

探訪梅嶺美術館

兼談近代刺繡的轉化與刺繡教育

■ 編輯部採訪、黃逸芬撰、張閔俞整理

吳梅嶺（1897-2003）早年活躍於嘉義美術文化圈，作品曾三度參展日治時期官辦臺灣美術展覽會，而後全心投入教育事業，可謂一生備受尊崇的「百齡」教師，學生更建造梅嶺美術館以感念其對嘉義縣朴子地區的貢獻。（圖1）此次特邀嘉義縣表演藝術中心張世杰主任，暢談吳梅嶺先生對朴子一地的影響，及其對梅嶺美術館的期許，配合國立故宮博物院南部院區嘉義限定之「品牌的故事——乾隆皇帝的文物收藏與包裝藝術」特展，回首並展望嘉義的人文故事。



圖1 吳梅嶺先生106歲時留影 ©梅嶺美術館

師道 · 吳梅嶺與朴子

梅嶺美術館是嘉義縣市唯一的公立美術館，其成立的過程與意義和其他縣市顯然不同。籌備時程自1984至1995年，期間歷經停工與董事會改組，經費則由私人募款到捐贈縣政府後向中央申請補助始成。（圖2）以如此心力興建一座紀念性質的美術館，足見教師吳梅嶺在朴子一地何等重要。張世杰自2005年起擔任嘉義縣表演藝術中心主任，為梅嶺美術館目前最高負責人。最初他便注意到，美術館的命名有些特別。既然是嘉義縣的美術館，為什麼不取名「嘉義美術館」就好？他坦言：「後來知道它（梅嶺美術館）的整個生命過程，是由民間發動，再由政府於後方協助完成。我覺得這是一件很不容易的事情。」（圖3）

這段學生為老師蓋美術館的故事在外人眼中顯得與眾不同，而其實，吳梅嶺的美術及教

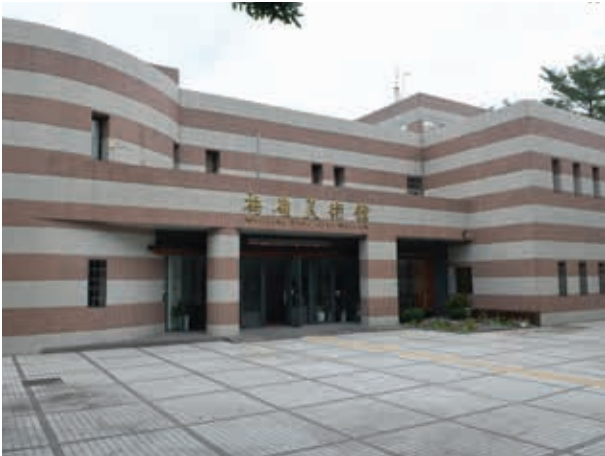


圖2 梅嶺美術館外觀 ©梅嶺美術館



圖3 張主任解說「梅嶺精神風華再現」展板 月刊編輯部攝



圖4 1958年吳梅嶺於東石中學指導學生寫生 取自《吳梅嶺作品集——乙亥百齡》，頁207。

育精神早已深耕朴子人心中，不少家庭甚至三代都是他的學生。吳梅嶺的教學究竟有何特殊之處？張世杰蒐集學生們對老師的敘述，強調其最爲後輩感佩的不僅在於畫業上的教導，更在於「師法自然、萬事善解」的人格教育精神。吳梅嶺重視寫生，要求學生用心體會自然之道。他任教東石中學期間（1946-1964），便於校內親力親爲、栽植花草，經營一座供學生觀賞臨摹的花園。（圖4）張世杰談道：「很多學生都

說吳老師對他們非常好。那時大家比較窮，老師叫他們來畫畫，由老師提供筆和畫紙。學生們都很感念老師的協助。」

梅嶺美術會 1978 年由東石中學校友成立，爲吳梅嶺退休後與學生們交流的平臺。每年春假返鄉時，學生們皆會提出作品於金臻圖書館共同展出。梅嶺美術館成立後也接續這項任務，張世杰說明：「吳老師每年過年都來這裡和學生聚會，大概有十年的時間，後來也變成梅嶺



圖5 1984 吳梅嶺 花迎鳥喧 水墨 縱105，橫47.5公分 ©梅嶺美術館



圖6 1976 吳梅嶺 百卉繁華迎春風 水墨 縱121，橫46公分 ©梅嶺美術館

美術館的特色，每逢春節一定舉辦師生聯展。」至吳梅嶺逝世為止，這個師生聯合美術展覽會一直是朴子當地的盛事。他說：「如果倒回來講，我相信學生當初在成立美術館的時候，必然希望老師的美術教育能夠延續不斷。」（圖5、6）此一傳統也令人聯想起嘉義戰前由林玉山（1907-2004）領導的春萌畫會。吳梅嶺曾於1930年加入該組織，美好的美術研究風氣似乎早已在此地扎下了根。（圖7）

吳梅嶺除了傳播美育的種子，對當地民俗文化及產業的推廣也大有貢獻。早在日治時期任教嘉義朴子女子公學校時（1926-1941），吳梅嶺即與該校家政課教師黃笑（1892-1970）一同發揚朴子的刺繡工藝，由他負責替學生畫底稿並指導配色。對此，張世杰認為：「當時刺繡還是朴子非常重要的產業，吳老師的美術專業便和地方產業自然而然地結合。」雖然後來刺繡產業外移，但青年時代領受過吳梅嶺嚴格教導的女學生們，日後始終將此繡畫作為傳家寶般珍惜保存。值得一提的是，刺繡作為女子教育的一環，隱含彼時國家對新時代女性的期許。吳梅嶺也曾提及，對女學生特別嚴厲，是希望她們成為「淑女」。¹

吳梅嶺對朴子地區的另一項重要影響，是配天宮的燈花習俗。配天宮供奉媽祖，始建於清朝，日治時期整建，至今仍是朴子的信仰中心。據《朴子市志》記載，嘉慶皇帝體念王得祿（1770-1841）提督的家眷，恩賜其元宵節亦享高城張燈為戲，後由王提督妾將此燈花移設配天宮內，成為全島唯一的「恩賜燈花」。²吳梅嶺出生於配天宮附近的洋行，家族兼營寫燈、廟宇彩繪等生意，他自小便對民間工藝無不嫻熟，更熱愛參與地方上的各類民俗活動，直至逝世都帶領學生、社區張羅配天宮的年節燈花。



圖7 1930 吳梅嶺 山水之一（嘉南平原） 絹本設色 縱83，橫114公分
©梅嶺美術館

張世杰描述：「以前吳老師帶學生和村民製作蓮草燈，就是用蓮草紙綁成牡丹花結在樹上，有紅色和白色。想要小孩的人會去求燈花，求到紅色的是男生，白色的是女生。」一直到近幾年，朴子市公所依然刻意準備蓮草，延請老師教授燈花製作。有此熱情相傳，想必迎燈花的習俗還能在此地延續下一個百年。

再興 · 美術館的擴建計畫

梅嶺美術館是全臺收藏吳梅嶺作品最多的公家單位，共計六十四件，包括水墨與膠彩畫，固定於特展室中輪流展出（圖8），而這顯然僅是吳梅嶺作品的冰山一角。張世杰提及：「吳梅嶺老師的學生楊元太也曾經問過他，到底有多少畫流落在外面？吳老師回答：朴子每口灶都有。」其作品遍布朴子的情況，從官方口述訪談的紀錄中也可獲得證實，學生吳望如更粗估可達三萬多件。³事實上，梅嶺美術館雖因紀念吳梅嶺而生，卻無實質典藏，包括鎮館畫作〈田園一隅〉在內，所有吳老師的作品皆來自其後家屬的捐贈。如此情況說明了，美術館成立之初用意單純，以齊聚師生相互切磋為主要目的，也可視為某種畫會傳統的延續。然而，張世杰指出，這也是該館日後使用空間不足的原因。



圖8 1934 吳梅嶺 庭園一隅 絹本設色 縱240·橫115公分 ©梅嶺美術館



圖9 吳梅嶺特展室門口 月刊編輯部攝

若是規劃周全的博物館，建造時必會考量到建築物整體設計須符合日後典藏及研究等需求。而梅嶺美術館既然肇始於地方美展風氣，內部空間便不容易達到專業程度。張世杰回憶：「當初子弟籌措到的經費不多，建築設計也由學生負責，不像其它博物館是根據展示、設計、典藏、研究等四個功能做嚴謹的規劃。我們接手以後尷尬地發現，典藏空間不理想，也沒有專門的準備室。」美術館目前的展示空間除了二樓的吳梅嶺特展室外（圖9），尚有一樓的展間，主要提供給一般申請展用。一樓空間尚足，但二樓的環狀空間「開了一個天井，很難利用。」（圖10）空間問題似乎成爲梅嶺美術館未來發展的首要絆腳石。

爲了彌補上述缺失，張世杰於去（2017）年結合專業博物館研究員向文化部提出二館擴建計劃，如順利通過，可於兩年內完工。擴建方向其實並不複雜：「我們現在避居在公園裡，希望二館能往外推，讓遊客從外面道路就能看見。建築物則維持兩層，地下室做大一點，這樣視覺上不會太突兀。兩館之間再以廊道連



圖10 梅嶺美術館中央為天井設計 月刊編輯部攝

接。」在張世杰看來，改建工程勢在必行。他遞出一張印著「吟遊諸羅」字樣的餐巾紙解釋：「我們是文化部定義下的地方文化館，這張餐巾紙上有嘉義縣地圖。很多委員說，我們大概是最有希望從地方文化館變成專業美術館的館所。」扶植地方文化事業一直是政府近年來的主流政策，這波浪潮裡似乎也有梅嶺美術館的位置。

未來的規畫除了硬體設備外，張世杰也針對軟體部分提出想法。首先，是增加典藏品。「許多吳老師的學生年紀越來越大，認爲把老師的作品放在家裡很難保存，不如捐給美術館。陸續有人表明這樣的心思。」至少在今年底，梅嶺美術館便會新增一批吳梅嶺流落在外的日記、手稿（如演講前用毛筆寫的講稿）等遺物。由於館方沒有典藏預算，徵集將成爲梅嶺美術館擴充藏品的重要方式。另一方面，爲了解決人力不足的問題，現有組織也必須隨擴建工程同步調整：「我們希望把美術館提上來和藝術中心同等，或成爲獨立單位，下轄一至兩個組，人力充足，擴建才有意義。」

如果這家美術館將來扶植起來，它對當地美術教育有什麼幫助？面對提問，張世杰肯定地答道：「不論有沒有擴建，轉型都會繼續以美術教育爲主。」他以去年和前鶯歌陶瓷博物館研究員王怡文女士合作的「行動花園教具車」爲例：「我們把裝滿畫具的車子送到學校，讓

同學利用畫具來創作。」並希望嘉義縣的孩童們都有機會「認識吳梅嶺以及他的美術教育精神。」其中包含兩個層面：「一個是美術教育，一個是人格教育，這是我們能為這個美術館做出來的特色。」梅嶺美術館作為朴子的文化招牌，又與故宮南院同為嘉義少數的展覽機構之一，未來的連結似乎已可預見。從吳梅嶺的教育精神出發，加上梅嶺美術館的振興計劃，張世杰相信，朴子的春風必能吹拂至下一代，持續豐饒嘉義的土地。

溯源·近代刺繡的轉化與刺繡教育

吳梅嶺一生作育英才，桃李成群。在他漫長的美術教育生涯裡，和刺繡的因緣是外界一般較少窺見的層面，也了解不深。1926年，吳梅嶺開始在嘉義朴子女子公學校任教。當時，該校校長宮崎才治聘請擅長刺繡的黃笑教授家政女紅，而黃笑則央請吳梅嶺為她和學生繪製刺繡底稿（《百歲，師表，吳梅嶺》，頁23）。與刺繡教育結緣，這似乎是臺灣大多數畫家比較罕見的經歷；但若是擴大範圍來看，其實這正是二十世紀之交，東亞刺繡從傳統往「現代」轉化過程中典型而重要的一頁。

彼時，透過學校教育和社會教育機構，刺繡傳授進入了嶄新的階段。除卻傳統閨閣裡女子口授心傳、或職業作坊師徒相傳的管道以外，刺繡首度成為課程的一環，在各學校普遍教導。在這個刺繡制度化的大環境裡，畫家密切參與刺繡設計製作，甚或直接以畫家的作品用作刺繡底稿，更是這個階段重要的現象。推究起來，中、日等地早有繡畫傳統，以畫稿為繡稿當然並不是這時候的發明，宋代（960-1279）刺繡與繪畫關聯密切，眾所周知，而後到明清時期更是如此。但是，在二十世紀前後如此大規模、

制度化的情境裡，畫家和刺繡的結合有了不同以往的層次和意義，值得致意再三。

談起臺灣刺繡，一般總少不了追溯與中國刺繡的淵源。以吳梅嶺所在的朴子為例，刺繡傳統主要承襲自中國東南沿海地區，隨著移民帶到當地，這裏清代（1644-1912）晚期的繡品明顯可見粵繡、廣繡及江南普遍盛行的蘇繡風格。在中國，第一所由官方成立正式教授女子刺繡的是清末農工商部興辦的繡工科。總教習沈壽（1874-1921），原名沈雲芝，來自蘇州，因受慈禧太后賞識，曾奉派與夫婿余覺（1868-1951）一同到日本考察，回國後在京師開辦繡工科，招收女子，傳授刺繡。一般中文敘述裡，沈壽創出了新刺繡方式，名為「仿真繡」。除了傳統題材外，沈壽還採用西畫、照片為繡稿，所製作的繡品有些日後用作國禮贈與國外君王，並且送往國內外各式博覽會參賽，一時聲名卓著。⁴這種舉措，以往多半視為沈壽獨創，然而追本溯源，許多做法實是來自日本。

十九世紀下半葉，博覽會興起，日本推行維新，努力西化，各種傳統工藝紛紛戮力轉型。刺繡這帶有濃厚「東方特色」的工藝，在西方博覽會、收藏界等場域大受歡迎。從尺寸、形制到主題、風格樣式，乃至於製作技法，日本織繡在在力求因應西方需求，積極回應市場，改弦更張，發展出了有別以往、極具特色的新樣貌。⁵專業作坊紛紛延請畫家為其織繡供稿，畫家與織工繡手合作的情形所在多有。⁶而除了專業大型工坊商業模式的生產之外，在此階段，刺繡還從另一條管道更全面而制度化地進入了常民生活裡，那就是學校課程。配合著「賢母良妻」的口號和政策，⁷刺繡成為此時期女子學校生活舉足輕重的一環。同樣地，在中國，民國肇造，許多所謂有識之士更是期待藉由教授



圖11 1934 吳梅嶺畫稿 蔡宛刺繡 孔雀圖 取自《百歲·師表·吳梅嶺》，頁28。

女子「一技之長」，培養其自立的能力，以養成新時代的嶄新女國民。刺繡源遠流長，迭經變革，雖然傳統多半把刺繡和女性相連，但歷史上，男性拿起繡針從事繡業並非沒有例子，有些時候甚至規模龐大。尤其時至清末，由於大量市場需求，引來眾多男性職業繡手參與生產，⁸不只打破了性別界限，甚至翻轉了性別角色，但在形塑新女性、新國民的考量下，刺繡再度搖身一變，儼然成為二十世紀上半葉國族主義者培養時代新女性的有效良方。⁹

一海之隔的臺灣當時為日本殖民時期，也採行了和日本類似的制度，在學校裡安排女子刺繡課程。光是從《臺灣日日新報》便能找到不少當年有關女學生刺繡的報導，可以想見其盛況。無論是學校遇上特殊時日召開展示會，或畢業的卒業式，繡品展示都可說是當時不可或缺的一部分，而日本人也頗為肯定當時臺灣的刺繡工藝。早在1907年，該報便稱：「本島婦人所著衣服，凡上品者概從支那輸入。然島人女學校所教授刺繡，頗能製出上品服」（《臺灣日日新報》1907年5月16日2版）。同年稍後十月，臺南第二公校舉行十週年慶祝式，展示校內數年來女生徒的成績，刺繡名列其中（《臺灣日日新

報》1907年10月24日4版）。隔年士林女學校舉行卒業式，也是類似的情景：「士林女學校之卒業式及休業式，業於二十二日午前十時在該校內舉行矣……客室則陳列生活所製之刺繡等物甚夥」（《臺灣日日新報》1908年3月25日2版）。鄰近的艋舺不遑多讓，同樣這年的十一月，一則題為「島女女紅」的報導便說：「艋舺公學校第二附屬生徒，其刺繡女紅，已與年俱進」（《臺灣日日新報》1908年11月1日5版）。這股風潮歷久不衰，數年後，時至1913年，報導依然說：「國語學校附設於艋舺公學校之女學校，其在本月底將畢業之女生，為學年試驗及刺繡陳列品，甚為忙碌」（《臺灣日日新報》1913年3月7日6版）。十年後，該報更在諸羅特訊一欄提到，即將舉辦烹飪刺繡講習（《臺灣日日新報》1923年7月2日4版）。

由此不難看出，吳梅嶺在朴子女子公學校參與指導刺繡的這段歷史，恰是刺繡因應世紀變換的時代潮流，從傳統向「現代」轉化時期具體而微的一個例子。這段看似純屬地方特色的個人經歷，實則見證了中、日、臺三地共同的歷史，更與十九世紀以來工藝轉化、國家建構等議題緊緊相連。從實際作品來看，經吳梅



圖12 明治至大正時代 孔雀圖屏風 京都清水三年坂美術館藏 取自*Threads of Silk and Gold: Ornamental Textiles from Meiji Japan*, 126.



圖13 明治至大正時代 孔雀圖屏風 局部 京都清水三年坂美術館藏 取自*Threads of Silk and Gold: Ornamental Textiles from Meiji Japan*, 124.

嶺指導而作的這些女學生刺繡，也體現了兩種不同方向：一方面展現了當時盛行的日本刺繡風格，另一方面，因為吳梅嶺參與，而讓作品隱隱接續了更早之前的繡畫傳統。以蔡冕所繡的孔雀圖（圖11）為例，孔雀這個題材是明治時期（1868-1912）美術織繡極為風行的主題，孔雀羽毛造型獨特，最適合以絲絲針線模擬其樣貌，加上色彩絢爛，展示效果良好，特別容易引人入勝，自然成為當時各家作坊競相製作的母題。現今典藏於京都清水三年坂美術館的孔雀圖屏風（圖12）就是知名佳例。屏風上一隻孔雀，一隻全屏開展，另一隻斂羽低首，各呈其態，整體斑斕絢麗，奪人耳目，視覺效果極佳。從細部（圖13）可以看見繡手如何將一根根羽毛層層疊疊的情狀表現得淋漓盡致。對照來看，蔡冕這幅作品僅有一隻孔雀，構圖相對單純，再以刺繡技法而言，當然不及職業繡手那般繁複講究，但吳梅嶺為孔雀賦予了昂首



圖14 1934 吳梅嶺畫稿 蔡免刺繡 孔雀圖 局部 取自《百歲·師表·吳梅嶺》，頁29。



圖15 1936 吳梅嶺畫稿 蔡免刺繡 取自《百歲·師表·吳梅嶺》，頁16。



圖16 1935 吳梅嶺畫稿 蔡免刺繡 紫薇鴛鴦圖 取自《百歲·師表·吳梅嶺》，頁27。

伸頸的姿態，別有韻致。更特別的是，吳梅嶺不但在繡製前幫忙畫底稿，還在繡品上添筆加繪，畫上石頭和雲彩，羽毛上也有賴他以深淺不一的藍色在金黃色系的羽毛上點染（圖14），收畫龍點睛之效，整件作品於是達到了僅依賴刺繡或繪畫都無法企及的效果。這個做法，其實正是晚明以來顧繡系統的重要特色。顧繡起自明末上海，歷有清一代盛行各地。沈壽早年

學習刺繡，也多半學的是顧繡和蘇繡。只不過，沈壽赴日後其實採取了日本的方式，在處理繪畫與刺繡關係一事上，捨棄了原本顧繡的做法，不再像顧繡（特別是韓希孟）那般竭力探尋繪畫與刺繡結合的各種可能方式，反倒是強調完完全全以刺繡再現繪畫，不添筆加繪半分。

前述孔雀圖已可見吳梅嶺如何巧妙以其畫家本事成就繡畫，蔡免另一件作品也是如此。



圖17 1928 吳梅嶺畫稿 蔡銀刺繡 刺繡雙安圖 取自《百歲·師表·吳梅嶺》，頁26。

此作（圖 15）公雞昂首立於石上，吳梅嶺所畫之石成全了構圖，卻又因為採暈染而成而帶有輕盈的效果，與刺繡一針一線綿密的實體感形成對比，相輔相成，饒有韻致。再比對兩件當時女學生的作品，紫薇鴛鴦圖（圖 16）雖則母題於傳統中國刺繡常見，但此作配色和布局展現的更是日式刺繡之風。相對地，蔡銀所繡的雙安圖（圖 17），鵝鵝因其吉祥寓意也是常見繡畫主題，但和鴛鴦圖不同之處在於，此作多用中間色調，與顧繡系統慣用色系十分接近，加上王無涯書題，更為這件作品增添傳統明清刺繡的調性。據悉，當時許多女學生繡品特意使用日本繡線，這件作品未見原作難以判斷是否如此，但若所用繡線確實為日本所產，那此作又增添另一重二元屬性。這段時期朴子刺繡的二元性格由此可見一斑，而吳梅嶺正是箇中關鍵。對於女學生，這段學校時期受刺繡、繪

畫訓練的經歷甚至延伸到往後的生涯。有些學生日後追隨嘉義地區最重要的女書畫家張李德和（1893-1972）繼續學習，不但獲贈老師畫作，甚至以其手書作為繡稿。¹⁰黃蔡繡鳳便有一幅依張李德和書法作品為底稿而完成的刺繡。（圖 18）

據吳望如訪談，許多女學生當年辛勤完成的作品，到耄耋之年依然萬般珍惜。¹¹蔡免、黃蔡繡鳳、吳蔡露、吳鄭秀雲……，一屆又一屆的女學生留下了一幅幅繡作，見證著與「查某先生」黃笑以及吳梅嶺老師一同百鍊千錘的時光。看著繡作上的一針一線，以及繡品邊上用鉛筆寫下的名姓（圖 19），霎時，光陰流轉，彷彿引人回到了近百年前。

本文承吳望如先生、邱美惠女士提供資料，謹申謝忱。

黃逸芬任職於本院南院處
張閱俞為本院文創行銷處研究助理

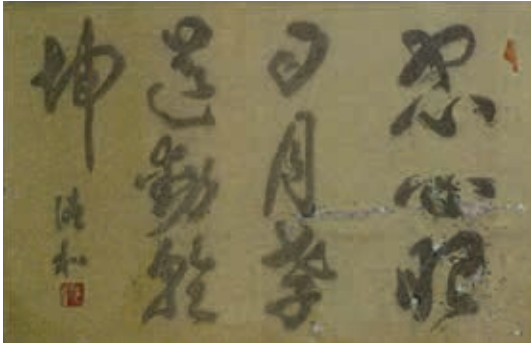


圖18 黃蔡繡鳳刺繡 張李德和書法 取自〈吳梅嶺的美術教育與藝術創作之研究〉，頁74。

註釋

1. 王怡文、謝淳清計畫執行，《梅嶺美術館典藏研究計畫——前期文化資源調查 2016 年結案報告》，附錄訪談紀錄 7-2，張世杰主任提供。
2. 引自陳嘉翎，《吳梅嶺——藝采春風》（臺北：國立歷史博物館，2004），頁 29。
3. 王怡文、謝淳清計畫執行，《梅嶺美術館典藏研究計畫——前期文化資源調查 2016 年結案報告》，附錄訪談紀錄 5-1，張世杰主任提供。
4. 有關沈壽及其經歷，凡是探討近代中國刺繡史的都會談及，此處不一一枚舉。這些敘述方式多半相近，強調沈氏別開生面，創立新繡種，並著眼於她種種在國際上獲致的聲譽，至高彥頤採取了有別於前的討論方式，見 Dorothy Ko, "Between the Boudoir and the Global Market: ShenShou, Embroidery and Modernity at the Turn of the Twentieth Century," in *Looking Modern: East Asian Visual Culture from Treaty Ports to World War II*, ed. Jennifer Purtle et al. (Chicago: Center for the Art of East Asia, University of Chicago, 2009), 38-61.
5. 關於這個發展，日文學界早有眾多論述，此處不贅述。不過，近年來，英文學界也有十分值得注意的研究進展，請參看以下兩本著述：Hiroko Mcdermott, *Threads of Silk and Gold: Ornament Textiles from Meiji Japan* (Oxford: Ashmolean Museum, 2012); John Vollmer ed., *Re-envisioning Japan: Meiji Fine Art Textiles* (Italy: 5 Continents Edition, 2016).
6. John Vollmer 前引書附錄裏整理出了部分已知參與製作的人員名錄，頁 225-227。
7. 見陳姪媛的系列相關研究，早期專文如：陳姪媛，〈簡介近代亞洲的「賢妻良母」思想——從回顧日本、韓國、中國的研究成果談起〉，《近代中國婦女史研究》，10 期（2002.12），頁 199-219；陳姪媛，〈近代中國「賢妻良母」論之多樣化——以《婦女雜誌》上的賢妻良母言論為分析〉，《中國史研究》，20 期（2002.10），頁 267-276；而後有兩部專書：陳姪媛，〈從東亞看近代中國婦女教育——知識分子對賢妻良母的改造〉（臺北：稻鄉出版社，2005）；陳姪媛，〈東アジアの良妻賢母論——創られた伝統〉（東京：勁草書房，2006）。
8. 清末廣東地區知名的刺繡能手許多都是男子，有繡花狀元等



圖19 吳梅嶺畫稿 黃彩鑿刺繡 局部 吳望如藏 月刊編輯部攝

- 稱號。參看黃柏莉，《錦繡嶺南——廣東刺繡》（廣州：廣東教育出版社，2009）。
9. I-Fen Huang, "Gender and the Modernization of Embroidery in Early Twentieth Century China" (paper presented at the workshop, "Seeing and Touching Gender from Late Imperial to Modern China," Institute of Modern History, Academia Sinica, December 17-19, 2014).
 10. 吳望如，〈吳梅嶺的美術教育與藝術創作之研究〉（新竹：國立新竹教育師範學院美勞教育研究所碩士論文，2002），頁 73-74。這些女學生並非特意以美術為業而追隨張李德和，而是因為畢業後入其醫院擔任護士或學習助產而意外延續了這份藝術因緣。
 11. 吳望如，〈吳梅嶺的美術教育與藝術創作之研究〉，頁 72。

參考書目

1. 陳宏勉，〈吳梅嶺生平與藝事〉，《吳梅嶺作品集——乙亥百齡》，臺北：國立歷史博物館，1995。
2. 陳宏勉，《百歲·師表·吳梅嶺》，臺北：雄獅圖書股份有限公司，2002。
3. 梅嶺美術館官方網站 <http://pac.cyhg.gov.tw/meiling/content/index.asp?Parser=1,12,99,88>，檢索日期：2018 年 8 月 4 日。