

# 台灣高等美術教育內在發展的虛無困境

## — 形而上價值方向的缺乏與迷惘

The Difficulty of Inner Development of Taiwan Higher Art

Education—Loss and Puzzle of Metaphysical Value

巴東

Ba Tong

國立歷史博物館展覽組主任

國立台灣師範大學美術研究所兼任副教授

### 摘要

呂佛庭教授畢生致力於國畫之創作、教學與發揚，培養藝壇人才無數，為台灣水墨畫壇之重要人物。今年適逢先生百歲冥誕，國風畫會特為舉辦「近代書畫藝術發展學術研討會」，以茲紀念先生位台灣國畫藝壇教學發揚之貢獻。

本文作者本身長期從事美術教學與研究工作，並親身經歷與觀察台灣高等美術教育之發展現況；乃以台灣早期美術教育的最高學府——國立台灣師範大學美術系為觀察範例，並特引唐代古文大家韓愈（768-824）論師道「師者，所以傳道、授業、解惑也。」〈師說〉一語為主軸，做重新之現代詮釋，導入當代台灣高等美術教育之發展觀察，說明其於「行為自律性」內涵之養成教育不足，以致學生缺乏形而上價值意義之導向。庶幾略抒己見就教於同道先進，並對前輩美術家表達尊崇之敬意。

**【關鍵字】** 高等美術教育、形而上價值、「自律性」意義導向、藝術風格體系建立

## 導言

台灣在 80 年代以前在大學聯招的高等美術學府只有二所，一所是國立台灣師範大學美術系，另一所即是私立文化大學美術系，也是當時國內唯一成立美術研究所的高等學府。其他方面則尚有國立台灣藝術專科學校（台藝大之前身）美術系，以及軍方政工幹校的美術系統。換言之，這些大概是當年台灣高等美術教育學府的分布狀況，也是台灣培養美術人才的主要場域。90 年代以後國家高等教育政策改變，大量開放公私立大學及研究所的成立，美術專門學系亦陸續成立，各縣市之師範學院的美勞系，也都升格為師範大學的美術系；同時也在台灣南北都成立了藝術專門大學，因此藝術專門領域的開放擴大，高等美術學府數量大幅擴增令人咋舌。

正面而言，這種情況使美術界人才發展濟濟，當然也造成美術相關產業的蓬勃興盛。然而就負面而言，數量急速擴大的結果勢必也造成台灣高等（美術）教育品質的稀釋與低落。這樣的發展結果，似乎並無需太多的客觀數據支持，大概台灣藝壇以及學界幾乎都有共同的觀感與認知。換言之，高等教育過度開放與擴充的政策，假如沒有適度的配套措施與條件，不但無法提升國家高等教育品質與程度，恐怕又會造成另一股災難<sup>1</sup>。然而就筆者的觀察而言，台灣大專院校以上的高等美術教育，無論是早期大學美術系過少或是進入 21 世紀，大學藝術科系已充斥的今日，其中最大的問題並不在於美術科系存在量的多寡，而是在台灣高度美術教育體系的環節中，學生一直都缺乏形而上的內在價值導引。

筆者於 1976 年進入國立台灣師範大學美術系就讀，畢業以後則一直從事美術教學、研究與相關活動之工作，迄今已逾 30 年。國立台灣師範大學美術系成立於 1947 年，在台灣可說是歷史傳統最久的藝術系所，在當時來說也可說是美術教育的第一學府<sup>2</sup>。因此若以台師大美術系的教學狀況作一觀察之指標，其於

---

<sup>1</sup> 進入 2010 年的今日，台灣高等教育學府由於過度開放，許多大學已無法招到足夠的學生，同時研究所無論學生素質或師資設備都有大幅降低的現象，因此衍生了許多的問題。不過，此非本文欲討論之問題核心，故略而不論。

<sup>2</sup> 台灣在 80 年代末以前只有一所國立師範大學，其餘皆為台灣各縣市之師範學院，90 年代以後方陸續升格為師範大學。故早期凡論及「師大」，即意指國立台灣師範大學。

台灣的高等美術教育的發展方向而言，亦或有其相當之代表意義。綜以上之所言，筆者或可說是純粹台灣高等美術教育體系下所培養出來的「產物」，也可謂是伴隨著台灣美術發展由早期尚未普及興盛，以迄於今日蓬勃多元的「後現代」甚至於「後後現代」發展，一路成長過來的一個藝術工作者。

換言之，在某種程度而言，筆者亦可謂是此一發展過程中的一個「參與者」或「見證者」。因此，筆者對台灣高等美術教育的觀察，或許也有些許值得藝界與學界參考的價值亦未可知。有感於此，筆者由早年接受台灣高等美術教育的親身經驗，以迄於近年來從事高等美術教育工作的多年相關經驗，提出一些個人觀察，庶幾說明筆者對台灣高等美術教育之若干省思與觀感。

## 一、台灣高等美術教育學院之早期觀察

一九七六年，筆者懷者朝聖以及欣奮的心情，初進師大美術系——這個當時台灣美術教育的最高學府。當時暑假剛過，美術教室走廊上懸掛著各年級輪流班展的作品，一方面這是學生暑期成果的展示，一方面也是一種學習觀摩，可以看得出年輕的學生們十分用功，而頗有競爭較勁的意思，因此學生們幾乎都全力以赴；其中大部分的作品都是以水彩為表現媒材，而亦有國畫、油畫、設計等相關作品。因此對美術系學生畫作品質非常高的平均水準，印象十分深刻，不禁對這些學長姐也甚感欽佩。如今回想起來，當年美術系各班級的觀摩展，是很好的學習風氣，也是當時作畫水平能迅速提昇的一項重要原因。

旋不久，十二月初為美術系一年一度的系展，當時這是美術系師生的年度大事，能夠入選系展已是很高的榮譽，而能夠入圍得到前三名，則根本不是低年級的新生所能想見；而實際上當時審查也十分嚴格，師大學生都十分重視系展的權威性，在學生心目中師大系展雖是學生美展，但是品質水準較之當年台灣藝壇三大美展<sup>3</sup>，則有過之而無不及。其次，能得到首獎的學子，不但獲得尊崇欽羨成為明星學生，也深受老師另眼相待，在同儕之間可說是走路有風；試想這對年紀不過二十許的年輕人來說，是多麼大的誘惑與榮耀呢？因此這種比賽競爭也是同

<sup>3</sup> 分別是「全國美展」、「台灣省展」，以及「台陽美展」。

儕間能快速進步的另一項原因。

此外，師大美術系以往頗有一優良的學習傳統，即是學長（姐）與學弟妹關係密切的互動承傳；這其實是年輕人交換心得、相互砥礪學習，以補課堂教學不足之良好方式。學習繪畫在早期而言，最具吸引力的繪畫風格莫過於具象寫實<sup>4</sup>的表現方式，也最能讓對年輕的藝術學子信服。因此當有一些學生特為鑽研這種精準寫實的描寫風格，也確實發展出過人的技巧。於是給予青年學子很大的大的影響，無論水墨、水彩或油畫，都群起倣效這種寫實的繪畫風格，也為師大的繪畫發展達到了一個相對的高峰。

然而青年學生各有不同的生命才情，他們在成長發展的過程中，找到自我的學習方向而表達出內在的真誠感受，即是所謂「實踐自我」之具體內涵；這不但是人生的意義，同時更是藝術活動的內在目的。因此，單一發展目標的藝術風格不可能滿足群體廣泛的健康需求，任何趨向於單一發展方向的繪畫風格，都會封閉年輕學生活潑多元的發揮可能，也忽略了個人真實的生命感受，這是藝術教學與發展的關鍵問題；倘若最後形成單一固定的表現模式，實大不利於藝術學習與開拓之發展空間。換言之，學生的學習應該有多元的表現模式才是較健康的發展；在早年不應該全部趨向傳統寫實，在今日當然也不應該又全面趨向前衛當代的主流風潮，否則都是一種單一固定的制約化結果。

就藝術的創作而言，最理想的結果必當是「內外合一」的境界，也就是說內在（形而上）的思想情感與外在（形而下）的表現技法能做協調統合的表現。換言之，兩者必須平衡；技法高超而內涵空洞的藝術作品令人難有深刻的生命感動，而表現技法不足縱有精深的內涵也無法與人感通共鳴，因此兩者要達成平衡的調合發展並不容易。對早期美術系的年輕學子而言，他們還在學習階段，所累積的人生經驗與生命感受自屬有限，因此很難具有成熟深沉的思考能力，當然也談不上會有「形而上價值意義」的追求目標。

---

<sup>4</sup> 這裡所謂的「具象寫實」，是指一種較著重於體積物象的精細描寫方式，是否有真實再現的視覺意象最為重要；而線條色彩、筆觸趣味本身的表現元素則並非創作之重點，也與西洋美術史上的「寫實主義」意義並不相同。

然而對大學生來說，依據實景物象作刻劃描寫，並不需要高度心靈感受的生命經驗，卻正好符合學生能期待與掌握的目標與能力；因此學生努力用功的方向，往往會落於形而下的技法層面，也正好補足了年輕學生自我提升的需要，於是技法方面的鍛練乃成爲學生自行用功的方向與途徑。於是就在那個創作點上，學生外在的技法能力與其內在的思惟情感，以及他所能選擇的畫作主題剛好能整合成一個**誠實**又相融無礙的表現，確實使一些年輕的學子在讀大學美術系的時期，達到了一個相當出色的繪畫水準。

然而對凡是長期從事藝術教學或藝術評論的工作者來說，可能都會有一個共同的觀察經驗，那就是：許多從事藝術創作多年的知名藝術家，回顧他長期的創作生涯中，有時最出色的藝術表現卻往往是他在大學前後的年輕時代，畢業越久反倒是每況愈下。在繪畫技法上，他們的表現能力當然是更精良成熟，可是他們的作品卻不再具有感動人心的力量。換言之，藝術方面的品質不再能維持原有的高度。藝術家之所以不能再作更上層樓的突破，是因為藝術家的功夫多半只著重在外在形式的改變，而缺乏內在生命感受上的提升。換言之，藝術家形而下的外在表象結果與形而上的內在心靈體驗已然背離；是以即使藝術家日後以相同之主題或表現技法，也難以達到早年相對的創作品質與高度。

這其中的關鍵所在，說穿了，就是：**藝術家在養成發展的過程中，從未建立形而上的價值意義取向。**

## 二、教學風氣的價值取向決定學生藝術性向之發展

在師大美術教育體系的養成過程中，學生之間有比賽、觀摩，互相砥礪與競爭的體制與風氣，原本可以是一項良好互動的學習方式，於建立優質環境氛圍有正面意義。但假如沒有樹立健康互動的良好價值取向，學生之間反倒會爲了爭取成績名次形成了狹隘的功利主義，往往造成彼此間氣量狹小而尖銳對立的格局；筆者當年曾經親身經歷過這種觀感不佳的粗鄙，其嚴重的情形恐怕超過外人所能想像<sup>5</sup>。學生們甚至於會爲了成績名次，設法和老師們建立良好的人際關係，而

<sup>5</sup> 筆者於師大美術系畢業近 30 年，自然對之有深厚情感，此文或可謂對母系針砭之觀察，或不

這種關係似乎是也確實會影響學生成績的名次好壞；何況，還有許多校外的展出競賽。於是，課業以外的「人際關係」也成為學生得深下功夫的地方。

假如藝術家在年輕的學生時代的價值發展，已邁向了一種為外在「他律性」的功利目的而從事藝術創作，那麼這樣就很難期待這樣的藝術從業人員在未來會回歸到為了藝術本身——所謂行為「自律性」的目的而創作。因此學生與老師兩方面都必須要有健康正面的目的導向，才不會邁向一個違反藝術本身價值意義的發展。學生必須了解到藝術創作的核心意義是：**作品中是否能表達個人真誠而有內容的自我感受**，而不是為了成績名次而用功努力，更不是為了能優越於其他同儕而自詡；否則皆是為了一種外在性的功利性目的，藝術創作也就不可能實踐其應有之價值意義。

師生之間必須有以上共識，也必須體認到比賽與評審是有其客觀但也有其主觀的因素；並不是沒有得到優良的名次就一定是次級作品，而在競賽中名列前茅的學子也要能知所分際，能看到別人的優點，也能反省自己的缺點，師生間乃能夠相互欣賞與鼓勵。於是，在就「藝術論藝術」價值觀的建立之下，年輕的學子養成獨立自主的價值判斷，未來也就不會為「藝術家名氣大＝畫價高＝銷路好＝地位高＝高藝術成就」，或者是「藝術家＝特異獨行＝不賣畫（或賣不好）＝窮愁潦倒＝高藝術成就」這些奇怪的論式所迷惑。

因此，在教師這方面而言，教學並非只有專業知識與技術方面的傳授，教師必須要幫助年輕的學子建立健康的價值觀，這就是本文所一再提到的「形而上的價值方向」。然而所可遺憾的是，大部分的老師除了藝術專業的範疇，似乎都不認為這是個值得關注的議題，當然也就非屬他們所應具有的教學範疇。於是，教師們沒有任何責任義務，實際上也沒有這樣的能力與器識來導正這種的風氣，有時甚至更加深了這種矛盾與負面的發展——因為親近自己的學生得到首獎，當然也是一件增加榮耀與聲勢的事。

於是缺乏自信與自省的心志，則必然視「第一名」的虛榮冠冕是無可取代的

---

免有逆耳之言，惟祈知我者諒察。

價值；師生間逐漸各擁小圈圈、小團體，防範競爭對手或勤做人際關係的小家子氣比比皆是。筆者在師大多年眼見許多有才華的年輕人，在這種負面而不健康的價值觀下，變成心地鄙俗而狹隘的藝術工作者；因此在這樣的學習風氣影響之下，要指望學生的藝術發展素質能有所提昇，自然是一件極其困難的事。於是未來出社會以後，又如何能指望他們能做一個堅守藝術本位立場的藝術家呢？是以，大學高等美術教育中，教師所扮演的角色實在具有不可輕忽的重大意義。

下文姑舉唐代韓愈〈師說〉一文中「師者，所以傳道、授業、解惑也<sup>6</sup>。」之語，對此做進一步之引申與說明。

### 三、韓愈「傳道、授業、解惑」一語之現代詮釋

韓愈（768-824）〈師說〉起首破題一語，雖是詮釋師道，但其用意用語之精準，實通貫於人生各層面之深微境地。用現代的語意來說，所謂「傳道」是指幫助學生建立形而上的生命價值方向，也就是培養人生終極理想與義理架構的認知與導引。所謂「授業」是指形而下的技能養成教育，也就是培養專業方面的知識與技巧，而得以在現實生活層面存活。簡單地說，前者是形而上的「理想」，後者是形而下的「現實」。因此所謂「解惑」，就是當以上兩者產生價值上的混淆衝突或矛盾對立時，就必須將這兩個價值層面加以釐清疏導，以順暢接榫形而下的專業技能與形而上的生命方向，使兩者間達到平衡協調的互動關係；由此生命的發展（亦即藝術的發展）得以順適條暢，乃不致於斷裂分離。

筆者個人在台灣美術教育體系下的成長經驗，注意到高等美術教育學府，當然有認真教育的老師，但也有頗多教師對教學並無太多的熱忱，而較著重於個人事業領域之開發，如此則給予學生不好的「身教」。而即使認真從事教學的老師，也幾乎都著重在專業領域的「授業」，很少觸及為人處世方面的引導。然而學生在年輕的藝術養成過程中，必然會碰到很多困惑、疑慮、掙扎、挫折，這時他們極需要的是形而上的價值導引，幫助他們建立從事藝術活動應具有價值觀與生命方向。但顯然地，在台灣高等美術教育體系下，「傳道」與「解惑」這一塊是付

<sup>6</sup> 韓愈文，〈師說〉，《古文觀止》（台北：名江書局，1980），頁403。

之闕如的。

前述這種相關現象雖然是筆者個人在師大美術系的成長經歷，但這種內在核心價值無法建立的情況，相信也普遍地存在於台灣所有美術教育的環節中。換言之，這是一整個美術教育體系下的群體問題。說穿了，這不但是台灣藝術教育發展的重要課題，甚至更是當代藝術發展的重要課題，且無論中西都會有這樣的困境。然而每當遭遇到這樣的瓶頸時，多數人似乎仍是著重於外在層面的改變來解決問題；於是，困境的核心也就永遠無法突破，而只能落於虛無與空洞的輪迴。

青年學子後繼之發展無力，是因為缺乏內在的動力與感受，這必需來自於對週遭生活的關心以及對生命經驗的觀察累積，無法藉由外在的形式效果、風格表現所能突破解決；技法的磨練或外在風格的改變追求，或許可以在發展初期幫助學生凝具心力，但不可能由之達到藝術境界的高峰開創。如此就必須著眼在「形而上的價值意義」方面有所認知及培養，這種能力是無形的，其無法立竿見影，也無法一蹴可幾，因此名之曰「形而上」，也就是前述韓愈所指稱的「道」。形而上的價值理想必須建立在形而下的實踐上，兩者可謂一體之兩面；假如沒有表現的外在能力，藝術的創作可謂空談，藝術活動也沒有實踐的可能。

藝術家的養成是一個長期的過程，必須經過早晚不同的學習階段與創作歷程，同時更包括著藝術家生命與生活方面的體驗累積，然後將所有內外相關元素逐漸整合在一個主體理念下發展，從而建立藝術家個人成熟完整之藝術風格體系。這個風格系統的建立完成，關鍵處並非在外在的藝術表現形式，而是來自於藝術家內在的修養，包括對審美、藝術、人生等各方面思想情感的成熟，亦即是藝術家「實現自我」的人格完成。

藝術家一方面需要先天的藝術天分，另一方面更需要有後天的修養，此無論中西皆然。只是西方文化比較著重在前者——生命才情的精采，因此比較崇拜「天才」；中國藝術則偏重於後天的修養，亦即所謂「功夫」的鍛鍊養成。但即使如此，西方的藝術家也沒有不用功的；一個藝術家即使天分再高，也不可能在年輕時便能清晰地掌握未來所發展的方向；藝術家必須在反覆鍛鍊探索中才能逐步地



邁向成熟，此乃謂之「個人藝術風格體系之創建完成」。

#### 四、結 論

在台灣的高等美術教育體系中，必須要承認與正視的是；無論老師或學生之間，自始至終於藝術創作的學習過程中，都從未曾有自覺意識地朝「建立形而上的價值意義方向」這一點上，做內在自我超越之提昇及努力。當內在的價值無法挺立自主時，則勢必跟隨著外在的流行風潮走。在大眾文化間，尤其是服飾界、時尚界所追尋的就是領先時代風潮，創造流行；在時尚界而言，沒有跟上流行就是落伍，就是「原罪」。然而所謂「流行」一詞，說穿了就是「恐懼自外於社會認同價值之外的不安全感」。這是人類心理的自然特徵，也是人類社會生活不可避免的現象。

因此就筆者的觀察，今日藝術界及學術界亦不能自外於此，常不自覺地追逐著流行的風潮。於是，藝術家在「進步創新」、「時代潮流」、「樹立個人風格」等觀念口號之引導下，也開始違背個人之真實感受，而製作一些不知所云的藝術作品，甚至於出現一些荒謬、怪誕、驚悚的意象；所為無它，只是為了證明自己跟得上創新世代的理念風潮。在學術界而言，藝術史的研究方法<sup>7</sup>五、六〇年代間有「圖像學」，七、八〇年代間達於巔峰的則是「社會學」的藝術史研究；時至今日，「符號學」的藝術史研究遂又取代「社會學」的藝術史研究為新的時尚顯學，所謂《達文西密碼》<sup>8</sup>引起之大眾（流行）文化風潮可見一般。

本文並非是反對新的藝術理念或研究方法，而是在提醒：無論是藝術創作或是學術研究，都必需發自於內在真實的生命感受，而不是來自於外在之功利因素或時尚潮流之誘導。藝術創作必須有行為價值意義之終極導引，否則不可能建立藝術創作的內在價值系統。同樣地學術研究亦然，新的研究觀念必須要看所研究

<sup>7</sup> 有關西方藝術史研究的各種理念、方法以及歷史演進，請參閱：曾培、葉劉天增翻譯，Maurizio Fagiolo 著，《藝術史學的基礎》（台北：東大圖書公司，1992），頁 28-36。

<sup>8</sup> 請參閱：楊明賢文，〈符號與象徵〉，《歷史文物月刊》15 卷 1 期（台北：國立歷史博物館，2005），頁 36-37。近年來諸如此類以名畫主題為解碼對象的電影、小說不知凡幾，例如以荷蘭畫家維梅爾（Jan Vermeer, 1632-1675）的作品《戴珍珠耳環的少女》、法國畫家華鐸（Jean Antoine Watteau, 1684-1721）的作品《丑角吉爾》為主題的電影《羅浮宮迷情》（What my eyes have seen）等。

的主題與內容是否合宜，並不是新的方法論就一定是削金斷鐵的「利器」；達文西(Leonardo da Vinci, 1452-1519) 的作品充滿了各種隱晦複雜的心理特徵，用符號學的研究方法猶有其重要意義；但莫內(Claude Monet, 1840-1926)的印象派畫作則是一種視覺與光影意象的分解，那用符號學的研究方法加以「解碼」，就不免就有些穿鑿附會了。

當學生(藝術家亦然)一直未能釐清創作一件作品的價值意義為何時，他就只能為著一些外在的價值目的來發展。如前文所述，起初是為了獎項名次、或是優於同儕的優越感等，久而久之必然愈趨變質；畢業以後則轉為冀求建立個人風格等外在認同價值之功利因素，更等而下之的則為了迎合商業利益，或鞏固個人之畫壇地位而從事創作；換言之，都僅是形而下層面的價值意義。就藝術活動而言，這些皆屬行為的「他律性」，而非行為的「自律性」價值。

學生未能建立有自覺意識的學習態度以發展自我，全憑著生物性的學習本能來用功努力，卻沒有建立行為的「自律性」價值，才是師大美術系有一段時期的蓬勃興盛，卻也快速發展殞落的主要原因。康德<sup>9</sup>(Immanuel Kant, 1724-1804)所謂「藝術活動的無目的性」，所指的就是這樣的涵義，這裡的「目的性」是指外在他律的功利性目的，亦即帶有私慾或占有慾的成分；同時藝術活動亦有其本身內在的合目的性(主觀的合目的性)，這種主觀的內在法則即是建立行為的「自律性」價值，就極接近本文所一再強調的「形而上的創作價值意義」，而康德所論恰能於此成為一中西對顯之註腳<sup>10</sup>。

因此，藝術活動必須是建立在一種行為的「自律性」價值，而並非是行為的「他律性」價值。當藝術家為了要快速建立突顯自我且特異獨行的時代創新風格，他們勢必只能由外在的表現形式上下功夫；而競相激烈各自表述的結果，則

---

<sup>9</sup> 有關康德美學內容請參閱：朱光潛著，《西方美學史下卷》(台北：漢京文化，1982)，頁7-25。

<sup>10</sup> 康德「主觀的合目的性」與此處筆者所強調自律性的「形而上的創作價值意義」，其內涵近似而有所不同；康德所著重的是分析創作心境下的形式概念，筆者關注的則是創作者內在省思的自覺意義。前者是出於西方哲學之思惟概念，後者則是來自於中國傳統之文化思維；但兩者都是一種無私欲的內在價值。這裡是指中國文化的慧命承傳足可與康德所代表的西方哲思鼎足對顯，並非指筆者個人的思慮可以與康德抗衡。

很容易出現許多光怪離奇的現象。大陸高等美術學院曾出現過一個案例，「幾十位少男少女被教師誘導到脫得一絲不掛擠成一堆，以至後來該校一女生乾脆大義滅己地暴露出自己的陰部放成巨大尺寸去展覽<sup>11</sup>」，顯示出當代藝術風潮所造成的影響已有失控的發展現象。這種情況顯示出兩岸的高等美術教育，似乎都有相同的隱憂。

我們不能責難年輕的學子，甚至於也很難責怪於高等美術學院的老師，因為他們都身處於當代藝術強大的聲勢潮流與環境氛圍中；除非他們有過人的慧根器識乃能跳脫時代的制約，否則有多少人能夠自外於「恐懼社會價值認同之外的不安全感」呢？可見人要追求「自由」，要能實踐自我是很難的。當藝術工作者不能對這些問題做深刻地自我省思與釐清時，則勢必被這股當代風潮牽引到不知伊於胡底的深淵，而藝術活動的最終止境則是「虛無主義」的茫然，這是當代藝術發展所將面對的最大課題。

藝術家之所以會「特異獨行」，不是為了標新立異，也非為顛覆而顛覆，而是忠實於自己生命才情的真切感受，因此不該著眼於外在流行之形式風格表現；藝術史上所有異於時代主流的新藝術風潮莫不由此而開創，換言之，其關鍵又仍是發自於內在的價值因素。以上這些問題，追根究底的溯源，都在於年輕學子在其藝術學習的養成過程中，缺乏「形而上價值意義方向」的導引與建立，而從事藝術教育的工作者必須認知，這不僅是師大美術系的重大課題，也是台灣當前所有高等美術教育的重大課題，更是當代藝術界發展前景的重大課題。

二〇一〇年十月深秋於台北南海學園

<sup>11</sup> 林 木文，〈生產民族文化不肖子孫的中國高等美術教育〉，《美術觀察》（北京：中國藝術研究院，2008-5）。

