

從圖畫教科書看日治時期台灣初等學校美術教育

陳佩佩

一、前言

台灣的學校美術教育肇始於日治時期。日本統治台灣的五十年間，造就台灣美術的新發展，學校美術教育的推動起著推波助瀾的作用；然而，當時學校美術教育的進行究竟為何？其中存在著制度面與實際教學上的矛盾，也體現台灣初等學校美術教育起步時在教學方式上的混沌。最大的原因在於美術教師的培訓過程中，師資的養成只著重創作的主觀表達，缺乏兒童繪畫啟蒙理論基礎的教育學門課程，進而造成美術教師與畫家之間界線的曖昧。本文嘗試從學校教育的發展中，以圖畫教科書的課程設計為中心，結合當時圖畫教育思潮以及師範教育中美術教師資格的養成，從各個層面討論台灣初等學校美術教育的起步及其影響。

二、日治時期公學校圖畫教育沿革

探討台灣美術教育的發展，無可避免需從教育制度面著手。與初等學校圖畫教育相關的法令制度，可以追溯至一八九七（明治 30）年，總督府國語學校第四附屬學校（小學校）創立之際，這是台灣學校教育中圖畫教育之始。唯該校是為日本人子女所設的學校，雖然實施與日本當地一致的初等教育，然而，嚴格上說來，還不能稱之為完全屬於台灣初等教育中圖畫教育的開始。

台灣公學校¹的正式設置在一八九八（明治 31）年，取代之前的國語傳習所，是初等普通教育機關正式設立。一九〇七（明治 40）年首次出現「幾何畫」的科目²，由於必須使用尺、規等繪圖器具，並且要求精確數理的圖學畫法，因此，該科目較接近科學

¹ 依據總督府勒令第 178 號《台灣公學校令》。

² 依據總督府勒令第 14 號，廢止《台灣公學校令》，同律令第一號重新制定《台灣公學校令》；同日發布《台灣公學校規則改正》。

的輔助學科³。在一九一二（大正元）年十一月廿八日規則改正⁴中出現了「手工及圖畫」科，其中的第三條規定：「修業年限六年之公學校教學科目為修身、國語、算術、漢文、理科、手工及圖畫、唱歌、體操，另外男兒加課農業與商業兩科，女兒則加課裁縫與家事」⁵。同時，第二十三條對手工圖畫科的課程內容說明如下：「手工與圖畫是教授製作簡易的物品，描寫普通之形體的基本技能，並養成勤勞的習慣，及涵養其美感，圖畫科的內容以臨畫、寫生畫、考察畫為主，並依據地方要求可增加簡易的幾何畫。手工與圖畫科的教學，盡量以其他科目教學的物體或日常常見的事物為主，並注意製作描寫所使用用具的保存方法。」

圖畫科正式成為獨立的學科，是在一九二一（大正 10）年四月廿四日《總督府令第 75 號》將自一九一二年以來實施的公學校「手工及圖畫」科改為「圖畫」科，亦即在一九一九（大正 8）年《台灣教育令》公佈⁶之後；手工科列入實業科與商業、農業並置（五、六年級男子的加設科目）。法令中第十六條說明了圖畫科的教學主旨為「養成一般形體的觀察力與正確的描寫技能，並兼具涵養美感為主旨」、「圖畫科之內容為臨畫、寫生畫、考察畫」、「依據各地方情況可加課幾何畫」等。

三、圖畫教科書《公學校圖畫帖》

在一九一二年出現「手工圖畫」科當時，小穴武次曾在〈圖畫教授に關する私見〉⁷論述中，對「手工圖畫」科的實施要點提出建議，並認為雖然公學校沒有教科書，但可利用日本文部省出版之國定教科書《新定畫帖》⁸的教材編排，再搭配手工教材的連結。而依據《總督府事物成績提要》「台灣總督對公學校模範學校規則案」脫稿出版的圖畫教科書細目⁹，台灣總督府出版《公學校手工及圖畫教授書》第 1-6 學年，但此套書目前不可得。

可見，總督府為因應當時公學校圖畫教學之需要，編纂出版了圖畫教科書，《總督

³ 當時日本對台教育政策，強調生活實用技能。

⁴ 台灣總督府第 40 號公學校規則改正。

⁵ 林曼麗，《台灣視覺藝術教育研究》（台北：雄獅，2000），頁 69。

⁶ 佐藤源治在《台灣教育の進展》一書中，將台灣教育以一九一九年《台灣教育令》頒布（第八任總督明石元二郎發布，病逝後由首任文官總督田健次郎接任；田總督又於 1922 年 2 月頒布新《台灣教育令》特點為「撤銷內台人間差別教育，全達均等地步。」）為分界點。1895-1919 年為台灣教育試驗期，屬於現實主義、漸進主義的教育政策；1918-1937 年為台灣教育確立期，屬於積極同化主義的教育政策；1937-1945 年為暫時體制下的皇民教育及國民教育時期。佐藤源治，《台灣教育の進展》（台灣出版文化株式會社，1943），頁 7-9。

⁷ 小穴武次，〈圖畫教授に關する私見〉，《台灣教育》，141 期，1914 年 1 月，頁 32。

⁸ 《新定畫帖》出版於 1910（明治 43）年，使用至 1932（昭和 7）年《小學校圖畫》出版為止。

⁹ 同註 5，前引書，頁 102。

府事物成績提要》記載脫稿出版的圖畫教科書細目¹⁰，依出版時間之序為《公學校手工及圖畫教授書》第 1-2 學年（1914，大正 3 年）、《公學校手工及圖畫教授書》6 冊（1915，大正 4 年）、《公學校圖畫帖》兒童用第 3-6 學年（1920，大正 9 年）、《公學校圖畫帖》教師用第 1-2 學年（1921，大正 10 年）、《公學校圖畫帖》教師用第 3-6 學年（1922，大正 11 年）、《初等圖畫》第 1-3 學年（1934，昭和 9 年）、《初等圖畫》第 4-6 學年（1935，昭和 10 年）。

上述諸多當時國定圖畫教科書中，本文選擇《公學校圖畫帖》進行討論，一方面是因為《公學校圖畫帖》是現存資料中台灣總督府最早出版的圖畫教科書，出版年為一九二〇（大正 9）年，正值《台灣教育令》公佈之後，為台灣公學校的學科中正式列入「圖畫」科之際。《公學校圖畫帖》又是以《新定畫帖》為範本而編纂的；《新定畫帖》是日本圖畫教育進入新時代的代表性國定教科書，由正木直彥等五位「圖畫教育調查委員會」重要成員，採用教育價值觀統合東、西方不同技法和工具，為達到「教育的圖畫教育」功能而編纂的圖畫教科書，具有圖畫教育教學上的專業性。《公學校圖畫帖》既以《新定畫帖》為範本而編纂，有其教學課程設計的適用性。而討論該版圖畫教科書，可結合大正時期山本鼎的自由畫教育運動的教育思潮¹¹對台的影響；同時，該圖畫教科書使用的期間是在 1920-1934 年間，亦即在《初等圖畫》出版之前，若與台灣美術界導師石川欽一郎兩次來台任教期間（1907-1916 及 1924-1932 年）做聯繫，並參考當時從師範學校畢業的學生任職於公學校的教學情形，從不同面向思考當時的美術教育實際教授情形與教科書使用的狀況，當是可靠的。

以目前蒐集到的圖畫教科書（如附表一）中，《公學校圖畫帖》是以《新定畫帖》為範本而編纂；《教育所圖畫帖》則是台灣總督府教育所警務局發行的原住民圖畫帖，針對原住民實際生活的考察取材，是參考文部省發行的《小學圖畫》編修而成¹²；《初等圖畫》是台灣總督府有感於當時台灣的美術活動與圖畫教育理念的進步，認為《公學校圖畫帖》自 1921 年發行以降已不敷使用，而依據《小學圖畫》重新編修¹³。《初等科圖畫》、《初等圖畫高等科》與《黑板畫の畫き方と手本》則是中等學校用書。

¹⁰ 同註 9。

¹¹ 山本鼎將自由畫教育的要點確定為「不是把摹寫作為成績，而是把創作視為成績」。張小鷺，《日本美術教育——從傳統到現代》（湖南：湖南美術，1994），頁 16。

¹² 《教師用圖畫帖》，台灣總督府警務局編，1935 年。

¹³ 同註 5，前引書，頁 94-102。

中央圖書館台灣分館現藏《公學校圖畫帖》僅有兒童用第 3-6 學年，且為影印本¹⁴。各冊內容如下：

學年度	內容
第三學年	野原；虹；薔薇；四角形；三角形；幡；菱形；旗；道卜木；海；稻村；方眼；鼠；貓；組合方；略畫
第四學年	製圖用ノ線；系卷ノ工作圖；正方形ノ透視圖；はがき；圓ノ透視圖；團扇；緋鯉；金魚；立方體ノ變化；立方體ノ變化；箱ノ工作圖；圓柱ノ變化；茶桶；ペタコ；鳩；模擬畫；略畫
第五學年	色圖；色圖；蝶；模擬ノ組立；模樣；位置ノ取方；盆ト茶碗；筍（參考圖）；幾何形；模樣；配色圖；模樣；犬；林檎（參考圖）；模樣化；略畫
第六學年	色圖；配色圖；模樣；立體形；硯（參考圖）；雞；陰影圖；バケツ（參考圖）；筆立（參考圖）；果子箱（參考圖）；位置ノ取方；景色；模樣化；略畫（缺）

以上第 3-6 學年內容由簡入深，圖畫種類包括了臨畫、寫生、幾何圖案與略畫，教材內容偏重圖案與用器畫。第三學年除了簡單的幾何圖外，已經出現如「道卜木」的透視畫法；第四學年著重透視圖、工作圖、圖案；第五學年在色彩與構圖的教材佔很大的比例；到了第六學年則是統合之前各學年的主題，並且每一單元趨向整合與系統化。《公學校圖畫帖》的教材內容，實際上是為了讓學童習得如何將物體簡單描繪出來，著重對物象客觀的正確描寫所編纂的臨摹範本。雖然缺乏主觀性的表現，卻是當時教育觀點下的圖畫教育方式。如何正確掌握描繪對象的形體，是該圖畫教科書內容明顯側重的目標。以下將簡述各冊內容並針對教材加以分析。

第三學年的圖畫帖以自然景觀「野原」、「虹」及「薔薇」等類似寫生的範例起始，接以「四角形」、「三角形」等幾何圖形介紹，「旗」、「道卜木」等近大遠小的透視表現法，「海」、「稻村」景色，「方眼」是將幾何圖形加以變化，「鼠」、「貓」以簡筆勾勒動物形貌，「組合方」是將方形、三角形、圓形等圖案重疊、延伸作變化，「略畫」則以簡略的筆劃表現各種靜物和動物。

第四學年以更精確的「製圖」方式學習幾何圖形，「景色ノ遠近」透視表現也使用了多種物體加以呈現，還出現了對「金魚」、「ペタコ」、「鳩」等動物的寫實範例，「模樣化」的圖案表現，訓練學童從自然物象中找到「設計」的靈感，對兒童來說應是有趣的；「略畫」當然不可少，不過以魚類及二足動物為主。

¹⁴ 林曼麗所著《台灣視覺藝術教育研究》內有《公學校圖畫帖》的部分圖版，皆為彩色。

第五學年開始以「色圖」介紹用色，「蝶」用來表現對稱，還搭配其略畫和強調對稱的輔助線，「模樣」開始較複雜的以重複圖案所作的設計，「位置／取方」示範物體之間的構圖方式，「盆卜茶碗」、「筍」示範圓柱、圓錐體的不同觀察角度，「幾何形」也藉由尺規畫出各種等邊幾何圖形，「模樣」則在一些基本幾何圖形中加上設計的圖案，讓幾何圖形豐富化，「配色圖」教導如何搭配顏色；「犬」、「林檎」是具有明暗表現的寫實範例；「略畫」以四足動物為主題，如豬、兔、犬、馬等，姿態上有立姿及坐姿。

第六學年則將色彩與重複的圖案搭配在一起，並做不同的排列組合；「立體形」著重立體器物的正確比例；「硯」「雞」等寫實的圖畫；「陰影圖」利用輔助線指導正確的採光投影及陰影的產生，「バケツ」、「果子箱」則利用明暗以及陰影正確描繪物體；「筆立」、「位置／取方」開始示範取景；「景色」類似寫生的風景畫；「模樣化」示範了圓形的圖案變化設計；而目錄所記之「略畫」兩課，卻未見實際內容，有待進一步查證。

整體而言，所有的內容皆強調「簡單」表現生活所見的事物，即使高年級（第六學年）的內容，單元主題性強而且仍以容易臨摹為主。第一本教材（第三學年）在課程編排上，並非從方形、三角形等物象最簡的幾何圖形式開始，而是以自然風景為首兩課，加上兩課的簡單透視表現方法，可見圖畫課對於一般以風景入畫的「繪畫」仍有所聯繫。「圖畫」並非單純的描繪物體形象，同時希望藉由對生活環境的入畫而達到性情的陶冶。因此，課程開始就將風景入畫，當是為了建立學童對圖畫的初步概念，「圖畫」就是一幅「畫」，讓學童一開始就能從身邊大自然中很容易地找到繪畫的素材，同時也是灌輸他們對繪畫的認知。

然而，對於生活中視覺經驗課題的重視，該教材考量到兒童的學習進程，所以有幾何圖形、圖案畫、略圖等容易臨摹的圖畫種類。將幾何圖形加以變化、組合，加上動物的「略畫」，讓學童以簡單的筆劃就能輕易掌握形體與動物的表現，編輯旨趣上是希望能夠藉由「易學」而激發學童學習的興趣。簡單易學的課程設計亦符合發展理論（Developmental Theory）中兒童繪畫的階段性表現。E. W. Eisner 從發展理論的角度，看待兒童繪畫表現隨著年齡而有七個階段：（1）2-4 歲：塗鴉期；（2）4-7 歲：前圖示階段；（3）7-9 歲：圖示階段；（4）9-11 歲：寫實萌芽階段；（5）11-13 歲：擬似寫實階段；（6）13-17 歲：決定階段；（7）17-：青春期階段¹⁵。公學校學童的年齡分布於上述「前圖示階段」、「圖示階段」及「寫實萌芽階段」；無論圖示或寫實都需要透過方法來學習，而教科書所提供的範例是為了讓兒童較無障礙地透過模仿學習，其中還考慮了兒童的學習心理。

¹⁵ E. W. Eisner, *The Art, Human Development, and Education* (California: McCutchan Publishing, 1976), pp. 5-18.

略畫雖是成人對物體簡化後的形象表現，屬於成人的創造、設計，進而讓學童模仿這些大人的作品；但是，對於初學的孩童來說，他能以某種方式（即便是臨摹教科書上大人的手筆）將一個實體存在或會移動的物體用筆畫出來，這些圖示及寫實的成果是出自於他自己的筆下，雖然模仿而來，如此模仿的方式較能滿足兒童執筆時的成就感與心理上的自信！如果以當時「自由畫教育」或現在「原生藝術」的觀點看待這樣的教科書「錯誤示範」，或許會極度批評「臨摹」範本的圖畫教學方式會限制學童的創造力。但是，亞里斯多德也認為所有的藝術品都是「摹本中的摹本」；倘若從學習的觀點而論，視覺經驗透過模仿而學習是無庸置疑的，學童會因為「輕易」模仿得像而產生模仿的樂趣；反之，如果模仿的過程中困難重重，勢必對兒童的心理造成學習障礙，有可能失去學習的興趣。舉例來說，陳藻香老師曾經回憶小學上圖畫課的經驗¹⁶，圖畫課對她而言並不得意，原因在於她認為自己畫得「不像」，從此就不喜歡畫畫了。試想，倘若當時圖畫教師能指導她掌握模仿的技巧，「畫得不像」的挫折感也就不會造成她日後排斥畫圖的情形。

圖畫教科書將物象簡化後的教學目的，在某種程度上是爲了讓學童能夠輕易掌握物體形象，從中獲得掌握物象的成就感，從模仿的歷程中達到圖畫的樂趣。以西方學院派的繪畫訓練而言，最基礎的訓練也是從素描開始，藉由素描訓練學習者對物象精確的掌握；中國繪畫的傳統亦是透過臨摹習畫後，才能加以創新，《芥子園畫譜》是流傳已久的繪畫基礎範本。「範本」的確有其存在的必要，因為這是基礎；否則，無法正確掌握物象形體基礎的畫家又從何談創新？當代藝術家有太多缺乏基礎訓練之輩，仗著新媒材、新觀念與標新立異的手法來突顯個人的與眾不同，往往提出令人無法理解及感動的「東西」。因此，《公學校圖畫帖》從基礎起步是有學理依據的，即使教材內容是爲了讓學童「臨摹」，卻不失其正視「臨摹」在繪畫基礎訓練中的重要性。同時，站在學童學習的立場，體會他在模仿過程中自信的建立與能夠輕易運用畫筆工具就能捕捉週遭事物的喜悅，再進一步談兒童的「創造」，從教育的觀點也比較合理。

根據總督府當時脫稿出版的書目，並未出版兒童用第 1-2 學年用書，其中原因，或許是因為有《公學校圖畫帖》教師用第 1-6 學年的用書，可以將之作為教學上的指導，沒有兒童用書也無妨，只要教師會教就行了；或是當時還有其他的取代方案，目前不得而知。然而，該套教師用書如今查無資料，無法藉此證實公學校第一、二學年的圖畫教學情形究竟如何！另一方面，雖然從教科書的內容評估這套教材，具有學習理論的依據，但是，教科書的實際使用狀況以及對兒童畫實際的影響，則需要更多的資料或是對曾經使用過這套教材的前輩進行訪談，才能進一步證實。不過，初等圖畫教育還必須考

¹⁶ 2002.5.17。

量當時新興的圖畫教育風潮所帶來的影響，以及師範科學生圖畫教育方面教學方式的養成；幫助我們從不同的層面來思考當時的初等圖畫教育。

四、教育思潮的影響

教育法令影響下的一九二〇年代的圖畫教育，圖畫教科書的使用成效與實際的圖畫教學，必須同時考量當時的美術教育思潮的影響。

日本大正時期美術教育中自由畫教育運動的領導者是山本鼎，提出「注重臨物反對臨畫」¹⁷的主張，並在其著作《自由畫教育》（1921年出版）中強調美術教育應具有的創造性。1924（大正13）年4月底，山本鼎受台灣總督府之聘，應日本農商務省委託，來台考察手工藝及排灣族雕刻，並在台灣教育會邀請下舉行五場美術與工藝專題演講，為自由化運動帶來高潮。首場「圖畫教育之立場」演講對象為從事美術教育工作者¹⁸，不僅提出針對台灣圖畫教育指導要領之見解，有關學校教育的目標、課程、指導計劃以及題材的選用多所評述，並批評當局不重視兒童圖畫教育的內涵，尤其早期美術專業師資的缺乏、素描訓練基礎不足，及針對台灣教科書編纂的不滿等。還提出修正主張如強調本土化教材內容、提昇師資培養、以鑑賞教育取代舊有的教科書、重視自由畫精神、台灣總督府必須加強教科書的編輯等。山本鼎當時的演講稿筆記如下（1924年，大正十三年五月）：

圖畫教育的問題

聽說本島圖畫教育最近急速的進展，但就整體的印象而言，依然有待改進。如同手工教育一樣，以圖畫教育而言，似乎不甚理想，在教學方式頗為消極，就時代的臨摹教學只有將教課書提供給兒童參考學習作畫，對於其學習意義，如何去啟發智能及有益實際生活，好像幾乎漠不關心。雖然不完全如此，如何使兒童擺脫侷限，能在更廣闊的藝術環境中創作，任其自由揮灑創作，有關兒童的臨摹畫圖具有何意義，其啟發有何文化價值，其主旨更是模糊不清。

這可由兒童們的成績得知，雖讓兒童學習畫圖的技巧，但對於構圖畫面卻毫不關心，素描與色彩是表達圖畫的兩大關鍵，但相形之下，素描較為重要。即使缺乏色彩也可構成一幅畫，想培養素描基礎，許多教學專家便會聯想到，呆板的模型道具，實在令人困擾，而我所提及的素描，並非教課書與作者所規定概論那樣平淡的內容，而是透過兒童眼睛的觀察，創作栩栩如生的素描。總而言

¹⁷ 張小鷺，《日本美術教育——從傳統到現代》（湖南：湖南美術，1994），頁49。

¹⁸ 〈台灣日日新報〉（漢文）1924年5月4日。

之，在本島似乎仍有不少的學校以貧乏型態和色彩的圖畫教課書來教導學生作畫。原住民兒童身邊隨處可見許多雄偉的山峰、樹木、花草，卻漠視不用，反而教授總督府所編輯的兒童圖畫教課書，以平淡的創作動機和無聊的構圖方法任意作畫，所以首先應斷然將現有圖畫教課書廢止。取而代之應是歷史上所有名畫的源頭，方能成為圖畫教課書學習題材，促使兒童憑自己的努力直接由自然生活環境中學習構圖，將體勢、形狀、色彩、格調等化為畫圖題材。以培養師資，廢止圖畫教課書，並且編製『教師手冊』，以供教學上之參考。

有關於『教師手冊』的內容，敘述將會長篇大論，因此，決定在必要時另行討論。¹⁹

雖然，山本鼎的一番苦口婆心，如今無法得知當時的聽眾（教育工作者）究竟為其教學帶來如何的衝擊與改變。不過，透過當時《台灣教育》的文章與論述，自由畫教育運動的確引起台灣美術教育界的重視。例如，台北師範學校教諭江間常吉在 1923（大正 12）年出版的《圖畫教育新思潮之批判及最新圖畫教授法》（台灣子供世界社出版）「自序」中，提到：「過去的時代是一個僅按範本臨摹，以技能訓練為主的時代。這種方法雖然持續了相當長的時間，但漸漸地令人感覺到其中的教育價值太薄弱了。」²⁰，提出時代變遷中的圖畫教育理論由寫生主義、工藝主義、鑑賞主義、創作主義到自由畫主義的演進，指出每一種教育理論都具有圖畫教育上的重要面向之一，但重要的是必須「考慮到如何豐富兒童心智，更不可忽略世間人情的對待與聯繫。」²¹。

面對當時自由畫教育這樣一個新興理論提倡下的大環境，實際接觸兒童圖畫教育教學活動的美術教師的態度又是如何？即使當時的教育潮流如此，實際的美術教學活動的進行才是我們關切的重點。美術教師繪畫基礎的養成，是會直接影響他們在未來教學上的實際運作。藉由追溯師範教育體系美術教師的師資養成，也許可以提供多一些的概貌。

五、日治時期師範教育中的美術教育與美術教育者

台灣最早的師範教育是殖民統治者為實施同化政策，所規劃的國小師資養成教育，培養台籍的國語傳習所及公學校師資，目的為了利於日語教育的推行。日本政府在一八九六年創辦了「國語學校」²²；同年頒布的「台灣總督府師範學校規則」中所列修習之

¹⁹ 楊孟哲，《日治時代台灣美術教育》（台北：前衛，1999），頁 142-143。

²⁰ 江間常吉著，邱彩虹譯，〈圖畫教育新思潮之批判及最新圖畫教授法〉，藝術家，266 期，1997 年 7 月，頁 461。

²¹ 同上註。

²² 國語學校，台灣總督府於 1896 年設立，其內設置師範部以培養師資，修業兩年，只收日人；1902 年分甲乙兩科，甲科培養日籍教員，乙科培養台籍教員。1919 年 4 月改稱「台北師範學校」。

學科並未包含圖畫在內。直到一九〇二（明治 35）年規則修改，才將圖畫課程（「習字圖畫科」²³）列入²⁴；並規定師範部分設甲、乙兩科，甲科以培訓日籍教諭為主，乙科則是以培養台籍訓導為目的。一九一〇年國語學校將三年制的師範科乙部改為四年制，「圖畫科」獨立出來，課程內容在第一到第三學年為「寫生」及「圖畫」，第四學年為「黑板畫」。其後，中、小學也才漸漸有了圖畫課程。

一九一九年《台灣教育令》公佈，正式改國語學校為台北師範學校，直屬總督府。依據一九一九年所訂的師範學校新規則第十二條所載，師範學校的圖畫課旨在訓練學生「能夠精密觀察物體，正確而自由地作畫並且學會在公學校教授圖畫的方法，同時練習設計，培養美感。」²⁵，其目的在於培養勝任公學校美術教育的基本能力而已；當時師範學校的美術教育並非專才教育的美術科系。

雖然，師範學校（尤其北師）在日治時期新美術運動的洋畫啓蒙中，扮演重要的角色；然而，實際上師範學校在當時每週三十四小時的課程中，圖畫課只有一小時，內容多為純藝術創作。無論是在未來畫壇中表現優異的學生，或是後來任教於公學校美術教師的學生，大多運用課餘時間追隨老師學習，而非僅止於每週一小時的圖畫課教學內容，因此在某種程度上，也可視為類似於師徒關係之學習模式。因此，從美術教育的觀點而論，日治時期的台灣學校美術教育，一方面並未設立專門美術學校，再者，師範學校每週一堂的圖畫課程，對於有志在美術界發展的學生來說，還是得利用課餘時間追隨老師學習，學生從師範學校畢業後，也多赴日報考美術學校繼續學習，才能獲得較紮實的美術訓練。可說是台灣的美術教育在當時殖民美術教育系統中，是沒有實質的專業美術學校系統下的一個特殊現象。

石川欽一郎曾任教於台北國語學校及改制後的台北師範學校，對台灣近代美術影響深遠，他在 1907（明治 40）年 10 月 26 日離開東京，來台擔任總督府陸軍部通譯官。1909（明治 42）年 3 月，除了擔任軍職外，又兼任私立台北中學的美術教員。隔年（1910 年）5 月兼任台北國語學校的教務囑託²⁶。關於石川的教學，楊啓東曾回憶說：「石川先

1927 年劃分二校，原校址稱「台北第一師範學校」（今台北市立師範學院，位於愛國東路），專收日籍學生，另設立「台北第二師範學校」（今國立台北師範學院，位於和平東路），收台籍學生。
²³ 這是「圖畫」在台灣教育中首先被設置的時期，卻將「圖畫」與「習字」合併，又居習字之下，可見其附屬性。第一學年為楷、行、草書及「臨畫」，第二學年課程同上，並加上「寫生」，第三學年同第二學年。

²⁴ 溯源至伊澤修二在擔任學務部長時，於一八九七年五月廿二日於「東京帝國教育會」中發表演說，將算術、體操、圖畫等，界定為「有用學術」並說明其功能，提出台灣的學校教育課程中增開「圖畫」一科的構想。參考楊孟哲，《日治時代台灣美術教育》（台北：前衛，1999），頁 43-44。

²⁵ 台灣教育會編，《台灣教育沿革誌》（台北：古亭書屋，1973），頁 634。

²⁶ 《石川欽一郎展——明治水彩畫的導師，台灣洋畫之父》，靜岡縣立美術館，1992，頁 189。

生待人謙和，但是他的教學法以現在嚴格的標準來看，並不出色。每一次第一堂上課，他一定將他在大陸或歐洲的寫生作品，放在課堂上給學生看，我們首先驚訝有如此偉大的作品，接著而來的感覺是驕傲無比，因為在台北師範能接受日本第一流的水彩畫家的親炙。上課時，他總是以花卉作為靜物寫生的題材，幾乎少做更改，不過他說可以到教室外做自由寫生，任由學生發揮，他不限制學生的態度與讓學生自由發展的原則是正確的。」²⁷ 值得注意的是，石川在師範學校授課時是以其寫生作品作為示範教學，並且鼓勵學生自由創作。李澤藩回憶他在師範學校二年級時「每週欣賞並講解他自己的寫生作品時更令人興奮，忘不了其中一張學校附近公賣局工廠圍牆的寫生作品，牆下水溝流出來的水不斷冒煙，緩緩的上升，非常美。表現的巧妙深深觸動我，生平第一次，我有了作畫的慾望如潮湧。」²⁸ 隨後參加石川主持的「台灣水彩畫會」，與其他畫家一同習畫。而其生平第一次有作畫的慾望，是因為石川的畫所引起的，意味著他受到石川的畫所影響而引發創作的意念。對照 Eisner 的兒童畫發展階段，此時的李澤藩已經屬於青春階段繪畫時期。

石川在圖畫課上的教學方式，對於當時青春階段的師範生「創作」而言是恰當的，但是如果在師範學校圖畫課中缺乏兒童圖畫教育「理論」的教授，對於專業美術教師資格的養成是一個很大的危機。因為美術教師必須以兒童的心理與觀察、思考的方式進行教學，而非以教師個人的創作觀點來指導學童。倘若美術教師以畫家的立場來指導學童作畫，這和使用教科書臨摹大人作品的本質又有何差異？只是臨摹的方式不同而已，臨摹的方法都是屬於大人的。那麼，這些批評當時教科書教材的刻板與不符合學童創造力的主張，豈不是以五十步笑百步？

石川的美術教育觀點啟發了台灣美術畫壇藝術家的誕生，也直接影響師範學校畢業學生在公學校服務的教學方式。山本鼎的自由畫教育運動，實際上對於台灣的美術教育是已經造成影響，雖然林曼麗認為「大正八年展開的山本鼎自由畫運動，對台灣的圖畫教育也沒有直接的影響。」²⁹ 然而，石川的教學理念確實已深刻影響當時的美術教育工作者，自由畫教育的主張也瀰漫著當時整個美術教育界。不過，個人認為自由畫教育雖然重視兒童繪畫表現活動的過程，對於如何表現、創造繪畫內容均未提及，漸漸地，專業圖畫教師與畫家的立場就越來越不清晰。

李澤藩（1907-1989）自一九二六年畢業於台北第二師範學校後，即任教於新竹第一公學校（現新竹國小）³⁰，一生投入杏壇五十餘年。李澤藩在唸師範二年級的時候受

²⁷ 白雪蘭，《石川欽一郎師生特展專輯》（台北：台北市立美術館，1986），頁 16。

²⁸ 黃光男，《台灣畫家評述》（台北：台北市立美術館，1998），頁 59。

²⁹ 同註 5，前引書，頁 79。

³⁰ 李澤藩於新竹第一公學校服務二十年（1926 年-1945 年）。

教於石川，同時受到石川的影響與感化而對美術產生極大的興趣³¹。他曾自言：「我不是美術家，我是美術教育家。」³²，可見李澤藩對美術教育的熱忱。楊建家（李澤藩的表弟）回憶小時候受到李澤藩教授繪畫的經驗：「他（李澤藩）問我：『當你去看畫展時，那麼多畫，你一眼望去，哪一件最吸引你？』接著說：『一定是某一張畫的構圖、色彩特別吸引你』……」³³；當時楊建家十歲左右，對於李澤藩的繪畫是十分欽羨的。透過楊建家的描述，可以清楚瞭解當時李澤藩指導兒童繪畫的主旨在於構圖與色彩。李澤藩圖畫教學著重構圖與色彩表現的觀念，無疑是受到石川的影響，他曾說過：「應鼓勵兒童大膽嘗試著去畫，不要流入俗套的去模仿別人。指導教師不要給兒童太多的仿作和約束，才不致束縛兒童天真浪漫的心靈，多讓兒童在海闊天空似的表達中，盡情表達其心意。」³⁴石川的教學理念事實上已經具有濃厚的「主觀」美意識，這和當時公學校圖畫教科書所強調「臨摹」的理念背道而馳。關鍵在於，石川在師範學校的教學方式與理念接近畫家的訓練方式。雖然，石川對於兒童畫所具有的「純粹趣味」，強調應該保有兒童自由發揮的空間，曾經在《台灣教育》的一篇〈給繪畫的人（二）〉（1930年，昭和5年）一文中提到：「小學裡也盡可能讓學生自由發揮。這是為著要引出學生的感覺，從自我啟蒙來達到理解。」³⁵，但這並不意味公學校的圖畫課就應該放任兒童自由表現，而不需要一套屬於兒童的圖畫教學方式。石川為了打破傳統的想法，也說：「學畫就像學書法一般，要由老師牽著手來教導。其實，現在的老師在教畫時大多採取不干涉的態度。」³⁶。但是，在缺乏正規的兒童圖畫教育方法理論講授的情況下，師範生畢業後對於圖畫課程的深刻印象仍然停留在「如何畫好一幅畫？」的目標，美術教師同時也是畫家是很普遍的觀念，也是台灣美術教育中一個十分特殊的狀況。

同時考量當時在日本的師範教育，東京美術學校在1907（明治40）年設置了圖畫師範科，有別於西洋畫科，圖畫師範科培訓圖畫教師，是中等教育中之美術教育的專門人材養成機關³⁷。而台灣的師範教育實際上並非為了培育畫家或是專業美術教師，而是為了培養小學師資。兩者之間的差異在於一個是專門培訓圖畫教師；另一是小學什麼都教的教師。當時台灣畫家與美術教師的產生，是因為他們在師範教育中受到教師的影響

³¹ 蔡長盛，《巨匠美術週刊》，中國系列088期（台北：錦繡），頁2。

³² 引自席慕容，〈青青校樹—敬悼恩師李澤藩教授〉，《李澤藩 一位偉大的父親 藝術家 教育家》，李澤藩美術館，1990，頁133。

³³ 李澤藩當時是以日語交談，此內容為楊建家翻譯口述。訪談楊建家，「水彩與素描的對話」展覽會場，李澤藩美術館，2002年6月22日。

³⁴ 吳錦釵，〈當代教育家專訪美術教育的功臣—李澤藩先生〉，《台灣教育》，404期，1984年8月，頁48。

³⁵ 石川欽一郎著，林皎碧譯，〈給繪畫的人（二）〉，《藝術家》，256期，1996年9月，頁256。

³⁶ 同上註。

³⁷ 金子一夫，〈美術史のなかの美術教育〉，《美術のゆくえ、美術史の現在》（東京：平凡社，1997），頁52-65。

而對繪畫產生興趣，畢業後有的赴日美術學校繼續接受美術專業訓練，成為畫家；有的任教公學校，因為本身具有美術基礎而獻身美術教育。吳文星在《日據時期台灣師範教育之研究》中指出：「師範生是近代台灣西洋美術的播種者」、「赴日美術學校習畫的風氣亦倡之於師範生」、「大部分具有良好美術基礎的師範生均長期執教於公學校」³⁸。因此，當時台灣的美術教師與畫家身份的模糊不清是制度使然，正由於他們都是源起於對繪畫的興趣而成為畫家與美術教師，雖然出身師範學校，卻缺乏專業圖畫教師在兒童教學理論上的養成訓練。鄭世璠曾回憶鹽月桃甫上圖畫課時只要求他們「畫查看！」，並沒有任何教學方法理論的講述。因此，當時師範生普遍受到「自由創作」的圖畫教育訓練，卻沒有任何教育方法學上理論知識的汲取。師範生畢業後的教學完全依據個人的創作經驗來指導兒童，加上當時提倡的自由畫教學運動，教師們讓學童「自由創作」也就視為理所當然，對於學童學齡階段性圖畫課程設計與教授上，教師們缺乏專業的素養。

因此，在圖畫教師的教學理念和教科書的教學宗旨完全不同的情況下，圖畫教科書被使用的機會似乎值得懷疑。因為如果依據教科書教學，學童憑一個臨摹的「略畫」或是僅僅單獨物體的描繪，是沒有辦法達到如李澤藩所謂「吸引人」效果的。然而李澤藩在指導兒童畫畫時，強調的是作品能夠吸引人。因此，對於圖畫教育是否漸漸走向「圖畫的目的就是要向畫家看齊」的目標，似乎為往後美術教育的模糊定位埋下了伏筆。

除了上述的訪談紀錄之外，有關李澤藩的教學方式，其學生黎蘭也說：「李老師上課時不用教科書，也沒有口訣傳授，少講理論，偏重構圖、技法、色彩的運用」³⁹，黎蘭當時已經是師範學院的學生，而李澤藩在美術教學上的宗旨依舊。不過，他既不用教科書也少講理論，如何指導學生在構圖、技法和色彩上的掌握呢？曾經嘗試從李澤藩個人的作品中找到線索，而現階段正研究李澤藩繪畫的黃桂蘭也認為「從李澤藩的素描中，可以看見他最初的感動和想像，並了解他的審美藝術與藝術理念。李老師的作品有許多感人的地方。」⁴⁰。然而，李澤藩的創作雖然十分豐富，從李澤藩在1922-1926年間在校求學的作品，如《蓋碗》（1921年）、《林間小屋》（1921年）、《西門教室》（1922年）、《工具箱》（1923年）等，是他在石川任教師範學校之前的作品；其後，追隨石川畫風，構圖以穩定中遠景為主並且擅用對比色彩點景，展開一連串持續的學習階段與繪畫技巧的嘗試，如《老師作品的印象》（1923年）、《村景》（1925年）、《角板山風景》（1926

³⁸ 吳文星，《日據時期台灣師範教育之研究》，國立台灣師範大學歷史研究所專刊，1983，頁195-199。

³⁹ 韋心澄，《李澤藩的創作實踐、美術教育，暨兩者關係之研究》，中央大學碩士論文，1999，附錄電訪資料（1998年4月11日）。

⁴⁰ 訪談黃桂蘭，〈李澤藩的素描〉演講，「水彩與素描的對話」展覽會場，李澤藩美術館，2002年6月22日。

年)等;其繪畫風格在1934年後也逐漸擺脫石川,以較濃重的色彩發展出個人風格⁴¹。

然而,創作與教學畢竟在表達上的轉化歷程不同。一個人在創作時是以藝術家的角色在揮灑,從事美術教學時,他如何將個人經驗理論化並傳達出來,是很難單從作品出發予以理解。要真實瞭解當時美術教育的實際運作,則需要從更多其他與李澤藩相關的「產物」著手,否則充其量只能看到作品中畫家的再現成果,對於美術教育還是只見冰山一角。

因此,查閱當時有關新竹州學校美展的相關資料。根據新竹郡香山公學校教師龜井和的記述,當時(1934年)新竹州學校美展陳列最多的是寫生畫⁴²。可見自從石川欽一郎的第二次來台就開始帶動台灣的寫生風氣,一直在台灣美術教育史中持續發展,且不分師範學校圖畫教育與公學校圖畫教育。1926(大正15)年開始的第一屆圖畫講習會不但在角板山舉辦,並聘請石川欽一郎擔任講師。直到至1932(昭和6)年為止,在新竹州等地開辦的圖畫講習會,雖然每年會場異動,對於每個地方的圖畫教育有實質的影響;當時的講習會活動包括了座談與寫生。本文嘗試透過當時新竹州學校美展的作品一探當時兒童畫概貌,但目前尚無所獲,有待繼續努力。

此外,李澤藩曾經著述與美術教育相關的書籍(參考附表二),例如《怎樣教學美術》(1955年出版)對國小美術教育的指導方針與方法有詳盡的說明;《美術》(1958年出版)一書介紹了美術的沿革、材料的使用、兒童觀念的啓發等,對於當時美術教育工作者提供相當的指導作用。此外,1965-1966年與陳慧坤、李石樵合編的《初級中學美術》;關於兒童用的教科書,鄭明進收藏有一面殘頁,並說:「他(李澤藩)也曾編寫過國小美術課本,裡面首創用兒童自己畫的圖畫當作範例,而不似以往美術教本,以成人的簡繪當作兒童的範例。」⁴³,李季眉教授感嘆以上這些李澤藩編著的國小、國中教科書在她小學、中學時代也曾經使用過,不過目前已不復存⁴⁴。由於這些著述多在戰後出版,其教科書的編纂可能與早期公學校圖畫教育的實際教學有所差距,即使未來能夠蒐集到這幾套教科書,參考時也應該注意年代的適用性。

六、從兒童繪畫作品看美術教育之成效

雖然目前尚未能找到李澤藩所指導的兒童畫作品,而其所著述的小學、中學教科書又散佚不復得,仍然可以透過一些當時的兒童畫加以分析。

⁴¹ 同註39,前引書,頁29。

⁴² 龜井和著,邱彩虹譯,〈新竹州學校美術展覽會〉,藝術家,267期,1997年8月,頁430。

⁴³ 同註39,前引書,附錄電訪資料(1997年10月8日)。

⁴⁴ 訪談李季眉,「水彩與素描的對話」展覽會場,李澤藩美術館,2002年6月22日。

鄭明進曾指出李澤藩使用兒童畫作範例教學，不過，這樣的教學構想可能源自石川，而非李澤藩的首創。石川欽一郎所著《課外習畫帖》⁴⁵（1932年，昭和7年出版）共三冊，內容多為石川親筆的圖畫示範與水彩作品。不過，即使是石川的親筆範例，仍有錯誤觀察。例如，《課外習畫帖》第一冊第十課的「馬」，馬匹行走的步伐錯誤；一般而言，馬匹行走的方式會同一邊（左邊或右邊）的前後腳一起跨步，範例中左邊的馬匹步伐十分奇特而不自然，是明顯錯誤的描繪示範。

《課外習畫帖》的使用對象是小、公學校和中等學校低年級學生，屬於課外補充教材⁴⁶。每冊二十課中的末三課均使用兒童畫作為範例，包括小、公學校以及蕃童學生作品。《課外習畫帖》作為提供學童臨摹學習的範本，原則上和《公學校圖畫帖》教科書的使用方式相同，取而代之的是以畫家作品作為示範。臨摹的旨意相同不變，模仿的對象也一樣（都是模仿大人的作品），只是《公學校圖畫帖》以簡約的圖案為主；《課外習畫帖》是畫家的作品還有「優秀」的兒童範例。然而，對兒童的學習而言，究竟是《公學校圖畫帖》較適合？還是《課外習畫帖》較佳？以美術教育的觀點來說，應該重視兒童學習上的適切程度，《公學校圖畫帖》於前文已經論述其教學的適用性，而《課外習畫帖》中畫家的繪畫技巧與其他優秀的兒童畫，是否適合兒童的臨摹，應該考慮兒童的能力與理解程度。石川雖然認為兒童圖畫應該要讓兒童有自由發展的空間，但是他的《課外習畫帖》是否已經替兒童帶來學習上的焦慮？他可能從來沒有想過。

《課外習畫帖》中的兒童畫令人感到訝異之處，在於第一冊第十八課為公學校一年級女童所繪的作品，從畫面上物體被裁切的構圖方式，實屬少見，尤其該作品出自於一年級的幼童。年紀越小的兒童通常會更完整表現物體的全貌，而不太會將一半的房子、太陽、類似飛機的物體，不完整地在他的繪畫世界中表現出來。石川在選材上，或許忽略這樣的構圖已經超乎一個小學一年級孩童所能想像的範圍；將之作為範例，會造成其他孩童學習時的無法理解，也可能誤導兒童畫走向「超齡」創作。一九三〇年代以後的學校美展，已經產生與一般展覽會功能混淆的情形，美術教師一旦引導學童畫出很棒的畫以追求得獎，而忘了繪畫的真正目的，就會產生如此的後遺症。

楊啟東、崛部一三男、葉火城三人發表於《台中州教育》第二卷第三號針對1934（昭和9）年第三回「台中州學校美術展覽會」發表的短評中「一年級的學生就以一年級的本來之姿，而有自己的光輝。」⁴⁷；陳慧坤、竹中正義等教師也曾經針對這樣的情形，發表文章討論專業美術家與美術教師所扮演的角色是不同的，他們從圖畫教育工作

⁴⁵ 石川欽一郎，《課外習畫帖》共三冊（東京：富山房，1932）。

⁴⁶ 作者自序，石川欽一郎，《課外習畫帖》（東京：富山房，1932）。

⁴⁷ 楊啟東、崛部一三男、葉火城著，邱彩虹譯，〈學校美展雜感〉，《藝術家》，275期，1998年4月，頁393。

者的立場提出批評。這是一個值得關切的議題，雖然，陳慧坤等人並未指出問題的癥結，但是，可以確定的是當時圖畫教育工作者的確未能指導學童畫出屬於他們的繪畫世界。這樣的情形，從前文所述李澤藩指導學童繪畫的一個案例就可以明白，「構圖」與「色彩」對一個兒童來說，到底要如何才能是吸引人的，或許兒童根本無法理解，因為兒童不是畫家，以其心智成熟的年齡層來說，他想要表現的或許不是為了吸引人。然而老師卻要求他要畫出吸引人的圖畫，或許較有天份的學童可以達到老師的要求，那麼，對於百思不解老師要求的學童，他們又該如何？

七、 結論

圖畫教育是需要依照兒童各個年齡層身心發展的程度，而設計出一套屬於他們的學習模式範本，無論是臨摹或是自由發揮，都必須考慮到如何引起兒童繪畫時的「樂趣」才是首要。千萬不可將畫家養成方式，作為指導兒童繪畫的學習典範，因為並非每一個接受圖畫教育的學童都已具備好做畫家的準備。即使想要成為畫家的兒童，也必須要從簡單而引起他興趣的繪畫方式入門。「超齡」的作品不但令人質疑兒童的能力，也失去屬於兒童的天真。

《公學校圖畫帖》從課程編排的內容上客觀評估，教材設計確實考慮兒童學習心理及教育階段性表現為導向。然而，當時自由畫教育思潮帶來不小的衝擊，加上當時師範教育中石川欽一郎所引導的寫生繪畫風氣，在強調「自由創造」的大環境中，似乎大大地消滅了該教科書所應該具有的權威性。在此，並非評論教科書與圖畫教學兩者之間孰佳，而是想要釐清《公學校圖畫帖》在發行後，該套教科書被使用的情形與實際的圖畫教學活動的進行為何？尤其《公學校圖畫帖》一直以來被以殖民角度視之為殖民統治下的「統治工具」，是既不平等又不適用的「舊」教材，卻未曾從教育學或心理學的觀點客觀評估。

雖然《公學校圖畫帖》在當時自由畫教育的衝擊下佔了下風，但是我們不能因此而忽略該套教科書的實際價值。《公學校圖畫帖》雖然提供學童臨摹時的一個範本，從學習的觀點來看待「臨摹」則有其存在的必要；至少在某種程度上，該套教科書還是考量了兒童學習的能力與心理因素。若《公學校圖畫帖》代表當時官方的立場，個人並不傾向以殖民統治的角度來談，因為過於套用政治立場的觀點，往往模糊焦點，將之視為當時公定的教科書就好。重點在於，當時這套圖畫教科書是否發揮了它的功能？如果沒有，原因為何？明顯地，山本鼎的自由畫教育提倡不僅在日本造成轟動，對於台灣也形成某種程度的影響力。更重要的是，石川的教學理念帶動了整個社會與教學環境對於繪畫自由創作的風氣。石川並非區分其學生未來要成為畫家還是教師，教授繪畫也是為了從繪畫中體會到美的意識。

而師範體系下所培育出來的美術教師的教學成果為何？是研究當時圖畫教育不可或缺的一環。透過曾經受教於李澤藩圖畫教學的一些訪談中，得知當時的圖畫教學理念已經受到自由畫風氣與石川教學的影響，追求自由創造；也充分說明了當時教師教學旨趣與教科書迥異的情形。事實上，「圖畫」與「繪畫」雖然都是畫圖，但是層次不太一樣；「圖畫」訴求客觀精確掌握物象，而「繪畫」是要表達個人主觀的。當時圖畫教育既稱之為「圖畫」，顧名思義應以「圖畫」客觀、精確臨摹為目的，況且，模仿不是一件壞事，還是一種基礎訓練，也是兒童畫發展的必經過程。

從李澤藩的教學為例，加上相關資料記載看來，圖畫教育已經漸漸導向以教導繪畫為目的，專業畫家與美術教師的界線也越來越模糊。以作品為本位的專業畫家是否就能勝任引導兒童創作的圖畫教育工作，是令人擔憂而必須正視的問題。然而，台灣的美術教育發展，卻走向這一個令人擔憂的方向去了。周月坡老師回憶當初會想考入師大美術系的人（包括她自己）多半是為了興趣，以一個十七、八歲的年輕人來說，少有為了教育理想而報考師大美術系的，「只有對美術的熱忱，教育工作是以後的事情」⁴⁸。對於師大美術系的課程安排，周月坡老師表示當時並沒有美術教學方法的理論課程，周老師雖然日後任教美術界幾十年，但是她的教學方式是在她畢業後，憑個人對教學的熱忱才慢慢摸索累積經驗而來的。

金子一夫曾指出對於美術教育的研究，並不能和美術史研究混為一談，因為美術教育既屬於美術史的範疇又具有其獨特性⁴⁹。美術教育的獨特性在於它還是屬於教育的範疇，應該以教育學為基礎，進而找到美術的教育方式。然而，台灣的美術教育似乎已經失去美術教育所應具有的獨特性；而幾乎等同畫家養成的訓練。金子一夫為美術教育搖旗吶喊，呼籲美術教育的存在，台灣美術史研究是否也該正視美術教育的地位？同時關切美術教育的問題核心？有關美術教育的省思還有待更多史料的發掘，才能找到台灣美術教育史的真相；從中衍伸出的師範教育中的美術教育的諸多問題，還需要進一步針對美術教育理論的輔助，才能提出具有建設性的建議。

⁴⁸ 訪談周月坡（師大美術系第一屆，1967年），周月坡自宅，2002.5.17。

⁴⁹ 同註37，前引書，頁52-65。

附表一（目前所蒐集到的公學校圖畫教科書）

書名	編譯者	出版項	出版年/版次	藏地
公學校圖畫帖(兒童用,第三學年)	台灣總督府	臺北:台灣總督府	大正 10.3.28 發行	臺分館
公學校圖畫帖(兒童用,第四學年)	台灣總督府	臺北:台灣總督府	大正 10.3.28 發行	臺分館
公學校圖畫帖(兒童用,第五學年)	台灣總督府	臺北:台灣總督府	大正 10.3.28 發行	臺分館
公學校圖畫帖(兒童用,第六學年)	台灣總督府	臺北:台灣總督府	大正 10.3.28 發行	臺分館
教育所圖畫帖(教師用,卷一)	臺灣總督府警務局	臺北:台灣總督府 警務局	昭和 10.3.1 發行	臺分館
教育所圖畫帖(教師用,卷二)	臺灣總督府警務局	臺北:台灣總督府 警務局	昭和 10.3.1 發行	臺分館
教育所圖畫帖(教師用,卷三)	臺灣總督府警務局	臺北:台灣總督府 警務局	昭和 10.3.1 發行	臺分館
教育所圖畫帖(教師用,卷四)	臺灣總督府警務局	臺北:台灣總督府 警務局	昭和 10.3.1 發行	臺分館
教育所略畫帖(教師用,卷四)	臺灣總督府警務局	臺北:台灣總督府 警務局	昭和 10.3.31 發行	臺分館
初等圖畫(第三學年用)	台灣總督府	大阪	昭和 11.3.5 初版 昭和 17.3.15 十版	李梅樹 紀念館
初等科圖畫(女子用,卷三)	文部省	大阪	昭和 18.3.19	李梅樹 紀念館
初等圖畫高等科(第一學年用)	台灣總督府	臺北:台灣總督府	昭和 12.2.20 初版 昭和 18.3.15 六版	李梅樹 紀念館
黑板畫の畫き方と手本	安東豊作	臺北:新高堂書店	大正 7.9.25 發行	臺分館

卷氣和深厚的文學氣。最後迎面而來的是，我們感覺到開通而完善倫理秩序的情境。因此，我們不禁要質疑，李公麟是否真如 Barnhart 所言，曾經透過〈孝經圖〉這一幅為翻譯又十分含蓄且間接的媒介，來傳達他對於政治現況的不滿。

故而，本文從這裡出發，Barnhart 的“*The Classic of Filial Piety in Chinese Art History*”一文是我寫本論文報告的靈感來源。在第一部份中，先對李公麟個人的性情與生平作大略的瞭解，其次，進入〈孝經圖〉中，瞭解其製作的背景，並以第九卷〈孝經卷第十三章（廣至德章）〉為例，討論畫中的圖文關係、作品表現以及內容。

¹ Barnhart 在文中認為李公麟藉由此畫來諷刺當時政治的現狀。

附表二（李澤藩著作）

書名	出版社	出版年月	備註
美育要論	自行油印	1949年	
剪貼、剪摺創作指導掛圖	台灣省教育廳審定	1952年	小學補充教材
怎樣教學美術	復興書局	1955年6月	
美術	台灣兒童書局	1958年9月	與張性荃合撰
圖案創作指導圖	教育部審定	1960年10月	
國民學校工作	立達出版社	1963年	
初級中學美術	新聯圖書出版社	1965年8月至 1966年2月	與陳慧坤、李石樵合編
李澤藩水彩畫選集	李遠昌	1976年6月	

¹⁴ 該書開片被《師大美術系第一屆，1967年》展覽展出，2002.5.17。

¹⁵ 同註30，前引書，頁52-65。