

主流、正統、前衛

——戰後初期臺灣美術團體之脈絡

黃冬富

前言

本文所謂「主流」、「正統」、「前衛」幾個專有名詞或術語，僅描述此一時期臺灣美術界的熱門議題和現象，並無價值判斷之意旨。

日治末期，臺灣的局勢動盪不安，物資極為缺乏，純粹美術市場急速萎縮，林玉山曾引用唐寅詩「湖上水田人不要，誰來買我畫中山」，來描述當時藝術家的困境和感慨。^[1]官辦的臺灣總督府美術展覽會（簡稱「府展」）在1943年11月辦完第6回以後隨即停辦；民間的美術團體展，臺陽美術協會（簡稱「臺陽美協」），則支撐至1944年的4月底，辦完十週年紀念展；由廖繼春（秋永繼春）、李石樵及日人南風原朝光、桑田喜好、鯨島梓等人組成「臺灣美術推進會」第1回展，在1944年6月3-5日展畢之後，才正式畫上休止符。

戰後初期，社會仍瀰漫著一股不安的氛圍，物價波動得非常嚴重，雖然1946年10月臺灣行政長官公署教育處（1947年5月起改稱為「臺灣省政府教育廳」）開辦了第1屆臺灣省

全省美術展覽會（簡稱「省展」），開啟戰後臺灣政府公辦美展之先河；繼之1951年及1952年又陸續開辦了「臺灣全省學生美術展覽會」（簡稱「學生美展」），以及「臺灣全省教員美術展覽會」（簡稱「教員美展」），讓美術家及美術愛好者有了發表的舞臺。此外，1946年7月，省立臺中師範學校成立美術師範科（僅招收一屆隨即停招）；1947年8月，臺灣省立師範學院成立勞作圖畫專修科（國立臺灣師範大學美術學系前身），^[2]省立臺北師範學校（國立臺北教育大學前身）成立「藝術師範科」（前後招收十四屆）；1950年省立臺南師範學校（國立臺南大學前身）成立「藝術師範科」（前後招收六屆）^[3]。

雖然，美術教育和官辦美展，被不少藝術史學者認為是帶動臺灣日治時期民間美術團體崛起的兩個重要因素。^[4]不過，基於上述社會之動盪（如1947年的228事件及國共戰爭的局勢危急），以及經濟上的通貨膨脹的因素之衝擊所致，因而戰後初期的美術團體，直到1948年6月以後，才有日治時期成立的臺陽美協（6月18日起展出）、春萌

畫會（已改名為「春萌畫院」，8月下旬展出）恢復舉辦展覽；此外，新成立的美術團體，則以1948年10月，由許深州、黃鷗波、王逸雲、盧雲生、呂基正、金潤作、徐藍松等七位，都是生於日治時期也受教於日治時期，活躍於臺灣美術展覽會（簡稱「臺展」）末期、府展時期，以及戰後初期的幾位介於第一代與第二代之間的畫家，所組成的「青雲畫會」（青雲美術會），除此之外，在國民政府遷臺以前，則未再出現第二個新成立的美術團體。

一、以大陸渡臺藝術家為主軸的美術團體

戰後初期已開始有不少大陸藝術界人士來臺旅遊、就學或任職，尤其到了1949年前後，更有大批來自大陸各省的藝文菁英，追隨國民政府遷臺；另一方面，稍早於此，日治時期活動於臺灣的大量日籍藝術家，也在戰後初期一律遣返日本，自然牽動臺灣藝術家結構的變化。值得注意的是，國民政府在教育、文化的政策面上，也作了相關的規範。據《臺灣省通志·教育志·制度沿革篇》之描述：

臺灣光復後，政府當局立即肅清過去日據時期所施殖民地教育政策之弊害，而根據中華民國教育

宗旨，推行自由民主之三民主義教育。其要如次：1. 闡揚三民主義，……2. 培育民族文化，……3. 配合國家與本省之需要，……4. 獎勵學術研究，……5. 實施教育機會均等，……。

民國三十八年冬，戡亂軍事逆轉，中樞遷臺。三十九年春，總統復職，乃確定以「積極建設臺灣，準備反攻大陸」為最高國策。……在本省教育當局方面，於民國三十八年訂頒「非常時期教育綱領」，以適應需要。至民國四十一年初，為遵行總統有關改造教育之訓示，切實執行「非常時期教育綱領」，達成本省當前之任務，乃訂頒各種教育改革綱要。^[5]

這兩段鳥瞰式的描述，說明了戰後初期最初幾年，主要教育政策在於「祖國化、去日本殖民文化」；至於1949年國民政府遷臺以後，則主要強調「反共復國、勞動生產和軍事訓練」。這種特殊時代氛圍的文化教育政策，反映在美術團體的面向，則有以大陸渡臺藝術家為主軸所組成的全國性及雅集型美術團體之陸續出現。

（一）戒嚴初期政策支持下成立的全

國性美術團體

1949年，國民政府因國共戰爭形勢緊急，遂於5月20日起在臺灣宣布全省戒嚴，政府並於12月正式遷臺。自此，臺灣開始進入長達三十八年之久的戒嚴時期。戒嚴體制的文化發展，自有其基於安定、和諧、團結的政策考量，因此任何面對現存體制有所質疑的思考，都將面臨澈底的禁絕。^[6]強調危機意識，結合民族主義本位的捍衛形式，呼籲全民從事發揚民族精神與文化的封閉性文化政策，尤其符合1950年代的戰爭氛圍。^[7]在此特殊的時代氛圍下，政府在遷臺初期的文藝活動，主要透過「中華文藝獎金委員會」，以及「中國文藝協會」作為兩大推手，用來引領國內的藝文風氣之導向。

1. 從「中華文藝獎金委員會」到「中國文藝協會」的成立

中華文藝獎金委員會（以下簡稱「文獎會」，1950年3月至1956年7月），是1950年3月蔣中正總統直接指示時任中國廣播公司董事長的張道藩（1952年改任立法院長）所成立，以優渥的獎金和稿費，獎勵「發揚國家民族意識」及「反共抗俄」有關之文藝創作。除了張道藩擔任主任委員之外，另有羅家倫、程天放、張其昀、陳雪屏、

梁實秋、曾虛白、陳紀滌、狄膺、李曼瑰等人為委員，其中程天放和張其昀在文獎會運作期間，先後擔任教育部長，陳雪屏則任教育廳長，顯見文獎會位階之高。每年編列大約六十萬新臺幣的經費，平時經常徵求文藝理論、詩歌、小說、劇本、樂曲、木刻等稿件，稿費從優；每年定期舉辦各項文藝獎，也舉辦辯論會及文藝演講比賽；此外，也補助符合政策的文藝刊物和文藝團體。^[8]大家耳熟能詳的王藍名著《藍與黑》，以及鍾理和的《笠山農場》均曾榮獲小說類第二獎。1956年鍾理和獲獎之獎金是新臺幣一萬元，而1953年剛從師範學校畢業之小學教師的月薪僅四百一十元，^[9]獎金之優渥由此可見。到了1956年7月，因經費難籌而停辦。總計文獎會存在的六年半期間，投稿作家約三千人，稿件近萬，先後頒發獎金十七次，共七十三項，得獎作家一百二十人，^[10]其績效顯然相當可觀。不過，就性質而言，「文獎會」只能算是政府為了加速推動文藝政策，而由元首直接指示官員所成立的任務性臨編委員會機制，應該還不能算是本文所探討的美術團體。緊接著文獎會成立的兩個月後，「中國文藝協會」，堪稱1950年代由黨政支持下所成立、最具指標性所謂全國性的藝術團體。

中國文藝協會（以下簡稱「文協」，1950年5月～）雖屬民間社團，然而實際上則為中國國民黨繼文獎會之後所促成的一個黨政支持的特殊社團。由張道藩與各大報紙副刊主編共同發起，於1950年的五四文藝節當天成立。其目的在於團結作家與從事藝文活動，加深讀者、觀眾的反共意識，以利民心士氣的丕變。^[11]文協基本上仍由張道藩主持，創會之初下設文學、美術、音樂、電影話劇、平劇地方劇等五個委員會，其中美術委員會主委係由政工幹校美術組主任劉獅擔任。文協成立之後積極倡導軍中文藝，推動「文藝到軍中去」運動，也與教育廳合作舉辦各種文藝研習班；與《新藝術》雜誌社合作，辦理美術座談會；也應國防部邀請，帶領會員組隊慰勞軍事基地；^[11]甚至與教育部、教育廳和國防部總政治部合作，共同舉辦規模盛大的「自由中國反共抗俄美術展覽會」，……。1952年元旦，張道藩在《中央日報》發表文章，強調文協會在短短不到兩年時間內，由三百餘人發展到近八百名會員，而且各地正積極籌設分會，可見當時之盛況。由於政策及媒體之支持，在1950年代間極具聲勢。此外，自1960年開始，文協設置了「文藝獎章」，每年於五四文藝節頒贈文學、美術、攝影、音樂、戲劇、舞蹈、廣播



等傑出人士，持續辦理至今，未曾間斷。由於文協與黨政之間的關係極為密切，因而每年一度「文藝獎章」之頒獎典禮均頗為隆重，經常邀請黨國要員擔任頒獎人之外，至少到了1990年代，其得獎者的照片和簡介仍能登載於黨政關係比較密切的報紙上（如《中華日報》、《青年戰士報》等）。

在反共抗俄的意識，以及發揚民族文化

文化的時代氛圍中，於美術團體的具體作為上，則紛紛組織相關之全國性社團以響應。如中國美術協會（1951年7月）、中國攝影學會（1953年3月）、中國水彩畫會（1958年3月，按：當時剛成立時，名為「聯合水彩畫會」，至1961年方始改名。）、中華民國畫學會（1962年8月）、中國書法學會（1962年9月）等。^[12]這些社團名稱前面都冠以「中國」或「中華民國」以

圖1 「中國文藝協會」美術組代表於20世紀50年代前住前線勞軍合影。由劉獅（右4）組團，參加者有林玉山（右1）、梁又銘（右2）、馬壽華（右3）、郎靜山（左2）、梁中銘（左1）。（藝術家資料室提供）

強調全國性及國家意識。其中以中國美術協會成立時間最為早。

2. 中國美術協會、中華民國畫學會及中國書法學會

(1) 中國美術協會（以下簡稱「美協」，1951年7月～）

據1974年國立教育資料館舉辦「全國美術教育展覽」時，美協提供的資料中提到：「在民國四十年三月，全國美術界為響應領袖號召，共同肩負反共復國的偉大使命；……。」^[13]其後並列舉四點共識，強調反共復國，以及文化復興之使命任務。並公推胡克偉、劉獅、王孫（王王孫）、黃君璧、郎靜山、何志浩、梁又銘、梁中銘、楊三郎、馬白水、王壯為、宋膺、許君武、方向、程其恆等先生發起籌備美協之工作，1951年7月正式奉准成立於臺北市，並推選胡克偉將軍（時任政工幹校校長，不久調任國防部總政治部副主任）為理事長，1974年時其會員約四百八十人。或謂美協係從原屬文協組織下的「美術委員會」擴大改組而成，^[14]然而創會初期之陣容，比起文協則已不遑多讓。

其籌備委員幾乎涵蓋當時國畫、西畫、攝影、漫畫、書法、篆刻等領域頂尖之名家，理事長則是官拜中將的政工幹校校長，因而其創會所營造之氣勢極

為可觀。美協成立之初期，除了舉辦「反共抗俄」、「復興文化」相關主題的展覽、演講和藝術座談之外，從1971年起更成立「美術研究中心」，進行教育推廣工作。此外，也於1956年10月開始發行《美術》月刊，前後發行過三十期，是戰後初期臺灣最早的美術刊物之一。^[15]

1970年，在由書畫界德高望重的馬壽華^[15]擔任理事長之後，曾將美協之聲望與活動能量推向另一高峰。當年會員大會中改選理監事，中華民國畫學會、中國書法學會、中國雕塑學會、中國版畫學會、中國美術設計學會、中國

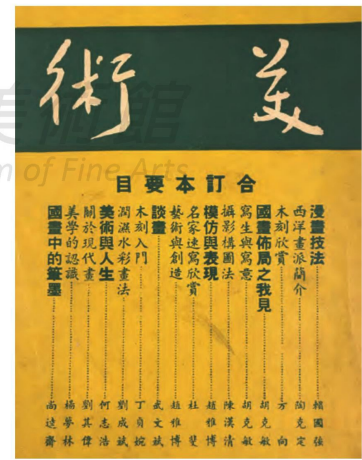


圖2 「中國美術協會」出版之《美術》月刊封面。

攝影學會、中國建築學會等社團之負責人，都當選美協的理監事，充分實現了美術界的大團結。^[16]也締造了幾年歷來罕見的盛況。

(2) 中華民國畫學會(原名「中國畫學會」，以下簡稱「畫學會」，1962年8月~)

中華民國畫學會之開始籌組申請，肇始於1956年，但正式成立的時間為1962年8月，從籌組到正式成立時間點，前後相差六年之久，其原委已不易追溯。據第1屆理事呂佛庭所著《憶

夢錄》所載，中國畫學會正式成立的一年多以前春天，姚夢谷專程到臺中邀請呂佛庭和彭醇士參與發起，畫會成立以後，多由姚夢谷在幕後策劃，虞君質和馬壽華作組織之領導。^[17]據吳剛毅先生之探討，創會之初的發起人及理監事如【表1】。^[18]

其中兼合中、西畫專長領域，也有書法、篆刻、雕塑專家以至於藝術學者，同時包括大陸來臺人士及本省籍的畫界大老，成員背景兼容並蓄，而且都是一時之選。其中也有不少位居黨政要職

發起人	姚夢谷、莊嚴、董作賓、葉公超、鄭曼青、黃君璧、劉延濤、譚旦岡、胡克敏、傅狷夫、虞君質、羅吉眉、朱德群、藍蔭鼎、郭柏川
常務理事	虞君質、姚夢谷、黃君璧、羅吉眉、胡克敏、林克恭、劉延濤
理事	鄭月波、高逸鴻、傅狷夫、張穀年、孫多慈、彭醇士、楊英風、張隆延、丁念先、呂佛庭、李靈伽、李石樵、郭明橋、楊三郎、陳丹誠、王德昭、黃歌川、譚旦岡、王夢麟、龐曾瀛、李梅樹、闕明德、胡笏、余偉
常務監事	馬壽華、葉公超、莊嚴
監事	鄭曼青、董作賓、藍蔭鼎、郭柏川、袁樞真、馬紹文

資料來源：吳剛毅〈「中華民國畫學會」在近代美術史上扮演的角色〉



圖3 1962年10月31日，「中國書法協會」第一次訪日代表團合影於羽田機場。

者。加上其主旨「以中華藝術文化復興為己任」^[19]的使命感，因而畫學會創會初期也是受到政府單位政策支持之所謂「半官方色彩」，是以常接受政府機構(如國立歷史博物館、教育部等)之委託或補助，而辦理不少配合政策之美術活動。^[20]此外，其創作示範、座談、演講、展覽、推廣及研究出版，海外弘揚中華文化之活動方面也相當積極。

(3) 中國書法學會(以下簡稱「書學會」，1962年9月~)

書學會創立於1962年9月，由梁寒操、丁治磐、馬壽華、王壯為、程滄波、李超哉等四十一人所發起，其動機以「提倡中國書法，發揚民族文化」^[21]為宗旨。最初未推選理事長，會務由馬

壽華、王壯為、曹秋圃、劉延濤、李超哉等五位常務理事輪值辦理，該會並奉當代草聖于右任(時任監察院長)為創會之精神領袖，至1964年才選出馬壽華擔任理事長。^[22]由於馬壽華德高望重而深受愛戴，因而自1964年開始，他共蟬聯了五屆的書學會理事長，直到1977年12月下旬作古為止。

書學會歷來獨自舉辦或與其他單位合辦之書法展覽如會員書法展、(蔣)總統嘉言書法展、青年書法展、書齡書法展、婦女書法展、教員書法展，以至於中日名家書法展、中韓書法聯展、國際書法交流展等，次數不下百次以上，尤其在海外書法交流之績效備受矚目。^[23]此外也邀請書法名家演講及座談數十次，亦曾多次辦理高中國文教師之暑期書法研習班，培育第一線的書法種子教師。

據1974年之資料顯示，當時會員已達一千三、四百人，並設臺灣省分會及臺中、臺南、花蓮、金門四個支會。^[23]堪稱人數規模最為龐大的美術社團之一。

文協、美協、畫學會和書法學會等四個，都是戒嚴初期黨政支持下的所謂「自由中國」全國性藝術團體，其成員多以大陸渡臺之藝文菁英為主，其可觀的人數規模，尤其前三者綜合型的社

團之性質，與日治時期臺灣的美術團體頗不相同。也由於當時政策的加持，使得這幾個社團在戒嚴時期擁有較多的資源，以及活動能量。其會址始終都設置在全臺首善之區的臺北。這些全國性美術社團，在 1950、1960 年代甚至到了 1970 年代，在省展、教員美展等各項競賽中，都有相當程度的參與和影響。隨著時空環境的改變，目前這些全國性的美術團體之重要性及影響力，已遠難與當年相提並論，不過持續半個世紀甚至一甲子以上，迄今依然持續運作，而且仍維持相當之能量。

（二）響應政策的雅集型美術社團

戰後初期在「祖國化、去日本殖民主文化」的政策下，各級學校教育都將「民族精神教育」當成當務之急的推行要務。^[24]在美術層面，日治時期臺、府展東洋畫部主流的東洋（膠彩）畫，由於是從日本所引進，雖其源頭可溯自唐宋院畫之東傳，但歷經千年日本品味的過濾，又經 19 世紀末明治維新融合西法的變革，在日治時期引進時，已與中華水墨畫有著頗大的落差。在大批中原書畫家渡臺的國民政府遷臺初期，由於與渡臺國畫（水墨畫）家競爭省展國畫部有限獎項的利害關係之催化，因而膠彩畫被視為日本殖民主文化的一環，導致了長達

十多年的所謂「正統國畫之爭」。^[25]在這種時代氛圍下，膠彩畫被排斥在學校美術正課之外，^[26]而水墨畫和書法，則以中華國粹之身分，在「復興中華文化」之潮流下，獲得政策的支持，不但納入各級學校正課之中，而且由大陸渡臺的第一代書畫家，陸續組成以國畫、書法為主的藝術家雅集，相互切磋，並辦理展覽活動。

較早以「國粹」為導向的美術團體有臺灣印學會（1950 年創立）、中國藝苑（1953）、七友畫會（1955）、丙申書法會（1956）、八清畫會（1957）、六儷畫會（1958）、十人書會（十人書展，1959）、海天藝苑（1961）、海嶠印集（1961）、八朋畫會（1961）、壬寅畫會（1962）、八儷書會（1962）、五人書會（1962）等。其中尤其以國畫（水墨畫）類由馬壽華、陳方、陶芸樓、鄭曼青、劉延濤、高逸鴻、張毅年、七人共組的「七友畫會」，^{（圖 4）}以及由馬紹文、王展如、林玉山、鄭月波、胡克敏、傅狷夫、季康、陳丹誠等八人組成的「八朋畫會」，和書法類由陳定山、丁念先、朱雲、李超哉、王壯為、張隆延、傅狷夫、曾紹杰、陳子和、丁翼等十位書家組成的「十人書會」，以及篆刻類的「海嶠印集」格外具有代表性。這些以「復興中華文化」為目標的美術



圖 4 張大千夫婦（右 4、5）與「七友畫會」四友高逸鴻（左 1）、劉延濤（左 2）、馬壽華（右 3）、張毅年（右 1）合影於「七友畫展」。

團體，其成員多以從大陸渡臺人士為主（「八朋畫會」的林玉山是其中極為稀有的本省籍畫家）。其身分以軍、公、教以至於國營事業之公職居多，其中不乏高階文官或政務官者（如「七友畫會」等），其中也有不少擔任過省展、教員美展，以及其他全國性美術競賽之評審委員。因而基本上他們對於參加競賽獎項不像本省畫家之積極，多循由組成美術團體、舉辦聯展相互切磋觀摩，是其發表作品之主要管道。

從數據面顯示出，1960 年代初期以來這類與中華文化關聯極為密切的美術團體，在「復興中華文化」時代潮流的推波助瀾下，有明顯快速增加之趨勢。

二、延續發展日治時期畫風的美術團體

日治時期被藝術史界認為是臺灣美術史中典型的所謂「沙龍時代」，參加臺展、府展以至於日本的帝展、二科展等，是藝術家爭取出頭的主要管道。與之相應的典型美術團體，為目前歷史最悠久而且主導戰後初期臺灣省展的「臺陽美術協會」（簡稱「臺陽美協」），常被視為日治末期和戰後初期的主流繪畫團體。有些與臺陽美協理念略有出入，卻仍參加臺、府展和省展的（如「紀元展」等），雖然在臺灣美術版圖上曾被視為非主流，^[27]然而由於他們大多仍然積極參加官展，因而本文皆歸之為「延續發展日治時期畫風的美術團體」。除此之外，戰後初期大專院校美術科系培育的學生，除了部分激進的前衛藝術團體之外，大多數之畫風，雖然未必與臺陽美協相同，但卻不抵觸，而仍常於省展、教員美展甚至臺陽展中參展，甚至參加中部展、南部展、南美展等，仍然可視為此一體系在戰後之延續和發展。值得注意的是，本期這類新成立的美術團體當中，有不少頗具能量和續航力的地區性美術團體。

（一）地區性美術團體

1950年代初期臺灣陸續出現了幾個頗具分量的延續發展型地區性美術團體，如新竹美術研究會（1950）、高雄美術研究會（1952.3）、臺南美術研究會（1952.6）、中部美術協會（1954.3）等，其中尤其以「高雄美術研究會」、「臺南美術研究會」和「中部美術協會」最具代表性。

1. 高雄美術研究會（簡稱「高美會」）

高美會為「臺灣南部美術協會」（1961，簡稱「南部美協」）之前身，由日治時期留日、旅法西畫名家劉啟祥號召高雄地區畫家所組成，1950年代高美會除了定期每年舉辦會員展之外，更從1953年開始，聯合「臺南美術研究會」及嘉義的「春萌畫會」（春萌畫院），以及「青辰畫會」，取得共識，從高雄開始輪起，然後臺南、嘉義之後再輪流到高雄，每年輪流在一個縣市舉辦「臺灣南部美術展覽會（簡稱「南部展」）」，^[28]每逢輪到展覽的縣市，則該年之展出事宜，交由當地上述的美術團體主辦。^[28]如此機制的建立，在1953-57年間，前後一共展出五屆的南部展，對於戰後初期南部地區美術風氣之帶動，藝術視野之拓展，無疑極具貢獻。

從高美會到南部美協，就其性質而

論，是延續日治時期即已成立的臺陽美協，其核心成員與畫風導向，都與臺陽美協之關聯極為密切；就表現材質面而言，雖屬綜合性美術社團，然而長久以來都以西畫和所謂國畫（膠彩、水墨）為主，雕塑部分則幾乎談不上分量；從成員之背景面觀之，1960年代以後，不少成員成為第一代會員（尤其是劉啟祥）之弟子及再傳、三傳弟子，因此，在「雅集型」之中，兼帶濃厚的「師門型」之色彩。走過一甲子以上，迄今仍然持續活動，是源遠流長的地區性美術團體。

2. 臺南美術研究會（簡稱「南美會」）

由日治時期留日西畫名家郭柏川所主持的南美會，是戰後初期以來臺南地區最具代表性且最具歷史的地區性美術團體，與高美會一樣，南美會的成員組合也同樣帶有「雅集型」和「師門型」兼具之特性。甚至在創會之初，其「師門型」之色彩即已相當濃厚，亦如蕭瓊瑞所說：

……作為南美會精神領袖、也是實際領導該會長達二十一年的郭柏川與該會的關係。如果說該會創始初期是一種屬於聯誼性質的同好團體，不如說應是以郭氏為中心的一種具有導師型的繪畫研

圖5 第1屆「南部美展」參展畫家合影（高美會主辦）。



習組織。對於創始會員而言，不論在年紀上，或美術專業的學習，乃至當時的社會地位，郭柏川無疑均是居於領導性的角色；而在實際的創作上，這些初期的畫會成員，也都衷心地接受郭柏川的指導。^[29]

個性堅毅中帶著霸氣的郭柏川，對於南美會會員要求極為嚴格，只要超過二年未參展出之會員，則予以退會處分。尤其特別的是，他不但從未加入臺陽美協，也要求會員不准加入臺陽美協，甚至於其他的美術團體。^[30]雖然

如此，南美會仍然薈萃了大部分臺南地區的傑出藝術人才。在部門方面，先後成立西畫部（1952）、雕塑部、攝影部（1953）、國畫部（1954）、工藝部（1961，不久因人數過少而併入雕塑部）等。比高美會的南部展擁有更多的類別，而更加符合綜合性藝術團體之性質。從成立迄今，南美展年年展出而未曾間斷，此外也常辦理到外縣市展出的移動展，自戰後初期以來迄今，都是臺南地區極具代表性的美術團體，在戰後以來臺南地區美術發展，始終扮演著舉足輕重的之角色地位。

3. 中部美術協會（簡稱「中部美協」）

1954年3月，日治時期留日的東洋畫名家林之助，結合以臺中地區及鄰近之藝術界同道，共組「中部美術協會」，創始會員中還包括在藝術界輩分與分量和林之助相近的顏水龍、陳夏雨、彭醇士、呂佛庭、楊啟東、葉火城等，其後林之助被推選為首任的會長（理事長）。不少文獻將中部美協創始會員之一的楊啟東，於1957年6月，與其門生為主軸所共同籌組的「臺中美術研究會」與中部美協混為一體，實際上兩者為性質落差頗大的不同美術團體（詳見本冊「臺中美術研究會」條）。

相較於高雄的南部展，以及臺南的南美展，中部美展的部門類別最多，創會之初即有國畫（膠彩、水墨）、西畫和雕塑三個部門，其後再設攝影部（1956）、書法部（1958），然後陸續將創作媒材進行分組，成為：墨彩、膠彩、油彩、水彩、雕塑、攝影、書法、版畫等八個部門，^[91]為創作媒材分類最多的地區性美術團體。

相較於其他兩大區域性美術團體而言，中部美協的公募徵件作品設有獎金的實質獎勵制度，此為南部展和南美展之所無；除此之外，也是三大區域性美術團體中，首先設有所謂「特別獎」（收藏獎），由藝術贊助者提供收藏獎金，

讓優質的公募作品有被識者購藏之機會與榮耀。運作了二十多年，績效極為可觀，成為中部美協之一大特色，同時也處處展現出中部美協的靈活行政運作策略及募款能力。

高美會（南部美協）、南美會及中部美協，於創會之初期，其主持人都是受教於日治時期，活躍於日治時期的留洋（東、西洋）臺籍前輩畫家；其早期成員則多屬受教於日治時期及戰後初期，活躍於日治後期，以及戰後初期的臺籍藝術家，其中只有中部美協在創會初期有少部分之大陸渡臺書畫家。因此，基本上，上述三個戰後初期地區性美術團體，其畫風主要延續日治時期臺、府展的主流畫風。與戰後初期的省展，以及臺陽展之關聯方面，高美會（南部美協）和中部美協，基本上可以說是關聯緊密；至於臺南的南美會，則相對比較疏遠。

（二）師門型

前述南部美協、中部美協，以及南美會等三大地區性美術團體，雖然都是邀集鄰近地區美術界人士互相切磋的雅集型美術團體，然而由於其主持人都是望重一方的本省籍前輩畫家，往後其弟子和再傳弟子之陸續加入，因而往往也帶有某種「師門型」之性質。此外，由

於私人畫室（塾）之興起，帶動了大約從1950年代中期開始，出現了一些規模較小而純度更高的師門型美術團體。就本章此一「延續發展型」之體系而言，有馬白水所指導的「新綠水彩畫會」（1955），楊啟東所指導的「臺中美術研究會」（1957），孫多慈所指導的「女畫會」（1958），李石樵弟子所組成的「今日美術協會」（1959），張義雄弟子所組成的「純粹美術會」（1959），以至於陳其銓指導的「臺灣省政府員工書法研究會」（1962），陳丁奇指導的「玄風書道會」（1963），蔡草如指導的「臺南市國畫研究會」（1964）、蔡水林指導的「南州美展」（1964），李德學生所組成的「純一畫會」（1966）等。

其中「今日畫會」和「純粹美術會」尤其人才輩出，然都曾因重要成員之陸續出國等因素而曾一度中止活動，其後再以「臺灣今日畫家協會」和「河邊畫會」之名重新推出，迄今仍然維持相當之活動能量，尤其「臺灣今日畫家協會」常常巡迴臺灣各地展出，畫風極為多元。

位居南臺灣的「臺南市國畫研究會」，在蔡草如生前，積極推動水墨對景寫生，直接從觀察自然中提煉水墨表現手法，頗能營造出獨到的地區性水墨

畫風。難能可貴的是，成立迄今已逾半個世紀，幾乎仍維持年年展出且仍具相當之能量。由於師出同門，因而創作材質類型相近也是其共同特色之一。

（三）雅集型

戰後初期最早新成立的「青雲畫會」，以及稍晚成立的「紀元畫會」，^{（圖6）}其成員多屬戰後初期省展中的常勝軍，其中比較特殊的是「紀元畫會」的主要成員，從日治時期的MOUVE（行動美術集團）時期開始，以至戰後初期。由於理念上的差異，曾有兩度加入臺陽美協，以及兩度退出臺陽美協的「兩進兩出」之紀錄，其與臺陽美協的主流畫壇之間若即若離的現象，頗為特殊。

此外，星期日畫家會（1955）、蘭陽青年畫會（1958）、藝友畫會（1959）、藝苗美術研究社（1959）、翠光畫會（1960）、集象畫會（1960）、二月畫會（1961）、雲海畫會（1961）、臺南聯友會（南聯畫會，1961）、青年美展（1962）、青文美展（1962）、心象畫會（1964）、長虹畫會（1964）、大地畫會（1965）、世紀美術協會（1966）、十人畫會（十人畫展，1966）、亞美畫會（1966）、向象畫會（1968）、上上畫會（1968）、人體畫會（1969）、方井畫會（1969）等，大



圖6 1954年第1屆「紀元美展」會員合影。

多可歸屬於此一系統之美術團體。

其中，特別值得一提的是，由屏東何文杞主持超過半個世紀以上的「翠光畫會」，迄今仍維持每年舉辦一次會員展，並常舉行巡迴和交流展覽，目前會員仍接近百人，堪稱源遠流長而頗具規模，在文化刺激相對較弱的屏東地區而言，誠屬不易，是兼具雅集型、師門型和區域型之美術團體。

三、標舉「現代」精神的前衛美術團體

1951年春天，由大陸渡臺的朱德群、林聖揚、趙春翔、李仲生、劉獅、黃榮燦等幾位畫家，於臺北市中山堂舉行了一場「現代畫聯展」，是戰後臺灣首度標舉「現代畫」的聯展。據當時幫忙布置的李再鈞（低限主義雕塑家）之追憶，當年黃榮燦提出了三、四件大幅的抽象風格油畫作品，是該展覽最「新穎」的作品，而李仲生則展出超現實風格之畫作。^[32]只可惜當年度之展覽作品未曾留下圖錄，以及相關之原始資料。展畢幾個月後，黃榮燦因涉及匪諜嫌疑而被捕（翌年遇害），朱德群、趙春翔、林聖揚數年之後相繼出國發展，因此「現代畫聯展」僅展出一屆。然而經過幾年之後，李仲生在臺北市安東街私

人畫室指導的幾位學生，則組織了在臺灣戰後現代美術運動極具里程碑意義的「東方畫會」。

謝里法在梳理臺灣美術發展進程時，將1927年的臺展覽開辦，認為是「沙龍時代」的起始；到了1950年代末，臺灣美術進入了「畫會時代」；1970年代臺灣經濟起飛，中產階級有能力收藏美術，畫廊業應運而生，從此帶來「畫廊時代」……^[33]其所謂進入了「畫會時代」的斷點，顯然是指1957年「五月畫會」和「東方畫會」分別推出首展，帶動臺灣現代美術運動之風潮。邇來不少有關臺灣美術發展脈絡梳理之論述，幾乎都將1957年列為頗具標竿意義的重要斷點。

（一）五月畫會

「五月畫會」是由臺灣省立師範大學藝術系（今國立臺灣師範大學美術系前身）的幾位前後屆畢業校友所組成。創始會員包括：郭豫倫、李芳枝、劉國松、郭東榮（以上1955年畢業），以及陳景容、鄭瓊娟（1956年畢業）等六人，於1956年5月推出首展。誠如蕭瓊瑞之析探：

日後史家對於這個畫會重要性的評價與肯定，並不是來自這個畫會初創時提出的任何主張與創作

表現。因為這個畫會在創設之初，只是希望成為一個研習西畫、彼此激勵、觀摩，並定期發表作品的校友畫會。這個畫會日後之所以獲得重大的評價，乃是由於他們在第三屆之後，逐漸形成一個以抽象繪畫為追求目標的激進前衛團體，並帶動了戰後臺灣畫壇的抽象風潮以及水墨創新。日後成為這個畫會代表成員的畫家，也逐漸轉變為以大陸來臺青年為主，包括師大畢業的劉國松、莊喆、顧福生、韓湘寧、彭萬攝，以及非師大系統的原「四海畫會」成員胡奇中、馮鍾睿和較後期的陳庭詩等人。^[34]



圖7 1962年「五月畫會」赴美預展時合影。

五月畫會成員雖出於大學校院的專業美術教育，但其實驗性的前衛畫風，與當時臺灣畫壇主流的省展和臺陽美展均格格不入而遭致排拒，因而自組畫會，宣揚理念以爭取發揮的舞臺。由於在專業美術教育中，有受過藝術史、美學等理論的訓練，因而其中幾枝健筆，從1950年代中期開始，頻頻在報章雜誌中發表頗為犀利的論述，尤其以劉國松、莊喆、馮鍾睿等人尤其具代表性。他們一方面批評省展，以及教員美展為臺陽美協的大老們所壟斷，觀念保守而且充斥著照顧自己門生弟子的私心；另

一方面對於國畫部中琳瑯滿目掛的全是「日本畫」（膠彩畫）感到不滿；此外，也對於「國畫」、「西畫」鴻溝分明，保守而缺乏創意提出糾正。^[35]

1960年代初期，在美學方面頗富造詣的國學名師徐復觀教授，撰文公開發表，質疑抽象以至於半抽象的現代藝術，並牽扯到敏感的政治問題，甚至質疑是「為共黨世界開路」的嚴厲指控。因而引發劉國松身先士卒的撰文犀利回擊，掀起臺灣畫壇的「現代畫論戰」。一來一往，延續1962年間，劉國松以



圖8 1962年「東方畫會」成員合影於國立藝術館前。

小搏大而絲毫未落下風。無形中讓「五月畫會」取得了為「現代畫」發言的地位。^(圖7)

雖然五月畫會直接得罪了執掌省展評審的臺陽美協大老們，也得罪遍了膠彩畫家們，再加上1960年3月秦松（「現代版畫會」、「東方畫會」會員）於國立歷史博物館「中國現代藝術中心」聯合展覽布展時，所發生的所謂「倒蔣事件」^[36]對於前衛藝術產生極大之衝擊，和1961年至1962年間徐復觀教授與劉國松之間的筆戰，牽扯到敏感的政治問題，以抽象、半抽象畫風導向的五月畫會，在當年壓力之沉重可想而知。難得的是，1962年第6屆「五月畫會」展出時，臺師大藝術系西畫教授廖繼春、孫多慈，以及教育部國際文教處長張隆延等人，均提供作品參展，作品目錄中也都以「五月」會員標示之，

臺師大的美學教授虞君質，雖未出品，也掛名為名譽會員，以實際行動力挺。^[37]尤其身為臺陽美協創始資深會員的廖繼春，其角色之為難以及關愛學生之風範，更為五月成員們所敬佩，因而常被奉為五月畫會的精神導師。

五月畫會的活動，直到1972年展畢第15屆「五月畫展」之後，才因多位成員已不在國內而告落幕。

(二) 東方畫會

「東方畫會」首屆展出之成員包括臺北師範藝術科畢業校友李元佳、蕭勤、霍剛、蕭明賢、陳道明、黃博鏞等六人，空軍軍人吳昊、夏陽、歐陽文苑、金藩等四人，他們共同的繪畫導師則是李仲生。縱使李元佳等人在北師藝師科接受過專業美術師資養成訓練，但真正影響其思維的，主要仍來自校外李仲生

的觀念引導。^(註9)

相較於五月畫會，東方畫會 1957 年剛推出的首屆展出，就已然展現出非形象的現代繪畫之傾向。雖然東方畫會在首次展出時就標舉著從「中國的無限藝術寶藏」中提煉出創作養分，以及「趕上世界潮流」的所謂「東方」精神。此外，也強調「反對共產集團的藝術大眾化底謬論」，為其非具象、非形象的繪畫形式，宣告其正當性。然而由於北師藝師科在學制上僅等同於高中層級，旨在培養小學美勞教師，在當年的課程設計、師資及教學方式方面，美術理論的訓練，難與大學層級的臺灣省立師大藝術系相提並論，^(註9)是以東方畫會之成員比較欠缺如同五月畫會的劉國松、莊喆等人的兼具學術基礎和論述能力之人才。因而日後有關現代藝術之論述發表以至於論戰，多以五月畫會之成員為主要，無形中，自然讓五月畫會取得了為「現代畫」發言之地位。

相較於五月畫會，東方畫會的共同導師李仲生更具前衛藝術思維，而強調於學生獨立思考的觀念啟迪，從不示範、也不修改學生的畫作，其教學方法有些類似於蘇格拉底的「產婆術」教學法。只不過可能基於其個人曾見過畫友甚至自己也遭遇過白色恐怖之戒心，加上東方畫會畫風的非形象之前衛導向，

與戒嚴時期之氛圍格格不入而易受誤解等因素所致，因而在東方畫會成立之際，他不但不鼓勵，反而盡量閃避而始終未曾參與過。^[39]但是學生深受啟迪進而各自研究發揮成個人前衛畫風。

「五月」和「東方」的共同點，在形式上都是借鑑西方抽象表現主義為主之藝術新潮，並積極內化中華文化藝術寶藏所提煉之元素，力圖創作出具有華人文化底蘊、且能吸收時代脈動的前衛畫風，雖然五月、東方畫會之前衛畫風不受省展等主流畫壇之接納，但其成員卻屢屢在國外美術大展中獲得榮譽之肯定，不但讓他們信心為之大增，而且也激勵了不少臺灣的非主流畫家。在 1950 年代末期和 1960 年代初期，為臺灣畫壇掀起一股頗為可觀的所謂「現代繪畫」之藝術風潮，營造出反對傳統權威體制的畫壇氛圍。當時不少認同此一潮流之美術團體，在自美返國藝術學者顧獻樑之引導和鼓勵下，公推與顧獻樑頗有交情的全方位現代藝術家楊英風，於 1959 年 9 月初出面召集成立「中國現代藝術中心」之籌備，希望群策群力共同推動臺灣的現代藝術。當時以畫會為單位登記參加之畫會竟達十七個之多，依畫會之名稱筆畫順序如下：二月畫會、五月畫會、四海畫會、今日美術協會、臺中美術研究會、臺南美術研究會、青

雲畫會、青辰美術會、東方畫會、長風畫會、純粹美術會、現代版畫會、荒流畫會、散砂畫會、綠舍美術研究會、聯合水彩畫會、藝友畫會，並詳列了合計一百四十五位畫會之成員。

以今日角度檢視這十七個美術團體的成員之畫風導向，當然有不少未必符合於所謂「現代」藝術之特質，但其中現代版畫會和四海畫會的前衛精神頻率，尤其與「五月」、「東方」畫會相近。不過，其屬性多為非主流的美術團體。營造這股可觀的聲勢的氛圍，與「五月」、「東方」畫會帶來之效應不無關聯。可惜的是，原定 1960 年 3 月 25 日成立的「中國現代藝術中心」，卻因秦松版畫的所謂「倒蔣事件」而戛然而止。至於五月畫會和東方畫會，也大致在 1971 年 10 月我國退出聯合國之後不久，即因國際舞臺之消逝，以及主要成員之相繼出國，而迅速淡出臺灣畫壇。1960 年代中期，臺師大藝術系在校生姚慶章、江賢二、顧重光等人成立的「年代畫會」，算是這股風潮的末班車，但同樣也是在 1970 年前後因成員出國而劃上休止符。

(三) 其他「現代」導向的美術團體

在五月和東方畫會舉行首展的這一

年（1957），遠在屏東潮州，日治時期留學日本學習前衛藝術的莊世和，發起成立了標舉著「脫離庸俗，追求純粹美術」，「建設廿世紀的自由中國新藝術」為主旨的「綠舍美術研究會」；1961 年，莊世和又在高雄與高雄、臺南、屏東畫友組成「新造型美術協會」，強調「把古典的根和近代的芽結合，使他開放新的、美麗的花朵」，「尊敬古典，同時不斷地對古典鬥爭！」，並以「創型美展」之名舉行展覽。^[40]不過這兩個畫會，除了莊世和等少數人走立體、抽象、超現實等前衛畫風之外，不少成員仍走較具個性的具象畫風。

1958 年由秦松、江漢東、李錫奇、陳庭詩、施驊、楊英風等人所組成的「現代版畫會」，^(註9、10)以及胡奇中、馮鍾睿、孫瑛、曲本樂、陳顯棟、楊志芳等人組成的「四海畫會」，則屬頗具代表性的現代繪畫團體。其成員與「五月」、「東方」之間過從甚密，而且也有不少人後來直接加入「五月」、「東方」畫會。

1960 年由黃歌川、莊世和、蕭仁徵、孫瑛、文霽、張熾昌、吳兆賢等人所組成的「長風畫會」，以及 1964 年由黃朝湖積極奔走聯繫，發起成立的「自由美術協會」，成員涵蓋北、中、南部，其宗旨和畫風多有別於主流畫壇



圖9 1960年代「現代版畫會」成員聚會。



圖10 1959年(右起)江漢東、秦松、李錫奇、楊英風、施聯、陳庭詩等人於「現代版畫展」展場前合影。

的前衛導向。

1968年由孫瑛、莊世和、曾培堯、劉鍾珣、李朝進、劉文三、洪仲毅、黃明韶、陳泰元、鄭春雄等人組成的「南部現代美術會」，宣示：「告別傳統，擁抱現代，捨棄現代，締造傳統。」除了現代水墨、心象表現、抽象畫風之外，還出現了銅焊、日常材料組合應用的複合媒材，以至於物體藝術的瓶雕，^[41]是個頗為多元的藝術團體。^(圖11)

(四) 1960年代中後期的學院前衛美術團體

「五月」、「東方」畫會的現代繪畫論述，一方面為自己理出了一條從寫實，經由寫意、進而半抽象以至抽象的脫離自然，以到達純粹性繪畫的逐步演進途徑之合理性和正當性；另一方面無形中也營造出，直接迎頭趕上國際藝術新潮，才是接駁時代脈動的進步象徵之觀念效應。其中，後者尤其對1960年代中期以後之國內大專校院專業美術教育體系的學生，產生了一定程度的影響。1960年代在美國剛興起不久的普普藝術、歐普藝術以至於複合藝術之手法，透過雜誌和書籍、畫冊引進臺灣，受到這股新潮的啟發，臺灣的大專校院也有一些新成立的美術社團和展覽呼應這股

藝術新潮。

隨著1960年代臺灣逐漸度過農業社會而開始進入所謂前工業社會時期，臺灣家電業興起，電子加工經濟、傳播媒體迅速發展，因應工商業之發展，美術設計也因而受到重視。在美術團體展方面值得注意的是，1962年由一群臺師大藝術系前後屆校友高山嵐、葉英晉(1957年畢業)、簡錫圭、黃華成、張國雄、沈鎧(1958年畢業)和林一峰(1959年畢業)等人，採美術設計手法和型式以至於以正式的美術設計作品，而推出了頗為另類的「黑白展」。

1965年，國立臺灣藝專(國立臺灣藝術大學前身)第1屆美術科和雕塑科畢業校友所組成的「太陽畫會」，李朝進展出了複合媒材的銅焊畫；1966年黃華成(臺師大1958年畢業)推出了名稱極為響亮而實際上僅只個人展出的所謂「大臺北畫派」，以戲謔手法，運



圖11 第1屆「南部現代美術展」畫冊封面。

用不少現成物鋪陳、散置，展現達達、普普之精神，而被稱之為「沒有畫的畫展」；同一年，由臺師大藝術系畢業校友組成的「畫外畫會」，受到存在主義與尼采學說之啟發，展現出普普和達達之精神。1967年以中國文化學院（文化大學前身）第1屆畢業校友所組成的「圖圖畫會」，雖然圖圖畫會旨在追求「有思想、有個性」的現代繪畫，但是展出更具前衛精神的複合藝術，則在1969和1970年的第3、4屆方始出現。^[42]尤其在第3屆於耕莘文教院展出時，圖圖畫會還邀請了「年代畫會」、「UP畫會」、「畫外畫會」，共同舉行「現代藝術座談會」，討論現代藝術潮流和創作方向。^[43]

1967年由國立臺灣藝專校友組成的「UP展」，以及涵蓋層面更廣且身分背景更為多元的「不定型藝展」；1968年的「南部現代美術會」及「黃郭蘇展」等，都是反映這股新潮流發展趨勢的前衛美術團體，也將臺灣的現代藝術，帶入「綜合藝術」之階段。1970年美國新聞處邀請臺專校友高燦興、曾國安、鄭茂正、黃光男、楊平猷、劉洋哲等人在南海路美國新聞處以「方井畫會」美展持續幾年進行現代性藝術展。

四、兒童美術教育之相關團體

1950年代末期，張錦樹、陳宗和、鄭明進、張祥銘、黃植庭等五位任教於臺北市國校的美術老師（皆為北師藝師科校友），經常聚在一起討論依據兒童心理發展和想像力來指導兒童畫。1962年，這批成員促成辦理了一場臺灣兒童畫在日本東京櫻花牌粉蠟筆大樓會議室的展出，而獲得佳評。這五人遂於1964年正式組成「今日兒童美術教育研究會」，是戰後臺灣最早出現的兒童美術教育團體。1960年代中後期，臺南的沈哲哉、張炳堂、林智信、潘元石、陳輝東等幾位美術老師，共組「臺南兒童美術教育研究會」。這兩批成員，在日後的世界兒童畫展以及全省學生美展裡頭，都有相當程度的參與。^[44]1968年臺灣開始實施九年國教以前，國民學校（國小）在獲學主義的惡補風氣下，兒童的美勞課往往被視為可有可無的點綴性課程。當時教師待遇極微薄，級任導師有惡補之補習費可賺，遠比科任老師吃香。當年這批美勞教師，能在逆境下研究兒童美術教學之改良，其敬業精神，實在難能可貴。

此外，1967年，以南投縣國小美術科輔導員黃朝湖等所組成的「日月兒童

畫會」，目前留下的資料非常有限，其活動之期間也不長久；翌年（1968）9月，由陳瑞福等一批高雄市國小美術教師組成的「高雄市兒童美術教育學會」，則是頗具能量和活力的兒童美術教育團體，迄今仍然持續運作且頗具績效。

1968年12月8日，由時任臺灣省政府教育廳第三科科長陳漢強，結合美術教育界、教育行政人員，以及美術界人士高梓、黃國漢、朱宏遠、施金池、楊三郎、顏水龍、葉火城、吳隆榮等，所籌組的「中華民國兒童美術教育學會」，成立迄今已逾半個世紀，在推動臺灣兒童美術教育方面著力頗深，堪稱是目前臺灣歷史最久、最具影響力的兒童美術教育社團。

結語

戰後初期，省展和教員美展是臺灣藝術家主要的表現舞台，活躍於省展和教員美展的美術團體，可算是主流，反之則為非主流；戰後初期的「正統國畫之爭」與「傳統 v.s. 現代（前衛）」，也都與此頗有關聯。是以「主流」、「正統」、「現代（或前衛）」可以算得上是本期美術界以至於美術團體中頗受關注的議題。

從數量面檢視，如以1957年作為

斷點，從1946年到1956年的十一年間，全臺新增二十個美術團體；從1957年到1969年的十三年間，全臺則新增一百個以上的美術團體。此外，1952年成立的高美會，其宗旨特將「奉行三民主義」之國家政策列在開頭破題的第一句；1954年成立的中部美協宗旨也有「復興中華文化」的相關標示，顯示出戰後實施戒嚴初期，整個社會的氛圍走向。1957年以後新成立的美術社團，在宗旨上向國家政策輸誠之氛圍就漸不明顯；加上該年「五月」、「東方」畫會首展之後，帶動臺灣美術界「現代」潮流之效應。因而以1957年當成臺灣美術從「沙龍時代」進入「畫會時代」的斷點，應該可以說得通。

註釋

- 註 1 林玉山，《藝道滄桑》，收入《臺北文物》3卷4期（1955.3），頁76-84。
- 註 2 長久以來多數文獻都將1947年臺灣省立師範學院所成立「勞作圖畫專修科」誤植為「圖畫勞作專修科」。筆者查證過該屆畢業校友楊乾鐘之畢業證書，以及吳秋波於臺師大註冊組所保存的歷年成績資料，都載明為「勞作圖畫專修科」。
- 註 3 有關戰後臺灣小學的美術師資養成教育，詳見黃冬富，《踏實·穩健·韌性：戰後臺灣小學美術師資養成教育》（臺北：藝術家出版社，2018）。
- 註 4 林柏亨，〈日據時期臺灣的繪畫活動〉，收入行政院文化建設委員會，《何謂臺灣？近代臺灣美術與文化認同論文集》（臺北：行政院文建會，1997），頁231-233；林惺嶽，〈臺灣美術團體及其發展〉，收入《渡越驚濤駭浪的臺灣美術》（臺北：藝術家出版社，1997），頁202。
- 註 5 李汝和主修，《臺灣省通志：卷五教育志·制度沿革篇第二冊》（臺北：臺灣省文獻委員會，1970），頁80-82。
- 註 6 蕭瓊瑞，《臺灣美術史綱》（臺北：藝術家出版社，2009），頁306；並參見黃才郎，〈50年代臺灣的文化政策及其時代氛圍〉，收於行政院文建會、臺北市立美術館，《中華民國美術思潮研討會論文集》（臺北：臺北市立美術館，1992）。
- 註 7 前揭黃才郎，〈50年代臺灣的文化政策集時代氛圍〉。
- 註 8 有關「文獎會」之運作情形，詳見沈孝雯，《鐵血告白——遷臺後初期文藝政策下的美術創作（1949-1984）》（臺北：國立臺灣師大美術研究所碩士論文，2007），頁17；並參見尹雪曼總編輯，《中華民國文藝史》，（臺北：正中書局，1975），頁961-963。
- 註 9 據謝榮瑞所述。詳見吳隆榮等編輯，《七十臺灣再現風華特展專輯》（臺北：中華民國臺灣美術協會，2007），頁195。
- 註 10 前揭尹雪曼總編輯，《中華民國文藝史》，頁961。
- 註 11 前揭沈孝雯，《鐵血告白——遷臺後初期文藝政策下的美術創作（1949-1984）》，頁83。
- 註 12 前揭尹雪曼總編輯，《中華民國文藝史》，頁956-957。
- 註 13 中國美術協會，〈中國美術協會推行美術教育概況〉，收入國立教育資料館編，《全國美術教育展覽專輯》（臺北：國立教育資料館，1974），頁53-54。
- 註 14 前揭沈孝雯，《鐵血告白——遷臺後初期文藝政策下的美術創作（1949-1984）》，頁27。
- 註 15 馬壽華（1893-1977年），安徽省渦陽縣人，在大陸時期曾任司法行政部總務司長、南京市和司法行政部主任秘書。來臺之初曾任省府委員兼物資調節處主委、財政廳長、司法院秘書長、行政院院長、總統府國策顧問等要職。兼長詩、書、禮、畫，深具長者風範，為藝界同欽。
- 註 16 前揭中國美術協會，〈中國美術協會推行美術教育概況〉，頁53。
- 註 17 呂佛庭，《憶夢錄》，（臺北：東大圖書，1996），頁386-387。「中國畫學會成立」條。
- 註 18 吳剛毅，〈「中華民國畫學會」在近代美術史上扮演的角色〉，收入莊麗雪主編，《「臺灣美術歷程與繪畫團體發展」學術研討會論文集》（臺北：中華民國畫學會，2014），頁63。
- 註 19 有關中華民國畫學會之宗旨有不少版本，本則引自胡克敏、凌嵩郎，〈中華民國畫學會歷年推展美術活動記要〉，收入國立教育資料館編印，《全國美術教育展覽專輯》；國立教育資料館編，《全國美術教育展覽專輯》，頁55。
- 註 20 筆者曾於1980年參加教育部委託中華民國畫學會主辦的「全國國小教師水墨畫創作獎」第二名，先後獲頒中華民國畫學會及教育部文藝創作獎兩種獎狀以及一份獎金。
- 註 21 李超哉，〈中國書法學會工作概述〉，收入國立教育資料館編，《全國美術教育展覽專輯》，頁61-62。
- 註 22 詳見沈榮槐總編輯，《翰耕墨耘五十年》（臺北：臺灣—中國書法學會，2012），頁325-336。
- 註 23 前揭李超哉，〈中國書法學會工作概述〉，頁61-62。
- 註 24 詳見黃冬富，《踏實·穩健·韌性：戰後臺灣小學美術師資養成教育》，頁37-43。
- 註 25 有關戰後「正統國畫之爭」，詳見黃冬富，〈從省展光復以後臺灣膠彩畫之發展〉，收入郭繼生主編，《當代臺灣繪畫文選：1945-1990》（臺北：雄獅圖書，1991），頁95-117。
- 註 26 參見曾得標、林景淵著，《踢毬膠彩：臺灣膠彩之父林之助》（臺中：臺中市文化局，2017），頁85-86。
- 註 27 謝里法，《臺灣美術研究講義》（臺北：藝術家出版社，2016），頁96-97。
- 註 28 詳見黃冬富，〈南部展：五〇年代高雄的南天一柱〉（高雄：高雄市立美術館出版，2018），頁80-97。
- 註 29 蕭瓊瑞，〈追求民族的色彩——郭柏川的畫藝與堅持〉，收入蕭瓊瑞策展，《從臺北到臺南：郭柏川和兩個古都的教學》（臺北：中華文化總會，2016），頁6-15。
- 註 30 呂受真，〈南方的美神——「臺南美術研究會」之研究〉（臺北：國立臺灣師大美術學系美術理論班碩士論文，2009.6），頁12-13；黃冬富，〈謙和·兼能·蔡草如〉（臺中：國立臺灣美術館，2017），頁96-101。
- 註 31 詳見〈臺灣中部美術協會沿革及會務1954-2016年〉，收入林慧珍總編輯，《中部美術：臺灣中部美術協會期刊》（創刊號）（臺中：臺灣中部美術協會，2016），頁60-64。
- 註 32 梅丁衍，〈黃榮燦疑雲——臺灣美術運動的禁區〉（上），《現代美術》67期（1996.8），頁60。
- 註 33 謝里法，《臺灣美術研究講義》，頁68-70。
- 註 34 蕭瓊瑞等，《臺灣美術史綱》（修訂本）（臺北：藝術家出版社，2009），頁369。
- 註 35 詳見林惺嶽，《臺灣美術風雲四十年》（臺北：自立晚報社，1991），頁90-95；暨蕭瓊瑞，〈五月與東方——中國美術現代化運動在戰後臺灣之發展〉（臺北：東大圖書，1991），頁153-186。
- 註 36 有關1960年秦松的「倒蔣事件」，參見本冊「東方畫會」年表1960年之記載，亦詳見蕭瓊瑞，〈五月與東方——中國美術現代化運動在臺灣之發展（1945-1970）〉，頁309-310。
- 註 37 詳見「五月畫會」年表1962年所載。
- 註 38 有關當年北師藝師科的課程、師資與教學，詳見黃冬富，《踏實·穩健·韌性：戰後臺灣小學美術師資養成教育》。
- 註 39 前揭蕭瓊瑞，〈五月與東方——東國美術現代化運動在戰後臺灣之發展（1945-1970）〉，頁105；暨吳昊口述，〈永遠的藝術前鋒〉，收入曲德義、石瑞仁策展，藍玉琦整理，《意教的藝術：李仲生的創作及其教學》（臺北：中華文化總會，2015），頁174-177。
- 註 40 有關「綠舍美術研究會」和「新造形美術協會」，詳見黃冬富，〈莊世和的繪畫藝術〉（屏東：屏東縣立文化中心，1998），頁64-76。
- 註 41 參見洪根深、朱能榮，《台灣美術地方發展史全集——高雄地區（上）》（臺北市：日創社，2004），頁126-127。
- 註 42 詳見賴瑛瑛，《臺灣前衛：六〇年代複合藝術》（臺北：遠流，2003），頁103-105。
- 註 43 同上註。
- 註 44 詳見周福番彙編，《北師四十級藝術科同學畢業五十週年生涯簡錄》（自印，未出版，2001），頁207-216。