



# 五彩齊備話彰施

漫談臺灣天然染色工藝的發展

The Story of Colors: An Observation of Dyeing Craft in Taiwan

文·圖／陳景林 Chen Jing-lin (染織藝術家)

臺灣因地理位置優越，氣候溫暖潮溼，地形高低起伏變化甚大，故能孕育出豐富的植物種類，其中有數以百計的植物具有良好的色素，是上帝賜予我國的無盡寶藏，它們有些早被先民所應用，也有些仍未開發利用。筆者有幸於十多年前受臺中縣立文化中心委託，進行為期三年的「臺灣常見的植物染色研究製作」專案計畫，完成了一百多種天然染材的研試，雖因期程所限而未能遍試各種染材，但已能窺探我國大地色彩概況，我國不但植物染材資源充裕，所染成的色相也頗完整，細膩的

色彩階調豐富，可開發出各種調性的成品。

## 大自然的色典：傳統染色的類別

如同多數傳統工藝一般，傳統染色所使用的染料與纖維材料都取自大自然，故稱天然染色。天然染色因染材來源的不同而有礦物染料、動物染料與植物染料三類，礦物染料採自大地土石，故使用年代應甚久遠，它的特性為粒子較粗，色素易於塗抹卻難以固著，染色時往往要添加油類或膠質，才能提高色彩的固著力，從現



臺灣天然染材資源豐富，大地色彩不虞匱乏。



天然染色可以開發許多生活工藝品

代觀點來看，多數礦物染料的應用方法和顏料相似，如黃土、氧化鐵、白堊土、硃砂、碳灰等物，多須藉由黏著劑的調和，才能產生良好的附著力。

自然界的動物染料種類雖然較少，卻因色彩獨特而長期受到重視，例如有被稱為「帝王紫」的貝類分泌液；有染出最接近原色紅的胭脂蟲蟲體，有染出紅如鮮血的紫膠蟲，有染後如黑漆質感般的動物鮮血染料等種類，它們在現代化學染色興起後雖多數退位，但對研究天然染色的專家來說，這些染料仍具有難以取代的魅力。

自然界的植物染料種類最多，色相也頗為齊全，對人類染色文化的影響最大，它們或取自根莖、或取自幹材、或取自枝葉、或取自花果、種子等不同部位，各因染材的特性而異；有採自春、夏、秋、冬或全年皆可者，各以色素含量多少衡量。植物生長因受海拔、氣候、土質、日照、水分等環境因素所影響，所以在不同地區有不同的染材，不同的染材即產生不同的色彩偏向，並形成明顯的區域性色彩文化。

17世紀之前，臺灣染色相關文獻不多，故當時傳統染色發展較難查考。17世紀之後，相關資料漸多，染材資源與染布行業逐漸有些記錄，才讓近代的研究者找到較可靠的依據。不過，由於以往文字記載多記錄項目大

要，少有從經營面或匠師技藝角度出發者，所以儘管後人查考許多文獻資料，仍難以復原昔日工藝景況。

### 從輝煌到沉寂：二十世紀前的染色工藝

臺灣是個移民社會，臺灣的染色工藝也匯集著多支源流，除了原住民傳統的染色工藝之外，更融合了華夏民族、大和民族及西洋民族的特色。從流傳的文物與尚未斷絕的民間技藝來看，臺灣原住民原本就擁有華麗而豐富的色彩，他們早就開發應用了臺灣自生的染材，並能因地制宜地發展出許多不同的族群特色。

四百年來由西部大陸大量移民帶來的華夏文化自然成為臺灣傳統文化的主流，不過因早期移民以勞動人口為主，其生活衣著所需多以藍靛所染的土布為料，色彩華麗的毛呢絲綢用量很少，所以臺灣漢人設立的傳統染坊乃以染製青布的青房及染製黑布的烏房居多，染製其他各色的紅房相對稀少，在需求量有限的情況下，紅房的五彩染色工藝也不易發達。

早在鄭成功退守臺灣之前，荷蘭人已在臺灣南部建立了準政權，當時荷蘭已是個海上強權，並因西歐紡織業逐漸興起，亟須從遠東地區獲得藍靛染料，而臺灣因氣候、土質條件良好，很適合栽種藍草，故荷蘭人開始以南臺灣為基地，引入木藍品種（如蕃青木藍），並僱

用民工積極栽種，初期雖屢遭風災破壞，卻也逐漸累積出藍草的栽種與藍靛製作的經營心得。其後鄭氏治臺，不久後降清，臺灣才變成清朝的一省。此後以至19世紀末葉，在為期約兩百餘年之間，臺灣不斷開發土地，種植大量藍草，並生產大量的藍靛外銷，19世紀中並引入專業作坊的染色技術，各地染坊紛紛設立，除染製內銷布匹外，也外銷大量青、黑色布，這段時期，為臺灣藍染的輝煌期。

1895年清廷將臺灣割讓給日本後，日本政府對臺灣的天然染料也相當重視，並對臺灣的染色資源詳加調查，植物研究單位中也設有染料植物要項，並有相關的研究資料發表，臺灣天然染色在20世紀初似有再創新猷的局面。不過，歐洲在19世紀中葉已發明了合成染料，19世紀末年之前開始量產，20世紀初葉正是大量傾銷全球的時代，日本治臺不久，化學染料已快速輸入臺灣，臺灣傳統染坊與藍靛業皆快速沒落，天然染色技藝也隨著消失，即使部分技藝仍保存在原住民地區或少數匠師身上，但隨著原住民生活的蛻變，以及匠師們逐漸凋零，臺灣的天然染色至少已沒落了七、八十年。

### 天然讓位化學：二次戰後的染色工藝

二次大戰之後，國民政府遷臺，漢人地區的天然染色工藝幾乎已無產業可言，民間流傳的技藝概因大戰前後物資短缺，家庭式自給自足地染製一些生活用品，如以薯榔染魚網，以薑黃染童衣、童被，以相思樹、木麻黃染被單、麵粉袋等微量應用。而原住民因保有傳統服飾的製作文化，連帶地也保留了較多的傳統染色技藝。不過到了20世紀中期之後，因化學纖維價廉且具有良好的色牢度，所以傳統服飾的織作材料乃被化染的化纖所取代，80年代之後，傳統染色技藝也多數消失，善染的民間匠師已如鳳毛麟角。

然而，在70年代左右，臺灣因人工成本較低，以及工人素質良好，遂吸引日本商社來臺輔導設立多處代工基地，專門從事傳統的和服布料之染織生產，其產品不但要用手工織作，同時所有織作絲線皆須使用天然染料染色，綴繡完成之後，並以優美的刺繡作飾，完成的成品一捲捲地輸往日本高級市場。在前後大約近二十年的代工期間，臺灣也培養了數以千計的染織能手，其中織作、刺繡的人口較多，專作天然染色的技藝人才較少，且多集中在前染物（即染線材）的工藝製作，並未致力於後染物的發展。其後，因中國大陸改革開放，日本商社轉而輔導大量生產絲綢的中國江南，臺灣手織產業不久即沒落，天然染色工藝也未轉向本土化。

不過這波染織代工的經驗卻也促動了部分年輕工藝

家的覺醒，在代工產業進行的過程中，我們可以見識到高級傳統織物的無窮魅力，也可以發現臺灣染織工匠在良好的調教下，的確具有優異的才華，臺灣不是欠缺生產製作人才，而是文化主體性的弱化，以及發展方向的模糊不清，導致工藝在現代化的過程中並未受到該有的重視與系統性的發展輔導，我們欠缺奠基性的研究工作，故難以吸引優秀的人才投入；我們欠缺染織成品的現代應用典範，所以呈現的常以庸俗是競。80年代之後，臺灣染色工藝雖然並未立即起色，但已有少數知識分子投入研究，這批為數不多的染色工藝家經過十數年的歷練之後，即成為如今推動臺灣新染織文化發展的主力。

### 染色工藝的再復甦

20世紀後期，因社區總體營造政策的推動，使得臺灣各地開始尋找自己的文化根源，源自大地資源應用的天然染色工藝獲得部分社區的重視，如三峽、美濃、後壁青寮、陽明山、基隆暖暖、白河等地開始復原其傳統染色技藝，經由社造團體的活動營造，天然染色技藝在



筆者以天然藍靛染製的山水畫作水里山景



近年染色DIY活動在臺灣許多角落蔓延

數年間即成民間藝文活動的顯學，許多有趣的DIY活動設計，吸引媒體對它的青睞，媒體報導一多，常民百姓皆耳熟能詳。部分以兼營DIY及創意產品的小型工坊在近年應運而生，民間有股力量蓄勢待發。

促使天然染色更具知名度的另一要因為九二一地震的影響。1999年震災發生之後，中部災區頓成人間煉獄，政府及民間團體為協助災民自力營生，乃紛紛前往設立工藝工坊，並以發展地方文化產業的理想進行技能培訓，其中即有部分社區從事植物染色品的開發製作。由於處於災區，大批媒體經常聚集，並作密集性的報導，也對臺灣天然染色的發展產生了強大的推動力。

自從行政院推動文化創意產業以來，天然染色及各種傳統工藝逐漸受到重視，最近五、六年來，政府的輔導政策逐漸在提升中，染色研習也逐漸能培養出能力較好的新秀，不像先前工藝活動常隱身在社造名下，盡做一些熱鬧有餘而營造歡樂氣氛的短暫性活動。如今正視工藝為文化創意產業的一環，自應本著深耕產業的精神長期經營輔導，必定能使天然染色工藝開創出與時俱進的現代化生活產品。

而民間欲投入工藝產業者也應深自思考，到底自己參與是為了什麼？是想增加生活趣味？還是想在染色工藝產品的設計上做個專業的從事者？如果是前者，那積極參與民間活動即可了解概況，如果要成為一種專業，那麼不妨先問問自己能否投入五至十年的成長學習，且還要不斷留意現代生活提案，使自己逐漸明白天然染色的特性與侷限，才不致產生美麗的誤會。

近年臺灣天然染色的快速崛起，固然受許多主客觀的因素所影響，不過，任何強勢的行業，都有失敗的經營者，而任何弱勢的行業，也都有出眾的從業者。其成敗關鍵往往不在職別，而在於人的修為，天然染色工藝不僅是技術，同時也是一門精深的藝術，沒有良好的「技」、「藝」能力，斷難有出色的作品，有出色的作品，還得要有良好的經營方法，才不致使自己縮限在小角落裡。臺灣的天然染色具有良好的潛能，不過在發展的過程中切不可貪快倹進，否則，缺乏良好質感的產品一充斥，市場的淘汰力會超乎想像，想重新再起的動力也會喪失。





# 金屬工藝設計的文化符碼

The Cultural Coding of Metal Craftwork

文·圖／曾永玲 Tseng Yung-ling (朝陽科技大學工業設計系助理教授)

我們生活在一個意象（image）不斷在周圍流轉的世界裡，最強勢的媒體將這個世界轉變成意象，並且藉著玩弄鏡子的幻術將它變成多重的世界，這些意象被剝奪了內在的必然性，那種必然性使每個意象具有形式也有意義，引人注意，有可能成為意義的來源。這雲霧一般的視覺意象驟然消逝，像夢一樣，不在記憶裡留下痕跡，不消褪的唯有疏離與不安的感覺而已。

——伊塔羅·卡爾維諾（Italo Calvino），《給下一輪太平盛世的備忘錄》

## 文化符碼

布希亞（Jean Baudrillard）認為我們生活在一個符號、象徵與媒體影響的世界裡，在商品過剩、需求被過度刺激的晚期資本主義的消費社會中，物的存在目的不再是為了滿足使用功能而是為了心理的需要，物的抽象價值勝於一切，而擬像取代原始物質的本質。但是，本質在現實生活中真的已經消失了嗎？

1980年代之後，文化產業成為振興全球經濟的新興產業，神奇地從法蘭克福學派阿多諾（Theodor W. Adorno）論述中具貶抑性的複製性文化工業，轉變為將文化變成具經濟價值的產業。文化的象徵性，成為文化性創作者在面對文化資產再生與轉化中重要探討的議題；在共享的文化體系之下，我們共享相同的經驗與意義體系，這形成一個象徵符號的系統。根據英國文化研究者霍爾（Stuart Hall）所提出的「編碼」（encode）與「譯碼」（decode）的觀點，符號意義的產生是文化生產者「編碼」與閱聽者「譯碼」所產生的意義增殖。當然，羅蘭·巴特（Roland Barthes）早已將「符號研究與分析」從早期索緒爾的語言學的範疇中擴大應用至各個領域，包括服飾系統、飲食結構與流行文化等。羅蘭·巴特提供給我們一個新的視野，以符號學理解創作的結構與訊息傳遞的系統，那麼，創作成為一個蘊含訊息結構，可資理解並可以分析的符號系統。於是，文化性的創作便不再是一個神祕的思維創作黑箱，而成為文化符號的編碼與解碼的工作。

## 而文化符號是什麼？

人是符號的動物，從結繩記事到象形文字，都是人

為了記錄現象與事件所產生的符號，而符號也使人類所擁有的文化資產得以延續與發展。最初提出符號研究架構的學者是皮耳士（Charles S. Peirce, 1839-1914），以符號的三角形（符徵－客體－解釋義）建構出符號與其內容詮釋義的關係。索緒爾（Ferdinand de Saussure, 1857-1913）則提出符號有兩個成分：符徵（signifier）與符旨（signified）；符徵是指實質符號的部分，符旨則是被意指物的內容。應用於文化創作的部分，符徵是創作之物質實體的部分，包括視覺可及的形態、色彩、紋飾，觸覺可及的材料與結構、嗅覺可辨識香臭甜美、味覺可品嚐的濃薄腥羶、聽覺可及的悅耳吵鬧；符旨則是其中精神傳達之內涵。回到編碼與解碼的問題，符號訊息的傳遞總是希望閱聽者可以理解符號所指涉的「符旨」；以共享的文化意義體系理解意義與傳遞，一件作品經由作者運用材質、色彩、質感、圖像紋飾等元素組合的編碼行為，而產生實質作品，作品是編碼的結果，而觀者則透過認知來解讀符號的象徵意涵與故事性，並從而產生了解作品所傳遞的內容意義。

## 文化符碼的運用

21世紀數位時代與全球化趨勢所造成的虛幻感，使身分認同與文化認同的歸屬感彰顯了原鄉設計與文化產業的重要性。文化產業已經成為知識經濟中重要的關鍵產業，而文化從「人類生活的總集」的抽象概念轉型成為具經濟價值、可消費的商品。將文化導入工藝作品並藉由使用者消費一個具有文化內容的工藝作品從而得到更深層的文化認知，而文化脈絡也經由這樣的管道得到衍生的可能。如果設計的進行就是一種編碼過程，那



曾永玲 花影瓶供：新葉與玫瑰  $4 \times 8 \times 1\text{cm} / 3 \times 8 \times 1\text{cm}$  飾品擺件  
925銀、玉片、珊瑚、碧璽、黃銅；腐蝕、融熔紋飾、實鑄造、焊接建構、  
鑲嵌 2004

曾永玲 花影瓶供：新葉 瓶子與葉子可拆開各為項墜 2004（左圖）

瓶供，為奉佛「四供養」之一。到了宋代便將插花、焚香、點茶、掛畫合稱四藝，成為文人的生活四藝。在中國水墨畫中也經常見到以插花品茗或瓶花的主題，可見其影響深植生活之中。作品〈花影瓶供：新葉與玫瑰〉是將中國古典插花的形式轉換於首飾／擺飾的複合形式。採用古典插花中的文人簡約禪意插花風格，並施用傳統紋飾，藉由蝕刻、融熔的金屬技法轉嫁於金屬瓶器表面，使之交融於古典的瓶身造型之上。在文化符碼的運用手法上結合花與瓶的形式，展現的內容圖像意義：連結花——美的、好的象徵加入瓶器作為載體並裝盛美的事物經驗、瓶並有「平安」之吉祥寓意。花影是美的姿態，而瓶「供」則是一種願意分享的美意。形式之中並結合東方飾品常用之傳統素材元素——珊瑚、玉片、碧璽；而瓶器的造型也使用了中國傳統家具造形語彙來強化符碼中傳統元素與文化的連結。

繪畫藝術經常與文化緊緊相扣在一起，是以造型、設色、構圖等繪製手段在平面上創造圖像的藝術，無論是繪畫中色彩的運用，或是繪畫工具的使用習慣，或者

麼工藝設計者到底要放入哪些符號，想要傳達哪些內容，使作品解碼後被閱讀到的內容意義，就很重要了！文化的傳承與創新一直是工藝發展的主要內容，透過文化符碼的系統，設計者能理解文化符碼的操作，使用者能解讀文化符碼的文化內涵，進而對文化知識產生重新熟悉與認識。以下列舉幾件金屬工藝作品實例，並把創意的流程加以說明，從文化中擷取文化脈絡訊息、擷取關鍵並建立象徵，分析轉換成符號元素（形、色、材質、紋飾、結構等）以設計轉化形成文化符碼，操作組合後成為文化象徵的實體作品。

### 作品的文化編碼與解碼

千百年來，中國插花藝術為人文文化的一環。中國最早的插花形式，源自佛教的「供花」，所以插花古稱



曾永玲 線條II 10×10×8cm 容器杯：鋁陽極氧化染色處理；旋壓成型 2005

曾永玲 線條I 11×11×10cm 容器杯：鋁陽極氧化染色處理；旋壓成型 2005（左圖）

由於繪畫素材本身的獨特性，經由藝術家整合媒材、技巧形式而透過視覺形態達到意象的傳導，並有其特徵與具備辨識的條件。作品〈線條I〉與作品〈線條II〉，這兩組作品對比繪畫工具的使用——筆的不同所產生的視覺差異性，來象徵因繪畫工具的不同而產生的藝術文化差異；前者運用蠟筆筆觸染繪，後者則以毛筆線條的運用——提、頓、捺、挑、勾、點來彰顯書法運用在線條上的特色。而作品〈潑墨〉運用單一墨色潑灑，並以

墨色的流動呈現水的渲染與墨的漶散效果，對比墨黑渲染與鋁陽極後的空白，傳達中國水墨繪畫藝術中表現氣韻的獨特意象。水墨黑白對比的符碼可解讀為虛實對應，陰陽對應，空不是無而是有。在視覺的流動上負空間與實體的存在有對應關係的重要性。東方藝術講氣韻生動、「師法自然」主「意」，西方主「形」、著重理性。「意」屬「無形」，而「無形」便要透過互動模式所產生的文化連結，也就是情境脈絡的文化符碼理解。

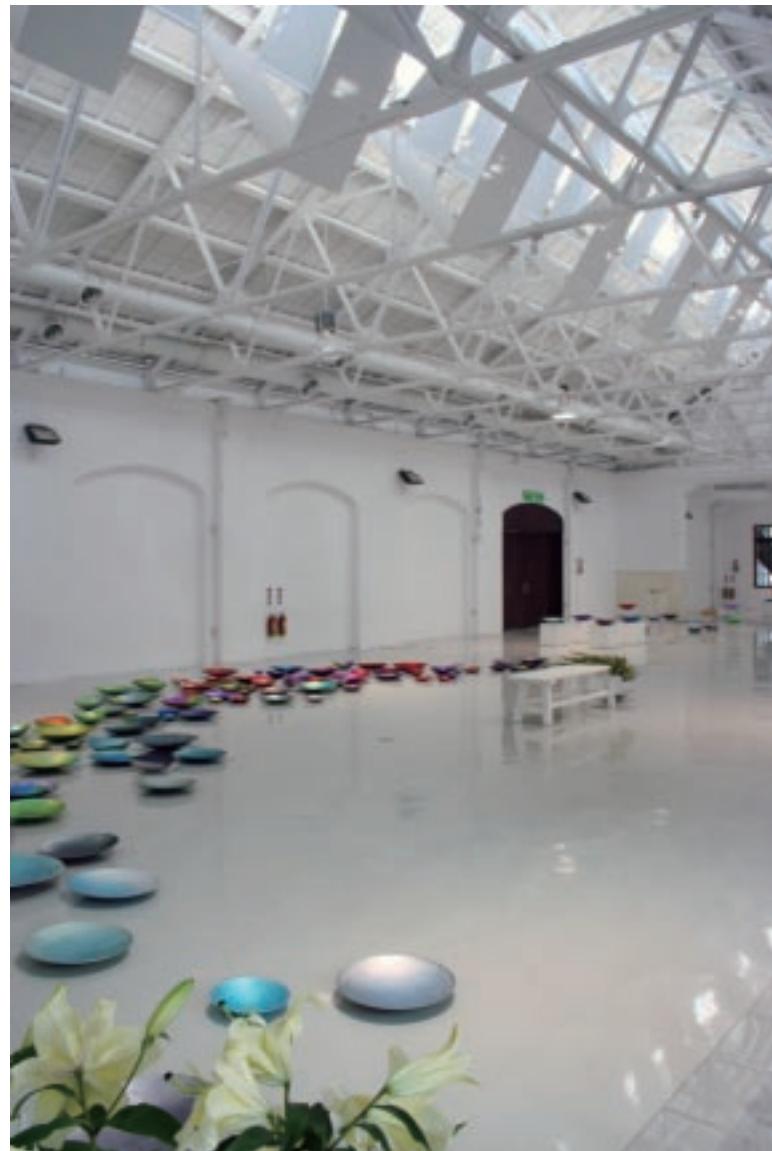


曾永玲 潑墨 11×11×10cm 容器杯與匙：鋁陽極氧化染色處理；旋壓成型 2005

2008年6月，在臺灣建築・設計及藝術展演中心的國際展演館展出一場由蕭明瑜策劃，楊夕霞、曾永玲與陳煜權共同創作的大型裝置性的展覽——「Enlarge」，展出6個系列308件陽極鋁染容器，作品〈蓮葉田田〉最初的靈感來自於對印象派大師莫內睡蓮畫作的記憶。莫內以自己的花園為題，畫了很多在飛逝的瞬間所捕捉到的光與影千變萬化中的蓮葉。擷取畫作中主要的關鍵符碼——蓮葉、彩、光、筆觸的流動，將這樣的符號轉化成圓盤容器、鋁染容器的金屬色彩與互相輝印的光、容器的數量與裝置位置產生的流動視線、展覽場地天窗落下的變化光影與白地面反光的倒影，一個個大大小小的盤形容器便藉由環境情境變化為一片片荷葉。參觀作品的觀眾須脫鞋進入展場，走動於作品之間，並可隨意坐於地面上欣賞感受作品，光影照於鋁盤中產生的色彩互為反射，隨著觀者視點的移動，可以感受到色彩在金屬上的效果與紙上的彩不同而更有光的感覺。倒影也成為作品的一部分——窗櫺的倒影、盤子的倒影、參觀者的倒影、實體與虛體互為映照，整件作品便透過這樣的情境脈絡符碼構成，而使閱聽者能有一種與作品互動與藝術互動的感受，圓盤容器實體上是容器，但是透過文化符碼的操作之後，便成了感受性的蓮葉意義。



ZAMAMA 蓮葉田田 59×58×8cm, 45×45×6cm, 38×38×12cm,  
29×29×6cm, 18×18×4cm 鋁陽極氧化染色處理：旋壓成型 2008



「Enlarge」展場一角，ZAMAMA作品〈蓮葉田田〉。

## 結語

觀察鄰近日本工藝或藝術品，就會發覺其工藝的發展與傳統美學息息相關，且能反映當代生活型態。日本傳統美學在藝術的形式上將美術（fine art）與工藝（craft）視為一體，而且不能從日常生活中分離。傳承是使文化得以延續的一種形式，並使其不斷進化的一種必然過程。這種對於傳統文化上的重視與傳承觀念，使得日本設計與工藝品在全球化中仍然顯現了極高的符號文化識別度。回想臺灣現況，文化創意產業已成為國家的發展政策，提出運用文化符碼的操作，重新去檢視自己的文化基礎與世界文化在碰撞中演化發展所產生的互動，並放回工藝的創新之中，透過文化編碼與譯碼過程使創作與閱聽、製作與使用，成為文化衍生的管道，才能使工藝回歸更具文化傳承內涵的意義！也希望經由這樣的解析，能提供筆者自己在金屬工藝創作的一點小小心得。





# 剪紙就在我們細胞裡

Paper Cutting is in Our Gene

文／劉韻竹 Liu Yun-zhu (剪紙藝術家)

春節到了，在門口牆上貼上幾張大紅「春」字、「福」字，剎那間就有了慶祝豐年的歡快吉祥氣氛；新婚洞房中，貼上大紅雙喜剪花，祝賀新人合美滿喜事連連；昏暗的斗室，貼張細緻的鏤空窗花牆花，湛紅的光影，立即使屋裡生氣蓬勃；門楣上貼張門籤花聯，祈願金玉滿堂福祿壽全；祭祀供品擺對剪紙，娛神賜福；剪出精緻花鳥蟲魚的刺繡底樣，繡在衣服鞋面……。剪紙可說是最能滿足及表現中華民族民俗文化、精神生活與審美需求的藝術形式之一。

## 老祖宗的剪紙創造基因

剪紙，又稱「鉸花」、「剪花樣」。由於工具材料簡單普及，剪刻鏤空的技法不難掌握，在中華民族的民俗文化中，是一種生發於生活土壤、廣受庶民喜愛的藝術形式。

我們的老祖宗在五千年前的山東大汶口文化中，就已經懂得鏤空表現虛實與事物形象的觀念與手法，創造出鏤空的陶器。隨後在新石器時代的彩陶岩石壁畫，商周的青銅器，秦漢的織物，戰國的銀箔雕鏤飾片，唐代的皮革刻花冠飾，晉代的印染，魏晉的刺繡，宋代瓷器上的裝飾紋樣，明清的刺繡底樣、扇面裝飾、窗花等，都可看到鏤刻透空此藝術手法的延續與運用。目前發現最早的剪紙，是新疆吐魯番火燄山附近出土的北朝時期（西元386-581年）的五幅團花剪紙，這幾幅剪紙運用重複摺疊的方式剪出動物幾何圖形的技法，與今日剪紙運用的摺疊技法幾乎如出一轍；現代中國民間剪紙藝術的造型方式、特徵和技法，也可明顯看到與遠古時代老祖宗和各朝代鏤刻透空的技術手法及作品一脈相承的關係。然而，由於剪紙的材料不易保存，少有古代剪紙實物傳世。不過，我們仍能從歷代典籍記載及



劉韻竹插畫風格的剪紙畫〈聽聽〉（圖片提供：劉韻竹）



劉韻竹象徵生命力和創造力的〈生命樹娃娃〉（圖片提供：劉韻竹）



林文貞充滿詩意的剪影童話〈我的世界〉  
(圖片提供：林文貞)

文人詩詞中看到剪紙在歷史文化中的形跡：唐代詩人杜甫的〈彭衙行〉：「暖湯濯我足，剪紙招吾魂」，李商隱的〈人日〉：「鏤金做勝傳荊俗，剪彩為人起晉風」，李遠的〈剪采〉：「剪彩贈相親，銀釵綴鳳真，雙雙御綏鳥，兩兩渡橋人。葉逐金刀出，花隨玉指新，願君千萬歲，無歲不逢春」等。從流傳的剪紙作品和文字記載，我們可以了解老祖宗以剪刀刻刀，運用剪刻雕鏤的技術，在金屬、陶土、皮革、木頭、絹布及紙張各種素材上，創造反映民族文化特色、審美觀及生活內涵的剪紙創造基因，早在我們的血肉中代代相傳。

## 臺灣的剪紙DNA

先民從中國大陸遷移來臺時，也帶來了應用在民俗文化生活中的剪紙工藝與技術。今日，雖不像早期農業社會大量使用剪紙，在鄉村或民俗儀禮中仍可偶然見到剪紙的蹤影。如貼在屋外門楣上祈福祝願的「門箋」（又稱門綵、掛錢、花聯），箋條中上方刻「福祿壽全」、「金玉滿堂」、「天官賜福」，中間有福祿壽三星，下方是鏤空花樣；春節祭祀時，桌上供奉白乾飯和各式粿類，都會插上用剪紙表現的紅紙花——「飯春花」（「春」字和臺語「剩」同音，表示有餘糧之意）；還有寺廟中懸掛的功德剪紙，糊紙師父製作的祭祀紙厝，中元節的普渡糊紙壇、祭王船等糊紙祭器，都有剪紙裝飾其上。這些都是臺灣民間剪紙演化出的特色。



邱雨玟的剪紙空間裝置〈水姑娘繁衍計畫——脫殼而出〉(圖片提供：邱雨玟)

臺灣在1980年代曾掀起一陣中國大陸風格的剪紙熱潮。文化政策和學校美術教育推動各種剪紙課程、比賽、展覽。剪紙隨著印刷的剪紙圖稿，遍及學校及社會各角落，許多中、小學生乃至社會人士，在課業或工作之餘，皆投入學習及創作剪紙的行列，幾乎形成全民剪紙運動。許多剪紙藝術家的作品與技藝，也都藉由展覽和課程展現與傳承。只是在1991年，唯一也是最後一位剪紙類民族藝術薪傳獎得主——李煥章老師獲獎後，政府對於剪紙藝術的推廣漸少，剪紙成了文化創造中的隱性基因，在我們的生活中幾乎銷聲匿跡。

## 臺灣的剪紙突變

臺灣光復初期至今，陸續出現一些以剪紙形式和技

法創作的藝術家，早期以鄧龔雲章創造的「剪紙畫」，最為人知曉與欣賞。鄧龔雲章具有深厚的中國山水畫基礎及人文素養，因此運用山水畫多元視點和造型設色之方式構圖配色，突破單色剪紙的侷限，表現多姿多彩之題材：人物、山水、花卉、鳥獸、佛像，每種都刻畫得細膩精緻、活靈活現。另外，早期還有如潘塗老、馬有志、楊志清，近期有陳茂泉等街頭剪影藝人，在民間散發剪影技藝的活力。臺灣皮影戲與剪紙也有深厚的淵源，早期還有皮影戲團與表演，如今在老一輩的藝師退居幕後或凋零後已漸漸式微。當代藝術領域，則有中生代藝術家李明哲常以民間傳奇為題材，結合剪花、皮影戲、時事漫畫及彩色玻璃畫等元素，以超現實的手法創造如野台式劇場的空間表演裝置，表達自己的世界觀與心境。剪紙飄洋過海來到臺灣後，即與這塊土地上特殊的人文歷史社會風貌交互激盪，像生命般產生了嶄新多樣的變化。

臺灣的剪紙創作活動潛伏很長一段時間後，2007年筆者參與由一群設計師發起的「前刀糸氏」剪紙設計工作坊，在成果發表時，意外地在年長卻仍堅持剪紙教學的李煥章老師身上，看到延續臺灣剪紙文化的決心，也發現臺灣的剪紙創作細胞仍然在年輕的剪紙創作者、設計師及社會大眾身上活躍，剪紙新一波的創作能量正在積蓄，甚至自己孩提時剪紙的溫暖記憶與創作熱情都被喚起。

2007年到2008年間，筆者與「前刀糸氏」團隊，嘗試藉由舉辦剪紙創作設計展覽和活動，讓剪紙重現在我們的生活之中。我們接觸了一些運用剪紙的形式及技法創作的年輕藝術家，在他們的作品中，看到臺灣的剪紙創作在當代文化、藝術觀點與手法或個別創作者的特質影響下，演化出的「基因」多樣性。不同於中國大陸傳統民間剪紙是由勞動者集體創造出的形象，和反映民俗活動、生命儀式、宗教信仰而生的藝術行為，當代臺灣的剪紙創作，展現的是個體的獨特觀點與情感記憶，充滿創作者個人的表現語彙，反映個體豐富深刻的世界觀和生命故事；整體呈現的是生命個體在成長演變時，兼容並蓄臺灣這塊土地上所有的歷史文化與藝術的養分，而積蘊的巨大能量及爆發的創作躍進。

2008年11月至2009年2月在樹火紀念紙博物館「剪開心花」剪紙創作聯展展出的剪紙創作者——林文貞、邱雨玟、劉韻竹，其作品已超越我們對傳統剪紙既有的刻板印象，不只有剪紙，還有抒情詩、童話、空間裝置，每一件作品訴說的故事都來自其生活，是其願望和思緒的投射和內在生命的結晶。林文貞的作品運用剪刻技法，融合繪本的敘事性，配合以短詩形式寫就的童詩

童話，創作出充滿詩意與情感的剪影童話；邱雨玟的剪紙空間裝置，運用剪紙與光輕柔地接觸產生出的影子，讓我們進入一個虛實交映、純潔無垢、幻想連翩的白色天地；劉韻竹的生命樹娃娃，融合傳統剪紙主題「生命之樹」與「抓髻娃娃」，創造出一個充滿童真及生生不息的力量——自然萬物與人類——的象徵，長久凝視，彷彿可以從中象徵性地取得樹木植物所擁有的生命力及創造力，獲得在蠻荒世界生存的力量與勇氣。

同時展出的還有「前刀糸氏」剪紙創作設計團隊的剪紙設計作品；以剪紙為核心，發展出運用於生活中的各類用品：吸油面紙、書籤、燈具、涼鞋、背包、服飾、門簾、相框、盤子、餐具等。這些設計企圖讓剪紙能在臺灣持續改變的物質文化演進中，不因工業化的技術與大量生產的模式而消失滅絕，希望剪紙傳達出的純真質樸的特質、剪紙的手工技藝、體現民俗、精神生活與審美需求的綜合功能性，能藉著人們使用的生活器具用品繼續存在，就像剪紙存在於我們老祖宗的生活中一樣。

此外，還有活躍於當代藝術展覽中的吳耿禎，受到陝北剪花娘子庫淑蘭及其他剪花婆姨的感召，開始剪起蘊藏個人生命經歷的娃娃和應用木頭、紙張創作的剪紙；連同將版畫的構圖與趣味帶入剪紙中、將剪紙與光影的交會引進劇場中的詩人夏夏，他們如同沉穩內斂的剪紙山水畫、遊戲於民間的剪影表演、天真詩意的剪影童話、神祕縹渺的剪紙空間裝置、崇敬與謳歌生命力的生命樹娃娃，以及應用於日常生活中的剪紙設計用品，在臺灣當代特殊人文、社會與物質文化養分的滋養下，發展出了承載個人和群體的生活記憶和文化意義、具有藝術審美價值也突破既有創作樣式的剪紙作品，在這座島嶼上傳承、顯現和發揚老祖宗奇妙的剪紙創造天賦。

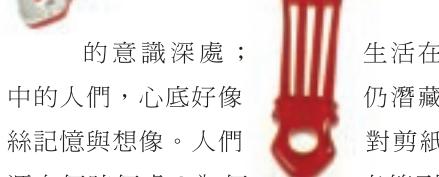
## 剪紙就在我們細胞裡

2007年4月展出的「剪紙重現——前刀糸氏剪紙設計工作坊成果展」，邀請多位剪紙創作者分享他們的創作與經驗。我們也邀請李煥章老師到現場表演他的傳家之寶——剪字花（喜、壽、春）、摺疊剪（櫻花、鳳梨）和葫蘆娃娃等。原本估計會有40位民眾報名，結果出乎意料地來了近70位的民眾。參與者男女老少皆有，上至60多歲，姑娘時代就會剪花的老奶奶，下至4歲，拿著剪刀和紙，毫不害羞生澀地就剪玩起來的小朋友；有的人在學校美勞課玩過，有的人被設計師工作室窗上的剪花吸引，有的人曾經用剪紙圖稿學過剪紙……

一張大紅色的薄紙經由巧手與剪刀幻化出的圖案和意義，經過時間和生活的烙印，似乎已深深地嵌入人們



陳靜芳設計的〈層層祝福〉既是信封袋，也可展開成為壁飾。（圖片提供：前刀系氏）  
謝承原和林佳慧設計的〈祈願鏡〉，將剪紙的祈願之意，運用在鏡子的設計上。（左圖）  
(圖片提供：前刀系氏)



的意識深處；中的人們，心底好像絲記憶與想像。人們源自何時何處？為何大紅「春」字、「福」字，就讓人感到過年熱鬧喜慶的氣氛？為何新婚洞房，貼上大紅雙喜剪花，就讓人感到

生活在灰泥都市叢林仍潛藏著對剪紙的絲對剪紙的記憶與想像春節到了，貼上幾張

幸福洋溢？為何鏤空的陰陽塊面虛實線條，會在剎那間牽動我們的心緒與靈魂？為何對剪紙的喜爱與需求，從遠古時代就一直在我們的血液中竄流？

因為老祖宗就是這樣生活！因為剪紙就在我們的文化基因生活細胞裡！

