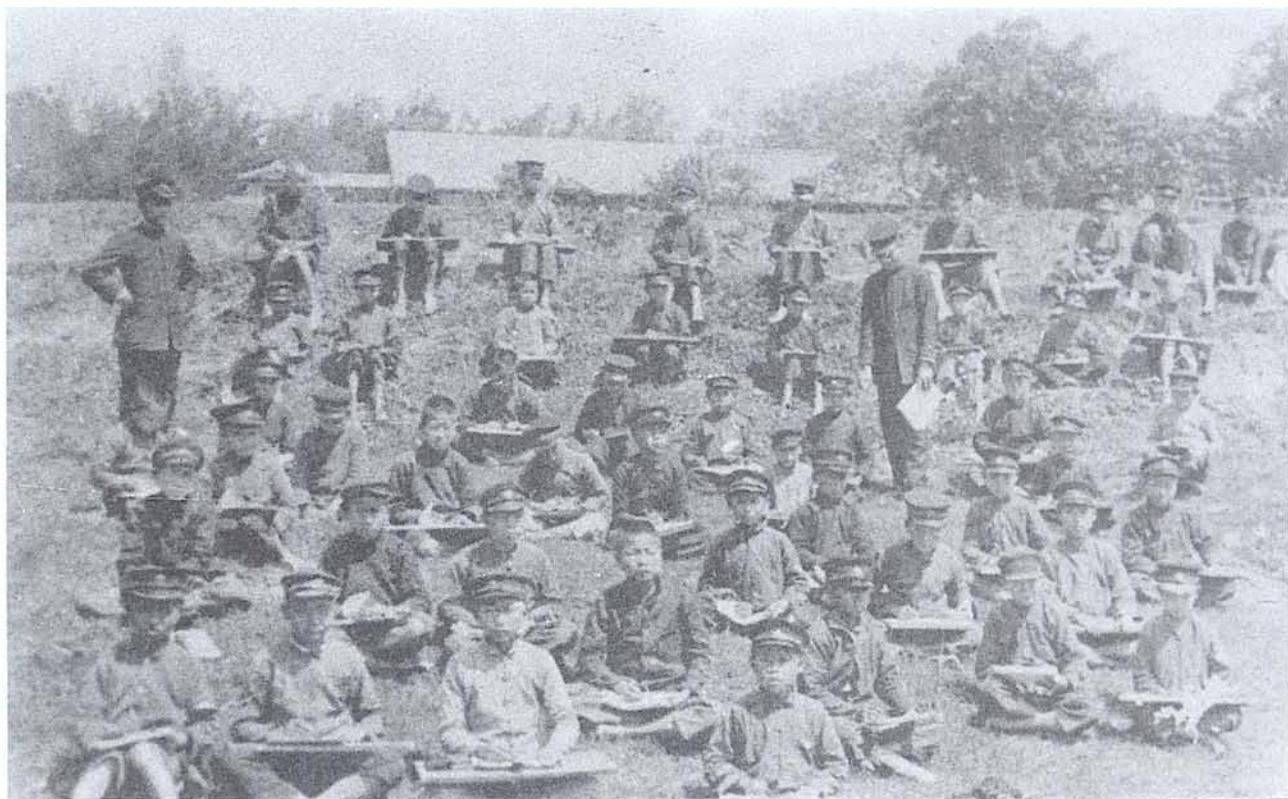


學校美術教育與臺灣美術發展



圖一：日據時代公學校（小學）的美術課戶外寫生，右立者為陳澄波先生。（採自林煌毅，台灣美術風雲四〇年）

■ 壹、前言

從美術教育史的觀點，回顧我國古代繪畫之傳授，依照發展順序之先後，基本上主要見透過三條主要管道而進行：(一)家族專利的門風派別；(二)師徒傳承；(三)宮廷繪畫機構的培育和獎勵。美術教育與整個大環境，美術發展之互動關係，也同樣地隨著這種傳授方式之進展而愈趨密切。

古代宮廷繪畫機構，雖然是帝王為進行各種朝廷有關之繪畫製作以及滿足自己欣賞之需求，所設安置御用專業畫家之處所。然而隨著宮廷畫院規模之擴增，制度之完備，以及為了帝王美術指導理念之實踐等等因素所致，也曾有少數朝代的宮廷繪畫機構發展出藝能專科

學校之規模來，如東漢靈帝時期的「鴻都門學」，以及北宋徽宗朝時期的「畫學」等（註一），都是以培養藝術家（畫家）為主的「專才教育」。到了清末「壬寅學制」和「癸卯學制」出爐後，方始有藉著藝術的創作和欣賞來進行通識教育之一環的「普通教育」，而將美術課納入各級學校課程之內。同時各種培育美術專才的美術學校以及大專美術科系也如同雨後春筍般大量地相繼出現（註二）。美術學校（科系）遂逐漸取代前三種管道，而蔚成晚近美術傳授管道之主流。

臺灣地區實施學校美術教育之始，當肇端於日據時期的師範教育。

■貳、日據時期的師範教育與臺灣西洋畫的啟蒙

藝術是人類文化活動的產物，因此人類開始從事藝術活動的時間，應該可以追溯到非常久遠的遠古時代。不過，如從比較廣義的層面來解釋的話，數十萬年前舊石器時代人類的打造各種石製工具，基於實用機能之考量外，也逐漸為了兼顧形式美而加以刻畫紋飾，以及造型之修飾等，已然可算得上是早期藝術之雛型了。臺灣地區有關舊石器時代遺物之出土，目前至少已有超過兩萬年以前的台東長濱文化和臺南左鎮文化。由此延續而下兩萬多年來的臺灣史前藝術品，基本上以石刀、石斧、陶罐、陶瓶、陶碗等為多。皆為本島初民藉其直覺感受或雕琢或塑造，所營造而出的常民文化藝術品，較之文明社會的含蓄而反省的藝術，反而另具一種質樸的自然美之造形。至於較能代表才智階級以及貴族品味的精緻文化之書畫藝術，則自明鄭以來方始比較正式地從大陸地區大量引進。連橫在「臺灣通史」工藝志裡面就提到：「繪畫為文藝之一，開關以來，善畫者頗不乏人。（註三）」而且更由於當時科舉背景下，使得書法擁有了實用功能，文人幾乎人人能書。雖然在明鄭以前，臺灣地區前歷葡、西、法、荷等國的侵擾，雖然我們無法斷然地否認這段時期或多或少也曾有少數西方藝術品流入臺灣的可能，然而，在他們文化尚未紮根以前就被逐出了臺灣，因此嚴格而論，對於當時臺灣藝壇並未產生明顯的影響，基本上我們可以確認，源自大陸福、廣、江、浙的傳統文人書畫藝術，堪稱明、清臺灣藝壇之主流。直到日據時期，方始產生劃時代的變革，這五十年

裡，臺灣地區產生了第一批的西畫家、膠彩（東洋）畫家以及接受西方雕塑理念所訓練日本的第一批雕塑家。在日據後半期，他們取代了傳統文人書畫的地位，而成為臺灣藝壇的新主流。其消長因素頗為複雜，然就美術教育之層面而論，與臺、府展的獎勵取向以及學術美術教育的推動關係頗為密切。有關臺、府展方面，目前探討之文獻頗多，以下試針對學校美術之部分作一析探。

本島實施美術教育之始，當濶觸於日據時期的師範教育。日據時期的師範教育，是殖民政府為實施其「同化政策」起見，所規劃的國小師資養成教育。其主旨固然在於培養臺籍之國語傳習所及公學校（小學）師資，然其真正的目的則為利於日語教育的推行，實言之也是日語師資的養成。是以 1896 年台北師範學校前身，創辦之初名之為「國語（日語）學校」其動機實不難理解。1896 年頒佈的「臺灣總督府國語學校規則」以及 1899 年頒佈的「臺灣總督府師範學校規則」裡面，其修習之學科均未包含圖畫（美術）在內。直到 1902 年的規則修改，方始將圖畫課程列入。其原委可溯至 1897 年 5 月 22 日，時任本島學務部長而對臺灣日據初期的教育政策之規畫居關鍵地位的伊澤修二，於「東京帝國教育會」中發表的一場論文演講中，將算數、歌唱、體操、圖畫等，皆界定為「有用學術」，並說明其功能，且提出於臺灣的學校教育課程中增開「圖畫」一科的未來發展計畫之構想（註四）。伊澤這項呼籲，歷經五年，終於付諸實現：1902 年總督府修改國語

學校規則，規定師範部分設甲、乙兩科，其中甲科以培養日籍教員為主旨；乙科則以培養臺籍訓導為目的。在修習學科上均加入「圖畫」一科，並將「手工」列為選修科，遂開臺灣地區學校美術教育之先河。其後中、小學也漸有圖畫課程，孕育了臺灣近代新美術發展之胚胎。

當時一般公學校的圖畫課，在包班制的體制下，多數由級任老師授課，使用的作畫工具則以彩色鉛筆、臘筆為主，也有少數使用水彩；至於師範學校、中等學校以及職業學校則有專門的科任師資擔任，師資多為日籍，課程內容基本上包含臨畫、寫生、射影圖法（幾何透視法）、用器畫（圖案畫）等，師範學校則增加「黑板畫」一項，以備他日教學之用。中等學校以上普遍均有使用日本文部省（相當於我國現今之「教育部」）所審定之圖畫教科書，臨畫、寫生之作畫工具則以鉛筆和水彩最為普遍。從功能性質而論，這段時期各級學校所實施的圖畫課程，當然不是以培育藝術家為主要目的的「專才教育」，而只是「普遍教育」之一環，在各級學校課程中，圖畫課絕非重點。然而在當時特殊的時空環境之孕育下，西洋畫卻在師範學校中開花結果，甚至因而帶動臺灣新藝術運動之啟蒙。

有關日據時期曾入選過臺展或府展的畫家，筆者曾作過有關其習畫管道之調查統計（如【附表】），總計十回臺展和六回府展曾入選（含得獎）於洋畫部者計有 131 人（實際人數），其中有 52 人曾經就讀於師範學校，佔 39.7%，為其他

【附表】

日據時期入選臺、府展畫家學習管道調查表

	學習管道	留學				師範學校			中等學校 (含高職)	師徒制	自學	未詳	實際 總數 (人)
		英	法	日	中	北	中	南					
西 洋 畫 部	入選 人數	1	4	35	4	48	1	3	10	2		41	
	累計	44				52							
	入選 實際 人數	37				52			10	2		41	131
	入選 所佔 比例	28.2%				39.7%			7.6%	1.5%		31.3%	
	獲獎 實際 人數	11				10						1	15
	獲獎 所佔 比例	73.3%				66.6%						6.6%	
東 洋 畫 部	入選 人數	0	0	11	4	1			11	43	14	20	
	累計	15				1							
	入選 實際 人數	15				1			11	43	14	20	89
	入選 所佔 比例	16.9%				1.1%			12.4%	48.3%	15.7%	22.5%	
	獲獎 實際 人數	9				0			0	8	2		19
	獲獎 所佔 比例	47.3%								42.1%	10.5%		

製表：黃冬富

學畫管道所遠不及；得過獎（含特選、台展賞、台日賞、朝日賞等）之臺籍畫家共有 15 人，其中師範學歷者有 10 人，佔 66.6%。由此可以看出，師範學校（尤其北師）在日據時期新美術運動的洋畫啟蒙中所扮演之重要角色地位了。然實際上，師範學校在當時每週 34 小時的課程中，圖畫課僅有一小時而已，其內容又在於純藝術創作，依 1919 年所訂的師範學校規則第十二條所載，師範學校的圖畫課，旨在於訓練學生「能夠精密地觀察物體，正確而自由地作畫，並且學會在公學校教授圖畫的方法，同時練習設計，培養美感。」（註五）其目的僅在於培育能勝任國小（公學校）美術教育基本能力的素養而已。然而師範生之所以能在台、府展中扮演著舉足輕重的角色，主要則可歸納出幾點原因：

1. 日據時期殖民政府基於政治上的顧慮，對於臺籍人才的培育和出路多所限制。在臺灣本島內，臺民主要的中高等學校之求學管道，只有醫學校、師範學校和實業學校（職校）而已，其中，師範學校具有公費待遇，而且無謀職之虞，故多為一般中下階層精英子弟報考之目標。

2. 師範生畢業後之出路，不論成績好壞一律是公學校「訓導」，而較無彈性，甚至有「命運已定，勤讀何用？」（註六）之消極心態，因此不少師範生對於正課僅存過關即可的應付心態，而把大部份的時間轉注於音樂、美術等等藝能科目，以習得一技之長，不但能在公學校中獲得重視（註七），甚至還可藉以調劑身心，提昇社會地位。

3. 師範學校的美術教師均來自日

本，其素質甚高，尤其以任教於北師的石川欽一郎最富盛名，他除了具有尊崇的藝術地位（曾多次入選於文展，又有留英習畫資歷，在日本畫界具有相當知名度），而且也與學生們建立了非常深厚的師生情誼。使得他在北師任教期間，領導校內和校外的學生組成七星畫壇（1924~27）、台灣水彩畫會（1924~32）和赤島社（1927~33），不但帶動北師西畫風氣之蓬勃，也使北師成為孕育臺灣第一代西畫家的主要搖籃。這種師資因素的作用，於啟蒙時期尤其重要，在師範學校以外也可從鄉原古統之任教於臺北第三高女，栽培出數量頗為可觀而活躍於臺、府展之女膠彩（東洋）畫家（詳後），而得到很好的印證。

石川退休返日之後，續有小原整抵台任教於台北師範（1932年），在石川經營的基礎上接續努力，在當時台灣地區尚無科班美術學校科系之啟蒙背景下，使得北師順理成章地成為臺灣地區美術教育之核心學校。1919年台北國語學校改制為台北師範學校，同時又於南部成立台南師範；其後又陸續增加了台中（1923）、新竹（1940）和屏東（1940）等幾個師範學校，課程結構也如同北師一樣，均有圖畫、手工等課程，然而由於沒有台北師範長久建立的美術風氣基礎，亦乏北師石川等名師之流的帶動，又無法如同北師擁有台北首善地區的一流文化刺激，因此，雖然台中師範學生也於1929年組成「水邊畫會」，經常在台中地區舉辦畫展；台南師範有西畫家名島貢之指導，然而從【附表】中亦可看出，其他師範所培育的畫家，都遠難與北師相提並論。不過，其他師範學校所培育的小學

師資，基本上勝任公學校圖畫、手工等課程自然是不成問題，而且也頗能配合各地方教育行政當局所策辦的各種美術教育活動以及學生美術作品展，從普通教育的美育推廣之層面而論，各所師範學校在日據時期，也都發揮了相當的作用。

次就中等學校而論，圖畫課雖是通識課程之一，每週僅1~2小時，然而各校均有美術科任師資編制，師資多屬日籍且多受過美術學校的科班訓練，因此也不乏名師任教於其間。如與石川欽一郎共同籌辦台展的塩月姚甫，就曾任教於台北高等學校和台北一中；鄉原古統曾任教於台中一中、台北二中和台北第三高女等校。雖然這些中等學校對於術科之重視程度不如師範學校，但是遇到有潛力、有興趣的學生時，他們仍會予以特別指導和鼓勵。從【附表】中可以看到，中等學校學歷的台籍畫家，在台、府展西洋畫部中曾有10位入選過；在東漢畫部有11位曾入選過，其數量仍然不可忽視。檢視西洋畫部十位入選者的畢業學校，一共分散於北、中、南地區八個學校；至於東洋畫部則比較特殊，值得注意的是，單就台北第三高女出現了陳進、林阿琴、周紅綢、邱金蓮、黃早早、黃新樓、彭蓉妹、蔡品、謝寶治等九位入選於台、府展之台籍女畫家來（其中陳進和周紅綢兩人畢業後曾再留日深造），的確不是件尋常之事。據林阿琴之回憶：當時的台北第三高女曾特設美術部，是選修性質的課程，讓學生依興趣選修，平時每週下午有四小時的課，只教導有興趣又有天份的學生。曾聘鄉原古統先生指導，暑假中與老師一起在禮堂共同研究製作，從早上八點到傍晚六~八點才

回家，中午沒吃飯也沒休息，真是拼戰到底。暑假裡畫了約50天，直到十月才出品（府展）。（註八）如此看來，台北第三高女，由於獨特的每週四小時興趣選修課程設計，加上名師鄉原之熱心指導，以致成為當時台灣地區培育最多東洋畫人才的學校，在當時而論，確屬異數。

師範教育和中等教育固然對於日據時期臺灣新美術運動初期的洋畫啟蒙功不可沒，但畢竟不是專才教育的美術科系，學生在畫壇中的優異表現，大多得力於運用課餘時間積極追隨老師學習用功所得，而絕非僅止於每週一小時而且以實用教學需要為內容的圖畫課之修習而已，在某種程度上，也可視為一種類於師徒關係之學習模式。因此，老師的風格與專長，對於學生也產生了相當大的影響。當時任教於北師的石川欽一郎長於水彩，故北師學生畢業之初也僅以水彩擅長，其台籍校友在膠彩畫（東洋畫）方面僅有李燈焰一人入選於第十回台展和第一回府展而已；其次，據說廖繼春就讀台北師範時（1918~22），原來見過油畫，曾以油漆作畫，二年級以後，始開眼界而從日本郵購來油畫的顏料和講義，自己進行摸索（註九）。這種發展條件的限制，使得日據時期臺灣地區學校美術教育之水平，始終侷限在某種一定的範疇而難以突破。日人溪歸逸路當時就曾在「台灣時報」中指出：台灣繪畫發展遲緩有「十年如一日」之感，主要基於缺乏完整的研究機構（美術學校）；同時也感嘆台灣地區擁有近千位美術研究者，竟然連一位模特兒（專業）也沒有（註十）。在這種艱難而侷限的學習環境之下，想要在美術方面繼續深造者，自然只有循留學一途了。



圖二：一九二〇年台北師範學生正準備在校外駐生。左一為鄭獲義，左二為廖樹春，右二為劉柏川。（鄭獲義先生提供）

■ 叁：學習管道的多樣化——日據時期的留學與參展——

1915年台北的黃土水留學日本東京學術學校雕塑科；台中的劉錦堂（王悅之）赴日初入川端畫學校，翌年進入東京美術學校西洋畫科就讀。他們可算是最早留學的臺籍藝術家，留學的地點都選定在日本。日據時期在殖民政府的同化政策下，臺灣被視為「內地之延長」，因此一切都以向日本東京看齊為目標，留學日本習藝，頗有類於佛教「西行取經」之意義，加以交通便利等因素所致，留學習畫者，絕大多數鎖定日本為目標。從【附表】中可以看出，日據時期台、府展西洋畫部131位入選畫家中，有37位曾留學過，所佔之比例雖然不是很

多，但是15位得過獎的畫家裡，留過學的卻佔了11位。分析這11位留學洋畫家的學歷，全部都有留日經驗，而且其中三位則是先留日，之後再留法。顯示出留日畫家在臺灣新美術運動的洋畫啟蒙時期中扮演著領導地位。相較於東洋畫部，西洋畫家留學的風氣顯然較盛，管道也較為多樣化。除了留日為主之外，楊三郎、賴水龍、劉啟祥、陳清汾等四人，則又鑑於法國美術界對於日本明治以降西洋畫壇強勢影響之事實，遂於留日之後再繼續負笈法國溯源深造；留學英國則有林克恭一人；至於留學大陸祖國的台籍畫家，則可能基於地緣關

係之便，而多集中於廈門美專就讀，如當時入選於台、府展的許聲基（呂基正）、黃連登、謝國鏞、黃南榮等四位均屬之。（除此之外，中師校友藍運燈也是先赴廈門美專求學，畢業後再東渡留日的）

至於東洋畫部留學生所佔的份量則不如西洋畫，然而仍有將近一半的獲獎畫家具有留學資歷。其留學的管道也較西洋畫家單純得多。計 19 位東洋畫獲獎畫家中，有 9 位曾經留學過，其中八位留學日本，只有一位（蔡媽達）曾留學北京，並無留歐者。值得注意的是，經由師徒制的學習管道因而獲獎於臺、府展者之人數，僅少於留學者一人；至於其入選人數，則高居第一位。這種師徒制的指導者，往往是具有留日資歷，而且在台展中有極為優異的表現，其中尤其以台北地區的呂鐵州和嘉義地區的林玉山最為出色。呂鐵州畢業於京都繪畫專門學校，曾三度榮獲台展特選，在台北開南漢繪畫研究所，指導的弟子余德煌曾獲府展特選，此外呂汝濤、呂孟津、余有鄰、林雪州、許（柯）深州、陳宜讓、游本鄂、黃華州、黃寶福、廖立芳、羅新梅、蘇淇祥等人均曾入選於台展或府展；林玉山曾兩度赴日，先後入日本川端畫學校和堂本印象畫塾進修，其學生李秋禾、林東令、張李德知、張麗子、黃水文、盧雲生等人都曾得過特選，至於入選的更多，如江輕舟、朱芾亭、吳利雄、高雨村、張敏子、莊鴻蓮、楊萬枝……等皆是。由於呂鐵州和林玉山等人都是留學日本的畫家，因此這種師徒制，不但與留學習畫之管道關係密切，而且也可算得上是這類管道對於台灣畫壇的一種回饋。

至於台灣對於大陸畫壇的回饋，也多數由留學畫家們所主導。

由於當時台灣中、高等學校教職多由日籍教師擔任，很少開放給台籍人士。因此留學畫家返台後，絕大多難覓一教職。甚至成為「高等遊民」者也司空見慣。相形之下，留學資歷在當時大陸祖國卻頗受禮遇。台籍留學藝術家因而也有不少應大陸大專院校之聘而前往任教者。如留日畫家劉錦堂（王悅之）曾任京華美專、北平美術學院等院校長；留英畫家林克恭曾任廈門美專校長；此外，留日的陳澄波曾任上海新華藝專西畫科教授兼系主任、昌明藝專師範科主任等職，張秋海、郭柏川曾任教於北平師大，王白淵任教於上海美專，陳承潘任教於上海第一女子專校以及北平景山美術學院，張萬傳、黃連登以及書法家曹秋圃等人都曾赴廈門美專任教。日據末期雕塑家黃清呈本也應北平藝專之聘，殊料中途乘船遇轟炸而蒙難……。由於留學風氣興起，不但促成學習管道趨於多樣化，而且也與海外畫壇之互動日趨密切。

既然留日返國依然難覓一教職，然而究竟何種誘因趨使當時留學習畫蔚成風氣呢？其中台展、府展以及日本帶展等的激勵，應當發揮了相當功能才是。一方面基於台展、府展的優厚獎金之鼓勵（註十一）；另一方面也由於當時主辦當局、地方人士以及傳播媒體之重視（註十二），無形中提升了藝術家的地位。此外，也基於某種在當時殖民政權統治下，台胞無法獲得政治地位之平等，而希冀藉由台、日籍畫家皆可角逐的大展中，大獎席位之獲得，來補償一種「揚眉吐氣」的心態……等因素所致。使得台展和府展成為本島畫家衡量創作水準的標竿，每年一度角逐名利雙收的殊榮機會之競技場。這種競賽風氣之

受到重視，不但刺激更多的藝術愛好者留學接受專業訓練，同時也促進了美術團體的興起。個展、團體展以及伴隨而生的美術評論也相繼紛起，將台灣的美術風氣帶入一個嶄新的高潮時期。從教育的立場而論，台、府展也是一種社會藝術教育。其南北巡迴展出，不但能涵養大眾審美情操、刺激美術教育，培育藝術人才，而且也給予藝術愛好者最好的觀摩學習機會，其與日據時期台灣藝壇脈動之密切關係自不待言。

肆、光復以來學校美術教育與台灣藝壇之互動

光復之初，日籍教師遣送回國；而內地各省復員之際，需才孔急，加以內、台交通不便，來台任教者也非常有限。因此台灣地區一時之間產生了十分嚴重的師資欠缺的現象。由於日據時期殖民政府的嚴格限制之政策所致，台籍同胞欲謀教職並非易事，中等學校以上更是難上加難。據何清欽教授之統計：日據時期台籍小學教員佔不到 20%（餘皆日籍教員），中等學校只佔 4.9%，大專學校僅佔 4.3%（註十三），這種嚴重的師資欠缺現象，於美勞方面也自無例外。於是台灣地區第一個大專院校美術科系——省立師範學院（台灣師大前身）圖畫勞作專修科（1949 年改為藝術系，1967 年又改為美術學系）即設立於 1947 年夏季，以培育中等學校美術師資為主旨。除此之外，也自同年起，於台北、新竹、台南等三個師範學校設立藝術科，以培養國民小學美勞師資。因此，自光復以來台灣地區的美術專才教育，可以

說是從師資養成的師範院校美術教育開始展開。甚至其後二十年間相繼設立的各種大專院校之美術科系畢業生，也有不少投入中等學校美術教育之行列中。

1949年十二月，中央政府播遷來台，台灣成為復興基地以後，在文化政策以及時代氛圍上也有某種程度的轉變，政府在歷經大陸淪陷之慘痛經驗，在台進行全面檢討後，發現當文藝形勢之失利，對大局有舉足輕重之影響。自此而起，開始在文化方面加以重視。1953年，先總統 蔣公發表了「民生主義育樂兩篇補述」，一方面強調「質文並重」的藝術理念；另一方面也指示教育文化界對於振興和導正音樂、美術風氣責無旁貸之職責。強調應該把美術當作學校教育和社會教育上的重要科目來講求。在學校裡列為重要課程，在社會上更要促使各縣立都有公立的美術館，並鼓勵一般國民舉行美術展覽會。（註十四）這是我國自民國以來，首先出現以國家元首的身份發表對於藝文風氣之導向的指示。有道是「君子之德風」，其對於學校美術教育以及社會美術活動之影響自不待言。

光復以來，中小學的美勞課程會因應先總統 蔣公對於民生主義育樂兩篇補述中有關教育方面的指示，以及1968年九年國民教育的全面實施，並配合國外美術潮流之發展，而作了兩度的修訂，使得課程內容更趨嚴謹（註十五）。教育行政當局對於美勞教育的實施，也逐漸重視，有關之展覽、研習活動隨之增加，各大專院校美術科系亦陸續設立，如政工幹校（政戰學校前身）於1951年成立「美術組」（二年制，1960年改制為四年制的「藝術系」）；1962年國立台灣藝專設立

美術科，中國文化學院（文化大學前身），成立藝術研究所；1963年中國文化學院成立美術系，……。發展至目前，台灣地區公私立大學美術相關之研究所已達8個；學系達16個。此外專科和高職較重實用的美工科或相關科別更是不在少數。所培育的人才，也不限於畫家、雕塑家等創作人才，也涵蓋了理論研究人才以至於行政管理等等各類人才。除了少數出國深造發展之外，大多數留在國內，或任教於各級學校、社教機構、工商企業團裡；或投入美術館、文化中心、博物館等文化機構辦理行政和擔任研究工作；或走入廣告設計界，或成為專業美術家……等等。光復以來台灣藝壇的一些重要美術潮流，如膠彩畫與國畫之消長；現代藝術之倡導；以至於鄉土風等等……也都是由這些學校美術科系畢業校友所帶動。

■伍、結語

台灣地區的學校美術教育，自從1902年「圖畫」一科納入師範學校課程中開始，以迄於1920年代的一段新美術萌芽期，師範學校和中等學校在每週一、二小時通識課程性質的圖畫教學之播種，的確有不可磨滅的啟蒙之功。然而由於一直沒有美術學校（或中上學校美術科系），因此優秀的藝術人才，主要仍需依賴留學（日本為主）之管道來培育。到了台展設立之後，台灣美術發展的原動力，逐漸由展覽（台、府展為主，民間團體展和個展為軸）來支撐。展覽成為當時美術活動的主要型態，而在美術教育的層面上也多只有著重在創作人才之培養，而未能作有計畫的普及化和專業化之紮根。這項侷限，隨著戰後的台灣光復，以及中央政府遷台等等時

空條件的變革，使得台灣地區擁有著空前的發展條件而迎刃而解。戰後學校美術教育，不但培育創作人才，同樣地在研究、推廣、典藏、展覽批評等等層面也扮演著重要的角色，而與美術館等文化機構相輔相成，互動關係極為密切，共同交織成當前推展美育的兩大重點。

註釋

- 註一：有關鴻都門學的繪畫教育詳見拙撰「漢代美術教育之初探」（省教育廳，民國七十七年出版）；關於北宋畫學詳見拙撰「北宋徽宗朝宮廷畫家養成教育之探討」（屏東師院學報第四期，民國八〇年，頁1~52）。
- 註二：詳見拙撰「清代繪畫教育之發展」，高雄：復文，民國七十九年出版。
- 註三：連橫，「臺灣通史」，台北：眾文，民國六十五年再版，頁723。
- 註四：詳見楊孟哲，「日據時代臺灣美術教育之演進」，收入「國民教育」，第31卷第三、四期，民國七十九年十二月，頁40~44。
- 註五：台灣教育會編，「台灣教育沿革誌」，台北：古亭書屋，民國六十二年復刻版，頁634。
- 註六：陳錦鐘（北師1934年畢），「芳蘭之回憶」，引自第一回「芳蘭美展」，民國六十四年，頁104。
- 註七：鄭世璠（北師1936年畢）語，轉引自吳文星，「日據時代台灣師範教育之研究」，師大歷史研究所，民國七十二

年初版，頁 126。

註八：

詳見李進發，「日據時期台灣東洋畫發展之研究」，台北市立美術館，民國八十二年初版，頁 451。

註九：

詳見雷田，「藝壇交友錄之八——追求和諧的廖繼春」，「藝術家」七十八期，民國六十五年元月，頁 135。暨楊啟東「論廖繼春其人其畫」，「臺灣文藝」第一一〇期，民國七十七年三～四月，頁 177。

註十：

溪歸逸路，「再談台灣的畫壇」，「台灣時報」，昭和 11 年(1936)元月，第 35～36 頁。

註十一：

「台展」初期，從師範學校畢業的台籍教員之月薪約 45 元左右，而郭雪湖於第二屆台展獲特展之「圓山附近」一畫，除了獲頒 100 元之獎金外，該作品又為台灣總督以 500 元購藏，所得已超過台籍公學校一年薪金之總數。以當時之社會經濟情形，對中下階層之習畫者而言，未嘗不是一項名利雙收的誘惑。

註十二：

第一屆台展於 1927 年 10 月 10～15 日收件，10 月 27 日開幕，單以「台灣日日新報」而論，從 9 月 6 日起，即連刊 21 次的「台灣畫室巡禮」，訪問一些準備參展之台、日籍畫家。展覽開幕時，台灣總督、文教局長、地方名流紳仕，以至入選畫家、學生都與會慶祝，首日觀眾達萬人以上，報紙出現特刊來登載名家感言。美術展覽成為文化界的盛事，獲特展者榮耀加身，「好像從地球直升天堂（郭雪湖語）」般，興奮無比。當時田原總督特別建議名流紳仕們以買畫來支持展覽會。而官展中多次獲獎的畫家，在出國留學時，大多獲地方「後援會」的支持，經常收購其作品或引薦向富豪名士們畫像或塑像。使他們有足夠的經濟能力。參見謝里法「日據時代台

灣美術運動史」，台北：藝術家，民國六十八年初版，頁 216。暨李進發，前引書，頁 218～221。

註十三：

何清欽，「光復初期之台灣教育」，高雄：復文，民國六十九年初版，頁 232。

註十四：

詳見「三民主義——增錄民生主義育樂兩篇補述」(中國國民黨黨史委員會版本)，台北：中央文物供應社，民國七十四年元月出版，頁 385～386。

註十五：

如受羅恩斐爾等人所主張的「兒童造形發展理論」之影響而重視配合兒童造形心理之發展，以及國小部分造形教育之加入，以突破以往美術教學平面化之限制……等；中學部分之加強我國固有文化教材之融入，以及鑑賞課程之逐漸重視……等。



圖三：日據時期女子圖畫教科書之封面。(筆者攝)