

顏水龍的 1940 年代

在過去的顏水龍相關研究中，1940年代是較少提起的一段，尤其是任教於台灣省立台南工業專科學校(今成功大學建築系)的五年(1944－1949)。本文概述顏水龍在 1940 年代於台南一帶推動工藝經過及進入今成功大學建築系任教過程，並論此時期經歷對顏水龍教授一生的影響。



文

陳凱劭

(成功大學建築系博士生)



顏水龍（1903 — 1997）是台灣國寶級畫家、工藝先驅，被譽為台灣第一廣告人。得享高壽，親身經歷台灣本土化及民主化，亦留下許多訪談文字及音像記錄；由雄獅美術、藝術家出版的顏水龍傳記畫集，都在生前出版。

惟筆者在考察顏水龍教授相關研究資料時，發現顏水龍教授在今成大建築系任教(1944 — 1949)期間文字記錄，只以簡單幾字帶過，亦未登錄此段時期之作品；過去的成大建築系史資料，只存顏水龍教授姓名，而無事蹟；全系師生，幾乎無人知曉本系創系初期，曾有一位知名藝術家待過。於是筆者興起查考這段歷史的念頭，一方面補充顏水龍研究中的空白，一方面也是補充成大建築系創系六十年(1944 — 2004)系史資料的空白。今就1940年代顏水龍教授幾項重要事件，為文記之。筆者寫作是考察成功大學人事資料室近六十年前檔案，及訪談顏水龍教授在這段期間的門生、同事之後代家屬及同事等。

友人致贈顏水龍的工藝品。
(提供／國立台灣工藝研究所)

1940 年代初期： 在台南市從事工藝指導

顏水龍教授在1941年退出自己在1934年參與創辦的台陽畫會運作（戰後又重新加入），專心從事手工藝調查及指導，加入「台灣造型美術協會」（注1），1941年3月在台北市教育會館舉辦展覽會，顏水龍提供油畫「北海公園」六幅，及實用工藝試作「竹製客廳用椅」、「草製手籠」等工藝作品。並在北門學甲地區創立「南亞工藝社」、在台南成立「台南州蘭草產品產銷合作社」，在關廟組織「竹細工產銷合作社」；還常往來於日本、台灣之間(注2)。

1942年起，日本政府實施戰時油畫顏料配給制度，無論台灣島內或日本本地皆如此，畫家必須憑登記領用，任何人都不准隨便拿到顏料。即使在戰後，台灣的物資及經濟狀況皆未理想；整個1940年代，除了以台灣省美展評審身份於省展展出的油畫作之外，顏水龍的油畫創作量極少。今可考據的顏水龍畫集雖有油畫作品年代標明1940年代所作，但畫作簽名卻是北京話的 S. L. Yen。顏水龍的畫作，在日本時代簽名是日文發音的 Gan，從日本紀元的2603年（即公元1943年），終戰後到1950年代中期，則是簽台語發音的 Gang，1950年代中期以後才改簽北京話發音的 Yen。推測這類標明年代為1940，簽名卻是 S. L. Yen 畫作是1940年代完成構圖或速描草稿，但因無油畫顏料，遲至十多年後才上色完成。

1942年底，顏水龍與台南望族金秋治女士結婚，其時虛歲已四十；1943年初，顏水龍在台南市自費成立「竹藝工房」，招

聘優秀工人數名，試製各種合於現代生活風格的成品，以資業界參考，一方面對消費者積極宣傳竹製品的優點，但創立不久，被美軍空襲，化為烏有。1943年3月至4月，日本民藝館長柳宗悅來台灣考察手工藝一個多月，顏水龍以台灣工藝指導家身份陪同介紹，同行的尚有《民俗台灣》的編輯金關丈夫教授及攝影松山虔三。顏水龍並致贈自己蒐集的台灣本土工藝品給柳宗悅帶回日本。1943年，辭去日本廣告公司之兼職，專心在台南從事工藝指導及家庭生活。



淡水晨曦，顏水龍繪，1975。
（提供／國立台灣工藝研究所）



顏水龍所建立的建築系美術教室，為木造系館建築之二樓。此照片約攝於 1951 年，時顏水龍已離職，此座木造建築亦早於 1960 年代拆除。（提供／曾東坡）

1943 年： 應聘台南工業專門學校建築學科 助教授之經過

1943 年 8 月，台灣總督府台南工業專門學校，決定成立土木、建築兩學科；校長佐久間巖，任命曾任台北工業學校建築科教諭及校長的千千岩助太郎教授（Chijiwa Suketarou, 1897-1991），主持創系事務。建築學科除工程專業師資外，需一位美術教授，負責徒手畫、水彩、模型素描、藝術史、美術工藝史等課程；顏水龍得知此消息後，就前去應徵。

顏水龍留學日本東京美術學校研究科，並曾赴法國巴黎深造，且早於 1934 年擔任台灣教育會主辦的台灣美術展覽會審查員（評審），已是台灣重要畫家；同時又有工藝美術設計、廣告設計的背景，極適合在建築系任教。顏水龍條件雖然優越，但仍有缺憾，顏水

龍並非日本國內地人，是台灣本島人。當年在台南高等工業學校之教職員工約百人，台灣人不到五位，較著名者有林茂生博士（台灣人第一位哲學博士，美國著名教育學者杜威之門生；終戰後轉往台大，

不幸死於二二八事件），潘貫教授（終戰後轉往台大化學系，為第一位台灣人中研院院士）等人。台灣人想進高等學府教書，條件、能力需高於日本人才有機會。

但是，建築學科創科主任任千千岩助太郎教授，並未考量族群因素，決定聘任顏水龍為助教授（同今之副教授）。原因是千千岩教授曾向留學法國的友人打聽顏水

龍的為人，友人對顏水龍有極正面的評價；經面談之後，才發覺顏水龍早在 1930 年代就從事台灣高砂族原住民藝術考察，並有許多收藏及研究成果。

千千岩助太郎正是台灣高砂族原住民



千千岩助太郎(1897 - 1991)，1944 年聘請顏水龍到今成功大學擔任專任美術助教授的關鍵人物，亦為台灣高砂族原住民建築研究的泰斗。

（提供／千千岩家屬）

建築研究的泰斗（注3），當時已完成高砂族九族調查，並已展開台灣傳統寺廟建築、民家建築之考察。兩人興趣相近，都是台灣本土文化的愛好者，一拍即合，相談甚歡；千千岩正式聘任顏水龍到即將創辦的建築學科擔任專任助教授。並奠定此後兩人長達五十年的友誼。

1944 年： 負責台南赤崁樓古蹟整修之彩繪 油漆工事

顏水龍西畫出身，留學日法兩國。所熟習之西洋油畫技法及用料，與台灣傳統建築彩繪油漆，其實是大異其趣，涇渭分明。

顏水龍曾在 1944 年參與台灣最重要古蹟台南赤崁樓的整修，這在過去顏水龍研究甚少被提及。與顏水龍教授同輩的其他台灣西畫家中，另有李梅樹教授，後半生亦曾投入主持其家鄉三峽祖師廟重建。

顏水龍進入建築學科後，因具有工藝考察及指導的背景，被科主任千千岩助太郎教授指派，負責赤崁樓維修工程中的油漆及彩繪部份。

千千岩助太郎原本定居台北，任職於總督府營繕課，1943 年被總督府派到台南，主持赤崁樓古蹟維修，才有機會與台南高等工業學校校長會面，進而擔任建築、土木學科籌辦人，千千岩獲聘為建築學科主任時，赤崁樓工事尚未開工，故需兩邊兼顧。本次赤崁樓解體整修，修復前有考古歷史調查，團隊是當年台灣相關領域最高級官員及資深學者專家所組成，且規劃、施工之時，為太平洋戰爭吃緊之

際，物資、人力缺乏，總督府方面仍決心修復赤崁樓，實屬台灣古蹟修復空前絕後之舉。團隊成員有：

- 1.設計總負責人：大倉三郎（1900－1983）（注4）：總督府營繕課長，日本時代台灣營建體系最高官員。
- 2.考古總負責人：山中樵（1882－1947）：總督府圖書館長；日本時代文化、歷史、考古方面最高層級官員，擔任館長十六年，多次向總督提議應保存台灣重要史蹟。
- 3.施工負責人：千千岩助太郎（1897－1991），當年台灣最資深的建築學教授，有施工、設計、考察測繪台灣原住民建築十多年之經歷。
- 4.油漆：顏水龍（1903－1997）。
- 5.施工圖、調查：主要是當時台南市役所土木課技士盧嘉興。

顏水龍負責的是赤崁樓文昌閣解體修復後的油漆及彩繪，事先有進行色彩考證的研究。顏水龍在台南市從事多年工藝指導，對台灣傳統建築彩繪的用料油漆亦有研究，並熟識台南一帶彩繪匠師，於是募



《民俗台灣》第三卷第五號，頁12；顏水龍手繪的「工房圖譜」，角細工，1943.05。
（提供／陳凱劭）



車水馬龍，簽名處應接不暇：登於1947年1月26日中華日報。此速寫畫的是成大成功校區大門口的展覽會簽名處，後方煙囪是工學院的實習工廠；右方高塔位於今成大勝利校區大門，是該次展覽會的精神地標。(提供／陳凱劭)



看模型，談建設，希望將來：登於1947年1月26日中華日報。此速寫畫的是建築系館內的校園規畫模型展，其中光頭穿軍服者聽人簡報者，是當年台灣省行政長官陳儀，手指模型講說者，為校長王石安。(提供／陳凱劭)



電氣實驗，觀眾震驚：登於1947年1月26日中華日報。畫的是電機工程系的電氣設備展。(提供／陳凱劭)



過鐵線橋，提心吊膽：登於1947年1月26日中華日報。此速寫畫的是土木系搭建的鐵索橋。(提供／陳凱劭)

集一群資深匠師，在1944年底完成赤崁樓整修的彩繪、油漆工事。

惟赤崁樓在1960年代、1990年代經兩次大修（皆由成大建築系教授主持），彩繪早已重做，顏水龍1944年主持的赤崁樓彩繪，今已不存。

1940年代後期： 在今成功大學建築系任教經過

建築學科創立於1944年4月（日本學制，每年四月為學年之始），第一回學生四十名，只有五名台灣學生，其他三十五名是來台日人子弟。在今成大建築系的美術教授職位，是台灣島內第一個大學（專科）以上的美術教授職缺，顏水龍之前已有多位台灣前輩畫家到中國或日本擔任美術教授，但顏水龍是台灣島內第一位大學級美術教授（注5）。

開學後半年，戰爭進入吃緊階段，所有學生被徵召入伍學習戰鬥技能；顏水龍也被徵召到陸軍經理部，藉顏水龍曾從事手工藝設計的背景及人脈，幫物資缺乏的軍隊，製作以農產品、植物所編成的臨時性物資如竹水筒、偽裝網、利用植物染料染內衣等等。

1945年8月，戰爭結束，日本學生紛紛返國，部份日本教授也隨即返回日本。學校一時之間無法募集足夠的教授維持校務運作，故留任部份日本教授。科主任千岩助太郎教授被今成功大學的終戰後首任中國人校長王石安留任。接收後顏水龍一度被降為講師，但很快又升為副教授。

顏水龍在建築系開授課程是徒手畫、模型素描（模型指的是石膏像）、藝術史、



工藝史，因戰爭時期及戰後，油畫顏料難以取得，故未開設顏水龍最拿手的油畫課程。工藝史的教科書是日本民藝家柳宗悅1942年寫的《工藝文化》，至今成大總圖書館尚有這本顏水龍指定學校購買，1946年完成編目上架的書；惟1947年228事件之後，省政府教育廳嚴禁以日文教學或使用日文講義，故此課程改以顏水龍自1930年代中期開始的台灣本土工藝考察記錄為主要教學內容及講義，這些整理過的文



陶花器，顏水龍繪，1984。
(提供／國立台灣工藝研究所)

字、圖像記錄，收錄在顏水龍離開學校後，1952年出版的《台灣工藝》一書。

1946年12月，學校舉辦升格展覽會，慶祝從專科學校升格為省立工學院，開幕當天由台灣行政長官陳儀南下親自主持。建築系負責全校展覽規劃，在建築系館內亦有展覽。顏水龍教授提供自己油畫作品，與學生作品一起展覽。1947年1月，台南的中華日報刊出了升格展覽會專輯，登出四幅由顏水龍教授執筆的速寫。

這四幅漫畫，未見於過去顏水龍的研究、專書之中。顏水龍教授的筆觸線條，活潑生動幽默，更勝於之前日本壽毛加牙粉廣告，及1943年投稿《民俗台灣》中的幾幅「工房圖譜」的速寫作品。

1946年底學校升格為工學院之後，需要一新的校旗、校徽；這項工作落在校內惟一的美術教授顏水龍身上。顏水龍設計校徽也沒有太多思考，先決定採用倒三角形，再設計校名字體（此字體在顏水龍所屬的台陽美術協會的海報及刊物上經常見到，因顏水龍為台陽資深會員中惟一具有平面設計實務經驗者，所以台陽美協創立六十多年來，許多平面設計的工作皆由顏水龍負責），再擺上自日本時代1931年創校即沿用的鳳凰五瓣花瓣形狀；因為台南市在日本時代，市區最常見的行道樹即鳳凰木，此鳳凰花的形狀至今仍是成功大學校徽的主要構成，亦為當今台南市徽，台南市各級學校校徽的主體。一直用到1953年校方公開徵求新的工學院徽為止。

1947年4月，228事件後，千千岩助太郎教授等被留任的日本教授，全數被遣返。國民政府規定離境的日本人，每人只得帶三件行李。千千岩助太郎在台二十二年的大量台灣高砂族原住民建築考察資料，只能暫寄同事顏水龍家中。顏水龍並擔任建築工程系代理系主任到九月，原先一起創系的夥伴，只剩顏水龍一人。4月10日：教育廳通令限期禁絕沿用日語文教學，違令者即予解聘，校長及教務主任併予連帶處分，顏水龍自1903年出生，國家認同毫無疑問皆是日本人。藝術思考皆以日語為之，日常生活思考則偶以台語，

1945年起，要開始重新學習北京話。禁絕日語，語言溝通出現困難，這也是那個時代的台灣人共同經驗；所幸美術課程多是動手實作，此時學生大多數仍是台灣籍，雖通令不得講日語，仍可用台語輔助溝通。

建築系新進教授陸續到校，例如日本東京大學畢業的陳萬榮教授（嘉義人）；畢業於日本京都大學的溫文華教授自1947年9月起擔任系主任（廣東旅日華僑）；及中國杭州藝專畢業，水彩專長的馬電飛教授；中國重慶大學畢業，原任東北大學建築系講師的金長銘教授等等。

顏水龍年輕留學日本時，因出身寒微，在日本半工半讀，曾得到東京美術學校教授的資助；日本歸來後再度啓程往法國巴黎深造，得當年台灣五大家族之二的霧峰林獻堂先生及鹿港辜顯榮先生資助。在成大任教期間，亦特別留意學生中經濟困難者；當年有學生梁瑞庭（1944年入學，1949年畢業，與顏水龍在成大期間相同，故師生情同父子；後為台南市開業建築師，現已退休）因家中變故，獲得顏水龍自掏腰包資助，並爭取一筆獎助學金，梁瑞庭建築師至今仍感念顏水龍。

這段在成大任教的期間，顏水龍課餘之暇仍在台南一帶指導工藝製作。平時在大學殿堂上與大學生倡談文藝復興、印象派、現代藝術及旅歐見聞，甚至談論留歐期間，聲名大噪的德國包浩斯美術工藝建築學校。下課後又趕往鄉下與不識字老農討論手工藝的設計與製作。顏水龍因材施教，不因對方的身份地位而有異。顏水龍並未躲在學術象牙塔內，而是把工藝推

廣當做社會運動般實踐。

顏水龍推動工藝振興，有促進台灣本土生活美學的意念在內；但筆者認為，顏水龍出身台南下營貧農家庭，與其他同輩台灣美術家多出身地主富商世家截然不同，在學成之後，人生規劃所思索的角度自然不同；筆者認為顏水龍內心深處，極希望由專業的設計指導，在不提高本土工藝產品材料成本、人工的前提下，卻可以大幅提高工藝生產的附加價值，以改善台灣基層農民的經濟。這也是顏水龍從事台



灣工藝振興，最後雖未獲致全面成功，卻贏得歷史高度評價的原因之一。

1947 年，顏水龍參與創立台灣工藝品生產推行委員會；1948 年，顏水龍主辦工藝展覽會，徵募各地竹製家具，日常生活用品及裝飾品，供一般觀覽，俾使一般人士對竹製品發生興趣及能有深切認識，也對技術優良者贈與獎狀或紀念章，以資鼓勵。

1946 年 10 月，第一屆台灣省美術展成立，在台北中山堂揭幕，顏水龍被聘為洋

畫部審查委員，並提供作品參展；此後顏水龍長期擔任省展西畫部評審。第一屆洋畫部審查委員者尚有陳澄波、廖繼春、李梅樹、藍蔭鼎、楊三郎、李石樵、劉啓祥、陳清汾。除藍蔭鼎外，都是台陽畫會會員。1946 年 12 月，顏水龍曾召集一批台南地區的青年畫家，到台北省參議會大禮堂（日本時代台灣教育會館，戰後改為省參議會、美國文化中心）舉辦小型美術展覽（注 6）。



1. 檯燈，顏水龍彩繪。
 2. 陶甕，顏水龍設計、雕刻，1991。
 3. 領帶，顏水龍設計，1954。
- （提供／國立台灣工藝研究所）



顏水龍並未如其他同輩畫家，在家中開設私人美術研究所（畫室）指導門生。不過在這段期間，仍有年輕的美術愛好者拜顏水龍為師學習；第一位是當年台南州立台南專修工業學校（設於校區內西南角，有獨立小校門，戰後改制為成大附設高工）土木科畢業，擔任科助教的高雄畫家林天瑞(1927－2003)；因與顏水龍同校，故就近向顏水龍學習，到建築系美術教室旁聽學畫；1947年甚至還被顏水龍推薦到台北台灣省工藝品生產推行委員會任設計組員。林天瑞受顏水龍影響極深，1952年返回高雄，亦曾從事工藝設計、傢俱設計及室內設計；與劉啓祥（顏水龍留法的同學）等人同為高雄美術研究會創會會員。

另一位拜顏水龍為師的是台南畫家曾培堯(1927－1991)，1947年在台南公園寫生，被成大一位數學教授看到，發覺其有美術天份，於是介紹曾培堯向同校惟一的美術教授顏水龍學習水彩及素描，顏水龍帶曾培堯到建築系的繪畫教室指導素描；1949年顏水龍離開成大後，曾培堯繼續與1950年繼任建築系美術教職的郭柏川教授(1901－1974)學畫，並擔任郭柏川創立的台南美術研究會總幹事。

1949年： 宿舍被軍隊強佔事件

顏水龍在1918-1920年曾擔任故鄉下營公學校教職；之後長達二十多年，輾轉往來於日本、法國、台灣之間。1942年結婚總算才安定下來。1944年在今成功大學任教，大學教職工作穩定，社會地位亦

高，本應享受家庭生活，精於創作。但1940年代的台灣，遭逢戰爭末期美軍轟炸，物資缺乏，日本戰敗，國民政府接收，之後的228事件，清鄉，白色恐怖，及國民政府在中國內戰中節節敗退，經濟崩盤等等。生活品質遠較1930年代的台灣為差。228事件發生時，顏水龍曾巡視宿舍，約束學生勿噪動，還曾將學校內軍訓用的槍枝集中保管。

1949年初，顏水龍居住的宿舍（位於今公園路與公園北路交叉口，宿舍已不存），竟被國軍騷擾，威脅搬出，顏水龍不堪其擾。成大校史稿，1949年2月4日有記錄：王石安院長致函卓高瑄市長（註：台南市長），以本院副教授顏水龍等所住的宿舍，時有軍人前來騷擾，強迫遷讓，請市長轉請軍人勿來騷擾，以安定生活，安心工作。

前一年的228事件，顏水龍老友，亦是台陽畫會創會會員的嘉義畫家陳澄波，才被莫名其妙槍殺，恐怖記憶猶存。宿舍被佔一事雖向校方多次求援，校方亦透過台南市政府要求保護，但最後仍無力爭回。顏水龍因此事，搬離台南到嘉義，1949年7月辭去教職。顏水龍辭職極為倉促，建築學系一時之間亦未找到接替的美術教授；接替顏水龍遺缺的美術教授郭柏川(1901－1974)（註7），於一年後才到建築系任職。

顏水龍搬離夫妻兩人共同故鄉，及從事手工藝指導近十年的台南，轉往台灣中北部發展。辭去教職後，繼續在民間從事工藝振興活動，實乃顏水龍一生之重大轉折。

顏水龍與成大畢業學生的往來

顏水龍在今成功大學任教五年，所教台灣籍學生並不多，僅四十餘人，現皆已近八十歲。第一回、第二回學生多是日人子弟，終戰後立即回日本。顏水龍教過的學生中，有幾位在畢業後仍與顏水龍教授有往來與合作。

第一位是高而潘建築師（注8）。高建築師1951年成大畢業，大一與大二正是顏水龍的學生。1956年到當年全台最大的基泰工程司（建築師：關頌聲）任職。1960年，基泰設計的台中市省立體育場，入口牆面，高而潘向老闆關頌聲建築師推薦自己老師顏水龍來創作與運動有關之主題壁畫。關頌聲建築師原與顏水龍並不認識，全因高而潘的促成。關頌聲建築師1960年就過世，未及看到壁畫施工與完成。

這面壁畫，原本建築師設定是油漆壁畫，但顏水龍教授思考再三，覺得若以油漆粉刷，無法在戶外保持久遠。顏水龍決定嘗試在旅法期間宗教建築常看見的馬賽

克壁畫作法，以求能長遠保存，也不易褪色。

這幅1961年完成的壁畫，成了顏水龍教授一生創作近十多座膾炙人口的馬賽克壁畫之第一座。

高而潘建築師還促成了顏水龍教授另外兩座馬賽克壁畫，一是台北市YMCA永吉會館室內游泳池壁畫「連風和海都怕祂了」(1983)，及高而潘建築師擔任慈濟功德會花蓮慈濟醫院籌備委員時，向慈濟功德會推薦自己老師顏水龍創作大廳的壁畫「釋迦治病圖」(1986)。高而潘建築師在1960年代也曾向國立藝專美術科教授兼科主任施翠峰教授(1925－)，推薦顏水龍到國立藝專美術科兼課，使原本在社會從事工藝指導、擔任顧問近十年的顏水龍又重新返回學校課堂。高而潘建築師是顏水龍1944-1949年在成大任教時期學生中，對顏水龍一生影響最大的一位。

另一位與顏水龍教授有往來的學生是蔡柏鋒建築師（注9）。蔡柏鋒建築師在1960年代亦在國立藝專美術科兼任教職，



台北市西門町日新戲院馬賽克壁畫，作於1966年；圖為2004年7月整修後之情景。
（攝影、合成／陳凱劭）

與老師顏水龍同事擔任「基本設計」教學。蔡柏鋒建築師 1966 年設計台北市西門町日新大戲院，二樓大廳有片 30 公尺寬的牆面，也邀請老師顏水龍來創作馬賽克壁畫「旭日東昇」。這幅壁畫，是顏水龍一生壁畫中惟一抽象構圖者，與此段歷史背景有關。師生合作完成壁畫，也是台灣現代建築與公共藝術結合的佳話。

2004 年初，日新戲院土地與建築轉賣，過年後即關門停業。筆者在報紙綜藝版看到這則不起眼新聞，覺得不妙，因近十年來台北市西門町有很多大型戲院被轉賣後拆除，改建高層商業大樓；這座壁畫很可能被怪手拆成一堆飛灰磚瓦及鋼筋。於是向台北市立美術館長黃才郎、中國時報記者丁榮生、台北市議員徐佳青（注 10）緊急求援，如果戲院要重建，至少把壁畫切割另地保存。日新戲院新買主另因故決定戲院不拆，只需重新改裝；在北美館館長黃才郎出面與戲院買主晤談之下，這座壁畫所在的二樓大廳會在重新裝修時加大觀賞景深，加強燈光設計，並以此壁畫做新戲院的商標。日新戲院於 2004 年 6 月重新開幕，這座顏水龍製作的馬賽克壁畫已成為該戲院之鎮院之寶。

結語

1940 年代的顏水龍，結束了之前二十年輾轉往來於日本、法國、台灣之間的獨身飄泊生活，重心移回故鄉台南手工藝的研究與指導，也結婚成家，並進入今成功大學建築系任教；原本應生活穩定，享受家庭生活，精於創作；並站在大學教授的至高點上，推動工藝的製作及設計。但是，1940 年代歷經戰爭末期、戰後政權輪替、社會價值急劇轉變，物資缺乏，經濟民生惡化，高壓統治等惡劣的環境；顏水龍在成功大學的教職最後竟在宿舍被國軍強佔，恐怖無奈的氣氛下辭職，離開顏氏夫婦共同的台南家鄉，遷居北上。顏水龍的 1940 年代，整體來說是灰暗低沈的十年。



1949 年 7 月，顏水龍在省立工學院建築工程系的辭職通知單。存於成功大學校史檔案室。（攝影／陳凱劭）

注釋

- 1.「台灣造型美術協會」，會員有張萬傳、陳德旺、顏水龍、范倬造、黃清埕、洪瑞麟、藍運登、謝國鏞等人。但此會因二戰戰事擴大而無法活動，終至解散。

2. 在日本時代末期非常重要的《民俗台灣》(1941-1945)月刊中的人事動態花絮，報導過顏水龍 1943 年以前多次赴日本東京行程的新聞。
3. 關於千千岩助太郎(1897-1991)生平事略，請參考本人網頁：台灣本土建築研究的先驅者：千千岩助太郎。 <http://kaishao.idv.tw>
4. 大倉三郎之紹介，詳見：<http://www.geocities.co.jp/Playtown-Bingo/5991/GOICHI/WHO/pro-okura.html>
5. 陳澄波在 1929 年到中國上海擔任美術教授；王白淵於 1935 年應聘於中國上海美術專科學校，郭柏川 1938 年到中國北京擔任美術教授，張萬傳 1938 到廈門美專擔任美術教授。台灣第一個大學級的美術科系是戰後的 1947 年創立的師大美術系。
6. 此段記錄係引自 1997 年台灣省文獻委員會出版的《重修台灣省通志》卷十藝文志藝術篇；顏水龍與王白淵曾在 1960 年代初，共同參與過《台灣省通志》中台灣美術發展史部份的編修，因通志的編纂是累積性的，所以先前的歷史記錄大部份仍會被重修者所保留。筆者推論 1946 年在台北參議會大禮堂的美術展覽記述，應是事件當事人顏水龍所親自執筆，雖然目前無從查考這項展覽詳細的參展者姓名及畫作主題，但被認為是戰後最初的台灣美術的展覽活動之一。王白淵（1902-1965），東京美校畢業，1955 年在《台北風物》發表「台灣美術運動史」專文，被認為是第一篇有系統台灣美術史寫作的重要文獻；王氏雖畢業於東京美校，屬顏水龍學弟，但未成為專業畫家，以社會運動家、作家、藝評家、工藝家自許，戰前戰後多次被捕入獄，並於 1955 年受延平學院創辦人朱昭陽之邀，在台北市開設延平補校附屬之工藝社。王白淵是與顏水龍資歷相仿且同輩的藝術家中，少數對顏水龍的工藝振興運動有極高評價者。
7. 郭柏川，就讀台北師範時受石川欽一郎影響，至東京美術學校深造，師事梅原龍三郎；曾與顏水龍等人共組台陽美協前身的赤島社畫會，後離開台灣，到日本、中國東北、北京擔任教職十二年，並未遇上 1934 年的台陽美協成立，終生未加入台陽美協，在台南自組台南美術研究會。
8. 高而潘建築師，1951 年省立工學院建築系畢業。是台灣戰後第一批本土培養的代表建築師之一。曾擔任台北市建築師公會理事長，代表作品有台北市立美術館、順益原住民博物館，台北市日僑學校等。
9. 蔡柏鋒建築師，1951 年省立工學院建築系畢業，與高而潘建築師同班。也是台灣戰後第一批本土培養的代表建築師之一。在 1960-1990，設計許多商業大樓，如戲院、辦公大樓、百貨，曾擔任台北市建築師公會理事長。代表作品有韓國大使館等。
10. 台北市議員徐佳青，在 2004 年初，出面與台北市工務局、文化局洽商，力主保存顏水龍 1970 年左右奉高玉樹市長之命製作的台北市立東門游泳池浮雕。原本此游泳池重建時，浮雕及外牆將一併拆除，在徐議員力爭之下，這座浮雕將會單獨保留，與未來新的運動中心共存。

大時代的顏水龍

從英國美術工藝運動國際化，談後殖民社會的知識份子。

將莫里斯、柳宗悅與顏水龍三人並排，雖然時空不同，然而莫里斯與柳宗悅不論家世、社會地位、團隊領導魅力，甚至身為帝國子民的大時代背景竟都神似，而顏水龍最特別之處，在於他是後殖民社會的知識份子。

文

林媛婉（朝陽科技大學視覺傳達設計系助理教授兼系主任）

圖片提供／國立台灣工藝研究所



竹製乳母椅，顏水龍設計，李榮烈製作，1990。

2005年是英國美術工藝運動（Arts and Crafts Movement）非常重要的一年。今年三月位於英國倫敦的維多利亞亞伯特博物館（Victoria & Albert Museum），將隆重推出英國美術工藝運動國際設計展

（International Arts and Crafts）。維多利亞亞伯特博物館是全世界最重要的裝飾藝術及設計博物館之一，在1880年代英國美術工藝運動風起雲湧的時代中，扮演了設計師的靈感寶庫以及教育英國民眾提昇生活



台北三連大樓馬賽克壁畫「竹林圖」，顏水龍設計，1984。
(攝影／林俊成)

品味的重要媒介，可說與英國美術工藝運動有深長淵源的關係。

英國美術工藝運動歷經了一百多年的歷史，不論從設計風格或人文思潮的角度已皆累積了相當的學術成果，而該博物館

對於美術工藝運動的展覽介紹也從來不曾間斷過。

英國美術工藝運動國際設計展旨在展現全球視野下的英國美術工藝運動作品及其影響。就英國美術工藝運動這個研究課題而言，這是一個嶄新的角度。從英國到美國，北歐到日本，英國美術工藝運動一直都扮演著啟發一個國家面對工業化與現代化的重要思維與典範。在這麼大的研究範圍裡，以前的研究多將該運動視為一個地域性、階段性的設計事件與風格，卻一直沒有人將這個社會改革與工藝設計的振興當成一個全球化的現象來看待。更沒有人仔細研究過這種理想被移植到不同文化之後，在各地作了怎樣的調整，開出了怎樣不同的花朵。美術工藝運動國際化這樣的學術觀點，是設計史的一項突破。在當前全球化議題，國際化與本土化並行，多元文化主義百花齊放的年代，這個展覽不論在展覽規模或是學術的深度，可說是設計界以及工藝界的重要盛事。

在這一波英國美術工藝運動國際化中，台灣也經由日本輾轉引進英國美術工藝運動的作品首度來台展出。我認為英國美術工藝運動來得正是時候。它在台灣凝聚了過去十年社區總體營造的地方文化共識，工商製造業面臨轉型，以及政府推動生活工藝運動的當下，翩然到來，好比一位身經百戰的長者來到我們眼前，默默地開啓工藝文化在台灣生活品質的新紀元。而我們面對英國美術工藝運動的威廉·莫里斯，則由日本民藝運動的柳宗悅連接到台灣的顏水龍先生這個脈絡來看台灣工藝振興的過程。

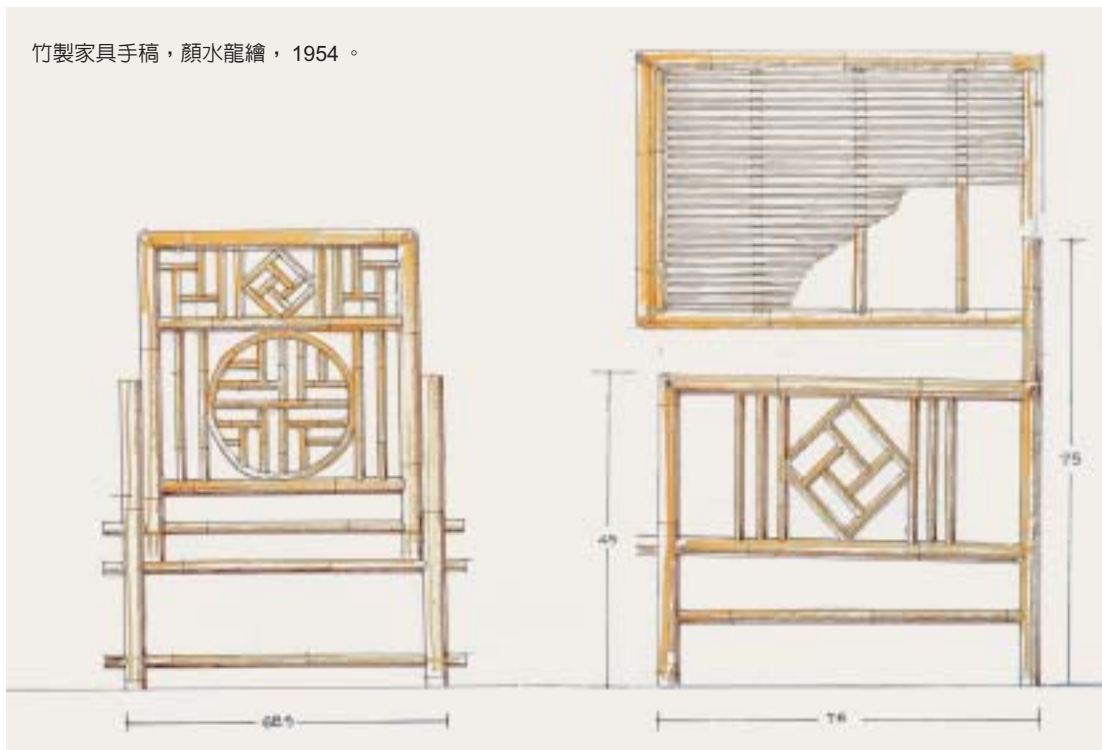
這三位人物是三個地區工藝設計的前鋒。他們同時也反映了知識份子在三個大時代經歷現代化的過程。我在這篇文章要強調的是醞釀英國美術工藝運動背後的時代背景與知識份子的關係，並以知識份子的角色來談台灣這個後殖民社會的顏水龍。我以這個角度來看顏先生，因為英國美術工藝運動雖然攸關設計與工藝的範疇，但其根源與終極目標遠不止於此。它是當地知識份子以社會的理想境界與人類未來命運為主旨的文化精英運動，其中涉及設計與社會理想、設計與文化認知等等問題。將莫里斯、柳宗悅、與顏水龍三人並排，雖然時空不同，然而莫里斯與柳宗悅不論家世、社會地位、團隊領導魅力、甚至身為帝國子民的大時代背景竟都神似，而顏先生最特別之處，在我的眼裡，在於他是後殖民社會的知識份子。

後殖民社會的知識份子

什麼是後殖民社會的知識份子？謝里法先生（2003）在「顏水龍百歲紀念工藝特展」專刊中深刻地描繪出，顏水龍及其同一代台灣藝術家的獨特時代性。「終其一生……（顏水龍）只能在藝術的創作中傳達時代轉變的訊息，卻無法表露真正的內心感受，因此這時期的畫家在台灣美術史上應視為在時代劇變下承受文化多層的衝擊，在徬徨中無所適從的一代」。謝里法指出日治時期以日本美術為標準的台展、聖戰美術，以及國民政府以中國傳統美術為文化認同的審美觀，造成美術價值在台灣錯亂變化。

顏水龍先生享年九十有餘，教育養成訓練在日治之下的台灣與日本，中年以後經歷了國民政府來台執政，晚年則目睹台灣本土意識逐漸高漲的年代。一個遭逢政

竹製家具手稿，顏水龍繪，1954。



治體制變遷時代下的文化人，經歷了日本與法國流離的歲月，回鄉之後則長期經歷戒嚴統治的政治氛圍，一生的場景好比台灣近代史的縮影。就後殖民文化理論所言的政治與文化思維，顏水龍先生是一位典型的後殖民知識份子。

後殖民文化理論將殖民的概念與經驗分為三個階段。第一階段指的是殖民帝國以軍事或政治的手段統治他人土地及自主的權力。十九世紀孕育出工藝美術運動的大英帝國，挾其強大軍事力量，成其日不落帝國霸業，即是殖民帝國的最佳例證。第二階段的殖民指的是第二次世界大戰之後，許多舊有的殖民地紛紛獨立，雖然表面上獲得獨立取得國家主權，卻由於政治內鬥或經濟落後等原因，仍然依賴著原殖民帝國。這種原殖民帝國雖表面離開了殖民地，卻無形地操控著殖民地的政經大局，是另一階段的殖民現象。這其中以美國延續大英帝國的舊殖民力量，展開對於第三世界國家政治與經濟的干預控制為代表。

相對於以上所談的政治經濟介入的殖民方式，第三階段的後殖民觀點關注的是殖民帝國與殖民地的文化價值觀的控制與影響。前階段的殖民經驗來自軍事政經的強制，而後殖民階段所談的則以文化政策為主，如殖民帝國如何挾其強勢的語言、教育或媒體優勢，進行對於其他國家或特定族群的思想控制（陶東風，2000）。

台灣就是一個經歷如上所述的殖民三階段的例子。當代台灣社會所呈現的是一個文化認同混雜的局面，其所經歷的複雜政治勢力，顯示於文化的表象，包括了

中、日、美交相雜的洗禮。台灣這個南島住民居住地域，曾是中國南方移民的落腳地，是中、日政治衝突下的犧牲品，也是中、美政治牽引較勁的觀測站。日本挾其西化成果在亞洲擴展殖民帝國野心，使得台灣經歷日本以軍事政治及教育文化的殖民手段統治，喪失了自主的權力以及認同感。在日本統治的五十年發展至今，展現在台灣的社會現實就如後殖民文化理論所分析的殖民三階段。首先呈現的是日治佔領期間土地資源的佔據與控制，第二階段則是雖然光復領土，卻仍然受到美、日政治經濟幕後的部分主導權操控。最後則經歷了後殖民文化理論所談的第三階段，殖民國藉由佔領期間所推展的教育文化制度，對於當今台灣人民的價值判斷與生活方式依然擁有強勢主導的優勢。

日本統治台灣，以台灣為其在亞洲擴展殖民帝國的供應站與誇耀帝國成就的實驗地，為台灣引進西方現代化的基礎。日本對台灣的殖民過程是西方殖民帝國在亞洲的翻版，而台灣與日本之間的殖民經驗，使得台灣也成為西方後殖民主義理論者所討論的對象。

美國對台灣的影响，與許多第三世界國家在戰後發展的殖民經驗雷同。美國以新殖民帝國之姿，在冷戰反共年代中，干預第三世界國家內政，並佔有該地政經發展的主導權。後殖民主義理論關注的文化權力控制，在美國與台灣的文化交流例子中，亦符合後殖民文化論者所討論的文化教育的價值觀影響。由於這些強勢外來文化的進入，台灣無論在政治、經濟或文化層面上，常常出現強欺弱的現象，亦即義

大利文化論者葛蘭西（Gramsci）所稱的「文化主導權」（cultural hegemony）較勁的場域。台灣在現代化過程中，政治勢力輪番上陣，在中國、日本、美國激盪中，文化霸權互相對抗抵制，其權力的轉移與消長的過程，也是當今台灣社會文化混雜現象的主要原因。隨著國民政府威權的消退，90年代本土意識的高漲，台灣在追求文化認同的過程中，可說是艱難坎坷，至今仍是個莫衷一是、意識型態混雜交錯的現在進行式。

後殖民時代的顏水龍

多位書寫顏水龍先生的前輩，如江詔瑩或謝里法總不忘提及顏水龍生前最感嘆的是他的語文表達能力。在政治環境的更替過程中，首當其衝的往往是教育文化政策的轉移。因為教育理念為文化認同的本源基礎，尤其語言教育對於塑造歷史認同以及社會價值觀都有其重要的象徵意義。

學校教育在後殖民文化理論研究者眼中，是殖民帝國掌控人民思想的文化機制，也是政治強權實施文化霸權的場域。藉由強勢的語言政策與教育理念，其影響人心之深遠，可以波及殖民地代代子孫看待自己與殖民強國的心態（Bourdieu & Passeron，1990）。

當我讀到謝里法所引述顏先生自己說他們「這一代的知識份子於戰後的社會裡，由於不會說新政府規定的國語，以致許多場合中連說幾句生氣的話都沒有足夠能力表達」的時候，我實在忍不住掩卷嘆息。連生氣都無法充分表達的心境，對我

這個曾經在北美生活九年的留學生來說多麼熟悉啊。雖然以今天留洋渡金為時尚的時代，來看當年顏先生這位留日歸國學人的境遇全然不同，但是對於在非母語或非官方語的環境生存所面臨的心情，我覺得自己感同身受。

語言文字的表達，尤其對文化人而言，可以說是最重要的工具之一。莫里斯與柳宗悅都精通不同語言，然而他們的第二外語是用來閱讀以及擴展視野，就如今日英文對我們來說是國際溝通管道一樣。我們都可以選擇不用第二外語來書寫，而顏水龍卻連生活工作都沒有這個選擇。英國美術工藝運動成員們藉由大量的著作發表，來宣揚工藝的價值與理念。莫里斯創作詩文，辦藝文雜誌，他們所使用的是自己的母語。每當讀到英國工藝美術運動成員的多采多姿事蹟，或是當年日本的柳宗悅如何結集陶藝家、版畫家悠遊殖民地的韓國、沖繩、台灣，收集各地工藝品而發起民藝運動的過程，我除了羨慕之外，總要為當時台灣的讀書人境遇感到難過。生為日本殖民地的知識份子，戰後又要學習當中國人，注定要付出雙倍的心力去認識他人以及看待自己。時代變遷助長知識份子對社會的關懷，也成就他們的理想；而殖民經驗對顏水龍這一代的讀書人卻也同時充滿了如侯孝賢、吳念真電影所透露出的無奈以及蒼涼。

同樣身為留學生，除了對舊人的緬懷尊敬之外，我對顏先生當年的留學生涯也感到非常好奇。例如當年日本人對來自殖民地的學生態度為何；台灣留日學生圈內當時又是何等的光景；留日十二年的歸國



彩繪盤「原住民婦女圖」，顏水龍繪，1988。



台中省立體育館馬賽克壁畫「運動圖」，顏水龍設計，1961。



台北三連大樓馬賽克壁畫「採棉圖」，顏水龍設計，1984。
(攝影／林俊成)

學人回到家鄉會不會像我們這一代一樣，產生所謂的「回流的文化衝擊」(reverse cultural shock)，對自己的家鄉產生格格不入的適應問題；會不會像我們這一代留美學人，避免不了以先進國的價值觀看待自己，不自覺地移植仿造；或者是像近年來的歸國學人，開始自信地以台灣的角度來面對百廢待舉的自家人的紛擾。

殖民地知識份子遊走於兩個文化與語言，其本身所經歷的價值觀轉變與反省是當代後殖民文化論最吸引人的探討課題之

一。例如後殖民文化學者霍爾(Stuart Hall)曾在其自傳中敘述自己身為加勒比海黑人後裔，終生接受英國教育，而自認與英國知識份子無異，然而縱使說得一口標準英式讀書人的語文，在英國社會卻驚訝地警覺到自己終究還是一位局外人，是個來自殖民地的二等公民。那種錯愕的認同使得字裡行間流露出悲愴的心境，彷彿被知識玩弄，也被他所處的時代作弄。他回想起自己的父親在英屬的家鄉爲了要當英國人，所做的行爲以及自己週遭親人不自覺

地以英式價值觀來鄙視自己人的描述最令人動容。

他深刻地描寫殖民地人民如何藉由教育管道學習殖民者的價值，而這種內化的過程都讓我聯想到台灣許多長輩深受日本影響的行徑，以及我們這一代所受的國民黨的教育。這就像後殖民文化心理學者法農（Franz Fanon, 1925-1961）所分析深受法國文化殖民的阿爾吉利亞中產階級的心態，一群帶著白色面具的阿爾吉利亞文化人以法國的標準來評斷黑皮膚的同胞。後殖民社會的知識份子，往往經由教育體制，認同殖民者的文化，當他們看待自己本土的各種文化現象時，常常不自覺地以殖民者的標準來判定。英國人尤其深諳此道，英屬印度的知識份子就是此中代表。

除了價值觀的轉移，後殖民社會知識份子也都會面臨認同的問題，尤其是選擇流離異鄉的讀書人。文化研究理論鼎鼎大名的學者薩伊德（Edward Said，1935－2003）就是一位流亡美國的巴基斯坦人。縱使出身在阿拉伯世界的書香門第世家，早年在埃及接受英國正式教育，爾後赴美攻讀，在文學批評與文化研究領域中佔有舉足輕重的學術地位，薩伊德始終自認是個後殖民的知識份子。對照英美知識份子行文間的輕盈自在，薩伊德除了以個人的犀利批判見長，也道盡後殖民地知識份子在異文化間流亡漂泊的命運。薩伊德說當今世界百分之八十的地方都受過他人殖民的經驗，身為殖民地的知識份子有的選擇逃避流亡，有的積極付諸社會行動。而一個地域的文化復興就端看該地的知識份子如何肩負文化傳承的社會責任。

薩伊德在其自傳中說道：「我的生命裡有這麼多不諧和音，我已學會偏愛不要那麼處處人地皆宜，寧取格格不入」。這種對於所處時代的格格不入，對帝國子民可以醞釀成如英國美術工藝運動社會改革的原動力與理想；而對於後殖民地的知識份子，則可以化為薩伊德（1997）以其文筆提醒眾人的「知識份子論」；也可以是甘地以歌頌勞動，化為印度的民族獨立運動；可以是台灣音樂家江文也走過日治，回歸中國隱隱地遊走兩個文化的悲情；可以是蔣渭水、林獻堂所組成的文化協會；或者是像顏水龍以台灣工藝作為關注家鄉的行動。

工藝振興的天時地利人和

面對一個時代的變遷，英國美術工藝運動成員的理想性與社會實踐可以說是知識份子的典範。不管是建築、文學、學術界或藝術界，眾多的讀書人，共同挺身為英國資本主義摧殘下的勞工階層發聲，各自以個人的才華為創造未來美好的社會奮鬥，而莫里斯是當時這股風潮重要的代表人物。身為全世界第一個面對工業革命提出解決科技與傳統工藝衝突的知識份子，莫里斯和工藝美術運動成員除了提出當地工藝在工業時代的價值觀外，更難能可貴的是他們以各種實踐行動開創了英國設計的前景。莫里斯身處當年英國文化轉型最重要的時代，而這個轉型的時代也是英國軍事最強盛，積極拓展海外殖民地的帝國主義擴張時代。在全國財富擴張，社會充滿希望自信心的氛圍下，美術工藝運動的成就其實建立在根基久遠的民主政治發

展，拓展海外殖民地的工商貿易，以及新興中產階級消費文化的基礎上。

對照英國美術工藝運動的知識份子所處的時代，顏水龍先生在台灣的工藝命運顯得相當坎坷艱難。因為顏先生所處的日治以及國民政府接管初期，基本上視台灣工藝為經濟產業作物；也就是說，過去近一世紀的台灣工藝長期是被定位在經濟的層面，以台灣的資源與人力技術，為日本以及美國市場賣力。後殖民色彩濃厚的台灣工藝基本上並不與台灣人民的生活方式相關，工藝文化意涵以及與民生生活的結合，並不反映在台灣過去的生活經驗、技術傳承、或產業經濟層面，而是很巧妙地與近年來本土的政治意識並行，以文化之名反映在各地的社區總體營造運動中。歷經各種不同政治權力統治而產生文化認同危機的台灣人，近十年來焦慮地在找尋與塑造各地的文化符號。這種現象呼應了社會文化學者蕭阿勤（Shiao，2000）所歸納出的所謂「文化民族主義」（cultural nationalism）。蕭阿勤分析八十年代本省籍的人文知識份子（humanist intellectuals）如何挑戰當時的政治氣壓，再現台灣文學傳統、歷史發展與語言遺產，建構出台灣文化的特殊性，也勾勒出二十年來台灣民族主義在文化界的發展。台灣工藝的文化價值，是在近幾年來社會政治氛圍與文化認同追求下所產生的概念，也是當前台灣面對現代化多元社會，以及全球國際同質化威脅的相對詞。它也是後殖民社會對於消失的生活方式的回應以及取代過去經濟政策的反動。

當前的台灣物質環境富足，面臨方興

未艾的社會制度改革以及工商轉型，工業化多年的台灣社會，也步入英國設計史家所說的中產階級追求舒適的消費文化，以及美感形塑生活風格的文化現象。十幾年來台灣知識份子對於勞工、生態等等議題的批判常常讓我想到當年英國知識份子面對工業現代化的資本社會，所提出的人權或社會福利的挑戰。台灣工藝振興今天所面臨的不再是文化價值不受到重視，技術製造或者是足夠消費人力的問題。我們已經擁有天時地利的條件，接著面對的將是足夠的知識份子參與程度以及現代全球化消費市場轉型的新課題。

結語

英國美術工藝運動成員的理想性與社會實踐傳到每一個國家，都會因該地工業化的程度以及社經環境的不同，而產生不同的解讀與啟示。

十九世紀中葉英國知識份子所面臨的社會改革以及具體實現的工藝振興，在在反映了那個時代讀書人的理想性。莫里斯之於英國設計的歷史地位，正如顏水龍對於台灣工藝般重要。在我們以美術工藝運動國際化的角度來對照顏先生半生所奮鬥的工藝歷程，極為特殊的不同在於台灣這個殖民地社會知識份子所面臨的困境。

英國工藝美術運動所到之處，往往映照出當地傳統面臨現代化的衝擊。在這其中包含了傳統文化的認同，社會制度的建立，以及工商業發達的基礎等多層面的連結。英國美術工藝運動透過作品展覽，尤其是立論立言的文字傳播，影響了世界各地的設計運動。顏水龍就是其中受到啟發

的知識份子。殖民地社會下的顏水龍有其大時代的困境，然而這個歷史經驗的分析對我們當前熱烈討論文化產業，與地方工藝如何落實於人民生活之時，可以提供一個探討工藝現代化以及生活化的重要歷史案例。同時顏水龍工藝理念以及面臨的困境也能夠啟發我們思考台灣工藝發展的議題。因為雖然台灣已經超越了殖民地社會的悲情，但是我認為這個困境依然隱隱存在於知識份子社會實踐之中。

顏水龍先生曾言（1994），「台灣的工藝受原住民、漢民族、日本和西洋等多種文化的陶鑄，在生活工藝品的產業發展上有深遠的影響」。這席話點出了台灣工藝是一項具有多元文化交流的歷史產物。這種豐富性提醒台灣後殖民地的知識份子，我們不僅需要埋頭學習自己陌生的過去，對於外來文化的知識與解讀更是研究台灣工藝的重要層面。在工藝的發展與振興談殖民帝國霸權，以及被殖民國的文化認同危機並不是要將政治議題引入工藝設計領域。

當我們望向莫里斯的成就以及日本民

藝運動所喚起的傳統時，我們不要忽略了所看到的工藝成就都是建立在民主文化的自信心之上。大英帝國以及日本帝國有其當時政治的強勢而產生的文化優越感。比起顏水龍的時代，台灣社會已經進步到擁有廣大的中產階級消費市場，越來越多的民眾對自己的文化產生自覺與自信。因此當我們總是習慣地積極向外取經，認真學習歐美日本典範時，我認為我們也必須從台灣這個後殖民社會的歷史經驗來檢視，好好看待自己的定位。

我相信藉由知識份子積極參與，拓展工藝創作的理念思想，探討製作工藝的動機與精神以及生活美感的培養，是當年英國美術工藝運動知識份子的重要啟示。英國美術工藝運動，歐美各國的設計運動以及日本的民藝運動都有其工業與美術設計的辨證過程與社經議題為思想基礎。所以說工藝振興的基礎在其文化思潮的辨證與形成，而這正是只重技術承傳，行銷宣傳，輕忽理念培育的台灣工藝界必須深思權衡的地方。

參考文獻

- 陶東風（2000），後殖民主義，台北：揚智文化。
- 謝里法（2003），在藝術走進生活與生活走進藝術的人生雙行道上一試論顏水龍的台灣美術史定位，顏水龍先生百歲紀念工藝特展，台灣工藝研究所，頁 63-68。
- Said, Edward（1993）. Representations of the intellectual：the 1993 Reith lectures. 單德興譯（1997），知識份子論，台北麥田出版社。
- 顏水龍（1994），台灣省手工業研究所所志序言，台灣省手工業研究所。
- Bourdieu, P. & Passeron, J.（1990）, Reproduction in education, society, and culture, London: Sage publications.
- Shiao, A-Chin.（2000）. Contemporary Taiwanese cultural nationalism. London: Routledge.



貝桶文夜具地
筒描木棉藍地



木喰上人
千手千眼觀音像 1801年

砲金端廣鉄瓶（山形県）

日本民藝館正面（東京駒場）



圖片轉載自「柳宗悦の民芸と巨匠たち展」，2004年1月，日本民藝館發行。(提供／國立台灣工藝研究所)

柳宗悅與日本民藝



1947年左右 柳宗悅
(58歲) 於日本民藝館



巴納德·李奇
鉄鐵釉拔繪蓋物 1955-1960年

1925年，柳宗悅爲了推廣常民生活中所產生的美麗世界之價值，創造了「民藝」一詞。被稱爲「民藝運動之父」的柳宗悅，究竟是一位怎樣的人物？又是如何發現民藝之美，並深化其美學價值？

資料
提供

國立台灣工藝研究所

柳宗悅（Yanagi souetsu），1889年（明治22年）～1961年（昭和36年），民藝運動的提倡者，宗教哲學家，日本民藝館首任館長。與濱田庄司及河井寬次郎交流，致力於民藝的普及，創設日本民藝館（1936）。著有《柳宗悅全集》全22卷等。

柳宗悅所提倡的《民藝》宗旨，有兩大重點：一、基於民眾、爲了民眾的民眾工藝。二、美的主流在此。

日本民藝館

網址：www.mingeikan.or.jp

地址：日本國〒153-0041 東京都目黑區駒場 4-3-33

基於民眾、爲了民眾的民眾工藝：「民藝」一詞爲「民眾工藝」的簡稱，是由柳宗悅與對美有相同認識的陶藝家濱田庄司、河井寬次郎等人所創造的語詞。即，民藝品意味「一般民眾的日常生活必需品」，換言之，亦可說是「基於民眾、爲了民眾的民眾工藝」。

美的主流在此：柳宗悅並非倡導所有美的東西都是民藝品，或非民藝品則不美，但他看準自由、健康美充分表現在民藝品中的事實，因此他要讓大家都知道這種美才是美的主流。他想主張正確保護並培育從民眾生活中產生的手工業文化，將更豐富我們的生活。

被稱爲「民藝運動之父」的柳宗悅是一位怎樣的人物呢？他又是如何發現民藝之美，並深化其美學的呢？以下將配合作品加以解說。

美意識的形成： 出生至 35 歲（1889 — 1924）

柳宗悅於 1889 年（明治 22 年）出生於東京麻布市。在學習院高等科就學時，與武者小路實篤、志賀直哉等人參加雜誌《白樺》的發行。致力於靈魂現象、基督教神學等研究及西歐近代美術的介紹。柳宗悅不僅是以最年輕的同人身份每期發表論文，亦從事插畫及紙質選定、版面設計等設計工作。

仰慕威廉·布雷克

1913 年（大正 2 年）畢業於東京帝國大學哲學科。柳宗悅自此時起受到友人巴納德·李奇（英國陶藝家）的影響，傾心於英國浪漫主義時期的神秘宗教詩人兼畫家威廉·布雷克思想而深入研究。布雷克重視自己直覺的思想，對柳宗悅影響極大，亦

巴納德·李奇
青白磁 咖啡組



啓發了柳宗悅在藝術與宗教上的獨特思想。

邂逅布雷克之後，柳宗悅又轉而關注東洋的老莊思想與大乘佛教的教義，大約同時期發現了宗教真理與美的真理相同。

邂逅李朝工藝

柳宗悅於 1916 年（大正 5 年）以後，數度造訪朝鮮半島。吸引柳宗悅關注的是佛像、陶瓷器等優越的造型美術世界。受到這些美所吸引的柳宗悅對於製作這些作品的朝鮮人也給予無限的尊崇。

柳宗悅除了發表批評日本朝鮮政策的文章之外，1924 年（大正 13 年）於漢城開設了可稱為日本民藝館原點的「朝鮮民族美術館」。在此陳列的作品大多是李朝時代無名工匠所製作的常民日用雜器，其美的價值未曾受到任何人的關注，然而，柳

宗悅早一步肯定了它的價值，在民眾生活中不可或缺的工藝品中，發現到令人驚豔的美。

藉由與李朝工藝邂逅而開了眼界的柳宗悅，進而將目標轉向自己的國家日本。

確立民藝美理論： 35 至 47 歲（1924 — 1936）

與李朝工藝邂逅而開了眼界的柳宗悅，進而受到雲遊僧木喰上人所製作的木雕佛所吸引。1924 年（大正 13 年）起三年時間，他巡迴全日本進行此種佛像的調查研究，找出了超過 500 尊以上的木喰佛。

以發現江戶時代的民間佛—木喰佛為一個契機，柳宗悅專注深入民眾的傳統生活中，找出許多深藏其中的優秀工藝品。



↓ 漆繪箔置紅葉紋片口



↑ 木蓋付鐵飯釜

↑ 濱田庄司
掛分釉指描花瓶





愛奴族切伏織衣
オヒョウ樹皮纖維に藍木綿
(北海道)

民藝語詞的誕生

爲了向人們介紹從民眾生活中所產生的美麗世界之價值，而於1925年（大正14年）創造了「民藝」一詞。翌年，爲了公開展示民藝品之美而發表了「日本民藝美術館設立宗旨」，此外，以「工藝之道」（1928年刊）提倡：

- ・ 工藝美即爲健康美。
- ・ 用與美結合才是工藝。
- ・ 器物中所見的美爲單純・專注之美。
- ・ 工藝美即爲傳統美。

日本民藝館的開設

與柳宗悅思想產生共鳴者日益增加，各地興起一股民藝品調查蒐集風，1934年（昭和9年）創辦了民藝運動的活動母體——日本民藝協會。此後時機日益成熟，1936年（昭和11年）受到倉敷實業家大原孫三

郎的支持，於現在的東京駒場（目黑區）開設了日本民藝館。

柳宗悅擔任首任館長，進行國內外各地的調查收集之旅，此後便以此爲據點，展開寫作、展覽等各種活動。

該館藏品包括日本及海外各國的陶瓷器、染織品、木漆工、繪畫、金工、石工、竹工、紙工、皮革、玻璃、雕刻、編織品等各工藝部門，數量達17000件，這些都是在「具有健康生命的工藝品才是美的本質」信念下，由柳宗悅等人所蒐集而來，此外亦收藏爲數不少民藝運動同志的作品。

展品每三個月更新，以館藏品爲主，平時大約展出500件左右。位於該館對側的西館（柳宗悅故居）中設有從栃木移來的明治初期石屋頂的長屋門（僅開放外觀）。一樓設有民藝相關書籍與文物展售處。

民藝館寧靜的展示空間搭配幽雅日式庭園景致，別有一番出塵脫俗的韻味。

民藝美理論深入佛教美學： 47至72歲（1936—1961）

日本民藝館開設後，柳宗悅的主要活動可列舉如下：

- ・ 沖繩的工藝調查及其方言論戰。
- ・ 對師家茶道的批判。
- ・ 提倡以佛教思想解釋民藝美本質的「佛教美學」。

此佛教美學是以柳宗悅畢生構築的佛教思想爲基礎的新美學之集大成，深植於柳宗悅本身美的體驗之中。

爲何無名工匠所製作的「使用器物」會

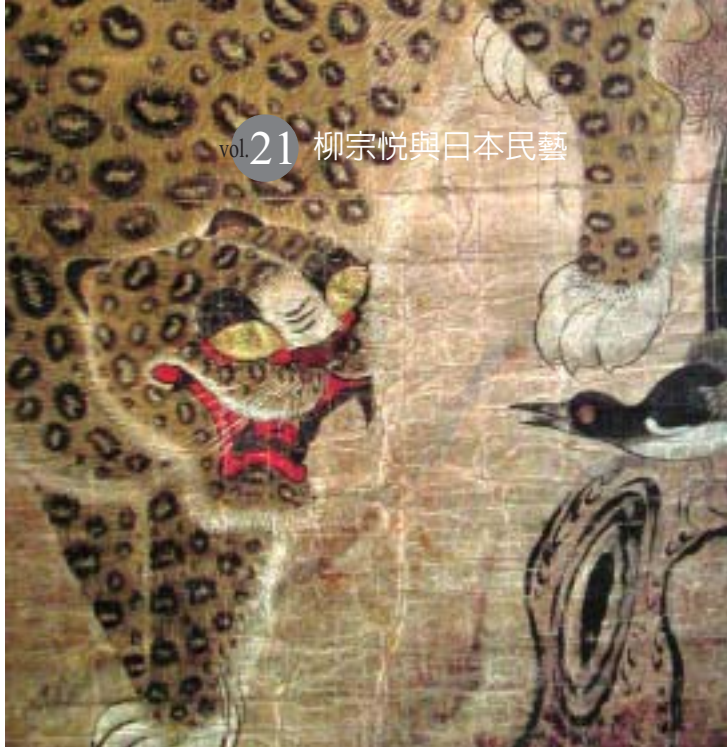
如此美麗呢？柳宗悅解釋為它是「信與美」深入結合的結果，且是拜解救世人的佛力，即他力宗所倡導的阿彌陀佛本願之力所賜。

妙好人的研究

晚年篤信他力宗，鑽研平信徒、妙好人，更深入探究受他力道恩惠的世界，並且將民藝品稱為妙好品，以宗教的真理，提倡物之美，1961年（昭和36年）以72歲高齡過世。

美的修行者

從美的問題探討何謂美的柳宗悅，以「美的修行者」稱之可謂實至名歸。1957年（昭和32年）獲文化功勞獎；1960年（昭和35年）獲朝日文化獎。（摘譯自「日本民藝館」網頁資料）



上：民畫「虎鶴圖」

中：河井寬次郎 三色扁壺

下：濱田庄司 柿釉丸紋鉢

柳宗悅談民藝的宗旨

圖片轉載自「柳宗悅の民芸と巨匠たち展」，2004年1月，日本民藝館發行。(提供／國立台灣工藝研究所)

要被稱為民藝品，就必得是經過誠實思考用途的健全器物，條件包括是對品質的仔細推敲、合理的方法以及熱誠的工作，惟有這樣才能生產出對生活有幫助的誠實用器。

資料
提供

國立台灣工藝研究所

說起「民藝」（民眾的工藝），它與貴族式的工藝美術是相對的。一般民眾日常使用的用具即是「民藝品」，簡言之，應該也可稱之為「民器」。每個人生活上所需的日用品，即衣服、家具、飲食器皿、文

房用具等均屬之，俗稱下手物（日文指粗貨、簡單的手工藝品）或粗物、雜具的雜器類皆屬民藝品。

因此，民藝含有兩個性質，一是實用品，二是普通用品。反過來說，奢侈、高

上：芹沢銈介
型繪染「丸紋伊呂波」八曲屏風 1940年
下：柳宗悅考案 椅子（長野景松本）



價、少量的產品並非民藝品，製作者亦非有名的個人，而是沒沒無名的工匠們。它並非爲了欣賞，而是爲了使用而製作的日常器物，換言之，它是民眾生活中所不可欠缺的用品、一般使用的用品、可大量製造的器物、價格便宜且容易買到的用品。工藝品中符合民眾生活的用品，即是廣義的民藝品。

行之，因爲此等性質對生活毫無貢獻。

因此，要被稱爲民藝品就必得是經過誠實思考用途的健全器物，它要求的是對品質的仔細推敲、合理的方法以及熱誠的工作，惟有這樣才能生產出對生活有幫助的誠實用器。反觀近來的器物卻是外觀重於品質，不再誠意製作且極盡可能偷工減料，變成脆弱而醜陋的器物。色彩俗氣、

左：灶神面（日本東北）
中：富本憲吉
色繪染付旅用煎茶器
1948年
右：紅型着物
型染木棉水色地草雁文
（沖繩県）



但我們仍希望採用更狹義、嚴格的解釋，以定出民藝品所應具備的特質，因爲若只定義爲民眾的實用品，目前一般店面所販售的便宜用品均屬此類，但我們只想稱其中具有質感者爲民藝品，除了使用目的之外，我們還希望在其「用的目的」中加入「誠實」一項。近來機械工場中粗製濫造的製品完全是商業主義下的犧牲品，因爲一切以「利」爲重，而忽略了「用」，雖同爲用器，卻是一時權宜的敷衍品，成爲使用上極不忠實的粗劣品。同時，訴諸風流的所謂雅物，多淪爲趣味下的犧牲品，因無用的裝飾與不成熟的構想而扭曲偏頗。在此，「用」淪爲次等，往往流於孱弱的病態器物，然而既爲實用品，此事即應謹慎

造型貧弱，隨用隨壞、剝落，這些問題都起因於對用途的不誠實，我想稱之爲「不道德的工藝品」。

民藝意指對生活忠實的健康工藝品，爲吾人日常生活中的最佳伴侶。好用且便宜、用後值得信賴的真實感、生活中有它而覺得踏實、愈用愈親切，這些就是民藝品所具有的德性。因此，即便簡樸，亦不可粗劣；即使便宜，亦不可不堅固，不誠實、變態、浪費等是民藝品最應避免的，自然、實在、簡樸、堅固、安全爲民藝的特色，簡言之，誠實的民眾工藝爲民藝品的代表面貌，它的美來自於對用途的誠實，我們可稱之爲健康美、安全美。（摘譯自柳宗悅《民藝の趣旨》）