

南 華 大 學  
視 覺 與 媒 體 藝 術 學 系 碩 士 班  
碩 士 論 文

從臺灣近現代花藝發展歷程(1895~1986)  
論「中華花藝」成立之時代意涵

A Discourse on the Age Significance of "Chinese  
Floral Art Foundation"-- Establishment from the  
Contemporary Progress of Taiwan's Floral Art  
between 1895 and 1986.

研 究 生：歐 秀 珍

指 導 教 授：黃 永 川、白 適 銘

中 華 民 國 九 十 九 年 十 二 月

南 華 大 學

視覺與媒體藝術學系碩士班

碩 士 學 位 論 文

從臺灣近現代花藝發展歷程(1895~1986)

論「中華花藝」成立之時代意涵

研究生：歐秀珍

經考試合格特此證明

口試委員：黃永川

白適銘

坤昌濤

羅雪芬

指導教授：黃永川

白適銘

系主任(所長)：葉泉和

口試日期：中華民國九十九年十一月十九日

## 謝辭

「爸爸願一言破千古，不求你將來之有孝，只求你將來之成功，要成功只要行著對途，讀書方會指日高陞。」這是民國六十八年父親給國中畢業離家求學的我，努力向上的鼓勵。民國七十六年結束懵懂的大學生涯後，不久便匆匆步入家庭，再進到校園已是民國九十三年的事了！而今論文完成之際中華民國已將邁入百年。不可諱言的，在六年多的學習與研究過程中，當「花藝」成爲書寫主軸，伴隨而至的是屢被質疑的目光。因而，期間我不得不一次次地用自己能夠的方式，說服那認爲不可爲的關注者，且一再修正與架構論文的方向，直至完成。

感謝前歷史博物館館長黃永川老師，願意在任內公務繁忙中成爲指導我的教授，除了給予花藝的專業看法之外，更以樸實認真、平易近人的態度，讓我體認文人的謙謙風度。亦感謝師大白適銘老師，以其嚴謹的治學理念及寬容的態度，允許我在緩慢的步調中自我摸索、修正，並給予適時的援助，其日文的相關解說更使我免去誤植的可能。此外，更感謝師大藝術學院院長林昌德教授及南華大學羅雪容老師，首肯擔任口考委員，其審慎檢視並給予修正的良善建議，方使論文能以更完善的面貌呈現。

多年以來，不斷期許自己能在自有的生命裡，開一朵屬於自己的花，擁自身的色澤、氣息，燦爛、著實的活著，雖然至今仍有待努力，然而，在這段埋首桌前的日子，不僅讓我逐漸尋回對文字許久的記憶，亦讓我在啃食中慢慢嚼出滋味，其間所接觸的人、事、物，更成爲生命中無法抹滅的印記。因此，由衷感謝過程中不及備載的善知識，他們或是長輩、或是親人、或是同儕、或是友人，或是素昧平生的貴人，其所給予的意見及援助，均是本文得以完稿的重要成因，對此，在我心中永遠懷有摯深的感念。期許這篇眾人加持的小小研究，能豐富臺灣花藝的書寫，並爲花界做出小小貢獻。

最後，謹以此書獻給尙未弄懂書寫內容的母親，及在天之靈摯愛我的父親！

秀珍謹誌於

2010年11月高雄楠梓解心齋

## 中文摘要

本文旨在透過臺灣近現代花藝發展歷程的建構，探討「財團法人中華花藝文教基金會」(後以「中華花藝」稱之)成立之時代意涵，並經由「中華花藝」的表現形式解析其內在質性。筆者透過日治時期相關文獻的彙整與訪查資料發現，東洋花藝透過日治時期女子教育的插花課程，與當時社會風氣、內地(日本)圖書的導入，奠下了臺灣近現代花藝發展的良善基礎。

而戰後，學校教育、社會多元學習管道及互動頻仍的花藝活動，則成為東洋花藝在臺灣持續發展的推力。直至七〇年代末期，透過李碧玉、洪世芳與林秀德等人直接與歐美交流，西洋花藝(重色彩、量感、幾何造形運用)方才首次越過東洋仲介的藩籬，以獨立的表現方式轉變了臺灣花藝泛東洋化的侷促面向。

文化復興運動時期(六〇~八〇年代)，花界人士開始了花藝復興的相關舉動，其中「中華婦女蘭藝社」以「中國古典插花藝術展」(1984)完成了傳統花藝再現的階段性使命，而黃永川則以中華文化建構了傳統花藝的內在根基，並於一九八六年成立「中華花藝」。因而，透過傳統文化的重建，「中華花藝」逐步架構了系統性的形式與結構，同時在中國儒、道的哲學思維中完成了內在質性的詮釋，此舉不僅突顯了「中華花藝」鮮明的特性和基本精神，亦宣示了它「傳統文化建構」的時代意義。

此外，「中華花藝」創會以來，不僅截取了社會的注目眼光，更具備了花藝理論、評論、報導者與參與者的認同。質言之，歷經地域空間轉換、生活經驗體現及文化作用溶匯的「中華花藝」，已與臺灣的本土結構、經驗結合，成為時代的體踐者。因此，在臺灣多元融合的文化背景下，她正以一個多元文化的總體，透過臺灣混雜的族群及花卉的運用，開創出異於東洋矜持嚴謹、西洋量化形式的花藝張本，其「臺灣花藝主體性落實」的時代意涵亦不言可喻。

**關鍵詞：**臺灣花藝、東洋花藝、西洋花藝、中華花藝、中華婦女蘭藝社、黃永川

## Abstract

The objectives are discussing the establishment of “Chinese Floral Art Foundation (CFAF)” by the structural history of the Taiwanese flora arrangement as well as investigating the internal elements of the organization through its performance. By implementing the literary research and in-depth interview, the author discovered that in the period of Japanese colonization, female education and social atmosphere has grounded the basis of the development of Taiwan modern flora arts which demand proportion and form. After WWII, the exchange exhibition and activities between school education and private flora arts classroom have become the ongoing force to sustain Taiwan’s Ikebana. At the end of 1970s, by directly learning and communication with the west, flora design was independently shown and the Taiwanese flora art was firstly changed. The western style marked a new epoch of the style of expression, focusing on color, volume, geometrical model, and changed the model of flora arts and had a significant impact on the leading status of Taiwanese Ikebana.

During the period of Chinese Culture Restoration Movement, several floral renaissance activities were launched. “Chinese Women’s Orchid Flora Club” firstly completed the mission of restoration of traditional flora arts in the “Exhibition of Chinese Classic Flora Arts.” Then, Huang Young-Chuan not only constructed the intrinsic basis of flora arts based on its cultural texts but also established “CFAF”. The organization built systematic form, structure and iconic meaning of the Taiwanese flora art through traditional cultural restoration. The establishment of CFAF represented both the distinction between Ikebana and the western flora design and the reconstruction of conventional culture.

After the establishment of CFAF,” the publics, academics, critics, reporter and participants have been supportive. The foundation has functioned as a practitioner of localizing the Taiwanese culture, experience, and characteristics, even though it has encountered the change of geographical, timing and cultural factors. Under such multicultural context, CFAF formed a new chapter of Taiwanese flora arrangement which is differed from western and Japanese style. Thus, the importance of practicing “the subjectivity of Taiwanese Flora Art” can be illustrated.

**Keywords:** Taiwan Flora Arts, Ikebana, Western Flora Arts, Chinese Flora Arts Foundation, Chinese Women’s Orchid Flora Club, Huang Young-Chuan

# 目次

中文摘要	I
英文摘要	II
目次	III
圖次	VII
<b>第一章 緒論</b>	<b>1</b>
第一節 研究動機與目的	1
一、研究動機	1
二、研究目的	3
第二節 研究範疇與方法	6
一、研究範疇	6
二、研究方法	7
第三節 文獻回顧	10
一、大正時期	11
二、昭和時期	15
三、戰後時期 (1945~1986)	17
四、一九八六年後相關文獻	21
<b>第二章 臺灣近現代東洋花藝的啟蒙及其精神</b>	<b>27</b>
第一節 日治之前臺灣花藝教育之闕如	28
一、荷西時期的宗教教育與明清時期的儒學教育	28
二、西式教會教育與社會環境的探究	30
第二節 日治時期東洋花藝的奠基與推廣	33
一、學校教育的奠基	33
二、社會風氣的推展	39
第三節 花道精神的傳遞	47

一、花藝形式中的內在思維	47
二、《華道訓》的皇民精神	54
小 結 花藝教育的奠基	59
<b>第三章 戰後的花藝發展</b>	<b>62</b>
第一節 東洋花藝持續推展的場域與管道	62
一、學校教育的持續影響	63
二、社會學習管道的多元	66
第二節 國內外互動頻仍的花藝活動	77
一、官方活動	77
二、花會組織的交流	79
三、民間團體與個人展演	83
第三節 西洋花藝的發軔與肇始	84
一、東洋的間接學習	85
二、國人的相繼引進	89
小 結 個人與團體介面角色的助益	95
<b>第四章 花藝復興與「中華花藝」之成立</b>	<b>98</b>
第一節 「中華文化復興運動」中的花藝省思與活動	98
一、七〇年代的花藝省思	99
二、八〇年代的花藝活動	102
第二節 「中華婦女蘭藝社」的花藝探索及其成果	105
一、蘭藝社的成立及其花藝探源契機	106
二、中國古典插花藝術展	109
第三節 黃永川及「中華花藝」之成立	117
一、黃永川花藝歷程之前導	118
二、「中華花藝」的成立及其相關論述	123
小 結 時代運動中的轉化創造	127
<b>第五章 「中華花藝」的藝術特質及其成立之時代意涵</b>	<b>130</b>
第一節 「花」的文化底蘊	130

一、漢文化中「花品」之探究 .....	131
二、花的「插」養 .....	135
第二節 「中華花藝」的藝術特質 .....	141
一、寫景花 .....	144
二、理念花 .....	147
三、心象花 .....	151
四、造型花 .....	153
第三節 「中華花藝」成立之時代意涵 .....	156
一、傳統文化的建構 .....	157
二、臺灣花藝主體性的落實 .....	160
小 結 文化於花藝中的體踐 .....	163
<b>第六章 結論與展望 .....</b>	<b>166</b>
壹、研究回顧與結論 .....	166
貳、未來與展望 .....	169
<b>參考文獻 .....</b>	<b>172</b>
一、中文 .....	172
(一)、古籍 .....	172
(二)、工具書 .....	176
(三)、一般專書 .....	176
(四)、花藝專書 .....	179
(五)、翻譯專書 .....	182
(六)、學位論文 .....	184
(七)、報章・期刊 .....	184
二、日文 .....	186
(一)、專書 .....	186
(二)、雜誌 .....	188
三、網頁資料 .....	188
<b>附錄 .....</b>	<b>190</b>



【附錄一】財團法人中華花藝文教基金會登記證書·····	190
【附錄二】財團法人中華花藝文教基金會行政系統表·····	191
【附錄三】中華花藝文教基金會歷年大型展覽活動·····	192
【附錄四】陳曹倩訪談紀錄·····	194
【附錄五】毛秀美訪談紀錄·····	197
【附錄六】李碧玉訪談紀錄·····	199
【附錄七】黃永川訪談紀錄·····	201
【附錄八】林秀德訪談紀錄·····	207
【附錄九】蘇翠華(蘇壽治孫女)訪談紀錄 ·····	212
【附錄十】黃芳美(小原流支部長)訪談紀錄 ·····	213
【附錄十一】羅美棧(羅徐瑞鶴之夫)訪談紀錄 ·····	215
【附錄十二】三上朝風訪談紀錄·····	217
【附錄十三】三上朝風學經歷·····	219

## 圖次

圖1	臺北州立臺北第三高等女學校第四回插花課	36
圖2	臺北州立基隆高等女學校第六回插花課	37
圖3	1940私立淡水高等女學校插花課	38
圖4	大甲家政女學校插花課後留影	38
圖5	1939年四月份婦人俱樂部附錄封面	41
圖6	婦人俱樂部附錄內頁	41
圖7	家庭女學講習錄封面(昭和十四年【1939】)	41
圖8	家庭女學講習錄內頁(昭和十四年【1939】)	41
圖9	大甲第一代街長李進興結婚照(1911)	42
圖10	張聰明及其夫人(約攝於1913)	43
圖10.1	圖10局部	44
圖11	張聰明及其夫人與兒子張秀哲	43
圖11.1	圖11局部	44
圖12	1920年代攝於全家福照片	45
圖13	約攝於1924年的新婚照	45
圖14	天圓地方合形圖	49
圖15	以天地人為枝役的豎式與橫式花形	49
圖16	代表天地人枝役的花藝型式	50
圖17	代表天地人枝役的花藝型式	50
圖18	花藝五行配置圖	52
圖19	花藝五行配置圖	52
圖20	「生花」的基本花型	64
圖21	「立華」的基本花型	64
圖22	池坊直態左邊第一形態	64

圖23 池坊左邊型基本形態	64
圖24 小原流直立型盛花解說	65
圖25 小原流直立型瓶花解說	65
圖26 蘇壽治女士池坊臺灣支部長	67
圖27 歐幸江女士小原流臺北支部長暨幸江會長	69
圖28 羅徐瑞鶴女士池坊瑞和會會長	70
圖29 三上朝風女士小原流臺南支部長	72
圖30 黃董梨女士池坊臺南支部長	75
圖31 三角形、圓形、半月形、S形與直線形	86
圖32 弧形及三角形	86
圖33 抽象花與超現實花	87
圖34 自由花的放射性構成	88
圖35 自由花的並列構成	88
圖36 多面形插作(一)	88
圖37 多面形插作(二)	88
圖38 中華文化復興運動推行委員會發起人大會	101
圖39 中華文化復興運動推行委員臺灣省分會成立大會	101
圖40 俞董梅真女士「中華婦女蘭藝社」發起人兼社長	108
圖41 明·邊文進《歲朝圖》	111
圖41.1 依明·邊文進《歲朝圖》插作	111
圖42 明·宣宗《壺中富貴圖》局部	112
圖42.1 依明·宣宗《壺中富貴圖》插作	112
圖43 唐敦煌絹	113
圖43.1 依唐敦煌絹畫插作	113
圖44 宋·李嵩《花籃圖》	114
圖44.1 依宋·李嵩《花籃圖》插作	114
圖45 北宋·董祥畫作	115

圖45.1 依北宋 董祥畫作插作	115
圖46 元《天中佳景》 軸 局部	116
圖46.1 以元《天中佳景》 插作之花型	116
圖47 直立(真) 型	142
圖48 傾斜(形) 型	142
圖49 平出(草形)型	142
圖50 平鋪型	142
圖51 倒掛型	143
圖52 綜合型	143
圖53 寫景花〈清香撲鼻來〉	145
圖54 寫景花〈好風好景俱〉	145
圖55 寫景花〈春光且莫去 留與醉人看〉	146
圖56 理念花〈綠意真心〉	149
圖57 理念花〈佳興美景〉	150
圖58 心象花(一)	152
圖59 心象花(二)	152
圖60 造型花〈剛柔有體〉	155
圖61 造型花〈蘊育情感〉	156

# 第一章 緒論

本研究旨在透過臺灣近現代花藝發展歷程，探討「中華花藝」成立之時代意涵。而首章緒論先行說明的是本文的研究動機與目的、研究範疇與方法及文獻回顧等，現分敘於下。

## 第一節 研究動機與目的

### 一、研究動機

二十世紀下半葉以來，臺灣美術相關議題已逐漸受到學界的關注，其研究亦稍具成果。當音樂、戲劇、雕塑、舞蹈、建築、電影與各項民間技藝，相繼被納入藝術範疇加以探討的同時，臺灣「插花」藝術卻始終處於被邊緣化的角落。

事實上，在東西方自然環境、哲學思維與宗教各異的條件之下，插花雖然發展出不同的樣貌，但在生活文化中卻同樣扮演著不可或缺的角色，舉凡婚、喪、喜、慶，莫不藉由「花」來傳達喜樂、祝福與哀傷之意。人們對於花的充分想像與運用，不僅促使坊間花店林立，更成就了當今花卉產業與插花人口的蓬勃發展。從行政院農業委員會歷年花卉栽培總面積及產值的農業統計年報得知，花卉產值超過九十億元的一九九五年，切花即佔全產值的三分之二(六十億元)，二〇〇五年花卉產值更超過一百一十八億元，<sup>1</sup>顯示花卉產業與日俱增的事實。

依據教育部技職司花藝技術科課程規劃，暨教課書編輯的周英戀女士，在《臺灣花卉園藝月刊》第192期的分析說明：

---

<sup>1</sup> 參見李金龍、黃子彬，〈臺灣可供花藝裝飾運用之觀賞植物〉，收入國立歷史博物館編，《花·藝·文化國際學術研討會論文集》(臺北市：史博館，2007)，頁 109、120。

目前台灣技職教育體系，有關花卉應用課程，大部分開設在園藝科、系，少部分在其他科、系，如家政、農經、造園等。每年畢業生高職部分約3,000人左右，大專院校及相關社團等約1,000人左右，再加上推廣教育、社區大學、職訓中心以及民間團體…等所開設的花藝設計課程，每年從花卉專業訓練教育管道之下研習的學員，約為10,000名左右，畢業或結業後投入花卉業界相關職場約佔1/3左右。<sup>2</sup>

便可明白臺灣花卉與花藝人口正逐年攀升的現況。

目前臺灣花藝類別，經統合後可概括為：日治時期便已奠下基礎的東洋花藝；七〇年代末國人相繼引進的歐美花藝；及八〇年代以恢復中國傳統插花藝術為主要訴求的傳統花藝等。其中東洋花藝尚有池坊、小原流、草月流、日新流、古流、嵯峨流、未生流等派別；歐美(西洋)花藝則囊括來自荷蘭、德國、美國、加拿大等地的花藝設計(日本向西方學習後自我發展的花藝設計亦可納入其中)。而傳統花藝則以「財團法人中華花藝文教基金會」(以下簡稱為「中華花藝」)為首。

今日，在日治時期早已奠下根基的東洋花藝，已與七〇年代末導入的西洋花藝，及八〇年代開始推展的中國傳統花藝形成三足鼎立的現況。如此多元的花藝形質，被提列為藝術或文化範疇，進行評論、研究的成果卻極其匱乏。坊間出版的相關書籍或專刊，多數也僅以花藝形式與技法為主要內容，相較其他藝術而言，插花呈現的是長期以來位於邊陲，且未被學界關注的事實。面對這塊土地努力耕耘的前輩花藝家們已相繼凋零，時代背景及社會環境亦日益變遷的現況，相關資料的彙整與建立實有加速的必要。有鑑於此，筆者乃冀望透過相關人士的訪談，與散落各處文獻的蒐集，建構出臺灣花藝發展的歷程，並在此架構中，進一步探討「中華花藝」的時代定位。

---

<sup>2</sup> 周英戀，〈花藝丙級證照的重要性與檢定範圍〉，《臺灣花卉園藝月刊》，192期(2003)。摘自財團法人台灣區花卉發展協會期刊網頁：[http://www.tfda.org.tw/magzine/contenta.phtml?book\\_id=319&content\\_id=5706](http://www.tfda.org.tw/magzine/contenta.phtml?book_id=319&content_id=5706)。(上網日期 2007.8.15)。

「中華花藝」爲一九八六年正式成立於臺灣本土的花藝團體。它在中華文化復興運動的帶動下成立，體系之內在精神汲取自中華文化，而有別於東洋花藝及以造形、色彩、量爲主要訴求，裝飾性強烈的西洋花藝。自其成立以來，除每年舉行大型主題性展覽之外，推廣場域則擴及美洲、歐洲與亞洲其他地區，對中華傳統插花藝術的復興與宣揚，扮演著舉足輕重的角色。其中兩岸的交流亦引發極大的迴響。<sup>3</sup>這是自日治時期以降，臺灣首度以花藝的擁有者自居，並向外發揚與推廣的首例，在臺灣的花藝發展歷程中具有不可低估的作用。故而，本研究之動機，乃意欲透過臺灣花藝發展歷程的爬梳縱軸，了解此一團體如何在東洋花藝仍爲主流，西洋花藝已逐漸攻佔市場的八〇年代，異軍突起的成爲臺灣花藝的生力軍，及其成立具有何等時代意涵。

## 二、研究目的

統整上述，本篇論文研究的目的爲：(一)、建構臺灣近現代花藝發展之梗概；(二)、解析「中華花藝」之藝術特質；(三)、探討「中華花藝」成立之時代意涵。現分項具體說明於下：

### (一)、建構臺灣近現代花藝發展之梗概

一八九五年，臺灣依《馬關條約》割讓于日本，在東瀛已蓬勃發展的「花道」，透過生活型態、社會風氣與教育管道，開啓它在臺灣推展的序幕，自此重比例、線條、型式的東洋花藝，便逐步在臺灣奠下穩健的發展基礎。

戰後，日本的撤離並未抹滅臺灣的教育、水利、醫療、交通等，在日治時期有長足進展的事實。政權的更替，更無法改變插花藝術已整體涵泳於東洋體系的現況。雖然國民政府異於日本的教育方針，導致插花成爲非主流的學程，但花藝仍持續在校園與社會團體保有通暢的學習管道。直至今日，花藝團體與東瀛的深

---

<sup>3</sup> 見【附錄三】中華花藝文教基金會歷年大型展覽活動。

切交流互動，更成爲東洋花藝不斷前進的動力。

以日本爲花藝母國的情況，至西洋花藝直接引進的七〇年代末期，才逐漸有所改變。至今，已有日本、美國、比利時、德國、法國、挪威、愛沙尼亞、西班牙、瑞士等地的花藝家相繼應邀來臺，不僅爲臺灣花藝帶來新的觀念與技法，亦改變了臺灣的花藝樣貌。

而八〇年代誕生於臺灣本土的「中華花藝」，因以宣揚傳統插花藝術爲目的，而有別於當時已高度發展的東洋花藝，及快速被接受的西洋花藝。今日臺灣花藝，便在東洋、西洋與中華等三大主軸之下，展現其飽滿的生命力。

花藝發展如此多元的臺灣，其流變之歷程至今仍尚未被架構，因此本論文將依循時間排序，逐步羅織其發展之軌跡。花藝如何透過日治時期的教化管道，奠下長期以來未可撼動的地位？西洋花藝如何在東洋花已根植臺灣的境況中，被引進與接受？此外，「中華花藝」又如何能在文化復興運動中，凝聚眾人的企盼創會而成？此等歷程均將在文中逐一被建構。

## （二）、解析「中華花藝」之藝術特質

「中華花藝」的誕生，與六〇年代積極推動的「中華文化復興運動」息息相關。在復興傳統文化的聲浪中，它以中華文化爲根基，探尋傳統插花重現與再創的可能。其作法之一是將歷代中國書畫彙整而出的插花形式，歸納爲寫景、理念、心象、造型等四大類型，自中國的美學思維出發，成爲有別於東洋與西洋的花藝團體。

小說家華嚴<sup>4</sup>曾說：「插花藝術也同於文學創作，有主題，有結構，更有一份高深意境所顯示不同凡俗的情操。」<sup>5</sup>的確，插花藝術有主題、有結構，更因著花材、花器的對應，有著各不相同的表現方式與視覺美感。因而花藝作品，無

---

<sup>4</sup> 華嚴，本名嚴停雲，一九二六年生。祖籍福建，爲嚴復先生之孫女。一九四八年畢業於上海聖約翰大學。著有《花開花落》、《智慧的燈》、《生命的樂章》、《七色橋》等書。

<sup>5</sup> 張君惠，《插花與詩詞》（臺北市：皇冠出版社，1973），頁 11。



論是放置案頭的小品，或佈置廳堂、會場的大作，或講究線條、比例、形式的造型，都因著花材彼此間的對應，及前後、高低、疏密等因素，展現出相異的視覺情境；加上場域與不同質感、色澤、尺寸的花器，其視覺感受的變因更顯得交錯複雜。因此插花者在面對花材的當下，便需具備掌控時效與直下判斷的能力，俾使花材在獲得確切安置的同時並具美感。

因而，插花是一種「當下」判斷的藝術。在此當下背後，蘊藏的無疑是深厚的美感經驗與體現能力。花材如何搭配竹的清雅？甕的質樸？缸的大氣？瓶的雅致？花型又如何外顯內蘊的意境？承載季節流轉、插者心念？以上種種問題儼然如同畫家之「意在筆先」，在插花者面對場域、花材、花器時已了然於胸。因而花木扶疏中所表現的視覺美感的對應常態，具象花型背後所蘊含的抽象理論，都因著花人的表現意欲，呈現於外在花型之中。以此，為釐清「中華花藝」時代之定位，必無法規避其花藝風格與美學取向的探究。

### （三）探討「中華花藝」成立之時代意義

日本「花道」的源起，眾多史籍均指向飛鳥時代，推古天皇派遣隋使小野妹子，於大業三年（607）<sup>6</sup>隨沙門數十人赴隋學習佛法後，將佛前供花導入所致。因而東洋花藝，與中國的血緣有著密不可分的關係。

但是，臺灣近現代花藝教育的奠基，並非沿襲自中國，而是透過日治時期文化移植而產生的。中華花藝根源的探尋，則要到六〇年代末「中華文化復興運動」的號角響徹雲霄時，花藝人士方才逐漸開始試圖找回具有傳統文化特質的花藝元素。

然而，一個儼然消逝的文化，若非經由史料的重建與長期透過時間、空間的再造，是難以再現其原貌的。也就是說，一種文化的建構，是須經過起源於社會的複雜過程。因而在東洋花藝持續發展、西洋花藝已陸續引進的八〇年代，順應

---

<sup>6</sup> 同時參見魏徵，《隋書》（臺北市：臺灣商務印書館，1988），頁 832；齊藤鹿山，《生花の卷》（東京市：實業之日本社出版，大正六年【1917】），頁 1-2。

「中華文化復興運動」高揚的旗幟，一個以中華文化為根基、發揚優美傳統插花藝術為宗旨的團體—「中華花藝」的誕生，對臺灣花藝文化的發展而言，實至關重要且別具時代意義。因而本文將試論性的透過臺灣花藝發展歷程的建構，趨真還原其成立的時代背景，並經由其花藝形式與內在精神的探究，揭示其所蘊含的時代意涵。

## 第二節 研究範疇與方法

### 一、研究範疇

為區別隨興而起的插花行爲，於此特對「花藝」一詞有所界定。研究的時間範疇，與主要研究的花藝團體亦一併說明於下。

#### (一)、「花藝」界定

藝術，自十七世紀逐漸脫離希臘原始「技藝」的指涉之後，美學的問題與概念便開始分提而出。十八世紀後期，更確立了「美的藝術」和「實用藝術」的區別。因此今日我們談論的藝術，已有別於實用性的技藝，而是以創造，具形體的，可感知的，非實用的，或超實用的無用之用的形式，客體性地存在於社會的藝術。<sup>7</sup>以此，「花藝」(插花藝術)乃指：具形體、意境、視覺性及創造性表現的插花作品。

#### (二) 時間範疇的界定：1895 ~ 1986

本研究的时间範疇始於一八九五年，乃因臺灣近現代花藝教育的建構始自日

---

<sup>7</sup> 同時參照 Robin George Collingwood 著，王至元、陳華中譯，《藝術原理》(臺北市：五洲出版社，1987)；葉常海、翁敏華、孫紅譯，《藝術學》(板橋市：駱駝出版社，1991)；杜松柏，《論藝術原委與形象思維》(臺北市：臺灣學生書局出版，2007)。

治時期，故以日本統領臺灣的一八九五年，為本研究興發啓始之開端。但是，為了釐清日治時期之前，臺灣花藝教育的存無，時間仍上探至十七世紀的荷西時期。而研究訖點的訂定，乃以「中華花藝」立案成立之年份(1986)為基準。在此界定的百年時空中，筆者將依循時序，羅織臺灣近現代花藝的起始、流變與自覺。

### (三)、主要花藝團體：「中華花藝」

「中華花藝」全名「財團法人中華花藝文教基金會」，乃是由前國立歷史博物館館長黃永川(1944~)先生，於八〇年代號召創會而成(一九八六年五月二十二日經教育部核准，於同年六月十四日假國立歷史博物館遵彭廳舉行成立酒會)。<sup>8</sup>在東洋花藝為主流且西洋花藝已萌芽的八〇年代，此舉不僅宣告臺灣花藝新面貌的來臨，也標舉花藝發展新里程的到來。這個以發揚優美傳統插花藝術為宗旨的花藝團體，便是本文的主要論述對象。

在「中華花藝」組織架構中所含蓋的：「花藝研究委員會」、「花材研究委員會」、「花藝史論研究委員會」、「花藝器物研究委員會」、「研習中心」、「展覽組」、「推廣組」、「出版部」、「活動組」等單位中，<sup>9</sup>筆者僅將其研習與推廣所著重的花藝課程，列為本研究的主要範疇。透過研習中心教學組為學員設定的四大花藝類型（寫景花、理念花、心象花、造型花），解析「中華花藝」的內在美學意涵，並釐清其成立的時代價值。

## 二、研究方法

臺灣因不可避免的歷史、政治因素，受到多重文化的衝擊，本文便將依循臺灣政權的更迭，同步梳理插花發展的歷程和「中華花藝」含括的文化意涵。研究過程，基本採用綜合研究方式。其中包括文獻和訪談資料的應用，田野的實際參

<sup>8</sup> 參見【附錄一】財團法人中華花藝文教基金會登記證書；財團法人中華花藝文教基金會網站 <http://www.florist.org.tw/>(上網日期 2007.9.18)。

<sup>9</sup> 參見【附錄二】財團法人中華花藝文教基金會行政系統表。

與和觀察，並以史學的時間排序為寫作縱軸，次第建構臺灣花藝的發展脈絡。

具體的說，筆者為解決本論文的提問，將以「文獻探討」及田野調查法中的「口述歷史」與「實際參與與觀察」等方法依序解決問題。現說明如下：

### （一）、文獻探討

本文將臺灣花藝發展，分列為三個階段。第一階段，以日治時期為起點，由教育面相切入，論述臺灣近現代東洋花藝的啓蒙及其花道精神。故，日治時期的相關文獻《家庭女學講習錄》、《生花秘密極傳》、《現代花道全集》等，均為透析日治時期東洋花藝導入與奠基的重要文獻。

戰後至「中華花藝」成立的一九八六年間，則被歸列為第二階段。此一時期東西方漸趨熱絡的交流活動，正與花藝的蓬勃同步發展，因而除卻東洋花藝持續推展之外，相關活動與西洋花藝引進的歷程，均為此一階段的重要面相。《插花的藝術》、《插花概念》、《西洋花指導》、《創意花藝設計》等書將與口述歷史交相對照成為架構此一階段的必要文獻。

第三階段則側重「中華花藝」成立的源起、過程及其花藝形式的探討。因而除卻口述歷史之外，中華花藝文教基金會的相關出版，如《中國插花藝術展作品選集》、《中華花藝概覽講義》等，及黃燕雀、李蘭的學位論文，<sup>10</sup>亦為了解其推廣面向及花藝內外表現的重要文獻，。

再則，將「中華花藝」的表現型式，轉換成內在思維的問題探討，是以插花的外在法度，替換成性情、氣韻與手神的境界探究，亦為本研究至為艱深的部份。筆者將在實際參與及觀察，了解其具象花型結構後，再以中國的美學思維為依據，探尋其花型背後蘊含的內在意涵。故《中國美學思想彙編》、《花與中國文化》、《花之語》、《中國哲學思想的古今》等相關書籍，亦為本階段重要的參考文獻。

---

<sup>10</sup> 黃燕雀，《非營利組織個案分析—中華花藝文教基金會》，國立臺灣師範大學政治研究所碩士論文，2004年；李蘭，《臺灣中華花藝造型特質之研究》，臺北市：國立師範大學美術研究所碩士論文，2006年。

## (二)、口述歷史

在臺灣花藝發展論述極為匱乏之下，口述歷史則成爲彌補相關文獻不足之重要依據，因而筆者將依本文的先後排序，分別走訪各階段所需之口述歷史。

首先，爲建構日治時期花藝教育梗概之經緯，除卻文獻資料之外，於清末設置的臺灣第一所女子學堂：淡水女學堂(現淡水中學)校史館留存的相關資料、口述歷史的蒐集；及日治時期第一所女子分教場(後更名爲臺北州立臺北第三高等女學校，現中山女中)之校友，<sup>11</sup>則爲訪談之首要。

再則，國民政府播遷來臺之後，花藝在主政者不同於日治時期的政策方針之下，也有了相異的變化。「中華花藝」成立前的七〇年代，臺灣開始引進西洋花藝，學習的管道與面向也在此時異於以往，在這逐漸呈現花藝多元樣態的年代，筆者除整合花藝相關書籍及田野調查之外，活躍於當時及了解其前後發展的相關人士的口述資料，更有助於還原此階段的花藝情境。故日本池坊臺灣支部支部長蘇壽治女士與瑞和支部支部長羅徐瑞鶴女士之家人；美加花藝協會催生人李碧玉女士，中華花藝設計協會創立人林秀德先生，日本小原流高雄支部共同催生人毛秀美女士等，均爲深入訪談之對象。

此外，爲了解「中華花藝」成立之緣起，筆者擬採「半開放」的訪談方式，透過蘭藝社成員前國防部部長陳履安夫人陳曹倩女士，及前國立歷史博物館館長暨「中華花藝」創始人黃永川先生，了解其成立之契機與歷程，俾使對「中華花藝」的發展與成立有更確切的判準。相關採訪之資料，亦將彙整成附錄，以作爲本文引用或未來參考之用。

---

<sup>11</sup> 爲彌補臺灣花藝發展文獻之不足，田野資料的蒐集則爲相互參照的重要史料，故筆者將走訪的教育單位分別爲：臺灣最早創立的女子學校：淡水女學堂（1883年創立，已於1965年與淡江中學合併），及日治時期最早的女子教育單位：臺灣總督府國（日）語學校第一附屬學校女子分教場（創校於1897年，現爲臺北市立中山女子高級中學）。

### (三)、實際參與及觀察

爲了深入了解「中華花藝」之內外形質，筆者曾以一週一次連續六年(1996~2002)的時間，參與「中華花藝」的插花課程，雖然期間處於研究時間範疇之外，但因後設的觀察含括口述歷史的蒐集與相同花藝文本的內容，故可確立其參與及其觀察的有效性。此外，筆者仍將持續深入了解其花型的建構元素，與花型的對應關係，並以觀察研究中「自然情境」(即非干擾性)的觀察方式，透析不同插作者的花藝表現，同時透過不定期的參訪活動與花藝展覽，了解其花藝體系與表現方式。

## 第三節 文獻回顧

臺灣有關插花的相關文獻，日治時期之前幾乎無從可考。當清代李漁在其《閒情偶寄》<sup>12</sup>〈器玩〉篇〈爐瓶〉節中論及如何處理倔強花枝之時，處於明鄭時期的臺灣已逐漸進入文治社會，但插花的相關文獻，仍難尋覓。一八七七年(光緒三年)楊引傳<sup>13</sup>將愛花的沈復記述有插花心得的《浮生六記》<sup>14</sup>手稿，交付尊聞閣主人以活字版排印，次年由上海申報館出刊時，臺灣也已納入清朝版圖近二百年之久，但仍遍尋不著與隔海相望的大陸同步發展的跡證。因此簡榮聰先生在《臺灣花器藝術—臺灣早期插花器物研究》<sup>15</sup>中，將臺灣花藝的發展含括於大中國的框架之下的做法，實與確切文獻的匱乏有著極大的關係。但將臺灣特殊的政治、

<sup>12</sup> 《閒情偶寄》爲清·李漁寄情之作，於康熙十一年(1672)出刊，書中包括詞曲、演習、聲容、居室、器玩、飲饌、種植、頤養等八部，養花種樹亦在其書寫範疇之中，是清初一部對插花有所論及的書籍。請參見清·李漁，《閒情偶寄》(臺北市：長安出版社，1979)。

<sup>13</sup> 楊引傳，字醒逋，一作蘇補，道光二十七年(1847)左右於蘇州城內冷攤上得《浮生六記》之手稿，時僅存〈閨房記樂〉、〈閑情記趣〉、〈坎坷記愁〉、〈浪遊記快〉前四記，後兩記〈中山記歷〉、〈養生記道〉已佚失。一八七七年他將此手稿交付尊聞閣主人以活字版排印，次年則由上海申報館出刊。參見陳毓艷，《沈三白和他的浮生六記》(臺北市：大安出版社，1996)。

<sup>14</sup> 《浮生六記》〈閑情記趣〉是繼明張謙德《瓶花譜》、高濂《燕閒清賞牋》〈瓶花三說〉、袁宏道《瓶史》之後，再度觸及花藝美學書寫內容的書籍，是爲今日花界溯源的重要典籍之一。

<sup>15</sup> 簡榮聰，《臺灣花器藝術—臺灣早期插花器物研究》(南投縣：民俗文物學會出版，1999)。

地理與人文因素排除在外，視大中國的花藝發展等同於臺灣花藝發展的做法，實有待商榷。

當然，許多廟宇、宅第上的彩繪、石雕、木雕等插花的相關壁飾，似乎表述著臺灣花藝的存有。但，將外在形制作為臺灣插花藝術實有的證明，則有待更有力的資料或文獻的佐證。因為明清時期，臺灣講究的廟宇與宅第的興建工匠多延攬自唐山，故其形制也移植自大陸，因而插花是否與尋常百姓的實質生活產生連動，需佐以更多的考證方能定論。此外，清代士紳家中所保留的花器是否足以作為花藝存有的證明，亦是另一個需要考證的面向。就目前筆者所知，當時花器的存有，地位表徵〈裝飾用途〉實大於插花用途，因而清代臺灣的花藝發展實為另一樁值得探究的課題。

日本領臺後，透過民政教化初期的教育，逐漸將女子教育的雛型移植至臺灣，講究造型、線條、比例的插花藝術，在漸進式的教育框架之下，於日治後期成為高等女子教育的學程之一。故，臺灣花藝在日治時期有所進展已是不爭的事實。百年後的今日，除卻東洋花藝之外，西洋花藝與本土自組的「中華花藝」已在時空的推演中有了深厚的根基。臺灣由花藝概念幾近荒蕪，至今日百家爭鳴的盛況，其所經歷的百年歷程實值得我們探究與釐清。現便以本文論述的時間範疇(1895~1986)所出版的相關文獻，與「中華花藝」的相關出版及研究，回顧於下：

## 一、大正時期

臺灣現存最早的花藝專書，始自日治時期大正年間開始導入的東洋花藝，其中《專敬流生花のしをり》<sup>16</sup>、《生花秘傳集》<sup>17</sup>、《生花の卷》<sup>18</sup>、《生花の話》<sup>19</sup>、《花の生け方》<sup>20</sup>、《諸流秘傳花の生け方》<sup>21</sup>、《池の坊流四季生花手引》<sup>22</sup> 與

<sup>16</sup> 專敬流花道獎勵會編，《專敬流生花のしをり》(東京市：研文館出版，大正三年【1914】)。

<sup>17</sup> 花道實習會，《生花秘傳集》(東京市：辰文館出版，大正四年【1915】)。

<sup>18</sup> 齊藤鹿山，《生花の卷》(東京市：實業之日本社出版，大正六年【1917】)。

<sup>19</sup> 西川一草亭，《生花の話》(大阪市：大阪毎日新聞社出版，大正十二年【1923】)。

<sup>20</sup> 松平宗園，《花の生け方》(東京市：實業之日本社出版，大正十二年【1923】)。

《諸流生花指南》<sup>23</sup>等書，各自透過花道的流派、插花的技巧、花卉的運用等觀點，說明「生花」<sup>24</sup>的重點，其中「花藝」的起源則是多數書中論及的議題，以下便提列兩種不同的說法。

### (一)、《生花の卷》〈生花の起源〉：

日本の花道は池の坊に始まり、池の坊は小野妹子を以て祖としてある。妹子大臣は敏達天皇の皇胤で、聖徳太子の近臣であつた。嘗つて遣唐使に任ぜられて二回隋國に渡り、彼地の名僧二人を伴なつて歸朝し、佛教の弘通に力を盡した人である。

用明天皇の二年に今の六角堂が建立され、太子の守本尊如意輪觀世音を安置し、妹子大臣に其守護を命ぜられにのである。大臣は其時から入道小野專好と改め、六角堂の傍らにある太子浴水の池の畔り坊を營み、是よ池の坊と號し、太子傳來の花道を以て、朝夕觀世音に花を供へたのが抑も花道の始まりで、爾來幾多の研鑽を経て、立花の式が定まり、其方式の一部を取つて生花の形を定めたのである。<sup>25</sup>

如上花藝起源的說法，除了指出中國佛教與日本的關係之外，亦說明了花藝與佛教的淵源。由於小野妹子曾出使中國，後入道改名小野專好專伺供佛與供

---

<sup>21</sup> 根來春常齋，《諸流秘傳花の生け方》(大阪市：松雲堂出版，大正十年【1921】)。

<sup>22</sup> 熊谷八俣，《池の坊流四季生花手引》(東京市：前田文進堂出版，大正十四年【1925】)。

<sup>23</sup> 琴松園文雄，《諸流生花指南》(東京市：博文館出版，大正三年【1914】)。

<sup>24</sup> 「生花」是池坊花道的一種花藝表現形式，其立意乃是透視植物的生命力。以憐惜之心，表現宇宙草木出生之姿態及其生長之生命力和自然美。只用一種花材插成的「生花」，謂之「一種生」；兩種花材謂之「二種生」；三種花材則稱爲「三種生」。同時參見陳美惠，《插花的藝術》(臺北市：臺灣省立師範大學教育學院家政系出版)，1960年，頁29-30、54-55。橫山夢草(呂良謙譯)，《池坊生花入門》(臺北市：呂氏英文出版社)，1984年五版，頁14-16。

<sup>25</sup> 從《生花の卷》〈生花の起源〉節錄的這段文意爲：日本花道始於池坊，池坊則以小野妹子爲其始祖，妹子大臣是敏達天皇皇胤的後代，也是聖徳太子的近臣，曾被委任爲遣唐使兩次赴隨，並由隋代二名僧人伴隨回朝，致力於佛教的弘法。用明天皇二年建立了今日的六角堂，在此安置聖徳太子的守護神如意輪觀音，並命妹子守護六角堂，妹子從此入道改爲小野專好，在太子浴水池畔營建六角堂號爲池坊，以聖徳太子傳來的花朝夕供養觀世音菩薩，爲日本花的起源，爾後幾經鑽研底定了立花的形式，並取其部分成爲生花的形式。請參照齊藤鹿山，《生花の卷》(實業之日本社出版，大正六年【1917】)，頁1-2。



花，故其與中國的淵源，成了中國插花與東洋花藝之間聯繫的重要著力點，亦是目前臺灣對於東洋花藝與中國深厚血緣所採用的重要說法之一。

## (二)、《花の生け方》〈生花の由來〉：

これは我國獨特の藝術であつて、其の源は遠く神代より起つて居ります。即ち、太古に於て、根のある儘の樹を掘つて賞翫したとか、木の枝に寶物をつるして貴い方に捧げたり、小枝を折つて神に供へ、又は瓶に挿して賞美したといふ様なことが、古い書物に記されてあります。

此の時代から下つて、欽明天皇の御代になりますと、花は専ら水に挿して活けるやうになりました。この天皇の十三年には我國に支那から佛教が傳はりて來たといふので、歴史上有名でありますが、このことはやがて我國の生花の法を盛にし又改良する原因となりました。<sup>26</sup>

上述說法，則將插花的起源推至日本遠古的神代，但文中也再次重申了插花與佛教的關係，而佛教間接傳自中國，故佛前供花演變成生花的形式，亦無法跳脫與中國密切關聯的想像。

除了「生花」之外，「盛花」<sup>27</sup>與「投入花」<sup>28</sup>亦是東洋花藝中重要的形式，大正年間與其相關的出版有：安達潮花的《盛花投入大鑑》<sup>29</sup>、橋本墨花的《圖說盛花と水揚》<sup>30</sup>、園誠甫的《圖式解説盛花投入花之栞》<sup>31</sup>、松尾英四郎與尾崎恆子的《投入と盛花》<sup>32</sup>、種子蘇堂《投入花の栞》<sup>33</sup>、近藤正一《投入盛花

<sup>26</sup> 松平宗園，《花の生け方》(東京市：實業之日本社出版，大正十二年【1923】)，頁 2-3。

<sup>27</sup> 「盛花」，是指將花盛在盤上，也就是說「盛花」所採用的花器是平底寬口徑的，若器盤的表面不大或者不是平底的，則不能用於盛花。由小原雲心發揚光大，並草創小原流插花。參見小原豐雲(張碧雲譯)，《小原流》(臺北市：大陸書店出版，1979)，頁 158。

<sup>28</sup> 「投入花」，顧名思義將花投入瓶中即稱為「投入花」，也是花往瓶裏去的意思。此種插法僅靠花器的插口邊緣支持插入的草木，較難按照理想插出完美的形態。參見陳美惠，《插花的藝術》(臺北市：臺灣省立師範大學教育學院家政系出版，1960)，頁 61-62。

<sup>29</sup> 安達潮花，《盛花投入大鑑》(東京市：泰山房出版，大正七年【1918】)。

<sup>30</sup> 橋本墨花，《圖說盛花と水揚》(東京市：文進堂出版，大正九年【1920】)。

<sup>31</sup> 園誠甫，《圖式解説盛花投入花之栞》(出版地不詳；出版社不詳，出版年不詳)。

<sup>32</sup> 松尾英四郎、小林鷺洲，《投入と盛花》(東京市：普文館出版，大正四年【1915】)。此外尚有尾崎恆子，《投入と盛花》(東京市：三實社出版，大正六年【1917】)。

<sup>33</sup> 種子蘇堂，《投入花の栞》(東京市：實業之日本出版社，大正五年【1916】)。

寫真圖說》<sup>34</sup>與《投入花と盛花の秘傳》<sup>35</sup>、《出生本位投入花盛花》<sup>36</sup>、主婦之友社編的《盛花と投入の生け方》<sup>37</sup>及松島種美的《生花投入盛花切花長く保つ水揚秘法皆傳》<sup>38</sup>等。

以上諸書如同「生花」，透過花形的變化與技巧的解說，說明「盛花」與「投入花」的重點，對於花枝的選擇與花留(花材固定器)、花器的種類亦有詳盡的解說。其中花卉的水揚法(根莖的吸水法)亦在多數的書中有所說明，《盛花と投入の生け方》〈水揚げ法〉中便有〈水揚げ法の秘訣九ヶ條〉與〈水揚げ用の藥品と花との關係〉等篇幅論及。而以植物學為根基的《生花投入盛花切花長く保つ水揚秘法皆傳》則將土壤、溫度、光線與植物含水量之間的關係運用在花卉的保存上〈枝の直角切りと斜角切りとの吸水力の比較及び切口を割り又は挫く事〉、〈枝を撓める事と水揚との關係〉與〈切口を焼く事と水揚との關係〉等章節的說明，便顯示使花器中的花材延緩凋萎，是花道中極其重要的課題。

此外，松尾英四郎的《華道大觀》<sup>39</sup>、木村勉的《古流插花の栞》<sup>40</sup>、遠山椿吉的《插花の趣味》<sup>41</sup>、中澤理水的《諸流研究花道と茶道》<sup>42</sup>、角野由之助與杉本文太郎的《池坊流花道指南》<sup>43</sup>、尾崎恆子的《花道秘訣開放》<sup>44</sup>、山岸豐壽郎的《梶井宮御流華道系譜》<sup>45</sup>等亦為大正時期的花藝專書。

東洋花藝龐雜的支脈與完整的體系，透過眾多專書的彙整已表露無遺。足見花藝的流派、技巧、旨趣、傳承，與跨領域結合的各面向內容，所勾勒出的東洋

<sup>34</sup> 近藤正一，《投入盛花寫真圖說》(東京市：東亞堂出版，大正六年【1917】)。

<sup>35</sup> 近藤正一，《投入花と盛花の秘傳》(東京市：新光社出版，大正十年【1921】)。

<sup>36</sup> 小林鷺洲，《出生本位投入花盛花》(東京市：花同會出版，大正十一年【1922】)。

<sup>37</sup> 主婦の友社編者，《盛花と投入の生け方》(東京：主婦之友社出版，大正十五年【1926】)。

<sup>38</sup> 松島種美，《生花投入盛花切花長く保つ水揚秘法皆傳》(東京市：廣文出版堂，大正八年【1919】)。

<sup>39</sup> 松尾英四郎，《華道大觀》(東京市：大日本花道協會出版，大正二年【1913】)。

<sup>40</sup> 木村勉，《古流插花の栞》(東京市：實業之日本社出版，大正三年【1914】)。

<sup>41</sup> 遠山椿吉，《插花の趣味》(東京市：如山堂出版，大正三年【1914】)。

<sup>42</sup> 中澤理水，《諸流研究花道と茶道》(東京市：二松堂出版，大正六年【1917】)。

<sup>43</sup> 角野由之助、杉本文太郎，《池坊流花道指南》(大阪市：昭文館出版，大正八年【1919】)。

<sup>44</sup> 尾崎恆子，《花道秘訣開放》(東京市：成美堂出版，大正十二年【1923】)。

<sup>45</sup> 山岸豐壽郎，《梶井宮御流華道系譜》(東京市：大日本華道四明會出版，大正十五年【1926】)。

花藝的主體輪廓，相較於中國藉由器物、植物種植、生活風俗、氣節時序而提及的插花美學或養花方法的做法，實大異其趣。

## 二、昭和時期

雖然昭和年間日本投入二戰的人力更甚於以往，但內地(日本)出版的花藝書籍仍陸續登陸臺灣。其中梓本乙吉編的《生花秘密極傳》<sup>46</sup>、角谷綠三的《生花の急所を語る》<sup>47</sup>、《生花の型と組み方》<sup>48</sup>、西川一草亭《日本の生花》<sup>49</sup>、松藤齋理長《生花古流百雜》<sup>50</sup>及主婦の友社編著的《生花》<sup>51</sup>等，則與「生花」書寫相關。

值得注意的是，《生花秘密極傳》中以東方哲學體系所提及的陰陽兩極、天地人三才、金木水火土五行等內容，與花體的形式皆有密切的關係，其〈生花極秘開傳之卷〉篇便有如下內容：

抑活花の本源は陰陽に起り、三才を表し、五行の體を現す。是何と者。獨陽不生、獨陰不成して、天地陰陽和合して、人倫及び萬物を生ず。故に其全備なす物之れ天地人の三才なり、花體之に擬へ、三枝を以て三才の體を整ふ、或は之を心載相と號け、或は真受留と云ふも其稱ふる處は異なれ、共天地人の三枝を以て三角形なる立横鱗の活方をなす源陰は、諸流是に同じ、插方に主位客位の別あり、花體に真行草の別あり、或は本逆の插法等種種の法則を以て下條に圖畫を記詳し。<sup>52</sup>

<sup>46</sup> 梓本乙吉編，《生花秘密極傳》(臺北市：出版社不詳，昭和2年【1927】)。

<sup>47</sup> 角谷綠三，《生花の急所を語る》(出版地不詳：啓明社出版，昭和五年【1930】)。

<sup>48</sup> 角谷綠三，《生花の型と組み方》(出版地不詳：啓明社出版，昭和五年【1930】)。

<sup>49</sup> 西川一草亭，《日本の生花》(東京市：河原書店出版，昭和十六年【1941】)。

<sup>50</sup> 松藤齋理長，《生花古流百雜》(東京市：松山堂出版，出版年不詳)。

<sup>51</sup> 主婦の友社編者，主婦の友花嫁文庫第五卷《生花》(東京：主婦之友社出版，昭和三十五年【1960】)。

<sup>52</sup> 梓本乙吉編，《生花秘密極傳》(出版地不詳：出版社不詳，昭和2年【1927】)，頁1。

文中道出，擬天地人三才所架構的花體枝役，雖名稱依流派而不盡相同<sup>53</sup>，但卻是各花體中主客位及直立或傾斜花型的主要架構。足見花藝的外在形式已成爲東方哲學思想的載體，呈現的是美麗外型以外更深沉的生命意境。

其他花藝的相關書籍<sup>54</sup>，雖不脫以插花意義、方法、形式的說明爲主，但亦有以花道家元的花藝表現爲主要內容的專書，如高田廣海編的《華道三十六家選》<sup>55</sup>便收錄眾多流派家元的花藝作品，各家特點一覽無遺。再者，《真境華集》<sup>56</sup>與《花形千瓶集》<sup>57</sup>亦是以作品賞析爲主的花藝專書。其中《真境華集》是作者水上真境的作品集。《花形千瓶集》全二十卷，則收錄千幅家元的花藝作品，花器與花形的對應形式所呈現的視覺效果，則是此書的重點。此時，攝影與製版技術的結合，克服了以往徒手描繪的困境，得以將千件作品同時呈現於讀者眼前。攝影技術爲出版業與讀者帶來的便利、花道的蓬勃及百家爭鳴的現象，均在書中表露無遺。

隨著時空的推移，因應新的建築空間，及西洋引進的新的花卉品種，東洋花藝也有了不同的變化。《新しい花の活け方》<sup>58</sup>便是近藤正一於昭和三年，就東瀛日漸變化的室內空間與洋風東漸的事實，所撰寫的一本帶有洋風新味的花藝專書。足見東洋花藝隨著時代的推演，已逐步呈現不同的樣貌。

---

<sup>53</sup> 枝役爲花體的骨骼，花體便是以枝役的方位、比例等結構，架構出花型的變化，而各流派則各有自屬的枝役名稱。如池坊的生花將代表天、地、人的主要三枝役稱之爲：真、副、體。宏道流稱之爲：真、添、留。青山御流稱爲：心、相、載。相阿彌正流稱爲：體、用、留。遠山流稱爲：真位、相位、載位。龍生派稱爲：真、副、體。遠州流稱爲：真、受、止。古流稱爲：真、流、受。松月堂古流稱爲：正花、體、留。雪州流稱爲：真、形、草。石州流稱爲：真、受、留。美笑流稱爲：真、副、止。小原流稱爲：主、副、客。草月流稱爲：真、副、控等。請參考羅徐瑞鶴編，《華道家元池坊插花指南基本編》（臺北市：瑞鶴插花研究所出版，1988），頁 232-239。

<sup>54</sup> 除了「生花」之外，日治時期昭和年間出版且引進臺灣的花藝書籍有：

有吉桂舟，《盛花投入教本》（出版地不詳：現代盛花投入刊行會出版，昭和七年【1932】）。

角谷綠三，《現代花道全集》（東京市：春秋社出版，昭和七年【1932】）。

西堀一三，《插花藝術》（東京都：成美堂出版，昭和十年【1935】）。

西堀一三，《日本花道史》（東京：創元社出版，昭和十七年【1942】）。

齊藤巢潮，《花道》（東京：建文社出版，昭和十一年【1936】）。

全日本華道協會編，《華道訓》（東京市：中文館出版，昭和十八年【1943】）。

勒使河原蒼風、田中仙樵，《插花と點苜》（大阪：增進堂出版，昭和十八年【1943】）。

<sup>55</sup> 高田廣海編，《華道三十六家選》（東京市：朝日新聞社出版，昭和九年【1934】）。

<sup>56</sup> 水上真境，《真境華集》（東京市：織田書店出版，昭和十二年【1937】）。

<sup>57</sup> 小原光雲選，《花形千瓶集》（大阪市：茶華道寫真研究社出版，昭和五年【1930】）。

<sup>58</sup> 近藤正一，《新しい花の活け方》（東京：博文館出版，昭和三年【1928】）。

儘管日治時期日文花藝專書的閱讀，多數集中於日人或高階知識份子之間，但透過教育的推展，花藝的外在形式與內在精神，已逐步在臺灣擴展開來。日治中期以後，逐漸廣佈的雜誌與函授書籍，如《婦人俱樂部》<sup>59</sup>與《家庭女學講習錄》<sup>60</sup>等，其內容雖多以美容、縫紉、服裝、修身等課題為主，但亦偶有花藝的專屬篇幅。無可否認，這是普羅大眾認識花藝的重要管道之一，此種觸角的延伸，對東洋花藝的推展，具有極佳的滲透作用。

雖然日治初期，臺灣民眾對陌生的東洋花藝所知無多，但上述各類花藝專書的存在，已如實呈述了東洋花藝導入的鑿痕。在西洋花藝引進前的七〇年代末，它獨占鰲頭的蓬勃景象，更顯出日治時期引發的深刻作用。儘管東洋花藝與西洋花藝及中國的傳統花藝，共同架構了臺灣今日三足鼎立的花藝生態，但當年日人透過教育、生活型態與相關書籍的流佈，致使民眾對花藝產生漸進式了解的歷程誠具開創性。因而，作為臺灣花藝發展重要前導的東洋花藝所留存的相關古籍，不僅足以幫助我們觀察東洋花藝的多元面向，也提供我們觀看日治時期花藝啓蒙與發展向限的角度，為探究臺灣花藝發展不可忽視的重要線索。

### 三、戰後時期(1945~1986)

雖然至今我們仍見到書商持續引進與出版花藝相關書籍的事實，但從戰後至六〇年代所留存屈指可數的文獻看來，花藝發展並無法抽離戰後社會環境的變異，將複雜的政經變化閒置於外，因而這個階段呈現的是花藝緩慢發展的事實。而七〇年代後蓬勃的花藝出版，反映的則是相對繁榮的花藝活動。現便將五〇年代後的相關文獻回顧於下。

#### (一)、五〇年代~六〇年代

相較於大正時期與昭和時期，這個階段的花藝存書顯得稀少與單一。目前搜

<sup>59</sup> 大日本雄辯會講談社編，《婦人俱樂部》，第二十卷第五號(昭和十四年【1939】)。

<sup>60</sup> 九野連峯、早見君子述，《家庭女學講習錄》(出版地不詳：出版社不詳，出版年不詳)。

尋的相關專書有池坊專啓<sup>61</sup>的《華道家元華之美：立華》<sup>62</sup>、池坊專永<sup>63</sup>的《華道家元華カカミ花心粧ノ卷》<sup>64</sup>與《華之實》<sup>65</sup>，藤原幽竹的《洋花の生花》<sup>66</sup>與《池坊の生花》<sup>67</sup>，及《御室流：創作花への道》<sup>68</sup>等。就某種意義而言，這些留存的少有文獻，代表著戰後處於未定調的政治、經濟、物質與文化等基本活動，相對影響了花藝的發展。因此，在如此缺乏的材料中，我們難以對花藝發展有較深層次的觀察與認識，但確定的是池坊在花藝的範疇中，其主要的地位未曾動搖。

## （二）、七〇年代

相較於五、六〇年代花藝書籍的支離狀態，七〇年代的花藝出版則步入了一個嶄新的階段。翻譯及臺灣本土編撰書寫的書籍，為花藝蓬勃的樣貌提供了充足而鮮活的證據。這些書籍概括日文與中文兩類，中文則有翻譯與國人撰寫等兩個脈絡。

就市場而言，書籍的供需反應花藝人口的增減，也顯現花藝的走向，因而《池坊いけばな教室》<sup>69</sup>、《小原流イケバナ》<sup>70</sup>、《草月流生花》<sup>71</sup>與《いけ花のデザイン：いけ花文化史》<sup>72</sup>、《小原流插花瓶花教本》<sup>73</sup>等原文書籍的進口，呈現的是池坊、小原流、草月流在臺灣廣被接受的事實。

<sup>61</sup> 專啓為池坊第四十三世華道家元，於昭和十九(1944)年四月別世，為四十五代家元專永之祖父。

<sup>62</sup> 池坊專啓，《華道家元華之美：立華》(京都市：作者自行出版，昭和三十年【1955】)。

<sup>63</sup> 池坊專永，一九三三年生於日本東京的六角堂，為花道專家池坊家族第四十五代長子。一九四五年五月(昭和二十年)，專永的父親專威以四十四歲的壯年去世，專永便依例繼承了「池坊」的宗師地位。

<sup>64</sup> 池坊專永，《華道家元華カカミ花心粧ノ卷》(日本京都：日本華道社出版 昭和三十年【1955】)。

<sup>65</sup> 池坊專永，《華之實》(日本京都：日本華道社出版，昭和三十年【1955】)。

<sup>66</sup> 藤原幽竹，《洋花の生花》(東京：主婦の友出版，昭和三十三年【1958】)。

<sup>67</sup> 藤原幽竹，《池坊の生花》(東京：主婦の友出版，昭和三十九年【1964】)。

<sup>68</sup> 作者不詳，《御室流：創作花への道》(出版地不詳：出版社不詳，昭和三十二年【1957】)。

<sup>69</sup> 石山文惠，《池坊いけばな教室》(東京都：講談社出版，昭和四十五年【1970】)。

<sup>70</sup> 小原豐雲，《小原流イケバナ》(東京：主婦ノ友社出版，昭和五十二年【1977】)。

<sup>71</sup> 勸使河原蒼風，《草月流生花》(東京：主婦ノ友社出版，昭和五十二年【1977】)。

<sup>72</sup> 北条明直撰，《いけ花のデザイン：いけ花文化史》(東京都：志文堂出版，昭和五十三年【1978】)。

<sup>73</sup> 小原豐雲，《小原流插花教本》(東京：主婦ノ友社出版，昭和五十二年【1977】)。

翻譯書籍的存在，除了驗證花藝人口的需求之外，亦顯示國民政府統治臺灣以來，中國文字已再次經由交相互動元素的統合而得以存在，並快速地展現著它的功能。愛華、臺灣英文、大陸、王家等出版社，便為七〇年代花藝專書的翻譯投入頗大的心力。翻譯書籍<sup>74</sup>中，特別值得一提的是由美國卡爾與艾倫夫人所撰寫的《插花學》<sup>75</sup>與《插花技術》<sup>76</sup>二書。這兩本書的作者，將其學習日本花道後的心得，撰寫成書並在美國出版，爾後再被轉譯成中文於臺灣問世。此種現象除卻展現臺灣花藝的活絡之外，東洋花藝的潛在深度與西傳的鑿痕，亦提供國人另一種解讀東洋花藝的角度。

而國人執筆撰寫的相關書籍，則在七〇年代陸續問世。雖然這些書<sup>77</sup>仍是以東洋花藝為主要的縱軸，但內容除了插花技巧之外還囊括著教學及個人花藝心得與創作等面向。其中師大家政系編的《插花講義》(1971)<sup>78</sup>、黃董梨撰寫的《插花概論》(1973)<sup>79</sup>及中國婦女家政函授學校的《插花講義小原流》(1975)<sup>80</sup>等便是

---

<sup>74</sup> 七〇年代花藝相關書籍的出版，以高雄愛華、臺南王家、臺北大陸及臺北臺灣英文等出版社均為花藝出版之大宗，其出版略列如下：

主婦之友社著，曾慶美譯，《花與插花》(臺北市：出版家出版社，1979)。

池坊專永，《四季插花藝術》(臺南市：王家出版社，1977)。

池坊專永，張碧雲譯，《池坊》(臺北市：大陸出版社，1977)。

池坊專永，江夏正譯，《池坊幽默漫談》(高雄市：愛華出版社，出版年不詳)。

池坊專永，古明源譯，《池坊投入盛花集》(高雄市：愛華出版社，出版年不詳)。

池坊專永，江夏正譯，《池坊行事之花》(高雄市：愛華出版，1979)。

藤原幽竹，林麗貞編譯，《投入盛花自由花》(臺北市：臺灣英文發行，1981)。

中村亮一，林良玉編譯，《池坊立華入門》(臺北市：臺灣英文出版社，1979)。

宮本溪雄，古明源譯，《池坊新自由花》(高雄市：愛華出版社，1979)。

宮本溪雄，林良玉編譯，《池坊自由花入門》(臺北市：臺灣英文出版社，1979)。

勒使河原蒼風，張碧雲譯，《草月流》(臺北市：大陸出版社，1977)。

小原豐雲，張碧雲譯，《小原流》(臺北市：大陸出版社，1977)。

小原豐雲，古明源譯，《小原流初級課本》(高雄市：愛華出版社，出版年不詳)。

<sup>75</sup> 卡爾(Carr,R.)，國際翻譯社譯，《插花學》(臺北市：天人出版社，1970)。

<sup>76</sup> 艾倫(Allen,E.G.)，蕭淑媛譯，《插花技術》(臺北市：徐氏基金會出版，1976)。

<sup>77</sup> 七〇年代由國人執筆的花藝專書有：

柯有益，《插花》(臺南市：王家出版社，1978)。

劉道捷，《插花》(臺北市：世界文物出版，1979)。

卜貴美，《插花概要》(臺北市：作者自行出版，1977)。

歐幸江，《愛與美插花》(臺北市：味全公司出版，1975)。

<sup>78</sup> 國立台灣師範大學家政教育系家庭生活教育補習班編，《插花講義》(臺北市：國立台灣師範大學家庭教育系家庭生活教育補習班出版，1971)。

<sup>79</sup> 黃董梨，《插花概論》(臺南市：作者自行出版，1973)。

<sup>80</sup> 中國婦女家政函授學校插花科教學研究小組，《插花講義小原流》(臺北市：中國婦女家政函授學校出版)，1975年。

以教學為主要作用的專書。而卜貴美的《插花專輯》(1973)<sup>81</sup>、張君惠(草月流)的《插花與詩詞》(1973)<sup>82</sup>與呂秀惠、陳英夫(日新流)等人的《插花藝術》(1979)<sup>83</sup>，則是流派對個人影響的具體呈現。這種由派別跨越至個人表現的現象，是一種過渡也是一種必然，顯示個人的角色已在臺灣花藝發展中逐漸被突顯出來，成為七〇年代後花藝發展的一大特色。

### (三)、八〇年代 (1980~1986)

接續七〇年代，八〇年代的花藝書籍呈現的是更加多元的面向。除了固有的東洋範疇<sup>84</sup>之外，歐美花藝<sup>85</sup>與中國傳統插花都在這個年代嶄露頭角。

歐美花藝(西洋花藝)被花界以獨立的脈絡看待，是發生於七〇年代末的一種新的視野突破，對臺灣而言標誌著東洋花藝一枝獨秀的狀況已成過去的實質意涵。洪世芳編撰的《歐美花藝協會初級教科書》<sup>86</sup>便說明西洋花藝已以一種系統性的教學脈絡進入臺灣的花藝學習市場，提供國人長期以來從缺的西方思維與花藝表現，不僅改變東洋長期以來對臺灣的單一影響，也增添了豐富的花藝樣態。

關於中國傳統插花，七〇年代便有花藝人士在花形上做零星的嘗試，但相關出版則在八〇年代才有具體的表現。出版於一九八一年的《生活與插花》<sup>87</sup>便是國人首次探討中國插花東傳日本的書籍。作者何蔡湘蘋以八年的時間撰寫，內容雖以花藝表現為主，但甲輯前半部份透過古籍書畫與中日交流的史料，建構中國自周、春秋戰國以降插花的概要與東傳的途徑，對長期以東洋花藝為插花母國的

<sup>81</sup> 卜貴美，《插花專輯》(臺北市：作者自行出版，1973)。

<sup>82</sup> 張君惠，《插花與詩詞》(臺北市：皇冠出版社，1973)。

<sup>83</sup> 呂秀惠，《插花藝術》(臺北市：文智出版社，1979)。

<sup>84</sup> 田武久，出版家譯，《四季的插花》(臺北市：出版家出版社，1980)。

黃董梨，《池坊綜合插花》(臺南市：作者自行出版，1981)。

中國婦女家政函授學校插花藝術科編輯委員會，《插花藝術》(臺北市：中國家政出版，1983)。

中國家政函授學校插花藝術科編輯委員會，《插花研賞》(臺北市：中國家政出版，1983)。

歐幸江，《花韻：插花基本教材》(臺北市：幸江會出版，1983)。

李琴芳，《插花與生活》(臺北市：大藏出版社，1985)。

<sup>85</sup> 洪世芳編著，《歐美花藝協會初級教科書》(臺北市：歐美花藝協會出版，1982)。

林秀德，《花與新娘專輯》(臺北市：中華民國插花協會出版，1983)。

<sup>86</sup> 洪世芳編著，《歐美花藝協會初級教科書》(臺北市：歐美花藝協會出版，1982)。

<sup>87</sup> 何蔡湘蘋，《生活與插花》(臺北市：作者自行出版，1981)。



臺灣而言，具有概念翻轉的實質作用，為中國花藝文化探源的發響。然而，一九八四年黃永川《中國古代插花藝術》<sup>88</sup>伴隨「中國古典插花藝術展」出版之後，傳統插花方才受到更大的關注，此書綜論中國歷代插花的流變，不僅是八〇年代以降，普羅大眾認識傳統花藝的重要管道，也是古典花藝根基奠定的重要文本。

花藝團體是個人通往社會目標具體實踐的管道，提供國際交流與相互學習的正面價值，因應花會展覽、活動出刊的專書<sup>89</sup>便透露出花藝人士彼此連結、支援的訊息。而雜誌的出刊，更體現花藝人口與活動的榮景，由「中華插花協會」與「中華花藝設計協會」創會會長林秀德先生創刊的《臺灣花藝》<sup>90</sup>月刊，便驗證花會成員不僅是期刊發行的基礎結構，同時為主要動能的來源。此外，《圖解花藝小百科》<sup>91</sup>、《臺灣插花植物》<sup>92</sup>、《四季插花植物》<sup>93</sup>等書的出版，則說明本土植物的運用隨著花藝活動的頻仍，已受到重視並獲得市場的正視。

統整上述，日治時期至八〇年代，臺灣花藝從啓蒙到奠基、從單一到多元、從東洋到西洋、從個人到團體到中華傳統花藝的復興，我們見到的是花藝發展的歷程，是精緻文化邁向大眾文化的軌跡。正是如此時空縱橫的文獻，讓我們得以在繁花繽紛中，端看躍然紙上的花藝變化。顯然地，正是這文獻所提供的驚人匯報，讓人了解「花藝」走過的歷史鑿痕。

#### 四、一九八六年後相關文獻

一九八六年「中華花藝」成立之後，臺灣花藝發展正式邁向東洋、西洋與傳

---

<sup>88</sup> 黃永川，《中國古代插花藝術》（臺北市：史博館出版，1984再版）。

<sup>89</sup> 因應花藝展覽出刊的專書有，林吉峰，《國際插花藝術展》（臺北市：臺北市立美術館出版，1984）；林秀德，《中韓插花聯展專輯》（臺北市：中華民國插花協會出版，1984）；林秀德，《百傑展專輯》（臺北市：中華民國插花協會出版，1983）；洪世芳編著，《花之頌現代花展專輯》（臺北市：中華民國花卉研究學會出版，1984）；黃永川，《中國古代插花藝術》（臺北市：史博館出版，1984再版）等。

<sup>90</sup> 《臺灣花藝》乃於1985年2月創刊，由中華插花協會、中華花藝設計協會與台灣花藝雜誌社等聯合發行。

<sup>91</sup> 高義雄，《圖解花藝小百科》（臺北市：美亞專利商標事務所出版，1986）。

<sup>92</sup> 呂秋菊，《臺灣插花植物》（臺北市：漢光出版社，1986）。

<sup>93</sup> 呂秋菊，《四季插花植物》（臺北市：漢光出版社，1986）。

統花藝版圖均分的花藝之路，各向度的花藝專書更如雨後春筍般傾巢而出。花藝的蓬勃發展帶動了相關出版的多樣性，而出版的豐富則進一步成爲孕育花藝人口的重要條件之一。因其書籍品項極爲多廣，故而本文僅以研究相關之文獻略分爲：(一)、中華花藝文教基金會出版品；(二)、臺灣花藝發展主要論述；(三)、相關論文等，現分項說明於下：

### (一)、「中華花藝文教基金會」出版品

「中華花藝文教基金會」，是東洋與西洋花藝脈絡之外的花藝團體。它以東方花藝的本源自許，成立後相關的出版也陸續問世。花藝專書、花展專輯、教學用書與期刊等四類爲其主要的出版內容。

花藝專書<sup>94</sup>包括插花的型式(瓶花、盤花、缸花、籃花等)、類型(歲朝插花、佛教插花、文人插花等)，色彩、花材運用等內容。花展專輯<sup>95</sup>則是歷年展覽的紀錄，可看出「中華花藝」著重的面向與表現的方式。教學用書則是「中華花藝」的推廣教材，分初、中、高級與研究班等十四冊，<sup>96</sup>以碗、盤、缸、瓶、筒、籃等花器，配合理念、寫景、心象、造型等花藝類型編排而成，全部學習完成需歷時七年左右的時間，爲進入「中華花藝」脈絡的重要學習教本。

---

<sup>94</sup> 中華花藝出版之相關專書有黃永川，《中國茶花之道》、《瓶史解析》、《瓶花譜解析》；中華花藝文教基金會編，《文人插花藝術專輯》、《瓶花基本型》、《歲朝插花》、《佛教插花》、《中華花藝概覽講義》；中華花藝入門編輯委員會編，《碗花基本型》、《缸花基本型》、《籃花基本型》、《主使插》、《盤花基本型》；黃燕雀撰，《色彩的機能與運用》、《中華花藝：供花》；郭義川、鄭美櫻，《花材典》等，請詳見參考書目。

<sup>95</sup> 中華花藝歷年的花展專輯有：《佛教插花：中華插花藝術展作品專輯·第十屆》(1995)、《易經與中華花藝：易經與中華插花藝術研究暨第十三屆中華花藝展》(1997)、《中華插花藝術展：陶與花專輯》(1999)、《書藝與花藝：第十四屆中華傳統插花藝術展》(2000)、《中華插花藝術展：世紀之約》(2000)、《中華插花藝術展展覽專輯：世代謳歌》(2001)、《海國之春：二〇〇二中華插花藝術展專輯》(2002)、《心靈色譜：中華插花藝術展專輯》(2003)、《禪道與花：中華插花藝術展專輯》(2004)、《詩情花意：二〇〇五中華插花藝術展》(2005)、《機盡造化：牡丹與中華插花藝術展專輯》(2006)、《妙趣凝香：2007中華插花藝術展專輯》(2007)、《寶器分花：2008中華插花藝術展專輯》(2008)、《天光水影：2009中華插花藝術展專輯》(2009)、《秉德守真：2001中華插花藝術展專輯》(2010)等，請詳見參考書目。

<sup>96</sup> 以下所列之「中華花藝」教學講義，實爲中華花藝基金會出版的教學用書，共分爲《中國花藝：講座班講義》、《中國花藝：初級講義》、《中國花藝：中上講義》、《中國花藝：中下講義》、《中國花藝：高上講義》、《中國花藝：高下講義》、《中國花藝：研究班一年級上冊》、《中國花藝：研究班一年級下冊》、《中國花藝：研究班二年級上冊》、《中國花藝：研究班二年級下冊》、《中國花藝：研究班三年級上冊》、《中國花藝：研究班三年級下冊》、《中國花藝：高級研究班上冊》、《中國花藝：高級研究班下冊》等十四冊，而全部學習完成需歷時七年左右的時間。

而《華藝》則是「中華花藝」於一九九五年三月創刊發行的季刊，版面採由右而左的直式格式，分「專題報導」、「生活藝術」、「活動報導」、「人物專訪」、「花材介紹及應用」、「花藝教室」等篇章。一九九九年二月第十七期開始《華藝》更名為《花藝家》，更改版面為由左至右的橫式規格，並將季刊改為雙月發行，內容不出「專題企劃」、「花與生活」、「藝術論壇」、「花卉介紹及運用」、「專訪」與「花藝教室」等，是深化「中華花藝」文化根基的文本，亦是成員們彼此學習與交流、溝通的重要平臺。此外，組織結構的茁壯由此雜誌的發行更可窺探一二。

## (二)、臺灣花藝發展主要論述

面對臺灣花藝發展已逾百年，而相關探究卻相對匱乏的窘境，黃永川〈從花藝發展看百年來民間藝術生活〉<sup>97</sup>與周英戀〈臺灣花卉史的發展過程〉等數篇專文便顯得格外難得。

黃永川在該文中，將百年花藝發展的時間區分為：甲午戰爭至二次大戰結束（1894-1945）、戰後（1945-1976）與世紀末（1977-1999）等三個階段。是一篇含括兩岸三地百年花藝概況的專文。文中提說了日本據臺後居住在臺灣的日本高階人士花藝交流的活動：

日式殖民式教育都屬生活技能性質，花藝則多為日本官宦士紳高階層社會的專利，當時少數學有專長的日本花道家專程來臺授藝，如大正五年(1916)的藤花園朗月女士，大正八年(1919)二月的三宅閑月女士等來到臺灣，從事日本殖民家庭慰安與生活調劑的宣導工作。<sup>98</sup>

從文中得知，當時的花藝活動是以日本上層人士為主要對象，十足具有政治宣慰的目的。相較於士紳階級，臺灣一般民眾對於花藝概念的認知，則要到日治後期方才透過高等女子教育與風俗文化的導入，漸進式地累積而成。

---

<sup>97</sup> 黃永川，〈從花藝發展看百年來民間藝術生活〉，收入國立歷史博物館編，《1901-2000 中華文化百年論文集》（臺北市：國立歷史博物館出版，1999）。

<sup>98</sup> 同上註，頁 770-787。

而光復後講習班、中日花藝交流、私設插花教室與學校教育，成爲臺灣花藝推力事實的闡述如下：

光復後婦女會舉辦插花講習者遍佈全省，……。一九五七年日本花道專家中島尚吟女士來到台北，在中日文化經濟協會舉行一次為時三天的插花展，…，歐幸江女士更於台北創設幸江插花研究所，從習者達千人，時亦應聘師大家政系及實踐家專藝術指導，為雜誌長期寫稿。時於私宅設立插花教室絡繹不絕，如池坊的蘇壽治等均屬之。<sup>99</sup>

另一篇周英戀在其《花卉利用—基礎花藝設計》中提說的〈臺灣花卉史的發展過程〉<sup>100</sup>章節，雖然全文僅有六百五十字左右，難有較爲深入的分析探討。但就臺灣花藝發展立論匱乏的缺憾而言，其建樹亦不可輕蔑。

當然，簡榮聰的《臺灣花器藝術—臺灣早期插花器物研究》<sup>101</sup>中也透過早期花器的探討，對臺灣花藝發展有所說明，但其論述多以大中國時空背景的《中國傳統插花藝術》<sup>102</sup>爲引述文本，而將臺灣特有的政治、地理與人文環境等元素，屏除於重要探討的關鍵之外。雖然這種將臺灣花藝建構於大中國的框架之中的做法，截至目前爲止並未引起學界的大力反駁，但中國發展等同臺灣現象的做法，將導致時間、空間的混淆。再者，此書探究之時間下限雖定爲一九六一年，但上限並未明確界定，故欲從中了解臺灣花藝階段性的發展，所造成的難度是難以釐清的實質侷限。臺灣花藝相關研究不足的現況也在此表露無遺。

### (三)、相關學位論文

臺灣插花藝術相關議題研究的碩博士論文，目前僅有黃燕雀《臺灣花藝推廣與行銷之研究—以中華花藝文教基金會業務發展爲例》(2004)<sup>103</sup>與李蘭《臺灣中

<sup>99</sup> 黃永川，〈從花藝發展看百年來民間藝術生活〉，《1901-2000 中華文化百年論文集》(臺北市：國立歷史博物館出版，1999)，頁 770-787。

<sup>100</sup> 周英戀，《花卉利用—基礎花藝設計》(臺北市：地景出版社，2004)，頁 9。

<sup>101</sup> 簡榮聰，《台灣花器藝術—台灣早期插花器物研究》(南投縣：民俗文物學會出版)，1999 年。

<sup>102</sup> 黃永川，《中國插花藝術》(臺北市：歷史博物館出版，1988)。

<sup>103</sup> 黃燕雀，《臺灣花藝推廣與行銷之研究以中華花藝文教基金會業務發展爲例》，(臺北市：國立

華花藝造型特質之研究》(2006)<sup>104</sup>等兩篇。其中黃燕雀是從非營利事業組織的面相切入，以「中華花藝」之組織模式、行銷發展策略與推廣活動為其論述主軸。同時透過「中華花藝」海內外的展覽活動、校內推廣的課後學習(臺北中山國小、銘傳國小)，及將「中華花藝」列入通識教育的清雲科技大學與建國科技大學等實質例證，說明「中華花藝」行銷與推廣的成效。文中並通盤彙整臺灣花藝團體檢定制度及證照取得的方式，是一本用以了解花藝團體及「中華花藝」組織架構與推展活動極好的工具用書。

李蘭《臺灣中華花藝造型特質之研究》則是透過中國道家、儒家與禪的精神，詮釋「中華花藝」的花藝結構(役枝的比例、空間)，及其花型表現形式(寫景、理念、心象、造型)的內在意涵。其中以道家陰陽消長，解釋花材之間彼此依靠、制約、轉化及在對立中求合諧的表現狀態。五行(金、木、水、火、土)，則用以詮釋花材中的色彩(白、青、黑、紅、黃)與方位(西、東、北、南、中)。此外，儒家中道精神所要求的人倫秩序，禪所崇尚的天人合一，均在文中逐次說明、詮釋其與花藝表現的關係。是一篇以儒、釋、道精神，統合「中華花藝」造型特質的論文。

截至目前為止，以上兩篇花藝相關碩士論文，均以財團法人中華花藝文教基金會為個案研究對象。此一現象再次佐證了國內花藝學術研究的薄弱，因而筆者除在本文建構臺灣花藝發展歷程之外，亦藉此釐定「中華花藝」的成立，在臺灣花藝發展中所具的時代定位。除為長期匱乏的花藝發展增添新頁之外，亦冀望此一研究能厚實「中華花藝」探討之面向。

---

臺灣師範大學政治研究所在職進修碩士班論文，2004)。。

<sup>104</sup> 李蘭，《臺灣中華花藝造型特質之研究》，(臺北市：國立師範大學美術研究所在職進修碩士班論文，2006)。

## 第二章 臺灣近現代東洋花藝的啟蒙及其精神

自漢人移民渡海來臺，在臺灣安身立命之後，原鄉生活型態亦陸續隨之東來。但是，我們若從文化傳統之中，爬梳插花的相關文獻紀錄，卻幾乎無從可考。而清代晚期，清廷爲了移風化俗所建立的保守儒雅的禮教社會，雖然使臺灣逐漸轉形成爲文治社會，但是流傳於士紳階層的插花，是否亦隨之東來，在缺乏明確例證的支持之下也是難以論斷的。

若我們將臺灣民間廟宇、宅第門牆上的插花彩繪、浮雕壁飾及相關版畫，視爲插花啓始的判準，則是相當值得商榷的。如前所述，明清時期講究的廟宇與宅第的興建工匠多數延攬自唐山，故其形制也移植自大陸。因而，插花行爲是否因生活文化或信仰活動內化爲行爲常規，是需要進一步探討的。然而周英戀在《花卉利用—基礎花藝設計》中提及「花卉的裝飾、應用在臺灣，始於民間宗教信仰的祭神及婚喪禮俗」<sup>1</sup>的說法，幾乎含蓋了多數人對臺灣早期插花的認知。但是，裝飾形制、宗教類別及婚喪習俗、運用方式等說法的匱乏，卻導致其內容模糊與空泛。

因而，探究臺灣近現代要求線條、比例、意境、美感表現的花藝開端，伴隨日治時期移植自日本女子教育所引入的東洋花藝，使臺灣花藝概念獲得啓蒙與落實的說法，則是較無爭議的。雖然日本殖民教育是以馴化與同化爲目的，但是花藝文化與教育的導入，使插花在日撤臺後仍獲得進一步的發展，並成爲日後家政與園藝相關教育重要的框架之一，實爲一項極爲特殊的成果。

以此，日治時期以賢妻良母爲主要目標的女子教育，實爲探究臺灣花藝發展始末的關鍵。本文即以教育爲探討的開端，循著荷西、明鄭的教育脈絡探尋花藝的蛛絲馬跡。進而透過日治時期女子教育、社會教化、圖書流通與日常攝影等面向，探討東洋

---

<sup>1</sup> 周英戀編著，《花卉利用—基礎花藝設計》（臺北市：地景出版社，2004），頁9。

花藝在臺灣啓蒙與奠定的歷程。而花道中所內蘊的精神文化亦將在此一併討論。

## 第一節 日治之前臺灣花藝教育之闕如

「教育」有著傳遞經驗與延續文化的功能，小自無形的個人修為，大至有形的學校教育或社會國家的終身學習，都促成自我豐富、實現、傳遞文化的目的。當然教育實施的複雜性，牽涉著教育扮演的角色、政策、對象、形式等等。然而臺灣教育，隨著統治者的更迭，在不同的教育目的與方針之下，均呈現出迥異的內容與面貌。大體而言，日治之前的荷西時期(1624~1661)、<sup>2</sup>明鄭時期(1661~1683)及清統領時期(1684~1895)，都因著不同的政治目的與社會需求，產生不同的教育方針與形式。本章節便將依循荷西、明清時期的教育面向，與教會的西式教育及社會環境，窺探花藝存有的軌跡，以助了解臺灣花藝教育發展之始末。

### 一、荷西時期的宗教教育與明清時期的儒學教育

荷西時期的教育是以安定殖民地為主要訴求的宗教教育，而明清時期所實施的則是以科舉取士為主要目的的傳統儒學教育，因而再此教育面相之下實難有花藝學習的足跡。以下便分別說明荷西與明清時期的教育方針。

#### (一)、荷西時期的宗教教育

就荷西時期而言，其行政建制相當簡單，因而教育事務均由行政長官統理，教化之責乃由教會推動。因而形成了此一時期特有的宗教教育現象。

荷蘭據臺之後，為了維持政經地位的穩固所進行的教化事業，則是以提高行政效率為主要目的，因而來臺的第三年(1627，明天啓七年)便派遣傳教士甘留

---

<sup>2</sup> 荷蘭據臺時期為1624(天啓四年)年荷蘭人自臺南鹿耳門入台，至1661(順治十八年)年鄭成功來台為止。西班牙據臺時期為1626(天啓六年)年由雞籠(今基隆)入臺，至1642年被荷蘭逐出為止。

士（1597-1647 Georgius Candidius）來臺，試圖透過宗教力量提升殖民地的安定度與經濟效益。一六三六年荷蘭人在新港社（今臺南縣新市鄉社內村）開辦學校，以土語講授歐洲宗教信仰為本位的《教義問答書》<sup>3</sup>，並兼習荷蘭語及習字。<sup>4</sup>由其受洗的蕃人多達五千餘人的成果看來，此宗教教育的成效的確非常卓著。

而西班牙所佔領的北臺灣，則以基隆為中心，淡水、臺北盆地、三貂角、宜蘭、七堵、八里等都是它的勢力範圍。西班牙人佔領臺灣的具體目的之一是傳教，因而所到之處多廣設教堂(如淡水的聖道明堡、金山的聖若翰堂、北投的聖母堂等)以傳播福音。其所編寫的《淡水語天主教理》、《淡水語辭典》便是傳播福音的教本。<sup>5</sup>

這些以佈道為實的教育內容，說明了當時的教育面向十分侷限。因而這段以鞏固領導中心、安定殖民地及傳教為目的的荷西時期，並沒有任何有關手工藝或生活美育的相關課程，更別說有花藝方面的導入與學習了。

## （二）、明清時期的儒學教育

明鄭時期，始於一六六一年（明永曆十五年；清順治十八年）鄭成功開臺至一六八三年（清康熙二十二年）鄭克塽降清為止。由於鄭成功入臺後翌年即逝於臺南，故教育的設置乃始自其子鄭經嗣位之後。一六六六年（明永曆二十年；清康熙五年）鄭經循陳永華之請，令各里社廣設學校，在降清之前的十七年裡，實際掌管學務的學院，首要的興學目的乃在培育賢士鞏固邦國，故實施的是儒家化的教育，也就是以取士為目的的傳統儒學。這時尚未設置女學，所以在僅以科考

---

<sup>3</sup> 《教義問答書》內容如下：

問：誰造天地萬物？答：上帝。問：上帝有多少位？答：一位。問：上帝法力無邊嗎？答：是。問：上帝無所不在嗎？答：是。問：上帝有兒子嗎？答：有。問：是誰？答：耶穌基督。…。請參閱林玉體，《臺灣教育史》（臺北市：文景出版社，2003），頁 16。

<sup>4</sup> 請同時參閱：

林玉體，《臺灣教育史》（臺北市：文景出版社，2003），頁 13-24。

徐南號，《臺灣教育史》（臺北市：師大書院出版，2002），頁 5-6。

汪知亭，《臺灣教育史》（臺北市：臺灣省教育廳臺灣書店出版，1959），頁 2-4。

<sup>5</sup> 請參考汪知亭，《臺灣教育史》（臺北市：臺灣省教育廳臺灣書店出版，1959），頁 1-2。



為受教目標的傳統教育之中，並無任何有關「插花」課程的跡證是預料中的事。

一六八四年（清康熙二十三年）清廷將臺灣納入清朝版圖，一八九五年（清光緒二十一年）再依《馬關條約》將臺灣割讓給日本，前後達二百一十一年之久。此一時期，臺灣雖以大中國的教育常制為依歸，但因孤懸海外，教育行政人事的派令則異於常軌。大體而言，臺灣設有府儒學、縣儒學、書院、義學、社學、民學（書房、私塾、學堂）等不同類型的學習場域，提供不同階段的學習內容，但仍是以晉升仕官階級的儒學科舉為主。直至一八八五年（清光緒十一年）劉銘傳擔任臺灣省首任巡撫兼理學政之後，才開始有所改變。他開辦西學堂、電報學堂、番學堂，試圖將臺灣原有陳腐、守舊的教育推向新的階段，其結果雖被保守派的繼任巡撫邵友濂以一概撤除作為結束，但西學的興起已在臺灣官方有了開始。

清領時期，臺灣的興學內容雖然在建省前後有所不同，但準備科舉考試仍是前二百年受教的主要目的。建省之後，兼理學政的劉銘傳，雖以國家富強、迎上西學為教育的最終目的，但新、舊之爭，使得整體環境並未能形成新式教育的搖籃，致使西式學堂未盛而衰。

而女子教育並未在提倡西學之時納入學制，學習的管道仍須經由女家自行延師設帳，「事夫」則是教育的主要目的，因而其學習內容包括三字經、昔時賢文、女倫語、孝經、閨則、列女傳等，<sup>6</sup>實為一種重貞節、柔順的婦德教育。因此，無論是以科舉為主的儒學教育或以事夫為主的婦德教育，在傳統、守舊下的清領時期，「插花」的學習並沒有開始的契機。

## 二、西式教會教育與社會環境的探究

其實早在劉銘傳開辦西學之前，教會已是西式教育中另一支不可蔑視的生力軍。雖然早期教會就學的成員以平埔族的比例偏高，學習的內容也以宗教的本屬

<sup>6</sup> 參見游鑑明，《日據時期臺灣的女子教育》（臺北市：師範大學歷史研究所出版，1988），頁19。

性質爲主，但是一八八二年（清光緒八年）出生英屬加拿大安大略省的馬偕博士（George Leslie Mackay, 1844—1901）在淡水所設立的「牛津學堂」<sup>7</sup>（Oxford College），已提供了神學以外的新式西洋教育。此外，一八八五年（清光緒十一年）由英國基督長老教會在臺南創辦的「長老教會中學」（現臺南私立長榮高級中學），其課程也涵蓋了新式教育的自然科學，與臺灣以科學爲目的的傳統儒學形成截然不同的對比。只是教會引進的新式西方教育，並無含括美育或手工藝類別的課程，且直到「淡水女學堂」與「臺南長老教女學校」（新樓女學校，今臺南私立長榮女子高級中學）的開辦，才創始了女子就學的新頁與女子技藝的教學。

「淡水女學堂」設立於一八八三年（清光緒九年），與「牛津學堂」均由馬偕博士創辦並擔任校長。一八八四年一月正式開學時，入學的四十五名女子，多數是宜蘭噶瑪蘭族的教徒。學校安排的課程分別有「讀書」、「寫字」、「算數」、「歌唱」、「地理」、「婦女技能」、「聖經歷史」和「聖經教義」等。<sup>8</sup>其中有關「婦女技能」的課程，經由校史館留存的檔案紀錄得知，其內容僅是簡單的縫紉或編織課程的安排，並無含蓋插花相關的學習。

而「臺南長老教女學校」，則在英國基督長老教會繼「長老教會中學」開辦之後，於一八八七年（清光緒十三年）成立。校方以不纏足爲主要的入學條件，年齡上並沒有太大的限制（至少八歲），課程以聖經爲主之外尚囊括了「羅馬字」、「算術」、「寫字」、「裁縫」和「刺繡」等，<sup>9</sup>與「淡水女學堂」成爲臺灣南北兩大女子教育的先河。

教會開辦女學時，多數傳統家庭的女孩仍以在家自學爲主，因而教會學校的女性成員多以平埔族爲主，因此雖然教會開啓了臺灣女子就學的新頁，但影響仍然十分有限。而「插花」因不釐屬於教會架構下的婦女技能，因此，清朝末年，

---

<sup>7</sup> 「牛津學堂」（Oxford College）又稱「理學堂大書院」。爲馬偕博士於光緒六年（1880）返回加拿大渡假之際，於故鄉牛津郡募款所建，故以故鄉郡名來命名。此校於1882年落成，課程除神學外，尚包含了地理學、天文學、臨床醫學、藥理...等，爲新式的西式教育。參見淡江中學校史網頁<http://www.tksh.tpc.edu.tw/history/history.htm>（上網日期 2007.6.12）

<sup>8</sup> 同上註。

<sup>9</sup> 參見長榮女中校史網頁 <http://www.ckgsh.tn.edu.tw/>（上網日期 2007.6.18）

臺灣雖已有公開設學的教會女校，但就花藝的啓始而言並未有任何的蛛絲馬跡。

事實上，無論是中國傳統的儒學，或是在家自學的婦學，或來自西方教會的女學，都沒有將插花含括在學習範疇之內的紀錄。因此私塾與官學，長久以來只集中了研讀儒家經典的小眾文人階級，其傳統與守舊，自明鄭時期延續至清末近兩百二十九年之久。雖然十九世紀末的教會教育，為臺灣帶來不同的內涵與方向，同時開啓了女子教育的里程，但有關女子生活美育的相關課程，並未在此階段萌芽，因而「插花」成為課程的內容，在清統領時期的臺灣，也是無所創建的。

雖然臺灣自設學以來，並沒有任何花藝相關的教育內容，但在移墾社會逐漸轉型的文治社會中，是否盛行插花？我們從花器的瓶或盆的普及與否，或許可以略窺一二。《臺灣通史》卷二十六工藝志陶製篇中記載：

鄭氏之時，諮議參軍陳永華始教民燒瓦，瓦色皆赤，故范咸有赤瓦之歌。然臺灣陶製之工，尚未大興，盤盃碗之屬多來自漳、泉，其佳者則由景德鎮，唯磚甃乃自給爾。……光緒十五年，有興化人來南，居於米市街，範土作器，以售市上，而規模甚少，未久而止。唯彰化有王陵者，善製烟斗，繪花鳥，釉彩極工，一枚售金數圓。次為臺南郡治之三玉，其法傳自江西，而王陵且能製瓶壘之器，亦極巧。惜乎！僅為玩好之物，不能與景德媲美也。<sup>10</sup>

足見臺灣在鄭氏王朝之時雖已有了燒瓦技術，但杯、碗、瓢、盆等民生用品，多數仍從泉州、漳州進口，其中較為精緻的則來自景德鎮。而清統領時期，善於陶瓷的專業人才為數極少，僅彩繪花鳥、上釉的一只烟斗，便要價數金，更遑論造價匪淺的花器與酒器了。因此我們可以論斷，花瓶、酒器類的器皿，定非民生匱乏的升斗小民所能擁有，因此若有插花的行徑，也必僅只於生活優渥的仕紳官宦階級。加以插花文化與插花教育的匱乏，插花風氣終究無法普及與發展，已是顯而易見了。

<sup>10</sup> 連雅堂，《臺灣通史》(下冊)修訂校正版(臺北市：國立編譯中華叢書編審委員會出版，1985)，頁 615-616。

## 第二節 日治時期東洋花藝的奠基與推廣

一八九五年（清光緒二十一年；日明治二十八年）四月，清廷全權代表李鴻章赴日與日本首相伊藤博文簽訂《馬關條約》，中日甲午戰爭正式劃下句點。清廷依約履行：割讓臺灣、澎湖列島和遼東半島。「條約」終止了清廷與臺灣的官方關係，日本的統領也逐步改變了臺灣教育長期以來的傳統與保守。「舊有」終結了十九世紀，也終結了清廷的統治。

《馬關條約》，宣告了臺灣殖民時代的來臨，「管訓」與「教育」再次成爲外來政權馴化與同化臺灣民眾的媒介與手段。端看臺灣的史頁，教育每每在動盪的年代發揮極致的效能，成爲民政統治的基礎。日據初期雖然僅以一學務部設於民政局之下，但土語的研究、舊有資料的蒐集、編輯日語手冊及日語教科書等工作，已自此展開。

日治初期臺灣雖然尚未訂定確切的教育方針與完整學制，但移植自日本的西式新教育，已逐步取代傳統儒學卻是不爭的事實。以「賢妻良母」爲方針的女子教育其目標與日本同出一轍，「花藝」便在此前題之下，經由學制的逐步修訂在臺灣奠下基礎，並於日後有極其良善的推廣與發展。以下便從學校教育與社會風氣推展的面向，探究東洋花藝奠基及推廣的成果。

### 一、學校教育的奠基

日本治臺後的第二年，臺灣成立了日治時期第一所女子分教場(1897.4)<sup>11</sup>：臺灣總督府國語學校第一附屬學校女子分教場(今臺北市立中山女子高級中學)。此時雖然尚未有完整的學制，但普及日語的教育目標已預設了教育初期的課程內容。而女子教育乃以培養賢妻良母為其終極目標，因此主要修習科目除了「日語」之外還有「造花」、「編織」、「裁縫」等等。這裡所謂的「造花」是指人造花的製作，乃以真實花卉為依據，透過緞帶、絹布等材料，造出各式各樣的花朵。此一課程，直至一九一九年（日大正八年）頒布「臺灣教育令」為止，均為該校主要的教學科目之一。<sup>12</sup>

事實上，第一女子分教場「造花」課程的排定，乃因隨軍來臺的木原書記夫人壽滿子(共立女子學校職業學校)<sup>13</sup>首肯擔任造花教師而得天獨厚。其他多數公學校，甚至在二戰結束時仍未將造花納入正式的學程，此等現象除了師資不足的因素之外，造花材料的高額花費亦是主要的原因之一。因此，第一女子分教場「造花」課程的排定，並非等同全臺女子學程的內容，但花藝概念已自此微微的蔓延開來。

第三高等女學校(原第一女子分教場)教師大橋捨三郎，曾在創校三十週年紀念誌上留下這段紀錄：

折角分教場が計劃されても、此の木原夫人の造花編物が無く、又吳朱氏鳳刀自(臺灣裁縫刺繡の天才的技能家)を得なかつたならば、逆もこの目的を達することは覺束なかつたでめらう。

---

<sup>11</sup> 日治時期臺灣成立的第一所女子分教場原名：臺灣總督府國語學校第一附屬學校女子分教場，成立於一八九七年，其先後更名為：臺灣總督府國語學校第三附屬學校（1898）－臺灣總督府第二附屬學校（1902）－臺灣總督府國語學校附屬女學校（1910）－臺灣公立臺北女子高等普通學校（1919）－臺北州立臺北第三高等女學校（1922）－臺灣省立臺北第二女子中學（1945）－臺北市立中山女子高級中學（1967）。請參見臺北市中山女子高級中學創校歷史網頁 <http://www.csghs.tp.edu.tw/Zhongshan/service/secu/csghs2007/csghs121.htm>（上網日期 2007.7.12）。

<sup>12</sup> 同上註，參見臺北市中山女子高級中學網頁。

<sup>13</sup> 臺北第三高等女學校同窗會學友會，《臺北第三高等女學校創立滿三十年紀念誌》，昭和八年（1933），頁 349。

元より造花なごは目的の主ではないが、副次的の物品が却つて主體より重きをなすの觀、往往にしてあるが如く、方便の學科も過度教育期に於ては、圖らざる歡迎を受けて、深窓纖足の佳人を容易に誘ひ出した事實を示してゐる。<sup>14</sup>

上述節錄顯示，分教場的課程若無精於造花的木原夫人，與善於裁縫的朱鳳刀女士是很難達成的。原來造花的課程只是過渡時期的方便學科，爾後竟成為眾所矚目的焦點，並成為足不出戶的婦女接觸教育的重要誘因，實已超出當初預設的範疇。

而另一段記述不僅再次說明木原夫人對造花課程的貢獻，亦顯示此舉不僅確立女子教育的基礎，也成為日後公學校師資培育的重要搖籃。其內容如下：

一手藝にてありながら、時機を得て校の名聲を揚げ、從つてよだ教育の無かつた本島婦人界に、女子教育の基を確立したこと、且つ此等卒業生が他日公學校へ聘用せられて、女教員の範を示したことを考へて見たならば、初期此の造花科の設置と、木原教諭の功績は多大なものとならぬ。<sup>15</sup>

顯然的，這個偶然的課程安排，推導出的師資培育架構，實為一項意外的收穫。

一九一九年依「臺灣教育令」頒佈的女子高等普通學校規則，「臺灣總督府國語學校附屬女學校」(原第一女子分教場)再次更名<sup>16</sup>，教學科目也有了部分的更動，<sup>17</sup>其中增加的「家事」課則將原有的「造花」、「刺繡」納入其中，並增添

---

<sup>14</sup> 同上註。

<sup>15</sup> 同上註，頁 350。

<sup>16</sup> 1919 年臺灣總督府國語學校附屬女學校(原第一女子分教場)再次更名為臺灣公立臺北女子高等普通學校。

<sup>17</sup> 課程中原有的「修身」、「國語」、「裁縫」、「算數」獲得了保留，但「造花」、「刺繡」、「讀書」、「習字」、「唱歌」則被刪除。另外增加的有「地理」、「歷史」、「教育」、「漢文」、「理科」、「家事」、「手藝」、「圖畫」、「音樂」、「美術」等。其中增加的「手藝」課則涵蓋了原有的刺繡與造花，另外增加了「編物」與「家事」、「手藝」課程。

請參照臺北第三高等女學校同窗會學友會，《臺北第三高等女學校創立滿三十年紀念誌》，昭和八

編物類的手藝課程。一九二二年（日大正十一年）總督府再次頒佈「新臺灣教育令」，此校再次更名為「臺北州立臺北第三高等女學校」。此時，課表雖未明訂「生花」課程，但經由圖片的紀錄，插花課程排定的具體事證已一一呈現。圖 1<sup>18</sup>則為此校第四屆的學生們上插花課時的專注神情。



圖 1 臺北州立臺北第三高等女學校第四回插花課  
摘自《棟花盛開時的回憶：日治時期畢業紀念冊展圖錄，第一冊課程篇》

圖 2 則為一九二四年創校的臺北州立基隆高等女學校，第六屆學員們的上課留影。照片中，老師與學生跪坐在「孝」字前的榻榻米教室中，或持著花材或傍著花器，屏氣凝神的面對鏡頭留下這幅照片。

---

年，頁 119-120。

<sup>18</sup> 參見姚浙生撰稿，〈課程篇〉，《棟花盛開時的回憶：日治時期畢業紀念冊展圖錄，第一冊，總論篇，課程篇》（南投市：臺灣文獻館出版，2005），頁 164。



圖2 臺北州立基隆高等女學校第六回插花課  
摘自《棟花盛開時的回憶：日治時期畢業紀念冊展圖錄，第一冊課程篇》

此外一九三一年（日昭和六年）設校的私立臺北女子高等學院、一九三六年（日昭和十一年）創校的私立愛國高等技藝女學校，及私立基隆技藝女學校，也都排有「插花」課程。<sup>19</sup>因此花藝在「新臺灣教育令」頒布後的二〇年代，被高等女學校納入教學科目之中已是不爭的事實。

一九三七年（日昭和十二年），當臺灣總督府再次修改教育法令後，「私立淡水女學校」（原「淡水女學堂」）於一九三八年（日昭和十三年）取得設立許可，插花課程也納入以「手藝及裁縫」為名的科目之中。圖3便是當時學生上插花課的情景，她們正專注的學習教師桌上示範的花藝形式。

<sup>19</sup> 游鑑明，〈日據時期臺灣的女子教育〉，收入高雄市臺灣史蹟研究中心編，《臺灣史研究暨史料發掘研討會論文集》（高雄市：臺灣史蹟研究中心出版，1987），頁230-231。





圖 3 1940 年私立淡水高等女學校插花課（淡江中學校史館提供）

圖 4 則是一九四〇年設校的「大甲家政女學校」學生們上完插花課後的留影，照片中可以看見完成的插花作品，集中在檯前的下方，學生們或坐或立於作品的兩旁，臉龐均洋溢著愉悅的表情。而右上方「貞操節義」的匾額，正具體說明著日治時期女學教育的最終目標。

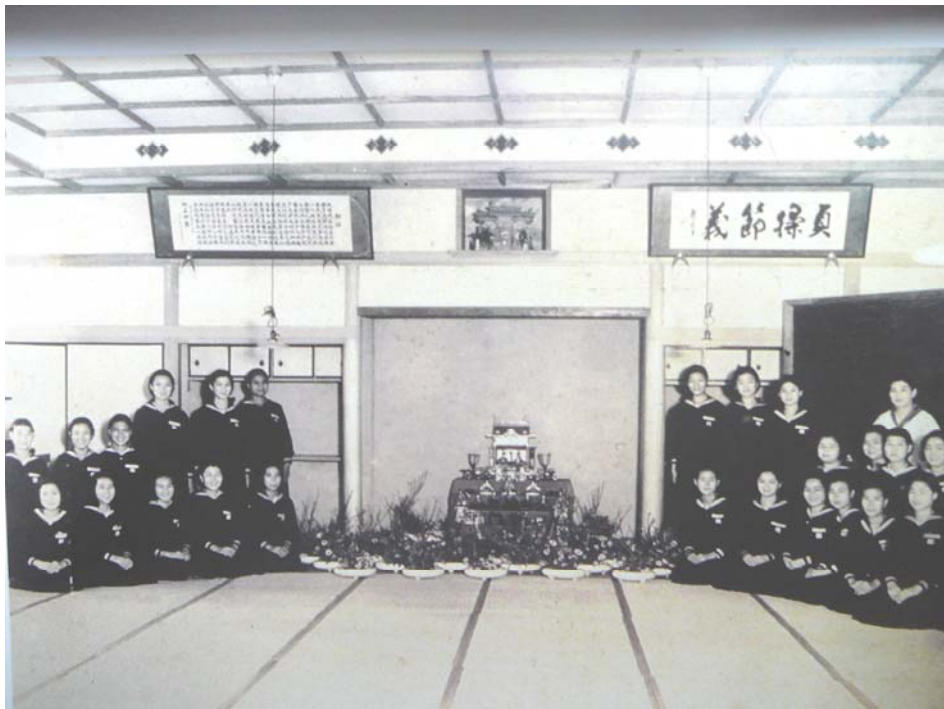


圖 4 1940 年設校的「大甲家政女學校」插花課後留影  
摘自《往日情懷：大甲老照片徵展專輯》

統整上述，再次確認了「新臺灣教育令」頒布（1922）後，自日本室町時代

開始便有系譜<sup>20</sup>紀錄的東洋花藝，已開啓了臺灣插花藝術的帷幕。其不僅締造花藝教育的史頁，對百年後的臺灣花藝發展仍具有重要的影響指標。至今，家政或園藝相關科系中的插花學程，亦是沿襲此一脈絡而來，其影響之深遠已不言可喻。

## 二、社會風氣的推展

花藝除了藉由學校的教育向下紮根之外，社會風氣的營造更是另一股足以帶動風潮的能量，其影響與教育交互作用，成爲臺灣花藝持續拓展的內在動力。我們看日治中期在臺灣坊間出現的一首臺語唸謠：

人插花，伊插草。人抱嬰，伊抱狗。人未嫁，伊先走。人坐轎，伊坐畚斗。  
人睏紅眠床，伊睏屎罌仔口。<sup>21</sup>

唸謠中，除了充滿對日本人的貶抑與嘲諷之外，從中所能探究的還有日籍人士來臺日增後所帶來的異國文化。無疑的，日人嫁娶的習俗、生活起居的習慣及對待寵物的態度，與臺灣迥異的情況，帶給多數人新奇特殊的感受。這些相異的生活文化，也使臺灣的市井商街出現了不同的樣貌。足見透過生活風尚我們見到日人因不同生活文化所引發的衝擊，但臺灣整體的近代化也有了相對的進展。

至於「人插花，伊插草」，則說明了日人所引進的日式插花，那簡潔的線條、稀疏的花朵，與臺灣民眾認知的插花，有著極大的落差。對臺灣囡仔歌有深厚研究的施福珍<sup>22</sup>先生，將這首臺灣傳統唸謠誕生的時間，界定在一九一九年到一九三七年之間，這與第二次臺灣教育令頒布（1922）後便將插花列入學校課程的時

<sup>20</sup> 「池坊立花正統系譜」：專慶－專慮－專盛－專言－專草－專來－專尊－專曙－專光－專倫－專諱－專諷－專琳－專意－專順－專鎮－專心－專存－專榮－專好－專朝－專存－專養－專好－專純－專意－專純－專弘－專定－專明－專正－專啓－專威－專永。參見池坊專永，張碧雲譯，《池坊》（臺北市：大陸書店出版，1978 二版），頁 144。

<sup>21</sup> 吳瀛濤，《臺灣諺語》（臺北市：臺灣英文出版社，1985），頁 563。

<sup>22</sup> 施福珍，1935 年生，臺灣彰化縣員林鎮人，東吳大學音樂研究所碩士。爲臺灣囡仔歌《點仔膠》、《羞羞羞》、《秀才騎馬弄弄來》等詞、曲原作者。參見施福珍，《臺灣囡仔歌一百年》（臺中市：晨星出版社，2003）。

間相互重疊，因而我們可以合理的懷疑，在臺灣花藝教育開啓之前，民眾對於插花藝術的社會觀感已逐漸樹立。

若從其他面向探究花藝推展的相關足跡，圖書的大量流通實不容被排拒在花藝推展的重要助力之外。當日本治臺之後，在廣設學校、傳習所的同時，也逐步有系統的對義學打壓，因而促使私塾所需的經、儒學用書需求逐漸成爲小眾，坊間所需要的中國文學線裝書也日漸減少。相反的，由於日治教育的推廣，島內(臺灣)日語人口逐漸普及，用書量也與日俱增，因此經營日本進口的書店也日益增多。一八九五年隨日軍來臺的村崎長旭(1870~1950)，在一八九八年所開設的「新高堂」商號，便拜教育普及之賜，由原來經營文具的小商店，逐步轉型成爲臺灣最大的「新高堂書店」<sup>23</sup>。其經營的業務範圍包括了：門市零售、批發、出版、供應各級學校教科書及總督府圖書館採購等。在營業的項目之中，雜誌的進口與販售乃爲大宗，如《婦人俱樂部》、《主婦之友》、《少女俱樂部》、《少女之友》等，<sup>24</sup>都是新高堂最暢銷的雜誌。這些以女性爲主要訴求的雜誌，內容含蓋了禮儀、美容、縫紉、家務、養育等資訊。圖5、圖6便是一九三九年(昭和十四年)四月份的《婦人俱樂部附錄》<sup>25</sup>。在此我們從中見到各流派的花道家，正透過雜誌發表「生花」、「盛花」、「投入」等各種花藝形式的表現方式與花材運用等內容。而「池坊」、「小原流」、「遠州流」、「廣山流」、「青山御流」、「真生流」、「大雅流」、「古流」、「雪洲流」、「福島流」等花藝派別，也隨著雜誌的流通使臺灣民眾廣爲知曉。

<sup>23</sup> 新高堂書店，是由1895年隨軍來臺的村崎長旭所經營，開業初期只是販售書籍、文具，兼賣運動用具、樂器類、手工藝品等的小商店。大正初年，配合臺北廳長井村大吉的市政建設，重建新樓，新高堂成爲一幢紅磚造的三層樓大店面。戰後，村崎長旭離台，1945年12月，由游彌堅派員租下，改稱「東方出版社」，至今仍是國內重要的出版社之一。參見國立中央圖書館臺灣分館入口網站：國立中央圖書館臺灣分館 > 館刊本館出版品 > 第9卷第4期 中華民國92年12月 <http://www.ntl.edu.tw/publish/publish.asp?pid=55&mkey=549> (上網日期2007.7.20)

<sup>24</sup> 請同時參照《中央圖書館館刊》第九卷第四期。陳固亭，《日本論叢》(臺北市：中華叢書編審委員會出版，1971)，頁1-11。

<sup>25</sup> 茂木茂編輯兼發行人，《婦人俱樂部第二十卷第五號附錄》，大日本雄辯會講談社，昭和十四年四月一日發行。感謝提供此書做爲研究、拍攝的臺灣臺南縣官田鄉渡頭村賴林阿金女士。賴林阿金女士1924年生，臺南縣官田鄉拔仔林村人，十七歲時下嫁同鄉渡頭村賴讀先生，婚後仍持續郵購《家庭女學講習錄》、《婦人俱樂部》等書在家自習。其愛書如金，將書完整保存至今之行徑，實屬不易。



圖 5 1939年（昭和十四年）四月  
份婦人俱樂部附錄封面



圖 6 婦人俱樂部附錄內頁

除卻雜誌之外，函授書籍也是花藝概念廣佈的共構元素之一，尤其女學的函授，不僅為忙於生活瑣事的女性，提供了在家自學的管道，同時也削減了偏遠地區的學習障礙。圖 7、圖 8 便是函授的《家庭女學講習錄》<sup>26</sup>的封面與內頁。



圖 7 家庭女學講習錄封面

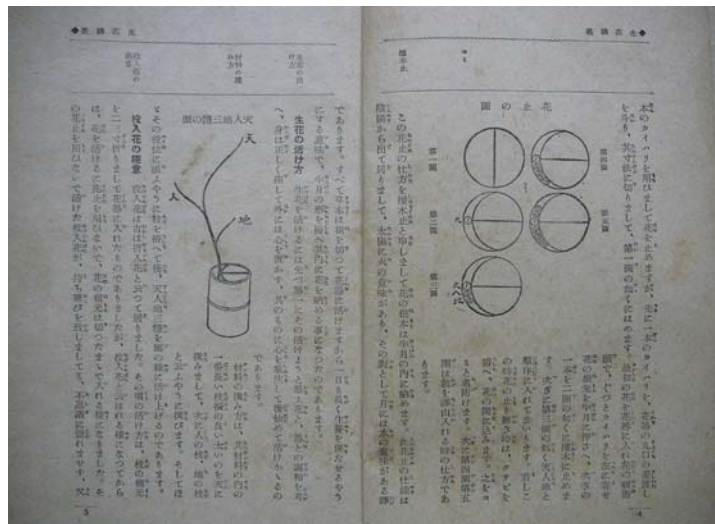


圖 8 家庭女學講習錄內頁（昭和十四年【1937】）

顯而易見的，《家庭女學講習錄》的內容多以婦德、修身、女性禮儀與生活美學為主。而書中〈花道講義〉的內容，不僅詳盡解說了春夏秋冬四季特有的花卉種類，枝役選取的方法、植物的運用、花材的處理及花藝的型式等，作品與放

<sup>26</sup> 九野連峯、早見君子述，《家庭女學講習錄》（出版地不詳：出版社不詳，昭和十四年），頁 4-5。

置空間的對應關係，亦在書中有充分的說明。足見雜誌與書籍的暢銷，對插花藝術的傳播與普及，與教育一樣扮演著功不可沒的角色。

事實上，從花藝概念的建構到花藝行為的落實，其歷程與花費的時間是難以估算的。但是，花藝文化是否透過日人的生活模式與其他管道，早於花藝教育導入臺灣倒是值得提說。

我們透過攝影的題材和內容，便不難窺探「花」在常民生活中所集聚的意涵；其佈局的著力，亦可反映及拓展其中深化的美感與價值意識。圖 9 攝於戶外的新婚照片，便清晰可見擺設在新人中央茶几上不具任何花藝形式的「盆花」，將新郎與新娘從中分成左右兩邊。雖然盆花的置入緩和了新人木訥及青澀的表情，對畫面產生了柔化的作用，但相對的也突顯了「盆花」等同新人的重要份量。



圖 9 大甲第一代街長李進興結婚照（1911）  
摘自《往日情懷：大甲老照片徵展專輯》

此外，日治時期在礦業方面有卓著成就的張聰明<sup>27</sup>先生，與其妻子合拍的紀念照(圖 10)中，張聰明中式長袍馬褂的溫文裝扮，與夫人身著高領中式上衣及長裙的搭配極為調和。由照片中景物的配置，與主人翁的社經地位研判，此幀照片極有可能是在日人經營的寫真館內所拍攝。值得注意的是置於兩人之間裝飾繁複的花臺上，已具花藝形式的提樑籃花(圖 10-1)。檢視其拍攝的一九一三年，當時「造花」課程雖已在臺灣總督府國語學校附屬女學校行之多年，但插花教育並未在臺灣正式啓動，足見插花藝術的概念在尚未納入學制之前，已透過商業模式的管道滲透在尋常百姓的生活之中。



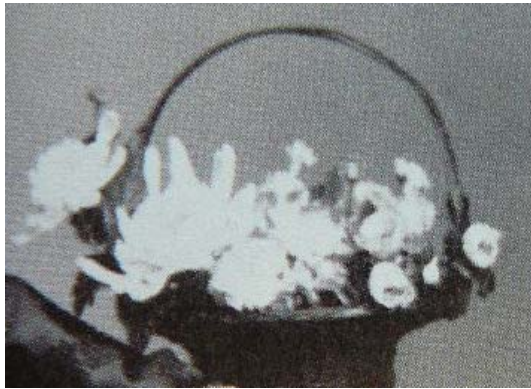
圖 10 張聰明及其夫人(約攝於 1913)  
摘自《宮前町九十番地》



圖 11 張聰明及其夫人與兒子張秀哲  
摘自《宮前町九十番地》

<sup>27</sup> 張聰明，1884 年 8 月 8 日生(明治 18 年)，本籍新竹市西門。十歲入書房，十六歲習國語(日語)速成科，十七歲在入書房漢文研究。任日本律師事務所任通譯。後開礦致富，任臺灣礦業理事、臺灣炭葉組合委員、華豐公司代表、稻江信用組合理事、臺北州稅務委員、永豐探礦公司代表；戰後初期為臺灣省煤炭工業同業公會常務理事。可同時參考張超英口述，陳柔縉執筆，《宮前町九十番地》(臺北市：時報文化出版，2006)，頁 53-54。網頁國家圖書館〈臺灣研究入口網〉臺灣人物誌(1895-1945)

<http://192.192.58.96:8080/whos2app/servlet/whois?textfield.1=%E5%BC%B5%E8%81%B0%E6%98%8E&go.x=37&go.y=8>。(上網日期 2007.9.13)



10.1 圖10 局部



圖11.1 圖11局部

張聰明的另一張家庭照(圖 11)，是與其長子張秀哲(1905 生)的合照，依張秀哲小學畢業前便被送往京都就學的年紀往回推算，此幀照片應攝於一九二〇年之前。這次張聰明換上了西式長褲、過膝大衣、蝴蝶領結，右手插腰氣宇傲人；張夫人則唯有足下的鞋子配合先生的西式服裝而有所變化，其餘則與圖 10 雷同。毫無疑問的，我們再次見到被置於畫面焦點位置的提樑籃花(圖 11-1)，只是形式與前略有不同。由寫真館的場域與籃中花種的配置看來，提樑籃花應是由造花組合而成的作品。

另外攝於二〇年代的全家福與結婚照(圖 12、13)，「盆花」同樣也被安置在畫面的中央，成為視覺的焦點，人物則或坐或立被安排在花的兩旁。



圖 12 1920 年代攝於像館的全家福 (淡江中學校史館提供)



圖 13 約攝於 1924 年的新婚照 (淡江中學校史館提供)

若將上述照片相互對照，我們可以得到這樣的結論：一、具花藝概念的插花形式，在日治前期已成為與臺灣傳統盆花並存的雙軌發展模式；二、花卉被放置



在照片構圖的焦點安排，除了呈現花卉自身的美感之外，尙有其意喻高雅的實質意涵。

我們從民生匱乏，花器一只難求的先民生活歷程，便不難體會「花卉」的存在，所彰顯的優渥生活與高雅格調的社會意涵。因而日人治臺後流行於領導階層的插花，便更加凸顯了上流社會的隱喻。前國立歷史博物館館長黃永川，在〈從花藝發展看百年來民間藝術生活〉中，便曾論及日治時期臺日兩地的花藝交流，是屬於士紳官宦階層的雅事（參見第一章第二節）。因此，「花」在社會結構中具有高貴、雅致與生活無虞的喻意。因而許多重要的場合，必透過「花」的隱喻來滿足自我社會地位與生活情境的追求，而對多數終日繁忙於生計的市井小民而言，則更是其嚮往的目標，透過上述的攝影作品我們即可嗅出這樣的企圖。當然，臺灣從傳統盆花形式過渡到日人所引進的東洋花藝的漸進歷程，也在其中顯露一二。

統整上述：諺謠，陳述了社會現象的部分事實；圖書的流通，反應社會需求的直接發展；而照片，則拼湊出足以佐證的影像紀錄。因而統合諺謠、圖書與攝影等線索，我們得知臺灣在花藝概念原本薄弱的景況中，除了透過學校教育的強制學習逐漸奠下基礎之外，社會風氣的引導也對插花藝術起了實質且直接的影響。花藝，便如此的在大環境的薰染下，逐步奠下不可撼動的基石。對日本，這是殖民的成就；對臺灣，則是花藝里程的開啓，悠揚且深遠的啓動了臺灣的花藝之路。

### 第三節 花道精神的傳遞

大正三年，《專敬流生花のしをり》書中提及插花有十種美德(生花十德)，即：「高位賤交、無意他念、不語獨樂、草木名智、眾人愛敬、席上常香、朝暮風流、諸惡離別、精魂養性、神佛拜像。」<sup>28</sup>此外大正六年，園誠甫的《圖式解說盛花投入花之栞》中亦有生花十德的記述：「三寶守護、善人值偶、自他愛敬、神佛迎影、無友慰樂、座中莊嚴、邪惡降伏、賓客賞翫、德性涵養、息災延命。」<sup>29</sup>雖然兩書中的十德內容並不全然相同，但是，跳脫純觀賞的審美性價值取向，而趨於精神思維的實質內涵已從中略顯一二。因而，花藝形式透過枝體長短、角度之傾斜變化所呈現的美感背後，實以心靈、情感的昇華與淨化為其重要目的。以此，與生命同質同構的花藝思維，正是花道所要表達的極至境界。當觀賞者為花間營造而出的具體美感有所讚嘆之時，提振精神本質的內在性靈，正與外在形式互為襯稱，共構出形質一體的插花藝術。

因而，透過花藝的形式，探討蘊含其中的內在思維，以助了解日本花道的藝術特徵，正是本章節所要探討的內容。此外，在二次大戰的烽煙漫火中，當日本在太平洋戰爭漸趨劣勢之後，藉花道所傳遞的皇民思想亦是本文探究的重點之一。

#### 一、花藝形式中的內在思維

西川一草亭在《日本の生花》中，將東洋花藝的發展分為六期，即十五世紀東山時代、十六世紀桃山時代、十七世紀德川初期、十八世紀德川中期、十九世紀德川末期與二十世紀現代等六個階段。<sup>30</sup>而日本接收臺灣時，則是屬於十九世

<sup>28</sup> 參見專敬流花道獎勵會編，《專敬流生花のしをり》(東京市：研文館出版，大正三年【1914】)，頁 4-6。

<sup>29</sup> 園誠甫在《圖式解說盛花投入花之栞》中，對生花十德有另一說法，即：「高賤無差、無意他念、閑靜獨樂、艸木之名、眾人敬愛、席上常芳、朝暮風雅、諸惡離別、精魂修養、神佛虔拜。」此外松平宗園《花の生け方》中亦有生花十德的記述：「平等無差別、無意他念、不語獨樂、草木知名、眾人愛敬、席上常香、諸惡離別、精魂養生、朝暮風流、神佛拜像。」請同時參考園誠甫，《圖式解說盛花投入花之栞》(出版地不詳：出版社不詳，出版年不詳)，頁 6、8；松平宗園，《花の生け方》(東京市：實業之日本社出版，大正十二年【1923】)，頁 90-91。

<sup>30</sup> 西川一草亭將日本生花分為六期，分別為：

紀德川末期的第五期，也就是講究天、地、人法則的花藝時期。雖然二十世紀東洋花藝乃因西潮東漸有了顯著的改變，但德川末期以天地人爲底蘊的花藝形式，仍舊在二十世紀初持續蔓延，直至二次戰後才有明確的變化。

歸屬十九世紀東洋花藝第五期的天地人的概念，實出自周易陰陽起源的學說。我們從大正十年根來春常齋的《諸流秘傳花の生け方》〈生花中傳奧傳秘訣の部〉所提及的花道根源，便可略探一二，其內容爲：「易繫辭曰、易有太極是生酌義、曰兩義生四象と云ふ、是花道の根元にして、陰陽いまたあかれざるさまを混沌とも太極とも名稱す紀の貫之の歌に」<sup>31</sup>。此外，昭和二年梓本乙吉編的《生花秘密極傳》，開宗明義亦提說了生花根源起於陰陽的說法(見第一章第三節)。

周易繫辭上傳第五章句首便道出：「一陰一陽之謂道」<sup>32</sup>匯歸萬物的深宏義理。繫辭下傳第十章則曰：「易之爲書也，廣大悉備，有天道焉，有人道焉，有地道焉，兼三才而兩之，故六。六者，非它也，三才之道也。」<sup>33</sup>易經說卦傳第二章亦云：「是以立天之道，曰陰與陽；立地之道，曰柔與剛；立人之道，曰仁與義。兼三才而兩之，故易六畫而成卦。分陰分陽，迭用柔剛，故易六位而成章。」<sup>34</sup>於此，三才乃指天道、地道、人道。足知，生花起於陰陽之根源，乃是東洋花藝整體法度軌轍的本源。而透過三才與五行(金、木、水、火、土)的概念，所體現的花藝型式其內在思維與中國哲學思想實如出一轍。

對於「天」「地」的說法，成於西漢中期的《周髀算經》有如下的紀錄：「圓

---

第一期：十五世紀東山時代，立花拋入の並用時代。

第二期：十六世紀桃山時代，拋入の全勝時代。

第三期：十七世紀德川初期，立花が貴族の遊戯として流行したる時代。

第四期：十八世紀德川中期，拋入が民間の遊戯として流行したる時代。

第五期：十九世紀德川末期，天地人の生花の流行したる時代。

第六期：二十世紀現代，新拋入(文人生)の時代。

請參照西川一草亭，《日本の生花》(東京市：河原書店出版，昭和十六年【1941】)，頁23。

<sup>31</sup> 根來春常齋，《諸流秘傳花の生け方》(大阪市：松雲堂出版，大正十年【1921】)，頁百八十二(按原頁數標示)。

<sup>32</sup> 利大出版社編，《易經集註》(臺北市：利大出版社，1987)，頁95。

<sup>33</sup> 同上註，頁113。

<sup>34</sup> 同上註，頁115。

方者，天地之形，陰陽之數。然則，周公之所問天地也。」<sup>35</sup>以此可知「天圓地方」自古便是中國人對天地的概念，亦為東洋花藝中形式結構的底蘊，花藝表現則順應此理，彰顯天地間的造化與變易。圖 14 便摘自《諸流研究花道と茶道》中天圓地方的合形圖。

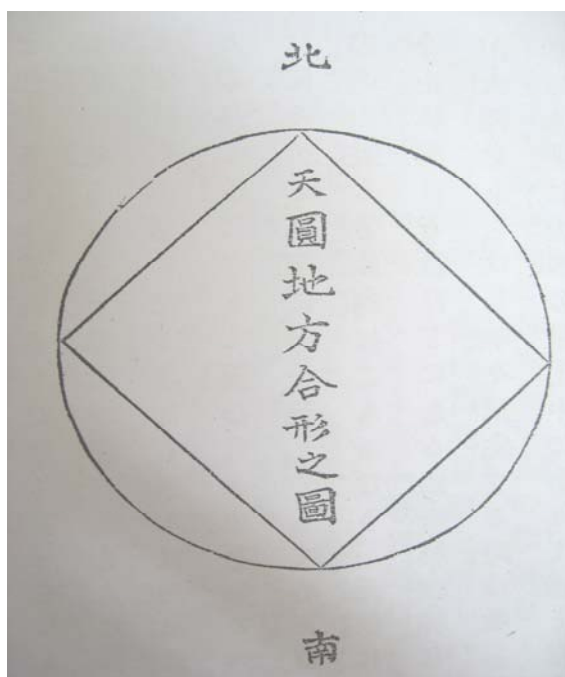


圖 14 天圓地方合形圖  
摘自《諸流研究花道と茶道》

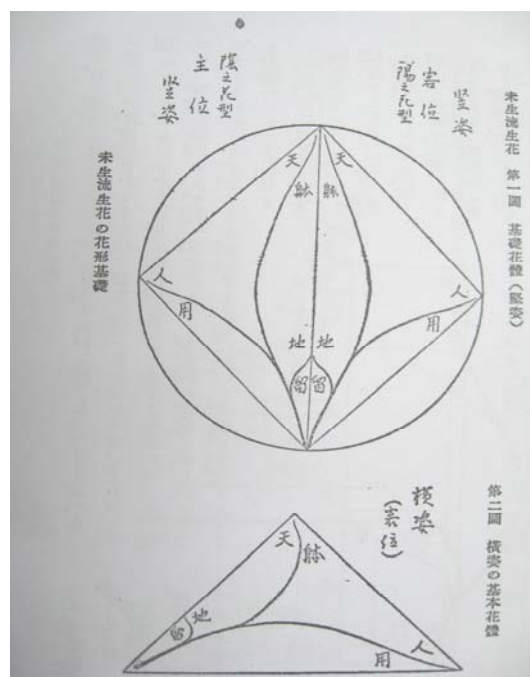


圖 15 以天地人為枝役的豎式與橫式花形  
摘自《現代花道全集 2》

而「人」立於天地之間，載天而履地，與「天」「地」共構成天地人三才，東洋花藝便將此三才轉換成形式中的三支主要枝役，其中最高者為天，最低者為地，而居中之枝役則為人，如圖 15 所示。

再則，圖 16、17 亦為以天、地、人構成主要枝役的花形，此種花形雖然盛行於十九世紀德川末期，但二次大戰結束前的二十世紀仍奉此為圭臬，直至人本精神高漲的二次戰後，代表最高枝役的「天」方才有了不同的詮釋角度。<sup>36</sup>

<sup>35</sup> 唐·李籍撰，《周髀算經》，收入《文淵閣四庫全書》(上海市：上海古籍出版社，2003)，頁 786-5。

<sup>36</sup> 二次戰後池坊花道便將原代表「天」的最高枝役，詮釋為意志高昂的「人」。池坊專永於一九七七年出版的《池坊》一書，對天、地、人的枝役便有有如下的記述：「一枝『天』，伸展在寬闊的空間，一枝『地』，低低的表現的形態，一枝『人』突出的意志，表現出真實的現象，這就是天(副)、地(體)、人(真)的配合。三個主枝真、副、體長短的關係，是由七、五、三的比率構成的。」也就是說天、地、人的比例是五、三、七。顯然的，這與德川末期以「天」為最高枝役的花藝概念全然不同。矗立於天地之間的如「人」意志，昂首挺立的姿態正說明了二次戰後的日本，

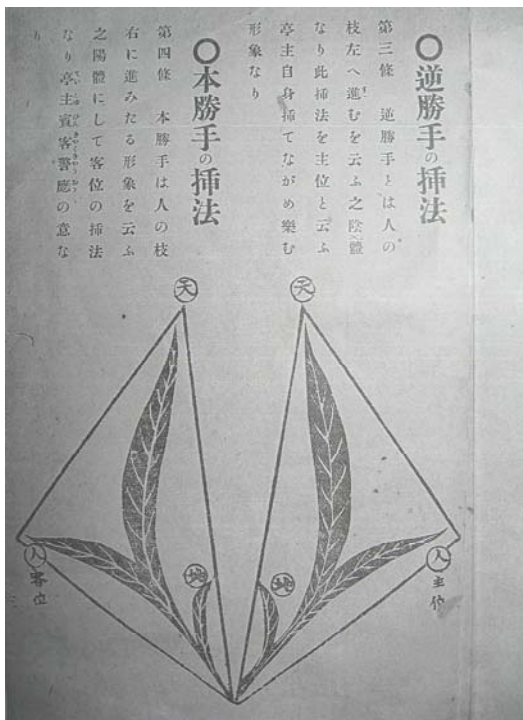


圖 16 代表天地人枝役的花藝型式  
摘自《諸流秘傳花の生け方》

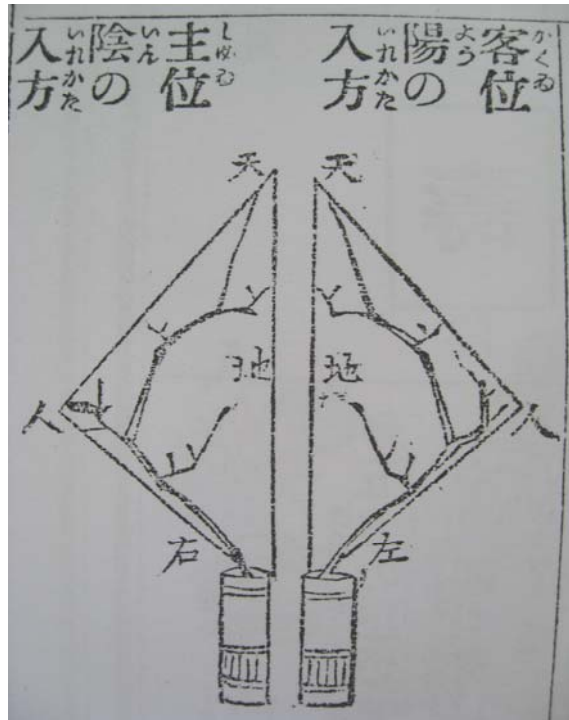


圖 17 代表天地人枝役的花藝型式  
摘自《生花秘密極傳》

對天、地、人三才，《諸流秘傳花の生け方》〈生花中傳奧傳秘訣の部〉亦做了如下的說明：

天地人を三才とも三極とも云ふ、花の形には此三才を備へざれば、生花とは云ふべからず、是當流のみならず、万流皆此規矩に則るなり、天は則ち正心陽の枝なり、地は根めしめ收りの陰の枝なり、流しは則ち人なり、天地の中に有つて上下に通じて一体となり、心の流し根しめに三才を備ふる故に陰陽五行は自然ともり<sup>37</sup>

此文闡明的即是插花順應天地人三才變化的應對法則，及通達陰陽五行剛柔有體的自然造化；且在創生萬物的天地之間貫通天人物我，達到天人合一的內在精神境界。因而儘管枝役之長短、高低、遠近各異，透過以陰陽迭運、仁義相濟、剛柔相

在經歷政治、生活型態重大變革之後，「人」的位階也有了與前不同的改變。如崇天儀式的花藝美學，在二十世紀的戰後打破了「天」的神聖境域，以「人」為本的花藝美學於戰後奠下了不同的內在思維。此種改變與二次戰後裕仁天皇發表「人間宣言」，否定天皇的神聖性亦有相當的運動關係。

<sup>37</sup> 根來春常齋，《諸流秘傳花の生け方》(大阪市：松雲堂出版，大正十年【1921】)，頁百八十五~百八十六(按原頁數標示)。

推的外在花體，其所創造與承續的正是周易闡述宇宙自然陰陽和合的具體生機。

足見天地人三才正是十九世紀東洋花藝所有派別的形式中，構成不等邊三角形的三支主要枝役的立基根源。雖然構成花藝形式的枝役，於各流派中各有不同的稱謂，<sup>38</sup>但其立基思維出自周易，正說明了東洋的花道思維，源於大中華哲學範疇的事實。天地造化、陰陽變化的理律從中一覽無遺。

除了陰陽、三才之外，「五行」亦為東洋花藝中重要的內涵之一。董仲舒在《春秋繁露·五行相生》篇中曰：「天地之氣，合而為一，分為陰陽，判為四時，列為五行。」<sup>39</sup>此外，〈五行之義〉篇亦云：

天有五行：一曰木，二曰火，三曰土，四曰金，五曰水。木，五行之始也；水，五行之終也；土，五行之中也。此其天次之序也。……是故木居東方而主春氣，火居南方而主夏氣，金居西方而主秋氣，水居北方而主冬氣。……土居中央，為之天潤。土者，天之股肱也。其德茂美，不可名以一時之事，故五行而四時者。土兼之也。<sup>40</sup>

以此，陰陽五行中的「五行」，乃指代表四季主的「土」與代表春、夏、秋、冬四季(即所謂的少陽、大陽、少陰、大陰 四象)的「木」、「火」、「金」、「水」合稱之，而若以方位而言則各代表中、東、南、西、北各方。圖 18<sup>41</sup>即為未生流的五行位配置圖。

<sup>38</sup> 各花藝流派的枝役名稱分別為：池坊：真、副、體。小原流：主、副、客。草月流：真、副、控。未生流：體、用、副。宏道流：真、流、留。遠山流：真位、相位、載位。相阿彌正流：體、用、留。古流：真、流、受。龍生派：真、副、體。遠州流：真、受、止。雪州流：真、行、草。石州流：真、受、留。美笑流：真、副、止。

<sup>39</sup> 漢·董仲舒，《春秋繁露》，收入清·于敏中編《四庫全書薈要》(北京市：吉林人民出版社，2000)，頁 405-406。

<sup>40</sup> 同上註，頁 390-391。

<sup>41</sup> 請參照角谷綠三編纂，《現代花道全集 2》(東京市：春秋社出版，昭和六年【1931】)，頁 11。

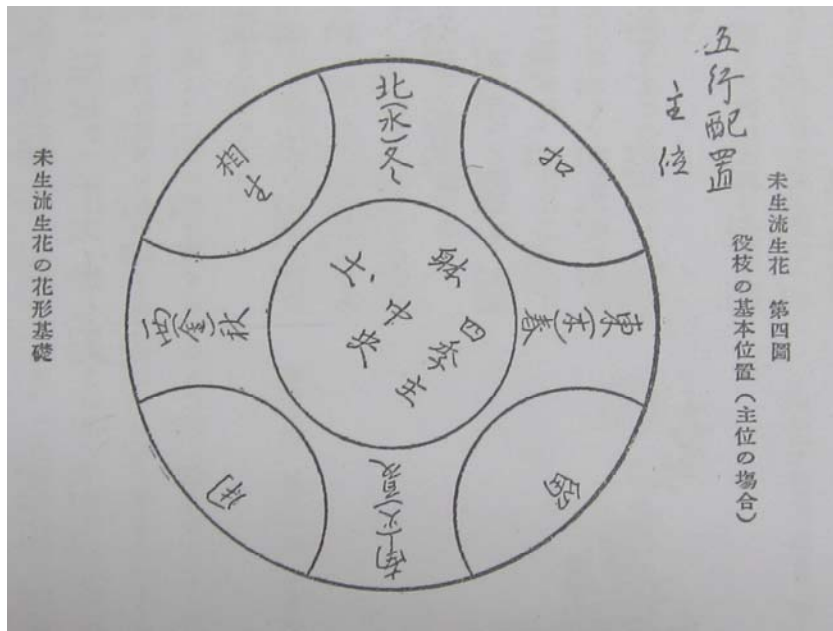


圖 18 花藝五行配置圖，摘自《現代花道全集 2》

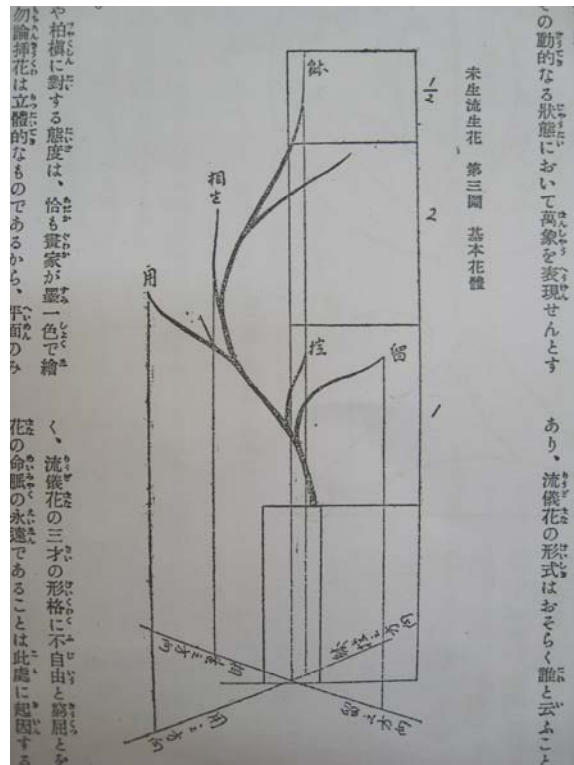


圖 19 未生流生花的五行花體  
摘自《現代花道全集 2》

未生流乃由未生齋一甫(1761-1824)於文化年間(1804-1817)創立於大阪，此流派在臺灣雖然亦有傳承，但是仍不及池坊、小原流等大宗。而其五行花體乃源於天地人三才(體、用、留)的基本花型，由名為「體」、「用」、「留」、「相生」、「控」

等五支主要枝役所組合而成。「體」爲此基本構成的最高枝役，中間枝乃爲「用」，最低枝則爲「留」。於「留」的相反方向「體」與「用」之間插入「相生」，再於「用」的相反方向「體」與「留」之間插入「控」，便架構出五行格的花體，如圖 19 所示。

《諸流秘傳花の生け方》對五行之事亦有如下記述：

この五体を備へたるを云ふ、正花とは正心の事なり、太陽の火徳を稱し夏とす、令は正花を添たる枝なり、則ち小陽として春なり、故に木徳を備ふ、次に通用は流しの枝なり、主位客應の禮に通して用ゆるの各目とするなり、此枝中央にありて土徳を備へ、四季にしては土用の如く、正花令體留の四所に縁をつづくなり、體は陰の初めて生ずるなり、故に胴より根しめの先なる枝なり則ち秋にかたどり金徳を備へ小陰なり、留は花葉の收まる所、則冬にかたどる大陰なり、故に水徳を備へ三才の花形を大瓶に生る時は、この五行の規矩を用ゆべし。<sup>42</sup>

上述內容乃是明惠上人對五行花體所作的註解，也是德川時代花道大師將形上思維轉換成具體法度的實證之一。足見花道家在整體空間的美感考量下，其所精心構思與實踐的是陰陽及「天」、「地」、「人」三才與五行的深宏義理。這是天人合德的形上哲學，透過生生之德相互創發的人文理想，所展演而出的花藝形式，亦是將東方宇宙萬有之律理的抽象哲學，轉換成觀修人道的具體法門。其所架構的不僅是宇宙生命和諧統一的具體實踐之外，亦是花道家具體實現生命哲學的準則之一。

---

<sup>42</sup> 根來春常齋，《諸流秘傳花の生け方》(大阪市：松雲堂出版，大正十年【1921】)，頁百八十七~百八十八(按原頁數標示)。



## 二、《華道訓》的皇民精神

《華道訓》一書，是在烽煙漫火依舊的一九四三年(昭和十八年)由全日本華道協會共同制定出版。書中除了說明花道淵源之外，國民的民族思想與生活根本的實踐，則是此書所要傳遞的重點。華道協會在其序中便言明：

大東亞戰爭完遂途上に、初めて華道の理念と思想とが確立した。戦争と華道、民族思想としての華道、生活としての華道等等我々の責務は益益重い。本訓を實踐躬行以て自らを錬成し、華道家の義務遂行に邁進することこそ唯一の奉公の道と信する。<sup>43</sup>

足見，大東亞戰爭即將完成之際，透過《華道訓》所確立的華道理念與思想，正迫切的意欲成爲花道家唯一實踐躬行並練就自我的奉公法則。

所謂「大東亞戰爭」是日本以解放大東亞爲口號的一場戰爭。就日本評論家鶴見俊輔<sup>44</sup>的說法，將日本向美、英、荷宣戰命名爲「大東亞戰爭」的理由是，它足以含括日本與中國之間所持續進行的戰爭狀態。<sup>45</sup>

事實上，中國與日本的關係在十九世紀末至二十世紀初，幾乎顛覆了過往中日之間的依存關係。甲午戰後的賠款、割讓與持續的爭戰，更彰顯了兩國衝突的張力。顯然地，日本廢除鎖國政策大開門戶之後，新觀點與新政策的確使日本獲得了東亞制高點的先機。

儘管二次大戰期間，日本本土不乏反對天皇制度及反對殖民主義的聲浪，但是，在一九三三年日本共產黨精英發表支持日本國策<sup>46</sup>之後，便統合了多數個人

<sup>43</sup> 全日本華道協會編，《華道訓》(東京市：中文館出版，昭和十八年【1943】)，頁1。

<sup>44</sup> 鶴見俊輔，1922年生於日本東京，1942年畢業於美國哈佛大學哲學系，1946年主導創刊《思想之科學》雜誌。1960年代參與反越戰運動，1990年代參加慰安婦求償運動，2004年則與大江健三郎等人組成「九條會」，反對日本右派團體修改憲法第九條。著有《美國哲學》、《柳宗悅》、《邊際藝術論》、《戰後日本的大眾文化史》、《鶴見俊輔集》等書。

<sup>45</sup> 請參照鶴見俊輔著，邱振瑞譯，《戰爭時期日本精神史》(臺北市：行人出版社，2008)，頁77。

<sup>46</sup> 此時的國策乃指以天皇家系爲信仰核心的概念，即貫徹戰爭的既定政策。1933年日本共產黨員佐野學與鍋山貞親，發表了放棄反天皇制度及反殖民主義的共同聲明之後，此一政策更獲得多數人的支持。日本戰後重要的評論家鶴見俊輔將此行動稱之爲「轉向」。參照鶴見俊輔著，邱振瑞譯，《戰爭時期日本精神史》(臺北市：行人出版社，2008)，頁77。

及個人所屬集團的思想。以致，臺灣、朝鮮、千島群島、庫頁島和南洋群島的人民，在「解放大東亞」為口號的戰爭中，全然被納入日本的支配之下，此一事實實是以鞏固日本明治維新之後的天皇政體的偏頗目的，為整體事件的思想主軸。

因而《華道訓》便是以維護天皇國體為概念的產物之一。其源起乃始自一九四〇年日本本土發動的「大政翼贊」運動，這是一個以尋求各種執業的日本人，貫徹政府堅定爭戰的既定國策為目的的運動。零星的反戰情緒，被淹沒在建設大東亞共榮圈的偉大綱領之中，因此，在「大政翼贊會」所建構的動員體系下，接踵而至的是各殖民地的響應配合，如朝鮮的「國民總力聯盟」，關東的「興亞奉公聯盟」等。作為日本大政翼贊會從屬機關的臺灣「皇民奉公會」，亦於一九四一年的四月成立。這些組織均以合理化動員殖民地人民，積極為國(日本)奉獻心力為主要目的。而振作國民精神與涵養國民情操，增強戰力、慰問皇軍以及資材的斡旋等等，均為奉公會具體從事的內容。

質言之，為了鞏固日本對外爭戰的合理性、激發戰意與成為戰地堅強的後援體系，日本本土與各殖民地均透過嚴密的組織結構，以實踐決戰生活與強化勤勞態度為皇民應盡的義務。因此「文學報國會」(日本 1941.12.24)、「臺灣文學奉公會」(1943.4.29)、「臺灣美術奉公會」(1943.5.5)均肩負起精神動員的工作。其中文學報國會擔負皇道文化的宣揚，更成為決戰體系的重要支脈。這點我們從《華道訓》中的部分序言可再窺探一二：

さきに本協會結成されるや華道訓制定の議が起り、幾度か想を練り、案をたてたがその制定意義の餘りに重大なるに鑑み、到底我々の手に負へないと思はれた。然るに圖らずも文學報國會企畫部長福田清人先生が「文學報國會の事業として引受けた」と絶大な御好意を寄せられ、制定委員として九米政雄・鹽田良平・九松潜一・藤田徳太郎の四先生に委嘱されて御執筆下さることになった昭和十七年八月であつた。<sup>47</sup>

<sup>47</sup> 全日本華道協會編，《華道訓》(東京市：中文館出版，昭和十八年【1943】)，頁1。

在此文中所提及的九米政雄先生，當時正擔任日本文學報國會的常務理事，因而由他出任《華道訓》的重要制定委員之一，即可明顯看出文學報國會從中介入的深刻鑿痕。事實上，日本文學報國會成立的主要目的之一，便是整合文學界的行動與思想，使其成爲易於箝制的一元組織，因此「華道」成爲國家總動員之下的一份子，也就不足爲奇了。

《華道訓》書中，將〈華道ハ國土ノ自然ヲ表現ス〉、〈華道ハ國民精神ノ象徵ナリ〉、〈華道ハ國民生活ノ根本ナリ〉等章節安排於首要華道淵源之後，便明確的彰顯了國家與國民精神，在書中的重要份量。其中〈華道ハ國土ノ自然ヲ表現ス〉便提及：

この國土を擁しまするために、日本に於いては暴ぶる神も坐しましたが、自然に和らぎ皇化にうるほひ、まつろはぬ醜草もいつしか大君の御稜威を稱へ奉る民草と變じたのであります。<sup>48</sup>

這段文字訴說的是，日本正面臨著敵軍的環伺，爲了得以統整國土，人們只要接受皇化的恩澤，即使未受教化的賤民（醜草），亦能成爲頌揚天皇威光的皇民了。因而「人人應爲維護天皇的大和民族而努力，以使自己能從草民躍升爲榮耀的皇民」實是這段內容的主要宗旨。就往常的花藝專書而言，這樣的論點是絕不會出現的，而今插花藝術在擁護天皇的風潮中成爲媒介與工具，並在強調皇民精神的同時，勸誘百姓挺身實踐，箇中花道精神的純粹性實已蕩然無存。

而〈華道ハ國民精神ノ象徵ナリ〉的篇幅，則是藉由各節氣的花卉，呼籲國民以其精神爲自我實踐的目標，如：

春にさきがけて咲く梅の花の凜凜しい、しかも真白な潔い様子を見れば、その梅の花を好愛するわが國民の間には、梅花に象徵せられた國民精神が自然に存在することも知られるでありませう。<sup>49</sup>

<sup>48</sup> 全日本華道協會編，《華道訓》（東京市：中文館出版，昭和十八年【1943】），頁 16。

<sup>49</sup> 同上註，頁 28。

此文中以迎春傲雪潔白的梅花，象徵國民的精神，即隱喻國民應具備不畏霜雪的崇高獨特品格，便是一例。

此外，在萬木蕭疏，群芳凋謝的秋天，傲然獨放的菊花，亦成爲國民精神的重要象徵。其剛毅、堅貞、無畏即爲國民精神的內在隱喻，其部分篇幅如下：

秋の氣分を漂はせる菊花が、皇室の御紋章として、わが國民の最も尊び奉るところであり、黄金色の氣高い菊の花にも、國民精神の中心となる生命が宿つてゐることをさとするわけです。<sup>50</sup>

事實上，在十二世紀的日本，「菊」早已成爲皇室的專屬紋章，「十六瓣八重表菊紋」不僅彰顯皇家的特殊身分，更代表天皇的傳承與尊榮，因而氣宇優雅而尊貴的金黃色菊花，便成爲國民擁護天皇的精神表徵。以此，花道中菊花的運用，正象徵著皇民對天皇的臣服，與無以倫比的擁戴。顯然的，《華道訓》正企圖透過早已構成社會意義的符號系統，將「菊花」轉化成代表皇室「十六瓣八重表菊紋」的意象符號，使長期以來不言可喻的歷史性文化，透過內在意涵的召喚，形構成出天皇恩澤皇民，皇民臣服天威的意象。

因此，除卻代表皇室的菊花之外，各家氏的紋飾亦成爲召喚皇民精神的符號，如豐臣家的五七桐、德川家的三葉葵、吉野家的櫻花、菅原家的梅花等等。其實，日本的家徽除了植物之外，尚囊括動物、器物、天象、幾何紋樣、文字等等。<sup>51</sup>《華道訓》特意將代表家氏的植物紋飾作爲提振國民精神的象徵，除了考量花道的屬性之外，重要的是以此彰顯團結與歸屬的精神象徵。我們從下列的一段文字便可透析此一意圖：

<sup>50</sup> 全日本華道協會編，《華道訓》（東京市：中文館出版，昭和十八年【1943】），頁29。

<sup>51</sup> 這些以動物、器物、天象、幾何圖形或文字等紋樣代表家族的圖案，如動物類的鳳凰、鹿、鶴、鷹、雁、鳩、雀、龜、蝶等。器物類的鈴、弓箭、刀劍、鍬、團扇、扇、網、環、矢等。天象類的：日月、星辰、波浪、雲霞等。及包括各種直線、曲線圖案與繪畫紋樣的幾何圖形。及具有吉祥含意的百、萬、月、水、天、山、川、林、上、中、加、吉、巴、卍、長、福、井等筆畫簡明端整的文字。

この御紋章を始め奉り、わが國民の生活や精神に甚だ關係の深い紋章に、花から出たものが多いことは、皆さんもよく知つてゐることと思ひます。菊、桐を始め、葵、藤、澤瀉、龍膽、梅、牡丹、橘、笹、柊、櫻、山吹、銀杏、蔦、楓、枇杷、その他、種種のものに及んでゐて、その尊み重んじたものや、又、家、氏の分れなどが知られます。」<sup>52</sup>

故而，我們足以了解文學報國會爲了鞏固太陽神直系後裔的「明神」(現人神天皇)的理念，透過當時各項符合社會功能意識形態的方式，促使原本反映與再現生命哲學的華道，陷入交織著擁護天皇意志，與實踐改造社會能量的多重意義與關係的複雜結構之中。

由太平洋戰爭徹底潰敗的事實，與「現人神」裕仁天皇發表「人間宣言」<sup>53</sup>的結果看來，儘管文學報國會集中且有系統的表述皇室的意欲，並從統治者的角度直接制約駕馭各領域，以作爲政治的輔助工具，促使愛國思想凌駕於戰爭的殘酷現實之上，但此功利性的做法，仍無法扭轉日本漸趨頹勢的事實。

今日當我們回顧臺灣的花藝歷程，日治時期方才導入的東洋花藝於百年後的今日仍對臺灣具有深廣的影響，當然昭和年間政治性的道德教化已無從隱身其中，審美性與哲學思維的再次回歸，說明了插花藝術的純粹性。而這段爲擁護皇室所特殊營造的華道生活與精神，除了描繪當時非比尋常的特殊策略之外，亦成爲「華道」爲太平洋戰爭所存有的一段獨特經歷。

---

<sup>52</sup> 全日本華道協會編，《華道訓》(東京市：中文館出版，昭和十八年【1943】)，頁29。

<sup>53</sup> 「人間宣言」是裕仁天皇於太平洋戰爭失敗後，於一九四六年元旦在美國的脅迫之下所做的公開談話。其內容主旨乃在否定天皇的神聖性，打破天皇即神的迷思。文中天皇承認自己是平凡的人，會生兒育女並犯凡人會犯的錯誤。此番談話促使日本人民漸從封建的迷思中認清現實。

## 小結 花藝教育的奠基

就花道而言，《華道訓》一書的誕生，實為插花藝術的外一章，當然太平洋戰爭的結束，亦意味著花藝純粹性的回歸，而臺灣花藝起始的探究亦得回歸於教育功能的薰陶與洗禮了。

如前所言，臺灣教育的論述場域，一直以來都無法跳脫政治從中扮演的介面角色。雖然日治時期以階段性的方式，逐步將西式新教育移植至臺灣，但是實用性與目的性，事實上全然主導著臺籍學生受教的方向。而女子教育則更在日本守舊的框架中形構而成，因此移植自日本經驗的女子教育，雖然擁有開啓臺灣女子教育新頁的美名，但是，卻是以傳統守舊的婦德為標的。

回顧日本島內的女子新式教育，雖然在明治初年便已經著手進行，但是事實上卻長期陷溺於男性的附屬地位，二次戰後才在美國教育使節團的強烈干預之下，將振興女子教育的原案更改為男女共學，並將條文列入教育基本法中。<sup>54</sup> 可知日本新式的女子教育雖然導源自西方，但實質卻是整體建構在傳統守舊的模式當中。或許正如日本近代傑出的啓蒙思想家及教育家福澤諭吉（1835~1901）所說，在學習與吸收外國先進文明之時，必須結合國家具體情況「取捨適宜」，切不可全盤效法。<sup>55</sup> 故男尊女卑的封建思想，依舊支配並左右著日本女子教育的走向，因而其整體範疇不脫國家主義與賢妻良母的培養。因此甲午戰後，日本當局為了教化臺灣民眾，所逐步實施的女子教育，事實上並無法跳脫原產地(日本)的範疇。

誠如美國新行爲主義心理學家史金納（Burrhus Frederic Skinner，1904~1990）認為的：「教育就是控制」。透過教育的「強化」過程，可以塑化人們的思想與行爲。<sup>56</sup> 對臺灣而言，外來的統治者，便透過包裝於教育之下的同化企圖，以達到

<sup>54</sup> 請參照李園會，《日本的教育基本法》（臺北市：合計出版社，1999），頁 145-150。

<sup>55</sup> 趙祥麟主編，《外國教育家評傳》（三）（臺北市：桂冠出版社，1995），頁 15。

<sup>56</sup> 同上註，頁 490。

塑化的目的。因此，「插花」便成為以賢妻良母為訴求的構件之一。而當「教育」為了同化與政令，正式成為一種制度之後，廣設的學校，便成為插花藝術的培養皿，有效的孕育著主政者的意圖。

由「學校教育」居中銜接「家庭教育」與「社會教育」的面向來看，當花藝以學校為中繼站，便自然的與自身、家庭與社會結構產生依賴、矛盾、衝突、合作、妥協、讓步等複雜的交互作用。當花藝由被動學習成為主動學習的對象時，便獲得了表面結構背後的實質存在。因此戰後，臺灣雖然再次易主，改變了教育的方針，但是花藝卻仍能在家政的相關科系之中，保有重要的地位，並使校外的社團活力，更積極主動的超越校園內的制式學習，便說明了其中介角色的作用力度。換言之，教育政策影響教育發展的方向，同時也順應著社會發展的趨勢，因此「花藝」在教育與社會所形成的緊密關係之中，在校園內完成了向下扎根的工作，而社會環境則給予往上發展的空間。「教育」在其間所扮演的確是不可撼動的基石角色。

### 第三章 戰後的花藝發展

此處的戰後，乃意指日本戰敗(1945)至西洋花藝直接引進的七〇年代末，所橫跨的三十年時空。期間所歷經的是新政局帶來的改變，及國際地位的動盪。<sup>161</sup>

戰後國民政府播遷來臺，「反共抗俄」隨即成為治臺的基本國策。日治時期女子教育的插花課程，也在重「黨國紀律」的政治企圖與教育方針之下，被收編在家政科及社團活動之中，以非主流的姿態保有它一貫的優雅，並得以在已有的基礎之上持續發展，且如雨後春筍般在校園外快速地蔓延與擴展。直至西洋花藝與「中華花藝」跨越其藩籬嶄露頭角之後，臺灣花藝的面向方才呈現更為多元的樣貌。本章節便將藉由〈東洋花藝持續推展的場域與管道〉，檢視戰後東洋花藝持續發展的花藝樣貌；此外亦將透過〈國內外互動頻仍的花藝活動〉與〈西洋花藝的發軔與肇始〉，窺探戰後花藝變化的介面。而中華傳統花藝於臺灣興起的歷程，則將另闢篇幅於第四章「花藝復興與『中華花藝』之成立」逐一討論。

#### 第一節 東洋花藝持續推展的場域與管道

「教育」與「社會」的交互作用，事實上牽涉著彼此的衝突與發展。因為，在教育制度明確的社會組織中，其功能、結構與作用必與社會發展、行為互涉，美國社會學家華德(L.F.Ward)的「社會導進論」(Social Telesis)便是以教育為社會進步的最基本途徑。因而透過教育與社會面向的花藝概況，必能體察花藝基體的變化與發展。以下便以〈學校教育的持續影響〉與〈社會學習管道的多元〉，檢視戰後臺灣的花藝樣貌。

---

<sup>161</sup> 國民政府接收臺灣後，除了長期處於與匪(中共)敵對的狀態之外，對岸不間斷的介入與阻撓更使臺灣的國際地位漸陷困境。首先 1950 年英國承認中共政局，接踵而至的是中法斷交(1964)、退出聯合國(1971)、中日斷交(1972)、第一次石油危機(1973-1974)與中美斷交(1978)的事實，此等景況致使臺灣陷入國際地位的窘況，亦重創臺灣的政經情勢。



## 一、學校教育的持續影響

事實上無論校內或校外，「課程」與「師資」始終是教育的兩大重要環節。透過課程的排定與師資的專業才能，我們得以了解隱蔽於教學中的實質內容。但是，就花藝而言，許多因應課程編排的講義多因年代久遠已失佚難尋，故一九六〇年陳美惠女士，為臺灣省立師範大學（現臺灣國立師範大學）家政學系所編撰的《插花的藝術》<sup>162</sup>，在少數現存的教學用書中則更顯得珍貴。此書是以池坊<sup>163</sup>的「生花」<sup>164</sup>（圖 3-1）、「立華」<sup>165</sup>（圖 3-2）、「投入花」<sup>166</sup>、「盛花」<sup>167</sup>等為其主要內容。在它出版的一九六〇年，國民政府接收臺灣已有十五年光景，以師資培育為主的師範大學，尚以東洋花藝為六〇年代家政學系插花課程的內容主軸，便足以判定其他學校在師大馬首是瞻的提領之下，亦必以此為主要的課程選項。因而，東洋花藝在戰後仍透過校內教育持續深化乃是不爭的事實。

---

<sup>162</sup> 陳美惠，《插花的藝術》（臺北市：臺灣省立師範大學教育學院家政系，1960）。

<sup>163</sup> 「池坊」為日本插花發展的源流。池坊，為住坊名稱，亦指頂法寺的執行。傳推古天皇，遣隋使小野妹子入道，改成專務，於京都紫雲山池畔營建成坊，故稱池坊。建立於池邊的六角堂為研究插花的場所，是日本插花的發祥地，日本花道發展至今已有數百餘流。請同時參見池坊專永（張碧雲譯），《池坊》（臺北市：大陸書店出版，1978 二版），頁 142-144；黃董梨，《插花概論》（臺南市，作者自行出版，1973），頁 2。

<sup>164</sup> 「生花」之立意乃是透視植物的生命力，以憐惜之心將花插出生命，以表現宇宙草木出生之姿態及其生長之生命力和自然美。只用一種花材插成的「生花」，謂之「一種生」。若用兩種花材謂之「二種生」；三種花材則稱為「三種生」。請同時參見陳美惠，《插花的藝術》（臺北市：臺灣省立師範大學教育學院家政系，1960），頁 29-30、54-55；橫山夢草，呂良謙譯，《池坊生花入門》（臺北市：呂氏英文出版社，1984 五版），頁 14-16。

<sup>165</sup> 「華」為「花」之古字，「立華」即為「立花」之意，也就是「立起來的花」。原是從神佛的供花發展而來。由池坊專好完成它的樣式以降，已成為池坊代表性的插花，為日式插花形式中歷史最為悠久的一種。參見中村亮一，《池坊立華入門》（臺北市：呂氏英文出版社，1984 五版），頁 14-15。

<sup>166</sup> 「投入花」，顧名思義將花投入瓶中即稱為「投入花」，也是花往瓶裏去的意思。此種插法僅靠花器的插口邊緣支持插入的草木，較難按照理想插出完美的形態。參見陳美惠，《插花的藝術》（臺北市：臺灣省立師範大學教育學院家政系出版，1960），頁 61-62。

<sup>167</sup> 「盛花」，是指將花盛在盤上，也就是說「盛花」所採用的花器是平底寬口徑的，若器盤的表面不大或者不是平底的，則不能用於盛花。是由小原雲心發揚光大，並草創小原流插花。參見小原豐雲，張碧雲譯，《小原流》（臺北市：大陸書店出版，1979），頁 158

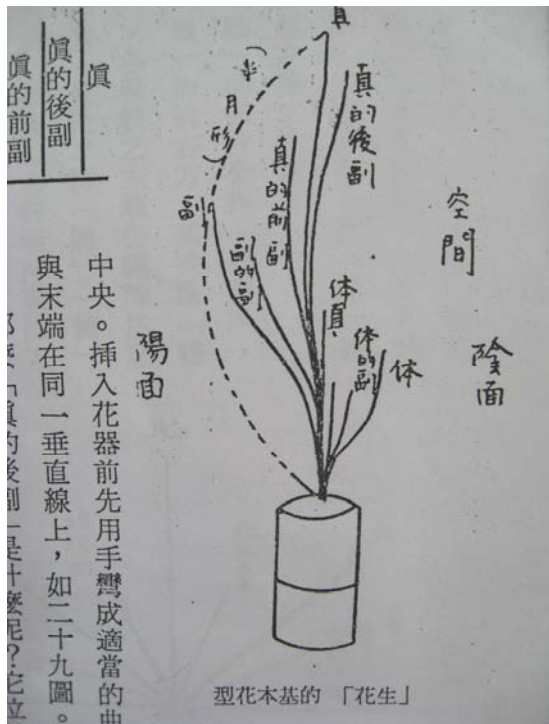


圖 20 「花生」的基本花型  
摘自陳美惠《插花的藝術》

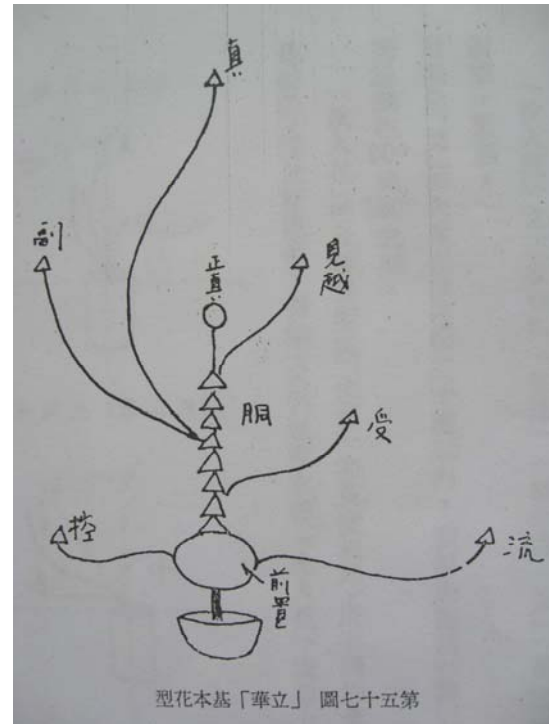


圖 21 「立華」的基本花型  
摘自陳美惠《插花的藝術》

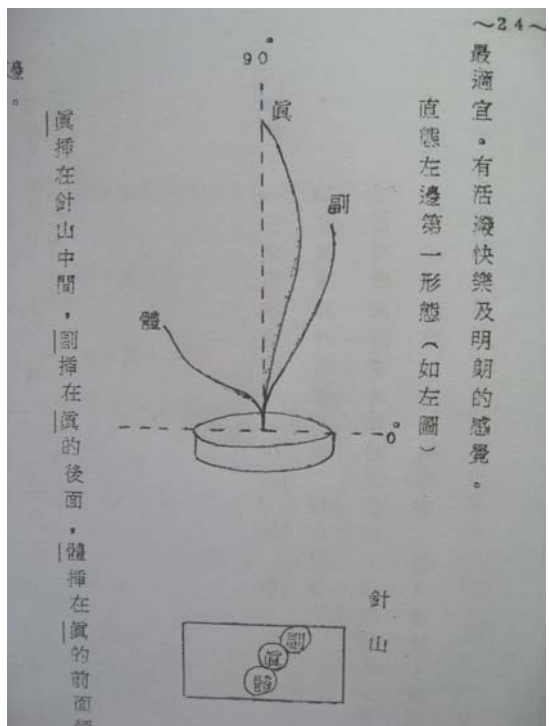


圖 22 池坊直態左邊第一形態  
摘自黃董梨《插花概念》

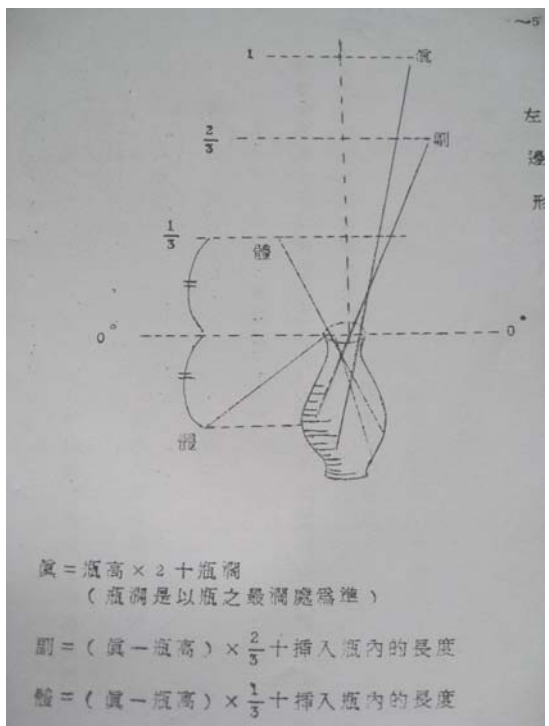


圖 23 池坊左邊型的基本形態  
摘自黃董梨《插花概念》

而黃董梨（1923—2007，詳見於後）於一九七三年為臺南家專(現臺南應用科技大學)編撰的《插花概論》<sup>168</sup>一書，便呼應了上述的說法。她以池坊花道的專業背景將盛花、瓶花、生花與立華的基本形態及實際運用的方法，編整成冊以利學生研習，與《插花的藝術》同為以池坊為主的學習用書。上圖 22、23，即為《插花概念》一書中部分的內容。此外，中國婦女函授學校所編印出版的一系列插花講義，也是以東洋花藝為主要內容。下圖 24、25，便是以小原流<sup>169</sup>「盛花」和「瓶花」為教材的《插花講義小原流》<sup>170</sup>書中的部分內容。

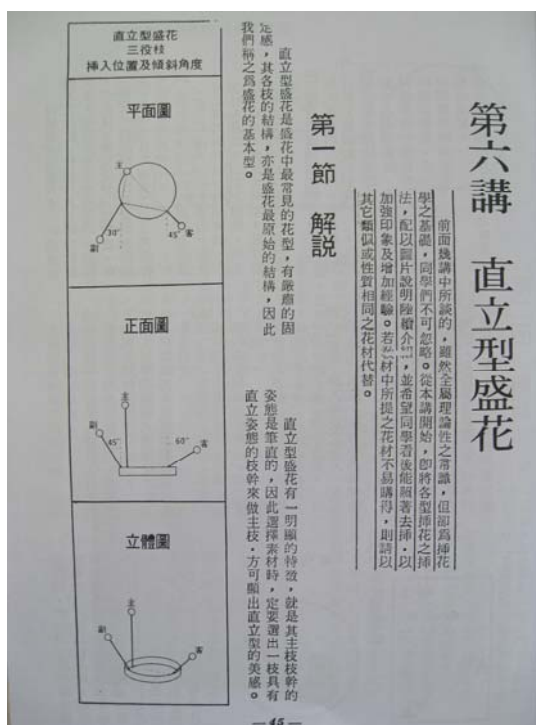


圖 24 小原流直立型盛花解說  
摘自《插花講義小原流》

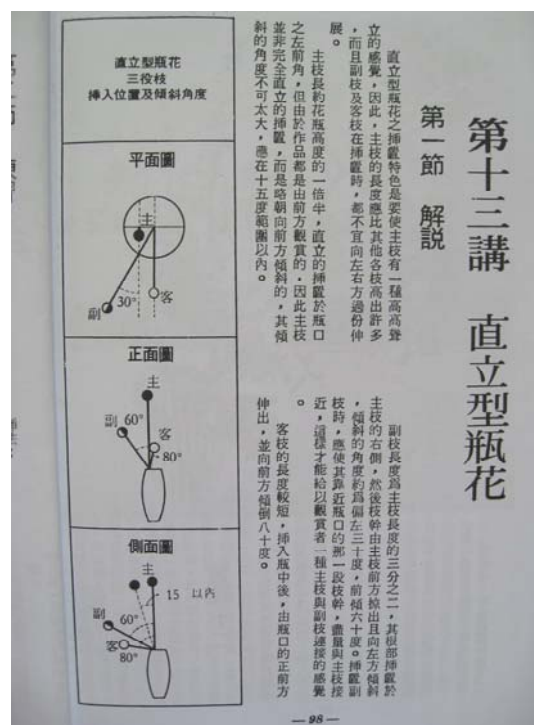


圖 25 小原流直立型瓶花解說  
摘自《插花講義小原流》

<sup>168</sup> 黃董梨，《插花概論》(臺南市：作者自行出版，1973)。

<sup>169</sup> 小原流為明治二十年後半年由小原雲心創始，首創以盤為花器的盛花，使插花產生向橫廣發展的構成，打破古典插花從來都是在花器中心，把根部集中一起的插法。期間歷經二代家元小原光雲(大正時代)、三代家元小原豐雲(昭和時代)、四代家元小原夏樹(昭和時代)，及現任五代家元小原宏貴，至今(2009)已有 114 年歷史。發展至今，其花型的表現種類有：花意匠、盛花(色彩盛花、寫景盛花)、瓶花、花舞、琳派調插花、文人調插花、造型插花等形式。參見中國婦女家政函授學校插花科教學研究小組，《插花講義小原流》(臺北市：中國婦女家政函授學校出版，1975)，頁 40。

<sup>170</sup> 《插花講義小原流》書中論及的盛花及瓶花基本型式有：直立型盛花、傾斜型盛花、下垂型盛花、直上型盛花、對稱型盛花、並列型盛花、傾斜型瓶花、直立型瓶花、下垂型瓶花、直上型瓶花、對稱型瓶花等。請參見中國婦女家政函授學校插花科教學研究小組，《插花講義小原流》(臺北市：中國婦女家政函授學校出版，1975)。

經由上述各校採用的插花用書，證實了戰後到七〇年代之間，校內相關科系的花藝學程，均以東洋為主要選項的事實。此等現象除了說明自日治時期便已在女學奠下基礎的插花課程，並未因日本的撤離有所間斷之外，更顯示戰後的花藝教育，兼具系統與方法，有效的延擴著它特有的疆域。

以課程而言，內容決定了師資的教學質性。然而，若從師資的教學內容來看，教師的專業向度，相對的也影響著課程的實質內容。事實上，戰後的花藝師資，多數乃由日治時期培育而來，因此東洋花藝成為教學的主要選項是可以預期的。此外，教師們為求精進負笈東瀛學習花道的舉動，更深化了東洋花藝對臺灣的影響。另一方面，定居臺灣並擁有花藝專才的日籍太太，被延聘為校內或公私立社團的指導教師，更使得東洋花藝步上唯一選項的結果。因此，除卻家政相關科系與課外活動排定的花藝課程，足以說明光復後東洋花藝在校內持續發展的現象之外，執教的日籍師資與負笈東瀛學藝歸國的專才，更具體陳述著東洋花藝在臺灣教育中持續影響的事實。這些師資往往跨越校園的藩籬，游移於校內外各公私立社團，對於社會學習風氣的影響更甚於學校教育，故將「師資」的相關探討歸列於〈社會學習管道的多元〉討論於下。

## 二、社會學習管道的多元

戰後，在臺灣日漸平穩的社會氛圍，與經濟發展漸趨穩健的社會條件下，各地花藝社團相繼成立。這些社團延攬的師資，則以定居臺灣的日籍太太最受歡迎，她們秉著直接傳承日本的優勢在花界備受尊崇，因而成為校內外炙手可熱的不二人選。其積極參與的教學活力，不僅快速累積臺灣的花藝人口，廣闊的教學場域，也成為社會學習管道多元的助力。此外，負笈東瀛的花藝專才，亦成為花藝教學倚重的師資來源。因此藉由她們共同建構的教學網絡，除了可以探知花藝風氣的盛衰之外，亦可獲知社會學習管道的架構。

事實上擁有花藝專業技術的日籍太太，多數緣起於日治時期內地(日本)進學<sup>171</sup>風潮所促成的異地婚姻，戰後她們不僅成爲花藝重要的師資來源，其所設立的支部，更成爲東洋花藝在臺灣最直接的傳承與推廣據點，對東洋花藝在臺灣的發展實具有關鍵性的影響。其中蘇壽治、歐幸江、羅徐瑞鶴與三上朝風等人，便極具代表，現略述於下。

#### (一)、池坊華道臺灣支部長蘇壽治（1914~1998）女士



圖 26 蘇壽治女士，池坊臺灣支部長  
攝於 1995~1996 年間（蘇翠華女士提供）

<sup>171</sup> 日治時期，雖在頒布第二次臺灣教育令（1922）之後，總督田健治郎依新令實施中等學校以上日臺共學的制度。但是許多不成文的不平等待遇，仍舊左右實際現況，因而多數臺籍菁英與家境優渥的士紳，爲了日後能在社會中取得更好的發展，紛紛赴日求學。因而「內地進學」的管道，在教育體制的限制之下，掀起了另一股學習的風潮。根據統計，臺灣在日本統領五年以後，東京已經有了來自臺灣的留學生。一九二二年（日大正十一年）留日人數，更從一九一五年（日大正四年）的三百餘人驟增至二千四百餘人。這種負笈東瀛的風氣，不僅深化臺、日兩地的交流，也促成無數的異地婚姻。請參考林文龍撰稿，〈『內地進學』篇〉，《棟花盛開時的回憶：日治時期畢業紀念冊展圖錄，第三冊，制服篇，『修學』旅行篇，時局篇，『內地進學』篇》（南投市：臺灣文獻館出版，2005），頁 249。

蘇壽治本名土屋壽治（圖 26），一九一四年生於日本長野，為設籍雲林北港蘇東修<sup>172</sup>先生，在戰前內地進學風潮中，赴日求學完婚於日本之內眷。一九四三年她隨夫婿攜長子蘇雄輝與次子蘇健次回臺，為戰前便已定居臺灣的日籍太太。一九五〇年，她因參加士林官邸蔣公華誕花展獲首獎殊榮，花藝專才備受矚目，幾經親友鼓勵，一九五二年起她開始於和平東路公賣局宿舍住處<sup>173</sup>教授池坊花藝。初期因受語言限制，收授的學生僅以懂日語的婦女為主，一九六〇年起才開始受聘於臺灣大學、中國文化學院（現中國文化大學）、臺北私立實踐家政專科學校（現實踐大學）、國立政治大學、私立東吳大學等校社團。此外，臺大醫院、臺灣電力公司、廟宇等處也相繼聘其為插花教師。也就是說，以她為中心的學習模式，六〇年代後便不斷複製，並形成龐大的教授網絡。一九六三年以她為首成立的池坊臺灣支部，成為日本池坊花道認可最早的花藝推廣單位，便是她作為「東洋傳承」標誌的最佳註解。

一九六四年起，她更應允各地邀約，每週前往高雄、臺南、臺中、苗栗等地授課，東部的花蓮亦不例外。此等現象不僅透露花藝人口的大量需求，花藝由北而南而東發展的多重訊息亦在其中略顯一二。當然，花藝人口的增加，相對也加速了組織的拓展，現華心、橘會等支部，均由其脈絡延伸而來。此外，為師範大學編撰《插花的藝術》的陳美惠女士、擔任「中華花藝」教學部主任的黃美香女士、成立臺南池坊支部的黃董梨女士與創立「真善美花道」<sup>174</sup>的德普法師（劉美吟女士）亦曾受教於其門下。因此，我們不難體查隱遁於蘇壽治教學網絡下的龐大影響，其舉足輕重的地位也已不言可喻。

在此值得一提的是，一九六七年間，蘇壽治女士在前往苗栗授課途中，發生腦震盪後，仍毫不懈怠堅守崗位，直至一九九八年另一場車禍將她帶離人世為

<sup>172</sup> 蘇東修，臺灣雲林北港人，日治時期留學日本，光復後任職於臺灣省公賣局。與現雲林縣長蘇治芬同宗。

<sup>173</sup> 私宅為臺北市和平東路一段 50 巷 2 弄 2 號。參見【附錄九-2】。

<sup>174</sup> 「真善美花道」為擁有池坊專業背景的劉美吟女士（德普法師），入佛門後以池坊為基礎結合佛教理念所創立，並於全國各慈濟聚所廣為推廣。一九九二年、一九九四年分別納入慈濟技術學院與慈濟大學的人文課程之中，今慈濟中小學所設置的花道課程，亦為同一脈絡。其主要表現的型式有「庭園」、「靜寂」、「夢幻」、「靜觀」、「清雅」、「空性」等。

止，她仍持續每週往返高雄、臺中、花蓮等地。其孜孜不倦地在花藝推廣路上傳習不絕的精神，實令人感佩。

## （二）、小原流臺北支部長歐幸江（1924－2005.4）女士

光復後來臺的小原流花藝家歐幸江女士（圖 27），也是日籍太太在臺授藝的重要師資之一，為帶動臺灣插花風氣極具貢獻的另一例證。



圖 27 歐幸江女士，小原流臺北支部長暨幸江會會長。  
摘自《臺灣花藝》第 159 期(1998)。

歐幸江原名鹿野幸江，一九二四年生，日本仙台人。<sup>175</sup>夫婿歐瑞雄先生為臺北市私立十信工商第一任校長，日治時期在「內地進學」的風潮中留學日本時與其相識，光復後來臺。一九五三年歐幸江在臺北成立「幸江插花研究所」，追隨之人來自全臺各地，且達千人之多，足見受其影響的花藝人口極為可觀。一九五八年起她先後受聘於臺北實踐家政專科學校家政系、銘傳商專、臺北一女中、中

---

<sup>175</sup> 見【附錄十-3】。

國文化學院、中興大學、師範大學家政系等處。一九六二年她創立小原流臺北支部，任創始支部長直至一九八〇年由游金足女士接任為止。

除卻校園之外她猶受聘於女青年會、味全家政班、青年會、中國國際商業銀行、美國歐文銀行、德州儀器工業公司等社團。其間尚擔任臺北市插花協會及國際花友會中華民國分會顧問等職，<sup>176</sup>並長期為雜誌撰稿。與花界的深厚互動由其經歷已一覽無遺。

一九六七年，以她為首創立的「幸江會」，聚集了小原流的花藝專才，此一團體至今仍每年定期舉辦花藝活動，邀請花道家示範表演，為花藝活動甚為活躍的插花團體，對臺灣花藝的影響亦不容小覷。

### (三)、池坊華道瑞和支部長羅徐瑞鶴（1919～）女士



圖 28 羅徐瑞鶴女士，池坊瑞和會會長  
摘自《臺灣花藝》1994 第 111 期

<sup>176</sup> 同時參見小原流臺北支部編，《小原流臺北支部成立四十週年紀念特刊》（臺北：游金足發行，2003），頁 16-17。歐幸江，《愛與美插花》（臺北市：味全出版社出版，1978），頁 6。



羅徐瑞鶴本名福本鶴子（圖 28），一九一九年生於日本山口縣。她與來自臺灣的羅美棧<sup>177</sup>先生於東京結識，戰後來臺。來臺之初，美棧先生的新竹湖口徐姓長輩本欲收其為義女，因故作罷後瑞鶴女士仍冠其姓再冠夫姓，故名。<sup>178</sup>

瑞鶴女士遠嫁來臺後，爲了實踐推廣花藝的職志，再次返日學習池坊花道。一九五八年前後她開始在臺北市懷寧街私宅（臺灣省環境衛生實驗所宿舍）教授插花，初期也受語言限制，故，在溝通能力轉好之後，方有年輕的學生拜其門下。羅美棧先生回憶瑞鶴女士開班授藝之初，因處於三人以上聚會便屬集會的戒嚴時期，因而上課總是特別謹慎小心，直至一九七二年左右申請「瑞鶴插花藝術補習班」後才有所改善。<sup>179</sup>

羅徐瑞鶴除在家授課之外，尚受聘於臺北醫學院（現臺北醫學大學）、臺北一女中、政治大學、輔仁大學、靜修女中等校社團，其中臺北醫學院則至二〇〇五年退休之後方才終止，<sup>180</sup>其對教學之執著亦不言可喻。而由她所成立的瑞和支部，至今已拓展出無數支脈，「瑞連」、「瑞玉」、「瑞幸」等均屬之，爲池坊花道在臺灣另一個重要的傳承與推廣單位。

---

<sup>177</sup> 羅美棧，羅徐瑞鶴之夫，1919年生於於新竹縣老湖口。早年就讀湖口公校時，美術作品即有優異表現，留日就讀日本仙台東北大學建築系期間，即師事日本仙台市洋風畫研究所千葉明先生門下（1940年）。獲工學博士學位回臺後，任公職於臺灣省環境衛生實驗所期間，仍不忘對繪畫的喜愛，相繼師事於楊三郎、李石樵先生門下。1947-60年間，其美術創作每年均入選省美展、台陽美展。臺灣省環境衛生實驗所所長退休後（1985年），即潛心研究油畫，期間獲獎無數。1985年作品“青田街”獲臺陽美展優選獎。1986年作品「石碇」獲臺陽美展金牌獎。1987年獲臺陽美展優選獎，1988年獲日本美術協會全展獎勵賞，個展2次。1989年日本全展（東京都上野美術館展出）作品獲獎勵賞。2001年日本全展（東京都上野美術館展出）作品獲秀英賞，2002年臺陽美展作品“公園秋意”獲楊三郎賞。至今仍持續創作，現爲中華民國美術協會常務監事，全日美術協會臺灣支部長。

同時參見南畫廊>畫家>1895-1925年出生畫家>羅美棧（上網日期2008.3.15）

<http://www.nan.com.tw/search2.asp?timg=artistbg.jpg&do=painter&param=1183>

湖口老街香吵草花園咖啡（上網日期2008.3.15）<http://hukoucafe.myweb.hinet.net/15.htm>

<sup>178</sup> 參見【附錄十一-2】。

<sup>179</sup> 參見【附錄十一-1】。

<sup>180</sup> 參見【附錄十一-4】。

#### (四)、小原流臺南支部長三上朝風(1926~)女士

現任日本小原流插花國際部名譽顧問的三上朝風(圖 29)，是一位以日本名字在花界享譽盛名的日籍師資。事實上，三上朝風並非她的本名。



圖 29 三上朝風女士，小原流臺南支部長  
攝於 2008 年(三上朝風提供)

三上朝風，本名三上千惠，一九二六年出生於日本東京。<sup>181</sup>就讀國民小學時她便得地利之便，跟隨阿姨延聘的花藝老師學習小原流花道，<sup>182</sup>雖然戰爭期間花藝活動多被禁止，但自幼隨機式的學習已為她奠下了良善的根基，且於日後自小原流東京武藏野支部獲得正教授位階。戰爭期間，時值豆蔻年華的她，在東京與來自臺灣的吳姓男子陷入熱戀結婚後隨即育有兩子，因而，其豐富的教學生涯，乃是跟隨夫婿於戰後回臺方才展開。戰後四年(約 1949)三上千惠首次踏上臺灣的土地，<sup>183</sup>冠夫姓以吳千惠之名入籍臺灣。事實上，婚後的千惠一直肩負著打算家計的重責，來臺三年後所開始的花藝教學，亦無法逃脫來自家計的壓力。因此，

---

<sup>181</sup> 參見【附錄十-1】。

<sup>182</sup> 同上註。

<sup>183</sup> 參見【附錄十-2】。

當一位遠離故土並得成天為多名子女的生活瑣事打轉的母親，開始了在臺灣的生涯規劃與實踐時，實際上已道出了背後許多不為人知的辛酸。

一九五二年前後，她自取三上朝風之名，<sup>184</sup>開始了小原流花藝的教學生涯，與北部的歐幸江女士，並稱南北兩大小原流花藝的推廣據點。而一九五六年，她成立三上插花研究所<sup>185</sup>後，則更確認了以花藝為職志的人生願景。

首先，為了克服語言的障礙，她聘任翻譯在教學時給於適時的幫助。至於花材，則多取自路旁田邊，因而，騎著單車在籬野間搜尋，便是她上課前的例行公事。一九六二年起她分別受聘於第三信用合作社、第二信用合作社、中區民眾服務站、西區國際獅子會、社教館及臺南青年會等社團，地域則包括了臺南市、善化、新化及小新營等處。一九八三年，為獎勵其推廣花藝的努力與貢獻，省政府教育廳特頒獎狀以茲感謝。一九八五年在她創立小原流臺南支部後，更奠定了小原流南臺灣的重要基地。期間與日本的交流與多次的花展，<sup>186</sup>均說明以她為首的花藝脈絡正逐步向下扎根並往外發展。在此值得一提的是，三上朝風的「反插法」，也就是以花材面對觀眾的一種插花方式，其插作的過程均背對花材，透過捻熟的技巧及對花材的掌控能力，使觀眾得以全程觀看完整的插作過程。

今日，臺灣早期的花藝家多已辭世或退休，而她仍堅守花藝教學崗位的行徑，或許可以被解讀為堅毅日本精神的展現，然而其對花藝執著的動力，實來自臺灣整體對花藝的愛好與支持。是以，三上朝風對小原流所展現的熱情與努力，亦是臺灣花藝多元發展的最佳註解。

經由上述四位日籍師資的教學行徑，我們清楚且具體的看出：太平洋戰爭結束之後，雖然政權的轉移，截然清楚地切割了兩地的皇、民關係，但是臺日之間實質的交流，卻仍綿密的持續著。臺灣以日本為內地，所傾向的文化、經濟、精神依歸，更無法於第一時間內，如政權般截然地一分為二的事實，在花界更表露無遺。因此，

---

<sup>184</sup> 參見【附錄十-1、3】。

<sup>185</sup> 參見【附錄十一】。

<sup>186</sup> 三上朝風自一九五二年左右，開始教授小原流花藝以來參與的展覽不斷，相關紀錄參見【附錄十三】，其花藝活力已由此一覽無遺。

以上四位專才，在教育體制與社會需求下，從戰後到七〇年代末期，得以以其積極的參與性建構臺灣深厚的花藝樣貌，實為社會學習管道多元下的必然成果。

毫不諱言的，她們特有的日籍背景，幾乎掌控了臺灣所有花藝學習的資源與管道，並在日本堅守倫理與傳承的禮教中，維持著自家門戶的發展，日本也每每在交流活動中給予實質的支持。因此，雖然國民政府來臺後所積極推動的國語(北京話)，與日籍太太們使用的母語(日語)，有著極大的差異，但是，她們直接傳承東洋文化精隨的誘因，仍使校園內外相繼聘其為相關科系的教師。此舉不僅填補了師資匱乏的需求，更形塑了直接傳承東洋的權威形象，使其成為足以左右臺灣花藝發展的關鍵人物。

以此，「東瀛」成為花藝母國及有志之士，深造、探源的處所。因而，不計其數的人仍在戰後，前仆後繼的踏上日本的國土，並在學藝歸國後受聘於學校或公、私立社團，成為東洋花藝持續在臺灣深化的另一推手。其中任教於私立臺南家政專科學校(現私立臺南科技應用大學)的黃董梨(1923~2007)女士(圖30)，便在戰後再次赴日，返臺後以花藝為專職的代表性人物之一，現述於下，以作為東洋花藝在臺灣持續影響，與社會學習管道多元的另一補證。

黃董梨，一九二三年生於臺南，十七歲(1940)時畢業於臺南州立臺南第二高等女學校，光復前(1942夏)在家人的支持與鼓勵下負笈東瀛，入私立共立醫專學醫。遠在異鄉的她，面對爭戰的無情、生命的無常，遂毅然改變初衷轉而學習「華道」，旋因太平洋戰爭爆發而停學。翌年(1943)即與畢業於日本京都帝國大學法學部的黃天益(臺灣臺南固園主人黃欣<sup>187</sup>之次男，臺南立德食品股份有限公司董事長)先生於上海完婚。<sup>188</sup>

---

<sup>187</sup> 黃欣(1885-1947)，世居臺南府城，為臺南名紳，1914與弟黃溪荃將宅第闢為庭園稱「固園」，為日治時期文人雅士聚集之主要場所。1921年任總督府評議會會員，1936年繼趙鍾麒任臺南著名詩社「南社」社長，執臺南騷壇之牛耳。同時參見臺灣百年圖書館史及數位圖書館先導計畫入口網站<http://nrch.cca.gov.tw/ccahome/website/site20/PDFFiles/0917.pdf> (上網日期 2007.9.7)。國家圖書館 > 臺灣研究入口網站 > 臺灣人物誌 (1895-1945) <http://192.192.58.96:8080/whos2app/start.htm> (上網日期 2007.11.20)。

<sup>188</sup> 請參見黃董梨，《池坊綜合插花》(臺南市：作者自行出版，1981)，頁7。



圖 30 黃董梨女士，池坊臺南支部長  
摘自《池坊綜合插花》

因此，池坊蘇壽治女士開始在臺北收授學生時，為再續花藝前緣的她便曾拜其門下。一九六一年，她為探究更為深奧的花道學程，遂再度拾起行囊前往睽違多年的日本。並於一九六五年獲日本池坊學園短期大學「一級正教授、總華綱」<sup>189</sup>之資格，回國後即任教於私立臺南家政專科學校。隔年（1966）即受聘於救國團臺南市團委會、臺南市青年會及高雄煉油廠等處，往返於臺南、高雄兩地。<sup>190</sup>一九七三年，她所編撰的《插花概論》將植物各具形態的枝、葉、花以高低參差、陰陽調和不向背為敵的原則，轉化為世間待人處世「以和為貴」的態度，其花道精神影響學生至為深遠。<sup>191</sup>一九七六年她成立池坊臺南支部，對南臺灣的花道推展造成深廣的影響，就臺灣花藝發展而言亦扮演著不可或缺的重要角色。

統整上述各花藝專才的任教場所，除卻校園之外，各公私立社團更是其推廣的主要場域，範圍含蓋了：青年會、女青年會、救國團、民眾服務站、國際獅子會、廟宇、銀行（中國國際商銀、美國歐文）、信用合作社（臺南）、公司行號（高

<sup>189</sup> 池坊花道教授資格，由上而下依序為「一級正教授、總華綱」、「二級正教授、總華監」、「三級正教授、總華匡」；「准教授、華綱」、「准教授、華監」、「准教授、華匡」；「脇教授、准華綱」、「脇教授、准華監」、「脇教授、准華匡」。

<sup>190</sup> 黃董梨，《池坊綜合插花》（臺南市：作者自行出版，1981），頁 2-7。

<sup>191</sup> 黃董梨，《插花概論》（臺南市：作者自行出版，1973），頁 8-9。

雄煉油廠、臺電、德州儀器、味全家政班)等處。地域則包括了臺北縣市、苗栗、臺中、臺南、高雄、花蓮等地，足見插花風氣與需求已遍及各地及各領域。

其實，早在臺灣光復初期，婦女會舉辦的插花講習班，便已遍佈全省。此外婦女習藝所、地方體育館、農會、社區活動中心、媽媽教室等也都設有插花社團，花藝的推廣實已深入社區。

小原流高雄支部成員的毛秀美女士，回溯自己的插花歷程，便是從地方性的場域開始的。一九六六年前後，年約十七歲的毛秀美，先在高雄體育館開辦的插花班內學習日新流花藝，半年後再轉往婦女習藝所（後更名為國民教育輔導所）學習小原流花道，而轉入YMCA的花藝班則是四年之後的事了。輾轉學習中，她於一九七五年親赴日本東京六合軒藝術學院深造(小原流)。<sup>192</sup>其豐富的學習歷程實為學習管道多元的最佳註解，亦是多數愛花人士學習歷程的最佳寫照。

透過上述教學用書與花藝師資的教學網絡，我們鋪陳出戰後花藝教育與學習場域的多元面向。就校園內外的差異而言，校內提供的是封閉的學習介面，校外賦予的則是可深可廣的學習管道。從師資的教學網絡，我們嗅出社會花藝風氣的蓬勃與學習介面的多元。

縱觀毛秀美的插花歷程，不僅說明了此一現象，也確實而具體的描繪出臺灣愛花人士普遍的學習途徑。「教」與「學」的互動，彰顯的是東洋花藝具主導性地位的深刻影響。而各支部與社團相繼成立的現象，雖滲涉著戰後漸趨穩健的社會現況，另一方面則更具體陳述花藝發展漸趨深廣的事實。日籍師資與負笈東瀛學藝歸國的專才，則位居這多重結構核心中的重要論述地位。學校教育與社會多元的學習管道，便如此地在戰後的臺灣，共同架構了東洋花藝強力滲透的發展作用，且一枝獨秀直到七〇年代末期。

---

<sup>192</sup> 毛秀美，1949年生，高雄鼓山人。1966年前後她先於體育館從赴日學習美容與日新流花藝返國的賴瓊雲女士（生平不詳）學習日新流花藝半年，爾後1969~1972年之間她轉往高雄婦女習藝所從留日返臺的李彩蓮女士（生平不詳）學習小原流花藝，1975.7.2年首次赴東京六合軒藝術學院進修。參與1981.2.20成立的小原流高雄支部籌劃工作。參見【附錄五】毛秀美訪談紀錄。

## 第二節 國內外互動頻仍的花藝活動

體制內的花藝教育相較於社會性的花藝學習，相對顯得保守、內向，而透過陸續成立的花藝組織與互動頻仍的觀摩活動，我們見到的卻是花界積極的參與度及其活躍的能量。花藝的交流與展演，包括了跨國性、組織性與個人種種，在這些多重的趨力下，花藝人口不斷的攀升與蔓延，促使東洋花藝邁入前所未有的高峰。

多重向度的花藝活動，實難以「國內」、「國外」，「官方」、「民間」或「團體」、「個人」的二分法則，來闡明其交錯繁雜的花藝向限。因為釐屬團體的成員，往往穿梭於不同的花藝組織，造成質性重疊的特殊現象。例如池坊花道的成員，可能同時是國際花友會與臺灣省插花協會的會員，而池坊與日本的血脈關係，透過國際花友會又與西方產生連動性。因而在個人與團體相互交疊的體系中，形成了一個獨特的花藝場域與生態。

顯然的，如上錯綜複雜的交互作用，體現的是社會花藝能量與發展的現象。因此透過活動的脈絡，不僅有助於了解花藝的發展，對於花藝歷程的流變亦不無助益。因而針對繁複的花藝活動，筆者乃試以「官方活動」、「花會組織的交流」與「民間團體與個人展演」的框架，探究戰後漸趨蓬勃的花藝現象。

### 一、官方活動

戰後官方的花藝活動，乃意指臺、日兩地，透過政府單位所主辦的花藝交流活動。其中除顯示兩國的友好關係之外，亦不乏隱蔽著國民政府接收臺灣的正當性，及掩護日漸衰微的國際地位的政治考量。

事實上，臺灣與日本的花藝交流，日治時期便已有跡可尋，如大正五年(1916)日本花道家藤花園朗月來臺授藝；大正八年(1919)三月，三宅閑月女士在臺舉

行花藝展覽等等。<sup>193</sup>雖然當時的花藝家，均是為了定居臺灣的日籍人士而來，但對於一般民眾而言，已體現出另一種近代新文化的指標。

戰後，國民政府為了鞏固退守臺灣之後的政經地位，以聯絡中日兩國民族情感、促進文化交流、增進經濟關係為由，所成立的「中日文化經濟協會」<sup>194</sup>便常舉辦花藝交流，足見臺日之間的花藝交流藉由官方的介入，亦實質提昇了臺灣的花藝視野。一九五七年日本花道家中島尙吟來臺，便在中日文化經濟協會的安排下舉辦一連三天的花藝展覽。

此外，日本花藝人士亦常藉總統蔣中正先生誕辰（十月三十一日），組成親善團體來臺表達祝賀之意，以鞏固兩國友好的關係。目前按中央社數位照片平臺所留存六〇年代的紀錄則有一九六七及一九六八年兩筆。<sup>195</sup>七〇年代的交流則相繼有日本安達式<sup>196</sup>插花親善訪問團、日本古流松應會與日華藝術交流協會等來臺。<sup>197</sup>一九七七年五月國史館亦再次舉辦插花藝術展以促進中日兩國花藝交流。

經由上述多筆紀錄，具體呈現出戰後臺日之間的交流，不僅透過官方的趨力愈趨深刻；交流協會的相關活動，更揭示出「組織」是一種重要的運作要素，無論被動或主動都積極有效的豐富臺灣的花藝樣貌。

---

<sup>193</sup> 黃永川，〈從花藝發展看百年來民間藝術生活〉，收入國立歷史博物館編，《1901-2000 中華文化百年論文集》（臺北市：國立歷史博物館出版，1999），頁 777。

<sup>194</sup> 一九五二年由張羣與何應欽將軍召集籌備的「中日文化經濟協會」，同年七月二十九日在臺北市南陽街臺灣省中國國民黨黨部禮堂舉行成立大會，會中設有文化委員會、經濟委員會、財務委員會、技術交流委員會、中小企業合作促進委員會、會刊編輯委員會，及研究所等七部分。

<sup>195</sup> 此兩筆插花祝壽團分別為：一九六七年十月的日本華道親善使節團，於臺北市議會舉行祝壽插花示範表演；及一九六八年十月，日本花道祝壽致敬團，於臺北市中山堂舉行插花展覽。

<sup>196</sup> 安達式花藝，乃是 1918 年由安達朝式創建而成，其特色在於重視花材的自然生態，不以外在物件（鐵絲等）雕琢其形，花型則以盛花、投入花為主。

<sup>197</sup> 日本安達式插花親善訪問團是於一九七〇年十一月來臺交流，並於臺北實踐堂舉行示範表演。日本插花古流松應會及日華藝術交流協會則於一九七一年十二月來臺，參加國史館舉辦的插花藝術綜合展。



## 二、花會組織的交流

如前所述，組織是一種重要的運作要素。花會的成立，更具體標舉著花藝風氣，趨於穩健、成熟的社會意涵。六〇年代成立的兩大花藝團體「國際花友會中華民國分會」與「中華民國插花協會」，<sup>198</sup>便在水到渠成的態勢中相繼成立。透過頻仍接續的交流活動，不僅促使各流派的互動更為密切，也提升國內的花藝視野。以下便將透過此兩大團體的交流活動，窺探其對臺灣花藝發展實質且強大的滲透能量。

### (一)、「國際花友會中華民國分會」的展演活動

「國際花友會中華民國分會」乃「國際花友會」(Ikebana International)一九六五年在臺灣成立的第一〇五個分會。位於東京的總部則是一九五六年由美國陸軍軍官眷屬艾倫太太(Ellen Gordon Allen)所發起的。<sup>199</sup>一個由美國軍官眷屬，在盟軍接收日本後的十年，成立於東京的花會組織，事實上正透露出東西文化交互作用後的實質成果。

回顧一九四五年，日本接受《波茨坦宣言》無條件投降之後，同年九月十二日聯合國便在東京皇宮對面的第一壽險大廈設立聯合國總司令部(General Head Quarters)，將日本全面納入盟軍總司令麥克阿瑟的統轄之中。<sup>200</sup>當年年末，美國佔領軍已有三十五萬人湧入日本，攜眷的軍官亦因此日漸增多。在眷屬們紛紛組成的社團中，花藝是極受歡迎的一項。曾受邀擔任社團指導的日本素月花道校長手鹿原，在美籍卡爾太太(Mrs. Rachel Carr)撰寫的《插花學》一書中，曾有一段這樣的序言：「二次戰後不久，我受美國有關當局的邀請，教授東京美軍軍官太太們。當我看到外國人對插花的興趣與日俱增，我感到十分安慰。」<sup>201</sup>足見，

<sup>198</sup> 此兩大花藝團體分別為「國際花友會中華民國分會」(1966)與「中華民國插花協會」(1969，其前身為「臺灣省插花協會」)。

<sup>199</sup> 參見 Ikebana Internation 網頁<http://www.ikebanahq.org/>(上網日期 2010.10.24)

<sup>200</sup> 陳鵬仁、黃琬君著，《戰後日本的政府與政治》(臺北市：水牛出版社，2004)，頁 117。

<sup>201</sup> 卡爾女士(Mrs. Rachel Carr)著，國際翻譯社譯，《插花學》(臺北：天人出版社，1968)，頁 4。

「插花」在美軍駐日後已成為文化交流的重要項目之一。

號召成立國際花友會的艾倫（Ellen Gordon Allen）便是在隨軍駐日之後，進入小原流花道學校學習，並成為該校第一位美籍合格教師。一九五三年她將所學編撰成《簡述日本花道》一書於美國出版，爾後再以其為藍本增添花道基本傳統形式，以《日本花道入門》<sup>202</sup>之名於一九五五年再度問市。翌年她即以「以花會友」為宗旨，號召各駐外使節及軍官眷屬們於東京成立「國際花友會」，透過定期花藝活動<sup>203</sup>聯繫情誼並交流彼此文化。此後世界各地陸續成立分會，「國際花友會中華民國分會」亦在一九六五年九月於臺灣臺北成立，成為其第一〇五個分會。<sup>204</sup>

大體而言，此會的會員與總會並無大異，駐臺使節與部分國內高階官員夫人均為此會的主要成員，十足形塑出社會上層結構的意象。無疑的，會員們豐厚的社經背景為此會的會務推廣帶來諸多方便，國際知名的花藝家便往往透過花友會的邀約紛紛來臺。<sup>205</sup>

眾多的交流中，值得注意的是：除卻日本花藝家之外，美國與澳洲花藝家的

<sup>202</sup> 《日本花道入門》一書於一九七六年翻譯成中文，名為《插花技術》由徐氏基金會出版，在臺灣問世，臺灣從此多了一本以西方的視點觀看東洋花藝的書籍。請參見 Ellen Gordon Allen 著，蕭淑媛譯，《插花技術》（臺中市：徐氏基金會出版），1979年2.10三版，頁1-2。

<sup>203</sup> 「國際花友會」每五年舉行一次世界大會，區域（北美、南美、紐澳、歐洲、東南亞）大會則由區內各分會，每二年輪流舉辦舉行一次，台灣則與菲律賓、馬來西亞、新加坡、泰國、印尼、香港同屬於東南亞區，各區域內分會之例行大會及花藝交流活動則自行舉辦。參見林俊卿，〈花開祥和的盛會〉，《臺灣花藝》，10月號(1990)，頁10-11。

<sup>204</sup> 參照國立歷史博物館編輯委員會編，《1901-2000 中華文化百年論文集》（臺北市：國立歷史博物館出版，1999年），頁777。

<sup>205</sup> 目前按中央社數位照片平台所留存的照片得知，自國際花友會成立後至七〇年代之間，曾應邀來臺交流訪問的花藝名家有：一九六九年六月十一日抵臺的小原流三代家元小原豐雲夫婦，在其訪臺期間並假臺北市中山堂舉行個人插花展覽及示範（一九六九年六月十三日）。一九七二年八月四日，小原流藝術研究院教授五島泰雲在臺北基督教女青年會舉行花道示範表演。一九七五年二月，日新流總裁新井日新應邀訪臺，並於十八日在美軍軍官俱樂部示範表演。一九七七年四月，日新流新井久江與田村久子在臺北基督教女青年會示範表演。一九七八年四月十八日，澳洲插花家史班諾（Norman Sparnon）應邀於臺北圓山飯店國際廳示範表演。同年五月二十三日，日本創美流負責人渡邊華溪，在臺北美軍軍官俱樂部示範表演；九月十八日再邀日本花藝家伊藤佐保女士來臺，在臺北圓山飯店敦睦廳示範新娘捧花；十一月二十八日，美國插花家司馬德（Ted Smart）亦來臺示範現代花新插法。請參見好望角—中央社（財團法人中央通訊社，The Central News Agency 簡稱CAN）數位照片平臺網頁。

[http://www.cnavista.com.tw/shop/stores\\_app/store.asp?Store\\_id=103&page\\_id=5](http://www.cnavista.com.tw/shop/stores_app/store.asp?Store_id=103&page_id=5)  
（上網日期 2008.1.13）

相繼訪臺。雖然我們無法確定這些東洋以外異質元素的零星接觸，是否足夠為臺灣帶來改變，但如此的交流至少已經開啓東、西方對話的窗口，因此不妨將其視為一種跨越與改變的開端。此外，由國際花友會與其他單位合作的展覽<sup>206</sup>，姑且不論可能隱藏其中的政治意圖，然而其試圖擴展花藝對話與合作的對象卻是足以體察的。質言之，這個以促進世界插花藝術為目的的特殊團體，透過花會所促成的交流活動，雖然只在少數特定的族群中發酵，但是對臺灣花藝發展的向度、形式與風氣的提昇仍有著多方實質的影響。

雖然今日「國際花友會中華民國分會」的活動，已被掩蓋在眾多花藝活動之中，然而當年這個由外籍官夫人們創始的特殊團體，所舉辦的跨國際、跨領域的花藝交流，不僅拓展了國人的花藝視野也開啓了直接與西方對話的窗口。這種外來、異質的特殊現象，從漫長的花藝演繹看來，似乎並未產生太大的影響，但就當時所引發的啓示與盛況而言，不愧蔚為花界巨流，就臺灣花藝發展歷程來看，更具有無法磨滅的歷史鑿痕。

## （二）、「中華民國插花協會」的交流活動

早在「中華民國插花協會」成立之前，小原流、池坊等支部均已在臺北成立，其他的花藝流派也各自經由教室的凝聚，保有小團體的形式。當時林秀德(今「台北花苑」董事長)先生以提供花材支援活躍於花界，並與各團體熟識，因而在一九六四年<sup>207</sup>號召各界菁英，組成「臺灣省插花協會」<sup>208</sup>，成為臺灣第一個立案的花

---

<sup>206</sup> 插花展覽則有：一九六九年四月在省立博物館舉行的，國際花友會第四屆國際插花展；一九七一年國際花友會與國際婦聯會聯合在省立博物館聯合舉辦的花展；一九七三年三月，士林園藝所與國際花友會在省立博物館舉行花展。同上註。

<sup>207</sup> 廢省後，筆者已難從官方資料獲得「臺灣省插花協會」成立之時間，故採林秀德先生確認後的成立時間「1964」。

<sup>208</sup> 就林秀德的說法，此會的成立與日新流創始人新井日新的大力支持有極大的關係。一九六三年前後，新井先生來臺訪問，林秀德得此因緣成為他在臺的函授弟子，幾經新井先生的鼓勵與支持，一九六四年他號召各花藝團體成立「臺灣省插花協會」。此會除池坊與小原流外尚網羅古流(以表現流動線條美為精神意境的日本插花流派)、日新流、松風流等各派別的花藝專才。新井先生訪臺，似乎是一次平凡無奇的花藝交流活動。但就林秀德的說法，此次的花藝交流背後，更重要的是新井日新的感恩之旅。其因為：二次大戰日本宣布無條件投降後，新井日新之子 正處中國，透過蔣介石從中安排使其子平安返日，故新井先生藉來臺之便，盡感謝之意。此種說法

藝團體。此會於一九六九年九月二十一日更新登記為「中華民國插花協會」<sup>209</sup>(現「中華插花協會」)，成為引領臺灣花藝蓬勃發展極為重要的構件之一。

顯然的，協會的成立意味著各自為政的花藝流派，開始擁有交流的界面；隱性的互動也浮出臺面，有了直接溝通的平臺及與國際對話的窗口，在七〇年代間成為臺灣花藝推展極其重要的關鍵團體。當然此會成立的主要目的，是凝聚花界的力量，成就更為蓬勃的花藝生態，因此經由協會舉辦的展覽、示範、交流等活動，隸屬花會的成員均投入最大的人力與資源。雖然其展演多侷限於泛東洋化的表現形式，活動模式也直接或間接受到國際花友會的啓發與影響，但是她對大眾的滲透力卻是更甚於其他團體。目前按筆者蒐整所得，當時由其主導或協辦的活動紀錄有：一九七〇年，於臺北市立美術館舉行的「花開天下」國際插花藝術展；一九七六年池坊瑞和會主辦的慶祝中華民國行憲紀念日插花展。而八〇年代陸續舉辦的則有：百傑展、中韓插花展、百花迎春展、永懷領袖插花展及國慶花車製作等等。

足見擁有諸多花藝團體為後盾的「中華民國插花協會」，不僅擴大臺灣與國際間的花藝交流，同時也承擔了國家慶典的重責大任，在臺灣花藝的發展中成為龐大的助力之一。這群潛藏於花會的龐大群體，是對花藝持有極度熱忱與使命感的特定結構。他們通常具有學生與教師的雙重身份，在一次次交流與支援當中，不僅透過群體的運作達到自我實現的目的，也為花藝活動增添一股潛在無形的力量與影響。

雖然今日協會的活動與影響如同國際花友會般，似有不若從前之勢。但是，就臺灣花藝發展的演繹歷程，在七〇年代帶領臺灣邁向大眾與多元的「中華民國插花協會」，實無法跳脫她在歷史長河中，對臺灣花藝發展書寫的重要地位。

---

與事實是否有所差距，目前筆者無法證實，若以林秀德先生良好的政經關係判斷，此說極為可能接近事實。參見【附錄八-2】。

<sup>209</sup> 按內政部社會司人民團體的立案紀錄，「中華民國插花協會」成立的日期為：一九六九年九月二十一日，其前身為「臺灣省插花協會」，現名「中華插花協會」則於李登輝時代再度更名而成。請參見內政部人民團體全球資訊網>全國性人民團體名冊查詢>中華插花協會 <http://cois.moi.gov.tw/moiweb/web/frmHome.aspx> (上網日期 2008.4.14)

### 三、民間團體與個人展演

除了官方與花會舉辦的含括跨國性在內的觀摩活動，民間團體與個人也不乏花藝活動的舉行。如一九五八年，三上插花研究所舉辦第一屆花展；一九五九年六月，小原流幸江會會長歐幸江的花藝展覽；一九六五年，中央日報社主辦的國父百年誕辰中日花展及同年十二月，草月流在臺北美而廉舉行的展覽。此外，一九六六年三月，駐日大使崔萬秋夫人張君惠女士，於臺北海天畫廊舉行個展；一九七二年，日本池坊花道與臺灣支部，於臺北國賓飯店舉辦花藝展覽；同年，永豐餘董事長夫人何蔡湘蘋女士亦於臺北舉行個展。一九七五年，則有留日返臺的嵯峨流花藝家林錦屏小姐的花藝個展等等。<sup>210</sup>

上述展演活動，無論團體或個人，其所呈現的是自我花藝涵養、學習與實踐的濃縮菁華，對普羅大眾而言實具有極深的感染力。這種較為個人的花展，促使主要在私人空間自賞的花藝形態轉而面向大眾，成為推廣花藝極具成效的傳播媒介，與其他的花藝活動同步架構出臺灣豐富駁雜的花藝樣貌。

除了花藝展覽之外，花卉活動<sup>211</sup>則是另一個值得注意的面向。這些展覽的紀錄開始於五〇年代，且持續至七〇年代未曾稍歇，其中「蘭花」在每個重要的慶典幾乎從未缺席，亦說明了它長期以來備受重視的事實，實為花藝活動之外，花卉發展的另一重要支脈。

統整上述，無論「官方」、「民間」、「國際」、「國內」、「團體」或「個人」，自五〇年代橫跨七〇年代間，令人目不暇給的花藝活動，其場域多數集中於北臺灣的國立歷史博物館、省立博物館、臺北市中山堂、實踐堂、基督教女青年會、

---

<sup>210</sup> 請同時參考張君惠，《插花與詩詞》（臺北市：皇冠出版社，1973），附錄圖片；何蔡湘蘋，《生活與插花》（臺北市：作者自行出版，1981），頁 5-P.5；好望角—中央社（財團法人中央通訊社，The Central News Agency 簡稱 CAN）數位照片平台

[http://www.cnavista.com.tw/shop/stores\\_app/store.asp?Store\\_id=103&page\\_id=5](http://www.cnavista.com.tw/shop/stores_app/store.asp?Store_id=103&page_id=5)

<sup>211</sup> 這些花卉展覽如：士林蘭花展(1955)；士林園藝所，參加巴黎國際花展(1959.5)；臺灣蘭花協會與華南銀行，舉辦慶祝國慶蘭花展(1962.10)；華南銀行總行舉行總統（蔣中正）華誕蘭花展(1966、1967.10)及開國六十周年插花展(1970)；臺北市政府於士林園藝試驗所舉辦蔣夫人華誕春季園藝展(1977)等。資料來源好望角—中央社（財團法人中央通訊社，The Central News Agency 簡稱 CAN）數位照片平臺

[http://www.cnavista.com.tw/shop/stores\\_app/store.asp?Store\\_id=103&page\\_id=5](http://www.cnavista.com.tw/shop/stores_app/store.asp?Store_id=103&page_id=5)（上網日期 2008.1.13）

中央日報社、國賓飯店等處，其中尤以省立博物館為最。這些具指標性以北臺灣為首的國際交流、花會與個人活動，正鋪陳出臺灣花藝豐富交錯的發展網絡，且彼此潛滋暗長的相互角力也互為助力，對臺灣花藝產生環環相扣的影響，當然亦為國民提供了一份高雅、清新且充滿文化意韻的精神食糧。在拓展各層次觀眾眼界的同時，也充分展現了戰後到七〇年代漸趨多元的花藝樣貌。此時的臺灣花藝正向一條多元向度的花藝大道前進。

### 第三節 西洋花藝的發軔與肇始

或許透過頻仍的花藝活動，促使我們不得不宣稱進步。但是事實上，從日治時期至西洋花藝引進前的七〇年代，臺灣的花藝架構、思維、情感，仍不斷重複且再現著泛東洋的現象。依循過往熟知的方式，的確可以在掌控中深化對標地物的了解與體認，相對的卻也容易形成侷促的面向。這種僵化的現象便長期在臺灣的花藝中持續，直到七〇年代末經由個人與西方的直接交流，才開始解除這一度令人深信不疑的東洋花藝表現模式。

事實上，東方與西方因因襲相異的文化背景與宗教信仰，產生了不同的人文思維，因而，插花形式也在各不相同的養成環境中，呈現出截然不同的表現方式。東方的花藝表現，與人生哲學有著深厚的關係，以自然的再現、合諧為主，首重意境次重形式、色彩。西方的花藝表現，則大體不出以重色彩、量感、幾何造形應用的表現方式為主。

就目前所知，在日本明治維新門戶洞開之後，東洋花藝亦受到西風東漸的影響，漸次有了不同的表現方式，而將西洋的表現形式納入東洋花藝之中的情況，則在戰後漸趨明確。<sup>212</sup>透過日本，臺灣對西洋花藝也產生了稍具雛型的概念，但是吸收的卻是東洋化的西方樣式。因而，在著重東方細膩的、講究技法的、具哲

---

<sup>212</sup> 參見關江重三郎，古明源譯，《西洋花指導》（高雄市：愛華出版社，1989），頁 148。

學思維的追求下，國人長期將西洋花藝置於邊陲。因此，在東洋花藝的慣性思維中，西洋插在七〇年代之前，並沒有獲得臺灣正視的目光。

直至七〇年代末期，花界人士開始與歐美直接交流之後，方才改變了國人長期以泛東洋為花藝判準的心態。長期以來幾近虔誠的東洋情懷終於有所動搖，引發的衝撞並再也無法抵擋。以下便以〈東洋的間接學習〉與〈國人的相繼引進〉分敘戰後至八〇年代初期，西洋花藝在臺灣萌芽與發展的概況。

## 一、東洋的間接學習

西洋花藝，以日本為介面開啓與臺灣的間接關係。而日本與西洋花藝的接觸則始自明治維新。隨著明治時代(1868，明治元年)的門戶大開，西方的思想、教育、科學、生活文化、宗教、文學等，都在此際源源不絕的湧入日本。

當西方的飲食習慣，漸漸成為日本文化開明的一大表徵時，集會式、座席式的西餐也陸續引進，裝飾餐桌的插花樣式亦隨之導入，成為花藝需求的項目之一。但是，太平洋戰爭結束之前，生花萬能的日本，對西式的插花是避而不談的。而餐桌上需要的裝飾花藝，明治時期，是由導入西歐園藝技術與品種的宮中園藝家負責。大正時期，則由花卉流通的花商以當時稱為「時下盛」的日本古有造園、盤景、盆石、生花等素材設計而成。<sup>213</sup>儘管如此，傳統插花的內在思維還是悄然地，隨著生活型態的改變，與外來文化的衝擊而起變化。<sup>214</sup>

二次戰後，日本花卉流通的花商加速了與西方業界的交流，西方以造型為主

---

<sup>213</sup> 同時參閱陳水逢，《日本近代史》(臺北市：臺灣商務印書館出版，1992)，頁 616-617；坂本賞三，福田豐彥監修，《新選日本史圖表》(出版地不詳：第一學習社出版，1996 改訂 24 版)，頁 114-135；關江重三郎，《西洋花指導》(高雄市：愛華出版社)，1989 二版，頁 148-149；宮本溪雄著，呂良謙編譯，《池坊自由花入門》(臺北市：呂氏英文出版社，1985 五版)，頁 14-16；日本插花設計協會編，古明源譯，《西洋花教室》(高雄市：愛華出版社，1985 二版)，頁 7-8。

<sup>214</sup> 在門戶開放大量移植與吸攝西洋文化後，明治末期日本花界興起了「盛花」和「投入花」，並在大正時期成為當時最新花形的代表，這是日本花藝的一大變化。然而，盛花和投入花廣泛流行之後，卻步入了與生花相同的「形式化」窠臼。因而在大正末期至昭和初期的內省與改革風潮中，盛花形式已摻雜了少許自我情感與意境表現的「自由花」情愫。請參見關江重三郎，《西洋花指導》(高雄市：愛華出版社，1989 二版)，頁 148-149。

的插花形式，更使日本花界受到極大的震撼。於是源於西方的造形插花，便隨著生活文化的逐漸改變風靡了日本，進而成為東洋花藝的表現範疇之一。因而，自明治維新以來，東西方花藝逐漸交融之後，西洋的造型插花已因它的機能性與裝飾性，深植於日本的家庭之中。而擁有獨特風土的日本，又逐漸發展出異於歐美的獨特性日式花藝設計，使自明治維新之後便開始導入的西洋花藝，在二次戰後有了明確的變化。<sup>215</sup>

當然，臺灣花界在光復後持續與日本交流的同時，除了深化東洋花藝的研究之外，無可避免地，也間接接收了日本自戰後已廣泛發展的西洋概念。學習池坊插花的陳美惠在其《插花的藝術》<sup>216</sup>一書中，便介紹了西方插花的基本花型<sup>217</sup>(圖31、32)，足見她在學習池坊花道的同時，也間接吸收了西洋花藝的概念。

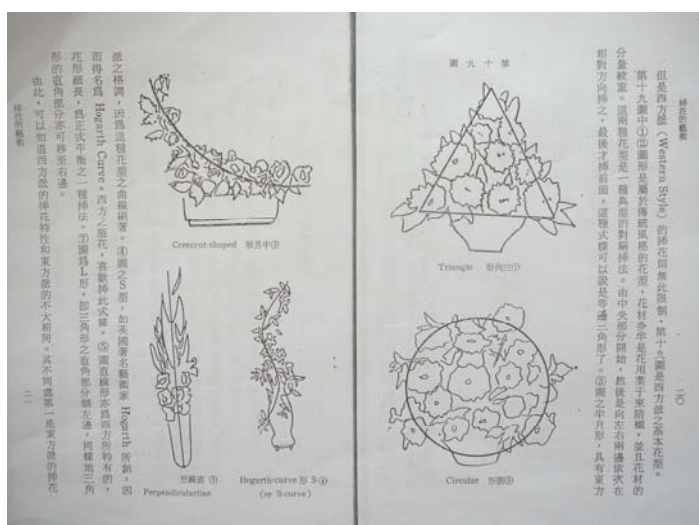


圖 31 三角形、圓形、半月形、S 形與直線形  
摘自《插花的藝術》



圖 32 弧形及三角形  
摘自《插花的藝術》

<sup>215</sup> 同時參見關江重三郎，《西洋花指導》(高雄市：愛華出版社，1989 二版)，頁 148-149；宮本溪雄著，呂良謙編譯，《池坊自由花入門》(臺北市：呂氏英文出版，1985 五版)，頁 14-16。

<sup>216</sup> 陳美惠，《插花的藝術》(臺北市：臺灣省立師範大學教育學院家政系出版，1960)。

<sup>217</sup> 此基本花形有：三角形 (Triangle)、圓形 (Circular)、半月形 (Crescent-shaped)、S 形 (Hogarth-curve)、直線形 (Perpendicular line)、弧形 (Convex curve)、半面三角形 (又稱 L 形) (Triangle right) 等。



除了基本花型，此書還介紹了「抽象花」與「超現實花」(圖 33)。其中「抽象花」是由插作者自行構思情境，藉花的形態、色彩和材質來表達插作者的想法，除了外在花型之外，其所蘊含的抽象意涵則是解讀的重點。而「超現實花」，則是以花材為媒藉，表達出對未來世界的想像。無疑的，這些表現方式，均是受到西方影響的創作風格。



圖 33 抽象花與超現實花  
摘自《插花的藝術》

此外，池坊專永在《池坊》<sup>218</sup>書中亦透過自由花的構成原則，傳遞了西洋對稱、非對稱、放射、並列等形式的構成原則(圖 34、35)。同時，小原流歐幸江《愛與美插花》<sup>219</sup>的多面性花型(圖 36、37)，同樣顯現了西洋概念的花藝影響。再則，臺南家政專科學校創校時便擔任插花教師的黃董梨女士，在其《池坊綜合插花》<sup>220</sup>一書中，亦講解了「盛花」、「瓶花」、「生花」、「立華」之外的「前衛花」、「自由花」與「歐美式西洋花」等。均再次驗證了臺灣透過與東瀛的深化交流，

<sup>218</sup> 池坊專永，《池坊》(臺北市：大陸書店出版，1978)。

<sup>219</sup> 歐幸江，《愛與美插花》(臺北市：味全出版社，1978)。

<sup>220</sup> 黃董梨，《池坊綜合插花》(臺南市：作者自行出版，1981)。

將發展於日本的西洋花藝的概念間接引入的事實。

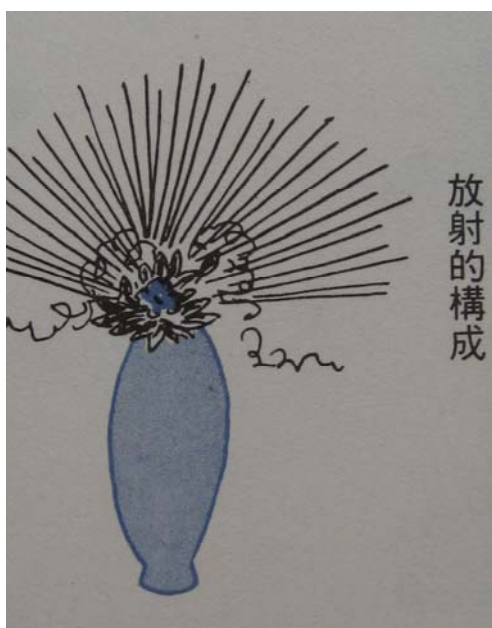


圖 34 自由花的放射性構成  
摘自池坊專永《池坊》

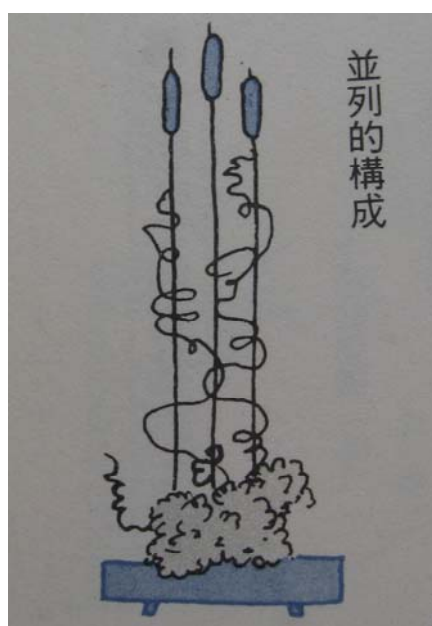


圖 35 自由花的並列構成  
摘自池坊專永《池坊》



圖 36 多面形插作(一)  
摘自歐幸江《愛與美插花》

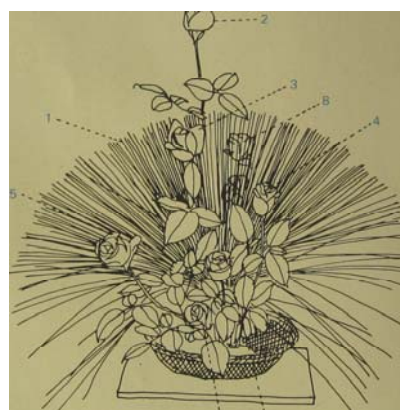


圖 37 多面形插作(二)  
摘自歐幸江《愛與美插花》

然而，儘管西方幾何造型與自我表現的花藝形式，在東洋花藝中已尋得共融的基底，但是對於追求天、地、人調和的東洋視覺文本而言，則相對顯得表面與粗淺。因而，此時西方不同的觀看方式與技法，在追求精神層次的東洋花道中，僅如點綴性的火花，並未在臺灣引發足夠的迴響。

## 二、國人的相繼引進

經由〈東洋的間接學習〉，我們得知西洋花藝早已夾帶於東洋花藝之中進入臺灣。部分私設的教室也嘗試教授西洋插花，但是事實上仍敵不過長期以來被視為正統、講法度、重體制的泛東洋花藝。因此從光復到東洋花藝大盛其道的七〇年代，西洋花藝並沒有獲得相對的發展。直至七〇年代末、八〇年代初，國人自歐美相繼引進之後，才跳脫其附屬的角色獲得正視的眼光。李碧玉、洪世芳與林秀德等人，便是先後自美國、歐洲等地直接引進西洋花藝的關鍵性人物。他們不僅改變國人長期以東洋花藝為學習、思考的主軸，也確立了日後西洋花藝發展的枝幹，對臺灣花藝的變軌具有指標性的意義，故將其導入之歷程分敘於下。

### （一）、成立「美加花藝設計學會」的李碧玉女士(1950~)

李碧玉，一九五〇年生，臺灣高雄市鹽埕區人。顯而易見的，臺灣戰後的花藝環境，正是整體浸淫於泛東洋體制的年代。毫無疑問的，在如此的花藝生態之中，她首先接觸的是東洋花藝。十八歲時李碧玉開始了小原流的學習生涯，直至政治氛圍極度不安的一九七四年前後，她隨家人移居美國依親後方才中斷。雖然她對移居的原因是否出自飄搖的政治氛圍不置可否，但在動盪的年代舉家遠赴異鄉，不免使人產生相關的聯想。

移民，雖然中斷了李碧玉小原流的學習，但是卻開啓了她接觸西洋花藝的首頁。或許正是臺灣七年的插花經驗，厚實了她在花店工作的意念，因此她便在美國找到一份插花的工作。雖然插作的內容是全新的西方樣式，但是過往的經驗使她得心應手，也獲得極度的賞識與信任。為了更加快速熟悉西洋插花的形式與技巧，花店為她排定每個月一到二次的插花課程，這種學習模式便奠定了她日後在臺灣推展西洋花藝的基礎。

一九七六年當她決定回臺與翁金標(現家健家具公司董事長)先生完婚時，她已身懷豐厚的西洋插花經驗與技藝。也因著這樣的因緣，注定了李碧玉必得在臺灣

成長與茁壯的花藝歷程。婚後，定居於高雄的她，開始將美國所見、所聞、所學，於高雄、臺中、臺北等地推展，內容包括了西洋花藝的基本花型<sup>221</sup>與應用。這是臺灣首次有人高舉西洋花藝的旗幟，搖旗吶喊的號召不同觀看方式與技法的追隨者。雖然聞風而至的人，不少抱持好奇心態而來，但花界的小小革命已然引爆。

就在花藝推廣全然成爲她生活重心，忙碌穿梭於北中南的往返行程時，「家庭」卻在天平的另一端，意外的成爲她不得不重新思考花藝步履的重要因素。結局，跟絕大多數的女性一樣，她接受了夫婿的要求「以家爲重」，因而「臺北」從此在她的教學場域中刪除。這是她得以兼顧家庭考量下的最佳權衡之計。

此後她持續前往美國深造，並於一九八七年成立「美國南加州花藝學院臺灣研究會」。一九九五年同時成立高雄市及臺中市「美加花藝設計學會」，並與美國「國際花藝學院洛杉磯分校」簽訂合作關係。一九九六年美國AIFD (American Institute of Floral Designers)於棕櫚泉舉辦年會時，她成爲第一位獲邀上臺表演的亞洲代表，再爲其光耀的花藝生涯添上一筆。<sup>222</sup>近年，她雖因先生公司業務繁忙，毅然於二〇〇〇年淡出花界，但由她仍積極參與花藝活動的行徑，其對花藝的鍾愛與無法忘情已表露無疑。

毫無疑問，臺灣是在李碧玉推廣西式插花之後，才逐漸將西洋花藝視爲一種獨立的個體，並使它成爲一種單獨的表現方式。對東洋花藝鼎盛的七〇年代而言，此一行徑不僅啓動了花藝新途徑的開門，也轉變了臺灣花藝學習的向度。對花藝發展具有重要的轉軌作用。其所成立的美加花藝設計協會，則爲今日眾多西洋花藝組織中的重要成員之一，對臺灣花藝場域的重要影響亦已躍然紙上。

---

<sup>221</sup> 其推展的基本花型包括：垂直型、L型、倒T型、傾斜型、水平型、橢圓型、扇型、等邊三角型、不等邊三角形、眉型、S型、半球型、球型、圓錐形等。

<sup>222</sup> 同時參見【附錄六】李碧玉訪談紀錄；美加花藝設計學會網頁<http://www.mcfd.com.tw/>（上網日期：2007.10.21）

## (二)、成立「歐美花藝協會」的洪世芳女士

就在李碧玉離開臺北，退守臺中、高雄的西式場域之時，另一位洪世芳女士，也在一九七九年，開始了她推展歐式花藝的生涯。

洪世芳，是位個兒嬌小，面貌姣好的女子，在其甜美的笑容之下，卻有著花界人士說不清楚的身家背景。今日她如人間蒸發般，讓人遍尋不著，因而筆者僅能由歐美花藝協會所編印的教科書羅列其相關資料。

「臺灣省高雄縣人」，「任歐美花藝協會會長」，「世界花藝評審委員會評審委員」，「1972年在巴西、1974年在英國、1975年在以色列，舉辦慈善花展，深獲各方讚許」，「1975年獲巴西政府“社會團體服務勳章”」，「1978年在英國發表“教學理論及花型解剖分析”，歐美各國採用為基本教材」，「1979年返國，傳授歐美花藝，……」。<sup>223</sup>

以上內容摘自《歐美花藝協會初級教科書》。顯而易見的，一九七二年至一九七八年間，洪世芳游移於南美、西歐與地中海間諸多國家。何種因緣得以使她游走西方各國？此外，她分別於巴西、英國、以色列舉辦的花展，及在英國發表的《教學理論及花型解剖分析》一書，是釐屬西洋或東洋花藝？如上諸多問題，雖不與她引進西洋花藝直接產生關係，卻是了解其來龍去脈的關鍵因素，但是遺憾的是，截至目前為止，筆者尚未能獲得進一步的了解。然而，一九七九年她將歐式插花導入臺灣，在臺北開始教學生涯，卻是不爭的事實。

她的教學模式是以季為單位聘請歐陸花藝家來臺，提供學員們直接學習歐式花藝的平臺，其中至關重要的是，她將平行線的概念引進臺灣，打破了古典西式花藝單一焦點的造型變化，這種趨光延伸的多焦點自然花型，是歐式花藝的一大革命，與李碧玉單一焦點的基本型制有著極大的差異，引動了臺灣花藝概念另一波的重大革命。

<sup>223</sup> 洪世芳編著，《歐美花藝協會初級教科書》（臺北市：歐美花藝協會出版，1982），頁6。

因而一九七九年返國後的她，開始在臺北教授歐式花藝時，便吸引了來自北、中、南各地的插花老師，與對西洋花藝具有濃厚興趣的愛花人士。一九八二年，她與第一批學員共同組成「歐美花藝協會」，期間並擔任「中華民國花卉研究學會」理事兼總幹事一職。一九八四年更因負責中華民國第七任總統暨副總統就職大典「花之頌」現代花展（1984 臺北市、臺中市、高雄市等地），而獲得當時總統蔣經國先生與副總統李登輝先生召見。<sup>224</sup>

無可諱言洪世芳的經歷，呈現出她與政經界的深厚關係。但是，遺憾的是，一九九〇年五月，與她共同組成「歐美花藝協會」的成員，另起爐灶組成「中華花藝研究推廣基金會」，登記立案後成為國內唯一受農委會輔導的花藝團體，且持續推廣歐式花藝、培養花藝人才與師資，成為一支與她平行的歐式花藝推廣團體，整體轉移了洪世芳的影響作用，致使「歐美花藝協會」至今無疾而終。儘管如此，她所引進的歐式花藝，對臺灣西洋花的帶動與發展，仍書寫著重要的轉軌作用。

李碧玉與洪世芳皆因個人的際遇與因緣，得以將西洋花藝引進臺灣，並各以南、北為據點，向北、南推展。在臺灣具有兼收多方、中和並容的特質下，快速的致使西洋花成為一種新形態的花藝風尚。又因追隨學習的學員多為資深的插花老師，與對花藝有濃厚興趣的愛花人士，因而對西洋花藝的發展具有深廣的渲染力。今日當我們回顧臺灣西洋花藝發展的足跡，李碧玉與洪世芳所扮演的正是墾荒與播種者的中介角色。其所導入的花藝表現形質、形式或創作精神都發揮了開創性的作用，對七〇年代末的臺灣花藝而言，無疑首啓了花藝思維迥異的門徑。

---

<sup>224</sup> 同時參見洪世芳編著，《歐美花藝協會初級教科書》（臺北市：歐美花藝協會，1982），頁6；洪世芳編著，《花之頌現代花展專輯》（臺北市：中華民國花卉研究學會，1984），頁3-4；洪世芳編著，《歐美花藝寫景插法解說專集》（臺北市：中華民國花卉研究學會，1993），頁2-3。

### (三)、「美國花藝設計學校臺灣分校」的林秀德先生(1940~)

林秀德，一九四〇年九月七日生，臺灣宜蘭人，「台北花苑」負責人。亦為「國際花友會中華民國分會」創始會員之一。「臺灣省插花協會」(1964)與「中華民國花藝設計協會」(1983)，均由其號召而成。是位跨足多方的業界人士。

生長於蘭陽平原的林秀德，小學畢業後即因父母雙亡而中斷了求學之路。當他十四歲決定離開家鄉隻身北上時，雖然對未來充滿了不確定性，但是受挫的生命，卻因此更加堅強與奮發。他認真的工作態度與努力的衝勁，深獲同宗長輩前復興航空公司董事長林燈先生的青睞與提攜，遂逐日奠下了廣闊的人脈與創業基礎。<sup>225</sup>

林秀德早年自學花藝，閒暇時常應親朋好友的要求，幫忙喜慶、宴會的佈置，當服務的人群日漸增多後，他便由業餘轉為專職，逐日累積著「台北花苑」厚實的創業基礎。一九六三年前後日新流創始人新井日新來臺訪問時，他已在花材供應場域取得了多方的支持，期間他深受新井先生的鼓勵，號召國內各花藝流派共同組成了「臺灣省插花協會」，以花材作張本，將臺灣花藝逐步推向大眾。<sup>226</sup>

在此值得一提的是，新井先生訪臺時，隨團來臺的田村久子小姐結識了這位來自蘭陽認真執著的男子，兩人歷經五年的書信往返，終使久子小姐遠嫁來臺，為這段異國戀曲譜下圓滿的結局，也為花界寫下一段至今仍膾炙人口的佳話。「台北花苑」便在他結婚翌日(1968.5)，正式掛起了招牌。林秀德花材供應的主軸與久子小姐的花藝背景，自此明確的形塑了「台北花苑」以花卉資材結合花藝教學的經營基調。將商業服務與花藝傳承合而為一，打破了花卉販售與花藝傳承各行其道的藩籬，同時也首啓了花藝事業的先河。

就在李碧玉與洪世芳於七〇年代末，自歐美引進西洋花藝開始在臺灣推廣之際，林秀德亦於一九八一年首請美國花藝學院(America Floral Art School)院長傑

<sup>225</sup> 傑姆斯莫瑞(James Moretz)、林秀德，《創意花藝設計》(臺北市：台北花苑有限公司出版，1993)，頁2-3。

<sup>226</sup> 請參照【附錄八-2】林秀德訪談紀錄。

姆斯莫瑞（James Moretz）來臺，介紹西方花藝的源流與用途，並於「台北花苑」設立「美國花藝學院臺灣分校」，定期聘任各國花藝專才來臺授課。一九八三年他所成立的「中華民國花藝設計協會」，對花藝設計概念的引進，及臺灣花藝設計的發展起了長足的影響。

現在看來，林秀德在每個不同的階段，都對臺灣花藝產生不同的作用。而引進花藝設計之後，最大的影響在於花卉消費文化的改變。他將花藝設計轉換成花卉商品，透過商品形塑人們的寄望和夢想，致使消費不斷的受到鼓勵，使西洋花藝以倍數成長的速度達到極速傳播的成效。這與研究近代消費現象的社會學者與文化學者所指出的，當代中產階級的購物熱潮，其消費標的是附著在商品的象徵符號功能，而不再是使用功能一致。

花藝的象徵符號，除卻幽微的隱喻著長期以來精緻生活的化身之外，更使人擁有心意收受的精神喜悅。林秀德的花藝商品便透過精緻、幸福、快樂、祝福、愛意等情愫的形塑，不斷的刺激消費市場。當商品受歡迎的程度，由使用功能的優劣轉向象徵符號之時，商品的重心便由製造流程和成本的合理轉向設計、產品包裝和廣告行銷主宰的美學領域。林秀德便是在臺灣經濟起飛後的八〇年代，將花藝設計的概念透過生活美學、商品行銷等策略，深入普羅大眾的生活之中，進而掌控花卉的消費行爲，真實的扭轉了花卉的消費文化。

如果說今日眾多學者矚目的美學經濟，是資本主義高度發達後的歷史必然，那麼花藝在八〇年代，早已步入美學經濟的命題，藝術商品化，商品藝術化，在花藝產業中具體展現著生活時尚的趨力。林秀德透過「台北花苑」確立了商品的品牌，進而經由包裝與行銷將花藝設計與生活情境接軌，促成花藝生產與相關工作的刺激。此種以精神、性靈為服務概念的商業活動結合著教學，不僅深耕大眾生活文化的花藝需求，也將西式的花藝設計與應用快速的推展開來，成為臺灣花藝發展極大的變項，徹底改變了東洋花藝的主流位置，為臺灣花藝歷程的變軌，再次寫下不可抹滅的一頁。



## 小結 個人與團體介面角色的助益

七〇年代末，臺灣花藝由幾近單一的東洋範疇，逐漸邁入西洋花藝與其並列的多元景象，過程清晰呈現出特定「個人」與「組織」的深刻影響。因此，在此討論個人與組織所扮演的介面角色，顯然的是以後設的角度端視此兩者對花藝的影響。

「個人」為社會的組成部分，已是目前大眾認知與接受的概念。而透過趨近個人的價值與目標所形成的組織，絕大多數經由彼此認同的關係，產生正向且吻合度高的干擾作用，造成個人與組織既交錯又平行的發展模式，亦是無可否認的事實。

顯然地，花藝實體具有的分類作用(如池坊或小原流，東洋或西洋等)，說明了花藝領域跳脫共相類別，伴隨其各自特有的質性、倫理、美學和邏輯展現其整體意義的現象。因此，無論池坊的蘇壽治、羅徐瑞鶴、黃董梨；小原流的歐幸江、三上朝風或西式花藝的李碧玉、洪世芳、林秀德等人，在其個體差異本質下，必然產生具清晰觀點的獨特發展。因而，在其預設真實組織結構的內容與方向後，池坊「臺灣支部」、「瑞和支部」、「臺南支部」、「小原流支部」、「歐美花藝協會」、「中華民國花藝設計協會」及「美加設計協會」等，均發展出特定的形式與質性。

以此，透過個人特質、權威的形塑所成立的組織，其成員即為證成組織正當性的理據，因而在共同制度的質性下，組織結構中的個體因服膺於組織的目標、領導與規章，使其成為具共同理念，且共享資源、價值與分配的合作體系。雖然其彼此依存的關係也因此而有所變動、調整與重建，然而個人與組織的互滲影響已形成連續性的演繹系統。

以池坊臺灣支部為例，蘇壽治引領的龐大學習序列，不僅傳遞其個人重複演練的學習歷程，組織的倫理亦再度被複製，疆域則再度被拓展。這樣的型態與過程不僅在「瑞和支部」再次循環，爾後從「臺灣支部」原序列中跳脫而出的「臺

灣橋會支部」、「臺灣華心支部」等，在再度形成新的序列後，亦以其個人的特有質性，詮釋與拓展池坊的支脈。因此，由「個人」進而形成的「組織」，其特質的延續含括著個別的專業及組織的特有倫理。東洋花藝即依循此一路徑不斷延展著它的版圖，其穩健、內斂與保守的特質，亦隱含於花道的內在情境中，成為外在形式表現的具體實踐。

而「國際花友會中華民國分會」則是一個以「以花會友、促進世界和平」為組織宗旨的花藝團體。在「以花會友及促進世界和平」的命題中，明顯的呈現出此一團體潛意識裡對戰爭的抗衡，其內在能量的凝聚，更加速了其他分會於世界各地拓展的速度。顯而易見的，六〇年代組成此會的相關動力，來自戰爭引發的內外創傷情緒，因此透過具體的組織，其內在情結得以獲得良善的抒發，並成為今日我們足以描繪與理解的團體之一。由其組成的對象與活躍的交流活動來看，在其自願的契約性協議下，其所共構的是跨國性的互動實體，及臺灣花藝文化多元的重要推手。

在眾多花藝組織中，於一九六九年由原「臺灣省插花協會」更名而來的「中華民國插花協會」是個極為特殊的社群結構。它以「以花美化人生、美化社會」為目標，是由多個質性相近的花藝團體所構成的聯集。其子集則來自池坊、小原流、日新流等組織，透過協會，彼此致力於直接或間接闡述和演繹各自獨立的花藝形質，為一個互為主體且花藝屬性外延的結構體。此一相互獨立又相互依賴的架構，已明顯跨越花藝門戶的藩籬，所形成對話式的互動，更塑造出臺灣花藝的蓬勃場域。

以此，臺灣的花藝發展，「個人」與「團體」所扮演的介面角色，在七〇年代所成就的花藝效益，不僅促使花藝人口快速的攀升，跨國性的交流更對花藝視野具有一再開拓的深層作用。其中八〇年代相繼成立的「歐式花藝協會」、「美國南加州花藝學院臺灣研究會」、「中華民國花藝設計協會」等，則為臺灣的花藝開啓了西方的視窗，這種新視野的開創，不僅反覆描寫花藝轉向的軌跡，更明白的陳述團體所扮演的重要角色。

因而，與其說如此社會性功能強烈的「組織」，整合著「個人」的理想，不如說群體的共同目標，滿足了個別單薄的未來願景。因此團體得以透過組織的力量將宗旨進行較為集中的闡發，其模式如同策略聯盟一般，有一種資源結集的特殊效益。而個人則透過組織命題的路徑，達到生命的高度完成。「個人」與「團體」互為介面的事實，於此已獲得至高的體現。

## 第四章 花藝復興與「中華花藝」之成立

東洋花藝與中國之間的深厚淵源，眾多文本多有記載(見第一章第三節)，昭和年間《盛花投入教本》書中亦有相關內容，<sup>227</sup>儘管此書將盛花的起源推至遠古的神代，但終仍不得不回歸聖德太子及隋使小野妹子與中國深厚的血緣。因此，在「中華文化復興運動」的時空趨力，及東洋花藝幾近獨占鰲頭的態勢之下，臺灣開始了花藝中華根源的探尋。故而，「中華花藝」的成立即可視為這股意識覺醒的具體成果。本章便將依循花藝復興的進程，逐一探究〈「中華文化復興運動」中的花藝省思與活動〉、〈「中華婦女蘭藝社」的花藝探索及其成果〉與〈黃永川及「中華花藝」之成立〉等內容，以透析八〇年代臺灣重要的花藝歷程。現分述於下。

### 第一節 「中華文化復興運動」中的花藝省思與活動

「中華文化復興運動」乃因應對岸「文化大革命」所掀起的一股文化熱潮，它從六〇年代末推向七〇年代，並在八〇年代達到高峰，是一種透過政治手段發起的大型策動。它以民族血脈喚起全民捍衛華人文化的使命，在意圖壟斷國人日本情結的同時，也鞏固執政者的領導政權。雖然此一運動是以文化為主軸，然而，社會、政治與教育等各層面均被牽涉其內。後續連動引燃的花藝覺醒，就整體文化運動而言雖屬旁枝末節，但卻是臺灣花藝向度再次改變的重要導因。現便以文

---

<sup>227</sup> 昭和年間《盛花投入教本》中提及亦東洋花藝與中國之間深厚淵源的內容如下：「往古神代にありて地神五代中彥火出見之尊が日向國の海邊で天の釣針をお失ひになつた時其地に住んでゐた潮路の翁と云ふ老人が、之を捜し出し差上げたが、其折、かの地に繁茂してゐた千草萬花を器に插して御待遇申上げたところ、尊は非常に御満足に御思召され、爾來之を廣く世に傳へるやらになつたと謂はれてゐる。その後幾世を過ぎて人皇三十四代推古天皇の御代に聖德太子之を好ませられ、和漢を通じ之を近臣小野妹子に傳へて廣く世に行はせられたので、茲に始めて流儀花として生れ出たものと傳えられてゐる。」請參照有吉桂舟，《盛花投入教本》(現代盛花投入刊行會出版，昭和七年【1932】)，頁 1-2。

化復興思潮下的花藝省思與其相關活動逐一說明於下。

## 一、七〇年代的花藝省思

相較於日治時期便已導入的東洋花藝而言，西洋花藝是在八〇年代才逐漸取得普羅大眾的目光。因而，當六〇年代開始推動「中華文化復興運動」之後，花界人士開始有了不同的思維，事實上是對東洋花藝的反動，與自我花藝理想嘗試的實踐。

如前所述，「文化復興運動」乃是因應對岸的「文化大革命」<sup>228</sup>所作的一種大型文化策動。當文化大革命在對岸快速蔓延時，「文化」頓時成為臺灣國民政權<sup>229</sup>的新命題。首先蔣介石在孫逸仙一百〇一歲誕辰時（1966.11.12）對與會人士發表〈國父一百晉一誕辰暨中山樓落成紀念文〉，其部分內容如下：

堯、舜、禹、湯、文、武、周公、孔子聖聖相傳之道統，屢為邪說誣民者所毀傷，降至今日，赤禍滔天，民族不幸，竟遭此空前絕後之浩劫！而我五千年來，傳統優秀之文化，幾乎瀕於熄滅而中絕，……嗟呼！隔水西望，滿目瘡痍，……尤冀我國人操危慮患，莊敬自強！毋徒以遊目此璀璨瑰璋紀念 國父之建築，而樂以忘憂！需知此為復興基地重建民族文化之標幟，當益堅其消滅赤禍，重光大陸之信念，唯有我青天白日之光輝，普被於大陸之疆土！倫理、民主、科學三民主義之福祉，均霑於大陸全體之同

<sup>228</sup> 所謂「文化大革命」是指一九六六年五月至一九七六年十月間，在中華人民共和國展開的政治運動，因對中國傳統文化造成極大的破壞故稱文化大革命。期間提出的破四舊、立四新是由工人出生，被譽為光學專家的蔡祖泉提出。破四舊是指：資產階級和剝削階級的舊思想、舊文化、舊風俗、舊習慣；立四新是：無產階級和社會主義的新思想、新文化、新風俗、新習慣。請參見中國共產黨大辭典編撰委員會景杉主編，《中國共產黨大辭典》（北京：中國國際廣播出版社，1991），頁128。

<sup>229</sup> 一九四五年九月九日，國民政府代表何應欽（時任國民政府國防部參謀本部參謀總長及中國戰區中國陸軍總司令），在南京中央軍校禮堂中，接受第二次世界大戰侵華日軍投降代表岡村寧次所簽下的無條件投降書後，中日戰爭正式劃下句點。但旋即展開的國共內戰，國民黨一瀉千里，迫使蔣介石於一九四九年元月二十一日發出引退文告，並於十二月播遷來臺。中國國民黨的身影自此退出了大中國的政治舞臺。在中國失去政治舞臺的蔣介石，於一九五〇年三月一日在臺北復行視事。

胞，一如今日自由基地之臺灣者然；而後始無愧於屋漏，無愧於國父與先民之遺規，且以此為復興我中華文化明德新民之契機，則庶幾乎！<sup>230</sup>

當時與會人士為響應蔣介石「以此為復興我中華文化明德新民之契機」，遂將每年國父誕辰紀念日定為「中華文化復興節」。由翌日（1966.11.13）海內外各團體紛紛譴責中共毀滅歷史文化的罪行、翌年在陽明山中山樓舉行「中華文化復興運動推行委員會」<sup>231</sup>成立大會(圖 38)、一九六八年七月三十日在省政資料館舉行「中華文化復興運動推行委員會臺灣省分會」成立大會(圖 39)，與接續的活動<sup>232</sup>看來，權力運作下的線性發展似乎昭然若揭。<sup>233</sup>

這股由上而下，自領導者吹向市井小民的旋風，頃刻間襲捲了海內外。「文化復興」頓時成為全民的新方向，全國之政策方針舉凡生活、教育、文藝、學術等無不含蓋其中，其觸角之深廣影響之大實難以算計。這是一個曾與中國共產黨互為同胞兄弟的中國國民黨政權，為突顯海峽對岸對傳統文化的破壞所做的強烈回應，其積極推動達二十年之久。臺灣再次因政治力的介入，全民生活有了改變。

<sup>230</sup> 全原文請參照中華文化運動推行委員會臺灣省分會編，《傳承與發揚》(臺中市：中華文化運動推行委員會臺灣省分會出版，1988)，頁 9-11。

<sup>231</sup> 此「中華文化復興運動推行委員會」成立於一九六七年七月二十八日。委員會下設：基金、國民生活輔導、教育改革促進、文藝研究促進與學術研究出版促進等五個委員會，積極展開活動。依「中華文化復興運動推行委員會組織章程」第三條之規定，會長則由當時總統蔣介石先生擔任。

<sup>232</sup> 接續的活動除了臺灣各地分會(臺北市、金門、馬祖等)、支會、總支會(高雄市、臺南縣、臺中縣、花蓮縣等)及大專院校等分會均紛紛成立。海外分會也在一九六八年至一九七七年間相繼成形，其成立時間先後為：文復會巴西里約分會(1968.4.24)、文復會巴西聖保羅分會(1968.4.29)、文復會祕魯分會(1968.4.29)、文復會墨西哥分會(1968.5.15)、印度洋模里斯中華文化中心(1968.5.26)、文復會西班牙推行小組(1968.6.5)、美東中國青年復興中華文化推行委員會(1968.10.5)、文復會澳洲墨爾本分會(1968.11.12)、文復會菲律賓分會(1968.12.12)、南非共和國中華文化復興運動推行分會(1969.11.12)、文復會夏威夷分會(1970.11.12)、文復會南非洲東省分會(1971.3)、文復會美國三藩市分會(1971.5.1)、文復會澳大利亞紐修威洲分會(1971.6.19)、文復會巴荷蘭分會(1971.8)、文復會日本橫濱中華學院支會(1971.12)、加拿大多倫多中華文化海外復興協會(1975.9.7)、美國紐約華埠中華文化中心(1977.10.16)。參見中華文化運動總會編，《中華文化運動紀要》(臺北市：中華文化運動總會出版，1981)，頁 21-292。

<sup>233</sup> 參見中華文化運動總會編，《中華文化運動紀要》(臺北市：中華文化運動總會出版，1981)，頁 1-8。



圖 38 中華文化復興運動推行委員會發起人大會  
摘自秦孝儀《史畫史話》



圖 39 中華文化復興運動推行委員會臺灣省分會成立大會  
摘自秦孝儀《史畫史話》

雖然文化復興運動在李登輝、陳水扁時代，已逐漸轉向本土文化的發展，然而當年蔣家政權下的復興運動，毫無疑問的恪守著中華傳統文化的疆界。由其二十週年的慶祝活動<sup>234</sup>，我們便可探知其內容與範疇已擴及所有層面。其中，加強對匪(中國共產黨)經濟制裁、杜絕匪片、對匪文化作戰、匪情資料蒐集、加強愛國教育等更是工作的重要內容，<sup>235</sup>其屬性之深廣已不待言。

因而，當文化復興運動登高一呼之後，「花藝」也無可避免的在大時代的氛圍中踏上尋根之路。擁有東洋花藝「小原流家元」教授證書的卜貴美在其《插花概要》中便提及：「目前，我國正提倡復興中華文化運動，這項國粹，有待我們大家共同努力，發揚光大。」<sup>236</sup>。只是在籠統的概念中，花藝復興其實模糊至極，多數人乃以外在的表現形式，宣告傳統花藝的復興，例如以竹或藤為花器，在花作中置入斗笠或牛車輪，或將花置於中式的傢俬之中，此等「插花」的舉動，便

<sup>234</sup> 文化復興運動二十週年的慶祝活動，靜態的有：書畫、傳統版畫、陶藝、交趾陶、木梳畫、染藝、裱褙、花藝、剪紙、紙雕、木雕、竹藤編、油紙傘、大甲蓆、中國結、捏麵人、人造花、紙黏土及藥材、臺灣特有植物標本、民俗文物、山地文物、史蹟文物等展覽。動態的則有：南管、八音演奏、直笛演奏、相聲、詩歌朗誦、山地舞、土風舞、民族舞蹈、雲南打歌、閩南及客家歌謠、舞龍、舞獅、車鼓陣、宋江陣、布馬陣等。其中布馬陣是以布作之馬為表演道具而得名，是流傳於台灣中部濁水溪一帶的民俗舞蹈，主要角色有狀元、伺從、馬夫和船夫等。參見中華文化運動推行委員會臺灣省分會編，《傳承與發揚》(臺中市：中華文化運動推行委員會臺灣省分會出版，1988)，頁 220。

<sup>235</sup> 同上註，頁 85-249。

<sup>236</sup> 卜貴美，《插花概要》(臺北市：三民書局出版，1979 三版)，頁 7。

儼然已是復興文化的行爲。現在看來，類似的探索與嘗試，僅是個人花藝認知下的作法，與傳統中國插花事實上有著極大的差距，離中華文化內在探究亦十分遙遠。但是在眾多表現中，曾任我國駐日參事崔萬秋先生之夫人張君惠女士，以花藝表現中國古詩詞意境的創作模式，<sup>237</sup>不僅極具個人風格，亦在文化復興運動中成爲極爲特殊的表訴方式。

因而，七〇年代文化復興運動下的花藝活動，可謂僅止於概念的萌發，並未見有具體的成果，且零星的嘗試多數依憑自我的判準，直接由東洋花藝注入個人的認知與情感轉化而來，缺乏對文化本質的探索而顯得紛亂雜沓。但是，能在鞏固的泛東洋花藝中改變思考模式，並於後續發展得到具體的成果，便反映出文化復興運動引發花界深沉文化紮根的企望。這種關注致使分散的努力有了凝聚的力度，並在八〇年代出現以中華文化爲內涵的「中華花藝」。此舉，不僅再次動搖東洋花藝的核心地位，也爲文化復興思潮下的花藝省思，具體呈現出臺灣的說法和做法。

## 二、八〇年代的花藝活動

八〇年代花藝復興的相關活動與實踐，實屬一九八一年何蔡湘蘋<sup>238</sup>以中、日、英三種文字編撰的《生活與插花》<sup>239</sup>一書，最令花界側目。此書乃因何蔡湘蘋在日學藝期間，獲知日本插花習俗源自中國，便藉旅居日本之便，致力於相關古書畫的蒐集與匯整，並從中探尋插花東漸的蛛絲馬跡，因而有此書的問世。<sup>240</sup>書中內容分甲、乙兩部，甲輯前半部分，乃透過中日文化交流的史蹟、民生史料與流傳的古籍書畫，試圖建構中國自周、春秋戰國以降插花的概要與東傳的可能

<sup>237</sup> 請參見張君惠，《插花與詩詞》（臺北市：皇冠出版社，1973）。

<sup>238</sup> 何蔡湘蘋原名蔡湘蘋，一九二八年生於臺灣臺中縣大甲鎮。彰化高等女學校二十二期畢業（1945）後兩年（1947），十九歲的她便下嫁臺南市何榮庭先生（前永豐餘集團董事長）。一九五一年乃因夫家業務而旅居日本東京，得以事師小原流真下光爾氏，並於一九五六年取得小原流家元教授資格。一九六四年經真下師推薦，入小原流藝術院土工藤和彥氏門下，且於七〇年代事師池坊古典立華大師藤原幽竹氏，由其事師學藝之過程我們不難發現其厚實的花藝內涵。

<sup>239</sup> 蔡湘蘋，《生活與插花》（臺北市：作者自行出版，1981）。

<sup>240</sup> 同上註，頁首 5-P.5（依原著頁）。



途徑。在文化復興運動大張旗鼓之際，此書的問世隨即成爲花藝復興的最佳註腳，可謂花藝探源的先聲。

此外，一九八四年由「中華婦女蘭藝社」主導的「中華古典插花藝術展」，與一九八六年「中華花藝」的成立，均對傳統插花的鑽研與發展，產生極其深遠的影響，故另闢篇幅詳述於後(二、三節)。

其後相繼湧現的活動，則以時任中國文化大學華岡博物館館長陳國寧<sup>241</sup>的努力最爲具體。一九八五年三月，她約聘來自高雄的毛秀美<sup>242</sup>女士主持「野生花草插飾研習班」，以民俗器皿爲花器，由學員自行採集花草，試驗其生長的時間並學習花藝設計。陳國寧在一九八五年五月二日發表於《華夏導報》的〈淺談中國花卉之道與插花推展〉一文中，便提及對此研習的期許：「期望對中國插花藝術作一點傳統與創新的嘗試，或能拋磚引玉，蔚爲風氣，重振中國插花藝術，發揚中華精神於一花一木。」<sup>243</sup>其欲振興傳統花藝之意圖在文中表露無遺，爲復興運動中提倡自我文化於花藝的另一具體實證。

一九八五年十一月九日至十二日，一場由陳國寧主導的「中華生活插花藝術展」，假臺北春之藝廊展出。此展由文建會指導、華岡博物館策劃，並與高雄縣立文化中心聯合舉辦，成員則是來自臺灣北、中、南二十多位對中國花藝復興持有高度熱忱的花藝人士。<sup>244</sup>同月二十三日，此展轉往高雄縣鳳山市國父紀念館展出。花展內容共分：文人詩意、四時節慶、民俗野趣、蔬果雅賞等四主題。展場一處處鋪陳，一樁樁點綴，花作安置在由布幔、屏風巧妙分隔的廳堂、几案等不同生活機能的空間，有別於以往盆盆併排於臺面的樣板模式。高上風骨的花木

---

<sup>241</sup> 陳國寧，中國文化大學藝術研究所碩士(1970)，美國夏威夷大學東西文化中心文化學習研究所博物館學程文憑(1975)。曾任中國文化大學華岡博物館館長(1975-1999)，南華大學美學與藝術管理研究所所長(1999.8-2001.7)，南華大學美學與藝術管理研究所專任副教授(2000-2006/7)，現任國立台南藝術大學博物館學研究所專任副教授兼所長(2006/8)。

<sup>242</sup> 毛秀美，1949年生，高雄鼓山人。年於高雄體育館從賴瓊雲學習日新流花藝，1966年於高雄婦女習藝所從李彩蓮學習小原流花藝，1975年首次赴東京六合軒藝術學院進修，參與1981.2.20成立的小原流高雄支部籌劃工作。

<sup>243</sup> 陳國寧，〈淺談中國花卉之道〉，刊登於私立中國文化大學《華夏導報》，1985.5.2 第二版。

<sup>244</sup> 參加此次展覽之插花家有：何蔡湘蘋、陳玉秀、毛秀美、黃梅花、黃惠美、黃麗珠、吳夜珠等二十餘人。參見中國文化大學發行之《華夏導報》，1985.11.9 第一版。

(松、竹、菊、荷)與平凡的鄉間草花，都在每個游移的空間裡充分的與生活意象聯結，不禁使人讚嘆中華傳統插花的生趣自然、清麗脫俗與優容蒼古。中華文化生活中的雅致逸趣亦盡攬眼底。

令人深感訝異的是，一九八七年中華民國插花協會的新春會員聯歡會上，小原流的歐幸江、日新流的林秀德及池坊的溫幸枝，亦分別示範了文人花、隨心所至及適合廳堂、房間等風格各不相同的中國式插花。<sup>245</sup>足見「中華花藝」成立(1986)之後，花界對中國傳統插花的探索仍然十分活絡。

綜觀上述諸類花藝活動，具體示現了臺灣由深耕的東洋花藝，向中國傳統插花跨越和轉型的時代背景。「中華文化復興運動」便是這花藝復興的導線。當對岸「文化大革命」熾熱進行之際，臺灣的文化復興運動在政治力的驅策下，無遠弗屆的滲透、撼動、影響著多數華人的生活。這股思潮網絡的末端焊接著花藝文化的覺醒，在新社會文化總體營造中，再次啓動花藝轉向的內在趨力。因而當世人詰問，中華民族的苦難及不可碰觸的黑箱究竟還儲存著多少不為人知的內幕時，一波波文化尋根的花藝活動此起彼落的試圖從花藝內、外在特質與形式的層面，檢視花藝的根源，重新確立「花」和「中國」的關係。

然而，在強調「中國」的過程中，深耕問題的局限性再次被揭露出來。因為這時的探索，往往只在於形式的表現，離內在本質的探究依然十分遙遠。因而如何持續發展與永續經營，成了花藝復興一項極為艱辛的課題。多數團體便在無以為據的窘境之下無疾而終，僅存的只是無法銜接的片面與曇花一現的火花。誠如德國哲學家康德〈Immanuel Kant, 1724~1804〉所言「沒有理論的事實是模糊的，沒有事實的理論是空洞的」。所幸，正當花藝復興針對根源、理論危機產生滯澇不前的窘境時，「中華婦女蘭藝社」為傳統花藝的重新研究和定位帶來了契機，並經由有志之士多方的推究與洞悉，使中國插花這一龐大的體系，逐漸具備闡明的法度及具體論述的能力。爾後在此基礎之上，容攝了「中華花藝」日後誕生的能量，並為花藝復興的延擴開啓了實踐之路。

<sup>245</sup> 林俊卿，〈中華民國插花協會新春會員聯歡會〉，《臺灣花藝》，第26期(1987,3月號)，頁43-45。

## 第二節 「中華婦女蘭藝社」的花藝探索及其成果

今日對多數人而言十分陌生的「中華婦女蘭藝社」究竟是個什麼樣的團體？曾任美國在臺協會臺北辦事處處長李潔明(James R. Lilley)先生<sup>246</sup>，在《李潔明的回憶錄》中曾有一段這樣的敘述：

蘭藝社的會員網羅了台灣若干極有影響力的人士之內眷，以及本身極為傑出的女士。俱樂部的「大姊頭」是台灣中央銀行總裁俞國華的夫人董梅真。董梅真雖然曾在美國衛斯理(Wellesly)大學唸書，對美國極為熟悉，卻是道道地地的中國人。她強烈認為台灣婦女不能與中國傳統文化脫節。婦女蘭藝社認為，共產黨在中國大陸正在破壞文化遺跡，台灣乃是中國文化的最後基地。台灣省主席、交通部長（譯按：分別為李登輝與連戰）的夫人，以及若干高階外交官的夫人，都是俱樂部的會員；一九八九年在兩岸關係上扮演歷史性角色的銀行家郭婉容也是會員（譯按：郭此時擔任中央銀行副總裁）。這些人士全都有共識，有責任延續已瀕臨危險的珍貴傳統。<sup>247</sup>

不論這位國際友人就其角度對「中華婦女蘭藝社」所做的註解是否屬實，但文中指出，蘭藝社的會員對延續瀕臨危險的珍貴傳統都有共識的說法，從其成果回溯，的確可以見到此一團體的努力。因而以下便以〈蘭藝社的成立及其花藝探源契機〉與〈中國古典插花藝術展〉等篇章，著力於她為傳統花藝探源所作的努力與貢獻。

---

<sup>246</sup> 李潔明 (James R. Lilley)，美國人，1928 年生於中國山東青島。畢業於耶魯大學，並獲有喬治·華盛頓大學的碩士學位。他曾在香港大學和哥倫比亞大學研習中國古典文學。並曾任職於美國中央情報局、美國國家安全委員會的政策協調人和中國事務顧問。在情報局期間，派駐於日本、香港、菲律賓、柬埔寨、高棉、中國大陸等地。後轉任外交界，先後擔任美國在臺協會臺北辦事處處長、美國駐南韓與中國大使。

<sup>247</sup> 李潔明 (James R. Lilley)，林添貴譯，《李潔明回憶錄》(臺北市：時報文化出版)，2003)，頁221。

## 一、蘭藝社的成立及其花藝探源契機

誠如所述，蘭藝社的成員的確網羅了臺灣若干極具影響力的人士之內眷，及本身極為傑出的女性。時任中央銀行總裁俞國華夫人俞董梅真<sup>248</sup>、臺灣省主席李登輝夫人李曾文惠、交通部長連戰夫人連方瑀、前監察院院長陳履安夫人陳曹倩、前外交部長錢復夫人錢田玲玲、前新聞局局長宋楚瑜夫人陳萬水、前總統府秘書長丁懋時夫人丁吳美暢、前中華經濟研究院院長蔣碩傑夫人、前農復會主委沈宗翰夫人、前中華民國駐泰大使杭立武夫人、前中央銀行副總裁梁國樹夫人、前中央銀行副總裁郭婉容女士等，均為其成員。而俞董梅真則是此會的召集人兼社長。

其實「中華婦女蘭藝社」的組成，與臺灣退出聯合國後所面臨的政治困境息息相關。回顧第廿六屆聯合國常會(1971.10.25)，會中研擬通過二七五八號（貳拾陸）決議案，承認中華人民共和國，為中國出席聯合國組織的唯一合法代表國。<sup>249</sup>雖然時任美國總統尼克森（Richard Milhous Nixon,1913-1994），擬將臺灣以

<sup>248</sup> 俞董梅真，生卒年不詳。畢業於上海小中西小學、聖瑪利亞女校及香港大學，四〇年代為重慶第一批自費出國的留學生，就讀美國哈佛瑞德克莉夫女校攻讀英國文學，1946年與就讀哈佛的俞國華先生重逢，並於哈佛紀念教堂完婚。俞國華時任中央銀行總裁時她號召許多官員夫人成立「中華婦女蘭藝社」，為臺灣的柔性外交做出極大貢獻，對中華傳統文化的推動亦不遺餘力。參見光華雜誌社，《轉型期的挑戰》（臺北市：光華雜誌社，1991），頁46-49、12-124。

<sup>249</sup> 二七五八號（貳拾陸）決議案文如下：「確認中華人民共和國政府代表為中國出席聯合國之唯一合法代表，中華人民共和國並為安全理事會五常任理事國之一，決議恢復中華人民共和國之所有權利，並承認其政府的代表為中國出席聯合國組織之唯一合法代表，並立刻驅逐在聯合國及一切與有連繫之織內非法占據席位之蔣介石代表。」參見王正華編，《中華民國與聯合國史料彙編·中國權代表 Documentary collection on R. O. C and the United Nation. Chinese Representation》（臺北縣新店市：國史館出版，2001），頁533、698-699。

其原文為：

Resolution on Admitting Peking

The General Assembly,

Recalling the principles of the Charter of the United Nations,

Considering that the restoration of the lawful rights of the People's Republic of China is essential both for protection of the Charter of the United Nations and for the cause that the United Nations must serve under the Charter.

Recognizing that the representatives of the Government of the People's Republic of China are the only lawful representatives of China is one of the five permanent members of the Security Council,

Decides to restore all its rights to the People's Republic of China and to recognize the representatives of its Government as the only legitimate representatives of China to the United Nations, and to expel forthwith the representatives of Chiang Kaishek from the place which they unlawfully occupy at the United Nations and in all the organizations affiliated to it.

Sponsored by Albania, Algeria, Ceylon, Congo[Brazzaville], Cuba, Equatorial Guinea, Iraq, Mali, Mauritania, Nepal, Pakistan, Rumania, Somalia Yemen, Syria, Sudan, Tanzania, Yemem,

聯合國會員國的名義留在組織之內，但臺灣代表團隊以「漢賊不兩立」、「寧爲玉碎、不爲瓦全」的姿態，在通過決議案前的數小時，由外交部長周書楷<sup>250</sup>

(1913-1992)先生發表聲明宣布退出聯合國。北京政府隨即成爲聯合國的「中國代表」，雖然自一九四九年以來的代表權問題終告落幕，但是伴隨而至的是臺灣在國際間孤軍奮鬥的艱辛歲月。

俞董梅真見失去聯合國會員資格的臺灣，頓時喪失參與世界性組織的條件，與各國政治、商務、文化交流的機會也同步流失，遂在國家外交陷入困境之際，於一九七二年三月<sup>251</sup>號召多數高階官員夫人，成立「中華婦女蘭藝社」。其目的無非希望國家外交處處受阻之際，以非官方的形式爲陷入桎梏的國民外交略盡綿薄之力。其中參與的民間代表則有：漢聲雜誌社總編輯吳美雲女士、企業界辜振甫夫人辜嚴倬雲女士，及基督教臺灣聖公會第二任主教龐德明夫人龐楊潤余女士等。

俞董梅真（圖 40）長期以來雖受嚴謹的西式淑女養成教育，但中國家庭的傳統觀念卻根深蒂固的成爲其性靈的主軸，因而在她接受美國高等教育的同時，總以旗袍爲常服，且深具中國女性賢淑、堅毅的特質。當她成立「中華婦女蘭藝社」之時，因正值文化復興運動大行其道之際，故傳統的文化元素便順理成章的成爲她詮釋臺灣的語彙。在七、八〇年代的歷史情境中，這一女性團體便透過茶道、書畫、插花等交流活動，爲臺灣促進許多外交情誼。

---

Yugoslavia and Zambia.

<sup>250</sup> 周書楷，1913年生，湖北省人。1935年南京國立中央大學政治系畢業。畢業之後，任職國際聯盟同志會。1939年，因外交部次長徐謨之推薦得以進入外交界服務。1944年，任駐曼徹斯特領事館。1947年升任專門委員。1950年，任駐菲律賓大使館參事，1953年升任公使；同年一月奉派爲我國出席聯合國亞洲暨遠東經濟委員會第九屆會議代表。1956年四月，任外交部常務次長。1959年，任外交部政務次長。1962年，任駐西班牙大使，任內除使中西兩國的邦交更爲友好，對歐洲之局勢，亦不斷增進瞭解。是年九月，代表我國出席聯合國大會第十七屆常會全權代表。1965年四月，調任駐美國大使。1969年元月，我國正式加入國際金融公司，代表我政府在華盛頓簽署協議條款。1971年，任外交部長，發表退出聯合國宣言。1991年，任總統府國策顧問及外交部顧問，次年於臺北辭世。

<sup>251</sup> 財團法人中華花藝文教基金會著，《中華花藝二十年周年周刊》（臺北市：中華花藝文教基金會出版，2006），頁8。



圖40 俞董梅真，「中華婦女蘭藝社」發起人兼社長。圖為1987年她與時任行政院院長俞國華先生訪星時之留影。圖中之蘭花新加坡特命名為「梅真花」  
摘自《轉型期的挑戰》

李潔明的回憶錄裡便提及他的夫人：「每年必有一、兩次被邀請參加中華婦女蘭藝社的聚會。俱樂部安排的午餐會，是要向外交界展現傳統中國貴婦淑女的才華，如書法、插花等等。」<sup>252</sup>因此這個李潔明口中，以維護文化傳統自命的婦女組織，透過政治氛圍特殊的聚會，以中國傳統文化柔性社交的方式，在有效加深外交情誼的同時也成為傳統文化的推手，如中國剪紙、中國結飾、中國花扣、中國童玩（梅蘭娃娃）等，都在她們的推廣之下驟然成為一股風潮。

因而，「傳統文化」與「國際情誼」，時為主體時為客體，透過蘭藝社的巧妙運作，在七〇與八〇年代之間，促進國民外交也成就傳統文化。令人無法預視的是，蘭藝社與國際友人之間所建立的友好情誼，成就了日後傳統插花的探源及「中國古典插花藝術展」的開展。

<sup>252</sup> 李潔明（James R. Lilley），林添貴譯，《李潔明回憶錄》（臺北市：時報文化出版社，2003），頁221。

蘭藝社對傳統花藝探源的契機，來自一九七四年「國際花友會中華民國分會」成員，美國駐華大使馬康衛〈Walter P. McConaughy，1966—1974駐台〉夫人，邀請一同學習國畫的俞董梅真，參加國際花友會舉辦的花藝活動。活動中，當身著和服示範插花的日籍花道家，在臺上娓娓道出：「日本插花源自中國……」時，<sup>253</sup>臺下的俞董梅真深受震撼！馳名世界，盛行臺灣的東洋花藝竟源自中國，離開會場時「中國」、「袁宏道」、「瓶史」等字句便成為她腦中的印記，振興中國插花的意念即悄然地在她心中孕育而生。此後她托人尋找明代袁宏道《瓶史》一書並請人翻譯解釋，確認中國的確深具插花根基之後，舉辦一個中國式的插花展覽，已成為一件非做不可的事了。

中國式的插花舉措，在零星的花藝復興中雖非先驅，但是，歷經多年醞釀而成的「中華古典插花藝術展」，不僅首開傳統花藝的文化美學，亦為日後「中華花藝」的誕生奠下龐大的凝聚能量，因而此舉可被視為復興中華傳統插花藝術極其重要的里程碑。而俞董梅真受邀參加的花藝活動，則成為蘭藝社花藝探源的重要契機。

## 二、中國古典插花藝術展

由蘭藝社主導的「中國古典插花藝術展」是個繼眾多傳統插花試練之後，較有立論根據的花藝展覽。同為「中華婦女蘭藝社」社員的前監察院院長陳履安夫人陳曹倩<sup>254</sup>女士，對此展覽的研擬過程回憶道：「我們找到這本書（《瓶史》）以後就很興奮，她（俞董梅真）說我們有這個東西，表示中國有插花，我們一定要辦一個花展…」<sup>255</sup>。於是一九八二年<sup>256</sup>俞董梅真偕同陳曹倩女士，來到國立歷史

<sup>253</sup> 同時參見黃燕雀，〈探訪「華夏之美」的生命契機訪俞資政夫人〉，《華藝》雜誌創刊號(1995)，頁40；陳曹倩，《華之采：陳曹倩花藝筆記》(臺北市：眾生文化出版社，1997)，頁8；【附錄八-5】林秀德訪談紀錄。

<sup>254</sup> 陳曹倩，蘭藝社會員，廣東省人，1939年生於香港，後留學美國。1961年與前監察院院長陳履安先生於美國完婚，冠夫姓。1992-1998年間任中華花藝文教基金會董事長，並於1996年成立「中國女紅坊」，2006年任「臺北市母親的藝術發展協會」理事長。

<sup>255</sup> 參見【附錄四-2】陳曹倩訪談紀錄。

<sup>256</sup> 對於俞董梅真與陳曹倩到歷史博物館洽談花展事宜的時間，黃永川與陳曹倩的記憶略有出

博物館拜訪何浩天館長，洽談插花展覽的相關事宜。陳曹倩女士描述當時的情景：

俞夫人帶著我到歷史博物館去，那時候是何浩天當館長。我們說：「我們要辦一個插花展」，何館長就說：「我們這邊也常辦日本插花展」。我們說：「不是，不要辦日本插花，我們要辦一個中國插花展…」後來在博物館裡…他招待我們喝茶就聊起來，他說：「你們要辦中國插花展，我們這裡正好有位研究員，研究中國插花已經很多年了。」我們就請他出來跟我們見面，就是黃永川教授，…原來有這麼一位已經在研究了。<sup>257</sup>

這段記憶，還原了成立「中華花藝」的前國立歷史博物館館長黃永川先生（時任研究員），當年由何浩天館長引介的情境。此時黃永川對中國插花資料的蒐集與彙整已頗具創見，當其得知蘭藝社意欲舉辦中國式插花展覽時，便提出多年的研究心得。爾後，他不僅為此次展出擬定方針，也建議將日期訂在百花盛開的花朝<sup>258</sup>（農曆二月十五日）前後。於是，黃永川先生受邀擔任展覽的理論指導，謝尹津生與池坊花道的黃王秀鶴女士則負責花藝指導。在緊鑼密鼓的準備之後，這場重現傳統插花的「中華古典插花藝術展」，如期於一九八四年三月二十四日在國立歷史博物館開展。這雖不是史博館第一次舉辦插花展覽，但是高舉中華插花旗幟的花展，卻是前所未見的。

此展內容分為兩大部份。一為自南北朝以降至清代的插花文獻及圖考，屬於歷史資料的彙整。二為插花作品的呈現，共分「宗教插花」、「宮廷插花」、「文人插花」及「民間插花」等四大類型。<sup>259</sup>其範式則以世界各博物館中足以代表中國

---

入，因陳曹倩對時間的確認較不肯定，故此處採用黃永川的說法。請參照【附錄七-5】黃永川訪談紀錄。

<sup>257</sup> 同時參見【附錄四-2】陳曹倩訪談紀錄；【附錄七-7】黃永川訪談紀錄。

<sup>258</sup> 花朝節亦名「挑菜節」，簡稱「花朝」。漢族傳統節日。流行於全國大部分地區。各地花朝節日期不一，大多在農曆二月，故二月又稱「花月」。東北諸省、浙江等地為每年的農曆二月十五日。又稱「中春」或百花生日，與月夕的「中秋」同為中國古老美好的日子之一。明人田汝成《熙朝樂事》載：「二月十五日為花朝節。世俗恆言二八兩月為春秋之中，故以二月半為花朝，八月半為月夕。北京、蘇南及河南開封地區「花朝」則為農曆二月十二。同時參見聞銘、周武忠、高永青主編，《中國花文化辭典》（合肥：黃山書社出版，2008），頁243、247-248；黃永川，《中華插花史研究》（臺北市：史博館出版，1996），頁63。

<sup>259</sup> 參照黃永川撰文，中華婦女蘭藝社策劃，《中國古典插花藝術》（臺北市：行政院文化建設委員會出版，1987二版），頁6、14。



插花典範的古書畫為藍本，依其形制復原再現。臺北故宮博物院館藏之書畫，則為其重要的取樣來源，如圖41、圖42。



圖41 明邊文進 歲朝圖 軸  
國立故宮博物院藏



圖41.1 依 明邊文進 歲朝圖 插作的花藝作品

由於展覽部分需要的花材，受到時令、地域的限制，所以在再三權衡之後，遂敦請時任中華民國藝術造花研究會會長林靜湘(林靜淑)女士，統籌製作花展所需要的人造花材。在造花研究會巧奪天工的造詣之下，「離開現場」的花卉生命，透過栩栩如生的作品再現了清雅、曠達、渾融等各不相同的中國情懷，見圖41.1、圖42.1。

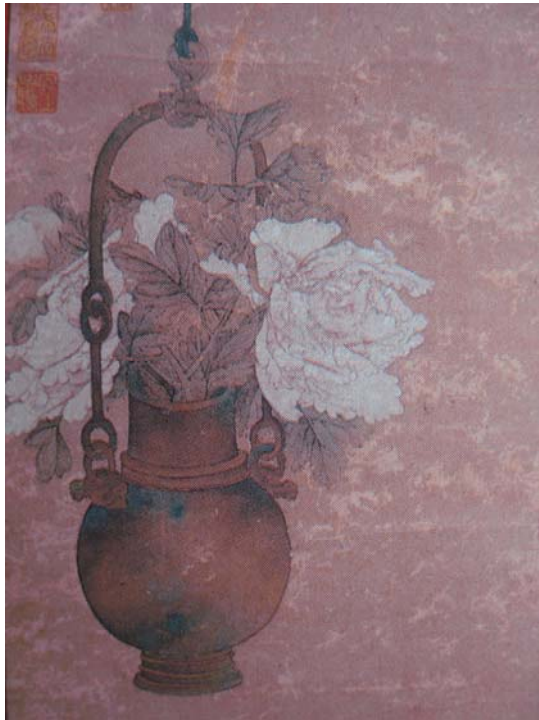


圖42 明 宣宗 壺中富貴圖 軸 局部  
國立故宮博物院藏



圖42.1 以明 宣宗 壺中富貴圖 插作

傳統插花首次跳脫傳說，以具體的再現與參觀的群眾共構繁華的中國花藝歷程。而遊移在被歸類的「宗教插花」、「宮廷插花」、「文人插花」及「民間插花」之間的民眾，再次對花藝的認知有了不同的思維與界定。現便將此次展出的四大類型略述於下：

### （一）、宗教插花

佛教傳入中國之後，佛前供花的習俗亦隨之東來。而諸多經文中亦闡述著花的相關供養，《佛說大乘無量壽莊嚴清淨平等覺經會集本》〈三輩往生〉：「奉持齋戒。起立塔像。飯食沙門。懸繒然燈。散華燒香。以此迴向，願生彼國。」<sup>260</sup>便明確說明「花」供養的神妙。再則，《妙法蓮花經》卷三授記品第六亦以花為重要供養：「諸佛滅後，各起塔廟，高千由旬，縱廣正等五百由旬，以金銀琉璃、車磔瑪瑙、真珠玫瑰，七寶和成；眾華、瓔絡、塗香、末香、燒香、繒蓋、幢幡，

<sup>260</sup> 《佛說大乘無量壽中莊嚴清淨平等覺經》，收入《大正新修大藏經正編》第十二卷第三六一經（臺北：新文豐出版社，1987），頁 292 上。

供養塔廟。」<sup>261</sup>此外，卷三化城喻品第七與卷四法師品第十亦有相關記述<sup>262</sup>，足見眾多經典均言明，「花」為佛前重要供養之一，而其形式則有瓶供、皿花、持花等類別，為花藝表現中極其重要的一環，故將其歸為一類。圖 43 即為皿花的一種，圖 43.1 則為依圖復原之供花。



圖43 唐敦煌絹畫大英博物館藏  
摘自《中國古典插花藝術》

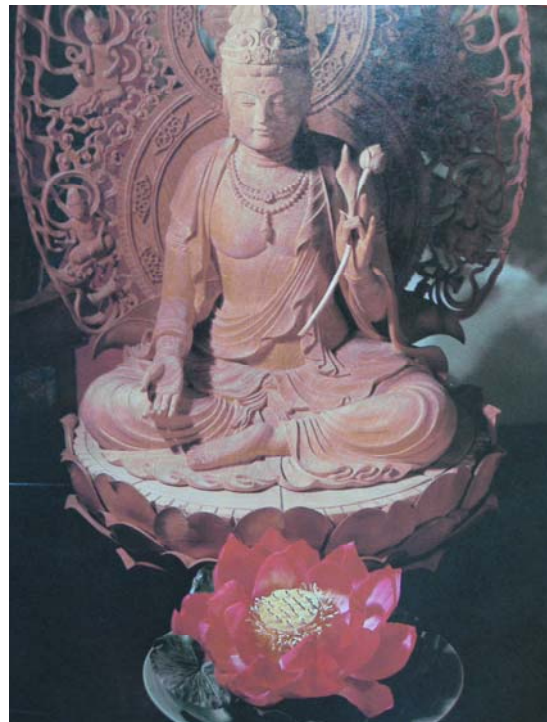


圖43.1 依唐敦煌絹畫插作

## (二)、宮廷插花

宮廷插花，意指宮廷或高官顯要在其廳堂所插之花作。《中國古典插花藝術》中云：「宋代宮廷插花每逢二月花朝，插花會用花千萬朵，高級花一應俱全，場

<sup>261</sup> 請參考姚秦三藏法師鳩摩羅什譯，《妙法蓮花經》，收入《大正新修大藏經正編》第九卷第二六二經(臺北：新文豐出版社，1987)，頁 21 中。

<sup>262</sup> 《妙法蓮花經》中除了卷三授記品第六有花供養的敘述外，卷三化城喻品第七：「即時諸梵天王，頭面禮佛，繞百千布，即以天華而散佛上。其所散華如須彌山，并以供養佛菩提樹，…」與卷四法師品第十：「若復有人，受持讀誦、解說書寫妙法華經，乃至一偈。於此經卷敬視如佛，種種供養，華香、瓔珞、末香、塗香、燒香、繒蓋、幢幡、衣服、伎樂、乃至合掌恭敬。藥王！當知是諸人等，已曾供養十萬億佛，於諸佛所，成就大願，愍眾生故，生此人間。」等均有供花的相關記載。請參考姚秦三藏法師鳩摩羅什譯，《妙法蓮花經》，收入《大正新修大藏經正編》第九卷第二六二經(臺北：新文豐出版社，1987)，頁 23 中，頁 30 下。

面浩大至為感人，其形式瓶盤不拘，花色甚多，品質考究，以姚魏御衣等名品牡丹、菊花為主，他如山茶、水仙、梅花、瑞香、松柏等插成各式疊體花，形體碩大，色彩壯麗，枝葉繁縟，結構豐盛為其特色，俗稱『院體花』。<sup>263</sup>即說明宮廷插花的特色，圖(44、44.1)中多面的花藝形式，即被界定為宮廷插花。



圖44 宋 李嵩 花籃圖 冊頁 局部 國立故宮博物院藏



圖44.1 以宋 李嵩 花籃圖 為藍本復原之花型

<sup>263</sup> 黃永川撰，中華婦女蘭藝社策劃，《中國古典插花藝術》(臺北：行政院文化建設委員會出版，1987 二版)，頁 33。

### (三)、文人插花

自古才學之士，在中國的政壇、文壇、畫壇均佔有一席之地。其博大、豁達、狂放、孤傲、惆悵、隱逸的特殊氣質，更是無數文人的情懷寫照。故清新脫俗、格韻高雅的插花作品，便將其歸類為文人插花。其表現場域，則以文人廳堂、書齋為主。花材則多以松、柏、竹、梅、菊、蘭等為寫其胸懷意志之媒介。花器則以高古樸實、典雅無華為主。如下圖(45、45.1)。



圖45 傳北宋 董祥作(局部)



圖45.1 依北宋 董祥畫作插作

### (四)、民間插花

《中國古典插花藝術》對民間插花的闡述如下：

民間插花源自宗教插花，盛行於歲朝清供或喜慶佳節的廳堂或神案之上，寓含酬神、祀祖、崇宗、祈福、驅魔之意，作風率真明朗，瑰麗而璀璨，因此取材廣泛，舉凡牡丹、蓮、梅、菊、蘭、山茶、瑞香、薔薇等，乃至

有特殊意義者如雞冠花、玉簪、萬年青、海棠等，亦常應景而在羅致之內，花色複雜，少則三四種，多則十餘種，縱使花品少，亦喜色彩繽紛。此外，花器質地、紋飾等變化均多，配合其他配飾如對聯、結飾等，強調色彩機能，與文人插花大異其趣，亦中國插花之一大特色。<sup>264</sup>

可知，民間插花依循節序得以呈現各個不同的內容。歲朝迎新納福，元宵團圓喜樂，清明慎終追遠，端午除妖去瘟，七夕淒美浪漫，中元廣修供養，中秋花好月圓，重陽登高敬老，冬至團圓祈福等，均依節氣以不同的花材呈現特有的氛圍，為極具中國特色的插花形式。下圖(46、46.1)便是端午節的節慶插花。



圖46 元《天中佳景》軸局部  
國立故宮博物院藏



圖46.1 以元《天中佳景》插作之花型  
將其分屬於民間端午節慶插花

統整上述，「中華古典插花藝術展」透過庭院、廳堂、書齋等溫潤和雅的情境營造，與相關配件和人事<sup>265</sup>的努力，再現了以上四大類型的花藝作品。雖然展

<sup>264</sup> 黃永川撰，中華婦女蘭藝社策劃，《中國古典插花藝術》(臺北：行政院文化建設委員會出版，1987二版)，頁97。

<sup>265</sup> 「中華古典插花藝術展」除了情境的營造之外，花器的應用亦為此次花展的成功要件之一。臺中編製提籃的師傅，北投曉芳窯燒製的花器，均是此次展覽不可或缺的生力軍。此外，故宮博

覽的場域，難以分析的、科學的概念加以描述，但是配置的几案、傢俱都承載著個人與傳統生活的印記，不僅喚醒觀賞者對中華文化的嚮往，中國自有的生活、花藝美學與文化認同的濃密情愫，更在無形中加劇了花藝作品可被閱讀與營造的內容。其絡繹不絕的參觀人潮與延長的展期，便體現出眾人對中華插花熾熱的濃密情感。展後，一股復興傳統花藝的企盼，匯流成日後的「中華花藝」。這個以黃永川為首的花藝團體，再次改變了臺灣花藝的生態，其過程與發展詳見下節。

綜觀上述，「中華婦女蘭藝社」在臺灣退出聯合國的七〇年代，懷著心繫國家安危的情愫，成立於中華文化復興運動高唱入雲之際。她將傳統文化轉化成鞏固友邦的因子，經由國際花友會例行活動的引發，結合各領域的專才後，以「中華古典插花藝術展」重現了傳統花藝的風貌。展後的演繹發展，證實了這是花界一次重要的文化事件，也是蘭藝社延續珍貴傳統與眾多推展活動中，一項努力的實踐與豐碩的成果。

不可諱言，蘭藝社獨特的政經背景與社經地位，是推動文化活動極為重要的助力之一，其「介入」與「游移」，直接或間接的帶動著隱含中國符碼的生活文化。不僅使國人有機會重新認識花藝文化，更重要的是，為「中華花藝」的誕生預埋了發展的因子，其與「中華花藝」的深厚淵源已不言可喻。

### 第三節 黃永川與「中華花藝」之成立

黃永川不僅協助蘭藝社開啓傳統花藝的門徑，亦成就了日後「中華花藝」的成立。因此我們必須承認，他不僅與「中華花藝」有著休戚與共的關係，亦開啓了日後臺灣花藝發展的另一個變項。顯而易見的，沒有他，一切將會不同。因此我們無法規避或抹去任何可能引發他成就花藝道路的蛛絲馬跡，故其成長過程或

---

物院院長蔣復璁先生所提供典藏於故宮的相關書畫，文建會主委陳奇祿先生支援出版的《中國古典插花藝術》等，均為此次展覽獲得空前成功的助力之一，故特書於此。

許是繁瑣的羅列，但在其他相關論述均未建立其基本資料之際，更是我們必得陳述的事實，以下便以催生者的向度論述其花藝歷程與「中華花藝」的成立。

## 一、黃永川花藝歷程之前導

黃永川，於太平洋戰爭終戰前一年(1944)出生於嘉義縣六腳鄉<sup>266</sup>的蒜頭村。地名「蒜頭」的由來，據說是因當地家產萬兩戶有九名，千兩戶有二十七名，算來是頭故稱「算頭」，後誤傳為「蒜頭」沿用至今。<sup>267</sup>

在這原本富有的村莊中，小康的黃家仍無法跳脫戰後的農家景況。任職公所的父親，公務之餘仍需跟隨祖父帶領家人下田務農，養豬、雞、鴨的農村景象亦是其生活寫照。因而排行老大的黃永川，自幼便需看養豬隻、雞、鴨、照顧弟妹及參與家務的分擔。兒時，煮飯炒菜幾乎是他每天的例行公事。傍晚時分他常背著弟妹蹲在灶前，手拿風管向灶內的木麻黃吹氣，冬日裡背上弟妹的體熱則是寒冬中最溫暖的回報。而夜晚隻身待在豬寮看顧豬隻，則更是身為長子的他自視應該肩負的工作與責任之一。<sup>268</sup>

自幼應對生活的能力，養成了他日後負責認真的態度。而其細膩的情感、柔軟的胸懷，則顯露在貌似平淡無奇的鄉居生活之中。其中尤以國小與高三的行徑最令人印象深刻<sup>269</sup>。足見，「花」總能在不經意中觸動其心靈深處，成為誘發他情感噴發的原點。

---

<sup>266</sup> 依嘉義縣耆老呂鳳明先生口述的鄉土史料：六腳鄉原名「六家佃」，相傳於明永歷八年，閩漳龍溪縣人墾戶陳土政等，以招佃農六戶人家，抵達笨港溪(今北港溪)下游河田東岸，耕稼定居，所以得名「六家佃」莊。因「家」和「腳」的臺語發音相近，而將「六家佃」誤叫成「六腳佃」，日據時期正式改稱六腳以迄於今。請參見臺灣省文獻委員會採集組編校，《嘉義縣鄉土史料》(南投市：省文獻會出版，2000)，頁165。

<sup>267</sup> 同上註。頁166。

<sup>268</sup> 請參照【附錄七】訪前對談。

<sup>269</sup> 在黃永川回憶的片段裡，小學時曾為了攀摘扶桑花，而被馬頭蜂螫叮，所幸祖父將他的傷口浸泡於加了繡鐵釘的尿液之中，才得以消腫退燒。這個八歲大的小男孩所做出的愛花舉動的確異於常人。而望著一朵花流下淚來的行徑，則是他就讀東石中學高中三年級時的一個偶發事件。一個天剛亮不久的清晨，黃永川被一朵黃色的萬壽菊吸引，不由自主的進到校內鐵絲網圍起的水塔禁地之中。望著偌大的草地上，挺著一朵只為完成自我生命而努力綻放的花朵，他感動的流下淚



鄉居的環境是孕育黃永川生命性情的搖籃，而學校的教育則導引了他接近藝術的殿堂。黃永川完成初、高中學業(1956-1962)的東石中學（今嘉義縣立東石國民中學），原係日本子弟就讀的臺灣公立甲號朴子國民學校<sup>270</sup>。此校於一九五三年，成為國內第一所以美國教育家杜威<sup>271</sup>（John Dewey，1859-1952）的教育理念為方針，且接受美國金錢支援的「社會中心教育」<sup>272</sup>學校。<sup>273</sup>這種社會中心教育的實驗，對中學時期的黃永川不無產生影響。

其實早在東石中學實施社會中心教育的前一年(1952)，蔣夢麟<sup>274</sup>(1886—1964)先生，便自美國引進四健會模式，教育農村青年運用科學方法及民主方式，成為

---

來。讀書的苦寂，未來的茫然，似乎在與花相遇的瞬間完全被了解、撫慰，生命的體驗在感應的瞬間再次昇華。他一次次為花動容的經歷，是與自然共舞的悸動及對大自然讚嘆的最佳寫照。請參照【附錄七-7】黃永川訪談紀錄。

<sup>270</sup> 臺灣甲號朴子國民學校，光復後定名為「臺南縣立東石初級中學」，增設高中部後更名為「臺南縣立東石中學」，後因臺南、嘉義分治（1950）再改名為「嘉義縣立東石中學」，今為嘉義縣立東石國民中學。

<sup>271</sup> 杜威（John Dewey，1859-1952），為美國近代著名的教育學者，其倡導的實驗主義教育學說影響甚廣。他 1859 年生於美國佛蒙特州（Vermont）的布林敦鎮（Burlington）。1879 年畢業於佛蒙特大學。1882 年入約翰霍布金大學研究所主修哲學。1884 年得博士學位，並先後任教於美國密西根大學（哲學系）、明尼蘇達大學，芝加哥大學（哲學心理及教育系），哥倫比亞大學等校。1896 年他創辦實驗學校。1904 年，威斯康辛大學授以名譽法學博士學位。1920 年，接受北京大學名譽博士。1930 年，接受巴黎大學名譽博士學位。1932 年，接受哈佛大學法學博士學位。1919 年，至東京帝國大學與中國講學。他任教哥倫比亞大學期間，中國之胡適、陶行知、郭秉文、蔣夢麟等均曾是他的學生，對中國教育之影響極其深遠。請參照高廣孚，《杜威的教育思想》（臺北市：水牛出版社，1987），頁 23-29。

<sup>272</sup> 所謂的所謂的社會中心教育，即是以美國教育家杜威（John Dewey，1859-1952，）的教育理念為方針的教育方式。杜威認為傳統教育的目的，常不切實際遙不可及，因此對傳統教育預設的標的，未能與生活活動產生關聯的教育及教師與學生缺乏主動創造如機械及奴隸的工作性質都提出反對。他認為完整的教育內容應與人生共始終，與生活同演進，也就是「教育即生長」（Education as growth），「教育即發展」（Education is development），「教育即生活」（Education is life），「教育即改造」（Education as reconstruction）。獲得美國金錢援助的臺灣，於 1953 年公佈「社會教育法」後，首先在東石中學開始了實驗主義的教學，其目的無非希望透過生活教育，實用教育，為國家培育有用的新一代青少年。請參照高廣孚，《杜威的教育思想》（臺北市：水牛出版社，1987），頁 1-8。

<sup>273</sup> 同時參照【附錄七-3】黃永川訪談紀錄：東石國民中學 > 認識東中 > 學校沿革網頁 <http://www.tsjh.cyc.edu.tw/>（上網日期 2008.5.22）

<sup>274</sup> 蔣夢麟（1886—1964），原名夢熊，字兆賢，別號孟鄰。教育家。浙江寧波餘姚人。蔣夢麟早年赴美進修，1911 年美國加州大學教育學系畢，1917 年獲美國哥倫比亞大學哲學、教育學雙博士，與胡適、陶行知、郭秉文等人同為哲學家約翰·杜威之學生。回國後曾任《新教育》主編、國立北京大學總務長兼代理校長、北京大學校長（1930 年 12 月—1945 年 10 月）、國立浙江大學校長。隨國民政府遷台後先後任教育部部長、行政院秘書長等職。引進四健會時任「中國農村復興委員會」主任。著有《西潮》、《中國教育原理》、《過渡時代之思、想與教育》、《書法探源》、《孟鄰文存》、《談學問》、《文化的交流與思想的演進》、《新潮》等書。

自助自強、增加生產及改善生活的優秀公民。<sup>275</sup>爲了訓練農村青年未來都能肩負繁榮農村的責任，四健會將「從工作中學習」的精神理念扎根於校園，透過教育廳的輔導，將教育推廣以具體而特殊的管道在職業學校及社會中心教育的校內實施。一九五四年一月，東石社會中心中學便成立四健會，成爲國內第一所四健會中學。<sup>276</sup>因此，在如此多重方針的教育型態之下，黃永川在正常課程之餘尚另選工科，每週在固定時間內學習相關的內容，此外，並盡四健青年之責維護社區環境，美化校園，種菜養雞與看管花圃等。<sup>277</sup>雖然日後黃永川與農村的關係漸行漸遠，但社會中心教育的實施，對他花藝的啓蒙卻是個重要的機緣。

回溯高二外選工科時，他在完成校方所指定的水桶製作之後，便常穿越校園立在女生校區的教室外，駐足觀望黃秀英老師教授插花。此引頸而望的行徑吸引了老師的目光，爾後他成了插花課的常客。<sup>278</sup>將花材透過安排，插成具比例造型的花藝型式，改變了以往黃永川對花的認知，亦累積了以不同方式呈現不同視覺美感的經驗。追溯黃永川的插花歷程，這是極爲重要的開端。黃秀英的引領不僅再度開啓了他善感的胸懷，同時也擴展了他美感的視野。

除了黃秀英老師啓動他原有的柔軟胸懷之外，任教於此的吳梅嶺<sup>279</sup> (1897~2004) 老師，更大大的影響了他人生的方向。吳梅嶺，自黃永川就讀國中時便擔任他的美術老師，然而真正使黃永川認真思考未來方向的卻是高中階段。當時他每天利用放學等車的空檔到吳老師的美術教室，教室提供的免費紙筆與老師絕對無私、奉獻的指導，讓他得以延續自小的繪畫興趣，而攜帶回家的作品在

---

<sup>275</sup> 四健會以腦 (Head)、心 (Heart)、手 (Hands)、身 (Health) 並重，簡稱 4 H，暨健全的頭腦、健全的心胸、健全的雙手、健全的身體。爲農復會蔣夢麟先生於一九五二年由美國引進。四 H 運動是一種農村教育運動，以農村青年爲組織的團體，其目的在訓練今日農村青年成爲將來有科學知識和技能的農民。請參照黃俊傑，《農復會與臺灣經驗 1949-1979》(臺北市：三民出版社，1991)，頁 309-310。

<sup>276</sup> 呂學儀編，《農村青年推廣教育學》，(臺北市：國立編譯館出版，1996)，頁 25。

<sup>277</sup> 請參照【附錄七-3】黃永川訪談紀錄。

<sup>278</sup> 同上註。

<sup>279</sup> 吳梅嶺 1897 年生於朴子。本名吳天敏，戶政人員誤植爲吳添敏，因喜愛梅花「寒冬來真意」清高精神，故以「梅嶺」爲號。1922 年他畢業於台北師範學校，1931、1932 年並先後以〈新岩路〉、〈靜秋〉入選台展。1953 年獲優良教師獎，1985 年獲中華民國畫學會「美術教育」類金爵獎，1990 年獲中華民國美術教育學會第一屆「美育獎」。對臺灣美術教育的貢獻極其深遠。

得到家人的讚揚後，遂逐日累積了他對美術的興趣與報考美術系的決心。準備大學聯考前的那段時間，他總在晚餐過後回到校園自習，與同儕相互鼓勵輪流讀書到天際微亮的情形，幾乎是每天上演的劇碼。<sup>280</sup>考上師大美術系後，這位來自嘉義鄉下的農村子弟正式進入藝術的殿堂。當他再度回到東石中學時，已是大學畢業前的實習課了。<sup>281</sup>大學期間，他受教於黃君璧、林玉山、陳慧坤等大師，專攻山水，兼得花鳥人物。期間，國立歷史博物館的優美環境，觸使他暗自立下了進博物館工作的志向。

黃永川服完兵役當年(1968)，隨即考進中國文化學院（中國文化大學前身）藝術研究所，這個階段是他彙整中國傳統插花相關史料的開始。其原由來自一次圖書館內的偶然發現。黃永川在就讀研究所一年級時，爲了研究中國古器物，在圖書館中偶然發現《瓶史》一書，他原以爲《瓶史》是一本書寫瓷器的書，翻開後歷歷在目的竟是中國瓶花的插花指南。<sup>282</sup>書中巨細靡遺陳述著瓶花的種類、插花的結構、花型的比例及花的品名、品第、花器與貯水之法等等。其完備的插花體系令他瞠目結舌，往昔插花的經驗及參觀花展的印象便一一湧現腦海。此後，但凡與「花」相關的資料、論述，他盡括囊中，遂逐日豐厚了花藝研究的基礎。一九七〇年，研究所畢業後的他，隨即進入「國立歷史博物館」工作，這早已預設的目標從此成爲他的工作場域，且從未改變，直至二〇一〇年他於館長任內退休爲止，他已在這裡工作超過四十年光景，其間他歷任編輯、研究員、典藏組主任及副館長等職。

在黃永川進入史博館工作的七〇年代，適逢中華文化復興運動高唱入雲之際，在國內一片奉東洋花藝爲圭臬的聲浪之中，光大傳統插花藝術的意念，在大

---

<sup>280</sup> 請參照【附錄七-1、2】黃永川訪談紀錄。

<sup>281</sup> 大學畢業前的實習課，黃永川選擇回到東石中學服務。在此他再次與黃秀英與吳梅嶺老師相聚。黃秀英依舊每日早起，蒔花弄草；吳梅嶺則一如往昔，在美術教室内孜孜不倦的教導學生，改變最多的卻是往日學生身份的黃永川，如今搖身一變，成了教導學生的老師。而他心裡明白，再回到母校服務的機會，應該是微乎其微了，因爲那個進博物館工作的目標，正明確的等待著他大步向前，因此他分外珍惜與老師們相處的這一段時間。請參照【附錄七-1、2】黃永川訪談紀錄。

<sup>282</sup> 請參照【附錄七-6】黃永川訪談紀錄。

時代的氛圍中鼓舞了他。一九七一年至七三年間，他彙整史料開始中國插花歷程的探究。對花界、藝術界、學術界而言，這都是個冷門的範疇。一九七四、一九七八年他分別於《今日生活》、《藝術家》、《中央日報》等處，發表中國插花藝術的相關文章，而此時《中國古代插花藝術》之手稿已然完成。一九八〇年，他考取公費留學前往英國大英博物館東方部研究，更從流落海外的中國繪畫與古器物中增添鑽研的史料。因而，當蘭藝社的俞董梅真與陳曹倩女士，來到歷史博物館與何浩天館長洽談花展事宜時(1982)，何浩天便引薦了長期對中國傳統插花有所專研的研究員黃永川。

俞董梅真等人在對中國插花一知半解的情況之下，得知已有人對傳統花藝有所研究，喜悅之情自不在話下，因而在旋即展開的籌備工作中，黃永川應邀擔任「中國古典插花藝術展」的理論指導。花展如期在黃永川建議的花朝期間展出，<sup>283</sup>這場打著中國傳統花藝旗幟的插花展覽，是蘭藝社推廣的眾多傳統文化之一，但是，卻是黃永川使臺灣成為傳統花藝新故鄉的開端。其絡繹不絕的人潮與再度延長的展期，證明了此次展覽的成功。中華傳統花藝再現的序曲，就在此次盪著中國千百年來幽微生活美學的展覽中推展開來。

就在「中國古典插花藝術展」展出的同時，《中國古代插花藝術》<sup>284</sup>隨之問世。此書以插花藝術的起源為開端，依序論述：〈插花形式的成立〉，〈插花藝術的黃金時代—隋唐五代〉，〈插花藝術的鼎盛期—宋代〉，〈插花藝術的沉滯期—元代〉，〈插花藝術的文藝復興—明代〉，〈插花藝術的衰微期—清代〉等。這是國人首次以通史的角度，端看中國插花數千載的演繹變化，具有開拓性的意義。書中不僅統整了歷史長河中的生活美學，俾使「插花」再次回歸生活藝術的行列，也建構了傳統插花的時代縱身，更重要的是，為長期從缺的中國花藝找到了立足的根源。爾後成立的「中華花藝」便是在此基礎之上，架構新的延伸與發展。

<sup>283</sup> 請同時參照【附錄七-6】黃永川訪談紀錄；【附錄四-2】陳曹倩訪談紀錄。

<sup>284</sup> 1984年黃永川出版《中國古代插花藝術》，同年(1984)日本小原流買下此書的日文版權，其被重視之程度可從此略見端倪。其後經查證，該書疑因翻譯艱辛而延宕出版。參見黃永川，《中國古代插花藝術》(臺北市：史博館出版，1984)。

經由黃永川的成長歷程，可以看出光復後其個人與社會的匱乏現象，並未使他放縱、虛耗；相反的是，培養出其深知物力維艱、努力向上的正面情操。他從農家子弟到成為書卷氣十足的知識份子，有其溫情如水的一面，更有其對理想的執著及隨處可汲的儉樸認真與努力的態度。這似乎也同時代表了一個嚴肅的年代，在其生命過程中簡化成戰後普遍的生活表徵。而傳統花藝，則經過時代激流的淘洗，成為書寫他與文化和諧交融的另一份生命基調。我們不能說只有他目睹了文化復興運動中的花藝轉向，但他卻是眾多花藝復興中，唯一使我們目睹傳統花藝再現，並永續經營的長跑者。以下我們便再以〈「中華花藝」的成立與其相關論述〉進一步了解黃永川與「中華花藝」之間深厚的淵源。

## 二、「中華花藝」的成立及其相關論述

「中國古典插花藝術展」的結束，再次意喻著蘭藝社對傳統文化復興的完成。對多數的愛花人士而言卻是新的門徑的開啓。依循的法度、表現的技法，成了花界急欲與傳統插花接軌的介面。因此有志之士紛紛登門求教，日漸聚集的人潮，在黃永川家中的閣樓相繼投入學習與探究。在此同時，他們反覆議論著成立社團的必要性，因而擁有一個得以持續研究的單位，與永續經營的想法，逐漸在黃永川的心中建構而成。

爾後在何山、黃美香、林秀花、黃惠美、林雪玉、徐秀嬪(徐嘉禧)、黃昭美、紀月子、張月理、劉美吟(德普法師)、王國忠、黃群雅、馮麗雲、劉貴英、毛彭佳玉、陳玉秀、邱育千、郭玉茹、陳素媛等人的支持下，<sup>285</sup>一個以發揚優美傳統插花藝術為宗旨的花藝團體「財團法人中華花藝文教基金會」，於一九八六年五月二十二日經教育部核准而誕生了。<sup>286</sup>同年六月十四日並假國立歷史博物館遵彭廳舉行成立酒會。

---

<sup>285</sup> 財團法人中華花藝文教基金會著，《中華花藝二十週年專刊》(臺北市：中華花藝出版，2006)，頁11。

<sup>286</sup> 參見【附錄一】財團法人中華花藝文教基金會登記證書。

從初期成立的人員名單我們可以清楚的看出，除了何山先生是花材供應商之外，其餘的絕大多數都擁有深厚的東洋花藝基礎。足見透過「中國古典插花藝術展」，所凝聚而成的對傳統花藝的企望，正是這群花藝人士所追求的。這是長期在東洋花藝羽翼下的臺灣，首度以原生者的姿態，宣告花藝的本有，建構自我的基地。此後臺灣的花藝面向，除了長期以來的東洋花藝，與相繼引進的西洋花藝之外，這個屬於自我文化探尋的插花團體「中華花藝」，自此成為花藝發展中不可或缺的一員。

黃永川自一九八六年成立「中華花藝」並擔任董事長以來（1992~1998）因病辭職外），除了為會員設定學習的課程，也為每年舉行的年度大展擬定方向。由其歷年開展的內容加以解析，前期展出的「二十四節氣與中國插花」（1986），「堂花與茶花」（1987），是藉由中國傳統時令及場域，展現中國插花的種類。而「六大器型花」<sup>287</sup>（1988）、「高踞體與高兀體」（1989）與「象徵意義與心象插花」（1990）的展出，則可看出其意欲向大眾解析「中華花藝」統整歷代插花後，所彙整而出的花藝型式的企圖。之後接續的歷年花展<sup>288</sup>則透過「陶」、「詩」、「禪」、「水」等不盡相同的主題將中國傳統插花文化的幽深境界一一分解，帶領普羅大眾逐次從不同的面向認識「中華花藝」。

黃永川論及中華傳統插花的相關著作，也伴隨每年主題式的大型展覽陸續問世，除了一九八四年的《中國古代插花藝術》之外，八〇年代的相關出版中，他再以《中國古典節序插花》<sup>289</sup>、《中國茶花之道》<sup>290</sup>與《中國插花藝術》<sup>291</sup>論述傳統花藝與節令、文化之間的關聯。我們不難發現論證中國插花的存有、形質，正是此一階段的重點。

---

<sup>287</sup> 「中華花藝」的六大花器乃指碗、盤、瓶、筒、籃、缸等六種花器。

<sup>288</sup> 「中華花藝」一九九一年後的歷屆花展有：「傳統與創新」（1991）、「水與花」（1992）、「陶與花」（1999）、「禪道與花」（2004）、「詩情花意」（2005）、「機盡造化—牡丹與中華插花藝術展」（2006）、「妙趣凝香」（2007）、「寶器分花」（2008）、「天光水影」（2009）等。1992至1998年由陳曹倩女士擔任董事長所舉辦的年度大展則有：「傳統與創新」（1993）、「佛教插花」（1994）、「文人插花」（1995）、「民間插花」（1996）、「易經與中華插花的六十五個花相」（1997）、「書藝與花藝」（1998）等。

<sup>289</sup> 黃永川，《中國古典節序插花》（臺北市：國立歷史博物館出版，1986）。

<sup>290</sup> 黃永川，《中國茶花之道》（臺北市：中華花藝文教基金會出版，1987）。

<sup>291</sup> 黃永川，《中國插花藝術》（臺北市：國立歷史博物館出版，1988）。

而九〇年代相繼出版的《瓶史解析》<sup>292</sup>與《瓶花譜解析》<sup>293</sup>，則是以明代袁宏道的《瓶史》與張謙德的《瓶花譜》為藍本，注譯後出版。由其在《瓶史解析》一書中的序言：

該書於十七世紀初出版後，不僅轟動一時，於國內造成文人插花風氣之流行，復於公元一六九六年為日人譯為日文出版，影響於日本花道界至深且鉅，……，如文化六年(公元一八〇九年)桐谷鳥習之「瓶史國字解」、明治十四年(公元一八八一年)大村純道之「瓶史草木備考」等均為力作。

足以看出《瓶史》對東洋花藝的深刻影響，文化六年(1809)桐谷鳥習《瓶史國字解》，及明治十四年(1881)大村純道《瓶史草木備考》等書的完成，便是最佳的佐證。

此外，黃永川在《瓶花譜解析》的序言中，亦提及了相關的說法：

大體言之，瓶花譜除直接影響於我國明清兩代之花學外，於日本雖無『瓶史』所造成之回響，但歷來對該書勤為研究者仍大有人在，如柳澤里恭、田能村竹田等人均受其啟發並時作文人插花之創作，其價值仍可與『瓶史』等量齊觀。

足見他在浩瀚的古籍中挑選這兩本書，不僅是對臺灣長期沁淫的東洋花藝提出中華根源驗證的積極舉動，亦再次暗示著「花藝本有」的特殊意義。

再則，一九九五年他將零星發表的短篇論著，匯集而成《采芹齋花論》<sup>294</sup>，書中結合了中國的理數，以易經六十四卦相的方位解說中國插花的基本型式，加上從中而立的花型，架構出傳統插花的六十五花型。這是對自我文化主體的再一次關照，也更具體論述了中國花藝與中國哲學間相繫的內在特質，無疑為「中華花藝」再次奠下更為深厚的文化根基。一九九六年黃永川再以《中國古代插花藝

<sup>292</sup> 黃永川，《瓶史解析》(臺北市：中華花藝文教基金會出版，1990)。

<sup>293</sup> 黃永川，《瓶花譜解析》(臺北市：中華花藝文教基金會出版，1991)。

<sup>294</sup> 黃永川，《采芹齋花論》(臺北市：永餘閣出版，1995)。

術》為藍本，增添「花」的相關史料而成《中華插花史研究》<sup>295</sup>。從其專書與專文<sup>296</sup>的發表我們體查出，花藝的根源、內涵與意韻，正是黃永川意欲確立與釐清的向度。顯然的，一次次的展出正是其論述的統合與具體實踐的驗證。

黃永川以研究論述作為闡述中國傳統花藝文化根基的作為，正是抗衡東洋花藝深度的積極法度，在「中華花藝」成立之初，唯有再次宣揚花藝文化的中華特質，大幅提高東洋花藝與中國文化質性的相似度，方能在花藝環境急遽變化的八〇年代，快速的確立「中華花藝」的建構性。這是一種新立門戶的策略與程序，掌握特質、辨別差異正是此階段重要執行的方向。

具體地說，中華花藝的再建立，是黃永川對傳統文化的突出貢獻。「文化大革命」的風暴，為臺灣國民政府傳承正統文化的龐大課題找到了施力點，致使日治時期便已奠下基礎的花藝教育，在文化復興的時代氛圍中，有了溯源的推力並完成傳承與延續。回顧文化復興運動大行其道的六〇至八〇年代，黃永川以他對傳統花藝獨到的心得體會，隨著時代脈動的基調，成就了「中華花藝」的誕生。顯然地，在臺灣本土意識高漲的今日，當年大中國的歷史觀、文化觀，是難以被解說、還原的。但縱覽中華花藝在臺灣的再現歷程，氾溢著博大中國傳統文化情懷的大時代精神，是導致來自嘉義農村的黃永川，得以將其對自然的柔軟胸懷，轉換成歷史脈絡中精緻文化再現的高遠情愫，並使他在時代的舞台上，展演了中國生活文化價值選項的「插花」藝術。

黃永川除了對中國插花的獨特認識與闡述之外，對傳統花藝的另一層意義，還在於他視覺中的花藝客體，緊扣著中華文化的主旨，將原本整體沁泳於東洋與

---

<sup>295</sup> 黃永川，《中華插花史研究》（臺北市：國立歷史博物館出版，1996）。

<sup>296</sup> 與年度花展同時發表的專論有黃永川，〈論中國的陶藝與花藝〉，《史博館學報》，第12期（1999），頁1-23；黃永川，〈「陶」「花」共譜活生曲—花陶繪生活〉，《藝術家》，1999.6；黃永川，〈論讚嘆與表現—兼談花藝表達〉，《史博館學報》，第18期（2000），頁1-12；黃永川，〈地域性格對花藝創作風格構建的省思—兼論中國的色彩學體系及其運用〉，《史博館學報》，第21期（2001），頁1-16；黃永川，〈論禪道與花藝〉，《國立歷史博物館學報》，第26期（2003），頁1-12。黃永川，〈會向瑤臺第一香—牡丹的姿容與文化意涵〉，《國立歷史博物館館刊》，第152期（2006），頁82-91；黃永川，〈機臻造化，巧契心源—關於中華花藝的造型觀〉，《國立歷史博物館學報》，第33期（2006），頁1-16等。



西洋文化的花藝面向，轉而回顧豐富的自身。導致多數帶著東洋花藝認知的花藝人士，在他的提領之下，轉而投入傳統花藝的麾下。

或許，黃永川不是當世顯赫的學人，其所探究的傳統花藝，也不是當世顯赫的學術。他所引領的「中華花藝」對大多數人而言，可能也僅只是一條默然流動的河流，然而在他樸實善感的本質下，他將尊重生命的熱誠換化成對工作與傳統花藝的執著與努力，在回溯臺灣二十世紀花藝文化的面向，便無人可以繞過或撇開其努力深耕的行徑。故此，黃永川的存在，不單單是傳統花藝的研究者，復興中華花藝者，更是做為一種花藝文化的存在者。

## 小結 時代運動中的轉化創造

如果我們將六〇年代，隨對岸文化大革命展開的文化復興運動，列為一種社會行爲，以集體研究的觀點來看，如何能將複雜多樣的觀察立場化約成少數的取向，則是這龐大且具結構性議題所要解決的課題。

曾致力研究集體行爲的美國社會學家 Neil Smelser 認為，新興的集體行爲具有雙重意涵，它一方面反映出體制和社會製造凝聚力時的無能為力，另一方面也反映出社會企圖透過共同的信念來因應危機情境，而這些共同的信念則為集體凝聚力提供了新的基本條件。這是一種把集體行動視為危機處理行爲的看法。也就是一群人為了解決防止社會問題的惡化，或積極上解決社會問題，以追求社會理想目標所從事的行動，即稱為社會運動。

我們端視文化復興概念提出的六〇年代，臺灣正處於省籍高度矛盾時期，文化大革命成為臺灣文化整體轉型的介面，執政者迫使臺灣的核心價值定位於中華文化的落實，而人民的公民意識和文化視野，透過政治力量重新建構執政者的理

想。從某種角度看來，這正是執政者運用文化元素，以座談、演講、展演、媒體等各種方式達到鞏固權力的政治目的。事實上，中國文化與日本統治下的臺灣文化差異，使政府與民間對於現狀的認知與未來的期待並不全然相同，但是透過官方與非官方的行政網絡，在此文化議題運作下的臺灣面貌，至少表面結構已被吸納在此共同體中。

然而就「花藝」而言，它的復興從未造成認同上的歧途，主要來自其起源的特殊背景。因為，東洋花藝中一再重複的中華根源與東方哲學思維，早已使花藝人士形成中國意識的傾斜，因此當文化復興成為政策方針，花藝人士便將內心的企望化為行動，在花藝形式中留下嘗試復興的形跡。對照後續引發的花藝根源探尋與「中華花藝」的成立，文化復興運動可說僅是花界意識覺醒的掩體，其對臺灣花藝發展所產生的龐大影響，則是見證了時代運動中，花界所蘊含的轉化能量。

因此包含「中華古典插花藝術展」與「中華花藝」成立在內的花藝復興的具體成果，不僅隱喻著花藝復興從隱諱不彰到時勢所趨的歷程，也說明了臺灣花藝面向再次有所改變的事實。就歷史而言，「中華婦女蘭藝社」的存在，實混合著政治與文化的微妙特徵，但就「中華花藝」的系譜而言，蘭藝社所擁有的則是導引者的位階。也就是說，行政執行的勁道透過文化復興運動，試圖改變全民文化樣貌的同時，中華文化雜揉著花藝的反思，附和於統治權力的施政方針之下，所留下的「中華古典插花藝術展」的紀錄，事實上是花者長期以來的內在訴求，透過大環境的推力而達到的具體成果。

故而，「中華花藝」的成立，表面上看來是以花藝形式向統治體制致意，事實上卻是包裝在文化復興形貌下的花藝甦醒。其動力來自花藝兵團內在認同的濃郁情懷，在大中華的氣息中夾帶著文化搜尋的力度，企圖守護自我花藝國度的疆界，構築自我花藝城堡的茁壯。此舉在東洋花藝仍舊蓬勃發展，西洋花藝逐漸迎頭趕上的八〇年代，再次打破了花界長期根深柢固，依附日本殖民文化遺緒的現況。

以執政者的政策議題為遵循法度，實踐花藝回歸中華榮光的內在夢想，這說明了花界內在發動的能量，事實上超越了文化復興的盾牌。也就是：我們必須承認行為者的能動性。因為一項制度的適用，並不會依照制度設計者的願望獲得政策效果，行為者會因應制度條件調整行為，即有游移性又具滯留可能。因此，線性的邏輯發展所能構築的完美結果僅是理想導向，真正成果的落實仍需取決於行為者的內在需求與冀望。

具體的說，儘管「文化復興」透過政治力的推行與維繫，在意識形態下形塑新的文化、新的哲學、新的信念及常識，但真正發生與演化，仍需涉及參與者的內在情感，與符合其行為意義，方能促成實質的內在深化而達到具體的轉變。「中華花藝」即是以內在趨力超越外在的政治論述實踐自我的花藝理想，因而我們要重新釐清的是：透過政策強力推行的文化復興，與花藝團體自主意識下主動運行的實質差異。事實顯示，「中華古典插花藝術展」的展出，已確立復興文化階段性任務的完成，接踵而生的「中華花藝」已跳過統治階層的機制運作，在自我重新建構的浪潮中完成轉化的觸探，此種深邃的視野正是時代運動中的一種創造。在時代氛圍與政治態度的共構印記中，它重新詮釋了文化復興，也映現出自我的花藝文化。

## 第五章 「中華花藝」的藝術特質 及其成立之時代意涵

透過「中華花藝」成立的過程，我們體認了社會環境氛圍對生活、文化的介入與影響。而透過花藝的表現形質，我們亦將洞悉，一種隨節氣生長，無法保鮮卻永恆生息的「花」，對中華民族而言早已超越繁衍的生理表象，成為審美觀照與情感轉換的活物；不僅與人同格，亦是東方哲學思維的感悟媒介。

事實上，中國春秋時期已將性情之教、高山仰止之情懷，與景行行止的餘韻具於一處，成為層臺累榭、山川曲池、芙蓉花木等，可供行舟漫遊的庭園。<sup>297</sup>花木從大環境中聚合成小宇宙，說明人與自然親近的迫切及東方特有世界的完成。這是將心靈追求落實於真實生活的實踐，亦為精神擢拔的憑藉。中華的插花文化，便落實在自然與人為並置，而不相勝的營構之中，通過人的情義體現出物我合一的境界。本章節便將透過人花情境互換的東方特有思維及花的貯養，了解中華文化與「花」所形成的特殊觀照；此外亦將經由「中華花藝」表現形質的解析，探究「中華花藝」的藝術特質及其成立之時代意涵。

### 第一節 「花」的文化底蘊

花的柔媚多姿、濃淡馨香，屢屢使人不厭其煩的描摹對它的讚賞與憐惜，並將這天地孕育而出的鍾靈毓秀，當成天人對應且深具智能情意的活物。以此，具象的花木，已成為主體精神和思想情感的轉換媒介，既能解語又能洞悉彼此。此種對等關係，事實上並不涉及外在的真實性，而所探究與連結的則是精神抽象的

---

<sup>297</sup> 參見孟亞男，《中國園林史》（臺北市：天津出版社，1993），頁2-4。

內在。於此，筆者將透過漢文化中「花品」的探究，也就是人與花從自然的生機盎然中，所獲得的生命轉換基準，俯瞰精神文明對花藝表現的可能影響。此外，亦將透過花的相關貯養，了解文化思維造就的花藝美學。

## 一、漢文化中「花品」之探究

「品」，具品種、等級、評品、品味、品格之意。而「花品」則是以花的形姿、色澤、氣味、秉性等，進行其象徵意義的詮釋(如鐵骨霜姿、高潔雋逸、卓爾獨立、稚拙樸素、高標勁節、潔身自好等)，並與人格本屬性質互通的一種文化共同語意，是以花木自況、自命，特有的東方心神質地昇化的憑藉。

以此，「花」與「人」所建構的對應關係，是將花的習氣人格化，使花與人成為同質同構的特殊總體。因而，身為自然界極高生命體的人類，對於花卉的欣賞，不僅出自靈性的體悟，亦涉及哲學性內涵的思索。如陶淵明之愛菊、周敦頤之愛蓮，便是將賞花之事，提昇至形上思維的連結，成為哲學性思考的實證之一。

事實上，中國人藉物移情之舉由來已久，從孔子在外周遊列國未獲任用，返魯途中見蘭獨茂慨然而發之詞：「夫蘭當為王者香，今乃獨茂，與眾草為伍，譬猶賢者不逢時，與鄙夫為倫也。」便能體悟中國人自古即以花木自喻的投射情懷。顯然的，蘭之生於幽谷，不以無人而不芳的情景，已被轉換為君子的情操。而隱蔽於雜草之中，懷才不遇、生不逢時的擬人化處境，更成為東方世界極其幽微的文化底蘊，既深層又崇高。

戰國屈原亦在其《離騷》中「…餘既滋蘭之九畹兮，又樹蕙之百畝。畦留夷與揭車兮，雜杜衡與芳芷。冀枝葉之峻茂兮，願俟時乎吾將刈。雖萎絕其亦何傷兮，哀眾芳之蕪穢。」<sup>298</sup>以既開顯又遮蔽的描述方式，隱喻春蘭、秋蕙、芍藥、揭車、馬蹄香與白芷等花草般的人才，均已質變的政治現象。此外，東漢辭賦家

<sup>298</sup> 徐建華、金舒年譯註，《楚辭》(臺北市：錦繡出版社，1933)，頁 25。

張衡在其〈思玄賦〉中，亦以秋蕙、夏芷等香草及艾蒿，隱喻統治者之偏頗，其文如下：「…珍蕭艾於重筍兮，謂蕙芷之不香。斥西施而弗御兮，羈要褻以服箱。行陂僻而獲志兮，循法度而離殃。」<sup>299</sup>。

再者，東晉陶淵明雖有「採菊東籬下，悠然見南山」的歸隱情懷，然而他對一生仕宦更迭變換的感慨，乃在其飲酒詩「幽蘭生前庭，含薰待清風，清風脫然至，見別蕭艾中。行行失故路，任道或能通，覺悟當念環，烏盡廢良弓。」<sup>300</sup>中張顯其情愫。此外，唐朝韓愈的〈幽蘭操〉：「蘭之猗猗，揚揚其香。不採而佩，於蘭何傷。今天之旋，其曷為然。我行四方，以日以年。雪霜貿貿，薺麥有之。君子之傷，君子之守。」<sup>301</sup>亦使我們再次印證「蘭」花自古已被隱喻為君子之志向與情操。足知，春蘭、夏芷、秋蕙等香草，早已跳脫外在概括的範疇，從自然進入人文的領域，其馨香，遠離塵俗，如君子之德行。而所觀照反射的是，世運的興衰與心靈的通塞。

除了「蘭」花之外，在冷冽的暮冬早春中衝寒而開的「梅」花，亦是代表君子的另種一風範。范大成《梅譜》後序云「梅以韻勝，以格高」<sup>302</sup>，此「格高」來自其傲骨丰姿、精神獨立。清高士奇《北墅抱瓮錄》亦云「蘭之猗猗梅花，寒香玉骨，迥出塵表」<sup>303</sup>因而人們愛梅除因其神韻、氣味、姿態之外，更因其迎春傲雪的異稟勁節而有「清客」之稱，更成為歲寒三友(松、竹、梅)、四君子(梅、蘭、竹、菊)之一。以此，花木之雅號正是其秉性人格化的體現，亦正是蒼茫猷勁、剛毅無懼的松，與中空外直、因風而勁、即剛且柔的竹，成就其格高思維的內在底蘊。

而與菊相互呼應的「隱客」稱謂，則出自周敦頤的《愛蓮說》：「水路草木之花，可愛者甚蕃，晉陶淵明獨愛菊……，予謂：菊，花之隱逸者也…」顯然的，

<sup>299</sup> 張在義、張玉春、韓格平譯注，《張衡詩文》(臺北市：錦繡出版社，1993)，頁 1180。

<sup>300</sup> 同上註，頁 776。

<sup>301</sup> 取自鄧國光、曲奉先編著，《中國花卉詩詞全集》(河南：人民出版社，1997)，頁 781。

<sup>302</sup> 范大成，《梅譜》，收入《叢書集成新編》第四四冊(臺北市：新文豐出版社，1989)，頁 121。

<sup>303</sup> 高士奇，《北墅抱瓮錄》收入《叢書集成新編》第四四冊(臺北市：新文豐出版社，1989)，頁 85。

東晉陶淵明「採菊東籬下，悠然見南山」「秋菊有佳色，裊露掇其英。泛此忘憂物，遠我遺世情」之情懷使菊成了隱客。故宋謝枋得在其〈菊〉中雖有「遺世情淵明豈但隱逸人，淵明素懷諸葛志」<sup>304</sup>之句，但其隱逸之事實仍使後人傳頌。

除了「隱客」之外，菊另有「壽客」之稱。這顯然與《神農本草經》·中卷·草部上品：「菊華味苦……。久服利血氣，輕身耐老延年……」<sup>305</sup>之說法，及六朝盛傳服菊有延年之效有關。宋韓琦〈菊觴〉：「九日陪嘉客，今英泛酒船。」「坐中宜醉挹，仙錄載延年。」<sup>306</sup>便道出菊花酒與延壽之間的相關意象。足知，「菊」在深厚的中華文化中，不僅極具隱逸之意更具延年之效。

顯然的，周敦頤之愛蓮，已在《愛蓮說》中表露無疑，其之：「出淤泥而不染，濯清漣而不妖，中通外直，不蔓不枝，香遠益清，亭亭淨植，可遠觀而不可褻玩焉。」則正是「蓮，花之君子者也」的最佳註解。而宋鄭谷「佛愛我亦愛，清香蝶不偷」<sup>307</sup>、韓琦「清香奇色匝芳洲」<sup>308</sup>、楊萬里「只愁花斂香還減，來早重開別是香」<sup>309</sup>等描摹「蓮」流馨泄香之語句，更將古人愛其微妙香潔之情展露無疑。

儘管我們可將古人視花木與人本質一致的行徑，列為個人心靈活動的事件，但是，將花木納為良朋益友，及情感寄託與昇華的對象，實已將人的生活經驗及抽象情感，統整轉換為精神的傳述，以透過花木中介角色的方式，完成了一個東方特有的、可共遵循的對應典範。因此，宋代張翊<sup>310</sup>在《花經》<sup>311</sup>中便將花卉品第分列高下，以中國北魏、唐以降的官階職等套用其上，共分其品第為九品九

<sup>304</sup> 取自鄧國光、曲奉先編著，《中國花卉詩詞全集》（河南：人民出版社，1997），頁 3130。

<sup>305</sup> 吳普等述，《神農本草經》（臺北市：文光出版社，1977），頁十一（按原頁標註）。

<sup>306</sup> 取自鄧國光、曲奉先編著，《中國花卉詩詞全集》（河南：人民出版社，1997），頁 3150。

<sup>307</sup> 同上註，頁 2324。

<sup>308</sup> 同上註，頁 2335。

<sup>309</sup> 同上註，頁 2351。

<sup>310</sup> 黃永川《中國插花史研究》採明陳詩教〈花裏活〉之說法，將張翊歸為五代蜀漢人，筆者乃依所採用之文本，將其歸列為宋人。請同時參閱黃永川，《中國插花史研究》（臺北市：史博館出版，1996），頁 98。

<sup>311</sup> 張翊在《花經》將古時任官體制等級的「九品九命」用於花的品第之上，雖與明張謙德《瓶花譜》〈品花〉略有出入，但均確立了中國花品的重要指標。

命，其文如下：

- 一品九命 蘭、牡丹、臘梅、酴醾、紫風流(睡香異名)。
- 二品八命 瓊花、蕙、巖桂、茉莉、含笑。
- 三品七命 芍藥、蓮、簷蔔、丁香、碧桃、垂絲海棠、千葉桃。
- 四品六命 菊、杏、辛夷、豆蔻、後庭、忘優、櫻桃、林禽、梅。
- 五品五命 楊花、月紅、梨花、千葉李、桃花、石榴。
- 六品四命 聚八仙、金沙、寶相、紫薇、凌霄、海棠。
- 七品三命 散花、真珠、粉團、郁李、薔薇、米囊、木瓜、山茶、迎春、玫瑰、  
金燈、木筆、金鳳、夜合、躑躅、金錢、錦帶、石蟬。
- 八品二命 杜鵑、大清、滴露、刺桐、木蘭、雞冠、錦被堆。
- 九品一命 芙蓉、牽牛、木槿、葵、胡葵、鼓子、石林、金蓮。<sup>312</sup>

張翊此舉不僅樹立了中國花卉品第的基準，對日後花木的解析與運用更產生了相對的影響。此外，明代張謙德在其《瓶花譜》〈品花〉篇中亦有九品九命之說，其內容雖與張翊略有出入，但均確立了中國花卉品第的重要指標。

顯然的，古人將內蘊生命的花卉，轉換為具有心智良能與感悟情義的人，不僅映現人的內在影像，更在潛意識中將花木提升為與人同具質體共項的自然物。故，此一行徑不僅書寫花木與天地同呼吸、共命運的機杼，更架構出屬於中國花文化特殊的內涵與厚度。屬於中華文化的插花藝術，便在此底蘊中，有了主副之別，對應著大小、長短、多寡等視覺美感，真實張顯了中華花藝的美學思維。

<sup>312</sup> 參見張翊，《花經》，收入新文豐出版社編輯部編《叢書集成續編》第八三冊(臺北市：新文豐出版社，1989)，頁389。



## 二、花的「插」養

「擔子挑春雖小，白白紅紅都好。賣過巷東家，巷西家。簾外一聲聲叫，窗裡丫環入報。問道買梅花，買桃花。」<sup>313</sup>這是宋朝蔣捷<sup>314</sup>在其〈昭君怨〉詞中，描繪賣花人一肩春色，串街走巷，將生氣盎然的花帶進千家萬戶的景象。詞人黃裳<sup>315</sup>亦在其〈賣花聲〉中描述破曉時分，賣花人負擔催聲叫賣的情景，其詞曰：「人過天街，曉色擔頭紅紫。滿筠筐、浮花浪蕊。畫樓睡醒，正眼橫秋水。聽新腔、一聲催起。吟紅叫白，報道蜂兒知未。隔東西、餘音軟美。迎門爭買，早斜簪雲髻。助春嬌、粉香簾底。」<sup>316</sup>足見，文人在振起一筆之時，不僅體現敏銳的洞悉能力，也描繪著「簪花」的常民行爲。

婦女將花簪於髮髻，是穿梭於巷弄之間的生活常態，透過歐陽修在其《洛陽牡丹記》中：「洛陽之俗，大抵好花，春時，城中無貴賤皆插花，雖負擔者亦然…」的記述，更得知了牡丹花季，城中之人無論男女老少皆戴花的風俗。南宋楊萬里詩：「春色何須羯鼓催，君王元日領春回。牡丹芍藥薔薇朵，都向千官帽上開。」則更記述了正月元日，君臣上下一律簪花以應佳節的景況。

因而，古之君王賜「其德可行者」以馬車，「能安民者」以衣物，「使民和樂者」以樂器，「民眾多者」以朱戶，「能進善者」以納陛，「能退惡者」以虎賁，「能征不義者」以弓矢，「能誅有罪者」以鈇鉞，「孝道備者」以秬鬯等「九錫」之外，<sup>317</sup>更在重要慶典，賜以簪戴的花。此花，分場合，分品位，尊卑有序，多寡有數。

<sup>313</sup> 請參考鄧國光、曲奉先編著，《中國花卉詩詞全集》（河南：人民出版社，1997），頁 3400。

<sup>314</sup> 蔣捷，生卒年不詳。宋、元間詞人。字勝欲，號竹山。陽羨（今江蘇宜興）人。度宗咸淳十年（1274）進士。宋亡，深懷亡國之痛，隱居不仕，其氣節為時人所稱道。

<sup>315</sup> 黃裳（1044-1130）字勉仲，延平（今福建南平人），宋詞人，為神宗元豐五年（1082）進士第一。歷官瑞明殿學士、禮部尚書，卒贈少傅。代表作有《賣花聲》、《永遇樂》等。

<sup>316</sup> 請參考鄧國光、曲奉先編著，《中國花卉詩詞全集》（河南：人民出版社，1997），頁 3400。

<sup>317</sup> 東漢班固（西元 79-92）〈白虎通德論·卷五·考黜〉篇便云：「禮記九錫：車馬、衣服、樂、朱戶、納陛、虎賁、鈇鉞、弓矢、秬鬯，皆隨其德可行而賜車馬，能安民者賜衣服，能使民和樂者賜以樂，民眾多者賜以朱戶，能進善者賜以納陛，能退惡者賜虎賁，能誅有罪者賜以鈇鉞，能征不義者賜以弓矢，孝道備者賜以秬鬯，…」

以此，唐朝詩人羅虬，便效法九錫(錫者賜也)之禮封賜牡丹，作《花九錫》：

花九錫亦須蘭、蕙、梅、蓮輩，乃可披襟，若芙蓉、踟躕、望仙、山木野草，直惟阿耳，尚錫之云乎？重頂帷(障風)、金錯刀(剪折)、甘泉(浸)、玉缸(貯)、雕文台座(安置)、畫圖、翻曲、美醕(賞)、新詩(詠)。<sup>318</sup>

其意為，眾花之中唯有蘭、蕙、梅、蓮等能與牡丹匹配，至於一般的芙蓉、望仙或山木野草實不值得一提，更遑論有其他賞賜了。而賜與牡丹的九種禮遇分別為：一、以雙重屏風護其免受風雨摧殘(重頂帷)。二、以鑲錯金紋的快利剪刀裁剪(金錯刀)。三、以清涼甘甜的水滋養(甘泉)。四、以上等瓷缸貯養(玉缸)。五、以雕有精美紋飾的臺座作為安置底座(雕文臺座)。六、以圖畫襯托其雅緻或作畫以描繪其美姿(畫圖)。七八九項則為賞花情境，即：譜以新曲(翻曲)、品以美酒(美醕)與吟詩作歌(新詩)等。

毫無爭議的，透過羅虬的《花九錫》，我們不僅再次見證牡丹屬於大唐的世運與光彩，重要的是其中花材配置、花器選擇、安置場域及賞花情景的統合，更體現出花藝概念已逐漸成形的事實。在群體熱衷牡丹的年代「唐朝」，羅虬將生活現象做了一番整體性的觀察，並在此基礎之上，將牡丹轉化成集體意像中的嬌貴高格之人，並在平行對應的抽象概念中，以中國的價值體系，給予牡丹高格調的對待。此一行徑已是共同意識統整後集體思維的具體實踐，其單獨的個人喜好正是這社會集體行為結構的有力實證。故其論述背後含括的是共同的生活經驗、集體的價值判斷與真實的花藝演繹。

明清時期，插花的法度已在眾多的相關論述<sup>319</sup>中，有著更為明確的記錄，

<sup>318</sup> 羅虬，《花九錫》，收入《叢書集成續編》第八三冊(臺北市：新文豐出版社，1989)，頁383。

<sup>319</sup> 有關花木的相關著作，明清時期可謂高峰，如明代：李時珍《本草綱目》、王世懋《學圃雜疏》、陳詩教《灌園史》、王路作《花史左編》、周文華《汝南圃史》、王象晉《二如亭群芳譜》、周拱辰《離騷草木史》、《拾細》、陳世儒《梅譜》、汪懋孝《梅史》、薛鳳翔《亳州牡丹史》《亳州牡丹表》《牡丹八書》、黃省曾《藝菊》、《菊譜》、盧壁《東籬品滙錄》、周履靖《菊譜》、陳繼儒《種菊法》《月季新譜》、趙時庚《蘭譜奧法》、張應文《羅鍾齋蘭譜》、馮京第《蘭易》、《蘭史》《蘭易十二翼》、楊端《瓊花譜》、曹濬《瓊花集》、馮時可《滇中茶花譜》、屠本峻《瓶史月表》、屠隆《盆玩品》、高濂《草花譜》、《燕閒清賞賸》、程羽文的《花曆》、張謙德的《瓶花譜》、張應文《菊書》、《羅籬齋蘭譜》、袁宏道《瓶史》。

其中尤以張謙德<sup>320</sup>《瓶花譜》、袁宏道<sup>321</sup>《瓶史》與屠本峻的《瓶史月表》對後世影響尤為深遠。事實上，分為上下兩卷的《瓶史》，上卷統合了高濂《遵生八牋》<sup>322</sup>中《燕閒清賞牋》的〈瓶花三說〉，共有瓶花之宜、瓶花之忌、瓶花之法等三節。下卷則有花目、品第、器具、擇水、宜稱、屏俗、花崇、洗沐、使令、好事、清賞、鑿戒等，總合花型結構、比例、選材配置、養護法則及賞花的態度等內容。其中《瓶史》與《燕閒清賞牋》的〈瓶花三說〉高度重疊的情形，因涉及文本移用及當時印刷風氣慣用手法的相關議題，故並非在此討論之中。然而，就文本而言，《瓶史》可謂插花藝術之集大成者。

在《瓶史》〈瓶花之宜〉章節中，首先提說的是瓶花的器具，而後論及折花之法及插花場域與「花」「瓶」之間的對應配置。其部分節錄如下：

折花須折大枝，或上茸下瘦，或左高右低，右高左低，或兩蟠臺接，偃亞偏曲，或挺露一幹中出，上簇下蕃，鋪蓋瓶口，令俯仰高下疎密斜正，各具意態，得畫家寫生折枝之妙，方有天趣。若直枝鬚頭花朵，不入清供。取花或一種二種，冬時插梅，投以硫黃五六錢，欲大枝梅花插供，方快人意，若書齋插花，瓶宜短小，以官哥膽瓶、紙槌瓶、鵝頸瓶、青東磁、古龍泉，俱可插花。折枝宜瘦巧，不宜繁雜，宜一種，多則二種，須分高下合插，儼若一枝天生二色方美，或先湊簇像生，即以麻絲根下縛定插之；

---

清朝：巢鳴盛《老圃良言》、張丑《瓶花譜》、程世撫、王璧《瓶花藝術》、朱顯祖《瓊花志》、俞樾《瓊英小錄》、趙學敏《鳳仙譜》、梁廷棟《種岩桂法》、陳葆善《月季花譜》、《藝菊瑣言》、許光照《月季花譜》、《月季續譜》、岳梁《養蘭說》、王璧《藝蘭說》、吳傳澐《藝蘭要訣》、袁世俊《藝蘭述略》、杜文瀾《藝蘭四說》、許鼎鈇《蘭蕙同心錄》、劉文淇《藝蘭記》、張光照《興蘭譜略》、方時軒《樹蕙編》、屠用寧《蘭蕙鏡》、鮑維省《藝蘭雜記》、冒襄《蘭言》、慕陶居士《藝菊法》、臧谷《問秋館菊錄》、何鼎《菊志》、顧錄《藝菊須知》、閔廷楷《海天秋色譜》、蕭清泰《藝菊新編》、吳昇《九華新譜》、許兆熊《東籬中正》、計楠《菊說》、《牡丹譜》、徐京《藝菊簡易》、葉天培《菊譜》、鄒一桂《洋菊譜》、陸廷燾《藝菊志》、余鵬年《曹州牡丹譜》、謝堃《花木小志》、陳淏子《花鏡》、吳儀一《徐園秋花園》、徐石麟《花傭月令》等。

<sup>320</sup> 張謙德(1577~1643)，江蘇崑山人，字叔益，號米菴。依宣德年間金潤《瓶花譜》作《瓶花譜》完成時為一五九五年(萬曆二十三年)。

<sup>321</sup> 袁宏道(1568~1610)，字郎中，號石公，湖北公安人。明萬曆進士、文學家。與其兄袁崇道、弟袁中道並稱「三袁」。所著《瓶史》於一五九九年問世，上卷與高濂《燕閒清賞牋》〈瓶花三說〉內容大同小異，二者問世前後相差八年。

<sup>322</sup> 高濂所著之《遵生八牋》共分《清修妙論牋》、《四時調攝牋》、《起居安樂牋》、《延年卻病牋》、《飲饌服食牋》、《燕閒清賞牋》、《靈秘丹藥牋》、《塵外遐舉牋》，其中《燕閒清賞牋》中〈瓶花三說〉是為中國花學之重要典籍。

若彼此各向則不佳。大率插花須要花與瓶稱，花高於瓶四五寸則可。假如瓶高二尺，肚大下實者，花出瓶口二尺六七寸。須折斜冗花枝，鋪撒左右，覆瓶兩旁之半則雅。若瓶高瘦，卻宜一高一低，雙枝或曲屈斜裊，較瓶身少短數寸乃佳。<sup>323</sup>

其實高濂<sup>324</sup>完成於萬曆十九年(1519)的《遵生八牋》<sup>325</sup>中的《燕閒清賞牋》〈瓶花三說〉<sup>326</sup>，早已陳述插花選材、構圖、陳設和養護的要點與禁忌，其中兩者的〈瓶花之宜〉均說明花材間的組合造型，應以不對稱的構圖為最佳配置，擇取花木之法則應順應花枝的生長樣態，令其各具高低、疏密、冗瘦、曲直之姿。此觀點正如今日視覺美感中律動性的調配運用；這種「或上茸下瘦，或左高右低，右高左低，或兩蟠臺接，偃亞偏曲」的斜向力動效果，容易引發觀者心理與視覺的緊張感，故而，此一動式使花作在不影響平衡的架構下，得以展現其豐沛的活力與生命力，致使花形的整體組合錯落有緻且富於變化。此外，依場域空間而定的花材與花器之間的比例尺度，我們可將其視為部分與部分之間，或部分與整體之間的數理關係，透過與視覺美感相稱的的通則架構，表露出恰到好處的完美形態。

無可否認，插花往往透過個人的直接感受，反應出自我好惡的主觀意識。但是，若對美感作出評價和判斷，便已具有社會普遍的有效性，因而〈瓶花之宜〉中論及的線條、體積、數量，與其載體「瓶」所形構的花藝形式，已對花藝結構形成有效且具體的影響。位於中國東方的日本便在相關文本引進之後，產生了深刻的影響，且逐步形成了日後宏道流誕生的基礎。在小林鷺洲的《投入と盛花》〈支那瓶花の影響〉中便提及中國最早被引用的花書紀錄，而有如下記述：

<sup>323</sup> 請同時參考袁宏道，《瓶史》，編入王雲五主編《叢書集成》（上海市：上海商務出版社，1936），頁1-2。黃永川，《瓶史解析》（臺北市：財團法人中華花藝文教基金會出版，1990），頁18-20。

<sup>324</sup> 高濂字深甫，號瑞南，浙江錢塘人。明朝萬曆年間詩人、戲曲家。

<sup>325</sup> 高濂所著之《遵生八牋》共分《清修妙論牋》、《四時調攝牋》、《起居安樂牋》、《延年卻病牋》、《飲饌服食牋》、《燕閒清賞牋》、《靈秘丹藥牋》、《塵外遐舉牋》，其中《燕閒清賞牋》中〈瓶花三說〉是為中國花學之重要典籍。

<sup>326</sup> 高濂《遵生八牋》的《燕閒清賞牋》〈瓶花三說〉乃指「瓶花之宜」、「瓶花之忌」、「瓶花之法」等。

享保十四年(1729)に大成したる「桐覆花談」には正しく支那插瓶書を引  
て居ります「又袁宏道が瓶史、張謙徳が瓶花譜、屠本峻が瓶史月表等の  
書あり」これが本邦生花書に於ける最初の引例であります。<sup>327</sup>

足知十八世紀初期，瓶史、瓶花譜、瓶史月表等書，已受到日本相關領域人士的  
注目。爾後由釣雪野叟著作的《拋入岸之波》更以瓶史、瓶花譜等架構為模本，  
<sup>328</sup>成爲具體響應瓶史花法的專書之一。

此外，小林鷺洲在《投入と盛花》〈最初の瓶史に共鳴せる花書〉中更明確  
記述著：

《瓶史》の渡來は享保年間なることは明であります。(世上傳ふる寛延  
説は誤なることを發見)其渡來と共に共鳴して應じたものは浪花の釣雪  
野叟であります、叟は『拋入岸の波』上下二卷を著して本朝插花史と號  
け、内容は大意、宜稱、屏俗、折枝、品具、灑露、插貯、雜事已上上卷。  
下卷には種種花圖を出し評をして居ります。本書は全く瓶史と我邦の花  
法心得とを對照して支那花法に第一卒先して響應したものであります。

329

文中不僅將《瓶史》導入的時間提前至享保年間(1716-1735)，反駁一般始於寛  
延年間(1748-1751)的說法，另一方面則將《瓶史》對日本花道產生的效應做了更  
爲肯定的確認。

事實上，釣雪野叟《拋入岸之波》的章節目次不只受到袁宏道《瓶史》中〈宜  
稱〉、〈屏俗〉的啓發，張謙徳《瓶花譜》的〈折枝〉〈插貯〉篇章亦羅列在其目  
次之中。足見，中國花書東渡之後已跳脫單純書刊販售的層次，在日本完整體系

<sup>327</sup> 小林鷺洲著，《投入と盛花》(東京市：普文館出版，大正四年【1915】)，頁74。

<sup>328</sup> 釣雪野叟著作的《拋入岸之波》上卷有：大意、宜稱、屏俗、折枝、等節。其目次各與《瓶  
史》《瓶花譜》部份重疊。《瓶史》下卷目次各有：花目、品第、器具、擇水、宜稱、屏俗、花  
崇、洗沐、使令、好事、清賞、堅戒等。《瓶花譜》則有：品餅、品花、折枝、插貯、滋養、事  
宜、花忌、護餅等。

<sup>329</sup> 參見小林鷺洲著，《投入と盛花》(東京市：普文館出版，大正四年【1915】)，頁75。

的花道中，形成思想法度的實質影響。而宏道流的成立，則是《瓶史》確切影響後的實質結果。其十世家元渡邊溪淦在《現代花道全集》中便提及：「宏道流插花の初代である梨雲齋先生がこの瓶史を愛好して，遂に插花の法式を定めた花法が即ち宏道流生花である。」<sup>330</sup>這是小野妹子自隋導入供花形式後的千年，再次於花藝向度上與中國有所連結。對中國而言，這是重要花學典籍具體紮根於東瀛的另一具體實證；另一方面，對日本而言則成為據以回應的語彙，在花藝軸向的領域中重現了屬於中國的插花法式。

同樣在日本廣被接受的《瓶花譜》，內容分敘品瓶、品花、折枝、插貯、滋養、事宜、花忌、護瓶等。其中〈插貯〉<sup>331</sup>篇則更為明確提出花材與花器之間的對應尺度。直至清代，愛花成癖的沈復亦在其《浮生六記》〈閒情記趣〉卷中對於花材的擇取與安排，書寫至為詳盡，與《瓶史》、《瓶花譜》中的相關論述，實有異曲同工之妙，其內容如下：

其插花朵，數宜單，不宜雙。每瓶取一種，不取二色。瓶口取闊大，不取窄小，闊大者舒展。不拘自五七花至三四十花，必于瓶口中一叢怒起，以不散漫，不擠軋，不靠瓶口為妙；所謂「起把宜緊」也。或亭亭玉立，或飛舞橫斜。花取參差，間以花蕊，以免飛鉞要盤之病。葉取不亂，梗取不強。用針宜藏，針長寧斷之，毋令針針露梗。所謂「瓶口宜清」也。視桌之大小，一桌三瓶至七瓶而止，多則眉目不分，即同市井之菊屏矣。几之高低，自三四寸至二尺五七寸而止；必須參差高下，互相照應，以氣勢聯絡為上。若中高兩低，後高前低，成排對列，又犯俗所謂「錦灰堆」矣。<sup>332</sup>

<sup>330</sup> 此段文意為：宏道流初代家元梨雲齋先生是瓶史的愛好者，他所訂定的插花法式，即為宏道流生花。參見角谷綠三編，《現代花道史》2（東京市：春秋社出版，昭和六年【1931】），頁74。

<sup>331</sup> 《瓶花譜》〈插貯〉篇的部分內容如下：「大率插花須要與瓶對稱，令花稍高於瓶。假如瓶高一尺，花出瓶口一尺三、四寸；瓶高六、七寸，花出瓶口八、九寸乃佳。忌太高，太高瓶易仆；忌太低，太低雅趣失。小瓶插花，宜瘦巧，不宜繁雜。若止插一枝，須擇枝柯奇古，屈曲斜裊者；欲插二種，須分高下合插，儼若一枝天生者。若兩枝彼此各向，先湊簇像生，用麻絲縛定插之。瓶花雖忌繁冗，尤忌花瘦於瓶，須折斜欹花枝，鋪撒小瓶左右，乃為得體也。瓶中插花，止可一種、二種，稍過多，便冗雜可厭，獨秋花不論也。」參見張謙德，《瓶花譜》，收入王雲五主編《叢書集成》（上海市：上海商務出版社，1936），頁4。

<sup>332</sup> 清沈復，《浮生六記》（臺南市：大夏出版社，1988），頁36。

文中，花之數目宜取單數，意欲構圖活潑，不對稱呆板；數目多寡須樣如叢聚，葉有序，梗非堅，不散漫生長，使其高下參差錯落有致，在統一中求巧妙變化的概念，正符合組合構成整體感的要求。再則花材不宜過度繁冗，插時須注意彼此高低交疊的律動，免其紛亂無章，更符合了植物叢聚而生的天性。與〈瓶花之宜〉的尺寸法度及視覺美感所注重的空間與均衡等問題實如出一轍。

顯然的，眾多花藝文獻實以明代相關記述更勝已往。其中尤以袁宏道《瓶史》對後世影響最為深切。它不僅統合瓶花的具體形象狀貌，亦融合場域、空間、時序、花器、尺度、高下起伏等，靈動美感與心靈的微妙變化，呈露出物各自然、形色交織的整體合一世界。中國文人雅士之性情，藉由花的曼妙，再次重申其體渾然相應，其狀宛然自若的花藝美學。不僅傳承生活心靈的美意，亦結合了意、味、韻、氣的美學思維。

## 第二節 「中華花藝」的藝術特質

「中華花藝」透過外在花型的分類，表述了對自然、理想、內心世界與造型的看法。而花型的基本構成，則是由三枝總稱「役枝」的主要骨架，形構而成的不等邊三角形，並依其主從關係各有稱謂。其役枝的名稱，採自明代屠本峻〈瓶史月表〉<sup>333</sup>所分列的「花盟主」、「花客卿」、「花使命」，並將其命名為「主枝」、「客枝」、「使枝」等，其比例各為三、五、七，隱含主、副、從之間的對應關係。「主枝」象徵君王，有鎮守領域之責，故其範圍往往離宮(花器)不遠，多南面而王，以「□」為代表符號。「客枝」象徵上賓之意，有圓通、輔佐之實，以「○」為代表符號。「使枝」則為花型中最長的枝役，象徵使者的角色，以「△」為代表符號，具有試探、傳達的意涵，帶動整體花型的方向，並依其傾斜角度的運用

<sup>333</sup> 參照清·汪灝、張逸少撰，《御定佩文齋索引本廣群芳譜》卷二~卷六，收入《文淵閣四庫全書》(上海市：上海古籍出版社，2003)，頁 845-328、845-294、845-304、845-322、845-328、845-334、845-345、845-350、845-352、845-362、366-367、845-369。

變化，而成直立（真）<sup>334</sup>、傾斜（行）<sup>335</sup>、平出（草）<sup>336</sup>、平鋪<sup>337</sup>、倒掛<sup>338</sup>、綜合<sup>339</sup>等花型，見圖(47、48、49、50、51、52)。



圖 47 直立（真）型



圖 48 傾斜（行）型



圖 49 平出（草）型



圖 50 平鋪型

<sup>334</sup> 直立型的判準以使枝為主，其傾斜角度在 60~120 度之間即為直立型，又稱真型。適用於莊重的場合。

<sup>335</sup> 使枝傾斜度在 30~60 度，或 120~150 度之間的花型，又稱「行型」，悠然、活潑。

<sup>336</sup> 平出行又稱「草型」，其使枝傾斜度在 0~30 度或 150~180 度之間，強烈動感中極具灑脫之美。

<sup>337</sup> 平鋪型的枝葉是依附水面插作的一種花藝形式，適用於平遠的表現方式。

<sup>338</sup> 倒掛型的使枝是低於花器口緣水平的一種花藝形式，極具靈動性，用於壁掛極為合適。

<sup>339</sup> 綜合型則是直立型、傾斜型、平出型、倒掛型、平鋪型的綜合運用。





圖 51 倒掛型

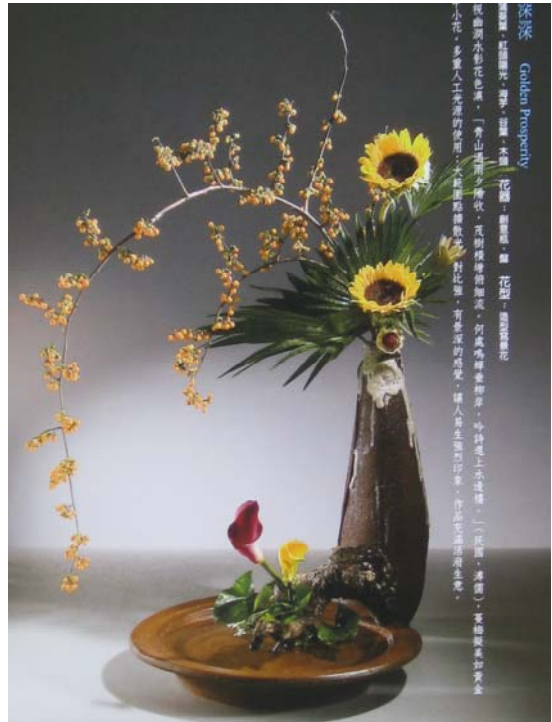


圖 52 綜合型

當然花型必得對應花材、花器、場域，以架構不同的外在形式。以花材而言，生長姿態、陰陽向背及其花品實為取決要點。花器則指瓶、缸、盆、筒、吊籃等足供貯水插養的器皿，「中華花藝」於統整後發展出：碗、盤、瓶、缸、筒、籃等六大器型，並依場域稱其為堂花(置於廳堂)，齋花(置於齋堂)，室花(置於房室)、茶花(置於茶室)等。而就風格而言，則有「寫景花」、「理念花」、「心象花」、「造型花」等四大類型，此四大類型或寫山光水色，或表理想旨趣，或抒心中情懷，或造形式結構，充分表現其內在的層次與外在的多元。以下即透過此四種風格表現，論述其沉潛、隱伏於外在花貌下的內在質性。<sup>340</sup>

<sup>340</sup> 「中華花藝」將中國插花藝術分為四大類型，分別為「寫景花」、「理念花」、「心象花」、「造型花」等四型。參見財團法人中華花藝文教基金會編，《中華花藝學習手冊》(臺北市：中華花藝文教基金會，1998)，頁 19~20。

## 一、寫景花

所謂「寫景花」（寫實花）乃意指自然景色的書寫。大至日月山川，小至田間籬邊均可納入其中，為世間自然的縮影，與中國園林造景有異曲同工之妙。「中華花藝」學習手冊中對寫景花有如下說明：「源於唐代而盛行於明末清初。明、清時期盆景盛行，受其影響，仿盆景表現手法以描寫自然或讚美真實景觀為目的…」<sup>341</sup>事實上有關「自然」的論述，春秋戰國時期便已呈現出複雜的體系，以陰陽家與五行家為中心的論述，至今仍為重要的主導之一。雖然天道無為的自然，與唯心主義的自然，有著各不相同的辯證，然而，其所論述的卻是同一個自然。

「自然」，是道家脫離群體羈絆，隱逸於天地的最佳歸處，亦是其進入游牧人生、超世逍遙境地的媒介。但是，在以道德取向的儒家政治論證中，「隱」則相對於「仕」，「邦有道，則仕；邦無道，則可卷而懷之」（《論語》〈衛靈公篇〉）。知識份子從政治社會中引退，是一種無可奈何的選擇，其中堆疊的是對執政者的不滿與無言的抗議，此時「自然」提供的是無道時的存身之處，「隱逸」則為其退守之態度。因而，田園成為避世逃亡的伊甸園。以此，就儒家而言，隱逸是胸懷高遠理想之士的暫措之舉，其所等待的是隱遁後的長鳴，沉潛後的躍升，此等內在意涵雖異於老莊，但與道家自我價值的肯定卻具殊途同歸之妙。故而，天地而成的自然，自古便與中華民族形構出一個共生的世界，在空靈韻趣之中，成為隱逸君子超然出塵韜的化外之地，入世之人退之豪放之處。

因而在崇尚自然、回歸自然的內在需求之下，將林野根木、峻秀山水凝縮成園林設計、盆景裝置，成了中國的特有文化。「中華花藝」便延續此一與宇宙萬物相通的本質，以花器為大地，摭取天地菁華，換化成再造的自然，形成「寫景花」的表現形式。在透過山野佳境、自然景象的再造，進而獲得精神性的啓示與重建，以達到莊子《齊物論》中「天地與我並生，而萬物與我為一」自然與人為

---

<sup>341</sup> 參見財團法人中華花藝文教基金會編，《中華花藝學習手冊》（臺北市：中華花藝文教基金會，1998），頁19。

並置而不相勝的境界。圖 53〈清香撲鼻來〉便是以枯木與石塊營造重岩複嶺、山巒疊翠的寫景作品。其上安插的梅花、茶花正是瓶史月表中，正月的花盟主與花客卿。試想行走其間，兩旁梅、茶、蘭之馨香相繼而至之情境，頗有春氣新來之意。其蓊鬱華滋在再造的高低起伏山巒間，展現出無限的生意。



圖 53 寫景花〈清香撲鼻來〉 摘自《中華花藝台灣民間插花藝術》



圖 54 寫景花〈好風好景俱〉 摘自《傳統與創新》

圖 54〈好風好景俱〉則是以盤為大地，用熊草、海芋展現清幽、淡雅的水際景色。雖為寫景小作，卻深具野逸之感。

下圖 55〈春光且莫去 留與醉人看〉則是寫景的另一種呈現方式。作品中將春天盛開的蘋果花、紅心芽、孤挺花、三色堇、陸蓮等，在以籃為載體的花器中，錯落有致的呈現春天百花盛開的景象。其馨郁郁、其貌蔥蘢。



圖 55 寫景花〈春光且莫去 留與醉人看〉  
摘自《第九屆中國插花藝術展作品專輯 傳統與創作》

無可否認的，「寫景花」所表現的山野林間，或部分，或全貌，整蔚有序所勾畫的景物，乃憑花人想像和期待擘劃而成，但其起心動念仍得憑藉其對青鬱綠地、山川草木、見底清流的企慕與詠嘆。

「不能致身岩下與木石居，故以一卷代山、一勺代水」是李漁於《閒情偶記》居室部中所出之語。因此，若未能身處名山大澤，將奇石、奇木、奇花聚於一處，便成為親近自然的最佳捷徑。今日，花人們為顯心中之丘豁，以大地、盆、盤為載體，將個人的情愫與關懷傾注其中，尋隙以置，覓地以建，造名山大川於方寸之間，或奇或秀，或拙或雅，均為展現「與天地合而為一」的終極目標。

足見，「寫景花」構築的山水，雖非平原曠野便於馳騁，亦非飛泉危崖足以攀游，但其凝縮再現的小宇宙，匯天地之精華於一處，可悠閒守拙、可清新俊逸更可魁奇灑瀚，展現的不僅是花人審查虛實山川後的山水，更是天地之才情，人心之山水。

## 二、理念花

「理念花」，顧名思義為蘊含理想意念的花藝形式。由「中華花藝」學習手冊中之說明：「理念花，盛行於宋明兩代。由宋之理學發展而出，因以命名。」<sup>342</sup>即知其內在質性乃奠基於宋代理學<sup>343</sup>之上。

宋代理學旨在歸返先秦儒學的微言大義，故其發展實為儒學思想的重砌。以周敦頤、邵雍、張載為發展的第一階段，擷取的是道家的太極及參數之學，以陰陽構築儒學的本體。其本體是道，是太極，是兩儀，是五行，是四時。

爾後的程顥、程頤與朱熹則為宋代理學發展第二階段的代表人物。程顥亦本《易經》而倡天理，「盡天理，便是易」即明確道出其思想脈絡。為契合天理，他以「仁」為實踐法度，《二程遺書》載明：「學者先須識仁，仁者，渾然與物同體。義、禮、智、信皆仁也」<sup>344</sup>；「仁者，以天地萬物為一體。」<sup>345</sup>故而，以人道效法天道，以天道貫通人事，達到天人合一、天人相應的境界，便是盡天理。<sup>346</sup>此等「識仁」「定性」，倚重人心，重視實踐的主張，使他成為主觀唯心主義心學的發軔者，對陸王學派<sup>347</sup>產生極大的影響。

---

<sup>342</sup> 請參見財團法人中華花藝文教基金會編，《中華花藝學習手冊》（臺北市：中華花藝文教基金會，1998），頁19。

<sup>343</sup> 「理學」一詞並非出自宋代，元末張九韶蒐編周、張、邵、二程及朱子等言論成「理學類編」，始有「理學」名詞的使用。參見陳俊輝，《中國哲學思想的古今》（臺北市：水牛出版社，1992），頁137。

<sup>344</sup> 參考宋·朱熹編，《二程遺書》，收入文淵閣《四庫全書》（上海市：上海古籍出版社，2003），頁698-20。

<sup>345</sup> 同上註，頁698-19。

<sup>346</sup> 請參考陳俊輝，《中國哲學思想的古今》（臺北市：水牛出版社，1992）。

<sup>347</sup> 「陸王學派」乃指以陸九淵、王陽明為首的宋明理學，其主張側重人心，並重視實踐，而有別於「程朱學派」。

程頤，雖為程顥之胞弟，然其「理即道」的主張，卻異於程顥。他在《二程遺書》中說：「萬物皆一理，至如一物一事，雖小，皆有是理。」此「理」是形上之道，是萬有生成之理。陰陽對他而言，是氣，是形而下者。離陰陽無以成道，故，格物而後窮其理，窮其理後足以致道。足知，行仁格物為其實踐法則。

而南宋朱熹的宇宙論，上承周敦頤的太極圖說，邵雍的易說，張載的氣及二程的仁、理、氣等觀點，故有集大成之稱謂。由其《四書集注》、《四書或問》、《太極圖說解》、《周易本義》、《易學啓蒙》等主要著述，即可揭示其蘊含的儒、道內在觀點。

承孟子心學<sup>348</sup>的陸九淵為宋代理學發展第三階段的主要代表人物，其主要主張則以「心」為宇宙的根源。「心，一心也；理，一理也，至當歸一，精義無二；此心此理，實不容有二。」故「心即理」「吾心即宇宙」已顯示其涵蓋萬有。究其本源，孟子「人皆有不忍人之心」的本善心性，則為其出處。此「心」知性、知理、知天，為全德之仁心。

統觀宋代理學，周敦頤起於首，定型於二程兄弟，至朱子集其大成，爾後雖有陸九淵論及心性，然其範疇仍不脫儒道思維。以道家的陰陽理氣，端看宇宙生成之理，或以儒家的仁心、識心建構形上形下的本體，雖成為理學中兩大道統的爭辯，但是卻也成就了宋代理學豐富的內在質性。

以此，仁心與道之間始終有著根源上的連結。「中華花藝」理念花之花型即以「心」<sup>349</sup>為基準，一叢而起，於其四方安插枝役，揚之抑之錯落有致，意象端正剛柔並濟，即為體現宋代理學以心貫通天人思維的花藝形式。故而，花道將天人和合的概念，轉換為花材之間不相背為敵的表現形式，其所延伸追求的人間倫理、秩序、和諧、中庸的基調，以使、客、主、從等役枝，演繹出「理念花」條理性的風格面貌，而呈現出以「仁」為合和理念的核心思想體系和藝術特徵。

<sup>348</sup> 心學，是由明代王陽明首度提出，此後始有明確獨立的學術脈絡。儒學中的心學，最早可追溯自孟子，由北宋程顥開其端倪，南宋陸九淵則大啟門徑。

<sup>349</sup> 「中華花藝」稱理念花的中心役枝為「心」，其他股翼(使枝、客枝、主枝)則繞其旁安插，為花作之重心。



圖 56 理念花〈綠意真心〉  
摘自《中華花藝台灣民間插花藝術》

圖 56〈綠意真心〉即為以碗為花器的理念花。花型中被不相背為敵，合和守禮，長短各異的役枝環繞的繡線，即為「天心」，其前後左右的股翼分別為：向上延伸帶動整體直線上昇視覺感受的茴香(使枝)，中段與下段層層舒展的斑紋葉蘭(客枝)，及南面而王的蘭花(主枝)等。順禮而行的花藝形式，如儒家兼守仁義理智四端的道德原則與倫理體系。因而，透過「心」的役枝，其意欲貫穿的是形而下的本體與形而上的天道的統合。是儒家倫理結構的展現，亦是理學天人合一思維的實踐。

圖 57〈佳興美景〉則是以缸為花器的理念花。在二分之一高度的比例處以天心（鳶尾花）端正而穩固的置於中間，再以使(梨花)、客(苔黃揚)、主(向日葵)等股翼，彼此尊讓，各司其職，層次分明的相繼圍繞其週匝，其謹守義禮，結構安定的藝術特徵顯而易見。充分顯現「理念花」以理為表，以意為裏的花藝形式。



圖 57 理念花〈佳興美景〉 摘自《傳統與創作》

由理念花穩健優雅的花型，可知其追求的是一種圓融和諧的生命氣象，人間倫理透過役枝轉化成花的倫理，意喻溫、良、恭、儉、讓的道德境界與倫理社會的再現。因而「理念花」在儒家的架構中找到足以立論的基礎，在結構嚴謹、態度肅穆的花型中，憑藉彼此相應、相合而不相背為敵的倫理意含，著意描繪刻劃出理性規範的建構關係，規矩中自有一份安巧，律動中尚存一息穩健，在四大花藝類型中，表現的最為和諧安寧。

因而透過理念花的外在形式，實踐的是一種具理想性的人生關懷，不僅意圖將外在規範轉化成自我主動的內在秩序，更企圖憑藉生機圓融的美感，追求形而上的超越。自漢武帝獨尊儒術以降，儒家仁心的精神透過花藝的展現，再度被傳承。



### 三、心象花

「中華花藝」對心象花有如下的解說：「以個人主觀意念為主，重視人生美…為自己而插…」<sup>350</sup>足知「心象花」意味著「我意心出」，也就是人心營構之象。因而，「心象花」的花藝形式，實以花人內心情感的變化表現為其重點，也就是一種以外在花藝形式，展現心靈內在思維的表現方式。

古之文人，撫琴、奕棋、翰墨、觀畫，均是修身涵養、雅致品味的舉措，且為文人複雜的精神情緒，婉約提供了點化心靈的管道。「中華花藝」中的心象花即如文人案前之詩文翰墨，提供了花人內心情感抒發的介面，其中或喜、或怒、或哀、或樂，皆視插作者心緒而定。充分藉由花木呈現出花人與花材之間，或相融或分離的物我關係，為「中華花藝」中隨情志變換而抒發顯現的一種花藝形式。故心象花所呈現的內容，除寫個人心靈情趣之外，亦蘊涵著文人精神的笑傲長吟、寫意脫俗、灑脫自得或鬱抑難伸。

以此，心象花的抒情對觀賞者所造成的難度，是它並非絕對聚焦於「美」的追求，而是花者透過花木，或含蓄或誇張的揭露內在的心緒，其中富含極度象徵性的隱喻。以「哀」為例，花人所擇之花木，其色或素雅，其形或枯槁，然而觀賞者從其花作中的形色、質感，感受到的可能是一份預設之外的淡雅與高尚的情操。故以抽象的語彙來表達抽象的意喻，是極為困難的。因此在觀賞者先行自我詮釋、臆測之下，往往未能感受插花者心境的具體呈露。故而「各自表述」的特殊境況，實為心象花另一處有趣之處。圖 58、59 即為插作者「意之所到」的心象花表現。

---

<sup>350</sup> 請參見財團法人中華花藝文教基金會編，《中華花藝學習手冊》(臺北市：中華花藝文教基金會，1998)，頁 20。



圖 58 心象花(一)  
 摘自《禪道與花-二〇〇四中華插花藝術展》



圖 59 心象花(二)  
 摘自《禪道與花-二〇〇四中華插花藝術展》

圖 58 的心象花作，乃以樸拙的鑿石為花器，而主花以狀似蓮座葉盤的石蓮花置於下段，桑椹仰上之枝堅中帶柔的置於中段，上段則為青翠的銀鳥。石、花與枝、葉之間，無堆紅疊紫的花色，亦無碩美風韻的花姿，然一種清幽、一種淡泊、一種清絕，隱隱幽幽透著它的婉約。

圖 59 則為心象的另一花作，花人以自由創作的陶品為花器，配以孤尾百合、枯木與椿等花材，於上中下等段落安貯插養。孤尾百合由橘至黃的色調變化，成為與陶的釉色上下呼應的完整作品。其色淡雅、其形古樸，而其意雖無聲，卻泛著野趣，透著生機，收拾點綴的盡是滿室的清雅與從容。

毫無疑問的，心象花透過花木所表達的是個人深刻的心境。然而，筆文翰墨揭露的情感，相較於花木的表達卻來得清晰明確。其不若文人的書寫來得明白的原因，乃由於一切以心造景所傳達的意念，透過本身已擁有形貌、色澤、意喻的花木，早使觀看者有了自我詮釋、想像的空間。因而插作之人在榮采矚目、花香襲衣的物我情契中所表達的個人情愫，與觀者所能介入的程度和呼應的層面，成

了另一項值得深入探究的課題。故此，心象花在自然草木與個人情懷的交互投射中，透過外物所揭露的內在思維，完全屬於個人心境的表達，在四大類型中是極具個人化的花藝形式。

故而，心象花借物遣懷，據心上說情之意旨已顯而易見。其情雖僅止於一人之情，難通融於張三李四，然善詠物者必能寄情草木，以壯麗、奇峭、幽邃之法，道離合、悲喜、妙悟之境。以此，只要說得出情，寫得明景，猶若詩之情文兼備，格調雙協，觀賞者便不覺得生澀，且有如巧遇知音之感，便已具心象表現之妙了。反之，若未能以物喻情，表我一時之情義，則寫春夏盡得秋冬，道義理盡獲怪誕，猶若開闔說情景，卻不可興、不可觀、不可群、不可怨，雖觸景卻無法使人生情，人心之山水，天地之才情，終不能暢乎彼而盡乎此，則令人茫然與惋惜。

#### 四、造型花

「中華花藝」學習教材中，對其四大花型有如下說明：

易經為眾經之首，古來研究易經不出理、象、氣、數等四大方向。蓋天地既奠，神形具全，有其理、有其象、有其氣、有其數。理，在探討「主中」「合道」的法則；象，在探討宇宙真締及顯現的痕跡以印證天機的大道；氣，在探討天地間運行的力量，以測知生命長短之契機。數，在透視天地之比重與質量之組合。此四者為天地萬物和合之法則不可輕易分離。表現在中國插花時，理為理念，象為寫景，氣為心象，數為造型。

351

此段說明，提出「中華花藝」的造型花與「數」之間相互對應的重要連結。

的確，探索中國古代藝術的起源，《周易》形上形下的思想所延擴的範疇，除了天地陰陽的概念之外，更含括藝術發展的深遠影響。其卦爻符號系統透過陰

---

<sup>351</sup> 請參見《中國花藝研究班三年級下冊》(臺北市：中華花藝文教基金會中國花藝研習中心印行，1995)，頁20。

(- -)陽(一)變化的排列組合，便可視為傑出的平面設計。《繫辭上傳·第十》曰：「《易》有聖人之道四焉：以言者尚其辭；以動者尚其變；以制器者尚其象；以卜筮者尚其占。」<sup>352</sup>此處的「象」包含了象形到象意的設計觀念和思想。《易經·繫辭傳》中「八卦成列，象在其中矣」「在天成象，在地成形」「見乃謂之象，形乃謂之器」「是故《易》者，象也；象也者，像也」便揭示著形、象之間的連結。

因之，具體的形象器物便成為足以通透天地的介面，而產生爻象變異的「數」則成為掌控變化的樞紐，因「數」變則爻變，爻變則卦易，卦易則象改。以此，「數」實為易經卦象變化的本源。然而，數有奇偶，而後有多寡、大小之別；有排序，而後有前後、遠近、高低、長短之差。「中華花藝」便以此為其造型立論根基，運用點線面的構成元素，實踐老子「造無可名之形」的最高意旨。這與公元前六世紀，畢達哥拉斯所提出「美」是「數的和諧」之定義實有異曲同工之妙。

畢達哥拉斯首倡萬物根源於「數」字，他所提出「美」是「數的和諧」的定義，是西方美學重要的立論根基之一。其理論對造型藝術與形式產生長足的影響，乃因畢達哥拉斯主義者，將數字化約成空間，將算術化約為幾何。<sup>353</sup>足知，無論西方或東方均在「數」中尋找足以賦予現實秩序的一種可解的規則。因而以「數」作為造型的本源，不啻為東方特有的藝術特質，更是放諸四海皆準的美學思維。

因而透過數的延伸，所進入的空間領域，同時也進入了形體結構的範疇。「中華花藝」以自然花木的有機形體所構成的造形，不僅運用了點、線、面、體，形構出對稱、反覆、律動、曲直、反差、交錯等變異，更擷取了中國陰陽、濃密、虛實、剛柔、俯仰、高低、遠近等概念，使其成為蘊含典雅、深遠意境的獨特形式結構。圖 60、61 即為「中華花藝」以造型表現為主的花藝形式。

<sup>352</sup>明·來知德，清·惠棟註疏，《周易繫辭傳》(臺北市：頂淵文化出版，1999)，頁 157。

<sup>353</sup> 同時參照 Umberto Eco(安伯托·艾可)編著，彭淮棟譯，《美的歷史》(臺北市：聯經出版社，2006)，頁 61-81；林崇宏，《造型與構成—視覺設計應用的基礎與原理》(永和市：視覺文化出版，2002)，頁 9。



圖 62 造型花〈剛柔有體〉  
摘自《禪道與花—二〇〇四中華插花藝術展》

分析圖 62〈剛柔有體〉的組織結構，可知其是由有機之點、線、面、體所構成，其中由小碎花組合而成的仙丹呈現出散點的組成，而姑婆芋的果實則為堅實的大點，襯托點的葉面則以姑婆芋葉與仙丹花葉為主，以此點、線、面配合陶瓶的大塊體所形構的造形，在厚實間展現的量感特徵，使整體形態呈現出穩健的視覺感受。

而造形簡而有力的〈蘊育情感〉(圖 63)，則以渾圓穩健的器身為基底，與中段橫向而出的褐色椰殼成為上下交相呼應的色澤。器口處向上相繼排列的芭蕉葉與火鶴，則構成延伸的力度與強度。這件不以複雜的花材與繁複手法取勝的作品，整體造型在簡約中達到了視覺的平衡。穩健中有變化，變化中更有一份結構完整的簡率。



圖 63 造型花〈蘊育情感〉摘自  
《寶器分花一二〇〇八年中華插花藝術展》

顯然的，西方側重數量、色彩與幾何形式的造形模式，與東方有機變化的構成方式，於外在形式上有著顯著的不同。東方造形在虛實中求穩定，在剛柔中求平衡，更在聚合的結構中勾畫出能動的空間。因此，造形花透過有機元素在空間中所組織而成的形體，不僅是塊體、線條、光線、色彩、質感的統合，更有一份與性靈契合的追求。

### 第三節 「中華花藝」成立之時代意涵

從「中華花藝」的表現方式我們得知，它正以一種現代共同的花藝語彙，說明著大中華的文化文本，及其異於東、西洋的花藝形質。因而，成立於八〇年代

的「中華花藝」，得以於今日與東、西洋形構出三足鼎立的花藝版圖，即顯示出其實踐傳統與自我文化的核心價值，已被廣為接受的事實。

從中國歷代流傳的花木名著<sup>354</sup>與「花品」的形塑，我們更可得知古人對花所投入的關注是何等龐雜。的確，從大自然的生機盎然中獲得生命的感悟，並將這天地孕育而出的鍾靈毓秀，視為與人對應與天對應深具智能情意的活物，實為東方思維的特殊情懷。以此，視具象花木為思想情感轉換媒介的特殊觀照，透過文化復興的助力所誕生的「中華花藝」，其成立的時代意涵實以「傳統文化的建構」與「臺灣花藝主體性的落實」，為其產製過程與發展脈絡之外的重要文本。故而，以下便將依循此一面向，架構「中華花藝」成立之時代意涵。

## 一、傳統文化的建構

第四章中，已清楚說明「中華花藝」成立之遠因，乃深受文化復興運動之影響。旅美學界周克勤認為，國民政府於六〇年代積極推動的文化復興運動，實質上是一種儒學復興，它以孫中山建立中華民國為描繪中國歷史的單一腳本，同時

<sup>354</sup> 根據筆者目前資料收集之結果，有關花木的相關論述如下：

**宋代：**沈立《海棠記》、王世懋《學圃雜疏》、丘璿《牡丹榮辱志》、王觀《揚州芍藥譜》、陸游《天彭牡丹譜》、張邦基《陳州牡丹記》、周師厚《洛陽牡丹記》、范成大《梅譜》《菊譜》《桂海花木志》、趙時庚《金漳蘭譜》、王貴學《王氏蘭譜》、史正志《菊譜》、陳思《海棠譜》、周必大《玉蘂辨證》等。

**明代：**李時珍《本草綱目》、王世懋《學圃雜疏》、陳詩教《灌園史》、王路作《花史左編》、周文華《汝南圃史》、王象晉《二如亭群芳譜》、周拱辰《離騷草木史》《拾細》、陳世儒《梅譜》、汪懋孝《梅史》、薛鳳翔《亳州牡丹史》《亳州牡丹表》《牡丹八書》、黃省曾《藝菊》《菊譜》、盧壁《東籬品滙錄》、周履靖《菊譜》、陳繼儒《種菊法》《月季新譜》、趙時庚《蘭譜奧法》、張應文《羅鍾齋蘭譜》、馮京第《蘭易》《蘭史》《蘭易十二翼》、楊端《瓊花譜》、曹溶《瓊花集》、馮時可《滇中茶花譜》、屠本峻《瓶史月表》、屠隆《盆玩品》、高濂《草花譜》《燕閒清賞牋》、程羽文的《花曆》、張謙德的《瓶花譜》、張應文《菊書》、《羅籬齋蘭譜》、袁宏道《瓶史》。

**清朝：**巢鳴盛《老圃良言》、張丑《瓶花譜》、程世撫、王璧《瓶花藝術》、朱顯祖《瓊花志》、俞樾《瓊英小錄》、趙學敏《鳳仙譜》、梁廷棟《種岩桂法》、陳葆善《月季花譜》《藝菊瑣言》、許光照《月季花譜》《月季續譜》、岳梁《養蘭說》、王璧《藝蘭說》、吳傳澐《藝蘭要訣》、袁世俊《藝蘭述略》、杜文瀾《藝蘭四說》、許鼎彝《蘭蕙同心錄》、劉文淇《藝蘭記》、張光照《興蘭譜略》、方時軒《樹蕙編》、屠用寧《蘭蕙鏡》、鮑維省《藝蘭雜記》、冒襄《蘭言》、慕陶居士《藝菊法》、臧谷《問秋館菊錄》、何鼎《菊志》、顧錄《藝菊須知》、閔廷楷《海天秋色譜》、蕭清泰《藝菊新編》、吳昇《九華新譜》、許兆熊《東籬中正》、計楠《菊說》《牡丹譜》、徐京《藝菊簡易》、葉天培《菊譜》、鄒一桂《洋菊譜》、陸廷燾《藝菊志》、余鵬年《曹州牡丹譜》、謝堃《花木小志》、陳淏子《花鏡》、吳儀一《徐園秋花園》、徐石麟《花傭月令》等。

請同時參照新文豐出版社編，《叢書集成新編》第四四冊(臺北市：新文豐出版社，1989)，頁80-129；新文豐出版社編，《叢書集成續編》第八三冊(臺北市：新文豐出版社，1989)，頁383-493。

主張孫中山思想承襲自儒家傳統，因而儒家的中國則成爲唯一的國家概念。<sup>355</sup> 以此，若將「中華花藝」的成立，歸結於傳統中國儒學的延續或許略顯趨附，然而亦無不可。因此，此處論述的傳統文化，乃意指以大中華文化爲背景的文化傳統。而文化的內在意涵，則採吉琳(Gillin)於一九四二年定義的：「各式各樣支配社會行為的風俗、傳統、態度、觀念和符徵，便是文化」。<sup>356</sup>

事實上，從戰後至「中華花藝」成立的一九八六年，臺灣民眾不僅歷經掙脫異族統治的欣喜，更面對了因歷史斷裂所造成的省籍意識。在新政權的更換中，因國民政府的政治態度，所引動內在分化的效應，促使對日懷舊情感的召喚與臺灣意識的萌發。而花藝在東洋原有的基石上，不斷加深兩地之間的互動關係，不僅揭示花藝單一背景的深刻鑿痕，更說明日本文化潛移默化的作用力度。

一九六六年末，文化復興運動的啓動，正式宣示了主政者對文化形塑的強烈企圖，顯然的，此一行徑亦爲主政者的文化書寫，描繪出嶄新的藍圖。當花藝人士開始在公開的展示舞台，嘗試展現屬於中國情懷的插花作品時，即宣告了此一運動的有效性。雖然，戰後民眾對「理想的祖國」與「現實的大陸」之間的巨大落差，產生了認同上的危機，但是，祖先原鄉精神長期在文化領域被認同的事實，卻是無法否認的。因而當花藝人士積極主動架構傳統花藝文本時，大中華精神爲表現主軸的花藝範疇，均在文化復興的觀點中被理解與實踐。

當「中華花藝」於二十世紀末，在漢文化認同與傳統的系譜中，找到立足的文本之後，首先被提出的便是東洋花藝源自中國的血脈關係，此一淵源雖已歷經東瀛的本土作用產生獨特的體系與風貌，然而以大中華文化爲終極關懷的復興運動，正具體而有效的揭示著其單一概念中的自我實踐。因此，透過文化復興，傳統花藝所要陳述的，除卻東洋花藝與中國的深厚淵源之外，異於東洋的表現主體更是其主要的論述場域。無疑的，這是對日治時期以來具主導地位的東洋花藝，所提出的具體表述法度。

<sup>355</sup> 請參照黃俊傑、何寄澎主編，《臺灣的文化發展：世紀之交的省思》(臺北市：臺灣大學出版，1999)，頁 67-68。

<sup>356</sup> 殷海光，《中國文化的展望》上(臺北市：桂冠圖書出版，1992)，頁 38。



中國的平面繪畫，首先成爲傳統插花的實證，在三度空間中展演著它可供閱讀的歷程。顯然的，將躍然紙上的歲供圖、廳堂供花等畫作，轉換成爲栩栩如生的插花作品，就回歸傳統的企望而言，這是一條有所憑據且較爲快捷的路徑。的確，直接轉譯自繪畫的花作，不僅陳述著它曾被注目的輝煌過往，也實質展現著士紳階層的精緻生活樣態。就文化視角而言，這是中國上層結構的文化元素，以具體的體現能力，標示出花藝復興此一時期所專注的核心價值，即「中華文化」的大一統回歸。就社會功能而言，它正以一種形塑集體認知的方式，延伸擴展著此一認知的內涵與觀點，並創造出得以與現代接軌的花藝語彙。

也就是說，當「中華花藝」將歷史長河中的傳統插花，以具體的法度於二十世紀再現之時，已具備了與近代接和的介面。符號<sup>357</sup>的運用，正是其用以說明法度的有效工具。毫不諱言的，這深受東洋花藝役枝符號的啓發，然而其內在意涵，則說明了中華花藝異於東洋的文化背景。從符號的運用到空間結構的整體呈現，「中華花藝」在其間展現了道統與自然的訴求。

事實上，當「中華花藝」企圖再造屬於大中華的插花文化時，其推廣的大量師資多數由東洋花藝轉向而來，因而東洋的規範、法度亦在無形中被移植了。時至今日，我們仍難以透析隱藏於初期師資中幽微的東洋情愫，更難以計量其滲透之深淺。然而，在「中華花藝」追求自然，不做過多雕琢的理念之中，屬於保守慎行的東洋規範，亦隨之被解放出來，且在新生代的學員中少有殘留，已是件可見的事實。

因而，在法度中展現自然，成了「中華花藝」極其重要的課題。其自然，就精神而言，強調的是表現過程中內在的專注與安適，而非矜持拘泥；就形式而言，則接受所有偶發的正向發展。因此，東洋花藝中簡素清靜、精巧細膩背後的寧靜肅然，與「中華花藝」內在的安適自在，在本質上已有極爲不同的分野。質言之，「中華花藝」在宣揚傳統文化的精神中，追求的是得之自然的真趣，此「趣」如

---

<sup>357</sup> 此處的符號乃指分別代表花形架構的役枝符號，主(□)、客(○)、使(△)等圖形。

赤子之率心而行，如老叟之自在無縛，真可謂「雖善說者不能下一語，唯會心者知之。」以此，「中華花藝」的表現形式，在標榜「傳統」的藝術特質中，透過文化的注解，彰顯出其意欲出新意於法度之中，寄妙理於豪放之外的逸趣自然。

因而，以傳統文化為花藝文本的「中華花藝」，在以東洋花藝為導向的二十世紀末，透過文化意識的重構，書寫出異於東洋的花藝篇章，乃在於傳統文化中中華精神的論述基礎。並在此立論中逐步建構系統性的形式、結構及其象徵意涵，此舉不僅突顯了日本花道與西洋花藝的異質文化，更使日治時期以降長期被視為道統的東洋花藝，在中華文化的建構中成為客體，並再次瓜分其一枝獨秀的花藝版圖。是以，當「中華花藝」作為脫離東洋情結，建構屬於傳統插花文本時，其「傳統文化建構」的時代意義已昭然若揭。

## 二、臺灣花藝主體性的落實

插花藝術同文化一般，是個多元向度的複合總體，不僅涵蓋政治、經濟的命題，生活文化的容攝與否，更是其發展的致要關鍵。當花藝人士紛紛將臺灣的花藝樣貌區分為東洋、西洋與中國等三大類別時，便說明了中國形質的插花已被納入龐大的發展體系。而其中所謂的中國插花，便意指以「中華花藝」為首的傳統插花。此種分類方式，或許只為了方便區隔名稱相似的社團，如「中華花藝研究推廣基金會」<sup>358</sup>及「中華花藝設計協會」<sup>359</sup>等。然而，以中國等同「中華花藝」的粗略認定方式，事實上便已指陳出她與中國血脈的濃烈淵源。因而探究「中華花藝」的主體性文本，不僅需要說明此團體的內在文化，更需進一步釐清「中華花藝」在臺灣的花藝定位。

如前所述，「中華花藝」的成立深受文化復興運動的影響。然而，從整體的

---

<sup>358</sup> 「中華花藝研究推廣基金會」成立於1990年5月20日，為農委會輔導的重要社會團體，自其成立以來即配合政府的精緻農業政策，積極的推廣國產花卉的運用。其創會會員多來自原「歐美花藝協會」，故歐式花藝仍是其推廣主軸。

<sup>359</sup> 「中華花藝設計協會」乃是由「台北花苑」負責人林秀德先生，於1983年號召創立而成，是以帶動國內西洋花藝設計為主要訴求的花藝團體之一。

時空幻化中，檢視當時影響所及之層面，似乎多數僅能以歷史的偶然被看待，因為社會現象已被新的文化思維所取代與被淡化。以此，若將八〇年代末，從傳統出發的「中華花藝」的誕生，歸諸於政治社會的影響，便忽略了它來自內在對花藝的企盼。的確，文化復興曾經賦予花藝溯源極大的動力，然而當中國概念與臺灣意識在張力中逐漸對峙時，其後的持續發展則驗證了政治社會的影響作用，遠低於個人或團體出自內在對傳統文化永續經營的凝聚能力，其中自我刻畫的未來願景，便是促使其持續營造的重大推力。而社會的接受能力，則更是使其得以永續經營的必要條件。

以願景而言，「發揚優美傳統插花藝術」的成立宗旨，已形塑了「中華花藝」的運作步調，其方向與內在動能均在此架構中躬行實踐。也就是說，透過組織的共同目標，其所貫穿展現的是組織內在文化的企盼。誠如美國人類學家M·奧普勒認為的，文化中的固有主旨控制著人們的行為和活動，且是被默許或公開提倡的。<sup>360</sup>因此，透過「中華花藝」成立宗旨的內在思維，我們便可以預視，此一團體所將發展的方向，及其表述的文化特質。

美國當代哲學家兼藝評家但托(Arthur Danto)以為，藝術的本質即具有強烈的社會性，也就是說，藝術不能離開社會而單獨存在。以整體的面向而言，藝術的確無法脫離社會的檢視，尤其是美國藝術評論家、美學家喬治·迪基(George Dickie)所提出的一種包括了藝術理論、藝術史、藝術評論、報導者及參與者的社會機制(Social institution)。因此，以此機制的視角而言，「中華花藝」自其創立以來，得以順利運作及繼續不斷的生存下去，不僅因其截取了社會機制中的注目眼光，更具備了花藝理論、花藝評論及報導者與參與者的認同。質言之，歷經地域空間轉換、生活經驗展現及文化作用溶匯的「中華花藝」，已與臺灣的本土結構、本土經驗與本土特性結合，成為時代的實踐者與見證者。

為了避免「時代的實踐者與見證者」，有浮面的肯定既有價值的危險，及將「中華花藝」的成立落入政治性片面的思考當中，我們必得更為積極的檢視它對

---

<sup>360</sup> 陳國強主編，石奕龍等撰稿，《文化人類學辭典》(臺北市：恩楷出版社，2002)，頁117-118。

臺灣花藝所產生的文化作用。從島國文化的視角來看，臺灣著實擁有文化「十字路口」的特質。透過外來人口的交匯，移入的文化積累與混雜，展現著擁有十足容攝外來文化的島國特質。也就是說島國長期扮演著大陸文化的接受者和被傳播者的角色。因而，當「中華花藝」以中華文化為基底，宣揚傳統插花文化時，實際上只是透過臺灣特有的地理環境，及已經多重交匯的複雜人文思維，扮演著大陸文化遠承者的角色。

或許我們可以說，在特定的時空背景中，「中華花藝」對其發展的方向，勢必對中國文化有所傾斜，然而以中國文化為立論基礎的花藝文本，歷經本土結構地域空間的轉換、本土經驗生活的展現及適應過的文化作用的溶匯，它實已成為一個本土化的花藝團體。今日她取得了中華花藝文化發聲的角色，當然也說明了她以臺灣豐富的自然環境，透過在地社會人文的客體，已奠定了它在臺灣花藝主體性的社會性地位。換言之，以大中華文化為內在精神的「中華花藝」，在臺灣多元融合的文化背景下，其所呈現的事實是，一個早已交雜多元異質文化的總體，以中華的文化傳承為願景，透過臺灣混雜的族群及花卉的運用，逐步開創出異於東洋矜持嚴謹、西洋量化型制的張本，呈現出具本土特質的內在文化。

因此，由臺灣自組生根的「中華花藝」，在自然環境造成的島國文化中，以自我的立論基礎及自有的規範法度，與外來的東洋與西洋花藝成為相對的主體。此主體，使長期沁淫於東洋花藝的臺灣，展現出另一波全然嶄新的局面。故而，從文化復興土壤中延伸而出的「中華花藝」，雖然依循外在時空背景的推力而誕生，然而，當傳統文化再現的社會訴求不再，它仍以其特有的樣貌展現花藝的丰姿，即彰顯透過特定社會功能引發的「中華花藝」，在本土的環境思維中已取得本質的轉換。其精神高逸，其樣態實美，其文化清麗。

是以，以中華文化為基底誕生於臺灣的「中華花藝」，在向世界發聲的同時，不僅見證了時代的文化轉變與訴求，更具體實踐了它本土花藝落實者的角色。

## 小結 文化於花藝中的體踐

在眾多的「文化」定義中，吉琳(Gillin)在一九四二年將其定義為：「各式各樣支配社會行為的風俗、傳統、態度、觀念和符徵，便是文化。」<sup>361</sup>因而，傳統社會整體對花的觀感與價值所建構的花卉品第，透過文化定義的解讀，實際上是一種「花」與「人」的內在精神的連結；而插花應對法則的確立，則來自傳統美學思維的具體實踐。因而，無論是花品的文化底蘊、花的插養方式或是花的表現形質，無不與歷史文化、生活文化產生結構性的串連。也就是說，含括生活文化、傳統美學、插花技藝、表現形式的花藝內容，「文化」時為主體時為客體，時而獨立時而交融的，介入在多層次的花藝面向當中。

因此毫無疑問的，「中華花藝」以哲學思維所架構而成的花藝理論，乃出自傳統的文化根基。其中儒、道思想更是其追求、意欲表現的主軸。雖然儒家的致中和、中庸之道、倫常關係，主要是作為安定社會結構的政治訴求，然而其講求治心、養心、論德的陶養，已成為與藝術合而為一的內在精神。而道家崇尚自然，追求與自然和諧統一、天人和合的表現，更是冀望在宇宙萬物的規律與基礎中，能獲得精神自由解放的落實。因而順應自然、安頓心性的精神體現，則是「中華花藝」透過表現形式，所要追求的內在精神的至高境界。文化中深邃的哲理與生動的藝術性混為一體，架構了「中華花藝」鮮明的特性和基本精神。

當「中華花藝」以中國深厚的文化根基為立論基礎，在二十世紀以結構性的組織、系統性的法度推展會務時，我們實無法規避在臺灣早有深厚根基的東洋花藝，對其產生的或隱晦或表象的影響。如前所述，「中華花藝」的初期師資，多數是由東洋花藝轉向而來，因而此種轉向勢必連同東洋審枝、定勢與修剪的舊秩序一併轉移。顯然的，一個團體的啓始階段，在吸納不同組織成員時似乎無法跳脫此種現象，然而，在歷經時間的淘洗後，這種影響也早已內化為中華花藝的一

---

<sup>361</sup> 參見殷海光，《中國文化的展望·上》(臺北市：桂冠圖書出版，1992)，頁38。

部分了。以此，在傳統文化文本中「中華花藝」確實在無形中早已容攝了在臺灣長期發展的東洋花藝的部分內在。此種「內在」交融著，中國哲學思維日本精神的東洋花藝，與中國哲學思維臺灣精神的中華花藝，實為一種日本與臺灣多元混雜的文化複合總體。誠如陳偉在《島國文化》中所提說的：

島國文化是一種獨特的文化，它以一种若即若離的姿態吸附在大陸文化之旁，受到大陸文化的深刻影響，但又沒有被大陸文化完全同化。其獨特性，有的產生於對島國所特有的各種自然環境條件的適應，有的則是客觀上對大陸文化無法全部「照錄」而主觀上又對傳入的大陸文化進行人為選擇和改造的結果。<sup>362</sup>

也就是說，透過文化復興運動的時空環境，所孕育而出的「中華花藝」，在交雜著東洋與西洋的八〇年代的花藝場域中，其所再現的是以中華文化為理論根基，獨特文化融合的臺灣花藝。

今日，臺灣整體社會現象透過快捷的資訊與頻仍的交流，已逐漸貼近國際潮流的脈絡，花藝更在東、西方多元的互動中，不斷的跟進與改變。而「中華花藝」固守著傳統文化的文本，似乎正為它描摹出一個深具地域性色彩的花藝樣貌。雖然多數人至今仍無法具備判別它與東洋花藝差異的能力，然而當各個國家、種族、區域，開始反思自身的文化特質與文化內含的獨特性時，中華文化的核心精神，正彰顯了「中華花藝」自我存在的價值與定位。

---

<sup>362</sup> 參照陳偉，《島國文化》（臺北市：揚智文化出版社，1993），頁73。

## 第六章 結論與展望

本文旨在透過臺灣近現代花藝發展歷程的建構，探討「中華花藝」成立之時代意涵，並經由「中華花藝」的表現形式解析其內在質性。綜攬上述所有討論、分析與說明，茲將研究之結論與展望，歸納如下。

### 壹、研究回顧與結論

#### 一、臺灣近現代花藝發展之梗概(1895~1986)

在臺灣花藝發展相關研究匱乏之下，筆者透過日治時期相關文獻的彙整與訪查資料發現，臺灣近現代花藝發展，乃是透過日治時期女子教育的插花課程，與當時社會風氣、內地(日本)圖書的導入，進而使重比例、線條、形式的花藝逐步在臺灣奠下良善的根基。

戰後，物資匱乏的社會環境，雖然迫使花藝停滯不前，但是，隨著學校相關科系的延續與日籍師資、負笈東瀛學藝歸國的花藝專才，所共同架構的學習網絡，致使東洋花藝傳播日廣、影響日深。而由臺、日兩國的花藝交流，與花會組織、民間團體、個人，所帶動的各項花藝活動，不僅提供了花界彼此學習的管道，同時也逐漸開啓了向西方觸探的介面。對一向以日本為花藝母國的臺灣而言，此階段雖然仍舊彰顯東洋花藝獨占鰲頭的事實，但是透過西方花藝家來臺的跡證，我們發現了花界意欲延伸觸角的企圖。

七〇年代末期，透過李碧玉、洪世芳與林秀德等人直接與歐美交流，西洋花藝首次越過東洋仲介的藩籬，以獨立的表現方式轉變臺灣花藝泛東洋化的侷促面向。以量、色彩及造型為主要訴求的西洋花藝，自此奠下發展的根基，同時宣告東洋花藝單一版圖自此終結的事實。

七〇年代，花界掀起的省思風潮，是六〇年代「文化復興運動」持續發酵的結果，花藝家們在追求傳統文化的企盼中，開始嘗試具有中華文化意涵的表現方式，這股回歸傳統的力度延伸至八〇年代，在「蘭藝社」主導的「中國古典插花藝術展」(1984)中獲得階段性的完成。一九八六年循著「中國古典插花藝術展」的深度迴響，一支以中華文化為理論根基的花藝尖兵，即由黃永川領軍的「中華花藝」誕生了。

「中華花藝」的成立，不僅對長期受東洋花藝滋養的臺灣而言，是個嶄新的開端，更是繼西洋花藝以獨立的個體開始勃興之後，另一個重要的轉變。以當時的時空背景而言，「中華花藝」的成立似乎呼應了執政者大力推行的文化運動，然而實質上，卻是花界對長期以來花藝文化系統性的彙整與統合匱乏的大力回應。黃永川在大時代的鼓舞下，以其統整的花藝文本帶領「中華花藝」走上一條固守傳統文化的道路。就花藝象限而言，臺灣首次找到立論基礎的文化根基，以中華文化回歸者的角色擁有自有的花藝版圖。就整體時代氛圍而言，它幾乎成為文化復興唯一的長跑者，以宣揚傳統文化為目標，持續在二十一世紀的現在努力前進。

從日治時期至西洋花藝導入的七〇年代末期，泛東洋花藝獨占臺灣舞臺逾七十年之久，這與八〇年代後快速改變的花藝樣貌大異庭徑，實為時空環境改變後的必然發展。今日，東洋花藝、西洋花藝與以傳統文化為文本的「中華花藝」，共同描摹著臺灣的花藝樣貌，其繁華多元正展現著臺灣豐厚的花藝能量。

## 二、「中華花藝」的藝術特質

「中華花藝」將表現形式分為「寫景」、「理念」、「心象」與「造型」等四大類型。其中「寫景花」乃以花器為大地，以期再造山野佳境。自然與人為並置而不相勝的境界，則為最高意境的表現。老莊的「天人合一」，則是其天人相應和合的理論基礎。



「理念花」則是一種以意為裡，以理為表的花藝形式，所實踐的是儒家具理想性的人生關懷。此類花型企圖經由花藝外在規範的啓示，轉化成自我主動的內在秩序，以完成社會圓融和諧的追求目標。亦即以「仁」的合和理念，為核心思想的花藝表現形式。

「心象花」，乃以內心情感變化的表現為主。也就是以外在的形象，展現心靈內在思維的表現方式。花藝於此，如同翰墨之於文人，絲竹之於樂人，透過材料的運用，充分展現自我的心緒。

「造型花」則藉由《周易》「數」的延伸，在空間中以有機之點、線、面、體，造無可名之形。質言之，「造型花」乃是在「數」所化約而成的空間中，經由有機量體，展現出具有廣博涵溶特性的花藝形式。而最終所要追求的是，非物質世界的形上精神。

顯而易見的，隱匿於「中華花藝」外在表現形式中的內在思維，乃出自中國深厚的儒、道思想，其追求的是精神的超脫，演繹的是生命的崇高價值，而實踐的則是一種墜入人間的依循法度。

### 三、「中華花藝」成立之時代意涵

「中華花藝」的成立，首先印證的是文化復興運動的深刻影響，再來則是為執政者的文化成果，架構出更為斐然的成效。然而當我們將焦點回歸花藝範疇時，便將發現臺灣花藝版圖的挪移，更是「中華花藝」成立後的重大改變。原來西洋花藝導入之時，雖然多數成員亦由東洋花藝轉向而來，但是他們多保有東洋與西洋並進的雙軌模式，這與「中華花藝」成立後多數自東洋花藝轉向而來的成員，在接受其理念與表現形式後，選擇與東洋切割的情況大為不同。因此，在文化自覺的內在趨力下，「中華花藝」除了開拓出一片自有的國度之外，亦迫使花藝疆域面對了重新分配的景況。

以此，「中華花藝」以其傳統的文化文本，為臺灣找到的自我表述的花藝之路，不僅是黃永川個人的成就，更是花界展現的強烈性社會需求。透過傳統花藝形式的再現，與相關探討文獻的出版，長期位居東洋花藝源流的中華花藝文化再次被建構。相對於東洋花藝與西洋花藝而言，臺灣首次以系統性的文化論證，所架構的傳統花藝，不僅揭示了西洋花藝的異質文化，更說明了「中華花藝」根基的本源。因而，「傳統文化的建構」及「臺灣花藝主體性的落實」的時代意涵已昭然若揭。

## 貳、未來與展望

回首過往，臺灣從移墾社會開始便不斷面臨不同文化的衝擊與調和，葡、西、荷蘭、明鄭、滿清與日本的相繼登臺，使臺灣成了文化匯粹之地，其兼容並蓄的特質更成就了多元融合的文化樣貌。另一方面，臺灣特殊的地理環境所擁有的豐富自然資源，正以多樣性生態的實質內涵，展現出足以成就多重文化的條件，此一豐厚的自然生態，亦正是花藝發展所需的良善基礎。以此，運用自然資源，開創花藝的另一波高峰，則是有關單位與相關人士必須持續面對的重要課題。

而以千年中華文化為理論根基的「中華花藝」，雖然在充滿政治符號與政治語言的文化復興運動中成立，然而在濃郁的中國文化傳統中，她不僅折射出歷史與文化的根源，更在威權尚未完全褪色的一九八六年，以凌駕政治之上的文化源流，造就了一個本土的花藝團體，這不僅是花藝疆域的新突破，也造成了以東洋花藝為唯一主流的舊時代再一次的結束。

從臺灣目前「東洋」、「西洋」與「中國」的花藝分類來看，<sup>363</sup>學習不僅意味著自我的需求，同時也代表一種文化上的認同。因而，經由多重選項進入「中華花藝」的領域之後，由其技藝與學科(中國美術史、色彩學、花材學、造形學、

---

<sup>363</sup> 花界人士自行將臺灣的花藝種類區分為「東洋」、「西洋」及「中國」等三類。再在各系統下分類為：一、東洋：池坊、小原流、草月流、日新流、古流、未生流等；二、西洋：美國花藝設計、歐式花藝、真美花藝等；三、中國：「中華花藝」(黃永川為首)、文人插花(林國忠為首)等。

花藝史、古代花材學、比較插花學等)的學習過程，某種程度上我們已可看出「中華花藝」正以系統性的方式，將學員導入華人精神的體系之中。此種學習過程相較於東洋重技藝模擬、西洋重花材運用的教學模式，則顯著多了文化上的作用力度，同時也造就了中華文化與臺灣主體意識的認同。

當然，相較發展於十五世紀東山時代已有五百多年的日本生花，<sup>364</sup>與十九世紀末開始有花藝理論與設計技巧的西洋花藝而言，「中華花藝」的創立或許現階段仍可視其為奠基推展時期。然而，千年厚實的華人文化及臺灣自由的風氣與豐厚的自然資源，正給予了她足以穩健成長的客觀條件。因此，在她彰顯傳統特質、奠定文化根基的形式表現與確立傳統花藝的疆域之後，傳承與永續開創則成為下一步持續需要面對的龐大課題。

無可諱言的，東洋生花於十七世紀，相繼由池坊拓展出多元的花藝派別，主要的原因之一，乃在於東洋花藝長期陷入窠臼式的表現形式，亦即無法因應時代快速變遷的社會需求。因此，當明治維新門戶洞開之後，另一波改變的步伐便更為快速的展開了。今日，如果我們將視覺焦點放回「中華花藝」的長期發展，如何在確立傳統花藝定位後，在時代快速變遷下滿足多方面的社會性需求，為其永續經營奠下長遠的根基，則是中華花藝相關人士所需承擔的重大命題。顯然的，自然的地理要件是孕育花藝良善發展的重要因素，而社會風氣的帶動、人文素質的養成與花藝推展的落實等，則是客觀條件下的重要構件，因此善用已有的基礎，持續提昇花藝的創造與表現能力，則亦是「中華花藝」須持續建構與努力的方向。

毫無疑問，中國在歷經清末的戰亂及二次戰後的文化大革命，屬於東方源流的中華花藝，在臺灣尋回了她再生的起點。今日「中華花藝」在臺灣已將邁入四分之一個世紀，她對文化獨特的闡釋與實踐，已成為中國花藝文化傳承的標誌。

---

<sup>364</sup> 西川一草亭將日本生花的發展分為六期，第一期為十五世紀的立花與拋入的並用時代。請參考西川一草亭，《日本の生花》(東京市：河原書店出版，昭和十六年(1941))，頁 23。

顯然的，在東西花藝文化交流的二十世紀中，她亦運用了東洋定勢、役枝符號的巧門，並在與西方的交流中容攝了空間裝置的概念。如此多元文化的花藝總體，我們冀望她能再轉化傳統、創新發展，在時代不斷快速脈動下，展現島國文化的多元特性。亦即立足本土、展望世界！以此，「中華花藝」在特有的歷史長廊中，不僅承襲了華人文化的精隨，更在臺灣豐富的自然資源與多元文化的地理環境中茁壯成長，她是否能成爲與臺灣永續長存的花藝團體，並使臺灣成爲中華花藝永久的新故鄉，且讓我們拭目以待！

此外，本篇論文因礙於研究年限及研究問題之設限，故將時間範疇界定於日本統領臺灣的一八九五年到「中華花藝」成立的一九八六年。這近百年的時空，雖然橫跨日治時期與戰後的國民政府階段，然而相較臺灣整體插花歷程的發展，誠然僅爲片段的呈現。移墾社會是否透過原鄉生活型態，將大陸的插花文化一併導入？明鄭時期與清朝末年，插花是否成爲生活常態？插花於農耕社會與仕紳階層的歲時佳節、生活禮俗是否有對應的法則？再則，原住民是否有特定的插花風俗、規範、場合？東洋花藝對臺灣花藝發展之影響如何？東洋花藝與「中華花藝」異同之處爲何？「中華花藝」成立後的臺灣花藝面貌如何鋪陳？等等問題，均待有志之士相繼投入。期望不久的將來，臺灣的花藝樣貌能更爲多元且逐步清晰；亦冀望此篇論文能爲後續的研究工作提供有效的參考，以確立其存在的價值及積極的影響。

## 參考文獻

### 一、中文

#### (一)、古籍

- 《詩經》，續修四庫全書 1541 集部，別集類1541，續修四庫全書編纂委員會編，上海市：上海古籍出版社，1995年。
- 戰國·屈原，《離騷》，收入徐建華、金舒年譯註，《楚辭》，臺北市：錦繡出版社，1933年。
- 西漢·董仲舒，《春秋繁露》，收入清·于敏中編《四庫全書薈要》，北京市：吉林人民出版社，2000年。
- 東漢·吳普等述，《神農本草經》，臺北市：文光圖書出版，1977年。
- 東漢·張衡，張在義、張玉春、韓格平譯注，《張衡詩文》，臺北市：錦繡出版社，1993年。
- 唐·李籍撰，《周髀算經》，收入《文淵閣四庫全書》，上海市：上海古籍出版社，2003年。
- 唐·魏徵，《隋書》，臺北市：臺灣商務印書館，1988年。
- 唐·羅虬，《花九錫》，收入新文豐出版公司編輯部編《叢書集成續編》第八三冊，臺北市：新文豐出版社，1989年。
- 唐·無名氏撰，《魏王花木志》，收入無名氏撰《漢雜祕辛》，臺北市：新興出版社，1974年。
- 唐·釋道世，《法苑珠林》，臺北市：新文豐出版社，1973年。
- 宋·朱熹編，《二程遺書》，收入文淵閣《四庫全書》，上海市：上海古籍出版社，2003年。
- 宋·姚寬，《西溪叢語》，北京市：中華出版社，1985年。
- 宋·歐陽修，《洛陽牡丹記》，收入新文豐出版公司編輯部編《叢書集成續編》第八三冊，臺北市：新文豐出版社，1989年。
- 宋·張翊，《花經》，收入新文豐出版公司編輯部編《叢書集成續編》第八三冊，臺北市：新文豐出版社，1989年。
- 宋·周師厚，《洛陽牡丹記》，收入新文豐出版公司編輯部編《叢書集成續編》第八三冊，臺北市：新文豐出版社，1989年。
- 宋·陸游，《天彭牡丹譜》，收入新文豐出版公司編輯部編《叢書集成續編》第八三冊，臺北市：新文豐出版社，1989年。
- 宋·張邦基，《陳州牡丹記》，收入新文豐出版公司編輯部編《叢書集成續編》

- 第八三冊，臺北市：新文豐出版社，1989年。
- 宋·趙時庚，《金漳蘭譜》，收入新文豐出版公司編輯部編《叢書集成續編》第八三冊，臺北市：新文豐出版社，1989年。
- 宋·王觀，《芍藥譜》，收入新文豐出版公司編輯部編《叢書集成續編》第八三冊，臺北市：新文豐出版社，1989年。
- 宋·王世懋，《學圃雜疏》，收入新文豐出版公司編輯部編《叢書集成新編》第四四冊，臺北市：新文豐出版社，1989年。
- 宋·陳思，《海棠譜》，收入新文豐出版公司編輯部編《叢書集成新編》第四四冊，臺北市：新文豐出版社，1989年。
- 宋·周必大，《玉藥辯證》，收入新文豐出版公司編輯部編《叢書集成新編》第四四冊，臺北市：新文豐出版社，1989年。
- 宋·丘璿，《牡丹榮辱志》，收入新文豐出版公司編輯部編《叢書集成新編》第四四冊，臺北市：新文豐出版社，1989年。
- 宋·陶穀，《清異錄四卷》，收入新文豐出版公司編輯部編《叢書集成新編》第八六冊，臺北市：新文豐出版社，1989年。
- 宋·王觀，《揚州芍藥譜》，北京市：中華出版社，1985年。
- 宋·范成大，《梅譜》，收入(漢)無名氏撰《漢雜祕辛》，臺北市：新興出版社，1974年。
- 宋·范成大，《桂海花木志》，收入(漢)無名氏撰《漢雜祕辛》，臺北市：新興出版社，1974年。
- 宋·范成大，《菊譜》，收入(漢)無名氏撰《漢雜祕辛》，臺北市：新興出版社，1974年。
- 宋·王璩，《牡丹榮辱志》，收入(漢)無名氏撰《漢雜祕辛》，臺北市：新興出版社，1974年。
- 宋·史正治，《菊譜》，收入(漢)無名氏撰《漢雜祕辛》，臺北市：新興出版社，1974年。
- 宋·劉蒙，《菊譜》，收入(漢)無名氏撰《漢雜祕辛》，臺北市：新興出版社，1974年。
- 宋·謝翱，《楚辭芳草譜》，收入(漢)無名氏撰《漢雜祕辛》，臺北市：新興出版社，1974年。
- 宋·張鑑，《梅品》，收入(漢)無名氏撰《漢雜祕辛》，臺北市：新興出版社，1974年。
- 宋·蘇軾，《格物彙談》，收入王雲五主編《叢書集成簡編》四三二，臺北市：臺灣商務出版社，1966年。
- 宋·周密撰，《武林舊事》，收入藝文影印館編《百部叢書集成》第十六函，臺北縣板橋市：藝文出版社，1965年。
- 明·王路，《花史左編》，收入續修四庫全書編纂委員會編《續修四庫全書》

- 1117-1118 子部，譜錄類 1117-1118，上海市：上海古籍出版社，1955 年。
- 明·王象晉，《二如亭群芳譜》，故宮博物院編，海口市：海南出版社，2001 年。
- 明·王世懋，《學圃雜疏》，收入新文豐出版公司編輯《叢書集成新編》第四四，臺北市：新文豐出版社，1989 年。
- 明·李時珍，《本草綱目》，北京市：中國書店出版，1993 年。
- 明·來知德、清·惠棟註疏，《周易繫辭傳》，臺北市：頂淵文化出版，1999 年。
- 明·周文華，《汝南圃史》，收入續修四庫全書編纂委員會編，《續修四庫全書》1119 子部，譜錄類 1119，上海市：上海古籍出版社，1955 年。
- 明·周履靖，《菊譜》，收入續修四庫全書編纂委員會編《續修四庫全書》1116 子部，譜錄類 1116，上海市：上海古籍出版社，1955 年。
- 明·袁宏道，《瓶史》，收入續修四庫全書編纂委員會編，《續修四庫全書》1116 子部，譜錄類 1116，上海市：上海古籍出版社，1955 年。
- 明·袁宏道，《瓶花齋雜錄》，收入藝文影印館編《百部叢書集成》第十八函，臺北板橋：藝文出版社，1965 年。
- 明·陳詩教，《灌園史》，收入續修四庫全書編纂委員會編《續修四庫全書》1119 子部，譜錄類 1119，上海市：上海古籍出版社，1955 年。
- 明·曹璿，《瓊花集》，收入藝文影印館編《百部叢書集成》第四函，臺北縣板橋：藝文出版社，1965 年。
- 明·馮京第，《蘭史》，收入續修四庫全書編纂委員會編《續修四庫全書》1116 子部，譜錄類 1116，上海市：上海古籍出版社，1955 年。
- 明·馮京第，《蘭易》，收入續修四庫全書編纂委員會編《續修四庫全書》1116 子部，譜錄類 1116，上海市：上海古籍出版社，1955 年出版社。
- 明·高濂，《尊生八箋》，四川：巴蜀出版社，1992 年。
- 明·黃省曾，《荔枝譜》，北京市：中華出版社，1985 年。
- 明·黃省曾，《菊譜》，北京市：中華出版社，1985 年。
- 明·張應文，《羅鍾齋蘭譜》，臺北市：世界出版社，1980 年。
- 明·張謙德，《餅花譜》，收入四庫全書存目叢書子部，譜錄類，臺南縣柳營：莊嚴文化出版社，1995 出版社。
- 明·薛鳳翔，《亳州牡丹史》，收入續修四庫全書編纂委員會編《續修四庫全書》1116 子部，譜錄類 1116，上海市：上海古籍出版社，1955 年。
- 清·汪灝、張逸少撰，《御定佩文齋索引本廣群芳譜》卷二~卷六，收入《文淵閣四庫全書》，上海市：上海古籍出版社，2003 年。
- 清·巢鳴盛，《老圃良言》，收入藝文影印館編《百部叢書集成》第二十二函，臺北縣板橋：藝文出版社，1965 年。
- 清·張丑，《瓶花譜》，收入藝文影印館編《百部叢書集成》第十七函，臺北縣

- 板橋：藝文出版社，1965年。
- 清·余鵬年，《曹州牡丹譜》，收入續修四庫全書編纂委員會編《續修四庫全書》1116子部，譜錄類1116，上海市：上海古籍出版社，1955年。
- 清·陸廷燦，《藝菊志》，收入續修四庫全書編纂委員會編《續修四庫全書》1116子部，譜錄類1116，上海市：上海古籍出版社，1955年。
- 清·葉天培，《菊譜》，收入續修四庫全書編纂委員會編《續修四庫全書》1116子部，譜錄類1116，上海市：上海古籍出版社，1955年。
- 清·樸敬子，《茶花譜》，收入續修四庫全書編纂委員會編《續修四庫全書》1116子部，譜錄類1116，上海市：上海古籍出版社，1955年。
- 清·樸敬子，《茶花詠》，收入續修四庫全書編纂委員會編《續修四庫全書》1116子部，譜錄類1116，上海市：上海古籍出版社，1955年。
- 清·劉文淇，《藝蘭記》，臺北市：世界出版社，1980年。
- 清·周拱辰，《離騷草木史》，收入續修四庫全書編纂委員會編《續修四庫全書》1302集部，楚辭類1302，上海市：上海古籍出版社，1955年。
- 清·徐石麒，《花傭月令》，收入續修四庫全書編纂委員會編《續修四庫全書》1119子部，譜錄類1119，上海市：上海古籍出版社，1955年。
- 清·謝堃，《花木小志》，收入續修四庫全書編纂委員會編《續修四庫全書》1117-1118子部，譜錄類1117-1118，上海市：上海古籍出版社，1955年。
- 清·陳淏子，《祕傳花鏡》，收入續修四庫全書編纂委員會編《續修四庫全書》1117-1118子部，譜錄類1117-1118，上海市：上海古籍出版社，1955年。
- 清·吳崧，《箋卉》，收入《叢書集成續編》子部，上海：上海書店出版，1994年。
- 清·吳儀一，《徐園秋花譜》，收入《叢書集成續編》子部，上海：上海書店出版，1994年。
- 清·計楠，《菊說》，收入《叢書集成續編》子部，上海：上海書店出版，1994年。
- 清·計楠，《牡丹譜》，收入《叢書集成續編》子部，上海：上海書店出版，1994年。
- 清·俞樾，《瓊英小錄》，收入《叢書集成續編》子部，上海：上海書店出版，1994年。
- 清·朱顯祖，《瓊花志》，收入《叢書集成續編》子部，上海：上海書店出版，1994年。
- 清·蕭清泰，《藝菊新編》，收入《叢書集成續編》子部，上海：上海書店出版，1994年。
- 清·方時軒，《樹蕙編》，收入《叢書集成續編》子部，上海：上海書店出版，1994年。
- 清·趙學敏，《鳳仙譜》，收入《叢書集成續編》子部，上海：上海書店出版，



- 1994年。
- 清·鄒一桂，《洋菊譜》，收入《叢書集成續編》子部，上海：上海書店出版，1994年。
- 清·冒襄，《蘭言》，收入《叢書集成續編》子部，上海：上海書店出版，1994年。
- 清·鈕琇，《亳州牡丹述》，收入《叢書集成續編》子部，上海：上海書店出版，1994年。
- 清·李漁，《閒情偶寄》，臺北市：長安出版社，1979年。
- 清·沈復，《浮生六記》，臺南市：大夏出版社，1988年。
- 清·高士奇，《北墅報甕錄》，收入收入新文豐出版公司編輯部編《叢書集成新編》第四四冊，臺北市：新文豐出版社，1989年。
- 清·袁世俊，《蘭言述略》，廣文出版社，1976年。

## (二)、工具書

- 中共辭彙編輯委員會，《中共辭彙》，臺北：中國出版社，1986年。
- 中國共產黨大辭典編撰委員編，《中國共產黨大辭典》，北京：中國國際廣播出版，1991年。
- 成均出版社編，《中國美學思想彙編》上、下，臺北市：成均出版社，1983年。
- 新文豐編輯部編，《大正新修大藏經正編》，臺北：新文豐出版社，1987年。
- 陳國強主編，石奕龍等撰稿，《文化人類學辭典》，臺北市：恩楷出版社，2002年。
- 聞銘、周武忠、高永青主編，《中國花文化辭典》，合肥：黃山書社出版，2008年。
- 羅伯特·迪奧(Robert Audi)英文主編；王思迅主編，《劍橋哲學辭典》，臺北市：貓頭鷹出版社，2002年。
- 坂本賞三，福田豐彥監修，《新選日本史圖表》，出版地不詳；第一學習社出版，1996年改訂24版。

## (三)、一般專書

- 中華文化運動推行委員會臺灣省分會編，《傳承與發揚》，臺中市：中華文化運動推行委員會臺灣省分會出版，1988年。
- 中華文化運動總會編，《中華文化運動紀要》，臺北市：中華文化運動總會出版，1981年。
- 中華民國臺灣史蹟研究中心編，《臺灣史研究暨史料發掘研討會論文集》，高雄市：中華民國臺灣史蹟研究中心出版，1987年。

- 孔繁詩，《易經說卦傳暨卦變研究》，臺北市：作者自行出版，1997年。
- 王正華編，《中華民國與聯合國史料彙編·中國權代表 Documentary collection on R. O. C and the United Nation. Chinese Representation》，臺北縣新店市：國史館出版，2001年。
- 王家驊，《儒家思想與日本文化》，浙江：人民出版社，1990年。
- 江佩穎編輯，《兩岸情年學者論壇—中華傳統文化的現代價值論文集》，臺北市：法鼓人文社會學院出版，2000年。
- 光華雜誌社編輯，《轉型期的挑戰》，臺北市：光華雜誌社出版，1991年。
- 利大出版社編，《易經集註》，臺北市：利大出版社，1987年。
- 何小顏，《花的檔案》，臺北市：臺灣商務出版，2001年。
- 何小顏，《花之語》，北京：中國書店出版，2008年。
- 何小顏，《花與中國文化》，北京：人民出版社，1999年。
- 吳瀛濤，《臺灣諺語》，臺北市：臺灣英文出版社，1985年六版。
- 呂紹綱，《周易闡微》，臺北市：韜略出版社，1996年。
- 呂學儀編，《農村青年推廣教育學》，臺北市：國立編譯館出版，1996年。
- 李園會，《日本的教育基本法》，臺北市：合計出版社，1999年。
- 李硯祖，《造型藝術欣賞》，臺北市：五南出版社，2002年。
- 杜松柏，《論藝術原委與形象思維》，臺北市：臺灣學生書局出版，2007年。
- 沈宗翰、趙雅婷等編，《中華農業史論集》，臺北市：臺灣商務印書館出版，1979年。
- 汪知亭，《臺灣教育史》，臺北市：臺灣省教育廳臺灣書店出版，1959年。
- 金毓黻輯，《遼海叢書》四一四卷，臺北縣板橋鎮：藝文出版社，1971年。
- 周甘逢，《周易人生哲學》，高雄市：高雄復文出版社，2001年。
- 孟亞男，《中國園林史》，臺北市：天津出版社，1993年。
- 林崇宏，《造型與構成—視覺設計應用的基礎與原理》，永和市：視覺文化出版，2002年。
- 林文龍撰稿，《棟花盛開時的回憶：日治時期畢業紀念冊展圖錄，第三冊，制服篇，『修學』旅行篇，十局篇，『內地進學』篇》，南投市：臺灣文獻館出版，2005年。
- 林玉體，《臺灣教育史》，臺北市：文景出版社，2003年。
- 姚浙生撰稿，《棟花盛開時的回憶：日治時期畢業紀念冊展圖錄，第一冊，總論篇，課程篇》，南投市：臺灣文獻館出版，2005年。
- 施福珍，《臺灣囡仔歌一百年》，臺中市：晨星出版社，2003年。
- 徐南號，《臺灣教育史》，臺北市：師大書院出版，2002年。
- 袁保新，《從海德格、老子、孟子到當代新儒學》，臺北市：臺灣學生書局出版，2008年。
- 殷海光，《中國文化的展望》(上)，臺北市：桂冠圖書出版，1992年。

秦孝儀主編，《史畫史話》，臺北市：近代中國出版社，1989年。

高廣孚，《杜威的教育思想》，臺北市：水牛出版社，1987年。

高豐，《中國設計史》，臺北市：積木文化出版，2006年。

曹俊峰，《康德美學導論》，臺北市：水牛出版社，2004年。

郭繼生編，《美感與造型》，臺北市：聯經出版社，1982年

張超英口述，陳柔縉執筆，《宮前町九十番地》，臺北市：時報文化出版，2006年。

許倬雲，《萬古江河》，臺北市：英文漢聲出版社，2006年。

連雅堂，《臺灣通史》（下冊）修訂校正版，臺北市：國立編譯中華叢書編審委員會，1985年。

陳固亭，《日本論叢》，臺北市：中華叢書編審委員會出版，1971年。

陳俊輝，《中國哲學思想的古今》，臺北市：水牛出版社，1992年。

陳毓羆，《沈三白和他的浮生六記》，臺北市：大安出版社，1996年。

陳鵬仁、黃琬君著，《戰後日本的政府與政治》，臺北市：水牛出版社，2004年。

國立博物館編輯委員會編，《2007花、藝、文化國際學研討會論文集》，臺北市：史博館出版，2007年。

游鑑明，《日據時期臺灣的女子教育》，臺北市：師範大學歷史研究所出版，1988年。

中華民國臺灣史蹟研究中心研究組編，《臺灣史研究暨史料發掘研討會論文集》，高雄市：中華民國臺灣史蹟研究中心出版，1987年。

程兆熊，《論中國庭園花木》，臺北市：明文出版社，1985年增訂再版。

黃光國，《儒家思想與東亞現代化》，臺北市：巨流圖書公司出版，1988年。

黃俊傑，《農復會與臺灣經驗 1949-1979》，臺北市：三民出版社，1991年。

黃俊傑、何寄澎主編，《臺灣的文化發展：世紀之交的省思》，臺北市：臺灣大學出版，1999年。

葉常海、翁敏華、孫紅譯，《藝術學》，板橋市：駱駝出版社，1991年。

廖正宏、黃俊傑、蕭新黃著，《光復後臺灣農業政策的演變》，臺北市：中央研究院民族學研究所出版，1986年

臺灣省文獻委員會採集組編校，《嘉義縣鄉土史料》，南投市：省文獻會出版，2000年。

臺灣教會公報社編，《臺灣教會公報全覽》（1）1885-1890，臺南市：教會公報出版社出版，2004年。

趙祥麟主編，《外國教育家評傳》（三），臺北市：桂冠出版社，1995年。

鄭國光、曲奉先編著，《中國花卉詩詞全集》，河南：人民出版社，1997年。

#### (四)、花藝專書

- 卜貴美，《插花專輯》，臺北市：作者自行出版，1973年。
- 卜貴美，《插花概要》，臺北市：作者自行出版，1977年。
- 小原流台北支部編，《小原流台北支部成立四十週年紀念》，游金足發行，2003年。
- 中國婦女家政函授學校插花科教學研究小組，《插花講義小原流》，臺北市：中國婦女家政函授學校出版，1975年。
- 中國家政函授學校插花藝術科編輯委員會，《插花研賞》，臺北市：中國家政出版，1983年。
- 中國婦女家政函授學校插花藝術科編輯委員會，《插花藝術》，臺北市：中國家政出版，1983年。
- 中華花藝文教基金會編輯委員會，《中國插花藝術展作品選集》，臺北市：中華花藝文教基金會出版，1984年。
- 中華花藝文教基金會編輯，《第九屆中國插花藝術展作品專輯》，臺北市：財團法人中華花藝文教基金會出版，1994年。
- 中華花藝文教基金會編，《文人插花藝術專輯》，臺北市：文建會出版，1995年。
- 中華花藝文教基金會編輯委員會，《民間插花：中國傳統插花藝術展》，臺北市：文建會出版，1996年。
- 中華花藝入門編輯委員會編，《瓶花基本型》，臺北市：中華花藝文教基金會出版，1996年。
- 中華花藝文教基金會編，《歲朝插花》，臺北市：中華花藝文教基金會出版，1996年。
- 中華花藝入門編輯委員會編，《碗花基本型》，臺北市：中華花藝文教基金會出版，1997年。
- 中華花藝文教基金會編，《佛教插花》，臺北市：中華花藝文教基金會出版，1997年。
- 中華花藝入門編輯委員會編，《缸花基本型》，臺北市：中華花藝文教基金會出版，1998年。
- 中華花藝入門編輯委員會編，《籃花基本型》，臺北市：中華花藝文教基金會出版，1999年。
- 中華花藝文教基金會著，《中華插花藝術展：陶與花專輯》，臺北市：中華花藝文教基金會出版，1999年。
- 中華花藝文教基金會編輯，《八十九年中華花藝臺灣民間插花藝術全省巡迴展專輯》，臺北市：文建會出版，2000年。
- 中華花藝文教基金會，《書藝與花藝：第十四屆中華傳統插花藝術展》，臺北市：

中華花藝文教基金會出版，2000年。

中華花藝文教基金會，《中華插花藝術展：世紀之約》，臺北市：中華花藝文教基金會出版，2000年。

中華花藝編輯委員會編輯，《中華花藝概覽講義》，臺北市：中華花藝文教基金會出版，2001年。

中華花藝文教基金會，《中華插花藝術展展覽專輯：世代謳歌》，臺北市：中華花藝文教基金會出版，2001年。

中華花藝文教基金會，《海國之春：二〇〇二中華插花藝術展專輯》，臺北市：中華花藝文教基金會出版，2002年。

中華花藝入門編輯委員會編，《主使插》，臺北市：中華花藝文教基金會出版，2002年。

中華花藝入門編輯委員會編，《盤花基本型》，臺北市：中華花藝文教基金會出版，2003年再版。

中華花藝文教基金會，《心靈色譜：中華插花藝術展專輯》，臺北市：中華花藝文教基金會出版，2003年。

中華花藝文教基金會，《禪道與花：二〇〇四中華插花藝術展專輯》，臺北市：中華花藝文教基金會出版，2004年。

中華花藝文教基金會，《詩情花意：二〇〇五中華插花藝術展》，臺北市：中華花藝文教基金會出版，2005年。

中華花藝文教基金會，《機盡造化：牡丹與中華插花藝術展專輯》，臺北市：中華花藝文教基金會出版，2006年。

中華花藝文教基金會，《易經與中華花藝：易經與中華插花藝術研究暨第十三屆中華花藝展》，臺北市：中華花藝文教基金會出版，1997年。

中華花藝文教基金會，《中華花藝二十週年專刊》，臺北市：中華花藝出版，2006年。

王蓮英、泰魁杰，《中國古典插花名著名品賞析》，臺北市：國家出版社，2005年。

行政院文化建設委員會、中華花藝文教基金會著，《中華花藝：中國傳統插花藝術巡迴展專輯》，臺北市：文建會出版，1997年。

呂秀惠，《插花藝術》，臺北市：文智出版社，1979年。

呂秋菊，《臺灣插花植物》，臺北市：漢光出版社，1986年。

李琴芳，《插花與生活》，臺北市：大藏出版社，1985年。

李碧玉，《中華西洋花》，高雄市：宏政圖書出版，1985年。

何蔡湘蘋，《生活與插花》，臺北市：作者自行出版，1981年。

周英戀編著，《花卉利用：花藝設計技巧》，臺北市：地景出版社，2005年。

林吉峰，《國際插花藝術展》，臺北市：臺北市立美術館出版，1984年。

林秀德，《百傑展專輯》，臺北市：中華民國插花協會出版，1983年。

林秀德，《花與新娘專輯》，臺北市：中華民國插花協會出版，1983年。

林秀德，《中韓插花聯展專輯》，臺北市：中華民國插花協會出版，1984年。

柯有益，《插花》，臺南市：王家出版社，1978年。

洪世芳編著，《歐美花藝協會初級教科書》，臺北市：歐美花藝協會出版，1982年。

洪世芳編著，《花之頌現代花展專輯》：臺北市：中華民國花卉研究學會出版，1984年。

洪世芳，《歐美花藝寫景插法解說專集》，臺北市：中華民國花卉研究學會出版，1993年。

郭義川、鄭美櫻，《花材典》，臺北市：中華花藝文教基金會出版，2002年。

高義雄，《圖解花藝小百科》，臺北市：美亞專利商標事務所出版，1986年。

國立臺灣師範大學家政教育系家庭生活教育補習班編，《插花講義》，臺北市：國立臺灣師範大學家庭教育系家庭生活教育補習班出版，1971年。

國立歷史博物館編輯委員會編，《1901-2000 中華文化百年論文集》，臺北市：國立歷史博物館出版，1999年。

國立歷史博物館編輯委員會編輯，《禪到與花：2004 中華插花藝術展》，臺北市：史博館出版，2004年。

國立歷史博物館編輯委員會編輯，《寶器分花：中華插花藝術展·2008》，臺北市：史博館出版，2008年。

國立歷史博物館編輯委員會編輯，《天光水影：中華插花藝術展·2009》，臺北市：史博館出版，2009年。

國立歷史博物館編輯委員會編輯，《秉德守真：中華插花藝術展·2010》，臺北市：史博館出版，2010年。

張君惠，《插花與詩詞》，臺北市：皇冠出版社，1973年。

許淑真，《花藝》，臺北市：幼獅出版社，1987年。

陳美惠，《插花的藝術》，臺北市：臺灣省立師範大學教育學院家政系出版，1960年。

陳曹倩，《華之采：陳曹倩花藝筆記》，臺北市：眾生文化出版社，1997年。

傑姆斯莫瑞（James Moretz）、林秀德，《創意花藝設計》，臺北市：臺北花苑有限公司出版，1993年。

黃永川，《中國古代插花藝術》，臺北市：史博館出版，1984年，5月再版。

黃永川，《中國古典節序插花》，臺北市：國立歷史博物館出版，1986年。

黃永川撰文，中華婦女蘭藝社策劃，《中國古典插花藝術》，臺北市：行政院文化建設委員會出版，1987年二版。

黃永川，《中國茶花之道》，臺北市：中華花藝文教基金會出版，1987年。

黃永川，《中國插花藝術》，臺北市：歷史博物館出版，1988年。

黃永川，《瓶史解析》，臺北市：中華花藝文教基金會出版，1990年。

黃永川,《瓶花譜解析》,臺北市:中華花藝文教基金會出版,1991年。  
黃永川,《采芹齋花論》,臺北市:永餘閣出版社,1995年。  
黃永川,《中華插花史研究》,臺北市:史博館出版,1996年。  
黃燕雀編,《中華花藝:供花》,臺北市:中華花藝文教基金會出版,1998年。  
黃燕雀撰,《色彩的機能與運用》,臺北市:中華花藝文教基金會出版,2002年。  
黃董梨,《插花概論》,臺南市:作者自行出版,1973年。  
黃董梨,《池坊綜合插花》,臺南市:作者自行出版,1981年。  
劉道捷,《插花》,臺北市:世界文物出版社,1979年。  
歐幸江,《花韻:插花基本教材》,臺北市:幸江會出版,1983年。  
歐幸江,《愛與美插花》,臺北市:味全公司出版,1975年。  
羅徐瑞鶴編,《華道家元池坊插花指南基本編》,臺北市:瑞鶴插花研究所出版,1988年。  
簡榮聰,《臺灣花器藝術—臺灣早期插花器物研究》,南投縣民俗文物學會出版,1999年。  
釋德普編著,《真善美花道:靜思花語》,臺北市:靜思文化出版,2002年。

#### (五)、翻譯專書

Ellen Gordon Allen著,蕭淑媛譯,《插花技術》,臺中市:徐氏基金會出版,1979年2.10三版。  
NFD協會編,《西洋花教室》,高雄市:愛華出版社,出版年不詳。  
NFD協會編,江明樹譯,《西洋花大全》,高雄市:愛華出版社,1984年。  
NFD協會編,江明樹譯,《西洋花專集》,高雄市:愛華出版社,1981年。  
Paul Zelanski・Mary Pat Fisher著,陳淑珍譯,《塑造空間》,臺北市:六和出版社,2000年。  
Robin George Collingwood著,王至元、陳華中譯,《藝術原理》,臺北市:五洲出版社,1987年。  
Umberto Eco(安伯托・艾可)編著,彭淮棟譯,《美的歷史》,臺北市:聯經出版社,2006年。  
大島立容,古明源譯,《池坊立華指導》,高雄市:愛華出版社,1986年。  
小原豐雲,古明源譯,《小原流上級課本》,高雄市:愛華出版社,1985年。  
小原豐雲,古明源譯,《小原流本科課本》,高雄市:愛華出版社,出版年不詳。  
小原豐雲,古明源譯,《小原流本科課本》,高雄市:愛華出版社,出版年不詳。  
小原豐雲,古明源譯,《小原流初級課本》,高雄市:愛華出版社,出版年不詳。  
小原豐雲,古明源譯,《小原流師範科課本》,高雄市:愛華出版社,出版年不詳。

小原豐雲，張碧雲譯，《小原流》，臺北市：大陸書店出版，1979年。

中村亮一，林良玉編譯，《池坊立華入門》，臺北市：臺灣英文出版社，1979年。

中村亮一，《池坊立華研究》，高雄市：愛華出版社，1985年。

中村亮一，《池坊現代立華手冊》，高雄市：愛華出版社，出版年不詳

日本插花設計協會編，古明源譯，《西洋花教室》，高雄市：愛華出版社，1985年9.1二版。

卡爾女士(Mrs. Rachel Carr)著，國際翻譯社譯，《插花學》，臺北：天人出版社，1968年。

安伯托·艾可(Umberto Eco)編著，彭淮棟譯，《美的歷程》，臺北市：聯經出版社，2006年。

池坊專永，《四季插花藝術》，臺南市：王家出版社，1977年(昭和五十二年)。

池坊專永，古明源譯，《池坊投入盛花集》，高雄市：愛華出版社，出版年不詳。

池坊專永，古明源譯，《新風體課本》，高雄市：愛華出版社，1985年。

池坊專永，江夏正譯，《池坊幽默漫談》，高雄市：愛華出版社，出版年不詳。

池坊專永，林榮貴編譯，《新風體入門》，高雄市：愛華出版社，1982年。

池坊專永，張碧雲譯，《池坊》，臺北市：大陸書店出版，1978年二版。

池坊專永，張碧雲譯，《池坊》，臺北市：大陸出版社，1977年(昭和五十二年)。

池坊專永監修，江夏正譯，《池坊：行事之花》，高雄市：愛華出版社，1979年(昭和五十四年)。

李潔明 (James Lilley)，林添貴譯，《李潔明回憶錄》，臺北市：時報文化出版，2003年。

宮本溪雄著，古明源譯，《池坊新自由花》，高雄市：愛華出版社，1979年。

宮本溪雄著，古明源譯，《自由花教室》，高雄市：愛華出版社，1983年。

宮本溪雄著，林良玉編譯，《池坊自由花入門》，臺北市：臺灣英文出版社，1979年。

翁戎編，《新娘花專集》，高雄市：愛華出版社，出版年不詳。

勒使河原蒼風，張碧雲譯，《草月流》，臺北市：大陸出版社，1977年(昭和五十二年)。

勒使河原蒼風、勒使河源霞，張碧雲譯，《草月流》，臺北市：大陸書店出版，1979年。

笠原貞男，江夏正譯，《西洋花入門》，高雄市：愛華出版社，1983年。

華道家元編，《池坊插花入門》，高雄市：愛華出版社，出版年不詳。

華道家元編，江夏正譯，《生花課本》，高雄市：愛華出版社，1980年。

華道編，《最新生花入門》，高雄市：愛華出版社，出版年不詳

葉常海、翁敏華、孫紅譯，《藝術學》，板橋市：駱駝出版社，1991年。

嘉海新二，《池坊生花指導》(下)，高雄市：愛華出版社，出版年不詳。



嘉海新二，《池坊生花指導》(上)，高雄市：愛華出版社，出版年不詳。  
嘉海新二，《池坊生花指導》(中)，高雄市：愛華出版社，出版年不詳。  
橫山夢草，呂良謙譯，《池坊生花入門》，臺北市：呂氏英文出版，1984年五版。  
橫山夢草，林榮貴譯，《池坊生花研究》，高雄市：愛華出版社，1983年。  
橫山夢草，林良玉譯，《池坊生花入門》，臺北市：臺灣英文出版，1980年。  
藤原幽竹，《池坊立華詳解》，高雄市：愛華出版社，出版年不詳。  
藤原幽竹，《池坊立華課本》，高雄市：愛華出版社，出版年不詳。  
藤原幽竹，《盛花投入詳解》，高雄市：愛華出版社，出版年不詳。  
藤原幽竹，《盛花投入詳解》，高雄市：愛華出版社，出版年不詳。  
關山重三郎，古明源譯，《最新西洋花入門》，高雄市：愛華出版社，1984年。  
關江重三郎，《西洋花指導》，高雄市：愛華出版社，1989年二版。  
鶴見俊輔原著，邱振瑞譯，《戰爭時期日本精神史》，臺北市：行人出版社，2008年。

#### (六)、學位論文

李蘭，《臺灣中華花藝造型特質之研究》，臺北市：國立師範大學美術研究所碩士論文，2006年。  
黃燕雀，《臺灣花藝推廣與行銷之研究以中華花藝文教基金會為例》，國立台灣師範大學政治研究所碩士論文，2004年。

#### (七)、報章・期刊

Bournemouth，周孝蕙譯，〈中國插花藝術〉，《臺灣花藝》，第53期(1978.7)，頁25-27。  
王麗君，〈國際花友會第六屆世界大會〉，《臺灣花藝》，第81期(1980.11)，頁38-40。  
中國文化大學華夏導報，《華夏導報》，1985.11.9 第一版。  
陳國寧，〈淺談中國花卉之道〉，私立中國文化大學《華夏導報》，1985.5.2 第二版。  
華夏導報編輯羣，〈中華生活插花藝術展〉，《華夏導報》，1985.11.9，第一版。  
丘秀芷，〈尋尋覓覓探根源插花薪傳者蔡湘蘋〉，《傳統藝術》，第29期(2003.4)，頁46-49。  
李維菁，〈禪道與中國花藝〉，《聯合文學》，第234期(2004.4)，頁165-166。  
李金龍、黃子彬，〈臺灣可供花藝裝飾運用之觀賞植物〉，收入國立歷史博物館編，《花・藝・文化國際學術研討會論文集》(臺北市：史博館，2007)，頁105-120。

- 林谷芳，〈從生活美學出發花藝的體踐與文化重建〉，《傳統藝術》，第 29 期(2003.4)，頁 8-11。
- 林秀德口述，林俊卿紀錄，〈從美國玫瑰花車遊行再看國內花車之製作〉，《臺灣花藝》，第 23 期(1987.1)，頁 14-15。
- 林俊卿，〈中華民國插花協會新春會員聯歡會〉，《臺灣花藝》，第 25 期(1987.3)，頁 43-46。
- 林俊卿，〈花開祥和的盛會〉，《臺灣花藝》，第 68 期(1979.10)，頁 9-12。
- 林俊卿，〈國際花友會第二屆亞洲區域大會〉，《臺灣花藝》，第 71 期(1980.1)，頁 20-23。
- 黃永川，〈「陶」「花」共譜活生曲—花陶繪生活〉，《藝術家》，第 287 期(1999.6)。
- 黃永川，〈地域性格對花藝創作風格構建的省思—兼論中國的色彩學體系及其運用〉，《史博館學報》，第 21 期(2001.9)，頁 1-16。
- 黃永川，〈會向瑤臺第一香—牡丹的姿容與文化意涵〉，《歷史文物》，第 152 期(2006.3)，頁 82-97。
- 黃永川，〈妙趣凝香—2007 中華插花藝術展〉，《歷史文物》，第 164 期(2006.3)，頁 16-19。
- 黃永川，〈寒水一瓶春數枝—中華插花藝術的發展與特質〉，《傳統藝術》，第 29 期(2003.4)，頁 12-15。
- 黃永川，〈論中國的陶藝與花藝〉，《史博館學報》，第 12 期(1999.3)，頁 1-23。
- 黃永川，〈論讚嘆與表現--兼談花藝表達〉，《史博館學報》，第 18 期(1911.12)，頁 1-12。
- 黃永川，〈論中國的色彩學體系及其運用〉，《史博館學報》，第 23 期(2002.12)，頁 13-28。
- 黃永川，〈論禪道與花藝〉，《史博館學報》，第 26 期(2003.12)，頁 1-12。
- 黃永川，〈機臻造化，巧契心源--關於中華花藝的造型觀〉，《史博館學報》，第 33 期(2006.5)，頁 1-16。
- 黃永川，〈讚嘆與表現—兼談「世代嘔歌~2001 中華花藝展」〉，《中國文物世界》，2001.2。
- 黃燕雀，〈探訪「華夏之美」的生命契機訪俞資政夫人〉，《華藝》創刊號(1995)，頁 40-43。
- 黃寶萍，〈花之禮讚〉，《傳統藝術》，第 29 期(2003.4)，頁 38-41。
- 黃鈺雲，〈觀照花草的人生哲學—訪資深插花教授歐幸江女士〉，《臺灣花藝》，第 125 期(1995.7)，頁 48-49。
- 黃鈺雲，〈初夏序曲日本古流古典生花研究會插花表演〉，《臺灣花藝》，第 117 期(1983.11)，頁 18-21。
- 趙昌孟，〈81 年國慶花車製作記〉，《臺灣花藝》，第 93 期(1981.11)，頁 2-7。
- 鄭元春，〈花與綠萬國博覽會散記〉，《臺灣花藝》，第 63 期(1979.5)，頁 48-49。

- 鄭元春，〈花與綠萬國博覽會散記三〉，《臺灣花藝》，第 64 期(1979.6)，頁 48-49。
- 劉淑音，〈“歲供”體例在臺灣傳統建築裝試圖稿的運用〉，《藝術學報》，第 75 期(2004/12)，頁 39-54。
- 傅佩俐，〈袁宏道《瓶史》研究〉，《明新學報》，第 31 期(2005)，頁 19-36。
- 臺灣花藝編輯，〈年年翻新的一頁記國慶大型花車沿革〉，《臺灣花藝》，第 11 期(1983.11)，頁 1-7。
- 臺灣花藝編輯，〈75 年國慶花車製作與遊行報導〉，《臺灣花藝》，第 19 期(1986.11)，頁 1-9。

## 二、日文

### (一)、專書

- 九野連峯、早見君子述，《家庭女學講習錄》，出版地不詳：出版社不詳，出版年不詳。
- 小林鷺洲，《出生本位投入花盛花》，東京市：花同會出版，大正十一年(1922)。
- 小原光雲選，《花形千瓶集》，大阪市：茶華道寫真研究社出版，昭和五年(1930)。
- 小原豐雲，《小原流イケバナ》，東京：主婦ノ友社出版，昭和五十二年(1977)。
- 小野正雄編輯，《創立滿三十年記念誌》，臺北市：臺北第三高等女學校同窗會學友會出版，昭和八年(1933)。
- 山岸豐壽郎，《梶井宮御劉華道系譜》，東京市：大日本華道四明會出版，大正十五年(1926)。
- 中澤理水，《諸流研究花道と茶道》，東京市：二松堂出版，大正六年(1917)。
- 木村勉，《古流插花の栞》，東京市：實業之日本社出版，大正三年(1914)。
- 水上眞境，《眞境華集》，東京市：織田書店出版，昭和十二年(1937)。
- 主婦の友社編者，主婦の友花嫁文庫第五卷《生花》，東京：主婦之友社出版，昭和三十五年(1960)。
- 主婦之友社編輯編者，《盛花と投入の生け方》，東京：主婦之友社出版，大正十五年(1926)。
- 北村東紅，《和洋花之園藝》，東京市：博文館出版，大正二年(1913)。
- 北条明直撰，《いけ花のデザイン：いけ花文化史》，東京都：志文堂出版，昭和五十三年(1978)。
- 石山文惠，《池坊いけばな教室》，東京都：講談社出版，昭和四十五年(1970)。
- 全日本華道協會編，《華道訓》，東京市：中文館出版，昭和十八年(1943)。
- 安達潮花，《盛花投入大鑑》，東京市：泰山房出版，大正七年(1918)。

有吉桂舟，《盛花投入教本》，出版地不詳：現代盛花投入刊行會出版，昭和七年(1932)。

池坊專永，《華之實》，日本京都：日本華道社出版，昭和三十年(1955)。

池坊專永，《華家元華カカミ花心粧ノ卷》，日本京都：日本華道社出版，昭和三十年(1955)。

池坊專啓，《華道家元華之美》，京都市：編者自行出版，昭和三十年(1955)。

西川一草亭，《日本の生花》，東京市：河原書店出版，昭和十六年(1941)。

西川一草亭，《生花の話》，大阪市：大阪毎日新聞社出版，大正十二年(1923)。

西堀一三，《日本花道史》，東京：創元社出版，昭和十七年(1942)。

西堀一三，《插花藝術》，東京都：成美堂出版，昭和十年(1935)。

作者不詳，《御室流：創作花への道》，出版地不詳：出版社不詳，昭和三十二年(1957)。

尾崎恆子，《投入と盛花》，東京市：三實社出版，大正六年(1917)。

尾崎恆子，《花道秘訣開放》，東京市：成美堂出版，大正十二年(1923)。

角谷縁三，《生花の型と組み方》，出版地不詳：啓明社出版，昭和五年(1930)。

角谷縁三，《生花の急所を語る》，出版地不詳：啓明社出版，昭和五年(1930)。

角谷縁三，《現代花道全集》，東京：春秋社出版，昭和七年(1932)。

角野由之助、杉本文太郎，《池坊流花道指南》，大阪市：昭文館出版，大正八年(1919)。

松平宗園，《花の生け方》，東京市：實業之日本社出版，大正十二年(1923)。

松尾英四郎，《華道大觀》，東京市：大日本花道協會出版，大正二年(1913)。

松尾英四郎、小林鷺洲，《投入と盛花》，東京市：普文館出版，大正四年(1915)。

松島種美，《生花投入盛花切花長く保つ水揚秘法皆傳》，東京市：廣文堂出版，大正八年(1919)。

松藤齋理長，《生花古流百雜》，東京市：松山堂出版，出版年不詳。

花道實習會，《生花秘傳集》，東京市：辰文館出版，大正四年(1915)。

近藤正一，《投入花と盛花の秘傳》，東京市：新光社出版，大正十年(1921)。

近藤正一，《投入盛花寫真圖說》，東京市：東亞堂出版，大正六年(1917)。

近藤正一，《新しい花の活け方》，東京：博文館出版，昭和三年(1928)。

茂木茂編輯兼發行人，《婦人俱樂部第二十卷第五號附錄》，大日本雄辯會講談社出版，昭和十四年四月一日發行(1925)。

根來春常齋，《諸流秘傳花の生け方》，大阪市：松雲堂出版，大正十年(1921)。

高田廣海編，《華道三十六家選》，東京市：朝日新聞社出版，昭和九年(1934)。

勅使河原蒼風，《草月流生花》，東京：主婦ノ友社出版，昭和五十二年(1977)。

勅使河原蒼風、田中仙樵，《插花と點首》，大阪：増進堂出版，昭和十八年(1943)。

專敬流花道獎勵會編，《專敬流生花のしをり》，東京市：研文館出版，大正三

年(1914)。

晴雲齋勇甫，《未生流插花獨習圖解》，大阪市：金星社出版，昭和二年(1927)。

琴松園文雄，《諸流生花指南》，東京市：博文館出版，大正三年(1914)。

園誠甫，《圖式解說盛花投入花之栞》，出版地不詳：出版社不詳，出版年不詳。

熊谷八俣，《池の坊流四季生花手引》，東京市：前田文進堂出版，大正十四年(1925)。

種子蘇堂，《投入花の栞》，東京市：實業之日本社出版，大正五年(1916)。

臺北第三高等女學校同窗會學友會，《臺北第三高等女學校創立滿三十年紀念誌》，臺北市：臺北第三高等女學校出版，昭和八年(1933)。

遠山椿吉，《插花の趣味》，東京市：如山堂出版，大正三年(1914)。

齊藤巢潮，《花道》，東京：建文社出版，昭和十一年(1936)。

齊藤鹿山，《生花の卷》，東京市：實業之日本社出版，大正六年(1917)。

橋本墨花，《圖說盛花と水揚》，東京市：文進堂出版，大正九年(1920)。

藤原幽竹，《池坊の生花》，東京：主婦の之友出版，昭和三十九年(1964)。

藤原幽竹，《洋花の生花》，東京：主婦の之友出版，昭和三十三年(1958)。

杵本乙吉編，《生花秘密極傳》，臺北市：出版社不詳，昭和2年(1927)。

## (二)、雜誌

大日本雄辯會講談社編，《婦人俱樂部》，第二十卷第五號(昭和十四年)。

## 三、網頁資料

### **Ikebana Internation**

<http://www.ikebanahq.org/>

內政部人民團體全球資訊網

<http://cois.moi.gov.tw/moiweb/web/frmHome.aspx>

日本古流いけばな

<http://www.nihonkoryu.org/>

好望角—中央社數位照片平台

[http://www.cnavista.com.tw/shop/stores\\_app/store.asp?Store\\_id=103&page\\_id=5](http://www.cnavista.com.tw/shop/stores_app/store.asp?Store_id=103&page_id=5)

東石國民中學

<http://163.27.114.3/>

南畫廊

<http://www.nan.com.tw/search2.asp?timg=artistbg.jpg&do=painter&param=1183>

美加花藝設計學會網頁

<http://www.mcfed.com.tw/>  
財團法人中華花藝文教基金會

<http://www.florist.org.tw/>  
財團法人臺灣區花卉發展協會期刊網頁：  
[http://www.tfda.org.tw/mazine/contenta.phtml?book\\_id=319&content\\_id=5706](http://www.tfda.org.tw/mazine/contenta.phtml?book_id=319&content_id=5706)

國立中央圖書館臺灣分館  
<http://www.ntl.edu.tw/publish/publish.asp?pid=55&mkey=549>  
國家圖書館臺灣研究入口網  
<http://192.192.58.96:8080/whos2app/servlet/whois?textfield.1=%E5%BC%B5%E8%81%B0%E6%98%8E&go.x=37&go.y=8>

淡江中學  
<http://www.tksh.tpc.edu.tw/history/history.htm>  
湖口老街香草花園咖啡  
<http://hukoucafe.myweb.hinet.net/15.htm>

臺灣百年圖書館史及數位圖書館先導計畫入口網站  
<http://nrch.cca.gov.tw/ccahome/website/site20/PDFFiles/0917.pdf>

臺北市中山女子高級中學  
<http://www.csghs.tp.edu.tw/Zhongshan/service/secu/csghs2007/csghs121.htm>

臺灣區花卉發展協會  
<http://gcis.nat.gov.tw/jsm/publicdata/DetailPublicData.jsp?jupersid=109>  
數位典藏 聯合目錄 Union Catalogs of Digital Archives, Taiwan  
<http://catalog.ndap.org.tw/dacs5/System/Main.jsp>

# 附錄

## 【附錄一】財團法人中華花藝文教基金會登記證書

法人登記證書		99 登記簿第	證他 49冊第	字第 59頁第	662號 1160號																																																						
法人名稱類別	財團法人中華花藝文教基金會																																																										
主事務所及分事務所	台北市信義區基隆路2段56號8樓																																																										
董事監察人姓名住所	<table border="1"> <tr><td>董事長</td><td>黃永川</td><td>台北市中正區重慶南路3段4巷7號4樓</td></tr> <tr><td>常務董事</td><td>李黃榮香</td><td>台北市大安區新生南路1段131之4號</td></tr> <tr><td>常務董事</td><td>蔡吳芳美</td><td>嘉義市西區德安路25號14樓</td></tr> <tr><td>常務董事</td><td>黃群雅</td><td>高雄市鹽埕區大仁路114號</td></tr> <tr><td>常務董事</td><td>黃敏月英</td><td>台北市大安區信義路4段302巷1號13樓</td></tr> <tr><td>董事</td><td>陳梅英</td><td>台北市信義區崇德街63巷26號4樓</td></tr> <tr><td>董事</td><td>李文貞</td><td>台北市大安區羅斯福路2段33號7樓</td></tr> <tr><td>董事</td><td>盧春英</td><td>台北市大安區敦化南路1段187巷35號5樓</td></tr> <tr><td>董事</td><td>顏阿文</td><td>台北市文山區羅斯福路6段92巷1號</td></tr> <tr><td>董事</td><td>黃淑蘭陳</td><td>嘉義市西區西門街210號之4</td></tr> <tr><td>董事</td><td>陳紀月</td><td>台北市士林區中山北路7段190巷26弄14號3樓</td></tr> <tr><td>董事</td><td>林 靜</td><td>台北市大安區安和路1段113號7樓</td></tr> <tr><td>董事</td><td>王郭麗</td><td>台中縣大甲鎮蔴公路145號</td></tr> <tr><td>董事</td><td>鍾美齡</td><td>台北市士林區德信路284巷12號</td></tr> <tr><td>董事</td><td>李鏡增</td><td>台中市西屯區漢成一街24巷4號</td></tr> <tr><td>常務監察人</td><td>劉亭佳</td><td>高雄縣鳳山市五甲一路208巷55號</td></tr> <tr><td>監察人</td><td>陳玉貞</td><td>台中市西屯區市政北五路8號12樓之3</td></tr> <tr><td>監察人</td><td>陳素芳</td><td>台北市士林區中厝一路11之2號11樓</td></tr> </table>					董事長	黃永川	台北市中正區重慶南路3段4巷7號4樓	常務董事	李黃榮香	台北市大安區新生南路1段131之4號	常務董事	蔡吳芳美	嘉義市西區德安路25號14樓	常務董事	黃群雅	高雄市鹽埕區大仁路114號	常務董事	黃敏月英	台北市大安區信義路4段302巷1號13樓	董事	陳梅英	台北市信義區崇德街63巷26號4樓	董事	李文貞	台北市大安區羅斯福路2段33號7樓	董事	盧春英	台北市大安區敦化南路1段187巷35號5樓	董事	顏阿文	台北市文山區羅斯福路6段92巷1號	董事	黃淑蘭陳	嘉義市西區西門街210號之4	董事	陳紀月	台北市士林區中山北路7段190巷26弄14號3樓	董事	林 靜	台北市大安區安和路1段113號7樓	董事	王郭麗	台中縣大甲鎮蔴公路145號	董事	鍾美齡	台北市士林區德信路284巷12號	董事	李鏡增	台中市西屯區漢成一街24巷4號	常務監察人	劉亭佳	高雄縣鳳山市五甲一路208巷55號	監察人	陳玉貞	台中市西屯區市政北五路8號12樓之3	監察人	陳素芳	台北市士林區中厝一路11之2號11樓
董事長	黃永川	台北市中正區重慶南路3段4巷7號4樓																																																									
常務董事	李黃榮香	台北市大安區新生南路1段131之4號																																																									
常務董事	蔡吳芳美	嘉義市西區德安路25號14樓																																																									
常務董事	黃群雅	高雄市鹽埕區大仁路114號																																																									
常務董事	黃敏月英	台北市大安區信義路4段302巷1號13樓																																																									
董事	陳梅英	台北市信義區崇德街63巷26號4樓																																																									
董事	李文貞	台北市大安區羅斯福路2段33號7樓																																																									
董事	盧春英	台北市大安區敦化南路1段187巷35號5樓																																																									
董事	顏阿文	台北市文山區羅斯福路6段92巷1號																																																									
董事	黃淑蘭陳	嘉義市西區西門街210號之4																																																									
董事	陳紀月	台北市士林區中山北路7段190巷26弄14號3樓																																																									
董事	林 靜	台北市大安區安和路1段113號7樓																																																									
董事	王郭麗	台中縣大甲鎮蔴公路145號																																																									
董事	鍾美齡	台北市士林區德信路284巷12號																																																									
董事	李鏡增	台中市西屯區漢成一街24巷4號																																																									
常務監察人	劉亭佳	高雄縣鳳山市五甲一路208巷55號																																																									
監察人	陳玉貞	台中市西屯區市政北五路8號12樓之3																																																									
監察人	陳素芳	台北市士林區中厝一路11之2號11樓																																																									
目的	以復興中華文化，弘揚優美傳統中華花藝，藉實創新推廣為宗旨。																																																										
設立許可機關日期	教育部七十五年五月二十二日 台(75)社字第二一九〇號																																																										
存立時期	永久																																																										
財產總額	新台幣33,990,000元整																																																										
代表法人之董事	黃永川																																																										
捐助方法	由黃永川等捐助																																																										
設立登記日期	中華民國 75年 6月 4日																																																										
變更登記日期	中華民國 99年 6月 22日																																																										
臺灣臺北地方法院登記處																																																											
主任 <b>楊志純</b>																																																											
中華民國 99 年 6 月 30 日																																																											

財團法人中華花藝文教基金會提供

【附錄二】財團法人中華花藝文教基金會行政系統表 96.01.01 修訂



財團法人中華花藝文教基金會提供



## 【附錄三】中華花藝文教基金會歷年大型展覽活動 (中華花藝提供)

### 一、國內

73年(1984)起，每年就研究主題在花朝(農曆2月15日)前後於臺北國立歷史博物館舉辦大型展覽，將中華花藝特色與研究成果，介紹給國人與國際人士。最近十年展出之主題為：

90年(2001)世代謳歌

91年(2002)海國之春

92年(2003)心靈色譜

93年(2004)禪道與花

94年(2005)詩情與花意

95年(2006)「機盡造化」牡丹花與中華插花藝術展

96年(2007)中華插花藝術展—妙趣凝香

97年(2008)中華插花藝術展—寶器分花

98年(2009)中華插花藝術展—天光水影

99年(2010)中華插花藝術展—秉德守真

### 二、國外

77年(1988)中華花藝美國巡迴展(舊金山、芝加哥、華盛頓、夏威夷)

78年(1989)歐洲巡迴展(荷蘭、比利時、法國)

80年(1991)琉球おもろ流交流展

82年(1993)琉球風水流花藝交流展

86年(1997)巴黎臺北文化中心

88年(1999)拉脫維亞中華花藝展

95年(2006)法國尼斯東方美術、巴黎臺北文化中心臺灣花亦與茶藝

95年(2006)10月美國賓州長木公園(Longwood Gardens)慶祝100週年及菊花

節展出中華花藝

95 年(2006) 華盛頓雙橡園展出及示範表演

95 年(2006) 紐約臺北經濟文化中心展出及示範表演

97 年(2008) 美國洛杉磯漢廷頓藝術圖書館、亞太博物館、寶爾博物館、MACY  
百貨公司

97 年(2008) 美國舊金山「花與茶的對話」表演

98 年(2009) 美國洛杉磯漢廷頓藝術圖書館、亞太博物館、寶爾博物館、MACY  
百貨公司

99 年(2010) 美國洛杉磯寶爾博物館、漢廷頓藝術圖書館

99 年(2010) 參與華航美國巴沙迪那玫瑰花車設計獲國際首獎

### 三、大陸

2000 年 北京、上海舉辦「兩岸中華古典插花展」

2001 年 南京、重慶舉辦「兩岸中華古典插花展」

2002 年 昆明、杭州舉辦「兩岸中華古典插花展」

2004 年 濟南、天津舉辦「兩岸中華古典插花展」

2005 年 金華中國長江三角花博會舉辦「兩岸中華古典插花展」

2006 年 西安、太原舉辦「兩岸中華古典插花展」

2008 年 福州、廈門舉辦「兩岸中華古典插花展」

2010 年 廈門博物館舉辦「兩岸中華古典插花展」

2010 年 成都長沙舉辦「兩岸中華古典插花展」

### 四、參加 2010 臺北國際花卉博覽會活動

99 年(2010) 競賽(2010.11.6~11.28)

100 年(2011) 元宵節花展(2.6~2.13)

100 年 2011) 花神祭(3.9)

100 年(2011) 花舞未來(4.2~4.10)

## 【附錄四】陳曹倩訪談紀錄

本紀錄乃採半開放式對談，並於對談後彙整而成。

日期：2007.3.26

地點：臺北市忠孝東路四段·女工坊

提問人：歐秀珍

受訪者：陳曹倩

### 訪談內容

問 1：「蘭藝社」與「中華花藝」有很深厚的淵源，可不可以請您談談「蘭藝社」？

答：你想知道「蘭藝社」？我就給你講講……。「蘭藝社」是由俞董梅真私人發起的，俞夫人成長背景蠻特別的，她在中國上海出生，在香港長大，讀了香港大學以後去美國哈佛大學的女校拿的學位，很有國際觀，英文能力很強，也很愛國。

「蘭藝社」是個民間的社團，有金融界的、宗教界的、文化界的代表，中美斷交的時候「蘭藝社」最重要的工作就是做國民外交，俞夫人很容易跟外國貴賓交談，…把我們的文化介紹給他們。

我們每一到二年會有特定的主題，像泡茶、書法、剪紙等等。會請老師來教導，並在舊曆年發表，外交使節夫人和首長夫人們都會受邀來參加，他們對我們的文化很有好感，也認為我們很有文化。在非正式的場合把中國文化介紹給外國大使或商務的代表夫人…，這種透過民間的接觸感覺比較親切…。

「蘭藝社」私下做很多事情，像梅蘭娃娃也是我們推出來的。花藝算是一炮打紅的，因為花藝在臺灣那時候算是日本的天下，各種日本的花道在臺灣成立了一個國際花友會，也請俞夫人擔任名譽理事長，所以俞夫人每年都有機會參加他們的聚會。這二十幾年來中華花藝文教基金會已經很茁壯了，所以也經常請我們的老師去表演，我們(中華花藝)的活動現在比他們更大，因為我們是本土長大的，會員都在這裡，所以我們是比較強勢的。俞夫人過世以後，「蘭藝社」的活動就很少了。

問 2：「中國古典插花藝術展」是由蘭藝社發起的，是否請您談一下它的籌備過程？

答：因為這段時間都是我陪著俞夫人，我有參與這件事，所以我可以跟你說。

俞夫人找到這本書(《瓶史》)以後就很興奮，她說我們有這個東西，表示中

國有插花，我們一定要辦一個花展…她就口氣很大的，你知道俞夫人做事很積極的…。

應該是一九八三年的春天還是秋天，俞夫人帶著我就到歷史博物館去，那時候是何浩天當館長。我們說：「我們要辦一個插花展」，何館長就說：「我們這邊也經常辦日本插花展」。我們說：「不是，不要辦日本插花，我們要辦一個中國插花展…」。是什麼我們也不太知道……後來在博物館裡面他就招待我們喝杯茶，就聊起來，他說：「你們要辦中國插花展，我們這裡正好有位研究員，研究中國插花已經很多年了…」，我們就請他出來跟我們見面，就是黃永川教授…原來有這麼一位已經在研究了。他大部分都是理論，自己也有點插花的底子，他說這本書(中國古典插花)就要出版了，正在做最後的對稿，…展覽的時間，黃教授就建議花朝的時候花最好、最多、最美、氣候正合。所以我們就定了第二年的花朝，用半年的時間來籌備，因為我們自己不懂插花，就請了兩位日本插花流派很資深的老師，尹津生、黃秀鶴老師做技術指導，黃教授就做理論指導，台北花苑的林秀德先生也參與這個事，因為他主要供應花嘛，我們就經常聚在俞夫人家裡。

準備插哪幾盆花？是黃教授提供的資料，因為他正在寫這本書，他都有照片，我們就照這些個照片去找花器，結果有很多花器都沒有，銅的花器就不知道去哪找？籃子編的也沒籃子的花器，現在當然是很漂亮。我們就到台中去找一位做花籃的，這個人怎麼會有？就是日本人定的，他的造形就是我們中國的造形，就從那邊抱了回來。另外還有些陶器的，很特別的造形花器，有個盤的是個攀龍的造形，我們就去北投蔡曉芳陶藝公司因為我跟蔡老闆也認識，所以我負責把照片拿去給他，他就幫我們燒出來，那時候時間很趕，因為是春天…又下梅雨，土不容易乾還不能燒，燒出來還是熱的…都是我親自去抱的趕回來插花…，所以花籃、銅器、陶器都是我一個一個到不同的地方去張羅。所以就我學得最多，因為我參與的最多所以我學得最多。

另外，那時候有些花那個季節沒有，譬如牡丹花這些那時候的季節沒有，我們就請一位老師，我忘了她的名字，她是臺灣做緞帶花很資深的老師，我們就請她做各種我們需要的花材，所以就是這樣子有真花、人造花湊在一起就做了這個古典插花，這整個主題就是黃教授這本書的論文所提供的資料。

這個展本來預定只有七天，結果簡直轟動的不得了，太多太多人來報到…最重要的是很多人感動。臺灣當時日本插花已經是很普遍，但是這些人總是覺得不是我們自己國家的花，總是心裡有點憋扭的，所以看了這個展就讓人很感動，很多人看了不知道多少次…，很多大陸來的就說以前我們家廳堂就是

這樣插…勾起大家的回憶…，後來這個展覽好像延到了兩個星期…。

之後第二年，一九八五年我們又辦了第二個展，叫二十四節氣插花，因為第一次展覽後就有很多資深的日本插花的老師來投靠我們…就很有信心的想跟黃教授學插花。大概有二十位左右老師，她們因為技術很好，所以教授一講這個觀念她們就曉得怎麼插出來，有一些比例、或者有些空間的觀念、用色彩的觀念這些，黃教授有理論她們有技術，所以結合起來就成立非常非常好的資料，就是插花的造形就出來了…，所以第二年的展就叫二十四節氣的花，分春夏秋冬四組…，每一組就由這幾位老師負責插，我們不會插花的就是來幫忙的，「蘭藝社」就是精神的支持，真的很投入…。再過一年基金會就成立了…。因為這是我親身經歷的，所以我講給你聽，應該是很正確的。

## 【附錄五】毛秀美訪談紀錄

本紀錄乃採半開放式對談，並於對談後彙整而成。

日期：2007.7.2

地點：高雄市住處

受訪者：毛秀美

提問人：歐秀珍

### 訪問內容

問 1：請問您是什麼時候開始接觸花藝的？

答：我最早的時候是大概民國五十五年，在體育館跟賴瓊雲老師學日新流插花，她是去日本學美容、插花，從日本回來以後就在大圓環中正路那邊開了一家美容院和插花教室，但是我是在體育館跟她學的，只學了半年。後來在婦女技藝習藝所，也就是後來的國民教育輔導所，跟李彩蓮老師學小原流，大概學了將近四年(1969~1972)，她算是我最早的啓蒙老師(小原流)，她在大阪美容學校學美容又自己在插花學校學插花，學了將近四年以後，她就要我去找其他老師，因為在婦女習藝所並沒有進階的的課程。

問 2：那麼您後來去什麼地方學呢？

答：後來有一天我走到五福路，在亞洲戲院的後面有一家 YMCA，裡面有一個插花教室，兩個老師在那邊教插花(小原流)…，我就去那裡學，那兩位老師是受日本教育的，很會講日本話，可是不太會講國語，所以都在前一天把花插好，第二天上課的時候只做簡單的講解。因為我插小原流已經很久了，看到書上都有瓶花的作品，後來就要求老師教我插投入花，可是她們都說慢一點慢一點…，所以我一九七五年的時候就直接去日本了。

問 3：在 YMCA 教的老師是跟誰學插花的？

答：她們是跟高雄最早教插花的老師學的，那老師叫董金珠是從日本回來的，但是董金珠只有在家裡教，而且後來到巴西去了。董金珠是高雄第一個教插花的，那李彩蓮是第一個在婦女技藝習藝所，市政府教的，所以也算是高雄最早的插花老師。因為董金珠只有在家裡教後來因為我會說國語，所以後來婦女習藝所請我去當客座講座，李彩蓮老師也很推薦我，所以從那邊開始，鼓山區、小港區、苓雅區、前鎮區我都有教。

問 4：您也有教西洋花，請問您是在哪裡學的？

答：我是去臺北學的每個月去一次，那個老師叫洪世芳，是歐美的第一位老師。

## 【附錄六】李碧玉訪談紀錄

本紀錄乃採半開放式對談，並於對談後彙整而成。

日期：2007.7.18

地點：高雄市青年一路·家健家具門市

受訪者：李碧玉

提問人：歐秀珍

### 訪問內容

問 1：請問您什麼時候開始接觸花藝？過程如何？

答：我十八歲(1968)開始學小原流，七年之後(1975)就去美國學西洋花藝，當初是因為移民，也因為對花有興趣，就去花店上班。因為我有七年的小原流基礎，老闆很高興就培養我，每個月一次或兩次去插花的組織學習，當然就是因為在那邊學習又在那邊用，所以學得很快。經過一年多以後回來，就在臺灣開始教西洋花。當然我還是不夠，所以就再回去美國學，又去日本學真美花藝，那時候真美有教洋花…。

一九七七年我就回臺灣開始教洋花了，因為教洋花我一定要自己充實自己，所以我就再去美國、日本、荷蘭、德國，…美國有一個 AIFD 的花藝團體，是美國花藝設計師的團體，是領導全世界的團體，…我也經過考試進入這個團體。

問 2：您從美國回來的時候，臺灣已經有人教西洋插花嗎？

答：沒有，是我開始的，…我教了以後才有洋花從高雄開始，兩三年以後臺北才開始。…其實我有去臺北教一陣子，我是高雄、臺中、臺北教…，後來我老公叫我臺北、臺中選一個，我就選臺中…一面教一面出國學習，因為教的時候才知道實在缺少很多，雖然我在臺灣有七年小原流的基礎，在美國學得很快，但是回來了以後才知道不夠，…所以就去日本真美花藝…從頭到尾學…。

問 3：有人覺得西洋花就是西洋花，應該都一樣，您覺得？

答：其實都不一樣，德國有德國的，荷蘭有荷蘭的，美國有美國的，…現在領導世界的花藝應該是德國，統合全世界的花藝是美國，…美國的 AIDF 是統合全世界的花藝，…就是美國在領導，…我的意思是說領導花藝尖端的還是美國，…德國是比較先進，就是說有很多的創意和嘗試跟別人比較不同…，但



是美國還是居領導的地位，而且美國人有一個特性就是它很開放，…很容易接受別人，所以你注意從美國出來的洋花老師都比較開放，比較不像德國那麼拘謹…。

問 4：您去德國、荷蘭學習花藝是什麼時候？

答：應該是民國八十年之前。我們整個花藝團體，我大概帶了十幾個人去學…，因為我們在花界混得比較久，所以就可以敏感的感覺德國花藝真的是在領導，以後不知道，但是到目前為止它還是在領導，…。那荷蘭花藝是非常有系統的在教導，…他們真的在培養老師。

問 5：可否請您談談美加花藝設計協會？

答：美加花藝設計協會是我成立的，但是立案之前我們這個團體就成立很多年了。我們的系統是美國的，是加州花藝學苑跟我們美加花藝聯合的，鑑定考試時校長都會來，但不是 AIFD。我知道在臺灣還有歐式花藝，…包括荷蘭、德國、丹麥、瑞典…，每年也都請老師來教花，…但是那個系統我不清楚。

## 【附錄七】黃永川訪談紀錄

本紀錄乃採半開放式對談，並於對談後彙整而成。

日期：2007.7.20

地點：臺北市南海路·歷史博物館

提問人：歐秀珍

受訪者：黃永川

### 訪問內容

#### 訪前對談：

…其實屬於藝術的我都很喜歡，我也會繡花…，國中的時候學號大部分都是我自己繡，…因為媽媽很忙…自己繡了就越繡越順手…知道扎針要平、針角要齊、線要平整…，有人說我的手很小比較巧，…我從小對技術、藝術就很有興趣…。做飯做菜算拿手，…我是老大，沒做飯、沒做菜就沒有飯吃…，做飯做菜多麼辛苦，不像現在瓦斯打開就有…我都背著我妹妹，燒木麻黃…都要吹…煮完飯把妹妹放下來之後，常常發現妹妹的臉都是黑的，只剩下兩個眼睛…。

問 1：老師在哪裡出生？

答：我老家在嘉義縣六腳鄉蒜頭村的牛埔，那是個小村落，很純樸。所以我在讀小學的時候都沒有人讀什麼中學，因為也沒看到什麼中學。我爸爸是個小公務員，所以有配柴、配鹽、米，但是大部分都要靠養豬養鴨。…我每次看到人家養豬什麼，我都想起我小時候，小時候我們都要養豬，因為小豬大了以後賣了才能夠有學費，才能註冊。但是，豬大了以後就怕人家去偷，所以都要顧豬寮，我都自告奮勇，跟我爸爸說我去顧，就在我們前面而已，不太遠，但是那裡(豬寮)冬天很冷，所以要搭寮仔，用稻草蓋的…，用個小棉被，在那裡看豬…。

有時候想起來滿苦的，但是那時候沒什麼比較，不知道什麼叫做苦，只覺得是我們的責任，就把它做好就是…，無所謂苦不苦，因為整個村落都這樣。整個村落也沒有人讀大學，所以小學讀完要讀中學，也不知道學校在那裡，後來跟人家考，考上就讀啊！

我初中高中都讀同一個學校，叫東石中學，這個學校有一個老師改變了我的一生，就是吳梅嶺老師，他一百零八歲才過世，在一百歲的時候第一個展覽是我在這裡幫他辦的。我很感恩他，沒有他我現在大概在犁田。他把我導向

繪畫這條路，我小時候滿喜歡畫畫的，但是家裡覺得光會畫畫怎麼辦？不會覺得畫畫有什麼好。…但老師覺得你有點天份，他會提供你材料。那時候我們五點半降完旗，還沒有車子坐回家，等車的時候就跑到美術教室去，美術老師就教我們畫畫。你就空手去，那邊有紙、有筆…，你就可以畫自己喜歡的畫，畫完以後老師也會改，也會給你鼓勵…，回來就貼在自己牆上，媽媽說畫的不錯，覺得很窩心，但是她不知道那有什麼意義，因為這一點她沒有受到教育，也不認得字…。爸爸是個小公務員，他認為你要讀什麼都可以啊，吳老師就提供那麼一個環境…。

問 2：您初、高中六年都是吳老師教您美術？

答：對，但是初中還不敢去美術教室，因為美術教室在女生部那邊…，後來習慣到美術教室以後就窩在那裡畫畫…。老師常常住在學校，…到很晚才回去，非常有熱忱。那種教育的精神已經是過去式了…，不求回報…。

上高中以後，班上有幾個同學互相鼓勵一起考大學。那時候鄉下地方，大學是什麼也不知道，反正大家要升學就跟人家升學。高三那年，晚上都讀得很晚，白天就去美術教室畫個素描…。

那時候術科要考素描、水彩、國畫、書法四科。…暑假、寒假都有學長來畫畫，我們就跟他們一起學畫。那一年七、八個到台北來考試，我就跟他們一起上來，鄉下孩子，坐火車好高興…，考試術科幾乎個個通過，但是學科就不行，被擋下來，只有我比較幸運被錄取了。

那時候師大取二十四個，我是二十二名…。那時候鄉下地方又考上國立的大家都很高興，學校也都放鞭炮慶祝，但是…我印象中那時候沒什麼感覺，…只覺得怎麼我們那幾個考的都沒上…，後來通知要註冊了，我爸爸才去問有沒有什麼人也考上的…，有一個嘉義中學的女生考上師大英文系，我們兩個就一起上來，所以是土包子一樣的…。

到了師大以後就覺得這個學校真是太可愛了，…那些不喜歡的科目化學、物理、數學都像人間蒸發一樣不見了…，讀的都是我喜歡的，就越讀越好…。到大三的時候，文大就有研究所，那時候還沒有大學部，…有同學相邀畢業後可以考研究所，後來…就考取了。

我求學的路是滿辛苦的可是從來沒有誤班，大學以後越讀越喜歡，方向就越清楚，四大結束後還要一年試教才畢業，所以我就回鄉下，那時候老師都覺得很奇怪，成績不錯，為什麼要到鄉下去，…但我覺得教書應該只有一年而已，以後大概會走上博物館界，…自己有自己的志向，…因為大學二、三年

級的時候，老師常常帶我們來這邊(史博館)畫畫，然後看這邊的展覽…，張大千、溥心畬…都在這裡展，看到他們工作穿這邊的制服好羨慕，就想以後如果能夠在這邊工作多好…，研究所一畢業我就考進來了，所以我一生只在這邊工作，以外は兼課…，一生才這麼一個職業，…我在歷史博物館這裡已經三十七年，…工作就是興趣、所有的最愛…所以我對家裡小孩子是給他們機會就好，不要預設立場說一定要往哪裡走…，我如果沒有走這條路，大概現在還在犁田呢！

問3：您是從什麼時候開始接觸花藝？

答：這要從我中學時候說起。我讀的東石中學是中華民國第一所社會中心學校，所謂社會中心學校是，美國教育家杜威主張教育要以社會為中心，社會需要什麼你就教他什麼，社會不需要的不要教，教他沒有用等於浪費。學校是美援的，所以那時候有四健會，每一個學生都要參加四健會…，那時候讀書根本不重要，都在種菜、養雞、養鴨，我們常常去隔壁社區打掃水溝…，還有每一班都有一個生活教室，前面都有花圃，花圃常常都種了很多花，是自己班上要看的，公家有大花園，自己有小花園，所以我們學校是個很漂亮的學校，四季都花草滿布。吳梅嶺老師是女生部的主任，也是園藝家，他一大清早就拿把剪刀，整理校園，所以受他影響，我對園藝很興趣。後來到師大讀教育概論才知道我們學校是第一所社會中心學校，…才知道為什麼學校都在養雞、養鴨…，難怪女生部那邊有碾米場，有敲敲打打的工科，有木工，有焊接的金工，有很漂亮的烹飪教室，還有商業簿記、縫紉機，全部都是美援的，這個學校很特別。我們那時候要分科，你喜歡哪一科就要自己選修，就是除了正當課你還要自己選修。高一高二的時候我選金工科，就是用鋁片做水桶，老師會給你一個模子，然後在上面畫…你就剪…，然後開始捶…捲起來…焊接…，那時候工科一個學期教你做一個水桶，我一個水桶兩個禮拜三個禮拜就做好了，剩下時間不曉得要做什麼，…就想我們班的女生都到底去哪裡了…，後來才知道原來她們在做烹飪、插花…，那個插花老師是我見過最漂亮的老師，當時她六十幾歲還很漂亮，原因就是氣質很不一樣…，我喜歡端詳她插花的樣子…。她是池坊的黃秀英，專門教家政、烹飪、縫紉、插花、茶道…，後來她知道我站在外面，就叫我進去，我跟她說：「老師我好喜歡看你插花」「真的！你喜歡？那我教你。」，後來女生插花課的時候，她就會叫我去，我很有興趣，我插的她也很讚賞，所以我第一次學插花是高二的時候…。

問 4：她教插花的時候有講到比例嗎？有用代表的符號畫圖形嗎？

答：有。她有講真、副、體這些，但是那時候我懵懵懂懂、似懂非懂。

到了高三的時候我就比較少去插花了。等到大學畢業回去那年，黃秀英老師看到我好開心…。她的先生是個醫生，去南洋戰地就沒有回來，所以她都住在學校，她要我教她畫畫，她教我日文…。但是那段時間我沒有插花，因為我準備考研究所。

問 5：您除了高二的時候跟黃秀英老師學插花以外，大學的時候有另外接觸嗎？

答：沒有。大學的時候，所有的藝術都喜歡。那時候已經有中華民國插花協會，他們…常有花展，我就去看一下，但是重點不是插花，…主要是藝術的關係。插花是用植物的美來作為表達的媒材而已，…畫畫、唱歌、作詩都很好…。唸師大的時候就每一種都要學，多學一點沒什麼不好…。

後來覺得學插花要花那麼多的本錢，內心很不舒服…，交那麼多費用…，爲了申請進階，掏出去的外匯相當可觀。我心裡想，這是一個願打，一個願挨，那也沒什麼，因為中國本身就是一個喜歡花的民族，花本身就是美的，這也不是罪惡，而且是對的，人家來教你，你就要按照人家的規章…。但是，問題是你學到的是什麼，學到的是日本的，如果中國本身有，爲什麼不研究要去撿現成的？一直到了民國七十年代才有人提倡要有中國風格，那時候中國的是什麼呢，頂多是插花然後用斗笠蓋在上面，…兩跟木屐放在那邊就是了，什麼概念都沒有…。

我唸研究所的時候，銅器、陶器、瓷器、美術史都要學，一年級的時候，看到一本書(《瓶史》)我以爲是瓷器的書，拿起來一看結果不是，是插花！就勾起我整個的感覺，原來我們中國有插花，爲什麼我們曉得的都是日本的？就想這個部分我應該要注意，就這樣開始…，之後只要跟花有關係的，我就收集起來。因爲小時候家裡務農，所以對花、園藝也較深刻。

中國既然有這麼好的東西，我們怎麼不整理，從根來學習？…要照人家的後面做…。…從那時候開始我就開始整理，經過一年多寫了一本《中國古代插花藝術》，這本書大概我研究所二年級的時候就寫好了，但是一直放在那裡沒有出版，…中間還寫過一些小篇的文章在「今日生活」等雜誌發表過，內容大多強調歷史與理論的重要，因此重點不在插花，是在研究美術史，因爲我在博物館工作…。後來我考取了公費，去英國大英博物館，…算是館裡第一個到大英博物館去的，…在她的東方部，學博物館管理、研究中國文物。到了民國七十一年時候，蘭藝社的俞董梅真夫人和陳曹倩夫人來(史博

館)…找到我們的館長何浩天，因為俞國華夫人那時候是院長夫人，常有插花展請她剪綵，日本有個老師就跟她講說插花是從你們那邊來的…，她那時候聽了以後，就說真的？不是日本的？那我們(中華婦女蘭藝社)應該來研究我們自己的啊！…那時候蘭藝社…包括孫運璿夫人、李登輝夫人、宋楚瑜夫人…等十幾位，她們原來是在推廣中國結，那一年她們想說應該來研究中國插花，就到歷史博物館看可不可以預約一個檔期…，何館長就講：我們這裡有一位研究中國插花的，那時候離我寫那本書已經十幾年了…，我就跟她們講中國插花有它的歷史和精神…，而不是中國人插的花就叫中國插花…，其實沒有那麼簡單…她們很興奮，約我給她們會員上課。在俞夫人家也有，在圓山飯店也有，每一個月一次，快要展覽的時候就每個禮拜，這是七十一年事情。

然後決定要做花展，在決定展覽檔期的麼時候，我就說展覽最好在農曆二月十五號。因為歷史上告訴我們二月十五號最好，叫做花朝節…。我的那本書…就在七十三年出版…。七十三年第一次展覽的時候…本來要展九天，結果展十二天，再延後到十五天才結束，效果意想不到。當然動用的人力除了蘭藝社之外還有黃永洪、黃永松、黃王秀鶴、謝尹津生、林秀德和林靜香(林靜淑)等人。

問 6：老師成長的過程中有沒有印象較為深刻的事？

答：花跟我一直很有緣分，我也吃過幾次虧。有一次大概七、八歲的時候，跟我爸爸在前面的菜圃挖土，小嘛好玩而已，兩三下就不喜歡了，原因是看到柴堆後面整排扶桑花中有一株開了一二十朵，就好興奮，爬上柴堆一把拉下來，虎頭蜂就開始叮了，普通成年人被兩隻叮就會死，我才八歲被三隻叮，就在上面跳，我爸爸趕快跑過來，把我拽下來拉回家。阿公就趕快叫小孩來，在面盆裡面尿尿，放些生鏽的洋釘在裡頭，我現在回想起來那是強鹼，…然後頭按進去一直洗，才沒那麼腫，慢慢燒退掉，如果沒這樣就死了。我阿公還罵我小命都差點丟了，手上還握著扶桑花。

還有一次，高三那年，我們都在學校讀書，一大早我都先回外婆家吃飯，然後才騎車子回學校，那天早上五六點的時候，學生都還沒來，我就拿了書到東石中學的後門，那邊有一片水源地，水塔很高，是朴子的一個標誌，…出蒜頭就可以看得到那個水塔，水塔有一個很深的管道直通朴子溪，…老師告誡我們，學生一定不能進去，學校都用鐵丁絲圍起來，進去就要記大過，所以沒有人敢進去，當時我就想爲什們不能進去，不覺得奇怪嗎？大片的樹叢

裡面夾雜綠油油的草，沒什麼人，我就走進去，突然就看到一朵朱紅色的花，開得很漂亮，我一時看呆了，然後就掉下眼淚，一直哭一直哭，莫名其妙的，所以我印象很深。

我想，奇怪，只有那朵萬壽菊，開得很燦爛，很努力在開花。它不是爲我開，也不是爲了某一個人開，而是爲了它的生命一定要綻放…，我覺得它生命力很強，就想到我自己。人不一定要爲誰而活，但是要活得很燦爛，很努力的活，對不對？開花不是爲了給人欣賞。

…我很喜歡花是真的，我們看花大概會比別人有感覺，花是有生命的，這個地球裡生物分成兩大類，植物有生老病死，動物也有生老病死…，它也有生、長、成、熟，人類也是一樣有生、長、成、熟的生命循環，到了它要成熟的時候它就會開花，意思就是說它準備要傳宗接代了，對於植物來講是它生命最高的肯定，我對開花的解釋是…它要動物爲它傳宗接代，所以它要有顏色，它要有香味，事實上那香味顏色對植物沒有太大意義，對動物就不一樣了，動物聞到香味它會跑去，…所以它坦蕩蕩的要跟動物結緣，所以動物沒有注意看到花在開花是不應該的！人爲萬物之靈，感受應該最深。…所以到了山上，欣賞園林樹木，…都是有表情的，…事實上它們都很高興跟你打招呼，所以有時候辦公室比較忙一點的時候，到中午吃完便當我就下去看看那些萬象，就覺得萬物靜觀皆自得，各有它的位置，各有它發展的角色，給人的感覺很豐富…。

## 【附錄八】林秀德訪談紀錄

本紀錄乃採半開放式對談，並於對談後彙整而成。

日期：2007.9.18

地點：臺北市雙城街·台北花苑

受訪者：林秀德

提問人：歐秀珍

### 訪問內容

問 1：您開始接觸花藝是什麼時候？

答：日治時代我父親就是…插花老師，…後來我有興趣接觸…，…出社會後老闆知道我有玩花，就叫我佈置，…原來是業餘的，後來變專業…。我開花店以前就教插花，我是自學的，…也不是刻意，也許是無意中接受到一點遺傳吧！後來在臺灣無意中碰到日本老師，就用照片函授指導的方式學習…。

問 2：可以請您詳談學習的過程嗎？

答：那是民國五十幾年的時候，日本第一位到臺灣來訪問的花道家是日新流的家元，叫新井日新，新井日新來臺灣訪問的目的是因為他的兒子在二次大戰的時候，在中國大陸被蔣介石遣送回日本的日本兵，戰後…經濟好過了…，他就來臺灣插了一盆花向他(蔣介石)感恩…當時二次大戰有這麼一回事。因為整個插花的活動我在旁邊幫忙，…他就發現在臺灣也有男士插花，就對我特別注意，然後經過翻譯的交談，他就說會寄很多資料給我，我那時候有在插花，所以也把我的作品寄去，他很詳細的解說我的優缺點在哪裡，就這樣的函授方式我成爲了一個日新流的成員，所以我就在臺灣從事日新流的教學工作…，那時候我還在公司上班，老闆的辦公室、或是他的朋友請客就請我去佈置，就這樣一傳十傳百，我變成了企業界的插花青年，…因為老人家愛才也很提拔，就這樣我成長了起來…，接觸多了後來就組織插花協會，…我認爲這是一個非常有意義的活動，…成立插花協會也是我的老師叫我一定要組織一個團體。

問 3：您可以談談中華民國插花協會嗎？

答：中華民國插花協會的成立大概是在四十多年前，插花協會成立以後我們就辦各種展覽、活動…。插花協會在臺灣整個花卉的發展過程是一個具重要地位



的一個協會…。

當時在臺灣有很多外籍(像日本)的婦女嫁到臺灣來，或是臺灣人到日本留學結婚了娶了日本老婆到臺灣來，裡面我是比較特殊的，我跟我從跟我認識到交往、結婚，是因為花結緣…，跟留學沒有關係…，語言不通能夠結為一個家庭，是裡面比較特殊的一對夫婦。我也因為職業關係，跟所有花界的交流、認識比任何人都廣泛，那時候又年輕又有衝勁，所以我就跟我老師講，把這些老師組織起來成立一個中華民國插花協會，然後辦各種推廣活動展覽活動，那麼插花就進來了。每一次推廣活動為什麼會對臺灣花卉會有巨大的影響？當時沒有開放進口商，臺灣的花卉從日據時代留下來的花就只有唐昌浦、雞冠花、千日草、菊花這一些類的花，以外沒有什麼草花，種類也很有限，但是自然生態的植物就很豐富，因為亞熱帶的關係，比其他春暖夏涼、下雪的地方更豐富，所以學插花的成本也不高，學花的人口也越來越多，…人總是不會滿足，一碰到花展，這些外籍新娘、日本的老師或是臺灣企業的夫人…，就從香港、日本到處托人家帶一些奇花異草來，展覽會一展出來，臺灣沒有的花都可以在會場看到，花農來看花展，這個花也可以用，那個花也可以用，就想辦法引進，花的種類就越來越多，因為有消費市場，生產市場自然就會想賺錢，就想來引進，所以插花協會在早期臺灣的花卉發展過程中具有相當的領導作用。…因為家庭小小的一盆花，發展到整個農業發展、花卉發展，就是這個展覽會帶動的。

當然到了某種程度市場越來越大，國外的花卉團體就就想辦法進入這個市場，最大的一次大概三十年前吧或二十多年前，荷蘭花卉協會還有一家很大的展覽公司…在來來飯店，舉行了第一次的中國花卉展覽，荷蘭第一次把荷蘭最先進的花卉，包括器材、自動包裝、自動管理系統，整個有五噸的資料空運到臺灣來，跟插花協會合作辦這中國花卉展覽，那次展覽把整個臺灣的花卉帶入現代化，最新的科技最新的資料，在那次來來飯店的展覽轟動全臺灣的花卉產業，包括主管當局的農委會，因為這個展覽會以後，當時最注重農業發展的蔣彥士先生，看了這個展覽會就說花卉是未來高經濟價值的農產品，所以就由農委會對花卉特別重視的單位研產科來輔導，我也帶了一些農民去荷蘭引進最新的品種，現在臺灣的花卉就是從那裡開始的。

荷蘭的廠商賺了錢，每年就會來推銷，引進新的東西到臺灣來，他的目標就臺灣種花銷到日本是最捷徑，他從荷蘭到日本成本很高，臺灣人種花他賣種苗來臺灣，讓臺灣人攻到日本、東南亞市場他是最快的，那時大陸市場還沒有開放，那臺灣在亞洲舉足輕重，可以說跟日本是平行的，日本是高消費國，

臺灣是高生產國，因為它的成本、氣候很好，所以由臺灣引進、種花…銷到日本去…，所以臺灣的內需擴大外銷也擴大，多少是插花協會影響到整個臺灣的花卉產業，這些歷史知道的人不多。

問 4：中華民國插花協會創立之前就成立國際花友會了嗎？

答：國際花友會是後來才成立，大概差一兩年，國際花友會最早成立的時候不是現在這個樣子，那是一個外交使節團，日本也是由外交官、外交使節這些官夫人組成的一個協會，…到現在臺灣變成一般的團體，早期我成立的時候，是跟當時二十多個在臺美軍顧問團成員的夫人、臺灣的美僑還有馬康衛大使夫人…一起組織起來的，…開始研究是二十五個，發起的時候我是二十五個之中的一個，這個會現在幾乎都是國內的會員，在臺灣的外交使節都沒有了，已經回去的回去，走的走了，那時候成立的會員現在只有我一個還在會裡面，…這個會大概也四十多年了，…但是在日本、在其他國家都是退休的官夫人、退休的外交使節，在日本學插花他們認為插花藝術是非常高尚的活動，這些外交使節在東京成立了以後，…大家回去了就各國組織這個會，所以有幾百個分會在全世界各地，臺灣成立的時候是第一百〇五個。

問 5：資料顯示「中華民國插花協會」成立是民國五十五年，「國際花友會」成立是在它的前一年對嗎？

答：不對。「中華民國插花協會」本來是「臺灣省插花協會」…屬於省社會處的，後來改屬內政部社會司。本來是臺灣省插花協會擴大為全國性插花協會，變中央單位的…。「臺灣省插花協會」比五十五年早兩三年，後來改「中華民國插花協會」後來再改成「中華插花協會」，把「民國」拿掉是因為那時候想跟大陸交流，沒想到「中華」他也不接受，都白換的…。

問 6：俞董梅真夫人跟馬康衛夫人是在參加國際花友會的活動之後，才知道日本的插花是源自中國，不知道您是否有當時的相關資料？

答：沒有。那時候我在當會長，之後她想發揚，後來辦了一個中國古典插花展，…籌備完了黃永川就成立中華花藝文教推廣基金會…，…插花藝術是源自中國不是日本，日本的歷史文字也都這樣記載，…俞董梅真那時候就說這個觀念一定要糾正過來…。

問 7：可不可以再請您談談引進美國花藝設計協會的過程？

答：那大概二十多年前、三十年前左右。插花藝術是一種內在美、自我學習、自我陶醉的內在修養和插花藝術意境的表達，所以插花藝術它是很深的一門學問，它學無止盡。但是到社會發展、經濟發展、生活水平發展到某一種程度，插花藝術並不能滿足於只在自我欣賞的階段，自我欣賞只在展覽會表現作品，給人家欣賞肯定…。但是，社交場合的花又不一樣，社交場和從誕生的那一刻到人生的另一端，這個就不是插花藝術能表現的，你了解嗎？這是兩面的，它比較具有商業化，…還有一些生活化，它是比較多元、比較隨性、比較開放的，沒有很多約束。雖然插花藝術演變到後來…也有類似的方向，但是還是沒辦法跟花藝設計比…因為它不是西洋花。Flower Design，從一個孩子誕生的祝賀，到人死了以後的告別式，這都屬於花藝設計，它比較商業性的。

當一個公司有一個 party，我送一盆花來給公司…，當有人生日、生病…，這個是插花藝術沒辦法送的，而是要 Flower Design 根據需要設計不同的需求，然後變成一個禮品，這個在插花藝術的發展過程是沒有這一套，…花藝設計它有很多的資材，譬如說 Oasis 吸水海綿是最主要的，它可以固定花的形狀，又很快時間可以完成，然後用車子運送…還可以維持很漂亮，這就是花藝設計，…它包羅萬象。…一個開刀房它不能送鮮花進去，呼吸道有問題的人你不能送香味的花進去，這都要選擇…，所以花藝設計的推廣，花店的水平也高了。

問 8：那您引進美國的花藝設計當初是什麼想法？

答：因為這個花藝設計是全世界各國不同的設計，那我引進美國的是因為，我跟美國花藝學苑歷史最久的這個學校的校長是好朋友，雖然語言不通，我們就從花的語言來表達，我就請他到臺灣來教學、來培訓，才有我們中華花藝設計協會的成立，成立這個跟插花協會的發展跟層次不同，一發展起來全省都流行起來了，從南到北，從都市到鄉村，都有花藝設計，因為容易學會、容易運用、容易被接受…因為插花藝術它有枝枝節節、摘枝剪枝的困擾，花藝設計比較容易學習…所以取代插花協會的地位，但是還是有它不同發展的方向。

問 8：這是民國七十二年的事嗎？

答：在中華花藝設計協會創會(1983)前面幾年就推廣，到後來才能夠組織起

來…，大概六十幾年就開始了！…你們都講西洋花藝，我們不講。我們叫花藝設計，插花藝術跟花藝設計是不同理念的，但是總歸插花藝術也是花藝設計裡面的單項，如果從文字上的解釋。因為我認為插花也是要經過設計、思考才能夠造形出來…。

我跟我太太結婚已經四十幾年了！我結婚臺北花苑就做花藝設計，我結婚的第二天，臺北花苑就誕生了，你從現在倒扣回四十一年就知道我作花藝設計多久了！

問 10：順道請教小原流的歐幸江老師，是臺灣第一位開創插花研究的教授？

答：比她更早的有一位，也是日本太太。她(歐幸江)已經不在了，兩三年前過世了。她當時在臺灣企業界非常轟動，非常漂亮的一位老師，氣質很好，她是日本人嫁臺灣人，先生在日本留學，光復以後回來，先生是十信工商的校長，…兩位都最近才過世，…她的支部四十五週年最近有活動，…可以說是最具影響力的一個，因為她風度好，人長得漂亮，插花談吐都非常好，她是小原流台北支部長，她的學生最多，她後來在中華插花協會裡面組織一個幸江會，到現在還在辦活動…。

## 【附錄九】蘇翠華(蘇壽治孫女)訪談紀錄

本紀錄乃採半開放式對談，並於對談後彙整而成。

日期：2007.10.5

地點：電話訪談

提問人：歐秀珍

受訪者：蘇翠華

### 訪問內容

問 1：請問蘇老師是什時候來臺灣的？民國幾年開始教插花？

答：我阿媽是民國三十二年左右，跟著阿公帶我爸爸(蘇雄輝)和我叔叔(蘇健次)兩個孩子回到臺灣的，那時候我爸爸大概六、七歲。

民國三十九年的時候，她因為參加了蔣中正士林官邸華誕的插花比賽或展覽之類的，得了冠軍(有頒發金牌)，鄰居就跟她說你應該來教插花，之後大概是她三十八歲的時候(約 1952 年)就開始教插花了。那時候因為還沒有花店，所以她都到和平東路附近的田地，找一些花草來用。剛開始的時候是從一個學生開始教起，和平東路棉被店的張小姐是她的第一個學生，之後張小姐的朋友等等的人加入…學生就開始多起來了。

問 2：她教插花的場地是在自己住家嗎？或是其他的場所？

答：剛開始的時候她是在和平東路的住家(和平東路五十巷二弄二號)教，大概民國四十九年的時候她開始在臺灣大學、文化大學、臺大醫院、政大、實踐家專、東吳大學的課外活動社團教，另外，臺灣電力公司還有陽明山上的寺廟，林森路的一些日本人，天母的一些外國人，她都有教。民國五十三年左右她開始每個禮拜飛臺南、高雄、臺中、花蓮，還坐公路局去苗栗教。民國五十六年她去苗栗的時候，還曾經出了車禍有輕微的腦震盪。

因為後來很忙所以學校的社團就沒教了，她很鼓勵她的學生教學，所以很多地方就讓給學生教了。和平東路的住處一直到她過世以前都是在那裡教，高雄、臺南那些地方也一直到民國八十七年她過世之前他都還飛去教。

問 3：可不可以介紹一下蘇老師的出生背景？

答：她是民國三年在日本長野出生，本名土屋壽治。她的身體非常好，七十幾歲的時候還每天游泳，衛生所還常常訪問她，所以一直到她出車禍過世之前她都還在教插花。

## 【附錄十】黃芳美(小原流支部長) 訪談紀錄

本紀錄乃採半開放式對談，並於對談後彙整而成。

日期：2007.10.30

地點：電話訪談

提問人：歐秀珍

受訪者：黃芳美

### 訪問內容

問 1：請問幸江插花研究所和幸江會有什麼不同？

答：幸江插花研究所是歐老師的教室，幸江會是因為當初中華民國插花協會成立的時候，標榜不分流派，所以成立了幸江會。中華民國插花協會成立的時候有很多流派，有池坊、小原流、松風…，池坊本身也有很多會，像瑞和會是羅徐瑞鶴老師的，她下來也有很多老師，所以就在「瑞」下面加上各老師的名字或其他，例如瑞連、瑞幸、瑞玉等等，那麼幸江會就純粹是指小原流臺北支部，我們沒有分會也沒有其他的分支了。小原流在臺灣的支部在臺北有臺北支部，高雄有高雄支部，臺南有臺南支部，臺北是最大的支部，在世界上算來好像也是最大的，以前我們有過一千人現在比較少大概有五百多個會員。所以幸江插花研究所不能說是幸江會，因為研究所就是歐老師的教室，我們好多老師都是在那邊上課，今年五百多個會員都是老師研究所的學生，我們這幾位老師出來也都有自己的學生，並參入臺北支部，但是要說幸江插花研究所等於幸江會也可以，因為在中華民國插花協會裡面我們都屬與幸江會。

問 2：幸江會與當初成立的時候有沒有什麼不同？

答：幸江會沒有什麼改變，我們都保持小原流風格，幸江會就是臺北小原流支部，支部一年有兩次活動，年費是一千五，二、三十年來都是這樣沒有漲價，一年有兩次活動。我們的年度是從九月算起，所以大概十月有一次活動，第二年的五、六月再有一次活動，這個活動一定有請一位老師主秀，再搭配一個副節目，就是演講或請人來表演歌唱，或是藝術講座，外面展場還有一個展示區，讓各老師的學生來參加，大概有三十盆的作品展出。

問 3：您知道歐老師的本名嗎？她是在什麼地方出生的？什麼時候到臺灣來？

答：歐幸江老師的本名是鹿野幸江，她大概在日本仙台出生，什麼時候來臺灣的

我不太清楚，因為上課的時候我們很少談到私人的事情。小原流臺北支部是在 1962 年成立的，老師是 2005 年過逝的。關於其他的問題我們有一本四十週年的紀念專刊我會寄給你做參考。

## 【附錄十一】羅美棧(羅徐瑞鶴之夫)訪談紀錄

本紀錄乃採半開放式對談，並於對談後彙整而成。

因池坊瑞和支部羅徐瑞鶴女士，退休之後多居住於日本九州福岡，故經由其夫之訪談獲悉所需相關資料。

### 訪談一

日期：2007.11.5

地點：電話訪問

提問人：歐秀珍

受訪者：羅美棧

### 訪問內容

問 1：請問瑞鶴老師是什麼時候來臺灣，並開始教插花？

答：她是光復後第二年，民國 35 年來臺灣的。小女兒出生以後才開始教插花，大概是民國 48 年左右的時候。在結婚以前她在日本就練過插花，來臺灣以後她想推廣插花，所以又回到日本再跟老師研究。剛開始的時候是在新公園對面的懷寧街教，那是我環境衛生實驗所的宿舍。因為那時候她只會講日本話，所以來的人都是會講日本話的太太，後來慢慢練國語以後，年輕人才來參加。當時戒嚴，不能集會，所以三個人以上的集會是不行的，教起來很辛苦。學生多了以後，申請了瑞鶴插花補習班，就比較好了。

問 2：她是您在東北唸書的時候認識的嗎？可不可以請您談談她的背景資料？

答：她是我畢業以後在東京工作的時候認識的，我是學建築的，日治時期在仙台的東北大學唸建築系，畢業以後在東京工作的時候才認識她，後來在日本結婚，光復以後到臺灣來。她本名福本鶴子，1919 年在日本的山口縣出生，來臺灣以後我父親因為考慮到她在臺灣沒有娘家，所以徐姓長輩本來要收她做乾女兒，後來因為擔心將來有財產分配的問題，所以沒有認成，但是她就冠了徐姓，所以姓復姓羅徐。

### 訪談二

日期：2007.11.12

地點：電話訪問



提問人：歐秀珍

受訪者：羅美棧

### 訪問內容

問 3：請問瑞鶴老師是否記得成立支部跟瑞鶴插花補習班的時間？

答：實際的時間她記不清楚，都是大概的時間，她是四十七、八年開始在懷寧街教，五十一、二年的時候到遼寧街，後來六十一、二年的時候再到信義路教。所以成立支部的時間大概是五十年左右，登記補習班大概是六十年左右。

問 4：小羅老師(羅美棧先生堂弟之妻)說瑞鶴老師當年還有在北一、輔大、政大社團教插花是嗎？

答：其他的社團的記不得了，但是輔仁大學是有的，後來因為家裡學生多了就沒教外面的社團了，臺北醫學院是開始成立的時候就一直教到退休的，有四十幾年了。

## 【附錄十二】三上朝風訪談紀錄

本紀錄乃採半開放式對談，並於對談後彙整而成。

日期：2010.6.24

地點：臺南市興華街住處

受訪者：三上朝風

提問人：歐秀珍

### 訪問內容：

問 1：請問老師是在哪裡出生的？什麼時候開始接觸花藝？

答：我是一九二六年在日本東京出生的，本名是三上千惠，三上朝風是我教插花用的名字。

我唸國民學校的時候，媽媽的妹妹請了一位插花老師到家裡來教插花，因為親戚裡面大多數都是男生，只有我一個是女孩子，所以就叫我一起學，小時候因為愛玩都插玩了以後就跑去玩了，…那時候接觸的就是小原流插花。到了二次大戰期間，插花、音樂…這些事都不能學，連英文也不能教，…所以來臺灣之前才再學習。

問 2：您在日本結婚的嗎？什麼時候來臺灣？

答：我是二十歲的時候結婚的，在東京生了二個小孩，因為先生身體不好所以沒有找工作，但是戰爭期間臺灣寄的錢收不到，在東京也沒有東西吃，所以光復後四年(約 1949 年)就來臺灣了，來臺灣以後我又生一個，…後來又生一個所以總共有四個孩子，都是男生。我來臺灣以後就都住在臺南市，現在臺南的氣候對我來說剛好適合。

問 3：您什麼時候開始教插花的？有再繼續學習嗎？

答：我來臺灣差不多三年以後(約 1952 年)就開始教插花了，那個時候臺南還沒有人教插花，但是歐幸江已經先在臺北教了，我們兩個差不多都是那個時候開始教插花的。一九五六年我成立了三上插花研究所，那時候我不會講臺灣話，所以請了一個人幫我翻譯，那個人在美軍俱樂部上班日語和英文都很會講，而且上班時間比較自由，所以白天我教插花的時候就請他跟我在一起。成立三上插花研究所以後，差不多每一年我都再回去日本學習…，然後在一九八五年成立小原流臺南支部。

問 4：您除了自己的教室之外，有在學校或其他地方教嗎？

答：我因為語言不通所以沒有辦法去學校教，而且日治時期臺灣學校請的大部分的老師都是教池坊的。但是一九六二年開始，我有在信用合作社、民眾服務社、市政府、獅子會、青年會…的社團教。

問 5：您在臺灣有覺得不適應的地方嗎？

答：剛開始覺得困擾的是，語言沒辦法溝通，表達不好。還有就是沒有花材，那時候雖然有花店，但是供應的都是盛開的花，做花圈用的。那我們需要的是插了以後可以慢慢開的花，不一樣，所以教插花的時候我都騎著腳踏車到郊外、鄉下地方剪花材，後來花店的花才慢慢可以用。

### 【附錄十三】三上朝風學經歷(三上朝風提供)

- 1934 8 歲開始學插花，5 年後獲得教授資格，23 歲來台  
1956 三上插花研究所成立  
1958 研究所第一屆花展  
1962-1967 第三信用合作社插花班講師  
1963 第二信用合作社插花班花展  
1964 中區民眾服務站插花班成立  
1975 西區國際獅子會於社教館舉辦花展  
1978 應市政府邀請於工業區主辦花展  
1981 慶祝新營升格縣轄市花展  
1982 研究所成立 25 週年紀念花展  
1983 獲頒臺灣省政府教育廳獎狀  
1985 日本小原流插花臺南支部成立  
1987 於臺南文化中心舉辦三上朝風插花個展  
1988 於彰化文化中心舉辦三上朝風插花個展  
1990/03 關邦明教授講習會  
1992/03 關邦明教授講習會  
1994/10/02 於臺南市圖書館育樂堂舉辦 70 回顧現場插花表演  
1995/05 赴日東京支部研習會  
1996 勞工休假中心師生聯合表演  
1997/02/20 新生態藝廊花展  
1998/06/12 後藤昌弘教授講習會  
1998/05 臺南一中書畫插花聯合展  
1998/03 新光三越臺南中山店花展  
1999/01 新光三越臺南中山店花展  
1999/08/14 北門教會師生發表會  
1999/10/03 秋茂園野外插花  
2000/03 新光三越臺南中山店花展  
2000/04 日本静岡研習會  
2001 獲得榮譽顧問頭銜  
2001/03 新光三越臺南中山店花展  
2001/05 耕讀園花展  
2002/02 新光三越臺南中山店花展  
2002/05 新光三越臺中店紅樓夢迴花展  
2003/03 新光三越臺南中山店花展  
2004/06 新光三越臺南中山店花展  
2005/10 新光三越臺南中山店 13F 花展  
2005 臺南支部支部長卸任