

1930-1960 年間的自由畫：台灣美術教育思想初探

Tracing “Free Drawing” thoughts in Taiwanese art education

袁汝儀 Ju-I Yuan

國立台北教育大學藝術與藝術教育學系 教授
Professor / Department of Art and Art Education
National Taipei University of Education, Taiwan



摘要

本研究是以在台灣可見的 1930-1980 年間之美術教育文獻為基礎，追究其中一條相對明顯的線索，即「自由畫」美術教育及其相關思想在台灣的發展。本文的目的，是要藉著探討「自由畫」美術教育思想，於 1945 年前後各 15 年間，即 1930-1960 的 30 年間，在大陸與台灣美術教育界的發展狀況，以了解戰後台灣美術教育啟動時期的思想脈絡。本文初步發現，1930 年代在大陸即已出現的「自由畫」美術教育思想，在戰後明確影響台灣美術教育界，而且此傳入現象與台灣美術教育思想之接續發展，密切相關，具有承先啟後的意義。

關鍵字：自由畫，藝術教育史，台灣美術教育，視覺藝術教育

Abstract

Using visual art literature published from 1930 through 1980, the present research traced a prominent trend of thought that had to do with an art education idea called “Free Drawing”. The purpose of such review was to examine the genealogy between the thoughts of art education in mainland China and Taiwan from 1930 to 1960. It was found that the “Free Drawing” approach of art education had consistently gathered momentum through the war years and survived the migration from the mainland China to Taiwan. In addition, it played a significant role in ushering in the later development of Taiwanese art education.

Keywords: Free Drawing, history of art education, Taiwanese art education, visual art education



前言

1945 年，二次世界大戰結束，這一年是台灣日後許多發展的轉捩點。以 1945 年的台灣為立足點，往前、往後各 15 年，不論是日治的台灣、國民政府遷台前的大陸，還是戰後的台灣，此關鍵的 30 年間，美術教育思想之脈絡究竟如何？是我所感興趣的大議題。本研究的目的，是要使用一批在台灣可見的 1930-1980 年間之美術教育文獻，以文獻中明顯的「自由畫」論述為軸線，脈絡化地回顧並探討 1930 到 1960 年間台灣與大陸美術教育思想上的傳承，以及此一關係對台灣美術教育日後發展的影響。

根據本文蒐集文獻中最早的大陸作者宗亮寰所言，「自由畫」是一項由日本人山本鼎發起的美術教育主張（宗亮寰，1935，107），此主張的內涵在大陸與台灣歷經演變，明顯地影響了大陸與台灣的美術教育思想。自由畫的原始意義及發源情形，已超出本文研究的時間範圍，僅知 1930 年代，大陸的宗亮寰已提到自由畫，並視為一種次要的美術教學法，納於其人文主義、自由主義藝術教育新思想之大傘下。此後，自由畫在大陸與台灣經歷了許多意義上的變化，並逐漸升高為思想體系；這個演變，見證了同時期大陸與台灣美術教育發展的情況，正是本文所探究的重點。值得注意的是，自宗亮寰以來，自由畫始終未在美術教育基層全面實施，事實上，一直到 1969 年，還有台灣美術教育者宣稱，正常的自由畫美術教學「只見於都市的部分學校」（張志銘，1969，9）。相形之下，有關自由畫的討論，就顯得熱鬧許多，直到本文研究範圍以外、書目範圍末期的 70 年代中，都還可以看得到（見劉修吉 1974 引文）。由此可知，在本文中，自由畫是美術教育思想，不是繪畫作品、繪畫技術或創作美學，也不是一個嚴謹狹窄的小圈子，而是一套鬆散中見脈絡的思想體系。

本文所討論的時間範圍限於 1930-1960 年，書目則涵蓋至 1980 年，原因是，很多有關 1930-1960 年間情況的資料，要到 1960 年以後才出版。選擇自由畫作為目前論述的主軸，最初是因為這個名詞在文獻中出現的頻率極高，在進一步考查其歷史價值後，決定以此作為貫穿 1930-1960 年的線索，幫助理解這段時間極為少量的美術教育文獻，從而一窺消逝中的台灣美術教育早期記憶。

本文的主要任務，是求能完成初步的書目，並完成戰前與戰後兩個 15 年期間的討論。本文分成五個部分，第一部分說明文獻之蒐尋原則與過程，以顯示資料來源的範疇與極限。第二部分討論第二次世界大戰結束前，也就是台灣現有的 1930-1948 年間的美術教育文獻中，所顯示的大陸自由畫脈絡。第三部分簡述日治時期台灣美

術教育有關自由畫的研究資料。第四部分討論二戰結束後，1945-1960 年間，大陸與台灣美術教育界的匯合期間，學術性研究、論述與譯著中所顯示的自由畫思想演變，第五部分是對第二、三、四部分的綜合討論與結語。從抗戰勝利，到國民政府遷台之間，大陸與台灣美術教育發展，有三年的並行的情形，故第二與第四部分之時期有三年的重疊。

研究過程中不斷出現的疑問，以及超出本文範圍或者目前資料不足的部分，寫作時儘量隨文說明，以利未來之研究。本文有兩項重要不足之處，一是僅限於文獻之回顧，未赴大陸及台灣各處查考，亦未正式訪問美術教育前輩；一是我無法閱讀日文，故文中有關日本自由畫思想的探討，僅依賴現有之中文研究資料，且無法就美術教育部分查證。這兩點，是未來有能力的研究者可再加強之處，也是本文標題為初探之意。另 1930-1980 間出版之書目，蒐尋所得共 460 條，限於篇幅，不一一條列。書目之蒐尋工作與初期研究，要感謝行政院國家科學委員會人文學研究中心（2001 年 7 月至 6 月），及國立台灣大學東亞文明研究中心儒學研究室（2003 年 1 月至 12 月）的研究補助。本文寫作之完成，要感謝王秀雄、吳方正、黃冬富、陳處世（姓氏筆劃序）諸位老師之指教，及章敏小姐所給予的協助。本文初稿發表於「藝術教育研究的回顧與展望」研討會（2005 年 4 月 23 日，行政院國家科學委員會人文處藝術學門主辦，國立屏東師範學院視覺藝術教育系承辦），此為該文修訂後之結果。

文獻蒐尋原則與過程

本研究要探討的，是美術教育界學界與菁英集體性的思想演變情形，而非針對個人或課室中實施的情況做調查，故限於人力與物力，本文所謂美術教育文獻的定義，是指具有相當之思想論述或課題探討者。在美術教育界，這樣的概念，自然排除了純粹的課程設計、研習手冊、教學策略、媒材技法介紹等實務性文獻，限制了文獻蒐尋的範圍，也限制了本文的探討範圍。

實際的文獻蒐集工作時，困難點有三。第一，所謂思想論述與實務推廣論述文獻，在實際蒐詢時，不一定容易劃分，很多文獻兼具多重意義，終須主觀衡量。第二，所謂思想論述，早期文獻在出版水準、學術標準及寫作格式上，均與今日不同，必須視當時情況評估。第三，與「美術教育」密切相關，甚至可交互使用的關鍵字很多，例如「圖畫教育」、「美育」、「自由畫教育」、「美勞教育」、「審美教育」、「造形教育」、「視覺教育」、「藝術教育」等等，牽涉當時的文化背景，均需量情推敲。

類此問題，使文獻蒐尋時，必須經過實際閱覽，不斷調整收納範圍與篩選網目的大小，綜合考慮時代意義與文獻品質，才能決定納入與否。此過程相當耗時，雖反覆仍難免遺漏；至於因有目無文、時空與語言隔閡而遺漏的情況，也在所難免。面對此現實，文獻蒐集時，對文獻的收納係採取稍寬鬆的標準，一方面增加納入的數量，一方面亦保留時代之脈絡。

目前收納的文獻，均係在 1930-1980 年之間出版者，以下是建立本文書目過程中，所使用的收納基準：

- 一、凡與美術教育研究有關，具相當論述事實，不論期刊論文、書籍、博、碩士論文、國科會報告，均先予收納。
- 二、可以得到或見到文本的，方予收納。
- 三、摘要或轉載形式之文獻，不納。
- 四、搜尋時使用之關鍵字，包括今日「視覺藝術教育」範圍內之項目，但不包括過於廣泛之「藝術類」、「建築類」、「建築教育類」，及與美術教育無直接相關之「勞作教育」、「工藝教育」、「書法教育」、「藝術治療」等。
- 五、文獻標題有關聯性，但實際相關內容不多者，不納。
- 六、教師手冊、教科書、教學參考書、課程大綱、課程設計、教學法、導覽手冊、教材教法、教師研習手冊、演講稿、藝術教育童書、教學影帶附的書籍、文宣等推廣性質或非學術性文獻，不納。
- 七、礙於語言能力，日文文獻不納。
- 八、電子出版品、中文簡體、及在台灣以外出版之中文文獻，不納。

據此所得資料，都是本文參考的對象，相關重要翻譯著作與相關背景文獻，雖非蒐尋之主軸，但仍予收納，以供脈絡性描述之用。茲再就各項資料蒐詢之實際過程，分述如下：

期刊文章方面，1970 至 1980 年間出版之文章，採用「中華民國期刊論文索引光碟系統」，依照關鍵詞清單逐一搜尋。而 1945 至 1970 年之間，光碟系統未收錄部分，則以光碟系統中所收集的期刊種類為本，參考「國家圖書館中華民國出版期刊指南系統」中，所載各期刊之始刊年度往前延伸，整理出基本清單，再至國立台灣師範大學圖書館期刊區逐本翻閱，搜尋符合收納標準之文章；同時亦在期刊區翻閱，如見有符合搜尋標準的期刊但未在清單內，也一併列入搜尋範圍。另外有少數期刊於翻查過程中，發現有整理部分時期之期刊索引，亦成為重要文章書目來源。文章翻查過程中，師大缺期者，復至國家圖書館複查，總之僅可能讓搜尋工作能夠完整。

所有文章皆逐一影印，書目輸入 Excel，依出版年排序。

書籍方面，以「全國圖書書目資訊網」為基礎，先選定採用賴永祥分類法之書籍索書號 903 逐一查詢，得出資料千餘筆，再依據收納標準進行挑選，扣除重複資料，少數書目則與博碩士論文查詢系統比對，接著再以關鍵詞搜尋，最後得出書籍清單，依書籍名稱做初步分類，分出研討會、研究報告等。另外以國立台北教育大學圖書館資料庫，同樣以關鍵詞搜尋，比對是否有所遺漏。所得書目以國北師圖書館有館藏者優先，先至書庫逐本翻閱，確認是否符合收納基準；符合者列入書目並借出，同時並在書庫分類號相關架次以架上現有書籍再次搜尋，以彌補僅使用資料庫可能有的疏漏。館際借閱限二次，所得挑出部分影印，其他不可得者，暫予放棄。將書目輸入 Excel，依照出版年排序。

博碩士論文方面，採用國家圖書館「全國博碩士論文資訊網」，依照關鍵詞清單逐一搜尋，之後再以國立台灣師範大學圖書館及國家圖書館之館藏為主，逐一翻閱，再次確認其內容相關程度，製作論文摘要表；上述兩圖書館未收藏者，則使用館際合作取得全文三分之一內文。將書目輸入 Excel，依出版年排序。

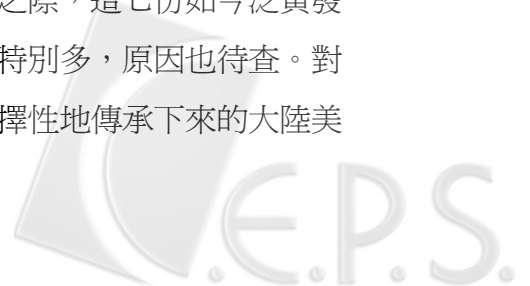
國科會計畫方面，以「政府研究資訊系統」輸入關鍵詞搜尋，並和國科會網站之「歷年度專題研究計畫查詢」搜尋結果加以比對。所得之資料清單，至國科會影印，有完整報告書者才收入書目中，之後即輸入 Excel，亦依計畫年份排序。

以下之內容，是就手頭文獻中較突出的自由畫線索，加以追究，因此只用到了整體書目中的一小部分，寫作時實際引用之文獻更少。也就是說，本文只是利用此書目進行研究的一個案例，同一批書目，未來可供研究其他議題，並再增益。

1930-1948 年間大陸的自由畫

目前在台灣可以找到，有關大陸美術教育最早的一批文獻，有 1935 年宗亮寰的小學形象藝術科教學法、1934 年俞寄凡的小學美術教學的研究、及 1947 和 1948 年間的溫肇桐發表的五份文獻，包括在教育雜誌上發表的「美術課程的現狀」（溫肇桐，1947）、小學美術科教材和教法（溫肇桐，1948a，1937 初版）、創造的兒童繪畫指導研究（溫肇桐，1948b）、國民教師應有的美術基礎知識（溫肇桐，1948b）及在教育通訊（復刊臺版）的一篇「兒童美術欣賞與創造的教學」（溫肇桐，1948d）。

宗氏、俞氏與溫氏推測都未來台，但在國家社會動亂之際，這七份如今泛黃發脆的文獻，竟渡海抵台的事實頗值得注意，其中溫肇桐的特別多，原因也待查。對本文來說，這些文獻提供的，是一個了解遷台時期，被選擇性地傳承下來的大陸美



術教育知識。爲什麼會是這些文獻渡了海？本文無從了解，僅知溫氏創造的兒童畫指導研究書內第三頁，有一個「王鴻年教授贈八十年四月」的印章，封面背後，則有一個具鷹形圖案而內含「水玉」兩字的藏書印，印中另有手寫「1948.5.31 購於台灣台北」的字樣；另溫氏有三本書是在同一年（1948）由上海商務印書館出版，它們真的是同一年完成的嗎？它們是由大陸攜來、運來，還是在台重新印刷或再版？其印行背景爲何？爲什麼特別受到出版者青睞？這些問題的答案，已逸出本文的範圍，其他研究者可再追究。目前只知，它們全都有一個共同的話題：自由畫，而且其論述內容與許多後來的文獻相關，今日看來仍感熟悉。這七份資料中，一方面可以一窺戰前大陸美術教育界有關自由畫思想的發展，一方面可以了解大陸傳台自由畫思想，在戰後台灣美術教育界的迴響。

1935年時，宗亮寰的小學形象藝術科教學法一書的「國難後二版」出版，加上1934的一版與1930年的初版，此書共出版了三版，也就是說，宗亮寰這本書最早可以回溯至1930年，正是本文探討範圍的起點，故先從此書談起。看目次可知，此書第一、三章與第八章第一節中，宗氏剖析了「藝術教育」、「美術教育」（包括「形象藝術」與「造形藝術」）「繪畫教育」與「自由畫教育」（以下「自由畫」或「自由畫教育」都不再使用引號）這些名詞與概念之間的關係。這是自由畫在本文文獻搜尋範圍中，首次出現。

「自由」這個名詞，在此時期，意義是什麼？已超出本文處理的範圍，目前僅以吳方正對申報藝術活動條目的研究，略窺上海一地之狀況。吳方正謂1911-1930年間，「與西方相較之下，“自由”對中國是一個相對地新的概念」（吳方正，2002，139），因助賑的需要，上海文化圈爲西方傳來的「自由」概念及其象徵圖像爲何，摸索了一陣，曾出現所謂自由畫，就是能代表「自由」這個抽象概念的圖畫，且通常是指西畫（p.139）。吳方正以此摸索自由「意符」（p.139）的現象爲引，描述了1930年之前的10年間，學院西畫教育體制如何藉提倡寫生教育（包括石膏像素描），來排除重臨摹、師徒相承的工作坊體制之合法性的過程，吳氏結論謂至1926年左右，已形成「學院體制佔據了藝術論述與實踐的中心」（p.154）的態勢。就本文的目的而言，此一研究有兩個重點：第一，雖然吳方正文中所謂自由畫的意義，與本文以下自由畫的意義，頗有距離，但可顯示在本文時期開始的1930以前，自由及自由畫的意義，還是新而浮動的。第二，1920年代，上海地區新興的西畫界內部曾發生教育方式上的路線之爭，到本文研究時期之前，學院的一方獲致勝利，其獲勝的教育論述，是重寫生而貶臨摹，也可說是傾西方而貶傳統，此一發展，多少影響了

本文前段自由畫思想的形成，不過，這個課題已在本文範圍之外了。

要了解自由畫在 1930 年代美術教育（非美術學院或藝術學院的教育，指美術家養成教育以外的所有美術教育，在宗亮寰時，尤指立國後的西式小學教育）上的意義，可以先分析宗氏在《小學形象藝術科教學法》書中所顯示的美術教育思想。宗氏書第一章說，「藝術教育（aesthetic education）」（宗亮寰，1935，1）可以追溯至中國周朝的六藝及希臘的學校科目，「近代教育以真善美為最大目標；真是知識教育，善是道德教育，美是藝術教育，三者不可偏廢。」（p.5），而藝術教育的源流，可上溯至周朝與希臘，後來因專制社會的種種問題，不易見效果（pp.1-2），直到十八世紀初，

人文主義者重創古典教育，藝術教育方漸漸的抬起頭來，隨後新人文主義者提倡主情主義審美主義的教育，排斥理性主義實利主義的教育，藝術教育的位置，漸漸確定了。到十九世紀中葉以後，藝術教育運動，已成教育改良的一大運動，自一八六〇年至一八七二年間，英、美、德、日諸國都把唱歌圖畫手工等藝術科定為普通教育的必修科。最近二三十年來，凡是施行新教育的國家，都成一一致的主張。（宗亮寰，1935，1-2）

宗氏所謂美術教育（或「藝術教育」）是人文主義、自由主義的路線，立足於主情、主審美，而抗拒理性與實利潮流，衡諸今日美術教育的思想內涵，極具相似之處，這一點相當驚人，且頗值得進一步探討。

究竟宗氏這種路線，與當時美術教育的思潮、大環境、教育體制、分科狀況之關聯性為何，以致在 1930 年代即有如此堅定的「信念」？這個問題，在之後本文所得的美術教育文獻中，並未見就此提出論辯，只當作是理所當然，顯然此路線的出現或定位，發生時間是在更早時，究竟如何，值得未來再進一步探討。

回到宗氏所說藝術教育的內涵，在同書第三章裡，宗氏說明「美術」、「形象藝術」、「造形藝術」三者實際相當，其「實際作業，除『繪畫』外，有『剪貼』『塑造』兩種」（p.7），其中繪畫應佔之十分之七（p.68），繪畫教育的「作業方法」又再細分「考案〔依宗氏之說明，類似今日之速寫、草圖、設計圖〕、記憶、寫生、臨摹、及自由畫等五種。」（p. 68）對於最後一種「作業方法」自由畫，宗氏說：

小學圖畫應該以兒童為本位，尊重他的個性，使他自由發揮；所以教材的選擇，也應該讓兒童自己作主，不能由教師代為選定；因為成人所想像為兒童的境界，而在各個兒童卻未必如此。我們祇要使兒童能夠自由取材，自由發揮描畫能力，自然能夠得到技能訓練及和生活一致的效果。（宗亮寰，1935，

106-107)

接著，爲了說明自由畫的價值，宗氏引用美國進步主義教育者杜威的話：「技藝必由自由想像力的表現而生出，且必在這想像力的表現之中而生長。」(p.107)，並評述了日本人山本鼎推動的自由畫：

日人山本鼎氏著有自由畫教育一書，極力鼓吹自由畫的價值，日本因此有兒童自由畫協會的設立，曾經開過好多次兒童自由畫展覽會，著實有些驚人的成績。不過我們知道偏於一種方法，總不免發生流弊，而且就經驗上看起來，自由畫多用於低年級及各級優等兒童，可以說有利無弊，如果四年級以上的中等以下兒童用了就會發生材料枯竭和敷衍了事的弊病，圖畫的興趣和技術知識，永遠不能提高起來，所以要和前幾種方法〔考案畫、記憶畫、寫生畫、臨畫〕參酌互用，方能免去這許多流弊。(宗亮寰，1935，107)

教學上，宗氏認爲最要緊的是「鼓勵兒童有創作的熱忱，和完成已經決定目的的決心」(p.107)。其餘注意事項包括：對高年級兒童要先令其設計要畫的東西，才不致茫無頭緒；兒童作自由畫時，教師可以給予指示，最好不要明確示範，也不要直接幫助，以免養成倚賴或引起忌妒心；定期舉行展覽，使兒童自互相比較，自知努力；多給兒童鼓勵，勿加責罵，以免兒童不敢再放膽作複雜的自由畫(pp.107-109)。宗氏這一套有關自由畫的美術教育思想，可說是所有後來自由畫進一步論述的基調。

宗氏提到，當時美術教育理論與研究，

漸趨向於「兒童本位」，一切教育方法，都要從兒童方面著手去研究。關於兒童心理，智力測驗等的方法，結果，也有很多學者發表過可靠的報告，在藝術方面，雖然沒有別種科學這樣普遍，但也有不少教育家作過這種工作。(宗亮寰，1935，16)

接下來，他綜合了許多研究報告，來說明兒童的藝術心理與能力，其中屬中文者只一件，是他本人於民國十一年做的兒童鑑賞心理偏好的百分比考查(p.21)，本研究文獻搜尋的過程中，未見這個研究的實體報告。至於宗氏書末所列的參考書，包括七本中文書，作者或編者依序是呂澂、王本偉、馮皓、雷家駿(兩本)、余尙同，另一人不明；一本中譯，譯者是下面要談的俞寄凡；四本日文，作者是白濱澂、藤五代策、山本鼎，另一人不明；及兩本英文，一書的出版者是“International Kindergarten Union”，一書的作者則是“Florence L. Goodnough”(pp.175-176)，由此可以猜測當時中國美術教育界，外文文獻的來源，日本是大宗，而且不用另行翻譯，作者即可

使用，這一點在下面介紹的其他美術教育者著作裡，也可以看見，雖引起對兩人教育背景的猜測，但因超出本文主旨，暫且略過。至於俞寄凡與山本鼎這兩位作者，在本文接下來的討論中，將扮演要角。

由宗氏書之內容估量，1930年時，自由畫已在大陸出現，但還在剛開始的階段，被認為是一種利弊互見的繪畫教學法，必須與其他教學法，包括臨畫，配合運用才是適當。當時自由畫與兒童發展或心理學的討論，兩者間還是平行狀態。但是，自由畫這種地位，很快地有了變化，由眾多教學法中脫穎而出，擴展、升格成爲一種美術教育的思想體系，並且與學術性研究連結起來，而臨畫的地位則翻黑，成爲眾矢之的。這點可以由四年後出版的一本書，看出端倪。

且說宗氏書末之參考書目中，列有一本《藝術學綱要》，譯者是俞寄凡，表示宗氏知道有俞寄凡此人。《藝術學綱要》其書在台灣未見，但有本文蒐得俞氏所寫的另外一本書，即宗氏書出版四年後，1934年時，俞寄凡這位自稱已離職20年的小學教師，立意幫助其他小學老師，透過研究的方式了解兒童與教學，所編著的一本《小學美術教學的研究》（作者序文完成於1933年）。俞氏全書只86頁，大半投入闡述「歐美日本最近興起的一種教法」，叫做「自由畫主義」（俞寄凡，1934，27）。他比較各國「美術教學方法論」（p.25），謂論理主義（又稱幾何畫主義、技術主義）是失之呆板無趣，心理主義（又稱隨意畫主義、折衷主義）則不夠具體，且兩者皆易生「模仿的描寫惡習」（p.27）。相對於此二者，自由畫主義「是把現代人類生活為基礎的藝術教育知反應，欲以藝術教育來養成人格。」（p.27）且不論俞氏對「主義」二字的熱衷，可確定的是，其書中的內容，包括了自由畫理念及其相關的研究法，及如何以自由畫思想來看待之前已有的「考案畫」（pp.70-79）以及「用器畫」（類似今日的施工圖，64-69），還有相關的教科書、用具、設備、描寫與欣賞對象之諸課題（pp.79-86）。俞氏說自由畫之意義：

無非是尊重兒童之個性，順應兒童愛美的本性，令兒童自由的描寫，完成藝術教育，達到養成完美的人格的教育目的。（俞寄凡，1934，29）

這幾句話，可說是大陸與台灣美術教育者引用最頻繁的一段，有時不一定用來說明自由畫，而是泛指兒童美術教育，不過這已是後話。在此處的重點，是人格教育。俞氏認為「自由畫教育，與培養人格的人格主義教育，最為一致。」（p.41），因為：

- （1）自由畫把自然為對象，自然本為神聖的大人格。要是不受到旁的妨礙，絕無受到劣等感化之理。
- （2）個性的一部分，或因個性之自由，致妨害他人之自由時，則應有社會生活之本義的監視，不得不依據人們之批評而改革，

且本非個性之全體。(3) 藝術感(美感)絕無引起實感之性質，故決無趨從物質之憂。(4) 真的研究科學者，亦自有其研究科學之個性。個性並非只有一種，而各個人之個性，亦決非只有一方面。(俞寄凡，1934，41)

這一段話的第一與第三點，是強調自由畫合乎兒童天生之向善性(相對於兒童需要成人主導成長的說法)，第二與第四點，是點出自由畫順應兒童的差異、抗拒社會模塑的優點。這兩項有關自由畫思想的說明，較宗氏是推進了一步，而自由畫的內涵優點與教育價值，也大為提升，相對的，臨畫的美術教育價值，就消失了。

宗氏書與俞氏書出版後，曾於1937年以海大美術系教師身分，出版過一本相當學院(或成人中心)的師範美術教科書的溫肇桐，在1948年，以上海市立師範專科學校藝術系教師的身分，在其創造的兒童繪畫指導研究一書中，大力推崇兒童中心的自由畫，並視之為美術教育主流思想：

國內倡導自由畫的運動，是開始於十一年〈新制課程綱要〉形象藝術科的訂立，其實也不能不說是「五四」以來歐美民主教育思想感染之後的結果。到民國十八年，廣州中山大學教育研究所，復發表了〈兒童自由畫研究〉一書〔根據溫氏書目，這位作者是趙我青〕，而自由畫的教學已經廣被於全國的兒童教育園地裡頭了。(溫肇桐 b，1948，39)

趙我青這本兒童自由畫研究，對於本研究來說，顯然相當重要，但是該書之出版早於本文既定之範圍，而且目前尚無法在台灣尋得，可待未來再追究了。溫肇桐的這段話，重要的意義在於，自由畫在十幾年內，就獲得了極高的評價，以及承接「五四」這樣的歷史地位，這個現象的演變過程，值得進一步的探究。

現在再回到自由畫由宗氏、俞氏到溫氏論述的戲劇化變化。若比較宗氏與俞氏兩本書在論述上的異同，可以觀察出一些端倪。首先，宗亮寰和俞寄凡書中都提到考案畫，但兩人的處理大異其趣。宗氏認為考案畫是一種和自由畫平行的教學法(相當於今日所謂「教學策略」或「教學活動」)，並與記憶畫、寫生畫、臨畫相提並論，宗氏只是指出自由畫實施後，到小學中年級時，可能需要這些其他的活動來做些平衡，就如宗氏對臨畫這種手段，沒有特別反對，除了認為不適合對年幼的兒童實施一般，他對自由畫的情形也類似，甚至保守地認為自由畫是需要量情使用的(見前引宗亮寰文，1935，107)。相形之下，考案畫受到宗氏較多的關注；考案畫是宗氏就繪畫教育第一個提出來的教學法，篇幅相當大，對考案畫項下的意匠畫，即一種由兒童自選主題做有計畫發表的活動，宗氏認為主題可以由兒童就預設的範圍選、就預設的主題選、共同決定，或者完全自選(宗亮寰，1935，70-71)，對於完全自

選這一項，宗氏解釋說，「這是自由畫的一部分」(p.71)，但是要限於意匠的材料，並且注意四年級以上兒童學習的熱情 (p.71)。根據這些蛛絲馬跡，初步可說，宗氏對自由畫始終有所保留，只視為一種教師可用的策略，是附屬的地位，自由畫的意義，比較像是「自由地畫畫」。

相對的，俞寄凡對自由畫的評價就高得多，對考案畫的態度反不如宗亮寰，同時已知是學院出身的俞寄凡，也比較明確地反對臨畫這種教學法，支持以寫生為基礎的創造，處處強調自由，以自由為標準，來衡量所有的教學法，包括考案畫。俞氏說：

論考案畫的價值，以前…當做是經濟的實用之價值，…到了現代，已明白美術科，是從人類生活之本源中流出，而把圖案當做是藝術的產物，因此考案畫的價值，亦與前大不相同。就是考案畫，實比自在畫更藝術的〔、〕創造的〔、〕自由之特性，可利用考案畫使美術科有生氣。尤其是某種類的考案畫（幾何的圖案），完全是想像的產物，大可練習想像力，故有完成藝術教育或美術之極重要的價值。……凡文化之發達，絕非但靠摹倣所能做到，必有待乎新功夫和新創造，由是始得充實生活之意義與實際，這是無論誰都得理解之事。（俞寄凡，1934，70）

俞氏的目光，似乎是在考案畫之實用性以外的美感價值，主張教學時應避免劃一，要讓兒童「各自考案自己所設計之形狀」(p.71)，認為考案畫的成品不應只被視為稿圖 (p.71)，且與工藝的發展，有深切關係，而考案畫中的圖案畫，他認為實是純粹的美術 (p.72)，書中類似論述的基調，是將藝術、創造、想像、自由等這些進步價值聯結起來，進而主張所有美術教育上的舉措，都要朝自由靠攏，並儘量脫離摹倣練習、經濟掛慮以及表現上的束縛才好。俞氏書中不斷提及這樣的主張，可說是將實施自由畫的理由，提升為美術教育的核心理念，甚至變成美術教育改革的基礎。

宗氏書與俞氏書出版只相隔數年，兩人對自由畫的態度，卻有顯著的差異，俞氏的這種為自由無限上綱式的論述，是否代表自由畫崛起的原因？兩人立場背後的脈絡為何？是相當值得未來再加探究的。

除了對自由畫持不同的評價之外，俞氏和宗氏另一項差異，是在下面這些有關教育哲學的論述。俞氏說「自由畫是依據自由主義教學」(俞寄凡，1934，32)，但自由畫的出現，「實由於反對從來主理主知的教育法及實利的社會組織，而想從這漩渦中，挽救個人及社會的墮落。」(p.41) 俞氏所謂墮落，就是「受經濟壓迫……理

想低落，人格破產，為物質所拘束，而失卻人類之靈的部分。」(p.1) 俞氏認為美術和「養成為人類生活基礎的情感，和為人類活動源流的意志」(p.2) 密切相關，並且說：

當美術能接近人類的生活時，便得與人世之神秘相交涉，把介在自然和人世間之某物，暗示出來，以發見其內面的本質。……。所以能涉及日常之衣食住，及精神生活。其思索處形成美術作品，其涉及日常生活時，變成衣食住之改良，甚且可以緩和經濟的壓迫。(俞寄凡，1934，2)

這段帶著革命者口氣的話，可說是將自由畫定調在人文教育、人格教育、精神與靈魂的滋養，以及生活意志之涵養等這類較高的論述平台上，和前面他強調自由之普世價值的論述風格，有異曲同工之妙。相形之下，宗氏的論述，就較為保守。

另俞氏和宗氏一般，都談了研究兒童心理的方法，但是俞氏是在自由畫的架構中談的，與宗氏以心理學學術為主的談法不同。俞氏說：

從美術科研究兒童之心理的發達〔發展〕，其方法概於自由畫，隨意畫，記憶畫等名稱之下，令兒童自由的選擇題材，從事製作。從兒童之成績品〔作品〕上，調查兒童們嗜好之如何，觀察之如何，描法之如何，思想之如何等。方法上，有令最高級〔發展階段〕至最低級〔發展階段〕兒童，共同描寫一種指定的題目。有使兒童觀察繪畫，花木，器物等後，用口問〔訪談〕或筆述〔問卷〕，調查兒童之感想。或拿出很多容易錯誤的類似色，令兒童揀出同種的色彩來。其他更有以特種目的，調查兒童對於遠近法，有如何程度的了解。或構圖法，表現法等，有如何程度之發達〔發展〕。當施行此種調查時，教師絕對不可加主觀，而用數字表示，把其結果，用百分比，依學年順序，作成適當的表。或用曲線以表示其變化發達〔發展〕之傾向。(俞寄凡，1934，3-4)

從學術性研究的觀點來說，宗亮寰引經據典且偏心理學學術的論述，是就兒童本身的發展論兒童美術教育，較俞氏要來得嚴謹。俞氏雖然提及國內外的資料，但是書末沒有書目；然其對美術教育的看法，所具有的成熟度或更直接說堅定程度，使自由畫有一種不可質疑的氛圍，應非完全出於個人，而是有其歷史與時勢的意義，目前無法追究。總之其論述則是就「匡正時勢」來期待兒童美術教育，寫作的口吻是呼籲的成分大於研究，甚至不惜將自由畫儼然升高為挽回人類完全生命的手段之一，無形中使自由畫進入了美術教育本體論、知識論與方法論的層次。

以上這些討論，可能只是就宗氏與俞氏個人的差異，但若對照後來溫肇桐的

書，還是可以看出，自由畫逐漸從大陸美術教育界的意識邊緣，朝美術教育界的中心審慎但順利移動的態勢；連帶地，也可以感受到大陸美術教育界，藉著自由畫的論述，逐漸在整個教育大環境裡打出一片天地，形成某種標籤性與獨立性的過程。針對最後這一項，即自由畫進入大陸美術教育思想，並繼續發生影響、繼續演變的狀況，可以從溫肇桐各項發表中，找到一些蛛絲馬跡。

首先，可以看溫氏對「美術」的定義。溫氏說，「美術，英語謂 Fine Art 即指含有美的價值的活動之產物而言。它屬於藝術的一大部分，……簡直就是一種繪畫。」（溫肇桐，1948b，1）。接著他解釋為什麼美術是藝術的一部分；為什麼藝術是社會的「上層建築」，以經濟為基礎，但在經濟之上；何以藝術又可分為三大類，第一類是空間藝術又稱視覺藝術，包括平面的繪畫、立體的建築與雕塑、工藝，第二類是時間藝術又稱聽覺藝術，包括音樂與詩文，第三類是綜合藝術又稱視聽諸感覺或兩間藝術，包括舞蹈與戲劇（pp.1-7）。這樣的解說，不但遠較宗氏與俞氏深入，而且透過許多新名詞的介紹，劃出了當時美術教育這個概念的範圍。

接著再看溫氏書中的參考文獻，其中一本（溫肇桐，1948a）書末（pp.78-79）列出的及文中各處散見的，計有中文著作 12 項、譯作 2 項、編/編著 3 項，及日文原著 2 項、譯作 1 項。其中的 12 項中文研究資料，溫氏在書中均加以分類介紹，謂：「關於兒童描繪能力的發展階段」者，有浙江大學黃翼有關塗鴉期、象徵或過渡期、定型期及寫實期的發現（pp.19-20）。「關於兒童繪畫的取材問題」者，提到廣州中山大學教育研究所趙我青的研究，是就四類主題調查一到六年級兒童繪畫數量（pp.24-25），此條資料無法顯示是否為偏好調查；另有本文回顧之第一位美術教育者宗亮寰，對江蘇省立一師附小兒童，所做最喜歡與最不喜歡畫的東西的調查，並歸納了原因（pp.25-26）；還有葛承訓研究中小學生繪畫的內容興味趨勢（pp.26-27）。「關於兒童繪畫的色彩選擇」者，有趙我青由寒暖色調及單複調色的角度，研究兒童的自由色彩傾向（p.29）；另有龔啓昌在中大實校研究兒童選色次數（p.29）；及溫肇桐自己在浙江常熟縣立塔前小學有關性別、年級與色彩的偏好（pp.29-30）。同一書中他處，還提到在南京西區實驗小學四年級的「自由畫與臨畫之比較實驗」，結果是自由畫勝於臨畫（p.39）；以及 1929 年廣州中山大學教育研究所的兒童自由畫研究一書（p.39）。另外，俞氏還提到一本譯著（部分翻譯），原作者是挪威的殷兀，附原文為“Helga Eng”，書名是兒童繪畫心理之研究，譯者是龔啓昌，商務出版，並謂日人大友一三也曾譯此原著。溫氏使用的這些文獻資料，目前都未見原文，只知發表時間係早於溫書出版的 1948 年。由這些條目顯示，自由畫從簡單的想法與教學技

巧，不斷吸收國內外研究成果，與教育界顯學——兒童發展心理學——順利結合，獲得教育體制內與學術上的認可，並透過交互引用，形成一個可追蹤的學術社群。

但是溫肇桐並不是像俞寄凡那樣，對自由畫毫不保留地推崇；他也不像宗亮寰那樣，將自由畫視為極邊緣的手段。溫肇桐的立場，比較介乎二者之間。前面 1948 年的引文，溫氏已報導自由畫是美術教育主流。一年前，1947 年時，溫氏在「美術課程的現狀」一文中，這樣回顧了中國新教育中的美術課程：美術課程最早是光緒二十九年「奏定學堂章程」的「圖畫科」，「五四」運動後，民主思想反映在 1933 年的「新學制課程綱要」中的「形象藝術科」，注重「自由發表是偏重於手與腦的運用，忽略了眼的感受」，接著 1929 與 1932 年的暫行與正式「小學課程標準」中的「美術科」「側重到美的陶冶的欣賞教育」，可惜戰爭爆發，1936 年的「修正小學課程標準」的「美術科」，「便走上了以培養生產興味為核心的所謂生活美化的大目標」（p.32）。他評論說：

在抗戰以前的三十多年之中，美術課程從模倣的教育中解放到自由創作，自由表達的境界，進而以欣賞救其偏失，更歸結到日常生活應用之圖，這種演進，是可喜的。但三十一年〔1942〕在重慶公佈第二次修正的小學課程標準〔書名號〕，卻把「美術」改為「圖畫」，把基本練習，臨摹等代替了享樂與應用的合理的要求，雖然是為了戰時內地的一時的應變辦法，但不能不說是一種倒退現象。（溫肇桐，1947，32）

溫氏此文的用意，很明白地主張以自由為評定美術教育正確與否的標準，這點和宗氏、俞氏的立場是相同的，但他雖強調自由的重要性，通篇卻沒有提到自由畫這個名詞。這要對照溫氏對美術教育朝自由畫發展的肯定，以及 1948 年的另一篇文章裡的一段話，

有人或者會說：美術的創造教學，便是自由畫的教學。在我們看來，自由畫教學固然是創造的教學，但我們嫌得它的周延性不夠，應該是兒童美術上的一切發表，都需要自由自在，使兒童們毫無拘束，既不受傳統的技法的限制，也不受成人眼光的判斷，這樣完全順應個性，發抒兒童表現力與想像力的自由發表，才稱得之為創造的教學了。（溫肇桐，1948c，55）

觀其上下文，溫氏強調自由的真諦在創造，即「在兒童發表能力的合理發展條件之下，誘導其表現想像，自由創造，這才是今日兒童美術教育學上所要求的創造的教學。」（p.56），推測為了要與自由畫揮之不去的放任批評，劃清界線，而不願以自由畫等同美術教育，此立場是與俞氏不同，但與宗氏相同的。此處引出自由畫

另一個持久的問題，那就是「如何做？」，綜合溫氏（1947）和（1948d）的主張，就是根據生活經驗創造，包括家庭、學校、鄉土社會的所見所聞所知，並且以創造改良生活（溫肇桐，1948c，56）。進一步說，在 1947 文章的後半部，溫氏提到前一年，1946 年，教育部修訂小學課程標準會議通過了他恢復「美術科」的提案（p.32-33），可見他並非美術教育界的泛泛之輩，甚至可以推測，他不只支持自由畫，而且可能是自由畫美術教育主流化的原因之一。

但內戰之中，自由畫的思想，只能說確定在學界曾有很大的迴響，在基層似未見紮根。溫氏自己就說：

在理論上，已經無人否認兒童繪畫應該自由創造，[、]自由發表，除了一部分的傳統的教育者；但在實踐上，似乎我們還不曾看見普遍地表現這個合理的傾向。（溫肇桐，1948a，1）

若不談實務，只談思想，也許可說，到 1948 年時，大陸美術教育的菁英，至少概念上，已普遍視模倣、抄襲、臨摹及承認眼光與標準為美術教育之惡，並熱心追求自由與創造。同時，在 1930 到 1948 年這段時間，大陸美術教育界不但穩固了自身在教育體制中的存在，於論述與研究上，以自由畫為基礎，也打下了美術教育的思想體系，其內涵綜合來說，包含了：（1）哲學上，走人文主義及自由主義的路線，主情意，抗拒理性與實利的教育；（2）兒童觀上，以歐美與日本兒童美術心理發展理論是依據，主張順應兒童身心特質與主動學習的天性，透過美術活動來陶冶人格；（3）教學上，指導兒童在美術教育活動中進行自由自在的創造，培養興趣，美化自己與他人的生活。這三個項目，包括了有關教育、教師及學生的理念，其更細膩的內涵與淵源，比如與「五四」思想的關聯性、與中國傳統文化的關係等，都需要更進一步的研究，本文僅做到此。目前可知的是，以這三項內涵所建構起來的美術教育思想體系，可說是大陸美術教育者透過對自由畫的思辯，而得的成就。

1930-1945 年間台灣的自由畫

接著再看 1945 年以前，在日本統治下的台灣。處理此部分的用意，是要了解 1930-1945 年間，台灣島內美術教育思想的概況，尤其是本文所關心的自由畫思想脈絡。此工作受到語言能力的限制，僅透過二手資料，提供一些戰爭結束前台灣自由畫跡象的粗略探討。以本文的目的而言，1930 年前後最重要的大事，是宗亮寰書中所提到的日本自由畫運動推動者山本鼎，於 1924 年訪台。

顏娟英（1993）對山本鼎的介紹是，「反對臨摹或技法訓練，提倡以藝術教育及



欣賞促進兒童自然成長」。生平方面：

山本鼎，詩人兼畫家，一九〇六年畢業於東京美術學校，一九一二至一六留學歐洲。歸國後提倡蒐集農民音樂與美術，以及兒童自由創作。為日本創作版畫協會創會員（一九一八），設農民美術研究所（一九一九）。（顏娟英，1993，496-497）

根據顏娟英所作台灣近代美術大事年表(1998)，山本鼎在台灣的活動如下：1924年4月8日，山本鼎受總督府委託來台視察土族工藝；4月24日訪問新竹；4月29-30日主辦長野農民美術展；1924年5月1-6日，經台灣教育會聘請作五場演講，其中之一，名為：圖畫の教育的立場；同年5月6日，至小學指導圖畫手工科教員(p.72)；1928年5月23-24日，為小學審查兒童彩臘・粉彩繪畫展(p.92)；1938年7月8-9日，舉行台灣美術工藝品與土產品座談會；同年9月27-29日，展出洋畫小品(p.169)。

如下一部分的文獻顯示，許多台灣美術教育者對山本鼎的主張有迴響，以本文文獻搜尋範圍而言，直到1974年，台灣還有美術教育者提及山本鼎(劉修吉，1974，11)，可見其影響。只不過，這些台灣美術教育者是否曾受山本鼎之親炙？及此影響的細節如何？都還有待發掘。且目前還不能確定，台灣與大陸美術教育者之間，是否就自由畫有過交流？也不能確定台灣的美術教育，是否如大陸那樣，已「美術的教育」與「美術教育」做區分？這是需要再研究的。

若由以上山本鼎的行程觀之，山本鼎的在台活動，可能是日治時期台灣美術教育上的重大事件之一，或者難得的美術教育探討機會。以目前的稀薄資料，至少可以顯示一件事：接觸過自由畫這個名詞及相關主張，是大陸與台灣兩地美術教育者之間的一個共同點。由此，還可以進一步提出一些探討。

比如，在「殿堂中的美術：台灣早期現代美術與文化啓蒙」一文中，顏娟英曾提及山本鼎在日本活動的時代背景：

大正時期（一九一二至二六），自由理想的人文本位主義風靡了〔日本〕一般的知識份子，尤其是藝文界盛行個人主義，並關懷下層農工大眾。自一九二〇至三四年間，各種文藝聯盟興起，尤其以普羅大眾的代言人自居的左翼文藝聯盟，聲勢驚人。（顏娟英，1993，486-487）

顏娟英認為，日本當時左翼文藝聯盟這種關懷下層社會的風氣，一部分配合了在日本乃至於中國上海一帶，自由理想主義的發展(p.490)。時間上，日本山本鼎發起自由畫運動的時間，是1919年(陳處世，1969，11)，對照溫肇桐書末的參考資料，大陸目前可見最早的自由畫文獻，是出自1929年趙我青之筆。山本鼎發起自

由畫運動與趙我青書的出版，兩者前後相隔十年。以當時大陸向維新後之日本學習的趨勢，台灣與大陸菁英間頻繁的互動，以及台灣透過日本接觸新思想的種種情形來看，日本的山本鼎，是否是中、日兩地自由畫概念的共同源頭？究竟山本鼎受西方與當時日本所在環境影響的情形，對中、日、台三地美術教育史的意義為何？等，這些問題，已超過本文討論的範圍，惟待未來了。可以推測的是，以戰前中日之間文化交流之密切頻繁，加上宗書與溫書都引用山本鼎之著作這一點，對大陸美術教育者來說，山本鼎可能是自由畫最早的思想發軔者，之後，中日美術教育界對自由畫，可能有某種程度的同步發展，但這並不表示兩邊沒有各自的特徵。

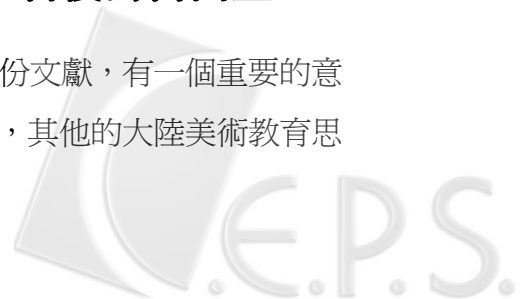
大陸的自由畫（或俞寄凡所謂的自由畫主義），與山本鼎的自由畫運動，都主張解放，但大陸與日本相較，明顯缺乏左翼色彩。大陸的美術教育者，為沒有社會地位與政治權能的兒童疾呼，伸張兒童主體性，差可說是具左派精神；除此之外，所有有關自由畫美術教育的論述，都缺乏山本鼎著稱的「農、工、大眾」的階級概念。

不但如此，從較高的視點來估量，大陸的自由畫擁護者，還藉著自由畫，完成了至少六項重要的工作：第一、相對於中國文化傳統的教育觀念，他們似乎選擇了以美術教育承載人格教育的道路；第二、在「五四」以來的各家思潮中，他們似乎選擇了自由主義與自由畫；第三、相對於顯較喧嘩的國家、民族與社會，他們似乎選擇了以個人（或兒童）為中心的立場；第四、因應強大的科學主義，他們似乎選擇了發展心理學作為理論背景；第五、在整個教育體制中，他們似乎選擇了傾向感性與審美的一邊；第六、針對美術創作，他們似乎選擇了以重人輕作品的態度，來區隔美術與美術教育的路子。

這些推論如果成立，要了解其背後的來龍去脈如何，顯然是個極大的作業。僅談目前的線索，1930年以來，此一建構美術教育為獨立領域的工程，相當重要，而且環環相扣，令人不得不感嘆其精密。如果對照前引吳方正（2002）的研究，更隱約可見大陸的美術教育者藉著自由畫思想，以排除成人對兒童的不當影響這類論述，有意或無意地與學院美術教育劃下界線，同時會同這六點，塑造了前述自由畫的三點內涵，逐漸被接受的基礎，以及自由畫作為美術教育主流思想體系的形勢。如此假說的細節，值得未來多加探討。

1945-1960 年間大陸與台灣美術教育界匯合後的自由畫

對本文而言，前面第二部分（1930-1948）討論過的七份文獻，有一個重要的意義：它們都是現在在台灣可以找得到的自由畫傳台的證據，其他的大陸美術教育思



想，可能存在，但沒有實體傳入台灣的證據，也就無從追溯其影響。

光復後的台灣美術教育界，由於直接納入國民政府的教育體制架構中，未經大陸美術教育者對自由畫，或者其他思想，一番吸收、思考、內化與研究的過程，就有或無選擇地繼承了大陸同儕的耕耘成果，其可見的情況是，台灣美術教育界在紛擾的美術圈外，擁有了自己的一片天地，可以安心為學生、為美術教育付出；台灣美術教育界也繼承了一套明確而且獨特的論述，可以在戰後國民教育體系裡，建立起一個相對於其他科目的獨特科目；而圍繞著這個龐大的教育體系，大陸和台灣的美術教育者都得到了安身立命之所，美術教育得以逐漸進展。但是這一切，並不是立即發生的。大陸與台灣美術教育者這 15 年的磨合過程，極具戲劇性，可以從自由畫的傳承與發展上，察覺一二。

台灣美術教育界對自由畫在大陸上的演變，並不了解，他們唯一可以倚賴的，可能是日治時期留下的山本鼎的記憶，雖然已經久遠，但山本鼎所屬的日本自由理想主義圈，終究曾是日本軍國主義者鎮壓的對象，故多少是台灣戰後政治上正確的倚賴。就這樣，在 1945-1960 年間，少數的台灣美術教育者，和大陸來台的少數資訊——在本文裡是以在台灣找到的宗氏、俞氏與溫氏的著作為代表，還有少數來台的大陸美術教育者，在二二八事件（1947）、韓戰（1950-1953）、八二三炮戰（1958）等國內外緊張情勢中，尋求建構新的台灣美術教育圈。

從 1945 到 1949 這幾年，正逢島上內憂外患，到 1950 年，一位名為作者，寫了一篇「中學圖畫教學之我見」（姚谷良，1950），提出了一些顯然與自由畫思想相左的建議，其中兩個說：

（四）教學進行時多多示範：筆者在過去教學經驗中，常常發現興趣很高摸不著門徑終於棄而不學的學生，這種學生多半不喜發問，因此我們應在黑板上一步一步劃出他們正要描繪的對象。同時提出簡單畫理之說明或提出討論，讓他們明白地了解「這東西原來是這樣畫的」（對年級較高同學則應在示範後，擦去板畫，免其仿作）。（五）勤改錯誤：每次授課時須重視技巧較差的同學，走到他的方位，邊改邊講地糾正他的錯誤點…。（姚谷良，1950，13）

姚谷良的這兩個建議，從自由畫思想體系來說，都是大忌，又是老師帶頭要學生臨摹、抄襲，又是重技術不重情意、老師改畫限制學生發揮，可說都是自由畫最反對的。姚氏的文章顯示，溫肇桐所謂自由畫思想未落實的情形，若對照下面將要引用的鄭明進（1963，11）引文，姚氏所述，更可能反映大陸與台灣基層美術教學

普遍的操作模式。

相對的，1951年，一個署名老苗的作者，在一篇名為「教學的教材問題」文中，指出美術科選材上他觀察到的幾個頭痛問題，包括「臨摹多而少寫生想像發表畫」、「練習作業多而欣賞的作業少」、「繪畫物品多簡單的靜物少複雜的動作」、「作業少合兒童心理發展順序」、「偏重繪畫而少各方面的練習」、「美術單元多孤立而少聯絡」以及「美術教材多空疏而少實用」（老苗，1951，3），這位作者的見解，和其他幾位作者（如汪文仲，1951；彭震，1952）就和大陸自由畫的理念相似。姚谷良和老苗的文章，正好顯示遷台前大陸美術教育的自由畫與臨畫（以本文的目的與範圍來說，無法確定「臨畫」這個命名是否成立）兩個陣營對立的情形，到了台灣仍繼續存在著。也就是說，姚氏、老苗等這都還是大陸美術教育舊情勢的延續，根據文獻，新情勢是在1952年發生。

1952年，在同一份刊物上，兩位台灣美術教育者分別提出了頗為突出的論述。其中施翠峯的一篇，以一個他多年前在日文書上看到的一個小和尚的故事開頭，諷刺當時（1945年後7年）的藝術教育，有「機械化」動作而無「藝術化」人生（p.6），呼籲注重如日本小和尚「心」的教育，而不只是「色」、「音」、「言語」的教育（p.7），施氏提醒：

從來的藝術教育，極度注重表現技法，所以在學校裡自由畫一直相當被重視。可是這樣未免太困却了兒童的心的良心的教養。（施翠峯，1952，6-7）。再看同刊陳慧坤的一篇短文，陳氏嚴詞批判當時三種美術教育上的「錯誤」（陳慧坤，1952，9），這些錯誤在於：將兒童培養為小畫家、臨摹教育及未能以生活連結物質與精神世界。其中有一段可說是關於自由畫的意見，他說：

在過去我國美術教育演變史料中，雖然找不出比較具體的記載，但是，從現在的一般教育情況看來，我們很容易地可以得到一個印象——傳授式的美術教育，它是永遠停滯封建時代的臨摹教育圈內，再也找不出有若歐美的自由教育痕跡，至於創設手工藝教育、農民美術、實用主義美術教育以及構成教育等等更是未曾見聞。（陳慧坤，1952，9）

陳氏是反對臨畫教育的，所謂「手工藝教育、農民美術、實用主義美術教育以及構成教育等」，也許可以回到山本鼎的自由畫主張，但陳氏顯然並不熟悉大陸自由畫美術教育後來的轉變（或取捨）。陳氏自承反對畫家教育、臨摹教育，主張以生活連結物質與精神世界，這樣的主張，其實極接近前述的大陸自由畫教育。施氏則質疑當時美術教育注重表現技法，是有礙「心」的自由畫教育。正如前面的文獻回顧

所示，自由畫其實反對為繪畫技術而忽略兒童感受，就算不全然以「心」標榜，也不至於「機械化」。施氏的立場與陳氏的立場迥然不同，但二文有一個共通之處：主張與大陸自由畫極為相似的美術教育，但對「自由畫」三個字的定義，有很大的曲解。

推測施氏與陳氏兩位作者，在大陸與台灣美術教育界融合的最初期，對臨畫教育，都有不佳的印象（原因還待查證），對此不佳的臨畫教育，施氏命名為自由畫並批判之，陳氏則主張自由畫（山本鼎版的自由畫），才是進步。兩人的意見表面上相反，底下顯示的，其實是對大陸自由畫美術教育的疏離。

在資訊不足與文化隔閡的情況下，施氏與陳氏會有如此的混淆，是可以理解的。以本文的目的來說，這兩篇短文恰好說明，施氏與陳氏擁護的美術教育思想，正是自由畫思想（山本鼎版或大陸版）。甚至可說，撇開對「自由畫」三字的成見，戰後台籍美術教育者中，認同類似大陸版自由畫或山本鼎版自由畫思想者，施氏與陳氏兩位，應列其中。這個發現，對於了解光復後台灣美術教育界，為什麼會以自由畫思想為核心的發展，具有饒富趣味的意義。回過頭來看，施氏與陳氏這種對自由畫的張冠李戴，或者借自由畫來發抒己見的現象，可說是後來類似現象的一項徵兆：它標示了自由畫入台之後，名詞部分，被緩慢污名化的開始，也標示了自由畫的思想部分，深入美術教育界人心的持續情形。這一點，在本文接下來的探討中，會逐漸浮現。

不知施氏與陳氏發表文章時，是否知道，大陸的自由畫美術教育正傳入台灣。當時台灣省立台北師範專科學校裡，有一位來自大陸福建師範學校的藤、竹工（屬於後來所謂「美勞科」中的「勞作」科）教師陳望欣，在1957年的一篇文章中，介紹了自由畫及其教學法，並提到他更早時的所見。1954年12月1日，陳望欣在台北縣淡水示範國民學校的一場美術科觀摩教學中，看見名為孫水根的老師，應用自由畫的方法，對五年級的學生，實施了「我最喜歡的東西」的教學（陳望欣，1957，12，16）。陳望欣評論孫氏的教學說：

經過的情形，雖不無疵議之處，而學生的作業，成績斐然可觀。選用一向被認為難以控制的自由畫，施行教學，尚有如此成就，頗能使參觀教學者，觀感一新。（陳望欣，1957，12）

在此，陳望欣除了提及自由畫在台灣觀摩教學中被使用，而自由畫之實施，有「難以控制」的評估之外，陳氏並未說明自由畫的理念，也未說明孫水根的教學，究竟是孫氏有意識地以自由畫為本，還是陳望欣主觀的詮釋或命名，均不得而知。

相對的，早於台灣光復前畢業的同校校友，兒童美術教育者鄭明進，其有關小學美術課教學及自由畫的回憶，就比較明確：

記得我小時後上日本小學（光復前），我們所有的小學美術範本，裏面大部分是畫家所畫的範圖，亦可說是畫家的簡略圖，…。讓我把當時的範本目錄舉出幾個：**j** 低年級：一艘軍艦、一隻公雞、三個柿子。**k** 中年級：一頂帽子、一盆花、二個蘋果。**l** 高年級：鄉村風景、觀音山河畔一帆船、三個做體操的人、石膏像。

每次上美術課時老師總要我們很呆板的，用蜡筆…照著範本去抄襲臨畫，模仿愈接近範圖分數愈高。這種教育方法直到我五、六年級時，受到新的美術教育思潮影響，才漸不採用而終於廢止。取而代之的是「自由畫的新教學法」。自用[由]畫的新教學法主張以自由的心情到室外去寫生，就是由臨畫教育跨進一自由畫（寫生教育）教學的轉變。這是由於當時日本美術界受到西洋的印象派的畫風而起的。此時教師要我們注意物體的遠近、光線的明暗、東西的比例、這就像要把各個兒童都訓練成一個印象派畫家似的教學。

可是由於時代的進步，兒童觀念的改變，目前日本的美術教育已脫離了二次大戰前的那種自由畫（寫生教育），積極的在實行「創造美術教育」即「構成美術教育」。目前我們國民學校除極少數較進步的學校之外，大部分都採用過去的臨畫教育及自由畫教育，這是一個可悲的現象。（鄭明進，1963，11）

鄭氏此文雖出版於光復後 18 年，但說了許多光復前後的比較，對本文的探討，頗具價值。

觀鄭氏全文之目的，是要鼓吹脫離「可悲的」臨畫教育及自由畫教育，用了「取而代之」這樣的語氣，激勵台灣美術教育界，朝向似乎被其認為是第三方向的「創造美術教育」發展。其實，創造本是自由畫的精義之一，鄭氏 1963 年的說法，可說仍然重蹈著類似施氏與陳氏 1952 年的誤解，其不同之處僅在於，鄭氏是將自由畫與臨畫都當作批判的對象，另提出第三條道路。

有趣的是，由於施氏、陳氏與鄭氏批評的基礎，都不出自由畫思想的範圍，說來說去，反自由畫也好，擁護自由畫也好，大家實質的立場，是非常相似的。接續前面所說，若撇開命名上的夾纏不清，自由畫的思想有利於大陸與台灣美術教育者，一起形成共同的領域語彙與參考點；更有意義的是，此一情形，使自由畫思想成了銜接 1945 年之前與之後美術教育思想的一個軸線。有關這一點，尚其他的佐證。

上海出版的溫肇桐著作，於本研究在台可得之美術教育有限的資料中，七佔其五，可窺其在戰後最初幾年的特殊地位，若不論原因為何，至少可推測當時美術教育的出版品，是以自由畫相關論述為主。不但如此，溫氏 1948 c 的版本現藏於國立台北師範學院圖書館，書中作者序(序二)完成於 1947 年之常熟，插圖取自 1945-1947 年新陸師範附小兒童畫中選集(序三)，可說正在戰爭結束的當兒。更戲劇性的是，此書對台灣美術教育界之影響，另有文獻可考。

曾任台灣省教育廳輔導團美術科輔導員兼組長的劉修吉(1967)，於溫氏書出版 25 年後，在百代美育上，對溫書有以下的回憶：

筆者在北師[台灣省立台北師範學校]藝術科二年級時(民國三十七年九月)在台北市的商務印書館買到了一本溫肇桐著「創造的兒童繪畫指導研究」，同時，北師藝街[術]科時代的導師—孫立群老師，是一位對美術教育造詣很深的好老師。記得那時孫老師對我們說：「我希望你們將來作一個優秀的美術教師，而不希望你们們作一個畫家。」我們在學生時代，大家都希望將來能作一個畫家，而不希望作一個教師。現在回想起來，才知道孫老師對美術教育之父齊澤克(Franz Cizek)教授所倡導之創造美術教育，已有了相當認識，所以才會跟齊澤克教授所主張的：「畫家已經太多了，我們現在所需要的是更多的美術教育家！」一樣，來勸導我們。難怪，孫老師教我們的國畫，是從寫生青菜、人物、樹木開始。然後才參考名畫家作品，這樣的一種特別的教學方法。同時孫老師有許多英文的書籍，這些都是有關美術教育的書籍，當時我們對兒童畫的認識還不夠，所以雖然看到孫老師有許多美術教育的書籍，也不會去請教老師有關美術教育的一些問題。孫老師對創造美術教育的研究相當早，曾經參加過我國第一屆全國兒童畫展的工作，那是民國二十六年(1937)的事情吧！可是光復後的台灣，全省的美術教育還是很落伍，雖然有一些老前輩，曾經研究日本山本鼎氏所提倡的「自由畫運動」的美術教育。然而日本的「自由畫」與我國研究的「自由畫」教育卻完全不同，山本鼎雖然也很注重創造性的發展，但很可惜，他本身是一位畫家，而不像齊澤克先生；因為齊澤克先生本來也是美術學校畢業的一位畫家，可是他提倡兒童美術教育之後，就沒有人再看過他的作品，完全變成了一位美術教育家。(劉修吉，1974，6-7)

劉修吉此說，增強了台灣自由畫美術教育軸線的存在，更重要的是，它再次證實溫氏書對戰後台灣美術教育，具有實際的影響。

劉修吉 1974 年為文的主要目的，是爲了澄清兒童畫評鑑與評審時，究竟應該以「美術」的眼光，還是以「美術教育」的眼光來進行？這是劉氏爲文時空環境下的特殊課題，惟由上引文字可知，此時劉氏的看法，和二十六年前他的老師一大陸來的自由畫擁護者孫立群、二十三年前的老苗、二十二年前的施翠峯、陳慧坤、四年前的鄭明進一樣，是主張要持「美術教育」眼光，而不是「美術」眼光的，實可謂一脈相傳。如此鄭重其事地澄清兩者之不同，並與山本鼎的自由畫運動劃清界線，原因可再追究，就本文的範圍與目標來說，已可確定自由畫的思想與勢力，到 1974 年仍然存在，而且有其捍衛者。

綜合施翠峯、陳慧坤、陳望欣、鄭明進這些人的文章，以及劉氏所描述的孫立群言行可知，這些戰後的台灣美術教育界菁英，不分台灣人與大陸人，皆直接或間接地接觸過自由畫思想，而且即使不同作者之命名有所不同，言詞或許鋒利，論調或許莫衷一是，但若問大家到底擁護什麼樣的美術教育？根據其言論中追溯引用的範圍（如山本鼎、Cizek、溫肇桐）、立場（反對以畫家的方式教導兒童、美術教育應與美術區隔、注重兒童的適性發展、贊成發揮創造力、反對主理主知及實利的美術教育、反對臨畫）、說理風格（兒童中心），都與大陸宗氏、俞氏、溫氏的著作緊密連結，答案都指向自由畫的方向。這點，可從莫大元的研究報告看出。

1956 年，省立師範學院（後來的國立台灣師範大學美術系）圖畫勞作專修科第一任主任，留日大陸人士莫大元，對台北市區 33,050 位小學學生（莫大元，1956，3）進行調查，並發表了「國民學校兒童畫材興趣研究」一文（莫大元，1956），他於引言中指出：

「兒童對於畫材的興趣，除了性別年齡之外，還有環境、時代、以及民族性等，複雜因素的存在，不可一律而論。我國學者，對於這個問題的研究，尚未見有系統性的發達。」（莫大元，1956，3）

接著莫氏又說：

現代歐美各國美術教育，由於兒童心理學的進步，已從教師本位中轉到兒童本位上面來了。……教材的適合與否，和兒童興趣的有無，關係是非常密切的。」（莫大元，1956，3）

這種以兒童爲中心、尊重兒童的特色、探討兒童感受的教育者態度，可說是處於自由畫思想的光譜中。儘管莫氏報告中，對抽樣與施測的方法未加說明，畫材好惡項目之設定原理不清楚，所謂數據顯著與否的根據，也未交代，報告中除了按性別、年級分別作比較的統計表，對畫材好惡變遷的綜合比較圖（p.8，p.9），突出了莫氏

所謂「因素複雜，不能一律而論」之要意，頗有學術研究的概念。報告最後的綜合陳述，一是男女性格（性別）上的觀察，謂男女生興趣顯然不同，但也有相同之處；二是從年齡高低觀察，顯示不同年齡的兒童，有顯著的好惡差異；第三是從時代方面觀察，指出受測者對戰爭工具這個題材的興趣，逐年提高，適合「台灣現為反攻復國之基地，推行文武合一的教育」（p.10）有關；最後，第四是從環境觀察，謂「台灣山川明媚，四時花果不絕，以此，山水、花木等，遂成為兒童最好的畫材」（p.10）。檢視這四項結論，除第二項反應當時教育文獻中常見的教戰氣氛之外，第一、二、四項，基本上是自由畫思想的標準內涵。

莫氏的調查主題，與前面提到的宗亮寰在江蘇一師附小、葛承訓在中小學與溫肇桐在浙江塔前小學之研究，約莫同是調查兒童美術興趣偏好的一類，而莫氏 1956 年用的統計研究方法，與 1934 年俞寄凡書中倡導的（俞寄凡，1934，3-16），則遙相呼應，圖表的表現方式也與宗亮寰、溫肇桐書中所見相似。當然，這可能只是反映同時期大陸地區，乃至世界性教育學術性文獻的共同樣貌。無論背景細節如何，事後來看，即使莫氏的報告展現出當時罕見的企圖心，但實質上並沒有產生太大的影響，一部分原因，可能與同年出現的另一項文獻的光芒有關。

莫氏研究報告出現的同年，1956 年，台灣省教育廳委託呂廷和翻譯出版了英國美術教育兼藝術評論者 Herbert Read (1893-1968) 的*透過藝術的教育* (Read, 1956)，英文原書出版於戰前的 1943 年，其內容與自由畫思想，有許多可相對照討論之處。綜合譯書中的文意，Read 認為，藝術之定義與形式原則、獨創原則有關，形式原則歸納自有機世界與藝術作品的普遍性，獨創則是人類心靈的特質，這個特質要透過形式，才得以客觀存在，故謂「人的類型有多少，藝術的風格便有多少」（p.28）。Read 認為，透過如此定義的藝術，教育才能發展每一個人的獨特性，同時也發展個體的社會意識或相互性。

與宗氏、俞氏、溫氏比較起來，Read 和他們一樣都是反對將兒童視為成人而加以教育，也都呼籲尊重兒童的發展狀態，但是 Read 所謂自由的意義，較從個人存有的角度，來看待自由，與三氏那種更強調個人面對社會制約的自由，意義上略有出入。再者，與俞、溫二氏對自由畫的擁抱相比，Read 和宗氏對於自由與藝術、教育間的關係，就比較有條件。Read 認為「『自由的』表現不一定就是『藝術的』表現」（p.115），因為兒童繪畫具有滿足自己與作為社會態度的二重性，教育者不可能「以兒童自己的藝術表現型式來教養[兒童]」（p.131），再綜合書中其他部分加以推論，Read 認為教育者需要更注重探究自由在知覺、氣質、類型、潛意識、社會化、

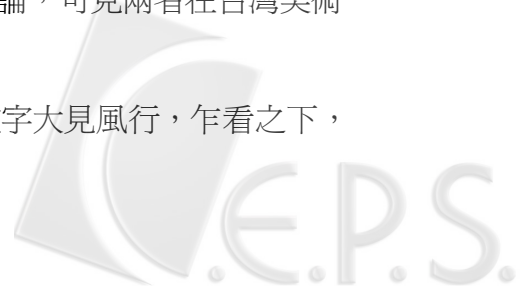
教育機制及道德傳統中的意義。這樣的陳述，可謂包羅了當時可見的主要教育課題，可說增加了探討自由的深度與心理層次。而就「透過藝術的教育」這個概念來說，三氏將美術教育定位在「養成人格……而使兒童得經驗自然與人之交涉，充實完備其生活」（俞寄凡，1934，19），可說本來就是 Read 所謂的「透過藝術的教育」，但 Read 統合了「心理作用」、「社會適應」以及「符號表現」三方面來論述，顯較週全深入，同時也避免了如俞氏那種斷然反對干預的態度。

Read 在其原生文化中之意義為何？為何只有此書在台風行？頗值得未來再加探究（台灣的翻譯與出版，據陳處世稱，係由時任教育廳科長的陳漢強主持）。目前，可從其譯書的出版時機，來討論其影響力之由來。首先，Read 之譯書為台灣美術教育者掃描了此期西方哲學與心理學，並涉及社會學與人類學，尤其是發展心理學學術研究的概況，有如一本以右派自由主義思想整合起來的當代美術教育百科，內容遠較之前宗、俞、溫氏書中描述的兒童繪畫特徵與發展，複雜許多，也更具實證性，正符合當時美術教育界資訊缺乏的需要。

再者，此書提出了許多觀念與名詞，諸如視覺教育、造形教育、構成教育、創造教育、生活藝術教育、鑑賞與或欣賞教育等，這些觀念與名詞，在宗、俞、溫氏的書中，均已出現，不論各家的實際概念是否重疊，戰後台灣美術教育界對這些名詞，並不陌生，因此 Read 書對這些名詞的進階探討，就產生了明顯的效果。如果這樣的推論可以成立，Read 書可說是在台灣已有的自由畫思想基礎上，協助台灣美術教育者形成一組更複雜的詞彙，以及一個更錯綜複雜的認知基礎，這個基礎未來會不斷發生迴響。

Read1956 譯書出後，一直要到 1966 年，李英輔的「為什麼兒童畫那樣的畫——兒童畫型態的心理意義」一文，討論幼兒繪畫的心理動機和意義，並呼籲勿將成人的觀念與技術灌輸給兒童時，才首見被列為參考資料（李英輔，1966，15）。次年，1967 年，何政廣「從世界美術教育趨勢談兒童繪畫教學」一文，謂「兒童的自由畫運動」已提高了兒童畫的藝術地位，而「赫巴特·李德」在第二屆兒童美術教育會議上的專題演講，則指向「新的美術教育觀」，即「今天的兒童繪畫教育，不應只限於繪畫的描畫，更應將領域擴大至裝飾設計與生活設計方面。[原文字體加粗]」（何政廣，1967，7）。這兩篇文章各自主張全然不同的美術教育方向，但都自稱受 Read 的啓示。不但如此，何氏還將 Read 與自由畫運動相提並論，可見兩者在台灣美術教育者心目中的關聯性。

今日回顧起來，後續的美術教育文獻中，Read 書的文字大見風行，乍看之下，



其被使用的方式，多與李氏與何氏這兩篇文章相似：即言稱 Read 但其實並未對 Read 多做探索，而是各自發揮出方向各異的論述。亦即，與其說上引二文是闡釋 Read 的主張，不如說是作者在模糊的「Read 印象」下，論述各自的主張。這個話題，已超出本文的範圍，目前就李氏與何氏這兩個最初的案例而言，可以說 Read 書是兩位作者的反響板與支撐，而「借題發揮」這種模式，懷疑也是遷台前大陸美術教育者應用 Cizek 和山本鼎的模式，如果本文各處的論述尚能成立，則借題發揮不但是戰後台灣獨有的現象，而是長遠的模式（本文所引文獻中，僅莫大元 1956 年一文因屬基礎研究而可說不是借題發揮），如此一來，借題發揮甚且可以視為是一種開創與表現，而不只是簡單的拷貝與跟隨。當然，這個假設，未來還需要再加探究。

更值得注意的是，Read 此譯書似乎解除了戰後初期，大陸與台灣美術教育者之間，圍繞著自由畫所產生的名實混淆與陌生集團之間的貌離神合。此書之出版，有如省政府教育廳所發出的官方定調訊息，它肯定了一種美術教育的大方向，使台灣的美術教育，走上了一條大陸與台灣兩集團之外的、屬於親西方的（尤其是親美的）道路。再對照李氏與何氏的文字，也許可以再做更進一步的推論，那便是，Read 中文版裡範圍廣大而意義模糊的譯文，似乎解放了大家。在其他資訊不足的情況下，此書讓每個作者對於美術教育，擁有了自行詮釋與想像的空間，感覺可以理直氣壯地各自發展。從這個角度來說，Read 書所引爆的能量，實際上導致了台灣美術教育領域的版圖擴大，使更多人的更多想法，獲得皆大歡喜的容納。

觀 1960 年以後，也是由於自由畫思想的基礎，及 Read 譯書的啓發，台灣美術教育界對兒童繪畫心理發展、美術心理分析、特殊兒童美術教育、美育的道德教育功能、造形教育、設計教育、鑑賞教育等，其中也有與自由畫之原始立場不同者，皆見開展。另 Read 書中引介的美術教育模範，如 Cizek、Dewey、Goodnough 與 Eng 等，自宗氏起，即交相出現於大陸與台灣美術教育者的著作中，未來還將繼續；加上 Read 書中推崇的新人，如 Victor Lowenfeld、Arthur Welsley Dow 等，即將成為後起的念茲在茲對象，再次見證大陸與台灣美術教育的一脈相傳。就本文的目的來說，眼前可見的是，即使有「透過藝術的教育」，自由畫仍然是台灣美術教育貫穿性脈絡，及深層結構的意義。

如前所述，自由畫在 1956 年之後，並未消聲匿跡，而是用一種需要不斷釐清或調整的方式，與 Read 譯書的影響力，並行了很久。比如說，陳望欣 1957 年「談談國校美術科的自由畫及其教學法」一文，一方面強調自由畫的價值，一方面提醒，

不過，自由畫雖屬自由的描畫，然而並非所謂隨意畫和記憶畫。因為隨意畫

常為無目的的，記憶畫則多為表現手段所限制；並且，隨意畫和記憶畫實在都是屬於自由畫範圍中的一部分。這是我們亟應瞭解的，否則，主副不分，本末倒置，徒增觀念上的糾纏和教學上的困難耳。(陳望欣，1957，12)

此時，台灣已與大陸分隔了將近十年，此處陳望欣的分辨還能貼著溫肇桐的自由畫思想。不過，陳望欣 1958 年另文的情形，就顯得不同了。在該文中，陳氏提出了他心目中合乎國民學校美術科課程標準的美術科教學測驗（陳望欣，1958，11-12）。此時的課程標準，第一條就是：「順應兒童愛美的天性，使有欣賞美術，學習美術的興趣。」(p.12)，儼然俞寄凡所謂自由畫「無非是尊重兒童之個性，順應兒童愛美的本性，令兒童自由的描寫，完成藝術教育，達到養成完美的人格的教育目的。」(俞寄凡，1934，29)的口氣，可說又一次反映了自由畫思想在台灣美術教育政策上的正統性，然而，陳氏設計的美術知識、美術技能與美術欣賞與應用的紙筆測驗，相對於俞寄凡主張老師「用口問、筆述，作成適當的表」來了解學生的方式(俞寄凡，1934，3-4)，是增益、修訂還是違背？或許就見仁見智了。撇開這點不談，陳氏此舉至少顯示，自由畫思想終須面對台灣美術教育的新環境，以及現代主義重視量化資料的潮流。到 1960 年，本文研究時間範圍的終點，另一名作者林振祥，再次企圖澄清自由畫的誤用情況，他說，

所謂兒童自由畫，即是畫他習慣上，經驗上的思想畫兒，唯有少數人，把它分為，記憶畫、想像畫、幻想畫……這樣多餘的分類。也是無意義無價值的，我們當老師，在觀念上應該要搞清楚：「兒童畫就是單純的童畫。」可見孩子的頭腦和想像是簡單而純潔的，一旦你再把它分別類別地變換樣式，會妨礙到他們學習的心理，譬如，說明新派美術學家與舊派美術學家在風格或價值上之分別，對寫實與不寫實的目的，寫生和印象的用途……都是過於深奧的。(林振祥，1960，5)

至此可以看出，自由畫思想仍然健在，仍然是主流，但是，似乎苦於不斷發生的誤解與誤用(此處林氏批評的，是與學院派美術教學的混淆)，這是自由畫從遷台開始，就有的困擾，現在看來更明顯了，未來這個情況還將持續下去。到本文研究時期結束前，可見的情況是：自由畫的思想藉 Read 以降這一脈絡而深化，自由畫的實務，則逐漸遭到污名化。此情況的細節如何？就端待未來的研究者，再做努力了。

有關台灣戰後自由畫思想演變的時代背景，還有一個問題需要討論。1945 年雅爾達會議後，世界性的冷戰態勢成形。本文之初探，無法說明台灣美術教育界在東西對峙、國共鬥爭的環境中如何自處；所能看見的是，社會主義美學指導下的藝種

或教育理念，除了陳慧坤略為提到的「手工藝教育、農民美術、實用主義美術教育及構成教育」（陳慧坤，1952，9），還可以稍與山本鼎呼應之外，左派思想在戰爭結束前，在日本、大陸與台灣均遭到壓制，到了戰後的台灣，就連大陸自由畫傳統中較溫和的自由主義成分，例如宗、俞、溫三氏書中洋溢的那種為兒童伸張自由與人權、解放兒童成長束縛的熱情，似乎都淡化或者沉澱了。台灣自由畫思想體系剩下的，是對兒童美術心理發展學說的倚重，還有主情、抗理性與反實利的深層態度，以及未來將大為發展的造形教育、視覺心理、鑑賞教育，和華人文化圈共同重視的道德涵養教育等。

更進一步說，山本鼎所推動的打破階級與美學桎梏的自由，與大陸「五四」以後自由主義者所憧憬的「人文自由」，與台灣戰後在冷戰概念下所謂的「自由陣營」，三者對自由的定義，是大不相同的。前二者是建立在個人之自由上，第三者則是建立在集團之自由上，或者說，是建立在冷戰的「民主—極權」、「資本主義—共產主義」對壘的二元論述上。冷戰時期這種對自由的解釋，不僅是世界性美蘇對峙的意識形態基礎，也是國民政府戰後對內對外標榜的文宣基調。在這種情況下，Read的寫作，似乎完全無視於當時另一陣營的社會主義美學，而台灣美術教育者則投注其心力於兒童之繪畫與心理發展，這兩種情形，可能都是世局與個人抉擇下，合宜的道路而已。但不可諱言的，在戰後困難的大環境下，即使只堅持兒童繪畫與心理，仍然是極為難能可貴的。

綜合討論

本文的文獻資料及相關探索顯示，通過摸索可能由西方與日本傳入的自由畫及其相關概念，大陸美術教育者在亂世中，由探討教學法，而教學方法論，而教育哲學，逐漸形成一套中國版本的自由畫美術教育思想體系，並據以建構西式的獨立科目和領域。遷台後以後，大陸的美術教育領域在台灣複製，自由畫思想體系也被傳承下來，銜接了戰爭結束前的大陸、台灣，與戰後的台灣美術教育思想，接著並以此為基礎，展開接收納西方新理念的新任務。

從另一個角度來看，本文追蹤了自由畫從一個下層的美術教學策略，演變為上層的、主流的美術教育思想體系，過程中，不但催生了美術教育領域，成為美術教育領域之本體論、知識論與方法論的一部分，是一項值得敬佩的重大工程。

更明確地說，1930-1945年間，以宗亮寰、俞寄凡、溫肇桐為例的大陸美術教育者，透過對自由畫的論述，進行了美術教育的思辯。此一思辯之內涵包括：從自

由主義與人文主義的角度，闡釋不應以成人之美術標準妨礙兒童天真表現的意義，辯論兒童美術教育與藝術家教育必須區隔的理由，討論美術教育需順應兒童個性之發展，才能引起兒童的自發性探索、涵養兒童的感情、激發兒童的想像與創造、達成兒童的人格養成與生活充實等之種種。隨著自由畫思想的建構，大陸美術教育界也確立了美術教育在國民教育體制中的領域特徵，包括：以美術教育呼應全人教育、以兒童為中心，以發展心理學為理論背景、以美感的開發與科學及實利教育領域區隔、以重人輕作品的主張與美術創作界區隔。可以說，由於大陸美術教育者這段時間在自由畫上的思辯，奠定了之後台灣美術教育領域，存在與發展的基石，尤其，是在共同的認同、觀點、方法與理想上。

早於 1920 年代，山本鼎已親自將自由畫傳入台灣，故當 1945 年大陸版本的自由畫思想來到台灣時，並非全然陌生，即使出現了一些誤解，仍大致維持自由畫思想的核心位置。不但如此，1956 年，當 Read 透過藝術的教育這本譯書出版時，台灣美術教育界在自由畫思想的基礎上，似乎格外容易去欣賞 Read 書中，那種與自由畫頻率類似、同是自由主義與人文主義陣營，惟更有學術性、更右傾的美術教育主張。儘管 Read 書的翻譯品質，只能說是差強人意，但其中所提示的廣大範圍，以及較具實證基礎的討論，其影響是，一方面深化了自由畫早已開啓的各項話題，一方面結束了戰後初期，大陸與台灣美術教育人士之間，鷄同鴨講的情形，藉著對 Read 譯書的關照，大家一齊進入了一種多聲部合唱的新局面。在此情形之下，由於「透過藝術的教育」很大程度呼應了自由畫思想的核心價值與論述，有增強自由畫思想內涵，及維持自由畫思想的核心地位的作用。此時所須分別的是，在表面上，原有的自由畫概念，直到本文文獻搜尋時間範圍結束前，都還可見明確跡象；然而，從此以後，自由畫思想與教學開始被分別對待，兩者與「透過藝術的教育」之間，逐漸形成關係密切但對照並行的關係，相當值得玩味。

從跨文化的學術交流觀點來說，戰爭結束之前，台灣、大陸、日本三地美術教育者，攜手朝西化並進，三地人士知識共享與實體互訪的情形，不但有跡可循，而且頗有東亞文化圈的態勢。到了戰後，由於兩岸分隔，此三邊情勢逐漸被台灣、日本、歐美這新的三邊所替代，美國的重要性尤其明顯。然而，當時可能由於路途遙遠、文化差距大、語言隔閡等難克服的因素，台灣與西方美術教育界的互動，比起先前對大陸與日本的互動，較易陷入抽象虛擬、望文生義、或者倚賴日本代理傳播的處境。推測這個現象，可能是為什麼台灣美術教育界，對傳入的西方文獻，一方面需要更多的引介、詮釋與闡述，一方面則享受更多的想像空間之故。凡是比較與

創發，都需要反響板、對照基礎，既然戰後台灣美術教育者，已有（或可有）的思想體系，就是自由畫思想體系，那麼它就有如兒童學習前的先備知能，深深影響著後來一切的學習與成長。這個情況，或許無形中延長了自由畫思想，及其在台灣美術教育菁英群中，作為美術教育核心價值的生命。

總的來說，自由畫思想在 1930-1960 年間戰爭、貧窮、動亂、思想箝制與文化衝擊的環伺下，順利地以大陸上形成的原始論述為核心，繼續成長茁壯，到了戰後，又隨「透過藝術的教育」演化，深入台灣美術教育者心智。相對的，自由畫一直未見落實的實務部分，則開始顯出些微窘況。無論 1960 年以後自由畫的發展如何，僅時至今日，其論述仍覺得熟悉這一點，即可見其思想之韌性，儼然現今台灣美術教育界自我認同的一部分。

自由畫思想如此強韌，必非偶然現象，亦必非本文所觸及之少數內外因素所能解釋，推測還有更深遠的文化土壤，或更大的脈絡使然。此更大的脈絡究竟為何，為什麼大陸與台灣美術教育菁英會信其所信，且堅定如一？這類問題，和本文各處出現的大小提問，均已超出本文的目標與範圍，就有待未來了。

引用文獻

中文部分：

- 老苗（1951）。談談國民學校美術科教學的教材問題。*國教之友*，29，3。
- 吳方正（2002）。西洋繪畫的中國再詮釋——由申報資料看中國現代化的一些視覺面向。*人文學報*，25，133-158。
- 李英輔（1966）。為什麼兒童畫那樣的畫——兒童畫形態的心理意義。*兒童研究*，27，5-15。
- 何政廣（1967）。從世界美術教育趨勢談兒童繪畫教學。*國教之友*，20（2），7-8。
- 汪文仲（1951）。談美術的欣賞教學。*國教之友*，20，3。
- 宗亮寰（1935）。*小學形象藝術科教學法*。1930 初版。上海：商務印書館。
- 林振祥（1960）。美術科教學之我見。*國教月刊*，7（4），5-6。
- 俞寄凡（1934）。*小學美術教學的研究*。上海：中華書局。
- 姚谷良（1950）。中學圖畫教學之我見。*教育輔導月刊*，1，13-15。
- 施翠峰（1952）。當前藝術教育之我見。*教育通訊*（復刊臺版），3（8），6-7。
- 莫大元（1956）。國民學校兒童畫材興趣研究。*教育輔導月刊*，6（10），3-10。
- 陳望欣（1957）。談談國校美術科的自由畫及其教法。*國民教育*，5（10），12，16。
- 陳望欣（1958）。國民學校美術科測驗方法之改進。*國民教育*，6（11），11-12。
- 陳處世（1969）。*兒童畫教學研究*。高雄：台灣文教出版社。
- 陳慧坤（1952）。如何推進美術教育。*教育通訊*（復刊臺版），3（8），9-10。
- 張志銘（1969）。本省兒童美術教育現況——並介紹中華民國兒童教育美術教育學會。*師友*，30，9-10。
- 彭震（1952）。兒童圖畫的學習心理。*教育通訊*（復刊臺版），3（4），13-16。
- 溫肇桐（1947）。美術課程的現狀。*教育雜誌*，32（4），32-33。
- 溫肇桐（1948a）。*小學美術科教材和教法*。二版（1948 初版）。上海：商務印書館。
- 溫肇桐（1948b）。*創造的兒童繪畫指導研究*。上海：商務印書館。
- 溫肇桐（1948c）。*國民教師應有的美術基礎知識*。三版（1948 初版）。上海：商務印書館。
- 溫肇桐（1948d）。兒童美術欣賞與創造的教學。*教育雜誌*，33，55-57。
- 劉修吉（1974）。談兒童畫的評鑑與評審（上）。*百代美育*，9，6-15。
- 鄭明進（1963）。談新的兒童美術教育觀。*國教月刊*，10（6），10-11。

嚴娟英（1993）。殿堂中的美術：台灣早期現代美術與文化啓蒙。中央研究院歷史語言研究所集刊，64（2），469-610。

顏娟英（1998）。台灣近代美術大事年表。台北：雄獅圖書股份有限公司。

Read, H.（1956）。透過藝術的教育（呂廷和譯）。台中縣：台灣省教育廳。（原作出版於 1943 年）。