

從七友畫會的傳承展望台灣美術教育

國立台東師範學院

林永發

民國83年10月

The Seven-Fellow Painting Club and the Perspective of Art Education in Taiwan

ABSTRACT The Seven-Fellow Drawing Club was founded in 1955. They were regarded as "cultural artists". The view of theirs was in harmony with the spirits of agricultural society, while they were in agreement with the government's cultural policy.

The establishment of the Seven-Fellow Drawing Club propelled the booming of various drawing clubs in Taiwan. By series of exhibitions and seminars, the Club helped much help to the art education in Taiwan. They were regarded as mainstream of arts, by keeping the essences of traditional Chinese painting.

Nevertheless, the Club was no longer maintaining its influences when they were unable to cultivate students going beyond its members' achievement. The reason was much to do with the members' attitudes toward the teaching and learning of art education. For instance, they emphasized the training of techniques and way of keeping format, but ignored the enlightenment sensitivity and creativity. In addition, they were passive in terms of the way facing the impact of Western arts.

Besides the discussion and reflection of the downward influence of the Seven-Fellow Drawing Club, author makes some suggestions in terms of art education and related social development.

七友画会の伝承に見る台湾美術教育の将来

国立台東師範学院

林永発

摘要

「原創」は美術創作の大事な要素であり「啓発」は教育を行うに必要な過程である。如何に作者の審美意識の転化を通じて、自分に適した技を用い、大自然や人生を表現するかは、現代の美術教育者らが持つ共同の認識であり、正に孔子の唱える所の文学と素質の兼備、適正適材の教育理想でもある。

中華民国の政治中枢が台湾に移った後に、成立した七友画会は長い歴史を有し、近代台湾美術史の発展において文人らが構成する画会の中で、重鎮的な役割を果たしてきた。1955年に成立し、30年に渡り活動し続けてきた七友画会は、伝統的な文人画家の審美意識と芸術教育の観念を受け継いだ。当時、台湾当局が推進する文化政策の需要にマッチしたことから、展覧会や座談会、講演会、品評会などのイベントに力を注いだ七友画会は、芸壇の主流となったが、その後伝統の継承だけに止まり、創作力のある若い芸術家の育成になんら力を入れなかったことで、台湾の美術教育に寄与する事があまり見られなかった。

七友芸術が持続的な発展を遂げられず、伝統芸術を広め芸術教育に貢献し得なかったのは、会員が全てアマチュア画家であったことに起因する。また伝統的な美学理念によって制約を受けたことも関係がある。芸術に対してプロのような強烈な向上心を持っていなかったことも原因の一つである。その上、芸術教育の理念と学習の過程においては、形式上の技の訓練や画面上の完璧さだけを求めるあまり、欧米美術のインパクトに直面した際に、順応できずに、自然に衰退していったのである。

社会の多様化に伴い、90年代の台湾により活発な教育体制が敷かれるようになったことは、まことに喜ばしい現象である。しかし、現時点における美術教育には、まだまだ克服しなければならない問題点が数多く残されていることも見逃せない事実である。如何にして、時代の脈動と社会の需給を把握し、現代美術に適った教育の理念を打ち出し、台湾本来の芸術教育体制を探り出すかが、当面我々に課せられた急務であろう。七友画会が伝承してきた数々の足跡は、我々に啓蒙を発している。

從七友畫會的傳承展望台灣美術教育

國立台東師範學院

林永發

摘 要

「原創」是美術創作重要的質素，「啓發」更是教育必要的過程。如何透過作者審美心靈的轉化，用適合自己的技巧，表現自然或人生，是現代美術教育工作者共同的體認，此亦是孔子所謂文質兼備，適材適性的教育理想。

七友畫會是國民政府遷台以來，非常重要的一個文人畫會，在近代台灣美術發展史上，有其地位。自1955年成立以來，在台灣有卅年的活動紀錄，七友會員承襲傳統文人畫的審美意識和藝術教育的觀念，又很符合當時政府文化政策的需要，他們利用畫會的力量透過展覽、座談、演講、評審等活動，成為藝壇的主流。但時過境遷，七友畫藝在台灣只有繼承，沒有開創。也無栽培出有開創力的青年後進，團體的努力對台灣美術教育的貢獻深度有限。

七友藝術之所以無法持續開展繁衍，將傳統藝術發揚光大，擴大藝術教育貢獻的深度，其原因固然是因為七友均為業餘畫家，又受限於傳統士大夫的美學理念，對於藝術沒有專業者強烈的企圖心外，更重要的是他們在藝術教育的理念和學習的過程上，偏重形式技巧的訓練和畫面的完美，而忽略學生原創本能的開發，以及藝術本質的探討，面對西潮的衝擊，又無所回應，影響力自然減弱。

民國八十年代的台灣，社會呈現多元化的面貌，教育也出現較活潑的生機，誠屬可喜的現象，但不可否認，當前美術教育仍有許多盲點。我們如何掌握時代命脈和社會的需求，符合現代美術教育的理念，尋找屬於我們本土的藝術教育觀，應是當務之急。回顧七友畫會傳承的歷史，實有借鑑之處。

前言

近百年來的台灣，從日據時代殖民地的歲月，到政府解嚴以後本土意識高漲的過程。台灣社會經過太多的變化或衝擊，諸如政權的轉移，西化的衝擊，鄉土運動的興起，經濟力量的提升等，而目前的台灣，更走向一個人口密集、資源高度開發、社會多元化、民主化、國際化的時代。在這個社會變遷的歷程中，我國美術教育的發展也在這股潮流中，由保守趨向於開放，期望能符合多元社會的需要，追求比較理想的美感教育，提升人民的審美品質，達到五育均衡的目標。但審視當前美術教育，仍有許多缺失，例如學校教育無法落實，美術教學偏重形式技巧的訓練，而忽略審美感覺的啟發，各種比賽展覽偏向明星制度的取向，功利色彩太重，基礎教育師資缺乏等。這些都是值得我們思考的問題。

1949年國民政府播遷來台，有一些在大陸已有成就的中國畫家亦跟隨來台。一方面服務公職，一方面業餘從事中國繪畫創作，並且因為志同道合，聲氣相求，紛紛組成畫會，對於台灣藝壇有相當的影響。七友畫會即是一個代表性的美術團體。

七友畫會成立於1955年，由鄭曼青等七位畫家組成，七友會員都具有文人傾向的氣質，其審美觀不但符合農業社會的標準，又能配合政府遷台以後的文化政策，因此七友畫會透過持續的展覽、評審、座談，對台灣地區的美育有相當的貢獻，七友藝術表現，亦成為藝壇的主流。然民國80年代的今天，七友會員的藝術，並無持續發揮其影響力，其原因何在？七友會員作品，就其個人藝術成就而言，都是傳統繪畫的佼佼者，但今日美術科系的學生，或研究台灣美術史的人大都將其淡忘。筆者從七友的歷史文獻中，探討七友畫會之藝術活動，以及對台灣藝術教育貢獻的深度，並以現代視覺藝術教育的思考力、創造力、想像力等功能特色，檢視七友會員的藝術教育觀，進而檢討台灣美術教育的現況，展望廿一世紀的美術教育，也許可作為美育工作者參考。

七友畫會在台灣藝壇的展覽活動

一、七友畫會成立的時空背景

(一)成立動機和目的

七友畫會計有馬壽華(1893~1977)、陳方(1897~1962)、陶芸樓(1898~1964)、鄭曼青(1902~1975)、張穀年(1906~1987)、劉延濤(1908~)及高逸鴻(1908~1982)。他們皆出身清末民初書香世家，從小耳濡目染，接受中國書畫的薰陶，學習的過程皆從臨摹入手。在創作的理念上都是抱著「汲古潤今」的創作態度，同時兼具詩、書、畫的文人才華。工作上都曾服務公職，視繪畫為業餘興趣而已；在學識人品上都有極高修養，知書達禮，為社會所敬重。在人生際遇上，都經過國家的災難，在台灣又擁有極高的社會地位和同鄉之誼。因此七友會員在鄭曼青的提議以及蔣夫人的鼓勵下，即組成七友畫會。七友畫會成立的目的也只是中國文人雅集的性質，一來藉著畫會聯絡感情，二來藉書畫活動切磋畫藝，端正社會風氣。

(二)社會和政治環境的氛圍

政府遷台以後，「建設台灣，光復大陸」是國民政府施政的目標，光復大陸的策略是「三分軍事，七分政治」，因此各級政府的政策，文教措施和社會活動，都要配合反攻大陸的目標。文化藝術活動大都由政府主導並資助，無形中亦受到政治氛圍的影響，思想和觀念都顯得保守和傳統，藝術的自覺性和多元性的思考空間，顯然不足。

(三)教育文化政策的取向

民國45年(1956)國立歷史博物館成立，當時教育部長張其昀說：「本館的宗旨，不僅在展覽幾千年來光榮史，而欲以此為憑藉，為象徵，以發展民族意識和愛國思想，為我反攻復國精神力量的泉源。」因此國立歷史博物館、國民黨中央黨部、中國美術學會、中國青年反共救國團，經常邀集畫家製作大畫、合作畫，例如：「一日復七十城」、「田單復國」、「臥薪嘗膽」、「光武中興」、「八年抗戰史畫」，這些作品的政治意義可能大於藝術價值，而七友會員大都有參與製作。

民國55年(1966)政府成立中華文化復興運動委員會，「有組織」、「有意識」大力推行中華文化復興運動。工作內容主要是以重整固有倫理道德為內容，

更重要的是以傳統倫理精神來對抗大陸文化大革命的極權統治。

七友會員都是社會文化界的菁英，對於復興中華文化都有一份使命感，身受喪國之痛，對故國山河有一份嚮往。因此，政府強調復興中華文化，做為復國建國藍圖的教育政策和七友畫會的思想模式精神上相當契合。

二、七友畫會活動及展覽概況

七友畫會自民國44年（1955）於悅賓樓成立之後，每月在該樓聚餐一次，談論書畫外，每人須提交書畫數件以資觀摩。三十年期間共舉行19次聯合展覽。主要活動分兩階段。第一階段（民國47～58年）在台北市長沙街孺慕堂，第二階段（民國59～63年）在歷史博物館的國家畫廊。民國52年（1963）曾到美國聖若望大學展覽，63年以後一直到74年，在世的劉延濤、張穀年，又合辦一項「七友畫會延年畫展」，主要活動請參閱拙作「七友畫會及其藝術之研究」重要活動年表及作品圖錄年表。

（一）七友書畫欣賞會——孺慕堂（民47～58年）

孺慕堂是屬於中華民國婦女聯合會禮堂，當時由蔣夫人宋美齡擔任會長。蔣夫人喜愛書畫，曾拜鄭曼青、黃君璧為師，每一次七友畫展蔣夫人都會親臨會場。民國50年（1961）3月20日七友畫展之後，夫人曾邀七友與彭醇士、黃君璧、張鏡微三位在官邸雅集，並合作國畫紀念。

七友成立第一次展覽是民國47年（1958），即在孺慕堂舉行，畫展名稱定為「七友書畫欣賞會」，日期選在人日（農曆正月初七）。人日是祭拜鬼神之事結束，一年人事又是新的開始。請帖由教育部長張其昀及監察院長于右任具名邀請，作品皆非賣品。

根據中央日報（民51.2.11）報導，民國51年（1962）的展覽亦是盛況空前。首日開幕，政府首長、工商文化界人士如：于右任、葉公超、王世杰、黎玉璽、梁序昭、羅友倫、季康、邵幼軒、許君武、王壯為、丁念先等千餘人參加。姚夢谷並發表「引書入畫七友之藝術造境」：

「今之畫人精於書者，當推『七友』，『七友』非僅以『六法』通於『八法』，且其內涵人格融之於畫。故筆墨不凡，各顯天趣。馬壽華之竹，氣厚神和，從容閑逸，間作松柏山水，亦蒼潤古朴，一如仁者。陳芷町氏之竹，清雅秀拔，意態瀟灑，有高士風。陶芸樓氏山水，於法度中，見其瀟灑，思致綿密，而情意悠遠。鄭曼青氏山水花卉，長於觀照，水墨淋漓，所寫層山疊水，咫尺有千里之勢，間作四君子，運以書法之韻律，窮其靈腑之感性。高逸鴻氏之花鳥，師法古人，攝其物態，年來兼運乾濕筆，以使畫面蒼古潤秀……。張穀年氏之山水人物，

上承宋元道規，謹嚴有度，與其書法媲美。近年來，開徑而行，放筆寫實，所寫大幅山水，匯南北宗皴法而代以草書，揉擦成趣，明暗自顯，功力深厚，自不待言。」

由上一段敘述和「中國一周」（史紫忱，民51）的報導可知展覽的內容和風格。馬壽華以墨竹並兼作山水，陳方專攻墨竹，陶芸樓以傳統山水為主，鄭曼青山水花卉並以水墨見長，高逸鴻以花鳥為主，書法亦有可觀，張穀年法度嚴謹，重寫生，台灣景物經常入畫。

（二）七友畫展曼壽延年高——國家畫廊（民國59～63年）

民國59年（1970）以後，七友畫展改在歷史博物館舉行，展覽期間亦改在五月端午，既配合五友之實，也以端午詩人節紀念謝世的兩位詩翁陳方和陶芸樓。謝世會員家屬仍提供作品參展。

（三）遠赴美國傳播文化慶雙十——聖若望大學（民62年）

民國62年（1973）為慶祝我國雙十國慶，在世五友的作品運往美國聖若望大學中山堂展出二週，共64件作品。其中張穀年「橫貫公路勝景」等寫生台灣風光的作品較受人矚目。

（四）七友畫會延年畫展——國家畫廊（民74年）

民國63年展覽之後，七友畫會由於人事的凋零，陳方、陶芸樓、鄭曼青、馬壽華相繼謝世，畫展中斷。然而高逸鴻、劉延濤、張穀年亦時常合作畫，時人戲稱「延年高」祝其克享大年。民國74年（1985）張穀年、劉延濤兩人合作於歷史博物館展出，是最後一次的七友畫會聯展。

綜觀七友歷屆展覽作品有幾項特色，敘述如下：

1. 展覽的內容和題材具有憂國懷鄉的時空意識：以山水畫和具有人格象徵的四君子作品居多數。花鳥次之，人物最少。山水作品又分兩類，一類以寫大陸懷鄉山水，或寫嚮往古人之田野山水之意境居多。例如馬壽華民國47年「秋林澗泉」、劉延濤「田園山色」、張穀年「東海瑤濤」等。四君子作品佔相當多的份量，陳方民國47年的「頂天立地」、馬壽華民國60年的「瀟灑臨風」、劉延濤的「墨蘭」、張穀年民國52年的「歲寒七友」等。人物作品中以張穀年較為拿手，他是七友中唯一能展示現代人物和台灣寫生山水者。如民國49年「蔣公造像」一圖背景以山水襯托，並以梅花象徵表現，富有裝飾意味，劉延濤偶有人物之作，但以想像較多，「鍾馗」、陶淵明「採菊東籬下」，藉淵明寫心中之逸氣。書法作品內容仍受當時政治氛圍的影響，例如馬壽華民國61年展示「新、速、實、簡」等蔣公訓示的內容，一再顯示其「成教化、助人倫」的政教目的。

2.作品富有文學性和道德性的內涵：

七友皆是詩書畫的能手。吟詩、作畫、習書，皆是生活中不可缺少的一部份。依其詩書畫三者合一的創作理念，表達於作品上。思想行為自幼受家庭之薰陶。繪畫的目的在自娛戲墨之外，企求有益世道人士，對社會有「潛移默化之效」。

3.作品風格的形式變化不大，表現的符號，均有固定的模式，風格的形成緩慢而穩定。七友藝術風格大抵承襲五代、宋元明清以來文人風格的繪畫傳統山水畫的形式，都受清朝王原新等四王的影響及明末四僧個性化的表現，米家畫法、倪瓚簡潔的構圖、黃公望蒼潤的筆墨技法、馬夏的空間造形，這些古人的傳統營養都融入七友藝術之中。七友使用的皴法，不外披麻皴，斧劈皴、米點皴、介字點、胡椒點，題款上也明示「擬元人畫意」或是「米襄陽畫法」等。自民國47年七友書畫欣賞會首展開始，於民國74年最後一屆劉延濤和張穀年的「七友畫會延年畫展」，將近卅年的展覽作品風格變化不大，論繪畫功力，年有俱增，繪畫風格和符號則無大的改變。（請參閱拙文七友畫會歷屆展覽作品圖錄年表）

4.張穀年寫生作品頗具特色：七友中歷屆展覽的繪畫表現中，比較能反映台灣本地風俗民情者，以張穀年最爲出色。尤其「橫貫公路」、「阿里山神木」寫生，寫實之作成就很高。

5.黨政文化領導人熱心支持：七友的藝術表現和畫會的活動力，在當時臺灣地區的國畫畫會中，是相當突出的，尤其每次展覽，蔣夫人、于右任等當時文化、政界名人都會前往觀賞，造成轟動。從開幕當天報紙的報導中可知七友的展覽是台北美術界的盛事。

6.創作和活動方式固定：七友畫會展覽的時間、地點、方式、題材、內容、風格都有模式可循，時間固定在農曆元月七日和端午節，地點亦只有台北市婦聯會所屬孺慕堂和歷史博物館，只有一次在美國聖若望大學。題材固定在山水、花鳥、四君子等。從他們活動的方式，大概可以推知，七友古典的性格和當時閉塞的社會環境。

我們由七友畫會活動及展覽概況，可知「七友」是相當有代表性的文人畫會，在台灣藝壇也引起很大的迴響，並且獲得黨政人士的支持。這種藝術活動的模式，正是農業社會審美活動的典型。這種審美意識源自中國宋代以來，文人繪畫精神、講究道德、人品、學問、才情的綜合人文表現，以象徵語言和符號，表達他們追求生命的價值，講究筆墨師承、摹古、意境，透過內容的詮釋，成全主體道德人格的完成，從文化的層面看這種審美活

動是繫於母體（大陸）美術形態的傳承，也是移民者心理上的需求（黃光男，民83）。

七友會員的藝術教育觀

藝術家的創作觀念和其藝術教育的理念有密切不可分割的關係。1960年代美國傑蒂藝術教育中心提倡所謂學科本位的藝術教育，包括四個領域，即藝術史、藝術批評、美學、藝術創作。其中創作的觀念仍是美術教育重要的內容，對一個創作者而言，美學修養、藝術批評的能力、藝術史的感知，對社會的互動都會呈現在藝術創作上。我們從七友會員創作主題的選擇、審美的標準取向、繪畫的目的、藝術追求的歷程上，大概可知其藝術教育的理念。

一、強調臨摹為學習藝術入門的捷徑，未明感受力的啟發：

七友會員的學習過程，大都來自傳統師徒相傳的教學方式，主張「汲古潤今」，只要功夫下得夠，綜合百家之長，自然可以成家「不摹古人，何來創作」（金滕，民59）。

張穀年學畫過程為例：起初從清四王（王時敏、王鑒、王翬、王原祁）開始臨摹，上探元四家（黃公望、王蒙、倪瓚、吳鎮），又從元四家接上五代董源、巨然。他的畫面上，都可以找到元四家的綜合和董源、巨然的面貌，吸收歷家最後融合自成風格。或者有人為其慶幸，「一開始就上路」、「省略了粉壁塗鴉的階段」（金滕，民59），但是反過來看如果他曾經歷塗鴉的階段，他的畫藝是否會有更多創造性的風格出現？尤其是兒童階段，其藝術的發展是手、眼、腦和心的統合表現，太早定形，走入古人的框框，在兒童爾後的思考模式和表現創造力是必然會有所影響，何況遊戲是人類的天性、本能，也是需要。德國美學家席勒（1759～1805）即認為兒童遊戲這種不帶實用目的的自由活動是藝術的起源，是生命力餘裕的表現，也是人類文化進步的動力（凌嵩郎，民76）。

又如馬壽華十二歲即開始臨摹古畫，學習過程亦是自學而能，無特別師門。創作風格上，樹木山石的表現不求工細，畫面常有「煙雲掩映米家山水的再現」。創作的目的無非是企求古人的藝術形式通往個人創作之路。他認為古人是最好的學習對象，臨摹是畫家必要的手段，終生的功課。只要臨摹得好，總是比有創作性但作風幼稚的作品來得有價值，因此在台灣省第六屆全省美展國畫部評審才有中原畫家和台灣畫家爭議的情形出現（林玉山，民79）。以馬壽華為首的中原畫

家認為只要臨摹得好，省展亦可入選得獎，這個觀點和林玉山等台籍畫家重寫生的觀點是完全不同的。

自然是一部字典，也是畫家取之不盡、用之不竭的創作養分，古人才有「蒐盡奇峰打草稿」的理論。面對自然才有當下的感受，容易找尋自然的結構、宇宙的秩序，寫生是培養一個人感受力最好的方法。太偏重於古人的形式和表現的筆墨功力，藝術家的生命力容易僵化。

二、注重筆墨技巧的訓練，較少自省力的培養：

七友畫會成員的藝術創作理念，大抵上是以傳統文人畫的審美理念為依歸。強調詩、書、畫三者的諧合性。鄭曼青曾有款題：「詩、書、畫，自一道也，吾亦一以貫之，吾黨愧無顏曾，誰足與語此矣。」因此如何透過筆墨的鍛鍊，將詩書畫結合，貫之以情趣，表達胸中之逸氣，是文人畫家的理想。但這種創作觀，又往往落入一種「文人情調」，具有文學性、道德性，甚至政治性。

張穀年曾說：「我是一個老學徒」，他形容自己科班出身，只要看到舊畫就取來鉤稿、臨摹。畫家的胸中蘊育著古人繪景的方法，再以熟練的技巧運用，自然是水到渠成（褚鴻運，民62）。鉤稿、臨摹的目的無非要以吸取古人的筆墨技巧，再融為己用，因此他絕不輕言「創作」。要談創作，一定要先具備筆墨技巧與修養上良好的基礎（藝壇雜誌，民59.3）。

筆墨技巧固然是中國傳統繪畫精華所在，但如果忽略藝術創作的質素和自省力的培養，可能不易有開創性表現，尤其是一個藝術的傳播者，也不只是示範學生如何下筆，更重要的是讓學生清楚為何要下這一筆。傳統國畫教學，師徒相傳，背稿式的教學，容易落入筆墨形式的訓練，而忽略學生的個別差異。「筆墨的訓練」與「本性的開發」，應可同時進行，所謂「筆力通心力」，而非先有完美的筆墨技巧，再來開發個性。

三、強調藝術的道德使命感，注重目的性教育：

七友的藝術理論，強調一種「美善合一」的觀念。馬壽華談美術教育：「吾國數千年來，民族文化基礎以及立國精神在於四維八德，是以歷代美術教育、美術作品亦皆以此為中心，期於孝弟忠信禮義廉恥有所表彰。尤其繪畫為然，若雲台之有忠有孝，麟閣之有烈有勳，乃其著者。餘如一木一花，或蟲或鳥，而習尚之題識，無不有關節操世風，重在闡明吾國固有之道德，其例更不勝枚舉。於此可知吾國以前美術教育之崇高旨矣。」（馬壽華，民76）。

七友普遍認為藝術有「成教化、助人倫」的實用價值，美術活動不但可以陶冶性情、修養身性，而且可以移風易俗。因此七友藝術創作的題材上有許多是以

梅蘭竹菊等四君子為創作內容，將自然的梅竹賦予人格象徵，例如馬壽華作「晴竹」，題款：「高節寒彌勁，凌虛晴更妍。」（如圖4）鄭曼青「蒼松圖」題款：「天下幾人畫古松，誰得其皮及其骨。」（如圖3）都賦予作品擬人化的精神意義。

「蒼松」、「晴竹」的題材，對西方畫家而言，也許沒有特殊的道德意義，畫家關心的可能是松竹的造形和色彩，純粹是藝術的表達。這是中西繪畫審美觀之不同。我們不能否認藝術活動對人生有美化的效果，對個人品德修養有陶冶作用，七友會員的文人名士風範，都非一般人所能及。然而我們不能忽略廿世紀以來的藝術，有一個重要的觀念就是藝術有其純粹性，人們不再有一種道德使命，或藝術以外的目的作畫，繪畫往往只是一種很自然自發性的意識行為。藝術的本質在求「活」，但不一定要「活」在某一個固定的形式中（史作檉，民82）。「一種具有固定目的之規律（如道德、宗教）若只有規律或文字之說明，而無藝術或美學性之理論基礎，往往只能形成一種因規律而規律……其流於僵性之形式化效果者，在所難免，其他可知。」（史作檉，民82）

美術教育，固然有其工具性的教育價值，但如何培養學生視覺感知的能力，更是非常重要。尤其面對未來資訊發達的時代，讓兒童學習運用視覺語言與符號來表達自己的思想和感情，乃是我們教育上重要的目標之一，太過於強調道德的教育使命，可能會限制學生擴散性思考及藝術活動的感染力。

四、強調文人畫的審美觀，未能適應社會時空的改變：

陳衡恪在「文人畫的價值」為文人畫下一個定義：畫裡面帶有文人氣質，含有文人趣味，不專在畫裡考究藝術上的功夫，必定是畫外有許多文人的思想；看了這幅畫，必定使人有無窮的感想，這作畫的人必定是文人無疑了。

文人畫是中國特殊文化背景的產物，亦有人謂「士人畫」、「士大夫畫」，大抵上是指中國農業社會少數讀書人的繪畫作品，重視修養，寄情寫意來表達自我。如倪雲林所說：「僕之所謂畫者，不過運筆草草，不求形似，聊以自娛耳。」對於西方藝術所重視的「結構」、「造形」較不注意，色彩上追求典雅、樸素之風。幾百年文人畫的傳統下來也變成一種「文人思想模式」（高木森，民81）。

七友畫會成員基本上他們藝術的表達，承繼了傳統文人的特質，更具有文人筆墨的繪畫形式，傳統文人畫的審美觀亦是他們判斷作品優劣的標準。他們的繪畫作品中，往往表現了個人的人生際遇和時代的憂患意識，在創作的過程中，得到自我的滿足和情思的昇華。

馬壽華在接受廖雪芳（民62）的訪問時說：

「我沒上過一天美術學院，也未曾拜師學習，但卻在董源、巨然的山水畫中，在二王、顏真卿、蘇東坡、米芾的書法裡尋到永無止境的指引和樂趣。」又說：「六十八年來，書畫陶冶我的情緒，改變我的氣質，使我溫厚和藹、身心愉快。朋友常說我的書不急不徐，非常平靜，大概是我將書畫視為感情寄託，而非感情發洩的緣故吧。」

七友文人畫的審美理念來自家庭和私塾教育，未受過現代美術學校的訓練。然而這種審美理念，知識份子可以接受，但一般平民百姓，則不易引起共鳴，受教的對象，偏於鄉紳等上層社會知識份子，無法普遍化。

五、面對西方藝術的衝擊，缺少藝術實驗性的創作：

「文化是有溫度的，是有血統關係的，溫度會產生活力，血統要悠遠真實。血統太近，不適合結婚，而血緣較遠的混血兒比較聰明，我們不必拒絕新文化。中西藝術的融合則較能促進文化的再生。」（黃光男，民77）

民國44年聯合報舉行「現代國畫應走的方向」座談。馬壽華的發言，大概可以代表七友的感受，發言的重點有：

- ①國畫家要精研各宗派，以得其精粹，研究過程由臨摹入手。
- ②由臨摹入寫生，以達創造。
- ③對於西畫的長處，縱或不必要一一臨摹，亦須澈底了解其理論。
- ④不可以讓外國畫同化國畫。
- ⑤人非天生聖賢，惟由臨摹入手。

由上面敘述大概可知七友對西方藝術持較保守的態度，對西方藝術的涉獵亦不多，劉延濤先生接受筆者訪問（民81）時即坦白說：：「莫內的畫，我看不懂，不知如何欣賞印象派畫，或美術史上有何重要性。」七友大都是在中國大傳統文人畫內尋找變化，汲取營養。積極「尋找過去傳統中，繪畫表現的可能性」；比較忽略積極去「開創未來繪畫的可能性」。鄭曼青甚至認為西洋藝術到了印象派已達西畫最高峰，到了後期印象派、立體派，畫境已窮；至於抽象繪畫當然就更難接受（藝壇雜誌61年3月）。

藝術創作脫離不了時代氛圍的制約，生活在今天的台灣大眾所接觸的是「中西合璧」的生活文化，面對西方藝術的衝擊，視而不見，聽而不聞實在不可能。西方藝術的多元化、實驗性、造形結構的觀念，對於近代中國繪畫的發展，亦有啓示作用。如果以「國粹派」的民族意識，否定外來藝術，對台灣藝術發展並無好處。

藝術教育的可貴，在於培養學生多元的價值觀，讓孩子有嘗試冒險的勇氣，

彈性處理事物的能力。中西藝術的原點上仍有許多相通之處，尤其一個美術教育工作者更應有接納多元文化的胸懷。

六、偏重個人創作的努力，未能有計畫的培植後進：

藝術創作和教學並非完全無關，孔子謂：教學相長。事實上理想的教學不但可以刺激老師的創作，老師的創作理念也靠學生得以顯揚。師生找到一個藝術的焦點，共同解決問題。

七友會員都有固定的工作，無經濟壓力，書畫只是業餘興趣，他們大都默默耕耘，埋首創作。戰後台灣美術的發展仍然依存於學校教育，尤其師範系統的美術教育，仍是藝壇的主流。七友無人專職任教於大學美術科系，對台灣影響力自然有限。劉延濤不教學生，張穀年雖曾受聘兼任於文化、政戰學校，但時間很短，鄭曼青和高逸鴻曾在文大研究所上課，但只是客座，臨時性質，難成氣候。民國50年代，社會的經濟力薄弱，校外學畫的學生不多。高逸鴻雖有設館授徒，但學生對象以達官顯要及家屬居多，真正有志於藝術生命者有限。七友畫壇在乏人接棒下，沒有培養出在藝壇有影響力的學生。

文化的傳播仍然要靠教育的力量，狹義的美術教育指美術教育的理念、方法與制度，直接影響到美術家創作理念與作品（黃光男，民83）。藝術家要能「開創風氣，又為師」，擴大對社會影響的廣度和深度，提昇全民的審美品質，非從美術教育著手不可，亦即將美術活動，擴展成全民性、生活性、文化性的教育活動。

總之，七友認為繪畫的目的，在於自娛娛人，追求個人創作有益世道人心，對社會有移風易俗之效，教學過程是主張臨摹入手，汲古潤今；教學方法上，老師示範講解，很清楚的將步驟方法，告訴學生一開始就要「畫得對」。較忽略原創的啟發和多元符號的表達；教學態度上講究門派師承，重視教師的權威，是由上而下的傳授。如果以學科本位（DBAE）藝術課程的領域來看，七友藝術教育觀仍太偏重藝術創作的表現和文學性道德使命的教育功能，對於藝術本科的教育目的顯然不夠寬廣。

根據外國學者Viktor Lonenfeld, 1957的說明：創造性、探索和調查能力，是屬於基本驅力的一種，沒有這種驅力人類便不能生存。七友的教育理念太過於強調臨摹和筆墨形式的結果，作品的創造性就減低，學習的過程中學生擴散性思考的創造能力，卻受到壓抑。

七友藝術之可貴處在於繼承中國傳統文人詩、書、畫三者合一的審美精神以及肯定美術對道德教育等工具性的功能。七友會員也都能身體力行，在個人藝術

上攝取古人繪畫經驗，成就個人風格，個人的修養也為社會立下一個很好的典範，例如馬壽華的清廉，劉延濤的剛正不阿，陶芸樓的淡泊名利等。

當然對於任何藝術活動與事實之研究與解釋，一定必須將其放於整體社會的基盤上，而進行全面化、系統化與整體化的瞭悟，追蹤分析與說明（陳秉璋，民82）。我們看七友的作品亦當如是觀，七友會員都是來自大陸，身遭家國之變，有一種新移民者追求母體文化的熱情，對台灣本土的關懷較少。除了張穀年之外，其他人的創作題材，大都是畫四君子（梅蘭竹菊）遣興或寫懷鄉山水明志，劉延濤「渡海來客」（圖7）、鄭曼青「龍蝦」（圖5）、高逸鴻「頂天立地」（圖6）。他們最年長者出生於民前19年（馬壽華），最年輕者出生亦在民前4年（高逸鴻）。從大陸到台灣，他們經歷的是農業社會的時代，在當時的社會環境和政府的教育政策，他們藝術表現的意蘊，雖然也能得到大陸來台人士的共鳴，人與畫的結合度非常密切。但時過境遷，台灣從民國60年以後，政府積極往工商業發展，社會環境改變，農業社會的背景慢慢消失，美術教育的內容與課程也當有所修正。

七友對台灣美術教育的貢獻與發展的侷限

七友藝術在台灣地區發展的歷史，和整個時代環境以及其藝術教育觀，有相當的密切的關係。七友從大陸隨政府播遷來台，因緣際會在國家多難的時代中，企圖以書畫報國，藉由美術教育的薰陶，完成全民道德教育的提升。中國傳統繪畫的精神和技法，藉由七友的努力，得以保存和發揚，尤其代表傳統藝術精神的文人畫，豐富台灣地區國畫發展的內涵，但今日觀之，七友畫會對台灣地區國畫影響的深度，和美術教育的廣度，仍然有限。在繪畫承傳的作用上成就不如黃君璧、溥心畬、林玉山等人，畫壇對於七友的印象，隨七友相繼凋零，逐漸模糊，甚至對於文人畫的生命提出質疑，究其原因和七友對藝術教育的理念有絕對的關係。

一、七友對台灣美術教育的貢獻

（一）帶動台灣地區畫會的成立，倡導書畫風氣

日據時代，石川欽一郎先生，來台從事美術教育，組織畫會，民國13年（1924）成立的七星畫壇、台灣水彩畫會。民國17年（1928）春萌畫院，以及後來的台陽美術學會等，對台灣地區美術教育都有貢獻，尤其在民國60年代以前，畫廊和美術館未普遍設立，畫會團體的展覽活動承擔社會教育的功能。

七友畫會於民國44年成立以後，直接帶動了許多國畫團體的出現，例如六儷畫會（民國46年）、八朋畫會（民國50年）、壬寅畫會（民國51年）的成立。間接的也刺激了五月和東方等反傳統而且標榜現代畫會的成立。七友、八朋畫會都是大陸省籍來台的水墨畫家，參加成員也都是藝壇的精英。畫會組成的目的，顯然是在聯絡感情，切磋畫藝，使自己作品更精緻。但因教育背景，以及崇高的社會地位和政治的淵源，他們對於復興中華文化都有一份使命感，並且被政府和社會公認為美術表現的正統力量，因此對於那個時代的台灣畫壇有領導的作用。

美術作品的展覽，讓作品直接和觀眾對話，更負有美術教育的功能。藝術家透過展覽，傳播並啟發新的資訊刺激觀眾的學習，進而使參觀者得到成長（黃光男，民80）。民國70年(1981)以前的台灣沒有美術館，歷史博物館、省立博物館和社教單位附設的畫廊，成為一般青年學子觀摩書畫的重要場所。七友自民國47年首屆展覽，迄民國74年最後一屆「七友畫會延年畫展」近卅年期間，除民國64年～73年十年空檔外，持續廿年展覽，且每屆均有盛況，成為台北國畫藝壇矚目的焦點，根據中央日報民國51年2月1日的報導，開幕時就有藝文界三千餘人蒞臨觀賞，可見展覽盛況。畫家吳長鵬教授接受筆者訪問時，即肯定說明其國畫寫生的觀念和技法，即來自張穀年的啟發，至少臨過張氏一百幅以上的作品，而這些範本的來源即來自七友歷屆畫展和早期應邀參加全省美展的作品。可見七友畫展對早期台灣書畫風氣的提倡，美術教育的發展，產生了相當的作用。

(二)利用演講、座談、出版、揮毫，傳授國畫技法

七友會員都是中國畫學會、中國美術協會的主要幹部和歷史博物館亦有密切關係。以上三個團體經常配合「文化局」文藝季的活動，舉辦藝術座談和演講，以及全省性巡迴展覽，介紹傳統繪畫藝術。國立歷史博物館長期開班，馬壽華、鄭曼青、張穀年、高逸鴻都是指導老師。國父紀念館、電信總局、救國團、歷史博物館經常邀請七友及當代畫家，製作大幅集體創作，主要是以政令宣導或是裝飾美化為目的，如國父紀念館「還我河山」、「四季同春」、「橫貫公路攬勝」，藉由公共場所的書畫展示，提昇全民對國畫的認識與美化社會。七友除陶芸樓外，馬壽華、陳方、鄭曼青、張穀年、劉延濤、高逸鴻，皆有畫冊出版（參考拙文—七友畫會及其藝術之研究，頁200～202）。張穀年所著中國山水畫法圖解，將傳統山水畫法圖解介紹，是學習山水入門的好書。陳方荒齋竹譜、寫竹八法，將古人寫竹之法，整理出一套系統。鄭曼青曼髯三論，是研究文人畫的重要資料。陶芸樓較早謝世，資料有限，他曾擔任基隆文獻委員會委員，及基隆美術研究會會長，積極從事地方美術教育工作。

(三)捐贈作品予博物館典藏

七友都具有傳統讀書人淡泊名利的性格，生前即不吝於捐贈書畫予國內各博物館、美術館。歷屆在歷史博物館的七友畫展，展畢之後，即無償捐出部份作品給該館典藏，劉延濤於民國51年5月於國立歷史博物館個展，展畢後將畢生代表作，全部捐贈該館，傳為美談。目前國內各公私立博物館，典藏七友作品計有國父紀念館18件，國立歷史博物館211件，國立藝術教育館9件，台北市立美術館 7件，華岡博物館50件，政戰學校4件，國立故宮博物院58件，省立台灣美術館12件，合計369件。

博物館透過定期展示、公開演講、館刊典藏作品的介紹、發揮了教育的效果，將中原水墨藝術植耕於台灣寶島，對於美育的發展功不可沒。

(四)影響公辦美展風格走向

台灣自光復以來，主要公辦美展，規模較大者有全省美展、全國美展、全省教員美展，三項美展參加人員和評審作家，均有重疊之處，作品面貌風格亦無太大差別，其中以全省美展對台灣地區繪畫發展影響最大。三項展覽七友會員均有評審和受邀參展，並且擔任重要角色。例如：馬壽華連續參與評審27屆，張穀年共7屆，劉延濤8屆，高逸鴻17屆。國展方面：馬壽華5屆，陶芸樓1屆，張穀年2屆，劉延濤6屆，高逸鴻5屆，他們同時擔任大會籌備委員，國畫類評審召集人，以他們在藝壇的地位，評審的意見，受到相當的尊重，同時期的八朋畫會，更與七友結合，成為評審的主導力量，每屆競賽中得獎作品，又帶動下一屆參展的題材和風格。

七友連續參與評審，提供作品參展觀摩，對於美術活動有示範和啟發作用，鼓勵了許多年輕一代有潛力的畫家。但檢討公辦美展的風格走向，一直無法突破傳統範圍，極少多樣或個人風格的出現，如以藝術多元化、實驗性的觀點而言，七友的審美觀是有些負面影響。這種現象和評審制度、文化政策是否相關，值得我們進一步研究。

二、七友畫藝的傳承與美育發展的侷限

(一)學而後創的教學理念，無法培養開創性的學生

七友的教學理念，源自傳統中國師徒傳承的方式，太過於講究筆墨、師承和形式的仿效，強烈主張畫家「非臨摹、鉤描，不足成大器」，更無法創作，這種觀念，忽略學生個別差異和創造力、想像力的發揮，形式格律的框框容易抑制受教者主體心靈機能的開發。

(二)文人畫的審美觀窄化教育的對象，無法擴大影響社會美感教育的層面

中國士大夫文人的審美觀，是中國美術發展特色之一，但那到底是屬於社會中較能欣賞「貴族式」美學理念，也是農業社會特有的產物。廣義的美術教育是屬全民性的，平民化的生活審美體驗。七友以「國畫六法」為審美唯一標準，較難引起普遍的共鳴。尤其七友展覽活動仍集中於政治樞紐的台北，作品的流通性也侷限於高層社會階級，及固定的公共場所。因此無法擴大美育影響的層面。

(三)畫會組成的目的沒有強烈的企圖心和教育理想

七友畫會的組成，沒有會長或成立宣言，成立的目的純粹是文人雅集的性质，有別於五月畫會有反傳統，或改革中國美術的雄心。七友會員，均有固定的工作，書畫只是業餘消遣，並無活躍於台灣藝壇或在台灣美術史，闢下一片天地的意圖，默默耕耘，埋首創作。七友個性和情感上偏向古典，作風保守，也不擅於開開展或製造新聞，為自己造勢，藝壇以外一般民眾，對七友藝術了解有限。

(四)受了政府文化政策的影響和教育環境的限制

政府撤退來台，雖有復興中華文化的意識，但在做法和觀念上，相當保守，表面上口號和形式的限制較多，開創性的文化刺激幾乎沒有。「傳統」，從某一個意識上來看是一種文化的「惰性」（馬森，民79），四十年來政府的文化政策，有鼓勵「舊傳統」壓抑「新思潮」的傾向。復興中華文化變成口號，往往忽略復興中華文化的真義和藝術活動本質的探討，七友藝術亦在這種文化制約下，美術教育的理念，難有突破性發展。

戰後台灣美術發展的主流，依存於學校美術教育，尤其師範系統的美術教育，早期台北師範科，後來的國立台灣師大美術系，新竹師專美勞科等，七友及其門生，都無人專職任教於大學美術科系，受教的學生有限，七友畫藝在乏人接棒下，沒有培養出在藝壇有影響力的門生，投身於美術教育界，因此影響的層面有限。

(五)社會發展的變遷和本土意識的興起

民國60年，政府退出聯合國以後，也減少龐大的經濟負擔，比較有能力從事現代化的工作，加上政治民主化的改革，解嚴後整個時代由單一閉塞的農業社會，走向多元開放的工商社會。一般大眾的審美品味隨之改變。加上經濟力的起飛，民間團體的力量也紛紛投入全民美育的教育行列。台灣新生代的審美品味也趨向多元化，民國70年代以後，社會大眾對於台灣本土文化意識也有更多的反省和思考。代表大中國傳統繪畫的水墨藝術被本土意識的浪潮所衝擊，例如某市議會審查市美術館預算會卻有「民國82年不能購買水墨畫」的決議即是明證。

(六)文人畫中的「文人」，已在現代社會中消失

根據陳衡恪說法：文人具備的條件，不但要詩、書、畫三絕，還要有好的人品、學問、才情、思想，但隨現代學校教育的改變，所謂文人，已很少見。

(七)西潮的衝擊，七友藝術缺乏互動與回應

從中國近代美術發展的歷史來看，七友藝術承繼清末以來文人畫的特質，以唐宋的藝術成就為楷模，吸取元、明、清三代的筆墨形式為己用。但七友會員的創作形式，並未隨時空的轉移有所回應。面對西方藝術思潮的衝擊，在創作意識上，七友也無太大的轉變或實驗性的作品出現。對於新時代的教育思潮亦無觸及，還是堅持「人非聖哲」、「中華五千年文化，博大精深」等論調，堅持學習中國藝術，唯有臨摹入手，唯有出入古人，六法皆備以後，才能言及創新，審美的著眼點上，還是功力至上。至於畫會的活動和功能，也未隨社會需要有所調整，實在可惜。

劉延濤曾有款題：「故園松蘭幾株存，漠漠雲天夢一痕，前輩高蹤無覓處，圖成展示有餘溫」。詩中表達對故園的懷念，對歷史前賢的嚮往，但也道出七友的心情，面對時空的轉變有一份孤寂和無奈。

當前台灣美術教育的省思

「一切教育活動，不可從無出發」，不知過去所走過的路子，更是容易迷失未來的方向，從歷史的探討中，我們才能建立正確的教育方向，發展出有效的藝術教育課程和藝術教學法，使得我們下一代能學習到現代國民所需要的藝術經驗（王秀雄，民79）。如果我們探討台灣美術教育，可以發現：表面上雖然蓬勃發展如各種美術班普遍設立，各種繪畫比賽流行，教師的進修研究亦經常舉辦，世界兒童繪畫比賽，台灣區的孩子亦有很好的成績。但是仍然以形式化的美術活動居多。想到美術就先想到用手畫圖，而且老師要求下手就要畫得對，沒有考慮孩子的感受和想法。從七友畫會美育發展的侷限，來看當前美術教育，重「形」而輕「質」的缺失，值得省思。

一、美術班：

教育部基於教育政策的需求，自七十學年度起，在國民中小學成立美術實驗班，落實美術教育功能，擴大美術人才的培養，自民國77年起正名為美術班。目前台灣區有國中美術班廿一所，國小美術班廿五所（林來發，民83），國立台灣藝術教育館為擴大國中美術教育班的教育成果，互相觀摩和教學研究成效，自民國76年起更徵選優秀作品，巡迴展覽，出版專輯擴大對社會的影響力。

美術班設立的目的，除了延續五育均衡發展的教育理念之外，主要也是在培

養資賦優異的美術人才，讓有美術性向的學生，有更大的發展空間；但我們從目前各校美術班實施績效來看，美術班的成立雖然增加了更多的美術人口，讓社會了解藝術教育的重要，十多年來對台灣地區美育的發展有其貢獻，但亦有許多缺失，例如有些學校美術班成了智能優異班，家長讓孩子讀國中美術班是為了受到學校更多的照顧和競賽機會，有利於高中的升學考試。有些美術班的老師求好心切，把高中的技巧提早到國中施教，把國中的技巧提早到國小傳授，美術班變成「催熟」的工廠，失去了美術班設立的意義。

我們從歷屆美術班美展專輯中可以發現北、中、南各地的美術班學生，竟然都用雷同的技法表現。國中三年級的、國小六年級所畫的水彩素描風格技法相同（圖11參閱台灣省81、83年度美術班作品專輯），國畫亦有類似現象，國二的學生就以傳統披麻皴、胡椒點等公式和概念的技法畫山水畫，並不妥當（圖22參閱八十三年度美術班專輯優選作品—山中小村），畫花鳥則以大人的意境，「好彩頭」或以成人的筆法、概念式的表現芙蓉（圖23參閱七十九年美術班作品專輯，頁86），每個兒童的成長，有其文化背景，個人的思想世界也不一樣，但強調技法的結果，把學生規格化，亦即在創作過程中，把人的感覺部份抽離，談何藝術？

美術包括兩個部份，一是審美，一是技術。美是屬於精神層面如作者感受、潛意識、想像創造思考等統合審美感覺。「術」是有形的技法、表現力，較理想的美術活動，應是透過內在的心靈感受所表現出來的形式技法較有意義，亦即西哲培根所謂「藝術是人和自然相乘的結果」，太早把兒童導入成人的世界，反而抑制了兒童本身的自發性和創造性，「人」本身的情感也不見了。

二、學校美勞教育的探討：

民國68年(1979)國民教育法公佈，將過去的四育改為德、智、體、群、美五育並重，但是當前美感教育仍然無法落實於正常學校教學之中；因此家長如發現自己孩子有藝術細胞，只好送往才藝班「訓練」，才藝班的教學為了效果和經濟效益，往往又偏重於技巧的訓練，忽略審美心靈的啟發。加以比賽風氣盛行，兒童美術成為各種廠商、百貨公司、產品促銷的利器，把兒童也帶入競爭、功利之中。

近年來我國政府在美術教育上，的確付出相當的經費和努力期待美育功能的發揮。透過教師研習會、和省縣輔導團的活動，協助推展國中、小的美勞教學。例如教育廳每年專款補助學校美勞設備，但是各校往往無法依據學校的設備需求及師資專長作自主性的運用，造成有設備而沒有專科教室，或是有設備卻乏人使用與維護，甚至不堪使用，政府的美意，卻成資源的浪費。

在課程安排上，太重視創作表現，忽略鑑賞教學和本土文化的認知，使美勞教育流於工匠性、技巧性的表達，學生只能做出更多的東西，而實際上對其認知、審美、智力開發，各種心靈機能幫助不大。

國小師資方面，師專改制師院，走向分系的制度，各校普遍設有數理、美勞、音樂、語文、社教等科系，但畢業分發到小學任教，未能依專長分配，因為目前國小課程安排仍實施包班制，師院生常有學非所用的怨言。民國81年新頒師院的課程標準，藝術概論一科刪除，美勞系以外的學生，能接觸美勞的專業課程，只有一年的「美術」和「勞作」以及一個學分的「美勞科教材教法」，導致任課的美勞教師，專業素養不足。美勞系的課程也未能完全配合國小的美勞教學而開課，畢業後又集中大都市，且未必能擔任美勞科教師，教育人材無法適才適用。師大美術系的教育目標，對於培養美育師資或培養藝術家的定位亦模糊不清，畢業生的專業和敬業精神，自然不過理想。

造成形式的美勞教育，當然非某人、某校的問題，而是教育制度和社會大環境的問題，美術教育在升學主義、功利主義的擠壓下，美勞老師被重用為「科學展覽」，為「海報、漫畫比賽」而忙碌，成了美術工友。國中美術教師每班一週一堂課點綴，被忽視成為「次要的老師」。

理想的學校美術教育，主要在培養「全人」的理想，開發下一代內在的心靈，而非能畫出有形的東西或做出一個實用的用具為滿足。唯有提昇全民藝術教育的理想，改進整個教育制度，培養有文化素養的師資，才有辦法落實學校美術教育；啓迪下一代的心靈，開發人性本質，才能培養出「具有獨立個性的道德人」。

三、各種美術競賽的探討：

目前台灣兒童美術比賽的頻率很高，造成許多得獎明星，滿足家長的成就感，也帶動了美術創作的風潮，但不可否認比賽亦有副作用，有些民間的活動更曲解了美術教育的理想。

無論是世界兒童畫展和台灣區學生美展，各縣市自己舉辦的美勞教育觀摩展，以及一般公司行號所辦的比賽，在設計上都比較顧及個人明星式的表現和強調技巧取向的傾向，造成同樣的孩子做同樣的事情，甚至造成孩子把創作變成「責任重大」的工程，把原本快樂的「遊戲活動」變做成人應酬式的負擔，這是我們教育工作者要檢討的。尤其是長期比賽的結果，把作品規格化，內容統一化，學生「明星化」，品質「早熟化」，這些都不是很好的現象。

美術比賽的目的，本來是「使學生在美術競賽活動中，能充分發揮其潛能，自由從事創作，憑藉平時在美術教育中，所蘊育出來的藝術心靈思維和出神入化

的技法，嘗試由其風格及意境中，展現情技交融的藝術境界」（陳英豪，民83，）。美術比賽應和學校美術教學配合，才能擴大教學的效果，發揮美術教育在社會中的影響力，如何把美術比賽導向正常教育化，這是家長、美術老師和行政人員應共同思考的問題。

我們檢討當前學校教育呈現的現象，就是一種重「形」而輕「質」的文化反應。「文飾」講究傳統的規範和形式的完美。強調前人經驗的累積和文化傳承，偏向古典的完美。但也很容易使「人」的本身落入規律的控制之中，使人失去創造力、生命力，使美育活動流於刻板、僵化、矯情。因此美術班的功能被扭曲成為明星班和升學班，學校美術教育，無法落實。由國小到高中，愈往上愈不正常，愈不被重視，各種美術比賽成為商人促銷的利器和成人的大拜拜。學生作品呈現出來的美感訴求是統一化的矯情，表面圓滿，完成度高，其實忽略藝術本質和生命的追求。尤其以現代藝術教育的性質來看對於學生的創造力、想像力、自省力的培養是相當不利的。

所謂現代藝術，是屬於一切可能的時代。藝術或美學乃屬於「人」本身之物，但並不存在於某一固定之屬人的模」（史作樑，民82）我們不否定形式的重要，因為那是傳達個人感情的工具，對於美術創作而言，如果這些形式，不是透過個人生命表達出來的話，那便是一個死的形式。七友畫會的藝術之所以未能繁衍、產生新的生命，擴大對台灣藝術教育影響的廣度，關鍵也在此。尤其是七友的藝術教育觀，侷限於文人的審美理念，不管是創作的筆墨或是表達的內容，皆來自於中國美術大傳統的形式，而少作生命本質的追求。畫會組成不如五月畫會或東方畫會有強烈的企圖心和理想性，因此發展上必然受到環境的限制，是必然的事，我們從七友傳承的興衰檢視當前美術教育的缺失，能不有所警惕。

結論與建議（展望台灣美術教育）

我們由七友畫會卅年的活動紀錄和對當時藝壇的影響，可知畫會組織對台灣地區美術發展，有其貢獻，七友繼承了中國傳統的審美觀和詩、書、畫一體的表現形式，傳播於台灣，豐富了台灣地區美術的內涵，但七友畫會的成就有其歷史肯定的一面，也有為時代否定的一面。我們回顧七友的藝術，也應該回到那個時代，做一種同情的了解，觀察在當時歷史的條件之下，他們做了那些努力，而不是以今日的環境和現代的藝術教育思潮全盤加以否定，將傳統與現代對立起來，對文化的發展並無好處，因為歷史的發展都有其時空背景和因果關係。

七友藝術之所以未能在台灣的美術教育上有更深廣的貢獻和繁衍，一個很重要的因素是文人畫的審美理念，無法滿足現代社會大眾審美的需求，以及藝術教育的理念上太偏重於筆墨形式的追求而忽略個人原創本能的開發，太重視臨摹的結果也影響學習者擴散力、思考力的成長。但我們檢視當前台灣教育的體質，是否也患了形式主義的弊病，距離所謂「文質彬彬」的教育理想有相當的距離。面對廿一世紀走向資訊化、國際化的台灣社會，如何以史為鑑，建立適合台灣本土的藝術教育觀，實屬當務之急。針對當前美術教育，個人提供一些改進的建議：

一、學校教育方面

(一)確立明確的教育目標：

美勞教育的潮流，是在培養「全人」的教育，如何開發兒童心靈機能的審美世界非常重要。不能再回頭走「工匠式」的美勞教育，不只以兒童「會做一樣東西為滿足」，如何培養兒童創造力，加強視覺美感的品質，才是美勞教育重要的目標。

(二)加強基礎師資的培養：

目前國小美勞師資普遍缺乏，師範生養成教育的美勞課程應有更多的彈性，讓學生有選修美育課程的機會。師大美術系的教育目標應以培養「美術教育」師資為主，加強國中美術師資的陣容。目前國小美勞師資不足的情況下，應該請有美勞專業知能的師院畢業生，儘量擔任低年級的美勞課程，讓我們的小孩從小接受較良好的創作觀和審美理念。

國中、小的美術課程應加強藝術感知的能力，而非是畫家的「養成教育」，美勞老師應有這種共識。

(三)檢討美術班的績效，建議成立一貫制的美術專門學校，培養藝術人才：

自民國70年設立美術班以來，雖然培養許多美術人才，但也抹殺許多有創造天份的學生，對於入學考試的方式、性向測驗的內容尤須改進。以目前甄選的方式，學生為了進美術班的窄門，得先練得一身背公式的功夫，導致教學只以技巧為主，忽視知識情意的培養與文化認知。同時建議成立從國中到大學一貫制的美術專門學校，培養美術創作人才。至於國小美術班，如無法達到預期教育效果，不妨取消，可能更好。

(四)改進各種比賽展覽及審查制度：

比賽展覽應是呈現教學效果，但目前比賽展覽的作品和實際教學有脫節的現象。行之有年的學生美展，已落入形式的地步，為辦比賽而比賽。行政人員以交差的心情辦美展，各縣市投入大量的人力、物力，卻未能在地方上發揮美術教育

的功能。主辦單位教育廳又有重視西洋畫輕忽傳統媒材的現象，例如83年度學生美展，國畫即只有國中、高中單獨成組，國小組中高年級水墨作品併入水彩和版畫一起評審。至於低年級的水墨作品更拒絕參展，否定低年級使用中國媒材創作的的能力。建議各縣市在辦理學生美展前後，應該舉行討論會讓地方上的美勞教師、家長、學生有一個觀摩、溝通意見的機會。主辦單位不應怕有「評審不公」的議論而不予展覽，有討論才有共識。或多舉辦類似台北縣政府教育局美勞教育觀摩展，以各校為主，讓每個學校呈現不同的教育理念和水平，也很有意義。

(五)加強本土性的美勞教學：

所謂本土，個人認為是一種文化的營養也是與生活環境的互動關係，具有本原的創造特質，而非形式上的描寫鄉下題材和政治的圖騰。所謂美勞科鄉土教學應著重於生活文化以及環境層面人文的思考。

(六)加強鑑賞教學：

鑑賞教學，不但可以提昇學生創作能力，也可以增進全民對於視覺藝術的感知和審美能力。

二、社會美術教育方面

學校美術教育非常重要，但學校美術教育需要有社會美術教育的配合，社會美術教育的成功有助於全民審美品質提昇，家長願意配合，學校美術教育的目標，才有可能達成。

(一)發揮文化中心、美術館、社教機構的功能

文化中心、美術館等有「全民教育」的性質，應提供社會上各種精神層面的需要。儘量將藝術生活化、平民化，而非將藝術教育的範圍侷限於社會高層人士的享受，各種的展覽和活動，應想到其教育意義和文化價值，對於兒童和老師，應可提供更多教育上的資源。

(二)建立民俗藝術的價值觀

民俗藝術的特質是樸實、自然，接近人類原始的感覺，又具有傳統歷史文化的價值，但傳統民俗藝術絕非照單全收，應先檢視其藝術價值與生活意義。有些中國傳統藝術有開發價值，但有些並不符合兒童和現代生活的需要，因此對民俗藝術的價值應有所選擇。

(三)降低商業團體比賽的功利色彩

目前私人所辦繪畫比賽相當頻繁，已到泛濫的地步，有些公司所辦的比賽，本末倒置把促銷當目的，置教育的良心於不顧，利用家長功利心態，從小將學生帶向一種早熟和競爭的環境。建議民間社團不要將美術教育設定在學生比賽的框

框，可以結合親子教育讓更多的家長也擔負美術教育的角色，或是多為美術老師辦一些進修活動。

(四)文化資源的保存與整理

任何文化資源只有「用了」才是「活」的，不用都是「死」的。文化資源應該妥善加以維護和整理，例如博物館的文物規畫，不只是典藏、庫存而已，更應結合居民的生活，讓社會人士有「用心感受」的機會。各種古蹟建築不但要保持本來面貌，也要縮短與現代人的距離，自然對先人留下的文化遺產會發自內心的喜愛。如果只增加一些限制的法令而無積極配合的措施，文物保護將流為空談。

(五)加強視覺環境的維護，提昇全民的審美品質

台灣居住環境的髒亂，一向為人所詬病，大家也視而不見，任由破壞，政府應拿出魄力，例如對風景區建築規畫與環境保護，生活環境的美化，都應有專門的單位和專人管理。

民國八十年的台灣社會，隨著經濟起飛，社會型態的多元發展，對於精神世界的追求也益加迫切。回顧七友藝術在台灣傳承的歷史，可知美術教育和創作以及社會的發展息息相關，如何使美術教育的功能提昇，生活才有可能走向精緻化、現代化，符合多元社會的要求。美育工作同仁正可以由七友畫會在台灣發展的歷史鑑往知來，體察時代的命脈，加強對本土文化的關懷，啟發學生原創的本能，使其得以「窮理盡性」適應未來廿一世紀的社會生活。

參考文獻

(一)書 籍：

- 王秀雄〈民79〉 美術與教育。台北市，台北市立美術館。
- 王德育譯〈民80〉 創造與心智的成長。台北市，三友圖書。
- 史作裡〈民82〉 藝術的本質。台北市，書香文化。
- 牟宗三〈民73〉 時代與感受。台北市，鵝湖出版社。
- 馬壽華〈民76〉 服務司法界六十一年。台北市，馬氏思上書屋出版。
- 余秋雨〈民79〉 藝術創作工程。台北市，允晨文化出版社。
- 吳長鵬〈民74〉 師專國畫教學的理論與實際。台北市，傳鑑出版社。
- 姜一涵等〈民81〉 中國美學。台北市，空中大學出版社。
- 馬 森〈民79〉 繭式文化與文化突破。台北市，聯經圖書。
- 郭繼生〈民60〉 當代台灣繪畫文選。台北市，雄獅美術出版社。
- 高木森〈民81〉 中國繪畫思想史。台北市，東大圖書。
- 陳龍安〈民77〉 創造思考教學的理論與實際。台北市，心理學出版社。
- 凌嵩郎〈民76〉 藝術概論。台北市，空中大學出版。
- 郭禎祥譯〈民80〉 視覺藝術教育。台北市，文景書店。
- 席 勒〈民76〉 美育書簡。台北市，丹青圖書。
- 陳秉璋、陳信木〈民82〉 藝術社會學。台北市，巨流出版社。
- 黃光男〈民80〉 美術行政。台北市，藝術出版社。
- 黃壬來〈民79〉 國小美勞科教學研究。台北市，五南出版社。
- 劉豐榮〈民75〉 艾斯納藝術教育思想研究。台北市，水牛出版社。
- 鄭曼青〈民63〉 曼髯三論。台北市，中華書局出版社。
- 蕭瓊瑞〈民80〉 台灣美術史研究文集。台北市，伯亞出版社。
- 黃光男〈民77〉 現代水墨畫。台北市，市立美術館出版。

(二)期刊論文：

- 平 言〈民69〉 山水畫宗師張穀年。藝壇雜誌，第148期第21頁。
- 李白虹〈民82〉 國士典型—陳方。中外雜誌，第53卷第2期第63頁。
- 林來發〈民83〉 序文。83年度台灣美術班作品專輯，台灣省教育廳。
- 林玉山〈民74〉 省展四十年回顧展感言。全省美展40年回顧展專輯。台灣省政府。

何浩天〈民51〉 國立歷史博物館的時代任務。國立歷史博物館館刊，第2卷第3期3頁。

金 滕〈民59〉 張穀年其人其畫。藝壇雜誌，第24期第13頁。

陳英豪〈民83〉 序文。83年台灣美術班作品專輯，台灣省教育廳。

黃光男〈民83〉 美術教育與美術創作。教師天地，第71期第20頁。

鄭曼青〈民61〉 畫家鄭曼青來函。藝壇，第48期第39頁。

褚鴻運〈民62〉 張穀年其人其畫。中央月刊，62年12月139-145頁。

(三)文集論文：

黃才郎〈民80〉 五十年代台灣文化政策及其時代氛圍。中華民國美術思潮研究會論文集。

邱兆偉〈民79〉 美感教育的哲理的省思。從學習心理談教學策略論文集。

(四)未出版的論文：

林永發〈民81〉 七友畫會及其藝術之研究。私立中國文化大學碩士論文，未出版。



圖1 七友合照
由左前依序爲鄭曼青、高逸鴻、
馬壽華、張穀年、陳方、劉延濤
陶芸樓。



圖2 千古任題張穀年作
「公僕像」

圖2
七友皆從大陸來台且擔任公職，
對母體文化有強烈的感情，作品
常常有象徵的意義和符號。



圖 3 鄭曼青蒼松



圖 4 馬壽華晴竹

圖 3
七友的作品風格特質繼承傳統文人畫的風格，有文學性和道德化的傾向。

圖 4



圖 5 鄭曼青 龍蝦
 <鄭崇熹先生藏>

圖 5
 鄭曼青畫蝦款題
 「年來避亂滯天涯，喜見飛蝗盡化蝦，一片生機歸腕底，
 卻忘海外戰龍蛇」作品中常流露對家國的關懷和高超的人
 格氣節。



圖 6 高逸鴻 頂天立地
 民國 55 年 (59 歲)
 <國立歷史博物館藏>

圖 6



圖 7 劉延濤 渡海來客
 <國立歷史博物館藏>

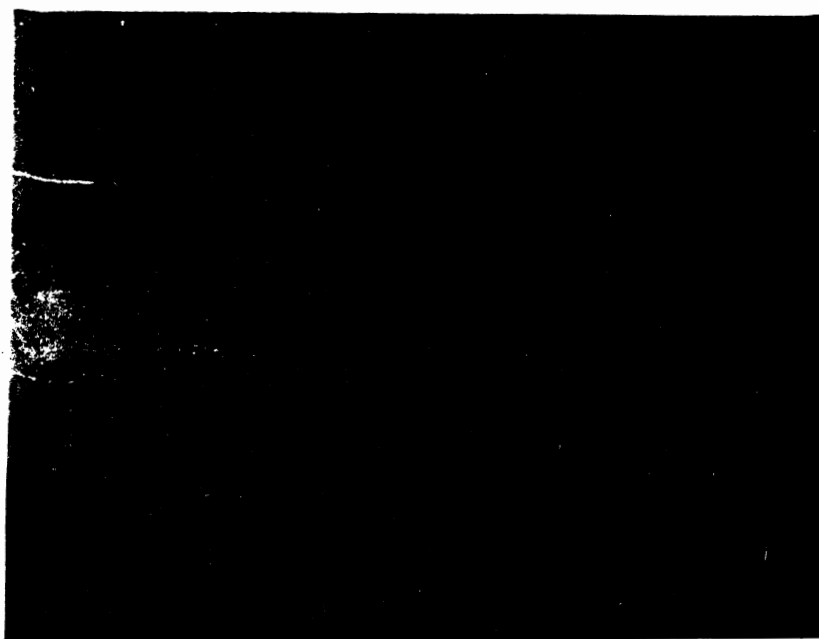


圖 8 張穀年 待從頭收拾舊山河
 民國 52 年 (58 歲)

圖 7 七友的創作，受了文化環境和社會變遷的影響，對於新思潮的互動，回應較少。



圖9 馬壽華 春滿陽明
民國64年(83歲)
國父紀念館收藏



圖10 陶芸樓 擬元人畫意
〈選自自立藝苑書畫選集〉

圖9
七友承襲傳統臨摹入手「學而後創」的教育理念，對作品的開創力是否有影響？

圖10



圖11
台東縣國小美術班作品

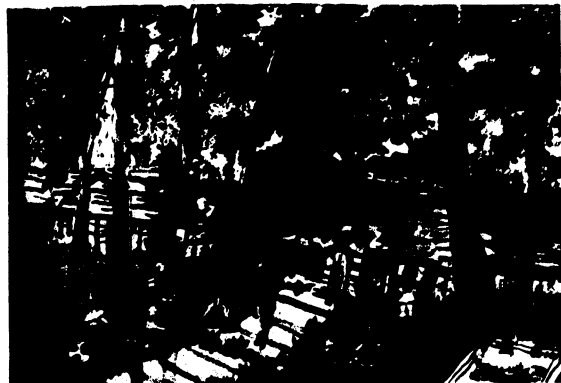


圖12
台東縣國小美術班作品



圖13
台東縣國小美術班作品



圖14
台北縣國小美術班作品

國小美術班即開始偏重技巧的教學，忽略「適材適性」的教育原則，造成同一班同學作品風格雷同、技法相似，不同學校的作品無不同的面貌。〈81年美術實驗班作品展覽專輯〉



圖15
高雄市國中三年級美術班作品



圖16
台北市國小六年級美術班作品



圖17
台東市國小六年級美術班作品

「催熟」的美術班教學，只是把高中技法提早在國中施教，國中的技法在小學施教。〈83、81年美術展覽作品專輯〉



圖18
台北縣國中三年級美術班作品



圖19
台南市國中二年級美術班作品



圖20
桃園縣國中三年級美術班作品



圖21
台中縣國中二年級美術班作品

美術比賽造成學生作品風格的統一化、規格化，老師的想法多而學生表現的空間少。



圖22
台南市國中二年級美術班作品

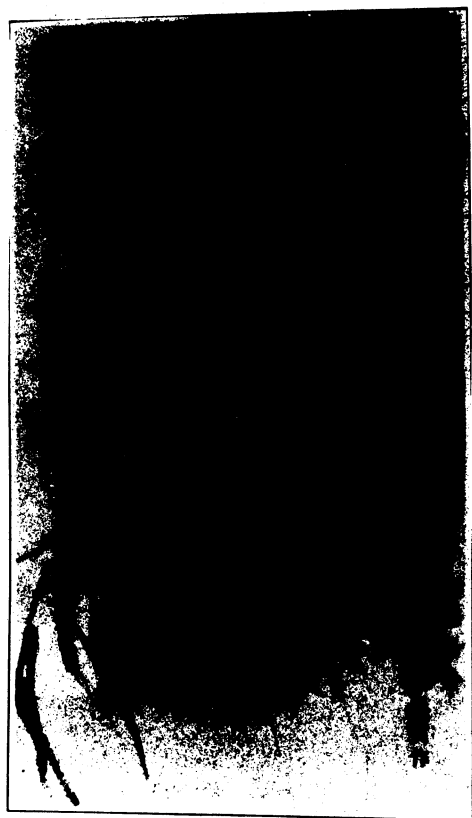


圖23
屏東縣國中三年級美術班作品

國中美術班美術教育太早以概念式和成人化的符號表現，影響到學生擴散力、創造力的思考。〈83、79年國中美術班作品展覽專輯〉



圖24
師範學院學生作品



圖25
高雄市國小中年級美術班作品

國小中年級雖然可以畫到大學生的程度〈技法〉但對兒童本身，
不一定有多大意義〈77、82年台灣區學生美展作品〉