

紀念顏水龍先生逝世五週年

台灣傳統工藝的現在與未來 —從顏水龍先生的工藝思想談起

● 謝宗榮 ●

一、前言

在人類藝術文化的發展歷史上，一向存在著「為藝術而藝術」與「為人生而藝術」的觀念之爭，爭論的焦點主要是在於藝術的目的究竟僅是為了藝術自身的表現，還是為了人生的其他目的而服務？持「為藝術而藝術」觀點者認為，即便是藝術行為有其目的，諸如表現情感、觀念等，這些目的也應侷限於藝術範疇之內；而持「為人生而藝術」主張者，則強調藝術雖有類似遊戲的「無目的論」，但主要仍是為了美化人生，故仍須運用於藝術行為之外的各個文化面向。這兩種觀點在近代歷史中也演變成「藝術」與「工藝」之間的討論。

此外，就人類藝術（廣義）的發展史上來說，不論雖然在心理動機上仍有許多爭論，一般有：模仿衝動說、遊戲衝動說、自我表現衝動說、裝飾說、勞動說、宗教說等六種（凌嵩即1982:13-33），此六種說法在時間上很難加以考證其先後問題，但基本上仍可看出，古代初民的藝術行為乃多是有其一定「目的」者，乃是「為人生而藝術」。實際「為藝術而藝術」觀念與行為的產生，在人類史上是很晚的事，歐洲一直要到文藝復興之後，「藝術」才真正地「脫離」其它文化的束縛而有逐漸獨立成為一學門的現象。然而在東方的中國社會，卻要到「五四」新文化運動之後，才有藝術獨力發展的情形；但是這種藝術獨力發展的情形，也多停留在

知識份子之類所謂的「菁英」階層中，民間的藝術活動大體上仍以傳統的「工藝」為主。

「工藝」一詞最早即是源自於《考工記》而來的，最簡單的解釋是指「百工技藝之作也」，攸關生業、生計及生活。工藝發生的初始源自於工具，工具用以支持人過著有效率與便利的生活，在生理上獲得舒適，能合理的工作與作息，甚或在心理上有所慰藉，移轉情緒，滿足了精神生活。真正的工藝沿襲了這項功能：實用或者是用；因此所謂「工藝」乃至以「工具」的本質為基礎，再加上精巧的製作技術（工）以及適當、有節制的美的增飾（藝）建構而成。（江韶瑩1999）因此，工藝活動或行為的基本目的，無非是為了滿足人的物理生活，讓人的物質生活更有效率，從而不用消耗太多的時間、精力於「謀生」之道；所以在人類文化發展史上，固然因為「技藝」之巧而使得許多工具或工藝品日益注重其藝術性，但仍以基本的為生活、生計和生業「功能」而服務的目的。就此而言，即便是許多先人所留下的工藝品已被今人視為藝術品（或稱工藝美術品），甚至晉升為「骨董」之列，但這類的工藝美術品形成的動機仍是為「人生而藝術」的。

近代，尤其是二次大戰之後，隨著西方科學文明的發展，傳統的「工藝」幾乎已在歐美地區幾個高度開發國家消失殆盡，當代

德國社會學者豪澤爾（Arnold Hauser）即曾感慨的說，今天可以說已經沒有民間藝術了，因為原來意義上的「民」已經不復存在了，至少對西方來說、特別是安格魯撒克遜國家來說是這樣的；（居延安 編譯1988:209）豪澤爾所指的「民間藝術」，其內容就是指民間工藝而言。而東方國家的漢文化地區來說，尤其是台灣，由於六零年代以降的歐美國文化大量引進所造成的影響，傳統工藝也因為機械化商品的傾消而隨之沒落、消失，「工藝」的本質也因此而轉變，其中一項重要的轉變，即是走向精緻化、藝術化，而成為另一種「造形藝術」而存在，但基本上這種走向儼然已使工藝脫離了其原有為生活、生計或生業而存在的本質了。如今，傳統工藝除了這種走向純藝術之路，以及仍可依附於信仰而生存者之外，昔日人們在生活中慣常使用的一些工藝製品，早已為商品化、制式化的機械產品所取代，傳統工藝所具有的材質美、技藝美（手工）以及質樸而有個性的特質，也已然消失。這種情形其實並非近代才出現的事，早在在日治時期，當日本殖民政府大量引進西方文化時已顯示出徵兆，而這應也是顏水龍先生之所以投注心力於發展台灣近代工藝的緣故吧！

二、顏水龍先生的工藝美術思想

已故台灣前輩美術工藝家顏水龍先生，畢業於戰前的東京美術學校洋畫科，年輕時期又曾留學巴黎，受到法國後期印象派與野

獸派藝術家的影響，是台灣本土第一代接受西式美術專業教育的畫家之一。除了生前不斷的繪畫創作之外，復投身於本土工藝的發展事業，在諸位前輩美術家之中，呈現出與眾不同的藝術生命¹。在顏先生的藝術生涯路途中，由於年少時期的困苦環境，使其在學習過程中加倍努力，因而其成就也在同儕中顯得相當突出，青壯年時期即受到文化界與官方的看重，在1934年第八屆「台展」裡，就受聘出任西洋畫部審查委員，為三位台籍審查委員之一²。（謝里法1992:119）可是他卻將半數以上的經歷與時間，投身於台灣近代工藝的發展，並被台灣美術界主流群諸公視為是「自貶身價」的行為，因而在其時對他多有微詞。然而顏先生對於同儕或美術界的評價並不以為悔，反而更積極的從事工藝的改良與推廣，其主要動機，則是希望能夠藉此有裨益於島民的生活、生計與生業，並且從而提升一般民眾的審美素養。

顏先生投身工藝的動機，在他生前接受謝里法訪問時有相當明白的說明：（同上引:120）

今天推展「美術運動」，由於時空條件的未克成熟，則將欲速不達。依我的看法是：為促進純粹美術之發展，首先應推行生活工藝，即對於生活用具及居住空間的美化，來培養高雅樸素的趣味，生活才能導入純粹美術之境地。這一段啓蒙的推行工作誰來負起？是不是美術界或藝術家應負起這份工作？

1 關於顏水龍先生的生平事蹟，可參見：江韶瑩1997、謝里法1992、涂瑛娥1993文中所列。

2 第八屆「台展」另外兩位台籍審查委員為陳進女士與廖繼春先生。

謝里法認為，顏先生所反對的是象牙塔裡的藝術，所以他不能忍受「台展」的繪畫成為殿堂裡的珍品，和社會群眾脫了節。這樣他才提出了美育普及的方案，先尋找美的普遍性和實用性，使大眾的審美能力從日常生活中做起以求提高，然後才追求美的純粹性。（同上引）即是說，顏先生是基於更為根本性的美術環境上的考量，因為他認知到：若沒有普遍提升一般民眾的審美素養，即便是培養再多的藝術家，也對整體文化美術的發展沒有甚大助益，那只會造成民間與菁英份子之間兩極化的發展而已，其次也無濟於市場的開拓而能帶給畫家們有更好的發展空間。因此，顏先生認為應從基礎的生活工藝之推廣著手，雖然他當時的動機主要是為了促進「純粹美術」的發展，仍難免帶有西方文明式、知識份子式的思想，但其胸襟不可不謂寬闊，其眼光也相當深遠。然而以當時的環境來說，所謂的「美術運動」仍是官方與少數菁英份子的權力，一般民眾多是無緣參與其中的；而事實上以台灣民間一般的文化來說，想要實現其理想是相當困難的，即便是戰後國民政府來台數十年之後，官方的藝術教育政策，仍是以培養藝術家為主，根本無心於全民審美教育之推展³。當時顏先生在提出生活工藝的理念之後，可惜並沒有美術界同道願意「自貶身價」，來從事這種「工藝匠」的工作；然而，顏先生仍知其不可為而為之，憑著一股使命感，忍受著同儕的異樣眼光與未來的孤寂，毅然獨立投身於推展生活工藝的實踐工作，直到晚近方才終於受到文化界的推崇。

顏水龍先生的生活工藝理念可貴的是，它並非只是「紙上談兵」式的坐而論道，而是有其一套實際可行的方針：（同上引）

首先認為需從美術工藝教育著手以培養工藝人才，這是推展和普及的首要步驟。於是我開始蒐集有關的資料並調查教育設施，先後參觀了日本的美術工藝學校多所，如東京美術學校工藝科、高等工藝科、市立工藝職業學校、京都市立工藝專科等；並參考德國Bauhaus的系統以資創辦一所台灣的工藝專科學校。

顏先生在1937年一月，帶著創設美術工藝學校的具體方案回台，但在遍訪地方有力人士請求協助之時，卻始終找不到有興趣的人出面支持他的方案。後來，他將計畫帶到台灣總督府，雖然受到文教局和殖產局的肯定，並且聘他為殖民局顧問，但是卻要他先放下創設美術工藝學校的計畫，而先行調查台灣當時的工藝基礎。於是顏先生便前後花了五個多月的時間，跑遍了台灣全島並深入高山地區，甚至更在離島的蘭嶼多次留下足跡；而這也是顏先生之所以終其一生對於台灣這個島嶼具有深厚的情感，而且比起其他前輩畫家更能掌握台灣的民情風物與亞熱帶色彩的緣故吧！顏先生在1939年完成了台灣工藝基礎之調查研究工作之後，殖民局原計劃將在台北設立「工藝指導所」分室，而欲派遣先生赴東南亞及中亞考察。後因太平洋戰事吃緊遂致計畫擱置，轉而從事工藝品的實際設計工作，並在1941年在台南創設「南亞工藝社」，成立竹細工產銷合作社等，運用當地的本土材料，從工藝品的設計、示

3 台灣的官方推展全民審美的藝術教育政策，一直到九〇年代「鄉土教育」的實施之後，才略有積極性的作為，但國民教育中的美感教育推展，由於過去數十年來的冷漠，至今似乎也幾乎只能算是聊備一格而已。關於這點筆者在另文中曾有詳細之論述，請參見謝宗榮1997。

範、製作以致於推展工作，讓當時鹽分地區的民眾在戰爭期間獲得不少生活上的幫助。（江韶瑩1997a）

由於顏先生的繪畫成績與工藝方面的研究成果受到肯定，於是在1943年受聘於成功大學之前身—台南高等工專建築工程科擔任講師，教授素描與工藝史，光復之後該校改制為台南工學院後繼續受聘為副教授，直到1947年「二二八」事件發生，先生遂辭去教職遷居嘉義，1946年定居於台中。雖然顏先生在民間推展工藝的計畫迭有成績，復又受聘擔任高等學校教職，但是他原先創設工藝美術學校以廣為培養工藝人才的計畫，並未有機會加以實現。直到1971年，謝東閔力邀他出任實踐家政經濟專科學校教授，開辦美術工藝科並兼主任職之後，雖然當時先生已年屆七十，但年輕時候的理想這時終能真正的加以實踐。一直到1984年，顏先生方以八十三歲的高齡退休，期間對於台灣近代工藝發展的貢獻而言，堪稱是當代第一人。

顏水龍先生在畢生推展工藝教育之餘，對於繪畫事業仍十分精進。日治時期台灣第一代本土美術家，由於受到在台日本畫家的影響，多將其繪畫題材集中於本省風土的描寫之上，較為明顯者諸如黃土水、陳澄波、廖繼春、李梅樹、林玉山、林之助等人。但是較之而言，顏先生由於足跡遍佈台灣全島，再加上對於台灣風物民情之熟悉，使其繪畫作品更帶有濃厚的本土情感與特色。先生基於人道、自然及理想主義，為生活、為台灣、為藝術，呈現他驚人的創作力，從不間斷；在近一世紀的生命歷程中，始終關懷鄉土，提倡生活藝術，致力於重視台灣生活文化、鄉土之美的熱切心情，是前輩畫家中唯一的一人，（同上引）其影響不可不謂深遠。

豪澤爾曾指出：「只要藝術保持與具體的、現實的、不可分割的生活整體的聯繫，它就能構成正常審美行為的基礎。真正的審美現象包括人對生活整體性的全部體驗，這是一個創造主體與世界、與真實的生活保持一致的能動過程……孤立的、與生活不再發生關係的藝術作品，不管它如何迷人，總要成為一件無用的玩具，注定會失去它的人文價值。」（居延安 編譯1988:2）文化學者們也一再告訴我們，保存文化精髓最多的是在民間傳統之中。因此，作為民間傳統十分重要的面向之一，民間藝術更無法加以忽略。正如民間傳統提供歷史演變力量的角色，美術家們也往往從民間藝術中汲取營養，來建立自己個人的風格特色，如早年的吳昌碩、齊白石、張大千等人就是最佳的例子。（謝宗榮1995a:101）而顏水龍先生在美術上之所以能表現出與眾不同的成績，其主要的原因之一，即在於他真正關心台灣本土民間的風物民情之故；而他終身不移實踐推展生活工藝美學的理念，也是形成他這種藝術風格、特色的最重要原因。

三、近代台灣工藝的發展與顏水龍的影響

在台灣近代史上，日本殖民政府的統治對於台灣的政治、科學、經濟、社會、文化等方面都帶來了深遠的影響，美術與工藝方面亦然。由於日本在台美術家的鼓勵，培養出本土第一代接受現代化美術教育的前輩美術家，這些出色的美術家雖然在戰後曾經受到長期的冷落，但終於在八〇年代以後也都得到了遲來的應有的推崇，從美術家們的作品「身價」高漲不下的情形即可得知。然而，這一批前輩美術家或許對於台灣近代的美術發展有相當大的貢獻，但是它們的影響

力卻多僅限於美術界或菁英份子的生活圈裡，一般大眾並沒有感受到這股新美術運動所帶來的風潮。

畢竟，在日據時代學習美術的台灣前輩並不多，根據謝里法的統計也不過五十人之譜。（謝里法1992:26）就算真正從事美術的人口以百倍計而達到五千人的程度，以台灣當年三百七十五萬的人口而言（施添福1987:14），也不過九牛一毛罷了。官展的舉辦對這些從事美術工作亦或是文化工作的先輩們來說，可以藉此獲得名利地位上的報酬，甚至是被視為對殖民政府文化不平等壓抑之下的一種雪恥作為，其影響自然相當深遠。但是對於絕大多數的台灣人來說，不管東洋畫、西洋畫或是雕塑等來自日本的美術，其正如日據前的文人畫一般，這類美術活動依然只屬於都市中少數知識份子而已，依然是與民間脫節的。（莊伯和1980:34）從現今尚保存的許多日據時期民間藝術文物上，我們就很難發現那些屬於「新美術」風格的影響；（謝宗榮1995b:53）因此前輩美術家們對於民間的影響力仍是十分微薄的。

但是顏水龍先生在日治後期所推展的工藝美術，卻反而對於台灣的工藝發展具有相當大的影響，至少在生活工藝的範疇之上，在公共藝術的園地中，以及在學校教育的領域裡皆如此⁴。顏先生在日本、法國學習的過程中，除了探索西方美術思潮變遷，體驗到一種回歸新古典主義的情懷與親近自然與原

始之美的悸動之外。另一方面又觀察到歐洲新秩序的建立與近代工藝美學之間的互動關係，從魯斯金、莫理斯工藝美術運動的手工藝之美，在親臨歌德式建築之美，直接得到印證，領略到新藝術運動期的優美的裝飾曲線、藝術與機械結合的可能性極其特殊美感，（江韶瑩1998）從而啟發了他推展工藝美術的理念。然而對於他生活工藝思想造成深遠影響的主要因素，則是日本工藝思想家柳宗悅的「民藝」美學⁵。1943年當柳宗悅、濱田庄司來台灣考察民藝時，顏先生即全程陪同到台灣各地訪問，並與柳宗悅熱烈討論台灣民藝特色，交換推展民藝的經驗，隨後也促成邀請十二位竹家具師傅到日本示範、指導表演的動機。（同上引）顏先生對於能有與柳宗悅等人切磋的機會，感覺受到鼓舞並且十分興奮，從而堅定了他之後積極推展工藝美術的信念。

其次，或許也是因為顏先生曾在1933年東渡日本，擔任廣告設計工作的機緣，雖然是為了生活計，但這種統合文案、插畫、行銷的設計經驗，也使其在美術創作領域上更加擴大與多元；而從1933到36年的這一段期間，也是他從美術創作領域擴展到工藝範疇的重要關鍵時期。（同上引）除了理念的發展與台灣工藝的調查研究方面成績卓著之外，顏先生更是親自參與生活工藝的生產製作。由於他具有相當優異的設計能力，故從產品之開發以至於製作，都能親自執行，並

4 然而顏水龍先生雖然對於台灣民間工藝有著深遠的影響力，但在民間工藝中的宗教信仰工藝卻沒有能發揮其影響，反倒是李梅樹因負責三峽祖師廟之重建工作，發揮了美術家的影響力。這或許與其個人的理念有關，但也源於民間信仰所特有的保守、固執觀念有關。

5 柳宗悅所謂的「民藝」，即是「民眾的工藝」，乃是相對於「貴族的工藝」與「個人的工藝」而言，其顯著的特點有五項：1.是為了一般民眾的生活而製作的器物；2.迄今為止，是以實用為第一目的而製作的；3.是為滿足眾多的需要而大量準備著的；4.生產的宗旨是物廉價美；5.作者都是匠人。（徐藝乙 譯1993:79-80）

且迭有佳績而獲得許多的推崇。如日治晚期先生除了受到殖民政府的重視之外，並在台南創立「工藝社」期間，運用本土材料所設計的各項工藝品，即曾讓許多民眾在太平洋戰爭的艱難時期改善了經濟狀況，並為傳統生活工藝注入了新的生命。

隨著台灣光復之後政權更替的影響，許多前輩美術家多少因此減弱了他們的影響力，但是顏先生對於台灣近代工藝的影響，非但沒有因此而減弱，反而是開始真正地發揮了深耕的作用。1951年以後到1984年退休為止，期間先生致力於美術工藝教育、工藝研發推展、產業設計、環境景觀設計等多方位的工作。在美術與工藝教育方面，先後受聘於國立藝專、台南家專美工科，東方工專建築、工業設計與美工科，以及實踐家專美工科教授，培育許多設計中堅及教師，這些授業於先生門下者，迄今仍是台灣工藝美術發展的主要種子部隊。而在產業及工藝方面，先生擔任農復會經濟組、省政府建設廳設計顧問，研發、計畫、考察、調查、輔導手工業發展與講習，創設南投縣工藝研究班（即國立台灣工藝研究所前身）及台灣手工業推廣中心，並擔任首席設計組長。此外，曾於1952年出版《台灣工藝》一書，是台灣歷史上的第一本工藝專著。（同上引）諸般貢獻對於台灣近代工藝的發展影響，可謂既深且遠。

顏先生的工藝美學觀深受柳宗悅及日本工藝理論家前田泰治的影響，而根據柳宗悅的觀點和他自己的體驗，歸納「民藝」的特色有六：（同上引）

1. 沒有落款。由街上、鄉下的工匠製作出來的作品，就是說不是美術家有計畫的作品，而是實實在在以「用」為目的；這些作品當然是無須題名或落款，所以

是無名工匠的作品。

2. 這些器物因以實用為目的，所以沒有過份的裝飾；他們都簡素、樸實、堅固、耐用，作法誠實自然；並為承襲傳統製作出來的器物，絕不偷工減料。
3. 不像一般所謂的藝術品，而是工匠貫注精神，以熟練而生巧的手法製作出來的實用品，生產較多量，所以也較便宜。
4. 沒有畸形或奇怪的形狀，具有自然的姿態，流露出自然的「健康之美」。
5. 是為民眾生活而生產、給平常百姓使用的雜器，具有鄉土性和民族性的風格和特色。
6. 以手工為主要製作方式。

顏先生一直秉持著「用即是美」的生活美學觀，唯有在使用中才能獲得真正的美感經驗；而民藝的製作，不僅是一種勞作，在製作過程中更能體驗美的感動。同時認為，民藝除了可以親近自然，美化人生之外，從事工藝製作也可以改善農村經濟的收入，為降低成本，發展成產業形的工藝製作（即產業工藝）才能維持長久，則難免要利用機器幫助生產；問題只在如何控制機器、征服機器而為我所用。（同上引）此即是說，機器在工藝生產中的角色仍是作為「工具」而存在者，一如人類文明史上工具的發展一般，其目的僅是為了簡省人工而提高效率，因此仍須由人來操作，使機器生產的物品仍在一定程度上具有手工藝的個性、特質；如此才仍堅持民藝美學的理念，並兼顧機械化生產的經濟需求。在顏先生超過半個世紀的推展工藝美術生涯中，一方面親自實踐其民藝美學的理念，從設計、選材並親自示範、教導民眾生產製作；另一方面，又積極的在各個工藝專門學校中從事推展工藝美術的播種工作，對年輕的學子傳達其理念，使其認知工

藝的本質而影響巨大。在在都給台灣近代的工藝發展，在大量工業化生產的壓力之下，留下的一線「勞作」式生活工藝的生機。

盱衡台灣近代工藝美術的發展，由於受到西方工業文明潮流的強勢進逼，傳統的民間工藝美術受到了十分嚴重的壓抑，從而出現了種種傳承、發展上的困境，諸如：民間工藝美術角色的模糊化、社會經濟環境變遷所帶來的衝擊、以及政權更替所導致的影響等等⁶。然而這些因為文化變遷所帶來的影響，在當代全球工業、資訊化風潮之下，固然令人憂心，但似乎也是無可奈何的時代趨勢。在八〇年代後期，台灣因為本土文化運動而帶動鄉土藝術的逐漸受到重視，對於傳統民間工藝美術而言，雖然在許多文化界有識之士的振振急呼之下，民間也多少領會到本土藝術的可貴之處，而官方也開始從事保存、傳承的工作；然而傳統民間工藝美術的衰微趨勢，似乎也是不可避免而只能走入博物館成為「文物」一途了。在這種情形之下，如何適應文化變遷而能讓傳統工藝有轉型的機會，從而發展出另一條出路？毋寧是在傳承、保存之外更為切合「實際」的作為。於是乎在提升民眾普遍的審美素養之外，配合機械之生產而設計、發展出適合現代化生活環境的產品，並使之產業化，這種發展或許應是時代發展的必然趨勢吧！思及此，我們就不得不佩服顏水龍先生的遠見了。

四、當代台灣工藝的困境與未來展望

台灣當代的風貌，整體而言呈現三個平行發展的樣相：一是傳統產業製作工藝仍繼

續存在，如以傳統木雕為例：建築裝飾、神像、祖先龕、公媽廳家具、祭器與部分實用的桶類、仿古提盒等；二是從民間匠作轉型、變貌的「新民藝」最為熱鬧興盛，介於傳統藝術與現代藝術之間；三是接受現代藝術教育的學院派出身、以木質為創作的藝術工作者，是從事者數量最少的一群，但聲音也是最多的一群。（江韶瑩1997b）第二與第三個樣相，是近代在西方藝術觀念影響下的產物，他們的作品是近年各項「工藝」比賽的主力，由於這類比賽的獎項可以讓作者一夕成名而獲利，因此也是許多工藝創作者努力的目標；基於生活美學的理念立場之下，這一方面並非筆者所願意討論者。而在第一個樣相中，又可約略區分為兩大面向：其一是與宗教信仰、禮俗有關的傳統工藝，其二則是傳統實用性的生活工藝；後者即是顏水龍先生畢生所關注的重點。

就以信仰、禮俗為主的傳統工藝方面而言，雖然仍持續存在著，但與其他民間藝術相較而言，卻也呈現出嚴重失血的困境。近年來隨著本土意識、本土文化熱潮的興起，臺灣漢人傳統民間藝術頗有日益受到重視的趨勢，尤其是一些帶有濃厚表演性質的傳統表演藝術，如傳統音樂、戲劇、陣頭等，更是受邀演出頻仍，而以往被摒於「精緻藝術」之列的戲曲，更堂堂進入了國家級場地演出，並在「票房」上頗有斬獲。一樣是傳統漢人民間藝術中的重要面向之一，著重視覺表現而帶有較為濃厚的功能性、裝飾性的民間工藝美術，比起這類傳統表演藝術受重視的情況，其命運如此的幸運了，雖然早自七〇年代即有席德進、劉文三、莊伯和以及江

6 關於當代台灣民間工藝美術的困境，詳見筆者在下文的詳細討論。

師韶瑩等人相繼投入研究整理，但傳統民間工藝美術迄今多半也只能靠著「廟宇」這個最後的基地來維繫其生命；亦或是向「精緻美術」靠攏，成為個人收藏品，而有明顯市場化、商業化的趨勢，頗令人感到憂心。

考察傳統民間工藝美術的困境現象之所以產生，筆者曾指出五項癥結：（謝宗榮 1997：17-18）

第一、是源於民間工藝美術在「藝術形式」性質上的不同。美術畢竟是屬於一種視覺上的空間藝術，而空間藝術幾乎是以靜態的方式呈現在觀眾面前的，它無法像其他時間藝術（如音樂、歌曲）或是綜合藝術（如戲曲、民俗技藝）之具有濃厚的「表演性質」，而能透過時間的延展逐次呈現在觀眾面前，故也少了演出者與觀眾之間的那層互動關係，而較無法在短時間內造成一種人群聚集的熱絡景象，這也使得民間工藝美術活動在民間傳統藝術行列中由於不易討好而較易為主事者及觀眾所忽略。

第二、也是源於民間工藝美術在台灣民間傳統文化脈絡中的「地位」問題。早期台灣先民在尚未完全有經濟餘裕之前是談不上什麼美術活動的，「然而人總有求美的心理，總要有求生活餘裕的心理，只是決不可能表現在「純粹美術」上，而是從器物的裝飾上或是從宗教信仰、慶典這種活動上表現出來的，藉此自然地透露出他們的審美觀。它不是獨立存在的，是與實用的結合，是與信仰的結合，所以我們才能從民間美術裡窺見生活，窺見母胎文化層的意義。（莊伯和 1980：34）無可諱言的，早期台灣民間藝術都有這種與民間信仰結合的特色；但由於民間工藝美術與其他民間藝術相較之下，其「裝飾性質」的特色更是明顯，也使得它無法如其他演藝活動在脫離與信仰、節慶層面結合

時，仍能成為民間生活的「重心」之一，而始終被擺在一種陪襯的地位上。

第三、是民間工藝美術在台灣美術生態中的「角色」問題。台灣在日據之前的士大夫文人的書畫藝術，雖然相當程度地代表了台灣地方文化水準，而且這些文人畫家也有限度的投入民間，總不是能夠慰藉廣大民間百姓精神生活的最大力量。到了日治時期，士大夫文人的書畫藝術，一下子與中國傳統文化斷了根，一直要等到台灣光復以後才又恢復過來。在五十年日本殖民時期，台灣屬於文化上層架構的美術活動，完全籠罩於來自日本、西歐的美術潮流之下，期間出現不少美術家，無論繪畫、雕塑，都有蓬勃的發展。但同樣地，這種美術活動依然只是屬於都市中少數知識分子而已，依然是與民間脫節的。一九四五年，台灣重脫離日本的統治，在文化上也與中國大陸連上了根，但此後的美術表現活動，卻呈現了更複雜的面貌。原因是隨著經濟發展，海島台灣完全暴露於外來文化交通情報網之下，對於日新月異的外來美術潮流，往往是來不及消化就囫圇吞下去了。表面上美術活動很興盛，實際上，反而更脫離了母胎的文化層。（同上引）這種源自於外來文化的「外化變遷」影響，形成台灣美術生態一種十分「詭異」的氣氛，在在都給台灣的民間工藝美術造成「殘酷」的衝擊，也迫使民間工藝美術幾乎只能「依附」在宗教信仰之下而「苟延殘喘」。

第四、是由於社經環境的劇變所造成對民間工藝美術的衝擊。王嵩山在談及傳統木雕技藝在現代生活的情況時，指出三項困境：1. 由於整個社會體系的變遷，促使傳統的傳承方式與理念受到挑戰。在這現象之下所顯露出來的事實，是國民義務教育的強迫性，使教育水準比以前高，國中畢業後之學

生，大家喜歡到工廠做事，因為賺錢較易，類似於雕刻工重事繁的手藝已較少人願學，因此而造成學徒來源缺乏的問題。2.即使學徒的來源沒有問題，然而傳承的方式與理念也遭遇到困境。傳統俗民意象的經驗累積與因果認知的緩慢進行方式，由於學徒與師父的關係已有了變遷，二者也不是生活與工作完全在一起。於是傳統的傳承方式與理念，在受到質疑與反抗的過程中，漸退讓於事實。因此而造成下一代對傳統的認知時，有了缺陷與斷溝。表現在神像藝術上的，也已不似傳統神像的精巧與尊重。3.在現代經濟體制的框架中，新的價值意識導引現代人生活之對某些事物的抉擇異於傳統。資本主義的特徵之最大利潤的追求，完全指向金錢或財富的累積，而人生其他方面的價值，諸如蘊含在手工技藝中那股人文精神，以及人性裡面，最深沈的自我發展完美的需求，已幾乎要完全被湮滅。於是，人們在面對一件藝術品或技藝成品，所能激發出來的情感，少的可憐。人性在利潤與效率的追求之中，被扼殺了；因此而產生對於技藝完美者的大衝擊。（王嵩山1983:141）這種來自於傳承問題所造成的後繼無人的困境，與商品化、機械化所導致的民間工藝美術品的刻板、僵化問題，也很嚴重的「戕害」了台灣民間工藝美術的發展。

第五、是來自於「歷史傳統」上地位問題的影響。台灣先民在台灣的开发至少已有三百年以上的歷史，惟，台灣的文化雖然也一直是漢人傳統為主體，但是台灣的文化在整個漢人文化系統中的地位也一如其地理地位一般，始終有意無意的被置於「邊陲」之地。歷史學者林衡道指出：清時，台灣海峽無異我國南方的一大內河，從廣東、福建的任何港口都得航行到台灣西岸任何港口，

因而台灣自開拓之初起，與閩粵兩省之間商業極盛，大陸的手工業製品源源供應而來，一切製造品都由大陸供給，以致在台灣島上，很難發展他自己的手工業。職是之故，台灣有形的民間藝術，其造形技術也未能達到很高的水準。（林衡道1980:234-306）經濟交通的便利並沒有給台灣民間工藝美術帶來更多的養分，反而卻阻礙了其發展屬於自己風貌的可能性。雖然在日據時期，這種來自於中國大陸的影響幾乎完全消失了，台灣民間工藝美術卻也在異文化的壓迫之下大大減弱了其自身發展的可能性；但隨即台灣光復，台灣文化又開始接受來自大陸所謂主流文化的影響，台灣民間工藝美術自身的發展性依然無多大的轉還，這種情勢一直要等到國民政府播遷來台之後，來自於中國大陸的影響才為之暫時斷絕，這時期台灣民間工藝美術也才稍有發展的空間。然而好景不常，誠如上面在美術生態一段所述，由於來自外來文化以及經濟因素等各方情形面的衝擊，台灣民間工藝美術在尚未來得及茁壯之前，已儼然有脫離了屬於自己根基的民間傳統的現象。自解嚴以後，隨著海峽兩岸交流的日益頻繁，原本已經幾乎「奄奄一息」的台灣民間工藝美術再度面臨來自中國大陸廉價工藝美術品源源不絕而來的「傾銷」的衝擊而幾乎為之「淪陷」；甚至連台灣民間宗教信仰範圍之內的民間工藝美術也不例外，從本省近十年來新起的廟宇，其建築裝置素材採用大陸製品的比例有愈來愈高的趨勢即可看出這種情況。這不啻是給台灣工藝美術的發展再一次的重擊，再度阻礙了近年來由於本土運動所帶來的民間工藝美術成長茁壯機會。

至於傳統產業製作工藝中的生活工藝在當代的狀況如何？雖然這類工藝與其它以信

仰禮俗有關的工藝相較而言，在目的與內涵方面是比較單純的，但其狀況卻也是十分複雜的。再以顏水龍先生及其同道、門下等為主所進行的「工藝發展運動」中，主要仍延續顏先生生前所堅持的兩大方向：在教育方面，一些工藝專門學校仍持續推展現代工藝的發展，但是囿於「市場」的限制，多數接受工藝教育的學生畢業之後仍無法真正從事這類工藝之設計、製作，不是轉成上述第二、三類的創作型工藝，即是離開生產線而轉向於行銷之類的工作，或是轉行從事別的行業。在工藝產業的發展方面，不是轉型成外銷之類的產業，即是在鄉土藝術的風潮之下成為著名的「觀光化」的生產，多數民眾的購買目的也多非基於實用；而在政府方面，除了舉辦現代工藝設計或傳統工藝創作比賽之外，實際從事產業推展的，似乎也只剩下國立工藝研究所所進行的各項計畫了。

之所以形成此等困境的原因很多，筆者以為其中一項較為基本的問題仍是在教育方面。畢竟，以目前台灣的工藝美術教育而言，雖然在設計人才與師資人才等方面具有一定的成績，但是顏水龍先生早年所強調的「普遍提升民眾審美素養」的理念並未被確切的實踐；再加上資訊化風尚的影響，一般民眾除了購買「藝術品」來作為裝飾之外，生活中的諸般器物，幾乎多寧願使用大量工業化生產的廉價商品，甚至許多從事藝術相關事業者，他們日常生活中的用品也顯得呆板而俗氣，生活中既是如此，如何有助益於審美素養之提升？而再多的藝術品裝飾也不過是生活（空間、衣著）方面的「化妝品」罷了，根本無助於氣質與素養上的提升。在這種普遍的環境之下，即便是工藝設計者、製作者有再多的優良產品，也僅是在當代環境中聊備一格罷了。

職是之故，展望台灣工藝的未來，筆者以為：如果沒有從教育一途著手，在基本層面做好一般民眾審美素養與生活價值的提升，一切現有的策略運用終歸會落得事倍而功半的效果！

四、結語

在顏水龍先生一生的歷程中，幾乎可以看到台灣近代美術與工藝的發展過程，尤其是在他長達四分之三個世紀的孜孜於推廣、實踐台灣工藝的理念與作為，對台灣工藝美術文化的整體環境產生了長遠且深層的影響。從顏先生的生命旅程中，亦可以看出他在台灣所從事的美術工作，以及工作範圍內所接觸到的社會面，較之其它的同僚都要來得廣泛。他是一個講求實際的藝術工作者，在當時一群力求創作的藝術家裡，他更傾向於實際的「建設」工作。在「美術運動」裡、包圍於「台展」周圍的藝術家群中，他一個人悄悄地深入社會裡層，把知識份子所擁有的、最可貴的智慧，輪進到「匠人」的技藝裡。不管當年所謂的藝術家們用的是什麼樣的眼光來看他，它的一生中已付出了身為「藝術工作者」所應有的貢獻，把藝術從殿堂裡帶進了十字街口。它的價值遠遠超過了「帝展」、「台展」中所得來的那許多榮譽。（謝里法1992:123）無論台灣當代以生活為主的工藝的發展情形是否能如顏先生生前的預期，上述對於顏先生一生志業的評價，應是被公認的「蓋棺論定」事實。

台灣傳統工藝的根源雖來自於中國大陸，但經過百餘年來政治、經濟、社會、文化等方面所帶來的影響，此期間所產生的變遷，已使得傳統工藝文化的風貌產生了「在地化」的特質；而在晚近數十年來的劇烈變遷過程中，台灣傳統工藝的面目似乎已有日

漸模糊的趨勢。以信仰、禮俗爲主的傳統工藝因爲民間信仰的勃興，在表象上並無衰微的現象，但是面對著海峽對岸廉價工藝品的傾銷，興盛的表象底下卻是呈現整個根基快速被淘空的窘境。台灣傳統工藝此一困境的產生，當然不能單單只是歸咎於經濟因素而已；究其深層結構方面，仍是台灣民間大眾審美素養的普遍低落所致，而造成這一個現象的主要原因，則是近五十年來政府長年對於審美教育的忽視，以致於生活美學理念無法較爲普遍地根植於民間，而這正是顏水龍先生一生所堅持，並之所以走向推展工藝美術之路的主要動機。因此展望台灣工藝的未來，「貴族的工藝」與「個人的工藝」是不會衰微的，而會隨著經濟的富裕而更加興盛，但台灣工藝的前途仍繫於「民眾的工藝」之上，唯有真正落實生活工藝的理念，普遍提升民眾的審美素養，方能確切地延續傳統工藝的命脈。

檢視當前我們身處的工藝文化生態，工藝暨有其特定功能，則純藝術化的創作並非唯一的出路，更重要的是不能自外於十記生活的領域，在追求生活品質和趣味的情境中，良好的工藝產品具有促化和提升的作用。（江韶瑩1992:90）「民藝」的發展，貴乎經由匠人的雙手和人情的趣味，且貴乎有自然而健康的美，這是缺乏個性的現代工業產品所沒有的；也唯有這樣的民藝製品，才能夠調和現代單調枯燥、沒有變化的現代生活。（江韶瑩1998:12）雖然藝術的發展在文藝復興之後興起了「爲藝術而藝術」的主張，但是人類的生活仍是真實的世界，尤其是在近代資訊化社會所造成的擁擠、冷漠之下，生命過程更需仰賴藝術來加以調和；但這這種調和的工作，並非「化妝」式的以純藝術品來加以粉飾而已，關乎生活中最直接

的「實用」的器物等，若能加上以健康化、自然化爲主的美化，使其具有一定程度的機能美、材質美、造型美，人的審美素養才能真正的提升。

就傳統工藝美術的立場來說，顏水龍先生所堅持的「工藝美術」或「民藝」，與其它以信仰、禮俗爲主的工藝相較而言，並非是最精緻、工巧者，其中的「元素」或許也非最具有傳統「特色」者。此外顏先生的工藝理念，或許受到柳宗悅禪學式的觀念影響，傾向於哲學式的單純、素雅之美，也使其設計製作的工藝品較爲缺少傳統台灣漢人民間文化的符號特色，但是，我們若相信人類心靈的終極發展終有殊途同歸的可能性，那麼顏水龍先生的工藝理念，在進入二十一世紀之後，毋寧也是一個可以實現的理想！

（民俗藝術研究者、國立台灣藝術大學傳統工藝系兼任講師）

◎參考書目◎

王嵩山

- 1983 神像、信仰、儀式—兼論台灣木雕保存、維護、發揚、更新的理念，中國民間傳統技藝與藝能調查研究第三年報告書:109-143；台北：台大人類學系

江韶瑩

- 1992 台灣工藝的發展與變遷（下）台灣美術16:85-90；台中；台灣省立美術館。

- 1997a 顏公水龍教授生平事略；顏教授水龍先生治喪委員會。
- 1997b 斷線的風箏—鄉土藝術教學的議題，傳統藝術研討會；台北：國立傳統藝術中心籌備處。
- 1998 論新民藝—從三位「民藝運動」者的歷史回顧，展望台灣民藝的未來；台灣傳統民俗與民藝學術研討會，台北：台灣省立博物館。
- 1999 部落工藝美學的過渡—台灣原住民工藝的傳統與再生，原住民的工藝世界研討會；台北：行政院原住民委員會。
- 林衡道
- 1980 由民俗看台灣與大陸的關係，《中國的台灣》：234-306；台北：中央文物供應社。
- 施添福
- 1987 清代在台漢人的祖籍分布和原鄉生活方式；台北：國立臺灣師範大學地理學系。
- 柳宗悅 著、徐藝乙 譯
- 1993 工藝美學；台北：地景企業公司。
- 凌嵩郎
- 1982[1966] 藝術概論；作者自刊。
- 涂瑛娥
- 1993 蘭嶼·裝飾·顏水龍，家庭美術館前輩美術家叢書；台北：雄獅圖書公司。
- 莊伯和
- 1980 民間美術巡禮；台北：雄獅圖書公司。
- 謝里法
- 1992 日據時期台灣美術運動史；台北：藝術家出版社。
- 謝宗榮
- 1995a 絢爛的舞衣·蒼白的臉孔；雄獅美術288:96-102。
- 1995b 青山依舊在·幾度夕陽紅—由台灣漢人文化的情結看解嚴後本土藝術的歷史意義；雄獅美術295:52-55。
- 1997 文化變遷現象下的台灣民間美術困境；鵝湖268:13-21。
- Hauser, Arnold原著、居延安 編譯
- 1988 藝術社會學；台北：雅典出版社。