

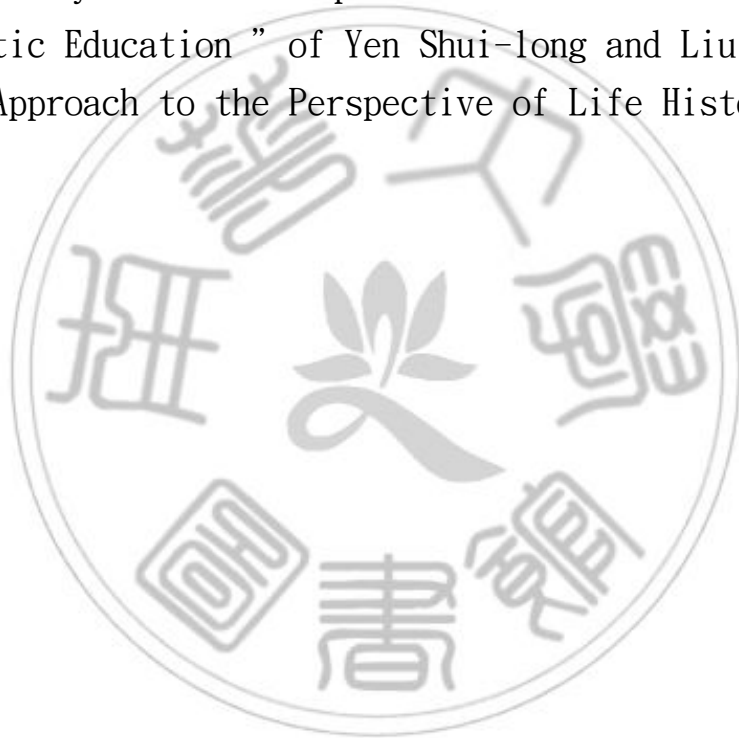
南 華 大 學

美學與藝術管理研究所

碩士論文

顏水龍、劉啟祥「美育」理念之探討—
以生命史為研究介面

A case Study on the Conception of the continuation of
“Aesthetic Education ” of Yen Shui-long and Liu Chi-hsiang :
An Approach to the Perspective of Life History.



指導教授：白適銘博士

研究生：姜素娥

中華民國九十七年六月二十日

南 華 大 學
美 學 與 藝 術 管 理 研 究 所
碩 士 學 位 論 文

顏水龍、劉啓祥「美育」理念之探討—
以生命史為研究介面

研究生：姜孝妘

經考試合格特此證明

口試委員：蔡新心
白通銘
葉政宏

指導教授：白通銘

系主任(所長)：羅雪芬

口試日期：中華民國九十七年六月二十日

顏水龍、劉啓祥「美育」理念之探討－以生命史為研究介面

【摘要】

二十世紀初葉西方近代文明，隨著日本的統治而傳至台灣，學校教育普及，加速台灣近代新美術發展。隨著「近代化教育」的逐步展開，台灣早期的美術教育亦經由初等教育或師範教育中的「圖畫教育」課程而被加以推行。來自於西方近代教育影響下的「圖畫教育」課程內容，反映當時西方近代化美術觀念，新美術之觀念亦自此傳台灣。

受此新美術影響下的台灣前輩畫家們，亦因接受「圖畫教育」課程的啓蒙，進而至日本、法國深造，並完成專業美術的訓練；其中以顏水龍與劉啓祥留日、法的美術教育背景最為鮮明、突出。然而二人並未固步自封，且藉由專業美術才能，將自己所學、所知盡情傾瀉於美術教育的傳承，培養後代工藝製作、美術創作的人才，對於台灣的美術發展有顯著的貢獻和影響。

戰後初期台灣的文化藝術活動移至北部，美術界也呈現重北輕南的現象，有別於台灣其他美術家往北部發展，顏水龍與劉啓祥眼見戰後初期南台灣的文化美術環境低落，皆不約而同選擇以南台灣為「美育」實踐的地區，使得南部地區不致全面成為文化沙漠。

顏水龍藝術教學的領域涉獵相當廣泛（包括工藝、建築設計、廣告、印刷、馬賽克壁畫製作等），而且藉由推廣「工藝美術」的契機，推出三個企劃方案：運用台灣本地資材、改良產品設計、宣傳經營台灣工藝品，並以自己長期推廣工藝美術的經驗，培養工藝美術專業人才；尤其當德國包浩斯 Bauhaus 的工藝美學、設計理念，與顏水龍實際經驗吻合時，他更期望建立一所如包浩斯般的工藝美術學校。因此顏水龍再度提出設立工藝指導所的方案，其主要目的：其一、圖謀台灣工藝產業之近代化，其二、促進工藝品全面外銷，二大方針為藍本。以實際調查世界各地的相關工藝美術技術，提供原料生產、工具，以及機械製造等之設施和作業經驗，作為將來舉辦各種工業指導訓練、宣傳和指導的依據，因此他的工藝指導所的設立方案之構思，乃調查和參考包浩斯的建築設計模式，以及基本教育精神，進而編製完成。

劉啓祥由於臨摹寫生歐洲古典派、浪漫派、印象派等大師的畫作，因此在長期耳濡目染下，影響所及，使他有心栽培美術人才。自一九五〇年代搬到高雄之後，不僅個人的創作以各地方風光為藍圖，亦參與南台灣各項美術研討會，或成立畫會、畫展活動，期望將藝術教育種子散播在台灣這塊土地上，並隨時呼籲政府當局在各地成立美術館，

以作為「美育」養成的殿堂；因為像美術館這類擔負美術教育的機構，除蒐集本國畫家的佳作之外，更應盡力購藏世界性的傑作，以供研習參考。

另外，顏水龍與劉啓祥，強調並推廣「藝術生活化」、「美化生活」等涵養，其思想乃源自於二人「生活美學」的理念，主要在於表現「台灣本土美術」特色，本質上是基於對台灣社會的關懷，及期望台灣全民文化素養的提昇。因此二人在「美育」實踐的方法，表現在創作美學觀面向，為以印象主義之後興起的立體畫派、超現實主義，和抽象繪畫的美學思想為創作元素；其次，表現於生活面向，主要由生活中汲取繪畫養分，認為藝術源於生活，生活是一切文化滋長的泉源，而藝術亦應反映人類生活史。顏水龍推廣“生活美學”，和劉啓祥“美育種子”向下紮根(以台灣全民)理念實踐，顯示二人「關懷社會」的心態，亦反映對本土「美育」的實踐。

雖然二人「美育」實踐方向不同，但其精神卻是一致，皆秉持延襲捨模仿、重寫生的新觀念，強調智、感、情自由流露；以及手、眼、腦協同作業和並用能力，乃至以「地方色彩」樣式為題材的精神，且其「美育」對象亦由台灣社會民眾的文化美術教育開始，對「台灣本土美術」發展具有顯著的意義。

關鍵詞：顏水龍、劉啓祥、生命史、美育、美術教育、新美術、近代化、
圖畫教育、生活美學、近代化教育、伊澤修二、地方色彩

A case Study on the Conception of the continuation of “Aesthetic Education” of Yen Shui-long and Liu Chi-hsiang: An Approach to the Perspective of Life History

Abstract

In the early 20th century, modern Western civilization, via Japan’s reign and colonization, spread to Taiwan, which generalized school education and accelerated the development of new contemporary art in Taiwan.

was established as the very place where “the modern education” had been put into effect. Before long, the “Drawing Education” was set in both Elementary and Normal school. Introduced by Japanese educationists like Izawa, the idea of “Drawing Education” originated from the West now was taken into Taiwan, in the meantime, the so-called “New Arts” was hence transplanted to Taiwan, too.

Under the influence of this new art form, many Taiwanese forerunning artists were enlightened by the “Graphic Education” curriculum and decided to pursue advanced artistic studies in Japan and France; they later completed professional training in art accordingly. Among these efforts, artistic education devised by Shui-long Yan and Chi-Siong Liu, who studied in Japan and France, respectively, are the most conspicuous and prominent. Both artists used their professional artistic abilities and acquired skills and knowledge to cultivate a new generation’s crafts production and artistically creative talents; they made remarkable contributions to the artistic development in Taiwan.

During the early days of the postwar period, Taiwan's cultural and artistic movement started migrating to north Taiwan. The fine arts academia also appeared to value the artistic development in north Taiwan more than south Taiwan. Differentiating themselves from those artists who chose to pursue their careers in north Taiwan, Shui-long Yan and Chi-Siong Liu witnessed the deterioration of cultural and artistic environment in south Taiwan during the early postwar period and selected, independently, south Taiwan as the region for their implementation of “aesthetic education,” which prevented south Taiwan from becoming a cultural desert.

The scope of Shui-long Yan's artistic education was vast. While advocating the "arts and crafts" movement, he presented three (3) business plans: The use of Taiwan's materials, the improvement of product design, as well as the nurturing of arts and crafts professional talents based on his experience in supporting the "arts and crafts" movement. Especially after he realized that German Bauhaus "crafts and arts" aesthetics and design ideas were consistent with his own practical experience, he wished to establish an arts and crafts school similar to Bauhaus's. Therefore, Shui-long Yan proposed the plan for founding a crafts instruction institute whose main functions were: 1) to achieve modernization of Taiwan's crafts industry, 2) to increase the export of crafts. In addition to using these two main policies as blueprint, he hoped to compile the basics for various industries' instructions, training, and promotion by thoroughly examining related arts and crafts technology in the world, by understanding the production of raw material, and by acquiring operational experience in the usage of tools and machineries. The plan for his crafts instruction institute was thus based on his examining and referencing Bauhaus's architectural design and his possession of the fundamental educational spirit.

Because of his experience in duplicating and imitating the work of European masters of classicism, romanticism, and impressionism, Chi-Siong Liu was influenced by these masters' work, which ignited his desire to nurture artistic talent. After moving to KaoHsiung in the 1950s, he not only chose the sceneries of various places as blueprint for his work but also participated in south Taiwan's fine arts seminars, or organized meetings for artists, exhibits and related activities, and encouraged the government to establish art museums in numerous locations where "aesthetic education" would flourish. Art museums not only should focus on art education and on the collection of this country's fine work but also on the acquisition of world-class masterpieces for research and reference purposes.

Moreover, Shui-long Yan and Chi-Siong Liu emphasized and advocated the movement of "adaptation of arts in daily living" and "beautification of life," which originated from their beliefs in "living aesthetics." To express their concerns for Taiwan's society, they wished to showcase the art of Taiwan's native culture and hoped to improve cultural literacy of Taiwan's citizens. In the implementation of "aesthetic education," and in the aspect of creative aesthetics, both of them relied on post-impressionism's painting-oriented aesthetics philosophy as the creativity foundation. Next, in the aspect of living, they believed that the

essence of a painting could be obtained from life and living, that art originated from life which is the source for the nourishment of culture. Art, on the other hand, reflects life history of the human race. “Living aesthetics” advocated by Shui-long Yan and “the seed aesthetics education” planted by Chi-Siong Liu revealed their concerns for the society, at the same time reflected their implementation of aesthetic education in Taiwan.

Although their implementation directions for “aesthetic education” were different, their beliefs and spirit were the same. They forsook imitation and upheld continuity; their new concept of the emphasis on painting from nature promoted free revelation of wisdom, sensitivity, sentiment, as well as the coordination of hands, eyes, and brain; they picked themes that were with “local characteristics.” They started their implementation of “aesthetic education” in cultural and art education, eventually contributed significantly to the development of Taiwan’s native art.

Keywords : Yen Shui-long , Liu Chi-hsiang , Life hist , Aesthetic Education , Art Education , New Arts , Modernizatio , Drawing Education , Life asthetik , the modern education , Izawa Shuji , Local Color

顏水龍、劉啓祥「美育」理念之探討－以生命史為研究介面

A case Study on the Conception of the continuation of “Aesthetic Education ”
of Yen Shui-long and Liu Chi-hsiang : An Approach to the Perspective of Life History

中文摘要	I
英文摘要	III
目錄	VI
圖目次	IX
第一章 緒論	1
第一節 研究動機與目的	2
第二節 研究內容與範圍和限制	6
第三節 名詞釋義與文獻資料回顧	9
第四節 研究方法與步驟	22
第二章 日治時期美術教育與近代化教育的關聯	26
第一節 台灣日治時期的近代化教育－伊澤修二教育近代化理念的實踐	27
第二節 台灣日治時期(1895~1945) 圖畫教育沿革	32
一 早期初等教育「圖畫教育」課程之沿革	32
二 「台灣教育令」頒布後「圖畫教育」學科之發展	38
第三節 日治時期圖畫教育與台灣近代化美術教育發展之關聯	46
一 圖畫教育的目的和精神	46
二 圖畫教育對台灣美術家的影響	50
第三章 顏水龍的生活史及「美育」理念之探索	52
第一節 顏水龍的生活史	53
一 少年時期	54
二 求學時期	55
三 就業時期	60

第二節	顏水龍的創作美學觀-----	61
一	創作技巧與態度-----	61
二	繪畫風格之詮釋分析-----	66
第三節	顏水龍的理想觀—創辦一所工藝美術學校的遠景-----	80
一	顏水龍對工藝美術的田野調查與推展-----	80
二	德國包浩斯Bauhaus的工藝美學-----	87
三	顏水龍工藝美術的成就與傳承-----	93
第四章	劉啓祥的生活史及「美育」理念之探索-----	100
第一節	劉啓祥的生活史-----	101
一	劉啓祥日治時期生活史-----	102
二	劉啓祥戰後初期生活史-----	113
第二節	劉啓祥的創作美學觀-----	115
一	創作態度與技巧-----	115
二	繪畫風格之詮釋分析-----	124
第三節	劉啓祥的理想觀—設立美術館的遠景-----	137
一	劉啓祥設立美術館的理想遠景-----	137
二	劉啓祥對於「美育」的實踐-----	142
第五章	顏水龍與劉啓祥「美育」理念在台灣美術發展史上之意義-----	149
第一節	顏水龍與劉啓祥「美育」理念之實踐-----	150
一	顏水龍培植「工藝美術」專業人才的理念實踐-----	150
二	劉啓祥培植「美術」專業人才的理念實踐-----	152
第二節	顏水龍與劉啓祥「美育」理念之差異性-----	155
一	生活環境影響之差異-----	156
二	教育背景之差異-----	157
三	美學思想與創作表現之差異-----	158
第三節	顏水龍、劉啓祥作品風格在「美育」觀念上之意義-----	160
一	主題-----	160

二	內涵-----	162
三	形式-----	164
第四節	顏水龍、劉啓祥與其他同期畫家「美育」精神之探究-----	165
一	延襲日治時期「捨模仿、重寫生」新觀念-----	166
二	延襲日治時期「圖畫教育」精神-----	167
三	延襲日治時期「地方色彩」樣式精神-----	168
第六章	結論-----	173
參考書目-----		178
中文部份-----		178
日文部份-----		188
附錄一 顏水龍先生年表-----		191
附錄二 劉啓祥先生年表-----		196

圖目次

第二章

- 圖 2-1 《伊澤修二暨其碑》，1927，圖片翻拍自，吉野秀公，《台灣教育史》 ----27
- 圖 2-2 《芝山巖神社》，1937，圖片翻拍自，井出季和太，《台灣治績志》 -----29
- 圖 2-3 根本好胤，《柿》，1926，水彩寫生畫(一色運用)，尋六，
圖片翻拍自，山本鼎，《自由畫教育》 -----37
- 圖 2-4 《草花の便化》，1929，考案畫，圖片翻拍自，初等教育研究會編輯，
《日本の圖畫教育》 -----37
- 圖 2-5 《光學上の三原色的運用》，1929，考案畫，圖片翻拍自，(同圖 2-4)----37
- 圖 2-6 《各式幾何圖形》，幾何畫，研究者製圖-----37
- 圖 2-7 《新定畫帖》，1912，圖片翻拍自，《高等小學新定畫帖》，封面-----39
- 圖 2-8 台灣總督府編制的教科用書，圖片翻拍自，《國語讀本》，封面-----40
- 圖 2-9 台灣總督府編制的教科用書，圖片翻拍自，《公學校用國民讀本》，封面--41
- 圖 2-10 台灣總督府編制的教科用書，圖片翻拍自，(同圖 2-9)-----41
- 圖 2-11 看圖說故事的圖案，圖片翻拍自，(同圖 2-9)-----41
- 圖 2-12 第二課《朝顏》，1914，圖片翻拍自，(同圖 2-9)-----41
- 圖 2-13 生活所見的人事物，1923，圖片翻拍自，(同圖 2-9)-----42
- 圖 2-14 《ハナ》1937，圖片翻拍自，(同圖 2-9)-----43
- 圖 2-15 《室內學習の實際》，自由畫表現，1924，奈良女高師附屬小學校，
圖片翻拍自，山本鼎，《自由畫教育》 -----44
- 圖 2-16 《赤色の花》，自由寫生畫，1929，圖片翻拍自，橫井曹一，
《圖畫學習指導の實際》 -----44
- 圖 2-17 《課外寫生情景》，1937，圖片翻拍自，井出季和太，《台灣治績志》 ----51

第三章

- 圖 3-1 顏水龍，《百合花》，1990，圖片翻拍自顏水龍，《顏水龍 1990~1994 油畫集》 -63
- 圖 3-2 顏水龍，《綠蔭大道》，1992，圖片翻拍自，(同圖 3-1)-----63
- 圖 3-3-a 顏水龍，《蘭嶼斜陽》，1988，圖片翻拍自國立歷史博物館，《顏水龍畫集》 -68

圖 3-3-b 顏水龍，《蘭嶼風光》，1993，圖片翻拍自，(同圖 3-3-a)	68
圖 3-3-c 顏水龍，《海之人-雅美族男人》，1993，圖片翻拍自，(同圖 3-3-a)	68
圖 3-3-d 顏水龍，《蘭嶼風光》，1993，圖片翻拍自國立歷史博物館，(同圖 3-3-a)	68
圖 3-4 顏水龍，《紅頭嶼之娘》，1935，第九回台展入選，圖片翻拍自，莊素娥， 《台灣美術全集=6 顏水龍》	69
圖 3-5 顏水龍，《波汐》，1935 第九回台展入選，圖片翻拍自，(同圖 3-4)	69
圖 3-6 顏水龍《大南社之娘》1936，第十回台展入選，圖片翻拍自，(同圖 3-4)	69
圖 3-7 顏水龍，《盛裝的山地姑娘》，1978，圖片翻拍自，賴傳鑑， 〈少女蘭嶼鄉土情-顏水龍的繪畫藝術〉	71
圖 3-8 藤島武二，《芳蕙》，1926，圖片翻拍自，涂英娥，《家庭美術館- 蘭嶼、裝飾顏水龍》	71
圖 3-9 顏水龍，《排灣族母女》，1990，圖片翻拍自，(同圖 3-8)	71
圖 3-10 顏水龍，《手足之情》，1972，圖片翻拍自，(同圖 3-8)	71
圖 3-11 顏水龍，《自畫像》，1984，圖片翻拍自，(同圖 3-4)	72
圖 3-12-a 拉斐爾，《雅典學院》，約 1508~1511，圖片翻拍自，Jacques Marseille 總主編，王文融等譯，《世界藝術史》	72
圖 3-12-b 拉斐爾，《拉斐爾自畫像》，雅典學院內容，圖片翻拍自，(同圖 3-12-a)	72
圖 3-13 顏水龍，《妻(顏夫人)》，1942，圖片翻拍自，(同圖 3-4)	72
圖 3-14 顏水龍，《愛子(千峰)》，1951，圖片翻拍自，(同圖 3-4)	72
圖 3-15 顏水龍，《シモン嬢》，1933，圖片翻拍自，台灣教育會， 《第七回台灣美術展覽會圖錄》	73
圖 3-16 顏水龍，《K嬢》，1933，圖片翻拍自，(同圖 3-15)	73
圖 3-17 藤島武二，《天平的面影》，1902，圖片翻拍自，(同圖 3-4)	73
圖 3-18 顏水龍，《魯凱少女》，1979，圖片翻拍自，(同圖 3-4)	75
圖 3-19-a 顏水龍，《著白禮服的少女》，1979，圖片翻拍自，(同圖 3-4)	75
圖 3-19-b 顏水龍，《著白禮服的少女》，1990，圖片翻拍自，(同圖 3-4)	75
圖 3-20 顏水龍，《親情》，1932，圖片翻拍自，(同圖 3-4)	76
圖 3-21 顏水龍，《慈母》，1988，圖片翻拍自，(同圖 3-4)	76
圖 3-22 顏水龍，《玫瑰花》，1952，圖片翻拍自，(同圖 3-4)	77

圖 3-23 顏水龍，《白玫瑰》，1960~1962，圖片翻拍自，(同圖 3-4)	77
圖 3-24 顏水龍，《黃白玫瑰花》，1990，圖片翻拍自，(同圖 3-4)	77
圖 3-25 岡田三郎助，《讀書》，1901，圖片翻拍自，(同圖 3-4)	78
圖 3-26 顏水龍，《裸女》，1938(未完成)，圖片翻拍自，(同圖 3-4)	79
圖 3-27 顏水龍，《裸女》，1970，圖片翻拍自，(同圖 3-4)	79
圖 3-28 顏水龍，《生活工藝品》，圖片翻拍自，台南麻豆總爺糖廠 顏水龍紀念館開幕請柬	82
圖 3-29 顏水龍，《竹材鑿製加工》，圖片翻拍自，顏水龍，《台灣工藝》	82
圖 3-30-a 顏水龍，《菜櫥》，竹傢俱，圖片翻拍自，台灣工藝研究所， 《台灣工藝先趨:顏水龍先生百歲紀念工藝特展》	84
圖 3-30-b 顏水龍，《衣架》，竹傢俱，圖片翻拍自，(同圖 3-30-a)	84
圖 3-30-c 顏水龍，《矮櫃》，竹傢俱，圖片翻拍自，(同圖 3-30-a)	84
圖 3-30-d 顏水龍，《乳母椅》，竹傢俱，圖片翻拍自，(同圖 3-30-a)	84
圖 3-30-e 顏水龍，《木質腳桶》，浴室用品，圖片翻拍自，(同圖 3-30-a)	84
圖 3-31 格羅佩斯設計，《德紹包浩斯校舍建築模型》，1926，圖片翻拍自， 王建柱，《現代設計教育的根源》	90
圖 3-32 顏水龍，《台中市立體育館馬賽克壁畫「運動圖」》，1961，陳凱劭拍攝	94
圖 3-33 顏水龍，《台中市太陽堂餅店馬賽克壁畫》，1966 完成，研究者拍攝	94
圖 3-34 顏水龍，《從農業社會到工業社會(高四公尺，長百米)》(部份)， 1969 完成，研究者拍攝	94
圖 3-35 顏水龍，《台北市西門町日日新戲院馬賽克壁畫》，(1966~1969)，陳凱劭拍攝	95
圖 3-36 顏水龍，《台中縣烏日鄉大鐘印染廠馬賽克壁畫》，1971，陳文進拍攝	95
圖 3-37-a 顏水龍，《彩繪瓷盤(原住民婦女圖)》，1988，圖片翻拍自，林俊成， 《顏水龍與台灣手工藝》	96
圖 3-37-b 顏水龍，《檯燈》，竹工藝，圖片翻拍自，(同圖 3-37-a)	96
圖 3-37-c 顏水龍，《陶甕》，1991，《領帶》，1954，圖片翻拍自，(同圖 3-37-a)	96
圖 3-37-d 顏水龍，《太陽堂餅盒》，商業廣告印刷設計，研究者拍攝	96
圖 3-37-e 顏水龍，《スモ力牙粉圖案設計》，1932~1943，圖片翻拍自，顏水龍， 《台灣第一廣告人-顏水龍廣告作品集》	96
圖 3-38-a 顏水龍雕像與顏氏家廟，2005.11，研究者拍攝	99

圖 3-38-b 顏水龍紀念公園，2005.11，研究者拍攝-----99

第四章

圖 4-1 柳營國小與校內大王椰子樹，2005.8，研究者拍攝-----103

圖 4-2 劉啟祥柳營故居，2005.8，研究者拍攝-----103

圖 4-3-a 柳營公學校畢業校友《卒業證書授與臺帳》，研究者拍攝，
(資料張美蘭提供)-----104

圖 4-3-b 《卒業證書授與臺帳》，放大部份，研究者拍攝，(資料張美蘭提供)-----104

圖 4-4 劉啟祥肖像與小坪頂故居，2006，研究者拍攝-----105

圖 4-5 劉夫人與小坪頂故居，2006，研究者拍攝-----105

圖 4-6-a 山下新太郎，《巴里・コンコルド広場》，1932，圖片翻拍自，
東京都庭園美術館，《洋画の動乱—昭和十年》-----107

圖 4-6-b 山下新太郎，《供物》，1915，圖片翻拍自，(同圖 4-6-a)-----107

圖 4-6-c 山下新太郎，《讀書》，1908，圖片翻拍自，王秀雄，《日本美術史》-107

圖 4-7 劉啟祥，《台南風景》，1930，圖片翻拍自，曾媚珍，

《劉啟祥的生命旅程與藝術》-----108

圖 4-8 劉啟祥，《持曼陀林的青年》，1931，圖片翻拍自，台灣教育會，

《第五回台灣美術展覽會圖錄(西洋畫)》-----108

圖 4-9 劉啟祥，《札幌風景》，1931，圖片翻拍自，台灣教育會，

(同圖 4-8)-----108

圖 4-10 劉啟祥，《倚坐女》，193，5 圖片翻拍自，顏娟英，

《台灣美術全集(11) 劉啟祥》-----111

圖 4-11 劉啟祥，《蒙馬特風景》，1939，圖片翻拍自，(同圖 4-10)-----111

圖 4-12 劉啟祥，《肉店》，1938，圖片翻拍自，(同圖 4-10)-----111

圖 4-13 劉啟祥，《畫室》，1939，圖片翻拍自，(同圖 4-10)-----112

圖 4-14 劉啟祥，《店先(魚店)》，1940，圖片翻拍自，(同圖 4-10)-----112

圖 4-15 劉啟祥，《魚》，1940，圖片翻拍自，(同圖 4-10)-----112

圖 4-16-a 劉啟祥，《野良》，91 x 116cm，1939，圖片翻拍，自曾媚珍，

《劉啟祥的生命旅程與藝術》-----118

圖 4-16-b 劉啟祥，《小憩》，1962~68，117 x 91cm，圖片翻拍自，(同圖 4-10)-----118

圖 4-17 石井柏亭，《晚春行樂圖》，1938，圖片翻拍自，(同圖 4-6-a)-----118

圖 4-18-a 《柏亭自傳封面》，圖片翻拍自，石井柏亭，《柏亭自傳》	-----119
圖 4-18-b 石井柏亭寫真，圖片翻拍自，(同圖 4-18-a)	-----119
圖 4-18-c 柏亭旅行寫生稿，圖片翻拍自，(同圖 4-18-a)	-----119
圖 4-18-d 石井柏亭，《巴黎-聖米歇爾橋》，1923，圖片翻拍自，李欽賢， 《日本美術的近代光譜》	-----119
圖 4-19 劉啟祥臨摹馬奈，《奧林匹亞》，1934~1935，圖片翻拍自，(同圖 4-16-a)	-120
圖 4-20 劉啟祥臨摹雷諾瓦，《浴女》，1935，圖片翻拍自，(同圖 4-16-a)	----120
圖 4-21 劉啟祥臨摹塞尚，《賭牌》，1934，圖片翻拍自，(同圖 4-16-a)	-----126
圖 4-22 劉啟祥臨摹馬奈，《吹笛少年》，1934，圖片翻拍自，(同圖 4-16-a)	---126
圖 4-23 劉啟祥，《紅衣》，1933，圖片翻拍自，林育淳， 《家庭美術館=抒情·韻律·劉啟祥》	-----126
圖 4-24 劉啟祥，《法蘭西女子》，1933，圖片翻拍自，(同圖 4-23)	-----126
圖 4-25-a 柯洛，《夏特大教堂》，1830，巴黎羅浮宮藏，圖片翻拍自， 《巨匠美術周刊》	-----126
圖 4-25-b 柯洛，《蒙特紛蒂奴的回憶》，1864，圖片翻拍自藝術家，《美術大辭典》	-126
圖 4-26-a 劉啟祥，《肉店》，1938，圖片翻拍自，(同圖 4-10)	-----127
圖 4-26-b 劉啟祥，《畫室》，1939，圖片翻拍自，(同圖 4-10)	-----127
圖 4-26-c 劉啟祥，《店先(魚店)》，1940，圖片翻拍自，(同圖 4-10)	-----127
圖 4-27 劉啟祥，《黃衣(坐婦)》，1938，圖片翻拍自，(同圖 4-10)	-----128
圖 4-28 劉啟祥，《黑皮包(著紅衣的小女兒)》，1975，圖片翻拍自，(同圖 4-10)	-128
圖 4-29-a 劉啟祥的小坪頂故居與農場風光，2006，研究者拍攝	-----129
圖 4-29-b 劉啟祥，《劉啟祥的孩子們：耿一、潤朱、尚弘、伯熙(前妻生)》， 1950，圖片翻拍自，(同圖 4-16-a)	-----129
圖 4-29-c 劉家週遭的風情，1950~1955，劉啟祥，《虹》，1951；《雞冠花》， 1952；《小坪頂》，約 1955；劉啟祥，《池畔》，約 1955；圖片翻拍自， (同圖 4-10)	-----129
圖 4-30-a 劉啟祥，《三女》，1964，圖片翻拍自，(同圖 4-10)	-----130
圖 4-30-b 劉啟祥，《宅》，1970，圖片翻拍自，(同圖 4-10)	-----130
圖 4-30-c(1) 劉啟祥，《玉山》，1969，圖片翻拍自，(同圖 4-10)	-----130
圖 4-30-c(2) 劉啟祥，《玉山日出》，1971，圖片翻拍自，(同圖 4-10)	-----130
圖 4-31-a 劉啟祥，《阿里山之一》，1950，圖片翻拍自，(同圖 4-10)	-----131

圖 4-31-b 劉啟祥，《阿里山日出》，1964，圖片翻拍自，(同圖 4-10)-----	131
圖 4-31-c 劉啟祥，《阿里山之樹》，1967，圖片翻拍自，(同圖 4-10)-----	131
圖 4-32 劉啟祥，《太魯閣》系列，約 1972~1976，劉啟祥(1960~1975)	
一系列的風景作品，圖片翻拍自，(同圖 4-16-a)-----	131
圖 4-33 劉啟祥，《美濃城門》，1977，圖片翻拍自，(同圖 4-16-a)-----	131
圖 4-34 劉啟祥，《梨山》，1975~1976，圖片翻拍自，(同圖 4-16-a)-----	131
圖 4-35 劉啟祥，《小琉球》(未完成)，1972，圖片翻拍自，(同圖 4-16-a)---	131
圖 4-36 劉啟祥，《影一》，約 1959，圖片翻拍自，(同圖 4-16-a)-----	131
圖 4-37 劉啟祥，《影二》，約 1959，圖片翻拍自，(同圖 4-16-a)-----	131
圖 4-38 劉啟祥，《紅衣少女》，1972，圖片翻拍自，(同圖 4-16-a)-----	134
圖 4-39 劉啟祥，《梯旁少女》，1977，圖片翻拍自，(同圖 4-16-a)-----	134
圖 4-40 劉啟祥，《滿洲路上》，1980，圖片翻拍自，(同圖 4-16-a)-----	134
圖 4-41 劉啟祥，《桌下有貓的靜物》，1949，圖片翻拍自，(同圖 4-10)-----	135
圖 4-42 劉啟祥，《玫瑰花與黑瓶》，1960，圖片翻拍自，(同圖 4-10)-----	135
圖 4-43 劉啟祥，《有荔枝的靜物》，1983，圖片翻拍自，(同圖 4-10)-----	135
圖 4-44 劉啟祥，《瓶花與水果》，1986，圖片翻拍自，(同圖 4-10)-----	135
圖 4-45 劉啟祥，《白巾》，1982，圖片翻拍自，(同圖 4-16-a)-----	136
圖 4-46 劉啟祥，《倚著白枕》，1989，圖片翻拍自，(同圖 4-16-a)-----	136
圖 4-47 劉啟祥，《裸女》，1985，圖片翻拍自，(同圖 4-16-a)-----	136
圖 4-48 劉啟祥，《台灣歷史博物館》劉啟祥，10F，1970， 高雄漢王大飯店收藏，研究者拍攝-----	148

第五章

圖 5-1(一)-a 《細語》，1969，張金發作品系列，翻拍自倪再沁，《高雄現代美術誌》-	153
圖 5-1(一)-b 《父親》，1979，張金發作品系列，圖片翻拍自，(同圖 5-1-a)---	153
圖 5-1(一)-c 《晨曦》，1979，張金發作品系列，圖片翻拍自，(同圖 5-1-a)---	153
圖 5-1(一)-d 《辛苦》，1985，張金發作品系列，圖片翻拍自，(同圖 5-1-a)---	153
圖 5-1(二)劉啟祥家人一系列的作品：劉耿一《古屋》、劉尚弘《貓鼻頭》、劉俊禎《岩》； 圖片翻拍自，劉啟祥父子等著，《劉家父子畫展專輯》；陳金蓮(未完成)，2006，研 究者拍攝-----	153
圖 5-2 顏水龍「原住民」主題的相關美術作品， 圖片翻拍自顏水龍紀念館廣場的磁磚，研究者拍攝-----	161

圖 5-3 劉啟祥一系列以台灣風景為主題之作品，《阿里山日出》，1964；《梨山》，1975~1976；《太魯閣》系列，約 1972~1976；《美濃城門》，圖片翻拍自，(同圖 4-16-a)-----	161~162
圖 5-4-a 顏水龍，《親情》，1932，圖片翻拍自，(同圖 3-4)-----	163
圖 5-4-b 顏水龍，《慈母》，1988，圖片翻拍自，(同圖 3-4)-----	163
圖 5-5-a 顏水龍，《編織中之魯凱婦人》，1993，圖片翻拍自，顏水龍，《顏水龍 1990~1994 油畫集》-----	163
圖 5-5-b 顏水龍，《憩》，1993，圖片翻拍自，(同圖 5-19-a)-----	163
圖 5-6 顏水龍，《山地門小姐》，1982，台北市立美術館典藏，圖片翻拍自，(同圖 5-5-a)-----	163
圖 5-7 《持曼陀林的青年》，1931，圖片翻拍自，台灣教育會，《第五回台灣美術展覽會圖錄(西洋畫)》-----	167
圖 5-8 《倚坐女》，1935，圖片翻拍自，台灣教育會，《第九回台灣美術展覽會圖錄(西洋畫)》-----	167
圖 5-9 劉啟祥父親肖像，約 1950，圖片翻拍自，(同圖 4-16-a)-----	167
圖 5-10 林迦先生肖像，約 1974，圖片翻拍自，(同圖 4-16-a)-----	167
圖 5-11 張老夫人肖像，約 1974，圖片翻拍自，(同圖 4-16-a)-----	167
圖 5-12 顏水龍，《竹細工》，1943.4 發表，圖片翻拍自，顏水龍，《工房圖譜》，1943，《民俗台灣(第三卷)》-----	170
圖 5-13 顏水龍，《角細工》，1943.5 發表，圖片翻拍自，(同圖 5-7)-----	170
圖 5-14 顏水龍，《染房》，1943.6 發表，圖片翻拍自，(同圖 5-7)-----	170
圖 5-15 顏水龍，《筆屋の工房》，1943.9 發表，圖片翻拍自，(同圖 5-7)-----	170
圖 5-16 劉啟祥，《台南風景》，1930；《野良》，1939；《玉山》，1969；《玉山日出》，1971；圖片翻拍自，(同圖 4-10)-----	170
圖 5-17 劉啟祥，《台南孔廟》，1954，圖片翻拍自，(同圖 4-10)-----	171
圖 5-18 劉啟祥，《孔廟》，1965，圖片翻拍自，(同圖 4-10)-----	171
圖 5-19 劉啟祥，《愛河》，92 x 72.5cm，1964，高雄金典大飯店收藏(85 層大廈之第 38 樓)，研究者拍攝-----	172
圖 5-20 劉啟祥，《台灣歷史博物館》，10F，1970，高雄漢王大飯店收藏，研究者拍攝-----	172

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

一 研究動機

一八九五年日本與清廷簽訂「馬關條約」，台灣成爲日本的殖民地，直至一九四五年第二次世界大戰，日本退出台灣，總計在台統治達五十年之久。這五十年的殖民時間，或許其本質是基於日本政府的南進政策野心，與自身的經濟利益著想，但對台灣人而言，日本在台灣所制定的各項政治、經濟、教育、文化等措施，都成爲台灣人生活經驗的一部分，尤其是近代化初等學校基本教育，影響台灣全民甚深。日治時期台灣人的生活、教育、文化、美術，基本上較偏向日本經驗，然而當我們翻開攸關台灣的美術史、教育、文化等領域的學術研究著書，能夠深入探討的專著，可說是微乎其微，這個現象不只堪慮，也值得台灣人民深思。或許台灣日治之前(1895~)的文化、美術教育淵源，與中國有部分關聯，但至日治時期卻產生大轉變，日本生活模式、受教育經驗，幾乎成爲台灣老一輩人生活、受教育經驗的一部份，甚至是全部。¹

推究台灣近代化之起始，早於清光緒十一年(1885)劉銘傳時期，已有初步進展，但西式普及教育仍要至日治時期，才產生重大轉變和影響。²明治三十一年(1898)台灣實施初等教育(公學校)制度，將日本明治時期以來，推行的教育近代化傳至台灣，才落實台灣全民基本教育。當時公學校提倡「圖畫教育」，因此台灣早期的圖畫教育，是依附在公學校圖畫課程上發展起來的；而圖畫課程是引用西方的教學方式「器物教學」，即使用圓規、三角尺等計算器具爲輔助工具，其主要功能以實用爲目標，並強調訓練學生的「手眼運用」，間接讓學生「基礎美術」有初步的認識。³當時台灣學生受到鼓勵，產生對近代美術(西洋美術)的興趣，遂對專業美術進一步研究，造就了多數的台灣前輩西洋美術家。

既然台灣近代的美術教育，淵源於公學校所提倡的「圖畫教育」精神，是由小孩開始的基本美術養成教育，但因爲日治時期的圖畫教育，是根據總督府的教育政策進而發展起來的，所以研究觀點、角度都應從台灣出發。但觀看國內對於台灣近代美術

¹ 日本與清廷簽定「馬關條約」，台灣成爲日本殖民地的歷史事件，與台灣近代化教育始於日治時期的說法頗爲常見，參閱井出季和太，《台灣治績志》，(台灣日日新報社刊行，1937.2 台北初版發行，台北市：南天書局覆刻出版，1997.12 台北二刷發行)。吉野秀公，《台灣教育史》，(台北市：南天書局覆刻出版，1927.10 台北初版發行，1997.12 台北二刷發行)。伊能嘉矩，《台灣文化誌(中)》，(東京：1928.9 初版發行，台北市：南天書局覆刻出版，1994.9 台北一版發行)。

² 劉銘傳推行近代化教育，參見伊能嘉矩，前引書，頁 64。

³ 圖畫教育課程以器物教學，參閱五十番 山田敏雄，〈用器畫の指導に就いて〉，收入初等教育研究會編輯，《日本の圖畫教育》，(東京：初等教育研究會發行，昭和 10.12)，頁 507~508。

教育發展議題解釋的文獻資料，有些學者在論述日治時期(1895~1945)這一段五十年，屬於臺灣人生活一部分的近代普及教育制度或美術教育，即使議題是關於台灣初等教育中的圖畫教育課程，仍不忘以中國的圖畫教育制度穿插其中，這種情形難免讓閱讀者有歷史錯覺的異樣感受。如林曼麗在《台灣視覺藝術教育研究》第一章〈緒論〉中，對圖畫教育課程制度的看法，即可見到以中國教育制度觀點切入論述的現象。

從中國圖畫教育的起始，日治時期台灣美術教育的起源及其近代化之過程，至戰後台灣美術教育的發展，從歷史宏觀角度，我們已清晰的了解台灣美術教育的本質。⁴

上述以中國圖畫教育的起始，欲了解台灣美術教育的本質，還出現在陳朝平與黃壬來的著作，《國小美勞科教材教法》中第三節的內容。根據〈我國美勞課程的沿革〉，所述：

我國美勞教育，淵遠流長，早自秦代以前就有畫工養成制度的存在。(中略)小學美勞教育，直到清末實施「新教育」，才開始展露曙光，歷經八、九十年的演進，近二十多年來在台灣展現長足的發展。

並且在剖析關於〈課程名稱的沿革〉，也與台灣日治時期圖畫教育制度沿革有出入；如以下，並非敘述台灣日治時期的圖畫教育制度，而是引用中國在日治時期編制的圖畫教育制度。

清末廢科舉，興學堂，新教育學制於焉肇始。光緒二十九年頒布「奏定學堂章程」，初等小學校及高等小學「圖畫」、「手工」為視地方需要而加授的「隨意科」。(中略)民國十八年，教育部頒布「小學課程暫行標準」，設「美術」與「工作」兩科。民國二十一年「小學課程標準」將「工作」改稱「勞作」。(中略)三十一年改為「圖畫」及「勞作」，低年級亦分科教學。⁵

由上述陳朝平與黃壬來〈我國美勞課程的沿革〉，來比較台灣教育會編著，《台灣教育沿革誌》的內容，對於台灣日治時期圖畫教育的沿革，其觀點切入角度是有所差異的；而且這篇〈我國美勞課程的沿革〉，也與當時台灣總督府頒布的圖畫教育課程法令有出入。因而有鑑於上述對圖畫教育課程制度的錯置，重新釐清台灣日治時期對於教育制度的沿革、發展，是引發筆者研究這篇論文的動機之一。

上述二位台灣學者針對台灣日治時期(1895~1945)的美術教育，同樣將中國民初的美術教育制度列入研究發表文章，顯然這種美術教育研究並非以台灣的立場或觀點出

⁴ 關於台灣圖畫教育引用中國圖畫教育的起始之歷史角度，問題之適當與否，轉引自林曼麗，《台灣視覺藝術教育研究》，(台北市：雄獅出版社，2000.2)，頁 25。

⁵ 有關日治時期台灣的圖畫教育課程，參閱陳朝平、黃壬來，《國小美勞科教材教法》，(台北市：五南圖書出版公司，1995.8)，頁 13~15。

發、設想。有鑑於此，筆者則另闢蹊徑，從研究、探討顏水龍與劉啓祥二人的生活史，進而釐清台灣近代的美術教育，以及二人在台灣美術發展史上的意義。然而為何選擇二人作為論文研究的對象，除了上述的原因，針對日治時期美術教育的釐清之外，再者由於日治時期能夠留學日本的臺灣人，已是極為難得的事，更何況繼續去歐洲深造，則又為少數中的翹楚。當時少數留學歐洲的四位前輩美術家，顏水龍(1903~1997)、陳清汾(1913~1987)、楊佐三郎(1907~1995)、劉啓祥(1910~1998)，台南地區即佔有二位。而且顏水龍與劉啓祥二人的美術、學經歷，及受到「台展」、「府展」肯定的藝術成就，以及戰後仍然執著於「美育」的推展，是筆者選擇研究探討的動機之一。

戰後初期，美術界的活動轉移至北部地區，而顏水龍、劉啓祥二人仍持續留在南部地區發展，推動南台灣鄉鎮地區的工藝美術，以及培育美術專業人才，使得南部地區不致全面成為文化沙漠。可以說顏水龍、劉啓祥二人的美術活動，也是屬於台灣美術發展史上的範疇，因而筆者即自生活史的面向來觀察和研究二人，在美術教育上的淵源及其「美育」理念實踐歷程，主要認為一般美術史所能夠反映和傳達的，只是顯現美術家的繪畫成就，至於完全呈現個人的創作，或教育淵源、作品風格轉變的心路歷程，乃至其「美育」實踐方式與成效，則無法詳細清楚呈現，因此才引發選擇以二人生活史做為研究介面。

另外，在思考如何釐清一個畫家的美術教育淵源與成就理念，筆者選擇以顏水龍與劉啓祥二人為研究對象，其原因另有以下三點：

- 1). 一人所呈現出來的美術教育發展立足點，引證資料掌握較無法充分。
- 2). 針對顏水龍與劉啓祥二人相似性的美術教育淵源，與創作精神差異相互比較，可以使資料更多元化(學習、推展美術活動，任課學校教育狀況，乃至其個人期望建設美術館，或建立如包浩斯工藝美術學校，等等)。
- 3). 針對二人的生活史作為研究發揮主題或介面，相較於直接採單一個人的論述研究，不管雷同性較高，或差異性較強烈，在引證、交叉比對等之結果，都較為可信與充足。

二 研究目的

顏水龍、劉啓祥兩人不同的出生年代，以及不同時期進入公學校就讀，反映出總督府在學校圖畫教育制定方針的差異，同時也影響他們兩人的生活史、教育、美術專業訓練、就業發展方向，乃至戰後他們對台灣美術教育的影響。其次，本論文的研究

目的，是以顏水龍、劉啓祥二人生活史為研究介面，但研究觀點則以台灣美術教育發展機制為軸，因此關於近代化美術教育，到底與台灣公學校早期「圖畫教育」有何關聯，以及顏水龍、劉啓祥兩人的生活史、成立畫會、畫展、推展工藝美術，或呼籲成立美術館，乃至設立如包浩斯般的工藝美術學校等相關議題，皆是本文研究的內容。另外則期望透過對二人生活史的探查，理解台灣近代百年的人文歷史、藝術教育等。因此筆者歸納為二個議題進行研究分析。

(一). 釐清近代化美術教育與台灣美術發展之關聯。

(二). 探討出顏水龍與劉啓祥「美育」理念在台灣美術發展史上之意義。

(一). 釐清近代化美術教育與台灣美術發展之關聯

台灣在明清時期，僅限於少數文人、士族有能力私下聘請畫家習畫外，制式化的「圖畫教育」在台灣史上並無前例。台灣自一八九五年受日本殖民統治，也從日本傳進西方近代化科學及教育，及至一九二〇年後，台灣美術近代化過程中也培育了一些具有新式美術涵養的師資；也就是說台灣新式美術教育，亦自日本傳至台灣，並對台灣美術發展產生顯著影響。

台灣的美術教育，是從近代化教育當中延伸、發展出來的；因此影響台灣美術發展的條件，除了日治時期的手工圖畫教育，以及由當時一些旅台日本美術老師，如石川欽一郎(Ishikawa Kinichirou, 1871-1945)、鹽月桃甫(Shiotsuki Touho, 1886-1954)等人引進的近代化美術思潮之外，當時官辦的大型展覽會—「台展」、「府展」的創辦，也成為相當重要推手，今天大家所知道的台灣第一、二代前輩美術家，包括陳澄波(1895~1947)、廖繼春(1902~1976)、顏水龍(1903~1997)、劉啓祥(1910~1998)、郭柏川(1900~1974)、李梅樹(1902~1983)、李石樵(1908~1995)、洪瑞麟(1912~1996)、沈哲哉、謝國鏞(1913~1974)等人，幾乎個個都曾在「台展」、「府展」嶄露頭角過。

自一九二〇年代後，當時官辦大型展覽會—「台展」、「府展」的設立是具有深厚的教育意義。這種展覽會的教育功能，從一九二七年十月第一回「台展」開幕式中，上山總督及其他官員的祝賀詞，其教育意義亦充分顯現出來。

上山滿之進總督有關美展教育意義的祝詞

夫美術為文明之精華，其榮瘁足徵國運隆替。(中略)於是美術展可為本島文化興隆取資之祝。(中略)由來美術目的，在於開拓崇高之心境，俾人心不至枯淡無味，因而養就活潑氣象。⁶

⁶ 上山總督、後藤新平及其他官員的祝賀詞，轉引自王秀雄，〈日據時代台灣官展的發展與風格探釋〉，收入王秀雄，《台灣美術發展史論》，(台北市：國立歷史博物館，1995.6)，頁 61。

除了美術教育的功能，官辦展覽整體表現風格，仍脫離不了當時日本畫壇的模式，但不論東洋畫或西洋畫，均創作出極富地方特色與充滿個性的傑出作品，建立了台灣西洋畫的藝術氣候，使得台灣的美術往新方向發展，也由於多元樣式繪畫的融合，促使台灣畫壇多元化發展，因此就台灣的美術發展而言，是一項重要的里程碑，並影響戰後「台灣全省美術展覽」（以下簡稱「全省美展」）、「全國美術展覽」（以下簡稱「全國美展」），或一些民間所舉辦的畫會展覽制度、選取作品援用的模式。所以說美術教育與美術的發展，應是息息相關，相互影響。

（二）. 探討出顏水龍與劉啓祥「美育」理念在台灣美術發展史上之意義

藝術的本質其實是反映人類的生活史，是從生活中汲取繪畫元素的養分，所產生的一種藝術行爲，因此所謂生活史，同時可作為顏水龍、劉啓祥二人，一再強調並推廣的「藝術生活化」、「美化生活」，或「美學生活」等涵養介面，因此生活史所包括的意義和層面，是相當廣泛的。在本論文中所謂的「生活史」，除了二人的生平日誌外，還包括顏水龍、劉啓祥二人經歷的時代環境、教育背景、個人創作活動，乃至於二人在戰後，推展的各項美術教育、展覽等活動；而且關於生活史的使用，筆者乃源自於二人「生活美學」的信念，所得到的深刻想法，因為這些是從生活中所粹鍊出來的能量，它們不只記錄顏水龍、劉啓祥二人各自的生活點滴，也呈現了二人藝術創作活動。

總之藉由二人生活史的探查、訪問，不只可以記錄個人一生的點點滴滴以及酸甜苦辣，也同時可以描述台灣整體美術教育的環境和發展。而且顏水龍推廣“生活美學”，和劉啓祥“美育種子”向下紮根理念實踐，根據其二人的實踐方向、作法與推廣成就，都是植基於對台灣社會的關懷，和期望全民文化素養的提昇；並且是從全民「日常生活」中體驗開始的生活美學觀念。因此「美育」的重要性，在於體認生活美學、藝術生活化，以及對大眾文化、生活美學的提昇，是具有正面意義性的。

第二節 研究內容與範圍和限制

一 研究內容

本文論述的內容主要闡述顏水龍、劉啓祥二人「美育」理念的探討，並以「生活

史」作為研究介面，因此在內容的撰述分配上，首先將二人的美術教育淵源論述並釐清，其次歸納二人「美育」精神的萌芽和發展實踐途徑，最後再探究二人的「美育」精神，在台灣美術發展史上的意義。

顏水龍、劉啓祥二人早年的生活史，關涉了日治時期台灣的學校普及教育，因此本文第二章的內容，首先釐清台灣近代化教育的沿革和發展。明治三十一年(1898)，日本教育家·第一任學務部長伊澤修二(1850-1917)，在台灣推行近代化普及教育，讓知識的學習成為大眾化。而依附在教育體系的「圖畫」課程，成為台灣近代美術教育史上的一環，並成為台灣美術發展重要推手；由於初等教育實施「圖畫教育」所造成的效應，當時台灣學生受到鼓勵，逐對專業美術進一步研究，因而造就了多數台灣前輩西洋美術家。

第三章的內容，是論述顏水龍的生活史及其藝術理念之探索，主要研究方法是將所有田野調查的資料，交叉比對、分析整理後，再以直鋪陳述的方式描述。首先論述早年的生活史，其次，針對顏水龍個人的創作態度、美學思想，暨其作品風格逐一分析、說明。最後，顏水龍建議創辦一所工藝美術學校，因此他推廣「工藝美術」，推出三個企劃方案—運用台灣本地資材、改良產品設計、推廣宣傳，並極力培育工藝美術之人才，反映顏水龍「關懷社會」的心態。尤其當德國包浩斯 Bauhaus 的工藝美學、設計理念，與顏水龍實際經驗吻合時，他更期望建立一所如包浩斯般的工藝美術學校，而這同時也顯現出其為貫徹實踐「藝術生活化」，及提昇台灣人民文化素養的理念。

第四章的內容，論述劉啓祥的生活史及其藝術理念之探索，首先論述早年的生活史，其次，針對劉啓祥個人的創作態度、美學思想，暨其作品風格逐一分析、說明。最後，劉啓祥建議多設立美術館，以作為「美育」養成的殿堂。劉啓祥為了實踐設立美術館的願景，以及持續對美術教育的關懷，遂於一九五二年代之後，陸續成立「高雄、南部」等畫會，創辦「劉啓祥研究班」，成為他個人努力實踐的目標，以及美術成就，更讓戰後(1945~)初期素有文化沙漠的高雄地區，注入一股人文氣息。

第五章的內容，則闡述並探究顏水龍與劉啓祥二人「美育」理念，到底在台灣美術發展史上的意義如何？當我們從顏水龍所涉獵的廣泛藝術領域教學(包括工藝、建築設計、廣告、印刷、馬賽克壁畫製作等)，和劉啓祥所注重的素描、油畫等純藝術的繪畫教學，仍是現今台灣各大專院校視覺藝術科系，主要必修的課程來看，他們二人的美術傳承跡象，並沒有落後或過時的情形產生。顏水龍、劉啓祥二人與多數的前輩美術家們，所延續的「美育」精神，基本上仍秉持、延襲日治時期捨模仿、重寫生的新觀念。戰後台灣整體政治、社會、文化、藝術環境的變動，都明顯考驗、影響顏水龍

與劉啓祥二人在「美育」實踐的方向，雖然二人仍持續台灣傳統的美術觀念，但自一九八〇年末期後，更多不一樣且極具聳動、衝擊的繪畫觀念，充斥台灣的藝壇，與二人所具有和秉持推廣的美術教育，明顯形成相異其趣的表現。

第六章的內容，則再次全面檢討本篇論文各項議題的提出、探討、撰述，以及省思「美育」對今日台灣美術發展的影響，乃至於藉由本論文的研究發現，近年來學者對於台灣美術史的研究，已逐漸成爲一種趨勢，這是很值得欣喜的現象，也唯有透過對台灣過去的文化史、美術史深刻的了解和研究，才能意識到「台灣本土美術」的存在和價值。

二 研究範圍和限制

本論文係以顏水龍與劉啓祥二人美術教育淵源，與台灣美術教育的發展之間的關聯，爲主要探討課題，因此所包含的研究範疇有以下：

1. 針對顏水龍與劉啓祥二人的美術教育之時代背景作一全面性了解，亦即探討日治時期依附在教育體系的「圖畫」課程，如何發展成爲台灣近代美術教育重要的一環，乃至成爲台灣美術發展重要的推手。
2. 日治時期的「台展」與「府展」以及戰後的「省展」等大型官辦展覽之研究——「台展」、「府展」、「省展」的美術展覽是美術教育的延伸，兼具有美術教育功能，其帶動台灣美術的發展影響很大，因此成爲本論文的研究範疇。
3. 針對顏水龍、劉啓祥二人的作品風格及作品內涵、創作觀點和理念的形成立確立等，作一通盤的詮釋和分析，以及以「田野調查」，透過口述訪問的方式，重建顏水龍、劉啓祥二人的生活史、教育背景等範疇作研究。

然而由於顏水龍、劉啓祥二人的生活史牽涉廣泛，且於田野調查的實際訪談當中亦曾涉及正負面向的個人隱私，故基於學術研究需呈現正面性的引述與良性發表影響效果，除了相關二人「美育」生活範圍的探討，其它較私人生活日誌，則暫存而不予論述發表；況且本論文主要研究的意義，仍在於針對二人「美育」相關事項，與台灣美術發展現象做分析與釐清，因此本論文的研究也暫限制於「美育」範疇之內。

關於顏水龍、劉啓祥二人的生活史探討所要限制的範疇，暫列以下三項：

- 1). 非關「美育」相關生活史事項存而不予論述。
- 2). 所探訪的生活史不能證明史實不論述。
- 3). 涉及私人生活隱私且容易產生爭議性之事項不論述。

第三節 名詞釋義與文獻資料回顧

一 名詞釋義

1. 美術教育(Art Education)⁷

「美術教育」(Art Education)有美、德兩種方法。德國自十九世紀末起認為美術教育為文化哲學的應用部門。是崇尚個性之表現，陶冶美的感情，提高國民趣味之水準，以使民族的美術活動趨活潑。而美國則從實用的觀點出發，其目的為：(1). 對於各個人選擇日常生活之衣服裝飾品，下以美的判斷。(2). 知曉生活環境與社會機能的美化。(3). 評價議論歷史的與現代的諸作品，廣泛的在視覺藝術的領域裡，找出不斷的吸引力。(4). 涵養個個藝術家的想像力，使其走向新的創造。(5). 在視覺藝術的學習指導或教導裡給予動機。

2. 美育(Aesthetic Education)⁸

「美育」是「美感教育」(Aesthetic Education)的簡稱，亦可能是「美術教育」(Art Education)的簡稱。前者的範疇較廣，舉凡能引起美感的教育，如音樂、美術、戲劇、舞蹈等教育都包括在美感教育內，故「美感教育」又稱為「泛藝術的教育」(Arts Education)。至於「美術教育」的範圍比較狹窄，是指「造型藝術」(Plastic Art)或「視覺藝術」(Visual Art)的教育而言，僅占美感教育的一環而已。故本論文所探討的「美育」，乃是指範疇較廣的「美感教育」。亦即如民國初期的中國教育家蔡元培(1868~1940)所認為的美育範疇，除了音樂、美術、戲劇、舞蹈等教育之外，應還包括文學、詩歌、書法，甚至幾何中的線條、對於自然生態與景色的欣賞，都屬於美育範疇。因此他認為學校的課程中，很多科目都與美育有關，都可發揮美感教育的功能。⁹從蔡元培對美育的範疇來看，筆者認為這種觀念，即生活當中處處隱含了美感的教育。

3. 包浩斯(Bauhaus)¹⁰

⁷ 轉引自藝術家工具書編委會主編，《美術大辭典》，(台北市：藝術家出版社，1988.8，第二版發行)，頁9。

⁸ 轉引自王秀雄，《美術與教育》，(台北市：台北市立美術館，1990.5)，頁115。

⁹ 蔡元培對美育的看法，即德、智、體、群一致性的觀念的落實於全民之中。但顯然在中國的教育史上並未成功。參見王伯敏，《中國繪畫通史》，(台北市：東大圖書公司，1997.11)，頁1088-1090。

¹⁰ 參見藝術家工具書編委會主編，前引書，頁88。

(德 Bauhaus)一九一九年建築家古羅畢斯(Walter Gropius, 1883~1969)在德國威瑪創設的綜合造形學校兼研究所；一九二五年移往德薩，一九三二年德國納粹極權執政，對新興藝術採壓制手段，封閉包浩斯。包浩斯的教育方法著重藝術與工業技術的結合；一九三七年美國芝加哥創立新包浩斯(American School of Design)，後來改為芝加哥設計研究所(Chicago Institute of Design)。

4. 風格(style)¹¹

風格(style)一英法語的(style)，德語的 stil，都起源於拉丁文的 stilus。stilus 為古代人在蠟板上書寫文字時所使用之尖筆或鐵筆之意。由此轉為書體、文體之意，為今更轉而在風格的譯意之下，逐漸應用於各種藝術領域。風格意味著一種作品或作品群的特殊形式、內容或技法。特殊的作風形式技法乃指由作品全體在表現上所看到的特性。以哥特式建築為例，尖頭拱門、交叉穹窿、高聳的柱子，這樣的特殊性還不能說它個個單獨都形成了哥特風格。唯有從所有這些部分之組織關係，才形成了所謂哥特式統一的全體之表現形式，亦即形成了所謂風格。

5. 二科會(Nikakai)¹²

美術團體。文展第二部(洋畫部)的新潮畫家們提議將第二部再分為新舊二科展出，但不被文展當局接受。故而一九一四年，有島生馬(Arishima Ikuma, 1882~1974)、石井柏亭(Ishii Hakutei, 1882~1958)等創立在野團體二科會。同年十月在東京上野舉行第一回展。一九一九年增加雕塑部。大正、昭和初期成為最有影響力的西洋畫團體。一九四四年由於戰爭影響而解散，戰後再組成。期間會員異動頗大，戰前曾分裂出獨立美術協會、一水會，戰後則分出行動美術會、二紀會、一陽會。目前分設繪畫部、雕塑部、攝影部、商業美術部。

6. 地方色彩 (Local Color)

「地方色彩」一詞。依據立石鐵臣對「地方色彩」(ローカル・カラー)的解釋，所謂「地方色彩」，亦是畫家將自己生長土地的獨特色彩尋找並描繪出來。

この絵にはローカル・カラーがある、とか、台湾の畫家は台湾のローカル・カラーを出すべし、とか、そんなことを台湾に在った日よく耳にしたもんだが。

¹¹ 參見藝術家工具書編委會主編，前引書，頁 12。

¹² 顏娟英編譯・鶴田武良校正翻譯，《風景心境-台灣近代美術文獻導讀》，(台北市:雄獅圖書公司, 2001.3)，上冊，頁 664。

(中略)土地の^{ちがい}違^しひは、知らず知らずのうちに各自の^{かくじ}作風^{さくふう}を異ならせてあることだ。そのことをローカル・カラーとして^{こう}考^{おもしろ}へると面白^{くにてんしゅっぴん}い。今年の^{くにてんしゅっぴん}国展^{こくけん}出品^{しゅっぴん}者^{もの}には關西の^{こと}殊^{こと}に神戸^{うしゅう}附近^{うしゅう}からの優^{ゆう}秀^{しゅう}な出品^{しゅっぴん}者^{もの}が多^{おほ}かったが、それと關東とを比較しては^{めだ}っきり目立^{めだ}っ違^{せきにし}ひがある。同じ關西でも神戸と大阪でもすでに多^{おほ}少^{おほ}の違^{おほ}ひがあるが、兔^{うさぎ}もあれ、關西の^{えかぜ}畫風^{えかぜ}は派手^{じょうぜつ}で饒^{ぶこつ}舌^{やもめだま}、關東は無^ぶ骨^{こつ}で寡^{やもめだま}默^{だま}だ效果^{ばあい}のあがつた場合^{ばあい}、關東風は^{ちやうし}仕事^{ちやうし}が探^{たん}究^{じゆ}的^{てき}で調^{てう}子^し高^{こう}く含^{がん}蓄^{ちく}がある關西風は^{しんしゅう}效果^{くわう}がうまくゆかないと安^{やす}手^てで無^む内^{ない}容^{りゆう}になり^{やす}い。これが^{しんしゅう}信州^{しんしゅう}となると十^{かたいち}奥^ちと片^{かたいち}意^ち地^ちが目立^{めだ}っ。¹³

譯即：這個繪畫具有ローカル・カラー(local color 地方色彩)，或者台灣的畫家們應表現台灣的ローカル・カラー出來，那這個說法就常在台灣的地方被聽見。

(中略)由於所居住的地方不同，因此每個人也就在無形中展現出各自畫風的差異性，使得這個ローカル・カラー也因此表現出很有趣的樣子。今年國展方面的展出作品，在關西方面，特別是以神戸附近出現很多的優秀作品，這些的作品與關東地區相較之下，則顯出不同的樣貌，即使是同樣屬於關西地區的神戸和大阪，也會顯出不同的樣貌。基本上，關西地區的畫風，大致上顯得較為大方(派手)且饒舌，而關東地區的畫風表現，卻顯得無骨而寡默的效果。然而如果再將兩者的審美態度，從「地方色彩」的觀念來探究，顯然關東風是較具含蓄性且調子高，深具研究的價值。而關西風如去除「地方色彩」的特殊價值後，幾乎變成一種便宜又無內容的作品。至於這個信州的作品，看起來則顯得十奧和片意地的樣貌。

上述立石鐵臣對「地方色彩」(ローカル・カラー)的概念，認為每個地方都具有自己與別個地區不同的特色，因此畫家在創作、描寫時，要儘可能將自己生長土地的獨特色彩，尋找並描繪出來。另外日治時期「台展」、「府展」評審委員對「南國色彩」的提倡，以及當時美術界普遍流行台灣的風俗民情，因而很多畫家們都同時提出，有關台灣的風土民俗作品參展，並在當時的藝壇全面強調「地方色彩」畫風流行取向之下，也開始學會觀察、發現台灣特色之美。

二 文獻資料回顧

本文探討的重點，以及可能涉及的範疇包含美術史、教育史、台灣文化史等，

¹³ 立石鐵臣對「地方色彩」(ローカル・カラー)的解釋，轉引自顏娟英編譯・鶴田武良校正翻譯，《風景心境-台灣近代美術文獻導讀》，前引書，頁 222。

因此有關文獻資料的蒐集和探討區分為二大部分：(參考文獻如附錄)

(一). 顏水龍、劉啓祥二人的相關文獻資料探討。

(二). 台灣相關美術史、教育史、台灣文化史等文獻資料探討。

(一) 顏水龍、劉啓祥二人的文獻資料探討(按出版年代順序列推)

1 顏水龍相關文獻探討

顏水龍的論著是需要跨領域蒐尋的。如《台灣工藝》，(1952)，這本書籍在台南市立總圖書館的藏書，上架是在工業領域區；而《台灣第一廣告人》，(1997)，這本書籍台南成功大學圖書館，上架則是放在商業廣告之中。因此關於顏水龍的文獻資料到 2007 年 9 月為止，由電子網路的資料查詢所蒐集到的專書有 14 本，期刊、論文等計有 56 筆。這些專書、期刊、論文等，主要是研究顏水龍的繪畫創作、工藝美術的推廣、貢獻和成就。另外顏水龍的孫子們，為紀念他們的阿公特別架設了一個網站，供一些有心研究顏水龍的人相互討論。還有一位成大的博士生陳凱劭先生私人部落格網站內，也發表六十多篇有關顏水龍的短文，作為他個人研究發現的論述，並且台灣公視電視台於(2007.6.15)的晚間 22:00~22:30，也播出顏水龍個人紀錄片。此紀錄片是經多年的田野調查拍攝而成，劇中有原住民女性長者，以日文介紹、回顧其所曾認知的顏水龍之生活點滴，以及他對於原住民的接觸和交流，描繪寫生，其熱情關懷的友誼，博得台灣各族原住民的愛戴與尊崇；劇中也介紹顏水龍的美術創作，和工藝美術推展活動。

1) 顏水龍個人專著

a 書籍

《台灣工藝》是顏水龍個人第一本親自編寫、發表的理論專著，原文是以日文撰述，再由林世明翻譯完成出版；此本著作可成為顏水龍個人的代表專書，畫家後來陸續所發表的短篇文章，其理論思想大都源自於《台灣工藝》這本書籍。

《台灣工藝》，(1952)，這本書總結、記錄顏水龍 1936 年至 1952 年，從開始萌發、推廣工藝美術，以及提出計劃方案、建立產銷合作社經營、與工藝產業的振興等理念實踐。其中的內容有 75%，分成十多個章節，專門描述台灣工藝品的材料分布、使用機能、製作技術和產地介紹等，另外 25%則是記載顏水龍推展工藝美術的計劃方案。內容詳細、條理分明，尤其對於台灣農產品，產銷合作社的經營方針與推廣

方向，仍可作為當今台灣農產品外銷與推廣的準則。全書的美術插圖、紙張(台灣特產)均由顏水龍親自繪製和選擇，是一本研究早期台灣工藝美術極佳的文獻書籍。其中針對台灣各種工藝特產，生產製作，曾刊載發表於昭和十八年(1943)出版的《民俗台灣》(第三卷)，四、五、六、九月號等四期之中，以〈工房圖譜〉為標題，分別介紹台灣〈竹細工〉、〈角細工〉、〈染房〉、〈筆屋の工房〉等四大工藝製品。又一九七〇年代出版的《台灣省通志》，(卷六)，第五章〈工藝品篇〉，有關台灣各種工藝品的材料分布如：竹、木、藤材的種植產地，生產製作：竹製品的加工技術、天然染料的提煉、角細工藝品的製造等介紹，部份就曾以此文獻資料做參考。更重要的，此本書籍還一直是顏水龍關於「造形設計」繪畫思想應用的淵源，以及他或其他學者，在學校教授指導學生工藝美術課的基本參考文獻。

顏水龍，《顏水龍 1990~1994 油畫集》，(1995)、《顏水龍 1990~1994 素描集》，(1995)等，兩本畫集內頁全部介紹顏水龍的油畫、素描作品，封面是顏水龍本人設計，所有作品是畫家晚年的繪畫作品；《素描集》所描繪的風景畫，是畫家遊歷世界各國留下的記錄，是研究畫家晚年創作元素與繪畫風格的依據。這兩本畫集內頁都載有一篇顏水龍的序文〈日頭的恩賜〉，此序文一再重申台灣的日頭是他創作的的基本元素，以及他個人創作的態度是帶著感恩心情，來呈現自己對台灣大自然的關懷和愛護。

顏水龍，《台灣第一廣告人》，(1997)，本書封面有顏水龍的廣告設計圖案，內容則是刊載了顏水龍在日本スモカ公司，擔任廣告設計時的部分作品；這些設計作品，與現今各式各樣的商業廣告設計相比較，一點也不過時，其中運用留白的效果，更是一般廣告設計極少使用的方法。言簡意賅的留白效果，向來是水墨畫常使用的一種繪畫技巧，它不只讓畫面產生“空寧”的氛圍，更讓觀賞者有無限想像的空間，是極其高超的一種創作技巧。顏水龍在文獻的自述中，也說明他個人為何以一個純美術畫家，轉到スモカ公司作廣告設計的因素，一方面是為生活，一方面自己也認為，藝術基本上應是從生活面向做起，所以依顏水龍對「美術」的想法和詮釋，是不分「純美術」或「工藝美術」的。

b 期刊

顏水龍，〈我對促進台灣手工藝所做之努力〉，收入於《工業設計與包裝》，第 10 期，(1977)；顏水龍，〈我與台灣工藝—從事工藝四〇年的回顧與前瞻〉，收入於《藝術家雜誌》，(1978)；顏水龍，〈台灣區的造型文化〉，收入於《水龍頭美工季刊》，第 7 期，(1985)；顏水龍·陳奇錄，〈台灣民藝及台灣原始藝術〉，收入於《歷史文化與台灣》，(1986)。以上的文獻資料，原始理念是從《台灣工藝》這本書擇取而來，其

中內容仍以顏水龍的工藝美術設計創作與推廣為主，以及他對於原始雕刻藝術的推崇，乃是他創作原住民繪畫的元素。

2) 其他學者編輯之顏水龍作品畫集

a 書籍

莊素娥，《台灣美術全集-顏水龍》，(1992)，本文主要以顏水龍的養成教育、藝術成就，以及寫生手稿、作品創作等，做一系列性論述。這應是一本相當完整的文獻資料羅列介紹的個人專書，而且根據作者在書中所言，爲了還原顏水龍的美術學習路徑，作者本人還依照顏水龍當年曾經走過的路線，照樣走了一遍，花了很多時間和精力。文中更羅列一百多張圖片簡介，主要的意義在於讓作品本身自己說話，與作品圖片對話的研究方式，也是二十一世紀的研究者，最常使用的寫作模式。

涂瑛娥，《家庭美術館-蘭嶼·裝飾·顏水龍》，(1993)，本文論述的主題以被敘述者—顏水龍個人的立場和角度切入，從顏水龍小時侯的孤寂、貧困奮發開端，學校的基礎美術教育學習以及他的師承，尤其對於如何塑造一個客觀的美術環境，包括「日治時期」殖民教育養成、文化生態的影響，及留學過程的艱難，乃至致力於純粹繪畫藝術等，都有簡單清晰的描述。另外針對顏水龍的繪畫風格、內容、題材，以及對原住民藝術的關懷等，乃至將工藝美術融合在日常生活當中，並製作成各種精巧工藝美術品外銷國際，以及將其畢生所學貢獻於工藝美術，終生無怨無悔，文中皆有詳細的介紹。這本書內容的文詞敘述方式極美，容易讓讀者清楚、明白；並且其寫作方式讓讀者閱讀之後，感覺溫馨親切，而圖文並茂的寫作方式，是學生很好的示範本，當然這篇撰文對於顏水龍個人奮鬥努力的精神，更予以肯定。然而本書雖然有其敘述方面的優點，但如以論文寫作較傾向於學術研究的觀點來看，似乎稍嫌直鋪陳述，以學術嚴謹的態度而言，其在“文獻”考察的部份稍嫌不夠，然而本篇著作尚具客觀性。

國立歷史博物館編輯委員會編輯，《顏水龍畫集》，(1999)；薛燕玲、翁華美執行編輯，《顏水龍九五回顧展台灣鄉土情》，(2003)；翁徐得·鍾蔡瑛珠總編輯，《台灣工藝先趨：顏水龍先生百歲紀年工藝特展》，(2003)等。以上數本的畫集，其內容是集合國內多位學者共同編寫出版，主要針對顏水龍的工藝美術設計創作，與推廣的成就和貢獻作回顧與研究，上述專輯內容還概略介紹顏水龍的油畫作品、工藝作品以及素描作品等，然而內文所記載大致與上述學者們的描述大同小異，限於篇幅，故不再贅述。

b 期刊

劉文三，〈顏水龍的繪畫藝術〉，收入於國立歷史博物館編輯委員會編輯，《顏水龍畫集》，(1992)，頁 198~207。本篇文章重點是針對顏水龍繪畫創作的畫面結構作分割解析；認為在幾乎千篇一律平面性的塊狀鋪陳中，是一點透視的構圖法，也明顯的增強畫面的深度空間。同時又由於顏水龍的善用面塊大小與色彩的關係，因此有增加透明性的光影效果；然而他的一點透視法，卻不會讓人感覺到單純如出一轍的樣式化。劉文三，〈顏水龍為台灣畫像〉，收入於《山藝術雜誌》，第 89 期，(1997)，頁 55~57。本篇是作者劉文三回顧顏水龍 95 歲展覽的繪畫評論短文，文中簡短的分析畫家關於原住民題材之油畫作品，以及分析描繪台灣大自然風景畫作的創作技巧的方法與特徵。

王秀雄，〈台灣第一代西畫家的保守與權威主義暨其對戰後台灣西畫的影響〉，收入於《台灣美術發展史論》，(1995)，頁 131~195。內文列出七位台灣第一代前輩畫家，在台展、府展、省展等官辦展覽，長期擔任評審委員的權威主義之適當與否？提出強烈質疑；另外，本文也深入探析顏水龍的創作方向與風格，為經過外光派、後印象派、工藝品設計之洗禮，逐漸發展出甚富台灣鄉土，且造型性甚高的後印象派藝術。而劉啓祥的創作方向與風格，是把印象派、後印象派消化後，發展出自己獨特風格的後印象派藝術。

黃莉(王君)，《顏水龍原住民題材畫作研究》(碩士論文)，(2003)。本篇論文針對顏水龍(1935~1997)之間的原住民畫作，題材、內容、風格，以及殖民政策影響下的台灣美術發展，有很詳細的探討、分析，另有解釋畫作意涵轉變的因素，與原住民畫作保存的文化意義和價值。論文後並附錄有作者對顏水龍作品，各個時期相互交叉比對分析，所繪製的原住民圖檔。

黃世輝、李宜欣撰文，〈從莫理斯、柳宗悅到顏水龍〉，收入《台灣工藝(20)-竹工藝特輯》，(2005)，4~25 頁。評論分析從莫理斯、柳宗悅到顏水龍的工藝，如何將工藝品帶入常民生活中，是一種「生活美學」的態度，同樣都是這三個人共同的理念和精神，以及他們奮鬥實踐的方向。

2 劉啓祥的文獻探討

1) 劉啓祥個人專著

劉啓祥個人所作的理論專著很少，除了其長子劉耿一及媳婦曾雅雲，攥寫發表的數篇文章，其餘則為台灣學者如文莊、莊伯和、廖雪芳等人，在藝術家或雄獅美術、

南方藝術等出版社，發表的口述訪問文章，另外近年來有多位台灣學者的研究專著，作品畫集內容大多以劉啓祥的生平、藝術創作、畫會創辦展覽等方面成就著墨。至 2007 年 6 月為止所蒐集到的書籍、畫冊有 17 本，期刊等文獻資料計有 10 筆。如下：

a 書籍

劉啓祥等作，《劉家父子畫展專輯》，(1995)；劉家父子的油畫作品專輯，沒有多餘文字敘述，劉家父子用繪畫語彙，呈現他們一家人的生活點滴。畫中主題—記錄平時生活作息；創作思想—個人繪畫風格特色表現；溫馨親情—對家人畫像描繪；喜怒哀樂—由人物表情的豐富性，和線條筆觸運用，色彩明暗表現象徵等詮釋。「父子專輯」呈現的意義，反映出劉啓祥「美育」向下紮根的實踐理念，亦即從父子四人圖畫比較之後，內容的相似性與風格的差異性，可以約略看出其所傳承的自由創作繪畫思想，以及這本畫集所帶給觀賞者的意義，不在於精美圖案設計，而在於畫集內顏娟英所撰序文，〈生命的延續與文化的傳承〉之意涵。此畫集亦可以作為研究者從繪畫風格的比較、分析，探討劉啓祥在傳授學生創作的態度和特點。

2) 其他研究者編輯之劉啓祥作品畫集與期刊

a 書籍

曾雅雲，《劉啓祥畫集》，(1985)，這是一本劉啓祥的油畫作品專輯，書中沒有多餘文字敘述，劉啓祥用繪畫的語彙，呈現他的創作思想，個人的繪畫風格特色表現；以及喜怒哀樂的感情世界—由作品人物表情的豐富性和線條筆觸運用，色彩明暗表現象徵等。此本畫集可作為一般研究者，分析詮釋劉啓祥繪畫風格，和主題內容的參考文獻。

顏娟英，《台灣美術全集—劉啓祥》，(1993)，本書除了劉啓祥的生平、教育背景的描述之外，一百多張精美的圖錄文獻簡介，讓讀者從圖片作品找出自己想要解讀的訊息，而研究者則可利用作品進行比對，研究劉啓祥繪畫創作的思想，不同時期畫風的演變和了解各種技法、色彩的運用。與作品圖片對話的研究方式，可以使筆者理解作者的創作風格和作品內涵。

林育淳，《抒情·韻律·劉啓祥》，(1994)；這本參考文獻書籍對於研究者，了解劉啓祥生平、家庭環境、教育背景(留日、遊學法國)等，以及作品內容解析、創作風格，還有參展經歷，乃至創辦「啓祥研究班」、「南部展」的經過，有極大的助益。

曾媚珍，《劉啓祥的生命旅程與藝術》，(2005)；這本書對劉啓祥的生活史以及創作思想，和推廣美術教育的各項活動，有很詳細描述。本書是作者曾媚珍直接與劉

啓祥的家人接觸後，依據親人和劉啓祥一齊生活的點點滴滴，所作口述紀錄和整理出來的一本傳記。是作者在爲劉啓祥舉辦回顧展時，與高雄美術館的同事一齊親往劉啓祥小坪頂的家中，從一堆劉啓祥個人遺留下來的文件、書籍等，數大箱的珍貴遺物中，花了數天時間，逐步篩選、比對、分析、歸納、整理出來的一本傳記。其中除作者訪問之前，所準備需要參考的文獻資料之外，絕大多是劉啓祥個人的第一手文獻資料，彌足珍貴。因此本書可成爲劉啓祥最完整的一本「生活史」原始資料。而且本書也是在許多僅對劉啓祥個人生平記載的文獻書籍中，唯一對他推展美術教育，著墨較多的一本文獻書籍。

b 期刊

劉耿一·曾雅雲，〈劉啓祥七〇自述〉，收入《藝術家雜誌》，60期，(1980)，頁39~65。文中詳細轉述劉啓祥童年時期在公學校就讀時，即呈現出對繪畫的興趣，且受到陳庚金老師的啓蒙，以及後來爲了美術教育推展，呼籲成立美術館，提昇美術欣賞的人口。文中也自述自己個人對藝術的追求態度與理想，於巴黎臨摹西方大師技巧的經驗談；並說明從1950~60年代推展「高美會」與「南部展」的經過，以及對開拓南台灣整個藝術大環境願景的期許，是了解劉啓祥個人創作心路歷程，與推展美術展覽會甘苦談，極佳的一篇資料參考。

倪再沁，〈高雄現代美術人物史—劉啓祥〉，發表於《南方藝術》第9期，(1995.7)，頁102~115，與第11期，(1995.9)，88~99。(上文)部份，作者倪再沁，主要在於評析劉啓祥繪畫創作的精神，對美術學校教育學習的選擇，爲何不是當時一般台灣留學生常讀的東京美術學校，而是當時學風較爲自由先進的文化學院，其實源自於環境及個人性格的影響。並且(上文)區分爲四個階段，分析劉啓祥繪畫風格形成之後的藝術改變。在(下文)部份，則闡述劉啓祥組辦研究所、畫會、畫展的經過，對於「南部展」的參與、創辦以及盛衰、演變，都反映劉啓祥在這方面的努力與付出，尤其「啓祥畫廊」的成立，開啓了高雄畫廊的先聲；爾後“台灣新聞報社”等陸續成立展覽場所，使得高雄素來有“文化沙漠”之稱的地域性格，注入一股藝術人文的氣息。

顏娟英，〈南台灣油畫的啓蒙者—劉啓祥的繪畫語言〉，發表於《藝術家雜誌》，350期，(2004)，頁264~273。及顏娟英，〈南方的清音油畫家劉啓祥〉，發表於《藝術家雜誌》，216期，頁297~306。兩篇文章節錄自《台灣美術全集—劉啓祥》，(1993)，除了簡略劉啓祥個人生平之外，主要論述劉啓祥的創作方向，並分析其作品內容所蘊含的繪畫語彙，以及在他的油畫研究班創立當時，劉啓祥爲學生賦予自由創作思考的啓發性教育，同時也闡明劉啓祥美育精神的實踐歷程。

(二) 台灣相關美術史、教育文獻資料探討(按出版年代順序列推)

1 關於台灣教育史研究的文獻參考

1). 日文部分(按出版年代順序列推)

台灣總督府著作兼發行的「初等教育」課本，是專供給公學校的學生使用的教科書，以日語編輯，可以直接理解日治時期教育課程的內容，列舉以下數本。

台灣總督府，《台灣教科用書國民讀本》，(卷 1.3)，台灣總督府發行，明治 45 年 6 月。

台灣總督府，《公學校用國民讀本》，(卷 11)，台灣總督府發行，大正 3 年 2 月第一版印刷發行，大正 11 年 12 月第十版發行。

台灣總督府，《公學校用國語讀本第一種》，(卷 2)，台灣總督府發行，大正 12 年 4 月第一版印刷發行，昭和 9 年 8 月第十二版發行。

台灣總督府，《公學校用國語讀本第一種》，(卷 1)，台灣總督府發行，昭和 12 年 2 月第一版印刷發行。

台灣總督府，《コクゴ》，(卷 1.3)，台灣總督府發行，昭和 17 年 3 月第一版印刷發行，昭和 18 年 1 月第二版發行。

台灣總督府，《初等國語》，(卷 1)，台灣總督府發行，昭和 18 年 3 月第一版印刷發行，昭和 18 年 12 月第二版發行。

另外關於學校教師的參考書使用方面，由於台灣總督府所編輯的教科書不多，不敷使用，因此爲了配合供應當時小學校的課程進度，教師們自己也會選擇一些，在日本已經文教局審查過的教科書使用，列舉以下數本。南部美章，《圖形教材の取扱》，東京市:モナス發行，大正 15 年 5 月。橫井曹一，《圖畫學習指導の實際》，東京市:明治圖書株式會社，大正 15 年 6 月。初等教育研究會編輯，《日本の圖畫教育》，東京市:初等教育研究會發行，昭和 10 年 12 月。矢崎好幸，《最新圖案教程》，東京市:綜合美術研究所，昭和 11 年。上述總督府以及文教局審查過的教科書，基本上有些共同特色，內容皆是圖文並茂，而且以日文爲主要語言使用，但其編制層級皆以公學校的學生爲編制考量對象。

吉野秀公，《台灣教育史》(昭和二年)，內容除了描述有關台灣教育的發展，總督府學務部長·伊澤修二(1850~1917)對早期教育創始的整個歷程，作者吉野秀公以其日本人的觀點出發，客觀的分析日本在台灣殖民初期的政治、經濟等情形；這是一部釐解日治時期教育的創制，和當時整個社會大環境有關的參考文獻書籍。

台灣教育會編著，《台灣教育沿革誌》(昭和十四年)，由台灣教育會編著，關於台灣日治期間「台灣教育」的發展史，內容詳述當時總督府，公佈的台灣教育法令制定和實施，是一部關於日治時期教育制度、課程大著作。全書分爲八篇，總計約一千二百頁，其中內容除詳論總督府第一任學務部長·伊澤修二(1850~1917)提出的教育方針，與實踐方法之外，前面並附有總督府第一任學務部長·伊澤修二(1850~1917)的肖像，以及當時芝山巖、第二、三附屬學校等校址，和各式相關的多張照片。由於日治時期的圖畫教育，是台灣唯一接觸、學習美術的基礎教育，又當時總督府所有圖畫教育制度的沿革、演變，皆制訂於台灣教育法的規則中，而且不同時期的圖畫教育制度，也使得當時學生在學習的結果、出路，皆有極大差異性；因此由釐清台灣的教育史沿革，有助於了解台灣圖畫教育與早期美術教育的發展。

2). 中文部分(按出版年代順序列推)

李園會，《日據時期台灣師範教育制度》，(1994)、李園會，《日據時期台灣教育史》，(2005)等，是以台灣總督府的教育政策背景爲主的相關專書，其內容所詮釋的各項教育法規的模式方向，與後來出版的《日據時期台灣初等教育制度》內容大致一樣。李園會，《日據時期台灣初等教育制度》，(2005)，是一本對於日治時期台灣初等教育演進研究，相當詳細的文獻專書。全書劃分爲五個時期，從明治二十八年(1895)至昭和二十年(1945)，約五十年期間的台灣教育。本書內容所詮釋的各項教育法規，都是依據當時台灣總督府，發布的初等教育制度法案，以及參考吉野秀公，《台灣教育史》；台灣教育會編著，《台灣教育沿革誌》；等文獻，因此其中所有各項教育法條的運用，對於當時的教育政策分析，都是值得參考的文獻資料。

林茂生著，林詠梅譯，《日本統治下台灣的學校教育：其發展及有關文化之歷史分析與探討》，(2000)，本書作者林茂生是死於一九四七年二月二十八日的教育家，而本書出版是在其個人死後多年，由其妹妹親自整理翻譯，本書原文是以日文書寫的，主要在批判台灣的教育處於日本統治下，是一種差別待遇的教育形式，作者林茂生在這本書中，對於日本的教育方式，做了很深刻的剖析與探討，值得現代的台灣人重新思考，日治時期的教育制度對台灣人的功過以及影響。

2 關於台灣文化史研究的文獻書籍

1). 日文部分(按出版年代順序列推)

伊能嘉矩，《台灣文化誌》，(1928)東京初版，(1994)台北發行。這是一部集台灣

日治之前的文化、教育、社會等紀錄的文獻書籍，並於 1991 年 6 月由台灣省文獻委員會完成翻譯。由於伊能嘉矩(1867~1925)著述此書籍是於 1925 年之前，因此書中內容記載，以 1895 年以前台灣三百多年的文化為主軸，以及少部分日治初期的文化，其中內容包括了明朝時期、鄭氏王朝、以及清代的文化教育、社會經濟等情形，對台灣四百年來的文化發展演變有很精闢的分析。

矢內原忠雄，《帝國主義下の台灣》，(1934)東京二刷發行，(1997)台北三刷發行，作者以極客觀的態度，分析其日本帝國統治下的台灣史蹟，將日本在台灣統治五十年的經營方針，用歷史的觀點加以敘述，是研究台灣史很有幫助的參考文獻。

井出季和太，《台灣治績志》，(1937)東京初版，(1997)台北發行。作者井出季和太不只客觀而誠實的詮釋、剖析日本統治台灣五十年來的治理成績，並且在歷史空間上，也關涉到台灣的政治、經濟、社會以至文化、風俗等方面。還調查、蒐集不少相當珍貴的史料，提出頗多深刻的理論和見解，為研究台灣史的學者提供日本人在台灣統治的評判資料。

3 關於台灣美術史研究的文獻書籍

1). 中文部分(按出版年代順序列推)

謝里法，《日據時代-台灣美術運動史》，(1992)，這是第一本最先打破戒嚴時期有關日治時代，台灣美術運動發展的專書，緊接著以台灣美術或發展或批評的書籍則陸續出版。另外謝里法，《探索台灣美術的歷史視野》，(1997)，可以說是接續《日據時代-台灣美術運動史》，但更具體且更寬廣的角度，探索台灣的美術發展狀態。

李欽賢撰文，《斯土繪影(1895-1945)》=The drawings of that land:the interpretation of Taiwan(1895-1945)，(1996)，這是一本紀錄台灣過去四百多年來，風土民情的攝影書刊，全書是台灣風土民情的圖片介紹，而這樣的攝影圖集結成書籍，正可成為我們對台灣過去歷史的重新回憶和認識。李欽賢，《台灣美術閱覽》，(1996)，本書從台灣原住民的藝術開始，以及日本人類學家、文史工作者，如何發現台灣原住民藝術。到了清朝的閩習畫家，如何到台灣來，為台灣人注入習畫技術的師徒傳授精神。接著日治時期的美術狀況，乃至二次戰後(1945)出現的各種美術運動等，都有一系列的論述與探討。

陳淑華撰文，《台灣影像歷史系列-典藏手繪封》(Postcard drawings : the rare collection)，(1996)，手繪封即明信片之意，所以這是一本明信片畫冊，以繪畫方式記錄呈現台灣的風景影像。全書是日治時期旅台的日本畫家，所描繪紀錄留存下來

的台灣風光景緻。林惺嶽，《渡越驚濤駭浪的台灣美術》=To tide over a chopping environment of art in Taiwan，(1997)，重塑、分析台灣美術發展的困難，與如何突破半世紀以來對台灣沒有美術史的刻板印象之情形作一批評與論述。

顏娟英編譯，鶴田武良譯，《風景心境》，(2001)，這套工具書是研究日治時期，台灣美術發展隨時翻閱查詢的書籍。《風景心境》--敘述時間含括在 1907 年至 1943 年之間，內文刊載、發表一百多位作家的文章、作品，內容相當豐富。這本書有 2/3 之多的範圍，是根據各式文獻資料而重整、記載，打破以往編輯、翻譯書籍，只是單方面由編輯者、作者敘述的情形。是一本集結日治時期台、日籍美術家的作品、美術展覽等相關文獻，和報章雜誌登錄並翻譯的書籍，然後再經由作者顏娟英，以七篇文章作導讀，引導閱讀者如何掌握書中要義，作廣泛有效的閱讀。

蕭瓊瑞，《圖說台灣美術史-渡台讚歌(荷西·明清篇)》=An Illustrated History of Taiwan Art，(2005)，台灣原是一個移墾的社會，荷西、明清時代，漢民族渡過台灣海峽到台灣來，開墾大量土地，然後在此生根，成就了一部豐富的台灣歷史，本書內容豐富，並配以諸多的圖片介紹，是了解台灣早期荷西、明清時代，很好的參考文獻。

4 關於台灣美術教育文獻書籍

1).中文部分(按出版年代順序列推)

楊孟哲，《日治時代台灣美術教育(1895~1927)》，(1999)，本書內容針對日本殖民時期，公學校所設立的「圖畫教育」及「手工學科」(工藝)，在台灣的奠定與推動，對台灣的「美術教育」做了有系統的整理和呈現。其中第四章之第三節是根據山本鼎所推動的「工藝美術」，做詳細的介紹。書中楊孟哲對於台灣總督府學務部長·伊澤修二的教育理念，與推動二項教育事業(要急事業與永久事業)，給予相當的肯定。對於伊澤修二爲了實踐他的教育事業，並能配合當時台灣社會需要的作法，雖然是依情勢而制定二項教育事業，但如果沒有這兩項的教育推展，台灣制度化普及教育，是否會在台灣生根，暫且不去推測，其實也不容我們個人多做想法，因爲歷史已經清楚呈現了台灣近代化教育的趨勢。

林曼麗，〈台灣美術教育之起源及其近代化之過程(1895~1945)〉，收入氏著，《台灣視覺藝術教育研究》，(2000)，頁 119~144。本書內容針對日治時期，在台灣公學校推動設立的「圖畫教育」，做了有系統的整理和呈現。文後(附錄)所附圖畫教科書

用本，¹⁴其圖案教材出自文部省，《高等小學新定畫帖(第一學年教師用)》，東京市:文部省，大正 1 年 10 月。本文主要探討日治時期的「圖畫教育」制度及課程制定，對於日治時期的「圖畫教育」有極其精闢的分析和解釋。

第四節 研究方法與步驟

一 研究方法

本論文主要的研究方法，採質性研究的文獻探討法及作品風格分析、田野調查、口述歷史紀錄等四種方法。如下逐條說明：

一) 文獻探討法

顏水龍、劉啓祥二人的教育和成爲藝術家的途徑，台灣日治時期的社會、文化現象，戰後台灣整體環境的變動等，都是顏水龍、劉啓祥二人生活歷程的一部份。顏水龍、劉啓祥二人「美育傳承」的理念探討，主要研究議題，是屬於文化層面上的美術教育傳承；因此從二人在日治時期的美術教育學習，與戰後持續投入美術教育的實踐過程，及其所做的承先啓後貢獻，是本論文的研究重點。因此除了個人的專書、專論外，美術史、教育史、台灣文化史等的涉及研究，都應含括在這個相關文獻領域之內。(相關文獻資料回顧探討，如上述第三節)

二) 作品風格分析

風格(style)—藝術風格的形成有多方面的原因，但總離不開藝術家個人的主觀思想，與藝術作品的內容，和主題形式的各個層面。藝術家作品的風格形成，乃呈現其個人的思想觀念、個性、才能，以及生長環境、教育背景淵源等。

因此分析出形成顏水龍、劉啓祥二人作品的藝術風格，大致可從二人教育養成背景，及二人各自的生活環境，和所接觸到的藝術思想，但如果由其作品上的表現風格，可能要從色彩、材質、筆觸、線條結構等，基本要素去研究；也就是說，在作品風格的研究方法，可分爲主觀條件和客觀條件。

a 主觀條件

¹⁴ 目前所能找到日治時期遺留下來的圖畫帖或課本出版地全在東京，與林曼麗在論述，〈台灣美術教育之起源及其近代化之過程(1895~1945)〉，文後之(附錄)所附圖畫教科書用本，其圖案教材相比較之後的結果，顯示兩者並無差別。林曼麗，〈台灣美術教育之起源及其近代化之過程(1895~1945)〉，收入於氏著，《台灣視覺藝術教育研究》，(台北市：雄獅美術出版，2000.2)，頁 119~144。

即畫家的主觀繪畫精神，除了從畫面整體，所顯現的內涵和意境，以及畫家所定義的標題來大略了解，以及藝術家個人本身的各項條件之總和，所形塑出來的基本精神內涵的呈現，而這方面的解釋就稍為複雜，也就是本文所要論述。顏水龍、劉啓祥二人生活史，所顯現出來基本精神原貌的再現，進而反映在作品上的繪畫創作風格；所以這方面的主觀條件，涉及了本論文的全文架構，因此在緒論中，限於篇幅不予敘述，容待於正文的內容再予詳細論述。

b 客觀條件

即屬於作品技巧方面的辨別，如使用材質的選擇、色彩的運用、線條筆觸的熟練度、整體畫面的結構經營等辨別。

色彩—由色彩的彩度強弱、深淺、單純或複雜可辨別。

線條、筆觸—由筆觸揮灑的輕重、快慢、緩急，以及線條的長短和粗細等可辨別。

結構—整體的畫面經營、佈局安排、內容的整合情形等可辨識。

三) 田野調查

本篇論文針對顏水龍、劉啓祥二人的生平，以“田野調查”的方式進行蒐集，將“田野調查”所蒐集來的各種相關生活資料集結、整理，再補充第二手文獻資料，製成附錄一「顏水龍年表(1903~1997)」、附錄三「劉啓祥年表(1910~1998)」，儘量還原二人「生活史」的原貌。

有關第一手文獻、圖片資料，皆以「田野調查」的方式取得。如拍攝劉啓祥柳營故居、高雄小坪頂住宅的圖片，以及蒐集劉啓祥柳營公學校在學、畢業等文件資料。拍攝顏水龍紀念館(故居)、在各地所著作的馬賽克壁畫的攝影圖片，以及蒐集顏水龍日治時期在麻豆公學校就學、下營公學校教書等文件資料。

四) 口述歷史紀錄

口述訪問紀錄的對象，為顏水龍與劉啓祥二人的家屬、相關親朋、畫友、學生等，作為第一手資料直接來源。

- a. 家屬—劉太太·陳金蓮，顏水龍、劉啓祥二人的子女。由親人之處的直接訪談口述，可得到顏水龍、劉啓祥二人的生平資料。
- b. 親朋—顏水龍宗親：顏虎豹、顏清瑞。顏水龍過世後，目前顏水龍紀念館是由其宗親顏虎豹、顏清瑞等人管理，因此如筆者需要任何有關文件或訊息等，都可藉由顏虎豹、顏清瑞等人傳達。

- c. 畫友—顏水龍、劉啓祥二人的畫友：詹浮雲、呂浮生。詹浮雲是台陽美展、南部展、高美會的資深畫友。而呂浮生也是後來加入南部展、高美會的資深畫友。因此可成爲筆者訪問，有關劉啓祥創辦畫會和展覽的各種資訊來源。
- d. 學生—劉啓祥學生：吳靜琴(台南家專時期的學生)，顏水龍學生：簡玲亮、歐麗湘(南投縣台灣工藝研究所的學生)。希望透過對二人的學生們的訪談過程，了解二人在美術教育的理念與成就。

如上述所列，藉由蒐集到的各方學者之文獻資料，以及筆者對二人所蒐集的第一手資料，兩者相互比對分析研究。因此本論文除了研究早期日治時代圖畫教育，以及目前台灣中、小學的基礎美術教育學習，並比較兩者之間的差異性。另外美術館、畫會及展覽會具有的美術教育功能—從各相關公私立美術展覽會，以及民間畫會組織所提供會員展覽的作品，讓畫家之間有相互觀摩、學習研究的機會，以及美術館收藏、提供民眾欣賞美術作品，藉以發揮「美育」的功能。因此對於探討的方向，除了學校基本教育及圖畫教育發展，以及顏水龍、劉啓祥二人美術專業求學教育，乃至整體台灣人民日常生活方面的美術欣賞狀況，還有以下二項研究面向。

a 理念的萌芽期：

顏水龍、劉啓祥二人美術教育學習歷練過程，即日治時期的「圖畫教育」之形成、發展影響的時代背景。亦即從顏水龍、劉啓祥二人的相關文獻資料中，分析出二人萌發推廣「美育」的背後動機，以了解顏水龍、劉啓祥二人推廣「美育」理念的心路歷程。

b 理念的實踐期：

即針對戰後二人「美育」理念的實踐作深入探究。以顏水龍在“生活美學”、“工藝設計推廣”等，實際傳承「美育」理念的幾個成功案例，透過田野調查、訪談的方式，作爲本文探討分析的方法。如(1942年11月)在台南關廟設立的「竹細工產銷合作社」的推廣活動，或(1954年)於南投縣草屯創立「南投縣手工藝研習班」等，都是極其成功的案例。以及劉啓祥(1952年)創組「高雄美術研究會」、(1953年)創辦「台灣南部美術協會」，以及(1956年)成立「啓祥美術研究所」、(1961年)開辦「啓祥畫廊」等，推展美術教育的工作，極力將“美育種子”向下播種的實際案例，也同樣透過田野調查、進行訪談的方式研究探討。

二 研究步驟

(一). 第一階段

關於(1).文獻分析與第二手資料蒐集(2).田野調查的第一手資料蒐集。蒐集的期間，為 2005 年 10 月至 2006 年 11 月。至 2006 年 11 月已收集到的文獻資料(如參考附錄文獻)。

(1). 文獻分析與資料蒐集

經由國家圖書館、成功大學圖書館、南華大學圖書館、高雄市、台南縣、市圖書館、柳營國校、麻豆國校、下營國校、台南師範學校、顏水龍紀念館、劉啓祥的柳營故居、和高雄小坪頂住宅，及網路系統等進行蒐集、分析顏水龍、劉啓祥二人的創作意涵、教育背景等相關文獻資料。

(2). 田野調查

訪問顏水龍與劉啓祥二人的家屬、相關親朋、畫友、同鄉晚輩、學生等，作為第一手資料來源(詳細訪問對象，如上列)。到 2006 年 11 月為止，已訪問過劉太太：陳金蓮，劉啓祥學生：吳靜琴。顏水龍宗親：顏虎豹、顏清瑞；顏水龍學生：簡玲亮、歐麗湘(南投縣台灣工藝研究所的學生)的電話聯繫。顏水龍、劉啓祥二人畫會的畫友：詹浮雲、呂浮生的訪問。並完成拍攝劉啓祥柳營故居、高雄小坪頂住宅的圖片，以及蒐集劉啓祥柳營公學校在學、畢業等文件資料。拍攝顏水龍紀念館(故居)、部份馬賽克壁畫的攝影圖片，以及取得「顏氏族譜」之文件資料。

(二). 第二階段

資料分析和正式論文寫作，時間約在 2006 年 11 月至 2007 年 8 月止。將所有蒐集來的資料加以分類，台灣文化史、教育、美術史、顏水龍個人資料、劉啓祥個人資料等，然後再依所需要及運用得到的資料，配合研究的內容撰寫。在此階段中將計劃陸續完成第一章的緒論與文獻探討，撰寫第二章、第三章、第四章、第五章、第六章，釐清出台灣近代化美術教育與台灣美術發展的關係，並比較出二人「美育」理念與其他同期畫家之異同。

(三). 第三階段

總結研究與論文統合撰寫，大致規劃時間為 2007 年 8 月至 2008 年 1 月止。統合歸納各式相關文獻，建構出顏水龍、劉啓祥二人的藝術成就與「美育」理念。

第二章 日治時期美術教育與近代化教育的關連

第一節 台灣日治時期的近代化教育－伊澤修二教育近代化理念的實踐

荷蘭人殖民台灣時(1624.8~1662.2)，教育的對象僅受惠於原住民，並非廣及於全台灣人；而鄭氏治台時期(1662.2~1683.8)，學校系統教育雖很完備，是“漢學”教育首次在台灣生根，可惜後來在長達二一二年的滿清時期(1683~1895)，清廷並未致力於「台灣教育」的建設與推展，使得台灣的文化、教育產生斷層，直至日治時期(1895.5~1945.8)，台灣總督府民政局第一任學務部長「伊澤修二(Izawa Shuji, 1851-1917)」(以下簡稱伊澤部長)的教育方案，才再次揭開台灣的教育史。¹⁵伊澤修二部長普及教育理念的推動，也是台灣教育近代化轉變，相當重要的時期；明治二十八年(1895)伊澤修二推動「要急事業」，隨著日本對台統治也展開，而「永久事業」於明治三十一年(1898)公學校創設之後，也逐步的實踐。影響所及，依照學者吳文星的研究，「直到一九一〇年代前後，英、美列強紛紛肯定，日本在台灣建立一個有效率的殖民政府，並指出在教育方面，新式的公學校設施，遠較傳統的書房優越」。¹⁶



圖 2-1 《伊澤修二暨其碑》1927

明治二十八年(1895)伊澤修二(圖 2-1)隨同第一任台灣總督樺山資紀一起來台，伊澤部長到了台灣之後，隨即採取兩個教育方案同時進行，即「要急事業」和「永久事業」。¹⁷伊澤部長提出的學制案，由於適合殖民地的教育政策，為樺山總督所採納，成為推展台灣教育的基本方針，同時在明治三十年(1897)六月，伊澤部長又針對台灣的各種情況，

做了一番詳細的考察，並制定一套有效的教育方案，進行建設和推動，希望使台灣初等教育「公學校」順利實施，可惜伊澤部長所提出「公學校令實施に關する意見書」¹⁸的

¹⁵ 林曼麗引述汪知亭在《台灣教育史新編》中將教育發展歸納為三個階段:a.荷西時期，b.鄭成功時期 c.日治時期。這三個教育發展的階段簡略為三項重點敘述，參閱自林曼麗撰文，〈日治時期的社會文化機制與台灣美術教育近代化過程之研究〉，發表於《台灣美術研討會=何謂台灣?近代台灣美術與文化認同論文集》，(台北市：行政院文化建設委員會出版，1997.2)，頁 163~164。並收入於氏著，《台灣藝術教育研究》，(台北市：雄獅美術出版，2000.2)，頁 57~59。

¹⁶ 吳文星，《台灣開發史(講義教材本)》，(高雄市：市立空中大學，1999.3)，頁 120。

¹⁷ 吉野秀公，《台灣教育史》，(台北市：南天書局覆刻出版，1927.10 台北初版發行，1997.12 台北二刷發行)，頁 10。

¹⁸ 伊澤部長所提出「公學校令實施に關する意見書」的教育方案全文，參閱自台灣教育會，《台灣教育沿革誌》，(台北市：南天書局出版，1995.10 二刷發行)，頁 45~47。

教育方案，並不被乃木希典總督採納，以致未能完成，而於明治三十年(1897.7.29)辭職。直到兒玉源太郎繼任後，於明治三十一年(1898.7.28)，總督府才正式以敕令第一七八號頒布制定「台灣公學校令」，¹⁹讓台灣的普及教育正式施行。

伊澤部長早期採取「混合主義」，將漢文(台灣語)與日語混合，在當時的台灣教育可稱為一項新式教育。運用的方法很簡單，第一：爲了兩方的人民，台灣人及日本人在意見上能夠溝通，而台灣語能在初期正規教育上使用，化解了一些“民族意識”的問題，其二：同時也順利的推行日文教育。當時伊澤部長對總督樺山資紀所提的「學制意見書」。如下：

學制意見書²⁰

當時伊澤修二の有して居た學制意見は、即ち之を分つて二となし一を急要事業とし一を永久事業とした、一は直ちに之が施設をなさんとするもので二徐、に之が施設を計畫せんとするものである、一は更に分つて二となし其の一を講習員の養成とし其の二を國語傳習となした、講習員は更に分つて教員養成と殖民地官吏養成とした、而して國語傳習は島人に急速に國語理解者を養成し以て統治の理解者、傳達者たらしめんとしたのである、以上の急要施設に次で永久事業として國語學校、師範學校を設け國語學校は内地人の教員及殖民地に活動する者を養成し師範學校は島人教師養成の機關たらしめんとしたのである。

譯即：當時伊澤部長的學制意見，即「要急事業」和「永久事業」。第一「要急事業」是立刻必須施行的教育措施。第二「永久事業」是逐步計畫完成之教育事業。至於其一之「要急事業」，又區分為國語(日語)傳習與講習員之養成。講習員即是自日本招募學生，施以適當之訓練，使之能升任台灣的日語教師，與擔當各地的官吏。國語傳習即是快速的訓練台灣人，使能理解日文，以便溝通與傳達。其二之「永久事業」是設置國語學校和師範學校。國語學校是針對日本人，施以師資之訓練，以培養教師之人才。師範學校則是針對台灣人，培養台灣人師資為目的的機構。

要之，第一「要急事業」--國語(日語)傳習與講習員之養成。國語傳習即是快速的訓練台灣人，使能理解日文，以便溝通與傳達。講習員即是自日本招募學生，施以適當之訓練，使之能升任台灣的日語教師，與擔當各地方的官吏和行政人員。根據有關芝山巖學務的事業記載(圖 2-2)，伊澤部長爲了「要急事業」的達成，不只親自選擇上課地

¹⁹ 李園會，《日據時期台灣初等教育制度》，(台北市：國立編譯館，2005.6)，頁 62。

²⁰ 伊澤部長對總督樺山資紀所提的學制意見書全文，以及要急事業與永久事業的實施辦法，參閱自吉野秀公，《台灣教育史》，(台北市：南天書局出版，1927.10 台北初版發行，1997.12 台北二刷發行)，頁 11~14。

點、教授指導學生，並親自規劃學生的教科書，以及配合學生的學習情形，隨時加以改變教學進度。在招募講習員學生方面，親自回東京聘選，並加以陪訓後再帶回台灣。²¹第二「永久事業」--設置國語學校和師範學校。國語學校是針對日本人，施以師資之訓練，以培養教師之人才。師範學校則是針對台灣人，培養台灣人師資為目的之機構，因此伊澤部長的「學制意見書」，有關台灣的兩項教育措施，「要急事業」和「永久事業」，亦成為台灣教育開始時最主要的措施，和須要逐漸實行的要事。



圖 2-2 《芝山巖神社》1937

明治三十一年(1898)七月總督府以敕令第一百七十八號發佈「台灣公學校令」，將各地區的國語傳習所改為「公學校」，做為台灣人之初等教育學校。經費由地方負擔，並分別放寬就學年齡(1904)，由原來的八歲以上十四歲以下，²²放寬為七歲以上滿十六歲以下。²³調整修業年限(1907)；以下(表 2-1)，²⁴是明治三十七年(1904.3.1)，台灣總督府府令第二十四號發布的「公學校規則」課程表。

表 2-1 台灣公學校的教學程度及每週時數表(1904/3/11)修訂

學年	每週教學時數	第一學年	每週教學時數	第二學年	每週教學時數	第三學年	每週教學時數	第四學年	每週教學時數	第五學年	每週教學時數	第六學年
修身	2	道德的要旨	2	道德的要旨	2	道德的要旨	2	道德的要旨	2	道德的要旨	2	道德的要旨
國語(日語)	10	簡易事項的假名、片假名、漢字、讀法、講法、章法、演說、簡易的讀法、講法、章法、演說	13	同左	14	同左 加入漢文的說話	14	同左 加入漢文的說話	14	同左 加入漢文的說話	14	同左 加入漢文的說話
算數	4	在 20 以下範圍內之計算方法、寫法、加減乘除	4	在百以下範圍內之計算方法、寫法、加減乘除	4	在千以下範圍內之計算方法、寫法、加減乘除	5	在萬以下範圍內之計算方法、寫法、加減乘除	5	小數複名數及珠算之加減	5	小數複名數及珠算之乘除

²¹ 有關芝山巖學務的事業記載，參見台灣教育會，前引書，頁 11~18。

²² 台灣公學校規則 (31.8 府令第七十八號)，第二章 編制，第三條 公學校ノ生徒ノ年齡八歲以上十四歲以下トス。參閱自吉野秀公，《台灣教育史》，(台北市：南天書局出版，1927.10 台北初版發行，1997.12 台北二刷發行)，頁 193。

²³ 台灣公學校規則 (明治三十七年三月府令第二十四號)，第一章 總則，第二條 公學校生徒ノ年齡八滿七歲以上滿十六歲以下トス。參閱自吉野秀公，《台灣教育史》，(台北市：南天書局出版，1927.10 台北初版發行，1997.12 台北二刷發行)，頁 194。

²⁴ 李園會編著，《日據時期台灣初等教育制度》，(台北市：國立編譯館，2005.6)，頁 73。

漢文	5	單字及短句、簡易的短文之讀法及作文	5	簡易的短文之讀法及作文	5(女2)	簡易的文章之讀法及作文	5(女2)	簡易的文章之讀法及作文	5(女2)	簡易的文章之讀法及作文	5(女2)	簡易的文章之讀法及作文
體操	2	普通遊戲及體操	2	普通遊戲及體操	2	普通體操	2	普通體操	2	普通體操	2	普通體操
裁縫					女3	運針法	女3	運針法 一般衣物的縫製法	女3	一般衣物的縫製法、修補法	女3	一般衣物的縫製法、修補法
唱歌		單音唱歌		單音唱歌		單音唱歌		單音唱歌		單音唱歌		單音唱歌
手工								簡易的手工藝				
農業								農事之要點		農事之要點		農事之要點
商業								商業的要點				
計	23		26		27		28		28		28	

資料參考來源：李園會，《日據時期台灣初等教育制度》

從上表的課程內容來看，如果拿來比較台灣目前的小學教學課程，應是屬於相當簡單的。但值得注意的，修身科目之「道德的要旨」，是六個學年中必修的科目，也是將近五十年的公學校教育，都有設置的共同科目，而這也是日本內地的學童，同樣必修的科目。修身科目的內涵精神與重視淵源，日本從明治十四年(1881)的「小學校教則綱領」中則明列條文，將其列為主要教學課程，顯見當時日本之重視學童的身、心發展。因此當日本殖民台灣時，由於總督府在制定有關台灣的基本教育政策，皆援用日本明治時期的教育制度，故很自然的這個修身科目，也列為教育的首要教學科目，期望台灣人也能因為有良好的道德教育，進而成為良好的公民。這個條文清楚的記載，如下：²⁵

修身については第十条でつぎのように定められた。

初等科ニ於テハ主トシテ簡易ノ格言、事實等ニ就キ中等科及高等科ニ於テハ主トシテ稍高尚ノ格言、事實等ニ就テ兒童ノ德行ヲ涵養スヘシ又兼テ作法ヲ授ケンコトヲ要ス。

譯即：第十條 修身—教科目的設立，主要是為了學童在初、中、高等教育中，能習得知識、涵養高尚的人格，以及鍛鍊健全的體魄。²⁶

另外在上表中，除了第一、二學年沒有「漢文的說話」之外，其餘四個學年都加

²⁵ 針對第十條文的要義，如右：明治十四年(1881)五月四日の「小學校教則綱領」は、この点をさらに具体化している。(中略) 修身の時間数は初等科・中等科においては毎週六時、高等科においては三時とされている。(中略) 道德教育の時数はいちじるしく増加し、德育重視の政策がうかがわれる。修身については第十條でつぎのように定められた。「初等科ニ於テハ主トシテ簡易ノ格言、事實等ニ就キ中等科及高等科ニ於テハ主トシテ稍高尚ノ格言、事實等ニ就テ兒童ノ德行ヲ涵養スヘシ又兼テ作法ヲ授ケンコトヲ要ス。」參閱自尾形利雄《日本近世の教育史諸問題》(東京都:校倉書房,1988.12),頁198。

²⁶ 針對第十條文的要義，如右：明治十四年(1881)五月四日の「小學校教則綱領」は、この点をさらに具体化している。(中略) 修身の時間数は初等科・中等科においては毎週六時、高等科においては三時とされている。(中略) 道德教育の時数はいちじるしく増加し、德育重視の政策がうかがわれる。修身については第十條でつぎのように定められた。「初等科ニ於テハ主トシテ簡易ノ格言、事實等ニ就キ中等科及高等科ニ於テハ主トシテ稍高尚ノ格言、事實等ニ就テ兒童ノ德行ヲ涵養スヘシ又兼テ作法ヲ授ケンコトヲ要ス。」參閱自尾形利雄《日本近世の教育史諸問題》(東京都:校倉書房,1988.12),頁198。

入了「漢文的說話」，這仍是延續早期伊澤部長所採取的「混合主義」，將漢文(台灣語)與日語混合的教學方式，這種採取「混合主義」的方式，筆者比對當時的課程表，大約一直維持至大正四年(1915)左右，才從教學科目中消失。完全以日語授課，推測去除政治的目的而言，經過二十年的教育，可能此時社會對初等學校的教育已能接受，而且一般會說日語的人數已顯著增加，因此直接以日語教學，也反映當時台灣社會對殖民教育已逐漸的認同。

後又於大正元年(1912)設置二年制實業科，於六年制的公學校之上。自一八九八年至一九一九年的「台灣教育令」頒布之前，「公學校」的成立，成為台灣初等教育的濫觴。一九二二年為配合「日台共學」的政策，重修頒布新「台灣教育令」，公佈「台灣公立學校規則」，給予公學校畢業生，得以和日本小學校畢業同等資格，使公學校畢業的學童，能和日本內地銜接，而得以進入台灣或日本的中學就讀。²⁷直到二次大戰結束前，日治時期台灣初等教育的演進，兩位學者李園會、徐南號將其歸納如下表(表 2-2)所示：²⁸

表 2-2

	1897 (明治 30.8)	1902(明治 35.4)	1941~45(昭和 16.4-20.4)	交年義務教育實施國民四學三
日本人	日本國語學校第四附屬學校	小學校		
台灣人	1895 (明治 28.7) 芝山巖學堂	1898 (明治 31.10) 日本國語學校第一附屬學校	1922(大正 11.4) 公學校	
原住民	1896(明治 29.3) 國語傳習所	1905(明治 38.3) 蕃人公學校	公學校	

資料參考來源：李園會，《日據時期台灣教育史》，徐南號主編，《台灣教育史》

日治時期初等教育的修學期限，國民學校分初級為四年，高級為二年，以六年為最高年限，戰後(1945)初期，也大致延續之前的教育制度。回顧台灣一百多年(1895~2007)來的近代制式化教育的演進過程，其實走得相當不穩定；然而從伊澤部長芝山巖學堂開始創辦教育，到全面普及教育，如前所述，並非在他就任總督府民政局學務部長時，即完全徹底依其理念實現，但台灣的近代化普及教育，亦因他而啓其開端，就整個台灣近代教育史的觀點而言，仍有其貢獻與影響。

²⁷ 田 健治郎總督在大正十一年於新「台灣教育令」頒布時，所發表〈台灣教育令施行ニ關スル件〉的全文內容，參閱吉野秀公，《台灣教育史》，(台北市：南天書局出版，1927.10 台北初版發行，1997.12 台北二刷發行)，頁 465。

²⁸ 日治時期台灣初等教育的演進圖表，參閱李園會，《日據時期台灣教育史》，(台北市：國立編譯館，2005.5)，頁 661。及徐南號·林玫伶，〈台灣推行義務教育之經驗演進〉，收入徐南號主編，《台灣教育史》，(臺北市：師大書苑，1993.1 初版，1996.2 再版)，頁 286。

第二節 台灣日治時期(1895~1945)圖畫教育沿革

由台灣教育近代化之進程來看，台灣早期的美術教育是在日治時期的初等教育，或師範教育中的「圖畫」課程發展開來的。最早出現在學校的「圖畫」教學課程，是明治三十年(1897.6.25)以府令第二十七號，設置台灣總督府國語學校第四附屬學校，這是專為日本小孩提供的小學校，所有教學課程均依照當時日本內地的小學模式編制。到了明治三十七年(1904)台灣總督府以府令第二十四號，發佈「公學校規則」，其每週教學時數課程中只出現手工課程，並且此時台灣的學制教育還是草創時期，圖畫課程並沒有確實被推動，直至大正元年(1912)的「手工圖畫」合併學科成立，才稍微完備，²⁹而且在當時公學校「圖畫手工」也是一個全新的學科，其本質是「重手工」，「輕圖畫」，具有實用價值。至於師範教育「圖畫手工」也是至一九一二年才完全被確定，並且其基本精神，所制定的教學科目，完全是站在「實用性」和「商業」的立場出發。大正八年(1919)台灣教育令頒布之後，公學校的圖畫教育才明顯的有所改進，如下筆者大致依總督府的教育令，將台灣圖畫教育的沿革，歸納區分為二個階段介紹。

- 一 早期初等教育「圖畫教育」課程之沿革
- 二 「台灣教育令」頒布後「圖畫教育」學科之發展

一 早期初等教育「圖畫教育」課程之沿革

1). 小學校「手工圖畫」教學科目

圖畫課程在學校體系的教育中受重視的淵源，日本自明治初期以來，即以西方的圖畫教育為準則，而奮起直追，明治三十年(1897.5.22)，伊澤部長曾在東京帝國教育會中發表演說，提出對於「台灣公學校設置之具體方案」的教育方案，其中關於台灣人的教育：

在科學方面，「保存舊有的教育型態，並注入新的精神，廢除無用的文字，加入有用的學術」。其所謂有用的學術，是指漢學堂教學課程中，一向不被重視的體操、音樂、算數、圖畫等現代化教育課程。³⁰

伊澤部長並提出如下說明：

談到圖畫，在今日擁有鉛筆者並不多，但無論是從毛筆畫開始學習，到最後練

²⁹ 參見台灣教育會編，前引書，頁 315~318。

³⁰ 轉引自楊孟哲，《日治時代台灣美術教育(1895~1927)》，(台北市：前衛出版社，1999.10)，頁 43。

習鉛筆的畫法，首先應從用器畫開始學習等。³¹

從此發表會中，伊澤部長對於將來台灣人師範學校和公學校，加入圖畫課程的事情非常明確，但這項教育方針的提議並未即時實施。然而由於日本於一八八六年首創「手工教育」，並普及於日本全國的學校教育體系之中，因此台灣明治三十年(1897)「小學校」一開始教學，即延續自日本國內的手工圖畫課，且已具美術教育之雛型。明治三十年(1897.6.25)，台灣總督府以府令第二十八號制定「第四附屬學校規程」，專為日本小孩提供這項課程，台灣人並沒有機會接受這項教育。以下(表 2-3)³²是附屬學校規程的小學校教科課程表，在這個課程表中，可以看到其所謂「圖畫」科，從第一學年的每週二小時的「直線、曲線單一圖形」，到第二學年的「直線、曲線的圖形」，以迄第三至第六學年的「簡易的形體」之描繪。

表 2-3 小學校學科課程表

學年 教科目	第一學年		第二學年		第三學年		第四學年		第五學年		第六學年	
	時數	時數	時數	時數	時數	時數	時數	時數	時數	時數	時數	
圖畫	直線、曲線及其單形	2	直線、曲線の單形	2	簡易なる形體	2	簡易なる形體	2	簡易なる形體	2	簡易なる形體	2

資料參考來源，台灣教育會，《台灣教育沿革》

並且在明治三十年(1897)「台灣小學校規程」中的第十五條明列條文，制定圖畫課程，以下是本條文的全文。

圖畫は眼及手を練習して通常の形體を看取し正く之を畫くの能を養ひ兼て意匠を練り形體の美を辨知セシムルを以て要旨。

初年に於ては直線曲線及其單形より始り時々直線曲線に基きたる諸形を工夫して之を畫カシメ漸く進みては簡單なる形體より諸般の形體に移り實物若くは手本に就きて畫カシム。

圖畫を授くるには他の教科目に於て授けくる物體及兒童の日常目撃せる物體中に就きて之を畫カシメ兼て清潔を好み綿密を尚ふの習慣を養ハントを要す。³³
譯即：小學校圖畫教育的目的：通常最主要在於訓練眼和手對於形體的觀察和描繪，並訓練能兼顧對形體之美的欣賞和辨識。最初的學習方式，是從直線、曲線以及基本單形物體的訓練，然後再逐漸進入各種實際物體的簡單形體寫生。圖畫教育的傳授要以生活週遭實際的物體為指導對象，其取材也要從生活環境中擷取，並要訓練兒童綿密創造的思考能力，以及要兼顧工具保養方法和清潔習慣的養成。

³¹ 轉引自楊孟哲，前引書，頁 44。

³² 轉引自台灣教育會編，前引書，頁 46。

³³ 中京大學社會科學研究所・台灣總督府文書目錄編撰委員會編，《台灣總督府文書目錄(第二卷)》，(東京都：ゆまに書房出版，1995.3)，頁 337。

進入一九〇二年四月一日，總督府又以府令第二十四號公佈「台灣小學校規則」，使小學校的「圖畫教育」教學課程的規劃，更加具體完善。如下(表 2-4)³⁴的高等小學校課程表(修業年限四年)的部分，其第四學年更增加每週二小時的「各種形體和簡易幾何畫」的圖畫教育。

表 2-4 高等小學校課程表

學年 教科目	第一學年		第二學年		第三學年		第四學年	
	時數	時數	時數	時數	時數	時數	時數	
圖畫	簡易の形體	2	簡易の形體	2	各種形體	2	各種形體 簡易幾何 畫	2

參閱台灣教育會編，《台灣教育沿革誌》

2). 台灣公學校之「手工藝」教學目標

一八九八年台灣「公學校」初等教育實施之後，在學科的制定上，除了強調學齡兒童均衡發展之外(原則上以學齡兒童為主，但其實當時仍有許多高齡學生)，明治三十七年(1904)，師範教育、公學校每週的學科也加入體操、歌唱、手工、女子裁縫等課程，明顯的與明清時代的教育有所差別，台灣從此進入學制教育的時代。明治三十七年(1904.3.1)，台灣總督府以府令第二十四號發佈「公學校規則」課程表，並明列條文制定，其每週教學時數課程，即開始出現「手工」的教學課程，但此時台灣的學制教育還是草創時期，圖畫課程並沒有被列入教學當中。明治四十年(1907.2.26)重修「台灣公學校規則」，在第六學年增加「簡易的手工藝」的科目，³⁵增設手工、農業、商業等教學科目，並逐漸把學校教育導向實務方向，培養學生成為具有實用知識的人，藉以糾正偏向理論與實際差距甚遠的學校教育。

明治四十年所增加「簡易的手工藝」教科目本身，即具有「器物教學」的意義，而「器物教學」，原是引用自西方的教學方式，即使用圓規、三角尺等計算器具為輔助工具，強調訓練學生的「手眼運用」，其要旨是培養學生的實用技能，達到「美術致用」的教學指標。因此在「器物畫」教學的訂定，明治四十年(1907.5.2)台灣總督府頒布「中學校規則」，府令第三十二號規則第一部，各學年各學科課程每週教授時數表，其用詞就使用得相當明確，即是一種「用器畫」。³⁶如(表 2-5)：

³⁴ 參見台灣教育會編，前引書，頁 51~52。

³⁵ 參見台灣教育會編，前引書，頁 282。

³⁶ 參見台灣教育會編，前引書，頁 736。

表 2-5 中學校規則(第一部)各學年各學科課程每週教授時數表

學年	第一學年		第二學年		第三學年		第四學年		第五學年	
教科目										
圖畫	自在畫	1	自在畫 用器畫	1	自在畫	1	自在畫 用器畫	1		

資料參考來源，台灣教育會，《台灣教育沿革誌》

上述「中學校規則」的「用器畫」課程，原是引用自日本明治初期美術的教學目標，具有「美術致用」的功能，以此為基礎，發展到一八七六年十一月的「工部美術學校」成立時，其設立目的仍然強調「製圖」、「插畫」的重要性。³⁷如前述當伊澤部長在東京帝國教育會中發表演說，也曾提到要從「用器畫」開始學習；而昭和時期日本學者五十番 山田敏雄針對「用器畫」的意義和價值，³⁸也有明確的解釋。

用器畫の意義

用器畫は理論的製圖なりと、一般的に定義づけられてゐるが、抽象的理論の圖的表現の域より(中略)、其の為めには單なる幾何形圖法や、直線の分割等の抽象的題材よりも今少しく題材を生活化、實際化する事に努める。

譯即：用器畫的意義—即製圖的理論。用器畫一般的定義，是強調「製圖」、「插畫」的理論，其表現的領域，只要為抽象的幾何圖案的設計。(中略)以及各種簡單的幾何形體圖案，和直線的分割等抽象的線條。題材須生活化，且必須以實際的事物，作為描繪的對象。

用器畫の價值

- ◇ 簡單なる幾何形體の圖法を修得させて實生活に役立たせる。
- ◇ 讀圖力を涵養して實生活に役立たせる。
- ◇ 描畫に依りて對象の形象、構造等の理解を深める。
- ◇ 簡易なる器具、器械の用法に慣れさせて目と手との修煉をする。
- ◇ 一般製圖上の規約を知らせ、實際製圖に關する基礎知識を與ふ。
- ◇ 創作功夫の念を助長する。
- ◇ 正確に畫く能力の涵養。
- ◇ 美的に畫く能力の涵養。
- ◇ 精緻に畫く能力の涵養。
- ◇ 清潔整頓の習慣を養ふ。

³⁷ 橋富 博喜，〈近代 1:洋畫の發足と展開〉，收入真尾 榮編輯，島田紀夫監修，《繪畫の知識百科》，(東京都中央區：主婦と生活社，1990)，頁 196。

³⁸ 五十番 山田敏雄，〈用器畫の指導に就いて〉，收入初等教育研究會編輯，《日本の圖畫教育》，(東京：初等教育研究會發行，昭和 10.12)，頁 507~508。

譯即：用器畫的價值—簡單幾何形體的圖案之練習。鑑賞能力的涵養。對描繪形象的構造、經營的觀察理解。能使用簡單的各種圖畫器具，並練習且習慣手眼對有關各種器械的使用法。認識一般製圖的規定和實際製圖的基本常識。創作觀念的養成和增進。正確描繪能力的涵養。美學的涵養。審美能力的提升。以及清潔整頓習慣的養成。

如上述，「用器畫」本身即具有實用的意義和價值，對於日本的殖民統治是有極大助益，一八九五年日本治理台灣初期，到台灣來的日本人如：民族學者伊能嘉矩(1867~1925)、考古學者森丑之助(Mori Ushinosuke 1877~1926)等，早先都是受僱於日本軍部，³⁹爲了研究調查的原因，而進行考古、測量地理，並製作圖畫；也因此其繪畫的價值觀念強調「製圖」、「插畫」的重要性，是本乎實用性多於觀賞性。明治四十年(1907)當台灣「中學校規則」頒佈以後，日本學者對於「器物教學」的應用已經相當熟練，因此最初傳來的也以「製圖」(繪製地圖)、「插畫」(設計圖案)爲其教學指標。至於日本畫壇所發展出的繪畫主流，純粹西洋的繪畫，還要經過一段時間，至一九二七年的「台展」，西洋繪畫的觀念，才在台灣畫壇正式上場，從而生根、發展。

另外，日治時期除了公學校的圖畫課，師範教育體系的「手工圖畫」合併學科，也是影響台灣的美術教育之一，但師範教育「手工、圖畫課」最大的特色，是專門訓練公學校教師，所制定的一門選修課程。台灣高等教育的師範學院「手工、圖畫課」，大約在明治三十五年(1902.6.2)，修正日語學校規則府令第五十二號，才開始加入教學的課程當中，但此時「手工、圖畫課」也只爲專門訓練公學校教師，並非爲訓練專業美術老師。

大正元年(1912)修正台灣「公學校規則」後，其「手工圖畫」合併學科的成立，是依據修正後「公學校規則」第二十三條規則制定，全文如下：⁴⁰

手工及圖畫は簡易なる物品を製作し通常の體を描寫するの技能を得しめ勤勞を尚ふの習慣及美感を養ふを以て要旨とす。

手工は紙、絲、植物纖維、竹、木、金屬等の材料を用ゐて簡易適切なる製作を爲サシメ又其の材料の品類性質等を教示スヘシ。

圖畫は臨畫、寫生畫(圖 2-3)、考案畫(圖 2-4.5)等を交へ課スヘシ。

土地の情況に依りては簡易なる幾何畫(圖 2-6)を授くることを得。

手工及圖畫を授くるには成るべく他の教科目に於て授けたる物體及日常見聞せる事物中に就きて之を製作描寫セシメ又用具の使用保存方に注意セシムことを要す。

³⁹ 李欽賢，《台灣美術閱覽》，(台北市：玉山設出版吳氏總經銷，1999.4 第一版 3 刷)，頁 13。

⁴⁰ 參見台灣教育會編，前引書，頁 298。

譯即；一九一二年重新修訂的公學校條文，將圖畫課程納入實質的教學當中，而手工及圖畫通常為簡易物品的製作和物體的描寫，以及實際手工技能的學習和養成勤勞的習慣，並融合日常生活的美感訓練為要旨。新規則中所增加的圖畫課程，有臨摹畫、寫生畫以及設計畫等，並且在手工方面，還加入了認識台灣的各種工藝品材料，紙、絲、植物纖維、竹、木、金屬等材料的品類和性質，以及學習簡易的工藝產品的製作方法，並增加了工具使用、保養方法的留意等事項。更重要的人工及圖畫的教材，強調盡量以日常生活中所常見的物體為製作描寫的對象，達到融合「生活與美術」教育的實用目的，並得依地方的情況傳授簡易幾何畫的觀念。另外由於每個地方的學校上課情形不同，因此課程內容則可依照各地方的實際情況做調整。



圖 2-3 根本好胤《柿》1926
水彩寫生畫(一色運用) 尋六

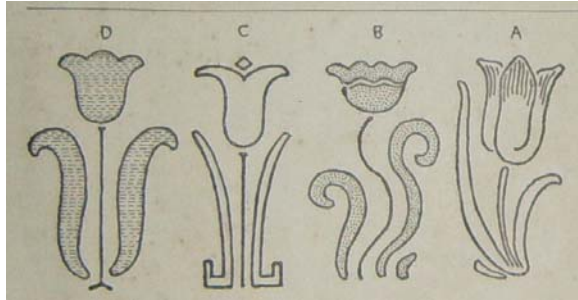


圖 2-4 《草花の便化》1929 考案畫

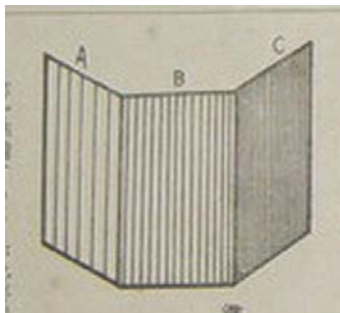


圖 2-5 《光學上の三原色の運用》1929 考案畫

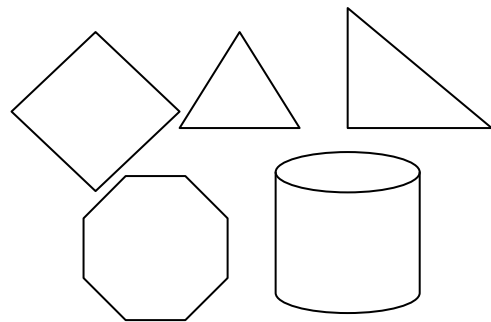


圖 2-6 《各式幾何圖形》幾何畫，研究者製圖

大正元年(1912)公學校教科用書的編制使用，同樣也使圖畫教育進一步得到改善，同年(1912.11.28)總督府以府令第四十號再重新修訂「台灣公學校規則」。如下(表 2-6、7、8)：⁴¹

⁴¹ 參見台灣教育會編，前引書，頁 315~317。

第一號表

表 2-6—修業年限 6 個年公學校各學年教授程度及每週教授時數表

教科目	學年		學年		學年		學年		學年		學年	
	第一學年	時數	第二學年	時數	第三學年	時數	第四學年	時數	第五學年	時數	第六學年	時數
手工及圖畫	簡易なる 細工	2	簡易なる 細工	2	簡易なる 細工 簡易なる 簡描	3	簡易なる 細工 簡易なる 簡描	3	簡易なる 細工 簡易なる 簡描	4	簡易なる 細工 簡易なる 簡描	4

本表の外農業若は商業實習の為每週 6 小時以內を増加することを得

第二號表

表 2-7—修業年限 4 個年公學校各學年教授程度及每週教授時數表

教科目	學年		學年		學年		學年	
	第一學年	時數	第二學年	時數	第三學年	時數	第四學年	時數
手工及圖畫	簡易なる 細工	2	簡易なる 細工	2	簡易なる 細工 簡易なる 簡描	男女 3 2	簡易なる 細工 簡易なる 簡描	男女 3 2

本表の外農事實習の為每週 6 小時以內を増加することを得

第三號表

表 2-8—公學校實業科各學年教授程度及每週教授時數表

教科目	農業科		工業科					
	學年	第一學年	第二學年	學年	第一學年	第二學年		
圖畫	自在畫 用器畫	1		教科目	自在畫 用器畫	2	用器畫	2

參考自台灣教育會，《台灣教育沿革誌》

從以上的教學時數表，除實業科之外，其它是將「手工及圖畫」並在一起，而且從第一至第二學年，所排定的是二個小時「簡易的手工藝」課程；第三~至第六學年，則排定三~四個小時「簡易手工藝和簡易的描繪」，所以「器物教學」是日治時期台灣圖畫教育的教學目標。

二 「台灣教育令」頒布後「圖畫教育」學科之發展

1). 「圖畫教育」學科之制定與教學目標

一九一二年「簡易手工藝和簡易的描繪」開設之後，台灣公學校在一九二〇年之前，都以「手工圖畫」合併學科稱呼，大正八年(1919)「台灣教育令」頒布之後，公學校圖畫教育學科確立，手工與圖畫區分為兩個教育科目，具規劃性的「圖畫教育」才稍具雛形。大正十年(1921.4.24)修正「台灣公學校規則」府令第七十五號，其第十六條明令條文⁴²

圖畫ハ通常ノ形體ヲ看取シ正シク之ヲ描寫スルノ技能ヲ得シメ兼ネテ美感ヲ養フヲ以テ要旨トス。

⁴² 參見台灣教育會編，前引書，頁 337。

圖畫ハ臨畫、寫生畫、考案畫等ヲ交ヘ課スヘシ。

土地ノ情況ニ依リ簡易ナル幾何畫ヲ授クルコトヲ得。

圖畫ヲ授クルニハ成ルヘク兒童ノ日常目撃セル事物中ニ就キテ之ヲ描寫セシ
メムコトヲ要ス。

譯即：圖畫描寫，通常主要是在於形體的觀看、取捨，以及技能的訓練，兼美感的養成教育。而圖畫課程則分類為臨畫、寫生畫、考案畫等。並且得依各地方的情況，加入簡易的幾何畫。再則，圖畫教育的傳授要旨，最好能以兒童日常生活中所見的事物，為其描繪的對象。

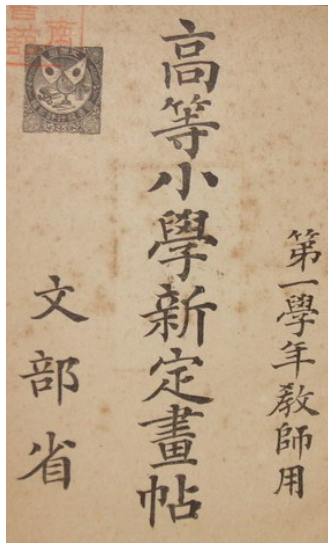


圖 2-7 《新定畫帖》封面，1912

大正八年 (1919)「台灣教育令」頒佈之後，總督府開始規劃編寫台灣第一本《公學校圖畫帖》，其課程編制大致依照總督府民政局學務部頒布的教育政策，然而總督府關於教科書的編輯，大多數是參考日本小學校或師範學校的模式進行編輯。根據學者林曼麗在其文中所言：台灣總督府總共出版《公學校圖畫帖》、《初等圖畫》兩套圖畫教科書。⁴³總督府於大正九年(1920)編寫台灣第一本《公學校圖畫帖》，這本畫帖是依照明治四十三年(1910)，

日本小學校所使用的國定教科書《新定畫帖》(圖 2-7)為範本編寫，由日本文部省出版。直到昭和十年(1935)，總督府再以日本文部省，於昭和七年(1932)出版的《初等圖畫》為藍本，並邀請所有編輯委員，再次編纂台灣第二本公學校使用的《初等圖畫》教科書。當時的教師根本沒有官方出版的教科書使用，因此圖畫授課老師要教些什麼？又要如何教？都得根據自己的教學經驗，和不斷充實自己的圖畫知識，所以使用明治四十三年(1910)左右，已經在日本出版的小學老師圖畫教科書，顯然是唯一變通的方法。

⁴³ 關於《公學校圖畫帖》、《初等圖畫》，兩套圖畫教科書的出版情況敘述，參閱自林曼麗，〈台灣美術教育之起源及其近代化之過程(1895~1945)〉，收入於氏著，《台灣視覺藝術教育研究》，(台北市：雄獅美術出版，2000.2)，頁 102~115。

2). 圖畫教科書之編纂

日治時期公學校教科書編纂的目標，主要是教導學生會聽、說、寫等日文應用。而公學校的圖畫教育特色是「器物教學」，要點則在於培養學生手眼靈活運用，和生活的實用技能為目標。兩者之間對於總督府的教育策略運用，顯然會以公學校一般使用的教科書編纂為首要考量。自從明治三十一年(1898)公學校創設以後，總督府學務部針對公學校一般教科用圖書的編修出版，大致如下：

- a. 明治三十三年(1900)《台灣公學校讀本(卷一)同掛圖》、《台灣教科用書-國民讀本》(卷 1~6)、《台灣教科用書-國民讀本掛圖二》等最先出版。
- b. 明治三十五年(1902)繼續出版《台灣教科用書-國民讀本》(卷 7~9)、《台灣教科用書-國民讀本掛圖三》，明治三十六年(1903)的《台灣教科用書-國民讀本(卷 10~12)》(卷 10~12)等。
- c. 明治四十五年(1912)重新編修出版《公學校用 國民讀本》(卷 1.3.5.7)、《公學校用國民讀本》(卷 1.3)與掛圖二組。大正二年(1913)出版《公學校用國民讀本》(卷 2.4.6.8.9.10.11.12)、《公學校用國民讀本》(卷 2.4)與掛圖二組等。
- d. 昭和六年(1931)，總督府學務部再編修出版《公學校用國語讀本第二種》(卷 6.8)等。

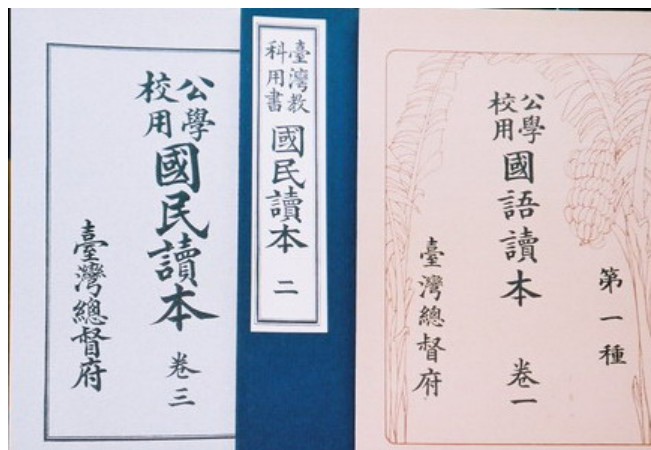


圖 2-8 《台灣總督府編制的教科用書》封面

從明治二十八年總督府學務部設置以後，幾乎每年都會編修公學校使用的教科用書或參考書，因此公學校的學生，對於一般科目的教科書之應用情形，並不虞匱乏。除上述的教科書之外，還有如一九一二年

台灣總督府民政部學務課編制的《台灣教科用書-國民讀本》。此《台灣教科用書》有十二卷，後來又稍作修改，於一九一四年又出版十二卷《公學校國民讀本》，並沿用至一九二三年，再次出版《公學校用國語讀本-第一種》教科書。當我們翻開這些教科書，(圖 2-8、9、10)出現的是繪製精采的圖畫，「看圖說故事」是這些教科用書的共同特色；因此以一般兒童的心理來探究，當學童第一次拿到教科書那種喜悅、好奇的心情，應該會立即翻開來看，由於吸引觀看的目的達到了，觀看之後，因為圖案化的精彩、吸引，就有聯想的空間；接下來就是想要知道、了解這些圖案，到底在畫些什麼？

因此想要學習的目的，也在無形之中達到了。所以觀看→發現→學習→了解，是這些教科書的特點。即使後來總督府又再修訂教科書用本，編制的重點仍然沿用「看圖說故事」的編制方式，只是內容加廣，程度則加深。



圖 2-9 台灣總督府編制的教科用書



圖 2-10 台灣總督府編制的教科用書

筆者檢視這幾十卷公學校教科用書，發現有幾個共同的特色：

- 1). 看圖說故事－全文以圖畫介紹各種人、事、物。(圖 2-11)⁴⁴
- 2). 圖案繪製精彩－聘請專家繪製圖案，且精采的圖案均加以賦彩。(圖 2-12)
- 3). 圖案題材設計生活化－頗能以當時的社會現象，及日常周遭生活中所熟悉的各種人、事、物設計(圖 2-13)。⁴⁵
- 4). 圖案內容編制務實－由簡入繁，開始以實物取向，逐步進入較為虛幻的象徵性製圖。
- 5). 文章的內容平順簡易－由淺入深，由單篇短文，逐漸進入整篇文章。



圖 2-11 看圖說故事的圖案



圖 2-12 第二課《朝顔》1914

⁴⁴ 台灣總督府編制，《公學校用國民讀本》，(台北市：南天書局覆刻出版，大正 3.2 第 1 版發行，大正 11.12 第 10 版發行)，卷十一，頁 62。

⁴⁵ 台灣總督府編制，《公學校用國語讀本第一種》，(台北市：南天書局覆刻出版，大正 12.4 第 1 版發行，昭和 9.8 第 12 版發行)，卷二，頁 20~21。



圖 2-13 生活所見的人事物，1923

上述這些一般教科書的特點，由於圖畫的製作、題材、內容多元化，可以用來作為圖畫教科書使用。反觀在圖畫教科用書方面，只有《公學校圖畫帖》、《初等圖畫》兩套圖畫教科書，因此在探討圖畫教科書的文獻方面，顯然資料極具缺乏，只能根據當時的教科書，與日本教師所使用的文部省編輯，《高等小學新定畫帖(第一學年教師用)》(大正元年十月)相互比對，結果其所使用的圖案教材，顯示兩者並無差異，可為互用。

如《高等小學新定畫帖(第一學年教師用)》第五課，〈花〉，列為記憶畫，沒有附圖案，是專供教師使用的教科用書。其技法介紹如下：

要旨一

種種なる方向より見たる花を記憶によりて畫かしめ、其の形狀の變化につきて確實なる觀念を與ふ。

譯即；記憶畫的目的，主要將記憶中所觀察到，各式各樣的花卉之形狀，確確實實的描繪下來的觀念性之畫法。

教授一

(1).問答と畫方

花の方向と其の形狀の變化との關係、並びに淡墨と濃墨との使用法、細き線と太き線との使用法、輪廓の取方、描寫の順序等につきて問答すべし。

薔薇・芍藥其の他の花につき、其の形狀・色彩を問答して思想を整頓したる後、任意に畫かしむべし。

譯即：問答—教授如何觀察花的各種形狀和方向之間的變化關係，和如何調配淡墨和濃墨的暈染效果，細線與粗線、直線等的畫法，輪廓線的取方以及描繪

的順序等。

畫法—薔薇、芍藥及其他花卉的各種形狀結構的經營，以及色彩的變化運用之理論的教授，然後再讓學生自由發揮創作」。

(2).注意

成るべく各種の方向より見たる形狀を畫かしむべし。⁴⁶

譯即：注意觀察花的各種方向和形狀，以及相互之間的正確畫法。

至於一般教科書，以台灣總督府，《公學校用國語讀本第一種(卷一)》(1937)，《ハナ》(圖2-14)⁴⁷為例：沒有多餘文字，內容僅是彩繪花卉的形體，學齡兒童閱讀之後，簡單易懂，美術老師也可發揮個人的學識涵養，應用《ハナ》為教學方向。

另外兩者不同處，如下：



1 教科書圖案

1).並無說明圖案的畫法，只是以圖導引，作為國語(日語)教學的實用範例。

2).內容編寫簡單易懂，適合一般公學校的學齡兒童閱讀。

2 圖畫教科書

1).沒有精彩的圖案，只有一些三角形、圓形等圖，以及應用技法的解說，編輯內容以日常周遭生活的人事物為主。

2).內容極其專業，非具有美術知識概念的老師無法閱讀，顯然不適合一般公學校的學齡兒童閱讀。

圖 2-14 《ハナ》1937

因此針對使用的圖案教材可為互用之下，盡職的美術老師，即可藉用一般的教科用書來指導學生，甚至利用自然生活中的實物作為描繪對象，教授學生如何觀察並寫生，同樣可啟發學生的美術天份。如：劉啓祥在接受公學校的教育時，深受其圖畫老師陳庚金的影響。陳庚金(1894~1961)一九一六年畢業師範部乙科，應是石川欽一郎在台北國語學校任課，第一階段(1907~1916)的學生，陳庚金曾入選第一屆(1927)「台展」。

⁴⁸當他在柳營公學校教書時，曾對劉啓祥的美術天份加以重視並指導，⁴⁹使得劉啓祥的

⁴⁶ 花的技法教學，參閱文部省，《高等小學新定畫帖(第一學年教師用)》，(東京市：日本書籍株式會社，大正 1.10)，頁 16~17。

⁴⁷ 《ハナ》圖案，參閱台灣總督府，《公學校用國語讀本第一種(卷一)》，(台灣：台灣總督府，昭和 12.2)，頁 9。

⁴⁸ 陳庚金在柳營公學校的職教記錄—筆者參閱自《台南縣柳營國校歷屆教師職員等履歷書》，此項文書檔案，由柳營國小主任張美蘭女士提供。

⁴⁹ 林育淳，《抒情韻律--劉啓祥》，(台北市：雄獅美術出版，1998.11 二版一刷)，頁 14。

美術啓蒙教育，受到良好的鼓勵，而引發他往美術界發展的強烈興趣。

由於第一次世界大戰(1914~1918)，日本是勝利國，因此受惠的利益極多，對日本的政治、經濟發展影響很大，使得日本由原來的半農業，轉向工業化的國家；此時期更受到美國總統威爾遜民主主義思想的影響，進而推動民主政治，使日本的民主向前邁進，一般日本史家，皆稱這一段時期為「大正民主期」。⁵⁰大正時期(1912~1926)約十五年的時間，是日本自由風氣鼎盛的時期；在繪畫的發展上，一方面承續明治時期的美術，使之更成熟；另方面也積極汲取國外的近代美術思潮，展現了新的美術氣象。



圖 2-15 《室內學習の實際》自由畫表現
1924 奈良女高師附屬小學校

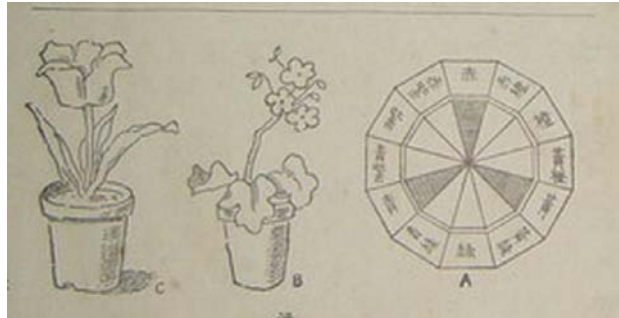


圖 2-16 《赤色の花》自由寫生畫 1929

由於日本方面受到西方自由畫主張風氣的影響，上至日本美術家、學校老師，甚至受到當時美術風氣的影響，其學生都跟著提倡自由畫的思想；(圖 2-15、16)。如山本鼎亦著有《自由畫教育》，(1921)，介紹當時學生的繪畫，並講解自由畫的重點、方法和其使命，極力將自由畫的教學精神，推廣於學校方面。首先山本鼎舉出當前學校長期以來臨摹圖畫教育的缺失，然後再次檢視自由畫教育の要點—

それ故自由畫教育下の成績展覽會は毎に一個の美術展覽會である。其處には模擬の訓練によって一様に均された所謂整頓が無い代りに、生徒等自身の眼と手によって選ばれ研かれた個性があり、其智、感、情の自由な流露がある。從來の教育では(中略)、「國定臨畫帖」と銘打った安つぱい印刷物に導いて居る。子供らを愛して居るの其親や其教師が何故子供らの「創造力」に無關心なのだらう?⁵¹

譯即：在自由圖教育下的每一次美術展覽會，都只是變為成績的展覽會，其處處模擬的訓練，是否有兼顧到學生的個性，和自由選擇創作的情形？以及學生們智、感、情的自由流露。從來的圖畫教育，(中略)指導者幾乎都是以臨摹「國定

⁵⁰ 參見王秀雄，前引書，頁 121。

⁵¹ 轉引自山本鼎，《自由畫教育》，(東京市：アルス株式會社，大正 21.12)，頁 4。

臨畫帖」，和仿間的印刷出版物居多，而且其教師與學童之間的親和力不夠，何故？因為並不注重和關心兒童們的創造力發展。

還有橫井曹一，《圖畫學習指導の實際》(大正 15.6)，在序文即開宗明義：⁵²

自由畫の主張よる圖畫教育も、一般指導者には漸次行詰りを生じ(中略)、即ち從來よりも大單元の題材、で一ヶ月位連続して學習し得る課程案兒童の自由研究を豊富にする多方面の學習材料、動的發展的で個性の創造表現に合致する學習細目。

譯即：在自由畫的主張之下，其圖畫教育的實際教學情形，一般指導者也都認識不足(中略)即選用的課程，須從一些較大單元的題材攝取，並須連續數個月的學習，直到熟能生巧為止。在學習上需自由的研究，並從多方面的運用豐富的材料，以創造豐富的題材和自由的表現兒童的個性。

山本鼎徹底反對「臨畫教育」，主張重視兒童「自然觀」的自由教育運動，在他一九二四年到台灣視察之後，至少台灣的圖畫教育已有長足發展。

大約至大正十六年(1927)以後，正值「台灣美術展覽會」創設(1927.10.27)的時期，當時台灣總督府是由上山滿之進文官擔任的時期，台灣的「圖畫教育」也逐漸走上自由發揮的教育方式，並且能夠在作品的發揮上，盡其個性、自由表現為教導主軸，但也只是部分的美術老師有這方面的熱忱和雅量，以及實際的教導方式與經驗，並非全面性的開放圖畫教育。

長期以來公學校與小學校的教育政策有很大差異性，日人的各項教育措施顯然優於臺灣人民，因此激起台灣人的不滿情緒，總督府鑑於其公學校規則的教育政策，有全面修正的必要，直至昭和八年(1933.12.12)，再以府令第一四二號頒布修正教育法案，台日共學的圖畫教育施行，如以下(表 2-9、10、11、12)⁵³的課程表中，其教學科目是使用「圖畫」，而完全有別於之前的「手工圖畫」的教科目。

表 2-9—修業年限 6 年公學校的各學年教學程度及每週教學時數表(1933)

學年 教科目	第一學年	時數	第二學年	時數	第三學年	時數	第四學年	時數	第五學年	時數	第六學年	時數
	圖畫	單一形狀 簡易の形 簡體		單一形狀 簡易の形 簡體		單一形狀 簡易の形 簡體	1	簡易の形 簡體	1	簡易の形 簡體	1	簡易の形 簡體

[備註]--在本表教學時數之於第一、二學年可另外實施每週 1 小時以內的圖畫課程

⁵² 橫井曹一，《圖畫學習指導の實際》，(東京市：明治圖書株式會社，大正 15.6)，頁 1~2。

⁵³ 李園會，《日據時期台灣教育史》，(台北市：國立編譯館，2005.5)，頁 339~342。

表 2-10—修業年限 4 年公學校的各學年教學程度及每週教學時數表(一)

學年 教科目	第一學年		第二學年		第三學年		第四學年	
	第一學年	時數	第二學年	時數	第三學年	時數	第四學年	時數
圖畫	單一形狀 簡易の形 體		單一形狀 簡易の形 體		單一形狀 簡易の形 體	1	簡易の形 體	1

[備註]--在本表教學時數之於第一、二學年可另外實施每週 1 小時以內的圖畫課程

表 2-11—修業年限 4 年公學校的各學年教學程度及每週教學時數表(二)

學年 教科目	第一學年		二學年		第三學年		第四學年	
	第一學年	時數	二學年	時數	第三學年	時數	第四學年	時數
圖畫					單一形狀 簡易の形 體	1	單一形狀 簡易の形 體	1

表 2-12—公學校高等科的各學年教學程度及每週教學時數表

學年 教科目	第一學年		第二學年		時數	
	第一學年	時數	第二學年	時數	時數	
圖畫	簡易の形 體	1	簡易の形體(簡易の 幾何畫)	1	1	

資料參閱李園會，《日據時期台灣教育史》

第三節 日治時期圖畫教育與台灣近代化美術教育發展之關聯

日治時期「公學校」的初等教育，是台灣人最早接受的近代化教育，而圖畫教育課程，則是台灣前輩美術家們最早接觸的美術教育類別，同時是相對於傳統中國畫在台灣發展的西方近代新美術。日治時期的圖畫教育，是依附在「公學校」以及師範學校體系的圖畫課程，因此日治時期台灣圖畫教育的發展，亦是台灣近代美術教育發展的雛型。

一 圖畫教育的目的和精神

日本在明治初期，文化教育一切以西方的近代化文明為楷模，因此初等教育圖畫教育課程創設的目的，一開始即重視描寫能力的發揮、鑑賞能力的養成、創造能力的向上等方向發展。至於傳至台灣，如前述明治三十年(1897)「台灣小學校規程」的第十五條明列條文制定，「圖畫は眼及手を練習して通常の形體を看取し正く之を畫くの能を養ひ兼て意匠を練り形體の美を辨知セシムルを以て要旨。」也是朝著這個方向努力學習。綜觀當時圖畫教育的主要目的，根據日本學者橫井曹一所解釋，〈圖畫教育の目的〉。⁵⁴

⁵⁴ 橫井曹一，〈圖畫教育的目的〉，收入於橫井曹一，《圖畫學習指導の實際》，(東京市：明治圖書株式會社，大正 15.6)，頁 34~35。

初等教育に於ける圖畫教育の目的は、兒童の美的陶冶をその主要點とする。即ち物象の表現と鑑賞によって兒童各己の美的感情を陶冶し、美的趣味性を涵養する。(中略)美的學習の基礎的修練は、視覺の訓練即ち眼の陶冶にある。(中略)眼を美的に訓練するには其の手段として表現が必要である。美的の表出と鑑賞の體現に依って、眼は一層美的に修煉される。

譯即：橫井曹一認為初等教育關於〈圖畫教育的目的〉，主要在於兒童對美的陶冶，以及以下幾個特點：

- ①. 主要陶冶兒童審美的觀念，即是透過對物象的觀察表現和作品的鑑賞；(中略)對於基礎美的訓練學習，以及眼睛的觀察訓練，加強視覺的靈敏度。(中略)並能夠盡情抒發自己對美的感情體現，和陶冶兒童對美以及趣味性的涵養等。
- ②. 重視創作的過程和親身體驗的樂趣，並非最後作品的完成。

上述橫井曹一的主張，是當時日本小學校設立時，文部省規劃圖畫教育課程的基本精神，也是當時大多數日本學者所持的觀點，如東京高師教授阿部七五三吉氏，即針對「小學校圖畫科目的」提出他自己的觀點和批判，但其「小學校圖畫科目的」的精神，基本上仍依據當時文部省頒布小學校的法則規定，如下：⁵⁵

我が普通教育の圖畫科の目的は、現行小學校令施行規則第八條に。

圖畫ハ通常ノ形體ヲ看取シ正シク之ヲ畫クノ能ヲ得シメ兼テ美感ヲ養フヲ以テ要旨トス。

尋常小學校ニ於テハ單形ヨリ始メ漸ク簡單ナル形體ニ及ホレ實體若クハ手本ニ就キ又時々自己ノ工夫ヲ以テ畫カシムヘシ。

高等小學校ニ就テハ前項ニ準シ漸ク其ノ程度ヲ進メテ諸般ノ形體ヲ畫カシムベシ。土地ノ狀況ニ依リテ簡易ナル幾何畫ヲ授クルコトヲ得。

譯即：我國(指日本)普通教育圖畫科目的，是依據現行小學校令施行規則的第八條法令公佈。

圖畫雖是通常一般繪畫形體的選取和描繪，也必須兼具美感的養成。

尋常小學校的學生，開始是從簡單的物體形狀描繪，逐漸進入完整的實物寫生，以養成手的靈活，進而達成繪畫技術的熟練度。

而高等小學校，除了因已具備前項尋常小學校的基本能力，因此其程度可直接進入實體形狀的描繪。可得依照各地方的情況，增加教授簡易的幾何畫。

上述這則小學校藝能教育法令，也適用於台灣公學校的藝能教育政策，由於日治

⁵⁵ 阿部七五三吉氏，〈阿部氏の目的觀を批判す〉，收入於後藤福次郎，《私の圖畫教育》，(東京市：文教書院，大正 15.9)，頁 7。

時期的教育，是隨著台灣總督府的教育政策之頒布，而有所更迭，其課程的編制也是一樣；因此日治時期五十年來的圖畫課程法條之頒布，可發現其重視日常生活技能，以及重視地方特色的情形。再者，從當時初等教育的課程來看，台灣總督府的教育政策，不只影響台灣學子的學習方向，同時無形中也影響台灣社會的文化水平和趨勢。然而綜觀臺灣日治時期的教育體系，並未出現「美術教育」課程，而是以「圖畫教育」課程稱呼；亦即日治時期的「手工圖畫」教科目或「圖畫」教科目的課程，也就是現代學校教育常使用的「勞作、美術」或「美術」教科目課程。

台灣戰前初等教育「圖畫」、「手工」科，在戰後一度因政局混亂慘遭廢除，直至一九四八年才恢復為「美術」、「勞作」科，但其上課時間又被強制挪移為訓練國語時間，因此美術教育在台灣的初等教育，實質上要到一九六八年代之後，才再逐漸恢復。一九六八年的「國民小學暫行課程標準」，因九年國民教育及兒童中心藝術教育思潮的影響，以及一九七五年的「國民小學課程標準」，因美勞合科等因素而有較大的變革外，其餘並無顯著改變。因此只要將戰前的「圖畫」、「手工」科，與戰後一九四八年、一九六八年，以及一九七五年、一九九三年課程標準加以比較，即可明瞭「圖畫教育」與「美術教育」之差異性，其實只是在課程名稱的稱呼不同。

日治時期的圖畫教育與戰後的「美勞科」都是國民小學的課程，「美勞科」是現今國民小學「美育」的學科之一，也是戰後(1948)教育部明定頒布的美術與勞作教育學科，主要課程內容為融合美術與勞作的「視覺藝術」學科，其目標為美術與勞作合一，強調手腦並用的理念，亦即「美勞」一詞，為美術與勞作的合稱，是國民小學美勞科的課程內容，也是國民中學美術、工藝和家事等課程的基礎。到了一九九三年修訂(1993年9月修訂，1996年8月實施)的國民小學課程，又將「美勞」界定在「視覺藝術」的廣義範疇上，藝術的範疇更廣，凡含有美的價值，根據美的原則或符合美的原則之製作與表現，甚至凡與培養審美情意有關，能產生快樂情緒，提高生活情趣的活動，皆可稱為藝術。直到今日二十一世紀，台灣在國民小學課程中的「美勞科」，已超越藝能的學習，而達到美感陶冶和藝術認知的層次。

日治時期與戰後美術教育的基本精神雖是一樣的，但美術教育的目標與內容也常因時代之推移，社會環境的改變，仍稍有所改變。如下(表 2-13)：⁵⁶

⁵⁶ 1943 年之前的資料，有關日治時期台灣的圖畫教育課程內容，參閱上述筆者的研究而製表，1948 年之後的資料參閱陳朝平·黃壬來，《國小美勞科教材教法》，(台北市：五南圖書出版公司，1995.8)，頁 16~22。

表 2-13 日治時期與戰後(1945~)美術、圖畫課程目標與內容比較表

公佈年次	美術、圖畫課程目標(日治時期使用「圖畫」教育戰後使用「美術」教育)	美術、圖畫課程內容(日治時期使用「手工圖畫」教育戰後使用「美勞教育」)
日治時期台灣教育令(1919)頒布之後	強調盡量以日常生活中所常見的物體為製作描寫的对象,達到融合「生活與美術」教育的實用目的,「器物教學」是這時期台灣圖畫教育的教學目標。	描繪:增加圖畫課程,有臨摹畫、寫生畫以及設計畫等,並且在手工方面,還加入了認識台灣的各種工藝品材料,紙、絲、植物纖維、竹、木、金屬等材料的品類和性質。 表現:增加學習簡易的工藝產品的製作方法、簡易的工藝產品的製作。 研習:增加工具使用、保養方法的留意等事項,更重要的手工及圖畫的教材。
1943 年頒布(台灣公立國民學校規則)	兒童藝術技能的學習和實踐。 情操的陶冶,以及,達到融合「生活與美術」教育的實用目的。 指導兒童關於圖畫的觀察製作和鑑賞的能力和創造力。 融合兒童知性和感性的調和。	描繪:凡自然風景畫、故事畫、寫生畫以及設計畫、建築物、圖案化等。 表現:食、衣、住、行的基本操作與美化。 鑑賞:中外名畫等。
1948「小學課程第二次修訂標準」	順應兒童愛美的天性,使有欣賞美術學習美術的興趣。 增進兒童審美的識力,使有美化環境、美化生活的知能。 發展兒童關於美的發表力和創造力。 指導兒童對於中國固有藝術的認識和欣賞。	欣賞:增加兒童生活、動作等畫片或照片,諷刺畫、工藝品、雕刻品等。 發表:增簡易塑造、雕刻,日常應用物品、器物的形式、裝飾佈置、選擇,環境佈置,改善命題繪畫或製作。 研習:針對畫面排列、大小比例、遠近、透視法、結構法,基本形體的畫法,原色、間色、濃淡的應用,光線、陰影,平面圖案、美化設計,中國美術的重視。
1968「國民小學暫行課程標準」(九年國民教育實施)	順應兒童身心發展的程序,輔導其造形活動,以滿足其慾望。 培養兒童審美的興趣與能力,以陶冶其情操。 透過造形活動,發展兒童創造性的思考和想像能力。 指導兒童對於中國固有藝術的體認,以激發其發揚民族文化的抱負。	欣賞:較 1948 年課程增加電影片,及中國固有的美術品。 發表:增加集體畫、版畫、貼畫、漫畫、造形遊戲、毛筆水墨畫及設色畫,改簡易圖案為造形設計。 研習:增加色彩屬性的認識及應用,各種造形素材的性質與效果,水墨畫的工具材料的使用法等。
1975「國民小學課程標準」(美術與勞作合併)	順應兒童身心發展歷程,輔導其從事美術與勞作的活動,養成手腦並用,創造發表的能力。 培養兒童審美的能力與學習的興趣,以陶冶其情操。 透過造形的創作和鑑賞活動,以提高兒童想像、思考、計畫及解決問題等能力。 指導兒童體認勞動的樂趣,與分工合作、服務互助的意義,養成勤勞、自主、樂群等習性,增強其適應社會生活,及參予社會生產的信心。 指導兒童認識中國固有藝術,發展其宏揚民族文化的抱負。	鑑賞—欣賞與觀察:融合美術的欣賞與勞作的觀察教材,欣賞發展階段相近的中外兒童作品。 表現—發表與實習:美術的發表與勞作的實習教材,分類並列。 繪畫:線、彩、貼、版、水墨等畫之寫意或寫生。 雕塑:塑造、雕刻或其他立體造形。 設計:基本造形、裝飾、傳達、美化環境等設計。 工藝:玩具、器具、裝飾物之製作。 園藝:花草栽培、庭院美化。 家事:食、衣、住、行的基本操作與美化等。 知識—研究與討論:色彩研討,構圖研討,表現技法研討,材料運用研討,工具是用研討,其他有關知識研討。
1993 新課程標準(美勞科界定為視覺藝術)	表現領域:運用造形媒材,體驗創作樂趣,培養表現能力。 審美領域:經由審美活動,體認藝術價值,提升審美素養。 生活實踐領域:擴展應用藝術及結合生活科技知能,涵養美的情操,提升生活品質。	美術題材內容的領域:凡屬視覺藝術範疇研討,以及其他有關知識等之研討。

資料參閱陳朝平·黃壬來,《國小美勞科教材教法》

二 圖畫教育對台灣美術家的影響

清領時期的教育與日治時期的教育之不同處，在於清領時期台灣的讀書人，主要是以「科舉考試」的「功成名就」思想為考量，日治時期「教育普及」之後，學校教育制度的擴展全國，讀書人的「功成名就」依附於「科舉考試」的目標上則徹底失敗，然而因為當時台灣總督府教育政策的偏頗，導致台、日籍學生的教育差異，使得原本已極缺乏的高等學府，成為少數日籍學生的天下，而多數台籍學生卻望台灣高等學府之門興嘆。在此同時，日本內地卻沒有這種台、日籍學生偏差的教育政策，而且其高等學府設立的比率也比台灣高等學府多，因而出現另一個現象，就是造成台灣精英分子大都往日本留學，⁵⁷同樣的想要成為專業美術人才，日本也是一個必然想去留學的地方。自從明治四十五年（1912）後，台灣美術近代化過程中培育了具有美術涵養的師資，直接影響想從事藝術創作的美術家，包括楊三郎、李梅樹、陳澄波、林玉山等人。

綜觀由一九二〇年代末期，台灣美術界的蓬勃現象，不乏美術教育宣導、傳承的場域。最主要的原因，一方面總督府為了攏絡台灣人的心，或許實質上有其政治上的考量，另一方面也有其正面的效應。當時總督府不但致力於教育的改善，同時也致力於推動官辦大型展覽會—台灣美術展覽會（以下簡稱台展）、台灣總督府美術展覽會（以下簡稱府展），由於能取得美術家們的踴躍參展，讓台灣的美術家有一個學習觀摩，和發揮長才的機會，並提高文化、精神生活，帶動了台灣美術的大環境，因此官方舉辦的「台展」，具有深厚的教育意義。這種展覽會的教育功能，從一九二七年十月第一回「台展」開幕式，上山總督及其他官員的祝賀詞，其教育意義就充分顯現出來。

上山滿之進總督有關美展教育意義的祝詞

夫美術為文明之精華，其榮瘁足徵國運隆替。（中略）於是美術展新成可為本島文化興隆取資之祝。（中略）由來美術目的，在於開拓崇高之心境，俾人心不至枯淡無味，因而養就活潑氣象。

台灣日日新報河村本社長有關美展教育意義的祝詞

台灣一向缺乏歷史與文化的背景，再加上忽略藝術趣味方面的興趣。（中略）所幸此次見到了台展的開幕。在美術殿堂裡。⁵⁸

除初、中等教育的圖畫課程影響之外，總督府推動的官辦大型展覽會—「台展」、「府展」，和初、中等、師範學校「圖畫課」的教師群中，隨日本政府來台的專職美術教員。如山田新吉—畢業自東京美校，日治時期任教於高雄中學，1928年曾入選第

⁵⁷ 吳文星，《台灣開發史（講義教材本）》，（高雄市：市立空中大學，1999.3），頁134。

⁵⁸ 上山總督及其他官員的祝賀詞轉引自，王秀雄，〈日據時代台灣官展的發展與風格探釋〉，收入王秀雄，《台灣美術發展史論》，（台北市：國立歷史博物館，1995.6），頁61。

二回台展，並組織高雄市最早的畫會「白日畫會」。⁵⁹當這些旅台日本畫家參與了學校的教育時，能夠在當時社會整體物資缺乏的情況下，利用所倡導的「黑板畫」，並在圖畫教科書不足，及材料匱乏等問題重重的同時，無私的奉獻其心力，培育台籍學生，⁶⁰由此推測「台灣新美術」的在台滋長，這些旅台日本畫家應功不可沒。如(圖 2-17)，老師帶領學生至課外寫生的情景。



圖 2-17 《課外寫生情景》，1937

嚴格說來，圖畫教育對於台灣前輩畫家的影響，並不在於他們學到什麼，而在於圖畫教育到底對台灣近代美術發展，呈現何種契機？綜觀日治時期台灣總督府不只主導了台灣的教育權，同時又在教育文化達到一定的水平，且政局較為安定的昭和二年(1927)，籌辦台灣美術展覽會，之後也完全主導了美術界。翻開當時隸屬官方的新聞媒體「台灣日日新報」，幾乎每天都有一個版面，專門介紹藝文界的各種風雅事蹟，和介紹各種美術、文學作品，對於當時的社會，在文化的提升上，仍然造成極大的影響力。

⁵⁹ 洪根森·朱能榮，《台灣美術地方發展史=高雄地區》，(台北市：日創社文化事業有限公司，2004. 12)，上冊，頁 51。

⁶⁰ 日治時期台灣「公學校」的美術老師，因圖畫教科書不足，除了以自己的專業，利用「黑板畫」教學之外，並常利用課餘時間，帶領學生至戶外寫生，這是公學校美術教師盡職的表現。林惺嶽，《台灣美術風雲四十年》，(台北市：自立晚報社文化出版部，1993.1，第一版四刷)，頁 22。

第三章 顏水龍的生活史及「美育」理念之探索

第一節 顏水龍的生活史

顏水龍(1903~1997)出生於下營紅厝村，原是明鄭時屯田之地，原本也是人文薈萃的地區，下營因近海邊，所以又稱為海墘營，居民多是由福建的漳、泉兩地移民來台的閩南人，僅有少數平埔族人。

下營是明鄭時駐兵屯田之地，下營因近海邊所以稱為海墘營，初時只有兩百餘戶，區域屬天興縣(鄭經時改天興州)開化里管轄。(中略)明鄭至清代時期的下營鄉，其主要繁盛區茅港尾附近，是當時倒風內海三大港口之一，又為嘉義至台南府城官道的重要驛站，故甚為興盛。⁶¹

但滄海桑田，由於下營不只因茅港尾早已淤塞，航務機能喪失，且到日治初期的台灣，因行政區域歷經多次變更，下營各庄乃分屬茅港尾東、西堡所管轄。

至清中葉後，茅港尾漸淤，航務機能喪失，聚落漸衰。(中略)日治初期台灣行政區域多所變更，下營各庄仍多分屬茅港尾東、西堡所管轄。直至大正九年(1920)台灣地方制度改正後，下營立庄，設立庄役場，屬台南州曾文郡下營庄，下轄茅港尾、麻豆寮、十六甲、下營、大屯寮五大字。(中略)⁶²

紅厝村位於下營北郊，日治時期與十六甲、中庄仔同屬十六甲轄內，民國三十五年(1946)後設為一村，依其主要聚落紅毛厝而命名為紅厝村。⁶³

紅毛厝傳因明鄭之前有紅毛番(荷蘭人)駐紮於此而得名，此地為福建海澄顏世賢入墾之地，後繁衍成庄。大房多居住大宅，二房則北入十六甲、中庄仔開墾，其餘則散居紅毛厝。⁶⁴

顏水龍的家鄉下營紅厝村，隸屬十六甲大字。顏氏家族世襲淵源久遠，傳至顏水龍已為第九世系。⁶⁵

日治時期是台灣人的一部生活史，也是一部顏水龍的早期生活史，是他個人極為重要的美術教育奠基期，也是他美術專業與手工藝推展事業成就背景的源頭。筆者將其概分為少年時期、求學時期、就業時期、三個階段分析論述。

⁶¹ 關於下營的地理環境狀況，轉引自國史館台灣文獻館採集組編輯，《台灣地名辭書，台南縣》，(南投市：國史館台灣文獻館，2002.12)，頁 721。

⁶² 參見國史館台灣文獻館採集組編輯，前引書，頁 721。

⁶³ 關於下營紅厝村的地名來源，參見國史館台灣文獻館採集組編輯，前引書，頁 733。

⁶⁴ 關於下營紅厝村的地理環境狀況，參見國史館台灣文獻館採集組編輯，前引書，頁 733。

⁶⁵ 顏氏家族世系，參閱文後(附錄二)，顏氏紀念館編，《下營顏氏族譜》，(台南縣：顏氏紀念館印藏)，本資料由顏水龍的族人顏虎豹先生提供，為未出版刊物。

一 少年時期

顏水龍早年因窮困，一九二〇年之前的十七個年頭，顏水龍都是居住於台南的下營，父母早逝，凡事都得靠自己才能存活，反而造就了自己動手做東西的興趣。時光回到大約明治四十三年~至大正五年(1910~1916)，每天從下營紅毛厝走路到麻荳公學校上課，⁶⁶雖然是相當辛苦的事情，但對於顏水龍個人而言，凡事卻充滿了無限的新奇，尤其是學校的手工藝課程，向來即是顏水龍個人最拿手，也是最喜歡的課程之一。根據學者涂瑛娥對顏水龍生平的研究，顏水龍在孩提時候手工很巧，也很有創造的天份，五歲時自己即會以甘蔗渣製造二輪拉車，作為交通工具，⁶⁷從這個孩提時的生活狀態，學者涂瑛娥已點出了工藝設計是顏水龍的興趣，也是他的天份，再加上後來基於生活經濟來源之所需，手工藝正好成為他磨練自己的一項技藝。

所以關於顏水龍為何走上工藝美術推展的動機，推測其淵源，應與他小時候的孤寂生活有關；然小孩的興趣或創造的天份，並不能成就未來的事業，還必須另外經過某些特殊的養成過程，因此當時初等教育手工藝圖畫教育課程，其實用功能的部份，適時的幫助顏水龍，而他自己也極為努力的吸取這項技藝。因此筆者認為顏水龍製作工藝的啓蒙教育，應該是在其讀「公學校」手工圖畫教育課程，培養出來的「手工技術」，以及他個人長期的獨立生活，自己動手做的觀念而引發出來的理念，再加上其個人的修為與努力研究結果。

另外，根據筆者與顏水龍同為下營地區的人，基於對下營地區風俗民情的了解，下營既是明鄭時屯田之地，原屬於農業地區，居民大多務農，民風雖保守卻極為厚實。由於農業的經濟生活，需要大量的勞動人口，因此多數下營的居民，皆養成勤勞的性格，並且視擁有「手工技能」不只成為日常生活必備，且是具有高尚品行的人，更可成為將來就業條件重要的一項表徵，這種重視「手工技能」的流風，由這段歌詞可明顯反映出來，「啡啡啡，我不嫁，我要在家織花帕」。⁶⁸所謂「男耕女織」的勞力活動，是顏水龍製作手工藝技能的理想，也是反映日治時期下營地區的民風重視「手工技能」的社會現象。所以顏水龍在一九四三年辭去スモカ牙粉公司的工作，回到台灣時，即首先以離台南下營不遠的台南州學甲鄉北門地區，創設「南亞工藝社」推展事業；顏水龍原是農家子弟，因此在他「生活美學」的推動對象，則以關廟、南投等農村地區

⁶⁶ 關於顏水龍每天由下營紅毛厝走路到麻荳公學校(1898年成立)上課，筆者是經過推算當時下營的社會環境，以及依照下營公學校剛於1910年設立，進而肯定的一項田野調查研究。

⁶⁷ 顏水龍少年時期，參閱自涂瑛娥，《家庭美術館-蘭嶼·裝飾·顏水龍》，(台北市：雄獅圖書公司，1993.12)，頁10~12。

⁶⁸ 顏水龍，林世明譯，《台灣工藝》，(台北市：光華印書館，1952.9)，頁50。

的當地特產，作為「工藝」美術的器材。約從一九四〇年~至一九五〇年代，顏水龍的手工藝推展，皆以其出生地台南地區為主。

二 求學時期

日本在台灣(1895.5~1945.10)的五十年中，台灣的學校教育大約可分為普通教育、高等普通教育、實業教育、師範教育、專門教育、大學教育、盲啞教育等七種，其中和台灣人關係較為密切、重要的是公學校的初等普通教育(簡稱初等教育)，⁶⁹因此筆者將顏水龍的求學時期，區分為初、中等教育(1910~1920)、與高等教育(1922~1932)二個階段介紹：

一) **初、中等教育(1910~1920)**：六年的麻荳公學校教育，二年的臺南州立教員養成所教育，一年半多的東京私立正則中學校插班生教育。經歷手工藝圖畫教育的美術致用價值，主要影響後來手工藝設計創作推展的理念實踐。

二) **高等教育(1922~1932)**：五年制的日本國立東京美術學校「西洋畫」科，二年的東京美術學校「西畫研究科」，以及將近三年的法國巴黎遊學，主要影響繪畫創作的美學觀。

一) 初、中等教育—手工藝教育的啟蒙

大正五年 (1916)公學校畢業，設想公學校的教育大約有六年，(初等科 6 年)，大正七年 (1918)三月，自台南州立教員養成所畢業，依此推算，顏水龍大約是七歲那年入學，也就是說，在明治四十三年(1910)進入公學校，開始接受教育。

首先釐清一項文獻資料未曾記載的事，到底顏水龍是就讀他的故鄉下營公學校(現為下營國小)？還是離下營較遠的麻荳公學校(現為麻豆國小)？這一個實際情況，筆者曾查閱當時兩校的《歷屆校友畢業名冊》，但名冊內並沒有出現顏水龍的姓名，且由於年代已近百年之久，可供參考的資料缺乏，因此並未能具體提出有力的物證，所以筆者只能依據當時兩個學校的創校時間來推測判定。麻荳公學校最早創校於明治三十一年(1898)十月一日，校址則創設於台南的文昌祠，於明治三十四年三月三十一日正式成立麻荳公學校；並於明治四十三年(1910)三月二十日設立下營分校，後來下營分校於大正五年(1916)獨立為下營公學校。由此推測，顏水龍的初等教育，就讀麻荳公學校的可

⁶⁹ 李園會，《日據時期台灣初等教育制度》，(台北市：國立編譯館，2005.6)，頁 1。

能性較高，但為何麻荳公學校的《歷屆校友畢業名冊》，沒有顏水龍的姓名，根據現任校長陳德決先生的說法，⁷⁰當時部份的學生在將畢業時轉至下營公學校，筆者追究轉校的原因，但陳校長說他不知道，因此筆者分析推測，最有可能的是下營公學校的校址，離顏水龍的家鄉紅毛厝較近，又正逢下營分校於大正五年(1916)獨立為下營公學校，所以才轉至下營公學校就讀，但這種推測結果，因為下營公學校的《歷屆校友畢業名冊》，由於戰前的資料早已流失，只刊載戰後的畢業校友，因此顏水龍的姓名並未列於內，最後關於顏水龍的初等教育，到底在何處就讀，也只能暫時存疑不論。

如果顏水龍於明治四十三年(1910)進入公學校，開始接受教育，於大正五年(1916)年公學校畢業，這一段時期他到底學習了什麼樣的教育？由於麻荳公學校在這方面的資料缺乏，因此只能藉由當時台灣總督府的教育政策面來研究。根據當時這一段期間(1910~1916)的教育法令頒布，公學校的圖畫教育，其實尚未完全成為主要教育科目，從前述第二章第二節有關〈日治時期圖畫教育的沿革〉分析來看，此時期學校的圖畫教育仍偏重於手工藝的學習，尤其關於細工的製作課程，正符合顏水龍推展台灣工藝，提出方案所依據的台灣民俗特色。⁷¹如明治四十年(1907.2.26)公學校規則改正(府令第五號)，依據其第三條規定，共同科目為：修身、國語、算數、漢文、唱歌、體操等；其他選修科目：女生加入裁縫，男生則加入手工、農業、商業。如下：

第三條 公學校ノ修業年限ハ六箇年ト又但シ土地ノ情況ニ依リ四箇年又ハ八箇年ト為スコトヲ得

公學校ノ教科目ハ修身、國語、算數、漢文、唱歌、體操トシ女兒ノ為ニ裁縫ヲ加ヘ修業年限八箇年ノ公學校ニハ理科、圖畫及男兒ノ為ニ手工、農業、商業ノ一科目若ハ二科目ヲ加フ。

土地ノ情況ニ依リ漢文、唱歌、裁縫ヲ缺キ又修業年限六箇年ノ公學校ニ在リテハ男兒ノ為ニ手工、農業、商業ノ一科目若ハ二科目ヲ加フルコトヲ得。⁷²

譯即：法令第三條，公學校的修業年限為六年，但可依各地方的情況，改為四年或八年的修業年限。公學校的教科目為修身、國語、算數、漢文、唱歌、體操等；但得依各地方的情況，女生可加入裁縫為選修科目，而男生則可加入選修手工、農業、商業之其中一科或兩科的相關課程。

大正元年(1912.1.28)，再次發布公學校規則改正(府令第四十號)，將八學年廢止，

⁷⁰ 筆者曾於2005年11月21日訪問當時任職的校長陳德決先生，而2008年陳校長尚在職，所以文章中乃使用現任。麻荳《歷屆校友畢業名冊》的文獻資料是陳校長提供予筆者，並非出版品。

⁷¹ 關於顏水龍針對台灣工藝品特產的介紹，參閱顏水龍著，林世明譯，前引書，頁7~96。

⁷² 參見台灣教育會編著，前引書，頁279。

並且更加強其它的課程。其教科目的編制，共同科目為：修身、國語(日語)、算數、漢文、理科、手工及圖畫、唱歌、體操等，其他選修科目可依各地方的情況：女生加入裁縫及家事，男生則加入農業、商業等相關課程。

顏水龍後來在其《台灣工藝》(1952)的敘述，針對戰後初期台灣的美術行政措施之各項相關問題，顏水龍以其在日治時期接受圖畫教育的經驗，提出他的問題和想法，認為政府當局不重視初等教育的美術課程，不甚妥當；⁷³顯然反映出他承襲日治時期公學校的教育風氣，對於當時初等教育所學習的基礎養成，手工圖畫技藝的訓練，都成為他個人記憶中最深刻的生活段落。

二) 高等教育－專業繪畫創作的確立

顏水龍終於大正九年(1920)九月赴日，十八歲的他遠渡重洋，至日本去求學，插班入東京私立正則中學校三年級，同時攻習素描。並於一九二二年四月，考上二十人選一人的日本國立東京美術學校「西洋畫」科五年制(國立東京藝術大學美術部油畫系前身)，受教於藤島武二(1867~1943)、岡田三郎助(1869~1939)、和田英作(1874~1959)、等人。且於一九二七年三月，自東京美術學校「西畫科」畢業，後繼續入「西畫研究科」。經過多年的努力學習，在繪事技巧方面已更上一層，因此開始嘗試提出作品參加「光風會展」、「白日展」。並於七月，與陳澄波、張秋海、楊三郎、廖繼春、郭柏川、李梅樹、陳植棋等人組織「赤島社」，並舉辦展覽，可惜只成立六年即解散。一九二七年十月的秋天，第一屆「台展」隆重開展，很幸運顏水龍所提出的油畫作品《裸女》、《憩》入選於第一屆「台展」。⁷⁴初試啼聲即獲得殊榮，因此再接再勵於一九二九年十月的秋天，繼續提出作品油畫《椅子ニモタレル裸女》、《窓際にて》，並且《椅子ニモタレル裸女》榮獲第三屆台展的特選，⁷⁵自此顏水龍的藝術之路趨於穩健，也逐漸奠定他在「台展」中的成就和地位。

一九二九年三月自“東京美術學校”「西畫研究科」畢業返台，同時決定四月於台中、台南舉行畫展，組織後援會，籌款準備赴法；八月，由東京出發經由韓國及西伯利亞鐵道赴法留學，校長和田英作來送行。九月，抵達巴黎，先後進入大茅屋美術

⁷³ 針對戰後初期台灣的美術行政措施之各項相關問題，顏水龍以其在日治時期接受圖畫教育的經驗，提出他的問題和想法，認為政府當局不重視初等教育的美術課程，不甚妥當；參閱顏水龍著，林世明譯，前引書，頁 125~127。

⁷⁴ 王行恭編著，《日據時期台灣美術檔案(一)“台展、府展”台灣畫家“西洋畫、東洋畫”圖錄》，1992，頁 387。

⁷⁵ 參見王行恭編著，前引書，頁 390。

研究班(La Grande Chaumie're)研究素描及油畫，不久轉入現代藝術學院(Academie Art Moderne)，受馬爾香(Jean Marchan, 1882~1941)和勒澤(Fernand Léger, 1881~1955)指導，後於坎城(Cannes)與梵·鄧肯(Kees Van Dongen, 1877~1968)結識，而從其學畫。經過二年多的努力，於一九三一年九月，以《少女の肖像》及《モンスーリ(蒙梭利)公園》，二幅油畫入選巴黎秋季沙龍。然而一九三二年十月卻因肝病嚴重，只好自法國啓程返國修養，並於一九三三年二月赴日，任職大阪スモカ(smoca)牙粉公司。自此，顏水龍的學校美術教育養成，終告一個段落，開始他奉獻、傳承工藝美術教育的另一個人生旅程。

顏水龍在東京留學、法國巴黎的遊學生涯之點點滴滴，以及艱苦奮鬥的毅力，從以下羽生操〈談巴黎遊學中的畫人顏水龍〉，與林攀龍(在巴黎)〈顏水龍畫作入選秋季沙龍〉，這兩則新聞可以明晰並確認，其遊學年份及畫作入選沙龍之考據。

十八歳の時君は周囲の反対を押しきつて、断然東京に出て行つた反対されに行動であつたから一文の學資も支給されなかつた、君は或は印版屋の仕事をやリ或は支那留學生に日本語を教授したりして辛うじて生活を支へながら東京戸塚の日本美術學校へ通ひ。正則豫備校へ通ひ更に川端洋畫研究所へ通つた。此の間の君の苦學力行は並大抵の事ではなかつた、が、君の苦闘も遂に恵まれる時が來た翌年東京美術學校洋畫科に入學すると同時に故郷との連絡もついて、目出度く卒業も出來、更に研究科に通つて昨年度法前まで専心研究に没頭したのであつた。⁷⁶

譯即：顏水龍在十八歲時(1921)，不顧周圍人的反對，堅持至東京留學，以致於得不到任何學費的補助，顏水龍到了東京後，只好到印版屋工作，或教授支那(中國)留學生日本語；辛苦的賺取所需的生活費用，同時進入東京戶塚的日本美術學校，與正則豫備學校學習，更至川端洋畫研究所學畫技。此時間內顏水龍大抵是相當的苦學力行，直至翌年(1922)考入東京美術學校的洋畫科，並同時與故鄉的人連絡，接著順利的畢業，更繼續進入研究科專心研究美術，直至去年(1930)渡法之前。

至於下述這段話則是羽生操在法國巴黎，對於顏水龍個人生活情境的觀感，以及繪畫臨摩、創作和研究成果之所見與期望。

君は今二十八歳の青年です(中略)今君は毎日美術の殿堂ルーブル博物館に通つて、アングルの名畫「泉」の模寫を續けて居る、寫真(次號掲載)はその模寫中

⁷⁶ 羽生操，〈巴里遊學中の畫人顏水龍君を語る〉，發表於《台灣日日新報》，1931.3.26，參見收入於顏娟英編譯·鶴田武良校正翻譯，前引書，頁420。

の姿であるが之を終ると世界第一の傑作たる畫聖レオナルドダウインチの「モナリザ」に移て、親しく畫聖の苦心の痕を辿らうとしてゐる。⁷⁷

譯即：顏水龍今年是二十八歲(1931)的青年。(中略)目前顏水龍君每日至美術殿堂ルーブル(羅浮宮)博物館，摹寫アングル(安格爾)的名畫《泉》，寫真中可見此「泉」畫作的模寫姿影。並且接下來，他又計畫繼續研摹畫聖レオナルドダウインチ(達文西)的世界第一傑作《モナリザ》(蒙娜莉莎)，親歷畫聖對繪畫創作的苦心痕跡。以下這則新聞是林攀龍(在巴黎)對於〈顏水龍畫作入選秋季沙龍〉之考據。

〈顏水龍の繪が巴里サロンドオトンスに入選〉—林攀龍(在巴黎)

九月の初めであつた。私は中歐の旅に出る當日に顏君を大學都市に訪ねて、君がサロンドオトンスに出す為に製作して居られる繪を見せて頂き。(中略)

「少女の肖像」及び「モンスーリ公園」は顏君の二作品のそれに冠せられた題である。前者は君の住居附近の一少女がポーズしたもので。(中略)顏君の畑は何と言つて肖像畫である。(中略)「モンスーリ公園」の方は前者に比べるとずつど智的要素の勝つた畫である。遠近法、人物と自然との鈎合、色彩の調合等あらゆる角度から見て間然すべき所がない完璧である。⁷⁸

譯即：在九月之初時，我將赴中歐旅行前至大學城拜訪顏君，他拿出將於秋季沙龍展覽的創作讓我觀賞。(中略)顏君提出的作品是《少女的肖像》，以及《モンスーリ(蒙梭利)公園》。前者作品顏君是以其住居附近的一少女做為模特兒。(中略)看來顏君較熟練的還是以肖像畫為主。(中略)《モンスーリ(蒙梭利)公園》比前者的構圖感覺較為有理智，無論在遠近法、人物和自然的平衡、色彩的調合等，由任何角度來看都相當完美。

這篇文章中林攀龍提到顏水龍美術創作時的幾個特點：

- a.以生活住居附近的少女為模特兒，反映盡量利用周遭生活環境的人事物入畫。
- b.對於肖像畫技法的熟練度，遠較於風景畫的繪製，顯示了素描技法強調的精準、現實效果。
- c.在整幅畫面的構圖感覺較為理智，這點出顏水龍利用色彩層層堆疊的立體構圖法。
- d.強調整體畫面感覺的合諧、平衡，與色彩自然調和以及裝飾之美的表現。

總之顏水龍的高等教育—留學經歷，是一段漫長又寂寞、艱苦的生活，十多年

⁷⁷ 羽生操，〈巴里遊學中の畫人顏水龍君を語る〉，發表於《台灣日日新報》，1931.3.26，參見收入於顏娟英編譯·鶴田武良校正翻譯，前引書，頁420。

⁷⁸ 林攀龍〈顏水龍の繪が巴里サロンドオトンスに入選〉，發表於《台灣新民報》，1931.11.21，參見收入於顏娟英編譯·鶴田武良校正翻譯，前引書，頁423~424。

(1921~1932)離鄉背景的求學生涯，顏水龍大多是以半工半讀的方式完成。

嚴格說來，求學階段時的高等教育時期(1922~1932)，他努力的參加各種畫展，也確實頗有成就，因此歸納顏水龍個人的教育求學經歷，如果說初、中等教育為顏水龍的啓蒙教育，使他得以訓練出穩健的技藝才能，順利為後來的工藝美術事業推廣做前導工作，而高等教育則在於強化他的美學思想與創作理念。

三 就業時期

顏水龍就業的年齡很早，所做過的工作類別也很雜，從大正七年(1918)三月，自台南州立教員養成所畢業，核准為教員資格，並任教下營公學校，以及在日本留學期間送報紙、送牛奶、教授助理等，半工半讀的就業經歷，早已增強他的社會歷練。

昭和七年(1932)左右，顏水龍遊學法國結束後返日，在當時已是一位學有專精的美術家，因此順利的受到聘僱，任職日本大阪スモカ(smoca)牙粉公司廣告圖案設計工作，發揮他的美術專業才能。後來更兼任萬有製藥公司設立廣告部為主任，直至一九四三年(有的文獻資料記載為1940年)由於日本戰事緊張，加上東京物質缺乏，只好辭去大阪スモカ(smoca)牙粉公司廣告設計工作，於十二月末返台，以殖產局補助費，於台南州學甲鄉北門地區創設「南亞工藝社」。並於昭和十九年(1944)九月，台南高等工業學校(今成功大學前身)創設建築工程學科，應聘為講師，教授素描及美術工藝史，但此時正值中日戰況激烈，隨即被日軍徵調至陸軍經理部，提供手工藝技術，製作竹水筒、偽裝網，以植物染料染內衣等工作，直至昭和二十年(1945)第二次大戰結束，日軍退出台灣，顏水龍才離開陸軍部隊。

上述直至一九四三年，這項有關顏水龍生平「年表」需要釐清的問題，根據筆者研究比對，關於學者莊素娥《台灣美術全集》文後所附之生平「年表」所載，顏水龍昭和八年(1933)正式進入「スモカ」(smoca)廣告公司，直至昭和十五年(1940)辭去大阪スモカ牙粉公司廣告設計工作，自日返台，並於十八年(1943)十月返台，於台南市定居。⁷⁹但莊素娥在內文中又描述顏水龍在「スモカ」的12年間，「他遷居東京，每星期去大阪スモカ(smoca)牙粉公司兼職兩、三次，後來又兼萬有製藥公司廣告部主任，這種生活達12年之久」。⁸⁰同時內文也很肯定的說明：「一九四〇年東京的物質條件愈來愈差，他乃辭去壽毛加職務。」⁸¹而且顏水龍在スモカ(smoca)牙粉公司工作的期間，共設計

⁷⁹ 莊素娥，《台灣美術全集-顏水龍》，(台北市:藝術家出版社，1992.9)，頁242~243。

⁸⁰ 參見莊素娥，前引書，頁20。

⁸¹ 參見莊素娥，前引書，頁21。

發表了約 400 多張的作品，由此可見顯然這當中出現了年代之間矛盾的現象，不只如此，據筆者的田野調查所得到的文獻資料，對於此項年代之間混淆的問題，多數的文獻資料也以一九四〇年出現，推測可能在相互參考資訊的當中，不慎引用錯誤資料，而又未能即時查覺。再者如果顏水龍是在昭和十八年(1943)十月左右返台，並於台南定居，且於一九四四年至一九四五年初被徵調至陸軍經理部去工作；因此顏水龍在スモカ公司的前後時間，應為一九三二至一九四三年為止，推測較為正確。因此筆者認為既然是達十二年之久，所以應如顏水龍自己所述：一九三二年秋，我從法國回到日本神戶，如何在日生活是一大問題？此時剛好大阪的壽屋公司(赤王葡萄酒本舖)在為廣告設計徵聘人才，便去應徵，想不到過了一星期我被錄用了。⁸²而對面スモカ (smoca) 牙粉公司乃屬壽屋公司所有，顏水龍因緣所遇，以自己的廣告才能，又於隔年被壽屋公司廣告部長片岡敏郎所賞識，而延攬為其スモカ牙粉公司設計廣告圖案。

顏水龍自小所面臨的是一個孤苦無依的家庭環境，然而困苦並沒有消除其生存鬥志，反而將他的腳步鍛練得更穩健。為了生活而工作，為求得學業的精進，也必須努力工作，賺取所需要的經濟來源；以致關於生活、工作事業與教育學業，向來一直是顏水龍生命中同時存在的方式。

第二節 顏水龍的創作美學觀

一 創作態度與技巧

對於素描技法的寫實與精準，顏水龍是相當重視的，而這項重視素描技法純熟訓練的淵源，不只是東京美術學校最初創立西洋畫科的精神，也是顏水龍在東京美術學校的幾位教授，包括藤島武二(Fuzishima Takezi, 1867~1943)、岡田三郎助(Okada Saburousuke, 1869~1939)、和田英作(Wada, 1874~1959)等人，所堅持和重視的繪畫技巧，顏水龍也承襲對素描的重視態度。因此デッサン(dessin)の問題—關於素描的技巧問題，他認為：

畫家が製作する上に於いてデッサンの必要を感じる。(中略)

デッサンは建物の設計畫であり土台や鐵根のやうな組合せのやうでもあるところの物證の面白味、陰影の交叉一塊(カタマリ)—調子(トン)の美しさ畫家が對照より感受されたところを智的に消化したるものを廣義的に解釋したもの

⁸² 顏水龍，《台灣第一廣告人-顏水龍廣告作品集》，(台北市：時報文化出版，1997.7)，頁6。

である。對照をそのまま表現するやうな狭い限界ではない。⁸³

譯即：畫家對於素描的技法，在創作的學習和感覺是必要的。(中略)素描如同建築物的設計，是由地基和鋼筋結構所組成，具有物體的趣味性。畫家在處理其陰影的交叉塊面，與調子之美感的變化時，應該更廣義的擴大為，將關照下所感受到的內容知性的消化再呈現出來，絕不能侷限於只是將對象物狹隘的如照相般表現出來。

素描技法是作為美術家必經的訓練途徑，也是訓練手腦靈敏度最佳的方法，但顏水龍的油畫以製作精細為重點，又有改畫的習慣(過了一段時間又補修畫作)，並且從他某些畫作主題重複使用的情形來看，有的主題早於一九三〇～一九四〇年代即已描繪過，但過了數十年後的一九八〇～一九九〇年代，又重新拿出來再修正或又再畫一次，只是將其中的構圖方位調整，或色彩重新改變而已。還有顏水龍的畫作在完成的時間表，從其選擇材料和營造整體構圖、敷彩、運筆的情形來看，顯然都是精心設計、安排，所以往往一幅畫作完成的時間，都是一段漫長的運作。而且顏水龍的畫作並非全部現場寫生，或許他的第一張「素描」作品是寫生，但往後根據這張寫生素描作底稿，可以再次重繪製一幅作品。其實重複使用主題以及素描底稿，並非顏水龍獨創，很多的畫家也都有這種做法，但同時也反映出其對繪畫創作的美學思想，物體形象是可以重複「再現」的。由以下的三種處理方式，可透露出顏水龍的創作美學。

1). 畫面結構處理一

塞尚繪畫結構之嚴謹，與顏水龍對畫面處理的紮實感是一致的，但顏水龍卻比塞尚畫面處理更為潔靜。清靜、爽朗，給人一種一塵不染的潔淨畫面，所有的花、瓶子、桌巾等，都規規整整的擺在屬於它應該擺的位置上，顏色使用的是亮麗、鮮明的色調。有多視點的構圖，以及混合某個定點透視的運用，成了顏水龍創作結構的特點。如《百合花》(圖 3-1, 1990)，其百合花朵呈現向四方怒放的態勢，並以多視點的型態構圖經營；以及如《綠蔭大道》(圖 3-2, 1992)，⁸⁴這幅畫的畫面，雖然街道形成一種三角形的消失點狀態，但佔了 2/3 的街樹，又形成多視點的構圖法，而且有趣的是其街道掃得乾乾淨淨，彷彿不是人間出品的道路，但兩輛似乎靜止的車子，又是代表著現代科技的產物，這已經超越形式化的另一種象徵精神面的提昇，是對人間樂土的嚮往。

⁸³ 參見顏娟英編譯，鶴田武良校正翻譯，前引書，頁 214~215。

⁸⁴ 顏水龍，《顏水龍 1990~1994 油畫集》，(台南縣新營市：台南縣立文化中心，1995.3)。



圖 3-1 顏水龍《百合花》，1990



圖 3-2 顏水龍《綠蔭大道》，1992

2). 色彩的運用—

對於“地方色彩”樣式的描繪，塞尚所呈現的是以「普羅旺斯」地區風景的“綠藍色系”入畫。⁸⁵而顏水龍“南方色彩”的熱情、明亮，以及“紅黃藍”等強烈原色系的運用，使得色彩更鮮明。如：〈蘭嶼的少女〉或〈獨木舟〉等，如火焰燃燒的色彩。顏水龍的作品色彩大都用高彩度純原色繪成，看來頗為艷麗，並且整體構圖追求簡化、精神性，乍看不吸引人，但可令人愈看愈深刻。顏水龍的創作美學，從以下鹽月桃甫所發表的文章，也可理解出他對色彩的運用、表現，是別具特色的色彩家，這點令多數的玩賞家們印象鮮明。

顏君の台展に於ける作品は色彩家としての一異色であつたことは玩賞家たちの記憶に鮮かなことと思ひます。顏君がフランス(法國)に於いてヴァン・ドンゲン(Kees Van Dongen 梵·鄧肯, 1877~1968)に師事した事はよくうなつかれるわけであります。ドンゲンは現代フランスの作家のうちで、びつたりとバリ(巴里)の生の尖端に副ふ作家で、その作品はまったく粹そのものであり、そして都會人の敏感そのものであるといはれてをります。(中略)

顏君が師事した今一人の作家ジョン・マルシヤン(Jean Marchend 瓊·馬爾香, 1882~1941)はゼザンス(塞尚)より受けた大きな力によつて、物象を大きくつかみ、贊の確實な見方美しい筆觸による力強い表現の特色をもつ現代フランス作家のうち一方の存在であります。(中略)

⁸⁵ 何政廣，《歐美現代美術》，(台北市：藝術家出版社，1968.12 初版，1998.8 四版)，頁 25。

顏水龍君の師事したドンゲンは野獸派の系統の人であり、マルシヤンは後期印象派系統の人であります。顏君は更に遠く古典の端倪な形式美を研究することを忘れながったことは誠にうれしいことでもあります。

今回出品せられるアングル(Jean Augusto Dominique Ingres 安格爾，1780~1867)の「泉」及びチチアノの「タトエ汚(寓言)」外一點の模寫はその意味に於いても又は過去の大家の名作品の面影に接する點に於いても繪畫に親しみのある人々を喜はせることと思ひます。チチアノ(Tiziano Vecellio 提契安諾或 Titian 提香，1488~1576)は女人の肉體の蠱惑を最も端的に謳歌したヴェニス派(威尼斯)の作家のうちでも特件描寫、色彩、劇的な力、構圖等畫面全體を支配する力に於いて第一人者でありました。その軽やかな旺んな肉の盛上りと潤うた肌の好ましさとが投げる味感は實に本當の女の味感であつて。(中略)

顏君の模寫「泉」は綠葉に被はれた岩の沈寂のうちに匀やかな裸身を浮かせる水精のその瑞々しい。(中略)典雅な味感が保にせられてゐます。ただその色彩には冷靜な非同情的な作家であるが、素描家としてはフランス畫界の第一人者であるといはれてゐます。⁸⁶

譯即：顏君在台展的作品表現，是別具特色的色彩家，這點多數的玩賞家們應有鮮明的印象。顏君在フランス(法國)師事ヴァン・ドンゲン(Kees Van Dongen 梵・鄧肯，1877~1968)。ドンゲン為現代フランス畫家之中，與(巴里)的流行最緊密接觸的一位，他的作品將都會人的敏感完全表現出來。(中略)

顏君還師事另一位畫家ジョン・マルシヤン(Jean Marchend 瓊・馬爾香，1882~1941)，受到ゼザンス(塞尚)的影響，對於物象確實的掌握，以及呈現出完美的筆觸，形成強有力的特色，是現代フランス不可忽視的一位。(中略)

顏水龍君師事的ドンゲン是野獸派系統的人，而マルシヤン為後期印象派系統的人，但顏君更沒忘記對古典形式美的研究，真使人欽佩。

這回出品の臨摹作品，是アングル(Jean Augusto Dominique Ingres 安格爾，1780~1867)的《泉》，以及チチアノ的「《タトエ汚》(寓言)」。

從模寫の意味而言，接觸、模寫大家的名作品，使得親近繪畫の人感到喜悅。チチアノ(Tiziano Vecellio 提契安諾或 Titian 提香，1488~1576)對女人肉體蠱惑的謳歌，雖是ヴェニス派(威尼斯)畫家們的特色，但不論對個性描寫、色彩運用、戲劇性的張力、構圖等，整體畫面的經營支配，チチアノ仍可算是第一人。其所描繪的柔嫩豐潤

⁸⁶ 有關「顏水龍の君滯歐作品展に就て」，顏水龍君滯歐的作品展，鹽月善吉發表於《台灣日日新報》，1933.4.27，參見收入於顏娟英編譯・鶴田武良校正翻譯，前引書，頁425~426。

的肌肉線條，完美的呈現出女人的美感出來。(中略)顏君模寫的「泉」，綠葉覆蓋著岩石，沈寂中浮現勻稱的裸體，彷彿水精靈般動人。(中略)其典雅的味感，以及冷靜的色彩運用，堪稱為フランス畫界的第一位素描家。

從鹽月善吉這篇〈顏水龍君的滯歐作品展〉中所描述的印象，顏水龍是別具特色的色彩家，其所師事的ドンゲン是野獸派系統的人，而マルシヤン為後期印象派系統的人，受到ゼザンス(塞尚)的影響，對於物象確實的掌握，以及呈現出完美的筆觸，形成強有力的特色，是現代フランス(法國)不可忽視的一位；但顏君更沒忘記對古典形式美的研究，真使人欽佩。即此處點出了顏水龍對色彩相互溶合的研究，和用色的華麗、鮮明度，以及受到ゼザンス(塞尚)的影響，對於物象立體的掌握，完美的筆觸，強有力的特色，同時又保持了古典的形式美。其實說顏水龍的創作美學，是追隨ドンゲン及マルシヤン二人，倒不如說他沒有忘記東京美術學校，三位美術指導教授的陶冶，甚至自始至終，就如顏水龍所說的，六十年如一日的風格，不只保持了古典的形式美，也承襲東京美術學校西洋畫科，尊崇外光派的美學思想。

3). 線條筆觸的運用—

顏水龍早期作品於「台展」、「府展」時，出現描繪線條厚重、凝滯的現象，以及粗獷的筆觸，後來在法國留學時，受到版畫及廣告設計印刷術的薰染，以致顏水龍對於「留白與線條」的設計觀念，主要是基於對設計這方面的專業理論，認為如報紙這樣複雜的版面空間，要放入廣告插圖時，需要保持留白，並在空白的部份內以簡單的線條，畫上少許圖案配合幾句文字，藉以吸引觀者閱讀。⁸⁷到了晚年，則變成將線條融合在色彩之中，顏水龍對於線條筆觸的描繪法，仍然離不開東京美術教授藤島武二對於線條的主張，單純的線條涵蓋任何物質，其它的キャンバス則溢出整個畫面的創作美學觀。

その色がバーミリオン、オークルジョン、オレンジユロー、ネーブルスユロー、ブラック、ライトレッド等を混じた至極澀い暗色だ、描き馴らした畫筆にたつぷりとつけて畫伯獨特の折返式テクニックで押へるが如く引くが如く又逆筆で消すが如く描くと屋根の線がうねりの如く雄大に描かれてゐるのである。(中略)

單純な線であつて何物をも洩さないで、その餘力はキャンバスの外に溢れてゐる。上層の屋根の明るい部份もこの線のために浮出て来る。下方のグレーの壁

⁸⁷ 參見顏水龍，《台灣第一廣告人-顏水龍廣告作品集》，前引書，頁 8~9。

の赤い面がよく調和して益々大きき美しさを表し、本殿に通ずる側面の壁は灰色に黒色に落付き、その上部に投げられたネーブルスィユローの冬の反射が一層非凡に見えるのである。然もこの線には一種の寂といったものがあって歴史を物語つてゐるかのやうに、屋根先に軽く描いた魔除けの怪獸が北方の空を睥睨してゐる。⁸⁸

譯即：朱色(バーミリオン)、赭色(オークルジョン orchre jhon)、橘黄色(オレンジィユロー)、澄黄色(ネーブルスィユロー)、黒色(ブラック)、淺紅色(ライトレッド)等，各種各様の顏色相互混合，成為極澀且帶暗色彩的表現。畫筆熟練的揮灑描繪，畫伯藤島武二獨特的「折返式」(テクニツク)用筆技巧，畫過了一筆再以逆筆反向重新再畫一次，如此重複的堆積色彩，使得屋根的線條之筆觸，形成一種濃烈厚重的效果，使得建築物體看起來氣勢雄偉。(中略)

單純的線條涵蓋任何物質，其它的キヤンバス則溢出整個畫面。此單純的的線條，也將上層屋根明亮的部份描繪勾勒出來。下方灰色(グレー)的牆壁與赤紅的壁面，也同樣相互調和，並顯得既大方且美觀。通往本殿的側面壁面是灰色與黑色調子描繪，其上部由於冬天的陽光反射投下的一層澄黄色(ネーブルスィユロー)，其色澤相當好看。然而這種沉寂的線條，似乎意味著訴說古廟的歷史物語；屋根前端輕描著除魔的怪獸，且睥睨著北方的青空。

另外，對於作畫的一些技巧，曾有一位波蘭畫家告訴他：以黃色作底色，再塗上白色，過幾年後，底色會滲透出來，變成象牙色，顏水龍得到了這個建議後，即利用時間一再研究、試驗，白色與黃色混染後之間所產生的奧妙，因而使他了解到顏色並非單獨存在，而是會相互影響。在留法的三年期間，他還特地研究顏料的性質和畫布的質地，對於畫布並非只是買回就用，而是仔細研究畫布的粗細，或用日曬的方法，明白畫布使用、色與色間層層交疊的種種變化。

二 繪畫風格之詮釋分析

顏水龍的繪畫風格，除承襲東京美術學校的教授藤島武二、岡田三郎助之外，也受梵·鄧肯的影響，並且在法國時又受到馬爾香、雷捷的指導，做過壁畫、馬賽克、嵌瓷壁畫、廣告插圖等設計工藝，但他的繪畫風格，卻未受馬爾香、雷捷的影響。另外，顏水龍的繪畫風格也受到工藝美術的影響，因此不只裝飾性強，且喜歡從大自然

⁸⁸ 原文發表於台灣建築會誌 1943.9，參見收入於顏娟英編譯·鶴田武良校正翻譯，前引書，頁 480。

及生活周圍環境取材，凡藝術之美均取之於自然“純粹美”的審美觀念。如他對「風景」兩字的觀點和詮釋方式，是滲入更多的意涵在內，亦是畫家本身面對「風景」感動的心境。

因此針對顏水龍繪畫風格之詮釋，區分為：1.風景畫 2.肖像畫 3.靜物畫 4.人體畫，等四個項目分析。

1. 風景畫的風格詮釋

如下《蘭嶼風光》⁸⁹是顏水龍對原住民畫作的觀點和詮釋方式。基本上，本張作品的詮釋方式，筆者主要是由二個角度切入介紹：

- 1).從創作技巧的角度切入分析
- 2).從個人生活史的角度切入探索

1). 從創作技巧的角度切入分析

《蘭嶼風光》，(1993)，這張圖所簽的年份是(1993)，應是顏水龍晚年的作品，但以「蘭嶼」風情為主題的繪畫(如下 3-b 與 3-d 標題一樣，創作內容不同)，對於顏水龍的創作觀念而言，有可能早年直接至現場寫生，至晚年則「再現」重新創作。(3-b)這張圖底色的運用技巧，色塊與色塊之間層層堆疊，又相互融合、滲透，形成一種多層次且具秩序感的色彩變化，而且空間也顯得寬廣、深遠。遠處的兩個小島畫成三角形和稜形狀，傲然矗立著，太陽穿透雲彩，直射海面、沙灘，將整個畫面染成一片金黃色。而耀眼醒目的蘭嶼特產一四、五艘獨木舟，幾乎佔據整張畫面的 1/3，尖突、高翹的兩端，船身是用紅、白、藍、黃的顏彩，使用刮刀，以平塗的方式，強調山胞最原始的「力與美」。還有兩個泛發古銅色健壯身影的蘭嶼人，以及赭黑色太陽的圖騰，也點出蘭嶼人是“大地之子”的象徵。另外，顏水龍除此二幅《蘭嶼風光》，還畫了許多「山胞」、「蘭嶼獨木舟」等相關系列的作品，並且是顏水龍一生不斷重複描繪的主題和對象。如下(圖 3-3-a.b.c.d)四幅蘭嶼作品：

⁸⁹ 「蘭嶼風光」，圖片參閱國立歷史博物館編輯委員會，《顏水龍畫集》，(台北市：國立歷史博物館，1992.3)，頁 72~73。

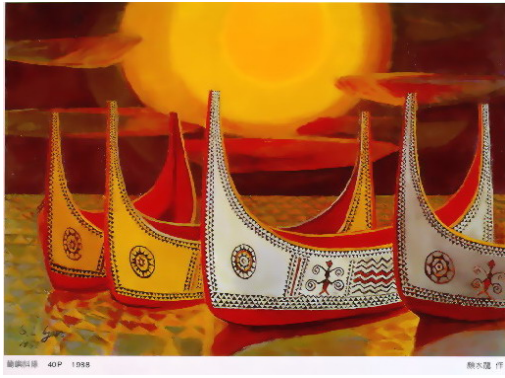


圖 3-3-a 《蘭嶼斜陽》1988



圖 3-3-b 《蘭嶼風光》1993



圖 3-3-c 《海之人-雅美族男人》1993

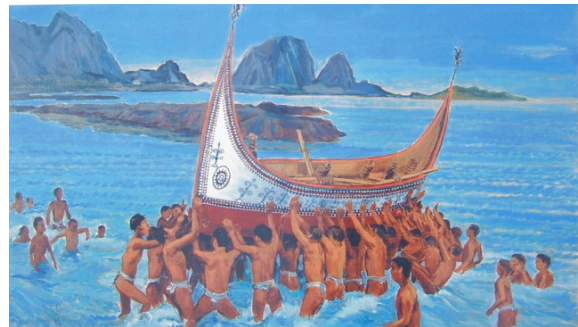


圖 3-3-d 《蘭嶼風光》1993

- a 高更圖案式的設計性和馬蒂斯強烈色面構成：**畫面強調規律性的秩序感，與形式化的象徵性內容表現，以及承襲高更對於“黑人雕刻藝術”的觀念，在他的《山地姑娘》，其四肢描繪健壯如木雕般的圓柱體，一方面承襲黑人雕刻的美學觀念，另一方面也詳實將山地住民的勞動天性表現出來。並且顏水龍還重視原色(紅、藍、黃)系統的色調，畫面處理儘量單純精簡，同時強調出多層次的立體、厚重感。顏水龍的作品，從取材到整體畫面設計，皆以嚴謹的態度建構畫的原貌，設色也採用精純、亮麗的原色，使得畫面產生異常清晰、潔淨的效果。這種情形或許是受到東京美校老師藤島武二的影響。
- b 一點透視的放射性構圖法以及六十多年不變的風格：**初欣賞顏水龍的繪畫作品，給人感覺單純、似乎一成不變的平直風格，如顏水龍為自己解釋：「其作品並非完全風格不變，只是在自己的個人性格沒有改變時，畫風是不會變的」，⁹⁰因為顏水龍認為一個畫家應有保存自己特色的主張。還有一點透視的放射性構圖法，向畫面四周成輻射狀放射，並非侷限在「消失點」，而是運用「放射點」的擴張性視覺效果。⁹¹

⁹⁰ 劉文三，〈顏水龍的繪畫藝術〉，參見收入國立歷史博物館編輯委員會編，前引書，頁 198。

⁹¹ 「放射點」的擴張性視覺效果，參閱自劉文三，〈顏水龍的繪畫藝術〉，參見收入國立歷史博物館編輯委員會編，前引書，頁 198。

2). 從個人生活史的角度切入探索

a 經濟環境因素：

最初的出發點，因迫於一九二九年「東京美術學校」研究科畢業後，仍然找不到工作，在無可奈何之下，萌發到山地當「警察」的念頭，進而引申出以原住民為繪畫母題。雖然當時他也沒有真正去山地當「警察」，而是接受朋友的支助到法國留學，但此時顏水龍也開始有從事「山地風景」的繪畫心境，並且從昭和十年(1935.5)第一次到蘭嶼旅行之後，便開始畫山胞，及調查、研究、收集、推展「手工藝」，並常造訪各地、各族山胞，和山胞朋友建立很好的友誼關係，使得顏水龍更發掘到原住民「工藝」製作的精巧。這些跡象，從他後來一直持續繪畫的作品，是以“蘭嶼”的原住民和獨木舟作為繪畫母題，即可看出來。

b 文化流行取向：

每一年「台展」(1927~1936)、「府展」(1938~1943)所流行繪畫主題的動向，都影響每一個台、日籍畫家在繪畫主題上的取向。尤其受到當時畫展中極為重要的「西畫科」評審委員之一的顏月桃甫(Shiotsuki Touho, 1886~1954, 16屆台、府展都擔任評審委員)，對「原住民」題材的大力推崇，強調“原始、粗獷”之美的畫風，也在無形中影響每一個參展的畫家，當然顏水龍也不例外。如以下這三張「山胞」的畫像，《紅頭嶼之孃》(圖 3-4, 1935)、《波汐》(圖 3-5, 1935)、《大南社之孃》(圖 3-6, 1936)，⁹²即出現在第九至十回的「台展」入選行列中，並且從此那根描畫「原住民」的線，更不斷在拉長，一直持續到他晚年過世之前。



圖 3-4 《紅頭嶼之孃》1935
第九回台展入選



圖 3-5 《波汐》1935
第九回台展入選



圖 3-6 顏水龍《大南社之孃》
1936，第十回台展入選

⁹² (圖 3-4.5.6)參考自莊素娥，《台灣美術全集=顏水龍》，(台北市：藝術家出版社，1992.9)，頁 208。

2. 肖像畫的繪畫風格詮釋

顏水龍曾在晚年時承認他的肖像畫，無論是繪畫形式或創作觀念，以及對“山地姑娘”描繪題材的心境，受藤島武二的影響最深。如藤島武二《東洋風姿》，強調古典東方美的裝飾風格，和顏水龍《盛裝的山地姑娘》，這幅畫面經營力求完整的嚴謹態度，女性側臉描繪的模樣、寫實性的技巧，以及鮮明的色彩與穩重的筆觸，皆有許多互通之處。基本上，顏水龍承襲的是日本畫壇傳統所重視的師長倫理秩序，和專業創作研究的精神，此不僅是日本學院派的性格，也是日治時期台籍畫家們的共識。⁹³顏水龍在許多的美術老師當中，或許受藤島武二的影響最深，但不容忽視顏水龍原住民形象的造型，顯然較之藤島武二的人物造型粗獷，且具象徵性的原始色彩。如藤島武二《芳蕙》(圖 3-7, 1926)，油畫，⁹⁴顏水龍《盛裝的山地姑娘》(圖 3-8, 1978)，油畫；⁹⁵這兩張的人物造型、構圖經營角度、顏料運用，以及女性側臉描繪模樣、寫實性的技巧，都極為神似。再以他所繪製《手足之情》(圖 3-9, 1972)、⁹⁶《排灣族母女》(圖 3-10, 1990)，⁹⁷這兩幅畫來仔細研究，其手足、母女的手與腳指的繪法，顯然受到原住民的木雕圖騰藝術的影響。長方形、寬厚如木刻式的手背與腳掌的描繪方式，象徵性多於寫實性，漢人對原住民女性形象的一般審美概念，是大眼睛、黑亮的頭髮、健康的古銅膚色、大腳丫、赤足的天然生成，亦即這些象徵「原住民的身分」，或許才是顏水龍真正想要表達的一種意向。

⁹³ 李欽賢，《日本美術的近代光譜》，(台北市：雄獅出版社，1993. 8)，頁 64~65。

⁹⁴ 藤島武二《芳蕙》圖片翻拍自，涂瑛娥，前引書，頁 96。

⁹⁵ 《盛裝的山地姑娘》圖片參閱，賴傳鑑文，〈少女蘭嶼鄉土情-顏水龍的繪畫藝術〉，發表於《山藝術雜誌》，第 89 期，(1997.7&8 月)，頁 62。

⁹⁶ 參見涂瑛娥，前引書。

⁹⁷ 莊素娥，前引書，頁 162。



圖 3-7 顏水龍《盛裝的山地姑娘》1978



圖 3-8 藤島武二《芳蕙》1926



圖 3-9 顏水龍《排灣族母女》1990

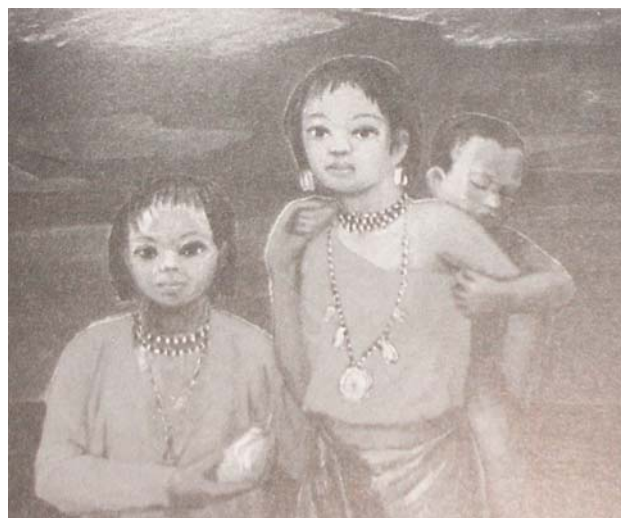


圖 3-10 顏水龍《手足之情》1972

另外在東京美校有一個特別的規定，凡畢業生都必須繳交一幅自畫像，因此郭柏川、顏水龍也都在東京美校留下自畫像，顏水龍《自畫像》，(圖 11，1984)。⁹⁸“自畫像”是呈現“自我存在”價值的一種方式，台灣畫家在一九二〇年代以後才開始出現“自畫像”的寫生畫，這是受到日本畫家畫“自畫像”風氣的影響，歐美國家在文藝復興時代即有“自畫像”的出現，如拉斐爾(Raffaello Sanzio，1483~1520)將自己畫入

⁹⁸ 參見莊素娥，前引書，頁 122。

《雅典學院》(圖 3-12-a.b, 約 1508~1511)這幅畫當中。⁹⁹



圖 3-12-a 拉斐爾《雅典學院》約 1508~1511



圖 3-12-b 《拉斐爾自畫像》雅典學院內容

對於肖像畫，顏水龍自一九三五年興起描繪「原住民」題材之後，周圍的親朋好友《妻(顏夫人)》(圖 3-13, 1942)；¹⁰⁰《愛子(千峰)》(圖 3-14, 1951)¹⁰¹等，一系列的人物畫題材，皆成為他肖像畫描繪、發揮的主題。



圖 3-11 《自畫像》1984

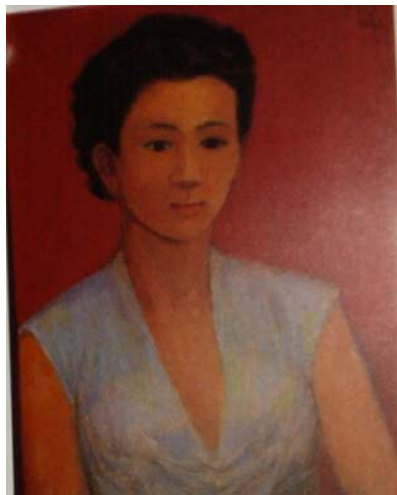


圖 3-13 《妻(顏夫人)》1942



圖 3-14 《愛子(千峰)》1951

大致上，顏水龍在肖像畫風格變化的部份，大致歸納為三個階段介紹：

- (一).學院時期(約 1945 年代以前)，此時風格未確立
- (二).推廣工藝美術時期(約 1950~1980 年代)，風格確立時期。
- (三).退休時期(1984~1997)，風格重複再現時期。

(一).學院時期(約 1945 年代以前)：

⁹⁹ 拉斐爾將自己畫入《雅典學院》中的圖片，翻拍自 Jacques Marseille 總主編，王文融等譯，《世界藝術史》，(台北市：聯經出版社，1998.9 初版)。頁 135。

¹⁰⁰ 參見莊素娥，前引書，頁 55。

¹⁰¹ 參見莊素娥，前引書，頁 60。

此時風格未確立，技法主題、取材、構圖經營等，都仍效法東京美術學校的教授，因此其創作的風格，或多或少仍具有教授的影子。如台展第七回獲選的《シモン嬢》(圖 3-15, 1933)、《K嬢》(圖 3-16, 1933)，¹⁰²二幅作品，雖然是滯歐時的創作，但其風格明顯仍受東京美術學校教授的影響；尤其是《K嬢》的構圖經營，與藤島武二《天平的面影》，(圖 3-17, 1902)，¹⁰³這幅作品的正面構圖法，以及強調古典東方優美的女性特質，甚至稍嫌修長的身材比率，是有些雷同的。藤島武二《天平的面影》的肖像畫，所要表達的是天平時代的風雅人物；天平時代(約 710~794)是日本史上一個崇尚文化藝術流風的年代，因此這幅畫作所強調的是古典東方優美的女性特質。



圖 3-15 顏水龍《シモン嬢》1933

圖 3-16 顏水龍《K嬢》1933

圖 3-17 藤島武二《天平的面影》1902

顏水龍在第七回台展(1933)中，所提出的兩幅作品為《シモン嬢》、《K嬢》是留學歐洲法國時的作品，而《K嬢》還榮獲特選。因此曾有一位記者在當年度展覽後，如此評論顏水龍這幅《K嬢》作品。

今年の特選では顏水龍、楊佐三郎兩君は新歸朝者が，顏君は今賽滯歐作品の個展を開いたが。今回の特選『K嬢』あよび『シモン嬢』も滯歐作品で『K嬢』は顏君の最も得意とする白を利かすために、濃藍青色のバック、暗紅の絨氈に

¹⁰² 台灣教育會，《第七回台灣美術展覽會圖錄(西洋畫)》，(台北市:學租財團，昭和9.2)，頁 2~3。

¹⁰³ 參見莊素娥，前引書，頁 24。

立てる白衣の女を描いて好果をおさめてゐる印象に残る作品である。¹⁰⁴

譯即：這幅留學歐洲法國時的作品，『K嬢』作品，人物肖像所運用的是顏水龍在歐洲時，所學習研究且最得意的白色顏料，襯托的背景為深藍色壁面和暗紅色地毯，三種原色顏料形成強烈對比的二度空間效果，令人注目。

然而上述記者也指出對白色的試驗，仍為顏水龍所最得意的使用顏料，以及習慣於紅、藍等原色系列的運用特點。但上述幾幅作品與後來的創作相互比對後，仍可發現其技法之純熟度仍有持續努力的空間。

(二).推廣工藝美術時期(約 1950~1980 年代)：

自一九八四年七月退休，離開實踐家專美術工藝科之前的這一段時期，因為忙於推動工藝美術的活動，以及兼任學校的工藝美術教職工作，因此他的繪畫創作顯然受到影響，使得繪畫作品相對減少，但其技巧並未遲緩、退步；而且顏水龍這一段時期，因為久經長期的訓練和薰陶，其個人繪畫風格或創作美學，也已形成個人的特色。此時期描繪「原住民」系列的作品較多，以及利用推展工藝美術之空閒，至各地寫生的風景畫素描也較多，反之對於肖像畫部份即相對減少；因此僅以《魯凱少女》以及《著白禮服的少女》兩幅作品介紹。

《魯凱少女》，(圖 3-18，1979)，以側面描繪，全副隆重的衣飾裝扮，整潔的畫面是顏水龍描繪原住民少女所習慣的構圖經營特色。遠山背景的襯托，一方面表現空間的遠近效果；另一方面則表現象徵原住民族是住在山裡面的人。《魯凱少女》身上的穿著配飾打扮，所代表是具有身分地位階級的意義，並且少女頭上的配飾品，也將其手工藝之巧、之美強調出來。

《著白禮服的少女》，(圖 3-19-a-b，1979~1990)，修改前和修改後的作品，其時間相隔十多年，這個現象印證了顏水龍有重複繪畫主題，和修改畫作的習慣；一九七九年畫中的木頭椅子，至一九九〇年修改為歐洲宮廷式的沙發椅。至於白衣的繪畫母題，是顏水龍一再試驗的顏彩，因此經過十年的沉澱，使得乳白色融合成為更古拙、沉靜的色澤。

¹⁰⁴ 原文發表於《大阪朝日新聞》，1933，參見收入於顏娟英編譯·鶴田武良校正翻譯，前引書，頁 276。



圖 3-18 《魯凱少女》，1979



圖 3-19-a 《著白禮服的少女》1979



圖 3-19-b 《著白禮服的少女》1990

(三).退休時期(1984~1997)：

退休離開實踐家專美術工藝科之後的這一段時期，除了一九八四年七月，完成台北三連大樓馬賽克《竹林》及《採棉圖》。一九八六年七月完成花蓮慈濟醫院《釋迦治病圖》馬賽克壁畫。因為有更多的時間，一方面顏水龍仍持續參加各種畫展、畫會，或美術工藝的活動；另一方面他也常利用時間，至世界各國旅行並隨處寫生，因此這段時期有許多的素描寫生出現。而在油畫的創作上，也時有作品呈現，但此時期的創作元素，則重複反應之前的美學思想。基本上，此時期所表現的個人風格，呈現一種意象性與回顧性的樣貌，而非純粹寫實性的風格。如下圖《親情》與《慈母》之作品技法比較，與其所傳達的母女親情的涵義，並不因時空的距離而有所變更。

《親情》，(圖 3-20，1932)，¹⁰⁵顏水龍畫這張畫時，依據其所簽署年度為 1932 年，此時是顏水龍在法國巴黎的最後一年，可能所接觸的模特兒是法國人，因此模特兒與小孩的樣態，呈現出歐洲人的形象特徵。此張圖技法寫實，色彩沉穩，其運筆明快灑脫；人像部分以青綠、石綠，以及白色的色塊厚塗、堆疊。筆觸大膽爽利，線條則融合於色塊中，深綠色背景則以大筆刷飾，將人物與背景分出空間，因此整體畫面是以青綠相互融合的寒色系表現，呈現出具理性且嚴肅的視覺效果，透露出顏水龍個人仍然深藏的孺慕之情。

《慈母》，(圖 3-21，1988)，¹⁰⁶這張畫除技巧精細、顏色鮮明，最主要的是畫中母子之間那種天然生成的親密感，以及毫無遮掩的哺乳景象，顯示出原住民率真，不受拘束的天性；此幅畫作背景襯托以大海、夕陽呈現，令人印象深刻。圖中的母親臉上帶

¹⁰⁵ 參見莊素娥，前引書，頁 51。

¹⁰⁶ 參見莊素娥，前引書，頁 139。

點靦腆，卻充分流露出慈愛且滿足的笑容；母子都是一身健康的古銅膚色，象徵山胞婦女的勞動辛勤，是屬於大自然兒女的特性。顏水龍在畫此圖時應注入了個人全部的情感，那來自內心最深處對慈母的無限懷念。

顏水龍從小父母早逝，因此思念雙親的心情只能深埋內心，但觸景生情的場面隨時令之感傷不已；上述兩張不同的時間與空間所創作的作品，想必也是兩樣的心境，但思念的心情是不變的。《親情》的作品，顯出顏水龍身處異鄉的孤苦，而期望擁有親情的依靠和慰藉，但這種情感卻只能深藏於內心深處。縱觀顏水龍原住民系列的作品極為有趣，且令人玩味，因為如果是大海、夕陽為背景的作品，則人物部分必然是裸露身軀，而如果背景是以遠山襯托，則人物必然是穿著裝飾隆重，由此可見，顏水龍對原住民的創作構圖設計原則是有所堅持，且具象徵意味。



圖 3-20 顏水龍《親情》，1932

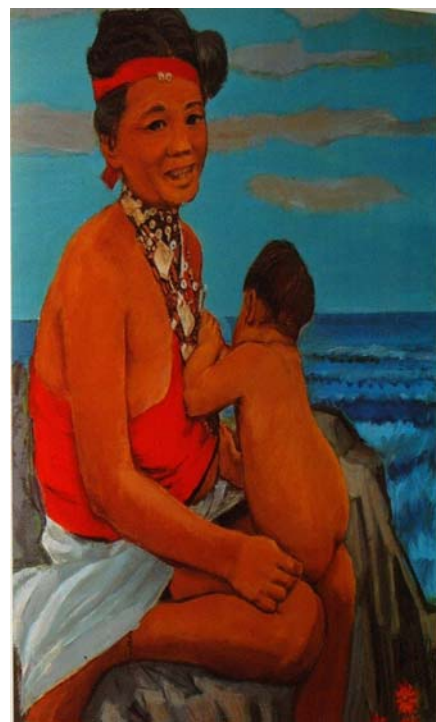


圖 3-21 顏水龍《慈母》，1988

3. 靜物畫的繪畫風格詮釋

由於受到工藝美學裝飾性，以及各種釉彩流變的影響，養成喜歡以古董花瓶入畫的特點，顏水龍的花瓶色彩變化豐富。其實這種對工藝美術的重視和關心，有些淵源東京美術學校教授岡田三郎助的影響，但顏水龍並沒有完全承受岡田三郎助那種，屬於外光派的流風，卻又尊崇古典式的寫實性技巧。因此觀看顏水龍的作品，在「靜物畫」的寫生，雖然其古董花瓶之物質性的元素，是尊崇岡田的工藝美，但其構圖經營卻另闢奇境。基本上，顏水龍的瓶花靜物之整體構圖描繪，是採取非定點式的視覺觀

點，而其花團錦簇的構圖設計，以花朵全開放的正面形態，並完全向四方擴散發展的花藝設計美學思想，象徵顏水龍個人充沛活潑的生命力，而其花卉有如塑膠花之鮮麗，和永不凋謝的意象性，似乎也反映顏水龍擇善固執與堅定毅力，甚至六十年如一日不變的性格特徵。從以下三幅不同時期以《玫瑰花》為主題的畫作，所表現的形式風格相比較，其相似度很高。



圖 3-22 《玫瑰花》，1952



圖 3-23 《白玫瑰》，1960~1962



圖 3-24 《黃白玫瑰花》，1990

《玫瑰花》(圖 3-22, 1952),¹⁰⁷這幅畫的表現形式、排列組合較為寬暢、隨意，與後來晚年所描繪的花朵緊密，如塑膠花般的整潔模式，顯然有些不同。此幅畫作看起來寫實性較高，臨場寫生素描的意味也較濃，花的擺放，整體以正三角形向上生長的態勢呈現，背景的描寫以赭黃色大塊面層層平塗，而所鋪陳的四方格桌巾，也以平面簡略的描繪；花卉主題詳細描繪，襯托的背景以簡單平面鋪陳，這個特點似乎是顏水龍一向對靜物畫描繪的慣例。類似手工製造的古拙花瓶，並施以簡單的青色線條，概括描繪的象徵性，顯然受到工藝美術設計的影響。

《白玫瑰》(圖 3-23, 1960~1962),¹⁰⁸以多重視點的空間展示法，有如孔雀開屏的盛開玫瑰花，其花朵擺飾緊密組合，並呈現正面向上生長的態勢；以及不做陰影表現背景，直接以對比色彩反應前後的空間立體效果。白玫瑰的乳白略帶淺黃色系，是整體構圖的突出點，佔了全圖三分之一比率；深藍色的花瓶與黃色檸檬，與繪有原住民圖騰的赭紅色地毯，也佔了約三分之一比率；另外則是三分之一的赭色背景。以三分比率配置的設計規劃全畫面，在顏水龍的創作中常可見之，以三分比率設計整體畫面的方式，是一般畫家喜歡使用的方法，因為在不需要特別突出某個景點的描繪考量下，三分比率的構圖經營表現，其視覺感是最為和諧的。

¹⁰⁷ 參見莊素娥，前引書，頁 165。

¹⁰⁸ 參見莊素娥，前引書，頁 71。

《黃白玫瑰花》(圖 3-24, 1990),¹⁰⁹這幅畫的表現形式,反映顏水龍個人特殊的意向性構圖美學,中間一圈花較大,愈向外圍愈小,形成一種前後向的分別。簡潔、亮麗的瓶花靜物畫,有如塑膠花般的玫瑰花束,以放射狀的透視技法,形塑出裝飾性的效果。爲了保持畫面的整潔,並未描繪陰影,其花與背景,深橘色系的桌布與乳白色花瓶,運用色彩的深淺對比效果隔開。此幅畫主要強調的是立體狀的視覺效果,而非物體的寫實性;另外還有一層更深刻意義,從其不斷反覆運用同一主題,以及不斷再現、回顧從前的描繪技法表現而言,這幅畫與上一幅《白玫瑰》作品相較,如果不仔細看右下角的落款年月,相信任何觀賞者皆會有錯覺,以爲是同時期的作品;而這兩幅畫作的主題之重複呈現,反映顏水龍自一九六〇年代以後,當他的風格及創作美學觀確立之後,所顯現的意向性表現與風格固定的特徵。

4 人體畫的繪畫風格詮釋



圖 3-25 岡田三郎助《讀書》1901

一九二七年秋天第一屆「台展」開幕時,顏水龍入選的油畫作品《裸女》,與一九二九年榮獲第三屆「台展」特選的油畫作品《裸女》,這兩張作品是顏水龍個人最早得到官方肯定的作品,其時間相距兩年。由顏水龍在東京美術學校一九二七年「西畫科」畢業,與一九二九年「西畫研究科」畢業的時間點來看,推測可能這兩張作品曾得到,當時東京美術學校指導教授的篩選和同意才提出的;因此這兩張作品的創作風格,以及其技法的使用,都與其美術導師藤島武二、岡田三郎助、和田英作三人的創作風格神似;如岡田三郎助,《讀書》(圖 3-25, 1901),¹¹⁰這張裸體作品,線條技法純熟,筆觸變化緊密結實,然而女體的手臂,與上半身的部分略帶骨感,形成下半身的身體比率顯得細長。其整體的構圖設計,雖可成爲顏水龍學習的樣板,

只是顏水龍的女體,整體看起來稍爲粗獷,筆觸也較爲厚重、凝滯,多肉的手臂與不帶骨感的軀體,給予人一種健康、生活化,屬於平凡家庭婦女形體的象徵。其實這種健康的女性軀體表徵,從顏水龍後來針對原住民女性的描繪,一直是顏水龍對於人體繪畫的一個特色。

再來比較顏水龍「台展」入選的兩張作品,一九二九年《裸女》作品,較之一九二七年的《裸女》作品,其筆觸的技法使用,顯然較爲純熟靈活,所以獲得「台

¹⁰⁹ 參見顏水龍,前引書,頁 11。

¹¹⁰ 參見莊素娥,前引書,頁 26。

展」特選；顯然二年「西畫研究科」的訓練，並經過和田英作教授的指導，因此在描繪技巧上已獲致提升。顏水龍不只靜物畫、肖像畫不描寫背影，在人體的繪畫技巧方面，也不太重視“影子”的描寫，因為他認為：「能造成立體感即可，不必有“影”」。¹¹¹也因此爲了呈現前後空間的立體效果，他的人體創作，給人一種層層堆疊的凝重色感效果。如以下兩幅《裸女》作品，其創作時間相隔三十多年，在描繪技法的純熟度表現上也差距極大。



圖 3-26 《裸女》1938(未完成)

《裸女》(圖 3-26, 1938, 未完成),¹¹²此時期有可能接觸原住民的緣故，使得這張《裸女》圖像，如雕塑般的女性軀體，看起來帶有一絲原始的味道；這幅畫作的筆觸相當粗獷、灑脫，而背景的運筆則以長線條式的深綠、咖啡系列色塊堆積而成。此幅畫作整體看起來雖較爲寫實，但色彩略微凝重、暗沉，缺少顏水龍個人精純、整潔的特色。古銅色的女性裸體形象，呈現出健康的膚色，結實的乳房與勻稱有致的女性胴體，顯現出春春成熟的韻味。顏水龍畫此《裸女》時，正是一個青壯年(35 歲)的男性，雖然仍未娶妻，但對女性仍是有所憧憬；因此這幅《裸女》的描述，大約可推測此時期，他對女性美欣賞的態度與觀點，同時也反映此時期顏水龍對原住民描繪的熱情與觀感。



圖 3-27 《裸女》1970

《裸女》，(圖 3-27, 1970),¹¹³此幅畫作的線條純熟，筆觸較爲輕快、簡約，顏色也較爲明朗柔和，軟質的布墊，襯托女體的柔潤，至於背景的色澤採寒色系，與前面女體的暖色系，形成對比的效果；顏水龍女體向來以圓柱體的設計法表現，因此女人的形象，並非是柔弱無能，而是堅強的婦女型態。這幅《裸女》，1938，與上幅《裸女》，1970，相較之下，此幅畫作整體的設色較爲鮮明、亮麗，《裸女》的膚色也較爲白皙，骨骼體材則比上幅《裸女》柔潤許多。雖然仍呈現出健康的膚色，但女體卻已無雕塑般的堅實立體，也由此反映出歷經三十多年的創作生涯，顏水龍於晚年時期對

女性美的欣賞觀點有所改變，影響所及，他的創作風格也與早期有所差異。

整體而言，顏水龍的繪畫風格特色—裝飾性強、內涵具意象性、形式化表現、排列整潔具秩序感、強調古典東方之美。

¹¹¹ 參見莊素娥，前引書，頁 33。

¹¹² 參見莊素娥，前引書，頁 53。

¹¹³ 參見莊素娥，前引書，頁 84。

第三節 顏水龍的理想觀—創辦一所工藝美術學校的遠景

一 顏水龍對工藝美術的田野調查與推展

由於工業的發達雖然帶來方便，同時也造成後遺症，今天工業污染造成的環境污染，已經使得人類逐漸重新回復對傳統手工藝品的懷念，以此觀點來看，顏水龍顯然是一個極具環保概念的人。一九三六年，顏水龍自法回國後，開始有製作推廣「工藝美術」的心願，但其實這個心願早在他留法時即已開始，並著手探查、蒐集這方面的資料和訊息。因此他提出對「生活用具」、「居住空間」、「美化景觀」的理念構想，以及製作推廣「工藝美術」的動機時間很早(也是台灣最早提出的一位)。對於「景觀營造」也是直到最近數年來，才在台灣社區中的整體發展被提起，可見顏水龍的理想和眼光之深遠。顏水龍的「工藝美術」創造意義，在於他對「工藝美術」社會價值觀的看法和理念，在當時一九四〇~五〇年代的台灣，尤其對台南地區的影響是很大的。顏水龍的「工藝美術」推廣方法，歸納為三個方法：¹¹⁴

- 1).**運用台灣本地資材**—利用台灣本地各種天然原料，活用固有的技術。
- 2).**改良產品設計**—利用台灣國內的原料、加工技術，調查國內、外人民生活樣式及流行傾向，重新研究、設計適合使用與美觀的工藝產品。
- 3).**推廣宣傳**—組合各種手工藝合作社或產銷所，在各地做個別活動、講演及實地指導等宣傳推廣。

1).運用台灣本地資材

「傳統工藝」即“地方特色”的工藝產業，根據(2002.6.12)修正的《文化資產法》條文第一章總則中的第三條：本法所稱資產，指具有文化、歷史、藝術、科學等價值，可供鑑賞、研究、教育、發展、宣揚，並經「指定」或「登錄」之資產。而(2001.12.19)增定的『文化資產保存施行細則』，對於本法三之三：所稱「民族」及「地方」特有之藝術，在施行總則第五條也解釋得很清楚。指足以表現民族及地方特色之傳統技術及藝能；包括：編織、刺繡、窯藝、琢玉、木作、髹漆、竹木牙雕、裱褙、版刻、造紙、摹搨、作筆製墨、戲曲、古樂、歌謠、舞蹈、說唱、雜技等都在其範圍之內。¹¹⁵

上述即指出所謂“地方特色”之傳統技術及藝能包含很廣。但今天這些「傳統工

¹¹⁴ 推廣工藝美術的三個方法，參見顏水龍著，林世明譯，前引書，頁104~123。

¹¹⁵ 「文化資產法」的法令，參閱文建會訂定的「文資法」，參考資料來源，由網路搜尋下載。

藝」不斷在消失，甚至已經不再生產，而很多的傳統精美工藝，在過去的年代裡，曾經是台灣非常興盛的產業，也曾經為台灣創造很高的外銷利潤。可惜隨著工業社會的出現，大量「工業產品」的製造，雖然為生活上帶來很大的便利，卻也留下很多環保上無法解決的問題。因此，如何在「傳統工藝」的傳承，與「現代工業」產品的方便性，又能大量製造之間作選擇，確實是一個令人難以取舍的課題；尤其目前台灣對於「工藝產品」的界定和保護既不積極，也不明確的狀況下，「地方傳統工藝」的經營要如何振興，並非靠單一個人的能力就可以達到。

因此日治時期「手工圖畫」重視和利用台灣天然資材，及以週遭生活環境入畫的教育特點，是值得受推展的一項工藝美術教育，更重要的人工及圖畫的教材，強調盡量以日常生活中所常見的物體為製作描寫對象，達到融合「生活與美術」教育的實用目的，這個精神與顏水龍推展工藝美術的信念是契合的。

顏水龍「工藝美術」推廣方法，主要是運用當時及當地「台南關廟、學甲地區」出產的藺草、月桃、林投等加以利用、設計，並教導當地居民編織成有價值且美觀的日常用品。如：手提包、領帶等都是極其實用的物品，還有他更研究如何利用鳳梨葉子製作成布料等產品。

由於接觸民俗與民藝的經驗，實地經驗“工藝之造型美”，發掘台灣“風土之美”，他與喜歡民俗工藝的日本畫家立石鐵臣(1905~1980)，不約而同的提倡《生活工藝品》(圖 3-28)，¹¹⁶主張將“實用之美”普及台灣各地。並且他們兩人也同時將其各自所見所聞有關台灣「民俗工藝」，隨時發表於《民俗台灣》期刊，期望藉由精美的插畫與文章，與閱讀者相互溝通，進而推動「生活藝術之美」。

¹¹⁶《生活工藝品》這張照片，筆者翻拍自台南麻豆總爺糖廠，顏水龍紀念館開幕的請柬之文宣圖片，2006.12。



圖 3-28 顏水龍《生活工藝品》



圖 3-29 顏水龍《竹材鑿製加工》

立石鐵臣提倡「生活美術」的學習，尤其立石曾對顏水龍所輔導過的「關廟」竹細工製造「竹椅子」，《竹材鑿製加工》(圖 3-29)，¹¹⁷大為讚賞；他認為粗竹與細竹間的銜接毫無勉強的感覺，一根根竹片鋪設成的竹椅面所展現的彈性和柔軟性，充分表現竹子的厚重與樸實感。「工藝美術」在今天，多數的人只重視其手工藝精巧、裝飾性雅致的觀賞價值，但在那一九四〇~五〇年代的戰亂時代，百業蕭條、民生困苦的狀況下，其目的性和意義是不同的；顏水龍所創立的「工藝美術」不只活絡了台灣另一種藝術成果，更幫助當地民眾的經濟生活，尤其是「台南縣」這個地區，更是受惠最多。

顏水龍將自己的理想觀，實踐在日常生活上，他不只深愛大自然的自由、無邪氣，也深愛台灣這片被「日頭映照」的景象，他由衷的感恩，並珍惜台灣這片土地上取之不盡、用之不竭的「日頭」，才能讓他的創作靈感源源不絕，幸福的度過了九十多個美麗又豐碩的人生，所以他希望能善盡太陽所給予自己的熱力與恩賜，感染給同樣生活在這片美麗土地上的「台灣孩子」。顏水龍更力倡大自然之美和自由，大自然之下的一花、一草、一木，皆成為他發揮自由又有個性的繪畫創作表現的泉源。他說：

我對創作的精神與工作技巧方面首重於自然，我覺得自然界的一草一木、一山一水都能給予我最大且最多的創作理念。我認為一個好的藝術家要從這許多多變的大自然中去體驗、去感受，再創造另外一個新的自然世界來，在我們生長的這個寶島大地裡，仍有許許多多等待開發的新造形。¹¹⁸

上述所言即強烈反映出顏水龍個人的環保概念，他呼籲使用台灣本土大自然生產

¹¹⁷ 竹材鑿製加工圖片翻拍自顏水龍著，林世明譯，前引書，頁 137。

¹¹⁸ 轉引自顏水龍〈自序〉文，國立歷史博物館編輯委員會編輯，《顏水龍專輯》，(台北市：國立歷史博物館，1992.3)。

的物質，品質好，價格又便宜。像台灣生產的天然染料(菁仔、薯榔、芭蕉汁、車輪梅、茄荳等)、竹材(蔴竹、桂竹、孟宗竹、矢竹、麻竹等)、木材(花樟、檜木、亞杉、松柏、烏心石等)，以及各種纖維原料(鳳梨、苧麻、芭蕉、七島蘭、木棉)等，都是極佳的物產，不只原料充足，更可製造成高價值的工藝產品。爲此，顏水龍還曾親自爲文、繪製〈工房圖譜〉，發表在昭和十八年(1943)的《民俗台灣》，¹¹⁹介紹有關台灣本島生產的各種工藝品的天然原料，製作工具和方法，極力推廣台灣製造的工藝品，企圖將台灣特產宣揚成爲具有國際知名度的外銷工藝品。

一九四〇至五〇年代是顏水龍積極提倡推廣「工藝美術」，付出心血最多的時期，他的目標是創辦一所工藝學校，雖然一直無法實現，但他的努力並未白費，並且已在今天的台灣開花結果，而他的貢獻也受到肯定。如何開發、設計台灣工藝？一直是顏水龍想要發展推廣的方向和目標。基本上，他所採用的目標大致可分爲二種：

a、充分利用台產天然工藝資源。如：台灣的資源——植物纖維類中的苧麻、黃麻、亞麻、瓊麻、棉、鳳梨、芭蕉等，都是織布或漁網的上好材料。木材類有銘木、花樟、檉木、檜木、松柏、亞杉等，竹、藤種類有數十種，均是建築、家具、雕刻、日用品、手工藝品的良好材料。又藺草、蘆葦、月桃、林投、柳條等，都是上好的編織纖維。大理石、觀音石、澎湖文石、貝殼、珊瑚等工藝資材，均各具地方特色，可充分利用。¹²⁰

b、以悠久而明顯的傳統造型爲基礎，改良產品設計，以配合現代化生活所需。

顏水龍爲了實踐以上兩個目標，爲了對台灣工藝開發研究，爲了徹底認識台灣天然資材和各種天然材料的性質、開採和利用，都親自動手體驗。例如：鳳梨和林投纖維的採集顏水龍都有個別研究。但在高齡九十多歲時也相當感慨的說：

台灣傳統的特產都已被人們忘記了，這些都應推廣。他也期望行政院長能幫忙、配合，以台灣特產的鳳梨、竹、苧麻、香蕉葉、三角蘭、林投葉等爲原料，拓展台灣工藝。¹²¹

2). 改良產品設計

¹¹⁹ 在《民俗台灣》第三卷的4.5.6.9月號等連續四個月的期刊中，顏水龍陸續的刊載發表〈工房圖譜〉，介紹有關台灣的特殊傳統民俗工藝品，竹細工、角細工、染房、筆屋の工房等圖文並茂的作品。金關丈夫編輯，《民俗台灣》(第三卷，4.5.6.9月號)，(台北市：東都書籍台北支店，昭和18年)。

¹²⁰ 台灣省文獻委員會編，《台灣省通誌(卷六)學藝志-藝術篇》，(台北市：台灣省文獻委員會，1971.6)，頁128~151。

¹²¹ 鳳梨纖維採集加工，參見莊素娥，前引書，頁37。

在以傳統造型為基礎，改良產品設計這一目標上，顏水龍以創立美術工藝學校，培養設計人才為首要步驟。因此他長期提倡從事培養「工藝設計」人才的工作，而且他個人更親自參與設計的改良工作。例如：過去的「草袋」(即茄芷)被譏為「乞食袋」，除下層階級人們外，沒有人用，因此他親自研究製作，將圓袋的編織法改成長立方體形的袋式，又繪製美觀圖案，將藺草、月桃等染色後再編織，結果成了美麗大方，人人愛用的「手提袋」。他也曾將編織技術運用到領帶上，利用各種不同毛、麻纖維織成各式領帶。在竹製家具方面，他也以深厚的透視學為基礎，將一些竹櫃子、竹椅、竹桌等家具設計的新型式畫出，標明尺寸，提供給竹具業者作為生產的依據，¹²²如以下是顏水龍所親自設計製作的工藝品。(圖 3-30-a.b.c.d.e)



圖 3-30-a 《菜櫥》竹傢俱

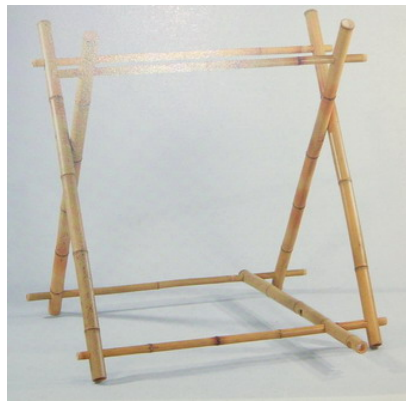


圖 3-30-b 《衣架》竹傢俱



圖 3-30-c 《矮櫃》竹傢俱



圖 3-30-d 《乳母椅》竹傢俱



圖 3-30-e 《木質腳桶》浴室用品

¹²² 「手提袋」與竹櫃子、竹椅、竹桌等家具設計之資料來源，參閱「下營顏水龍紀念館」館內所記載的圖文介紹。

3). 推廣宣傳

台灣有豐富的地方特產、手工技術，但如果不能有效廣為推動、宣傳經營，同樣也無法活絡經濟，使人民的生活富裕；因此顏水龍調查過日治時代曾經旺盛一時的帽蓆生產，為何在戰後凋零的原因，終於讓他規劃出幾項推廣台灣工藝的措施；

- a. 成立有效的輔導機構
- b. 促使產銷合理化
- c. 建立業者資金貸款的流通
- d. 合理的保護政策
- e. 產品之推廣或介紹，應改善產品包裝及商標設計。¹²³

上述顏水龍提出推廣台灣工藝的五項措施，其實際實施的方法，可以台南縣下營鄉「地方產業文化」的振興為範例。如下針對下營鄉農會「產銷合作社」的轉型：

台南下營原來是一個農業地區，最近幾年來不斷的發展，也由農會方面成立所謂「農產品運銷處」，將轄區內的各種農產品收購，重新集合，並予以加工、改良，然後作有效的推廣。這樣一系列的經營，倒也締造出一片與過去完全不一樣的高品質「產業文化」。類似關廟「竹細工藝」大家族組織的分工合作，再將製好的產品全部販售予「合作社」的經營方式，下營鄉農會的農產品銷售管道，也是一種「合作社」型態的經營方式。目前行銷全台且小有名氣的蠶絲被，其製造過程即以「產銷制度」建立。從種植桑樹、養蠶到成繭、再抽成絲，以及桑椹汁或釀桑椹酒等一系列的製作過程，都作一體成形的轉型、培育，即是一個很好的例子。養蠶亦為織布原料，這一項古老傳統產業，日治時期曾設立試驗所進行研究，並宣導獎勵養蠶。此項工作曾停頓一段時間，但近幾年來，下營鄉農會將此項傳統的「地方產業」重新包裝、推廣，並賦予更高價值的設計行銷，既維護傳統手工藝品的「優良品質」，也發揚文化產業的「永續經營」，更保障了人民的「經濟來源」，而這也是「產銷合作社」制度的最大功能。再者，下營鄉農會的「產銷合作社」制度，對於農友栽植桑樹和養蠶，大致還有幾個輔助做法。

首先一農會低利貸款給農民去種植桑樹，以及培育蠶寶寶，直到成長為一個個的蠶繭後，農會再全部收購。並且此時蠶寶寶的主食(蠶葉)也已結實纍纍，其桑椹果同樣的也一併由農會收購，如此先前農民所借的款項也可抵銷，甚至還有盈餘，成為一項家庭生活經濟主要來源。

¹²³ 參見顏水龍著，林世明譯，前引書，頁 99~101。

其次－農會方面與當地農民合作成立蠶絲製品、農產品加工等方面的工廠，將收購來的各式農產品加工製成品。

最後－成立「產銷合作社」，專門負責推展當地的農產品，也負責開發新產品；但最主要的是建構、整合、展示當地的農產品，並配合經營銷售。目前爲了永續經營，且順利推廣銷售宣傳其地方產業，則成立下營鄉「產業文化展示館」。

成立下營鄉「產業文化展示館」的構想，主要淵源於下營鄉長久以來，都是一個典型的傳統農業社會，近年來下營鄉農會和產銷班成立休閒農業園區，輔助農友種桑樹、養蠶、養鵝及畜牧等農業，並結合下營觀光景點、自然生態、規劃農遊路線，吸引遊客體驗田園樂趣，認識產業文化，以收到寓教於樂效果，也帶動下營鄉週邊產業文化的發展。下營鄉「產業文化展示館」是由具有三十年歷史的「穀倉閒置空間」計劃改建而成，於 2001 年(5.26)開館使用。這是一間附屬於下營鄉農會的新興產業館，¹²⁴此展示館專門展示、推廣一些屬於下營鄉地區出產的物品，負有推展「產業文化」的首要功能。

縱觀一九五〇年代的學甲關廟，以及現今轉型成功的下營鄉農會「產銷合作社」，其最主要的精神和特點，是引用顏水龍所提出的各項措施，爲其經營方針；如下：

- a. 保持傳統手工藝品的品質管制。
- b. 消費合作社的產銷經營，不只是保障收購價格，也提昇地方文化產業的消費行爲結構。
- c. 農會有效的管理制度運作，減少中間商的剝削。
- d. 有政府部門政策的配合和推展，「傳統產業」的永續經營較能維持。

台灣工藝和文化創意產業的結合，並不代表工業設計能夠全然取代工藝設計，而是如何把工藝、藝術、設計及產業和諧運用，並得體的表現出來。但台灣目前最大的隱憂，是台灣消費者呈現兩極化的發展趨勢，對於裝飾品與文化工藝品，同時抱持著兩種不同的價值觀，這反映出當前社會缺乏生活工藝的深厚素養，也是台灣發展工藝文化最欠缺的一環。事實上，台灣工藝品所面臨的考驗，不僅來自於中國大陸的競爭壓力，以及長期以來在工藝的發展上，過分重視產業而忽視文化，這不僅加大了民眾與工藝家審美水平的落差，更影響到民眾是否愛用台灣工藝品的意念，而這點才是國人應該反思的課題。

顏水龍「工藝美術」的構想實行，在一九四五年之前就已開始著手進行，而且也做得有聲有色，但還不是正式成爲顏水龍個人的事業成就，尤其後來一九四七年的「二

¹²⁴ 台南縣文史工作室編輯，〈下營鄉產業文化展示館〉，發表於《海漣大象-靜默不覺的影響》，(台南縣：海漣營文史工作室)，頁 117~120。

二八事件」，更嚴重阻礙他的理想，¹²⁵和已著手實行的工藝美術工作，因此在這方面的成就和貢獻，都要到一九五〇年代末期之後，才逐漸浮現出來。第二次世界大戰(1945)結束後，顏水龍仍持續他的工藝美術推展事業，戰後對於顏水龍而言，已經邁入中年，基於過去日治時期的歷練，他只能以他曾經驗且熟悉的工藝美術，再次出發，但受限於戰後改朝換代意識形態的推擠，以及語言的隔閡，(顏水龍的基本語言是日語和台語)，曾經使他的生活一度陷入困境。在戰後的一九四五~五〇年代初期，他對台灣工藝的理想和抱負以及建議，並不被當局所採納，還差點讓他因「貪瀆、虧空公款」而名譽受損，這使得他的構想變質，因此也就憤而辭職，離開政府輔導工藝建設的機構，而失去了實踐理想的機會。但他仍不放棄此項抱負，而且有之前一九三〇~一九四〇年代的努力和成就，使得他很快的在戰後一九五〇年代重新出發，後來擔任實踐家專美術工藝科主任，則設立「美術工藝研習中心」，長期培養工藝設計人才，並展開推動台灣「工藝美術」的外銷契機。

二 德國包浩斯 Bauhaus 的工藝美學

顏水龍在法國留學時，同時也接觸並研究壁畫、馬賽克製作及廣告插圖設計，因此對於當時流行於德國的包浩斯工藝設計學校的創辦，及其工藝美術設計教學的精神和理念，都有很深刻的印象和研究興趣；因此於一九三六年四月，萌發推動和生活有關的藝術之理念，著手搜集工藝美術教育資料的同時，也參考、搜集德國包浩斯(Bauhaus)相關設計創辦工藝專科學校的資料，並編制預算，同年十二月，開始進行美術工藝推廣教育計劃之調查研究工作。一九三七年一月，帶著美術工藝學校創立計劃方案返台，受聘於台灣總督府文教局及殖產局，擔任殖產局囑託(顧問)。從一至五月起投入美術工藝，調查民藝，首先調查台灣全國的工藝基礎，把工藝學校的設立作為第二步驟的計劃，從此時期致力於台灣工藝復興方案，一九三九年研究結束返台，後

¹²⁵ 根據筆者的田野調查，顏水龍在一九四〇~一九五〇年代，生活過得很不安定，尤其二二八事件更是雪上加霜，對他個人的傷害極大；不只台南成大學生被騷擾，宿舍被佔，顏水龍也一度被迫停職，並移居嘉義。根據其族人顏虎豹的描述，當時的故鄉下營紅厝村在白天時，都有情治單位來訪問，使得顏水龍在不勝其煩之下，只好白天藉著至台南關廟、學甲一帶地區，教導當地的婦女製作手工藝外銷的機會，躲開紛擾，直至晚間時刻才回家。但也因此，對顏水龍個人極為不利的事件，反而造就了台南關廟、學甲一帶地區的手工藝製作，活絡了當地的外銷生產經營，可謂因禍得福。而且顏水龍個人，也在這一段指導工藝推廣活動的經歷中，不只讓自己重新站穩了腳步，更讓他在台灣工藝界逐漸受到肯定與認同，甚至於有相關頌聲這樣的建築師，慕名親自來請他設計製作馬賽克壁畫，以及得到手工藝專家 Mrs.E. Wills 的欣賞，1956 年來台指導，於南投縣草屯創立「南投縣手工藝研習班」(國立台灣工藝研究所前身)和 1957 年 10 月，獲得聯合國手工藝輔導委員會的補助，及美援會聘請工業設計專家 Mr.Russel Wright 和同事來台創設「台灣手工藝推廣中心」，並請顏水龍擔任首席設計組長。等等各項成就。同時也解釋了為何顏水龍的推廣手工藝事業，均集中於一九五〇年代的時期。

因戰爭激烈，以致所有計劃擱淺而無法實現，但這項工藝指導所的方案，卻成爲他致力於工藝推展的企劃案範本，並且只要有機會，顏水龍一定將這項「工藝指導所方案」提出來推動。

以下是顏水龍所提出的工藝指導所的方案¹²⁶

台灣工藝指導所(假稱)設立案

(一) 主旨

振興工藝是具有一國之文化、經濟、情操之三要素，而象徵著國家的富強和文化的盛衰。(中略)對本省原有之工藝產業改善與發達，而促進工藝品的輸出來充裕民生。(中略)為貫徹上述目的，對斯業應予全盤指導，爰擬創立台灣工藝指導所(假稱)，以便推進各項有關事宜。

(二) 事業方針

工藝指導所乃以下列事項為設立之二大方針：a.圖謀本省工藝產業之近代化 b.促進工藝品全面外銷。

(三) 事業

本所鑒及世界各國之趨勢，並基於貿易國策之趣旨，以改善本省各地工藝產業與推進工藝品之外銷為二大目標，(中略)進行下列各項事項：

A 調查研究

1 適合為外銷之工藝品之調查

海外工藝情形現況調查—研究調查海外人士之生活式樣，根據海外各國人民之生活樣式及嗜好傾向，重新研究應製之工藝品種、構造、尺寸及意匠等。

2 依據使用目的做工藝品之基本條件之調查。

3 我國古有或亞洲古有之技術、意匠之調查研究。

4 關於工藝品之原材料、技術、工具、機器之調查。

5 國際市場商品種類、生產情形及需要狀況之調查。

B 試驗研究

1 為作工藝品之基礎的改良所需要之技術問題之研究。

2 關於工藝品之原材料、意匠或機器工具之改善法，及製作技術改善法之研究。

3 對於改善市售品之各種試驗。

¹²⁶ 轉引自顏水龍，林世明譯，前引書，頁 128~135。

C 試作研究

- 1 研究試驗上所需要各種模型之試作。
- 2 基於調查、研究或試驗結果，試作各種工藝品樣本，供為工業化生產之原型。
- 3 為啟發地方指導機關暨一般業者，試製新式商品樣本。

D 講演、講習，及其他實地指導

基於本所指導方針、試驗、研究調查之結果，舉辦關於工藝之講習會、講演會，並受託辦理實地指導。(委託辦理規定另訂定之)

E 促進地方家庭副業

將本所研究試作之成果，推廣至各縣鄉村，以謀家庭副業之振興。

F 受託辦理製作加工及圖案設計。

除受託辦理工藝品之代製加工或圖案之設計之外，另頒配基於本所研究而得之試作品及圖案。(委託辦法另訂定之)

G 試製品、圖案、參考品之示範。(中略)

H 訓練傳習生、研究生。(中略)

I 宣傳。(中略)

J 銷售之斡旋及介紹。(中略)

K 經費。(中略)

歸納上述顏水龍提出的工藝指導所方案，其主要的目的，依據工藝指導所設立：

a.圖謀本省工藝產業之近代化 b.促進工藝品全面外銷，二大方針為藍本。並以實際調查世界各地的相關工藝美術技術，提供原料生產、工具，以及機械製造等之設施，和作業經驗，作為將來舉辦各種工業指導訓練、宣傳和指導的依據，並且最終目標，是要「促進地方家庭副業」的成長和振興。因此他的工藝指導所設立方案之構思，乃調查和參考包浩斯的建築設計模式，以及其基本教育精神，進而編製完成。

除上述這個調查方案之外，顏水龍尚將台灣工藝指導所建設的有關行政等一系列機構、組織，編制成企劃案。至於創辦工藝專科學校方案，則參考、搜集德國包浩斯(Bauhaus)的學校建築設計而成；而且其所參考的建築設計案例，應是於一九二六年建立的德紹包浩斯校舍建築群。基本上，這所德紹包浩斯大廈，是一所高低配置恰當，且相互關係完美的傑出建築作品；整體造型呈現如三隻手臂所構成的風車，形成向外擴散的延伸效果。¹²⁷由格羅佩斯設計，《德紹包浩斯校舍建築模型》(圖 3-31，1926)。整個建築體主要

¹²⁷ 包浩斯的建築作品，參閱王建柱，《現代設計教育的根源》，(臺北市：藝風堂出版社，2003.5)，頁 93。

是由包浩斯校本部及工廠大樓、德紹市立藝術及工藝學校大樓、學生宿舍兼作業大樓等，三棟主要的建築物連結而成。主要部份包括：包浩斯校本部及全部工廠、德紹市立藝術及工藝學校、學生宿舍兼作業大樓、大飯廳、舞台、集會場所、教職員辦公室、格羅佩斯辦公室及專用設計室等。¹²⁸ 這座建築物的完成，其所設計內容的形式、機能性、統合性，以及採用玻璃屏風的設計樣式，都成為二十世紀建築的典範，國際間爭相模仿。台灣也曾在一九六〇至一九七〇年代，興起所謂學校與工廠結合的「建教合作」概念的經營模式，或現代建築界常使用的鋼筋與玻璃帷幕建築的樣式，顯然都仍依循包浩斯的设计模式。

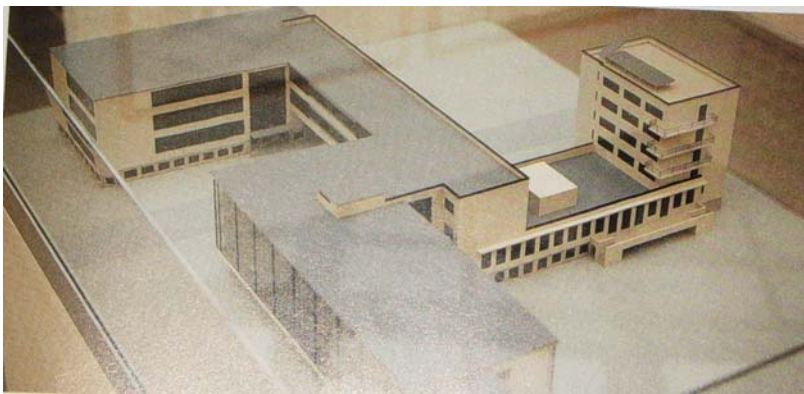


圖 3-31 格羅佩斯設計，《德紹包浩斯校舍建築模型》，1926

發展於德國包浩斯設計教育學校的創建，源自於第一次世界大戰後，歐洲一九一〇~二〇年代工業技術普遍的興起。包浩斯的設計理念，與顏水龍的實際設計經驗是吻合的；如包浩斯的廣告印刷設計，不只在形式上要取得秩序、平衡和清晰等視覺效果，裝飾部分也採最簡潔的基本幾何造型，尤其整個畫面上的文字和插圖關係，都須經過數學正確性的算計，以合乎現代印刷設計的基本要素。至於包浩斯的課程設計，與台灣手工圖畫課程相較，包浩斯重視手工技術產品的合理化、準確性，能適合多數的大眾消費者；而手工圖畫重視個人的生活化與陶冶性情，以及基本日常生活技能的學習。因此顏水龍初、中等教育所接觸的手工圖畫教科目，其中心思想與東京美術學校的西洋畫科，或圖畫科、工藝科等美術教育思想淵源，仍然有部分共通之處，尤其當顏水龍在法國遊學時，更曾針對壁畫技藝做深入研究，因此對於美術設計的領域也能駕輕就熟，且有自己獨特的設計美學觀。所以當他興起創辦工藝專科學校時，德國包浩斯(Bauhaus)對「藝術與技術」合諧統一運用的設計美學觀，即成為他參考的對象；可以說顏水龍對包浩斯設計美學觀念的萌發，其實仍淵源於他早期「手工藝圖畫」教育的訓練養成。

¹²⁸ 包浩斯主要的建築群體的內容，參見王建柱，前引書，頁 86。

關於德國包浩斯(Bauhaus)的教育精神與制度，主要根據一九一九年三月包浩斯的創辦人華爾特·格羅佩斯(Walter Gropius, 1883~1969)，向世人宣告包浩斯學校教育的崇高理想和遠大目標，所發表的宣言：

完整的建築物是視覺藝術的最終目標，藝術家最崇高的職責是美化建築。(中略) 建築家雕刻家畫家們，都應該轉向應用藝術，藝術不是一種專門職業，藝術家和工藝技師之間，根本上沒有任何區別。(中略)工藝技術的熟練，對於每一個藝術家來說，都是不可或缺的，真正創造想像力的根源，即建立在這個基礎上面。¹²⁹

基本上，包浩斯初期的教育目標和教學內容，是依據格羅佩斯的理想而創立；他認為想要復興當時德國第一次大戰後的國勢，必需採取「藝術與工程合一」的教育制度。他堅決反對「純藝術與純技術」分開的作法，進而實施「智識與技術並重」的實驗教育，反映了工業時代「集體創作」結合體的經營模式。¹³⁰所以為何日本在明治時期一切的近代化，以西歐的科學精神為依歸的遠因，因為唯有「智識與技術並重」的實施，才能富國強兵；亦即政治經濟與文化教育並進，是提升自己本國與國際間相互競爭的資本，也因此日本在明治初期的美術教育，是以工藝美術的實用目的為其精神指標。

包浩斯初期在威瑪時代(1919~1925)的課程，全部教學時間約三年六個月，以「實用的」和「正式的」指導(“practical” and “formal” instruction)為基礎。

實用的課程包括：

- a. 材料研究(Study of Materials) b. 工作方法(Working Processes)

正式的課程則劃分為三部門：

- a. 觀察(Observation)－自然與材料的研究(the Study of Nature and Materials)
- b. 繪圖(Representation)－幾何形研究(the Study of Geometry)、結構練習(Construction)、製圖學(Draughtsmanship)、模型製作(Model-making)
- c. 構成(Composition)－體積、色彩與設計的研究(the Study of Volume, Color and Design)¹³¹

在威瑪時代為了配合其特殊教學方式，更設立各種不同的實習工廠，先後設立有木工、編織和陶瓷等實習工廠。但嚴格說來，威瑪時代的包浩斯，並非是最完整統一的設計學校教育；威瑪時代的包浩斯，是一個設計教育的啓蒙階段，而後來重新復校的德紹(Dessau)時期(1925~)，才是新教育基礎建立的典範。由於有了威瑪時期的殷鑑和經驗，格羅佩斯在重新復建一所新的設計教育學校時，有了更周密的規劃，他不只選用一些當

¹²⁹ 包浩斯的教育制度，參見王建柱，前引書，頁 46~51。

¹³⁰ 格羅佩斯理想的包浩斯教育制度，參見王建柱，前引書，頁 50。

¹³¹ 「實用的」和「正式的」包浩斯的教育課程，參見王建柱，前引書，頁 51。

時由威瑪時代，所培育出來的年輕學生成為教師，更聘選當時極受尊崇的藝術家，如康丁斯基(Wassily Kandinsky, 1866~1944)、克利(Paul Klee, 1879~1940)、拿基(Laszlo Moholy-Nagy, 1895~1946)、阿爾巴斯(Josef Albers)等人，擔任學校重要的基本必修課程教授。¹³²

包浩斯主要的必修課程

甲 基本課程：

康丁斯基的課程：自然的分析與研究，分析繪圖

克利的課程：自然現象的分析，造型、空間、運動和透視研究

伊騰(Johannes Itten, 1888~)的課程：自然物體練習，不同材料的質感練習，古代名畫之分析

拿基的課程：懸體練習體積空間練習，不同材料結合之平衡練習，結構練習，質感練習，鐵絲木材結合，構成及繪畫

阿爾巴斯的課程：結合練習，紙造型，紙割切造型，紙板造型，白鐵皮造型，鐵絲構成，錯覺練習，玻璃造型

乙 其它基本課程：色彩基礎、繪畫、雕塑、圖案、攝影等。

丙 工藝基礎課程：木工、家具、陶瓷、板金工、著色玻璃、編織、壁紙、印刷。

丁 其它專門設計課程：展覽、舞台、建築及印刷設計等。

戊 建築研究特別選修之工程及專題研究。¹³³

包浩斯的教學課程設計，與東京美術學校的工藝課程或美術課程設計，某些部份同質性很高；如一九一〇年代東京美術學校共設置有日本畫、西洋畫、雕刻、圖案、金工、鑄造、漆工、圖畫師範等八個科系。一九二八年加入建築一科。至一九三三年則改為日本科、油畫(原西洋畫)、雕刻、工藝、建築等五個科系。¹³⁴因此顏水龍在東京美術學校時，除自己本科西洋畫，只要有時間，也常至其他的科系選修或旁聽。因此上述包浩斯的相關教學課程，顯然都是顏水龍相當熟悉，且曾經涉及研究過。如主要必修基本課程：色彩基礎、繪畫、雕塑、圖案、攝影等，或工藝基礎課程：木工、家具、陶瓷、板金工、著色玻璃、編織、壁紙、印刷等。包浩斯之受到顏水龍青睞，並期望能追隨之原因，不只是其設計教學課程的活潑、多元化，主要在於其實施「智識與技術並重」的實驗教育，反映工業時代「集體創作」結合體的經營模式。更在於

¹³² 包浩斯德紹設計學校的建校歷史沿革，參見王建柱，前引書，頁 82~88。

¹³³ 包浩斯主要的課程設計項目，參見王建柱，前引書，頁 85。

¹³⁴ 東京美術學校的學校課程設計，參閱《東京美術學校校史》網站：<http://www.aerc.nhcue.edu.tw/8-0/twart-jp/html/j-sch-al.htm>

包浩斯「德紹時期」所創立的校舍建築群；整體規劃的完善與美觀，以及其教學課程的設計事業，所研究發展的各项生產物質，能帶給更多消費者的滿足與希望。尤其在使手工技術設計的作品，轉換發展為一種能夠繼續保有手工的藝術性與設計性，並能大量生產，可以供應廣大市場的機械製品，其所採取的行動為發表、宣傳，並與當時德國的大廠商密切合作經營等配套措施，發揮學以致用的功能。

縱觀包浩斯設計學校的推廣、宣傳手工藝術的教學手法與觀念，是與顏水龍一九四〇~一九五〇年代在台南縣學甲、關廟地區，極力鼓勵、推動的手工藝產銷合作社的經營方式雷同，因此包浩斯的教學理念，成為顏水龍終生奉為圭臬的目標。

三 顏水龍工藝美術事業的成就與傳承

1 顏水龍工藝美術事業的成就

西洋美術是顏水龍在日治時期，花了十多年的時間和精力學習的專業教育；但這項好不容易修成的美術專業知識，從他在學校的任教美術專業職稱來看，並沒有成為顏水龍的授課教職，或傳承的主要教育事業。自日治時期的昭和十九年(1944)九月，當「台南高等工業學校」(今成功大學前身)首創台灣建築工程學科時，被應聘為講師，教授素描及美術工藝史，成為成功大學首任的工藝美術教授，也是第一位教授建築與工藝美術的台灣人。至戰後的昭和二十年(1945)，「台南高等工業學校」改為「台灣省立台南工業專科學校」，顏水龍仍被聘為建築工程系副教授，至一九四九年七月辭職。然後成功大學建築工程系在一九五〇年，繼續由頗自中國回來的郭柏川(1901~1974)接任，並長達二十餘年之久。

顏水龍於一九四九年七月辭去「台灣省立台南工業專科學校」教職之後，完全投入工藝美術推展事業，且成就非凡。由於有之前ヌモカ牙粉公司十二年的廣告設計工作經歷，以及一九五〇年代對工藝美術推廣的努力，使得顏水龍在工藝美術界的名氣逐漸響亮，於一九六一年建築家「關頌聲」慕名主動找他做「台中體育館」的馬賽克壁畫，不料過沒多久關先生就去世，也就不再有人提起這件事。但有一天，建築公司的人來找他說：關先生的遺囑中希望他把這件事完成，這即是關於壁畫製作的由來，也是顏水龍開始第一件馬賽克的壁畫製作，並於一九六三年的二月完成這項工作。(馬賽克=原文為 mosaic。意指鑲嵌細工，所使用材料很廣，可以是石頭、大理石、陶瓷碎片或玻璃等。)

有第一次製作「台中市省立體育專科體育場」馬賽克壁畫(圖 3-32)的經驗後，於一九六〇年代後，當顏水龍重返學校任工藝美術的教職時，除時常帶領學生一起共同聯合製作，設計各種廣告、馬賽克壁畫等，同時也指導成立南投手工藝社，直至一九八〇年代左右，其工藝美術的成就在台灣無人可與之相比。



圖 3-32 《台中市立體育館馬賽克壁畫「運動圖」》，1961，陳凱劭拍攝



台中市省立體育專科體育場馬賽克壁畫，是顏水龍第一件壁畫製作，也是台灣第一位有能力完成馬賽克壁畫製作的美術家。因此同時又於一九六二年十二月，完成嘉義市博愛教堂馬賽克壁畫，及一九六三年的二月，完成林商號合板股份有限公司馬賽克壁畫。接著 1966 年 2 月，完成台中市太陽堂餅店馬賽克壁畫(圖 3-33)。8 月完成豐原高爾夫球場馬賽克壁畫。如此累積多年的馬賽克壁畫製作的經驗，在一九六九年三月時，應台北市長高玉樹之邀，於五月設計並製作臺北市劍潭路邊公園馬賽克壁畫，《從農業社會到工業社會(高四公尺，長百米)》(圖 3-34)，於十月完工。

圖 3-33 《台中市太陽堂餅店馬賽克壁畫》1966 完成，研究者拍攝

同年四月，還完成台北日新戲院馬賽克壁畫(圖 3-35)。於一九七一年七月，完成台中縣烏日鄉大鐘印染廠馬賽克壁畫(圖 3-36)，及台北市東門游泳池正門馬賽克壁畫。一九七二年三月，完成臺北市仁愛路台北市銀行(本件實體作品已因故被拆除)，五月完成台北市楊宅，七月完成日本愛媛縣小林宅馬賽克壁畫，十月完成台北市網球場正門浮雕壁畫。一九七三年完成電光企業公司「熱帶魚」馬賽克壁畫。一九八三年完成台北 YMCA 永吉會所馬賽克「這風和海都怕他了」，等等多項作品。



圖 3-34 《從農業社會到工業社會(高四公尺，長百米)》(部份)1969 完成，研究者拍攝



圖 3-35 《台北市西門町日新戲院馬賽克壁畫》
(1966~1969)，陳凱劭拍攝



圖 3-36 《台中縣烏日鄉大鐘印染廠馬賽克壁畫》
1971，陳文進拍攝

顏水龍的成就不僅是創作出豐富的壁畫作品，更於一九五三年在台北市中山路省立工業試驗所內(即現在檢驗局)，設立手工藝品陳列室，一九五四年得到聯合國遠東手工藝輔導委員會輔導，並於一九五六年派手工藝專家 Mrs.E. Wills 來台指導，於南投縣草屯創立「南投縣手工藝研習班」(國立台灣工藝研究所前身)。一九五七年十月，獲得聯合國手工藝輔導委員會的補助，及美援會聘請工業設計專家 Mr.Russel Wright 和同事來台，創設「台灣手工藝推廣中心」，擔任首席設計組長。一九七〇年七月，正式應聘為台北市政府顧問，從事美化台北市容工作，中山堂周圍、國父紀念館外圍、莊敬自強隧道出入口、東門游泳池、網球場入口浮雕等工程之設計陸續竣工。一九七七年日本東京「上杜會」五十週年展。撰《我對促進台灣手工業所作之努力》。一九七八年撰《我與台灣工藝-從事工藝四十年的回顧與前瞻》一文，七月至日本、韓國考察。一九八九年受文建會委託協助規劃「台中縣編織工藝博物館」，一九九三年擔任「全省美展」工藝部評議委員，一九九七年指導「生活造型藝術展」於全省文化中心展出，除了工藝事業的成就之外，顏水龍所完成的各項手工藝術作品，種類之繁，數量之多，台灣國內也是無人能與之相比，大致上歸納為廣告印刷設計、竹細工、角細工、織染工藝、陶器工藝製品，等五項非凡的成就事業。¹³⁵

以下為顏水龍所設計的工藝作品圖介紹：(圖 3-37-a.b.c.d.e)

¹³⁵ 關於顏水龍工藝美術事業的成就，此段落資料，大致參閱文後，【附錄一】《顏水龍生平》的資料整理而成。



圖 3-37-a 《彩繪瓷盤
(原住民婦女圖)》1988



圖 3-37-b 《檯燈》
竹工藝



圖 3-37-c 《陶甕》1991
《領帶》1954



圖 3-37-d 《太陽堂餅盒》
商業廣告印刷設計，研究者拍攝

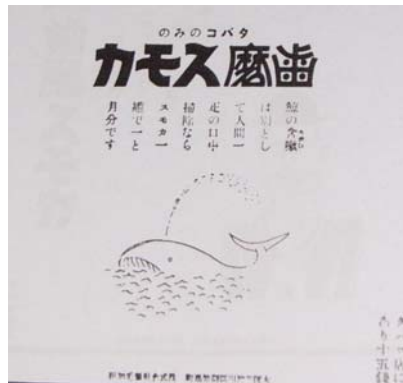


圖 3-37-e 《スモカ牙粉圖案設計》，1932~1943

2 顏水龍工藝美術事業的實踐

顏水龍從事工藝美術推展的活動雖然極其頻繁，但真正在學校從事工藝美術教職的時間並不長，直至一九六〇年八月，再任教於「國立台灣藝術專科學校」（國立台灣藝術學院前身）美術工藝科，教授基本設計，至一九六六年一月辭職。又於一九六五年九月，任私立台南家政專科學校美術工藝科主任，至民國五十七年(1968)七月，辭去台南家政專科學校美術工藝科主任。接著於一九六六年九月，兼任東方工專美術工藝科教授，以及一九七一年任私立實踐家政專科學校美術工藝科教授兼科主任，直至一九八四年七月，自實踐家專美術工藝科退休。上述所列除了任私立「實踐家政專科學校」（實踐大學前身）美術工藝科教授兼科主任，較為長久之外，其餘皆於數年即辭職離開。在私立實踐家專的這一段時間，不只是他個人工藝美術教育的成就，也是私立學校首創「工藝美術科系」，以及設施與教學兼備最為成功的私立學校。嚴格說來，一九七〇年代由於社會普遍沉浸於升學主義至上的壓力下，私立工藝美術教育並非主流，當時一般想從事美術專業的學生，進入國立台北師範學校美術科系與國立藝術專科學

校，才是他們的夢想與期待；而社會的價值觀，對於私立美術學校畢業的評價，也是基於異色眼光的兩套標準對待，使得私立美術學校的素質提升和持續經營，困難重重，因此從此點立場來看，可見顏水龍的教職生涯之不得志，但同時也反映他的堅決毅力，與推動工藝美術教育，持續在台灣生根的理想觀念。

顏水龍直到一九六〇年八月，重新任教於「國立台灣藝術專科學校」美術工藝科，教授基本設計，至一九六六年一月辭職。「國立台灣藝術專科學校」美工科，成立於一九五七年，分成應用美術組、工藝設計組，顏水龍所教授的基本設計課程，並非主要必修的科目，是工藝設計組之其中的一門「基本設計」學科。

專業科目：美學、美術史、色彩學、工藝概論、藝術概論、造形原理、人體工學、工藝材料學。

應用美術組：素描、圖學、基本設計、畢業製作、印染、印刷設計、包裝設計、中國圖案、紡織圖案、廣告攝影、水彩、展示設計、室內設計、廣告設計、書法。

工藝設計組：素描、圖學、基本設計、畢業製作、編織工藝、塑膠工藝、木材工藝、陶瓷工藝、設計程序、雕塑、綜合設計、水彩、書法。¹³⁶

一九七〇年代的台灣美術專業大學，開設工藝美術科系的並不多，而私立「實踐家政專科學校」美術工藝科，算是當時最為完備的學校，這點可由一九八〇年〈投考美術科系考生特輯〉，¹³⁷關於大專美術科系簡介得知。私立「實踐家政經濟專科學校」美工科，成立於一九七一年七月，創設美術工藝科，由顏水龍教授主持，並於一九七四年開始招收夜間部。

學校設備

美工大樓及實習工廠各一幢，綜合實習工廠設有木工傢具、金工、編織、陶瓷工窯燒設備等，另有印染專業教室，為一九七〇~一九八〇年代工藝設計科系中，設備較具規模的學校。

教學課程

專業理論科目：工藝概論、藝術概論、美術史、工藝史、美學、色彩學、工藝材料學、人體工學、造型原理。

專業和相關實習科目：素描、圖學、基本設計、陶磁工藝、空間設計、展示設計、庭園設計、施工與估價、工廠實習、專題製作、畢業製作。

課程與教學目標

¹³⁶ 關於國立藝專的歷屆工藝美術課程記載，轉引自〈投考美術科系考生特輯〉，《雄獅美術》，112期，1980.6，頁92~93。

¹³⁷ 關於實踐家專的歷屆工藝美術課程記載，由江韶瑩提供，轉引自〈投考美術科系考生特輯〉，前引文，頁95~96。

為學識、專業理論與技術實習並重，注重生活造形教育，傳統文化技術及民俗工藝之開發研究，並實施分組教學。

任教於「國立台灣藝術專科學校」(國立台灣藝術學院前身)美術工藝科，與任私立「實踐家政專科學校美術工藝科」，兩者相較，「國立台灣藝術專科學校」的基本設計教授，並非是顏水龍一手策畫設計的課程，他只是於一九六〇年~至一九六六年，至其校教授「基本設計」一門學科，於「國立台灣藝術專科學校」的期間，並不能發揮他個人的專長和理念。然而一九七一年至私立實踐家政專科學校，任美術工藝科教授兼科主任，顯然不只職位不同，且所擔當負責的範圍也很廣；在實踐家政專科學校的十多年中，他不只應用其對創作的美學知識，以及畢生所學和經驗，盡力將其對工藝美術的理念發揮。「實踐家政專科學校」美術工藝科的課程設計，是顏水龍歷年來推展工藝美術，所積累的經驗規劃設計的，因此與台灣其他美術工藝科系相較，明顯的較為完備且具規模。但如與前述包浩斯學校的課程，或實習工廠等相關設備相較，顯然仍有差距，使得顏水龍在努力追求的理想目標上，甚覺遺憾。最終顏水龍的理想，建造一所如包浩斯般的工藝設計教育學校，並未能如其所願的完成，但他對於推動工藝事業的各項活動並未停止，並且在推動的同時，仍持續不斷的搜集各種資料，以及設計各種工藝產品，其成就從所設計創作的豐富作品，和研發出的設計產品之多元，可見一斑。

終其一生對於工藝美術教育理念的實踐和推動，從未間斷過。但顏水龍仍認為：他這輩子在藝術的領域裡一直努力的在倡導“生活如何美化”，在“家庭生活”的實用造形，能以我們本土的天然材料來運用，是最重要的感覺，總比科技的產物更富親切、溫馨。¹³⁸

另外，再從生活史進而探討顏水龍的藝術觀和人道關懷，「工藝美術」的創立、推展反映顏水龍的「關懷社會」心態，和對於推展「工藝美術」的執著，也就是如何將藝術帶入生活當中；並且從生活層面中去發覺“藝術之美”，而非“藝術歸藝術”，只是單純供人欣賞的價值而已；而這種提昇「工藝美術」的思想，在當時的社會環境是很重要的突破和貢獻。直至九十五歲(1997年過世)高齡，仍然奔波在展覽會場。一如他常叮嚀晚輩的幾句話：「台灣囡仔ㄟ腳步ㄟ站乎在」，¹³⁹一個人只要站穩了

¹³⁸ 顏水龍在為期刊所發表的許多短篇文字，或為專輯所寫的「自序」，可見到他一再重複的聲明，他創作的理念泉源皆來自大自然所賜；他的生命底內韻是屬於台灣這片美麗的土地所有。主要相關序文參閱 國立歷史博物館編輯委員會編輯，《顏水龍專輯--自序》，(台北市：國立歷史博物館，1992.3)。顏水龍口述，劉文三執筆，〈日頭的恩賜〉，轉引自《1990~1994 素描集》，(台南縣新營市：台南縣立文化中心，1995.3)，頁前。

¹³⁹ 翁徐得、鍾蔡瑛珠總編輯，《台灣工藝先趨：顏水龍百歲紀念工藝特展》，(南投縣草屯鎮：國立台灣工藝研究所，2003.6)，頁5。

腳步，理想最終會實現的。當顏水龍(1903~1997)被美術、工藝界譽為“台灣手工藝之父”，¹⁴⁰《顏水龍與顏氏家廟》，(圖 3-38-a.b)，也顯現了其為貫徹實踐「藝術生活化」、「生活藝術化」的理想，及提昇台灣人民的文化素養，同時也道盡了他這一生的經歷與實踐，是一本燦爛、輝煌的「生活史」。



圖 3-38-a 《顏水龍雕像與顏氏家廟》，2005.11 研究者拍攝



圖 3-38-b 《顏水龍紀念公園》，2005.11 研究者拍攝

¹⁴⁰ 朱守谷、林澄枝等人在《顏水龍先生百歲紀念工藝特展》的書中序文，皆為文稱譽顏水龍是“台灣工藝之父”。參見翁徐得·鍾蔡瑛珠總編輯，前引書，頁前。

第四章 劉啓祥的生活史及「美育」理念之探索

第一節 劉啓祥的生活史

台南是一個文風鼎盛、人傑地靈的地區，也是台灣最早開發的地區，尤其日治時期台南地區的人文氣息濃厚現象，由當時的美術環境，與前輩美術家之齊聚於南台灣即可印證之。如陳庚金(1894~1961)、郭柏川(1901~1974)、顏水龍(1903~1997)、劉啓祥、謝國鏞(1913~1974)、沈哲哉、金潤作、李秋禾(1917~1956)等人，尤其在當時少數留學歐洲的四位前輩美術家顏水龍、陳清汾(1913~1987)、楊佐三郎(1907~1995)、劉啓祥，台南地區就佔了二位。顏水龍是台南州下營紅毛厝的人士，而劉啓祥則是台南州柳營(原為查畝營)人士，由此可見，台南之人才濟濟與文風鼎盛的現象。

劉啓祥(1910~1998)家族淵源顯赫，且人才輩出，其父焜煌(字德炎，1855~1922.6.27)為清朝貢生，日治時期曾擔任區長職務，劉啓祥的故鄉在日治時期，稱為台南州新營郡「查畝營」(後改名柳營)，而「查畝營」原屬鄭氏治台時期軍隊駐紮之地。目前柳營鄉設有十三村，劉氏家族隸屬於其中之一的士林村，原為「查畝營」四村之一。劉家第一世劉茂燕原為明鄭的部眾，其第二世劉球則隨明鄭入台，並由台南至「查畝營」開荒僻墾，且富甲一方。由清領至日治時期，士林村以劉氏家族最盛，人才輩出，清代時其八世孫劉焜煌與劉神嶽中過秀才，而劉圭璋與劉禮沚中過舉人，咸豐年間，更豎立「舉人杆」示眾。¹⁴¹劉公祠(劉家古厝)興建於光緒十六年(1890)，為士林村最具特色的建築物。

劉啓祥於明治四十三年(1910.2.3，舊曆為己酉年 12.24) 出生於台南州新營郡查畝營。¹⁴²由於劉啓祥的生活史，幾乎反映台灣日治時期與戰後初期南台灣高雄地區的美術教育，及文化藝術整體的大環境之發展，故關於劉啓祥的生活史，區分為二個時期介紹：一、日治時期生活史二、戰後初期生活史。

- 一 日治時期生活史(1917~1945)：包括孩提生活史一初(1917~1922)·中(1923~1928)等教育、高等教育的東京文化學院(1828~1931)及歐洲遊學生涯(1932~1935)，以及在日本購宅居住的美術家生活(1936~1946)等，此時期是美術教育的奠基期。
- 二 戰後初期生活史(1945~1960)：包括創立「高雄美術研究會」、「台灣南部美術協會」、成立「啓祥美術研究所」，以及參加各界美術展覽或評鑑工作等，主要作為後來美術教育的成就與傳承的前導作業準備，此時期也逐漸成為美術創作的成熟期。

¹⁴¹ 劉啓祥的故居柳營之地理環境與地名之由來，參見林聖欽等撰述，施添福總編纂，前引書，頁 739~745。

¹⁴² 劉啓祥的出生年譜的相關資料，參閱自〈士林村劉家族系譜〉。並收入中華綜合發展研究院應用史學研究所總編輯，《柳營鄉志》，(台南縣：柳營鄉公所，1999.1)，頁 304~305。

一 劉啓祥日治時期生活史

1 孩提生活史—初·中等教育

時間回到大正年間的某個傍晚時分，柳營公學校的校內大王椰子樹下的洗石子道路上，佇立著一個孤獨、瘦小的身影(目前學校已重建過，但椰子樹仍然茂密且傲然的生長著)，《柳營國小大王椰子樹》(圖 4-1，2005.8 拍攝)，同學們都已下課回家去，但劉啓祥卻只能利用這段下課後的時間，到這裡磨蹭一小片刻，然後才不捨的離去，回到那洋式豪宅的家中《劉啓祥柳營故居》(圖 4-2，2005.8 拍攝)，而且回到家中還有等著他背誦的漢文、三字經等課程，因此劉啓祥於大正六年(1917)三月就讀“柳營公學校”，同時在家中私塾學習漢文。這段小公學校的六年教育，劉啓祥的生活起居、讀書教育皆在父權的規劃和支配下，按部就班的進行。劉啓祥所能發揮的美術才能，也只有靠公學校圖畫老師陳庚金的指導，和家中漢學老師之外的學習而顯現出來。¹⁴³

對於童年的記憶，劉啓祥是相當懷念，所以他戰後選擇移居高雄的小坪頂，或許具有想重溫童年記憶中美好的生活片段。

距離我家大門不遠是一條馬路，過了馬路便是農田了，面積廣大、一望無際，是我當時經常活動的地方。對於那片土地，四季孕育的生物，及一些當地特有的現象，是非常熟悉而至今還懷有情感的，課餘之暇或假日喜歡在陽光下漫步。(中略)我們家鄉的午間常有陣風，當風來的時候，這些金黃的稻穗起伏如浪。(中略)振翅高翔於半空中雲雀的鳴叫，聲音高亢嘹亮而清脆，鼓盪著廣大的田地。那時候這塊土地充滿著無拘、開放與蓬勃的生命活躍氣息。(中略)雖然記憶已經殘缺了，可是早年這段深刻的感受，在以後輾轉流徙客地的經驗中，難得再有體會。¹⁴⁴

¹⁴³ 本段文章童年記憶，是根據筆者的田野調查、訪問：劉太太--陳金蓮女士、任職台南家專時代的學生吳靜琴，以及現在柳營國小的校務主任張美蘭老師，提供劉啓祥當年就讀該校的相關資料，並參考本文附錄三〈劉啓祥先生年表〉，以及數張筆者親自拍攝的圖片作輔助。

¹⁴⁴ 轉引自莊伯和，〈小坪頂的法蘭西情調-劉啓祥的繪畫藝術〉，《雄獅美術》，第 111 期，(1980)，頁 52。



圖 4-1 《柳營國小與校內大王椰子樹》，2005.8，研究者拍攝



圖 4-2 《劉啓祥柳營故居》，2005.8，研究者拍攝

如果劉啓祥於大正十一年三月(1922.3.21)畢業，以公學校的修學年限為六年，他應於大正六年(1917)三月，即就讀台南柳營公學校，才可能於大正十一年三月畢業。

因此『在此更正一項多數文獻上的錯誤記載』—依據柳營公學校畢業校友《卒業證書授與臺帳》，¹⁴⁵(圖 4-3-a.b)，圖表內的實際登錄記載日期為大正十一年三月二十一日(1922.3.21)，所以劉啓祥應畢業於大正十一年三月，而非一九二三年的三月畢業。

¹⁴⁵ 劉啓祥於 1922.3.21 畢業，是筆者依據柳營公學校畢業校友的《卒業證書授與臺帳》的實際登錄所記載的日期。《卒業證書授與臺帳》的資料，2005.8 年由柳營國民小學的主任兼教師張美蘭提供，目前此本資料收藏於柳營國民小學，為非出版品。

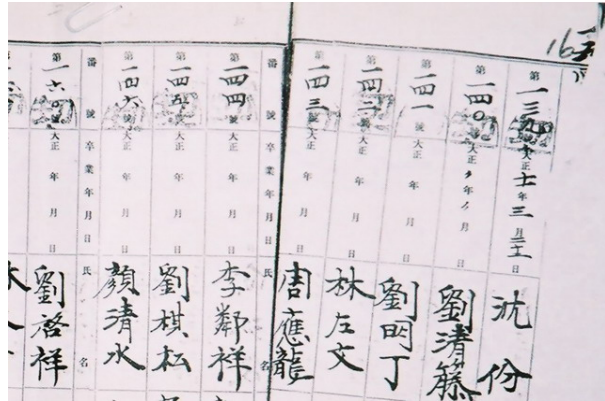


圖 4-3-a 柳營公學校畢業校友《卒業證書授與臺帳》 圖 4-3-b 《卒業證書授與臺帳》放大部分
(資料張美蘭提供)

劉啓祥就讀公學校時，正逢大正時期美術界倡導自由圖畫教育運動，學校的圖畫課程，已由原來重視學以致用的手工圖畫課程，改為完全以圖畫教育課程作為教學方針，因此劉啓祥從小即受到自由圖畫教育的薰陶。

大正十一年(1922)三月畢業於“柳營公學校”，並於隔年九月關東大地震後赴日，就讀東京澀谷區青山學院中學部。青山中學是一間學風極為自由的基督教會學校，分高等學部及神學部，另附設中學部及女學部，以貴族學校而具名氣；¹⁴⁶所以劉啓祥很多的平常生活習慣，雖然從小即在柳營的家中已逐漸養成；但十三歲時至日本的青山中學讀書，仍受青山中學基督教的自由教育，以及各種西洋生活習俗所影響，甚至某些人生觀或對於自由創作的思想，直到晚年仍然一直不變。譬如根據劉啓祥的太太陳金蓮所述：

劉啟祥並不祭拜祖先，也不過台灣的新年(舊曆新年)，但卻很注重聖誕節這一天的西洋節慶；每當聖誕節快到的幾天前，劉啟祥就會親自將小坪頂的家裡，裡裡外外的作一個年終大掃除，到了聖誕節當天，更是通宵達旦的歡樂慶祝，其慶祝的狀況，完全是依西洋人的禮儀；然而聖誕節一過，所有生活日常習慣又重新恢復，照樣的劉啟祥除了他的美術教育，以及沉浸在他的繪畫創作領域中，生活中的瑣瑣碎碎又都是劉太太一人在打理。¹⁴⁷

從劉啓祥一九六〇年代以後，一系列的台灣各地的山川自然風景作品，反映他從小即喜歡與大自然生活在一起，也喜歡以大自然的風情為創作題材，但對於家事似乎不習慣幫忙，而小坪頂那一大片的土地，所栽種的各種蔬菜果樹，幾乎都是劉太太在做，忙不過來的農事，如果又逢收成時節，就請工人來幫忙，所以當我們看到劉啓祥

¹⁴⁶ 劉啓祥於關東大地震後赴日就讀，及青山中學的學風，參閱自顏娟英，《台灣美術全集(11) 劉啓祥》，(台北市:藝術家出版社，1993.5)，頁 18~19。

¹⁴⁷ 關於劉啓祥的一些生活習慣，是根據筆者訪問劉太太-陳金蓮女士所述、紀錄和整理之資料。

畫了那麼多自家種植的各式水果，也不禁要想像一下，劉家種水果不只是用來食用享口福，還要繪在畫布上，供人欣賞。列舉如下數幅《小坪頂的風光》，(圖 4-4.5)



圖 4-4 《劉啓祥肖像與小坪頂故居》，2006，研究者拍攝



圖 4-5 《劉夫人與小坪頂故居》，2006，研究者拍攝

從上述這一段青山中學學習的養成，所反映的是對自然環境的眷顧、重視，從生活週遭的環境取材，尤其是對於風景、靜物等的資材寫生，劉啓祥對於自家農場的寫生，不只回憶孩提時代柳營故鄉的生活情境，也是他教育學生創作寫生資材的泉源；因此柳營公學校、青山中學等基礎教育養成，對於劉啓祥走上專業美術的意念影響很大。另外，當劉啓祥就讀東京青山中學的時候，於昭和元年(1926.7.3~7)二姐夫陳端明(明治大學政治科畢，上智大學文哲科肄)，自東京攜回日本東、西洋畫家及雕刻家作品三、四百件，由「台灣教育會」主辦於台北博物館展出，陳端明對美術教育的重視，對劉啓祥也產生潛移默化的作用，因此於隔年開始入川端畫學校加強素描等技法，作為進入美術專業學校的事前準備。昭和三年(1928)三月於青山學院中學部畢業，並於四月考入「東京文化學院」美術部洋畫科(第四屆)。¹⁴⁸

2 高等教育

¹⁴⁸ 二姐夫陳端明攜作品回台展覽的事情，與入川端畫學校，及考入「東京文化學院」美術部洋畫科等等事件。參見顏娟英，前引書，頁 18~20。

高等教育的專業美術訓練，對於一個美術家的養成，是有其必要的基本訓練歷程，因此將劉啓祥的高等教育區分為：日本東京文化學院的美術教育(1828~1931)，與法國巴黎遊學生涯(1932~1935)，兩個階段介紹。

- 1) 日本東京文化學院的美術教育－訓練成為專業美術家的基本教育養成。
- 2) 法國巴黎的遊學生涯－臨摹西方大師作品，提升自己的創作技能，並多方面觀摩西方各國不同美術作品，藉以擴展自己審美的視野，增進創作能量，乃至啓發劉啓祥後來呼籲設立美術館的遠景。

1) 日本東京文化學院的美術教育

劉啓祥自日本「青山中學」畢業後，順利在大正十七年(1928)成為「東京文化學院」美術部第四屆的學生。美術科學生每年僅收二十五位學生，修學年限為三年。劉啓祥在「文化學院」上課的情形，不只學畫技、美術概論、東西藝術史、美術解剖等專業學科，也練習音樂、英文、法文、文學、數學、理化等學科。例如英語課每週約7~8小時，法語課每週約3小時。¹⁴⁹因此劉啓祥選擇到法國留學，其實有其本身能力上的考量；另一方面也受到當時日本老師、美術界留法風氣的影響。「東京文化學院」在大正十四年(1925)成立大學部，並設文學、美術兩科，而美術科系宗旨在於養成西洋專業畫家。當時文化學院美術科系的師資陣容，大都是“二科會”的創會元老，同時是當時日本藝壇知名的畫家；如「山下新太郎(1881~1966)」、「有島生馬(1882~1974)」、「石井柏亭(1882~1958)」等，都是大正時期的文人。劉啓祥選擇“東京文化學院”學習美術，與大部分的台灣留學生，以“東京美術學校”作為研究美術的場所，並不只是他有豐厚的經濟支助，最主要的則在於自己的理論、思想和畫風，與當時在「文化學院」執教的幾位教授的觀念較能契合；就讀青山中學時，曾常去「二科會」觀摩這些“文化學院”教授的作品。¹⁵⁰

日治時期「二科會」創會的成員有，山下新太郎、有島生馬、石井柏亭、岸田劉生(1891~1929)、田邊至(1886~1968)、湯淺一郎(1868~1931)、南薰造(1883~1950)、大野隆德、九里四郎、齋藤豐作(1880~1951)、津田青楓(1880~1979)、小衫未醒(1881~1964)、坂本繁二郎(1882~1969)、梅原龍三郎(1888~1986)、柳敬助(1881~1923)

¹⁴⁹ 劉啓祥在「文化學院」上課的情形，以及所修習的學科等相關資訊，參見顏娟英，前引書，頁20。

¹⁵⁰ 劉啓祥接受「文化學院」幾位教授的思想，和繪畫創作的薰陶情形，與曾於青山中學就讀時，去“二科會”觀摩這些「文化學院」教授們的創作等相關事蹟，參閱自林育淳，《家庭美術館—抒情·韻律·劉啓祥》，(台北市：雄獅圖書公司，1994.12)，頁20~22。

等十五人，後來又有增減。¹⁵¹「二科會」成立於一九一四年，其主要成員多數為自法國巴黎學習後期印象派，回日本的在野畫家，他們的畫風有別於當時的學院派，也與當時官方舉辦的「文展」(帝展的前身)相抗衡，在當時的日本畫壇，代表「前衛藝術」的新潮流。劉啓祥在他的〈自述〉中，明確的述說「二科會」的創立，以及其繪畫主張。

談到「二科會」，在當時的日本畫壇是代表著「前衛」的，正好與日本「帝展」鼎足而立；在組織上，兩者完全不同。「帝展」是固定由政府所經辦，「二科會」則為自由的在野民間團體，自展示的畫風而言，彼此也大異其趣，前者保守，後者激進。(中略)在當時畫壇上，他們是針鋒相對、涇渭分明的。「帝展」的作家，風格大都傾向於古典與印象主義。(中略)「二科會」畫家，絕大多屬於剛流行的後期印象、野獸、表現、立體、超現實，或未來派的範圍。「二科會」的展覽還特闢一間第九室，專門陳列東鄉青兒所領導的當時最新派的畫，如超現實及未來派的作品。(中略)記得當時有不少思想激進的份子，主張改變一般學校的基礎教學法，廢除素描的練習，惹起了熱烈的文化筆戰風波，抽象派的畫已經有人在嚐試了，也在展覽會中出現了。¹⁵²

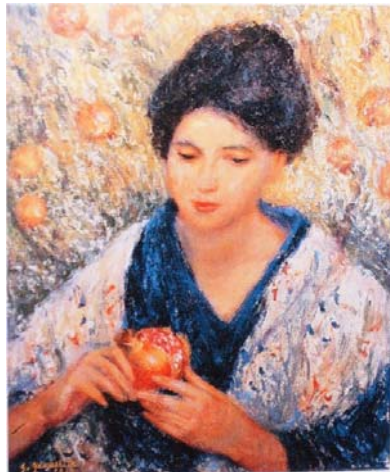


圖 4-6-a 《巴里・コンコルド広場》1932 圖 4-6-b 《供物》1915 圖 4-6-c 《讀書》1908
山下新太郎的作品系列

基本上“二科會”的美術家們，多數是曾留學於法國巴黎，如山下新太郎在法國巴黎留學時，即曾經梅原龍三郎(1888~1986)的引見，拜訪雷洛瓦(Pierre Auguste Renoir 1841~1919)，並於畫室觀摩大師作畫的精神，於是深入研究雷洛瓦的藝術。如

¹⁵¹ 「二科會」十五名成員名單，參閱自李欽賢，《日本美術的近代光譜》，(台北市: 雄獅圖書公司, 1993.8)，頁 13~14。

¹⁵² 轉引自莊伯和，〈小坪頂的法蘭西情調-劉啓祥的繪畫藝術〉，《雄獅美術》，第 111 期，(1980)，頁 54~55。

他的《巴里・コンコルド広場》，1932，(圖 4-6-a)¹⁵³；《供物》，1915，(圖 4-6-b)；或《讀書》，1908，(圖 4-6-c)作品，¹⁵⁴對於鮮明亮麗的色彩筆觸、豐腴的人物造型，甚至構圖或背景的處理等，都有雷洛瓦的影子。¹⁵⁵受其影響，劉啓祥後來至巴黎時也曾至羅浮宮臨摹雷洛瓦的作品，研究其創作技法，以及色彩、筆觸的處理。

縱觀這時期劉啓祥在日本文化學院的訓練成效，從他當時「二科會」和「台展」的參選作品《台南風景》，1930，(圖 4-7)、《札幌風景》，1931，(圖 4-9)、《持曼陀林的青年》，1931，(圖 4-8)，或他往後一生的作品來看，應只承襲指導教授們自由繪畫創作的思想和觀念，而非技巧的模仿或訓練；也因此他才能有別於多數的前輩畫家們，只注重形式技法的變化，而非強調畫面上的內容，須有更多內在深層的思維表現。



圖 4-7 《台南風景》1930
二科會入選



圖 4-8 《持曼陀林的青年》1931
五回台展入選



圖 4-9 《札幌風景》1931
第五回台展入選

2) 法國巴黎的遊學生涯

爲什麼劉啓祥選擇去法國巴里，而不選擇義大利或其他歐洲國家，作爲他研究美術的地方，究其遠因，可能受到文化學院幾個留法教授的影響，而且劉啓祥本身也具備法語的能力；另個原因，可能就如早期遊學巴黎的台灣畫家陳清汾所言：

就一個畫家對巴黎美術環境的觀察，認為當時巴黎的展覽數目，遠非日本所能相比，展出作品的品質與獨特性，令人印象深刻。大巴黎地區有無數個畫廊，同時間內有無數個展覽會，經常陳列各式各樣的作品，因此在巴黎當然可以接觸到許多好畫；其次在巴黎看畫，並不限於參觀展覽會，例如羅浮宮等即是著名的世界美術殿堂。¹⁵⁶

¹⁵³ 東京都庭園美術館・石井亞矢子等協力編輯，江頭紀久子等翻譯，《洋画の動乱—昭和十年》，(東京都：美術出版デザインセンタ，1992)，頁 101。

¹⁵⁴ 參見王秀雄，前引書，頁 47。

¹⁵⁵ 梅原龍三郎帶領山下新太郎去拜訪雷洛瓦的事蹟，參見王秀雄，前引書，頁 44~47。

¹⁵⁶ 對於陳清汾所言巴黎優越的美術環境，轉引自曾媚珍，《劉啓祥的生命旅程與藝術》，(高雄市：串門企業

由此可見，對於一個如劉啓祥般熱烈追求美術專業的畫家而言，上述陳清汾所述巴黎的美術環境之優越，確實令人神之嚮往。劉啓祥於昭和七年(1932)至法國巴黎，是透過「有島生馬」(Andou Hiroshige, 1882~1974)的介紹，與長年住在巴黎的「海老原喜之助」(Ebihara Kinoshige, 1904~1970)，以及“二科會”的先輩「海老名文雄」認識後，進而形成一種亦師亦友的師友關係。¹⁵⁷

在歐洲期間，劉啓祥也儘量利用時間到法國「羅浮宮美術館」，摹畫一些當時印象派大師的油畫作品，如雷諾瓦、馬奈等人的作品，以及至歐洲和地中海各國旅遊，也到處寫生和參觀、欣賞並比較各國的不同藝術特色，以增廣自己的眼界和繪畫鑑賞能力；其足跡遠至英國、義大利、比利時、荷蘭、西班牙等地，其中在義大利的時間較長，羅馬、威尼斯、米蘭、佛羅倫斯、比薩等地也遊遍，對於義大利的藝術、文風、物產，更留下深刻印象。¹⁵⁸直至昭和十年(1935)秋(10月之間)才自法國返台，但始終他也沒有考入正式法國的藝術學院(如現代藝術學院)就讀。

這段法國遊學的經驗，努力臨摹西方大師的作品，對於他往後在人物或風景的畫面內容之堅實，與立體結構表現，以及塑造超現實感的畫面氛圍，有明顯的影響；甚且因比較各國不同的藝術特色，不只提昇他的美術鑑賞能力，應也影響他往後期望並呼籲在台灣全國設立美術館，除了收集本國畫家的作品，還要盡量搜購世界性的傑作，與盡量收藏世界各國的美術作品。

劉啓祥在「羅浮宮」臨畫的證據，根據孫淳美女士所發現，劉啓祥在「羅浮宮」登錄冊的記載，劉啓祥從一九三四年二月十七日開始進入「羅浮宮」臨畫，直至一九三五年五月四日，共臨摹了五件作品，詳細表列如下。¹⁵⁹

表 4-1 《劉啓祥於羅浮宮臨摹登錄檔》1934-1935 年旅法臨摹作品

製表孫淳美

畫題	登錄日期	完成年代	號數	登錄編號	備註
賭牌	1934. 2. 17	1934. 3. 23	12	6011	臨摹塞尚作品
吹笛少年	1934. 4. 30	1934. 6. 21	100	6071	臨摹馬內作品
奧林匹亞	1934. 9. 29	1935. 2. 5	120	6299	臨摹馬內作品
浴女	1935. 1. 29	1935. 4. 23	100	6463	臨摹雷諾瓦作品
風景	1935. 4. 24	1935. 5. 4	10	6603	臨摹柯洛作品

資料參閱自曾媚珍，《劉啓祥的生命旅程與藝術》

由上述的臨摹經歷，顯見劉啓祥對巴黎遊學的期望極高，但劉啓祥為何只是遊學法國，而最終又沒有考進正式法國任何一間藝術學院就讀？卻花了一年二個月

有限公司，2005.5)，頁 13。

¹⁵⁷ 在巴黎的生活狀況與海老原喜之助的友誼淵源，參見顏娟英，前引書，頁 22。

¹⁵⁸ 遊歷歐洲的國家之詳情，參見莊伯和，前引文，頁 58。

¹⁵⁹ 孫淳美女士發現劉啓祥在「羅浮宮」臨畫的證據，以及所列臨畫表格；參見曾媚珍，前引書，頁 19。

(1934.2.17~1935.5.4)的時間，至「羅孚宮美術館」臨摹畫作，訓練畫技，以及利用時間大量欣賞西方名畫，和參觀歐洲各國的美術館與古蹟建築等，其確實原因，在他生前似乎從未有人想要探究，而目前則是不得而知。然而如果想要再重新去探討，這段歐洲遊學的心路歷程，大概只能試著從以下幾點去推測、歸納。

- a. 起先受到指導教授們(山下新太郎、有島生馬、石井柏亭)留法風氣的影響，以及當時日本崇尚、鼓勵人民出國，至歐洲各國深造，而美術界多數又以法國巴黎為主流。而劉啓祥本身又長期親身體驗日本的文化，並融入日本社會中，因此所感受到的日本流行風尚，相較於其他台灣畫家更加深刻。
- b. 自印象派以後，歐洲的藝術重鎮則轉移至法國，而國際間的美術界當時所盛行的近代藝術流派，又以法國居藝術界的領導地位，並帶頭領先發展，因此流風所及，劉啓祥也嚮往有藝術之都的巴黎。
- c. 最後也是最主要的，在法國巴黎時，他除了基本的繪畫課之外，並請女家教、模特兒到畫室來習畫、練琴，藉以增進語文和文化的適應能力，我們從他努力不懈的學習美術態度跡象來看，可能是想解決自己創作上的某些問題，如要表現什麼？又如何表現？以何題材表現？以及色彩如何運用，或構圖經營等技巧的解決，而這些等等相關繪畫問題，或許劉啓祥在當時的認為，只有至美術館尋找，才有可能找到並解決。

然而劉啓祥又要如何判斷，他至第四年就可能解決，所有美學上和創作上的各種問題，而整裝回鄉。劉啓祥在歐洲到底學到了什麼？對他往後的創作美學觀有何影響？我們從其回歸日本後，所呈現出的滯歐展覽作品成果，或許可一窺堂奧。

3 日本購宅居住的美術家生活

一九三五年秋天時分，法郎不斷貶值，時局也越來越不景氣，不得已劉啓祥只好暫時整裝回台。¹⁶⁰經歷了昭和七年(1932)至昭和十年(1935)的法國巴黎遊學，於一九三五年秋(10月之間)自法國返台，並參加第九回(10月26日至11月24日)「台展」，《倚坐女》(圖4-10, 1935)入選「台展」，後即返回日本東京，並在當地成立畫室，且於昭和十一年(1936)在東京都目黑區柿木阪 306 購屋定居；同年十月四日提出在法國完成的二件作品

《蒙馬特風景》(圖4-11, 1939)、《窗》，參加「二科會展」入選。隔年(1937.3.20~24)

¹⁶⁰ 由於法幣貶值，劉啓祥只好回台，詳情參見曾媚珍，前引書，頁22。

繼續以滯歐作品個展於東京銀座三昧堂，以及(4.23~25) 滯歐作品展於台北教育會館，至九月時又提出一幅《肉店》(圖 4-12，1938)作品，參加「二科會展」入選，同年其兄長如霖則攜其二子(慶輝、生容)寄讀其宅，但在劉啓祥十二月與笹本雪子(1918.3.20 出生)結婚後，始搬出另購於同區。¹⁶¹這段在日本購屋居住的美術家生涯時期，劉啓祥的生活不只相當愜意且順心，婚姻美滿，美術事業逐漸穩定，也有所成就。由此來看，劉啓祥本人似乎也有長期於日本定居生活的計畫，如非世局的混亂和變化，打亂了他的適意生活，使他不得不整裝回到故鄉台灣柳營居住，並重新思考調整自己未來須走的方向。



圖 4-10 《倚坐女》1935



圖 4-11 《蒙馬特風景》1939



圖 4-12 《肉店》1938

劉啓祥自昭和五年(1930)九月以《台南風景》一作入選“二科會”後，在他由法國返日後購屋居住於東京時期，幾乎每一年都會提出作品參展。如下表：¹⁶²

表 4-2 “二科會”參展及入選作品 (資料參閱來源顏娟英：《台灣美術全集(11) 劉啟祥》)

年代	作品	入選名次
1930	台南風景	入選
1936	蒙馬特風景、窗	入選
1938	肉店、坐婦(黃衣)	入選
1939	肉店、畫室	入選
1940	畫室	入選二科會第 27 回
1943	野良、收穫	獲第 30 回二科賞，受推薦成為會友

這一段日本居住時期，幾乎總結了他在歐洲時期的美術專業訓練成果，也奠下他成

¹⁶¹ 購屋住在日本時期與結婚，並提出作品參加二科會展覽的生活史，參見顏娟英，前引書，頁 288~290，文後附錄之〈年表〉。及顏娟英，《台灣近代美術大事年表(1895~1945)》，(台北市:雄獅圖書公司, 1998.10)，頁 157~172。

¹⁶² 關於劉啓祥在“二科會”參展及入選作品的表格製作，參見顏娟英，前引書，頁 25~26。

為專業美術家的途徑。在日本東京居住的時期，除持續參加於文化學院時期，早已加入的「二科會展」之外，劉啓祥也逐漸擴展自己的美術展覽範圍，定期參加台灣、日本的幾個大型美術活動。包括一九四〇年三月(13~17)與四位日本畫家(田中一郎、常安靜人、鶴見武長、松島正人)，組成「立型洋畫」(即「立型美術展覽會」)同人第一回展，¹⁶³以及一九四〇年十月(2~6)第二回展於東京銀座三味堂，和紀元二六〇〇年十月(1~22)的奉祝美展，提出《店先》作品參展。並且在一九四一年四月二十六日參加第七屆「台陽美術展覽會」，(以下簡稱「台陽展」)，成為台陽美協會員；由於是第一次參加「台陽展」，因此提出多幅作品《肉店》、《畫室》(圖 4-13，1939)、《坐婦》、《店先》(圖 4-14，1940)、《魚》(圖 4-15，1940)等展出。¹⁶⁴



圖 4-13 《畫室》1939

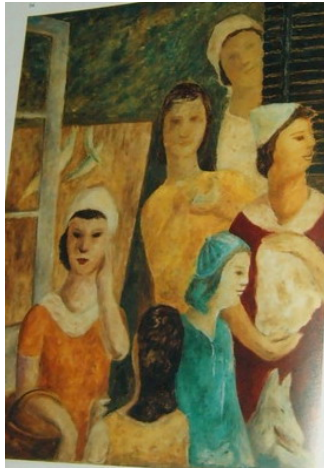


圖 4-14 《店先(魚店)》1940



圖 4-15 《魚》1940

但這段時期，劉啓祥也嘗到與家人生離死別的景況，即一九三八年(11.28)長男劉耿一出生於東京，一九四〇年幼弟(六五)不幸車禍去世，一九四一年(4.28)長兄如霖去世，一九四二年(12.6)次男尙弘出生於台南柳營，一九四四年(3.28)長女潤朱出生於台南柳營，接著是第二次大戰於昭和二十年(1945)(民國 34 年)結束，劉啓祥只好將東京的住宅出售，於一九四六年初闔家返台，暫寓台南柳營故居。¹⁶⁵

這一段日本東京的宅居生活史苦樂參半，可由劉啓祥的長子劉耿一所敘述，回憶的〈繪出生命的顏色—劉耿一紙上訪談錄〉文章得知梗概。

居留日本的童年歲月，正值二次世界大戰，生活艱苦，但其幸福溫馨深深影響我日後人格之形成，乃至今日作品風貌。記得在清澈見、底水草搖曳的小溪捉

¹⁶³ 劉啓祥與四位日本畫家，組成「立型洋畫」同人第一回展，參見顏娟英，前引書，頁 26。

¹⁶⁴ 劉啓祥第二回展於三味堂，和紀元 2600 年的奉祝美展，及 1941 年參加第七屆「台陽展」，並成為台陽美協會員；參見顏娟英，《台灣近代美術大事年表(1895~1945)》，前引書，頁 181~185。

¹⁶⁵ 在日本居住時期所遭逢的家庭變故，與二次大戰回台定居的相關生活史，參閱自本文附錄三〈劉啓祥先生年表〉。

取紅蝦，從廣闊無垠的田疇，捕滿天飛舞的蜻蜓，類似的體驗使我驅向親近自然，愛好生命；此時有關繪畫而尚能記憶的唯有一件事，那是為了畫不好鴿子的眼睛，把父親好不容易從外地帶回來的一大疊圖畫全數糟蹋了，他當時那微怒而失望的表情，給我留下難忘的印象。¹⁶⁶

劉耿一是劉啓祥的長子，也是劉啓祥在藝術上的承襲者，以及美術教育推展的得力助手；劉耿一的繪畫創作在超現實主義思想這些主題的蘊釀，和色彩光線的運用上，很多傳承自劉啓祥的創作思想；因此如上述對於田野風光的喜愛和感受性，劉家似乎是有遺傳性。劉啓祥兒時住在柳營家鄉時，喜歡偷溜到附近農田嬉耍的情境，也遺傳給予劉耿一，所以劉啓祥後來選擇以高雄小坪頂的農家生涯，是有其淵源。另外，劉耿一將父親一大疊圖畫全數糟蹋的事件，而劉啓祥雖然微怒而失望的表情，令他印象深刻，但卻沒有體罰；也指出劉啓祥個人的性格修養與其教育方法，並非由上而下的「父權至上」的專制管教。對於圖畫紙和顏料在日治後期是不容易購買的，尤其至二次大戰之前幾年，日本方面由於民生物質缺乏，很多的物資是採配給制度的，（根據台灣老一輩的人所證實，台灣在戰爭時期，民間物資也曾採配給制度的作法），因此可見劉啓祥對於無端被糟蹋的圖畫紙之不捨的心情。

自一九三六年回到東京，一直至一九四六年全家返回台南柳營故居的這段期間，由上述所列的參展經歷，可知劉啓祥不只儘量展現他在法國之所學，和長期累積的美術經驗，並充分展開他的美術家生涯，也逐漸奠定他專業美術家的地位。或許此時期他的繪畫風格並未完全固定，只能說是繪畫創作的開展期，但如非遭逢二次大戰的變故，不得不整裝回台定居，推測劉啓祥在日本美術界的發展，成就將更無可限量。然歷史的發展是無法再重寫，時代的變遷，使得劉啓祥重新回到他出生的故鄉「台灣」，也必須重新思考並安排他未來另一個階段的人生。

二 劉啓祥戰後初期的生活史

戰後對於劉啓祥是一個全新的開始，不只生活步調或環境，乃至人生舞台，也由日本轉回台灣，甚至個人的經濟生活等，都需要他重新詳加思考清楚；未來如何出發？如何規劃？作為已經是一個專業美術家而言，並非一件容易適應的事。劉啓祥初返台時，回到家鄉居住，雖是美其名為落葉歸根，但其實卻是一段不堪回首的年代，一九五〇年(1.25)次女季娥出生於高雄，但次日元配笹本雪子卻去世(來台後改名劉佳玲)，

¹⁶⁶ 本段文轉引自劉耿一，〈繪出生命的顏色-劉耿一紙上訪談錄〉，發表於《雄獅美術》，175期，(1985.9)，頁57。

愛妻去世的噩耗，令劉啓祥哀傷不已，直至一九五二年再續弦台南縣麻豆鄉人陳金蓮女士，有了陳金蓮女士的悉心照顧，與對美術的全力支持，劉啓祥才再重新站起，並熱心投入推展美術教育的各項活動。當戰後初期來台的國民政府，對於當時的一些鄉紳，毫不保留的加以整肅、迫害，劉啓祥的家族也不能倖免成爲迫害的對象，使得劉啓祥只好於一九四八年移居高雄三民區，再於一九五四年遷居高雄縣大樹鄉小坪頂，並開始展開他對南台灣高雄地區的影響力。

台灣戰後初期的生活史，由以下的劉耿一的談話紀錄，可略知梗概。

台灣光復那年，我們全家回歸父親的故鄉柳營，我進了當地的小學就讀，在這忙著調適生活方式和語言的時期，我迷上了亮麗善鬥的蟋蟀，每天把玩不已，常常為了尋找心目中的理想的蟋蟀，而藉故逃學到偏遠的田野，雖然事後受責罰，依然不減此種追尋的行徑和樂趣。¹⁶⁷

劉耿一就讀的「柳營小學」，也是劉啓祥孩童時期就讀的「柳營公學校」，因爲柳營國小離劉家祖厝，筆者之前做田野調查時曾估計過，只要大約十多分鐘的路程即可抵達，因而當劉耿一跟隨父親回台時，重複踏上其父的腳步，也成長於鄉村的風情之中，並成爲劉啓祥最得意的門生，延續了劉啓祥美術家的神聖理念。

二年後遷居高雄市區，唸小學五年級時下學期的時候母親去世，這個打擊是我一生不可彌補的傷痛。(中略)我接受初中教育的過程，充滿了不愉快的經驗，我從小便任性、固執，不喜歡受拘束，而刻板的壓制式學校教育，引起我強烈的反感。(中略)此時若說在繪畫方面有任何徵兆，該屬當年在教科書上的表現，我趁老師講課的機會，把書上所有的空頁和留白的地方塗滿了圖畫。¹⁶⁸

不只劉啓祥因愛妻的去世受到打擊，其長子也不能例外，劉耿一因不能忍受母親去世的打擊，失去母愛的孩子，使得他在成長的過程中充滿了遺憾，也導致他在求學的過程中，產生種種乖戾的舉動，藉以發洩其心理的哀傷。然而戰後初期劉啓祥的生活史之不順利，還不只以上所述，對於語言隔閡的不適應，才是他最大的人生挫折，原本沉默寡言的個性，此時更無話可說。有苦難言的日子，幸好有一些至親好友的背後相挺與支持，使他得以再重新踏上藝術家之路，而南台灣高雄也才有機會得到文化美術的滋潤。從一九五〇年代後，他開始以高雄地區爲其美術教育傳承的基地，使得高雄地區逐漸因他的帶動，而有了文化藝術的氣息，而劉啓祥的美術教育向下紮根的理想，也由高雄地區展開。

關於劉啓祥對於語言的隔閡，所造成的困擾，同時也是多數前輩藝術家們的困

¹⁶⁷ 參見劉耿一，前引文，頁 57。

¹⁶⁸ 參見劉耿一，前引文，頁 58。

擾。根據劉啓祥在「台南家專」時的學生吳靜琴回憶：「劉老師上的課程是素描，他教學很認真，也很專業，但不大會說國語，他大部分時間都用日語與人交談，上課時用台語講課，但也常會脫口以日語講課，所以有很多的外省子弟都聽不懂他在說什麼」。¹⁶⁹劉啓祥的前半生是受日本教育，長期於日本生活，所以他已習慣使用日語，作為他與人溝通的方式，因此當他至「台南家專」教書，仍以他所習慣的台、日語教學。

劉啓祥為何選擇以高雄，為他重新開拓美術教育發展的基地？這個問題從他的長子劉耿一〈在愛河橋上的父親〉文中，可知梗概。

除了住在高雄的好友張啟華可協助尋找房子之外。(中略)回歸的念頭為經，高瞻的理想為緯，他並不考量自身的藝術生命需要良好的後續成長環境，而滿懷情感的回到台灣的出發原點。稍後，他又以出乎許多親友的意料，捨棄了首善之區的台北，越過親戚聚居的府城台南，而南下來到家人陌生的高雄落腳定居，我的答案是他熱愛自然和追求自由的本質，以及一種文化人從關懷土地所滋生的使命感，驅動他、激勵他的結果。

戰後初期劉啓祥的生活重心，仍持續做為一個專業美術家，與美術教育傳承者。基本上，他走的是「純藝術」的途徑，而他一生也未脫離這項領域，數十年如一日的努力。戰後初期整個南台灣由於經歷了戰爭的摧殘，原本已非常不好的美術環境，此時更顯得一片蕭條、低落。因此對劉啓祥個人而言，這一段生活史，或許是一段不順遂的時期，但對於整個南台灣美術的大環境來說，卻是一大福音，南台灣的高雄，因有劉啓祥的到來與耕耘，文化層面開始逐漸有了生機，各項美術活動也逐漸重新恢復往昔日治時期的熱絡，美術人才也開始聚集，直至今天的茁壯，而劉啓祥本人也基於過去美術專業留日、法的經驗，將開始在戰後的一九五〇年代末期展現出來，並逐漸豐收。

第二節 劉啓祥的創作美學觀

一 創作態度與技巧

1 創作態度

劉啓祥創作態度亦如詩人般的揮灑彩筆，浪漫中帶著幾許愁緒的雅致，形塑在每

¹⁶⁹ 吳靜琴對於劉啓祥語言使用問題的論述，是根據筆者的訪問節錄。

一個人物的眉宇之間，即使是靜物、風景的色彩，也只表現內斂的感情，而不使強烈、外放的色彩、線條充斥在畫面上。劉啓祥說：「色彩的變化好似音樂的音階，只要能夠熟練，就能把握調子的細微變化。」¹⁷⁰

羅浮宮收藏世界各國各地的名家名畫，使得劉啓祥初至羅浮宮，有如「劉姥姥入大觀園」一樣，驚嘆之餘，竟不知從何開始著手，最後只好花大約一年多的時間，仔細觀摩和資料研讀，才決定選擇對後代具有關鍵性與影響力，且自己較熟悉且能掌握的畫家暨其作品為研究對象。根據上述孫淳美的記載，劉啓祥進入「羅浮宮」臨畫的前後時間，計為(1934.2.17~1935.5.4)，而劉啓祥於一九三二年七月至巴黎，所以相距一年多的時間。至羅浮宮臨畫時，他先選擇塞尚的《賭牌》，再以馬奈的《奧林比亞》和《吹笛少年》著手，並從最基礎的技法重新學習，接著再臨摹雷洛瓦的《浴女》，以及柯洛的風景畫。¹⁷¹至於他所喜愛的幾個具南歐拉丁民族特有風格的大師作品，如葛雷科(El Greco 1547~1614)、委拉斯貴茲(D.R. de Silva Vel'asquez 1599~1660)、哥雅(Francisco J.de Goya 1748~1826)等人，他並未選擇，也未加以臨摹，其確實原因雖不可知，但推測如有時間或可繼續留在法國的理由，可能劉啓祥即有機會繼續加以研究臨摹。

從劉啓祥所選擇臨摹的作品，和感興趣的幾個畫家風格的作品來看，幾位名畫家們竟不約同皆主張強調繪畫創作，須注重畫家主觀的個性表現，和作品需具有時代性與獨特性，這點倒與他在日本，選擇參與「二科會」的理由和淵源，以及劉啓祥後來的創作態度與技巧風格的表現，不謀而合；然而我們再從他選擇的臨摹對象，可以發現在學習的知識範疇，仍以外在形式為主，至於一幅畫作內在精神的體認和感覺，並非筆墨所能表達的範疇，則暫時擱下。

一九四五年之前幾乎什麼都學習，後來的作品描繪也是任何題材皆可入畫。從他早期的作品，反映他生活上的特點，帶點詩情、浪漫的貴族氣息的幻想，即使如入選作品《野良》的農婦群像，在他筆下也全無農婦的勞苦樣子，但卻加了更多“寓教於樂”的色彩。

《野良》，油畫，1939，117 x 91cm，這幅畫作是劉啓祥巴黎遊學歸來，繼滯歐展後的作品，延續巴黎時期臨摹西方大師名畫的經驗，以及觀賞羅浮宮大量畫作之心得，使得這時期人物群像的畫面，營造出一種超現實的味道。如畫中農婦群像，是都會女性的群像造型，因此人與人之間呈現一種具夢幻式的疏離感，而這又似乎代表每

¹⁷⁰ 參見林育淳，前引書，頁 58。

¹⁷¹ 羅浮宮臨摹的順序和方法參閱自照史，〈西畫泰斗劉啓祥〉，收入照史，《高雄人物評述》，(高雄市：春暉出版社，1985.8)，頁 108~109。

個人都是一個主體，也反映出劉啓祥所具文學特質的美學觀；在這裡農婦群像，完全讓人感受不到勞苦做工的模樣，倒更像是不食人間煙火的農人；而似《野良》農人群像形式為題的作品，也再次出現於一九六〇年代的創作，如《小憩》，畫布、油彩，1962~68，117 x 91cm。除了前面農婦群像樣態表現或超現實味道的疏離美感性，與《野良》的內涵雷同之外，此圖後面一組人騎馬向前奔跑的縮小影像描述，其表現手法、畫面構圖配置、前後的空間距離，皆仍延襲《野良》創作技巧的元素與精神。這幅畫作所呈現出來的氛圍，是屬夢幻式的象徵表現手法，也是劉啓祥個人對美的感受。其實就是這種對美的純粹感受，使得《野良》這幅作品在一九四三年參加「二科會展」，就因為正逢日本當時社會局勢的動亂，日常生活物資普遍缺乏，影響所及，日本畫也全面進入「戰爭美術」階段，藉以響應日本皇軍的聖戰；因此這幅畫一展出，就曾受到日本學者四宮潤一先生的批評；他說：

不知是哪一國籍不明的農婦群像圖，即使這位作家的感覺或情感如何生動，到底還是覺得遠離了嚴肅的現實。(中略)凡生活在現在時局下的所有人都會覺得遺憾吧！¹⁷²

由上述的批評，可見劉啓祥的繪畫創作態度，是以自由揮發自己的感想，而非流於附合現實的政治社會環境為導向。這個自由揮發個性的思想，與同是「二科會」，又曾是劉啓祥「文化學院」的教授石井柏亭，有異曲同工之妙。

如將上述劉啓祥的《野良》1939，《小憩》，1962~68，(圖 4-16-a.b)¹⁷³，與石井柏亭的《晚春行樂圖》，1938，(圖 4-17)¹⁷⁴相較，其中兩人有一些極為有趣的共通點：

- a 皆表現都會女性的群像造型。
- b 人與人之間都呈現一種具夢幻式的疏離感。
- c 強調每個人都是一個主體。
- d 不把喜、怒、哀、樂等形色表露於臉上。
- e 同樣反映出石井柏亭與劉啓祥，都曾是大正文化人所具文學特質的美學觀。

《晚春行樂圖》這幅畫，人與人之間並不互動，形成一種疏離氣氛，似乎每個人都有其需要思考的事情。畫面上穿著橘色衣服的小女孩，與穿著藍衣服的少女，倆人的眼光朝向同一個方向，似乎前面有吸引她們兩人的事情，因此不約而同將目光往前方看，而少女後面的男生，其目光雖然也不經意的朝向前方，卻顯出一副若有所思的表情。至於其中看起來較為年長穿和服的老婦人，與其他的幾位婦女，則或低頭或側臉，

¹⁷² 參見曾媚珍，前引書，頁 34。

¹⁷³ 參見曾媚珍，前引書，頁 34。

¹⁷⁴ 東京都庭園美術館・石井亞矢子等協力編輯，江頭紀久子等翻譯，《洋画の動乱—昭和十年》，(東京都：美術出版デザインセンタ，1992)，頁 102。

都呈現一副若有所思的樣態，使得整幅畫面的氣氛，彷彿定格在那郊區野餐的一瞬間。



圖 4-16-a 《野良》91 × 116cm，1939

圖 4-16-b 《小憩》，1962-68，117 × 91cm



圖 4-17 石井柏亭《晚春行樂圖》1938

《晚春行樂圖》是一幅描繪全家春天即將結束時，出遊至郊外野餐的圖畫。這幅畫因為是描繪風光明媚的春天，正是郊遊、野餐的好天氣，因此蒼鬱的樹木、青色的草原地、山脈，所採用的顏色是輕柔、爽快的鮮明色彩，因此人與人之間那種疏離的風格，並不影響整體畫面所營造出來的喜氣洋洋、明朗天氣的視覺效果。以下列舉石井柏亭的自傳封面暨其作品(圖 4-18-a.b.c.d)。¹⁷⁵

¹⁷⁵ 《晚春行樂圖》介紹參見李欽賢，《日本美術的近代光譜》，(台北市: 雄獅圖書公司, 1993.8), 頁 13。石井柏亭與其自傳、手繪稿和風景作品的圖片，翻拍自石井柏亭，《柏亭自傳》，(東京都: 中央公論美



a 《柏亭自傳封面》 b 著者石井柏亭 c 柏亭旅行寫生稿 d 《巴黎-聖米歇爾橋》1923
圖 4-18 石井柏亭與其自傳、手繪稿和風景作品

劉啟祥與石井柏亭的人物構圖法，唯一不同之處，劉啟祥的人物或人物群象向來並不勾勒輪廓線，而是直接將色彩顏料用刮刀塗在畫布上(除了晚年改變畫具的使用習慣)，而且臉部採模糊造型設計。然而從這一幅《晚春行樂圖》水彩畫來看，石井柏亭的人物構圖法，應是先勾勒好輪廓線後，再上彩，其人物面貌描繪極為清晰，但整個形貌看起來並不寫實。從上述三幅畫作比較可證明，劉啟祥應只承襲「二科會」，或指導教授們自由繪畫創作的思想和觀念，而非創作技巧的模仿，所以他的作品風格才能因為自己的努力鑽研，很快擺脫老師們的影子，而自創一格。

另外劉啟祥在巴黎羅浮宮臨摹作品，雖然臨摹過印象派畫家雷諾瓦的《浴女》，(圖 4-20, 1935)，但綜觀比較他作品的繪畫風格，除了色彩的豐富性，直追雷諾瓦之外，在構圖造型的經營上，卻以馬奈、塞尚為研究重點，尤其是以馬奈早期的作品《奧林匹亞》(圖 4-19, 1934~1935)，和《吹笛少年》為出發點。為何他不選擇馬奈《草地上的午餐》之代表作品作為臨摹對象，這點倒是耐人尋思！或許就如學者莊伯和觀察劉啟祥畫作，及訪問的結論所言：

劉啟祥所關心的仍是馬奈前期的作品，而那還是「西班牙趣味」十分濃郁的時期。馬奈自少年時期，即體會到西班牙繪畫的魅力，即對現實的大膽把握，他的視覺感性除對色彩鮮明度的敏感外，也把握到西班牙繪畫的陰影及黑色表現之美。(中略)在自述裡劉啟祥提到喜愛葛雷科、維拉斯蓋茲、哥雅等人，具有西班牙民族特有的風味。(中略)其次為柯洛的自然主義作風，劉啟祥說他喜歡柯洛後期的人物畫，具備素樸的態度，保持理知的構成與流動的旋律。(中略)此外則是塞尚分析、構成的堅實造型，也滋養了劉啟祥繪畫的內涵。¹⁷⁶

術出版，昭和 46.7)，封面及頁 1.199。

¹⁷⁶ 轉引自莊伯和，〈小坪頂的法蘭西情調-劉啟祥的繪畫藝術〉，《雄獅美術》，第 111 期，(1980)，頁 58。

上述詳細解釋劉啓祥曾研究過的西方大師，以及其對繪畫創作的觀念，乃非只是注重外表形貌的掌握，更在於探討作品所蘊含的內涵之美的表現。

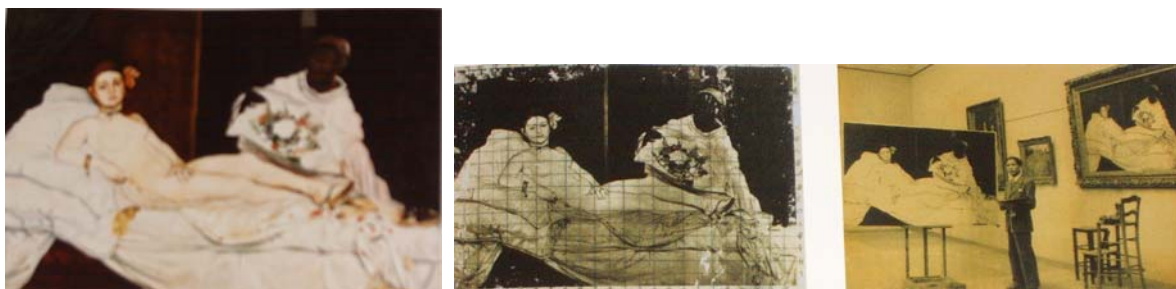


圖 4-19 臨摹馬奈《奧林匹亞》，1934~1935



圖 4-20 臨摹雷諾瓦《浴女》，1935

由上述可略知劉啓祥創作的態度和美學觀念，其淵源是基於西方後期印象派，所強調和主張的創作精神，需要仔細觀察並表現出物象的內涵、質與量感，而非只是反應物象表面的寫實性，這些基本觀念，也是他為何選擇參加日本在野「二科會」的淵源，以及他在「文化學院」畢業後，選擇至法國巴黎遊學的考量之一。

在法國巴黎時，劉啓祥所喜歡的葛雷科(El Greco 1547~1614)、維拉斯蓋茲(D.R.de Silva Velasquez 1599~1660)、哥雅(Franciso J. de Goya 1748~1826)等人，或他所臨摹過的幾個畫家，都是極為重視自己個人作品主觀性的表現，而這也是近代西方繪畫流行的一個特色和趨勢。一反過去西方古典主義安格爾、大衛等人，所使用的合諧、甜美討人喜歡的色彩，採用大量暗色系的褐色彩，使得畫面產生一種陰鬱的視覺效果，藉以突顯出其繪畫的內容，將作者想要表達的意涵與觀念傳達出來。而這些創作風格，後來皆成為表現主義或超現實主義畫家們，在探討人性心理、宗教議題甚至批判社會現象時，所追求的繪畫母題和色彩表現。

如葛雷科《奧爾凱斯伯爵的葬禮》的特點：這是一幅描述一名奧爾凱斯的小貴族，其葬禮出現的場面，整個畫面極具宗教性神秘色彩。從畫面視覺的觀點來分析，畫面中人物的膚色，拉長的人像，呈現出南歐拉丁民族風情的異國情調；鮮明亮麗的衣服

配飾、畫面上部的光影投射，與陰暗褐色調的背景相對照，使得整體構圖表現出超現實主義的氛圍。¹⁷⁷從這一幅畫作裡所表現的意象，後代研究者如想要詮釋、探討圖像背後的内容，也就是畫作的「時代性、意義性」，須先了解作者所處的時代背景，以及作者在描繪此畫以何種心情和態度？他為何要處理這種具宗教，以及如基督下葬儀式般的創作？他又想傳達什麼訊息給觀賞者？等等，須先釐清創作者的意圖之後，才能進一步鑑賞這幅作品的內在精神。

劉啓祥初至羅浮宮臨摹畫作，藉以訓練自己的繪畫技巧，當詳細觀察思索一年之後，才決定想要臨摹的對象，雖然他的真正原因已無法清楚，但推測較為可能的原因；一方面，譬如劉啓祥除喜歡葛雷科的作品，或欣賞浪漫主義色彩極濃，十九世紀初期傑里科《梅杜薩之筏》這幅畫作，然而涉及探討人性心理、宗教色彩，或具社會批判的作品，並不容易表現，除了技術性需要解決之外，如何將原創者的精神顯露出來，才是這些畫最困難之處；這並非劉啓祥訓練自己繪畫技巧的方法。另一方面，研究這些畫的內在精神，非得花很多時間，短時間之內根本不是他的能力所及，因此最後他選擇馬奈、塞尚等人，只重視形式、技巧表現，較不具有爭議性的畫作，做為訓練自己的繪畫技巧。

雖然從劉啓祥的作品，並未發現他的創作母題，具有「社會批判」、「宗教色彩」，或涉及「政治性議題」，他的作品大致上只是反映他個人當下繪畫的感動，和承繼日、歐時期所習得的美術專業訓練，固然在藝術的發展上仍有其侷限性。其實這種承繼日本老師們傳統繪畫的倫理精神，大致上是台灣前輩畫家們，共同的趨勢和學習方法，但他既然身為一個「純繪畫」的畫家，專以研究「西洋畫」為主，而他本人終身也以繪畫工作為神聖目標。

2 創作技巧

素描技法的基本訓練在西方已經有很長的歷史淵源，素描本身在傳統的美術教育學習上，不只是訓練基本的繪畫功夫，更重要的是訓練手、眼、腦的靈活運用，以及個人對物象的觀察力。所謂：

素描(法 dessin 英 drawing)——主要是以單色線條和塊面來塑造物體的形象，是造型藝術基本工夫之一。以鍛鍊觀察和表達物象的形體、結構、動態、明暗關係為其目的，通常以此為學習或創作起稿，也有用素描形式進行創作的，有水準

¹⁷⁷ Jacques Marseille 主編，王文融等譯，《世界藝術史》，(台北市:聯經出版，1999.2 初版二刷)，頁 226~227。

的素描畫，也具有獨立的藝術價值。使用工具有鉛筆、木炭、鋼筆和毛筆等。¹⁷⁸

日本自明治以來，受到西方各種學術文化思潮的影響，也有顯著的發展。至於台灣最早也由日本旅台畫家的引進，而啟發對素描寫生技術的重視，加上日治中期公學校的教育體系，在「圖畫教育」課程對於寫生畫，總督府也有法令明文規定。如上述第一節第一段，大正十年(1921.4.24)修正「台灣公學校規則」府令第七十五號，其第十六條明令條文：圖畫ハ臨畫、寫生畫、考案畫等ヲ交ヘ課スヘシ。因此不管是劉啓祥或前輩畫家們，在成為專業美術家之前，幾乎每個人都曾經歷過長期素描寫生的嚴格訓練途徑。

劉啓祥除了注重熟練的素描基礎，還相當注重色彩層次的變化，將“畫刀快速旋轉”，製造律動感的筆觸，這跟郭柏川短線條的筆觸，及大塊面筆觸呈現，那種感情「外放」的揮灑，是很不一樣的畫法。如以下 XYZ 生對於劉啓祥第五回「台展」入選作品的評論。

第三室には可成り新味に生きやうとする繪か收められてゐる、色彩線、畫面全體から來る感じ等も鋭いものがある、中でも最も新味をねらつたのは夏秋克己氏の『過渡期の感覺』であらう。(中略)

夏秋氏の作に比れば劉啓祥氏の『ヴァイオリンを持てる男』『サッポロ風景』は可成り地についた真面目な氣持のいい作である、特に此の二つの繪のもつ色彩感には非凡なものがある、南國でありながら台展には良き色彩に對する理解ある繪か少い中に劉氏の如きはむしろ異色ある畫家である。¹⁷⁹

譯即〈第五回台展的作品之評論，期待來年的作品能脫離習作的模寫。〉XYZ 生文於第三室內的繪畫創作，在色彩、線條、整體上的畫面構圖，已稍微可嗅出新味的銳利之感覺，其中尤其以夏秋克己氏《過渡期的感覺》，最為有新意。(中略)

與夏秋克己氏《過渡期感覺》相比較，劉啓祥氏的《ヴァイオリンを持てる男(持提琴的男孩)》、《サッポロ風景(札幌風景)》，這二幅作品在技巧上的精細、寫實度，令人稱讚；整體畫面的經營較為有趣，感覺氣氛很好。另外這兩件作品對於色彩感運用，相當非凡特殊，是目前台展的畫家們，較少對南國美麗的色彩感的理解和描繪，劉氏的南國地域特色之創作發展，是可以期待的。

劉啓祥不只對南國美麗的色彩感覺有很深的理解和描繪，甚至對於繪畫技巧的各

¹⁷⁸ 藝術家工具書編委會主編，《美術大辭典》，(台北市：藝術家出版社，1981.10.21 第一版發行，1988.8.18 第二版發行)，頁 24。

¹⁷⁹ 有關〈「台展評」來年を一期待する人々習作の域を脱した時〉XYZ 生文這篇文章，發表於《台灣日日新報》，1931.10.26，參見收入於顏娟英編譯·鶴田武良校正翻譯，前引書，頁 261。

種相關問題，向來是有其自己的想法。如下：

色彩：喜歡以白色為主色，但並非單一使用白色，而是與其他顏料調和，進而使之相互融合，產生變化。劉啟祥說：

我通常用基本色調去調，很少用現成的中間色調，這樣會有更多的變化；色彩也有感情，每個人有比較愛好的顏色，都在表現這個人，而成為這個人風格。¹⁸⁰

調和：一張畫的整體調和很要緊，不是說色彩強圖就強，我比較不喜歡色彩亂，這樣會互相打架，圖是要給人看了能夠爽快而不厭，必須調和才能長久，一個展覽會也是一樣的，要整體去比較。¹⁸¹

構圖：一切對象只是參考，風景亦同，一個風景也是一個模特兒，一個有風格的人自然就隨心意畫了，如同塞尚。¹⁸²

只要有繪畫經驗的人，皆能發現直接以現成調好的中間色顏料畫畫，大約只能產生一、二個色彩變化，但如果以基本的原色(紅、黃、藍)色調，加點油料相互混合攪拌，或嘗試加水調稀、薄，那麼不只產生橙、綠、紫等三顏色，並且在色與色之間自然融合的效果，可產生無數變化。而且色彩調合與比率均衡，是整幅畫面構圖產生合諧的基本要素。

簡單的說，在油畫用色方面，如果將一支筆或刮刀同時沾上兩種顏色，然後再加點松節油，如此將會產生二種以上的顏色，甚至五、六種以上色彩相融合的現象。同理，如以水墨畫而言，一支毛筆先沾水、沾點淡墨，再沾點藍、黃顏料，如此將會呈現深藍、淡藍、淡綠、深綠、淺黃、鮮黃等，濃淡、深淺不一的藍、黃、綠系統的豐富顏彩變化。但如果先將藍、黃兩色，調成綠顏彩的中間色系，呈現的畫面，大致上也就是綠色顏料的色澤，頂多再多點油墨或水分的痕跡，其間色彩的變化相對就減低了。像這樣的畫，一般畫家如果為了增加畫面的層次感，及豐厚的基底表現，其補救的方式，大致上會以層層堆積顏料，或多次渲染的方式去解決，因此最後可能形成一種裝飾性較強的效果。¹⁸³

劉啟祥在繪畫創作技巧上的掌握與顏水龍極為不同，筆者觀察顏水龍色彩的繪製情形，多數以原色系，但上彩繪製時，刮刀只沾一個顏色，之後再利用不同的顏色，

¹⁸⁰ 劉啟祥對於繪畫色彩、技巧的各種相關問題的說詞，轉引自文莊，〈深情託繪事，逸興寄山林〉的訪問文章，發表於《雄獅美術》，223期，(1989.9)，頁119。

¹⁸¹ 對於調和的相關問題，參見文莊，前引文，頁119。

¹⁸² 對於繪畫構圖的相關問題，參見文莊，前引文，頁119。

¹⁸³ 對於水彩畫與油畫媒材特性的分析比較，參閱史作樺，《美學系列·塞尚藝術之哲學探索》，(台北市：書香文化出版，1994.11)，頁23~25。

多次層層堆積，因此才會形成高彩度，且給人感覺顏料相當厚重的裝飾效果。至於劉啓祥其畫作整體色彩的揮發與暈染狀態，顯然如上述前項的作法，將油畫顏料色彩，稍微調成淡薄的狀態後，直接描繪於帆布上，因此畫面不只色彩變化豐富，更融合成類似水彩畫的暈染效果，使得畫面給人的視覺感，呈現出安詳、隱逸的樣態。

綜觀劉啓祥的繪畫思想觀念，雖然與「二科會」的主張接近，但對於他早年在日本川端畫研究所或文化學院，乃至歐洲的遊學，所接受素描或臨摹描寫的嚴格訓練經驗，印象是深刻的。因此對於當時某些思想激進的份子，主張改變一般學校的基礎教學法，廢除素描練習之作法，他是無法贊同的，而我們也不曾在他早期的作品中，看到這項激進、前衛捨棄形式主義的構圖畫法，即使至晚年他也未曾出現過完全抽離形式主義的畫風。

二 繪畫風格之詮釋分析

日治時期劉啓祥繪畫創作風格，畫面結構較為規整，描繪的筆觸線條較為柔軟，與晚年時期的筆觸灑脫、爽利的揮灑描繪態度，顯然是有所差異的。早期工整、細密的風格，基本上是由於受到美術學校老師的影響，以及至羅浮宮美術館臨摹西洋名畫作品，而臨摹畫作首重「精準的描繪對象」，藉以訓練自己手、眼、腦能靈活運用，和技巧的純熟度，雖然劉啓祥所承繼的是自由創作的精神，但早期仍較不注重個性的發揮，直到戰後至高雄後，他的主觀性繪畫風格才完全發揮出來。

劉啓祥的繪畫創作技巧轉變、畫風之確立，可以分為幾個階段，一九四五年戰前的那一段青少年時代的學習時期，是劉啓祥繪畫創作的啓蒙期。五〇年代則為蟄伏期，此時期為劉啓祥初居山上(高雄小坪頂)當農夫的隱居生活，創作量較為減少，但此時期畫風已逐漸轉變和穩定。六〇~七〇年代為成熟、穩定期，累積多年的創作經驗，使他的繪畫風格得以穩定的發揮，此時期創作活動量明顯增加，繪畫品質豐富、精采。八〇年代後，即一九七七年病後的轉變期，一掃昔日不安定、柔弱的樣子，顯出人物表情一種篤定而溫和的形態出來，並且作品以靜物畫和人體畫居多。

因此筆者為了方便分析劉啓祥的創作風格，採取以劉啓祥「創作主題」畫風大量轉變的跡象和脈絡，歸納為四個時期介紹：

- 1 創作萌芽期(1945 年之前)——一九四五年之前的日治時代，其畫風呈現不穩定的變化和發展，此時期創作主題多以教授、名家作品為學習訓練目標，畫風仍未固定。

- 2 **創作蟄伏期(1945~1955)**—第二次世界大戰(1945)結束，至一九五五年代左右則為蟄伏期；雖然創作量、藝壇活動減少，但創作熱忱並未減低，仍持續創作狀態。
- 3 **創作發展確立期(1955~1977)**—一九五〇年代中期後重新出發，開始以南台灣為其美術教育傳承的根據地，並且其作品大量以台灣各地的風俗民情為其創作母題，這個時段他的繪畫品質豐富、精采，創作風格也完全成熟和確立。
- 4 **創作再現轉變期(1977 年之後)**—一九七七年患血栓症，一九八〇年代後的病後重生，畫風大為轉變，重新再改變繪畫風格，作品多數由室外的風景畫描寫，走向室內的靜物，或重複再現早年對人體模特兒的寫生。

1 創作萌芽期

一九四五年之前的求學時期—畫風仍未固定，此時期的作品細膩祥和、毫無火氣，筆力也稍弱，給人感覺不安定和不成熟的樣子，而他本人的活動也以隨性、淡然的態度。雖然自留法回日之後的階段，他努力的參加各種畫展，也確實頗有成就，但嚴格說來，此時段他的風格仍帶有日本老師，或臨摹法國大師畫作的影子。這種完全確立自己的創作風格，可能要到一九五〇年代中期後才完全成熟。

劉啓祥在法國巴里遊學時，從昭和九年(1934.2)至昭和十年(1935.5)，於羅浮宮內臨摹塞尚《賭牌(12 號)》(圖 4-21, 1934)，馬奈《吹笛少年(100 號)》(圖 4-22, 1934)、《奧林匹亞(120 號)》，1934~1935，雷諾瓦《浴女(100 號)》，1935，柯洛《柳樹林》，1935；並於昭和八年(1933)十月，其作品《少女》又名《紅衣》(圖 4-23, 1933)、《法蘭西女子》(圖 4-24, 1933)入選巴黎秋季沙龍。《紅衣》，畫布，油彩，1933，91 x 73cm，¹⁸⁴以及《法蘭西女子》這兩幅畫作的繪法，筆觸融合於色彩之中，大片深色背景的襯托，讓人物突顯出來，強調立體與穩重的造型，顯然得自馬奈《吹笛少年》的影響。若以上述之圖畫歸納，劉啓祥留法時期「人物畫」的特色，由模特兒的形貌觀之，其神情、容貌、體態、衣著打扮，多為西方人的模樣表現，且類似塞尚、馬奈的表現法，主要是營造沉靜、雅致，煥發歐洲風采的作品，馬奈、塞尚兩人的作品，可說是劉啓祥在歐洲時主要臨摹的對象，是「現代繪畫」觀念的啓蒙者，也是他後來走上超現實主義的源頭。

至於他所欣賞並臨摹過的柯洛風景畫，也影響他後來對大自然的熱情，進而描繪台灣的山川風景。從柯洛(Jean Baptiste Camille Corot, 1796~1875)的風景畫作品畫面

¹⁸⁴ 參見林育淳，前引書，頁 42~43。

來看，如(圖 4-25-a.b)，大致可看出按光的強弱，清晰的將畫面分出層次，然而即使是素描寫生作品，整體完成過程，看起來似乎仍是回到畫室整理完成的，這點倒是與劉啓祥對於風景畫取材、創作的情形類似。其實這也是多數畫家的便宜作法，並不足為奇。柯洛對於大自然的寫生，以及喜歡按光的強弱清晰的將畫面分出層次的作法，給予劉啓祥的啟發和感受極為深刻。



圖 4-21 臨摹塞尚《賭牌》1934



圖 4-22 臨摹馬奈



圖 4-23 《紅衣》1933



圖 4-24 《法蘭西女子》1933

《吹笛少年》1934



圖 4-25-a 柯洛《夏特大教堂》1830
巴黎羅浮宮藏



圖 4-25-b 柯洛《蒙特紛蒂奴的回憶》

文人氣息的養成，是從小處在優渥環境下培養出來的，即使是在表現人體素描的框架下，也如謙謙君子般的將形體描述，而不帶色慾的感官情思。他說：

人物畫和風景畫不同的是，人物較有動感，範圍較大。(中略)畫人物時與模特兒之間通常都靜靜的不說話，因全心都貫注下去，這是一種態度問題，要不斷研究才行，所謂好畫需有感情才行。¹⁸⁵

¹⁸⁵ 參見文莊，前引文，頁 119。

劉啓祥的創作在早期最爲突出是他的人物群象，劉啓祥的繪畫創作，既然追求自由與講究自然法則，且重視畫家個人情感的注入，固然是有其主觀性的看法。

我早期的群象作品多半是想像的，在法國的底子還留著，也是具有較多的主觀性，並且加以變形。(中略)現在的畫也具有主觀性，我的畫一直沒有完全寫實，只要能將對象與心理的感覺相合，表現出來就好。¹⁸⁶

基本上劉啓祥早期的人物群像有幾項特色，如下三張群像圖：(圖 4-26-a.b.c)

- 1).人物群象整體構成具有一種疏離感，每個人所代表的都是一個主體性。
- 2).表現的女性特質，是一種昇華了的美感之女性特質。



圖 4-26-a 《肉店》1938



圖 4-26-b 《畫室》1939



圖 4-26-c 《店先(魚店)》1940

上述一系列早期的群像圖，人物群象整體構成具有一種疏離感，每個人所代表的都是一個主體性。畫中劉啓祥所表現的女性特質，是屬於中、上層階級社會的人物風度與樣貌，相對的卻顯現出另一種現代女性的風韻，外柔內剛的堅忍性格，劉啓祥所表現的是傳統女性的善與美，是一種昇華了的美感之女性特質，再以下二幅早期與晚期對女性的描繪創作比較。

《黃衣(坐婦)》，1938，畫布，油彩，117 x 91cm，(圖 4-27)日本二科會入選。¹⁸⁷此時劉啓祥已在日本東京購屋定居(1936年)，且正是新婚之中(1937年)。由這幅畫的女性特質，來探討劉啓祥對女性的欣賞態度以及他的「情愛觀」。這幅畫的女性主角是劉啓祥的太太雪子，劉啓祥很愛雪子，早期很多有關描繪女性的畫作，其中女性的特質就以雪子的形象、神態作範例來呈現。這時期劉啓祥所畫的女性，也就是他心中的理想女性，屬於一種溫婉典雅的體態，加上一點柔弱依賴人的貴婦氣質。然而到了一九七

¹⁸⁶ 參見文莊，前引文，頁 119~120。

¹⁸⁷ 參見顏娟英，前引書，頁 51。

0年代以後，顯然在經歷人生一大段的不如意之後，劉啓祥的心態改變了，他要的不是依賴人的女性，他需要的是一個能夠與他共同分擔生活上的一切，包括度過經濟上的困境，照顧自己的堅強女子，就像陳金蓮女士一樣，能夠照顧他生活起居於無慮的境況之下的女性。

《黑皮包(著紅衣的小女兒)》，1975，畫布，油彩，117 x 90.5cm，¹⁸⁸(圖 4-28)這張畫作女性的特質，可以看出與黃衣(坐婦)這張畫作神情、態度表現有相當大的轉變，新時代女性那種自信的眼神和穿著，在這張畫作中顯露無疑。而且爲了強化這張畫作女性的溫暖、陽光特質，背景顏色的襯托是運用米白、蛋黃色系列的柔和色調呈現。黑皮包、黑頭髮加上深藍綠色的寬邊帽子，與紅色套裝形成強烈對比，但也將女性另一種內斂、堅韌的特質給顯露出來。



圖 4-27 《黃衣(坐婦)》，1938



圖 4-28 《黑皮包(著紅衣的小女兒)》，1975

2 創作蛰伏期

自一九四六年回到台灣之後，初始先以他生活週遭的南台灣爲起點，一九五四年遷移至高雄小坪頂的農場後，則就地取材，主題皆以農場的人、事、物爲主要描繪對象，並且開始以此地爲教育傳承的根據地。值得一提，高雄小坪頂的農場，是一個很好的寫生創作場所，難怪劉啓祥遷移至高雄小坪頂的農場後，很多作品皆以小坪頂的風光爲描繪的對象，而且劉啓祥不只開設「啓祥畫室」，同時他也常帶學生至小坪頂

¹⁸⁸ 參見林育淳，前引書，頁 119。

農場寫生，充分的運用了生活週遭的資源，將農場免費供給學生們寫生，作為訓練素描的地方；從生活週遭環境取材，作為創作的元素，是他生活美學的基本原則，而他對於美育種子向下紮根理念的推動所在，也源於此地。這時期劉啓祥大約都以小坪頂農場，自家生活週遭環境的描述為主，如《橋》(約 1948)、《虹》(1950)、《少女》(1951)、《雞冠花》(1952)、《風景》(1953)、《黃衣》(1954)、《靜物》(1955)、《小坪頂》(約 1955)、《池畔》(約 1955)、《馬頭山》(約 1955)等，以及多幅劉啓祥的孩子們，包括《耿一》、《潤朱》、《尙弘》、《伯熙》，等人像素描的寫生，大約可代表此時期的風格。¹⁸⁹以下：(圖 4-29-a.b.c)



圖 4-29-a 《小坪頂故居與農場風光》，2006，研究者拍攝



耿一

潤朱

尙弘

伯熙

圖 4-29-b 《劉啓祥的孩子們(前妻生)》1950



《虹》1951

《雞冠花》1952

《小坪頂》約 1955

《池畔》約 1955

圖 4-29-c 《劉家週遭的風情》，1950~1955

此時期雖然短暫的蟄伏，由上述所列的數張風景畫作的筆觸、色彩、整體畫面結構

¹⁸⁹ 圖片翻拍參見顏娟英，前引書，頁 236~237。

處理等，可以發現其繪畫技巧已經很熟練，不只將當初他在巴黎時臨摹柯洛風景畫的技巧完全掌握，甚且將柯洛如牧歌式的詩情，以及塞尙的立體結構組織融合於一體，而逐漸表現出一種略帶歐洲法國浪漫的風情。

3 創作發展確立期

劉啓祥遷移至高雄小坪頂的農場後，自一九五〇年代中期(1955)後重新出發，開始以南台灣為其美術教育傳承的根據地，這個時段他努力成立「啓祥美術研究所」，並熱烈參與畫會活動，而他的創作風格也逐漸成熟和確立。由於劉啓祥本人對於台灣各地方的民俗風情寫生，是極為重視並勤於描繪，此時期他的創作皆以風景畫居多，其創作題材範圍，逐漸擴及全台灣各地區，以台灣各地的民俗風情為主，並且所寫生的作品之數量，具筆者的比對計算，是他個人一生創作最多的時期；其作品內容的豐富性以及技巧之純熟度，也幾乎都反應在這一個時期，因此綜觀他的作品內容，可謂詳實記錄了台灣各地區的風情民俗及高山河川等。以下簡述數幅此時期的作品，如《鳳梨山》(1957)、《影一》(約 1959)、《影二》(約 1959)、《甲仙風景》(約 1961~1972)、《小憩》(約 1962~1968)、《三女》(1964)、《宅》(1970)、《玉山》(約 1967~1971)、《新高山初晴》(1971)、《橙色旗袍》(1973)、《太魯閣》(約 1972~1976)、《美濃風光》(1976)、《美濃城門》(1977)等，大約可代表此時期的風格。¹⁹⁰以下：(圖 4-30-a.b.c-(1).(2))



圖 4-30-a 《三女》1964 圖 4-30-b 《宅》1970 圖 4-30-c(1) 《玉山》1969 圖 4-30-c(2) 《玉山日出》1971

一九六〇年代，劉啓祥常與朋友出外旅遊並寫生，他的足跡遠及台灣的阿里山、玉山、太魯閣，後來又至恆春半島及小琉球等地，因此留下許多台灣各地區的風情民俗紀錄。但根據曾雅雲的觀察：「劉啓祥是一個畫室裡的畫家。」，即劉啓祥是一個屬於所謂室內型的畫家，其畫作多不是現場寫生完成，大致上他只是在旅行時，看見又覺得好的景象，

¹⁹⁰ 圖片翻拍參見顏娟英，前引書，頁 63~73。

隨時作素描手稿，之後回到畫室再憑記憶和素描稿，以及當下所捕捉下來剎拿間的感動，重新編排組合後才完成作品。因此曾雅雲認為，在早期時如果出現即興現場完成的作品，皆屬難得的作品，彌足珍貴。¹⁹¹如他對於《阿里山》、《玉山》(約 1967~1971)、《新高山初晴》(1971)等風景畫作的完成，或者落款一九七二年完成的《太魯閣》，以及這期間(約 1972~1976)完成《太魯閣》一系列品等，大都以上述的創作方式完成。列舉《阿里山》(圖 4-31-a.b.c)、《太魯閣》(圖 4-32)、《美濃城門》(圖 4-33)、《梨山》(圖 4-34)等數幅作品介紹：



圖 4-31-a 《阿里山之一》1950



圖 4-31-b 《阿里山日出》1964



圖 4-31-c 《阿里山之樹》1967



圖 4-32 《太魯閣》系列，約 1972~1976



圖 4-33 《美濃城門》1977



圖 4-34 《梨山》1975~1976



圖 4-35 《小琉球》(未完成)1972



圖 4-36.37 《影一》、《影二》約 1959

¹⁹¹ 劉啓祥關於風景寫生的處理，參見曾媚珍，前引書，頁 50。

累積多年的創作經驗，此時期不只技巧純熟，更加入個人主觀的創作思想，畫風已逐漸穩定，並建立自己的特殊風格。在整體構圖上，不只畫面極具立體造形，且其作品的內在蘊含豐厚，色彩變化多端，筆觸穩定、簡潔、爽利、灑脫。在形式上，則顯現出非具象的特徵。《玉山》高聳的主峰，籠罩在白雪藹藹的氛圍中，或襯托在光芒四射絢爛的日出裡；《太魯閣》系列，陡峭的山勢、深邃的澗谷，色彩的豐富和堅實立體、挺拔的壯觀形式；而《小琉球》(圖 4-35, 1972)，一反常態的灰綠色系，採用紫藍色系，不只改變了岩石冷峻的視覺感受，更因為紫色岩石的厚實感，反而因葡萄色澤所帶來的豐潤象徵性，使得畫面充滿生命力的意義；等等美麗的視覺感受，都足以令人驚豔。甚至如《影一》、《影二》(圖 4-36.37, 約 1959)，其錯綜複雜的色彩線條，形成一種別出心裁般的夢幻式視覺效果。對於《影一》、《影二》，這兩張作品的抽象味道，是劉啓祥不經意的傑作。雖然劉啓祥並未精研抽象畫，或往此方向發展，但他並不反對創作抽象作品，而且對於抽象畫或變形創作，他自有一套精闢的見解和主張。

在我沒有所謂抽象畫，或什麼畫的分別，這種名詞是第三者或批評家說的，畫家只要去畫就好了。有時抽象畫也是看到東西有了感覺才去表現的，就此而言，實在說起來都是抽象。(中略)剛來這兒，有個甘蔗園，那放著一大堆甘蔗渣的地方，光影照到時是很嚇人的，我是在這種情緒、感覺下畫出《影》的作品。(中略)變形和抽象不太相同，變形是畫家依構圖需要，有內在的道理而主觀決定的，不是隨便畫的。¹⁹²

《影一》、《影二》這兩張作品，具有時光流轉的意向性線條，色彩的渲染，掌握了剎那間光影的變化；運用刮刀快速的旋轉，使色彩在層層堆疊中，形成筆觸與筆觸接續之間，產生多元空間效果，其各種油彩的痕跡，混合成非具象性的視覺感受。

劉啓祥在法國巴黎的數年，他觀摩並實際悉心研究、臨摹西洋大師的作品，體認了印象主義的光與影，以及柯洛等自然主義畫家，所崇尚的田野自然風情的描繪，甚至後印象大師塞尚對於畫面的分析、構成，和主張堅實立體造型的經營，等重視心靈滋養的創作美學觀，這是一般日本畫壇少有的情形。劉啓祥在他的《自述》中說：

法國不像日本，到處是尤特里羅、馬諦斯或畢卡索，他們的傳統來自於美術館，表現出來卻蘊藏融合了自己的真面目。¹⁹³

劉啓祥的風景畫重視寫生，因此同一個地點的描繪，可因早、中、晚的光影變化之差異，而形成不同的視覺情境感受。就如他自己的論述：

風景畫一隨著自然的轉變會有所變化，像莫內就曾對同一個地方，早上、中午

¹⁹² 參見文莊，前引文，頁 119。

¹⁹³ 轉引自廖雪芳，〈畫風典雅的劉啓祥〉，《雄獅美術》第 58 期，(1975 年)，頁 74。

分別畫 兩張，感覺就不同，這是光線的問題。(中略)¹⁹⁴

也或者如學者倪再沁所比喻的：

我們不能再以「法蘭西」情調來涵蓋劉氏的作品，不僅僅是因為他畫的是《美濃風光》、《左營巷路》、《太魯閣》，更確切的說是劉氏營造了一種屬於東方氣質的歐洲情調，一種含蓄、平實而近於淺酌低唱的牧歌式景緻。¹⁹⁵

此時期劉啓祥不只畫了許多風景畫，同時他的人物畫作品也極為突出，而且此時期的人物畫也完全擺脫早期女性柔弱的表現，此時女性的特質，從以下兩張圖來看，是相當陽光的。如：《紅衣少女》，1972，117 x 90cm，油彩，畫布(圖 4-38)¹⁹⁶；《梯旁少女》，1977，162 x 130cm，油彩，畫布(圖 4-39)¹⁹⁷。這兩張作品類似塞尚的塊狀“立體”般的筆觸，有力的揮灑在油布上。整個結構雖不如塞尚的畫緊湊，但卻帶有另一種屬於陽光般燦爛的風情。劉啓祥對塞尚畫面空間的處理，已能充分的掌握，其結構的穩定莊重，筆觸輕鬆作風，也能揣摩的得心應手。在主題人物處理上佔畫面 2/3，其餘是背景。處理整體的重點特色是構圖簡潔有力，人物表情安詳柔和，整體人物身軀感覺自在而穩定，即使有裸露出肌膚也是不染世塵之感覺。另外值得注意的是劉啓祥的畫作有畫陰影的習慣，使前後左右的界線分出，產生深度的距離感表現，這種畫法有點類似傳統西洋風景畫的透視手法。

¹⁹⁴ 參見文莊，前引文，頁 119。

¹⁹⁵ 轉引自倪再沁，〈高雄現代美術人物史—劉啓祥(上)〉，發表於《南方藝術》，(1995)，第 9 期，頁 110。

¹⁹⁶ 參見曾媚珍，前引書，頁 58。

¹⁹⁷ 參見曾媚珍，前引書，頁 70。



圖 4-38 《紅衣少女》1972

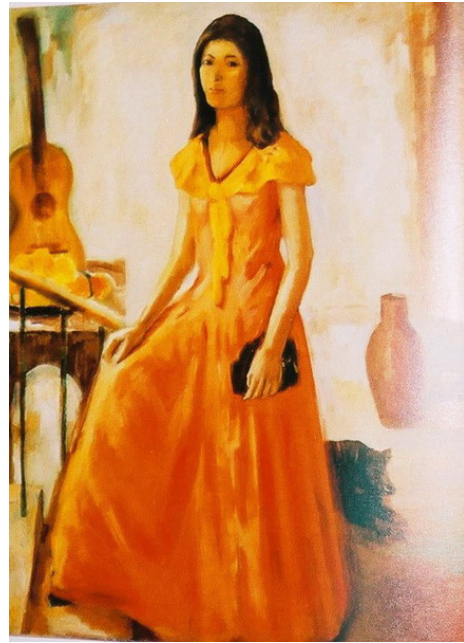


圖 4-39 《梯旁少女》1977

4 創作再現轉變期



圖 4-40 《滿洲路上》1980

此期間為一九七七年患血栓症，直至過世之前的一段人生經歷。劉啓祥不幸於一九七七年患血栓症，使得劉啓祥在床上躺了數月，養病了一段時間，直至血栓症痊癒後，再重拾畫筆，但右手和右腳的行動不像往常一樣自如，因此畫風大為轉變。一九八〇年代後的病後重生，重新再改變繪畫風格，也重新調整自己的心境，不再使用畫刀、調色刀，改用畫筆作畫，因而在其畫面上呈現出來，¹⁹⁸《滿洲路上》（圖 4-40，1980）這張畫，

活潑而薄塗的色彩，其色調更鮮亮，粗獷的線條揮灑得更自由暢快，似已擺脫昔日的嚴整結構，採用更活潑的筆觸，掌握表現整體畫面佈置，而這也是他往後大致出現的繪畫特色，並且作品多數由室外的風景畫描寫，走向室內的靜物，或對人體模特兒寫生的再現描寫，使得此時期出現大量的靜物畫與人體畫之作品。

此時期對於靜物畫的描寫，完全依照劉啓祥的創作審美觀——回歸自然的原始美，所以當劉啓祥畫他家自己種植的各種蔬果，¹⁹⁹揭開那最純真的美感經驗，我們從他的繪

¹⁹⁸ 劉啓祥病後的一段畫風轉變，參見倪再沁，前引文，頁 111。

¹⁹⁹ 參見曾媚珍，前引書，頁 85。

畫取材、表現主題的方向，可以看出他所追求的繪畫元素，講究的是最「純粹的美」，因此他的靜物畫中的花朵大小相當，每朵花瓣用顏色圈出，以分別前後左右，並不特別重視花朵的具體形象，只是依照個人的感覺意味到花的形貌即可；瓶子也未特別選擇具有工藝性的花瓶裝置，而是以生活中隨處可得的生活花瓶入畫。所有物質的擺設採隨意性，自然舒適的原則呈現，並有描繪陰影的現象，以表現前後空間的立體效果。如：《桌下有貓的靜物》(圖 4-41，1949)，《玫瑰花與黑瓶》(圖 4-42，1960)，《有荔枝的靜物》(圖 4-43，1983)，《瓶花與水果》(圖 4-44，1986)。



圖 4-41 《桌下有貓的靜物》 1949 圖 4-42 《玫瑰花與黑瓶》 1960 圖 4-43 《有荔枝的靜物》 1983 圖 4-44 《瓶花與水果》 1986

劉啓祥在病後重生似乎使他對人生在世的定義有所改變，他的心境豁然開朗，所有世上的人事物，對他而言已是繁花落葉；心中的束縛拋開了後，他更自由自在的悠遊於創作上的發揮，因此反而畫了很多人體寫生作品，而且是赤裸裸、坦然以對的人體創作，這是我們在他早年人體寫生的作品中不曾見到的。這些人體寫生的模特兒，有的是直接請至家中，有的則是他早年指導攝影社的模特兒，擺姿勢時所拍攝的作品，此時則依相片內的人體形象加以描繪，²⁰⁰人體比率表現合諧精準度頗高，也完全顯現出女性人體的內在精神，並且在創作上的技巧表現更圓熟。綜觀這些人體畫像的面貌、表情，多數皆呈現出一絲愁思(這縷臉上的愁緒也曾是他早年作品常可見到的)，卻又帶點純真的味道，這個現象相當有趣，也值得令人玩味。作品介紹如下(圖 4-45.46.47)：

²⁰⁰ 人體模特兒的來源根據曾雅雲女士的說法，參見曾媚珍，前引書，頁 81。



圖 4-45 《白巾》1982



圖 4-46 《倚著白枕》1989

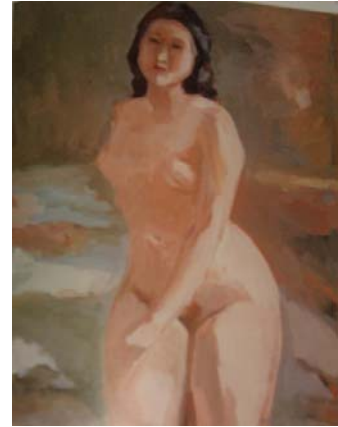


圖 4-47 《裸女》1985

上述三幅人體畫在人體骨骼圓潤度，仍維持劉啓祥一向主張的比率合諧美學觀。柔合溫潤的色彩，豐腴的人體表現，筆觸仍然堅定有力，但已沒有先前畫風景、山川的尖銳，精氣十足的現象，而呈現一種更圓融、成熟的氣韻。人體模特兒力求形體的掌握，但不強調人的表情。畫面整體感覺精簡、爽利，背景襯托隨意大筆運刷，如近看可能覺得散亂，但遠觀其前後空間，卻又呈現多層次的空間效果。另外回頭觀察研究《白巾》這幅畫，似乎又重現早期人物畫那種陷入不安定，且具超現實感的意象思潮，白色是劉啓祥常做為與其它顏色相互調和使用的一種色調，而此幅《白巾》的女體或顏面，在白色顏料部份稍加添許多，而背景牆面又以白色混合褐色，使得人體感覺即將融入牆面之中。除了這幅《白巾》較為特殊之外，如觀察此時期多數作品的人體構思，仍以合諧、穩健為主。

劉啓祥早期在巴黎時選擇臨摹的對象，雖說以接近現代主流繪畫思想的一些人為主，但在其美術專業的訓練淵源，仍離不開「文化學院」老師們的創作美學思想觀念的範疇。而這些創作美學學習的範疇，在他看到羅浮宮大量的美術作品，竟不知從何下手的時候，適時的幫助他理出了一個頭緒，由自己曾經熟悉，並學習過的西洋美術作品、人物等開始。於是他最後決定的臨摹對象，也正是近代繪畫界最受人注目的幾個藝術家，也因此使他往後的創作方式，持續以此為研究和發展的方向，直至他晚年時，仍不改他一貫的具東方思想性格(長期性的接受東方的知識洗禮)，卻是西洋油畫質感的創作美學觀。誠如學者蕭瓊瑞所指出：今天回頭去看許多重要的超現實主義作品，都是完成於劉啓祥遊學法國的 1932~1935 年前後，如達利的《記憶的延續》(1931)、《慾望的幽靈》(1934)、《內亂的預感》(1936)等。²⁰¹

所謂「超現實主義(法 Surrealisme)」是(1924~1929)法國作家布魯東(Breton)，在巴

²⁰¹ 參見曾媚珍，前引書，頁 29。

黎先後發表了兩次「超現實主義宣言」之後，則產生了「超現實主義畫派」，此派從主觀唯心主意出發，受到精神分析學影響，認為「下意識的領域」夢境、幻覺、本能是創作的泉源，否定文藝復興藝術反映現實生活的基本規律，反對美術上一切傳統觀念。²⁰²因此反映在繪畫的創作上，則出現延續野獸派、表現派或立體派對色彩的駕馭，以及對立體量感的思索，甚至有的畫家還喜歡加入東方色彩(異國情調)的創作元素。

因此綜觀劉啓祥的創作，不管是對於色彩的運用或畫面所呈現的超現實氛圍，乃至繪畫的整體風格，其實應受到當時國際藝術界的繪畫流風影響。

第三節 劉啓祥的理想觀－設立美術館的遠景

一 劉啓祥設立美術館的理想遠景

1 劉啓祥設立美術館觀念的淵源

日本人在學習西方近代文化、藝術的同時，屬於建造的科技方面，以德國的工業化設計為準則和學習的對象；因此當日本人的統制殖民政策至何處，也仿照德國人的政策和治理模式。譬如建造博物館，將在被殖民當地所搜列的各種歷史文物，統籌蓋一間博物館安置保存；因此當日本殖民台灣時，也學習此方式，在台北蓋了一間「台北歷史博物館」，作為日本人保存他們在台灣，所搜列的各種歷史文物等資產。這種蒐集文物並蓋博物館予以保藏的模式，也引伸成為蓋美術館得以保存藝術品的知識，後來也提升成為日本藝術家們的共識。因此立石鐵臣關於〈臺灣美術論〉的各項問題，文中提到美術研究所的設立之必要性，同時也提到蓋美術館，藉以提升對美術教育環境的水平。

研究所の問題は、それが單に純粹美術家の育成機關にとどまるものであつては意味がうすいのである。(中略)それは生活美術といふ實用に即した各種のものを修得し得る研究所であり、そこに集る有為の人たちによって、用の美をこの臺灣に充たす用意のあるところであらなければならない。そこでは生活の中に流れ入る工藝の健康なとりあげかたが行はれやうし、宣傳美術といふ切實

²⁰² 對於超現實主義畫派的興起與其理念，轉引自藝術家工具書委員會主編，前引書，頁 87。

な面に専念し得る才能を養ふのであらう。(中略)生活文化の向上といふ大きな事からも、このやうなところから湧き立つものではなからうか。(中略)

臺灣展にも、その部門が純粹繪畫にとどまるのではなく。(中略)生活美術部といふ部門を、純粹美術部と並立する考慮があつていいのであらう。その生活美術部の性質は、云ふまでもなく床の間の裝飾向きの貴重品といふやうな工藝ではなく、例へば、三角蘭を生かした手提げであり、在來の竹製品を一層用ひよく生かした椅子であり、この地の土と窯とによる家庭向陶器であり、或は紙芝居の二十枚續きの繪畫といふやうなものでなければならぬ。

臺灣の美術界に、目につく大きな缺陷と云へば、如上のことから考へられる事どもであるが、それと云ふのも美の本源を知るすべである美術館無く、基礎修業を行ふべき研究所無きこの地の當然の結果かと思へば、臺灣美術のよき發展のうへにも、その必要は強く願はれていくものであらう。²⁰³

譯即：研究所の問題，如果只是單純培育純粹美術家的教育養成機關，其實質意味並不大。(中略)然而美術研究所應是教導各種實用的相關生活美術為主，並能將一些對藝術有成就和有興趣的人聚集一起，其用意是專心學習，希望能共同修得實用的美術，充分的運用於臺灣全島，使得研究所發揮其推行生活中健康實用的工藝美術功能，並藉以培養學生美術才能，宣傳美術教育功能方面之目標。(中略)最終能提升生活文化的向上和發展。(中略)

臺灣美術展覽の部門，不能單獨只有純粹繪畫，應還需加入其他的繪畫種類。(中略)要考慮加入生活美術部の部門，以與純粹美術部相互並立發展。其生活美術部の性質，並非只是將各種貴重工藝品裝飾於壁龕(床の間)中間而已、而是例如：將三角蘭製成生活中實用的手提袋，或將本地的竹製品製作成使用層面的椅子，或用這個地方的泥土與燒窯製成家庭使用的陶器，或紙芝居所採用的二十枚連續的繪畫等等用途。

臺灣の美術界目前最大缺陷，如上述所云和所考慮の幾件事；例如：沒有美術館無法探究美術的知識和本源，更沒有提供美術基礎修業の研究所，其結果當然無法有效的發展台灣美術；亦即如果要有效的發展台灣の美術文化環境，以上兩項美術館和研究所の設置，是必要加強の機構。

不管是美術館或博物館，或如包浩司的設計學校，其基本功能和目標，都具有教育傳承和文化保存的特質。一般而言，美術館或博物館的建築體本身，即已結合建築

²⁰³ 立石鐵臣關於〈臺灣美術論〉の各項問題，轉引自顏娟英編譯・鶴田武良校正翻譯，前引書，頁 617~620。

與文化藝術等多項功能。

台灣在日治時期即有「台北博物館」的設立，那是日本人殖民台灣時所蓋的，其出發點主要是為保存在台灣各地區所蒐集來的文物，但卻沒有機會蓋美術館。一直至戰後的一九八〇年代以後，台灣第一座台北市立美術館才正式成立，之後又陸續在各鄉鎮地區成立文化中心，乃至後來一九九四年高雄美術館的成立，甚至於私人設立的「朱銘美術館」也相繼設立。二〇〇〇年以後台灣美術館的時代正式來臨，回顧一九六〇~七〇年代之前的台灣，並沒有正式的美術館或文化中心，可供美術家們展覽作品，或民眾欣賞美術作品的殿堂，台灣美術館之闕如，即使日治時期每年的台、府展，或台陽美術展覽也是到處借場地，作為展覽場所。有鑑於此，台灣前輩畫家們對於要如何參展，如何展覽作品，乃至徵集作品等都是極為費神之事；由於場地不容易租借，劉啓祥早年為了展覽自己或學生們的作品，可謂煞費苦心；有感於台灣美術環境的缺乏，因而使他有心栽培美術人才，尤其至戰後的台灣百業蕭條，文化水準普遍下降，令他興起建造美術館的念頭，期望能多蓋美術館，以作為「美育」養成的殿堂。因此他也與顏水龍一樣，只要有機會即在學校教授學生美術，並成立畫會，雖然他並未如顏水龍般的編造計畫書，以詳述自己的理念，但是他後來卻想以開設研究所的方式，培育後代美術家為己任，並隨時提出蓋美術館的建言，做為他傳承「美育」的理想。

綜觀啓發劉啓祥設立美術館的淵源，筆者從他的美術教育學習歷程來看，認為有幾個要素：

- a 姊夫陳端明對美術教育的重視，於台北博物館展出大量的世界級作品。
- b 長期生活在日本的社會環境中，受日本人普遍重視文化資材，與多數美術家將美術館認為是提供訓練美術專業人才最佳場所的影響。
- c 曾親歷法國羅浮宮，臨摹寫生一些歐洲古典派、浪漫派，甚至印象派等大師的畫作，而且羅浮宮美術館浩瀚的各式各樣琳瑯滿目的收藏品，不只令他在驚嘆之餘，也進而比較、省思台灣美術環境低落需要盡速改善。

2 劉啓祥設立美術館實踐的方法

在南台灣成立美術館，一直是劉啓祥最大的願望之一，而他也努力的實踐。如一九六一年開設的「啓祥畫廊」，主要展示劉啓祥的作品，也鼓勵學員、民眾提出作品參展，但效果不彰，不到一年「啓祥畫廊」即宣告關閉。²⁰⁴另外一九六二年與林今開共

²⁰⁴ 關於劉啓祥設立美術館的淵源與辛苦過程，參見曾媚珍，前引書，頁 116~117。

同籌設的台灣新聞報「文化服務中心」畫廊開幕，並於十一月在此舉行個展。一九六六年創辦首屆「十人畫展」。「十人畫展」的成員有劉啓祥、施亮(1912~1974)、林天瑞(1927~2003)、張啓華、詹浮雲(1927~)、王五謝、詹益秀、陳瑞福(1935~)、劉耿一(1938~)、張金發(1934~)等人，共展出六屆，對高雄地區的美術水平有極大影響力。一九六九年協助施亮在高雄熱海別館成立「阿波羅畫廊」，並開幕。但南台灣的高雄在一九五〇、六〇年代的美術環境，既缺乏美術學校，也沒有適當的展示場所，市場的經濟交易也低落，多數的外地移入人口，以工業勞工居多，為求溫飽根本無餘力涉及文化事業的美術欣賞，使得劉啓祥個人身處如此的環境中，也不禁對後學者從事藝術創作的未來感到憂心。²⁰⁵

為了成立美術館，原本劉啓祥也曾興起重修台南柳營故居的念頭，但最後為何沒有實現重修的計畫，其原因已未可知；但往後成立美術館的遠景，成為他一生的期望和理想，並且也常在「南部展」中提出這項遠景。如一九七三年「南部展」二十一週年特刊中的序文，重申他的遠景。

雖然展覽會提供人們精神的食糧，究不如永久設置的美術館收效來得大。所以我曾經屢次提及在地方上設置美術館的重要，尤其是藝術前途，呈現著光明遠景的今天，我更要呼籲政府，和熱心地方文教事業的地方人士，能審視今天的實際需要，在各大都市，甚至於在鄉鎮小地方，從速興建現代化的美術館，使人們在物質的豐足之外，更能擴展他們的精神領域，享受現代人類的文明生活。²⁰⁶

甚且後來劉啓祥為了呼籲成立高雄美術館，可煞費苦心，根據莊伯和的說法：

他曾從報紙上得知劉啓祥為了呼籲成立高雄美術館，曾在報上刊載一則訊息，如果高雄美術館能夠成立，將無條件捐贈自己所臨摹的作品「吹笛少年」與「奧林比亞」，但直到一九八五年之前，高雄美術館連個蹤影也沒有見到，而那兩幅畫作，也因後來家庭經濟的原因，無可奈何的讓予他人收藏。²⁰⁷

而這不只代表劉啓祥願望的破滅，同樣也意味美術館與台灣民眾的損失，以及反映出一九八〇年代以前台灣美術環境之差。高雄美術館於一九九四年六月十二日開館，但推算從劉啓祥開始呼籲成立美術館的遠景後，已經是將近四十年之久的事情。基本上，劉啓祥對美術教育的看法，並不在於培養升學或考入高等學院體系之中，而是培養美術欣賞人口。劉啓祥認為：「學校教育只是個基本，(中略)學生應當努力發揮自己，創作本身是不必教的，要靠自己去研究。」²⁰⁸並且他還鼓勵：「畫圖的人要多接

²⁰⁵ 劉啓祥憂心南台灣的美術環境，參見曾媚珍，前引書，頁 116。

²⁰⁶ 「南部展」特刊內對於設立美術館的建言，轉引自曾媚珍，前引書，頁 116。

²⁰⁷ 劉啓祥呼籲成立高美館之報導，轉引自莊伯和，前引文，頁 51。

²⁰⁸ 參見文莊，前引文，頁 113。

近自然，以及關心生活週遭的環境。」²⁰⁹

劉啓祥認為學校美術教育只是基本的教育，而且創作本身是無法教導，要靠自己去研究，所以他的作法是將自己畫畫的經驗告訴學生，然後讓學生們自由發揮創作。尤其是小孩子更要讓他們去自由想像創造，也不要教導，因為即使教了也聽不懂，但要儘量引導，可是要如何才能有效的引導呢？

儘量讓他看作品或展覽會，有刺激他就可以畫了，大人也是一樣，要勤看別人的畫，好壞都要看。(中略)多比較便能分辨批評一些作品，可以提升自己。²¹⁰

然而要看作品或展覽會必須有美術品收藏的地方，美術館是一項教育文化事業，但劉啓祥看到戰後的美術環境，比之日治時期更差，因此建議多建美術館，讓學生或民眾有觀摩美術作品，和看展覽會的地方。

戰後初期美術環境很不理想，沒有美術館觀摩名作，又缺少刺激和競爭。(中略)美術教育需要更自由，現在的小孩進美術學校，不看他畫得行不行，反而看重他書得好不好。²¹¹

升學主義至上的教育，在戰後是台灣學子們努力學習的目標，向來是根深蒂固，且有目共睹的教育惡習；尤其自教育部設置聯考的制度以後，更變本加厲，使得不只美術教育環境差，一般學生與民眾大多也都只重視升學考試的教育，這種教育其實是值得深思的。在〈參與第三十七屆(1983年)全省美展感言〉中，劉啓祥語重心長的呼籲：

重申在各地成立美術館，而且必須儘快做得更好，因為像美術館這類擔負美術教育的機構，除了蒐集本國畫家的佳作之外，更應盡力購藏世界性的傑作，以供研習參考。²¹²

建議多蓋美術館的呼籲，正好與顏水龍終生期望建立一所，像包浩斯一樣的工藝美術學校的理念是一致的。不刻意訓練專業美術家，讓學生或民眾有觀摩美術作品，和看展覽會的地方，以及鼓勵美術欣賞人口，是劉啓祥對美術教育一貫的作法。因他認為蓋美術館，收藏豐富精緻的美術作品，是提昇美術欣賞人口的要素之一，美術欣賞人口增加了，反映出人民生活品質的提升，人民生活品質提升了，相對的對美術購買的能力也會增強，間接的讓藝術市場活絡，使美術家的作品有良好的銷售管道，因而無經濟上的後顧之憂，才可全心全意的為他的創作事業盡力，如此也才能創作出優

²⁰⁹ 參見林育淳，前引書，頁 113。

²¹⁰ 參見文莊，前引文，頁 118。

²¹¹ 參見文莊，前引文，頁 118。

²¹² 劉啓祥，〈參與第三十七屆全省美展感言〉，參閱台灣省第三十七屆全省美術展覽會彙刊，《台灣省「全省美展」第三十七屆》序文，台灣省政府教育廳，1983.1。

美的美術作品。至於訓練美術家，則需要個人的興趣與毅力相互配合，其所要花的時間、精神，並非人人可以做到的事，而且就如他所說的，美術創作是學不來的，因此不需強求，但孩童的創作力和想像力卻有必要加以啟發和引導，而美術館所具備的特殊功能，也可以補充學校在藝術教育不足之處。

二 劉啓祥對於「美育」的實踐

第二次大戰前後，台灣美術界曾出現一片蕭條的景象，直至一九四六年十月第一屆台灣省美術展覽會(以下簡稱省展)創立，台灣的美術團體才又復甦，但僅止於北部地區，至於南台灣的高雄，則要到劉啓祥至高雄定居後，在他的主導下，才有了戰後高雄的第一個畫會，並時常舉辦各種美術作品交流等美術展覽，逐漸影響帶動整個南台灣的美術大環境的提升。日治時期的劉啓祥多數時間都是居住在日本，也參加當時日本的美術展覽或畫會等各項活動，如一九四〇年(3.13~17)與四位日本畫家組成「立型洋畫同人」第一回展，以及多次提出作品參加「二科會」的展覽，並於一九四三年九月受推薦為「二科會」會友，但對於台灣他出生的地方，雖然於一九四一年四月二十六日參加第七屆「台陽展」，成為「台陽美術協會」會員，作品也曾入選第五、九回「台展」，卻無能在台灣美術界產生任何影響力，直到戰後回台，他才正式具體的展開對南台灣美術界的貢獻。²¹³也因此劉啓祥對於美術教育理念的實踐，基本上皆自戰後才逐漸展開，大致可分為三方面。

- 1 成立畫會、參加畫展等推廣工作。
- 2 創辦「啓祥研究班」。
- 3 直接至學校教育體系栽培學生。

1 成立畫會、參加畫展等推廣工作

劉啓祥在一九五二年與劉清榮(1902~1981)、鄭獲義(1902~1999)、張啓華(1906~1987)等人籌組「高雄美術研究會」(以下簡稱高美會)，並於畫會籌組後第三年舉行首屆個展，展出的藝術家計有劉啓祥、劉清榮、鄭獲義、張啓華、宋世雄、劉欽麟(1915~)、施亮(1912~1974)、林有涇(1914)、林天瑞(1927~2003)、陳雪山、詹浮雲(1927~)、李春祥等十二人，總計展出作品五十三件，²¹⁴這是戰後高雄第一個民間畫會

²¹³ 關於劉啓祥戰後深耕高雄的美術教育，參見倪再沁，前引文，頁 102~115。

²¹⁴ 參見倪再沁，前引文，頁 112。

團體。從一九五〇年代後，原本受到戰爭影響而停頓、低迷的各項美術活動，劉啓祥以其自日治時期在美術界即已擁有的崇高地位，以及本身所具備的留日、法的高學歷，同時又是「省展」審查員等多重身份，(一九四六年十月任第一屆省展「洋畫部」審查委員，自此連續擔任)，在當時的南台灣高雄，是無人可與之相比。當他至高雄後，高雄地區一些各自為政的美術家們，重新於戰後開始整合；²¹⁵而劉啓祥的美術教育向下紮根的理念，也由高雄地區逐漸展開，開始以高雄地區為其美術教育傳承的基地，使得高雄地區逐漸因他的帶動，有了文化、藝術的氣息。

然而劉啓祥眼見南部地區與北部地區的畫壇水平差距甚大，為了彌補這項缺失，以及考慮使「高美會」發揮更大的美術教育功能，遂與一九五二年六月成立的「台南美術研究會」(以下簡稱南美會)，籌劃聯合並擴大成立大型展覽會。一九五三年的八月，劉啓祥、劉清榮、張啓華與台南的郭柏川、顏水龍、曾添福、謝國鏞、張長華、等人合作，將「高美會」與「南美會」結合一起，成立台灣南部地區首屆大型展覽會—「台灣南部美術展」(以下簡稱南部展)，後來眾人並思及擴大範疇，遂邀請嘉義地區歷史悠久的「春萌會」與「春辰會」參加，並言明三地輪流舉辦展覽會，於是同年十一月二十日，第一屆的「南部展」，乃正式於高雄華南銀行隆重舉行。²¹⁶自此後的一九五四年，「南部展」由「南美會」主辦，一九五五年「南部展」輪流至嘉義舉行，一九五六年五月，南部展始辦公募展，由「高美會」主辦。一九五七年又由「南美會」主辦，但同年南部展則因內部出現人事問題，而暫時停辦。

劉啓祥在一九五七年「啓祥美術研究所」結束後，同年「南部展」也因內部人事上的問題無法解決，使得台南、嘉義等地區的畫會相繼退出，劉啓祥只好決定由高雄地區獨立承辦「南部展」，並於一九六一年另成立「台灣南部美術協會」。因應情勢，才讓內部各項紛擾的狀況稍為改觀，然「台灣南部美術協會」與「高美會」的成員大部分重疊，因此某些基本問題仍存在，而這些種種人事上的狀況，是劉啓祥本人最不願意看到的；如他戰前在「二科會」時，也曾見到其內部成員，因人事問題導致畫會分裂，是他印象極為深刻的事情。終究事與願違，「高美會」的成員，最後在一九七〇年十月二十四日，仍以正式向政府立案與否的問題而決裂，因而「高美會」也在「高雄市美術協會」(以下簡稱高雄美協)成立，並向政府立案的同時，自然的解散，使得劉啓祥創辦美術畫會原先的理念，是以創作及推廣藝術人口才是首要的任務，又再一次被扭曲而破滅。然而「高雄美協」雖然在立案之後，長期受到文藝界的注目和支持，但就整個藝術成就和繪畫運動來看，「高雄美協」並未能持續發揮畫會的功能，提升

²¹⁵ 參見倪再沁，前引文，頁 112~113。

²¹⁶ 參見倪再沁，前引文，頁 112~113。

會員的畫藝和推廣藝術人口為目的，已失去原先創辦的理想。²¹⁷

南台灣經過劉啓祥長期的經營，顯然已漸改善，但在台灣的美術界仍是不被重視的地區，眼見政府相關部門如此的重北輕南，他即向美術界發出不平之聲。當他擔任第三十七屆(1983年)全省美展的評審委員時，就曾爲了南北審查委員分配比率之不公平而發言。

就畫家所屬地域的比率看來，九位當中來自台北的佔八位，一位來自台中。而包括彰、嘉、南、高、屏各縣市，擁有廣大美術人口的南部地區，惜無一人參加評審工作。藝術的創造與鑑賞原是主觀的心靈活動，且地方色彩是創作上一項要素，因此希望當局往後能考慮周全，予以妥善的分配。²¹⁸

重北輕南的現象，自戰後(1945)以來，一直是政府部門普遍存在的現象，不只美術界、教育界、文化界，乃至政界等皆以北爲首，向來也沒有人質疑這項不公平的事實，而劉啓祥當時能直指這項惡習，值得南台灣的藝壇引以爲傲。直至二〇〇〇年之後，台灣全國陸續在各鄉鎮成立文化局，使得文化界重北輕南的現象似乎已逐漸改善，但仍有必要持續加強改善的空間。

2 創辦「啓祥研究班」

本章第一節所述，劉啓祥之前於「青山中學」就讀時，爲了順利考上「東京文化學院」，曾有一段時間至「川端畫學院」練習素描等各項美術技巧，至巴黎時也在「大茅屋美術學院」練習人體素描，而且後來又至羅浮宮臨摹西方大師的作品；因此基於此項學習經驗，使得他認爲成立畫會展覽，雖能讓美術同好相互觀摩，但對於美術的學習、訓練，並不能發揮實質的效能；因此劉啓祥以其在日本、歐洲的研究所學習素描，訓練畫藝的經驗，於是興起開辦美術研究所的念頭和構想，所謂研究所在台灣一般人的觀念即是補習班之意。於是在一九五六年十月，於高雄市新興區成立「啓祥美術研究所」，但當向政府登記立案時，因政府當局不同意使用「研究所」的名稱，只好更名為「私立啓祥美術補習班」，但私底下學員們仍稱呼「啓祥美術研究所」，並應方昭然的邀請設分所於台南市。可惜「啓祥美術研究所」，只開一個學期，自一九五六年十月至隔年二月(四個月)，即因種種原因終告結束，而這也意味劉啓祥初期美術教育理念的破滅。

²¹⁷ 參見倪再沁，前引文，頁 113~115。

²¹⁸ 劉啓祥，〈參與第三十七屆全省美展感言〉，參見台灣省第三十七屆全省美術展覽會彙刊，前引書，頁前之序文。

然而值得劉啓祥慶幸和安慰的事，雖然「啓祥美術研究所」結束了，但有一些喜歡畫畫的學員，仍至小坪頂的家中繼續追隨劉啓祥習畫，如張金發、周天龍、陳瑞福、黃明韶、許定祥等人，而這些人目前仍堅持繼續創作，且在畫壇多已稍具名氣。大致上這時期多數來學畫的學生都很單純，只是喜好繪畫，而劉啓祥也不強求，畢竟在當時的環境成爲專業畫家，是一條艱辛而長遠的路，但他如看到學員的繪畫至一定的程度和水準，也會適時鼓勵學員參加大型並有舉辦公募徵展制度的展覽，如省展、台陽展等，都是當時較負盛名的展覽。²¹⁹一九六一年又與長男劉耿一共同於高雄市三民區故宅開設「啓祥畫廊」，直至一九六六年與耿一共設「啓祥美術研究所 11」於高雄市前金區，原以爲只要學生人數夠多，即可再重新聘請如顏水龍等前輩知名畫家前來指導，但事與願違卻招不到學生，最終「啓祥美術研究所 11」則成爲劉耿一個人的畫室，不久也結束營業。²²⁰

劉啓祥成立「啓祥美術研究所」的願望爲何無法達成，推究其原因其實有幾方面，當一九五六年成立「啓祥美術研究所」時，爲何會採取向政府登記立案、教育廳備案的作法，根據學者倪再沁的說法，主要是依劉啓祥的長遠計劃；「因他想藉此研究所的設立，進而發展成爲一間專科的美術學校，而如果學校能夠成立，這個研究所培養出來的學生，變成了最理想的師資來源」。²²¹劉啓祥的這種長遠計劃的構思，一如日治初期(1895)台灣總督府第一任學務部長伊澤修二至台時，最初的「要急事業」方針，對於師範學校的設置理念和實踐方法，也是基於培養理想的師資來源。但伊澤修二的教育理念之能夠順利推展，其背後是有台灣總督府的大力支持，才能順利完成他的理念；而劉啓祥創立美術學校的理念，卻是在完全沒有政府的支持，想要倚賴個人的能力、財力去完成這項事業，可以預測並不容易達成，而這也是「啓祥美術研究所」無法持續經營的原因之一。

另外的原因，推測可能與台灣的升學考試制度有關，戰後的台灣各種爲了升學考試的補習班處處可見，而且家家生意興隆，但唯獨美術班招生，除了國立學校有政府部門的支持，民間私人開設的美術班，向來並不容易長期經營；因此從劉啓祥創辦美術研究所之不順利的狀況來深思，爲何日本私立的「川端畫學院」，或法國「大茅屋美術學院」能經營得有聲有色，幾乎成爲日治時期的臺灣學生留日，或至法國學習美術時，必先經驗的一道學習途徑；甚至日本畫家，想要考進美術專業學校，也要事先進入畫學院訓練一段時間後，繪畫技巧成熟了，或順利考進美術專業學校才離開。所

²¹⁹ 鼓勵學員參加省展台陽展等大型展覽的事蹟，參閱自倪再沁，〈高雄現代美術人物史—劉啓祥〉，發表於《南方藝術》，(1995.9)，前引文，(下)，頁 90。

²²⁰ 參見倪再沁，前引文，頁 90。

²²¹ 「啓祥研究所」向政府立案的事蹟，轉引自倪再沁，前引文，頁 90。

以想要成爲專業畫家，畫學院是日治時期台、日畫家們必經歷的學習途徑。而這些畫學院所教授的繪畫技法，多數主要是訓練紮實的基素描礎；因此劉啓祥才會有創辦美術研究所的理念，劉啓祥早先所創辦的「啓祥美術研究所」，以及後來與耿一共設的「啓祥美術研究所 11」，乃至他至美術學校的教授科目，如其學生吳靜琴所述，基本上也是先以教授素描爲主，爾後，等學生熟悉了繪畫的基本技術後，再逐漸加入水彩或油畫之類的項目。然而「啓祥美術研究所」終究以繪畫基礎技巧的學習爲主，初學者多數也因興趣所趨而來學畫，如日後想發展成爲專業美術家，仍需靠著個人的才氣和領悟力，甚至還要看個人的努力與毅力。然而台灣人在戰後除了關心經濟成長，以及重視孩子的升學考試，對於美術教育並不重視，所以他的研究所關門是意料中的事情。因此當我們回頭重新再審視上述「啓祥美術研究所」的創辦，雖不理想而終究關閉結束，但卻足以反映整個戰後初期台灣教育制度的缺失，升學考試的競爭，影響所及，學生無力再顧及它項學科，最後導致台灣的美術大環境，與文化水平之低落，和呈現畫會推展的困境；然而如從整個台灣美術教育發展的長遠歷程來看，他的創辦「美術研究所」的作法，倒也突顯劉啓祥對美術教育高瞻遠矚的理念，對於目前台灣的美術教育發展，是有顯著的意義性。

3 直接至學校教育體系栽培學生

「啓祥美術研究所」結束後，劉啓祥開始至學校、美術社團任教，一九五八年始任高雄市三信高商職校美術社指導老師，一九六〇年始任高雄醫學院美術社「星期六畫會」指導老師，以自己的美術專業知識傳授與台灣的學生。還有顏水龍於一九六五年九月，任當時私立「台南家政專科學校」（以下簡稱台南家專）“美術工藝科”（原名家庭工藝科）主任，即邀請劉啓祥也任教於其校“美工科”，主要教授素描課。接著顏水龍於一九六六年九月，兼任「東方工專」美術工藝科教授，同時也請劉啓祥至「東方工專」任日、夜間部美術教授，至此時期之後是他美術教育的傳承期。

然而劉啓祥以一個專業美術家的身分投入美術教育的工作，如果以美術教育的角度來看，其實仍有其侷限的；如非因他個人對美術教育傳承的熱忱，使他得以持之有恆的堅持下去。尤其爲了至「台南家專」教書，常常高雄、台南兩邊跑，據劉太太陳金蓮的描述：「當時住在高雄小坪頂，山上的交通不方便，劉啓祥有時上課回到家裡，已經是半夜，相當辛苦。」²²²像這樣辛苦的教學，對於多數的人是不足爲奇，但對於

²²² 陳金蓮對於劉啓祥台南家專上課至半夜的描述是依據筆者的訪問紀錄。

劉啓祥個人而言，此時他已邁入五十五歲之年齡，體力已非昔日之青、壯年可比，顯然倍絕他的努力與付出之令人敬佩，更贏得他的學生們的愛戴和懷念。就如劉啓祥在台南家專時的學生吳靜琴所言：自己很慚愧，也很後悔，為何當年在台南家專時，不懂得好好珍惜劉老師的素描教學，現在想繼續跟他學畫，已經再也沒機會了。²²³從這裡也反映劉啓祥當時所教的課程是「素描」，是一門獨領風騷於台灣大專院校的美術專業基本訓練課程，而且當時的「台南家政專科學校」，也不是一間排行榜的大學，只是一間女子五專學校，因此顏水龍與劉啓祥在此教學，對他二人的名氣提升，並沒有實質上的幫助和影響。亦即當時一般的學生心中、眼中，所指望的是國立藝專與台灣師大美術系，除外，私立學校是不被台灣學生們所重視的。

另外，如我們由「台南家政專科學校」（台南科技大學前身），當時的創校名稱來探討，學校為何以「家專」名稱設立？為何不像「國立藝術專科學校」，直接以「藝術專科」的名稱設立？主要當初「台南家專」設立時，原名即以「家政科」為名，其招生的學生也是以女生為對象。而且根據民國五十四年（1965）創校的學科配置，其科系規劃也只有五專家政、服裝設計及會計統計三科。至於當初顏水龍在此教授的工藝美術，其隸屬科系原名為「家庭工藝科」；而劉啓祥在此所教的素描課程，也是隸屬於「家庭工藝科」中的一門課程。「家庭工藝科」直到一九七〇年才更改為「美術工藝科」。目前學校已於二〇〇六年八月再改制為「台南科技大學」，並且其科系朝多元化的發展，明顯的學校不只擴張，且課程設計更豐富，也設立了研究所，其學風甚至成為南台灣獨具優勢的女子明星學校以及設計應用大學。²²⁴

「台南科技大學」的升格，以及多元化的教學發展，雖是目前台灣教育的趨勢，然而當我們回顧「台南家專」創校時的華路藍縷，終至成為目前南台灣屬一屬二的大學，期間歷時長達四十多年。顏水龍和劉啓祥二人，當初在此所傳承下來的因子，也將隨著「台南科技大學」的擴展，而成為學生們的美好記憶。

劉啓祥由於在美術學習的過程，曾接受過大正時期，強調開放自由的美術創作的教育形式，因此所形塑追求的創作理念，顯然也依此模式而呈現。劉啓祥認為：「繪畫創作就是生命的挑戰」，²²⁵這句話清清楚楚的傳達了他的創作態度，也反映他一生所追求和實踐的理想，因此被譽為“台灣西畫泰斗”²²⁶，應當之無愧。（圖 4-45）

²²³ 吳靜琴對於劉啓祥在台南家專時美術教學的肯定，是根據筆者的訪問紀錄。

²²⁴ 關於「台南家專」創校時的華路藍縷，以及劉啓祥在當時教學的情形，學校課程的配置等，參閱自雅虎網站，關於「台南女子技術學院」學校的沿革，課程設計目標等網路資訊，2007.8.19 下載。

²²⁵ 劉啓祥等作，《劉家父子畫展專輯》，（高雄縣岡山鎮：高縣文化中心，1995.4），頁 3。

²²⁶ 當時高雄縣縣長余政憲、文化中心主任黃國銘，皆在《劉家父子畫展專輯(1975)》的序文中，稱譽劉啓祥為“台灣西畫泰斗”。參見劉啓祥等作，前引書，頁 3~4。



圖 4-48 《台灣歷史博物館》劉啓祥，10F，1970，高雄漢王大飯店收藏，研究者拍攝

第五章 顏水龍與劉啓祥「美育」理念 在台灣美術發展史上之意義

第一節 顏水龍與劉啓祥「美育」理念之實踐

顏水龍與劉啓祥二人對美術教育傳承的認知，其淵源產生於早期個人對於美術專業訓練過程的實際體驗。戰後初期台灣的政治、經濟、文化發展轉向北部地區，多數前輩畫家們，也都以台灣北部為美術發展據點，使得南部地區頓時成為文化沙漠，而二人卻反其道而行，在戰後初期以其專業美術家的盛名，至南台灣開墾荒蕪的美術園地，實踐其「美育」的理念。(顏水龍五〇年代，是以南台灣鄉村地區扶植工藝美術人才，直至六〇年代中期以後，才逐漸轉移至中、北部地區；而劉啓祥則自五〇年代至高雄之後，直至去世，皆以南台灣為其培育美術人才的根據地)。顏水龍、劉啓祥的美術教育背景淵源，顯現的是台灣前輩美術家們共同學習經驗；同樣也反映並呈現出日治時期台灣總督府的教育政策，以及美術教育文化的提倡，乃至成為台灣美術發展史上經歷的一段軼事。顏水龍、劉啓祥二人的「美育」精神，並非單純指繪畫技術或工藝美術製作的傳授而已，還有對藝術欣賞、學習、傳承，與美感經驗的分享過程，以及關懷台灣本土的文化、美術等等。

一 顏水龍培植「工藝美術」專業人才的理念實踐

顏水龍在戰後(1945年以後)積極的提出工藝推展的企劃案範本，和設立工藝指導所的方案(主旨和方針)。其主旨乃在於：

- a 振興工藝為代表一國之文化、經濟、情操三要素，並象徵著國家的富強和文化的盛衰。
- b 對本省原有之工藝產業改善與發達，而促進工藝品的輸出來充裕民生。
- c 為貫徹上述兩項目的，對斯有相關產業應予全盤指導，並擬創立台灣工藝指導所，以便推進各項有關事宜。至於其工藝指導所乃以：圖謀本省工藝產業之近代化、促進工藝品全面外銷，為設立之二大方針。²²⁷

另外目前台灣各鄉鎮地區所推動的「文化創意產業」，大抵是由原來農業產銷轉型而來，其主要手工藝製作產品的相關原料，大多離不開農業物資，如竹、木、蔴草、絲、麻、棉織品等原料，因此發展地方文化產業的同時，更重視各地方盛產原料農產物資的產銷經營，推展「手工藝美術」也能同時發展鄉鎮地區的農業經濟。顏水龍為了推廣台灣工藝產業，至世界各地去考察，當他觀察スカンヂナヴィヤ(斯堪地納維亞)

²²⁷ 顏水龍，《台灣工藝》，(台北市：光華印書館，1952.9)，頁128~135。

及マラガスカ(馬達加斯加)，極具地區性特色的工藝品，與工藝產業經營的方式後，認為針對工藝產業的指導方法，應以各地區的民族，自由發揮他們自己民族的特性為要旨。而且對於工藝品的製作，必須考慮住民本身的藝術概念，與其土地自然條件的結合。「住民の藝術概念とその土地の自然的條件を考慮されてゐるが」，²²⁸以及表現出相關日常生活情景的事物，並且還要能顯現出住民精神性教育的興味出來。尤其針對台灣自然資材使用(木材、竹、植物纖維等)，則需應用一些想像力去做各種裝飾的表現，如此即使是以實用目的的產品，也會產生魅惑力，以及極具獨創性格的藝術品。進而顏水龍反思台灣原住民族的工藝美術產品製作，雖精巧美觀，並不遜色於マラガスカ等各國的產品，卻無法有效的廣泛經營行銷至國際間，相當可惜。

私は島内の自由工藝を顯みて、餘りにも為開拓のまゝに取殘され、今や亡び去らんとしてゐることは惜しみて餘りあることであるパイワンの精緻な刺繡や精巧な彫刻、紅頭嶼ヤミの無邪氣な土人形又はチスリ克蘭(木舟)に刻まれる線彫、肉彫、タイヤールの織布と縫取り刺繡などは、マラガスカ、ヤァラスカベルー、コンゴあたりのそれと比較して何等遜色のないものである。

譯即：我從島內的自由工藝所顯示情況來看，大多還停留在未開拓的狀態，眼 看似乎即將滅亡，覺得甚為可惜，也令人惋惜。パイワン(排灣族)的精緻刺繡，和精巧的彫刻；紅頭嶼ヤミ(雅美族)所做的無邪氣之人形偶，以及チスリ克蘭(木舟)上所刻的線彫、肉彫(高浮雕)；タイヤール(泰雅族)的織布和縫取刺繡，等等；與マラガスカ(馬達加斯加)、ヤァラスカベルー(阿拉斯加)、コンゴ(剛果)等一帶地區的工藝品比較，一點也並不會遜色。²²⁹

在經過長期的觀察、比較，基於對自由工藝的製作，或經營、銷售的管道，顏水龍認為推廣、振興台灣工藝產業，最有效的方法是蓋「工藝指導所」，而這個「工藝指導所」建立的主要功能，可作為推廣、展覽、觀摩製成品的學習成果，以及收藏、保護工藝品的完整性，同時也可補充學校工藝方面軟、硬體設施的不足。然而針對「工藝指導所」設立的樣式，顏水龍進一步建議創辦一所如包浩斯般的工藝美術學校，藉以培植更多的工藝美術指導技術人員。

顏水龍多元化的開創、發揮畫家以外的才能，除了繪畫創作、工藝品設計以外，

²²⁸ 關於原住民自由工藝品的創作，以及對於台灣本島工藝產業的振興，日文部份，顏水龍，〈台灣に於ける「工藝産業」の必要性〉，轉引自顏娟英編譯·鶴田武良校正翻譯，《風景心境-台灣近代美術文獻導讀》，(台北市:雄獅圖書公司，2001.3)，下冊，頁 518。中文翻譯參考自顏水龍，〈工藝產業在台灣的重要性〉，上冊，頁 461。

²²⁹ 日文參見顏娟英編譯·鶴田武良校正翻譯，前引書，下冊，頁 518。中文翻譯參見顏水龍，前引書，上冊，頁 462。

廣告、印刷設計、銅版畫、馬賽克壁畫製作，也是他極為專業的事業成就，因此他的追隨者也是跨領域的。有純藝術創作方面的曾培堯(1927~)、劉文三，有實踐家專的學生，也有一般的編織婦女群(學甲、關廟地區的婦女)，更有台灣手工藝研究所(現為台灣工藝研究所)的多數學員，可說是名符其實桃李滿天下的名藝術教育家。

以建築廣告設計而言：林天瑞(1927~2003)算是極早期的一位，一九四五年由台南工學院建築科(今天的台南成功大學)畢業的林天瑞，以優異的成績留校任助教，並開始跟從顏水龍習畫。除了繪畫創作以外，顏水龍還帶領他進入工藝設計、商業活動廣告，甚至原住民生態研究，或國際藝術文化交流的各項活動。林天瑞後來又追隨李石樵，並於高雄時期與劉啓祥組織「十人畫會」，再加上自己持續努力開創自己的畫業，因此在繪畫創作的領域也是極有成就的。²³⁰至於曾培堯(1927~)、劉文三等人，除了持續繪畫創作，且也進入學校的美術教育領域繼續傳承後學者。

另外顏水龍也時常帶領學生一起共同聯合製作，設計各種廣告、馬賽克壁畫等，同時也指導成立南投手工藝社，直至一九八〇年代左右，其美術工藝成就在台灣無人可與之相比，所以顏水龍期望訓練培養製作工藝設計人才，並將其納入學校的教育體系中的用心，何等深遠。

二 劉啓祥培植「美術」專業人才的理念實踐

劉啓祥的教學態度自由，也不同于傳統師徒制教學法，以「劉啓祥研究所」為例；採用日治時期日本美術學校的教學制度和進度，並且儘可能讓學生有自由發揮的練習機會和時間。據其學生張金發的學習經驗，通常研究所是讓學生隨時自由進入使用，而劉啓祥的指導形式是採重點指點，由淺入深的學習，由素描而至油畫訓練。在劉啓祥創辦「啓祥美術研究所」的期間，跟隨他的學生有張金發(1934~)、周天龍、陳瑞福(1935~)、黃明韶、許定祥等人，而這些人早期也是從素描基礎開始訓練。以張金發而言，幾乎盡得劉啓祥的真傳，從「啓祥美術研究班」的素描學習開始，至小坪頂的畫室，其所習的繪畫觀念，一方面是劉啓祥的素描和油畫技法，另一方面還加上自由創作觀念和態度，至於技巧或風格的發展上，由於資質以及性格上之差異，因此張金發所呈現出來的視覺感，農家子弟的樸拙、憨厚樣，就成了他的風格和繪畫語言象徵。²³¹如原住民題材的《細語》(圖 5-1-a)，原住民男女二人看起來真是樸拙、憨厚的夠味；至

²³⁰ 關於林天瑞的藝術學習與追隨顏水龍的工藝美術活動，參閱自李既鳴，《邁向無台灣美術研究論述》，(台北市：文化大學出版部，2004.11)，頁 207~210。

²³¹ 圖片和文章參考自倪再沁，《高雄現代美術誌》，(高雄市：高雄市政府文化局，2004.8)，頁 83~90。

於其他三張的人物畫像，皆呈現草根性質所具有的憨厚和土氣味道，(圖 5-1-b.c.d)，這與劉啓祥所表現的中上階層，或都市氣息的人物語彙徵象，兩者相較呈現明顯的對比。但在色彩的運用上，強調豐富、鮮明且自由的揮灑，和俐落的筆觸，顯然承襲了劉啓祥一九六〇~七〇年代的繪畫觀念。



a 《細語》1969

b 《父親》1979

c 《晨曦》1979

d 《辛苦》1985

圖 5-1(一)張金發一系列的作品

上述張金發的作品，除了散發個人的風格之外，我們仍可由他線條、筆觸的運用及色彩的自由揮發，見到他在素描訓練的痕跡和純熟度，皆受到劉啓祥的影響。



劉耿一《古屋》



劉尙弘《貓鼻頭》



劉俊禎《岩》



陳金蓮(未完成)，2006，研究者拍攝

圖 5-1(二)劉啓祥家人(耿一、尙弘、俊禎、陳金蓮)一系列的作品

劉啓祥對於他指導過的一般學生，雖然皆能承襲他各個不同時期的創作技巧，但

仍受到地理環境與時間上之限制(並非每個學生皆能長時間隨伺身旁);因此最終能持續不斷長時間的沉浸於創作領域,仍屬自己的家人,包括他的孩子們(耿一、尙弘、俊禎)以及他的太太(陳金蓮),並且應該是影響最深的。如上:『圖 5-1(二)』數張圖示,其主題、畫面構圖設計,雖各自有自己的主體性,但其線條、筆觸、色彩等表現,似乎皆呈現出劉啓祥創作技巧和美學觀念的影響。

然而美術教育固然重要,是否一定要在學校學,才算完成一項專業訓練的過程,而藝術學院(學校)與非藝術學院(社會)的教育養成,何者較能培養出優異的美術家,這個問題一直以來並無定論。學校的教育只能作為啓蒙、引導,並不能成為終身學習榜樣,所以劉啓祥當他在呼籲建立美術館的同時,也說到培植美術專業人才,並不能完全依賴學校的教學;多方面來自展覽會,或觀摩中、西方歷代有名的美術作品,以及從日常生活週遭汲取藝術養分,都能探究美術的知識和本源,並增進美術的創作能力。

綜觀顏水龍與劉啓祥「美育」理念的本質精神,都是希望藉由美術教育的接觸與學習,達到改善社會文化,以及個人生活美化為目的,這是植基於對台灣社會的關懷,和期望全民文化素養的提昇;這種屬於台灣意識的「美育」精神,是顏水龍培育工藝人才,推廣“生活美學”的優質文化,和劉啓祥培植專業美術人才,將“美育種子”向下紮根理念實踐的目標。

第二節 顏水龍與劉啓祥「美育」理念之差異性

根據二千年(2000.9) 頒布的「國民中、小學九年一貫課程暫行綱要」，在新教育課程中，將原來實施已久的「美勞與音樂」，改為綜合性「藝術與人文」課程，並將「藝術與人文」界定為「藝術學習與人文素養」，並以人文素養為核心。在「藝術與人文」課程中對於生活與藝術的關係，有很具體的說明。

藝術源於生活，也融入生活，生活是一切文化滋長的泉源，因此藝術教育應該提供學生機會，探索生活環境中的人事與景物。(中略)

跨世紀教育改革的精神，在於重視人的生命自身，並以生活為中心，建立人我之間與環境之和諧發展，此正是均衡科技文明與藝術人文的全面、多元及統整的肇始。「藝術與人文」學習領域，能建立學生基本藝文素養，傳承與創新藝術，培養文明且有素養的國民，重視並發展值得尊敬的文明。²³²

藝術源於生活，亦即藝術本質其實反映人類生活史，是從生活中汲取繪畫元素養分，所產生的藝術行為，因此所謂生活史，同時可作為顏水龍、劉啓祥二人，一再強調並推廣的「藝術生活化」、「美化生活」，或「美學生活」等涵養介面。亦即「美育」思想淵源，是源自於生活上的發揮，既源於生活，也應融入生活，生活是一切文化滋長的泉源，藝術教育應該探索生活環境中的人事與景物。因此從生活史的面向來看，生活史所包括的意義和層面相當廣泛，因為這些是從生活中所粹鍊出來的能量，它們不只記錄了顏水龍、劉啓祥二人各自的生活點滴、美術教育背景，也呈現二人藝術創作的活動。而且如上述「藝術與人文」的美術教育目標，也可等同於顏水龍將工藝品從工匠的作品，提升至具有「生活化」與「藝術化」，實用與觀賞兼備的藝術創作層次；將工藝美術帶入一般家庭日常生活當中，進而提升民眾生活品質。以及劉啓祥「美育」理念的實踐目標，先以向下紮根傳承的方式做起，再將南台灣高雄地區的畫會展覽制度化建立起來，乃至帶動南台灣民眾對美術欣賞的提升。

然而生活層面的差異性，也是影響人類思想不同的主因，這種由生活環境、教育背景所引起的差異性，我們可從顏水龍與劉啓祥二人的生活背景印證出。如我們可從藝術界對兩人的稱譽例子來看；由顏水龍被美術、工藝界譽為“台灣手工藝之父”，劉啓祥被譽為“台灣西畫泰斗”的讚美詞語，²³³即可看出二人所傳承的「美育」理念成

²³² 藝術與人文的學習領域要旨，轉引自潘金定總編輯，《藝術教育法規彙編》，(台北市:國立台灣藝術教育館，2006.9)，頁 26~27。

²³³ 朱守谷、林澄枝等人在《顏水龍先生百歲紀念工藝特展》的書中序文，皆為文稱譽顏水龍是“台灣工藝之父”。參閱翁徐得·鍾蔡瑛珠總編輯，《台灣工藝先趨：顏水龍先生百歲紀念工藝特展》，(南投縣草屯鎮：台灣工藝研究所，2003)。高雄縣縣長余政憲、文化中心主任黃國銘，皆在《劉家父子畫展專

就之差異性。也就是說顏水龍、劉啓祥二人在戰後所實踐的「美育」，其思想形成的背景淵源，也是二人「美育」萌發的主因，有以下幾個萌發淵源。

- 一 **生活環境影響之差異**—家庭生活環境之差異，反映出不一樣的藝術思想觀念。
- 二 **教育背景之差異**—初等教育與專業美術教育養成，和指導教授不同所形成的美學思想之差異。
- 三 **美學思想與創作表現之差異**—顏水龍畫作主題可重複使用的現象，反映出六十年不變的藝術風格和美學思想；而劉啓祥則依不同時期，有不同的藝術風格表現，以及重視自由創作的美學觀念。

一 生活環境影響之差異

顏水龍與劉啓祥二人家庭生活環境之差異，反映不一樣的藝術思想觀念，根據二人生平資料所顯現的事實情境，正好印證生活環境差異會影響個人的思想觀念。所以劉啓祥很多平常生活習慣，雖然從小即在柳營的家中已逐漸養成；但在十三歲至日本的青山中學讀書，仍受青山中學基督教的自由教育，以及各種西洋生活習俗所影響，甚至某些人生觀或對於自由創作的思想，直到晚年仍然一直不變。這種由於生活環境的影響，可從上述劉啓祥的太太陳金蓮所提及：「劉啓祥並不祭拜祖先，也不過台灣的新年」的一段話來印證之：²³⁴

至於顏水龍父母早逝又家境窮困，凡事都得靠自己才能存活，反而造就了自己動手做東西的興趣，尤其是學校手工藝課程，向來即是顏水龍個人最拿手，也是最喜歡的課程之一。根據學者涂瑛娥對顏水龍生平的研究，及所點出工藝設計是顏水龍的興趣也是他的天份，再加上後來基於生活經濟來源之所需，手工藝正好成爲他磨練自己的一項技藝。所以生活的意義，對於顏水龍而言，即是努力生存，而學校的手工藝課程，其學以致用的目標，正好使他在除了學到知識之外，更能夠將其所學到的各種手工藝製作的技巧，應用到平常生活當中。

由於從小家庭生活環境之差異，顏水龍極貧，而劉啓祥則爲台南柳營的望族，因此在環境與教育的影響之下，顏水龍從小由於生活經濟上的需要，使他因而重視手工藝品的製作，以及在初等教育時專注於手工圖畫教育的實用功能，因而也成爲他後來萌生走上工藝美術的推動。而劉啓祥則由於家庭富裕，且家族向來崇尚文化、藝術教

輯(1975)》的序文中，稱譽劉啓祥爲“台灣西畫泰斗”。參閱劉啓祥等作，《劉家父子畫展專輯》，(高雄縣岡山鎮：高縣文化中心，1995.4)，頁 3.~4。除了以上兩本書籍中有出現這些讚美詞之外，還可見於一些兩人相關的文獻資料中。

²³⁴ 關於劉啓祥的一些生活習慣，是根據筆者訪問劉太太-陳金蓮女士所述、紀錄和整理之資料。

育的習尚，因此在長期受到潛移默化的環境影響，使他得以選擇當時自由發展個性的美術觀念與學校的教育，又逢大正時期(1911~1925)崇尚自由圖畫教育的風潮，使他因而得以有能力依照自己的理想，學習自由風氣的美術教育。

二 教育背景之差異

對於二人教育背景之差異性，可區分為兩個階段：

- 1) 初等教育的圖畫教育課程之差異
- 2) 專業美術教育養成之差異。

1) 初等教育的圖畫教育課程之差異

劉啓祥就讀公學校時，正逢大正時期美術界倡導自由圖畫教育運動，學校的圖畫課程，已由原來重視學以致用的手工圖畫課程，改為完全以圖畫教育的教科目作為教學方針，因此劉啓祥從小即是受到自由圖畫教育的薰陶，而這項自由圖畫教育薰陶的淵源，也有可能影響他後來對於創作，重視個人性格的自由發揮與表現。另外由於劉啓祥的家族顯赫，家中不只聘請漢文老師，另外還聘請專業美術老師至家中作畫，受此環境之薰陶，劉啓祥從小對美術即產生興趣，且就讀“柳營公學校”時，又巧逢校內美術老師陳庚金的賞識和鼓勵，使他萌發出成為專業美術家的願望。

顏水龍製作工藝的啓蒙教育，應該是在其讀「公學校」的手工圖畫教育課程上，所培養出來的一種「手工技術」，以及他個人長期獨立生活，自己動手做的觀念而引發出來的理念，再加上其個人修為與努力研究的結果。尤其初等教育的手工藝圖畫教育課程，極為重視手工藝製作訓練，以及手工藝教科目本身，強調用器畫，即具有「器物教學」的意義，以及「美術致用」的目標，而且其實用功能的部份，適時的幫助了顏水龍，而他自己也極為努力的吸取這一項技藝。

因此由上述可知，二人圖畫教育課程之差異性，主要在於顏水龍所上的是大正早期的「手工圖畫教育」課程，而劉啓祥則是大正中期的「自由圖畫教育」課程。

2) 專業美術教育養成之差異

劉啓祥在日本「東京文化學院」接受美術專業養成教育，受到當時日本老師的影響，如：山下新太郎(1881~1966)、有島生馬(1882~1974)、石井柏亭(1882~1958)等，都是大正時期的文人，也是“二科會”的創會元老，因此他所學的是昔日“大正文化

人”教育子女的遺風；正因為接受精緻文化薰陶，加上自己深思個性，因此更能深刻體會日本文明的精粹，並在畫中展現更多動人的思維味道。因此劉啓祥的創作理念與精神，和當時「文化學院」多數教授其理念是契合的，也是劉啓祥於昭和五年(1930)九月，首先選擇以「二科會」作為他發表作品《台南風景》，展現自己成為專業畫家的起點。

顏水龍在東京美校時受到日本老師的美術教育傳授，因此他的繪畫創作觀念，大致上仍是承襲東京美術學校最初創立西洋畫科的精神，另外岡田三郎助在工藝美術上的鼓勵與指導，也開啓了他對於工藝美術研究發展的旨趣。顏水龍曾在晚年時承認他的肖像畫，無論是繪畫形式或創作觀念，受藤島武二的影響最深，以及對“山地姑娘”描繪題材的心境。還有在法國時，又受到馬爾香(Jean Marchan, 1882~1941)、勒澤(Fernand Léger, 1881~1955)的指導，做過壁畫、馬賽克、嵌瓷壁畫、廣告插圖等設計工藝，所以他進而積極研究廣告插圖，及馬賽克壁畫等這方面的相關藝術，也因此使得顏水龍的繪畫創作滲入了工藝美術裝飾性的風味。

從上述二人所進入的美術專業學校，「文化學院」與「東京美術學校」的校風，以及二人所追隨的指導美術教授，即可預測出二人的美術教育淵源，與往後的美學思想發展，和「美育」理念實踐，即會醞釀出不一樣的藝術成就。

三 美學思想與創作表現之差異

1 在顏水龍方面

顏水龍的油畫，從其選擇材料和營造整體構圖、敷彩、運筆，以製作精細為重點，往往一幅油畫要花很長的時間才完成。並且在畫作主題也有重複使用的現象，也反映出其對繪畫創作的美學思想。由以下的三種處理方式，可透露出顏水龍的創作美學。

- a). **畫面結構處理**—顏水龍對畫面處理的紮實感是一致的，具有清靜、爽朗，給人一種一塵不染的潔淨畫面感受。另外，顏水龍還承襲了高更，對於“黑人雕刻藝術”的觀念，在他的《山地姑娘》之描繪，其四肢健壯如木雕般的圓柱體，一方面承襲了黑人雕刻的原始藝術，另一方面也詳實的將山地住民的勞動天性表現出來。
- b). **色彩的運用**—顏水龍的色彩鮮明，具有“南方色彩”的熱情、明亮，以及“紅黃藍”等強烈原色系的運用，使得畫面呈現裝飾性的視覺效果。
- c). **線條筆觸的運用**—顏水龍早期作品，受到版畫及廣告設計印刷術的薰染，以致

產生了「留白與線條」的設計觀念，到了晚年，則變成將線條融合在色彩之中的現狀。

綜觀顏水龍的繪畫作品，給人感覺單純、似乎一成不變的平直風格，就如顏水龍為自己解釋：「其作品並非完全風格不變，只是在自己的個人性格沒有改變時，畫風是不會變的」，²³⁵因為顏水龍認為一個畫家應有保存自己特色的主張，凡藝術之美均取之於自然的“純粹美”，而這也是他個人審美的一種觀念。

2 在劉啓祥方面

劉啓祥創作態度就如詩人般的揮灑彩筆，浪漫中帶著幾許愁緒的雅致，形塑在每一個人物的眉宇之間。即使是靜物、風景的色彩，也只表現內斂的感情，而不使強烈、外放的色彩、線條充斥在畫面上。劉啓祥說：「色彩的變化好似音樂的音階，只要能夠熟練，就能把握調子的細微變化。」²³⁶因此觀看劉啓祥的作品，所顯現出來的是一種瀟灑優雅的感情抒發；快速揮灑的刮刀，直接肯定的筆觸，筆筆之間產生出一種韻律感。劉啓祥的畫作，有的是精心製作，有的卻隨意大筆揮灑，重視整體的效果和氛圍，而細節部分則簡略，似乎給人意猶未盡，卻令人有想像無限的空間。

劉啓祥其繪畫創作風格早期工整、細密，但早期仍較不注重個性的發揮，直到戰後至高雄後，他的主觀性繪畫風格才完全發揮出來。以人物群象的繪畫風格而言，劉啓祥的創作在早期最為突出是他的人物群象。

我早期的群象作品多半是想像的，在法國的底子還留著，也是具有較多的主觀性，並且加以變形。(中略)現在的畫也具有主觀性，我的畫一直沒有完全寫實，只要能將對象與心理的感覺相合，表現出來就好。²³⁷

基本上，劉啓祥的人物群像有幾項特色—人物群象表現中、上社會的都市女性氣質，以及呈現出昇華美感之女性特質；但整體畫面的互動關係極具疏離感，每個人所代表的皆是一個主體性。

劉啓祥在繪畫創作技巧上的掌握與顏水龍極為不同，顏水龍對於色彩的繪製情形，多數以原色系，但上彩繪製時，刮刀只沾一個顏色，之後再利用不同的顏色，多次層層堆積，因此才會形成高彩度，且給人感覺顏料相當厚重的裝飾效果。至於劉啓祥其畫作整體色彩的揮發與暈染狀態，是將油畫顏料的色彩，稍微調成淡薄的狀態

²³⁵ 劉文三，〈顏水龍的繪畫藝術〉，收入國立歷史博物館編輯委員會，《顏水龍畫集》，(台北市：國立歷史博物館，1992.3)，頁 198。

²³⁶ 林育淳，《家庭美術館=抒情·韻律·劉啓祥》，(台北市：雄獅圖書公司，1994.12)，頁 58。

²³⁷ 轉引自文莊，〈深情託繪事，逸興寄山林〉，發表於《雄獅美術》，223 期，(1989.9)，頁 119~120。

後，直接描繪於帆布上，因此畫面不只色彩變化豐富，更融合成一種類似水彩畫的暈染效果，使得畫面給人的視覺感，呈現出一種安詳、隱逸的樣態。並且顏水龍由畫作主題可重複使用的現象，反映出六十年不變的藝術風格和美學思想；而劉啓祥則依不同時期，有不同的藝術風格以及創作美學觀。

第三節 顏水龍、劉啓祥作品風格在「美育」觀念上之意義

顏水龍與劉啓祥二人的美術教育淵源與延襲精神，呈現了二人生活史的多彩多姿，也幾乎反映台灣二十世紀以來的美術發展現象，而二人的「美育」理念實踐成就，皆是由日常生活中逐漸累積而形成，並再將其累積的美術專業經驗傳承予後學者。然而二人所具有的「美育」之觀念，本文又要如何透過作品風格強化探討，並給予最適切的歷史定位。因此關於顏水龍、劉啓祥的生活史及「美育」理念在台灣美術發展史上之意義，以下再藉由透過主題、內涵、形式三項，進行析論和釐清二人的作品風格具有之「美育」觀念。

一 主題

顏水龍與劉啓祥二人的作品，由「主題」名稱設計來看，多數亦表現對台灣獨特的人事物之描寫；此種描述台灣獨特人事物所呈現的「美育」觀念，如自二人的創作態度與美學觀念來深究，本質上是具有發揚台灣「本土美術」的意義。

顏水龍對「原住民」題材的大力推崇，以「原住民」為創作主題，強調“原始、粗獷”之美的畫風，顏水龍一生創作了許多關於「原住民」畫題的作品。如曾出現於第九回「台展」入選行列中的「原住民」畫像，《紅頭嶼之孀》，1935、《波汐》，1935等入選作品，亦是他繪製「原住民」畫像之啓始，並且作品以「原住民」為創作主題所呈現的「美育」觀念，不只是延續日治時期展覽所強調和流行的「地方色彩」主題，其目的仍在於發揚台灣「本土美術」獨特色彩的意涵。如下《蘭嶼之舟》，(圖 5-2)意在表現蘭嶼的雕刻技術與宗教習俗，及生活美學的觀念。

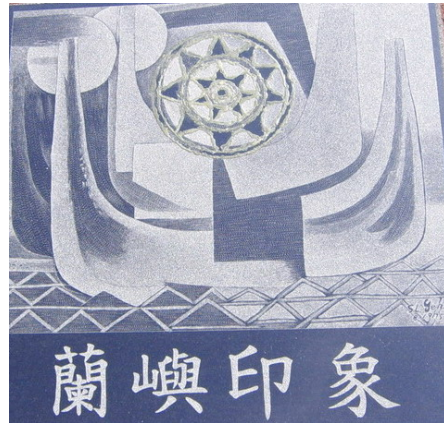
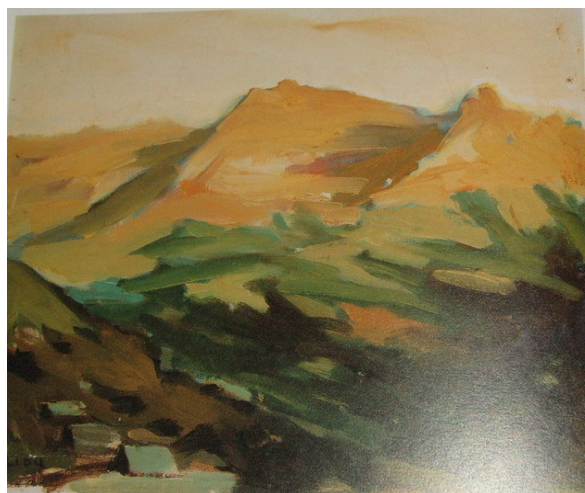


圖 5-2 顏水龍「原住民」主題的相關美術作品，圖片翻拍自顏水龍紀念館廣場的磁磚，研究者拍攝

在一九六〇年代，劉啓祥常與朋友出外旅遊並寫生，他的足跡遠及台灣的阿里山、玉山、太魯閣，後來又至恆春半島及小琉球等地，因此留下許多台灣各地區的風情民俗紀錄，並且直至晚年，由其留下大量的作品來看，多數皆持續以他生活週遭的各項人事物為創作主題。劉啓祥對於「風土民情」主題的描繪態度，是採取以生活紀實的方式進行，大致上他在旅行時，看見又覺得好的景象，隨時作素描手稿，之後回到畫室再憑記憶和素描稿，以及當下所捕捉下來剎拿間的感動，重新編排組合後再完成作品。如他對於《阿里山》、《玉山》(約 1967~1971)、《新高山初晴》(1971)、《美濃城門》、《梨山》等數幅風景畫作的完成，或者落款一九七二年完成的《太魯閣》，以及這期間(約 1972~1976)完成《太魯閣》等一系列作品，其主題、名稱皆為台灣各地區的「風光山川」，由其作品所反映出的「美育」觀念，劉啓祥想要表現台灣「本土美術」獨特色彩的意涵。如下(圖 5-3)



《阿里山日出》1964



《梨山》1975~1976



《太魯閣》系列，約 1972~1976

《美濃城門》1977

圖 5-3 劉啓祥一系列以台灣風景為主題之作品

由上所述，如何將「移墾社會」民族的精神，以及台灣社會的風土民情表現出來，亦是繪畫主題以台灣獨特的人事物為創作表現方式，並強調和呈現台灣「本土美術」價值的重要指標。而且這個現象是顏水龍與劉啓祥二人所延續的美術教育淵源，也是二人終身實踐「美育」理念的表現模式，其不只影響後學者的創作表現，也影響一九七〇年代「台灣鄉土藝術」的興起，使得當時的畫家們紛紛下鄉，尋找具有台灣「地方色彩」主題的創作養分和題材。

二 內涵

顏水龍不只創作常以「原住民」為主題，而且作品所透露出對社會的關懷內涵，也是基於自己對於「人道關懷」所注入的深刻情感之表達，以及「美育」觀念的反映和呈現。如《親情》，²³⁸1932、《慈母》，²³⁹1988，(圖 5-4-a,b)，顏水龍畫這兩張畫時，應注入了個人全部的情感，雖創作時間相隔久遠，但那來自個人內心深藏對慈母的孺慕之情，仍由畫中內容所呈現的意涵和象徵性透露出來。顏水龍從小父母早逝，因此思念雙親的心情只能深埋內心，但觸景生情的場面隨時令之感傷不已；上述兩張不同的時間與空間所創作的作品，想必也是兩樣的心境，但思念的心情是不變的。《親情》與《慈母》作品所傳達母子的親情，希望藉由對母愛的描繪，達到弘揚「母愛」偉大的象徵意涵，且並不因時空的距離，或不同國籍、族群而有所變更。

顏水龍除描繪「原住民」的寫生作品之外，發揚蘭嶼「原住民」的造船技術特色，或收藏「原住民」的雕塑、織布，以及製作馬賽克壁畫、廣告設計圖案，推展台灣各

²³⁸ 圖片翻拍自莊素娥，前引書，頁 51。

²³⁹ 圖片翻拍自莊素娥，前引書，頁 139。

鄉鎮地區等各項工藝美術，也是顏水龍畢生持續從事的「美育」事業。因此我們常在他的作品中所描繪的內容，發現這些他個人想要表現和傳承的意圖；如下(圖 5-5-a.b 與 5-6)，²⁴⁰其作品內容巨細靡遺的描繪，不只呈現「原住民」的風俗習慣、階級制度以及各項生活現實，(顏水龍「原住民」的作品圖片，其內容所描繪的各項裝扮、配飾皆具有階級象徵，以及呈現各部落族群間相關社會生活之差異性。此處由於其裝扮、配飾，實際所呈現的意涵，筆者並未能深入研究，故暫簡略不予說明)。²⁴¹同時又將顏水龍自己對美術創作的思想觀念，以及熟練的技巧表現出來。再者，社會的人際交流與融合是家庭生活的擴大和沿續，因此縱觀顏水龍「原住民」系列作品內容所透露出對社會的人道關懷，也是基於自己對於「親情懷想」所注入的深刻情感，並加以擴大表達之意涵。

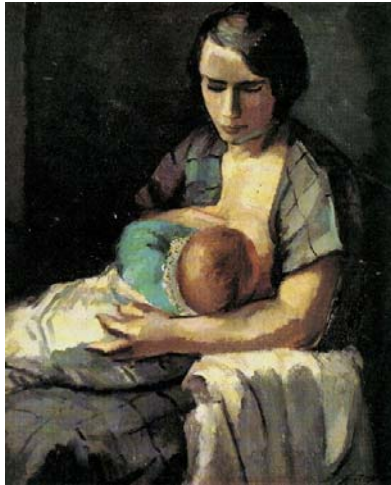


圖 5-4-a 顏水龍《親情》，1932



圖 5-4-b 顏水龍《慈母》，1988



圖 5-5-a 《編織中之魯凱婦人》1993



圖 5-5-b 《媿》1993

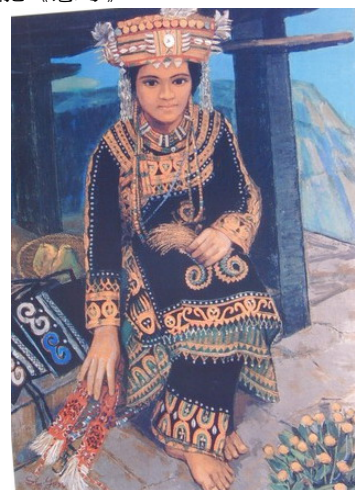


圖 5-6 顏水龍《山地門小姐》1982

台北市立美術館典藏

²⁴⁰ 顏水龍的原住民與工藝美術作品圖繪，圖片翻拍自顏水龍著，林世明譯，前引書。

²⁴¹ (圖 5-17-a.b、18)三張圖片，其內容所描繪的各項裝扮、配飾皆具有階級象徵，以及呈現各部落族群間之差異性的意義。此處由於其裝扮、配飾，實際上所呈現的意涵筆者並未能深入研究，故簡略不予說明。

劉啓祥繪錄台灣「風土民情」作品的內容所表現的意涵，主要在於重現地方內在蘊含豐厚色彩的特色；也在於顯示個人對於「美育」觀念的重視。台灣「風土民情」系列作品，雖然其內容並未如顏水龍對於「原住民」的描繪那樣精巧、寫實，但卻由其內容、色彩的豐富性和視覺效果，反映出劉啓祥的自由創作態度和美學觀，以及呈現劉啓祥自一九五〇年代以後持續未曾間斷的創作方向。其意涵，一方面，介紹台灣的地理環境及表現台灣的風土之美，乃至於反映一個美術家對於「家鄉土地」所注入的深刻情感。

三 形式

形(英、德 form)，在美術用語上，形式與色相對的說法，形與色同為形成對象的視覺經驗、感性要素的基本概念。(中略)自從印象派之後，近代繪畫的形式觀已完全脫離了色彩，而自成一格。相反的，色彩觀卻與形式觀緊密相關。²⁴²

所以畫面的色彩、線條、結構等亦可以運用為構成繪畫形式的基礎技術，顏水龍與劉啓祥二人的作品，對於繪畫創作的表現，仍是注重形式上的視覺效果，受到影響的後學者，同時也注重視覺造形的表現。

顏水龍在畫面整體的色彩、線條、結構表現上，深具高更黑人雕刻樣式的技法，以及野獸派對高彩度色彩運用的創作觀念，皆延襲自西方印象派後期的形式，並成為他「美育」觀念的重點。尤其他在工藝美術方面的一些作品設計風格，除了強調「美觀性」與「裝飾性」、「實用性」的功能，並期望藉由工藝美術的創作，提升台灣社會、文化的現況。

劉啓祥不只對南國美麗的色彩感覺有很深的理解和描繪，甚至對於繪畫技巧的各種相關問題，向來是有其自己的想法，而且劉啓祥的繪畫重視形式表現，並認為色彩調合與比率均衡，是整幅畫面構圖產生和諧的基本要素，除了注重色彩層次的變化，劉啓祥的作品在畫面整體架構安排上，也採取圓柱體的畫法，具有塞尚風景的創作形式表現，雖沒有塞尚畫面結構的結實感，但卻較塞尚的線條更具音樂性效果，同時這些繪畫要素也是他「美育」觀念的重點。

縱觀顏水龍與劉啓祥二人作品內容，對於「美育」觀念的反映和強調，以及對於台灣「本土美術」的重視，亦是後來台灣新生代美術家們對於「鄉土美術」的描繪。歸納前述三項二人的作品內容表現，所反映出「美育」觀念之重點如下：

²⁴² 參見藝術家工具書編委會主編，前引書，頁 13。

- a. 在主題設計表現上—皆離不開以台灣「地方色彩」為主軸，強調表現台灣的主體和特色，並以生活週遭的人事物為主要創作題材。
- b. 在畫面內容表現上—畫面的內容意涵除了避免涉及表現政治意圖，主要在結合「生活與藝術」，以及反映顏水龍與劉啓祥二人的創作思維和美學觀念。
- c. 在形式對象表現上—則將畫面的形式對象，藉由色彩、線條等具體的描繪清楚，並融入顏水龍與劉啓祥二人長期以來，對於後印象派畫風的精神及技巧的學習表現。

第四節 顏水龍、劉啓祥與其他同期畫家「美育」精神之探究

當我們從顏水龍所涉獵的廣泛藝術領域教學(包括工藝、建築設計、廣告、印刷、馬賽克壁畫製作等)，和劉啓祥所注重的素描、油畫等純藝術繪畫教學，仍是現今台灣各大專院校視覺藝術科系，主要必修課程來看，他們二人的美術延襲跡象，並未落後或過時情形產生。顏水龍、劉啓祥二人與多數同期前輩美術家們，所延襲的「美育」精神，基本上仍秉持、延襲日治時期捨模仿、重寫生的新觀念，因此在戰後大致上，他們所延襲的也是持續此觀念。歸納以下三項深入探討：

- 一、**延襲日治時期「捨模仿、重寫生」新觀念**—顏水龍、劉啓祥二人與多數的前輩美術家們，基本上仍秉持、延襲日治時期捨模仿、重寫生的新觀念，大致上從二十世紀初期，延續至二十一世紀初期，其間將近一百年，即使歷經現代各種前衛抽象繪畫流派，高舉捨棄素描寫生，顯然並未能翻轉這項美術思潮。
- 二、**延襲日治時期「圖畫教育」精神**—日治時期是顏水龍與劉啓祥美術教育淵源，是塑造、養成對「美育」萌芽的因子，由於受到「圖畫教育」基礎訓練影響，強調智、感、情自由流露；以及手、眼、腦協同作業和並用能力，乃至於成為二人一生持續的美術教育學習精神，同時是台灣多數前輩畫家們共同的學習經驗和美術教育的啓蒙。
- 三、**延襲日治時期「地方色彩」樣式精神**—基於「台展」、「府展」對「南國色彩」的提倡，台灣很多畫家都同時提出台灣的風土民俗作品參展，因而也使得顏水龍轉向以原住民題材為繪畫母題，並從此走向推動工藝美術途徑。而劉啓祥早期創作雖反應不明顯，但從其一九五五年代中期後，一再描繪台灣各地方的民俗風情，將自己的創作意圖盡情傾瀉於筆觸、線條與色彩之間；而這種現象也在無形

中，承續了對日治時期「地方色彩」樣式的精神。

一 延襲日治時期「捨模仿、重寫生」新觀念

顏水龍、劉啓祥二人與多數的前輩美術家們，所秉持、延襲的新觀念，大致有以下二個跡象可看出。

其一、由日治時期台灣學生想考進美術專科學校，必先至日本美術研究所(即目前的補習班)訓練素描的繪畫技巧。如顏水龍考入東京美校之前，先至正則中學補強素描能力；而劉啓祥則於青山中學就讀時，即已開始至川端畫學研究院加強素描能力。

其二、戰後初期台灣的美術專科學校術科考試，仍以素描的學分比率佔最高分(達60%)；而這都反映延續日治時期重視素描寫生訓練的教學模式。

日本自明治初期以來，由於推廣美術學以致用的實用價值觀念，發展至後來，素描技法更成為美術家必經的訓練途徑。但嚴格說來，這項重寫生的繪畫觀念，並非日本所獨創的新觀念，其淵源仍然延續自西方的古典繪畫思想；因此即使現代不斷出現各種前衛抽象的繪畫流派，高舉捨棄素描寫生，顯然並未能翻轉這項美術思潮。

不論學院或在野的美術界，初學者或美術專家，重視素描寫生的新觀念，台灣約延續近百年(1900~2008)。訓練成熟素描技巧，是一個專業畫家在面對他所選定的對象，得以運用自如將之描繪出來，所以如上述顏水龍對素描技巧問題的看法，他認為素描是一切繪畫技術的基礎，一如建築物之設計，是由地基和鋼筋結構所組合成，而地基必先於事前做好穩固動作，同時也成為他後來製作工藝美術設計圖案，主要運用的一項事前準備工作。

至於劉啓祥在日治時期對素描寫生的重視，一方面受當時日本美術學校對素描技法訓練重視的影響，另一方面源自於二科會的教授們，不只響應自由創作表現，且重視專業素描寫生訓練需有嚴謹的態度。也因此劉啓祥受此風氣與學習淵源影響，遂於昭和六年(1931.3)自文化學院美術部洋畫科畢業，在十月秋季提出《持曼陀林的青年》，(圖5-7，1931)參加第五回「台展」比賽。²⁴³接著又於昭和十年(1935)提出《倚坐女》，(圖5-8，1935)參加第九回「台展」。從以下兩幅作品，可看出劉啓祥在描繪對象所掌握的線條、比例、畫面構圖之配置，顯示他曾下過相當長時間的美術專業養成訓練。

²⁴³ 文化學院畢業以及參展的情形，參考本論文的附錄三《劉啓祥先生年表》與曾媚珍，《劉啓祥的生命旅程與藝術》，(高雄市:串門企業有限公司，2005)，頁10~12。以及倪再沁，〈高雄現代美術人物史—劉啓祥〉，發表於《南方藝術》，(1995.7)，第9期，頁104~105。



圖 5-7 《持曼陀林的青年》1931
第五回台展入選



圖 5-8 《倚坐女》1935 第九回台展入選

劉啓祥對於素描技法的專業能力表現，尚可從以下列出的人物肖像作品，看出他對素描的嚴謹與精純。(圖 5-9.10.11)



圖 5-9 劉啓祥父親肖像，約 1950

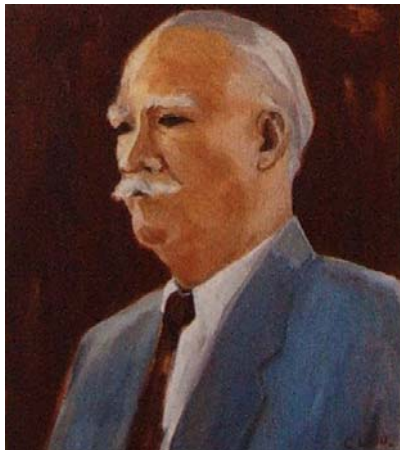


圖 5-10 林迦先生肖像，約 1974

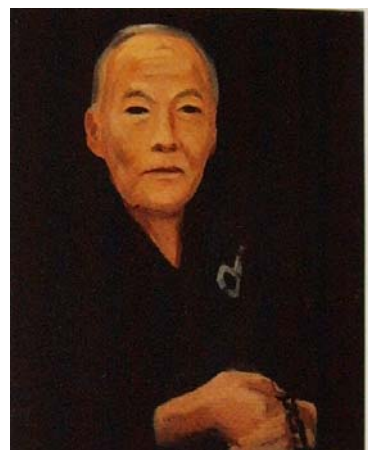


圖 5-11 張老夫人肖像，約 1974

綜觀二人的繪畫創作或教學，也是專精於質感、筆觸、色調、空間、構圖等，一系列傳統繪畫「功力」訓練。而這些同樣也是台灣前輩畫家們，所重視和努力的專業訓練元素，也是他們在一九五、六0年代於學校所教授的課程。如李梅樹(1902~1983)、廖繼春(1902~1976)、楊三郎(1907~1995)等人，在學校所教授的主要課程，同樣是顏水龍與劉啓祥二人，戰後所堅持的「美育」理念實踐方式。

二 沿襲日治時期「圖畫教育」精神

台灣前輩畫家對「圖畫教育」之重視與推崇，從戰後一九四六年九月十七日的「美術座談會」，當時前輩畫家楊三郎曾建議國民政府，希望恢復學校的「圖畫教育」，因為他聽說當時「圖畫時間」已改為「國語時間」，楊三郎建議的理由是國語教育固然必要，但經由圖畫的情操教育也是必要。²⁴⁴而前輩畫家顏水龍對於圖畫教育政策措施，也認為應持續設置。

「圖畫教育」的精神，和以「生活與美術」融合教育目的，其情操教育的一環，不只影響學生欣賞美的觀念，從社會文化現象來看，還間接影響台灣人文化、習慣上的提昇。尤其倡導“生活如何美化”的前提，需要一般公民先具有「美育」觀念，藝術與生活結合成為公民文化之普遍價值時，則全民生活水準自然提昇，是日治時期設立「圖畫教育」課程最終目的。

再回顧第二章的研究，伊澤部長除了努力創辦台灣人的基礎教育，對於圖畫教育設立，以及提出圖畫教育的學習方法，也是極力支持並推動。「圖畫教育」學習，不只顏水龍與劉啓祥受到啓蒙，也是台灣前輩畫家們最早接受的西洋美術教育；圖畫教育被重視間接為台灣的前輩畫家們，開啓了走向專業美術家途徑的契機，甚至主導了台灣的美術教育發展史。

歸納日治時期「圖畫教育」傳承下的教學形式，包括手、眼、腦靈活運用，以及強調智、感、情自由流露，或和前述橫井曹一所認為：「圖畫教育」目的，主要陶冶兒童審美能力，以及涵養對物象的表現和鑑賞能力，甚至抒發兒童各自對美的感情或趣味性等，而這些大致上也是顏水龍、劉啓祥以及同期畫家們共同的「美育」理念，是期望全民從「日常生活」中體驗、做起的觀念。

三 沿襲日治時期「地方色彩」樣式精神

由於日治時期，台灣雖然初等與師範學校有設立圖畫教育課程，但卻從未曾設立正式美術專門學校；因此「台展」(1927~1936)開辦、展覽期間，審查員、美術評論家、記者們等所發表的藝術觀與批評，都在無形中發揮指導功能，對於當時剛起步的台灣藝壇具有劃時代的意義性。而且每年從日本來台的審查員，不論是西畫或東洋畫，都是當時早已在日本享譽盛名的重量級畫家；這些畫家所發表的談話或感言，都成為當時台、日畫家創作追求的遵循目標，乃至於對創作題材、畫風取向，皆產生極大影響力，從而促使台灣「地方色彩」樣式的成立和發展。「地方色彩」反映在「台展」、「府

²⁴⁴ 參考自游彌堅主辦，〈美術座談會〉，刊載於台灣文化協進會編輯，《台灣文化》，(台北市：台灣文化協進會，第一卷，第三期，1946.12)，頁 22。

展」中的參展作品題材選取，大致可歸類為以下數項：

- a 各地區的風土民情
- b 原住民題材及相關人、事、物
- c 週遭的各項生活相關景物

依據立石鐵臣對「地方色彩」(ローカル・カラー)的解釋，即是畫家將自己生長土地的獨特色彩尋找並描繪出來。

この絵にはローカル・カラーがある、とか、台湾の畫家は台湾のローカル・カラーを出すべし、とか。(中略)土地の違ひは、知らず知らずのうちに各自の作風を異ならせてゐることだ。そのことをローカル・カラーとして考へると面白い。²⁴⁵

譯即：這個繪畫具有ローカル・カラ(local color 地方色彩)，或者台灣的畫家們應表現台灣的ローカル・カラー出來。(中略)由於所居住的地方不同，因此每個人也就在無形中展現出各自畫風的差異性，使得這個ローカル・カラー也因此表現出很有趣的樣貌。

上述立石鐵臣對「地方色彩」(ローカル・カラー)的概念，認為每個地方都具有自己與別個地區不同的特色，因此畫家在創作、描寫時，要儘可能將自己生長土地的獨特色彩，尋找並描繪出來。再者「台展」、「府展」評審委員對「地方色彩」的提倡，以及當時台灣美術界普遍流行回歸創作母題，應取材自台灣本土的風俗民情，使得台灣前輩畫家們在當時的藝壇，全面強調「地方色彩」畫風流行取向之下，也開始學會觀察、發現台灣特色之美，因而很多畫家們都同時提出，有關台灣的風土民俗作品參展，從而發展出具有「鄉土色彩」的美術。

受到這股倡導「地方色彩」思潮的感染，顏水龍除了以「原住民」的人、事、物題材、「蘭嶼」的獨木舟為繪畫母題，且後來在他從事工藝美術的推展時期，也時常利用自己美術設計專長，在當時的媒體或者民俗期刊等發表作品、文章。

並且由於接觸民俗與民藝的經驗，實地發掘台灣“風土之美”，他與喜歡民俗工藝的日本畫家立石鐵臣，不約而同提倡、主張將“實用之美”普及台灣各地，進而推動「生活藝術」之美的優質文化。如昭和十八年(1943)的《民俗台灣》之第三卷，顏水龍所發表的《工房圖譜》，其中四、五、六、九月號的《竹細工》、《角細工》、《染房》、《筆屋の工房》等，美術設計議題與插畫，主要的目的是將台灣民間工藝品、技術描繪並推展

²⁴⁵ 立石鐵臣對「地域色彩」(ローカル・カラー)的解釋，轉引自顏娟英編譯·鶴田武良校正翻譯，《風景心境-台灣近代美術文獻導讀》，(台北市:雄獅圖書公司，2001.3)，上冊，頁222。

出來，藉以振興台灣的工藝文化產業。如(圖 5-12.13.14.15)²⁴⁶

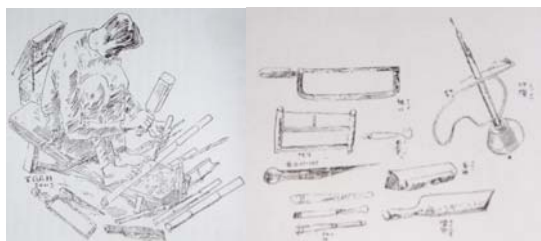


圖 5-12 顏水龍《竹細工》1943.4 發表

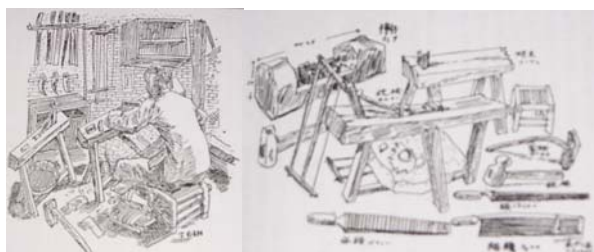


圖 5-13 《角細工》1943.5 發表

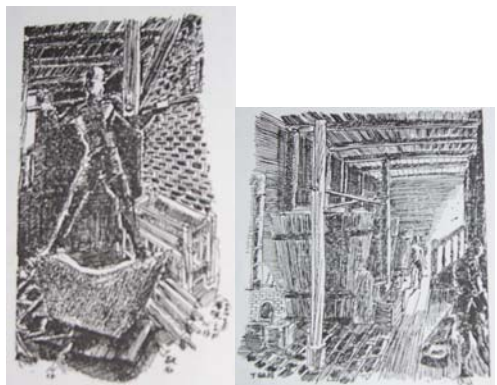


圖 5-14 《染房》 1943.6 發表



圖 5-15 《筆屋の工房》 1943.9 發表

顏水龍《工房圖譜》系列作品，1943

至於針對「南國色彩」描繪，劉啓祥在「文化學院」求學的階段中，於昭和五年(1930)九月，即以《台南風景》(1930)，一作入選“二科會”。接著於昭和二十八年(1939)完成《野良》創作；這幅畫作的背景加入許多代表“台灣農村”田野的風光。《野良》這幅作品也曾於昭和三十二年(1943)參加「二科會」展，並且劉啓祥自戰後一九五〇年代中期以後，也一再以描繪台灣各地方民俗風情，其創作題材遍及全台灣各地區。如(圖 5-16)



劉啓祥《台南風景》1930

《野良》1939

《玉山》1969

《玉山日出》1971

圖 5-16 劉啓祥所描繪的台灣風俗民情系列作品

劉啓祥的故居於台南柳營地區，從小即對於台灣的農村生活有顯著的特殊情感，因

²⁴⁶ 顏水龍所發表的〈工房圖譜〉，其中四、五、六、九月號的《竹細工》、《角細工》、《染房》、《筆屋の工房》等，美術設計議題與插畫，圖片翻拍自，末次保・金關丈夫等編著，《民俗台灣(第三卷)》，(台北市:南天書局有限公司，1998.2，台北二刷發行)。

此在日治時期那段台灣美術界，全面流行「地方色彩」(ローカル・カラー)的氛圍當中，顯然他也無法視若無睹，所以也隨之有了繪畫紀錄台灣風土、建築物等作品的呈現，並延續至戰後對全台灣各地山川的描繪。譬如《台南孔廟》、《孔廟》、《愛河》、《台灣歷史博物館》等數幅作品，皆具有「地方色彩」的意涵。如下：(圖 5-17.18.19.20)



圖 5-17 劉啓祥《台南孔廟》1954



圖 5-18 《孔廟》1965

劉啓祥具台灣「地方色彩」的學府風光作品系列

《台南孔廟》(1954)、《孔廟》(1965)。兩幅畫作強調紅牆、磚瓦的閩式建築群風格特色；畫面上紅牆面積佔整個畫面 3/5，是整幅畫作的中心點。紅色顏彩以平塗方式，使之產生如水泥粉刷的質感，其中長方形小通道，以土黃顏色描繪，無形中讓單調的紅牆，平添生動、立體的變化，而這些紅牆、飛簷的傳統建築元素，不只是當時日本畫家所傾心的所謂「地方色彩」繪畫母題，同樣是台灣前輩美術家們所喜歡描繪的主題。孔子廟所代表的是過去台灣受尊崇的傳統漢學教育，而以《孔廟》為描繪主題是具有一種崇敬心理，因此不只是劉啓祥喜歡畫孔子廟，日治時期的旅台日本畫家，包括藤島武二、川島理一郎等人都描繪過孔子廟。川島理一郎對於孔廟的印象是深具台灣地方特色的建築物：

町の遙か南の端しにベニ又色を思はせる孔子廟は庭内は至つて廣く、老木森々として其間から見える建物はすべて赤く、其古色蒼然たこ色は何とも云へぬ美しさです。²⁴⁷

譯即：孔子廟是一幢矗立在老木森森、古色蒼然之中的紅色建築物，深具地方特色的美感。

²⁴⁷ 參見顏娟英，前引書，頁 82。



圖 5-19 《愛河》92 x 72.5cm，1964，研究者拍攝 圖 5-20 《台灣歷史博物館》10F，1970，研究者拍攝
高雄金典大飯店收藏(85 層大廈之第 38 樓) 高雄漢王大飯店收藏

劉啓祥台灣各地方的風情系列作品

歸納上述顏水龍與劉啓祥二人「美育」延襲日治時期「地方色彩」樣式的精神，有以下幾個跡象。

- a. 顏水龍—以「原住民」的人、事、物題材、「蘭嶼」獨木舟等繪畫母題，為持續創作的元素，其次，走向提倡振興台灣本土的工藝美術等。
- b. 劉啓祥在一九五〇~七〇年代，深入台灣之大山名川，描繪台灣的風俗民情，以及提倡美術須向下紮根的觀念(培育全民美術欣賞)。

綜觀日治時期顏水龍與劉啓祥二人，及台、日籍畫家們對「地方色彩」(ローカル・カラー)樣式精神基本特色的崇尚，從當時藝壇的流行取向，可歸納以下三個現象來反映和看出。

- a. 從「地方色彩」的主題來看—多數的美術家們所描繪的主題，選擇以各地區的風土民情，週遭的各項生活景物，原住民題材及相關人、事、物等元素入畫。
- b. 從「地方色彩」的色彩表現來看—以台灣為例，則充滿了熱情與陽光的「南國色彩」，亦是畫家將自己生長土地的獨特色彩尋找並描繪出來。
- c. 從「地方色彩」的社會生活現象來看—其中關於宗教、風土民情的畫題，反映人民的信仰寄託精神、社會的生活百態現象，和普遍的文化價值觀念。

第六章 結論

顏水龍與劉啓祥二人走過將近整個二十世紀，經歷台灣一百年來世局的翻轉與動盪，也嘗盡台灣近代美術發展的洪流；可以說一部紀錄二人生活史，亦是一本二人美術教育史，同時也可以是形成一部二人「美育」理念實踐歷練史，因此個人生活史及繪畫創作風格演變，與台灣美術的發展有很大關聯。依據上述研究的結論顯示，二人所經歷和傳承的「美育」，是沿襲自台灣日治時期的美術教育制度與專業訓練；然其美術發展的源頭，是「日、歐(西方)化」系統的新美術，這個「日、歐化」現象，可由當時二人受到多數日本美術老師們留歐的影響，和自己也同時取道法國留學的經驗印證之。基本上，顏水龍與劉啓祥二人「美育」理念形成和延續的美學思想淵源，以及往後實踐目標的依據模式，和戰後直至目前台灣美術教育的學習形式，仍持續台灣近代百年來興起的西洋美術觀念。

綜觀二人在台灣美術發展史上之影響，歸納有以下三項：

1) 針對台灣美術教育傳承之影響

顏水龍、劉啓祥「美育」理念的實踐，針對今日台灣美術教育傳承的方向，引導出一條學習途徑，仍持續日治時期「圖畫教育」的精神，使民眾達到「生活與美術」融合教育的目的，以及陶冶兒童審美能力，涵養對物象的正確觀察和表現與鑑賞能力，甚至手、眼、腦協同作業以及並用的能力，等等，具紮根養成的美術教育表現精神及元素。

2) 提升台灣社會的文化美術環境

顏水龍對於「原住民」系列作品的描繪，針對台灣少數族群的關懷，以及運用台灣特產製成的工藝美術之提倡，使得台灣工藝品的價值提升至具有觀賞的層面，並能融入一般常民的生活之中。劉啓祥促使南台灣的美術環境改善，並將素描、油畫等西洋美術傳承予一般民眾。美術教育、工藝美術皆具有提昇社會文化的功能，因此由二人的推展之影響，在潛移默化的薰陶下，工藝美術目前已成爲民眾逐漸重視的一項手工藝品，且已不再只是列入匠人手工的層級。而美術館的成立，目前(二十一世紀)台灣已進入所謂「美術館時代」，亦顯見重視社會教育也是提昇文化並傳承的目標。

3) 激發對於台灣本土美術的重視

何謂「台灣在地觀」美育的精神？所謂「在地觀」即是一種對自己生長之土地的

愛護觀念，也應該是屬於一種「移墾社會」民族的奮鬥精神，台灣大多數都具有這種「移墾社會」努力奮鬥的精神，所以才能歷經四百多年的艱難。這種「移墾社會」民族的精神，在顏水龍奮鬥的一生中不斷顯露出來；而劉起祥則因為有富裕家庭的背景，早年並不明顯，但到了晚年，在家道中落之後，爲了扛起家中的生活經濟，這種「移墾社會」民族的本能，也被激發出來。同理二人亦由對「台灣在地觀」的重視精神，進而影響二人對於「台灣本土美術」的重視與傳承。

台灣的美術有別個國家或地區所沒有的活潑且多元化的特色，檢視台灣近代新美術發展，與顏水龍、劉啓祥「美育」之關聯與影響，日治時期是顏水龍與劉啓祥美術教育的淵源，是塑造、養成對「美育」萌芽的因子，也是多數台灣前輩美術家們的美術教育養成，甚至成就時期，同時更是台灣近代美術教育的萌發期。戰後台灣整體政治、社會、文化、藝術環境的變動，都明顯考驗、影響顏水龍與劉啓祥二人在「美育」實踐的方向，自一九八〇年末期，更多不一樣且極具聳動、衝擊的繪畫觀念，充斥著台灣藝壇，與二人所具有和秉持推廣的美術教育，明顯形成一種相異其趣的現象。顏水龍、劉啓祥二人的教育和成爲藝術家的途徑，台灣日治時期的社會、文化現象，戰後台灣整體美術環境的變動等，都是顏水龍、劉啓祥二人生活歷程的一部份。豐厚、多采多姿的生活經驗與美術教育背景，可以說「生活即藝術」亦爲二人共同的人生寫照。自日治大正初期(1912~)以來，從上述的研究顯示，凡曾於台灣出現的美術展覽會或畫會組織(包括「台展」、「府展」、「省展」、「全國美展」、「台陽美展」等)，二人皆曾拱逢其時，因此累積了許多參展及組織畫會活動的實際經驗，並且二人又能將這些經驗傳承予後學者，使得後學者在作美術尋根之旅時有依循的方向。而且研究顏水龍、劉啓祥二人生活史，不只涉及台灣近代化教育、美術史、工藝美術、畫展、畫會的形成，甚至涉及外在環境影響的台灣政治、社會、經濟、文化等層面。因此本文藉由透過顏水龍、劉啓祥二人生活史的研究探討，大致可以歸納以下四項結論：

- a). 釐清出顏水龍、劉啓祥二人的生活梗概，以及其「美育」理念的推廣和本土文化、美術教育的關係。
- b). 經由理解不同歷史、文化教育的情況，比較出日治時期與戰後台灣美術教育的差異性。
- c). 分析出近代化美術教育與台灣美術發展的關聯，並透過二人生活史的考察，探討出「美育」的重要性。
- d). 探討出顏水龍、劉啓祥二人在「美育」的成就、影響，暨其在台灣美術發展史

上的地位。

並藉由上述幾項二人對「美育」理念的研究結論發現，歸納如下：

- 1). 顏水龍、劉啓祥二人的美術專業訓練，與台灣第一、二代前輩畫家們共同的學習養成經驗與生活慣習(接受日本近代教育的洗禮，以日語、台語為主要與人溝通交流)。
- 2). 延襲重視素描寫生的「美育」精神，其創作觀念與精神，主要淵源自日本明治以來，美術界所崇尚和重視的西方印象派以後幾個畫派的繪畫觀念(包括後印象派、野獸派、立體派、表現主義等畫派)，以及流行文化與美術取向。
- 3). 對視覺形象的說明式描繪觀念(使觀賞者容易明瞭畫中之意涵)，主要延襲和傳承自日治時期，初、中等教育「圖畫教育」課程的美學觀念和創作技巧，而此項圖畫學習亦是二人最初的美術啟蒙教育。
- 4). 經由二人的努力呼籲，並與其他美術家相互影響，一齊加入推廣、宣傳「美育」的提升，需要全民的重視和關心。今天台灣已進入美術館時代，美術館逐漸成為民眾，除了展覽欣賞畫作之外的一項具有寓教於樂的休閒活動之場所，另外南投工藝美術指導所也已成立，並且學校工藝美術課也逐漸於各大專院校相繼設置，使得工藝美術課也名列學生們的最愛，並成為熱門學科。

戰後台灣藝術家生涯的走向、美術學校的設立、博物館的建造，以及台灣近代美術的發展方向等，乃至於推廣社會藝術教育亦具有承先啟後的功能；顏水龍與劉啓祥二人提倡成立美術館與工藝美術學校，是屬於一項教育文化事業，因此像美術館這類擔負美術教育的機構，所服務的對象是一般大眾，屬於社會藝術教育的一環。而且至二十世紀，美術館不僅是為提供藝術家、手工藝家等人靈感的教育，而且還可適當的激發大眾，提升大眾的道德精神和品味。到美術館去欣賞、接觸偉大的美術作品，是今日自由公民的權益，也是現代美術館對「社會教育」的一種責任。²⁴⁸工藝美術學校與美術館，具有提昇工藝技術、美術欣賞人口，從整個台灣美術教育發展的長遠歷程來看，對台灣社會文化具有相當的影響力，是值得提倡的。

由上所述現代美術館的功能除了傳統的作品展示、典藏功能外，應還要能有效利用美術館本身所具有的豐富美術資源，朝向多元化的經營，因此美術館的教育功能，又將成為未來學校美術教育的重要教學場所，可以說對於這項社會教育的重責，正好實現了顏水龍期望成立工藝美術學校的遠景，與劉啓祥期望於台灣全國多設立美術館的遠景，其目標是不謀而合。

²⁴⁸ 董玲玲，《今日的美術教育·一個新的多元化的美術教育》，(台北市:曉園出版社，1986.9)，頁 46~51。

除上述四項結論以及四項發現，也由前述第二至第五章的研究、探討、比較結果，以及藉由研究顏水龍、劉啓祥二人的美術教育背景淵源，同時也發現台灣的美術教育在改革和實施上，長期以來仍持續存在的以下幾個盲點(百年來持續存在的以考試至上的教育制度)及缺失。

- 1). 學校與教育部門漠視藝術教育的學習，使得藝術課程未能落實於教學中—台灣戰後的美術教育之缺失其實積弊存在已久，尤其對於日治時期施行良好的「圖畫教育」課程的漠視和廢止(將「圖畫教育」課程挪為其它課程使用，或直接將課程取消)，更是戰後在「美育」施行與傳承上最大的缺失。
- 2). 長期對藝術教育的不重視，導致藝術教師人才普遍的缺乏—台灣升學主義和考試至上的教育學習方向之弊病和缺失，早於日治時期日本學者伊能嘉矩與井出季和太已指出此項自清代以來，台灣漢學教育散漫無制度，以及專為科學考試而存在的私塾教育之缺失。也因此使得藝術教育長期未受到重視，其影響結果則導致藝術教師人才普遍的缺乏。
- 3). 升學競爭的壓力，促使學生的家長們也不重視藝術教育課程—學生家長不重視藝術教育的現象，則受升學壓力導致為因應社會普遍的文化水平取向的影響，認為藝術無用論而不需要去注重和學習，而此項缺失也正是促使顏水龍與劉啓祥二人，皆提出唯有改善民眾對美育的漠視，並提升民眾的文化水平，才能進一步促使民眾關懷美育的環境，亦使得顏水龍期望成立工藝美術學校的遠景，與劉啓祥期望於台灣全國多設立美術館的遠景，進而改善升學壓力而影響對藝術教育不重視的現象。

然而雖發現上述目前台灣學校美術教育制度上普遍的缺失，但關於此項議題已與本文離題甚遠，且台灣美術教育制度牽涉範圍廣泛，包括政治、社會體制，以及國家整體行政作業上的配置與規劃，非筆者目前能力所為和研究，故暫時擱下。

總之藉由本論文的研究，發現近年來學者對於台灣美術史的研究，已逐漸成為一種趨勢，這是很值得欣喜的現象，唯有透過對台灣過去的文化史、美術史深刻的了解和研究，才能意識到「台灣本土美術」的存在和價值。因此未來如何重塑台灣過去的文化 and 美術史，其實也正是考驗台灣人的覺醒和認知。尤其對於台灣歷年來的官辦美術展覽的發展和演變，以及美術教育的走向，是否受到展覽趨勢的影響，都是台灣美術發展不可或缺的經驗和要素。要之台灣的官辦展覽與畫家之間是形成一種互相依持的關係，也是美術教育的一種延伸，因此推廣「美育」觀念在台灣美術發展史上的影響極大，亦即教育的工作是在傳授知識，而美術教育則還附帶有傳授人們如何欣賞美的功能與目的。

參考書目

一 中文部份--(按作者姓氏筆劃順序排列)

(一) 書籍

中華綜合發展研究院應用史學研究所總編纂，《柳營鄉誌》，台南縣：柳營鄉公所發行，1999年1月。

王秀雄，《美術與教育》，台北市：市立美術館，1990年5月。

王秀雄，《台灣美術發展史論》，台北市：國立歷史博物館出版，1995年6月。

王秀雄，《日本美術史》，台北市：國立歷史博物館出版，2000年11月。

王行恭編著，《日據時期台灣美術檔案-“台展、府展”台灣畫家“西洋畫、東洋畫”圖錄》，1992年。

王雅倫，《法國珍藏早期台灣影像·攝影與歷史的對話(1850~1920)》，台北市：雄獅圖書公司，1997年6月。

王建柱，《現代設計教育的根源》，臺北市：藝風堂出版社，2003年5月。

台灣教育會，《第五回台灣美術展覽會圖錄》，台北市：學租財團，昭和6年12月。

台灣教育會，《第六回台灣美術展覽會圖錄》，台北市：學租財團，昭和7年。

台灣教育會，《第七回台灣美術展覽會圖錄》，台北市：學租財團，昭和9年2月。

台灣美術300年作品展專輯編輯委員會，《台灣美術300年作品展》，台中市：台灣省立美術館，1990年5月。

台灣文獻委會採集組編校，《台南縣鄉土史料》，南投縣：台灣省文獻委員會，1990年7月。

台灣省文獻委員會編，《台灣省通誌教育志-教育行政篇》，(37)，台北市：台灣省文獻委員會，1969年6月。

台灣省文獻委員會編，《台灣省通誌教育志-制度沿革篇》，(38)，台北市：台灣省文獻委員會，1970年6月。

台灣省文獻委員會編，《台灣省通誌教育志-文化事業篇》，(39)，台北市：台灣省文獻委員會，1971年6月。

台灣省文獻委員會編，《台灣省通誌教育志-教育設施篇》，(40)，台北市：台灣省文獻委員會，1970年6月。

台灣省文獻委員會編，《台灣省通誌教育志-考選篇》，(41)，台北市：台灣省文獻委

- 員會，1973年6月。
- 台灣省文獻委員會編，《台灣省通誌學藝志-藝術篇》，(42)，台北市：台灣省文獻委員會，1971年6月。
- 台灣省立美術館編印，《台北國際傳統工藝大展：國內展品專輯》，台北市：行政院文化建設委員會，1993年1月。
- 台北市立美術館典藏組編輯，《典藏目錄系列-時代的軌跡(1983~1995)》，(1)台北市：北市美術館，1996年6月。
- 史作楨，《塞尚藝術之哲學探索》，台北市：書香文化出版，1994年11月。
- 立石鐵臣圖·向陽文，《台灣民俗圖繪》，台北市：洛城出版社，1986年8月。
- 伊文成、馬嘉駿主編，《明治維新史》，遼寧省：遼寧教育出版社出版，1987年4月。
- 李欽賢，《台灣美術歷程》，台北市：自立晚報，1992年6月。
- 李欽賢，《日本美術的近代光譜》，台北市：雄獅圖書公司，1993年8月。
- 李欽賢撰文，《斯土繪影(1895-1945)=The drawings of that land:the interpretation of Taiwan(1895-1945)》，台北市：立虹書局出版，1996年8月。
- 李欽賢，《家庭美術館-氣質·獨造·郭柏川》，台北市：雄獅圖書公司，1997年11月。
- 李欽賢，《台灣美術閱覽》，台北市：玉山社出版，吳氏總經銷，1996年1月初版，1999年4&3版。
- 李壬癸，《台灣南島民族的族群與遷徙》，台北市：常民文化出版，1997年3月。
- 李園會，《日據時期台灣師範教育制度》，台北市：南天書局發行，1997年10月。
- 李園會，《日據時期台灣教育史》，台北市：國立編譯館出版，2005年5月。
- 李園會，《日據時期台灣初等教育制度》，台北市：國立編譯館出版，2005年6月。
- 李園會，《九年國民教育政策之研究》，台北市：文景書局，1985年12月。
- 李既鳴，《台灣美術研究論述》，台北市：中國文化大學出版部，2004年11月。
- 呂理州，《明治維新-邁向現代化的歷程》，台北市：源流出版社，1994年11月。
- 何政廣編著，《世界名畫全集·現代畫之父-塞尚》，台北市：藝術家出版社，1996年4月。
- 何政廣編著，《歐美現代美術》，台北市：藝術家出版社，1968年12月初版，2002年6月六版。
- 邱琳婷，《台灣美術評論全集(謝里法卷)》，台北市：藝術家出版社，1999年6月。
- 林聖欽等撰述，施添福總編纂，《台灣地名辭書-台南縣》，(卷7)，南投市：國史館-台灣文獻館，2002年12月。

- 林育淳，《家庭美術館-抒情·韻律·劉啟祥》，台北市：雄獅圖書公司，1994年12月。
- 林仲如主訪、編撰，歷史博物館編輯委員會編輯，《蔡草如·南瀛藝韻》，台北市：國立歷史博物館，2004年12月。
- 林玉茹、李毓中編，《戰後台灣的歷史學研究(1945~2000)》，台北市：行政院國家科學委員會，2004年。
- 林川夫主編，《民俗台灣》，(第6輯)，台北市：武陵出版，1990年12月。
- 林茂生著，林詠梅譯，《日本統治下台灣的學校教育：其發展及有關文化之歷史分析與探討》，台北市：新自然主義，2000年12月。
- 林惺嶽，《台灣美術風雲四十年》，台北市：自立晚報社文化出版部，1993年1月，第一版四刷。
- 林惺嶽，《渡越驚濤駭浪的台灣美術=To tide over a chopping environment of art in Taiwan》，台北市：藝術家出版，1997年7月。
- 林麗真執行編輯，陳美智譯，《典藏目錄(1995~1996)》，高雄市：高市美術館，1997年3月。
- 林登讚總編輯，《工藝水龍頭-顏水龍的故事》，南投縣草屯鎮：台灣工藝研究所，2006年6月。
- 林曼麗，《台灣視覺藝術教育研究》，台北市：雄獅出版社，2000年2月。
- 吳文星，《台灣文化發展史講義》，高雄市：市立空中大學印發，1999年3月。
- 柳宗悅，《工藝美學》，台北市：地景企業有限公司，1993年6月。
- 周婉窈，《海行兮的年代：日本殖民統治末期台灣史論集》，台北市：允晨文化，2003年2月。
- 周宗賢主編，《台灣開發史論文集》，台北縣新店市：國史館，1997年12月。
- 派翠西亞·鶴見著，林正芳譯，《日治時期台灣教育史》，宜蘭市：仰山文教基金會出版，1999年6月。
- 洪敏麟編，《台灣舊地名之沿革》，南投縣：台灣文獻委員會編印，1980年4月。
- 洪根深、朱能榮，《台灣美術地方發展史全集-高雄地區》，台北市：日創社文化出版，1994年12月。
- 涂瑛娥，《家庭美術館-蘭嶼·裝飾·顏水龍》，台北市：雄獅圖書公司，1993年12月。
- 施琅，《靖海紀事》，南投市：台灣省文獻委員會，1995年8月。

- 郝永河，《裨海紀遊》，南投市：台灣省文獻委員會，1996年9月。
- 倪再沁，《高雄現代美術》，高雄市：高雄市政府文化局，2004年8月。
- 翁徐得·鍾蔡瑛珠總編輯，《台灣工藝先趨：顏水龍先生百歲紀念工藝特展》，南投縣草屯鎮：台灣工藝研究所，2003年6月。
- 許淑娟等撰述，施添福總編纂，《台灣地名辭書-台南市》，(卷21)，南投市：國史館-台灣文獻館，1999年2月。
- 許雪姬·吳密察·Christine Vertente 合著，Marc Hutsebaut，Mappamundi 主編，《先民的足跡》，台北市：Mappamundi Co, Ltd. Taiwan·南天書局有限公司共同出版，1991年。
- 國島水馬畫、戴寶村解說，《漫畫台灣史》，台北市：前衛出版社，2000年1月。
- 莊素娥，《台灣美術全集-顏水龍》，(6)，台北市：藝術家出版社，1992年9月。
- 陳益裕，《南瀛人物誌》，台南縣新營市：台南縣立文化中心出版，1994年。
- 陳朝平·黃壬來，《國小美勞科教材教法》，台北市：五南圖書出版公司，1995年8月。
- 陳淑華撰文，《台灣影像歷史系列-典藏手繪封(Postcard drawings：the rare collection)》，台北市：立虹出版社，1996年9月。
- 陳秀薇執行編輯，《典藏目錄(1998~1999)》，高雄市：高雄市立美術館，2000年6月。
- 徐南號主編，《台灣教育史》，台北市：師大書苑出版，1993年1月初版，1996年2月再版。
- 教育部教育研究委員會編印，《改進我國藝術教育之規劃研究》，1988年9月。
- 郭禎祥，《當前我國國民美術教育新趨勢》，台北市：師大中教府委會，1993年6月。
- 曹永和，《台灣早期歷史研究續集》，台北市：聯經出版事業公司，2000年10月。
- 張子文、郭啟傳、林偉洲撰文，《台灣歷史人物小傳·明清日據時期》，台北市：國家圖書館特藏組編輯並出版，2003年12月。
- 張慧玲執行編輯，《顏水龍工藝特展》，台中市：台灣美術館，2005年2月。
- 曾雅雲編輯，《劉啟祥畫集》，高雄市政府：行政院文化建設委員會，1985年2月。
- 曾媚珍，《劉啟祥的生命旅程與藝術》，高雄市：串門企業有限公司，2005年5月。
- 黃才郎，《台灣美術全集-郭柏川》，(10)，台北市：藝術家出版社，1993年4月。
- 黃文博，《南瀛歷史與風土》，(上、下)，台北市：常民文化出版，1995年12月初版，1996年3月再版。
- 黃于玲，《日升日落·廖德政回憶錄-戰前篇》，台北市：南畫廊發行，1996年10月。

- 楊孟哲，《台灣歷史影像=The historical images of Taiwan》，台北市：藝術家出版社，1996年3月。
- 楊孟哲，《日治時代-台灣美術教育(1895~1927)》，台北市：前衛出版社，1999年10月。
- 楊雲萍，《台灣的文化與文獻》，台北縣：台灣風物雜誌社，1990年1月。
- 董玲玲，《今日的美術教育·一個新的多元化的美術教育》，台北市：曉園出版社，1986年9月。
- 漢寶德，《漢寶德談藝術教育》，台北市：典藏藝術家庭，2006年3月。
- 潘金定總編輯，《藝術教育法規彙編》，台北市：國立台灣藝術教育館，2006年9月。
- 劉還月，《田野工作實務手冊》，台北市：常民文化出版，1996年4月。
- 劉怡蘋，《台灣美術地方發展史全集-台南地區》，台北市：日創社文化出版，1993年12月。
- 劉其偉，《現代繪畫基本理論》，台北市：雄獅圖書公司，1991年9月。
- 劉其偉，《藝術與人類學(Anthropology of art)》，台中市：台灣省立美術館，1992年。
- 劉文三，《台灣早期民藝》，台北市：雄獅圖書公司，1978年8月。
- 劉啟祥父子等著，《劉家父子畫展專輯》，高雄縣：高雄縣立文化中心，1995年4月。
- 劉美玲等譯，Edmund Burke Feldman 原著，《藝術教育的本質》，台北市：五觀藝術管理有限公司，2003年4月。
- 歷史博物館編輯委員會編輯，《顏水龍畫集》，台北市：國立歷史博物館，1992年3月。
- 謝里法編輯，《二十世紀台灣畫壇名家作品集》，台北市：雄獅圖書公司，1990年3月。
- 謝里法，《日據時代-台灣美術運動史》，台北市：藝術家出版社，1992年5月3版。
- 謝里法，《探索台灣美術的歷史視野·美術論叢》，(72)，台北市：市立美術館，1997年2月。
- 謝素月主編，《海漚營春秋》，台南縣：下營國民小學，1998年3月。
- 瞿海源，章英華編著，《台灣社會與文化變遷》，台北市：中央研究院民族學研究所，1986年6月。
- 蕭瓊瑞，《台灣美術史研究論集》，台中市：伯亞出版，1991年2月。
- 蕭瓊瑞，《島嶼色彩；台灣美術史論》，台北市：東大圖書股份有限公司，1997年11月。

蕭瓊瑞，《島民·風俗·畫：18世紀台灣原住民生活圖像》，台北市：東大圖書公司，1999年4月。

蕭瓊瑞，《島嶼測量：台灣美術定向》，台北市：三民書局出版，2004年6月。

蕭瓊瑞，《圖說台灣美術史-渡台讚歌(荷西·明清篇)=An Illustrated History of Taiwan Art》，台北市：藝術家出版，2005年2月。

薛燕玲、翁華美執行編輯，《顏水龍九五回顧展：台灣鄉土情》，台中市：國立台灣美術館，1997年7月。

薛燕玲撰稿，《日治時期台灣美術的「地域色彩」》，台中市：國立台灣美術館，2004年7月。

顏水龍著，林世明譯，《台灣工藝》，台北市：光華印書館，1952年9月。

顏水龍，《顏水龍(1990~1994)油畫集》，台南縣新營市：台南縣立文化中心，1995年3月。

顏水龍，《顏水龍(1990~1994)素描集》，台南縣新營市：台南縣立文化中心，1995年3月。

顏水龍，《台灣第一廣告人-顏水龍廣告作品集》，台北市：時報文化出版，1997年7月。

顏水龍指導·黃晴文總編輯，《生活造型藝術展》，台中縣豐原市：台中縣立文化中心，1997年8月。

顏娟英，《台灣美術全集-劉啟祥》，(11)，台北市：藝術家出版社，1993年5月。

顏娟英，《台灣近代美術大事年表(1895~1945)》，台北市：雄獅圖書公司，1998年10月。

顏娟英編譯·鶴田武良校正翻譯，《風景心境-台灣近代美術文獻導讀》，台北市：雄獅圖書公司，2001年3月。

(二) 期刊雜誌

文莊，〈深情託繪事，逸興寄山林〉，發表於《雄獅美術》，223期，(1989年)，頁113~120。

立花義彰文，柳悅孝譯，〈台灣早期美術運動的啟蒙者-石川欽一郎〉，《藝術家雜誌》，187期，(1991年)，頁232~245。

李欽賢，〈台籍畫家的導師藤島武二〉，《雄獅美術》，177期，(1985年)，頁136~140。

- 李欽賢，〈西洋畫會的起落與分合-戰前日本美術的前衛運動〉，《雄獅美術》，180期，(1986年)，頁76~87。
- 吳文薰等撰文，〈台灣代表，代表台灣專輯〉，《山藝術雜誌》，第86期，(1997年)，頁73~97。
- 林俊成，〈顏水龍與台灣手工藝〉，《雄獅美術》，第245期，(1991年)，頁190~191。
- 林俊成，〈顏水龍的畫面線條探討〉，《雄獅美術》，第245期，(1991年)，頁191~196。
- 林保堯譯. 楊三郎資料提供，編輯部採集. 〈台灣美術田野調查蒐集站〉，《藝術家創刊200期特輯之4》，(200期)，(1992年)，頁230~231。
- 林醒嶽口述. 柳悅孝筆錄，〈日據時期官展對台灣美術之影響〉，《藝術家雜誌》，200期，(1992年)，頁314~315。
- 柳悅孝，〈府展-日據時代台灣美術運動的尾聲〉，《藝術家雜誌》，(200期)，(1992年)，頁316~317。
- 姚村雄，〈日治時期的社會環境與美術設計發展〉，《台灣美術》，第54期，國立台灣美術館-館刊，(2003年)，頁16~41。
- 徐小虎，〈什麼是台灣藝術史〉，《台灣美術》，第51期，國立台灣美術館-館刊，(2003年)，頁44~63。
- 徐文琴，〈荷、西以及明鄭統治時期的台灣美術綜覽〉，《台灣美術》，第59期，臺灣美術研究回顧專輯，國立台灣美術館-館刊，(2005年)，頁51~62。
- 倪再沁，〈西方美術. 台灣製造-台灣現代美術的批判〉，《雄獅美術》，242期，(1992年)。
- 倪再沁，〈高雄現代美術人物史-劉啟祥〉，(上、下)，《南方藝術》，(1995年)，第9期，頁102~115；第11期，頁88~99。
- 莊伯和，〈鄉土藝術的推動者-顏水龍〉，《雄獅美術》，第97期，(1979年)，頁6~44。
- 莊伯和，〈小坪頂的法蘭西情調-劉啟祥的繪畫藝術〉，《雄獅美術》，第111期，(1980年)，頁48~67。
- 莊伯和，〈為鄉土奉獻心血的藝術家顏水龍〉，《雄獅美術》，168期，(1985年)，頁99~101。
- 陳炎鋒，〈顏水龍與花都半個世紀的戀情〉，《藝術家雜誌》，第127期，(1985年)，頁170~175。
- 陳英德，〈日本、法國、台灣早期藝術關係〉，《雄獅美術》，(1989年)，223期，頁103~111；224期，頁105~109；225期，頁137~143。

- 陳政雄，〈生活即藝術力行者-顏水龍百歲誕辰〉，《藝術家雜誌》，325期，(2002年)，頁316-319。
- 黃世輝、李宜欣撰文，〈從莫理斯、柳宗悅到顏水龍〉，《台灣工藝》，20期，(2005年)，頁4-25。
- 張瓊慧總編輯，〈顏水龍與生活工藝特輯〉，《台灣工藝》，21期，(2005年)，頁4-27。
- 張建隆整理，〈黃才郎與蘇新田對談-顏水龍的繪畫風格〉，《雄獅美術》，168期，(1985年)，頁92-101。
- 舜吉文、邱彩虹譯，〈台灣美術文件-以藝術眼光看台展〉，《藝術家雜誌》，309期，(2001年)，頁334-335。
- 楊雲萍編輯，《台灣文化》，第一、二卷，台北市：原出版者-台灣文化協進會、覆刻出版者-傳文文化事業有限公司，1946年9月&1947年12月。
- 楊智富，〈巨匠的足跡-訪談台灣前輩美術家顏水龍〉，《雄獅美術》，第245期，(1991年)，頁184-189。
- 楊惠娟，〈日治時期台灣報紙發展與編輯設計演變探討〉，《台灣美術》，第61期，國立台灣美術館-館刊，(2005年)，頁56-69。
- 楊乃藩，〈臺省高等教育的前瞻〉，收入，《台灣文化》第一卷，第三期，台北市：傳文出版，民35年12月，頁2-3。
- 廖雪芳，〈畫風典雅的劉啟祥〉，《雄獅美術》第58期，(1975年)，頁69-75。
- 廖瓊芳，〈原始出發意象台灣-顏水龍首次紀念展於巴黎文化中心舉行〉，《藝術家雜誌》，309期，(2001年)，頁404-405。
- 廖瑾瑗，〈情.熱愛.詩情〉，《藝術家雜誌》，309期，(2001年)，頁320-321。
- 劉文三文，〈顏水龍為台灣畫像〉，《山藝術雜誌》，第89期，(1997年7&8月)，頁54-57。
- 劉耿一，〈繪出生命的顏色-劉耿一紙上訪談錄〉，《雄獅美術》，175期，(1985年9月)，頁57-64。
- 賴傳鑑文，〈少女蘭嶼鄉土情-顏水龍的繪畫藝術〉，《山藝術雜誌》，第89期，(1997年7&8月)，頁58-71。
- 顏水龍，〈期待一塊永久的樂土〉，《雄獅美術》，第75期，(1977年)，頁66-69。
- 顏娟英，〈台灣畫上的個性派畫家-鹽月桃甫〉，《藝術家雜誌》，309期，(2001年)，頁322-333。
- 顏娟英，〈南台灣油畫的啟蒙者-劉啟祥的繪畫語言〉，《藝術家雜誌》，350期，(2004

年)，頁 264-273。

蘇意茹文，〈顏水龍筆中公主的容顏〉，《幼獅文藝》，584 期，(2002 年)，頁 29-32。

第 54 屆-台陽美展畫集，1991 年出版。

第 58 屆-台陽美展畫集，1995 年出版。

第 60 屆-台陽美展畫集，1997 年出版。

第 62 屆-台陽美展畫集，1999 年出版。

第 37 屆-台灣省全省美展，1983 年出版。

第 58 屆-台灣省全省美展，2004 年出版。

第 45 屆-中華民國台灣南部美術協會畫集(簡稱南部展)，1997 年出版。

第 16 屆-全國油畫展，1992 年出版。

(三) 研討會論文著作

王秀雄，〈繪畫與美感教育〉，收入熊宜中編輯，《美感·教育》，台北市：台北市立美術館，1987 年，頁 11-19。

王秀雄，〈社教機構(美術館)美術鑑賞教育的理論與實際研究〉，收入《台灣省加強社會美術欣賞教育學術研討會》，1993 年 6 月，頁 145-307。

王德睦·陳宇嘉·張維安，〈教育機構變遷與教育機會均等〉，收入瞿海源·章英華編著，《台灣社會與文化變遷》，(上冊)，台北市：中央研究院民族學研究所，1986 年 6 月，頁 353-375。

王慧芬等作，若林正文·吳密察主編，《台灣重層近代化論文集》，台北市：播種者文化，2000 年 8 月。

李賢文·石守謙等編輯，《台灣美術研討會-何謂台灣?近代台灣美術與文化認同論文集》，台北市：雄獅美術月刊社製作，行政院文化建設委員會策劃發行，1997 年 2 月。

呂清夫，〈藝術本土化與現代化思潮之研究〉，收入林吉峰主編，《中華民國美術思潮研討會論文集》，台北市：北市美術館，1992 年 2 月，頁 75-99。

林柏亭，〈日據時期台灣的畫會活動〉，收入《何謂台灣?近代台灣美術與文化認同論文集》，行政院文化建設委員會出版，1997 年 2 月，頁 231-242。

林曼麗，〈日治時期的社會文化機制與台灣美術教育近代化過程之研究〉，收入《何謂台灣?近代台灣美術與文化認同論文集》，行政院文化建設委員會出版，1997

年2月，頁163-190。

吳國淳，〈早期台灣地區文藝及學校美術教育研究〉，收入國立歷史博物館編輯委員會編輯，《1901-2000 台灣文化百年論文集》，台北市：史博館，1999年12月，頁142-181。

國立歷史博物館編輯委員會編輯，《1901~2000 台灣文化百年論文集》，台北市：國立歷史博物館，1999年12月。

黃富三等編著，《台灣史研究一百年：回顧與研究》，台北市：中研院台史所籌備處出版，1997年12月。

黃莉玉君，《顏水龍原住民題材畫作研究》，台南市：國立成功大學碩士論文，2004年6月。

許佩賢，〈日本時代「學校行事」研究初探--以公學校藝會為中心〉，收入若林正丈·吳密察主編，《台灣重層近代化論文集》，台北市：播種者文化2000年8月，頁347-372。

郭博州，〈發現四季台灣色彩之美—關於色彩的主題〉，收入林曼麗等作，《藝術·人文·新契機：視覺藝術教育課程改革論文集》，台北市：國立台灣藝術教育館，2001年6月，頁18-27。

照史，〈西畫泰斗劉啟祥〉，收入照史，《高雄人物評述》，高雄市：春暉出版社，1985年8月。

楊永彬，〈日本領台初期日台官紳詩文唱和〉，收入若林正丈·吳密察主編，《台灣重層近代化論文集》，台北市：播種者文化2000年8月，頁105-181。

賴明珠，〈台灣總督府教育機制下的殖民美術〉，收入《何謂台灣？近代台灣美術與文化認同論文集》，行政院文化建設委員會出版，1997年2月，頁200-229。

儲一貫主編，《台灣史研究暨史料發掘研討會論文集》，中華民國台灣史蹟研究中心編印，1987年8月。

(四) 報紙

秋如錦，〈顏水龍以藝術美化生活〉，《聯合報》，1985年2月10日，第12版。

王玉燕，〈台陽美展摻入政治色彩〉，《聯合報》，1996年5月22日，第2版。

二 日文部份——(按作者姓氏筆劃順序排列)

(一) 書籍

山本鼎，《自由畫教育》，東京市：アルス發行，大正 10 年 12 月。

日本兒童美育彙編，《教授案式小學校圖畫教典(第五學年圖畫教授用)》，東京市：厚生閣書店，昭和 4 年 8 月。

文部省，《高等小學新定畫帖(第一學年教師用)》，東京市：文部省，大正 1 年 10 月。

井出季和太，《南進台灣史考》，台北市：南天書局覆刻出版，1995 年 1 月。

井出季和太，《台灣治績志》，台灣日日新報社刊行，台北市：南天書局覆刻出版，1937 年 2 月台北初版發行，1997 年 12 月台北二刷發行。

井上光貞、永原慶二、兒玉幸多、大久保利讓等編著，《日本歷史大系-近代 I》，(4)，東京都千代田區：山川出版社，1987 年 5 月。

井上光貞、永原慶二、兒玉幸多、大久保利讓等編著，《日本歷史大系-近代 II》，(5)，東京都千代田區：山川出版社，1989 年 8 月。

台灣教育會編著，《台灣教育沿革誌》，台北市：南天書局覆刻出版，1939 年 12 月台北初版發行，1995 年 10 月台北二刷發行。

台灣總督府文書目錄編輯委員會編輯，《台灣總督府文書目錄》，第二卷，東京都千代田區：ゆまに書房出版，1995 年 3 月，頁 332-343。

台灣總督府，《台灣教科用書國民讀本》，(卷 1.3)，台灣總督府發行，明治 45 年 6 月。

台灣總督府，《公學校用國民讀本》，(卷 11)，台灣總督府發行，大正 3 年 2 月第一版印刷發行，大正 11 年 12 月第十版發行。

台灣總督府，《公學校用國語讀本第一種》，(卷 2)，台灣總督府發行，大正 12 年 4 月第一版印刷發行，昭和 9 年 8 月第十二版發行。

台灣總督府，《公學校用國語讀本第一種》，(卷 1)，台灣總督府發行，昭和 12 年 2 月第一版印刷發行。

台灣總督府，《コクゴ》，(卷 1.3)，台灣總督府發行，昭和 17 年 3 月第一版印刷發行，昭和 18 年 1 月第二版發行。

台灣總督府，《初等國語》，(卷 1)，台灣總督府發行，昭和 18 年 3 月第一版印刷發行，昭和 18 年 12 月第二版發行。

矢內原忠雄，《帝國主義下の台灣》，台北市：南天書局覆刻出版，1934 年 5 月東京二

- 刷發行，1997年12月台北三刷發行。
- 矢崎好幸，《最新圖案教程》，東京市：綜合美術研究所，昭和11年。
- 吉野秀公，《台灣教育史》，台北市：南天書局覆刻出版，1927年10月台北初版發行，1997年12月台北二刷發行。
- 伊能嘉矩，《台灣文化誌》，台北市：南天書局覆刻出版，1928年9月東京初版，1994年9月台北發行。
- 尾形利雄，《日本近世教育史の諸問題》，東京都新宿區：校倉書房發行，1988年12月。
- 初等教育研究會編輯，《日本の圖畫教育》，東京市：初等教育研究會發行，昭和10年。
- 松本曉美、謝森展編著，《台灣懷舊(1895-1945)絵はがきが語る50年》，台北市：創意力文化。
- 岡田章雄、豐田武、和歌森太郎等編著，《日本の歴史-明治の日本》，(第11卷)，東京都千代田區：讀賣新聞社，1975年6月二刷發行。
- 岡田章雄、豐田武、和歌森太郎等編著，《日本の歴史-日本史の發現》，(別卷)，東京都千代田區：讀賣新聞社，1975年6月二刷發行。
- 武內貞義，《台灣》，台北市：南天書局覆刻出版，1928年10月台北3版發行，1996年8月台北二刷發行。
- 南部美章，《圖形教材の取扱》，東京市：モナス發行，大正15年5月。
- 持地六三郎，《台灣殖民政策》，台北市：南天書局覆刻出版，1998年5月。
- 許進發，《台灣重要歷史文件選編(1895~1945)》，台北縣新店市：國史館，2004年11月。
- 細野一治，《日本と世界の歴史-19世紀II》，(第18卷)，東京都大田區：學習研究社，1971年2月。
- 細野一治，《日本と世界の歴史-20世紀I》，(第20卷)，東京都大田區：學習研究社，1971年4月。
- 細野一治，《日本と世界の歴史-20世紀II》，(第21卷)，東京都大田區：學習研究社，1971年5月。
- 後藤福次郎，《私の圖畫教育》，東京市：文教書院刊，大正15年9月。
- 築山正次，《國民學校各科の實踐型態》，東京：教育社，昭和17年8月。
- 橫井曹一，《圖畫學習指導の實際》，東京市：明治圖書株式會社，大正15年6月。

顏娟英編譯·鶴田武良校正翻譯，《風景心境-台灣近代美術文獻導讀》，(下冊)，台北市：雄獅圖書股份有限公司，2001年3月。

藤崎濟之助，《台灣の番族》，台北市：南天書局覆刻出版，1930年8月初版，1988年6月覆刻版發行。

續方武歲，《始政五十年台灣草創史》，台北市：南天書局覆刻出版，1944年12月。台北初版發行，1995年1月台北二刷發行。

真尾 榮編輯，《繪畫の知識百科》，東京都：主婦と生活社株式會社，平成3年2月二刷發行。

上沼 八郎，〈明治の教育-制度の確立と「よき臣民」への道〉，收入細野一治編輯，《日本と世界の歴史-19世紀》，第19卷(3)，東京都大田區：學習研究社，昭和46年3月，頁142-147。

(三) 報紙

《台灣日日新報(1927年.28年.29年.30年.31年)》，台北市：五南圖書出版，1995年，覆刻版發行。

附錄一：顏水龍先生年表——(資料由「顏氏紀念館」其族人顏虎豹先生提供之)

1903 (明治 36 年—以下依序列推)

6 月 5 日顏水龍出生於台南縣下營鄉紅厝村。父親為自耕農並經營舊式糖廓，
(父親-清誥，母親-陳過)。

1909 失怙。

1910 進入「麻豆公學校」就學(今麻豆小學)。顏母亦相繼辭世，由祖母扶養，與胞姊相依為命。

1915 祖母辭世。

1916 公學校畢業，考入台南州立教員養成所。三姐出嫁，從此孤寂一人獨立生活。

1918(大正 7 年) 3 月，自台南州立教員養成所畢業，3 月，任教下營公學校服務，核准為教員資格。

1920 9 月，赴日留學，插班入東京私立正則中學校 3 年級，同時攻習素描。

1922 4 月，入日本國立東京美術學校「西洋畫」科五年制(國立東京藝術大學美術部油畫系前身)，
受教於和田英作、岡田三郎助、藤島武二。

1927 3 月，自東京美術學校「西畫科」畢業，後繼續入「西畫研究科」。作品參加「光風會展」、
「白日展」。7 月，與陳澄波、張秋海、楊三郎、廖繼春、郭柏川、李梅樹、陳植棋組織「赤
島社」，並舉辦展覽，成立六年解散。10 月，油畫《裸女》入選於第一屆台展。

1929 3 月，自“東京美術學校”「西畫研究科」畢業，返台。4 月，於台中、台南舉行畫展，組
織後援會，籌款準備赴法。8 月，由東京出發經由韓國及西伯利亞鐵道赴法留學，校長和田
英作來送行。9 月，抵達巴黎，先後進入大茅屋美術研究班(La Grande Chaumie' re)研究
素描及油畫，不久轉入現代藝術學院(Academie Art Moderne)，受 Jean Marchan Fernand
l' eger 指導。後於坎城 Cannes 與梵·鄧肯(Kees Van Dongen)結識而從其學畫。油畫《裸
體》獲第三屆台展特選。

1931 9 月，「少女」、「老鼠山公園」二幅油畫入選巴黎秋季沙龍。

1932 7 月底，劉啟祥、楊三郎同船留法抵法國馬賽港，由顏水龍接待。10 月，因肝病嚴重，自
法國啟程返國修養，隨即赴日。

1933 2 月，任職大阪壽毛加(smoca)牙粉公司，後返台。4 月 27~30 日於台北、台中、台南等地
區的教師會館舉辦滯歐展及座談會，鹽月桃甫、大九保作次郎等人參加。5 月正式擔任壽毛
加(smoca)牙粉公司廣告圖案設計工作，(達 11 年之久)。後兼萬有製藥公司設立廣告部為
主任。油畫《白衣》獲第七屆台展特選。10 月，再度赴日，與東京美校同班同學組織「上
社會」，成為日本著名的「上社會」畫會會員。

1934 10 月，受聘為第八屆台展西畫部審查委員，並展出作品《姬百合》。「赤島社」解散，與陳
澄波、廖繼春、陳清汾、李梅樹、楊三郎、李石樵、立石鐵臣等人組織「台陽美術協會」，
於 11 月 10 日假台灣鐵道飯店舉行成立大會。10 月 16 日與藤島武二同船抵台，停留南部一
個月，11 月 3 日送別會於蓬萊閣，定 11 月 5 日返日本。

1935 2 月 5 日參加「台灣文藝聯盟」東京分部文藝座談會，4 月，「顏」、「タロコ的女」、「雪」
參展第 8 回上社會展。5 月，第一屆「台陽美展」展出《室內》等三件油畫作品。

1936 4 月，參加第二屆「台陽美展」。萌發推動和生活有關的藝術之理念，著手搜集工藝美術教
育資料，赴日先後參觀國立東京藝大之工藝科、高等工藝科、市立工藝職業學校、京都市

- 立工藝專科等。另方面參考德國的包浩斯 Bauhaus 等，搜集資料設計創辦工藝專科學校，並編制預算。12 月，正式開始進行美術工藝推廣教育計劃之調查研究工作。
- 1937 1 月，帶著美術工藝學校創立計劃方案返台，受聘於台灣總督府文教局及殖產局，擔任殖產局囑託(顧問)。從 1~5 月起投入美術工藝，調查民藝，首先調查台灣全國的工藝基礎，把工藝學校的設立作為第二步驟的計劃，將花費五個多月，跑遍全台灣所蒐集來的資料，帶到日本東京通產省工藝指導所研究，再赴東南亞考察。從此時期致力於台灣工藝復興方案。
- 1938 10 月，參加第一屆府展，作品「鵝」。
- 1939 研究結束返台。冬天到東京參加通產省舉辦「戰時生活用具展覽會」，展出「海草手提籠」，並獲獎。後又繼續受派至東南亞、中東考察各國工藝情形，後因戰爭激烈，以致所有計劃擱淺而無法實現。
- 1940 東京物質缺乏，12 月末返台。以殖產局補助費，於台南州學甲鄉北門地區創設「南亞工藝社」。前往大陸，規劃北平特別市「貧民救濟婦女手工廠」。
- 1941 3 月，與張萬傳、陳德旺、范倬造、黃清亭、洪瑞麟、藍運登、謝國鏞組織「台灣造型美術協會」。並於第一次會展中展出油畫「北海公園」等七件作品及工藝作品「竹家具」、「海草手提籠」、「草地毯」等二十件。退出「台陽美術協會」。12 月，南亞工藝社成立，又參與組織台南州「蘭草產品產銷合作社」。
- 1942 11 月 17 日於台南關廟設立「竹細工產銷合作社」。12 月，在台南與金毛治女士完婚，為竹材工藝發展以台南州關廟為中心。
- 1943 10 月，長男峰一出生。於台南市自費設立「竹藝工房」。辭去大阪壽毛加(smoca)牙粉公司廣告設計工作，於台南市定居。
- 1944 9 月，台南高等工業學校(今成功大學前身)創設建築工程學科，應聘為講師，教授素描及美術工藝史。退出蘭草生產合作社。戰況激烈，隨即被日軍徵調至陸軍經理部，提供手工藝技術，製作竹水筒、偽裝網，以植物染料染內衣等工作。
- 1945(民國 34 年) 日本退出台灣，「台南高等工業學校」改為「台灣省立台南工業專科學校(今成功大學前身)」，被聘為副教授，至 1949 年 7 月辭職。
- 1945 (昭和 20 年) 第二次大戰結束，日本退出台灣，「台陽展」中止。
「台南高等工業學校」改為「台灣省立台南工業專科學校(今成功大學前身)」，被聘為副教授，至 1949 年 7 月辭職。
- 1946 10 月，第一屆台灣全省美術展覽會成立，被聘為「洋畫部」審查委員，自此連續擔任。同時展出「小孩」等 2 件作品，10 月，長女美里出生，作「鹿港洋館」。
- 1947 2 月，二二八事變發生後，台南工業專科學校宿舍被佔，移居嘉義市。8 月，「台灣省立台南工業專科學校」改為「台灣省立台南工學院」，仍被聘於建築工程系副教授，10 月，仍被聘為第二屆全省美展審查委員，展出「遠望」等二件。
- 1948 10 月，任第三屆全省美展審查委員，展出「風景」，11 月，二男千峰出生，作「妻子」。
- 1949 7 月，辭去「台南工學院」教職，9 月，任職台灣省工藝品生產推行委員會，擔任委員會設計組長，10 月，任第四屆全省美展審查委員，展出「夕照」。
- 1950 8 月，辭去台灣省工藝品生產推行委員會職務，10 月，任第五屆全省美展審查委員，展出「池畔」等三件作品，作「山地姑娘」。

- 1951 1月，任省政府建設廳技術顧問，專為輔導手工業之工作，並調查各地方手工業情況，計劃復興方案，並於各縣市舉辦手工藝講習班，教以蘆草紙人造花、刺繡、編織、竹細工、藤工等。5月，再度加入第十四屆「台陽美術協會」並展出作品「千峰」等四件。10月，任第六屆全省美展審查委員，作品「睡蓮」等三件參加第六屆全省美展。
- 1952 著作《台灣工藝》出版。5月，作品「玫瑰花」等四件參加第十五屆台陽展。10月，任第七屆全省美展審查委員，作品「日月潭」等三件參加第七屆全省美展。
- 1953 建設廳在台北市中山南路省立工業試驗所內(即現在檢驗局)設立手工藝品陳列室，參與陳列及研究工作，並任職於建設廳手工業推廣委員會，為期將近兩年。5月，作品「百合花」等三件參加第十六屆台陽展。9月，任第八屆全省美展審查委員，作品「入門之德」等二件參加第八屆全省美展。
- 1954 2月3日台北市立商業振興委員會主辦手工藝講習會開學，任主任講師。5月至11月受聘於農復會農業經濟組顧問，對全省手工藝作總調查，並撥款赴日考察，購買機械，收集有關資料，重新設計手工藝復興計劃方案，得到聯合國遠東手工藝輔導委員會輔導，並於1956年派手工藝專家 Mrs. E. Wills 來台指導，於南投縣草屯創立「南投縣手工藝研習班」(國立台灣工藝研究所前身)。7月，作品「火炎山」等二件參加第十七屆台陽展。9月，任第九屆全省美展審查委員，作品「水果」等二件參加第九屆全省美展。
- 1955 8月，作品「風景」等二件參加第十八屆台陽展。10月，任第十屆全省美展審查委員，作品「薔薇」等二件參加第十屆全省美展。
- 1956 舉家定居於台中。8月，作品「山地姑娘」等二件參加第十九屆台陽展，並在台中市中正路民藝店舉行個展。10月，任第十一屆全省美展審查委員，作品「樹林」等二件參加第十一屆全省美展。
- 1957 8月，作品「樹木」等二件參加第二十屆台陽展。10月，任第十二屆全省美展審查委員，作品「群峰」、「夕照」參加第十二屆全省美展。獲得聯合國手工藝輔導委員會的補助，及美援會聘請工業設計專家 Mr. Russel Wright 和同事來台創設「台灣手工藝推廣中心」擔任首席設計組長。該中心成立不久即改為財團法人組織，後該中心的營運及推廣目標與設立初衷漸漸脫節，終於1958年6月離開該中心。
- 1958 6月，回到南投縣工藝研習班訓練人才。10月，任第十三屆全省美展審查委員，作品「山地姑娘」等二件參加第十三屆全省美展。
- 1959 5月，作品「黃昏」、「海」參加第二十二屆台陽展。6月，「南投縣手工藝研習班」因經費短缺無法繼續發展而辭職，該班由省建設廳接辦。7月，任林商號合板股份有限公司技術顧問，從事研究木材工作。10月，任第十四屆全省美展審查委員，作品「港景」參加第十四屆全省美展。
- 1960 5月，作品「白玫瑰」參加第二十三屆台陽展。8月，任教於「國立台灣藝術專科學校」美術工藝科，教授基本設計，至1966年1月辭職。10月，任第十五屆全省美展審查委員，作品「廢墟」、「村莊」參加第十五屆全省美展。
- 1961 6月，三男紹峰出生，作品「夕照」參加第二十四屆台陽展。7月，應關頌聲之邀完成台中市省立體育專科體育場馬賽克壁畫。10月，任第十六屆全省美展審查委員，作品「群」參加第十六屆全省美展。

- 1962 10月，任第十七屆全省美展審查委員，作品「仙人掌」參加第十七屆全省美展。12月，完成嘉義市博愛教堂馬賽克壁畫。
- 1963 2月，完成林商號合板股份有限公司馬賽克壁畫。4月，由林商號合板股份有限公司派往日本研究曬光板製作法二個月。6月，作品「百合花」參加第二十六屆台陽展。10月，任第十八屆全省美展審查委員，作品「洋房」參加第十八屆全省美展。
- 1964 5月，作品「稻江暮色」參加第二十七屆台陽展。10月，作品「滄波」參加第十九屆全省美展。
- 1965 5月，作品「港尾」參加第二十八屆台陽展。9月，任私立台南家政專科學校美術工藝科主任，至民國57年。10月，任第二十屆全省美展審查委員，作品「綠野」參加第二十屆全省美展。
- 1966 1月，辭林商號合板股份有限公司職。2月，完成台中市太陽堂餅店馬賽克壁畫。5月，作品「洋樓」參加第二十九屆台陽展。8月，完成豐原高爾夫球場馬賽克壁畫。9月，兼任東方工專美術工藝科教授。10月，作品「山地姑娘」參加第二十一屆全省美展。
- 1968 5月，作品「蘭嶼風景」參加第三十一屆台陽展。7月，辭去台南家政專科學校美術工藝科主任(現為台南女子技術學院)。10月，作品「幻想」參加第二十三屆全省美展。
- 1969 3月，應台北市長高玉樹之邀，於5月設計，並製作臺北市劍潭路邊公園馬賽克壁畫『從農業社會到工業社會(高四公尺，長百米)』，10月完工。4月，完成台北日新戲院馬賽克壁畫。7月，作品「淡江斜陽」參加第三十二屆台陽展。11月，作品「魚港」參加第二十四屆全省美展。
- 1970 4月，環球旅行(日本、美國、英國、荷蘭、比利時、丹麥、法國、西班牙、葡萄牙、義大利、希臘、泰國等地，參觀、考察各國美術館、畫廊考察美術教育及手工藝品之國際市場，並寫生作畫，12月25日經香港返台。7月，正式應聘為台北市政府顧問，從事美化台北市容工作。中山堂周圍、國父紀念館外圍、莊敬自強隧道出入口、東門游泳池、網球場入口浮雕等工程之設計竣工。
- 1971 任私立實踐家政專科學校美術工藝科教授兼科主任。7月，完成台中縣烏日鄉大鐘印染廠馬賽克壁畫，及台北市東門游泳池正門馬賽克壁畫。作品「巴黎郊外」及「南歐風景」參加第三十四屆台陽展。11月，作品「古都的一角」參加第二十六屆全省美展。
- 1972 3月，完成臺北市仁愛路台北市銀行(本件實體作品已因故被拆除)，5月，台北市楊宅，7月，日本愛媛縣小林宅馬賽克壁畫。10月，台北市網球場正門浮雕壁畫。11月，第27屆全省美展，出品「手足之情」。6月，作品「蘭嶼」參加第三十五屆台陽展，辭台北市政府顧問職。
- 1973 3月，第20屆中部美展，出品「雅美」。完成電光企業公司「熱帶魚」馬賽克壁畫。
- 1974 7月，第37屆台陽展，出品「睡蓮」及「百合花」。
- 1976 3月，於台北市省立博物館舉辦「油畫作品回顧展」。5月，第七屆世界兒童畫展評審委員。6月，旅美國、日本寫生。
- 1977 日本東京「上社會」50週年展。撰《我對促進台灣手工業所作之努力》。
- 1978 撰《我與台灣工藝-從事工藝40年的回顧與前瞻》一文。7月，日本、韓國考察。10月，「上社會」在顏水龍引介下，來台舉辦「中日現代名家油畫展」。

- 1979 夏、秋，至美、加旅遊寫生。
- 1981 3月，參加70年擴大中華民國美術展。到日本、美國、加拿大寫生。
- 1982 7月，美國旅遊。
- 1983 6月，在國立歷史博物館「顏水龍80回顧展」。台北YMCA永吉會所馬賽克「這風和海都怕他了」。7月，美國寫生。台中名門畫廊個展。
- 1984 7月，自實踐家專美術工藝科退休。台北三連大樓馬賽克「竹林」及「採棉圖」。
- 1985 1月，於台北市雄獅畫廊舉辦個展。7月，旅遊歐、美寫生。
- 1986 獲第11屆國家文藝特別貢獻獎。6月顏水龍、鄭善禧素描展。7月花蓮慈濟醫院「釋迦治病圖」馬賽克壁畫。日、美旅遊寫生。高雄金陵藝術中心，歐、美行蹤風景寫生展。11月，中華民國當代十大美術家展。
- 1987 4月，日本大津市木下美術館參加中華民國現代十大美術家展。8月，美國寫生。9月，日本東京中央畫廊參加中華民國現代十大美術家展。7月，台北市南畫廊「生活藝術化」個展。9月份夫人金毛治辭世。12月，獲得教育部薪傳獎。
- 1988 12月，普及畫廊個展。
- 1989 受文建會委託協助規劃「台中縣編織工藝博物館」、7月美國加拿大旅遊寫生。
- 1990 1月，澳洲旅遊寫生。2月，參加台北市立美術館「台灣早期西洋美術回顧展」。金山墓地佛像馬賽克。12月，香港、泰國、新加坡旅行寫生。移居台中縣霧峰鄉育德路26巷5號，開始旅行、寫生、畫畫、寫日記。
- 1991 6月，夏威夷寫生。7月~8月，國立歷史博物館舉辦「顏水龍90回顧展」。
- 1992 3月，國立歷史博物館出版《顏水龍畫集》。9月，藝術家出版社出版《台灣美術全集(第6卷)-顏水龍》。8月~12月旅遊美、法寫生。
- 1993 擔任「全省美展」工藝部評議委員。4月~10月旅遊美、法、德、荷、比利時、義大利、奧地利等國寫生。12月，雄獅出版社出版《蘭嶼裝飾-顏水龍》。
- 1994 10月，台南縣立文化中心個展「紅毛厝傳奇-顏水龍90~94作品展」。並出版畫集(油畫、素描)各乙冊。
- 1995 1月，出版「顏水龍廣告作品集」。6月~9月美、日旅遊。
- 1996 7月~9月美、加、日旅遊。
- 1997 指導「生活造型藝術展」於全省文化中心展出。因腳部無力而跌倒，造成右腕骨封閉性骨折。7月參加台灣省立美術館舉辦的「顏水龍95回顧展—台灣鄉土情」。9月24日因敗血症併多重器官功能衰竭辭世，享年95歲。由國立台灣工藝研究所籌畫治喪委員會事宜，並於該所資料組舉行公祭。
- 2003 7月~12月國立台灣工藝研究所、台南縣政府於草屯、台北市、台南縣舉辦台灣工藝先驅「顏水龍先生百歲紀念工藝特展」。
- 2004 台北市文化局5月劍潭水牛圖馬賽克壁畫修護完工；7月於台北國際藝術村「向藝術家致敬—前輩畫家顏水龍的工藝美學」。

【附註】--每年出品參展上社會、台陽美展、全省美展、中華民國油畫協會、全國美展、南瀛美展。

附錄二：劉啟祥先生年表——（戰前資料參考「顏娟英，《台灣近代美術=1945年之前大事年表》」）

——（戰後資料參考「曾媚珍，《劉啟祥的生命旅程與藝術》」）。

- 1908 7月13日，同母兄如霖出生，時父親焜煌(字德炎，1855年生)53歲，清朝貢生，日治時期曾擔任區長職務，母郭碧霞。
- 1910 2月3日(舊曆為己酉年12/24)劉啟祥出生於台南州新營郡查畝營(後改名柳營)，排行第三
- 1911 弟昌善出生。
- 1917 3月就讀“柳營公學校”，並在家中私塾學習漢文。
- 1922 頗得校內美術老師陳庚金賞識和鼓勵，3月21日畢業於台南柳營公學校，6月27日，父親去世。
- 1923 9月關東大地震後赴日，就讀東京澀谷區青山學院中學部。
- 1924 弟昌善抵東京入中學，合宿。
- 1926 7月3日至7日二姐夫陳端明(明治大學政治科畢，上智大學文哲科肄)，自東京攜回日本東、西洋畫家及雕刻家作品三、四百件，由「台灣教育會」主辦於台北博物館展出。
- 1927 約於此年開始入川端畫學校加強素描等技法。
- 1928 3月14日青山學院中學部畢業，4月入東京文化學院美術部洋畫科(第四屆)。兄如霖抵東京，入日本大學法政科，兄弟3人共同生活約兩年後，如霖中斷學業返鄉。
- 1930 9月，「台南風景」入選二科會展。
- 1931 3月20日自文化學院美術部洋畫科畢業，10月「持曼陀林的青年」、「札幌風景」入選台展第5屆。
- 1932 1月22日至24日留歐前個展於台日報(台灣日日新報)，6月19日和楊佐三郎同船赴歐，7月底抵法國馬賽港，由顏水龍接待。
- 1933 10月「少女」又名「紅衣」入選巴黎秋季沙龍。作品「法蘭西女子」。自1933年12月~1935年於羅浮宮內臨摹馬奈「吹笛少年」(100號)、「奧林匹亞」(120號)，塞尚「賭牌」(12號)，雷諾瓦「浴女」(100號)，柯洛「風景」等作品。
- 1935 秋(10月之間)自法國返台，參加第9屆(10月26日至11月24日)「台展」，「倚坐女」入選台展，並在東京成立畫室。
- 1936(昭和11年)在東京都目黑區柿木阪306購屋定居。10月4日「モンユルトル蒙馬特」、「窗」參加二科會展。
- 1937 3月20~24日滯歐作品個展於東京銀座三味堂，4月23~25日滯歐作品展於台北教育會館，兄如霖攜其二子(慶輝、生容)寄讀其宅，於其婚後，始搬出另購於同區。12月與世(きさ)本雪子(1918/3/20出生)結婚。
- 1938 9月「肉店」、「坐婦」(黃衣)入選二科會，11月28日長男劉耿一出生於東京。
- 1939 9月「肉店」、「畫室」入選二科會。
- 1940 幼弟(六五)不幸車禍去世。3月13~17日與4位日本畫家組成「立型洋畫同人」第1回展，10月2日至6日第2回展於東京銀座三味堂，9月「畫室」入選二科會第27回，10月1~22日「店先」參展紀元2600年奉祝美展。
- 1941 4月26日參加第7屆「台陽展」成為台陽美協會員。展出「肉店」、「畫室」、「坐婦」、「店先」、「魚」。4月28日長兄如霖去世。

- 1942 1月26日次男尚弘出生於台南柳營。
- 1943 9月1日「野良」、「收穫」獲第30回二科賞，受推薦成為會友。
- 1944 3月28日長女潤朱出生於台南柳營。
- 1945(昭和20年民國34年)第二次大戰結束
- 1946 年初闔家返台，寓台南柳營故居，10月任第一屆省展「洋畫部」審查委員(自此連續擔任)。
- 1947 12月12日三男伯熙出生。
- 1948 移居高雄市三民區。
- 1949 作品「桌下有貓的動物」。政府實施「三七五減租」。
- 1950 1月25日次女季娥出生於高雄，次日元配雪子去世(來台後改名劉佳玲)。作品「阿里山」、「樹林」。
- 1951 作品「虹」。
- 1952 續弦台南縣麻豆鄉人陳金蓮女士。與劉清榮、鄭獲義、張啟華等人創組「高雄美術研究會」(簡稱高美會)，三女順華11月30日在高雄出生。
- 1953 與郭柏川、顏水龍等人合作成立「台灣南部美術協會」，舉辦首屆「南部展」於高雄，約有「旗山公園」一作。政府實施「耕者有其田」。
- 1954 4男兆銘9月3日在高雄出生，遷居高雄縣大樹鄉小坪頂。參加由台南美術研究會主辦之南部展。作品「黃小姐」。約有「台南孔廟」、「西子灣」、「綠衣」等作品。
- 1955 參加嘉義舉行的南部展，作品「著黃衫的少女」。約有「馬頭山」、「小坪頂(池畔)」、「鄉居」等作。「高美會」從(1955.4.7~11)在高雄合作金庫三樓，舉行首屆會員展，計有會員12人，展出作品計53件。
- 1956 5月，南部展始辦公募展，由「高雄美術研究會」主辦，8月2日五男俊禎在小坪頂出生，10月成立「啟祥美術研究所」於高雄市新興區，並設分所於台南市。
- 1957 參加由台南美術研究會主辦之南部展，作品「鳳梨山」。
- 1958 始任高雄市三信高商職校美術社指導老師，5月19日六男克堯在小坪頂出生，南部展停辦。
- 1959 作品「影(1)」。約有「馬頭山」、「山壁」、「山」、「影(11)」等作。
- 1960 始任高雄醫學院美術社「星期六畫會」指導老師，作品「旗后」、「塔山」、「夕陽」、「玫瑰花與黑瓶」。約有「鳳山老厝」、「靜物」等作品。
- 1961 於高雄市三民區故宅開設「啟祥畫廊」，4月於此舉行個展，正式成立「台灣南部美術協會」，主辦「南部展」於高雄市。太魯閣寫生之旅，作品「甲仙」之景。
- 1962 與林今開共同籌設的台灣新聞報「文化服務中心」畫廊開幕，11月在此舉行個展。
- 1963 作品「綠色山坡」。
- 1964 玉山及阿里山寫生之旅。作品「三女」。
- 1965 始任教於台南家專。8月5日至8日在台北省立博物館舉行戰後首次個展。作品「孔廟」、「綠蔭」。
- 1966 與長男耿一共設「啟祥美術研究所11」於高雄市前金區。創辦首屆「十人畫展」。為高雄市議會繪製「阿里山日出」及「岩」。始任教於東方工專日、夜間部。
- 1967 作品「山」。
- 1968 約有「小憩」一作。

- 1969 高雄熱海別館—施亮的「阿波羅畫廊」開幕，8月在此個展。恆春地區寫生之旅，作品「玉山雪景」、「小西門」、「樹」、「小尖山」、「車城人家」、「海邊」。約有「墾丁風景」一作。
- 1970 作品「宅」、「玉山日出」、「車城村落」。約有「甲仙風景」一作。
- 1971 作品「新高山初晴」、「甲仙風景」、「風景」、「尖山」、「海景」。
- 1972 小琉球寫生之旅，作品「太魯閣峽谷」、「太魯閣」、「左營巷路」、「小坪頂池畔」、「黃衣」，約有「太魯閣」、「壺」等作。
- 1973 作品「太魯閣」、「教堂」、「木棉花樹」、「閱讀」、「橙色旗袍」。
- 1974 作品「太魯閣」、「太魯閣之三」、「浴女」、「中國式椅子上的少女」。
- 1975 始任中國油畫學會常務理事，東港寫生之旅，作品「黑皮包」（著紅衣的小女兒）。
- 1976 始任全省美展評議委員，作品「太魯閣」、「大雪山」、「美濃風光」、「東港風景」、「東港風光」、「小坪頂風景」。
- 1977 得血栓症（已癒）。作品「美濃城門」、「河岸風景」、「東港風景」、「王小姐」、「梯旁少女」、「李小姐」。
- 1978 作品「東港港邊」、「村落」、「萬里桐海濱」、「貓鼻頭海邊」、「大尖山」、「美濃山色」、「文旦」。
- 1979 3月，以「肉店」一畫參加台北太極藝廊「光復前台灣美術回顧展」。作品「美濃之屋」、「大尖山」、「鄉間小徑」、「小坪頂風景」、「思」、「搖椅中的少女」。
- 1980 5月17日至23日假台北太極藝廊舉行回顧展。5月「劉啟祥70自述」一文（劉耿一、曾雅雲筆錄）刊載於藝術家雜誌。作品「岩」、「滿洲路上」、「紅衣女郎」、「裸女」。
- 1981 9月15日至20日於高雄市大統百貨公司畫廊舉行「畫業50年回顧展」。作品「裸女」、「靜物」、「有陶壺的靜物」。
- 1982 3月20日至31日於台中名門畫廊個展。始任中國油畫學會理事長。8月代表赴韓，出席「韓中現代書畫展」。9月8日至14日於台北國立歷史博物館國家畫廊舉行「劉啟祥油畫展」。11月18至30日以作品「紅衣」、「影」、「黑皮包」（著紅衣的小女兒）三幅，參加行政院文建會假台北國父紀念館畫廊舉行的「年代美展」。作品「岩」、「車城村內」、「小鳳仙」、「黃浴巾」、「白巾」、「紅色的背景」、「瓶花」、「水果靜物」。
- 1983 3月26日至4月1日為高雄市第四屆文藝季籌辦「全國油畫大展」於中正文化中心展覽廳。8月1日至18日假高雄一品畫廊個展。9月16日至30日假台北維茵藝廊個展。作品「海邊所見」、「端坐」、「白衣女郎」、「斜倚」、「紅沙發」、「讀書」、「有荔枝的靜物」、「成熟」。
- 1984 4月18日至26日為高雄市第五屆文藝季籌辦「台陽美展」於中正文化中心展覽廳。始任中國油畫學會名譽理事長。8月文建會為之製作「資深藝術家創作錄影紀錄片」。作品「風景」、「圍頭巾的少女」、「阿妹」、「裸女」。
- 1985 1月18日至2月10日的「魚店」一畫參加文建會籌辦的「台灣地區美術發展回顧展」第二單元「新美術運動的發軔」於台北國泰美術館。2月2日至12日高雄市政府為之舉辦「劉啟祥回顧展」於中正文化中心至美軒。2月13日起以「虹」一畫參加文建會籌辦的「台灣地區美術發展回顧展」第三單元「團體畫會的興起」於台北國泰美術館。作品「太魯閣」、「海景」、「裸女」、「荔枝籃」、「靜物」。
- 1986 作品「瓶花與水果」、「靜物」。

- 1987 4月14日至5月31日以「肉店」、「王小姐」、「橙色旗袍」三幅畫參加文建會主辦的「中華民國現代十大美術家」於日本大津市木下美術館展出；同一展覽於9月1日至6日在東京市中央別館展出。9月25日至10月11日台中市高格畫廊個展。作品「港口」、「日光」、「戴胸花的少婦」、「長女」、「花」。
- 1988 8月13日至10月2日應台北市立美術館邀請舉行「生命之歌：劉啟祥回顧展」，展出63件作品。作品「中秋果物」、「柚子與花」。
- 1989 懸掛高雄市議會的「阿里山日出」及「岩」二畫移回小坪頂，由劉俊禎補修。9月19日至24日台北市雄獅畫廊「劉啟祥近作展」。作品「郊外風景」、「窗外風景」、「劉夫人」、「紅衣黑裙」、「倚著白枕」、「柿子與柚」、「盒中靜物」、「小桌上的靜物」、「黃桌上的果」、「白花」、「花卉」、「靜物」。
- 1990 2月4日至4月8日「魚店」、「紅衣」二畫參加台北市美術館「台灣早期西洋美術回顧展」。7月7日至24日台北市時代畫廊「劉啟祥父子聯展」。作品「孫女」、「靜物」、「檸檬與法國梨」。
- 1991 4月4日至14日「紅衣少女」參加台北市帝門藝術中心「法國秋季沙龍特展」。作品「檸檬與桔」。
- 1992 5月9日至20日台北市帝門藝術中心「台灣早期美術運動文件大展」（提供20張照片）。6月6日至7月25日高雄市翰林苑藝術館「劉氏一門聯展」。8月8日至16日，台北市愛力根畫廊PARTI「烏拉曼克及其時代V.S台灣前輩畫家」展（現代畫廊提供的「太魯閣」與「東港漁村」）。8月14日至10月6日，日本東京都庭園美術館「洋畫 動亂-昭和10年，帝展改組上洋畫壇—日本·韓國·台灣」（以「魚店」一畫參加）。12月5日至25日參加台中市現代藝術空間「現代繪畫大展：世紀末的台灣美術展」。
- 1993 4月藝術家出版社出版「台灣美術全集（第11卷）」劉啟祥」。
- 1994 作品「魚店」、「虹」、「左營巷道」、「王小姐」、「靜物」參加高雄市立美術館舉辦之「美術高雄-開元篇」。7月第一屆高雄縣文藝獎。9月作品「魚」參加高雄市立美術館舉辦之「台灣地區繪畫發展回顧展」。10月「台北-巴黎」旅法前輩藝術家作品展，台北市立美術館、巴黎展出。
- 1995 4月岡山文化中心「劉啟祥父子聯展」。
- 1996 作品「風景」、「日出」由台南社教館移交國立台灣美術館（原台灣省立美術館）典藏。6/15至6/28，作品「甲仙風景」參加大未來畫廊舉辦之「民初西洋美術的開拓者」展。
- 1997 「中華民國台灣南部美術協會」正式成立，任理事長。
- 1998 4月7日下午五時35分病逝於高雄縣小坪頂家中，享年89歲。作品「海邊」、「玉山雪景」、「風景」由國立台中圖書館（原台灣省立台中圖書館）移交國立台灣美術館（原台灣省立美術館）典藏。8月26日至12月13日作品「風景」參加「國美館·台灣四季-台灣風土之美」。