

國立臺灣大學文學院藝術史研究所

碩士論文

Department of Art History

College of Liberal Arts

National Taiwan University

Master Thesis

生活美術的教育家：

顏水龍的臺灣工藝活動研究 1930-50 年代

Enlightening the Art in Life: Shui-long Yen's Formosa

Handicrafts Movements from the 1930s to the 1950s

陳以凡

I-Fan Chen

指導教授：顏娟英博士

Advisor: Chung-ying Yen, Ph.D.

中華民國 102 年 7 月

July 2013

謝詞

這本論文是難得機會與多人協助下，才得以完成。首先要感謝我的指導教授顏娟英女士，她在我撰寫論文過程時，給予我諸多有力想法，也在我的個性、人生路途上予以指引；她帶領我走入臺灣美術史，在我論文題目確定後慷慨地提供我各種研究資料，更讓我自 2011 年夏天開始，參與臺北市立美術館的展覽《走進公眾·美化臺灣——顏水龍》籌備工作。在展覽籌備過程中，我看到顏教授如何在展覽顧問的工作之外，付出額外時間，與顏水龍的家屬、學生、相關人、作品收藏家取得聯繫，同時重新校對 1980 年代與顏水龍的訪談稿，刊於展覽圖錄上與更多研究者共享，整個過程使我收穫良多。而我也透過顏娟英教授，才有機會接觸到顏水龍的家屬顏千峰先生、顏美里女士、顏水龍的學生簡玲亮、馮瓊珠女士，並接觸到顏水龍收藏的手稿與各種資料。靠著這些資料，才使我得以探討目前研究相對較少的顏水龍於一九五〇年代的工藝活動經過。

我要特別感謝參與展覽前期籌備工作的王淑津學姊，她引領我進入顏水龍研究與一手史料的海域，開啟我在裡面翻滾一年多的日子。特別是她與顏娟英教授安排的幾次訪談，使我逐漸熟悉顏水龍「這個人」而非各種附加其上的頭銜。訪談時，剛入研究題目但還不得要領的我多靜坐一旁，但這些親身經歷對後來的論文寫作實有莫大幫助。感謝各位受訪者李榮烈、王清霜、郭双富、林義博、陳政雄、高而潘、翁徐得先生。這些人為我腦中構築起的，不再是平面紙張上的顏水龍，而是有思想、有行動、與各方人士密切互動的立體身影。

感謝蔣經國學術交流基金會提供的補助，使我有機會前往 Syracuse University 取閱相關資料，這些檔案成為我論文第三章最重要的史料來源之一。感謝臺北市立美術館的雷逸婷小姐，允我參與顏水龍的展覽籌備。曾予我其研究成果的楊靜教授、菊池裕子教授，我也要致上十分謝意。

感謝臺大藝術史研究所對擴展研究生視野不遺餘力，使我有機會二度前往日本參加研討會、參觀展覽、並在筑波大學的研究生研討會上練習發表文章。在我所有求學時光中，研究所予我最豐厚的養份，並打開了我的視野。感謝所有曾指導我的師長，特別是我的副修科目建築史教授黃蘭翔先生，以及臺大歷史所的周婉窈教授、顏杏如教授，我在修習臺灣史、日本與臺灣文化史、史料解讀的課程中，得到莫大啟發與幫助。

感謝在我論文觀點仍模糊不清時，曾與我耗費大量時間進行腦力激盪、並在寂寞寫作過程中給予溫暖關懷的黃琪惠、李婉甄、林以珞、溫祝羚學姐，與你們在學業與人生上的談話，是我研究所生活中的無價時光。感謝周穎菁永遠飲不盡的一杯酒；感謝從大學至研究所一路相伴的李沛捷；感謝郭懿萱在我論文告急時，為我擔下研討會的助理工作；感謝劉宜閔一直以來對我的肯定跟鼓勵；還有帶給我無數美好時光的奂瑜、昇典、宜均、佳穎。感謝研究所四年來一路相互扶持的詹凱琦，感謝最重要的論文戰友李靜慧，感謝我最親愛的家人。

中文摘要

顏水龍（1903-1997）為一名生長於日治時期臺灣的洋畫家，1920年代他曾前往東京與巴黎學習油畫，但從1930年代開始，他將自己的生命時光投入發展臺灣的手工藝品。顏水龍以洋畫家身分投入指導手工藝品發展的箇中原因並不好理解，特別是日治時期的洋畫家身份擁有崇高社會地位，而發展手工藝品並不被認為是一名藝術家應做的事情。關於顏水龍投諸於臺灣工藝產業的教育理念，以及他的影響力，至今都尚未有較為全面的評估。

顏水龍的臺灣工藝活動研究，並不是關注器物本身的研究，意亦不在架構1930至50年代的臺灣工藝史，而是透過畫家投諸於工藝品上的個人思想與行動，從個人生命史的角度去探究臺灣工藝之於顏水龍的意義，以及日治時期臺灣美術家因同時身為一名被殖民者，而急迫面對的自我理解問題、建設自我文化的問題。

此論文首章討論顏水龍如何從一名油畫家的養成背景，轉而投入工藝產業的過程，並說明顏水龍所謂之「工藝產業」與日本近代工藝史上之「產業工藝」的關連性為何。第二章本文重新整理顏水龍在日治末期的工藝活動場域，包含其與柳宗悅、金關丈夫等人的互動，並釐清顏水龍所談之臺灣工藝與日本民藝運動之關係。第三章則處理顏水龍在1950年代臺灣手工業發展中所扮演的角色；此章除了架構1950年代臺灣手工業發展的背景，也大量涉足當時手工業重要行政、教育機構的發展，並指出顏水龍如何在1950年代複雜的國內政治、中美外交、臺灣經濟發展等議題中，持續耕耘他對工藝教育者投諸的理想。

關鍵字：顏水龍、日治時期臺灣美術史、臺灣工藝、臺灣手工業、臺灣手工業推廣中心、南投縣工藝研究班

Abstract

Shui-long Yen (1903-1997) was a Taiwanese oil painter, who was borned and received education during Japanese colonial period (1895-1945). Through the 1920s Yen went to Tokyo and Paris for the academic discipline of oil painting, whereas he devoted the rest of his life to the flourishing of Taiwanese handicrafts. Considering painter as a kind of reputed job in the period of colonial Taiwan, the motivation for Yen to put aside the identity as a painter and become a handicrafts advisor is hard to understand, especially when handicraft was seldom being recognized in the matrix of Art at that time. Until now the overall effect of Yen's educational guidance on the Taiwanese handicrafts industry remains unclear, indicating the need for a more complete research of Shui-long Yen's Formosa (old name of Taiwan) handicrafts movement.

Therefore, this thesis is not concerned about the various Taiwanese handicrafts themselves, nor does it aim at constructing a general history of Taiwanese handicrafts. This thesis focuses on the thoughts that Shui-long Yen poured into Formosa handicrafts, and finds out the meaning of Formosa handicrafts to Yen. Also, through the reconstruction of a personal history, the thesis is going to provide an example to a puzzle that how a Taiwanese artist under Japanese rule faced his own cultural identity.

The first chapter of the thesis explains the transformation of Yen, from his oil-painting background to an advisor of the handicrafts industry, and addresses the relationship of Yen's "handicrafts industry" with the idea of "Industrial Art" in the modern Japan. The second chapter aims at the reconstruction of the field of Formosa handicrafts at the end of Japanese colonial period that Yen was involving in, including his relationship with archeologist Kanaseki Takeo and Yanagi Muneyosi, the leader of Mingei movement in Japan. The third chapter discusses Yen as a handicrafts educator in the 1950s, a period that Taiwanese handicrafts exportation has just formed under the American aid to East Asia.

Key Words: Shui-long Yen, Industrial Art, Formosa handicrafts, Taiwan handicrafts industry, Taiwan Handicrafts Promotion Center

目錄

緒論 顏水龍的工藝活動作為一個研究主題	1
第一節 研究回顧	1
第二節 章節安排	9
第三節 研究視角—顏水龍的教育家角色	11
第一章 顏水龍「工藝產業」理念的形成 1933-42	15
第一節 從生活中的美術做起—未竟的美術工藝學校之願	15
第二節 近代日本「產業工藝」的萌芽	23
第三節 接觸日本的「產業工藝」	32
第四節 在臺灣實踐「工藝產業」	38
小結	45
第二章 戰時「生活工藝」運動下的顏水龍	47
第一節 再探柳宗悅對臺灣工藝界的影響	48
第二節 1940年代「生活工藝」的時局色	60
第三節 顏水龍「生活工藝」的積極意義	67
第三章 1950年代的工藝教育家—顏水龍與臺灣手工業	73
第一節 常態工藝教育機構的闕如與成立	74
第二節 手工業行政機構的誕生—臺灣手工業推廣中心	84
第三節 工藝人材的教研地點—推廣中心中部試驗所	93
第四節 顏水龍離職後的推廣中心	99
小結	104
結語	105
參考書目	108
一手史料	108
近人論著	110
附錄	116
附錄一：〈臺灣に於ける「工藝産業」の必要性〉譯文	116
附錄二：顏水龍工藝活動研究年表（1920-1960年）	121
附錄三：1955年12月 Russel Wright 來臺考察筆記	137
附錄四：1958年1月 Russel Wright 來臺所攝照片	144
圖版出處	153

緒論 顏水龍的工藝活動作為一個研究主題

第一節 研究回顧

顏水龍的工藝活動做為一個研究主題，與臺灣美術史的形成脈絡密切相關。在臺灣美術史尚未成為討論焦點的 1970 年代，1975 年《藝術家》雜誌出版，成為非正式的美術研究文章發表園地。在《藝術家》創刊初期，有兩個專欄形式的長篇連載，專門介紹日治時期的美術家，分別是謝里法的〈日據時期臺灣美術運動史〉¹以及筆名雷田的賴傳鑑的〈埋在沙漠裡的青春—藝壇交友錄〉。這兩個專欄原則上以一篇一畫家或一篇一主題的方式進行連載，對於之後臺灣美術史以各別畫家為主的研究方式有很大的影響。

一、臺灣美術史研究中的顏水龍

1975 年 12 月，雷田的專欄刊出〈孤獨而堅強的顏水龍〉，對顏水龍以工藝來美化社會生活的主張有相當程度的轉述。²不久後，1976 年 3 月，謝里法也在〈日據時期臺灣美術運動史〉的專欄中刊出〈為什麼身為畫家而又兼事工藝美術—顏水龍的自白〉。³這兩篇專文都不約而同指出顏水龍身為畫家，又兼具工藝家的身分，同時賦予顏水龍孤獨奮鬥的形象。以謝里法的文章為例，為使連載生動，每篇連載都賦與畫家一個鮮明的人物形象，例如「軟心腸的『野獸』—『臺展』中的優勝畫家廖繼春」、「在石川的獨木橋上—一個成功的孤影藍蔭鼎」，他對顏水龍的定位則是「為什麼身為畫家而又兼事工藝美術—顏水龍的自白」。

因為這些文章大多以口訪、與畫家通信建立起對畫家的理解，此時任實踐家專美工科主任的顏水龍，在連番受訪下便回憶道：「過去從沒有人問過我，為什麼畫家也要從事工藝？近來卻有許多人問起我這件事，我很高興也很感動…」。⁴1978 年 2 月，顏水龍以雷田與謝里法的文章為基礎，更完整的補述自己從 1936 年底至 1970 年底的工藝生涯，同樣在《藝術家》雜誌上刊出〈我與臺灣工藝—從事工藝四十年的回顧與前瞻〉一文。⁴

〈我與臺灣工藝〉所提事項按照年代，以傳記的方式陳述；由於這是顏水龍首次完整回顧自己的工藝生涯，今日研究者在討論顏水龍的工藝活動時，大多以此篇文章提供時間為主。⁵然而這些 1970 年代的文章，與其說是研究，不如看成

¹ 謝里法，〈臺灣美術運動史〉，《藝術家》1(1975.6)-31(1977.12)；1978 年 1 月，謝里法將此文略作修正，由藝術家雜誌社出版成《日據時代臺灣美術運動史》一書。

² 雷田，〈孤獨而堅強的顏水龍〉，《藝術家》7(1975.12)，頁 87-95。

³ 謝里法，〈為什麼身為畫家而又兼事工藝美術—顏水龍的自白〉，《藝術家》10(1976.3)，頁 125-8。

⁴ 顏水龍，〈我與臺灣工藝—從事工藝四十年的回顧與前瞻〉，《藝術家》6:3(1978.2)，頁 7-13。

⁵ 1977 年 3 月，顏水龍曾刊出〈我對促進臺灣手工業所做之努力〉，《工業設計與包裝季刊》10，頁 6-7，此文則為 1978 年〈我與臺灣工藝〉的文章雛型。

是對畫家生平的側面報導更為貼切。因為不論雷田、謝里法、還是顏水龍自述的〈我與臺灣工藝〉，其實資料來源都十分雷同，主要來自顏水龍的口述與個人回憶。特別是顏水龍寫於 1978 年的〈我與臺灣工藝〉，之後幾乎成為所有相關文章反覆引用的對象。

1985 年，在〈鄉土藝術的推動者—顏水龍〉一文中，⁶莊伯和特別開闢了「投身臺灣手工藝界」的小標題，來強調顏水龍長期投入手工藝界的經歷。關於顏水龍的工藝經歷，莊伯和主要也轉抄〈我與臺灣工藝〉一文，未見特別考察，然而莊伯和在文末的「顏水龍的工藝觀」中，特別提到了顏水龍與柳宗悅曾有來往。由於柳宗悅是知名的日本民藝運動的領導者，顏水龍與柳宗悅來往一事，也開啟了日後研究嘗試從民藝運動觀點，來理解顏水龍的工藝活動。

1992 年出版的《臺灣美術全集 6 顏水龍》由莊素娥撰寫，她以〈純藝術的反叛者—顏水龍〉為題，將文章架構分為生平、繪畫、與工藝三部分；在生平部分，1940-1970 年代工藝經歷的地方，莊素娥基本上也以〈我與臺灣工藝〉一文內容為主；在工藝部分，作者除大量引用顏水龍寫於 1952 年的《我與臺灣工藝》⁷、寫於 1978 年的〈我與臺灣工藝〉外，也增添了顏水龍 1985 年刊於實踐家專美工科系刊《水龍頭》上的一篇〈臺灣區造形文化〉內容。⁸這篇專文的成形過程，如作者自述：

本專輯大部份資料都是畫家本人提供。我受託撰寫此文時，曾多次至畫家在大直、霧峰的住所訪問、看作品、查資料，也訪談過他的一些舊同事、學生。畫家年事已高，口述資料難免與事實不符，個人均極力小心求證，要求他提供更確實資料，如早年履歷表、證書、筆記、展覽目錄，或諮詢有關單位等，以求正確無誤的紀錄出畫家的活動史料。

由此可知作者是如何透過多次訪談、向畫家求證，最終形成此書的輪廓。

從 1970 年代到 1990 年代，這些林林總總的文章與研究，由於顏水龍尚且在世，基本上都是以探詢畫家記憶為主，交錯搭配畫家自己蒐藏提供的資料。特別是顏水龍寫於 1978 年的〈我與臺灣工藝〉，幾乎成為後來所有文章必然引用的資料來源。而這造就了幾種情況，首先是大部份的文章無法脫離〈我與臺灣工藝〉

⁶ 莊伯和，〈鄉土藝術的推動者—顏水龍〉，《雄獅美術》97(1979.3)，頁 6-44。該刊號雖為「顏水龍專輯」，但內容僅有莊伯和的一篇文章是以顏水龍為題，「顏水龍專輯」是《雄獅美術》在刊滿八周年時所推出的「美術家專輯」之首刊，「美術家專輯」希望以一期一篇的方式，「深入報導一位為本土藝術貢獻的卓越藝術家，並肯定他們在美術運動史中應有的地位」，見〈編者的話〉，《雄獅美術》97(1979.3)，頁 2-3。又，莊伯和曾回憶 1979 年訪談顏水龍的情景，見莊伯和，〈顏水龍與臺灣工藝〉，《臺灣工藝先驅》，頁 45。

⁷ 顏水龍，《臺灣工藝》，臺北：光華印書館，1952。

⁸ 顏水龍，〈臺灣區的造形文化〉，《水龍頭》美工季刊 7(1985)，頁 3-9，筆者未見，另有〈臺灣區造形文化〉1986.3.12，未刊稿，顏水龍家屬提供；該篇文章內容在 1997 年 9 月顏水龍過世後由國立歷史博物館《歷史文物》刊出，見顏水龍，〈臺灣區造形文化〉，《歷史文物》7:9(1997.12)，頁 44-51。另外，此篇文章在 1985 年寫完後，曾因應 1992 年國立歷史博物館出版《顏水龍畫集》、1995 年臺南縣立文化中心出版《顏水龍素描集 1990-1994》與《顏水龍油畫集 1990-1994》，在相關場合中，多次用來當作演講主題。

中畫家自述生平式的寫法，而且由於引用來源相同，每篇文章如出一轍。也因為大部分文章僅是引用而未與其他史料交叉查對，使得〈我與臺灣工藝〉中部份錯誤的年代流散各處，並形成通論。⁹

其次，〈我與臺灣工藝〉一文因為是顏水龍從個人立場寫就的「從事工藝四十年的回顧與前瞻」，許多戰前日本的機構、展覽名稱，顏水龍都是沿用戰後名稱，並不十分精確；¹⁰再加上顏水龍時常以大概的時間來指稱某個事件，這使得要了解顏水龍所提的事情究竟為何更加困難。¹¹在這種情況下，由於後續研究沒有費力查證，使得許多文章僅能不斷轉述顏水龍的內容，而不知其所對應的環境、事件，也無法知道相關成員。種種情況都更加深〈我與臺灣工藝〉、《我與臺灣工藝》成為一份孤立的文本。

另一個現象是，許多研究時常把顏水龍的生平與他的工藝觀分開撰寫，生平部分便援用〈我與臺灣工藝〉的內容，工藝觀則採用《臺灣工藝》開頭顏水龍界定「何謂工藝」的部分，導致生平與工藝觀如兩條平行線般各自獨立。然而顏水龍工藝觀的形成，難道不是與經歷過的種種事件相互扣合嗎？在閱讀此類文章時，筆者對此時常感到困惑。

儘管如此，1970 至 90 年代的文章，因為是奠基在大量口訪上，對於顏水龍以美術家身分投身工藝的心理狀態與動機，都掌握的十分精確。在所有日治時期的美術家中，那種生於斯長於斯、愛護鄉土、愛護成長鄉土之上的自然環境與人群，貢獻社會的使命感，這些特質顏水龍最為耀眼，許多文章向來以此為題，如莊伯和的〈為鄉土奉獻心血的藝術家—顏水龍〉、¹²劉文三的〈顏水龍牽掛臺灣本土文化〉¹³，都是努力捕捉畫家投身工藝的精髓。

此外 1997 年由國立臺灣美術館舉辦的《顏水龍九五回顧展—臺灣鄉土情》、¹⁴2011-12 年由臺北市立美術館舉辦的《走進公眾·美化臺灣—顏水龍》¹⁵，也都是在此脈絡下，深刻地捕捉到顏水龍情感上與鄉土相互羈絆，行動上為社會付出

⁹ 例如頁 10 所述「民國四十五年 Mrs. Wills 來臺指導」應為 1954 年，見〈聯國手工業設計家魏麗絲今來中，明赴彰化轉往中縣〉，《臺灣民聲日報》1954-04-02[4]；〈魏麗絲行踪〉，《正氣中華》1954-04-16[1]；〈魏麗絲夫人今天起考察我手工藝 預定三周·日程排定〉，《聯合報》1954-03-30[5]；又如頁 10「民國四十六年，獲得聯合國的補助，以十六萬美金補助案...在本人和陳壽民顧問之計畫下，設立了臺灣手工業推廣中心」應為 1956 年。

¹⁰ 例如文中提到顏水龍在 1936 年曾參觀日本國立東京美術專科學校之工藝科、高等工藝專科、市立工藝職業學校，其正確名稱應為東京美術學校工藝科、東京高等工藝學校、東京府立工藝學校，這些學校在近代日本工藝史上各有不同的鮮明定位。

¹¹ 例如文中提到，民國二十八年冬，顏水龍曾參加由通產省舉辦的戰時生活用品展覽會。通產省即戰前昭和期的商工省，顏水龍所指應為 1941 年，由商工省工藝指導所所舉辦的國民生活用品展。顏水龍名列獲獎名單見〈商工省主催 國民生活用品展覽會概況〉，《工藝ニュース》10:11(1941.11) 頁 12；顏水龍用以參展的獲獎草編手提袋圖片見《工藝ニュース》10:10(1941.10)，頁 23。

¹² 莊伯和，〈為鄉土奉獻心血的藝術家—顏水龍〉，《雄獅美術》168(1985)，頁 99-101。

¹³ 劉文三，〈顏水龍牽掛臺灣本土文化〉，《藝術家》270(1997)，頁 282-3。

¹⁴ 《顏水龍九五回顧展——臺灣鄉土情》，國立臺灣美術館，1997。

¹⁵ 《走進公眾·美化臺灣——顏水龍》，臺北市立美術館，2012。筆者亦曾參與臺北市立美術館展覽的籌備工作，該展由中研院史語所顏娟英研究員進行策劃，筆者工作為協助資料收集、製作年表等。

的公眾面向。

二、「國立臺灣工藝研究所」主持展覽中的顏水龍

2003年起，顏水龍逝世數年後，國立臺灣工藝研究所¹⁶開啟第二波以顏水龍工藝活動為主要的研究。這波研究風潮，主要環繞著國立臺灣工藝研究所展開。國立臺灣工藝研究所前身為「臺灣省手工業研究所」，自1990年代起，在所長翁徐得的推動下開始整理該所歷史，十分重視顏水龍與該所的關係。所長翁徐得不僅在1998年編纂的《臺灣省手工業研究所志》中，¹⁷特地將該所歷史回溯至1954年顏水龍創立的「南投縣工藝研究班」，2003年也舉辦了《臺灣工藝先驅 顏水龍先生一百歲紀念工藝特展》來回顧顏水龍的一生。¹⁸

《臺灣工藝先驅》一書收錄許多文章，其中學者莊伯和再度強調顏水龍與柳宗悅的關係。莊伯和早於1979年便曾在〈鄉土藝術的推動者—顏水龍〉中，以比較的方式，指出柳宗悅與顏水龍的差別——柳宗悅尊崇臺灣工藝舊有的骨董價值，而顏水龍認為傳統必須奠基在設計的基礎上，改良成適合現代生活的樣子。¹⁹但莊伯和2003年收入於《臺灣工藝先驅》的〈顏水龍與臺灣工藝〉文章中，稍微有些過度推演兩人的關係：

在這裡必須了解顏水龍與日本民藝運動領袖柳宗悅的關係，我認為他深受其影響；簡單地說，柳宗悅強調民眾的工藝之「用」與「美」結合，即合乎實用機能，美則油然而生，這種看法屢見顏水龍提及。²⁰

顏水龍受柳宗悅影響這個說法的根據主要有二，一是顏水龍曾接待柳宗悅1943年的臺灣考察之旅，二是顏水龍的工藝觀「用與美」與柳宗悅多有相似之處。這篇文章雖然直接地指出顏水龍「深受柳宗悅影響」，但十分缺乏討論基礎，例如顏水龍受影響前後的轉折、兩人看法的異同、兩人互動關係等，都未見文章交代。

然而顏水龍受柳宗悅的「民藝」影響這個說法，在2005年前後受到許多人注意，並蔚為風行。國立臺灣工藝研究所在《臺灣工藝先驅》一書出版後，舉辦了「臺灣2005生活工藝運動大展」，這個展覽借用柳宗悅民藝論中「用即是美」的觀點，「鼓勵大家回到自己生活的現場來用工藝、做工藝」，²¹並以設立展覽主旨「生活美學」。²²搭配此展，國立臺灣工藝研究所的期刊《臺灣工藝》，從2004年

¹⁶ 此機構數度改制，原為南投縣工藝研習所(1959-72)，後改臺灣省手工業研究所(1973-98)，再改國立臺灣工藝研究所(1999-2009)，2010年起改制國立臺灣工藝研究發展中心至今；南投縣工藝研習所前身為1954年由顏水龍主持成立的「南投縣工藝研究班」。

¹⁷ 翁徐得編，《臺灣省手工業研究所志》，臺灣省手工業研究所，1998。

¹⁸ 翁徐得編，《臺灣工藝先驅 顏水龍先生一百歲紀念工藝特展》，國立臺灣工藝研究所，2003。

¹⁹ 莊伯和，〈鄉土藝術的推動者—顏水龍〉，《雄獅美術》97(1979.3)，頁6-44。

²⁰ 莊伯和，〈顏水龍與臺灣工藝〉，《臺灣工藝先驅》，頁45。

²¹ 國立臺灣工藝研究所，《臺灣工藝新生活運動計畫期末報告書2004》，國立臺灣工藝研究所，2004。

²² 「莫里斯與工藝美術運動展」、「臺灣2005生活工藝運動大展」兩個展覽的出現，都與文建會陳

起以連續五期的特輯，報導日本民藝家柳宗悅、影響柳宗悅的英國美術工藝運動代表人物 William Morris、以及受柳宗悅影響的臺灣工藝家顏水龍。²³可以說不僅加強了顏水龍與柳宗悅的連結，也透過柳宗悅，將顏水龍與英國美術工藝運動的代表人物 William Morris 連結在一起。

雖然 2005 年前後的展覽效果十分不錯，但整體來說，展覽本身意並不在深入研究顏水龍的工藝生涯，而是在地方文創產業、社區總體營造的大氛圍下，借柳宗悅「民藝」一詞的定義來形塑臺灣地方的「生活美學」。以 2004 年由國立臺灣美術館主辦的「莫里斯與工藝美術運動展」為例，²⁴該展希望「透過展覽、論壇等美育活動，將『威廉·莫里斯與工藝美術特展』再次詮釋與完整呈現，讓設計美學深化到公民生活，重建國民工作倫理，締造臺灣生活美學的文化價值」。²⁵該展中闢有一間展室名為「顏水龍工藝特展」，但從其展品、年表編制來看，這個「顏水龍工藝特展」²⁶的內容大抵上是借用 1997 年，同樣由國美館主辦的《顏水龍九五回顧展—臺灣鄉土情》展覽內容，並沒有新的內容。

國立臺灣工藝研究所在 2005 年前後有關「生活美學」的密集活動，除了與文建會的推動，亦與雲林科技大學工業設計系師生的協助有關，²⁷其影響力或許應放在文化創意產業、社區總體營造的脈絡下來評估較為恰當，而非本文。

在 2005 年前後兩次展覽的推波助瀾之下，顏水龍臺灣工藝之父的形象顯得特別突出於日治時期其他美術家。這兩次展覽，以及國立臺灣工藝研究所期刊《臺灣工藝》上所收錄的文章，兩處相關研究所使用的史料，基本上並不出 1970 至 1990 年代研究所用範圍。只是在論點上更加強調柳宗悅對顏水龍的影響，似乎形

其南有關，轉述 2004 年國立臺灣美術館代館長洪慶峰所言：「我們文建會陳其南主委上任以後，他認為工藝這一塊跟文化創意產業非常有關，而且是在文化創意產業上，可以好好去做的一件工作。經過幾次像這樣的一個座談，不斷的研討，現在主委已經決定明年 2005 年要訂定為臺灣生活工藝年，就是文建會要全力來推動生活工藝。最主要是今年年底，我們國立臺灣美術館就要舉辦一個叫做『生活的戀人』，威廉·莫里斯 (William Morris) 的工藝美術運動的特展」。見《2004 臺灣工藝新生活運動計畫期末報告書》，頁 83。

²³ 如〈特輯：威廉·莫里斯對臺灣工藝的意義〉，《臺灣工藝》19(2004)；〈特輯：從莫里斯、柳宗悅到顏水龍〉，《臺灣工藝》20(2005)；〈特輯：顏水龍與生活工藝〉，《臺灣工藝》21(2005)；〈特輯：柳宗悅與日本民藝運動—柳宗悅的生涯及其思想展開之軌跡〉，《臺灣工藝》22期(2005)；〈特輯：日本民藝 v. s. 臺灣工藝—柳宗悅與顏水龍〉，《臺灣工藝》23(2006)。此外，第 22 期尚有專題「臺灣工藝之父顏水龍—根植本土開創生活美學指引產方向」。

²⁴ 該展由國立臺灣美術館主辦、國立工藝研究所協辦、文建會指導；展覽內容本身則由英國 Victoria & Albert Museum 策劃，第一站於日本展出，第二站於 2004.12-2005.2 抵達國立臺灣美術館展出，最後 2005.3-7 回到 Victoria & Albert Museum 展出。

²⁵ 文建會主委陳其南序，《威廉·莫里斯與工藝美術》，時藝多媒體傳播股份有限公司，2004，頁 4。

²⁶ 《顏水龍工藝特展》展覽圖錄，國立臺灣美術館，2005。

²⁷ 如《2004 臺灣工藝新生活運動計畫期末報告書》計畫主持人即為雲科大工設系教授黃世輝；其於 2001 年以相關題目申請國科會研究計畫，見黃世輝，〈顏水龍工藝振興工作之歷史研究——臺灣生活工藝運動的推廣〉，國科會研究計畫結案報告 90-2411-H-224-006；其指導的碩士生彭建銘，碩士論文為〈顏水龍的工藝振興工作研究 (1936-1997)〉，雲科大工設系碩論，2001。之後黃、彭二人亦以相關研究為基礎，撰寫〈顏水龍工藝振興工作之歷史研究—臺灣生活工藝運動的推廣〉，收錄於《臺灣工藝先驅》，2003，頁 29-44；亦見黃世輝、李宜欣，〈生活工藝的先驅與生活工藝的振興〉，《臺灣工藝》20(2005)，頁 4-25。

成一種未經深入檢驗的通論。暫先不論兩人對工藝的看法如何相似，在柳宗悅 1943 年來臺考察並認識顏水龍之前，顏水龍便已投入工藝活動數年，若說顏水龍完全受柳宗悅的影響，或許並不很恰當。

三、民藝運動研究中的顏水龍

顏水龍與柳宗悅兩人之間的關係，在 2000 年代進一步得到民藝運動研究者的肯定。2001 年，國立歷史博物館舉辦“Refracted Colonial Modernity in the Art and Design of Taiwan”研討會，會中 Yuko Kikuchi（菊池裕子）發表“Refracted Colonial Modernity—Vernacularism in the Development of Modern Taiwanese Crafts”，間接肯定顏水龍與柳宗悅、與英國美術與工藝運動的相似之處。²⁸而這篇文章的雛型，來自於作者的博士論文“Japanese Modernisation and Mingei Theory: Cultural nationalism and Oriental Orientalism”，該文並於 2003 年出版。²⁹

在菊池博士的研究中，顏水龍出現在第三章。這個章節主要是討論柳宗悅如何在自己建構出來的民藝理論中，將邊緣的殖民地朝鮮、臺灣、沖繩、北海道建設為異文化的「地方」、「他者」，柳宗悅自身代表日本「中央」的東京。菊池指出，柳宗悅看待民藝時的「自我」與「他者」形像，重疊了日本帝國居於「中央」視角，俯視「地方」的東洋版圖。菊池從臺灣皇化時期發行的雜誌《民俗臺灣》，以及活躍於其中的雜誌同人金關丈夫、立石鐵臣、顏水龍，試圖建立臺灣戰時複雜的「地方」形象；菊池也希望說明，臺灣被賦予的「地方」形象，其實是建立在現代性的討論之中。

須注意的是，*Japanese Modernisation and Mingei Theory* 一書最主要的研究對象，仍是日本的民藝運動與柳宗悅。該書縝密地處理了民藝運動中的朝鮮、滿州、臺灣、沖繩等區域問題，指出這些區域與「民藝」存在著紐帶關係，但對於各地區如何回應「民藝」，特別是地方參與者的組成背景、其回應時的態度，以及不同區域在涉入民藝運動時，因時間先後、殖民背景所造成差異性，大抵較缺乏討論。

從臺灣部分來說，關於《民俗臺灣》雜誌、金關丈夫、立石鐵臣與顏水龍的討論，有許多細節有待商榷。以顏水龍為例，文中認為，顏水龍的〈工房圖譜〉專欄，與金關丈夫的〈民藝解說〉專欄、立石鐵臣的〈臺灣民俗圖繪〉專欄一樣，深深涉入《民俗臺灣》雜誌中的民藝討論。³⁰但事實上，顏水龍的〈工房圖譜〉，

²⁸ Yuko Kikuchi, “Refracted Colonial Modernity—Vernacularism in the Development of Modern Taiwanese Crafts,” 2001 年國立歷史博物館 “Refracted Colonial Modernity in the Art and Design of Taiwan” 研討會未刊稿。這篇文章後來收錄於 2007 年出版，氏編的 *Refracted Modernity: Visual Culture and Identity in Colonial Taiwan* 一書，見 Yuko Kikuchi, “Refracted Colonial Modernity—Vernacularism in the Development of Modern Taiwanese Crafts,” in Kikuchi ed., *Refracted Modernity: Visual Culture and Identity in Colonial Taiwan*, Honolulu: University of Hawaii Press, 2007, pp. 217-47.

²⁹ Yuko Kikuchi, *Japanese Modernisation and Mingei Theory: Cultural nationalism and Oriental Orientalism*, London: Curzon Press, 2003.

³⁰ Yuko Kikuchi, *Japanese Modernisation and Mingei Theory*, p.176.

在《民俗臺灣》全部 43 期的雜誌中，僅斷續刊出了四回。³¹相較於金關丈夫、立石鐵臣的專欄是從創刊起，每期連載至收刊，參與度上有很大的不同。目前也有研究認為，立石鐵臣與顏水龍同樣圖文並茂的專欄，有著十分相異的角度。隱藏在「臺灣民俗圖繪」後的立石鐵臣，與真實的臺灣社會存在一定的距離感；這種朦朧趣味的距離感，與顏水龍鉅細靡遺描繪的「工房圖譜」，有著很大的區別。³²

站在研究民藝運動的立場，菊池指出顏水龍與柳宗悅、英國美術與工藝運動的 Morris、Ruskin 等人的共向性：

很清楚地，顏水龍的概念是追隨著英國的美術與工藝運動，以及其於日本的學生兄弟——日本的民藝運動。江韶瑩（按：顏水龍的學生）便回憶顏水龍時常於課堂上提起 Ruskin、Morris，以及柳宗悅的日本民藝理論。³³

這個說法一如國立臺灣工藝研究所 2005 年前後的展覽論述，十分開創性地賦予顏水龍的工藝活動研究新面向，使人注意到顏水龍與外部社會、友人的互動情況，也開啟更多的相關討論。但這個說法，另一方面也留下許多疑問。例如，顏水龍是全盤接受柳宗悅的民藝理論嗎？他是如何理解、並接收柳宗悅的民藝觀點？又，「民藝論」本身真的有這麼好理解嗎？

除了菊池裕子，日本民藝運動的研究者林承緯在〈臺灣における民芸運動の受容—柳宗悦と顏水龍〉一文中，從家庭出身、所學、工藝實踐面向來比較柳宗悅與顏水龍。³⁴在結論中，林承緯一方面強調兩人在理念上的相似之處，一方面也指出兩人有著根本的差別——顏水龍期待成立一所「美術工藝學校」，透過教育來發展工藝產業，而柳宗悅則是以建民藝館的方式來保存工藝品。

菊池裕子與林承緯兩位學者的博士論文，都以柳宗悅及其民藝運動為題，可以說兩人都是在十分了解柳宗悅民藝運動的背景下來檢視顏水龍工藝活動的相關性。優點是，民藝運動的新視角，將顏水龍的工藝活動帶入過去未曾受到注意的面向，如菊池裕子便指出顏水龍重視竹工藝，與歐洲現代主義者透過竹子所想像的東方之美脈絡相關。缺點則是兩份研究對顏水龍的理解，主要來自過去 1970 至 90 年代的二手研究，如前所述，這些研究往往極度缺乏考證以及背景認知。這使得兩份研究中的柳宗悅與顏水龍，一開始便有著從柳宗悅的角度來窺視顏水龍

³¹ 顏水龍，〈工房圖譜—竹細工〉，《民俗臺灣》3:4，頁 42；〈工房圖譜—角細工〉，《民俗臺灣》3:5，頁 12；〈工房圖譜—染房〉，《民俗臺灣》3:6，頁 28；〈工房圖譜—筆屋の工房〉，《民俗臺灣》3:9，頁 26。

³² 廖瑾媛，〈臺灣近代藝術的表徵—《民俗臺灣》的光與影〉，收錄於《區域與時代風格的激盪—臺灣美術主體性學術研討會論文集》，2007，頁 73-81。然而邱函妮則認為，立石鐵臣透過深入描繪各地生活，使其認同與臺灣土地產生深刻連結，見邱函妮，《灣生·風土·立石鐵臣》，臺北：雄獅美術，2004，頁 92-3、106-8。

³³ Yuko Kikuchi, "Refracted Colonial Modernity—Vernacularism in the Development of Modern Taiwanese Crafts." In Yuko Kikuchi ed., *Refracted Modernity: Visual Culture and Identity in Colonial Taiwan*, p. 238.

³⁴ 林承緯，〈臺灣における民芸運動の受容—柳宗悦と顏水龍〉，收錄於藤田治彦編《近代工藝運動とデザイン史》，京都：思文閣出版，2008，頁 277-91。另見林承緯，〈顏水龍的臺灣工藝復興運動與柳宗悅—生活工藝運動之比較研究〉，《藝術評論》18(2008)，頁 167-95。

的傾向。

四、新史料的挖掘與整合

在多數研究強調柳宗悅與顏水龍關係的同時，也有研究注意到顏水龍的工藝活動中尚未受人注意的面向，進而挖掘出更多性質相異的史料。如陳凱劭的〈顏水龍的 1940 年代〉便挖掘出戰前顏水龍任教於臺南工業專門學校、其與該校建築學科系主任千千岩助太郎的友誼，以及他在戰後初期留校任教至 1949 年的生活。³⁵臺南工業專門學校在戰後多次改制後，成為今日的成功大學。陳凱劭透過成大校史館的資料與他個人多次的田野調查，發掘從許多過去未曾使用的史料，如商工省工藝指導所的機關誌《工藝ニュース》、《臺灣建築會誌》。³⁶

雲林科技大學工業設計系教授楊靜，在帶領學生追溯臺灣早期工業設計史的過程中，注意到顏水龍於 1954 年受南投縣政府委託而成立的「南投縣工藝研究班」。³⁷楊靜十分肯定該班在 1950 年代臺灣手工業發展中占有一席之地，並自 2006 年起，密集針對該班早期的教職員學生進行訪談。³⁸其中多位師生對顏水龍在工藝教育上的教學理念，有深刻鮮明的回憶。這些訪談整理，由於有著顏水龍自我闡述以外的他人觀察角度，頗有以口述歷史形成新史料的價值。楊靜等人的相關研究，使人更加重視顏水龍在 1950 年代臺灣外銷手工業的歷史中，可能扮演著不可忽視的角色。

透過陳凱劭與楊靜的研究，過去在顏水龍工藝活動中呈現空白的 1940 至 50 年代有了不少成果。此外陳譽仁的〈顏水龍與 1950 年代臺灣手工業〉，³⁹也嘗試從戰後國民政府反攻大陸意識昂揚的角度，指出政府期待發展外銷的手工藝品項，實際上夾藏了國族色彩，並進一步指出顏水龍的工藝理想其實不符合當局期待。這些聚焦顏水龍於 1940 至 50 年代工藝活動的研究，挖掘出許多過去未曾使用的史料，頗有一番新氣象。

³⁵ 陳凱劭，〈顏水龍的 1940 年代〉，《臺灣工藝》21(2005)，頁 4-17。陳凱劭的多數研究皆發表於網路上，見「陳凱劭的 BLOG」<http://blog.kaishao.idv.tw/>，以及由陳凱劭負責維護的顏水龍論壇<http://slyen.org/forum/viewforum.php?f=1>

³⁶ 《工藝ニュース》為日本戰前商工省轄下之工藝指導所的月刊機關誌，發刊自 1932 年；該刊目前已由日本獨立行政法人產業技術綜合研究所東北センター進行數位化，見其網站之「論文・成果集」<http://unit.aist.go.jp/tohoku/techpaper/>；然而此處數位化之《工藝ニュース》刊號並不完整，缺漏刊號仍須親至日本國立國會圖書館調閱。

³⁷ 筆者在撰寫碩士論文時，得到楊靜教授慷慨分享其三份研究成果〈從 1950 年代「南投工藝研究班」的活動事蹟探索顏水龍振興臺灣工藝教育與文化產業之成果與影響〉，財團法人國家文化藝術基金會補助案成果報告書，2006；〈1950-60 年代美國專家 Russel Wright 對臺灣外銷產業工藝的指導事蹟及其貢獻〉，國科會專題研究計畫成果報告，2008；〈臺灣的工業デザイン創始期における外国人専門家の役割—1950~1960 年代を中心に〉，筑波大學博士論文，2011。在此致上十分謝意。

³⁸ 收錄於楊靜，〈從 1950 年代「南投工藝研究班」的活動事蹟探索顏水龍振興臺灣工藝教育與文化產業之成果與影響〉，財團法人國家文化藝術基金會補助案成果報告書，2006；「南投縣工藝研究班」的相關研究亦見其指導學生連奕晴，〈1950-70 年代「南投工藝研究班」的工藝人才培育模式及其影響之探討〉，雲科大工設系碩論，2005。

³⁹ 陳譽仁，〈顏水龍與 1950 年代臺灣手工業〉，《雕塑研究》9(2013.3)，頁 63-106。

第二節 章節安排

從研究回顧來看，目前仍有幾個重要且實際的問題尚未解決。首先，1970 至 90 年代受研究大量引用的〈我與臺灣工藝〉仍缺乏考訂。本文在處理這方面問題時，重新校訂了顏水龍 1920 至 60 年代與工藝活動相關的年表，放於附錄（二）。在整理年表時，筆者發現 1930 年代末期顏水龍以美術家身分投入工藝活動的經過，十分缺少討論。過去研究往往生硬地以 1936 至 37 年，作為顏水龍投身工藝產業的起始點，⁴⁰甚少研究將 1932 年底至 33 年初顏水龍自法輾轉返臺，到 1936 年的這段期間一併納入考慮。

1932 至 36 年，外界眼光中的顏水龍身分從畫家到工藝家，有了明顯的轉換，這中間的轉變是如何形成的？又對他來說，畫家與工藝家的身分區隔是否如外界所想的明顯？這些都是過去未曾提起的問題。

在轉向工藝教育後不久，1942 年 2 月，顏水龍在《臺灣公論》上發表了〈「工藝產業」在臺灣的必要性〉一文。這篇文章儘管很早便翻譯成中文，⁴¹也有不少研究民藝運動的學者引用，但卻很少人深入探討這篇文章，即，至 1936 年左右仍毫無工藝製作背景的顏水龍，是如何在短短數年之間，成為一呼百諾的工藝指導家？如上所述，顏水龍 1936 年底是懷抱著對「工藝教育」的滿腔熱忱返臺，然而 1942 年他卻以「工藝產業」為題，向各界熱切地呼籲：

我要再次申明的是，肩負有利條件與重大使命卻無法使工業（按：應為工藝產業）振興的原因有很多，但這[主要]是因為[我們]在生活中追求美、被美環繞卻無法咀嚼玩味的緣故。為了本島未來的文化，我常期許著，要是可以理解[這種情況]的資本家可以站出來就好了。

從「工藝教育」到「工藝產業」是一個不小的轉換，在 1936 至 42 年這段時間中，顏水龍的經歷為何？又我們是否可以從不同角度，了解更多他所談的「工藝教育」與「工藝產業」實際為何。以上這些問題，都將在第一章〈顏水龍「工藝產業」理念的形成〉來進行檢視。

簡言之，本文第一章主要按照時間先後，一一檢視顏水龍 1932 至 42 年間的生活，首先處理 1932 至 36 年間，顏水龍浮現成立一所美術工藝學校念頭的背景，接著補述顏水龍前往東京商工省工藝指導所的經過。然而因為該所所指導「產業工藝」，在近代日本工藝史上，有著十分特定、異於「美術工藝」、「民藝」的角色，因而第一章第二節將簡短回溯指導所的成立背景，藉以掌握該所所談「工藝」的性質。第三節則鋪敘顏水龍 1937 年入所之後可能接觸到的活動、展覽，以及顏水

⁴⁰ 彭建銘，〈顏水龍的工藝振興工作研究（1936-1997）〉，雲科大工設系碩論，2001。

⁴¹ 顏水龍，〈臺灣に於ける「工藝産業」の必要性〉，《臺灣公論》，1942.2；王淑津中譯，〈「工藝產業」在臺灣的必要性〉，收錄於顏娟英譯著，《風景心境（上）》，頁 459-63。

龍從中學習到的工藝概念。第四節將檢視顏水龍 1941 年返臺之後，試行的工藝產業實地指導的情況。第一章的最後，將重新檢視顏水龍寫於 1942 年的〈「工藝產業」在臺灣的必要性〉，指出這篇文章如何顯露出顏水龍前往商工省工藝指導所學習的痕跡，另一方面卻又有著強烈、屬於顏水龍投身工藝的初衷。

本文在第二章處理研究回顧中浮現的第二個問題，即顏水龍受柳宗悅影響此一說法。但完整地回答此一問題，所牽涉的層面實在過廣，並非有限的章節篇幅所能說明。主要原因是，目前被認為由柳宗悅提出的「民藝」——「民眾的藝術」這個辭彙，本身就是一個有待界定，並且內涵時時變化的概念。最明顯的例子，就是 1930 年之後民藝分裂成「新民藝」與「舊民藝」兩個類別，舊民藝指的是長年使用的生活器物，而新民藝指的是以舊民藝品為標準再制造的器物；也因民藝一詞概念上的變動，也造成部分早期民藝同人求去，此時亦可見柳宗悅在新舊民藝之間的擺盪與矛盾。⁴²我們是否可以輕易地使用「民藝」一詞來說明顏水龍受柳宗悅的影響？恐怕需建立在對「民藝」一詞更繁複的討論之上。

顏水龍所接觸的「民藝」，雖然是與柳宗悅相談得知，但這又牽涉到另一個問題，即柳宗悅所建構出來、完整的「民藝論」，是否真如一般所想的好理解？事實上，柳宗悅所談之理想的民藝，背後夾藏了十分複雜哲學、美學、宗教論述；這一方面是因柳宗悅獨特的學識背景，另一方面，如菊池裕子所指出，也與他對西方現代思潮的傾慕有關。若「民藝論」本身並不易懂，在顏水龍與柳宗悅兩人會面時間極短的情況下，顏水龍究竟從短暫談話中擷取到哪些重點？或許才是我們應該注重的焦點。須特別考量的是，1943 年與柳宗悅會面的顏水龍，已投入工藝產業活動六年，他在與柳宗悅進行討論時，並非一位初入門的生手。因此更有可能的情況是，顏水龍從與柳宗悅的談話中，印證或清晰化了他自己原有的工藝想法，進而加以推廣。

在這複雜的情況下，第二章不擬針對每個細節個別回答，以免模糊論文焦點；第二章〈戰時「生活工藝」運動下的顏水龍〉，將以三節獨立的方式，試圖回答過去研究中時常探討的幾個問題。第一節將指出 1943 年柳宗悅來臺的影響力，或許並不如今日一般所想的重大。例如，在座談會記錄中便可觀察到，柳宗悅「民藝論」中有著不易理解的部分；而過去被認為是在柳宗悅影響下成立的「臺灣生活文化振興會」，其成立經過也不是完全仰賴柳宗悅的影響。顏水龍在該會成立過程中，似扮演著舉足輕重的角色。又，臺灣生活文化振興會的展覽，「決戰生活展」，儘管一開始企圖傳達正確的生活工藝為何，但最後也被納入終戰前的「決戰生活」氛圍，而未能傳達辦展的初衷。

第二節討論此時頻繁出現的「生活工藝」一詞。何以「生活」與「工藝」會被頻繁地組合成為「生活工藝」？1940 年代的「生活工藝」不僅可見顏水龍的言談，連商工省工藝指導所談的「產業工藝」、柳宗悅所稱的「民藝」在此時都有拋

⁴² Kim Brandt 曾對 1930 年代的新民藝運動進行整體分析，見 Kim Brandt, *Kingdom of Beauty: Mingei and The Politics of Folk Art in Imperial Japan*, Duke University Press, 2007, Chapter 3: New Mingei in the 1930s, pp. 83-123.

下原本名稱，轉用「生活工藝」來稱呼自己的傾向。本小節將從 1940 年日本近衛內閣新體制下出現的「生活文化」開始，指出此時所謂的「生活工藝」，是一個符合 1940 年代時局色彩的特定辭彙；儘管各方對其界定不同，但顏水龍卻賦予其積極意義。「生活工藝」一詞的討論，意外地與 2005 年國立臺灣工藝研究所主持的「臺灣 2005 生活工藝運動大展」有所呼應。在回顧 1940 年代的「生活工藝」一詞如何形成之後，2005 年再次以「生活美學」來解釋柳宗悅與顏水龍的生活工藝，便顯得有所不足。

第三節指出，顏水龍認知中的「民藝品」應該概略理解成他自己過去所推崇的、臺灣傳統的生活工藝品。與其說是柳宗悅的「民藝」影響了顏水龍，不如想成是柳宗悅作為一個日本民藝界的權威人士，其對臺灣傳統工藝品的肯定，大大鼓舞在臺實踐「工藝產業」的顏水龍。由此點出發，我們便很容易發現過去被認為想法雷同的顏水龍、立石鐵臣、金關丈夫、柳宗悅，事實上有著微妙的立場差異。儘管四人同樣重視臺灣的傳統工藝品，但其對於傳統工藝品要如何、在何種程度上進入現代生活，看法不盡相同。

論文第三章將處理顏水龍與 1950 年代臺灣外銷手工業的關係。顏水龍今日之所以被稱為「臺灣工藝之父」，⁴³並非因他在日治時期所投入的「工藝產業」活動，而是因他深深涉入 1950 年代臺灣外銷手工業的發展。相比手工業已開始受人矚目的 1960 年代，1950 年代的臺灣外銷手工業僅能算是剛起步。各縣市政府才剛開始舉辦試驗性質的手工藝講習班；農復會的美援經費也剛注意到手工藝是一個可補助發展的對象。在這段期間，從 1952 至 59 年間臺灣外銷手工業形成的每個階段，顏水龍都扮演了十分重要的角色。包括他如何協助各縣市手工藝班的課程，如何與農復會互動爭取補助經費，如何架構一所常態工藝教育機構所需的師資、廠房校舍、與各種設備，更重要的是，如何協助「臺灣手工業推廣中心」邁向軌道，卻又因複雜的人事關係而遠離他所建立起的成果。

結論將重新把焦點拉回顏水龍身上，重新確認在顏水龍一生的經歷中，1930 至 50 年代的臺灣工藝活動，對他個人的意義為何？又個人如何在此段看似不連續的臺灣歷史中，為自我與臺灣尋求一種可被普遍理解的方式。

第三節 研究視角—顏水龍的教育家角色

目前已有許多研究指出，顏水龍終身都希望能成立一所工藝學校，這也是他與民藝運動者最不一樣的地方。顏水龍回憶 1937 年 1 月，「我帶著美術工藝學校創立計畫的具體方案返臺，訪問先輩鄉誼、地方人士，請求協助合作」。⁴⁴直到 1991 年，在顏水龍過世數年前接受訪談時，被問到最想做的事情，仍回答是「辦一所

⁴³ 如《臺灣工藝》第 22 期便以「臺灣工藝之父顏水龍—根植本土開創生活美學指引產方向」作為專題。

⁴⁴ 顏水龍，〈我與臺灣工藝〉，頁 8。

工藝學校」。⁴⁵只是對顏水龍而言，這個美術工藝學校的願望，橫跨數十年始終沒有被實踐「沒辦法啦！幾十年都辦不成了」。⁴⁶

但若我們仔細追問下去，為什麼顏水龍希望成立一所工藝學校，則可發現顏水龍最終是希望透過「教育」的方式，啟發一般人觀察周遭的生活、感受生活的能力。他在 1952 年自著的《臺灣工藝》一書中，曾透露一些他理想中的教育方式：

美術教育法並非有一定之方法——但依照法帖臨畫之方法者，[將]阻害被教育者之個性與創作力，而使之不能發現新的美的世界。若不教授更進一步的實物寫生法，那就不會有真的美的創作。從實物感受到自然美而描寫者才會以自己的智能，技術及好的個性來表現出來...⁴⁷

從短短幾句話中，可以知道顏水龍尤重啟蒙學生的個性與創作力，使個人可以在生活中發現「新的美的世界」。他所述之「實物寫生法」，十分強調讓學生直接感受自然與實物，透過實物寫生，將自己的感受、個性發揮出來。顏水龍 1950 年代的工藝班學生李榮烈，便曾回憶顏水龍特別喜歡於戶外上課（圖 0-1），⁴⁸想來與顏水龍所認同的「實物寫生法」教育方式相關。

若從教育立場來看顏水龍 1930 至 50 年間的「工藝產業」活動，則 1954 年由他一手創立的「南投縣工藝研究班」就顯得特別有意義。該班在過去研究中，並不特別被認為是一所工藝學校，而比較接近社會人士的短期職業訓練班。然而 1955 年去班參觀的美籍工業設計師 Russel Wright，在參觀筆記中記載著：

這所學校的學童接受為期一年的訓練，他們有些與家人同住、有些住在宿舍。[這些學童]之後回到他們的家鄉，並訓練當地人員。雖然這所學校僅營運一年，其組織形態的活力十分顯著，因而應該被鼓勵。⁴⁹

南投縣工藝研究班當時的招收對象，是一般小學、初中畢業的學生，年紀約在 12 至 15 歲之間。在該班第一屆畢業生李榮烈的回憶中，該班「每天早上都升旗，升旗完之後會做早操；星期六有排課外活動，就是科與科的球類競賽。」⁵⁰（圖 0-2 至圖 0-4）

依據楊靜的研究，該班上為學科課程，如國文、素描、用器畫、製圖與工藝概論，下午則是術科學習，讓所有學生依照各自所選的科別，如竹工、木工、藤工、車床、陶瓷、編織、雕刻，進實習工廠或進分科教室學習實物製作。儘管南投縣工藝研究班在名稱上，並沒有明確指出其身為一所學校的性質，但一如楊靜所指：「研究班的課程規劃完整，學生生活作息有如一般學校生活，有升旗、打

⁴⁵ 楊智富，〈巨匠的足跡—訪談臺灣前輩美術家顏水龍〉，《雄獅美術》245(1991.7)，頁 184-9。

⁴⁶ 楊智富，〈巨匠的足跡—訪談臺灣前輩美術家顏水龍〉，頁 184-9。

⁴⁷ 顏水龍，《臺灣工藝》，頁 126。

⁴⁸ 見楊靜，〈從 1950 年代「南投工藝研究班」的活動事蹟探索顏水龍振興臺灣工藝教育與文化產業之成果與影響〉，財團法人國家文化藝術基金會補助案成果報告書，2006，頁 35。

⁴⁹ 1955 年 12 月 Russel Wright 臺灣考察筆記，見附錄三。

⁵⁰ 李榮烈訪談稿，楊靜訪談，訪談時間 2006 年 8 月；訪談整理收錄於楊靜，〈從 1950 年代「南投工藝研究班」的活動事蹟探索顏水龍振興臺灣工藝教育與文化產業之成果與影響〉，頁 79-80。

掃、運動等活動，相當於一個工藝學校的組織模式」。⁵¹

如此來看，顏水龍 1930 至 50 年代之間的工藝活動，儘管是以「工藝產業」為主，但他的重心主要放在訓練可以獨立作業、有創作能力的工藝人員，並且期待透過這些種子學員，進一步教育更多地方鄉鎮的手工藝從業人員。而這已十分接近其工藝教育的初衷。

1960 年代起，顏水龍陸續進入學校體系擔任教職，從國立藝專、臺南家專、到東方工藝專科學校。表面上看起來，此時雖較 1930 至 50 年代更接近顏水龍一開始所期待從事的工藝教育，但我們也需注意到，顏水龍之所以輾轉於不同學校之間，最主要的原因便是理念不合。如他離開臺南家專與東方工專的理由，便是「該校無意於實習工廠之設備，對於教學上無法期待有所成果，故離職而去。」⁵²由此可知，顏水龍所希望成立者，並不僅是一所徒具形式的工藝學校，而較接近他在南投縣工藝研究班所實踐的，是一所學科與實務共進的工藝學校。他 1971 年落腳於實踐家專，便是因校長謝東閔十分信任他的教育理念，並允其創立美工科。

1960 年代受聘於學校教師的顏水龍，比起 30 至 50 年代體制外的工藝人才訓練，顯然必須接受正規教育體制下學校既有的體制與規畫；相形之下，1930 至 50 年代之間的顏水龍，儘管是從事「工藝產業」的人才訓練，卻更有彈性，也更能自主決定教育的方法。這也是此篇論文以「生活美術的教育家」，來定位顏水龍 1930 至 1950 年代工藝活動最主要的原因。

⁵¹ 楊靜，〈從 1950 年代「南投工藝研究班」的活動事蹟探索顏水龍振興臺灣工藝教育與文化產業之成果與影響〉，頁 35。

⁵² 顏水龍，〈我與臺灣工藝〉，頁 11。

第一章 顏水龍「工藝產業」理念的形成 1933-42

顏水龍從油畫家轉往工藝教育這段過程，無論是在當時，還是後來研究中都十分不被他人理解。如他曾回憶：「當時我曾經把這種由畫家來推動工藝，以提高人們生活文化的構想，跟幾位同道商量，結果非但他們說是邪路，還深受奚落和諷刺」。何以一名畫家要從事工藝活動，成為後續研究者不斷提起的問題。⁵³然而這個問題，或許要放在顏水龍的生平來理解。

顏水龍自 1920 年代起，花費十數年於東京、巴黎留學習畫，此時的東京與巴黎，都是世界首屈一指的現代都會，而臺灣大部分的地區尚是以農業為主的社會型態。1932 年底顏水龍從法國返臺，回到臺灣的感想是：「本人久居國外，重回故鄉，感觸至為深刻，好壞的對照相當鮮明」。這種國外好而臺灣壞的對照，並沒有使顏水龍對臺灣風俗起了厭棄之心，相反地，顏水龍認為：

我以久居外國的眼光來看臺灣，發現這是一塊美麗可愛的寶島，而且有它固有文化，像山地幾個部族都有他們的原始藝術，漢民族自己年前從閩移植於臺灣，確立臺灣的文化基礎，也有漢民族和山地人混合的造形，日本人也留下頗有地方色彩的技藝，這些都成了臺灣的造形文化。⁵⁴

不久之後的 1936 年年底，顏水龍便開始積極搜集資料、走訪相關人士，欲成立一所工藝學校。

本章節便從 1933 年初，顏水龍自法返台舉辦展覽會開始，回顧顏水龍如何從一名畫家逐漸成為工藝指導者，包括其中他曾接觸的機構、可能接受的訓練與影響，進而指出顏水龍從事臺灣「工藝產業」的動機，最後以他 1942 年發表〈「工藝產業」在臺灣的必要性〉一文，為他 1932-42 年間工藝活動做一小結。

第一節 從生活中的美術做起—未竟的美術工藝學校之願

在十多年的東京、巴黎習畫生涯後，1933 年 2 月，顏水龍從神戶抵臺，為 4 月 28 至 30 日在臺北教育會館舉行的個展做準備。這場展覽以顏水龍 1930 至 32 年間的留歐作品為主，4 月於臺北教育會館舉行後，5 月 12 至 14 日在臺中圖書館，⁵⁵5 月 26 至 28 日轉往臺南的林百貨店。⁵⁶在顏水龍的回憶中，這次留歐個展上發

⁵³ 如莊伯和認為，顏水龍因在東美的油畫教師岡田三郎助自己收藏許多古代紡織品，而開啟日後邁向工藝之路，見莊伯和，〈鄉土藝術的推動者—顏水龍〉，《雄獅美術》97(1979.3)，頁 6-44；莊素娥在 1990 年代訪談顏水龍時，則特別引用莊伯和的話，詢問顏水龍是否如此，他則予以否認：「當時岡田收集了一些日本骨董及紡織品，工藝科的和田三造也收集了不少漆器，但我並不是受他們的影響而從事推動工藝美術」見莊素娥，〈純藝術的反叛者—顏水龍〉，《臺灣美術全集 6 顏水龍》，頁 20。

⁵⁴ 顏水龍，〈我對促進臺灣手工業所作之努力〉，《工業設計與包裝季刊》10(1977.3)，頁 6。

⁵⁵ 〈臺中圖書館で顏氏の個人展十二日より三日間〉，《臺灣新民報》，1933-05-11[8]。

生一件令人難忘的事：

在我舉行個展時，我曾表示說在臺灣，美術是不被人了解的，那時有位新聞記者在報紙的隨筆欄的記事中提醒我「要人家理解之前必先啟蒙人家」，這則隨筆給我深刻的影響。⁵⁷

此時顏水龍的身分仍是美術家，並且是以畢業自東京美術學校、留學法國、入選巴黎沙龍畫展的「臺灣青年油畫家」為大家所知，⁵⁸然而他卻注意到他在東美與巴黎學習的油畫，與當時臺灣一般民眾生活有一段距離：

早年臺灣的百姓生活在飢寒當中，幾乎每個人都必須拼命的工作，才能得到溫飽的情形下，要他們欣賞繪畫美術，是很奢侈的期望。每當我看到鄉親們的這種情況時，我總告訴自己：一定要將自己所學的美術，透過生活運用，實踐美化生活的理想。⁵⁹

究竟要如何將所學的美術導入生活？顏水龍並沒有給出明顯答案。我們只能確定顏水龍認為美術家應該要挺身而出，肩負起此時的工作，而從生活著手則是一個可行之道，如他所述：

我感覺到臺灣的純粹美術的發展前途，還是遙遠的很。為了促進純粹美術的發展，首先應該要推行和生活有關之藝術，即對生活用具及居住的空間或景觀的美化，以培養高雅樸素的趣味，生活才能導入純粹美術之境地。這一段啟蒙的推行工作由誰來負責？是不是美術界或藝術家應負的責任？

60

值得注意的是，顏水龍 1933 年在臺灣舉行留歐個展時，正是許多東京美術學校畢業生紛紛返臺之際，也是日治時期臺灣新文學運動蓬勃發展的數年。在政治與社會運動受到壓抑的 1930 年代，文藝團體與個人作家的活動往往一方面本著個人對於純粹文藝上的喜愛，另一方面，卻也在尋求與地方有力人士——特別比自己更早留學回來的臺灣人醫師、教育家、政治家——的合作中，學習肩負起此時身為殖民地高知識份子應有的教化社會的責任。⁶¹

⁵⁶ 〈顏水龍氏滯歐作品展覽會 臺南定本月廿六日開於林百貨店〉，《臺灣新民報》，1933-05-23[2]。

⁵⁷ 顏水龍，〈我與臺灣工藝〉，頁 8。

⁵⁸ 〈本出身青年洋畫家顏水龍君〉，《臺灣日日新報》（以下簡稱《臺日新》）1933-04-27 [n04]。

⁵⁹ 顏水龍，〈生活的美〉，《藝術家》218(1993.7)，頁 385。

⁶⁰ 顏水龍，〈我與臺灣工藝〉，頁 8。

⁶¹ 1930 年代部分文學家、藝術家時常要在追求個人文藝創作上成就之外，又得時時兼顧社會賦予他們「提升臺灣文化」的期待。以文學家楊雲萍為例，楊雲萍 1926 年赴日於日本文化學院文學部以前就已小有名氣，有許多文章見稿於《臺灣民報》、與自己創立的同人文學雜誌《人人》；後因十分傾心菊池寬、川端康成、小林秀雄等文學名家，而前往他們任教的日本文化學院文學部創作科就讀，1931 年自日本文化學院畢業後，楊雲萍並沒有立即返回他原先所活躍的臺灣文壇。1933 年在楊雲萍一次返臺時，林獻堂曾勸導過他不可僅僅實踐寄稿於日本雜誌的計畫，如《灌園先生日記》所述：「雲萍預定後將歸去，余使人喚垂勝來作半日之暢談。垂勝勸雲萍為臺灣文學盡一己之使命而啟導之，不可僅僅寄稿於日本雜誌之計畫，而不顧及臺灣也。雲萍謂：

從顏水龍 1933 年的留歐作品展來看，臺北、臺中、臺南這三場展覽都大量仰賴地方有力人士的支持。以臺中場來說，可見竹山豐次、福澤正三、楊肇嘉、郭東周等二十餘名內臺人的協助；⁶²臺南場除了官商人士如臺南州的知事、內務部長、市尹、勸業課長等，還有新聞教育界人士，如臺南高等工業學校創校校長若槻道隆、臺南新報副社長宮本一學，另有臺南人劉清井、林茂生等。若特別關注於臺灣有力人士，畢業自早稻田大學且熱中於臺灣議會設置請願運動的楊肇嘉(1892-1976)、曾提供自家為地方自治聯盟為事務所的醫學博士郭東周(1892-?)，以及醫學博士劉清井(1899-?)、哲學博士林茂生(1887-1947)，不僅都是日治時期臺灣少數具有留學經驗的高知識人，對教育與政治也有相當程度的關心，也時常贊助文藝團體活動。透過他們為顏水龍奔走舉辦個展的紀錄，約略可以嗅出日治時期畫家與較年長醫學生、文法政留學生的來往情況。然而此時與顏水龍最密切往來的，要屬霧峰林家的林獻堂與林攀龍父子。

林攀龍與顏水龍—美術家如何啟蒙大眾

在目前相關研究中，顏娟英已注意到顏水龍與林家的關係，並指出林獻堂不僅曾收顏水龍為義子，且雙方有著深厚的感情基礎。⁶³從《灌園先生日記》來看，顏水龍可以算是十分受到林獻堂信任的家族友人。顏水龍往往出席林家內部的家族活動，而林獻堂與顏水龍之間的來往也並非限個人互動，林獻堂常帶著家人一同參觀顏水龍的個展。1933 年 2 月顏水龍為了籌備個展抵臺時，林獻堂便帶著其妻楊水心、長子攀龍、次子猶龍、愛子（猶龍之妻）在內的家人，一同宴請他與關關（林獻堂之女）、天成（關關之夫）。⁶⁴5 月當展覽移至臺中展出時，林獻堂亦與家人們一同前往觀賞，並在購入《モンズリ公園》及《ポンヌフ》兩幅畫作後合影。⁶⁵

使顏水龍進入林獻堂生活的引介者，應為林獻堂的長子林攀龍。林攀龍 1930 年前往巴黎大學就讀社會學，在巴黎期間認識了同在巴黎習畫的顏水龍。林攀龍很欣賞顏水龍的繪畫，1931 年顏水龍的兩幅畫作入選秋季沙龍時，林攀龍更特意寫了報導文章寄稿於臺灣新民報，對於臺灣人能夠登上世界畫壇一事感到驕傲不

抵門司時，觀同舟臺灣人舉動之鄙俗，則深厭惡臺灣。臺灣人之卑劣自不待言，因其卑劣，故吾人不可負啟發指導之責任，余十數年來不敢獨善其身，蓋為此也。雲萍不敢復辯。」林獻堂，《灌園先生日記（六）》，頁 212（1933-05-25）。

⁶² 〈臺中圖書館で顏氏の個人展〉，《臺灣新民報》1933-05-11[8]。

⁶³ 關於顏水龍與林獻堂家族的往來史料，可見林獻堂，《灌園先生日記（五~十五）》，臺北：中央研究院臺灣史研究所，2003-2008；相關研究見顏娟英，〈逆水而上的理想實踐者——顏水龍〉，收錄於《走進公眾·美化臺灣》，頁 13-4。

⁶⁴ 林獻堂，《灌園先生日記（六）》，頁 61（1933-02-12）。

⁶⁵ 1937 年 5 月，當林獻堂避居東京時，他也展現對顏水龍的信任，時常請顏水龍代為看購新屋、避暑別墅，見林獻堂，《灌園先生日記（九）》，頁 208（1937-06-10）、頁 213（1937-06-14）、頁 217（1937-06-18）、頁 219（1937-06-20）、頁 219（1937-06-21）、頁 220（1937-06-22）、頁 225（1937-06-2）。此外，在《灌園先生日記》中，也時常可見林獻堂招呼同住附近的顏水龍，一同飯後散步、看展、處理家務瑣事或代為日文翻譯。

已。⁶⁶在法期間，林攀龍由於有父親資助學費與生活費，生活上比起「臉上彷彿淡淡地覆蓋一層灰雲」的顏水龍寬裕許多，因此他不僅時常邀請顏水龍到餐廳吃飯，也帶著他觀賞歌劇。在顏水龍因病耗盡留學費用時，亦是由林攀龍寫信告知林獻堂，最後以其匯來一筆費用來解決。⁶⁷

1932年，林攀龍與顏水龍陸續於年初與年底返臺。3月返臺後的林攀龍，旋即投入霧峰一新會的創立活動。1932年3月成立的霧峰一新會，目的在於「促進霧峰庄內之文化，而廣布清心之氣於外，使漸即自治之精神，以期新臺灣文化之建設」。⁶⁸依據周婉窈對一新會的研究，曾於日本、法國、德國研習文學、哲學、社會學的林攀龍可說學識具佳，而他之所以願意回到霧峰這樣一個小地方，與其思想和信念相關：傾心文學的林攀龍持積極、正面的人生觀，他尊重個別的生命，體悟著生命的價值；一新會的創立便是因他認為「臺灣的再建設要從地方落實和開始」，而在「真理之光和大眾的期待合而為一的地方，才產生了這個會」。⁶⁹故而自創辦以來，霧峰一新會就有著「迷信打破、風俗改良、趣味向上、奉仕心涵養、文字普及、教育助成」等各種啟蒙性質的社會教育計畫，同時跨足社會救助、學術圖書、文藝、與運動活動。⁷⁰

對於林攀龍發起的一新會，顏水龍參與過不少次。顏水龍不僅曾在一新會例行演講「土曜講座」上，演講「藝術與人生」，他也曾參與由一新會所主辦的參觀活動，參訪製麻會社、製紙會社、金紙工廠與迎林所等地。另外，顏水龍也曾為一新會作畫，並應邀在一新會會館開設小型的展覽會。⁷¹

由於顏水龍沒有留下隻字片語，我們很難推斷富教育理想、「期新臺灣文化之建設」的一新會為顏水龍帶來甚麼影響，但我們可以確定林攀龍與顏水龍兩人的交情十分深厚，且兩人在建設臺灣文化上都有著從地方開始、從生活著手的務實做法；如林攀龍認為「臺灣的再建設要從地方落實和開始」，而顏水龍則認為：「我始終確信，美必須活在生活中，而不是博物館、或美術館」。⁷²

兩人對於從地方著手、從教育著手的看法，在戰後曾有更進一步的實踐。1965年顏水龍預備將林攀龍成立的萊園中學改制為萊園工藝學校，當時籌備人員之一的范振金便回憶：「當初有兩個靈魂，一個是顏水龍老師，另一個是林攀龍先生」。⁷³這個工藝學校最後因政府立案未通過，終於1968年解散所有傾力參與的籌備人員。1970年顏水龍重返巴黎寫生，寫生之餘也一路追索1930至32年間於巴黎生

⁶⁶ 林攀龍，〈顏水龍氏の絵が巴里サロンドオトンヌに入選〉，《臺灣新民報》1931-11-21[15]；中譯〈顏水龍畫作入選秋季沙龍—我同胞逐漸登上世界畫壇〉，收錄於《風景心境(上)》，頁383-4。

⁶⁷ 顏水龍回憶稿，顏水龍家屬提供。

⁶⁸ 《霧峰一新會會則》，見《灌園先生日記》圖版，無頁碼；本文轉引自周婉窈，〈進步由教育 幸福公家造—林獻堂與霧峰一新會〉，頁48。

⁶⁹ 見周婉窈，〈進步由教育 幸福公家造—林獻堂與霧峰一新會〉，頁41-51。關於霧峰一新會的成立過程、經費支持者、重要活動等整理，見許雪姬，〈霧峰「一新會」的成立即其意義〉，收錄於《中臺灣鄉土文化學術研討會論文集》，2005，頁9-16。

⁷⁰ 周婉窈，〈進步由教育 幸福公家造—林獻堂與霧峰一新會〉，頁51。

⁷¹ 林獻堂，《灌園先生日記(六)》，頁201(1933-05-15)。

⁷² 顏水龍，〈生活的美〉，《藝術家》218(1993.7)，頁385。

⁷³ 彭建銘，〈顏水龍的工藝振興工作研究(1936-1997)〉，頁62-4。

活的痕跡，他對曾與林攀龍同遊的聖日爾曼鎮，感到無限感慨：

有天，我特別抽空到巴黎廿公里的聖日爾曼鎮。走出古老的教堂，信步到可眺望巴黎的欄杆高臺，回憶又拉到四十年前與林攀龍同遊此地，一時的感觸竟然讓我熱淚盈眶。當天立即寄了張明信片給彼時仍健在的林君，相信他收到時也會有無限的共鳴。⁷⁴

從各個面向來看，1930 至 31 年間林攀龍特別照顧在巴黎的顏水龍，除了有身為同鄉人相互照應，兩人共同關懷與建設臺灣的情意，也是構築友誼的一部分。32 年兩人相繼返臺後，林攀龍明快地投入一新會與一新義塾的地方教育啟蒙，顏水龍則尚摸索著將美術納入生活的實踐方法。

1936 年底左右，顏水龍逐漸確立自己要成立一所美術工藝學校的想法，並付諸行動調查資料；他之所以以「教育」來實踐想法，可能與林攀龍有關，也可能與他自己過去曾任公學校教員的經驗有關，然而他選擇著手「工藝」而非拿手的「繪畫」，則需將 1935 年的紅頭嶼之行納入考慮。

1935 年紅頭嶼之行：形塑自生活與自然的土偶

1935 年初夏，顏水龍因為參與始政四十周年博覽會的籌備工作，得到機會前往花蓮、臺東、紅頭嶼一帶寫生。3 月時他先前往臺北帝國大學調查相關資料，隨後於 5 月啟程，並在紅頭嶼停留月餘寫生。⁷⁵寫生結束後，顏水龍發表了一篇介紹紅頭嶼環境和雅美族人的文章，刊登在 9 月的《週刊朝日》上。這篇名為〈原始祕境—紅頭嶼風物誌〉⁷⁶的文章不僅篇幅頗長，還配有插畫。內容主要以略帶旅行遊記的筆調撰寫，敘述他前往紅頭嶼的準備過程，在島上與雅美族互動時的各種心情，以及他所觀察到的雅美族生活樣貌。

從紅頭嶼回來後的顏水龍，連續兩年以相關題材發表作品於臺展上，可以看到雅美族的風俗生活帶給顏水龍極大的影響。1935 年的畫作《汐波》便是以〈原始祕境—紅頭嶼風物誌〉中的插畫為稿畫成，描繪雅美族女孩們一同去海邊汲水，列隊回家做晚餐的情景（圖 1-1、1-2）；1936 年的《紅頭嶼之娘》則是以一名雅美族女子為模特兒（圖 1-3）。在顏水龍的眼中，雅美族人「健美的身軀、親切的表情、奇特技巧製造的胸飾、多變的髮型」⁷⁷、島上線條優美兩端昂起的漁舟、幾何紋樣的線雕、干欄式的涼臺，整體環境氛圍都帶給他強烈的印象。

目前已有許多研究注意到顏水龍畫作中頻繁出現的原住民圖像，⁷⁸然而鮮少

⁷⁴ 陳炎鋒，〈顏水龍與花都半個世紀的戀情—陳炎鋒寄自巴黎〉，《藝術家》127(1985.12)，頁 171-2。

⁷⁵ 顏水龍，〈期待一塊永久的樂土〉，《雄獅美術》75(1977)，頁 66。

⁷⁶ 顏水龍，〈原始境 紅頭嶼の風物〉，《週刊朝日》，1935.9，頁 24-5；原文與中譯收錄於《走進公眾·美化臺灣——顏水龍》，頁 374-9。

⁷⁷ 顏水龍，〈期待一塊永久的樂土〉，頁 67。

⁷⁸ 黃莉琄，〈顏水龍原住民題材畫作研究〉，國立成功大學藝術研究所碩士論文，2003；另臺北市立美術館 2012 年舉辦的「走入公眾·美化臺灣—顏水龍」特展，也另闢「優雅·原住民世界」專區來討論顏水龍的原住民題材畫作，見《走入公眾·美化臺灣—顏水龍》，頁 30-91。

人注意到原住民的工藝品，也曾給顏水龍深刻的感動。1970年代顏水龍回憶起1935年的紅頭嶼之行時，曾特別提到：「他們的日常雜器什物都是將原始的天然材料以原始部族特有的樸素手法表現，那種感受，雖經過四十餘年仍留給我難以忘懷的感動」。⁷⁹

若細究顏水龍為何感動於雅美族人的「日常雜器什物」，需要交叉1935年的紀實文章〈原始祕境—紅頭嶼風物誌〉，以及1970年代二訪蘭嶼時的回憶一起來看。1935年首次拜訪紅頭嶼時，顏水龍如此記錄：

島上令人感到極為原始的是土器。他們生活所需的餐具、鉢、水甕、鍋爐乃至於玩具土偶船隻，都是把山上取來的黏土用石頭敲碎，利用寥寥無幾的工具製造而成。土偶在他們的作品中最為稚氣，也因此充分發揮了特色。

在1970年代的文章中，顏水龍更清楚地描述這些雅美族人製作土偶（圖1-4）的特色：

陶器素燒因火力關係無法燒好，但形式上具有濃厚的特色，尤其土偶人形玩具充滿趣味性，反映出生活的情趣。母抱子的親情、乘人的小舟、摔角，他們所喜愛的豬羊等等，手法雖幼稚卻意氣滿滿之狀，表現的很有趣。⁸⁰

如顏水龍所述，這些「手法幼稚但意氣滿滿」的土偶，既不是來自偶像崇拜，也不是用於裝飾，只是出於興趣，或者在漫長的颱風季節、無法出海捕魚時的聊以自愉。

我們或可將製作土偶看成是雅美族人的生活情趣，而顏水龍則從中讀出雅美族人是如何活靈生動地藉由土偶，表現自己日常生活情景與心情，從「跪坐的人像、抱小孩或揹小孩的人、武裝男子、相撲的雕像、抬船的男人群像、坐船的樣子，或者豬、雞、山羊等」無一不可成為製作土偶的靈感來源。在顏水龍的眼中，這些土偶由於「毫不造作地表現出他們眼中所見，這正是真正的價值所在」。⁸¹

有趣的是，若將問題下探一層，詢問為什麼顏水龍感動於這些「毫不造作表現眼中所見」的土偶，則這個問題意外地與顏水龍的繪畫觀相關。

顏水龍繪畫觀所見工藝教育的精神

顏水龍時常強調畫家作畫時必須「展現個性」，如他所述：

畫老師的風格是一種學習的過程，之後，一定要積極的開拓屬於自己的風格。藝術嘛，重在自由、尊重藝術個性。⁸²

所謂的個性，並不是指畫家以畫作來上綱自我、進而馴服他人的感受，而是自然

⁷⁹ 顏水龍，〈期待一塊永久的樂土〉，頁67。

⁸⁰ 顏水龍，〈期待一塊永久的樂土〉，頁67。

⁸¹ 顏水龍，〈原始祕境—紅頭嶼風物誌〉，頁378。

⁸² 楊智富，〈巨匠的足跡—訪談臺灣前輩美術家顏水龍〉，頁88。

地透過畫作，流露出個人氣質；這種氣質會透過畫家對被畫對象的個人感受、個人捕捉，而充份展現出來。

舉例來說，顏水龍在面對人物作畫時，總是敏銳地捕捉到模特兒自我未曾感受到的面向。林攀龍描述顏水龍 1931 年繪於巴黎的《少女》(圖 1-5)，敏銳地捕捉到「對甚麼都感興趣卻還沒有強烈的愛著心，將清純少女的心理毫無遺憾地表現出來」，林攀龍繼續描述：「如果模特兒少女看到擺在法國大皇宮內自己的肖像畫，一定也會大吃一驚，發現自己所未曾意識到的心中祕密竟清楚地暴露在畫布之上」。⁸³

林攀龍很可能同時看過少女本人與畫作《少女》，因而可以比我們更深刻地感受到顏水龍如密探般深入對方心理狀態，以至讚嘆不已。對此林攀龍曾嘆道：

顏君的特長到底還是肖像畫吧！一如老練的潛水夫沉入海底深處，把深埋祕密迸裂出來一樣，刷在顏君畫布上的一筆，也時常突襲進入人們深海般的潛藏意識，不挖掘出其中深藏的寶藏絕不罷休。⁸⁴

即便是今日觀畫，我們也可以從顏水龍的畫作中察覺到雙重層次的世界，一層是存於外在的客觀對象的樣貌，一層則是存於畫家內心對此的個人感受。借用顏水龍在法友人羽生操的評論，他提到顏水龍的畫作時，便曾道出「顏君以南國人特有的鮮明感受，創造出一個色彩溫雅與形態調和的世界，他天真沉靜的性情在對自然無限地愛中閃耀著光輝」⁸⁵。所謂畫作中溫雅調和的世界，便是調和了客觀自然以及主觀「溫雅調和」的自然的結果。如何從客觀自然創造出主觀層次，則仰賴畫家個人的感受力與想法。

顏水龍自己在提到素描要點時，便提到畫家的要務應該是「透過對象，將感受予以智性的消化，而不是將對象原封不動的呈現。」⁸⁶從各方面來看，顏水龍十分重視畫家這層個人的感受力，如他所述：

我深深感覺繪畫是真正自由又有個性表現的創作；對於大自然能夠透過繪畫人的藝術心靈，來創作一個新的、有個性、有境界的新自然，對繪畫的人來說，實在是非常自由而幸福的事。⁸⁷

由此來看，顏水龍之所以欣賞雅美族土偶，主要因這是雅美族人自在表現出他們生活感受的一種媒介物。對顏水龍而言，生活與自然不僅是繪畫創作的泉源，也是啟發人向外探索、養成自我感受力的源頭。故而顏水龍日後在指導原住民製作工藝時，首先便強調，要合理地對待原住民的自由生活與特色，因為只有如此，

⁸³ 林攀龍，〈顏水龍氏の絵が巴里サロンドオトヌに入選〉，《臺灣新民報》，1931-11-21[15]，顏娟英中譯，收錄於氏編著，《風景心境（上）》，頁 384。

⁸⁴ 林攀龍，〈顏水龍氏の絵が巴里サロンドオトヌに入選〉，顏娟英中譯，收錄於《風景心境（上）》，頁 384。

⁸⁵ 羽生操，〈巴里遊学中の画人顏水龍君を語る〉，《臺日新》1931-03-26[n03]，顏娟英中譯，收錄於《風景心境（上）》，頁 381。

⁸⁶ 顏水龍，〈デザインの問題〉，《臺灣文藝》2:10(1935.10)，頁 83。

⁸⁷ 顏水龍，〈日頭の恩賜〉，《顏水龍油畫集 1990-1994》，臺南：臺南縣立文化中心，無頁碼。

才能使原住民從自由生活創造出不造作的物品。

從紅頭嶼回來的隔年，顏水龍開始企畫在臺灣成立一所美術工藝學校，他拜訪了楊肇嘉、林獻堂、蔡培火、陳欣在內的幾位文化教育界人士尋求協助，⁸⁸但都沒有得到回應。顏水龍獨自展開工藝之路數年後，曾提到：

我要再次申明的是，肩負有利條件與重大使命卻無法使工業振興（按：工藝產業）的原因有很多，但這結果是因為[我們]一邊在生活中追求美、被美環繞，卻又無法咀嚼玩味它的緣故。為了本島未來的文化，我常期許著，要是有人可以理解[這種情況]的資本家站出來就好了。

顏水龍所求助的這些資本家，其實同時也是文化界人士，許多人曾贊助顏水龍 1933 年的留歐油畫個展，平常也多熱心支持各式美術團體的活動與展覽。但他們卻不特別支持成立一所工藝學校。這些資本家所猶豫的，或許是工藝是否算是一種「美術」。如顏水龍的回憶，他想成立美術工藝學校時，曾向其他畫家尋求意見：

當時我曾經把這種由畫家來推動工藝，以提高人們生活文化的構想，跟幾位同道商量，結果非但他們說是邪路，還深受奚落和諷刺。⁸⁹

文化界人士與畫家們的反應，多少暗示此時一般人對於何謂「美術」，有著十分明確與狹窄的定義。但從顏水龍的繪畫觀、他欣賞雅美族人的土偶來看，美術的最終目的，是學習感受生活與自然，並將這個感受力自由地發揮出來，形式反而不需拘泥於繪畫或是工藝。

如此一來，當我們回頭再省視 1933 年顏水龍的留歐油畫個展，這一句「要人家理解之前必先啟蒙人家」的記者提點，確實給了顏水龍深刻影響。從林攀龍所言「臺灣的再建設要從地方落實和開始」、霧峰一新會的教育啟蒙特質，加上顏水龍感覺油畫與一般民眾生活有所隔閡，進而希望將美術最重視的感受力，改從生活來啟蒙大眾，種種經歷與個人想法，最終都融入成為一所未竟的美術工藝學校之念。

⁸⁸ 顏水龍回憶稿，顏水龍家屬提供。

⁸⁹ 顏水龍，〈我與臺灣工藝〉，頁 8。

第二節 近代日本「產業工藝」的萌芽

顏水龍 1936 年底所撰寫的美術工藝學校創立計畫書，在日治時期結束之前，都未曾實踐過。1937 年 1 月，顏水龍帶著美術工藝學校創力計畫書返臺，尋求各方協助未果，卻得到總督府殖產局的建議，要他「先著手調查本省的工藝基礎，把計畫設立工藝學校作為第二個步驟」。⁹⁰如顏水龍所述，他在走訪全臺各地調查工藝品後，得到臺灣總督府殖產局的介紹信，「轉赴日本通產省直屬的工藝指導所從事研究」。⁹¹

「通產省直屬的工藝指導所」即日本在戰前昭和期的商工省工藝指導所，過去與顏水龍相關的研究，從未指出這個機構在顏水龍生命經歷中的影響。⁹²顏水龍 1937 年赴所研究數年後，1942 年便發表〈「工藝產業」在臺灣的必要性〉一文，文中處處展現對日本商工省活動與臺灣工藝產業的熟稔；推廣、振興臺灣的「工藝產業」，在 1940 至 50 年代顏水龍的工藝活動中十分顯眼，甚至超過他起於工藝教育的初衷。這當中的轉變，與他曾赴商工省工藝指導所研究、之後又與該所保持連繫，有著密切關係。

此外，從顏水龍寫於 1950 年代初期的〈臺灣工藝指導所（暫定）設立案〉一文來看，顏水龍十分期待能在臺灣設立一個工藝指導機構，主要方針是（1）圖謀本省工藝產業之近代化、（2）促進工藝品之全面外銷。⁹³這兩個目標，基本上是依據戰前昭和期日本商工省工藝指導所最主要的工作方針。顏水龍於 1950 年代提出臺灣需建立一個工藝指導所，在當時臺灣的歷史背景中，自然有其特殊需要，而非完全複製商工省工藝指導所。然而筆者認為，商工省工藝指導所此一機構成立的背景、這個機構在近代日本發展外銷工藝時所要處理的問題，與 1950 年代的臺灣有許多相通之處，故理解商工省工藝指導所這個機構的性質、成立的目的便十分必要。

商工省工藝指導所的出現，最終要解決的問題，是近代日本圖謀發展自己外銷工藝品時，所遇到的種種困難，然而其中牽涉到幾個重要背景，一、工藝產業所談的「工藝」，既非美術界的「美術工藝」、也非民藝運動者的「民藝」，而是一種從「工業」和「美術」中獨立出來的新領域；二、在振興工藝產業時，究竟要如何改善工藝品的品質，牽涉到日本國內高等工藝教育的發展；三、因應振興工

⁹⁰ 顏水龍，〈我與臺灣工藝〉，頁 8。

⁹¹ 顏水龍，〈我與臺灣工藝〉，頁 9。

⁹² 儘管已有部分研究提到顏水龍希望成立一個工藝指導機構，但大多未能完善地統合理解。如姜素娥，〈顏水龍、劉啟祥「美育」理念之探討——以生命史為研究介面〉，南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文，2008，頁 87-89；此篇文章認為顏水龍欲成立工藝指導機構一事，與包浩斯相關，卻未能說明兩者關連。此外，拙作，〈顏水龍《臺灣工藝》之路〉指出顏水龍欲成立工藝指導所的用意何在，亦未能說明商工省工藝指導所，與顏水龍所欲成立的臺灣工藝指導所，兩者關係為何。（見陳以凡，〈顏水龍《臺灣工藝》之路：1950 年代現代工藝願景〉，收錄於《走進公眾·美化臺灣——顏水龍》，頁 314-23。）

⁹³ 顏水龍，〈臺灣工藝指導所（假稱）設立案〉，《臺灣工藝》，頁 128-35。

藝產業需求而起的行政機構，究竟要如何處理相關問題。

由於這三點是幫助我們理解商工省工藝指導所十分重要的前提，因此，此小節必須暫時從顏水龍的工藝生涯跳開，首先回溯明治期以來的日本，在處理自身外銷工藝的問題時，曾做過的種種努力、嘗試，最終導致商工省工藝指導所的成立。

傳統工藝品近代化的困難

日本傳統工藝品是明治時期博覽會上的展示物，在 1873 年的維也納萬國博覽會中，日本的傳統美術工藝品得到海外很高的評價，絹織品、陶瓷器、漆器、扇子等工藝品得到輸出的機會。⁹⁴這對於原本由藩主庇佑，但經歷明治維新廢藩，而導致沒落的傳統工藝產業來說，不啻是打開一條生路。另一方面，參與展覽的日本有識者，頭一次認知到美術品在輸出產業、振興經濟上的效用。維也納萬國博覽會之後，日本政府開始制定一系列相關的工藝品輸出政策，最具體的便是貿易會社的成立—如起立工商會社(1874)便以美術工藝品為輸出大宗。⁹⁵

在展覽會中，工藝品和其他農產品、工業原料、輕工業製品一併展示。以迎合外人喜好而製作的工藝品項，儘管在輸出上取得一時的成功，但事實上，整體輸出品並沒有脫離傳統高級工藝品製作的營運方式，導致成本過高，加上沒有因應大量訂單的近代生產體制，以及新製品不斷模仿舊有工藝造形與設計趣味，缺乏新意，種種原因加總使得原本輸出成效良好的日本傳統工藝品，到了明治末期已盛況不再。⁹⁶在這當中儘管有如納富介次郎等先覺者，力倡將工藝製作量產化，把傳統的工藝技術導入近代科學知識，並進行造型與式樣（按：日文原文為「図案」）的研究改良，終究沒有在國家的政策上形成有效影響。⁹⁷如何將工藝品配上近代化的生產方式、適當的改良更新式樣與工藝品功能以符合世人需求，便成為困擾戰前日本工藝產業最深刻的問題。

大正時期的日本政府曾針對此點嘗試過許多改革；如大正一年 (1912)，由農商務大臣牧野伸顯、與東京高等工業學校校長手島精一等人提出的「工藝振興に関する建議書」，便規劃全方位的建議，企圖力振國內沒落的工藝產業。⁹⁸建議書

⁹⁴ 關於明治時期日本政府參與博覽會，並把美術振興作為殖產興業政策一環的研究，見佐藤道信，《明治國家と現代美術》，頁 87-103；佐藤道信亦指出「美術輸出」主要內容基本上都是工藝品與浮世繪，其也是今日歐美收藏界中日本美術的核心。

⁹⁵ 關於維也納萬國博覽會後，日本傳統工藝界的反應與發展，見匠秀夫、原田實、酒井忠康，《明治大正の美術—洋画・日本画・彫刻・版画・工藝のあゆみ》，東京：有斐閣，1981，見第四章：萬國博覽會と工藝，頁 79-92；伊藤嘉章的文章則以陶瓷為主來討論，〈萬國博覽會の工芸デザイン—陶瓷を中心に〉，收錄於長田謙一編，《近代日本デザイン史》，東京：美学出版，2006，頁 47-61。

⁹⁶ 出原栄一，《日本のデザイン運動》，頁 57-60。

⁹⁷ 關於納富界次郎與圖案教育的單篇論文，可參考山崎達文，〈納富介次郎の産業教育—その理念形成と図案指導をめぐって〉，收錄於長田謙一編，《近代日本デザイン史》，頁 85-99；概論研究見出原栄一，《日本のデザイン運動》，頁 61-71。

⁹⁸ 「工藝振興に関する建議書」共提出七項建議，原文轉載自出原栄一，《日本のデザイン運動》，

中包括

- 一、在本省（按：農商務省）設置一掌理一般工藝相關事項的機關
- 二、設立工藝審議會，組織該方面的權威者，以審議與工藝振興相關的一切重要事項
- 三、舉辦工藝品及設計（按：原文為意匠）展覽會
- 四、舉行工藝品設計稿（按：原文為圖案）懸賞募集，以入選者來試做，並在海外試賣
- 五、務必參與公私各博覽會、展覽會的工藝審查
- 六、在輸出國設置具工藝素養的駐守官員（與商務官同階層），使其觀察並報告各國風俗的變遷與嗜好趨勢
- 七、設立工藝博物館，蒐集古今內外的美術工藝品

整份建議書包括設立一與工藝相關的主掌機關；組織權威者設立一工藝審議會；開辦工藝品的意匠展覽會；懸賞優良的工藝設計與試作品並拿到海外試賣；在輸出國設立具有工藝素養的派駐官，以調查該國的風俗與嗜好；設立工藝博物館，以蒐集古今中外的美術工藝品。以今日眼光來看，這份建議書內容涵蓋面向非常完備，若有效執行未嘗不是力振工藝產業的可行之道；但事實上因內閣改組等緣故，整份建議書最後僅有展覽會開辦成功，即 1913 年農商務省主辦的「農商務省圖案及應用作品展覽會」（簡稱農展）。

展示與改善工藝品：農商務省圖案及應用作品展覽會

農展設於農商務省下，而農商務省為明治初期殖產興業政策下新設的官廳，在 1881 年成立後便負責農、水、水產、商工業的相關事務，可以說是明治大正期日本國內發展經濟的中央機關。設於農商務省轄下的農展自開辦以來便有著振興產業的強烈色彩，以生產具有實用色彩、具有輸出市場的量產工藝品為主。

但實際上，農展成立時日本國內並沒有任何與工藝品相關的展覽會。文部省美術展覽會自 1907 年創立以來便僅有日本畫、西洋畫、雕刻三個部門，將工藝排除於展覽評選之列，1913 年成立的農展，對於長期缺乏表演舞臺的美術工藝家來說，便成為日本國內唯一的官方工藝展覽會。

只是美術工藝家並不以出品農展為傲，而持續向帝展要求開設一個工藝部門。工藝部門開設運動的代表人物高村豐周(1890-1972)認為，所謂「工藝美術品」是指「和繪畫、雕刻在同樣的意義下，以鑑賞為旨，…，外觀借用實用品[的樣貌]，但並不是以實用為第一目標」。⁹⁹這種重視鑑賞價值甚於實用價值的看法，同時伴

頁 77。

⁹⁹ 高村豐周，〈工芸と工芸美術の問題〉，《工芸時代》1(1926.12)，此處轉引自木田拓也，〈帝展が描き出す「工芸美術」の輪廓線〉，收於「工芸」シンポジウム記録集編集委員会編，《美術史の余白に：工芸・アルス・現代美術》，東京：美學出版，2008，頁 109。木田拓也的研究亦包含有關帝展中第四部「美術工藝」創設運動過程，以及其後關於「美術工藝」的種種討論。

隨著追求高級的「一品製作」風氣，基本上是強調要將工藝品視為藝術品，其出發點與重視實用、量產、外銷的農展設立精神，有許多相違背之處。

當這兩種相異精神的工藝品同時出現在農展會場上時，常使參觀者感到困惑，不清楚展覽的立場與目的為何。舉例來說，1925年首次商工省工藝展覽會（因1925年政府將農商務省分割為農林省與商工省，農展便轉至商工省轄下舉辦，故更名為商工展）會後，參觀者便有如下的感想：

生產性的工藝—無論是有責任獎勵多產工藝的農商務省或商工省，大都變得[如]文部省土壤，行美術工藝獎勵之勢；要是不這樣的話，就一邊帶著幾分焦慮，一邊[囁嚅著]「那不然要怎樣呢」這種既無定見也無理解[的話]。因為是以不徹底的展覽會走到今日，我不得不說，其矛盾便是搞得模糊不清，意即參展的個人作家、參展的業者都是在一種詭異不明的氣氛中前來聚在一起。¹⁰⁰

會場上雜亂無章的陳列方式、獎勵依據不明的審查結果，更加深原就混亂的情況，明顯地讓許多觀眾都查覺到了。「無論是陳列方式或審查結果，都沒有說明獎勵標準何在，…陳列上應該要分開才對」、「以裝飾為主的東西和以實用為主的東西，聽說好像有這兩者區別的樣子，但陳列非常雜亂，看了擬賞之後也不清楚到底哪個是被獎勵的出展品，很難了解大致的方向。說起來從一開始就是兩種有別的東西，很清楚地在審查與鑑查上內容相異，無論陳列或參觀者都分開來會比較好吧！」、「很差的陳列手法多少更加深了全體慘況」等等，出現各式各樣的批評聲音。¹⁰¹

相對於審查目標清楚的美術展，油畫家岡田三郎助從展覽本身主旨不清的角度，對農展提出根本質疑：

審查員中的專業工藝家雖然增加了，但這對於打從根本就很模糊、[意義]不清的這個展覽會致命傷來說，也沒起甚麼效用。結果只不過是招來毫無意義的煩雜而已。…農展這個東西，到底是在甚麼趣意下成立的呢？又，貫徹這個趣意的真面目（按：真正目的）在哪裡呢？¹⁰²

趣意不明對於農展這種性質的展覽會確實有不小殺傷力。每次展出品的數量都動輒高達三四千件，講究藝術價值的美術工藝品、缺乏研究更新的一般手工業產品、模仿傳統工藝的骨董化工藝品交雜出現。正因展出品龐雜，再加上陳列雜亂、獎勵標準不清，不時讓人有身在促進產業發展的共進會之感，農展的成效因而時常成為評論者痛批的對象。

持平而論，僅靠一年一度的農展，期待達到改善工藝產業整體體質的龐大目

¹⁰⁰ 〈商工省工藝展の感想〉，投稿者佐々木象堂，《國民美術》2:12(1925.12)，頁10。

¹⁰¹ 〈商工省工藝展の感想〉，三位投稿者依序為杉田禾堂、峰岸寶光、森谷延雄，見《國民美術》2:12(1925.12)，頁10。

¹⁰² 岡田三郎助，〈大正八年度の工藝美術界（中）〉，收錄於氏著《工藝美術及室內裝飾》，見《書畫骨董叢書》第十卷，東京：書畫骨董叢書刊行會，頁229。

標，不免有些勉強。¹⁰³1913年開辦、但展覽定位模糊的農展，或許僅能算是政府在「究竟該如何提高工藝產品輸出情況」的摸索下，所舉行的一個展覽會，至於達成目標之前的種種產品改善、研究步驟，則付之闕如。

相較於農展的不成功，明治末期、大正初期的教育界人士，對此則有積極的討論，其對於「工藝」一詞的界定、「圖案」訓練對於培養工藝人才的幫助，或是不同學校中不同主張的圖案科，都有深刻見解。以下以畢業自東京高等工業學校的安田祿造，以及該校的「工業圖案科」為例討論。¹⁰⁴

實業教育界人士對圖案教育的倡言

安田祿造(1874-1942)為東京高等工業學校工業教員養成所圖案科第三屆畢業生，1902年起在工業圖案科本科任教，1910年前往維也納美術工藝學校留學，三年後返日。1916-17年間，他在《時事新報》上發表四十回連載〈本邦工芸の現在及将来〉，¹⁰⁵大力針砭日本當下輸出工藝界的種種弊病，以及時人不重視工藝教育的傾向。

在文章中，安田清楚地區別「美術性工藝品」、「經濟性工藝品」(文中不時僅以「工藝」指稱「經濟性工藝品」)以及「工業品」：美術工藝是指「如美術一般、徹頭徹尾以自我為標準，將自己的理想與技巧表現於工藝上的東西」，這種主張自我表現的特質，來自於美術的特性；安田指出，所謂美術指的是「超越人間社會實際利益與實際效用的問題，探索宇宙間的美、如在繪畫、雕刻、建築、音樂上一般，主觀地表現於技術上的技巧之物」。

而所謂工業品，則是指「加工機械性、化學性、天然的物品，製作那些工藝品及各種物品的製作材料，或者是如送電事業、機械製作事業一般，其工作並沒有最終目的，而是以此計量出其他製品的消耗，如此一般」。經濟性工藝品則是將材料以外的美術應用品，從工業中分離出來；可以說是「使用透過工業生產出來的材料，將此妝點美術性的技巧，以機械或手工方式，製作出來的實用物品或裝飾品」¹⁰⁶

¹⁰³ 見時任商工省大臣的吉野信次的回憶〈アルミニュームの額縁〉《産業工芸試験所三十年史》，頁247。

¹⁰⁴ 在東京高等工業學校工業圖案科(1900-1914)創立前，納富介次郎(1844-1918)提出了「圖案」概念，並在明治中期創立了三所地方工藝學校——金澤工業學校(1887-)、富山縣立高岡工藝高等學校(1894-)、香川縣立高松工藝高等學校(1898-)——此亦值得注意。這些在1880-90年代所創立的地方工藝學校，不僅回應近代日本如何將原本世代家傳的工藝技術，納入現代教育體制的問題，某種程度上，這些討論也回應了明治維新中因廢藩而失去庇護的地方工藝職人問題。相關討論見出原栄一，《日本のデザイン運動》，頁66-71。

¹⁰⁵ 見安田祿造，《本邦工芸の現在と将来》，東京：広文堂書店，1917；複刻版收於《叢書・近代日本のデザイン》，14卷，東京：ゆまに書房。關於安田祿造著〈本邦工芸の現在及将来〉一文的研究，見樋田豊郎〈日本のアプライド・アート—大正期における工業と美術の再接近〉，收錄於長田謙一編，《近代日本デザイン史》，頁150-65。

¹⁰⁶ 「工業と工芸の區別」、「美術とは何ぞや」、「美術工藝とは何ぞや」、「美術及美術工藝と經濟的工藝との區別」，見安田祿造，《本邦工芸の現在と将来》，頁10-17。

在安田的看法中，經濟性工藝品這個新領域將不包含染料、顏料、藥品、油、塗料、紙、皮革等等由應用科學產出、且與美術毫無相關的物品；但如果利用這些材料，加以美術性的技巧——例如應用染料來製作染物、應用顏料來裝飾器物、應用紙來製作紙器等——製作出「沒有美術性技巧就不算良好製品」的物品者，就應該算是工藝。¹⁰⁷這些概念現在看來理所當然，但在明治前半期工業、工藝、美術等詞彙內含尚未確立時，彼此之間的區別並不清楚。

安田指稱的經濟性工藝品，有時也簡稱為工藝。然而這種工藝，已不再是江戶時期由藩主、社寺、上層階級所支持的金工、漆工等職人世家的作品，而是一種鎖定大眾消費市場的商品。自明治時期政府欲提振輸出工藝開始，工藝品實際輸出的品項便逐漸從美術品轉成日用品；這也暗示了一種以打開海外市場為標的的工藝商品時，首先便是要正視風俗習慣相異的歐美諸國使用喜好，尊重更廣泛的他者趣味。在輸出工藝的思考中，理解他者比起發揮個人精神更為重要。因此安田認為，今日工藝「不像過去的工藝僅含狹小意味」，相反地，「要求專心於技術面、或商業面等其他面向的時代已經來了」。¹⁰⁸

這篇 1916 年在《時事新報》上的呼籲看來十分懇切，其背景卻是政府不重視養成工藝教育人才的搖籃——東京高等工業學校工業圖案科。東京高等工業學校的工業圖案科成立於 1900 年，培育出安田祿造在內的許多工藝人才，1914 年時卻被文部省以不明原因廢除，把它併入東京美術學校的圖案科。¹⁰⁹1914 年工業圖案科被廢立時，不僅學生被移轉到東京美術學校，圖案科科長松岡壽(1862-1944)與教員鹿島英二(1874-1950)移轉至東京美術學校。¹¹⁰

廢科事件使得安田在內的許多工業圖案科教授大為不滿，認為政府完全不了解工業圖案科的設立方針，以及該科對輸出工藝有著培養人才的效用。安田指出，當時在日本國內培育工藝高等人才的僅有三所學校，各校的圖案科各有不同主張。東京高等工業學校的工業圖案科(1900-1914)，強調應用圖案與商品改良輸出；東京美術學校的圖案科，以教授學生充分的寫生、繪畫、雕刻為基礎，旨在培養美術工藝上的圖案家；¹¹¹京都高等工藝學校由於是將工藝視為建築裝飾的一部，因此該校圖案科的學習要點主要為建築裝飾上的工藝圖案。¹¹²三者相比，工業學校的工業圖案科對於輸出工藝至為重要。

1906 年東京高等工業學校創校二十五年時，曾彙整了一份介紹各科的出版品，

¹⁰⁷ 安田祿造，《本邦工藝の現在と将来》，頁 41-2。

¹⁰⁸ 安田祿造，《本邦工藝の現在と将来》，頁 43。

¹⁰⁹ 關於該校工業圖案科的分期、師資背景與主張，見緒方康二，〈明治期のデザイン教育—東京高等工業學校工業圖案科の活動〉，收錄於長田謙一編，《近代日本デザイン史》，頁 120-40；該文亦以〈東京高等工業學校工業圖案科のデザイン啓蒙活動〉為名，收錄於《叢書・近代日本のデザイン》，7 卷，東京：ゆまに書房，2009，頁 647-59。

¹¹⁰ 森仁史，〈日本におけるデザインの定義—經濟的工藝の生成〉，收錄於《叢書・近代日本のデザイン》，14 卷，東京：ゆまに書房，2008，頁 352。

¹¹¹ 圖案科成立於 1896 年，1933 年與其它科目統合為工藝科，全名改為工藝科圖案部。關於東京美術學校圖案科相關研究，見吉田千鶴子，〈東京美術學校デザイン教育略史〉，東京：美學出版，2007，頁 302-18。

¹¹² 「圖案教育的三主義」，見安田祿造，《本邦工藝の現在と将来》，頁 165。

裡面清楚點出 1900 年甫成立的「工業圖案科」的定位，是為了提升「量產物品」的銷路，進而改良設計，並非為了製作「如過去美術工藝品般意匠奇拔、並以此誇耀內外之物」。該校表明了希望「養成普通工業品中的圖案者」之意。¹¹³

這些工業圖案科的學生，必須在學校先接受意匠圖案的訓練，接著就要回到各自學科的工廠中練習實技，並讓圖案應用於實物之上。當時擔任工業圖案科家具講座講師的木檜恕一(1881-1943)，便回憶他當時受到校長手島精一的鼓勵，雄心壯志地投入木材工藝與家具設計的志業，但某次他欲參與農展的圖案（按：設計圖）卻被恩師手島精一說：「你這個家具的設計圖，是[打算]就這個樣子製作出來嗎，假使做出來了，[支撐]力也很弱，沒有甚麼實際的效用」。¹¹⁴主張成立工業圖案科的手島精一繼續向木檜說明，工藝品的「圖案」與美術「圖案」並不一樣，需以實用為基礎。像家具這種「立體圖案」，「若在教學中不指導學生材料與家具構造、實際製作上的方法，是無法製作出真正的設計圖的」。¹¹⁵

這也是東京高等工業學校「工業圖案科」與東京美術學校、京都高等工藝學校的「圖案科」不同之處。三年制的「工業圖案科」重視設計的實際應用、工廠實作，並欲改善當時一般量產工業製品缺乏意匠的情況；而五年制的東京美術學校圖案科則以研究古典圖案，其設計亦以「知識份子、有鑑賞力者為對象」。¹¹⁶因此 1914 年，當工業圖案科無預警的廢除合併至東京美術學校時，可想而知，的確引起相關人士的一陣不滿。

對工業圖案科懷抱深厚情感的安田，不久前從留學地回來、再次進入母校的工業圖案科任教。不久即遇到 1914 年的廢科事件，安田強烈質疑：

無論如何，東京美術學校主義的校風，與我等主張的工藝教育主義相去甚遠，...將根本主義完全相異的兩個圖案科並立，[就會]出現主義的不統一，不可能不阻礙了彼此的發達。¹¹⁷

該校的工業圖案科科長松岡壽也比喻，這就像是「不管其為正宗（按：日本著名的清酒名稱）還是葡萄酒就放入同一容器，讓人不得不懷疑其並不好好地深究兩者性質，只從表面觀察就迅速下判斷為同一物」。¹¹⁸

¹¹³ 《東京高等工業學校二十五年史》，東京：東京印刷株式會社，1906，頁 47；收錄於《叢書・近代日本のデザイン》，7 卷，東京：ゆまに書房，2009，頁 611。

¹¹⁴ 木檜恕一，《私の工芸生活抄誌》，頁 7-8。

¹¹⁵ 關於「立體圖案」的具體解釋，見出原栄一，《日本のデザイン運動》，頁 97-9。

¹¹⁶ 島田佳矣，〈工芸図案の将来〉演講錄，1919；此處轉引自吉田千鶴子，〈東京美術学校デザイン教育略史〉，頁 312。島田佳矣為東美圖案科的主要指導教授，在任時間約與正木直彦校長(在任期間 1901-32)相同。

¹¹⁷ 安田祿造，《本邦工芸の現在と将来》，頁 173-6。

¹¹⁸ 轉引自出原栄一，《日本のデザイン運動》，頁 74-5。至於文部省為何突然廢除工業圖案科，出原栄一認為與東京高等工業學校為了升格成為大學有關：「像圖案這種技能教育，並不符合以養成國家『知』指導者的大學調性，故而切除；京都高等工藝學校圖案科雖然沒有被廢，但也在 1919 年時遇到大學升格的問題。」出原栄一並指出，「無論是為政者或是智識階層，對養成圖案家的教育都有不少偏見，就算他們不是蔑視圖案家這種以手的技能為主體的實務職業，以養成國家指導者、重視知識人教育的大學觀來說，他們容不下圖案家的看法是無法否定的」，摘譯自頁 75。

從某方面而言，明治大正時期政府面對各種振興工藝產業的要求，並沒有積極有效的回應。回顧 1901 年東京高等工業學校校長手島精一提出的「工藝振興に関する建議書」，最後只有展覽會一項被實踐，1913 年農商務省舉辦第一屆農展欲振興輸出工藝產業。諷刺的是，次年文部省卻廢除對輸出工藝最有潛在助益的東京高等工業學校工業圖案科，兩者相比成為深刻的對照。

成立專責行政機構：商工省工藝指導所

從明治末期政府欲振興工藝產業開始，在中央機構下成立一個掌管工藝相關事情的要求便持續出現。比方說，1912 年由手島精一等人提出的〈工藝振興に関する建議書〉中，便已出現「在農商務省下設置一掌管一般工藝所有事項的機構」，希望此機構能處理「一般工藝的相關事情」然而這個建議如同其它六個建議在內，最後只有農展被實踐。數年後的 1916 年，安田祿造在〈本邦工芸の現在と将来〉也提到，希望成立一工藝的「示導機構」，以便「一面研究輸出工藝，同時聯絡業者」，¹¹⁹只是這些提議最終都未能實踐。

1927 年，帝國工藝會以會長長坂谷芳郎男之名，向當時的商工大臣中橋德五郎提出一份「工藝振興に関する建議書」，¹²⁰這份建議書中的「工藝行政機構」，不再只是處理「一般工藝的相關事情」，或是單純「一面研究輸出工藝，同時聯絡業者」這麼含糊的指令；建議書清楚指出這個機構是一個推行獎勵、指導的中央行政機關，在這個行政機關中，須另設一個工藝研究所，實地研究指導製品。如建議書的一二項所述：

- 一、在商工省設置一工藝相關的中央行政機關，做為獎勵指導施設的根源
- 二、在商工省設置一個工藝研究所，[負責]實地的製品指導

接著，這個中央行政機構必須派遣意匠家前往海外要地，調查當地的流行與嗜好趨勢，或是蒐集資料、相關參考品，更重要的是，它們必須把調查結果提供給內地業者參考。如建議書的三四項所述：

- 三、派遣技術者特別是意匠家前往海外要地，調查[當地的]流行與嗜好，提供給內地相關業者參考
- 四、在內地樞紐之地設置工藝相關資料與其他參考品的蒐集館，以供業者參考

在帝國工藝會所提出的建議書中，中央工藝機關的角色與功能變得十分具體，集官方的行政機能、研究與實地試作、將海外市場訊息供給國內一般業者。

在此建議書下設於商工省下的工藝指導所，1928 年成立，最初設於仙臺，1940

¹¹⁹ 安田祿造，《本邦工芸の現在と将来》，頁 141-4。

¹²⁰ 全文刊於《中外商業新報》1927.6.25，神戶大學附屬圖書館デジタルアーカイブ「新聞記事文庫」<http://www.lib.kobe-u.ac.jp/sinbun/index.htm> 檢索日期：2013-04-11。

年起遷至東京辦事處。¹²¹也由於一開始地點位於偏僻的仙臺，聯絡分散於各地方的工藝產業團體並不容易，指導所成立不久便開始以期刊的方式，將該所研究調查的新資訊等傳播至各地。

這份期刊名為《工芸ニュース》，採月刊形式發行，內容清楚展現工藝指導所身兼的研究、設計、業務、貿易功能，不僅舉辦演講座談會、展覽會，更介紹一般商工業者所需的貿易資訊、市面可見的新材料、新技術、還有海外一般商品趨勢。從《工芸ニュース》來看，工藝指導所的運作，大抵如它一開始所設定的疏通內外、上情下達之功能。

事實上，商工省工藝指導所所成立初期的成員，有不少是來自實業教育體系的學校，或與東京高等工業學校的成員密切來往。如所長國井喜太郎便是受到前述的安田祿造的推薦，而成為所長；安田祿造在工藝指導所成立初期，也時常與同樣畢業自東京高等工業學校的木檜怨一一起去仙臺拜訪國井喜太郎，有時出席工藝講演會、有時仔細地指導新成立的工藝指導所，叮嚀其應肩負起的使命，或者為其尋求當地官民有力人士的協助。¹²²從整個商工省工藝指導所成立的歷史背景來看，該所指導之工藝品，應視為用以買賣、富經濟效用、又有設計價值的實用物品，而非僅供賞玩收藏之用。

¹²¹ 關於商工省工藝指導所成立的經過、以及設立地點位於遠離中央的仙臺，見《產業工芸試驗所三十年史》，頁 14、16；木檜怨一，《私の工芸生活抄誌》，頁 186-90。

¹²² 木檜怨一，〈商工省工藝指導所の設置〉，《私の工芸生活抄誌》，頁 164-7。關於國井喜太郎與其畢業的富山縣立工藝學校研究，可見藤井素彦，〈產業工藝の郷里一畑正吉、國井喜太郎と富山縣立工藝學校〉，《近代画説—明治美術學會誌》15(2005)，頁 100-21。

第三節 接觸日本的「產業工藝」

顏水龍 1937 年前往商工省工藝指導所，接觸「產業工藝」的經過如下：

民國二十六年一月，我帶著美術工藝學校創立計畫的具體方案返臺，訪問先輩鄉誼、地方人士，請求協助合作，但是沒有人有興趣支持這個計畫，...經過長久的考慮，我把這個計畫又帶到總督府文教局及殖產局，想不到這些官員卻有點反應。過了不久，即聘我為殖產局囑託（顧問），要我先著手調查本省的工藝基礎，把計畫設立工藝學校做為第二個步驟。¹²³

當顏水龍把計畫同時投給文教局與殖產局後，負責教育的文教局並無回應，反而是負責有關拓殖、林務、農務、礦物等產業開墾的殖產局有了回應。殖產局向來有開發副業品的計畫，即利用島內所產的天然材料，如竹、藺草、麻、藤、木材等，製成帽子、傘骨、竹家具等商品並銷售至外地。¹²⁴當顏水龍在 1937 年初向總督府建議成立一所工藝學校時，總督府想來並沒有認真考慮，而很可能把這項提案納入殖產局的副業品計畫中，便派他前往臺灣各地調查可用的工藝材料與技術：

...我從基隆開始一直到屏東、臺東、花蓮等地，跑遍了全省各地方去參觀民間工藝（民藝品）的生產情形，做調查並收集資料，共花了五個多月的時間。我把所收集的資料帶到東京，竟還獲得殖產局的介紹信，轉赴日本通產省直屬的工藝指導所從事研究。¹²⁵

殖產局介紹顏水龍前往商工省工藝指導所，也並非毫無跡象可循。臺灣島上的工廠業者、地方單位為了改善自己的手工藝副業品，向來有請日本技師前來協助的例子。¹²⁶

只是顏水龍 1937 年 5 月在總督府殖產局的介紹信下，前往工藝指導所研習時，很可能並沒有清楚意識到自己美術工藝學校的願望，已被歸入了振興工藝產業的途徑。從啟蒙教育到振興產業，今日眼光可以清楚指出兩者本質上的落差，但從顏水龍的美術工藝學校在當時頗不受人理解的情況來看，工藝學校與工藝產業或許並沒有甚麼差別。對顏水龍來說，前往商工省工藝指導所可能僅是因緣際會；但無論如何，從許多細微線索來看，顏水龍確實曾參與不少指導所的活動。

¹²³ 顏水龍，〈我與臺灣工藝〉，頁 8。

¹²⁴ 如殖產局商品陳列館，〈臺灣に於ける見込ある副業品〉，《臺灣時報》1924-06，頁 141-50。感謝溫祝玲提供此筆資料。

¹²⁵ 顏水龍，〈我與臺灣工藝〉，頁 9。

¹²⁶ 例如商工省工藝指導所技師寺坂毅，便曾在 1936 年受臺灣總督府邀請而來進行木工講習。寺坂毅，〈臺灣の工藝材料 1、2〉，《工藝ニュース》5:11-12(1936.11-12)，頁 26-7、5-7。

參與商工省工藝指導所活動的紀錄

在工藝指導所研究數月之後，顏水龍曾於 1938 年 3 月短暫返臺，向總督府建議應「設立工藝指導機關並工藝學校」。¹²⁷返臺設立工藝指導所分所一事，顏水龍在〈我與臺灣工藝〉一文中也曾提起：

民國二十八年初秋，我結束研究工作返臺，向殖產局報到並提出報告書。是時，該局正擬設立工藝指導所分室於臺北，就再派我到東南亞及中東考察各國情形。¹²⁸

交叉比對兩份文獻，我們大略可以確定顏水龍曾經從日本返臺，向總督府建立成立一個工藝指導機構。¹²⁹然而過去僅希望成立一所「美術工藝學校」的顏水龍，為何會突然提出要成立一個「工藝指導機構」？這個問題可以從商工省工藝指導所組織內部來看。

1928 年商工省工藝指導所於仙臺成立後，隨著規模逐漸擴大，各地紛紛要求成立分部，但最後往往因各種原因不得實踐。1938 年 2 月於東京舉行一場「新擴充計劃案座談會」，成立各地支所一事再度被提起。¹³⁰此座談會促成了 1939 年 1 月關西辦事處成立，8 月時更升為關西支所；連成立多年未能升格的東京辦事處也於 1940 年春天升為東京本所，原位於仙臺的工藝指導所本所則改為東北支所。1938 年 2 月的新擴充計畫案，使得各地設立支所的長期願望得以落實。除了新成立的關西支所與東京本所，尚有九州支所、北陸支所的計畫案，¹³¹可以想見 1938 年至 40 年間，工藝指導所組織頻頻擴充，所內一片鼓舞的光景。

商工省工藝指導所是否計畫成立臺北支所？由於 1938 年 2 月的新擴充計畫座談會並沒有留下紀錄，我們不得而知。然而顏水龍在 1938 至 39 年間，曾在支所成立有望的活潑氣氛中返臺，奔走於設立臺北支所一事，卻很可以想像。

顏水龍在所期間，十分關心刊載於所內機關誌《工藝ニュース》的海外調查報告。工藝指導所為了調查海外市場發展趨勢，自立所之後，數度派遣重要成員前往歐美各國調查。調查心得通常會以連載方式，發表在《工藝ニュース》上。如所長國井喜太郎曾在 1932 年 11 月前往上海、香港、可倫坡、那不勒斯、巴黎、柏林等地考察，並發表成〈國井所長工藝行腳〉一文，並從第一信連載到第七信，最後更總結成〈海外視察後痛感工藝立國的必要〉。

¹²⁷ 顏水龍 1951 年所寫之履歷手稿（下簡稱顏水龍 1951 年履歷），顏水龍家屬提供。

¹²⁸ 顏水龍，〈我與臺灣工藝〉，頁 9。

¹²⁹ 雖然兩筆資料對返臺時間莫衷一是，但從 1938 至 1940 年間商工省工藝指導所分所接連設立來看，兩份資料所記時間都很有可能。

¹³⁰ 座談會本身並沒有留下紀錄，然而座談會的部份討論內容與建議，見國井喜太郎，〈本所工藝座談會の一テーマ〉，《工藝ニュース》7:4 (1938.4)，頁 1。

¹³¹ 九州支所、北陸支所的計畫案最終胎死腹中，並沒有成立，見《產業工藝試驗所三十年史》，頁 38；臺北支所最終也因戰爭吃緊無疾而終，顏水龍便曾回憶：「時該局正擬設立工藝指導所分室於臺北，就再派我到東南亞及中東考察各國情形。但因戰爭漸漸激烈，以致計劃擱淺而無法實現，最可惜的是通產省工藝指導所分室也不能設立起來。」見顏水龍，〈我與臺灣工藝〉，頁 9。

1939年成為大阪支所長的齋藤信治，則在1937年12月受派至德國等地考察，並在《工芸ニュース》上發表許多當時納粹德國發展手工業的方式，包含了產業政策、中央組織、地方手工業會業務等內容。除了手工業，齋藤信治也大量介紹德國如何以統制方式，來保存發展自己國內的美術。

此時的日本與由納粹領導的德國有許多往來；二戰時間兩國的法西斯主義濃厚，齋藤所寫的文章，並不光是單純介紹當地市場對工藝品的喜好，也如實反映出兩國在文化藝術面向上的統制企圖。例如，齋藤曾在訪問德國造型美術會的組織時，詢問相關人員：「形於外的行為雖然取締容易，但要取締眼睛所看不見的思想卻很困難，文藝、藝術難道不是在自由之處才會發達嗎？」，而對方回答「確實這是很困難的事業，惡化的話藝術就會滅亡，然而沒有國民性的藝術絕對是有害於國家的。」¹³²

顏水龍熟讀這篇調查報告，並曾轉錄於1952年他自己出版的《臺灣工藝》一書中。¹³³轉錄時，顏水龍將此部分納入「外銷工藝產業之振興方策」下，希望以德國力圖發展自身手工業為例，向戰後的國民政府呼籲，需重視臺灣的工藝產業、工藝教育發展。¹³⁴《臺灣工藝》雖然出版於1952年，但有許多資料是從日治時期累積而來，一方面是顏水龍自己實地考察工藝的總結，一方面則引用當時的相關文章。從參考文獻來看，雖有一半圖書書名為漢字，如臺灣經濟年報、臺灣農業年報，導致乍看以為是戰後中文書籍，但實際上幾乎所有的圖書，都是日治時期的調查與出版品。而《工芸ニュース》、《工藝指導》（按：《工芸ニュース》的前身刊物）亦在參考之列。

顏水龍參與商工省工藝指導所的活動還有許多，如1941年11月，他參與工藝指導所舉辦的第一屆「國民生活用品展覽會」，並獲獎展出；¹³⁵他也曾在1943年初，為工藝指導所的外圍團體「興亞造形文化聯盟」奔走設立支部；¹³⁶此外，他也曾投稿於《工藝ニュース》上。¹³⁷這些零散的紀錄，雖無法正面說明顏水龍前往工藝指導所後，曾接觸過哪些人、參與過哪些活動、在活動裡扮演角色為何，但顏水龍曾與工藝指導所保持密切聯繫一事卻不可輕視。

1937年的「產業工藝博覽會」

1937年5月顏水龍在總督府的推薦下，前往商工省工藝指導所，該時所內最

¹³² 齋藤信治，〈獨逸に於ける美術及工藝の統制に就いて〉，《工芸ニュース》7:7(1938)，頁6。

¹³³ 見顏水龍，《臺灣工藝》，頁116-24，其引用出處為齋藤信治的兩篇文章，〈獨逸國に於ける手工業の奨励と其の統制に就いて〉，《工芸ニュース》7:7(1938)，頁2-5；〈獨逸に於ける美術及工藝の統制に就いて〉，《工芸ニュース》7:7(1938)，頁5-7。

¹³⁴ 需特別說明的是，顏水龍雖引用此篇文章，本文卻不贊成將其與法西斯主義做過多聯想，而僅希望指出顏水龍十分熟悉《工藝ニュース》該刊物的內容。

¹³⁵ 顏水龍名列獲獎名單見〈商工省主催 國民生活用品展覽會概況〉，《工芸ニュース》10:11(1941.11)，頁12；顏水龍用以參展的獲獎草編手提袋圖片見《工芸ニュース》10:10(1941.10)，頁23。

¹³⁶ 〈消息〉，《民俗臺灣》3:3(1943.3)，頁46。

¹³⁷ 顏水龍，〈臺灣の工藝産業に就いて〉，《工芸ニュース》12:5(1943.7)，頁170-7。

盛大的活動，要屬 1937 年 6 月於大阪舉行「產業工藝博覽會」。該展覽會以「工業品美的向上」為主旨，在會場上陳列各式各樣的美術工藝品、家具圖案、機械、工具、工業製品等，展出的機械器具類不僅性能良好、外型設計也很突出。

指導所的「產業工藝博覽會」，應視為工業品美化運動（按：以今日觀點稱之則為工業設計）下的一環，此運動的思考序列，與該所所長國井喜太郎對「工藝」的看法有很大的關係。國井認為：

人光靠實用是無法生活的，在本能上[人]會要求著美，是故日常使用的物品除了以實用為旨，應當滿足美感的「美的要素」[更]是十分必要，此點更是不用說了。¹³⁸

而在當時「科學萬能主義」的時代，國井認為，日本應該要在固有的傳統工藝上，導入「近代精神與近代科學」，發展為大眾所用的工藝品，又必須滿足大眾對於美的情感追求：

我所考慮的工藝，比一般人所考慮的更為寬廣，除了適應人間所用、充實實用上的要件，還有訴求人們本能性對「美的感情」的欲求，[有此上條件]的生產活動便是工藝，而我認為，清楚依此[準則]而制作的物品便都是工藝品。¹³⁹

由此來看，國井對於工藝品的界定十分寬廣。只要符合人間實用、美的物品，都應該可以算是工藝。

1932 年所長國井喜太郎的這番話，隨後被商工省工藝指導所發表成一本以「有望本邦工業的『工藝性進展』」為題的小冊子。該手冊進一步呼籲業界，應該要提升工業製品中「美」的標準；同時工藝指導所的機關制《工芸ニュース》，也開始出現介紹海外設計的專欄。¹⁴⁰不久後的 1934 年 11 月，工藝指導所在創所七周年的展覽會上，以「日用工藝品新舊對比」為題舉辦創所紀念展。這個展覽會雖以「日用工藝品」為提，事實上卻展出了包含電風扇、手提包、桌上照明器具、電熱器、掃除用具等生活中的工業製品（圖 2-1 至 2-7）。展覽中以新舊對比的方式來陳列，同時擺上數年前的舊款式、以及當今的新樣式。為何要以新舊對比的方式舉辦展覽會，國井喜太郎的解釋之一，就是這些日用工藝品的新樣貌是配合著現代的生活變遷，以及不斷改變的時代嗜好發展；所謂的工藝品並不是一個獨自發展的封閉領域，只有推動日用工藝品進行形態上的改善，才能呈現出新的樣貌。¹⁴¹

從所長國井喜太郎對工藝品的觀點，以及該所舉辦的「日用工藝品新舊對比

¹³⁸ 國井喜太郎，〈本邦工業の工藝的進展を望む〉，《工芸ニュース》1:3(1932.8)，頁 1。

¹³⁹ 國井喜太郎，〈本邦工業の工藝的進展を望む（承前）〉，《工芸ニュース》1:4(1932.9)，頁 1。

¹⁴⁰ 《産業工藝試験所三十年史》，頁 32。

¹⁴¹ 國井喜太郎，〈市販工藝品の改善、進歩について一本所紀念展「日用工藝品新舊對比」に關聯して〉，《工芸ニュース》4:12(1935.12)，頁 1；亦見國井喜太郎，〈本邦工業品の缺陷〉，《工芸ニュース》，4:9(1935.9)，頁 1。

展」，可以看到國井喜太郎將一般日常所用的工業製品納入「工藝」的討論範疇。「工藝」不再是單一品項的集合名詞，如陶瓷製品、金工品或竹木工藝等等的合稱；「工藝品」可以泛指一切含有「美」的成份的物品。就算是日常使用的工業製品，只要具備「實用」及「美」，它便可以被視為「工藝品」。

1937年舉辦的「產業工藝博覽會」，便是這個脈絡下出現的展覽。其自1935年首次展出後，至1937年已舉辦了三回。¹⁴²「產業工藝博覽會」的展場，與「日用工藝品新舊對比展」一樣有展出機械器具，「產業工藝博覽會」將其歸到工業品部門，強調主旨即是「工業品的美化—也就是工藝化」。

由於產業工藝博覽會成效良好，使得它的名稱「產業工藝」一詞，迅速得到重視。在今日研究中，強調量產的「產業工藝」與強調單件製作的高級「美術工藝」、柳宗悅的「民藝」相對立，表示一種由工業製造方式生產，但在形態上具有美的價值，因而可以撫慰生活情感的工藝品。¹⁴³

承襲「產業工藝」的顏水龍工藝觀

1937年5月前往工藝指導所的顏水龍，很有可能知曉並參與了6月大阪的產業工藝博覽會。從顏水龍著作的文章來看，他對工藝品的定義十分類似「產業工藝」一詞。比如說，顏水龍十分強調工藝品需具備實用與「美的要素」：

工藝品之第一條件乃適應實用，即對吾人生活多少有貢獻。惟人類之本性都具備「美的情操」，雖因教養、風俗、習慣之不同而有若干差異，但除實用價值之外並應具備若干「美的要素」俾能使用者得到滿意，殆為一般共同之要求與趨向，我們所謂「工藝品」即係應此需求而產生的。¹⁴⁴

顏水龍所強調「美的要素」，是為了使人們滿足本性對於「美的情操」的追求。這種以工藝品來撫慰人類本能性地追求美感的立場，與國井喜太郎所談之「工藝」在想法上有許多類似之處。

此外，顏水龍對於工藝品的界定，也十分寬廣，生活層面中食衣住各面向之物品，都可以算是工藝品：

在目前吾人生活上所用之染織物、金屬製品、陶磁品、家具等衣食住必需品之大部分均係工藝產品，而一般工業製品亦多顯示工藝化之傾向。

又，他提到所謂工藝，「作廣義的解釋，則是對各種生活必需之器物，加以多少『美的技巧』者，皆列於工藝的範圍」。

需加以補充的是，目前部分研究認為，顏水龍的工藝觀因具備「實用」、「美」

¹⁴² 〈大阪府產業工藝博覽會〉，《工藝ニュース》4:8 (1935.8)，頁30-1；〈大阪府貿易館で開催の產業工藝博〉，《工藝ニュース》5:7 (1936.7)，頁39；〈工藝品の美的向上のため大阪にて產業工藝博開催〉，《工藝ニュース》6:6 (1937.6)，頁40。

¹⁴³ 木田拓也，〈寒在工藝美術会 1935—1940：「用即美」の工藝〉，頁37。

¹⁴⁴ 顏水龍，〈我與臺灣工藝〉，頁7；亦見顏水龍，《臺灣工藝》，頁1。

兩特質，而與柳宗悅的「民藝」一詞十分類似。但兩人對於機械製品是否為工藝，有著截然不同的態度，柳宗悅對於機械製品是否可以納入「民藝品」，呈現含蓄且模稜兩可的立場，¹⁴⁵而顏水龍則十分肯定：

凡工藝品，不論製造組織屬於個人作家，或家庭工業，或係工廠機械生產，其本質並不受此種生產過程之支配，因此只限以個人作家之手工業的生產為工藝者，不免有失當之處。¹⁴⁶

顏水龍對於工藝品、工業品的認定，是非常積極肯定且寬廣的，只要具有實用性，並且設計、形態讓人感覺美，一般生活中的各種用品都應該算是工藝。

顏水龍的這種看法，實應放入 1930 年代中期商工省工藝指導所的相關脈絡來理解。在多數物品都是機械量產的 1930 年代，一般人對工藝品的質疑焦點已不再是明治時期的「工業」、「工藝」不分，反而變成賦予「工業」與「工藝」兩個詞彙對立概念，因此「產業工藝」一詞出現時，曾有懷疑的聲音認為「只要是由機械製造的量產物品，就無法算是工藝吧？」對此，國井喜太郎解釋：

我認為工藝是被工業含納其中，並且應占工業品的極大部分...時常見到人說，工業性製造的東西就不算是工藝品，這實在是嚴重的錯誤。¹⁴⁷

正面肯定工藝與工業存在密不可分的關係，進而肯定美化物品、創造符合現代生活需求又有經濟價值的工藝品，這些態度與柳宗悅自己所談的「民藝」是十分不同的。

顏水龍 1937 年入工藝指導所時，所接觸的「產業工藝博覽會」本身即有著美化工業品、提升工業品設計的特性，不僅肯定美化了的工業品也可以看成是工藝品，也連帶模糊了今日對於工藝、工業設計兩個辭彙的想像。不僅是「工藝」與「美術」，「工藝」與「工業」終究不是一個具有實際指涉對象的詞彙，而是一個有待界定的名詞，它所包含的概念與對象都是持續變化的。

¹⁴⁵ 例如柳宗悅曾在〈工藝の協團に関する一提案〉一文中，直接地說：「這裡說的工藝，指的是手工藝（Handicraft）而不是機械工藝」，見柳宗悅，〈工藝の協團に関する一提案〉，私刊本，1927；收錄於《柳宗悅全集》8，頁 56。然而柳宗悅在 1930 年代「新民藝」出現之後，對於由機械輔助製成的「新民藝品」則呈現肯定態度，但自己本身並不主動大力提倡。

¹⁴⁶ 顏水龍，《臺灣工藝》，頁 1-2。

¹⁴⁷ 國井喜太郎，〈産業工芸品の意匠家〉，《工芸ニュース》，5:2 (1936.2)，頁 1。

第四節 在臺灣實踐「工藝產業」

1941年1月，顏水龍離日返臺，試行工藝產業實地指導：

我再度返臺後，與殖產局有關官員商量，他們在戰爭激烈之際，也無能為力，遂鼓勵我獨立推行這項工作。我並接受了一筆補助費，在臺南縣學甲鄉、北門地區（按：即日治時期臺南州北門郡學甲庄）創設南亞工藝社，開始從事工作。¹⁴⁸

南亞工藝社雖然有殖產局的補助，但從林獻堂的日記中來看，顏水龍也曾向林獻堂與林攀龍多次請求出資，以協助運行。¹⁴⁹

創立南亞工藝社

南亞工藝社的組織與運行方式，由於缺乏直接資料，許多細節目前並不清楚。但從《工場名簿》中並未登錄南亞工藝社來看，與其將南亞工藝社想像成一個有固定地點的工廠，或商社團體，不如將其想成是一個較有彈性、半官半民的工藝指導組織。¹⁵⁰從今日角度來看，南亞工藝社主要的工作，是各式藺草工藝品的改型設計。

「改型設計」並非紙上作業，首先需理解工藝品的材料特性。如南亞工藝社主要的指導重心在臺南州，如北門郡學甲庄、新營郡後壁庄、東石郡的村落等，顏水龍指出，這些地區盛產七島藺草，但七島藺纖維粗大，並不適合製成使用細緻材料的藺草帽子、座墊，所以他將其改製為手提包、踏墊、與拖鞋等物品。¹⁵¹

接著，改型設計須考慮物品的尺寸、用途與使用者的關係。例如，顏水龍指出，當地人原先會製作一種名為茄荳（按：臺語音 Kaachi，即芡薦）的傳統提籃用以販賣。依據前往鹿港進行民俗考察的池田敏雄的觀察：「芡薦在艋舺是乞丐所用的東西而被討厭，但在鹿港則會放入鮮魚、或其他買來的東西，由農民或勞動者背在肩上行走。」¹⁵²與池田敏雄一起前往鹿港的立石鐵臣，側面描繪了池田背著芡薦行走的身影（圖 2-8），從插圖（圖 2-9）來看，芡薦基本上是一種底部為

¹⁴⁸ 顏水龍，〈我與臺灣工藝〉，頁 9；然顏水龍將此筆經歷的時間誤記為 1940 年 1 月，相關考證見附錄二。

¹⁴⁹ 如「顏水龍亦來，請余以攀龍之名義加入東亞巧藝社之株式百株，許之。約坐談一時餘即去。」見林獻堂，《灌園先生日記（十三）》，頁 72（1941-02-13）。

¹⁵⁰ 《工場名簿》，臺灣總督府殖產局編印，1940 與 1941 年份；收錄於《舊外地「工場名簿」集成》第 6 卷臺灣編 6——編集復刻版，東京：不二出版，2011。

¹⁵¹ 顏水龍 1951 年履歷中提到，「創立南亞工藝社，以新營、北門、東石等鹽草生產地為中心，實地指導製作草編提包、拖鞋、蓆等」；關於更仔細的指導地點，顏水龍曾於氏著，〈臺灣の工藝産業に就いて〉中提及「...北門郡學甲庄は藺細工の村落である、又新營郡の後壁庄はアムペラ（按：應為アンペラ，藺草一種）と莫蔭（按：類似榻榻米的藺草製品）の部落で...」，見顏水龍，〈臺灣の工藝産業に就いて〉，《工藝ニュース》12:5(1943.7)，頁 15。

¹⁵² 池田敏雄，〈鹿港遊記〉，《臺灣地方行政》8:8(1942.8)，頁 100。

四方形、腹部為圓鼓形的大型纖維編織袋子，使用方式為單肩背，提帶由草繩穿過袋身，在底部簡單打個結而成。

在顏水龍的回憶中，這種提籃由於體積龐大，雖然可以裝鹽米，卻不方便婦女上街買菜用；於是他一方面將四角形的底部改成長橢圓形，縮小尺寸，一方面則考量婦女使用者所喜好的外觀設計，在手提袋上面增添適當意匠，使茄莖成為時髦的婦女手提袋。¹⁵³這種改良過的藺草編織手提袋，後來更在 1941 年 10 月，入選商工省工藝指導所舉辦的國民生活用品展。從展覽圖片來看，確實如顏水龍所言，不僅尺寸縮小、提帶縮短，提手的草繩也不再是簡單地穿過袋身於底部打個結，顏水龍設計的手提袋袋身還增添了些格紋設計。(圖 2-10、2-11)

整體來說，由南亞工藝社製造、改良過的藺草工藝品，獲得許多好評，如《臺灣日日新報》的轉述：

拖鞋、浴室踏墊、手提袋等製品在產業館的□□之下，於東京新宿百貨公司伊勢丹大量銷出，其以實用性為主，又很便宜，且有美術性的特點，受到都市人的好評。29 日開始在伊勢丹舉辦的臺灣展覽會上，也展出許多試作品，為了提升人氣，顏氏之後要前來東京。今後[臺灣]要大量移出比以前更添加內地趣向的島內用物品，商工當局也對家庭副業□□□的藺草工藝品前進內地一事，甚表歡迎。¹⁵⁴ (按：□為字體印刷模糊，無法辨認)

暢銷的藺草工藝品，不僅聞名內地的都市，也使臺灣這些過去不受注意的藺草工藝小村落，受到外界注意。如報導北門郡學甲庄時，便會以「在油畫家顏水龍指導下，因生產出流行全島的三角藺編手提袋而聞名的學甲庄」來稱呼此地。¹⁵⁵南亞工藝社的藺草工藝品，一年的年產額高達三十萬元，商品除了東京，更暢銷於大阪、福岡、大連等都市，大大開拓了外銷市場，風靡一時。¹⁵⁶

由此來看，由於內地都市的生活形態與喜好，非臺灣島內鄉村的業者可以掌握，南亞工藝社作為一種工藝指導組織，最重要的功能是利用學甲、新營、東石等本身自有的藺草原料、編織技術，產生符合現代生活的產品設計，並為產品選型。而顏水龍在這之中所扮演的角色，則是連結生產業者與消費市場之間的落差。

如果要進一步理解顏水龍在南亞工藝社中的角色，筆者認為，可以借用工藝指導所所長國井喜太郎的觀點來理解。國井喜太郎 1936 年曾以〈產業工藝品的意匠家〉一文，清楚說明工藝指導者肩負「意匠家」的角色。¹⁵⁷國井認為，今日的工藝品（日用工藝品）大多是以工業方法來製造，生產方式都是以一個物品的原型為基準，接著進行量產，在這種「定型化生產」的過程中，物品「原型」的好

¹⁵³ 顏水龍訪談稿，顏娟英、潘庭松訪談，時間 1989.05.22；收錄於《走進公眾·美化臺灣——顏水龍》，頁 403。

¹⁵⁴ 〈藺草工藝品の内地進出 内地の趣向を加味した製品を移出 督府家庭副業の振興策として力瘤〉，《臺日新》1941-08-31[04]。

¹⁵⁵ 〈戦ふ港北部落 新興北門郡の奉公運動〉，《新建設》2:5(1943.5)，頁 44。

¹⁵⁶ 顏水龍〈臺灣の工藝産業に就いて〉，頁 15；〈三角藺加工品好評 臺南州下新興家庭工藝品〉，《臺日新》1942-06-12[4]。

¹⁵⁷ 國井喜太郎，〈産業工藝品の意匠家〉，《工藝ニュース》5:2(1936.2)，頁 1。

壞是最重要的，因此大家應該把精力放在物品的「原型」上，使這些「原型」工業品帶有「工藝性」的特質。

也就是說，「意匠家」指的便是美化工業品「原型」的人，以今日語彙而言，十分類似設計家的角色。這些「產業工藝品的意匠家」，並不是要藉由設計，來主張個人的藝術性表現；相反地，改善一般工業製品原型的意匠設計，才是意匠家的職責所在。

當意匠家透過定型化生產，把好的「原型」物品散佈至一般人的日常生活中，則他們的工作便十分具有社會意義。一來，「產業工藝品的意匠家」對「原型」的設計與研究可以改善一般人的日常生活用品，進而達到美化社會的效果；二來，他們的目的與美術工藝家並不相同，美術工藝家所製作的工藝品雖有純粹藝術性的價值，但追求藝術性價值的背後其實是在主張自我精神與推崇個人的創造力。這也是國井喜太郎在〈產業工藝品の意匠家〉結尾所述：「產業工藝的意匠家是社會性的，是埋沒[自我]個性的純粹的構成家」。

這種「社會性的」特質，顯然與顏水龍服務社會的初衷相謀合。從顏水龍營運南亞工藝社的方式，也可以略窺一二。

1941 年底，僅營運不到一年的南亞工藝社聲名大噪。如前所述，南亞工藝社的藺草編織工藝品，不僅外銷至日本內地，就連工藝社所在的學甲庄也受到注意。1941 年 8 至 9 月間，顏水龍將南亞工藝社的製品藺草編織手提袋，送往商工省工藝指導所主辦的「第一屆國民生活用品展」參加審查，入選後將展於 10 月於東京、11 月於大阪，由商工省工藝指導所主辦的第一屆「國民生活用品展」。

然而入選一事，卻讓南亞工藝社內部起了爭執：

民國三十一年十二月（按：應為 1941 年 11 月）以鹽草之製品出品於日本商工省主辦之國民生活用品展覽會，獲得入選，雖有一部分之人士懇請准用實用新案註冊，因忌事業獨占有所阻害一般家庭副業之發展，因而不為一顧，乃設組合，施行一元的統制並予製品之檢查，以健全之發達。¹⁵⁸

從顏水龍輕描淡寫的文字來看，可能是南亞工藝社內部一些成員，懇請顏水龍將入選的藺草編織手提袋「登記商標」，而顏水龍認為舉將導致「事業獨占」，使暢銷的藺草編織手提袋、拖鞋、踏墊等無法為一般家庭副業所用。

此時的南亞工藝社，雖然製品十分暢銷，但實質收入似乎並沒有進到顏水龍身上：

我在推廣的時候，每日都好幾牛車載到車站，從車站要送到外國，我看了很高興，事實上我連一毛都沒拿到。¹⁵⁹

營運成效很好的南亞工藝社，也一直沒有解決「株金不足」的問題。從《灌園先

¹⁵⁸ 顏水龍 1951 年履歷，顏水龍家屬提供。

¹⁵⁹ 顏水龍訪談稿，顏娟英、潘庭松訪談，時間 1989.05.22；收錄於《走進公眾·美化臺灣——顏水龍》，頁 403。

生日記》中，我們可以看到顏水龍在 1941 年底又陸續向林獻堂請求資金援助，林獻堂雖允諾，但後來因自己需繳納戰時強迫性質的「國民貯蓄金」，而無法支援顏水龍。¹⁶⁰

在南亞工藝社內部出現歧異聲浪後不久，顏水龍正式脫離該社：

民國三十二年三月（按：應為 1942 年 3 月）南亞工藝社因社員間對於事業運營宗旨滋生歧異，本人乃脫出該社，組織有社會事業性的團體「臺南州鹽草製品統制組合」被選為理事長，力□實現平素之理想，效率頗往。¹⁶¹

顏水龍決定改組的「臺南州鹽草製品統制組合」組合，正確名稱應為「臺南州三角藺加工生產組合」，而依據楊雲萍所收藏此時顏水龍的名片來看，顏水龍出任職位為副組合長。¹⁶²依照顏水龍的回憶：

...為保持品質規格化、產銷合理化，特組織臺南州藺草產品產銷合作社，並設檢查產品制度，以利健全之營運，這可以說是很成功的工作，賦予農村經濟有相當的發展。合作社的經營極為順利，略具軌道後就交給地方人士接管。¹⁶³

這段話中的「品質規格化」、「產銷合理化」，確有其特殊的時代口號背景，¹⁶⁴然而以顏水龍的角度來說，正是這些合作社組織與官方所設的產品檢查制度，使得組織營運順利，進而得以改善農村經濟。

或許可以說，南亞工藝社中的顏水龍，不僅單是創立者，他還兼事工藝材料調查、編織品選型設計、教導編織的村民，並期能改善農村經濟；以今日語彙而言，便是從工藝品的材料研究、產品設計、實地教學、到維持事業營運的社會性，都由顏水龍一手包辦，這也讓南亞工藝社中的顏水龍具有多樣面貌。

以「工藝產業」再建臺灣的文化與傳統

在南亞工藝社順利進行後，1942 年 2 月，顏水龍於《臺灣公論》上發表了一篇〈「工藝產業」在臺灣的必要性〉。¹⁶⁵這是顏水龍首次在公開刊物上，發表自己對工藝產業的看法，從文章的小標題來看，不僅內容完整，且對國家發展工藝的

¹⁶⁰ 林獻堂，《灌園先生日記（十三）》，頁 385（1941-11-15）、頁 426（1941-12-26）。

¹⁶¹ 顏水龍 1951 年履歷，顏水龍家屬提供。

¹⁶² 見中央研究院臺灣史檔案資源系統 <http://tais.ith.sinica.edu.tw/sinicafrsFront/index.jsp>，該名片收置於「楊雲萍文書」下之「臺灣人士名片」。

¹⁶³ 顏水龍，〈我與臺灣工藝〉，頁 10。

¹⁶⁴ 岸信介、吉野信次兩人在 1930 年代以革新官僚的身分，推動「產業合理化」運動，部分研究指出工藝指導所日後所推展的日用品規格化為「產業合理化」運動的反響，見柏木博，《芸術の複製技術時代》，東京：岩波書店，1996，頁 55-57。

¹⁶⁵ 顏水龍，〈臺灣に於ける「工藝産業」の必要性〉，《臺灣公論》，1942.2；中譯見王淑津譯、顏娟英校訂，〈「工藝產業」在臺灣的必要性〉，收錄於《風景心境（上）》，頁 459-63，由於該篇文章對論文此小節十分重要，筆者亦以現有中譯本為基礎，稍微調整細節並列於附錄，見附錄一。

政策頗為清楚，又對臺灣工藝產業的現況知之甚詳

我們可以從文章中讀出許多他與商工省工藝指導所的連結，例如文中提到近來「商工省當局派遣專家前往海外」，指的便是商工省工藝指導所曾派遣所長國井喜太郎在內的技師們前往滿州、朝鮮、南洋、中北支等日本占領區域。而「當局招聘外國的權威技術人員」則指工藝指導所於 1940 年 8 月至隔年 6 月間，聘請法國室內裝飾家 Charlotte Perriand 抵日，為工藝指導所所指導設計的工藝品提供意見。

然而這篇文章也透露，顏水龍在臺實行的「工藝產業」，並不完全襲自日本的「產業工藝」。首先，〈「工藝產業」在臺灣的必要性〉最大的特點，便是顏水龍花費相當大篇幅討論高砂族的工藝，他先指出高砂族的工藝品正在沒落：

高砂族的自由工藝，是本島工藝產業發展上最重要的基礎。儘管很遺憾，其特色最近正在喪失。留存下來的樣式被業者濫用，他們快樂製作工藝的領土正在被侵蝕，這褻瀆了自由工藝的真諦。

雖然顏水龍沒有在文章中說明，但高砂族工藝品沒落的原因與臺灣總督府治理蕃人的歷史息息相關。日治時期的撫番政策，在 1930 年霧社事件後轉趨嚴密，高砂族逐漸被收編至國家體制，放棄原本生活方式，改為在政府為其劃定的土地上，進行農耕生活。改為農耕生活不僅僅是一種生活形態的轉變，伴隨而來的是一系列原生活信仰體系的摧毀，如大規模的「集團移住」——將深山奧番遷往平地山腳的部落大遷移，以利於受警察機關監視，又如部落幼齡兒童接受日式教育、平常打獵的槍枝遭到管束、生活所需物資遭受控管。¹⁶⁶高砂族原本與生活、信仰緊密結合的物品，在一系列原有文化體系逐漸被摧毀的過程中究竟還能維持多少，在顏水龍眼中似乎岌岌可危。

以殖產觀點來看高砂族人可提供的經濟效益，便成為顏水龍文中所提：「某些地方行政長官因無視其必要性，而阻礙、嫌惡其天真爛漫生命的延伸，這種事情也是有的，…有『叫他們織布不如叫他們務農』這種意見」。然而顏水龍則說：「但我相信，助長他們天生賦有的藝術心、以其長處使其獲取生活之糧也是很重要的」。

從顏水龍的立場來看，改善高砂族「工藝品」的辦法，應該要以教育啟蒙的方式，使高砂族能夠發揮自己天賦中的藝術創作心靈。顏水龍所提供的解決辦法，並不是以強硬的手段，從政治、社會面向著手，反而十分強調對高砂族人進行啟蒙與教育，這種啟蒙的方式，並不是一味灌輸他們藝術原理、操作技巧：

[只實行]特殊教育的結果，大概就是[僅]讓他們學習到如機械般的精巧及表象的熟練吧！這（種教育）簡直是抹煞他們的創造力。

相反地，他提倡：

¹⁶⁶ 見近藤正己，〈霧社事件後的「理蕃」政策〉，《當代》30(1988.10)，頁 40-55。

[我們應該要]訴諸他們自身的觀察力與創造力，就算[成品]拙劣，這些作品[卻]具現了他們自身的造型印象。

這種強調「讓造形具現眼中腦中所想」的看法，自 1935 年紅頭嶼之行便已開始。當時他對雅美族人所製「意氣滿滿」的土偶印象深刻，便是因為這些土偶真誠表現了雅美族人的生活情景。顏水龍的教育家性格，其所強調的自由創作與啟蒙精神，在面對高砂族時顯露地最為明顯。

從顏水龍晚年的回憶，我們可以看到高砂族工藝品在他心中，代表的是一種臺灣文化：

我曾經思考過，到底臺灣文化的生活造型有哪幾種類型？後來我將它歸納成四種：(1)山地文化 (2)漢民族文化 (3)外國文化(歐美) (4)日本文化。其中以山地的原始文化最具特色，不輸外國的原始文化。臺灣人不懂得寶，太多原始藝術品被外國人買去，這是很丟臉的事！¹⁶⁷

顏水龍在談論高砂族工藝時，時常強調其具有特殊的「原始文化」，然而與其說顏水龍是以文明進步／原始落後的二元立場來看高砂族的文化，不如說顏水龍是以長期旅外的眼光，重新檢視臺灣特有的文化與傳統。

〈「工藝產業」在臺灣的必要性〉另一個特色，便是強調改良臺灣的傳統工藝品，使其符合現代人生活的樣式，達到傳統復興。一如顏水龍 1933 年從法國返臺時所談，「我以久居外國的眼光來看臺灣，發現這是一塊美麗可愛的寶島，而且它有固有文化」。¹⁶⁸顏水龍在 1942 年〈「工藝產業」在臺灣的必要性〉中，再次強調：

過去，本島有相當好的生活工藝品，但識其美好的人卻很少。之所以一言貶其為古老的、無法使用的東西。

關於本島過去很好的生活工藝品，顏水龍舉出了「椅轎」的例子：

請容我以竹製「椅轎」——給幼兒坐的竹製椅子來作示範。「椅轎」實際上是兒童的椅子，適應兒童使用而生。橫放是給兒童使用，立放是給大人坐、有時拿來當成踏凳，而且一張椅子賣不到二圓，是非常便宜的東西。這樣子使用機能豐富、經濟實惠的家庭用具，因為是不加改良地、依照過去的樣子製作，所以誰也沒有注意到它。

但具體來說，顏水龍所謂的傳統又是甚麼呢？從他在〈「工藝產業」在臺灣的必要性〉不斷重複強調者，一為臺灣島上所產的天然材料，「各種木材的種類可以算出的就有百十數種，竹材中種類也很多，藤、蔓類、莞蘭、植物纖維類等等不勝枚舉，一草一木全都可以成為工藝材料」，一為器物獨特的樣式外觀與加工技巧，

¹⁶⁷ 楊智富，〈巨匠的足跡——訪談臺灣前輩美術家顏水龍〉，頁 87；顏水龍談「臺灣的造形文化」的文章尚有顏水龍，〈臺灣區的造形文化〉，《水龍頭》美工季刊 7(1985)，頁 3-9；顏水龍，〈臺灣區造形文化〉，《歷史文物》7:9(1997.12)，頁 44-51。

¹⁶⁸ 顏水龍，〈我對促進臺灣手工業所作之努力〉，《工業設計與包裝季刊》10(1977.3)，頁 6。

「說到此，[臺灣傳統的生活工藝品]樣式有很多特色、技術上也很優秀，要是有意識的指導機關，我想很快就可以發展起來」。如上述由臺灣所產竹子製成的「椅轎」，便是同時具現兩者的好例。

顏水龍在談發展臺灣的「工藝產業」時，也同時惦念著發展臺灣的傳統，這種想法到了 1950 年代他協助政府發展臺灣手工業時，也未曾改變：

我的目標要約說來是這樣：利用省產原料，活用固有的技術，製作合乎現代人生活的工藝品，進而使其成為輸出工藝而活躍於國際市場。¹⁶⁹

「省產原料」、「固有技術」都是顏水龍眼中的臺灣傳統，在這些話中不言而喻。即便到了 1978 年他回憶起 1940 年代時，也是如此定位自己：

這時期我一直潛心於研究「如何把這特有的工藝基礎復興起來」，尤其是在臺灣的地理環境中，所產出的富饒且富地方色彩的工藝材料，皆可利用；而且還擁有固有的傳統技術與造形。¹⁷⁰

這也是為何顏水龍在〈「工藝產業」在臺灣的必要性〉一文結尾，不斷呼籲「要促進業者對古老物品的再認識」，作為順應近代的生活樣式的生產基礎。

如此一來，「缺乏對臺灣傳統的真正認識」便成為發產工藝產業時，最大的致命傷。顏水龍儘管沒有明言，卻可以從一些語意段落發現，例如 1942 年顏水龍提到，臺灣雖然已經有各種振興工藝的方策，但他並不以此滿足，而令他不滿意的一個原因就是「沒有優秀的工藝人」。顏水龍接著進一步定義他心目中優秀的工藝人樣貌：

能夠秉持著對本島社會的真正認識、具備對真正明日文化建設的企圖、做出的作品[能]捕捉社會人心，能深入、廣泛普及日常生活的工藝人，我想這才是本島所需要的。

有趣的是，顏水龍對一個「優秀的工藝人」的要求，並不像一般人容易想到的是「精湛工藝技巧、設計天份」，反而是「對本島社會的真正認識」。然而這段話講的非常朦朧，因為顏水龍並沒有具體說明怎樣叫做「對本島社會的真正認識」，僅留下許多想像空間由讀者自行填補。但我們若將「具備對真正明日文化建設的企圖」視為一種對未來的期許，與此相對的「對本島社會的真正認識」，便很容易指向一種對過去的了解。這種對過去的理解，可以是歷史，也可以是文化或傳統，但無論哪一種，都可以用來說顏水龍認為一個「優秀的工藝人」，必須十分有意識地去理解何謂本島社會——特別是本島社會的過去——文化與傳統。

從各方面來看，顏水龍 1942 年高倡〈「工藝產業」在臺灣的必要性〉，真正的用意，並非在開發農村副產品、開拓山林等開發資源、振興產業的企圖，而是非常人文關懷地，懷抱著再建臺灣文化與傳統的動機。而這實踐在「工藝產業」上，

¹⁶⁹ 顏水龍，《臺灣工藝》自序，頁 12。

¹⁷⁰ 顏水龍，〈我與臺灣工藝〉，頁 9。

便是在一個個改造成具有現代生活樣式的臺灣傳統工藝品中，逐步達到「前往下個時代的文化基礎」。

小結

1932年油畫家顏水龍自法返臺，隨後於1937年投入振興臺灣工藝產業的活動，這當中有幾個重要的轉折。首先顏水龍的出發點是教育——即成立一所美術工藝學校，但後來因商工省工藝指導所緣故，顏水龍在原本的工藝教育理念之外，另外希望設置一所工藝指導機構。儘管顏水龍的〈臺灣工藝指導所（假案）設立案〉是在戰後1950年代提出，但從他1938年即曾為商工省工藝指導所設置臺北分部一事奔走來看，顏水龍的確因商工省工藝指導所的關係，出現以行政機構來指導振興工藝品生產的想法。

商工省工藝指導所的「產業工藝」，不僅揭示一種外銷導向的量產工藝品，更隱約帶出傳統工藝品近代化過程背後的一系列問題。例如為量產工藝品舉行的展覽會（如農展），要如何落實展覽趣意？若缺乏工業圖案教育的訓練，量產工藝品要如何改善自身的「意匠」？又一處專責的工藝行政機構，應該具體負責何種工作內容？外銷導向的「產業工藝」，也擴充了一般概念中的「工藝」範圍；當近代機械被使用、製造技術與材料逐漸擴充、消費者品味被納入考量、工藝品須改良以符合現代生活，「產業工藝」儘管未正式使用今日概念中的「工業設計」一詞，在精神上卻十分類似，也可以說兩者界線十分模糊。從1942年〈「工藝產業」在臺灣的必要性〉來看，顏水龍提倡的「工藝產業」，在臺灣現代化程度不及日本的背景下，主要仍以手工藝品為主；只是在概念上，顏水龍與指導所一樣，賦予工藝更寬廣的範圍跟定義。

顏水龍所發展的臺灣傳統手工藝品，在他眼中代表著臺灣的傳統與文化；透過將其納入現代人生活的方式，臺灣的傳統似也得到再生，並能透過外銷出現在國際市場上，一如「茄苳」被改成時髦的婦女手提袋，外銷至內地一樣。由此來看，顏水龍所提臺灣的「工藝產業」，便不只是圖謀經濟振興，還有背後重要未被清楚說明的動機。

第二章 戰時「生活工藝」運動下的顏水龍

目前研究認為，日本民藝運動的推手柳宗悅（1889-1961）帶給顏水龍工藝觀極大的影響。¹⁷¹一般普遍的說法是，兩人交往起自 1943 年，當時柳宗悅來考察臺灣的生活用品，在環島一周的考察旅行中認識了位於臺南的顏水龍，並與他分享許多對民藝的看法，顏水龍深受影響，而兩人的連繫持續到戰後。但筆者進一步深入了解後，卻發現情況遠較一開始所想的複雜許多。

首先，柳宗悅來臺之前，顏水龍在臺南州已有數年的工藝指導經驗，從他 1942 年〈「工藝產業」在臺灣的必要性〉一文來看，顏水龍對於「何謂工藝」，在臺灣發展「工藝產業」的要點，都有自己明確的想法，因此若說顏水龍的工藝觀完全承繼自柳宗悅的「民藝」，顯然並不恰當。

此外柳宗悅所談的「民藝」，與顏水龍從商工省工藝指導所學習到的「產業工藝」，在近代日本工藝史中一方面是兩種截然不同的研究脈絡，另一方面雙方卻又有著複雜的交流。今日以「民藝運動」為主題的書籍，往往需要在書中，開闢一個小節來討論「產業工藝」。例如民藝運動學者 Yuko Kikuchi、Kim Brandt，在博士論文改編出版的書籍中，都提到主張建立生活器具美學的民藝，與主張改善輸出工藝品、進而出現「產業工藝」一詞的商工省工藝指導所兩方，有著許多互動。

172

相對地，由商工省工藝指導所發展出來的「產業工藝」，在今日研究中，往往被納入明治期以來，日本振興外銷工藝品的序列，正如第一章第二節的背景回顧所示。許多研究也已指出，日本以外銷為導向的傳統工藝品在近代化、改良設計、調查海外市場喜好的進程中，實質意義已漸脫離「工藝」，成為今日概念中的「デザイン（design、工業設計）」。¹⁷³但無論如何，「產業工藝史／設計史」的研究者仍需在自已書籍中，開闢一小節來專門討論「民藝」。¹⁷⁴

由此來看，顏水龍與柳宗悅 1943 年的會面，並不僅是雙方個人的面晤，也可以看成兩種意識形態的交流。還原顏水龍是如何在自已「工藝產業」背景中，理解並欣賞柳宗悅及其「民藝」，過去未見討論卻是十分重要的議題。

第二，1943 年 3 月柳宗悅受邀來臺考察生活用具，受到臺灣方面盛大歡迎，同時舉辦了幾次演講與座談會暢談其民藝觀。然而民藝論即使在日本社會，受人

¹⁷¹ 林承緯，〈顏水龍的臺灣工藝復興運動與柳宗悅—生活工藝運動之比較研究〉，《藝術評論》18(2008)，頁 167-195；Yuko Kikuchi，“Refracted Colonial Modernity—Vernacularism in the Development of Modern Taiwanese Crafts.” In Yuko Kikuchi ed., *Refracted Modernity: Visual Culture and Identity in Colonial Taiwan*, pp. 217-47.

¹⁷² 如 Kim Brandt 便在 *Kingdom of Beauty* 一書中，注意到 1937 年以前民藝同人與工藝指導所的互動，見 “What Becomes an Export Most? Mingei and the State before 1937”，頁 128-35。

¹⁷³ 森仁史，〈展望〉，收於長田謙一編，《近代日本デザイン史》，頁 81-2。

¹⁷⁴ 如研究日本近代工藝史的學者森仁史，於其著《日本「工藝」の近代—美術とデザインの母胎として》一書中，便將「民藝」單獨另闢一小節名為「新たな美学—機械美、民芸、構成」來討論；相同情況亦可研究工業設計史的學者出原栄一，在氏著《日本のデザイン運動》一書中，則「民藝」放在「第二章：大眾運動とデザイン」下以單獨的一小節提及。

理解的程度並不如今日想像的良好，此亦成為民藝運動者努力擴展自身組織與理念的目標之一；如此來看，當柳宗悅來臺時，臺灣方面的接待者究竟理解了多少？又客觀來看，柳宗悅的短暫訪臺行程是否對臺灣造成甚麼實質影響？有待進一步討論。

第三，柳宗悅來臺時，曾在臺灣為其舉辦的座談會上，數次提到將「民藝」改成「生活工藝」，認為一般人只要一提到「民藝」就會聯想到奢侈品。然而「民藝」在柳宗悅的詮釋下，指的是各種日常生活中的平凡器物，故稱「民眾的藝術」又簡稱「民藝」。那麼何以強調與民眾生活貼近的「民藝」，會被人連想到骨董品或奢侈品？又，此時期「生活工藝」一詞被使用得十分頻繁，不僅日本的民藝運動，連概念上與之相左的商工省工藝指導所，也頻頻在 1941 年前後以「生活工藝」作為該所未來發展目標。就連顏水龍 1942 年的文章〈「工藝產業」在臺灣的必要性〉，也提起希望發展「生活工藝品」。生活工藝究竟是一個普通的名詞，還是有獨特使用情境的辭彙，亦是過去未見探討的問題。

本章的出發點原先是在探討柳宗悅與顏水龍的關係，但接著發展出來的多方人員的相互交涉，已超過筆者的能力範圍。因此鎖定以上三個問題來安排第二章的三個小節，第一小節再次評估柳宗悅對臺灣工藝的影響力；第二節希望從 1940 年代日本的時局變化，來看「生活工藝」一詞如何出現，並大量為人使用；第三節，欲指出顏水龍所談的「生活工藝」，與柳宗悅的想法有一定的出入。

第一節 再探柳宗悅對臺灣工藝界的影響

1943 年 3 月 13 日到 4 月 16 日間，柳宗悅在東洋美術國際研究會以及日本民藝館的委託下，來到臺灣調查生活用具。¹⁷⁵這趟三周左右的緊湊行程從林本源宅邸開始，透過金關丈夫的隨行筆記，我們可以看到柳宗悅一路從臺北、淡水、新竹、霧峰、鹿港、彰化、南投、安平、臺南、學甲、高雄、東港、羅東、宜蘭，最後再回到臺北。¹⁷⁶在這些地方，最令柳宗悅讚嘆不已的，便是臺南的關廟庄：「就算只見到這一個村落，特地辛苦地來到臺灣也就值得了。[這個地方]的有趣程度，遠遠超過其他地方。」¹⁷⁷這個看來十分普通村落，之所以會引起柳宗悅的興趣，主要因為「作為工藝村，關廟庄十分接近理想」。

關廟庄—柳宗悅理想的工藝村與現實落差

關廟庄是一個位於臺南州新豐郡的庄落，人口約一萬五千人。庄落以關帝廟為中心，顧名思義為關廟庄，周圍則散佈著五個部落，每個部落都以不同的竹製

¹⁷⁵ 柳宗悅，〈臺灣の生活用具について〉，《月刊民藝》5:6 (1943.6)，頁 2-6。

¹⁷⁶ 柳宗悅口述，金關丈夫筆記，〈臺灣の民芸に就いて(上)〉，《民俗臺灣》3:5 (1943.5)，頁 2-6；〈臺灣の民芸に就いて(下)〉，《民俗臺灣》3:6 (1943.6)，頁 12-6。

¹⁷⁷ 柳宗悅口述，金關丈夫筆記，〈臺灣の民芸に就いて(上)〉，頁 6。

品為副業，有的製斗笠、有的製竹籠，使得整個關廟庄是非常有名的「竹細工部落」。¹⁷⁸（圖 2-12 至 2-15）

在關廟庄，編製竹器的工作大多由女性負責，當男人外出田地工作時，家家戶戶的婦女便兩三成群地聚在一起開始編織。男性在農閒時也會加入大型器具如竹椅的編組。在男女老少分工有序的情況下，關廟庄編製竹器的工作是搭配著農耕工作進行，基本上是一種以家戶為單位生產的家庭副業。¹⁷⁹

在柳宗悅眼中，關廟庄這種傳統漢人大家庭制的生產方式，是一種絕佳的生產組織：

我在關廟時，發現了相當完善的組織，真是令人感到驚訝。在那裏有完備的大家庭主義的組織，發揮了很大的功能。¹⁸⁰

柳宗悅口中所謂「大家庭主義的組織」的實際情況，可以分成兩個面向來談，首先是關廟庄建築的秩序感。¹⁸¹柳宗悅將漢人的合院建築視為一種井然有序的環境，工作由家族成員是一起分工，母親可以一邊工作、一邊照顧小孩，小孩並不會因為母親工作而得不到照料，因而關廟庄的工作環境並非「工廠老闆與工人」的關係，「這和工廠裡面限定時間內完成作品不同，這裡的工作是在非常祥和的氣氛中完成」。¹⁸²

接著，柳宗悅觀察到關廟庄村民們是把製好的竹製品交給合作社，再統一領取工資。他認為這種產銷方式可以杜絕「貪得無饜的中盤商」介入生產者與使用者之間，導致「中盤商都很有錢、製作者則是襤褸貧困」這種消費社會的病態。因此「沒有中盤商的剝削，若以工藝團體而言，關廟正是一種理想的境界。」¹⁸³

但事實上，柳宗悅眼中所見的關廟庄，是一種凌空於現實層面以上的理想。如他所述：

關於關廟，應該要從各種方面來談...。我們生產新產品的工作，必須要有組織，用個人的方式工作是不行的，非得以共同體的方式來工作不行。如果不利用中世紀的合作社（gild）組織來工作便無法推展，這是非常明確的事情。...¹⁸⁴

¹⁷⁸ 金關丈夫，〈グラフ解説 竹細工の村〉，《民俗臺灣》2:4 (1942.4)，頁 27。

¹⁷⁹ 關於關廟庄製竹的工作情況，見立石鐵臣，〈民俗圖繪：關廟庄にて(一)~(六)〉，連載於《民俗臺灣》1943.8、9、10；中譯見邱函妮，《灣生・風土・立石鐵臣》，頁 102。

¹⁸⁰ 〈生活と民芸座談会—柳宗悅を圍んで〉，《臺灣公論》1943.6；中譯收錄於《風景心境（上）》，頁 476。

¹⁸¹ 儘管柳宗悅並沒有明確說出此一建築形制，然而從其筆畫手勢與描述，可知柳宗悅所指的為臺灣最常見的「合院建築」，關於合院建築形制的描述，見國分直一，《臺灣の民俗》，東京：岩崎美術社，1968，頁 192-7；相關研究亦見黃蘭翔，〈漢人の「宗族倫理風水觀」からみた臺灣の伝統的民家〉，收錄於玉井哲雄編，《歴博国際シンポジウム アジア比較建築文化史の構築—東アジアからアジアへ—2008 報告書》，佐倉：国立歴史博物館，2009，頁 37-55。

¹⁸² 〈生活と民芸座談会—柳宗悅を圍んで〉，中譯見《風景心境（上）》，頁 476。

¹⁸³ 〈生活と民芸座談会—柳宗悅を圍んで〉，中譯見《風景心境（上）》，頁 477。

¹⁸⁴ 〈生活と民芸座談会—柳宗悅を圍んで〉，中譯見《風景心境（上）》，頁 476。

從這段話可以明顯看到，柳宗悅討論關廟庄時，已逐漸進入他的個人思緒；他所談論的，並不是真實世界中的關廟庄，而是真實世界的關廟庄印證了他腦中某種中世紀的理想。

柳宗悅這種把關廟庄的大家庭主義，視為社會主義底下、中世紀職人工房一般的理想典型，與他 1927 年提出的「工藝の協團に関する一提案」相關。¹⁸⁵該提案是柳宗悅正式提出「民藝」一詞的隔年，當時他懷抱著創立日本民藝美術館的願望，踏上實踐的第一步——設立一種如中世紀行會般的工藝協會(Craft Guild)。這個組織將如中世紀的隱士，聚集在修道院集體修行，以協團(Communion)為單位，過著集體工作與修行的生活型態。柳宗悅認為，協團提供的團結、互相幫助功能，能夠避免工藝製作者墮入現代藝術追求自我表現的個人主義。培養一個工藝協會(Craft Guild)最好的辦法，就是設立一個以協團形式運作的工藝村。

柳宗悅這種建設工藝村的理想，和他的學習院求學時的學長武者小路實篤有異曲同工之妙。1916 年武者小路實篤於今日宮崎縣一帶成立「新しき村」，該村落落實烏托邦社會般的理想生活，村民除了勞動工作，也能享有村中各種藝術活動；村中並不存在著資本社會的勞動剝削，工人也無須為求生存犧牲精神生活。

目前相關研究已指出，包含柳宗悅、武者小路實篤，以及推行農民美術的山本鼎、童話家宮澤賢治，都應被納入大正時期流行於日本的 Ruskin 思潮來理解。在 1920 至 30 年代日本國內馬克思主義受到彈壓之際，崇尚中世紀社會主義式的 Ruskin 思想，因其溫和的人道主義，並未特別受到壓制，且帶給日本文學家、畫家、思想家極大的影響。反映在作品與行動上，便是畫家與作家崇尚描繪自然景色、主張保護農民與勞動者的生活品質、使民眾生活具有不受資本主義侵犯的情感。¹⁸⁶

這種人道式的社會主義理想流行的背景，是日本明治末期以來日益苛刻的勞動關係。1905 年日俄戰爭時，日本已大至完成能源革命，進入重工業社會，各種發達的兵器工廠、軍工廠、鐵道業、海運業、造船業等重工業林立，但在礦工廠底下工作的大量勞工，其薪資卻極為苛刻，不僅工作環境惡劣、長時間工作也是很常見的事。¹⁸⁷文學家與畫家自然溫暖的作品，背後時常對比現實社會生活的慘澹。¹⁸⁸柳宗悅所謂建設一個「理想的工藝村」，便是日本在 1920 年代各種思潮與當時社經結構下的產物，這也是他為何十分在意勞動與剝削的關係。

但在 1940 年代的臺灣，關廟庄的村民把製好的竹器交給「合作社」，是業者

¹⁸⁵ 柳宗悅，〈工藝の協團に関する一提案〉，私刊本，1927；收錄於《柳宗悅全集》8，頁 56。1939 年在《月刊民藝》編輯式場隆三郎的要求下，柳宗悅重將此舊文刊於《月刊民藝》，見《月刊民藝》1:7(1939.10)，頁 2-7，以及《月刊民藝》1:9(1939.12)，頁 18-20。

¹⁸⁶ Yuko Kikuchi, *Japanese Modernisation and Mingei Theory*, pp. 23-39；亦見由渡辺俊夫、菊池裕子(Yuko Kikuchi)等共同策畫的展覽，《自然の美・生活の美：ジョン・ラスキンと近代日本展》，神奈川県立近代美術館、郡山市立美術館，1997，頁 89-114。

¹⁸⁷ 三和良一，《概説日本經濟史—近現代「第 3 版」》，東京大學出版會，2012，頁 78-90。

¹⁸⁸ 如關川夏央曾交叉比對志賀重昂的短編小說《小僧の神様》情節，與現實生活中日本 1916-19 年經濟從極度繁榮到一夜之間泡沫化的情況，並以此進文本分析，見關川夏央，《白樺たちの大正》，東京：文春文庫，2005，頁 288-309。

「最近因公定價格的問題，自己去兜售不划算，所以就由合作社統一處理」。¹⁸⁹「公定價格的問題」指的是強制業者採用公定價格銷售，這是日本政府為了抑制戰爭時期物價飆升的一種作法。

1937年7月中日戰爭開始後，臺灣總督府曾採取一連串控管資源、抑制物價的舉動，如開戰後的8月，先公布「暴利行為取締令」以控管金屬品與原料價格；隔年9月進一步實行「物品販賣價格取締規則」，規範棉、毛、人造纖維、皮革製品、鐵屑等物品價格；最後1939年9月隨日本政府一同發布的「價格等統制令」，直接將所有物價都凍結在9月18日當天的物價水平，此亦稱為「九·一八價格停止令」。¹⁹⁰在這一系列的物價管制中，若是業者販賣物品超過公定價格，就會受經濟警察的管束。在柳宗悅眼中關廟庄理想的行會運作模式，依金關丈夫的調查，是因九一八價格停止令，導致村民原有銷售管道利潤減少，¹⁹¹而非村民主動「杜絕中盤商的介入」。

若回到柳宗悅一席話的發表演場，則可以觀察到1940年代位於臺灣的眾人，對「理想的工藝村」一番話，有著微妙的反應。柳宗悅的這些話，處發表於考察結束後的一場座談會上。這場座談會由臺灣公論社主辦，主題為「生活與民藝座談會—以柳宗悅為中心」，出席者分別有雜誌編輯兼主持人小石原勇，大倉三郎（總督府營繕課長）、立石鐵臣（油畫家）、金關丈夫（臺北帝大教授）、中村哲（臺北帝大教授）。從座談會記錄來看，整場討論十分熱烈。但針對關廟庄這個「理想的工藝村」話題，相對於柳宗悅一口氣興奮地發表感想，在座者幾乎都無法給予回應，僅有金關丈夫不時補充一下關廟庄的實際情況，或者稍微總結柳宗悅的談話。最後這個話題就在中村哲教授突兀地打岔到其他問題時，草草地結束了。

柳宗悅來臺時，受到臺灣許多歡迎。然而除了柳宗悅對臺灣現實生活狀況了解有限，其提倡的「民藝論」在臺灣受一般人理解的程度有多少？從關廟庄的例子來看，並不能持完全肯定的態度。從《生活與民藝座談會》上對話的落差可以知道，「民藝」除了是一個易解的概念，同時也是一種複雜理論與社會運動，在日本自有十分特殊的形成脈絡；在臺灣，由於社經歷史並不相同，對民藝作為一種理論與運動背後更深層的想法，未必能引起1940年代臺灣各界人士的共感。¹⁹²

但從後續發展來看，柳宗悅來臺一事，確實為臺灣帶來影響，1943年成立的

¹⁸⁹ 關廟庄並非一開始即將產製品交給「合作社」，金關丈夫在柳宗悅的發言後補充：「在今天的合作社組織形成以前，出去販賣這些產品是村內青年的工作，他們將作品放在車上，到很遠的地方去銷售。…但是最近因為公定價格的問題，業者自己去兜售不划算，所以就由合作社統一處理」，〈生活と民芸座談会—柳宗悅を圍んで〉，中譯見《風景心境（上）》，頁477-8。

¹⁹⁰ 關於戰爭末期臺灣總督府的物價控管整理，見吳聰敏，〈臺灣農畜業之生產額：1902-1952〉，《經濟論文叢刊》29:3 (2001.9)，頁25-6。

¹⁹¹ 金關丈夫，〈グラフ解説 竹細工の村〉，頁27。

¹⁹² 類似例子也可見1942年華北地區的「第二回石門地區厚生產業展覽會」新作民藝展。在當地主持新作民藝展覽會的吉田璋也，注意到儘管參觀者多有住在當地的日本人，中國人看起來卻沒甚麼反應。研究者金谷美和便曾指出，民藝同人認為華北新作民藝展中所代表的中國文化，並不一定有得到中國民眾的理解。見金谷美和，〈「民眾的工藝」という他者表象—植民地狀況下の中国北部における日本民芸運動〉，收錄於山路勝彥編，《植民地主義と人類学》，2002，頁359。

「臺灣生活文化振興會」便被認為是柳宗悅與民藝風潮推動下的一個組織。

顏水龍與「臺灣生活文化振興會」的成立

柳宗悅四月離臺後，1943年5月31日，臺灣總督府以文教局長西村高兄為首，聯合島內的美術家、工藝家、建築家與官民有力人士成立了「臺灣生活文化振興會」。¹⁹³在立石鐵臣的回憶中，此會成立的經過是：

以去年春柳宗悅氏來臺為契機，在夏天開始之際誕生了生活文化振興會。會長為文教局長，事務所設於文教局內。以刷新生活的造型面為目標，為了舉辦十一月的生活工藝展，八月時金關丈夫、文教局的細野浩三、以及我一起在全島巡迴（我是此時入會的）。¹⁹⁴

在8月入會的立石鐵臣記憶可及的範圍中，成立於5月的此會主要以柳宗悅來臺為契機而組成。¹⁹⁵目前許多研究，多以立石鐵臣的此篇文章為基礎，來探討「生活文化振興會」。¹⁹⁶

事實上，此會的成立原委並非完全如立石鐵臣所說，而十分複雜。依據《工芸ニュース》7月所載，該會創立前，曾特地請該會理事顏水龍前往東京連絡：

在此之前，為了取得內地相關方面的連絡，理事顏水龍特別前往東京，主要是與商工省工藝指導所、興亞造形文化聯盟連繫。¹⁹⁷

主要是為臺灣與內地之間「文化性、產業性的工藝交流」進行努力。

柳宗悅1943年4月中離臺，到5月底「臺灣生活文化振興會」成立，時間非常地短暫，僅有一個多月。顏水龍究竟是在這短短一個月間，前往東京拜訪相關人士？還是更早、在柳宗悅來臺之前，就已經開始連絡臺灣、內地發展工藝？由於缺乏文獻，並不得而知。然而1943年2月的《民俗臺灣》人事消息欄，曾有一則有趣的記載：

顏水龍氏為了『興亞造形文化聯盟』臺灣支部設立準備，二月下旬前往臺北。

¹⁹⁸

1943年2月柳宗悅尚未來臺，若說「臺灣生活文化振興會」是柳宗悅影響下而成

¹⁹³ 〈造形文化の振興へ 臺灣生活文化振興會創立總會〉，《興南新聞》1943-06-01[2]。

¹⁹⁴ 立石鐵臣，〈生活文化振興會覺書〉，《民俗臺灣》4:4(1944.4)，頁26-7。又此文文末提到，要將結尾未完的「竹の家」部分，投到《民俗臺灣》下個刊號，然而最後「竹の家」部分投到了《新建設》。見立石鐵臣，〈竹の家〉，《新建設》19(1944.4)，頁27。

¹⁹⁵ 立石鐵臣應該是透過金關丈夫而入會，兩人同為《民俗臺灣》的重要支持者，金關丈夫為雜誌的創辦人，而立石鐵臣則為雜誌提供插畫與設計封面，兩人與其他雜誌同人亦時常一起進行各地民俗採訪。

¹⁹⁶ 如廖瑾媛，〈臺灣近代藝術的表徵—《民俗臺灣》的光與影〉，頁90；邱函妮，〈灣生・風土・立石鐵臣〉，頁100。

¹⁹⁷ 〈臺灣の造形文化運動〉，《工芸ニュース》12:5(1943.7)，頁26。

¹⁹⁸ 〈消息〉，《民俗臺灣》3:3(1943.3)，頁46。

立的團體，該會自然尚未有發起的可能；而此時的顏水龍，則正為了「興亞造形文化聯盟」設立臺灣支部忙碌，但「興亞造形文化聯盟」又是甚麼團體呢？

興亞造形文化聯盟是一個成立於 1942 年 10 月，帶有中日友好政治意味的工藝團體。此份名單中所記載的「中華民國國民政府」，指的是汪兆銘政權下的南京國民政府，而非當時遷都重慶的重慶國民政府；又此份名單中的中方人員職務任所，大多位於 1937 年中日事變之後日本所占領的中方區域。名單整理如下：

會長	日本商工會議所會長	藤山愛一郎
副會長	中華民國國民政府財政部次長	嚴家熾
副會長	華北建設總長（按：華北政務委員建設總署督辦總長）	殷同
理事長	東京美術學校教授	高村豐周
副理事長	工藝家	大森光彥
副理事長	中華民國駐日大使館參事官	孫湜
常務理事	商工省工藝指導所技師	小池新二
常務理事	興亞院囑託	杉浦齊
常務理事	中華民國教育部督學	沈立
常務理事	東京高等工藝學校教授	寺畑助之丞
理事	建築家	山脇巖 （按：此時應同時兼任商工省工藝指導所囑託）
理事	日本民藝協會專務理事	村岡景夫
理事	東京帝國大學教授工學博士	藤島亥治郎
理事	造幣局囑託 工藝家	吉田源十郎
理事	早稻田大學教授 工學博士	佐藤文夫
理事	東京美術學校助教授	山崎覺太郎
理事	商工省工藝指導所技師	齋藤信治 （按：此時應為商工省工藝指導所大阪支部長；兩個月後 1943.1 所長國井喜太郎調任「大日本工藝會」會長後，齋藤即升任商工省工藝指導所所長）
理事	評論家	大山廣光
理事	東京美術學校助教授	內藤春治
理事	日本輸出工藝聯合會主事	田澤嘉一郎
監事	株式會社寶翰堂社長	清水孝平
監事	評論家	新田寄利雄

※ 資料來源：〈興亞造形文化聯盟役員名簿〉「本邦ニ於ケル協會及文化団体關係雜件 第二卷 1・K (16) 興亞造形・・・」, アジア歴史資料センター

這份看似聯合中日兩方人員的工藝團體，實際上的連絡幹員以商工省工藝指導所的技師和成員為主，其中主事者，應為擔任常務理事的小池新二。¹⁹⁹小池新二約 1941 年夏天入商工省工藝指導所，42 年 3 月至 6 月間，受興亞院委託前往中支、北支視察當地的工藝品，停留約八十天。6 月回日後，小池新二接連於 8、9 月份的《工芸ニュース》上發表考察感想，²⁰⁰10 月時，把自己在中國考察的日記，彙整成〈中國旅行日誌〉。²⁰¹從這份日誌中，可見小池新二與興亞造形文化聯盟創會會員如殷同、沈立等中方人員來往，雙方對於以手工業來改善一般民眾經濟此點頗有共識。若再加上「興亞造形文化聯盟」於 1942 年 10 月成立，大略可以知道小池新二在該會可能的角色。

商工省工藝指導所向來有派遣所內成員赴外考察的習慣，特別是中日事變之後，考察地點明顯從歐美地區轉向東北亞，包括 1937 年以前即由日本佔領的滿州與朝鮮，以及中日事變之後華北、華中一帶的新佔領區域。1942 年日本佔領緬甸後一兩年，工藝考察的觸角也隨即延伸至緬甸這個新佔領區。此時期商工省工藝指導所的工藝考察範圍，可見其隨著二戰期間日本帝國版圖擴張一起變動的趨勢。²⁰²

一如其他前往華中華北考察的日方人員，小池新二對於在中國所見的建築與工藝品讚嘆不已，認為其極富有造形特色。但同時間，小池新二也見到戰爭使各種傳統手工產業凋零，因此該日誌中可見其到處拜訪相關人士，討論復興手工業的可能性。同時希望藉著復興傳統手工業，達到復興中國「造形文化」的企圖。興亞造形文化聯盟 1942 年 10 月創立時，顏水龍尚與工藝指導所保持往來，例如前年十月，他以南亞工藝社的藺草編手提包參與該所舉辦的「國民生活用品展覽會」，過去他也曾為商工省工藝指導所來臺設立臺北支部一事，因此他在興亞造形文化聯盟創立幾個月後，協助該所成立臺灣支部，也並非不可能。

歸納 1942 至 43 年間的各項事件，較有可能的情況，是顏水龍 1943 年 2 月已先進行「興亞造形文化聯盟」設立臺灣支部的計畫，再來才是柳宗悅 3 月抵臺後，引起臺灣島上極大的迴響。²⁰³如此來看，1943 年 5 月成立的「臺灣生活文化振興

¹⁹⁹ 關於日方在 1937-45 年間於中國的工藝活動計畫，由於已與本論文關聯稍遠，加上缺乏一手史料與二手研究，筆者並未更進一步研究。然而在顏水龍家屬提供的相關資料，可以確認顏水龍認識小池新二，兩人於 1980 年也有通信記錄，顏水龍亦藏有幾份由小池新二所著「人間工學」的講義。

²⁰⁰ 小池新二，〈講演及座談會：支那工藝文化の現状(1)〉，《工芸ニュース》11:7(1942.8)，頁 10-7；〈講演及座談會：支那工藝文化の現状(2)〉，《工芸ニュース》11:8(1942.9)，頁 22-7。

²⁰¹ 小池新二，〈中國旅行日誌〉；收錄於氏著，《汎美計畫》，1943，頁 289-316。

²⁰² 此部份尚有許多值得深究的部分，或許應納入日本如何治理二戰時得新佔領區來討論，例如日方對一甫佔領區展開工藝考察，其目的為何？動機如何？是屬於經濟性的開發？文化上的共榮？或者二者兼具等等，都有待進一步的研究。

²⁰³ 如《臺灣日日新報》社論便出現了〈本島民藝品の保護強化〉的文章，文中討論是否該成立民藝館，或用總督府博物館的部門來展出好的民藝品。臺北帝大教授工藤好美也在《民俗臺灣》

會」，便很可能奠基在顏水龍所奔走的「興亞造形文化聯盟」臺北支部之上，又趁著柳宗悅來臺後各界將目光投向工藝品之勢，兩者一併合而設立的結果。是故在臺灣生活文化振興會規約的第二條，闡述該會目的時，便提到同時提到「圖謀適合生活的造形文化的振興」，以及「助長民間藝術的醇化向上」兩項目的。²⁰⁴

在生活文化振興會創會的眾多參與者中，顏水龍幾乎是唯一一位同時與商工省工藝指導所以及柳宗悅雙方直接接觸的成員，因此他自然是 5 月生活文化振興會創會的當然成員。而立石鐵臣由於是 8 月才加入此會，對於此會的籌備經過便僅能從外部事件推想一二。總而言之，臺灣生活文化振興會便在籌備曲折的情況下，於 1943 年 5 月成立了。

創會之後，由於主要籌備工作在臺北，而顏水龍人在臺南從事工藝產業指導，因此在立石鐵臣的回憶中，顏水龍對於該會的參與度並不是特別高。針對此時臺北的籌備時期，立石如此寫著：「以後主要是此會的金關（按：金關丈夫）、大倉營繕課長（按：大倉三郎）、細野（按：細野浩三）諸位與我推進準備，該會所屬的臺南顏水龍君也適時地加入。」²⁰⁵曾協助創會的顏水龍，在一連串曲折的過程中，由於沒有留下任何記錄與想法，在今日的相關研究中便也未曾受到注意了。

從生活工藝展到決戰生活展

依據臺灣生活文化振興會創會隔日的新聞報導，1943 年 5 月 31 日成立臺灣生活文化振興會，一開始便計畫以半年時間籌備一場生活工藝展覽會，預估約於 11 月在臺北舉辦。²⁰⁶從該會趣意書中的「事業計畫」來看，生活工藝展覽會在臺北結束後，還要在同月舉行兩次地方移動展；相關人員還要搭配展覽，舉行「與生活工藝相關的演講或座談會」。主要目的是發現、搜集島上優秀的生活工藝品，並進行陳列、購買斡旋。²⁰⁷

為了這個「生活工藝展覽會」，8 月起理事金關丈夫、文教局的細野浩三、以及此時入會的立石鐵臣，三人便在臺中、臺南、花蓮、臺東各地舉辦一系列的「生活工藝品座談會」座談會。²⁰⁸在立石鐵臣的回憶中，總督府營繕課長大倉三郎也不時加入，展覽籌備末期時，四人頻繁地在文教局內的模型室討論試製品，持續準備展覽。²⁰⁹

上發表一篇幅很長的〈民藝論〉，從學理、時局層面來探討柳宗悅的民藝理論，這篇原預定於 7 月刊出的〈民藝論〉，後或許因工藤個人忙碌延至 9 月，刊於《民俗臺灣》3:9(1943.9)，頁 2-14。

²⁰⁴ 〈臺灣の造形文化運動〉，《工藝ニュース》12:5(1943.7)，頁 26。

²⁰⁵ 立石鐵臣，〈生活文化振興會覺書〉，《民俗臺灣》4:4(1944.4)，頁 26。

²⁰⁶ 〈造形文化の振興へ 臺灣生活文化振興會創立總會〉，《興南新聞》1943-06-01[2]。

²⁰⁷ 〈臺灣の造形文化運動〉，《工藝ニュース》12:5(1943.7)，頁 26。

²⁰⁸ 見〈島内記事 生活工藝品座談會〉，《臺灣美術》創刊號(1943.10)，頁 31-2（感謝黃琪惠學姐提供刊物影本）。其餘另見〈生活工藝品座談會〉，《臺日新》1943-08-31 [n02]；〈生活工藝品座談會を開く〉，《臺日新》1943-09-03 [02]；〈生活工藝品座談會を開く〉，《臺日新》1943-09-02 [n02]。

²⁰⁹ 立石鐵臣，〈生活文化振興會覺書〉，《民俗臺灣》4:4(1944.4)，頁 26。

在立石鐵臣的心目中，這個展覽會一方面「要整理浪費與虛飾，一方面也以造型生活的簡素健全為目標」。此外，為了達到「脫離依靠內地、活用本島生產品」的目標，「[該會將要]刺激誘導島內生產者，並啟蒙一般大眾」，同時協調教導一般大眾，以及生產業者。之後則要「幫助[業者]生產島內日常用品的健全新製品」，並「讓一般大眾了解日常用品的用與美」。²¹⁰

「日常用品的用與美」是柳宗悅的「民藝」最重要的概念之一。柳宗悅認為日常生活使用的器物，雖不受一般人注意，但其不矯飾、自然質樸、實用機能等本身即是一種美。只是在 1940 年代，柳宗悅與日本民藝協會同人更傾向使用「生活工藝」來取代「民藝」一詞，如柳宗悅在臺灣舉辦的座談會上所說：

民藝絕非是經常被誤解的奢侈品，而是廉價做成的簡單樸素而美麗的物品，使用在生活中，矯正過多浪費的毛病，所以這應該是戰爭時局下的一種理想...有時候誤會（按：「民藝」被誤解為奢侈品一事）來自於「民藝」這個詞，如果改成『生活工藝』或『再生產業』這樣的辭彙說不定好些。²¹¹

由此來看，立石鐵臣回憶這個展覽會初衷「整理浪費與虛飾」、「讓一般大眾了解日常用品的用與美」的特點，便與柳宗悅所談「民藝／生活工藝」的想法，十分穩合。

立石鐵臣對「生活工藝」一詞似有著深刻體悟。8 月他與金關等人為了年底生活工藝展覽會舉行環島座談會不久，9 月便發表〈生活工藝品的反省〉一文。文中他大力批評島上普遍有著「裝飾過度」的傾向，痛批商品似乎非得加上各種俗氣艷麗的彩繪不可，「像這樣的附加裝飾有如畫蛇添足，並不會增加生活工藝品的美或溫潤感」。立石鐵臣舉出臺灣的竹椅子為例，說明像這種普通便宜的竹椅，只要「認真看待它的人就會認出它是巧匠的製品」，因為這些竹椅「確實把握竹子的機能，構造樸素而毫不誇張」。²¹²無論如何，展示生活工藝品所具現的「日常用品的實用與美」，顯然是立石在展覽會中努力的方向。藉由生活工藝展推廣「日常生活用品的實用與美」，民藝概念中易解的部份，似乎也能推向大眾，然而，這個展覽最後真有達到它的初衷嗎？

按照立石鐵臣的回憶，展覽的籌備過程非常不容易。不僅戰時的空襲警報開始干擾生活，討論時由於聚集衣食住行各方面的人士，意見也時常無法整合。在準備過程中，主持人金關丈夫又不時出差，導致整個展覽會的準備過程大多落到立石鐵臣的頭上。最後連皇民奉公會都逐漸插手這個展覽會，連討論籌備的地點也從文教局移轉到皇民奉公會本部，而這使得立石十分不悅：

我對展覽會的熱情逐漸冷卻，因為這和一開始的企劃不一樣，這樣一來變得無法充分發揮展覽會的效果。更何況光由我一個人來連絡各部門、規劃

²¹⁰ 立石鐵臣，〈生活文化振興會覺書〉，《民俗臺灣》4:4(1944.4)，頁 26。

²¹¹ 〈生活と民芸座談会—柳宗悦を圍んで〉，中譯見《風景心境（上）》，頁 473-4。

²¹² 立石鐵臣，〈生活工藝品の反省〉，《興南新聞》1943-09-13[7]，中譯見《風景心境（上）》，頁 481-3。

展覽會的陳列效果是完全無法執行的...在展覽開辦前幾天，金關丈夫又出差至中國了，完全沒有充分討論...陳列當天，在會場完全不能看的東西實在很多...後來我就生氣了，全部排上去吧！原本計畫要在用品旁邊放置此物品好壞的解說牌也不放了！心裡實在不悅。²¹³

展覽初始的期待和最終結果的落差，從立石鐵臣的滿腹牢騷鮮明地呈現。

皇民奉公會究竟干涉了甚麼，我們無從得知，但從立石滿腹牢騷的文章中，我們可以知道這個展覽在籌備時，曾一度暫定名稱為「決戰下簡素生活展」。²¹⁴值得注意的是，這裡所說的「簡素生活」，無論與柳宗悅所言「簡單樸素而美麗的物品，並使用在生活中」，或是與立石鐵臣所嚮往「擁有美與溫潤感的生活工藝品」，都有著微妙的差異。依照立石鐵臣的回憶，決戰下簡素生活展是以「反省決戰體制下的島民日常生活、創造簡素剛健的生活」為旨，從其立旨來看，該展很可能是被納入皇民奉公會所推行的「戰時生活簡素化運動」。

皇民奉公會的「戰時生活的簡素化運動」，是起自 1943 年由該會設定的六大組織目標之一。主要是為了「抑制戰時的消費行為、下降生活費，圖謀日常生活的簡素化」，²¹⁵以穩定國民生活的方式，來確保總力戰體制可以發揮最大作戰效力。搭配「戰時生活的簡素化運動」一起舉辦的，還有「指導者的陣頭指揮運動」、「皇民鍊成徹底運動」、「生產增強皆勞運動」、「配給適正化運動」，以及「必勝貯蓄運動」共六大運動，每一項都是皇民奉公會藉以建設高度國防國家的政策。²¹⁶在這些政策之下，「決戰下簡素生活展」的展覽旨意「反省決戰體制下的島民日常生活、創造簡素剛健的生活」，便很明顯地被賦予了形塑戰時國民生活的期待。

這個生活工藝展覽會，從原訂的 1943 年 11 月一延再延，最終於 1944 年 3 月 5 日至 12 日間，於臺北公會堂舉行；然而展覽名稱已非籌備時期的「決戰下簡素生活展」，而是「決戰生活展」。從「決戰生活展」開展後的相關報導來看，²¹⁷這個展覽已經完全不見立石鐵臣所期待「讓一般大眾了解日常用品的用與美」的初衷。從生活工藝展、決戰下簡素生活展、最後到決戰生活展，從這些展覽名稱的微妙變化，多少也可以看到強調工藝品或物品之美的特質逐漸消淡，取而代之的是決戰時局的氛圍，以及皇民奉公會可能的強勢介入。立石鐵臣在這當中的無奈可以猜想得知。²¹⁸

²¹³ 立石鐵臣，〈生活文化振興會覺書〉，《民俗臺灣》4:4(1944.4)，頁 27

²¹⁴ 立石鐵臣，〈生活文化振興會覺書〉，《民俗臺灣》4:4(1944.4)，頁 26。

²¹⁵ 〈大東亞戰爭一周年紀念 六大實踐目標〉，《新建設》1:4 (1943.1)，頁 61。

²¹⁶ 〈大東亞戰爭一周年紀念 六大實踐目標〉，《新建設》1:4 (1943.1)，頁 60-61。

²¹⁷ 〈決戰 總切替へだ 決戰生活展〉，《臺日新》1944.3.2[02]；〈衣服更生相談所 決戰生活展覽會場に開設〉，《臺日新》1944.3.4[03]；〈決戰生活展下見會〉，《臺日新》1944-03-04 [n02]；〈決戰生活展覽會 けふから島都公會堂で開く〉，《臺日新》1944-03-05[03]等。

²¹⁸ 立石鐵臣對此展覽會曾發表過兩篇較為詳細的文章，其中〈生活文化振興會覺書〉刊於《民俗臺灣》而〈決戰生活展は何を語ったか〉刊於《新建設》；兩篇文章著重的面向十分不同，刊於《民俗臺灣》的文章對展覽的籌備過程多有坦率直接的批評，而刊於《新建設》的文章則多有避重就輕的意味，此應是《新建設》刊物本身與皇民奉公會互動密切相關。又〈決戰生活展は何を語ったか〉一文所刊的《新建設》刊號便是以〈生活戦にも勝ち〉和「決戰生活三則（按：

立場相左的立石鐵臣與顏水龍

作為臺灣生活文化振興會創會會員的顏水龍，事實上也參與了生活工藝展覽會（決戰生活展）。他除了跟立石鐵臣一起篩選參展作品，自己也新作了椅子、桌子等大型家具參加展出。然而在立石鐵臣的眼中：

顏水龍君新作的椅子桌子等雖很努力，卻還未達[境界]。由長枝竹與桂竹不同[品種]而來的差異，是怎樣也沒辦法的，但意匠未臻緊密。距離靜悄悄不聞工作敲打聲的境界，還很遙遠。說起來顏君帶有一種近代趣味，時常與素材不能很好的結合。²¹⁹

簡單地說，立石鐵臣認為顏水龍雖很努力提出作品，但作品卻還不到位，設計（意匠）還不到十分「緊密」的程度，彷彿還可以聽到或看見顏水龍在作品上努力雕琢的痕跡，與那種化雕琢於無形的寂靜境界尚有一段距離。

這個批判「顏君帶有一種近代趣味」的立場十分有趣，因為立石鐵臣與顏水龍同為「決戰生活展」的籌備人員，且背景十分類似。兩人都是油畫家，又彼此認識；1941年《民俗臺灣》創刊後，兩人也都在這份以研究民俗文化為主的雜誌上主筆圖文專欄，立石鐵臣所繪者為「臺灣民俗圖繪」、顏水龍則是「工房圖譜」（圖 2-16 至 2-19）；更重要的是，兩個人曾先後指出臺灣島上若要發展美術，必須從實際生活與工藝美術著手。²²⁰

在今日研究中，兩人時常因為背景類似，而被概略地理解成《民俗臺灣》雜誌中受柳宗悅「民藝」影響者，但就《民俗臺灣》中兩人的圖文專欄而言，已顯見兩人面對臺灣民俗、臺灣工藝時的態度差異。廖瑾瑗曾對兩人在《民俗臺灣》中的圖文專欄，曾進行過非常細緻的文本分析，本文希望直接引用她的分析成果，予以兩人差異性一些想法。

廖瑾瑗指出，立石鐵臣「臺灣民俗圖繪」專欄的視角，往往反映出立石鐵臣身為畫家的一面；「臺灣民俗圖繪」的文字不僅時常顯露出一位畫家對於色彩、線條的敏銳觀察，也有著畫家跳脫一般觀點，來觀察眼前景物的傾向。例如立石曾生動描述，工匠在彈棉花時，工具常會發出「byou byou」的聲音，而棉花漫天飛舞的景象則讓立石開起玩笑來：若彈棉花的工匠不剪平頭，恐怕他們下班回家時，就要花費一番工夫彈自己的頭了。立石幽默的口吻與豐富的想像力，也是「臺灣民俗圖繪」專欄超人氣的原因。

但另一方面，廖瑾瑗也指出，描繪生動的立石，對許多工匠的器具、製作程序的描述，都不如顏水龍的「工房圖譜」清楚。顏水龍的「工房圖譜」幾乎是鉅

三守則）」為開頭，加以其它討論決戰生活情況的文章，儘管沒有明言，似可推論該刊號為「決戰生活」的特刊；此刊號出刊日期為 1944 年 4 月，在日本於二戰戰史中，已進入戰末敗色濃烈的時期。

²¹⁹ 立石鐵臣，〈生活文化振興會覺書〉，《民俗臺灣》4:4(1944.4)，頁 27。

²²⁰ 見立石鐵臣，〈臺灣美術論〉，《臺灣時報》1942.9；中譯見《風景心境（上）》，頁 543-4。

細靡遺地記錄各種出現在工匠身邊的器具，從名稱、材質、尺寸、到使用方法，連成品的製作過程、工匠的組織、一天平均工作量等等，都在記錄之列。廖瑾瑗接著以更多例子，刻劃出立石鐵臣在一般工匠、家庭婦女的工作現場時，儘管不時對製作過程、內容有一些疑惑，但他大多採取靜立旁觀、不打擾、或是不直接互動的方式，如同「只是一個站在遠處，欣賞婦女服裝顏色變化的外來者而已」。

221

廖瑾瑗的分析，清晰地刻劃出隱藏在一幅幅活潑生動「臺灣民俗圖繪」後，有著一個遠遠觀望現場的立石鐵臣身影。在面對工藝品時，立石鐵臣也較傾向欣賞保留器物的原樣、或讓質材本身的特質顯露出來，而不是以人工的方式加以改造。如他批評島上裝飾過度的藺草編織手提袋：「手提袋本身編織材料的顏色變化就很夠了，在此之上再加以描繪，正有如疊床架屋，而且油畫顏料複雜的質感無法與袋子的材料搭配」，或是如他談論代用品的問題：「用竹料製作金屬湯匙的代用品時，被應用的竹子自然會變成像金屬品的樣子…不要再錯把竹子材料拿來冒充金屬材料，製作時一定要表現出對材料的信賴感。」²²²

顏水龍雖然也認為製作工藝品時，要尊重材質之美，但他同樣強調「創造」的重要性，一如他 1942 年〈「工藝產業」在臺灣的必要性〉所言：

...我並不是說要照原本的樣子原封不動地再生。而是要不厭其煩地考慮現代人的生活形式，當成生活工藝品來生產。不得不說，這[個做法]是前往下個時代的文化基礎。²²³

從這裡可以看，儘管立石與顏水龍兩人同樣使用「生活工藝品」一詞，但顏水龍更注重生活器物能否以符合現代人生活的方式被加以改造。以他自己十分推崇的「椅轎」為例（圖 2-19），顏水龍認為臺灣傳統的竹製椅轎，之所以不受一般人重視，是「因為是不加改良地、依照過去的樣子製作，所以誰也沒有注意到它」。然而，「若是把這椅子添入現代的洋風、或內地風的生活樣式，考慮一下大小、再把材料美術性地加工一下，我想，這椅子就會被大量使用了」。²²⁴

事實上，顏水龍並沒有清楚界定，應如何在「尊重工藝品的質地之美」以及「進行適當改良、美術性地加工一下」兩者之間保持平衡，然而他持創造生活工藝品的立場，明顯成為立石鐵臣批評：「說起來顏君帶有一種近代趣味，時常與素材不能很好的結合」最有力的註腳。

²²¹ 廖瑾瑗，〈臺灣近代藝術的表徵—《民俗臺灣》的光與影〉，頁 73-81；又，廖瑾瑗的分析與過去研究立石鐵臣的文章，在觀點上截然不同。廖瑾瑗指出立石鐵臣在大量描繪「臺灣民俗圖繪」的同時，也與真實的臺灣民俗生活有著深層的距離感；但邱函妮與洪千鶴則在各自研究中指出，立石鐵臣因為參與《民俗臺灣》，使他的繪畫創作轉向生活場景，並充滿生活感。見洪千鶴，〈畫家的左手：日治時期臺灣創作版畫研究〉，臺大藝術史研究所碩士論文，2004，頁 96-8；邱函妮，〈灣生·風土·立石鐵臣〉，頁 99-101。

²²² 立石鐵臣，〈生活工藝品の反省〉，《興南新聞》1943-09-13[7]，中譯見《風景心境（上）》，頁 483。

²²³ 顏水龍，〈臺灣に於ける「工藝産業」の必要性〉，《臺灣公論》，1942.2，中譯見附錄一。

²²⁴ 顏水龍，〈臺灣に於ける「工藝産業」の必要性〉，《臺灣公論》，1942.2，中譯見附錄一。

第二節 1940 年代「生活工藝」的時局色

在 1940 年代，生活與工藝是兩個不斷被連在一起討論的詞彙。不僅顏水龍於 1942 年在〈「工藝產業」在臺灣的必要性〉中曾提到：

工藝產業必須要徹底考慮現代人的生活樣式，使之生產生活工藝品，並成為下一個時代的文化基礎。²²⁵

與顏水龍素有往來的商工省工藝指導所，於 1941 年新年起，也於該所機關誌《工芸ニュース》上，以〈生活工藝的建設〉、〈再談生活工藝〉兩篇文章作為該所未來的發展方向。²²⁶連民藝運動同人，此時也有以「生活工藝」來取代「民藝」一詞的趨勢。然而何以「生活」在此時期與「工藝」會有這麼密切的連結？又頻繁使用的「生活工藝」一詞，是否為此時特定的使用辭彙？

以下將以 1940 年日本新體制運動前後所談的「生活文化」一詞開始，嘗試理解工藝是如何被納入生活來一併討論，又如何在此時期與民藝與商工省工藝指導所之間，呈現些微差距的樣貌。此部分討論，儘管與顏水龍的工藝活動並無直接關係，但卻十分有助於理解此時眾人談論問題背後，1940 年代初期獨特的氛圍。

近衛新體制下的「生活文化」

1937 年中日開戰，過了前兩年尚稱餘裕的生活後，1939 年情勢急轉；旱災導致米糧不足，加深一般人對於戰爭不知何時結束的恐慌，原本以為可以很快結束的中日戰爭，到了 1939 年則演變成為第二次世界大戰。國際上歐戰開打、日德義同盟國締結，原先推進順利的中日戰場也陷入泥沼。

在國民各界對於「高度國防國家」、「強力內閣」的期待中，連續三任的短命內閣（平沼內閣 1939.1-8；阿部內閣 1939.8-1940.1；米內內閣 1940.1-7）也加深日本國內變幻詭譎的政治氛圍。因此當 1940 年 6 月，近衛內閣發表聲明要組織一個確立強力政治體制時，得到政界、評論界、右翼、軍部、政黨各方面的支持。近衛內閣的「新體制運動」便是在各界的期待中挾著超人氣登場。

相異於後任的東條英機（內閣在位期間 1941.10-1944.7）是以陸軍軍人身份擔任內閣，並以其日本軍國主義者為人所知，前任的近衛文麿（內閣在位期間 1940.7-1941.10）與日本的革新官僚、轉向學者（按：概指因懷抱社會主義或自由主義等，在 1930 年代彈壓共產的氛圍中受迫轉向的知識份子）有更密切的來往。這些革新官僚與轉向知識人，希望透過近衛內閣建設具有近代性、合理的社會體制。這使得近衛新體制一開始充滿了「革新性」；近衛內閣期待透過一種新型態的

²²⁵ 顏水龍，〈臺灣に於ける「工藝産業」の必要性〉，《臺灣公論》，1942.2，中譯見附錄一。

²²⁶ 國井喜太郎，〈卷頭語：生活工藝の建設〉，《工芸ニュース》10:1 (1941.1)，頁 5；國井喜太郎，〈卷頭語：再び生活工藝について〉，《工芸ニュース》10:2 (1941.2)，頁 5。

國民運動組織，廣納政府、軍部、議會範圍以外的國民階層，形成一種與過去政黨政府截然不同的國民組織，達到「上意下達、下意上達」的效果；另一方面，這種國民組織也可以矯正因戰需而膨大的財閥獨佔體制，接著牽制強勢的軍部。儘管這企圖隨著近衛內閣下臺，最後並沒有達成，僅作到「上意下達」而成為國家控制人民生活的工具，但其一開始確實有著改善社會體制與國民生活的企圖。²²⁷

在近衛內閣組閣不久後，1940年10月大政翼贊會成立，作為國民運動組織的一環，其廣納政黨、軍部、市民智識階層、右翼，以及富革新色彩的昭和研究会成員。在1930年代中受到各種政治運動、勞動運動、思想運動彈壓的自由派、左派等知識者，如尾崎秀實、三木清、蠟山政道、岸田國士、笠信太郎等人則視其為改造國家的最後機會。²²⁸曾編纂翼贊國民運動史一書的學者北河賢三便指出，大政翼贊會文化部認為新體制中的文化建設，應該立足於全國民的基礎來創造新文化，意即這種新文化必須從傳統中再創。而尋覓傳統最具體的實踐方法，便是振興地方文化。因為日本文化中的真正傳統，如今已不復存於受外來文化影響的中央，反而是地方民眾的生活保留較多日本原本生活樣貌。翼贊會文化部長岸田國士提到，現代日本歪斜風俗的問題來自於自文化與生活的游離，然而「文化真正的姿態應該是從國民的生活中顯現」，也就是應該注重「生活文化」。²²⁹

「生活文化」在1940年前後的報紙、雜誌或相關討論中，成為一個新的流行詞彙，²³⁰具體解釋依各人稍有不同，然而大多肯定國民的生活本身即具有文化意義。這種生活特別指稱相對於中央的地方生活，意義上具有未受外來文化干擾的日本的傳統。曾建議翼贊會須成立文化部、且推薦岸田國士為文化部長的哲學家三木清，便認為：

所謂文化，並不單是文學或美術，生活作為人間的製造物，[屬於]文化此一觀念是不得不確立的事。我等平生所用的語言、日常的交際與交通、眼睛所見各處國民的風俗，一般稱為生活的東西，就已經是文化了，應該稱為生活文化才是。²³¹

²²⁷ 林茂，《日本の歴史 25—太平洋戦争》，頁 167-85。

²²⁸ 林茂，《日本の歴史 25—太平洋戦争》，頁 182-3。

²²⁹ 岸田一語出自大政翼贊會文化部「第一回四國文化協議會會議錄」1942.1；本文引用則轉錄自北河賢三，〈戰時下の地方文化運動—北方文化連盟を中心に〉一文對大政翼贊會文化部的整理，頁 230-1，該文收錄於《文化とファシズム》，東京：日本經濟評論社，1993，頁 207-42。

²³⁰ 就筆者看過的史料中便已出現許多次，主要集中於日本內地報紙與智識階層的文章，如岸田國士，〈生活文化の建設—衣食住への再考察〉，《讀賣新聞》，1940.10.17；三木清，〈新しい考え方、見方、生活の仕方〉，《讀賣新聞》1941.1.1；三木清，〈生活文化と生活技術〉，《婦人公論》，1941.1；〈座談會：新しき生活文化の諸問題〉，《月刊民藝》3:1、3:2 合併號(1941.2)；小池新二，〈生活文化としての造形美〉，1942.11，收錄於氏著，《汎美計畫》，頁 21-7。

²³¹ 三木清，〈新しい考え方、見方、生活の仕方〉，《讀賣新聞》1941.1.1；收錄於《三木清全集 15》，頁 432-6。值得注意的是，三木清在此時期的許多文章中，都密集思考著當下的國民生活、日本過去與未來的文化，甚至其與東亞關係的意義，見三木清，〈傳統論〉，《知性》1940.1；收錄於 1941.1《藝術論叢書》4 冊、1943.3《新版現代哲學辭典》，日本評論社刊中之一條目、1943.11《哲學ノート》、1967《三木清全集 14》東京：岩波書店，頁 307-17。三木清，〈生活文化と生活技術〉，《婦人公論》1941.1；收錄於《三木清全集 14》，頁 384-401。

在三木清的界定下，「文化」一辭的真正意涵，就如耕作一般，應該是人面對自然時積極地採取行動，而人們生活中的語言、炊事、交際、風俗，因為是自古以來人面對各種環境時所產生的應對方式，所以國民的生活形式本身即是一種承襲傳統、承接未來的文化。

這種新體制所談的「生活文化」與過去流行的「文化生活」有很大不同；三木提到，大正時期流行的「文化生活」只不過是把所有東西都加上「文化」二字的淺薄舶來品，如「文化住宅」、「文化村」、「文化電器」；但實際上那並沒有深入西洋特質的核心，因此充滿了「奶油臭味（按：原文為バタ臭い）」。

這種過度歐化主義的「文化生活」也時常給人輕佻浮薄感。因此新體制運動中的「生活文化」不應一味模仿或持排外主義，而要求真實理解外國文化，同時從生活即我國文化的傳統中，創造真正的、新的「生活文化」。

三木清曾參與昭和研究所、大政翼贊會，並發表許多對新體制國民生活的看法，部分則是站在個人的哲學家立場觀察人間與社會，但很大一部分是提供近衛內閣當作對內、對外政策的哲學性基礎。其著眼於國民的生活、並進一步思考其與文化的關係這件事，確實反映出 1940 年代初期日本帝國在變動劇烈的世界版圖與歷史觀中嘗試尋找自我的定位。

民藝運動自身的困難—從民藝到「生活工藝」

大政翼贊會文化部所強調的地方文化價值、國民生活的重要性，對於在 1940 年遭逢困難的日本民藝運動來說，無疑是一項轉機。起於 1920 年代中期的民藝運動，經過 1930 年代的理論體系化與成員組織膨脹後遭遇許多批評，其可從一份問卷作為切入點觀察。這份調查調查由民藝協會製作，希望了解一般知識人是怎麼看待「民藝」，問卷發給了 40 至 60 歲上下，身分橫跨新聞記者、詩人、文學評論家、哲學家、小說家、劇作家、油畫家、版畫家外交官、語言學教授、植物學者等廣泛的日本知識階級。調查結果於 1940 年 1 月民藝運動的機關誌《月刊民藝》刊出。²³²

除去那些了解並贊同民藝的問卷，其他的問卷都反覆提到幾個類似的問題：部分問卷認為：「民藝品只不過是一些好事者之流強加一些道理（叫人珍重生活中的雜器）」、「民藝這個東西，多少是愛好藝術學問的好事者極盡無聊之作」；有些問卷則認為民藝品有骨董化的傾向：「我對於骨董抱持著反感，一如創作民謠一樣，我對於最近的創作民藝品也有不快之感」、「我認為要忌避民藝品骨董化的傾向」；面對 1930 年代流行一時的新作民藝品，部分問卷則認為：「大家所仰慕的民藝確實是很美，但是價格並不美，就連新品也十分昂貴」、「對於在現代中製作、卻是模仿古民藝，然後配上大眾負擔不起的高價格一事，我無法服氣」。好事者之作、民藝骨董化、昂貴的新作民藝品，這三項幾乎是 1930 年代末期，對民藝運動時最

²³² 〈民芸はいかに一般知識人から理解されているか—はがき回答〉，《月刊民芸》2:1 (1940.1)，頁 13-6。

常見的指責。這些批評，與民藝自身的發展過程有關。

「民藝」一詞，最初是 1920 年代由柳宗悅與陶藝家如河井寬次郎、濱田庄司等所想出的概念，意指一般民眾日常生活中所用的雜物，如陶皿、織品、草編墊子、手袋等。這些雜物因為日常生活隨處可見，向來不受到重視，但民藝運動的發起者柳宗悅希望透過「民藝」的概念，讓人重新正視這些日常生活中的物品，也有不輸美術品、工藝品的美感。這些民藝品在出身東京上層社會的柳宗悅與其友人眼中，擁有快速現代化的東京所失去的傳統特色，於是他們透過一次次前往偏遠村庄、鄉鎮的旅遊考察，不斷挖掘、收藏這些各地區所使用的日常生活物品。

部分研究認為早期「民藝」概念的發展與推動，與 1920 年代日本居於城市的中產菁英分子所感受到的種種脅迫感有關；伴隨大正時期高等教育普及、國家經濟過速成長、以及從村鎮移入城市的大量新中產階級，原先居於城市的少數舊中產菁英份子一方面感到自身文化、經濟在立足社會的資本不斷流失，一方面在面對新中產階級時，則希望建立起領導者自我角色。儘管這些少數舊菁英分子大多具有文學、哲學、藝術的養成背景，但他們背離繁榮的城市文化、把目光轉往鄉村地區的日用雜物，企圖透過樹立一種新的美感標準，²³³在社會上建立另一種文化標竿。²³⁴可以說，民藝一詞是帶著對於過往的懷舊情懷，在各方討論中不斷地被塑造、發明出來的一個詞彙。²³⁵

然而對於一般不理解民藝理論的人來說，這些「民藝品」不過就是日常生活中的杯碗、衣料、家具而已；他們眼中所見的「民藝」不過是一群喜好文學藝術的「好事者」為這些日常用具所強加的概念。當柳宗悅等民藝同人從偏僻鄉村生活搜羅而來的「民藝品」，被展示於現代大都會的東京時，一般人視這些「民藝品」為特殊趣味家的蒐藏品，或某種與現代生活脫節的骨董品。《月刊民藝》的創刊編輯式場隆三郎對於一般人視民藝品與現代生活脫節一事特別感到不滿：「[民藝]在現代生活之中，到底有甚麼意義？這件事尚未[被]徹底[理解]。[但]特別令我們不滿的，就是民藝是過去的東西、與現代生活不合[的這種說法]；編輯田中俊雄也加以附和：「對我們來說，最討厭的就是式場說的那種，把民藝想成是骨董的說法」。²³⁶

²³³ 關於民藝理論所樹立的美感標準，見 Yuko Kikuchi, *Japanese Modernisation and Mingei Theory*, pp. 49-61 (Mingei theory: the classification and standardization of beauty.)

²³⁴ 以新舊社會階層流動來解釋柳宗悅早期民藝運動的研究，可見 Kim Brandt, *Kingdom of Beauty: Mingei and The Politics of Folk Art in Imperial Japan*, pp. 38-9. 另外，許多研究亦指出柳宗悅的基本思想與其就學的學習院，有很大的關係，相關研究可見關川夏央，《白樺たちの大正》，頁 101-128；伊藤徹，《柳宗悅手としての人間》，東京：平凡社，2003，頁 54-87。又，Yuko Kikuchi 曾研究過柳宗悅透過《白樺》雜誌所知悉的西方藝術思潮，並以此基礎探討柳宗悅如何與陶藝家富本憲吉、Bernard Leach 共享思想、形成民藝一詞的早期概念，見 Yuko Kikuchi, *Japanese Modernisation and Mingei Theory: Cultural nationalism and Oriental Orientalism*, London and New York: Routledge Curzon, 2003, pp. 9-23 (Utopian colonism primitivism and Orientalism)。

²³⁵ 關於從「下手物」到「民藝」的形塑過程與討論，見 Kim Brandt, *Kingdom of Beauty*, pp. 48-60.

²³⁶ 〈座談会：現代生活と民芸の本質〉，《月刊民芸》2:1 (1940.1)，頁 17。該場座談會除了日本民藝館館長柳宗悅、《月刊民藝》創刊編輯式場隆三郎、後任編輯田中俊雄以外，尚邀請了建築家谷口吉郎、經濟學家大熊信行。大熊信行在田中俊雄的發言結束後，以安慰的語氣說道：「しかし、まさに骨董の一部だね。民芸は骨董品から血をひいてはいるからね」對於大熊信

目前已有研究指出，民藝在 1930 年代日本社會中的能見度逐漸提升，與「新民藝」與連鎖商店「たくみ」有關。²³⁷所謂新作民藝品，指的便是民藝運動中的部分成員，以地方區域為中心，指導鄉村民眾以「古民藝品」為標準，再次以傳統技術、材料製作出來類似的用品。而新作民藝運動指導者之一的吉田璋也，認為要透過市場消費，建立一般人對新舊民藝品的需求，使民藝品不隨生活現代或而消失；它們在國內的大型百貨公司設置許多銷售點、並成立連鎖販賣店「たくみ」來銷售新作民藝品。²³⁸然而新作民藝品高昂的價格，始終備受議論。這也是為何 1943 年柳宗悅來臺考察時，曾在座談會上談起一般人往往講到「民藝」就連想到奢侈品或是骨董，他傷腦筋的說：「有時候誤會來自於「民藝」這個詞，如果改成「生活工藝」或「再生產業」這樣的詞會說不定好些。」²³⁹

新體制「生活文化」帶動的影響

若回到問卷來看，1930 年代末期為止對民藝運動的批評，到了 1940 年代便有許多轉機。10 月大政翼贊會啟動後，民藝有許多積極的回應，《月刊民藝》也同步刊出「民藝與新體制特輯」；對柳宗悅來說，「我認為，這次國家要求的新體制，對實踐民藝的理想來說，是受惠的絕好機會」。²⁴⁰相對於 1 月時對民藝與現代生活關係仍有疑慮的問卷與座談會，10 月「民藝與新體制特輯」則再次強調民藝品孕育於地方民眾的生活，不僅是國民性最直率的表現，其物品也展現了實用性與健康樸實感。在《月刊民藝》中，民藝品所具有的「地方生活」性格、「地方文化」也不斷地被強調，²⁴¹這種與地方生產物品連結的特質，將十分利於大政翼贊會所推行的地方文化運動。²⁴²

目前研究已指出，新體制下所提倡的國民生活與生活文化的價值，無論在推崇日本傳統、發揚國民精神、強調勞動的快樂上，都與民藝運動的精神有許多重疊。對於希望建立「美之國度」的柳宗悅，以及希望尋找一種落實生活文化實質

行的發言，田中不甚滿意，他似乎覺得大熊信行有些搞錯重點，因為就算說民藝是骨董中的精華，基本上仍然是視民藝品為骨董。作為民藝團體外部的被邀請人，大熊信行在接下來的許多發言中，也表現出他對民藝一詞的不熟悉。

²³⁷ Kim Brandt, *Kingdom of Beauty*, Chapter3: New Mingei in the 1930s, pp. 83-123.

²³⁸ 猪谷聡，〈民藝運動の實踐—吉田璋也の活動を例に〉，收錄於藤田治彥編，《近代工藝運動とデザイン史》，京都：思文閣，2008，頁 251-64。新民藝運動的出現也使得一部分舊民藝成員離開，柳宗悅在新舊民藝之間也出現不少矛盾，見 Kim Brandt 的討論，*Kingdom of Beauty*, pp. 99-102.

²³⁹ 〈生活と民芸座談会—柳宗悅を圍んで〉，中譯見《風景心境（上）》，頁 474。

²⁴⁰ 柳宗悅，〈新體制と工芸美の問題〉，《月刊民藝》2:10 (1940.10)，頁 29。

²⁴¹ 如柳宗悅，〈地方文化の價值〉，《月刊民藝》3:3(1941.3)，頁 64-70；〈座談會：地方文化と手工藝〉，《月刊民藝》3:4(1941.4)，頁 8-22；〈座談會：地方文化一夕話〉，《月刊民藝》3:6(1941.6)，頁 36-59；村岡景夫，〈地方文化の意義と民藝〉，《月刊民藝》4:2(1942.1)，頁 2-10。

²⁴² 大政翼贊會文化部長岸田國士也曾參與過《月刊民藝》所舉辦的座談會，如〈座談會：地方文化一夕話〉，《月刊民藝》3:6(1941.6)，頁 36-59。許多《月刊民藝》的座談會中，都可見到大政翼贊會文化部派人參加。

方法的新體制兩方來說，可說是一拍即合。²⁴³

另一方面，新體制的「生活文化」也影響了商工省工藝指導所。相對於翼贊會與民藝運動在推崇地方文化上的契合，商工省工藝指導所是朝國民生活的方向邁進，思考該所發展的工藝，如何對國民生活有所助益。

1941年1、2月，所長國井喜太郎以建設一種新的工藝文化來期許該所：「新體制工藝之道是極端困難，且前途遙遠的。其首先應注目者為何呢？我要率直地說，這首先就是『生活工藝』」。過去種種如「工藝業者依循傳統樣式」、「工藝作家流於作品主義的游離」、「在輸出取向中一味模仿歐美的工藝品」的現象，都對日本國民生活無益；在今日如此注重國民生活問題的同時，建設對「作為國防國家基體的國民生活」有實體幫助的「生活工藝」才是未來發展工藝的道路。²⁴⁴

將焦點放在國民生活用具的工藝指導所，開始著手計畫舉辦一個「新生活用品展覽會(暫稱)」，並於東京、大阪各自開辦一場座談會聚集政商界人士的意見，²⁴⁵接著提出計畫案，預計在秋天開展。這個展覽會將以改善國民生活用具為目標、並加以普及。展覽會場除了展出生活用品、相關資料，也會同步設立一間「新體制住居」下的模型房間，具體展示新體制下獨棟房屋或公寓內部應有的樣貌，形塑日本「國民」應有正確的生活樣貌。²⁴⁶

年底的展覽會按著這份計畫案持續推進，6月時展覽會正式定名為「國民生活用品展覽會」，東京會場的展覽時間為1941年10月9-18日，大阪會場為11月12-19日，地點都由高島屋百貨公司支援。²⁴⁷參加者須於8月20日至9月10日之間，將欲參展物品所屬部門、種類、申請書與說明書一同寄往商工省化學局；審查時間為9月29日至10月3日，10月4日公布審查結果。²⁴⁸1941年8月左右，顏水龍正在臺灣指導「南亞工藝社」；創社半年左右的南亞工藝社，藺草編織工藝品頗得矚目，顏水龍選了藺草編織手提包參展，並獲選展出。

整體來看，「國民生活用品展覽會」幾乎是1941年工藝指導所最盛大的展覽

²⁴³ 長田謙一，〈「美の国」NIPPON とその実現の夢—民芸運動と「新体制」〉，收錄於氏編，《近代日本デザイン史》，頁353-6。

²⁴⁴ 國井喜太郎，〈卷頭語：生活工藝の建設〉，《工芸ニュース》10:1 (1941.1)，頁5；國井喜太郎，〈卷頭語：再び生活工藝について〉，《工芸ニュース》10:2 (1941.2)，頁5。

²⁴⁵ 例如1941年1月14日，關西支所所長齋藤信治便以「新體制下的國民生活應該如何？」為題舉辦座談會，座談會內容整理見〈新生活用品展関西懇談会〉，《工芸ニュース》10:3 (1941.3)，頁29；1941年1月17日，東京本所所長國井喜太郎則召集所外的政商界人士（如商工省化學局、總務局、纖維局、內閣情報局、厚生省社會局、大政翼贊會總務局國民生活指導部、翼贊會企劃局文化部、東京府經濟部、東京高等工藝學校教授、中央物價統制協力會、代用品工業協會、株式會社高等屋、松屋、白木屋、伊勢丹、三越百貨...等）召開座談會，見〈國民生活用具の消費規正に関する懇談会〉，《工芸ニュース》10:3 (1941.3)，頁6-12。此外，1941年1、2月的工藝指導所日誌也多可見所內成員為了展覽會一事奔走的紀錄，見〈工藝指導所日誌 二月〉，《工芸ニュース》10:4 (1941.4)，頁36-42。

²⁴⁶ 〈假稱・新生活用品展覽會計畫案に就いて〉，《工芸ニュース》10:3 (1941.3)，頁13-5。

²⁴⁷ 〈展覽會：商工省主催國民生活用品展覽会 開催の趣旨について〉，《工芸ニュース》10:6 (1941.6)，頁6-8。具體的展覽會規程見〈商工省主催國民生活用品展覽會規程發表さる〉，《工芸ニュース》10:7 (1941.8)，頁6-7。

²⁴⁸ 〈國民生活用品展開催に関する懇談会記〉，《工芸ニュース》10:8 (1941.9)，頁6-7。

會，²⁴⁹不僅籌備了將近一年，在 10 月開展之前也以另一個大阪的小型展覽「新生活工藝展」作為前哨展，試試民眾的反應。²⁵⁰對這一系列展開於 1941 年的生活工藝展／國民生活用品展，所長國井喜太郎處處顯露揮別「過去工藝史等於裝飾史、奢侈史」，進而展開「生活品工藝史」新扉頁的企圖。²⁵¹

總結來說，1940 年代被廣泛使用的「生活工藝」一詞，有著附和新體制運動的傾向；「生活」之所以變得如此重要，一方面則是受到「日本真正的傳統文化源於地方生活」這種想法影響，另一方面，則是被放在國民生活的脈絡下來討論。在生活器具與工藝品的界限消弭之時，民藝同人重視生活器具中的地方生活文化價值，商工省工藝指導所則要改善生活器具，以創立新時代的國民生活品工藝史。若以大背景來看，工藝品作為一種生活用具，確實都融入了 1940 年代日本政府強調國民與生活的時局中。

²⁴⁹ 國民生活用品展覽會在 1941 年舉行完第一屆展後，於 1943 年 3 月舉行第二屆展，之後便因日本戰況緊張而中止展覽。從 1941 年 11 月日本在珍珠港事變奇襲成功開始，戰況屢傳捷報，一路攻占香港、馬尼拉、新加坡，更於 1942 年 11 月建立大東亞省，1943 年起則是日本於二次世界大戰中由盛轉衰的一年。

²⁵⁰ 〈大阪に於ける「新生活工藝展」〉，《工芸ニュース》10:9(1941.10)，頁 20-4。

²⁵¹ 國井喜太郎，〈審査講評：審査の感想と時局下に於ける工藝人の行く道〉，《工芸ニュース》10:9(1941.10)，頁 24-5。

第三節 顏水龍「生活工藝」的積極意義

從「選擇・傳統・創造」來看顏水龍的生活工藝

柳宗悅與顏水龍兩人對工藝看法的細微區別，可以從顏水龍所推崇的「選擇・傳統・創造」精神加以放大檢視。在顏水龍 1952 年出版的《臺灣工藝》一書中，他特別引用多位外國的「權威人士」對臺灣竹材的極高評價，希望矯正一般臺灣人輕視竹材與竹製品的傾向。其中他對於 Charlotte Perriand 的想法最為贊同：「吾等應基 Perriand 女士所提倡之『選擇 傳統 創造』之主題，活用利用竹材之傳統及其獨有之素材美，創造適於現代生活之家具或日用品。」²⁵²

Charlotte Perriand 是商工省工藝指導所 1941 年聘僱的法籍囑託，工藝指導所希望她能協助所內改善工藝品設計，使其符合外國市場所需。如第一章第二節所述，商工省工藝指導所是為了配合日本在一系列改良外銷工藝的政策下，所成立的行政機構，因此如何改善日本國內的「產業工藝」，向來是工藝指導所的工作目標。過去該所也曾聘雇外籍設計師，來協助改善所內產品，如 1933 年與包浩斯學院深有淵源的德籍 Bruno Taut 技師赴所，便曾對該所造成很大的影響。²⁵³

Charlotte Perriand 於 1940 年 8 月抵達日本後，在工藝指導所所內成員的陪伴下，參觀了位於京都的御所、桂離宮、修學院，也去了山形、秋田與仙臺參觀。²⁵⁴約七個月後，她將種種心得總結成一場名為「選擇、傳統、創造」的創作展覽會（圖 2-21），於 1941 年 3 至 5 月間於東京、大阪高島屋展出，隨後並出版了《選擇・傳統・創造—日本藝術との接觸》展覽圖錄。²⁵⁵

Perriand 認為，她在視察日本的過程中，發現很多日本特有的、民俗藝術性質的物品，這些東西無論是工廠製品或是民藝品，有很多只要稍加創造、改變用法，就可以直接用在歐洲人的生活中。於是她將日本考察時所見的兒童圖繪，放大成窗簾上的設計（圖 2-22），再選取日本工藝家指導製成的臺灣竹椅轎（圖 2-23）三個，置放於日本仙臺石和櫻木材組合而成的大餐桌（圖 2-24）旁邊，最後再搭配摹擬正倉院保管的御用袈裟圖案而織成的沙發座墊（圖 2-25），整體組合成一組具現代歐式氛圍的起居室空間（圖 2-26）。

在展覽籌備過程中，Perriand 一方面前往各地，一方面十分積極地與柳宗悅的民藝館接觸，從中選取適當的傳統性物品加入展覽。因此柳宗悅與日本民藝協會不僅名列展覽協力者，在展覽展出後曾前往參觀。

²⁵² 顏水龍《臺灣工藝》，頁 19。

²⁵³ 關於二人為商工省工藝指導所帶來的影響，見森仁史，〈戰時における機能主義デザイナー—工藝指導所の戦時期の実践とその位置〉，收錄於長田謙一編，《國際シンポジウム 戦争と表象／美術 20 世紀以後 紀錄集》，東京：美學出版，2007，頁 245-60。

²⁵⁴ 〈ペリアン女史京都地方視察報告〉，《工藝ニュース》10:1 (1941.1)，頁 27；〈工藝研究座談会：ペリアン女史に東北の工藝を聴く〉，《工藝ニュース》10:1 (1941.1)，頁 16-21。

²⁵⁵ シャロット・ペリアン著，坂倉準三譯，《選擇、傳統、創造—日本藝術との接觸》，東京：小山書店，1941，頁 19。

從柳宗悅的展後評論來看，他十分推崇 Perriand 標舉的「選擇・傳統・創造」精神，認為 Perriand 以傳統注入創作，這對腦中總是想著追從模仿西洋新工藝的日本人來說，實在是一帖良藥。然而柳宗悅也指出 Perriand 的展覽有幾個大錯誤，一是將一天然的大木塊切開（圖 2-27、2-28），在底下裝置三隻鐵足製成桌子，二則是將一塊很好的大松木切開，特地在中間鑲入五條細櫻木材以再製成一枚大桌（圖 2-29），對此柳宗悅深感「這實在是太浪費了」。對於上述 Perriand 將兒童畫放大製成窗簾圖案，柳宗悅也甚感不妥：「小孩的作品[若]作為小孩之作[來看]是很好，大人把它照抄至工藝品上大概是錯誤的吧！…把它大大地描繪出來，幾乎是沒有意義的」。²⁵⁶

從這對「選擇・傳統・創造」好壞參半的評價來看，柳宗悅似有一套對於何謂「美」的評判價值，其中盡可能保留工藝品材質的天然性，減少不必要的人為加工則是重要標準之一。若以此來看柳宗悅對顏水龍的批評，便可清楚了解兩人對於創造／人為加工有著程度不同的容忍度。

在顏水龍的回憶中，「柳宗悅先生在關廟庄時的感動之聲，似乎仍時常在我耳際迴響，他看過關廟竹細工的傳統與產品之後，也讚不絕口」。²⁵⁷但顏水龍同樣回憶，柳宗悅對於自己所設計製作的工藝品，卻未必完全欣賞，柳宗悅認為顏水龍之作「缺乏民藝的生命力」。²⁵⁸在金關丈夫隨行筆記中，我們也可見柳宗悅對顏水龍所使用竹家具的方式不甚滿意：「因為竹子的性格很清楚，使用的時候，應該要在同一個房間放置成套的竹製[家具]，加入木頭便顯得格格不入」。²⁵⁹

相對於柳宗悅心中有著一把衡量「美」標準尺度，我們可以觀察到對顏水龍來說，Charlotte Perriand 選擇以傳統性物品，進而改製、創造出符合現代人生活的新工藝品，顯然更有吸引力。因為這不僅較符合他再建傳統、復興舊有工藝技術與物品的企圖，奠基在傳統性物品上的「創造」，更有機會使臺灣製品輸出到國際市場。一如他在 1952 年出版的《臺灣工藝》自序：

我的目標要約說來是這樣：利用省產原料，活用固有的技術，製作合乎現代人生活的工藝品，進而使其成為輸出工藝而活躍於國際市場。借一句世界著名的裝飾家貝利安女士批評東洋工藝界的話來說，便是「傳統、選擇、創作」，意思是：活用傳統的固有性，選擇究竟什麼樣的東西適於現代性或實用性，然後創作具有將來性的新作品。這句話我完全同意。²⁶⁰

即便是 1942 年〈「工藝產業」在臺灣的必要性〉，顏水龍也強調創造出符合現代人生活的工藝品的重要性：

…我並不是說要照原本的樣子原封不動地再生。而是要不厭其煩地考慮現

²⁵⁶ 柳宗悅、濱田庄司，〈ペリアンの展覧会をみて〉，《月刊民藝》3:4(1941.4)，頁 2-6。

²⁵⁷ 顏水龍，〈柳宗悅先生〉日文手稿，洪文珍中譯，該文收錄於《工藝水龍頭—顏水龍的故事》，頁 114-7。

²⁵⁸ 顏水龍，〈柳宗悅先生〉日文手稿，中譯見《工藝水龍頭—顏水龍的故事》，頁 117。

²⁵⁹ 柳宗悅，〈臺灣の民芸に就いて(下)〉，《民俗臺灣》3:6(1943.6)，頁 12。

²⁶⁰ 顏水龍，《臺灣工藝》自序，頁 12。

代人的生活形式，當成生活工藝品來生產。

如何將傳統性的物品，賦予其在現代生活的新價值，最需仰賴者，便是工藝家的創造力，而這也是柳宗悅甚少強調的特質。

「選擇・傳統・創造」或許可以說是最貼近顏水龍想法的一句話，傳統與創造則是無一可捨的兩項要點。柳宗悅肯定臺灣傳統器物之美，而 Charlotte Perriand 則兼具了傳統與創造，這或許也是為何顏水龍儘管十分欣賞柳宗悅的民藝，但在 1952 年出書時，仍選擇以 Perriand 的「選擇・傳統・創造」放在自序，藉以表達自己的心聲。

支持顏水龍「生活工藝」的金關丈夫

金關丈夫與顏水龍兩人很可能早於 1941 至 42 年間，顏水龍在南亞工藝社工作時便已認識。²⁶¹如前所述，顏水龍後來因工藝社成員對營運意見生歧，便離開南亞工藝社，轉成立「臺南州三角藺加工生產組合」，等該組織營運上軌道後，便交付地方人士。再次投入有關竹材工藝品的研究：

繼之，實踐另一個構想就是，臺灣竹材加工技術具有世界其他各地所沒有的特色，如能加以開發，其前途必無可限量。²⁶²

顏水龍很早對竹材工藝品深感興趣；1941 年 3 月，顏水龍曾在臺灣造型美術展上，展出一組利用本島出產竹子製成的「竹材利用家具」，受到各界矚目。²⁶³只是他返臺後所創的南亞工藝社，因為是以東石、新營、北門等生產藺草的村落為主，故南亞工藝社的工作內容，也以藺草編織工藝品為主。

顏水龍投入竹材工藝研究後，活動地點也從生產藺草的村落，轉移到以竹編器具聞名的臺南州新豐郡關廟庄。顏水龍在關廟庄的工作內容，與南亞工藝社十分類似，主要利用關廟庄家家戶戶都會編制竹器的技術，然後由顏水龍「提供新設計給社員並製作新樣品，以引起社員的興趣」。²⁶⁴在關廟庄的這段期間，顏水龍同樣也與地方人士成立產銷合作社，而隨著顏水龍設計的新產品上市，使得地方人士的收入改善不少。

顏水龍於關廟庄工作的時間點，應為 1942 年下半年至 1943 年初；1943 年 3 月柳宗悅來到關廟庄考察時，顏水龍很可能剛開始、或是已經於關廟庄工作一段時間。因此當柳宗悅前往關廟時，顏水龍便陪他考察臺南，特別是關廟庄一帶：「我

²⁶¹ 在顏水龍家屬提供的資料中，亦可見金關丈夫於 1961 年寄給顏水龍的新年明信片，1979 年金關丈夫從帝塚山大學退休時，顏水龍也曾收到金關的明信片。又 1960 年夏天起，柳宗悅分別與金關丈夫、顏水龍通信，希望於 1961 年舉辦一場新作民藝展，然最後似乎沒有成行（見柳宗悅所藏顏水龍、金關丈夫通信內容，收錄於《工藝水龍頭—顏水龍的故事》，頁 119-23）。

²⁶² 顏水龍，〈我與臺灣工藝〉，頁 10。

²⁶³ 〈造型美術展けふ限り〉，《臺日新》1941-03-03[03]。

²⁶⁴ 顏水龍，〈我與臺灣工藝〉，頁 10。

與柳宗悅同行主要在南部，特別是臺南市關廟一帶由我陪同」。²⁶⁵柳宗悅前往關廟庄參觀，主要是金關丈夫的安排，金關丈夫不僅與顏水龍相識，還頗為欣賞他改良傳統工藝品的工作。可以說柳宗悅與顏水龍的相識，和金關丈夫有著密切關係。

目前已有研究指出，柳宗悅來臺考察一事，是《民俗臺灣》主編金關丈夫力促而成。²⁶⁶柳宗悅來臺三周左右的時間，金關丈夫不僅一路陪同，也隨行筆記。金關因籌辦《民俗臺灣》雜誌的關係，認識許多提供民俗資料的地方人士，因此柳宗悅在各地停留時，金關丈夫則會帶著柳宗悅去民間收藏家的家裡，或是拜訪一些當地人士。

柳宗悅之所以有機會前往關廟庄，與金關不無關係。關廟庄這個普通的村落，在古蹟眾多的臺南並不是特別顯眼，加上其距離臺南市區並不算近，搭乘公車也要四十分鐘，而柳宗悅來臺的時間非常有限。如此看來，柳宗悅 1943 年 3 月訪臺時之所以能在緊湊行程中前往關廟庄，與嚮導金關丈夫的安排很有關係。而金關丈夫與關廟庄的淵源，與他自己的學者身分有關。

金關丈夫為日治後期來臺著名的人類學、解剖學者，業餘時間也大量從事臺灣民俗考察的工作。在柳宗悅來臺的前一年，1942 年 1 月底，任教於臺北帝國大學的金關丈夫與在臺南第一高女任教的國分直一，一起前往臺南考察疑似為石器時代的遺物。在這趟人類學的考察中，金關透過當地人士的引介，參觀了臺南關廟庄，他在這裡發現關廟庄的村民多使用竹搖籃，讓嬰兒睡於其中，導致後腦勺有扁平的現象。這意外的發現因為與他從事形質人類學、以頭形做為種族特徵的研究相關，因此他在考察結束後，便將石器時代遺物一事、以及在關廟庄的發現，兩者合而為一寫了一篇考察報告〈臺南州番仔田出土的石丸與關廟庄的扁平後頭〉，刊於《民俗臺灣》上。²⁶⁷

然而在這篇報告中，金關丈夫卻忍不住地讚美起關廟庄各式各樣的竹編器具。生活在北部的金關，十分讚嘆關廟的竹製品具有北部竹製品所沒有的強健感。對關廟竹器懷抱強烈興趣的金關，在這篇文章刊出之後，又在下個月《民俗臺灣》上，發表一篇以「竹細工之村」為題的文章，以非常詳盡地方式，介紹關廟庄歷史、人口、產業發展等背景。²⁶⁸

金關丈夫為什麼對關廟庄的竹器品感興趣呢？金關 1930 年代中期抵達臺灣，36 年起受聘臺北帝國大學教授，之後便一直居住於臺灣。數年間，金關丈夫陸續以散文〈竹〉(1939)、〈臺灣的竹製品〉(1941)、〈竹細工之村〉(1942)、〈臺灣工藝瞥見記〉(1942)分別描述自己對臺灣竹器文化的感想。在他眼中，臺灣島上民族在製竹器的技巧、保留竹材原有的材質美上，都十分優秀，也不輸日本。只是臺灣人對自己善用竹器的特點並感覺，如他所述：

²⁶⁵ 顏水龍，〈柳宗悅先生〉日文手稿，中譯見《工藝水龍頭—顏水龍的故事》，頁 117。

²⁶⁶ 林承緯，〈從金關丈夫的民藝書寫看民藝運動對臺灣工藝研究萌芽的影響：以雜誌《民俗臺灣》之「民藝解說」為中心〉，《臺灣文獻》61:2，頁 40-51。

²⁶⁷ 見金關丈夫，〈臺南州番仔田出土的石丸と關廟庄の扁平後頭〉，《民俗臺灣》2:3 (1942.3)，頁 6。

²⁶⁸ 金關丈夫，〈グラフ竹細工の村〉，《民俗臺灣》2:4 (1942.4)，頁 27-31。

我一開始住在臺北的時候，偶爾會去西門市場買竹製紙屑簍，店家會一邊說『這是內地製的喔！』一邊毫不思索地將價格牌掀給我看，使我啞然不已。這到底是甚麼心態，覺得只要是內地送來的就一定比較好呢？²⁶⁹

覺得臺灣竹器不輸日本的金關，因而發出了不平之鳴。

儘管 1941 年前後，臺灣竹器家具一度在日本百貨公司頗獲好評，但金關並不認為這類由日本工藝指導家、以日本竹材再製的臺灣竹家具，可以再現臺灣竹器的美感，除了使用竹材的種類不同以外，「如去除脂肪般予以打磨的細緻表面看來，完全沒有臺灣[製品]豪爽的感覺」。臺灣竹器最令金關激賞的地方，便是那種「依照傳統製作方式，完全不知材料為何便放膽去做的手法，以及由此而來的飛揚感覺」。金關丈夫承認，由日本工藝指導家改製的竹製家具，確實比較適合現代生活所用，但他也強調，「要是在[臺灣的]傳統器具上加以同樣[改良]手法，我想再怎麼說，在美[感]此點上臺灣製品是不會輸的吧！」²⁷⁰

因其人類學與民俗學背景而有機會接觸各地民俗器物的金關丈夫，認為臺灣的指導家，應該站在臺灣傳統器物的基礎上，把臺灣傳統的製品努力改良成新時代日常生活中所需，美麗、簡素、而且是便宜的東西，而不是一味的想著製作土產品：

過去的臺灣指導家，說到工藝指導，就好像想成製作土產品一樣。這個結果就是今日所見[各式]所謂的 X 產品，[如]蛇皮製品或牛角製品。要一掃這種醜惡的製品，首先不得不先改革指導者的腦袋。²⁷¹

在批評臺灣工藝指導者陳腐腦袋的同時，金關丈夫十分關注顏水龍在日治末期的工藝活動：

在臺灣，將來最值得期待的一個東西就是編織品。...要是有好的指導家的話，絕對會非常有發展。現今臺南州新營顏水龍君，所指導的地墊、手提袋、拖鞋等，已經充分展現其[發展]可能性。²⁷²

金關丈夫不僅是口頭上讚賞顏水龍，也給與實際支持。顏水龍晚年回憶起日治末期的工藝產業活動，多有金關丈夫給予援手，在展覽會上他也會介紹人來買工藝品。²⁷³

進一步觀察，金關丈夫對顏水龍的支持，是建立在其對傳統物品上的「再創造」，如他曾讚美南亞工藝社：「顏水龍君的南亞工藝社，是將[本島漢人的傳統刺繡]再生成適合現代生活的樣子，希望以新時代的技法來復活它，[我]非常贊成這

²⁶⁹ 金關丈夫，〈竹〉，1939；收錄於氏著，《胡人の匂い》，臺北：東都書籍臺北支店，1943，頁 246。

²⁷⁰ 金關丈夫，〈臺灣の竹製品〉，1941，收錄於氏著《胡人の匂い》，頁 237-8。

²⁷¹ 金關丈夫，〈臺灣工藝瞥見記〉，1942，收錄於氏著《胡人の匂い》，頁 259。

²⁷² 金關丈夫，〈臺灣工藝瞥見記〉，1942，收錄於氏著《胡人の匂い》，頁 258。

²⁷³ 顏水龍訪談稿，顏娟英、林柏亭訪談，訪談時間 1988.6.10，收錄於《走進公眾·美化臺灣—顏水龍》，頁 399。

件事。」²⁷⁴金關丈夫眼中的顏水龍，正是使臺灣工藝從傳統到再創造的實踐者；1940年代顏水龍所作之「工藝產業」或「生活工藝」，金關丈夫的評語提供了一個最好的觀察面。

²⁷⁴ 金關丈夫，〈民藝解說：綉花樣〉，《民俗臺灣》2:3 (1942.3)，頁 28-9。

第三章 1950年代的工藝教育家—顏水龍與臺灣手工業

戰後初期（1945-1949）顏水龍持續任職於「臺灣省臺南工業專科學校」至1948年，這所學校改制日治時期的「臺南總督府官立臺南高等工業學校」，即今日之國立成功大學，而顏水龍於戰末1944年進入該校建築科任教。²⁷⁵在戰後初期臺灣社會對新政權的期待中，顏水龍也曾發表過描繪新生活的速寫，²⁷⁶同時參與了1947年9月，由臺灣省政府建設廳籌組的「臺灣工藝品生產推行委員會」。依據陳譽仁的研究，這個委員會於1947年底、48年初，共舉辦了兩屆「臺灣省工藝品展覽會」，由政府主辦、藝術界人士參與協辦，顏水龍也參與其中；後來卻因顏水龍辦理工藝學校的理念與外界期待相差過大，使得顏水龍退出該委員會。²⁷⁷

不久後，顏水龍於1951年進入臺灣省政府建設廳擔任顧問，展開長達將近十年的顧問生涯。這段時間正是臺灣外銷手工藝發展成形的階段，而顏水龍以其戰前經驗，挾著省政府顧問身分，投入1950年代臺灣外銷手工藝產業的發展，進而在今日以「臺灣工藝先驅」、「工藝水龍頭」為人知曉。²⁷⁸相較於1947年顏水龍參與、旋又退出的「臺灣工藝品生產推行委員會」，1951年起，顏水龍長達近十年的建設廳顧問生涯，顯然大有值得討論之處。在戰後初期政府急於發展重工業、改善經濟之時，成立一所教育機構並非易事，顏水龍如何落實「成立一所工藝學校」的理想？則是本章首要回應的問題。

其次，本章也從過去楊靜等人的研究中，²⁷⁹進一步探詢顏水龍在1950年代臺灣外銷手工業中的每個階段中，扮演何種角色，又這些角色如何與他個人身為工藝教育家的理想環環相扣。第三章內文所用史料，除了一般可取得1950至60年代的報章雜誌外，尚有三項未出版資料，一為由顏水龍家屬提供，於1950年代往返於顏水龍、建設廳、地方政府、手工業推廣中心與相關機構的公文，以及兩份顏水龍工作日誌，分別寫於1957年5月至58年2月，以及58年1月至8月；二為1988年由顏娟英、林柏亭採訪顏水龍之三份完整的訪談稿，其中顏水龍透露許

²⁷⁵ 關於顏水龍1940年代的生活經歷，見陳凱劭，〈顏水龍的1940年代〉，《臺灣工藝》21(2005)，頁4-17。

²⁷⁶ 見〈南臺灣の新生裝〉系列圖像與文章，發表於《中華日報》1946-02-20至25日，中譯收錄於《走進公眾·美化臺灣》，頁390-393。

²⁷⁷ 陳譽仁，〈顏水龍與1950年代臺灣手工業〉，《雕塑研究》，2013，頁63-106。

²⁷⁸ 《臺灣工藝先驅顏水龍先生百歲紀念工藝特展》，國立臺灣工藝研究所、南投縣政府，2003；《工藝水龍頭—顏水龍的故事》，南投：國立臺灣工藝研究所，2007。

²⁷⁹ 關於1950-60年代臺灣工業設計、外銷工藝品的相關研究，見由國立雲林科技大學工業設計研究所楊靜、黃世輝教授的個人研究，及其指導的碩士論文。雲科大的研究奠基在大量相關人員口訪上，建立許多一手調查，楊靜亦分別赴日本、德國與美國搜索相關而未被使用的一手資料。本章蒙楊靜教授提供其在筑波大學的博士論文〈臺灣の工業デザイン創始期における外国人専門家の役割—1950~1960年代を中心に〉，以及兩份研究報告〈1950-60年代美國專家Russel Wright對臺灣外銷產業工藝的指導事蹟及其貢獻〉（國科會專題研究計畫成果報告，2008）〈從1950年代「南投工藝研究班」的活動事蹟探索顏水龍振興臺灣工藝教育與文化產業之成果與影響〉（財團法人國家文化藝術基金會補助案成果報告書，2006），特此致謝。

多生平細節，值得注意；²⁸⁰三為今藏於美國 Syracuse University Special Research Collection Center 的 Russel Wright 檔案。²⁸¹

第一節 常態工藝教育機構的闕如與成立

1951 年顏水龍任職省政府建設廳技術顧問後，專職輔導各縣市發展手工業。講習班開辦的經過，主要是由地方政府策劃，接著發函給中央單位的建設廳要求派員指導，通常由建設廳派遣顏水龍前往臺灣各地，配合地方政府舉行座談會、或開辦手工藝講習班。這些由地方政府發起的手工藝講習班，有很強的試驗性質，並沒有明確的實行方針。在一開始沒有長期規劃的情況下，講習班時間有長有短，短則三十天，長則不超過三個月，或許也因這麼短的時間內不太可能從頭教起，許多講習班招收的對象大多是已有基礎工藝能力者。²⁸²

然而，地方縣市政府並非一開始即對此類手工藝講習班感興趣。以 1950 年代以來以報導經濟性新聞、政府經濟政策為主的專業報紙《徵信新聞》來看，1952 年以前並沒有太多手工業的報導；紡織業、茶葉、鳳梨等農產品、或日治時期即盛行的臺灣帽業，才是經濟新聞關注的焦點。因而直到 1952 年 5 月南投縣政府首先設立「南投縣特產手工藝指導員講習班」以前，²⁸³手工藝講習班作為一種發展經濟的方法，並不是特別受矚目。

成效優異的南投縣手工藝指導員講習班

1952 年 5 月開辦的「南投縣特產手工藝指導員講習班」，由顏水龍主持，該班以兩個月的時間製作出許多竹藤編織的手工藝品。²⁸⁴以照片來看（圖 3-1），包括各種式樣的竹藤提籃、花器、茶盤、水果盤與菜籃，也有藺草編織的腳踏墊、小木雕與小陶甕等。²⁸⁵在外界眼中，由於「成品精緻、異常合乎外銷標準」，²⁸⁶農復會派員看過後認為大有發展性，故以金錢補助發展，並且許諾為其添購機器，²⁸⁷

²⁸⁰ 見顏水龍訪談稿，共三份，訪談時間為 1988.6.10、1989.5.22、1989.8，訪談者顏娟英、林柏亭、林育淳、潘庭松，收錄於《走進公眾、美化臺灣——顏水龍》，頁 394-414。

²⁸¹ 在此特別感謝蔣經國國際學術交流基金會補助此部分赴美搜尋資料之費用。

²⁸² 如為期三十天的屏東縣、為期三個月的嘉義縣等便都有提到此特點。見〈屏縣提倡 製林投帽 決舉辦講習會〉，《聯合報》1953-03-13[4]；〈嘉義縣舉行農業檢討會〉，《臺灣民聲日報》1953-04-02[3]。

²⁸³ 關於南投縣首先向建設廳表明意願，欲設立一工藝講習班的過程，見顏水龍訪談稿，顏娟英、林柏亭訪談，訪談時間 1988.6.10，見《走進公眾·美化臺灣——顏水龍》，頁 400。

²⁸⁴ 〈南投籌設 手工藝講習班 獲農復會補助現金器材〉，《徵信新聞》1952-09-09[4]；又梁志忠指出，南投縣之所以會首先開辦手工藝講習班，與縣長李國禎曾任記者、特別了解南投物產有關，見梁志忠對照片的指認，〈談顏水龍與南投陶情誼〉，《工藝水龍頭——顏水龍的故事》，頁 87。

²⁸⁵ 見梁志忠對照片的指認，〈談顏水龍與南投陶情誼〉，《工藝水龍頭——顏水龍的故事》，頁 87-8。

²⁸⁶ 〈手工藝訓練班 首期結業成績優異 很合乎外銷標準〉，《聯合報》1952-10-29[05]；該班成員的手工藝品也運往臺中市展覽並售出，見〈藝文圈 果盤尚無價 成績有好評〉，《聯合報》1953-01-19 [4]。

²⁸⁷ 〈南投籌設 手工藝講習班 獲農復會補助現金器材〉，《徵信新聞》1952-09-09[4]。

而省政府建設廳看過之後，也預計將此產品推銷至大城市，接著銷往美國。²⁸⁸

整體來說，第一屆南投縣特產手工藝指導員講習班十分成功。該班在7月結束後，僅間隔四個月，又開設了第二屆，名稱改為「南投縣特產手工藝專修班」。²⁸⁹也因此兩次的成功經驗，建設廳注意到手工業對於經濟發展大有效用，不僅主動在下一年度中為手工業編列預算，²⁹⁰在南投縣兩屆的手工藝班結業後，我們也可以看到建設廳更為積極的將此類手工藝講習班推廣到彰化、臺南、嘉義、苗栗等地。²⁹¹

1952年南投縣這兩次的講習班如此受人矚目，不光是因為該班「成品精緻」，而是主事者意識到此類手工藝品「異常合乎外銷標準」，可以直接作為新的外銷商品來源。故而許多報導都提到了解國外市場的喜好流行、編製新花樣與更新技術等，如「明年扶助方法，以新技術，編制新花樣，敝能迎合國外人士的喜好」、²⁹²「…若能在編製技術加以改良，花樣迎合時代，頗能獲得外人的喜嗜，可以遠銷美國」、²⁹³「要保持一定的國際市場，問題在於如何配合消費者日新月異的審美觀念和需要」。²⁹⁴也可以說，此類手工藝品是以外銷，特別是外銷至當時與國民政府有經援關係的美國、以及國民政府的海外僑區為主。

1952年南投縣講習班成功的另一原因，如報導所述「所需材料都是取之於當地的出產，成本頗低」。²⁹⁵南投縣工藝講習班這種竹藤草編手工藝品材料，主要是利用當地天然植物，一方面「成本頗低」，一方面由於原料技術不需仰賴外國進口，與1952年前後國民政府的「經濟自給自足」政策中十分合拍。1952年6月前後，行政設計委員會草擬了一份經濟自給自足計畫，重點在於邁入工業時代前需先達成經濟自給自足，優先推動農業、農業加工等阻力較小、發展可能性最大的產業，重視現有資源，最終達到工業化時代並在美援停止時能夠自立；²⁹⁶該計畫後來發展成今日熟知的第一期「臺灣經濟建設四年計畫」(1953-56)。經濟上自給自足的實際作法，以工業化來說，便是「在資金許可的範圍內，發展新工業，原則上以

²⁸⁸ 〈協助手工業發展 決在南投社技術訓練班〉，《徵信新聞》1952-07-02[1]。

²⁸⁹ 〈投特產工藝專修班 第二期今開課 農復會將撥款補助〉，《聯合報》1952-11-01[3]；建設廳回覆南投縣政府1952-11-04公文「請派本廳顧問顏水龍前來協助手工藝專修班一節 自可照辦」，顏水龍家屬提供；南投縣政府發給顏水龍之聘書「茲聘臺端本府特產手工藝專修班主任教師(按：自民國41年11月1日起至同年12月底止)」，顏水龍家屬提供。

²⁹⁰ 〈扶植本省手工業 建廳列預算 明年將撥專款補助〉，《徵信新聞》1952-09-21[1]；〈建廳明年撥十八萬元 改進手工藝生產外銷 獎助出口辦法廢止蜜餞業萎縮〉，《聯合報》1952-12-10[5]。

²⁹¹ 〈手工藝講習班 建廳代聘講座〉，《聯合報》1953-03-31[5]。

²⁹² 〈扶植本省手工業 建廳列預算 明年將撥專款補助〉，《徵信新聞》1952-09-21[1]；強調更新技術，改善花樣過時便可發展手工業的報導，亦可見〈協助手工業發展 決在南投社技術訓練班〉，《徵信新聞》1952-07-02[1]。

²⁹³ 〈協助手工業發展 決在南投社技術訓練班〉，《徵信新聞》1952-07-02[1]。

²⁹⁴ 〈專題討論 發展臺灣工業 應從手工業做起〉，《徵信新聞》1952-10-04[4]。

²⁹⁵ 〈南投籌設 手工藝講習班 獲農復會補助現金器材〉，《徵信新聞》1952-09-09[4]。

²⁹⁶ 〈臺灣經濟自給自足 政府已訂有藍圖 努力農工業擴大生產 三年後可不再賴美援〉，《聯合報》1952-06-23[1]；〈促成臺灣經濟自給自足 中美雙方共同擬訂 三年工業計劃 一九五五年完成〉，《聯合報》1952-08-14[1]。

省內可自給原料的產業，為優先對象」；²⁹⁷對鄉鎮縣市來說，「要把握重點主義，依據各該縣市之客觀條件，選擇有關自治事業，努力促成，如山林造產、漁業發展，及其他特產之開發等，均為自治事業因地制宜的主要對象」；²⁹⁸在發展本省手工藝時，則強調「今後應使此等特產工業，由原料種植製品加工以至販賣銷售，能一氣呵成自成系統，全由我們自己擔任」。²⁹⁹

對顏水龍來說，使用省產原料的臺灣工藝品，若仍符合政府的「經濟自給自足」政策，進而得到發展機會固然很好；但另一種程度上，顏水龍明顯視這些工藝品為臺灣文化的代表，這是 1952 年左右對臺灣工藝品投以純經濟性眼光的國民政府未曾有過的想法。

1952 年，南投縣特產手工藝講習班正順利舉辦時，顏水龍出版了《臺灣工藝》一書。³⁰⁰在這本書中，顏水龍除了介紹臺灣島上不同材質的工藝品，書末也收錄了一篇「附錄：臺灣工藝品之貿易價值」的文章。同樣是在談論臺灣工藝品的貿易面向，顏水龍卻不像《徵信新聞》上的文章社論，僅談論工藝品可帶來的經濟價值，顏水龍十分強調臺灣工藝品具有鮮明的文化表徵：「由將客觀的立場觀察，臺灣之工藝品明顯地描出來民族傳統，且現著省民日常生活之健全的文化面」，³⁰¹接著他引用柳宗悅、Charlotte Periard、Bruno Taut 等「權威人士」對臺灣工藝品的看法，反覆強調臺灣工藝品具有的獨特性與優點。從此可以查覺顏水龍是透過島產的工藝品（含材料、技術、器物形態），對臺灣寄予濃厚的文化認同感。這些觀點，是 1950 年代仍認為不久後將重回大陸的外省族群與國民政府，尚未產生的土地認同感。

1952 年連辦兩屆的南投手工藝班背後，正好是當時臺灣社會的一個縮影；裡面有將認同投向國家以及廣大大陸的「外省人」，也有如顏水龍一般自日治時期即居住在臺灣並將認同投向居住土地的「本省人」；有大量希望改善經濟的底層農村家庭，也有希望藉由提升整體經濟達到「工業化」建設的上層政府。無論如何，顏水龍在 1952 年指導的兩屆南投手工藝班，確實成績斐然而引起廣泛注意，發展手工藝品便逐漸被納入看似毫不相關的臺灣工業化的討論之中。³⁰²

²⁹⁷ 〈社論 論工業化問題〉，《徵信新聞》1952-10-6[1]。

²⁹⁸ 〈社論 整頓 縣鄉財務行政〉，《徵信新聞》1952-06-21[1]。

²⁹⁹ 〈社論 復興本省手工藝〉，《徵信新聞》1952-12-14[1]。

³⁰⁰ 顏水龍，《臺灣工藝》，臺北：光華印書館，1952。

³⁰¹ 顏水龍，《臺灣工藝》，頁 107。

³⁰² 當時熱烈討論工業展覽會的徵信新聞社，便在 1953 年初去信顏水龍：「此次工業展覽會，中外讚揚收效宏大，本報為檢討本省工業之得失，供工業界改進參考起見，爰定本月二十二日由本報工業週刊發行特刊，素仰 先生工業權威，又任工展評判，懇賜鴻文就本省工業（按：旁有筆跡標註「著重工藝方面」）之優點缺點，加以分析，並指示今後之路向，以供工業界人士之參考，文長最好在二三千字左右，如荷」（顏水龍家屬提供），其中可見工藝被納入工業發展的範疇。關於《徵信新聞》的邀稿結果，見允之，〈臺灣手工藝導師—顏水龍氏的生平〉，《徵信新聞》，1953-5-18[3]。

打入國際市場的竹藤草編工藝品

在時勢助力下，1953年各類手工藝講習班於各縣市如火如荼地展開。3月時屏東縣開辦林投帽講習班，³⁰³4月時嘉義與南投縣開辦以竹藤編織為主的工藝班、³⁰⁴6月苗栗縣的刺繡工藝班、³⁰⁵8月時有臺南的竹藤編組講習班、同月還有彰化與鹿港的抽紗繡花講習班。³⁰⁶大抵來說，各縣市地方政府往往是以該縣市既有的工藝品項、手工技術，為優先發展目標。³⁰⁷

在這些講習班中，由於嘉義、南投、臺南都是以竹藤編織器為主，因而出現「搶師資」的現象；顏水龍在日治末期由於已指導過關廟庄竹器編組工藝、學甲庄的藺草編織工藝，便成為南投、嘉義、臺南三縣竹藤草類編織工藝班最主要的師資。嘉義縣工藝專修班於4月20日開班時，便由顏水龍前往支援；³⁰⁸然而預計於4月25日開班的南投特產工藝班，³⁰⁹開班月餘到了五月底仍然招聘不到教師，³¹⁰最後建設廳只得應允南投縣商工課的要求，讓顏水龍在兼顧嘉義訓練的情形下，同時前往南投指導。³¹¹

顏水龍同時兼任多縣市講習班指導者的情形，8月再次出現；當時他在兼顧嘉義、南投工作的情況下，前往臺南指導該縣的（竹器）編組工藝講習班。³¹²關於嘉義、南投、臺南三地的工藝講習班整理如下：

³⁰³ 〈屏縣提倡 製林投帽 決舉辦講習會〉，《聯合報》1953-03-13[4]；〈各地簡訊〉，《聯合報》1953-03-10[4]。

³⁰⁴ 嘉義可見〈發展手工業 舉辦專修班〉，《聯合報》1953-04-12 [4]；〈嘉義縣舉行農業檢討會〉，《臺灣民聲日報》1953-04-02[3]。南投可見〈南投特產手工藝班 廿五日開課〉，《聯合報》1953-04-20[6]等。

³⁰⁵ 〈刺繡訓練成績優異 美商訂貨踴躍 竹藤製品供不應求 農復會撥款置機器〉，《聯合報》1953-06-12[5]。

³⁰⁶ 〈輔導工藝品產銷 建廳設推廣委會 組織規程省府例會審議通過〉，《聯合報》1953-08-12[5]。

³⁰⁷ 如新竹縣政府便希望顏水龍能前來改造新竹著名的蘆草紙等工藝品，見新竹訊，〈南來北往〉，《聯合報》1952-10-19[4]。

³⁰⁸ 該班籌備中之新聞見〈嘉義縣舉行農業檢討會〉，《臺灣民聲日報》1953-04-02[3]。嘉義縣工藝專修班開班日為4月20日一事，可見於1953-04-17由建設廳回覆嘉義縣政府公文「為貴縣舉辦工藝專修班，請派本廳顧問顏顧問前往指導一節，已令知該員如期前往」提及（公文由顏水龍家屬提供）。4月開班的嘉義縣工藝專修班，原訂七月結束，最後延遲至八月底結業，見建設廳於1953-08-26發給嘉義縣政府的公文「貴縣工藝專修班延期一月，准予備查，至本廳顧問顏水龍留班指導一節，希就近轉知繼續協助」（公文由顏水龍家屬提供）。

³⁰⁹ 〈南投特產手工藝班 廿五日開課〉，《聯合報》1953-04-20 [6]；南投縣政府亦曾於1953-04-22發公文給顏水龍：「為舉辦特產工藝研究班，經定於本月廿五日下午一點起，舉行開辦典禮，請蒞臨指導由」，公文由顏水龍家屬提供。

³¹⁰ 1953-05-26建設廳曾發函顏水龍「令知前往南投縣手工藝研究班指導講習」，資料由顏水龍家屬提供。

³¹¹ 1953-05-26建設廳曾發函顏水龍「令知前往南投縣手工藝研究班指導講習」，資料由顏水龍家屬提供。

³¹² 臺南市政府於1953-05-26曾發公文給建設廳「請派講師蒞市指導工藝講習班由」，建設廳於1953-06-04回覆臺南市政府將派顏水龍過去「關於請派講師指導工藝講習班事，復請查照」，資料由顏水龍家屬提供。

	嘉義	南投	臺南
1952.5.20-7.23		南投縣特產手工藝 指導員講習會	
1952.11.1-12.31		南投縣特產手工藝 專修班	
1953.4-8 月	嘉義縣工藝專修班 (4 月 1 日至 8 月底)	南投縣特產工藝研 究班(5 月底至 8 月)	臺南縣編組工藝講 習班(8 月)
1953.10	赴日考察訂購工藝加工機器		
1953.11-12	臺灣省手工業推廣委員會籌備與成立		
1954.1			手工藝講習班
1954.8-常態		南投縣工藝研究班 教務主任	
1954.11-12			臺南縣工藝講習班 第二期

※ 資料來源：顏水龍所藏 1950 年代公文整理，顏水龍家屬提供

儘管 1953 年開辦的手工藝講習班眾多，但竹藤草編織類的工藝品似乎特別得到外籍人士的喜好，不僅本省手工藝品展覽會上的作品銷售一空，建設廳所接訂單也多為竹籐椅、月桃地蓆。³¹³

國際市場之所以喜愛竹藤草編工藝品，主要看重其天然、手工、設計簡單的特質。1956 年當臺灣手工業推廣中心成立之後，便多次接到旅外人士的信函建議，如行政院駐美採購團包可永曾去信該中心：「目前西方之裝飾設計，均改以簡單為原則，對於加工繁複之精飾物品，並不喜好」；³¹⁴旅美人士投稿給該中心提到：「如翻閱美國“House Beautiful”雜誌，即可瞭然一般人所喜好者，為式樣簡單之產品—大致與日人所設計之式樣類似」。³¹⁵

更值得注意的是，這些竹藤草編工藝品的目的是用來裝飾一般外籍人士的家裡，融入他們的生活，如美籍工業設計師 Petterson 所述，「手工所織之成品，用於製造蒙蓋家具之墊子、窗帷、及地毯，能產生一種簡樸而柔和輕逸之情調，正合今日美國之風尚」，而「臺灣所產之大量天然原料，如瓊麻、黃麻、海草、苧麻、大甲林投及月桃草類，均可用此織造此類產品」。³¹⁶

竹藤草編織的手工藝品十分受國際市場歡迎，美籍工業設計師 Russel Wright 來臺考察臺灣工藝品時，便頻頻指出臺灣的草編、竹、藤編織工藝品或家具十分有望出口，同時帶回一批竹籐製品與草帽等做為樣本參考。³¹⁷連帶地，指導竹籐

³¹³ 〈工藝展品立即銷罄 訂單紛至沓來 農復會決組赴日參觀團〉，《聯合報》1953-06-25[5]。

³¹⁴ 本報訊，〈包可永自美來電稱 手工品之裝璜 須投西方所好〉，《聯合報》1956-05-18[04]。

³¹⁵ 〈美國市場對我手工業品的反應〉，《中國手工業》2(1958.12)，頁 17。

³¹⁶ Richard B. Petterson 著，金郁澎譯，〈臺灣手工業者與美國市場〉，《中國手工業》2(1958.12)，頁 14。

³¹⁷ 見 Russel Wright, “Survey and Recommendations for Advancing The Economy Welfare of Workers of Small Production Shops and Cottage Industries of Taiwan, Vietnam, Cambodia, Thailand, Hong

草編工藝品的南投、嘉義縣手工藝人員訓練班，知名度也水漲船高，不僅「各學員畢業後所製竹藤器具均是供不應求」³¹⁸該班畢業成員也成為鄉鎮層級的手工藝指導者來源。³¹⁹

成立常態工藝教育機構—南投縣工藝研究班

1953年9月，顏水龍在南投、嘉義、臺南三縣市手工藝講習班告一段落後，前往日本考察，並採購竹木加工機器、萬能調節機及相關參考資料；值得特別注意的是，此趟行程是由農復會補助，而非顏水龍所就職的省政府建設廳。³²⁰從今日眼光來看，顏水龍與農復會淵源頗深。

農復會在1952年5月第一屆南投縣特產工藝指導員講習班結業時，便已注意到該班所製的手工藝產品頗有發展性，因此補助下一期開班經費；³²¹在顏水龍主持南投縣工藝班講習會的期間，農復會農業經濟組組長 **Bernhardt Mackie Jensen**³²² 夫婦與該組專員莊維藩也前來採訪，頻頻探問顏水龍何以開辦此講習會、其設計來源、與顏水龍的求學背景，最後甚至請他去臺北詳談工藝班未來的發展計畫。到臺北後，顏水龍提起缺乏相關器材，並列了一張工藝加工機械清單，**B. M. Jensen** 等人便主動允諾為其添購相關機器。³²³

這批工藝加工機械主要進口自日本，共含竹材分劈機、竹片寬度調節機、竹肉剝削機、木工用自動鉋、木材絲鋸機、木材研磨機、角度截刀、電鋸、車床、萬能木工機、噴漆器等共十三種，最後決定安置在1954年8月開班的名投縣工藝研究班。³²⁴這批機械都屬於竹木加工機械，功能在削劈、調整竹子與木頭，使其成為適合手工藝品的材料。在南投縣工藝研究班竹工科的訓練中，一開始便要

Kong,” box 44, Wright papers, pp. 159-161.

³¹⁸ 〈刺繡訓練成績優異 美商訂貨踴躍 竹藤製品供不應求 農復會撥款置機器刺繡〉，《聯合報》1953-06-12 [5]。

³¹⁹ 〈恒春九月五日起 講習瓊麻手工藝〉，《聯合報》1953-08-26 [05]。

³²⁰ 〈工藝展品立即銷罄 訂單紛至沓來 農復會決組赴日參觀團〉，《聯合報》1953-06-25 [5]。

³²¹ 〈南投籌設 手工藝講習班 獲農復會補助現金器材〉，《徵信新聞》1952-09-09 [4]。

³²² **B. M. Jensen** 為農復會農業經濟組第二任組長，就職期間約為1952-53，關於其背景可見該組第三任組長謝森中的訪問紀錄，見黃俊傑採訪，《中國農村復興聯合委員會口述歷史訪問紀錄》，臺北：中央研究院近代史研究所，1992，頁195-7。**B. M. Jensen** 全名應為 **Bernhardt Mackie Jensen**，他曾為農復會出版一份報告 *Rice in the Economy of Taiwan*，見《臺灣之經濟發展：一九五一至一九五五年》，書刊目錄，頁81。又顏水龍1970年的行事曆筆記後方的電話簿，留有 **Bernhardt Jensen** 之電話，及其位於美國加州的地址，或許在 **Jensen** 任滿離臺之後，兩人仍有保持聯絡。顏水龍1970年行事曆簿本由顏水龍家屬提供。

³²³ 顏水龍訪談稿，顏娟英、林柏亭訪談，訪談時間1988.6.10，採訪稿收錄於《走進公眾·美化臺灣——顏水龍》，頁400。

³²⁴ 〈工藝研究班 昨先行開學〉，《徵信新聞》1954-08-02 [4]；《臺灣省手工業研究所所志》，頁3-4。當時南投與嘉義兩縣之間的工藝班，曾有一定程度的競爭，據顏水龍晚年於實踐家專的學生簡玲亮口述，顏水龍曾考量將農復會補助的工藝加工機械，置於同以竹藤草編工藝為主的嘉義訓練班；此外，1954年南投縣工藝研究班成立時，主要師資如王清霜、蘇茂申等人，亦為過去嘉義工藝專修班的師資班底（見黃塗山訪談稿，楊靜、連奕晴訪談，收錄於楊靜，《從1950年代「南投工藝研究班」的活動事蹟探索顏水龍振興臺灣工藝教育與文化產業之成果與影響》，頁72）。

學劈竹，劈竹決定了竹子寬度、厚度、也決定了接下來創作竹工藝能使用的材料。³²⁵不僅有效增加手工藝品的製作效率，材料也因為經過機械器材整頓，使得製作出來的工藝品品質得以提升。從產業分級的角度來看，這批機械也使原本附屬於家庭、被視為家庭副業的手工藝品，慢慢成為可以批次生產、產品具標準化的手工業。

顏水龍所主持的南投縣手工藝班，因設備獲得充實，縣政府便企劃設置一個固定性的訓練機構，最後商借草屯農業專修學校校舍，於 1954 年正式成立「南投縣工藝研究班」。³²⁶該班同樣由顏水龍擔任班主任，同時聘有三名教師、八名技術指導員、十數名行政人員，正式脫離前兩年不定期開班、且每次開班僅有一兩名教師的小型講習會性質。³²⁷

此時的南投縣工藝班，每期招收一百名國小畢業的學生，進行一年的訓練；科目分為竹、木、藤、車床、陶瓷、編織、雕刻七科，許多開班老師都是顏水龍延攬，如副班主任王清霜、藤工科教師蘇茂申、竹工科教師黃塗山都曾參與工藝研究班之前數次的手工藝講習班，而編織科教師楊炘治則是顏水龍的好友。³²⁸這些實作與設計並重教學經驗的教師，再加上農復會的機械器材以及後續增設的陳列室、實習工廠，研究班在當時可說是十分具有開創性。

1955 年 12 月，美籍工業設計師 Russel Wright 來考察該班時，對這個僅成立一年半的工藝班印象特別深刻，他認為這個組織「十分具有活力」，若此類組織有許多分支，將可以提供臺灣較高品質的手工藝品、提供較多元化的產品、也可以產出更有用的設計。Russel Wright 也特別提到顏水龍：「主持者顏先生是一位曾留日、留法的藝術家，也是奉獻於手工藝與家鄉的一位本土臺灣人」，接著更大力推薦他前往美國進一步接受設計訓練。³²⁹

整體來說，1954 年的「南投縣工藝研究班」不僅具有校舍、實習工廠、學生也分科上課、並有相因應的師資以及行政人員，與過去不固定開辦、為期短暫、到處借用場地的工藝講習班已大不相同，而比較接近一所「工藝學校」。然而這所「學校」並非屬於國民教育體制下的小學、初中、高中，亦非高等教育的大學，而是一種較為接近職業教育的機構，因應臺灣外銷手工藝品的趨勢而生。有外銷潛力的手工藝品項，往往是校內的發展焦點。例如竹、木、藤由於有農復會補助

³²⁵ 李榮烈（南投縣工藝研究班第一期竹工科學員，後升為竹工科指導員）訪談稿，楊靜、連奕晴訪談，收錄於楊靜，《從 1950 年代「南投工藝研究班」的活動事蹟探索顏水龍振興臺灣工藝教育與文化產業之成果與影響》，頁 66-7。

³²⁶ 〈草屯工藝研究班 新址已落成〉，《徵信新聞》1954-05-28[4]；關於該班借用草屯農業專修學校校舍，見《臺灣省手工業研究所所志》，頁 3-4。

³²⁷ 顏水龍，〈序〉，《臺灣省手工業研究所所志》，無頁碼。

³²⁸ 王清霜訪談稿、黃塗山訪談稿，楊靜、連奕晴訪談；收錄於楊靜，《從 1950 年代「南投工藝研究班」的活動事蹟探索顏水龍振興臺灣工藝教育與文化產業之成果與影響》，頁 67-8、頁 71-2。

³²⁹ 此段文字出自 Russel Wright 1955 年 12 月 20 日來臺考察的筆記手稿，原文為“The head of it is Mr. Yen, who is an artist who studied in France and Japan. He is one of these people dedicated to handcraft and to his country and is a native of Taiwan. I have recommended that he be sent to the U.S. to study design and the way we live.” In box:43, Wright papers. 此考察筆記全文見附錄三。

的工藝加工機械，在教學與製作品上整體發展最好，³³¹對此師生們也十分引以為傲，在竹工科教師的回憶中：「研究班所有竹工科的學生都是國中畢業的，別科都是國小畢業，所以竹工的學生素質比較高也比較出色」³³²。相形之下，陶瓷科便十分簡陋，不僅只有兩個舊式的手動輾轆、窯場也是由教師與學生自行搭建，一年燒製作品的次數寥寥可數。³³³

這所「工藝學校」成立的背後，除了縣政府協助，顏水龍與農復會的角色實不可忽視。顏水龍不僅招攬師資、規畫課程，從某種程度上而言，農復會更是著眼於顏水龍早期主持該班的成果，進而補助一大批工藝加工機械所致。雙方的來往則是 1954 年南投縣工藝研究班可以成立的關鍵。

農復會全名為「中國農村復興聯合委員」，為 1948 年美國援華法案下的一機構，負責農業、或者實施各種協助農村人民的計畫；其在行政上為一聯合組織，面對中方時須對中國政府行政院負責、面對美方時則對華盛頓國際合作總署³³⁴負責，然而性質上是一個自治的半獨立機構。³³⁵目前研究已指出，農復會無論在申請經費或是職權上，都有一定的自主性，以職權來說，它雖需要向中方的行政院長負責，經費卻不需要經過立法院監督，也不需要進立法院備詢；以申請經費來說，農復會的經費來源為美援，但不動用超過百分之十的美援經費，其可自定工作方針，經費使用、人員給薪等亦無須經過的駐華分署（國際合作總署駐華共同安全分署）核准。³³⁶

依照國際合作總署駐華分署對農復會的描述，其所負責執行的工作中，「半數以上的技術與財力協助，係給予低層政府或地方機構如漁會、農會及水利委員會等。如此，農復會乃能集中其協助，直接施用於需助之處」；此外，由農復會所支持的計畫性質也極為廣泛，從協助增產、病蟲害防治、改良畜產、擴充灌溉甚至是提倡節育與鄉村衛生推廣等，如其所述，「凡有助於增產，增進農村福利，促進政府從善，俾利農民之任何建議，農復會均樂於聽聞，與以同情」。³³⁷由於經濟

³³¹ 1955 年 12 月 20 日 Russel Wright 臺灣考察筆記，見附錄三。

³³² 黃塗山訪談稿（南投縣工藝研究班第一期竹工科教師），楊靜、連奕晴訪談，收錄於楊靜，《從 1950 年代「南投工藝研究班」的活動事蹟探索顏水龍振興臺灣工藝教育與文化產業之成果與影響》，頁 72。

³³³ 陳慶章（南投縣工藝研究班第一期陶瓷科學員）訪談稿，楊靜、連奕晴訪談，收錄於楊靜，《從 1950 年代「南投工藝研究班」的活動事蹟探索顏水龍振興臺灣工藝教育與文化產業之成果與影響》，頁 74-5。此外，Russel Wright 亦建議陶瓷科製品應以當地消費、臺灣內需為主，不宜發展外銷，以免與他國競爭（Russel Wright 1955 年 12 月 20 日臺灣考察筆記，見附錄三）。

³³⁴ 國際合作總署為 1955 年以後的單位名稱，在此之前華府處理對外經濟、軍事援助的政府單位變遷，一開始為 1948 年成立的經濟合作總署（Economic Cooperation Administration, 簡稱 ECA），1951 年改為共同安全總署（Mutual Security Agency, 簡稱 MSA），1953 年再度以國外業務總署（FOA）整併共同安全總署（MSA）與技術合作總署（TCA），1955 年又以國際合作總署（ICA）取代。見趙綺娜，〈美國政府在臺灣的教育與文化〉交流活動（一九五一至一九七〇），《歐美研究》31:1，頁 91-4。

³³⁵ 《臺灣之經濟發展——一九五一至一九五五年》，臺北：美國國際合作總署駐華共同安全分署，1956，頁 23。

³³⁶ 趙育農，《一個女性經驗的家庭計畫：臺灣家庭計畫早期的發展（1954-1964）》，國立政治大學歷史研究所碩士論文，2004，頁 19-20。

³³⁷ 《臺灣之經濟發展——一九五一至一九五五年》，頁 23-5。

與職權的自主彈性，今日對農復會的基本定位便為「可以超越政府官僚體系的上下階層關係，直接與不同位階的單位簽約撥款，有效地推動各項計畫，而有『左右聯繫、上下貫通』的重要特質」。³³⁸

1952年第一屆南投縣手工藝指導員講習班開辦時，農復會已注意到其發展性。而主持該班的顏水龍，其熟知手工藝品材料、技術與生產的背景，讓農復會頗為借重。1954年南投縣工藝研究班開班前，農復會先指定他前往日本考察手工藝產業，作為臺灣發展手工藝的參考；³³⁹1954年5月至11月間，顏水龍又一度從省政府建設廳借調至農復會，為其執行全省工藝品的考察計畫。³⁴⁰如顏水龍回憶：

再來與我有一個合約，不是與政府合約，而是與我...，現在農復會知道我在做這個工作，認可我做的工作，再來就要我做他們的顧問，臺灣要如何開發手工藝，過去有出口，現在沒出口，原因為何？將來又要出口甚麼東西？[他們]提這些問題給我。我現在進去做他們的顧問，[他們]就配一輛車給我，Jeep吉普車，還有司機，我就儘量走儘量調查，調查以後做一個計畫畫給他們，他們再送去聯合國看」³⁴¹

這個計畫，很可能即為由莊維藩與顏水龍兩人聯名，為農復會出版的 *Preliminary Economic Study of Selected Handicrafts in Taiwan*。³⁴²Jensen 在 1953 至 54 年左右便已從農復會卸任，技正莊維藩則與顏水龍有更多互動，其在工藝研究班成立之後，也曾前往工藝研究班考察，並擬改良該班磁窯，以備學生實習。³⁴³

此時顏水龍與農復會之間的互信關係，是南投縣工藝研究班能夠成立的關鍵之一。在 1952-54 年間，農復會對臺灣逐漸形成外銷手工業的趨向中，確實扮演著隱形的推手角色。³⁴⁴1954 年的南投工藝研究班旨在培育基礎的手工藝人員，其

³³⁸ 郭雲萍，中國農村復興聯合委員會詞條，臺灣大百科全書 <http://taiwanpedia.culture.tw/>查詢時間 2013/5/9。

³³⁹ 〈顏水龍赴日考察歸來稱：日手工藝發展甚速 但品質脆弱不耐用 本省手工藝大有前途〉，《聯合報》1953-10-28[5]。

³⁴⁰ 見 1954-8-27 建設廳回覆南投縣政府之公文「函請支給顏顧問借調期間往返臺北草屯之必要差旅費」，當中提到「查本廳技術顧問顏水龍，前已由中國農村復興聯合委員會借調服務六個月，至本年十一月二日止，在此期內必須每間一週往返臺北及草屯各一次，以兼理該會工作及貴縣工藝研究班教務；此項往返旅費應請 貴府照規定標準支給，以利教務」，資料由顏水龍家屬提供。

³⁴¹ 顏水龍訪談稿，顏娟英、林柏亭訪談，訪談時間 1988.6.10，收錄於《走進公眾·美化臺灣——顏水龍》頁 400。

³⁴² Chung, Wei-Fan & S. L. Yen, *Preliminary Economic Study of Selected Handicrafts in Taiwan*，此筆資料很可能即為顏水龍 1954 年考察全省手工藝後的調查報告，見《臺灣之經濟發展：一九五一至一九五五年》書刊目錄，頁 81。

³⁴³ 〈技正抵南投觀察工藝所〉，《商工日報》1956-01-13[5]。

³⁴⁴ 1952 年農復會(JCRR)、美援委員會(CUSA)、共同安全總署(MSA)，臺灣大學(NTU)曾請 Arthur Franklin Raper 針對臺灣都市與農村的工業化程度進行普查，並統計一般人民的生活情況。這份普查報告對臺灣工業化發展的建議之一，就是發展「更多的手工業就業機會」，其指出手工藝產業不僅可以改善失業率、同時也可以使婦女與小孩在家工作貼補家用，而這種手工藝產業必須發展成以「國際外銷市場」為主——顧名思義是要同時更加強設計、標準化、以及包裝。（見“Summary Findings and Suggested Lines of Action from the Urban and Industrial Survey of

作為一種長期性的人才訓練機構，扮演的角色如同散播種子一般，對後來臺灣手工業的影響十分深遠。³⁴⁵

Taiwan”，收錄於《臺灣光復後美援史料 第三冊 技術協助計畫》，頁 145-7）這份由 Raper 執行的調查報告分為兩部，都市部份的調查時間為 1952 年 6 月，調查結果“Summary Findings and Suggested Lines of Action from the Urban and Industrial Survey of Taiwan”，收錄於《臺灣光復後美援史料 第三冊 技術協助計畫》，頁 101-172；農村部份的調查時間為 1952 年年底，調查報告 *Rural Taiwan-Problem and Promise*, Chinese-American Joint Commission on Rural Reconstruction, Taipei, Taiwan China, July 1953. 由於筆者並不熟悉此時期美援會與農復會的內部運作，無法肯定說明此份報告發展手工藝產業的建議是否造成影響，然而此時期美援會 (CUSA)、農復會(JCRR)以及工業委員會(IDC)都曾欲關注並欲發展臺灣手工藝品一事，卻很值得注意。

³⁴⁵ 此點楊靜亦已提起，見楊靜，《從 1950 年代「南投工藝研究班」的活動事蹟探索顏水龍振興臺灣工藝教育與文化產業之成果與影響》，頁 45。

第二節 手工業行政機構的誕生—臺灣手工業推廣中心

在南投縣工藝研究班成立兩年之後，1956年，臺灣手工業推廣中心（Taiwan Handicraft Promotion Center, 簡稱 THPC）成立，這個推廣中心延著 1950 年代初期臺灣外銷手工藝品的趨勢，旨在「改良產品與生產方法」、「溝通國外市場，推廣外銷」；³⁴⁶該中心刊物《中國手工業》，則兼負起連絡國外市場與國內業者的角色。³⁴⁷

按照顏水龍的回憶，「為了配合外來專家和有關手工業推廣統一機構起見，在本人和陳壽民顧問之計畫下，設立了臺灣手工業推廣中心」。³⁴⁸實際上，臺灣手工業推廣中心的成立緣起、初期運作，與顏水龍、萊特工業設計團隊來臺協助有很大的關係。而顏水龍所述之「外來專家」，即指以 Russel Wright 為首的 Russel Wright Associations。

Russel Wright(1904-1976)為一活躍於 1940-50 年代的美籍工業設計師，他為美國國民大眾設計平價的餐具、家具與家飾用品，營造舒適輕鬆的家庭生活風格；他的設計十分受到美國中產階級家庭的歡迎，其設計的現代餐具也時常被認為具有美式生活文化的特徵。³⁴⁹1955 年中，Russel Wright 受雇於 International Cooperation Administration（國際合作總署，簡稱 ICA）發展一個計畫，用來提振東南亞五國—臺灣、越南、柬埔寨、泰國、香港—在手工藝品與小型工業產品上的生產力，進而使賴其為生的當地人民可以改善經濟、提高生活水平。³⁵⁰ICA 為一直轄美國國務院下的常設機構，在二戰後的美蘇冷戰時期中負責美國對外的軍事經濟援助；目前研究已指出，此時美國對自由經濟體制國家大量的經濟援助，背後擁有十分複雜的外交、經濟、政治、反共圍堵等考量。³⁵¹Russel Wright Associations 以民間私人企業身分與 ICA 簽署計畫時，儘管不一定完全理解美國

³⁴⁶ 〈臺灣手工業推廣中心的兩大工作目標〉，《中國手工業》2 (1958.12)，頁 1。

³⁴⁷ 關於臺灣手工業推廣中心的概要沿革，見江建明〈我國工業設計啟蒙機構與訓練活動之探討〉，雲科大工業設計研究所碩論，2002，頁 31-3；楊靜，〈臺灣の工業デザイン創始期における外国人専門家の役割—1950~1960年代を中心に〉，筑波大學博士論文，2011，頁 41-2。

³⁴⁸ 顏水龍，〈我與臺灣工藝〉，頁 11。又，當時陳壽民與顏水龍同為建設廳顧問，在 Russel Wright 來臺期間曾陪同考察（見〈美專家三人 參觀手工業〉，《聯合報》1955-12-20[04]。唯該報導將建設廳陳壽民誤植陳壽明），陳壽民在 Wright 來臺後，察覺到臺灣工藝品外銷發展的可能性，發表過數篇文章〈臺灣草帽輸出與國際市場〉，《國際貿易月刊》1:1(1956.1)，頁 16-9；〈臺灣手工業與國際援助—國際合作總署發展遠東地區手工業示範計畫及萊特君之建議〉，《國際貿易月刊》1:2(1956.2)，頁 8-9；〈亞洲手工藝品在美國市場的銷售(上)〉，《國際貿易月刊》，1:4(1956.4)，頁 10-14；〈亞洲手工藝品在美國市場的銷售(下)〉，《國際貿易月刊》，1:5(1956.5)，頁 9-14。並

³⁴⁹ 關於 Russel Wright 的背景介紹，可見 Cherie Fehrman and Kenneth R. Fehrman, *Interior Design Innovators 1910-1960*, pp. 93-8.

³⁵⁰ Russel Wright 1956 年 6 月的演講草稿“The Southeast Asia Rehabilitation and Trade Development Survey”便提到：「我與 ICA 的合約是要『擬定一項發展工藝生產、家庭小工業的計畫，用來協助以此維生的東南亞五國人民，使其生計水平得以提升。』」見 File title: General Press Conference At Carnegie Foundation BLDG. of Coliseum Exhibit of Far East Survey, Box. 44, Wright papers.

³⁵¹ 文馨瑩，《經濟奇蹟的背後：臺灣美援經驗的政經分析 1951-1965》，頁 43-82。

當局種種考量，但其與東南亞各國接觸時由於大量仰賴雙方官方／半官方的協助，也使其無法完全自外於此特殊的國際局勢中。

1955年底，Russel Wright 與另兩名設計師展開為期兩個半月的遠東考察，以東南亞的五個地區為主。考察地區的先後為香港(1955.12.8-17)、臺灣(1955.12.18-26)、泰國(1955.12.27-1956.1.10)、柬埔寨(1956.1.10-16)、越南(1956.1.17-26)；此外考察團亦赴工業環境發展較成熟的日本參觀(1955.12.4-7；1956.2.3-5)，但嚴格來說，日本並不在 Wright 與 ICA 簽署的計畫內。³⁵²

Russel Wright 遠東行的計畫與建議

在起程前，Russel Wright Associates 做了一份十分完整的市場調查，他與美國六十家大進出口公司與二十三家大百貨公司連繫，告知他們自己將要前往東南亞國家、調查當地可出口至美國的手工藝品與商品，並請對方回覆他們對東南亞國家何種商品較感興趣。從這些私人公司與進口商的回覆來看，其對東南亞國家的刺繡、手工地毯、手工棉製品、手提袋、有特色的編織品 (unusual fabrics)、蕾絲或可作為襯裙裝飾的布料、圍巾或桌布、皮革製品如皮夾或皮帶、金屬裝飾扣環、小珠寶、燈座、餐具、牆壁裝飾、頭飾、富東方趣味的新設計等居家用品特別感興趣；經營食品進口的公司則對核果、香料、豆類、莓果、特別的飲料等具獨特風味點心食品感興趣。但普遍來說，許多公司對 Russel Wright 可以帶回甚麼樣品持開放態度。此外，這份市調也詢問一般公司，對於進口貨品的可接受價格。許多公司儘管在意進口價格，卻也明言若有獨特商品，他們將彈性出價。³⁵³

這些觀點也影響了 Russel Wright 來臺時所注目的工藝品項。來臺考察的第二天，Russel Wright 在國府官員的安排下參觀當時尚位於臺中的「國家博物院」(按：原文為 the National Museum)。該院人員向 Wright 展示包含石刻拓本、青銅器在內「各式各樣美麗的物品」；但 Wright 發現，這裡只收藏非常精緻的陶瓷器，但這卻非他們所尋找的物品。³⁵⁴Wright 口中的「國家博物院」即臺灣今日以收藏中國歷代宮廷書畫器物聞名的國立故宮博物院，在 1965 年移至今日所在地臺北外雙溪之前，主要庫房位於臺中北溝。³⁵⁵Wright 等人來臺時所尋覓的是可出口至美國的手工藝商品，可以想見的是，北溝故宮的藏品並不符合 Wright 等人市調而來的美國廠商意見。

除了北溝故宮，1955 年 12 月 19-21 日間，Russel Wright 與另兩位設計師參觀了臺北販賣手工藝品的商店，接著前往新竹、苑里、大甲、彰化、南投等地參

³⁵² Russel Wright, "Survey and Recommendations for Advancing The Economy Welfare of Workers of Small Production Shops and Cottage Industries of Taiwan, Vietnam, Cambodia, Thailand, Hong Kong," box 44, Wright papers.

³⁵³ 關於市場調查中各百貨公司、進出口商的回覆，見 File title: Letters to Wright 1955, box 40, Wright papers.

³⁵⁴ Russel Wright 1955 年 12 月 20 日的臺灣考察筆記，見附錄三。

³⁵⁵ 關於國立故宮博物院的遷移史，以及其所象徵的中國美術史之成立，見石守謙，〈面對挑戰的美術史研究—談四十年來臺灣的中國美術史研究工作〉，《美術》254 (1989)，頁 26-9。

觀了竹、籐、木家具工廠、紡織工廠、製作榻榻米的工廠、草蓆工廠、纖維帽子工廠、苧麻工廠、鳳梨罐頭與肉類罐頭工廠。這些地方的工藝製品大抵都在美國公司有興趣進口的品項之內；儘管 Russel Wright 普遍認為這些工廠所使用的設備過於簡陋、編織技術不足、設計不佳，部分商品卻可以加以改善進而出口。一行人也隨時拍攝照片、影片，選取工藝品樣本、紀錄商品價格，以便提供給美國的進口商參考。

考察完後，這批工藝品樣本，連同在柬埔寨、越南、泰國、香港蒐集的物品一起送往紐約，於 1956 年 6 月 25 日至 29 日間舉行一場聯合展覽會 *The Southeast Asia Rehabilitation and Trade Development*。展覽會的地點是同年 4 月甫完工的大型展覽場館 *New York Coliseum*，專門籌辦各種國際商展與貿易展。由 Russel Wright 所籌辦的這場展覽會，共展出超過一千五百樣由東南亞地區運來的手工藝品、食品、飾品，而這些從未見於美國市場上的物品，吸引了大量人潮。

在展覽場上，Wright 團隊再度發放問卷，調查廠商與零售商有意願進口的物品，而臺灣的籃類、草編蓆、竹籐家具、木雕裝飾普遍最得美國人喜愛。³⁵⁶與此展覽同時展出的還有國際家庭用具展 (*The International Housewares Show*)，Wright 也利用此機會，與出席的各百貨公司負責人、製造商、重要進出口商會面，再次確定美國的市場需求，以便未來為美國與東南亞各國搭建起貿易橋梁。³⁵⁷

展覽結束後，1956 年底，Wright 向 ICA 提交一份總結報告“*Survey and Recommendations for Advancing The Economy Welfare of Workers of Small Production Shops and Cottage Industries of Taiwan, Vietnam, Cambodia, Thailand, Hong Kong*” (調查與建議：如何提升臺灣、越南、柬埔寨、泰國、香港五地小製造商、農業者的經濟福祉)，針對東南亞各國不同現況——如臺灣、越南、泰國工業化剛起步，而柬埔寨則遠遠尚未開始——各別提出建議。這些建議涉及面向十分廣泛，最重要的便是成立因地制宜的當地組織或機構。例如對已有資金、對手工藝市場懷抱高度興趣的泰國當地中小企業，Wright 建議在曼谷成立 *Demonstration Center of Assistance* 輔導他們將部分產品鎖定美國市場的中高階層家庭消費；對工業化發展最遲的柬埔寨，則需特別成立一個 *Regional Center* 以改善鄉村地區生活水平；對於當時有大量中國難民進入的香港，Wright 則欲直接改善當地難民組織既有的手工業扶持難民計畫，並連絡有興趣的美國進口商進口該地產品。³⁵⁸

對於臺灣，Wright 以 “*Proposal For Assistance to The Taiwan Handicraft*

³⁵⁶ 見 Russel Wright 寫於 1956 年 12 月之調查報告“*Survey and Recommendations for Advancing The Economy Welfare of Workers of Small Production Shops and Cottage Industries of Taiwan, Vietnam, Cambodia, Thailand, Hong Kong*,” box 44, Wright papers, pp. 201-210 (此部分記錄為 6 月展覽時，大眾對於臺灣展品的反應彙整)

³⁵⁷ 見 ICA 釋出的新聞稿“*U.S. and Foreign Dignitaries to open Asian Handicraft Show in N.Y.*,” File title: “*General Press Conference At Carnegie Foundation BLDG. of Coliseum Exhibit of Far East Survey*,” box 44, Wright Papers.

³⁵⁸ Russel Wright, “*Survey and Recommendations for Advancing The Economy Welfare of Workers of Small Production Shops and Cottage Industries of Taiwan, Vietnam, Cambodia, Thailand, Hong Kong*,” box 44, Wright papers, pp. 105-54 (Recommendation for ICA Missions.)

Promotion Center”為題，提到美援運用會(CUSA)先前就已預計發展一個手工藝品推廣中心，而他認為此中心若成立，將有利於發展外銷手工藝品。³⁵⁹Wright 並沒有直接針對這個中心提供意見，而是提出兩點需注意的事項；一、需另成立一個主掌貿易事項的機構，作為臺灣生產者與美國進口商的中介角色，這貿易機構不屬於推廣中心，但受中心的援助；二、需有一深諳臺美雙方貿易的人士，為臺灣手工藝品開拓美國訂單並監督臺灣的生產情況，這個人同時也是上述貿易機構在臺的美方代表。而 Wright 為了協助推廣中心成立，將派遣兩位專員來臺，一人負責給中心有關市場行銷的建議，並協助上述貿易機構成立；另一人負責開發各種產品設計，並在臺中訓練中心提供設計課程。³⁶⁰

Wright 和美援運用會所提到的推廣中心，即為 1956 年 3 月成立的「臺灣手工業推廣中心」。然而 Wright 所建議成立的貿易機構，以及深諳臺美雙方貿易的人士，在推廣中心成立初期並沒有完整落實。Wright 推薦派遣來臺的兩位專員，即為下一節所述的 Richard B. Petterson 與 C. Ronald Garry。從 Wright 向 ICA 提交的建議報告來看，臺灣手工業推廣中心的成立可說並非完全仰賴 Wright 的建議，其背後還有著美援運用會與農復會發展臺灣外銷手工藝產業的背景；而 Wright 派遣來臺的美籍成員們，對積弱不振的初期手工業推廣中心確實有著重要的影響，此亦有待下述。

整體來說，Russel Wright 在 1955 年的遠東考察是奠基在美國國內消費者的需求與喜好之上，然而一如 The Southeast Asia Rehabilitation 展覽會開幕時聯合國美國代表的致辭，Wright 與 ICA 所簽署的計畫將 (一)有助於東南亞地區人民保有其傳統手工藝品，使其不至在發展現代經濟中被扼殺，(二)有助於出口國家賺取美元外匯，(三)有助於美國自己透過互通經貿，與他國建立更安穩的關係。³⁶¹Wright 一行背後隱藏的，是 1950 年代國際美蘇對立局勢中，盤根交錯的經濟發展、外交、政治與軍事考量，而臺灣 1950 年代的外銷手工藝產業則是在這個複雜的背景中得到短暫發展的機會。

臺灣手工業推廣中心的成立與初期運作 1956.3-1957.10

在 1955 年來臺的 Russel Wright 建議下，1956 年 3 月臺灣手工業推廣中心(後

³⁵⁹ Russel Wright 來臺期間，曾與行政院經濟安定委員會下的工業委員會委員李國鼎、安全分署助理署長格蘭特、經濟部長胡光泰、建設廳顧問陳壽民、中國生產力中心總經理高禎瑾開會討論發展臺灣手工業的相關事情(見〈工委會昨舉行座談 商討促進手工藝品輸美 李國鼎盼加強市場調查 萊德表示外銷前途樂觀〉，《徵信新聞》1955-12-24[4])。該會中臺灣方面所討論的發展臺灣手工業計畫，即 1953 年由美援運用會、共同安全總署、農復會、臺灣大學委託 Arthur F. Raper 主持的調查，調查結果建議政府應發展手工藝品產業，見註 343。

³⁶⁰ Russel Wright, “Survey and Recommendations for Advancing The Economy Welfare of Workers of Small Production Shops and Cottage Industries of Taiwan, Vietnam, Cambodia, Thailand, Hong Kong,” box 44, Wright papers, pp. 109-13.

³⁶¹ Henry Cabot Lodge, Jr. 於 The Southeast Asia Rehabilitation and Trade Development 展覽會開幕時的演講稿，File title: “General Press Conference at Carnegie Foundation BLDG. of Coliseum Exhibit of Far East Survey,” box 44, Wright Papers.

簡稱推廣中心) 成立。然而推廣中心初期成效，似乎沒有特別突出。依照 1957 年接任推廣中心董事長的劉景山回憶，「我接事後發現手工業中心只是在工礦公司內闢一室作為陳列之用，買一些成品陳列充數，而且很多人在裡面弄錢，難怪一無效用」。³⁶²

這個情況要到 1956 年底至 57 年初才有改善。該時 Russel Wright 按照其對臺的建議，先派駐兩位美籍成員 Richard B. Petterson 與 C. Ronald Garry 來臺協助。Petterson 負責開發產品與設計，Garry 則負責協助貿易出口。從顏水龍保存最早的一張工作計畫表，可以知道 1957 年 3 月至 6 月間，該中心開始聚集一些有經驗的手工藝指導人員，搭配 Petterson 開始手工藝品的改良工作。³⁶³整份工作計畫共有十八個項目，儘管看來龐雜無序，但其中透露許多關鍵資訊，故筆者將其整理如下，右兩欄為筆者自加：

1957 年 3 月 15 日至 6 月 16 日工作計畫

	計畫說明	內容	負責人	屬性	標記
1	尋求防止竹破裂之方法	製作方法保密，使我方成果不為日本香港同業所知	裴義士 儲先生 沈博士	技術 改善	
2	拍攝整套工藝樣品照片，以便附目錄送美國海關	核對照片說明		行政	●
3	鋁質便餐器皿計畫：完成火鍋構造三部分：(一)傳熱部分 (二)煮鍋部分 (三)電器零件	邦民鐵工廠放大設計圖樣，利用美製電氣零件及熱控制器	裴義士 周先生 邦民鐵工廠	技術 改善	● ◎
4	竹製燈傘：蒐集多種樣品含不同尺寸，設法使各部對稱	試用線纏邊，利用機器劈竹俾竹篾大小均勻	袁先生 顏先生 關廟工人	設計 試製	●
5	農間木製用具：盛玉米及汲水用；盛生菜及通心粉之船	選用宜於美國氣候不易破裂之木料，以	顏先生 儲先生	設計 技術	◎

³⁶² 《劉景山先生訪問紀錄》，訪問者沈雲龍、紀錄陳存恭，中央研究院近代史研究所口述歷史叢書(13)，1987，頁 124。

³⁶³ 除了顏水龍與 Richard B. Petterson，筆者僅能指認出其中部分人員，如儲先生為儲小石，其在二戰後隨國民政府抵臺前，曾任職北京師範大學，1942 年商工省工藝指導所技師小池新二(按：小池亦為顏水龍舊識)前往北京調查地方工藝品時曾與其會面(見小池新二，〈中國旅行日誌〉，《汎美計畫》，頁 315)，從顏水龍 1957.5-1958.8 的每日工作日誌中也可知道，1957-58 年當第一批美籍萊特技術顧問團如 Ruben Eshkanian, Paul Nicholas, Jack Larson 成員抵臺於臺中工作時，儲小石亦參與其中。另工作計畫中之袁先生，即為袁維冠。推廣中心 1957 年 5 月於臺南設立「關廟竹細工訓練班」時，該班即由袁維冠負責，見〈竹工藝技術人才的訓練〉，《中國手工業》7(1959.5)，頁 29。

	形長碗；盛法式麵包、開胃食品、乳酪等器皿。需合乎實用	竹工加工試驗廠試驗	林業專家	試製	
6	樂器：小型琵琶、大型月琴。應用車床製造月琴之鼓形部分，木可為實心以免破裂併省工。此製品為陳列用。	選擇美好宮廷式樣，著重莊觀與各部分均勻，鼓部桐木及梨木顏色調合	儲先生 顏先生	技術改善 試製	●
7	鋁鑄形像：以鋁直接注入 (一)耐火磚模式 (二)銅質樣品鑄造	觀音像燈座高 16 英吋塑於陶器上之安琪兒飾物燈座高 24 英吋	鄭逸群 鄭先生 (圓山)	試製	
8	石質瓦類：深綠色琉璃瓦，先作 12、16、18 方英吋飾用瓦。富真正中國格調，具北平彩澤。設計六種	試以木質襯托之模型印出後以刀雕刻。調查有無最好陶土	陳先生 顏先生 塑形	設計 試製	◎
9	卷軸及繪畫	完全襯裱，裝盒及染色工作	季康	包裝	●
10	為 Sears 公司設計燈座(一)大竹劈為二，中間鑲木，精細製成 (二)麟木燈座，潔淨製成，加花飾	紫竹摩光，竹木結合處需密合；上下加蓋使各部份合成一體	顏先生		◎
11	為 Sears 公司設計竹屏、建築用板：試驗用暗線縫緊，外飾辨狀繩	二等份竹片，去橫格，扣結，使堅實。接合板：竹屏	陳先生		◎
12	布製動物玩具等：用土布，內塞木棉。毛、顏色、式樣、體型等詳加研究。毛鬃、尾巴之縫接等細節		儲先生 陳先生 大陳義胞		●
13	籃類：折疊式大籃及其他新款式樣，籃底以乙烯或塑膠造物製成接合體及縛緊物體。	發展塑膠接合體與竹片結合之方法。試以藤皮接合，蓋用乙烯，可摺成平扁式，	袁先生 顏先生		● ◎
14	蓆墊：開始為提生等專家來臺工作	臺產各種編織原料送美化驗	賴先生 周先生 陳先生	行政	●
15	磁器：協助中國陶瓷公司製作宋代陶瓷由其是青瓷，發		裴義士 周先生	設計 試製	

	展燈座圖樣，雕飾男女像		許先生		
16	折疊式燈籠：重新設計使適合美國標準，蒐集各式各樣之燈籠加以研究，選最佳者送賴德公司加以發展	用不同尺寸。即使甚為長形之燈籠亦可裝置照明設備	顏先生 儲先生 周先生	設計 試製	● ◎
17	特種地蓆：月桃		顏先生	設計 試製	●
18	母珠製飾物		鄭先生 (圓山)		●

資料來源：顏水龍家屬提供

◎ 為 Russel Wright Associates 在美國為臺灣接洽的訂單，以及曾在臺中南屯工作室試製

● 為 Russel Wright 1955 年 12 月來臺時選定工藝樣品，並送往隔年六月展出

套底色者為顏水龍有參與的項目

在十八項工作中，顏水龍所涉入的工作項目接近一半（見表格中套底色者），是所有成員之首；主要工作為第四、十、十三、十六、十七項，處理材質都是他拿手的竹材、草編相關的工藝品，但他也需支援其他項目，如第五、六是尋找耐用木料，第八項則是為商品塑形。

這些工作項目在計畫表上看來寥寥數語，執行起來卻每一項都要花費許多時間。顏水龍曾將 1957 年 5 月起至 1958 年 8 月之間的每日工作內容，記載於工作日誌上，因而日誌內容可讓我們觀察到顏水龍如何為了這些工作計畫奔波忙碌。以 1957 年 5 月 21 至 26 日為例，21 日上午他先為了工作計畫的第六項月琴與琵琶，從臺中前往彰化老天興樂器行，詢問負責人賴火里訂製一把月琴所需價格，接著詢問若訂製一千、五千、一萬把個別需花費多少時間，以及可打折多少；並且記錄現有月琴粗糙情形以及如何改善；下午前往鹿港，調查工作計畫第十六項燈籠，尋找可量產燈籠的店家，重新調查一次產品價格、可產數量、生產時間以及產品好壞。22 日，顏水龍前往位於草屯的南投縣工藝研究班，利用該班器材與材料，試作工作計畫中第五項的木刻水杓、第八項的琉璃瓦模型石膏、第十項的燈座、第四與十三項的燈罩與洗衣籠。24 日，從臺中前往高雄林商號合板公司，因防空演習中途多次停頓；25 日，上午在林商號請教第十項燈座竹木結合的材料問題，下午前往臺南，再次調查當地是否有生產第六項月琴與第十六項燈籠。26 日，再往臺中調查生產第六項月琴與第十三項籃類的店家。³⁶⁴

在工作日誌中最常見的情況，是他時常需要陪著 Petterson 與 Garry 一一前往臺中、彰化、員林、嘉義、苑裡、南投、臺南各地，一方面是熟悉當地店家、一方面是尋找未來可合作的廠商。顏水龍也時常需處理 Petterson 臨時交辦的事項，或是與 Petterson 一起製作回報給 Russel Wright 的工作進度，因而在日誌中不時可

³⁶⁴ 顏水龍，封面為「工作日誌 No.1」筆記本，日記起末時間 1957.5.14-1958.2.15。顏水龍家屬提供。

見顏水龍進出位於臺北的「安全分署」(按：國際合作總署駐華共同安全分署)與 Petterson 會面。Petterson 儘管從小生活於北京，中文流利，但當他來臺協助發產可外銷至美的工藝品時，仍需他人大量協助；此人不僅要熟知臺灣各地既有手工藝品項、尋找有意願配合的店家，還要確保工藝品生產品質良好、並願意且有能為工藝品進行設計、技術、材料、生產上的改造。如此來看，顏水龍的確是此時期推廣中心與萊特技術顧問團的重要成員，實不可忽視。

在確定這份工作計畫的實際執行者後，不禁又要回頭想，這份工作計畫的項目又是如何被選定的呢？從 Russel Wright 檔案中遺留的照片來看，³⁶⁵此份工作計畫中許多工藝品項是前年 12 月 Russel Wright 訪臺時選定帶走的工藝樣品項。如前所述，Wright 來臺考察行程曾選定適合的工藝樣品運往紐約，於 1956 年 6 月舉行 The Southeast Asia Rehabilitation and Trade Development 展覽，在展覽場上 Wright 曾發放問卷調查美國廠商是否有意願進口這些物品，或者一般人士對哪些品項感興趣。在臺灣的問卷中，除去特別熱門的籃類、草編蓆、竹籐家具與木雕裝飾，火鍋、樂器、卷軸及繪畫、布製動物玩偶都是展覽場上詢問度頗高的品項，如展覽場上發放的問卷總結出來的意見：

其他品項：

這個中心應該立即連絡填寫問卷的公司行號，確定以下最合適立即可出口的物品，這些物品的價格與品質尚可：

F-14 與 F-15 樂器 (按：見圖 3-2)

F-159 手繪卷軸 (按：見圖 3-3)

F-54 Opera pictures

F-147 食物加熱盤或稱火鍋 (按：見圖 3-4)

F-147 將有大量[出口]可能性。然而這並非是填寫問卷者[得來的結果]，而是若有適當的配銷商介入[的結果]。

玩具 (按：見圖 3-5)

布製動物吸引[購買者]興趣，如果價格減低一半將有出口機會。

手繪卷軸 (按：見圖 3-6)

問卷中，頗富名聲的設計廠商對 F-159 品項感到興趣。部分廠商有意將其

³⁶⁵ 在 Russel Wright papers，與臺灣相關的多數照片被集中放在 44 箱的“Taiwan Photos,” “Taiwan” 兩個資料夾中，並無年代順序。照片後面大多蓋有安全分署—農復會新聞處之圓章，同時有一組編號，筆者及依此標號判讀其年份，例如編號 CH-56-11，CH 即表示中國、56 表示 1956 年、11 則為照片編號。其中 CH-56-13 照片中的兩把月琴旁亦註有 F-14、F-15，而在 Russel Wright 對 ICA 出版的報告“Survey and Recommendations for Advancing The Economy Welfare of Workers of Small Production Shops and Cottage Industries of Taiwan, Vietnam, Cambodia, Thailand, Hong Kong”中，曾特別標註“F-14 and F-15 Musical Instruments”在紐約展覽時頗受市場青睞，故可以推測照片編號 CH-56-11(A)、CH-56-12、CH-56-13、CH-56-15(A)都應屬於 1956 年 6 月送往紐約展出的臺灣工藝樣品照片。

設計品在臺製造，作為美國手繪壁紙[圖樣]、屏風[花樣]之用。³⁶⁶

這些品項因為較有出口可能，便成為萊特顧問團成員來臺後，首要改善的工藝品項，並且出現在這份 1957 年 3 至 6 月的工作計畫上。

這份工作計畫並沒有在 6 月時結束，部分項目隨著其他萊特顧問團成員陸續來臺後，改由他們接手。例如工作計畫的第十四項「蓆墊：開始為提生等專家來臺工作——臺產各種編織原料送美化驗」，便在 10 月時由編織助手 Ruben Eshkanian 接手，他將在臺灣採集來的各種植物纖維打包寄往美國，請求以專業儀器鑑定纖維種類，並同時副本給 Wright 在紐約的工作室（圖 3-7）。³⁶⁷

Ruben Eshkanian 為 Petterson 之後首批來臺的萊特顧問團美籍成員，與他差不多時間抵達臺灣的尚有 Paul Nicholas，以及 Eshkanian 的老師 Jack Larson，都在 1957 年底左右，工作項目也十分類似，大抵是協助纖維編織與設計工作。1958 年 1 月又加入了日籍成員飯塚小玕齋，主要是協助竹編織。³⁶⁸

從顏水龍與 Russel Wright 所藏資料合併來看，萊特技術顧問團確實在臺灣手工業推廣中心成立初期扮演頗為重要的角色。萊特技術顧問團名義上受聘於推廣中心底下，但許多工作內容並非由中心指派，而是 Russel Wright 1955 年來臺時所選定的工藝品項，並且是以外銷至美國市場為主。《中國手工業》1958 年 11 月發刊時，Petterson 曾簡短地回顧過去萊特技術顧問團在臺的工作內容，其中第一項便是「打開美國的市場，與美國各大百貨公司和手工業品輸入商取得密切的連絡，務使他們運銷所需的臺灣手工業品」。³⁶⁹

顏水龍晚年回憶起萊特技術顧問團的工作，曾明確提到萊特的計畫有著明顯的外銷導向，意並不在透過改善生活用具，提高國民的生活文化水準：

萊特的計畫著眼於輸出面，完全沒有觸及國內消費面，這或許是美國的基本政策吧！筆者[我]想要反省一下對這個機構的檢討。國民生活用具的合理性改善，對提高生活文化水準是必要的，有著昂揚民族精神的效用。³⁷⁰

但無論如何，顏水龍在臺灣手工業推廣中心早期，由於熟知本地工藝材料、技術、生產業者，又有基礎設計能力，成為萊特技術顧問團重要的合作對象，此點從「1957 年 3 月 15 日至 6 月 16 日工作計畫」中已可清楚看到。然而，當推廣中心 1957 年 10 月改組之後，整體情況出現許多轉變。

³⁶⁶ Russel Wright, "Survey and Recommendations for Advancing The Economy Welfare of Workers of Small Production Shops and Cottage Industries of Taiwan, Vietnam, Cambodia, Thailand, Hong Kong," box 44, Wright papers, pp. 206-7.

³⁶⁷ 樣本於 1957 年 10 月送往美國，見 File title: Taiwan Formosa Fiber sample, box 44, Wright papers.

³⁶⁸ R. B. Petterson 撰、華陵摘譯，〈萊特技術顧問團與發展臺灣手工業〉，《中國手工業》1(1958.11)，頁 3。

³⁶⁹ R. B. Petterson 撰、華陵摘譯，〈萊特技術顧問團與發展臺灣手工業〉，《中國手工業》1(1958.11)，頁 3。

³⁷⁰ 顏水龍，〈臺灣民藝の現況〉，未刊稿，顏水龍家屬提供。如此文前言所述，這篇文章是在民藝館的田中豐太郎邀稿下，請顏水龍談談臺灣的新民藝；此文的完成度很高，修改筆跡很少，極可能是顏水龍按照刊出文章再次謄抄的結果，筆者尚無法確定此篇文章刊於何處。

第三節 工藝人材的教研地點—推廣中心中部試驗所

1957年10月，手工業推廣中心經過一次組織變革，改去中心原本附屬於建設廳底下的三級機構性質，改組為財團法人。³⁷¹以推廣中心改組為財團法人的基金來源，主要是由美援撥款，省政府提供相對基金十分之一。

劉景山改組推廣中心—確立商貿本位

依照改組後的董事長劉景山(1885-1976)回憶接任時的情況：

本來在臺灣省政府建設廳底下有個三級機構—中國手工業中心（按：應為臺灣手工業推廣中心），負有推動手工業的責任，但效果不佳。恰好此時美國派人來協助發展手工業，並撥資金援助，於是手工業中心有改組必要，省主席嚴家淦和美援會李國鼎找我去主持，因我在平津體驗到這種事業有發展前途，值得為此努力，便答應下來，做了董事長。³⁷²

劉景山提到的嚴家淦時任職省主席，也同時兼任美援會的副主任主委。

劉景山在接任推廣中心的職務前，最主要的學經歷是替國府於中國大陸經營全國的交通發展，特別是在鐵道管理與運輸建設上有許多貢獻。然而其在經營手工業方面無法算是十分有經驗。因此，他之所以能以鐵路運輸的學知背景出任手工業推廣中心董事長，實與美援會中的國府技術官僚授意支持有關。³⁷³

劉景山在接手推廣中心之後，非常積極地改革組織。其中重要的建設之一，就是出版推廣中心的機關誌《中國手工業》。³⁷⁴這份機關誌的發刊詞，鮮明地說明了劉景山所期待建設的推廣中心樣貌：

首先打破生產及貿易業者對國外市場的盲目隔閡，使業者隨時明瞭各國市

³⁷¹ 推廣中心改組後的組織章程，見〈簡介臺灣手工業推廣中心〉，《中國手工業》1(1958.11)，頁1。需特別注意的是，當推廣中心由建設廳轄下機構轉為財團法人時，這個機構在資金使用程序上也有很大的改變。財團法人成立的要件是有一份基礎或共有的財產，在設定管理人(董事會)後，由此人代捐款者執行這份財產之所以聚合的目的，因此董事會往往在財團法人內部扮演十分重要的角色。手工業推廣中心1957年10月改組成財團法人之後，若需使用基金時（即由美援提供、讓推廣中心得以改組的基金），只要透過推廣中心內部的董監事會決定即可，並不需要像過去建設廳時期一般，由推廣中心編列預算，送往建設廳、再轉送省議會經省議員核定。也就是說，推廣中心的財團法人化後，該中心的董事會便被賦予極大權力，可以左右中心如何使用資金，以及中心發展方向，這也是劉景山董事長能夠大刀闊斧為中心進行改革的原因。

³⁷² 《劉景山先生訪問紀錄》，訪問者沈雲龍、紀錄陳存恭，中央研究院近代史研究所口述歷史叢書(13)，1987，頁124。

³⁷³ 臺灣手工業推廣中心改組之後，延請劉景山出任董事長、任職於美援會的李國鼎，則出任推廣中心副董事長，另一副董事長為建設廳廳長朱江淮，見〈手工業推廣中心 昨改組成立 由政府民間合營〉，《徵信新聞》1957-10-29[2]。

³⁷⁴ 《劉景山先生訪問紀錄》，頁124。

場對於物美的標準，價廉的程度；並如何改良生產技術和辦法，減輕成本，方能配合外銷條件。³⁷⁵

劉景山認為，要發產手工業，最重要的便是打破國內外貿易上的隔閡。為此，中心編印了一份中國手工業月刊，在刊物設置許多欄位，中介國內外有關手工藝品的商貿機會：

本刊的內容，計設下列各欄：(1)產銷改良研究與設計、(2)貿易機會介紹、(3)國內外產銷消息報導、(4)廠商介紹、(5)中外成品介紹、(6)國際展覽消息報導、(7)推廣工作述要、(8)手工業調查統計資料、(9)手工業法令、(10)手工業文藝小品、(11)手工業圖片、(12)讀者信箱。³⁷⁶

劉景山所欲建設的推廣中心較類似產業貿易中心，重視市場訊息的互通有無。而中心成立目的「改良生產推廣外銷」，儘管標榜的是一連串從改良、到生產、到推廣、最終達到外銷的過程，但從《中國手工業》的誌性來看，最重要的核心其實是在「推廣業務」，以便最終達成外銷。

推廣中心的營運基調也可從改組後的組織來看。1957年10月推廣中心將執行部分為生產、運銷、調查、總務、財務五組，³⁷⁷其中生產、運銷、調查皆為改組前即有的編制，新添的總務、財務部門，也顯示出改組後的推廣中心，更希望加強貿易運作的面向。³⁷⁸南投縣工藝研究班教務主任王清霜，也曾回憶推廣中心本身較注重貿易、並不負責實際的工藝人才訓練。³⁷⁹若依照推廣中心改組後營運內容來看，改組前曾提到的設計與技術訓練部分，則是悉數委託給萊特技術顧問團。

萊特技術顧問團與臺中中部試驗所

此時推廣中心與萊特技術顧問團之間的關係十分微妙。劉景山在接任推廣中心的董事長後，似乎對中心內部主要由美籍成員把持頗為不滿：「最初這手工業中心美國人權很大，後來漸漸地被我爭取過來了」。³⁸⁰在1957年10月推廣中心改組後，劉景山急於與萊特技術顧問團重新簽約，訂定明確的合作關係與職權歸屬，並確定「從此顧問團一切活動，均須透過本中心」：

³⁷⁵ 劉景山，〈發刊詞〉，《中國手工業》1 (1958.11)，無頁碼。

³⁷⁶ 劉景山，〈發刊詞〉，《中國手工業》1 (1958.11)，無頁碼。

³⁷⁷ 〈簡介臺灣手工業推廣中心〉，《中國手工業》1 (1958.11)，頁1。

³⁷⁸ 推廣中心改組前的組織部門為：「組織分為生產、運銷、組織（指導組織合作社即工廠），關於訓練、設計、調查、制定標準等工作擬由專家分別擔任」，見本報訊，〈手工業推廣中心 改今日成立 黃啟顯昨招待記者 報告今後工作計畫〉，《徵信新聞》1956-03-22[3]。

³⁷⁹ 「工藝研究班為全省唯一講習班，手工業推廣中心比較偏重貿易，實際上的工藝訓練班仍要靠工藝研究班。」見王清霜訪談稿，收錄於林美臣、洪文珍、王賢民，《王清霜漆藝創作 80 回顧》，南投：國立臺灣工藝研究所，頁113。

³⁸⁰ 《劉景山先生訪問紀錄》，頁125。

至派駐中心協同工作之萊特技術顧問團，其合作契約原係由美國國際合作總署直接與萊特公司簽訂，故中心在改組前與該團之工作聯繫，不夠密切，各項權責，亦未規定。中心改組後，首先將與該團關係設法調整，適萊特公司主持人萊特先生於是時來臺（按：1958年1月），遂由劉董事長會同安全分署葛仁德助理署長與之商定原則多項。從此技術顧問團一切活動，均須透過中心。³⁸¹

這項記載透露兩個十分重要的訊息，一、1955年 Russel Wright 是以萊特公司的名義，與美國國際合作總署(ICA)直接簽署合約，Wright 雖曾給予臺灣方面建議，但在 1958年1月雙方重新確定合約關係之前，萊特技術顧問團與推廣中心並沒有直接的合約關係。二、雖然雙方並沒有明定的合作關係，但此時萊特技術顧問團已有兩位專員 Richard. B. Petterson 與 Ronald C. Garry 前來工作，我們從 1957年3至6月工作計畫書上也可以看到他們的工作內容。

也就是說，從 1956年3月推廣中心成立，到 1958年1月中心改組、與 Wright 來臺重新簽訂合約之前，萊特技術顧問團的兩位專員，其實是在不明確的合約關係中，開展前述的 1957年3至6月工作計畫書。這份工作計畫的品項，主要是 Wright 1955年年底來臺時所挑選的工藝品，其實際的工作主力，多有仰賴顏水龍之處。顏水龍當時仍為建設廳技術顧問，不僅在各縣市的手工藝講習班講課，同時也任頗具規模的南投縣工藝研究班班主任，可說是最具有地方人脈與實際資源的關鍵者。Petterson 許多工作時常需與顏水龍一同進行。可以說，在這段合約不明的期間，萊特技術顧問團與其說是與推廣中心合作，不如說是依賴著顏水龍的經驗人脈，進行各種調查與研究。

1957年底，萊特技術顧問團其他美籍成員如 Eshkanian、Larson、Nicholas 紛紛抵臺，加上隔年1月來臺的飯塚小玕齋與最早來臺的 Petterson，已有五人。這群成員主要的工作地點為臺中南屯，此處不僅是主要萊特技術顧問團的主要工作地點，同時也兼作外籍成員們的住所。Russel Wright 在 1958年1月二度來臺的照片中，曾簡單地描述過這裡：「在臺灣，Russel Wright 團隊在臺北擁有一間市區的辦公室，在島嶼中部的臺中則有一鄉間工作室。後者如以下照片所示（按：見圖 3-8；亦見附錄四）。該處為一間大房子，周圍環繞著花園，團隊成員生活與工作於其中。」故 1957年推廣中心改組之後，便將萊特技術顧問團所在的臺中南屯，列為「臺灣手工業推廣中心中部試驗所」。³⁸²

萊特技術顧問團的臺中居所與顏水龍的臺中住家相距不遠，雙方也來往的十分緊密，如顏水龍訪談稿所述：

那時我住在臺中，還在南投草屯開訓練班工作的期間，在我臺中住所的巷口，有一個□□館，他們就把那個館租下來，成為我的鄰居，冬天我家有

³⁸¹ 〈簡介臺灣手工業推廣中心〉，《中國手工業》1(1958.11)，頁1。

³⁸² 關於臺灣手工業推廣中心轄下的臺中試驗所，亦見楊靜，《1950-60年代美國專家 Russel Wright 對臺灣外銷產業工藝的指導事蹟及其貢獻》，國科會專題研究計畫成果報告，2008，頁53之註腳12。

壁爐，會升火，所以大家都喜歡去我家，去那邊取暖喝咖啡。這些設計師有的會說法語，設計出來的草稿馬上就拿去草屯，做成成品。³⁸³

顏水龍所述南投草屯的訓練班，即為成立於 1954 年的南投縣工藝研究班。這些美籍設計師的草稿之所以可以拿到工藝研究班作成成品，亦是靠顏水龍為該班班主任之故。

顏水龍的工作日誌，也可見到萊特技術顧問團頻繁往來工藝研究班，又或者工藝研究班的教師直接一起參與萊特技術顧問團的討論，如

1 月 12 日

照常工作，配合美籍專家。

有關木材製品開會，由 Mr. Petterson 之指示為節省一部分木料，用帶鋸開孔，然後利用 uria 接合幾層，乾後施行彫刻。但乾燥木料不容易刻，工資太多，也不是辦法，因此提出反對意見。參加者王清三（按：即王清霜）、³⁸⁴蘇茂申等。

1 月 13 日

照常工作，繼續試編地毯及配合 Wright 之指示協助與黃塗山試作 Bamboo Basket

王清霜、蘇茂申為與顏水龍一同籌畫南投縣工藝研究班的創班推手。研究班成立之後，顏水龍任班主任、王清霜任教務主任兼副班主任、蘇茂申則負責領導各科教師同時兼任藤工科教師。文中所提另一人黃塗山，則為工藝研究班竹工科第一屆教師。³⁸⁵

整體來說，因為顏水龍的關係，此時萊特技術顧問團與南投縣工藝研究班之間，存在某種設計—執行的緊密關係。³⁸⁶從另一個角度來看，許多手工藝品的原料與工廠都位於中南部，如草屯、鹿港、新竹、員林、臺中、嘉義、彰化、臺南、高雄，而鮮少位於臺北，因此萊特技術顧問團選擇座落於臺中，不僅是考量顏水龍或南投縣工藝研究班，也有顧慮材料取得方便、與工廠直接溝通較方便等的地

³⁸³ 顏水龍訪談稿，顏娟英、林柏亭訪談，訪談時間 1988.6.10，收錄於《走入公眾·美化臺灣》，頁 400。

³⁸⁴ 王清三為王清霜日治時期的別名，見王清霜訪談稿，訪談時間 2000 年 3 月 8 日，收錄於林美臣等編，《王清霜漆藝創作 80 回顧》，頁 106。

³⁸⁵ 楊靜，《從 1950 年代「南投工藝研究班」的活動事蹟探索顏水龍振興臺灣工藝教育與文化產業之成果與影響》，頁 26-33；另外竹工科教師黃塗山亦回憶：「『南投縣工藝研究班』都是嘉義訓練班（按：嘉義縣工藝專修班）班底的人馬，例如王清霜、蘇茂申等人，而蘇茂申他是藤工老師，他過世了…」見黃塗山訪談稿，楊靜、連奕晴訪問，收錄於楊靜，《從 1950 年代「南投工藝研究班」的活動事蹟探索顏水龍振興臺灣工藝教育與文化產業之成果與影響》，頁 72。

³⁸⁶ 從工作日誌中亦可看出此時亦是顏水龍最為忙碌的時期，日日工作、南北奔跑，連周末亦不曾休息。1958 年 1 月 23 日，工作日誌便記載了：「身體不好，髖間神經痛。工作繁雜無一助手，感覺不愉快。」1 月 24 日記載：「請假並向 Mr. Petterson 表示辭職。早晨赴蔡內科打針，正午 Mr. Petterson 來宅，有關不滿意事情表示。」或許是 Petterson 特別讓顏水龍好好休息一番，1 月 25 日起至 30 日之間，工作日誌每天便無工作紀錄，僅每日標註為「病假」。

緣因素。

如此來看，位於臺北的推廣中心改組後便將重心放在開拓國際貿易，而萊特技術顧問團所在的「臺中試驗所」則因各種原因與地方互動較緊密，在當時確實為兩個性質十分不同的據點。

搬遷到草屯中部試驗所

1958年5月，萊特技術顧問團位於臺中的「中部試驗所」搬遷到草屯。從顏水龍的工作日誌可見，1958年3月12日，萊特顧問技術團成員在臺中開了一場重要會議，會議中討論著要把中部試驗所遷到草屯：「按5月1日搬到草屯，集中在草屯工作，集中力量」。³⁸⁷4月19日，中心舉行高級職員行政會議，在此會議中確定將中部試驗所遷移至草屯，³⁸⁸四月底時便陸續開始搬遷工作，5月1日，草屯中部試驗所正式開始運作。³⁸⁹

中部試驗所之所以要搬到草屯，與同在草屯的南投縣工藝研究班，關係密切。此時的南投縣工藝研究班，除了有自日本購入的工藝加工機械外，又陸續在農復會與建設廳的補助之下，增設了陳列室、木材乾燥室、實習工作室、儲藏室等等；³⁹⁰因設備齊全，此時萊特技術顧問團在發展、研發、改良工藝品時，很可能都需倚賴南投縣工藝研究班的既有設備。臺中的中部試驗所遷移至草屯，與南投縣工藝研究班有很大的關係。從顏水龍所保存的一份「臺灣手工業試驗所組織規程草案」的第七項來看，他有著將兩個組織相互配合的打算：

七、臺灣手工業試驗所與南投研究班之配合

1. 南投工藝研究班之名義仍舊存在，其業務委託臺灣手工業推廣中心經營之，(因臺灣手工業推廣中心需投資於建築，設備利用及工廠等)。
2. 南投研究班需藉重試驗所技術之指導與訓練。
3. 南投研究班之主任應由試驗所之高級職員兼任之。
4. 南投工藝研究班之技術、人事、事務、財務、訓練等辦法另訂之。
5. 南投工藝研究班財產之移交與管理，試驗所之建築設備，並訓練之方針另訂之。

配合方式主要是由試驗所的成員，來指導工藝研究班的設計與技術。以試驗所內

³⁸⁷ 顏水龍，封面為「工作日誌」筆記本，1958.3.12，顏水龍家屬提供。遷移至草屯一事亦可見於3月26日、4月8日、4月14日、4月23至30日等的顏水龍日記。

³⁸⁸ 4月19日開會確定搬遷至草屯一事，主要是由兩筆文獻組合得知，(一)為1958-4-15公文，手工業推廣中心致顏專員水龍，「茲定於本(四)月十九日(星期六)下午二時在本中心舉行第二次高級職員行政會議，希準時出席參加為荷」，總字0464號；(二)為「臺灣手工業試驗所組織章程」中第一項：「本組織規程依據臺灣手工業推廣中心四月十九日之高級會決議編訂之」顏水龍家屬提供。

³⁸⁹ 如其工作日誌所記載：「5月1日星期四，在中部試驗所正式辦公，與Mr. Petterson到Bagass看用鐵框隔邊試作情形」，見顏水龍，封面為「工作日誌」的筆記本。

³⁹⁰ 翁徐得編，《臺灣省手工業研究所所志》，頁4。

的設計組為例，設計組主任除了指導該組工作外，也要負責指導南投工藝研究班的設計訓練。

因為兩機構有相互配合的打算，移至草屯的中部試驗所，地址與南投縣工藝班也十分靠近。中部試驗所地址為南投縣草屯鎮中正路 573 號，³⁹¹南投縣工藝研究班所因是借用日治時期的草屯農業家政專修學校校舍（今草屯國中），該時地址為草屯鎮虎山路 808 號，兩地走路來往僅需十數分鐘，非常靠近。³⁹²由於缺乏更多資料，目前無法得知這份規程草案最後結果如何。³⁹³但可以確定的是，在臺中中部試驗所搬遷到草屯的過程中，顏水龍的角色與可能斡旋十分關鍵。

³⁹¹ 見「臺灣手工業試驗所組織章程」稿本，顏水龍家屬提供。

³⁹² 依據當時南投縣工藝研究教師王清霜回憶，草屯中部試驗所是直接設於工藝研究班裡面，見王清霜訪談稿，收錄於林美臣等編，《王清霜漆藝創作 80 回顧》，頁 116。

³⁹³ 這份「規程草案」，很可能是顏水龍在中部試驗所搬遷至草屯之後，所草擬的一份尚未由董事會決議過的草案。如前所述，由於臺灣手工業推廣中心在 1957 年 10 月改組為財團法人，因董事會即為法人內部最高層級的決策單位，有關推廣中心重要的組織變動、大筆資金使用都須經過董事會決議，草屯中部試驗所要與南投班進行配合，自然也需董事會同意。

第四節 顏水龍離職後的推廣中心

1958年8月，顏水龍因為人事糾紛而離開手工業推廣中心。中心每月通知他前去開會的公文始於58年4月，停於8月；從顏水龍保存的資料來看，一份1957年5月開始寫起的工作日誌，到了58年8月也停擺了。各種資料都說明了8月之後，顏水龍很可能便離開了推廣中心。而離開的原因依他所述：

...看到我和美國過來的人做的很好，有些人就開始吃醋了。後來派了一個劉景山，一個在大陸做過高官的人，來作臺灣手工業推廣中心的董事長。16萬美金組織了一個 Handicraft Promotion Center，那時候我是做設計組的主任。第一個去美國留學的臺灣人李先生，萬丹人，擔任總幹事，在運行的期間，派那個人來，還帶了一大堆人進來後來要把我趕出去，找不到理由，就說我會貪污。³⁹⁴

今日並不清楚顏水龍離開中心是否還有其他原因，但他是處於受迫離開的情況，多少也可從工作日誌的內容推想一二。

顏水龍的工作日誌始於1957年5月，忠實紀錄顏水龍與萊特技術顧問團在中部試驗所的工作情況。從工作日誌中亦可看出顏水龍極為重視此時的工作，內容看來零碎的日誌，其實是多次謄抄的結果。此時團隊成員也不斷擴張，約略在1957年底至58年上半之間，萊特技術顧問團除了外籍成員，亦加入了楊景天、金潤作、宋壽松、李昆玉、曾恭等人，合作對象則有楊英風，若再加上早期成員顏水龍、儲小石、袁維冠，每人分別負責不同事項，可說是頗具規模的設計團隊。³⁹⁵這些新進成員如同之後工藝研究班教職員一樣，是在半受指導、半協助的情況下，與萊特技術顧問團外籍成員一起工作。此時中部試驗所亦制定未來一年的工作計畫：1958年8至12月是編織計畫、1959年1至6月是竹工計畫。³⁹⁶總總一切皆可看出中部試驗所內的活潑氣氛。而從推廣中心改組前便已參與一切的顏水龍，卻在此時離開了中心。

1958年8月顏水龍離職推廣中心，不久後，中部試驗所旋即從草屯遷往臺北，南投縣工藝研究班內部也發生了不少人事異動；這兩個機構與顏水龍頗有淵源，一個是在他的推動下成立的工藝教育班，一個是在他運作下遷往草屯的手工藝品研發單位，然而兩者在顏水龍離職後，卻不約而同有了大幅調動。從正面來說，

³⁹⁴ 顏水龍訪談稿，顏娟英、林柏亭採訪，訪談時間 1988.6.10，收錄於《走進公眾·美化臺灣——顏水龍》，頁400。

³⁹⁵ Russel Wright 在拍攝中部試驗所工作情況時，一概稱所內的臺籍助手為 Staff designer，但這群助手的異質性很值得注意。今日研究的訪談對象如楊景天、林振福、李再鈞等人，多是顏水龍的晚輩，於1957年以後才加入團隊，因未曾參與創立手工業推廣中心，對1955至56年間推廣中心早期事務所知有限。而推廣中心對待顏水龍與新進設計師成員的不同態度也值得考量；1955年 Russel Wright 抵臺考察時，曾建議安排顏水龍至美國學習設計，然而後來新進設計師成員紛紛在中心安排下出國，顏水龍卻始終未有出國的機會。

³⁹⁶ 顏水龍 1958年3月12日工作日誌，顏水龍家屬提供。

可見顏水龍對這兩處行政、教育機構的影響力，隨著他的離職而消失；從反面來說，顏水龍受到推廣中心高層排擠，離開可能的權力運作核心，也可以從推廣中心急於將草屯中部試驗所搬至臺北看出一二。

中心發展方針轉變—木柵試驗所時期

9月，中心將遷至草屯才四個月的中部試驗所，再遷往臺北木柵，改名為木柵試驗所。³⁹⁷如1958年入所工作的設計師李再鈞回憶：

後來這個設計部門完全在木柵所，大家都在木柵實驗所上班工作，那裏好像又變成一個設計中心的樣子。那鹿港、關廟、草屯，草屯最早是作化學實驗的挑染，很多材料防腐、烘乾都是在草屯做的，草屯有一個工藝學校是日本人留下來的古老工藝學校，它有留下來依些古老的舊的設施，我們就借他的地方，再加一些設備，很多工作我們都在那裏做。³⁹⁸

但試驗所何以由草屯遷往臺北木柵，實在有些奇怪，主要是許多工藝材料並不產於臺北，試驗所遷往臺北後，一些材料防腐烘乾等材料加工似乎也仍須送往草屯完成。

這段時期的推廣中心，在營運方針上也有轉變。為了配合政府倡導觀光事業，推廣中心開始加強發展觀光手工藝品，如其所述「在觀光事業被列為政府施政範圍的今天，我們從事於研究改進觀光紀念品的產銷，確實是一項急要而實際的工作，換言之，我們企圖從這次調查中，分析一般外籍顧客愛好紀念物的心理，然後以這項寶貴的資料作為基礎，對症下藥地著手改進，以適應買主的需要，並達到拓展國外市場的目的」。³⁹⁹

1958年10月，中心展開一項「臺灣紀念物品行銷調查」，目的在「明瞭外國人士樂於採購哪些種類的紀念物品，是仿古的抑現代的？陳飾的抑實用的？普通的抑名貴的？同時還要調查在哪一些價格範圍內的物品最容易銷售」。⁴⁰⁰這項計畫主要在調查全島製造銷售紀念品的廠商店家，詢問他們一般售出紀念物品的種類、數量、價值，最後整理出「最受外國人士歡迎的紀念物品種類」以及「最易銷售的前三級價格」。

這項計畫看起來與 Russel Wright 曾做過的市場調查相差不遠，但調查結果卻

³⁹⁷ 楊靜，《1950-60年代美國專家 Russel Wright 對臺灣外銷產業工藝的指導事蹟及其貢獻》，頁53。草屯中部試驗所遷往臺北的時間，筆者並未見相關記錄，然而可以確定的是，1958年秋冬之際，木柵試驗所已正式開始辦公，如1958年12月份的《中國手工業》所述「臺灣手工業推廣中心試驗所，原設南投縣草屯，刻已遷至臺北縣木柵鄉」，見〈手工業推廣中心工作動態寫真〉，《中國手工業》2(1958.12)，無頁碼。

³⁹⁸ 李再鈞訪談稿，游竣翔等人訪談，收錄於楊靜，《1950-60年代美國專家 Russel Wright 對臺灣外銷產業工藝的指導事蹟及其貢獻》，頁112。

³⁹⁹ 陶太庚、劉逸喬，〈適應觀光事業發展—「觀光紀念物品行銷調查」的經過與建議〉，《中國手工業》5(1959.4)，頁9。

⁴⁰⁰ 陶太庚、劉逸喬，〈適應觀光事業發展—「觀光紀念物品行銷調查」的經過與建議〉，《中國手工業》5(1959.4)，頁9。

天差地別，最受歡迎的紀念物品前三項分別是首飾類（金、銀、貝製耳環、別針項鍊）、仿古式陳飾品（宮燈、陶器、仿古雕刻、國樂器、算盤）、刺繡（各類刺繡、抽紗及衣服用品）；Wright 市調中最受國際市場喜愛的籃類（含小件竹藤製品）、帽蓆與手提袋類（含草麻紙撚編織品）則排到第六七名。在設計圖案上，觀光紀念品從業人員所給的意見是「宜自文化價值角度著想，儘量保存我國傳統設計，使之融注於現代化產品圖案中，顯出古代東方藝術風格」。⁴⁰¹這也與國際市場強調設計簡約、自然的方針不同。

Russel Wright 與推廣中心所做的市場調查，是兩種取向不同的手工藝品。前者是一般美國人可能會喜愛的亞洲手工藝品，而這些工藝物品能很好地融入一般美式生活、家庭環境中，或為必需品；後者是旅外外籍人士在旅行時購入的「土產禮品」，主要是因應當時數艘豪華觀光郵輪如「史坦登號」抵臺時，外籍人士的禮品消費。

儘管中心內部也有部分聲音認為應區別此兩類手工藝品，並指出真正大量外銷的手工藝品須仰賴非紀念品產品，如竹草藤麻等編織品，⁴⁰²但推廣中心卻未曾如調查紀念品一般，真正投入相關的市場調查與研究。從 1958 年 11 月發刊的《中國手工業》前幾期來看，許多「新設計的產品」多是 1956-57 年間在中部試驗所時期所研發的工藝品項。（圖 3-9 至 3-12）

值得注意的是，此時活躍於木柵試驗所的萊特技術顧問團成員，也與草屯中部試驗所時期大不相同。曾參與臺中中部試驗所與草屯中部試驗所的 Ruben Eshkanian、Paul Nicholas 在 1958 年底紛紛因合約到期而陸續離開臺灣，接替於 11 月抵達的成員則為 Klaus Grabe、Andree J. Ferris。⁴⁰³其中 Andree J. Ferris 即推廣中心聘來發展觀光手工業紀念品的美籍顧問，甚受中心重視。⁴⁰⁴

1958 年 11 月，推廣中心機關誌《中國手工業》發刊時，上面便有著各式討論民族形式工藝品的消息，從刺繡、景泰藍、剪紙工藝、到「我國歷史上負有盛名的工藝品」等。陳譽仁曾敏銳指出此時國府在扶持手工藝品外銷上，具有相當程度的國族意識，如抽紗刺繡的繁複設計儘管已不受外人喜愛，仍因其具有中華文化象徵而受扶持。⁴⁰⁵

⁴⁰¹ 陶太庚、劉逸喬，〈適應觀光事業發展—「觀光紀念物品行銷調查」的經過與建議〉，《中國手工業》5（1959.4），頁 10。

⁴⁰² 嚴之衡，〈臺灣手工業產品外銷之研討〉，《中國手工業》3（1959.2），頁 3。

⁴⁰³ 關於萊特技術顧問團成員抵臺時間整理，見楊靜，〈1950-60 年代美國專家 Russel Wright 對臺灣外銷產業工藝的指導事蹟及其貢獻〉，頁 54-61。

⁴⁰⁴ 11 月 Ferris 抵臺後，即在新進設計師李再鈞的陪同下於各地視察，並分三回發表了〈美國設計家對本省手工業品的觀感〉一文，選出刺繡、盤花扣、緞花（含喜花、壽花、婦女髮飾製花）、菊花木與蛇木製品、玩偶、草帽、草編鄉土玩具，作為可進一步發展的手工藝品。Andree J. Ferris，〈美國設計家對本省手工業品的觀感（一）~（三）〉，《中國手工業》5、6、7，頁 8、10、21。

⁴⁰⁵ 陳譽仁，〈顏水龍與 1950 年代臺灣手工業〉，《雕塑研究》，2013，頁 86-91。事實上，此時期臺灣部分手工藝品除了是國族特意扶持的品項，還有海外僑商支持因素；對外籍人士而言，刺繡等手工藝物品除了設計過於鮮豔，價格也是重要的考量原因之一。如 1958 年 12 月便有海外讀者投書，提到臺灣所製精美的繡花鞋，刺繡價格太高，該篇投稿精確地指出「今日美國人已不注重產品之是否精良，彼等所注意者，僅為價格之是否低廉。一般美國人，並無大量閒錢以購買此項非生活所必須之物品」〔見〈美國市場對我手工業品的反應〉，《中國手工業》2（1958.12），

南投縣工藝研究班改制

離開推廣中心的顏水龍，再度回到南投縣工藝研究班任教，但不久後又再度離開。如顏水龍所述：

南投縣工藝研習班是由縣政府編列預算，每年經費十五萬新臺幣，扣除辦公費所剩無幾。學員之實習材料費缺少，我建議縣政府把學員實習的生產品銷售，以利益金購買材料增加生產，以利周轉。可惜該縣政府主計未能採納，而且等到會計年度，學員作品舉辦一次展覽會，所賣出金額全部繳庫，在這種情形下，眼看該班無法繼續發展，遂決定離開。⁴⁰⁶

顏水龍所查覺到「眼見該班無法繼續發展」，不光是因為學員的展覽會賣出金額全部繳庫，此單一事件而已，而是工藝研究班、南投縣政府內的人事風景，已完全不如往昔。

顏水龍回去任教時的班級，為 1958 年 11 月開班、59 年結業的一屆。此時工藝研究班正經過一次改組，不僅在課務上有所調整——11 月開班時分為高級、初級兩部——人事上也有變動。原本由南投縣政府與建設廳輔導成立的工藝研究班，此時有被納入財團法人臺灣手工業推廣中心體制的趨勢。58 年底該班業務改由推廣中心、建設廳、南投縣政府共組一輔導委員會來指導，故 59 年 11 月工藝研究班開班時，八十六名學生中有十五名，是在手工業推廣中心的提議下，由大陸救災總會保送來臺難胞入學者。⁴⁰⁷

此時南投縣工藝研究班班主任亦非顏水龍。儘管該班成立時，顏水龍受南投縣縣長李國禎之聘，從 1954 至 56 年連續三年任該班班主任，但李國禎於 1957 年 6 月離任之後，班主任便由繼任南投縣長洪樵榕改聘宋壽松，⁴⁰⁸58 年再改聘蕭伯川。洪樵榕與蕭伯川兩人素有淵源，洪樵榕任員林中學校長時，便曾聘蕭伯川為該校委員兼數學老師；⁴⁰⁹1957 年 6 月洪樵榕任南投縣長後，改聘蕭為縣府督學，58 年續推荐蕭為南投縣手工藝研究班班主任。⁴¹⁰該時工藝研究班的副教務主任王清

頁 17)。

⁴⁰⁶ 顏水龍，〈我與臺灣工藝〉，頁 11。

⁴⁰⁷ 〈推廣工作述要〉，《中國手工業》4 (1959.3)，頁 21；〈推廣工作述要〉，《中國手工業》2 (1959.1)，頁 16。

⁴⁰⁸ 宋壽松 1957 年接替顏水龍繼任南投縣工藝研究班班主任，58 年班主任由蕭伯川接手後，宋壽松便改任新成立的木柵試驗所主任。見〈手工業推廣中心檢討業務〉照片 3、照片 4 說明，《中國手工業》2 (1958.12)，無頁數。

⁴⁰⁹ 洪樵榕口述，卓遵宏、歐素瑛編，《洪樵榕先生訪談錄》，國史館口述歷史叢書，臺北：國史館，2001，頁 142。

⁴¹⁰ 蕭伯川在 1960 年臺灣省各縣市長改選時，曾登記為南投縣縣長候選人，另一候選人則為該時現任縣長洪樵榕；然而由於蕭伯川是在登記截止日當天宣布參選、登記隔日旋又宣布退選，此一進一退造成許多議論，見〈蕭伯川登記 洪樵榕獨角戲難唱〉，《徵信新聞》1960-04-04[3]；〈改選縣市長省議員 候選人登記昨截止 臺省廿一縣市長四二人競選 應選省議員七三人計有一三五人逐鹿〉，《聯合報》1960-04-04[1]；〈恠恐選民倒胃 假戲何必真做 蕭伯川昨打退堂鼓 洪樵榕又要唱獨腳戲了〉，《徵信新聞》1960-04-05[3]；〈蕭伯川登記不旋踵撤銷〉，《臺灣民聲日報》

霜，也回憶工藝研究班所長更動原因：「蕭所長來是因為當時縣長的關係，縣長、員林中學的校長帶十幾個人來，研究班可以任意插入人事，蕭所長便是如此安插進來的。」⁴¹¹

1958年11月至59年由蕭伯川任班主任的一年，是顏水龍重回工藝研究班任教的一年。這一年是「南投縣工藝研究班」的最後一屆，之後該班便改制為「南投縣工藝研習所」。所內的氣氛變化，依據工藝研究班第一屆竹工科學員、後來晉升為該科指導員的李榮烈回憶：

民國47年蕭伯川來，還是研究班，覺得研究班太小，所以民國48年改成研習所。民國48年研究班最後一期（按：應為47年開班至48年結業）辦得不錯，因為他請顏水龍與王清霜回來幫忙一年，幫到結業之後就離開了，然後就改研習所了。改研習所之後剩下沒幾科，竹工、藤工、編織、木工、車床在當時還很興盛，到後來藤工、陶瓷、木雕就沒有了

南投縣工藝研習所在1973年改制為臺灣省手工業研究所，1999年改制為國立臺灣工藝研究所，2010年再改為國立臺灣工藝研究發展中心，地址一直不曾變遷；值得注意的是，該中心地址為南投縣草屯鎮中正路573號，此即1958年5月顏水龍力促而成的草屯中部試驗所所在地。⁴¹²

從時間推演來看，顏水龍8月離開中心後，草屯中部試驗所9月遷往臺北木柵，年底曾與顏水龍一起密切工作的Eshkanian等萊特技術顧問團成員離臺，59年，南投縣工藝研究班也改制為工藝研習所，最早來臺的Pettersson也因合約到期而離開，萊特技術顧問團與推廣中心的合約則在1960年秋天到期。針對這個部份的始末，1958年11月發刊的《中國手工業》多未能與以記錄。

《中國手工業》是臺灣手工業推廣中心最重要的機關誌，也是研究者最常使用的史料之一，然而此時中心的人事風景已與草創期大異其趣，難以窺見顏水龍在其中的角色。該刊在談到顏水龍與早期的中部試驗所時，多有避重就輕的情況。

以創刊號所載「萊特駐臺技術顧問團工作寫真」為例，這些照片是1958年1月Russel Wright來臺時，於臺中中部試驗所所攝照片，然而該刊僅以手工業中心試驗所含糊指稱臺中中部試驗所，圖片二內容為Pettersson與顏水龍拜訪苗栗苑裡擅長編帽的邵太太（圖3-13），而該刊說明則為「圖二為該公司駐臺技術顧問裴義士(Richard B. Pettersson)向苗栗縣苑裡鎮邊帽專家邵太太指導編織心設計產品」。⁴¹³顏水龍此時已離職，或許是該中心不刊其名的原因，然若考量顏水龍與中部試

1960-04-05。

⁴¹¹ 王清霜訪談稿，訪談時間2000年4月6日，收錄於林美臣等編著，《王清霜漆藝創作80回顧展》，頁112-3。

⁴¹² 依《臺灣省手工業研究所所志》記述，1954年南投縣工藝研究班創班時，是借用日治時期的草屯農業家政專修學校校舍，該校舍即今草屯國中，地址為草屯鎮虎山路808號，該班估計是在1958年至59年準備改制為工藝研習所的期間，搬遷至草屯中部試驗所的草屯鎮中正路573號，此時的草屯中部試驗所也已遷往臺北木柵，並不造成困擾。

⁴¹³ 〈萊特駐臺技術顧問團工作寫真〉，《中國手工業》1(1958.11)，無頁碼。以Russel Wright本人所藏較完整的照片來看，此份照片（見附錄四）逾半有顏水龍的身影，照片後方亦都有清楚說

驗所曾有的重要性，刊物的避重就輕就顯得非常曖昧了。

小結

1950年代的顏水龍，相較過去二十年的沉潛生活，大有躍上手工藝發展的舞臺之姿，與此時國際、國內政治經濟局勢大有關聯。戰後臺灣手工業在美援的特殊背景下，得到農復會、美國國際合作總署、行政院美援運用會等各機構的協助，進而得以外銷至美國。臺灣手工業發展的契機，是隨著1950年代美國在外交上採取防堵共產國家的政策而開始。如1955年Russel Wright的臺灣工藝考察行程，便是美國在圍共外交考量上，對東南亞五國的經濟援助，其藉由強化當地的自由貿易流通與經濟改善，遠離讓國家因貧窮而進入共產陣營的可能性；一如當時的雜誌 *Industrial Design* 以“*The designer as economic diplomat—The government applies the designer’s approach to problems of international trade*（作為經濟外交的設計師——國際貿易問題上政府援引的工業設計之道）”來報導 Russel Wright 的考察行程，⁴¹⁴1950年代的手工業絕非單純的貿易與經濟研究，而有錯縱複雜的政治外交為背後靠山。

1950年代的顏水龍，更應該從他的教育行動作為——即他參與創設的各種工藝班、手工藝教研機構——來理解其工藝教育理念。在這段時間中，顏水龍雖有各種職稱頭銜，卻都將工作焦點置於工藝人才的培訓上。這些機構、單位所培育出的手工藝基礎人才，廣泛地流散至各處，並加入1950年代臺灣手工業發展的行列。這些工藝班、相關機構雖非正式的國家行政體系，卻肩負手工業發展時最基層的生產教學功能。

顏水龍一方面善用在公部門特有的行政職權，推動制度變化、充實既有部門空洞的工作目標，另一方面也是用此時的職權力量，達到日治時期他以一己之力無法達成的工藝教育目標。儘管在這當中，代表政府的意見與顏水龍個人的理想，有一定程度的衝突——如改組後的推廣中心定位為商貿中心、顏水龍則更著重基礎人才培訓——但也是此時雙方對於發展臺灣手工藝（手工業）的共同想望，使得顏水龍得以在這些半官半民的空間中，得到一個符合外在需求、又符合自己向來理念的發展機會。

明，如該刊在《中國手工業》上的圖片二即為“*The most famous traditional skill of Taiwan fine grass weaving is demonstrated by guest crafts-woman Mrs. Chow invited as a representative of the Wan-Li district to develop improved models and designs for Taiwan handicraft production. Her audience, S. L. Yen, Staff designer, and Richard B. Petterson, Handicraft advisor.*”

⁴¹⁴ 該篇文章刊登於1956年8月號的 *Industrial Design* 雙月刊雜誌，出版社為紐約的 Whitney Publications，筆者所見為 Russel Wright 私人所藏之抽印本、無頁碼，收於 box: 44, Russel Wright papers.

結語

從 1930 至 1950 年代，顏水龍在推動臺灣工藝發展所面對的問題，是深刻內化而複雜的。他身為日治時期少數接受高等專業教育、又有留學經驗的臺灣人，在日本、法國生活過長達十年，但在深化自己與所居土地的聯結意義上，卻要從調查工藝材料開始。

從某種程度上來說，為了瞭解臺灣島上所產的天然工藝材料（如長在鹽水地帶的藺草、長在氣候溫濕腹地充足的竹子），為了掌握哪個庄落有著適當的手工技術，顏水龍必須深入臺灣土地的角落，特別是那些日治時期開始現代化建設以外的山村庄落。然而一旦踏出畫室與市區，就會發現仰賴土地生活的，是普遍辛苦生活的百姓，這些與土地以各種形式達成生存協調的風霜面孔，才是臺灣真正的生活樣貌。如顏水龍所述：

早年臺灣的百姓生活在飢寒當中，幾乎每個人都必須拼命的工作，才能得到溫飽的情形下，要他們欣賞繪畫美術，是很奢侈的期望。每當我看到鄉親們的這種情況時，我總告訴自己：一定要將自己所學的美術，透過生活運用，實踐美化生活的理想。

因此，我花了不少精力從事臺灣手工藝材料的調查，製造過程的研究、及設計各種改良造型，希望讓大家開發鄉土資源、製作生活器物，將美的要素注入生活感覺中。這件工作，直到現在，我仍然不死心，仍盼望臺灣能發展自己風土特色的工藝品、注入現代生活的每一個空間中。我始終確信，美必須活在生活中，而不是博物館、或美術館。⁴¹⁵

或許是在一次次的工藝踏查中，顏水龍對土地、家鄉、自我的認知開始深化，因此他接著說道：

在走遍臺灣的每一個百姓的基層生活中，我體認為到對本土文化的愛。每當夜晚，大家休息的時候，即是我從事繪畫工作的開始，我描繪原住民的生活，把他們的服飾藝術畫進美術史中。我創作臺灣的紅磚古屋，讓那份在艷陽中鮮紅的住屋，顯露臺灣人的莊重。我一再的創作阿里山的日出壯景，讓臺灣山的莊嚴能有與富士山同樣的尊榮。我表現港口的船，讓海的呼吸能擴展臺灣人的胸懷。而那蘭嶼的獨木舟，永遠在我的心中，有如獨行俠般在壯闊的浪灣中勇敢搏鬥。對臺灣的愛，一直在我的心靈源處，不斷的蠕動、真盼望自己付出的更多。⁴¹⁶

顏水龍在工藝指導者的身分之前，還有畫家的身分；日治時期的臺灣畫家，時常被要求創作具有地方色彩的畫作，然而在界定何謂「臺灣色」時，牽涉到的其實

⁴¹⁵ 顏水龍，〈生活的美〉，《藝術家》218(1993.7)，頁 384-5。

⁴¹⁶ 顏水龍，〈生活的美〉，《藝術家》218(1993.7)，頁 384-5。

是畫家的自我理解與認同，包括畫家如何看待自己的家鄉，如何看待自己習以為常的臺灣人。而顏水龍在從畫家轉變成工藝指導家的過程中，因為一次次工藝調查，使他對自己生長的土地，產生深刻情感與認同，反過來也使他的臺灣工藝活動有了更深一層的意義。即顏水龍視臺灣工藝品為一種代表臺灣傳統的文化物品。無論是 1942 年顏水龍所寫的〈「工藝產業」在臺灣的必要性時〉，或是他出版於 1952 年的《臺灣工藝》，我們都可以看到顏水龍有一股復興、再建臺灣各種傳統工藝品的企圖。對顏水龍來說，臺灣所產材料、以及固有的嫺熟工藝技術，正是一種被盤根錯節地紮入土地與人民生活之中的臺灣傳統。

值得注意的是，這些象徵臺灣傳統與文化的工藝品，在臺灣外銷導向的工藝產業背景下，一次次地輸出（外銷）進入不同國家。無論是 1940 年代外銷至日本大城市的藺草編織手提袋，或是 1950 年代外銷至美國的竹藤編之手工藝品，顏水龍所協助發展的臺灣手工藝品，都是一種以外銷為主的物品。配合著外銷，傳統工藝品得到改良、進入現代生活；而身為物品產地的臺灣，則在國際脈絡中被人認識，重新產生意義。顏水龍曾為此時外銷用的編織領帶設計產地商標，小小商標上的圖樣，便是一枚頭舉熱帶水果、奔跑著的臺灣婦女圖騰，沿著圖騰邊緣環繞一圈「FORMOSAN·FOLK·ART」的字樣。這個商標具有的臺灣意象不言而喻，而顏水龍透過這些工藝品，把臺灣介紹給國際的企圖也呼之欲出。

或許我們可以說，身為畫家的顏水龍，謀求一種將臺灣土地與人民之美留名於美術史的方法，在中日歷史撰述與輝煌東西方美術史中，尋找臺灣的一席之地；身為工藝指導者的顏水龍，則是在一次次島上的工藝調查，逐步體會臺灣的傳統，並在國際市場上為臺灣探詢一種能代表自身文化的工藝品。由此來看，顏水龍的臺灣工藝活動，毋寧說是一種個人與文化上自我定位的過程，在歷史時間與地理空間的雙軸上建構著自我樣貌。

透過顏水龍的活動經歷重新被勾勒出來，我們也必須指出顏水龍投身建設臺灣工藝產業的個人理想，其實是一個漫長的摸索過程：我們可以看到戰前的顏水龍是因「工藝教育」的理想，從畫家轉而成為「工藝產業」指導者，戰後顏水龍則因政府與社會的需求，得到發展「手工業」的機會。顏水龍的個人理想看似在這些變動的名詞中滑移，一下是工藝教育、一下是工藝產業、一下是手工業，但在這個變動過程中，我們確實可見顏水龍朝著某個方向前進，在各種環境下為臺灣工藝尋求可能的發展機會。從此來看，顏水龍鮮明的個人延續性特別突出於此時臺灣看似斷裂的歷史中——以 1945 年為界，臺灣社會上有不同的政府、對外有不同的官方語言、對內則有截然不同的社會氛圍；或許不變的是如顏水龍般一直生活於此的人們，以及其穩固相傳的生活文化。

從顏水龍投入建設臺灣工藝的一生來看，1950 年代肇因於此時中美特殊的合作關係而致臺灣外銷手工業發展的時光，幾乎是顏水龍個人工藝生涯中最有影響力的一段時光。然而當這些國與國之間的經濟、技術援助進入執行層面時，居中的「人」所扮演的影響力則變得不可忽視，而顏水龍便是在此層面上，同時躍上個人理想與社會需求的舞台。從 1955 年至 58 年美援甫觸及臺灣的初期，顏水龍

不可諱言是實際層面（而非官方文件或報紙標題上所見政府高層官員）上最主要的接洽與支持者。對顏水龍來說，他所推行的工藝教育理想，則得到萊特技術顧問團相當程度的支持。

只是當顏水龍因為本省與外省的摩擦而從職位上被拔除時，這個他將要一展抱負的舞台也瞬間瓦解。這也顯見手工業的研究特性；相對於繪畫創作的個人性，手工業更是受限於社會條件，行政、資金、政策的支援，都是其能否持續發展的關鍵。與其說是顏水龍的個人理想推動臺灣手工業，不如以個人內在理想和外部環境需求的相應，來看待此時顏水龍與臺灣手工業的關係。在這個情況下，一旦失去外部條件，便很難有進一步作為，顏水龍 1958 年離職與其後的人事政策變化便是一例。因此從客觀條件衡量，顏水龍從事的臺灣工藝活動是否「成功」，並無法有一至的看法。然而若將其置於 1930 至 50 年代的臺灣史中，顏水龍的臺灣工藝活動研究所提供的，毋寧是一種在臺灣變動政權的歷史中，居於島上之人持續對自我與世界的發話。

參考書目

一手史料

一、個人檔案（未出版）

顏水龍相關資料，顏水龍家屬提供

Russel Wright Papers, Syracuse University Special Collections Research Center

二、日記與口述歷史（已出版）

林獻堂，《灌園先生日記（五）~（十五）》，臺北：中研院臺史所，2003~2008。

洪樵榕口述，卓遵宏、歐素瑛編，《洪樵榕先生訪談錄》，國史館口述歷史叢書，臺北：國史館，2001。

黃俊傑採訪，《中國農村復興聯合委員會口述歷史訪問紀錄》，臺北：中研院近史所，1992。

劉景山口述，沈雲龍、陳存恭編，《劉景山先生訪問紀錄》，中央研究院近代史研究所口述歷史叢書(13)，臺北：中研院近史所，1987。

三、調查報告史料

臺灣總督府殖產局，《工場名簿》，1940、1941；收錄於《舊外地「工場名簿」集成》第6卷臺灣編6，編集復刻版，東京：不二出版，2011。

周琇環編，《臺灣光復後美援史料第三冊—技術協助計畫》，臺北：國史館，1998。

美國國際合作總署駐華共同安全分署，《臺灣之經濟發展：一九五一年至一九五五年》，臺北：美國國際合作總署駐華共同安全分署，1956。

國立臺灣工藝研究所，《臺灣工藝新生活運動計畫期末報告書 2004》，南投：國立臺灣工藝研究所，2004。

Arthur F. Raper. *Rural Taiwan-Problem and Promise*. Taipei: Chinese-American Joint Commission on Rural Reconstruction. 1953.

四、雜誌史料

《國民美術》，1923-26；複刻版收於青木茂編，《近代美術雜誌叢書 11》，東京：ゆまに書房，1998

《臺灣文藝》，臺灣文藝聯盟，1934-36

《工芸ニュース》，1932-74 (使用部分 1932-1945)

- 《月刊民藝》，1939-46
《民俗臺灣》，1941-44
《興南新聞》，1941-44
《新建設》，1941-45
《臺灣美術》，1943-45
《臺南文化》，1951-2008 (使用部份 1951-60)
《中國手工業》，1958-75 (使用部分 1958-60)
《國際貿易月刊》，1956-73 (使用部分 1956-60)

五、報紙、人名資料庫檢索系統

※ 未註明網址者，收於臺灣大學與中央研究院電子資料庫系統

- 《臺灣人物誌》人名資料庫 (1895-1945)
《臺灣總督府職員錄》職官錄檢索系統 (1896-1944)，中央研究院臺史所建置
《臺灣日日新報》報紙資料庫(1899-1945)
《臺灣建築會誌》影像資料庫(1929-1944)，國立臺灣圖書館建置
《臺灣新民報》報紙資料庫檢索系統(1933.5-11)，國立臺灣文學館建置
《徵信新聞》中國時報全文報紙影像資料庫 (1950-1999)
《聯合報》聯合知識庫 (1951-1995)
《臺灣民聲日報》、《商工日報》、《正氣中華》、《更生報》，國立公共資訊圖書館建置 <http://www.nipi.edu.tw/DigitalMedia/DigitalArchives/collection.htm>

中央研究院臺灣史檔案資源系統

<http://tais.ith.sinica.edu.tw/sinicafrsFront/index.jsp>

日本神戶大學附屬圖書館デジタルアーカイブ「新聞記事文庫」

<http://www.lib.kobe-u.ac.jp/sinbun/index.htm>

日本國立公文書館アジア歴史資料センター

<http://www.jacar.go.jp/>

日本独立行政法人産業技術総合研究所 東北センター

<http://unit.aist.go.jp/tohoku/techpaper/>

六、顏水龍著錄

顏水龍，〈原始境—紅頭嶼の風物〉，《朝日週刊》28:11(1935.9.8)；原文與中譯收錄於《走進公眾·美化臺灣—顏水龍》，頁 374-81。

顏水龍，〈デザインの問題〉，《臺灣文藝》2:10(1935.10)，頁 83。

顏水龍，〈臺灣に於ける「工藝産業」の必要性〉，《臺灣公論》，1942.2；王淑津中譯〈「工藝産業」在臺灣的必要性〉收錄於顏娟英編《風景心境(上)》，臺北：雄獅美術，頁 459-63。

- 顏水龍，〈臺灣の工藝産業に就いて〉，《工芸ニュース》12:5(1943.7)，頁 170-7。
- 顏水龍，《臺灣工藝》，臺北：光華印書館，1952。
- 顏水龍，〈我對促進臺灣手工業所做之努力〉，《工業設計與包裝季刊》10(1977.3)，頁 6-7。
- 顏水龍，〈期待一塊永久的樂土〉，《雄獅美術》75(1977.5)，頁 66-8。
- 顏水龍，〈我與臺灣工藝—從事工藝四十年的回顧與前瞻〉，《藝術家》33(1978.2)，頁 6-13。
- 顏水龍、陳奇祿，〈臺灣民藝及臺灣原始藝術—臺灣研究研討會第三次集會記錄(座談會記錄)〉，《臺灣風物》28:3(1978)，頁 43-56。
- 顏水龍，〈臺灣區的造形文化〉，《水龍頭》美工季刊 7(1985.3)，臺北：實踐家專應用美術科，頁 3-9。
- 顏水龍，〈生活的美〉，《藝術家》218(1993.7)，頁 384-5。
- 顏水龍，〈日頭的恩賜〉，《顏水龍油畫集 1990-1994》，臺南：臺南縣立文化中心，無頁碼。
- 顏水龍，〈臺灣區造形文化〉，《歷史文物》7:9(1997.12)，頁 44-51。

七、日文舊籍（出版於 1945 年以前）

- シャロット・ペリアン著，坂倉準三譯，《選択、伝統、創造—日本芸術の一接觸》展覽圖錄，東京：小山書店，1941。
- 安田祿造，《本邦工芸の現在と将来》，東京：広文堂，1917；收錄於森仁史編，《叢書・近代日本のデザイン》，14 卷，東京：ゆまに書房，2008。
- 木檜恕一，《私の工芸生活抄誌》，木檜先生還曆祝賀実行会，1942；收錄於森仁史編，《叢書・近代日本のデザイン》，27 卷，東京：ゆまに書房，2009。
- 岡田三郎助，《工芸美術及室内裝飾》；收錄於《書畫骨董叢書》10 卷，東京：書畫骨董叢書刊行會，1922。
- 金関丈夫，《胡人の匂い》，臺北：東都書籍臺北支店，1943。
- 小池新二，《汎美計畫》，東京：アトリエ社，1943。
- 中外毎日新聞社，《躍進臺灣大觀 第四編：東亞共榮圈と臺灣》，第一冊：展業・人物篇，東京：中外毎日新聞，1942。

近人論著

一、訪談性質雜誌文章

- 莊伯和，〈為鄉土奉獻心血的藝術家—顏水龍〉，《雄獅美術》168(1985)，頁 99-101。
- 莊伯和，〈鄉土藝術的推動者—顏水龍〉，《雄獅美術》97(1979.3)，頁 6-44。
- 陳炎鋒，〈顏水龍與花都半個世紀的戀情—陳炎鋒寄自巴黎〉，《藝術家》127(1985.12)，頁 170-5。

- 楊智富，〈巨匠的足跡—訪談臺灣前輩美術家顏水龍〉，《雄獅美術》245(1991.7)，頁 184-9。
- 雷田，〈孤獨而堅強的顏水龍〉，《藝術家》7(1975.12)，頁 87-95。
- 劉文三，〈顏水龍牽掛臺灣本土文化〉，《藝術家》270(1997)，頁 282-3。
- 謝里法，〈為什麼身為畫家而又兼事工藝美術—顏水龍的自白〉，《藝術家》10(1976.3)，頁 125-128。

二、中、日、英文研究文章

中文

- 石守謙，〈面對挑戰的美術史研究—談四十年來臺灣的中國美術史研究工作〉，《美術》254(1989)，頁 26-9。
- 江建明，〈我國工業設計啟蒙機構與訓練活動之探討〉，雲林科技大工業設計研究所碩士論文，2002。
- 洪千鶴，〈畫家的左手：日治時期臺灣創作版畫研究〉，臺大藝術史研究所碩士論文，2004。
- 吳密察，〈《民俗臺灣》發刊的時代背景及其性質〉，《帝國裡的「地方文化」—皇民化時期臺灣文化狀況》，臺北：播種者出版社，2008，頁 49-82。
- 吳聰敏，〈臺灣農畜業之生產額：1902-1952〉，《經濟論文叢刊》29:3(2001.9)，頁 25-6。
- 周婉窈，〈進步由教育 幸福公家造—林獻堂與霧峰一新會〉，《臺灣風物》56:4(2006.12)，頁 39-89。
- 林育淳，〈進入世界藝壇的先驅—日據時期流法畫家研究〉，臺大藝術史研究所碩士論文，1991。
- 林承緯，〈從金關丈夫的民藝書寫看民藝運動對臺灣工藝研究萌芽的影響：以雜誌《民俗臺灣》之「民藝解說」為中心〉，《臺灣文獻》61:2，頁 36-55。
- 林承緯，〈顏水龍的臺灣工藝復興運動與柳宗悅—生活工藝運動之比較研究〉，《藝術評論》18(2008)，頁 167-95。
- 姜素娥，〈顏水龍、劉啟祥「美育」理念之探討—以生命史為研究介面〉，南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文，2008。
- 莊伯和，〈顏水龍與臺灣工藝〉，收錄於《臺灣工藝先驅》，頁 45-6。
- 莊素娥，〈純藝術的反叛者—顏水龍〉，《臺灣美術全集 6 顏水龍》，臺北：藝術家，1992，頁 17-43。
- 許雪姬，〈霧峰「一新會」的成立即其意義〉，《中臺灣鄉土文化學術研討會論文集》，2005，頁 9-16。
- 連奕晴，〈1950-70年代「南投工藝研究班」的工藝人才培育模式及其影響之探討〉，雲林科技大學工業設計系碩士論文，2005。
- 陳以凡，〈顏水龍《臺灣工藝》之路：1950年代現代工藝願景〉，收錄於《走進公

- 眾·美化臺灣—顏水龍》，臺北市立美術館，2012，頁 314-23。
- 陳凱劭，〈顏水龍的 1940 年代〉，《臺灣工藝》21(2005)，頁 4-17。
- 陳譽仁，〈顏水龍與 1950 年代臺灣手工業〉，《雕塑研究》9(2013.3)，頁 63-106。
- 彭建銘，〈顏水龍的工藝振興工作研究 1936-1997〉，雲林科技大學工業設計所碩士論文，2001。
- 黃世輝，〈顏水龍工藝振興工作之歷史研究——臺灣生活工藝運動的推廣〉，國科會研究計畫結案報告 90-2411-H-224-006，2001。
- 黃世輝、李宜欣，〈生活工藝的先驅與生活工藝的振興〉，《臺灣工藝》20(2005)，頁 4-25。
- 黃世輝、彭建銘，〈顏水龍工藝振興工作之歷史研究—臺灣生活工藝運動的推廣〉，收錄於《臺灣工藝先驅》，2003，頁 29-44。
- 黃莉琄，〈顏水龍原住民題材畫作研究〉，國立成功大學藝術研究所碩士論文，2003。
- 楊靜，〈1950-60 年代美國專家 Russel Wright 對臺灣外銷產業工藝的指導事蹟及其貢獻〉，國科會專題研究計畫成果報告，2008。
- 楊靜，〈從 1950 年代「南投工藝研究班」的活動事蹟探索顏水龍振興臺灣工藝教育與文化產業之成果與影響〉，財團法人國家文化藝術基金會補助案成果報告書，2006。
- 廖瑾媛，〈臺灣近代藝術的表徵—《民俗臺灣》的光與影〉；收錄於《區域與時代風格的激盪—臺灣美術主體性學術研討會論文集》，2007，頁 70-93。
- 趙育農，〈一個女性經驗的家庭計畫：臺灣家庭計畫早期的發展(1954-1964)〉，國立政治大學歷史研究所碩士論文，2004。
- 趙綺娜，〈美國政府在臺灣的教育與文化交流活動（一九五一至一九七〇）〉，《歐美研究》31:1，頁 91-4。
- 顏娟英，〈逆水而上的理想實踐者——顏水龍〉，收錄於展覽圖錄《走進公眾·美化臺灣——顏水龍》，臺北：臺北市立美術館，2012，頁 12-27。

日文

- 伊藤嘉章，〈萬國博覽會の工芸デザイン—陶磁を中心に〉；收錄於長田謙一等編，《近代日本デザイン史》，頁 47-61。
- 吉田千鶴子，〈東京美術学校デザイン教育略史〉；收錄於長田謙一等編，《近代日本デザイン史》，2006，頁 302-18。
- 山崎達文，〈納富介次郎の産業教育—その理念形成と図案指導をめぐって〉；收錄於長田謙一等編，《近代日本デザイン史》，頁 85-99。
- 杉山享司，〈中国・「満州」をめぐるとの問題〉，收錄於《「月刊民藝・民藝」解説・総目次・索引》，東京：不二出版，2008，頁 27-32。
- 近藤正己，〈霧社事件後的「理蕃」政策〉，《當代》30(1988.10)，頁 40-55。
- 猪谷聡，〈民藝運動の実践—吉田璋也の活動を例に〉；收錄於藤田治彦編，《近代

- 工藝運動とデザイン史》，京都：思文閣，2008，頁 251-64。
- 長田謙一，〈「美の国」NIPPON とその実現の夢—民芸運動と「新体制」〉，收錄於長田謙一等編，《近代日本デザイン史》，2006，頁 348-70。
- 金谷美和，〈「民眾的工芸」という他者表象—植民地状況下の中国北部における日本民芸運動〉，收錄於山路勝彦、田中雅一等編，《植民地主義と人類学》，兵庫縣：關西學院大學出版會，2002，頁 345-73。
- 藤井素彦，〈産業工芸の郷里—畑正吉、国井喜太郎と富山県立工藝學校〉，《近代画説—明治美術學會誌》，15 號(2006)，頁 100-21。
- 黃蘭翔，〈漢人の「宗族倫理風水觀」からみた臺灣の伝統的民家〉，收錄於玉井哲雄編《歷博国際シンポジウム アジア比較建築文化史の構築—東アジアからアジアへ—2008 報告書》，佐倉：国立歴史博物館，2009，頁 37-55。
- 樋田豊郎，〈日本のアプライド・アート—大正期における工業と美術の再接近〉；收錄於長田謙一等編，《近代日本デザイン史》，頁 150-65。
- 北河賢三，〈戦時下の地方文化運動—北方文化連盟を中心に〉；收錄於《文化とファシズム》，東京：日本經濟評論社，1993，頁 207-42。
- 木田拓也，〈実在工芸美術会 1935—1940：「用即美」の工芸〉，《東京国立近代美術館研究紀要》，13 期(2009)，頁 37-64。
- 木田拓也，〈帝展が描き出す「工芸美術」の輪廓線〉，收錄於「工芸」シンポジウム記録集編集委員会編《美術史の余白に：工芸・アルス・現代美術》，東京：美學出版，2008，頁 109-20。
- 楊靜，〈臺灣の工業デザイン創始期における外国人専門家の役割—1950~1960 年代を中心に〉，筑波大學博士論文，2011。
- 林承緯，〈臺灣における民芸運動の受容—柳宗悦と顔水龍〉，收錄於藤田治彦編《近代工芸運動とデザイン史》，京都：思文閣出版，2008，頁 277-91。

英文

- Yuko Kikuchi, “Refracted Colonial Modernity—Vernacularism in the Development of Modern Taiwanese Crafts,” in Kikuchi ed., *Refracted Modernity: Visual Culture and Identity in Colonial Taiwan*, Honolulu: University of Hawaii Press, 2007, pp. 217-47.

三、中、日、英文專書

中文

- 文馨瑩，《經濟奇蹟的背後：臺灣美援經驗的政經分析 1951-1965》，自立晚報社文化出版部，1990。
- 林美臣、洪文珍、王賢民，《王清霜漆藝創作 80 回顧》，南投：國立臺灣工藝研究所，2001。

- 林登讚編，《工藝水龍頭—顏水龍的故事》，南投臺灣工藝研究所，2006。
- 李志銘，《裝幀臺灣：臺灣現代書籍設計的誕生》，臺北：聯經出版，2011。
- 邱函妮，《灣生·風土·立石鐵臣》，臺北：雄獅美術，2004。
- 翁徐得編，《臺灣省手工業研究所所志》，臺灣省手工業研究所，1998。
- 翁徐得編，《臺灣工藝先驅—顏水龍先生百歲紀念工藝特展》，國立臺灣工藝研究所、南投縣政府，2003。
- 國立臺灣工藝研究所，《2004 臺灣工藝新生活運動計畫期末報告書》，2004。
- 謝里法，《日據時代臺灣美術運動史》，臺北：藝術家，1978。
- 顏娟英，《風景心境—臺灣近代美術文獻導讀》全二冊，臺北：雄獅圖書，2001。

日文

- 伊藤徹，《柳宗悅手としての人間》，東京：平凡社，2003。
- 工業技術院産業工芸試験所編，《産業工芸試験所三十年史》，1960；收錄於森仁史編，《叢書・近代日本のデザイン》，29卷，東京：ゆまに書房，2010。
- 佐藤道信，《明治国家と近代美術—美の政治学》，東京：吉川弘文館，1999。
- 三木清，《三木清全集 12-15》，東京：岩波書店，1967。
- 三和良一，《概説日本経済史—近現代「第3版」》，東京大學出版會，2012。
- 出原栄一《日本のデザイン運動—インダストリアル デザインの系譜 増補版》，東京：ペリカン社，1992。
- 匠秀夫、原田實、酒井忠康，《明治大正の美術—洋画・日本画・彫刻・版画・工藝のあゆみ》，東京：有斐閣，1981。
- 森仁史，《日本「工芸」の近代—美術とデザインの母胎として》，東京：吉川弘文館，2003。
- 長田謙一、樋田豊郎、森仁史編，《近代日本デザイン史》，東京：美学出版，2006。
- 柏木博，《近代日本の美術 9 芸術の複製技術時代》，東京：岩波書店，1996。
- 林 茂，《日本の歴史 25：太平洋戦争》，東京：中公文庫，1974；本論文使用 2006 年中公文庫刊行之再版。
- 國分直一，《臺灣の民俗》，東京：岩崎美術社，1968。
- 關川夏央，《白樺たちの大正》，東京：文春文庫，2005。

英文

- Cherie Fehrman and Kenneth R. Fehrman, *Interior Design Innovators 1910-1960*, Fehrman books, 2009.
- Lisbeth Kim Brandt, *Kingdom of Beauty: Mingei and the Politics of Folk Art in imperial Japan*, Durham and London: Duke University Press, 2007
- Yuko Kikuchi, *Japanese Modernisation and Mingei Theory: Cultural nationalism and Oriental Orientalism*, London: Curzon Press, 2003.

四、展覽圖錄

- 1997 水沢勉、永山多貴子編，《自然の美・生活の美：ジョン・ラスキンと近代日本展》，神奈川県立近代美術館、郡山市立美術館。
- 2003 《臺灣工藝先驅—顏水龍先生百歲紀念工藝特展》，國立臺灣工藝研究所、南投縣政府。
- 2004 《威廉·莫里斯與工藝美術》，國立臺灣美術館，臺北：時藝多媒體傳播股份有限公司出版。
- 2005 《顏水龍工藝特展》，臺中：國立臺灣美術館。
- 1997 《顏水龍九五回顧展—臺灣鄉土情》，臺中：國立臺灣美術館。
- 2010 《臺灣文化創意產業先驅—顏水龍紀念特展》，臺南：臺南縣政府。
- 2013 《走進公眾·美化臺灣—顏水龍》，臺北：臺北市立美術館。

附錄

附錄一：〈臺灣に於ける「工藝産業」の必要性〉譯文⁴¹⁸

翻譯符號說明

- [] 內為筆者依上下文意添入的補字
- () 為原文即有的註解
- (按：…) 為筆者的補充說明

顏水龍，〈「工藝産業」在臺灣的必要性〉，《臺灣公論》1942.2

本島並沒有可以獎勵或推行的純粹工藝品，[但]實際的生活用品[中]、依循使用性質而表現出工藝性的東西卻不少[；]又高砂族的自由工藝便是可自傲於世界的優秀的一特點，這是眾所周知的事。不用說，我期待後者二種生產性工藝[的發展]。(按：顏水龍應指實際生活中的工藝性物品，以及高砂族的自由工藝品)

接著要提倡振興，以此作為代用[品]及獲得外幣[之道]。對於過去帶著貶抑詢問「臺灣製的嗎？」這種事，我希望見到大家說「原來臺灣製品也可以這樣用阿！」。這件事是我長久以來的期望。又因為我有實際的指導經驗，便下筆書寫這篇文章，儘管[內容]不十分完整，[也希望]喚起一般大眾對臺灣工藝的關心；[考慮到]近來生產面的數次改革，要是能在不久的將來見其大步前進世界市場的話，我想這就是十分令人感謝的事了。

一、工藝產業的國家性意義

保存工藝（固有工藝）已[成為]全世界所關心的問題，[大家都]希望藉此來確保文化的獨立精神。近年來，友邦德意志盡可能地尊重國民精神的傳統，努力製作添加德意志精神的工藝品。也就是說，令德意志自傲的工藝政策，是將德意志的工藝品[視為]傳統國民性創造力的極致表現；[德意志工藝品]做為一種長久伴隨國民左右的藝術，[是]納粹極力地保護[的對象]。在完善的機構之下，全國各地紛紛出現具有特色的[工藝]製品。

我國近來在此種精神之下，也有顯著的進展：商工省當局派遣專家前往海外、招聘外國的權威技術人員；儘管持續集中地策劃工藝振興，但尚未達到令人滿意的境界。今後要逐漸排除過去的缺點，逐件地賦與輸出工藝品[外銷工藝品]以國民精神；要是可以輸出具有傳統芬芳、值得信賴的工藝品（可使用的東西），就能宣揚日本無與倫比的國民性特點[國粹]了吧！

⁴¹⁸ 此篇文章已有王淑津所譯之詳實中譯本，收錄於顏娟英譯著，《風景心境》，頁 459-63。為求與論文內文對照方便，筆者在添入語意補字後收於附錄一。

我在歐洲研究繪畫時，曾親眼見到在各都市的百貨公司陳列著的日本製品。猶記見到那些俗艷的日本傘、廉價的職人和服（按：原日文漢字為「法被」——Happy coat，為一種廣袖、長度及膝的工作用外袍）、[日式紙]提燈、繪有富士山的漆器、設計不佳的陶器等超乎想像的慘況後，我冷汗微沁的樣子，這成為刺激我研究輸出工藝的動機。

我國的工藝品高雅簡潔，優秀的漆器與陶器在世界上應是無可比擬的。在製作上當然必須考慮到販售對象的喜好，但這主要是指尺寸大小的問題；在設計圖樣方面，我想應該要能充分發揮日本趣味的健康特點。因為對方是十分具有購買力的人，要是輸出稍微好一點、更適用的東西給他們使用，不知不覺間，就能使他們認識日本精神、理解日本文化。在這層意義下，工藝品擔負著沉默的外交使命，[也]是向外宣揚本國文化的道具。

又從國家經濟而言，工藝振興為欠缺不得的要素，這是不待自言的。

亦即，各種生產品[不但能]滿足國內消費，更[可]將剩餘的賣往外地。事變發生以來，在緊張的情勢中，儘管擁有利用各地的原始材料、加入某種程度的鄉土色彩所[做成]的良質代用品，不，是新商品送入市場之事，但真正[優良]的產品[至今]尚未看到。雖說如此，若能以大東亞戰爭為契機，將國民生活用品以最合理的、經濟的方式[生產]，並向國民展示正確日本趣味的健康性的話，生活工藝品的角色就因而確立了。這是生產者必須肩負的重大任務，我想這種精神應從強調「適用的東西」、「美的東西」、「便宜的東西」這三要素[來實踐]。

此外，工藝產業促進地方振興[的特質]也能增進該地的福利，利用農村的剩餘勞力在這節骨眼上，也是意義深遠的事情。我從去年五月開始，在臺南州北門郡以當地的三角藺，[指導當地人]製作成「購物袋」、「拖鞋」等物；儘管才指導半年，每月支出的工資就已超過三千餘圓，加上三角藺的材料費，約莫共三千七百圓，但是當地卻可以受惠於年度四萬五千圓的巨額[銷售收入]。其他地方若在農閒期以不影響[農作]的程度下實施這種指導與獎勵，我相信便可補助一部分的農村經濟。

二、本島實行工藝產業的有利條件

1. 本島各處有老天恩賜的源源不絕的原始材料
2. 突出的樣式（圖案、形態）
3. 兒女們有靈巧的製作技術天分
4. 工資比較便宜

具有以上所說的有利條件，卻忽略開拓工藝產業，這事這不能說是不可思議。各種木材的種類可以算出的就有百十數種，竹材中種類也很多，藤、蔓類、莞藺、植物纖維類等等不勝枚舉，一草一木全都可以成為工藝材料。說到此，[工藝品]樣式有很多特色、技術上也很優秀，要是適當的指導機關，我想很快就可以發展起來。但我並不是說要照原本的樣子原封不動地再生。而是要不厭其煩地考慮現代人的生活形式，當成生活工藝品來生產。不得不說，這[個做法]是前往下個

時代的文化基礎。

我要再次申明的是，肩負有利條件與重大使命卻無法使工業振興的原因有很多，但這[主要]是因為[我們]在生活中追求美、被美環繞卻無法咀嚼玩味的緣故。為了本島未來的文化，我常期許著，要是可以理解[這種情況]的資本家可以站出來就好了。

三、對自由工藝的期待

高砂族的自由工藝，是本島工藝產業發展上最重要的基礎。儘管很遺憾，其特色最近正[逐漸]喪失。留存下來的樣式被業者濫用，他們快樂製作工藝的領土正[逐漸]被侵蝕，這褻瀆了自由工藝的真諦。某些地方行政長官因無視其必要性，而阻礙、嫌惡其天真爛漫生命的延伸，這種事情也是有的。雖有「叫他們織布不如叫他們務農」這種意見，但我相信，助長他們天生賦有的藝術心、以其長處使其獲取生活之糧也是很重要的。

世界各地如何對待其自由工藝呢？如何指導[發展]它呢？關於這個我希望舉一些例子做為參考。

如斯堪地那維亞、馬達加斯加半島等的自由工藝一樣，是政府花費莫大的費用來保護，指導獎勵一事就更不用說了，特別是對アルガッシェ的指導，更是合理地對待他們的自由生活與特色。

也就是說，雖然要考慮居民的藝術概念、及其土地的自然[生態]條件，但並不是灌輸職工們藝術的原理或各種[操作]手法；讓年輕的見習生依循自己的靈感，表現出對他來說親密的事物、人物、或日常生活情景的這種設計，[才]是我們要[讓見習生]創造的。[只實行]特殊教育的結果，大概就是[僅]讓他們學習到如機械般的精巧及表象的熟練吧！這（教育）簡直是抹煞他們的創造力。[我們應該要]訴諸他們自身的觀察力與創造力，就算[成品]拙劣，這些作品[卻]具現了他們自身的造型印象。

Einidman 曾說過如下的話：要使生命的微弱之光不熄，表現上的拙劣是沒有關係的，因為在微弱的光影中也會乍現明焰。所行策略簡單來說，便是[啟發]住民對精神性教育的興趣，其中顯見的並不是屈服於他們的傳統，而是喚起見習生對事物的興趣，導正他們的藝術進程。整備完善的工作場，對他們來說並不是職業教育的場所，而是藝術的活動中心。這裡給予他們藝術的衝動，極力地創造一般氛圍，一邊改良至今瀕死的鄉土藝術技巧、一邊使其復活。

見習生自行構想、一邊變換著設計，針對材料（木材、皮、植物纖維等）應用他們自己所想像的裝飾性表現。[若是如此，]以實用性目的的產品也會具有魅力，也能具備獨特的性格。

我曾在巴黎的法屬殖民地博覽會上，參觀馬達加斯加島的製作品。如床的木頭上刻有野牛授獵、鱷魚捕獵、市場光景、班運工人的隊伍，這些作品都反應了製作者的氣質與生活現實。

此外，在技術上也可見到各種變化的技巧，色彩、型態也具有屬於自然人的

風雅，令人驚嘆。

我環顧島內的自由工藝，一直停留在未開拓的狀態，眼看就要滅亡實在令人可惜。排灣族精緻的刺繡和精巧的雕刻、紅頭嶼雅美族天真的土人偶和刻在木洲上的線雕與浮雕、泰雅族的織布與刺繡等，和馬達加斯加、阿拉斯加、剛果一帶的工藝品比較一點也不遜色。

島內的自由工藝有各國的工藝水準，卻不知為何無法振興，實在太可惜了。然而借 Eidman 的話來說，只要生命的微弱之光不滅，透過指導終能點燃吧！可以的話我希望提拔正確的指導者來擔當此任。

四、本島工藝產業的現況

島內當局中已有各式各樣的機構，雖然還在計畫振興方策，[但]慢慢地可看到它的具體成績。這些產品大體來說不失[產業性]工藝品的特色，但我並不認為這樣就夠了。[第一個我不覺得滿意的原因是，]在業者無節制的商業主義取向下，[讓]生產業者自始至終自我滿足或無自覺地模仿的緣故。

另一個原因是沒有優秀的工藝人。能夠秉持著對本島社會的真正認識、具備對真正明日文化建設的企圖、做出的作品[能]捕捉社會人心，能深入、廣泛普及日常生活的工藝人，我想這才是本島所需要的。

接著，請容許我說明本島生產品的缺點：

1. 加工技術普遍欠缺洗練。
2. 沒有發揮使用的機能、價值。
3. 沒有活用原材料之美。
4. 不適合現代人的生活。

特別是蕃產品這種固有工藝，雖然氾濫於市場，卻大都趣味陳腐；又如各地販售的工藝禮品，雖是進口自內地，卻常讓人覺得「這大概是仿造品吧？」。

工藝之美，在於無論如何都必須尊重其作為使用物的本質之美，以及其材料的質地之美。我想，[應該要製作]活用時代趣味、融入一般生活那樣的東西，但是市場上所出現的生產品，卻無法[讓人]有這樣的感受，為了今後臺灣工藝的振興，讓人痛感其改革的必要。

過去，本島有相當好的生活工藝品，但識其美好的人卻很少。之所以一言貶其為古老的、無法使用的東西，是因為形制良好的機械製品從內地入侵，以及過去業者不關心生活形式的變遷所至。

請容我以竹製「椅轎」—給幼兒坐的竹製椅子來作示範。「椅轎」實際上是兒童的椅子，適應兒童使用而生。橫放是給兒童使用，立放是給大人坐、有時拿來當成踏凳，而且一張椅子賣不到二圓，是非常便宜的東西。這樣子使用機能豐富、經濟實惠的家庭用具，因為是不加改良地、依照過去的樣子製作，所以誰也沒有注意到它。若是把這椅子添入現代的洋風、或內地風的生活樣式，考慮一下大小、再把材料美術性地加工一下，我想，這椅子就會被大量使用了。此外[生活中]也有其它很好的製品，所以要促進業者對古老物品的再認識。若順應近代的生活樣

式來生產的話，不光是會被很多人會使用，也會成為邁向明日的新創造的基礎。

五、結論

本島工藝產業的振興，應以大東亞戰爭為契機，準備向南方共榮圈加強輸出，並利用豐富的原材料、發揮特色樣式、以優秀的技術來生產。

將來面對南方諸國，可以透過工藝展示我方工藝水準之高、以及我方的文化標準，[站在]指導對方一般的高度，[在此之下]帶來了國策性意義。

另一方面，也可以在非常時局中提供島民生活健康的、美的器具，並誘導正確的趣味生活，圖謀增進福利。

附錄二：顏水龍工藝活動研究年表（1920-1960年）

內容說明

此年表主要包含(一)生平：顏水龍個人學經歷

(二)創作：含顏水龍的參展畫作、小說插畫與文章著作

(三)周圍團體：含顏水龍創立的工藝機構、工藝班、早期參加的畫會團體等人事活動變遷

資料出處

一概採用簡稱，出處全文請見參考書目。未標註作者之文章，即為顏水龍著作，顏水龍的著作條目亦見參考書目。

年分	月日	活動	資料出處
1903	6.5	出生於臺南州曾文郡下營庄	《近代美術大事年表》
1916		考入臺南州立教員養成所	《臺灣美術全集 6》年表
1918	3	畢業於臺南州立教員養成所，至下營鄉公學校服務	《近代美術大事年表》
1919		連續三年任下營公學校，職名訓導心得	《臺灣總督府職員錄》，大正八、九、十年
1922	4	入東京美術學校西畫科，三年級時編入藤島武二教室，四年級時進入岡田三郎助教室	《近代美術大事年表》
1927	3	畢業自東京美術學校西洋畫科，同時修畢圖畫教員課程，唯返臺後並無教職缺，半年後回日進修	《近代美術大事年表》
	4	入東京美術學校西畫研究科，入和田英造教室	《近代美術大事年表》
	7	與陳澄波、楊三郎、陳植棋、李梅樹等人組織臺灣油畫團體「赤島社」	《臺灣日日新報》06-07

	9.1-3	與陳澄波、廖繼春、張舜欽、范洪甲、何德來等新竹以南之畫家組成「赤陽洋畫會」展於臺南公會堂，共 20 餘件	〈洋畫展覽會 來一日於臺南公館〉，《臺日新》08-20 [漢 4]
	9	與東京美術學校應屆畢業生林炳東、張秋海、小磯良平、牛島憲之、萩須高德等人創立「上杜會」，並舉辦第一回會員展	見林育淳，《進入世界藝壇的先驅》，頁 23
	10	《裸女》入選第一屆臺展	《第一回臺灣美術展覽會圖錄》
1929	3	東京美術學校畢	《近代美術大事年表》
	4	於臺中、臺南舉行畫展，組織後援會，以籌措赴法費用	《近代美術大事年表》
	10	《裸女靠椅》獲得第三屆臺展特選；《窗際》入選	《第三回臺灣美術展覽會》
	12	《窗際》發表於日日新報	《臺日新》12-03[4]
1930	3	籌措留歐學費	〈嘉義 給與學資〉，《臺日新》02-15[4]
	7	赴巴黎學習油畫	《臺日新》06-20[漢 4]
	9-10	抵達巴黎 之後在 La Grande Chaumière（大茅屋工作室）及 Académie Art Moderne（現代藝術學院）學習	〈東京美術學校校友會月報〉1930-11；收錄於《走進公眾》年表
1931	9	《蒙特梭利公園》（Park De Montsoutis）、《少女》（Le JeuneFille）入選法國秋季沙龍	《臺日新》10-17[漢 8]、11-18[6]；《臺灣新民報》11-21
1932	7	接待剛抵達法國馬賽港的劉啟祥、楊佐三郎	《近代美術大事年表》
	10	因病導致學費用盡，由法國返回日本神戶	顏水龍自序，《臺灣第一廣告人—顏水龍》
	11	入大阪壽屋擔任廣告圖案員囑託	《臺灣人物誌》
1933	1	入大阪スモカ社廣告圖案員囑託	《臺灣人物誌》 《近代美術大事年表》

	2	參與霧峰一新會的參觀活動，並在「土曜講座」上演講「藝術與人生」	《灌園先生日記（六）》 1933-02-13、02-18
	4-5	4月27-30日於教育會館舉行留歐個展及座談會 5月12、13、14日個展於臺中圖書館展出（林獻堂引領家族前往觀覽，並在15日霧峰一新會義塾開辦時，一併開辦顏水龍的繪畫展覽會） 5月26、27、28日個展於臺南林百貨店展出	《臺日新》04-27 [漢4] 《臺日新》05-04[5、9] 《臺灣新民報》05-11[8] 《臺灣新民報》05-23[2] 《灌園先生日記（六）》 1922-05-13、05-15
	5-11	為連載小說《女性の悲曲》、《小春日和》繪製插畫	《臺灣新民報》5至11月
	10	《K嬢》獲第七屆臺灣美術展覽會（下簡稱臺展）特選；《西蒙小姐(白衣)》入選	《第七回臺灣美術展覽會》
1934	2	顏水龍數度為林獻堂繪製肖像、為一新會會館寫生。	《灌園先生日記（七）》 1934-02-07、02-08、02-10、02-11、 02-27、02-28
	9	臺展海報入選展於教育會館，顏水龍獲二等賞	《臺日新》09-07、09-08[7]
	10	與藤島武二同船抵臺，任第八屆臺展西洋畫審查員 以審查員資格參加第八屆臺展，展出《室內》《姬百合》 發表審查心得〈臺灣美術展の西洋畫を觀る〉	《臺日新》09-22[2]；10-17[7] 《第八回臺灣美術展覽會》 《臺灣新民報》10-28，此份剪報 由顏娟英教授提供
	11	「赤島社」解散，和陳澄波、廖繼春、楊三郎、陳清汾、李梅樹、李石樵、立石鐵臣組成「臺陽美術協會」	《臺日新》11-10
	11	利用返台任臺展審查委員之便，拜訪林獻堂，報告林妻與其子近況	《灌園先生日記（七）》1934-11-09
1935	2	加入「臺灣文藝聯盟東京支部」，為一月號《臺灣文藝》雜誌繪製封面，並參加東京支部於2月舉辦的文藝座談會。	《臺灣文藝》2:4(1935.4)，p.24-30

	3月中旬	前往臺北帝國大學土俗人種學研究室調查紅頭嶼資料	〈期待一塊永久的樂土〉
	4	參加第八回上杜會展，展出《顏》、《太魯閣之女》(タロコ的女)、《雪》	吳天賞，〈繪畫巡禮〉，《臺灣文藝》2:5(1935.5)，頁 69-71
	5.4-12	參與臺陽美術協會第一回展，展出《室內》、《山之娘》、《雪景》三件作品	《臺日新》04-10[11]、05-09[n04]
	5月中旬	參與始政四十週年博覽會籌備工作，並至花蓮、臺東、及紅頭嶼寫生調查，並於紅頭嶼停留月餘	〈期待一塊永久的樂土〉
	9	發表〈原始境—紅頭嶼の風物〉一文	《週刊朝日》28:11(1935.9.8)
	10	《紅頭嶼之娘》、《夕波》入選第九屆臺展 發表〈デザインの問題〉一文	《第九回臺灣美術展覽會》 《臺灣文藝》2:10 (1935.10)
	不明	為臺南市立歷史館繪製《范無如訣別圖》	《顏水龍九五回顧展》
	12	顏水龍受林攀龍請託，為其斟酌新家隔間	《灌園先生日記(八)》1935-12-10
1936	6	《臺灣文藝》負責人張星建赴日，與文友合影於東京新宿明治西餐廳，顏水龍出席	合影照片見《翁鬧作品選集》
	8.28	出席〈臺灣文學當面の諸問題：文聯東京支部座談會〉	見《臺灣文藝》3:7-8
	8	為陳垂映小說《寒流暖流》作封面設計，臺灣文藝聯盟出版	李志銘，《裝幀臺灣—臺灣現代書籍設計的誕生》，頁 66
	10	《大南社姑娘》入選第十屆臺展	《第十回臺灣美術展覽會》
		為實踐美術工藝之理念，著手蒐集、調查工藝教育設施，於日參觀美術工藝學校如東京美術學校工藝科、東京高等工藝學校、東京府立工藝學校等	〈我與臺灣工藝〉
1937	1	返臺向臺灣總督府殖產局、文教局提出「美術工藝學校創立計畫書」	〈我與臺灣工藝〉

	1	顏水龍拜訪林獻堂，向其報告其子攀龍、其女關關在東京近況	《灌園先生日記(九)》1937-01-10
	2	受聘任臺灣總督府殖產局囑託（按：顧問），以約三個月時間調查臺灣工藝後赴商工省工藝指導所研究，為期兩年	1951 年履歷表（按：此筆資料由顏水龍家屬提供）、〈我與臺灣工藝〉
	5-11	林獻堂因「祖國事件」避居日本，5 月 18 日起程赴東京，此後林之日記《灌園先生日記》中，多有記載顏水龍之處。顏水龍處處照料其生活、代為交涉購買新居、並與之生活密切來往。其中亦見顏水龍與吳子瑜 ⁴¹⁹ 來往痕跡。 ⁴²⁰	《灌園先生日記（九）》 1937-06-07、06-10、06-14、06-18、 06-20、06-21、06-22、07-01、 07-08、07-15、07-20、08-07、 08-23、09-02、09-12、09-18、 09-20、10-10、11-05、11-17、11-23、 12-15；《灌園先生日記（九）》 1938-01-05
1938	3	向臺灣總督府提案設立工藝指導機構、學校（另一說法是成立工藝指導所臺北分部），因戰爭未果	1951 年履歷表
	7	顏水龍抄錄《工藝ニュース》7 月份文章於《臺灣工藝》	齋藤信治，〈独逸に於ける美術及工藝の統制に就いて〉《工藝ニュース》7:7，1938.7

⁴¹⁹ 吳子瑜（1885-1951），臺中太平人，吳鸞旂之子，家世富不下霧峰林家。大正初年吳子瑜赴中國，在上海、北平經商，亦在石家莊開礦，並資助孫文革命，1922 年曾參加北京臺灣青年會（見《臺灣社會運動史(1913-1936)》第一冊：文化運動，「北京臺灣青年會」小節，頁 115-121），35 年全家遷往中國大陸，後因中日事變與經商不順，再度遷回臺灣。（見許俊雅，〈櫟社詩人吳子瑜及其詩初探〉，《日治時期臺灣傳統文學論文集》，臺北：文津出版，2003，頁 202-52；亦見《灌園先生日記（十三）》，頁 151 註釋五）《灌園先生日記》多次見到顏水龍與吳子瑜、其女吳燕生一同前往林獻堂的東京居所，吳子瑜往返北平、東京時，顏水龍亦多接待相送。1939 至 40 年間，顏水龍曾往北平辦一救濟貧民的婦女手工藝廠，時吳子瑜曾考慮將其女燕生嫁與顏水龍（見顏水龍訪談稿，顏娟英、林育淳訪談，1989.8；收錄於《走進公眾·美化臺灣——顏水龍》，頁 413）

⁴²⁰ 顏水龍與吳子瑜及其女吳燕生時常一同拜訪林獻堂、或者一同離去，見《灌園先生日記（十一）》1938-04-02、04-08、04-15、04-19 之記錄。

	10	《憩》獲第一屆府展無鑒查	《第一回府展圖錄》
		兼任萬有製藥株式會社廣告部主任；又此年林獻堂《灌園先生日記》中多見雙方來往情形。	顏娟英老師提供；《灌園先生日記》1938-06-10 亦出現顏水龍取萬有製藥含漱水給林獻堂
1939	8	赴北平考察工藝生產情形，為期三個月；結束後約 11 月赴東京整理資料。 （按：關於此時顏水龍赴北京一事，亦可見《灌園先生日記》記載：「顏水龍來訪，謂北京臨時政府社會課有書來，聘他往作貧民救濟之事業，欲往一觀，然後決定辭就云云。繼以雜談，午餐後方去」；另見隔年 1940 年之記載：「水龍持其計劃「北京貧民事業」之書類於八時來請閱覽，余因飲酒疲倦未能全讀」。）	1956 公務人員履歷表格，附聲明書；1951 年履歷；《灌園先生日記（十一）》1940-08-20，《灌園先生日記（十二）》1941-04-18。
1940	5-10	遊歷不明，但知曾與楊三郎前往廈門，並於此時結識陳奇祿 （按：顏水龍 5 月至 10 月返臺、並遊廈門一事，可見 1940 年 5 月《灌園先生日記》所載「水龍三時餘來言二十八日之船將返臺灣，因缺旅費請借二十元，如數與之，又約其六時半來同晚餐」；以及同年 10 月記錄「顏水龍今晚來自臺灣，八時餘來訪，余歸寓時他尚在焉，略聽其談視察廈門之狀況」。）	〈臺灣民藝及臺灣原始藝術—臺灣研究研討會第三次集會記錄〉； 《灌園先生日記（十二）》 1940-05-25、10-23。
1941	1	離日返臺，從事工藝產業試行實地指導。	1951 年履歷表（按：時間寫 1940 疑似錯誤，應為 1941 年）
	2	為創立南亞工藝社的資金奔走 （按：顏水龍曾向林獻堂商籌措南亞工藝社的資金，如《灌園先生日記》所載「…顏水龍亦來，請余以攀龍之名義加入東亞巧藝社之株式百株，許之。」）	《灌園先生日記（十三）》 1941-02-13
	3	創南亞工藝社，以臺南州新營郡、北門郡、東石郡等鹽草生產地為中心，尋找適當村落，指導已具工藝編織技術之婦女製作草編提包、拖鞋、蓆等。	1951 年履歷表（按：時間疑似錯誤，應為 1941 年）；〈臺灣の工藝產業に就いて〉

	3.1-4	與張萬傳、陳德旺、范倬造、黃清亭、洪瑞麟、藍運登、謝國鏞等人組織「臺灣造型美術展」，並展於教育會館	《臺日新》03-01[2], 03-03, 03-04
	8	南亞工藝社的草編工藝品，在東京新宿伊勢丹百貨公司銷售良好，受臺灣總督府注意並有《臺灣日日新聞》之報導。	〈藺草工藝品の内地進出—内地の趣味を加味した製品を移出督府家庭副業の振興業として力瘤〉，《臺日新》1941-08-31
	11	8、9月之間，顏將藺草編織手提包送往日本，參與商工省工藝指導所主辦的「第一屆商工省國民生活用品展」，並獲入選，11月於東京展出。	《工藝ニュース》10:11(1941.11)，頁12；10:10(1941.10)，頁23。
	年底	南亞工藝社內部對營運方針出現歧異，一方認為顏水龍應將暢銷草編工藝品加以註冊，顏水龍則認為此舉將導致事業獨佔、有害一般家庭副業發展。 (按：此時《灌園先生日記》亦可見顏水龍為籌措工藝社經費，向林獻堂求援：「顏水龍十一時半來訪，他正組織草竹細工事業，總督府亦補助四千元，其資本金二萬元，請余亦多少出資。許之，以攀龍名義引受株式千二百元」；另見「顏水來[龍]十時來，他所組織之南亞工藝社株金二萬元，尚欠二十口金千元，前曾許以攀龍之名義加入，因近日要納國民貯蓄金萬二千餘元(猶、雲之額在內)，因是無餘力，約其來月中旬。」)	1951年履歷表(按：顏誤寫為1942年)、〈我與臺灣工藝〉；《灌園先生日記(十三)》1941-11-15、12-26
1942	2	發表〈臺灣における「工藝産業」の重要性〉一文	《臺灣公論》1942.2
	3-4月	因南亞工藝社內部理念紛歧，顏水龍退出，另組織「臺南州三角藺加工生產組合」，並任副組合長，其下擁有加工生產組織，統一專門業者，計畫生產的合理化	〈臺灣の工藝産業に就いて〉；1951年履歷書(按：年分誤寫成1943)；見臺灣史檔案資源系統→楊雲萍文書→個人收藏→收藏文件→臺灣人士名片

	5-6 月	南亞工藝社蘭草工藝品因在內地銷售成果良好，成為臺灣總督府發展家庭副業有力註腳，並得當時新聞報導	〈蘭草工藝品の内地進出—内地の趣味を加味した製品を移出 督府家庭副業の振興業として力 瘤〉，《東亞共榮圈と臺灣》，1942，頁 277；〈三角蘭加工品好評 臺南州下新興家庭工藝品〉，《臺日新》1942-06-12 [04]
	12	和臺南市金炆治女士結婚，定居臺南	
1943	2	顏水龍前往臺北，籌備設立「興亞造形文化聯盟」臺灣支部一事	《民俗臺灣》3:2(1943.2)，人事欄，頁 25；《民俗臺灣》3:3(1943.3)，人事欄，頁 46
	3-4	柳宗悅來臺，訪臺過程由金關丈夫、顏水龍、松山虔三陪伴 (按：柳宗悅亦在顏水龍引導之下，前往林獻堂處參觀菜園，如《灌園先生日記》所載：「王清木、顏水龍引東京日本民藝館長柳宗悅、北大教授金關丈夫外二名，三時四十分來遊，使天佑導之往菜園，歸來時，又使猶龍應接。柳氏請觀炊事場，乃導往後樓，並觀炊事場，六時半，乃返臺中」。	《民俗臺灣》3:4(1943.4)，頁 36； 《灌園先生日記（十五）》 1943-03-19
	5	「臺灣生活文化振興會」成立	〈造形文化の振興へ 臺灣生活文化振興會創立總會〉，《興南新聞》1943-06-01[2]
	4-9	顏水龍發表〈工房圖譜〉專欄共四幅圖文，含竹細工、角細工、染房、筆屋の工房	《民俗臺灣》3:4(1943.4)，頁 42 《民俗臺灣》3:5(1943.5)，頁 12 《民俗臺灣》3:6(1943.6)，頁 28 《民俗臺灣》3:9(1943.9)，頁 26
	7	顏水龍以「臺灣生活文化振興會理事」身份，發表〈臺灣の工藝産業に就いて〉	《工藝ニュース》12:5，頁 170-76

	10	長男顏峯一出生	〈我對促進臺灣手工業所做的努力〉
	10	提倡生活用具簡素化，開始竹材器具愛用運動。設立竹製品工廠（又稱「竹藝工房」，但創立不久即遭空襲炸毀），一方面招聘優秀工人數名，試做新式家具開展覽會（按：即「決戰生活展」），鼓勵業者推行生產符合大眾需求、合於現代生活風格製品，後設「竹材竹製品組合」被選為理事	《臺灣工藝》，頁 24；1951 年履歷表
1944	3.5-12	「生活文化振興會・皇民奉公會」於臺北公會堂舉辦「決戰生活展」，顏水龍籌備該展並參展	立石鐵臣〈決戰生活展は何を語ったか〉，《新建設》3:4 (1944.4)，頁 26-27
	5.5	臺南工專開學。	陳凱劭，〈顏水龍的 1940〉
	9	受聘「臺南總督府官立臺南高等工業學校」建築工程學科講師，教授素描、美術工藝史、建築美術課程	《顏水龍九五回顧展》；1951 年履歷表
	年底	臺南工專停課，學生被徵召入伍，顏水龍進入臺南鄭子寮官舍附近的陸軍經理步營區，製造代用品等後勤工作	陳凱劭，〈顏水龍的 1940〉
		參與臺南赤崁樓古蹟維修中油漆彩繪工作	陳凱劭，〈顏水龍的 1940〉
1946	2	發表「南臺灣の新生裝」系列圖文，共六篇	《中華日報》1946-02-20~25
	8	伴隨「臺南高等工業學校」改制為「臺灣省臺南工業專科學校」，顏水龍從講師改聘為副教授	《顏水龍九五回顧展》、1951 年履歷表
	10	長女美里出生	《顏水龍九五回顧展》
	10	擔任第一屆臺灣全省美術展覽（全省美展）西畫部審查委員，至第二十七屆止；以及第三十二屆西畫部審查委員至第四十五屆為止	《臺灣美展 80 年 (1927-2006)(上)》，頁 380
	12	慶祝學校從工專升格工學院，舉辦昇格展覽會。顏在 1947.1 的臺南「中華日報」刊出昇格展覽會專輯，共四幅速寫	陳凱劭，〈顏水龍的 1940〉

1947	9	參與「臺灣工藝品生產推行委員會」	陳譽仁，〈顏水龍與 1950 年代臺灣手工業〉
	11	在臺灣工藝品生產推行委員會的提倡下，預計開辦臺灣省第一屆工藝品展覽會，顏水龍任計畫兼審查委員	1951 年履歷表；陳譽仁，〈顏水龍與 1950 年代臺灣手工業〉
	11	二男千峯出生	
1948	7.1	顏水龍辭職臺南工學院	陳凱劭，〈顏水龍的 1940〉
1949	9	任職「臺灣省工藝品生產推行委員會」，擔任委員、設計組長，至 1950.3 止	1956.3.5 公務人員履歷表；1951 年履歷表；陳譽仁，〈顏水龍與 1950 年代臺灣手工業〉
	10-12	受聘為農復會電化宣傳組組員，後因此小組結束而離開	1951 年履歷表
1951	1	受聘「省政府建設廳技術顧問」，輔導手工業工作，於各縣市舉辦手工藝講習班，教以編織、竹細工、藤工、蘆草紙、人造花等。並調查各地方手工業情形，計畫復興方案	1956.3.5 公務人員履歷表；1951 年履歷表
	6.22	在苗栗後龍成立帽蓆產銷組織「後龍帽蓆合作召開成立大會」	〈後龍帽蓆合社召開成立大會〉，《臺灣民聲日報》1951-06-22 [5]
	6	三男紹峯出生	《顏水龍九五回顧展》
	10	為《臺南文化》創刊號作封面插畫	《臺南文化》，1951 創刊號
1952	5-7	於南投縣竹山鎮中山堂主持「南投縣特產手工藝指導員講習會」	〈南投手工藝講習所 行結訓禮〉，《聯合報》1952-07-23[6]
	9	出版《臺灣工藝》一書	《臺灣工藝》
	11-12	「南投特產工藝專修班」第二期（按：其第一期即南投縣特產手工藝指導員講習班）開班。學員三十名，特聘顏水龍等四名專師。因第一期成效良好，農復會預計撥款 15 萬元，補助該班機械設備，最後設備由顏水龍於隔年 9 月赴日購買	〈投特產工藝專修班 第二期今開課 農復會將撥款補助〉，《聯合報》1952-11-01[3]；〈我與臺灣工藝〉；顏水龍 1952-11-04 公文

	11.1-1 2.30	從建設廳借調至南投，任南投特產手工藝專修班班主任教師	顏水龍 1952-11-11 聘書
1953	3	建設廳積極指導各縣市訓練手工藝人員，代各縣市聘雇技術專家，除南投、彰化，臺南市、嘉義縣、苗栗市亦欲接洽辦理。顏水龍已先赴嘉義調查可發展之手工藝種類	〈屏縣提倡 製林投帽 決舉辦講習會〉，《聯合報》1953-03-13[4]；〈手工藝講習班 建廳代聘講座〉，《聯合報》1953-03-31[5]；〈嘉義縣舉行農業檢討會〉，《臺灣民聲日報》1953-04-02[3]
	4	任臺北市工商業振興委員會專門委員，時臺北市長吳三連	1953.4.10 聘函
	4.20.	嘉義縣工藝專修班開班，顏水龍任指導教師	1953.5.11 公文；1953.8.26；1953.7.13 公文
	5	南投縣特產工藝研究班開班，顏水龍任指導教師	1953.4.22 公文、1953.5.26 公文；彭建銘〈顏水龍的工藝振興工作研究(1936-1997)〉，頁 55
	7.25	臺南市編組工藝講習班開班，顏水龍指導 (按：1954.11.8 臺南市的第二回工藝講習班，以及 1955.6.1 臺南市開手工藝講習班，師資亦由顏水龍支援)	1953.5.26; 1953.6.4 公文；1954.10.29；1954.12.？；1955.3.10 函；1955.5.11 函
	9-10.	受中國農村復興聯合委員會農業經濟組委託，執行手工藝發展計畫，赴日考察，並向日本採購竹木加工機器、萬能調節機及一批參考資料。 (按：該批農復會補助機器於 1953 年底至 54 年上半抵臺，置放於顏水龍主持之南投縣工藝研究班)	《顏水龍九五回顧展》；〈工藝展品立即銷罄 訂單紛至沓來 農復會決組赴日參觀團〉，《聯合報》1953-06-25[5]；顏水龍赴日考察歸來稱：〈日手工藝發展甚速 但品質脆弱不耐用 本省手工藝大有前途〉，《聯合報》1953-10-28[5]；

			1956.3.5 公務人員履歷表
	11-12	建設廳下成立「臺灣省手工業推廣委員會」，顏水龍為委員之一 (按：「手工業推廣委員會」在建設廳下成立手工藝陳列室，地點位於臺北市中山南路省立工業研究所，成立時曾受國際婦女聯誼會協助，兼辦「工藝之家」以利推銷)	〈協助工藝品產銷推廣委會昨成立 將在北基高設供銷部〉，《聯合報》1953-11-07[5]；1953.11.10 聘函；1953.12.5 公文；1955.3.24 通知；〈我與臺灣工藝〉，頁 10
	年底	教育廳聘顏水龍為臺灣省工業教育師資訓練籌備處籌備委員	1953.11.11 聘函
1954	1	顏水龍參與教育廳成立「生產教育師資訓練委員會」計畫，任執行委員，負責實際訓練。	1954-01-19[3]《聯合報》培養生產勞動教育師資教廳成立 訓練委會安全分署撥款 由師院設工廠；1954.1.15 會議記錄；1954.2.11 公文
	3.11~5月中	Elizabeth Bayley Willis(1902-2003)以 United Nations Technical Assistance Board 身分，自東京來臺，協助解決臺灣手工藝產業發展問題，如式樣設計、技術改良、國際銷售等。顏水龍為接待者之一。 (按：Elizabeth Bayley Willis 的考察報告為《魏利絲夫人臺灣手工業品之生產與外銷》，見宋壽松〈我對於推廣臺灣手工業之管見〉，《中國手工業》8，頁 21 所提，筆者未見)	〈聯合國手工業設計家魏麗絲今來中，明赴彰化轉往中縣〉，《臺灣民聲日報》1954-04-02[4]；〈魏麗絲行踪〉，《正氣中華》1954-04-16[1]；〈魏麗絲夫人今天起考察我手工藝 預定三周·日程排定〉，《聯合報》1954-03-30[5]；Elizabeth Bayley Willis 個人檔案今藏於華盛頓大學圖書館 http://digital.lib.washington.edu/findingaids/view?docId=WillisElizabeth

			hBayley2583_019.xml
	5-11	受聘農復會農業經濟組顧問，從建設廳借調至農復會（於臺北工作），為期六個月，至 1954.11.2 止，之後出版 <i>Preliminary Economic Study of Selected Handicrafts in Taiwan</i> 一調查報告（按：筆者未見）	1954.8.27 函；1956.3.5 公務人員履歷表；該出版品見《臺灣之經濟發展：一九五一至一九五五年》書刊目錄，頁 81
	8	經建設廳同意，顏水龍應南投縣工藝研究班之邀，在農復會工作之外，兼任工藝研究班教務主任，並常駐南投，為期一年；惟 8-11 月期間，顏需兼顧臺北—南投兩邊工作，每周車資往返，由南投縣政府支付	1954.2.28 公文；1954.8.7 聘函；1954.8.11 公文；1954.8.27 函；1954.9.11 函；1954.12.2 函；1954.12.16 函；1955.5.24 函
1955	9	在建設廳、民政廳支持下，於南投草屯設立「平地山胞手工業訓練班」；南投縣立手工藝研究班結業典禮	〈東山地青年受工業訓練〉，《更生報》1955-09-07 [2]；〈投手工藝班，舉行結業禮〉，《臺灣民聲日報》1956-09-02[5]
	12.18-26	Russel Wright 抵臺，顏水龍亦為接待人員	
1956	3	臺灣手工業推廣中心成立	〈手工業推廣中心 定今天成立 將延聘專家展開工作〉，《聯合報》1956-03-22[4]
		舉家從嘉義遷居臺中	《九五回顧展》
1957	3	萊特技術顧問團成員 Richard B. Petterson、C. Ronald Garry 來臺。 （按：其他成員抵臺時間如下：同年 11 月 Ruben Eshkanian、Paul Nicholas 抵臺；12 月 Jack Larson 抵臺；1958 年 1 月飯塚小玕齋抵臺）	〈1957-3 到 6 月工作計畫〉，顏水龍家屬提供；Petterson 〈萊特技術顧問團與發展臺灣手工業〉，《中國手工業》1，頁 3；〈美籍顧問履任

			助長我手工業》，《聯合報》1957-5-21[2]。亦見顏水龍 1957-11 至 12 月工作日誌；〈萊特技術顧問團與發展手工業〉，《中國手工業》1958.1
	10-12.	臺灣手工業推廣中心改組為財團法人	〈簡介臺灣手工業推廣中心〉，《中國手工業》1，頁 1
		臺灣手工業推廣中心於臺中南屯設立「中部試驗所」	楊靜，〈從 1950 年代「南投工藝研究班」的活動事蹟〉，頁 50
1958	5.1	臺灣手工業推廣中心「中部試驗所」，由臺中南屯遷移至南投草屯（按：草屯的中部試驗所於秋天再遷回臺北，改稱木柵試驗所）	顏水龍工作日誌 1958.5；「臺灣手工業試驗所組織規程草案」，顏水龍家屬提供；1958-4-15 公文；《中國手工業》2，頁 21
	夏	辭「臺灣手工業推廣中心」一職，回南投縣工藝研究班培訓人才	《顏水龍九五回顧展》
	11	顏水龍協助創立之南投縣工藝研究班，因人事異動改組（按：該班 1959 年 7 月正式改組為「南投縣工藝研習所」）	《臺灣手工業研究所所誌》
1959	6	顏水龍離職南投縣工藝研究班	〈我與臺灣工藝〉
	7	受聘為林商號合板股份有限公司之技術顧問	〈我與臺灣工藝〉
	8	受聘為國立臺灣藝術專科學校美術工藝科兼任教授，教授基本設計，至 1966.1 辭職	《顏水龍九五回顧展》
		為林商號合板工廠圖進行多幅速寫	《臺灣文化創意產業先驅》
1960	1960.3 至	與柳宗悅商討舉辦（一）臺灣新作民藝展於百貨公司、（二）原住民舊作品展於民藝館；後來臺灣新作民藝展因百貨店未有回應，民藝館因屬財團法人之故，也無法	《工藝水龍頭》，頁 123-6 顏水龍，〈臺灣民藝の現況〉，未刊

	1961.1	代售原住民舊作品，加上柳宗悅抱病，兩展後續似乎未曾舉辦。柳宗悅抱病後，曾將臺灣原住民舊作品展一事，轉託民藝協會的田中豐太郎，後由顏水龍寫了一篇〈臺灣民藝の現況〉交予其刊出，刊處不明。	稿，顏水龍家屬提供（亦見註 380）
	8	受建築家關頌聲(1892-1960)之邀，在高而潘建築師中介下，為臺灣省立體育專科學校體育館製作《運動》馬賽克壁畫	〈臺中體育場 大壁畫完成 面積約達九十一坪 係臺籍藝術家設計〉《聯合報》1961-08-21[2]
1962	12	完成嘉義市博愛教堂馬賽克壁畫《聯蘇》	《顏水龍九五回顧展》
1963	2	完成林商號合板股份有限公司馬賽克壁畫《廠房鳥瞰圖》	《顏水龍九五回顧展》
		由「林商號合板股份有限公司」派往日本研究曬光板製作法	《臺灣文化創意產業先驅》
1964	5	為《臺灣文藝》做封面	《臺灣文藝》1:5(1964)
	9	受聘為「私立臺南家政專科學校」美術工藝科教授兼科主任	《顏水龍九五回顧展》
1965	1	辭去「林商號合板股份有限公司」一職	《顏水龍九五回顧展》
1966	2	完成臺中市太陽餅店馬賽克壁畫《向日葵》 為太陽堂餅盒設計一連串包裝、商標、標準字、壁畫與店面裝潢	《顏水龍九五回顧展》
	9	受聘為「私立東方工藝專科學校」美術工藝科教授兼任系主任	《臺灣文化創意產業先驅》
		完成豐原高爾夫球場馬賽克壁畫《打高爾夫球》	《顏水龍廣告作品集》
1967	7	辭「私立臺南家政專科學校」教職	《臺灣文化創意產業先驅》
1968		籌備萊園工藝學校，計畫未通過政府立案核准。	彭建銘，〈顏水龍的工藝振興工作研究（1936-1997）〉，頁 62-4。
	2	自 1967 年臺北市升格為院轄市之後，臺北市政府力行現代化的都市建設，並於 1969 年初計劃成立「臺北市市容美化委員會」，顏水龍亦為委員之一	〈美化市容 市府成立委員會 省織規程已擬訂〉，《聯合報》1969-02-28[4]
1969	4	完成臺北市日新戲院馬賽克壁畫《旭日東昇》	《顏水龍九五回顧展》
	5-10	應臺北市長高玉樹之邀，協助臺北市美化工作，並製作臺北市劍潭公園馬賽克壁畫	《顏水龍九五回顧展》

		《從農業社會到工業社會》	
--	--	--------------	--

附錄三：1955年12月 Russel Wright 來臺考察筆記

資料來源：Syracuse University Library Special Collection Research Center

檔案卷宗：Russel Wright Papers

箱號：43

文件夾名稱：ICA- TAIWAN, VIETNAM, HONG KONG Informal Notes

MR. RUSSEL WRIGHT

NOTES FOR MONDAY, 19 DECEMBER 1955,

First we went to the Taiwan Craft Shop. Here it seemed to us from the collection assembled that we should investigate the following handcrafts, some of which we had not anticipated:

1. Basketry
2. Musical Instruments
3. Metal Castings
4. The Windstones as a raw material
5. The wood carving
6. The woods for the making of small articles to be used by American manufacturers as parts of products.
7. The hand weaving of ramie fabrics

Next we went to the factory of Madame Chen. She studied art and designing in France. She seemed to be an extremely capable woman with a desire to attain quality in her products. She trains the workers herself in the making of all the pieces. Her designs are poor.

She has picked up her technical knowledge as she went along.

The rattan she uses is terrible, is too small and she does not have sufficient knowledge of the curing and preparation of it. The quality of her raw material and her treatment of it is decidedly below American standards from the quality which is imported from Hongkong.

I believe that if we start a rattan furniture project, we should get a technician to come from Malaya or Singapore to instruct in the growing of rattan as well as the preparation of it. A survey should be made to see how much and where the rattan grows on Taiwan. What is particularly needed is rattan of larger diameter and straighter. Madame Chen says that her boys leave her and then her competitors combine rattan

with green bamboo and make inferior products.

I believe that if we start a project we should consider including Madame Chen because here is a native with an understanding of quality and standardization.

Next we drove to Hsinchu and visited the China Artistic Carved Furniture Company factory. Their stuff is unbelievably terrible. Our present information in the United States is that these chest, when imported into the United States, crack up. We should investigate this and find out if the sea voyage makes it impossible. I recommended to them that (a) they use much less carving, (b) they make the whole chest exterior of one type of wood, (c) do more of the exteriors entirely of camphor wood, (d) try an oiled finish rather than varnish, (e) make more pieces without any staining.

For this region, the shop is fairly well set up. They have two table saws.

They have a large lumber company near by and use mainly camphor wood and Hinoki pine. The camphor wood is cheaper. The camphor wood could be selected so there were less mineral streaks in it.

They have a good organization of their boys at carving, and there seemed to be about forty of them (see photograph taken).

This organization could be used for carving small parts of native woods to be exported.

Next we visited the Yuan Li Hat and Mat making Farmer's Association Training School. We were greeted with lots of firecrackers.

I showed them the type of Chinese straw hat desired by the New York importer. They were doubtful about making it, however, they will try and send us a sample with prices for same.

I watched and took movies of the Tachia grass mat making. I ordered a large mat of this type to be made for the ceiling of a car for us to show to General Motors.

I learned here that a cheaper type of mat is woven on a loom and we were taken to a small factory where they had four such looms being run by girls. It was doubtful that they could weave a mat the desired 54" width. (NOTES: Please check this with Mr. Chen and see if they are going to make this sample for me).

This matting is dull looking and could be made more attractive with further study.

Ditto for the straw hats.

NOTE: Get from somebody an estimate of how many people are engaged in the sit-down weaving and also in the loom weaving with Tachia grass.

Next we drove to Tunghai University and had dinner with the President, Dr. Han Li Wu and Miss Priest. Got some dope on the tombstone rubbings, which is reported

below.

We ordered a number of samples—Mr. Alexander has list.

MR. RUSSEL WRIGHT

NOTES FOR TUESDAY, 20 DECEMBER 1955,

First we visited the National Museum. They had laid out for us a variety of different kinds of objects, all beautiful but they are not the type we are interested in for the brass and pottery projects; therefore, we discussed these projects with them and they will get out more material and we would return in the afternoon.

In the discussion it turned out that they have no pottery figurines, only the fine porcelain was considered good enough to store, therefore we cannot get any of the terra cotta figurines from this sources.

An English woman, Mrs. _____ was emotional about preserving the hand weaving of the aborigine women. She had just returned from a trip to the mountains and took us to her home to show us the samples. There was nothing usable commercially, except possibly the weaving of the ramie yarn which they make, which had a rough texture and a good luster. She showed us a photograph of the type of loom they use which is very unusual. It is sort of a drum loom placed on the floor in front of the weaver. One of these looms is in the possession of the Museum of Natural History in New York, and we can see it there. She showed us some publications of the school and the Museum, which Mr. Alexander should procure before leaving. Later in the afternoon they had out for us about twenty bronze objects. We selected a few of these and went through more photographs and purchased copies of the photographs which are to be sent to us for possible use on the bronze project.

They also got out for us a number of stone rubbings. These were quite beautiful. The Curator did not think we could procure any stones on Taiwan unless there was a possibility of some 18 Century ones in a town further south. Mr. Kroner should check into this and send us photographs.

Next we drove to Nantou Handicraft Training Center. This organization is only one year old and has been supported by Rural Reconstruction money plus money from the Province. About 150 children are being trained here and 50 in another location.

I cannot praise the accomplishments of this institution too much as it has been accomplished in one year on so little. It is supported by the Rural Reconstruction in part, the rest is supplied by the Provincial Government. The head of it is Mr. Yen, who is an artist who studied in France and Japan. He is one of these people dedicated to handcraft and to his country and is a native of Taiwan. I have recommended that he be sent to the U.S. to study design and the way we live.

The organization has a group of rather nicely designed buildings. At much less cost, these buildings have an informal character and are more attractive than the University buildings. It is set on a charming site. (See movies)

It has the following departments which I will list here along with my comments on them.

1. A show room displays the things that have been made in the various shops which is not very well designed. All of the merchandise is interesting, lack something in design. We brought back a number of samples.
2. The rattan work department (See movies). This has a trainer with a large number of boys working who are very skilled, and I think that they look promising. The treating of their materials and selection of their materials is not good. They have been furnished with excellent Japanese machines for splitting the bamboo.
3. A class in basket making, where they seem very skilled, and they have a number of unusual weaves. The designs of the baskets are wanting and could be improved greatly by an American.
4. Wood furniture department is fairly well equipped with wood working machinery. They have just built a dry kiln but the kiln does not have a moisture or temperature indicator on it and I recommended that this be supplied. The boys seem to be making pretty good furniture and it is not bad in design. I understand that they do a certain amount of business on the side in order to help support the school.
5. The ceramic department is in a small separate building; is not at all well laid out. They have two pottery wheels and are about to install a decidedly antiquated jigger machine. I told them that they should get more jigger machines. We should tell them to get better ones. The instructor, I am told, had been trained in Japan. I think the training is poor. Their kiln was of the up-right type and was in bad condition. Even considering the fact that these people are being trained to go back into the country to teach country to teach country potters how to do pottery, it seems to me that the work should be better organized and more care taken in the instructions in the course and in the handling of the ware and the equipment.

It should be pointed out that I believe that this department and the work from it should be aimed at local consumption and local usage and the production of items not only for sale here but for use in the native homes. I think that they should not aim at export of their ceramic products because of competition of other countries.

6. The embroidery and sewing was reviewed by Mrs. Walker. She found that it was extremely crude and was not hopeful of it. She thought that they showed more skill in the making of their artificial flowers.

Now find out what Walker's recommendations are for this department of the school and write them up and send them to Taiwan.

I understand they are expecting to have a hand weaving department. I have recommended that they get looms for this department 36" width and if possible looms that go up to 54" for weaving. I have also recommended that they specialize in the weaving of natural grasses and fibers. In addition to their grasses, they should weave ramie and silk. They should try a combination of ramie and cotton to effect a fabric similar to Irish Linen. However, they should also look into the way the Aborigine women make their ramie yarn, which is better than the machine made yard I have seen in fabric in Taipei.

Concerning the basketry, I have recommended that they stick to the natural color of grasses and bamboo used; that they should also find grasses and reeds that are of darker colors. They should encourage the development of fancy weaves in basketry as well as different.

The children in this school are trained for one year, some of them live with their families, others in a dormitory. Then return to the region of their homes and train the people in their community. Considering its one year of accomplishment this type of organization shows great vitality and should, therefore, be encouraged. If more branches of this school were placed around the island they will provide, (a) good sources of up-grading the quality of all Taiwan handicrafts, (b) stimulation of creativity in the various categories, and (c) distribution of more useful designs.

Next we drove to the other side of Taichung to investigate an organization making tatame mats. We found here a Mr. _____ who seems to have a very large operation. As I understand it he has 3000 looms of one type and 2500 of another type (these figures should certainly be checked because they seem to me to be very much exaggerated) some of these looms are contained in buildings and others are in the homes of workers, I was told.

We asked him to make four samples of a certain width (Mr. Alexander fill in here and send these with FOB prices to ICA in Taipei).

One of these, the heavy rug, we hope will meet the requirements of a request from a New York importer.

I also asked Mr. Kroner to procure samples in Hong Kong of the multi-colored tatame mats.

This proprietor said that to make wider mats he could either build looms or procure them from Japan. Mr. Alexander took notes on the cost he gave of the Japanese looms.

Note: For future development of this mat perhaps all we need to do is work with this proprietor since he was such a large operation, rather than set up a new one. We

understand from him that since the war his products are entirely for local consumption. He is doing no export at all.

I was impressed with the speed of operation of the Japanese type looms which he has made on the island.

MR. RUSSEL WRIGHT

NOTES FOR 21 DECEMBER 1955

First we visited the pineapple canning factory, an extremely well-run and large, well equipped plant. Their most interesting specialty product was their pineapple brandy, however, we were told that the Government has taken over the production of all alcoholic beverages, therefore, Mr. Alexander is to check with the proper agency and have samples, with prices, sent to New York importers. Ditto for the Taiwan wine. We should also recommend new design of the bottle and label.

Other specialty products are the bamboo shoots and water chestnuts. We asked them to place these in two different size cans and send three of each size, marked with proper prices.

We asked them also to pack some Chinese peas in the pod and to see what they could do to retain as much as possible of the coloring. Three cans of these with prices are to be sent to New York.

We next visited a meat canning factory. They have recently canned an interesting ham. We think it is probably too expensive, however, we asked them to send three cans, as above, and also to try to cut down on the amount of fat. We also asked them to can some sweet and sour pork and to keep the sauce very thick and the pieces of pork small.

Their canned duck was excellent in flavor. We asked them to send three cans as above. (NOTE: We should further ask them to clean the duck better).

Next we visited the match-stick luncheon mat factory, where they had about forty girls working on small looms for ten hours a day for thirty cents a day.

The sales were way down because of the Japanese competition. I recommend that this type of work be abandoned because of the Japanese and American mechanization of the product plus the passing out of style in the U.S.A.

I told Mr. Kroner that if our contract is continued, we will send them designs for table mats to be woven of ramie, cotton and sisal.

The proprietor said that the looms could be converted to textile weaving.

I asked Mr. Kroner to have a photograph taken of this loom and of these girls weaving.

Next we visited the hat factory. Here we found that they are using other yarns than

straw, ones which are to the food, however, their weaves are the old ones and are not desirable. They told us of a request by an American importer who sent a sample of an Italian hat. They could not procure the Italian yarns. The Italian weave was a novelty braid done with a ribbon yarn and a twisted yarn.

We should recommended experimentation in weaves and yarns.

Mrs. Joset Walker will send from New York samples of yarns with prices and sources.

Next I visited the ramie factory. Excellent management and set-up. Machinery all second-hand Japanese; sizeable outfit. Asked for two samples with prices of cloth and two sizes of yarn with samples. Prices are too high.

We should find out whether the lack of luster in both yarn and cloth is due to Taiwan grass or processing. I suspect that processing is not up to date and that they are using old Japanese methods.

In car had lots of discussion with Mr. Chen with developments at school. Recommended emphasis on grass weaving. Discussed children's furniture rattan project; Japanese technicians.

Discussed whole rattan project with Mr. Kroner with Hong Kong trainees.

附錄四：1958年1月 Russel Wright 來臺所攝照片

第一組照片



1. In a discussion of possible “Tourist” handicraft, THPC design & production, Staff members and RWA team advisor Richard B. Petterson consider possible uses, such as cufflink designs, for the carving skill of the Changhwa puppet maker.

(Petterson, 楊景天, 顏水龍, 飯塚小玕齋)



2. A technical conference: how to improve the edge finishing of a new fiber rug involves, technical staff members of the handicraft team in Taichung.



3. During a recess from rug evaluation Ruben Eshkian, weaving designer for Russel Wright Team, tries on new grass slipper design for the criticism of the group.

(左二顏水龍，右一 Ruben Eshkian)



4. "The Warp Strings must be stronger" Richard B. Petterson, RWA handicraft advisor in Taiwan, concludes after a discussion of new bamboo-and-weave design for folding screen with staff members, Yen Shui-lung and T'su Hsiao shih.[儲小石]

(左二 Petterson，右二顏水龍)



5. 無說明



6. Y. C. King, staff designer, points out how the "chicken basket" model can be manufactured at a popular price.

(左一金潤作)



7. S. L. Yen, staff designer, checks features of grass beach sandals with assistance of Mrs. Alice Petterson.

(右一顏水龍)



8. C. T. Yang, staff designer, studies how "Tourist handicraft" products, such as costume jewelry, can be adopted from Taiwan made puppet heads.

(Petterson, 楊景天, 顏水龍)



9. The most famous traditional skill of Taiwan fine grass weaving is demonstrated by guest crafts-woman Mrs. Chow invited as a representative of the Wan-Li district to develop improved models and designs for Taiwan handicraft production. Her audience, S. L. Yen, Staff designer, and Richard B. Petterson, Handicraft advisor.

(左二邵太太，顏水龍，Petterson)



10. Invited as guest grass weaver from Hsueh-chia, expert grass slipper weaver uses skills to produce improved beach shoes for US markets.

(左一顏水龍，右一 Petterson)



11. Loom-room at Taichung Experimental Laboratory spreads out into the garden on beautiful days, of which these are many in the pleasant place.

(左一 Petterson，後方顏水龍，右側楊景天)



12. S. Iizuka(right), staff basketry designer, invited from Japan where his family is famous as basket makers by appointment to the royal court. Here he is explaining a new idea in floriest basketry, at Taichung staff meeting.

(Petterson，楊景天，楊森，顏水龍，飯塚小玕齋)



13. Weaving trainee Hsiu Kim explains technical problems to Richard B. Petterson

第二組照片

#1-7 缺



#8. In Taiwan, Russel Wrights has a city office in Taipei and a country office in the center of the island at Taichung. The latter Office is shown in this series of photographs. It is a large hous surrounded by a garden where the team lives and works. A section of the long dining room is shown. The dining table has been a conference table. Seated at the table, left to right are Paul Nicholas, weaving technician, R. Petterson- designer, director of the Taiwan team, Russel Wright, and C. Ronald Garry, Manager of the team. In the background is a chinese draftman and a Taiwanese inter preter.



#9. In Taiwan, Russel Wrights has a city office in Taipei and a country office in the center of the island at Taichung. The latter Office is shown in this series of photographs. It is a large hous surrounded by a garden where the team lives and works. This photograph shows from left to right- confirence- C. Ronald Garry- head of Russel Wright Assocites team, Paul Nicholas, weaving desinger, the Taiwanese interpreter and Richard Petterson, design director.
(Garry , Nicholas , 楊森 , Petterson)



#10. In Taiwan, Russel Wrights has a city office in Taipei and a country office in the center of the island at Taichung. The latter Office is shown in this series of photographs. It is a large hous surrounded by a garden where the team lives and works.

The garage has been tured into a sample storage room. In the background, you can see some of the wealth of new woven fibers that the team has collected: Sisal Ramie, Tachii, Grass, Banana Cirmif, Padamus and many, new fibers made into yarn. Left to right are C. Ronald Garry, Manager of the Russel Wright Associates Team in Taiwan, native worker and R. Petterson, design director, looking at new design.



11. 無說明

#12 缺



11. 無說明
(左一金潤作，左二 Petterson)



#13. In Taiwan, Russel Wrights has a city office in Taipei and a country office in the center of the island at Taichung. The latter Office is shown in this series of photographs. It is a large house surrounded by a garden where the team lives and works.

In this photograph, weaving is being done on a large lower veranda of the house. Here Richard Petterson, design director and C. Ronald Garry, head of the Russel Wright Associates team, are shown discussing a warp for a rug designed for U.S. design.

(左一 Petterson，左二楊景天，左三 Garry)



#14. In Taiwan, Russel Wrights has a city office in Taipei and a country office in the center of the island at Taichung. The latter Office is shown in this series of photographs. It is a large house surrounded by a garden where the team lives and works.

This photograph shows weaving behind done on a large, lower veranda of the house adjoining the garden.

At the right, Russel Wright is shown discussing a design of plastic laminate with Ruben Eshkanian, Jack Larsen's assistant, who has lived in Taiwan for 6 months, supervising the large weaving project.

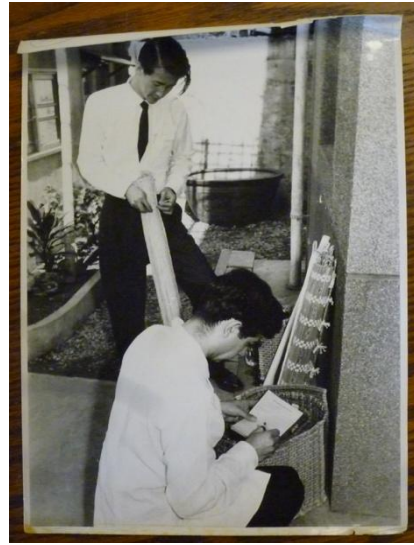
(右一 Petterson，右二 Eshkanian)



#15. In Taiwan, Russel Wrights has a city office in Taipei and a country office in the center of the island at Taichung. The latter Office is shown in this series of photographs. It is a large house surrounded by a garden where the team lives and works.

This photograph shows the upstairs of the house where the studio is Mr. Iizuka, basketry designer, recruited by Russel Wright from Japan where his family is famous for basket making, by appointment to the Emperor. In this photograph Iizuka instructs one of the young taiwanese he is training while Richard B. Petterson looks on.

(左一飯塚小玕齋，左二 Petterson)



#16. The largest project executed by the Russel Wright Associates team on Taiwan is the weaving of many types of products. This phase of the Russel Wright Associates operation is headed by Jack Larsen of New York. In this photograph, Jack Larsen's assistant Ruben Eshkanian is shown working with the chinese counterpart assistant.

(左一楊景天，右一 Eshkanian)



#17. The largest project executed by the Russel Wright Associates team on Taiwan is the weaving of many types of products. This phase of the the Russel Wright Associates operation is headed by Jack Larsen of New York. In this photograph, Ruben Eshkanian, assistant to Jack Larsen is shown demonstrating weaving technique to his chinese counterpart and one of the weavers.

(左一楊景天，左二 Eshkanian)



#18 The largest project executed by the Russel Wright Associates team on Taiwan is the weaving of many types of products. This phase of the the Russel Wright Associates operation is headed by Jack Larsen of New York. In this photograph, Jack Larsen's assistant Ruben Eshkanian is shown working with his chinese counterpart assistant, working on a design for plastic laminates.

(右一楊景天，左一 Eshkanian)



#19 The largest project executed by the Russel Wright Associates team on Taiwan is the weaving of many types of products. This phase of the the Russel Wright

<p>Associates operation is headed by Jack Larsen of New York. In this shot, Ruban Eshkanian, assistant to Larsen, supervising the project for 6 monthes in Taiwan is shown here directing the preparation of swath books showing many new colors developed in the dyeing laboratory. (中立 Eshkanian)</p>	
---	--

※ 照片下方文字為原照片背面說明；中文為作者自加。

圖版出處

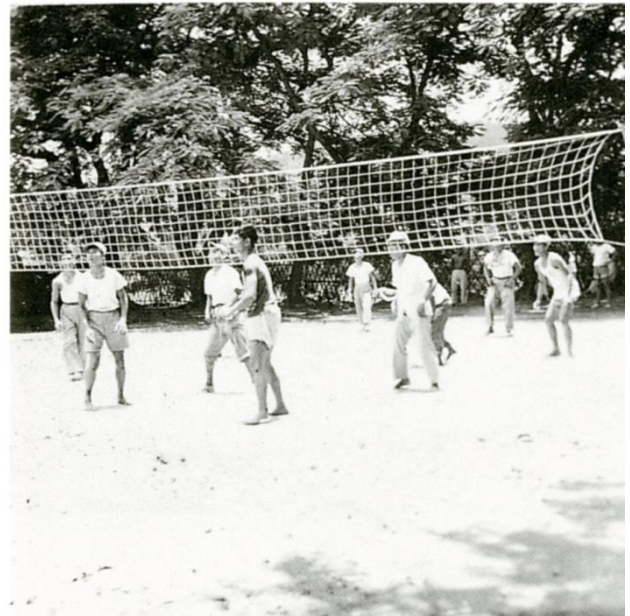
- 【圖 0-1】《臺灣省手工業研究所所誌》，頁 255。
- 【圖 0-2】《臺灣省手工業研究所所誌》，頁 256。
- 【圖 0-3】《臺灣省手工業研究所所誌》，頁 256。
- 【圖 0-4】《臺灣省手工業研究所所誌》，頁 256。
- 【圖 1-1】顏水龍，《汐波》，見《第九回臺灣美術展圖錄》。
- 【圖 1-2】見顏水龍，〈原始境—紅頭嶼の風物〉中之插畫。
- 【圖 1-3】顏水龍，《紅頭嶼之娘》，見《第九回臺灣美術展圖錄》。
- 【圖 1-4】顏水龍，〈原始境—紅頭嶼の風物〉中之插畫；立石鐵臣繪，《民俗臺灣》2:1(1942.1)，封面。
- 【圖 1-5】雷田，〈孤獨而堅強的顏水龍〉，《藝術家》7(1975.12)，頁 90。
- 【圖 2-1】新舊對比桌上電話機，《工藝ニュース》4:9(1935.9)，頁 20。
- 【圖 2-2】新舊對比東京地下鐵車內，《工藝ニュース》4:9(1935.9)，頁 20。
- 【圖 2-3】新舊對比陶器製洗臉臺，《工藝ニュース》4:9(1935.9)，頁 21。
- 【圖 2-4】新舊對比新型可攜式播音機，《工藝ニュース》4:9(1935.9)，頁 21。
- 【圖 2-5】新舊對比桌上型氣壓計，《工藝ニュース》4:10(1935.10)，頁 21。
- 【圖 2-6】新舊對比釘書機，《工藝ニュース》4:10(1935.10)，頁 21。
- 【圖 2-7】新舊對比牛奶瓶，《工藝ニュース》4:10(1935.10)，頁 21。
- 【圖 2-8】池田敏雄，〈鹿港遊記〉，《臺灣地方行政》8:8(1942.8)，頁 94。
- 【圖 2-9】池田敏雄，〈鹿港遊記〉，《臺灣地方行政》8:8(1942.8)，頁 100。
- 【圖 2-10】〈國民生活用品展一般出品物に就いて〉，《工藝ニュース》10:10(1941.10)，頁 23。
- 【圖 2-11】《走進公眾·美化臺灣》展覽圖錄，頁 136。
- 【圖 2-12】金關丈夫，〈グラフ解説 竹細工の村〉，《民俗臺灣》2:4 (1942.4)，頁 29-31。
- 【圖 2-13】金關丈夫，〈グラフ解説 竹細工の村〉，《民俗臺灣》2:4，頁 29-31。
- 【圖 2-14】金關丈夫，〈グラフ解説 竹細工の村〉，《民俗臺灣》2:4，頁 29-31。
- 【圖 2-15】金關丈夫，〈グラフ解説 竹細工の村〉，《民俗臺灣》2:4，頁 29-31。
- 【圖 2-16】顏水龍，〈工房圖譜—竹細工〉，《民俗臺灣》3:4(1943.4)，頁 42。
- 【圖 2-17】顏水龍，〈工房圖譜—角細工〉，《民俗臺灣》3:5(1943.5)，頁 12。
- 【圖 2-18】顏水龍，〈工房圖譜—染房〉，《民俗臺灣》3:6(1943.6)，頁 28。
- 【圖 2-19】顏水龍，〈工房圖譜—筆屋の工房〉，《民俗臺灣》3:9(1943.9)，頁 26。
- 【圖 2-20】立石鐵臣，椅轎；見邱函妮，《灣生·風土·立石鐵臣》，頁
- 【圖 2-21】シャロット・ペリアン著，坂倉準三譯，《選択、伝統、創造—日本芸術の一接觸》，圖版 1。
- 【圖 2-22】《選択、伝統、創造—日本芸術の一接觸》，圖版 21。
- 【圖 2-23】《選択、伝統、創造—日本芸術の一接觸》，圖版 29、30。

- 【圖 2-24】《選択、伝統、創造—日本芸術の一接觸》，圖版 45。
- 【圖 2-25】《選択、伝統、創造—日本芸術の一接觸》，圖版 43。
- 【圖 2-26】《選択、伝統、創造—日本芸術の一接觸》，圖版 48。
- 【圖 2-27】《選択、伝統、創造—日本芸術の一接觸》，圖版 27。
- 【圖 2-28】《選択、伝統、創造—日本芸術の一接觸》，圖版 52。
- 【圖 2-29】《選択、伝統、創造—日本芸術の一接觸》，圖版 46。
- 【圖 3-1】《王清霜漆藝創作 80 回顧》，照片 1-20，頁 16。
- 【圖 3-2】Black photo album, box 44, Wright papers.
- 【圖 3-3】File title: Taiwan Photos, box 44, Wright papers.
- 【圖 3-4】Black photo album, box 44, Wright papers.
- 【圖 3-5】File title: Taiwan Photos, box 44, Wright papers.
- 【圖 3-6】Black photo album, box 44, Wright papers.
- 【圖 3-7】File title: Taiwan Photos, box 44, Wright papers.
- 【圖 3-8】File title: Taiwan Formosa Fiber sample, box 44, Wright papers.
- 【圖 3-9-1】〈新設計的產品（二）〉，《中國手工業》3(1959.1)，頁 11。
- 【圖 3-9-2】File title: Taiwan Photos, box:44, Russel Wright Papers.
- 【圖 3-9-3】File title: Samovar Liner ICA Taiwan, box 43, Russel Wright Papers.
- 【圖 3-9-4】File title: Samovar Liner ICA Taiwan, box 43, Russel Wright Papers.
- 【圖 3-10-1】〈新設計的產品（二）〉，《中國手工業》3(1959.1)，頁 11。
- 【圖 3-10-2】File title: I.C.A.- Taiwan Sarna Rough Drafting, box 43, Russel Wright Papers.
- 【圖 3-11-1】〈新設計的產品（二）〉，《中國手工業》3(1959.1)，頁 11。
- 【圖 3-11-2】File title: Taiwan Photos, box:44, Russel Wright Papers.
- 【圖 3-11-3】File title: Taiwan Photos, box:44, Russel Wright Papers.
- 【圖 3-12-1】〈新設計的產品（二）〉，《中國手工業》3(1959.1)，頁 10。
- 【圖 3-12-2】Photo of Iizukao's Basket, file title: Taiwan Photos, box 44, Russel Wright papers.
- 【圖 3-13】〈萊特駐臺技術顧問團工作寫真〉，《中國手工業》1(1958.11)，無頁碼。

圖版



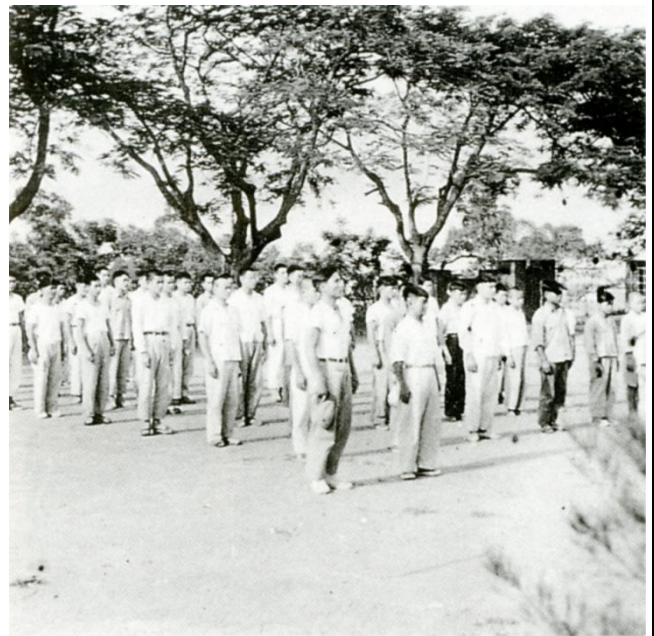
【圖 0-1】顏水龍於南投縣工藝研究班上課照，年代不詳（約 1954-58）



【圖 0-2】南投縣工藝研究班課外活動照，年代不詳（約 1954-58）



【圖 0-3】南投縣工藝研究班平日打掃照，年代不詳（約 1954-58）



【圖 0-4】南投縣工藝研究班升旗典禮照，年代不詳（約 1954-58）



【圖 1-1】顏水龍，《汐波》，第九回台展，1935



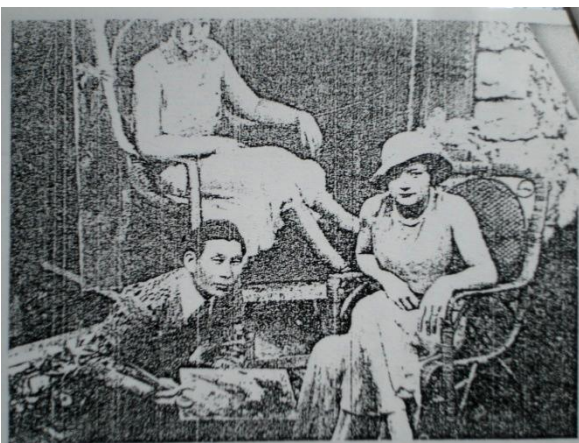
【圖 1-2】顏水龍，《汐波》草圖，1935



【圖 1-3】顏水龍，《紅頭嶼之娘》，第九回台展，1935



【圖 1-4】顏水龍速寫雅美族土偶（左）、立石鐵臣側繪之紅頭嶼土偶（右）。



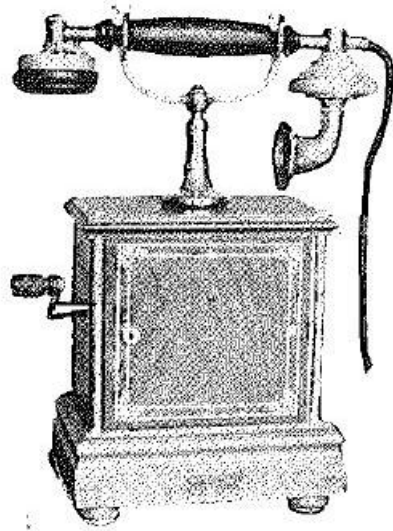
【圖 1-5】1931 年顏水龍與畫中少女合影，原圖已不存。



藝品の美化・合理化

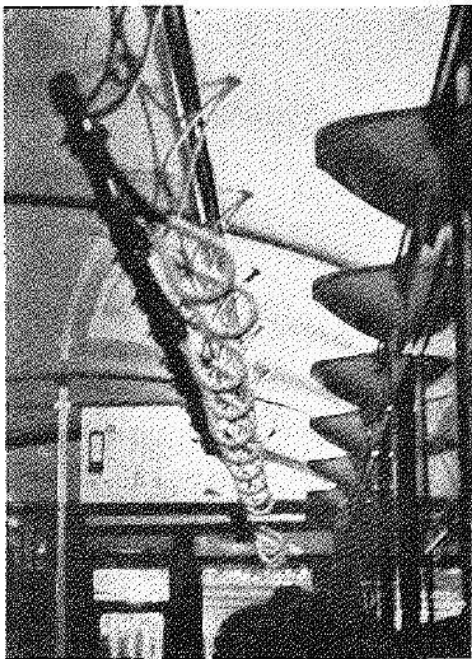
と舊きもの)

【圖 2-1】可塑物桌上電話機（新）



可塑物桌上電話機（舊）

原圖說明：在增強能率的要求下，發明了自動式電話機，且出現小型且型態安定[的機種]

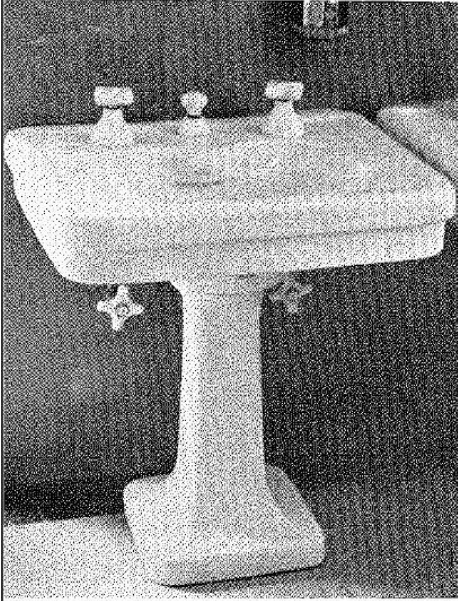


【圖 2-2】東京地下鐵車內（新）



東京地下鐵車內（舊）

原圖說明：間接照明與力學性的內部構成，應用紐條且為金屬製加工瑣瑣而成的拉環，十分尊重無盡的機能與美感

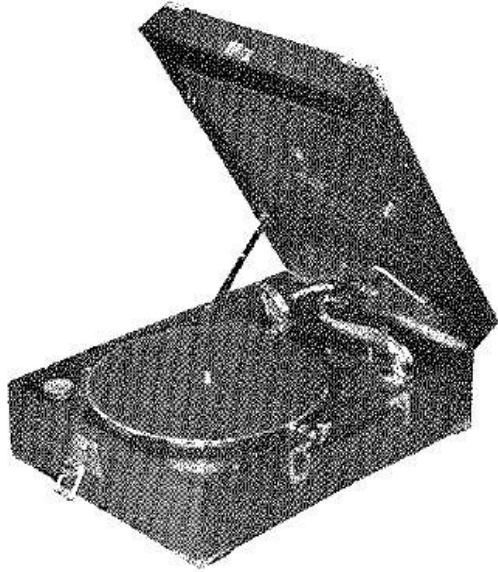


【圖 2-3】陶器製洗臉台（新）



陶器製洗臉台（舊）

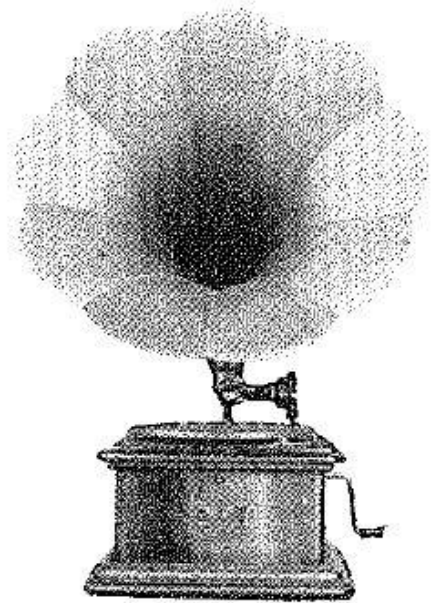
原圖說明：標榜清潔即是美的純白陶器洗臉台，栓子被改成易握的形態



現代に於ける工

（新しきもの）

【圖 2-4】新型可攜式播音機

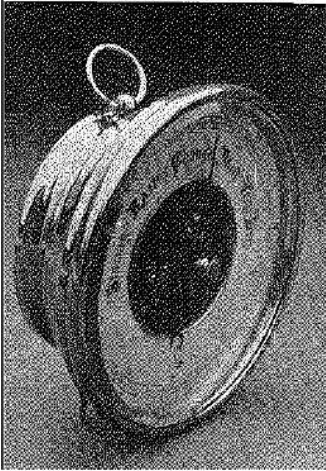


可攜式播音機（舊）

原圖說明：附加牽牛花形狀喇叭的播音機，已是過去最初的東西。不管怎麼說，在使用、攜帶上便利的播音機出現了。

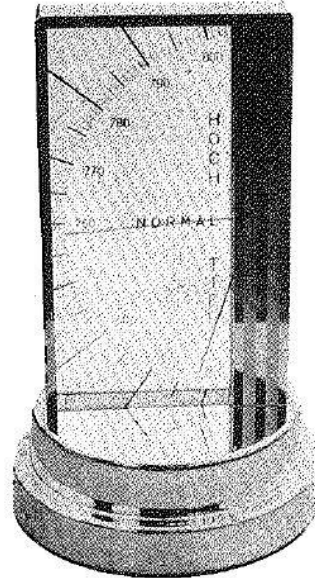
現代に於ける工業品の美化合理化

新しきものと
舊きもの



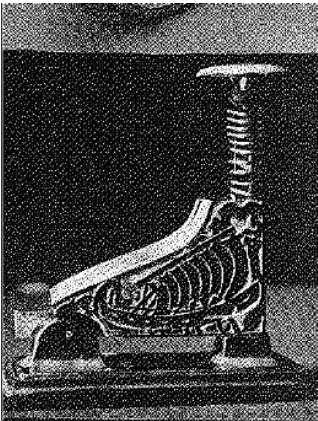
卓上晴雨計

透視式硝子製目盛板は氣壓數を明瞭に示し、機械の主要部を収めた脚臺は安定性を増大した。



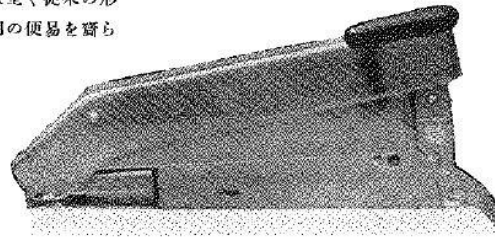
【圖 2-5】桌上型氣壓計（左舊右新）

原圖說明：可透視的玻璃製計量板，清楚顯示氣壓數字，收納機械部份的腳臺增加了穩定性。



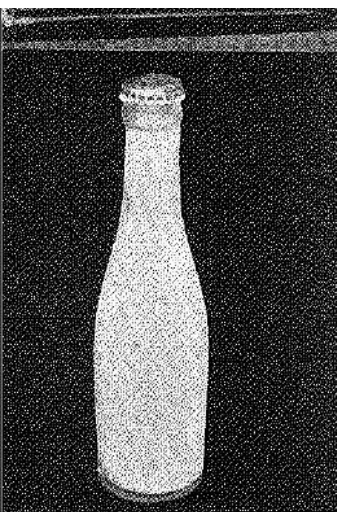
ホツヂキス 紙綴機

獨創的機構と嶄新型態及び材料の合理的使用は全く從來の形式を一變し且使用の便易を齎した。



【圖 2-6】釘書機（左舊右新）

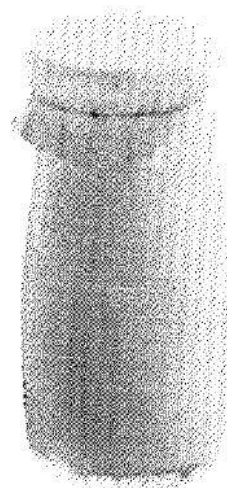
原圖說明：在獨創的機械構造、嶄新的形態及材料的合理使用下，一新過去的形式，而且更易使用了。



牛乳瓶

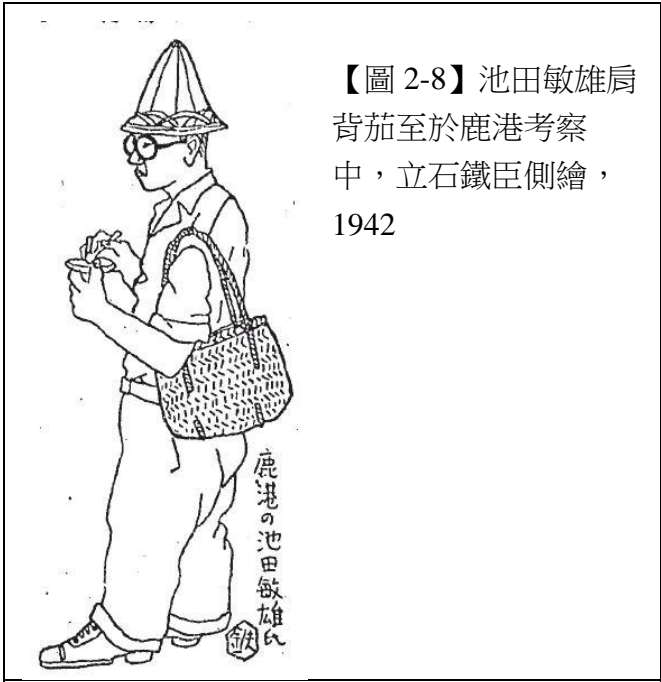
衛生的考慮は牛乳瓶の口徑を廣く消毒洗淨を容易にし、蓋を取扱ひ簡単な紙製に變化させた。

（此の對比器は前月製所蔵の寫と共に本所が大阪府産業工藝博覽會に出品せるものの一節である）



【圖 2-7】牛奶瓶（左舊右新）

原圖說明：在衛生考量下，擴大牛奶瓶的口徑，更加容易消毒清洗，把蓋子拿掉，變化成簡單的紙製[覆蓋其上]。



【圖 2-8】池田敏雄肩背茄至於鹿港考察中，立石鐵臣側繪，1942



【圖 2-9】茄至，立石鐵臣繪，1942

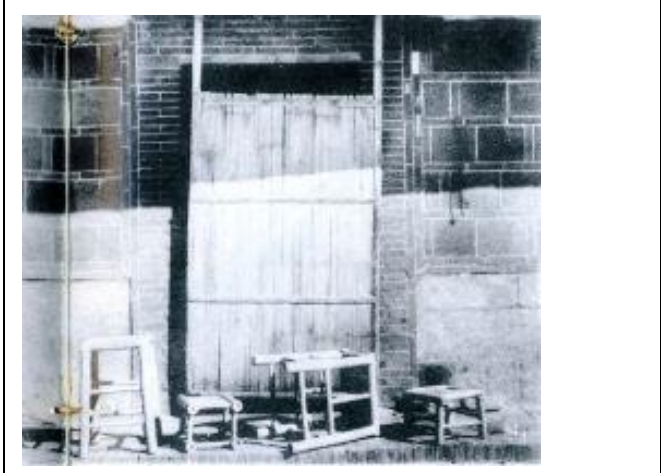


• 買物入 左 熊本市商工研究所
右 臺南州顏水龍

【圖 2-10】右：顏水龍 1941 年入選國民生活用品展覽會之藺草編織手提袋



【圖 2-11】1990 年代藺草編織手提袋復刻品

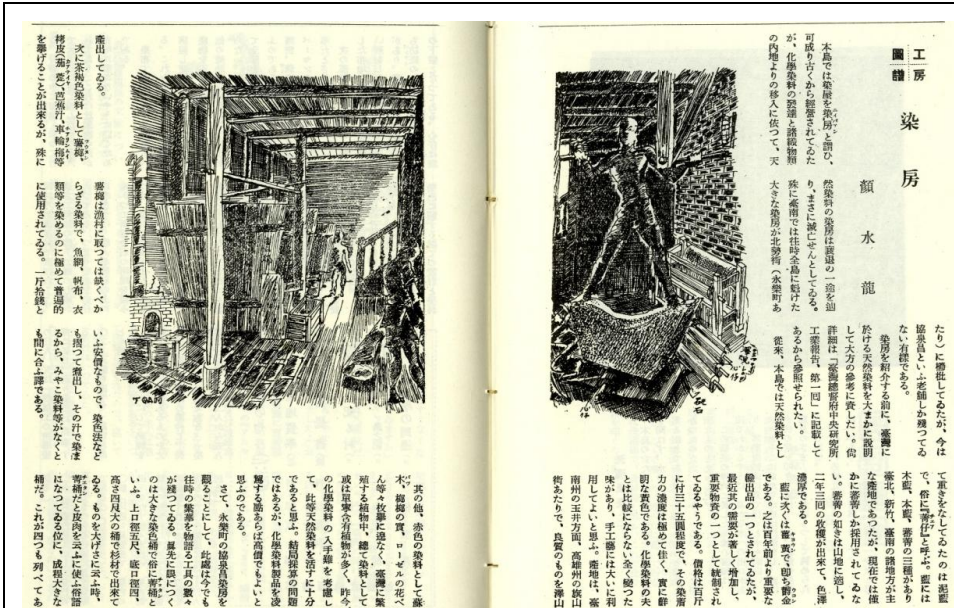


【圖 2-12】台南州新豐郡關廟庄照片

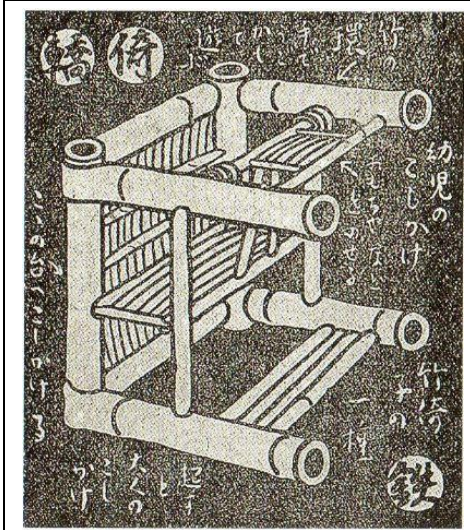
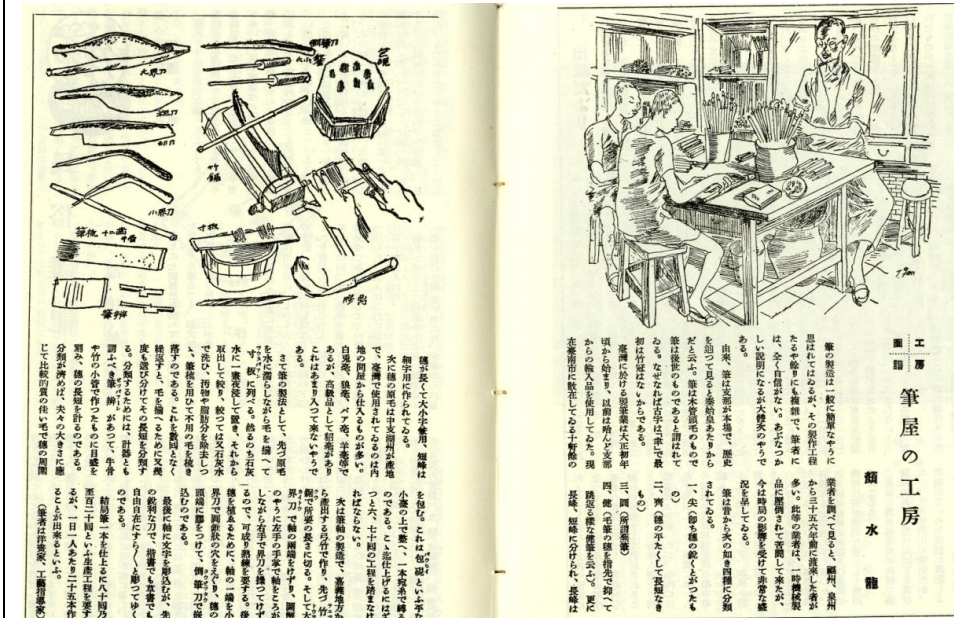


【圖 2-13】台南州新豐郡關廟庄照片

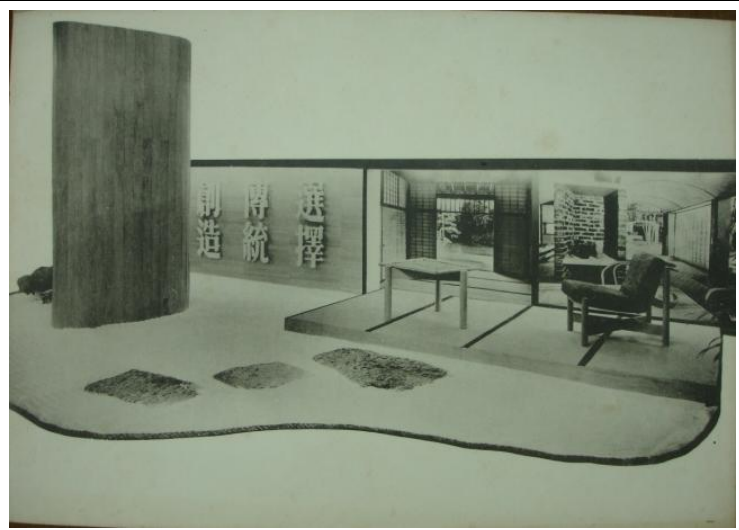
【圖 2-18】顔水龍、〈工房圖譜—染房〉，1943



【圖 2-19】顔水龍、〈工房圖譜—筆屋の工房〉，1943



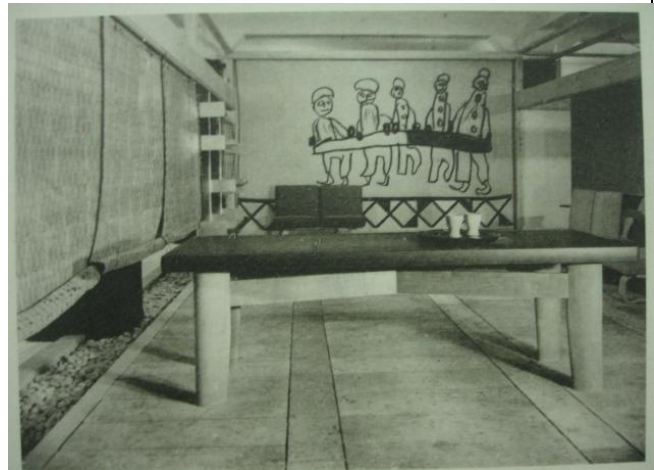
【圖 2-20】椅轎，立石鐵臣側繪



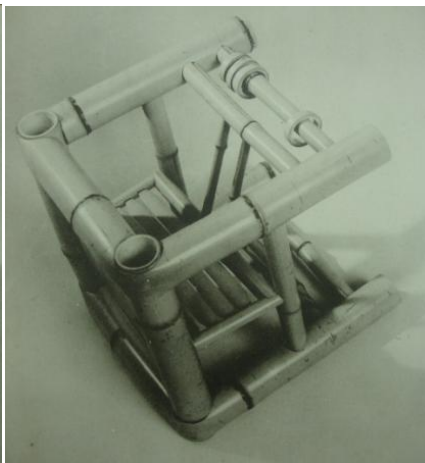
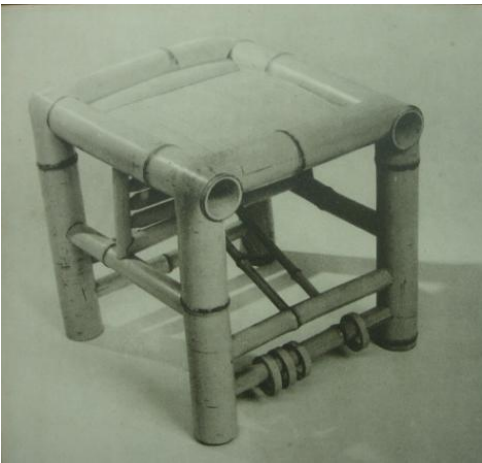
【圖 2-21】「選擇・傳統・創造」展覽會場入口，1941



【圖 2-22】「選擇・傳統・創造」會場展出之圖片示範區，兒童畫為直立背板上的小方框，實際尺寸很小



【圖 2-22】「選擇・傳統・創造」會場，圖後的窗簾設計圖樣，即為放大的兒童畫



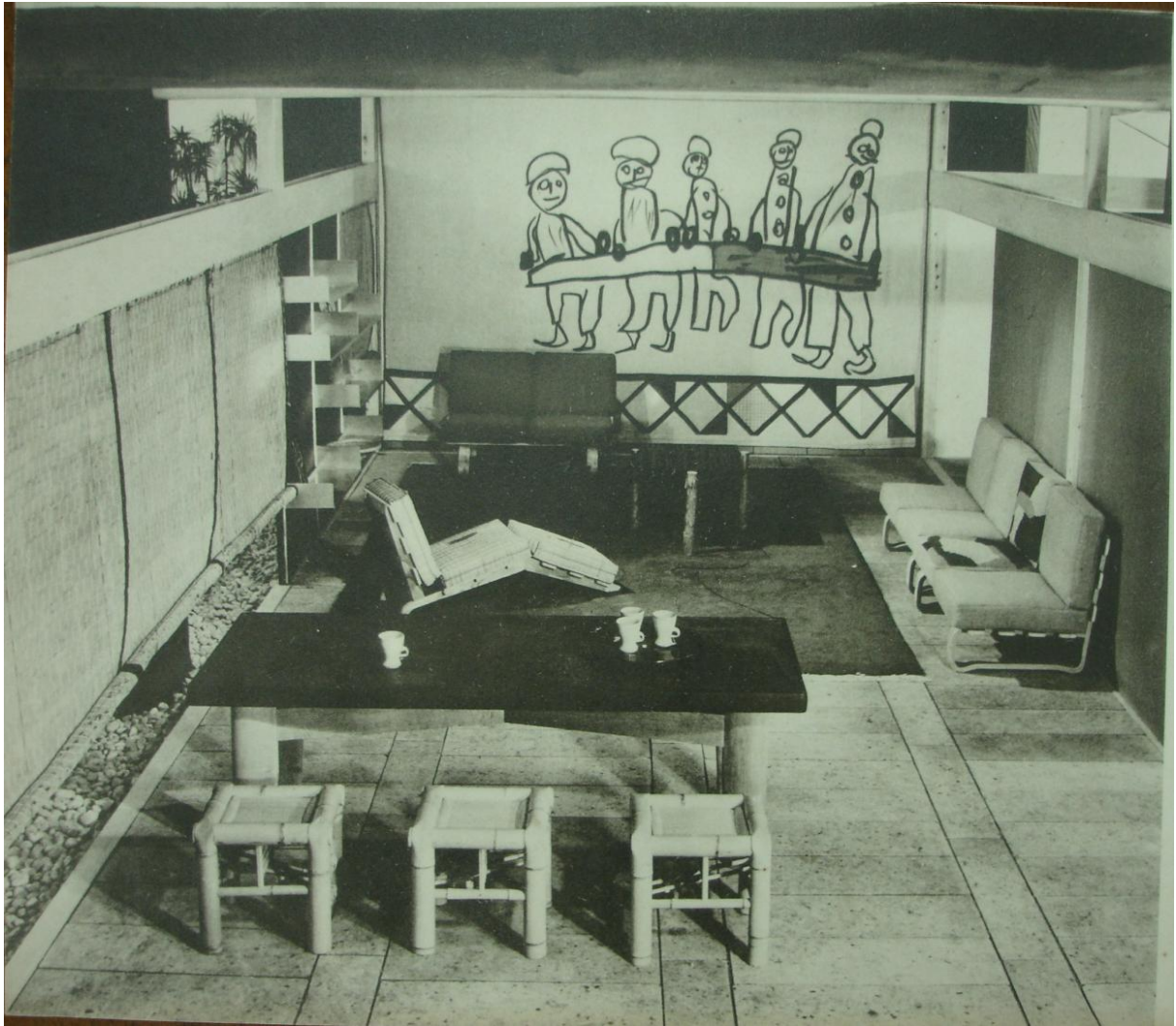
【圖 2-23】「選擇・傳統・創造」會場展出之台灣竹椅轎
左圖為立放，可作為大人用板凳；中圖、右圖為橫放，可作為小孩座椅



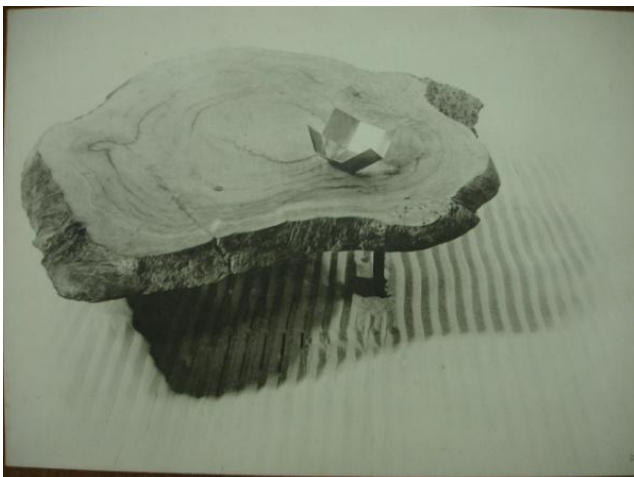
【圖 2-24】「選擇・傳統・創造」會場展出之大餐桌，桌面為仙台石，桌角為松木



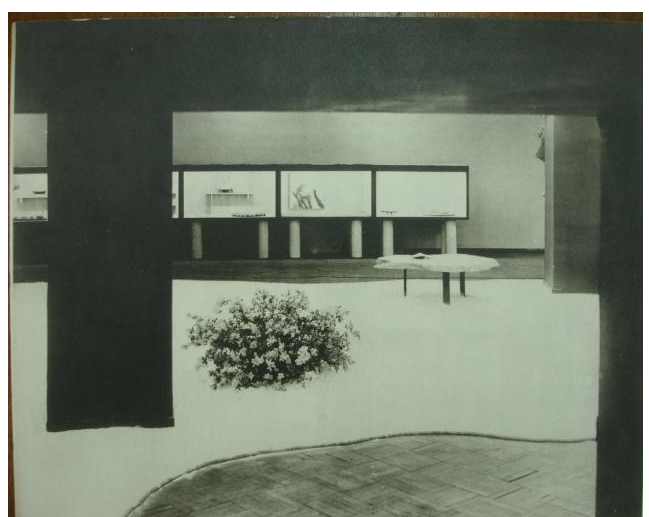
【圖 2-25】「選擇・傳統・創造」會場展出之沙發座椅，右三坐墊有紋樣者，為仿正倉院藏袈裟之圖樣



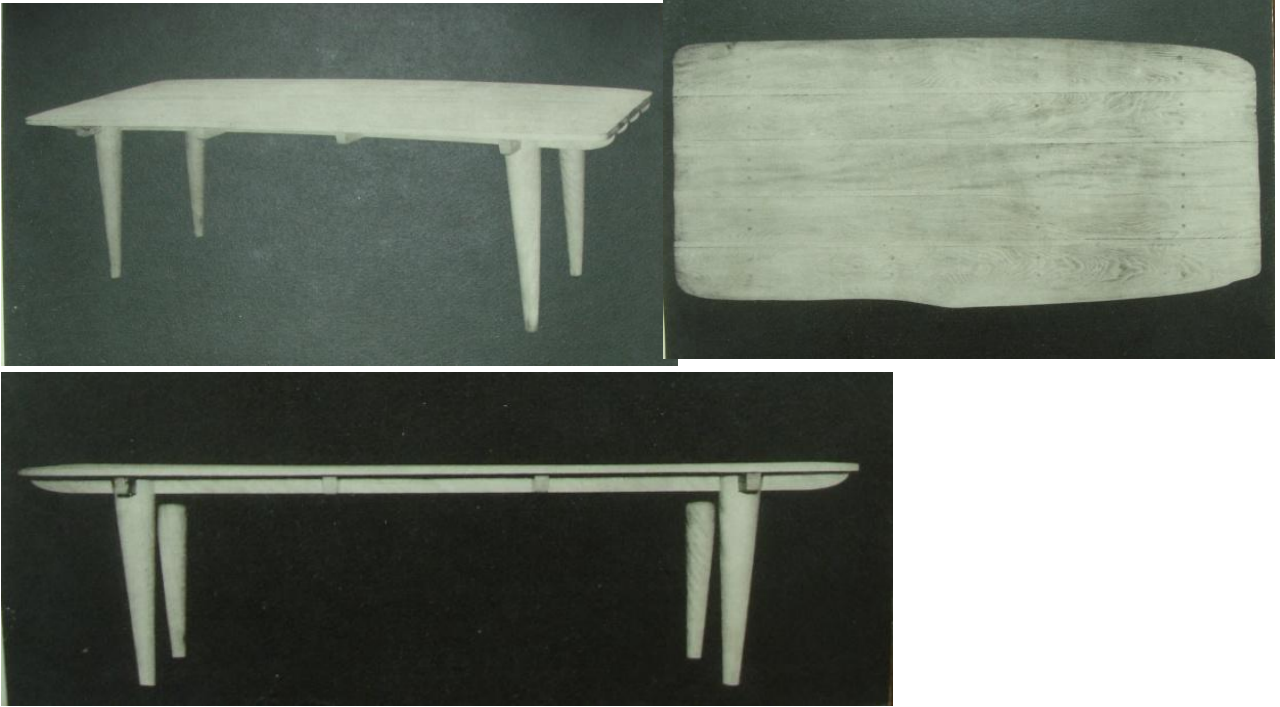
【圖 2-26】「選擇·傳統·創造」會場示範之起居室空間



【圖 2-27】「選擇·傳統·創造」會場展出之大木桌



【圖 2-28】「選擇·傳統·創造」會場展出之大木桌被應用在建築空間中之照片，大木桌置於照片右側中後



【圖 2-30】「選擇・傳統・創造」會場展出之松木大桌



【圖 3-1】1952 年 7 月 27 日南投縣特產手工藝指導員講習班結業照
前排坐者右三為顏水龍



【圖 3-2】左圖為 1956 年 6 月 Southeast Asia Rehabilitation and Trade Development Exhibit（下簡稱 Southeast Asia Rehabilitation 展）展出之各項台灣工藝品之照片，右圖為照片上方所覆之透明塑膠片，塑膠片上有部分品項的編號，樂器（編號 F-14、F-15）為右下兩把月琴

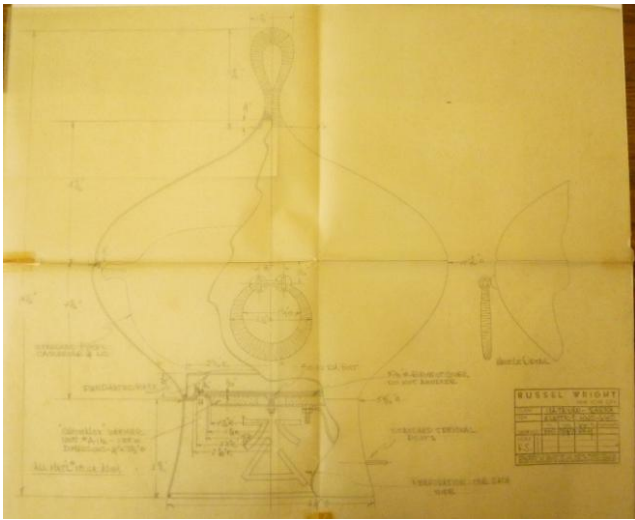


【圖 3-3】Southeast Asia Rehabilitation 展出之台灣工藝品，書畫手卷可能指右上方掛於牆上、未經裝裱之書畫手卷

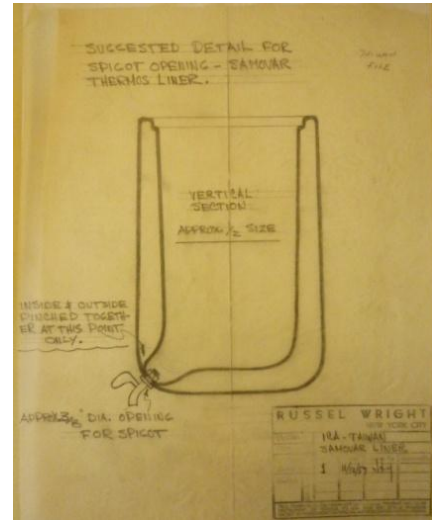


【圖 3-4】Southeast Asia Rehabilitation 展出之臺灣工藝品，火鍋見中後側，為直立式、底部架高可加熱之火鍋





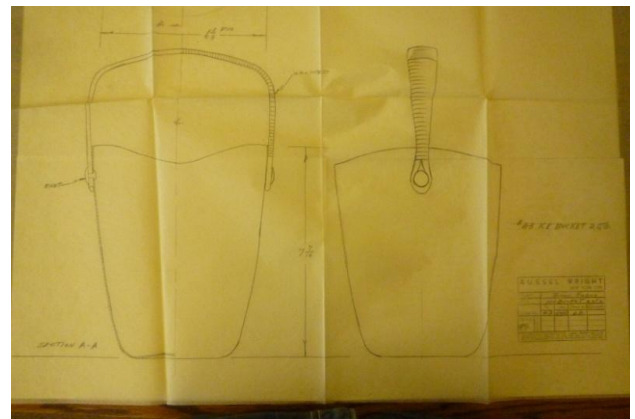
【圖 3-9-3】Russel Wirght 藏火鍋設計圖，應由中部試驗所設計製造。



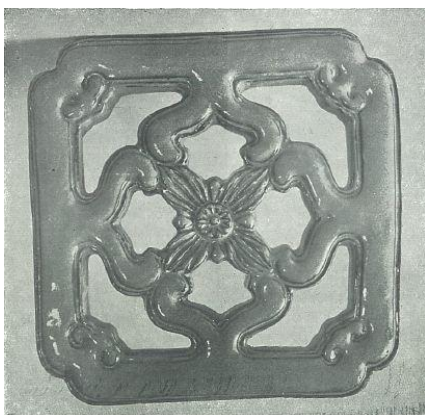
【圖 3-9-4】Russel Wright 藏火鍋內部設計圖



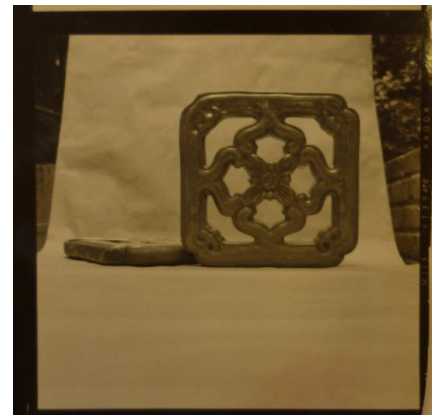
【圖 3-10-1】刊於《中國手工業》之新設計品。原圖說明：鋁質小提桶，用以盛裝冰塊及盛裝飲料，配以藤製的提手，造型極美，堅固耐用



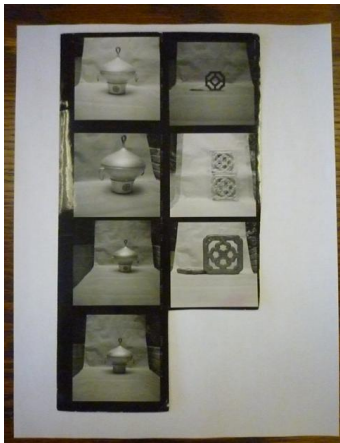
【圖 3-10-2】Russel Wight 藏冰塊提桶設計圖



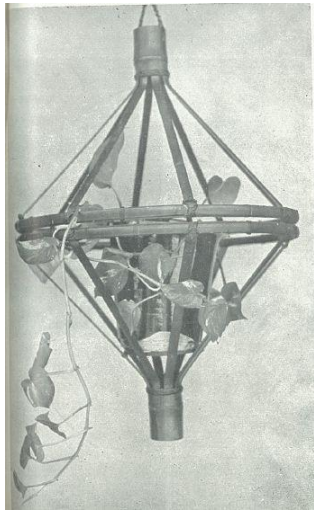
【圖 3-11-1】刊於《中國手工業》之新設計品。原圖說明：新式琉璃瓦，為歐美現代建築上流行的用品，設計新穎，光彩奪目。此為試製樣品，如能從事發展，當可大量外銷。



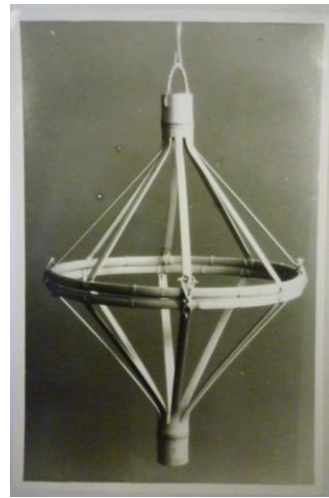
【圖 3-11-2】Russel Wright 所藏照片，應為中部試驗所成品照。



【圖 3-11-3】Russel Wright 所藏照片，應為 Russel Wright 1958 年 1 月拜訪中部試驗所時，所攝之中部試驗所工作品項，照片中品項為火鍋與琉璃瓦，亦為顏水龍與萊特技術顧問團所執行「1957 年 3-6 月工作計畫」的品項之一。



【圖 3-12-1】刊於《中國手工業》之新設計品。原圖說明：竹製之懸掛花籃，新穎樸實，賞新悅目。



【圖 3-12-2】Russel Wright 所藏照片，該照片與其他竹細工藝品照片，一同放於「Photo of Iizukao's Basket」信封袋中，應為 1958 年 1 月來台之飯塚小玕齋所指導的竹細工藝品。

【圖 3-13】刊於《中國手工業》刊物之照片

文字說明：美國萊特工業設計公司 (Russel Wright Associates) 主持人羅素萊特氏 (Russel Wright) 於今年春來台，圖一及圖五為萊特氏在手工業中心試驗所指編織計畫。圖二為該公司駐台技術顧問裴義士 (Richard B. Petterson) 向苗栗縣苑裡鎮編帽專家邵太太指導編織新設計產品。圖三為裴氏和手工業中心技術員金潤作君討論改良竹製花籃。圖四為該公司駐台技術顧問艾路本氏 (R. Eshkanian) 在整理新設計的地毯、牆壁飾品等產品。

文字說明	圖一
圖三	圖二
圖五	圖四

