

日治時期漆器工藝的發展與演變

朱玲瑤*

摘要

日治時期是工藝美術萌芽發展的時期，也是從舊時代與舊思維逐漸邁向現代化的時刻，作為日常生活常見的工藝品，不僅能反映當時的社會文化與意識形態，且社會型態的變遷同時影響著藝術風格的轉變。日治時期的漆器工藝雖然發展的時間很短，但卻是臺灣漆藝發展的榮盛時期，此時從設計、製作、生產、銷售一併包辦，奠定了日後臺灣工藝發展的基礎，為了瞭解臺灣工藝美術發展的途徑，本文以日治時期的漆器為研究對象，瞭解其發展源流、造形設計、文化內涵等，進而探討臺灣工藝美術在中國、日本以及在地風土人文等因素影響下的發展與演變。

本文將日治時期的漆器工藝依風格作為分類標準，區分為一、1928年之前：前期蓬萊塗漆器；二、1928-1945年：後期蓬萊塗漆器；三、1928-1941年：中日混合樣式漆器；以及四、1941-1945年：臺灣琉球混合樣式漆器等四大類，以山中公所設計的蓬萊塗漆器為起點，再以臺中工藝傳習所的設立時間與理研工業株式會社展開漆器工藝計畫的時間點作為分期，首先探討其造形、整體設計與功能性，同時並追溯來自中國與日本漆器工藝的影響，透過比較與分析，從中瞭解文化因素如何透過材質與形式設計表現其工藝內涵，並藉此描述以形塑出日治時期臺灣漆器工藝之發展脈絡。

關鍵字：漆器、漆藝、工藝美術、日治時期

* 客家委員會客家文化發展中心藝文展演組研究員。

The Development and Evolution of Lacquerware During the Japanese Colonization Period

Ling-yao Chu*

Abstract

The Japanese colonization period in Taiwan was an era during which craft art began to develop and thrive. This period also marked a transition from an era of traditional beliefs to modernization. Crafts are common in everyday life and can thus reflect the social culture and ideology of a specific period. Furthermore, changes in social patterns also affect transition in artistic styles. Although the duration of lacquerware development during the Japanese colonization period was short, Taiwan's lacquerware flourished during this period. Additionally, Taiwan was the center for lacquerware design, production, and sales during the Japanese colonization period, laying the foundation for the development of crafts in Taiwan. To clarify the path of Taiwan's craft art development, the present study examined lacquerware produced during the Japanese colonization period.

This study established classification criteria according to style for the lacquerware of the Japanese colonization period: 1. lacquerware produced prior to 1928, classified as early Penglai lacquerware; 2. lacquerware produced between 1928 and 1945, considered as late Penglai lacquerware; 3. Chinese–Japanese hybrid lacquerware, produced between 1928 and 1941; and 4. Taiwan–Ryukyu hybrid lacquerware, produced between 1941 and 1945. Researches were conducted on lacquerware beginning from the Penglai lacquerware designed by Yamanaka Ko, and the establishment of the Taichung Craft Art Institute and the initiation of lacquerware craft projects by industrial corporations were considered as partitions in lacquerware development. By conducting comparisons and analysis, this study elucidated how cultural factors were used to express craft connotation through materials and designs as well as further shaped the context of lacquerware development during the Japanese colonization period.

Key Words: lacquerware, lacquer art, craft art, Japanese colonization period

* Researcher, Taiwan hakka culture development center, Hakka Affairs Council.

一、緒論

伴隨著全球化發展下所興起的在地化探尋與主體性思考，工藝美術在臺灣逐漸成為受重視的文化資產，其中漆器工藝隨著漢民族的移民而輸入，於日治時期開始發展手工教育與工藝產業，到如今走向藝術創作，已歷經百年的歷史，是眾多工藝類型中具有完整發展歷史者。為了充分瞭解臺灣工藝美術發展的途徑，本文以日治時期的漆器工藝為研究對象。

（一）研究動機與目的

臺灣近現代的歷史從清末到二次大戰結束，在社會政治文化各方面皆面臨急速變動，不僅影響臺灣社會的深層結構，且與藝術風格的演變息息相關，作為日常生活消費的工藝品，正能反映當時的文化行為、生活經驗與意識形態，本文希望藉由漆器工藝發展源流、形式風格分析等探討，瞭解臺灣工藝美術在中國、日本以及在地風土人文等的相互影響下之發展與演變。

故本文將透過探討臺灣漆器工藝的造形、整體設計與功能性，同時並追溯來自中國與日本漆器工藝發展的影響，經由比較與分析，從中瞭解文化因素如何透過材質與形式設計展現其工藝內涵，藉此描述以形塑出日治時期臺灣的工藝發展脈絡。再者，日治時期正是社會改革、邁向現代化的時刻，日常生活常見的工藝品是物質文化中的重要創造物，亦是人類文化發展不可或缺的一部份，社會文化體系的不同發展，往往決定物質文化的不同性格與特徵，工藝品也就成為反映社會本身的重要證據，作為理解人與物之間的互動關係。因此，本文將藉由漆器工藝探討其時代所賦予的用途與文化意涵，以及分析社會文化現象與意識形態。

（二）研究方法

漆器工藝的發展牽涉到中國、日本以及在地風土人文的交會影響，而有其獨特性的發展，故本文主要以作品分析出發，進而擴展到作品整體的設計，此方法有助於瞭解器物的造形、圖樣設計、器形與圖紋關係等問題，以理解作品之意圖。再者，影響工藝美術的關鍵還包括了社會環境變遷、政治背景、文化等因素，因此，文獻資料如官方記載、筆記、自傳等相關記錄，亦是本研究的重要來源，藉此發掘隱藏其後的社會文化體系，故將從作品風格分析、文獻探討以及文化研究等部分進行分析，以期能更進一步認識漆器工藝。

（三）文獻回顧

關於日治時期的臺灣研究已涵蓋政治、經濟、社會、文化、族群等等多層面的討論，然而在工藝美術方面的研究卻相對較少，尤其是漆器工藝則遲至九〇年代晚

期才陸續出版相關圖錄、傳記等資料，以下將有限的資料區分歷史發展、風格分析、個人創作歷程以及文化研究等方面討論。

1. 漆器發展的歷史

開始注重並追溯臺灣漆器發展的歷史，始於九〇年代晚期公立博物館陸續舉辦漆器文物展覽，編撰相關圖文專輯，同時還蒐購日治時期的臺灣、中國與日本的漆器。《清代漆藝文物特展—附展臺灣早期漆器》本展於 1996 年由國立歷史博物館與國立傳統藝術中心合作展覽並出版專書，書中專文記述清代漆工藝技法，以及臺灣漆工藝的歷史，內容著重在漆的引進、技法以及臺中工藝學校沿革的過程等。¹1999 年由臺南縣政府主辦及出版的《斯土有情—和風文物收藏展》，本展網羅兩百多件日治時期器物，編者分別以陶瓷、雜項、字畫、臺灣近代美術等四個單元概述，其中雜項包含金屬器、木雕、玻璃與漆器四類，另外，漆畫則被歸類在臺灣近代美術一類，漆器工藝在本書中並未被單獨歸類。²

2001 年在南投縣政府文化局舉辦的「臺灣漆器文物風華—蓬萊塗漆器」文物展，展出百餘件來自民間收藏的臺灣早期漆器，專書文章主要描述臺灣漆器的源流、發展、形式與技法。³再者，高雄市立歷史博物館於 1997 年起陸續從古物商茆庸正、郭文禮等人購入三百餘項清代至光復年間之漆器作為典藏品，並出版了兩冊典藏專輯，內文就典藏品的觀察，概述臺灣漆器工藝的發展，文中簡述清末到八〇年代的中國、日本、臺灣漆器的發展情形與源流、材料構成與製作技法。⁴2013 年由文化部文化資產局所舉辦的「世紀蓬萊塗特展」，是近年來較完整的展出日人山中公的作品及其遺物，展品來自於山中公的子女所捐贈，展覽內容還包含其學生陳火慶、賴高山與王清霜等漆藝師之作品，提供較多第一手史料。⁵

2008 和 2013 年於故宮博物院和歷史博物館分別舉辦了館藏漆器展，展覽內容皆以清代的漆工藝為主，此時期的漆工藝技術主要有雕漆、填漆、螺鈿、彩繪等類別，其中以雕漆所佔數量最多，從這兩個展覽可以了解十八至二十世紀初期皇室到地方所盛行的漆工藝類型，同時也概述了中國與日本漆工藝的交流情形。⁶

¹ 國立歷史博物館編輯委員編，《清代漆藝文物特展—附展臺灣早期漆器》（臺北：國立歷史博物館，1997）。

² 鄭文彰編，《斯土有情—和風文物收藏展》（臺南：南縣文化，1999）。

³ 黃麗淑編，《臺灣漆器文物風華—蓬萊塗漆器》（南投：南投縣民俗文物學會，2001）。

⁴ 王智惠編，《高雄市立歷史博物館-漆器篇》（高雄：高雄市立歷史博物館，2003）。王智惠編，《千文萬華—繽紛的漆藝世界》（高雄：高雄市立歷史博物館，2010）。

⁵ 施國隆等編，《世紀蓬萊塗—臺灣百年漆藝之美》（臺中：文化資產局、南投：臺灣工藝研究發展中心，2013）。

⁶ 陳慧霞，〈和光剔彩—故宮藏漆展〉，《故宮文物月刊》303（2008.06），頁 16-29。翟振孝，〈導論：剔采玄光—館藏漆器特展〉，《國立歷史博物館館刊》23.6（2013.06），頁 6-19。

2.風格分析

從風格分析切入的研究較少，主要來自於黃麗淑與翁群儀針對日治時期蓬萊塗漆器所做的研究，兩人所研究的漆器主要取材自民間收藏家以及高雄市立歷史博物館之典藏品，黃麗淑的文章除了描述漆藝的歷史發展與基本技法外，並分析其圖案、功能與款識；⁷再者，翁群儀的博士論文主軸在於調查和研究日治時期對臺灣工藝振興有貢獻的日本人，藉此探討臺灣工藝的發展，其中一章探討主題為臺灣漆器工藝，內容著重於日治時期蓬萊塗漆器的發展與特色。在前文的基礎下，翁群儀在 2008 年再將日治時期的漆藝區分為兩期，前期 1908-1925 年間，作品呈現簡單、粗獷的形式；後期 1928-1945 年間則為蓬萊塗漆器的發展階段，作者認為蓬萊塗漆器取材自真實生活樣貌，並將裝飾紋樣上區分為原住民、風景人物、水果、植物花卉、動物與類蛇紋樣等幾項表現，故蓬萊塗漆器的呈現具有濃厚的臺灣意象。⁸

3.個人創作歷程

賴高山、王清霜與陳火慶等藝師為自日治時期以來少數持續從事漆藝的工藝師，其中王清霜自 1995 年起受聘於臺灣省手工業研究所教授漆藝，2007 年榮獲國家工藝成就獎；賴高山與陳火慶於 1996 年起由國立傳統藝術中心委託辦理保存傳習計畫，故陸續有相關文化機構、子女與弟子等為他們出版創作歷程之專輯，如《重要民族藝術藝師：陳火慶生命史暨作品集》、《王清霜漆藝創作 80 回顧展》、《賴高山漆藝創作研究專輯》、《漆器藝人陳火慶技藝保存與傳習規劃》、《賴高山漆畫漆器油畫集》、《賴高山樹漆藝術暨油畫紀念專輯》、《沒有彎路的人生—王清霜的漆藝生命史》等圖文書籍。⁹

4.文化研究論述

透過文化研究的觀點來對政治、社會、環境的探究、分析與批判，往往也能獲得許多新看法，因此，英國倫敦藝術大學跨國藝術研究中心研究員菊池裕子（Yuko

⁷ 黃麗淑，〈從漆器典藏品見證臺灣漆藝文化與產業發展〉，《高雄市立歷史博物館-漆器篇》（高雄：高雄市立歷史博物館，2003），頁 14-39。黃麗淑，〈漆器典藏品的文化與技藝〉，《千文萬華—繽紛的漆藝世界》（高雄：高雄市立歷史博物館，2010），頁 10-53。

⁸ 翁群儀，〈日本領有時代の台湾における工芸文化の振興に寄与した日本人に関する調査・研究〉（千葉大學博士論文，2006）。翁群儀，〈蓬萊塗—臺灣漆器的文化創意〉，《故宮文物月刊》303（2008），頁 76-81。翁群儀、黃麗淑，〈1930 年代臺灣漆器蓬萊塗之發展與設計特色分析〉，《臺灣文獻》61.2（2010），頁 9-34。

⁹ 黃麗淑，《重要民族藝術藝師：陳火慶生命史暨作品集》（臺北：國立傳統藝術中心籌備處，2000）。林美臣、洪文珍、王賢民，《王清霜漆藝創作 80 回顧展》（南投：國立臺灣工藝研究所，2001）。何榮亮，《賴高山漆藝創作研究專輯》（南投：國立臺灣工藝研究所，2005）。黃麗淑，《漆器藝人陳火慶技藝保存與傳習規劃》（臺北：行政院文化建設委員會，1996）。賴作明編，《賴高山漆畫漆器油畫集》（臺中：臺中市文化局，2008）。黃國榮總編輯，《賴高山樹漆藝術暨油畫紀念專輯》（臺中：臺中市文化局，2008）。黃志農、陳松泰編，《沒有彎路的人生—王清霜的漆藝生命史》（南投：國立臺灣工藝研究發展中心，2010）。

Kikuchi) 在〈折射的現代性：現代臺灣工藝發展中的鄉土主義〉一文中，採用鄉土主義 (vernacularism) 的現代殖民論述，她認為日治時期參與臺灣工藝研究的日人受到歐美現代主義、東方主義和原始主義等學術觀點的影響，將其觀點折射並選擇性地再現臺灣的工藝品。例如山本鼎將俄國的農民工藝運動的觀點，運用在原住民工藝品的開發上；而柳宗悅的民藝思想可以理解成「民族主義的審美理論」及「東方主義」的重新詮釋，因此，日治時期對於原住民工藝、竹器、漆器等工藝的開發即是從對歐洲現代主義的支持，進而轉化並發展成具有在地色彩的臺灣工藝運動，亦是藉此反映以日本為中心的政治與文化意識形態，形塑新的殖民現代性。¹⁰

以上研究現況主要區分為從漆器發展的歷史、風格分析、個人創作歷程與文化研究的觀點來探討，從漆器的發展源流出發所做的調查研究，已整理了不少史料，足以瞭解漆藝在臺灣形成的歷程。從風格分析的角度出發者，則僅止於圖像的描述，雖然將漆器製作時程分期，並認為技術與形式是從簡單趨向多樣化，其立論太過於簡化漆藝的發展，實為可惜。在個人創作歷程的研究方面，其內容多半著重於日後漆藝的創作，對於日治時期的著墨則較少，但從其第一手資料的調查研究，仍有助於瞭解其藝師們的工藝創作的養成過程、思想概念的形以及作品特色等。透過後殖民文化分析的角度來看臺灣傳統工藝，可以瞭解日治時期日本文化政策與臺灣工藝發展的依存關係，但亦不能忽略藝術發展中對於感知的重要性，且不應將工藝美術的發展歸結於政治社會因素的單一影響。

二、臺灣漆器工藝的發展源流

在日治時期以前臺灣的主要族群來自漢民族和南島語系的先住民，其中，漢民族從明代以來陸續自閩粵地區移入，因此，在文化、風俗、宗教等，乃至於工藝技術與工藝品多半承襲自閩粵傳統；日治時期在殖民政策引導下，主事者有計畫的改造臺灣傳統面貌，在工藝發展方面，開始扶植工藝產業，改良傳統工藝形態。為了解臺灣漆器工藝的發展始末，以下透過分析中國與日本兩地之漆工藝發展歷程與形式內容等面向來探討，進而歸納其對臺灣漆器工藝的影響與發展。

(一) 中國漆器工藝

中國漆器工藝發展歷史相當悠久，早在新石器時期就發現漆碗，戰國時期是中國漆器工藝的第一個繁榮期，其漆器特色是主要是紅黑兩色，器內塗朱紅色，而器外髹飾黑漆，多為描繪動物紋、雲紋巧妙交纏的圖像。秦漢時期漆器工藝達到鼎盛時期，其製作更為規整、精美，且器形、品種豐富，已廣泛應用於社會生活之中，

¹⁰ Yuko Kikuchi, *Refracted modernity: Visual Culture and Identity in Colonial Taiwan* (Honolulu: University of Hawaii Press, 2007).

秦漢漆器承繼戰國時期紅黑輝映、飛揚流動的紋飾，除了彩繪和針刻外，也出現金銀鑲嵌技法，裝飾題材反映出漢代的宗教思想與生活。魏晉南北朝時期，在漢代的基礎下往多樣化發展，此時佛教盛行，故發展出夾紵技法來製作大型佛像。唐代的漆器製作更朝向華美富麗的方向，發展出各種漆器類別以及技法的創新，如金銀平脫、螺鈿鑲嵌與雕漆等運用。中國傳統漆工藝到了宋元時期在製胎和髹漆技術方面已相當成熟，不僅有官方所設的專門機構，民間製作的漆器也逐漸普遍，主要有素色漆、堆漆、描金、戩金和雕漆等漆器，其中宋代以靜謐素色漆器最為流行，漆器從戰國、秦漢時期的色漆彩繪演變宋代純粹素色漆的表現方式，顯現其審美趣味的改變。元代漆器製作亦受到相當的重視，以螺鈿、戩金、雕漆最多，尤其是雕漆為此時期代表作。

明代的漆工藝已十分普及，除了在宋元漆器的基礎上發展外，最主要來自於王室對漆器相當重視，洪武十七年（1384年）在宮廷「內官監」下設「油漆作」以及永樂年間在北京「果園廠」設有漆作，¹¹皆為專門生產製作宮廷御用漆器的官辦機構，形成了中央與地方、官作與民作互相影響發展，此時漆器除了皇家自用外，還作為貴重禮品饋贈海外諸國，如在《明太宗實錄》卷二十四中即記載永樂元年就以雕漆頒賜日本國王妃，¹²可見永樂皇帝對雕漆的喜愛，故明代以雕漆數量最多，也最為發達，雕漆是在器胎上塗上數十層以上的漆，在經過加工雕刻成美麗的紋飾，因漆的顏色不同，故有剔黃、剔紅、剔黑、剔彩和剔犀的區別（圖 1-3）；其次為戩金彩漆、戩金漆、描金漆、填彩、螺鈿漆等技法，器形多以圓盤、圓盒為主，裝飾題材則為花卉、雲龍、雲螭、山水、人物居多。

明中晚期以後，漆器的裝飾圖案更為多樣，如折枝花、花鳥、歷史故事題材增加，再者，漆器造形除了圓盤、盒外，還有雙耳扁壺、高足碗、棋子盒、委角方盤、碗、筆筒、小桌等器形，且更擴大運用在箱、櫃、桌等家具上，故此時期的漆器兼具實用性與觀賞性兩類，也是從純欣賞走向實用的性質。此外，明代中晚期隆慶年間著名漆工黃成所著《髹飾錄》，為中國現存最早的漆藝專著，書中按照工藝流程分門別類，全面地介紹髹漆與紋飾，可說是前人以及黃成本人的經驗總結。

明以來漆器工藝技術更為洗鍊，類型與樣式的應用更為廣泛，此蓬勃發展的現象延續到清代時，如北京「果園廠」、「造辦處」等處仍以雕漆作為宮廷漆器的代表，北京之外的各大都市都有不同風格的漆器呈現，如揚州的百寶嵌漆器、山東嵌銀絲漆器、山西平遙堆鼓罩漆、陝西罩金漆器、貴州皮胎漆器，以及閩粵地區則有福建

¹¹（明）劉若愚（崇禎5年），《明宮史》，（北京：書目文獻出版社，1996）。（明）劉侗、于奕正（崇禎8年），《帝京景物略》（臺北：世界書局，1963）。（清）高士奇（清康熙27年），《金鑿退食筆記》（臺北：藝文，1970）。

¹²黃彰健校勘，《明太祖實錄—明實錄附校勘記及附錄》（京都：中文出版社，1984）。

的脫胎漆器、廈門的漆線雕、永春的漆籃、廣東陽江皮胎漆器和潮州木雕金漆等。

1. 宮廷漆器

清代漆器受到皇家的重視和提倡，因此，在裝飾技藝上的發展更加爐火純青，除常用的黑漆、朱漆等裝飾技法外，還有如描金、彩漆、填彩、戩金彩漆、螺鈿、百寶嵌等，其中以雕漆作品最多，但清代雕漆與明代比較則有不同之處，明代紋飾莊重渾厚，清代較為繁縟纖巧，明代多半為木胎，清代則有其他胎質的運用，且與其他工藝結合，如鑲上鍍金銅飾件、瑤瑯、雕牙等。再者，漆器的應用範圍更為廣泛，除了如明代以觀賞用為主的小型器外，更擴及生活的各層面，大至宮廷典章用品，如屏風、如意；家具類，如桌、椅、繡墩、櫃、几等；陳設品，如瓶、花觚、尊、插屏、天球瓶；小到日用品，如盤、碗、蓋盂；化妝用具、文房用品、樂器以及珍玩等，進入漆器發展的黃金時代。清中期以後，漆藝呈現的風格過於纖巧，而流為繁瑣，雕漆才逐漸衰落。（圖 4-6）

另一方面，清代漆器主要的製作中心位於養心殿造辦處，但也與地方漆器之生產並存發展，如乾隆時期製作最多的雕漆，其製作卻不是在造辦處，而是委由蘇州織造署製作生產，然在器形、花紋、落款等仍受中央的指示；同時，造辦處也徵集各地優秀漆藝職人為皇家服務，故具有濃厚地方色彩的漆器得以進貢形式進入宮廷，在中央與地方交流的情形下，更助於提高漆器工藝的發展。

2. 福建脫胎漆器

清代中晚期地方漆器以福建的脫胎漆器較具特色，脫胎技法在戰國時期已發展成熟，湖北荊門市包山楚墓所出土的夾紵胎〈彩繪漆奩〉即以布和漆為主要製作材料，根據民間傳說脫胎漆器是由清乾隆年間福建閩侯縣人沈紹安（1767-1835）所再次發揚，其掌握了泥塑佛像和夾紵作法，並且在製漆時採用油料和金粉、銀粉作調和，調配出許多以往所沒有的漆色，如珊瑚紅、淡黃色、橘黃色、白色、蘋果綠、鬆綠等鮮豔的色彩，形成別具一格的脫胎漆器。沈紹安以人物神佛、動物造形、鳥獸瓜果等造形見長，形象生動且輕巧；傳世的福建脫胎漆器則有加上描彩漆、描金彩漆來塑造佛像、神話傳說人物等，並兼製作瓶、盒、花插、筆筒、杯等日常生活用品（圖 7）。

沈氏家族中具有設計才華的有生於嘉慶年間的孫子沈雨生，以及清光緒年間五代孫沈正鎬、沈正恂，圖 8 觀音像即為沈紹安之裔沈正鎬所製，通體髹古銅色漆，線條流暢，比例勻稱，充分刻畫觀音的慈祥性格；另外也製作大型的脫胎器皿，曾兩次將所製漆器貢入宮中，獲得一等商勳、五品頂戴的賞賜，十九世紀下半年萬國博覽會興起，福建脫胎漆器在 1855 年第二屆世博會中得到頭等金牌獎，直到目前脫胎漆器仍是福建仍是具有濃厚地方特色的工藝品。

3. 福建其他地區漆器

福建地區除了最著名的脫胎漆器以外，還有廈門的漆線雕、永春的漆籃、漳州的竹胎髹漆描金盤碗、龍岩和南平的髹漆描金藤枕、龍岩的髹漆描金臂擱、長樂的斷紋漆畫杯和退光金畫屏風，都是具有地方特色的漆器。

其中，廈門漆器主要以漆線雕為主，始於清初蔡氏漆工在同安府開設漆作坊「西竺軒」，其作法是以陶土、桐油與漆調配成漆凍，再捶打搓撚成長線，將漆線盤繞於佛像衣袖邊緣，形成陽紋衣飾。漆線雕技法傳播於閩南、臺灣和東南亞等地區，此地區寺廟中所供奉的佛像大多以漆線來做裝飾。

漆籃則是始於明代福建永春，其器形有扁籃、格籃、盛籃三大類，有用漆髹飾，有用光油髹飾，從高達數尺的抬籃，或是僅寸餘的掌玩之籃皆有，多以黑、紅二色漆間隔髹飾，再加以描金漆裝飾。

4. 廣東漆器

廣東漆器有以皮胎為特色的陽江漆器，以及以金漆木雕的潮州漆器。陽江漆器於明末清初開始生產，初始以生產漆皮箱、漆皮枕為主，繼而有生產皮雕漆盒等日用品，陽江漆器是以木料做骨架，器體內外黏貼上牛皮，首先在牛皮上手工雕刻花紋，然後髹漆；另外，漆皮枕是在木製骨架外，再用藤條編織為枕形，將牛皮繃緊縫於其上，再髹漆彩繪。

金漆木雕是始於明清時期的廣東潮州，主要以樟木雕刻後磨光、髹漆後上金漆，有裝飾於建築上的，或是製成屏風、櫥櫃、床榻、椅凳、燭臺、筆筒等日用家具，其裝飾題材大多選自民間故事、神話傳說、地方戲劇等，還有花卉、山水、飛禽走獸等等，因其具有金碧輝煌的色澤，極富民間裝飾趣味。

5. 臺灣閩粵樣式漆器

明清時期的臺灣並無專門製作漆器的工坊，漆器的來源多來自閩粵，因此，此時記載臺灣漆器的史料相當少，1722年出版的《臺海使槎錄》是最早有提到漆器的文字者，其卷三《赤炭筆談—物產》中提到：「其器用有蔗削、蔗鎌、蔗凳、蔗碾、抬口、榨斗、漆甕之屬。」¹³然只是描述蔗霜法的用器而已；清代中期苗栗客家人吳子光曾撰文：「惟臺山樹木，自漢、唐以來，人跡未至，壽不可以年紀，偶因採木之故，遂戕斧斤，此非人之為也，楚狂所謂山木自寇也。桂可食，故伐之，漆可用，故割之……。」¹⁴其文中提到臺中有種植漆樹，可惜並未詳加描述；直到1895年，

¹³ (清)黃叔璥，《臺海使槎錄》，中央研究院漢籍電子文獻資料庫 <http://hanji.sinica.edu.tw/index.html>，(檢索日期：2014年5月16日)。

¹⁴ (清)吳子光，〈紀臺中物產卷一〉，《臺灣紀事》，中央研究院漢籍電子文獻資料庫 <http://hanji.sinica.edu.tw/index.html> (檢索日期：2014年5月16日)。

日人佐倉孫三在臺灣總督府民政局擔任警務人員時，趁著公務之餘撰文紀錄臺灣之人情、習俗、家庭、產物等記事，他於《臺風雜記—釘陶工》中寫到：「臺島漆器少而陶器多。凡飲食器具，用陶瓷器。」¹⁵其文明確指出日治之前，臺灣的漆器不僅數量少，且慣用陶瓷器作為飲食用具，與日人使用漆器的習慣不同；再者，連雅堂在《臺灣通史—工藝志》中記載著臺灣工藝有紡織、刺繡、雕刻、繪畫、鑄造、陶製、煨灰、燒梗、竹工、皮工等十項，漆器工藝並未被列入其中，不過〈工藝志—皮工〉也記載：「臺南郡治之皮箱，製之極牢，髹漆亦固，積水不濡。次為鹿港。售之外省，稱曰臺箱。臺地多皮，惜無製革之廠，以成各器，故但為枕、為鼓爾。」¹⁶此臺南的特展皮箱表面以髹漆的方式製作，其技法與廣東陽江所生產漆皮箱雷同，故此項工藝可能傳承自廣東，亦是與漆器較為相關的工藝。

因此，明清時期臺灣的漆器並不多，然從流傳下來的文物可知，最常見的漆器就是宗教與祭祀用器，家具和少數的日用品等，如神佛像（圖 9）、神龕（圖 10）、供盒、香筒、供盤（圖 11）、薦座、糕餅座（圖 12）、神明桌等，這些作為宗教禮器的器物，除以紅、黑底色為主，還加上描金填彩等技法，或是描繪傳統人物場景、山水、花卉等圖樣。在生活用品上以家具類居多，如紅眠床、櫥櫃、桌椅（圖 13、14）、臉盆架、鏡箱等，而與飲食相關漆器則有水果盤（圖 15）、茶點盒、提盒（圖 16），通常為木胎或竹胎再塗上生漆，以花葉蔓草、如意、捲草、迴紋、蝙蝠等傳統圖紋裝飾，例如圖 16 雙層提盒則以貝殼鑲嵌成折枝花飾，盒蓋中間還鑲以玉製的「福」字，外觀頗為華麗貴氣。明清時期所使用的漆器來自於不同地區，因此無法歸類為某一風格，從其家具形式與日用品這類漆器來看，仍為經濟比較好的中上家庭所使用，且大部分是為結婚所準備的嫁妝，可見其貴重性。

（二）日本漆器工藝

日本漆器工藝早在飛鳥時代（538-710）即能製作精良的漆器，著名的傳世作品〈玉虫廚子〉神龕（圖 17），即是結合建築、漆藝、金工等技法的佛教工藝品；奈良時代（710-794）則已發展出末金鏤、金銀泥繪、密陀繪、漆繪、平脫、螺鈿、夾紵塑像等漆器技法的運用，末金鏤和金銀泥繪都是使用金銀粉末的方法，其可說是蒔繪的前身，蒔繪是將金、銀細箔片或粉末灑在漆器表面，再加工研磨而成，蒔繪的運用能使漆器的表面製造出細緻微妙的色層變化，呈現富麗堂皇的效果，此技法成為最具代表性傳統工藝；到了平安時代（794-1185）蒔繪的名稱正式出現，漆器的風格逐漸由唐朝風格轉變為大和風格，圖 18 的手箱上的片輪紋即為日本特有的裝

¹⁵ 佐倉孫三，《臺風雜記》，中央研究院漢籍電子文獻資料庫 <http://hanji.sinica.edu.tw/index.html>（檢索日期：2014年5月16日）。

¹⁶ 連橫，《臺灣通史》，中央研究院漢籍電子文獻資料庫 <http://hanji.sinica.edu.tw/index.html>（檢索日期：2014年5月16日）。

飾紋樣。鎌倉時代（1192-1334）蒔繪技法獲得更大的發展。

室町時代（1393-1499），日本漆器產業更為繁榮，不僅軍幕府設有漆器製作工坊，專作貴族使用的漆器以外，地方也有民間作坊的興起，漆器已經進入日本家庭之中，作為精美的日常生活用品使用，著名的蒔繪師有幸阿彌道長、五十嵐信齋等。桃山時代（1568-1603）與江戶前期的漆工藝出現了更多著名的蒔繪師，例如創建藝術村影響深遠的本阿彌光悅（1558-1614），以及尾形光琳（1658-1716）、古滿休意、梶川彥兵衛、小川破笠等人，漆器工藝在此時可說是大放異彩。詩書畫全能的本阿彌光悅開啟了漆器的新風貌，其所設計的〈舟橋蒔繪硯箱〉（圖 19）用大塊面的鉛版鑲嵌，橫跨在硯箱隆起的部分形成橋的造形，並以文字貫穿器身以平衡整體構圖。尾形光琳更將光悅的思想加以發揚光大，圖 20 的〈八橋蒔繪硯箱〉為表現《伊勢物語》第九段中撫今追昔的情感，其畫面佈滿金色蒔繪草和螺鈿燕子花，與重疊的鉛制橋板呈現出不對稱的特質，江戶時代的漆器已能充分運用各種技法。

江戶後期的漆藝一方面繼承前期的技法與精神，另一方面則逐漸朝向現代化的思維邁進，日本近代指的是江戶晚期明治維新之後的明治與大正時代，¹⁷明治維新運動的推動促使新政府摧毀各地方的封建勢力，大量吸收歐美文化，並推行一連串的社會改革，由於社會體制的翻轉造成不少傳統產業受到打擊，漆工藝亦是，在此社會情勢中政府為了振興產業，從幕府末年到明治年間開始積極的參與各種海外博覽會，美術工藝透過博覽會的展出受到不少好評，各類工藝品中又以蒔繪漆器受到極大的重視，同時也促使政府資助工藝品的製作與相關工商行號的設立。如明治十五年（1882年）創立的精工社則以製作宮內省御用的美術工藝品為主，並作為輸出海外為目的，網羅當時各領域的工藝名家，如雕刻家高村光雲、蒔繪師川之邊一朝等人。宮內省也於明治二十三年（1890年）開始對優秀的專門技藝者給予皇室技藝員的封號，如漆藝家柴田是真、池田泰真、川之邊一朝、白山松哉等就獲得此名譽；同年還有農商務省成立工業試驗所，主要專注在漆液製作、改良等研究上的努力。

在專門學校方面則在明治二十年（1887年）創立東京美術學校，即為東京藝術大學的前身，明治二十二年（1889年）正式開校，最初僅設立繪畫和雕刻兩科，隔年再設立漆工科，以培養專業技能的漆藝師。明治二十四年（1891年）由東京的漆藝師發起設立「日本漆工會」，透過演講、雜誌的發行等方式推廣並紀錄漆藝的歷史、技術與研究，隔年就在東京舉辦漆工藝競技會，此不僅增進蒔繪技藝，更促進地方漆器的發展。日本的漆工藝在社會變遷的影響下，雖然經過一段蕭條的時間，在因應時代的轉變與政府的支持下，以有別於傳統的方式呈現。

¹⁷ 明治維新一般是指日本在 1860 年代到 1880 年代間，以維新志士所建新政府為核心的民族統一主義與西化改革運動。最狹義的講法是主張從第二次長州征討（1866 年）開始，直到 1868 年明治元年為止。

明治時代的蒔繪藝術，以傳承自德川時代幸阿彌派之傳統蒔繪風格與理想者居多，到了大正時代，由於宮內省設置專門的技藝人員，漆器產業藉此直接任命製作的方式變多，而透過漆工競技會來購買者則相對的變少，因此傑出的作品減少，以致於傳統蒔繪風格逐漸走向衰微。再者，明治四十年（1907年）文部省美術展覽會開辦以來，引發了工藝與純美術之間差別的論述，終於在昭和二年（1927年）第八回帝國美術展覽會成立第四部工藝美術部門，蒔繪也開始重視美術創作精神的發揮，追求近代藝術的風潮，呈現多樣化發展。

日本近代的漆器工藝的主要代表人物有傳承自幸阿彌派的川之邊一朝（1831-1910）、善於運用精巧纖細之研出蒔繪的白山松哉（1853-1923）、善於仿古的小川松民（1847-1891）及其學生六角紫水（1867-1950）等，還有古滿系統的柴田是真（1825-1903）、光琳派的中山胡民（1808-1870）等，他們都是東京美術學校漆工科的教授與學生；除了學院派以外，另外如西村彥兵衛、玉楮象谷（1805-1869）、池田泰真（1825-1903）、植松抱民（1845-1899）、植松包美（1872-1933）父子、赤塚自得（1871-1936）等，他們雖未受正規的高等美術教育，但具有高超的技藝，也佔有一席之地（圖 21-24）。

製作精美細緻的蒔繪漆器不僅是日本傳統藝術之一，更與其生活文化密不可分，舉凡食器、文具、或是馬鞍等各類與日常生活相關的用具。日治時期，治理臺灣的統治者就帶來一批漆器，這批目前由國史館臺灣文獻館所典藏的四百多件漆器中多數以蒔繪技法呈現，少數使用黑漆、漆繪、沈金等技法，其常用的裝飾圖案有優美纖細的四季植物、飛鳥、松鶴等動物以及代表家族的家紋，造形上包含了飲食、茶具、薰香、文具、化妝、遊戲等不同功能的漆器，其華麗且金碧輝煌的視覺效果，正象徵著日本總督府的身份和形象（圖 25-28）。

漆器工藝由於其製作技藝繁複，故不論中國或是日本，自古以來多為貴族階級所使用，近代以來才逐漸進入一般民家，在明清時期的臺灣雖有來自福州、泉州髹漆匠師，但多為製作神佛像等宗教用品為主，且漆器的製作過程繁複耗工，加上臺灣沒有生長漆樹，故大多數仍由閩粵等地進口，所以漆文化雖早已存在臺灣社會，其來源主要來自於中國。

臺灣常見的漆器以宗教用品最多，相對的日常用品較少，以飲食用器物為例，臺灣人仍習慣於使用陶瓷製品，漆器方面僅有少數如水果盤、茶點盒之類的用品，且多半都是於祭祀祖先神明時所用。而日人所使用的漆器，凡與日常生活有關的無所不包，如飲食用的道具就有膳盤、各式飯碗、湯筒、酒壺、水沢、盃、茶點盒等，再如化妝用品依內容物的差異，而有各種尺寸造形，另外，茶具、文具等除了用器本身以外，其隨身收納用的盒、箱更是不勝枚舉。臺灣人使用的閩粵樣式漆器與日人傳統風格的漆器，除了在表現形式上不同外，所使用的類型差異極大，可見兩者

間對漆器文化認知的差別。

三、日治時期臺灣漆器工藝教育

日治時期的殖民政府開始有計畫的改造臺灣傳統面貌，在工藝發展方面，將其在本國推行傳統工藝的經驗應用在臺灣，引進新式機器設備，扶植工藝產業，並且積極參與各種博覽會，如 1900 年的巴黎萬國博覽會、1903 年大阪市內國勸業博覽會等規模不等的展示活動，或是透過設置各種株式會社產業組合的方式辦理，舉辦工藝講習會，木工工藝講習會、刺繡工藝講習會等，藉由不同方式來改良傳統工藝技術，日治時期的臺灣工藝產業從此進入了產業化的新型經營形態。

在學校教育推行方面，日治初期雖然政府即積極的投入教育的革新，但在工藝教育方面的成效不彰，手工教育主要被列入圖畫課中或是移入實科教育內，使得手工教育一直被忽視，更不被當作藝術教育的一環，直到「臺中工藝傳習所」的成立，才成為臺灣唯一教授手工藝的專門學校。

（一）山本鼎的臺灣手工教育計畫

大正五年（1916 年）日人山中公於在臺中成立「山中工藝美術漆器製造所」，是臺灣第一家製作漆器的工廠。創辦人山中公（原名甲谷公）明治十九年（1886 年）生於四國香川縣，從香川縣立工藝高校畢業後進入東京美術學校，學習江戶時代流傳下來的研出蒔繪、平蒔繪、高蒔繪¹⁸等技術。山中公來臺後，先後任教於臺中商業學校、臺中高等女學校，期間因緣際會與日本料理店「富貴亭」山中老闆的女兒結婚，因此，漆器製造所成立的最初目的是為了提供富貴亭所需漆器餐具（圖 29）。

山中公的漆器製造所從料亭的餐具製造商轉變為工藝教育學校，可從兩個面向來看，首先，改制的近因來自於教育政策的實行，昭和二年（1927 年）三浦臺中州知事認為臺中需設立一所工藝養成機構，因而在陰山產業主事的共同協力下，於昭和三年（1928 年）四月十八日將「山中工藝美術漆器製造所」改由市役所經營，以三年期之課程為目標成立「臺中工藝傳習所」，由山中公擔任教務主任主管一切教學活動，置漆工、木工兩科，招收學生學習漆器與木工技術，開始有規模的培育人才。¹⁹不過，由市役所經營的「臺中工藝傳習所」在歷經九年的營運後，卻因教室遭遇火災，導致官方不再繼續經營，於昭和十一年（1936 年）再由山中公接收並更名為

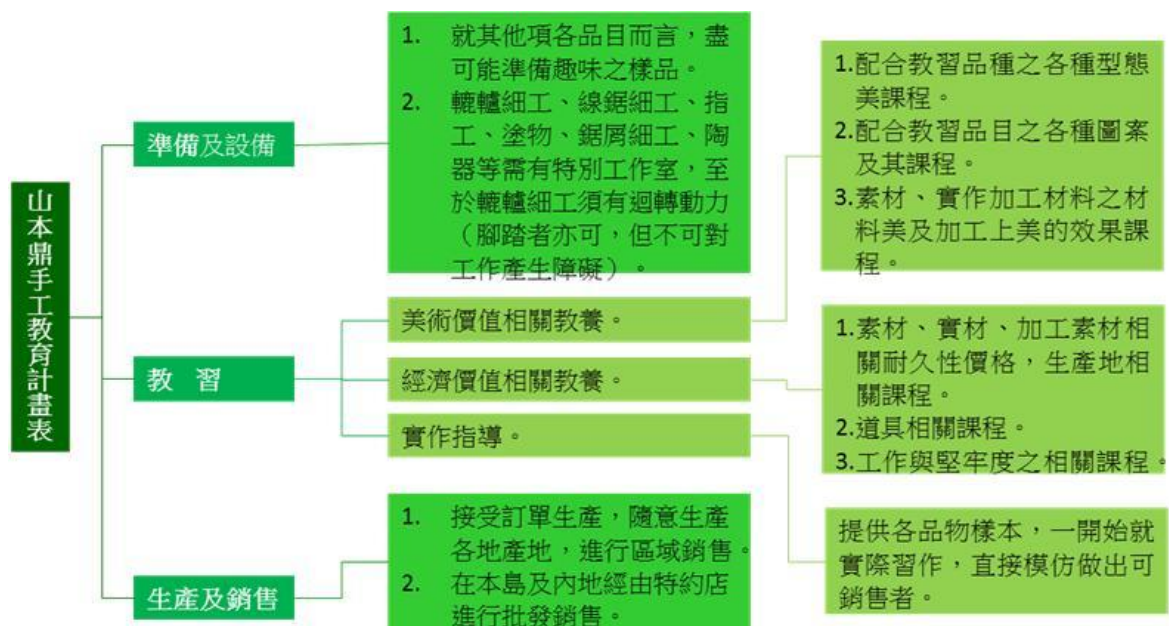
¹⁸ 「研出蒔繪」始於奈良時代的漆工，作法是先用漆描繪紋樣，並在紋樣上蒔灑金粉，乾後以漆反覆髹塗，再研磨推光出先前描繪的蒔繪圖樣。「平蒔繪」興起於安平時代，不同於研出蒔繪需全面髹漆，只在蒔繪紋樣部分固粉，再研磨出紋樣，其紋樣部分微微隆起。「高蒔繪」於鎌倉後期開始應用，是用繪漆重複幾次塗上漆液混合碳粉或黏土堆塑成的浮雕式紋樣，再施以金粉或描金。

¹⁹ 遠藤所六，〈臺中市報第百十五號〉，《臺中市報》，臺中市，昭和三年四月十八日（1928 年），頁 45-48。

「私立臺中工藝傳習所」，且在不到一年的時間內，再度升格為「私立臺中工藝專修學校」。²⁰

另一方面則可溯及至山本鼎所提倡的手工教育計畫理念，身為西畫家、版畫家與教育家的山本鼎（1882-1946）曾來臺為臺灣手工教育獻策，於大正十三年（1924年）5月提出「公學校與實業教育」計畫，山本鼎認為手工教育有存在的必要性，若要執行實務教育的手工教育時，則須對產業工藝範圍有所理解，學習相關技能，並在總督府內務局的請託下，規劃適用臺灣的手工教育方針，同時強調本土化教材的重要性，其所提的手工教育計畫分為 1.準備及設備；2.教習；3.生產及銷售等三個階段（表 1），其中教習的內容又包含「美術價值」、「經濟價值」與「實作指導」，美術價值是指整體印象及趣味程度、各種造形美、適當的模仿、物質的喜悅感與技巧程度等；而經濟價值則涵蓋耐久性、價格、製作效率、生產成本等項目，可見其所研擬的手工教育計畫內容相當重視美學的培養、各種材料的認識與臨摹的重要性，再者，則是銷售重要性，兩者只要缺一則產業工藝就不會進步。

表 1 山本鼎手工教育計畫表



資料來源：楊孟哲，《日治時代臺灣美術教育》（臺北市：前衛，1999），頁 248-252。

²⁰ 賴作明，《萬世絕學裡的臺灣漆藝》（臺中市：賴作明，2005）。「臺中工藝專修學校」經營到 1945 年臺灣光復，學校才又改名為私立建國工業學校，1947 年因二二八事變的影響，軍政府來公文將學校廢除，才結束了三十年的漆器學校的歷史。

工藝專修學校所設計的課程根據《臺中市報》昭和三年四月十八日所公布的〈臺中工藝傳習所規程〉之內容，其科別分為漆工部、輾轆部，本科修業年限兩年，研究科修業年限為一年。本科所教授的課程除了修身、國語、數學等基本科目外，還有工作法（工具、原料、工作法）、實習課（髹漆、描金、車床），以及圖畫（自在畫、圖案），其課程內容對照山本鼎所提的手工教育計畫表來看，課程中的「工作法」亦即屬於第一階段的「準備及設備」一項；圖畫課的美感培養與實習課的漆器實作皆符合第二階段「教習」的內容。至於在銷售部分，依據賴作明的描述，其父親賴高山在工藝專修學校時期，除了在課堂上的學習外，其所製作的漆器需全數交由校方所自設的商店來販售，不能自己留存，此過程可與山本鼎手工教育計畫的最後階段「生產與銷售」相互呼應。因此，「臺中工藝傳習所」的成立與山本鼎對工藝教育理念的推廣有相當的關係。

表 2 《臺中市報》昭和三年四月十八日第 45-46 頁

臺中市報
第百十五號
昭和三年四月十八日

(第二種郵便物認可)

(附則)

本規程ハ昭和三年四月一日ヨリ之ヲ適用ス

別表 本科教科目及每週教授時數表

| 教科目 | 第一學年 | | 第二學年 | |
|-----|------|-----|------|-----|
| | 授時數 | 授時數 | 授時數 | 授時數 |
| 修身 | 二 | 二 | 二 | 二 |
| 國語 | 二 | 二 | 二 | 二 |
| 算術 | 二 | 二 | 二 | 二 |
| 理科 | 二 | 二 | 二 | 二 |
| 工作法 | 二 | 二 | 二 | 二 |
| 圖畫 | 二 | 二 | 二 | 二 |
| 音樂 | 二 | 二 | 二 | 二 |
| 體育 | 二 | 二 | 二 | 二 |
| 衛生 | 二 | 二 | 二 | 二 |
| 英語 | 二 | 二 | 二 | 二 |
| 其他 | 二 | 二 | 二 | 二 |

第一號書式(用紙半紙)
志望書目
第一號書式(用紙半紙)
志望書目
第一號書式(用紙半紙)
志望書目

臺中市報
第百十五號
昭和三年四月十八日

(第二種郵便物認可)

(附則)

本規程ハ昭和三年四月一日ヨリ之ヲ適用ス

別表 本科教科目及每週教授時數表

| 教科目 | 第一學年 | | 第二學年 | |
|-----|------|-----|------|-----|
| | 授時數 | 授時數 | 授時數 | 授時數 |
| 修身 | 二 | 二 | 二 | 二 |
| 國語 | 二 | 二 | 二 | 二 |
| 算術 | 二 | 二 | 二 | 二 |
| 理科 | 二 | 二 | 二 | 二 |
| 工作法 | 二 | 二 | 二 | 二 |
| 圖畫 | 二 | 二 | 二 | 二 |
| 音樂 | 二 | 二 | 二 | 二 |
| 體育 | 二 | 二 | 二 | 二 |
| 衛生 | 二 | 二 | 二 | 二 |
| 英語 | 二 | 二 | 二 | 二 |
| 其他 | 二 | 二 | 二 | 二 |

第一號書式(用紙半紙)
志望書目
第一號書式(用紙半紙)
志望書目
第一號書式(用紙半紙)
志望書目

臺中市報
第百十五號
昭和三年四月十八日

(第二種郵便物認可)

(附則)

本規程ハ昭和三年四月一日ヨリ之ヲ適用ス

別表 本科教科目及每週教授時數表

| 教科目 | 第一學年 | | 第二學年 | |
|-----|------|-----|------|-----|
| | 授時數 | 授時數 | 授時數 | 授時數 |
| 修身 | 二 | 二 | 二 | 二 |
| 國語 | 二 | 二 | 二 | 二 |
| 算術 | 二 | 二 | 二 | 二 |
| 理科 | 二 | 二 | 二 | 二 |
| 工作法 | 二 | 二 | 二 | 二 |
| 圖畫 | 二 | 二 | 二 | 二 |
| 音樂 | 二 | 二 | 二 | 二 |
| 體育 | 二 | 二 | 二 | 二 |
| 衛生 | 二 | 二 | 二 | 二 |
| 英語 | 二 | 二 | 二 | 二 |
| 其他 | 二 | 二 | 二 | 二 |

第一號書式(用紙半紙)
志望書目
第一號書式(用紙半紙)
志望書目
第一號書式(用紙半紙)
志望書目

臺中市報
第百十五號
昭和三年四月十八日

(第二種郵便物認可)

(附則)

本規程ハ昭和三年四月一日ヨリ之ヲ適用ス

別表 本科教科目及每週教授時數表

| 教科目 | 第一學年 | | 第二學年 | |
|-----|------|-----|------|-----|
| | 授時數 | 授時數 | 授時數 | 授時數 |
| 修身 | 二 | 二 | 二 | 二 |
| 國語 | 二 | 二 | 二 | 二 |
| 算術 | 二 | 二 | 二 | 二 |
| 理科 | 二 | 二 | 二 | 二 |
| 工作法 | 二 | 二 | 二 | 二 |
| 圖畫 | 二 | 二 | 二 | 二 |
| 音樂 | 二 | 二 | 二 | 二 |
| 體育 | 二 | 二 | 二 | 二 |
| 衛生 | 二 | 二 | 二 | 二 |
| 英語 | 二 | 二 | 二 | 二 |
| 其他 | 二 | 二 | 二 | 二 |

第一號書式(用紙半紙)
志望書目
第一號書式(用紙半紙)
志望書目
第一號書式(用紙半紙)
志望書目

(二) 山中公的漆器工藝學校

山中公於東京美術學校期間師事日本近代著名的漆藝家小川松民（圖 30）、白山松哉（圖 31-32）、金井清吉等人，風格源自於日本桃山、江戶時代以來的傳統蒔繪工藝。其中小川松民於明治二十三年（1890 年）擔任東京美術學校漆工科第一屆教授，致力於研究正倉院、法隆寺之古典蒔繪，其所仿造的古代漆器作品，深受各博覽會的好評；白山松哉於明治二十五年（1892 年）開始擔任東京美術學校漆工科的教授，明治三十九年（1906 年）被任命為皇室技藝員，作品以纖細緻密的精妙筆觸稱著，擅於運用細微且豐富變化的金銀色澤傳達出植物、花卉或景色的炫麗效果。

山中公將其所受的傳統蒔繪工藝的基礎訓練，展現在作品中以及教學上。作品〈蒔繪盤〉（圖 33）是造形簡單的淺圓盤，但盤中所描繪的並非日式的秋草植物，而是臺灣常見的花卉，雖然不同於前者華麗精緻的風格，但卻是表現出質樸典雅的美感。在教學上，山中公以其在學校所學的漆藝技法指導學生，工藝專修學校中的實作課程主要為髹漆與描金，是漆工藝中屬於較基本的技巧，比較陳火慶擔任學徒時所練習繪製的描漆方板（圖 34），與畢業於東京美術學校漆工科的生駒弘²¹所描繪的蒔繪手板（圖 35），兩者的構圖是一樣的，可見來自同一範本，惟不同之處在於技法的運用，生駒弘運用蒔繪技法繪製，故色彩為金黃色調，而陳火慶則是用彩漆，採用蒔繪技法顯然所需要的成本較高，材料的使用反映兩者社會背景的差異。

除了髹漆與描金技法的學習，山中公還教授以雕刻結合彩繪為主的漆器技法，此技法源自於山中公的故鄉—香川縣高松市的讚岐漆器，此地自古以來即能製作漆器，亦是日本具代表性傳統工藝品，讚岐漆器是以木頭作為胎體，雕刻後以色漆彩繪，研磨推光後上透明漆完成，圖 36 為漆藝家賴作明所提供的傳統讚岐漆器，圓盤內雕刻出淺浮雕的水果圖樣，底部再用陰刻線條陪襯，呈現質樸的美感；對照圖 37 為山中公所設計的硯盒，此硯盒盒蓋以淺浮雕表現四位原住民在芭蕉樹下杵歌的情形，盒蓋四周再以幾何圖形作為邊框。山中公以讚岐漆器的技法為基礎，但將圖案置換為臺灣原住民或動植物的圖樣，並將之命名為「蓬萊塗」，蓬萊一詞意指臺灣，「塗」其意為漆器特有之技法材質，蓬萊塗即是具有臺灣風味圖案的漆器，如同在日本的輪島塗、山中塗、會津塗等傳統漆藝的稱呼。

關於蓬萊塗漆器是何時開始設計製造？根據文獻得知大正七年（1918 年）山中公曾在臺中物產陳列館設櫃銷售，雖然無法得知此時所販售的商品形式，但可確定的是，山中公除了為料理亭設計餐具以外，也設計其他具有商業價值的漆器。再依

²¹ 生駒弘於 1916 年畢業於東京美術學校；1930 年沖繩縣工藝指導所所長退休，創立紅房漆器工廠；1939 年於創立臺灣株式會社新竹工廠；1957 年派遣到聯合國指導漆器；1973 年獲得國井喜太郎產業工藝獎。

據大正十五年(1926年)《臺灣日日新報》上記載一件臺中出產的漆器花瓶(圖38),此作品應是山中公的漆器製造所出品的作品,花瓶上的雕刻圖案即以原住民的圖像為主題。²²昭和二年(1927年)山中公所設計的漆器—蓬萊盆,獲得「臺中名物懸賞募集入選」之第二等獎項,其餘入選名品都是點心類,此件作品以臺灣動植物作為裝飾圖樣,也是因此而獲得評審們的青睞。²³另一方面,從山中公所遺留的手稿文件中,有多張於1928年左右探訪原住民族時所拍攝的照片(圖39),以及手繪的動植物圖稿(圖40),內容就有各式花卉動物,如蘭花、鬱金香、飛魚、孔雀等圖案,由此可知,山中公在經營漆器製造所的期間就已經開始觀察臺灣原住民以及動植物,並將其設計成為漆器上的圖樣,蓬萊塗漆器應該就是從此時開始的。

(三) 生駒弘的漆器工廠

從教育政策層面可看出日本政府積極的從新式教育來培育工藝產業人才,另一方面,產業的輔助與原料的提供也有助於漆器產業在臺灣的發展。在山中公的漆器製造所剛成立之時,其所用塗料天然漆主要來自於中國和安南(越南),此時的臺灣並無漆樹生長,但臺灣高溫、多濕、多雨的氣候,相當適合漆樹生長,尤其是中部,不僅有品質精良的材料,更有製作工藝品時所需要的濕度、乾燥條件等環境,以及優良的水質,正與西京(京都)有著相似的條件。

因此,大正十年(1921年)日本成立中央研究所從事植物調查、育苗、造林、森林施業、森林利用等,並接管臺中州能高郡魚池庄之藥用植物栽培地,由殖產局技士山下新二自安南引進漆樹種子,從事安南漆、尚楠、杉木、樟樹、相思樹等造林試驗,經此確認了安南漆在臺灣種植的可能性;昭和四年五月(1929年)日本政府在臺灣中部設置造林部研究所,進行漆樹的移植與廣植漆樹造林,其結果大為成功。²⁴緊接著,昭和九年(1934年)之後,日本漆業界的龍頭齊藤株式會社開始在新竹州苗栗郡銅鑼庄買下荒廢的茶園,以及臺南州玉井的山區,開始有計畫的種植漆樹,尤其是銅鑼成為臺灣生產天然漆最多的地區。昭和十五年(1940年)在新竹州榮町成立「臺灣殖漆株式會社」以及設立「銅鑼製漆廠」,其所生產的漆液品質優良,²⁵也就是說,臺灣已經可以自行生產天然漆,不僅工藝專修學校所使用的漆器

²² 〈乾漆花瓶〉,《臺灣日日新報》,大正十五年四月二十日,第九千三百十六號(三)。

²³ 〈臺中市報號外—台中名物懸賞募集入選發表〉,《臺中市報》,昭和二年三月二十二日(火曜日),頁1。

²⁴ 山下新二,〈有望なる漆を臺灣に獎勵したい〉,《臺灣日日新報》,大正九年八月二十三日,第二版,第七千二百五十八號(二)。

²⁵ 〈漆の栽培〉,《臺灣日日新報》,昭和六年二月二十日,第一萬一千八十三號(三)。〈臺灣での漆非常に適してぬる〉,《臺灣日日新報》,昭和六年十一月九日,第一萬一千三百四十三號(三)。〈漆の將來に著目産業として有望〉,《臺灣日日新報》,昭和八年五月十一日,第一萬一千八百八十七號(三)。〈「安南漆」の造林我國では臺灣のみが適地〉,《臺灣日日新報》,昭和九年八月

原料更加容易取得，同時也造就採漆職業的出現。

有鑑於臺灣漆樹種植的成功，昭和十六年（1941年）日本靜岡縣的「理研工業株式會社」²⁶來到新竹市設立漆器工廠，開始執行漆器工業計畫，²⁷聘請退休於沖繩縣工藝指導所的技師生駒弘來擔任廠長，並與其子生駒親雄共同設計指導漆器生產，在職業訓練方面，是以學徒式的方式來培訓員工，課程除了學習漆器的製作技術與生產外，每週還要加強學科專業，漆器工業計畫即以標準化的方式生產漆碗、漆盤、漆盒等產品，從木材製材、木工、車工、雕刻、打底、塗裝、紋飾等都嚴格要求，目的是要採用現代化的漆器生產方式，另一方面，廠長生駒弘更將琉球漆藝的設計風格融入臺灣漆器之中。

關於琉球漆器發展的歷史可追溯到中國明洪武時期，琉球與中國進行貿易並傳入漆器的相關技法，由於琉球高溫多濕的氣候不僅有原生種漆樹，也相當適合漆器的製作，而琉球漆器工藝在日本與中國的影響下逐漸發展獨特形式，此後更成為進貢中國、日本的主要貢品。琉球漆器的發展主要可區分為三個時期，第一期為 16、17 世紀時期，此時琉球漆器擅長採用朱漆或綠漆為地，再以沈金²⁸或螺鈿描繪花鳥圖或瑞雲鳳凰文等紋樣，如圖 41 的花鳥圖紋為此時期的常見的構圖，兩隻相對而鳴的鳥盤據在牡丹花的枝幹與岩石上，四周以唐草紋裝飾，是典型的中國花鳥紋樣構圖，此外，還有花卉圖、松下人物、詩文等圖案。第二期為 17、18 世紀時期，主要盛行黑漆搭配螺鈿裝飾，其風格受到日本黑漆與中國山水人物畫的影響，在紋樣與地紋方面較前期來得少，圖 42 的〈黑漆山水人物螺鈿輪花盆〉為遠景搭配山水人物，立面內側則有牡丹、梅、蘭、菊、桃等折枝花裝飾，頗有中國山水畫意象，另外，

十九日，第一萬二千三百四十九號（五）。〈安南漆台灣は本場より採算が良い〉，《臺灣日日新報》，昭和九年八月二十一日，第一萬二千三百五十一號（五）。〈新竹州下荒廢茶園栽培安南漆有望現在成育狀態良好〉，《臺灣日日新報》，昭和十年六月二十三日，第一萬二千六百五十四號（二十）。〈新豐郡下の山地に大的に漆を造林〉，《臺灣日日新報》，昭和十三年九月二十五日（日曜日），第一萬三千八百三十六號（五）。〈漆造林開墾〉，《臺灣日日新報》，昭和十四年六月二十九日（木曜日），第一萬四千一百一十一號（五）。〈新豐郡は漆の適地山脚地に大に造林〉，《臺灣日日新報》，昭和十五年三月二十一日（木曜日），第一萬四千三百七十五號（五）。〈漆造林事業擴大臺南州新營郡の計畫〉，《臺灣日日新報》，昭和十五年九月二十六日（水曜日），第一萬四千五百六十三號（七）。

²⁶ 「理研工業株式會社」於光復後由臺灣工礦公司玻璃廠接收，1948年由王清霜擔任代理廠長，1949年因日籍技師被遣返而解散。

²⁷ 〈臺灣の工業化に理研が乗出す手始に漆器工業を計畫〉，《臺灣日日新報》，昭和十五年三月十二日（火曜日），第一萬四千三百六十六號（三）。〈臺灣に輸出漆器會社理研が設立に乗出し〉，《臺灣日日新報》，昭和十五年八月二十六日（水曜日），第一萬四千四百七十一號（三）。〈臺灣殖漆會社近く新竹に創立〉、〈理研の漆器工場〉，《臺灣日日新報》，昭和十五年八月三十日（金曜日），第一萬四千五百三十六號（二）。〈理研の臺灣進出新竹に漆器工場を設立〉，《臺灣日日新報》，昭和十五年九月二十六日（水曜日），第一萬四千五百六十三號（七）。〈臺灣殖漆會社の設立申請登記〉，《臺灣日日新報》，昭和十六年一月九日（水曜日），第一萬四千六百六十六號（二）。

²⁸ 沈金（戩金）是一種在漆器上刻劃出金色線條、細點的裝飾技法。

還有雲龍紋、樓閣人物、歷史故事等圖案。

第三期為 18、19 世紀時期，是朱漆箔繪與堆錦盛行的時期，箔繪是以金箔或銀箔貼在以漆勾勒的圖樣上；堆錦技法是將中國的加飾法再行衍生，是將顏料與透明漆以 1：9 的比例調和成濃稠狀，再用鐵鎚敲打成漆餅、漆線，重複黏貼再雕成所需要的造形，以堆錦技法製作的漆器除了具有立體浮雕效果外，也善於運用色彩來搭配。此時期的紋樣仍多為中國山水樓閣人物、花鳥植物風格，如圖 43、44 作品皆表現遠山樓閣的構圖，惟表現技法不同，前者為朱漆箔繪，後者為朱漆堆錦，但其整體構圖已趨向形式化，另外，在畫面上與前兩期不同的是保留了較多空白，此類漆工藝已成為琉球漆器的代表。

琉球漆器自 16 世紀開始製作生產，從傳承自中國與日本的技法與風格，在歷經數百年後，發展出自身的紋飾風格，到了 20 世紀，堆錦技法這一傳統工藝已成為琉球漆藝中最具代表性的技法，1940 年代「理研工業株式會社」的廠長生駒弘除了採用現代化的方式生產漆器外，最重要的是將堆錦技法融入臺灣漆器的設計中，日治時期的臺灣漆器除了具有中國、日本的風格以外，還有融合應用了地方性的傳統工藝。

四、臺灣漆器工藝之風格分析

前面章節提到臺灣的漆器源自於明清時期傳承下來的閩粵式漆器，日治以後，來臺日人依其生活習慣也帶來日式漆器，但臺灣真正生產製造漆器則是始自於 1928 年由臺中漆器製造所改制而成的臺中工藝傳習所開始，其歷程在殖民政府有計畫的扶植傳統產業的政策下，經過專門學校培育漆工與原料漆樹的有計畫的栽培種植，最後在 1941 年有「理研工業株式會社」的設立而發展成工業化的模式經營漆器產業。

故本章節為了解此時臺灣漆器工藝的特色與形式風格，將漆器工藝依其風格只要分為前期蓬萊塗漆器、後期蓬萊塗漆器、中日混合樣式漆器、以及臺灣琉球混合樣式漆器等四大類。蓬萊塗漆器以山中公所設計的蓬萊塗漆器為起點，以臺中工藝傳習所的設立時間做為分隔點，蒐集風格相同之漆器，並將依時間發展細分為「1928 年之前：前期蓬萊塗漆器」與「1928-1945 年：後期蓬萊塗漆器」；混合樣式漆器則是具有臺、中、日、琉球元素的漆器，以理研公司展開漆器工藝計畫作為分期的時間點，同樣依照時間發展細分為「1928-1941 年：中日混合樣式漆器」以及「1941-1945 年：臺灣琉球混合樣式漆器」，以上分期再依漆器上的圖紋分類，藉此瞭解圖像特色。

（一）1928 年之前：前期蓬萊塗漆器

前期蓬萊塗樣式漆器大約位於大正時代與昭和初期，可將其裝飾圖紋區分為原住民圖紋、水果植物，以及原住民結合水果圖紋三類。

1. 原住民圖紋

前期蓬萊塗樣式的漆器中以描繪原住民的圖紋所佔的比例最多。首先最常出現的是原住民杵歌圖，圖 45〈木雕彩繪杵歌紋圓形掛飾〉與圖 37 山中公所遺留的硯盒的構圖一致，內容皆為描繪四名女性原住民站在芭蕉樹下杵歌的景色，芭蕉書枝葉茂盛且結實纍纍，背景為遠山與河流，此圖紋被廣泛應用在盒、圓盤、掛飾以及瓶上，其技法先在木胎上雕刻，再以色漆加以彩繪圖案的方式製作。圖 46 的漆瓶為相似構圖，不同處為使用黃漆為地，再以色漆彩繪，原住民的衣褶間加以薄貝鑲嵌，更為華麗。

圖 47 之〈黑漆鑲貝原住民圖紋瓶〉同樣為原住民歌舞的構圖再結合黑漆鑲貝呈現，除人物圖紋以外，還有會以山豬、鹿、蛇等部落常有的動物作為紋樣。圖 48 的蘭嶼船型蓋式的煙盒較為特別，此圖紋並非具象的呈現原住民的圖像，而是以幾何紋表現原住民與豬、鹿等動物，其造形與蘭嶼達悟族在獨木舟上的幾何圖像類似。

2. 水果植物紋

第二類圖紋是以臺灣常見的水果、植物作為裝飾，主要運用在淺盤與掛飾上。圖 49 的蕉葉紋圓鉢是以臺灣最常見的芭蕉葉為主角，大大的芭蕉葉佔據圓鉢一半以上的空間，將主題強而有力的呈現；圖 50 的方盤則是連枝帶葉的一棵大鳳梨，橫臥在盤面中央的金黃色澤鳳梨，呈現強烈的視覺效果；圖 51 的方盤更將芭蕉、鳳梨、柿子等水果通通置於盤面中，看起來豐富可口，充分將臺灣的特展水果表露無遺。

3. 原住民與水果圖紋

這類圖紋常見於淺圓盤，其在盤面中央雕刻出原住民杵歌圖紋並在四周裝飾上鳳梨、柿果、芭蕉等各種水果，主題圖像周圍再以幾何圖案作為邊框，原住民杵歌圖與水果植物紋結合的構圖，極富南國風味，熱鬧而不突兀（圖 52-53）。

（二）1928-1945 年：後期蓬萊塗漆器

本階段的蓬萊塗漆器之圖紋與前期相同，主要區分為原住民圖紋與水果植物圖紋兩大類，惟不同處在於圖案更加豐富多元。

1. 原住民圖紋

原住民的圖像在蓬萊塗漆器上仍最常見，尤其是杵歌少女的圖像最被廣泛的描繪在圓盤、方盤、花瓶等漆器上，其構圖與前期一樣是以芭蕉樹下的杵歌少女為主角，再搭配遠山與流水，其圖像來源應來自於山中公的範本，有趣的是，這類圖像在經過多次的模擬與流傳後，其中一類作品在圖案線條的處理上已不如前期般有清楚的結構與紋理，如圖 54、55 作品遠山與雲朵的線條與造形已經混在一起。

另一種形式，則是在杵歌少女圖案的基礎下再增加更多細節或不同圖像的組

合，在圖案組合上，少女們除了杵歌外，還有描繪蹲踞的姿態，且山與樹的處理更注重細節的呈現（圖 56）；在主題上，有吹口簧琴的女性原住民圖像（圖 57）、泛舟少女的紋樣（圖 58）、織布等群像，另外，也有加入山豬、鹿等這些原住民部落常出現的動物。在技法上，除了較常出現的雕刻彩繪外，還有淺浮雕、高浮雕技法的應用，以及結合八雲塗的技法²⁹，前輩漆藝師賴高山於 1940 年完成的〈日月潭少女泛舟盤〉方盤（圖 58），盤面則以八雲塗的方式描繪少女泛舟景象，四周則是雕刻彩繪出熱帶水果紋飾。另外，鑲嵌技法也被大量使用在圖面裝飾上，如圖 56、57 的作品，原住民少女的頭飾、衣服的裝飾、欄杆或是邊框皆以貝殼鑲嵌而成，畫面更為鮮麗細緻，所以在這個階段以原住民為主題的圖像構成更加多元化。

2. 水果植物紋

後期的蓬萊塗漆器以水果植物紋作為裝飾圖案者較前期減少，水果種類仍以芭蕉葉、鳳梨、香蕉、柿子、木瓜等常見的熱帶水果為主（圖 59-62）。在技法上，除了以木胎雕刻色漆彩繪外，還會加上泥金或是貼上銀箔，以呈現出炫麗的金黃光澤，或許是想仿蒔繪漆器的光澤效果，如在鳳梨上貼上銀箔（圖 60），讓鳳梨的質感更加明亮。再者，加上款項的漆器也增加，如圖 60 的鳳梨圓盤背面外圍有「臺中專賣會館新築落成」文字款，圖 56 漆盒盒蓋內有「昭和十七年八月綜合紀念臺中州……」字樣，通常是具有紀念意義的文字。

（三）1928-1941 年：中日混合樣式漆器

工藝專修學校為了維持學校商店的運作，除了販售師生製作的漆器外，山中公還聘請林世藩、孫祥泰、陳耀明等來自福州的漆器師傅，福州在中國漆工藝的歷史中有其重要的地位，由於有福州師傅的加入，因此，漆器上的造形與圖紋除了有蓬萊塗樣式以外，還發展成具有中國繪畫風格的中日混合樣式，且其中林世藩與孫泰祥於日治後期也自行開設漆器專門店。

相較於日人喜愛用松鶴、秋草、菊花、家徽等紋飾作為漆器的裝飾，而中國人則偏愛梅、蘭、竹、山水、人物等圖案，如圖 63《餞彩「竹林居家樂」圖紋方盒》為表現竹林間居家和樂的情形；圖 64、65 分別以折枝花的形式表現梅花、蝴蝶花的圖像；而圖 66 描繪的是行船圖，人物於竹筏上划船，兩岸邊有柳樹，後方有遠山、人物及風帆，並以貝殼鑲嵌突顯，以上圖案皆具有中國山水人物畫、花卉畫的風格。另外，在形式上，有盒、盤、瓶等器形，如方盒或文書盒等漆器為日本漆器中最常見的收納箱盒，而淺盤、花瓶等則是為中國漆器與蓬萊塗漆器最常出現的器形，此階段除了圖紋具有中國風以外，在器形的表現上已呈現融合的現象。

²⁹ 八雲塗就是在素地上，以色漆、青貝金銀粉等彩繪後，再以透明漆重複研磨，隨著時間的推移，漆會越來越透明，其中鮮艷的色彩也會浮現出來。

(四) 1941-1945 年：臺灣琉球混合樣式漆器

1941 年「理研工業株式會社」到新竹設廠，從事漆器生產，首任廠長生駒弘將其於沖繩縣工藝指導所的經驗帶到臺灣，並把琉球漆器的特色帶進來，其中最常用且具特色的是堆錦技法。此時期的作品可看出兩類不同的風格，其一是呈現臺灣特色圖案與器形，如圖 67-69 的淺圓盤與方盤皆描繪木瓜的圖像，器形與鮮豔的色調都是蓬萊塗漆器所常用的，不同之處在於這三件漆器並未將空間填滿，而在畫面中留下了大面積的空白。不管是中國或是日本的漆器，其圖像幾乎是充滿整個空間，而此發展可追溯到 18 世紀之後的琉球漆器，此時期的琉球漆器因受到中國繪畫的影響，在圖像的設計上也趨向於增加留白空間，理研工業株式會社所設計的這幾件漆器，將熱帶水果植物置於大面積的留白中，不僅在構圖上突破以往滿滿紋飾設計，強烈的色彩對比，造成視覺上的強烈衝突，與其說企圖營造文人畫的詩意，不如說是更具現代感的設計。

其二是呈現中國式繪畫與器形，圖 70〈黑漆堆錦花卉紋盒〉與圖 71〈朱地堆錦蘭花紋竹節形圓盒〉漆器是以堆錦技法描繪折枝花，作為盒蓋上的裝飾，折枝花是中國花卉畫中常用的構圖，另外，在器形上，則是模仿中國式家具與文具的造形，也就是說，在此階段是將琉球堆錦技法結合蓬萊塗樣式或是中國繪畫樣式所發展出來的混合樣式漆器。

(五) 日治時期臺灣漆器的風格分析

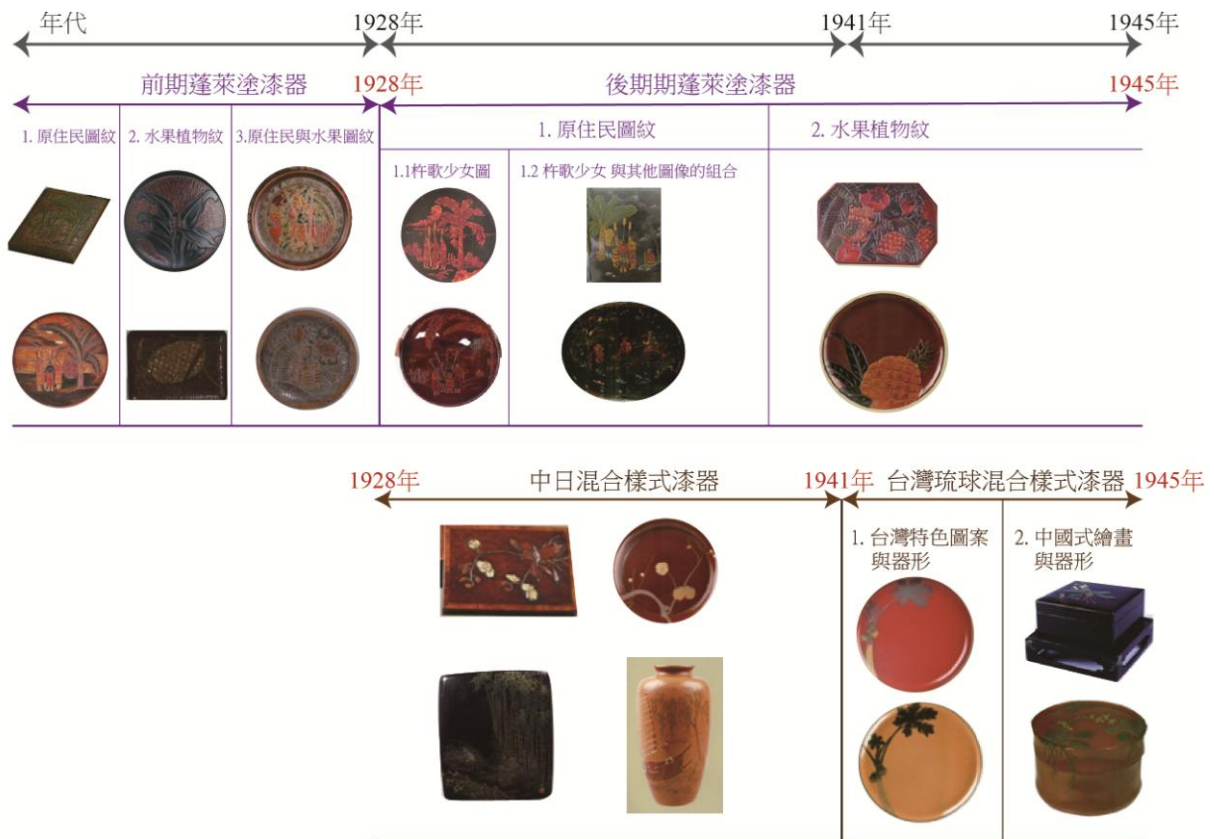
由以上分析可知，日治時期的臺灣漆器主要區分為蓬萊塗漆器和混合樣式漆器兩個軸線發展。在蓬萊塗漆器方面，以 1928 年「山中美術製造所」改制成專門的工藝學校的時間點作為分期，此轉變對工藝概念的思維也會產生變化，前期以商業買賣為主，後期進入到教學、生產然後販售的階段，因此，造形設計是在以前期為範本的基礎上再發展出主題相同、構圖不同的圖紋。

首先在圖紋上，原住民與熱帶水果一直為漆器上的主要設計元素。以原住民為主題的裝飾可分成兩條路線發展，第一種形式是延續山中公杵歌少女的構圖，這類圖像到後期在線條與色彩上變得較模糊且不確定，顯然其意在模仿。第二種形式是在杵歌少女構圖的基礎加入更多創新，有泛舟、吹口簧琴、織布等不同的圖像組合，這類圖像比前期更具豐富性，且更注意畫面細節的處理；另一方面，以水果植物為主題的裝飾，到了後期並無新的形式產生，反而是在技法上改變，例如貼上銀箔增加光澤的變化等方式。在技法上，前期蓬萊塗漆器主要以木雕彩繪的方式呈現，其線條較為簡潔有力，色彩雖然豐富但呈現樸實感，而後期蓬萊塗漆器則增加更多技法的運用，如鑲嵌、八雲塗等來做畫面的處理，可看出其設計較細膩，但少了質樸的量感。

與後期蓬萊塗漆器同時期發展的是混合樣式漆器，混合樣式漆器因福州漆器師傅與琉球漆器技師的加入而發展出一條新的路線，意即將中國繪畫的設計元素與琉球傳統的堆錦技法運用在臺灣漆器設計中。在圖紋方面，主要有山水園林、小橋流水、花卉畫等中國式的裝飾圖案出現，以及熱帶水果等蓬萊塗漆器常有的主題，有趣的是後者的構圖不同於一般蓬萊塗漆器將圖像填滿整個空間，而是留下了所多空白，再加上色彩的運用，使其設計更具現代風格。另外，混合樣式漆器除了盒、盤、瓶等常見的器形以外，出現以模仿中國風格的新造形，顯示混合樣式漆器因不同文化的設計者加入，而有更多元化的發展。

再者，談到臺灣漆器的造形設計主要以淺盤、花瓶、箱盒、掛飾等幾種器形為主，日式漆器中則少見淺盤、花瓶、掛飾類，而是以飲食、茶具、文具等造形居多，也不同於中國漆器中常有的錦盒、圓盒、方盒、提籃、多寶閣等繁複的造形。在使用目的上，臺灣漆器主要是販售給日本觀光客的紀念品或是贈送的禮品所用的，與日本與中國漆器多為貴族所使用的目的有所差別。因此，採用技法簡單、造形簡潔的方式來製作，不僅可減少製作工序，亦可增加量產，同時具有觀賞功能，是為因應當時製作與銷售目的而自成一格的造形。

表 3 臺灣漆器風格分析



五、臺灣漆器工藝的文化內涵

綜觀臺灣漆器工藝的發展，明清以來到日治初期，漆器有閩粵樣式與日式兩種，前者是隨著移民者而來，後者是由統治者所帶來，兩者都不算是從自身發展而來的工藝類型。但在經過日治時期的政策施行與教育訓練，使漆器工藝轉為由自己設計、製作、與銷售，同時培養出一批漆器工藝人才；在造形設計上，由於中國、日本、琉球等不同文化的介入，以及其對臺灣印象的轉化，而有蓬萊塗漆器與混合樣式漆器的區別，在技法上，則融合各家漆器技術，而產生蓬萊塗等特別的形式，因此，臺灣漆器工藝的發展有其獨特的文化意涵。

（一）蓬萊塗漆器與地方特色

蓬萊塗漆器的發展始自於山中公為因應銷售與教學目的而發展出具有臺灣特色的器物，不管是原住民圖像或是水果植物紋，都是臺灣獨特的產物。另外，蓬萊塗漆器常見的淺盤、箱盒、花瓶、掛飾等器形，都不同於中國或日本的漆器樣式，其觀賞功能較高，實用性較少，而在藝術表現上雖然不如蒔繪般貴氣華麗，但充分呈現樸實的美感，別有一番風味。

關於蓬萊塗這類臺灣地方色彩的呈現，則是來自於日治時期文藝家們的提倡，一方面是對於臺灣自然與人文景致的關懷，一方面則是對於現代化急遽到來的反應。如美術家石川欽一郎在其文章中寫到：「臺灣是全日本中色彩最鮮豔而多變化的地方，況且，類比鮮豔和變化的趣味，從臺灣北部逐漸向南移時便愈發明顯。到嘉義以南，落日餘暉，天地具沈醉在紅色的彩霞中，除了本島以外在日本任何地方都看不到，……。」³⁰因此，石川欽一郎認為臺灣的景致與日本大不相同，且南北的山水特色因太陽的光與熱各有不同呈現，掌握特徵正確觀察則能欣賞自然景象；臺灣慣習研究會幹事小松吉久也認為：「自認原在殖民地的地方色彩，氣候、人情、風俗習慣及其他很多地方，總與本國有其不同的風趣，隨而足以發揮其在文學上特殊的興趣與光采。」³¹或是河合新藏說道：「臺灣的風景，越往南走，熱帶的特色就愈清楚。太陽強烈地直射所以樹林的顏色濃厚，色彩非常豐富，因而日本人到此地感到很強的刺激。……荒廢的古老建築，三五隻水牛或山羊徜徉其處，一般濃厚的荒涼氣氛，這些都是非常有趣的畫題。其次土著的漢人的家屋，市場和風俗等，其中也有許多有趣的題材，而我最感興趣的是蕃人的原始生活狀態。」³²

³⁰ 石川欽一郎，顏娟英譯，〈臺灣地區的風景鑑賞〉，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀》（臺北：雄獅，2001），頁 32-35。

³¹ 黃美娥，〈殖民地時期日人眼中的清代台灣文學〉，第五屆《「中國近代文化的解構與重建」學術研討會論文集【鄭成功、劉銘傳】》（2003年4月25-26日），頁 17。

³² 河合新藏、顏娟英譯，〈臺灣的蕃界〉，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀》（臺北：雄獅，2001），

對於地方色彩的觀念同樣影響到臺灣藝術家的作品，最著名的是 1920 年入選第二回帝展的黃土水，其作品〈蕃童〉即以原住民作為表現題材並描述說道：「……藝術不僅僅是描繪現實，而要盡量將個性充分表現，……我是臺灣人，故想要表現出臺灣的特色。…多方面思考後，最想表現的就是生蕃。生蕃屬於馬來人種……。」³³南方熱帶景致讓長年處於北國的日本人感受特別強烈，而人文風俗的差異，尤其是原住民，更讓日人感到無比興趣，此印象不僅深入日人心中，也影響在地人的觀看方式，因此蓬萊塗得以成功的運用在漆器裝飾上。

（二）混合樣式漆器與文化選擇

日治時期的臺灣因存在著不同民族，故有在地漢人的自我意識、祖先傳承而來的中華文化、現代化思潮以及帝國主義等等文化，其思維會反應在工藝品的形式設計上。1928 年之後，漆器的造形更為多樣，不僅是蓬萊塗樣式的重新設計，還加入中國、日本與琉球的風格與技法，本文所分析的兩類混合樣式漆器，都是設計者將自身熟悉的圖紋或技法重新應用，置入新的形式之中，最後演變一種新的樣式，混合樣式漆器顯示了文化交融影響下的結果，亦即說明此時正處於文化融合的時代。因此，蓬萊塗漆器可說是基於統治者對殖民地觀看方式所得到的結果，另一方面，混合樣式的出現則是強勢文化與弱勢文化的涵化結果。

關於兩種文化連結的概念可從英國文化研究學家威廉士（Raymond Williams）所提出的文化層次來探討，其內容將文化分為三個層次，第一是指存在於特定時空的鮮活文化（the lived culture），而這只有那些生活在該時空中的人才能完全領略；第二是指各式各樣的紀錄文化，也就是特定階段的文化，從藝術到最日常生活的事實，稱之為階段文化（the culture of the period）；第三個層次是聯繫鮮活文化與階段文化的因素，即為經過選擇的傳統文化（the culture of the selective tradition）。³⁴從威廉士對文化的概念來看日治時期的漆器工藝，對照其文化層次分析，這其中包含了生活在此空間中的人們所熟悉的文化，即是原本生活在這塊土地的漢民族或原住民等，以及特定階段的紀錄文化，可說是移居到臺灣的日本人如山中公，而漆器工藝的發展過程成為連結這兩種文化的因子，即威廉士所分析的第三種經過選擇的傳統文化的結果。

文化是生活的一部分，不同的文化經過激盪衝擊，必然會產生轉化，所謂的混合樣式漆器是將臺灣印象，以及中國、琉球等地的風格、技術、思維等結合在一起

頁 62-66。

³³ 黃土水、顏娟英譯，〈出生於臺灣〉，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀》（臺北：雄獅，2001），頁 126-130。

³⁴ Chris Barker 原著，羅世宏等譯，《文化研究—理論與實踐》（臺北：五南，2010 年，二版）。

所產生新的樣式，也就是統治者的文化並非高高在上、不可改變，它也會在與殖民地交會時受影響而改變成為新的面貌。

（三）臺日文化融合的漆器工藝

臺灣漆器工藝經過日人的推動，由明清時期的舶來品演變為自產自製自銷的漆工藝重鎮，從日治時期所遺留的漆器分析得知其中融合了中國、日本與臺灣在地的文化內涵，而此文化精神再度透過漆藝師傳承下來。透過記錄、傳記、口述歷史的資料得知，陳火慶（1914-2001年）於1927-1932年在「山中工藝美術漆器製造所」學習，1932年開始擔任漆器製造所的助手直到戰爭結束，1984年受聘於臺灣手工業研究所指導漆器，持續在漆工藝領域傳承和創作，其作品著重在各式瓶、盤、盒造型的漆器創作（如圖72），並於1986年獲頒傳統工藝漆器薪傳獎，1992、1993年獲得「民族工藝獎」以及1998年獲選「重要民族藝術師」的榮耀。

畢業於臺中工藝專修學校的學生則有王鹿村、賴高山、王清霜、陳英傑等人。賴高山（1924-2003）於1937年進入臺中工藝專修學校，為第一屆畢業生，昭和十六年（1941年）與王清霜一起進入東京美術學校學習漆藝，師事漆藝大師河面冬山以及油畫家和田三造，歷經三年的漆藝學習回到臺灣，於1946年回到母校任教（光復後的臺中工藝專修學校更名為私立建國工業學校），除了漆器創作以外，賴高山則將漆藝技法應用在繪畫上，1941年所創作的〈山嵐青色〉（圖73）是利用砥土粉，以生漆堆高的技法描繪雲彩、嵐霧、山景的律動；1946年的〈光復花〉（圖74）描繪一朵含苞待放、華而不俗、高貴幽雅的牡丹花，此作品曾入選臺灣省第一屆美術展覽的殊榮。賴高山畢生從事漆藝創作，從漆器到漆畫作品，已將漆藝發揮的爐火純青，其在1998年獲頒「民族工藝終身成就獎」，2001年成立臺灣漆藝協會，目的在於漆藝的傳承與創新。

王清霜（1922-）於1938年進入臺中工藝專修學校，為第二屆畢業生，昭和十六年（1941年）進入東京美術學校學習漆藝，師承漆藝大師河面冬山、和田三造、羽野禎三，1944年返臺後，即受聘擔任工藝專修學校的教師，1948年擔任新竹漆器工廠的代理廠長。王清霜的創作不被侷限於漆藝，1946年以膠彩作品〈中秋之晨〉與雕塑作品〈獅子〉雙雙入選第一屆臺灣省美展，其後仍不斷從事教學和創作，尤其在漆畫創作方面，善於以高蒔繪、蛋殼貼附技法結合礦物顏料表現，呈現出富麗堂皇、精雕細琢質感的畫作（圖75），並在於2007年獲得第一屆「國家工藝成就獎」，2010年獲頒「重要傳統藝術—漆工藝保存者」的獎項。另外，王鹿村於昭和四年（1929年）入學，畢業後也從事漆藝工作，而陳英傑（1924-2012）原名陳夏傑，臺中工藝專修學校畢業後從事美術專業，與其兄長陳夏雨同樣成為雕塑家，於1967年擔任全省美術展覽會審查委員，1988年獲得國立歷史博物館個展之榮譽金章，1993年擔任

高雄市立美術館典藏委員之職務。

前輩漆藝家們歷經日治時期深厚的漆藝基礎訓練，不僅保有日本漆藝的創作精神，也將台灣人在地的自我意識融入其中，因此，四〇年代的臺灣漆器工藝除了蓬萊塗漆器與混合樣式漆器的風格正在進行中以外，還有新一代臺日融合的漆藝創作正在崛起中，他們不被囿於漆器製作的圍欄裡，並將工藝品提升到藝術創作的層面。

參考書目

一、專書

- シーグ社出版株式會社編，《日本の漆器》（京都：京都書院，1984）。
- Chris Barker 原著，羅世宏等譯，《文化研究—理論與實踐》（臺北：五南，2010年，二版）。
- Yuko Kikuchi, *Refracted modernity: Visual Culture and Identity in Colonial Taiwan*, (Honolulu: University of Hawaii Press, 2007)
- （明）黃成，《髹飾錄》（北京：中國人民大學出版社，2004）。
- 王智惠編，《千文萬華—繽紛的漆藝世界》（高雄：高雄市立歷史博物館，2010）。
- 王智惠編，《高雄市立歷史博物館—漆器篇》（高雄：高雄市立歷史博物館，2003）。
- 何榮亮，《賴高山漆藝創作研究專輯》（南投：國立臺灣工藝研究所，2005）。
- 沈福文，《中國漆藝美術史》（北京：人民美術出版社，1992）。
- 沢口悟一，《日本漆工の研究》（東京：美術出版社，1966）。
- 東京國立近代美術館編，《近代日本の漆芸》（東京：淡交社，1981）。
- 林美臣、洪文珍、王賢民，《王清霜漆藝創作 80 回顧展》（南投：國立臺灣工藝研究所，2001）。
- 施國隆等編，《世紀蓬萊塗—臺灣百年漆藝之美》（臺中：文化資產局、南投：臺灣工藝研究發展中心，2013）。
- 施國隆等編，《世紀蓬萊塗—臺灣百年漆藝之美》（臺中：文化資產局、南投：臺灣工藝研究發展中心，2013）。
- 徐小虎，《日本美術史》（臺北：南天，1996）。
- 浦添市美術館編，《琉球漆芸》（沖繩：浦添市美術館友の会，1995）。
- 翁群儀，《日本領有時代の台湾における工芸文化の振興に寄与した日本人関する調査・研究》（千葉大學博士論文，2006）。
- 荒川浩和，《近代日本の漆工藝》（京都：京都書院，1985）。
- 國立故宮博物院編輯委員會，《名寶上珍—國立故宮博物院名品選集》（臺北：國立故宮博物院，1995）。
- 國立故宮博物院編輯委員會，《和光荊采—故宮藏漆》（臺北：故宮，2008）。
- 國立歷史博物館編輯委員會編輯，《書·香·茶·花：日本漆藝文化展》（臺北：國立歷史博物館，2007）。
- 國立歷史博物館編輯委員會編，《清代漆藝文物特展—附展臺灣早期漆器》（臺北：國立歷史博物館，1997）。
- 莊伯和，《臺灣傳統工藝》（臺北：漢光文化出版社，1998）。

- 黃志農、陳松泰編，《沒有彎路的人生—王清霜的漆藝生命史》（南投：國立臺灣工藝研究發展中心，2010）。
- 黃國榮總編輯，《賴高山樹漆藝術暨油畫紀念專輯》（臺中：中市文化局，2008）。
- 黃麗淑，《重要民族藝術藝師：陳火慶生命史暨作品集》（臺北：國立傳統藝術中心籌備處，2000）。
- 黃麗淑，《陳火慶生命史暨作品集》（臺北：傳藝中心籌備處，2000）。
- 黃麗淑，《漆器藝人陳火慶技藝保存與傳習規劃》（臺北：行政院文化建設委員會，1996）。
- 黃麗淑編，《臺灣漆器文物風華—蓬萊塗漆器》（南投：南投縣民俗文物學會，2001）。
- 楊孟哲，《日治時代臺灣美術教育》（臺北：前衛，1999）。
- 路甬祥編，《中國傳統工藝全集：漆藝》（鄭州：大象出版社，2004）。
- 鄭文彰編，《斯土有情—和風文物收藏展》（臺南：南縣文化，1999）。
- 賴作明，《萬世絕學裏的臺灣漆器》（臺中：賴作明，2005）。
- 賴作明編，《賴高山漆畫漆器油畫集》（臺中：臺中市文化局，2008）。
- 顏娟英譯，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀》（臺北：雄獅，2001）。

二、期刊論文

- 江韶瑩，〈臺灣工藝的發展與變遷—上〉，《臺灣美術》4.2（1991），頁 22-43。
- 江韶瑩，〈臺灣工藝的發展與變遷—下〉，《臺灣美術》4.4（1991），頁 85-90。
- 江韶瑩，〈臺灣工藝的發展與變遷—中〉，《臺灣美術》4.3（1991），頁 56-60。
- 李艾華，〈漆器工藝·中日同源—日本漆器藝術的演進〉，《典藏古美術》114（2003），頁 74-81。
- 李培甄，〈漆器工藝傳承：王清霜一家人〉，《人本教育札記》239（2009），頁 80-87。
- 林承緯，〈近代「工藝」概念在臺灣〉，《臺灣工藝》34（2009），頁 48-55。
- 林媛婉，〈臺灣工藝研究的議題——一個後殖民文化論述的觀點〉，《設計學報》，9.2（2004），頁 1-12。
- 翁群儀，〈蓬萊塗—臺灣漆器的文化創意〉，《故宮文物月刊》303（2008），頁 76-81。
- 翁群儀、黃麗淑，〈1930 年代臺灣漆器蓬萊塗之發展與設計特色分析〉，《臺灣文獻》，61（2）（2010），頁 9-34。
- 陳慧霞，〈和光剔彩—故宮藏漆展〉，《故宮文物月刊》303（2008），頁 16-29。
- 黃春秀，〈雕漆和蒔繪—概述中日漆器藝術的發展與交流〉，《歷史文物》240（2013.07），頁 13-25。
- 黃麗淑，〈日本漆藝文化的經典—以臺灣文獻館典藏日治時期總督府漆器為例〉，《故宮文物月刊》303（2008），頁 64-75。
- 翟振孝，〈導論：剔采玄光—館藏漆器特展〉，《國立歷史博物館館刊》23.6（2013），頁 6-19。

劉得綦、陳璟慧、賴昭仁，〈漆器的類型、歷史、技藝與賞析〉，《國立歷史博物館館刊》，17.1（2007），頁 74-91。

賴作明，〈臺灣工藝美術發展史〉，《藝術家》，51.2（2000），頁 486-491。

三、研討會論文

黃美娥，〈殖民地時期日人眼中的清代台灣文學〉，《第五屆「中國近代文化的解構與重建」學術研討會論文集『鄭成功、劉銘傳』》（2003年4月25-26），頁 1-26。

薛燕玲，〈帝國視線：日治時期臺灣美術地方色彩的表裏〉，《日治時期臺灣美術的「地域色彩」展論文集》（臺中：臺灣美術館，2007），頁 125-138。

四、報紙文章

山下新二，〈有望なる漆を臺灣に獎勵したい〉，《臺灣日日新報》，大正九年八月二十三日，第二版，第七千二百五十八號（二）。

〈乾漆花瓶〉，《臺灣日日新報》，大正十五年四月二十日，第九千三百十六號（三）。

〈臺中市報號外—台中名物懸賞募集入選發表〉，《臺中市報》，昭和二年三月二十二日（火曜日），頁 1。

〈漆の栽培〉，《臺灣日日新報》，昭和六年二月二十日，第一萬一千八十三號（三）。《臺中市報》，昭和三年四月十八日，頁 45-46。

〈臺灣での漆非常に適してぬる〉，《臺灣日日新報》，昭和六年十一月九日，第一萬一千三百四十三號（三）。

〈漆の將來に著目産業として有望〉，《臺灣日日新報》，昭和八年五月十一日，第一萬一千八百八十七號（三）。

〈「安南漆」の造林我國では臺灣のみが適地〉，《臺灣日日新報》，昭和九年八月十九日，第一萬二千三百四十九號（五）。

〈安南漆台灣は本場より採算が良い〉，《臺灣日日新報》，昭和九年八月二十一日，第一萬二千三百五十一號（五）。

〈新竹州下荒廢茶園栽培安南漆有望現在成育狀態良好〉，《臺灣日日新報》，昭和十年六月二十三日，第一萬二千六百五十四號（二十）。

〈新豐郡下の山地に大的に漆を造林〉，《臺灣日日新報》，昭和十三年九月二十五日（日曜日），第一萬三千八百三十六號（五）。

〈漆造林開墾〉，《臺灣日日新報》，昭和十四年六月二十九日（木曜日），第一萬四千一百一十一號（五）。

〈臺灣の工業化に理研が乗出す手始に漆器工業を計畫〉，《臺灣日日新報》，昭和十五年三月十二日（火曜日），第一萬四千三百六十六號（三）。

〈新豐郡は漆の適地山脚地に大に造林〉，《臺灣日日新報》，昭和十五年三月二十一日（木曜日），第一萬四千三百七十五號（五）。




- 〈臺灣に輸出漆器會社理研が設立に乗出し〉，《臺灣日日新報》，昭和十五年八月二十六日（水曜日），第一萬四千四百七十一號（三）。
- 〈臺灣殖漆會社近く新竹に創立〉，《臺灣日日新報》，昭和十五年八月三十日（金曜日），第一萬四千五百三十六號（二）。
- 〈理研の漆器工場〉，《臺灣日日新報》，昭和十五年八月三十日（金曜日），第一萬四千五百三十六號（二）。
- 〈漆造林事業擴大臺南州新營郡の計畫〉，《臺灣日日新報》，昭和十五年九月二十六日（水曜日），第一萬四千五百六十三號（七）。
- 〈理研の臺灣進出新竹に漆器工場を設立〉，《臺灣日日新報》，昭和十五年九月二十六日（水曜日），第一萬四千五百六十三號（七）。
- 〈臺灣殖漆會社の設立申請登記〉，《臺灣日日新報》，昭和十六年一月九日（水曜日），第一萬四千六百六十六號（二）。

五、網路資料

- （清）黃叔瓚，《臺海使槎錄》，中央研究院漢籍電子文獻資料庫
<http://hanji.sinica.edu.tw/index.html>（檢索日期：2014年5月16日）。
- （清）吳子光，〈紀臺中物產卷一〉，《臺灣紀事》，中央研究院漢籍電子文獻資料庫
<http://hanji.sinica.edu.tw/index.html>（檢索日期：2014年5月16日）。
- 佐倉孫三，《臺風雜記》，中央研究院漢籍電子文獻資料庫
<http://hanji.sinica.edu.tw/index.html>，（檢索日期：2014年5月16日）。
- 連橫，《臺灣通史》，中央研究院漢籍電子文獻資料庫
<http://hanji.sinica.edu.tw/index.html>（檢索日期：2014年5月16日）。


圖版

| | | |
|---|---|---|
|  |  |  |
| <p>圖 1 剔紅祝壽圖菱花式盤，明初期，口徑 34.8cm、足徑 27cm x 高 43cm，日本東京東方漆藝研究所藏</p> | <p>圖 2 剔黑花鳥葵瓣式盤，明初期，口徑 31.3cm、足徑 22.6cm x 高 3.8cm，山東省博物館藏</p> | <p>圖 3 剔紅泛舟圖四層方盒，明中期，口徑 11.2cm x 高 14.3cm，故宮博物院藏(清宮舊藏)</p> |




| | | |
|---|---|---|
|  |  |  |
| <p>圖 4 剔紅洗桐寶盒，清乾隆，口徑 29.6 x 高 12cm，故宮博物院藏</p> | <p>圖 5 黑漆描金開光方勝式盒，清乾隆，36.7x19x3.7 cm，故宮博物院藏</p> | <p>圖 6 黑漆嵌螺鈿五子奪魁盒，清中期，口徑 16.8cm x 高 6.8cm，故宮博物院藏</p> |


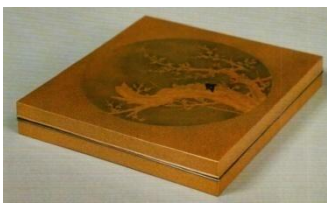

| | |
|---|--|
|  |  |
| <p>圖 7 沈紹安，描金彩漆花鳥紋長方盒，清晚期 32x15.6x11cm，故宮博物院藏，圖版來源：中國傳統漆器文化網</p> | <p>圖 8 沈正鎬，黃漆提籃觀音，清晚期，通座寬 37cm x 高 75.5cm，福建省博物館藏，圖版來源：中國傳統漆器文化網</p> |





| | | | |
|---|---|--|---|
|  |  |  |  |
| <p>圖 9 朱漆貼金廣澤尊王木雕神像，清代，11x8.5x20cm，高雄市立歷史博物館藏 (KH1998.005.002)</p> | <p>圖 10 漢體乾漆透雕天上聖母神龕，日治時期，73.5x34x88cm，高雄市立歷史博物館藏 (KH2004.001.031)</p> | <p>圖 11 朱漆高足五牲盤，清末民初，漆，30.5x30x11.5cm，高雄市立歷史博物館藏 (KH2000.005.001)</p> | <p>圖 12 黑漆金骨填彩美女花鳥紋糕餅座，清，漆，18x18x28.5cm，高雄市立歷史博物館藏 (KH2000.006.017)</p> |
|  |  |  |  |
| <p>圖 13 紫檀有束腰帶托泥圈椅，清，座面 63x50cm，高 99、座高 49cm，故宮博物院藏</p> | <p>圖 14 黃花梨霸王根挖角牙方桌，清，長 82.5 x 高 81.5cm，故宮博物院藏</p> | <p>圖 15 朱漆彩繪吉祥紋如意方形盒，民初，漆，35.5x35.5x6.8cm，高雄市立歷史博物館藏 (KH2001.029.003)</p> | <p>圖 16 黑漆鑲貝折枝花紋雙層提盒，清，漆，28x26x41.5cm，高雄市立歷史博物館藏 (KH2001.027.002)</p> |
|  |  |  |  |
| <p>圖 17 玉虫廚子，飛鳥時代（約公元 650），高 233cm，法隆寺藏</p> | <p>圖 18 片輪圖案螺鈿描金箱，平安時代（12 世紀），13x22.5x30.5cm，圖版來源：《日本美術史》，圖 123，頁 122。</p> | <p>圖 19 本阿彌光悅，八舟橋蒔繪硯箱，17 世紀初，鉛、螺鈿飾金漆，11.8x24.2x22.7cm，圖版來源：《日本美術史》，圖 122，頁 122。</p> | <p>圖 20 尾形光琳，八橋蒔繪硯箱，江戶時代（18 世紀），14.2x27.4x19.7cm，圖版來源：《日本美術史》，圖 133，頁 132。</p> |

| | | | |
|---|---|--|---|
|  |  |  |  |
| <p>圖 21 中山胡民，蟲籠蒔繪果子器，12.1x 9.5x10.6 cm，東京國立博物館藏</p> | <p>圖 22 川之边一朝，藤牡丹蒔繪手箱，明治 26 年（1893），26.3x19.9 x 18.7cm，東京國立博物館藏</p> | <p>圖 23 柴田是真，桃枝漆繪煙草入，3.6x7.4x5.9 cm，東京國立博物館藏</p> | <p>圖 24 赤塚自得，ダリヤ蒔繪螺鈿料紙硯箱，41.1x32.7x15.7cm，MOA 美術館藏</p> |

| | | |
|---|--|---|
|  |  <p>圖 4-105 松竹蒔繪化粧道具</p> |  <p>圖 4-141 茶碗（天目）</p> |
| <p>圖 25 竹雀九曜紋離梨地蒔繪飲食道具，日治時期，漆，臺灣文獻館藏</p> | <p>圖 26 松竹蒔繪化妝道具，日治時期，漆，臺灣文獻館藏</p> | <p>圖 27 茶碗、茶碗臺，日治時期，漆，臺灣文獻館藏</p> |





| | | |
|---|---|---|
|  |  |  |
| <p>圖 28 片身替海松貝橘樹扇面紋蒔繪料紙箱，日治時期，漆，臺灣文獻館藏</p> | <p>圖 29 山中公，碗，1925-1945，漆，12.5x12.5x 9.5cm，國立臺灣工藝研究發展中心藏</p> | <p>圖 30 小川松民，布引瀧蒔繪長硯箱，38.8x8.9x6.6cm，東京國立博物館藏</p> |

| | | |
|---|---|---|
|  |  |  |
| <p>圖 31 白山松哉，蝶牡丹蒔繪沈箱，16.5x16.5x15.5 cm，MOA 美術館藏</p> | <p>圖 32 白山松哉，梅蒔繪硯箱，16.7x15.2x 高 2.3cm，東京國立博物館藏</p> | <p>圖 33 山中公，蒔繪盤，1925-1945 年，24x24x28cm，國立臺灣工藝研究發展中心藏</p> |

| | | | |
|--|---|--|---|
|  |  |  |  |
| <p>圖 34 陳火慶，左：描漆獅紋方板、右：描漆魚簍紋方板，日治時期，漆器，12.3x9.3 cm、12.1x9.1cm，圖版來源：《陳火慶漆藝展專輯》，頁 72、78。</p> | | <p>圖 35 生駒弘，蒔繪手板，1916，蒔繪，12.2x9.2cm，圖版來源：《臺灣日本漆藝交流展》，頁 49。</p> | |


| | | |
|---|---|---|
|  |  |  |
| <p>圖 36 讚岐漆器，漆器家賴作明提供。作者拍攝</p> | <p>圖 37 山中公，硯盒，漆器，大正-昭和，29x22.5x5.5cm，國立臺灣工藝研究發展中心藏</p> | <p>圖 38 乾漆花瓶，大正，漆器，圖版來源：《臺灣日日新報》大正十五年 4 月 12 日</p> |



| | |
|---|--|
|  |  |
| <p>圖 39 山中公與臺中東勢原住民族，照片，1928 年左右，國立臺灣工藝研究發展中心藏</p> | <p>圖 40 山中公手繪的花卉、飛魚、孔雀圖稿（左）、花卉圖稿（右），1925-1945 年，國立臺灣工藝研究發展中心藏</p> |








| | | | |
|---|---|--|---|
|  |  |  |  |
| <p>圖 41 朱漆花鳥沈金膳，16、17 世紀，漆器，37.2x36.3x2.5 cm，浦添市美術館藏</p> | <p>圖 42 黑漆山水人物螺鈿輪花盆，17、18 世紀，漆器，37.2 x57.7x5cm，浦添市美術館藏</p> | <p>圖 43 朱漆樓閣山水人物箔繪橢圓盤，1774 年，漆器，24.5x32 x3cm，松浦史料館藏</p> | <p>圖 44 朱漆樓閣堆錦中央桌，漆器，33.5x33x54cm，浦添市美術館藏</p> |

| | | | |
|---|---|--|---|
|  |  |  |  |
| <p>圖 45 木雕彩繪杵歌紋圓形掛飾，大正-昭和，漆器，35x35x4cm，高雄市立歷史博物館藏 (KH2001.033.009)</p> | <p>圖 46 黃地貝殼鑲嵌彩繪杵歌紋漆瓶，大正-昭和，漆器，13x13x20.5cm，高雄市立歷史博物館藏 (KH2008.011.020)</p> | <p>圖 47 黑漆鑲貝原住民圖紋瓶，大正-昭和，漆器，22x22x29.5 cm，高雄市立歷史博物館藏 (KH2001.028.003)</p> | <p>圖 48 木雕彩繪獨木舟形漆煙盒，大正，漆器，19x6x9.7 cm，高雄市立歷史博物館藏 (KH2001.032.002)</p> |
|  |  |  | |
| <p>圖 49 雕刻蕉葉紋圓鉢，大正-昭和，漆器，26.3x26.3x4.3 cm，高雄市立歷史博物館藏 (KH2003.012.005)</p> | <p>圖 50 雕刻鑲貝彩繪填漆鳳梨紋方盤，大正-昭和，漆器，31.1x22.5x2cm，高雄市立歷史博物館藏 (KH2008.011.028)</p> | <p>圖 51 雕刻彩繪填漆果物圖紋方盤，大正-昭和，漆器，25x24x1.5cm，高雄市立歷史博物館藏 (KH2008.011.007)</p> | |
|  |  |  |  |
| <p>圖 52 雕刻彩繪臺灣風物紋漆盤，大正-昭和，漆器，28x28x2cm，高雄市立歷史博物館藏 (KH2001.030.013)</p> | <p>圖 53 雕刻彩繪填漆臺灣風物紋圓盤，大正-昭和，漆器，33.2x33.2x3.3cm，高雄市立歷史博物館藏 (KH2008.011.011)</p> | <p>圖 54 彩繪磨顯杵歌紋圓形掛飾，昭和，漆器，35x35x4 cm，高雄市立歷史博物館藏 (KH2001.033.007)</p> | <p>圖 55 木雕彩繪杵歌紋圓型掛飾，昭和，漆器，39x39x2 cm，高雄市立歷史博物館藏 (KH2000.004.007)</p> |

| | | |
|---|---|---|
|  |  |  |
| <p>圖 56 木雕鑲貝原住民圖紋漆盒，昭和 17 年，漆器，黃源椿收藏。</p> | <p>圖 57 賴高山，口簧琴杵歌少女花瓶，1940，漆器，18x18x27cm，圖版來源：《世紀蓬萊塗—臺灣百年漆藝之美》，頁 92。</p> | <p>圖 58 賴高山，日月潭少女泛舟盤，1940，木雕彩繪罩漆，27x37x3cm，圖版來源：《世紀蓬萊塗—臺灣百年漆藝之美》，頁 88。</p> |

| | | | |
|--|--|---|--|
|  |  |  |  |
| <p>圖 59 木雕彩繪果物紋八角盤，昭和，漆器，10x15x3cm，高雄市立歷史博物館藏（KH2001.033.015）</p> | <p>圖 60 線雕彩繪罩明鳳梨紋圓盤，昭和，漆器，32x32x5cm，高雄市立歷史博物館藏（KH2001.033.011）</p> | <p>圖 61 雕刻彩繪葉紋型橢圓盤，昭和，漆器，44x25x1cm，高雄市立歷史博物館藏（KH2000.004.004）</p> | <p>圖 62 木雕彩繪芭蕉紋小盤，昭和，漆器，10x10x3cm，高雄市立歷史博物館藏（KH2001.033.013）</p> |

| | | | |
|---|---|--|---|
|  |  |  |  |
| <p>圖 63 戩彩「竹林居家樂」圖紋方盒，昭和，漆器，24.5x21.5x6cm，高雄市立歷史博物館藏（KH2008.011.012）</p> | <p>圖 64 木地鑲嵌蝴蝶蘭紋文書盒，昭和，漆器，35x25.5x12cm，高雄市立歷史博物館藏（KH2000.007.009）</p> | <p>圖 65 醬色描金銀梅花紋漆盤組，昭和，漆器，12.5x12.5x1.8cm，高雄市立歷史博物館藏（KH2001.028.002）</p> | <p>圖 66 黃漆鑲貝彩繪竹筏紋瓶，昭和，漆器，35x35x30cm，高雄市立歷史博物館藏（KH2001.033.022）</p> |

| | | |
|---|---|---|
|  |  |  |
| <p>圖 67 朱漆堆錦木瓜紋圓盤，昭和，漆器，27.5x27.5x1.5 cm，高雄市立歷史博物館藏（KH2000.006.009）</p> | <p>圖 68 黃漆堆錦木瓜紋圓盤，昭和，漆器 27x27x1.5 cm，高雄市立歷史博物館藏（KH2000.004.006）</p> | <p>圖 69 竹邊堆錦木瓜紋漆盤，昭和，漆器，38x25x2.5 cm，高雄市立歷史博物館藏（KH2001.030.009）</p> |
|  |  |  |
| <p>圖 70 黑漆堆錦花卉紋盒，昭和，漆器，16.5x16.5x8.2cm 高雄市立歷史博物館藏（KH2001.032.004）</p> | <p>圖 71 朱地堆錦蘭花紋竹節形圓盒，昭和，漆器，16x16x10cm 高雄市立歷史博物館藏（KH2008.011.005）</p> | <p>圖 72 陳火慶，灑金填漆花卉紋扁型漆瓶，1998，漆器，直徑 10.6x 高 17cm，圖版來源：《斯土有情—和風文物收藏展》，頁 69。</p> |
|  |  |  |
| <p>圖 73 賴高山，山嵐青色，1941，漆畫，30x40x1cm，圖版來源：《斯土有情—和風文物收藏展》，頁 95。</p> | <p>圖 74 賴高山，光復花，1946，漆畫，37x30cm，圖版來源：《斯土有情—和風文物收藏展》，頁 254。</p> | <p>圖 75 王清霜，晨曦，2002，天然漆、礦物原料、蛋殼、貝殼，75x63cm，圖版來源：《世紀蓬萊塗—臺灣百年漆藝之美》，頁 110。</p> |