

評析高中美術教科書中的臺灣當代藝術

褚天安

本文以現有高中兩版本具有臺灣當代藝術單元的教科書作為研究對象，運用論述分析的方法對兩版本教科書文本進行分析。

本研究所分析高中美術教科書中的臺灣當代藝術論述情形為：一、當代藝術是臺灣藝術發展史裡的一段時期，但是不一定是「更好」、「進化版」，不宜用新、舊的二分法劃分藝術的進程。二、教科書對於臺灣當代藝術的多元現象的論述是相對於「傳統學院派」而言，且較偏重媒材的多元性。三、K 版教科書對於臺灣當代藝術的論述較為籠統，選取的藝術家也比較不完整，從其學習目標來看：對於臺灣當代藝術「未來發展的遠景」僅止於專業美術教育的部分，也無法看出要如何「增進對這塊土地的認同」。四、H 版當代藝術的論述範圍跟 K 版非常接近，但是對臺灣當代藝術的特點透過比較的方式歸納相關知識，在論述上較具系統性，但是受制於年代的劃分而使得介紹上容易產生鄉土/當代二元對立的矛盾論述。

本文也試圖提出一些對於臺灣當代藝術教材設計的看法，並期待更多美術教科書的後設研究。

關鍵詞：論述分析、教科書研究、臺灣當代藝術、高中美術教科書

收件：2008年9月15日；修改：2009年5月5日；接受：2009年5月19日

Examination of Taiwan's Contemporary Art: Discourse Analysis of Contemporary Art in Taiwan in High School Textbooks

Tian-An Chuu

This article selects two editions of a high school textbook with chapters on contemporary art in Taiwan. We borrow the language use and social production of discourse analysis to analyze the text of the two editions.

From the above discourse analysis, it is possible to summarize the present status of contemporary art in Taiwan as it is presented in high school textbooks. It is as follows: (1) contemporary art represents the development of art in a certain period of time in the history of art in Taiwan, but here development does not necessarily mean "improvement" or "evolutionary." For that reason, it is not suitable to distinguish modern art and traditional art as a dichotomy. (2) In Taiwan diversified discourse of contemporary art in textbooks is compared to traditional art by focusing more on the diversity of media or materials. (3) The "K" edition of the textbook is more generalized on the discourse of contemporary art in Taiwan, and the selection of artists is quite incomplete from a learning perspective. The topic "Future Development of Contemporary Art in Taiwan" is limited to professional arts education, and we do not see any discussion on "how to promote the understanding of our mother land." (4) The "H" edition's discourse on contemporary art is very similar to the "K" edition, but the main difference is "H" takes a more systematic approach by presenting the characteristics of contemporary art in Taiwan through a series of relevant knowledge comparisons. But some contradicting discourse stems from the fact that "realistic" artworks are categorized by time periods, resulting in two opposing views: local versus contemporary art.

This study proposes several ideas on textbooks for contemporary art in Taiwan, and hopes that more research can be done for art textbooks in the future.

Keywords: discourse analysis, textbook research, contemporary art in Taiwan, high school art textbooks

Received: September 15, 2008; Revised: May 5, 2009; Accepted: May 19, 2009

壹、前言

隨著 95 暫綱¹的啟動，近年來高中美術教科書的市場可以用「多元、蓬勃」4 個字來形容；多元者，可從現有的高中美術教科書 6 個版本²的課程大綱中看出來，有些強調視覺文化的研究方法、有的運用某種課程理論作課程編排，有的則著重在編輯團隊的獨特性，各有千秋，這種差異性訴求往往是美術教科書市場的生存之道，加上美術教科書編者可以較為自由的呈現其對美術課程的論述，一綱多本的教育理念可以說在美術這類非升學科目中得以實踐，倘若是國、英、數等科目，則勢必呈現出大同小異的課程，否則在激烈的升學競爭裡勢必遭到「市場」淘汰，然而美術教科書的編輯也並非完全自由自在，仍然必須符合課程綱要之旨趣、目標，畢竟教科書內容與形式的決定代表的是合法的知識、社會認可的知識（王麗雲譯，2002；藍順德，2004）。蓬勃者，則是因為教科書是一個非常龐大而寡占的市場，Apple（1979）直接指稱其為政治與經濟的產品（products），相關研究者也強調教科書的決策大多依據利潤、短期投資和高報酬，而非依據教育的觀點（藍順德，2004：10），教科書市場的運作與利潤驅使此一產業不斷蓬勃發展，這可以從學校辦公室裡川流不息的教科書業務員獲得印證。

身為第一線的高中美術教師，對於各家教科書的產品特性應有一定程度的了解，這是專業的基本功，否則容易陷入以「自我為尊的觀念來傳授藝術的技術（或知識），不僅國民藝術的品味無法提升，甚至成為學習藝術者的一生夢魘」（趙惠玲等，2006：9）。再者，從「貨比三家不吃虧」的角度來看，教師也不應當用大同小異的態度來挑選教科書，更

¹ 高中課程自 2005 年教育部頒布之課程綱要取代之前的課程標準，此以課程綱要全名為《普通高級中學課程暫行綱要》，因為自 95 學年度起實施所以一般簡稱「95 暫綱」，此一暫行綱要預計實施到 98 學年度止。

² 根據國立編譯館網站「高級中學審定圖書查詢」，普通高級中學美術教科書審定通過版本為：三民、科友、謳馨、華興、泰宇、龍騰。

不宜只因爲書商的服務、贈品而作選擇，況且教科書的知識是逐漸發展出來的，因此相關的研究必然都是後設的，透過「消費者」的「要求」、「督促」，產品的品質才會越來越好。

不可諱言，長久以來臺灣教科書品質的監督者與把關者主要還是教育部與國立編譯館，消費者只有被動接受，這情況就如同王文宏（2003：8）對臺灣藝術性格的描述：「不可諱言，臺灣藝術的依賴性格很強，自發性較弱……。」同樣的，臺灣美術教育也不應只有專家學者的論述，「消費者」也當有主動性的監督，才能使藝術教育越來越貼近生活，教科書裡的知識也不再只是「他者」的知識。

本文針對 95 暫綱高中美術教科書中的臺灣當代藝術單元進行論述分析，先闡述論述分析的概念及其在研究上的意義，然後利用論述分析的方法分析教科書中臺灣當代藝術的論述，透過其修辭組織及社會生產以了解文本所宣稱的權威性與其特定陳述的社會地點（social site），以梳理出高中美術教科書當代藝術教材文本究竟呈現了哪些？未呈現的又是哪些？其意義何在？

貳、研究方法

一、論述分析對於本研究的意義

新的研究方法常導致新的研究發現，促進該領域的發展。在當代社會裡，複雜多樣的藝術現象使得藝術領域的問題已經涵蓋了社會文化的各個層面，對於如何解釋因應這些「事件」；尤其是從事藝術教育工作的研究者，更應當勇於嘗試不同的研究方法，以求更進一步加深加廣相關的研究領域與教學上的知能。

由於本項研究採取對教科書文本的論述分析，如要選擇論述分析的研究取徑，就不得不提及 Foucault 對於知識與權力共生關係的解構，他認爲在現代社會裡權力無所不在，各式各樣的權力滲透在各式各樣的論

述 (discourse) 裡，Foucault 在現代社會學理論裡最大的貢獻是揭露了現代社會體系如何建制其各種「權力關係」，在他的名著《規訓與懲罰》中，討論了西方十八世紀以來的監獄制度產生過程，表面上現代監獄制度看起來較為「人道」，不再出現當眾的拷打與處決，然而清楚而繁複的「規訓」辦法其實具有很深的社會意義，支配人民權力的技術穿上科學文明的面貌，卻仍然以各種更細膩的方式合法的影響著人們的生活與思想，就如同 Jeremy Bentham 在 1785 年設計的監獄被稱為「全景敞視建築」(panopticon，或譯圓形監獄)，監控者位於中央監視塔裡，由於窗簾遮障，囚犯無法確定監視者是否一直在觀察狀態，只好乖乖的自我規訓，「全景敞視建築的效果如此一來便是：誘發囚犯的一種意識狀態並讓他們一直被看見，以確保權力一直運作」(王國強譯，2006：167)。這種規訓與懲罰的技術也擴展到了社會其他領域，例如在小學教室裡，導師將辦公桌放在教室後方，小朋友無法得知是否有「大人」在後面，只好自我規訓，以免受到「懲罰」，如此一來有時導師不在教室，小朋友意識中仍然覺得老師在後面而自我「規訓」，因而產生「好行為」。

Lynda Nead 把論述定義為「一種特殊形式的語言，有自己的規則、慣例和建置，論述從中生產出來並流通……各種視覺和語言的影像、文本，還有實踐 (practice) 建構了論述的面貌」(王國強譯，2006：179)。換句話說，分析這些論述的重點就是要了解文本是用何種素材建構出它自己的面貌，如何實踐它對於社會的看法，相關的研究都指出教科書是學校課程的核心 (郭禎祥、陳碧珠譯，2008：41)。然而「學校課程通常不是經過周延的分析後作的決定，要教哪些科目都是根據傳統，傳統又塑造自己的期望，一切可以預測、可以維持穩定」(郭禎祥、陳碧珠譯，2008：109)。從上述一番話可看出 Foucault 的知識與權力互滲的具體實例，尤其是看似真理的論述，專家的看法，更容易使得知識形成一種框框，排除了其他的可能性，透過「合法化與規範化、提供典範與實踐」(吳裕聖、卯靜儒，2004：139)，使得某些類型知識得以占據主要位置。

二、論述分析的方法與限制

Rose 在《視覺研究導論》中具體介紹了英國 Fran Tonkiss 提出的論述分析的範圍與目標，分別為，其一：探討論述的修辭組織，也就是其陳述的結構，這包含了以下的策略：(一)用新鮮的觀點來看你的文獻；(二)深入文獻資料辨認文獻中的關鍵主題 (key themes)，注意那些反覆出現的字詞或影像；(三)檢視主題的真理效果；(四)注意複雜性和矛盾；(五)找尋看不到的和看得到的；(六)注意細節。³

其二：關心這些陳述的社會脈絡，這包含了以下的策略：(一)系統性的將關鍵詞或視覺影像的內容作編碼分析；(二)論述的建置位置 (institutional location) 極為重要，因為一個來自權威來源的陳述就可能比來自邊緣社會位置 (social position) 的陳述更具生產力 (王國強譯，2006：159)；(三)影像和文本預設了觀眾的屬性，對單一事件的解釋可能因為觀眾不同而有所改變，所以對觀眾 (或是讀者) 的概念是什麼，就會影響影像的使用類型。

論述分析方法是屬於質性研究的一種，目的是要藉由架構出事物如何被思考的論述進而指出誰的知識和文化觀點被合法化，誰的文化資本被列入，其他人的知識和文化被排除 (歐用生，2006：13)，論述分析拒絕單向的論述實踐，然而對於教科書文本的論述分析無法探討到教科書編寫者的原意，因為不論是研究者或者是讀者都僅僅能讀到文本，無法隨時與編寫者對談，對教科書可能產生的個人偏見與誤讀也是源自文本 (王雅玄、余佳儒，2007)，因此本文的分析並不代表教科書編者所欲傳達的論述，而是直接分析其文本已傳達的論述，至於此二者是否吻合或有出入，不在分析的範圍。

³ Fran Tonkiss 是英國的都市和社會經濟學者 (urban and economic sociology)，本書作者引用的論述分析方法引自 Tonkiss (1998)。

參、教科書中的當代藝術論述分析

「臺灣當代藝術」在當前各版本的高中美術教科書中，通常不被視為一個獨立的單元，正如同 2008 年在國立臺灣美術館展出的「迷離島——臺灣當代藝術視像」中所描述的臺灣當代藝術現象是「無以名之」（劉昌漢，2008），因此衡諸目前高中美術教科書，僅有 K 版的第三冊之第八章，與 H 版第四冊之第六章有較為完整與系統性的論述。⁴

雖然臺灣當代藝術的發展尚屬現在進行式，從歷史研究的角度來看的确是難以名之，然而從文化研究的角度來看，對於當代藝術現象系統性的論述有助於釐清地方藝術發展的脈絡，有助於建構文化認同與自我了解，尤其臺灣地理位置的特殊性，使得臺灣社會深具移民文化的特質，各種面貌的藝術類型與學說接二連三地在臺灣社會森然羅列，尤其在邁入二十一世紀後，科技與商業的全球化使得各樣資訊如潮水般的滲透到世界各地，尤其是擁有科技與商業權力的一方往往成為文化的供應者站在制高點上，得以由上而下的任意宣洩各種文化現象的詮釋、挪用、複製與文本互涉（intertextuality），使得區域文化長久累積的「細節」與差異被看似多元的文化符號取代，形成新的視覺意象與詮釋權力。本文所關注的問題即是教科書裡出現的臺灣當代藝術單元中所呈現的究竟是何種面貌的臺灣當代藝術。

一、探討論述的修辭組織

首先探討教科書裡對臺灣當代藝術的陳述，兩版本教科書皆以美術史教材的邏輯，架構出對於臺灣當代藝術的序幕，K 版以「新時代的來臨」為開場白，H 版則是用「臺灣當代藝術發展的時空環境」作為第一節標題，兩本教科書皆宣稱 1980 年代到 1990 年代為臺灣當代藝術的濫觴，H 版課文更在第 97 頁明確指出 1985 年臺北市立美術館開館和 1987

⁴ 本研究所提及之教科書版本均以匿名方式處理。

年的解嚴可以說是臺灣當代藝術真正嶄露頭角的歷史變革點，然而藝術史必須根據實際的歷史事件並忠實的呈現才算完整，用 80 年代作為臺灣當代藝術的分水嶺是否如此涇渭分明？劉昌漢（2008）在國立臺灣美術館「臺灣當代藝術視像」展之策展說明中，認為臺灣當代美術發展可分作四個階段，第一個階段可以追溯到 1957 年「五月」、「東方」畫會首度展出，但是他也在文內註 1 中提到：

臺灣美術的當代發展進程有許多不同解釋，潘禧在 2005 年加拿大舉行的「臺灣藝術國際研討會」中指出，包括王秀雄所提的模仿期、個性與畫家獨特作風萌芽期以及對外文化交流蓬勃、資訊發達與人才輩出時期；雷田提出現代繪畫低迷的光復第一期、立體到抽象的光復第二期以及自我伸張的光復第三期；何懷碩倒退復古與地域區隔期、兩極對立與激進西化期、鄉土意識抬頭與商業化與國際性的盲目追求期；曾培堯提出溫和期、新意識抬頭時期、停頓時期與新一代的衝擊等。

可見對於臺灣當代藝術之分期之看法在學界中尚有分歧，但是兩本教科書皆斷然宣稱臺灣當代藝術始自 80 年代，顯然使得 80 年代之前的「當代藝術」家從而被排除在外。用年代作為分水嶺產生的標籤效應，尚有 H 版在圖 6-1 介紹的黃銘哲，被歸類為 70 年代的描寫臺灣鄉土景色的畫家（曾國安、溫慶昇主編，2007：96），但是亦有藝術拍賣市場視之為臺灣當代畫家，⁵由此可見教科書的年代界定有待商榷，年代的劃分也使得某些臺灣當代藝術的重要部分不被看見。從兩本教科書中所引用的作品來看，較偏好反映政治或大眾文化的作品，但是對於當代藝術發展過程中一些具有重要指標意義的藝術事件卻隻字不提，Rose 認為影像和文本預設了觀眾的屬性（王國強譯，2006：159），因此較為「嚴肅的」

⁵ 「臺灣當代畫作，畢竟十年沒漲了。」中誠國際拍賣總經理黃盟祥這樣說。以臺灣當代畫家黃銘哲為例，今年初，油畫每號（一號約長×寬：22.5×15.5 公分）價格不過六千元，如今已暴漲到一萬六千元（引自林亞偉，2007）！

歷史事件被排除在教科書之外，例如 1985 年（這是 80 年代）臺北市立美術館的李再鈞事件，當時的代理館長蘇瑞屏認為《低吟的無限》這件作品從某個角度看起來很像中共的紅色五角星標誌，因此在未獲得藝術家同意下，以噴漆將其紅色外彩漆成銀白色，引起藝術家抗議風暴，隔年北美館代理館長下臺，作品還原為紅色，也因此這件作品在當代臺灣藝術史上具有藝術與政治角力下第一個勝利者的歷史意義（尤傳莉，2003），然而兩本教科書皆未提及這一事件，但是在國立臺灣美術館當代藝術紀事年表裡卻可以看到這樣的事件之歷史意義敘說，由此可以看出文本會對不同的觀者展示不同的內容，也就是說，這兩版本教科書較偏好「當紅」的藝術家。⁶

Tonkiss（1998）提醒研究者要注意文本中反覆出現的關鍵主題，藉此洞察文本所欲建構出的論述是什麼，例如前段提及的臺灣當代藝術的序幕，H 版在第 97 頁共出現 14 次諸如「戒嚴」、「解嚴」、「政治」等詞彙，K 版在第 130 頁則出現了 5 次「戒嚴」、「解嚴」，使得臺灣當代藝術序幕的論述集中在政治的因素上，「經濟」、「文化」、「藝術教育」的因素較被忽略，從教材設計的角度來看，探討歷史成因的角度若太過單一，會使得教科書較不像學科知識的窗口而像是某個藝術評論觀點。又例如 K 版在本課裡出現了兩次「舞臺」，用以形容當代藝術在臺灣的呈現處所，舞臺是用來表演的地方，也是觀者的焦點所在，第一次出現「舞臺」的地方是本課的前言，將美術館比喻成當代藝術家展出的舞臺，並且用「揭開了臺灣當代藝術的序幕」來宣告「新時代的來臨」，在論述中經常出現「更好」、「更讓」、「更加」與「新風貌」等辭彙：

而解嚴後產業物資的逐漸復甦，也提供更好的創作環境，促使臺灣藝術蓬勃發展、百家爭鳴」、「同時，也象徵著臺灣藝術新時代

⁶ 兩版本在臺灣當代藝術的「序幕」這一節頁面引用的藝術家，K 版為「吳天章」、「楊茂林」、「梅丁衍」，H 版為「吳天章」。這幾位畫家皆為當前藝術拍賣市場的寵兒。

的來臨」、「皆呈現出現代水墨的新風貌」、「更讓藝術家的想法和創意，能夠有充分發揮和展現的空間」、「讓臺灣的藝術發展不斷地向前邁進，並與國際間互相接軌……。(K版，2007：130、137、139)

這幾個「句型」呈現出來的語氣充滿了價值的灌輸，有如呼口號的語法，但是對於其中的發展歷程的文字卻太過片段，輕描淡寫，缺少社會情境之連續性與完整性(王雅玄、余佳儒，2007：44)，例如第二節「歐美風潮的創新」裡提到：

許多留學歸國的學子，將西方新潮的藝術思想帶回國內，並把自身的理念結合國際潮流民族色彩……，建立了有別當代歐美的藝術風格，創造屬於自己及這塊土地的特色。(K版，2007：133)

然而臺灣藝術家從日據時代以來，便一直深受歐美藝術風潮影響，這段敘述容易使人誤以為這個時期才開始受歐美的影響，並且認為這就是新的臺灣特色，卻未論及從60年代以來的鄉土寫實也曾經建構過一波「這塊土地的特色」，整個敘述顯得片段而不完整，整章的論述結構為：「臺灣當代藝術」>「更新」>「國際接軌」>「進步」，所站的論述位置有如藝術政見發表，預設了觀眾的價值判斷。而H版對於臺灣當代藝術的描述常用「現象」、「百花齊放」、「多元」、「活力」等語句(表1)，比較不把當代藝術視為一個片段的時期，而認為它是臺灣藝術發展中的一個過程，而且是多元且充滿活力的一段時期，較少出現具有明顯價值判斷的字眼，例如在論及臺灣當代藝術開始的里程碑——解嚴以及臺北市立美術館的成立時期，對臺灣藝術家的論述是：

藝術家開始基於個人不同的認知、體驗、價值觀與藝術追求……
在當代的經驗中去建構自我與認同的疆界。(H版，2007：97)

表 1 教科書中重複字詞分析表

教科書版本	重複字詞
K 版	臺灣當代藝術、舞臺、更好、國際接軌、進步
H 版	臺灣當代藝術、現象、百花齊放、多元、活力

資料來源：研究者自行整理。

這段文字並沒有強調這是一種「進步」或是「更好」，而是「更多元、議題更廣泛、手法更活潑」，換句話說從其文本的語言型態來看，用字遣詞較為具體、客觀，這使得教師在教學時也可據此引出較為豐富的教材，而非侷限在臺灣當代藝術因為新穎所以進步的與過去二元對立的邏輯裡。整體而言，H 版第六章的論述結構為「臺灣當代藝術」>「現象」>「百花齊放」>「多元、活力」，對社會脈絡有較多探討，因而傳達的臺灣藝術概念顯得較為深入。

從兩版本教科書的當代藝術教材結構中也可以看出兩者的論述差異（表 2），K 版所呈現的結構與課文內容的修辭皆呈現出「新」、「西方影響」、「國際」等修辭，而 H 版則較著重在歷史脈絡的論述。根據這些分析過重複出現的字詞，可以看出兩版本教科書對於臺灣當代藝術的基本陳述是有所不同的，K 版論述臺灣當代藝術為一種進步，是新的、好的，而 H 版則是將臺灣當代藝術放在社會脈絡之下論述，視之為一種充滿活力的多元現象。再者，K 版與 H 版還有一大差異在 K 版認為當代藝術已然影響到專業藝術教育的層面，關於這一點容後再述。

表 2 兩版本教科書當代藝術教材大綱

K 版	H 版
一、新時代的來臨	一、當代藝術的時空環境
二、歐美風潮的創新	二、多元面貌的呈現
三、國際的接軌	三、臺灣當代藝術的特點
四、教育的紮根	

資料來源：研究者自行整理。

二、以「遠眺」為例分析其修辭組織

兩版本教科書中引用的當代藝術家只有 7 位相同，由於相關度不高，可以看出各家對「臺灣當代藝術」的面貌是各有取徑，無以名之，唯一相重疊的作品是黃銘昌的《遠眺》（圖 1），比較兩版本對這件作品的解說，K 版（2007：133）的課文為：

畫中人物憑靠著欄杆，遠望一畝畝的稻田，在微風吹拂下形成波動的稻海，正是臺灣鄉村典型的景致。作者以超寫實的描寫手法，呈現宛如真實風景一般的景象，畫中充滿濃濃的鄉愁。

H 版（2007：101）則為：

作者極盡所能的忠實描繪對象物，以客觀寫實的手法完成此一作品，畫面中的主角，背對著觀眾。這種設計讓觀眾在觀賞作品的同時，似乎也和畫中主角一樣採取了遠眺的角度。畫面裡的主角直視著遠處的風景，似乎陷入了一種深刻的思緒。此一愁緒似乎更提示了畫中的田園風光一如山邊的落日一樣，行將迅速消失。

兩者關於黃銘昌這件作品的論述，顯然頗為相同，最大的差異則在作者描繪手法的解讀上，事實上黃銘昌對於自己的作品到底是「超寫實」還是「客觀寫實」自有說法，他提到自己風格的精神導師是十七世紀荷蘭畫家楊·維梅爾（Jan Vermeer）：

維梅爾的畫作，看不出任何強烈的人間情緒。然而，對我來說，他才是最純粹的畫，說明了油畫中色彩、形狀、光線所達到高度統一性和協調性。在他筆下，日常生活中的平凡用具，人物微妙的神態表情，都凝結成令人百觀而意猶未盡的永恆畫面。我並不想摹倣 300 年前維梅爾的風格，但他的成就卻為我證明了油畫的



圖1 黃銘昌《遠眺系列6-憑欄》油畫 80×117cm, 1990-1991
資料來源：黃銘昌提供。

美質，引領我不斷觀察生活週遭細節，並在繪畫中追求深化物相的表達力……（黃銘昌，2008）。

由這段畫家自己對於其繪畫風格的論述，可以看出其寫實風格的脈絡，因此若是要歸類黃銘昌的風格，應該是十七世紀荷蘭的寫實主義傳統較為恰當，⁷至於超寫實又稱「照相寫實主義」(Photographic Realism)、高度寫實主義(Hyperrealism)等名稱，係「利用照片作客觀細微而毫不具個性的描繪在畫布上的一種新的美術運動，於1970年興起於美國……。」

⁷ 根據楊永源(2003)，西洋風景畫賞析一文，十七世紀的荷蘭風景畫具有經濟的象徵，各階級的人士肖像畫都喜歡用風景當背景，作為彰顯其財富的象徵，到了十八世紀的英國，風景成為奢侈品(Landscape has become a luxury)，成為菁英階級品味的象徵，若是用此種觀點解讀黃銘昌的《遠眺》，應該並不符合作者的原始意圖，雖然這件作品在形式、技巧上都非常接近西方風景畫「地形誌」(Topography)的傳統，但是對自然作為符號意義的解讀上毋寧更接近中國傳統文人畫的精神，況且這件作品裡的人物是作者的朋友奚淞，他是一位典型的傳統文人類型藝術家，因此背景中的稻海應該更像是借景而非誇富。

對超寫實主義的興起貢獻最大的藝術家為出生於英國的美國藝術家莫利 (Malcolm Morley, 1931—)，自 1965 年後，從明信片、月曆、旅行指南翻繪出來船、愛國情景、家庭生活等題材 (黃才郎, 1982: 832)。換句話說，這件作品雖然完成於 1990 年代，但是其創作意識卻是十七世紀的荷蘭寫實主義而非 1970 年代機械式的「照相寫實」，作品的創作意識不同，表現出來的寫實自然不同，美術教科書更不應該如此籠統的作出這樣的論述，由此顯示出其對於修辭的不夠嚴謹，甚至是對於寫實概念的不夠清楚。

對於同樣這件作品，H 版用「客觀寫實的手法」來歸類其風格應該是比較客觀的論述，然而這裡將《憑欄》(H 版另註明為遠眺系列之六) 定位為當代藝術，認為這件作品代表的是近 30 年臺灣當代藝術發展中創作形式多元的一種，但是在課文第一段的引言裡「70 年代臺灣美術界盛行的是以超寫實手法描寫臺灣鄉土景色，80 年代後的臺灣當代藝術呈現.....全然不同的現象」，可以看出文本是將「超寫實手法描繪臺灣鄉土」視為當代藝術之前的時代，也就不算是當代藝術的風格，事實上的確也有相關文獻將黃銘昌歸類為鄉土寫實美術類型藝術家 (鄭惠美, 2005)。再者，從 H 版教科書的教師手冊裡「藝術家介紹」對黃銘昌描述來看，僅侷限在黃銘昌 70 年代的介紹，也未見支持其為「當代」的敘述，但是卻在當代藝術的多元類型裡引用了黃銘昌，由於課文已經明白指出 80 年代之後為當代藝術，卻又僅以藝術家 70 年代的事跡為主，因而形成所謂的論述形構的內在矛盾 (王國強譯, 2006: 204)，事實上所謂臺灣當代藝術是否必然從 80 年代以後才開始算起還沒有一定說法，像黃銘昌從 70 年代至今仍創作不墜，維持一貫寫實風格，亦自有其當代性。

三、探討論述的社會生產

Rose 提醒我們除了要仔細分析文本既有的陳述結構，也別忘記應該注意「不被看見」(invisibility) 的部分 (王國強譯, 2006: 144)，因為這

些透露了教科書論述的「建置位置」。

在第一節最後曾提及 K 版論及臺灣當代藝術已然影響到專業藝術教育的層面，然而整個論述中出現的「完善的升學管道」、「美術班」、「大專院校……培育設計專業人才」以及最後用「臺灣的藝術人才培育體系更加完整、健全」為結語，呈現的是專業美術教育的觀點，然而文本的訴求對象卻是一般藝術教育的學生，在附圖中呈現的也是美術班學生的作品，美術班體系屬於專業藝術教育，根據《藝術教育法》第六條，「學校專業藝術教育以傳授藝術理論、技能，指導藝術研究、創作，培養多元的藝術專業人才等為目標」，至於普通高級中學學生屬於一般藝術教育的體系，其主要目標為「提昇藝術鑑賞能力，陶冶生活情趣並啟發藝術潛能為目標（參見《藝術教育法》第 15 條）。」兩者在觀念及做法上必然有區隔，「因為隱隱約約中，我們都認為藝術的教育就是養成藝術家的教育」、「我們把藝術教育看成是一種職業教育」（漢寶德，2006：144）。這種用職業來作為藝術教育的想像窄化了藝術教育的可能性，以致於當代藝術在藝術教育裡的影響被窄化為只有升學、就業的專業藝術教育論述。然而藝術教科書不正是應當選用具有代表性的專業藝術家或作品？這一點或許可以借鏡日本高校美術教科書（永井一正等人，2007）的做法，同樣介紹當代藝術家，其教科書的「視鏡」採取的是高中生的位置，介紹了這些藝術家青少年時期的作品與當時照片，使學生看見較不同於當前媒體畫廊的論述方式，R. Tyler 說「你的學科對於培育不以學科專家為人生目標的年輕人會有什麼貢獻？」（引自陳麗華，2008：145）「一般」學生或許不會選擇當藝術家，但是卻可以看到當一個藝術工作者的視野與條件，而非只看到檯面上的表象——藝術天才的職業主義觀念（漢寶德，2006：146），這也就是學科知識價值高於特定的實務知識之意（陳麗華，2008：145）。

由於臺灣當代藝術的多元混雜、「無以名之」的特性，兩版本教科書所呈現的臺灣當代藝術面貌也有很大的差異，然而教科書作為知識上

的「權力者」特性，理當受到學界更多的關注，根據研究者分析，K版一共出現了23位臺灣當代藝術家，H版則羅列了43位，兩本交集者僅有7位，⁸僅有一位藝術家的作品在兩種版本的教科書中皆出現（圖1），這現象的確呼應了劉昌漢所謂的「無以名之」，這種不一致性我們或許可視之為教科書多元化的實踐，因為擴大到坊間相關的臺灣當代藝術資料庫也可以看到這種不一致性（表3），由於H版教科書多達43位藝術家，所以在此以K版為範圍，比對與這幾處資料庫相重疊者，用以印證臺灣當代藝術的多元紛陳現象。

表3中的《臺灣當代藝文人才資料庫》屬於「行政院文化建設委員會」與「財團法人國家文化藝術基金會」合作建置，國立臺灣美術館則是臺灣第一所國家級的美術館，以研究、收藏臺灣藝術為目標，隸屬於「行政院文化建設委員會」。《臺灣美術國際網站》是由「中華文化復興運動總會」委託「典藏藝術家庭股份有限公司」執行製作，⁹屬於產、官合作模式，只有《黃明川當代藝術紀錄片》則是由黃明川教授根據自己的觀點拍攝之一系列當代藝術家紀錄片，為臺灣第一位長期以獨立紀錄片方式保存臺灣藝術影像之人。以性質來看，除了「黃明川」，其他3個皆代表官方或者資本者（典藏藝術家庭股份有限公司）的龐大機構。

由官方機構主導的臺灣藝術文化研究往往意味著代表某一階層的觀點，甚至隱含政治的觀點，衡諸近代美術史上藝術發展開創例子，「民間」的活力往往最為影響深遠，例如「浮世繪」原本為日本江戶時代備受幕府掌控的低層文化，然而漂洋過海到了歐洲卻成爲一種新的藝術形式革命性的觸媒，產生了像 van Gogh、Degas.....等等的大藝術家，影響至今不衰。事實上不論是印象派或是新印象派皆是成功於拒絕官方的、主流的審美品味而造就新局，關鍵就在自主性，然而坊間充斥的「臺灣

⁸ 吳天章、楊茂林、梅丁衍、黃銘昌、陸先銘、袁金塔、袁廣鳴。

⁹ 中華文化復興運動總會現在稱爲「文化總會」，主要的任務為頒發「總統文化獎」，這個單位的會長就是總統，可見臺灣的文化與政治之深厚淵源。

表 3 臺灣當代藝術家與臺灣坊間當代藝術資料庫之比較
——以 K 版教科書為例

K 版	H 版	臺灣當代藝文 人才資料庫	國立臺灣 美術館	黃明川當代 藝術紀錄片	臺灣美術 國際網站
劉鎮洲		◎			
吳天章	◎			◎	
楊茂林	◎	◎	◎		
梅丁衍	◎				
郭振昌		◎	◎		
黃進河				◎	
黃銘昌	◎				
陸先銘	◎				
林惺嶽					◎
連建興			◎		
郭維國			◎		
賴九岑			◎		
吳松明					
曲德義			◎		
洪根深					◎
羅青					
楚戈					
袁金塔	◎				
彭弘智				◎	
吳瑪俐		◎		◎	
王文志		◎	◎	◎	◎
林純如					
袁廣鳴	◎		◎		◎

資料來源：研究者自行整理。

當代藝術」之文本卻仍舊以「文建會」、「文化總會」的框架為主，雖然在《臺灣當代藝文人才資料庫》網站上並未看出其選材標準的特性，僅在其首頁說明：「收錄範圍以曾獲國藝會補助者為先，並整合財團法人帝門藝術基金會、華藝數位藝術有限公司、典藏藝術三個單位的視覺藝術人才資料庫所蒐錄之藝術家/團體為對象」。可見其中的產、官合作的內涵，透露出藝術文化產業發展的意圖，進一步參照同樣是由文建會在

同時期出版的《臺灣當代美術大系》這套書的序言：「.....目的是從藝術市場的角度來推展臺灣當代藝術」（陳郁秀，2003）。換句話說，是以市場機制作為當代藝術家的篩選標準，「對於臺灣美術歷史的延續性，並非此一套書的重點」（陳郁秀，2003）。從這裡面可以看見文化創意產業政策的重點為「刺激臺灣藝術市場」的功能性，上述之《臺灣當代美術大系》這套書正是 H 版教科書本課的主要參考來源，¹⁰很難說其文本選材不受「藝術產業」的影響，這種藝術產業潛藏的主導現象在文化總會的《臺灣美術國際網站》裡實際在運作的也是「典藏藝術家庭股份有限公司」，這正是徐小虎（Stanley-Baker, 1995）在 *Art Taiwan* 展覽專輯中指出臺灣當代藝術的「西方模式、賣畫為生」現象，「今日臺灣社會中，購買藝術品的人並非知音，而是為畫家之名甘付高價，藝術家的價值，在此環境下應如何奠定？」以及王嘉驥（2003）：「不以創作的優秀與精良與否，作為評估其對臺灣當代文化藝術的貢獻，而必須用資本主義市場的相對貨幣兌換價值來證明藝術家創意的價值。」他還說「純粹的藝術創作並非沒有價值，只是這種產值必須從歷史縱深的角度，來加以包容和鼓勵」，機構將藝術視為產業自有其考量，所幸臺灣還有獨立製作當代藝術家紀錄片的黃明川，與官方機構相對比，他或許可說代表了試圖擺脫官方公共論述建立知識份子公共論述的代表。

梳理上面論述後欣見兩版本教科書所代表的「合法的」、「專業的」知識並未完全採取官方資料庫的觀點，從表 3 的比較可以看出兩版本教科書「選才」與資料庫的相關度並不高（例如 K 版與《國立臺灣美術館》相關度最高也只有 35%），這代表教科書編輯所具有的自主性與多元性。然而兩版本教科書中的「選材」與「黃明川」的相關度亦不高，這代表兩版本教科書所依據的「選材」自有一套標準，這標準很難從教科書裡看出其底蘊，正如同 H 版的單元標題：「多元與活力——百花齊放的臺灣當代藝術.....」，果真是如此多元？再者根據 K 版對這一課的學習目標描

¹⁰ 根據 H 版教科書之教師手冊參內載，本課之參考書籍共 20 冊，其中《臺灣當代美術大系》便占了 12 冊。

述的第一項：「能夠了解當代臺灣藝術作品的風貌」來看，此章所呈現的臺灣當代藝術家顯然與上述列舉之資料庫之間有許多的落差，而教科書也未說明其「選材」原則，以致於難以看出所呈現的當代藝術家之代表性究竟依據什麼標準，甚至令人質疑的是其「建置位置」的侷限性與偏狹性，例如 K 版圖 8-19 所引介彭弘智的 *Little Danny*，根據教師手冊所載之參考書目，其「出處」應該為《臺灣當代藝術之美》(倪再沁，2004)，然而教科書對這件作品的說明為：

作品由三千多隻玩具狗，組成巨大的大麥丁犬造型，而當觀者接近作品時，所有的小玩具狗便會一起叫，讓人有一種驚奇、新鮮的感覺。(K 版，2007：139)

對照其原資料出處對這件作品的描述則為：

三千多隻白底黑色斑點的小麥丁玩具狗，攀爬在比人還高的大麥丁身上，一靠近，小麥丁縱聲齊叫，先是教人驚嚇，接著讓人聽得煩躁。(倪再沁，2004：137)

兩者論述最大差異在於對作品所產生「效果」的描述，欣賞雖然是觀者的主觀體會，但是這件作品被解讀為「反映消費文明」卻是不爭的事實，K 版在課文中也強調「彭弘智的作品 *Little Danny*，即從人、狗的互動中，表現出抗拒消費文明的意念」(林文昌、洪東標、江素媛、曾己議、吳冠德，2007：139)。文中的「抗拒」與其出處的「聽得煩躁」在對消費文明的批判意識的解讀上較為一致，與圖片說明的「驚奇、新鮮的感覺」則在意念上顯得矛盾，這種見解上的不同可以與教科書當代藝術文本中未納入「李再鈐事件」的立場放在一起看，不論是「新鮮感」或是「煩躁感」，可以發現具有批判意識的主題或論述常常不被看見，或是被技術性的調整。

所有的論述都有脈絡可循，都是在特定的社會情況下發生，因此關注文本中這些脈絡的線索以探討其真實性時，這種情況也可以在教科書

作品圖像出處的社會地點略窺一二。K 版教科書所引用的當代藝術作品大多為私人收藏，¹¹代表一般人不易親見這些作品，其中美術館收藏僅有 3 件，換句話說這些在教科書裡的臺灣當代藝術作品恐怕更像是 Rose（王國強譯，2006：155）在論述分析中所提及的「詮釋性戲碼」（interpretative repertoire），這指的是由眾多概念交織而成的文化「常識」，這種常識會形成看起來像是「真理」的效果，而導致「多元」、「充滿活力」、「新貌」這類用語成為臺灣當代藝術的常識性代名詞而較看不到「藝術性」、「美感經驗」、「賞析」這類詞彙，當代藝術成為被抽離出來不可分析的異象，卻看不到對於當代藝術家如何呈現關於歷史與當下，自我與他者之間的對照關係，更遑論其中的美學價值是什麼？況且許多當代藝術作品的形式由於難以保存原貌而以「文件」（document）的方式被保存，不論是私人收藏或是文件形式，皆非作品本身原來的面貌，教科書變成呈現片段、破碎的知識而非完整的知識，這點可以在兩版本教科書羅列的大量圖像裡看出，每件作品的詮釋皆是輕描淡寫，使得教科書顯得更像是一份作品圖錄，而非教材，更而甚者，這一章基本上為美術史教材，寫史的時間若離藝術發生現象太短，很容易產生盲點和偏見。職是之故，教科書的選材應該更加慎重以現有學術相關論述之事項為教材，而 H 版的作品圖 6-11 之作者顯然也是教科書之編著者之一，內舉不避親，把自己作品列入，失之超然周延，藉由教科書之「公器」將己名掛於其上，若是未經學術價值探討，其實是不宜作為「史」類教材的。

肆、結論與建議

由上述的論述分析可以歸納出臺灣當代藝術在高中美術教科書中的論述情形：一、當代藝術是臺灣藝術發展史裡的一段時期，但是不一定是「更好」、「進化版」，藝術的發展是一種累積，新的藝術必然是從

¹¹ 共 16 幅作品註明為私人收藏，占本單元全數 23 件作品的 7 成。

舊的養分中成長茁壯的，不宜用新、舊的二分法劃分藝術的進程。二、教科書對於臺灣當代藝術的多元現象的論述是相對於「傳統學院派」而言，且較偏重媒材的多元性。三、K版教科書對於臺灣當代藝術的論述較為籠統，選取的藝術家也比較不完整；從其學習目標來看，對於臺灣當代藝術「未來發展的遠景」僅止於專業美術教育的部分，也無法看出要如何「增進對這塊土地的認同」。四、H版當代藝術的論述範圍跟K版非常接近，但是對臺灣當代藝術的特點透過比較的方式歸納相關知識，在論述上較具系統性，但是對於相關社會脈絡與當代藝術的論述還是具有內部的矛盾，尤其對於「寫實」風格的藝術類型因為受制於年代的劃分而產生介紹上容易使這一類型的藝術產生鄉土/當代二元對立的矛盾論述。

臺灣當代藝術的發展跟臺灣的社會變遷息息相關，藝術家競相藉由創作來形塑對這塊土地上形形色色的觀點，期以留下對於這塊土地的詮釋與認同，尤其在近代歷史發展中，臺灣一直處於眾多經緯交織的文化中，然而這些不同的文化「勢力」帶給臺灣的影響或許正要開始融合，在這種百家爭鳴的交融氛圍中使得臺灣當代藝術的面貌反而顯得不甚具體，或以多元化的概括性見解詮釋，卻可能顯得太過簡化而失去意義。

張茂桂（2004：268）曾為文論述臺灣多元文化的困境，實證多元文化論述在臺灣社會的淺層性，他認為「多元文化」距離常民的認知，成為常民的評價，仍有很大的落差，容易使人察覺到「多元文化」政策¹²的虛偽性，這種多元文化的假象也可以在學界對於「一綱多本」教科書政策所產生的「……多元觀點與多樣選擇性成為假象……」（陳麗華，2008：138）。同樣的本研究也注意到美術教科書對於「臺灣當代藝術」論述的

¹² 根據《中華民國憲法》增修條文（民國94年06月10日修正）第10條第11至13項：「國家肯定多元文化，並積極維護發展原住民族語言及文化。」「國家應依民族意願，保障原住民族之地位及政治參與，並對其教育文化、交通水利、衛生醫療、經濟土地及社會福利事業予以保障扶助並促其發展，其辦法另以法律定之。對於澎湖、金門及馬祖地區人民亦同。」「國家對於僑居國外國民之政治參與，應予保障。」由此可知「多元文化」為我國的基本國策之一。

多元性實有待商榷，事實上所謂的當代應該是一個相對概念，例如一位70歲的老畫家但是仍活躍創作，是否仍應視為當代？旅居國外的臺灣藝術家是否被忽略？¹³教科書介紹的當代模式有如某一特定世代的舞臺，以教材的觀點來看，用年代來區分誰是當代藝術的意義並不大，反而產生排他性。若是以論證式的教材組織模式（陳麗華，2008：144），可以先討論當代的意義，例如提問：「知道妳母親高中時的當代藝術家在玩些什麼？」、「就妳所知，電影《海角七號》時期的當代藝術家在做什麼？」之類的問題，藉此擴大學生對當代的想像，以免侷限在某一特定的時空或事件範圍裡，再配合既有的高中歷史脈絡的知識，歸納出臺灣當代藝術的獨特要素，並輔以坊間的教學資源進行實例的連結，¹⁴讓學生對當代藝術有更為深入的判斷能力，並進一步培養出批判能力。尤其教科書並未強調當代全球化商業浪潮之下的文化趨同現象，藝術教育更應扮演培養學生面對這些「創作均質化」（鄭林佳，2008：145）的反省力，以避免成為學科知識的灌輸。尤其臺灣歷史發展充滿斷裂性，當前用時間來界定當代藝術的序幕恐怕也並不具有太大意義，就如同我們現今用現代主義稱十九世紀末到二十世紀前半葉這段時期的藝術現象，這些藝術在當時卻是「當代」，況且目前臺灣藝文界對當代藝術家的研究尚未建立完整詳盡的資料庫，各種論及當代藝術的文本可說是各說各話，但是具有較高市場價值的藝術家通常曝光率也比較高，教科書應慎選教材，避免偏向藝術市場的價值取向，應參酌相關研究取得較具有代表性的論述。

¹³ 例如以行為藝術聞名紐約的謝德慶，被譽為「臺灣之光」（聯合報，2009/2/3）。

¹⁴ 例如取《以藝術之名》（公共電視文化事業，2007）介紹的30位臺灣藝術家為基礎。

參考文獻

- 公共電視文化事業 (2007)。以藝術之名[DVD]。臺北市：公共電視。
- 尤傳利 (2003)。臺灣當代藝術發展紀事年表。2008年7月6日，取自 <http://www.ntmofa.gov.tw/m/taiwan-art/contemporary/c5.pdf>
- 王文宏 (2003)。臺灣當代美術大系媒材篇：總體藝術。臺北市：藝術家。
- 王國強 (譯) (2006)。G. Rose 著。視覺研究導論：影像的思考 (Visual methodology: An introduction to the interpretation of visual materials)。臺北市：群學。
- 王雅玄、余佳儒 (2007)。社會教科書的批判論述分析——以南一版國小五年級下學期教材內容之政治意識型態為例。國立編譯館館刊，35 (4)，39-50。
- 王嘉驥 (2003)。困溺在臺灣之中的臺灣當代藝術。大趨勢季刊，10，78-79。
- 王麗雲 (譯) (2002)。M. W. Apple 著。意識形態與課程 (Ideology and curriculum)。臺北市：桂冠。
- 永井一正、木島俊介、原研哉、末房貞樹、近藤幸夫、中野滋、宇野義行 (2007)。高校美術 3。大阪市：日本文教。
- 羊文漪 (1995)。雪梨「臺灣當代藝術」回響。雄獅美術，296，22-23。
- 吳裕聖、卯靜儒 (2004)。權力與課程改革：權力社會學的分析觀點。2008年5月8日，取自 <http://web.ed.ntnu.edu.tw/~cjmao/peer%20reviewed+etc/5.pdf>
- 林文昌、洪東標、江素媛、曾己議、吳冠德 (主編) (2007)。高中美術 3。臺北縣：科友圖書。
- 林亞偉 (2007)。臺灣當代藝術暴衝，還可以買嗎？商業週刊，1047，68-70。
- 倪再沁 (2004)。台灣當代藝術之美。臺北市：文建會。
- 陳郁秀 (2003)。臺灣發聲 當代藝術版圖浮現。載於王文宏 (主編)，臺灣當代美術大系——總體藝術 (頁 4-5)。臺北市：行政院文化建設委員會。
- 陳麗華 (2008)。評介「為學習而設計的教科書」及其對我國中小學教科書設計與研究的啓示。教科書研究，1 (2)，137-159。
- 黃才郎 (1982)。西洋美術辭典。臺北市：雄獅美術。
- 黃銘昌 (2008)。維梅爾的花邊女工。2008年7月6日，取自 <http://web2.lionart.com.tw/artistsayart100/?p=18>
- 黃明川 (2002)。解放前衛：黃明川九〇年代的影像收藏。臺北市：財團法人公共電視文化事業基金會。
- 郭禎祥、陳碧珠 (譯) (2008)。E. W. Eisner 著。教育想像力：學校課程、教學的設計與評鑑 (The educational imagination: On the design and evaluation of school programs)。臺北市：洪葉文化事業。

- 曾國安、溫慶昇（主編）（2007）。高中美術 3。臺北市：華興文化事業。
- 張茂桂（2004）。多元主義、多元文化論述在臺灣的形成與難題。載於薛天棟（主編），*臺灣的未來*（頁 223-273）。臺北市：華泰文化事業。
- 楊永源（2003）。自然與文化：西洋風景畫賞析。2008 年 7 月 6 日，取自 <http://www.ncu.edu.tw/~jimmyjue/lge/program1/art1/Yang1.pdf>
- 漢寶德（2006）。*漢寶德談藝術教育*。臺北市：典藏藝術家庭。
- 趙惠玲、丘永福、張素卿、傅斌暉、曹筱玥、鍾政岳（2006）。高中藝術領域課程輔助教學參考手冊。臺北市：國立臺灣藝術教育館。
- 劉昌漢（2008）。迷離島——臺灣當代藝術視像。2008 年 7 月 6 日，取自 http://www.ntmofa.gov.tw/b/b01_1.php?id=1873&types=0&m1=0&m2=2&m3=0
- 歐用生（2006）。臺灣教科書政策的批判論述分析。《當代教育研究》，14（2），1-26。
- 鄭林佳（2008）。透視當代，走向國際。《藝術家雜誌》，394，144-145。
- 鄭惠美（2005）。臺灣現代美術大系——鄉土寫實繪畫（西方媒材類）。臺北市：藝術家。
- 聯合報（2009/2/3）。行動藝術躍國際，謝德慶打卡，紐約古根漢展出，A 6 版。
- 藍順德（2004）。20 年來教科書研究分析。《國立編譯館館刊》，32（4），2-25。
- Apple, M. W. (1979). *Ideology and curriculum*. London: Routledge & kegan.
- Stanley-Baker, J. (1995). Painting in Taiwan today. In N. Jose & W. I. Yang (Eds.), *Art Taiwan: The contemporary art of Taiwan* (pp. 86-89). Sydney: G+B Arts International.
- Tonkiss, F. (1998). Analysing discourse. In C. Seale (Ed.), *Researching society and culture* (pp. 245-260). London: SAGE.