

自由畫：1923年新學制小學藝術課程論爭

Free Drawing: Debates over the 1923 New Regulations of Elementary Art Education

吳方正 Fang-Cheng Wu

國立中央大學藝術學研究所 教授

Professor / Graduate Institute of Art Studies, National Central University

有關本文的意見，請聯繫通訊作者吳方正
For correspondence concerning this paper, please contact Fang-Cheng Wu
Email: chartres@cc.ncu.edu.tw

摘要

普通教育中的藝術教育形塑國民基本藝術素養，構成國家可直接控制打造的一部分文化基礎。中國開始正式有藝術教育始自 1902 年的「欽定學堂章程」與 1904 年的「奏定學堂章程」中的圖畫科與手工科。1923 年覆訂的小學課程標準將圖畫改稱為形象藝術，將手工改為工用藝術。這個改變顯示了藝術教育概念發生了變化。同年 3 月初至 4 月底，上海時事新報刊登了 20 餘篇關於課程標準綱要的論辯，其數量與密度之高十分罕見。在這場論爭中出現的兩個陣營，一是編寫小學藝術各科的藝術教育學者，另一邊是一群藝術家，論爭焦點是小學圖畫。值得注意的是，雙方明顯的共識是對山本鼎「自由畫」的採用。本文目的在釐清論爭中的雙方論點，以及藝術家如此關心小學藝術課程的深層理由。本文的論點是，表面上看起來只是小學藝術教育學科的問題，牽涉到整個中國藝術世界對藝術的界定。

關鍵詞：山本鼎、自由畫、形象藝術

Abstract

Art education in general education is central to the artistic ability of all. It constitutes a powerful tool for a nation to cultivate cultural values. Chinese art education in modern sense began with Drawing and Handcraft in “Qingding Xuetao Zhangcheng” (“Imperial Sanctioned Regulations for Schools”), and “Zouding Xuetao Zhangcheng” (“Approved Memorials Regarding Regulations for Schools”) promulgated respectively in 1902 and 1904. The revised Regulations for Elementary Schools in 1923 had Drawing renamed to Figural Art, Handcraft to Industrial Arts. The renaming indicated no doubt a change in the conception of art education. From early March to late April 1923, there appeared with extraordinary intensity on Shanghai newspaper *The China Times* more than 20 articles debating on the new art education curriculum. Two camps emerged in these debates: art educators and artists. The focus of debates was on elementary school drawing curriculum. It is worth noting that a significant consensus was achieved on the adoption of free drawing which both camps borrowed from Yamamoto Kanae. The purpose of this article is to clarify the issues of both sides in these debates, and to explore the reasons why artists felt so concerned with elementary school art education. My argument is that the seemingly simple question of elementary school art education was predictably linked to the definition of art in Chinese art world.

Keywords: Yamamoto Kanae, free drawing, figural art

壹、前言

普通教育中的藝術教育形塑國民的基本藝術素養，構成國家可直接控制打造的一部分文化基礎。不論義務教育止於小學或高中，中小學教育是連貫的，亦即小學教育是中學的基礎，中學教育是小學的延伸。但這個連貫性並非只依據學科內的一致性，或學習主體的成長發展，而是必須服膺更高的原則：藝術教育的目的是什麼？或更精確地說：作為所有國民應備的普通教育中的藝術教育對國家有什麼用？就本文而言，普通教育中的美術，性質是屬於知識或是實踐？如果是前者，普通教育中的美術有些專業典範：藝術家、藝術理論學者或各種與藝術有關的專家，學童做的事和成人專家一樣，但是比較簡單的百業之一。如果是後者，我們可能必須面對一個更大的問題：這種假設可促進個人幸福的實踐，對國家有什麼益處？

現實遠比簡單的理論二分複雜。事實上，百餘年來中國普通教育中的美術從來不是單純知識或實踐的二擇一選擇，而是不同比例的混合。此外，我們可以發現學科目標是有歷史性的，每個時代的不同需求造就各異的目標設定。同時，由於藝術教育本身是由兩個詞項組成的：藝術與教育，因此除教育的問題外，另一個問題是教什麼藝術？在此，藝術的定義就變得與藝術教育的內容息息相關。然而，藝術的定義從何而來？簡言之，本文認為藝術的定義是藝術世界整體運作的結果，即使專家意見在決策天平上有比較重的分量，藝術或教育專家也無法單獨決定。使用「藝術世界」（Artworld、Art World 或 Art Worlds）一詞已經宣示了本文對藝術定義採取機制理論的立場¹（Becker, 1982；Danto, 1964；Dickie, 1974, 1977）。置入這個框架，藝術教育豐富的社會性變得明顯。本文的研究對象是 1923 年新學制藝術課程，此一議題之所以引人注意，在於其課程綱要的制定過程中明顯看到藝術教育者與藝術家的意見碰撞，本文的目標即在於剖析此一過程的歷史性。

貳、1904–1923 年：二十年間的改變

中國開始正式有藝術教育始自 1904 年的「奏定學堂章程」中的圖畫科與手工科，本文專注在對日後成為美術的圖畫科的探討。首先，1904 年章程中對小學堂學科標準的說明如下：

¹ Danto (1964) 從認識論、觀念定義與闡釋角度來探討藝術定義的問題，藝術世界中的成員必須認知關於藝術的理論，以區辨藝術與非藝術。Dickie (1974) 認為必須由代表某種社會慣例的藝術界中的某人或某些人授與藝術品作為鑑賞對象的資格，而藝術圈即藝術圈體制的總和。Becker (1982) 則從社會學角度，將藝術世界定義為一個透過集體活動 (collective activities) 與分享常規 (shared conventions) 形成的社會網絡，它控制藝術的定義、價值、生產與消費。藝術世界既然是一個社會中的網絡，它因此也涵蓋許多次網絡 (或社群)，例如藝術家、藝術評論與藝術史學者、博物館與美術館，以及藝術教育社群等，彼此間相互作用。

圖畫。其要義在練習手眼，以養成其見物留心、記其實象之性情；但當示以簡單之形體，不可涉於複雜」，在高等小學堂則「其要義在使知觀察實物形體及臨本」，由教員指授畫之，練成可實用之技能，並令其心思習於精細，助其愉悅。
(章咸、張援，1997：51-54)

其中，初等小學「勿涉於複雜形體」是告知教師不要揠苗助長，重點在「練習手眼、見物留心、記其實象」，亦即（手）有能力畫出（眼）見到的事物，而且必須是能讓觀者如見實物的圖像。這個目標在高等小學堂進階為「觀察實物形體及臨本、練成可實用之技能、令其心思習於精細」，實用技能的內涵是：不論面對的是實物或本身已是圖像的臨本，學生都必須能精細地複製出（擬真的）圖像。在此，小學圖畫顯然主要是當作一種初階的就業能力訓練，其功能可以涵蓋在當時仍然昂貴、今天已經普及到小學生都輕易擁有的照相（手）機之下。至於「助其愉悅」一項，究竟愉悅來自美感？還是完成精細圖像的成就感？基於學科的連貫性，我們可以進一步觀察中學堂圖畫學科標準：

習圖畫者，當就實物模型圖譜教自在畫，俾得練習意匠，兼講用器畫之大要，以備他日繪畫地圖、機器圖，及講求各項實業之初基。凡教圖畫者，以位置形狀濃淡得宜為主，時使學生以自己之意匠為圖稿，並應便宜授以渲染彩色之法。（章咸、張援，1997：92）

可以歸納出的第一點是，中學堂的圖畫分兩種，第一種自在畫以實物、模型、圖譜為對象，這是小學堂圖畫的延續。第二種用器畫是「兼講」——亦即增加的類別。使用製圖工具的用器畫其用途是畫地圖和機器圖，到中學堂才開始教用器畫很容易理解，因為這個今天稱為圖學的科目需要幾何和一些小學堂無法教的數學。其次，在「兼講」之後，再「及講求各項實業之初基」，清楚說明了用器畫的遠端目的是實（工）業。至於從小學堂延伸而來的自在畫，在中學堂階段是用來練習意匠的基礎。「意匠」等於今日的 design，亦即產品設計，位置、形狀、濃淡、彩色之法也都是為了產品美觀的目的。鼓勵學生「以自己之意匠為圖稿」，意謂著大部分時候或學習過程中是以他人意匠為圖稿。這樣的圖畫課程幾乎可以說完全是為了興業目的而規劃的，或可稱之為（勸業）博覽會的藝術，與今天的藝術陶冶或美感概念無關。放在中國推動新教育之初的整體目的框架下，這是有其特定歷史背景的（吳方正，2006）。

1912年元旦，民國成立，同年11月頒布的「教育部通咨各省訂定小學校教則及課程表」的圖畫科規定：

第九條·圖畫要旨，在使兒童觀察物體，具摹寫之技能，兼以養其美感。初等小學校首宜授以單形，漸及簡單形體，並使臨摹實物或範本。高等小學校，首宜依前項教授，漸及諸種形體，並得授簡易幾何畫。教授圖畫，宜就他科目已授之物體及兒童所常見者，令摹寫之，並養其清潔縝密之習慣。（教育部通咨各省訂定小學校教則及課程表文，1912）

1912年12月頒布的「中學校令施行規則」規定學科目十五，圖畫科標準為：

第十一條·圖畫要旨在使詳審物體，能自由繪畫，兼練習意匠，涵養美感。圖畫分自在畫、用器畫。自在畫以寫生畫為主，並授臨畫之法，又使自出意匠畫之。用器畫當授以幾何畫。（章咸、張援，1997：96-97）

比較1912年與1904年圖畫課程標準，值得指出的有兩點。首先，要求小學校「就他科目已授之物體及兒童所常見者，令摹寫之」，將其他科目的教學與圖畫結合，這並不僅限於圖畫一科，而且與圖畫科本身的課程標準無關。其次，與之前的課程標準最大的差異在於去除「練習手眼」，增加「涵養美感」項目，圖畫科開始有了美感教育的意義，不可謂不是重大改變。但這兩個改變都必須回溯到1907年的「女子小學堂章程」，以及日本在明治三十三年（1900年）頒布的「小學校令」與「小學校令施行規則」（吳方正，2006：14-15、28）。概略說來，1912年的中小學圖畫科課程標準趕上了1907年的「女子小學堂章程」中已經修改的原則，一直到1923年覆訂的中小學課程標準公布以前作為中小學圖畫科施教準則。

1923年公布的小學與初中課程標準綱要中，小學形象藝術（美術）的課程目的有四點：（1）啓發兒童藝術的本性；（2）增進美的欣賞和識別的程度；（3）陶冶美的發表和創造的能力；（4）並涵養感情、引起樂趣（全國教育聯合會新學制課程標準起草委員會，1925：32-38）。與之前相比，所有實業考量完全消失。這份綱要首先預設藝術是一種人人都有的本性，其次標舉美感的培養，第三點雖然說到表現能力，但是關乎美的發表和創造，不是作為任何可實用之技能，最後一點則清楚指出課程主要目標是情感教育。姑且不論藝術是否是人類本性？作為人類本性的藝術是甚麼？美的標準又何在？這份課綱明確顯示中國的藝術教育從學習的學科（知識技能）中心轉向學習主體（實踐）中心，這也是現今兒童藝術教育的基調。

再檢視初級中學圖畫課程，其目的有三：

1. 增進鑑賞知識，使能領略一切的美；並涵養精神上的慰安愉快，以表現高尚人格。
2. 練習製作技藝，使能發表美的本能。
3. 養成一種藝術，而為生活之助。（全國教育聯合會新學制課程標準起草委員會，1925：64-68）

前兩項強調鑑賞、美的精神作用、美的本能等，與小學形象藝術（美術）課程目的有明確的連續性，但第三項文字則有些模糊：「為生活之助」究竟指的是培養某些藝術行業以為生活之資？或是一般人以圖畫為生活助興的休閒自娛？單看簡略的課程目的是不夠的。為了釐清中小學形象藝術（美術）與圖畫課程制定的脈絡，有必要重回 1923 年小學與初中課程標準綱要的源頭：1922 年學制改革。

參、1922 年學制改革

1921 年 10 月，全國教育聯合會第七次年會在廣州召開，通過「學制系統草案」（第七次全國教育聯合會始末記，1921；第七次全國教育聯合會議決學制系統草案，1921）。面對來自教育社團的籲求，教育部於 1922 年 9 月在北京召開學制會議，邀集教育專家和各省行政負責人討論草案，議決「學制系統改革案」。此案由教育部代表攜至同年 10 月中旬在濟南舉行的全國教育聯合會第八次年會，最後通過以廣州年會議決案為基礎的「學校系統改革案」報教育部。1922 年 11 月 1 日，大總統黎元洪以大總統令頒布「學校系統改革案」，史稱「壬戌學制」（下稱新學制），改過去的小學七年、中學四年的七·四制，採小學六年、初中高中各三年的六·三·三制，沿用至今。關於新學制獲益於各省教育會熱切投入（吳洪成、蘇國安，2014；梁爾銘，2010；楊暘，2011）、五四新文化運動推波助瀾（王運來、吳輝陽，2002）、透過杜威（John Dewey）、Paul Monroe，以及美國哥倫比亞大學教育學院歸國學人發揮的影響等（元青，2001；李雪燕，2003；周宇清，2014；徐浩真，2014；陳競蓉、周洪宇，2005），這些議題都已經有相當多的研究。

1923 年覆訂的小學課程標準將「圖畫」的名稱改為「形象藝術」，將「手工」改為「工用藝術」。這是自中國藝術教育開始以來第一次重大的學科名稱改變。與新學制藝術教育的施教內容最有關係的是課程標準綱要的編定，負責的仍是推動學制改革的全國教育聯合會。緊接著 1922 年 10 月中旬在濟南舉行的全國教育聯合會第八次年會，全國教育聯合會在 10 月 21 日推舉出五人組成的「新學制課程標準起草委員會」在北京召

開第一次會議（全國教育聯合會新學制課程標準起草委員會，1925：1），²同年12月6日起接連三天在南京進行第二次會議（新學制課程綱要之起草消息，1923）。第三次會議於1923年4月25日在上海舉行，會期長達十一日，會議訂出小學與初中課程標準綱要，課程名稱包括小學工用藝術、形象藝術與音樂。初中藝術科名稱未改，含圖畫、手工與音樂，高中則無藝術課程。6月4日，委員會在上海舉行第四次會議，覆訂高中課程總綱，並與小學、初中課程標準綱要一起公布。和「學校系統改革案」不同的是，課程標準綱要並未得到中央政府認可公布，但在全國教育聯合會的影響力光環下普遍被採用，一直到1929年以後南京國民政府頒布新法規。

課程標準綱要的編訂匯聚了當時各學科教育專家，而且爲了各級前後連貫，「新學制課程標準起草委員會」聘請了各科專家做縱向審核。第三次會議後公布的中小學藝術科目課程標準編擬者爲：小學形象藝術——宗亮寰、小學工用藝術——熊翥高、小學音樂科——黃璧元、黎錦暉，初級中學圖畫、樂歌、男女生手工科四種由俞寄凡、劉質平、何明齋、劉海粟共同編擬。整個中小學藝術七個科目的審核者爲劉海粟。

肆、論戰

1923年3月10日，劉海粟在《時事新報》「學燈」欄連續一週刊登「審核新學制藝術課程綱要以後」一文（劉海粟，1923b，1923c，1923d，1923e，1923f），立刻引發回應，很快出現兩個陣營。即使考量每位投書者的立論差異，我們仍可區分出負責編寫小學藝術各科的師範教育學者，和以劉海粟爲首的藝術家們。前者包括起草小學美術（形象藝術）、任職蘇州第一師範附小的宗亮寰，起草小學工藝（工用藝術）、任職東南大學附屬小學的熊翥高，起草小學國語課程綱要、曾任職江蘇第一師範附小、時任上海尚公學校校長的吳研因，南京第四師範的雷家駿、小學教育界雜誌主編李瑄卿、江蘇第二師範的潘望等。後者則大多屬於同年4月成立的藝術學會成員。該學會的研究範圍包括「一切藝術及藝術教育」（藝術學會之發起，1923；藝術學會宣言，1923），藝術家們明顯自認在藝術教育方面是有發言的權利與責任的。此外，藝術學會在宣傳方面，將「舉行演講、發行刊物」，具體呈現的是4月14日起，《時事新報》上以「藝術學會定期刊物之一」名稱開闢的「藝術」專欄。

自3月10日至4月26日劉海粟刊登「爲新學制藝術科課程和吳研因君作最後之解

² 投票選出的五人是：袁希濤、金曾澄、胡適、黃炎培、經亨頤。

釋(三)」為止(劉海粟, 1923h, 1923i, 1923j), *時事新報*「學燈」欄刊登了 20 餘篇關於課程標準綱要的論辯, 其數量之大與密度之高皆屬少見, 而且言語日趨激烈, 以至於 4 月 26 日「學燈」欄編輯寫道:

小學教程藝術科的討論, 我們大膽向雙方辯論者進一句忠告以為可以即此終止了。我們並不是不歡迎討論, 如有關於各國小學藝術科內容如何的敘述, 這一類文字我們自然是歡迎。但現在這樣的討論愈說好像離題愈遠。況且說來說去仍不外那幾句話。(時事新報編輯室, 1923: 版 2)

4 月 26 日後, *時事新報*上對於新學制藝術科目的討論轉趨零星, 但真正使得論爭止息的恐怕並不是*時事新報*專欄編輯呼籲的自制, 而是「新學制課程標準起草委員會」第三次會議於該年 4 月 25 日在上海舉行, 逐科覆訂小學、初級中學各科目課程標準綱要。等到標準綱要覆訂後, 事已成定局, 之後再發表任何意見, 至少短期內也已無法改變既成事實。因此, 論爭是有時效性的。那麼, 這場論爭是否改變了甚麼?

首先值得注意的是, 從「學燈」欄編輯喊停論爭的文字, 已經點出了主要的辯論爭場在小學藝術科。實際檢視參與論爭的 20 餘篇文章就可以發現, 論爭點落在中學藝術科的僅有一篇。劉海粟在 3 月 10 日的「審核新學制藝術課程綱要以後」一文中說明:

此次新學制課程起草委員會, 託我審核的藝術科課程綱要共有七種; 小學的三種:
1. 小學美術科, 宗亮寰君擬的。2. 小學音樂科, 黃璧元、黎錦暉二君共擬的。小學工藝科, 熊翥高君擬的。初級中學的四種: 1. 初中圖畫科。2. 初中樂歌科。3. 初中女生手工科。4. 初中男生手工科。上面的四種, 都為俞寄凡、劉質平、何明齋, 並海粟四人共擬的。(劉海粟, 1923b: 版 4)

在這個時間點, 小學工藝科還沒有變成工用藝術, 美術也還不是形象藝術。檢視各媒體上刊登的小學藝術科課程綱要, 可以發現有「美術」與「形象藝術」兩種版本。大致而言, 「形象藝術」版本至 1923 年 4 月底「新學制課程標準起草委員會」第三次會議覆訂後才出現。亦即, 3 月初至 4 月底的論爭至少扮演了扭轉學科名稱的角色。

宗亮寰在 1930 年初版的小學形象藝術科教學法中如此解釋:

參照美國小學方法依材料的性質劃分為「美術」與「工藝」兩科, 內容也比從前擴充了許多。到民十一新學制課程起草委員會成立, 經過許多人的討論, 覺得「美術」這個名稱範圍太大, 就把他改稱「形象藝術」, 同時把「工藝」也改稱「工用藝術」。(宗亮寰, 1935: 6-7)

所說的「許多人」定然包括劉海粟。從《時事新報》「學燈」欄刊登的 20 餘篇討論文章所見，甚至可以說持異議者主要就是劉海粟，其餘都是隨附。劉海粟在 3 月 10 日起發表的文章事實上是他的課程綱要審核全文，除了刊登在《時事新報》外，他並將全文「另行排印小冊子，登廣告分送」（吳研因，1923）。換言之，劉海粟動員了大量傳播資源確保他的意見在公共論域中的最大可見度。

究竟小學藝術科課程綱要有何重要性，值得劉海粟如此大張旗鼓？我們可以從劉海粟參與的課程綱要編寫與審核來檢視。「新學制課程標準起草委員會」於 1922 年 12 月初在南京開會後，隨即進入審核階段。《申報》在 1923 年 2 月初報導課程標準審核員的選定，每科只有一位審核員，劉海粟以上海美術專門學校（以下稱上海美專）校長身分擔任藝術科審核人（推定新學制課程標準審核員，1923）。³ 在所有審核者中，劉海粟與眾不同：他同時也參與了部分被審核科目課程綱要起草，等於自己審核自己。劉海粟不避嫌固然令人詫異，當時無人異議更是詭異。此外，在藝術科課程綱要中，以劉海粟為首的初級中學藝術科課程綱要同樣地與眾不同：大部分中小學課程綱要由一位專家起草，有些科目由數位起草專家合作編寫，如小學衛生、歷史、地理、自然園藝，但沒有人參與一科以上的課程綱要編寫；相對地，初級中學三門藝術科同時由上海美專四位專家合作，換言之，每人都參與了三個科目的課程綱要編寫。雖然在「新學制課程標準起草委員會」最後公布的新學制課程標準綱要中，初級中學圖畫、手工、音樂三科個別列出，但是在劉海粟的規劃中這三科併在初級中學藝術科之下。實際看來，初中圖畫科課程綱要起草者是俞寄凡，何元負責男生與女生手工科，劉質平掌理音樂科，看起來三人分別參與了另外兩科課綱的編寫。我們可以問：俞寄凡是圖畫科專家，或許是音樂愛好者，但他也是音樂科專家嗎？劉質平是音樂科專家，他也是手工科專家嗎？整體看來，這三人分別加入另外兩科的編寫陣營，只不過為了掩護第四人：劉海粟。

1923 年論爭的焦點之一是學科名稱與分類。《課程標準綱要》的小學藝術科起草者將美術、工藝與音樂當成三科，劉海粟主導的中學藝術科雖也分成圖畫、手工與音樂三種，但在總體架構中置於藝術科之下。在第二種架構下，作為藝術專家（而不只是畫家）的劉海粟得以加入每一個次類別，成為起草團隊領導，如同上海美專校長領導校內的圖畫、音樂與手工科。劉海粟攻擊宗亮寰的一個論點是「美術」兩字涵蓋範圍太廣，宜改為「繪畫」。從另一方面考量，上海美專雖然全名「美術」專門學校，其高等師範科分西洋畫、

³ 實際推定審核員時間應更早。劉海粟在一篇文章中說道：「2 月 9 日省教育會幹事會開會，我到會的時候，吳君已經先在那裡翻來覆去看我那篇文章」，吳君指與劉海粟同為江蘇省教育會幹事員、小學國語科課程綱要編寫者吳研因，那篇文章指的是 3 月 10 日起刊登在《時事新報》「學燈」欄的「審核新學制藝術課程綱要以後」，亦即這篇文章在 1923 年 2 月 9 日前已經寫好，而且由於《時事新報》尚未刊登，所以吳研因看的是劉海粟另行排印的單行本（劉海粟，1923h, 1923i, 1923j）。

國粹畫、圖案畫、手工與音樂科（上海美專各科教授最近實施狀況（續），1923），⁴ 如果美術只含繪畫，其他各科都失掉在美專中存在的理由。宗亮寰的「美術」最後改成「形象藝術」、熊翥高的「工藝」改成「工用藝術」，雖未按照劉海粟的修改意見，實際上是多方妥協的結果。

伍、異與同

撇開論戰中的意氣詆毀以及與權力爭奪有關的修辭，本文試圖歸納出兩陣營的立論異同。首先，比較劉海粟在「審核新學制藝術課程綱要以後」一文中所列的「初等中學繪畫課程綱要」（劉海粟，1923e），以及日後公布的新學制課程標準綱要中的「初級中學圖畫課程綱要」，可以發現原擬課綱中除了最後的說明文字在公布的版本中略有刪減外，其餘內容一字不易。亦即，在中小學課程連貫的要求下，兩課綱之間的扞格不是經由雙方調整以取得協調，而是以一方為基準去調整對方。由於對小學美術課綱的批評來自初中圖畫課綱的編寫者、指導者與擁護者，且由於縱向審核中小學藝術七科的劉海粟同時也參與了「初級中學圖畫課程綱要」的編寫，我們必須先檢視初中圖畫課綱的內容，才能夠理解中小學課程連貫的預設原則何在。

理解己方論述弱點最簡單的方式，是從對手的批評著手。在為期一個半月的論戰期間，師範教育體系對「初級中學圖畫課程綱要」的微弱評論只有在論戰末期的一篇，來自江蘇第二師範的潘望（1923）。根據作者，初中課綱的原擬者是俞寄凡，而且作者與俞寄凡也曾經當面談過幾次，在俞寄凡的鼓勵下將討論意見發表。俞寄凡是上海美專高等師範科西洋畫主任，高等師範科畢業生的主要就業選擇是中學教師，因此可以理解為何由俞寄凡擔任初中課綱編寫，而他與師範教育界有交流接觸也是理所當然。但是，高等師範科也是上海美專當時三科（西洋畫科、高等師範科、初級師範科）之一（上海美專各科教授最近實施狀況，1923），在同一個學校中的鄰接關係，也令人難以想像高等師範科的西洋畫與西洋畫科的西洋畫有很大的不同。亦即，從學校結構來推測，劉海粟的中小學連貫策略將是由上而下，採取從上海美專西洋畫科 → 美專高師科西畫 → 中學圖畫 → 小學圖畫的連續性。

「初等中學繪畫課程綱要」內容主要分理論教授 16 條、實地觀察 14 條與實技練習 13 條。理論教授主要是造型原理，實地觀察以自然現象與動植物、藝術品為對象，實技

⁴ 1923 年 5 月時的上海美專高等師範科西洋畫主任俞寄凡、圖案畫及手工主任何明齋（按：何元）、音樂主任劉質平，亦即新學制初級中學圖畫、手工與音樂科課程綱要起草者。

練習則包括寫生、記憶畫、投影與透視圖等。潘望的評論意見首先針對的是課程目的第三條——「養成一種藝術，而為生活之助」。他說：

所指的「生活」是精神方面的呢？還是物質方面的呢？要是指的是精神方面的，那麼我想可以包括在第一條中；要是指物質方面的，那麼初級中學校並不是像美術專門學校，造就供給社會藝術品的人才的；但是發現少數藝術天才，鼓勵他們的成功，也許有這一回事；但是絕不是初級中學繪畫科的主旨。（潘望，1923：版3）

其他評論有關於內容理論與觀察，本文僅摘錄對於實技練習方面的意見：

原案說明第三段：「實技練（習）的教材方面：最初用幾何形體，次一切人造物、自然物，復次用石膏製人物模型，最後用人的顏面。野外寫生風景每學年均可使行，用具方面：初用鉛筆、色鉛筆、水彩，後用木炭（燒炭條）。圖案最初即可應用彩色圖案。」這種教材排列方法，覺得太呆板些！用之於美術專門學校固無不可，現在用之於普通初級中學，似乎不甚妥當！我以為不是板定要從幾何形體到人的顏面；最初鉛筆，最後木炭，可以通融些！（潘望，1923：版3）

概略說來，潘望在意的是：中學圖畫課綱太像上海美專課程的簡易版，與中學生心理發展不符。但俞寄凡絕非藝術教育門外漢，他是東京高等師範學校圖畫手工科畢業（美術專校添聘教授數人，1923），而早在1920年初俞寄凡尚在東京時即已翻譯「日本圖畫科手工科的新教授」，刊登在《新教育雜誌》上。俞寄凡自始至終沒有加入中小學圖畫課綱論戰，我們也無從得知他對潘望意見的反應。但如果他全然反對師範體系潘望的意見，便不會鼓勵後者投書，而如果他贊同潘望的意見，作為美專一員，他也無法公開與校長唱反調。有一件事或許不無指標意義：1924年5月編寫於上海美專，年底由上海中華書局出版的《新中學圖畫課本》，校者劉海粟，編者卻不是一年前負責圖畫課綱的俞寄凡，而是草擬手工課綱的何元（萬竹青、劉玉蓉，2016）。

另一個觀察場域是兩個陣營爭論的主戰場：小學美術科（形象藝術）課綱。為此，我們必須檢視這份課綱的三個版本。依照發表時間排序，首先是1922年12月初「新學制課程標準起草委員會」在南京召開第二次會議時，由宗亮寰擬的小學「美術科課程綱要」（下稱原擬課綱）（宗亮寰，1923a）。其次是1923年3月劉海粟審核後刊登在《時事新報》「學燈」欄的修改版「小學繪畫科課程綱要」（下稱修正課綱）（劉海粟，1923d），最後是1923年6月覆訂後《新學制課程標準綱要》中的「小學形象藝術課程綱要」

（下稱定案課綱）（全國教育聯合會新學制課程標準起草委員會，1925）。比較這三個版本與以及《時事新報》「學燈」欄上的相關論辯，讓我們能夠看出原擬課綱有哪些設計是雙方都無異議的？有哪些遭到質疑？哪些修正意見是從初中課綱延伸來的？又有哪些對原始課綱的批評遭遇到抵抗？其中有哪些批評生效了（定案課綱中採取了劉海粟的意見者）？有哪些批評沒有成功（定案課綱中維持了原始設計）？有哪些論戰文字讓我們更周延地理解雙方歧異？本文僅摘出重點。

原擬課綱的架構分目的、初級與高級（小學）畢業最低學科標準、程序與方法四項。在程序項下分欣賞、製作與研究三個範圍，分年級條列適合各年級的相關教學內容。方法項則是對欣賞、製作、製作與教學法的解釋，等於整個綱要編寫邏輯的解釋。修正課綱在方法項下增加了一條：「用品應先以單色（墨筆、鉛筆），再以顏色（色鉛、水彩均可）；當由教者按上列程序酌量分配」，這反映在修正綱要對第一學年製作範圍新增的一條：「用直線、曲線描寫立方體、圓柱形等（極簡單的）」。關於這個意見，宗亮寰的回應是：

從練習技術上看起來，用理論的排列教學圖畫，本來不能算差（美術學校的課程當然如此）。但是我們替兒童設想起來，用了一枝墨筆或鉛筆，描寫一個簡單的立方體或圓柱形，究竟有甚麼興味呢？況且一個立方體或圓柱形，我們成人也不見得描得正確。在兒童看起來，不見得比一個「人」簡單多少，即使我們以為立方體和圓柱形是學習圖畫的基本，也不該排在第一年的起頭！就算要在第一年中學習，也不必特別列出，當作重要的項目！（宗亮寰，1923b：版2）

劉海粟對此並無回應，但我們可以看與劉海粟同屬藝術學會的沈天白對宗亮寰上述回應的反駁：

這幾句話實在是外行話。總觀上面宗先生兩段話，只有美的形式而沒有內容；他只知道圖畫而不知道圖畫的要素，圖畫的組織法，我為例表解釋如下：……我們看了這表，可以證明宗先生不承認立方體或圓柱形有什麼興味，是大錯特錯了。無論什麼畫，把他的組織仔細分開，都是無數的小立方體、正方形、圓柱形、圓錐形組織成功的。那麼初學畫的人，起初當然從一線，或方形，或圓柱形……畫起；否則，基本不固，哪能有長進呢？（沈天白，1923：版2）

單獨摘出，可能有不少人會以為說這話的是塞尚。但像這樣對西方現代造型理論的挪用，其實與上海美專自1917-1918年起努力擺脫職業訓練所形象，推動學院體制化的

努力有關（顏娟英，2006：61-62、65-69）。對照這個說法與前述「初等中學繪畫課程綱要」對於實技練習的說明，就可以看出修正課綱尋求的中小學連續性，是一種與美專課程接近的圖畫課概念。修正課綱中另一個與學院體制有關的意見，是將原擬課綱中方法項下關於製作的「舊時的臨摹方法流弊很多，以不用為宜」改為「舊時的臨摹方法流弊很多，尤與美育本旨相背，應該完全廢止」。另一個大的差異是，原擬課綱中美術課含繪畫、剪貼與塑造，後二者在修正課綱中被全部刪除。這些修正意見在課綱定案時並沒有被採納，原因卻各自不同，本文稍後再續論之。概括說來，原擬與修正課綱的差異可以濃縮在下引宗亮寰對教育方針的解釋：

從前小學校的圖畫教育，單知注意於「形象」上面，而不顧及兒童的「意思」；並且以為兒童發表意思的畫處處不合畫理，不能算是正式課業，所以要用「由簡入繁」的論理排列，從描線起頭，漸及於簡單形體和簡單物象。這種方法呆板乏味，不合兒童心理，沒有價值，早經一般教育家和心理學家批駁過了。現在所有關於小學教育的名著，差不多沒有一本不討論到「論理排列」和「心理排列」的利弊。凡是留心小學教育的人，差不多都明白這個道理了。（宗亮寰，1923c：版 1-2）

相隔近百年後，有些名詞的意義不清，但從這個時期許多相關論文的脈絡可以推演出大意。「形象」指的是將兒童畫放在整個圖畫系統來看，由於後者是由成人界定的，因此兒童畫是尚未經教化的原始。「意思」指的是製作圖像的理由，如果不同文化中的成人可以有不同的理由，且此一差異並不影響其圖畫的價值，則兒童也是。「論理排列」指的是將成人的圖畫設定為目標，排列從兒童畫進步到成人畫的程序，這是本文所稱以知識（技術）為中心的學科，美術學校的教學自然如此。「心理排列」指的是以學習者為中心，依照兒童至成人心理發展階段排列每階段的學習內容，這是本文所稱以實踐者自我意識為中心的學科。但必須注意的是，上述分析並不意謂原擬與修正課綱分採兩個截然二分的思考路徑。

課程綱要中的目的用來開宗明義。比較之下，原擬課綱主旨有三條：「增進美的欣賞和識別的程度；陶冶美的發表和創造的能力；並涵養快樂、銳敏、正確、精密等各種德性」。修正課綱建議修改成：「練習表現簡易對象，和創作簡易實用圖畫的能力；並涵養情感、引起樂趣，而為創造發表的教養」。最終定案課綱主旨是：「啟發兒童藝術的本性；增進美的欣賞和識別的程度；陶冶美的發表和創造的能力；並涵養感情、引起樂趣」。比較這三個版本，定案主旨的第二、三條與原擬課綱一、二同，第四條依修正

課綱的建議將原擬課綱簡化，刪去「銳敏、正確、精密」三種過去圖畫科以練習手眼為目的時代的品質要求，僅保留「快樂」一項。第一條則是新增，但意義接近劉海粟所謂的「為創造發表的教養」。換言之，修正課綱抑制原擬課綱的圖畫技術性質，更強調其情感上的陶冶作用，而且這個觀點也被定案課綱接受了。

近距離觀察 1923 年論爭比較容易找出兩陣營的差異，但放到較大的時間脈絡中，雙方的交集更值得注意。比較三份課綱，雙方都同意藝術教育是一種情感教育，且兒童本性中已有藝術因子，藝術教育的目標是順應這個天性發展，培養兒童對於美的鑑賞力與創造力。對於兒童作為創造主體的肯定，落實到主要爭論場域中，顯示在一個過去中小學藝術科課綱中從未出現的「自由發表」。這個小學美術中有、中學美術中無的教學方式，不僅在論戰得到一致肯定，而且沒有出現任何質疑意見。但是，「自由發表」到底是什麼？大致說來，「自由發表」有一個被更普遍接受的名稱，即「自由畫」（袁汝儀，2006）。日後所見，由於藝術家們只加入教科書編寫，但幾乎從不寫教案，我們只能從藝術教育者編給授課教師用的教材教法中去找答案。

陸、教育界的自由畫起伏

宗亮寰在 1925–1926 年間出版了小學校高級用（適用小學五六年級）的*新學制形象藝術教授書*兩冊（宗亮寰，1925，1926）。每學期 20 週的課程安排中，五年級上學期有一次「自由發表」，其餘三學期各有兩次，總計分量不到全體的十分之一。1923 年定案課綱中製作項下每年級都有「自由發表」，所以 1925–1926 年間宗亮寰編的教授書中這個數量看來是偏低的，本文稍後再探原因。宗亮寰的教授書在五年級上學期唯一的一次「自由發表」說明中，建議教師在上課前談話：「今天我不出題目，也不指定什麼東西寫生，要大家自己想一種事物，用繪畫或剪貼發表出來」；六年級第 11 週的自由發表更簡單：「材料：自由發表（第一次起稿，第二次謄正）」，連談話都省了（宗亮寰，1925：24，1926：20）。相對於其他非自由發表週的詳細說明，「自由發表」幾乎可以說自由到不用老師教，當然也不需要課本。

理解自由畫必須先從與自由畫同屬一類別的名詞著手。在藝術教育仍以實用為導向的 1915 年，熊翥高在一篇討論小學圖畫手工的文章中列出圖畫科配置表，圖畫種類有三：自然畫、用器畫、圖案畫，教授方法有四：臨畫、寫生、考案、記憶。自然畫通常稱為自在畫，與用器畫相對，簡言之即徒手畫，與用器畫結合而成圖案畫。關於教授方法的解釋摘錄如下：

臨畫，依據範畫或範本，使兒童臨摹者也，近乎器械的練習，僅增長其摹寫技能為目的。……寫生畫，使兒童於臨畫中習得之知識能對照天然風景、實用器具、鮮花艷果等實物，摹寫真相為目的，又能考察臨畫中習得之知識能否理解，以求真實之應用也。……考案畫以習得之自然畫，想像組合一種器物之裝潢畫也，使臨畫中習得之知識而能施之實用，養成自力之技能，作職業之預備為目的也。……記憶畫者，以臨畫中之畫法，或見過之物體，默寫之謂也，以考察其吸收物影之能力，強其記憶為目的，蓋欲固定其習得之知識也。（熊翥高，1915：9）⁵

在這四種方法中，臨畫與寫生畫講求畫出眼所見，考案畫是導向就業的應用類別，記憶畫則是畫出心眼所見（所憶）。由於多數人認為眼睛所見有客觀標準，腦中形象（mental image）則旁人不得見，因此記憶畫便有很大的彈性。1918年《中華教育界雜誌》一連三期連載一篇關於記憶畫教授法的研究，文章一開始先定義記憶畫的三個要件：把持、復現、再認。淺白地說，這三個名詞就是記住、畫出來，並認出畫出來的事物。作者說：

若不能以把住、復現、再認等之作用而描寫物體者，是已脫記憶畫之範圍，而屬於想像畫者也。近時小學校之課，記憶畫往往與想像畫混淆，其合於真正記憶畫之原理者蓋亦鮮矣。（默公，1918a：2）

推想一般教師望文生義，把記憶畫教成了想像畫。但作者在說明如何指導兒童發表時的指示更令人迷惑：

於示以課題及整理思想之後，直可使之發表於紙上。此時教師宜……批評訂正。惟此時教師須注意不妨兒童思想發表之自由，僅須對於過於謬誤或一部分模糊不能描出之時，少少加以訂正。其他稍有拙劣之處可不必十分苛求。（默公，1918b：5）

問題在於如何定義「過於謬誤」、「部分模糊」？因為這些標準與臨畫和寫生畫太接近，而又如何拿捏「少少」的分寸？如果不苛求稍有拙劣之處，又尊重兒童思想發表之自由，這其實已經是十分自由的記憶畫。也難怪作者說記憶畫只宜小學生至高小，「自此以上，中學校以及師範學校等則皆以不課為原則」（默公，1918a：3），這和日後自由畫的適用年級相同。

⁵ 熊翥高所署名銜是江蘇省立第一師範學校附屬小學教員。

1920年，俞寄凡在介紹日本圖畫手工新教授法時，指出日本仍將圖畫科描寫方法分為臨畫、寫生畫、記憶畫與考案畫四種，但對內容多有修正：

臨畫……就是照了畫帖描寫的總稱。但在初學年的兒童，因為難求意味正確的臨畫，所以「隨意畫」也包含在這臨畫裡邊。……寫生畫，就是對了實物描寫的總稱。但……對於低學的兒童，叫他們像「隨意畫的描寫」描寫。記憶畫，就是在描寫的時候，離開一切「實物」同「畫帖」，完全從記憶上描寫的總稱。但對於初學年的兒童，因心理要求的關係，叫他們隨意的描寫。（俞寄凡譯，1920：315-316）

明顯地，即使圖畫教授法仍沿用舊日名稱，內容卻不斷改變，「自由畫」這個名詞已呼之欲出。1922年，*中華教育界* 刊載了一篇談藝術課程的文章，作者引了杜威名言「教育即是生活」，反映了杜威在中國講學引發的風潮，同時也確立了作為美育的藝術教育性質。在論及藝術課程編制準則時，作者說道：

學生對於藝術的創作，是起於藝術的衝動（art impulse），所以他們起始的執筆塗鴉，或是啾呀學唱兒歌，都是因為想像和情緒的壓迫，發乎其所不得不發，所以校起先教授藝術，宜注意功用（function）之觀念，任他們盡量發表，不可苛責以技術方面的精巧，減殺他們發表的興味，與其教圖畫而先教以點畫方圓等等無意義的圖形，不如任兒童自由畫一人、畫一馬之活潑而有意義，此種作品雖然粗陋不完，違背畫理，不合大方，然而對於兒童自身固很有價值，我們不能以成人的眼光為評價的標準。（吳俊升，1922：4-5）

在此可發現，僅鎖定「自由畫」三字而不考察「自由」的同義字，將有如刻舟求劍，忘了在一個名詞被眾人採用前，同一個概念有許多不同的名字。事實上，藝術教育界的自由畫屬於一個更廣泛的新教育潮流的一部分。1922年，*教育雜誌* 刊載一篇文章介紹日本現代教育四大思潮，說明大正時期的教育觀念與明治時代的主智教育不同，現代的訴求是發揮每個人的天賦，並視個人的覺醒為國家前途大可慶賀之事，文中列出的四大思潮分別為樋口長市主張的自學教育、河野清丸的自動教育、稻毛詛風的創造教育，以及手塚岸衛的自由教育（錢鶴，1922）。⁶ 同一年*中華教育界* 也刊載了一篇介紹日本自由教育的專文，內容含各科自由教學的方式，其中圖畫手工科並列，說明如下：

⁶ 除了這類間接轉介外，*教育雜誌* 的新刊介紹欄也大量提供英美日重要教育資訊，例如1922年第14卷第1號就列出了野口援太郎刊登在日本教育學術界的論文「トルストイノ自由教育論」。

以構象能力之平面的或立體的表出兩科之本旨，因欲使得藝術地描出或創作物象及思想之能力，故重自由畫及自由手工。（王愴，1922）

上述關於自由教育與自由畫的討論，都是在新學制如火如荼展開的前夕或同時，我們很難想像創造、自學、自動與自由的價值僅施用於個別教科，而若無全面改革的背景，單一教科的革命也很困難，但教育界對自由畫的重視如何反映在教學規劃中則是另一回事。在此，江蘇（蘇州）第一師範附小（以下簡稱江蘇一師附小）的一個案例特別值得注意。1920年秋，在吳研因主持下，一群江蘇一師附小教師組織了設計教學法研究會，並邀請南京高等師範學校附小的俞子夷為顧問，1920–1922年間的實施結果報告分三次發表在《教育雜誌》上（沈百英，1922a，1922b，1922c）。單從「設計教學法」名稱與教學目的「發展個人本能，擴張經驗，適應社會的需要」，就足以令人相信這種教學法的推行與哥倫比亞大學師範學院，以及1919年5月杜威抵中國講學有關。筆者無意進入本報告細節，僅聚焦在圖畫方面。從報告中所見，圖畫的第一個功用是視覺紀錄，例如作為自然科的發表（圖1）。

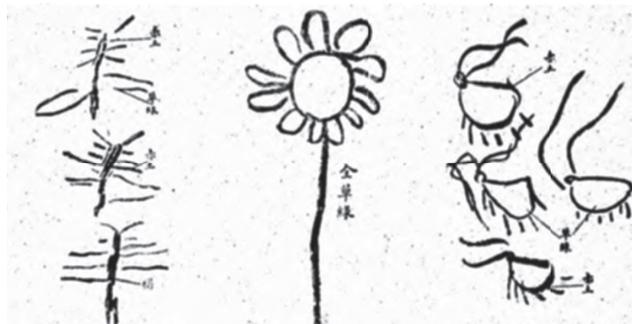


圖1 自然科的發表。

資料來源：沈百英（1922a：18）。

圖1說明文字：「殷傳經這小孩，他喜歡捉昆蟲，這張圖也是他捉了蚱蜢，放在玻璃匣子裡寫生的。……范安寶……看他對著一盆白菊花寫生的。這是張之洪畫的芽蟲，從擴大鏡裡觀察」（沈百英，1922a：18）；或作為社會地理科的發表，教學方式是「到了目的地，各人自由去觀察，教師不去干涉他們」，成果如圖2：「……在市面上所見的情形，右邊……勞動家，中間……西洋女子，左邊一個是商人」（沈百英，1922b：2）；圖3：「……殷傳經的農家記憶畫，茅屋上的東西，他自以為是南瓜」（沈百英，1922b：3）。明顯地，在非美術科教學中就物象觀察作畫，這是寫生；觀察後回學校再畫，這是記憶畫，無論哪一種都與審美無關，圖畫是觀察記錄工具。



圖 2 社會科的發表。

資料來源：沈百英（1922b：2）。

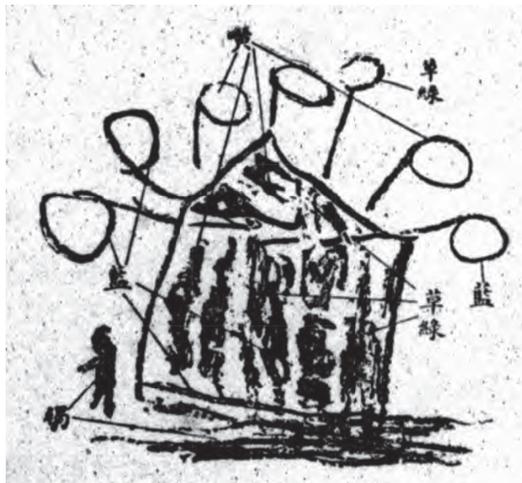


圖 3 地理科的發表。

資料來源：沈百英（1922b：3）。

在美術科，作者說明：「分蠟筆畫和黑板畫兩種，隨各人的喜歡畫的，並不是教師定了教材教的，自己去揭示，教師也不加訂正的工夫」，圖畫種類有與故事發表結合的想像畫、與社會地理觀察有關的記憶畫、考案（圖案）畫，以及寫實（寫生）畫（圖4）。



圖 4 寫生畫。

資料來源：沈百英（1922b：3）。

必須一提的除了科目名稱是「美術」而不是公定的「圖畫」外，我們也很難區分美術科與非美術科圖畫有審美目的上的差別，而檢視各種圖畫，雖然並沒有「自由畫」的類別，但實際教學方式與作品形式卻已經是。江蘇一師附小的設計教學是教學法實驗，雖然從今天的角度看來成果亮眼，但考量教師投入心力成本，畢竟當時難稱普遍。

在論戰之際，江蘇四師附小的雷家駿的感想是：「一、小學校的藝術教學，已漸為教育界及藝術家所注意，是很可欣幸的事。二、小學校藝術科的教學經此一番改造，兒童所富有的表現力有自由發表的機會，獲益豈可限量」（雷家駿，1923a：版2），首先值得注意的是教育界及藝術家同時注意小學藝術教育是罕見的事；其次，新課綱使兒童的表現力得以自由發揮則值得高興。但，雷家駿也在1923年教育雜誌發表了「新制小學美術課程教學的理論和實際」（雷家駿，1923b），文章成於1922年10月，亦即在「新學制課程標準起草委員會」於12月在南京開第二次會議之前，起因是江蘇省新學制學程研究委員會委託雷擔任初等教育部圖畫科會員，其中或有與江蘇一師宗亮寰競爭課綱編寫的因素。在課程旨趣方面，雷文列出了五項：涵養趣味、陶冶美感、發展個性、養成創造力、訓練手眼和腦力，其中前四項幾乎已是當時共識，與之後宗亮寰的原擬課綱也類似，但第五項則沿襲舊制，與宗亮寰原擬課綱目的中的「涵養……銳敏、正確、精密等各種德性」精神接近，在定案課綱中是被刪除的。另一方面，雷文在教學方法製作項下列出六類：寫生畫、記憶畫、圖案畫、設計作畫、剪紙貼紙、裝飾，沒有自由畫，也沒有對學童自由發表的指涉，似乎雷家駿在論戰中對「自由發表」的讚美只是對論戰中各種推崇論點的被動回應。

1924年初，雷家駿在《教育雜誌》再發表「小學美術科教學法」，文中略述了前一年論戰時小學美術與繪畫的爭論，對於堅持使用「美術」一詞解釋如下：

我因為形象藝術四個字贅而費解，繪畫的定名又不足包舉本文內容的一切；現在美國哥倫比亞大學附屬小學校，他們的圖畫課程定名為美術（Fine Art）；江蘇省各師範附屬小學校也採用美術科的名稱，頗能普及。（雷家駿，1924：2）

「形象藝術」科目名稱是在定案課綱中才出現的，即使如此，雷家駿不僅沿用原擬課綱的「美術」，而且抄錄的學科主旨不來自定案課綱，而是原擬課綱的「涵養快樂、銳敏、正確、精密等各種德性」，可見新學制課程標準綱要發布後並無拘束力，教學上仍有相當大程度的自由。至於製作方法，雷文仍然維持前一年列出的六類，自由發表則隱身於寫生畫中：「寫生之所以為初學始基，以其能發展個人本能，隨階梯而遞進，具有自由描寫的能力」（雷家駿，1924：19），這與聽任兒童自由畫有很大差別。

從雷家駿的兩篇文章中所見，有些第一線教師顯然並不衷心支持自由畫，但新學制公布之後，自由畫逐漸成為小學藝術教育無法繞越的議題。論戰後半年，1923年10月《時事新報》刊登了一篇「關於兒童自由畫的討論」，作者樺雲姓饒，任教小學。文章首先說：「近代教育的趨勢，確認兒童自身的重要，不以小孩當一個未完全的成人，這算是兒童國一種獨立宣言了」，作者接著對自由畫下了定義：「就兒童一時的意象和經驗，由本能的衝動，率直的表現到畫面，絕無外界一點拘束，其所得的結果，即是純潔的兒童自由畫」。在兒童自由畫的價值方面，作者引述了山本鼎：

至於自由畫對於兒童的價值，就日人山本鼎氏所說約有五項理由：A. 自由畫能與描寫心理一致，且適於兒童，而又為藝術家製作藝術的真正態度；B. 易達到圖畫教育的目的；C. 可以訓練創作的的能力；D. 能令作者進步極速；E. 能使兒童見出自己與自然及人生的關係。（樺雲，1923：版2）

但是，作者談到教學上應注意之處，也指出教學實況與理想之間仍有落差：

自由畫的教學，最好即用自由主義，令兒童發表各個的東西，用不著甚麼畫題的限制，和暗示的拘束，一任其意象所至，由活潑的衝動，流露到畫面。但是在事實上，每不能如所說的自然。有好些兒童在課暇儘有很天真的畫幅，上起課反莫名其妙；有向教師討畫題的；有抄襲書籍上的；有跟著同學畫的；真正的自由製作實在很少。（樺雲，1923：版2）

前述兩位作者對自由畫的立場差異，除了與課綱編寫者主觀價值判斷有關外，我們必須考慮文章書寫與刊登的時間落差。報紙文章有較高的即時性，期刊論文的撰寫與刊登時差短則數月，長可經年，如果關係到的是專書，則時間落差可以更大。以原擬課綱編寫者宗亮寰的小學校形象藝術教學法為例，他將作業方法分成五種：考案、記憶、寫生、臨摹，以及自由畫，其中前四種是已經有一段歷史的教學法，自由畫則是新增類別，反映了新學制小學藝術課綱的改變。關於臨摹與自由畫，他寫道：

臨畫，在藝術上本來沒有甚麼價值，而且有束縛個性、阻礙創造、養成盲從及依賴心等種種弊害，所以在尊重個性與創造的教育潮流中，應在絕對擯棄之列……

不過……技術拙劣的兒童往往可用臨畫的方法提高他的技能和興趣。

自由畫，近年來提倡者很多，理由是「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。我們只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和生活一致的效果。」……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，自由畫多用於低學年及各級優等兒童。（宗亮寰，1935：106-107）

自由畫適合低年級兒童是一個當時的普遍共識，但書中並未解釋為何自由畫也適合各級優等兒童？本文稍後再探討其原因。本書於1930年初版，目前大部分學者引用的多半是1935年的第三版，此版並無再版修改說明，可假定與1930年初版相同。然而，教育部於1929年8月公布的「小學課程暫行標準」已將小學「形象藝術」名稱改回為「美術」，亦即宗亮寰等藝術教育界人士在1923年論戰時極力捍衛的學科名稱。在1930年出版新書時仍沿用學科舊名，最可能的原因是本書編寫於小學美術仍稱為形象藝術的1929年之前。本書列出了參考書目錄（宗亮寰，1935：175-176），⁷皆未列出版年，但書目中，藤五代策的《圖畫新教授法》出版於明治四十三年（藤五代策，1910）；白濱徵的《小學圖畫教授法》出版於大正三年（白濱徵，1914）；山本鼎的《自由畫教育》出版於1920年（陳抱一譯，1930）；⁸余尚同的「藝術教育的原理」發表於1921年《教育雜誌》（余尚同，1921）；俞寄凡譯自黑田鵬信的《藝術學綱要》出版於1922年（黑田鵬心，1918 / 1922）；馮皓編的《小學

⁷ 袁汝儀（2006）對這份書目做了初步探討。

⁸ 目前所見最早的中譯本是陳抱一在1930年的翻譯，筆者假設此時有大量中國藝術教育學者能閱讀日文。

美術教學法出版於 1923 年，其序文成於前一年（馮皓，1923）；⁹ 雷家駿的「小學美術科教學法」刊登於 1924 年教育雜誌（雷家駿，1924）；同作者的藝術教育學出版於 1925 年，馬客談與呂澂於 1924 年 12 月所作序（雷家駿，1925）；至於宗亮寰自列的新學制形象藝術教授書，筆者目前僅見用於高等小學（五、六年級），出版於 1925 年的第一冊，與 1926 年第二冊（宗亮寰，1925，1926）。整體而言，沒有任一本參考著作是晚於 1929 年、甚至 1926 年的，可以推測本書所載為 1920 年代中期的狀況。

1931 年中華教育界刊登了潘澹明的「小學美術科需要課本嗎？」，可視為十年自由畫教育的總體檢。文中略述了美術教育的沿革，科目名稱變了三次（圖畫、形象藝術、美術），教學上則分為兩個時期：臨本時期與自由畫時期。關於自由畫的方法，作者區分了三種：想像發表、記憶發表、自由發表，其中「惟自由發表沒有畫題的拘束，不加干涉，完全任兒童自由發表的。三者之中尤以後者最為通行」。可以想見，這樣的教法必然會產生問題。作者說：

自由畫是在主張不用課本中最盛行的方法；雖然它已被認有相當的重要，因在紙上能赤裸裸地顯出兒童的個性和思想；但以現在教學的過於放任，流弊所及，結果真不堪言。自由畫本沒有甚麼不對；不過有些以為自由畫只須由兒童去自由發表好啦；教學之初，不加研究；教學之末，不加批評；貿貿然走進了教室，僅以告訴兒童說一聲「自由畫」就算盡了教學的責任，便一任兒童去橫七豎八。甚至從第一學年起到第四學年止，竟有以自由畫始，以自由畫終的；自然所成就的作品，第一學年怎樣，第四學年也怎樣，相差無幾。雖然前後作品有些不同，似乎是進步了，但這是兒童的思想隨年齡變遷的表現，絕不是繪畫實在的進步。這種現象，不但違背了課程的標準，並且認錯了兒童的思想發育。（潘澹明，1931：174）

這樣徹底自由畫的重點似乎在自由，而不在畫。兒童畫了幾年以後，畫改變了，但改變畫的不是兒童對藝術的學習，而是兒童在其他方面的成長。我們不禁要問：兒童對其他學科也可以「赤裸裸地顯出兒童的個性和思想」地自由學習嗎？這種透過繪畫的自由教育或許對培養兒童的自主性有正面助益，但美術一科存在的必要性則變得十分可疑。事實上，只要有課程標準在，就不可能是完全的自由畫。缺乏脈絡（context）的文本（text）沒有確定意義，因此自由畫在中國美術教育史上的意義不能只在教學理念本身的範圍內探討，而必須置入當時教育與社會動機、需求、資源脈絡下來看待。

前引文主要針對濫用自由畫之弊，但對自由畫本身的價值仍是肯定的。在自由畫原

⁹ 本書編纂要義說明依據新學制，內容方面的教學方法分記憶畫、寫生畫、圖案畫與臨畫。

生地的日本，對自由畫的討論不僅在廣度，尤其在深度上都遠超過 1920 年代的中國（佐藤淳介，1991；都築邦春，1999）。相對於在日本，許多對於自由畫的異議已經觸及學理與教育本質的問題，中國對自由畫的保留意見多半只停留在課堂施教的技術性層面，自由畫的價值幾乎成爲中國藝術教育界的教育正確。中日對於自由畫反應的落差當然是一個值得探討的問題，但不是在本文的規模內能處理的。基本上，日本「自由畫教育」是一個由藝術家發動，向藝術教育界的建言，加上教育界自由教育的呼應而造就風潮。在中國，自由畫則是隨新學制論述，經過小學美術課綱而正式登上國民教育舞臺，藝術界（本文以此泛稱藝術家所構成的社群，以下皆同）的反應是被動的，但在 1923 年論戰中被燃起的熱情卻遠超過事主，因此本文接下來探討的是藝術界看待自由畫的背後有何結構性的理由。

柒、藝術界的自由畫視線

前節所見多爲教育專門刊物中的討論，其讀者主要是教育社群成員，但包括藝術家社群在內的大眾又是如何認知自由畫的呢？1921 年 10 月，*申報*刊登了署名應鵬的「日本美術之觀察」，報導日本兒童自由畫之發達：

日本學校藝術教育最近趨重自由畫，廢止臨本，由兒童直接的寫生與理想，發揮其藝術之天才。蓋兒童有兒童之心理與其世界，非成人所能領會。兒童時期之作品自有其價值，不必強成人之心理範圍之提倡。此派學說之領袖爲山本鼎氏，亦日本名畫家，留學於法國及俄國，對新派畫理甚有研究，日本教育界靡然從風，市上流行兒童圖畫卡片甚多……又日本成人亦有研究自由畫者，將於十月十二日開自由畫展覽會。（應鵬，1921）

必須注意的是，這份報導是畫家朱應鵬一系列日本美術觀察中第一篇的部分，因爲是逐日觀察記錄，故並無先設順序。同一篇文章中也報導了二科會展、美術院展、印刷文化展、東京和平博覽會展與東京各圖畫研究所等。在兒童自由畫的段落，我們看到的是作爲藝術家的山本鼎：留學法俄，而且對新派畫理甚有研究的名畫家，但不僅是作爲藝術教育者的山本鼎。我們可以懷疑，引起朱應鵬注意的是成人的自由畫展覽會，對兒童自由畫的報導反而看來像是邊際效應，檢視朱應鵬一系列四篇日本美術報導，更加深了這個印象。換言之，這是從美術展覽的整體脈絡下帶入的兒童自由畫。

至少自 1922 年起，中國各種報刊上就開始出現「兒童自由畫」的名詞與圖例，例如 1922 年底*時報圖畫週刊*就刊登了一幅日本兒童自由畫（圖 5）。

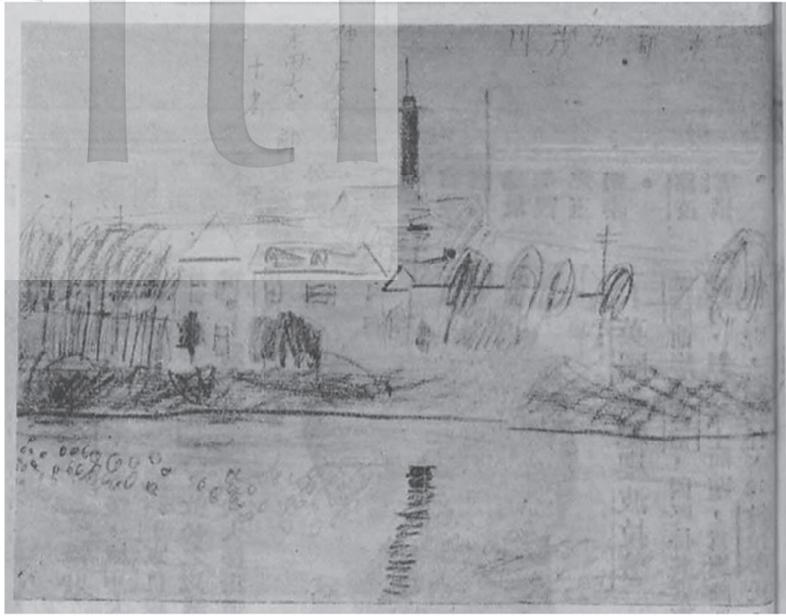


圖 5 日本兒童自由畫。

資料來源：兒童自由畫（1922：2）。

其說明文字如下：

近世藝術昌明，各國政府竭力提倡美術，鼓勵國中學者不遺餘力。近日復對於兒童自由畫更為注重，蓋兒童天真爛漫，嗜好此種美術，腦質不獨清朗，品性更為優美。日本各大報館極力徵集此種自由畫，逐日刊登報端……。（日本兒童自由畫，1921）

由上述文字看來，兒童自由畫是一種美術，重點在美術而不在兒童。這種說法十分普遍，例如同年稍早同一份刊物上也刊登了兩幅兒童自由畫（圖 6），說明：

兒童自由畫，最能發揮兒童的天才，表現兒童的感情和思想，歐洲近時有選擇兒童自由畫陳列美術院，和名家創作同等珍重。（兒童自由畫，1922）

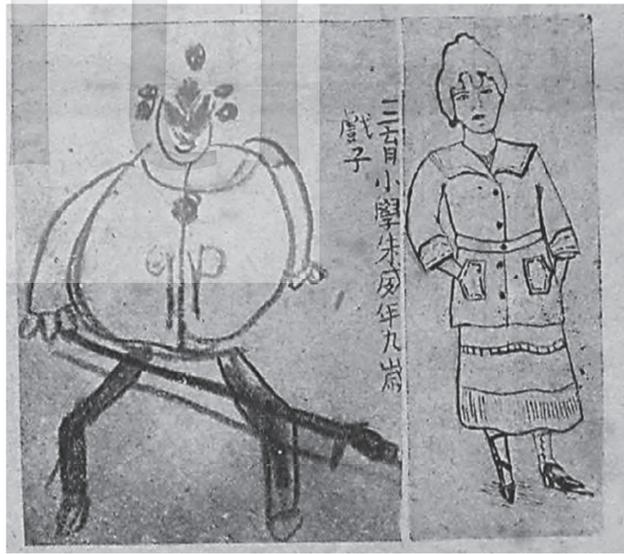


圖 6 兒童自由畫。

資料來源：兒童自由畫（1922）。

從圖片看，左圖作者 9 歲，右圖作者 12 歲，但表現上的差距則遠超過三歲，原因很簡單：右圖作者張修中是畫家張聿光的長子。這類例子還有更驚人的。1923 年初時報圖畫週刊刊登的一幅兒童自由畫（圖 7），稱「畫石具陰陽反背，有一峰意」，有王同愈題字、吳湖帆題跋，原因無他，作者吳德一是吳湖帆的兒子，而且……年三歲（兒童自由畫，1923）。

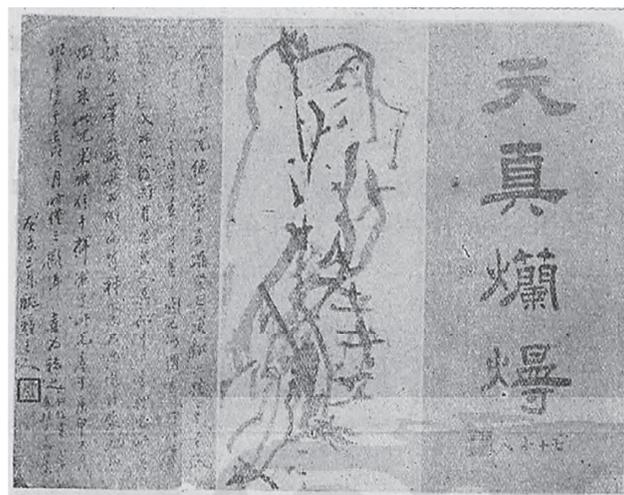


圖 7 兒童自由畫。

資料來源：兒童自由畫（1923）。

對於這種兒童自由畫，大眾關注焦點早已不是自由畫，而是作為知名畫家之子、天才兒童的美術，是那種可以陳列美術院、和名家平起平坐的美術。這大概也解釋了為何宗亮寰說自由畫除了適合低年級學生外，也適合各級優等兒童。除了這類圖畫報刊上兒童自由畫常與成人畫家作品比鄰，因此也被當作美術以外，畫報作為奇觀世界窗戶的性質，大概是使得所有正常事物都在這個框架下被扭曲的主因，無怪乎多年後，許多報刊中的兒童自由畫時常仍只是空有其名，如圖 8。



圖 8 兒童自由畫。

資料來源：倪才林（1922：2）。

張修中與吳德一畫得好並不是學校老師的功勞，但藝術教育的對象不是這種天賦異稟或有家學淵源者，而是普通人。事實上，藝術界與藝術教育界有許多接觸界面，其中之一就是兒童成績展覽會。1918年，熊翥高審查江蘇省13所師範附小聯合會初等圖畫科，將圖畫的根本主張分為二類，其一以應用與陶冶德性、養成美感為目的，其二以應用與練習腕力為目的，前者為符合教育新潮流的主張。在審查結果方面，他說道：

此次赴會成績，其上所標之教授法，有數校欲符合新趣向，有意迴避臨畫，故明為臨畫，而所標之方法不曰寫生，即曰考案。（熊翥高，1918：9）

標示教授法的是教師，其避之唯恐不及的是臨畫。為何「臨畫」這個名詞在此時有這麼強的負面意義？一部分固然可以歸因於藝術教育的新取向重陶冶德行與養成美感，

另一方面則與藝術界本身對藝術的價值判斷大有關係，因為清末民初的學校成績（尤其是圖畫與手工兩科）展覽會通常不是閉門展覽，而是對大眾開放的（吳方正，2010）。熊翥高審查的小學圖畫科展覽因為皆為師範附小的單一性質，可能還停留在師範附小互相觀摩的範圍。但是當學校成績展覽會規模擴大到全區學校時，評審者通常並非來自藝術教育圈，而是某些藝術權威。1920年，江蘇省教育會舉行小學校圖畫手工成績展覽會，展出5,000多件成績品，展覽會主任劉海粟，審查意見則委託尙就讀於東京高等師範學校的俞寄凡撰寫（俞寄凡，1921）。除了闡述圖畫手工科的價值與目的外，俞寄凡的評論中並沒有針對展品具體批評。他的意見之一是，展覽會在1919年8月即已決定，拖到隔年7月底，原因是等待歐美與日本的參考品（最後仍未如願），這實際上是20世紀初中國的博覽會模式。根據這份評論，手工科評審為顧樹森（蔭亭）、桂承之、程虛白、吳夢非與俞寄凡，審查當日顧樹森與吳夢非事忙缺席，圖畫科評審「除了（汪）亞塵外，多數又因為天馬會展覽會（同日開幕）的預備布置，都不能到場」，亦即所有的圖畫科評審都是藝術家，而且全來自上海美專。

在此我們必須回溯上海美專學院體制化的歷史。陳抱一於1913年赴東京留學，1914-1915年間曾由日返滬，擔任過一時期圖畫美術院教師，他在1942年回憶中提到在1914-1915年間任教時，說道：

也許我過於性急，極想把當時唯一的臨畫教法試行根本改革。因為我深感如果因襲以前的習慣，則正規的洋畫研究徑路也無從開拓起來……同時我也極希望石膏像素描也應早日開始……可是在那根深蒂固的臨畫教法之前，寫生法尚無伸展餘地。（陳抱一，1942：119）

1917年初，圖畫美術學院（上海美專）招生廣告稱：「自民國六年始注重人體寫生改訂課程」（圖畫美術學院暨函授部招生廣告，1917）。1918年中，圖畫美術學院舉行學校成績展覽會。1919年組天馬會，並仿歐日藝術學院每年春秋兩季舉辦美術展覽會。整個學院化過程在1924年至1926年間的禁止人體寫生事件達到顛峰（吳方正，2004）。在學院體制化過程中，論述主軸是推崇寫生，而且藉著貶抑臨摹來襯托對寫生的強調。當這些藝術家受邀評審學校美術成績時，很難讓他們對藝術品質有兩種南轅北轍的成人／兒童定義。因此，當1922年8月，吳縣開全邑小學展覽會，邀劉海粟審查，他的意見便如同下述：

蘇州勸學會章伯寅囑海粟審查圖畫……邀了亞塵和吳法鼎……像麻子排列成功的水彩點畫，沒有輪廓也沒有光暗，大概也是受了臨摹的束縛。畫的粗細暫且不論，

總之這種戕害學生個性的教授法，圖畫教育的本旨上，實在是很不適宜的。……須要推量小學生的程度，不可拿教員自己複雜的畫幅教授兒童，所以看到該校的成績，差不多把繪畫外部的意義還沒有弄明白。

我們批評這次的成績，大體可簡單分做兩種來說：第一種，（兒童創作自由畫、寫生畫）是認定他對於現在的教授上很適當的，第二種，（臨摹、影摹、中西夾雜的畫）是認定他不適於現在的教材而急待改良的。所以我們這次審查的根據，是以能否有發展兒童的個性，能否表現兒童的思想，是否能引起兒童的興味和感情為主，並不拿繪畫表面上形式上做標準。（劉海粟、汪亞塵，1922：版1）

在上述小學圖畫分類中，自由畫與寫生畫被同歸在適當的種類，臨摹與影摹（照著攝影畫）則是不適於兒童的。相對於在藝術教育界，自由畫與臨畫只是教學法中的兩個並立選項，對極力將學院體制帶入藝術學校的藝術家而言，臨畫與自由畫卻是水火不相容的，因為在藝術界的主戰場，學院體制以寫生定義自己的繪畫實踐，以臨摹定義學院企圖與之切割的陣營。進一步而言，寫生不僅須與臨摹有異，而且必須具有確保學院勝過對手的優越性。這是為何小學美術原擬課綱中的「舊時的臨摹方法流弊很多，以不用為宜」，在修正課綱中改為「舊時的臨摹方法流弊很多，尤與美育本旨相背，應該完全廢止」，沒有絲毫妥協的空間。

寫生的優越性可以從藝術的分類來看。1923年論戰前夕，劉海粟獲邀參加蘇州冷紅社美術展覽會並為宣言，在文章中他將美術分為兩種：

工藝美術是以謀工藝之美觀為目的……是皆受目的支配的，無自由發展的可能。純粹的美術，是自由、不受束縛的，不像工藝美術之有目的、有代價的，既不受物質的壓逼，也不受虛榮的役使，也無任何需求，是形而上的學問。（劉海粟，1923a：版4）

這也令人想起論戰之際，王軫遠在論及學科名稱時支持劉海粟將宗亮寰的「美術」改稱「繪畫」，認為「油繪、水繪可以稱繪，是自由發表的、自由描寫的；圖案畫、用器畫可以稱畫，是用機械的、受拘束的，絕不能稱繪」（王軫遠，1923a）。類似地，宗亮寰質疑為何在修正課綱的程序項下刪除所有「工藝品和用品的裝飾」（宗亮寰，1923b），劉海粟對此也沒有任何回應。究其原因，確保純藝術高於應用藝術的位階，對藝術家而言是必須的。這種無目的、無利害的、為藝術而藝術的概念顯然來自西方，但原本自由藝術（liberal arts）與機械藝術（mechanical arts）區別，在劉海粟的論述中成為自由與不自由藝術的對立。為了使藝術成為一種解放的力量，論者必須界定出企圖從中

解放的壓制力量是甚麼？在現實層次，與自由畫相提並論的「寫生」不等於商業美術也辦得到的「寫實」，而是接近後印象與表現主義加入藝術家主觀意識後的表現，學院據此將自己定義為自由的，宣稱如月份牌之類的商業美術是不自由的。在抽象層次，很奇特的是自由的藝術開始帶有反智的色彩。在論戰結束之後數月，報紙上關於藝術教育的討論仍零星進行，劉海粟在《時事新報》發表了「畫什麼」，文中先為藝術下定義：

常有人駁我說：「畫，決不是一任直覺表白的，決不是全從情感出發的，總有些科學的精神包含在裡面，總有些理知的作用；不則，何以要天天去研究，刻刻去練習呢？」我也常常直截爽快的回答說：畫的表白，就是要將情感發揮，不加反省，不加打量；非特是畫，在那一切美的創作的時候，非將科學的興味犧牲不可。同樣我們要想營科學的活動，也非將美的興味犧牲不可。因為科學是理知的，藝術是情感的，畫的表白決不是像研究化學一樣，輕二養成爲水，數學那樣五加五成爲十的。所以理知與藝術是反背的。（劉海粟，1923k：版2）

這並非劉海粟的個人意見，只要耐心蒐羅這個時期持「爲藝術而藝術」者的觀點，就可以找到許多共享這個觀點的藝術家。但是，要將理智從藝術創作中排除，必須找到更多理智帶來的弊害。於是，我們就看到劉海粟在同一篇文章中繼續說：

有人說：罪惡是理知發展的結果，社會的墮落、政治的黑暗、盜偷欺詐，皆是知所營成；所以作畫絕對不能含有知之作用，知的藝術，就非藝術了。（劉海粟，1923k：版2）

如果理智是發展出罪惡與墮落社會的唯一原因，則丟棄理智就不會有這些惡果，但除非證明情感等於不理智，否則邏輯上並無法演繹出以情感代替理智就能導出放棄理智的結論。然而，劉海粟有點直接反射式推演出的結果是：爲了要成爲從墮落的社會、黑暗的政治中的解放力量，藝術必須回到因理智而墮落之前的社會、理智尚未開發的兒童中去尋找被文明侵蝕的力量。在新學制小學藝術科課程綱要論爭爆發前夕，劉海粟發表了一場演講，題目是「製作藝術就是生命的表現」，他強調：

自來有名的畫家常常惡嫌社會上不良，而求與自然諧和：如高岡（Gauguin）米勒（Millet）一個與原始人爲伍，一個在田野間生活；並不是他們性情乖僻，實在是不良社會中，如現在歐洲牆壁上的文明總不免帶有城郭的臭味，所以他們情願犧牲一切來求反原的生活。

……藝術不可拿理智去分析去。雖然，既不可以拿理智來分析，那麼我們爲什麼

要研究呢？小孩子也有他的本能，小孩子就順著他的情感去表現去好了。何以他不能製作呢？要知道小孩子並不是不能製作，他也有他的藝術本能，不然，原始藝術是什麼呢？兒童自由畫是什麼呢？（劉海粟，1923g：版1）

劉海粟所謂的「反原」意謂的是回溯始源。1923年8月天馬會舉行第六屆畫展，劉海粟的「自然之舞」以極大尺寸、超高訂價造成轟動，當時的評論說這幅畫「係表現原始藝術之純潔樸質」（頌堯，1923）、「色彩方面……有反原之傾向」（王軫遠，1923b）。與逃避現代文明的高更不同的是，劉海粟選擇留在墮落的社會中，但企圖以藝術解救這個社會的罪惡。我們因此可以理解他在「審核新學制藝術課程綱要以後」說的：「實利的制服，機械的束縛。實在是人們的痛苦呵！要拯救這種痛苦，捨用藝術教育而外，恐怕沒有別的方法」（劉海粟，1923b：版4）。反過來講，如果社會不是那麼墮落，政治不是那麼黑暗，這樣的藝術還真不知道有什麼存在的理由。然而，並非所有的藝術都有解放社會的潛能。能夠使社會免於墮落、政治免於黑暗的，是如同兒童自由畫與原始藝術一樣崇尚主觀感情的藝術。在論戰後數月的「畫什麼」一文中，劉海粟再度使用兒童自由畫、原始藝術與有價值繪畫的比附：

像小孩的自由畫，原始的藝術品，都是感應物象的表現，絕無知的作用，所以最美！塞尚、谷訶、高岡、清湘、八大諸人，都是感情發達的人，他們的作品都是表白這感情，也是表白美的本能；所以他們的製作與小孩的作品相近，總括一句說，近代新藝術的趨於主觀主義者，都是他們透徹探討的結果。（劉海粟，1923k：版2）

概括而言，從歷次天馬繪畫展的報導與評論所見，作為純藝術的西畫在1920年代的中國並沒有可與傳統書畫相比的市場（夢華，1923），西畫在現實商品市場中沒有施力的支點，連帶使得其象徵資本的重要性相對膨脹。在象徵資本的爭奪中，標榜師法自然的寫生貶抑屈從範本的臨摹，彰顯自身不受拘束的自由，並設想出一個充滿黑暗與箝制力量、被文明污染的社會，將藝術定義為反抗現實、逃離束縛的解方。在這種概念下，未受文明污染的原始藝術、仍保天真的兒童自由畫變成一種藝術理想的典範。弔詭的是，如果從藝術創作觀點，兒童自由畫與藝術家創作相呼應，為何參與初中圖畫科課程綱要起草，並擔任審核的劉海粟沒有想到將自由畫延伸到中學，而必須到成人藝術家階段再來彌補這個斷裂？在本文範疇內，可以說對當時的藝術家而言，兒童繪畫——尤其自由畫——代表了一種與他們的藝術理想相照映的存在理由。這也解釋了為何1923年《時事新報》「學燈」欄關於新學制藝術科的論戰有這麼多藝術家參與，且幾乎全集中在小學美術科上。

捌、結論

1923年新學制藝術科課程綱要正式結束了清末民初普通教育中以興業與實用為目的的藝術教育，確立了藝術作為學習者個人品格陶冶工具的性質，延續至今。如果不是1923年中小學藝術科課程綱要論戰的干擾，「圖畫」極可能就定名為「美術」，而不是之後又延續了六年的「形象藝術」。教育部於1929年8月公布的小學課程暫行標準將小學「形象藝術」名稱改回為「美術」，只不過是重新採納一個在1923年的藝術教育界已經普遍接受的學科名稱。就1923年前後所有涉入論戰的藝術教育者的說法，「美術」一詞來自美國學校教育中的「Fine Arts」，很清楚的就是以審美為內容的藝術，這個概念自然為美術專門學校搭建了介入的橋樑。但這只是藝術界參與藝術科課程討論的消極條件，相對於在此之前參與藝術教育政策制定與施行者多半來自藝術教育界，¹⁰ 1923年論戰的密度與強度呈現出來的特徵是藝術界對此一議題的強烈關心，其表面原因之一是劉海粟被任命為中小學藝術各科課程綱要審查，其次是議題打開至課綱覆訂、議題結束之間只有短短一個半月，時機稍縱即逝。但是促使藝術界必須把握住這次機會的有更深層理由，應從藝術世界結構的層面來理解。

前述1923年10月刊登於*時事新報*關於兒童自由畫的文章中，一位作者說：「從前學校有圖畫科，原不過是點綴門面的洋貨」（樺雲，1923），可見在中國實行普通教育後近20年後，即使在藝術教育者眼裡，中小學圖畫科的內容仍是西方視覺商品，其目的並非審美性質的美術。在1922年的學制改革之前，雖說成績展覽會提供了藝術界與藝術教育界之間的接觸介面，而且成績展覽會作為一種公共空間，對於形塑大眾對西畫認知的效應也有無法忽視的潛在影響力，但與普通教育制度相比，藉著成績展覽會宣揚藝術價值畢竟只是在偶發的層次。1922年的學制改革與隨後的各科課程綱要重擬過程中，劉海粟以美術專家的身分獲邀加入決策圈，其延伸的可能影響力絕非零星的成績展覽會可比。更重要的是，以劉海粟為首的一群藝術家為了與對立的商業美術區隔，標舉一種強烈表現個性的藝術，並且將這種藝術塑造成在不自由的社會中的解放力量，如同不受文明污染的原始藝術與兒童繪畫。當新學制普遍重視兒童主體性，具體呈現在小學美術教學中明列的自由表現，藝術家們便在藝術教育中發現一個共鳴的對象。從另一個角度來看，在公共論域中激起大眾對兒童自由畫的重視，也等於為與兒童自由畫一樣發揮藝術家主體性的藝術發聲。

檢視1920年代中國西畫家們推崇的繪畫風格，明顯地追隨著西方後印象主義與表現

¹⁰ 這點從對應於實用主義時期的1910年代教育雜誌中密集討論中小學手工科的文章中得見。

主義，兼及野獸派，將高更、梵谷與石濤八大並舉，就是一種互相闡發的動作。我們可以反向思考，假設在此刻藝術家們追求的風格是一種崇尚自然寫實或高度重視思辨的藝術形式，則兒童自由畫就會成爲一種不值一顧的類別，1923年藝術教育界與藝術界對自由畫議題的共振便也不會發生。最後，如果說歷史巧合塑造了1923年對於小學美術科教學方法的論戰舞臺，現代繪畫向兒童與原始藝術攫取靈感，以及現代藝術教育開始重視兒童主體性，或許並非偶然的合流。

謝誌

本文爲科技部（原行政院國家科學委員會）研究計畫「二十世紀初中國藝術教育」（NSC 92-2411-H-008-015）研究成果，部分曾於2017年11月18日以「1923年の中国新学制における芸術課程論争」發表於福岡「移動する画家と東アジア近代美術の形成」研討會，謹致謝，同時謹以本文紀念袁汝儀老師（1954-2016）。

引用文獻

中文部分：

- 上海美專各科教授最近實施狀況（1923，5月2日）。《時事新報》，版2。
- Shanghai meizhuan geke jiaoshou zuijin shishi zhuangkuang. (1923, May 2). *The China Times*, p. 2.
- 上海美專各科教授最近實施狀況（續）（1923，5月3日）。《時事新報》，版2。
- Shanghai meizhuan geke jiaoshou zuijin shishi zhuangkuang (xu). (1923, May 3). *The China Times*, p. 2.
- 日本兒童自由畫（1921，11月27日）。《時報圖畫週刊》，第125號。
- Riben ertong ziyouhua. (1921, November 27). *Shibao Tuhua Zhoukan*, 125.
- 元青（2001）。杜威的中國之行及其影響。《近代史研究》，23(2)，130-169。
- Yuan, Qing (2001). John Dewey and China. *Modern Chinese History Studies*, 23(2), 130-169.
- 王惕（1922）。日本之自由教育。《中華教育界》，12(3)，1-12。
- Wang, Ti (1922). Riben zhi ziyou jiaoyu. *Zhonghua Jiaoyujie*, 12(3), 1-12.
- 王軫遠（1923a，4月14日）。與吳夢非君討論「新學制藝術科的名稱問題」。《時事新報》，版2-4。
- Wang, Zhen-Yuan (1923a, April 14). Yu Wu Meng-Fei jun taolun “xinxuezhi yishuke de mingcheng wenti.” *The China Times*, pp. 2-4.
- 王軫遠（1923b，8月11日）。讀「自然之舞」。《時事新報》，版2。
- Wang, Zhen-Yuan (1923b, August 11). Du “ziran zhi wu.” *The China Times*, p. 2.
- 王運來、吳輝陽（2002）。五四運動與中國近代高等教育。《南京理工大學學報（社會科學版）》，15(5)，74-79。
- Wang, Yun-Lai, & Wu, Hui-Yang (2002). The May 4th Movement and the modern Chinese higher education. *Journal of Nanjing University of Science and Technology*, 15(5), 74-79.
- 全國教育聯合會新學制課程標準起草委員會（1925）。《新學制課程標準綱要》。上海：商務印書館。
- Quanguo jiaoyu lianhehui xinxuezhi kecheng biao zhun qicao weiyuanhui. (1925). *Xinxuezhi kecheng biao zhun gangyao*. Shanghai: The Commercial.
- 沈天白（1923，4月8日）。讀宗亮寰的「關於美術科的討論」後。《時事新報》，版2。
- Shen, Tian-Bai (1923, April 8). Du Zong Liang-Huan de “guanyu meishuke de taolun” hou. *The China Times*, p. 2.
- 沈百英（1922a）。江蘇一師附小初年級設計教學的實施報告（一）。《教育雜誌》，14(1)，1-18。
- Shen, Bai-Ying (1922a). Jiangsu yishi fuxiao chunianji sheji jiaoxue de shishi baogao (I). *Jiaoyu Zazhi*, 14(1), 1-18.
- 沈百英（1922b）。江蘇一師附小初年級設計教學的實施報告（二）。《教育雜誌》，14(2)，

1-11。

Shen, Bai-Ying (1922b). Jiangsu yishi fuxiao chunianji sheji jiaoxue de shishi baogao (II). *Jiaoyu Zazhi*, 14(2), 1-11.

沈百英 (1922c)。江蘇一師附小初年級設計教學的實施報告 (三)。《教育雜誌》，14(3)，1-14。

Shen, Bai-Ying (1922c). Jiangsu yishi fuxiao chunianji sheji jiaoxue de shishi baogao (III). *Jiaoyu Zazhi*, 14(3), 1-14.

吳方正 (2004)。裸的理由：二十世紀初期中國人體寫生問題的討論。《新史學》，15(2)，55-113。

Wu, Fang-Cheng (2004). The reason for the nude: Questions concerning nude figure drawing in China at the beginning of the twentieth century. *New History*, 15(2), 55-113.

吳方正 (2006)。圖畫與手工：中國近代藝術教育的誕生。載於顏娟英 (主編)，《上海美術風雲：1872-1949 申報藝術資料條目索引》(頁 1-45)。臺北市：中央研究院歷史語言研究所。

Wu, Fang-Cheng (2006). Drawing and handcraft: The birth of modern Chinese art education. In Chuan-Ying Yen (Ed.), *Art in Shanghai, 1872-1949: An index of articles, reviews, advertisements, and news items published in Shenbao Newspaper* (pp. 1-45). Taipei: Institute of History and Philology, Academia Sinica.

吳方正 (2010)。中國近代初期的展覽會：從成績展到美術展覽會。載於顏娟英 (主編)，《中國史新論：美術考古分冊》(頁 477-544)。臺北市：中央研究院歷史語言研究所。

Wu, Fang-Cheng (2010). Exhibition in China's early modern period: From achievement show to art exhibition. In Chuan-Ying Yen (Ed.), *New perspectives on Chinese history: Art and archaeology* (pp. 477-544). Taipei: Institute of History and Philology, Academia Sinica.

吳俊升 (1922)。藝術課程概論。《中華教育界》，12(1)，1-7。

Wu, Jun-Sheng (1922). Yishu kecheng gailun. *Zhonghua Jiaoyujie*, 12(1), 1-7.

吳研因 (1923, 4 月 17 日)。為新學制美術工藝音樂課程問題與劉海粟君商。《時事新報》，版 1-3。

Wu, Yan-Yin (1923, April 17). Wei xinxuezhì meishu gongyi yinle kecheng wenti yu Liu Haisu jun shang. *The China Times*, pp. 1-3.

吳洪成、蘇國安 (2014)。一部現代學制的艱難問世：《壬戌學制》的制定過程。《南陽師範學院學報 (社會科學版)》，13(5)，52-60。

Wu, Hong-Cheng, & Su, Guo-An (2014). The troubled birth of a modern educational system in China: On the formulation process of the "1922 New Educational System." *Journal of Nanyang Normal University (Social Sciences)*, 13(5), 52-60.

余尚同 (1921)。藝術教育的原理。《教育雜誌》，13(1)，1-15。

Yu, Shang-Tong (1921). Yishu jiaoyu de yuanli. *Jiaoyu Zazhi*, 13(1), 1-15.

李雪燕 (2003)。胡適對 1922 年新學制創建的貢獻。《安慶師範學院學報 (社會科學版)》，22(3)，44-45。

- Li, Xue-Yan (2003). Hu Shi dui 1922 nian xinxuezhì chuángjiàn de gōngxiàn. *Journal of Anqing Teachers College (Social Science Edition)*, 22(3), 44-45.
- 周宇清 (2014)。1922 年「壬戌學制」仿效美國學制的原因論析：兼論晚清民國時期中國學制的演變。《蘇州大學學報》，2014(2)，186-190。
- Zhou, Yu-Qing (2014). 1922 nian “renxu xuezhì” fāngxiào měiguó xuezhì de yuányin lùnxi: Jiàn lùn wǎnqīng mínguó shíqī zhōngguó xuezhì de yǎnbiàn. *Journal of Soochow University*, 2014(2), 186-190.
- 宗亮寰 (1923a)。美術科課程綱要。《教育雜誌》，15(4)，17-20。
- Zong, Liang-Huan (1923a). Meishuke kecheng gangyao. *Jiaoyu Zazhi*, 15(4), 17-20.
- 宗亮寰 (1923b，4 月 3 日)。關於美術科的討論。《時事新報》，版 2。
- Zong, Liang-Huan (1923b, April 3). Guanyu meishuke de taolun. *The China Times*, p. 2.
- 宗亮寰 (1923c，4 月 16 日)。再和同志諸君談談「小學校的美術課程」。《時事新報》，版 1-2。
- Zong, Liang-Huan (1923c, April 16). Zai he tongzhi zhujun tan tan “xiaoxuexiao de meishu kecheng.” *The China Times*, pp. 1-2.
- 宗亮寰 (1925)。《新學制形象藝術教授書：小學校高級用第一冊》。上海市：商務印書館。
- Zong, Liang-Huan (1925). *Xinxuezhì xíngxiàng yìshù jiāoshòushū: Xiǎoxuèxiǎo gāojí yòng, vol. 1*. Shanghai: The Commercial.
- 宗亮寰 (1926)。《新學制形象藝術教授書：小學校高級用第二冊》。上海市：商務印書館。
- Zong, Liang-Huan (1926). *Xinxuezhì xíngxiàng yìshù jiāoshòushū: Xiǎoxuèxiǎo gāojí yòng, vol. 2*. Shanghai: The Commercial.
- 宗亮寰 (1935)。《小學形象藝術教學法》。上海：商務印書館。
- Zong, Liang-Huan (1935). *Xiaoxue xíngxiàng yìshù jiāoxuéfǎ*. Shanghai: The Commercial.
- 兒童自由畫 (1922，5 月 1 日)。《時報圖畫週刊》，第 97 號。
- Ertong ziyóuhuà. (1922, May 1). *Shibao Tuhua Zhoukan*, 97.
- 兒童自由畫 (1923，5 月 21 日)。《時報圖畫週刊》，第 149 號。
- Ertong ziyóuhuà. (1923, May 21). *Shibao Tuhua Zhoukan*, 149.
- 俞寄凡 (譯) (1920)。日本圖畫科手工科的新教授。《新教育》，3(3)，315-334。
- Yu, Ji-Fan (Trans.). (1920). Riben tuhuake shougongke de xin jiaoshou. *Xinjiaoyu*, 3(3), 315-334.
- 俞寄凡 (1921)。對於江蘇省教育會小學校圖畫手工成績展覽會的意見及該科進行上的商榷。《美術》，2(4)，57-70。
- Yu, Ji-Fan (1921). Duiyu Jiangsusheng jiaoyuhui xiaoxuexiao tuhua shougong chengji zhanlanhui de yijian ji gaiké jinhang shang de shangque. *Meishu*, 2(4), 57-70.
- 美術專校添聘教授數人 (1923，7 月 29 日)。《申報》，版 20。
- Meishu zhuānxiǎo tiānpìn jiāoshòu shùrén. (1923, July 29). *Shenbao*, p. 20.
- 倪才林 (1922)。兒童自由畫。《兒童世界》，19，2。

- Ni, Cai-Lin (1922). Children's Free Drawing. *Ertong Shijie*, 19, 2.
- 袁汝儀 (2006)。1930–1960年間的「自由畫」：臺灣美術教育思想初探。《藝術教育研究》，11，1-33。
- Yuan, Ju-I (2006). Tracing “Free Drawing” thoughts in Taiwanese art education. *Research in Arts Education*, 11, 1-33.
- 徐浩真 (2014)。近二十年來孟祿研究評述。《安慶師範學院學報（社會科學版）》，33(5)，122-125。
- Xu, Hao-Zhen (2014). A review of Monroe research in the past two decades. *Journal of Anqing Teachers College (Social Science Edition)*, 33(5), 122-125.
- 時事新報編輯室 (1923, 4月26日)。啓事。《時事新報》，版2。
- The China Times editorial board. (1923, April 26). Qishi. *The China Times*, p. 2.
- 第七次全國教育聯合會始末記 (1921)。《教育雜誌》，13(12)，2-4。
- Diqici quanguo jiaoyu lianhehui shimo ji. (1921). *Jiaoyu Zazhi*, 13(12), 2-4.
- 第七次全國教育聯合會議決學制系統草案 (1921)。《教育雜誌》，13(12)，1-5。
- Diqici quanguo jiaoyu lianhehui yijue xuezhi xitong caoan. (1921). *Jiaoyu Zazhi*, 13(12), 1-5.
- 教育部通咨各省訂定小學校教則及課程表文 (1912)。《教育雜誌》，4(10)，48-49。
- Jiaoyubu tongzhi gesheng dingding xiaoxuexiao jiaozhe ji kechengbiao wen. (1912). *Jiaoyu Zazhi*, 4(10), 48-49.
- 陳抱一 (譯) (1930)。自由畫教育之要點。《前鋒》，1(3)，55-78。
- Chen, Bao-Yi (Trans.). (1930). Ziyouhua jiaoyu zhi yaodian. *Qianfeng*, 1(3), 55-78.
- 陳抱一 (1942)。洋畫運動過程略記 (續)，《上海藝術月刊》，6，119。
- Chen, Bao-Yi (1942). Yanghua yundong guocheng lueji (xu). *Shanghai Yishu Yuekan*, 6, 110.
- 陳競蓉、周洪宇 (2005)。孟祿與壬戌學制。《河北師範大學學報（教育科學版）》，7(2)，46-51。
- Chen, Jing-Rong, & Zhou, Hong-Yu (2005). Paul Monroe and the Renxu system of education. *Journal of Hebei Normal University (Educational Science Edition)*, 7(2), 46-51.
- 推定新學制課程標準審核員 (1923, 2月9日)。《申報》，版14。
- Tuiding xinxuezhi kecheng biao zhun shenheyuan. (1923, February 9). *Shenbao*, p. 14.
- 章咸、張援 (編) (1997)。《中國近現代藝術教育法規匯編：1840–1949》。上海市：上海教育。
- Zhang, Xian, & Zhang, Yuan (Eds.). (1997). *Zhongguo jinxiandai yishu jiaoyu fagui huibian: 1840-1949*. Shanghai: Shanghai Education.
- 梁爾銘 (2010)。全國教育聯合會與壬戌學制。《河北師範大學學報（教育科學版）》，12(9)，39-43。
- Liang, Er-Ming (2010). National federations of educational society and the 1922 new education system. *Journal of Hebei Normal University (Educational Science Edition)*, 12(9), 39-43.
- 黑田鵬心 (1922)。《藝術學綱要》(俞寄凡譯)。上海市：商務印書館。(原著出版於1918年)
- Kuroda, Tomonobu. (1922). *Yishuxue gangyao* (Ji Fan Yu, Trans.). Shanghai: The Commercial.

(Original work published 1918)

馮皓 (1923)。新著小學美術教學法。上海市：商務印書館。

Feng, Hao (1923). *Xinzhe xiaoxue meishu jiaoxuefa*. Shanghai: The Commercial.

萬竹青、劉玉蓉 (2016)。1923年新學制下《初級中學圖畫課本》之評述。《美育學刊》，7(5)，79-86。

Wan, Zhu-Qing, & Liu, Yu-Rong (2016). A review of *The drawing textbook for junior high Schools* compiled in the new educational system of 1923. *Journal of Aesthetic Education*, 7(5), 79-86.

頌堯 (1923, 8月4日)。對「自然之舞」的直感。《時事新報》，版4。

Song, Yao (1923, August 4). Dui "ziran zhi wu" de zhigan. *The China Times*, p. 4.

楊暘 (2011)。新學制課程標準制定的回顧與反思。《湖北大學學報(哲學社會科學版)》，38(6)，115-118。

Yang, Yang (2011). Xinxuezhì kecheng biao zhun zhiding de huigu yu fansi. *Journal of Hubei University (Philosophy and Social Science)*, 38(6), 115-118.

新學制課程綱要之起草消息 (1923, 1月25日)。《申報》，版13。

Xinxuezhì kecheng gangyao zhi qicao xiaoxi. (1923, January 25). *Shenbao*, p. 13.

雷家駿 (1923a, 4月7日)。小學校美術科定名的我見。《時事新報》，版2。

Lei, Jia-Jun (1923a, April 7). Xiaoxuexiao meishuke dingming de wojian. *The China Times*, p. 2.

雷家駿 (1923b)。新制小學美術課程教學的理論和實際。《教育雜誌》，15(1)，1-21。

Lei, Jia-Jun (1923b). Xinzhi xiaoxue meishu kecheng jiaoxue de lilun he shiji. *Jiaoyu Zazhi*, 15(1), 1-21.

雷家駿 (1924)。小學美術科教學法。《教育雜誌》，16(2)，1-25。

Lei, Jia-Jun (1924). Xiaoxue meishuke jiaoxuefa. *Jiaoyu Zazhi*, 16(2), 1-25.

雷家駿 (1925)。《藝術教育學》。上海市：商務印書館。

Lei, Jia-Jun (1925). *Yishu jiaoyuxue*. Shanghai: The Commercial.

夢華 (1923, 8月17日)。參觀天馬會後的感想。《時事新報》，版4。

Meng-Hua (1923, August 17). Canguan tianmahui hou de ganxiang. *The China Times*, p. 4.

圖畫美術學院暨函授部招生廣告 (1917, 1月7日)。《申報》，版1。

Tuhua meishu xueyuan ji hanshou bu zhaosheng guanggao. (1917, January 7). *Shenbao*, p. 1.

熊翥高 (1915)。小學校圖畫手工聯絡教授之商榷。《中華教育界》，4(11)，1-18。

Xiong, Zhu-Gao (1915). Xiaoxuexiao tuhua shougong lianluo jiaoshou zhi shangque. *Zhonghua Jiaoyujie*, 4(11), 1-18.

熊翥高 (1918)。江蘇各師範學校附屬小學校聯合會初等科圖畫成績審查報告。《教育與職業》，1918(8)，1-11。

Xiong, Zhu-Gao (1918). Jiangsu ge shifan xuexiao fushu xiaoxuexiao lianhehui chudengke tuhua chengji shencha baogao. *Jiaoyu yu Zhiye*, 1918(8), 1-11.

潘望 (1923, 4月25日)。初級中學繪畫課程綱要的研究。《時事新報》，版3。

- Pan, Wang (1923, April 25). Chuji zhongxue huihua kecheng gangyao de yanjiu. *The China Times*, p. 3.
- 潘澹明 (1931)。小學美術科需要課本嗎。《中華教育界》，19(4)，171-177。
- Pan, Dan-Ming (1931). Xiaoxue meishuke xuyao keben ma. *Zhonghua Jiaoyujie*, 19(4), 171-177.
- 劉海粟、汪亞塵 (1922, 8月13日)。吳縣全邑小學展覽會圖畫成績的批評及該科進行的商榷 (上)。《時事新報》，版1。
- Liu, Hai-Su, & Wang, Ya-Chen (1922, August 13). Wuxian quanyi xiaoxue zhanlanhui tuhua chengji de piping ji gaiké jinhang de shangque (1). *The China Times*, p. 1.
- 劉海粟 (1923a, 2月20日)。爲什麼要開美術展覽會。《時事新報》，版4。
- Liu, Hai-Su (1923a, February 20). Weishime yao kai meishu zhanlanhui. *The China Times*, p. 4.
- 劉海粟 (1923b, 3月10日)。審核新學制藝術課程綱要以後。《時事新報》，版4。
- Liu, Hai-Su (1923b, March 10). Shenhe xinxuezhì yishu kecheng gangyao yihou. *The China Times*, p. 4.
- 劉海粟 (1923c, 3月12日)。審核新學制藝術課程綱要以後 (續)。《時事新報》，版3-4。
- Liu, Hai-Su (1923c, March 12). Shenhe xinxuezhì yishu kecheng gangyao yihou (xu). *The China Times*, pp. 3-4.
- 劉海粟 (1923d, 3月13日)。審核新學制藝術課程綱要以後 (續)。《時事新報》，版4。
- Liu, Hai-Su (1923d, March 13). Shenhe xinxuezhì yishu kecheng gangyao yihou (xu). *The China Times*, p. 4.
- 劉海粟 (1923e, 3月14日)。審核新學制藝術課程綱要以後 (續)。《時事新報》，版2-3。
- Liu, Hai-Su (1923e, March 14). Shenhe xinxuezhì yishu kecheng gangyao yihou (xu). *The China Times*, pp. 2-3.
- 劉海粟 (1923f, 3月17日)。審核新學制藝術課程綱要以後 (續)。《時事新報》，版4-5。
- Liu, Hai-Su (1923f, March 17). Shenhe xinxuezhì yishu kecheng gangyao yihou (xu). *The China Times*, pp. 4-5.
- 劉海粟 (1923g, 3月18日)。製作藝術就是生命的表現。《時事新報》，版1-2。
- Liu, Hai-Su (1923g, March 18). Zhizuo yishu jiu shi shengming de biaoian. *The China Times*, pp. 1-2.
- 劉海粟 (1923h, 4月24日)。爲新學制藝術科課程和吳研因君作最後之解釋 (一)。《時事新報》，版1-2。
- Liu, Hai-Su (1923h, April 24). Wei xinxuezhì yishuke kecheng he Wu Yan-yin jun zuo zuihou zhi jieshi (I). *The China Times*, pp. 1-2.
- 劉海粟 (1923i, 4月25日)。爲新學制藝術科課程和吳研因君作最後之解釋 (二)。《時事新報》，版2。
- Liu, Hai-Su (1923i, April 25). Wei xinxuezhì yishuke kecheng he Wu Yan-yin jun zuo zuihou zhi jieshi (II). *The China Times*, p. 2.

劉海粟 (1923j, 4月26日)。爲新學制藝術科課程和吳研因君作最後之解釋 (三)。時事新報，版 1-2。

Liu, Hai-Su (1923j, April 26). Wei xinxuezhì yishuke kecheng he Wu Yan-yin jun zuo zuìhòu zhì jiěshì (III). *The China Times*, pp. 1-2.

劉海粟 (1923k, 9月23日)。畫什麼。時事新報，版 1-2。

Liu, Hai-Su (1923k, September 23). Hua shìme. *The China Times*, pp. 1-2.

默公 (1918a)。記憶畫教授法之研究 (一)，中華教育界，7(1)，1-7。

Mo-Gong (1918a). Jìyìhuà jiàoshòufǎ zhī yánjiū (I). *Zhonghua Jiaoyujie*, 7(1), 1-7.

默公 (1918b)。記憶畫教授法之研究 (三)，中華教育界，7(3)，1-5。

Mo-Gong (1918b). Jì yì huà jiào shòu fǎ zhī yán jiū (III). *Zhonghua Jiaoyujie*, 7(3), 1-5.

樺雲 (1923, 10月14日)。關於兒童自由畫的討論。時事新報，版 1-3。

Xi-Yun (1923, October 14). Guānyú ertóng zìyóuhuà de tāolùn. *The China Times*, pp. 1-3.

錢鶴 (1922)。日本現代教育之四大思潮。教育雜誌，14(9)，1-18。

Qian, He (1922). Riben xiandai jiàoyù zhī sìdà sīchāo. *Jiàoyù Zazhi*, 14(9), 1-18.

應鵬 (1921, 10月15日)。日本美術之觀察 (一)。申報，版 10。

Ying-Peng (1921, October 15). Riben meishu zhī guānchá (I). *Shenbao*, p. 10.

顏娟英 (2006)。不息變動的海上海美術學校。載於顏娟英 (主編)，上海美術風雲：1872-1949 申報藝術資料條目索引 (頁 47-117)。臺北市：中央研究院歷史語言研究所。

Yen, Chuan-Ying (2006). Bu xī biàndòng de Shanghai meishu xuexiao. In Yen, Chuan-Ying (Ed.), *Art in Shanghai, 1872-1949: An index of articles, reviews, advertisements, and news items published in Shenbao Newspaper* (pp. 47-117). Taipei: Institute of History and Philology, Academia Sinica.

藝術學會之發起 (1923, 4月4日)。時事新報，版 6。

Yìshù xuéhuì zhī fāqǐ. (1923, April 4). *The China Times*, p. 6.

藝術學會宣言 (1923, 4月14日)。時事新報，版 1。

Yìshù xuéhuì xuānyán. (1923, April 14). *The China Times*, p. 1.

外文部分：

Becker, H. S. (1982). *Art worlds*. Berkeley, CA: University of California Press.

Danto, A. (1964). The artworld. *The Journal of Philosophy*, 61(19), 571-584.

Dickie, G. (1974). *Art and the aesthetic: An institutional analysis*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Dickie, G. (1997). *Art circle: A theory of art*. Evanston, IL: Chicago Spectrum.

白濱徵 (1914)。小學校圖畫教授法。東京都：大日本圖書。

佐藤淳介 (1991)。自由畫教育運動とその地方的展開。大分県立芸術文化短期大学研究紀要，29，9-21。

都築邦春 (1999年3月)。美術學習における自己表現の歴史的研究：大正期の美術教育運

吳方正

動を中心にして。取自 https://sucra.repo.nii.ac.jp/?action=repository_uri&item_id=10880&file_id=24&file_no=1

藤五代策（1910）。*圖畫新教授法*。東京都：目黒書店。

Free Drawing: Debates over the 1923 New Regulations of Elementary Art Education

Fang-Cheng Wu¹

Summary

Art education in general education is central to the artistic ability of all. It constitutes a powerful tool for a nation to cultivate cultural values. Chinese art education in modern sense began with Drawing and Handcraft in “Qingding Xuetao Zhangcheng” (“Imperial Sanctioned Regulations for Schools”), and “Zouding Xuetao Zhangcheng” (“Approved Memorials regarding Regulations for Schools”) promulgated respectively in 1902 and 1904.

The revised Regulations for Elementary Schools in 1923 had Drawing renamed to Figural Art, Handcraft to Industrial Arts. The renaming indicated no doubt a change in the conception of art education. From early March to late April 1923, there appeared more than 20 articles debating on the new art education curriculum on Shanghai *The China Times* with extraordinary intensity. Two camps emerged in these debates: art educators and artists. The focus of debates was on elementary school drawing curriculum. It is worth noting that a significant consensus was achieved on the adoption of Free Drawing from Yamamoto Kanae.

To understand the precise meaning of Free Drawing in China, we must conduct a closer inspection of similar terms used in the domain of art education. In 1915, in an article treating the question of elementary school drawing and handcraft, the author, school teacher himself, distinguished three kinds of drawing: free hand drawing, instrument drawing, and pattern drawing. Four teaching methods were applied on picture making: copy, drawing after life, design (meaning invention), and drawing on memory. The last one is the most problematic, for there is no way to verify what is represented in memory. In another article discussing drawing on memory in 1918, the author mentioned a recurrent confusion between memory and imagination among educators,

¹ Professor / Graduate Institute of Art Studies, National Central University

recommended however not to hamper too much children's free expression. In another article of 1920 reporting Japanese new Drawing and Handcraft teaching methods, the author presented the aforementioned four teaching methods, but with significant modifications: for young children, they are allowed a certain degree of free expression for the sake of "psychological necessity" when they copy, draw after life, or draw on memory. Even though the term "Free Drawing" doesn't really appear in this text, it is, however, new wine in old bottles.

During the first years of 1920s, Chinese art educators adopted openly the term "Free Drawing" coined by Yamamoto Kanae, to the extent that Free Drawing constituted an incontrovertible point in all elementary school drawing curricula. An author in 1923, citing Kanae, enumerated the worth of Free Drawing. Firstly, it responds to children's psychological states, at the same time is the true attitude adopted by artists in creative moments; secondly, it meets the purpose of drawing education; thirdly, it enhances creative ability; fourthly, the learner progresses rapidly; fifthly, it urges children to realize the relationship between themselves, nature, and life. It is worth noting that from this point of view, Free Drawing was much more than simply a drawing teaching method for children as it embodied the potential of something echoing a highly idealized ethical standard of art creation.

Beyond the circle of art educators, the public learned this term from newspaper and pictorial illustrations, often referred to Free Drawing of Kanae. The first examples were dated 1922. Due to specularization of mass media, these so-called free drawings tended to be works of precocious children, manifesting talent equal to adult artists, and had nothing to do with Kanae's idea. However, contact zones existed between art educators and artists, the most notable was that of achievement shows held periodically in school, in which Drawing and Handcraft played a focal role. The jury of these shows included members recruited from teaching staff of normal schools and renown artists from local areas. Sometimes, the latter even considered themselves more qualified than the former in the matter of art. In 1918, a jury member remarked that many drawings visibly produced by copying were instead labeled "drawing after life" or "design." It is evident that the term "copying" bore at this moment a negative connotation, so negative that some art educators tried to get rid of it at all costs. The reason can be found in the institutionalization of art schools.

In 1922, when Liu Haisu, principle of Shanghai Art School, was invited to preside over the jury of an achievement show, he divided children's works in two groups: the first, original and suitable, including free drawings and drawings after life; the second, inappropriate even harmful,

counting only copies. In fact, as the first art school established in 1913 delivering courses on painting of western style in China, Shanghai Art School strove continually to distance itself from competitors, mainly commercial artists. It did so by emulating European, or more specifically, Japanese academies of art. The school relied heavily on drawing after life to claim authority over its rivals, denigrating the latter their practice of servile copy. And because of the quasi inexistence of art market for painting of western style in China, it was even more important for the art school to prevail in symbolic arena, hence the promotion of free drawing for elementary school. It turns out that for art educators, copying or free drawing could be simply a question of choice among drawing teaching methods, but for academic art school, it put at stake the school's survival. In the first years of 1920s when rivals of Shanghai Art School caught up in drawing after life, Liu Haisu turned eyes on French post-impressionism, expressionism, and primitivism. Frankness and expressiveness of these styles offered another instance to praise the untamed value of children's free drawing.

To every age its art, to every art its freedom, but also to every country its art education. The purpose of this article is to explore the historicity of issues involved in the debates over the 1923 new Regulations of Art Education. My argument is that the seemingly simple question of elementary school art education was predictably linked to the definition of art in Chinese art world.