

幼兒造形藝術教學

—統合理論之應用

黃壬來 著



五南圖書出版公司印行

幼兒造形藝術教學

——統合理論之應用

黃壬來 著

美國喬治亞大學藝術教育博士
屏東師範學院初等教育學系副教授

本書曾獲行政院國科會甲種研究獎助

五南圖書出版公司印行

幼兒造形藝術教學——統合理論之應用

中華民國 77 年 9 月初版
中華民國 79 年 5 月再版

著作者 黃 壬 來
發行人 楊 榮 川
發行所 五南圖書出版公司

局版臺業字第 0598 號
臺北市銅山街 1 號
電話：3916542
郵政劃撥：0106895-3

印刷所 茂榮印刷事業有限公司
板橋市雙十路二段 46 巷 22 弄 11 號
電話：2513529

基本定價： 9 元

(本書如空缺頁或倒裝，本公司負責換新)

序

近年來，幼稚教育已廣為各方所重視，有關幼兒教育之課程設計、教材、教法、書籍、教具等遂因應而生，不一而足。惟現階段幼稚教育，尚未納入國民教育體系中，因此就其課程、教材、教法等而言，尚乏嚴謹而有效之管理與輔導，而其與國小的課程、教材、教法等，亦未見整體之規劃。幼兒的工作科教學或美術教學，在此狀況下，顯示未能充分達成課程目標，且未盡與國小美術課程聯繫。有鑒於此，作者乃發展統合理論，試圖解決目前幼兒美術教育的問題。

作者撰寫本書的主要目的，即在於敘述作者所發展的統合理論，以及探討統合理論在幼稚園美術教育上的應用。本書共分成五章。第一章「緒論」，係提示研究的問題、目的、方法與範圍。第二章「理論基礎的探討」，在於敘述自發性、審美及創造三種理論，並說明這些理論對幼兒美術教育的啓示，以提供統合理論的基礎。第三章「統合理論的緣起與要義」，係在分析當前兒童美術教育理論之得失，並以科際整合方式，建立統合理論的架構、教學內容及教學策略的類型。第四章「教學策略及教學活動設計」，則分別敘述各種教學策略之涵義、基本原理、啓發活動設計原則、教學過程，並列舉各種教學策略在幼兒美術教學之應用。第五章「摘要與結語」，則為摘述各章重點及綜論本書，並提出建議及未來展望。

本書之撰寫，採用理論介紹及理論應用並列方式，務期理論必有所用，實際必有根據，進而建立以理論指導與評估兒童美術教學之導向。書中並附有兩百多幅圖片，以益說明之便。作者深覺所發展之理論，尚屬嘗試、試驗性質，書中所述各端，不免缺陋，尚祈學者先進不吝指正。

黃壬來 謹識

民國七十七年八月於屏東師範學院

幼兒造形藝術教學

目 錄

序

第一章 緒 論 1

第一節 前 言 [1]

第二節 本書的架構 [3]

第二章 理論基礎的探討 5

第一節 引 言 [5]

第二節 自發性理論及其應用 [8]

第三節 審美理論及其應用 [26]

第四節 創造理論及其應用 [39]

第三章 統合理論的緣起及要義 55

第一節 當前兒童美術教育理論評述 [55]

第二節 科際整合觀點的兒童美術教育 [77]

第三節 統合理論的要義 [82]

第四章 教學策略及教學活動設計91

- 第一節 統合美術四領域策略 [91]
- 第二節 統合美術三領域策略 [100]
- 第三節 討論策略 [109]
- 第四節 創造性動作策略 [118]
- 第五節 創造性戲劇策略 [125]
- 第六節 音樂與意象引導策略 [132]
- 第七節 再定義策略 [141]
- 第八節 合成策略 [150]
- 第九節 創意寫生策略 [161]
- 第十節 複式策略 [170]
- 第十一節 運用策略的原則 [182]

第五章 摘要與結語185

- 第一節 摘要 [185]
- 第二節 結語 [191]

參考書目195

- 中文部分 [195]
- 英文部分 [195]

第一章

緒 論

第一節 前 言

民國六十八年公佈的「國民教育法」第一條規定：「國民教育依中華民國憲法第一五八條之規定，以養成德、智、體、羣、美五育均衡發展之健全國民為宗旨。」民國七十年公佈的「幼稚教育法」第一條亦云：「幼稚教育以促進兒童身心健全發展為宗旨。」從這兩法對所規定教育的宗旨而言，實具有周延性與連續性；亦即皆在透過學校教育培育身心健全的國民。此一宗旨亦為各類課程實施的依據。

準此，現行「國民小學課程標準」即規定美勞課程之目標，在於：

1. 順應兒童身心發展歷程，輔導其從事美術與勞作的活動，養成手腦並用，創造發表的能力。
2. 養成兒童審美的能力與學習的興趣，以陶冶其情操。
3. 透過造形的創作和鑑賞活動，以提高兒童想像、思考、計劃，及解決問題等能力。
4. 指導兒童體認勞動的樂趣，與分工合作、服務互助的意義，養成勤勞、自主、樂羣等習性，增強其適應社會生活及參與社會生產的信心。
5. 指導兒童認識我國固有的藝術，發展其宏揚民族文化的抱負（國教司，民65）。

這五項規定，除了第五項以外，在精神上與現行「幼稚園課程標準」中工作課程目標，實有相似之處。幼稚園工作課程目標為：

1. 滿足幼兒對工作的自然需求。
2. 培養幼兒良好工作習慣與態度。
3. 促使幼兒認識工作材料與工具的使用方法。
4. 擴充幼兒生活經驗並培養工作的興趣。
5. 增進幼兒欣賞、審美、發表及創造的能力（國教司，民 76）。

由以上國小及幼稚園有關美術教育課程目標的規定而言，顯然具有連續性。既然國小及幼稚園美術教育目標有其連續性，則兩個階段的教育方式亦應有所銜接，以達成國小及幼教的教育鵠的。不過，目前這兩個階段的美術教育，仍然因為種種原因，不但在達成個別課程目標上未臻彰顯，而且在相互聯繫上未盡理想。這種原因，若從學理的觀點加以分析，包含：(1)幼稚園教育尚未納入義務教育的範圍，幼教機構的設置與規劃、幼稚園教材及幼稚園教學，均未有嚴謹而有效的管理與輔導，且未與國民教育作聯繫。有關美術教育之工作課程，雖為幼教的一環，惟值此狀況，其功能相當受限制。(2)當前適用於兒童美術教育理論，及根據該理論所發展的教學單元，仍未周全，形成課程目標與實作之間的差距。(3)兒童美術教育大半均由一般教師擔任，僅少數由美術專長教師擔任，兩者均易引用以往所受成人美術訓練，主觀地依固有模式教學，從而造成各謀其是的現象。(4)功利主義的社會風氣與教育導向，造成以比賽為尚，缺乏啟發性的美術教學。

由於上述幾種因素的影響，兒童美術教育的適切性與連續性，確值得進一步探討並充實。作者以為當前要務，在於推行有趣且有效的教學，以達成課程標準所訂之目標。而欲推行有趣且有效的美術教學，從學理觀點而言，似宜發展適切的兒童美術教學理論，並深研其應用，以作為改革目前兒童美術教育，及發展未來兒童美術教育取向的根據。

除了為解決現存問題及達成課程目標，亟待建立一套適切的兒童美術教學理論。同時，對於目前變遷中的社會環境，亦需類似的兒童美術教學理論，應用於兒童美術教學，以促使兒童應用美術知能、習慣與態度，適應蛻變中的社會環境。甚至於能透過適切的兒童美術教學理論的推行，培養兒童對目前環境中「非審美情境」的批判能力，以及「審美情境」的創造表現。

準此以觀，吾人所企求之兒童美術教育理論，除了需對於國小及幼稚園的美術教學，提供有趣、有效的教學理念及策略；同時必須針對目前社會環境，提供兒童對環境的察覺與美化觀念，以做為發展精神文明之基礎，俾與日益提高的物質文明，並駕齊驅。

針對於此，筆者曾針對國小美勞教學，提出「統合理論」及其應用單元，並初驗該理論的效果，發現該理論及單元有其適用性（黃壬來，民76a，民76d），惟該理論是否能適用於幼稚園的美術教育，則需要進一步加以探討。若「統合理論」對國小及幼稚園的美術教學，俱有其適用性，則這兩階段的美術教育，將因理論及實際的互通性，而有延續性。屆時，吾人將可以該理論的要義為共同因素，而以兒童的身心發展為差異因素，形成一統整兒童美術教育的理論體系。

第二節 本書的架構

基於上述兒童美術教育的問題，吾人亟待建立一適切的兒童美術教育理論。該理論對於小學及幼稚園美術教育，應有適用性及周延性。作者撰寫本書的目的，即在於敘述統合理論及探討該理論在幼稚園美術教育的應用，以提出幼兒美術教育的範疇與取向，作為幼兒美術教學的參考。

作者的研究方法，主要採取文獻分析，以便引述、評論、綜合有關兒童美術教育的重要文獻，並據此發展統合理論。次以實際教學及分析兒童創作，探討統合理論在幼兒美術教育的應用層面。

依據上述目的與方法，本書第二章為「理論基礎的探討」，係從藝術創作的觀點，引述與兒童美術教育有關的自發性理論、審美理論及創造理論，並說明各該理論對幼兒美術教育之啓示，以提供統合理論的基礎。第三章為「統合理論的緣起與要義」，係在分析當前兒童美術教育理論的得失，並以科際整合方式，建立統合理論的架構；然後陳述根據理論架構的兒童美術教學內容及教學策略的類型。第四章為「教學策略及教學活動設計」，則分別敘述各種教學策略的涵義、基本原理、啓發活動設計原則、教學過程，並列舉各種教學策略的應用。第五章為「摘要與結語」，則為摘述各章重點及綜論全書，並提出建

議及未來展望。

作者的研究方向，在於發現統合理論在幼稚園美術教育的應用面。其中所列舉的教學單元，大多數創作類別以線畫及彩畫為主，貼畫、版畫、雕塑、建構為次。其主要用意，在於透過兒童常做的創作類別，說明各種教學策略的應用。這些教學單元，大部分施教於高、屏地區三所幼稚園之兒童，少部分則施教於一個國小及幼稚園兒童混合之班級。至於這些單元的內容，則與現行「幼稚園工作課程標準」所列的內容，略有差異，而以純粹及應用美術為範圍。再次，文內所稱幼兒，係指四足歲至未滿七足歲的兒童；故單元的適用範圍，則以該年齡的兒童為主。

第二章

理論基礎的探討

在闡述作者所發展的統合理論，及其在幼稚園美術教學的應用之前，作者擬先從藝術創作的觀點，敘述藝術創作所涉及的因素。然後根據這些因素，依次討論與美術教育有關的自發性理論、審美理論、創造理論，並探討這些理論在幼兒美術教育上的應用，以作為發展統合理論的基礎。

第一節 引言

美國抽象表現派(Abstract Expressionism)的先驅漢斯·何弗曼(Hans Hofmann)曾對藝術的本質及藝術創作，提出簡明而周延的看法(黃壬來，民76b)。何弗曼認為：藝術創作是指藝術家將物質實體(physical reality)轉化為精神實體(spiritual reality)的過程。物質實體係指經由個體感官認知的自然界物體；精神實體則為個人在意識或潛意識狀態下，以情緒及理智所造就之物(Hofmann, 1967a)。藝術創作既是一種轉化的過程，自非模倣自然的行為；而是將源自於自然界的觀感，運用藝術的媒介加以表現；這種表現的產品，亦即精神實體，可提供審美樂趣的來源，並超乎任何外在的目的(Hofmann, 1967b)。依此，藝術創作即涉及自然界、藝術家及創作三個範疇；而以轉化機能來統籌之。何弗曼對這三個範疇及轉化機能的詮釋，可見諸其繪畫創作過程的理論架構：

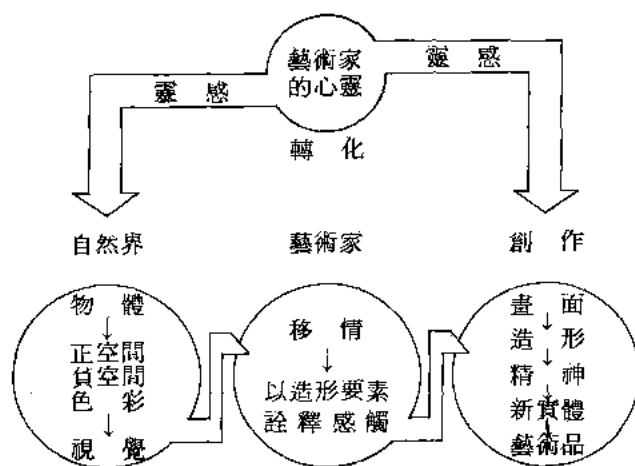


圖2-1 何弗曼的繪畫創作過程圖（採自 Hofmann, 1967c）

何弗曼的該理論架構，可分成三個層面來解釋。第一個層面即藝術家所賴於獲取創因的自然界。自然界包含無數的物體，這些物體都具有三向度的性質，也佔有空間而存在。物體內的空間（正空間）是有限的，環繞物體以外的空間（負空間）則是無限的。正、負空間同具有三向度的性質，互為補足，並合而為空間的整體。自然界是空間的整體，其內充滿了壓力與反壓力、運動現象，張力與收縮力、色與光、生命與韻律，以及崇高的神之潛能（Hofmann, 1967b）。個體生存於這包含各種現象的自然界，並隨時可感受這些現象，而接觸這些現象的主要感官功能，即為視覺。

透過視覺獲得的訊息，仍然止於認知層次，欲將透過視覺所獲訊息，加以轉釋，則需進入第二個層面，此即藝術家的轉化。轉化實即將視覺資料加以主觀意識的作用，而賦予藝術的形式。此主觀意識的作用，未涉及實際操作媒介的行為，而具有兩種涵意；第一、將個人思想與感情投射於外物，即移情（empathy）；第二、將移情後之感觸做造形的詮釋（plastic interpretation），亦即將這種感觸作表現形式的分析。這兩種涵義顯然涵括了轉化者的審美及創造能力。

經由個人的轉化，對外在事物的感觸，已形成創作的觀念，此即一般所謂「內創品」的形成。此時，藝術家即開始操作表現媒介，以成為所謂的「外創品」，此種操作行為，即何弗曼談藝術創作的第三個層面：創作。以繪畫創作為例：藝術家將外在事物的感觸，做表現形式的分析後，即運用彩筆、顏料及其他工具，表現於畫面上，此即造形。此一造形活動的每一步驟，俱融合藝術

家的情緒及理智的作用，亦即個人精神的作用。這種精神的作用，既是出於個人，則以自足為鵠的，而且能引起藝術家創作的愉悅。透過個人精神作用之造形活動，以至形成一新的實體，此即何弗曼所稱精神實體，亦即藝術品。從第三層面所稱的造形活動而言，何弗曼乃強調個人感情與理智之作用，而此精神之作用，發諸內在，率真地將視覺的外形加以重組，而以一新秩序出現。這種心理的機轉，實即個人的自發性或自發能力之涵義。

何弗曼的繪畫創作過程理論，可進一步以下例加以闡明：一條紅色的橡皮筋，為自然界中一存在物體。有一天，某藝術家把它拿在手指尖上繞圓圈。透過視覺，他看到繞圈圈的橡皮筋。藝術家邊看邊想，這好像是一個女郎跳芭蕾舞時，裙擺飛舞的形態（移情）。於是他在腦海裏，思索如何把飛舞的動態，用毛筆繪出（造形之詮釋）。在思索之後，於是他準備好了紙筆，自主、自在的運用他自己的方式，將他由飛旋的橡皮筋所引起的感觸，表現於畫面上（造形），此一表現乃融合了這個藝術家的感情與理智（精神），而為一精神實體，不同於原物質實體（橡皮筋）。

相同的理論架構，亦可以適用於兒童的繪畫創作：某天，小明和家人一起到動物園參觀。小明看到許多猴子在山穴、樹上、水池邊玩得很開心（移情）。於是他想著如何把這羣快樂的猴子，用彩色筆畫出（造形之詮釋）。然後，他拿起彩色筆，在畫紙上自主、自在的運用他自己的方式，畫出一羣快樂的猴子（造形），此一表現形式，不論是猴子造形或動態，均非小明當時視覺所及的景象，而是兒童感情與理智作用的結果，為一精神實體，也就是藝術品。

依筆者之見，移情為個人思想與感情的投射作用。這種投射作用，實即想像作用。對事物的視覺，人人皆有之，可是對事物的觀感，則因人而異，甚至同人因時而異。正如莊子與惠子游於濠梁之上，莊子曰：「儻魚出游從容，是魚樂也。」惠子曰：「子非魚，安知魚之樂？」莊子曰：「子非我，安知我不知魚之樂？」又如有人觀花似帶笑，有人觀似凝愁，有人則觀花仍是一朵花。這種移情作用實繫於個人的審美能力。

又如將個人感觸作造形的詮釋時，誠非模倣原所見之物象，而有創造的含義，同時，亦有個人審美判斷的含義。亦即，透過創造及審美能力，將感觸做一造形的分析。如此，何弗曼所謂的轉化，至少應涉及創造與審美兩種涵義。而透過創造及審美能力的運用，個人得以遂行其自發性造形活動。

經過移情與造形的詮釋後，個人已有足夠創因，在實際造形活動時，可自主、自在的運用其自己的方式，加以表現。此一表現，兼有主觀情感與理智的作用，且源自於內心，一新實體則由此產生。此一創作活動，實受個人自發能力之影響。由於自發能力的作用，作品的風格始能產生。

要之，何弗曼的藝術創作理論是以轉化為核心，其三個範疇中所涉及的因素，包括自發、審美及創造三種能力。筆者在探討有關兒童美術教育的文獻時，也將以此三種能力為分類標準，而依次討論自發性理論、審美理論與創造理論，並探討各該理論的應用，以作為發展統合理論的基礎。

第二節 自發性理論及其應用

一、自發性的性質

(一)自發性的涵義

自發性或自發能力，係指個人自主、自在的依自己的行為方式表現之傾向。這種行為傾向的表現，常可由外在行為或個人內省而得知。例如：兒童的哭嚷、操弄、牙牙學語、尖叫、塗鴉或作畫、好問行為、執拗、辦家家酒、自言自語、遊戲、奔跑、喜怒哀樂形之於色、好吃零食；青少年的崇拜風尚、狂歡歌舞、白日夢、獨立表現、英雄行為、追求異性、離家出走；青少年及成人以煙酒消愁、郊外踏青、多年好友相聚暢言歡、對奕、看戲而聲淚俱下。其他如飢、渴、性、母性、睡眠、好奇、成就、親合等需要，而引起個人自主、自在而依自己方式表達者皆是。

自發性的表現或自我表現，常因生理及心理需要而引起，亦即由個體生理變化、外在環境刺激或經過學習之結果而產生。不過，自發性表現過程，乃有主動、率真而個別化之特性；其表現結果，有符合及踰越社會規範者。筆者所探討者，為合乎社會規範或道德原則下之自發性表現。

一般而言，幼兒的自發性活動特多。幼兒對於具有新奇性與複雜性的外在刺激，常常從事感官的探索、操弄、以及詰問，以認知外在事物。這種認知的活動常具有自主、自在與個別化之特徵。幼兒將掃把當成馬匹，兩腳跨於其上

，前後左右奔騰，以模倣勇敢的騎士。這種具有想像性的活動，也就是具有自主、自在與自己的表達方式。不過這種騎馬的舉動，若發生於較大的兒童或成人，可能被譏為無聊之舉；幼兒的塗鴉可說是自發性的活動，但隨其社會化的過程，以及智能的發展，代之而為寫實化表現，原來無拘無束的表現，漸趨於拘泥的表現。又如兒童易把喜怒哀樂形之於色，原為自發性表現，俟年紀漸長，愈懂得把持自己、控制自己的情緒，逐漸使人無法正確判斷某人的情緒狀態。這些現象俱在說明個體的自發性，隨社會化而有日漸減低之趨勢。

在日漸現代化的社會，價值體系日漸多元化，個人的生活步履，日趨於模式化、機械化。兒童也因生活空間的縮小，親子關係的疏離及提早學習的結果，自發性逐漸減少。易言之，一個人接受固定模式的學習愈多，而社會又未能提供適性的環境誘因時，則其自發性愈低。自發性低，表示個人的行為趨於被動、拘泥、與缺乏個別性，在心理調適上較差，甚至導致人格統整上的問題。而自發性高者，表示個人的行為趨於主動、率真而個別化。

自發性既然重要，吾人應思以如何提高兒童的自發性。客觀上而言，兒童在社會化的過程中，自發性活動逐漸減少，而代之以共同性或模式化之行為。不過，兒童在造形上的自發性活動則較能持久，且能予以促進（黃壬來，民76a，民76d）。事實上，早期兒童在造形上的自發性，也是藝術家所追求的一種造形取向。這種自發性活動代表創作者心、手、眼合一的取向；也可說是解脫物形與技巧限制（技巧的規格性與拘限性）而自由自在的創作取向。經由自發性的造形活動，常因技巧的解放而有自由與充實感。兒童在造形上的自發性表現，以早期自主、自在而個別的塗繪為最顯著，此後若無良好的美術教育，則兒童隨年齡增長，自發性逐漸減少。藝術家同樣經歷兒童階段，嗣後接受美術訓練，然後試圖開創自己的風格；在建立風格的時期，時常表現自發性行為（Edmonston, 1975）。

有關藝術家自發性表現之實例甚多，尤其可見諸現代美術史。例如「抽象繪畫之父」康丁斯基（Wassily Kandinsky）的「第一張抽象水彩畫」（圖2-2），即以無法認定的自由造形，豪邁的表達他的情感。立體派大師畢卡索（Pablo Picasso）在「肯瓦依拉的肖像」（圖2-3），將物體形象解體為幾何切面，並賦予此幾何切面不同明度，然後加以主觀的組合。畢卡索在「法蘭哥的夢與生活」（圖2-4），則以扭曲而稚拙的造形，表達出他的幻想。超現實派



圖2-2 康丁斯基「第一張抽象水彩畫」

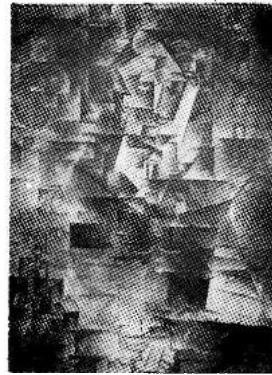


圖2-3 畢卡索「肯瓦依拉的肖像」



圖2-4 畢卡索「法蘭哥的歌與生活」



圖2-5 米羅「被一隻鳥迷惑住的人們」

大師米羅 (Joan Miro) 在「被一隻鳥迷惑住的人們」(圖2-5) 中，以率直的筆觸表現曲張的造形。

抽象表現派畫家強調自動 (automatism) 的造形技巧，亦即應用潛意識的方法，讓思想與手能自由自在的發揮其作用；因此，他們在作畫時盡量降低理性思維的作用，以便潛意識中的意象能夠出現。例如柏拉克 (Jackson Pollock) 的「撒旦」(圖2-6) 即根據此原則，將油彩噴灑於畫面上而形成的作品。克來恩 (Franz Kline) 在「尼津斯基」(圖2-7) 和馬哲威爾 (Robert Motherwell) 在「海邊」(圖2-8)，皆以黑色顏料，自由自在的揮舞於畫布上。另外，杜庫寧 (Willem de Kooning) 的「女人一號」(圖2-9)，呈現出狂張的筆觸與熾烈的色彩，刻繪出現代人失落的問題。筆者所作「衆生」(圖2-10)，則以交織的形、色、線，隱喻現代人的多面性。

上述藝術家所表達的自發性，乃經過摸索、探尋而建立，在本質上即含有自主、自在的特徵。因此，作品裏所呈現的物象與物象間之關係，已然超越視覺物象，而為轉化之實體。兒童早期的造形活動，亦類同這種情形，但是隨著年齡漸增，這種自主、自在、自我的特性，卻呈逐漸消褪的情形，這在美術教育確是值得重視的課題。

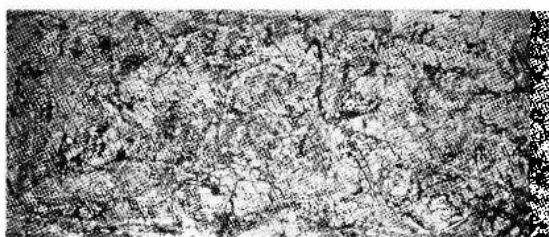


圖2-6 柏拉克「撒旦」

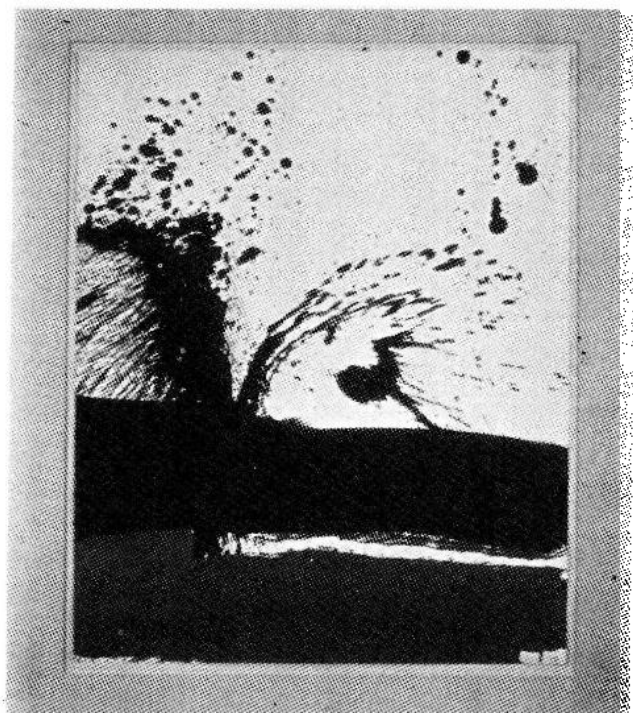


圖2-8 馬哲威爾「海邊」



圖2-10 黃壬來「衆生」

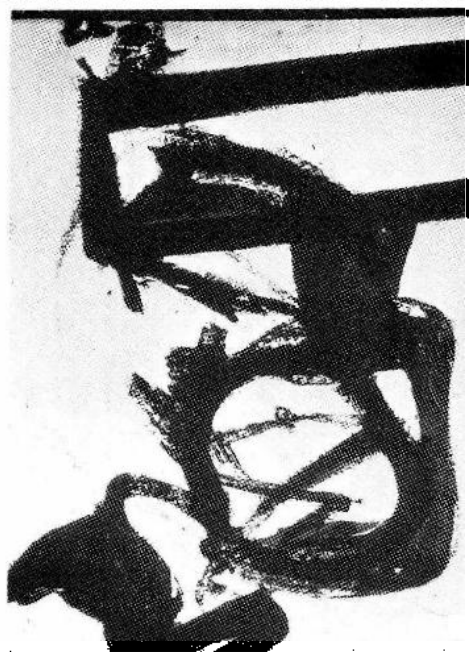


圖2-7 克來恩「尼津斯基」



圖2-9 杜庫寧「女人1號」