

airiti

從藝術社會學的角度探討國民美術
的理念與實踐策略：以劉秀美為例

**A Study from the Perspective of Sociology of Art on
Core Concepts and Practical Strategies of Civilian Art:
Taking Liu Hsiu-Mei as an Example**

徐敏雄 Min-Hsiung Hsu

國立暨南國際大學成人與繼續教育所 副教授

Associate Professor / Graduate Institute of Adult & Continuing Education,

National Chi Nan University

有關本文的意見請聯繫代表作者徐敏雄

For correspondence concerning this paper, please contact Min-Hsiung Hsu

Email: mhhsu@ncnu.edu.tw

摘要

鑒於臺灣民眾真實生活經驗及社會藝術教育長期遭受藝術場域忽視，甚至出現藝術階層化問題。本研究特以 Norbert Elias 的社會形態及 Pierre Bourdieu 的場域資本論述，梳理國內推動國民美術著稱之藝術家教師：劉秀美的生命故事，藉以釐清國民美術核心理念與實踐策略之發展進程。研究發現，劉秀美推動國民美術目標在肯定所有人生命經驗的美學價值，藉由平等化的師生關係、自主性畫會組織、尊嚴且低價位之藝術展覽空間提供，以及貼近生活世界之美術課程設計等策略，賦予民眾基本創作權利。唯有如此，方能讓民眾在不平等社會規範下壓抑許久的情感和創作欲望獲得釋放，並透過具主體性的創作重新建構自己與歷史社會動態關係，進而達成多元族群和解。

關鍵字：社會藝術教育、國民美術、劉秀美、藝術社會學

Abstract

For a long time now, Taiwanese people within the experience of their daily life and within social art education have been largely ignored by those in the field of art to the point that it has led to problems such as the social stratification of art and the homogenization of aesthetics. For this study, Norbert Elias' notion of social figuration and Pierre Bourdieu's sociological theories of field and capital have been utilized extensively to re-examine the significant value that civilian art can make. In order to clearly understand the core concepts and practical strategies of the development of civilian art, this study investigates into the life story of someone who has involved in the promotion of civilian art projects for a long time: Ms. Liu Hsiu-Mei. The results of this research reveal that Ms. Liu's purpose for promoting civilian art is to recognize the aesthetic values of everyone's experience. At the same time, she also wants to provide the ordinary people with the right to create and to exist with dignity and subjectivity by way of strategies such as equalizing the teacher-student relations, designing an art curriculum which is close to daily life, organizing the Painting Club, providing a dignified, yet low-cost space for art exhibition. Only in this way can the emotions and desires of ordinary people be set free from the constraints of an unequal society and by way of creation with subjectivity. Thus the general public can have the chance to reconstruct the dynamic relationship between the self and society in order to achieve the reconciliation of diverse groups.

Keywords: social art education, civilian art, Liu Hsiu-Mei, sociology of art

壹、緒論

我國藝術教育法明訂藝術教育包含學校專業藝術教育、學校一般藝術教育，以及社會藝術教育三大類，但在教育部（2005）頒佈的《藝術教育政策白皮書》中，卻僅以極少篇幅闡述社會或成人藝術教育的實踐。此外，李宜修（2011）、倪再沁（2007）和黃壬來（2007）也曾批評，長期以來臺灣的藝術教育過於側重藝術創作人才養成，忽略普通科或一般大眾藝術涵養，藝術教學內容也經常與現實生活嚴重脫節。甚至臺灣藝術場域也無法觀照不同歷史社會脈絡中平民百姓真實生活（陳來興，1991），創作題材經常被詬病難以體現臺灣時代脈絡特色，許多美術的服務對象更是以中上階級為主（高千惠，1993；管執中，1994）。

為瞭解扣連臺灣時代脈絡及民衆生活實況之藝術創作，以及由此延伸出之社會藝術教育的核心理念及其可能具體實踐策略，本研究特以國內美術界長期關切社會文化脈動和民衆生活百態著稱的藝術家教師（artist-teacher）劉秀美為研究對象，採用「敘事分析法」（narrative analysis）梳理其不同生命階段重要事件及時代脈絡，藉以釐清她所倡議之「國民美術」（civilian art）的核心理念與實踐策略。同時，並借重藝術社會學家 Norbert Elias 的「社會形態」（social figuration）和 Pierre Bourdieu 的「藝術場域」（art field）的理論架構，站在前述生命故事基礎上，剖析劉秀美之所以有機會成為藝術家教師，以及其國民美術理念與實踐策略能在臺灣推展開來的社會文化動態因素，以提供國內社會藝術教育領域的參考。

貳、文獻評析

為確立本研究敘事架構與詮釋角度，以下將先行回顧 Elias 和 Bourdieu 之藝術社會學重要論述。

一、Elias 的「社會形態」論述

在解釋人類社會現象發生緣由時，Sigmund Freud 是從人類本能、無意識的「本我」（ego）如何超越時空，對其日後社會生活產生恆久不變影響加以說明（Elias，1991 / 2005）。在 Freud（1997 / 2001）眼中，孩童期高度想像的本我能量原應成為其日後藝術創作靈感與動力來源，只是隨年歲增長，孩童們被期待放棄幻想的樂趣；不願完全放棄想像空間的人，則多半會將之轉換為「白日夢」或藝術創作。與 Freud 一樣，雖然 Elias 也認為本我是人類源源不絕，且未馴化的野性；然，其展現形式卻無法如同 Freud 所言能夠超越時空、發揮恆常不變影響，而是會受不同社會脈絡中群我關係牽動。特別是人們為了讓

攻擊、恐懼、自我保衛等非理性本能表達得到人群接納，通常會以「超我」將「本我」控制在不同時期社會可接受範圍內，以形構完整「自我」。Elias（1939 / 1999，1991 / 2005，1998）不將人類「超我」的社會規範視為先驗道德，而是將之看成不同歷史進程中人們在「心理發生」（psychogenesis）與「社會發生」（sociogenesis）交錯影響下，透過差異經驗碰撞與理性化過程，由「他人壓力與控制」逐漸朝向「自我壓力與控制」的結果。

至於人類心理發生的重要社會參照對象，對 Elias（1939 / 1999，1991 / 2005，1998）來說，主要是與行動者有互賴關係的群體，也就是「社會形態」的影響。因為人類言行舉止決非孤立產生，而是在家庭、社區、社會及國家等不同場域中與他人互動時，在「形態」權力競爭與功能互賴關係上為達成平衡，所獲致的暫時性結果。職業分化愈細緻的社會，人際互賴與衝突（即「社會形態」）鏈帶愈緊密綿長，對個人與群體之「本我」約束或引導力也就愈強。

在家庭或學校中，父母師長會透過言談表情，將無法符合上層社會生活方式的焦慮或恐懼傳遞給孩子，藉由複製主流社會對本能情感與社會規範間落差的「羞愧」和「難堪」情緒，引導孩子參照社會形態中的超我標準，將本能感情、欲望與衝動框限於某種可接受範圍。這種自我調控邏輯，也適用於社區或其他場域。當然並非所有本我能量都能順利轉化為社會可接受形態，有些本我、自我和超我間懸而未決的緊張會潛藏於心，持續干擾甚至破壞其未來人際關係。此外，由於下層階級社會形態鏈帶遠較上層階級鬆短，所需顧忌的對象較少，承受的社會期待較低，社會規範對其本我產生的約束力也自然較弱。所以比起菁英階級，Elias（1939 / 1998，1939 / 1999，1998）認為下層民衆不僅不易做出前瞻性生涯規劃，也較不會以理性化的拘謹禮儀約束自己。連帶地，下層階級生活場域中經常可以看到偏向情緒性而非理性化的本能行為，其藝術創作也蘊含較濃厚的「野性」。

也因為這樣，在藝術領域中雖然 Elias 和 Freud 都重視「本我」對藝術創造力的影響，但不同於 Freud 眼中藝術創作乃是「本我」能量宣洩或欲望滿足，Elias（1991 / 2005）認為人類非理性的「本我」幻想、白日夢或藝術創作表達，還得獲得不同時代社會文化肯認。為此，藝術社會學考察重點除了是作品本身，還必需兼顧藝術家所處社會形態之權力相對位置、所掌握資源類型與多寡，及其行事風格與主流社會標準的一致性或落差程度。因為從美學或價值面來看，藝術作為人際溝通的一種途徑，須具一定程度客觀性才能將具高度主觀和情感性的幻想「去私人化」或「昇華」至客觀實體。其次，天資卓越的創作者一定也要有相對平庸的觀眾支持，才可能襯托出他們的秀異，並獲得觀眾的經濟挹注。一旦觀眾不再支持或無法理解藝術家作品，源於本我的創造力就無處施展，甚至連基本生計都會成問題。

二、Bourdieu 的「場域資本」論述

同樣關注高度分工社會，Bourdieu 認為藝術領域是由特定資本類型（如經濟、文化、社會與象徵等）與存量所結構化成的「場域」（field）。透過劃定場域界線，人們得以在場域內享有相對自主的運作邏輯，並建立社群認同。一個場域自主性越高，越能保有獨特內在邏輯而不受其他場域干涉，並持續累積場域歷史特徵。新進者要進入這些場域，就得具備該場域範疇之天賦特質或資本，並採用該場域通行的象徵符碼及其解讀世界的方法互動（Bonnewitz, 1997 / 2002 ; Bourdieu, 1992 / 2011 ; Bourdieu、Wacquant, 1992 ; Swartz, 1997 / 2006）。

在此 Bourdieu (1986) 談的「資本」(capital) 是可被行動者佔有、累積、轉換的社會資源，包括貨幣及制度化財產權的「經濟資本」；由社會義務、人際網絡和社會地位組成的「社會資本」；還有人們從小到大藉由「身體化」教育過程，從歷史陳跡之符號結構中習得的思考方式與生活品味，或言談舉止的表達方式，亦即由「慣習」(habitus) 養成的「文化資本」。基本上，不同生命週期中人們會透過不同場域生活或階級流動而改變慣習，使自己能因慣習的作用而言行得宜。但如果慣習未能隨客觀環境改變，便會與新處境脫節而發生「滯後作用」(hysteresis)，致使行動者做出不合乎新場域期待的行徑。當然，也有些慣習會潛意識地引導著人們，甚至透過各類正式制度代代相傳，藉以跨越不同世代而累積成文化與社會資本（Bonnewitz, 1997 / 2002 ; Bourdieu, 1987 / 1990, 1990 / 2009 ; Swartz, 1997 / 2006）。

最後，不同場域中的人也會因資本的類型、相對存量和比重，形成統治者與被統治者的結構位置，進而獲取各類能力、延伸出更多他類資本，甚至採取不同策略爭奪「場域界線」及「何謂有價值資源」的符號主導權，以持續保有、增進或挑戰既有場域邏輯（Bourdieu, 1987 / 1990 ; Bourdieu、Wacquant, 1992 ; Swartz, 1997 / 2006）。也因為場域界線的可動性，透過考察行動者在哪些事物、空間上不再受場域邏輯支配，便能瞭解不同場域核心知識技能的內涵，及其賴以存在與複製的社會條件。為此，Bourdieu 建議研究者必需先確立場域中社會關係相對位置，勾勒出不同位置上行動者或機構制度為獲得特定合法權力所從事的各種競爭策略，及相關行動者如何透過慣習運作將各種結構偏好內化，或另提新策略與自身慣習差距較大的元素對抗，而非將各類知識技能視為理所當然的社會預設（Bourdieu, 1990 / 2009, 1992 / 2011 ; Bourdieu、Wacquant, 1992 ; Swartz, 1997 / 2006）。

同理，在場域、資本與慣習交互作用下，由於經濟場的階級屬性經常影響慣習，所以任何藝術文化實踐都必然因慣習運作而蘊含階級色彩；不同階級的人也會追求各自符號象徵與社會認同，以標榜自己的秀異（菁英階級）、滿足晉升上層的渴望（中產階級）或補足匱乏（普羅階級），甚至獲取他人承認（Bonnewitz，1997 / 2002）。然而，藝術場的文化偏好與作品價值並非由創作者獨自決定，而是涉及藝術場內諸如藝術批評家、藝術史學家、出版商、畫廊經理、美術館贊助者、消費者等多元個人或機構，在其資本數量與相對位置之權力角力後確定。而且藝術場中的榮譽、地位及其取得方式，也不必然等同於正規教育體制或其他場域運作，以致於藝術家可能拒絕教育或行政場中的高官厚祿，而追求藝術場認可之價值信念。但因藝術場內的鬥爭或體制改變，無可避免地會牽涉場的整體結構，及其與其他場的關聯，所以任何內部變遷也無法獨自進行（Bourdieu，1992 / 2011）。

參、研究對象與研究方法

本研究參與者劉秀美，從 1992 年起便積極推動以成人為對象的社會藝術教育，直到 2013 年止，共有畫作 500 多幅、籌組畫會 15 個、個人畫展六場，並獲 2004 年社區大學全國促進會頒發「人文科學類」優等課程獎。從社區繪畫班、組織畫會到社大美術課程，劉秀美的國民美術理念與實踐策略，就在她與畫友們不同歷史脈絡下，透過共學、創作與分享一同建構出來。由於劉秀美的國民美術核心價值，在凸顯創作者作品所蘊含之獨特社會文化內涵；加上她的國民美術教育理念與實踐策略，均形成於其不同生命階段之生活場域（如家庭、同儕、職場、教學現場等），而非正規的高等藝術學院教育結果。所以在認識國民美術過程中，若能將劉秀美視為一個社會行動者（social agent），分析她在不同生命階段與外在環境的動態關係，相信更能真切掌握劉秀美賦予國民美術之文化底蘊，及其動態發展歷程，而非僅是一堆架空於生活脈絡的客觀概念堆砌。

為此，本研究乃以藝術社會學家 Elias 的「社會形態」和 Bourdieu 的「場域資本」論述為敘事架構及詮釋角度，透過 Riessman（1993）的「敘事分析法」，首先聚焦於劉秀美不同生命階段各類生活場域規則與資源分配模式，以及劉秀美在情感、信念和經濟等各方面的社會人際形態，藉以梳理國民美術理念與實踐策略形構歷程中，行動者之社會心理、資本狀態，及知識權力的動態關係。換言之，本研究將從「關注」劉秀美不同生命階段的社會文化場域和人際互賴社會形態出發，邀請她「訴說」自己主觀生命經驗，及不同生命階段國民美術理念與實踐策略的實際樣貌。再經研究者「轉錄」（transcribing）和「分析」，參照 Elias 社會形態和 Bourdieu 場域資本的理路，詮釋、再現出國民美術理念與實踐策略被劉秀美賦予之獨特意義和藝術教育使命。

至於本研究分析的文本，除了與劉秀美及其國民美術相關之期刊論文、新聞報導、紀錄片及網路資訊外，研究者也將透過非結構式訪談，邀請劉秀美自行訴說不同生命階段之重要事件，及國民美術的重要實踐行動。訪談結束後，再將錄音檔轉錄成逐字稿¹，連同以往各項文獻進行開放式編碼、主軸式編碼及選擇式編碼，並依循 Elias 社會形態和 Bourdieu 場域資本的理路梳理、詮釋、分析和再現國民美術發展進程。為增進研究信效度，進入研究階段前，研究者就已與劉秀美共同籌辦數場大學通識及萬華社大國民美術演講，以提升彼此瞭解與信任；進入研究歷程後，研究者仍持續與劉秀美於萬華社大推動街友繪畫課程至今。最後在論文撰寫階段，由於研究者同時採用期刊論文、新聞報導、紀錄片、網路資料及劉秀美訪談逐字稿等多重資料作為分析文本，在交互對照過程中倘若遭遇立場不一或不清楚之處，也會隨即以 E-mail 及 Facebook 向劉秀美求證；論文初稿完成後，亦邀劉秀美一同閱覽並提供修改意見。

肆、研究結果與討論

根據 Bourdieu 的理論，行動者的世界觀及其實踐策略，都是透過場域的客觀位置與行動者賦予實踐行動意義間的象徵符號衝突，持續被更動與確立。同樣地，劉秀美國民美術的理念與實踐策略，也會受其不同生命階段所屬場域（如原生家庭、學校、職場、新婚家庭等等）與外在社會間的相對位置，及其自身賦予各類生活事件或行動意義的權力糾葛影響。因此，研究者將順著劉秀美不同生命階段中各類生活場域之重要事件發展進程，梳理出她所賦予國民美術理念與實踐策略的脈絡性意涵，及其可能之社會文化成因。

一、劉秀美「國民美術」的理念內涵及其形成

（一）家庭場中經濟貧困與美術想像經驗的相互關聯

1951 年出生的劉秀美，小時候因家中貧困，經常過著必須連夜搬家躲債的日子。即便如此，父母親卻依然舊懷抱藝術家的浪漫氣息，為了讓她體驗繽紛有趣的美學經驗，花盡身上僅有的錢（邱麗卿，2005；研究者訪談；劉秀美，2000）。例如劉秀美回憶到，家徒四壁之際：

¹ 文中研究者親訪文本均以「研究者訪談」代表。

我們家沒有米，而且已經沒有菜錢，大家都很沮喪，就是會引爆憂鬱症那種時機啦！我媽就會說「走！走！我們出去找一種顏色！那種顏色是什麼什麼樣子」。那我們就破破爛爛一群，就大街小巷去走。天空啦、碼頭邊啦、哪裡都去，最後當然每一樣都不是，她就在作戲嘛！然後明明就剩幾塊錢，她又去租書，以前的日文書是用一個牛皮紙綠色的，線裝的，然後裡面會有文學。明明已經沒有錢了，她又拿去租書；我們也沒有桌椅啊，就站著聽，她就開始講述文學。

（研究者訪談）

此外，劉母也會穿著父親的大黑西裝和雨鞋，以雨傘充當拐杖，跳著默劇大師卓別林的舞步逗她們開心（郭麗娟，2010；崔玉珍，1998；劉秀美，2000）。回想起自己特別喜歡看卓別林的電影，有時為了買電影票，還會獨自一人在街上撿拾汽水瓶和舊報紙的原因，劉秀美認為除了母親的影響外，也與出身卑微的卓別林在逗人發笑之際仍能對貧民表達憐惜之情，甚至讓她感受到只要不屈服貧窮也能有活力有關（郭麗娟，2010）。再者，劉秀美童年時期也喜歡在廚房裡聆聽母親講述她所經歷的太平洋戰爭和日據時代往事，過程中那些在空襲中亡故者的臉龐及其他故事元素，彷彿都可以透過劉秀美的想像映照在各種食材上（崔玉珍，1998；劉秀美，2000）。

從 Freud（1997 / 2001）的角度來看，劉秀美童年期物質拮据卻充滿想像空間的家庭生活，讓她無法於現實生活中如願實現的「本我」動力有機會昇華成為「白日夢」；再加上劉母積極鼓勵，甚至提供大量活潑多元的想像示範，更使得劉秀美開始懂得善用豐富的生活元素來體現本我能量和想像力，亦即如同 Elias（1939 / 1999，1991 / 2005，1998）所說，讓「心理發生」的情感、欲望和衝動能在安全的家庭場內獲得「社會發生」的實踐。所以在劉秀美日後的國民美術理念中，始終蘊含著超乎現實生活物質狀態的豐富藝術想像，這些想像一方面形成於她幼年時期貧困的家庭生活，另一方面又是她用以補足經濟匱乏飢渴的重要精神食糧。

（二）教育場的學習資源提供了進入藝術場的美術知能

1960 年劉秀美就讀臺北市老松國小，當時的美術老師江漢東點燃了她的繪畫熱忱，還經常派她代表學校參加各類美術比賽，並特別教授她抽象畫。為增添繪畫技巧，放學後的劉秀美會到印刷廠撿拾廢紙來練習，並透過參加美術比賽得獎的榮譽感來填補別處得不到的尊嚴（邱麗卿，2005；崔玉珍，1998）。回憶起上美術課的經驗，劉秀美說到：

下一節課是美術，下課時間我會去掃教室、排桌椅，然後去採花，為老師插一盆花等待老師來，我是帶這個期待上美術課。以前的老師很善良，禮拜天帶我們去寫生，那我們以前的畫板是木板的，很重，我們班都是女孩子會比較沒體力，我都幫同學背，因為我很怕同學說「太重了，不去了」。(研究者訪談)

1963年劉秀美考上仁愛中學，當時的美術老師席慕蓉會坐著三輪車，攜帶各類油畫畫具讓學生學習油畫；為了讓美術資優學生能學習進階油畫技巧，席慕蓉還利用週日免費授課，但學生必需自備畫具。家境貧困的劉秀美根本沒錢買顏料，為了學油畫，她說：

我利用他們在上課的時候，我都比他們更提早，就爬到頂樓。我們學校那個頂樓的女兒牆，是沒有高起來，是平的，很危險，我就這樣倒吊著看上課。……我就用這個方式上課，回去再用王樣水彩不加水這樣調來實驗。(研究者訪談)

在經濟資本極度匱乏，無法進入私人美術教室的情況下，中小學時期美術課程的師生關係為劉秀美提供了 Bourdieu (1987 / 1990, 1990 / 2009)、Swartz (1997 / 2006) 所說進入藝術場的社會資本，搭起了底層階級家庭與藝術場本不存在的橋樑。透過兩位美術老師教導她各類繪畫技術和美學陶冶，使劉秀美開始具備藝術界認可之價值或情感表達途徑，並且不斷從老師處習得藝術場的遊戲規則；加上兩位老師經常指派劉秀美參與各類美術競賽並獲獎，這些都大大提升她在藝術場中的文化資本。就 Elias (1939 / 1999, 1991 / 2005, 1998) 的理論來看，兩位美術老師提供的社會發生條件，讓劉秀美原生家庭生活豐沛的想像力與創作欲望，有了被美術界肯認的施展空間。

事實上，劉秀美也提到，中小學美術老師為她帶來的藝術養分，讓她深刻品嚐到美術的嗜味，並且打開了視野 (研究者訪談)。也是這些艱苦學習美術，加上透過美術創作和比賽開闊的美學視野、厚實的自我價值感，讓她發現教育場內除了經濟資本形構的物質生活、文化資本升學制度下的學科成績外，還有另外一種自我實現的可能性。也因為這一段刻苦學習美術的經驗及其自我實現的尊嚴感，使劉秀美 (2012a) 始終強調：民衆學習藝術的經濟負擔必須要很小，因為多數人生活的首要任務通常是解決生計問題，之後才可能追求藝術文化；此時，如果學習藝術要花費巨額費用，便可能使有興趣的人怯步。

(三) 家庭場中母親的文學濡沐造就了美術慣習

從小學六年級到中學畢業，在喜愛文學的母親影響下，劉秀美開始大量閱讀世界經典翻譯小說。舉凡蘇聯 Fyodor Dostoyevsky 的 *卡拉馬助夫兄弟們* (*The Brothers Karamazov*)、法國 Pierre Loti 的 *冰島漁夫* (*An Iceland Fisherman*) 及 Émile Zola 的 *娜娜* (*Nana*) 等，都是她喜愛的。以 *卡拉馬助夫兄弟們* 為例，這部小說能引發她共鳴的原因，劉秀美說：主要

是因為「小時候我的家庭狀況是很強烈、很貧困，然後是在極限邊緣生活，所以他所描寫的那種動盪不安的世界，是使一個小孩子能夠明瞭的東西」（研究者訪談）。此外冰島漁夫描述青年男女為親情、愛情、友情及生計與生命搏鬥的故事，讓她感受到藝術家的一生就像生活在充滿冒險與浪漫的世界。再如《戰爭與和平》（*War and Peace*）和《鐘樓怪人》（*The Hunchback of Notre Dame*）等經典電影的文學對白，也豐富了劉秀美文學技巧和表達能力，甚至影響其日後在社大文學課程裡的教學策略（研究者訪談）。

雖然劉秀美從小就因家庭經濟資本匱乏與政治意識形態差異，使其學校生活充滿衝突與負面情緒，但由於孩童期從母親濡沐的文學和美術想像，讓她對描寫政治動盪、經濟貧困、社會寫實和文化保守議題的世界經典小說與畫展，展露出 Bourdieu（1987 / 1990, 1990 / 2009）、Swartz（1997 / 2006）所說慣習式的熟悉感。此外也如同 Elias（1991 / 2005）所言，透過經典小說或美術圖像，讓劉秀美早年家庭生活的想像力和表達欲望，能被客觀化或昇華成可被社會接受的形式，或是透過文學故事閱讀得到想像層次上的心理慰藉。再者，經典文學中極具戲劇性和衝擊性的生命際遇，也帶領劉秀美不斷超越物質或現實生活框架，並持續賦予自己成長經驗積極的生命意義。

（四）不同生命階段場域的規則和慣習衝突激發出主體性和社會批判精神

除了豐富的想像力，在劉秀美的創作中也強調差異社群的主體性及其社會批判精神。因為就像邱麗卿（2005）提到的，劉秀美推廣國民美術的目的之一，就是要創作者從自己成長的家族、階級和國族出發，挖掘出屬於普羅階級的美術價值和力量；相較於西方美術的巨大身影，她甚至期盼能提出具亞洲色彩的美術驕傲。至於這種對於美術創作主體性及其社會批判精神的理念強調，則是在劉秀美不同生命階段的各類場域生活中，亦即在差異慣習相互衝突，各類場域資本彼此較勁的過程中逐漸發展出來。

1. 政治場主從關係及教育場師生關係的反省

劉秀美的父親劉義人，13 歲就被送到日本讀書，回國後面對學習中國文化和語言的挫折，加上二二八事件波及（郭麗娟，2010），讓劉父心生憤世嫉俗情節，並經常向劉秀美敘說白色恐怖的種種，批評國民黨政權腐敗。1958 年就讀臺北市日新國小的劉秀美，利用下課時間站到臺上對同學講述父親告訴她的二二八事件，引發老師一陣緊張與毒打。這些事為劉秀美帶來很大的反思，她開始質問：戰爭為什麼會這樣？統治者與社會為何如此？（研究者訪談）

從場域和社會型態關係來看，如同 Elias (1939 / 1999, 1991 / 2005, 1998)、Bourdieu (1992 / 2011) 及 Bourdieu、Wacquant (1992) 所言，一方面，劉父的政治成長經驗直接影響劉家的政治慣習，使劉秀美的原生家庭與國民黨主政的主流社會產生隔離；之後隨著劉秀美進入小學，家庭場才開始與主流社會拉起互賴的社會形態，連帶地，家庭場界線才逐漸被淡化。也就是在這時候，源自父母具高度想像力的美學和政治意識型態，亦即家庭社會化下的慣習，開始受到正式學校規範和賞罰機制的評比與規訓。只是學校（場）承載的主流社會價值觀並未順利修正劉秀美原生家庭的慣習，致使其言行模式因 Bourdieu 所謂慣習的「滯後作用」，被學校場師生視為不合宜，甚至帶來羞恥與尷尬。但這股負面情緒壓力並沒有像 Elias (1939 / 1998, 1939 / 1999, 1991 / 2005, 1998) 所說完全掩蓋了她早年因親密、開放、愉悅和想像力之家庭關係形成的慣習，官方政治場主導下的教育場慣習不但沒有成功地內化為劉秀美的自我控制，反倒讓她有機會開始反省政治場的規則，讓心中的社會批判精神萌芽。

2. 勞動場勞雇關係的反省

1966 年初中畢業的劉秀美一心想著來日能進入大學，但礙於家境貧困，只能以半工半讀方式進入高中夜校就讀。白天她在針織廠擔任美術設計，因為同事排擠、勞工權益未受重視，讓她過得十分辛苦。回憶起當時的狀況，劉秀美提到：「她們就把我排擠，把我弄到廁所邊。我又和一群女工住在女工宿舍，然後抽水馬桶都是滿的，那個蛆爬了滿地，我睡不著」（研究者訪談）。1969 年，中學畢業後的劉秀美進入電影公司工作，當時日本東映電影公司曾派員來臺授課，讓她習得不少動畫技巧；但在此同時，由於無法忍受臺籍老闆長期剝削，便與同事集體罷工。戒嚴狀態下的臺灣，罷工屬違法行為，包括劉秀美在內的員工於是遭到警方拘留。之後，劉秀美又考上皮包外銷場的設計師，其間最令她心痛的是某日本公司經理曾在毫無告知的情況下，將她放在桌上心愛的 Marc Chagall 和 Egon Schiele 老師的畫冊恣意圈畫，並要求她比照這些圖案設計產品。當下劉秀美心痛萬分，除了畫冊遭任意毀損的憤怒，也感受到階級不平等對美術主體性的戕害（研究者訪談）。

整體而言，此時期劉秀美工讀經驗還是離不開藝術設計，甚至讓她奠下紮實美術基礎（邱麗卿，2005；崔玉珍，1998）；也是因為這段際遇，讓她有更多機會鍛鍊美術技巧，累積文化資本，拉近與主流藝術場的連結。此外，就讀高中夜校期間，由於遭到工廠宿舍同事排擠，劉秀美選擇到工廠外農家租屋，並於下班後利用稻田裡的黏土燒彩窯，帶著附近小朋友做陶藝，開啓她美術教育的首次經驗。這此同時，劉秀美也開始用自己製作的克難畫筆和畫布，繪製了許多作品（邱麗卿，2005）。

3. 家庭場性別和母職關係的反省

1974年，23歲的劉秀美經同事介紹認識了藥廠少東，並因對方經濟穩定，所以半年後便決定結婚。然而由於娘家無法支付嫁妝，讓婆婆十分不滿；之後婆家的生活習慣也讓劉秀美難以適應。最糟的是婆婆經常強勢介入各種家庭糾紛，再加上丈夫長期花天酒地，讓劉秀美決定結束這僅僅一年的婚姻。生下女兒的第七天，劉秀美獨自攜女離家；但考量到娘家貧困，為避免父母擔心，她選擇投奔先前在電影公司認識的一位女同事小芯。只是當時小芯也身處逆境，離開電影公司後，她主要靠賣身賺錢（研究者訪談）。回憶起這段故事劉秀美提到：

她媽媽是妓女，她那些阿姨都在壓迫她說：「妳還在畫卡通，妳都那麼不孝，都要替妳媽媽還債，要趕快賣身啦！」所以她決定第二天要去出賣她的處女。……我們勸她逃亡，但是她說她不敢這樣做，因為她如果這樣做，她這一生就跟他媽媽斷了線！（研究者訪談）

從初中開始劉秀美就是家中經濟支柱，這讓她不能顯露軟弱；可是婚姻破裂卻讓她覺得自己是個失敗者，不知何去何從。窮愁潦倒之際，在南美洲發展的朋友建議她從事跑單幫的行業；於是學了兩年西班牙文後，劉秀美開始到南美洲經商，也將母親和女兒接去同住。只是考量到當時南美洲政治不自由，對女性極端歧視，為了給女兒一個較佳的學習環境，另外也是對故鄉的認同，就在女兒上小學前一天，1980年劉秀美毅然決然帶著母親和女兒返臺（研究者訪談）。

南美經商雖然賺了些錢，但為了能貼補娘家經濟支出，回臺後劉秀美幾乎無餘錢可用。經濟拮据的她無法提供女兒太多玩樂，便模仿起母親當年生活美學體驗活動，帶著孩子坐火車辨識沿途景物消磨時光。劉秀美（2000：25-26）提到：「每次上了車，我就告訴孩子，看見水牛可以加1分，土地廟加2分，白鷺鷥加3分，農夫加4分……如果加滿了50分，到淡水會請她吃魚丸湯」。1982年，小學二年級的女兒開始出現視力問題，劉秀美回憶到當時「一直想儲蓄，因為那時候沒有健保卡，我連去檢查我都不想，因為我知道一檢查一定就是要進入療程，那是需要一筆很高的費用，但是我沒有那筆錢。我就想工作個一、二年存一點錢，……因為我是單親，也沒有人可以依靠」（研究者訪談）。就這樣劉秀美拼命工作賺錢，讓女兒獨自在家，結果反倒讓女兒因意外不幸墜樓。

女兒過世後，劉秀美第一次體悟到「死」的意義；經過幾年自責、沮喪與調適，才慢慢走出來，並畫下「最狂烈的家家酒遊戲」（圖 1）來紀念女兒。也因為這個生命衝擊，讓她重返美術，並開啓了新的創作階段（莊淑妃、翁鏘武，2005）。她說：「一直到我婚姻啊、孩子也過世啊，我終於開始我的人生，那就是美術的人生。因為我不願意斷線，所以我在內心留一塊寶地，就是呵護它，我總是相信，我有一天，我可以跟美術再連結！」（研究者訪談）



圖 1 劉秀美，1994。最狂烈的家家酒遊戲。油彩 畫布，50F。劉秀美收藏。

回顧踏入勞動場後的生命經驗，劉秀美憑藉其耳濡目染的美學慣習和苦學而成的美術技巧，換得經濟與社會資本；但也是這時候，她的美學偏好和創作想像被囿限於市場商機，甚至遭主管階級恣意踐踏。處於勞動場經濟資本弱勢的劉秀美為維持家計，不得不忍氣吞聲，與雇主共同複製不合理勞雇關係。直到階級對立的不滿情緒和訴求，無法透過社會接納的途徑獲得抒解，她才與同事採取更基進的罷工行動。在經濟場受到國民黨政府（政治場）高度保護的戒嚴時代，挑戰勞雇關係就是觸碰政治場禁忌，結果當然招致政治力懲治。同樣也是在經濟長期匱乏下，劉秀美選擇婚姻對象及離婚後謀生場域時，也是以經濟穩定為優先考量。比較特別的是，為呵護內在創作與美學想像，這段期間劉秀美會在工作之餘利用生活環境中的素材，將內在情感和表達欲望轉化為小朋友的美術教學行動。

從 Elias（1939 / 1999，1991 / 2005，1998）或 Bourdieu（1987 / 1990）、Bourdieu、Wacquant（1992）及 Swartz（1997 / 2006）的理論分析這些生命事件，罷工前、離婚前和返國前的平和關係，其實都是社會形態或場域中經濟優勢者以其偏好之社會規範，令劉秀美透過暫時壓抑內在差異慣習或本能欲望，使既有場域規則得以不斷複製的結果。直到場域或社會形態中經濟優勢者的慣習與劉秀美落差過大，致使內在積壓許久的能量不再能抒解，才促使她採取社會無法允許的離婚策略，或毅然決然放下南美洲生活，打破既有場域

界線及社會形態中的控制規範。只是突破界線或鏈帶的劉秀美，內心之憤怒、挫折、喪痛以及符應當時逾越社會道德所產生的羞恥情緒並未得到緩解，才會在婚變後，投奔身世悲慘的小芯，而非返回娘家。也是因為小芯為母賣身的淒涼故事，讓劉秀美開始從性工作者多坎坷的生命際遇中，反思她們肩負之道德責難的合理性。

南美洲返國後的劉秀美經濟資本薄弱，只能透過複製原生家庭場中的母職慣習，提供女兒具豐富想像和鄉土關懷的童年。在全民健康保險尚未開辦前，單親的劉秀美不僅得獨自籌措女兒急需的醫療費用，甚至只能無助地接受女兒意外身亡的事實，以及伴隨而來無法善盡母職而來的道德自責。但也是女兒的過世，讓她不用再繼續複製傳統家庭場賦予母親的經濟和道德重擔，而能邁向更寬闊的藝術場，透過繪畫，將先前因勞雇對立、婆媳衝突、夫妻決裂、性工作友人的悲戚、民族鄉愁以及喪女之痛等生命際遇的複雜情緒表達出來。從 Elias (1939 / 1999, 1991 / 2005, 1998) 的理論回顧劉秀美生命前半段的困頓經驗，都在為她醞釀豐沛的人性情感和表達素材，只待日後「社會發生」條件成熟，便可運用先前累積的美術技巧開始創作；甚至進入強調弱勢培力的社會福利場，透過國民美術撫慰弱勢者的創痛，協助更多差異族群發聲。

二、劉秀美「國民美術」的實踐策略：美術創作與教學

1984 年國民黨政府因政治經濟與勞動事件處理不當，引爆合法性危機；1986 年民進黨的「正式成立」更加速了 1987 年的解嚴，臺灣藝術場域也因而有了更多元、專業、自主的發表空間（倪再沁，2007；蕭瓊瑞，2013）。1988 年起，無論是農工、老殘、環保、婦女或無住屋者的社會抗爭，都凸顯出國民黨與資本家共同壟斷資源，致使工業社會中社會問題惡化的實況（蕭新煌，1987）。也就是在臺灣邁向自由、民主和多元的時刻，喪女兩年後的劉秀美選擇與志趣相投的張建隆進入第二段婚姻，並隨夫定居淡水。1985 年劉秀美開設了一家民俗藝品店，張建隆則是以賣書為業；由於藝品店生意不錯，劉秀美便與前來淡水居住的母親各組一個美術工作室，開始將先前累積許久的文學和藝術想像以及大量的生命能量，轉化為一幅幅美術創作，甚至開始推動社會美術教育。

（一）相對穩定的家庭場和經濟場提供批判社會不平等之美術創作所需資本

嫁來淡水的劉秀美認為，雖然「淡水」對她來說是個全新的地方，但是淡水獨特的人文和自然環境，卻讓她找回中學時代生活在瑠公圳的記憶，覺得自己與社會和自然界的關係被重新建立起來，並開始進行一系列淡水創作。對劉秀美而言：

淡水是一個小鎮，人會很巨大；可是在都會裡，人會很渺小、很受害、受傷、很陰暗、很病態。去到淡水健康，很像負傷的野獸又被療養又復活，所以我就爬到淡水。在淡水，那種人格的東西回來，然後開始又展開人物畫，跟對淡水風景的特別詮釋。（研究者訪談）

在劉秀美 500 餘件畫作中，多數主題都集中在家庭生活和淡水地方人事物，其中家庭生活創作是她對原生家庭生活記憶的回顧、想像與整理；淡水點滴的描繪，則是她定居淡水後的生活觀察（邱麗卿，2005；黃靖惠，2002）。

1. 反應真實生活記憶與未完成家庭夢想的畫作

在劉秀美（2000：58-59）眼中，「家庭是每個人的學習園區，包括家變也是學習的一環，學習認識死亡，適應生離死別，更是我們可能遭逢的功課」。在 1990 年完成的「照相館」（圖 2）畫作中，劉秀美回憶到自己「小時候每一年好像有一個儀式要去照相，好像覺得我們活不過第二年，我們活在那種恐怖中，不知道明天是安全的嗎？.....這好像變成每年的例行公事，好像我們又幸而過了一年了」（莊淑妃、翁鏘武，2005）。只是在無數搬遷過程中，這些珍貴照片不幸遺失，於是她憑記憶重新畫出自己與父母親的合照，並將女兒畫進這張全家福，用美術將來不及見面的祖孫串連在一起。透過這些家庭生活回憶，劉秀美重新梳理了過去貧困的生活經驗，也希望透過記錄小人物艱辛與奮鬥的畫面，讓他們對抗生命衝擊的尊嚴被體現出來。



圖 2 劉秀美，1990。照相館。油彩 畫布，50F。劉秀美收藏。

2. 凸顯小人物生命韌性與地方精神的在地人事物創作

根據劉秀美的觀察，淡水從日治時代就是許多畫家的寫生勝地，只是畫家們對淡水的描繪幾乎清一色都是教堂、河流和觀音山，缺乏對淡水社會與人物百態的關照。相較之下，她眼中「淡水人」的故事，就像一齣齣扣人心弦的電影，「那就是劇本，就是文學。因為

這些人都是命運坎坷，可是又很有才華，也都是情感很純潔的人」（研究者訪談）。從勾勒淡水生活點滴的畫作，可看出劉秀美對底層民衆艱辛生活特別關注，她認為自己的「人物畫不是唯美的，而是畫出他對生命的搏鬥，他的生命張力，他的生命價值感。我希望我的人物畫不是畫表面，拷貝現實的。而是生命內在，有厚度的」（黃靖惠，2002：55）。

舉凡清水街女性創業先驅繾綣、淡水馬偕街堅毅不拔的「賣麵阿婆」（圖 3）、「南北軒」名角查某黎等，與時代洪流搏鬥的生命故事，都經常出現在劉秀美的創作中（劉秀美，2000）。劉秀美特別喜歡已故盲人歌手金門王，在她的畫作裡「金門王是永遠的男主角」（吳東牧，2010），在現實生活中，她更曾經努力促成爲金門王與洪一峰等知名歌手合作表演。特別當時她的藝品店就在金門王經常出入的「夜梅花」茶室隔壁，地緣關係使他們經常有互動機會。劉秀美曾分享一段她所知道的金門王：

因爲他愛上一個照顧他的女人，可是那個女人有家庭，後來那個女人越來越膽小，越來越退縮，就想離開他。可是金門王不放人，他就追殺她，追殺過淡水的大街小巷。我說你一個盲劍客怎麼殺人家？他說他聞她的味道（笑），你看他多靈敏！他是一個體育高手，他是花茶室的保鑣，任何客人如果鬧事或流氓，只要一片袖子被他抓到，那個人穩死。……我是覺得這種人是臺灣的寶貝啦！（研究者訪談）



圖 3 劉秀美。1986。切仔麵。油彩 畫布。228×150cm。劉秀美收藏。

在劉秀美 1985 年完成的「暗夜行路」（圖 4）中，

金門王的審美觀停留在目盲的那一刻，他永遠衣著光鮮，梳著過去流行的飛機頭，帶著俠義精神照應著同樣走唱的藝人李炳輝。有時候，大雨滂沱，他狂亂的飛舞手杖，摟抱著吉他，在車陣雨陣中尋路，狼狽的討生活姿態，頗令人悲憐。（劉秀美，2000：29）



圖 4 劉秀美，1985。暗夜行路。油彩 畫布，50F。劉秀美收藏。

也因為這樣，劉秀美深切期盼，當年照顧過金門王的「夜梅花」茶室能改造成「金門王紀念館」，這樣不僅可以保存最真實的在地遺址，更可為淡水帶來文創商機（研究者訪談）。然而這個夢想卻因「夜梅花」被對面的淡水長老教會併購而胎死腹中，為此劉秀美曾在 2004 年的畫作中將茶孃裸體畫入淡水教會教堂，以此表達抗議。她認為「那是一種文化的膽小，就是我們不敢理直氣壯地把自己土地的文化展覽出來，……我們覺得它是骯髒的，是可鄙的，是見不得人的」（吳東牧，2010）。談到對「性文化」與「茶室生態」的看法，劉秀美指出：

其實淡水的茶室在進行性交易或黃色的行為已經不多了，他們的主要對象都是老年人。我是覺得淡水的老人是幸福的，你看他們早上起來，就搖搖晃晃地走到巷子裡，然後挑選自己喜歡的茶孃和茶室，然後跟他們喜歡的朋友一起聊，那是他們的「丹堤」跟「怡客」就是這種價位的東西……那你為什麼不能允許東方自己發展出來的「丹堤」。（研究者訪談）

對於淡水老街茶室，劉秀美認為：「這就是人生！」（研究者訪談）。因為茶室文化不是被某些人刻意強調出來，而是人類自古有之，當中甚至有很多頗具價值的文學故事。所以她也曾以「老茶孃」（圖 5）為題進行創作，對於茶室文化，劉秀美（2000：51）寫到：

華燈初上，在濃黑的夜色掩護下，茶室才顯露了她真正的風流，媚惑著路人和過客。她的風流瀉到了馬路，帶著粉味的空氣、彩色的燈影、走唱人的琴音、喝拳的喊聲此起彼落。



圖 5 劉秀美，1985。老茶孃。油彩 畫布，100F。劉秀美收藏。

雖然茶室生活有時會發生流血事件，但劉秀美認為那僅是生活中暫時失序；萬事萬物都有結束的一天，人生最重要的就是在一息尚存時，追求極致與歡喜（研究者訪談）。也因為這樣，在劉秀美眼中自願的性工作是一種生活方式選擇，如何從中取得一個平衡需要智慧，但不需要太多道德評判。

從 Bourdieu 的理論回顧 1984 至 1991 年劉秀美的生涯發展，因著先前不同生命階段累積的文化資本，文學和美術場慣習，讓她有機會與同樣關懷在地文史的先生步入第二段婚姻，並擁有一個人民俗藝品店。身處政治社會與藝術文化日益民主化和多元化的臺灣，情感連結和經濟安全的穩固，讓劉秀美如同 Elias 所說，能擁有更自主的時間、社會文化空間和勇氣，開始運用繪畫梳理自己從兒時到第二段婚姻前累積的厚重家庭、職場和婚姻情緒和記憶，也更細緻地觀察、描繪和反省現居地—淡水的人事物。由此，也更可以理解劉秀美此時畫作主題和風格，之所以聚焦經濟弱勢者生活百態、凸顯不平等社會結構下受壓迫者強韌可敬的生命力，以及透過高度藝術想像力賦予長期被道德潔癖排拒之茶室文化的主要原因為何。

（二）政治、文化、福利和教育場域之社區化趨勢提供美術課程與教學結構化發展所需資本

1988 年蔣經國總統逝世，國民黨政府於 1991 年宣布終止「動員戡亂時期」，先前的社會運動團體也逐步制度化為關切公共議題的非營利組織。為回應民間的社區熱，行政院文化建設委員會也在 1994 年發起「社區總體營造」政策，鼓勵民衆參與公民社會建構。

這份理想延燒到 1998 年，結合了黃武雄等人的教改行動，催生了以「知識解放、邁向公民社會」為辦學目標的社區大學誕生。

也是在這個時期，瞿海源（2005）的社會調查顯示，從 1985 年到 2001 年臺灣民衆普遍認為高齡者無人奉養、色情、貧富差距過大、就業困難、貪污、青少年犯罪及環保等七項社會問題日益嚴重。為持續獲取政治合法性，國民黨政府只好努力通過或修正兒童、少年、家庭暴力、性騷擾防制、老人、身心障礙、就業服務等多項社會立法（林萬億，2006），讓長期潛沈的社會問題有機會被搬上臺面。

1. 文化場中政府和民間資本的影響發展出強調低成本的自主畫會形式

正是因為性別、高齡、族群和階級議題受到普遍關切，1992 年臺北縣文化中心邀請了陳月里、劉秀美母女及周邱英薇等諸位女畫家，以巡迴臺北縣 29 個鄉鎮的方式，教導老人畫下重要生命記憶。這次教導老人繪畫的經驗，雖然讓劉秀美察覺到民間潛藏的美術生機（邱麗卿，2005；郭麗娟，2010；研究者訪談）；但之後，由於主辦單位業績考量，要求她們印畫冊給學員臨摹，抵觸了劉秀美的美術教育理念。於是，她才毅然決然選擇退出（研究者訪談）。

1993 年，劉秀美與夫婿張建隆創辦淡水鎮刊《金色淡水》，前後共出刊 24 期；同年 5 月在「石餅民藝」店認識的朋友胡碩珍支持下，劉秀美與母親陳月里及胡碩珍在臺北舉辦了一場聯展；11 至 12 月，應前來採訪《金色淡水》的《聯合報》記者之邀，劉秀美又在《聯合晚報》撰寫了半年的「浮世繪」專欄文章。這些文章和畫作後來被收錄成劉秀美第一本美術專書：《淡水味覺》，並於 2000 年出版（研究者訪談）。1993 至 1994 年底，劉秀美又分別在臺北和苗栗的藝術中心舉辦數場展覽（邱麗卿，2005）。

1995 年 6 月劉秀美考上文建會委託全景工作室舉辦的紀錄片工作者培訓，並以「給臺灣繪畫界的一封信：畫家陳來興」為題，完成 45 分鐘的紀錄片。「給臺灣繪畫界的一封信」原是陳來興（1991：289）對臺灣美術界的深層反省文章，文中提到：

藝術永遠無法脫離生活，也無法脫離它的社會及政治環境，我們絕對無法只為取悅個人心靈而忽視對自己的良心，正義與對眾人的責任，我們既然生活在這塊土地上，我們喝著它的水、吃它的米，我們便無法脫離它的「草根性」，因為原本鄉土性必與藝術家的良心結合。

同樣地，劉秀美的紀錄片也以關切斯土斯民的理念為訴求。由於該片獲得全景工作室青睞，便邀她到全景社區電臺介紹國民美術；兩個月下來，許多聽眾以 call in 方式報名，組織了全國第一個國民美術班。在經濟拮据下，劉秀美只能用廣告紙背面及粉蠟筆當畫

材，以全景電臺地下室為教室，甚至一度到二二八公園上課。之後在臺北市社會局協助下，劉秀美得到一間免費教室，並協助畫友成立「笑哈哈畫會」。從此，劉秀美就以「國民美術」概念開始授課（研究者訪談；郭麗娟，2010；劉秀美，2000）。或許也是受到童年時期失學經驗影響，1995年到2005年劉秀美協助畫友們成立的十數個畫會，都是以免費教學的方式進行（邱麗卿，2005；劉秀美，2012a），這讓國民美術創作者能以很低的經濟門檻進入藝術場。為了讓畫友的美術活動不因國家美術政策起落，劉秀美還鼓勵畫友們透過儲蓄孳息的方式運作畫會、印製畫冊，以留下創作過程的珍貴紀錄（劉秀美，2012a）。

2. 教育場正式課程提供扣連生命經驗與社會脈絡之美術課程重要空間

在帶領畫友們創作的過程中，劉秀美（2012a）的教學理念強調從真實生命經驗出發，以熟悉的情感為助力，重新詮釋自己與不同世代親人及社區友伴的生命圖像、家庭圖譜及社區地圖及其意義關聯。至於課程的主要進行流程，通常是以介紹國民美術的意義與價值開始，經劉秀美以自己或其他畫家的創作及生活經驗示範，再引導學員根據各次主題創作；最後再邀請學員分享各次創作歷程的心得與作品內涵，並由劉秀美給予每位學員回饋，感謝他們真誠的分享，讓彼此獲得成長（邱麗卿，2005）。劉秀美相信，這樣的美術課程設計與創作引導，不僅有助於強化個人生命經驗與社區間的連結感，當畫友們表達自己熟悉事物的同時，也更能擁有豐沛的創作動力，並善用美術技巧，克服對美術的陌生與恐懼感。

在畫友們的創作中，劉秀美發現包括：二二八事件、日據時代日常生活點滴、遭遇空襲和戰爭的恐懼、都市女工在產業生活的泣聲和吶喊，及原住民淪為都市山胞和雛妓的寫實等事件（劉秀美，2000：94）。這些故事都是過去曾經發生過，卻被大型歷史論述嚴重遺忘的珍貴史實，現在它們都可以在畫友們個人生命史、家庭史、社會史的畫作中，被清楚地呈現出來。對畫友們來說，創作與分享也是一種集體治療過程，它讓畫友們能相互傾訴深層情感、彼此支持，以致相處越久、了解越深，人際連結也越強（研究者訪談；劉秀美，2012a）。

再以「笑哈哈畫會」為例，在少年時曾夢想成為日本神風特攻隊隊員卻未能如願的鄭炯輝，以及經歷臺灣從農村進入工業社會的林洪氣阿嬤的畫作中，劉秀美（2000）聽到兩段經歷兩次世界大戰生死存亡、物資困窘、顛沛流離的生命故事，更體悟到戰爭和工業化對人類精神與人性造成的殺傷力，期盼人們能對科技文明誤用有更深層反省。又如1999年劉秀美於廣慈博愛院為不幸少女成立的「少女情色畫會」，在2001年的「青春，與色彩共舞」畫展中，少女們不僅藉由畫作敘說過去被老鴇毒打、被嫖客性傷害的記憶，還重新

梳理這些悲痛的生命經驗，努力讓自己不再接受不合理情感、貧困、學歷或貞操觀念綑綁，勇敢成為自主的個體（郭麗娟，2010）。

1999年劉秀美任教於臺北縣汐止社大，國民美術開始有機會從方案式活動轉向18週系統化課程；2003年9月，劉秀美更進一步到淡水社大開授「亞洲婦女國民美術」課程，該課程於2004年4月獲得第六屆社區大學全國研討會優良課程評選之「人文科學類」優等獎。在社大的課程裡，以創作主體來看，劉秀美希望引導學員從創作中認識、建構與表達自我；創作題材取自個人生活世界，以此形構出動人的生命圖像、家庭圖譜、社區地圖或田野史料；創作態度強調以熟悉的感情為動機，而非技巧臨摹。劉秀美相信，當學員們表達熟悉事物（如家人、故鄉或心愛之物等）時，就能產生極大創作動力，並自然而然地使用各類技巧闡述內在澎湃情感。過程中每個美術家不僅可認識自己、建構生命意義，作品本身更能幫助觀眾認識不同時代歷史社會意義。特別許多底層民眾長期缺乏發聲途徑，這時國民美術就能適切地扮演他們與外界相互瞭解的管道。

以社大女性畫友的作品為例，在傳統重男輕女的臺灣社會，家譜記錄多半是嚴肅、呆板且缺少女性經驗的；透過繪畫這種非文字的表現，劉秀美認為女性就可以將真實成長經驗記錄到自己及家人歷史繪畫家譜中（黃靖惠，2002；劉秀美，2000）。

臺灣的婦女離家經驗很早，這都是拜養女陋習所致。從畫會中，老年女性畫友被命名的方式，如阿氣、呂不、招治等等，就可以感覺到女性雖和男性共同經歷一個艱困的時代，卻又要遭受重男輕女社會更深一層的剝削。……從老年女性畫友身上我看到許多貴重的婦女美術生活展現：比如梳髮髻、剪裁臺灣衫、畫出拜拜的廟會、捏雞母狗仔造型、縫香包、挽面、刺繡的繁複花色等等。（劉秀美，2000：101-102）

論及亞洲美術在西方強勢文化殖民下缺乏自信心的現象，劉秀美更深切期盼亞洲美術能透過一種與母國土地自然連結與追尋的方式，建立弱勢亞洲國度的尊嚴和自信（邱麗卿，2005；劉秀美，2012a）。

綜合上述各類美術方案與課程設計的精神，劉秀美的國民美術與 Blandy、Hoffman（1993）的「地方藝術教育」（art education of place）及 Ulbricht（2005）的「社區本位藝術教育」（community-based art education）概念十分相近；這些真實參與及平等民主的特色，也被 Krensky、Steffen（2009）視為社區藝術和社區本位藝術教育的重要特徵。

3. 為突破藝術場市場壟斷成立國民美術專屬美術館

為打破藝術市場遭受壟斷的問題，1980 年代臺灣民間出現了如臺北伊通公園的非營利藝文空間（李宜修，2011）。2003 年，在臺原藝術文化基金會協助下，劉秀美也設立了類似的非營利空間：大稻埕美術館，並接續為陳月里、陳來興和侯俊明等具國民美術色彩的藝術家策展，並舉辦各類社會藝術教育活動（邱麗卿，2005）。舉辦個展的目的是，劉秀美提到是希望為這些藝術家取得「身分認證」：

讓他們以後進入畫壇有一個說帖，就是說他不是路邊的畫家，他其實是開過個展的畫家。……每一場展覽都要有論述，那這個論述就是要去幫他建立，就是他們每一個人都有特質、跟他的背景，還有年代，跟他的內容，就是思想的主題要幫他抓出來。（研究者訪談）

因為美術場內的畫家若能在公立美術館開過畫展，就代表他們的作品已獲得肯定，有利其未來成為職業畫家。所以許多未成名的藝術家無不希望作品能榮登公立美術館；私立畫廊也會希望培植有潛力的畫家，待其日後能出名，作品能被公立美術館蒐藏（李宜修，2011）。但不同於商業畫廊，劉秀美始終認為：畫友們不同生命階段的創作，蘊含獨特的生命經驗和風格，隨著年歲增長，他們會懷念前期作品。因此任何人都不該以低價買入、高價賣出方式，剝削他人作品（研究者訪談；黃靖惠，2002）。所以國民美術專屬美術館的設立，不僅體現了劉秀美低成本美術的理想，也為普羅大眾的美學主體性找到了一個專屬發聲管道。

4. 透過教育場的社大社團課程發展國民美術劇團

2008 年 6 月，劉秀美在淡水社大成立實驗劇團—破洞歌舞團。取名「破洞」的原因，包含生命「失敗」和「歡樂」兩層意義：面對損傷穿越傷害，破洞的邊緣將鑲滿了夢想、寶石、歌聲與歡笑，就像美麗的蜘蛛網鑲滿了晶瑩的露珠。深懂破洞的美學完成破洞的審美，使我們的人生充滿了新意（劉秀美，2012b）。該劇團演出時以清唱表達，並善用周遭景物為道具。為使劇團不受經費影響，團友們都有正職工作，不靠演出募款或收費，也沒有任何人支薪。劉秀美（2012b）還指出，女性童年開始的紙娃娃劇團從未消失，大家只是分頭去收集各自的角色劇本；傳統臺灣女性老年孤獨和寂寞的原因，是失去對外發聲機會，因為她們習慣由男性代言。如果女性能透過美術活動，將自己的生命經驗與母親（甚至祖母）的生命故事加以串連，就能把自己的身體經驗延伸出一百多歲，並將過去價值傳遞給新一代女性，也與老年女性分享現代社會的一切新事物。截至 2013 年 6 月，該劇團已經完成 60 場表演（研究者訪談）。

5. 跨越傳統教育場界線成立私人女性美術教室

2009 年劉秀美成立了自己的女性國民美術學校：野熊酒吧，這個美術教室每月收費 999 元，每週日上午 10 時至 12 時上課，學費標準與一般社大差不多。透過平等與自由氛圍的營造、親自為學員烹煮午餐，劉秀美希望來這裡的女性學員可以和「野熊」一樣享受最原始而快樂的身體；大家在這裡學畫、分享、交友就像在女人私密俱樂部般自在（吳東牧，2010）。至於創辦初衷，劉秀美（2012c）談到，她希望女性可以學習用自己的文化表達經驗和情感，因為：

漫長的過去年代女性承擔生產生育為家族生活奮鬥，她被讚賞的永遠都是她犧牲奉獻為家庭墊底的部份，家庭既需要女人卻又歧視女人，卻很少有人鼓舞她創作，讚美她擁有才情的部份。

6. 營造藝術場和教育場的自由與平等尊重關係

綜觀劉秀美從事國民美術的教學行動，無論對學員創作美學的尊重，或是課堂師生關係的營造，都可看出她堅持的自由和平等價值。因為誠如 Stevenson（1997 / 2011）指出的，長久以來社會底層民衆缺乏賦予藝術作品意義的文化資本，只能以有限能力揣摩菁英的藝術標準；他們的創作甚至經常被批評只能膚淺地看見物件表面，而這種困局並無法如同 Bourdieu 期待地通過正規教育加以彌補。為打破這種藝術階層化問題，使創作成為基本人權，劉秀美（2000）堅持國民美術必需從肯認同每個人生命經驗的美學意涵開始，堅信每個人都深藏豐沛美術能力，以此建立藝術場和教育場內平等的美學和人際關係。因為唯有讓師生在學習藝術過程中享受自由與平等，才能在充分安全、放鬆的環境下探索、分享生命經驗與創作（劉秀美，2012a）。

所以舉凡農民井然有序的田埂稻秧、街道商家凸顯產業特色的招牌、流氓身上畫龍刺鳳的刺青、葬儀社的靈堂布置，到亡故先人的墓碑設計等，都被劉秀美視為重要的藝術元素。另外，她稱每位學員為「畫家」或「畫友」而非學生（莊淑妃、翁鏘武，2005；研究者訪談），教學過程中也很重視聆聽；即便有學員與其意見相左，也會尊重他們的意見，並在成果展時將其作品展示在重要位置（黃靖惠，2002）。也是因為這種強調自由和平等尊重的價值，讓劉秀美堅決反對「素人／庶民／原生」等藝術階層的分類標準。

因為在倪再沁（1993）、林惺嶽（1987）和蘇振明（2000）等人看來，「樸素／素人藝術」（naive art）指的是情感純真、風格自由、技法原始的民衆藝術；而「素人藝術家」（naive artist），是那些未經正式拜師學藝或學院訓練，靠自學有成的畫家。他們的畫作題材，以個人傳記、家族生活、鄉土民俗、社會歷史、精神意象與狂想為主，臺灣美術史上包括洪

通和李永沱等人都是代表人物。但也因為素人藝術家甚少受到藝術潮流牽動，倪再沁（1993）和林惺嶽（1987）認為他們的創作靈感主要來自安身立命的生活環境，缺乏不同時代的歷史感，也不涉及畫派及集體化創作潮流趨勢，較難繼往開來地將藝術傳統向前推進。正是這種對「素人藝術家」的定義，讓劉秀美不願被學院派人士分類，希望透過國民美術讓自己與其他民衆有機會為自己的美術創作爭取「命名權」：

有誰可以決定誰是畫家，誰是素人。畫家這樣的職位有什麼特別？對一個嘔心瀝血、潛心研究的畫者來說，他的悲苦生涯簡直有如最底層社會的苦力、勞工一般，絕不是一個虛幻的文化社會所標示的貴族階級。（劉秀美，2000：90）

比如說我媽媽的「戰爭史畫」、比如說我畫的「社會群像」，我們都有更高的、更有意圖的、更確定的下筆跟完整度，我們不是畫一個歪歪扭扭的。……沒有思想的人才會被學者帶走，然後成為他的奴隸、成為他論文其中一個東西。（研究者訪談）

若從 Bourdieu 的場域和資本論述，回顧劉秀美的國民美術實踐階段，隨著 1987 年臺灣政治場的持續民主化，以及多項重要社會立法的修訂通過，公部門寬編社會福利團體預算的作法，間接為劉秀美 1992 年起以弱勢族群為參與對象的國民美術開闢了一條大路。至於社會福利團體能與劉秀美搭上線，主要受惠於 1993 年起劉秀美創辦金色淡水、在聯合晚報撰寫「浮世繪」專欄、淡水味覺出版，以及民視和公共電視等無線電視臺為她製作一系列紀錄片，因為這些文化場的文化資本擴展了她的社會資本。加上 1994 年文建會社區總體營造，及 1998 年起教育部廣設社大的政策，不僅活絡了淡水的社會力，也加添了劉秀美實踐國民美術的經濟資本，使其將國民美術行動擴展到社會教育場（Bourdieu，1987 / 1990，1990 / 2009；Swartz，1997 / 2006）。

由於社大場域運作邏輯比美術館或單次活動具更高穩定性和系統性，這也讓劉秀美有機會在較確定環境下，逐步發展出國民美術課程、教學和班級經營特色。特別是從 1984 年定居淡水開始，劉秀美均以經營民俗藝品店、至社大與非營利組織授課，或開辦私人美術教室換取經濟資本，而不以販售畫作為生，所以能在藝術場內擁有較高創作自主性，而不受私人畫廊或消費者偏好控制。擴大來說，也因為臺灣社會持續朝向多元開放前進，國民黨政府為持續獲得政治合法性，才會陸續通過多項兒少老殘及婦女家庭等社會立法，並透過文建會和教育部積極推動社會營造和社大政策，致使劉秀美有更多機會到非營利組織教授國民美術課程，換得更多經濟資本、文化資本和社會資本。由此更可看出 Elias 所說：藝術的心理發生必需有社會發生條件配合的事實（Elias，1991 / 2005）。

也是隨著國民美術的推動型態由非正式方案轉換到社大正式課程，劉秀美的社會角色也逐漸從單純的「藝術家」正式延伸為「藝術家教師」。如同 Daichendt (2010) 和 Thornton (2005) 所言，多數成功的藝術家教師通常是從藝術家開始，再因著對藝術與創作的熱愛踏入藝術教育。對他們來說，藝術教學是藝術創作的延伸：因為班級動力經營與課程教材能力，就像藝術家創作時的技術般具美學意涵；其次，他們也可以將素描、繪畫和演奏等各類藝術才能，應用於教育現場，以豐富教學內容；再者，藝術家的創作經驗也有助於瞭解學習者創作和成長歷程；最後，參與藝術教學也能深化藝術家對人的意識、感知和彈性。所以在劉秀美的藝術教師角色延伸過程中，可看到許多國民美術創作理念與價值立場；也是因為與諸多弱勢族群的共學經驗，豐富了她的創作視野和厚度。簡言之，藝術家的生命際遇與創作經驗，之後都成為劉秀美扮演藝術教育者的文化資本。只是制度化的正式課程與教學在準備工作上，確實會擠壓到劉秀美私人創作時間和心力，致使近年來較少有代表性畫作出現。

最後，如果將國民美術與文建會的「文化公民權」概念相比，雖然兩者都希望透過民衆差異文化表達和共同文化參與，消弭階級對立與族群分裂。但由於文化公民權運動起於政府部門，比起由下而上的國民美術，更容易受政策預算影響。更重要的是文化公民權偏重公共生活之文化建構與交流，民衆能否具備足 Bourdieu (1987 / 1990, 1990 / 2009) 所說經濟、文化、社會資本將成為關鍵；相較之下，國民美術始終堅持低成本、無階級限制，重視個人生命史與社會文化脈絡的動態關係，因此更有助於具體落實創作人權，消滅高千惠 (1993) 和管執中 (1994) 提及之藝術階層化現象。

伍、結論

透過敘事研究方法，跟隨著劉秀美不同階段生命經驗及其國民美術理念的形構與實踐策略進程，本研究歸納出如下結論。

一、劉秀美「國民美術」的理念：內涵及其形成

孩童時期的劉秀美，因母親所提供具高度想像力的美學養育經驗，填補了她因經濟拮据所產生的自卑和肉體飢餓，使其深深感受到藝術構建的想像世界能豐富一個人物質貧乏的生活世界，甚至涵養、昇華或激發她多元情緒與表達欲望。但在此同時，也因為劉家經濟困頓所造成的封閉性，使其與主流社會間缺少社會形態的互賴，連帶地，國民黨政治威權統治下父親獨特政治意識型態與慣習，也就對劉秀美產生較單一的影響。後來劉家因劉秀美進入小學，家庭場與教育場間的界線開始鬆動，甚至被拉起了社會形態的連結，劉秀

美來自父親的政治意識型態便與政治力強勢介入的教育場（小學）產生極大衝突，這樣的緊張關係也迫使劉秀美開始學習思考社會價值和生活方式的合理性。

中學階段，在教育場中受主流藝術場認可之美術老師的社會形態連結，以及文化場中世界經典翻譯文學的視野開展雙重影響下，劉秀美從原本較封閉的家庭場開始邁進主流藝術場，並且不斷磨練、複製使其在主流藝術場中能夠累積文化與經濟資本的美術知能。也因為這段時間的生命經驗，讓劉秀美體認到美術創作與學習的費用必須極小化，才能讓一個人的創作欲望與權利獲得保障；也是該時期大量閱讀翻譯文學累積的文化資本，奠定了她日後運用優美文學故事豐富創作內涵的美術創作與教學風格。

進入勞動場後，經濟匱乏的壓力迫使她必需持續壓抑內心美術想像和表達欲望，改採職場及社會形態中經濟優勢者的美學偏好或慣習；甚至在婚姻對象選擇及照顧女兒方式上，也受經濟資本稀少影響。直到內心長久積壓的憤怒、挫折、喪痛和羞恥情緒，及自我表達欲望，不再能透過場域或社會形態中許可的途徑昇華，才開始改採罷工、離婚、跨國移民或返鄉等較基進方式，試圖突破場域界線及社會形態限制。換個角度說，也是在不同生命階段重大生命衝擊中，劉秀美才能持續累積日後國民美術創作與教學的多元素材、情緒能量以及社會文化批判能力；以致於在女兒過世、卸下家庭場母職重擔後，因第二段婚姻的情感連結、自行創業的經濟安全，以及當時臺灣政治社會與藝術文化之民主化和多元化，取得更多自主創作的空間和勇氣。

二、劉秀美「國民美術」的實踐策略：美術創作與教學

進入第二段婚姻後，劉秀美開始透過美術創作，梳理從小到大因家庭困頓、勞雇對立、婆媳衝突、夫妻決裂、性工作友人的悲戚、民族鄉愁及喪女之痛等生命衝擊，所帶來之複雜價值反思、情感喪痛和關係決裂，並且更細緻地開始觀察、描繪和反省當下的生活世界。所以在劉秀美國民美術創作中，經常能看到扣連真實生活處境與小人物生命敘說的作品；這些畫作中，不僅瀰漫劉秀美不同生命階段的真實生活記憶、未完成的家庭夢想，也能感受到在地小人物堅韌的生命力和地方精神。

也是因為歷經各種生命際遇過程中，劉秀美心中「作為一個美術教師」的夢想始終未曾消失，所以才能在身處相對優勢社會形態時，善用臺灣社會民主化氛圍、公部門對弱勢族群社會權保障，以及教育文化社區化政策，引導各類弱勢群體參與扣連歷史社會脈絡和個人生命故事的美術創作與教學。換言之，劉秀美的國民美術理念與實踐策略能在臺灣順利推動開來，除了其獨特成長經驗的心理發生因素外，不同時期的政治經濟與社會文化的結構轉型，也提供了必要配套條件。

綜觀劉秀美的國民美術實踐策略，爲了實現美術創作做爲一種「人權」的信念，歷年來她都是以免費教學協助畫友們組織畫會，並努力營造師生間的平等尊重、提供畫友專屬藝術展覽空間。進入社大教育場域後，劉秀美更順著社大學制需求，發展出具結構性、在地性、以女性經驗爲主體的國民美術課程，以及著重肢體戲劇表演的美術劇團。近年來，她還以私人空間爲教室，成立女性爲主體的國民美術學校。整體而言，無論在美術方案與課程設計上，劉秀美都強調美術創作與教學必需緊緊扣連創作者或學員的生命經驗及社會世界，進而跨越時間與空間的侷限性，建構出更寬闊的意義連結感。其最終的目標是希望在西方美術強權下，取得臺灣美術的主體發聲空間，讓藝術場和教育場中不同性別、階級與族群的創作者，都能建立起平等尊重的關係。

如果與「素人藝術」或「素人藝術家」等概念相對照，更可發現在題材導向和創作意識上，除了個人生命經驗的內省、家庭生活的人際溝通與關懷，社會文化環境的反映（李建沛，2008；車志愷，2012；蘇振明，2000），劉秀美的國民美術創作與教育實踐，還蘊含更多社會文化批判，以及爲創作者（特別是社會底層弱勢者）爭取發聲權的主動意志。因爲在她眼中，人類豐富的生命經驗都是創作泉源，都應獲得尊重；而美術創作則是夢想、欲望和情緒之具體表達途徑和場域。特別是強調創作者主體尊嚴的美術教育理念，不僅能讓畫友們身處不平等社會下壓抑許久的記憶、情感和欲望獲得傾聽、釋放，重構自己與歷史社會的尊嚴定位，成爲更具自信的個體；畫友們透過繪畫所進行的各類生命故事敘說，亦可用於補充傳統臺灣大型歷史論述的不足，促進多元族群和跨文化理解。換言之，在集體心理治療、社會文化反思與跨文化和解等特色上，劉秀美國民美術與素人藝術間存在頗大差異。

即便如此，由於劉秀美成長過程中長期缺乏經濟資本，使其無法進入大學美術科系；在臺灣藝術場對藝術家的分類規則下，未經歷學院藝術教育歷程的藝術家往往被歸類爲「素人藝術家」。不願自己的美術創作與教學風格被藝術場強勢分類或命名的劉秀美，由於缺乏修訂臺灣藝術場之藝術家分類標準所需的文化資本（如學院文憑及撰寫學術論文能力）和社會資本（如擔任重要藝術期刊委員），所以只能透過匯聚其他雖未符合主流藝術場的「正統藝術家」標準，並能與創作中體現創作者及其社會文化脈絡之美學關聯的畫友，共同建構另一個較不受主流藝術場慣習與資本限制的「國民美術」場域，以獲取實質命名與發聲權。至於這種美術理念與實踐策略能否持續培育出更多具備創作主體性和社會文化批判能力的國民美術家，甚至鬆動臺灣藝術家分類標準，爭取到劉秀美期盼的創作者平等尊重與文化主體性，則有待未來更多實證研究瞭解。

airiti
引用文獻

中文部分：

- Bonnewitz, P. (2002)。布赫迪厄社會學的第一課 (孫智綺譯)。臺北市：麥田。(原著出版於 1997 年)
- Bonnewitz, P. (2002). *Premieres lecons sur la sociologie de Pierre Bourdieu* (Sun, Zhi-Qi, Trans.). Taipei: Rye Field. (Original work published 1997)
- Bourdieu, P. (2009)。實踐感 (蔣梓驊譯)。南京：譯林。(原著出版於 1990 年)
- Bourdieu, P. (2009). *The logic of practice* (Jiang, Zi-Hua, Trans.). Nanjing: Yilin. (Original work published 1990)
- Bourdieu, P. (2011)。藝術的法則：文學場的生成和結構 (劉暉譯)。北京市：中央編譯。(原著出版於 1992 年)
- Bourdieu, P. (2011). *The rules of art: Genesis and structure of the literary field* (Liu, Hui, Trans.). Beijing: Central Compilation and Translation. (Original work published 1992)
- Elias, N. (1998)。文明的進程：文明的社會起源和心理起源的研究 I (王佩莉譯)。北京市：三聯。(原著出版於 1939 年)
- Elias, N. (1998). *The civilizing process: The history of manners* (Wang, Pei-Li, Trans.). Beijing: Joint. (Original work published 1939)
- Elias, N. (1999)。文明的進程：文明的社會起源和心理起源的研究 II (袁志英譯)。北京市：三聯。(原著出版於 1939 年)
- Elias, N. (1999). *The civilizing process: State formation and civilization* (Yuan, Zhi-Ying, Trans.). Beijing: Joint. (Original work published 1939)
- Elias, N. (2005)。莫扎特：探求天才的奧秘 (呂愛華譯)。臺北市：聯經。(原著出版於 1991 年)
- Elias, N. (2005). *Mozart: Portrait of a genius* (Lu, Ai-Hua, Trans.). Taipei: Linking. (Original work published 1991)
- Freud, S. (2001)。論文學與藝術 (常宏譯)。北京市：國際文化。(原著出版於 1997 年)
- Freud, S. (2001). *Writings on art and literature* (Chang, Hong, Trans.). Beijing: International Culture. (Original work published 1997)
- Stevenson, N. (2011)。文化公民身份：全球一體的問題 (王曉燕、王麗娜譯)。北京市：北京大學。(原著出版於 1997 年)
- Stevenson, N. (2011). *Cultural citizenship: Cosmopolitan question* (Wang, Xiao-Yan & Wang, Li-Na, Trans.). Beijing: Beijing University. (Original work published 1997)
- Swartz, D. (2006)。文化與權力：布迪厄的社會學 (陶東風譯)。上海市：上海譯文。(原著出版於 1997 年)

- Swartz, D. (2006). *Culture & power: The sociology of Pierre Bourdieu* (Tao, Dong-Feng, Trans.). Shanghai, China: Yiwen. (Original work published 1997)
- 吳東牧 (製作人) (2010)。野熊畫女。獨立特派員 in news。臺北市：公視。
- Wu, Dong-Mu (Producer) (2010). *Liu Hsiu-Mei's "civilian art"*. Taipei: Public TV.
- 李宜修 (2011)。臺灣當代美術社會發展：1980-2000。臺北市：商務。
- Lee, I-Show (2011). *Contemporary fine art and social development in Taiwan*. Taipei: Commercial Press.
- 李建沛 (2008)。生命圖象與詮釋：張劉月阿嬤的樸素繪畫個案研究 (未出版碩士論文)。國立花蓮教育大學視覺藝術教育研究所，花蓮市。
- Lee, Chien-Pei (2008). *Life imagery and its explanation: The case-study of Grandma Chang Liu-Yueh's naïve paintings* (Unpublished master's thesis). Graduated Institute of Visual Art Education, National Educational University of Hualien, Hualien.
- 車志愷 (2012)。樸素藝術應用於銀髮族終身學習之研究：以車林金玉阿嬤為例 (未出版碩士論文)。臺北市立教育大學視覺藝術學系，臺北市。
- Che, Chih-Kai (2012). *The research of caring senior lifelong education by applying naive art: Take Grandma Che Lin Chin-Yu for example* (Unpublished master's thesis). Department of Visual Arts, Taipei Municipal University of Education, Taipei.
- 林惺嶽 (1987)。臺灣美術風雲四十年。臺北市：自立晚報。
- Lin, Sin-Yu (1987). *The history of fine art in Taiwan*. Taipei: Independent Evening News.
- 林萬億 (2006)。臺灣的社會福利：歷史經驗與制度分析。臺北市：五南。
- Lin, Wan-I (2006). *Social welfare in Taiwan*. Taipei: Wunan.
- 邱麗卿 (2005)。劉秀美的「國民美術」理念與實踐論析 (未出版碩士論文)。國立成功大學藝術研究所，臺南市。
- Chiou, Li-Ching (2005). *Issues on the ideology and practice in Liu Hsiu-Mei's "civilian art"* (Unpublished master's thesis). Graduated Institute of Art, National Cheng Kung University, Tainan.
- 倪再沁 (1993)。臺灣當代美術初探。臺北市：皇冠。
- Ni, Tsai-Chin (1993). *The investigation on contemporary fine art of Taiwan*. Taipei: Crown.
- 倪再沁 (2007)。臺灣美術論衡。臺北市：藝術家。
- Ni, Tsai-Chin (2007). *The discourse for fine art of Taiwan*. Taipei: Artist.
- 高千惠 (1993)。從補破網到三叉路：臺灣文化論述與美術史觀的省思。《藝術家》，37(4)，388-394。
- Kao, Chien-Hui (1993). Reflection on cultural discourse and history of fine art in Taiwan. *Artist*, 37(4), 388-394.
- 崔玉珍 (1998)。繪畫一直是她的寶藏：專訪劉秀美。《源》，14，2-10。
- Cui, Yu-Zhen (1998). An interview with Ms. Liu Hsiu-Mei. *Yuan*, 14, 2-10.
- 教育部 (2005)。藝術教育政策白皮書。臺北市：教育部。
- Ministry of Education. (2005). *White papers for the policy of arts education*. Taipei: Ministry of Education.

- 莊淑妃、翁鏘武（採訪與攝影）（2005）。劉秀美的生命獨白。《民視異言堂》。臺北市：民視。
- Zhuang, Shu-Fei, & Weng, Qiang-Wu (Interview and take photography) (2005). *The live story of Liu Hsiu-Mei*. Taipei: Folk TV.
- 郭麗娟（2010）。用美術療癒社會：劉秀美。《臺灣光華雜誌》。取自 http://www.sinorama.com.tw/show_issue.php?id=201019901088c.txt&table1=1&cur_page=1&distype=text
- Guo, Li-Juan (2010). The cure for society with fine art. *Taiwan Panorama Magazine*. Retrieved from http://www.sinorama.com.tw/show_issue.php?id=201019901088c.txt&table1=1&cur_page=1&distype=text
- 陳來興（1991）。給臺灣繪畫界的一封信，載於郭繼生（編），《當代臺灣繪畫文選 1945-1990》（頁 282-301）。臺北市：幼獅。
- Chen, Lai-Sing (1991). A letter for the field of fine art in Taiwan. In J. C. Kuo (Ed.), *Selections of contemporary art and literature in Taiwan 1945-1990* (pp. 282-301). Taipei: Youth.
- 黃壬來（2007）。全球情勢與臺灣藝術教育改革，載於黃壬來（編），《藝術與人文教育》（頁 65-98）。臺北市：師大書苑。
- Hwang, Ren-Lai (2007). The global situation and revolution of art education for Taiwan. In Hwang, Ren-Lai (Ed.), *Arts and humanities education* (pp. 65-98). Taipei: Shta.
- 黃靖惠（2002）。從自由學習者到國民美術的教學者與推動者：畫家劉秀美的學習歷程。《社教》，112，53-58。
- Hwang, Jing-Huey (2002). From a liberated learner to a teacher and promoter for civilian art. *Social Education*, 112, 53-58.
- 管執中（1994）。從「本土藝術」到「藝術與本土」的思辯。《藝術家》，38（5），301-305。
- Guan, Zhi-Zhong (1994). The debate between “local art” and “art and locality”. *Artist*, 38(5), 301-305.
- 劉秀美（2000）。《淡水味覺&國民美術悲喜劇》。臺北市：玉山社。
- Liu, Hsiu-Mei (2000). *The lives along the Tamshui River & the tragedy and comedy of civilian art*. Taipei: Yu Shan She.
- 劉秀美（2012a）。《國民美術的實踐經驗：薄墨裡千絲萬縷的人生》。取自 http://siubei6.blogspot.tw/2012/03/blog-post_08.html
- Liu, Hsiu-Mei (2012a). *The practical experiences of civilian art*. Retrieved from http://siubei6.blogspot.tw/2012/03/blog-post_08.html
- 劉秀美（2012b）。《破洞歌舞團》。取自 http://siubei6.blogspot.tw/2012/11/blog-post_13.html
- Liu, Hsiu-Mei (2012b). *The song and dance ensemble of Po Dong*. Retrieved from http://siubei6.blogspot.tw/2012/11/blog-post_13.html
- 劉秀美（2012c）。《為甚麼會創辦野熊美術女學校》。取自 <https://www.facebook.com/LiuXiaoBaiTuGuoMinMeiShuXueXiao/posts/277946812307703>
- Liu, Hsiu-Mei (2012c). *The reasons why I initiated school of art for women*. Retrieved from <https://www.facebook.com/LiuXiaoBaiTuGuoMinMeiShuXueXiao/posts/277946812307703>
- 蕭新煌（1987）。《我們只有一個臺灣：反污染、生態保育與環境運動》。臺北市：圓神。

Hsiao, Hsin-Huang Michael (1987). *We have only one Taiwan: Anti-pollution, ecological conservation and environmental movement*. Taipei: Yuan Shen.

蕭瓊瑞 (2013)。戰後臺灣美術史。臺北市：藝術家。

Hsiao, Chong-Ray (2013). *History of fine art in postwar Taiwan*. Taipei: Artist.

瞿海源 (2005)。臺灣社會問題研究。載於瞿海源、張苙雲 (編)，*臺灣的社會問題 2005* (頁 2-37)。臺北市：巨流。

Chiu, Hei-Yuan (2005). The study of social problems in Taiwan. In Chiu, Hei-Yuan & Chang, Ly-Yun (Eds.), *Taiwan's social problems 2005* (pp. 2-37). Taipei: Chu-Liu.

蘇振明 (2000)。臺灣樸素畫家。臺北市：常民文化。

Su, Jen-Ming (2000). *Artists of naivism in Taiwan*. Taipei: Folk Culture.

外文部分：

Blandy, D., & Hoffman, E. (1993). Toward an art education of place. *Studies in Art Education*, 35(1), 22-33.

Bourdieu, P. (1986). The forms of capital. In J. G. Richardson (Ed.), *Handbook of theory and research for the sociology of education* (pp. 241-258). New York, NY: Greenwood Press.

Bourdieu, P. (1990). *In other words: Essays towards a reflexive sociology* (M. Adamson, Trans.). Cambridge, UK: Polity Press. (Original work published 1987)

Bourdieu, P., & Wacquant, J. D. (1992). *An invitation to reflexive sociology*. Cambridge, UK: Polity Press.

Daichendt, G. J. (2010). *Artist-teacher: A philosophy for creating and teaching*. Bristol, UK: Intellect.

Elias, N. (1998). *On civilization, power and knowledge*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

Krensky, B., & Steffen, S. L. (2009). *Engaging classrooms and communities through art*. Lanham, MD: Altamira Press.

Riessman, C. K. (1993). *Narrative analysis*. Newbury Park, CA: Sage.

Thornton, A. (2005). The artist teacher as reflective practitioner. *International Journal of Art & Design Education*, 24, 166-174

Ulbricht, J. (2005). What is community-based art education. *Art Education*, 58(2), 6-12.

附錄一 劉秀美重要生命事件年表

年代	重要生命事件
1951	出生於臺北市萬華區
1958	就讀日新國小，因講述二二八事件遭老師毒打
1960	就讀老松國小，受業於美術老師江漢東
1964	就讀仁愛中學，受業於美術老師席慕容
1966	以半工半讀方式就讀高中補校
1969	高中補校畢業，任職卡通製作、美術助理、花布設計等工作
1974	與藥廠少東結婚
1975	女兒出生七日後與先生離婚
1978	至南美洲經商
1980	爲了女兒上小學返臺定居
1982	女兒意外身亡
1984	與張建隆結婚並定居淡水
1985	開設「石餅民藝」店，成立美術工作室推動社會美術教育
1992	巡迴臺北縣 29 個鄉鎮進行美術教學
	1.與夫婿合辦淡水鎮刊 <i>金色淡水</i>
1993	2.於 <i>聯合晚報</i> 開闢「浮世繪」專欄
	3.以「最狂烈的家家酒遊戲」爲題舉辦首次美術個展
	1.參與文建會「地方記錄攝影工作者訓練計畫」，以「給臺灣繪畫界的一封信：畫家陳來興」爲題完成 45 分鐘的紀錄片
1995	2.於全景社區電臺講述國民美術理念，並接受社區高齡者 Call in 報名，正式成立第一個國民美術班，畫友們日後更成立「笑哈哈畫會」
1998	臺北市「迪化街畫會」成立
1999	至臺北縣汐止社區大學開授國民美術課程
2000	出版個人美術專書 <i>淡水味覺&國民美術悲喜劇</i>
	1.臺北市「大稻埕美術館」成立，擔任美術館的活動企畫和策展人
2003	2.至臺北縣淡水社區大學開授國民美術課程
2004	淡水社大美術課程獲得社區大學全國促進會評選爲優良課程
2008	於淡水社區大學成立「破洞歌舞團」
2009	成立個人之女性國民美術學校「野熊酒吧」

資料來源：邱麗卿（2005）及研究者訪談資料