

近代台灣美術歐西化歷程

——略記民國以來的美術教育政策

The Westernize Process of Art in Taiwan : A Simplify Note on Art Education Policy From The 20th Century in Republic of China

李既鳴*

摘要

面對國際疆界的無實體化，落點「台灣」的美術將要如何再次的接續「國際化」、「現代化」等議題？「台灣美術」研究在二十世紀末的蓬勃發展，似乎成為台灣所謂的「主流」文化潮流。

觀察近代台灣美術發展之方向，強調「具前瞻性」的本質，但是配合這個大前題的精神，執行面似乎並不很「原發」意識的「本土」；反而，學習了將近百年的「進化」，一直隱約受到了歐美的影響。思索當時代的經濟環境、政治風氣等客觀條件，學習和交流是相關文化長久生存的必要基因，影響了藝文表現的潮流，而社會價值取向的建立，植基於整體之教育體質和教育體制上。

政治人物往往有謂「性格創造命運」，而實質上性格之成形仍則維繫乎「教育理想」之落實與發展。學子們受教階段的經驗與記憶，多少會顯現於當代或展現下一波的趨勢，凡此推衍和蓄積的能量也可能造成「流行風潮」，例舉幾位民國以來之美術教育者的思路脈絡，探討二十世紀台灣美術和歐美文化的淵源。

關鍵字詞：近代、台灣美術、歐化、西化、現代化、西洋畫、美術教育

Abstract

In the late 20th century, the “Taiwanese Study” has become the main trend of the scholastic field, which theories even cross over the boundary of “international” as well as the “network” to boundless of modernization country.

Looking forward to the contemporary movement of art in Taiwan, more or less, the original creativity that seems always has the Europeans or American’s influence. Thinking back to the culture development, learning and communicating that will be based on the human society, economic environment, or political system, but the most

* 李既鳴 台北市立美術館研究員

important role of these topics in the daily activities still is education and its executive methods.

The politician believe that “The characteristic leading the future of a person”, but it still based in the ideal of education for the future. The experience and memories in the period time of studying stage may change a person in ones future development. This article shall review the theories of art education from those educational masters’ in the early days of the Republic of China; meantime, it may check the development and change in Taiwan during the Modernization of painting.

keyword : Modern ages, Art in Taiwan, Europeanization, Westernized, Modernization, European painting, Art education

一、前言

在二十一世紀的初始，討論前一個世紀的一些或許有人還依稀記得，或許很多人朗朗上口的陳年往事，可能更多人已經逐漸淡忘了的故事，除非它能再次喚起一些新鮮的話題或有所建樹，對於這個一切講求效率與現實利益的社會，只能看做是一個小眾的自我省視，用民國初年的流行語來說就是很「阿Q」的滿足於自我的虛榮。但是，話又說回來，如果沒有那麼一群「阿Q」的埋頭努力，很難講台灣美術的「現代化」是否要重新定義？

概括來說一個悠久歷史文化的興衰，要看它民族本身的興衰，如同今日流行的社會語言往往將各個族群區分成「○○族」、「××族」一樣，它的族群人口持續得夠久，影響力自然就夠大。

面對國際疆界的無實體化，落點「台灣」的美術將要如何再次的接續「國際化」、「現代化」等議題？「台灣美術」研究在二十世紀末的蓬勃發展，似乎成為台灣所謂的「主流」文化潮流。代表這個主流的實質而具體的文化表徵，我們可以把將近一百年來的美術發展作一個分段檢視。

討論美術史時代和年代風格的分類方法很多，西方美術史學者有他們的歷史淵源，可能根據聖經故事、宗教改革或戰役作為一個階段的整理。根據謝理法教授對台灣美術史的分段¹，他將日據時代的台灣美術成為一個獨立的段落，誠然，這一段歷史有它可歌可泣的一面，當然也有他們當時之主流與支脈；接下來的重要階段，則包括中外各種類的史學學者大家都歸結於第二次世界大戰的結束帶給世界的重新整理和省思，這是一個政治與經濟掛帥的時代，相對於前一段的「民主」與「自由」，雖然有很多的資訊經由不同的管道傳入台灣，這

¹ 參見：1. 謝理法，從沙龍、畫會、畫廊、美術館試評五十年來台灣西洋繪畫發展的四個過程，〈雄獅美術〉，140期，1982. 10，頁36-49。2. 李鑄晉，民國以來對中國現代美術史的研究，〈藝術家〉雜誌173期，1989. 10，頁96-104。時段上恰好可以銜接。

個階段的主流思考可能仍以留學歐美的政策影響力最為強大。謝教授認為台灣美術的發展在民主社會的重大進展是畫會和畫廊的興起，之後由於美術館的建立更是一種代表正式的官方的權威與專業，而這個所謂的「美術館時代」的來臨，的確給台灣美術的形式造成另一股形式上的改觀。

此外，王秀雄教授在其〈台灣第一代西畫家的保守與權威主義及其對戰後台灣西畫的影響〉文中指出：

台灣光復前出國留學學習西畫的所謂第一代西畫家，在光復前遭受日本人的差別待遇與輕視，可是光復後日本人退出台灣，再也沒有競爭與挑戰的對手，以及台灣長期的戒嚴環境下逐漸形成保守與權威主義。²

相關類似於謝教授、王教授的另一股關注的焦點，則是林惺嶽教授的看法。林教授於台灣光復四十年的時候曾經出版一本「台灣美術風雲四十年」，對於台灣光復之後的一段歷史有所著墨，而實則是以光復前的約四十年間（統稱之為日據時代）所造成的影響結果追本溯源，近來林教授又以同樣時段平行的探索眼光，對大陸的百年油畫著作了一鉅冊的研究，似乎是補充了平行時段尚未明白的過程³。林教授剖析大陸的藝術發展在「政治思維」上有某些觀點與台灣顯然不同；固然在地理因素上台灣和中國大陸分離了五十年，體質上仍然是孿生兄弟，至少，我們對於所謂的「西洋藝術」在二十世紀的上半段之引進華夏東方，得以更為明確肯定他們的影響幅度。更不容否認的是，大約百年之前的藝術教育政策所引進的西方藝術思潮，讓東方文化和西方藝術交流融會後所產生的「現代」藝術現象，其歸根結底的意義仍然是增加對當代的藝術發展之源頭的一番注目。

台北市立美術館在二十年前，一度也是標舉著創設一所亞洲「現代藝術殿堂」的旗號而堂皇誕生。究竟「現代化」的意義意味著什麼？經過了多年的摸索、撞擊，美術館、美術學校教育和美術展演活動的交相提攜，無論精神上、形式上或是體制上都有些微改變，凡此種種的變遷，是否和今日我們所認知的「現代化」理念亦有相當的關聯，甚或是互為因果？或者，實質上我們已經和

² 參見：王秀雄，1995，〈台灣美術發展史論〉，國立歷史博物館，台北，頁132。

³ 林惺嶽，2002，中國油畫百年史——二十世紀最悲壯的藝術史詩，藝術圖書公司，台北。有關「五四運動」和「五〇年代」的東、西文化交流分與合之論述，筆戰文字頗多，林惺嶽與劉國松儼然成為台灣美術八〇年代的論戰主流。參見：劉國松，為虞君質老師說幾句話，〈雄獅美術月刊〉245期，1991.07，頁104-109。林惺嶽，鹹魚翻不了身！——答劉國松兼論五月，〈雄獅美術月刊〉246期，1991.08，頁91-108。劉國松，再為虞君質老師剖白，〈雄獅美術月刊〉247期，1991.09，頁86-101。林惺嶽，給劉國松一劑瀉藥——駁斥「偽言而辯」，〈雄獅美術月刊〉248期，1991.10，頁104-115。

國際的「現代化」意義相通，則需否再以另一個「百年思維」看待台灣的美術如何彰顯時空本質上所謂的「特質」？

我們觀察美術發展的各種重要措施，有硬體的建設也有內在本質的建設，在教育文化的設備上學校、美術館、文化中心的興建逐年增加，配合這些大建設的內部精神，也就是執行的政策似乎一直並不很「本土」，意即所謂的「原生」或本質上的「自發」意識；反而，持續了將近百年的學習「進化」一直竟然受到了西方（尤其是歐洲法國和美洲美國）的影響，誠然學習和交流進步是一個文化的體質能夠長久生存的必要基因，但是受到外來的思潮影響後而不知不覺，甚至類似被催眠後的無法動彈以至於顛倒因果，則不得不慎重思索了！

二、研究架構與方法

本文欲探討以近百年來的（藝術）教育政策為經，包括中華民國建國以來的高等教育方向、設立美術專科學校以及留學政策等，以時間排序；並分成二大主要地域區塊，以美術表現為緯，由日據時代的台籍西畫（油畫）家及其作品對照中國大陸的西畫（油畫）家及其作品，至第二次世界大戰結束後，中華民國的政府重心整個遷到台灣，因此，重點亦匯流轉為統稱為「台灣美術」之時段。時間由一九五〇年代至世紀末的五十年，中華民國的政府官方對於文化藝術之發展，尤其教育政策仍有多次歐（西）化的傾向與變遷，因此所需使用之參考資料橫跨美術史及教育、文藝政策等，相較於單純之美術作品之研究可謂龐大。

自一九八〇年代以來，對於研究「日據時代」的「台灣美術」發展，其實著墨已經很多，相對於「台灣」的研究，中華民國政府在「中國大陸」的一段歷程，因為年代久遠資料取得不易，或許心理情結等等因素，反而較少有人為之，然而，該段期間（1895-1949）中華民族所發展的進步和所謂的「現代化」、「國際化」，則是跨世紀的用之不竭、攻之不破的自由民主人性真理，而「自由」和「自（民）主」公認是藝術創作得以蓬勃發展的必要大環境，故而，本研究將著重於探討此段時間參與「美術」事務的人士，包括了教育家、學者和參與政治的文人，畫家和美術教育工作者之言行，美術作品因為受到他們教育背景之大環境薰陶，也或許有其平行發展的結構和影響。

流行於民間的各種藝術文化表現型式，當然維繫於當時代的經濟環境、政治風氣等等客觀條件，其實造成整體風氣的「流行」和社會價值取向有絕大的關係，而最大因素還是建立在整體之教育體質和教育的施行方針上。而整體教育政策的建構，則非個別的小眾或單獨的發聲可以促成。因此，政治人物往往有謂「性格創造命運」，而實質上性格之成形仍則維繫乎「教育理想」之落實與發展，或說學子在受教經驗和過程中，經過的起起伏伏的修正、調整、改革，多少會帶給當時代一些方向上的影響，這類經驗記憶的累積所蓄積的能量，也可能造成一點「流行風潮」，是否經得起時間的考驗和超然立場的公評，歷經二十世紀的分合、篩檢之後，是值得回頭檢視一番了！

至於所謂之「主流」，若單純以參與之人口數，或是創作作品之數量來看待，難免流於量化而失之簡單，而若以深化之質感或創作理念（論）作為對應，則相對慎重，但必須以較為客觀之因素來判定，或許綜合上述種種之研究目的，本研究擬採用的方法將以資料收集為先，並以表列形式歸納整理各領域之藝術家、學者發展之狀況，由創作型式風格和人格發展特質為比較對照之根據，藉前人之事例為鑑，再度推敲驗證美術發展之形式與其本質之關係。

（一）、歐美·中國·台灣的美術新關係

根據民國九十二年中華民國行政院新聞局網頁〈台灣的故事〉對外公佈的官方資料：

近代中國學制，在清末嘗試引入西式學堂，一九〇二年起正式改行西式學制，初期主要模仿日本制，民國以後改仿美國制。民國十一年實施的新學制，即是引入美國式的制度。民國三十八年中央政府遷臺，仍行該制，之後一直沿用至今無結構性的改變。⁴

一百年前的教育制度及已經受到了歐美西式制度的影響，雖說初期以模仿日本制度而後改以美國制度，實質上，1900-1922的二十年間，也正是日本實行西化最興盛的一段時期，⁵同時期也是日本在台灣實行其皇民文化政策的草創時期，台籍留日學習美術的青年們亦正沉醉於日本國內流行著歐洲巴黎的一股浪漫風情。⁶由於1895年之後，馬關條約將台灣的統治主權轉移給日本，故而這一時段台灣當時的美術技法和思維模式是受到日式歐化的影響，本文暫且不涉及。

而平行於這一時段從華夏文化的角度著眼，中國大陸的國土上也正有一股歐西化的氣候醞釀著。本段文字主要探討的即是平行於這個時段的中國，時間上從滿清的末代科舉直至青年學子留學日本，他們帶回來的日本制度和習慣之後，再次留學英、美，並將歐美之學習經驗、教育思潮與制度移植至國內，歐西化的意義在文化上就是一種相對性的「現代化」和「國際化」的作用，也是一種意識上的與「傳統」有別的「進化」。⁷

1900年庚子「八國聯軍」戰役之後，西洋教會和殖民地政府所設立的「西式學堂」，以及大量流傳於知識青年間之英、法翻譯文字的出版，民國以來的教育觀念已然國際同步（現代化）了，執掌教育大方向的知識分子、教育家大多

⁴ 行政院新聞局，2003，教育篇〈台灣的故事〉，中華民國行政院新聞局網頁。

⁵ 日本實行西化稍早，1857年已開始研究西洋畫，「明治維新」時期（1868-1911）更廣邀歐美藝術家赴日教授油畫，亦選送藝術家赴法國發展。

⁶ 1893年黑田清輝在留法返回日本後引進所謂之「外光派」，對於台灣的美術發展最具影響力。

⁷ 此時期正是翻譯文學盛行之時，所謂之「物競天擇」之進化論，加強了知識份子努力學習西方的意圖和動力。

皆具有留學之經驗，分析他們的學習經歷，除少數以科學專業終其一生在其領域表現特出以外，知識分子遊歷歐美各國之學習領域從科學到人文，他們曾熟讀經書參加科舉，而其流暢之外語能力已能書寫文章與國際同儕往還⁸，因此對於他們所書寫提出的觀點造成之影響強度，自非一般普羅大眾能力所及，若論其影響力，則近百年來的藝術表現背後的觀念，恐怕是不容忽視的餘波盪漾。

糾結在歐美文化、中國傳統、台灣現代的美術氣流，是一部綜合「恩」、「怨」、「情」、「愁」的歷史篇章，或許隱隱還有一些民族情結。如前文所述，1900-1950年間台灣的「日式歐化」創作風格，在1945年的大環境改變下，轉變為意欲跳脫「日本影子」的掙扎；交匯於此平行的另幾股潮流是國民政府在中國大陸「歐（美）化」後的延續，和1949年後的大陸政權全面抵制「資本主義」的文化大革命；而移轉重心至台灣的中華民國教育政策，則不惟不抗拒「政策」之約束，反而更加的大量鼓勵「現代化」、「國際化」的開放政策，這是在傳統的民族文化思維平行匯流之後的「台灣美術」接受歐美影響的新起始點。

為加強本文題旨之「歐西化」意義，在論述中分成二個階段討論，第一階段為1900-1949年的概念上進入「現代」的歐化階段，除部分學者之經歷，以遊學日本、美國之教育經驗為重外，取材觀點將偏重於源於歐洲（英、法、德）之言論與建設之重點，例如：（1）美術教化觀念，（2）國際化觀念，（3）時代（進化）觀等等。第二階段為1950年之後到世紀末，這時期全球文化歐西化的現象，因為第二次世界大戰之後，世界知名藝術家紛紛移居紐約，通常認定藝術重鎮由法國巴黎移轉到美國紐約⁹。此時期政府開放留學政策，取而代之的美國式的文明，（相對於歐化的美式西化現象）成為台灣社會文化的主流，台灣的藝術歐西化思維亦是自此時期開始有了新的起點，「水墨畫與膠彩畫之論爭」與「國畫與西畫的正名之爭」皆成為該時段的藝術話題，也因此衍生了留學國外學習「純正」西洋藝術的潮流。

還有另一個理由必須在此作一交代，林惺嶽教授在其〈中國油畫百年史〉書中著重於二十世紀百年中之油畫發展，也就是民國初年引進油畫和技法的一批學習美術的留學生，其實是和本文欲探討的，或說大眾所熟知的這幾位美術教育家相當重疊的。

林文舉出對華夏文化造成極大影響力的因素之一，1919年毛澤東在送走赴法留學的友人後，突然轉向決定不出國留學，而真正走入人民群眾，1920年，其時毛氏擔任〈大公報〉記者，發表蔡元培在湖南教會舉辦「學術講演會」紀錄二篇，毛氏表示其對「五四」新文化運動不以為然，並於1921年正式加入中

⁸蔡元培在留德返國後曾從事翻譯工作，大量譯出有關黑格爾美學與文藝復興時期西洋藝術大師拉斐爾之論述等，其英語、法語表達甚至日語均無障礙。

⁹所謂的世界四大古文明發源地：中國、印度、西亞、埃及皆位居亞、非陸塊，歷經兩次世界大戰之後，美洲新文明大幅度的取代了歐陸的發展。

國共產黨成為原始黨員¹⁰。

而林教授舉毛澤東對中共的「延安文藝座談會」上講話為例，¹¹

文學藝術中對於古人和外國人的毫無批判的硬搬和模仿，乃是最沒出息的最害人的文學教條主義和藝術教條主義。中國的革命的文學家藝術家，有出息的文學家藝術家，必須到群眾中去，到火熱的鬥爭中去，到唯一的最大最豐富的源泉中去，觀察、體驗、研究、分析一切人、一切階級、一切群眾、一切生動的生活和鬥爭形式、一切文學和藝術的原始材料，然後才可能進入創作過程。

認為是對中國美術的歐化具有反向思考的一個關鍵。繼毛發表「文藝講話」後，時任國民黨中央文宣部之張道藩則於1942年9月發表在〈文藝先鋒〉刊物〈我們需要的文藝政策〉提出「六不」政策對應¹²：

- (1) 不專寫社會黑暗，
- (2) 不挑撥階級的仇恨，
- (3) 不帶悲觀色彩，
- (4) 不表現浪漫情調，
- (5) 不寫無意義的作品，
- (6) 不表現不正確的意識，

如此言論，影響戰後大陸的油畫持續早年留法學習歐洲學院的寫實畫風，並且發揮得淋漓盡致；而戰後的台灣則因為政治意識型態之區隔，而普遍轉為學習美國社會的經濟科技復建，歐（西）化之文藝政策影響力自此分流。

令人必需思索的是因應政策或施行便利而制定的「文藝政策」，影響未來的藝術表現和發展方向，那麼以長遠的眼光衡量「國家」或「政府」究竟需不需要文藝政策？

近代文化人類學之學者紛紛提出「去歐洲本位主義」的思考，認為每個民族都有其自我之主體性，於是在地的「本土化」口號不時的被抬出來對抗所謂「歐化」的主流體制，其結果是陷大家於一片徬徨。因為相對於「去歐洲化」和「去中國化」是一樣的讓我們失去準星，姑不論歐洲文化的強勢是否有所彰顯，但是用以傳達思想的語言、文字在建立一個「王國」的時候，是有他潛在之能量的。因此，檢視民國以來的文教政策和語言、文化、教育制度，民族主義和民主自由意識對文藝思潮的影響作用是等量齊觀的議題，教育學者又用什

¹⁰ 『新文化嚴格說來，全體湖南人都和它不相干，*試問三千萬（湖南人）有多少個學堂？入過學堂的人有多少認得清字懂得道理？認得清字懂得道理的人有多少人明白新文化運動是什麼？*徹底些說吧！不但湖南，全中國一樣尚沒有新文化。不但中國，全世界一樣尚沒有新文化。和全體入學堂的認得字的亦都不相干。---毛澤東』林愷嶽，2002，頁56-57。

¹¹ 林愷嶽，2002，頁56。

¹² 林愷嶽，2002，頁178-180。

麼態度面對推動文藝的政策呢？

（二）、民國以來的教育家與美術觀

從清末民國初年以來派遣留學生的留學政策觀察，出發點都是造就一個新的局面，希望能從保守封建的環境中脫困，從歐美的「自由」、「人道思想」延伸而為歷史人文的使命感。而有建樹之知識份子如：蔡元培、胡適之、傅斯年、張道藩、張其昀等，大多在學術界或文化、教育界曾擔任要職，參與指導藝文著述和教學方針間接對美術的創作表現有所作用，意即因教學系統而產生之「學院」思潮主流。於此一一概述如下：

1. 蔡元培的生平與美育觀點（國民政府時期）

蔡元培（1867-1940），字鶴卿、號子民，為民國教育史上最具影響力的人物之一。蔡氏於清光緒十八年（1892）殿試中二甲進士，二年後補為遜清翰林院編修，開始涉獵譯本西書。之後任職中西學堂監督，為蔡氏服務新式學堂之始，校內教師分新、舊二派，新派咸信「進化論」，對尊君卑民、重男輕女不以為然。蔡氏雖出身科舉、經史舊學根基深厚，但觀念先進，創辦「愛國學社」及「愛國女學社」，鼓勵女子受教育。

民國元年，蔡元培任教育總長（即今教育部長），發表〈對於教育方針之意見〉根據原有滿清學部的宗旨修正為：軍國民教育、實利主義、公民道德、**世界觀、美育**等五項。蔡氏自述：「*提出美育，因為**美感是普遍性**，可以破人我彼此的偏見；**美感超越性**，可以破生死利害的顧忌，在教育上應特別注意。」¹³

民國二年秋，蔡元培偕家眷赴法習藝，協助李石曾、汪精衛等人辦理「留法儉學會」，組織「華法教育會」。¹⁴民國六年，蔡氏擔任北京大學校長，應北京神州學會之邀首度提出「以美育代替宗教」之說¹⁵。蔡氏亦自述其於各家之說循思想自由原則，兼容並包，對於外國語也力矯偏重英語的舊習，增設法、德、俄諸國語文。蔡元培以其自身曾研習西方畫法，並譯有美學著作等，對文字傳達與藝術形式的看法自有品味：¹⁶

子民於應用文極端贊成用國語，對於美術文則以為新舊體均有美學上價值。新文學，如西洋之建築、雕刻、圖畫、隨科學哲學而進化。舊文學，注重於音調之配置，字句之排比，則如音樂，如舞蹈，如圖案，如中國之繪畫，亦不得謂之非美術也。

蔡元培還計劃整編歐洲美學叢述，已成〈康德美術學〉一卷（未印）。另編歐洲美術小史，成〈賴斐爾〉一卷，在東方雜誌印行。¹⁷在他

¹³ 蔡元培，1985，〈我在教育界的經驗〉，蔡元培自述，傳記文學叢書，台北，頁40。

¹⁴ 「勤工儉學」計劃所協助留學法國的知識青年，日後在藝術界有所表現者有：李金髮、常玉、潘玉良等。

¹⁵ 孫常燁編，蔡元培先生年譜傳記（中冊），國史館，1986，台北，頁29-35。

¹⁶ 蔡元培，1985，〈蔡子民先生傳略〉，蔡元培自述，傳記文學叢書，台北，頁73-74。

¹⁷ 同前註，頁68。

的自述〈我在北京大學的經驗〉文中表示：

我本來很注意於美育的，北大有美術史教課，除中國美術史由葉吾講授外，沒有人肯講美學。十年，我講了十餘次，*至於美育的設備，曾設書法研究會，請沈尹墨、馬叔平君主持；設畫法研究會請賀履之、湯定之諸君教授國畫，比國楷次君教授油畫；設音樂研究會，請蕭友梅君主持，均聽學生自由選習。¹⁸

至少在民國十年的北大校園，已經有油畫課程成為學生選修的項目。

一般咸認為民國六年時蔡元培所提出的以〈美育代替宗教〉對美術教育或美術發展有絕對的影響作用？實際上，蔡氏對宗教之看法並不真正的代表他的「宗教信仰」¹⁹，他推動美術在當時已經相當的具體有規模，其中「美術思想」在當時期是否已經發展成具體之面貌，倒值得再次予以探討？擬將另撰文以蔡氏之宗教觀和美育觀之互動關聯探討，本文不贅。

民國十七年五月，大學院召開第一次全國教育會議，解決教育上的諸重要問題。是年，政府改組，大學院改為教育部，蔡氏不願兼任部長，專任中央研究院院長，其時參與有關文化學術之重要措施，如中華教育文化基金董事會、故宮博物院、北平及上海圖書館、倫敦藝術展覽會等。

在蔡氏主掌大學院時代，設立國立藝術學校於杭州，聘請留歐回國之林風眠為校長，又計劃第一次全國美術展覽會。民國以來，接續蔡元培對教育之理想和「自由」、「民主」新思潮的人物不乏其人，但多數以出身科學背景後轉文史哲學為發展重點，在國民政府搬遷到台灣時期，偶然間也曾發揮一些影響力在青年知識分子的思想，甚或藝術發展上。

2. 胡適的新文化運動與台灣的關係（從北大到台北中央研究院）

胡適（1891-1962）原名洪騷、嗣廩、字希疆，因受嚴復「天演論」之影響，改名適，字適之。1906年考入中國公學，1910年考中「庚子賠款」留學美國，先入康乃爾大學農學院，後轉文學院習哲學。1915年入哥倫比亞大學研究所「實用主義」教育家杜威門下。1917年胡適因發表鼓吹文學革命的文章在〈新青年〉上，因而從美國留學歸來即被聘至北京大學任教。²⁰

胡適在新文學運動中提出的〈文學改良芻議〉和白話文的表達方式²¹，對

¹⁸ 蔡元培，1985，〈我在北京大學的經驗〉，蔡元培自述，傳記文學叢書，74.9，台北，頁31-32。

¹⁹ 蔡元培自述：『真正之宗教不過信仰心。所信仰之對象隨哲學之進化而改變，亦即因各人哲學觀念之程度而不同。是謂信仰自由。凡現在有儀式有信條之宗教，將來必被淘汰。』，同註17。

²⁰ 蔡元培在〈我在北京大學的經驗〉文中曾表示：胡君真是「舊學邃密」而且「新知深沉」。同

註18，頁12。

²¹ 胡適，文學改良芻議，〈胡適文存〉第一集第一卷，1918，頁55-73。1917年在《新青年》發表了《文學改良芻議》，

文中提出要進行文學改良，必須先從「八事」入手：一曰，須言之有物。二曰，不摹仿古人。三曰，須講求文法。四曰，不作無病之呻吟。五曰，務去爛調套語。六曰，不用典。七曰，不講對仗。八曰，不避俗字俗語。胡適又在

於民國初年的「自由」、「民主」、「科學」新思潮影響相當大，而西洋美術的表現觀念是否受到英、美文學的影子影響？或許，從胡氏的一些作為推論，不無可能。

胡適1917年在《新青年》發表了《文學改良芻議》，文中提出要進行文學改良，必須先從「八事」入手，又在《建設的文學革命論 國語的文學—文學的國語》提出「八不主義」。「八不」在精神意義上是「不摹仿古人」、「不無病呻吟」、「須言之有物」，其中「言之有物」就美術形式而言，可能解讀為「現（寫）實主義」，胡氏較偏重文學形式的改革，但主要目的仍舊是要使白話文學成為「正宗」²²。

在擔任駐美大使期間，胡適擔任「中美文化教育基金會」的執行會長，此基金會是美國政府於1908年用庚子賠款設立，藉以培養中國的青年學者，總部設在紐約。²³他的中西學養在擔任中央研究院院長期間，力倡開放留學美國，無論政策上是否發揮作用，歐美文化的開明作風造就了台灣留學的風潮是主要的理由。對台灣的藝術文教之發展有相當的影響，並且在會議過程當中結束他的生命（在台灣），是其和台灣發生淵源的另一個小插曲。

3.張道藩的文藝政策與社團（1950以後台灣之文藝政策）

張道藩（1897-1968），1919年「勤工儉學」赴歐洲，1921考入倫敦大學大學院美術部思乃得學院習美術，1924年畢業，為該校第一位得到畢業證書之中國留學生。美術學校畢業後短期遊歷德、法等國，以三幅油畫入選法國國家春季沙龍，1933年入巴黎最高美術學院深造。是繼蔡元培之後另一位民國以來留學英國、法國、德國學習藝術（繪畫）之後返國，在政府部門擔任重要的決策或方針的領導者。²⁴

張道藩本是學習西洋繪畫的所謂正統科班出身的藝術家，在留德時期結識徐悲鴻、蔣碧微夫婦，張道藩與徐悲鴻等人在法國籌組「天狗會」，其時中國國內之文藝環境正逢「五四」新文化運動的餘緒猶存。張氏與徐蔣先後回國，除擔任黨政職務外，張道藩其餘之文藝相關事務有：美術教育委員會委員、文化運動委員會主任、中國美術會理事長、中華全國

1918年《建設的文學革命論 國語的文學—文學的國語》將這「八事」修正為「八不主義」：一、不做「言之無物」的文字。二、不做「無病呻吟」的文字。三、不用典。四、不用套語爛調。五、不重對偶：——文須廢駢，詩須廢律。六、不做不合文法的文字。七、不摹仿古人。八、不避俗話俗字。

²² <新文學運動提倡者的主張>，網路資料，摘自香港文達出版社第二版《中國文學》頁34-38。

²³ 胡適於1938年9月奉派特任為駐美大使，1946回國任北京大學校長，1949去美國後轉往台灣，1957年出任中央研究院院長。

²⁴ 張道藩歷任國立青島大學教務長、浙江省政府教育廳長、交通、內政、教育三部之次長、中央政治學校教育長、國民黨宣傳部中央文化運動委員會主任委員，民國三十七年當選貴州省第二選區立法委員，四十一年（1952）三月被選為立法院長，任期長達九年。參見：第一屆立法委員名鑑，立法院立法委員名鑑編輯委員會編印，1953，台北，頁1。及，中國近代學人象傳初輯，1971，大陸雜誌社編輯，台北，頁228。

美術會理事長、國立中央美術館籌備委員等。²⁵

民國二十六、二十七年張道藩出任內政部常務次長、教育部次長，「一般人都以為張道藩是一位有為有守的政治家，殊不知他在嚴肅的外表之下，有一顆熱烈真摯的愛心...」，從政之後在心靈深處張道藩表達其內心意向仍在巴黎的「藝術夢鄉」。由他對蔣的一番告白「...一、請將我所著的劇本彙集齊全，出一部專集。二、假如我的各種作品還沒有被焚毀，請為我出一本畫集，作為我學美術七年的紀念。...」可知。²⁶

在張氏任職教育部期間，1937年6月教育部公佈「全國美術展覽會」辦法，每兩年舉行美展一次。而實際上因為戰亂，僅有1942-1943年間所舉辦的第三屆全國美術展覽會，邀請國立北平故宮博物院、國立中央研究院歷史語言研究所、國立中央博物院籌備處、教育部藝術文物考察團、中國營造社等六個單位參展。²⁷

1938年由中華全國美術界抗敵協會併入中國美術會，改名中華全國美術會，由張出任理事長，此時張氏已擔任國民黨中央宣傳部文化運動委員會主任委員。張道藩任中央宣傳部長之際，繼毛澤東發表「延安文藝座談會上講話」後，發表在〈文藝先鋒〉刊物〈我們需要的文藝政策〉提出「六不」政策之後，又再以「五要」增強他的文藝主張：

- (1) 要創造我們的民族文藝，
- (2) 要為最痛苦的平民而寫作，
- (3) 要以民族的立場來寫作，
- (4) 要從理智裡產生作品，
- (5) 要用現實的形式。

本文之所以特別提到張道藩，亦是因為張氏提出的此篇轉折性的「反共文藝政策」文章²⁸，逆轉了整個後半世紀的台灣美術思維，影響了未來五十年來的文藝發展。五〇年代的「文藝政策」曾是熱門課題，對台灣的美術

²⁵ 阮榮春，1911-1949中國近代美術史，頁229-231。1. 國立中央美術館籌備委員會成員：張道藩、陳樹人、沈尹默、馬衡、呂鳳子、陳之佛、唐義精、林風眠、徐悲鴻、呂斯百、汪日章、蔣復璁、王子雲。2. 1940年由「中國美術界抗敵協會組織」、「中國美術會」、「中華全國美術會」三團體合併為中國美術會。3. 中國美術會：張道藩（理事長），徐悲鴻、傅抱石、陳之佛、汪日章、呂斯百、黃君璧、秦宣夫、李瑞年、謝稚柳、黃顯之、張書旂、吳作人、潘天壽（理事）。吳稚暉、陳樹人、蔣復璁、宗白華、顧樹森、蔣碧微（監事）。

²⁶ 蔣碧微，1986，十版，蔣碧微回憶錄，頁843-844。『南京倘使需要死守，即或大本營人員撤出，我也決心和守城將士同生死。...有幾件必需求你的事，我虔誠的希望你們一一實現：一、請將我所著的劇本彙集齊全，出一部專集。二、假如我的各種作品還沒有被焚毀，請為我出一本畫集，作為我學美術七年的紀念。三、我最近幾個月的筆記，你可加以刪改，隱去關係人姓名和字句，在適當刊物上發表，作為我和我的愛情紀念。你能為我做這三件事，我即使死了，死也瞑目。---張道藩』

²⁷ 阮榮春，胡光華，1997，1911-1949中國近代美術史，頁227。

²⁸ 同註12。

發展造成相對的波動和震盪，因此也就不得不再次討論一番。

4.張其昀的生平與建樹（台灣時期的教育官員）

張其昀（1901-1985）（曉峰）先生擔任中華民國政府遷台後的正式教育部長，任內整建南海學園，設立國立歷史博物館、國立藝術教育館、中央圖書館和教育資料館、科學教育館等，有計劃的逐步提昇國家整體的教育設施和政策。張其昀在其教育部長之任內，訂定了由藝術教育館承緒主辦「全國美術展覽會」，算是統整了紛亂多年的「台陽展」、「省展」和各種美術競賽，只是美術界的自主意識總是會「超越」體制，這也是美術之所以可貴、可愛之處，張其昀氏對提昇美術教育的貢獻卻是不可抹煞的。

教育部長卸任之後，張其昀在陽明山創辦「中華學術院」，其規模是以蔡元培當年倡導創辦大學院（中央研究院前身）之精神，設立各類之中華文化相關之研究所進行有規模之研究工作，其後因要承接研究之基礎教育之需，始創辦中國文化學院以提供大學部之基礎學習。自民國初年蔡元培於北京大學設立藝術學院之後，只有對日抗戰期間的中央大學設有藝術系²⁹。1962年開創中國文化學院之初即首設「美術系」，因此「美術系」之設立於整個中華民國的高等教育體制來說，是一項創舉。

（三）、藝術界的自覺

「五四運動」發生前後，大學和知識青年聚集的城市「北京」與「上海」成為新文化運動中心，此二都會城市自古對國際關係開放較早，因而新思潮紛蕩漾，知識青年留學生們陸續歸來，學習美術的留學生進入各地美術文教機構任職。學習西洋繪畫的風氣，帶動蘇、杭一帶藝術學校的興盛，亦可以視為民國以來中國「藝術重心」由全國各地集中於此地的一次「美術自覺」運動。

大致說來，美術教育機制的發展有兩種，一種是醉心藝術的美術家自辦培養專業藝術人才之學校，如蘇州美術專校、上海美術學校等，因是私人興學，師資未必如國立藝校，能聘請到甫從歐洲留學歸國之美術家任教，因而發展上以強調以西潤中。另一類是官方設立的學校，以蔡元培任教育總長時期的北京大學藝術學院（後獨立為北平美術學校）、杭州藝術專校和中央大學（南京高等師範學院後改為東南大學，再後改為中央大學）為主，則承襲留法徐悲鴻的素描觀念以油畫作重點。

在名校領銜的大局中，教育方針也趨向二種方式：上海美專及杭州美專傾向追隨新潮以帶動中土美術現代化演進；中大藝術系及蘇州美專則堅持以寫實精神來貫徹強化中土美術的命脈³⁰，而這其中有官方主辦也有私人辦學主導的發展，顯然藝術發展在此一時期的自由度並未強烈設限。

²⁹其他當時有藝術系之設置者，皆為教育學院和師範院校，其目標皆為培植師資人才，附帶以美術、工藝、勞作等作為教習重心，而非純粹以「美術」作教學的重點，而「南京高等師範學院」民國初年至抗戰時期（改名中央大學）均稱為「藝術系」屬教育學院，含美術組和音樂組。

當國民政府遷到台灣之後，除了基於時代因素的考量，徐悲鴻、林風眠、劉海粟、呂斯百在完成了當時代階段性之任務後，均因某些因素而仍然居留於中國大陸，對台灣的影響不是太大，等同階段的另一面選擇是李叔同（弘一大師）、魯迅（周樹人）、常書鴻、常玉、潘玉良等，都有留學日、歐經驗，而且作品對台灣美術的發展曾經造成風潮，反而還有影響力，惜因本文篇幅所限，著眼在官方的教育政策，故而暫且不表，因此這一段中國文化歐西化的歷程暫時未能繼續發展。

美國文化的崛起在中國早年有胡適、蔣夢麟、傅斯年的經驗，過了半世紀之後他們的經驗傳承成了「留學政策」。³¹也因為世界的藝術中心由歐洲法國巴黎移轉到美國紐約，而實質上移居紐約發展的藝術家仍以歐裔民族為多。取而代之的美國式的文明再度接續二次世界大戰前期的留美氣息，「美國文化」成為台灣美術的主流。而蘇雪林、袁樞真、孫多慈、廖繼春、李仲生、張隆延、劉國松、蕭勤、廖修平、謝理法等，本身是由美術專業體系發展成為教育工作者，處於「新舊交替」的世代而脫不了「傳統」，或者又意欲「大肆改革」而無法「脫身」，受到歐美思潮之影響創作思想逐漸西化，在其作品或教學當中往往顯現些微「玄機」。

以藝術家的養成教育和經歷背景為研究要因，官方的留學政策的開放，留學生自美返國攜回的美國藝術家創作經驗，台灣的美術教育吸納能力超強，一般的知識教育對這些「美國經驗」的移植，相對倒也並不特別突出。「美國經驗」雖在八〇年代造成的震撼延續到世紀末，開放留美的教育政策則是重要關鍵。美術創作者若有留學經驗，多以遊學美、日為先、再繼續歐洲的「圓夢計畫」，概念上，皆認為二次戰後的「藝術重心」由巴黎移往紐約，探討美式教育的治校理念和教育言論重點，還是在其對美術教化的觀念、國際化觀念和參與時代的進化觀念。

台灣美術光輝發展時期的特別現象，即是社會人類學所謂的「女性意識」之發揚，不過新時代的學術環境與「世界大戰」前後不同，學者的光環相較於創作者的表現更是耀眼，教育體系由女性主掌會對藝術發展產生何種特質，也值得討論之。

三、小結：貫串世紀的主軸

歷經多次美術教育的教改和探討之後，台灣美術發展的幾個重要議題：由中央政府的藝術教育政策在台灣的重大措施和建設、美術學校之設置、美術科系在大學的發展與變遷、『台籍畫家』留學日本帶回來的美術現象、『遠渡重洋的巴黎夢』、『台籍畫家』大陸留學重回故國的尋親記、戰後嬰兒潮之留美取經記、新世代的全球化現象等等。「以美育代替宗教」的理想一直存在，而是

³⁰ 林惺嶽，2002，頁101-111。

³¹ 我國開放留學美國的時間相當早，從容闈、詹天佑到胡適之、傅斯年、蔣夢麟等，這些「美國經驗」都曾對教育政策有所影響。

否美育真能替代宗教？又美育替代宗教的是些什麼？如果這些說法仍然是口號，而美育的精神意義與宗教的「實用」立意又有何差別？那麼我們的主流又該流向何方呢？

整體國民教育多年來受到「中道」思想束縛，一旦解脫之後產生的如同原子彈爆發的現象，往好的方面思量，任何時候、任何環境，無論是否有「創意意識」的作為，皆可以頂著「藝術創造」之光環，而這一種似是而非的大洪流，其實是整體思維仍然受到「歐西化」的「形式」的牽動。

簡單的歸納，無論東、西方民族在試圖「改變歷史」的思維角度上，語言對文化的影響力維繫在教育決策思維之上，民族主義對文藝思潮的作用與影響則繫於語言與文字，而能夠有充分的自由和自主來運用其語言文字，才能真正的表達一個完整思想的多面向畫面。對照著西洋的宗教革命之根源，仍是追求永續不滅的真理，企圖用「普遍性」來超越真理的「超越性」，形貌上的「永續」只是順應潮流罷了！歐化並沒有不好，只是在「同化」或「核心精神」保衛戰的拿捏分寸；或者，反過來說，一個「有為有守」的藝術家，絕對應該保有的他的自我意識，同時也應發揮他潛意識裡超越自我的「宏觀」，才能夠屹立於波濤洶湧的大環境潮流中。歸結本文涉及的諸位推動美術教育工作和教育政策制定者的努力，當前的台灣美術的推動工作真是前所未有的蓬勃，也可以說是一種貫串世紀的主軸力量。

參考書目

1. 蔡元培，1985，蔡元培自述，傳記文學出版社，台北。
2. 孫常煒編，1986，蔡元培先生年譜傳記，國史館，台北。
3. 朱匯森主編，1987，中華民國史事紀要，國史館，台北。
4. 胡適，1988，〈胡適文存〉第一集第一卷，遠流出版社，遠流三版，台北。
5. 謝理法，1992，日據時代台灣美術運動史（三版），藝術家出版社，台北。
6. 林惺嶽，1987，台灣美術風雲四十年，自立晚報，台北。
7. 林惺嶽，2002，中國油畫百年史，藝術家出版社，台北。
8. 王秀雄，1995，台灣美術發展史論，國立歷史博物館，台北。
9. （日）中村 元著，林太、馬小鶴譯，1999，東方民族的思維方法，淑馨出版社，台北。
10. （日）三浦真一著，李聰明譯，1998，日本繪畫史，中國文化大學出版部，台北。
11. 阮榮春，胡光華，1997，1911-1949中國近代美術史，台灣商務印書館，台北。
12. （美）Franklin Baumer著，李日章譯，1988，西方近代思想史，聯經出版社，台北。
13. 賈馥茗，1986，「我國教育思想的哲學基礎」〈國立台灣師範大學教育研究所集刊〉第二十八輯，台北。
14. 柯文輝，1986，藝術大師劉海粟傳，山東美術出版社，濟南。
15. 雄獅美術編，1996，弘一法師翰墨因緣，雄獅圖書股份有限公司，台北。