育」(basic education)的一環。

在論述之前，筆者願意再交待一些相關背景。首先，「回到基本」(back to the basics)大概是 1960 年代課程改革的重點，更早遠溯 1930 年代對抗進步主義的教育思潮，精粹主義(essentialism)認為要重視基本學科，1957 年蘇聯人造衛星的震撼，全美的危機意識強烈，咸認為教育要重視基本學科(特別是數理學科)。不過，1960 年代，黑白種族問題、反越戰、

學生運動，「回到基本」的課程設計及相關法案雖已推出，不一定真正發揮影響力。1970年代，美國「聯中制俄」，東西方對峙減弱，亞太地區，特別是日本，經濟快速復甦，對美國而言「日本第一」成爲七十年代極具威脅的口號，「回到基本」的呼聲也再度被強調。1983年的《國家在危機之中》(A Nation at Risk)是最代表性的例子，報告表列出了中學五項新基本課程(英文、數學、科學、社會學科、電腦)，並未包含藝術學科。簡單說來，Broudy的這篇文章是成於美國面對日本經濟入侵、孩童學科成績低落，「大人」希望重新強化基本學科，以提升美國各種競爭力的時代教育氛圍。

再者，雖然 Broudy 曾在「分析」最盛行的 60 年代，爲文指出「分析」的限制，(The role of analysis in educational philosophy, *Educational Theory* 14, 1964)不過，本文的論述風格，仍然是受到教育分析哲學的影響，Broudy 首先運用概念分析的方法界定基本教育(basic education)中「基本」的意義，再引出「基本」的兩個面向，分別是基本的「根本義」(foundational basics)與「工具義」(instrumental basics)。然後找出反例或是不適用的情形，以呈顯藝術課程作爲基本教育的合理性理由及其限制，筆者認爲是一篇分析取向的美育哲學論述。

貳、論文大要

基本的兩個面向：工具義與根本義

何謂「基本」？以建築爲例，可能是代表建築體的下層(base)，支撐著整個建築，也可能代表重要的建築技能，如砌磚、木工、焊接等。運用類似的想法，「基本教育」的意義之一，涉及最基礎的知識，可據以發展其他的知識。例如，物理學知識是力學的基礎。Broudy 稱之爲「基礎的基本」(foundational basics)，爲了行文流暢，以下用藝術課程的根本義稱之。「基本教育」的意義之二，涉及最基礎的技能，如讀、寫、算等「符號技能」(symbolic skills)，可用以處理各種類型知識的訊息。Broudy 稱之爲工具式基本(instrumental basics)(以下稱爲藝術課程的工具義)藝術課程是否隸屬「基本教育」？循著前述的思維，藝術學科是否是一種基礎知識，可據此進入到其他文化領域中？或藝術學科所提供的技能，可用來處理人類其他多樣化的情境？Broudy 在論證之前，也先申明，不管是根本義或工具義，有些技能的精熟或知識概念的學習，也許無助於其他的學習或豐富生活。對教育工作者而言，如果把知識孤懸，恐怕會有害於應用，所有正式的教學都要冒著遠離實用的危機。不過，基礎學科和技能的最大分野在於前者(如歷史、數學、科學)在應用上具有思慮性，即使在學習過程中沒有直接外顯，也常能以默會的方式加以運作，這些知識都可提供不同的脈絡以彰顯其意義，技能則否(我認爲 Broudy 在此犯了知識優位的弊端，因爲技能在實踐及學習的過程中，也常以默會的方式進行)。學校的課程，如果能提供必要、明確的脈絡，有助於其他知識的理解，也就具有

基本的「根本義」功能。藝術課程是否能提供其他學科無法提供的脈絡呢？若從工具式基本的意義來看，藝術學科是否能提供各種脈絡建構所必備的技能？若答案是肯定的，工具義也就能夠證成。Broudy 接著為文指出，藝術教育作為基本教育，雖然有些反例，但大體上，同時具有工具義與根本義的功能。

藝術課程作為基本教育的工具義：表現與印象

許多人期望藝術是第四 R，是把藝術太侷限在其認知符號的系統，Broudy 認為藝術是表現符號 (presentational)，不是指涉符號 (referential ones)，不只是編碼與轉譯。栩栩如生的狗繪絕不僅只是純然客觀的 DOG 這個詞。顏色、聲音、形體 (texture)、姿勢、線條、形狀等都是藝術形象 (image) 的重要內涵，但我們無法將上述內涵像字典般地定義，這些藝術基本成分與語言字母的差異在於其有「表現的力量」(expressive power)。有些學者著重藝術有助於三 R 的學習，Broudy 不太重視這項論證，理由是不一定有此效果，縱使有此效果，也不具有絕對性。Broudy 重申若要確立藝術的第四 R 地位的工具式意義，就必須說明藝術技能在美感經驗上有助於「表現」與「印象」的功能，如同三 R 的符號技能在認知的功能。

不過，Broudy 接著指出，雖然音樂、繪畫、舞蹈、戲劇、文創等在學校已行之經年，特別是音樂與美術更有長期的歷史，但這些表現的技能在人類生活上不如語言快捷，孩童七、八歲以後，日常語言成為主要的表現方式。有研究顯示，有些語言溝通障礙的自閉兒童的確有驚人的繪畫能力，當加強其語言的溝通，其繪畫能力也隨之降低。Broudy 是要說明藝術要表現日常的認知溝通，無法與語言競爭，要論證藝術的四 R 地位，必須確立藝術技能的主體性。以便捷性為例，Broudy 指出「諷刺畫」(caricature) 所傳遞的訊息就遠較語言便捷。當然，這只是一特例。Broudy 提醒讀者，藝術表現的真義，不在於一般語言、資訊的溝通，而在於主體經驗常載負情緒的能量。但 Broudy 也指出，要達到藝術的境界並不容易。一般人若沒有達到專家的素養，也不會以藝術來表現 (情緒)。如果藝術課程在學校的定位是要培養藝術專家，使他們有能力用藝術技能來表現情緒，那只有「圖利」於藝術家，把藝術課程侷限在藝術家的娛樂或養成，也很難說服大眾體認藝術課程的基本性。

如果我們換個角度，去省思藝術的「印象」技能，或許可以賦予藝術一基本的地位。因為，即使未深思熟慮或特意過精緻的生活，一般人日常生活也充斥著「形象」的消費與鑑賞解讀。一般人也許不是藝術工作者，擔不起藝術評論的名號，但他們仍接觸時下流行的音樂。Broudy 很隨意的舉出，我們日常生活的認知，根本無法離開藝術形象。諸如「天空烏雲密布，野餐應該延期」、「對面來了個蓄髮嘻皮，正興奮地嗑藥」、「這棟建築不像銀行，主管不像銀行家，到別家去」、「我有一塊舍利子」……，這些日常生活的判斷與認知，離不開「形象」。

麥迪遜大街是最現代化的形象製造工業地。每天的電視節目，各種肥皂劇的悲歡離合、戰爭和平、生存死亡、大眾音樂等，已使我們置身其中，而不願意正視「真實」的自我是如何深受大眾藝術的形象所影響。也因此，對於大眾文化的應用、日常生活各種形象的詮釋與解讀，人們不會特別覺得重要，也不會體會必須發展這種印象的技能。久而久之，人們的藝術品味與藝術家漸行漸遠。深刻的藝術就與嚴肅的科學一樣，都深刻的轉化了我們的期待與標準。美感印象的技能正可以啓蒙我們進入藝術的殿堂，不完全受制於大眾傳媒與流行的狂樂。學校中的藝術印象技能的課程應針對全部的學生，不限於有藝術天賦的學生。**Broudy** 認為，這種藝術印象的技能具有工具性技能的意義。

藝術課程作為基本教育的根本義

Broudy 已闡明了藝術的工具性意義，最後，**Broudy** 論述藝術課程作為基本課程的根本義。雖然較之認知性的學科，藝術性的課程較為模糊。不過，即使是科學，想像性、情緒等在認知上也日益扮演重要的角色(這是 1970 年代以後，受 **Kuhn** 影響新科學哲學的看法，傳統實證取向的科學哲學，也不反對)。藝術教育的根本義正在於提供學生豐富的形象與想像力，形成廣大的脈絡氛圍以促進認知與社會實踐。**Broudy** 大概有三種論述理由。首先，**Broudy** 以語言為例，從語言的學習到句法意義的掌握，從來就不只是單純的句法，「我不是我父親的兒子」，可能是「我是女孩」、「我沒有父親的特質」、「我不是父親的婚生孩子」……，句子的意義是在整個脈絡中才得以呈顯。許多成語也都利用鮮明的形象，不是字典，而是脈絡中的概念，產生了意義。藝術作品用形象來呈現人類的活動，也代表我們對世界的最初理解。物件的形狀、聲音、表情...，對人類而言更是有用的、友善的、憎惡的形狀、聲音、表情。超自然的力量更常以動植物、石頭、星星等形體化其神聖意義。藝術家正是不斷以源源不絕的想像力，創設許多新的形象，拓展人類情感的新可能。阻斷了此一來源，不啻阻斷了人類通往思考判斷的大門。學校學習的障礙常是想像力的貧乏，而不是三 R 或教科書知識的不足。就此脈絡建構的意義而言，藝術作為基本課程的基礎，有助於三 R 的學習。另外一項支持藝術課程的理由是有關藝術在社會上所扮演的角色。人類文明、歷史、偉人英雄，透過儀式、慶典，社會其實共享了這些鮮明的形象，藝術可以傳遞這些社會價值，而透過想像力的培養，也可修正刻板印象，不受制於傳統。最後，**Broudy** 也認為藝術課程有助於各種教育目標之達成，如 **Horatio Alger** (1832~1899) 小說中的勵志故事有助於品格陶冶，**Dickens** 的小說有助於對英國工業革命時期問題的掌握，自由女神雕像對自由、人權的感染力會勝過政治科學(在論述工具義時，**Broudy** 不認為這理由可以完全證成藝術課程的工具義)。

叁、評論

本文用很少的篇幅綱舉目張一些概念，較之許多泛泛或充斥典雅形容、哲思用語的藝術論述（如 M.Greene），實令人易於掌握作者要表達的重點。誠如原書主編 Smith & Simpson 在導言中的引介。Broudy 用二元式的對立方式如基本的根本義與工具義、表現與印象、大眾藝術和深刻藝術、表現符號與指涉符號……等等，令人易於了解。藝術課程的工具義，在於透過藝術作品，培養年輕人能理解鑑賞藝術的技能，藝術課程的根本義在於經由藝術作品深刻感受與理解周遭生活世界，諸如各種儀式、角色、各種理想的可能性。筆者大體上同意 Broudy 的論述。當然，在很短的篇幅裡，又用接近二元式的方法，也不可能太週延，特別是有關印象與表現的說明，Broudy 字裡行間大概是不要把藝術教育侷限在創作的技能（表現），表現也者，可遇不可求。至於印象，代表對藝術作品的接受、感受、詮釋，那是生活中不可或缺的一部分。國內學者漢寶德認為藝術與美感必須拆開。美感的教育不能通過純藝術的教育去完成，美感教育應在日用器具中來尋覓（漢寶德，《漢寶德談美》（聯經），2004）。筆者完全可以體會漢寶德的苦心。國內的藝術教育或美感教育常只是藝術領域的學習。音樂老師或美術老師（也許也包括國英文老師）的專長是音樂、美術、文學，他（她）們是否能從這些「學科」中，啓迪學生對生命、生活、美感的多元想像，殊為疑問。回到 Broudy 或漢寶德的質疑（Broudy 似較漢寶德更重視藝術作品的理解），我們不可能憑空學習美感經驗，透過藝術作品（學科）的學習來豐富美感經驗，當然是最便捷的路。要像漢寶德般舉目所見都能做藝術的想像，恐怕也必須經過適當的藝術教育訓練，但藝術技能（繪畫、雕刻、樂器演奏）的推展要思考兩點，其一要慎防沒有表現技能的學生會因而卻步；其二是不能孤懸藝術技能。傳統師範院校（或是從小學音樂、舞蹈的學生，目前學校推行的一校一技，最普遍的是直笛）的學生當年必修鍵盤樂，許多師範生都有基本音樂演奏的能力，但就筆者所知，他們參與、推廣、欣賞藝術，或是將這些技能素養轉換成多元、廣博的生命觀，也並不多見（大概就是會演奏樂器而已，否則我們近年也不必再疾呼生命教育的重要了），藝術學科、藝術體驗、生命情懷如何加以整合，無論學理或實踐上，還是一困難的挑戰。最後，作為一位古典實在論者，Broudy 大概對於後現代的各種解構藝術（大眾藝術）應該不會有很高的興致。對大眾文化的分析，有賴其他的視野。

本文原見

Broudy, H.S. (1978). The arts as basic education. *Journal of Aesthetic Education*. 12(4), pp.21-29.

收錄 R. A. Smith & A. Simpson (Eds.) *Aesthetics and Arts Education* (pp. 125-133). University of Illinois Press.

第五場次

主讀人：國立嘉義大學美術系暨視覺藝術研究所 劉豐榮 教授

篇 名：(1)Why Teach Art in the Public School? (E. F. Kaelin)

(2)The Usefulness of “Aesthetic Education” (Alan Simpson)

(3)Questions (David Best)

在公立學校為何教藝術？（未定稿）

E. F. Kaelin 原著

劉豐榮譯述（摘要）

壹、機制(機構、體制) 的藝術定義

機制 (機構、體制) 的藝術定義可能存在嗎？

- 一、 DeWitt H. Parker 早在其 1920 年著作 *Principles of Aesthetics* 第一版中即已論道：「因藝術是一社會現象，吾人即須依社會心理學知識，以啓發吾人對個人（美感）經驗之分析。」此問題終結為兩者間之關係，亦即「個人對(某種)行動之衝動」與「吾人社會中之此套機構(機制) -- 其賦予此衝動以形式。」
- 二、 Parker 意圖描述美學研究中必要之心理要素，且意會到美感訓練之「心理事實」乃受群體之習慣與習俗所影響，以致對顯然相似之刺激即以相互關聯的類似方式而回應。Parker 初始的本質論反映於 Weitz 之早期著作 *The Philosophy of the arts*，Weitz 於此主張「美感表現之有機理論」。
- 三、 Weitz 在「美學中理論之角色」一文中主張藝術是一開放之概念，因而無法藉一些必要與充分條件所界定，且這些條件在理論脈絡中支配藝術之用途。因而所有對審美理論化之嘗試應被闡釋為許許多多之建議，這些建議可能於吾人對藝術品之好奇的檢查中找到觀念，藝術品猶如「遊戲 (game)」一般，其展現一組的特徵，這些特徵彼此有同家族的類似性，但卻無共有的本質特徵。

四、 藝術的 Danto-Dickie 機制理論

(一) Danto 訴諸於藝術品之「關係的特徵 (relational characteristics)」，區別兩方面：「欺詐 (imposture)」與「偽造 (fake)」方面以及「複製 (copy)」方面；同時區別此兩者與藝術原作。他推論若無審美概念正確使用之必要與充分條件，則至少有兩種「廢除條件 (defeasible conditions)」以將藝術之條件歸於特定器物。例如若某器物是一件偽造的畫，則其本質上即非藝術品，它即不配此名，因「它未作藝術的陳述」。同樣地，若某器物非一位藝術家之作品，

而是兒童、黑猩猩、或摹仿者，則其不應被認為是藝術品。使一件器物成為藝術的是它進入「藝術世界」，機制的集團（institutional complex），真實的藝術在此獲得藝術之歸屬，猶如兒童在受洗時成為基督徒。即使在此詞彙之分類學的意義上，一件器物被認為是一件藝術品僅僅意味著：某人已授予它那恩寵之內在狀態，而此授予乃藉通往藝術世界之外在指示（外在符號），同時此內在狀態係出自作品所做的藝術陳述。

（二）George Dickie 接受了此事實：成為一件藝術品之地位可被授予，亦即藉特定器物之關係特性而進入社會決定之關係。Dickie 提出他自己的藝術品「機制定義（institutional definition）」。雖然他首先認為即使人造器物特性（artificiality）亦能被授予為藝術品，因某些「自然物形成之民藝品（objects trouvés）」未被特別塑造成藝術品所展現之方式而卻被藝術世界允許為真正的藝術品，其後他堅持藝術品之分類學上之種類實為其人造器物特性（因作品展示環境之任何改變會改變在較新環境所觀看的物體之性質），且結果為唯「藝術世界成員歸於某器物之特別地位」已被以社會方式授予為藝術品 -- 猶如受洗嬰兒猶如受洗嬰兒從原罪狀態因淨水洗滌而改變為獲得之恩寵狀態。此處之重點為，猶如在受洗之洗禮盤一般，唯有某位被授權授予者已確實授予適當之地位給討論中之主體（人）或物體。就器物而言，被授予的即成為「可被鑑賞之候選者（candidate for appreciation）」之地位。審美物體有兩個額外特徵是超越類屬之人造器物特性，此兩者為：由以藝術世界名義發言者之地位授予；以及此器物值得鑑賞之候選資格（candidacy）。它們共同構成了一種特殊的差異性，此特殊的差異性對完成亞里斯多德學派定義之規範形式是需要的。

（三）吾人可歸結 Dickie 之定義，藉設定某種審美機制之存在，無論吾人稱其為「藝術世界」與否，其在結構上類似於宗教的、教育的、法律的、醫學的等等機制，這些有其目的以允許與規範一些行為模式，這些行為模式構成了創作、批評、展覽、與鑑賞藝術品之正式實務。藝術品被視為工具，藉此工具個人之審美動機可被表現於社會脈絡中。創作藝術品構成一種動作（gesture）（建立藝術之人造器物特性之動作）：對藝術品之回應也賦予藝術品美感意義，當作被記錄於它地位的授予。進而當進行此動作的人與知覺它的人以類似方式回應時，吾人即可言該溝通已經產生。

（四）Danto 認為「做一陳述」對藝術品是必要的，他對「藝術世界」之分析顯示做一藝術的陳述絕非簡單的事情，而是需要一系列之角色，每一角色在它們的關係中彼此界定，此關係允許個人進入人們機制之社會網絡（組織）中，於此網絡人們之行為變成彼此可溝通的與有意義的。事實上，吾人所謂之「社會」乃從社會互動論者之觀點，亦即這些機制之連鎖關係形成了重疊但有時衝突之主張，這些主張係針對個人「追求內含於機制允許之實務中之

價值」的行為。此可參照 G. H. Mead 所著之 *Mind, self, and society from the standpoint of a social behaviorist* 一書。

貳、機制的藝術定義在藝術教育與美感教育之意涵

一、師生之角色與藝術中相關學科之應用

(一) 藝術教育方面師生之角色：吾人須教育各類藝術之師生根據他們在學校中之各種角色而表現，學校即吾人之社會機制（機構），吾人允許學生扮演藝術家之角色，創作他們有興趣之事物，這些事物可能對他人亦有興趣。審美機制之存在乃為創造最高審美價值之目的。然而「做一藝術的陳述」或做一動作以成為美感鑑賞之候選資格，這使批評家之互補角色成為必要，此即適合教師之角色，教師之鑑賞須具一套可行之審美範疇的知識，此不僅出於對學生藝術家之公平，且亦對教師在溝通過程參與效率之保證。

(二) 藝術中相關學科之整合教學：學生作品可能呈現藝術史中各種風格，這些可能是吾人美感鑑賞之候選者，然而在教師方面，教師能解釋他們平常用以批判式判斷之範疇似乎只是公平作法。作為批評之批評的美學、與藝術史在此點上名正言順地進入美感教育過程。

「學科本位藝術教育」課程認為四個藝術相關學科構成藝術教育之領域：藝術創作、藝術史、美學、與批評。「一學科」被賦予脈絡之定義為由三要素所構成：1. 一組的專家實務工作者，2. 一套的知識與概念，以及 3. 一組可正式化的探討藝術領域之原理。此四學科在呈現此三要素上係以不平均與不同方式。

二、對公立學校中審美機制宗旨加以宣傳之目的

(一) 審美機制與美感教育在教育上之價值

1. 若社會互動論可被引介為藉以辯護吾人教育實務之理論，則此答案若非全然清楚，亦將顯得更為清楚。在審美機制中促進對新意義之創作與鑑賞的條件將有教育之益處，且此乃其他學科所無法比擬。讓吾人至少同意吾人乃做中學且重複做會產生習慣。吾人總結為美感教育之好處在於它所教授之習慣。

2. 考慮此過程之兩個進一步之特徵：

首先，審美活動運用吾人之感受性，不僅在感受性本身，而在感受性與模糊感情之關聯，此模糊感情係受制於吾人感官可知覺之細膩調性差異。審美活動也運用吾人之想像力以觀看物體、與觀想理念，這些物體與理念呈現於成功的藝術品中但卻偽裝於其表現方式裡，因而亦可運用想像力以支配吾人關於自然環境中物體之深度感情。然而無論藝術品為非具象、再現、或某種程度之「抽象」，經驗該物體之價值即為感情之享受，無論其為模糊或深刻之性質，且此只有在這些感情被知覺之工具所支配才有可能。

無疑地有一**美學之全人（整體）理論（a whole theory of aesthetics）**深藏在這些主張中，然而該理論讓吾人所知覺到的即為**審美機制之終極社會產物**並非更多之藝術品，即使作為吾人鑑賞之候選者，而是**這種能以適當批評態度鑑賞藝術品的人**。因無更好之名詞，吾人稱此人為「**去狂熱（defanaticized）**」。當一個社會是民主社會時，「去狂熱」之意識對一般社會之價值如同研究的科學家之意識特徵，科學家之工作讓吾人**解決**日常生活問題，且此乃藉**澄清**依一些**特定條件可預期發生之結果**。

其次，**為藝術而藝術**之追求如同允許吾人社會中**審美機制之自由功能**，猶如所有其他機制般，它是既有**寬容性**又**規範性**的：它允許**新意義**之最高限追求，它也透過有**知識之批評**而**規範了該意義被鑑賞之方式**。

在公立學校教藝術有最完美之意義，只要吾人視它為一機制，藉此**機制互補之社會角色**引導著個人之行爲。在此機制公佈的**習慣**在其他地方無法如此現成地獲得，以致將各類藝術從學校課程排除將剝奪吾人一種明顯的社會性益處 – 「在**知覺支配力條件下**所經驗的**提昇之感受性、想像力、與感情深度**」可以產生更廣泛之有各種行爲能力的人民。

（二）教導方式

吾人宜始於且止於教導吾人之學生**如何玩美感教育之遊戲**、如何進入他們之**角色**、以及帶入他們之表現中何種**期待**是合理的。吾人須停止教導學科之教材，而應開始教學生配合學科之事物且以**審美機制所預定之方式**而進行其行爲，如藝術史、藝術批評、或美學。創造過程本身即一個學科，但此僅在以下意義上是成立的，它的限制是由**主觀與客觀條件**所預定：亦即由藝術家之**想像力**、由**藝術媒介之品質**，這些媒介品質乃由藝術家之**技術**所轉化以呈現**新意義**供吾人**批判的鑑賞**。

美感教育之助益（未定稿）

Alan Simpson 原著

劉豐榮譯述（摘要）

美感教育用處之理由

就教育中各類藝術而言，美感教育有其用處，其主要理由有三：

1. 它強調觀照、批判省思與清楚陳述、冷靜判斷、以及直接認識之重要性。它不反對創造性，但它帶來均衡，當各類藝術被認為只是創造性活動時即缺乏此均衡。創造性活動實務中常可發現做事的無批判性熱情，且有些教師從事於對媒材與理念之新奇性的漸增式狂熱探索，甚至追求更新的「活動」
2. 它提供對一種各類藝術在課程中之理由，亦即視藝術為自律性的與有價值的探求。

3. 它重視一種知覺與判斷之模式，此模式不受到實利需求之影響，且其配合著理性思考與道德行動使人類特為尊貴。事實上，在藝術之用處中，藝術特別讚美自由。

兼顧工具性價值與本質性價值

藝術之工具性價值層面亦需涵蓋於美感教育價值概念中，以使美感教育達成教育上最充分之信譽。甚或美感教育是有助益的，它使吾人省思「教育」與「意義及生命品質」間之關係。如 Schiller 提醒吾人的：天秤在兩邊都滿的時候，猶如兩邊都空的時候一般，是均衡的。（不談工具性價值與本質性價值則已，要談則兩者須兼顧，且可能在美感教育價值探討與貞定上兩者是相輔相成的）

問題（未定稿）

Davis Best 原著

劉豐榮譯述（摘要）

價值

藝術鑑賞是一個完全**理性**的活動，由於鑑賞涉及之判斷可由一些**理由**支持。有時會引起一些反對：即使意義與闡釋的判斷或許可開放做理性的討論，這些都與中心議題無關，因為藝術鑑賞真正的問題就是**價值判斷**的問題。

有一種難以置信之主張認為**闡釋與評價**無關，因為除非去**瞭解**一件作品否則不可能去**評價**它。例如如果一個人辨認出作品中先前沒有鑑賞到之諷刺或其他的細微之處，他的評價即可能改變。進而言之，一些價值判斷顯然是與特定之闡釋不相合的。

更重要的是...一些評價式判斷在此方面無法區別，因為它們也開放於理性的辯護。應該要注意的是作為推論基礎的非理性反應與或態度亦涉及評價。因此**各類藝術教育**無可避免地乃**關注價值判斷之教育**，此係配合著特定藝術形式中可認為好的事物。人很常接觸到對理性的懷疑論，此係以涉及價值之基礎而對特定領域之論述或活動的理性抱持懷疑態度。被引入於任何主題（subject）、科目、或領域的知識即是要去掌握其價值的規準（criteria）。例如學習甚麼是被認為好的、較好的、或較差的推論或證據，以及清楚地判斷證據是好的以及推論是弱的等這些即在進行評價。因此除非學會依其規準而評價，否則無法說是已瞭解一個主題。

Bambrough 討論哲學家悠久之歷史，特別是**經驗主義**者的傳統，它們持續地誤解價值判斷為僅僅是**主觀**感受或直覺，此鮮明對比於某些知識領域 -- 其以「價值無菌」方式處理邏輯與事實。

「評價是純粹主觀」的假設令人驚訝地被堅持著。一個人常常確實能提出理由去支持他的價值判斷，而不只是在藝術。

關於藝術鑑賞普遍主張之一部分假設，或者可說是主要的假設，是個人喜歡或不喜歡的表現。....

儘管這個假設普遍存在，很難對這個觀念給予任何意義，該觀念即價值的判斷是、或能被歸於只是個人的**偏好或主觀的喜歡與不喜歡**。例如：**喜歡與價值判斷**之區別如「它是一位卓越的歌劇男高音，但是我不喜歡歌劇的男高音」將是自我矛盾的，否則須否認「卓越的」是一個評價的名詞，那是難以置信的。同樣的我們常可區別「喜歡」與「藝術的評價」影片或電視節目，有人或許喜歡 Dallas，而認為它沒有絲毫的藝術價值，相反的有人或許認為莎士比亞的戲劇是偉大的藝術而並不特別喜歡它。

大大地促進此一錯誤概念的事實是這個假設：當**推論**是適當的時候，它總是可能達到確定性的**結論**。這樣的假設在其他學科同樣是錯誤的，如科學。理由可被引用支持評價式判斷並不意味著於不同意之處必然可以由理性的辯論所解決。

必須再次強調的是：如果藝術鑑賞只是在於表現**非理性的個人偏好**之陳述，則在教育中**將沒有它的地位**。

各類藝術教育之一個重要的目的是鼓勵真正愛好各類藝術、渴望去從事各類藝術，去認識涉入各類藝術能獲得的有多少。教育的目的是鼓勵學生之**喜歡與不喜歡在可能的範圍內去符合他們的價值判斷**。

美

藝術鑑賞常被假設主要是或專門是關於美的問題，因此有時以下是被反對：雖然理由對闡釋是重要的，它們**如何地應用於像這樣清晰的價值判斷**如「這是一幅美麗的繪畫」是**不清楚的**。

價值之問題已考慮如上述，此尚有兩個議題：首先它對我而言似乎同樣奇怪的是：主張某物是美的而卻**無法**對此人的判斷**給予理由**，甚至在大自然現象之例子中如日落與風景，一個人能給予一些**理由支持**它的判斷，一些人可能**接受**它們，或**不認同**他的觀點。或許給予一些**理由**可以使某人在一種不同的觀點下觀看一種情境或藝術作品，以致於他可以**看到先前沒有看到的美**。

其次此一假設可某種程度反映美感與藝術之混合，...還有雖然事實上美的判斷在傳統中被假定為藝術鑑賞之核心，因此成為哲學爭論之核心。此一假設對我而言似乎顯然是錯誤的，然而它卻是持續如此的普遍。像「美」這樣的名詞很少出現在藝術之知識性的討論中，如知識豐富的藝評家。.....在我的觀點中是否有任何名詞是典型的或獨特的與藝術鑑賞相關，我提議的名詞如**敏感的、想像的、小心觀察的、生動的、知覺的洞察力**是比較常用。

藝術與科學

科學關心的是**真**，而藝術與**想像**有更多的相關性。

反對闡釋的說法認為闡釋意指一種純真的，最後是與真的主張是不相關聯或無關的，因為科學的真是由理論之闡釋所給予的，要瞭解它需要想像力。**科學發現是尋找真...不只是一種正確的感官知覺而已，它也需要想像力。...**

關於藝術有兩個原則：(a) 即使藝術的價值不在於表現真，它們呈現想像的情境，有些**規準**評價它們是否達到這種效果，而這些規準被引用作為支持判斷之理由。(b) 更重要的是常常一件藝術作品是偉大 (greatness) 的標記，確實是因為該藝術的確呈現關於**人類狀況之極度的真**。...

解讀內在之意義 (reading meaning in)

另一個持續存在之錯誤概念是，不像是科學，任何一個歸因於藝術之價值與意義不過是**解讀內在** (read in)。這簡直是固有的想法「美的判斷**因人而異**」之錯誤概念的另一個說法，那些特質也是引用作為藝術判斷之理由，其僅僅是旁觀者**主觀的投射**。這樣的一個假設之結果將是有效的闡釋之想法，然而藝術的意義之想法是毫無意義的。相反地，有效的闡釋確切的標記不是解讀內在，而是由該件**作品之特色**所支持，它是解讀內在之程度即它是無效之程度。要成為有效，判斷必須由**文本所支持**，因此其正是與科學平行，亦即一個有效的結論必須有**證據**之支持。

當然這樣的一個**解讀內在**發生在兩個學科中，或許試著將**難以控制之證據**去適合一個科學理論造成之結果，或以**特定之傾向**探討一件藝術作品，而這同樣地是扭曲此兩種科目或與其特質相反的，重要的是兩者都必須學習去避免任何這樣的傾向。藝術鑑賞之教育在於學習去辨認與杜絕**解讀內在**，以及發展能力以**漸增的區別力**區分**知覺的闡釋與評價藝術作品本身**。(※客觀 vs. 主觀)

同樣地錯誤之概念常由**藝術中感情 (feeling)** 之想法所引起，例如 Reid 曾寫下在藝術中所**表現之感情**，它們「...屬於，分析地或抽象地看待，**主體的而非客體的一面**」。它或許立刻觸及一些不可否認的看法：至少是**關於感情**，**主觀性必須被承認**，如因為一幅繪畫不能感覺悲傷...。這樣的一個反應忽視了審美的一個重要問題，其與上述討論的一些問題平行。有一個重要的區別易於被忽略，在 Picasso 的格爾尼卡、Gerard Manley Hopkins 的詩、貝多芬第九號交響曲、以及許多其他作品中**表現的感情即是作品的品質**，這些品質或許與一個人對它們**反應的感覺**並不一致。一個人可能**意識到作品中表現悲傷**，而卻對該作品有十分不同的反應。

一個人可能剛好對一件藝術作品反應時有所感受，且在藝術作品中表現了此感情，兩者之區別是重要的。

當然事實上只有有生命的生物才有感情，一件藝術作品可以是悲傷的或表現悲傷，它們同樣是真實的，而這種悲傷的品質是在這件作品的品質，其如同一個人悲傷時之品質一般。

在此另一個非常重要的事實為這兩種感覺(senses)常常合併，其中感情可以說是主觀的，其結果為關於感情是一種平凡真實(trivially true)的觀點與一種感情是完全被誤解(radically mistaken)的觀點相合併，以及因此後者被假定顯然是真的。(a)在第一種感情中，說一個感情是主觀的即是說它被某人感覺到，且這當然是平凡真實的：只有人(與動物)能夠有感情。

(b)在第二種感情中，說某些事物是主觀的，即是否認有任何的限制存在，且因此說感情是主觀的為否認在感情的適當性(appropriateness)想法可以是有意義的。……作者想提出之重點為(a)與(b)之間的偏向或合併都是危險的，以致於一種陳腔濫調被謬誤所困惑。此兩種「主觀的」感情之合併，部分解釋了一個人如何被藝術判斷之最基本的錯誤觀念所傷害，亦即是因為它們或許部分表現了對不恰當之理由的適合性與責任之想法的感情，似乎顯然是真的。

藝術的判斷常常是一個人對一件作品感情部分的表現，但是可藉著參考作品之特色給予理由。

判斷

吾人未必總是了解吾人所做的判斷之種類，一個人或許做自己確信為客觀之對音樂、戲劇、或舞蹈的評價，只是後來才知悉其曾不當地受到心情、偏見、或其他誤導的傾向所影響。若吾人希望增進吾人的藝術鑑賞能力，則應該敏銳地且逐漸增加對它的覺知力，這些支持判斷所給予之理由應該根據作品之品質。

作品獨立於觀賞者且觀賞者之回應是由他對作品之瞭解所賦予的。雖有個人的回應與不同的闡釋，這些差異與個別性即為一些可能性，這些可能性有限制且來自限制。超越特定的限制，一個人之回應將非個別性之表現，而是缺乏瞭解。並非任何事物皆可算是對藝術品之回應，正如並非任何事物可算是藝術鑑賞之理由。

第六場次

主讀人：國立彰化師大英語系張學美 教授

篇名：(1) Literature as a Humanity (Albert William Levi)

(2) Language, Literature, and Art (Alan Simpson)

第一篇：〈人文學科中的文學〉

(一) 作者簡介

這篇文章的作者 Albert William Levi 於 1911 年生於美國印第安那州，曾任教於美國芝加哥大學、奧地利維也納大學、德國慕尼黑大學等校，他以著作《哲學與現代世界》(1959)成爲第一位愛默生獎得主，晚年任教於密蘇里州的華盛頓大學哲學系直到退休，他一生著作甚豐，反應他在文化史與文化哲學方面的濃厚興趣與深厚造詣。

(二) 全文要旨

這篇文章主要是解釋文學爲什麼屬於人文學科的一環？以人文學的角度來研究文學，應該怎樣探討、解析文學作品？全文共分三部分，第一部分，解釋整個人文學概念的演變與發展，從希臘羅馬時代講起，經過文藝復興時期直到當代。以文藝復興時期的人文學(humanity)概念，文學是經典作品的研讀，著重知識內容的取得，另一種概念則是以中世紀爲傳承，文學是文藝研究 (liberal arts) 的一環，著重取得知識的技能與過程，並包含三個面向：溝通的藝術 (arts of communication)、持續的藝術(arts of continuity)、和批判的藝術 (arts of criticism)。接著第二部分，作者就分別解釋這三個面向是奠基於人類溝通的須求、對於時間的看法、以及對於合理性的追求，並認定教授文學作品必須要兼顧語言的表達、時空的背景、與理性的反思。第三部分，作者以莎士比亞的劇作爲例子，說明研讀文學作品須要注意的九個要素，把文學作品當成是溝通的藝術，須要探討語言、結構、與風格;把文學作品當成是延續性的藝術，則要探討作品的日期、處境、與觀眾;把文學作品當成是批判性的藝術，則要探討作品所傳達的態度、價值、與訊息。人文學科的這三個面向，與其分別涵蓋的九個要素，便是作者強調要充分研讀欣賞文學作品必須同時兼顧的。

(三) 文章內容

作者首先解釋人文學概念的演變，由於歷史發展的偶然，也由於邏輯上的合理性，今天我們所謂的“經典人文學科”主要指的是各種語言、文學、歷史、及哲學的研究。『人文學』“Humanities”或“humane letters”，事實上是羅馬人用來指希臘的文史哲各學科的總稱，羅馬人

認為希臘的文明優於自己，便把希臘的人文學科用來作為教育的內容，使民眾得以被教化，以獲得學問與智慧。

但是“經典”這個概念，有文藝復興的味道，代表西方文化史中“斷代” (pevioidization)的含意，也表達了一種想要回復與再發現古籍精髓的用意。雖然歷史被認為是連續的，但是西方文化的發展，中間夾著『黑暗時期』(the dark ages)的斷層，現代文明與希臘羅馬文化的連結，是須要被確認與重建的，這個確認與重建的過程，便是透過修道院、圖書館、與私人的收藏，尋找偉大作家與思想家的經典作品，並研讀作品中所蘊涵的智慧。這雖是歷史發展的意外，卻造成了心裡上的嚴重後果，所謂傳統 (tradition) 不再被認為是我們一向習以為常的行事、思考或感知方式，而是經典文藝作品的傳承。文化史變成偉大作品書目的編排，這些書目有一種奇異的穩定性，直到今天依然如此，我們在許多名人的所謂“必讀書單”或是“代表傳統的劃時代作品”清單中可以看出這樣的概念，因此後文藝復興時代，不再把人文學科看成是藝術、技術、或是教育的方法，而是看成不同的主題。

羅馬時代以來，人文學科的發展是長遠而複雜的。文藝復興時代的人文學除了希臘經典，又加上了羅馬的經典，文藝復興之後，再加上了西方各國家重要的歷史、文學及哲學的作品，使得人文學的內容如汗毛充棟。那些由古代雅典發展到現代倫敦、巴黎、紐約的主流作品，本來被認為是所謂人文學的精華，現在則被認為太過狹窄，只侷限於歐美的作品。所以今日人文學更加上了印度、非洲，甚至遠東的文、史、哲學作品，這是當代人文學的重點。從湯姆士摩爾 (Thomas More) 到約翰洛克 (John Lock) 的時代，牛津與劍橋大學用希臘與羅馬典籍使法律更人性化，使公務系統有更寬廣的基礎。在十九世紀的柏林大學，人們用古代歷史作例證，來比喻說明波斯的統一。同時在維也納大學，語言史的研究產生哈布斯堡帝國統治所須的語言技術。今日人文學科的發展，很自然的包含了中國、印度、阿拉伯、及非洲的文獻作品，但是這些增加的作品始終被視為各種主題之下的內容，當我們在學校的課程中加入了『非洲文學』、『中國歷史』及『印度哲學』這樣的主題時，人文學科的內容就一再膨脹到難以駕馭了。

另外一種看待人文學科的觀點，是由同樣古老卻更為重要的教育傳統所發展出來的，這個觀點源自古典時代，在中世紀開花結果，並使得現代大學中都有所謂的“文藝學院” (College of Liberal Arts)。這種觀點並不把文藝看成是掌握某種學術內容，而是要取得某種技能，比如文法指的是閱讀的技能，修辭是演說的技能，辯證是理解與論述的技能，因此學習不是在智識的殿堂裏累積知識，而是取得一種習慣，以便構成性格或人格的特質，這樣的觀點使得學習的重心從實質東西的取得，轉移至取得的過程。

因此今日所有學習的領域可以簡單的區分為文藝與科學，科學分成自然科學（*natural science*）與社會科學（*social science*），而文藝則分為文藝創作（*fine arts*）與文藝研究（*liberal arts*），前者包括小說、繪畫、詩歌、雕塑、美術、建築、音樂的創作，後者則是對文藝創作、以及語言、歷史、哲學等的學術研究。作者認為這樣的觀點是承襲自中世紀而非文藝復興，是著重取得知識的過程，而非知識本身，在這樣的觀念下，所謂 *liberal arts* 正等同於人文學科（*humanities*），並包括下列三個種類：

第一是溝通的藝術（*arts of communication*）：主要是指語言與文學。

第二是持續的藝術（*arts of continuity*）：主要是指歷史學。

第三是批判的藝術（*arts of criticism*）：主要是指哲學。

這樣的觀點有個好處，它使我們把人文學看成是文明的技能，而不只是僵硬的學科，是組織並詮釋人生經驗的方法，而不只是資訊的種類。從學科（*subject matter*）到藝術（*arts*）的轉變並不意味著犧牲人文的意涵，只訴諸技術，因為這些技術不但無法與人性的須求分割，且被其主導。所謂溝通的藝術、延續的藝術、和批判的藝術，不只是方法的運用與技能的取得，而是以人性與社會生活為基礎，試圖解決人性最深的須求與最複雜的處境，比如：尋求自我的認同、面對社群的挑戰、以及追尋超越人類社會的價值與意義等。

接著作者就針對這三種藝術分別闡釋，第一種是溝通的藝術。這種藝術奠基於以下的直覺，那就是：語言絕不只是關乎個人，而且語言的形式，透露了我們對事物、以及對人的評價，如 Wittgenstein 所言，語言所表現的意涵，建構了我們的生活型態。舉凡個人的身份認同、社會的真實面貌、以及我們的宇宙觀，都反映在我們所用的語言中。母語的表達呈現我們智識與情感觀點的限度，方言的使用則顯現我們在地的人格，而語言表達的形式，無論是高貴的或是俚俗的、圖像式的或講求精確的，都造成我們的風格。因此，溝通的藝術深深植根於人類對表達與回應的渴求，以及表現自我存在的決心，與經驗分享的熱情。我們所發出的任何聲音，無論是賦予某種意義，或只是社交上避免靜默所做的純粹發聲練習，都不能否認這些聲響有所謂的意志、心智、或靈魂在背後運作。

正如溝通的藝術建基於人類對表達的須求，第二項延續的藝術則是奠基於我們對於“時間”的看法，以及對於“根源”的尋求。這是互有關連的，正如杜威（Dewey）所說，我們現在的所有經驗，是有“前因”、也有“後果”的，這持續不斷的“時間之河”，使我們前有先祖，後有子孫，並造成我們今日所在位置的一切現況與細節，而歷史學的任务，便是提供這些細節，並描繪時間之河中所發生的所有事件。而歷史作為人文學科，不同於社會科學，絕不只是客觀的描繪事件的因果歷程，而是從人性的立場，不斷訴諸人之為人的相關性與重要性。由此觀點來

看待這些歷程，人就必然須要去尋找自己的根源，以便找到自我的認同，並進而發現或建立所謂的“傳統”。我們對於家庭、國家、或宗教的過去，自然的表達關切便是此種須要的表現，延續的藝術便是人類了解“時間”與建立“傳統”的工具，也是我們尋根的方法。

第三項是批評的藝術，也就是哲學，這是奠基於人類對於合理性（*reasonableness*）的追求，我們用思考批判來釐清我們想表達的意義、確認價值、並修正我們存在的條件，所有的社會理論，無論保守或激進，都植根於特定的價值觀，透過批判，我們才能在持續的人生過程中建立、修正或替換行事的標準，因為人類生存的本質，本就是對標準持續的質疑。理想上，邏輯（*logic*）提供了應如何思考的批判標準，倫理（*ethics*）提供了應如何行為與如何批判別人行為的準則，美學（*aesthetics*）則試圖提供我們應如何欣賞與如何享樂的標準，批判的藝術，在人文教育中就是扮演這樣的角色。

分析完以上人文學科中的三個面向，作者的意圖其實就很清楚了，教授任何一部文學作品，都要兼顧溝通、持續、與批判這三個層面，也就是要兼顧語言的表達性（*linguistic expressiveness*）、時空的背景（*temporal situation*）、以及理性的反思（*rational reflection*）。任何一個文學作品，都不是絕對靜止的文本，而是蘊含不斷變動的價值，以這樣的框架來教授文學作品，必須分析其語言、歷史、以及哲學層面，任何批評方法沒有涵蓋這三部分，都是失之偏頗而嚴重謬誤的。

接著作者分析文學作為溝通藝術（*literatures as communication*）時的方法，當文學作品的語言特質被強調時，我們必須探討作品寫作所用的特定語言（*language*）、結構（*structure*）、與風格（*style*），這三者互相關連也互相指涉。拿莎士比亞的研究為例，任何長期研究莎士比亞的學者，一定受到以下幾部著作的深遠影響，比如 Henry Bradley、Gordon、以及 McKnight 的《莎士比亞的英文》，或是 A. C. Bradley 的《莎士比亞悲劇》、R. G. Moulton 的《劇作家莎士比亞》，還有 H. Granville-Barker 分析莎劇結構所寫的許多“前言”（*Prefaces*），分析莎劇風格的則有 George Wyndham 的《莎士比亞的詩》、Caroline Spurgeon 的《莎士比亞的意象》、以及 Wilson Knight 的《風火輪》等。無論是研讀莎劇中的詞彙、文法及片語，或研究五幕劇的情節發展，或是特定意象如何表達莎劇的主題等，他們的批評方法並不能表現莎劇詮釋的所有可能性。然而像 Gordon、Moulton 和 Spurgeon 這樣的評論家，深深為批評大師 Wellek、Warren、以及 Cleanth Brooks 所喜愛，他們對於語言、結構、與風格的關注，正是新批評學派的研究重心，也就是所謂文學研究的“內在派”（*intrinsic study*），但是他們對於文學外在時空背景的研究，則是興趣缺缺。

然而，文學不但是一種溝通的藝術，也是一種具有持續性的藝術，作為人文學的一環，

文學作品的時空背景也不能偏廢，因為任何文學作品都是人類的創作，是在特定時間、特定地點、以及特定傳統中產生，這不但牽涉到時空、也關係到特定社會處境中的作者及觀眾。時間（date）、處境（situation）、與觀眾（audience）這三者互相關連，也互為指涉，是研究文學作品持續性特質的必要層面。

在 1916 年出版的兩大冊書《莎士比亞的英國》裏，編者特別在前言中強調：「此書的目的，主要是在描述莎士比亞時代英國人的生活，即使莎士比亞其人並不真實存在，這樣的研究也是有價值的，因為了解作者所處的時代，才能了解他的作品。當然，語言是重要的文化保存劑，莎士比亞藉著作品的語言，天天與那些不了解莎士比亞死後英國所發生種種變化的讀者對話，但是，如果能多了解莎士比亞所處的環境及他的觀眾，讀者將會更了解他，而一般莎士比亞評論常犯的謬誤，大半是因為漠視了這些因素」。因此很多莎士比亞的研究，是針對莎翁所處的時代與環境以及他作品的觀眾。E. K. Chamber 的莎士比亞傳記及四冊的《伊利莎白劇場》就是用了一生的精力致力於此，W. W. Greg 研究 Henslowe 的日記及其他伊利莎白時代劇場的文獻也是如此。其他以 G. B. Harrison 為首的許多學者，也是特別關注研究伊利莎白時代的歷史背景，因為這些研究對於莎士比亞的劇作，尤其是歷史劇的主題，提供了許多重要的觀點。

在莎士比亞寫作《亨利六世》與《科里奧蘭納斯》之間的十五年（1592-1607），英國受到西班牙入侵與愛爾蘭反叛的威脅，國內的政治也受到倫敦暴亂以及皇位繼承問題的影響，內戰一觸即發。事實上《李察二世》就是在倫敦暴亂那年創作的，《亨利五世》與《凱撒大帝》則是在艾塞克斯（Essex）公爵出征愛爾蘭失敗那年創作的，《科里奧蘭納斯》則是在愛爾蘭的後續動亂與封鎖的威脅之下所創作。值得注意的是，這些有關王室的義務與責任，以及對王權的忠誠問題，始終是這段時間的主題，但是在 1603 年伊利莎白女王去世後，這些主題就沒有再嚴肅的出現過了，可見歷史背景對莎翁作品的影響。

就連莎翁歷史劇中的語氣和人物塑造，也反應了他所處的時代。在 1592 年，英國出征歐陸仍然很普遍，莎翁在《亨利六世》的第一部中，對首領 Talbot 的愛國情操與英雄描繪反應了普遍的民心。但是十八個月後的海上征戰慘敗，在《亨利四世》第二部中，就以嘲諷的眼光來看待軍事的光榮，其中 Falstaff 為幫人免除徵兵而收賄，也反應了當時普遍的公眾醜聞。一年之後，艾塞克斯公爵光榮出征愛爾蘭，稍微恢復了潛在的愛國情操，在《亨利五世》這部劇中也有直接的表現。

因此要進一步了解莎士比亞的作品，就必須了解作品寫作的時代背景、當時英國的處境、伊利莎白時代的劇場、甚至劇作家的生平，同時，也要知道這些劇作是為誰而寫，才能了解

這些作品並進而欣賞。評論家如 A. H. Thorndike、J. Q. Adams、E. K. Chambers 等，就是專門研究莎士比亞作品的這個層面。像 Alfred Harbage 就寫了一本小書叫做《莎士比亞的觀眾》，在結論裏他這樣寫著：“我猜想觀眾是了解並欣賞莎劇的，這樣對莎劇的認同得來不易，因為莎劇的觀眾不像同時代或相近時代的其他觀眾，莎士比亞的觀眾比較大眾化，從酒館侍役到皇室王子，各階層都有，他始終為群體大眾不間斷的書寫，他曾風華一時，卻後繼無人，因為洞悉整體觀眾的心態，所以成就莎翁的偉大。他的劇作不能完全與其時代背景的種種現象分離，如果分離來看他的作品，作者就會變成無根無源的孤魂野鬼”。而新批評學派便傾向如此，事實上，像 Trill、Parrington 及 Boynton 這樣的學者都認同把文學看作是延續性的藝術，使得文學作品及其作者不致變成抽象的鬼魂。

文學作品除了是特定時代背景下的產物外，也表現了特定的人生哲學，所以文學作品也是具批判性的產物（a work of criticism），文學作品秉持某種態度（attitude），突顯某種價值觀（values），也表達某種訊息（message），這三者互相關連，也互為指涉，這就是文學作為批評的藝術之主要面向。

接著，作者仍然以莎士比亞為例，任何人讀莎士比亞的歷史劇，都可以看出一種保守的政治觀，莎士比亞追求秩序（order）就像兩百年後的席勒（Schiller）追求自由一樣明確，對英國伊利莎白時代的人來說，形式與穩定是理性政治追求的目標，而內戰則是最壞的結果，在莎翁早期的劇作如《亨利六世》與《李察三世》都表現了這種恐懼內戰與信仰強大君權的政治道德，六十年後 Hobbes 也提出同樣的訴求。十七世紀的劇評家 Thomas Heywood 在他的書中曾說：“戲劇寫作的目標是要教化臣民，服從君王，騷亂者不得善終，馴服者得享榮華”，所以莎士比亞一系列的歷史劇如《李察二世》、《亨利四世》、《亨利五世》、《亨利六世》、及《李察三世》等都傳達了一定的政治態度、價值觀、及訊息（attitude、values、message）。而英國也在這些作品所呈現的動亂中，由中世紀時代過渡到都德王朝的君權時代。

用這樣的方式分析莎翁作品的政治意涵，最符合馬克思主義批評理論，而波蘭的馬克思主義學者 Jan Kott 是知名的莎劇評論者，在他的書《當代的莎士比亞》中，莎翁的歷史劇不是獨立存在的藝術作品，而是政治野心與權力掠奪的印記，劇中的所有暴力被視為歷史之必然，在政治生活中都是理所當然的存在。部分莎劇內容讓 Kott 想到馬克思與布萊希特的理論，部分則有盧卡奇（Luk'acs）或古德曼（Goldman）的影子，他們都屬於馬克思主義評論家，不同之處在於古德曼認為作家表達了一種態度（attitude），也就是對世界的基本看法（a vision du monde），對盧卡奇來說，歐洲寫實主義的重要性是要突顯一種價值，對 Kott 來說，莎翁的歷史劇則是蘊含了政治訊息（message）。作者的重點當然不是馬克思主義的意識型態，而是對文

學作品的批判性有不同的讀法。Theodore Spencer 在他的《莎士比亞與人的本性》中，也著重莎劇的批判性，但卻有截然不同的結果，Spencer 在莎劇中讀到的態度、價值、與訊息卻是文藝復興式的人道主義。

作者用莎士比亞作例子，並不是因為莎翁比較獨特，但丁、莎弗克里斯、歌德也都適用，因為任何一位偉大的文學家，他的作品評論勢必包括各種可能的批評詮釋方法，而作者的目的是黑格爾式的，也就是建立一個批評與教學所須的全面性說法。在潛意識裏，我們一向認為文學負有多重功能，現在我們更可以從人文學的角度、由九個面向來審視任何一件文學作品，也就是從語言、結構、風格、日期、處境、觀眾、態度、價值觀、及訊息來探討文學作品，把這九個面向轉化成九個問句，就變成文學課的教學策略，不論這個作品出自什麼地區，內容為何，都可以用下列的問題來探討：

- 1) 此作品的語言為何？
- 2) 此作品的結構為何？
- 3) 此作品的風格為何？
- 4) 此作品是什麼時候寫成？
- 5) 此作品為何寫成？
- 6) 此作品為誰而寫？
- 7) 此作品表達何種態度？
- 8) 此作品主張或否認何種價值？
- 9) 此作品傳達何種訊息？

用這樣的方式來探討文學作品，我們可以找到共通的批判準則，取代個別批評理論的偏頗局限，因為新批評學派顯然偏向文藝的溝通性，社會學派顯然偏向文藝的時代性，而盧卡奇與古德曼的馬克思主義則偏重文藝的批判性，我們不能只偏重或依賴任何一種學派理論，必須要面面兼顧，才能使研讀文學成為非常有價值的經驗。

(四) 評論

本文探討文學作為人文學的一環，其本質上包含語言、歷史、與哲學的特質，因此無論是文藝復興的人文學概念，或是傳承自中世紀的文藝研究概念，文學基本上同時是溝通的藝術、持續的藝術、與批判的藝術，而這三個文學的面向又分別涵蓋九個要素，文學作為溝通的藝術，要探討作品的語言、結構、與風格；文學作為持續的藝術，要探討作品的時間、處境、

與觀眾;文學作為批判的藝術,則要探討作品的態度、價值觀、及訊息,這三大面向與九個要素彰顯任何文藝研究的特質。偏重第一個面向的新批評學派以及讀者反應理論等,屬於批評理論的內在派(*intrinsic approach*),也就是專注研究作品本身,完全不考慮時代背景或作者生平,甚至宣稱作者已死、作品有其自主生命,所有意義與詮釋皆應根據文本而來。而偏重第二個面向的文學批評理論包括版本考證研究、神話原型批評等,則著重歷史背景、社會現實、與傳記生平的探討,是屬於批評理論的外在派(*extrinsic approach*),在這兩種較傳統的批評理論外,作者又把六零與八零年代興起的、較具批判性的理論列為第三個面向,包括後現代主義、新歷史主義、女性主義文學批評等,並主張這三個面向皆不能偏廢,才能充分而完整的理解分析、並進而欣賞一部文學作品。這樣的主張無異是對時下文學批評理論充斥、百花齊放卻又互相排斥的現象並不以為然,作者以其研究文化史與哲學史的宏觀角度來看文學作品的研究,指出語文、歷史、與哲學互為表裡、不可分割的事實,匡正單一批評理論的狹隘與偏頗,回歸文學的本質,豐富文學研究的內涵,頗具洞見也發人深省。

第二篇：〈語言、文學、與藝術〉

(Language, Literature, and Art, by Alan Simpson)

(一) 作者簡介

本文作者 Alan Simpson 任教於英國 Manchester Polytechnic 大學的藝術與人文教育系,著作甚廣,見於各大藝術與美學期刊,如《英國美學期刊》(*British Journal of Aesthetics*)、《哲學教育期刊》(*Journal of Philosophy of Education*)、及《美學教育期刊》(*The Journal of Aesthetic Education*)等,並擔任期刊編輯顧問,定期提出有關英國在藝術與藝術教育方面發展的報告,目前正與 Ralph Smith 合編一本選集,書名是《美學與藝術教育的問題》(*Aesthetics and Problems of Arts Education*),預計由伊利諾大學出版。

(二) 全文要旨

本文分成三部分,第一部分分析藝術與語言的關係,第二部分探討視覺藝術與文學之間特別的相互關聯,第三部分則說明跨學科研究在教育上的潛能,藉由闡析語言、文學、與藝術間的相互關係,說明美學教育整體上的功能。

(三) 全文內容

首先作者說明藝術與語言為人類社會所共有，因為藝術是文化的產物，所有社會都有一些稱得上藝術的活動，而所有社會也都有語言，無論是多麼基本與簡陋的形式，對最原始的社會來說，語言都是最根本的。但是不見得所有人類社會都有藝術的概念，即使今天，也有許多隔離的社會，並不覺得自己擁有任何“藝術”作品，因為“藝術”的概念似乎是高度發展的文明所特有，而且是在某些社會傳統與社會價值的氛圍中才有意義。不過，也有人認為，所有藝術活動的產物都是藝術品，無論從事這些活動的人有沒有藝術的概念，例如史前的洞穴壁畫，愛斯基摩人的鹿角雕刻，或是亞瑪遜森林部落的身體裝飾等。但是因為我們對別人的觀感常根植於我們的想法，所以可以確定的是，這些人對他們作品的看法一定和我們不同。當然，當代的社會從北極到非洲都已經西化，所以現在這些地方的人可能是有意識的在從事藝術創作，只是這些藝術活動可能出自經濟需求，而不是美學的動機。

藝術的概念並不是超現實世界中普遍的真理，而是逐漸在語言中演變為文化傳統的一部分，作家 Harold Osborne 指出，所謂現代的概念是在過去的二、三百年間逐漸成形的，而且還在不斷變動中，我們所賦與希臘作品的美學價值，西元前五世紀的希臘人是不知道的，中世紀的工匠對於今日所謂藝術的自足性質，也是沒概念的，藝術的概念與活動，必須放在語言、傳統、與文化的價值中才有意義，也就是說，藝術存在於“生活的形式”當中。

而在所有的生活形式當中，最重要的溝通與理解方式，便是透過語言。藝術的概念要有意義，是由語言所主掌的，沒有語言，我們無法分享對達文西的畫《最後的晚餐》、莎士比亞的戲劇《哈姆雷特》、或是巴托克四重奏的觀感。不過，藝術作品的意義，卻無法完全透過語言來傳達，我們只能運用一些技巧來試圖解釋藝術作品的意義，比如說，用比喻或類比的方式，或是描述自己對結構、象徵、情感衝擊、以及重要特點的詮釋，或是推測作品的涵義與作者的意圖。除此之外，藝術作品有其自身的意義，是必須靠直覺去掌握，所以我們必須跳過語言直接面對作品。如此說來，就產生了一些矛盾，第一，藝術的意義是仰賴語言，所以我們只能透過語言來分享藝術所要傳達的意義。第二，而語言是有限的，不能完整描述或解釋藝術，無論語言的描述多麼好，總有不可言喻的部分，也就是說，任何一種藝術作品都有其“沈默”的一面。

就是因為藝術作品有超乎語言的層面，藝術的自足性（autonomy）才由此展現，藝術的概念是複雜的，除了外加的社會、政治、或功利的價值外，藝術有其內在的意義與價值。我們常聽到，藝術被描述成一種“語言”，透過這種語言，我們才能表達並發現意義。同樣的，一

些教育哲學家的理論認為，藝術提供獨特的意義或知識型態，Paul Hirst 認為知識有七種獨特的型態，每一種都有特定的概念、邏輯、與標準，其中一種就是“文學與藝術”。英國有一個提昇學校藝術教育的報告，認為藝術提供一種獨特的理解方式，這是一種普遍被接受的想法。所以藝術被認為是與邏輯有關的，並不是一連串因社會習慣或習俗鬆散連接在一起的活動。然而，強加一些必要的條件在藝術上也是無益的，藝術與美學的歷史中，常有一些試圖把藝術侷限於某種定義中的不當作為。波蘭的美學歷史家 W. Tatarkiewicz 曾說：“思想概念的歷史大致上就是不斷修正或變動的歷史，美學概念是這樣，別的學科也是如此”，他又說：“理論的歷史與其說是修正的歷史，不如說是不斷嘗新的歷史”。

儘管藝術有其不穩定的性質，許多例子都證明藝術的特點與想法常常是共通的，一些特定的主題或是理論—比如模仿的理論和美的理論，都證明是長久不變的，在許多藝術中，技術上的辭彙如顏色、線條、肌理、節奏等都是共用的，康德也指出，美學與倫理學的專有名辭在賞析作品時常常是重疊的。當藝術越被認為是自足的表達方式，藝術之間的互動關係就變得更有意思，藝術間的跨學科研究，對智識的探討與實際的運作來說，都是一個豐富的領域，這些研究並不會減損各個藝術形式本身的完整性，只會更加擴大，使其意義更豐富，加深藝術與文化、歷史的關聯。

接下來在本文的第二部分，作者簡短探討文學與藝術之間的跨領域研究所可能提供的豐碩果實，因為在英國，文學與繪畫之間的關聯，本就有長遠的歷史，在十八世紀時，人們普遍認為兩者之間有著自然的連結，畫廊的產生就是基於這樣的認定，兩者的比較也被認為是理所當然，所有形式的圖畫都有來自於詩行的標題，文學與繪畫分道揚鑣是這一個世紀的事，即使是如此，像抽象畫這樣純粹孤立的藝術形式，我們仍然可以找到一些例子是結合了視覺和語詞上的描畫與述說方式，研究文學與繪畫之間的連結有許多方法，也有許多層次，以下是三個簡短的例子。

第一是批判與賞析的方式，主要致力於找出並審視相同或類似的概念、態度、與觀點。這種研究興盛的時期是浪漫主義的時代。早期時，情感的表現寄託於所謂「歌德式」的概念，（如 H. Walpole 與 W. Beckford 的小說），有一些奇幻的氣氛，有思鄉的主題，以及對於未知與非理性的著迷。在繪畫上，Cozens 的風景畫使人對自然的神奇產生敬畏感，而「自然」便是浪漫主義最重要的主題。其他的例子還有 Constable 和 Turner 的畫，及 Wordsworth 的詩。自然這個字常常與其他較不具完整性或不純淨的事物對照，凡是自然的便是天生好的，凡是合成的或人工製造的，便是不可信賴的，這些信念今天仍然存在，電視廣告中常標榜“天然的”食物，或是“古早味的”烹調，或甚至是“自然天成”（nature's way）不經加工的成品。這些食品

呈現的背景常是一片鄉村田園風光，模仿浪漫時期風景畫中的感覺，此情此景，畫家與詩人在自然中相互輝映。畫家 Constable 認為，無論在繪畫或文學上，要尋求藝術表現的極致有兩種方法，一種是研究別人的傑作，另一種便是研究作品源頭最完美的境界，那就是自然。浪漫詩人 Wordsworth 呼應這樣的說法，在他的作品中充滿與自然合一的氛圍，本文作者引其詩作 Tintern Abby 的片斷，來表現這種想法，在此詩中，Wordsworth 大力讚頌眼睛所見、耳朵所聽有關自然界的一切景象，並認為自然就是他思想及心靈的導師。

第二種研究文學和藝術的方式是研究作品的創作源頭，因為是一件作品常常是另一件作品靈感的來源，像這樣的情形，我們必須找到源頭，才能充分賞析這件作品。當然，即使我們對作品的來龍去脈不清楚，也會對作品有本能的回應，只是這種回應是基於我們慣常有的習性與態度，層次是比較原始的，作者並不認同有些說法，認為知識常會阻礙我們與作品直接的溝通，所以無知比較好，也不認為美感只限於對作品外在形式的欣賞，因為美學教育不應只侷限於單一藝術形式本質論的觀點。

事實上英國文學常是許多藝術家靈感的來源，作者舉的例證是備受推崇的天才詩人密爾頓 (John Milton)，在 1774 年時，畫家 Thomas Jones 與朋友特意前往白金漢廈，就是要畫密爾頓在倫敦瘟疫時所避居的房子，瑞士畫家 Fuseli 大量的以密爾頓為題材作畫，並成功的建立了密爾頓畫廊。整個十八世紀到十九世紀，從密爾頓的《失樂園》插畫，到 Turner、John Martin、以及 Samuel Palmer 的傑出作品，密爾頓始終是畫家靈感的源頭活水，事實上，從青年時期就影響 Palmer 的兩大人物，密爾頓就是其中之一，而英國文學家成為視覺藝術的創作靈感來源，密爾頓絕不是單一的例子。

第三種的研究方式著重在不同世代間對作品詮釋的改變。某一個世代覺得有趣的作品，可能對下一個世代失去重要性。有些藝術家甚至超越了他們創作的靈感來源，發展出獨特的自我風格，成為具原創性的藝術作品。被稱為“視覺藝術家詩人”(Visionary artist-poet) 的布雷克 (William Blake)，是一個明顯的例子。因此第三類的研讀方法著重在那些融合了視覺與語文的例子，像這樣的作品，是不可能把視覺部分與語文部分分開來看的。除了布雷克之外，近代有所謂的“具體詩”(concrete poetry)，就是大量仰賴詩的外觀、字面的意義、以及想像力的運用，來詮釋詩意義的曖昧不明。當代詩人藝術家 Ian Hamilton Finlay 的詩特別美妙之處，就在讀者必須同時解析視覺上與語文上的關聯，詩的整體外觀是其意義的關鍵，而非語文性象徵符號 (nonverbal symbols) -- 意即視覺象徵符號的使用，卻主要是文學性與敘述性的，這不是單一的例證，事實上研究這類融合視覺和語文的詩作，不但有很長的歷史，也有跨國的規模。

本文最後一部分，說到藝術的跨學科研究，這樣的研究在教育上有其重要性，第一，是會加強各個藝術形式本身的獨特性，也加深對其理解與欣賞，這樣可以防止藝術孤芳自賞，以致於和大眾脫節，這種古怪極端的例子很多，要知道，藝術品不可能在封閉的領域中存活，即使是極具審美性的作品也是存活不久的。

第二，藝術史並不是藝術作品或藝術風格技巧的編年史，藝術作品產生的社會文化環境是必須被考慮的，編年史的方式在通識教育中並不是很有效果，作者提到在 Anthony Dyson 的一篇論文中所列的六個分類項目，可以運用比較的技巧來研讀這些項目，其中有一些項目與作者所提研究方式非常契合，比如，對老師來說，要注意的是到博物館中學習的準備和目的，而對博物館來說，則要考慮他們所能提供的教育設施。

第三，藝術中跨學科的研究，對任何層次的教育來說，都是豐富的資源，無論是最高等的學術層面，或是最初階的孩童教育，藝術都不應僵化的劃分與區隔。在一些英國小學，所謂“創作活動”（creative activities），已沈溺於自由隨意表達，但也有很多學校，則是正面的運用這樣的活動，使之成為訓練語言發展的一種方法。比如 David Ecker 的作品，就被用來發展所有學生包括兒童與研究生在美學上的批評技巧。

最後一個重要因素是，藝術的跨學科研究無可避免的會和文化背景有關，而美學教育在此有其外在與內在的功能，一方面它強調藝術中美感經驗和評斷的重要性，另一方面，美學超越藝術本身，直接與生活品質相關聯，只有在文化的豐富內涵中，藝術才能顯現其特有的價值。

(四) 評論

自八零年代後現代主義興起以來，「多元」與「跨越」的概念在各個學術領域中，就一直是無所不在與不斷追求的目標。作者此篇論文也是秉持這樣的精神，分別強調藝術與語言、以及視覺藝術與文學之間的相互關聯。事實上自十八世紀哥德標榜所謂「世界文學」的概念以來，「比較文學」就漸漸成為新興的學術研究方法，其內容不但是比較不同的國家文學，也包括把文學與其他不同領域的學術放在一起研究，比如文學與音樂、文學與建築等。本文的作者多年來從事美學與藝術教育，更深感藝術與語言、藝術與文學之間不可分割且互相彰顯的特質，並強調這樣的研究其實淵遠流長、跨越國界，現代人在研究藝術或語文時，也應有這種跨學科探討的面向，才能更豐富語文研究的內涵，也才能更擴充藝術教育的領域。全文寫來精簡扼要、發人深省，不過，若是能舉出更多例證，並以圖文並茂的方式說明，則會更

加清楚、更具說服力

第七場次

主讀人：國立臺灣師範大學音樂學系陳曉霽 副教授

建國科技大學通識教育中心許炎初 副教授

篇 名：(1) **Justifying Music Education (David N. Aspin)**

(2) **Criteria for Quality in Music (Bennett Reimer)**

(3) **Ten Questions about Film Form (George Linden)**

第一篇：〈為音樂教育辯護〉

(Justifying Music Education, by David N. Aspin)



一、前言：

1. 作者簡介

David Nicholson Aspin 博士為澳洲墨爾本 Monash 大學教育學院榮譽教授，曾任教育學院院長(1989~1994)，教授教育哲學等課程至 2001 年為止。重要著作包括：The school, the community and lifelong learning (1997)、Logical empiricism and post-empiricism in educational discourse (1997)及 Values education and lifelong learning-principles, policies, programmes (2007)。

2. 全文主旨

歷史、文化遺產、對世界的認知、個人價值判斷以及促進人我關係和國際理解，這些基礎是支持音樂在未來教育機構課程中保有一個不可或缺元素的發展論點，以下分作五點說明：

1. 對於歷史的鑑往知來，我們應當飲水思源；音樂的創作和傳播對於文明發展的概念而言，占有關鍵且決定性的部份，教師應藉由教學讓學生在音樂經驗的創作模式中，對社群交流的貢獻滿懷感激並有所理解。

2. 音樂是動態的語言溝通模式，我們藉由欣賞音樂文化遺產可以獲取知識並增加個人生命的質量，無疑的是透過音樂教學可以達成這個任務。
3. 透過高度異質複雜的感官認知，以及組織、架構、解構的步驟，能給予世界更多元的詮釋。同時，聽覺意識感知能分辨自然與人工的聲音，並以更新穎的方式來組織、建構音樂，做為社會交際調節之用途。
4. 除了賦予聲音新穎的架構及多種的概念與意義之外，更要進一步深層的思索到關於生命的認同與價值，教學者必須為學生奠定更多元的價值觀。
5. 多面向的道德價值判斷，清楚的將道德安置在廣泛、自主的概念上一美學的共相和音樂的殊相並存。音樂教育強調高道德價值，並促進所有人類的生活。

總而言之，音樂課程具有高度美學和道德的價值，是文化組織中不可或缺的一部分，而我們身為音樂教育工作者也必須針對課程和音樂本體論進行省思，藉由其他的標準和價值觀念來判斷音樂的本質，以提供教育服務的需求並永續經營。

二、全文大要：

以音樂作為課程的正當理由是什麼？作者總結為以下幾點：歷史背景、文化遺產、對世界的認知、個人價值判斷以及促進人際關係和國際理解。這些基礎足以支持音樂在我們下一代的教育機構課程中，成為一個不可或缺的要項。

1. 對歷史的鑑往知來

我們對這個世界和所處的文化傳統制度，有一些基礎的認識。因此，我們必須心存感激，感激我們的文化與社會在過去所承擔過的一切，並且珍惜目前能站在歷史肩膀上進行認知學習的機會，更應當把握未來努力發展的潛力。科學巨擘愛因斯坦的成就及物理界牛頓的貢獻，都是基於他們能兼具傳統與創新；音樂也是一個文化歷史上的要項，足以影響我們發展文化遺產和改變傳統知識。希臘時代的節慶與讚美詩、中世紀的宮廷教條和敘事曲，以及近期歐洲的文化歷史，在在顯示音樂確實是整體政治運動的根本，也是使我們文明更多元的基石。談到文明發展的概念，音樂的創作和傳播占了關鍵且決定性的部份。

因此，音樂教師應致力於教學，使學生在音樂經驗的創作模式中，理解對人與人之間社群交流的貢獻並且滿懷感激。我們必須清楚的瞭解音樂概念對於促進文明社會和文化要素所扮演的角色。

2. 音樂是動態的語言溝通模式

不僅在傳統文化的表現上，我們也致力於發展精緻藝術（音樂）成就來創造文化遺產。假設教育的努力能帶給學生「世界上最好的知識和最崇高的行為、思想和語言」，那麼顯而易見的，音樂教學足以達成這個任務。「卓越」的表現和成就沒有界定的規準，因此音樂教育者必須有宏觀的視野來欣賞各種派典。今日仍有許多 200 年前的優秀音樂作品在廣泛的流傳著，音樂家不能獨愛某些形式或某個時期的音樂創作，而應致力於卓越的理念和價值本身。

R. G. Collingwood 說：「所有藝術都是好的藝術，其種類和條件只要符合規範或標準的正確性、有效性，以及相關的功能規範，都應被視為良好的。主動的去尋求、獲取知識並欣賞這些卓越的藝術品，能增加個人生命的質量，並且在藝術的展演形式中顯露出來。」

3. 高異質複雜的感官認知

對於將音樂列入課程中最受爭議的，是人逐漸組織、建構出對現實世界有意義的看法。因為只有在這樣的基礎下才能對生存的世界有一些瞭解、規劃並引導自己的生活，而不僅只於基礎生存上的迫切需要。但人類的感知能力與理解世界的方式，是高度複雜的，對於這個高度異質和複雜含義的結構，須有基本範圍的理解與溝通能力。專家們應發起各種模式的看法和認識，透過鑑定，讓世界變得更容易理解。

其中一個代碼是數學，數學被認為是在計算數值之間的關係，以及在現實中界定的數值和意義；另一個代碼存在於自然科學領域中，其概念、溫度、質量和體積的功能，使我們獲取理解察覺世界的解釋方法；第三個代碼則是視覺藝術的語言，其中各種關連於顏色、形狀和織度等概念，能確定一個人的實際視覺感知及評價，以及如何理解這些組織；最後談到音樂，透過感知能力以及對聲音的分辨，不論是自然的或是人工的聲音，皆會讓我們產生聽覺意識，隨之給予我們溝通的力量來源，如果缺少了這種聽覺意識、分辨能力、評論與總結的行動，我們的生活將很難再進步。事實勝於雄辯，在意識生活中最重要的其中一種模式是來自於音樂的力量時，音樂可以成為我們社會生活溝通與調節之用。

畢達哥拉斯透過觀察，發現音樂是具有聲音結構與組織的，因此發展出音樂的宇宙論。聲音的組織分為自然現象（如：打雷或下雨產生的聲響）及人工製造的聲響（如：時鐘的滴答聲或救火車的警鈴），皆是音樂的來源。更進一步的說，任何有關聲音的組成，其實是由人類逐漸架構起來：為了自我的生存，及運用於社交上的溝通，人類發現更可以透過更多新的方式來組織音樂，例如創造出新的樂器。

爲了表演或聆聽音樂，更精進的立基則是「美學」。人爲與創新的聲音，以一種嚴謹的方式來建構一個新的種類或階層，音樂圖像便是一個最好的例子。許多新種類與新意義帶來更廣闊的視野，新的契機即關心到人類生存之潛力，因此視覺藝術與音樂，從初步的探索到逐漸形成架構，已歸納出許多不同的文化社群。如同「Gesamtkunstwerk(整體藝術)」，在藝術上的註腳意味著含括了綜合與統一之型式，所以美術與音樂是以一種特有的型式與認知被傳達與體驗的。

4. 生命的認同與價值

對於聲譽而言，人類不只一味的複製音樂，也進一步思索到關於生命的認同與價值所在，因爲價值扮演著一種可以使文化環境更豐富的角色，亦可使人類的生活感到滿足，進而轉變看待世界的角度。W.D. Hudson 曾言：「人如果沒有具備對世界之審美概念，那他充其量只是一個次級的人類。」社會學家也認爲藝術的作品是一種文化社群的溝通，將自然現象深入到生活的概念之中，環境與社會條件可以形成一種精進的視野；所以，當介紹這些概念給學生時，即可運用各種豐富的元素，其中一種即是運用這世界上的多元音樂。我們必須爲學生奠定在各種多元型式下的價值觀，我們也必須更重視不同的次文化來源，在不同世代與次文化交疊下的音樂，對音樂教學而言都是重要且極具意義的。

5. 多面向的道德價值判斷

人們必須去接近滿足和豐富的源頭，如此方可轉換其生活品質：人必須是富足的，才有更好的源頭去達成創作、表演及溝通，他們的自主權可以被發展和擴展，並將道德安置在寬廣且多元自主的概念上——美學的豐碩和音樂的特殊性，都是理所當然存在的。因此，企圖要在藝術和音樂上個別教育，必須從道德著手。

假如音樂的價值和藝術存在是依據他們潛在的改變，不只是個人的生活，而是整體文化，則清楚的道德判斷被視爲是依據整體社會的福利，是爲了更好的生活。這不同於個人的道德價值：我們自身對所有活動的追求，是基於爲了更好的生活形式而做的。因此音樂教育構想是爲了強調高道德價值，而不僅只是民主。

因此音樂教育不是特別的語言教育或美學教育，它大致上是決定道德教育的型式，並且不只有一個面向：像是科學、數學、詩詞、哲學、歷史和藝術，音樂是這些價值活動之一，不只是爲了成果，也要尋求最終內在本身價值的活動。的確，音樂是人類活動之一，可以在任何時間、任何地點發生，不像軍事或是身體非凡的能力、材料的擁有，和商業的進行，他

們本身不是貪婪的、邪惡的或是競爭的。在 Pericle 的 Funeral Oration 中說：「隨時都能擁有它們」。音樂不只可能影響個人美好的生活，也能促進所有人類的生活。音樂有傳播媒介的力量，並強而有力的促進人與人間、國家與國家間的美善。

結論

此篇文章中作者的任何論點，都是在為音樂課程中的內在價值提出辯解，作者相信音樂的影響是漸增且有力的。音樂在我們的教育課程中是一個不可避免的觀念性需求，並且具有高美學和道德價值，音樂其實是我們文化組織中的一部分，是我們全體的文明。

然而使我們感到困惑的是，音樂教師該如何使課程組成中最重要的部分能夠被辨識？該如何定義？其型式上的特色為何？預期看見學生達成或熟練的成就和溝通能力為何？這些問題若要更進一步的探討，必須音樂哲學來著手。從這個觀點看來，音樂家和哲學家必須一起談論和參與一些強烈的、嚴格的和高理論分析的活動，並就音樂的表情和溝通去理解關於本體論、音樂的本質、認識論的問題，並試圖對音樂經驗加以解釋，當我們在面對創造和溝通邏輯非言語性質的藝術型式時，要尋求一個清晰的、精闢的型式，這項工作顯得格外困難。

三、問題與討論

1. 在音樂教學中，我們希望我們的學生達成或熟練的成就和溝通能力為何？
2. 教學上教師有什麼珍貴的技巧能對理解、溝通和欣賞進行有幫助的活動？

第二篇：評鑑音樂品質的標準

(Criteria for Quality in Music, by Bennett Reimer)



一、前言：

1. 作者簡介

Bennett Reimer (1932~)先後於美國紐約州立大學(The State University of New York)和伊利諾大學(University of Illinois at Urbana-Champaign)完成學士、碩士與博士學位，現為美國西北大學(Northwestern University) John W. Beattie 音樂榮譽教授，之前曾擔任該校音樂教育系所主任，並設立及主持「教育與音樂經驗研究中心」(The Center for the Study of Education and the Musical Experience)。他曾出版的專書或擔任編輯的書籍約有二十本三本著名的音樂教育專書第一版於1970年問世—A Philosophy of Music Education，將審美教育帶入全盛時期；另外，他曾發表上百篇的論述，亦編寫音樂教科書 Silver Burdett Music，在美國與國際間受到廣泛使用。Reimer 教授在著作、教學、演講的議題非常多元，包括音樂教育哲學、課程與研究的相關理論、多元文化、音樂智能、跨學科藝術教育的原則、師資培育，及認知心理學在音樂教學的應用等，他曾主持或參與多項國家或國際型計畫，包括 MENC Goals and Objectives Project、美國國家音樂課程標準與 Vision 2020，也曾應邀至中國擔任交換學者，並至世界各地發表演說。Reimer 教授曾獲美國西北大學音樂學院“Legends of Teaching”之殊榮，退休當年(1997)獲頒芝加哥迪保羅大學(DePaul University)榮譽博士學位，1999年 *The Journal of Aesthetic Education* 的冬季特刊以專文“Musings: Essays in Honor of Bennett Reimer”彰顯 Reimer 教授的貢獻，他也是 MENC 2002 年音樂教育學者 Hall of Fame 的得主。

3. 全文主旨

本文旨在探討評鑑音樂作品的標準。Reimer 首先指出選擇適當的音樂教材是音樂教育中一項重要的問題，透過他長久以來音樂教育即為美感教育(MEAE)的觀點，他提出必須建立於四項標準上的鑑定準則，包含技藝性(craftsmanship)、敏銳度(sensitivity)、想像力(imagination)及真實性(authenticity)。其中：

- (1) 技藝性：作品中的技藝性是藝術作品首要成功的因素。透過技巧的運用將音樂要素造成富有表情的形式，經由身心的統整，達到超越掌控素材的境界。
- (2) 敏銳度：與作品在其有力形式中捕捉的深度與情感的品質有關，包含處理藝術的表現價值及表現學生的潛能，即他們在積極參與藝術表現和有深度地分享美感印象的能力。
- (3) 想像力：其標準涉及藝術目標和其呈現的生動性，在藝術作品上即是能捕獲我們的感受，作品必須要有足夠地獨創力賦予感受生命力，進而帶領我們進入更充滿活力的生活境界，這也是教師挑戰與活化學生藝術經驗的能力。
- (4) 真實性：藝術中的道德感即是藝術的意義，藝術素材本身非具有美感的道德與否，其差異在於藝術者如何使用。真實性亦即教師對於最高標準品質的付出，將作品的標準植基於社

會及教育特殊背景的基礎上。

上述的標準尚有一個重要的含意，就是必須要結合藝術的風格，在每一種藝術風格上用以上標準來進行判斷。做出正確的判斷與選擇，以適當的教材達到美感的陶養，是教師重要的責任。

三、全文大要：

在藝術教育中，選擇高品質的作品為教材是少數重要卻讓人感到困擾的課題。教師總想確定所呈現給學生的藝術作品具有獨特的種類及風格，且堪為特定與整體藝術的代表。有時，教師可能用了一個“糟糕的”例子來達到教學的要點，但通常我們會希望所選擇的藝術作品，因著它的「卓越」，能在學生體驗作品的當時造成深刻感受，且會在未來成為鑑定「卓越」品質的方針。尤其，當我們考慮學生特定的年齡層及現在他們掌握複雜科技的程度，教師該如何有自信地選擇好、很好，或至少不壞的教材？

必須把握的第一個原則—好的藝術作品決定於作品形式的品質，所謂形式，指的是讓藝術作品統一、有力量的所有因素，相較於很多作品的特定形式—輪旋曲、敘事曲、史詩等，這裡所指的形式更為寬廣。形式即過程，是一個作品被創造、被體驗的過程，亦即一個藝術作品“如何”形成的過程，作品的意義在於作品形成時所顯現的功能，而不是指它是“什麼”作品。名不見經傳或瑣碎主題的作品，例如一幅「池塘上陽光」的畫作，一首「冬天晚上在森林裡停歇」的詩，一個「郊區雞尾酒晚宴」的短篇故事，都能經由有表現力形式的力量，使我們陷入深刻而永恆的情感中；反之，一個看似有深度的主題，若只有表面的形式，將是無價值且不具意義。

一個藝術作品如何達到形式的卓越並不是一個學術的問題，因為每一位音樂教育者對於自己在課堂中所做的任何決定都應該有明確的答案，社會對我們的期望也是如此，在教學中選擇適當的藝術作品，唯有以作品本身所蘊涵美感的卓越來加以檢視，也就是表現形式的卓越。

有一說法就是藝術的品質不能被定義，因為很多人認為界定藝術的卓越僅是一種品味，尤其在民主社會中每個人的品味更是平等且有價值。如此，教師的教學則會因教師個人的品味使然，如此豈不是造成主觀上更多的錯誤或矛盾？

界定藝術卓越的標準應是眾所皆知，且受過專業訓練的人都能精準地運用於分辨作品上，即使評判作品會也必須加入主觀的判斷。就此，藝術與其他領域如醫學、心理等並無不同，專家的主觀判斷是需要的，但差別在於無知的主觀與精煉的主觀兩者間極為不同。藝術

教育工作者要知道自己在做什麼，這是旁人無法取代的，這種專業包括有意識的檢視判斷藝術及其展演的標準，我們的品味也是建立在這個標準上，Reimer 認為藝術教育的責任是教導學生這些標準，進而使學生也能用此標準作為他們進行判斷的準則。

縱使評判藝術及美學批評的文獻相當龐雜，Reimer 建議將藝術作品的品質建立在四個標準的操作基礎上，若是表演藝術，那就是指演奏本身。這四個基礎是思想與行動的準則，分別為：1.技藝性(craftsmanship)；2.敏銳度(sensitivity)；3.想像力(imagination)；4.真實性(authenticity)。

1. 技藝性

技藝指的是專業性，經此，藝術的素材被塑造成表情豐富的作品。每個藝術皆有它們自己獨特的媒材—音樂是聲音，舞蹈是動作，詩詞是語言，視覺藝術則有多樣的視覺媒材。而藝術作品的創作媒材有其掌握的困難性，即素材的抗拒性，這也正是藝術創作需要媒材的原因。藝術創造中會與這些抗拒的媒材相遇，經由技巧、敏銳度及想像力而獲得解決。在創造中抗拒的深度、緊張的程度及藝術作品的結果，是成就一個偉大作品的重要因素，所以沒有任何一個偉大的作品沒有經歷過偉大的工程。藝術的實體是一戰場、一個聚集力量的範疇，是創造發生之所在。

為了經由表現形式獲得成功，需要對素材有充分的瞭解，及具備操控素材的精熟度，但這並不是熟練即可達到。技藝包括經由思想、手及心靈的統合，將自己與素材融合為一，因此技藝常有精神、心靈的層面，它整合人類的力量，也讓我們感到昇華。任何在生命中達到此階段的人，就能體會它遠大的影響、且有令人難以置信的滿足感。所以當我們讓技藝精煉、提升我們的技巧、認定自己所選擇的素材、感受它表現的潛能等等，需要汗水、時間且常會有挫折，我們不是只在追求熟練，而是與素材進行尋求創意的溝通，所能達到的程度即為技藝。

技藝就像其他事物般，存在著程度上的差別。我們與學生都有技巧與洞察力相結合時心領神會心的感動，因此，一首曲子、一幅畫、一段短舞、一首詩，都可體現技藝的意義。當我們在藝術教育或表演時選擇教材或是曲目時，要深刻察覺技藝使作品感動，因為這樣的作品也令我們感動。

缺乏技藝意味著劣質品，這是不尊重素材的表現，只有技巧操作而不用心，這樣的作品會貶低藝術家的身分。

2. 敏銳度

敏銳度指的是從作品有力的形式中所感受的深度與品質。觀賞者對藝術作品的感受經常是個人化且短暫的，藝術的功能即是賦予感受的客觀存在，爲了使感受變得大眾化而長久，即需要一個媒介—將短暫的主觀經驗轉化爲存在，藝術的媒材正是如此，聲音、律動、顏色、形狀、在戲劇或小說中各角色互動的力量皆是如此。因此，藝術家藉由媒材形塑形式，同時也形塑他們的情感。

藝術家並不是“表達”情感，藝術家並非以行爲或成果所達到的功效來衡量其表達的方式，因爲如此做則是矯揉造作，觀賞者也會因此感到懷疑。藝術家是從事情感的“探索”，探索發展、延伸、反覆、消失、回歸，或是相互結合的可能性，藉著不斷的改變或轉化，讓最初的情感產生新的面貌，直到情感完滿地終結旅程，藝術作品也因此成形。所以，藝術家是在建構一個能表達、開發情感的複合體，觀賞者因而可以評斷此作品的成敗。

藝術家的每一次創作都是在面對媒材做決定，這些決定有一些通盤的規劃，例如抒情詩或是安魂曲都有一些既定的訴求，作品的成形與過去、現在或未來都會有關。敏感度是一個藝術者在發展且形成感受時，處於感動(touchness)的狀態，因此能用他們的表達能力說服觀賞者。有些作品使觀賞者彷彿經歷了一趟愉悅的旅行，而也有一些作品使觀者陷入複雜及強烈的感受中。所有因著敏銳度創造的藝術作品都會激發觀賞者的感受，或多或少地加深了我們自身的感受。缺乏敏銳度意味著以耀眼的外在取代精緻，或是以情感的膚淺表面掩蓋了觸動我們內心深處的內涵，這樣的作品會讓觀賞者的感覺變得廉價。

3. 想像力

想像力的標準涉及了藝術作品和其表現的生動性。日常生活中我們的情緒可以處在一個恬適靜謐的穩定境界，但有時我們也要體會一下人類經驗的深處，藝術正是如此。史特勞斯的華爾滋，或是尼爾賽門的喜劇，或輕歌劇，並非企圖要打動觀賞者最深層的感受，但確實需要一些與眾不同的經驗來產生對藝術作品的感受，藝術作品的想像力就能抓住觀賞者的感受，但觀賞者或許毫不自知。

藝術家努力讓作品產生觀賞者無法預期的結果，他們牽制了觀賞者，吸引了觀賞者的注意，他們以觀者意想不到的決定，對他們對作品產生感受與回應，這些決定可能只是造成非常細微的改變，但正是抓住觀賞者的關鍵所在。當然，技藝性、敏銳度也持續影響藝術家所做的決定，並非一成不變的，想像力以不偏離他人所期望的路線達到獨創的解決。這些非期望的事件，因爲無法預測結果，如同小說中的轉捩點讓我們的情感更爲深刻。偉大的藝術作

品透過豐富的想像挑戰了觀賞者的感受，每一個好的藝術作品，不論是多麼簡單，必須有足夠的獨創性活化觀賞者的感受，且帶入充滿活力的生活中。

缺乏想像力的作品等於是欺瞞了觀賞者，讓觀賞者感到乏味或是老生常談而對情感產生負面的效果。

4. 真實性

最後一個標準—真實性，涉及道德的議題，這在美學領域中是最讓人感到混淆的問題，無法在這篇文章中完全釐清。藝術中的道德感就是藝術的意義，伴隨著藝術想陳述的事、所描寫的行動、或它要告知的事件、或它對於世界和它的作品所提供的意見。對所有藝術來說，原始素材非關美感的道德或不道德，關鍵在於使用素材的方式決定了其差異性。如一部小說或戲劇，可能充滿色慾、暴力、戰爭、貪心、背叛和其他人類問題行爲，例如 Tolstoy 的《戰爭與和平》，或莎士比亞的《哈姆雷特》；反之，有的作品可能是甜蜜與輕快，然而對我們卻有降低品格的效果，如一些廉價的畫作。

簡單地說，藝術的道德感是藝術家與他使用素材的互動，包含藝術家與素材的溝通與妥協。如同藝術家塑造素材般，素材也同樣在塑造他。當藝術素材開始被形塑時，即是賦予它生命力的開始，製作的必要條件必須透過藝術家的感受才能達成。藝術家不去勉強他的素材，他面對素材時真實反應的程度，就是他道德的程度。藝術家若是譁眾取寵，反而會叛離藝術而自悔。

藝術的不道德，在於藝術表達多愁善感而不是敏銳度，其顯現的是表面感受而不是深層的生命力，藝術家真實面對情感，面對媒材，展現人性對崇高、真摯的追求。不論是否笨拙，真切的情感最爲可貴，缺乏真實性的作品不足可取。

結論

上述理念同時必須結合藝術的風格。每個藝術都有多種風格，甚至同時有多種風格，各風格應有平等的地位，如多種現代音樂(modern musics)及現代詩。藝術作品源自過去的豐富脈絡，並可能繼續與時代性相聯結，所以當我們面對藝術風格的豐富性和多樣性時，我們的選擇就變得很重要了。

我們必須爲設定特定教育目標的適宜性下決定，及爲其所需的特定教學進行規劃。要注意的是，這個適宜性必須優先考慮作品內在蘊含的品質，如同上述的評鑑標準。每一個藝術風格必須有評斷它的特定條件，當評斷風格 A 或 B 或 C 是否爲適合特定教育內容時，也必須

應用評斷特定風格的標準。每一種風格，包含我們常用於教育中的，都有從優秀到貧乏的例子。重要的是，我們對專業熟知，能在每一種風格中選擇最適宜的教材，這是教師的責任與義務。

判斷藝術品質的標準，是根據美感教育者的立場來進行評斷，應包含如下四點：

- (1) 技藝性是作品首要達到成功的因素。
- (2) 敏銳度包含處理藝術的表現價值及讓學生展現潛能，即他們在積極參與於藝術表現和有深度地分享美感印象的能力。
- (3) 想像力是教師挑戰、賦予生命、活化學生藝術經驗的能力。
- (4) 真實性即教師對於最高標準品質的付出，要將作品中社會及教育的特殊背景一併加以考慮。

教師的工作很艱鉅，但也會帶給我們終生的愉悅，我們要知道我們的專業、努力，與人類的深層需求相聯結，是經由藝術作品的力量進行美育的陶養。

四、問題與討論

1. 請陳述判斷藝術作品品質的標準，及其對藝術教育的含意。
2. 依據 Reimer 提出的四項標準，如何應用於當今音樂教學的實踐之中。

第三篇：〈關於電影形式的十個問題〉

Ten Questions about Film Form (George Linden)

許炎初

導讀者 建國科技大學通識教育中心副教授

一、前言

本文是應彰化師大教育研究所楊忠斌老師所申請美學經典導讀之要求所做之導讀。首先謝謝忠斌兄的善意邀請。在下深感榮幸之至。

在下五年前，也曾參與這樣的盛會，記憶仍猶新。惟五年前一同前來的我的老師汪中興已經過逝，今舊地重遊，不禁令人唏噓！

在下該次於導讀〈美學的批評：美學教育的方法〉(Aesthetic Criticism: The Method of

Aesthetic Education) 一文。作者最後有指出以下重點：

我們應該找尋能將「描述」、「分析」、「詮釋」與「評價」這些彼此相關的批評陳述加以「組織」之道。但也不要忽略有關形式、類型、風格與信服性的重要。因此，評價學生反應的標準就在於對「相關性」、「適切性」、「凝聚性」以及「信服性」的掌握上。(楊忠斌主編《教育美學：美學與教育問題述評》師大學苑出版，2008.10 頁 241-254)

在下認為兩篇文章可以相互比觀。至於本文〈關於電影形式的十個問題〉作者喬治·林登是伊利諾大學的哲學博士。也曾擔任南伊大哲學系的系主任。本文有兩個版本，此處所譯的是完整版(較早版本是 1970 年)。

二、若干重點

於今如何去「理解」一部好的電影作品，對其所涉及多層次差異關係之間的探討，已經累積無數前人之心血。此即電影批評史上已有各種理論與學說林立，亦各有所見。作者知道其中問題之困難，並首先確立電影本身是一種「動態的形式」，故他特別是針對「作品自身」的形式來提出他的觀點。

作者又自道假如真有一部電影想要全部實踐本文所列舉的這些標準，而又假如該部電影還不夠「偉大」(great)的話，則本文所指是可以用來當作評判一部電影是否是好的(good)標準。

作者認為決大多數的批評都只是將電影降格為一種道德的(morality)⁹與社會學(sociological)的觀點。作者說我們所需要的其實就是從一個「美學的觀點」(aesthetic point of view)來接近對電影的判斷。這樣的觀點應該是「藝術的」(artistic)、「清晰的」(explicit)、以及「精準的」(precise)。

隨後作者就先提出傳統上有三種進路的批評。分別是「起源式的」(genetic)、其次是「直覺式的」(intuitional)，最後是「結構式」的(structural)。但顯然作者對第三種結構式的進路較能認同。並又補充關於電影作品形式的十個問題，企圖能一舉將各種評價電影的條件都能兼顧與窮盡。分別為：

- 第一，是否這個被投射的世界是如繪畫般的貌似真實的或貌似有理的？

- 第二、這個似乎是真實的世界真的是似乎嗎？
- 第三、電影的經驗是鮮活（fresh）的嗎？
- 第四、是否他的視覺與聽覺視和諧一體的？
- 第五、電影有動嗎？
- 第六、電影是否只是一種記錄式的舞台表演嗎？
- 第七、電影有讓你看的更多嗎？
- 第八、電影的象徵是否自然於它的情境？
- 第九、是否有某人要負責？
- 第十、電影是否不絕對是感情用事的？

作者深知電影形式是如此之複雜，因此文中就說：

就像一個人，你必需與其共住一陣子，才會理解他。它不像其他的人類關係，去培養這種熟悉性，既不應心生輕視，也不應感到厭煩。相反地，一部好的電影如出現有愈多的熟悉性，就愈能產生這種不斷更新的愉悅。

文中作者又引葛理菲斯的話說：

「重要的是，我的職責是讓你看見。」（above all, my task is to make you see）此即一部好電影是會讓你看見東西。它會改變你的視覺觀點。它會照亮您的所見以及你在習慣上再也不能察覺的新東西。藉著影象，不是思想，不是文字，它會帶給我們新的知覺，對我們生活周遭給出新的鑑賞，它會向我們啓示一些我們所謂的人性。但卻是藉著視聽的組合圖案，而不是藉著說教，對話或理念的訊息。」

又如作者說：

不是關懷自己，而是關懷他的作品，因為這是他的作品，因而會變成一個終極的價值中心，而不是他自己的心理表達。

又說：

一部好電影，相反地，會帶我們視野（vision）。或者把視野帶給我們。它都展是一種偉大的「再視性」（re-visibility）。一個人會希望一次又一次地看見它。而每一次都發

現更多而不是更少。當然這種高度的「再視性」，將與其之單一性、風格、它的隱含、它所發出的細微差別很有關係。

又說：

有些安東尼奧尼與柏格曼的電影，可以說幾乎都是靜止的，這裏所需要並不僅僅是運動，而是一種能具有引導性的運動(directed motion)。重要的是一前進式的發展。重要的是能對價值感知的一種成長與湧現。

其中精妙之言甚多，值得反覆閱讀。作者十分善於舉例。顯然是希望能釐清許多出現電影中常見的混淆與困惑。但是他所舉的四十多部電影與人名，對很多同學來說，我想實在太難，主要是因年代嫌遠，連導讀者看過都不算多，但或許這些還可以不必在意。幸好有 YOUTUBE，使我可以附注的方式，讓有興趣的同學聯結觀賞，可以縮短一些理解上差距。

又為了方便理解前後之文脈，導讀者深感有必要再將本文的段落給與細分。最後本文譯作如有不清楚之處，敬請翻閱原文。

三、正文：隨文導讀

(從略)

四、結語：It All Starts with Seeing and Listening

我們每天都看影像，接受影像對我們思維之衝擊，也傾向於用圖象來思維。但到底甚麼是電影？卻突然常常會變的十分困難來面對.....。本文就是一種釐清過程的努力。

本文雖言簡意賅，卻十分耐讀，建議應該要多讀幾遍。如此更可以幫助我們在看一部電影作品時注意許多平常不會留意的形式。本文甚少使用電影專門術語，讀來讓人更感親切。誠如作者說，電影終究是複雜的，並且是透過由許多的手與眼所創造的。因此一個更為廣大與特殊的觀點就顯得是適當的。對此在下認為文中有兩段甚重要：

此即作者在文中認為：

電影是在其「直接性」(immediacy)中呈顯出一種「存在的運動」(existential

movement)。

又說：

電影是試圖在一種絕對無時間性的現在 (in the absolute timelessness of the present)，去投射為一種組織過的視/聽運動。因此像結構主義式的觀點，並不會完全適當於僅有短暫的神奇顯現 (ephemeral epiphanies) 的這種分析。

因此他會提出三種傳統方式與十個問題面向，要從上述這種觀點脈絡來推敲其中的奧秘。

但為何是十個問題，而不是十二個或十三個.....？所以大家在讀完本文後，也許可以加上您自己的幾個重要觀察點。如此就更完整了。但有件事是最為確定了，那就是作者常說，一部好的電影是如何如何...，但那一定不只是看一遍而已，其實是要看很多遍才行。

五、延伸補充

最後，謹舉數例來補充說明導讀者對作品、作者、讀者三者之間的關係。先附一封 IMDB 的讀者評語，來說明「**作品世界**」所內含的複雜結構與美感經驗：

I think it's better not to **talk** about the movie itself , one shall **see** it with **new eyes**. It is something **new**, this time cinema works for reality to **transform it to beauty, that's the real meaning of art**. It may seem simple at times, and yes it is, **for time at present seems always simple, but it also accumulates 累積 the most complex structure of time.**

One can feel how the banality of everyday slowly fixates **注視** itself in eternity, one can see the inevitable, the beauty in the every small detail. Hou justifies life in a century that has **lost** itself and that **sees** only its own shadow. Humanity in its true **form**, going around like lost and innocent children, and there's no evil. And every second **in Hou's work makes life more beautiful**. I've talked to a few people who have **seen** his movies, I can't guarantee **the same experience**, but what I've **seen** is there if you can **see** it in yourself.

(<http://www.imdb.com/title/tt0091406/>)

其次，本文雖純就電影作品的形式自身而發，但**其實都預設一位理想的觀者/讀者 (ideal seer/reader) 的要求**。因為二者是並進與互動的。例如美國的詮釋學家理查·帕瑪，在〈當我

們閱讀一個經典文本時發生了什麼？漢斯－格奧爾格·伽達默爾的七個考察〉(What Is Happening When One Reads a Classic Text? Seven Observations of Hans-Georg Gadamer) 該文結尾，總結閱讀一個經典文本所會產生的七個極為重要的洞見。他指出：「總的來說，我自己發現：伽達默爾事實上提出了他對我們閱讀一部經典的一般經驗的諸多洞見。」

首先，在閱讀中我們克服了時間，與它處於同時；它在此時此地向我們言說。第二，如果我們理解了它，我們就將它應用於當下的情形。第三，並且，當我們閱讀一部偉大的經典時，這是一種改變我們的經驗，一種與關於事物如何是真理的相遇。在這樣做的時候，我們達到了對自身更大的理解。第四，我們發現我們被一個流傳物吸引進一個自發的意義。第五，我們發現我們有一段時間居於我們時代之外、超越了我們的時代。第六，我們甚至發現我們自己發生了改變（初案：或言轉化）。第七，最後，我們發現在這個經驗中，那些將我們與群體統一起來的東西，既在過去意義上，也在現在意義上，產生了一個與我們的傳統、與人性自身的團結的意義。

（陽明）先生遊南鎮，一友指岩中花樹問曰：天下無心外之物，如此花樹，在深山中自開自放，於我心亦何相關？先生曰：你未看此花時，此花與汝心同歸於寂；你來看此花時，則此花顏色一時明白起來，便知此花不在你的心外。

「知此花不在你的心外」，此即最後仍是要回歸觀/讀者，因此作者既然強調重視電影作品 presence 的視覺與聽覺的形式美感經驗。但對觀者而言，這種提升自己的 presence 或許就更為重要：

我們相信，涉入未來場域的核心能力就是「流現」（臨在）。一開始我們認為，「自然流現」是完全意識專注，並覺知當下。然後我們覺得，「自然流現」與深度聆聽、覺知到執著、不受限於已有的觀念之開放以及歷來都認為合理之事有關。我們了解到，「放下」（letting go，鬆綁捨去）舊的認同與控制的行為十分重要，就像沙克說的，我們應做出抉擇，以提升生命的層次。最後我們領悟到，「自然流現」的所有觀點都會達到一種「接納」（letting come，自然發生、無求自得）的狀態，意識清楚地參與一個較大的變革場域。到了這個境地，場域轉變，而塑造現況的力量會從重現過去，轉而展現或實現正在湧現的未來。（We've come to believe that the core capacity needed to access the field of the future is presence. We first thought of presence as being fully conscious and aware in the present moment. Then we began to appreciate presence as deep listening, of being open

beyond one's preconceptions and historical ways of making sense. We came to see the importance of letting go of old identities and the need to control and, as Salk said, making choices to serve the evolution of life. Ultimately, we came to see all these aspects of presence as leading to a state of "letting come," of consciously participating in a larger field for change. When this happens, the field shifts, and the forces shaping a situation can shift from re-creating the past to manifesting or realizing an emerging future.) 彼得·聖吉, 奧圖·夏默, 約瑟夫·賈渥斯基, 貝蒂蘇·佛勞爾絲 Peter Senge, C. Otto Scharmer, Joseph Jaworski, Betty Sue Flowers 《修練的軌跡—引動潛能的U型理論》(Presence: An Exploration of Profound Change in People, Organizations, and Society) (台北市: 天下文化 2006年)

茲再引汪中興先生於五年前導讀〈鑑賞即洞察〉一文時之評語作為一種補充。

自《論語新解》看奧斯朋〈鑑賞性的察覺〉一文：奧斯朋關鍵性的主張，在 *disinterested interest*，所言若深，實乃全神貫注（*absorption*）於當下表面（*here and now*）之一層，如是而已。乃生趣層之精者，扣著於對象（*object*），猶有對而未入生獨層者也。自孔子「在齊聞韶，三月不知肉味」觀之，有似於奧氏所主 *disinterested interest*，合其審美性地（*aesthetically*）高標準。唯，孔子有「盡美矣，未盡善也」與「盡美矣，又盡善也」之辨。奧氏止於薄薄一層 *here and now* 者，渾不知美之後猶有更高之心境，誠所謂「盡美矣」者也，至於美與善之關係，未見其言。但觀其語勢，獨沽一美，他盡忽略，可見其不知德也。孔子之如是樂韶，恐音樂之美猶其次，更在大舜其人其德之足資嚮慕而神往歟。所謂「知德者鮮矣」，何謂「德」？我輩知之乎？豈不大堪措意，宜精讀《論語新解》而後知之矣。諸紛紛曉曉，苟知德，自德層下觀諸層，俱了然矣。夫復何多言哉，因是已。（楊忠斌主編《教育美學：美學與教育問題述評》師大學苑出版，2008.10 頁 227-240）

根據上述這就已經指出電影形式美學的某種限度。最後在下認為西方有一長期對作品重視之傳統。但對作者卻較不重視，但中國的美學傳統卻更重視作者自身。例如上引汪先生是扣緊大舜其人其德之足資嚮慕而神往，則又可從錢穆先生論中國文學基本特質之說來進一步對這樣的「人」（作者）加以詳細之說明。錢先生是扣緊住人為主，而作品為從的架構。並以下面這段整體的話來加以表述：

中國人的傳統觀念，一向看重某一人勝過於其所表現之某一項學術與其思想。又一

向看重通人更勝於專家。在文學園地上亦如此。中國人認為一切學術的共同對象是人類社會與人生實際，所以應該是人為主而學為從。成就一個人，更重要過成就一項學問。而一切學問則必當相通，必當在同一大對象之同一認識下，各就人之才性所近來完成他自己的專門。

一個理想的文學家，首該瞭解此人類社會之整全體。此整全體即為人坐道德與人生藝術之根源所在。而人的社會又是包涵沉浸在天地大自然之中，有其悠久的歷史傳統，而始得有今日此一社會之存在。要瞭解此社會，文必要瞭解此社會之外圍，即天地大自然，與此社會之從來，即其悠久之歷史傳統。

一理想的文學家，文必須在其自身生活中，能密切與此整個社會相聯繫，必期使此社會種種變故與事相，均能在此文學家之心情與智慧中有其明晰而懇切的反映。而此種反映又必能把握到人心所同然，這始是理想文學作品之真來源。

對這樣的人之「藝術表現」，錢先生是以下面這段話來表述：

若我們專一注意在外面事象物變之描寫，而力求其如實逼真，則此種文學自會偏向到外面事象物變之別相方面去。但外面的事象物變頃刻萬狀，剎那剎那相異。每一事象物變，同是可一不可二，獨特不相似。太過注意於此，反而會失去外在事物之真，易使人有外境遷流，撲向空虛的一種迷惘之感。

但若我們專一注意在內面情志抒敘，認為必先把外面一切事象物變排除了（按即唯心論），纔能真實來抒敘自己的內心情志，則此項情志亦將不會真切。無著落，無寄寓。一如鏡花水月般，同為不可捉摸。故抒敘情志必求當境，所謂觸景生情，因物見志。情志抒敘，必貴其能情景交融，抑內外合一。把此心中情志，安放在外面宇宙一切事象物變之上，始見是真情志。

最後則結合二者，錢先生說：

說到此處，可見中國文學之內心追求，顯然與中國文化傳統之全體系有其不可分解之統義一精神之存在。中國人既認外面宇宙是渾然一體的，因此，向外描寫，不願太過分析，不太注重其別相之各不同方面，不願忘失其渾然之一體，而專來把捉其各別之相異。

中國人又認此渾然一體常是變動不居，而此種變動不居，最真實、最深切的表現即在自己之內心，須得從自己內心深處來感通外面一切事象物變，總始能真實體悟到此變動不居之後面仍屬渾然一體。此如一部詩文集，雖若其所描寫，不勝繁變，但其背後作為中心的，則只是作者之一人。此種體悟，貴在各人自己人格上求修證。

人格完成之最主要基點，建築在剎那間的當前直感。如何「把捉」此剎那剎那間的當前直感來「融凝」成一堅定鮮明的人格，中國人認為即此便是人生最高理想所在。只有憑此人生最高理想，纔能體悟到外面宇宙的最高真理。如是描寫，始成爲一種最高文學。在此方面，中國人理想中之文學修養，則必然具備有一種崇高的信仰以及一種深靜的智慧而後始能到達。

以上是導讀者對本文一番不成熟觀點。敬請大家不吝指正。

第八場次

主讀人：國立彰化師範大學藝術教育研究所王麗雁 副教授

篇 名：(1) Principles of Critical Dialogue(E. Louis Lankford)

(2)Levels of Aesthetic Discourse (David W. Ecker and E. F. Kaelin)

(3)Teaching Aesthetic Criticism in the School (Ralph A. Smith)

第一篇：〈藝術評論對話的原則〉述評

(Principles of Critical Dialogue, by E. Louis Lankford)

壹、前言

本文作者Louis Lankford 1980年畢業於佛羅里達州立大學。其博士論文主題爲《Merleau-Ponty's concepts of perception, behavior and aesthetics applied to critical dialogue in the visual arts》。畢業之後Louis Lankford曾執教於阿拉巴馬A&M大學（1980 - 1982）以及俄亥俄州立大學（1982 - 1997）。1997年，Louis Lankford博士轉任至密蘇里大學藝術與藝術史系。

Louis Lankford長期投入藝術教育與博物館領域，發表了四十多篇專書論文與期刊文章。其中1992年出版的專書著作《美學：議題與探究》（*Aesthetics: Issues and Inquiry*），內容簡潔扼要，是美國藝術教育協會長期以來的暢銷書。1995年與兩位老師合著的高中教科書《藝術主題與基礎》（*Themes and Foundations of Art*）採用主題式、探究式的方法進行課程設計，是相當精采的藝術教學寶典。

本文原爲Louis Lankford 於1986年發表的文章，其後收錄於R. A. Smith 以及A. Simpson (1991) 編輯的《美學與藝術教育》（*Aesthetics and Arts Education*）一書中。本文提供四個進行藝術思辨與討論的原則：包含擴大對藝術的定義與認識，確立藝術評論的目標，提供相關的背景知識，與了解對話者的背景。

貳、全文大要

Lankford指出藝評家或老師討論藝術作品時，往往會考量特定情境與對像。例如當教師與具專業知識的藝術系學生討論時，老師可能會預設學生熟悉特定繪畫的技巧、了解畫面構圖相關語彙、或可辨識主要西方藝術風格，因此而使用較專業的語言解析作品。當藝評家說某幅繪圖作品具有「神秘的氛圍」時，代表藝評家認為「神秘的氛圍」是此件作品獨特的風格與內涵。因此，不同的討論情境與說話者的立場，雖不見得會改變觀者對作品的感受力，卻會影響觀者的觀看經驗。

Lankford因此認為面對一件作品時，我們選擇帶入什麼樣的訊息，將影響作品如何被了解與賞析。即使藝術評析方法可以引導觀者探究作品的表現性特質，Lankford認為單一的方法不一定能適用於不同觀眾對象。此外多數評析方式通常未能說明特定作品是否適合這樣的論斷方式，當代藝術家多元的創作形式亦為作品的詮釋帶來新的挑戰。此外，雖然多數的評析方法都指出詮釋是賞析作品時一個必要元素，詮釋的標準又通常很模糊。也就是說，面對作品對話時，究竟需要什麼樣的資訊？對話的限制與合宜的論述方法為何？

關注到現有藝術評論方法上的不足，Lankford進而提出以下四個對話原則。

1. 運用藝術的概念決定此物件是否適合進行藝術評論。（A concept of art must determine the suitability of an object for criticism.）
2. 有效的藝術評論需要掌握具對話主軸與脈絡。（A commitment to a context of relevant dialogue is necessary to effective art criticism.）
3. 運用分析方法之前，必須先確立藝術批評的目標。（Goals of art criticism must be established before the application of a method.）
4. 對話前必須考量參與者的特性。（Characteristics of the participants should be ascertained prior to critical dialogue.）

就第一點而言，Lankford認為若要合宜的進行藝術評論，首先須確認評論的對象是一件藝術作品。主要是因為有時候，觀眾對某件作品是否該被稱之為藝術，感到狐疑。若對方一開始就不將某作品歸類為藝術，無論引導者運用什麼樣的方法，觀者可能一直受限於其對藝術的既定概念，讓後續的引導討論顯得不適切。尤其是當作品突破既定的藝術形式時（如行為藝術、包裹藝術、地景藝術），Lankford建議在進行評論前，需要針對作品進行說明，解除觀者可能有的困惑。

針對第二點，Lankford提到以作品為焦點的討論大致包含兩個重疊的要素：引導觀者注意（Directives for perception）以及具限制性的判斷（restraints on critical judgment）。舉例來說，一個常見的引導原則（directive）是：不能隨意忽視作品其中的一部分，才能深入了解作品意

義。一個大家常抱持的限制（restraint）即是，關鍵性判斷（critical judgment）需要有合宜的理由作為補充；也就是說單純指出個人的偏好並不足夠。然而，對話時到底該帶入哪些相關訊息呢？若不了解什麼相關、什麼不相關，混雜的資訊內容可能會令參與者越討論越覺困惑與矛盾，也無法總結其發現。對話時引導者需要注意其引入的相關訊息，因為這將成為詮釋藝術作品的重要背景資訊。

而藝術評論常見的兩個評論方法可以區分為內部評論（intrinsic criticism）與背景脈絡式的評論（contextual criticism）。背景脈絡式的評論帶領觀者思考的，不僅是藝術作品本身可見的形式結構，而是包含更廣大的議題例如藝術的起源，社會環境背景對藝術的影響等等。這樣的評論方式常會關切藝術品創作當下的環境背景、藝術家生活景況、作品的創新特質以及作品與藝術史發展脈絡的關連。而作品的內在評論則較聚焦於作品本身的特質。例如Ecker 與Kaelin關注的是藝術評論是否有助於了解作品要傳遞什麼？作品是以什麼樣的方式進行溝通？這樣的評論方式聚焦於作品本身的視覺元素及其元素之間的關係，並思考這些組成的方式與要素，如何引發觀者的感受以及傳遞作品欲傳達的訊息。

無論是內部評論（intrinsic criticism）或背景脈絡式的評論（contextual criticism），Lankford認為這兩種評論方法各有所長。假如討論時無法兼用兩種方式；運用任何一種方式，都應有助於了解作品。

至於第三種原則，Lankford建議需考量藝術批評的目的地。所進行的評論僅僅只是關於藝術的討論嗎？還是如Smith所言其目的應該要能「批判人生以深化人文價值」？藝術評論的目標可能是要讓知覺更加敏銳，並對作品有更加全面性的了解。若決定採用較廣博的目標，教育情境中，亦可以補充次要目標或說明其他相關的目的地。

舉例來說，通常推動美感教育的人，會希望學生有更敏銳的洞察力。當引導學生討論William Hogarth的作品時，Lankford建議可以補充說明十八世紀英國的情況—例如說明當時的道德觀、政治情況、社會習俗等等。無論評論的目標是要針對作品本身或整個背景脈絡，這些背景資訊應該都會很有幫助。

而在多重目標的情況下，教師的選擇將影響其討論時偏重的面向。想增進學生的移情敏銳程度，老師可能會強調義大利未來畫派中呈現的速度與動感。面對同樣的作品，老師亦可能教導設計課的學生去注意畫面中的線條、韻律、色彩等（當然前提是作品的其他層面，例如象徵手法，並未被忽略。）藝術評論經驗隨著討論情境與目標的不同而變化。藝評家的觀點也常受先前的經驗的影響。簡而言之，作者認為：清楚、均衡的目標確立下來時，藝術評論就能更清楚且有效的進行。

第四點建議提到的是：對話進行前須了解參與者的特質。好的藝評家與教育工作者會意識到參與者將帶來各自的經驗、知識與個性。討論時所使用的語言最好清晰易懂，同時又能提供智性上的挑戰。當引導討論者能認識到影響評論的各種因素，將會有助於選擇適當的語彙，同時也進行相關的論述。引導者面對不同的對象時，其引導與敘述的方法也需要隨之調整。若參與者的藝術背景知識與經驗越豐富，越可能自然而然的融入與運用不同的評論方法，達到一種協調的狀態。對詞彙的認識、技巧、風格、歷史和文化等背景知識，不一定要在進行藝術評論的當下學習；而是可以先有了這些先備知識與經驗後，再將其運用在作品的了解與賞析中。

總結來說，Lankford 說明藝術評論需要超越既定的方法。我們須了解我們選擇帶入討論的價值與觀念（即使在運用特定方法的情況下），仍會強烈影響作品如何被解讀。透過這四個關鍵性的原則，Lankford 希望能促成一種情境讓參與者仔細的討論思辨；同時在實踐這些原則的過程中，嘗試融合不同的藝術批評方法。

叁、評論

筆者於俄亥俄州立大學就讀時曾有幸受教於Louis Lankford博士。由於美國人身材普遍高壯，他清瘦的身材具有很高的辨識度。印象中，他總是穿著正式的襯衫與西裝長褲，有時還搭配小領結；總是一副紳士裝扮的他，臉上常常帶著輕鬆自在的表情與慧點的笑容。曾經修過他教授的藝術教育哲學與跨領域藝術教育課程；印象中上課常會有小小的驚喜。無論是團體討論、小組活動、遊戲體驗...上課時總可以感受到他獨特的教學風格，與規劃設計活動的用心。他尤其擅長將哲學性的語彙，運用淺顯易懂的方式表達出來；清晰的邏輯思考與溝通表達能力，讓學生上起課來相當輕鬆自在，卻又收穫滿滿。

閱讀這篇文章，讓我憶起多年前當學生的舊經驗。閱讀他早年寫的文章更是有趣的體驗，彷彿藉此一窺老師年輕時代的思維。過程中，持續感到好奇的是他文中運用的詞彙critical dialogue。Critical翻譯時往往被直譯為具批判性的；然而中文的「批判的」多少或少帶著點不以為然與負面的意味。英文中，critical除了代表「重要的」，也包含「仔細思考的」或「評論性」的意涵。為此，藉由當下流行的社交網站facebook.com連繫上Lankford博士，問起他選擇使用此詞彙的源由。他指出，critical一字與藝術評論有關；凡是當我們認真且互動式的探究作品的價值與意義，就可說是我們正參與“critical dialogue”。

筆者認為Lankford文中所提的四項原則，與有效溝通與教學的基本原理相通。例如：引導討論前，須了解對象的背景、能力與經驗。若對方對於要討論的作品是否為藝術有所質疑，須先

提供背景資料說明，處理聽者此方面的疑惑。此外，須清楚的知道討論時欲達成的目標為何，並考量對象的先備知識與經驗，進而妥善選擇適切的語彙與關鍵訊息，以引導討論，探究作品的意義。

文中指出intrinsic criticism 與 contextual criticism的不同，明晰的點出兩種不同的藝評取向。內部（intrinsic）評論聚焦於作品本身；背景脈絡式（contextual）的評論則以作品為例，延展到更廣闊的議題。兩種方式如Lankford所言，各有所長，優缺互補。對我來說，內部評論方式可能見樹不見林，背景脈絡式的討論若無法掌握焦點，可能過分擴張，見林不見樹。這兩種評析方式沒有絕對優劣，文章中的作品舉例與原則，或可引導我們反思作品的特性適合什麼樣的引導方式？評論時欲達成的目的地為何？以及兼融不同藝評方式的可能性。

參考書目

Lankford, E. L. (1991). Principles of critical dialogue. In R. A. Smith & A. Simpson (Eds.).

Aesthetics and arts education (pp. 294-300). Urbana: University of Illinois Press.

Lankford, E. L. (1992). **Aesthetics: Issues and inquiry**. Reston, VA: National Art Education Association.

Katz, E., Lankford, E., Plank, J. (1995). **Themes and foundations of Art**. Minneapolis: West Publishing Company.

第二篇：〈美的論述層次〉述評

(Levels of Aesthetic Discourse, by David W. Ecker and E. F. Kaelin)

壹、前言

David W. Ecker 為紐約大學藝術與藝術教育系的榮譽教授。他從威斯康辛大學藝術教育系取得碩士學位，偉恩州立大學（Wayne State University）取得教育博士學位。畢業後，曾於史丹佛大學擔任兩年的博士後研究員，並於俄亥俄州立大學執教八年。1968年轉任紐約大學之後，主要教授研究法、藝術哲學與藝術教育課程，協助老師發展有效的教學策略與藝術課程，以提升學生探究「美」的能力。除了專注投入美學議題，他亦長期擔任許多中小學、大學與政府單位的諮詢工作。長久學術生涯累積起來的著述甚豐，合計有超過兩百篇文章以及好幾本專書。1997年自紐約大學退休後，他除了發表文章與遊歷各國，亦持續關注如何發揚逐漸喪失的藝術傳統，思考如何透過跨文化的美學思辨，訓練藝術家與研究者，提升多元文化藝術教育。

Eugene F. Kaelin 於密蘇里大學取得學士與碩士學位。並在法國Université Bordeaux 取得哲學與社會心理學學位，而1954年更取得伊利諾大學博士學位。畢業後，任教於密蘇里大學、威斯康辛大學、以及佛羅里達州立大學。期刊文章之外，幾本專著包含An Existentialist Aesthetic: The Theories of Sartre and Merleau-Ponty (1962), Art and Existence (1970/1971), The Unhappy Consciousness: The Poetic Plight of Samuel Beckett (1981), Heidegger's Being and Time: A Reading for Readers (1988), and An Aesthetics for Art Educators (1989)。

貳、全文大要

文章一開始，Ecker 與Kaelin運用以下圖表，概要說明對於審美對象（aesthetic object）進行描述或詮釋的五個論述層次：

作者希望透過此圖表，點出不同階段中牽涉到的專業態度、論述與方法，希望有助於讀者面對不同的藝術評論時，有些「路徑」以資檢核論述的可信賴度。此圖可以由上往下看，也可以由下往上開始讀起（端視我們的出發點為何）；不過整體而言，圖表中上面的階段須連結到它底下部分甚至全部的從屬階層。不同的層級之間，由下往上越來越清楚明白，且有一定的順序與交互關聯性。

若本圖由下往上來看，美的探求，就如同其他科學性的探究一般，必須奠基於觀察所獲得的資料。然而美的探究，也因審美對象的不同而有所差異。無論如何，理論學家需要能夠將理論與實際關注的焦點，連結起來；或是如同Peirce所言一般，發展出一套指涉系統將理論連結到實務。這樣的論點，主要是因為Ecker與Kaelin認為，部分理論學者（如George Santayana與D. W. Prall）援引其他領域的理論來詮釋作品，但其詮釋卻未能針對作品做仔細觀察。

對Ecker 與Kaelin來說，僅就審美物件進行自然的詮釋(naturalistic explanation)，也就是僅運用物理學的、生理學的、生物學或者心理學來詮釋所觀察到的現象是不夠的。例如將色彩連結到光波以及其物理性質；音色連結到音波等物

理特性等等。這樣的詮釋方法並未考量感官受到刺激以後，個體心理上的特殊反應。所以類似這種物理學上的詮釋方法，屬於圖表中理論型的論述；對Ecker 與Kaelin來說，此種論述方法是走岔了路。

以George Santayana的分析為例，Ecker 與Kaelin認為Santayana的文章著重於生理性詮釋。Santayana的文章描述眼睛的作用原理：目光接觸到物體所反射出來的光線，聚焦於視網膜上，視網膜細胞將光學影像轉化成視覺神經訊號輸送到大腦皮質，形成視覺，激發感受等等。Santayana文中多番強調視網膜的運作過程，即使所描述的視知覺運作過程是正確的，Ecker

與Kaelin認為這種方式僅是媚惑論者的花言巧語，與其所評論的作品本身關聯性不大。

就另一方面來說，Ecker 與Kaelin指出：部分藝評家雖然仔細進行觀察，並運用平易近人的語彙描述其所見，卻可能受風格史或表達形式的誘惑，讓其論述成爲一種歷史性的分析。

Ecker與Kaelin以Levitine的論述爲例，稱呼這種論述方法爲一種藝術歷史性的謬論（art-history fallacy of aesthetic explanation）。

舉例來說Levitaine對畢卡索的作品Night Fishing at Antibes進行分析，並提到此件作品的主题除了與拉菲爾Raphael以及 Copley的作品相呼應，更重要的是此件作品的構圖方式與十七世紀不知名藝術家的作品所創作的一件作品The Bathers有更緊密的關聯。

Ecker 與Kaelin認為這樣的分析方法模糊了藝評家與歷史學者的角色，讓藝評家探究的方式，如同歷史學家一般僅著重於理論層面。作者認爲：科學與歷史學長久以來都對美的物件抱持相當的興趣，但是科學與歷史並無法取代清晰的藝術詮釋或真正的欣賞。主要是因爲藝術評論時，需要爲自己所採取的論點，提出辯護與理由（One simply cannot bypass the stage of defensible art criticism. ）。

Ecker 與Kaelin並認爲：好的評論者必須使用日常語言，而且論述溝通時，評論者需喚起觀者對物件本質的重視。溝通的同時，觀眾可以將評論者的說法，與自己的自身經驗交互參照。

舉例來說，Ecker 與Kaelin認爲：若我們詮釋時描述格爾尼卡（Guernica）這件作品的尺寸、創作者姓名，以及作品中運用的色彩等，這些資訊可被視爲是一種客觀性的表述。但若指出畢卡索作品中線條形狀的處理方式如何傳達對戰爭所帶來的破壞與恐懼，這樣的詮釋方法，將凸顯作品的表現性與內涵。

然而，到底應該將作品視爲單純是藝術家創造出來的物件而已，還是有更深的意涵呢？有些論者，例如Mary McCarthy，認爲掛在牆上的是圖畫；她的論點強調物件的物理性質。Harold Rosenberg卻認爲藝評家應該將作品看成是藝術家行爲展現後的成果。這兩種不同的看法，顯示兩位評論家對於何謂美的物件，以及評論作品時該如何切入，有著不同的觀點。對Rosenberg而言，藝術家創作前腦海中並沒有特定的圖像，創作的目的地也不是要重製、設計、分析或表達一個實際或虛擬的物品。最後產生出來的圖像，可以說是藝術行動後的成果。

透過引述Mary McCarthy 與Harold Rosenberg的看法，Ecker 與Kaelin主要想指出：我們需要關注個體的論述方式。假若評論上出了問題，例如在分類上出現錯誤，那就到上一個層次，例如後設評論中，找尋解決的方法。假設是理論上出了問題，那就透過後設理論性的思考找更佳的答案；不過上面階層的評論或理論需要是正確且與作品相關連的。

簡而言之，評論與理論需要奠基於事實（fact）。後設評論、後設理論和進行評論與理論探究時所用的語言結構緊密相連。Ecker 與Kaelin認為不同層次的論述，皆透過語言進行表達。本文建議了五種論述的層次，從對藝術的創造與賞析、評論、理論，還包含後設評論與後設理論的層次。不同的階段的論述皆需要奠基於作品的事實與觀者的美感經驗。若上述論證為真，Ecker 與Kaelin希望教育研究者能運用圖表中的論述層次，進行後續的探究。

叁、評論

文章標題採用discourse一詞。Discourse的拉丁語是discursus，有到處走動、長談的意思。Discourse可翻譯成論述、談話、演講、論文、分析等意思。不過，本文所提的論述，與近年流行傳科的論述分析（discourse analysis）概念似乎不盡雷同。

本文強調須針對藝術評論的方式，進行後設性與全面性的思考，以找到最佳或對的詮釋方法。不過兩位作者論述聚焦於言談的表意方式；文中雖提到語言的中介性質，傳科卻比本文作者更加強調言談之外的整個社會表述系統、思維方式，以及知識與權力之間的關係。對傳科來說，「論述」並不只是單純的「言談」行為而已，「而是一種陳述的系統，藉由這種方式，社會的現實世界可以為世人所瞭解、應用且運作，進一步形成主體與客體間的權力關係」（陳佳利，2008：1）。

本文所提到五個論述層次是如何發展出來的，並非本文主要要點，而是在另一篇文章中（Ecker, 1974）有更詳盡的說明。兩位作者強調論述時必須奠基於對作品的仔細觀察，了解作品中包含的元素與元素之間的關連性。文章似乎預設作品有特定的與正確的詮釋。然而當代思維偏向認同作品具有多重詮釋的可能，作品的意義並非單一的，且不應侷限於形式風格上的探析。

參考書目

Ecker, D. W. (1974). Teaching art criticism as aesthetic inquiry. *Curriculum Theory Network*, 4 (2/3), 112– 123.

Ecker, D. W., & Kaelin, E. F. (1991). Levels of Aesthetic discourse. In R. A. Smith & A. Simpson (Eds.). *Aesthetics and Arts Education* (pp. 301-306). Urbana: University of Illinois Press.

陳佳利（2008）。論述分析講義。2010年4月10日取自

http://blog.roodo.com/chiali021/archives/cat_441405.html&page=1

第三篇：〈於學校中教導美學評論〉述評

(Teaching Aesthetic Criticism in the School, by Ralph A. Smith)

壹、前言

Ralph A. Smith 是美國藝術教育學界知名的學者。他於1966年創立了美感教育期刊 (Journal of Aesthetic Education)。期刊編輯之外，他發表許多關於美感教育、藝術評論、學科本位藝術教育等議題的文章。Smith長期執教於伊利諾大學香檳校區；教授的課程包含美學、溝通理論、文化評論、文化與教育政策分析等論題。退休以後，他仍持續發表文章與進行專書的編纂工作。

近年來編輯的一本重要專著《Readings in Disciplined-based Art Education: A Literature of Educational Reform》，收錄1982年至1998年間有關學科本位藝術教育的文獻。2004年Smith發表於國際藝術教育學刊的文章中，除了簡介此書的目地與背景，還對部分論者對學科本位藝術教育理念的批評提出辯駁；文末，他總結了個人對藝術與教育的觀察與建議。對他來說「藝術一方面是重要的社會構成要素，另一方面又具有獨特的功能，豐富人類生活」，「研究重要的藝術作品，能夠喚回我們對人類成就的記憶，減輕文化失憶症」(Smith, 2004: 19-20)。因此，Smith認為藝術教育應該專注於藝術，掌握藝術的核心價值，而非強調間接、偶然或美學之外的效果（例如提高閱讀與數學技巧）；藝術教育應該培養學生對藝術和美學的感受、判斷與想像，以增進個人生活及美學素養。

貳、全文大要

本文原為Smith發表於1973年的文章，內容首先提出個人對評論目的與本質的看法，進而指出評論過程涵蓋的面向，並引用評論文章，說明思考評鑑藝術作品時包含的重要元素。

一、評論的目的與本質

Smith認為在一個開放的社會中，評論最終的目的在於面對生命以促進人文價值¹。面對反智的思維，Smith進一步補充說明：評論可以讓我們以非正式的方法，評估社會中思考與情感的品質。

在科學與科技領域，大家慣於接受評論扮演的角色；認為科學與科技理論和工程需要維持一定標準，因此不可將評鑑把關的工作留給業餘者。然而在藝術領域中，人們卻常常否定評論扮演的作用。甚至認為怎麼評論都可以？亦有人提問：這樣有什麼不對嗎？在專業化的時代，難道不能保留一些空間，讓不具專業知識的個體，也能自由表達他們的想法與觀點嗎？

Smith認為：這些疑問雖不見得沒有道理，但我們必須注意：很多時候我們的審美觀點充

滿矛盾。例如人們可能某些時候宣稱藝術只關乎個人品味，美是主觀的；卻又在另一個情境下宣稱電視或電影充斥暴力與色情。前一刻宣稱沒有單一標準，下一刻卻利用特定標準來評量。這似乎意味，藝術的評量標準不僅僅關乎個人的品味而已。

Smith接著提到，如果他對評論終極目標的看法是成立的，教育時需要將藝術評量聯結到學生畢業後的生活。即使我們無法期待學生能達到專業藝評家一樣的表現，學生也應該有辦法以智性的、詮釋性的觀點去觀看、了解與欣賞作品。

Smith接著將評論區分為以下兩種屬性的活動—探索性審美評論 (exploratory aesthetic criticism)和評斷式審美評論 (evaluative aesthetic criticism)。這兩種評論方法具有不同的功用，卻又彼此相輔相成。在接下來的篇幅中，Smith分別描述了探索

1 原文為 “The ultimate aim of criticism in an open society is the criticism of life in the furtherance of humane values.” (Smith, 1991, p. 307).

性評論中的各項要素，以及對作品提出評價時應注意的事項。

二、探索性評論 (Exploratory Criticism)

Smith認為此種評論方法有助於觀者了解作品的美感品質。Smith將探索性評論區分為描述 (description)、分析 (analysis)、掌握特質 (characterization) 與詮釋 (evaluation)。Smith認為探索性的評論，其目的並非要對作品做強烈或主觀性的論斷，而是要專注於物件的美感特質。透過反覆觀看作品，探究作品不同的元素與元素之間的關連，縝密且自覺性的提出不同問題進行思考。而在起始階段，一些原則或方法雖有引導的作用，有耐心的遵循這些原則，卻不一定能保證作品的所有內涵皆可以被觀察體驗。

Smith指出探索性的評論，包含三個重疊的階段—透過描述，注意物件的外顯層面；透過分析，描述不同元素之間的交互關連性；標記作品獨特的美感品質後，在詮釋的階段，推敲作品整體的意義。雖然探索性評論的目的並非要下最終的論斷，其過程仍然需要具有批判性的態度以進行觀察、描述與分析。接下來的篇幅中，Smith分別針對描述、分析、特質的掌握，以及詮釋進行說明。

1. 描述

描述指的是盡量完整掌握藝術品特性，例如確認作品的名稱以及作品中的元素。即使無法完整的標記作品所有涵蓋的元素，需要注意到細微之處有時會對作品詮釋造成極大的影響，所以要盡量仔細地觀察。指認與命名階段不僅是指出主題（例如辨識靜物畫中不同的物件），也要指出物件的位置與整體構圖。當我們注意到作品如何再現與表達，將有助於在後續階段了解主題與形式間是否相衝突或彼此呼應，以及該如何詮釋與評斷作品的意義。

雖然很難指出來一個人要深入閱讀作品時需具備的所有先備知識，Smith認為若能有藝術史與美學理論的基礎，將會很有幫助。此外，Smith認為描述並非活動最終的目的地，而是引導我們更深入美學疆域的一個階段性過程。

2. 分析與掌握特質（Analysis and Characterization）

分析階段包含更仔細的關注作品元素之間的關連，例如色彩與形狀上的相應或對比等等。形式上的分析可能很複雜，需要仔細與專注，但卻是相當重要的過程。至於面對不同年齡或年級的學生應該引導到多深入，則需要教學者審慎考量。

而分析過程通常會指出作品元素以及元素之間的關連性。例如我們可能會說：X元素之間彼此衝突或協調。也就是說當我們進行描述或點出作品特質的當下，我們有時也同步進行著一種詮釋。

若要掌握作品的特性，我們可能用連串的語句來描述，但是描述時須注意不能自相矛盾，例如一下子描述作品枯燥乏味、晦澀難懂，一下子又說作品抒情輕快。我們須慎選用詞，避免誤導。如果無法確定該如何下定論，可以透過仔細的文本分析（textual analysis），或是參考（卻不一定得遵循）藝術家的說法。

而利用描述人類特質的用語來形容沒有生命的物件，或許有些人會覺得有點奇怪。Smith認為這樣的現象，其實是很正常的，因為討論時很難不用象徵性的語彙，何況藝術作品常常反映了人的經驗與感受。

1. 詮釋（Interpretation）

分析與掌握特質之後的下一個階段便是進行整體意義的詮釋。詮釋是藝評家運用相關知識、經驗、與敏銳知覺進行的總結性判斷。雖然整體性詮釋取決於個體對作品內容與細節的看法，作品很難被切割成細項，分別詮釋後再加總在一起。

針對同一件作品，或許會有一些不同但聽起來都合理的詮釋。不過，以塞尚的作品 *Card Player* 為例，Smith認為：這件作品就不可能同時被詮釋為「無感染力的沉思默想」（pure contemplativeness without pathos）與「毫不混亂的狂暴性騷動」（turbulent agitation without chaos）。類似這樣矛盾性的描述，其中必定有錯誤需修正的地方；何況此件作品並非如此難以論斷或毫無線索可循。因此，應該持續抱持一種開放的態度，因為新的經驗也許將促成對作品更適宜與具說服力的詮釋。

詮釋主要是要闡明作品的意義。意義也可說是作品的內容。內容指的不光指作品使用的媒材、

形式或主題；而是由媒材、主題、形式三者交織而成。

三、評量與美的論證（**Evaluation and Aesthetic Argument**）

至目前為止，探索性的評論可以說是一系列的策略，可以幫助學習者更全面性觀看作品。然而，當一個物件被仔細的描述、分析，作品的價值與好壞可能已經有所定論，或被微微地暗示了。也就是說，當我們描述、分析與論述作品特質時，我們也同時在進行作品的讚頌或評估。

不過，探索式評論的目地是要更清楚仔細地觀看作品與了解作品的美感特質；詮釋時，則須要說明為什麼評論者會以這樣的方式進行詮釋。詮釋的時候，可再度描述分析作品，對作品特定的部分進行提出新的看法；運用象徵的手法，生動的描述作品；進行對照比較；重申或補充新論點等等。也可以透過非口語化的表達方式，例如運用肢體與臉部表情，有效地進行論證與說服的工作。

四、行動中的評論（**Criticism in Action**）

在此部分Smith以 Meyer Schapiro對塞尚作品的詮釋為例，說明評論時可涵蓋的要素。Meyer Schapiro在他對塞尚作品Mont Sainte-Victoire的分析時，說明這座山在藝術家生活中扮演的角色；以及為何藝術家反覆以此山作為創作的主题；還將作品與塞尚所繪製其他主题性的作品進行比較。Meyer Schapiro同時仔細的描述作品中山的呈現方式、色彩運用、構圖等等。

Smith認為Meyer Schapiro的描述與其對塞尚作品的美感評價是具有說服力的。因為若只是指出繪畫中的元素：山峰、山前的高架橋、房子、樹木、夜間的山谷等等，並無法讓我們體會到塞尚作品成功的地方。不過由於Meyer Schapiro詳細的描述了畫面處理方式與設計，討論不同的元素之間如何相呼應。例如背景與前景之間的關連性，他的作品分析，邀請讀者一同領會山的壯闊之美，於畫面中漫遊，感受作品的戲劇張力。由於Meyer Schapiro的分析，點出塞尚作品中形式上的協調、

複雜的程度以及作品的戲劇性效果；Smith藉由此範例顯示，對作品的評論是可以藉由描述性的語詞，提供論證。

接下來，Smith分享了下列的圖表。在圖中他區分了（1）作品，（2）對作品的評價（3）給予如此評價的原因，以及（4）標準。其中的（3）和（4）提供作品分析的理由與判斷標準。

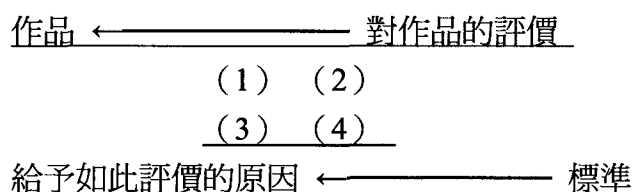


圖 2 評論 (critical evaluation) 時的主要元素

若延用Meyer Schapiro對塞尚作品的看法與上述圖示：我們或許可以在圖中(1)作品的部分填上「作品名稱Mont Sainte-Victoire」。(2)對作品的評價部分，雖然Schapiro沒有直接用「好」或「棒極了」來形容，我們可以推測他可能會用「非凡的」或「壯麗的」等形容詞評價作品。(3)覺得作品很非凡壯麗的理由，可能是因為「作品中充滿了戲劇性張力」。由此論點延伸，在(4)評判標準的部分可以填上「強度」(intensity)。

而單一的標準不見得足以對作品下最終的定論，因為通常需要考量多重面向。例如除了美感上的標準的，有可能作品還包含認知方面或道德層面。Smith建議，學校裡的教師，使用富有美感、認知與道德價值的作品；而教師可以決定，教學時認知與藝術的道德價值部分強調程度的多寡。

文章結束之前，Smith提到創造性活動的重要性。Smith認為在年幼以及小學階段，創作與實際的活動參與對日後了解藝術品的美感價值將會很有幫助。因為年幼階段所受的形狀、聲音、觸覺與智性的刺激，將有助於其長大後對藝術形式的了解。而本文中所提到的美感教育方法，Smith認為很適合國中、高中以及更大年齡階層

叁、評論

Smith的文章提出詮釋時須歷經的步驟，與各階段須掌握的核心觀念。文章中提出探索性評論 (exploratory aesthetic criticism)和評斷式評論 (evaluative aesthetic criticism)兩個活動。不過，就如同Smith所言，描述、分析、說明作品特質時，詮釋亦往往參雜其中，兩種活動方是無法截然劃分，作品評價的部分並不只在最後的階段才出現²。

至於學校中引導討論的方法，文中雖沒有很詳細的描述教學過程的細節，Smith提出了幾個教師須思考的議題：例如，該選擇什麼樣的作品？描述與分析要進行到什麼程度？面對不同年齡的學生，教學中創作與評論的比重等等。

閱讀時可能需注意的是，Smith的文章與表格中時常使用物件 (object) 一字來代表藝術作品。或許對他來說，當藝術家完成藝術品後，其工作便已完成，後續階段有待教師帶領學生面對「一個美的物件」，進行賞析與詮釋。Smith對創作與藝術品呈現方式的預設立場，可能反應寫作時代氛圍或他個人對藝術展現形式的看法。

長久以來，藝術作品的呈現方式多為實體的物件，例如一幅繪畫、一件雕塑或陶藝作品等等。然而，當代藝術的呈現方式其實已經越來越多元化；創作出來的成品不一定是單一的物件，而是一個行動、具時間性或互動性的裝置等等。藝術作品的意義有時是相當開放的，需透過觀者現場參與及互動才得已完成。如此一來，面對當代藝術作品，既有的藝術評論方式可能需要進一步修正。

² Smith提出的藝術評論教學活動與費德曼Feldman提出的藝術評論方法—描述、分析、解釋、判斷—用字遣詞雖然不同，概念上有許多共通之處。
的學生。

參考書目

萊佛·史密斯（2004）。學科取向藝術教育：文獻書目研究。國際藝術教育學刊，2（3），16–23。

7 教育美學經典研讀會 2010/05/13 8

Smith, R. A. (1991). Teaching aesthetic criticism in the schools. In R. A. Smith & A. Simpson (Eds.). **Aesthetics and Arts Education** (pp. 307-318). Urbana: University of Illinois Press.

Smith, R. A. (2004). The DBAE literature project. **International Journal of Arts Education**, 2 (3), 6–15.

問題討論

Q1: 藝術評論最終的目的地為何？你同意Smith對藝術評論終極目標的看法嗎？

Q2: Smith 似乎認為年幼與小學階段，應該多多給予創作上的體驗；中學階段則可導入審美與作品賞析的活動。你認同這樣的觀察嗎？

第九場次

主讀人：建國科技大學通識教育中心張展源 副教授

篇 名：(1) **When Is Art? (Nelson Goodman)**

(2)**Defining the Aesthetic Field (Peters Abbs)**

(3)**The Aesthetics Transaction(Vernon A. Howard)**

第一篇：〈何時是藝術？〉

(When is Art? ,by Nelson Goodman)

一、 作者背景

Nelson Goodman(1906-1998)是一位重要的美國哲學家，哈佛大學博士。他曾在波斯頓經營藝廊，這使他的哲學興趣延伸到美學之中，並讓他享有盛名。他的妻子就是一位畫家，所以他的美學論述多以繪畫為例子。

二、 本文摘要

1. 純粹藝術

對於「什麼是藝術？」的問題很能獲得滿意的答案，可能是我們問錯了問題。重新思考此一問題，應用符號理論(theory of symbol)的成果，可以幫忙釐清象徵作用(symbolism)在藝術中的角色，「被發現物品」之藝術，和所謂「概念藝術」的地位等問題。

純粹藝術主張專注於藝術的內在特性而非外在特性，堅持藝術品即是它自己，而非它所象徵

之物。純粹藝術棄絕全部種類的外在指涉，也要讓藝術從解釋與評論的叢林中解脫出來。

2. 一個兩難

我們面臨一個兩難：若我們接受形式主義或純粹主義的理論，似乎同意諸如 Bosch 的 *Garden of Delights* 和 Goya 的 *Caprichos* 之類作品的內容並不重要，且離開這些內容更好；若我們拒絕此理論，我們似乎在主張重要的不僅是作品為何，而是許多此作品不是的東西。純粹主義的主張是對？還是錯？

3. 樣本

在一個純粹主義的繪畫中，重要的特質是那些由圖畫所顯示、選擇、聚焦、展現、提升於意識的特質，換言之，是那些它不僅擁有，且例示(exemplifies)的特質。如此，則甚至純粹主義者的最純粹的繪畫也具有象徵的作用，它例示了它的某些特質。而例示就是象徵作用。

任何找尋沒有符號（或象徵）之藝術的人註定是找不到的。沒有再現或表達或例示的藝術，有的；沒有同時這三者的藝術，沒有。

對此一純粹藝術之討論對於「我們何時擁有一個藝術品，何時不擁有」的問題提供一解決的線索。

對「什麼是藝術？」或「什麼是好藝術？」的回答充斥在美學領域之中，發現藝術、概念藝術、環境藝術等的出現更讓此等問題難以獲得令人滿意的答案。麻煩的來源之一是我們問錯了問題，沒有體認到一個東西在某些時刻可以作為藝術品，而在某些時刻不作為藝術品。真正的問題應該是：「一個物品何時是藝術品？」或者簡短地，「何時是藝術品？」

我的回答是：藉著以某種方式當作一個象徵（或符號），一個物品（在此功能中）成為一個藝術品。一件林布蘭(Rembrandt)的繪畫當被用來取代一個破窗戶或使用成地毯時，會停止成為一件藝術品。（本文後面還有一句話：The Rembrandt painting remains a work of art, as it remains a painting, while functioning only as a blanket. 這兩句話似乎前後不一致。）

說藝術做什麼並不等於說藝術是什麼。我認為前者是較為根本且獨特的問題。

三、 評論

（一）本文使用 symbol 一詞相當模糊、或自創解釋，與一般美學中對 symbol 一詞既有的使用很不相同，且符號與象徵二義交替使用，徒增美學討論的困惑。作者對於美學中的關鍵概念，如「再現」、「表達」等，也都有獨創的意義與使用方式，這是其理論

麻煩難懂之處。而作者對 symbol 的使用又與法國的結構主義的記號學美學有所不同。藝術作為「記號」或「象徵」(art as sign; art as symbol)，其意義並不相同：記號指向它所代表的事物，藝術具有記號的性質（例：宗教藝術）例如，聖母瑪莉亞抱子像、佛陀打坐圖、耶穌像；象徵：比較間接地指向它所代表或表達的事物，較具文化內容（例如：紅十字會標誌、原住民圖騰）再者，象徵可表達出不易用文字述說的觀念。詩人洛夫的「金龍禪寺」就是用「蟬」象徵佛教的「禪」。藝術常具備象徵的性質與作用，如東海大學的教堂。

(二) 文中所提的「純粹藝術」應當是現在所稱的「最低限主義藝術」(minimalist art)，此派主張藝術只要有趣就好，沒有任何外在指涉，只呈現出最低限度的質料與內容。作者卻要宣稱，這些藝術仍然有再現、表達與象徵作用。意見紛歧的來源可能只是對字詞或概念的界定或理解不同而已。

最低限主義 (minimalism) 是一九五〇、六〇年代在紐約崛起的一種雕塑與繪畫上的新興風格。它的風格與形式非常簡單，只把最少的或最原始的質料放進作品中。「最低限主義」的基本口號是：「最少就是最多」，而要把藝術的指涉或指謂 (signification) 的面相消除，而達到絕對藝術的境界。因而此運動的另一個標語是：「非指涉性藝術」(non-referential arts)。這個運動的領導人之一 Donald Judd 曾說：「藝術品只需要有趣。」這便反映出他們對傳統美學範疇的棄離與質疑。¹⁰

在傳承上，最低限主義發展自「幾何抽象」(Geometric Abstraction)、「歐普抽象」(Optical Abstraction)¹¹、以及「抽象表現主義」(Abstract Expressionism)。但似乎又比它們走得更為徹底。有時候只呈現出單一顏色的正方形，連接成圓形的線條，或原始雕塑材料的堆砌或組合。它們把外在指謂去除，其目的是要利用作品來統整空間，並改變此空間。

一般被列為屬於最低限主義的雕塑家有：Tony Smith, Donald Judd, Robert Morris, Dan Flavin, Carl Andre, Sol Lewitt, Richard Serra 等人，畫家方面則有：Frank Stella, Larry Zox, Darby Bannard 等人。這個派別在當今仍然有甚大的影響力，這方面的新的藝術家仍不斷出現，如 Robert Ryman¹²。

(三) 「什麼是藝術？」並不是一個錯的問題。應當從維根斯坦「家族相似性」的觀念來看待。全部 game 一詞可以指涉的活動並不存在共同的特性，這些活動在某些地方與某些活動相似，在某些面相又與其他活動相似，就像家族成員之間的外貌相似情形

一樣。同理，全部 art 一詞可以指涉的對象也是如此。

(四)「何時是藝術？」反而是個奇怪的問題，與常識不符，但這與作者「歸納的新謎」(the new riddle of induction)的觀念很類似。

第二篇：〈界定審美場域〉

(Defining the Aesthetic Field, by Peter Abbs)

一、作者背景

作者是一位詩人、教授、評論者，目前任教於英國 Sussex 大學創造與批判性寫作研究所，惟網路上看不到他的求學經歷與專攻領域。他有 7 本詩集，與其他相關專書出版，其中含有對教育的省思與批判。

二、本文摘要

界定審美場域

“aesthetic”一詞（作者似乎用此字代表 aesthetics（美學）一詞，但又使用英文中此字的形容詞外貌，有時又使用其形容詞詞性，徒增困擾）在英文中不是一個簡單的字詞，本文的目的之一是要為“aesthetic”一詞重新宣示並重新賦予生命，並在教育的實踐中讓它導向新的目標。

“aesthetic”一詞源於希臘字 aisthetika，意謂「經由感官可被知覺的東西」，其動詞詞幹 aisthe 意謂「經由感官而感覺、掌握(apprehend)」。從知覺、感覺、掌握、感受等字我們可以區分出審美模式的性質。“aesthetic”一詞因此指謂一種從感官而來的認知，它對生活以及意識的發展至為重要。審美的反應(aesthetic response)，經由其感官與身體的運作，本質上是認知性的。藉著審美活動我們部分掌握(half-apprehend)且部分創造出一個理解、被提升的知覺(heightened perception)、被提升的意義的世界。

「場域」一詞則是從量子物理學而得到的啟發，它蘊含著錯綜的能量網絡，其中各部分之間是從關係而被看待，傳統與創新、形式與衝動、社會與個人、以及審美場域中的四個關鍵面相：創作、呈現、反應、評價之間都交互流動。

創作

音樂家史特拉文斯基曾說：「全部的創作都預設一種被知識的期盼所引發的欲求作為其基礎。」這是藝術創作起源的一個很好的界定。他也強調技術的重要性。

再者，藝術的媒介並不是一個中性的空間，而是一種可觸碰的質料，它讓創作的行動可能，且具有自己的特性，對創作者有所影響。此等質料亦有其自身的歷史，是先前的使用、運作的規約習慣、已被建立的連結與意義等等的總集。創作者在創作中自覺與非自覺地和傳統、已被使用的形式、及此等形式已經使用並傳遞下來的模式與技術有所互動。

呈現

作品存在於它對觀眾的感官與想像力的行動之中。沒有觀眾就沒有美學作品。

不同藝術的呈現方式有所不同。有表演性的，有即興式的，有展覽性的，有出版性的，有廣播性的，有顯現性的（電影）等等。觀眾需要藝術創作者，就如同創作者需要觀眾一樣。

詩歌在審美上只存在於兩個時刻：它被創作的時刻，以及它被表演的時刻。詩歌被看成是一種潛在的聲音事件，它有其聲音，像戲劇與音樂一般，需要呈現給觀眾以實現其美學價值。這對詩的教育方法有所啟發。

反應

我們對於藝術作品的反應都不是邏輯性的，而是透過我們的感官與感覺，我們的感性而形成的直覺性掌握。這些反應是感官性的、物理性的(physical)、戲劇性的、身體性的、前語言性的。太多理論，太多知識，隔離於審美經驗，這樣會阻礙身體的即刻反應以及心靈想像性地安住於感覺的類型之中。

但是，我們也需要一些訊息（歷史的、技術的、文化的）才能對所見之作品瞭解更多。例如，對文藝復興時期的繪畫，需要具備對聖經故事、希臘神話和某些象徵性的符碼有所瞭解才能充分地有所反應。

評價

評價，大部分而言，是組織我們審美反應的複雜要素的企圖，以較為知性的方式來述說我們與作品的關係，或以概念的方式說出我們的審美反應。部分地，評價也是組織與分析的企圖，讓我們考慮作品的形式，以及它在其中運作的傳統與連結的網絡。

在最好的評價中，知性的與審美的結合在一起，來對感官性的賦予意義。評價讓審美反應可被理解且可被溝通。下列要項對於評價作品是重要的：

- (1) 對規約習慣與技術的覺知。
- (2) 對藝術傳統的歷史性發展的覺知，這包括對歷史背景的瞭解。
- (3) 對某些最好的批判性與解釋性的文獻的覺知。

但是，這些並不是構成審美反應的要項，因而可能會錯失要點。因此，「莫札特是個音樂天才」這個命題，若我們不曾聽其作品，是不具有審美意義的。

知性的知識回過來進入審美場域之中，並與創作、呈現、反應相連結。它僅是較大全體中的一環，而其意義不從自身而來，而從它與此整體之內在關係而來。

三、評論

- (五) 美的鑑賞其實是美育（審美教育？藝術教育？）的重要內涵之一，教師應當對「美的理論」有所瞭解，才能恰當地進行教育。這點本文是忽略了，他只把美育視為藝術教育。以下摘錄「美的理論」的部分要點，以供參考。

1. 「美」是個不易加以定義的概念，甚至有人主張「美」是不可以定義的，因為沒有一個公認的使用此概念的判斷標準。不過仍有許多哲學家討論「美」的概念。

2. 「美」的定義與特質：

(1) 柏拉圖：在對話錄 (*Greater Hippias*) 中討論了「美的本質與定義」。
例如：「恰當的」是美，「有用的」是美，「見到或聽到時令人覺得愉快的對象」是美（美的背後有種愉悅 *delight*）。

(2) 美是客觀的或是主觀的？

客觀主義：美在對象的特性上（古希臘的觀點）

a. 簡單的：具有統整 (*unity*) 的特質。

美的事物分爲 b. 複雜的：具有比例 (*proportion*)、恰當的尺寸 (*measure*)、對稱 (*symmetry*)、平衡 (*balance*) 等特性。

以下是主觀主義的看法：

Beauty is in the eyes of beholders (美在觀看者的眼中)

又如中國人常說：情人眼裡出西施

古希臘也有人主張此論點，另外，莎士比亞，英國哲學家休謨 (*David Hume*)，美國政治家富藍克林 (*Benjamin Franklin*) 也主張此論點。

(3) 中世紀聖多瑪斯 (*St. Thomas Aquinas*)：

他說 “*Beauty is that which pleases when (it is) looked at.*” (美是被見到時能使人愉快的對象)。

但美的對象有三個條件：

a. 完美 (*perfection*) 或無瑕疵 (*unimpairedness*)

b. 比例或和諧 (*harmony*)

c. 明亮或明朗 (*clarity*)：牽涉到光的影響或指顏色飽不飽和。

此三條件是美的「外在」客觀性質，但他也提出一個主觀條件，即是「令人感到愉快」(*pleasing*)。

(4) 還有其他人指出，美的重要特性中包括了：

a. *smallness* (小巧玲瓏，一眼看得完)

b. *smoothness* (圓滑流暢)

c. *novelty* (新奇、新鮮感)

(5) 18 世紀 英國哲學家 *Shaftesbury* 注意到：

美的感受是「與利益無關的」(*disinterested*)。例如：美食、帥哥、美女等等... 與利益有關。道德行為與利益也有關，但看到美麗的花、貝殼，覺得美麗愉快是與利益無關。

(6) 康德 (*Kant*) 的理論：

a. 美是與利益無關的。

b. 美是不依據「概念」而作的判斷。例如：你要判斷此事公不公正，則

你要先有個「公正」的概念。你要判斷這是不是玫瑰花，則你要先有「玫瑰花」的概念。但當你看到花或貝殼，覺得很美麗，並不是你因為你心中先有「美」的概念，才去判斷對象是否符合此概念。 判斷花、貝殼的

美麗並不是先有「花應當如何才美」的概念，而是你當下感受到喜悅。

c.美有沒有目的？

美是無目的的「合目的性」(purpose without a purpose, or purposiveness)

d.美是普遍的 (universal)：大家都覺得美

f.美是必然的 (necessary)：美的對象每一個人一定覺得美 (人同此心，有共感 common sense)。

(7) 叔本華 (Schopenhauer)： 強調美的主觀條件

大多數¹³的事物若我們以欣賞觀照¹⁴ (contemplation) 的方式去看待，都可以成為審美的對象 (the aesthetic)。

3.美的種類與層次：

- (1) 柏拉圖指出：美有 a.具體的形式上的美
b.有抽象的、道德、法律、政府的美
c.美的觀念 (idea) 或理型 (form)

美的層次是從具體的美走向抽象的美，美有不同的種類和形式。

(2) 康德嚴格區分「真」、「善」、「美」的不同

他區分：

- a.自由美 (free beauty)：純粹的美。指沒有概念根據的美。例：花、草、雲以及人造的線條、圖形 (ex.阿拉伯手織品、現代抽象藝術)。
- b. 依存美 (dependent beauty)：依據某個概念而判斷的美。例如，覺得狗美麗，那你勢必對此對象有一定程度的美的概念。(即：你理想中的狗如何才美麗的概念)
- c.美的理想 (ideal of beauty)：只有「人」才具此特性 又美麗又有道德。

4. 真善美的關係

(1) 古希臘 (Ex.柏拉圖)：即真即善即美 (是真的就是善的也就是美的)

(2) 中世紀：

- a. 有人認為藝術的美是有誘惑性的，對心靈的清修淨化有礙。Ex.舞蹈、音樂的美會觸動情感或慾望，故加以貶低。藝術的美比不上大自然的美
- b. 大自然的美卻對心靈有幫助
- c. Aquinas (聖多瑪斯)：指出純粹大自然的美可以沉靜 (calm) 慾望。

(3) 康德嚴格區分真善美 他認為經常接觸大自然的美對道德有幫助，但他不認為經常接觸藝術對道德有幫助 (藝術的美可能對於道德會有所貶低的作用)

a. 真≠善≠美

知識的判斷（邏輯的判斷）是「橫向的」（平面的）

ex. This is a rose（這是一朵玫瑰） 這是知識的判斷，有概念根據，關心對錯。

善的判斷也要以概念為根據，例如，「你這樣做不公正」的判斷，我們要先有「公正」為何的概念，才判斷一件事情是否公正。

但美的判斷卻不以概念為根據，ex. This rose is beautiful（這朵玫瑰是美麗的），是我們先有一個事物是否為美的原則（如前所述），放在高處，我們將此朵玫瑰放置於此原則之下，看看是否符合，若符合，我們便認為是美的，因而這種判斷是「縱向的」。（垂直的）

b.他卻說「美是善的象徵」（Beauty is the symbol of the morally good）

象徵：有些觀念不易直接述說，卻可用別的物品、創作等方式巧妙地表達出來，則此物品創作就是此觀念的象徵。

「美是善的象徵」這一句是說：一個人經常接觸大自然的美，則有助他對善的欣賞，增加道德的情感。（但接近藝術不一定有此效果）

理由是：美的事物的特性（和諧、比例、統整、平衡、完美）和善的行為的特性很接近，故欣賞美有助於欣賞善（因為其欣賞的心理狀態類似）。

5. 審美態度(aesthetic attitude)與認知態度的不同：

(1) 心理距離(psychical distance)：

審美的狀態是具有心理距離的。（即脫離了事物的實用性以及我們的利益關係來看待，觀照。Ex.我們覺得電扇美、剪刀美，不會去考慮他的用途，而純粹以外型和感覺來看。）

(2) 審美的態度是一種與利益無關的注意（disinterested attention）

(3) 審美的知覺（perception）也不同于觀察（observation）

Ex. 晚霞與建築物：以觀察來看，因為你的注意力擺在建築物，所以會覺得建築物離我們比較近，晚霞遠 即與事實符合（建築物近，晚霞遠）。但若以審美的角度看，因為把注意力放在晚霞，所以覺得晚霞近，建築物遠

與事實不符。

6. 醜的問題（ugliness）：

(1) 醜是當下令令人覺得不喜悅的對象

(2) 醜是美的缺乏

(3) 「醜就是一種困難的美」（Ugliness is a kind of difficult beauty.）。特別

指藝術的醜。Ex.用不和諧的音樂來表示大自然的汙染

(4) 20 世紀的藝術不一定都追求美，反而呈現出許多醜。Ex.詩不押韻，唸起來難聽。英國畫家 Francis Bacon 的畫很「醜」。

7.美與崇高 (the sublime) 不同

感受美/感受崇高偉大 不同在於喜悅/敬畏的區分

崇高感的來源：尺寸的巨大、無限性、困難度、壯觀 (英國哲學家 Edmund Burke)

且崇高分 1.大自然的 (高山、大海、強風、豪雨)

2.人造的 (宗教藝術、歌德式建築、戰爭、人格高尚等等)

8.品味 (taste)：

(1) 是指人的審美官能 (faculty for assessing beauty)

(2) 可指一個人的審美習性

(3) 品味可以分高低嗎? 比如說, 我喜歡吃臭豆腐, 你可以說我沒有品味嗎? 我只喜歡搖滾樂, 是沒有品味嗎?

(六) 本文在談論藝術品的評價時, 並未區分藝術品的內在與外在價值, 也未強調應當重視哪些內在價值, 以做為評價時的標準。Monroe Beardsley 在這方面的理論值得參考。他認為: 對同種類作品的優劣評價我們可以用統整性 (Unity, 沒有多餘的部分), 複雜度 (Complexity, 技巧上的複雜程度) 和強度 (Intensity, 所表達之情感的強度) 三個內在價值的程度來批評:

U_3 代表 Unity 的程度高

U_1 代表 Unity 的程度低

Ex: $U_3 C_3 I_3$ → 第一名

$U_2 C_3 I_3, U_3 C_2 I_3, U_3 C_3 I_2$ → 第二名¹⁵

$U_2 C_2 I_3, U_2 C_3 I_2, U_1 C_3 I_3$ → 第三名¹⁶

(七) 本文在論述藝術的創作過程時提到了形式、質料、媒介等一些藝術品要素的觀念, 但還有部分要素沒有提到, 如意圖、意義、風格、表達等等。以下資料僅供參考。

1. 形式 (Form): 某一特定藝術類型的基本要件或外在的要求

Ex. 詩: 字數限制 (五言、七言), 句數限制 (絕句, 律詩), 押韻, 內在節奏

繪畫: 線條、顏色 (飽和與否)、形狀 (shape)、對角線、透視法¹⁷

音樂: 音高、音程變化 (音與音間的距離)、旋律、和聲、節奏、樂句 (phrase)、段落

2. 內容 (content): 藝術品所表達的故事、情感、或觀念

補充說明: 形式: 一個藝術品呈現事物的方式 (the way it presents things) 或它如何呈現 (how it presents) 其內容的方式。

內容: 藝術品所再現出來的內涵, 如故事、行動、情感、觀念等 (what it represents)。

3. 媒介 (medium): 某種藝術所賴以成立的要素

(1) 有些藝術的媒介是單一的 (純粹的)

a、文字--詩、小說

b、聲音--音樂 (器樂: 單獨由音符、聲音構成, 聲樂則參雜了文字。故器樂才

是最純粹的音樂。)

- c、 顏色、線條--繪畫
- d、 固體材料（石頭、木材、金屬等）--雕塑
- e、 人體的動作--舞蹈

(2) 有些藝術的媒介是混合的（Ex. 建築：混合了雕塑、繪畫；戲劇：含聲音、文字、舞蹈、繪畫、舞台設計；電影包含更多媒介）。

(3) 不同的媒介有不同的特性、專長和限制，所以不同的藝術受限於不同的媒介，而且應發揮其媒介的專長。

4. 語言與意義（meaning）：

(1) 語言有一些特性、限制、文法上、語意上及語言使用上的問題，會產生不同的意義出現。

(2) 言說意義（utterance meaning）：所說出的話，所具備的意義。言說者意義（utterer's meaning）：說話者原本心中所想表達的意義

(3) 許多藝術（文字）是用言語表達，所以可能「作者的意義」和「被理解成的意義」不同，這說明了藝術品的意義不容易掌握。

(4) 有些藝術品可能沒有意義，Ex. 抽象畫、絕對音樂（純粹音符的建築）

(5) 有些藝術雖然不是語言，但仍「述說」了某些內容，也具有語言的特性，可探討其意義。

(6) 當代藝術有意義不明確的傾向，Ex. 現代詩、抽象畫

5. 風格¹⁸（style）：在作品中經常出現的類型（pattern）

(1) 風格可以指一個時代或一個藝術家，在作品中重複出現的類型。

(2) 風格的作用：

- a、 用來評價表演的優劣
- b、 幫助專家鑑定作品
- c、 風格可以幫助我們了解藝術家的人格特性、情感、觀念
- d、 風格也可以反應出時代的精神
- e、 風格的改變可以看成是世界觀的改變

6. 意圖（intention）：藝術品中有時明顯地包括了藝術家的意圖：即他創作作品時的原先構想，有必要將之詮釋出來。

(1) 意圖在理解或解釋藝術品時很重要嗎？

有人主張把作者的原義找出來或符合原意的解釋才是正確的解釋

(2) 有人反對原意的重要性，文本或藝術品一旦創作完畢就有獨立的生命，可衍生出不同於意圖的另外意義。

(3) 意圖的另一個重要辯論如下：

a、 有人主張：沒有意圖的創作，不能成為藝術，Ex:無意中的創作，也就是說，意圖是成為藝術品的必要條件，但非充分條件。

b、 有人認為：沒有明顯意圖的作品，有時候也很成功，可以成為藝術品。

7. 表達（expression）：一般公認，表達是藝術的一個重要特徵，藝術表達出

情感或觀念，但對於「表達」一詞有不同的觀點：

(1)一個藝術品表達 y ：

代表此藝術家先明確的表達 y ，並將之傳遞在作品中。

(2)一個藝術品表達 y

代表此作品在觀眾（讀者）中引起 y

(3)把(1)跟(2)結合起來（托爾斯泰的看法）

(4)有人主張：表達是藝術家感受到一股不確定的內在動機，並將之宣洩表現在作品中（先有隱藏的內在動機，再表現出來。）

第三篇：〈審美的交易〉

(The Aesthetic Transaction, by Louise Michelle Rosenblatt)

一、作者背景

Louise Michelle Rosenblatt (1904-2005)是美國的文學評論家，早年留學法國索邦大學獲得比較文學博士，也因此她的文學理論與法國文學界的理論有部分的相似性。

她最有名的著作是 *Literature as Exploration* (1938) 以及 *The Reader, The Text, The Poem: The Transactional Theory of the Literary Work* (1978), 其中她主張閱讀文學的行動包含了讀者與文本之間的一種交易。這個「交易理論」提議了讀者與文學作品之間的「交互且相互界定的關係」，把重點放在讀者的角色上面。此理論要求重視讀者是誰，他們把什麼帶進文本之中，他們對文本有何期望，以及他們在閱讀時所做的抉擇。尤其，閱讀態度的抉擇至為重要。導出性態度(efferent stance)著重於在閱讀中可獲取什麼資訊以便完成想要完成的工作；審美性態度(aesthetic stance)則是著重於閱讀中所經歷的經驗。讀者必須自己決定閱讀的態度，在閱讀中選擇注意哪些要素。因此，作品的意義完全是個人化的。她的理論一般被歸類為「讀者反應」(reader's response)類型，與美國流行的「新批評」(New Criticism)極不相同。

二、本文摘要

使用「交易」一詞以取代「互動」(interaction)其理由如下：杜威認為「互動」已經取得二元論的含意，意指分離且已被界定的兩個實體彼此相互作用，故他建議使用「交易」一詞以表示交互且相互界定的關係，其中元素或部分為整體情況或事件的面相或階段。

語言不應當被視為一套完備的、無有根據的、現成的能指和所指的符碼，而應當看成具

體展現於個人與其社會的和自然的脈絡的交易之中。

閱讀是一種交易性的過程，發生於特定讀者與定文本，在特定的時間與特定的情境之下。這些因素都會影響交易。在此過程中，關鍵的是威廉·詹姆士所稱的「選擇性注意」。在讀者語文本的交易中，什麼會被覺知，什麼會被推向背景或壓抑，要依賴注意力聚焦於何處，以及聚焦於記號、對象、解釋者（皮爾斯記號學理論）這三者之關係的哪些面相而定。

有些動力或原則會引導讀者與文本交易中的選擇，或許是用字、語法、觀念、人物、主題、語言的或文學的規約等等，這些因素綜合起來就逐漸形成意義。因此，選擇與綜合是意義構成的根本活動，而意義也在交易的過程中出現。

在閱讀中採取的態度(stance)會引導選擇性注意，也許聚焦於公共的、字詞的意義，或者個人性的弦外之音、運動知覺狀態、知性或情緒的連結等等。

閱讀的態度形成一個連續體，一個極端是極其導出性的，另一極端則是極其審美性的。一位媽媽的孩子吞下有毒液體，她著急地看著藥品標示以期決定下個行動，就是極其導出性的態度；比較趨近中間但仍是導出性態度的是閱讀報紙、讀歷史教科書、或法律摘要等等。

極其審美性的態度主要將注意力聚焦於在閱讀事件中關連於文本，所被經歷到的種種。字的聲音，其節奏性重複與變化，會被「內耳」聽到；而內在的緊張、感覺、情感及伴隨圖像和觀念而來的連結會為想像中的情景、行動和角色增添色彩。這些是被經歷到的感發之情(evocation)。此種被經歷的「工作」、「感發之情」是讀者在與文本的交易中，或者在事後的反省、解釋、評價、分析、批評時，所「回應」的對象。

任何文本都可以被導出性或審美性地閱讀，因此「文學性」或「詩性」並非存在於文本的任何特質之中。若莎士比亞的〈十四行詩 70 號〉要被讀成一首詩，審美性態度是需要的。但是若著重於分類其中的隱喻或分析其語法，或給予字面意義的改寫，導出性態度是需要的。

文學教育常常不能體認到「文學作品」是讀者在與文本的交易中經歷到的感發之情。小孩被給予故事，卻被問了許多需要導出性態度的問題。

此一文學上的交易理論也適用於其他藝術之中。其他藝術品也可以用導出性或審美性的態度去觀賞接觸。

現行的其他藝術的教育也一樣很快將學生導向導出性態度的關懷之上。審美教育應當紮根於個別性的審美交易之中，這樣才能為其成長提供基礎。

三、評價

Rosenblatt 傾向於將所有文學作品用「詩」來稱呼，似乎暗示詩歌在其整個理論中佔有較高、較重的份量，如本文所舉的例子也是以詩為主。所以她似乎也比較少將重心放在對「敘

事文」(narrative)的存在樣態的分析上面。事實上，詩歌與敘事文是兩種極不相同的文學類別，閱讀詩歌與閱讀敘事文是很不相同的文學經驗。敘事文中有一個世界的展現，其中有生活、習俗、思想、觀念、宗教、迷信、生死、情愛，是個行為的實驗室，有人物對行動的抉擇以及此抉擇所帶來的後果。而且，敘事文還有一個貫串全部插曲的整個情節，這個情節可以轉化成作者所要傳達的思想。再者，要理解一個敘事文也要求讀者先具有對人生現實的一些實踐上的理解，以便能夠具備跟隨故事的能力。在閱讀敘事文的過程中，文本的世界會與讀者的生活世界交會，並對讀者的世界觀或行動具有重新塑造的能力。這些都不是以抒情為主的詩歌所能展現的。閱讀敘事文主要著眼於跟隨故事，掌握情節，在這裡，讀者似乎並不具備完全的自由與任意性，導出性與審美性閱讀態度的區分似乎意義不大。

以下介紹法國哲學家李克爾(Paul Ricoeur)的「三重模仿論」，作為參考。

李克爾敘事文理論的核心部份是他的「三重模仿論」(three-folded mimesis)，他將「模仿」(mimesis, imitation)一詞擴充為三個階段或層次，把作家的構思、讀者的期望、作家的實際創作、讀者的閱讀(觀眾的觀看)等面相都包括進來，相當可觀。

「第一重模仿」(mimesis 1)是作者對所模仿事件之意義的攝取與掌握，這是對行動世界的先前理解(preunderstanding)的階段。作者先要對事件感受到那些面相或啓示值得將之編排描寫成文學作品，才能著手進行寫作，這在李克爾看來是第一層的模仿。換個字眼說，這是個「先構形」(prefiguration)的階段，即預先賦予作品一個形體。

「第二重模仿」(mimesis 2)是真正為作品構作形體(configure)的階段，在這裡作者進行了「安排情節」(emplotment)的工作。

「第三重模仿」(mimesis 3)是李克爾理論的重點，它發生在讀者閱讀作品的過程中。讀者生活在自己的生活世界之中，必須面對解決許多切身的問題，而任何作品或文本不僅具備意義，也指涉了一個生活世界，李克爾稱之為「文本世界」。在閱讀時「讀者世界」與「文本世界」交會，讀者從文本中的行動獲得啓示而對自己的行動或世界觀產生「重塑」或「重構形」(refigure)的作用，是為第三重模仿，在這裡正可以看出文學作品的價值。

(一) 第一重模仿--行動的前理解

情節的構作是建立在對行動世界的前理解上，對其有意義的結構，其象徵性的來源[文化系統]，及其時間性格的前理解之上。「模仿或呈現行動首先是要預先理解人類的行動為何物，它的語意學，它的象徵系統，它的時間性(temporality)。在這個共通於詩人及讀者的先理解之上，情節安排與文本及文學的模仿學才被建立。」(Time and Narrative I, 64)

所謂的行動語意學是對任一行動去掌握其「什麼」、「為什麼」、「誰」、「如何」、「和誰」、

及「反對誰」之面相。要能熟悉這些必須要具備「實踐理解」(practical understanding) 的能力。這是指對人生的實踐方面的理解（如人際關係、社會習俗、行動之可能後果等等），有別於對數學、邏輯的理論性理解。

（二）第二重模仿--安排情節

李克爾說第二重模仿開啓了「宛似」(as if) 的王國，這裡要分析的是作者的構形行爲 (configurational act)。李克爾用「安排情節」(muthos, emplotment)一詞來指涉此行爲，而將「情節」(plot)一詞留給作品所具的一個組織。這樣的一個用意是要強調情節的時間向度。

第二重模仿具有中介地位，因爲它有中介性的功能。構形的運作有一個動態的性質，因爲一個情節已經發揮其統整和中介的功能，它讓對行動之編排及其時間特徵的前理解與後理解(postunderstanding) 之間的中介成爲可能。依李克爾看來，情節的中介性可從三方面去理解。

首先，它是各別事件與整體故事之間的中介。亦即它從事件的多樣性中抽繹出一個有意義的故事，或者說它把事件轉換成一個故事。故事必須是多於事件之編排的；它必須把事件組織成一個可理解的整體，以便吾人總是可以詢問此故事的「思想」爲何。

其次，安排情節把下列異質的東西聚合在一起：人物、目標、方式、互動、情境、意外結果。當吾人把可憐及可怕的事件、突然的逆轉、確認、強烈的效果等放入複雜的情節中時，這種構形所根據的原則便是「協調的不協調」(concordant discordance)原則，亦即讓不協調的事件之間顯得協調而統整。李克爾說這才是情節的中介功能的所在。

第三，由於情節的時間特徵，吾人得以稱之爲異質事物之綜合。這是情節的第三個中介功能。任一敘事文的時間性辯證有一個重要的特徵，亦即情節是「跟隨故事」(following a story) 的客觀對應物。

情節還有如下的特性。首先，由於其反思性，整個情節可被翻譯成一個「思想」，即其要點或主題。情節與思想的相關性超越了「於是」「又於是」的純粹事件連續。其次，情節的構形爲無盡的事件連續加上了「結局的意義」。當一個故事成爲家喻戶曉時，跟隨此故事在重要性上便比不上掌握結局和導致結局的重要事件。此時的反思判斷反而把時間經驗從「在時間中」帶回到「重複性」之上。最後，一個故事的重覆對於把時間呈現爲從過去到未來便構成了另一途徑。回憶好似把「自然的」時間次序倒轉了。在開頭便閱讀其結局以及從結局閱讀其開頭，我們也在學習回頭地閱讀時間本身，好比在結局上重述一行動的先前情況一般。在此方式下，情節不僅把人的行爲建立在時間中，也建立在人的記憶之中。(TN I, 67-8)¹⁹

（三）第三重模仿--文本世界與讀者世界的交會

第三重模仿發生在讀者閱讀文本的過程中，而且是整個藝術之模仿過程的關鍵時刻。李

克爾對閱讀的重視，可以從下面這段話見出：

我們必須承認：離開閱讀而來考慮，文本世界僅只是一種內在的超越性 (transcendence in immanence)。它的存有論地位仍在懸疑之中——對於結構，它是一種過度 (excess)；對於閱讀，它是一種期盼 (anticipation)。(TN III, 158-9)

他認為是閱讀才是真正完成了「構作敘事文形體」的動力過程。李克爾重視的是文本與讀者的世界交會後對讀者在其生活世界的行動有所重構的面相。他說：「作品的意義是從這個交會中生起的。」(TN III, 159)

附錄

SONNET 70

That thou art blamed shall not be thy defect,
For slander's mark was ever yet the fair;
The ornament of beauty is suspect,
A crow that flies in heaven's sweetest air.
So thou be good, slander doth but approve
Thy worth the greater, being woo'd of time;
For canker vice the sweetest buds doth love,
And thou present'st a pure unstained prime.
Thou hast pass'd by the ambush of young days,
Either not assail'd or victor being charged;
Yet this thy praise cannot be so thy praise,
To tie up envy evermore enlarged:
If some suspect of ill mask'd not thy show,
Then thou alone kingdoms of hearts shouldst owe.

第十場次

主讀人：彰化師範大學藝術教育研究所李靜芳 助理教授

篇 名：(1) **Developing and Checking Aesthetic Understanding (H. B. Redfern)**

(2) **Toward More Effective Arts Education (Howard Gardner)**

(3) **Discipline-based Art Education: Becoming Students of Art**

(Gilbert A. Clark, Michael D. Day & W. Dwaine Greer)

第一篇：(發展與檢視美學的理解)

(Developing and checking aesthetic understanding, by H. Betty Redfern)

大綱：

1. 一個人，像是老師，是如何知道個體獲得的是什麼，特別是在藝術上？他如何知道當一個任浸淫在依本書上、一個影片、一段音樂實是在「製作」它，他是如何回應的？
2. 學生對於自己作品的選擇呈現的是他們對物件本身的觀點，這是真正的選擇，好像是要被透露出來的。
3. 進行對有質感的作品之相同性和差異性比較是很重要的。不管老師的策略如何，基本上必須在兒童早期就鼓勵他們發表對他們自己的作品或自己所選擇的東西的看法。
4. 一個老師的沈默可能也是一種雄辯的方式，有時甚至於比語言和姿態更強烈。很重要的是，要記住一個人是需要時間去「活在」(to live in)美學的當下 (aesthetic moment)。
5. 訊息的傳遞並不是鼓勵與促進美學的參與的要求，雖然它在後續研究的準備工作上佔有一些地位。
6. 領域中基本詞彙的建立是必要的。如果沒有適切的參考方法，在一般細節的觀察和美學的品質上，不緊對他人的回應以及為何回應的理解會受限制，自己的認知力也會受限。因此，學生應該要知道一些技術性的名詞，像是音樂或舞蹈的上的標記符號，都是用來學習重要概念的簡化形式。這些文字的想向幸運用就是美學討論的特質。
7. 在美學評價上的語言運用，總是不太準確的。如果認為建議性的語言或是具有豐富情感與聯想的語言比其準確性的不適合於美育的目的那就錯了。
8. 普通教育中的目標已經不再是去產出專業的一瓶家或是藝術家、表演家。而是能發展個體準備去接受新的觀念和情感，而且具備獨立判斷的能力。
9. 沒有批判性的反思，就沒有所謂的美學教育。這是任何一位在民主自由的傳統下之老師所不能逃避的。也就是去促進深度討論中的取捨問題，它所涉及的不只是表現上的信心與技

巧，以及捍衛自己的觀點。而且，能準備好傾聽他人的聲音，甚至重新思考，或改變自己原初的立場。

10. 批判式的鑑賞與學生的藝術活動可以做許多實際上的連結：提供口語的介紹、規劃圖錄、書寫活動重點、履歷表、回顧等。
11. 回應成熟作品和表演的能力通常遠遠的超越創造他們的能力。當學生的視野擴展或改變的時候，對一個活動的不滿足，實際上通常反應的是學生的自我不滿足、不專精、與平庸的成就。在老師方面，可能也反應了對表現與自由的執著，與害怕加諸任何東西在學生身上的想法，陷入了一種「置入」的陷阱裡，認為對年輕人「輸入（觀念或訊息）」的這些方法只適合於兒童身上。
12. 缺乏對一定範圍內各種藝術與樣態的介紹，學生對藝術的觀念或某種特定的藝術形式會建立在狹隘甚至是扭曲的基礎上。
13. 任何一種型式的藝術或一件作品對情感的教育都有獨特的貢獻。義務教育的課程建立在一種特定範圍的經驗中，與所謂的選修課程有很大的差異。在後者中，學生可以追求他們特別有興趣的活動，或是有能力去達到更深度的發展。
14. 如果認為一種藝術形式的區辨能力可以自動的應用到另外一種上面，或是那樣的觀念可以放諸四海皆準，那就是錯誤的想法。必須再一次重申，美學的觀念並非靠知性獲取之後就可以應用到各種情況：即便是在相同的藝術形式中進行作品的鑑賞，也需要對每個特定的個案進行判斷，這當中牽涉到認知與感受性的經驗。
15. 在對每件藝術作品以及藝術作品彼此間的相似或差異性逐漸熟悉的同時，我們會對這件作品有更深入的理解，並且建立個人的藝術觀點。

第二篇：(邁向更具效益的藝術教育)

(Toward more effective arts education, by Howard Gardner)

大綱：

1. 四元素的介紹
2. 「零計畫」的元素：發展群組的觀點
3. 最初在教育中的突襲行動
1. Project Spectrum (學譜計畫) 與 Arts Propel (藝術的生產、認知與反思計畫)：在學校中的兩個新的發想

2. 結論：持久的練習

作者首先用弦樂四重奏為例，來說明藝術教育中四元素間的合作過程所面臨的挑戰，以及這四者之間相互瞭解、互動與連結之重要性。這四種元素交互影響，有時彼此也容入其中之一的元素中。

Gardner 所謂的藝術教育中的四元素如下：

1. 藝術教育的哲學主張：教授藝術的目的為何？該如何解釋藝術？它如何與課程中的其他學科或社會關連？
2. 藝術在心理學上的學習觀點：學生是什麼樣子？老師如何有效的工作？某些特定的教學媒材之效果如何？如何去評量成功或失敗？
3. 過去歷史上藝術的實踐：那些東西已經被完成了（不管是為了什麼原因）？什麼樣的環境設置受到歡迎？誰是大師、學生、與期待中的觀眾？
4. 教育系統中的人文與環境生態：被指定的課程、行政人員、認證的過程與核發執照、決策的過程。

哈佛「零計畫」的元素：發展族群的觀點

「零計畫」問世已經二十多年了，當初是爲了去瞭解與改進社會中藝術教育的品質，其發起人是：**Nelson Goodman**。早年該記或所關注的是去發現可行的哲學基礎，朝向心理學與教育的目的邁進。它在知識論上是具有信服力的，在實證上具有建議性，將藝術間的互動看作是各種符號系統，像是語言、圖畫、姿態、或是音樂。...藝術教育可以被有用地看做是在藝術性的象徵領域中對讀寫能力的傳授。這一種簡單的構想，結果變成意外的豐富多產。在某一方面來說，它對有效的藝術教育提供了一個明確的方向。就某種程度來說，個體因爲藝術中的符號系統變得有文化修養，而且可以在該系統中豐富地感知、創造、或反應。如此一來，我們可能就會假設藝術教育達到某種成就。**Goodman** 的構想可以避免某些困擾著藝術教育觀念與計畫的問題。當沒有人否定藝術的價值與優點等議題的意味時，這些棘手的問題就會爲了許多教育的目的而被忽略。我們不必決定一件作品的所有優點才可以去瞭解它的意思、影響或作用的模式。相同的，聚焦在藝術的象徵化可能解除藝術過程中的神秘性。不管在藝術中靈感、神秘、或情感發洩的角色爲何，這些在教育當中，比象徵性認知的一般化或系統化過程更少被觸及。

在我們「零計畫」的「發展群組」工作中，我們早期選擇檢視正常兒童在藝術上各種符號使用的能力之發展。在我們所謂的「零計畫」心理發展階段，我們檢視兒童精通於各種不同的藝術符號系統中之成分所歷經的過程：他們是如何去欣賞不同藝術形式中的風格；他們是如何理解隱喻與其他形式語言；他們是如何將那些具有力量與重要性的藝術象徵化的表現元素融入他們無經驗的作品當中。爲了將這個公式化，我們尋求將 Goodman 的不同符號分類法與過程混和皮亞傑和其他認知心理發展學者所專精的發展取向。有關我們基本的研究取向和主題已經在很多地方提到，在此就不再重述其細節。

以下對過去二十幾年來我們觀點的重要改變摘錄如下：

1. 在某一個藝術象徵系統中發展的技術，像是音樂，是以系統的方式產生。但是這樣的發展不能應用到其它的藝術系統當中。事實上，每一個藝術領域展現自己獨特的發展路徑。
2. 與其思考將認知當作是發展一件完整的東西，更正確的說應該是將智力看做是具有許多可以切割的元素。我們談到有關發展的許多明顯的智能，每一種都有自己的特定軌道。當一種如語言或身體智能放到藝術性的使用時，那它必不是絕對強制性的，而是一種個人或文化的決定。
3. 即使這些智能以明確的方式發展，在人類的神經系統裡它們也有特定的代表性。這些不通的人類象徵性能力可以在左右兩半腦間的大腦中區塊，或是皮層的區域之間被堪測。零計畫是研究不同藝術的象徵技巧在皮層之再現的先驅研究。
3. 在某個區域的發展，兒童可能僅僅因爲年紀而變好，但是這簡單的說法適不適當的，在某些程度上對藝術來說是錯誤的。事實上，而圖在七歲以前所展現的行爲與性向比中學生更接近一位實踐中的藝術家。
4. 要提出一種特定的藝術形式之典型的藝術發展是可能的。但是，即使是在正常的小孩子之間，這當中一定會有很重要的個體上的差異。因此，在獲得繪畫技巧的過程當中，有的還集會集中精神在輪廓線或特定物件的形式，有的孩子就會依賴已經存在的基模或傳統。具有特殊天分或是病狀的兒童，可能走的是其他的路徑。發展的途徑也會因爲文化的差異而

很不一樣。

5. 即使在產生的範圍當中有許多不同的發展路徑，有關主宰認知、反應和緊要的判斷有許多不同的發展上的傳說。通常，在其他的發展領域當中，認知能力比起生產能力是更複雜的，但是也有一些例外顯示生產力的早熟發展。認知、生產、與批判的能力之組合是一個複雜的工作。

這些結果也隨時準備被延伸，它們提供一種發展族群所在意追求的感覺，以及我們目前所認同的結果。我們對這個領域的研究仍然處於嬰兒期，但是如果聲稱我們啟動了藝術上發展心理學的研究應該不為過，而且我們也正面臨許多競爭性的說法。

但是，發展心理學並不是藝術的教學法。很快的我們明白了在一個特定的教育控制中或是某個文化場域所賦予的訊息下，發展過程中自然發生的事情並不等與「可以」發生的事情。發展的因素可能會在某個特定的時間對可以被成就的事設下一種上限，而藝術成就中的此種重要因素就是教育的品質。如果我們要從哲學與心理學移動到教育的適當性，就必須考量發展因素與教育因素的關係，也就是發展與學習的關係。

最初在教育中的突襲行動

如果說我們在哲學與心理學上的研究全都消耗掉了，在零計畫的歷史上就是十足的諷刺。在早年，零計畫就參與了各方面對教育的關切。在創辦人 Nelson Goodman 的指示下，一些值得回憶的系列演講曾在六零年代的波斯頓社區展開。職員們也對進行中的一些有成效的藝術教育計畫進行仔細的調查。透過這個研究使我們初步瞭解到那些取向的活動總是會成功，而那些總是失敗。這麼多年來進行了很多計畫，這些教育的突襲行動不稱枚舉，包括參與電台與電視節目的藝術教育規劃，到有效的博物館教育之研究，以及安排當地公立學校試驗性的藝術訓練等等。但是，即使這些突襲活動是有益的且令人振奮的，但他們始終不能代替一個比較密即予長程在教育領域的參與。零計畫可能被認定為主要維持在一種象牙塔內的工作。這麼多年來，我們感覺到更強烈的欲求，希望能和一些藝術教育的實踐者合作，希望這二十幾年來的研究能有一些貢獻。我們也很確定對於藝術教育中的兩個元素（有效的藝術實踐與教育系統中的生態學）還有很多要學的地方，對此我們的研究還沒有形成一個主要的焦點。

Project Spectrum（學譜計畫）and Arts Propel（藝術的生產、認知與反射計畫）：在學校中的兩個新的發想

根據我們在美國學校的觀察，對於藝術智能與藝術教育相當被忽視的事實，覺得身受打擊。在大部分教育的環境中，保留的是認同、教化、以及語言和邏輯數學智能的回饋。這兩種智能比較優越的學生在校的經驗保證是正面性的。相反的，在這方表現不佳的學生注定要面對挫折，在很多例子中，產生對自己錯誤的想法。Project Spectrum（學譜計畫）and Arts Propel（藝術的生產、認知與反射計畫）這兩個計畫是在多元智能的理論下發展出來的。Project Spectrum 與當地 Tufts 大學附設的 Eliot-Pearson 兒童學校的老師 David Feldman 合作，主要關注的是學齡前教育。主要的目標在發明新的評量年幼小孩智力傾向的方法。它逐漸地發展成爲學齡前的一種課程模式。Arts Propel 則是與「教育測驗服務」機構及匹茲堡公立學校合作，企圖發展一個可信的，評量國、高中生藝術潛力和成就的方法。希望這兩種評量的方式能對學校老師及大學招生委員在學生成就的看法上有幫助。Project Spectrum 是建立在兩個假設上。首先，三到四歲的小孩以系統的方式呈現易於他人不同的智力傾向；其次，評量的最佳方法，去培育這些傾向，就是提供年輕人充足的機會運用他們智力的優勢去探索物質。

「學譜計畫」一開始是一種評量的方法，最後逐漸發展成爲一種課程的取向。我們感覺在發展的早期，提供豐富的機會去探索、發明和轉化的機會，形成了最佳的教育取向。當小孩猶豫於參與我們提供的東西，我們就供給特定的鷹架。當他們過於早熟，我們就進行比較系統化的訓練。我們在發展的發現中建議，這是一個自發性的探索與熟練的時機。

一些年以後，更積極的介入兒童學習的時代來臨。然而，我們相信，在「學譜」教室課程的氛圍應該被保留。也許會有一種漸漸強化的過程，而使得「學譜」的各種面向可以滲透到小學的各個年級當中。

但是學校和學校系統對藝術的歡迎在當代美國的場域中使很罕見的商品。我們在 Arts Propel 的原始目的是想要評量藝術的潛能，像是用來測量學術像是 IQ 或 SAT 潛能的工具。但是我們很快地發現，藝術的潛能實際上是不可能測量的。大部分的美國小孩與年輕人具有很少的藝術訓練，一切都必須從頭開始。因此，一開始起於評量的努力又再一次變成了類似於課程的

工作。Arts Propel 是首字母的縮寫字，是要尋求藝術教育中的主要元素：生產、認知與反思（production, reflection）。在我們的觀點裡，與蓋迪基金會不同的是，我們認為生產仍然必須是藝術教育的任何藝術教育過程的重心，特別是對大學以前的學生而言。任何藝術教育過程的核心必須是能夠處理、使用與轉換不同藝術象徵系統的能力——去思考藝術的媒介與素材。

但是生產本身仍是不夠的，至少對目前的文化氛圍來說是不足的。這樣的過程只能發生在如果藝術的創作仍然是所有教學努力的基石。對一位老師僅僅是某種藝術形式的專家來看也是不足的。在我們的規劃中，去產生區辨的效應與去瞭解藝術的明確特質，在藝術能力中是彼此必須的伙伴。另外，也需要在藝術上的反思能力，反思個人在藝術創作上的目標和方法，反思其他藝術實踐者的方法和目標。所以，我們在 Arts Propel 中對生產、認知與反思有一種持續的辯證，彼此互相的支撐與豐富。

Arts Propel 是如何運作的？有兩個主要的組成部分。其一、我們設計許多具有豐富結構的藝術形式，像是音樂、想像寫作、和繪畫等一些可以回應生產、反思和認知。在一個視覺藝術的任務中，學生開始一個認知的任務用以區分蒙娜麗沙和其他幾件具有某種程度說服力的贗品。這個認知的工作導向一系列的反思練習和生產書寫與文字實驗。另外以音樂為例，學生開始練習一件音樂的作品，但是以這件活動作為多種美學區辨的跳板，並反思造成一個驚人的或無生氣的表演的因素為何？

很明顯的，在這些不同的方案中可以用一些方法成功的評量，但是並不容易。實際上，我們在某個程度中可以在早期零計畫的實驗作品中調整發展出來的評分系統。比較大的挑戰是發展 Arts Propel 的分支「學習檔案」(portfolio)收集的評量技巧。藝術教育的觀察家都熟悉學習檔案。因為最專業的學校會要求有抱負的學生提出收集的做好作品成果。我們大大地擴展了對學生學習檔案的看法。

我們有興趣的主要不是學生的最後成品或最好的作品，寧可在一些重要的時間點上看到學生成長的過程與元素。我們所呼籲的學習檔案是由有關學生學習的構思作品的筆記、成功的草稿、模型、再製的規劃和日誌的內容，包含練習與方案的反思，對單一作品細密的追蹤步驟，以及對一學期或學年的主題發展之廣泛地調查。

收集這些學習檔案是很直接的工作，但是要做到的可信與有效的評量是一個有難度的挑

戰。畢竟，一個人是如何從數十或數百頁的資料中減低到一個可以操作且仍然具有代表性的例子與簡潔的分數或描述？我們目前開發了許多的途徑，

包括：自我描述與評量；對於學生產生問題的不同突襲表現評分；採各種不同的方法重新瞭解主題；在生產、生產與反思元素間的互動；觀念發展歷經的重要時間；用有效的方法介紹個人元素的能力等。這裡的某些取像是可以是量化的，但有許多需要依賴主觀的印象、來回判斷的可信度或是整體評分的方法。

即使我們企圖簡化學習檔案到一個比較精確的解讀或述語並沒有完全成功，但是我不是全然沒有價值。就我們的觀點來看，集合學習檔案的施行，可以掌握學生的藝術思維，可以形成一個相當重要和有價值的教育活動。以學習檔案為中心的教育可以提供累計強記知識的負面例子，而曲解的中等教育的目的；它可以讓學生更緊密地和自己的情感與目標接觸；它可以提供一個深度探索主題或議題的獨特經驗，一個在當今美國快步調的社會中將近消失的經驗。特別是，我們認為它可以提供一個如何使生產、認知與反思聚集在一位藝術學習者身上的模式，也就是同時呈現在一位成熟藝術家身上的特質。

結論：持久的練習

一直到現在，我們擁抱自己學術的遺產，陳述觀念時放比較少的心思在執行上。即使我們已從實驗室移動到 Spectrum 和 Propel 的課堂。我們所寫的好像是不用面對一個自治的文化—沒有學校的環境可以提供作為一個熱情的主人、一個存疑的觀察者，或是一個難纏的敵人。

當然，華麗的計畫總是會有一種虛構的成分。學校和學校系統是美國最持久的機構，幾乎每一是美國教育系統下的學生都指出學校是一個很保守的機構，改變很慢，對重要的改變不為所動。這種堅定不移以不一定是不正常的特質：少數機構也能符合重要的改變。就大部分教育風潮的表象來看，保持一個健康的懷疑態度可能是必要的。

要有效地影響美國教育並沒有康莊大道，很多的路標常常會造成失敗。在 Spectrum 和 Propel 的計畫中我們盡量避免這樣的缺點發生。我們並沒有猶豫地陳述與維護自己的主張，並尋求理解教師與行政人員的問題和關切點，傾聽他們的意見，在取捨之間辯證，分享的同時也學習到不同的觀點。如果夠幸運，觀念的重塑將影響到所有參與者的興趣與關切，如此就

有達到較大成功的可能。在英國內戰後，邱吉爾提醒國人：「我們並不是在終點」。更進一步說明：「我們甚至不是在終點的開端，而是在起點的終點。」如果零計畫的目的被理解，如果我們可以目睹和強化藝術教育的改進，就可以計畫一個長期的參與工作。當然，它沒有戰爭那麼危險，事實上，至少偶爾是有趣的。但是它是一個困難且需要長期努力的工作。重新回到文章起頭所引用的四重奏的比喻，我認為元素間的合作不是像一個練習最後達到發表的過程，而是一個不斷練習的過程。當演出者對彼此更加的熟悉，就會證明演出的結果更有效與令人愉悅。希望我們所有的計畫都能展現這樣的品質。

偉大的經濟學者 John Maynard Keynes 曾說：經濟學者與政治學者的觀點認為，不管他們是對還是錯，總比被泛泛的認識還要強而有力。經過了二十幾年的發展，我們義不容辭的試著將我們的想法介紹給更多的社群。也許當我們與藝術家、老師和學生合作的時候，當我們將心理學、哲學和積極的學校環境中的教育實務練習結合時，我們可以產生一些對其他人有吸引力的作品。

問題：

1. Gardner 所提出的四個元素為何重要？
2. 請說明對 Gardner 對二十幾年來研究歸納所提出的六個重點提出看法。
3. 學習檔案對藝術學習有何重要性？

第三篇：(學科取向的藝術教育：成為藝術的學習者)

Discipline-based art education: Becoming students of art,
by Gilbert A. Clark, Michael D. Day & W. Dwaine Greer

大綱：

1. 簡介何謂 DBAE 及其的由來
2. 比較 1960 年代的「學科中心改革運動」與「學科取向藝術教育」
3. 「創意的自我表現」與「學科取向藝術教育」的比較
4. DBAE 的課程活動特質之界定
5. 結論：一個藝術教育典範的轉移

這篇論文主要是論及是與學校的藝術教學與一個主要在藝術教育上理論與實務上的轉變。這是有關於一個當代藝術教育的取向，它呈現了一個寬廣的藝術視野，強調藝術在普通教育從幼稚園到高中的角色。這個取向聚焦在藝術品上，統合了藝術的四個學科：美學、藝術批評、藝術史、藝術創作。「Discipline」這個字指的是為學者或教育實踐者的社群所認定的研究領域。有關課程、教學、學習與評量的諸多決定立基於藝術應該是一般教育整體中的一部份之信念。藝術類科應該被視為一種有內容的主體，可以用類似於其他科學科的方法在學校裡教授或學習。期待老師們能以一定進度結構的課程和書寫的方法來教學，也用適切的方法來評量學生的學習發展。藝術學習的目標、過程與評量是很獨特的，但是也是與一般教育的方向是一致性的而且可以相容的。這個取向就是大家所知道的「學科取向的藝術教育」（簡稱 DBAE）。

在任何領域中的理論都是建立在過去的發展上，DBAE 的理論建構也不例外。本文提及過去二十幾年來學術上的貢獻，而且包含了教育領域裡諸多文獻的觀點。DBAE 的理論發展一直到被認可，是藝術教育中課程與實踐上的一般性轉變的結果。

這個轉變開始於 1960 年代普通課程的改革與該時代的重要理念。對某些人來說，DBAE 也可能被認為是舊觀點的應用，而不足採信。1960 年代的課程改革是為了提升國家的科學、技術與軍事能力，強調教育上學科的課程結構。當時的課程評論家指出「內容中心」或是「學科中心」取向教學的嚴重問題有可能會發生在學科取向的藝術教育上。然而，「學科取向的藝術教育」乃經過 25 年的發展，它與先前的運動有許多非常不一樣之處。本文中將會提出它們明顯的差異之處。

1960 年代的「內容中心」或是「學科中心」運動是聯邦政府所支持的一個全面性的課程改革運動，希望能影響所有的學校。相反的，DBAE 是由領域本生產生，由公私立機構贊助，特別是針對藝術教育。1960 年代的運動，網羅了大學中各領域的學者作為課程的發展者與專家來規劃教授的內容。在 DBAE 裡，所謂的專家們主要是要為不同年齡層的學習者篩選適當的藝術內容以及規劃課程的發展。下表一摘錄並比較「學科中心課程改革運動」與「學科取向的藝術教育」（DBAE）的差異點。

表一、學科中心改革運動與學科取向藝術教育的比較

學科中心課程改革運動	學科取向的藝術教育
<ul style="list-style-type: none"> ·屬於一般性課程的改革 ·學者型的專家作為課程的發展者 ·希望製造一個「教師認證」課程 ·焦點是數學、科學與外語 ·由聯邦政府的指導實施，並以其基金贊助個別教師的在職訓練 ·聚焦在各學科的結構以作為課程內容的資源 ·模範學習者是一位學科專家 	<ul style="list-style-type: none"> ·針對藝術教育課程的改革 ·藝術課程的磚家事課程的發展者，關注學校與社區的問題 ·焦點是普通教育中的藝術 ·透過公私立基金的贊助執行與具地方特質的區域性學校合作 ·聚焦再對美學、藝術批評、藝術史、藝術創作等學科統整性的理解 ·模範學習者是一位博學多才的人

這些差異是很重要的，因為它劃下了藝術教育理論基礎的轉變點。雖然目前的努力是取自於先前的改革觀點，但是 DBAE 的發展取向一直在避免 1960 年代錯誤的判斷。舉例而言，在學科中心的改革運動中，改變實務是為了置入「教師認證」的計畫。相反的，DBAE 使用學校理事會、督學、校長及老師等區域性團隊的努力來帶動改變。

作為一個當代觀念上的架構，DBAE 的取向當然也與已經主宰藝術教育達 40 年之久的所謂的「創意的自我表現取向」的藝術教育很不相同。後者的理論藝術只是為了達到發展兒童內在固有的創意與表現能力的工具。在 1960 年代早期，當它處於流行的高潮的時候，藝術教育的學者在許多的研討會中質疑這派論點的基本主張，並建議用其他的方法來取代。從那時候開始，理論加、學者與研究者們逐漸發展一套學理將「創意的自我表現取向」的藝術教育移除。然而，一直到 1980 年代中期，這些早期的質疑與建議被二十年來的建構式批評與學者的著作的強化，才將藝術教育導向一個新的路徑。

「創意的自我表現取向」的藝術教育強調的是藝術活動；相反的，DBAE 要求一種平衡的藝術課程，強調課程內容來自四個藝術的學科。這些差異反映在實務與課程上的改變。表二比較這兩者基本教育主題的觀點上之差異。

表二、創意的自我表現與學科取向藝術教育的比較

創意的自我表現	學科取向藝術教育
---------	----------

<p>目標： 發展創意：自我表現；人格的統整；以小孩為焦點。</p> <p>內容： 以藝術創作為一種自我表現；使用多元的藝術素材與方法。</p> <p>課程： 由個別教師發展；非秩序性的，非清楚闡述式的施行。</p> <p>學習者的觀點： 學習者有本具的創意和表現性；需要滋養勝過於教學；接觸成人的藝術作品意象阻礙學習者的自然創意發展。</p> <p>教師的觀點： 提供動機、支持、不投注成人的觀點或意象；在意於不影像兒童的創意表現。</p> <p>創意： 兒童固有的；經由鼓勵與機會而自然發展出來。</p> <p>實施： 可以在一個單一的課程完成；課堂與學校之間的協調未必是重要的。</p> <p>藝術品：</p>	<p>發展對藝術的瞭解；藝術是博學多才教育的基礎。</p> <p>美學、藝術批評、藝術史與藝術創作；來自世界文化與區域的藝術。</p> <p>課程的撰寫是序列及累積式的，以及清楚的闡釋，全區域性的施行。</p> <p>學習者是學藝術的學生；需要教導去發展對藝術的理解；接觸成人作品的意象加強學習者的創意發展。</p> <p>提供動機、支持；幫助兒童在他的年齡層理解有效的藝術觀點；使用具有文化價值的成人藝術意象；鼓勵兒童創意表現。</p> <p>創意是一種非傳統的行爲；獲得傳統的藝術理解時就會發生；沒經過指導的兒童表現行爲，並不一定被視為一種創意。</p> <p>爲了結果與闡釋的全面效果，要求全區性的參與。</p>
--	---

並沒有研究成人的作品；成人作品意象可能會對兒童的自我表現和創意發展產生負面的影響。

評量：

以兒童在藝術至坐上的的成長與進步為基礎；對於學生成就的評量通常會使他們受挫。

成人作品是藝術學習的中心；成人作品意象是統整四個學科學習的焦點

以教育的目的為基礎；聚焦在學習；為了確定學生的進步與教學活動的有效性。

一個創意的自我表現教學活動即使有額外的帶入藝術史和藝術批評來豐富課程與學習動機，但仍然與 DBAE 在哲學基礎與心理學去向上有很根本的不同。表三描述且界定 DBAE 的課程活動之特質如下：

表三

DBAE 的課程活動特質之界定	
A 理論	
1.	學科取向藝術教育的目的在於發展學生理解與欣賞藝術的能力。它包含一個理論的知識體、藝術的脈絡與能夠回應與創造藝術的能力。
2.	藝術是普通教育中的基礎學科，也是特定的藝術學習的基礎。
B 內容	
3.	教學內容主要來自美學、藝術批評、藝術史與藝術創作四個學科。這些學科涉及的範圍有：(1) 藝術本質的觀點 (2) 評價與判斷藝術的基礎 (3) 藝術創造的脈絡，以及 (4) 創造藝術的過程與技術。
4.	學習的內容廣泛地來自視覺藝術、包括西方與非西方文化，從古典到當代的民俗、應用、與純藝術。
C 課程	
5.	課程針對所有的學級，以有次第性、組織性與清楚闡釋的方式來撰寫。
6.	藝術作品是課程組織與四學科統整內容的核心。

7. 課程的結構在於反應對四個學科相容性的關注與尊重
8. 課程是爲了增進學生的學習與理解而規劃，因此涉及了對適切地發展階段之認知。

D 脈絡

9. 全面的實施主要在於以全區爲基礎的系統性、一般性藝術教學，藝術教育專家、行政支援和適切的支援。
10. 學生的成就和活動的有效性由適當的評量標準與過程來認定。

結論：一個藝術教育典範的轉移

那些有完成學科取向藝術課程的人，在真實生活中經驗藝術時，應該能夠很舒服地，也很知性地回應她們在畫廊、博物館或其他環境裡所面對的藝術品。她們應該是已經被授與知識的成年人，擁有方法去討論與評價藝術，而且也能夠理解不熟悉的或不尋常的藝術品，包括當代藝術或來自其他文化的藝術。

因爲她們方取得的美學敏感度，當學生經驗藝術、人造環境和自然現象的時候，她們的生活就會被豐富。受過教育的成年人就能夠區辨視覺藝術中那些是簡單的或不嚴謹的，或那些是高水準的，追求完美的與持久的價值。在那些尊崇或買賣藝術的消費者的高水準表現也會反映在高水準的藝術生產上。

對於那些完成學科取向課程活動的人，她們個人藝術的生產應該在她們的生活終站有一席之地。透過藝術的表現，可以提供她們一個以具體的材質表達個人情感與觀念的形式。對其他人而言，在視覺媒材上的創意表現或是藝術批評、藝術史與美學的產物，產生的是以追求一種藝術學科爲事業的結果。對更多的其他人而言，藝術將持續成爲有意義而且能使人獲得滿足的興趣。也許對大部分的高中畢業生而言，製造藝術與理解藝術的知識將增進她們創造藝術與觀看其他人作品時能產生同理心與愉悅感的能力。

本篇論文強調一個打開美學經驗、刺激思維、提供學生能從世界的角度獲得額外意義的藝術視野的藝術教育之價值。我們生活在一個世界，由我們的衣著、住所與我們所創造的環境來傳達我們對美學的態度與意義。在日常生活中，我們實際上是透過藝術傳達的方式接受到很多重要的訊息。在學校沒有其他的主題提供學生有關視覺藝術的目的與傳統的知識，而

這些是學生們必須的選擇。杜威曾說：「這種理解的具備開拓與修正學生的背景，沒有這些判斷，是盲目且武斷的。」

在一個學科取向的藝術活動中，學科的內容與教育的產出強調的是豐富個體的生活與有益於社會。我們僅僅需要去想像，在我們社會中那些做決定的人都有達到 DBAE 的目標，我們的環境會有什麼樣即刻的樣貌？以及，許多人的生活將如何被豐富，如果她們發展了經驗視覺藝術世界的視角。

問題：

6. 什麼時候是藝術教育改革的契機？
7. 學科取向的藝術教育的特質是什麼？它是否存在什麼樣的問題？
8. 在資訊沸騰的時代，影像媒體充斥，什麼樣的藝術教育才能符合當前時代的需要？

五、議題探討結論：

研讀會於主讀人導讀後會進行對話與討論，針對文章及相關的議題作更深入的探討。諸如：藝術的意義與價值、藝術與道德的關係、美育如何生活化、西方的美學理論發展、美國的 DBAE 模式藝術教育、藝術與工藝的區別、藝術與創造的關係、藝術的詮釋與評量、美感發展的階段、藝術的社會政治意義、美感素養、藝術機制、美育的工具性與本質性價值、藝術與情感的關係、文學的意義、音樂美學、電影美學...等，皆有許多深入的討論，無法一一論述，詳細內容如以下的對話記錄：

第一場次

主讀人：國立彰化師大教育研究所楊忠斌 副教授

篇名：(1)The Questions of Aesthetics (Donald W. Crawford)

(2)Types of Aesthetics Theory (Harold Osborne)

(3)Recent Aesthetics in England and America (Roger Scruton)

第一篇<美學的問題>述評

同學 A：在美學的範疇裡，若涉及評價或後設評論的話，其目的是在於會想要追求共識（大家對美感一致的評價），還是重視個人的感覺、想法或經驗？

楊忠斌：共識，因為美學是要追求普遍的觀點，哲學也是在追求普遍的事物。雖然此一目標成功的機率是沒有的，很難說有普遍的客觀真理；所以哲學家才想要找到一個客觀真理，此處的客觀真理即是所謂的「普遍性原理原則」。而此原理原則決定後，即適用於所有 data。Ex：孔孟主張的「人性本善」，不只適用於任何人，而是所有的人都適用。另外，像我們常談的人性論、宇宙論、神學……都是在探討普遍性的原理原則，可用來解釋一些個別現象。

而美學也希望得到一些普遍的原則，當然，這個企圖有沒有成功，還是要看不同的觀點。一派的人建立了一些理論，另外一派的人就會予以批評。所以建立美學的原理原則此一企圖並不能算是成功的，因為這些理論不能適用在每一個人的身上。沒有人敢說他的理論觀點是絕對適用在所有人身上的，不過還是會自然而然形成一些派別，當這些理論用來解釋事物的時候，基本上都還蠻正確的。Ex：形式主義。

我們是試圖想要得到這些東西，所以這篇文章提到的是美學的概念，但在分析美學的部份並沒有著墨太多。美學是我們在談論藝術時會用到的一些概念，我們要來澄清這些概念。Ex：這是一件「好」作品，我們就必須要澄清「什麼是好？」；它是「美」的，「什麼叫美？」分析哲學就是要談概念的「意義」在哪裡。這篇文章有試圖去釐清美學的概念，但比較沒有談到如何分析美學概念的部份，只是做一般的介紹而已。它並沒有提供解答，大部分都是在提問題而已。

同學 B：我們是否可以用美學教導學生，進而影響其道德價值觀？

楊忠斌：當然可以，這是個非常好的想法。我們希望藝術可以用來做一些道德的工作；但這只是培養道德的其中一種方法，藝術和道德是分開的，藝術本身的價值不只在於促進道德，而是帶給我們某種滿足。這種滿足是深層的、物質上、精神上的滿足，所以有些人會欣賞某種音樂，EX：貝多芬。

這種快樂不是膚淺的，而是一種最大的活化氣質的東西；也可以說是所謂的「教養」、「涵養」、「教化」、「陶冶」。所以說「藝術可以陶冶人性」，可以使人的氣質、精神提升到一種層次，這種層次很難用言語表達，因為每個人都不一樣。所以，透過藝術來教道德，是一種方法，目前有很多人在做。最具體的例子是繪本故事，EX：

小木偶奇遇記教導小朋友不可以說謊、戰爭與和平、白鯨記、等待果陀……。不管上述故事呈現的方式是好是壞，透過文學的方式，我們所欲強調的是正面、向善的價值觀，而不是教人作姦犯科。效果如何是見仁見智，但這種方法是比直接講述的方式要好。EX：直接告訴學生「你要誠實喔」，講了一百遍他還是不會誠實；也可設計一種情境，EX：小明偷了爸爸一百元，爸爸沒發現，你認為小明應不應該跟爸爸承認？但似乎效果也有限。我們將倫理和道德設計成一個科目，但不道德的人越來越多，有效嗎？透過後設教學，反而能讓學生學習行為背後的意義和精神，所以從教育的角度來看，這是一種方式，以文學的形式居多，音樂和繪畫也可以。

但從美學的角度來說，有些人認為藝術就是藝術，不必要一定要有道德教化的功能；藝術的內容也不一定非要出現道德。（小茹：從美學家的角度來看，藝術創作中被賦予道德，但這情形只是藝術的附加價值。）藝術家沒有義務要把道德教化的意義帶到自己的作品中。所以道德教化可說是藝術創作的一種社會功能。但不能把道德當做評斷藝術作品價值的標準；很多非主流的藝術是在批判社會環境現有的缺失，有改進的作用；有的藝術也有敗壞社會風氣的可能。

從教育上來看，如果它能有助於道德的增進，都可以試看看。

同學 C：國外的美學教育和國內有何差別？國內若想要發展美學教育，還有哪些不足之處需要補強？或者是教學者本身應加強哪些技能？有哪些相關策略？

楊忠斌：可回到剛剛所提的 DBAE 去談，美國在推以學科為本位的藝術教育，其成效如何有待評估，不過其主張一個完整的藝術課程應包含美學、藝術史、藝術創作與欣賞。

在國內，我們還是以創作為主，不過在〈藝術教育法〉通過之後，我們有規定藝術欣賞的課程比重要提高，由此處看，我們的藝術教育是有進步的，除了創作之外，也開始重視藝術欣賞的課程。EX：欣賞貝多芬的音樂。早期以唱歌、美勞創作的課程為主。但跟美國相比，我們還缺少美學和藝術史的課程。原因在於相關師資尚缺少此方面的素養，在藝術教師的培育過程中，此類課程的設計比例偏低，此涉及概念問題。有些人認為藝術史和美學的課程對中小學學生太過艱澀；但我們認為是教學方法和技巧的問題。（小茹：藝術史牽涉到藝術和歷史跨領域的知識，一般藝術相關科系的學生可能比較缺乏史學概念。）

至於國內外的課程哪種較好，也是見仁見智的問題。個人認為美國的課程較完整，我們若想要往美學教育發展的話，還有很多值得發展的空間。

<補充>美感教育和藝術教育的差異

建築學者漢寶德批評：國內的藝術教育是失敗的，導致很多人沒有美感素養。原因在於我國把美感教育當成藝術教育在教。美感教育的概念很大，包括生活層面、日常用品都是美感教育的對象；但我國把美感教育當成藝術教育，藝術教育的範圍通常係指美術、音樂和舞蹈，不教這些科目以外的東西。但漢寶德主張這些科目以外也有美感的成分，EX：如何欣賞一個好杯子，這是最基本的技能，往往被老師和學生所忽略。我國學生學習了藝術課程後，卻依然不喜歡藝術、沒有美感概念。因此他主張應從最簡單、最基本的東西入手，EX：聽音樂會、看展覽，從日常生活中培養欣賞美的習慣和態度。

同學D：從漢寶德的觀點來看，他重視體驗和欣賞等生活化的美感教育，回到美感教育本身，藝術史的教學對於學生有何意義？

楊忠斌：藝術史的內容是藝術發展的歷程，透過文獻分析，去找到一些階段的發展、找出各流派的發展脈絡，EX：印象派如何發展成後印象派？（琬菡：可以忽略藝術史的脈絡來純欣賞藝術嗎？）一派人認為可以，另一派人認為作品本身屬於那一種派別，欲了解這個作品，則應對其作品的流派有完整的認識，故會認為這一部分是重要的。（佩琳：這個想法是否跟我們要學歷史是一樣的概念？此處的概念應是掌握歷史發展的脈絡性和學歷史的必要性，跟上述藝術史的學習是否有類似處？）這個部份可能要再思考，歷史是個很必要性的東西，但藝術史在藝術教育內的比重可能不是那麼必要，但事實上也沒有證據能說明兩者的關聯，所以這部分不太能確定。（小茹補充：如果要比較的話，可以從藝術史對於藝術課程的重要性和文學史對於文學課程的重要性來比較，因兩者都屬於藝術教育的範疇，可能比較能印證上述的說法。）也可以這樣說，但回到台灣來看，如果這些事情都要透過教育來教的話，可能太沉重。個人認為這是一個嚴肅的課題，不能夠隨便亂教。我們覺得藝術是很輕鬆的東西，可能是錯的，無關緊要的，所以就輕鬆的教，未顧慮到限制和目的，這是不對的。嚴格來看，這些藝術相關課程都是需要規劃的。規劃的內容就是上述所提到的東西，另外還可以加入別的元素，例如：一般性的美育、日常生活用品的欣賞（例如：欣賞一個杯子，這也是需要比較、分析、研究的，以增加自己的審美能力）所以，美感素養其實是很簡單的，不用再透過什麼繪畫、音樂去培養，太正式的學科反而培養不出來；從美學的觀點來看，這個是符合的。美感經驗要跟生活經驗連結在一起，不要脫離生活經驗，音樂和繪畫跟我們的生活是沒有關係的、太遙遠了。比如像這杯子、手錶、桌子、衣服……等等，這些都是我們生活的東西，也容易貼

近，可以當作我們的梯子，進一步達到藝術的境界。這些書上都有提到，但我們比較不容易去回想。最重要的是說，藝術的科目是藝術老師要教，例如：美術、舞蹈、音樂。這些人 X X X，因為他不確認是這樣子，其他老師大概也比較不管這些東西，像國文、數學、物理……。其實他(她)們也可以做這些工作。把藝術融入各科教學，事實上是可以在做的，EX：教物理的可以用分子模型進行美感教育、數學用黃金比例……都是可以去融入的。美感素養的提升是可以在各科教學中做到的，藝術只是其中一部分而已。像我去國外旅遊拍的照片，也可以帶回來跟同學分享。所以美育的討論是可以更廣的。

同學 E：蔣勳很重視生活美學的重要性，包含經驗、人跟人之間的偶遇、一沙一世界都是美，但這種境界較為抽象，算不算是生活美學、在不在我們討論的範圍？

楊忠斌：蔣勳並沒有特別強調藝術的部份，他的作品算是生活美學。但藝術教育不等於美學，我們卻常常把兩者連在一起，美育是可以很生活化的。就像他所提到的，每個東西都可以是美感教育的題材；甚至現在也常常提倡自然美學，認為自然也可以是實施美感教育的對象，這樣美育的範圍就很大了，藝術只是其中的一小部份，其實還包括我們的大自然和生活世界都是美育的對象；所以這就變成一個挑戰。有些老師大概沒有這些概念，也不知道怎麼去做。事實上，不需要太複雜的訓練，只要有相關概念可以去學習的，有控就可以學習，只是看有沒有想到而已。不用要求學生了解 X X X，只要教導學生欣賞 X X X，知道怎麼穿衣服、打扮……都可以的。在生活化的美學裡，我們提到的是，從主動變為被動的，例如：全體美學、公民美學……的概念，都是一樣，也是在強調美育的生活化。

第二篇<美學理論的類型>述評

同學 A：作者較肯定美感的興趣在藝術上的價值，認為實用的興趣比美感的興趣在層次上是較低的，真的是這樣嗎？

A：朱光潛曾講過「形象的直覺」，他認為美感經驗就是一種形象的直覺，直覺就是「投入到其中」，它並不是認知，朱光潛不強調認知，他認為美感是一種浸淫的、泡在裡面、已經忘記一切的東西。這種狀態是沉思的、專注凝神的，指精神非常集中，集中到忘了很多東西。(秀群：是心流嗎？所長：是新流感嗎？)，是一種沉醉的狀態就是了。的確，這個說法是他的一個觀點，是非形式主義的關係；美感是一種形象的直覺。形象就是一種形式的東西，形式就是看事物外觀的樣子，其主題內容並不

是重點，就是被它抓住了，EX：看到松樹，覺得它的姿態很漂亮。朱光潛用古松，看到一棵松樹，覺得它很漂亮，意識就被它抓住了，而沉醉在裡面，這就是真正的美感獨立。不管這棵樹是做什麼的，或者樹有什麼科學的地方，都不是我們所關心的；我們只觀察它形式的特質。

我們說的直覺，不是認知的思考。（這一段在提問之前）

ex：藝術可以改變教育、改變並促進道德。作者預設了一種價值觀，就是實用性是比較低等的，藝術的價值在於沒有實用性的東西。就是自律自主，亦即所謂的內在價值。這也是一種無法 x x 的觀點。

同學 B：康德主張「依存美」、「自由美」，感覺好像「依存美」是實用價值，是比較不好的，這觀點似乎跟作者的觀點雷同？

楊忠斌：依存美是依附在某些事物的價值上，是比較差的，自然美是比較好的。所以是雷同的，康德的觀點是形式主義的，它是一脈相承的，故有很大的力量。從康德到奧斯朋，有好幾個學者。像朱光潛、英國的貝爾都是形式主義的。形式主義強調美感是一種沉思、直覺、直覺到形式，而後形成形象。當我們在欣賞藝術品的過程也是要這樣子，投入在裡面，然後直覺到它的形式到它的特質，這才是正確的欣賞方式，這也是最高的價值。可是如果藝術品為人所使用、淪為工具，其價值就會降低。這是誰規定的？不一定。為什麼不實用的價值比實用的價值高？不一定。上述的價值觀都是個人的，我們通常比較貶抑實用性的東西，認為那是低等、低俗的、沒有品味，應該要越高雅越好。但從後現代主義的觀點來看，認為這是菁英主義的看法，這種東西不一定是對的。（琬菡補充：像 IKEA 家具、生活工場的藝術品就比較被看作是世俗化的美學）對，那是工藝品，或是設計的東西。像是高爾斯，他們比較強調實用和藝術的結合、美感和實用的結合，其作品是實用性的東西，如：椅子、桌子，都具有美感的特質。

如：SONY 手機外表做的很漂亮，這就是一種概念、工藝品。在古典藝術的領域是不承認這些事物是藝術的，那我們現在也覺得說，它也可以成為藝術的一種，其價值也不見得就比較低。除了實用性以外，它也有藝術性的東西。現在認為，這些實用性的藝術與古典藝術具有相同的價值。

同學 C：中國和西方的傳統哲學似乎都有「重純粹美，輕藝術美的」的傾向，皆主張「曲高和寡」、「高雅脫俗」的純粹美學層次是較高的？

楊忠斌：好像是，在中國的歷史上，好像也強調不涉及實用的東西，藝術不應該牽扯到實用，

可是我們的工藝品有些也得到世界相當高的評價。如：陶瓷。它是實用性的，但它也是藝術品。（小茹：但陶瓷或多或少還是有實用性的價值，像在隋唐和明清時代，會有朝貢的制度，這些陶瓷的用途好像有宣揚國威、民族主義的意義在內。）陶瓷和絲綢就實質上來看還是工藝品，其藝術價值好像還是沒有那麼高，比較不如那些山水畫、或一些字畫的價值。因為工藝品還是實用性的東西，它可以做的很漂亮很精緻；但它們的地位還是沒有那麼高。也就是「藝術應該不屑於實用」的觀點，中國好像也有這種思想。

同學 D：中國的建築、庭園造景是屬於純粹的美學還是實用的美學？

楊忠斌：上列的事物是可以被歸類成藝術的，（同學 C：把建築當作美學，這趨勢在西方看來比較明顯），在現在來講是可以被視為是藝術的。

同學 E：在第七頁講義有「格式塔」，但看那整理的依據比較像是完形主義的？

楊忠斌：對，那是完形心理學，主張我們在知覺思的方式是整體的掌握，不是透過局部得到了解的。不是說從局部慢慢累積而找到整體的，而是一次就掌握的，所掌握住的就是最純粹的東西。例如：剛剛看的老太婆和公主，到底是怎麼判別的，就是掌握最純粹的結構。看你掌握到哪一個，掌握到老太婆的結構，就會看到老太婆；掌握到公主的結構，就會看到公主。所以我們在看事物時，掌握的是它最特別純粹的結構。也就是說，老太婆的特徵比較明顯，導致你把它看成老太婆；公主的特徵比較明顯，你就會把它看成公主。我們是透過整體的掌握，這個叫 X X 心理學，我們不是從局部特徵一塊一塊切起來，然後再透過組合得到老太婆或公主的形象；而是掌握純粹而特別的特徵，然後據此判斷是老太婆還是公主的。

第三篇<英國與美國最近的美學>述評

同學 A：這篇的觀念比較抽象，大體而言是在討論分析美學，每個部份都提到了，但它的觀點沒有很清楚。一般在講美學，它是特性美學。是要說明說像美，「這是美的東西」，會讓人誤會說美是具有某些特質的？

楊忠斌：事實上，美只是一個形容詞而已，要看當時的脈絡而定它的意義。我們對於美感的用語，要看當時的情況，EX：文化、生活世界的觀點。語言的歧異、意義知悉，我們講到一個語言的意義在它的使用，也就是說，一個語言不應該是固定不變的，所以我們常常發現語言有很多歧異。EX：我們說「這是部好的車子」、「這是美女」、「這是美食」，我們用很多美的概念講出不同的東西。

共同的特質是說，我們是肯定它的；但去解釋它的時候，意義就變得很不清楚，同樣是美，代表的意義卻有很多種，很難講清楚。不過語言是要看它的脈絡來注意它的意義。在美學中講美感的概念也是一樣，藝術品須看它當時的文化、生活世界的觀點去談論它。這篇文章比較沒講語言的概念，分析美感的經驗也沒有提，比較不太清楚。

同學 B：我們在用語言表達這世界的事件，事件包含人和所有東西，如：我們說某某真的是一個非理性的人。我們是在說明這個人所表現出來的特徵。或是說「那邊有個紅綠燈」，就是在指涉某樣東西。我們在說明一個東西，表達它的情況，但藝術品是不是也是這個樣子？當我畫一幅畫，我是不是也在表現這個東西？EX：毛澤東畫像表示毛澤東萬歲、表現我支持毛澤東，這個東西跟語言是不是一樣的？

楊忠斌：好像沒有完全一樣。這要從意識和一般用語來看，不過，的確藝術是要表現某樣東西的；跟語言一樣，只是這種表現沒有那麼直接，比較不一定。語言的表現很直接，藝術的表現是比較隱含的、隱晦的；所以，像 X X X X 的作品，表面上可能是在宣揚他的思想，但搞不好可能隱藏了一些別的東西。或者作品表現的是什麼人、也有批判的部份，這些都有可能，或者是諷刺某個事情。我們透過藝術所表現出來的東西都不是很直接的，或者說它表現的不是很清楚的。像剛剛的畫表現出來的東西都有點模糊，如果不解釋，你也不知道他在說什麼，可能各種詮釋都不一樣。例如：畫個農田，那農田表示的是什麼？每個人的詮釋也不一樣。所以，一個作品表現的東西，和他所欲表達的觀念是比較不清楚的，不像語言那麼清楚，EX：那裡有個紅綠燈。我相信這個觀念是很清楚的。但就由於藝術表達的意思不那麼清楚，才會產生那麼多不同的詮釋；沒有人敢說自己的詮釋是對的，都只是一種解釋而已，各種解釋都有可能。

第二場次

主讀人：國立嘉義大學教育系洪如玉 副教授

篇 名：(1)Case Problem in Aesthetics(Margaret P. Battin)

(2)Version of Creativity (R. K. Elliott)

(3)Aesthetic Experience (Monroe C. Beardsley)

第一篇〈美學中的案例問題〉述評

同學 A：原文 56 頁的地方，有提到的那幾個例子，作者說希望能從比較具體的 CASE 來談藝術、談美學，我覺得很奇怪，這些例子有哪些特別的意義？比如說，某個藝術家畫了某一

個人的畫，那個畫被掛在博物館，被畫的人會覺得很不高興，覺得被這個世界汗辱了；就是說，畫他然後放在博物館，對這個人來講不會有問題嗎？不知道目的在哪？

洪如玉：他覺得很醜你知道嗎？畫得很醜，然後放在博物館，然大家都看得到這傢伙長這樣。在這邊說他就是單一的一個人物，它可能不是我們所想的肖像畫。然後就是以一張圖片來代表這個人，或是一片白、一片黑、一片藍，然後就說這幅畫是代表那個人。

同學B：所以這個問題是要討論它的意義在哪裡？討論這個問題跟我們講的美學、藝術的意義在哪裡？比如說蒙娜麗莎，羅浮宮失火了，你要救那個人？還是那幅畫？是要救人還是救畫？只能救一個

洪如玉：我覺得所長提出來的這個問題很好玩喔，我覺得他剛好提出來一個，「美是什麼？藝術是什麼？」如果在講這兩個問題的時候，我們幹麻去想倫理學的問題？幹麻去想被畫者他高不高興的問題？那剛好這個作者提出來就是要反對這些問題的說法。當然啦，我們可以不同意他，堅守我們的立場，希望各位，也許還有一些看法可以提出來。

同學C：這幾個作品是怎麼用色的？它的意義是什麼？

洪如玉：我覺得他對這個CASE的解釋，它這篇所提及的，其實它所要講的是，依我的看法，我會覺得它是一個比較主觀的觀點，也可以說是一個現象學啦，我會這樣子看。他沒有那麼強調說要把這個問題客觀化，所以他會去談這個case或個案本身對鑑賞者理解美或理解藝術品的一個問題；而不是把它放在一個比較歷史的脈絡之下，或比較絕對、客觀的脈絡底下去思考這樣的一個問題。不過我是覺得很有趣啦，他這樣子來看，跟我們平常單純去思考美學，或思考藝術，有一些蠻可以重新看的觀點。

同學D：所以說不要從理論下手就對了，我們在講美學問題的時候，他主張不要先去談理論，從視覺中去做一些反省，所以應該是說方向問題：是先講理論再講CASE、還是先談CASE再講理論。他認為說，從CASE下手者，看起來比較膚淺；他覺得他反而能達到一個比較深入的問題，這些例子到底能達到怎麼樣一個深入的反省？作者只有提到而已，沒有提到問題要怎麼去討論；EX:要救人還是救畫？這些問題能不能達到更深層的美學理論？我只想到倫理學的問題，但好像不太恰當。前者比較接近藝術啦，但比較不知道要怎麼討論起。

洪如玉：如果真的發生這樣的問題，有沒有同學可以說明你為什麼要救人？為什麼要救畫？(說不定救起來的那個人是當代的達文西。沒有，那個人是警衛)這是一個預設立場，就是

說警衛好像只會做警衛的事情，(如果救起來的是人，他未來有什麼貢獻不知道)是這幅畫對未來的影響和對人未來的發展的問題，如果犧牲這個人的性命可以帶給未來的人貢獻。可是我們已經有COPY啦，為什麼還要救畫？有什麼不一樣？美是一種緣份，一種感動；我們在看COPY的時候，或者我們在看一個技藝非常非常高超的COPY的時候，我們也分不出來這是真畫還是假畫。那為什麼你這個時候還要堅決保存原來的真品？(教授的解讀是這樣，後來的人會不會有不同的詮釋呢？)那你可以假設你是後來的人嗎？(我不能假設，所以我只能把它保留給後來的人。)

同學 E：回到剛剛某老師的觀念，人的潛力是無窮的，你救畫不救人，會被批評為沒有人性，從美學上只能得到這樣的結論(真的嗎？美跟善是完全分開的嗎？)不一定，比如說這幅畫可以造福很多人，在文化上的價值是不可估算的，這不是一個人的事情。那麼，警衛是一個人，加上他的家庭。所以這要怎麼去比較？

洪如玉：康德不是說永遠只能當作目的，不能當作工具嗎？你這樣講，他的工具性價值，你說造福嘛，以是否造福後代為標準；認為警衛造福人群的價值沒有蒙娜麗莎多，(這是一個想像啦)。

同學 F：蒙娜麗莎是羅浮宮中保全最完整的作品，那為什麼要拿它來舉例呢？明明羅浮宮內還有其他很有藝術價值的作品？防護措施做那麼好，就算你要拆，周圍的防彈玻璃也很難拆阿，為什麼要舉蒙娜麗莎當例子？

洪如玉：我覺得很有意思，這個問題考驗的是對美的判斷和對生命的判斷，還有倫理學和美學是否可以放在一個天平上去做比較？還有我們常說的藝術、欣賞、和美的價值從何而來？我們為什麼判斷一件作品有藝術價值或有美的價值？當蒙娜麗莎和警衛放在一起做比較的時候，我們很直覺的就認為蒙娜麗莎的藝術價值比警衛高，可是那是不是因為我們已經受到了一些訓練，我們認識蒙娜麗莎，我們被告知那是一個價值很高的東西。但是價值是由誰來判斷？我記得前幾天有一個新聞，它曾經提到在英國還是美國，有一件車庫拍賣的作品是畢卡索的真品，兩塊錢被賣掉了；因為賣的人不知道那是畢卡索的真品，那個買的人本來也以為是贗品。但越看越識相，就請人來鑑定，才發現是畢卡索的真品。但很好玩的是，所謂的藝術價值是什麼？這個作品是真是假，對你的影響就不一樣了嗎？它對你的影響是因為兩美元還是因為它是幾百美元？這個例子會讓我想到，有很多當代的作家或藝術家不是也測試過這些問題嗎？例如達利不是很紅嗎，後來他開玩笑說，我的畫這麼賺錢，連模仿我的簽名，隨便畫一下都可以賣錢。後來他乾脆只簽名在畫布上面，這樣子就ok；但還

是有人搶購阿。今天如果說畢卡索的畫兩元賣給你，你買還是不買？如果要買，原因又在哪裡？因為美嗎？我覺得我們要考驗，在剛剛那個case。所以我們剛剛說，那個case好像不是這樣子。但當我們真的認真伸進去想的時候，會發現有好多有趣的東西在裡面。

同學G：當我們今天看到出土文物的時候，我們會給它一個評價，不只是歷史的評價，還有一些是藝術方面的評價；我們說這個古代的藝術品多麼好阿、多麼完美阿，要在哪裡陳列。但今天如果我們在地上撿到相同的東西，而且我們並不知道它是三千年前的東西，那我們還會這樣看待它嗎？如果不會，那我們對美的判斷從何而來？

洪如玉：我覺得這個問題可以討論到的就是說，一個物件在當時的人，它並沒有我們所謂經濟藝術的概念。現在被放在博物館裡面，我們認為它是價值連城的經濟藝術。一個物件的定義如何，或是說美的價值觀隨著時間的不同，它會有不同的變化。那我們應該用現在的眼光來看還是當時的眼光去看？同時因為文化背景的不同，對同一件物品又會有不同的情感和看法，可能也牽涉到文化差異性的問題。我想這個例子是可以衍伸出去的一些美學的觀點。

洪如玉：這邊在93頁的第二段稍微有提到一些，關於美學的東西，感覺還可以更多，但好像限於一些狀況沒有講的很清楚，或是在下面的第一個例子，它說傳統模仿的理論，認為說作品如果是一種紀錄的話，那他用他的方式去紀錄。作品本身如果用這樣的方式呈現的話，就根本不算是一個畫像，不算是一個人的肖像。而且藝術家本身就不能給任何的comments，它就只是一個紀錄。但如果用expression serious的話，可能又會有不一樣的觀點。雖然說他並沒有一個最重要的答案說到底是有還是沒有result，用不同的美學理論去看這些問題的話可能也會得到一些不同的詮釋。基本上我蠻同意他的看法，就是從理論入手，很多時候會陷入理論的迷障之中，並沒有辦法吸引讀者的興趣、觀者的興趣，沒有辦法跟真實的事情做一個很好的理解。

同學H：這讓我想一個問題，就是說，我們常常在看工藝品、藝術品，有時候會很難區分兩者的差別，我記得那個時候看過一個，應該算是陶藝家的作品，算蠻有知名度的，因為他的作品很有東方的特色，如果我們只是從一個純技術的角度來說，會覺得他很厲害；如果你不去摸，你不會發現，那感覺就是豆腐，而且還是像菜市場賣的，豆腐板上有一塊塊的豆腐。但是，讓我好奇的是，如果藝術的判準是模仿的話，模仿得越像就是越好嗎？當然我們有一篇文章裡面有談到這個部份，但是我在想，如果仿真仿的跟真的一樣，那用塑膠的為什麼不行？算不算藝術品？或者是，用橡皮

擦來代表豆腐很像，算不算藝術品？這些是從具體個案中能夠深入思考的一些問題。洪如玉：第一個在講模仿的問題，書中沒有提到。第二個是在講倫理學和美學哪一個比較高？基本上，美的主觀性，美是主觀還是客觀的，這些問題在美學的確都是很難解答的問題。作者認為說，好像我們不應該先去講理論，而是從直接的問題去討論，再來想客觀的問題。所以我認為他是在講方法上的一個不一樣，這個我們當然也可以提出來，我們通常是講理論，然後再拿實際的例子去做驗證，他好像是希望相反的，我認為這個也是不錯啦。

第二篇〈創意〉述評

作者表達創造力的觀點我覺得很有趣喔，新的觀點是問題解決能力，現在我們以一般性觀點來看創造力，就是說有新的IDEA或是創造新的作品、新的產品、新的觀念，這些觀點反而比較像是心理學在講的什麼變通阿，什麼彈性等等。作者看起來好像不以為然，認為是舊的觀念，它也是一種創造。這一頁最後一行，作者提到說，創造就是把舊的觀念去實踐它，實踐舊的觀念而已。照這樣來講，好像也是有問題，我們說創造一件藝術品，它是一個舊的觀念，去實踐舊的觀念而已，但他做出來的東西只是一個重心。怎麼樣叫做舊的觀念？怎麼樣叫做新的實踐？比如說：同樣的題材在同樣的領域裡一直出現，今天你把它引到另外一個領域，用另外的媒材來表現它，這樣算不算新事件？或者說主題不一樣，但是用同樣的舊方法。我記得我以前認識一個做版畫的朋友，可是他的內容就很奇怪，新潮的東西，但遠看是古書，近看就不是。用油畫畫電音三太子。

同學A：傳統的創造力是什麼？

洪如玉：他覺得是跟科學有力量的藝術，傳統的定義是無中生有，這東西就是把沒有變成有，跟所謂新的觀念—有沒有解決問題是無關係的。我覺得他好像特別想要強調是說，傳統的觀念，創造力比較無關乎工具，工具導向的；但在新觀念中是可以的，比如說科學可以解決某些問題，可以為了某些工具性的目的而被研發出來，可是我們可以承認它是有創意的研究。

是蠻有趣的，按照新的觀念來說，是在講科學，科學的特徵，這樣就把科學和藝術融合在一起了，基本上藝術就沒有它的特性了，他覺得這樣的定義適合科學而不適合講藝術。藝術的定義應該是更傳統的觀念，應該是更高的觀念。傳統創造力的定義只適用在藝術，而它是高於那些新的觀念的。那這的確跟現在所講的創造研究不太一樣，因為我們會想到說，創造力就是創新、發明、對作者來講應該兩者是沒有關係的，到底什麼是傳統的觀念，還是不太清楚的。無中生有，就跟上帝創造

世界一樣。這樣子會不會把藝術抬得太高了？它是無中生有嗎？還是有中生無？就是說他的東西也是材料阿，無或有的本身就是存疑的，一個藝術家創造任何問題，它不可能是完全沒有的。（有些人覺得藝術家不是無中生有的。）它的idea是從他的一些生活經驗凝鍊而來的，不管是對自己、對個人對生活周遭的一些觀察，透過一些形式表達出來，為什麼這樣子就叫做對他贊同的經典，我覺得非常疑惑，就是說他可能會比較同意說藝術家等同於天才這種觀念，是這樣子嗎？康德阿，康德曾經有講。他就是覺得說要~!@#\$(英)，我還是覺得他說的traditional government蠻怪的，就是不知道他為什麼這麼堅持，因為確實現在我們一般對創造力的觀念，應該是比較偏重第二個吧，會覺得解決一些問題，或者是重新發現挪用，發現它新的可能的用途，所以我在想，如果我剛剛在討論說與科學家的不同，所以我在想他是不是覺得科學家只是發現，然後他覺得藝術家一定要創造一些之前沒有的東西，像創造一些新的事物一樣。比方說，藝術家他是去創造出一些以前從來沒有過的作品，他是覺得，因為這樣所以較.....。或是說它蘊含了一些以前從來沒有的元素，它是creativity。這些材料中有一些重要的作品可以不斷流傳，拿出來討論的。

這些東西讓我想到了，我記得是康德阿，不是有講說天才是怎麼定義的？可是阿，傳統的定義是不是比較窄，比較等同於天才的定義？有天才，才配稱之為趨勢。我自己的觀察，我自己是覺得說，就我個人來講，我可能是從現象界來說，也就是說它是一種比較開放的，不需要把藝術家的位置抬得這麼高的，用天賦，然後跟別人的位置差很高的，然後大部分的人都應該放棄的，我會覺得說每個人的內涵都可能有一些創造的部分，只是有一些人剛好有機會被激發出來，去找到適合的媒材或溝通的管道去表達出來；可是我在跟，就是說不是藝術領域的朋友在討論的時候，他們就會覺得說，你這樣子把藝術，你把創意太廣泛了。你們自己，你們把它，可能原本它有一個比較高的位置，那我們把創造力的定義變寬了以後，會變成說你跟所有人都一樣，你也可以說科學家很有創意，你也可以說廚師很有創意，你也可以說導護工人導得很有創意什麼之類的；他就覺得說你們把你們自己的獨特性降低了，反而會覺得有一點我嘗試說要開闊一點，那人家會覺得說你在做一些甚麼事。但是就教學上面來講，這個是把創意抬得那麼高，我覺得這跟教學沒有什麼幫助。因為對於我們所教的大部分的學生來說，可能都沒有辦法達到符合傳統定義的，像達文西像拉斐爾這種曠世鉅作的這樣的創造力。

同學B：那會不會有些人的天才，就是他沒有辦法那麼多產，但是也許，他可能產量很少，

或是很難產，總之，終其一生他有可能在某一個東西裡面有一點天才在裡面，某一件有價值的事情？

洪如玉：他當然是自詡為藝術家神聖的地位，藝術家的創造和一般的創造不一樣喔，我們現在的創造力講得比較一般性，所以有新的idea、創造一支新手機的造型，我們現在在推的創造力就是在講這個，有什麼新的教材、教案，這種東西當然是比較一般性的，跟藝術家的創造活動應該是不一樣的，所以我想他是想賦予藝術家的創造更高的地位吧，跟正常的創造活動是不一樣的。當然是說無中生有，或是像上帝一樣的，比較偉大的藝術家，那比較一般性的藝術家呢，雖然沒有這麼高的地位，但是他應該還是跟一般的創造是不一樣的。（B：怎麼樣不一樣？）他畫了一幅畫，我們去看畫展，他說是養機器，機器做的東西，會跟我們一般創造一個新的杯子的造型，（B：如果藝術家創造出來不實用的東西，所以很特別嗎？）不一樣，事實上我們不會說他創造出來一個杯子造型，我們會說他設計出來一個新的杯子造型，基本上不一樣喔，假設我們用創造這個，符號式的活動用創造力，可是這個，還是不同內涵才對。這兩個活動不一樣，當然它們都是精心設計出來的，都花了很多時間和精力，但這兩個活動還是不一樣的。

同學C：是不一樣，但是總不能老是把藝術創作的位階拉這麼高吧？我剛剛突然想到說，像我們去看醫生的時候，比如說耳鼻喉科好了，他旁邊都會有一些那個用具，那以前我們沒有仔細去看過那些用具，後來我發現那個醫生，比如說他要檢查鼻子裡面的東西，你要檢查左邊的鼻子還是右邊的鼻子，它那個夾子的設計是不一樣的。你如果仔細看那夾子，那夾子的設計是非常漂亮的，那線條很漂亮，那角度也設計得很漂亮，那不是爲了實用，可是那個作品、那個東西、那個用具它看起來，可是在那個場合，它看起來像是工具，可是它如果是擺在別的地方，可能這個東西看起來是非常好的、非常漂亮的，雖然說是創作的過程，它產生的過程不一樣，可是你不能老是把不是實用的東西，把那個創作過程，雖然是不一樣，但你把它提到那麼高的位置，那樣才叫做創意嗎？好像也很奇怪，就是說最早去發明創作那些器械的人，他有考慮到實用的功能，然後他也把那個工具的功能呈現出來，那那個設計的人他可能很厲害喔，他可能有醫學的背景，那也正好有讀到這個部分，他如果說在藝術創作的領域，他可能也有不錯的成果。那我在想，一個是實用，一個是藝術創作，可能那個在創作的人，他的目的雖然是不一樣，但是他那個在思考的過程，他在把那個東西產出來的過程，他一定是要很有創意的，所以藝術的創作和傳統的idea有點

不一樣，也許可以再做澄清？

洪如玉：就是你剛剛提到的說，事實上，在西方傳統上，尤其是在文藝復興的時代把藝術家視為天才，甚至把它視作是神的能力，像上帝一般，甚至把他神格化的這種想法，應該是作者所說的第一種傳統的觀念，那，我在思索作者認同這樣的觀點，但事實上在那種背景之下，包括文藝復興好了，他還是在希臘的傳統上做他的創新，他並不是完全無中生有的一個狀況，他事實上那些藝術家，他沒有從事科學性的活動，那是否是說，因為他們把藝術單獨出來，是做為無用之用那樣子的一個東西，所以被提到那樣子的一個高度；還是說真的，因為我覺得他們那些人平時也做了很多科學性的東西，甚至是技術上的發展，那我是不是很瞭解說作者為什麼會比較贊同前面這個，覺得後面這個在傳統上再多做一點點；因為我覺得這個即使是被那樣子看的那一群人，他們還是繼承傳統藝術繼續發展下去，他真正是繼承了像神一般無中生有的能力的人？其實以目前的角度來看是一個問題。就是說那些人其實還是有很強的傳統概念在自己的身上，才有辦法到達那樣子的創新，到達那樣子意義的創新，那當然天分或者是甚至不知道像神一樣的這樣子的腦袋的話，他應該是要去強調這一塊，可是這一塊怎麼去定義？或者是當代誰才有這樣子跟神一樣的腦袋和想法，我覺得這可以再去思考，這困難度真的蠻高的。

我也來補充一下，關於這個藝術和技術是一樣的，本來是沒有如何去區分工藝品和精緻藝術等等的，是到後來才慢慢分化出來的，所以有人說早期藝術的定義就是包含著一切實用的東西的，並沒有這種區別。是到後來才開始慢慢分化出來的，然後作者的觀點就認為說，藝術是高於科學的，他顯然是藝術高於科學的，所以一直要去講藝術特別的地方，我想這是他的用意；不過早期是沒有這些分別的，如果講科學技術的話。就目前來看，我們還是覺得這兩個是不同的活動，藝術的創造和科學的發明或許有共同的地方，那也有不一樣的地方，到底不一樣的地方在哪裡？我覺得作者也沒有講得很清楚，講無中生有也不是很清楚的概念，不知道同學有沒有辦法補充他的觀點？如果有的話就更厲害了。

不過回到我們剛剛提到的問題，什麼叫創造力？如果只是說這是一個東西，有不同創意的東西，這就是創造力嗎？這容易被人家質疑，這太簡單了，很容易被人濫用。但是如果把它推斷的很極端，像剛剛講的像上帝一樣那樣子，那又把它太過神化了，這之中要怎麼拿捏，不太清楚。或者是用比較嚴格的觀點，對這個字的定義不可以隨便去講到個人，這是他所主張的。還有沒有什麼問題？

同學D：想問一下藝術家，就是從古希臘那種工匠，後來才界定說這樣子是藝術家，那差別在哪裡？那當時候所講的差別，會不會就是現在我們用來定義藝術和科學技術之間的差異點？我們本來都認定它們是技術而已，到最後為什麼把這些技術人員界定成是藝術家？就是我們都說達文西和米開朗基羅是藝術上的天才，可是達文西也作了很多科學技術上的發明，那那時候達文西到底是工匠還是藝術家？還是後來才被賦予藝術家的定義？那為什麼我們後來要叫達文西是藝術家？是不是我們發現他跟工匠有不一樣的點，不一樣的特性？那跟我們現在去判斷說科學和藝術的不同，不知道能不能找到一些答案？

洪如玉：我不知道，在那個時候已經分開了吧？藝術和科學，其實我不是很清楚這個歷史的問題，可是因為一個人可能有不同的身分，他可能是技師，也可以同時是藝術家，我覺得當各位在看待達文西，把他當作是一個藝術家的時候，可能是因為他有很多很好的藝術品，所以我們這樣去看待他；但是另外一方面，他有很多的科學作品，所以他也可以算是科學家阿。所以好像，那是因為他有多重身分，對不對？所以他同時可能也應該是有很多同樣的技工，或者是跟他從事同樣的工作，可是他們卻沒有被稱做是藝術家。

可是我覺得他是把那個技術做到最好，所以才被稱為是藝術家，就像寫作一樣，寫作家他也只是很多寫作者裡面的一個人阿，可是他把它寫得那麼好的時候，它就成為了一個藝術品。

嗯，但是重點在於你怎麼知道那個東西好，好在哪裡？

可是我會覺得說，藝術家和工匠之間，如果就差異性去看的話，會覺得藝術家比較有創新的成份在裡面，可是工匠給我的感覺就是，他的技術很好，然後他也可以把工藝品作得很精美，可是要求他創新，或者是在既有的技術上作改良，給人家有所謂的美感或者是藝術感的境界，我覺得工匠比較缺乏這一方面的能力，所以我覺得工匠和藝術家的差異可能在這裡。我覺得這跟科技和藝術的差異可能是兩件事，所以可能要單獨把它分別出來看這樣子。

第三篇 < 審美經驗 > 述評

同學A：我覺得，十七世紀這個作品是放在什麼地方？這個十七世紀的作品實際上是放在什麼地方？

洪如玉：博物館阿，（它是從以前就開始就被放在博物館嗎？）它是從十七世紀開始就被放在博物館裡了，他在那個時候，好像做了很多跟解剖有關的東西，他都生活在義大

利，比如說麥迪西那個地區、米蘭，我不太清楚說為什麼他們會用解剖的字句來形容它，他那時候在做些什麼，我光看這一大段我也看不太懂，因為沒有英文版，很奇怪。但是這個作家是比較屬於義大利本土的啦，在義大利比較紅，所以英文的介紹相當少。可是我不知道他當時作品做出來喔，因為他的作品，現在啦，現在陳列在哪裡呢？米格浪思博物館，有個博物館，它的名字我不知道要怎麼翻譯，可是它的館名就是跟解剖有關係，所以可能~~~~應該是很奧妙。

同學 B：剛剛老師有提到一件事，就是用橡皮擦作成很像豆腐的形狀，就叫作藝術嗎？我想到就是說以前上美術課，老師教我們畫畫的時候，他都會說：不要想說要畫得跟真實的事物很像，畫得很逼真。如果說只是純粹的複製的話，那那個就不美，就不叫作藝術了。那我想說既然這樣子的話，那藝術的價值是什麼？藝術的價值和逼真或者是複製這種的差距又在哪裡？

洪如玉：這個很困難喔，這個呢，所長認為這其間的差距在哪裡？這是一個好問題阿，今天還有沒有人沒講話，要發言的？你們所長都對你們太好了，在我班上，沒發言的我就會把他抓起來叫他講。

我覺得藝術是有置入一個心靈感應的，就是說不是只有作品本身，還有就是作者有沒有他自己的想法，然後如果說他今天只是做得很好，純粹只是好看，然後沒有注入什麼內容的話，就比較好像沒那個價值。

價值是有很多面向的，就是說我們現在會先看到的是它的經濟價值，就是說它賣多少錢？那有一些部份在美學部分提到的是那種心靈的喜悅（Q：我在這裡提到的價值的定義應該是比較偏美感的或藝術層面的，因為是以前美術老師所提出的經驗。）那我會覺得說在早期的藝術作品裡，它會有一種技術性的記錄的功用，因為在照像機發明之前，所以早期的作品需要畫得很像，所以那時候會有那麼多的肖像畫，或者是會有那麼多的宗教故事透過藝術作品去把它描繪出來，然後讓更多人去吸收或理解，所以導致它扮演了一個記錄的功能；但是到後來隨著照相機的發明，後來慢慢發現記錄的功能慢慢的已經比較不是那麼重要了，所以就開始，藝術家的地位就開始提高，那它就開始有更多屬於表現的功能，藝術家可以自我去展現他如何去進行一種詮釋。所以其實現在有蠻多的不同創作取向的觀念，那有越來越多的創作者覺得說，我不應該再死抱著那種早期的記錄的觀念，覺得說藝術只是一種模仿，把東西畫得很像就叫做最好，它應該有表達一些你的思維、你的情感，或者甚至是現在的作品，你必須要去能夠反映一些社會的現實，那如果說它能夠真實的去

反應，像剛剛老師提到的”不能沒有你”的觀念，它事實上它激發了我們心裡面更多的感觸或感動，甚至說不定它造成一個說不定在未來，也有可能造成了一個社會的運動，對於特定族群的一些關注等等的，或者是社會體系的重新思考和實踐，那所以我覺得它好像有很多的不同面向和反思。

同學C：其實我是覺得，藝術品跟原創的東西，就跟那個分子的東西，就覺得，它的表現有沒有出現一個抓到它的精神，因為有些東西它大多數跟真的太像的時候，反而我們覺得就不美了，或者是反而就不像了；可是有些東西它就是，比如說像現在不是哪個食品，有很多那種，就是擺在店裡面那個，看起來就覺得”哇～好漂亮喔”。可是你去比較它跟真實的，真的一樣嗎？不一樣，它可能特別強調它的油光，或者是特別強調它的肉的肥沃。當它誇張了它的某一些精神、它要表達的意義，跟真實的差那麼多，反而我們會覺得它是美的是真的，可是如果他真的做一個跟真的事物一樣的時候，我們大概又覺得它是.....。所以有時候複製跟那個會不會是一種精神上的一種.....它有沒有抓到那個味道，那個神韻？

同學D：～！@#因為我不是很認識這個藝術家，但是我在想他是不是在表現，因為其實在十六、十七世紀X X的題材其實經常跟骷髏頭、小孩子、年輕人、青壯人還有美女都是經常被拿來表現屍體的題材，因為它都會，我不知道作品底下會不會有那個標語，就是教堂裡面都會有那個東西，就是我現在的樣子就是你以後的樣子，那就是都會有一個警語，像上面寫”我現在的樣子就是你以後的樣子”，像那個～！@的單位就是底下也會有一個骷髏頭，也會寫那一條，就是”我現在的樣子就是你以後的樣子”，我不知道他是不是在表現這個型態，就是右手邊的那一節，因為它有一點類似，這樣子的體態，只是它比較像矯飾主義的身體的一些.....，那這雕塑比較像矯飾主義的風格，但我不確定它是不是這個意象，這跟目前我看到的柴尼特，他在藝術當代秀裡面那一個主題或是想法，他即便，就是跟中世紀的黑死病的蔓延有一點點的關聯？

年代不一定有關聯，但是我是覺得他前面在講說，我們以前美感的定義，都覺得它美的，它感覺很滿足，感覺很愉悅的，感覺很好玩很舒服的那種才是美的。他突然提這十七世紀這個，我就很質疑說它到底放在哪裡？而且他那時候的創作可能不是為了～～可能是為了某一種目的，像他剛剛講到以是，或者是什麼創作的，跟那種我們平常看到感覺很漂亮的東西的目的可能不太一樣，所以他那時候並不是被大家認為是那種藝術作品什麼的，我真的不知道，我覺得他舉的例子有點奇怪，就

是說那感覺好像不是很對等的？

洪如玉：最主要是說，因為有時候我們理解藝術作品，有的時候我們會放在時代脈絡來看，有的時候我們是有那個定義的放在時代脈絡來看，我們反而會覺得說，如果這個東西它有跨越時空的價值，它以前是美，我們現在也會覺得它是美，對不對？所以不一定要那樣子看，可是它放在時空來看，它可能會有藝術史上更深層的意義啦。比如說開創新的技法啦，或等等這些，我在想這個作者放在這裡，他其實主要的就是想要去談，藝術作品，我們如果只是為了遷就於所謂的愉悅經驗，那可能會有點限制，所以也許有些經驗並不這麼愉悅，但是我們還是可能把它稱之為審美。所以他提的五點是這樣子。對阿，所以有時候我們看一些電影，你覺得是藝術，但你可能淚流滿面，非常難過對不對？為什麼？希臘悲劇不是讓人覺得很舒服的，但你還是會去看，會不會是這樣子？自作孽拉，或者是自虐狂拉，這樣子。

楊忠斌：也希望同學想想看，如果你的美感經驗發生的時候，有沒有符合這五個特性喔，就是一個是投入喔，是不是？塑造對象，物件的導向，客體導向，應該是受到對象牽引喔，你會去被這個對象吸引，這個應該是必然的嘛；如果不吸引你，你怎麼去看它？所以說我們說投入也可以啦，因為投入一個對象去看它喔；那第二個是解脫喔，放鬆，保持一種心理距離，然後強調領悟、理解、發現，就是完整性。這些美感經驗的特徵呢，是不是真的是這樣子喔，那麼事實上皮德斯，他是杜威的，不知道是不是弟子，但至少是傳人之一喔。那麼這個杜威都提到說美感經驗的特徵就是強烈，很強烈喔，完整，統一等這些概念。在皮德斯這邊的標題也看得出來喔，像第五個就是一個最明顯的例子，像這個鮑尼斯(英文)，統一完整，就是來自杜威的感覺喔，那麼當然這一點是被批評的，因為講不清楚什麼叫完整，或是一致喔。前面幾個倒是美學上常常看到，像這個心理距離說阿、無關心的滿足或是不關心實際利益阿，這個大家都可以理解喔。所以可以發現，我們講的美感經驗已經跳脫美的這個概念了，所以它不一定是美的啦，有可能很醜，也不一定是愉快的。這樣講當然是比較正確一點的，因為像現代藝術的發展已經很多元了，所以這樣講的確是比較符合現代狀況的一個發展，那麼當然不知道你們的想法怎麼樣？是不是真的說美感經驗發生的時候，會有這幾個特徵？有沒有可能說沒有這幾個特徵的，可是還是美感經驗？

洪如玉：我們那個自由感阿，可以再怎麼樣詮釋？因為自由是忘我的那種精神上，就是～～（Q：它應該是解脫放鬆的感覺吧）（有人覺得是忘我）因為有時候你很緊張阿，就是你已經不認為～～我有時候在一些美感經驗、審美經驗，非常投入，你已經忘

記你自己的存在，或者是一些現實的問題，全新全意在那個當下，就覺得～比如說你欣賞音樂，你聽音樂聽得非常非常投入，非常專注的時候，有沒有？就是你可以感覺在那個剎那、那個意識裡面，就覺得說那個音樂，你不會去記得說你自己，當然也可能是放鬆，但是也有可能覺得很興奮或者什麼，都有可能，但是好像是沒有ego的那個狀態，ego是那種壓力沉重，像我剛剛看到的那一幅作品，（主講者：你覺得壓力很沉重）對，你就會突然想到那種人生的困難，壓得你喘不過氣，很痛苦的地方。

同學E：可是對於他用的第一個字—object，這個字感覺好像是物件，那如果說是在大自然裡面呢？你可能也會有忘我的經驗啦，什麼之類的，那為什麼要用這一個字？是大自然中的美感經驗嗎？還是說他是把這個排除在外？

洪如玉：或者是對象阿（Q：所以你覺得object這個字可以是對象，可以是大自然嗎？）我覺得可以，我覺得他這個意思是說，他不是你，有沒有？你現在在欣賞一個東西，它是你自身之外的，所以它有一個object directness,可是問題是當我們已經受它所吸引，我們已經很沉浸的時候，它不是你，可是你又忘記你自己，大概是想跟作白日夢作區別吧，幻想那種經驗，就是幻想是有沒有對象的？幻想是有對象的嘛，（洪如玉：幻想的對象是你自己製造出來的阿），那也可以得到美感經驗阿，（洪如玉：那叫美感經驗嗎？那是幻覺吧。）他幻覺，但是覺得很快樂很愉快，而且很統一完整，很強烈，所以這個對象不一定是實際上的對象，應該想像中的也可以吧，不知道，因為他這邊寫的好像是客觀具體的東西吧，事實上想像中的東西為什麼不可以？不知道。（洪如玉：你自己製造出來，然後你沉浸在裡面？）是阿，是有可能的，胡思亂想，作白日夢阿，也可以阿，（洪如玉：然後你就忘記一切？其他人：可是應該有內容吧？）有內容，當然有內容，因為這邊比較強調的是一種具體的東西，像繪畫和音樂這種作品。

可是在那種經驗裡面，你會不會有第四個他所講的那種積極性的發現？或者是主動性的發現？不一定有阿。

同學E：那第三個距離感呢？

洪如玉：我在想他這邊所講的就是說，比如說像這個圖有沒有，這個作品他做的很真，但是你卻知道它不是真的那個東西，所以他的意思是說，那是一種.....距離，這種距離的意思是說，你不會把它誤認成是真的屍體，或者是我們現在真的在一個戰場上面，就像我們剛剛講過的那個不能沒有你，那個真實的故事，當它發生在我們身邊的時

候，它是一個真實事件，可是它的感染力卻跟它被搬上螢幕時不一樣，當搬上螢幕的時候，我們卻可以去感覺到或感受到審美經驗，所以如果按照這個作者的看法，他的意思可能是說，當它在我們生活中出現的時候，那種距離不是這種距離感，那種預感是因為跟我們身邊太接近了，所以也許你會感覺，但是那可能不是審美經驗，他這樣想啦，但是當它被搬上螢幕的時候，有沒有？忽然間我們會有一些不同的感受跟理解，然後就是說因為這樣子，他就把它稱作說，像這樣子的作品，它在描述說可能同樣類似的故事，我們身邊的故事；但是所謂藝術作品，它會有一種距離，與真實生活裡面的經驗，有時候不同的……·要不然的話，我們就不需要作品啊，因為我們也知道嘛，真實生活，有人會說更具戲劇性，那我們只要，我們就不需要去欣賞藝術阿，為什麼我們有的時候還硬要？是不是因為它還是有一些差別？

那個心理距離說喔，在那個英國學者提出來以後，也沒有說的很清楚喔，那他常舉的例子，就是那個物喔，在海上遇到海巫的時候，一般會很害怕，因為怕會撞到暗礁，或是撞到船隻，所以說這個就是沒有保持距離了，可是如果你從一個角度來看，這個物很美，那物很美的時候，就已經開始保持一個距離了，你就不會注意說那個物是不是會撞到那個船，再把那個物當作欣賞的對象，感覺到它很愉悅很快樂，在欣賞它，這時候就是在跟對象保持一個距離了，這個就叫做心理距離，那太近就是說跟你們人身安全、現實的利益太靠近了，這個時候就沒有美感欣賞了，沒有美感經驗了，他是這樣意思啦，這個距離應該是有這種跟自身的利益分開的意思，他是這個意思啦，但是怎麼樣來解釋這整段話，我也不太確定，他講的是海上的物，所以現在看到這個畫，你也不能想到說我自己會不會變成那個人阿，後來說身邊的什麼什麼人被殺了什麼的，就是不會聯想到很多實際上的情況，這樣的話，就破壞這個距離了，這樣講有沒有正確我也不知道喔，因為你看到這個不會想到大屠殺阿，什麼什麼的，這樣聯想也很正確阿，那這樣就不是美感經驗了嗎？我不知道，所以我覺得這個例子不一定是正確的，大概是這個意思。

第三場次

主讀人：國立彰化師大藝術教育研究所鄭明憲 副教授

篇名：(1) Interpretation (Marcia Muelder Eaton)

(2) Assessment and Stature (Harold Osborne)

(3) Stages of Aesthetic Development (Michael J. Parsons)

第一篇〈詮釋〉述評

鄭明憲：如果他相信專家，那專家就像他學生一樣，那就代表那個老師他錯，如果不相信專家，堅持老師教的是正確的，他的學生讀的是不正確的，那些專家是什麼呢？也就是說，這是兩難的問題，你認為他是文藝評論的專家，也就是所謂專家就是權威，他說出來的就是對作品的理解，可是就像第一次接觸的學生是一樣，對，這就是一個有趣的現象，因此他進一步去思考這樣的問題，這樣的問題也許不是在文學上面，在所有藝術上面各類藝術上面，有這樣的一個現象，因此他質問說閱讀部分，所謂的閱讀是只在面對視覺作品的時候，你就會閱讀都這樣講，這個在以前也許不會這樣說，那就是對文學作品的欣賞，對文字書寫的叫作閱讀，到目前為止，基本上我們都把它認為是叫作閱讀，面對作品，不只是欣賞還有閱讀，欣賞和閱讀對我而言，有一個很大的差異，對我而言，欣賞只是直接的、霎那間的，一種情感的反應，那閱讀是仔細去探討、仔細去討論畫面中的元素背後所傳達的意義或意涵，就像讀小說一樣，妳不是只看一個字一個字，你必須把那些字成爲一句話，你才瞭解那段文字所表達的意念是什麼，我們在表現的過程中，那怕是文字的敘述，文字的使用上面，都還得要仔細推敲，每個字後面辭句後面的意涵，在閱讀上面他開始思考假如我們面對所有的藝術作品，從文學、從詩歌到音樂到美術、建築，不考慮其特質差異的話，要去掌握去了解那些作品的意涵，所謂的詮釋的話，它顯然不是那麼的單純，也不是說專家一個正確的，那麼和第三篇 Parsons，Parsons 那時候是講說 understanding 了解一件作品的意義，因為詮釋這個字眼在他當時還沒有出來，因為他解釋爲了解意義，所以 Parsons 第三篇我們等會再說明，剛剛所提到的那個，仔細去推敲，是說老師和學生的不一樣，結果學生和專家的是一樣，那專家要看過好幾遍才會脫離學生那個樣子，專家主要是第一次很陌生的情況下接觸這個作品，他們的反應會和非專業人員的學生是一樣的，因此他考慮過程的問題，過程顯然是一個很重要的，也就是我們在面對作品的時候，我們理解它、認識它的目標之下，我們不是只有一次閱讀就算得了，因爲只有一次閱讀的情況之下，會像專家一樣，像一般人一樣，可能還有其他的東西的繼續性、理解和掌握，在資料的第四行第四段，因此他進一步講到，那如果專家像學生一樣，那專家到最後會變得比較理想，那會發現他的學生，初次的瞭解，對原來的認識和瞭解也會改變，因此他產生兩個問題，是什麼因素、什麼過程和什麼動機，會讓我們對於一個作品的理解和掌握會改變，第二個是這改變的因素讓他去思考，這樣的一個作品，專家這樣讀、老師這樣讀、學生這樣讀，那顯然的作品的意義不是只有一個，這東西在最近的十幾年來，在藝

術在文學理論中，不斷被提起，近二十年來有不斷理論告訴我們說，作品的意義不是只有一個，哪一個最知名的，就是羅蘭巴克的〈作者已死〉，羅蘭巴克在〈作者已死〉的文章中提到，閱讀者或閱聽人，包括閱讀欣賞和音樂的聽眾，閱聽者在聆聽欣賞作品時，不是只有被動的接受，在羅蘭巴克的角度，他是說他會 rewrite，他會把作品重新再造，重寫一遍，他的意思是說任何人在面對作品的時候，都一樣擁有權利，也都會這個樣子用個人的角度，對作品重新營造或建造一番，羅蘭巴克等一群人，就像我們剛剛所說的，近一二十年來的文學理論告訴我們，任何的作品都只有適當的詮釋而沒有正確與否的詮釋，那這樣的一個理論，造成很多人在文藝批評上有很大的爭執，第一個爭執就是是藝術史家們，藝術史家們追求絕對的正確的意義，一件作品就只有一個意義在裏頭，沒有其他的意義，那個意義對閱讀的人沒有意義的話，我為什麼要相信他，因此在後面提到幾個問題，譬如說：是要追求好的理解？還是正確的理解？有太多時候對閱聽者而言，他們面對作品他們獲得很好的理解，對作品內涵和意義有很好的掌握，但他們掌握的卻是錯的，所謂錯的就是對專家而言，但是當你告訴他這作品真正意涵時，他們會說我知道了，但仍會堅持原本的看法，這情況之下我們該讓閱聽者在感動之下有錯誤的理解，還是說要她去放棄專家正確的理解？這是一個二十世紀後半夜至今在爭辯的問題，最大的問題來自現代主義和後現代主義的爭辯，在知識論裡面告訴我們，在不同典範之下，什麼是知識和價值，有不同的意義，那種追求獨一無二在現在來看，有些是不存在了，因此正確與否的詮釋，是這篇文章要討論的問題，有人會懷疑，在深刻感動中的理解是錯的，我拿蒙娜麗莎的微笑這作品來講，你看到他在笑，笑容可掬好可愛，美到讓每個人看到都會微笑，都會有內在激動，看完嘴角都會有笑臉，但你去翻藝術史，不講到這個的時候，他們在講到宗教的時候，你會想我又不信教，那我知道那麼多要做什麼？無助於我對於她的感動，那現在學生是追求感動還是正確問題，如果是教育上，那追求正確問題比較好做，因為全班都有同樣的規格，那如果是追求感動，也就是說每個學生都要從每個人角度和經驗去思考作品的美感存在，因此在詮釋裡面，不應該追求同一個規格，學生面對藝術作品的感受，來體驗到作品對他的深刻的感動，這種感動也許是快樂的，也許是痛苦的，也許是完美的或不完美的，一種情緒上面的回應和呼應，這樣才有意義，審美觀點不是說作品在講什麼，而是在審美的過程中，我從中獲得了經歷了什麼性質，我和作品有一段共鳴的時間，這才是重要的，不曉得各位對於白沙湖上面那個尖尖有什麼想法，有人說好美，晚上

五彩燈光好漂亮，在湖面上倒映，因為有五彩燈光的色彩，有人說好美；有人說他造型不對，就線條來講根本就不同調，怎樣都看不到美，你要相信或接受那一個？其實沒有誰對誰錯的問題，而是你的感受是什麼？如果你的感受能讓你有一種互動的，那就是審美的經驗，那種審美經驗就是你面對作品詮釋而來的東西，就是這裡面要跟我們談的，那麼接著他提到的，仔細閱讀或詮釋過程中的一些問題，譬如說：客觀提到解讀作品中的真相，作品相關的資料訊息，如果你要正確知道和正確理解，你必須對作品相關訊息有完整掌握之後才能知道，也就是說作品相關訊息，能讓我們對作品有正確的掌握，但不表示有深刻的理解和動感，因此對於批判而言，有不同說法，有人說學生對於文章一開始沒有辦法了解，沒辦法掌握文章相關內涵，是因為對文中的也許不了解，譬如作家的風格和作品在什麼情境下創作出來的，因此沒有辦法掌握文章的相關內涵，因此有人說要從相關社會文化，創造者社會型態才能真正掌握作品，這種派別是背景論的派別說法，在二十世紀後半出現一些文學理論，讀者反映理論，接受美感理論，交會理論，這些都是從文學中出來的，是說不要相信作者在說什麼，不要去關心作品再說什麼，只要關心你在閱讀作品時，被喚起什麼感覺，獲得什麼感覺和掌握，有人把這種學派，說是詮釋學，詮釋學早期是對聖經的解說，他沒有標點符號，是說對於聖經要有精準的解釋，因此他們把它說成是精進主義的詮釋學，讀聖經是要找到心靈告解的話，並不是去研究神學，透過聖經的閱讀，我想讀那達到我的目的的，以下的學派列入激進主義的詮釋學，因為他強調看的人的本身，因此對於作品的本來的真相會忽略，也會讓人有迷失，對於方向也會有偏頗，對我而言這樣是兩難，對於作品的掌握和資訊能讓我們對作品有所了解，但同樣的也同樣會限制了自己的觀點，因此我需要什麼資料？我需要什麼真相才能讓我適當理解和掌握作品？而不會讓外來資料限制住，描述和詮釋會被混淆，所謂描述是對事實真相的掌握和理解，並非等同於詮釋，就大學中所讀到的詩經而言，課本後面會有字的意思和解釋，解釋後面有詮釋；你對於一件作品，你掌握住了能夠解釋，這只是描述，還沒有觀賞者本身自己的涉入，情感激盪和交會就不存在，不論你把美感教育當成道德教育，重點是閱讀人的心境必須真的進入詮釋的時候，才能真的和作品的意義結合在一起，在客觀真相的描述，作品是作品，閱讀者是閱讀者，在詮釋的時候，會有很多手法，你會用好多角度和故事去描述來呈現，對於作品會有不同的感覺，也就是說對作品的吸收消化之後，會用另外的東西和圖像來對他去做另外一端的解釋，這樣才能進入閱讀者本身的攝入，也才有美感

的產生，從語文音樂到美術，若只是要學生不斷去搜尋去理解作品真相，而沒有活動的機會，讓學生去想去感受，則第一眼面對作品的時候，那內心在面對作品的時候，不會有審美的存在。

詮釋和評論中，因為評論教學和批判的過程中，描述分析解釋和判斷，或是敘述說明感受和整合，有好多好多，大部分的人都認為詮釋或者對於作品產生美感的時候，會有活動產生，也就是對於作品的好壞優劣下一個評量或評斷，敘述一個故事，故事主人翁認為小學生不能教導他們做批判，他認為價值批判是非常高的抽象和邏輯思考，要道中學以後，我告訴他幼稚園學生對於一幅畫，會說出好美和不喜歡，這已經有好壞優劣的判斷，任何一個自主表達的個體，都能做某種程度上的批判，若有機會小學生也有此批判能力，例如給他們五張圖畫，他們能自己判斷和比較適合各場合的圖畫，相信只要是讀過書的小朋友都能做，我們有那樣的行為能力，對於詮釋和批判，他所強調的是說對於資料仔細的比對分析之後所獲得的，很多小朋友給他音樂，他會說好棒好美好好聽的音樂，大部分的學生不會說一開始說是慢拍去分析，他通常會直覺的告訴你，針對細部的分析，是要仔細談之後才會說的，好壞優劣喜好通常會在一開始的時候出現，一般而言，通常對於批判詮釋得研究都把過程切分得很細節，在瞭解的過程中，有一部分是有所謂的評論，其實並不應當，在人體基本上的反應上，都會融合在一起，有一個問題是在教育中，我們該如何實踐，我們應該要讓學生察覺在掌握作品中，他們歷經哪些對象和過程，在過程中他們想到什麼，和得到什麼，也許那是他所說的概念和觀念，到最後我所獲得的印象是這樣子，整個的面對作品，包含文學及視覺藝術作品，描述解釋評價評論這幾個活動，過程中都存在，但其間並沒有前後順序，也許會出現但不一定是完整出現，某些活動個人主觀涉入很深，因此個體在面對各類作品時，其所經歷的美感經驗都不同，這是個很弔詭的想法，其止的弔詭是班級的弔詭，因為在一個班級有三十位學生，所讀的文章怎麼會一樣呢？那是因為我們在一個班級當中給他們讀一樣的內容，我們是不是忽略學生在詮釋的過程中，他們的主觀涉入並沒有被活動給帶出來，如果全班都一樣那就是正確的詮釋，但那種正確卻不是我們要的，我們要的是在閱讀的過程中，那些深刻的感動的部分，對個體感受的部分每個人都不同，後來他提到專家們面對作品時，他們遇到一個條件－陌生的作品，而陌生的作品告訴我們兩個意義，只要是沒聽過沒看過，每個人都像是小嬰兒一樣，且不能只看一遍，念得越多讀得越多，那麼你的感受會更深刻，這是第一篇文章中所看到的短短內涵，那

麼文學裡面，有一個和視覺藝術最大的差異是，視覺藝術往往是第一眼就能掌握，且沒限制會從哪裡讀起與結束，文學必須從頭看到尾，因此需要順序性和結構性，因此文學前面的閱讀和後面的閱讀需要瞭解其脈絡，這種連貫順序前面做為後面的背景，前面掌握後面的要點，文學另一個特性是它是抽象的，它的抽象在於，例如：在書上寫個狗字，每個人的感受不一樣，就像新聞說有一隻雞有六隻腳，所以每個人看到小狗兩個字，但是每個人感受都不一樣，像我被狗咬過，因此狗對我而言是恐懼及恐怖的，就像是打破傷風，就像字每個人看到都一樣，但每個人對於狗的理解是不同的，那麼像視覺藝術，很多人一眼看過去就閃開，大部分的人看視覺藝術作品，都沒有看完，不論大張或小張，你都沒有看完，就像我們去看畫展，每個人也都是看自己想看的，很多細節你沒看到，多半是要看圖錄，文學卻不同，但是作品往往是如此，不論是文學或是視覺藝術，它都有它的特色存在，他所強調的是閱聽者面對問題時，其形成了解過程中有什麼特殊性，站在美感教育角度中，什麼才是應有的，若只是表面陳述分析甚至不是理解的，真正要的是深層的互動感應，雖然他沒強調是每個人的不同，好我大概跟各位初步了解到這裡。

楊忠斌：好那我們現在看看同學有沒有問題，我們開放十分鐘左右，有沒有人對於文章內容有疑問？大約十到十五分鐘讓大家提問題。

鄭明憲：階段論原作者有來，但他今天從早忙到晚，所以才沒過來，你們所拿到的那篇資料，因為那篇文章說長不長，但他沒有完整翻譯出來，這本書當然我翻譯的資料就把它貼下來，階段一之後的文章並不是大家原來的文章，其實它發展的階段，也許有問題，我聽他這樣講就是，因為時代的不同看待事物的角度也不同，造成 Parsons 的理論對他而言，不夠完備與不適宜。

第二篇〈評量與成長〉述評

同學 A：老師，不好意思請問一下這兩篇文章[01:16:04.71]，在某部分我們可以看到，它做為一個～！@#的東西[01:16:07.55]，要求我們去做更深入的思考，那反過來說，這樣的觀點會不會陷入白馬非馬的的窘況？，他說用美的成長去～！@@反過來控制我們，作者～！@#強調的企圖心？我想你要問的問題是不是說，因為這樣子的一種，藝術創作的現象，會導致，我們在面對藝術作品時的理解和欣賞會有所，受到影響？

鄭明憲：嗯，～！@#\$[01:16:56.31]它講的是進程進展的一個比較好，比較理想的，我把它翻譯成一種成長的，比較高，比較完整的影響，因為它的～！@#（英）等於它的

標題的～！@（英，可能是secrets吧）[01:17:14.47]，我想，他舉的那個椅子的例子是也蠻特殊的，畢竟不是所有的現代藝術都是那個樣子，但是我們可以知道的是，現代藝術是有這樣的趨勢，什麼趨勢呢，這作品中，不斷的去挑戰我們既有的知識和既有的概念，包含我們對我們自己，包含我們對藝術概念的挑戰，這是，這是一個看起來是普遍的趨勢，那因此，在學校教育的過程之中，我們到底是要讓學生思考些什麼，學到什麼？以藝術教育的角度來看，我們現在的藝術教育是要協助學生批判性思考，是要做學生行為之前一定要去思考[01:18:10.05]，第二個是對思考的對象的意義，不是被動的接受，而是主動的比較，分析，也就是加以批評批判之後，形成的那種意義，這個是我想，我們一定可以做得到的，或者你也可以講說high order的thinking，那這個東西，如果你看今天的三篇文章裡面，尤其是前兩篇，放在任何一個學習領域上面的時候，high order的thinking都是蠻重要的，你只描述作品，解釋作品，它都不是high order的thinking，所以你要去比較，評價，評估，分析，解釋之後，獲得一個短暫的結論，那可能是high order的thinking所要的，所以你在比較分析的時候，就會納入到不同的資源，從自己的角度，從別人的角度，從社會的角度，從其他的角度來看，你也可以講說，就藝術而言，那種，十九十八世紀的時候，所謂的沙龍式的，唯一美的藝術，似乎已經，不是不存在，只是，已經不是主流了，就藝術的發展來看的話，我們的確看到的是這樣子，你也可以講說，藝術如果要能夠，也就是說在教育裡面，可以拿來做為美感教育，美感經驗教育的，不是所有的藝術作品都可以，那是某些的藝術作品，哪些藝術作品？它是關懷人類，批判社會，然後可以引發學生去仔細思考的這些作品，要不然，什麼靜物畫，風景畫，肖像畫，都拿出來教，那會教的沒有目標[01:20:09.32]，但是某些作品，它直接可以讓學生仔細去思考，去判斷，去分析，也就是說，美感，不是在傳統美學下，所謂的圓滿，滿足，喜悅而已，你如果去看，他所謂的，他有好幾本書，就是說，美的濫用啦，或者是，美的終結，理論的終結，這也是藝術嗎，等等這一些，他其實都在批判當下的美學觀到底是什麼。

楊忠斌：謝謝喔，這篇是在講那個，評量藝術的標準，說到這個藝術的技巧啊，等等的[01:21:01.63]，然後～！@#的滿足[01:21:04.39]，就像這個，～！@#\$（英）[01:21:09.88]，這邊講的是比較屬於這個，如果可以拓展各位的理解或了解[01:21:17.11]，或者拓展這個非語言的思考，或者昇華情緒的這個，這個感受力，都是一個好的藝術作品，我從作者來想是這樣子，那個，如果這樣來看，所謂真正好

的藝術品，選擇的標準就不是這麼狹小喔，這些都可以，如果有助於這些都可以算是好的藝術作品，那麼，作者說這個是屬於跟審美的性質喔[01:21:45.99]，～！@ \$ [01:21:48.28]好，那麼同學還有沒有什麼問題？

第三篇〈美感發展的幾個階段〉述評

鄭明憲：用到書來講，是一個八零年代到九零年代，譬如說，Parsons那本書，那是更早，～！@ # [01:22:20.10]，大約都在一九八〇年到一九九〇年，Parsons那本書是八幾年的，所以都有十幾二十年以上的時間，好，我們再來提問題喔。

同學 B：Parsons他現在其實是肯定他自己的階段論的？

鄭明憲：我問過他啦，他應該是有否定後再做修正，那我問過他啦，他只是很客氣跟我講，old school，就是，舊的學派，老舊的，所以我才會說，要從新的角度去看這件事情，面對作品審美上面的事情，老的舊的不是說不好，它還是有它的價值存在，不過的確，他是不大喜歡啦，就像講說，他的那本書，早就已經翻譯好了，他問我說你幹嘛要翻譯那一本？我說我就在翻譯啊，嗯～你要看就看吧，他一直在懷疑我們那個價值，覺得大陸已經翻譯出來了，為什麼我們台灣人要翻譯呢，嗯～太老了啦，我抓不住他是客氣還是怎麼樣，不過如果從美感發展的角度來看，我們的確是看到，他之後有一段時間都遵循他的，一直到近五年到十年，有一批人開始從文化的角度去看美感的性質，那看出來的結果就像我秀給各位看的，的確是跟他有一些不同的結論和看法，舉個例子講說，文藝批評理論裡面的互為文本，被現在在伊利諾的一個老師叫xxx，他把文學裡面的互為文本轉化為互為圖本，互為文本叫intertrial auority 他把它轉換成xxxxxx，那麼他就用這樣子的東西去看，我們在面對世界作品的影響，的確發生有影響，如果我們曾經看過類似的圖形，圖像，然後那個圖形圖像的意義和經驗，在以後的，不同的場合，你看到類似的，你就會被～教育中的所謂學習遷移的道理是一樣的，然後你對新奇意象的那個意義，就直接用舊圖形的意義套進來使用，套進來掌握，就好比說蘋果，蘋果就是蘋果啊，蘋果在我們虛擬的世界是昂貴的象徵啊，是生病的象徵，只有病人才能夠吃蘋果，所以只要買蘋果，就表示要去看病人吃，如果看到有人吃蘋果，就表示他最近生病了，可是到美國的時候，我學到蘋果是對老師的束脩，就像我們的肉乾，早期美國學生要去看老師，為表達對老師的尊敬之意，都要帶蘋果去，因為蘋果在當時是她們的主要糧食，Parsons就是早上一顆蘋果就當早餐，所以老師辦公室桌上都會放一堆蘋果，我去看他的時候，我還問他要做什麼，這都是學生送給我的，這是對他的一種尊敬，所以你在看美國

很多的這些教育部門的圖案， he 會用蘋果，當然不是蘋果電腦的蘋果，所以等到我回過頭來，在台灣看到蘋果的時候，已經不是富有或病人的象徵，我就有兩種選擇，比如說我把它當作是教育或是對老師的尊重或尊敬，那這個東西在Parsons的發展階段裡面有談到，他的確，他承認他沒有談到那個東西。他只有從認知發展的角度來看，的確喔，文化差異性是日前很討論的一個問題。

同學 B：老師，我要請問你一下，他大概有提到一個章節，那文本要怎麼樣淪為一個匠器啊，感覺上是藝匠和藝術的差異？

鄭明憲：這個藝匠和藝術，我講的其實是一本很舊的書，大概是林松還是不知道是誰寫的，一本藝術概論的書，那其實很簡單的道理，如果只是技巧的純熟，因為最早藝術的定義是技術純熟的作品叫做藝術，但是後來那個東西我們認為他是藝匠，也就是說差別在於你有沒有你的主觀性，你的創意性，你的獨特性在哪裡，如果只是一味追求技術的純熟，也就是藝術專有。當你走到二十世紀後半葉，你會看到連那個技術都被拋除了，因為它已經進到觀念藝術，我們看看那椅子那個就是，我們可以說它是一件觀念藝術，它挑戰的是你對椅子的這個觀念，也是挑戰你對知識的概念，更挑戰你對藝術追求的理解。

同學 C：那像我們去看花燈啊，就覺得什麼樣的東西你會覺得它有藝術的成分在，或者是你覺得它只是藝匠所做出來的？

鄭明憲：花燈喔，老實說，我一直看到的都是藝匠做的，哪怕我去看國寶級的那個，我看過兩次，一次是他自己在做；一次是他打瞌睡，他兒子在做，怎麼看都還是.....。

同學 C：那你覺得這些東西能不能成為一種藝術呢？

鄭明憲：它如果要藝術的話，可能就要加所謂的歷史，文化，時間的東西在裡面。當下，可能是很.....。

同學 C：因為我是那個花燈藝術協會的.....如果你是那種傳統的，比如說像鹿港的，我從它裡面翻箱倒櫃找出來看，好像是看不到；我唯一能夠看到的，是當他在上面做畫的時候，可是那個不是因為花燈的關係，就是現在花燈有很多新的變形，新的花燈，新的花燈是不是能夠融合成為藝術呢？這個可能要從藝術的定義去下界定，它的傳達，怎麼應用，怎麼表現，在描述些什麼，表現些什麼，花燈似乎比較難，它只能在形制，外型，材料，質材上面去做變化，我的感覺是這樣，但是可以跟文化創意產業做很大的結合。

同學 C 的回應聽不清楚。

鄭明憲：形制上它就被限制住了，嗯，我想應該不是只有花燈啦，我們講說所有的工藝品，民俗工藝品都有這樣的現象，就是說我們把藝，只要加個藝就濫用了，所以在我們的美感教育裡面，可能比較不會到那麼浮濫到所有的，都叫做藝術，就是說它在第二篇文章裡告訴我們的，評論要從那三個層面，那三個層面來看，工藝類的可能很難，它也許符合第一個，技術的純熟，形制的完整。那第二個，帶給人什麼樣的情感，有，但是是非常薄弱的，更不用說後面的社會道德規範的提升，就是有它的限制，不是只有你花燈，蚵仔寮的藝術也是這樣，稻草，還有美濃傘也是這樣的現象，那怕，那個三義的木雕，我們發現到都是這樣子，我帶Parsons去看過幾次三義木雕，他到最後感覺都是一樣的，他去第一條，好像感覺不錯，第二條感覺一樣。最後，他覺得那是機器做出來的，所以幾次以後他就不想再去了，那個就不是藝術品了，他說那個就是商品。

楊忠斌：我想這個工藝品的價值問題也是被討論到，我想這個藝術應該可以包含很多種，可是它的定義應該是有不同層次的，我覺得這個是可以討論的。最後提到 Parsons 這個創作呢，他講的這個好像也是太過理想化，那麼他看到這個道德的理論，道德有三期六階段論，這個大家都知道，成規前期，成規期，成規後期，就是說自律自律是最高階段，那到這邊就可以自主判斷，脫離成規期。既然按照文化的主義來看，沒有人可以脫離這個成規的東西。那麼自主也是在社會的影響規範之下，所以的確，人不太可能脫離文化的影響，因此我們對藝術品的解釋也是有文化的差異，我想這個是很值得各位再去探討的，不耽誤各位的時間，我們掌聲謝謝鄭明憲老師。

第四場次

主讀人：國立屏東教育大學教育系簡成熙 教授

篇 名：(1)The Arts as Basic Education (Harry S. Broudy)

(2)Philosophy and Theory of Aesthetic Education (Ralph A. Smith)

(3)Aesthetic Literacy (Maxine Greene)

第一篇〈美育的哲學和理論〉述評

同學 A：簡老師針對後面所述評論部分，我想做個回應，現在教育在藝術推行上的困難：一、藝術教育老師非本科系畢業，二、很多音樂老師僅著重於學習技能部分，造成教學上形成技能傳授技能，整個體制的循環變成惡性循環，與蔣勳所言生活美學不同。

簡成熙：這幾年師專變成師範院校，鍵盤樂大約為八十四年、八十五年廢掉，假設現今三十歲左右的教師，他們本身不見得會有一項演奏型樂器的技能，但仍擔任學校中的音

樂課程教學，造成素養上的問題。

楊忠斌：**Broudy** 所述藝術可以傳遞社會價值，藝術根本義的部分，但就批判理論而言，是否就是所謂的「宰制」、「灌輸」宣揚政府的意識型態，因為這種傳遞可能是錯的，或是負面的不一定是正面的，不曉得 **Broudy** 背後所敘的意涵？

簡成熙：**Broudy** 或任何一個人不會同意讓藝術成爲一種宰制，而針對此議題也許作者並未將其納入篇幅，並不表示他忽略，針對此脈絡中，**Broudy** 藝術若從印象探討，是從知覺外在而形成對事物的一個基礎，此脈絡意義中 **Broudy** 認爲我們所知覺的外在世界，都與生活息息相關，我們舉目所視都有許多和美學有關的印象，我們所處的時代氛圍中，對於社會的儀式，都是形象外的世界，都是值得我們基礎教育中的重點，在文中未提到批判的概念，也不表示他不重視這觀點；基本上，很少人會將藝術當成是政治利用的東西，更深入而言，在藝術鑑賞中，是否我們會受到意識型態宰制的問題，這就是詮釋學所要探討的問題，這議題在這文章中並非 **Broudy** 所要關心的。

楊忠斌：**Broudy** 提到藝術具有表現的力量，可以透過形象和想像力的培養，提升我們的認知，而藝術和想像力關係密切，**Broudy** 所提的藝術是指古典的藝術，不認爲大眾文化藝術具備此能力，而這兩事務一樣都可喚起想像力，那兩者（藝術和大眾文化）是否可評斷何者較佳？

簡成熙：楊所長所提到的問題，也是我讀這篇文章中意猶未盡之處，**Broudy** 犯了一個理論內部一致性的問題，簡言之，在這篇文章中 **Broudy** 爲證明藝術的重要，其所舉的例子是舉目所視的東西，那並非精緻藝術，形成我們對於事物的看法，其重要性並非讀寫算之下，在最後一單元中，**Broudy** 在字裡行間中透露，若我們不在藝術教育中重視，那我們學生就會接收到這些舉目所視的東西了，又有一個精緻藝術和大眾藝術的對壘。就我的觀點而言，當我們認爲精緻藝術只是一種文化霸權、階級意識，那大眾藝術本身並沒有理由說莫札特好周杰倫差，這是一個社會實踐的意涵，精緻藝術表現的方式有其內在自足系統時，來自馬克思或是後現代的觀點，其精緻藝術還是一種精英、階級意識，可知某些藝術的表現方式，是一種小眾的，我個人認爲這些東西都存在；假設這些不同結構的音樂，我們會覺得很舒服，並非個人經驗，而是在於一種心情的整頓，有些音樂內在結構曲式，而非後現代所說階級人的品味，我認爲這是存在的。

同學 A：我想回應理論內部一致性的問題，前面的證明只是要告訴我們，我們會受到外在形式上的影響，那他強調之後，了解到應該找到有意義的東西進行影響。

簡成熙：字裡行間他就是這個意思。

同學 A：聽起來也沒有矛盾的情況，只是一種藝術考慮到不同層面，那麼藝術是否會太過於複雜？

簡成熙：藝術其實也不是要融合太多複雜的元素，只是有些人在醫學上，知道藝術內在結構的解釋，其實和人是契合的，這些東西非階級的概念，就像墨子所言「非樂」，那是從社會階級觀點來看，也是一種看待藝術的方式，但卻也不是唯一的方式，是有其可取性，但並非絕對性。

楊忠斌：若音樂的價值只是在於幫助我們健康，大概不會占成很大的價值吧！因為我們所討論的美學價值應該更高，譬如說：對於人性深刻的瞭解，其實我們都會區別價值的高低，就像一件作品是否可成為藝術品，應該是有其標準與深刻的要求，我也在思考，流行音樂可以提升我們想像力，但進一步思考，會認為流行音樂是在傳達什麼，彷彿又沒有思考的感覺，只是種放鬆的感覺，顯然 Broudy 所述的藝術是思考的，若只是放鬆似乎沒有那麼高的價值，所以他也是有種批評精英主義的心態，那這種心態對錯與否，是尚待深思的問題。

簡成熙：若要說流行音樂沒有內在自主性，恐怕也視之嚴苛，為什麼我們要說巴哈的音樂深刻反應人內在精神和結構？因為我們高興呀！換言之，為什麼我們的精神世界一定要深刻體現生命豐富的意義？其實深刻的藝術需要投注更多的時間。精緻藝術，其實是人類潛能意識無窮無盡的展現，也有其繼續存在的價值，也是人類文明的一種想像力和表現的極致，和我們表現上的知足常樂本身，具有不同層次，也有其流傳的價值，也因為我們社會文化，造成其會失傳，是人類多樣性文明，而古典音樂是人類某種程度上的文明，曾經感動過一些人，因此有繼續流傳的價值。

楊忠斌：我同意簡老師的說法，價值是無優劣，但卻是不同的，此觀點是從人的角度來看，價值有許多種，因為每個人都是不同的；若單就藝術品本身價值而言，仍可訂出其價值高低與區別，從此角度看，精緻藝術的流傳有其道理，因其價值是高於流行音樂或藝術。

簡成熙：我同意楊所長的觀點，假設我今天要創造周杰倫式的音樂，其困難度也許不會很高，我要創造一交響曲，那困難度會比較高，其實我們的社會我們的文明，會肯定那些在一項事務，一項專業投入好多心力，展現無窮無盡可能的情形，就此觀點而言，比較精緻藝術的本身，會耗費比較多的時間；在人類追求文明的過程中，任何一個人只要花很多時間鑽精於一事情的研發，都值得我們尊敬，在後現代打破權威的

社會中，我們對於應擁有某種專業而應尊重他們的，似乎都少了那些尊重，總而言之，藝術作品或深刻藝術本身，不見得是階級的崇高，但其創造是人類很可貴的一種展現，因此我們都要有這種虛心學習的機會。

許同學：我想做個回應，我們從小接受的是大眾藝術的東西，也許是環境或管道未培育我們欣賞這些東西，更讓我們變成一種習慣。

簡成熙：其實方法我們用說的都很容易，例如：如何加強的方法，因為當我們順著邏輯，在國小融入藝術課程，還是會有好多學生丟棄這些東西，追求時尚；其實有時我們美化歐美一些文明，有個報導指出歐洲的古典音樂是五十歲以上的人聆聽，回到重點，現今我們年輕人沒有品味，是因為我們並未接觸，但若我們要讓他接觸，是利用學科、藝術作品或是生活的媒材，慢慢鼓勵其追求，這仍是尚待深思的問題，或許想要找到一個解決方式來豐富我們的藝術教育，這也許是不可能的任務，因為我們找不到一種推展藝術課程的模式或教法。

同學A：當我們去欣賞一件藝術，其過程是欣賞一件藝術的歷程，那種藝術必須是精緻藝術嗎？每個經驗和體驗都可以是一種藝術，我們都可以一種正式的態度去看待生命每件事情。

簡成熙：我們又回到雞生蛋、蛋生雞的問題，從道理上我們藝術教育是希望我們對生命的體驗，但我們的老師是否為這樣的一位教師，他是否能從和學生的互動中感受到這些，那就要回到師資培育的問題，我們是否需要讓學生修習美學？我們似乎很難從一個論述中找到解決的方式，因此我們政府或是藝術工作者，不能因為學生的素養差，就很有使用想做點什麼，這在學理上不容易成功，而應該是我們很誠懇的讓其他人喜歡藝術，讓美成為生活中的一部分，什麼方法也許還不曉得，但這是一個目標。

楊忠斌：Broudy 所贊同的，他的培養方式透過一個古典藝術的方式，目標是相同的，只要讓他喜歡上一個東西就很好了，我所說的是一個共同的目標。

第二篇〈美感素養〉述評

楊忠斌：這篇我有稍微研究過，它比較強調的是藝術和想像力的關係，所以，顯然是以為主的，它可以激發想像力，這篇提到想像力可以帶來一種效果，可以改變，改變我們對於世界的看法，或者是改變我們對人性種種一切的看法，透過藝術的這個理解，可以發展這種想像能力，然後挑戰原來的一些刻板印象，改變一些自學的方式。這是它的一個重點。

簡成熙：我還是覺得它這樣的一個重點還是空中鑑賞。

楊忠斌：是很抽象沒錯。

簡成熙：你沒有很抽象，但這看法不是一個嘗試嗎？我們企求藝術的，不就是激發我們的想像力啦，讓我們不要那麼死板啦，豐富我們的生活，然後讓我們對各種多元的可能……，

楊忠斌：它有舉些例子，其實他常常是有舉例子，就是說，它這裡面各種的藝術品，但在這邊的藝術品我不知道有沒有解釋啦，我看這個一大堆，他曾經舉過塞尚的，這個身為 x x x 世家，可是他後來去做商，後來克斯多福[02:04:13.74]，然後裡面色彩和顏色的辨識都不一樣，就是說他想要掌握真正的山，所以他一直畫不同的角度去掌握它；可是沒有一座是真正的山，因為真正的東西本來就是多元的，所以按照整體的觀點，就想到形上學，想到多元實在，沒有什麼這個真正的山，不同的山，呈現了山的一個，真實的一面，都是真實的，但是也都不是最完全的，所以他是提到一些舉例說明。

簡成熙：換個角度來看，他在這篇文章裡面有舉一個例子就是說，我作為一個塞尚，我現在要畫圖，那我畫圖，我為什麼要畫這個圖？因為我現在畫的這個圖是以前人沒有表現出來的，順著所長的話，這座山很可能它是一個六，那這座山它很可能，不同的時間都有不同的光影，印象派就是光影嘛。所以說，前人在這樣子的光影呈現中畫了這座山，現在我覺得，我在此時此刻我看到的山或者我想像中的山，可能不是這個樣子的。我現在畫出來的作品本身，跟前人的同樣都是印象派，差別在哪裡？差別再說，我對這個山本身，我做了另外一個詮釋，那 x x x x 說，他說他是以 x x x x 的，就 x x x x 是這樣來說塞尚，可見就是說對塞尚來說，他決定要畫一幅畫，恐怕不是說很漂亮的話，恐怕他會覺得說：我現在要畫的畫是一個靜物，我現在要畫這座山本身，是我在看高更，看他們本身，他們沒有曾經表現過的一些東西。如果我沒有誤讀他的意思的話，那代表說藝術作品，每一個藝術作品都是創造。我們不懂，就是山嘛，就是靜物嘛，就是印象派的畫風嘛，但對於塞尚來講，沒有沒有。

兩千年來，沒有人，大家都畫靜物，大家畫靜物的那些內在可能有不同。那我現在在畫的這座山的本身，就是一個很獨特的一座山，那Green的意思就在於說，他在這一段字裡行間的意思就是說，藝術本身，基本上是具有認知，他這樣來解釋認知，跟古德曼來解釋認知，我們的感受就完全不同了，它代表說，古德曼說，我們有一套符號架構去upgrade它，但是Green的意思是說，其實這種認知是人類想像自由，掌握one of the real真理的方式的一種很內在的一種動力，透過這方式的本身，每一個藝術作品都是創造力，所以我們在用這個藝術作品來進行創造中，不是要去告

訴學生，去估學生說這個價值，而是在於探索各種多元的可能，我的理解，那當然我還是同意他這樣的看法。那這樣子我覺得對小朋友來講，就像我們說的，我們不要限制小朋友們，給小朋友一些創造力。這個好聽話大家都會講啊，可是，怎麼做，我們又陷入到，我們一直覺得說，如果說我們，比如說剛剛講到的，我有練國術的經驗，一開始對不對？我們就是蹲馬步，馬步接下來弓步，那那個一做就是兩個小時，好了，接下來，學一套拳，那套拳，我教你五分鐘就學會了，可是你學那套拳沒有用，你馬步不好，弓步不好，你打出來，我讓你打好了。可是你馬步練兩年，你腿一踢下去，對方就倒了。所以不是那套拳的架構那些在厲害，在怎麼樣，在密集，不是。而在於說你馬步，你伏地挺身做得多，你一拳打出去就 o k。那我們一開始在學的時候呢，老師，大概顯然會告訴我們說，你就是要基本功，那麼，我們在畫畫的時候，我們如果要成爲一個藝術家，我們從很小就要學武功了，可是現在學武功太慢，可是我們如果按照佛洛迪的觀點，我們在國小裡面的basic，是不是讓我們的每一個小孩子都會用畫畫來跟別人溝通？都用畫畫來表現一種能力？顯然佛洛迪不認爲是這樣子，那換言之說，現在我們的小學，如果我們把它定位在，音樂班我不敢講啦，一般的班級，來講，就要他們先要會馬步，先要會這些規矩，寫書法，就是臨摹，照這些規矩本身，它到底是可以讓我們精緻化這個概念，還是它會扼殺了我們的創造力？我覺得我們讀了那麼多的東西以後，我們還是找不到一個，我們覺得可以放諸四海皆準的一個標準出來。學武術，學畫畫，學音樂本身，或者是我們學基本的一個數學啦，學英文啦，背單字啦，我覺得都要面臨怎麼樣的一個問題？所以才會覺得說，放棄對這個問題，因爲如果它是藝術教育，哲學一個很重要的問題的話，我覺得應該是放棄對它的一個答案的尋找，我應該是真正落實到，我們教學生馬步的時候有沒有傷害到他，有沒有遏阻了他的興趣，對不對？那音樂班本身，音樂班本身的一個學習，它當然專業技能要比一般學生要求要來得大，但是我們培養這些音樂家本身，我們現實一點，大部分的這些音樂班的人，未來只是一個音樂工作者而已，不會是一個，符合我們藝術家的那套標準，這是很現實的因素，大部分，我們學棒球的人不會成爲王建民，所以即使是這些音樂班，我們不要談一般人，是不是也要用這種，這麼嚴厲的規矩來，使得說，他一旦成爲了音樂工作者以來，他其實已經，那些規矩的學習已經讓他跟貝多芬一樣？我絕對不覺得貝多芬是一個能夠 x x 的人[02:10:08.94]。對這些音樂工作者來講，如果說放寬對他的那種技術的要求，在他小，到國中高中，就一而再再而三三而四的，讓他去體驗喜

歡音樂，將來願意為音樂教育奉獻，難道在我們這些音樂班的教育中，我們不能把它設立為一個目標嗎？我覺得它會是一個可以討論的問題，那顯然的，我們現在的音樂班，音樂教育，我們的老師們，主其事們，學校們，不會那麼認真去想這個問題，想到的都是說我要怎麼樣可以讓他技巧高，我可以獲得更多的補助，我可以在展演中得到讓我這個班可以繼續招收資優生，讓他能夠升高中升大學裡面樣子好看一點，那這些人到大學可能保送到念音樂系了，那音樂系以後，大部分他可能還是一個，廣義的，所謂工作者，結果，這個東西，我會覺得，或是這個樣子的話；那麼，一個學邏輯的人，又學數學的人，他不會比你更會推理，不然我們叫數學系的人來當我們總統好了。就是說對他來講，那個數學，那是一套技術，解題，那他並不會在任何狀況下，他比大家更會去推理，我們期待的數學教育是這樣子嗎？我覺得也不是啊，所以就這個觀點來看，數學教育，藝術教育，人文教育，我覺得都是一樣的。我們都會面臨到這樣子的一個問題。

楊忠斌：他們這邊都沒有提到一個觀點，就是社會正義的問題，他的東西最後還是回歸到社會正義，他再透過這個東西喚醒我們對社會問題的覺醒，然後去批判他，去改善他，他的正式著作其實後面都在講這個，他這邊有提到，就是說他不會單獨去講那個美感欣賞，美感素養，而是要透過這個去改造社會，這是更大的目標。所以他舉的例子多是歧視黑人和女性的文學作品，或者是藝術作品。

簡成熙：他後期的思想？

楊忠斌：對。

簡成熙：我想這應該是後期的思想。

楊忠斌：這邊是比較早期的，對，所以還看不到這些東西。

簡成熙：所以Green的觀點被一些批判教育學的學者，像Peters，或者是所謂的Apple這些人，他們基本上，他們可能都是Green的學生，所以他們批判教育學裡面的一些概念，基本上也是對Green是推崇備至的。

楊忠斌：事實上，上次Parsons有來喔，我有直接請教過他，他說他覺得Green的東西沒有什麼特別的，他覺得這些東西，這些道理沒有什麼特別的，我舉例也可以從台灣的例子舉例，也是可以這樣來說。所以他不覺得說有什麼特別的觀點。

簡成熙：不過喔，楊所長，我覺得研究生可能不一定比我更了解你，我覺得你本身的音樂素養就強，你在上課中就大膽的把你的體驗跟學生分享，我線在上課也是這樣子。我已經放棄了有系統，清楚，明晰的，把教科書上的東西，我其實已經放棄這樣的一

個念頭了。

第三篇〈藝術課程作為基本教育的證成〉述評

楊忠斌：史密斯他提出來的很多文章，他的很多文章都是這種寫法，就是說，是介紹某某人的，然後再做一個結論，這篇也是一樣。當然這幾位很稱讚 x x，他是杜威以後，大家公認的傳人，提到史密斯美感經驗的概念，快樂，愉快，滿意，滿足喔，這些都是來自於杜威的概念。我們說美感經驗是一個很深刻的印象，還有 x x 開始 [01:32:04.86]，發展，結束這樣子完整的經驗。是不是完整，其實也不太清楚啦，他講的這個東西，都是從那邊過來，我們有時候可以反省我們自己的經驗啦，是不是他講的是對的？比如說我們在欣賞一幅畫的時候是不是這樣子，那從目前的美學來看，坦白說，這些概念不一定是必要條件。它可能，某些可以是，某些不一定是愉快的，像 Parsons 他有一本書，他一開始，他最常用的一幅畫，就是看起來很醜的畫，我們上課有用過那幅畫，這個畫就是女人在照鏡子，很醜，那個是袒胸露腿（簡成熙老師覺得很美），是一個老太婆就對了。所以學生看了之後都覺得很醜，問題是，它是一個藝術品。所以說，美感經驗是不是就是愉快的？那也不一定，我覺得它會讓我感覺很奇怪，或是很驚訝，反正你就是很多想法，但不一定是快樂的，那這個來講，我們現在也覺得它是藝術品，就顯然愉快不是藝術或美感經驗的必要條件，這個部分想聽聽大家的看法，是不是一定都符合這些東西？那這個比較抽象啦，專注我們很同意，但是參與，若即若離或自我實現啦，比較抽象一點。

簡成熙：所謂若即若離，我這邊我想說無關心啦，或者是那種 intage 那種 [01:34:08.42] 之類，它原始的意思是說，一般說來，藝術是表現我們情感的，可是，藝術理論卻認為說，我們要感受到藝術品的感情，或者是作者內在的感情世界，他們又希望說我們對這個感情，不要完完全全的用我們自己的感情完全的去涉入。某種程度的隔，在我們中國文學裡面，就我們一種文章的表達方法，我們希望不要太直接，對不對？兩個人做愛，太直接，雲雨，好一點。就是說太直接反而不好，我們欣賞藝術作品的時候，我們內在的感情本身，如果完完全全直接去進到那個感情世界裡面，其實有時候反而妨礙了這個藝術品本身更高層次的一種感覺。所以很多藝術家都會說，基本上，我們應該帶著一種若即若離的態度。他表達我覺得也有道理，但是，既然是藝術，既然不是完完全全的認知，所以不可能，我們的情感不涉入，所以情感的涉入一定也是必要的。o k，那這一方面，我覺得大概他們要表達的，是這樣子的意思。

楊忠斌：什麼叫滿足啦，這個很麻煩，x x x x（英）這個是翻做滿足啦，它是完滿，還是？

簡成熙：其實翻譯作滿足，

楊忠斌：會不會是完滿比較接近？

簡成熙：完滿喔。

楊忠斌：這個就很抽象，因為，這個很難講，反正你覺得很充實，類似啦（簡：充實），嗯，我不知道，就是它會不會是講這個東西？因為這個東西，就是是美感經驗才有的，我們都經驗了這種東西，很顯然這個定義不是很充份喔。

簡成熙：我自己主觀的認定，不過這是，也應該也不會用這個來做為一個……所以我認為，它抓取的一個重點，可能也不見得Grendy的原貌。

楊忠斌：Grendy之前講來，是統一很強烈的。（簡：那些標準……）對，很完整。所以其實大同小異啦，所以坦白說，順著這個向外的脈絡來看，這種美感經驗講完不一定是美，或者是藝術的經驗，藝術品的經驗。所以他把藝術和美感兩個字混用了，所以他把藝術變成一個經驗，一種美感經驗，一種個人經驗兩個。所以任何一種對象都可能產生這種經驗，或者是超過藝術，透過大自然，或者是透過什麼都可以的這種快樂，滿足，愉悅的這種經驗。所以事實上，他的概念啓動是很奇怪的，杜威曾經說，藝術跟美感興趣兩者是不應該區分的，他找不到一個支配可以把兩個都合在一起。就像你說的，藝術舊式一種經驗，這是他書的一個特點。所以他的藝術的用法是很歧異的，有的時候講藝術品，有的時候講美感經驗，就這兩個字在替換。所以這邊比較強調的是，他把它當作是一種美感經驗，所以它這個，不是專門指一種藝術喔。

楊忠斌：奧斯朋這個地方提到一個appearance，這個我們一般來講把它翻做外蘊，就是第二頁的第三段，外蘊，一般而言是它的表象，或者是外觀。因為它這邊比較強調是說知覺的對象，就是說，美感的經驗，我們欣賞的是知覺的對象，而不是它物理的對象，比方說它不是說是物理的存在，它是從物理的存在中跑出來的一種東西。它的外觀喔，外貌，那我們在欣賞這東西，這個當然是很抽象喔。

簡成熙：因為我覺得它這裡面，當然我不懂奧斯朋啦，我覺得它這裡面應該不是一個很明確的專有名詞，所以appearance我覺得，外蘊會比表象喔敏感一點。

楊忠斌：這個字似是更含糊？

簡成熙：就是形之於外的那種感覺。

楊忠斌：哲學不會產生這種字喔，外蘊，蘊，不知道這是內涵還是外涵？

簡成熙：蘊是一種內在嘛，所以外蘊就是說一種形之於外的情感的表現嘛；那一般我們用表

象，好像感覺上只是一種外觀的東西。

楊忠斌：剛剛談的就是這個東西？是這種顯現出來的一種外在的東西，一種感官知覺的東西？

簡成熙：對，但是因為它這裡面的對照，是相對於物理存在，而物理存在也是以一個：這是一個茶杯，這是一個圓形的茶杯，所以我覺得他這邊，自己含著外在表象所帶給我們的一種，一種美感的感受。所以我當時在嫁民[01:39:48.06]，我這三篇文章，基本上都是念著英文讀一遍，然後就寫就寫就寫.....了，所以有時候沒想那麼多，謝謝所長的指正。

楊忠斌：因為一般在我們有一個區別，就是美感對象和物理對象的不一樣，像一幅畫，對工人來講，他在搬它的時候，是把它當作一個物理對象而已，可是他把它放下來，開始欣賞它的時候，這也是美感經驗。

簡成熙：對，所以，當他開始覺得它美的那個感覺，就已經是.....

楊忠斌：美感心向，那他要看的時候，是這個物理，這個圖畫的顏色啊，透過這些顏色的畫筆，顯現出來的一種感覺，這種感覺比較抽象，是一種意義啦，一種東西。

簡成熙：所以那種東西用表象就不太好喔，因為表象，我們是指說～

楊忠斌：表象指的是哲學的觀感，可是對一般人來說

簡成熙：對，所以我就覺得說，它在這裡面，它其實沒有像哲學上那樣子的一個專有名詞的意思，所以我覺得字裡行間就把它翻成了那樣子。

楊忠斌：它這個有很多種翻法。

簡成熙：我在寫xxxx的時候[01:40:50.16]壓力很大，我希望我自己寫出來的東西跟他文筆一樣好，可是，做不到。

楊忠斌：x x x的東西寫得太簡單了，我們在提到這個藝術的語言喔，這個我看起來也不簡單。

簡成熙：那本書是主編的啦，他寫的嗎？

楊忠斌：他寫的，有提到什麼意識啊，什麼很特別的。

楊忠斌：我有讀過一部份啦，這邊寫得太簡單了，的確是像老師講的，這種方式太簡單了，所以，不應該等到是～？

簡成熙：對，因為他就用兩頁來交代你的脈絡。

楊忠斌：不過整個來講，大家很強調，現在認為說，藝術的這個價值呢，不是只有侵占而已，還有認知。所以現在會很強調認知喔，所以藝術帶給我們的，不只是一種感動而已，它還是一種認知，這部分，現在當代美學它是很強調喔，在教育來講，也是很重視

這一塊。

楊忠斌：那種認知，恐怕也是一個定義上的問題啦，就好像當年蘇格拉底說：你如果知道道德，你沒有做好道德，你就不是真正的知道。亞里士多德說：我知道道德，但我還是會意志薄弱，我還是做不出來。那我覺得到底是蘇格拉底對，還是亞里士多德對？我們可以來看A：亞里士多德對，因為的確有些人他知道道德，但他沒做好道德；可是蘇格拉底說，我講的那個知，跟你們講的那個知是不同層次的知，所以回過頭來，還是定義的問題。所以當我們說：藝術即認知。那個認知本身恐怕把對外在的感受，知覺，內在的體驗，恐怕他都算成是認知，他都算成是認知就對了。

楊忠斌：所以他在美感教育中，這種是叫做逐漸的，不是單純的認知，它是有情感的東西的，這種區分本來就是……那這邊喔，大概是有提到這種東西。

簡成熙：所長剛剛說，Goodman有一些比較太簡單的，是不是可以跟我們補充一下？

楊忠斌：可是，……要複習一下，我是有讀過它的翻譯本，所以我是有點忘記喔，非常抱歉。它有提到一些指涉的東西喔。XXX提到什麼存有，意義，這個就是比較哲學的用法，什麼叫比引？這個不知道喔，什麼叫存有？我想應該可以認同說，他說的用美感經驗看事物會帶給我們，用新的視野來看新的世界。這個應該是大家可以公認的喔，簡老師也不會反對吧？（簡：我覺得這是common sense）記得是可以舉例的啦，像舉這個卡繆的小說啊，沙特，佩克特勒，等待果陀啦，等等。當然它是比較難啦，所以我們讀很多文學作品，或聽音樂，所以，文學作品比較直接，音樂的感受可能比較不會這麼強啦，有些是有。

簡成熙：我曉得所長本身對音樂的素養很好，特別是國樂，你要不要跟我們分享一下？

楊忠斌：我們這邊有國樂高手，是另外一個社團，拉胡琴的。

簡成熙：就是說，你在彈胡琴的過程中，我假設你在處於那種，就是剛學會那個技能，對於表演還很羞赧的程度上來講，你在表演的過程中，你的內在認知是：啊接下來要按哪一個，要怎麼樣啦，強弱怎麼樣，不要拉錯，你內在的認知是這樣在運作，還是說這些東西在你拉的過程中，它當然都是練習的一部份，當你在拉的過程裡面喔，你內在的運作可能是兵分兩路：一路是應該在哪裡拉在哪裡拉，一路是這樣子的一個拉本身，跟觀眾怎麼樣？就是你內在的認知怎麼樣？我覺得可以去做這方面現象學的研究。或者我再舉個例子喔，你在作曲的時候，或你在彈鋼琴，你的腦袋瓜，有沒有一個空間的概念？當我在作曲，音樂的那個曲是在呈現，我在聽交響樂的時候，是那個音樂，還是我的腦袋瓜裡面其實有一個五線譜的一個架構本身？當每一

個音符一截進來的時候，它是在我那個五線譜的腦袋瓜裡面，整個架構的運作過程。假設你是一個作曲者本身，當你在作曲的時候，我們在寫論文，正在寫，那當你在作曲的時候，你作曲中，你那個，是先有那個旋律本身，還是基本上你其實是在一個空間概念下的幫浦裡面，在那邊試作，旋律才出來的？這個其實，我覺得學音樂的人，我常常會去問一些學音樂的人這些問題，而有時候會得到一些很多很驚艷的答案。你們這些會彈音樂的人，或是會作曲的人，時時要反省自己，當你在自然，自動化的一個過程之中，你在運作的過程中，反正你就曉得應該要這樣彈，那個之間，不代表你腦袋瓜沒有在運作；而是太自然，而你也沒有去反思你的運作。這個其實可以談一談，可以談出很多東西。

同學 A：其實我想要分享的是，我上個禮拜剛好有機會回去帶國小三年級音樂班的課，我就忽然覺得，有一種很淒慘和悲哀的感覺，就是我在看他們，就好像在看小時候的自己。他們學一個音樂，當然就要有很多基本功，作曲也要，視唱，聽寫，樂理什麼；就是，它把一個音樂的欣賞，那麼一件美妙的事情，切割成很多很多很小的，然後對學生來說很無聊的一個歷程。我就是在想說，固然，他們如果不這樣做，好像離他們將來要成爲一個音樂家會很遠，可是他們這樣做之後，真的使他們將來就可以成爲一個好的音樂家嗎？

楊忠斌：那是音樂班的課嗎？

同學 A：那是音樂班的課，那，也有一個人反思：很多小朋友的視唱聽寫是很差的。就是：奇怪，你明明會彈，你怎麼會唱不出來呢？對不對？音準怎麼會不知道？就發現，對，就是技能，很多小朋友在學音樂，包括可能我小時候都是，我在彈鋼琴的時候，我們想的可能就是老師說的，大小聲，技巧，指法什麼的，我們從來沒有去真正傾聽我們的音樂，就是那整個出來的一個畫面，一個空間，一個感受應該是什麼？那我自己後來在學國樂，學二胡的時候，我覺得一開始想，想的大概就是你的技巧上面，也要學好。但是開始進入到越來越大型的曲子，或是越來越經典的曲子的時候，其實因爲你聽過很多很多的範本，其實你心中已經會有一個圖像，（簡成熙：不同版本）對，然後你就會開始把自己拉的去跟那個圖像開始去對，就是說，我現在拉的東西，是在哪一個畫裡面？然後開始去對照這件事情，然後開始從這個畫面去修正，回頭修正你的技巧。可是我覺得這個東西是有點互相在支持，在一起的。至於作曲，它到底是一個旋律還是一個東西進來的問題，我有看過一個資料是有人去訪問音樂神童莫札特：就莫札特，神童啊，那麼小就寫了，莫札特說：他在寫曲子的

時候，他是已經全部都好了，（簡成熙：都好了）包括旋律，包括伴奏，包括整個搭配，他說他的腦袋是已經好了，他只是把它寫出來而已。這是神童的寫法，但是巴哈，貝多芬不是啊，不然音樂怎麼會有十二平均律或什麼的，他們每一個音他們要去對，他要對什麼音在裡面，所以我是覺得這是兩個很不一樣的，在面對藝術的一個思考和產出的歷程。

簡成熙：所以即使是頂級的藝術家本身也有差異性嘛，不過我這樣去問我們那些音樂系的學生，他們說：老師，我們的音樂老師不會問我們這個問題。可是我覺得一個教育學者要注意這些問題。

同學 A：不過很有趣的是，因為今天我不是正統科班出身，我是國中的時候考進過音樂班，可是我就看到很不一樣的訓練模式，就是一個是非正統，你就是學音樂；一個是很制式，你就是要樂理，你要就是視唱聽寫，你要就是切割的每一個部份都要很有程度，跟一般，比如說我們普通人在學，我們只要旋律拉的出來就好啦，（簡：就像吉他只要有和旋出來就好啦）你音樂只要出來就好啦，我管你懂不懂什麼樂理，懂不懂什麼強弱，懂不懂什麼，你只要做出來，讓你覺得很歡樂，或是你很喜歡，你覺得感動的感覺就好了，所以我覺得是兩個很不同的訓練。

簡成熙：能夠把它們兩個之間越來越拉近，我覺得還是音樂教育的重點，就是我們希望說，那些自彈自唱的人，他能夠serious一點，那些serious的人，不要讓自己像鋼琴師一樣得精神分裂症，從而也讓他覺得說音樂是一件快樂的事情。所以我覺得這個應該就是我們音樂教育，我想我們可以去掌握的地方。

同學 A：不過我想說，總覺得有一件很有趣的事，因為我聽了幾場教育美學的讀書會，其實一直以來，在前面的分享的老師介紹裡面，音樂和電影這一塊是消失的，就是我在前面看不到音樂和電影，就是除了視覺藝術以外的東西都是被忽略的，所以我一直以爲，我們在談的教育美學，是不是只剩下視覺藝術這一塊？那直到今天簡老師來，就是去談了音樂和電影欣賞這一塊，有點開心說：喔，原來，它其實應該還是要被存在的，

簡成熙：美術和音樂是藝術裡面的，我想是前兩名啦，文學，OK。這裡我請教你們一個英文喔，英文系的同學，fine art，沒有加s，fine art什麼意思？

楊忠斌：這句話在哪一頁？

簡成熙：在我這裡面應該是，我沒有標頁碼，應該是第二篇，就是那個史密斯的第六頁吧，（楊：在第三段），我沒有去查，就是說fine art的，在原文裡面，他那個art沒有s，

但是我們一般用 **fine arts**，那 s 是複數形的 s 還是怎麼樣？我真的不知道。就它在原文裡面沒有 s，所以它這裡面是不是就單純是個因素？另外就 **fine arts**，有人告訴我說應該翻成視覺藝術，那有人告訴我說它就是美術，有人告訴我說它就是指廣泛的各種藝術，我問到的人，都是學養很好的人，所以真的很難去下這個定義。**fine arts** 怎麼定義？

楊忠斌：或者是翻作精緻藝術（簡：不見得涵蓋視覺，或不一定只限於視覺）喔，不是，是經濟藝術啦，可是美術系的人他們用這個就是（簡：它們也用這個是不是？美術系的就用這個是不是？）就把它翻成美術，有點奇怪，是美的學術。

簡成熙：還是美的藝術，美術這個東西，其實我覺得就是美育的意思，可是我們中文概念上，美術就是畫畫，對不對？中文概念上美術就是畫畫。

楊忠斌：但這邊來看美術的意思好像不只是畫畫，

簡成熙：對，字面上的意思應該不只是畫畫，

楊忠斌：但今天的美術系是這樣用的，據我了解，應該講的是精緻藝術，不知道是不是有什麼脈絡。

簡成熙：有 s 和沒 s 有差別，是不是差別在單複數？

楊忠斌：但這東西有時候是說不出來的東西，但還是被要求說要說出來，那就會產生一種心裡的扭曲。

簡成熙：說人家扭曲要有證據的，你要舉出具體的證據，我相信有些東西的確說不出來，我可以教，但是說不出來，我想，但是以史密斯的脈絡裡面，他大概也同意，他不希望受分析哲學的影響，但是大家也都同意說，整個藝術裡面，那個認知也許不是狹義的認知，但是那種意象拉，想法拉，感觸啦，一定有那個體驗的，那個東西本身可能不見得說的清楚，但是它應該還是可以去表達的，他絕對是某種程度的一種很獨特的人類心靈中的體驗，那那種體驗，我們盡可能的，但是我們不要求絕對，那種體驗我們覺得，大概不會只因為：啊，我體驗很深這樣。它應該還是可以用一些，我們勉強可以形之成的那種符號系統裡面去表達它，那那種符號系統，可能不見得是很狹義的書寫系統，語言系統也是一種系統啊。

楊忠斌：我剛剛講講到很多類似的啦，有一次提到說，就是很多事物要強加解釋的時候，會引起心靈的驚悸，就是說，他沒辦法說，硬要去說的時候會有這種現象。

簡成熙：維根斯坦也說，後期的思想沒有私有的語言，沒有私有語言，可見就是說，表達不出來也是一種表達啦，o k？

楊忠斌：不過如果要改變藝術和文學這種不可說的特性啦，所以可以說要清清楚楚說，不能說就保持沉默，對這一塊他算是保持尊重的，他就說，這個是可以自己去說的。不知道是不是有這種想法？

簡成熙：當我們用論文表達，用語言表達的時候，我們就是想要嘗試把它說出來，所以我的理解是，當你用文字來表達的時候呢？你要讓人家清楚你要表達的是什麼，這樣子絕對不是對語言的一種限制，那我們也承認有些地方說不清楚，說不清楚，那就是 x x x x 來放個音樂嘛[01:56:55.61]，但當我們想要做影評，不想要透過書寫文字新聞去跟別人分享，我想要做一個speech，我想要做一個解析，我們是嘗試想要把那些東西透過什麼方法來，那這樣說的過程中，可能每一個說，不是一個單純的，孤立的符號系統，可能我今天對這些同學們來講，我可能我所舉的例子，我用這些符號系統。我在說的脈絡之中，那每一個人的認知系統又有不同，那那些東西，都是在表達出我需要去注意的地方。我想，分析哲學家們，或廣泛的現在大家，覺得說，這個層次裡面，我們是可以去努力的；否則我們，我們教育研究所就關門啦，我們教育研究所討論視覺藝術，我們這個讀書會，我們不完全說只是美學的討論，我們是希望說對我們的教育有些幫助，所以還是希望說，它能夠去能夠對我們的教育有些指導的功能，而這個指導的功能本身，那我們就一定得，不一定是所有的親和方法把它表現出來，這點我認為說，我們任何一個從事美感經驗的人要要求自己盡量去努力的地方。

楊忠斌：是沒有錯啦，不過就是說，就我對那本書的研究，它有提到說語言是一種限制，至少語言的這種特性呢，是一種邏輯性的，那事實上，它是一個字一個字組裝起來的，如果把它斷掉了，就不知道它在講什麼，你的主詞述詞或集中詞等等，所以這至少是語言的一種限制，只是藝術的語言它會打散這種東西，所以文學等等喔，它是透過這種語言，表達這種語言以外的東西，字面上語言的另外一種東西，那就必須要用不同的方式，比如說：隱喻啊，或是美，或是故事啊，他沒有辦法正面去說清楚，他透過語言的一些轉換，讓我們去感覺他要講的東西，把握他要講的東西，所以這個是比較，美感講完的一種東西。它的確沒辦法凸顯出來，但是可以透過別的方式迂迴去找到它，所以他就是比喻啦，就對了？

簡成熙：對，這跟我剛剛講的不衝突啊，也就是說，早年的分析哲學是這麼認為，麥迪遜之橋，通姦嘛，好感動好感動，通姦嘛，一樣嗎？某些事實上一個正負評價不一的，可是我們在看麥迪遜之橋的時候，我們不會想到通姦這兩個概念。那麼，當我用通

姦跟麥迪遜之橋的影評來做比較，早年的分析哲學家們，認為他們講的是一件事，是一件事。那麼，麥迪遜之橋好感動，代表的是中年男子對情感中的什麼什麼的，那些東西就是 *immotion* 而已；可是，後期的維根斯坦會認為說，那個概念本身，其實已經超過了婚外情這個概念了。請注意，早年的 x x 要會說：你的那些感人的東西我都同意，可是，不代表說那不是婚外情，那就是婚外情。你不要講那不是婚外情，那就是婚外情，我們對婚外情的定義就是：你跟婚姻以外的人發生性行爲。那麥提 x x x 就是婚外情。可是我們很難講說，用婚外情來指導我們看麥迪遜之橋那部電影。換言之，回到本來的根源，婚外情，開始這個之間，可以討論的地方很多，那同樣的，法律上的婚外情，這是一個認知意義。所以，在我藉著一個，可能是比較私人的現象來表達說，這種婚外情，可能是因為我們社會的高壓，以麥迪遜之橋來表達中年人的黃昏之戀，我的重點不是在於婚外情這件事情，而是在於另外一些東西，那這個東西本身跟婚外情不牴觸，那至於這個東西本身，不是早年分析哲學家說的 *immotion*，它就是另外一個，我要表達的認知意義，那這一點，現在，後期的分析哲學家們他們已經不再堅持，他們同意這也是一種認知。我做這樣的一個說明，那早年的確就是說，情感那些東西本身，我同意，但那些東西本身，不是嚴格意義下的認知，那我覺得這個層次上還是有差別的，所以也就是說，任何的一個我思，我就是不想直接表達嘛，我才要用隱喻的手法，那你詩的呈現，就是一種隱喻的手法，現在，我們再來跟你這樣子的對照，這樣怎樣怎樣，這樣就代表說杜甫被貶官，因為杜甫被貶官，所以他才作了這首詩，除了這個以外，被貶官以後，有什麼樣的情緒，那些，在這首詩裡面呈現，現在我要告訴大家，因為大家不懂英文，大家不懂詩，對不對？大家年紀還小，我是要說，這個除了杜甫被貶官之外，表達了他在這首詩裡面，他的那些東西，就是我對作品的一種詮釋，那這個詮釋，當然，我會覺得說，你應該用直接，系統的語言。那如果順著所長的講法，我對這個作品的詮釋，這個作品是用隱喻的手法來呈現文學，長詩，或者是什麼東西，我現在對這個作品的詮釋，可不可以也是一種語言遊戲？換言之，我可不可以用類似 x x x (英) 那種比較籠統，曖昧的方法，對作品做再詮釋？那這點來講我不堅持，我覺得也是可以的。

第五場次

主讀人：國立嘉義大學美術系暨視覺藝術研究所 劉豐榮 教授

篇 名：(1)Why Teach Art in the Public School? (E. F. Kaelin)

(2)The Usefulness of “Aesthetic Education” (Alan Simpson)

(3)Questions (David Best)

第一篇〈在公立學校為何教藝術？〉述評

蘇同學：基本上美感是屬於個人的東西，但前面提到藝術也有社會心理學的知識，那您覺得美感是 personal 還是 conventional？

劉豐榮：到底美感是個人的還是社會的？是天生的還是學習的？是自動成熟的還是教導的？基本上幼兒的藝術活動是什麼時候開始的，有人說是從視覺開始運作時，就開始的，因此我們可從兩面向討論，一是天生的部分，一涉及到升學機制的關係，就像迦納所說的八大智慧，只要每個人都好好發揮優勢的部分，就會有好的程度，而藝術的部分到某一程度，若不好好啓發，就會停滯期發展，因此蘊含天生也蘊含後天啓發與學習的部分。

楊忠斌：美感機制的概念，請副校長再具體講解機制所指的内容，包括藝術家、學者、文化或政府機關，其組成龐大的機構，來決定什麼是藝術，此觀點也不一定是正確，就像我們所說阿凡達是很好的電影，那些標準是他們評選的標準，是因為它進入奧斯卡的機制中，但其實有人說其本質上並非好的電影，這就是機制和本質上的衝突，在這作者的立場難道機制比較重要？

劉豐榮：作者對於機制站在贊同的立場，而且善用其教育情境找到它的益處，就機制的意義而言，並非機構所能涵蓋，但有時其意涵又能用機構表示，所以有個詞「體制」，可以廣泛的作為理解，剛楊所長所提論點正確，可廣泛且是多面向更涉及到集團，也有人把後現代認為是有機制的，認為有機制是其特色，而機制有些限制，因此如何與其相處非常重要，更深入而言，教育若是要培養有省思的人而言，對於機制和制約必須有很高的覺察力，且須找到真正的自我。

同學 A：針對 Danto 所提的機制理論如果不是是一位藝術家的作品，可能就不會被稱為藝術，那如果一位藝術家未成為藝術家之前，可以稱為他的作品是種藝術嗎？那又是誰決定他是藝術家？

劉豐榮：那是種社會機制，因為藝術家和藝術品都是授予的，針對小孩和猩猩的作品，兒童作品雖然不是成人藝術，但能說那不是藝術嗎？這種藝術其實是他們的藝術，像一些大人的藝術家，例如：塗鴉藝術家，其實都是學習孩童的，所以針對你剛剛所問的問題，我可以歸結一個重點，是機制所賦予的，我們知道兒童的畫可以是藝術品，因為我們可以提出其畫的特質，但我認為只要是有意圖有真誠性的，就可以稱得上

藝術。

同學B：作者是否把此機制認為是一種合理的群體，但其實一種機制是否應該有權力運作在裡面，這是否是作者所未提到的，那開放的藝術的定義，是否有更多限制在裡面，只要能讓此機制接受，那此藝術是否就沒那開放？

劉豐榮：我滿贊同你的看法，因為作者未提出其好壞，但作者也許認為其有限制，但他也許看到好的那面比較多，因此就肯定他，事實上，這種宰制問題是存在的，你的分析是正確的，因此作者未對此觀點作評論。

楊忠斌：基本上，藝術也是一種霸權，他們決定一種遊戲規則。

第二篇〈美感教育之助益〉述評

同學A：在前面第二篇他有提出第三點，講說藝術的用途當中，藝術它特別讚美自由，可是這個自由讓我回想到之前參加讀書會的時候，他強調，他覺得說工藝藝術，因為他比較偏實用的這個部份，它不是義務，可是這樣子的論點，是不是，就是說跟藝術在用途中強調自由的這個論點，有沒有相衝突？

劉豐榮：你是說工藝的部分嘛，工藝不是藝術。

同學A：就是說工藝不是藝術的這個論點，可是工藝也是一個很精緻很富有美感的一個東西？

劉豐榮：在後現代裡面，它沒有去把這些區分都撤除，也就是工藝和藝術之間，設計和藝術之間，慢慢的一個交流，就不會說的界限這麼平民，但是藝術跟工藝，或者藝術跟設計，設計和工藝它是有條件限制的，它要符合實用的價值等等的，那麼這個在XXXX的美學就談的比較清楚，就是適當來講的藝術是什麼？它就有區隔跟XXX的區隔，那麼可能在意圖上或預設到結果是什麼，或者是它在表現過程的一個無維性，一個自由度，這就是藝術，大概是這樣子。我現在講的這些概念，可能你聽了以後，自己會回答你自己的問題也說不定。

楊忠斌：那我藉由這個概念，引申出一個問題，作者的觀點好像是認為說，藝術或美育的有效性，在於說它提供一種空間，自由的空間，可以讓我們在裡面享受。是有涉及到邏輯和道德的這個問題，成為約束，純粹是為藝術而藝術，就只是純粹的欣賞享受而已，他說這個就是美育的一種享受，那麼這個觀點，在美學上好像也是有人批評。就是質疑說什麼是“為藝術而藝術”？什麼叫純粹的形象直覺？就是不設利害關係，杜威等於是太認同這樣子，就是美感是不是一定不能涉及利害關係？不涉及實用等等，它應該是可以涉及的，不曉得副校長的看法？

劉豐榮：其實喔，它有它的價值，就那個純粹性來講是有它的價值，不過我是覺得，我們人

的思維，或者是精神運作的方式，真善美聖都有可以互相涵攝的部分，所以善如果有實用的部分，其實你也很難說我們就把它區隔開來。但是話又說回來，如果我們今天要為形象直覺啦，或者是這種比較純粹的事境來做辯解的話，那個東西也算是一種智慧，就是說你必須要去調節你自己的知覺，是在一種不受到知識的影響，跟這個道德，或者是實用導向的驅使之下，在這種自覺。但是這個東西，有文學家說這是很難的，假設對根本不同的，如果還有可能的話也是很難的。但是我是有一個想法是說，這個東西也有它的可貴之處，也不能全然去否定它，不過一般我們的狀況，這個思維或者是運思的狀況，我想整個有它的好處，而且理性跟感性的統整其實是一個很必要的訓練。舉例來講：你如果是在一個真正來講比較極端的狀態，那你完全沒有區別，沒有分別。那這個狀況其實在現代的社會也是挺麻煩的，你看到汽車不像汽車，看到黃燈不像黃燈，也許打黃燈的本質，那好像也得到～不是我們教育要的，但是為了說明來，當你遇到一個危難的時候，接下來，就算簡單也要放在波濤洶湧裡，坐在船上，顛簸危險，但是你有專注在形象的直覺上，或許你會忘懷緊張的部分，所以這個部份是一個素養，操縱性的自主會比較好，而且有彼此的含攝，不知道這樣的回答會不會太誇浮？

同學 C：要請教老師說，在第二篇的部分，就是強調說藝術有兼顧工具性價值和本質性價值的部分，我剛剛好像有聽到就是說語文啦這種的比較沒有辦法做到這一點，可是我認為說，語言文字的東西，比如說文學作品其實也是藝術的一種，所以說變成是這種藝術的形式，就是被拘泥說，依老師的意思，是不是只能拘泥在語言文字，還是圖像之類的？

劉豐榮：第一個就是，語言的部分，我們如果今天談藝術，它是arts，多意象的，所以實際上文學應該是藝術啦，那語言，其實它有藝術的成分啦，但是語言和文學有的時候是可以被區隔的，所以像愛因斯坦他提到了表現性目標[02:06:56.70]，那這個在詮釋的時候，在藝術的詮釋，然後在文學它就是說：把能夠說出老人與海這個作品的意義與價值，那就是一個 x x x x x x [02:07:07.71]，或是行為目標；我們在寫教案的行為目標，那叫表現性目標，它是可以開放的，是可以個人去詮釋的，然後也可以去找理由來支持的，有創意的看法。所以文學，這裡是多面向的啦，文學確實也是藝術。

同學 C：老師我想請問一下，你講到說美學本身的工具性價值和本質性價值能不能跟別的學科做結合？譬如說數學啦，科學啦這樣子，是不是可以的（劉：可以）如果可以

話，我們應該要如何進行這樣的結合？

劉豐榮：那現在第一個就是說，目的要先了解，定位在什麼地方？你如果說定位在我跟語言的結合，也是會回到本質性價值，或者我跟語言的結合是要到工具性價值，比如說我跟語言的結合要應用在藝術治療上，那你可以進行跟語言的結合，你可以想出方法，比如說：如何陳述這個作品，或是老師跟同學一起分享這個作品跟語言文字的一些相關資料，或它可以續寫，這個都跟文學有關。它可以用文學性的方式去表達東西，那他再去畫，或者是他對這幅畫用文學性的表現方式，而不是機械性的。那麼這個目的要達到什麼地方呢？達到本質性價值，還有另外一種是要達到工具性價值，另外一個思考層面是說，要達到真跟善結合的價值，或是真善美結合的價值。藝術本質價值的說法，但是由人類價值來講，真善美聖可以說是一種本質價值，那麼錢幣是一種交換價值，它是工具性價值，所以你看地上的一張一百塊時，是很漂亮的；一千塊是很髒的，但我們都會去拿髒的一千塊，因為那是工具性價值。你不會就它本身的欣賞而來訂定它的價值，通常來講，所以這個現在可以結合在我們的教育裡面，也有在做這樣的嘗試。

楊忠斌：如果沒有的話，再提一個問題喔，第二篇的地方，提到美感教育的用處，這邊提到三個理由，這邊的美育大概是指藝術教育，藝術帶來的效果是觀照還有沉思喔，這些影響；還有批判，反省，和陳述性的直接認識，自律價值，還有提到自由，這些特性是不是還可以區別其他的這種東西的效果，例如：在科學裡面，在比如說數學裡面，我們在做數學的沉思，數學思考，它是自律的，是自由的，所以它一樣有這種好處喔，所以就是說從這些點來說明它的好處，是不是就可以凸顯出藝術或美育的一種獨特性？它可能跟別的學科沒有差太多，如果從這些推論來看的話，是不是可以突顯出它的獨特性？還是沒有？

劉豐榮：確實這些部分在學科裡面都有，所以美感教育，數學應該也可以contribute to 對美感教育有所貢獻，其實數學的應用也是美的部分，數學這樣的非常簡潔，非常正確，非常肯定，要求比例的那些因素它都很清楚，所以剛剛所長提到一個問題，這邊所提到的這些獨特性，就是說藝術做得到別的學科做不到的，那就是獨特性。那你說觀照，有沒有？應該是別的領域多少會有，但是這些藝術裡面的程度，要求應該會更高，因為你在那些作品面前站得久一點，那個它們都會笑你，當你在數學公式裡面站的久一點，但你是正在想，那個時候你是有運思的，觀照，看x x x x x是怎麼去解釋它[02:12:11.77]，那如果是有一種照的狀態，它是非聽執，祥念，分別的那種

狀況。這個就是對這方面的詞做界定的問題，那也就是說，你如果有創作經驗的人，那或許你對這個詞彙你會體會到，因為他對你的經驗來講，或者是對你的心靈的境界，或者是那種能力來講，可能會有幫助。批判省思其實在社會科學，可以用的不少，在視覺文化，藝術教育會談，在藝術評價裡面有，在視覺文化裡面比較會強調社會方面的省思判斷。那麼一般的傳統藝術教育裡面，比較會強調美感的判斷會比較多一點，所以批判省思在別的學科裡面會有，～！@#[02:13:09.41]，清楚的陳述，這個在語言裡面有些搞不好會比藝術更好，寧靜判斷，這個是在作者理解上的一個美感教育裡面的訓練制度，可是有些藝術家他不見得能理解它的熱情，他會怎麼行動也說不定，有各種類型的藝術家，也有很冷靜的，有些藝術家他是很哲學的那種態度，那麼直接認識它或許是比較直覺的，他這裡會特別強調他非概念化的作品，不知道，所以剛剛講的確實是問題，他有沒有提出一個獨特的地方，但至於可能在藝術裡面的自由，會更，層次上的自由度，為純粹藝術或是工藝設計來講也蠻高的。第一個他這邊選擇了他一個題材，他選擇了他要的主題，色彩，形式等等，那自由度會比較高，但是他的配合者比較理性，所以這邊底下會提到，它是個獨特的認知模式的話，是一種知覺或判斷的模式，這是有實力的需求，干擾，它配合著理性，它可以在這個理性思考中更好，都剛剛講的，有時候我們提這種問題，確實是存在的；但是可能它這裡，要做出它的獨特性部分，我們可以從作者的立場想，或許在藝術裡面運用這些心理功能的部分，會有更充分的機會也說不定。

同學D：在這篇文章裡面其實有提到，美感教育要兼顧工具性和價值性的目標，那我就想到前陣子就是大家在測試，有一份報告指出莫札特的音樂可以幫助早產兒長的比較快，那這樣子的東西，你就看到它很顯然是把一件藝術用工具性的角度去切入，那如果他一開始就是這樣的歷程和角度的話，那它又要怎麼去兼顧這兩種價值的存在？

劉豐榮：有時候我們運用它的工具性價值的時候，就是得到它的益處嗎？但是，我們不要忘記一個最獨特的面向的本質，那就是希望在不同的狀況下，兩方面都可以被利用這樣子，基本的立場應該是這樣。現代，後現代的藝術教育，包括新學科的藝術教育就有擴及到工具性價值，我們從事藝術的創作啦，或藝術的批評，小孩子的思考會更靈活，而讓他的學科跟著比較好，它有一個這樣的sumption(角色)；至於這個要怎麼去證明，我們也不曉得這種狀況，很難說去證明，但我想，目前有個疑問叫做 x x x [02:16:47.30]，某學者他寫的，全腦(英)，全腦的心，它講的是腦，它講的

是老化，那麼他講了什麼？就是說未來的新世紀，它需要的是藝術設計這種思維的人，它不是 x x x x (英) 折線思考[02:17:19.75]，折線思考就是像程式設計師這種思考，他希望說能觀照全局這樣，所以這樣的一個觀念就是說左腦和右腦整個併，因為這樣的一個說詞，他是，這本書有翻譯出來的樣子，這本書在一般教育和藝術教育裡面都受到重視，因為他的態度也好，他的思維大概都是這樣子。

同學 E：不好意思請問一下，因為剛剛教授講到xxxx，我就想到說，[02:18:09.34]，藝術本身就包含了工具性價值，還是因為我們拚命的去提倡工具性價值，只是爲了要吸引人去更接近那個本質性的價值？

劉豐榮：以前的藝術教育都是被用在工具性價值，像兒童中心就是一種工具性價值，社會中心也都是一種工具性價值，而這些價值都是在1966年之後，七零年，八零年，這個是本質價值，工具性價值，藝術都被放在邊緣，它是一個活動而已，藝術沒有什麼，所以現在九年一貫在國內的實施也是一種工具性價值，但是就變成：喔，我們現在是去intell，整個認知上，美術階段根本沒有教孩子去做什麼，做佈景，畫畫，然後這樣就認爲是美術了；這樣是一種美術，但是你沒有真正教美術的，比如說色彩的觀念沒有教，表現也沒有教，那就是配合去做這個活動而已，所以工具性價值其實是一直讓藝術被邊緣化，課程被邊緣化的一個主因，藝術就是被用來做什麼什麼……藝術治療雖然是好的事情，但是他是再讓孩子的情緒通到～～都沒有教美術，所以它有這樣子的一個歷史發展。

楊忠斌：剛剛老師有提到，藝術是一種對外直線式的思考，那我就想到心理學講的聚斂性思考和擴散性思考的觀念，可是我又想到，藝術它是兼具這兩個才對，它不只是擴散性，它有聚斂性，就是藝術家的思考模式那是跟別人更不一樣，這個～？

劉豐榮：Gardener講多元智能裡面，提到藝術，它有提到，藝術和那個特別的智能，它算是在視覺裡面，空間智能的一部份，他講到跟藝術有關的，所以有人的演講，像以前曾志朗教授，他來我們學校演講，他說：喔，米開朗基羅就是空間智能。但是內容裡面他講到的是，空間智能跟美術有關係，事實上空間智能，科學家也是需要。所以你看那個牙醫他們以前的甄試，他要考素描，因為他要做牙齒，空間智能要很好，所以你空間智能很好，但未必是藝術家。在他的理論裡面，藝術家，他指的是智能的，有一個 x x x x 的理論[02:20:43.33]，那甚至Gardener還有一個二分之一的理論，或許有些人不了解，就是 x x x x x 的理論[02:20:52.72]，就是人探討精神層面的東西，生命的意義，生命的價值，和跟宇宙的關聯，當然他是以宗教的一些大師的，

比如說釋迦牟尼佛，穆罕默德等等，這些人做例子，在談這種智能。但是這種智能應該相當複雜，所以他並沒有把它明訂出來，他知道有這種存在。那我們知道有些人這種特殊的美感都會恆定，那這個以前都會放在內省制度裡面來談，所以之前曾志朗教授他以前在中正的時候，擔任嘉大的講座，他說比如正流的部分，都會放在內省智能，但是事實上，它是屬於存在型的智能，有心的這個部份。那我現在講這個的意思就是，我還要再講一件事情，Gardner他在談藝術的時候，他有講那個界線，事實上，藝術的學習，比如色彩，它就要包含 x x 的學習。[02:22:02.55]，色彩的運用對一個老畫家來講，都是很重要的課題，所以他有很多細膩的東西，那這些東西對一個學心理學的人來講，他很不清楚，所以他的治療並沒有這麼細，像色彩，色彩的運用，我以前接觸一個老畫家跟他學畫，他就有很多種顯學，色彩的運用固然奇妙，但更重要的是一種感覺，那這個感受不只是我們說的知覺的工具，現在的用詞叫做 x x，system，挖掘系統，那它是工具。所以工具以外，他的感觸，乃至於跟你的經歷，它會表現出生命的品質，或者是一些意境，那當然你怎麼去安排，那有很多種課題在裡面。所以這些東西，剛剛提到的，藝術其實是靈活世界的了解啦，不是只有畫畫而已，它必須要學的東西應該很多，乃至於，我最近寫的一個東西，就是精神性取向的全人藝術教育或藝術創作，那麼他要學的可能就有很多，就要有廣泛領域的知識，藝術知識，文化知識，還有自我的知識，還有生態和環境的知識，因為生態環境，這個跟 x x x 有關。人的心靈成長其實是跟大地有關的，所以就是說，理想上是這樣子，但是我們美術系的學生都在用這個，協調為主導，事實上一個好的藝術家應該要這樣子。[02:24:13.69]

第三篇〈問題〉述評

同學 B：老師請問一下，就是在第三篇的問題裡面，就是提到說教育的目的，其實他希望把喜歡和不喜歡和價值判斷這兩件事情去做結合，但我在想說，如果我們都承認說，這兩件事情本來在生活上就是可以分開的，那為什麼我們教育卻又好像把這兩件事情的結合當成一個目標？它的重要性在哪裡？

劉豐榮：它的重要性，會不會是跟情操有關啊？你判斷是好，他這個就是說，比如說：爸爸媽媽年紀大了，然後我們要照顧他，年紀大了，他老人家衣服很久沒有換了，身體有味道了，你不喜歡做這個事，但是你的價值趨勢是都要孝順，所以這個部分喔，我們先從這個作者的立場去想，從他的角度去想，他這時候會建置這個，就是表示說我們的價值觀跟我們的行為結合，那就可能，甚至一種情操吧，或許有這樣的用

意，但是，X X X X在他的角度來講，可能就是它比較不可靠的，價值是比較可靠的，或者是比較高的層次，他的立場是這樣，那我們生活裡面，確實，我們會覺得這兩個是可以區隔的，就像我們說這張畫，你判斷這張畫是好的，是有價值的，但是我們未必要喜歡它，我們經常會有這種狀況，我們會說，電視上講的那些，我們接受到這個認同的時候，就是說有一些次文化啦，我們覺得是價值觀有問題，我們不接受和不認同，所以，我想我們應該要盡量從作者的角度去想，可能就會涉及到他講的情操的面向也說不定。但是慢慢的，你的感情就是御理率氣，就是我們中國哲學裡面講的御理率氣，預見後面的預言，用這個理來率這個氣，假設說氣它是比較動力的，情感的部份，情緒的部分的話，那這個氣有解釋的地方，那用理來引導它，但是兩個交融在一起，那就是很理想的狀況，當然這個要請教我們所長，看能不能放在教育哲學的部分。

楊忠斌：第三篇提到說這個情感的部份，就是這個內在一的部分[02:24:25.54]，這邊有提到就是，我們對於一個作品的感覺到底是主觀還是客觀，也就是我覺得這個作品適合，比如說在自我引導的部分表現出悲傷或是憤怒，這到底是我自己的憤怒悲傷，還是作品本身的憤怒悲傷？這兩個很難區分喔，到底作品本身有沒有情感的特質？還是說那個只是我們自己主觀的看法？作品本身怎麼會有所謂的憤怒或悲傷呢？因為可能沒有作品的情感這種東西，都是欣賞者的情感，比如說我們想像一個原住民或他是一個黑人，或是一個非洲人喔，來看這個畫，他是覺得憤怒喔，他感覺不出來，他覺得沒有憤怒沒有悲傷啊，我不知道，搞不好有；所以可見作品本身沒有什麼內在成長，那都是人給它的，不知道是不是這樣說？

劉豐榮：在某種相當的層次上，這樣講是正確的，是你投射給它的，比如說一個小孩子，他碰到一個揮揮的[02:25:36.32]，它不見了，這篇文章裡面有寫到，那個是物質，它怎麼會有感情呢？所以這種感情是一種，如果依層次是兩種互動的話，移情就是你到它它到你，對不對？那投射就是直接到對象裡面，正常來講是這樣。但是我們今天如果試著從比較唯物的角度來看，物質本身有沒有這個能量？那這個就很虛懸，什麼叫能量？你如果用在汽車來看，有沒有滑光啊，什麼能量[02:26:14.71]，這個可能未來科學會解決，但是，至少色彩的安排，它是有述說功能的，它的形式是有述說功能的，但是那個述說功能，就是以前宋明理學家講的，你要到山上去看那些花，那些花是不存在的，但是他整個說的存在是什麼存在？是心理交融之後的存在，還是物質的存在？我想應該物質性的存在還在吧？但是他講的那個是不存在

的，所以這個部份就很難去處理；但是我們就用常識來講就好，當然是物我相及嘛，也就是說，一個徽宗的文化，他去看這個東西[02:26:57.10]，他沒有進入到這個西方文化的知識體系，他的詮釋就不一樣，所以個體本身是占絕大部分的，另外從物的方面來講，我們如果從常識的角度來講，就只能說，他有這些條件，等於說色彩的安排，色調，這些明度啊，彩度啊，為什麼要這麼做？它提供了這些條件，那這些條件是作者賦予的，他覺得這些條件能夠符應他心裡面的感受，或是說它如果沒有傳達的意圖的話，那～！！@#的功能[02:27:37.20]，那觀賞者去接觸這個的時候，你要能跟他相應，要能夠跟他會心一笑，但是如果說，我們文化的層次或範疇差異太大，可能就不容易達到會心一笑的默契了，所以這個部份就有一些難處，但是現在就又涉及到一個普遍性和社會的特殊性，智慧的普遍性和知識的特殊性這兩個東西，有時候是可以心心相印的，就是說兩者都可以互相去體會對方的感受，在某種程度上，但是如果說文化差異太大，那上次我有一次去開會，問大家有沒有贊成這件事情，大家都很客氣。我說我最近看電視，看到印度說贊成是這樣子，所以這就是文化的sign不同，那個communication就有差異，但是最近也有一種說法就是，其實這跟x x x x x有點類似[02:28:46.23]，那物質的東西，跟我們人類心靈的東西沒有那麼大的對立，還是有那個叫做水的研究，你如果給它正確，正向的訊息，那麼它的琵琶湖裡面的水就變得比較乾淨，因為他們有一種儀器，可以看出水的潔淨度。所以物理學裡面的量子力學，到最後它不是固體的，它是粒子的力學，粒子因為小到你沒辦法去掌握，所以他要把它冷凍，冷凍的話才知道有它的存在，因為它活動就慢下來，可以看到它的存在，因為它太小了，所以到底是物質還是能量，所以這部分未來的科學是可以去解釋的，但是以我們常識的角度來講，物我相及是最容易解釋的，它有那個條件；那如果它這些條件本來就是另外一種意境的，你要去解釋它，真的很難，所以剛剛我們回到文化因素，其實人有共通性，所以其實東西方，當然我剛剛那邊提出一個文化的訊號，但是人還是心有靈犀一點通，有沒有善意，所以我剛剛講x x x x x [02:30:19.55]，你的東西本身就有x x x x x，這個來者不善的知覺，那我們不是說審美主義，而是說人的function，那個心智的能力，可能有不同的美感，所以可以從這些角度來思考。

楊忠斌：劉教授剛剛舉的例子，就證明了現代物理學證明了天人感應的這種，的確，這種跟我的感應是有可能存在的，那麼剛剛也強調說，x x x的書法的確是藝術品也算是一個生命的，應該說我們每個人，各自都有意義，交會的時候產生了各種意義，都

是互相豐富意義的，這樣子我覺得可能更好一些。

第六場次

主讀人：國立彰化師大英語系張學美 教授

篇 名：(1) Literature as a Humanity (Albert William Levi)

(2) Language, Literature, and Art(Alan Simpson)

第一篇〈人文學科中的文學〉述評

A同學：此三種面向彼此之間有它的順序性嗎？是否有其先後關係？

張學美：如果就批評理論的流行來看，第二個面向屬於較為傳統古典的，為介紹作者生平、歷史背景，它對文學產生有決定性的影響，而新批評就是反映這樣的態度，把所有的注意力都回歸到注意力本身，不管它的歷史背景。舉例而言，在十九世紀中期美國詩壇有兩位大詩人Walt Whitman跟Emily Dickinson，兩位寫作模式截然不同，Walt Whitman其作品寫出林肯總統遇刺的事情、美國民主的掘起、火車頭代表工業革命、工業社會制度的興起，他的詩作與時代息息相關，反映了時代的需求變化；但Emily Dickinson則完全相反；在Dickinson時代美國發生內戰，美國內戰打了四年，這是非常重大的事情，但在Emily Dickinson 的一千七百多首詩裡面看不到發生內戰，也看不到時代的變化，他的詩完全超越他的時代，換言之，他的詩描寫了自然界中的小動物、生死的迷思，其作品都超越了他的時代、超越了他所處的環境。兩者擁有完全不同的風格，不能比較誰較偉大，因為Emily Dickinson 的詩較多的冥想、較多的關注，因為他反映時代比較少；而Walt Whitman的詩就無法不談論第二個面向，因為他反映了時代的變化。因此，不同的作品，我們可能會運用不同的批評理論進行分析它，總而言之，我同意作者的想法，這三個面向是不可偏廢的

B同學：第二種面向有提到觀眾，作者在寫詩的時候會先以觀眾的立場去思考，觀眾是否能接受，我想請問的是要如何去解釋「觀眾」這個意思？因為每樣作品呈現都有不同的觀眾群，有的觀眾多，有的觀眾少，有的寫詩時更是希望能符合觀眾的口味，針對此問題想請問老師的觀點。

張學美：的確有這樣的情況，像是Emily Dickinson他在世時所發表的詩只有四首，他死了以後卻在他房間找到一千七百多首，可見其在世時，閱讀他作品的觀眾是不多的，他寫詩的目的並不是要給誰看，但莎士比亞卻不同，因為他觀眾

群多為販夫走卒，所以他的作品呈現是以較為白話甚至是粗鄙的字眼，且其作品是用「演」的方式，是以直接面對面的方式與觀眾互動，因此他心中時時存在著觀眾，「觀眾」決定了他寫作時的呈現方式，但對Emily Dickinson而言，也許觀眾這個要素並非那麼重要。

C同學：如果單純寫一篇文章，僅是作為抒發，若用這三個面向來解釋，是否過於沉重？作者有提到三個面向必須同時兼顧，像是我們平常閱讀的散文，其實很難同時擁有三個面向，若真的必須包含三個面向，是否就侷限在小說或是戲劇了呢？

張學美：如同我剛剛所舉的兩位詩人為例，我並不認為其作品僅侷限於小說和戲劇，而他們的作品卻同樣的包含三個面向，如果你只看文本不看背景，其實非常容易忽略掉一些東西，舉剛剛你所說的例子，散文用來抒發已懷，那論其風格實屬為第一面向，但是「為什麼要寫這篇散文呢？」可能是對於某件事情、某個人或是某個狀況的感想，這就是他的背景，此為第二個面向，而你的文章很可能有觀眾，而這些觀眾影響著你如何呈現你的作品，例如：文筆、組織文章，每個面向都有包含，只是每篇作品所蘊含的面向輕重不同而已。

楊忠斌：假設我們今天要判定一個作品的好壞，那我認為第三個面向比較重要，因就我的觀點而言，第一個與第二面向無法作為作品好壞評斷的標準，想請問張老師對於此觀點的看法？

張學美：我想作者可能會認為您有所偏頗，因為他提到文學作品若僅偏重某一面向，即為偏頗，基本上六〇年代新批評學派興起之後，對於文本的研究不遺餘力，不可能只看某一面向，如果只看這東西但不看其文本結構與風格，容易流於政治圈擺定，因只重其批判性，此是否為藝術品則大有疑問了，因此要評斷一作品好壞，不可能只從一面向進行批判，其問題只是每個面向所蘊含的輕重不同，像是Emily Dickinson的作品第二個及第三個面向是比較弱的，而他的第一面向比較強，因此作者認為皆應兼顧。 3

楊忠斌：這三個面向只適用於文學嗎？在繪畫音樂中也是如此？

張學美：我想是的，因為這些皆屬於文藝的一環，都有藝術在其中，只是以文學作為討論的重點，只是繪畫和音樂與文學相比，其比例當然不同，因其第三面向較弱，批判性部分較弱，第一面向及第二面向較強，但是不同作品有不同情況。

楊忠斌：如果我們要確定梵谷的畫是否為好作品，是不是其實很少談論到其背景，因其背景與其好壞無直接關係，其風格形式也非決定性的要素，我認為較重視者為梵谷的作品中所傳達的意義，而此意義較偏重於第三面向，所以我在思考是否在不同藝術的重點不同，我所想的是作者所談論的三面向是否為文學的模式，繪畫部分則非如此？

張學美：我不是很認同此觀點，我認為梵谷的第一面向也非常強，因為其風格非常獨特，第二個面向也很強，因為我們現今把其背景研究的非常透徹，而第三個面向也是接踵第二個面向而來，所以三者互為關聯。

楊忠斌：比較起來第二個面向感覺沒那麼重要，因了解梵谷的背景與其偉大與否並非有直接關係

張學美：我覺得有很大的關聯，我們就其題材而言，其所繪畫內容可看出他「畫得是什麼」，「他為什麼而畫」，「他為誰而畫」，尤其是第二個面向，此與其意義有相當大的關聯。

楊忠斌：此為幫助了解作品產生的緣由，而非評斷作品好壞的標準，應該是屬於不同性質的東西，所以我認為第三個面向是最重要的，因為他作品的偉大不在於其背景。

張學美：聽完楊老師的敘述，我們可以了解楊老師真的是哲學家，因為第三個面向主要是哲學的內容，如果你問我，我會認為第一個面向最重要，其實，我們很難直接評論哲學家、歷史家何者為最重要，因每個人立場不同，所以有不同理念，但其實三者實為不可分割

楊忠斌：我所述的問題著重於作品「好壞」，從「好壞」的觀點來看，所涉及的主要為第三個面向，第二個面向較不涉及好壞的，其為讓我們了解背景，幫助我們了解其作品，就好壞的標準而言，此面向較為薄弱，這是我的觀點。

張學美：「好壞」很難一言以蔽之，但是從其「背景」才能去了解其「意義」所在，而每個時期所著重的面向不同，像有些作家在某些時候被挖掘出來，其地位越來越高，作品的地位與價值其實於波動中，因為此與我們所著重的面向有極相關的關係。

C同學：那如果有作品為作者不詳，無法了解其時代背景，會影響其作品的藝術價值嗎？

張學美：就像剛剛所述，一項作品三者兼顧，但其面向間比例不同，就如同剛

剛所述，這件作品既然作者不詳，在作者生平部分較弱，但是我們會去推敲其作品產生年代與地點，因其與內容具有相關性，可幫助我們了解其作品。

楊忠斌：感覺上文章中提到的art在文中所述翻譯為「科目」

張學美：也可以這麼講，新批評理論大約是在六0年代興起，在此之前較強調者為作者生平及歷史背景，而新批評則認為作品就像生出來的孩子，批評家有全部的權力去詮釋，有別於傳統的藝術觀，是屬於新的文學觀，其認為藝術本身的自主性很重要，不用理會作者的意圖或時代，新批評的精神強調客觀，著重文學本身的價值。

第二篇：〈語言、文學、與藝術〉述評

楊忠斌：第二頁提到「有些矛盾」，對於其「矛盾」有些不清楚，語言不能完全表達藝術這部分，算是矛盾嗎？

張學美：他的意思是說「如果沒有語言就無法產生意義」，因為意義是從語言中產生的，但是有些意義無法用語言加以闡述，此為矛盾所在，「沒有語言就沒有意義」，但有些意義卻不在語言當中。 5

楊忠斌：因為他設定了「沒有語言就沒有意義」才會產生後面的矛盾。

張學美：第一點和第二點是矛盾的，但第一點和第二點都是存在的

楊忠斌：那第一點的假設是成立的嗎？沒有語言就沒有意義嗎？

張學美：要透過語言來分享意義，如果我「通通都不講」，那意義如何產生？

楊忠斌：在藝術中倒不一定，譬如：我們聽音樂也不一定要說話，但卻可以從其旋律中了解其意義。

張學美：有些意義的確不一定是利用語言來表達，這是第二點

D同學：我認為作者是想利用語言去呈現不同層面的意義

張學美：因為意義在語言中產生，所以不論是音樂或繪畫，還是有導覽與導讀與詮釋，但語言卻無法窮盡其意義。

A同學：我想到如果我去畫廊去欣賞畫家作品，若沒有導覽我只能了解自己欣賞畫作時的感受，但是卻無法從中了解其真正意涵。

張學美：意義還是得透過語言詮釋，只是語言無法完全性詮釋，有些部分是需要直接感應。這篇文章所強調的跨界精神，其實和我們研讀會的精神相同，像是我負責文學的部分，而有些老師負責音樂、繪畫.....等不同藝術的層面，我們看一個藝術的形式，應把其放在較廣領域中觀看，才能增加其內容豐富性。

楊忠斌：其實此想法就我們現在教育上有重要的啓發，就舉台灣為例，藝術領域部分都是分開上課，很少能結合在一起，像是音樂課就鮮少與繪畫……等課程結合，雖然台灣強調統整課程，但似乎為點綴性，也許是師資培育的問題，老師的能力無法勝任，但此觀點的確是教育上可採用的模式。

張學美：的確是，像是古代的人所培養為全才，以宏觀角度培養人才，而非狹隘的僅專注於某一科系，舉例而言，Plato是文學家、哲學家和科學家，而達文西他會繪畫，他也製作武器，都是全才，我們今日較無法施行全才的培養，也許和我們現今的學科劃分教育有關係吧！

楊忠斌：這問題的探討的確有其難度，因為在高中部分，其執行上可能較為困難，反倒是小學，可運用其統整性，只是小教的師資培育上，仍以分科為主，例如：音樂教師所學專業為音樂。

張學美：其實學問是整體的，「通識教育」的精神即是如此。

楊忠斌：第二頁提到藝術的自主性，到底藝術的自主性所指為何，想請問張老師的觀點？

張學美：這當然和美學主義有關，十九世紀末有所謂的美學運動，基本上提到的是藝術自主性，藝術本身就是完備的，而就藝術的教化功能而言，此與藝術的自主性為相抵觸的，這兩派不同的說法與傾向，都各有其支持者。

楊忠斌：我想藝術有其獨特的內涵，有好的作品的話，不論其創作的背後目的或功能，其內在意義是不斷改變的，會與觀者互動，一般而言很難談論其自主性或內在意義，只有不斷的進行詮釋。

第七場次

主讀人：國立臺灣師範大學音樂學系陳曉霽 副教授

建國科技大學通識教育中心許炎初 副教授

篇 名：(1) **Justifying Music Education (David N. Aspin)**

(2) **Criteria for Quality in Music (Bennett Reimer)**

(3) **Ten Questions about Film Form (George Linden)**

第一篇：〈為音樂教育辯護〉述評

同學A：老師，請問一下～！是不是沒有順序性？

陳曉霽：沒有順序性，我剛剛說這個理論是從梅爾借來的。

同學A：照老師的說法，梅爾的理論是最好的？

陳曉雲：是的，我們希望他是集大成者，Reimer是影響Reimer論點的重要人物，我在上音樂教育哲學的課時，也試著要把源頭找出來，就去讀梅爾的東西，結果梅爾說的東西是很少，但是因為梅爾探討的是immotion跟meaning，他透過很多譜利方來看自己的情緒跟意義的結合。所以就發現這方法不是我們要的，可是還是會被提出有沒有順序的問題。我想順序在前面兩者，是給我們很好的省思，有些音樂我們該教什麼？或是該怎麼教？有些東西可能只流於指涉主義。假設我們剛剛講的二泉音樂，這樣的標題音樂無法脫離指涉主義，也不必要去脫離它。重點在於教學上能不能帶回來，讓學生知道這些聯想是什麼條件造成的。所以尼門的偉大就在於把這些東西結合、鑄造在一起，然後讓我們知道，如果我們課是絕對表現主義有多麼美好，學生離開你的教室，並不只是好快樂好舒服，而是他們知道為什麼這些深刻的感受，為什麼在當時會造成巨大的影響。有時候我有機會去看學生教課，我們知道國中生是比較不好帶的，國中生對音樂課的印象就是：好棒喔，音樂教室有冷氣。然後直笛一拿來，敲頭啦、亂吹啦，用什麼地方吹也不知道，反正他們就覺得就亂吹，秩序很糟。所以我們師大音樂系在全國是第一名的音樂系，出去教學現場都很不適應，要教那些對音樂完全不在乎，不知道音樂是何物、棄音樂如敝屣的國中生，身為第一志願音樂系的學生，他們有多不適應。但是我們剛剛說：不要放棄，每個孩子都是天使。我們出去看學生教，班級秩序再壞的時候，他們直笛一拿起來，吹周杰倫的菊花台，有多麼的可愛？因為音樂很美，旋律很美，男生在變聲，也不太願意唱歌；一吹，我真的覺得很美、很感動，但是我會提醒學生：一定要下結論，菊花台不是就這樣沒了，他們離開課堂不是只記得周杰倫，只記得菊花台，要跟他們說：為什麼有那種美好的感受？那個美感經驗怎麼來的？有沒有什麼旋律？旋律的線條？或者音程的關係？甚至歌詞的結合，這很多東西我們可以發揮。所以我們剛剛說這個沒有順序，我想前面兩者沒有很好的順序，但是給我們提醒：我們教學當中做了些什麼？這不只是音樂這樣，我想美術、藝術的形是大部分可以這樣來運用它，我希望最好的，是我們學生自己知道，透過我們對絕對表現主義的了解，那個深刻的感覺可以持續存在。所以為什麼喜歡談尼門，就是看到它的詞彙就知道：它是這樣寫，但是它應該有什麼意思。所以瑞門不在意那個作品是什麼，所謂的what，我們不要只在乎：學生只要知道這叫二弦音樂，這叫變奏曲；要知道如何造成的，要知道那個過程，也就能夠體會美感。所以他說很瑣碎的題目也可以讓我們有永恆的經驗。

同學 B：剛剛提到的艾瑞克，他比較重視表演形式，跟之前教育部所推行「一校一樂器」的政策，透過表現讓小朋友感到美感，學習美感經驗，這兩個概念是相同的嗎？另外一個問題是，這個讀書會之前在討論視覺教育的時候，有提到作品的偉大性其實有兩派的紛爭，一派就是說你要針對作品本身來看作品的偉大性；另外一派人認為你必須要知道這個作品背後的脈絡，作者本身的背景才能看出這個作品的偉大性，在聽覺的藝術和音樂教育上，是不是也會有這樣強烈的抗爭？

陳曉雲：愛樂思我們就簡稱是performance guy，因為他是爵士樂的背景，他認為就是要參與，不一定是在台上。很多時候不管是個人還是團體，你一定要去演奏，那個參與不一定要要求你在演奏中扮演多重大的角色，所以他認為要透過行動（act），才能夠做到，你說跟現在一校一樂器有沒有關？我覺得不謀而合，當然一校一樂器是因為現在在做評量，做評鑑的時候，學校實施音樂課的成果。所以才會推一校一專長阿，一校一樂器等等，強調帶得走的能力。所以為什麼推一校一樂器，其實跟音樂課的內容，比如說從小要學直笛、早年的國中要學吉他，後來因為實施不易，都改成要學直笛。高中的音樂課程怎麼實施，根據我參與九年一貫課綱標準制定的經驗，高中也很強調performance，因為音樂有一塊就是要perform，音樂教育有一塊的功能就是要給人家看的，因為它是表演藝術。表演藝術強調的就是能夠可以在某一個環境中當場跟觀眾們互動；所以我覺得是不謀而合。可是要想到為什麼台灣推這個東西？就是希望學生能夠有一些專長，這個專長非常的廣義：直笛也算。或者在高中實施如何評估別人演奏的課程，大家有才藝，才藝表演，這就是最後的成果發表。確實，現在還是listening跟performing的討論，各有各的支持，不是說誰好誰不好的問題，而是音樂本身應該都要包含這兩個向度，我們用剛剛的審美觀，大家可以想一想：今天如果講形式主義，討論我這個作品怎麼形成的，你要思考了解ex:巴哈的背景，他的創作動機是什麼，我覺得這個脈絡是無法脫離的，就像第二篇所講的：音樂是文化的資產，是脫離不了的。我們只要認為人是社會的一份子，我們就不能不知道它的脈絡在哪。而音樂所呈現出來的美感與否，就恐怕有很多因人而異、見仁見智的問題。所以我們剛剛所講的例子，標題音樂和絕對音樂，它的背後都有它的脈絡。可是聽了以後，能帶給聽眾多大的衝擊，你一放絕對音樂，是不是所有的聽眾通通睡著了？可是對音樂系的學生來講，不是這樣的；對音樂系的學生來看，他們不需要一些外表的、或者是對聽覺本身所產生的很大的衝擊的作品；因為他們知道：這個作品是在寫什麼？是如何寫成

的？所以絕對音樂有絕對音樂的美感，可是能不能分辨出來？聽覺和視覺是那麼不同的，因為聽覺稍縱即逝，這是音樂教育最困難的地方。今天我們可以掛一幅畫作讓學生慢慢看、慢慢品味、慢慢解釋，掛個一學期、一年；但音樂是稍縱即逝的，我們在播放的過程、在聆聽的過程中能不能夠知道學生有沒有對這個音樂產生共鳴？這是最不容易觀察、最不容易評量的。

同學 C：音樂教師自己本身在教學的時候，他會希望教學內容是比較精粹、比較古典的音樂，但此種期望常常跟學生的喜好，或是社會大眾的歷史脈絡的需求是相衝突的，像我高中的一些同學本來也是不懂音樂，後來參加了相關社團後轉而對音樂發生興趣，進而在畢業後對這方面自發性的去充實，找我去看相關的表演，透過這些表演的觀賞反而能引起我對經典作品的共鳴，是否可以將這些模式融合在教學和課程設計之中，並磨合傳統古典的經典音樂與大眾喜好的通俗音樂的衝突？

陳曉霽：很好的問題，像這兩篇文章最後都做出一個結論：教師艱鉅的責任，是令人敬畏的，這就是教材選擇的問題。其實現在老師的觀念也在改，因為課綱也在修訂，畢竟現在學校的氣氛也逐漸民主化，學生所能收集到的資訊無遠弗屆，甚至比老師還厲害。可是老師如何對教材內容進行組合和取捨，例如我剛剛所舉的菊花台這個例子，你吸引學生的注意力之後能做什麼？像妳舉的例子，妳同學透過別的東西可以回歸到古典音樂，那他很成功。他或者是因為曾經接觸到絕對表現主義，他老師給他這樣的反思或是其他的經驗造成這樣的能力，用心的老師做得到。所以我覺得教學中不是一味的去遏止說這個不能聽，校長來了我們不能放這些音樂。現在不是，我覺得是怎麼利用這些機會，如果學生非常用心，例如：周杰倫的電影「不能說的秘密」，小朋友都非常喜歡，他們發現那首曲子裡面有重要的音樂概念「頑固低音」可以教。所以他很辛苦的去練，特別去強調和弦的深度，讓他們聽、讓他們猜，利用流行音樂作教材來介紹「頑固低音」的概念，然後他可以帶到「我的野蠻女友」裡面那首卡農，所以音樂老師要用心，就可以發現機會處處存在。卡農為什麼那麼熟？是因為那部韓劇，就課本都納入「我的野蠻女友」作教材，還把它的劇照放上去。很容易吸引學生的注意力，可是就像 Reimer 說，妳這個可能是很糟糕的例子，因為妳可能不會用，讓卡農（主要要表達的教材）變成附屬品，可是如果因為這部電影造成學生對卡農的動機，也不錯阿，看你怎麼發揚光大。所以我覺得自身的經驗是很寶貴的，老師要能夠用心去利用生活中很多這樣的資源，現在有很多方式鼓勵老師這樣的做法。例如：教案徵選，可進一步鼓勵老師採取這樣的做法。

同學D：是不是因為沒有人試著去調和這兩個理論，Reimer比較是從實際面著手，試圖要讓所以人都能透過聆聽來了解音樂的整個架構，艾莉特則比較偏向菁英主義，是不是可以用從普羅走向菁英的模式去解釋兩個理論的差異，兩個理論是不是有層次上的差異？是不是有人試圖去調和這兩個理論？

陳曉霧：如果今天我們把這兩個理論走向二元論，那是死路一條，我認為他們兩個也不見得樂意看到這樣的情況。其實Reimer是個老成持重的學者，他也不擔心他的學生會怎麼攻擊他，艾利序還汲汲營營要怎麼樣的話，其實who cares?他已經走到一個境界，不管學生怎麼說，他就是照他自己的路走，而且走得非常穩健。我覺得剛剛要修正一個地方：如果今天說什麼東西實際？可能有很多人認為愛立的東西比較實際，大家來演奏、來唱，他實際就是feel、就是experience的意思；但是聽，就是這樣播放出去而已，真的會因為各人的程度、各人對音樂的智能，他的知識有限，他沒辦法聽到你要他聽的東西。所以不知道誰實際？這是一個問號。妳說有沒有人調和？我想他們自己就在調和，Reimer自己就在調整，原來listening是他很大的一個旗幟，他現在可以把listening融入到performance，形成listening和performance兩個不同的旗幟。在他的理論第二段和第三段可以看到，只是把比重算一算，還是比較偏重listening的部分。就調和的部分來看，我剛剛說我們要避免二元的分法，可是我們很多在音樂討論的實踐，如何把愛立特的模式應用到九年一貫課程，是現在很多學者探討的。

楊忠斌：他在提到評鑑音樂品質的標準時，這四個我覺得有點懷疑，是不是可以當作標準？或是我們如何判別音樂的品質好壞？例如技藝、敏感度、想像力和真實性，它可以讓我們感動、引發我們的想像力都很重要，我比較質疑的是真實性（真誠）的部分，要怎麼樣去評估作者在創作作品的真誠度？好的作品，其作者在創作時的真誠度是必要的嗎？如果這個作者在創作時不真誠，他所創作出來的成品就一定不好嗎？

陳曉霧：其實在翻譯authenticity的時候，也猶豫了一下，到底應該翻成正統性還是真實性？後來從這段文章的內容整體來看，是說作者很忠於他的媒材，很忠實他的感情創作出來的。我舉個例子：杜威認為藝術即經驗、經驗即生活，他非常反對到博物館去看展覽，他也不認同委託創作，比如說

我們國家音樂廳設立二十週年，請某某作曲家創作，請問這是不是真實？我在想Reimer是不是這個意思？作曲家有某種特殊的意圖，有特定的目的，他去創作的狀態。這個真實性，是有某種背後的特定的目的，而這目的不是源自作者本身要有什麼感動之下的創作，這是我自己對Reimer的看法，但就我對Reimer的了解，它的真實

性還有其他的意思。但他這邊並沒有這麼說，就是在實施多元文化教育的時候，他覺得與其給學生聽一個改編曲，聽一個不是最有代表性的表演團體的錄音，不如不要教。因為現在都實施多元文化教育，假設今天我們要教一個原住民的東西，但由於老師自己對原住民的不了解，自己也不會原住民的音樂，教材是不是原住民的東西搞不好都不知道；不要說是原住民了，教台語歌，老師不會發音，他就認為那不正統，他說你要教就是要教得像，因為既然要給他們看，就是要給他們看最好的、最像的教材。所以在音樂領域中所謂的世界音樂，它要有正統性、真實性，要不然，不如不要教。可是想想看，有多少時候我們可以準確取得正統的第一手教材？所以我們必須讓步，沒辦法，讓學生唱唱他的旋律，打打節奏；即使我們沒有非洲鼓在教室，我們可以打一打、拍一拍，多多少少能有些認識，這是在現實中不得已的做法。這裡的標準，你說它有它通用的包容性、應用在藝術，都 o k。但是你每個詞彙要怎麼運用，我確實在翻譯時也掙扎過，

也有考慮到這一點。但我覺得這樣的判準對音樂本身來說還是一個公平的判準。因為現在在台灣，很多創作都是透過委託創作完成的。光是委託創作的使命都接不完，你難道能夠說它不真誠嗎？如果它能夠真實的面對媒材，呈現場合需要的方式，我覺得何樂而不為呢？

楊忠斌：如果涉及到創作者的狀況，就是一個很不清楚的概念了，你可以單就作品本身分析它的形式、作品、內容等等，這個大概可以理解；所以我們一直在說作品被創造出來後，它就是一個獨立的個體，跟創作者沒有直接關係，作者期待這個作品傳達的概念可能跟觀賞者接收到的概念不一樣，這就是所謂的”讀者反應，作者已死”不是嗎？所以我覺得從真實性的向度來看，是一定會被批評的；另外我也有些質疑想像力的部分，什麼樣的作品具有想像力，會涉及到觀賞者的角度；假設作品本身的確很有想像力，但觀賞者的能力不足以領略到這一點；或是作品本身是沒有什麼想像力的，但是觀賞者的能力很好，也可以把它解釋成是具有想像力的作品，這樣來看，如何去界定作品是否具有想像力？

陳曉霧：如果了解Reimer提出的審美觀，它絕對不希望任由聽的人自由想像，只有指涉。當然作品會不會那樣子產生、作曲家會不會自由聯想，我們不知道。當然很多現代音樂作曲家會誤解說，很多時候，音樂系的人無法接受現代音樂。我自己就是這樣，有些人會覺得比較容易接受，但有些人去聽會覺得很不能接受，至少很不愉悅。但是如果進一步去了解這個音樂形成的背景、以及它形成的原因，效果如何，我覺得

我會願意接受，雖然我還是不喜歡。所以在理解的層次，了解創作的原意，可以靠一些說明或許達得到；可是有些東西我們或許永遠沒辦法得知創作者創作時候的整個過程，如果Reimer在這樣解釋過程的話，理論是沒有辦法看到，也沒有辦法顯現的。至於談到imagination，確實是一個比較通用但會混淆的字，因為究竟是從什麼人的角度來想像？Reimer的文章其實非常多，因為他的地位，類似這樣的文章有非常多篇，我佩服他的是，他每一篇都可以寫不同的詞彙、不同的標準，說實在，他有很多界定，什麼是experiential的標準？你或許慢慢去讀內容，其實殊途同歸，但是那些標籤或詞彙不盡相同。可能光看這一篇會有很多疑點，如果有機會慢慢接觸Reimer的話，你就知道他在說什麼。但是或許在這樣的文章，裡面單看這樣的名詞會比較難接受。

同學D：可否再重新釐清一下敏銳度和敏感度的內涵？

陳曉霽：敏銳度，我們可以把它說成是sensitive，但是我們希望音樂或藝術的培養是超過感官的，音樂人並不希望音樂被說成是聽覺藝術。所以你可以發現我並沒有把我們說成是聽覺藝術，雖然有人這麼說，因為現在美術都不叫美術，叫視覺藝術，為什麼音樂在課堂上不把它說成是聽覺藝術呢？因為音樂不只有聽覺，今天如果我讀一個譜，你會覺得我在聽嗎？可是我從譜裡面，我可以用的詞彙叫做“聽寫”，我看那個譜，我可以產生“inner hearing”，就是內在的聽；但是我沒有聽到聲音，那是無形的，所以如果說聽覺藝術，它可能侷限了，把音樂其他的一些東西蓋過了。所以我們對音樂的認知不希望它只停留在感官的層面，我們比較傾向把它說成敏銳。敏感的話是指“sense”而已；但敏銳的話，我當然還是要透過我的“sense”，可是有更深一層的意義。音樂教育最重要的就是，透過老師的欣賞和作品的教學，能夠培養學生對生活藝術的敏銳度。

第二篇：(評鑑音樂品質的標準) 述評

同學A：剛剛提到，音樂有其道德價值的存在，但是，我一直都對它所提的第五點的道德價值判斷，老師能不能在音樂教育上舉一個實例，對這個概念做進一步的解釋？

陳曉霽：這點似乎回到楊老師剛剛提到，他們兩個雖然都用moral，但是Reimer是用所謂的真實性，忠於自己的情感、忠於自己使用的媒材，這是Reimer的前提，愛絲朋他提到的是多面向的道德價值判斷，我覺得或許應該從音樂的功能，它這段寫的是“音樂

究竟能造成什麼影響？”是說你創造出一個作品，它能夠對人類，乃至於社會福祉的整體文化能夠產生哪些良善的影響。我覺得這兩個人或許都用到了這個字，但他們的舉例也有不同的地方。剛剛提到Reimer有所謂的，可能是遺風敗俗的作品，他認為小的作品也可以做得很好，但是即使作品之中傳達了一些不正確或敗壞善良民俗的東西，它可能是個很好的作品；那這邊提到的是，我認為它是強調透過音樂來發揚人性的情操、還有，就是這個作品能不能留下來，在經過世代交替之後，仍然保留它在教育上的價值。在道德面，

我想愛絲朋是從音樂的功能方面來看，能對人的生活有多大的、良善的影響。兩個人都說的是道德，但可能指涉的是不同層面。

同學B：常常可以聽到一句話：學音樂的孩子不會變壞，只看得出來這個結果，但是我沒有辦法體會到說學音樂的孩子不會變壞的原因；如果說是因為他投入很多時間在鑽研音樂這個領域上，那我們也可以說：打電動的孩子不會變壞，因為他花很多時間在玩電動上，可不可以解釋一下這句話的意義？

陳曉霽：這是一個非常成功的廣告詞，確實在那時候吸引了很多家長，妳說學音樂的孩子不會變壞，我們也可以舉出很多很壞的音樂家。也許我們不能也不該這麼說，可是想想看，它是不是成為音樂的功能而有了這個廣告詞？音樂的功能可能是教化人心、美化生活、陶冶我們的性情，它是有這個功能的；但是要達到這些功能，我們可以用很多不同的方式，所以問題就在於我們把藝術形式或所謂的音樂當成手段還是目的？如果是認為我要透過學音樂變化氣質……或許我相信學音樂的人都很有氣質；因為很多訓練讓我們知道收放之間怎麼做，這是音樂很有的訓練。美術當然有美術的訓練，可是這種道德會不會敗壞？透過合奏和合唱，大家可以共同齊心的做某一件事，這就是對人性的一個彰顯，這應該是從藝術的功能來看。所以你說的沒錯，是不是只有音樂才能達到教化人心的目的？我想不是，但這句話很成功的說到我們的心裡，尤其在教育中很符合父母對孩子的期望，甚至我們研究過一些社會音樂的背景，早年聽說，尤其在南部的家庭，男生要學醫啦、女生要學音樂。這個風氣很盛，可是很多都是附庸風雅，是社會給予這些學科的一些刻板印象。

同學B：美術科系有分理論組和創作組，請問音樂系有分理論創作組和演奏組嗎？

陳曉霽：有

同學B：比如說你要主修理論作曲的話，你可能要對某些樂器有一些先備知識，聽起來感覺理論作曲的層次會比演奏來得高一些；因為你要先有演奏的基礎才能進到理論作

曲，但是就學校的實務經驗來看，大部份的老師還是重演奏而忽略理論。想請問老師，如何就求學經驗和實務教學兩個極端的層面進行調和。

陳曉雯：你提到一個體制的問題，各個學校的分組都不一樣，在此我只能很粗略的做介紹，就像每個教研所的分組也都不一樣。我們還是有我們的規範和體制。再來妳提到的是師資培育的問題，今天是不是學理論作曲的出去教就不能勝任？今天學校因為有合唱團，需要合唱老師，是不是就只限聲樂組的來考，學鋼琴的就沒辦法帶合唱團？你問到一個很實際的問題，我們確實有學生為了能夠在教職上有比較好的表現，他們會想要增能。所以在師大來講，我們必修一些科目，是因為我們要培育師資，我們希望學生能夠適應學校教學上的基本需要。可是現在說實話，市場這麼小，什麼時候你能勝出，有時候你的看家本領要用對地方，剛好那個地方需要你。我有一個學生就是鋼琴彈很好，結果他現在研究所念合唱，因為發現教甄上有那個需要。我剛剛提到過，音樂系畢業的學生都是天之驕子、人中龍鳳，結果要他們去教那些很難管理的孩子，所以她們適應上有困難。不過那對他們來講都是一個成長和學習

同學 C：那這樣衍生出來的問題，因為自己小時候的經驗，同時接受個別的鋼琴教學，有參加樂團，當然也要上一般的音樂課，但這兩種課程給我的感覺截然不同：在樂隊的時候，感覺比較有成就感；但回頭來看就會覺得一般音樂課的內容很無聊，那音樂教育的目的是培養學生對音樂的基本認知，還是像前面說的注重絕對表現？

陳曉雯：妳的例子剛好可以用來說明教育上非常重要的先備知識的概念，所以在教育的過程中著重的，往往不是把極端的菁英教好，或者是把很不好的帶起來，而是對中間那一塊的滿足；因為有個別差異的存在，所以你可能在音樂課無法獲得滿足，因為你可以學得更多，所以妳會找更多的管道去接觸音樂。現在很多小朋友也是這樣子，可是我們在學校教學，因為它畢竟是義務教育，我們必須給學生還是非常基礎的東西，那教材加深加廣的部分要不要做？恐怕要看每個老師是不是有補充，所以有很多的自編教材、補充教材以及延伸學習的機會。不過你講到一個很重要的，也是這兩個作者一直在強調的，”滿足感”，我想妳們對馬斯洛的需求論非常了解；今天如果發生什麼重大的天災，我們也不用談這個，也不用去學音樂，可是為什麼音樂教育工作者是終身追求的東西？因為都讓我們有那種成就，有那種滿足，其實它非常的辛苦，但是每個領域都是這樣，不只是音樂，在那個最高境界能夠自我實現，能夠非常的滿足。

第三篇：〈關於電影形式的十個問題〉述評

同學 A：如果用林登的這十個觀點來檢驗阿凡達這部電影，它是一部好的電影嗎？

許炎初：這部電影我有寫過一個影評，內容是根據我的印象式的批評，我沒有做深層的研究。

這部電影的內容觸及了很多很多現代性敏感的東西在裡面，不知道大家有沒有看出來？它雖然講的是未來世界，其實它有影射我們當代的歷史，包括印地安人的歷史、白人的歷史，我只講這個地方，希

望各位能體會到，其實一般人看電影是不做功課的，因為我們一直覺得電影是很廉價的，兩百塊就能買的，你看完就消費掉了；可以去問問學生：很少有人電影看兩遍的，沒有。記得我念輔大的時候，我們根本沒有什麼錢可以看電影，也沒有什麼電影好看的三十年前的年代，我記得有個劉森堯先生到輔大來演講，它用投影機來演講，一張張的幻燈片，他留給我一句讓我印象很深刻的話：各位同學，我覺得有部電影很不錯，我已經看了十四遍了。當時我覺得他怎麼有那麼多時間看電影，十四遍喔。那部電影是教父 I，美國電影學院兩千年統計它們百大影音，最好的電影中第一名是大國民；第二名就是 God father I，它排很前面，然後我就看那老師如何分析那部電影，我記得很清楚，連開個門都有象徵意義，連男主角後來開個門跟他妻子沒有話講，把門開開又關起來，我只聽老師講都覺得很有味道。那時候我才第一次感覺到”電影不是這麼簡單”。所以我沒有回答你的問題，但我覺得這部電影應該有很多東西在裡面。是不是應該先針對這部電影做功課，或是對周邊的資訊做一些檢索，這就是他剛剛講的”起源式的批評”。作者並不否定”起源式的”，甚至做一個歷史研究都很重要，妳看這樣的電影的話會覺得很累，因為看場電影居然有那麼多功課要去配合，還”直覺式的批評”，我的影評應該是屬於直覺式的，因為我當下就寫了，當然我的心中有一些基本

的構像在運作；可是我沒有做結構分析，因為結構分析難度已經很高，至於說到十個問題，我也沒有去討論那十個問題。但如果把這十個問題放在心裡，不斷去回味和消化的話，我覺得你將來跟學生一起分享電影的時候，會有非常多的內容可以談。

同學 B：這邊提了十個問題，譚老師很注重用創新的思維去看電影，我好奇的是，老師在這些過程中認為哪些電影符合了這十個問題，哪些電影是屬於創新的思維？

許炎初：我舉個例子，剛剛談侯孝賢好了，我認為你可以舉一部自己喜歡的電影操作看看。

我在這裡舉侯孝賢的電影”戀戀風塵”為例說明，妳去看看這部電影能不能符合這十個標準，我認為下次可以共同找一部電影大家來討論，看符不符合林登的說法，

我覺得一個好的導演，如果他是重視電影作品的形式的話，我想侯孝賢的電影應該很符合這個標準，它有很符合這十個標準。侯導演的電影說實話很難吸引台灣觀眾的興趣，因為有難度，進不去它的情境。如果我們看電影只是消費式的看法、廉價式的滿足，妳不會喜歡他的電影，為什麼作品很重要？因為作品很深奧，是不是？就像我們讀所謂的經典，為什麼要讀經典呢？因為經典有一直重複再讀的價值，妳每次讀的感覺都不一樣，剛剛也有講，如果一部電影重複看、每次看都不同的時候，那就是好電影。還有一個層次：什

麼是偉大的電影？我想他裡面有講幾個人，像奧森威爾斯、安東尼奧這些人，在林登的看法，那些都是偉大的電影，所以我覺得它是有一個位階順序的排列，我覺得侯孝賢的電影符合這十個問題的要求。可是根據我個人對侯孝賢電影的了解，我會注意到侯孝賢的創作及他個人的成長背景，因為我覺得他能從三十幾歲到現在六十幾歲都堅持能夠拍這麼多部好電影，我認為並不只有電影的形式而已，一定有他內在個人創造的動力的問題，那個動力就是林登講的可能是一些個人內在的東西，但林登並不重視這個東西。但是我們要問：如果這些東西不重要，為什麼台大要請侯孝賢去？如果這個人沒有真正創作的源頭，他去那裡幹什麼？台大的學生會有人喜歡聽嗎？一定是這個人心中有很多的東西是可以拍出來的，對不對？所以我覺得不要忽略內在的動力，那西方我覺得他們一直非常看重作品論，越嚴格的人，他越看重作品而不重視作者；他們認為作者和作品是可以分開來看的，只要作品偉大，作者本身的特質和私生活是可以抽離出來看的；但是在我們的文化中，會覺得作品和作者兩個要結合起來看，我還是建議各位要把這篇文章讀讀看，讀完之後去看這些很特別的電影，你就會發現什麼是好電影，林登所說的美學形式；為什麼他那麼看重作品這個東西？他很少談作者和讀者，但非常重視作品，為什麼？因為他看進作品的內在的很深奧的東西。一個靜止的畫面用了快一分多鐘，侯孝賢的電影是高度被約束的，高度被形式化、高度被壓縮的；他早期的電影還好懂，越到後期，他的作品越形式化。這個形式化的程度嚴重到是不管觀眾的，他已經不去管觀眾能不能接受了，完全就是在作品裡面看到那個世界，我記得海德格說過：藝術作品是在彰顯存有的，我覺得侯孝賢的電影有那個味道。換句話說，國內很多人罵他，因為他拍這些電影，我們的國片完全沒有希望，年輕人都拒絕看國片：就是因為你把國片拍成這個樣子。我想侯孝賢承受不起這種指責，一位導演終究是在創造一個偉大的作品，有的時候不需要對觀眾負責任；剛剛楊老師提到的悲情城市，那部電影是已

經很濃密了，他在一九九三年還拍了一部作品叫戲夢人生，那部片整整兩個半小時，一共只有一百個鏡頭。你可以算它一個鏡頭有幾分鐘，將近有四五十秒鐘。他在五十秒鐘裡面要放多少東西，那偏偏這些東西又不能刻意的放，要配合時空背景很自然的放、恰如其分的放，那不是隨心所欲。當然有些時候是已經水到渠成了，我覺得林登很起來，他當下就抓到導演那種神奇而短暫的靈光，那種東西就是在作品才有。我想妳們將來會記得一件事情，侯孝賢會死掉，這個作品不會死亡，所以以後懷念他的人，當然可以透過侯孝賢去了解這部電影，但是因為這個人去世而你不了解他的時候，其實這個作品是永遠存在的。這就是為什麼林登強調作品是永恆的，觀眾太多人不懂怎麼看了，觀賞水平良莠不齊，這是其中一個例子。另外再舉一個例子：戲夢人生有幅畫面，妳們看這個鏡頭花了多久，猜一下這個畫面在哪裡？這個五十五秒鐘裡面有主要的兩個畫面，一個就是淡水河的遠鏡頭畫面，這個畫面的出現是因為他知道他爸爸身體病重，他跟他爸爸是很沒有緣份的，因為他爸爸是過繼給別人當養子的，所以爸爸跟侯孝賢的感情是很淡很淡、非常不好的，可是父親要過世的那段過程，他心裡還是很感傷。在我看來，這個畫面就是李天祿這個人一定在某個特殊情境之下看著淡水河的那個畫面，這個鏡頭是他的眼睛在看，然後下面這個畫面就是很突兀，就是透過聲音的延續讓畫面之間進行傳遞，表示李天祿可能已經在很多地方開始演戲了。然後最後看一下他爸爸躺在床上的畫面，這邊父親已經死掉了。這個電影高度的濃縮，前後不需要太多的邏輯順序，像詩一樣，每個畫面就像一個字，非常精煉，純粹到極點。看完之後你會發現一百個鏡頭非常順暢，一部電影不需要拍一千個鏡頭。你問一個學生：這種電影你會拍嗎？他會覺得很簡單，說我也會拍，讓他拍拍看；一定拍不出來。因為他抓不到作品內在那個很神祕的東西、那個規則、那個法則它抓不到。

楊忠斌：這影片的背景是觀音山，是不是暗喻說他爸爸要被觀音接走了？

許炎初：林登十個問題中的第八個：電影中有很多象徵，也許像這個畫面，楊老師看到這座山的背後，它不只是一座山，而是有神明的意象在裡面。我們應該注意的是，這個作品本身容不容許我們這樣的解釋？根據林登的說法，一部電影你看第一遍的解釋跟你看十遍之後所做的解釋一定不一

樣；換句話說，第一遍的標準是不能夠符合第十遍的標準的。換個角度來看，這就是人文科學和自然科學最大的不同，自然科學你在實驗室做一個真空的實驗，它數據是不會變的；可是人文科學的東西它永遠跟著你自我覺醒的深度和厚度而改變，

此即人文科學很有趣的地方，但很不實用。

同學 C：特別針對第三個問題：電影的經驗是生動鮮活的，這個作品中提到就是要再反覆的看同一部影片，這令我想起鐵達尼號這部電影，會有fresh experience的電影，是有深度的，或是聚焦在主題方面的呈現；或者它有多樣性的概念。在國外鐵達尼號這部電影，很多人是重複看的，我自己是只有看第一遍，到第二遍的時候我就看不下去了，我不會想再看第二遍。當我看到一部很棒的英美文學作品時，我會重複的看，而且每一遍的感想都不一樣。這樣的經驗讓我覺得這樣的問題有些質疑，不太知道那些把鐵達尼號重複看好幾遍的人的感覺是什麼？

許炎初：林登他舉了一個例子，就是費里尼的《大路》，這部電影跟費里尼之後的電影非常不同，它後期的電影是非常幻想式的、天馬行空、根本抓不到重點、不知道在演什麼，這部片子可以看出它非常嚴格規定形式的問題。我們看這一個智能不足的女孩子，母親把她賣給跑馬戲班的、開著三輪車的男主角（由義大利國寶級的演員主演），然後女孩被他虐待，給她辱罵等很多不人道的待遇，後來有一個男人安慰這個女孩，鼓勵女孩離開虐待她的人，然後講很多很多，最後鼓勵女孩的人做一個比喻：妳並不是不重要；就算是一個小石頭，也有它活下去的意義。換句話說，妳的先生除了妳之外，有誰能夠跟他在一起呢？這個女孩就發現她自己的存在有意義。為什麼鐵達尼號你看不下去，《大路》就可以看第二遍或第三遍？它一定有不同的東西。所以創意的靈光，我相信也是可以解釋出一個道理：費里尼抓到一個東西；鐵達尼號刻意的塑造出固定的一個公式在那邊，可能這公式是陳腔濫調，只是它感人，訴求觀眾的激情。在第十個問題中，它強調不要太過感傷，你的感情不是喚醒然後投射到觀眾身上，而是要放在作品裡面，重點是作品裡面所帶出的情感的東西。因為鐵達尼的導演花那麼多錢，創造了那麼好的票房，他就會塑造出觀眾所要的那些層次的東西。電影要有一致性，如果你加了那些很奇怪的元素，全部破壞掉的時候，你就不會想看了，我想商業電影大部分都有此種狀況；但這個故事會像林登講的太過於感傷嗎？也許看起來有點像，因為女主角的遭遇很悲慘。但是林登認為：如果一部電影的內容中，符合一些基本的規則或要求的時候，這部電影也是一個很好的電影。所以我覺得不太容易把它歸類在普通的標準，但判斷電影的好壞還是要從電影本身的內容著手。

第九場次

主讀人：建國科技大學通識教育中心張展源 副教授

篇 名：(1) When Is Art? (Nelson Goodman)

(2) Defining the Aesthetic Field (Peters Abbs)

(3) The Aesthetics Transaction (Vernon A. Howard)

第一篇：〈何時是藝術？〉述評

同學 A：老師，在第六頁的地方，有一個醜的問題，在它的第三小點說醜是一個困難的事情，那是什麼意思？

張展源：這個是一種看法而已，當然這句話也不一定能夠說得通，如果照前面的說法，美是妳看到一個東西，它必須讓妳喜悅，妳才覺得它美。所以這兩個字連在一起是有點奇怪的，連結這個美是困難的，可能妳要花一點精神去欣賞到它，所以這個過程有點困難。各位有沒有聽過我以前在東海的時候，音樂系的樂團演奏非常不和諧的音樂，後來我去瞭解說，這個曲子就是象徵地球被破壞，完全都是不和諧的和弦，聽起來很不舒服。所以造成在二十世紀時，有些藝術家是故意讓作品中有一些這樣的因素。所以我們不能說藝術是追求美的，二十世紀有很多藝術家的作品是非常醜的，我這邊有提到一個畫家叫法蘭西斯·培根（跟英國提倡歸納法的哲學家同名），他的畫很醜，可是它引發了很多討論，有些畫非常的醜。我看這邊找到的作品有些還不是那麼恐怖，有些是非常的醜；所以我們不能跟學生說藝術是一種追逐美的活動，所以我想在二十世紀的藝術中呈現醜，比如說詩歌不押韻、句子結構也改變，那是另外一個問題。我現在只是說我們面對自然景觀或自然的東西的那個醜，醜不是說它令妳不喜悅，不必然拉，它只是說缺乏，美的缺乏是不是說一定讓妳很不喜悅？很不舒服？它會讓妳不喜悅啦，但是它不致於讓妳看到說，比如說人家吐的東西，那麼噁心的。但是後來這個畫家被討論的是因為二十世紀的課文裡面，各個形式的醜都被呈現。重點是，美學的重點應該是著重於品味的培養，品味只是taste，這個taste的意義就是說，事實上在美學的文獻裡面，它是一種感官，你的官能，妳的！它是一種感官，妳可以去掌握，有些人確實對審美的能力會比較高，有些人比較低，不會介意說各個部分是不是和諧。

同學 B：作者在畫像這樣子的畫的時候，他知道他在製作藝術品，在創造藝術品，但是作者自己認為它是醜的嗎？審美能力高低的界定是主觀還是客觀？

張展源：我先回答妳第一個問題，他可能知道這是很醜的，一個正常人看到他的作品甚至會

覺得有點恐怖，不是嗎？

同學B：那他會不會覺得這是一種另類的美？

張展源：所以我們可能要對藝術的本質去做一些討論，我們以前認為藝術的本質，就是認為藝術品要呈現美的事物，或者是所謂美的事物的追求，那叫藝術。但事實上不是這樣子的，藝術作為表達（可參閱第三篇文章，他問：什麼時候是藝術？而不問：什麼是藝術？他只是覺得：藝術有那麼多種類，有美的有醜的，那你怎麼界定一個藝術？讓每個藝術品都具有妳所界定的這個特質？他認為這是很困難的。）他認為不要問什麼是藝術，我們要問「什麼時候是藝術？」我覺得第三篇文章是比較有爭議性的。所以事實上，有些作者是故意的，他就是要呈現這個東西，就是要傳達某些東西給觀眾；在西方，繪畫是比較哲學性的藝術，音樂是比較享樂性的藝術，音樂不能傳達明確的概念給觀眾，（這裡的音樂指的是純粹的音樂，還沒有跟文字結合），這是康德說的。所以康德認為全部的藝術裡面，音樂的價值是最低的，因為妳沒有辦法在音樂中傳達確定的觀念，以致於讓觀眾在接觸以後可以去沉思，去了解你想傳達什麼給他。可是有些人他不認為這樣，他就是要用醜的東西讓你印象深刻，讓你去思考，比如說：明天的現狀或某些社會的黑暗面。

同學B：老師，如果我們也承認這樣醜的東西是一件藝術品，審美和藝術這兩件事情是不是就不能畫上等號了？

張展源：第一個你可能要破除的觀念就是說，藝術品並不一定都跟美有關係，藝術品本身”art”這個字就是手在做，經過人的手做出來的東西就是”art”，然後加上一些規矩；看你用什麼零件、你做這個作品的原因、你的目的是什麼，ex:妳想要模仿大自然的東西，所以古代的東西都是模仿的；從古希臘開始，藝術的第一個本質就是模仿，妳把現實的東西模仿在畫布，妳把現實中發生的故事模仿在舞台，妳是模仿。但是模仿你可以模仿真實發生過的、也可以模仿可能發生的，這是模仿。可是到了文藝復興以後，他們覺得藝術不要只停留在模仿，藝術應該是表達，妳要表達出妳個人的感受和情感，然後傳達給觀眾。所以在這個意義下，ex:孟克的吶喊，妳看這部作品就把一個人那麼憂鬱的神情呈現出來，你說他們能不能夠畫美一點的東西，可是他們覺得，他們這樣子畫才能讓觀賞者思考人生，所以我覺得你第一個觀念可能是要建構出藝術品跟美無關，所以妳真的要審美，引導學生去欣賞美，可是藝術品有的時候是醜的。

同學B：老師，那我們在教育的時候，像老師舉例孟克的吶喊的這種畫，我們也是常常拿來

當教材教給學生，所以是不是在教育裡面，所謂的審美或欣賞藝術就是不完全侷限在美的事物中？

張展源：對。妳要區分兩個概念，所以事實上在美學一直有兩個趨勢：妳要提高自然美的價值還是要提高藝術的價值？像康德和黑格爾就是處在此兩種趨勢完全相反的例子，康德認為自然美的價值優於藝術的美，自然美是讓想像力的自由運作；但黑格爾說大自然是笨笨的躺在那邊，一點觀念都沒有，它不會傳達你任何東西，黑格爾是非常重視觀念的傳達，因為他認為人的社會有一個進程，所以任何一個時代的藝術都是把那個時代的精神觀念呈現在作品裡面；所以藝術某個程度可以幫助社會的往前邁進；不同時期的藝術家就是把那個時期大家所感受到的觀念程現在藝術裡面。因為他很重視這個部分，他就說藝術的價值遠遠高過於自然的價值，這是不同的學派。我覺得在美育裡面是有兩個領域的，在藝術的領域裡不是以追求美為主，因為它們認為藝術的本身很多是傳達的。

楊忠斌：裡面有提到說這個反應的部分，這個好像是在講欣賞時的反應，透過感官去掌握藝術品，這種反應是感官物理的戲劇前言，他說理論會隔絕審美經驗，他說知識一直都是一個問題：知識對於美感經驗的重要性何在？他又有寫到說知識會影響到美感經驗，後面又有提到說需要一些知識，有點反覆，請問張老師的意見？

張展源：我想是拿捏的問題，畢竟每一個藝術類別都有它的傳統，有它既有的、偉大的藝術家在前面，在這意義下，你要對一個既有的作品做深入的了解或反應，或者是恰當的知道它偉大的價值，事實上我覺得是需要的。但是我覺得這是兩個層次的問題，假設是以教育的話，畢竟不同學生有不同的層次和不同的教學目標，我們有必要講那麼多嗎？第二篇文章也有提到類似的問題，你給小朋友很多故事，然後你去問他一些是需要做研究才會懂的問題，比如說：你覺得這首詩的比喻好不好阿？那你為什麼要問小朋友這種問題呢？你應該讓小朋友自己去讀這個故事或這首詩，讓他能在自己閱讀的過程中有所感發，有所聯想，對於他的成長或許有幫助。所以作者在論述的時候認為要分類，我們假設現在是在做繪畫作品，我們自己事實上是需要知道它為什麼偉大，但是對不同學習階段的學生來說，要看你需要跟他強調到什麼層次，這是我的看法。所以我覺得知識還是需要的。

楊忠斌：我想這個作者一開頭提到說，他提到這個問題是爲了要提供藝術課程的組織，希望

能幫助藝術課程的老師，提供幾個點，我覺得他沒有解釋太多，像傳統與創造、個人與社區之間的連結，圖都有畫出來，可是文字的解釋不是很清楚？

張展源：我可以補充一下，藝術家跟社群是有互動的，有一種藝術的說法：文學家和藝術家知道大家所關心的問題，於是他可能就寫了有關這些問題的小說或者畫了一幅有關這些問題的畫，那你問他為什麼要這樣寫？他也不知道；所以有很多藝術家的創作動機來源是因為事實上，他覺得現在大家都很關心這個問題，所以他非自覺的去把它呈現出來。所以有可能在這個意象裡，社區會影響藝術家。那有一些偉大的藝術家，他可以用一個人的力量來影響整個社區，是有可能的。

第二篇：〈界定審美場域〉述評

楊忠斌：我覺得第二篇對藝術的定義很有趣，它反而是從符號的功能來定義藝術，而不是從藝術品內在的性質和價值來定義，在英文115頁，剛剛張老師提到這個例子，這邊還有另外一個例子是石頭，他說這個石頭如果放在馬路邊，可能就只是一個石頭；放到博物館，它可能就變成一個藝術品，很有趣。為什麼這樣說？因為在博物館的時候，這個石頭就具有一種符號的功能，它會讓我們注意到這個石頭的性質，比如說形狀、顏色、紋路，這個時候石頭就變藝術品了，在馬路上卻不是。好像一些不起眼的東西放到博物館中就變成藝術了，在其它的地方就感覺不是藝術了，所以好像是強調這個場景，這個地點，當然也包括這個空間和時間，對於這個東西是不是藝術品的判斷有一決定性的因素，對我們定義藝術品來看，不只是內在的性質，這個論點的道理，不知到張老師的看法怎麼樣？

張展源：我的態度還是傾向於要經過人工，我認為你只是把一個石頭展示在一個藝術空間，我傾向這樣子還不能叫做是一個藝術品，我常常問學生說：你覺得河邊長的竹子很漂亮，是不是藝術品？有些學生會認為是，我都回答他們說不是。可是你如果把它放在盆栽裡面，你有經過人工；我覺得跟石頭一樣，我們彰化這邊也有很多人在養石，你撿了石頭，可是石頭放在盆栽裡面，他是把它加工去磨，然後加個底座之類的。所以我覺得，假設它展示在博物館的時候，有加一些讓它固定的，支撐它的一些底座。也許在很微弱的意義下，它有一些人工在，像這邊有提到發現藝術，就是把現有的東西找到了以後把它安排一下，當作藝術；我可以接受它是藝術，因為至少有安排，重新經過人工雕琢；不過我覺得楊老師這樣說也是有道理，可以讓觀眾

欣賞它的紋路，只是它經過人手的這

個面向是比較少的。楊老師可能會質疑說你為什麼一定要有”經過人手”的這個標準，但我覺得還是要區分，不然天上的雲是不是藝術？海邊的貝殼是不是藝術？都會延伸這種問題，所以藝術的定義是不是要透過它的字根”手”，來去動，讓它從原始的狀況變成另外一個狀況？可能會比較符合內在上一致的要求。

楊忠斌：這個像林布蘭的畫，如果把它拿去填補窗戶，那麼這幅畫內在的本質沒有變，它還是一個名作，但是這幅畫的場景變了，這時候我們可能會因為環境的因素沒有注意到它的性質，按照藝術的定義，這時候它可能就沒有符號的功能了，因為它被埋沒了，導致我們沒有去注意到它，不會用藝術的方式去欣賞它，那它這種特殊的性質就沒有呈現出來，所以我不知道他是否強調這種觀點？

張展源：可是我們也可以這樣回答說，還好因為它拿去遮那個破玻璃，所以因為我從這裡經過，我還特地停下來看一下，就像剛才那個美國文學家講的：我面對它，我還是可以用審美的眼光去看它，不能因為說它拿來遮那個破玻璃，我就不能用審美的態度回歸到它是藝術作品的角度來欣賞它。

楊忠斌：的確，就是說因為作者比較強調場景的關係，場景會讓藝術品出現或隱沒，不過也的確是要看觀賞者，觀賞者的鑑賞能力若強，那麼把藝術品放在一堆雜草中都還是可以看出它的價值，所以欣賞者也是一個因素。不過當然他強調說場景會強調藝術品還是不強調藝術品，我覺得也有道理，只是說他沒有考量到人的因素，事實上假如有能力的話，放在哪裡他都會欣賞它。可是對一般人來講可能就沒有辦法了，放在博物館或放在教室，感覺真的不一樣：放在博物館我們會認真看，但是放在教室我們可能就不會去注意到它。

張展源：我想他還是很強調藝術本身它在做什麼，以藝術的功能來看待。

同學 B：我想回應一下剛剛兩位老師的對話，我想到兩個例子：第一就是早期閩南的，早期在做被子的布料和客家的布料，早期我們都不認為那是藝術，會把它當成是家裡的破布；可是現在很多博物館開始把那些布公開展示，當作是閩客文化的代表，是很美很炫麗的彩繪布料方式，這時它就是藝術。這是我原本用來理解作者所提的時間（WHEN）不同；我覺得這篇文章的作者好像沒有回答他所提的問題，因為他還是用功能在解釋，但是這邊的功能是不是WHEN?WHEM到底指的是環境還是時間？

張展源：我認為117頁這邊有講，他把WHEN改成"what up does"，就是”它做了什麼？”你把

它拿來讓它做什麼？就是它能發揮什麼功能，”你把它來來做什麼”的這個時刻下，你把畫拿來當擋風玻璃的時刻下，它就不是藝術品了。

同學 B：可是那個講的擋風玻璃應該是指功能？

張展源：對阿，但是功能指的是你把它拿來做這件事的某個時間點，所以我可以理解作者為什麼在最後結論時把WHEN取消，而變成是”它做什麼？”就是當它在做的時候，就是在某個時間下實踐什麼功能，我回應一下你所舉的例子，我們可以說客家人和閩南人一直都是做那個東西阿，也可說是展現了閩南和客家人傳統以來的審美能力或是藝術的能力；那它現在被重視，不是被傳統的閩南和客家人重視，因為大家習以為常。但是被別的地方的人，或是現在年輕人的時空環境不一樣，去發現。我覺得這個也只能代表該件物品被發現的時間和機緣的問題，任何一個民族它自己做出來的東西，本來就會把該民族的審美能力展現在裡面，這是他自己的。我上次也看到新聞，說美國有些博物館在收集這些花布；也許是從他們的角度認為這些東西很新穎，我覺得這是很自然的事。他們

發現，它們喜歡，也發現了其中的藝術，你只要有任何的人工安排，都可以算是有藝術在裡面。

同學 C：老師我想請問一下，你認為藝術是需要人工安排，我剛剛在想天上的雲或地上的樹，你來看它是不是藝術，那如果我去對它做一個詮釋，我去欣賞它，我把它賦予某些意義以後，那這樣的東西算是藝術品嗎？

張展源：你要賦予它什麼意義呢？

同學 C：我去解讀它，或用美感的態度去看它。

張展源：妳用美感的態度去看它，就是你去審美，你審的是大自然的美，和諧阿，努力阿。

同學 C：那那樣就不是藝術品？

張展源：這確實是美學裡的一個問題，就是說大自然的景觀到底算不算藝術？可是我總覺得，總是要這樣談下去嗎？當然同一個問題，有很多不同的立場，假如是基督徒，他會認為這個是上帝的傑作，怎麼不是藝術呢？但我認為，假設用人本的立場來談的時候，我們是不是要有一個界定：總是要針對某些東西說它”是不是”？舉一個不雅的例子：有一次，某個人在台北的北美館便溺，北美館的人去取締，他還是說那些排泄物是他的藝術。妳們覺得是不是藝術？（在場同學的意見多數覺得是），可是他刻意去弄，還讓你體會到，這個布可以成為我們培養香菇的基礎，（有同學認為是詮釋的問題。）你總是要自己訂一個，或是你說老師自己亂定，為什麼要經過人

手？可是我覺得這樣的定義是很多人在用的，不然你總是要有一個標準來回答這是不是藝術？我覺得論述很多時候會有它的主觀性，可是你必須要建立一個判斷的依據，那我覺得你根據”

Art”的本意去定義，不然為什麼做皮鞋可以當作是一個技藝？它也有經過手，只是皮鞋和陶器（或者是花瓶，或者是玉器）的差別是，它們又加了一個”find up”（精緻的手工），那就不只是繪畫和音樂。所以製皮鞋和刺繡都可以算是一種”up”，只是它的文化內涵和嚴肅性沒有雕刻這麼高。所以在這些使用中都有用手。

楊忠斌：老師為什麼這麼執著於手工的意義呢？

張展源：應該要查”ART”的字源。

楊忠斌：這樣藝術的概念又跟手有關係了？

張展源：不一定要用手，而是說要有從無到有的創新過程，此是狀態的轉換。

同學A：我們談美不一定要談藝術嗎？

張展源：對，美跟藝術，很多時候藝術中是呈現美感沒錯，但是二十世紀的藝術有很多是呈現醜的，所以我覺得談美和談藝術有時候會變成是兩回事。

同學A：所以我們在談大自然的美的時候，不能說我們在談大自然的藝術囉？

張展源：我覺得不必要這樣子談，不然學生會混亂，我覺得你至少要抓一個很容易區分的線，就像同學你問我什麼東西算不算藝術，我會堅持我自己的標準來回答你，也必須這樣講下去。

楊忠斌：這樣會不會有點粗糙？

同學D：大自然當中也有藝術，那此種藝術會不會被老師的定義排除在外？

張展源：你不能說大自然的東西就有藝術。

同學D：比如說像美國的大峽谷，它的美感，它的藝術感已經是被廣泛認同的，那這不能算是藝術嗎？自然當中可以絕對篤定的否認藝術的存在嗎？

張展源：但是你還是要讓自己在這兩個字詞的使用中有個一致性，哲學的訓練就是要讓你所使用的字詞能前後一致。

楊忠斌：看來這個問題的討論很難取得共識，比如說，我在這邊的山地種了一片樹，它是我種的，那這可以算是人造的嗎？如果是人造的話，那它算藝術嗎？

張展源：算阿，這就是庭園藝術。

楊忠斌：那我所造的這一片林到底是自然還是藝術？

張展源：有森林美學，我以前有個學生做森林美學的報告，就是說你在培養一片樹林的時候，

還是要留意到樹與樹之間的距離，你要讓它能順利的生長。我覺得我可以接受所謂的森林藝術，森林藝術只是讓你的園藝變成大規模的，但是它還是有經過你的人工去安排的，它不是自然長出來的，假

設你一片原始的山地長出自然的樹木，完全沒有經過人工干涉，我覺得就不能用藝術的詞彙去描述他。

同學B：所以老師的藝術是一定要透過人的巧思是不是？

張展源：對，就是至少要有人工的介入。

同學D：二十世紀的藝術並不全然都是美的，但在作者的眼中，那些（粗俗）的藝術品可能就是用來表達他的概念或創意，透過創意或所謂的搞怪所產生出的作品，並不一定能符合美的標準或社會價值的標準，創意和搞怪的界線又在哪裡？

張展源：你還是要釐清一個概念，就是藝術並不必然和美感有關，那也許是傳統的觀念；新的看法是認為，只要你能在作品裡面，經過安排，呈現或傳達某些東西，也許你只是好玩，但是還是有人工的安排。所以藝術有個很大的本質是遊戲，例如像詩歌是一個文字的遊戲，繪畫是線條的遊戲等。第二個就是說，只要有創意就算藝術嗎？這是一個很有趣的問題，但是還是要看它創意背後的意圖是什麼？藝術還要有媒介，你要用線條、用音符、用語言還是用文字？你還要用某種媒介去把你的創意展現出來，讓觀眾接受。在哲學中，任何定義的產生，不會因為妳做了這個定義就完全封死了，不可能完全封死。例如：禿頭的定義：頭髮要禿到什麼時候才能叫禿頭？你不能期望定義出現之後，相關的事物全都能一清二楚，就可以說它是還是不是。

楊忠斌：老師剛剛導讀第二篇，提到一個找出性的態度和審美的態度，我覺得這個很有趣，在閱讀的策略中，若採用這兩種不同的態度，得到的經驗也會有所不同，但我懷疑我們可不可以區分這兩種態度？在閱讀的過程中，妳不是用理性的導入性態度做分析，就是用融入感情和節奏的方式；這兩種態度難道不能變形出現嗎？我覺得它有時是混雜出現的。

張展源：這兩種態度本來就是一個連續體，可參考第二頁的第四段，連續體的概念只是告訴你兩個極端在哪裡，一個是完全的導出性，另一個是完整的審美性，但是你可以中間混在一起，中間偏導出的就是看報紙或讀歷史書，他並沒有否認兩種態度折衷的可能性。我剛剛只是質疑說，對故事的閱讀有沒有一個讀者理解的標準？假設每個人都用審美性的態度去讀故事的話，就不會有懂不懂的問題了，是不是？當你五歲，十歲時，妳用來讀同一個故事的經驗都不一樣，根據過去的經驗，我能理解的就理

解，所以此時我們不會問讀者你有沒有跟上故事？但是如果嚴肅一點來看，有沒有跟上故事的要求需不需要用來作為大人閱讀的判準？也是一個很重要的問題。

楊忠斌：導出和情感的閱讀態度是不是真的可以完全二分？

張展源：也不是說完全二分，因為它本來就是一個連續體。

楊忠斌：但是基本上不還是兩個不同的東西？

張展源：不曉得各位認不認為態度上有完全二分的狀況？同一個故事我可以重複用兩種不同的態度來閱讀，比如說你讀一首詩，第一次先用審美的態度來閱讀這首詩；第二次再來強調它的結構和修辭，用理性的角度去分析它。第二次是在研究它，所以一個是在感受它，另一個是在研究它。

楊忠斌：可是我可能在研究的時候就產生美感了啊？我在分析時，可以為了它的優美和精彩而有感動的感覺，那這樣算理性還是感性？很難二分吧？

張展源：但是那因為你是大人阿，他的答案著重在文學的教育，認為你不要問小朋友一些要用高度導出型的態度才能回答的問題。

第三篇：〈審美的交易〉述評

楊忠斌：中文第二頁的中間，提到任何文本都可以被導出性閱讀，因此文學性和詩性並非存在在文本的任何特質之中，這種論斷是有點危險的，因為在美學倫理有提到對美感態度的批判，用美感態度來定義美感經驗會有太過主觀的缺點。例如：莎士比亞的詩有沒有美感經驗是要看讀者的態度，而不是說它內在有沒有什麼特質。假如這是首很爛的詩，我也可以把它讀得很有美感。但是美感是主客觀兼具的，但傳達的對象也必須要有一些能力才能發現作者所傳達的觀念。

張展源：依照349頁的原文倒數第二行，所謂的文學性和詩性不只是單純的存在，還是需要讀者的理解。

第十場次

主讀人：彰化師範大學藝術教育研究所李靜芳 助理教授

篇 名：(1) **Developing and Checking Aesthetic Understanding (H. B. Redfen)**

(2) **Toward More Effective Arts Education (Howard Gardner)**

(3) **Discipline-based Art Education: Becoming Students of Art**

(Gilbert A. Clark, Michael D. Day & W. Dwaine Greer)

第一篇：〈發展與檢視美學的理解〉述評

第二篇：〈邁向更具效益的藝術教育〉述評

李靜芳：其實這篇文章談到幾個重點，關於學生「選擇」的問題，其「選擇」對於他們都有意義，不論是文化上或是社會上，其都可作為我們思考，另一個重點為擴展視野很重要，我們不要被「流行文化」所制約，而應開拓出可開發的方式，各位可提出自己的想法。

E同學：之前有一本設計雜誌曾提及一個觀念，他曾說早期的西點麵包，屬於台灣傳統口味的，賣相不佳，他一直思考著：「為什麼時下的年輕人，講到喝咖啡就覺得應該喝星巴克？」、「提到台中太陽餅，所聯想到的是『太陽堂』」，其所表達的是某些時候人們思想很短淺，也許是一種趨眾心態、人云亦云；他想表達我們須從自己生活經驗中，找出反映自己生活的深度，正如同身為一位教育工作者，如果能培養學生創造自己的品牌，擴展自己視野，那麼便能克服所謂的盲從。

李靜芳：「創造自己的品牌」這是個很好的觀念，一味追尋別人的腳步，盲目追求流行文化的結果，不僅控制了我們的思維，更甚者失去了自我的核心想法，而在創作中，我們要運用創意創作別人所未有，舉例而言，此可運用於生活中的美學，舉凡穿著我們應找出自己的特色，並非跟從他人腳步、流行雜誌，從不屬於自己的流行趨勢中，失去了自我。

F同學：我想要提出第七點，一個老師的沉默是一種雄辯的方式，有時候甚至比語言姿態更強烈，我認為現代人生活忙碌，我們往往告訴學生任何事情都要抱持著「衝」的態度，但是我們應告訴他們：「每個人都需要一小段沉澱的時間」此可以啟發生活中的創意與智慧。

李靜芳：我曾經有過輔導的經驗，教師通常希望孩子在規定時間內完成事務，但有些美感卻是需要時間沉思，此為老師須深思且應規劃的。

楊忠斌：如果你是一位美術老師，若只是一味擺脫流行文化，而造成與學生之間的衝突，此在教學法上是否恰當？其實流行文化就後現代的主張，其蘊含有正面的意義，而我們卻往往將其設定為負面，這部分基本上有所爭議，但至少對學生而言，流行文化為其所喜歡，使其改變是否為正確？又是否具備其重要性？

李靜芳：「改變他們」並不是使他們背離流行文化，而是希望他們從中「擴充視野」，讓他們了解世界上仍有許多多樣化的事務，使他們並不只侷限於流行文化中，流行文化是集體的意識，而在接受大眾的事務當中，是否仍能具備自己反思的能力，「文化中哪些為我們所警惕？」此為教師自身及引導學生思考的面向，曾在一場研討會中，艾斯納強調藝術的正統精緻文化的重要性，當肯強調視覺文化的重要性，兩位學者

想法壁壘分明，此讓我思考藝術文化中其灰色地帶為何消失？我的老師說了一句話：「我們無法擺脫視覺文化，因為此為我們所身處的環境，而教師應該讓學生在視覺文化中做出屬於適合自己的選擇」。

楊忠斌：關於「藝術教育四元素」，與「DBAE四學科」彼此之間其異同為何？

李靜芳：藝術史及美學為其相同點，DBAE未提到心理學及生態教育系統運6

作，第二與第四為DBAE所未提及的論述，那四元素為何會融於整個生態，是因為嘉納明顯感受到如果學校行政不支援，其計畫很難施行，且其發現藝術潛力是無法評量的，無法像數學.....等學科，能以量化方式呈現，則「質性」對於藝術上就更具重要性，若談其評量，更應回歸到藝術教育的目的性，而學習檔案為讓自己所有感觸，學習檔案的價值性高，在於呈現其成長歷程。

G同學：就教育的觀點的確是如此，尤其現在接近期末打分數之際，客觀標準很難存在，而我認為質性評量較為重要，分數高低就我的觀點而言並非如此公平，所以基本上我不會在學生的作品中打上分數。

H同學：我滿認同G同學的看法，不在學生的作品上打分數，我告訴我的學生們，每個人的作品都是獨一無二，希望建立他們的自信心，在美術課時，也希望提升學業低成就學生的信心，只要準時完成上課認真，老師皆會給予肯定。

I學生：就現況而言，包括藝能科成績都影響未來升學，以前打分數是從完成度、創意度進行打分數，然而批判式思考之創作，在形式上較不具美感，較以創意進行，其實有時候我較無把握完成此一部分的評量。

李靜芳：很多電視媒體的廣告，都是從藝術中轉換而來，對於生活中素材的蒐集可做為橋樑，且須很敏銳，此外，也希望好的流行文化能有所提升，更甚而能拉到精緻文化的層次。就「評量」面而言，今日評量涉及「家長挑戰」時，更為教師們所需克服的課題。

J同學：我想分享自己的觀察，在美術比賽的得獎作品，反映「現實生活」的作品較能獲得較佳名次，作品技巧的「寫實性」反而非其所強調的重點，此為自己近年評作品之心得。

楊忠斌：在第四頁的部分有提到Arts Propel生產、認知與反射計畫，基本上我認為生產即是創作，認知反射即為藝術批評，回到DBAE和基金會的不同的是，他認為創作仍為重心，顯然此和DBAE不同，其認為要有能力處理媒彩，此為有趣的觀點，因為我們常批評並提出「不要一直創作」，也須有欣賞及評論，但他卻提出「創作為最重要」，可見此非定論而是具有爭議性的，請問各位的看法？

李靜芳：此所談論為大學以前的學生，其堅持認為藝術創作是整個藝術教育7

的重心嗎？其為必要的嗎？

K同學：通常安排一半一半，每個班級不同，若其創作面能力不足的班級，談論創作時，會造成其壓力且很難引起學習動機，而有些學生則屬於「無意見型」；在天秤兩邊極端的學生，其實都非常辛苦，若不從教育目標進行考量，純粹以「學生需求」作為考量，學生反應的兩極化，為教師教學時所應思考的重點。

L學生：在我十幾年的教學經驗中，自己接觸過不同地域的學生，一為美術班的學生，因其生活背景使其擁有豐富資源，其接受了許多創作理論及技巧面訓練，但較易依附於學院派的風格中，流於制式化；一為鄉下地區的孩子，其作品較具原創性，創作模式與美術班孩子不同，屬於個人層面，所以我認為應「回到學生原點的需求」。

M同學：我認為不論是「創作」或是「藝術批評」皆為重要，因自己進入藝術教育研究所進修，也希望能獲取「創作」外的學習。我想分享最近的教學心得，我這學期的美術課程，偏重「學科」面教學，也許為自己教學設計面的問題，我發現很難引起學生的學習動機，而轉換不同的模式後，讓學生動手創作、運用媒彩，我認為其學習動機明顯提升，此外我認為此教學方法不僅可增加其經驗性，更可增添其未來於欣賞時的鑑賞能力。

楊忠斌：最後一位教師的論點，其實為自己所疑問，就切身的例子而言，我也曾學習美術相關長才，但在藝術鑑賞面的能力卻無明顯提升。

李靜芳：也許是教創作的老師僅著重創作部分，才會造成此現象，若能帶入「鑑賞」，也許在藝術教育的教學上更能有所提升。

的重心嗎？其為必要的嗎？

K同學：通常安排一半一半，每個班級不同，若其創作面能力不足的班級，談論創作時，會造成其壓力且很難引起學習動機，而有些學生則屬於「無意見型」；在天秤兩邊極端的學生，其實都非常辛苦，若不從教育目標進行考量，純粹以「學生需求」作為考量，學生反應的兩極化，為教師教學時所應思考的重點。

L學生：在我十幾年的教學經驗中，自己接觸過不同地域的學生，一為美術班的學生，因其生活背景使其擁有豐富資源，其接受了許多創作理論及技巧面訓練，但較易依附於學院派的風格中，流於制式化；一為鄉下地區的孩子，其作品較具原創性，創作模式與美術班孩子不同，屬於個人層面，所以我認為應「回到學生原點的需求」。

M同學：我認為不論是「創作」或是「藝術批評」皆為重要，因自己進入藝術教育研究所進修，也希望能獲取「創作」外的學習。我想分享最近的教學心得，我這學期的美術課程，偏重「學

科」面教學，也許為自己教學設計面的問題，我發現很難引起學生的學習動機，而轉換不同的模式後，讓學生動手創作、運用媒彩，我認為其學習動機明顯提升，此外我認為此教學方法不僅可增加其經驗性，更可增添其未來於欣賞時的鑑賞能力。

楊忠斌老師：最後一位教師的論點，其實為自己所疑問，就切身的例子而言，我也曾學習美術相關長才，但在藝術鑑賞面的能力卻無明顯提升。

李靜芳老師：也許是教創作的老師僅著重創作部分，才會造成此現象，若能帶入「鑑賞」，也許在藝術教育的教學上更能有所提升。

第三篇：(學科取向的藝術教育：成為藝術的學習者) 述評

楊忠斌：我看到結論所述感到很不可思議，DBAE帶來很好的效果，但若追溯其歷史背景，及與現在成果做對照，似乎無法看到具體證據，說明美國人經過DBAE後生活品質提高、主動前往博物館或美術館欣賞，甚而能對藝術作品能更加了解及展現興趣，這是我們所希冀的目的，但不曉得DBAE是否真能達到此成效，請問李老師對於美國的觀察，是否如文中所述，造成了具影響性的效力？

李靜芳：DBAE其實在八〇年代有一個很大的贊助案，在各中小學施行時，委託了學者至各校，對於其課程實施進行評鑑，而我的指導教授為其評鑑委員之一，跑遍全五十州檢視其成果，在期間他也出了一本書，不僅對於學校學風造成衝擊，更是擴展教育視野；其贊助多出自於公司或私人基金會，非由官方發起，後因主要辦理的基金會內部結構改變，無法供應經費來源，又有學者思考其所談論的重點是否能因應現今教育需求，因此造成其贊助案中斷。文中提及有特定學校為其模範學校，而我並未針對所列學校進行討論，是因考量其皆提出校名，但並未具體說明該校實施的策略與方法，

楊忠斌：DBAE從幼稚園階段開始實行嗎？或是類似台灣教育體制中的國高中呢？

李靜芳：中小學都有，基本上不包含幼稚園。

楊忠斌：那有所謂的連貫性課程嗎？從小學至中學的銜接上，有進行所謂的一系列課程設計嗎？

李靜芳：其有不同的課程標準，有些計畫甚至會與博物館合作，讓學生們增加多元的學習。

楊忠斌：而剛才李老師提及您的指導教授曾從事相關的研究，其主要為課程設計部分，那針對學生的表現上是否也同樣進行探討呢？

李靜芳：有，他們對於評量部分的施行很用心。而且，因為當時社會的氛圍及現代主義強調「創作」，所以，能於當時提出這四個學科，不僅是一個滿有創意的想法，且在藝

術教育領域上可謂很大的進步，因為其擺脫了「創作」掛帥，此外，這四個學科的提出，也開拓了視野！古往今來，因為美國較為自我中心，他們對於國外文化很少了解，而DBAE強調「跨文化」，不論情境或脈絡，對於課程的豐富上提升不少。

A同學：在藝術教育領域上採取學科取向的教學方法，會不會像教「數學」……等學科一樣，變得很刻板？

李靜芳：有可能，因為將其納入學科當中，或許會像正式學科，在整個課程搭配與設計上的實施一定會造成剛剛A同學所述的影響，但實際之執行與操作部份我並非很清楚，必須再去翻閱我的老師的書籍；但承上所言，也許會因為必須做學科上統整而變成「結構化」，但是其為藝術領域拓展與連結的重要功能。

楊忠斌：當變成一個學科，是否會淪於刻板，此可做為討論的議題，雖然可能淪為結構化，但是在教學現場仍可多元且變化，這取決於教師對於課程的設計及掌握，所以教師為其重要因素。

李靜芳：對，任何嚴肅的課程，只要教師發揮巧思做設計，也能呈現其活潑面，人是重要的關鍵。

楊忠斌：對於DBAE很少人提出批評嗎？其是否太過理想化？在施行時，教師真能如期順利執行嗎？

李靜芳：是，此為一個問題，試想，一位中小學教師撇開「創作」的面向，其對於藝術史有多少了解？其擁有多少美學基礎？更何況是藝術批評；有幾所實驗學校能有成效，探究其原因，是因邀請了專家學者進行輔導，這是種理想，試

問各位若運用DBAE進行課程統整，您有把握能做好嗎？很難，「統整」為「比重」的問題；在課程中對於藝術史的觀念教學，到底使用什麼教學方法讓孩子進行反思？這已經涉及「藝術批判」的部分。此四學科的運作非僵硬的教導其內容，而應善用其比重，且其方法須靈活，是否過於理想化？此實為一個問題，教師於實施時須深思。

B同學：如果一位教師在處理其課程內容時，硬是分成藝術史、美學……等，我認為不該將這些東西，以「括號」的形式使其掉進籃子中，而應如同剛才老師所言，重視其「比重」。

李靜芳：還有一個問題是，其所討論僅為藝術方面的學科，但就生活而言，並非僅侷限於此領域，若今天所強調為藝術專才培育，此方法為可行，但在普通教育方面，這些學科的認識雖為一個基礎，但其非為重點，而必須跨開並與其他領域連結。

楊忠斌：若只是一般人美感的素養，那麼這四個學科是否應有取舍？舉例而言，以前國內強調「創造」，但漸漸的因應時代與觀念從而強調「欣賞」，此四學科中，何者為其

最重要？

李靜芳：基本上，「欣賞」屬於較為早期的字眼，而現在改用為「鑑賞」，因其意義可解讀為「批評、欣賞」，針對剛剛楊老師所提，「在教育上若非培養專才，其取捨與比重上，應如何安排？」，請各位提出自己的看法。

C同學：如果能讓學生實際鑑賞，可增加其印象，與作品之間的互動更深刻

李靜芳：此觀點滿好的，在博物館的現場，可以了解很多人很有鑑賞能力，此原因為「經驗」所致，但若是未動過筆，就深刻性而言，實則有其差別，所以，我認為「經驗」對於學生學習有很大的影響。

D同學：在台灣要讓每位老師都擁有「藝術批評」的精神，除非鼓勵每位老師進行進修。而針對DBAE我認為其帶來滿好的影響，因為以往總認為藝術的課程，都是老師監督學生畫圖，而隨著此觀念的引進，可以讓我們了解原來可以透過「學理」上的整合，老師也能在課堂中進行引導，而這樣的課程雖然有所謂的「結構性」，但試想，是否因缺少「彈性」，而流於「教師中心導向」。 4

楊忠斌：這問題的探討的確有其深度，因為在高中部分，其執行上可能較為困難，反倒是小學，可運用其統整性！只是小教的師資培育上，仍以「分科」為主，例如：音樂教師所學專業為音樂。

李靜芳：「教師中心」此也許為其問題之一，剛好與強調「兒童」為中心的「自我表現」相反。

楊忠斌：我曾經閱讀過一位教授的文章，主要談及DBAE影響台灣的藝術教育，針對此觀點我有些疑問，想請問各位老師在實際教學現場上，是否真如該文章所言，DBAE在台灣藝術教育具備影響力？而各位老師在教學方法上，仍依循先前教學模式？或是有所轉變？

李靜芳：其實 DBAE 在台灣停留時間並不長，有一些專家學者在早期進行引進，像是郭老師、台師大的教授.....等，但就其普遍性而言，仍有待發展，雖然其不符合我們現況的理想，但它提供了藝術上的課程擴充，能讓許多人了解藝術不只是「創作」，也有其「理論」所在，在鞏固藝術地位上，有其效果，在當時的年代而言，是一個很大個躍進。

六、目標達成情況與自評：

本研讀會基本上已達成了預定之目的，詳述如下：

- (一)本次研讀會共研讀了10場次、29篇文章。在研讀過程中，參與師生與主讀者皆有熱烈的互動與討論。除了校外主讀的教師之外，參與本次讀書會的基本成員為本校教育研究所與藝術教育研究所的師生，另也有英語系的師生參與，每次參與的人數平均約為10人左右。由問答對話中可看出，參與者對於美學、美育與藝術教育之間的關係及各種西方美學理論與議題已有了更深入的了解，對於啓發師生研究教育美學的興趣與風氣已有一定的成效。
- (二)研讀主題觸及了各種美育與藝術教育的問題。參與者時常能藉由理論去反省實務的問題，如：國內的美育應更落實生活化、九年一貫課程的藝術與人文仍是工具性價值取向、國內缺乏美國DBAE取向強調的藝術史與美學的面向、如何教導藝術、如何評量學生的作品...等。這些討論當可助益於國內教育美學方面的教學、課程設計與學術研究等。
- (三)研讀會邀請了各校教育哲學與藝術教育領域的主讀者，參與者也有教育研究所、藝術教育研究所的師生，促進了哲學、教育、藝術等跨領域與跨校性的學術性對話與研討。
- (四)就研讀內容而言，除了將文章主要重點呈現出來並提出問題討論外，大部分的老師皆額外補充許多藝術作品做說明，增添了與會者的視野，也使得研讀的氣氛更活潑有趣。研讀會所選文章不乏艱澀之作，許多論點對於今日仍極具啓發性，在理論與實踐上多所洞見。
- (五)研讀會已將研讀成果與對話討論記錄置於網路平台，未來將進一步彙整研究成果出版，促進教育美學的研究與交流。
- (六)學生的回饋舉隅：*....在每一場的研讀會過程中，都能從不同的篇幅、專業領域的教師與學生互動中，產生許多「交流」與「火花」！在參與研讀會之前，自己總認為「美學」遙不可及，令人感覺奧秘且似乎是藝術長才的專家才能有所接觸、領悟，但在真正投入後發現，原來自己以前就已經是「教育美學」之一員，在「音樂」領域上自己曾有所著墨學習，因在國中時，自己為管樂班法國號手，因此對於「音樂」除了具旋律、音樂性之敏銳度外，更會花時間瞭解其脈絡，而這樣的經歷也在參與研讀會後，真正獲得成長！教育美學的殿堂很令人著迷，雖然我還有許多進步空間，但現在我能很自信的說：「我踏入了教育美學的世界。」*
(教研所碩一陳同學)

七、執行過程遭遇之困難：

- (一)或許因宣傳不足，第一場參與人數較少，但第二場後就好多了。整體參與人數平均約10人，參與情況還算良好。
- (二)原希望在導讀活動前能先給當日與會人員預讀，然部分主讀人無法事先提供文稿，致無法先給參與者預讀。
- (三)每場次討論情形熱烈，對話的時間也較長。負責錄音的同學由於錄音器材操作不善，部分錄音效果不佳，甚至未錄到，影響事後的記錄整理工作。對話記錄不清楚的地方，將待主持人與主讀者互相校對後，再加以補足與修改。

八、改進建議：

- (一)未來每場次將儘早公告，除了上網公告，也張貼海報，以加強宣傳。
- (二)加強與主讀人聯繫，事前多次提醒主讀文章之交稿期限。
- (三)要求錄音同學更加熟練器材操作，所有發言者皆須透過麥克風發言，以免影響錄音工作。

九、統計表：

計畫主持人：楊忠斌				
計畫名稱：教育美學經典研讀會				
研讀經典	研讀次數	教師參與人數	學生參與人數	計畫助理
<input type="checkbox"/> 中文經典 <input checked="" type="checkbox"/> 外文經典	10次	男 6人 女 5人	男 1人 女 9人	<input checked="" type="checkbox"/> 兼任助理 (男 0人 女 1人) <input type="checkbox"/> 無