編輯的話

藝術學報創刊於1966年，是國內歷史最悠久的藝術類學術期刊，目前也是科技部臺灣人文學引文索引THCI收錄期刊，能維持至今，需感謝歷屆主編、編輯委員、評審委員、投稿作者以及讀者的努力與支持，才得以持續茁壯成長。

為方便作者投稿，本學報自83期起改採全年徵稿方式辦理。另外，為了健全審稿制度及提高審稿流程之時效性，本刊將持續召開出版編輯委員會議，適時修訂徵稿及審查辦法、投稿規則、審查流程……等事項，期藉由不斷的檢討，使得審查制度更為公平完善，進而提升學報品質與內容並滿足稿件性質的多元化。

學報編輯群希望在未來的編輯作業中，能秉持嚴謹的態度以更快、更有效率的方式，遴選出國內的優良學術論文與讀者共享，也盼望投稿作者與讀者能踴躍提供高見，以便讓我們不斷的進步並順應時代潮流，朝向國際化的高品質學術期刊發展。

109期藝術學報總計收20篇投稿論文，完成初審及雙向匿名外審作業者共計15篇，經提本校出版編輯委員會審議，最後決議通過7篇論文。包括美術學門3篇，設計學門1篇，表演學門2篇，人文學門1篇，本期總共刊登6篇（含上期2篇），保留2篇下期刊登。

國立臺灣藝術大學出版編輯委員會

民國110年12月

藝術學報　第109期

目　次

一、從「凝視」到「參與」: 以民俗舞劇《默娘》當代劇場形式轉向為例
/ 徐瑋瑩 1

二、增進幼兒美感與情感經驗之探究-以劉其偉「婆憂鳥系列」設計之藝術教具為例
/ 陳麗媜、黃瓊慧 23

三、雕塑藝術品審美愉悅感之先期研究
/ 鄭德輝、高 洋、楊正翔、林榮泰 49

四、A Study of Zhu Yunming’s Calligraphic Development：
The Progressive Birth of an Unfettered Cursive
/ Grace Chanh 75

五、達彌施論繪畫表達徵候
/ 劉佳宜 109

六、布希亞〈藝術的共謀〉的思考脈絡及其問題
/ 邱廷浩 137

TAIWAN JOURNAL OF ARTS

Vol.109 December 2021

CONTENTS

1. From ‘Gazing’ To ‘Engaging’: A Theatrical Shift in Contemporary Folk Dance, A Case Study of “Mo Niang”
/ Wei-Ying Hsu 1

2. Research on Improving Children's Aesthetic and Emotional Experience-An Example of Designing Art Teaching Aids Inspired by Po Yu Bird by Max Liu
/ Lee-Chen Chen、Chiung-Hui Huang 23

3. A Pilot Study on the Aesthetic Pleasure of Sculptures
/ Tuck-Fai Cheng、Yang Gao、Cheng-Hsiang Yang、Rungtai Lin 49

4. 縱逸獨造：探索祝允明草書創新
/ 陳翡娟 75

5. Damisch’s Treatise on Symptoms in Painterly Expression
/ Chia-Yi Liu 109

6. *The Conspiracy of Art*: The Context and Problems of Thinking
/ Ting-Hao Chiou 137

國立臺灣藝術大學出版編輯委員會設置要點

89.10.17八十九學年度第六次行政會議通過
91.03.05九十學年度第十五次行政會議修正通過
93.12.14九十三學年度第九次行政會議修正通過
97.2.19九十六學年度第九次行政會議修正通過
106.03.21.105學年度第8次行政會議修正通過

一、國立臺灣藝術大學(以下簡稱本校)為辦理學術出版與發行，提升研究風氣，促進教學與研究成果交流，依據本校出版中心設置要點第四點，設置出版編輯委員會（以下簡稱本會)，並訂定本要點。

二、本會負責本校出版品之法規、徵稿、審查、編輯、印行等相關作業方針之研議與諮詢。

三、本會置委員十七人，圖書館館長、教務長及各學院院長為當然委員，其餘委員由校長遴聘校內、外之學者專家擔任之，各委員任期二年，連選得連任。

本校委員應少於總委員人數之二分之一。

四、本會置召集人一人，由圖書館館長擔任並兼會議主席。

五、本會每學期至少召開一次審查會議，必要時由主席召集臨時會議，需有全體委員二分之一以上出席始得開議，開會時，執行秘書需列席。

六、本會委員為無給職，校外委員（含校外特聘主編）得依規定支給出席費及交通費。

七、本要點未盡事宜，悉依相關法令辦理。

八、本要點經行政會議通過，陳請校長核定後實施，修正時亦同。

110學年度出版編輯委員會委員名單

審查類別	姓名	服務單位	職稱	備註
主任委員	呂允在	本校圖書館	館長	校內
委員	宋璽德	本校雕塑學系	教授兼教務長	校內
美術學門	陳貺怡	本校美術學院	院長	校內
〃	黃海鳴	原國立臺北教育大學藝術與造形設計學系	教授	校外
〃	白適銘	國立臺灣師範大學美術系	系主任	校外
設計學門	鐘世凱	本校設計學院	院長	校內
〃	林品章	銘傳大學教育暨應用語文學院	院長	校外
〃	陳殿禮	國立臺北科技大學工業設計系	教授兼系主任	校外
傳播學門	連淑錦	本校傳播學院	院長	校內
〃	王毓莉	中國文化大學大眾傳播學系	教授	校外
〃	陳儒修	國立政治大學廣播電視學系	教授	校外
表演學門	曾照薰	本校表演藝術學院	院長	校內
〃	張己任	原東吳大學音樂系	教授	校外
〃	曾瑞媛	國立臺北藝術大學舞蹈理論研究所	教授	校外
人文學門	陳嘉成	本校人文學院	院長	校內
〃	王保進	中原大學校務研究暨策略處	策略長	校外
〃	王志弘	國立臺灣大學建築與城鄉研究所	教授	校外

藝術學報主編及學術顧問

主編

蔡秉衡　　國立臺灣藝術大學中國音樂學系教授

學術顧問

海倫・湯瑪斯 (Prof. Helen Thomas)

聖三一拉邦音樂舞蹈學院 舞蹈研究 教授

(Professor of Dance Studies, Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance)

紀元文　　中央研究院歐美研究所副研究員

國立臺灣藝術大學藝術學報徵稿及審查作業要點

87學年度第五次行政會議通過
88學年度第廿二次行政會議修正通過
89學年度第八次行政會議修正通過
90學年度第五次行政會議修正通過
91學年度第一次行政會議修正通過
91學年度第五次行政會議修正通過
91學年度第十九次行政會議修正通過
92學年度第六次行政會議修正通過
93學年度第九次行政會議修正通過
94學年度第十次行政會議修正通過
94學年度第十四次行政會議修正通過
97學年度第十七次行政會議修正通過
105學年度第8次行政會議修正通過
105學年度第10次行政會議修正通過

一、國立臺灣藝術大學（以下簡稱本校）為鼓勵教師從事學術研究，提高學術水準，促進學術交流，特出版藝術學報（以下簡稱本學報），為處理本學報之徵稿及審查事項，特訂定「國立臺灣藝術大學藝術學報徵稿及審查作業要點」（以下簡稱本要點）。

二、本學報為與藝術相關之論著、調查報告及專題研究之發表園地，於每年六月及十二月出版，邀請國內、外各大專校院教師、各機構研究人員暨研究生投稿。

三、撰稿原則：

（一）來稿所用文字，以中文、英文為限。

（二）稿件請用電腦橫打，每篇文稿（含中、英文摘要、本文、註釋、參考文獻、附錄、圖表）字數以八千字至兩萬字為原則（含標點符號），圖文併計以24個版面（純文字滿頁38字×38行＝1,444字）為限。

（三）稿件正文與中、英文摘要請自行印出一式四份，連同投稿者資料表，寄交本校圖書館出版中心，經通知錄取後，再繳交確認文稿磁片（請用word文字檔儲存）及本校製發之授權書一份。

（四）中、英文摘要以250字為原則，摘要包含：研究動機、目的、方法、結果等；並列出中、英文關鍵字（key-words），關鍵字以不超過6個為原則。

（五）為便於匿名審查作業，正文及中、英文摘要中請勿出現任何個人資料，來稿之附註及參考書目，請依文稿性質採用APA或MLA格式。

四、稿件格式：

（一）中文字體請使用新細明體，如須強調請用標楷體，文稿格式為橫向排列、左右對齊，並註明頁碼（置每頁文末右下角）；英文字體請使用Times New Roman體。

（二）稿件首頁為1、論文題目；2、作者姓名；3、任職機構及職稱、聯絡地址、傳真、E-mail。

（三）稿件次頁為論文題目、論文摘要及正文。

（四）稿件末頁以英文書明論文題目、作者姓名及任職機構、職稱。

（五）稿件裝訂順序為：1、首頁資料；2、中文摘要（含關鍵字）、正文（含參考文獻、注釋）、圖表；3、英文摘要（含關鍵字）。

五、著作財產權事宜：

（一）本學報刊載之論著以未經發表為原則。請勿一稿兩投，違反學術倫理，或侵犯他人著作權。

（二）經本學報接受刊登之著作，其著作權仍歸作者所有，但作者同意授權本學報得再授權其他資料庫業者，進行重製、透過網路提供服務、授權用戶下載、列印等行為。並得酌作格式之修改。且未經本校同意，不得在其他刊物再行發表。

（三）來稿若經採用，本學報因編輯需要，保有文字刪修權。

（四）文稿有抄襲爭議者，概由撰稿人自行負責。

六、本學報不支付稿費，來稿若經刊登，將敬贈作者當期刊物3冊及抽印本20份。

七、稿件交寄：

（一）來稿請以掛號郵寄新北市板橋區（220）大觀路1段59號國立臺灣藝術大學圖書館出版中心收。

（二）有關本學報之「投稿者資料表」、「授權書」等，請逕至本校網站查詢，網址為：http://www.ntua.edu.tw。洽詢電話：（02）2272-2181-1715。

八、審查：

本學報之審稿制度，包括初審（含形式審查、預審）、外審與複審四個階段。

（一）形式審查：由主編針對來稿確認是否符合形式要件（包括字數、撰稿體例等），不合者退回修正或退件。

（二）預審：通過形式審查之稿件，由本學報主編針對文稿品質及主題宗旨進行預審；如有疑義，由本學報主編邀請另一位委員複審，若看法一致即予退件。

（三）外審：

1、通過預審之稿件，由主編提出建議名單經主任委員同意後，以匿名方式送請二至三位相關領域之專業學者進行外部審查，經二人以上通過者始准進入複審。

2、經審查要求修改之論文，應填寫「學報論文審查意見處理情形表」。

3、外審意見分為四類：

（1）同意刊登。

（2）修正後刊登。

（3）修正後再審。

（4）不同意刊登。

（四）複審：通過外審之稿件，委請本學報主編先行核閱所有審查意見、作者歷次修改之審查意見處理情形表及文章整體品質，提供是否刊登之建議，並將結果提本校出版編輯委員會議審議。

（五）本學報稿件之審查，酌致審查人審查費；其審查費之支給標準採按字計酬，每千字中文一百七十元，外文二百一十元，每人每件審查費之請領金額以貳仟元為限。

（六）審查通過之稿件，本學報因編輯上之需要，保有刊登期數調整權。同一期同一作者以刊載一篇論文稿件為原則，如作者係一人以上者，則以第一作者為認定基準；如確有需要須及時刊載者，同一作者同一期中以加刊一篇為限。

（七）投稿者撤稿之要求，需以書面提出，並敘明撤稿理由。為避免資源浪費，凡於送外審階段提出撤稿者，本刊一年內不接受其投稿。

九、本要點經行政會議通過，陳請校長核定後施行，修正時亦同。

從「凝視」到「參與」：以民俗舞劇《默娘》當代劇場形式轉向爲例

徐瑋瑩*

收件日期 2021 年 6 月 22 日
接受日期 2021 年 10 月 25 日

摘要

臺灣廟會中的儀式、藝陣、小戲是舞台化民俗舞的代表性素材。舞蹈人致力將草根性強的田野素材精緻、創意化為可被欣賞的舞台作品，以此與民間活動區別。然而，舞劇《默娘》卻相反於既有舞台化民俗舞追求的美感形式，刻意將民間藝陣隊與媽祖神像融入劇場，製造遶境情境，引起觀眾參與互動。這成為此類舞蹈的一個新現象，但也產生如何解讀作品的問題。本文提出《默娘》呼應當代劇場形式，從關注作品自身轉向營造沉浸式體驗的劇場效果。同時，從精緻化民間藝師的身形動作回到彰顯其原有的美感特質。藉此，本文討論舞台化民俗舞在當代如何傳承與創新之另類策略。

關鍵詞：民俗舞、遶境、沉浸式體驗、庶民美學

* 國立勤益科技大學博雅通識教育中心專案助理教授

壹、研究問題：如何解讀舞劇《默娘》

臺南民間舞團「藝姿舞集」於 2016、2017 年在臺南歸仁文化中心、高雄大東文化中心、雲林縣文化中心之演藝廳上演舞劇《默娘》。《默娘》是一場約一百分鐘的節目，透過敘事情節表達媽祖如慈母，無私護佑大眾。舞劇為了彰顯媽祖的慈愛，重頭戲放在遶境與藝陣的呈現，並刻意將民間藝陣隊與媽祖神像融入劇場，在劇場中營造遶境情境，引起觀眾互動。本文將《默娘》放置在臺灣民俗樂舞的創作與展演脈絡中提問，視此作品為舞台化臺灣民俗樂舞的一個新現象。文章討論如何以當代劇場的角度解讀此作品，並提出此作品在傳承與創新理念下的另類展演策略。

就臺灣舞蹈藝術界對於舞蹈類型的分類，取材臺灣在地廟會藝陣為素材，再將之轉化為舞台化的展演，歸類在「民俗舞」的範疇。[1]在臺灣，民俗舞此一名稱源自民族舞蹈競賽中的分類範疇，[2]此範疇展演中華民族各地具有民俗（族）風情的樂舞與節慶景象，是轉化在地素材而成的表演性作品。根據民族舞蹈競賽規範沿用至今的分類習慣，民俗舞的範疇涵蓋不同省份的漢人民俗節慶或儀典之樂舞（如本文討論的舞台化廟會藝陣活動）、原住民樂舞、（想像的）少數民族樂舞的舞台化演出。1950 年代民族舞蹈競賽開辦之際，各類型的民俗舞作品由學習創作舞與芭蕾的舞蹈家，根據官方的政治道德訴求、審美理想，融合編舞家的動作美學觀編創（徐瑋瑩，2018）。據此，在民俗舞範疇下的舞台化廟會藝陣作品至始就有創作成分，意在讓觀眾有距離的凝視舞台上的藝術展現，淡化或揚棄儀式性目的。本文討論的舞劇《默娘》是取材自遶境藝陣儀式，因此文獻討論舞台化臺灣民俗舞作品時，聚焦以廟會藝陣轉化為表演性舞作為對象。

舞台化的廟會藝陣作品，一方面得保留在地民俗文化的形式特色與精神內涵，展演時能被一般大眾輕易地指認，並理解舞作的象徵意義或文化指涉。另一方面也必須精緻化、藝術化的提升田野素材，遠離早期被認為「粗鄙不雅」的庶民文化。此類舞作在彰顯表演藝術的主體性時，也同時與所取材的儀式、藝陣之功能、價值、意義作出區分。

為了要能保留廟會活動中儀式、藝陣的精神內涵，舞台化的廟會藝陣作品因此相對受到內容與形式的限制，無法依個別舞蹈家的喜好不受限地發揮。這就不同於 1990 年代以降取材祭儀文化元素，但是彰顯藝術家個人實驗與創作的作品，例如「壞鞋子舞蹈劇場」2019 年的作品《渺生》。《渺生》的創作雖然來自牽亡儀式中〈牽亡歌〉身體動作的啟發，但是創作企圖在於解構與重構儀式中的身體動作元素，並且將動作純化，而非（或不關心）傳承與再現儀式文化內容。在舞蹈界，此類

[1] 具有臺灣特色，可加以舞台化的民間素材例如，客家採茶戲、車鼓陣、牛犁陣、布馬陣、跑旱船、公揹婆、十二婆姐、乞丐戲等。

[2] 民族舞蹈競賽起於 1954 年，最早的比賽項目根據內容分為戰鬥舞、聯歡舞、禮節舞、勞動舞、欣賞舞。1969 年比賽分類改為中國古典舞、中國民俗舞、中國現代舞、兒童唱遊。2001 年，競賽更名為全國學生舞蹈比賽，舞蹈類型分為古典舞、民俗舞、現代舞、兒童舞蹈。

的創作歸類於以在地素材開創新身體美學的當代實驗。另一個類似的例子是「無垢劇場」的作品，特別是《醮》。《醮》或有部分取材民間祭典的元素與意象，然而舞作並非要再現中元普渡儀式，而是透過長時間沉澱出的緩慢細緻之身體美學表達生命中的生、死、欲望、情感。從傳承與創新的角度切入《渺生》與《醮》中的身體展演與動作形式，並無法（或難以）從中直接辨識出特定的民俗文化內涵，動作也遠離了在地身體文化，而是有其自成系統的風格化運作邏輯。這類取材自儀式但是彰顯藝術家個人風格的創作，不屬於本文定義下的民俗舞範疇，而是屬於開發新身體語彙的當代舞創作思維。

臺灣舞蹈界，取材廟會藝陣再創作的舞台化作品，基本原則離不開傳承與創新，特別是在身體動作的萃取、提升、轉化上。本文要討論的舞劇《默娘》雖然延續傳承與創新的脈絡，但是編創策略卻有別於既有學院體系關注的精緻化展演形式。《默娘》在身體美學上反向地引入民間藝師，展演樸素的身體行動，也迎進媽祖神像與千里眼、順風耳神偶，並以這些保有民俗技藝之美的神聖物在劇場營造出遶境的景象。此舉打破了舞台與觀眾席之分界，引起觀眾與神像互動，在劇場內營造出貼近但是卻不同於民間廟會遶境的美感與儀式氛圍，成為舞蹈界一個特殊的案例。然而，要如何理解《默娘》在劇場呈現的「遶境儀式」，與為何以素人（民間藝師）為表演者，[3]是本文的問題意識。

本文從舞台化廟會藝陣作品的創作視角提問《默娘》的演出和此類型舞作既有的展演形式、美學觀有何不同？轉化民間儀式的元素融入劇場的藝術價值在哪裡？這是一場編創者一廂情願、無邏輯與章法，只是隨興地將民間儀式元素置入劇場的噱頭？還是一場編創團隊與廟方合作，在劇場舉行的宗教性遶境儀式？或是可以將此現象放到當代劇場展演形式與觀演關係的多元化情境下解讀，並將此作品視為是在劇中融入沉浸式體驗效果之案例？根據上述的問題，本文不是沿著既有舞蹈研究慣常討論舞台化之廟會藝陣作品如何從田野轉化為舞台作品的過程，也不是批評《默娘》在藝術性上的優劣。本文是將《默娘》在劇場的演出視為已經完成的成果，然而應該從哪個視角切入並詮釋此作品，以便能開啟認識此類舞蹈的面貌，則是研究的探問。

貳、舞台化廟會藝陣作品的傳承與創新

從戰後至今，舞台化的民俗舞歷時超過一甲子，以廟會藝陣為題材的作品，最為人熟知且有所研究的是民族舞蹈推行時期取材藝陣、小戲再經過創作的小品，與「台北民族舞團」以廟會節慶為素材創作的作品。本文將此類舞蹈稱為舞台化廟會藝陣作品，也就是透過舞蹈人取材廟會慶典、儀

[3] 以「素人」稱之是因為這些藝陣師傅並非劇場專業表演者，因此對於劇場表演而言是「素人」。

式的田野素材，將之轉化為有距離觀賞的劇場表演形式。舞台化廟會藝陣作品的創作既要有在地素材作為根據，又要精緻化、藝術化地順應時代審美品味，因此傳承與創新是此類舞作在各時期不斷面臨的核心問題。早期舞台化的廟會藝陣作品在冷戰與兩岸對峙的結構下，必須呼應官方對身體「秩序與清潔」的要求，並去除儀式性與靈力感應的強調，因此舞蹈展演偏向亮麗溫和的樣貌（徐瑋瑩，2019）。千禧年後，在地認同意識興起，此類舞蹈的創作強調融合舞者實際的田野經驗，例如進香、遶境的實作體驗，來厚實化演出內容。舞蹈人編創舞台化的廟會藝陣作品時，一向以受學院技術訓練的舞者身體為基礎，以此轉化田野素材，下文說明。

林思良（2015）以台北民族舞團 2001 年《慶神轎》為例，討論此部作品中服裝、動作、隊形在廟會藝陣與劇場展演之差異，說明田野素材被舞蹈人轉化改編後才成為舞台化的作品。黃慈嫣（2008）研究台北民族舞團 2004 年的大型舞劇《香火》，關注白沙屯媽祖進香儀式如何成為劇場中的舞蹈作品。文章說明舞者如何將徒步進香的經驗融入動作，並在舞動的過程從動作形式提升到精神層次的感悟，因此舞劇的排練與展演過程也是舞者與自己生命的對話與成長。張思菁（2014）同樣以《香火》為對象討論儀式如何轉化成舞台作品，文章藉《香火》說明常被認為是保守遲滯的民俗舞其實是結合多種不同的身體訓練方式轉化成型。因此張文總結，若《香火》是舞蹈展演臺灣在地文化的例子，則臺灣在地的舞蹈為何，則是在作品形式上不斷流變而非保守遲滯。

上述舞台化的廟會藝陣作品之研究是以舞蹈作品為對象，以身體動作為焦點，討論在地素材如何被舞者既有的（學院式）身體美學與動作習性所轉化，甚至為了改變舞者身體的質地與動作方式，不同的身體技巧（法）也一併被使用。由此可知，舞蹈界創作此類舞蹈時，首要考量的是身體動作之傳統與創新的問題，與如何以舞者身體為主體吸收轉化不同的技術風格或田野素材。

以上述的觀點回頭檢視《默娘》，更加凸顯此舞劇在舞台化的廟會藝陣作品之展演脈絡下所呈現的問題。特別是《默娘》將民間藝陣與媽祖神像融入劇場，似乎是以藝術層面的「重返」作為舞作的「創新」。藝術層面的「重返」是指當編創者力求將田野儀式、樂舞轉化為舞台作品時，努力的目標是在身體動作上創新求變而不脫離儀式活動的精神內涵。然而，《默娘》的展演手法卻是刻意在劇場中營造儀式場景，反向地將藝陣隊、神像迎請進劇場。曾擔任台北民族舞團資深舞者與編舞者卻不願具名的受訪者彥凌（化名）提到「**取材民間資源的民俗舞，最大的禁忌就是毫無轉化地把原本的物件或活動搬上舞台。**」他/她玩笑似地說「**要讓觀眾感動或下跪，把神像迎請至劇場就行了。但是這是最便宜行事的作法。**」（彥凌訪談，2020 年 2 月 23 日）。彥凌的觀點不但道出舞台化的廟會藝陣作品必須轉化民間素材的潛規則，也區分了劇場展演的作品與民間宗教儀式具不同的屬性，分屬不同的功能與目的。觀眾買票進劇場是為了觀賞舞作，而不是參與一場宗教儀式。

以舞台化的廟會藝陣作品在臺灣的發展觀之，編舞者們莫不竭盡心力試驗轉化田野素材。台北民族舞團團長蔡麗華就曾以《車鼓陣》為例指出，其音樂慢，動作、隊形、空間的變化不大。若要

搬上舞台表演，原本的型態雖然保留，但是音樂重編，動作、隊形、空間得花時間與心思作調整。蔡麗華指出將民間素材轉化為舞蹈作品就是要把「呆板的拿掉，好看活絡的整理成一條舞」（林思良，2015，頁 78）。雖然《車鼓陣》整體被改編過，但是內在精神仍保留，形式上也可輕易地被辨識出是《車鼓陣》。身為臺灣具代表性之民俗舞編創者蔡麗華道出取材在地文化素材如何再製為舞台化舞作的過程。文化評論人林谷芳也曾在觀賞《慶神醮》後對蔡麗華建議「你可不可以不要太照著傳統跳，用點新的變化，因為太規矩藝術性少」（同上）。形式上的創新而不偏離民俗活動的內容意義，是舞台化的廟會藝陣作品非常重要的目標。

對蔡麗華而言，要取材民間信仰中的節慶或儀式作為展演素材也是經過深思熟慮。她的作品大多取材節慶活動或藝陣，較少將儀式帶入劇場。她指出：

> 作節慶就好做，做宗教或儀式就很難表現，像香火就很多儀式，一個媽祖進香有二十個程序，一個都不可少以至於儀式很細不能粗略帶過，所以儀式一重舞就很難表現，……舞蹈本身會被儀式吃掉。（林思良，2015，頁 79）

倘若「儀式一重舞就很難表現」，因為整齣舞劇最後留給觀眾的是儀式程序與儀式感要強過舞蹈設計。那麼，《默娘》舞劇將神像、神將，連同民間娘傘隊、藝陣隊融入劇場並繞行觀眾席走道，如此注重儀式形式的呈現要如何詮釋？此時，舞者在舞台上或站或跪地禮拜祈求，動作雖然是事先編排，卻也接近平日在宮廟中的常民，沒有太多風格化的動作設計。[4]而此段落卻是整部作品最重要的呈現。然而，若不以既有從田野素材轉化為舞台展演的角度思考舞台化的廟會藝陣作品，而從當代劇場展演形式多元化的角度觀看《默娘》，可以如何理解將民間儀式元素融入劇場的藝術價值與當代轉向？

叁、宗教信仰融入劇場舞蹈藝術

《默娘》舞劇的總策劃與主要編創者郭玲娟畢業於文化大學舞蹈系，曾在 1992 年短暫參與台北民族舞團。她在編創《默娘》之前的民俗（或民族）舞作品也呼應舞蹈圈內講求藝術化、精緻化地轉譯民間信仰中之儀式與藝陣。是甚麼原因讓她在創團二十年的大製作中以上述手法呈現？這個問題關係到藝術創作過程微觀的個人生命經驗與宏觀社會條件的互動。藝術是社會文化的產物，舞蹈藝術場域雖然有其自主性，但是也與其他非藝術場域（如教育、政治、經濟、宗教等）交織。舞

[4] 然而，舞者清楚自己是在劇場並有觀眾觀看，且有燈光、音效的配合，呈現出不同於廟會儀式中的常民。

蹈藝術與其他場域的互動愈多，就愈有機會（雖然不一定）遠離或轉變舞蹈場域內所持有的特定（藝術、美學）框架，甚至融入（或服務）其他場域的核心價值。《默娘》的創作發想與郭玲娟和臺南鹿耳門天后宮長期在儀典與舞蹈上的互動有關。

舞劇《默娘》是藝姿舞集創團二十年的舞作，儘管郭玲娟從很小就與廟宇結緣，並敘說冥冥中受媽祖的指示而策劃關於媽祖的舞劇。（郭玲娟訪談，2017 年 4 月 12 日）但是，更關鍵的是 1990 年代廟宇文化轉型，使她與鹿耳門天后宮結下了至今長達超過二十年的因緣。鹿耳門天后宮在 1990 年代呼應國家文化政策，關注文化資產保存論述與實踐，並積極推動新廟會文化，透過將廟會儀式精緻化藉以轉變大眾對廟宇文化帶有負面觀感的印象。[5]《默娘》之所以能迎請宮廟中的媽祖進劇場與 1990 年代國家文化政策與民間廟宇的文化轉型攸關。

1993 年天后宮籌劃超大型文化季，文化季的規劃由宮廟管理組織禮聘民俗、藝術、音樂、舞蹈、建築等各方專家學者共同參與，[6]主要目的是「**以文化形態，來取代鋪張浪費的建醮拜拜和電子花車的色情汙染，希冀展現新廟會型態**」（陳緯華，2017，頁 167）。郭玲娟因緣際會在還未創立舞團之前就與鹿耳門天后宮有緊密互動。天后宮每年歲末的「封印大典」（送神儀式）與開春「迎喜神」典禮中的儀式性舞蹈，不少段落是郭玲娟編創並由藝姿舞集展演，[7]這使得舞蹈藝術成為宗教儀典的一部份，在送神與迎神祭典中舞蹈的意義也隨之儀典化。每年的儀典表演使藝姿舞集與鹿耳門天后宮產生許多交流互動。天后宮對於文化教育事業的重視，與和郭玲娟超過二十年的熟識與信任，讓媽祖神像到演藝廳展演一事不需過多的討論即能順利實踐。筆者訪談天后宮儀典組組長時，他說：「**只要是跟教育、文化、藝術相關的活動，我們都非常支持**」（葉威廷電話訪談，2020 年 6 月 15 日）。

然而，是甚麼原因促使郭玲娟堅持讓媽祖神像與隨行的娘傘師傅、神將大偶「演出」《默娘》舞劇？她在訪談中提到，從以媽祖為題材的發想，到將媽祖神像迎入劇場的點子，都是冥冥中受媽祖的啟發而決定。長年與媽祖信仰互動的過程讓郭玲娟在編創《默娘》之前（約一年多）有多次受媽祖靈力感應而淚流不止的親身經驗，也常在靜坐時「**接受媽祖的教導**」而對生命有更寬廣的認識。（郭玲娟訪談，2017 年 4 月 12 日）郭玲娟親身感受到媽祖靈力的經驗為《默娘》舞劇種下了因。也因此她不只希望透過舞劇詮釋媽祖（文化）對世人（信徒）的意義，也希望觀眾不只是以有距離的審美角度觀看舞台上的演出，郭玲娟更在意觀眾能在劇場中有身歷其境受到媽祖賜福的感動。

---

[5] 齊偉先（2018，頁 153）指出 1990 年代興起的在地化論述影響國家及地方的文化政策，使得文化資產保存意識日漸興盛。文化資產保存意識更強化了地方人士對自身文化的認同，反映在民間信仰上則替「**地方信仰文化提供了一種價值正當性，緩解了民間信仰長期處於負面社會觀感的情況**」。

[6] 參閱黃徒、林玉山、陳熙城，《鹿耳門天后宮文化手冊》，頁 80。

[7] 此兩項儀典以「鹿耳門天后宮送迎神儀典」之名於 2013 年 1 月登錄為臺南市政府市定無形文化資產。

換言之，演出團隊期待觀眾進劇場能產生猶如進入宗教場域的感動，而不只是欣賞（或評論）一齣舞劇。為了能讓觀眾真正感受媽祖蒞臨現場、賜福在場之人，猶如儀式般的演出設計成為最佳的選擇。郭玲娟在訪談時強調劇場遶境的橋段是因為「沒有其它方式或人、物可以替代媽祖親身蒞臨劇場」。（郭玲娟訪談，2017 年 4 月 12 日）換言之，郭玲娟雖然認為是媽祖以靈力感應托囑她神像要進劇場，然而真正關鍵的是她的編創企圖。舞劇展演最終目的是要讓觀眾在演出過程中感受到媽祖的慈悲大愛。因此舞劇設計在劇場融入一場遶境儀式。郭玲娟在《默娘》宣傳片《南天新聞》中說到：

> 我想要傳遞的是以遶境這個活動，尤其是進到劇場裡面還是一個遶境的場域。在這裡可以很近距離的跟媽祖接觸，也可以感受到媽祖的神恩。（南天新聞，2016 年 12 月 16 日）

本文認為這句在「南天新聞」的宣傳話語非常重要，清楚傳達此劇的目的。編創團隊要在作品展演過程中製造儀式性氛圍，使劇場轉化成一個猶如儀式般的遶境場域，目的是讓觀眾藉此感受到媽祖的神恩。這也是透過劇場營造，而非只是再現與觀看媽祖信仰。掌握此關鍵之處，即可理解為什麼編創團隊安排媽祖神像繞行劇場觀眾席走道。雖然整場舞劇歷時 100 分鐘上下，而劇場遶境的橋段只有 15 分鐘左右，然而這 15 分鐘因為將民間遶境儀式最關鍵的元素呈現在劇場，促使觀眾起身互動，因此達成了編創團隊最初的展演心願。根據林開世（2009，231）比較不同遶境儀式的研究，歸結遶境的核心組成是由神明的身體和社群內子弟的身體，兩者共構而成。《默娘》在〈遶境行〉一段既有神明的身體（媽祖神像與千里眼、順風耳兩大神偶），也有觀眾跪拜參與其中，雖然並非一定是祭祀圈內子弟的身體。因此〈遶境行〉一段營造出猶如在劇場中舉行遶境儀式。然而，如果劇場演出強調作品必須有藝術價值，那麼，將民間儀典元素融入劇場的藝術價值在哪呢？

肆、《默娘》的藝術價值：讓不被看見的顯現

《默娘》是一部在劇場展演的舞劇。舞劇從籌劃、場館申請、演出經費申請、排練、售票、展演，都遵守著劇場展演規則，也因此舞劇確實是一場在演藝廳呈現的表演藝術，其中營造劇場遶境的沉浸式體驗效果（文後討論）。將舞劇放置於表演藝術的脈絡中，為了是要與宮廟舉行的宗教性遶境儀式區分。即使《默娘》演出中融入民間藝陣表演，並需要與廟方合作才能將神像與神將迎請進劇場，舞劇仍屬於表演藝術脈絡而不是廟會遶境儀式的活動。這是首先要釐清的部分。將《默娘》定位為表演藝術後，則能討論此舞劇展演之形式。

《默娘》舞劇以敘事的手法，詮釋媽祖信仰之於常民的意義。除了詮釋天地既然造化萬物、必也護佑萬物，也展現人無法勝天、無助徬徨的宇宙觀與人生哲學。舞劇分兩大幕呈現。[8]開場呈現人源於天地的造化，媽祖如慈母孕生有靈萬物。第一幕以敘事手法詮釋討海人在茫茫大海中求生存，甚至被大海吞噬的災難，與岸上家屬對海上親人之心繫掛念。舞劇接著呈現當意外降臨時，家屬悲愴無奈的情緒和孤單的身影。第一幕轉化現代舞、街舞、民俗舞的動作技術，藉不同的動作特色展現劇中情景。這一幕的舞台展演為常見的以舞蹈演故事之手法，劇中人物有其相對應的角色與處境。

第二幕表達無常與無助的人生需要寄託與依靠，在媽祖庇佑下，人的內心能有所依托與安寧。此幕呈現民間信仰中媽祖遶境時的各式藝陣，如獅陣、龍陣、跳鼓、婆姐、家將等。最終，在千里眼、順風耳大神偶的陪伴與娘傘師傅的導引下，媽祖神像現身劇場賜福保佑在場的觀眾。換言之，媽祖神像遶行觀眾席的段落必須置放在整齣舞劇的敘事性展演中才有其意義。

從舞劇結構的漸進式安排觀之，《默娘》從敘事性再現的表演形式，過渡到藝陣展演，再到神聖物的展現，最後以燭火遍布舞台，營造希望與祝福的氛圍。整齣舞劇是從鏡框式舞台上的場景再現，經過民間藝陣隊（展演性加上信仰），過渡到彷若遶境儀式的呈現，營造「進到劇場裡面還是一個遶境的場域」的空間感。換言之，舞劇在空間上的布局是從舞台延伸到觀眾席，呈現手法是從再現轉化為呈現，觀眾與演出的關係是從有距離的觀看逐漸進入到彷彿參與一場劇場遶境儀式的沉浸式體驗。

《默娘》的舞台元素，特別是音樂（效）、燈光、煙霧、大型天幕投影，為舞作營造故事場景並帶動情緒氣氛，引導觀眾想像、投射，或製造身歷其境的經驗。這些在表演藝術上展現的人為努力恰恰彰顯了此劇是一場表演，而不是民間宗教意義下的遶境儀式。

相對於舞劇第一幕以各種風格化的舞蹈語彙在舞台上演故事，舞劇第二幕卻需要被討論。舞評人石志如在〈混雜而失去主體的恩典《默娘》〉對第二幕的呈現寫道：

> 第五段〈遶境行〉與第六段〈祈願燈〉主要由團長郭玲娟編舞，首先是一連串的廟會活動：家將、陣頭（跳鼓陣、婆姐陣）、民俗體育團（獅陣、龍陣），由這次與藝姿舞集媒合的呂柏達娘傘團、城武武學武術運動空間、國立臺南大學民俗體育隊與長榮大學運動競技學系共同演出。從演出內容來看，藝姿邀請的媒合團隊是將其傳統民俗特色直接置入舞台上，因此欲展現廟會傳統的身體觀十分強烈，但卻又造成

[8] 舞劇共分六段呈現，分別是〈緣於母親〉、〈悲歌起〉、〈焚香引〉、〈天聽路〉、〈遶境行〉、〈祈願燈〉。第一幕呈現前三段，第二幕呈現後三段。

這齣舞劇的身體脈絡斷裂，有彷彿抽離劇場展演，而進入觀看街頭廟會的狀態。（石志如，2017）

此段舞評指出《默娘》舞劇的設計即是有意地將傳統民俗活動未經過多轉化直接置入舞台，而有類似「觀看街頭廟會的狀態」（如圖 1、圖 2）。如此的觀看經驗是對反於舞蹈人力求以舞者的身體技術與美感經驗為基礎，轉化民俗技藝為舞台展演之手法。

圖 1 娘傘師傅的劇場呈現

圖 2 民俗藝陣隊的舞龍呈現

前文指出，《默娘》的編創初衷是透過刻意的布局營造出在劇場進行遶境儀式的情景，也因此〈混雜而失去主體的恩典《默娘》〉一文指出的「有彷彿抽離劇場展演，而進入觀看街頭廟會的狀態」恰恰是編創團隊所欲求的觀賞經驗。然而，《默娘》畢竟是一齣舞劇，舞劇的進行過程在各種劇場元素共振中，就觀看上仍與街頭廟會有巨大差異，且龍隊、獅隊、娘傘師傅的動作經過微調、排定，以適應劇場內台上與台下演出。即使是舞者回到常人雙手合十禮拜的姿勢，也在空間動線上事先排定。此外，民間藝陣也非一成不變，民俗體育隊展演的獅陣、龍陣屬於競技型的藝陣，雖然活動圈子偏向民俗節慶與儀典，然而可看性非常高，其身體非常不同於舞者相對細緻的質感，而是更具草根性樸質、粗獷的力道。[9]

因此，舞劇即使有類似「觀看街頭廟會的狀態」，但是畢竟不同於身處在民間廟會儀式的身體感與經驗，而是一場在劇場內、藉由各種劇場元素的加乘下所刻意營造出的遶境儀式之景象。因此「彷彿抽離劇場展演，而進入觀看街頭廟會的狀態」是在劇場營造出逼近、而非等同於廟會儀式（如圖 3、圖 4）。

[9] 關於民俗藝陣透過競賽精緻化與風格化之展現，可參考李艾倩（2014）。家將團演出形式變化之研究－以屏東慈鳳宮家將比賽得獎團體做比較。

圖 3〈遶境行〉開場，陰福旗出場

圖 4 舞台上媽祖神像的視覺效果之一

本文要指出，《默娘》的展演也刻意彰顯表演者的美感，這是此劇的藝術價值之所在。只是此美感的彰顯不同於過去舞台化廟會藝陣舞蹈的編創習慣－以舞者學院式長期訓練的動作美學為主體轉化田野素材。《默娘》是透過劇場的布局與燈光的聚焦、音樂的烘托，讓廟會儀式中不被清楚看見之處顯現。也就是說，相對於過去編創者力求轉化、豐富化儀式中的素樸身形動作，《默娘》劇中卻透過劇場聲光的聚焦作用，照見、強化民間藝師的身體質感與動作美感。這是一種保存與重新發現的方式，而非揚棄與超越的創作意識與手法。這是以「重返」為「創新」的策略。此呈現臺灣民間藝師的身形、技藝於觀眾眼前的刻意表現，來自郭玲娟自身的美學觀。

由於郭玲娟對找尋臺灣民間藝陣、歌舞小戲為舞蹈素材的興趣，她因緣際會認識一些民間藝師。她認為這些草根性的身體扎實、內斂、有力、具豐厚的儀式性內涵，是極度美的，且相異於舞蹈界所追求的細緻與外顯美感，也是舞蹈人短時間學不來的。因此，要如何保存、延續，甚至讓大家看到臺灣民間藝師的身體美，而不急著求新求變，是她非常在意的。她說：

> 為什麼許多人崇拜西方的文化卻都沒有看到自己的東西，例如傳統工藝、家將的面具、神轎、藝陣中的身體與動作，或……，都是很美的。我們應當要在被遺忘或遺棄的文化中挖掘，並轉化為珍貴的寶物。（郭玲娟訪談，2017 年 4 月 12 日）

換言之，郭玲娟將民間藝陣融入劇場除了舞劇內容的合理性外，是有其美學性的考量。此審美框架不完全符合舞蹈界一般尋求細緻化、變化多、戲劇性強的美學標準，有時恰恰是草根性強、具樸素感、不表演的行為吸引她的注意。將民間藝師請進劇場，讓不表演的儀式行為在觀眾的注視下成為表演，如此的呈現除了讓〈遶境行〉一段的表演更具真實感外，也讓觀眾注意到民間藝人身體動作的美感與精神。於是，劇場中的遶境段落既有被觀看的審美性，也能激起同感共鳴的儀式性體驗（文後說明如何可能），且兩者也能相互反饋。以宏觀的民俗舞、微觀的舞台化廟會藝陣舞蹈在臺灣的創作而論，這樣的劇場現象是特殊而值得被記錄與討論。

一般廟會儀式因為有太多環境上的「干擾」，致使民間藝師的身體、動作被模糊化，且觀看本身也非傳統宗教儀式舉行的重點。當藝陣（師）進入劇場，透過劇場聲音與燈光共振，再加上觀眾把目光聚焦於藝陣（師）身上，這時在廟會儀式中不被特意看見的身體就彰顯出其美感。在《默娘》舞劇中，娘傘師傅的身體表現最為清楚，創作者特別留了一小段讓觀眾注視舞台上娘傘師傅舞動的身姿動作，同時也因為陪伴媽祖神像所以被看見的時間最久。在音效燈光的作用下，娘傘師傅穩重、粗獷、草根性強的身體質感清楚呈現觀眾眼前，即便郭玲娟微調過娘傘師傅的動作使之用較和緩的方式執行，來呼應整齣舞劇的母性色調。（郭玲娟訪談，2017 年 4 月 12 日）這也說明即便看似將民間儀式或藝陣「直接置入」劇場或舞台，但是劇場中呈現的各個層面仍是經過調整與精準設計過的，例如表演者在哪段音樂進行時，必須定位於何處、做甚麼動作，才能彰顯整體戲劇氛圍，都必須經過事前排練達成。本文認為「轉化融入」相對「直接置入」要更準確，只是此轉化的原則是要保留民間藝師的身體美感與儀式精神。

《默娘》將民間藝師，也是非專業劇場表演者（可謂「素人」）放在設計過的舞劇過程中，透過彰顯民間藝師的身形動作與氣質之美來提醒觀者民間技藝之可貴。透過劇場設備的聚焦，照見神像與神將之民間工藝與藝師樸素之身體動作美感，也呼應今日（劇場）藝術界高舉的「藝術民主化」、「人人都是藝術家」的理念。在此藝術脈絡下，素人的身體美感是被藝術界接受與重新發現、賦予意義，而非排除。

同樣地，媽祖神像也因為劇場燈光音效的布局而更加神聖。媽祖從舞台正後方出場時，交響樂式的宏大音樂聲響起，五彩光線照亮整個舞台，如日照般金黃色的閃耀光芒從舞台後方往觀眾席四射。整個舞台空間煙霧迷漫且注滿視、聽覺的強大能量，像似神明駕臨前空間能量的昇華。透過精心布局的舞台設計，觀眾能感受到劇場能量遞變，像似將媽祖無形卻具有加持效果的神聖力量透過排場、煙霧、燈光、音效等的佈局，具體呈現於觀眾面前。將神明不可見的神祕力量透過具體可感的劇場元素使之可見（感）。比起安座在宮廟中與眾多神像並排，又無彩色打光及音效環繞下，媽祖神像在舞台上被各種感官效果烘托出的神聖與崇高感，顯得更耀眼超凡。透過劇場元素的共振使觀眾不得不注視媽祖神像的形貌，就如舞評人所言的，觀眾看著媽祖「在表演」。（石志如，2017）劇場內的媽祖因為聲音、燈光等物質性感官效果的共鳴而震撼人心。一位觀（信）眾在臉書分享觀賞《默娘》（同舞評人場次）的感動：

> 當布幔緩緩升起「清路旗」一出現時就開始震撼起來，更不用說聖母真的出現在舞台上，那種端莊威嚴的美姿。

> 尤其是舞者下跪在觀眾席讓聖母從身上繞過去，天啊那個眼淚是大家不會形容的吻，我還看到有男生在擦眼淚的。
>
> 真的沒有親自看到現場、沒有流眼淚，沒有辦法感受那種威嚴的氛圍，難怪人家說媽祖是大家的母親。（轉引自陳華娥臉書，2017 年 3 月 5 日）

「清路旗」出現後的震撼感正是由於各種劇場元素的共振堆疊，讓觀眾產生共鳴與共感。編創團隊營造出的劇場氛圍，能使觀眾感受到直接、強大的肉身感受。

伍、民俗舞劇轉向沉浸式體驗的劇場試驗

一、舞台展演？或儀式？

上文討論了舞劇《默娘》之編創團隊的初衷與據此設計的展演形式、美學立場，也說明舞劇融入民間藝師的藝術價值－讓不被看見的顯現。那麼，我們要如何就劇場展演的形式、觀演關係定位此舞劇呢？《默娘》於高雄大東文化藝術中心演出後，在表演藝術評論台有兩篇舞評，分別為前述石志如書寫的〈混雜而失去主體的恩典〉與徐瑋瑩書寫的〈從凡入聖的劇場空間〉。此兩位評論人都是學院出身、兼具學科與術科訓練的專業舞蹈人。兩篇舞評根據同一場演出，提出觀看舞劇的兩種不同觀點。本文先以此兩種觀點辯證討論，再提出以當代沉浸式體驗的劇場效果詮釋舞劇的合理性。

在〈混雜而失去主體的恩典〉一文，舞評人對此劇的總體評價是：

> 挪用於廟會的「俗民身體」在置入劇場空間後的「劇場化」，該如何兼蓄「傳統」與「創新」的形式，是所有碰觸此議題的藝術創作者需要去面對的課題。另外，該怎樣避免讓「身心靈」合一的「展演」落入「道場」的疑慮？（石志如，2017）

此文的觀點延續既有舞台化廟會舞蹈的編創關懷，關注如何將廟會儀式、藝陣加以創新，透過精緻化的手法轉化為舞台表演。這也是沿著傳統與創新的角度思考民間藝陣舞台化的過程。這樣的思考，關注的是作品的藝術性，其預設的舞台化身體（形）與動作必定不同於民間藝師。〈混雜而失去主體的恩典〉一文以「混雜」指稱舞劇的動作風格不夠統一，其中融入了不同技術風格與民間藝師草根性的身體、動作，恰恰彰顯了舞蹈人創作與評論民俗舞作品背後預設的一套（應該要統一）

的風格與美學範式。以此套範式為標準，將民間藝陣、娘傘師傅引進劇場明顯有違舞蹈人一直以來努力區別舞台化廟會藝陣舞蹈作品與民俗活動的理想。再者，此評論所預設的舞蹈呈現是鏡框式舞台，邀請觀眾有距離的凝視舞台上所發生的一切，以避免「劇場展演落入道場」的疑慮。這些創作與展演規範延續過去此類舞蹈的編創理念。然而，這些美學與劇場規範卻不是《默娘》編創團隊的初衷與舞作設計的目的。

另一篇舞評同樣意識到《默娘》將劇場展演轉化為帶有儀式場域的現象，因此文章直接以此為標題〈從凡入聖的劇場空間〉，並將焦點放在描繪〈遶境行〉一段。這篇評論直接將媽祖神像的劇場走道繞行視為另類的宗教遶境儀式。文章寫道：

> 當千里眼、順風耳與娘傘隊踩著樸素渾厚的草根性步伐出場，廟宮中的媽祖現身了，沿著觀眾席遶場一周。這時有信眾合掌起身不斷禮拜，有信眾跪拜在走道等著媽祖「稜轎腳」。此時的劇場在媽祖與觀眾的互動下已不再只是象徵與再現，而是朝向宗教場域的昇華。觀眾的或跪或拜不是安排好的，是自發性的信仰與感動。當台下觀眾全心投入當下的儀式活動時，媽祖的劇場走道遶行成為市井街道外的另一種遶境方式。（徐瑋瑩，2017）

相對於〈混雜而失去主體的恩典〉批評舞劇的設計會使劇場落入道場的危險，而失去表演藝術的主體性；〈從凡入聖的劇場空間〉卻反過來沉浸於劇場遶境的儀式性氛圍中，並將此視為是另類宗教遶境儀式。然而，〈從凡入聖的劇場空間〉一文太過於強調宗教儀式在劇場舉行的真實性，反而忽略了將《默娘》視為表演藝術，置放在表演藝術產出過程與目的之前提下進行討論。畢竟，表演藝術的脈絡與宗教儀式的脈絡與意義是不同的，因此直接將在劇場營造出的儀式性氛圍等同於廟會遶境儀式並不合理。

倘若上述兩篇舞評皆難以解釋《默娘》舞劇，是否有更貼切的觀點可以詮釋此劇？本文提出第三種觀看《默娘》的方法，透過在劇場中營造沉浸式的體驗效果解讀此劇。千禧年之後，沉浸式劇場（immersive theater）在歐美各地興盛，臺灣也不例外，《默娘》的展演手法也恰恰呼應此時代的劇場特色。臺灣舞蹈界同《默娘》舞劇展演的同一年（2017 年）就有稻草人舞團《不·在場》舞蹈浸潤房間特定場域演出，在台南老爺行旅的三個房間內演出，將觀眾置身於特別打造的異想空間中。[10]還有 WC 舞團在台北納豆劇場演出《揼，碰！》，以身體實驗室為題，提問「如果劇場像個美術館、像個工廠、像個鬼屋、像闖關遊戲，觀眾會期待什麼？會玩到什麼？會看到什麼有趣的或

[10] 參考稻草人現代舞團網頁 https://www.scdc-dance.com/performance.php?cid=2。檢索日期：2021 年 5 月 22 日。

驚喜的？」。[11]這些打破鏡框式舞台與嘗試不同觀演關係的舞蹈創作都是由當代舞團所引領。《默娘》的創作團隊雖然沒有直接宣稱作品融入沉浸式的體驗效果，然而主要編創者郭玲娟在《南天新聞》指出，要在劇場內營造遶境的場域，即暗示了欲打造一個不同於鏡框式舞台的觀演空間。

二、定義沉浸式劇場

沉浸式劇場雖然是千禧年後興盛的當代劇場形式，但是 Machon（2013, pp.29-31, pp.38-40）認為其啟發可以追溯到現代主義的劇場實驗，從華格納（Richard Wagner）整體劇場（Gesamtkunstwerk）和亞陶（Antonin Artaud）整體劇場（total theater）的概念，到環境劇場、偶發事件（happening）、葛羅托斯基（Jerzy Grotowski）探索觀眾與演員間之關係等。Machon（xvi）和 Alston（2013, p.128）皆指出，要定義甚麼是沉浸式劇場並非容易，除了沉浸式劇場已經延伸出千變萬化讓觀眾沉浸其中的劇場設計外（例如有些透過科技打造、有些透過互動參與、有些透過空間設計），也有些強調體驗式劇場效果的作品並不以沉浸式劇場命名（例如儀式劇場）。就臺灣劇評家的觀點，當代沉浸式劇場相對於鏡框式舞台的作品，是以觀眾主動參與展演過程，相對於被動坐在觀眾席凝視舞台場景。也就是以觀眾參與劇中的互動關係取代凝視關係。這些作品多數也在形式上非常不同於鏡框式舞台，企圖將沉浸式的體驗程度推向高峰，不但選擇特定場域、也強調觀眾互動參與。這使沉浸式劇場在晚近臺灣成為一種特殊的表演藝術類型。

然而，Alston（2013, p.129）指出，若劇場中的觀眾在任何觀演過程就是一個積極投入的觀者，則任何劇場或演出都有潛力成為沉浸式的體驗活動。因此，沉浸式劇場的定義，應該是以程度區分，而非展演形式。這樣的觀點是以觀眾的角度與身心、感官沉浸於劇中的強度做判准而非展演形式，來定義沉浸式劇場。本文認為較貼切的說法是展演形式會影響觀眾體驗沉浸於戲劇事件的程度。呼應觀眾視角的觀點，Machon（2013, pp.62-63）將觀者在劇場內可能產生的沉浸效果分三類。第一類是觀者透過注意力將想像力完全投入，這可以發生在鏡框式舞台，Machon 稱為「著迷」（absorption）。第二類是觀者進入一個被打造的空間，Machon 稱為「轉置」（transportation）。第三類即是整個身心與感官系統完全沉浸於特殊時空環境中，Machon 稱為「完全沉浸」（total immersive）。

雖然難以給沉浸式劇場一個明確的定義，但是研究沉浸式劇場的學者們仍對沉浸式劇場標示出特定的特徵作為指稱此類劇場的參照基礎。Alston（2013, p.128）指出沉浸式劇場最核心的關懷是製造深刻的肉身臨場體驗，甚至（雖然不一定總是）讓觀眾在特定空間中能自由遊走或產生互動式的參與。此體驗不只是感官的，還有心理的，或說是激發「總體的身心經驗」（鄧正健，2019）。由

[11] 參考 WC Dance 舞團網頁。http://wcdance.org/works/info/20。檢索日期：2021 年 5 月 22 日。

於沉浸式劇場強調透過劇場設計刺激感官系統促發生理反應並擾動情緒，揚棄過多的文本語言，因而能使觀眾留下比鏡框式舞台更直接、更深刻的肉身記憶。真實肉體的感受與身體感官受刺激後的記憶在此類劇場特別被強調。

此深刻的肉身記憶，是由多重感官經驗融合而成，且遠遠超越多個單一感官經驗的加總。眾合性的肉身感受能產生無法用語言表述的深刻內在體驗與知識，這是沉浸式劇場所欲達到的效果。就感官刺激而言，鏡框式舞台所刺激的感官系統主要是視覺與聽覺，然而沉浸式劇場還包含觸覺、嗅覺、味覺、動覺等，視作品內容而定。Machon（2013, p.283）指出觸覺（tactile）通常是指用手觸摸，然而透過肉身感受當下情境，或者肉身在空間中移動、行動的動覺感知，甚至觀眾之間自我對他人行動所產生的身體感知（應），也是一種「觸覺」（haptic）。此種「觸覺」是觀者個人安靜坐在暗黑觀眾席的位置凝視鏡框式舞台展演所沒有的，這也說明〈遶境行〉一段為什麼觀眾能達到沉浸式體驗的重要原因之一（下文說明）。

再者，沉浸式劇場的觀眾是參與者，而且通常是被強求參與特殊事件，不論是被演員要求（邀請）產生各種應對行動，或（非自主的）被包覆於劇場環境、事件中。因此，觀眾是劇場事件的共事者，共同完成被規劃的劇情 （Alston, 2013, p. 129）。觀眾在沉浸式劇場內是受限於製作團隊的設計，而難以全由自己選擇與主導事件的發生。觀眾的介入、參與，雖然可能改寫與挑戰線性與單一敘事的安排，（汪俊彥，2018；鄧正健，2019）然而還是由創作者的設計主導。再者，沉浸式劇場的另一個特點即是參與其中的觀眾也被其他的觀眾觀看，而此種相互觀看的狀況會縮限觀眾作為參與者的行動與抉擇。（Alston, 2012, p.197）

三、沉浸於體驗劇場中的「遶境儀式」

以上述 Machon 三種框架分類觀眾進入舞劇中的沉浸式體驗路徑，《默娘》的整體設計在第一幕是引導觀者透過凝視將想像力投入舞台的「著迷」，過渡到第二幕設計觀眾進入一個被刻意打造的遶境時空，讓觀眾成為參與者的「轉置」。後者是本文特別要討論的問題，說明《默娘》打造出某種程度的沉浸式劇場體驗。上述討論構成沉浸式劇場的核心條件，可歸結為兩個參照基礎。一個是多重感官經驗的共鳴產生臨場深層的內在體驗。另一個則是觀眾是劇場事件的參與共事者。那麼，《默娘》劇中沉浸式效果的體驗如何被營造？觀眾產生哪些感官經驗？觀眾如何成為劇場參與者？

在多數討論沉浸式劇場的文章中，空間的布置與氛圍的打造是關鍵，這是使觀者沉浸於感官、情感、思想的裝置。（郭文泰，2020）《默娘》是一部在中型鏡框式劇場演出的舞劇，就沉浸式劇場對空間打造的強調，《默娘》顯然不符合空間打（改）造、或在特定空間演出的條件。然而，就劇中欲展現的遶境情境，特定空間打造並非必須，因為廟會遶境的主角是媽祖神像與藝陣，只要是祂

們所到之處有信眾跪拜祈福，當下的場景即能從世俗轉為神聖。換言之，遶境所產生的儀式性氛圍不需要依賴物理空間打造，而是基於觀眾對神聖物的確認與崇拜。因此如何使觀眾對於所見的神像、神偶、娘傘師傅、藝陣信以為真是關鍵。

為了創造一個遶境儀式在劇場的場景，將宮廟中的神像、民間藝師融入舞劇有其合理性。河床劇團藝術總監郭文泰（Craig Quintero）指出沉浸式劇場中表演者的挑戰：

> 某些演員也許能在傳統鏡框式舞台上撐起情感張力，並在安全距離中保持專注，但在跟觀眾直接互動的挑戰中，所要求的是一種不同型態的表演者訓練，更著重於「做」而不是「演」。（郭文泰，2020）

劇場中要營造沉浸式的感官體驗，在演員與觀眾的互動關係中，需要的不是投射性、扮演式的表演，而是貼近所設定之場景的行動展現。創造出擬真的現場能引導觀眾隨著劇情的安排從觀看進入參與。《默娘》舞劇中演員沒有直接和觀眾互動，而是因為劇場氛圍的營造與媽祖神像的在場與繞場，促使觀（信）眾主動參與其中。舞劇中舞龍、舞獅的藝陣隊、娘傘師傅，是服務於廟會儀式的「素人」，他們在劇中的呈現維持其參與廟會的精神，為了是最終能將媽祖神像與千里眼、順風耳神將迎請出場，是具有目的性的「做」而不只是「演」。他們的存在並不只是為了展現自身的身體技藝，也不只是象徵性的再現遶境儀式，而是帶有儀式性的目的。例如，娘傘師傅手持娘傘轉動，腳踏特定步伐是為神明開路並除穢驅兇。〈遶境行〉中各段落的安排是為了鋪成神像與神將現身與繞行劇場走道的沉浸式體驗，因此臨場「做」的成分不可少，才能引導觀（信）眾相信所見所感的真實性並投入參與。神像繞行走道時，舞台上下舞者如信徒般雙手合十或跪拜，也是為了營造劇場中儀式的真實感。

媽祖神像的觀眾席繞行打破了舞台與觀眾席的分界，產生神像與在座位上自發禮拜、趴跪於走道「稜轎腳」觀眾們的參與、互動（如圖 5）。同時，觀眾坐下站起的動作、左右相望、交頭接耳的短暫溝通都是參與共構劇場遶境儀式的一部分。在觀眾席燈明亮的情況下，這些行動是被其他觀眾彼此互相觀看與互相感受（應）。筆者在現場深刻感受到觀眾席瀰漫著一股肅穆、崇敬，卻帶有些許驚奇與雀躍之氣氛。〈遶境行〉中觀眾的肉體感受可以藉由 Machon（2013, p.283）的「觸覺」（haptic）概念來說明，即自我肉身在空間中移動、行動（例如張望、講話、合掌禮拜）的動覺感知，與觀眾之間自我對他人行動所產生的身體感知（應），以及媽祖神像非常靠近觀眾在走道中移動的近距離身體感受。本文認為正是整合劇場視、聽、「觸覺」的綜合感官體驗，與觀（信）眾對媽祖虔誠信仰的共融下，使觀者產生難以透過言語表述的儀式性感受與體驗。此體驗也確實被兩位舞評人感受到，因此以道場或神聖場域指稱當時的劇場空間。

圖 5 劇場走道的「遶境」

上述說明劇場內的沉浸式體驗如何透過編創團隊的設計，在場觀眾的反饋參與，並透過肉身感官體驗、甚至神秘經驗達成。[12]

沉浸式劇場的另一項特點是觀眾是參與者，不論是自願或是被強求，亦或是（非自主的）被包覆於劇場情境中而成為劇場事件的共事者。〈遶境行〉一段有自願參與的觀眾，也有非自願而被包覆於事件中的觀眾。因為有自願參與祈福、跪拜的觀眾使得劇場遶境成為當下正在發生的事件，從而能將其他觀眾包覆於其中，營造出沉浸式的感受。香港劇評人鄧正健（2019，頁 27）指出「沉浸式劇場有時比傳統劇場更是一個封閉和無孔不入的經驗裝置，在感官和情緒上對參加者進行全面操控」，然而「如果創作者沒深入了解參與者的經驗背景，沉浸式劇場難以達成理想效果」。更甚者，沉浸式劇場會因為「強操控性」（鄧正健語），造成觀眾的錯愕乃至反感。沉浸式劇場的成功與否相當程度必須根據觀眾在劇場外的真實社會所經歷的人生體驗與價值觀回饋。創作團隊能否預測與掌握觀眾的特質，並保有隨時應變與回應觀眾行動的機靈性，是沉浸式劇場較傳統劇場更需要考慮的因素。以此回顧《默娘》的兩篇舞評即是印證，一位舞評人展現錯愕的觀賞情緒，另一位則沉浸於舞劇所製造的遶境儀式中。這也反映兩位舞評人對此劇的展演懷有不同的預設與想像。

《默娘》舞劇的製作是與鹿耳門天后宮、斗六受天宮合作，並由呂柏達娘傘團、城武武學武術運動空間、國立臺南大學民俗體育隊與長榮大學運動競技學系等單位參與，因此觀眾群也多來自與上述單位有關之人士，再加上部分舞蹈專業人士。由於觀眾群與民間信仰、民俗技藝的連帶關係，使得〈遶境行〉一段對大部分觀眾而言既熟悉且親切，因而出現對媽祖神像合掌禮拜或跪拜的行動與互動。《默娘》於雲林縣文化中心演出時，嘉義縣中埔國中舞蹈班的老師蔡宜廷說：

[12] 郭玲娟曾提到一位沒有常走宮廟的舞蹈人對她說，「媽祖神像一出場，我就聞到很濃的檀香味」。（郭玲娟訪談，2017 年 4 月 12 日）

> 我帶舞蹈班的學生去看《默娘》，我們中埔國中坐落偏鄉，同學們對民間信仰非常熟悉。所以看到媽祖神像就搶著要到走道趴跪「稜轎腳」。（蔡宜廷訪談，2021 年 1 月 29 日）

中埔國中學生雖然不一定是斗六受天宮或鹿耳門天后宮的信徒，然而對於媽祖信仰是熟悉且親切的。因為演出所在的地域性與人際網絡是熟悉媽祖信仰的圈子，使得《默娘》演出中最重要的一段〈遶境行〉能夠達到編創者期待的效果，也即是個人的社會經驗與劇場經驗重疊。這是解釋〈遶境行〉為何能達到預期效果的重要原因。

《默娘》舞劇的編創是以漸進式的手法，將民間廟會的藝陣與媽祖神像融入劇場並繞行觀眾席走道，因此開啟了舞台化廟會藝陣的當代劇場實驗。本文以沉浸式劇場的兩個特點，觀眾擁有多重感官的肉身體驗，且是劇場事件的共同參與者，討論《默娘》如何藉由民間藝陣人員與神聖物的真實性，促使熟悉媽祖信仰的觀眾群在〈遶境行〉一段參與、互動，共同形成劇場中的遶境事件。同時將在場的觀眾不論是自願或非自願，都包覆於事件中成為參與者。上文也藉由視、聽、「觸覺」（haptic）的討論說明置身其中的觀眾如何感受到沉浸式體驗的過程，並以當時在場觀眾的見證說明透過感官所引發的心靈上感動，因此「真的沒有親自看到現場、沒有流眼淚，沒有辦法感受那種威嚴的氛圍」（陳華娥臉書，2017 年 3 月 5 日）。

陸、結論

當代舞蹈藝術在臺灣的發展從鏡框式舞台延伸到參與式劇場、限地表演、沉浸式劇場等各種不同的演出形式，舞蹈人透過各種劇場形式創新演出、試探各種可能性。然而，民俗舞的變異性相對當代舞的變化要少，常在傳統與創新的議題上掙扎，且因為要保留民間活動的文化精神導致形式與內容無法如當代舞般在創作上不受侷限的發揮。民俗舞中舞台化的廟會藝陣作品慣常以舞者經由學院陶養下的身體技術與美感觀點轉化田野素材，由此來看《默娘》將神像、藝陣融入劇場，即不具太大的意義。然而，從當代劇場關注觀演關係、觀眾參與、沉浸式體驗的視角出發，《默娘》可視為以舞台化的廟會藝陣作品為例、廣義的民俗舞為類別的當代劇場轉向。

本文根據《默娘》的編創者郭玲娟在大眾媒體上所陳述的「進入劇場也是一個遶境的場域」，以沉浸式體驗的劇場概念理解舞劇，提出與表演藝術評論台兩位評論者不同的舞劇切入視角。本文首先定義沉浸式劇場的兩項重要特徵，觀眾擁有多重感官的肉身體驗，且是劇場事件的共同參與者，說明《默娘》舞劇在〈遶境行〉一段以「做」而不是「演」的方式營造出沉浸式的臨場體驗效果，藉此將舞劇推向高峰。同時，本文也說明在場觀眾如何與神像互動並營造出遶境氛圍，藉此將

劇場中的所有觀眾包覆其中。必須強調的是，〈遶境行〉一段之所以能達到編創團隊預期的效果在於觀眾群所具有的（媽祖信仰）特殊屬性。

然而，《默娘》舞劇的總策畫郭玲娟不只是試圖在劇場打造一個遶境的場域，還有她對民俗技藝美感形式上的著迷，因此是有其美學性的考量。透過劇場煙霧、燈光、音效、排場的布局，不以表演為目的的行動在觀眾的注視下成為表演。此在劇場彰顯民間工藝與藝師樸素之美感，呼應今日（劇場）藝術界高舉的「藝術民主化」、「人人都是藝術家」的理念。在此藝術脈絡下，素人的身體美感是被藝術界接受與重新發現、賦予意義，而非排除。

《默娘》在劇場展演形式與美感價值的選擇上，呼應了當代藝術思維，嘗試翻轉或挑戰本身領域習慣以舞者為中心轉化田野素材的方式－不論是 1950 年代起所形塑的亮麗、文雅的表演範式，或千禧年後融入舞者進香的身心體驗。在舞蹈藝術界，《默娘》提出一個不同於舞台化廟會藝陣作品既定的創作走向與審美理想。既有的研究指出，動作、服裝、道具等在地素材的舞台化會隨著時代翻新，本文則以《默娘》為例，進一步提出劇場化的廟會藝陣作品也呼應藝術界整體的時代趨勢，探索可能的展演形式，彰顯民俗工藝與技藝之美。本文提出，常被認為「保守遲滯」的臺灣在地民俗樂舞之舞台化，在當代藝術思潮與劇場形式不斷翻新的情境下，並非畫地自限、自成一格、與外界無涉，而是呼應當代劇場以不違背形式內容的合理性轉變。

值得一提的是，《默娘》的演出有宮廟人員的協助參與，且觀眾群有許多是宮廟管理委員或舉辦廟會活動的核心人士。因此，舞劇的劇場展演也反饋斗六受天宮對遶境儀式中入廟參禮科儀的儀式朝向展演化之想像。（蔡宗憲訪談，2019 年 5 月 21 日）這是劇場藝術與宗教儀式場域相互反饋的結果，也是宗教影響藝術，藝術反饋宗教的例子。如此，表演藝術也不再只是反映社會、再現社會、詮釋社會，而具有轉變社會的可能。此以藝術為中介擴大社會參與、形成跨領域互動，也是當代藝術界所推崇的價值與正在進行的試驗。宮廟人士如何因為神像、神將的劇場「演出」而參與原本生活中不會接觸的劇場藝術，並從演出中汲取靈感，進而改變入廟參禮科儀的想像？這些問題得另文討論了。

本文撰寫感謝中央研究院社會學研究所齊偉先副研究員的啟發及貴刊 3 位審查教授給予的寶貴建議，使文章的論點能更聚焦與清楚。文中照片由「藝姿舞集」無償提供，特此致謝。另外感謝接受筆者訪談的各方人士，使文章有證據來解釋現象。

參考文獻

一、中文

李艾倩（2014）。家將團演出形式變化之研究－以屏東慈鳳宮家將比賽得獎團體做比較。**臺灣舞蹈研究，9**，63-105。

汪俊彥（2018）。沉浸式場域中的表演與觀眾角色變遷。**Art Plus**，**81**，26-29。

林思良（2015）。**慶典舞蹈在臺灣中之轉化與應用-以臺北民族舞團新慶神醮為例**。（未出版之碩士論文）佛光大學，宜蘭縣。

林開世（2009）。移動的身體──一個繞境儀式的分析。載於黃應貴（主編），**空間與文化場域：空間之意象、實踐與社會的生產**（頁 197-244）。臺北：漢學研究中心。

徐瑋瑩（2018）。「體」現中國？：1950-1960 年代威權統治下的臺灣民族舞蹈與創作能動性。**文化研究**，**26**，9-58。

徐瑋瑩（2019）。跳舞也能復國建國？：1950 年代臺灣在總動員體制下的舞蹈論述，以民族舞蹈、交際舞為對照。**臺灣舞蹈研究，14**，97-139。

張思菁（2014）。以身懷鄉：台北民族舞團之在地根植與移轉軌跡。**臺灣舞蹈研究**，**9**，41-61。

郭文泰（2020）。超越沉浸式劇場的表面。**PAR 表演藝術**，**333**，10。

陳緯華（2017）。國家、象徵暴力與民間信仰-以鹿耳門天后宮為例的討論。**文化研究**，**25**，139-182。

黃徒、林玉山、陳熙城。（2013）1997 年初版。**鹿耳門天后宮文化手冊**。臺南市：鹿耳門天后宮。

黃慈媽（2008）。**臺灣道教舞蹈作品研究：以台北民族舞團媽祖進香舞劇【香火】為例**。（未出版之碩士論文）臺北市立體育學院，臺北市。

齊偉先（2018）。臺灣民間宗教儀式實踐中的「品味動員」：陣頭、品味社群與宗教治理。**人文及社會科學集刊**，**30(1)**，119-161。

鄧正健（2019）。總體身心經驗的（不）可譯性—沉浸式劇場理論初探。**劇場・閱讀**，**43(5)**，24-27。

二、外文

Alston, A. (2012). Funding, Product Placement and Drunkenness in Punchdrunk's The Black Diamond', *Studies in Theatre and Performance*, 32(2), 193–208.

Alston, A. (2013). Audience Participation and Neoliberal Value: Risk, Agency and Responsibility in Immersive Theatre, *Performance Research*, 18(2), 128-138.

Machon, J. (2013). *Immersive Theatres: Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance*. Hampshire, United Kingdom: Red Globe Press.

三、網路資料、節目單

WC Dance【WC 舞團網頁】。資料來源：http://wcdance.org/works/info/20。檢索日期：2021 年 5 月 22 日。

石志如（2017 年 3 月 13 日）。混雜而失去主體的恩典《默娘》。**表演藝術評論台**。資料來源：https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=23468。檢索日期：2017 年 6 月 3 日。

南天新聞（2016）。藝姿創團 20 年歸仁文化中心演出「默娘」。資料來源：https://www.youtube.com/watch?v=WqqA2un1fAs。檢索日期：2018 年 5 月 22 日。

徐瑋瑩（2017 年 3 月 15 日）。從凡入聖的劇場空間。**表演藝術評論台**。資料來源：https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=23468。檢索日期：2017 年 6 月 3 日。

陳華娥（2017 年 3 月 5 日）【臉書資料】。資料來源：https://www.facebook.com/people/%E9%99%B3%E8%8F%AF%E5%A8%A5/100006483583285。檢索日期：2017 年 6 月 1 日。

稻草人現代舞團【稻草人現代舞團網頁】。資料來源：https://www.scdc-dance.com/performance.php?cid=2。檢索日期：2021 年 5 月 22 日。

《默娘》演出節目單。取自 2017 年 3 月 4 日高雄大東文化中心演出現場。

藝姿舞集【藝姿舞集網頁】。資料來源：https://www.taiwanfolkdance.com/。檢索日期：2021 年 1 月 5 日。

四、訪問

郭玲娟。2017 年 4 月 12 日。鹿耳門天后宮。

蔡宗憲。2019 年 5 月 21 日。斗六受天宮。

匿名受訪者，彥凌（化名）。2020 年 2 月 23 日。線上訪談。

葉威廷。2020 年 6 月 15 日。電話訪談。

蔡宜廷。2021 年 1 月 29 日。線上訪談。

From ‘Gazing’ To ‘Engaging’: A Theatrical Shift in Contemporary Folk Dance, A Case Study of “Mo Niang”

Wei-Ying Hsu*

Abstract

The rituals, arrays and mini-dramas of Ma-Zu pilgrimage have always been the representatives of the local culture and are created as folk dances in performance. The goal of staging these dances was to refine grassroots materials into art works. In contrary to these dances, Yi-Tzy Folk Dance Theatre of Tainan deliberately integrated arrays and goddess Ma-Zu statues into the theatrical performance "Mo Niang". Ma-Zu statues circled the aisles of the auditorium and aroused audience interactions. This created the event much like Ma-Zu pilgrimage in the theatre. It was a new phenomenon in Taiwan's folk dance performance and raised the question of how to understand it. This paper proposes that this form of performance echoed the post-millennium shift in contemporary theater from focusing on the work on stage to create the immersive experience of the audience. At the same time, the aesthetic qualities of folk artists were brought out instead of refined. In this way, this paper discusses the alternative strategy for staging Ma-Zu pilgrimage in contemporary theater.

Keywords: folk dance, Ma-Zu pilgrimage, immersive experience, grassroots aesthetics

* Project Assistant Professor, Liberal Education Center, National Chin-Yi University of Technology

增進幼兒美感與情感經驗之探究-以劉其偉「婆憂鳥系列」設計之藝術教具爲例

陳麗媜*、黃瓊慧**

收件日期 2021 年 3 月 29 日
接受日期 2021 年 10 月 25 日

摘要

本研究應用劉其偉「婆憂鳥系列」作品的創作理念及圖像表現，加以設計美感及情感教育兼備的藝術教具。研究目的：一、闡述運用「婆憂鳥系列」於創作幼兒藝術教具的策劃理念與成果；二、評估該教具增進幼兒美感與情感經驗的成效。除創作出「玩趣婆憂鳥兒遊具組」，經實證研究發現之價值：其一，促進美感與情感學習遊戲化，並體驗多元化遊戲操作；其二，增進獲得回應式、感受式和生產式等美感學習經驗，並表達感受；其三，拓展情感學習經驗，經由遊戲認識自我、他人與家人，覺察自身情感，並拓展至他人及家人。冀希能引發教師思考、創作遊戲教材並應用於教學上。

關鍵詞：幼兒藝術教具、美感教育、美感與情感經驗、情感教育、劉其偉

* 亞洲大學幼兒教育學系副教授
** 桃園市新榮國小附設幼兒園代理教師

壹、研究背景與目的

終身美力涵養的關鍵，在於從小讓美的學習與感受成為一種生活習慣，林明德（2008）、林曼麗（2000）、林玫君（2015）、周慧菁（2001）、范瓊方（2003）、陳之華（2011）、陳玲璋（2013）、劉婉珍（2002）、蔣勳（2006）及山本美芽（2006/2007）等諸位學者均強調之，而幼兒教師及家長即最佳的導師。Schiller（1967/1989）指出，藝術可謂美感教育最佳取逕，美感知覺的啟發特別可藉由藝術教育來達成。在教育部 2016 年「幼兒園教保活動課程大綱」（以下簡稱課綱）中，美感領域強調以藝術為媒介的教育，其範疇、內涵更廣於以往「幼稚園課程標準」（教育部，1987）的工作、音樂課程，從創作導向擴展至提供多元感官體驗、感受，以及美感賞析回應、創作表現兼備，同時著重藝術媒介與情意面向的系統性學習任務，且學習歷程廣納及融合具感性、理性與精神層次的經驗。然而，當前幼兒園的美感課程仍多以創作經驗為導向，賞析和情意內容則較為匱乏。

其次，現代忙碌的生活型態不僅使家庭情感觀念愈趨薄弱，也衍生社會人際關係疏離的問題，使得家庭與社會人際功能難以彰顯。而劉其偉「婆憂鳥系列」取材自幼小時祖母說過的一段感人故事，試圖傳達對祖母的孺慕思念（楊孟瑜，1996），這種富含情感的創作表現，衍生研究者思索此一題材在幼兒美感與情感教育運用的想法。

再者，遊戲是每一位幼兒的天性、本能與生活，由幼兒的內在動機引起，Fröbel（1826/1992）與 Montessori（1937）均強調遊戲對幼兒成長學習的重要性，並分別設計、發展出「恩物」及「蒙特梭利教具」，以供幼兒透過遊戲來學習。遊戲的過程，甚重於結果，有助於發現素材的意義並與人互動（教育部，2016），建立日常生活的知識與能力，幫助思考並累積能力（Sayeed & Guerin, 2000），也能激發學習的興趣（郭輝，2013）。就幼兒遊戲來說，玩具、教具是不可或缺的輔助物件，而教具更是為了達成教學目標而特別設計製作出來的玩具，具有促進遊戲並從中學習的功能，其開發與運用對於幼兒教育極具必要性（陳姝娟、李暉，2010）。

綜上，本研究旨在轉化劉其偉「婆憂鳥系列」作品的創作理念及圖像特色，將之應用於規劃美感及情感教育內涵兼備，且可從遊戲中學習的幼兒藝術教具，目的為：一、闡述運用劉其偉「婆憂鳥系列」作品於創作幼兒藝術教具的策劃理念與成果；其二、評估該教具增進幼兒美感與情感經驗的成效。且其重要性在於，藉由研發具備美感與情感教育整合性功能之教具，試圖推展兩者融合之教育。

貳、文獻探討

一、幼兒美感教育內涵、策略與相關研究

美感教育是構築人類內在品質的關鍵工程。二十一世紀前後，國際社會開始談論人類具備美感的必要性，亦即人之所以為人，乃在於人類具備獨有的思考力、感受力、欣賞力與創造力，而美感正能激發這些能力素養的發展（周慧菁，2001）。親子天下（2017）提及，美感是當前人工智慧時代無法取代的感受力。Schiller（1967/1989）主張，唯有美感教育能使人類理性、感性及精神內在獲得和諧發展，進而建立社會之和諧。梁福鎮（2001）提出，美感教育又稱美學教育或美育，係指教師以各種材料、教育的方法，對學生進行陶冶，以開展美感相關的能力，培養高尚的審美心境，形成健全人格的活動。陳木金（1999）認為，美感教育是使學生時常沐浴在美的經驗與感受之中的活動，既是情緒陶冶的教育，也是藝術或透過藝術的教育。

美感的養成應自年幼開始。美感教育不僅能培養每一位民眾之公民素養，更能發展其多元接納的能力，應為臺灣教育發展所重視者。山本美芽（2006/2007）、陳之華（2011）和蔣勳（2006）皆強調從小開始涵養美感的重要性。Gardner（1983）闡述，幼兒時期是人生當中具有豐富創造力的黃金期。那麼，培養美感的途徑為何呢？最直接的方法是讓孩子多觀賞、接觸美的事物，在美的環境中成長(漢寶德，2010)，因藝術由各種美的元素組成，被當作培養美感的重要取徑，如前文 Schiller（1967/1989）的看法，藝術是美感教育的最佳途徑；如陳金木（1999），美感教育是藝術教育或透過藝術的教育；亦如 Shih（2018），視覺藝術教育是美育課程的重要組成。生活中各項美好事物的覺察皆需透過感官，其中視覺感官最直接助於覺察視覺形式之美（陳瓊花，2016）。

課綱（教育部，2016）明列美感是幼兒六大課程領域之一，目標在透過感官知覺及視覺藝術、聽覺藝術和戲劇扮演等媒介，引導幼兒自內心深處主動建構一種感知美好事物的體驗，促進其從生活中不斷地累積五官感受與心靈觸動的經驗，使感知美好成為一種生活的習慣及體驗事物的能力與方式。而此一觀點恰能呼應 Denac（2014）所言，美感教育應提供讓孩子發展自己能力的機會，以利觀察、體驗、評估和創造美的事物。就教學內涵來說，根據 Dewey（1934/1980）主張的藝術即經驗，日常生活的經驗乃是藝術或審美的源泉。亦即美感的學習應實踐於日常生活當中（林曼麗，2000；林明德，2008；林玫君，2015；范瓊方，2003；陳玲璋，2013），美感教育題材應取自生活當中，提供幼兒探索、創造及欣賞美的經驗，以培養其探索覺察、表現創作及欣賞回應的能力。探索美的經驗為透過五官感受生活環境中各種形式的美，並從中體驗愉悅的美感經驗；欣賞美的經驗則是欣賞藝術創作或展演活動，回應個人的感受及看法，並且樂於與之接觸；創造美的經驗聚焦在運用各種形式的藝術媒材，發揮想像進行個人獨特的創作（教育部，2016）。根據林玫君（2015）

對美感經驗的分析，前兩項探索與欣賞經驗以回應、感受等接收式「受」的美感經驗為主，係指藝術探索、欣賞與評估等美感經驗，主要在讓幼兒經由感官探索、體察日常生活環境中的美，以及欣賞各項藝術創作並作出回應；而後者創造經驗即為生產式「做」的美感經驗，注重於引發幼兒在情意上，樂於進行想像、創造與表達等活動，並運用日常生活隨手可得的素材，以個人獨特或群體合作的方式來表現與創作，展現自我的想法及對生活事物的體驗。林玫君引述 Dewey、Kostelnik、Soderman 與 Whiren（2004）的論點指出，涵蓋上述接收式「受」與生產式「做」的美感經驗才是完整的美感經驗。在美感教學策略上，課綱（教育部，2016）提出宜掌握包括：素材經驗、支持情境、充裕時間、重視過程、接納鼓勵和善用資源等具體方向，不僅著重讓幼兒在生活當中獲得感官探索與開發、表現創作與欣賞回應的機會，同時也強調，應以關照幼兒的情意感受與美感認知為主，讓他們從各種美感經驗中，體會感官探索、自我表現與回應分享的樂趣，如陳瓊花（2020）評析藝術、美感教育應是感性與理性兼備的教育，並引用法國哲學家 Gilles Louis René Deleuze 提出的「奇點（Singularity）」概念，揭舉差異乃是求新創造的本源，而此一概念對藝術與美感教育的啟發，便在於強調差異覺知，即應強化個人在藝術探索、欣賞與創作上的知覺與他人不同的獨特性。以此言之，美感教育應支持幼兒個體及其知覺感受的差異性與獨特性，以養成他們對美感經驗的開放態度。

據上，幼兒的美感學習應涵蓋接收式及生產式的完整歷程，並與其生活經驗連結，如史綺君（2015）、林琬淇（2015）、黃娟娟、林伊瑋與吳昱伶（2015）、黃莉莉（2015）及蔡惠容（2015）等人立基於課綱，探究繪本、藝術展覽、五感體驗與生活事物、城市特色及在地文化等主題性美感實務課程，不僅涵蓋接收式及生產式的美感經驗，並反映出具計畫性的課程對幼兒學習的正向影響。而本研究幼兒藝術教具內含回應、感受與創造等美感經驗，前兩項涵蓋探索、欣賞、回應與評估等學習內容，後者則提供幼兒運用物件進行想像創作與表達活動，且均涵蓋情意的展現。教具將設置在教室內，貼近幼兒生活學習的情境，既可供幼兒遊戲操作，又可視為具備視覺美感的藝術作品，營造支持幼兒學習「差異覺知」的情境，使其拓展藝術探索、欣賞與創作的經驗，並誘發美感學習認知與感受獨特性的展現。

二、幼兒情感教育內涵、策略及相關研究

朱敬先（1992）、陳雪麗（1997）及 J. J. McWhirter、B. T. McWhirter、A. N. McWhirter 與 E. H. McWhirter（1993/1998）提出，幼兒時期的情感教育對個體的成長具極大影響力，教育者應投入於發展幼兒情感教育課程（陳美姿，1999）。情感教育旨在激發個人內心的各種感覺與衝突，以及對周遭他人的各種感受與態度（黃月霞，1989），並以培養良好的心理品質和健全的人格為目的（段春麗，2001）。根據朱俊梅（2008）觀點，情感教育即為關注學生情感、態度及價值觀，並促進身心健康及全人發展的一種教育，能具體實現教育關懷的本質，是當下教育應予追求的，然卻不受教

育現場重視的普遍事實，的確值得教育者省思。文濤（2002）反思當前著重科學知識而忽視人文情感的教育趨向，如同失去了另一半的教育，應在兩者之間尋找平衡點。據其見解，情感教育對人類的和諧發展實具重要性，教育應著重激發學生的情感，以實現學生的和諧發展。而課綱（教育部，2016）之重要性即突顯情感教育，看重幼兒情感的正向發展。

從 Hendrick（1992）的全人教育及課綱（教育部，2016）領域內涵檢視，情感教育的範疇主要涵蓋情緒及社會發展。情緒發展又分自己和他人與環境兩個學習面向，前者是指幼兒自身因環境刺激而產生情緒反應；後者的他人是指感受到他人受環境的刺激而產生的情緒反應，而環境是指以擬人化的形式，投射自身對環境中事物刺激的情緒反應。幼兒在情緒上的學習，多從自己開始，再逐漸擴展到環境中的其他人事物。社會發展區分自己、人與人及人與環境三個面向。自己即自我認識、保護與肯定；人與人意指人際互動與團體規範，能關懷同理他人並合作互動，從中獲得歸屬感與認同；人與環境面向是指體會生活中家庭、幼兒園和社區與自己生活的關係。本研究所稱之情感教育包含上述情緒與社會發展，既著重於探討幼兒的自我情感體認及表達外，同時引導幼兒從與自己、與家人及與他人建立密切互動關係，涵養探索覺察、協商調整及愛護尊重三項社會能力。

在教學策略上，教師應關注學生心理需求，重視創設一個可自由表達的學習氛圍，並引導學生建立有利於健康情感形成的認知方式，能正確地認知自我、他人與社會（朱俊梅，2008）。梁啟超（引自王旭曉，2008）強調，情感教育的目的即為美育，且藝術就是情感教育最大的利器，在其觀點下，文濤（2002）亦指出，情感與美感教育其實息息相關，換言之，藝術、音樂與文學等美育形式是實踐情感教育最好的媒介，若要提高學生的情感意識，教師應有計畫地讓學生觀賞、閱讀與接觸生動的感性形象與題材。國內外情感教育實徵研究不多，較早期有黃月霞（1989）及徐高鳳（1991）兩篇分別探討情感教育課程對國小學童自我概念及態度學業的影響，而就學前教育階段，僅陳美姿（1999）曾運用繪本進行幼兒情感教育研究，該篇研究發現，教師透過與幼兒討論繪本中的情節或人物，不但能協助其表達內心感受，更可直接輔導具有相關困擾之幼兒或增進幼兒情感問題之察覺。另有 Slušniene（2019）探討在學前機構和家庭環境中進行情感可持續性與教育的可能性，提出兒童的情感會影響到他所表現的情緒，且家庭、教育和環境對兒童情感可持續性的發展最具影響力。於此，研究即運用劉其偉「婆憂鳥系列」為題材設計幼兒藝術教具，並以此做為幼兒園實施情感教育的媒介。

三、運用教具於遊戲對幼兒美感與情感學習的意涵

對幼兒來說，遊戲即生活，生活即遊戲。遊戲是幼兒生活行動參與及經驗學習的最佳模式。根據 Erikson（引自張春興，1994）的觀點，三至六歲幼兒對周遭世界充滿好奇並會主動探尋，應以遊戲途徑來促進自動自發的發展。張世宗（2013）強調，因玩遊戲能引起主動學習的動機，進而使

學習獲得最佳成效。而美感教育也以遊戲為重要策略，教師要在有計劃的教學規劃下，讓學生無拘束地賞玩色彩、形狀、線條、材質並玩得開心，如盧美貴與陳伯璋（2009）所言，應採取遊戲的精神來營造悠遊的美感學習氛圍，以激發幼兒感官的好奇與想像創造力。另一方面，遊戲是促進情感發展的重要途徑之一，無論對小孩或大人，玩遊戲都是非常紓壓放鬆的事，在遊戲的過程中，情感會自然釋放並與人事物產生社會互動，熊婉婷（2017）將遊戲對幼兒的幫助歸納為讓學習變得有趣、從中獲得快樂及綜合能力。

課綱（教育部，2016）也將遊戲概念貫穿各學習領域，強調幼兒是天生的玩家。承此，美感課程加入遊戲的概念，著重於營造鼓勵探索的美感情境，提供多元感官的學習途徑，以及設計可供自主探索、操弄與發現的藝術遊戲活動與媒介，用以引發幼兒美感學習的動機、愉悅正向的情意與態度。情緒領域融合遊戲應掌握讓幼兒透過遊戲感受、體認及表達自身的情感與情緒反應，再拓展至對他人及環境，與上述美感領域欲培育之愉悅正向情意與態度具有高度的關聯性。而就遊戲融入社會領域，應給予幼兒充足的社會遊戲時間、空間和素材，並藉由從旁觀察、發問提示、補充素材、參與遊戲及延展內容等方式幫助幼兒擴展遊戲內涵。

而教具或玩具是幼兒進行藝術遊戲的媒介之一。統整劉翠華（1993）和 Mann（1996）的定義，只要是具有教學目標，並能激發幼兒想像力、社會與智能發展的玩物皆可稱為教具或玩具，和林士真與張世宗（2011）所指可幫助學習成長的教育用具觀點一致。本研究以創作幼兒藝術教具為主軸，除可提供教師進行目的性教學外，並得設置於教室情境之中，讓幼兒藉由自行操作與遊戲來經驗美感與情感的學習。但閱覽文獻發現，儘管已有多篇美感課程設計與教學實證之研究，但幼兒藝術教育資源開發相關研究仍顯不足，而研究者曾應用 Eric Carle 的繪本及創作理念分別規劃兩組具延伸性的色彩學習教具，其對教育的共同意涵為：實踐遊戲策略於色彩教育的運用，提供幼兒園籌劃不同以往之藝術學習經驗的可能方向，並引發幼兒色彩學習的正向表現與情意態度。於此，本研究考量幼兒喜歡遊戲的天性及發展特質規劃幼兒藝術教具，視其為教學媒介，以提供幼兒從感官探索、回應賞析及動手操作等經驗中學習美感與情感的概念，進而增進幼兒藝術學習與資源開發的多元性。

綜上美感、情感教育及取徑教具進行遊戲等三項學理探討，三者均與教育部 2016 年頒行的課綱密切連結，為其重要之內容。

參、研究方法與實施

本研究為質性取向，先透過文獻回顧架構出幼兒藝術教具的設計理念，據此創作出「玩趣婆憂鳥兒遊具組」（以下或簡稱遊具組），再於班級學習區時間帶入幼兒園教室，並採用觀察及問卷訪談法蒐集教學資料，用以評估對幼兒美感及情感學習經驗的影響情形。兩位研究者一位為大學幼教系所教師，一位為其學生，碩士畢業後在幼兒園擔任代理教師，並重新選讀大學幼保系進修，本篇研究執行於學生就讀期間。

一、研究對象

本研究採立意取樣，取樣對象為桃園市八德區某私立幼兒園 5 位大班 5 至 6 歲幼兒及該班 1 位帶班教師。根據學理觀察，上述幼兒在語言表達上，能較清楚地以語言詞句表達及溝通想法；在審美認知上，如 Parsons（1987）與 Gardner 於 1973 年的零計畫（Project Zero）（引自梁福鎮，2001），以主觀直覺認識世界，具主觀偏好，且常為鮮豔的色彩所吸引；在繪畫表現上，如 Lowenfeld（1947/1983）與 Eisner（1972），運用線條及幾何形狀進行主觀圖像表現；而就學習的舊經驗，幼兒園主要實施單元模式課程搭配節慶活動。

二、研究方法與實施

（一）觀察法

觀察法經常為教育領域使用，是藉由具有目的性、系統性、客觀性地觀察和記錄學生的真實行為，進而推論其能力發展、學習成效，並同時提供教師檢核教學實施的合宜性（蔡保田，1987；Miller, 2007/2008）。觀察法於本研究的運用範疇為自然情境、直接、參與及非結構式，由研究者使用「教學活動觀察記錄表」描述性軼事記錄每一位幼兒操作藝術教具的情境與行為表現、反應等，再進行分析註解，做為討論增進幼兒美感與情感經驗情形之依據。乃根據遊具組活動教案編列觀察面向，經一位幼教領域專家檢視後，除修改面向內容外，並將敘述句改為疑問句，例如：遊戲 1 將觀察面向「操作婆憂鳥造形拼圖積木、美感配色」改為「幼兒是否能操作拼組婆憂鳥造形拼圖積木，探索與覺察其外觀樣貌，體驗造形、配色創作的樂趣？」，使研究觀察與分析更聚焦在幼兒參與該遊戲的學習表現情形，同時更符合課綱評量方法。編碼如：「觀記 01」表示第一位幼兒觀察紀錄表。

（二）訪談法

訪談法依內容區分為結構性、半結構性及無結構性等三個類型，主要由訪問者以口語問答來蒐集受訪者的意見與態度，取得第一手資料（王文科、王智弘，2011；葉重新，2004）。研究按照遊具組設計目的及訪談對象，混用結構性及半結構性，設計「幼兒個別訪談問卷」、「幼兒焦點團體訪談提綱」及「帶班教師訪談問卷」等三項工具。而針對幼兒實施個別及團體訪談的目的在於，藉由不同渠道後設認知與表達個人學習經驗，以厚實資料的蒐集及互證。而個別訪談可降低僅運用焦點團體訪談幼兒想法相互影響之限制，團體訪談則以教學角度規劃，讓幼兒獲得互相分享學習想法的機會。訪談工具由一位專家提供意見，經修改，均涵蓋從個人喜好、創新獨創性及遊戲操作性來評估遊具組，再到教學運用的成效。編碼如「個訪 01」為第一位幼兒個別訪談紀錄，「焦訪 01」為焦點團體訪談紀錄中第一位幼兒回應內容，「師訪 01」為第一位帶班教師訪談紀錄，以此類推……。

除上述觀察紀錄及訪談資料外，亦蒐集幼兒產出作品，編碼如「遊戲 1 作品 01」表示遊戲 1 第一件幼兒作品。

就資料蒐集期程，於 108 年 1 至 2 月將遊具組設置於教室內美勞區，並運用學習區時間實施每週 3 次，共 9 次的教學實驗及觀察，前 5 次每一次進行一項遊戲，後 4 次則開放幼兒選擇。每一次均由研究者教學引導 10 分鐘，再提供幼兒自主操作 20 分鐘，由研究者從旁觀察並視幼兒需要介入引導，結束前，再引導幼兒團討分享。考量遊戲 4 任務卡需由研究者協助閱讀，研究者涉入較多該遊戲的過程，其他遊戲則以幼兒操作學習為主。於教學實驗之後，進行幼兒師生訪談。研究蒐集包括：每一位觀察記錄及個別訪談記錄各 5 份、焦點團體訪談記錄 1 份及帶班教師訪談記錄 1 份，皆採匿名編碼處理，且觀察與訪談輔以錄影、錄音方式記錄，以增進資料整理之確實性。在資料分析上，將不同來源資料進行比較、分析、歸納與統整，再以三角檢驗法討論遊具組的創作成果及對幼兒美感、情感學習經驗的影響等議題，以提升資料分析結果之信實度，如後文以不同資料來驗證、討論遊具組創作成果。

三、遊具組設計

（一）劉其偉及其「婆憂鳥系列」的創作理念與圖像風格

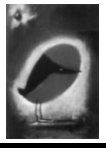
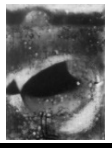
劉其偉，人稱劉老、天才老頑童，一生用認真不拘的態度演示了藝術家、工程師、作家、探險家、人類學家與教師等多元角色。他的藝術創作在在地反映了他對藝術的直覺感受、對生命的深刻體驗，以及畢生以藝術來推廣愛護自然環境及尊重民族文化的精神。因不曾受過學院訓練，他的創作方式與眾不同，重視以速寫方式來抓住事物的鮮活感覺，特別偏愛混合媒材手法，如併用水彩、

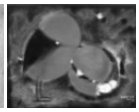
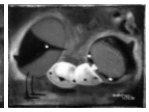
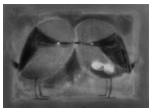
蠟筆、粉彩等多種媒材在棉布上創作，其藝術創作經常具試驗性，題材趣味、造形簡約、色彩和諧、肌理豐富、線條流暢及神祕朦朧等均是其藝術表現的獨特風格（黃美賢，n.d.；楊孟瑜，2001）。自 1970 年代起，劉其偉開始創作出一系列圓滾滾可愛小鳥─婆憂鳥─的形象，乃取材自年幼時祖母所說的一段溫暖而感人的故事，描述一對陰陽兩隔的祖孫，老祖母在孫兒死後整日以淚洗面，而孫子最後化為一隻小鳥，每天黃昏時分便停在門前的樹上叫著：「婆憂！婆憂！……」（楊孟瑜，1996）。該系列第一幅且最重要的作品為「薄暮的呼聲」（1970，水彩、紙），根據倪再沁（1995）分析，畫作裡沒有什麼美學的大道理，卻有盎然趣味與心靈哲思。劉其偉對婆憂鳥情有獨鍾，同一題材畫了不下數十幅，除了表現記憶中祖母所敘述的一則故事外，同時藉此傳達對從小跟自己相依為命的祖母之間的孺慕之思與懷念之情（楊孟瑜，1996），充分呈現出家人之間緊繫的親情。

（二）遊具組題材選擇

劉其偉「婆憂鳥系列」因展現與祖母之間的孺慕之情，更具備美感與情感教育的意涵，故而選取其中 13 件作品做為遊具組發想的題材來源如表 1，包括：6 件單隻婆憂鳥作品，分別表現紅、橘、黃、綠、藍等五種顏色婆憂鳥；3 件象徵家庭情感意涵的成對婆憂鳥；以及 4 件婆憂鳥家族。創作技法包括運用水彩彩繪、渲染於畫紙上，或者以不透明水彩、蠟筆、粉彩、壓克力等混合媒材手法彩繪於畫布上，使畫面呈現清晰的筆觸肌理變化，並產生一種厚實的重量感。畫面中婆憂鳥均佇立在中央，造形均呈現長橢圓狀，色彩鮮明但背上披著漆黑色彩羽翼，且其周圍，經常可見以白色筆觸淡淡刷出的一圈光暈，使其能突顯於背景，而背景則被賦予朦朧暈染、深淺不一的色彩。

表 1「婆憂鳥系列」特色分析

作品類型	單隻婆憂鳥					
題材名稱	薄暮的呼聲	薄暮的呼聲系列 1	薄暮的呼聲系列 2	薄暮的呼聲系列 3	薄暮的呼聲系列 4	婆憂鳥
作品圖片						
作品類型	成對婆憂鳥			婆憂鳥家族		
題材名稱	卿卿	情話綿綿	Love	婆憂鳥結婚了	婆憂家族	薄暮的呼聲 1993	卿卿

作品圖片	  

作品圖片資料來源：https://max-liu.org/

肆、研究結果與討論

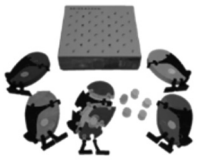
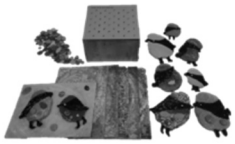
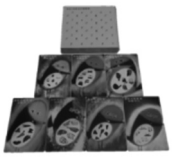
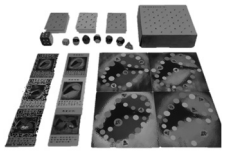
一、遊具組實體創作成果

本研究試圖經由文獻探討建構遊具組的理念基礎，發現美感與情感教育息息相關，而藝術是最佳媒介之一，且運用藝術教具物件進行遊戲操作，是激發學習動機而致教學成效的可行方法，是故，遊具組以劉其偉「婆憂鳥系列」為題材發展融合美感及情感的遊戲教具與活動，立意於作品圖像造形簡約，具備美感力度、筆觸肌理與色彩具層次變化，且整體風格富童趣，貼近幼兒的藝術圖像，以及背後所蘊含祖孫之情的故事，著實令人動容。遊具組主要由教具主體及五項遊戲物件含教學實施詳案組成，其內容設計與創作成果先彙整如表 2，再從主題視覺性、創新獨特性及遊戲趣味性三項特色來評估教具實體之整體創作成果，做為後文繼續討論幼兒操作情形與學習成效的基礎：

表 2 遊具組內容設計與創作成果

教具名稱	「玩趣婆憂鳥兒遊具組」	**教學對象** 5~6 歲大班幼兒
教具目標	1.探索與覺察婆憂鳥的外觀樣貌，以及欣賞、認識劉其偉婆憂鳥系列作品 2.開啟創意思考及體驗開放性藝術創作的樂趣 3.體驗家人分享、傾聽和幫助他人的情意與感受，以及家人相處及情感相繫的重要性	
教具主體		
	婆憂鳥造形背包 長寬高：29.5*25*60cm	婆憂鳥造形背包開口 / 五個遊戲盒垂直推疊 長寬高：22*22*47.2cm
	教具組成	**操作學習重點**
	教具外觀：婆憂鳥造形背包，長*寬*高：29.5*25*60cm	引發對教具的好奇心與學習興

	教具內部：由「遊戲 1 婆憂鳥兒拼拼樂」、「遊戲 2 婆憂鳥兒換新裝」、「遊戲 3 婆憂鳥兒變變變」、「遊戲 4 婆憂鳥兒回家趣」及「遊戲 5 婆憂鳥兒遊樂園」等五個遊戲盒垂直堆疊及教具教案組成，長*寬*高：22*22*47.2cm	趣、操作開合遊戲盒並拿取教具、認識教具製作的方法與媒材，建立珍惜愛護的觀念

		遊戲物件	操作學習重點
五項遊戲	 遊戲 1 婆憂鳥兒拼拼樂	婆憂鳥 3D 列印拼圖積木：紅、橙、黃、藍、綠五種顏色均搭配黑色各一	操作拼組婆憂鳥造形拼圖積木，探索與覺察婆憂鳥的外觀樣貌，體驗造形、配色創作的樂趣
	 遊戲 2 婆憂鳥兒換新裝	六種不同質感、光暈與色彩氛圍的情境底板（A5 展開為 A4）；紅、橙、黃、藍、綠五種顏色的婆憂鳥物件；不同顏色、形狀圖樣的裝飾物件	操作運用不同顏色與造形的裝飾物件，為婆憂鳥裝飾新裝，體驗造形、配色創作的樂趣
	 遊戲 3 婆憂鳥兒變變變	婆憂鳥身體造形、頭部造形、嘴巴、眼睛、翅膀、腳及背景 7 種創作任務卡	透過遊戲抽取任務卡的方式，依照任務完成創作一幅婆憂鳥的作品，體驗開放性創作婆憂鳥的樂趣
	 遊戲 4 婆憂鳥兒回家趣	婆憂鳥返家地圖遊戲底板*4；紅、橙、黃、藍、綠婆憂鳥棋子；不同造形、尺寸骰子*3；任務卡：學會分享、學會傾聽、學會幫忙各*10 和學會欣賞*6	透過玩婆憂鳥返家跳格子-問答遊戲，經驗藝術欣賞，以及家人之間分享、傾聽和幫助他人等情感

 遊戲 5 婆憂鳥兒遊樂園	樹幹積木、樹枝積木、樹葉平臺、樹葉物件、鳥巢、婆憂鳥、蟲子、鳥蛋、剛孵出的幼鳥；原木樹幹	透過遊戲操作、自由建構各項物件及積木，進行想像扮演，創作出婆憂鳥的家，體現家人相處及情感相繫的重要性

（一）主題視覺性

根據焦點團體訪談、個別訪談，幼兒喜歡以婆憂鳥為題材創作的遊具組，且幼兒教師也觀察到遊具組的「主題內容能吸引幼兒，且適合幼兒學習」（師訪 01）。此外，遊具組主題內容具完整度，能引發幼兒具層次性的學習，幼兒教師說：「主題內容能提供小朋友一層一層階段的學習」（師訪 01）。另一方面，遊具組的外觀呈現的是一隻可愛的婆憂鳥，擺放於教室內會吸引幼兒經常駐足欣賞，帶給他們美的覺察與感受。幼兒皆表示遊具組看起來漂亮，並能具體指出漂亮之處，如：顏色（焦訪 01、個訪 01、焦訪 05、個訪 05）、各種婆憂鳥的色彩（焦訪 02、個訪 02）及鳥蛋寶寶（焦訪 03、個訪 03、焦訪 04、個訪 04）等。以顏色來說，指出顏色漂亮的幼兒說：「顏色」（焦訪 01）、「顏色很帥」（個訪 01）、「我感覺顏色很漂亮」（焦訪 05）及「感覺顏色最漂亮」（個訪 05）。

（二）創新獨特性

創新獨特是遊具組的另一項特色，從幼兒與遊具組第一次接觸的反應可知：「幼兒在看到遊具組外觀是婆憂鳥造形背包都感到非常地好奇，紛紛靠近觀看、觸摸，並一直問：『這是什麼？』……當聽到研究者說：『……老師把畫家的婆憂鳥變成了五種好玩的遊戲，要讓大家來認識、欣賞婆憂鳥和創作自己的婆憂鳥』，幼兒們皆表現出歡喜愉悅的表情」（觀記 01）。一位幼兒表示他喜歡遊具組的原因是「有創意很漂亮」（焦訪 01），且每一位幼兒覺得遊具組最特別之處不盡相同，正可回應其創新多元之特色內涵，不同幼兒從自身的角度投入關注說：「可以動手做比較好玩，婆憂鳥拼拼樂可以拆再組裝回去」（個訪 01）；「婆憂鳥樂園，樹很多」（個訪 02）；「可以做家，因為我想幫他們做家，還有那個小寶寶很可愛」（個訪 04）；「婆憂鳥回家去最特別，因為婆憂鳥有不同的顏色」（個訪 05）。而幼兒教師則認為遊具組創新獨創的部分是具系統性的遊戲物件與內容，尤其是遊戲 5，他說：「我喜歡婆憂鳥兒樂園，物件豐富，可以自由創造，非常適合當創作性的玩具」（師訪 01）。

（三）遊戲趣味性

研究發現，遊具組具遊戲趣味性且深獲幼兒喜愛，能呼應熊婉婷（2017）好玩的遊戲能讓學習變得有趣，並引發快樂情意之看法，同時可視為課綱（教育部，2016）將遊戲融入美感課程，以引發幼兒的正向的情意態度與學習動機的實踐案例。研究者在教室裡經常聽到幼兒問及何時可以玩婆憂鳥，並滿心期待著學習區時間可進行遊戲操作。而在個別訪談時，幼兒也表達對遊具組的內容喜愛之意，並覺得好玩有趣，他們說：「創作很好玩」（個訪 01）；「裡面有好多好玩的婆憂鳥遊戲」（個訪 02）；「它很好玩」（個訪 03）；「這麼可愛的小婆憂鳥」（個訪 04）；「婆憂鳥教具裡面有好多好玩的東西」（個訪 05），上述類似的想法也出現在焦點團體訪談當中。再者，幼兒教師亦對遊具組表示相同的看法：「這套教具好玩、具有趣味性，特別是婆憂鳥樂園，幼兒除了自己操作還可以和別人互動」（師訪 01）。除此之外，透過焦點團體訪談、個別訪談可知，每一位幼兒皆表示遊具組的遊戲難易度適宜，並能提出遊戲好玩的理由，例如：遊戲 1「可以拆開再重新拼回去」（個訪 01），也「可以換好多種東西」（個訪 05）；遊戲 5「可以幫牠們蓋成家」（個訪 02），也「因為牠們有蟲蟲可以吃，牠們吃的時候很可愛」（個訪 04）。根據幼兒教師的觀察，搭配研究者實施的教學引導，遊具組可適用於大班幼兒（師訪 01）。

綜合上述，遊具組具備正面的創作成果，或可做為透過遊戲實施美感與情感教育的可行媒介之一。以梁福鎮（2001）的美感教育觀點，美感能力的培養端賴各種美感素材與教育的方法。在遊具組裡，研究者取用劉其偉「婆憂鳥系列」做為美感教育的素材，並融合應用了布材、黏土、紙材、顏料、3D 線材等不同質感的媒材，創作出具主題視覺美感、創新獨特性及趣味遊戲性的遊戲物件，有效地誘發了幼兒師生的關注、正面的感受與好奇喜愛的情意，如張世宗（2013）、熊婉婷（2017）、盧美貴與陳伯璋（2009）及 Erikson（引自張春興，1994）均主張美感教育應掌握遊戲之精神，視遊戲為美感學習之最佳策略，遊具組納入了探索觀賞、感受觸摸、遊戲操作、問答思考、表達回應及創作表現等學習途徑，顯現遊具組意圖透過多元的教育方法達到促進美感與情感學習之目的。最後，在上述創作成果討論使用之三種幼兒師生訪談資料，除了可以驗證遊具組實體創作成效外，同時亦為下文幼兒學習成效之佐證。

二、幼兒遊戲操作情形與學習成效

本研究發現，幼兒能藉由使用遊具組來經驗玩遊戲的過程。幼兒操作每一項遊戲的情形列舉如下：

幼兒能以適當的方法操作遊戲 1，並在反覆操作的過程中，不斷地嘗試並發現婆憂鳥拼圖積木在色彩搭配、外觀造形的不同組合形式，例如：「幼兒先將婆憂鳥拿起來看了一下，就開始拆解積

木，將一塊一塊的積木放在桌上時，拼組時會左右旋轉並核對接縫部位是否相符，再將婆憂鳥積木組裝回去，組裝完成後說：『我拼好了』，且將婆憂鳥積木立起來走路」（觀記 02）。「幼兒將積木拿起來看後，就開始拆解積木，並將一塊一塊的積木放在桌上，再一一組裝回去。組裝完成後，將婆憂鳥積木立起來走路，當研究者問：『還可以怎麼玩？』幼兒看著紅色婆憂鳥說：『我想要紅色的頭』，接著就和其他幼兒交換」（觀記 05）。

每一位幼兒操作遊戲 2 為婆憂鳥裝飾新裝的創作順序及圖像造形均不盡相同，如一位「幼兒選用黃色底板，在底板中央放上一隻黃色婆憂鳥物件，並開始拿裝飾物件擺放在鳥的身上，接著，繼續拿較大的裝飾物件圍繞擺放在婆憂鳥的周圍」（觀記 01）；另一位「幼兒一直變換裝飾物件的擺放方式，並分享：『婆憂鳥在廚房做鬆餅，不小心打翻把鬆餅都弄到身上了』」（觀記 03）。

遊戲 3 透過遊戲抽取任務卡的方式，指引幼兒依照任務或者加入自己的想像力完成創作一幅婆憂鳥的作品：「幼兒第一張抽到眼睛任務卡，並且畫了一個和任務卡不一樣的眼睛。第二張抽到頭部，於是畫了一個頭包圍眼睛。第三次抽到翅膀，他先畫了鳥的身體後再畫出翅膀。當研究者問還缺哪一個部位時，便開始自由發揮畫上鳥的身體。最後，高興的和大家分享他的作品」（觀記 03）。

在教師引導下，幼兒經由玩遊戲 4 婆憂鳥返家跳格子及問答遊戲，獲得聆聽婆憂鳥故事及思考、回應家人之間分享、傾聽和幫助他人等情意感受與表達的經驗：「幼兒會專心地聽老師說婆憂鳥兒的故事，並以具情意的表情回應。會選擇想要的婆憂鳥棋子，並輪流擲骰子走回家，也會回答抽到的任務卡問題，例如：『請說一件你讓家人生氣的事情，也說一說你的心情』，幼兒回答：『我不小心把家裡搞得亂七八糟，讓媽媽生氣』」（觀記 05）。

遊戲 5 提供幼兒自主性選擇物件，反覆試驗創作出婆憂鳥的家並進行想像扮演的機會，例如：「幼兒拿起一個有凹槽的樹幹，再抓取一大把的蟲子和果實放進去，並跟寶寶說：『我去找一些籃子給你們睡覺覺』」（觀記 02）；「幼兒拿起樹枝和樹幹，很用力地將樹枝插在樹幹上，並且放在桌上觀看。接著，往上疊高，當發現積木物件快倒塌時，會再重新操作調整，讓婆憂鳥的家更穩固，並說：『這是婆憂鳥的家』」（觀記 03）；「幼兒馬上拿了一個鳥巢和一顆蛋，並和另一位學童討論：『這是什麼？我要這個。』操作過程拿起寶寶咻~咻~，並且請同伴看牠們在吃東西」（觀記 04）。

根據上述幼兒遊戲操作情形可知，遊具組能激發幼兒主動學習動機，而經遊戲主動學習乃為教育最高之境界（張世宗，2006）。在某一程度上，遊具組發揮了促進幼兒體驗反覆操作、嘗試調整、組裝拆解、創作分享及情感回應等遊戲的歷程，進而強化其遊戲性設計用意及遊戲在遊具組的應用方式。幼兒不僅能藉由操作遊具組來經驗行動學習的過程，也會在過程中自主調整及改變遊戲方式，如 Dewey（1915/2018）指出，遊戲的目的在使兒童從重複實驗中找到最好的方法來解決問題。以下接續自幼兒遊戲操作的表現及回應，綜證他們從遊戲操作中獲得的美感與情感學習經驗：

（一）增進幼兒美感學習經驗獲得

1.獲得探索覺察與回應賞析藝術元素的經驗，表達喜好並說明作品的內容與特色

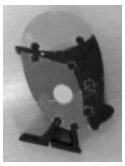
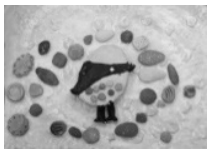
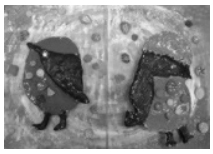
首先，婆憂鳥造形背包能誘發幼兒探索、覺察其外觀樣貌與特色。當幼兒看到背包時都顯現出好奇心，紛紛靠近觀察、觸摸，如幼兒說：「是一隻鳥，牠有嘴巴、眼睛，還有腳」（觀記 01）。其次，幼兒會用視覺及觸覺感官發現遊戲物件的內容、色彩、形體、線條及質地等美感特色，覺察其中的差異性並表達偏好，如於遊戲 1，一位幼兒發現婆憂鳥不同的顏色，他說：「橘色、黃色、紅色、黑色」（觀記 02），並透過與同儕交換物件顏色來獲得配色體驗。部分幼兒會關注婆憂鳥的形狀造形，並表達感受與原因，他們說：「它的頭，大大的」（觀記 02）、「它的頭很可愛」（觀記 03）、「我喜歡它的寶寶，寶寶太可愛了，還有二個眼睛」（觀記 04）。於遊戲 2，幼兒會觸摸、感受並分享遊戲物件的質地，他們說：「這種好像恐龍化石」（觀記 01）、「很像石頭（觀記 04）、「為什麼黏土感覺這麼硬」（觀記 05）。當幼兒拿到遊戲 3 尾巴任務卡時說：「那個好像燕子喔！」（觀記 01）。且在遊戲歷程中，幼兒會與同伴討論與互動，如「幼兒拿了一個鳥巢和一顆蛋，並和另一位幼兒討論：『這是什麼？我要這個』。接著，拿起鳥蛋寶寶：『咻~咻~』，並且邀請其他幼兒觀看牠們在吃東西」（觀記 04）。除了對遊具組遊戲物件的賞析與回應，幼兒也會欣賞自己的作品，並愉悅地表達創作想法，如幼兒分享遊戲 2 作品：「這是寶寶，這是媽媽，它們都生了蛋（肚子中各有一個相同顏色的裝飾物件），在家裡玩它們的石頭，是牠們在河裡面撿到的」（觀記 04）；「它準備去散步，看到河邊很多石頭」（觀記 05）；此外，一位幼兒一邊創作一邊表達對創作的偏好，他將裝飾物件放在婆憂鳥身上後說：「婆憂鳥本身的顏色就很漂亮了」（觀記 02），顯示幼兒對美的批判能力及獨有的美學視界。

2.體驗開放性藝術創作的樂趣，並開啟想像與創造思考

從觀察發現，幼兒喜歡遊具組的主要原因在於可玩遊戲和動手創作，且他們會依遊戲物件的特質來玩自由建構與想像扮演，如當幼兒拿到遊戲 1 婆憂鳥立體積木時，先取出肚子裡的蛋，並說：「這是它的寶寶」（觀記 04）。遊戲 2 提供運用黏土物件玩創作，「一位幼兒選擇了黃色底板，在底板中央放上一隻黃色婆憂鳥物件，並開始拿裝飾物件擺放在鳥的身上，接著，繼續拿尺寸較大的裝飾物件擺放圍繞在婆憂鳥的周圍。完成後說：『婆憂鳥在照鏡子，跟我們一樣在畫畫，畫了一個很像鏡子圍圈圈，然後拿著照相機拍照』」（觀記 01）。遊戲 3 提供依照任務運用線條、形狀及色彩創作的機會，一位幼兒遊戲創作的歷程如下：「幼兒第一張抽到了眼睛，說：『這個好像蛋』，並且畫了一個和任務卡上不一樣的眼睛。第二張抽到了頭部，便畫了一個頭包圍了眼睛。第三次抽到翅膀，便選擇先畫出身體再畫翅膀。當聽到老師問：『你還缺哪一個部位？』沒再抽卡就開始自由創作，並在完成後和大家分享他畫的婆憂鳥」（觀記 03）。一位幼兒運用遊戲 5 物件玩創造想像：「拿了一

個有凹槽的樹幹，再拿取大把的蟲子和果實放進去，接著跟蟲寶寶說：『我去找一些籃子給你們睡覺覺』」（觀記 02），如魏渭堂（2005）所言，幼兒會以想像創造賦予玩具意義，除了獲得遊戲參與的快樂，同時強化自我的發展。幼兒運用遊具組創作遊戲衍生之作品如表 3，在在顯示幼兒就如 Gadamer（1991）所言，正在透過藝術遊戲體驗，實現自我呈現的意涵。

表 3 幼兒作品

幼兒作品				
編碼	遊戲 1 作品 01	遊戲 2 作品 02	遊戲 2 作品 01	遊戲 2 作品 03
幼兒作品				
編碼	遊戲 3 作品 04	遊戲 3 作品 05	遊戲 5 作品 02	遊戲 5 作品 05

統整以上幼兒美感學習經驗之獲得，正如林玫君（2015）所言，幼兒獲得了「完整美感經驗」，亦如陳木金（1999）與 Dewey（1934/1980）強調經驗對藝術學習的重要性，幼兒也親身參與了探索、創造及欣賞的歷程，並在當中體驗美的情意與感受。換言之，遊具組不僅提供幼兒回應式、感受式的美感經驗，使其獲得欣賞遊具組、自己及他人作品的經驗，描述作品的內容與特色並表達自己的感受、想法與喜好；同時，也提供「生產式」的美感活動，使幼兒體驗開放性多元藝術創作的樂趣，接觸、操弄多元媒材與藝術元素，一邊玩耍，一邊扮演，也一邊創作。在操作遊具組時，幼兒表現出對遊戲物件極高的興趣，也非常喜歡運用這些物件來創造出個人獨特的作品，亦可驗證 Gardner（1983）所言，幼兒時期正是創造力豐沛的階段。

（二）促進幼兒情感學習體驗

如前文討論，遊具組除了引發幼兒對藝術創作、欣賞的喜愛和興趣等美感情意感受，也拓展了情感學習的體驗，尤其易見於遊戲 4 並綜論如下：

1.傾聽並分享對婆憂鳥故事的感受，表達幫助及理解他人的情感

遊戲 4 的目的在提供幼兒表達情感並學習分享、幫忙和傾聽。當研究者在說婆憂鳥的故事時，幼兒會專心地傾聽，並以表情回應，且在焦點團體訪談時，幼兒分享故事令人感動的想法是「死掉的時候」（個訪 01、個訪 02）、「去陪外婆時」（個訪 03）、「小孫子死掉了變成婆憂鳥回來陪奶奶」（焦訪 05）。其次，遊戲 4 任務卡引導幼兒站在他人的立場思考，一位幼兒從他人角度思考玩具分享的心情：「他很開心」（觀記 03）。

2.覺察和家人相處的情形與心情，感受家人情感聯繫的重要及表達關心的方法

透過遊戲 4 的引導，幼兒能夠安靜地傾聽他人，並與他人分享和家人相處的情形及心情，例如：分享讓家人生氣的事情與心情，並反省改進，如「我欺負我妹妹，我媽媽很生氣」（觀記 02）；「我不小心把家裡搞得亂七八糟，讓媽媽生氣，自己也不開心，我下次要幫忙把東西收好」（觀記 05）。研究者也發現，在遊戲歷程中，幼兒能遞移他人分享的經驗，回想並說明自己和家人在同樣的情境曾經發生的事情，如「一位幼兒聽到另外三位幼兒的回答後，忽然也舉手說：『我想到一件事，有一次我哥哥把鬼針草丟到我的背後，我就告訴我的媽媽，媽媽就對哥哥生氣』」（觀記 03）；能察覺到家人的重要性，並表達對家人的想法及關心的方法：「讓他開心，陪伴他或是看他一起玩」（個訪 01）、「要保護家人」（個訪 02）、「聽爸爸媽媽的話」（個訪 03），以及「幫媽媽做家務」（個訪 05）；能分享如何關懷和幫助想念家人的爺爺，幼兒說：「送他東西當禮物」（觀記 02）、「帶他回家」（觀記 03），以及「幫他把家人帶去找他」（觀記 04）。

由上述幼兒遊戲操作的情形及反應討論可知，藉由遊具組，幼兒獲得的情感學習的經驗包括：認識婆憂鳥故事，且故事能促發幼兒情意流露並表達感受；表達自己理解及幫助他人的情意；覺察、分享和家人相處的情形與心情，以及感受家人情感聯繫的重要性，並表達關心家人的方法。遊具組以遊戲為途徑，營造如朱俊梅（2008）所言，一個可自由表達情感的學習氛圍，試圖提供幼兒透過重複遊戲的經驗，得以正確地認知自我、他人與家庭的機會，亦即覺察和感受自身的情意感受，並將情感拓展至他人及家人。然在教學時間限制下，遊戲 4 尚無觀察到幼兒使用「學會欣賞任務卡」及「學會傾聽任務卡」的具體情形，略顯得可惜，或可做為未來研究調整之處。

伍、結論與建議

整體言之，「玩趣婆憂鳥兒遊具組」是一項透過視覺藝術來實驗美感與情感教育的幼兒教具，注重課綱融入遊戲精神於各領域教材教法的設計下，發展出貼近幼兒學習興趣且同時蘊含美感與情感學習的教育資源。以劉其偉「婆憂鳥系列」的創作理念及圖像特色做為題材，緊扣美感與情感學習內涵，將之轉化運用於創作遊具組，先彙整該遊具組的策劃理念，來說明題材應用與教育方法，接著進行創作並呈現成果，再續以評估對幼兒美感及情感學習經驗的影響，以開展通過視覺藝術題材實施教育的可行應用方式，可如 Denac（2014）所言，為一種積極藝術教育的作法。

在策劃理念上，遊具組緊扣美感與情感教育目標，並以遊戲為途徑。如蔡元培（1968）賦予美感教育以陶冶情感與情意為目的，課綱（教育部，2016）則界定情意，與藝術媒介並列，為美感學習兩大面向。再從文濤（2002）的觀點來看，情感教育的實踐特別可藉由藝術、音樂與文學等美感教育形式，以培養善與美的情意，足見美感與情感教育不可分割、相互依存，且皆可經由視覺藝術來實踐之關係。再者，就遊戲之於兒童生活學習的重要性，一方面，研究者最近開始接觸兒童遊戲權的觀念，根據聯合國兒童權利公約第 31 條及國際遊戲協會（International Play Association）對遊戲權的倡議，每一位兒童享有參加適合年齡的遊戲娛樂、文化生活和藝術的權利；另一方面，趙惠玲與高震峰（2017）對視覺藝術教育相關研究進行梳理，可發現：關注學習個體的日常生活性、藝術教育實踐社會正義及寓教於樂之遊戲性，均是當代藝術教育研究著重的價值。承上，本研究視遊具組為遊戲學習的媒介，正可呼應幼兒遊戲權利及當代藝術教育融合遊戲之價值，為幼兒園師生注入不同於以往的教學經驗，使教學活動遊戲化，以達寓教於樂之效果，並促成幼兒美感與情感學習的日常生活性與遊戲性。

在創作成果上，研究創作出以婆憂鳥造形背包及五項遊戲教材組合而成之遊具組，且可從主題外觀的美感、物件內容的創新及遊戲操作的趣味等歸納其在教具上的價值。從幼兒師生的感知回應可知，以婆憂鳥為題材及外觀的視覺美感乃是遊具組能誘發探究的好奇心與興趣，進而促進學習動機的重要因素，可回應郭春在與卓素慧（2008）所謂，一套具吸引力的教具應能引發學習的動機。承上，遊具組從背包外觀到內部遊戲的設計同具創新多元的內涵，每一位研究對象會從自身角度關注遊具組的獨特之處，而創新獨特性亦對學習的動機具有促進作用。再者，遊戲的好玩趣味性是幼兒在操作遊具組之後普遍獲得的感受，且感知到好玩的關鍵點也不一樣，如拆開、拼組、更換、建蓋、餵食、把玩等，可見遊具組提供了多種遊戲方法的雛形。

在教育應用成效分析上，研究試著從觀察、訪談幼兒與遊具組接觸互動的情形，解析出該遊具組引發幼兒遊戲操作體驗的情形，以及在美感與情感學習所獲得的經驗。首先，在於引發了幼兒經驗反覆遊戲操作、嘗試調整、組裝拆解、創作分享及情感回應等遊戲體驗的歷程，正可回應 Gadamer

（1991）藝術即遊戲的看法，進一步言之，藝術與遊戲的性質相連，兩者重要的意義在自我呈現，且不帶意圖、能自我更新，而游振鵬（2005）指出，上述概念對美育實踐的啟發，主要在突顯藝術及遊戲的重要價值。遊戲是藝術與審美的樞紐，從遊戲概念切入，益於學習者體驗藝術的本質與美的意義，或能帶來藝術與審美的新面向，實踐陳瓊花（2020）所言，Gilles Louis René Deleuze「奇點」概念中的多元觀點與創新獨特，而非只在於藝術創作技巧及形式的學習。

其次，在美感教育成效上，呼應史綺君（2015）、林琬淇（2015）、黃娟娟等人（2015）、黃莉莉（2015）與蔡惠容（2015）等多篇美感教育實徵研究，遊具組同時增進了幼兒回應式、感受式及生產式的美感學習經驗，前者回應式與感受式則為獲得藝術回應與賞析的經驗，表達個人喜好並說明作品的內容與特色；後者生產式美感學習經驗意旨體驗在遊戲中進行開放性藝術創作的樂趣，並開啟幼兒想像與創造思考。承上，遊具組在某一程度上可為美感教育之實踐，若能常態設置於幼兒園教室，或可發揮美感教育更佳之成效。然而，受時間之限制，遊戲 4 尚無觀察到幼兒使用「學會欣賞任務卡」及「學會傾聽任務卡」的情形，略顯得可惜，或可做為未來研究調整之處。而在情感教育成效上，遊具組蘊含了情感教育的因子，除了上述美感教育涵蓋的情意感受外，「婆憂鳥系列」的創作意涵著實令人感動，經由遊戲的過程，幼兒不僅傾聽並分享對婆憂鳥故事的感受，表達理解及幫助他人的情感，也覺察到和家人相處的情形與心情，感受家人情感聯繫的重要及表達關心家人的方法。因一般教具較少觸及情感教育題材，本研究遊具組試圖予以突破，以遊戲為途徑，與陳美姿（1999）以繪本為媒介進行情感教學實驗不同，營造如朱俊梅（2008）所言，一個利於自由表達情感的學習氛圍，試圖提供幼兒透過重複遊戲的經驗，得以認知自我、他人與家庭的機會，覺察自身的情意感受，並將感受延展至他人及家人。

在學校或是幼兒園裡，學習應該同時是有目的且好玩的，而張世宗（2006）所推動的「游藝學」理念以在遊戲中學習為旨，認為蘊含物玩、境遊與人戲之遊戲可以說是最佳的學習取徑，使學童能經由遊戲做中學、錯中學並自我呈現，且不斷地激發想法，以達到學習成長的目的。本研究透過上述結論及幼兒師生的回應，歸納出遊具組在教育應用上的可能價值與意義有三點：促進美感與情感學習遊戲化，引發幼兒體驗多元化的遊戲操作形式；增進美感學習經驗的獲得，涵蓋體驗回應式、感受式及生產式等美感經驗，以及表達情意感受；以及，促進情感學習體驗的拓展，提供幼兒經由遊戲來認識自我、他人與家人，覺察自身的情意感受，並延展至感受他人及家人的情感。

再者，本篇研究若與文獻探討章節提及的其它實務研究整體相較，在於題材、教學媒介及方法上的差異與創新；更進一步與研究者 2019 一篇文章相較，兩者均取材自劉其偉作品，但取用主題截然不同。前一篇發現成套、可供動手操作且具教育主題性的教材教具，能引發幼兒學習動機，並誘發美感認知、情意與遊戲創作等學習之體驗。與前一篇不同，本篇更強化遊具組的情感學習經驗

設計，結果除了增進完整美感經驗的獲得，更反映出有計畫性的促進幼兒情感學習的體驗。冀希本研究能引發教師思考、創作美感與情感遊戲教材，並將之應用於教學上。

最後，在研究建議上，與美感教育相較，遊具組的情感教育功能仍較薄弱，如遊戲 1、2、3 和 5 偏向運用操作拼組及創作建構等途徑，引發樂趣與情意感受，或能再增加並用如遊戲 4 口語表達這類不同的學習途徑。其次，本研究僅為一個教具應用實驗研究，仍有未臻完整之處，未來研究或可：繼續拓展幼兒師生研究對象的取樣數量、增加遊戲操作時間及觀察次數，以蒐集更完整的資料，強化遊具組應用成效之可信程度；可於捕捉幼兒的學習回應後，一邊進行反思，一邊調整引導方式，並探究教學改變的歷程；幼兒自發性言語表達雖珍貴卻有限，未來研究或可增加教師引導的比例，以利呈現幼兒學習的脈絡性。最後，就教師及家長運用遊具組進行教學之考量與建議，包括：應先掌握遊具組教案之目標並熟悉遊戲內容，在美感教學上著重於引導幼兒進行觀察操作及表現創作，同時，顧及情感教學，鼓勵幼兒表達感受並尊重他人；提供幼兒合作遊戲操作的機會，以及可運用衍生的幼兒作品布置生活學習空間等。

謝誌

本研究為科技部補助 107 年度大專學生研究計畫（107-2813-C-159-019-H）之研究成果彙整，該計畫執行於兩位研究者任職與就讀於明新科技大學期間，僅此感謝所有參與者之協助，以及所有期刊編審委員給予之建設性評論與建議。

參考文獻

一、中文

王文科、王智弘（2011）。**教育研究法**（第十四版）。臺北市：五南。

王旭曉（2008）。梁啟超趣味教育思想對當代美育的啟示。**杭州師範大學學報：社科版，5**，97-100、105。

王德育（譯）（1983）。**創性與心智之成長：兒童美術發展心理學**（原作者：V. Lowenfeld）。臺北市：啟源書局。（原作出版年：1947 年）

王寶墉（譯）（1998）。**新新人類五大危機：綜合輔導策略**（原作者：J. J. McWhirter, B. T. McWhirter, A. N. McWhirter, & E. H. McWhirter）。臺北市：心理。（原作出版年：1993 年）

文濤（2002）。論情感教育。**佳木斯教育學院學報，3**，32-35。

史綺君（2015）。幼兒園美感教育實務教學經驗分享。載於黃文樹（主編），**幼兒園美感教育**（300-346 頁）。臺北市：獨立作家。

朱俊梅（2008）。論情感教育。**繼續教育研究，3**，63-64。

朱敬先（1992）。**幼兒教育**。臺北市：五南。

呂金燮、吳毓瑩（譯）（2018）。**明日學校：杜威論學校教育**（原作者：J. Dewey）。臺北市：商周。（原著出版年：1915）

林士真、張世宗（2011）。**幼兒教具設計與運用**。臺北市：洪葉文化。

林明德（2001）。美在心光亮起時。**天下雜誌，2001 年教育特刊**，16-17。

林明德（2008）。深耕美感教學於生活中。**教師天地，153**，47-50。

林玫君（2015）。**幼兒園美感教育**。臺北市：心理。

林曼麗（2000）。**臺灣視覺藝術教育研究**。臺北市：雄獅。

林琬淇（2015）。運用 PAAR 課程模式進行幼兒園美感教育之教學實驗方案。載於黃文樹（主編），**幼兒園美感教育**（191-218 頁）。臺北市：獨立作家。

林翠湄、王雪貞、歐姿秀、謝瑩慧（譯）（1998）。**幼兒全人教育**（原作者：J. Hendrick）。臺北市：心理。（原作出版年：1996 年）

段春麗（2001）。試論情感及情感教育。**陝西教育學院學報，17**（3），90-91，94。

范瓊方（2003）。藝術與人文領域中談幼兒美感教育。**國民教育，43**（6），66-70。

陶明潔（譯）（1992）。**人的教育**（原作者：F. Fröbel）。臺北市：亞太圖書。（原作出版年：1826 年）

徐高鳳（1991）。**情感教育課程對國小兒童自我概念影響之實驗**（未出版之碩士論文）。國立臺灣師範大學，臺北市。陳之華（2011）。**美力芬蘭：從教育建立美感大國**。臺北市：天下文化。

陳木金（1999）。美感教育的理念與詮釋之研究。載於國立臺灣藝術學院教育學程中心主辦**「全人教育與美感教育詮釋與對話研討會」學術研討會論文集**（36-51 頁）。臺北市。

陳怡芬（2007）。**童書融入情緒中心課程對幼兒情緒能力影響之行動研究-以某私立幼稚園大班幼兒為例**（未出版之碩士論文）。臺北市立教育大學，臺北市。

陳姝娟、李輝（2010）。試析幼兒遊戲資源及其開發。**教育專刊（下半月），9**，34-37。

陳美姿（2000）。**以兒童繪本進行幼兒情感教育之行動研究**（未出版之碩士論文）。國立東華大學，花蓮縣。

陳玲璋（2013）。全觀性美感體驗對學校教學意涵之探究。**藝術教育研究，25**，109-135。

陳雪麗（1997）。情感發展與情感教育。**開放教育**，37-60。高雄市：高市人發中心。

陳瓊花（2016）。從「視覺形式」開啟「美感之門」。載於范信賢、洪詠善、阮凱利、黃祺惠（主編），**這樣，美嗎？**（387-412 頁）。臺北市：國家教育研究院。

陳瓊花（2020）。奇點教育-藝術涵養與美感教育【教育觀點】。**臺灣教育研究期刊，1**（1），1-8。

梁福鎮（2001）。**審美教育學**。臺北市：五南。

張世宗（2006）。游藝學應用模式初探：以博弈遊戲的功能性分析為例。**國立臺北教育大學學報，19**（1），99-116。

張春興（1994）。**教育心理學-三化取向的理論與實踐**。臺北市：東華。

教育部（1987）。**幼稚園課程標準**。臺北市：教育部。

教育部（2016）。**幼兒園教保活動課程大綱**。臺北市：教育部。

曹珮珍、劉夢雲（譯）（2008）。**幼兒行為輔導**（原作者：D. F. Miller）。臺北市：華騰文化。（原著出版年：2007）

郭春在、卓素慧（2008）。從認知發展觀點探討幼兒教具設計原則之研究。**應用藝術與設計學報，3**，27-36。

郭輝（2013）。幼兒遊戲與發展。**學周刊，3**，201。

馮至、范大燦（譯）（1989）。**審美教育書簡**（原作者：F. Schiller）。臺北市：淑馨出版社。（原著出版年：1967）

游振鵬（2005）。Gadamer「遊戲」概念及其教育內涵。**教育理論與實踐學刊，16**，99，119。

黃月霞（1989）。**情感教育與發展性輔導-情意課程對兒童態度與學業成績的影響**。臺北市：五南。

黃娟娟、林伊瑋、吳昱伶（2015）。小小新鮮人的美感「悠遊行」-新課綱美感領域之課程實踐。載於黃文樹（主編），**幼兒園美感教育**（191-218 頁）。臺北市：獨立作家。

黃莉莉（2015）。美感教育與課程的另一種樣貌-以蒲公英藝術幼兒園為例。載於黃文樹（主編），**幼兒園美感教育**（375-418 頁）。臺北市：獨立作家。

葉重新（2004）。**教育研究法**（第二版）。臺北市：心理。

楊孟瑜（1996）。**探險天地間－劉其偉傳奇**。臺北市：天下文化。

楊孟瑜（2001）。**百變劉其偉。**臺北市：**天下遠見。**

詹慕如（譯）（2007）。**美感是最好的家教**（原作者：山本美芽）。臺北市：茵山外。（原著出版年：2006）

漢寶德（2010）。**如何培養美感**。臺北市：聯經。

趙惠玲、高震峰（2017）。視覺藝術教育領域之熱門及前瞻研究議題分析：2006 至 2016。**藝術教育研究，33**，1-31。

蔡元培（1968）。**蔡元培先生全集**。臺北市：臺灣商務印書館。

蔡保田（1987）。**教育研究方法論**。臺北市：師大書苑。

蔡惠容（2015）。美感藝術課程在幼兒園的應用-以「海洋首都」主題課程為例。載於黃文樹（主編），**幼兒園美感教育**（347-374 頁）。臺北市：獨立作家。

劉翠華（1993）。**幼兒教玩具設計與運用**。臺北縣：楊智文化。

劉婉珍（2002）。**美術館教育理念與實務**。臺北市：南天。

蔣勳（2006）。**美的覺醒**。臺北市：遠流。

盧美貴、陳伯璋（2009）。「慢」與「美」共舞的課程－幼兒園新課綱「美感」內涵領域探源。**兒童與教育研究，5**，1-22。

魏渭堂（2005）。**親職教育**。臺北縣：新文京開發。

二、英文

Dewey, J. (1980). *Art as Experience*. New York, NY: Perigee. (Original work published 1934)

Denac, O. (2014). The Significance and Role of Aesthetic Education in Schooling. *Creative Education, 5*(19), 1714-1719. doi: 10.4236/ce.2014.519190

Gardner, H. (1983). Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences. New York, NY: Basic Books.

Gadamer, H. –G. (1991). *Truth and Method*. New York, NY: The Crossroad Publishing Corporation.

Kostelnik. M. J., Soderman, A. K., & Whiren, A. P. (2004). *Developmentally Appropriate Curriculum: Best Practices in Early Childhood Education* (3rd ed.). Upper Saddle River, NJ: Pearson.

Mann, D. (1996). Serious Play. *Teachers College Record, 97*(3), 446-470.

Montessori, Mª (1937). El Método de la Pedagogía Científica Aplicado a la Educación de la Infancia en la "Case dei Bambini". Barcelona, Spanish: Araluce.

Parsons, M. J. (1987). *How We Understand Art*. New York, NY: Cambridge University Press.

Sayeed, Z., & Guerin, E. (2000). *Early Years Play: A Happy Medium for Assessment and Intervention*. London, England: David Fulton Publishers.

Shih, Yi-Huang (2018). Aesthetic Education for Young Children in Taiwan: Importance and Purpose. *International Education Studies, 11*(10), 91-95. doi: 10.5539/ies.v11n10p91

三、網路資源

倪再沁（1995）。**劉其偉的《薄暮的呼聲》**。取自 https://max-liu.org/Max_a01/2000-04.as，檢索日期：2018 年 2 月 5 日。

張世宗（2013 年 6 月 5 日）。**永和游藝屋【部落格文字資料】**。取自 http:/blog.ueplay.com/?p=2144，檢索日期：2018 年 2 月 5 日。

黃美賢（n.d.）。劉其偉之繪畫與文創商品。取自 http:/digiarch.sinica.edu.tw/content/subject/resource_content.jsp?oid=16797340&queryType=qc，檢索日期：2018 年 2 月 5 日。

劉其偉網路美術館，https://max-liu.org/，檢索日期：2018 年 2 月 5 日。

熊婉婷（2017）。**兒童為什麼要玩遊戲？三個幫助發展的關鍵**。取自 http://kids.hccg.gov.tw/activity_detail.php?id=JCUyOTQjIQ==，檢索日期：2019 年 3 月 29 日。

親子天下（2017）。**STEAM 新素養**。取自 http://topic.parenting.com.tw/issue/2017/steamtoys100/knowsteam.html，檢索日期：2019 年 3 月 29 日。

Research on Improving Children's Aesthetic and Emotional Experience-An Example of Designing Art Teaching Aids Inspired by Po Yu Bird by Max Liu

Lee-Chen Chen*、Chiung-Hui Huang**

Abstract

This study applied Max Liu's creative concept and image performance of Po Yu Bird series of paintings to design a set of hands-on art teaching aids for children that could not only facilitate aesthetic and affective education, but also be viewed, touched and creatively arranged. Research Goals: First, the study explored and elaborated the design concept and process of utilizing Max Liu's Po Yu Bird series in creating art teaching aids for young children; second, the study evaluated the effectiveness of the art teaching aids on improving children's aesthetic and emotional experience. Empirical study results: have created a set of art teaching aids for young children- *Have Fun with Po Yu Bird, Game and Teaching Aids Set*. The empirical study results suggested that the game and teaching aids set contains potential value for education, including: creating both aesthetic and emotional education game content rich in gameplay diversity for children; increasing the experiences gained from aesthetic education, experience the aesthetic experience of response, receptivity, and production, and express themselves feelings; and expanding emotional education to allow children to learn about themselves, others, and family through games and develop their own emotional awareness and empathy for others and family. The study hopes to inspire the thinking of teachers, create educational games, and apply the results to education.

Keywords: art teaching aids for young children, aesthetic education, aesthetic and emotional experience, emotional education, Max Liu

* Associate Professor, Department of Early Childhood Education, Asia University

** Preschool Teacher, The Affiliated Experimental Elementary School Preschool of Xinrong

雕塑藝術品審美愉悅感之先期研究

鄭德輝*、高 洋**、楊正翔***、林榮泰****

收件日期 2021 年 1 月 13 日
接受日期 2021 年 10 月 25 日

摘要

愉悅感研究在一般的產品設計已經相當普遍，然而相關研究文獻中，以雕塑藝術品作為審美愉悅感探討的文獻，則付諸闕如。因此，本研究整理出世界最著名十五座雕塑作品，經專家諮詢、討論、分析後，選擇了九座雕塑作品作為審美愉悅感探討的標的，主要在於探討審美活動中，雕塑藝術品所產生的愉悅性是否具體可感。本研究提出雕塑作品表達愉悅感的形式美、象徵美、意念美與概念美等四種方式，相對於受試者認知雕塑藝術品的生理愉悅、社會愉悅、心理愉悅與觀念愉悅等四種愉悅感的強度。經由問卷調查透過量化分析進行相關研究，探討其偏好、差異性與共同性，以了解受試者如何感知審美愉悅感，研究結果顯示受試者的年齡對於愉悅感有顯著差異，作品熟悉度越高，愉悅感越高；同時，年齡與熟悉感對於愉悅感有顯著預測力，可以提供後續研究之參考。

關鍵詞：雕塑、審美愉悅感、體驗經濟、創意產業設計

* 弘光科技大學化妝品應用系所專任助理教授 / 國立臺灣藝術大學設計學院創意產業設計研究所博士候選人
** 國立臺灣藝術大學設計學院創意產業設計研究所博士候選人
*** 國立臺灣藝術大學設計學院創意產業設計研究所博士候選人
**** 國立臺灣藝術大學設計學院創意產業設計研究所專任教授

壹、前言

臺灣已經進入以文化創意帶動美學經濟的時代，一種生活型態的營造、生活品味的體驗與生活價值的實踐，正透過文化創意經由體驗經濟，蔚為風潮（顏惠芸、林榮泰，2012）。在體驗經濟消費的時代，產品設計重心從功能的需求轉移到情感的體驗，如何引發使用者的情感與觸動內心的情感，滿足美學體驗設計實為當務之急，尤其具愉悅感的產品設計更是未來的設計趨勢；「科技始終來自於人性」的真諦是強調應用理性的「科技（Hi-tech）」，融合感性的「人性（Hi-touch）」來設計產品或創作藝術品（Lin et al., 2015）。愉悅感研究在一般的產品設計已經相當普遍，然而相關的研究文獻中，以雕塑藝術品作為審美愉悅感探討，則付諸闕如。因此，藝術創作的愉悅感如何融入體驗經濟的時代中，是一個值得探究的問題。

探究雕塑藝術作品如何為欣賞者帶來愉悅感，應從雕塑的造形藝術開始瞭解（Ziebarth, Bickford, & Doering, 1992）。從雕塑歷史發展的角度來看，過去雕塑藝術家們致力於大理石、青銅、木材等材料的創作，近來由於雕塑觀念的演變，新素材的應用諸如不鏽鋼、塑膠乃至其他複合性材質等的應用，提供雕塑創作多元表現與應用的契機，傳統雕塑到現代雕塑作品的愉悅感亦隨之演化（Ziebarth, Bickford, & Doering, 1992）。作品的多樣性從寫實到抽象風格的多元呈現，並以美的形式與實際空間的聯結，表現出三度空間的藝術形式，並與觀賞者進行交流而產生不同層次的愉悅感。雕塑作品的愉悅感來自雕塑以體積表達創作的本質，經由其空間的量感所產生的律動，而形成的形象之美，並以靜態的造形表現，反映時代與地區的特色（Harcourt, 1987）。雕塑藝術不像其他藝術，例如繪畫可以仔細描繪並營造情境；因此，雕塑作品在表達上對現實生活做出了更概括與濃縮式的情感反映，期以達到形象與意境的審美愉悅感。

觀賞者作為藝術創作過程的重要參與者，其對雕塑藝術作品的認知，將影響雕塑藝術創作。二十世紀實驗藝術的先鋒馬塞爾·杜尚（Marcel Duchamp）曾說過：「創作行為絕非藝術家的個人成果，觀賞者通過闡釋並解讀其內涵，將作品與外部世界聯結起來，從而成為創造過程中的一員。」（Cabanne & Duchamp, 1987），由此可知觀賞者的意識對作品意義產生重要影響。因此，本研究從認知人因角度探討雕塑藝術作品的愉悅感，以了解觀眾的認知與其愉悅性，對於藝術創作過程與藝術本質特性是否相契合。本研究目的以世界著名雕塑作品做為標的，輔以審美愉悅感相關學者的理論，針對愉悅感情感意象因子分析、作品愉悅感強度、特徵、偏好、差異性、共同性等議題進行探討（Jordan, 1998, 1999, 2000）。研究結果對於受眾作品賞析的認知差異與偏好因素，可以做為優化創作產業指標的參考依據。另一方面，從受眾的觀點來看，如何將經驗美學與藝術產業結合，並融入創新想像力，提供體驗經濟產業再應用的客觀標準上的參考價值。其研究目的簡述如下：

一、從欣賞者的認知與偏好，分析雕塑藝術作品的愉悅感的感知效果。

二、從雕塑藝術作品的感知效果，研究欣賞者的愉悅感如何產生。

三、從觀賞者、創作者和雕塑作品的關聯性，探討藝術創作產生愉悅感模式之可能性。

貳、文獻探討

一、藝術作品的美學體驗

大衛・休謨（David Hume, 1711-1776）在美的本質問題上，認為美不是對象的屬性而是事物形狀在人心上所產生的效果（王世德，1987）。Reber et al.（2004）提出對於藝術品之評價，首先必需深刻理解藝術家與閱聽者之間的溝通方式，不僅是社會背景下的需求，更是為了瞭解創作者與觀賞者之間的情感認知體驗。許多研究指出藝術作品具有被認知的功能，其被認知的功能決定美學價值；而外形印象（Visualizing）與心理意象（Mental imagery）被認為是認知的圖像化辨識，反映了閱聽者審美活動的不同狀態（Gao et al., 2017, 2019；Hagtvedt et al., 2019）。而康德（Immanuel Kant, 1724-1804）在《判斷力批判》中「美的分析」篇章提及四項重點；質感、量感、關係與方式來分析審美判斷。認為美的形式會產生快感是必然的，因為其建立在人的「共同感覺力」（又稱「共通感」）的前提上（朱志榮，2011）。此處說明了審美判斷透過對作品形式的「感覺」，不涉及「知識」或「概念」立場的理智判斷；而是以一種與主體欲念無關且普遍性的「共同感覺力」的情感判斷。

準此，雕塑藝術作品的欣賞，雖可從「形式」（form）、「內容」（content）、「質感」（texture）、「材質」（material）等方向著手進行作品情感判斷。本文主要以透過作品形式的情感判斷，輔以問卷調查與分析，整理對於雕塑作品的美學體驗與判斷。「形式」是指一種存在人知覺中藝術作品的整體外貌，也是指表現題材的各種要素的總合；最終透過藝術作品可呈現出不同的形態或特徵外觀（謝東山，2000）。而「形式要素」（formal elements）是形成藝術作品效果（感染力）與面貌構成的總合，且引領導向作品內容或使其內容可以經由形式認識藝術的品質。因此，「形式」是可以傳達藝術總體理念的橋樑。雕塑作品分別經由創作者，呈現了不同層次的「形式元素」與「形式原理」的和諧統一，並成創造出作品風格的特色及不同程度的愉悅感。此外，雕塑作品的「質感」或「肌理」與形式不無關係。「質感」或「肌理」是指作品表面的紋理狀態（otto G. Ocvirk, Robert E. Stinson, Philip R. Wigg, Robert O. Bone, David L. Cayton, 1997）。若以筆觸論之，凡作品表面能間接產生現實材質之肌理者；或以現實物體本身之材質為創作媒材者。在雕塑作品中，人像雕像雖以石雕及雕像居多，隨各創作者之創作風格不同，尤其是人體雕像不難察覺出藝術家對於肌理上的高度要求，並藉由寫實或寫意的手法，各自表達了不同質感與主題訴求的多元面向。創作者最終能在形式中呈現出質感與材質的關係，經由材質的美結合作品的內容表述，讓藝術作品的人文意涵與體驗得以浮現。

二、國際雕塑藝術品的抽樣

本研究期望透過國際上著名的雕塑作品，探討雕塑作品表達愉悅感的類型，並探討愉悅感與美感的相關性。同時，藉此釐清閱聽者認知審美愉悅感的認知模式及相關脈絡。藉由古今雕塑藝術作品，可以讓人理解到文化和社會的變遷，更建立當代人對於過去古代、現代、當代雕塑作品的審美判斷，以及藝術作品愉悅感的審美價值和認知的模式。因此，本研究選取了 15 件國際著名雕塑藝術作品，如圖 1 所示（西窗囈語，2007；腳步，2007；貴州雕塑，2007）。

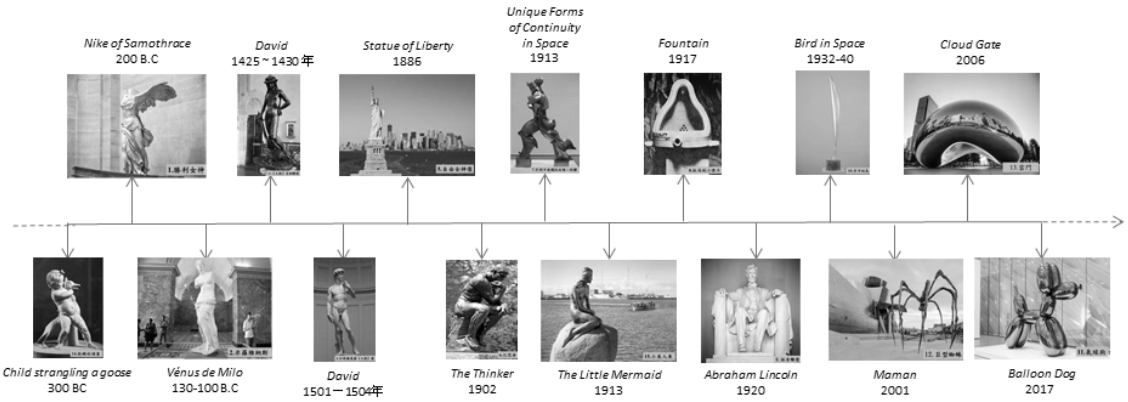


圖 1 15 件國際著名雕塑藝術作品（本研究繪製、照片來自網路）

就時間而言涵蓋了古典、現代、當代之西洋雕塑類型；就題材而言，這 15 件國際著名雕塑藝術作品中的內容，包括：(1)「宗教神話」題材，例如，公元前 2 世紀《勝利女神》石雕（*Nike of Samothrace*，傳為 Pythocritus 所作）、公元前 1 世紀《米羅維納斯》石雕（*Venus de Milo*，Alexandros 作）、15 世紀《大衛》銅雕（*David*，Donatello 作）、16 世紀《大衛像》石雕（*David*，Michelangelo）、19 世紀《自由女神像》銅像（*Statue of Liberty*，Frédéric Auguste Bartholdi 作）、20 世紀的但丁（Dante Alighieri）《神曲》（*Divine Comedy*）中「地獄門」的《沉思者》銅像（*The Thinker*，Auguste Rodin 作）與《小美人魚》銅像（*The Little Mermaid*，Edvard Eriksen 作）；(2)「歷史社會」題材，如 20 世紀《林肯雕像》石雕（*Abraham Lincoln*，Daniel Chester French 作）；(3)「現實生活」題材，例如，公元前 3 世紀《抱鵝的頑童》石雕（*Child strangling a goose*，Boëthus 作）；以及（4)「純粹形式」題材，例如，20 世紀《空間中連續性的唯一形體》銅雕（*Unique Forms of Continuity in Space*，Umberto Boccioni 作）、《杜象的小便斗》現成物（*Fountain*，Marcel Duchamp 作）、《空中的鳥》銅雕（*Bird in Space*，Constantin Brâncuși 作）、21 世紀《巨型蜘蛛》銅雕（*Maman*，Louise Bourgeois 作）、《雲門》不鏽鋼（*Cloud Gate*，Anish Kapoor 作）與《氣球狗》不鏽鋼（*Balloon Dog*，Jeff Koons

作）。藝術內容的呈現與藝術形式構成密不可分，從外在世界到內在心理狀態的描繪，藉由形式洞察內容來探討藝術家的創作編碼、觀賞者認知模式與產生愉悅感的關係，將有助於藝術的美感體驗，進而有助於彌補藝術家的創作與觀眾的欣賞之間的鴻溝。

三、產品愉悅感的相關理論

有關產品愉悅感設計的相關理論，最早從人因工程的觀點衍生，由 Jordan（1997）指出具愉悅意象之產品應具備可用性、可信度與美學等相關設計，具愉悅感產品比一般產品更容易被消費者接受，並影響購買的選擇。Jordan（2000）進一步提出產品應該以愉悅感設計為基礎，產品設計不應只停留在產品功能性的生理或認知的研究範疇，愉悅感設計能促使設計在人與產品之間，建立全新的人因研究。除了上述對於產品愉悅感的理論架構外，有關具體及深入地說明影響產品的愉悅認知及外形特徵的探討，後續亦引起了許多學者的研究（莊明振、陳俊智，2004；蕭坤安、陳玲鈴，2005；林銘煌、方裕民、鄭仕弘，2008；蕭坤安、陳平餘，2000；蕭坤安、莊瑋靖，2017）。例如，莊明振與陳俊智（2004）曾經對於影響消費者感性評價的相關研究中，指出若要辨識產品間的情感意象差異，形態特徵的構成關係便成為重要關鍵，這也說明了消費者仍較倚重以形態特徵為判斷依據。又如，Chang 與 Wu（2007）也提出美學、基本形式、文化、新穎與個人意識等 5 項因素為最主要影響使用者愉悅的特性，其中最常被提到的因素為美學與基本形式。

Norman（2005）強調產品除了功能之外，另一重要成分為「情感」，並提出情感設計的三種設計層次：本能層次、行為層次與反思層次的設計思考。因此，產品設計除了滿足「易用性」、「愉悅感」與「使用者經驗」的功能外，前述三者之中對於情感的愉悅感是讓使用者一直想要使用它的主要因素。Tiger（1992）提出產品引發愉悅感受的 4 種不同類型，Jordan（1999）進一步根據 Tiger（1992）的研究為基礎，區分出四種產品的愉悅感：生理的、社交的、心理的與理念的愉悅。Hekkert（2006）根據 Leder et al.（2004）的審美經驗原理圖，提出如圖 2 所示審美愉悅的感知模式，顯示審美經驗的情緒狀態，從自述作品至感知者（perceiver）的審美判斷（aesthetic judgment）或審美愉悅感經驗（aesthetic experience pleasure），其過程是經由感知分析（perceptual analyses）開始，經由隱性訊息整合（implicit information integration）、顯性分類（explicit classification）、認知掌握（cognitive mastering）與評價（evaluation）後，產生達審美判斷或審美愉悅感體驗。這個模式說明審美愉悅感的感知，深受個人過去經驗影響。

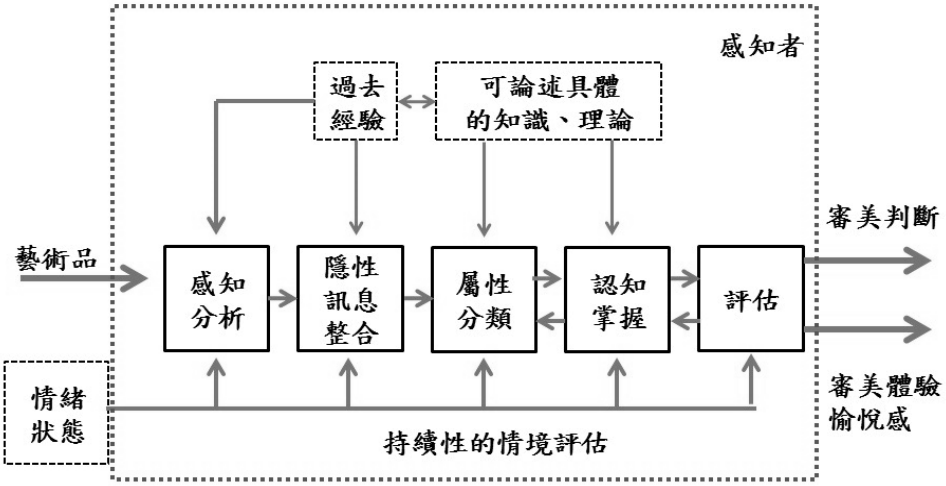


圖 2 審美愉悅的感知模式（改繪自：Hekkert, 2006）

四、雕塑藝術愉悅感的評估模式

雕塑藝術愉悅感的美感體驗，融合了「社會美」和「自然美」的再現和反映，亦是藝術家審美觀和審美理想的生動表現。相關理論之討論如前述，涉及 Apter（1992）的認知愉悅類型、Tiger（1992）的產品愉悅感受、Norman 的情感因素、Jordan（1998）的產品愉悅意象及 Chang 與 Wu（2007）等人之愉悅感審美經驗論。另外，林榮泰等人將傳播理論、心智模式、語意認知等相關理論結合，以探討藝術美感體驗與傳播相關問題（Lin et al., 2016, 2017, 2018）。就傳播理論而言，成功的傳播需滿足三個層面，即技術層面、語意層面與效果層面。閱聽者是否看到，產生外形知覺的感官印象；其次，閱聽者是否瞭解，進行意義認知的思考模式；最後，閱聽者是否感動，實現內在感受的心理活動（林榮泰、李仙美，2015）。對應藝術家藝術創作的三個層次，可理解為觀眾感知「技術層面」的外形表徵，意識「語意層面」的意義內涵，達到「效果層面」的情感關聯（Lin et al., 2017）。據此，房文婷等人（2018）提出一般閱聽者對舞蹈美學體驗之認知與評估矩陣，藝術家透過技術、語意、效果三個層面的技藝表現，觀眾則由舞蹈的形象之美、意象之美、意念之美，達到審美感受的認知過程（房文婷、高婭娟、曾照薰、林伯賢，2018）。

Apter（1992）的認知愉悅 13 類型用戶體驗，經分析整理符合本研究主題之需求為「探索未知」、「自我表達」、「社會互動」、「感官刺激」、「忘我投入」、「獲得成功」、「自我成長」7 型。融合 Tiger（1992）所提出產品引發愉悅感受的四種不同類別，整理出藝術家創作雕塑作品表達愉悅感的四種

方式：「形式美」、「象徵美」、「意念美」與「概念美」等四種不同的審美愉悅感的來源。相對於閱聽者認知雕塑作品愉悅感的類型判斷有：「感官刺激」、「探索未知」、「社會互動」與「自我成長」等，經由體驗認知所得到的四種不同的愉悅感。再加 Hekkert（2006）審美愉悅的感知模式（圖 1），本研究提出的雕塑藝術愉悅感的評估模式，如圖 3 所示。簡單說明如下：

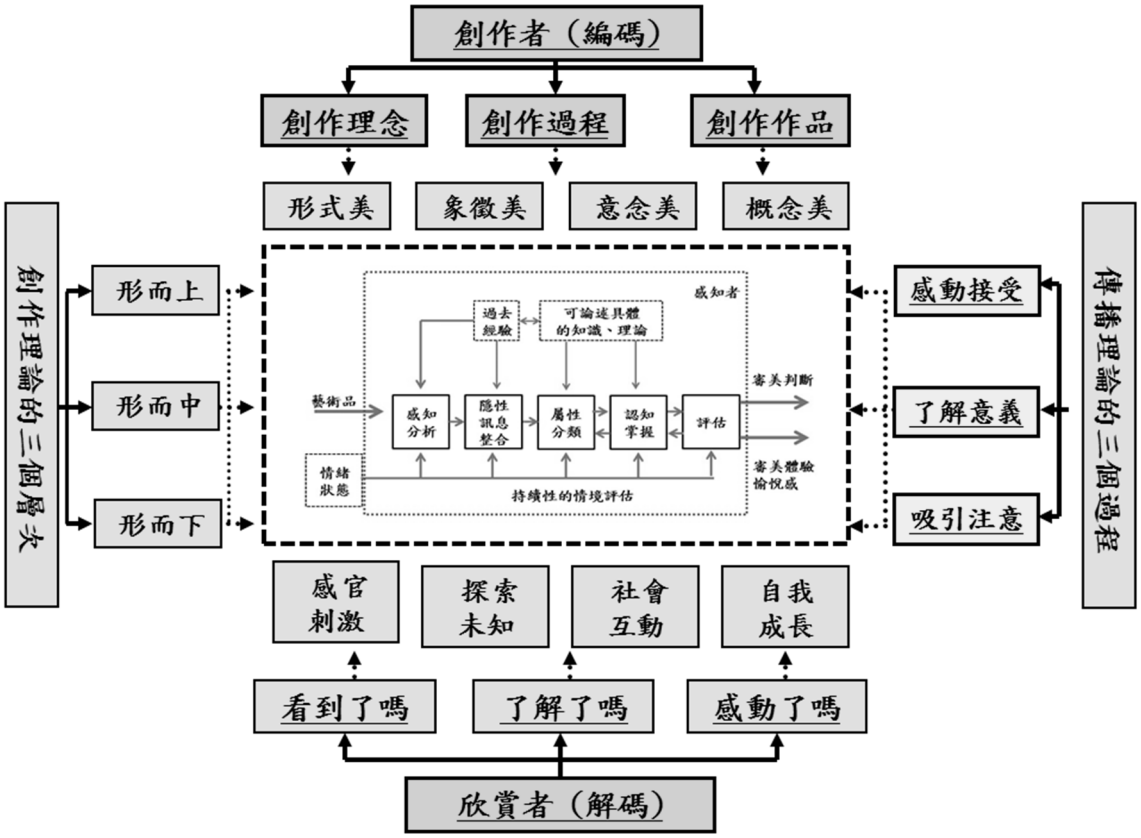


圖 3 雕塑藝術愉悅感的評估模式（本研究繪製）

1.「形式美」的愉悅感來自「感官刺激」，是一種「生理愉悅」，也就是經由對雕塑藝術品的觸摸等生理感官所引發外在的形式美，其原則形式服從內容的需要、形式本身符合美的規律與物質材料符合審美特性。

2.「象徵美」的愉悅感來自「探索未知」，是一種「心理愉悅」，也就是引發自雕塑藝術品的美學體驗後，在雕塑藝術品的認知需求及情感反應。其原則可用用蘇姍·郎格（Susanne K. Langer,

1895-1985）的情感象徵觀點來說明，象徵是代替符號而存在，其準則就是對符號作出抽象特徵的狀況。

3.「意念美」的愉悅感來自「社會互動」，是一種「社會愉悅」，社會美有利於人民生活並推動歷史前進的社會力量；並豐富勞動生活的美、創造性實踐活動與產品的美、人與人之間關係的美與社會實踐主體的美。也就是藉由雕塑藝術品所賦予人與人之間的社會關係和溝通所衍生。

4.「概念美」的愉悅感來自「自我成長」，是一種「觀念愉悅」，也就是經由雕塑藝術品的表達與支持觀賞者的觀念價值所產生。其原則係依自己的體驗與經驗盡量發展自己，享受美感體驗時所帶來的喜悅，而到自我成長的最境高界。

參、研究方法

一、研究架構

本研究分成三個階段。第一階段，經由文獻探討，參照產品設計的愉悅感之理論，並探討雕塑藝術品的美學體驗，透過前述的美學原則，分析藝術家如何創作雕塑，如何表達其創作的內涵，並嘗試架構其創作的愉悅感。經由上述的分析、討論後，本研究提出藝術家創作雕塑作品，其表達愉悅感的類型類源自「形式美」、「象徵美」、「意念美」和「概念美」的美感相關性。同時，整理出閱聽者認知審美愉悅感判斷，來自「感官刺激」、「探索未知」、「社會互動」與「自我成長」，並探討出愉悅感與「生理--社會」、「心理--觀念」認知模式及其相關的脈絡。第二階段，則經由專家評估 15 件雕塑藝術品，並選取其中 9 件為測試樣本，再參考相關的理論，設計問卷並經由先期測試後，製作成網路問卷，上網收集相關資料。第三階段，則經由統計數據、比較分析、驗證推論，最後，做成結論與建議，其研究架構與流程，如圖 4 所示。

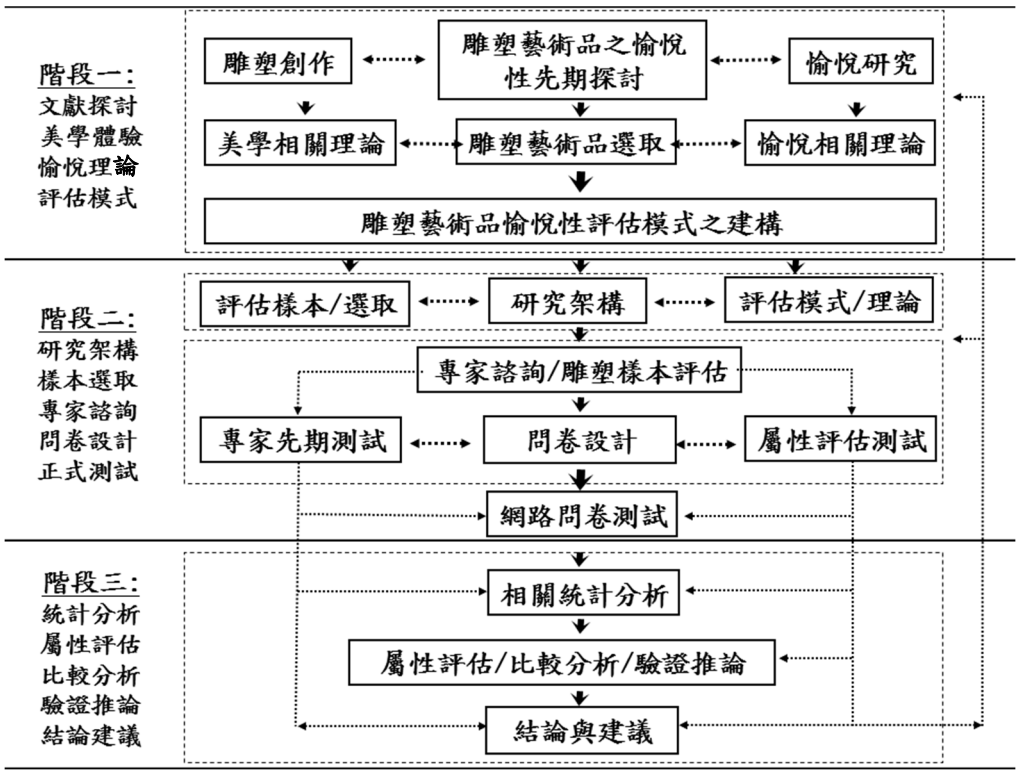


圖 4 研究架構與流程

二、前期測試

縱觀藝術領域，雕塑家們致力於將大理石，青銅，木材和其他材料，呈現出難以置信的藝術作品。例如本問卷整理的世界最著名 15 座雕塑。無論是雕像的「形式美」、「象徵美」或「意念美」，還是「概念化」的表達，雕塑一直是了解文化和社會的重要途徑。除此之外，雕塑作品是否為欣賞者帶來不同的愉悅感，藝術家展示他們的創作力與想像力。這些作品經歷了時間的考驗，突破了美感的時間與空間的限制，同時也引人深思。

為了探討 15 件雕塑藝術品是否能經由觀賞者的欣賞、認知、了解進而感動，對於作品意義與審美的探釋，依美術史家帕諾夫基（Erwin Panofsky, 1892-1968）的觀點，藝術品具有三個層次的意義和內涵：自然的主題、約定俗成的主題、本質意義或內涵，進行美術鑑賞及解釋原理的探釋（王秀雄，1998）。本研究亦根據認知與傳播理論的三層面：外形知覺的技術層面、意義認知的語意層面與內在感受的效果層面 （Fiske, 1990; Jakobson, 1987）；也就是你看到了嗎? 你了解了嗎? 你感動了嗎?（林榮泰、李仙美，2005）。本研究邀請了 14 位具藝術背景的專家，經由問卷探討 15 件著

名的雕塑作品，其愉悅感是否可以被感知，並能以文字說明其感受。受試者被詢問下列兩個問題：（1）請用一句話，或一個成語，形容您對每件雕塑藝術品的感受?（2）請將上述的 15 座雕塑作品，依據您主觀意識分成四類，並簡單說明理由。

1. 第一個問題主要在於了解觀賞者是否可以用文字來表達，來自 15 件雕塑藝術作品的「形式美」、「象徵美」、「意念美」和「概念美」的感受，進而分析其感受是否可以歸類其美感經驗與其愉悅感的屬性是否符合「感官刺激」、「探索未知」、「社會互動」與「自我成長」等，並分析其感受與「生理」、「社會」、「心理」與「觀念」等愉悅感的認式及其相關脈絡。
2. 第二個問題主要在於了解觀賞者是否可以將 15 建雕塑藝術作品，依據自己的主觀意識分類。如前述圖 1 的 15 件雕塑作品本研究依題材分為：「宗教神話」、「歷史社會」、「現實生活」與「純粹形式」等四大類。例如，可以依時間可以分為：古代、現代、當代雕塑作品；依材質可以分為：大理石、青銅、木材、複合或其他材料。

上述的兩個問題受試者的回應，得到兩個問題的答案都是肯定的，也就是觀賞者的感受，可以用文字陳述，以及可以主觀地將雕塑藝術作品分類。本研究整理並歸納其共識性高，並刪除其意見分歧與差異性較大的樣本，最後選擇了 9 件雕塑藝術品作為下階段正式問卷的樣本，包括：（1）「宗教神話」題材，例如《米羅維納斯》石雕、16 世紀《大衛像》石雕、19 世紀《自由女神像》銅像、20 世紀的《沉思者》與《小美人魚》銅像；（2）「歷史社會」題材，例如 20 世紀《林肯雕像》石雕；（3）「現實生活」題材，例如，公元前 3 世紀《抱鵝的頑童》石雕；以及（4）「純粹形式」題材，例如，《杜象的小便斗》現成物與《雲門》不鏽鋼。

三、問卷設計

為了探討雕塑藝術作品如何為欣賞者帶來不同的愉悅感，根據前述的探討，本研究整理歸納出「感官刺激（形式美的愉悅感）」、「探索未知（象徵美的愉悅感）」、「社會互動（意念美的愉悅感）」與「自我成長（概念美的愉悅感）」等四個評量屬性（Crilly et al., 2004; Demirbilek & Sense, 2003; Desmet, 2012; Kreifeldt et al., 2018; Lee et al., 2002），並設計成如表 1 的問卷。本問卷參考相關理論與專家評估意見，初步整理雕塑作品愉悅感指標，簡要說明如下：

1. 生理的愉悅（形式美/感官刺激）：雕塑作品經由五官等生理感官所引發的感官刺激，進而所引發本能的愉悅感。
2. 心理的愉悅（象徵美/探索未知）：來自雕塑作品體驗後認知需求及情感反應所產生探索的愉悅感。
3. 互動的愉悅（意念美/社會互動）：藉由雕塑作品賦予的社會關係並促成人與人之間溝通所衍生互動的愉悅感。
4. 理念的愉悅（概念美/自我成長）：透過雕塑作品的表達與欣賞者的觀念產生共鳴的愉悅感。

表 1 雕塑藝術作品愉悅感之問卷

評估作品	評估指標與問題
P01.米羅維納斯 	1. 請問您對本作品的熟悉程度； ☐ 熟悉本作品　☐ 知道本作品　☐ 不了解 2. 請根據下列指標評估本作品在該指標愉悅感的強度 ● 生理的愉悅 弱 ☐1　☐2　☐3　☐4　☐5 強 ● 心理的愉悅 弱 ☐1　☐2　☐3　☐4　☐5 強 ● 互動的愉悅 弱 ☐1　☐2　☐3　☐4　☐5 強 ● 理念的愉悅 弱 ☐1　☐2　☐3　☐4　☐5 強

製表人：本研究繪製

四、研究樣本

本研究以網路問卷方式，回收 276 份，經研究者篩選後，無效問卷 3 份，共得有效問卷 273 份，有效問卷率為 98.9%，如表 2 所示。受試者背景變項中以性別區分，以女性居多佔 197 人（72.2%）、男性 76 人（27.8%）；年齡部分以年輕人居多，其中 21 歲以下者 111 人（40.7%）、21-40 歲者 85 人（31.1%）、41 歲-60 歲者 63 人（23.1%）、61 歲以上者 14 人（5.1%）；以學歷區分以大學院校者最多，其中大學學歷者佔 148 人（54.2%）、研究所以上者 57 人（20.9%）、其他學歷者 68 人（24.9%）；以專業背景區分，以設計領域者最多佔 153 人（56%）、藝術背景者 72 人（26.4%）、其他背景 48 人（17.6%）。

表 2 研究樣本之人口特性資料（N=273）

變項	類別	人數	百分比%
性別	男	76	27.8
	女	197	72.2
年齡	20 歲以下	111	40.7
	21-40 歲	85	31.1
	41-60 歲	63	23.1

	61 歲以上	14	5.1
學歷	大學院校	148	54.2
	研究所以上	57	20.9
	其他	68	24.9
專業背景	設計	153	56
	藝術	72	26.4
	其他	48	17.6

製表人：本研究繪製

肆、結果與討論

表 3 是受試者對於雕塑藝術品之愉悅感各評量屬性的相關統計，其排序依序為「意念美--互動愉悅」（3.80/0.55）、「形式美--生理愉悅」（3.78/0.52）、「象徵美--心理愉悅」（3.76/0.53）與「概念美--理念愉悅」（3.61/0.60）。「意念美」（3.80）與「形式美」（3.78）所引發的愉悅感相較於「象徵美」（3.76）與「概念美」（3.61）略高。可見藉由雕塑作品的外在形式與觀賞者之間溝通，可以評估雕塑藝術品美學體驗的生理與互動愉悅感。受試者對於個別雕塑作品的愉悅感評估，如表 4 的左半部所示，其計算方式係以四個評量屬性的加總平均。其中以《自由女神像》愉悅感平均 4.07 最高；《雲門》（3.97）次之；《杜尚小便斗》（3.18）最低。表 4 的右半部顯示受試者對於個別雕塑作品的熟悉的程度，其計算方式係以熟悉者（3 分）、知道者（2 分）、不知道者（1 分）的加總平均。其中以《自由女神像》的熟悉度 2.56 最高；《大衛像》（2.50）次之；《抱鵝的頑童》（1.41）最低。其中，在「不同作品之熟悉度評估」的平均值低於 3，而對於「不同作品之愉悅評估」的平均值高於 3 （依五點量表統計），顯示觀賞者的審美愉悅感來自「感官刺激」為主，提供後續相關深化研究之基礎。

表 3 受試者對於雕塑藝術品之愉悅感各評量屬性相關統計

評量屬性	平均值	標準差	排序
1.形式美（生理愉悅）	3.78	0.52	2
2.象徵美（心理愉悅）	3.76	0.53	3
3.意念美（互動愉悅）	3.80	0.55	1
4.概念美（理念愉悅）	3.61	0.60	4
整體美學愉悅	3.74	0.49	

製表人：本研究繪製

表 4 受試者對於雕塑不同作品之愉悅感相關統計

	不同作品之愉悅評估相關資料			不同作品之熟悉度評估相關資料		
構面	平均值	標準差	排序	平均值	標準差	排序
1.米羅維納斯	3.76	0.70	6	2.23	0.54	4
2.大衛像	3.91	0.68	4	2.50	0.52	2
3.自由女神像	4.07	0.66	1	2.56	0.50	1
4.沉思者	3.94	0.74	3	2.35	0.57	3
5.杜尚小便斗	3.18	0.89	9	1.97	0.79	7
6.林肯雕像	3.50	0.75	8	2.05	0.62	6
7.雲門	3.97	0.74	2	1.56	0.69	8
8.抱鵝的頑童	3.51	0.79	7	1.41	0.61	9
9.小美人魚	3.83	0.74	5	2.21	0.62	5

製表人：本研究繪製

一、差異分析

就受試者的性別、學歷與專業背景而言，對於雕塑藝術作品的愉悅感評估，並無顯著差異。就年齡而言，評量屬性「形式美」（生理愉悅）、「象徵美」（心理愉悅）、「意念美」（互動愉悅）與「概念美」（理念愉悅），以及整體愉悅感評估，顯示 41-60 歲優於 40 歲以下，顯示年齡對於愉悅感具有顯著差異。如表 5 所示。就受試者熟悉度對於作品愉悅感評估的差異，其熟悉度以《自由女神像》最高，所有受試者都知道這件雕塑作品，資料顯示其愉悅感評估「熟悉者」優於「知道者」。又如表 6 以兩個獨立樣本觀察值平均數所示，除了《自由女神像》外，其餘作品熟悉度越高，其愉悅感得評估越高；經由顯著性差異檢定後，顯示《沉思者》、《杜尚小便斗》、《林肯像》與《小美人魚》熟悉度對於愉悅感其顯著差異為：熟悉者＞知道者＞不知道者；《抱鵝的頑童》與《雲門》熟悉度對於愉悅感其顯著差異為：熟悉者、知道者＞不知道者；《維納斯》與《大衛像》熟悉度對於愉悅感其顯著差異為：熟悉者＞知道者、不知道者。表 7 以三個或以上獨立樣本觀察值平均數，顯示出熟悉度對於作品愉悅感評估差異顯著檢定。

表 5 年齡對於雕塑藝術作品的愉悅感評估差異顯著性檢定

因素別	變異來源	SS	df	MS	F	Scheffe' method
形式美	組間	5.665	3	1.888	7.383***	41-60 歲>40 歲以下
	組內	68.804	269	0.256		
象徵美	組間	2.723	3	0.908	3.250*	
	組內	75.123	269	0.279		
意念美	組間	2.374	3	0.791	2.699*	
	組內	78.891	269	0.293		
概念美	組間	3.814	3	1.271	3.641*	
	組內	93.936	269	0.349		
整體愉悅感	組間	3.449	3	1.150	5.105**	41-60 歲>40 歲以下
	組內	60.575	269	0.225		

註：N=273 *p<.05、**p<.01、***p<.001 製表人：本研究繪製

表 6 自由女神像熟悉度對於愉悅感評估差異顯著檢定

構面	熟悉度	人數	M	df	T 值
自由女神像	知道	120	3.393	0.68	-3.163**
整體美學愉悅	熟悉	153	4.177	0.64	

註：N=273 **p<.01 製表人：本研究繪製

表 7 熟悉度對於作品愉悅感評估差異顯著檢定

	變異來源	SS	df	MS	F	Scheffe' method
米羅維納斯	組間	18.069	2	9.035	21.360***	熟悉＞知道、不知道
整體愉悅感	組內	114.204	270	0.423		
大衛	組間	7.251	2	3.626	8.167***	熟悉＞知道、不知道
整體愉悅感	組內	119.867	270	0.444		
沉思者	組間	16.522	2	8.261	16.990***	熟悉＞知道＞不知道
整體愉悅感	組內	131.281	270	0.486		
杜尚小便斗	組間	20.369	2	10.184	14.203	熟悉＞知道＞不知道
整體愉悅感	組內	193.613	270	0.717		

林肯像	組間	20.044	2	10.022	20.643	熟悉＞知道＞不知道
整體愉悅感	組內	131.081	270	0.485		
雲門	組間	9.441	2	4.720	9.218***	熟悉、知道＞不知道
整體愉悅感	組內	138.255	270	0.512		
抱鵝的頑童	組間	10.269	2	5.134	8.621***	熟悉、知道＞不知道
整體愉悅感	組內	160.798	270	0.596		
小美人魚	組間	16.291	2	8.146	16.562***	熟悉＞知道＞不知道
整體愉悅感	組內	132.794	270	0.492		

註：N=273　***p<.001　　製表人：本研究繪製

二、迴歸分析

以觀賞者背景變項（性別、年齡、教育程度、專業背景）以及熟悉度為自變項，美學愉悅感為依變項進行逐步多元迴歸，本研究首先被選入之因素為個人熟悉感，R2 顯示該因素有 7.4%的解釋量，F 值為 21.814，最有預測力；第二個被選入因素為年齡，R2 顯示該因素有 2.2%的解釋量，F 值為 14.325，聯合解釋變異量為 9.6%。本研究之不同變項對於美學愉悅感之多元迴歸分析結果如下所述，熟悉感（β=.238，t=4.009，p<.001）、年齡（β=.150，t=-2.530，p<.05），顯示上述兩項變項對於美學愉悅感有顯著預測力，研究的預測變項美學愉悅感的多元回歸方程式為：美學愉悅感=.297＊熟悉度+.080＊年齡+2.965 （表 8）

表 8 觀賞者背景變項與熟悉度對於愉悅感之迴歸分析

模式		未標準化係數 B	未標準化係數標準誤	β 分配	t 值
1	常數	2.965	.155		19.077***
2	熟悉度	.297	.074	.238	4.009***
3	年齡	.080	.031	.150	2.530*
R^2=.099　F=5.300*					

註：N＝273　*p<.05　***p<.001　　製表人：本研究繪製

三、討論

性別、學歷、專業背景對於美學愉悅感無顯著差異；年齡對於美學愉悅感有顯著差異。對照 Hekkert（2006）的模式說明審美愉悅感的感知，深受個人過去經驗影響，而年齡越長，經驗越豐富，應該是可接受的推論。受試者對於雕塑作品的熟悉度，對於作品愉悅感具有顯著差異；也就是作品熟悉度越高美學愉悅感評估越高，如表 4 所示。例如，《自由女神像》其熟悉度排序第一，沒有受試者不知道，其愉悅感的評估排序也是第一；但是熟悉度排序第八的《雲門》，其愉悅感的評估卻是相對的高，其排序第二。究其原因若以當代思潮的讀者反應批評（Reader-Response Criticism）理論的應用，作品的內涵不涉及特定宗教、文化符號下，作品意義詮釋的開放性得以在讀者的閱讀過程中產生（謝東山，2004）；若再以「形式主義 （formalism）」角度視之，《雲門》作品的「簡化」（simplification）過程中，用貝爾（Clive Bell）的話語說明作品僅留下「有意味的形式」，也是經由「充分轉換」再現的結果，能激起審美情感而獲得審美享受（司有倫，1996），因而對於審美的趣味性較能提供更大且抽象的想像空間。

本研究利用多向度評量的偏好模組（PDREF）處理相關資料，得到 9 個雕塑藝術品與 4 個屬性如圖 5 的空間分布圖。就藝術品的分布而言，可以看出三組群化的現象，《沉思者》與《雲門》兩者屬性相近在座標的中央偏右上形成一個群組；《米羅維納斯》、《大衛像》、《抱鵝的頑童》與《小美人魚》屬性相近在座標的中央偏下方形成一個群組；其材質為銅雕、石雕及不鏽鋼材質，其題材則偏向本研究所分類的「宗教神話」為主。其餘的《自由女神像》屬於本研究的「宗教神話」題材，《林肯雕像》屬於本研究的「歷史社會」題材，《杜象的小便斗》屬於本研究的「純粹形式」題材，則各自獨立散布於認知空間圖中。就評量屬性而言，其係以向量方式來表達，其中「象徵美」與「概念美」比較相近，而「形式美」與「意念美」兩個屬性形成 70 度左右的夾角，可以用來代表兩個不同的構面的軸向。

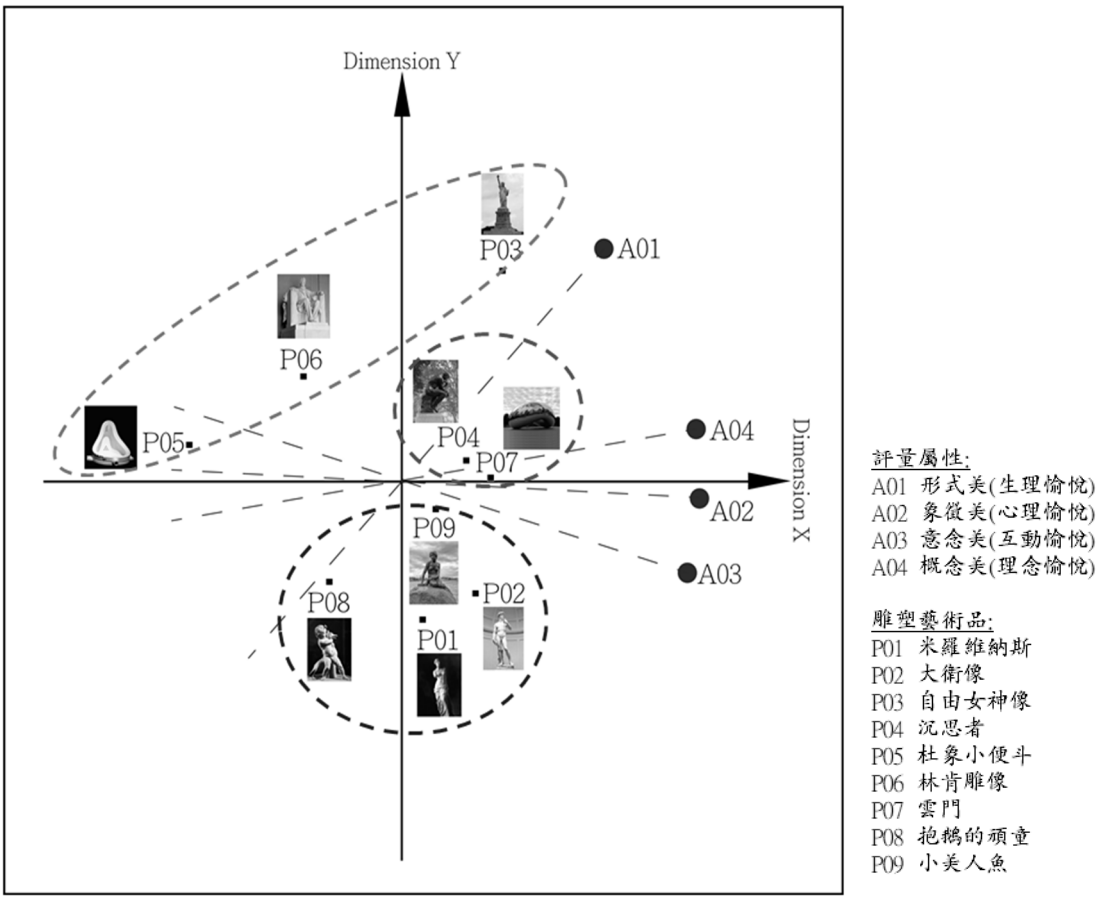


圖 5　9 個雕塑樣本與 4 個評估屬性的認知空間圖（本研究繪製）

圖 6 是經由 MDS 將 9 個樣本在 4 個屬性的值根據認知空間的關係位置，轉換成常態化的值介於-1 到+1 之間。例如，《自由女神像》在「形式美」的值為.719 最高，《抱鵝的頑童》在「形式美的常態化的值為 -.397 最低；其概念是將所有的樣本對評量屬性的垂直正投影值，例如，所有的雕塑藝術樣本在「形式美」的評量屬性由大到小的排序是：P3>P7>P4>P6>P9>P2>P1>P5>P8，如圖 6 第二列其排序所示。圖 6 的資料可以看出 9 個雕塑樣本在 4 個屬象的變化，例如，《自由女神像》在「形式美」、「象徵美」與「概念美」都是排序第一，然而其「意念美」卻排序在第六，顯示其社會互動所產生的愉悅感並不多，可能的原因是因為受試者太熟悉此作品，以先入為主的概念忽略了其因花時間思考而獲得的社會互動愉悅感。19 世紀初期的《自由女神像》作品若依 Martindale（1990）等人的原型（protoypes）觀點，主張原型程度若為典型（typical）易形成審美偏好的假說，但強度也可能被其他因素如新奇及個人習慣而降低。也許是受試者與美國文化「社會互動」情境不

夠熟悉的結果（表 4 顯示五點量表評估結果熟悉度 2.56、愉悅感 4.07）。相反的，熟悉度不高的《雲門》（P7），也許是因為受試者的不熟悉，而需要花心思去注意雕塑作品的細節（表 4 顯示五點量表評估結果熟悉度 1.56、愉悅感 3.97）。若以 Boselie（1991）認為原型並非偏好的先決條件，而是考慮到脈絡（context）影響做為特殊偏好判斷的依據（伊彬、林演慶，2008）。也許在讀者反應批評理論觀點之下，《雲門》提供了不限特定種族和文化的背景，較能形成更為多元的審美詮釋性，對於該作品的熟悉度僅 1.56（倒數第二）、愉悅感 3.97（第二順位）。因此，《雲門》在 4 個評量屬性（「形式美」、「象徵美」、「意念美」和「概念美」）相對較高，都排序在第二順位。以上之種種現象有待後續追蹤研究。

再看 16 世紀初的《大衛像》（P2）其「意念美」最高，可能的原因是《大衛像》熟悉度排序第二（表 4 顯示五點量表評估結果熟悉度 2.50、愉悅感 3.91）。「意念美」（第一順位）最高表示與《大衛像》的故事產生良好的互動，這也許有助於「意念美」的提升，而忽略其「形式美」（第六順位）、「象徵美」（第三順位）與「概念美」（第四順位）。若以 Martindale 等人原型理論說明，對於某對象的熟悉度過多，則會對審美偏好產負面效應（伊彬、林演慶，2008）。也就是說，當過於重視基督教義下社會互動的「意念美」的意涵，有可能忽略其他美的可能。上述的現象可以說明，若受試者對作品很熟悉的話，可能很多感覺已習以為常，而難以產生愉悅感。當然也有可能因鍾愛這件作品，因而每次看到都能產生愉悅感的現象。以上之種種現象有待後續追蹤研究。

評估屬性	P1	P2	P3	P4	P5	P6	P7	P8	P9
1. 形式美	-.274	-.092	.719	.196	-.396	.021	.210	-.397	.013
排序	P3	P7	P4	P6	P9	P2	P1	P5	P8
2. 象徵美	.095	.267	.298	.213	-.716	-.347	.296	-.224	.119
排序	P3	P7	P2	P4	P9	P1	P8	P6	P5
3. 意念美	.194	.339	.129	.188	-.714	-.411	.281	-.140	.135
排序	P2	P7	P1	P4	P9	P3	P8	P6	P5
4. 概念美	-.004	.185	.443	.225	-.682	-.269	.295	-.292	.098
排序	P3	P7	P4	P2	P9	P1	P6	P8	P5

P1. 米羅維納斯　P2. 大衛像　P3. 自由女神像　P4. 沉思者　P5. 杜尚小便斗
P6. 林肯雕像　P7. 雲門　P8. 抱鵝的頑童　P9. 小美人魚

圖 6　9 個雕塑樣本與 4 個評估屬性的排序（本研究繪製）

伍、結論與建議

本問卷整理的世界最著名 15 座雕塑，在雕像的「形式美」、「象徵美」、「意念美」或「概念美」可以作為瞭解文化和社會的重要途徑之一。藝術內容的呈現與藝術形式構成的密不可分使作品歷經了時間的考驗，突破了美感的時間與空間的限制。同時，也引人深思有關作品從外在世界到內在心理狀態的描繪，歷經形式洞察、內容探討、創作編碼及觀賞者認知模式與產生愉悅感的關係，將美感體驗在藝術家的創作與觀眾的欣賞之間產生了審美的發酵。本文首先探討雕塑作品表達愉悅感的類型源自「形式美」、「象徵美」、「意念美」和「概念美」的美感並探討關係。進而分析其感受是否可以歸類其美感經驗與其愉悅感的屬性是否符合「感官刺激」、「探索未知」、「社會互動」與「自我成長」等，並分析其感受與「生理」、「心理」、「社會」與「觀念」等愉悅感的認知及其相關脈絡。同時，也與閱聽者認知審美愉悅感判斷，從「感官刺激」、「探索未知」、「社會互動」、「自我成長」中，梳理出愉悅感與「生理--社會」、「心理--觀念」認知模式及相關脈絡模式。在經由將 9 件世界著名的雕塑作品，分為「宗教神話」、「歷史社會」、「現實生活」與「純粹形式」等四大類型，探討雕塑藝術作品愉悅感的審美價值和認知愉悅的模式。研究結果整理如下：

一、性別、學歷、專業背景對於美學愉悅感無顯著差異；年齡對於美學愉悅感有顯著差異，40-60 歲者高於 40 歲以下觀賞者。

二、熟悉度對於作品愉悅感具有顯著差異，作品熟悉度越高美學愉悅感越高，熟悉度對於美學愉悅感呈現低度正相關。

三、熟悉感、年齡，顯示上述兩項變項對於美學愉悅感有顯著預測力，研究的預測變項美學愉悅感的多元回歸方程式為：美學愉悅感= .297＊熟悉度+.080＊年齡+2.965

雕塑藝術成為視覺藝術類別中的一員，以雕塑作品作為媒介物；就個體而言，其功能提供了激勵人們的情意志；就社會而言，表彰了意識型態的主場；就人類總體文化而言，象徵了人類精神文明的重要依據。古今雕塑藝術作品，是可以提供瞭解文化和社會的重要途徑之一，更建立當代人對於過去古代、現代、當代雕塑作品的審美判斷。本研究進一步探討雕塑藝術作品的審美價值和愉悅感，並參考 Leder et al.（2004）與 Hekkert（2006）的愉悅感的認知模式，提出如圖 7 的「雕塑品美學體驗愉悅感的模式」的研究建構。

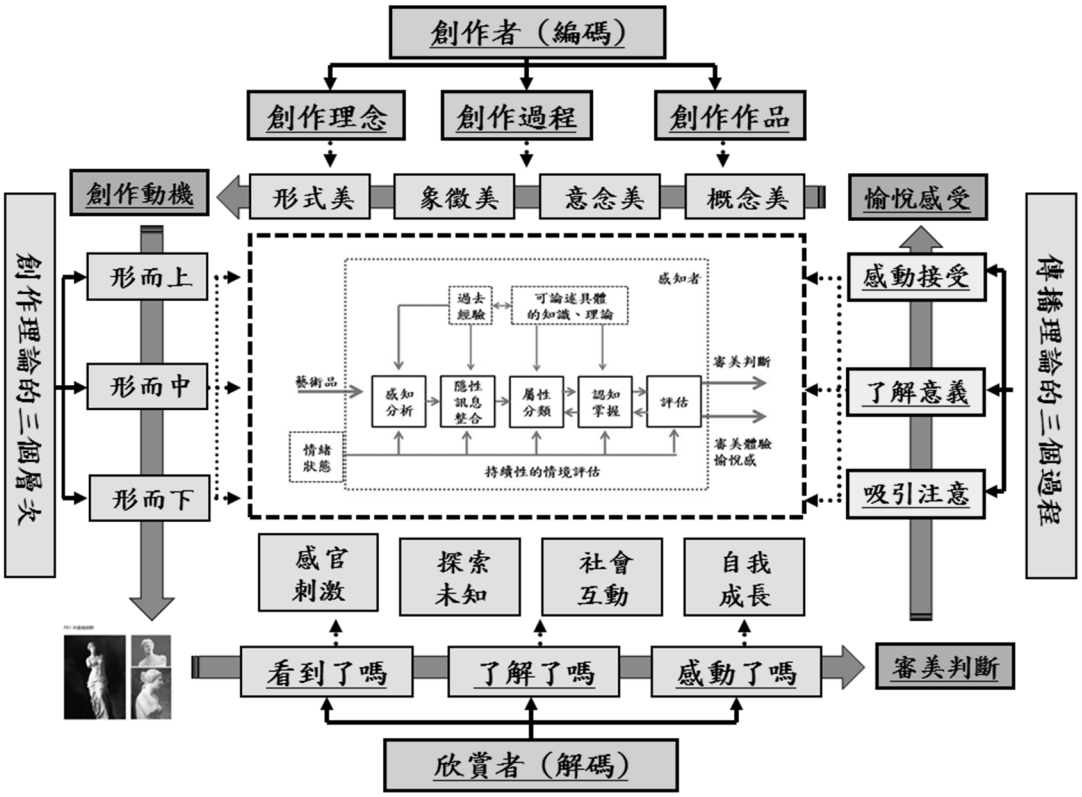


圖 7　雕塑品美學體驗愉悅感模式（本研究繪製）

本研究從產品設計的愉悅感切入，整理出生理、心理、互動與理念愉悅 4 個構面，其探究雕塑藝術品的愉悅感受，研究結果雖然證實雕塑藝術品的愉悅感受，可以用文字或口語來形容，也可以主觀的評估。但是本研究只觀看照片，因此只能從視覺感官來探討，對於心理、互動與理念的愉悅感受比較難以表達。對於產品的愉悅感而言，「真實使用（usability）」對於產生愉悅感甚為重要（Bevan, 2009; Blijlevens et al., 2017; Spillers, 2004），而「真實體驗（authenticity）」對於雕塑品的愉悅感受相當重要，也就是了解「作品理念」與「創作背景」甚為重要，未來的研究需要重新思考。另外，本研究探討作品熟悉程度對作品愉悅感的影響，有如前述討論中的爭議問題，對於「熟悉度」也應有明確定義，提供後續研究展開之參考。

參考文獻

一、中文

1. 王世德（1987）。**美學辭典**。臺北：木鐸。
2. 王秀雄（1998）。**觀賞、認知、解釋、評價--美術鑑賞教育的學理與實務**。臺北：國立歷史博物館。
3. 司有倫（主編）(1996）。**當代西方美學新範疇辭典**。中國：中國人民出版社。
4. 朱志榮（2011）。**康德美學思想研究**。臺北：秀威。
5. 江怡瑩（譯）（2004）。**藝術原理與應用**（Otto G. Ocvirk 等）。臺北：六合。（原著出版年：2003）
6. 伊彬、林演慶（2008）。近一世紀審美實徵研究趨勢。**設計學報，13（2）**，1-21。
7. 陳璽敬、顏惠芸、李仙美、林志隆(2016)。策展設計之個案研究-以「詩情畫意—仙雲之美油畫習作展」為例。**設計學報，21（4）**，1-24。
8. 林銘煌、方裕民、鄭仕弘（2008）。幽默設計的類別與表現技巧。**設計學報，13（3）**，61-80。
9. 房文婷、高婭娟、曾照薰、林伯賢（2018）。一般閱聽者對舞蹈藝術美學體驗之認知研究。**設計學報，23（3）**，23-46。
10. 孫怡康、林敬榮、林榮泰（2019）。從觀賞到體驗：經典畫作轉化室內設計之個案研究。**藝術學報，15（2）**，135-162。
11. 莊明振、陳俊智（2004）。產品形態特徵與構成關係影響消費者感性評價之研究-以水壺的設計為例。**設計學報，9（3）**，43-58。
12. 謝東山（2000）。**藝術概論**。臺北：偉華。
13. 顏惠芸、林榮泰（2017）。從文創產業的感質商品到商業模式的設計加值。**藝術學報，8（2）**，127-152。
14. 蕭坤安、莊瑋靖（2017）。產品造形的愉悅性、美感、吸引力與視覺注視時間之探討。**設計學報，22（4）**，1-20。
15. 蕭坤安、陳平餘（2010）。愉悅產品之認知與設計特徵。**設計學報，15（2）**，1-17。
16. 蕭坤安、陳玲鈴（2005）。造形形變於產品造形情感意象上的探討－以壺類產品為例。**設計學報，10（3）**，101-122。

二、外文

1. Apter, M. J. (1992). *The dangerous edge: The psychology of excitement*. New York, NY: Free Press.
2. Bevan, N. (2009). *What is the difference between the purpose of usability and user experience evaluation methods*. Paper presented at Proceedings of the Workshop UXEM, 9, 1-4. Uppsala. Abstract retrieved from https://www.researchgate.net/publication/238775905_What_is_the_difference_between_the_

purpose_of_usability_and_user_experience_evaluation_methods

3. Blijlevens, J., Thurgood, C., Hekkert, P., Chen, L., Leder, H., & Whitfield, T. W. (2017). The Aesthetic Pleasure in Design Scale: The development of a scale to measure aesthetic pleasure for designed artifacts. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts, 11*(1), 86-98. doi:10.1037/aca0000098
4. Cabanne, P., & Duchamp, M. (1987). *Dialogues with Marcel Duchamp*. Boston, MA: Da capo press.
5. Chang, W. C., & Wu, T. Y. (2007). Exploring types and characteristics of product forms. *International Journal of Design，1*(1), 3-14.
6. Crilly, N., Moultrie, J., & Clarkson, P. (2004). Seeing things: consumer response to the visual domain in product design. *Design Studies, 25*(6), 547-577. doi: 10.1016/j.destud.2004.03.001
7. Demirbilek, O., & Sener, B. (2003). Product design, semantics and emotional response. *Ergonomics, 46*(13-14), 1346-1360. doi: 10.1080/00140130310001610874
8. Desmet, P. M. A. (2012). Faces of product pleasure: 25 positive emotions in human-product interactions. *International Journal of Design,6*(2), 1-29.
9. Fiske, S. T. (2013). Social Cognition: From Brains to Culture. Thousand Oaks, CA: SAGE.
10. Gao, Y., Chen, L., Lee, S., Lin, R., & Jin, Y. (2017). A Study of Communication in Turning “Poetry” into “Painting”. *Cross-Cultural Design*, 37-48. doi: 10.1007/978-3-319-57931-3_4
11. Gao, Y., Wu, J., Lee, S., & Lin, R. (2019). Communication Between Artist and Audience: A Case Study of Creation Journey. *Cross-Cultural Design. Culture and Society*, 33-44. doi: 10.1007/978-3-030-22580-3_3
12. Harcourt, G. (1987). Andreas Vesalius and the Anatomy of Antique Sculpture. *Representations, 17*(1), 28-61. doi: 10.1525/rep.1987.17.1.99p0422b
13. Hekkert, P. (2006). Design aesthetics: principles of pleasure in design. *Psychology science, 48* (2), 157-172.
14. Hagtvedt, H., Patrick, V. M., & Hagtvedt, R. (2008). The perception and evaluation of visual art. *Empirical studies of the arts, 26*(2), 197-218.
15. Jakobson, R., Pomorska, K., & Rudy, S. (1987). Language in Literature. Cambridge, MA: Harvard University Press.
16. Jordan, P. W. (1998). Human factors for pleasure in product use. *Applied Ergonomics, 29*(1), 25-33. doi: 10.1016/s0003-6870(97)00022-7

17. Jordan, P. W. (1999). Pleasure with products: Human factors for body, mind and soul. In W. S. Green, & P. W. Jordan (Eds.). *Human factors in product design: Current practice and future trends* (pp. 206-217). London, England: Taylor & Francis.
18. Jordan, P. W. (2000). *Designing pleasurable products: An introduction to the new human factors*. Boca Raton, FL: CRC Press.
19. Kreifeldt, J., Li, H., Sun, M., Bi, W., & Lin, R. (2018). S.A.D in Education and CHEER in Practice: A Case Study of DTIT Program at NTUA. In *International Conference on Cross-Cultural Design* (pp. 160-171). Springer, Cham. doi: 10.1007/978-3-319-92252-2_12
20. Lee, S., Harada, A., & Stappers, P. J. (2002). Pleasure with products: Design based on Kansei. In W. S. Green, and P. W. Jordan (Eds.). *Pleasure with products: Beyond the usability* (chapter 16). London, England: Taylor &Francis.
21. Leder, H., Belke, B., Oeberst, A., & Augustin, D. (2004). A model of aesthetic appreciation and aesthetic judgments. *British Journal of Psychology, 95*(4), 489-508. doi: 10.1348/0007126042369811
22. Lin R., Qian F., Wu J., Fang W. T. (2017). A Pilot Study of Communication Matrix for Evaluating Artworks. In *Proceedings of International Conference on Cross-Cultural Design* (pp. 356-368). Cham: Springer. Doi: 10.1007/978-3-319-57931-3_29
23. Lin, R., Hsieh, H. Y., Sun, M. X., & Gao, Y. J. (2016). From Ideality to Reality-A Case Study of Mondrian Style. In *Proceeding of International Conference on Cross-Cultural Design* (pp. 365-376). Cham: Springer. Doi: 10.1007/978-3-319-40093-8_37
24. Lin, R., Li, H., Wu, J., & Bi, W. (2018). Cross-Cultural Communication in Design Collaboration. *Lecture Notes In Computer Science*, 31-42. Doi:10.1007/978-3-319-92141-9_3
25. Lin, R., Kreifeldt, J., Hung, P., & Chen, J. (2015). From Dechnology to Humart-A Case Study of Taiwan Design Development. In *Cross-Cultural Design Applications in Mobile Interaction, Education, Health, Transport and Cultural Heritage* (pp. 263-273). Cham: Springer. doi ; 10.1007/978-3-319-20934-0_25
26. Norman, D. A. (2005). *Emotional Design: Why We Love (or Hate) Everyday Things*. New York, NY: Basic Books.
27. Reber, R., Schwarz, N., & Winkielman, P. (2004). Processing Fluency and Aesthetic Pleasure: Is Beauty in the Perceiver's Processing Experience? *Personality and Social Psychology Review, 8*(4), 364-382. Doi: 10.1207/s15327957pspr0804_3

28. Spillers, F. (2004). *Emotion as a cognitive artifact and the design implications for products that are perceived as pleasurable* (Doctoral dissertation). Experience Dynamics, USA.
29. Tiger, L. (1992). *The pursuit of pleasure*. New York, NY: Little, Brown and Company.
30. Ziebarth, E., Bickford,A.,& Doering, Z. (1992). *Appreciating art: a study of Comparisons, an exercise in looking at the Hirshhorn Museum and Sculpture Garden*. Washington, D.C.: Institutional Studies, Smithsonian Institution.
31. Zuckert, R. (2009). Sculpture and Touch: Herder's Aesthetics of Sculpture. *Journal of Aesthetics and Art Criticism, 67*(3), 285-299. doi:10.1111/j.1540-6245.2009.01359.x

三、網路資源

1. 西窗囈語（2017 年 10 月 22 日）。世界最著名的 15 座雕塑作品，竟然還有個小便器【新聞群組】。取自 https://kknews.cc/culture/kaj88vr.html。檢索日期：2019 年 10 月 15 日
2. 腳步（2017 年 9 月 6 日）。享譽世界的五大雕塑，每一個後面都有一段傳奇故事【新聞群組】。取自 https://kknews.cc/culture/26mk64e.html。檢索日期：2019 年 10 月 15 日
3. 貴州雕塑（2017 年 10 月 16 日）。一分鐘帶你了解著名的 10 座雕塑。【新聞群組】。取自 https://kknews.cc/culture/qo2bgly.html。檢索日期：2019 年 10 月 15 日

A Pilot Study on the Aesthetic Pleasure of Sculptures

Tuck-Fai Cheng*、Yang Gao**、Cheng-Hsiang Yang***、Rungtai Lin****

Abstract

The focus of product design had shifted from functional needs to emotional experiences in the age of experiencing economic consumption. In sighting into user's emotions tended to touch their inner emotions, and to meet the aesthetic experience design is a pressing matter of the moment. Nine of the world's 15 most famous sculptures were selected to distinguish from the pleasure study in sculptural art. After the consultation and analysis by experts, four ways of expressing the beauties (form, symbol, idea and concept) were relative to the intensity of the four senses of pleasure (physiological pleasure, social pleasure, psychological pleasure and conceptual pleasure) of the subject's cognitive sculptures. In order to understand the way the users perceive aesthetic pleasure, a quantitative analysis of the questionnaires were conducted to explore the preferences, differences, and commonality. The result showed that "age" had significant differences in pleasure. Meanwhile, the higher the "familiarity" of the work, the higher the pleasure was. Research conclusion showed that "age" and "familiarity" have a significant predictive effect on aesthetic pleasure. This study provided a reference on the subsequent research for the industry of creative design.

Keywords: sculpture, aesthetic pleasure, experience economy, creative industry design

* Assistant professor, Department of Cosmetology, The University of Hungkuang / Doctoral Candidate, Graduate School of Creative Industry Design, National Taiwan University of Arts

** Doctoral Candidate, Graduate School of Creative Industry Design, National Taiwan University of Arts

*** Doctoral Candidate, Graduate School of Creative Industry Design, National Taiwan University of Arts

**** Professor, Graduate School of Creative Industry Design, National Taiwan University of Arts

A Study of Zhu Yunming's Calligraphic Development： The Progressive Birth of an Unfettered Cursive

Grace Chan*

收件日期 2021 年 1 月 3 日
接受日期 2021 年 10 月 25 日

Abstract

One of the four most celebrated talents of Wu (Suzhou) from the Ming dynasty, Zhu Yunming (1461-1527) was most admired for his accomplishment in calligraphy. At a time when the leading trend in the late Ming dynasty was artistic freedom and liberation from rules in calligraphy, Zhu Yunming was ranked the period's finest calligrapher and leading proponent of this trend-being the first to revolutionize the cursive script.

Here, my research establishes and classifies Zhu Yunming's achievements in the various styles of writing as a basis for judging his style of calligraphy. His background, philosophy, and influence on the literati style of Suzhou (national, economic, cultural, and commercial centre) during the Ming Dynasty will also be highlighted according to his three stages of artistic development.

Zhu Yunming thrived on variety and change and was renowned most notably for his iconoclastic thinking. At the pinnacle of his art, we see the calligrapher - one who was not only well-versed in the scripts of several great ancient masters, but also able to synergize these forms to craft his unique style of the cursive script.

Keywords: Zhu Yunming, cursive calligraphy, artistic development

* Doctoral Candidate, Department of Fine Arts (Oriental Art History), National Taiwan Normal University

Introduction

This essay discusses the Chinese calligraphic styles of Zhu Yunming 祝允明(1461-1527),[1] one of the four most celebrated talents of Wu (Suzhou) from the Ming dynasty. Zhu Yunming courtesy name Xizhe (希哲); art name Zhishan (枝山), Changzai (暢哉)[2] was most admired for his accomplishment in calligraphy.[3] Due to the supernumerary thumb on his right hand, he gave himself the sobriquet "Zhizhi Scholar" (枝指生).[4]

In 1493 at the age of thirty-three, Zhu Yunming succeeded in the civil service examinations and became a provincial graduate, but he never did pass the metropolitan examination and eventually gave up at the age of fifty-five. In 1515, he was appointed as Prefect of Xingning County in Guangdong, where he served as the principal editor of the Gazetteer of Xingning County during his five-year term. In 1520, he was promoted to Controller-General of Yingtian Prefecture (modern Nanjing). He resigned in less than a year on a plea of illness and was named Zhu Jingzhao (祝京兆).[5] Thereafter, Zhu Yunming devoted the rest of his life to calligraphy.

Here, I examine the three stages of Zhu Yunming's artistic development. In Stage 1, we see him as an emerging calligrapher entering into a deeper exploration of the style inherited from the scholars of the Jin and Tang dynasties (before age 51). In Stage 2, we explore how his writing was influenced by Zhong You's style of writing (from ages 51-61). In the final Stage 3, we see him as a consummate calligrapher who was not only well-versed in the scripts of several great ancient masters, but one able to amalgamate these forms to develop his unique style of calligraphy. Zhu Yunming thrived on variety and change, and was famed especially for his wild cursive script *Kuángcǎo* (狂草) and his iconoclastic thinking[6] (from ages 62-67).

---

1 Twitchett, D.C. & Fairbank, J.K. (1978). *The Cambridge History of China, Volume 7, Part 1*, Cambridge University Press, p. 730.

2 Chin, bai hou cho 沈培方著；Ohno Syusaku, yaku 大野修作譯.（2009 January）. "Rakkan to yin ni「Chousai」ni mieru Syuku in mei no bokuseki kou"〈落款と印に「畅哉」に見える祝允明の墨跡考〉，Syohou kangaku kenkyu 書法漢學研究，pp.52-55.

3 Quote by Imperial scholar-official, historian and art connoisseur, Wang Shizhen 王世貞（1526-1590）《藝苑卮言》"天下法書歸吾吳，而祝京兆允明為最，文待詔徵明、王貢士寵次之……。"

4 Barnstone, T. & Chou,Ping., (2005), The Anchor Book of Chinese Poetry, New York, NY, Anchor Books., p.307.

5 Jīng zhào 京兆 literally means highest office that one has attained.

6 Chang, K.S & Owen S(Ed). (2010). The Cambridge History of Chinese Literature: From 1375, Cambridge, England, Cambridge University Press, pp.36-42.

Tutelage and era background

Born into a scholarly family, Zhu Yunming had many opportunities to be in the company of literati and aristocrats since young. His paternal grandfather, Zhu Hao (祝顥，1405-1483) was the Administration Vice Commissioner of Shanxi, while his maternal grandfather, Xu Youzhen (徐有貞，1407-1472) was a former Marquis of Martial Achievement. This gave Zhu Yunming a most advantageous head start in education. At the tender age of five,[7] he was already a child prodigy who could write characters a foot square, and by the age of nine, he was capable of composing poetry.

> 僕學書苦無積累功，所幸獨蒙先人之教，自髫丱以來，絕不令學近時人書，目所接皆晉唐帖也。然不肖頑懶，略無十日力，今效諸家裁製，皆臨書以意搆之爾。[8]

> *Though I have not accumulated enough skills in my calligraphy, I am fortunate to have been taught by my ancestors since childhood, they made me practice the model calligraphy compendium of ancient Jin and Tang dynasties and never from contemporary masters.*

From the description in the above text, we learn that Zhu Yunming's early calligraphy paid particular attention to the styles of Jin and Tang dynasties, which is likely due to the influence of his family's cultural environment. According to Fu Shen, in a colophon of one of Zhu Yunming's personal calligraphies,[9] he clearly recorded that it was his father, Chu Hsin (祝瓛，1435-1483), though short lived and arguably less accomplished than his other teachers, who had the foresight to insist his son learn only from the models of ancient calligraphers and no others.

> *Fortunately, what I did receive in the way of instruction was from my late father. Since childhood, he never allowed me to learn the writing of any recent or modern calligrapher. Everything I happened to see consisted of models of calligraphy from the*

---

7 Murck, Christian, 1978, "Chu Yun-ming (1461-1527) and Cultural Commitment in Su-chou", PH.D. Dissertation of Princeton University, p.162.

8 明 • 祝允明，〈跋為葛汝敬書武功遊靈岩山詞後〉，《懷星堂集》（文淵閣四庫全書），卷 26。懷星堂集。pp.19-20.

9 According to Fu,Shen in *Traces of the Brush: Studies in Chinese calligraphy*, 1980, Yale University Press, p.211, the colophon has since been missing.

> *Tsin (Jin) and Tang periods. But I was playful and lazy and never continuously put in ten days' of effort on one model.*[10] *(Fu.1980, p.211)*

Hitherto, what further pushed Zhu Yunming to work hard on his "retro" consciousness (a combination of the suaveness of the Jin dynasty style and the rigorous law of the Tang dynasty style), would most probably be his learning from his teacher, Li Yingzhen (李應禎，1431-1493), the Vice Minister of the Court of the Imperial Stables who later became his father-in-law, when Zhu married his daughter at the age of seventeen. Besides being a teacher to Zhu Yunming, Li Yingzhen was also Wen Zhengming's (文徵明，1470-1559), teacher. He endeavoured to follow the styles of the Jin and Tang dynasties in his calligraphic theory and expression. His calligraphy works are revelations of Ouyang Xun (歐陽詢，557-641) and Yan Zhenqing's (顏真卿，709-785) brushstrokes. In the literati society of the Ming Dynasty, Li Yingzhen was best known for his advocacy to pursue the methods of the ancient Jin and Tang Dynasties, creating his own *Considerations on a Slave of Calligraphy* Nú shū lùn (奴書論). However, it was the "retro" point of view proposed by Li Yingzhen that really influenced Zhu Yunming and Wen Zhengming, who respectively led the painting and calligraphy art circles in the late Ming Dynasty. The inheritance and application of their "retro" consciousness not only became more aligned to their time in the hands of Zhu Yunming and Wen Zhengming, but was also the most distinguishing feature of their times. For Zhu Yunming, his "retro" creativity was manifested through his ability to recall the styles of the great ancient calligraphers from memory and synergize them with his own character and temperament.

Below was how Zhu Yunming reinterpreted the calligraphy theory proposed by Li Yingzhen in his book:

> 若徐武功、劉西臺、吳文定、李太僕，咸為近士瞻望；徐、劉與吳并馬刑部、蕭黃門亦皆師模宋元之撰而已，於中劉無一筆失步，亦可慨，捨文武而攀成康也。太（李應禎）資力故高，乃特違眾，既遠群從（宋人），並去根源，或從孫之翻出己性，離立筋骨，別安眉目，蓋其所發奴書之論，乃其胸懷自喜者也。[11](Cui, 2011. P.56)

[10] Ibid, p.211.

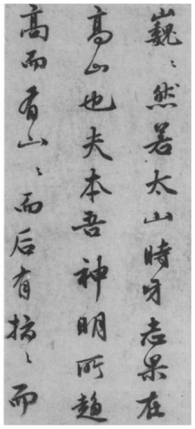
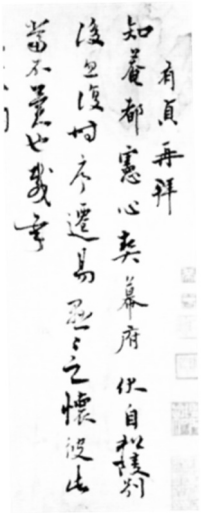
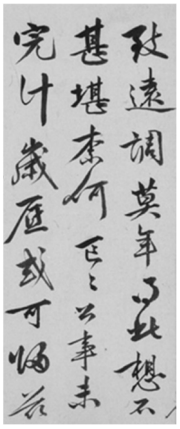
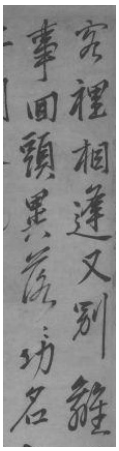
[11] 崔爾平（主編）（2013）。明清書論集。上海：上海辭書出版社，p.56.

Xu Wugong, Liu Xitai, Wu Wending and Li Taipu were great officials and calligraphers, who were revered by the Metropolitan scholars; among Xu Wugong, Liu Xitai, Wu Wending, and Xiao Huangmen, who emulated the calligraphy of the Song and Yuan dynasties, only Liu Xitai never did lose his own sense of style. Li Taipu (Li Yingzheng), who is of high calibre, differs by not seeking the pursuits of the Song, cutting off from its roots, like Sun Zhifan, his calligraphy displays his individual style, stripped of its tendons and bones, the structure of his calligraphy is his creation, he voices his derision in his manuscript Considerations on a Slave of Calligraphy, purely for self-satisfaction and appreciation.

Besides learning from his grandparents and father-in-law, together with Tang Yin (唐寅，1470-1524), Zhu Yunming studied under Wang Ao (王鏊，1450-1524), who also influenced this calligraphic style. Nevertheless, in addition to the calligraphic style expressions of his four teachers, there was also the prevailing style of Zhao Mengfu (趙孟頫，1254-1322) and the inevitable influence of the Hanlin script (館閣體 *Guǎn gé tǐ*)[12] led by Shen Du (沈度，1357-1434) . Since no existing copy of Zhu Hao's writing had been found, we shall examine and compare Zhu Yunming's and his other three teachers' calligraphy, demonstrating the style similarities to and influence on Zhu Yunming's style in the early years.

[12] Hanlin or Secretariat was the script required on all official memorials and examination papers of the Ming dynasty, consisting of a strong perpendicular axis of the column that runs through virtually every character; taking the likeness of today's printed font.

Table 1　Zhu Yunming's Early Style and Teacher- student Relationship

			
Zhu Yunming 祝允明 *Zài shān jì*《在山記》	Xu Youzhen 徐有貞 Running script Bié hòu tiē yè《行書別後帖頁》	Li Yingzhen 李應禎 *Manuscript* 《尺牘》	Wang Ao 王鏊 *Running script* Qī Lushī《行書七律詩》

A closer look reveals that these four gentlemen wrote with a style in accordance with the same system of the two Wangs - Wang Xizhi (王羲之，303-361) and Wang Xian Zhi (王獻之，344-386). More precisely, they all employed the same configuration of the brush, rounded strokes at the turning point, written with the tip of the brush. Their writing styles were graceful and elegant. The style of expression was close to the Hanlin script that the literati were accustomed to writing during the imperial examination, which was very different from the ungainly style of Zhong You (鍾繇，151-230), whose style Zhu Yunming took on from his second to the third developmental stage of his writing (from ages 51-61).

In summary, all these applications of his mentors’ styles and the establishment of the “retro” style in the late Ming Dynasty played a decisive role in shaping Zhu Yunming’s future calligraphic approach. In his book, *Traces of the Brush* published in 1980, Fu Shen had summarized all of Zhu Yunming’s scripts, stating that his small regular script was executed in the style of Wang Xizhi and ZhongYou; regular script in Ouyang Xun or Yu Shinan (虞世南，558-638) style; running-regular script, which consisted of a mixture of styles was chiefly after Zhao Mengfu; likewise for his running script, it was also a

combination of styles with elements from either Zhao Mengfu or Zhong You; running cursive was further developed from his running script, but had tendencies developed to a fuller extent.[13] Though true to a certain extent, we as readers need to remember that Fu Shen's material as he said it himself "is meant as a departure for further enquiry"[14]. Zhu Yunming's style of writing different scripts changed at every stage of his lifespan and did not always hold consistent.

Stage 1 Early Period (before age 51)

Zhu Yunming wrote in the styles of many masters and every piece of work was different. On his colophon to *Qiān zì wén*《千字文》, Wang Shu (王澍，1668-1743), who had seen over two hundred works by Zhu Yunming claimed that there was no one like the other.

Studying Zhu Yunming's early style of the regular script showed similarities with Yan Zhenqing.[15] This is mainly because Zhu Yunming had diligently been practicing Yan Zhenqing's script over the years. Akin to Yan Zhenqing's regular script, Zhu Yunming's character was also brawny and heavy in style. However, the style of Zhu Yunming's early regular script was still mainly influenced by the system of the Hanlin script. Du Yuming compared Zhu Yunming's *Zài shān jì*《在山記》, written at age 36, with Zhao Mengfu's *Yǔ zhōng fēng míng běn*《與中峰明本》,[16] which were collected by the National Palace Museum, Taipei. Among them, *Zaishan ji* was regarded as Zhu Yunming's usual style of writing commonly identified with the developmental stage two of his regular script. Hence, the author concluded that both Zhao Mengfu and Shen Du's style of writing were popular styles imitated by scholars and literati in the early Ming Dynasty and therefore used this as a standard plumb-line for identifying the style of Zhu Yunming's writing period.

Examining Zhu Yunming's script, *Tí nízànqiū lín yuǎn xiù*《題倪瓚秋林遠岫》, written at age 31, Zhu Huiliang believes that in this work, Zhu Yunming was most probably influenced by Zhong You's style of writing, and mentioned that "*the characteristic of the brush is an absolute mimicking of the ancient style of brushwork, and the structure is unwieldy.*"[17] He Yanquan further pointed out that this script is obviously

---

[13] Fu, Shen, p. 210-211.

[14] Ibid, p.205.

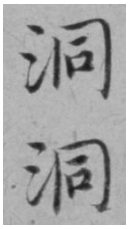
[15] 杜裕明（1992）。〈祝允明書學之「功」與「性」—論其法古與創新〉，國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，p.45.

[16] Ibid, p. 48, diagram 3.

[17] 「完全效法筆法之古，結構之拙」，朱惠良，2013，〈僕本拙訥——繆干時名－祝允明生平際遇與鍾繇書風〉《故宮文物月刊》，360 期，p.67.

Zhu Yunming's style, "*writing in the form of Zhong You's miniature regular script, the body is broad and generous, while he held on to the brush in a light manner, hence writing in thinner strokes.*"[18]

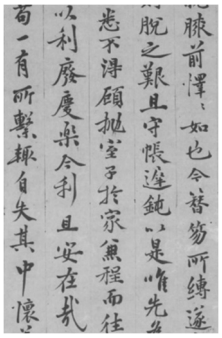
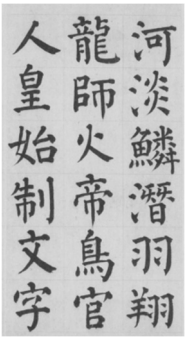
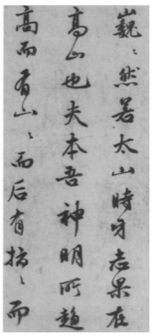
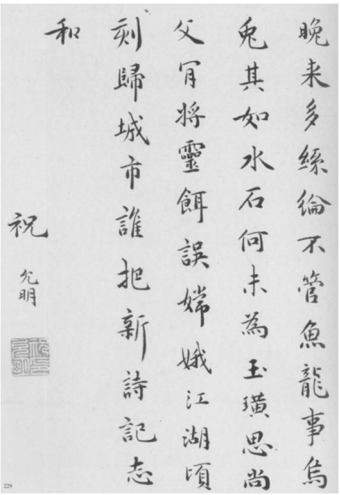
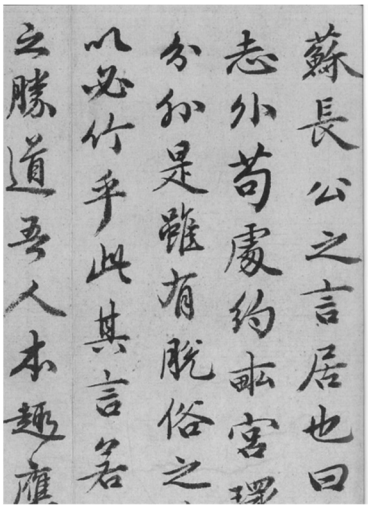
Table 2　Zhu Yunming's Early Stage Writing Style of Zhong You (regular script)

			
Zhong You 鍾繇 Stone rubbing *Jiàn jì zhí biǎo* 宋搨本《薦季直表》	Zhu Yunming 祝允明 *Tí nízànqiū lín yuǎn xiù* 《題倪瓚秋臨遠岫》	Shen Du 沈度 *Jìng zhāi zhēn* 《敬齋箴》	Shen Du 沈度 *Qiān yì zhāi míng* 《謙益齋銘》

Drawing upon these two characters *shen shan* (深山), Zhu Yunming's calligraphy may prove relatively weaker and thinner, but in actual fact is more rigorous than Zhong You's. It is clearly indicated in its three-point radical dotted-strokes of the upper character and the horizontal stroke at the bottom of the lower character, judging from the structure layout, Zhu Yunming's script here is closer to the expression of Shen Du's style of writing. On the whole, it has yet to deviate from the aesthetics of the early Ming Dynasty. To say that Zhu Yunming's style at this stage inclined towards Zhong You's style of writing would be a tenuous claim based on the ambiguous evidence.

[18] 「以鍾繇體小楷書寫，結體寬博綽約，唯筆致稍加輕靈，略顯清瘦」何炎泉，2013，〈毫端萬象－祝允明書法特展〉《故宮文物月刊》，358 期，p.87.

Table 3　Arrangement of Zhu Yunming's Early Years Calligraphy

		
Zhu Yunming 祝允明, 31 *Zǔ yǔn huī qìng dàn jì* 《祖允暉慶誕記》	Zhu Yunming 祝允明, 36 *Qiān zì wén*《千字文》	Zhu Yunming 祝允明, 36 *Zài shān jì*《在山記》
		
Zhu Yunming 祝允明, 37 *Tí míng rén diào yuètíng tú* 《題明人釣月亭圖》	Zhu Yunming 祝允明, 38 *Kě zhú jì*《可竹記》	

It is obvious at this stage, Zhu Yunming's style did possess an affinity to the styles of Zhong You, Yan Zhenqing, Zhao Mengfu, and also that of his four teachers. As with regards to the structure of his characters, in the alignment of '*Qi*'「氣」and the fluctuating rhythm performed by the entire calligraphy script of Zhu Yunming's writing style, it has yet escaped the hedge of the popular style in the early Ming Dynasty. It came in various styles, significantly manifesting the "retro" aesthetics. Zhu Yunming's writing

style could be more clearly administered when his skills become more proficient in his next developmental stage of writing.

Stage 2 Consolidating Period (from ages 51-61)

The establishment of Zhu Yunming's consolidating period style of writing could be evidently seen from his works from the ages of 51-61. The calligraphic style of Zhu Yunming in this stage had gradually escaped the expression of the popular styles in the early Ming Dynasty. Having practiced extensively in archaism under the styles of the Jin and Tang dynasties, his style of writing had become more diversified; he gradually combined and digested all the requisite technical skills that he had learned from the masters with personal apprehension, eventually forming his very own unique style of calligraphy, which led to true freedom and self-expression. The famous Wang Duo (王鐸，1592-1652) once described Zhu Yunming's calligraphy:

> 「上軌鍾王，下視近代。晚歲益出入變化，莫可端倪[19]」
>
> *His calligraphy style consists from that of Zhong You till calligraphers of this present age; therefore, leading to the creative and innovative style established during his last years.*

This middle-period style of writing is particularly outstanding for the study on Zhong You, and therefore attracted much attention from scholars. Many are particularly anxious about the impact of Zhong You's script *Jiàn jì zhí biǎo*《薦季直表》on Zhu Yunming's style of writing. It was recorded in the *Bá zhōngyuán cháng jiàn jiāo jì zhí biǎo zhēnjī*《跋鍾元常薦焦季直表真蹟》:

> 弘治初，客從越來，持鍾元常書薦焦季直表示予察驗真偽，將售諸博文家。予未敢決，亦以歲月綿闊已甚，不能不傳疑也。後乃歸之沈先生啓南家。先生長子雲鴻為予中表姊夫，更諏於予，予應之猶是也。他日外舅太僕李公閱而賞歎不置，持為鑒定，題曰：「千二百年之真蹟，希世之寶也，然後眾論乃定。[20]

[19] （明）王寵（1968）。〈明故承直郎應天府通判祝公行狀〉，《雅宜山人集》，Volume 10 卷十，臺北：明文書局，p.413.

[20] （明）祝允明（1971）。《祝氏集略》，卷二五，臺北：國立中央圖書影印，祝氏詩文集本，p.1579.

> *At the beginning of the Hongzhi era, someone took Zhong You's Jiàn jì zhí biǎo and requested for my authentication with the intention of selling it off in the future; due to its hoariness, I dare not confirm its genuineness. This same scroll was later acquired by Shen Zhou's family and his eldest son, Shen Yunhong consulted me; I again hesitated. One day, when my father-in-law, Li Yingzhen appraised the scroll, he identified and heartily wrote a connoisseur's label exclaiming, "This is a genuine work of 1,200 years old; an antiquity which is a rare treasure indeed!"*

Since Zhong You's scroll of *Jiàn jì zhí biǎo* had been identified by Li Yingzhen as authentic, it was documented that, Wu Kuan (吳寬，1435-1504), Wen Zhengming, and others had all seen this work, judging from the records at the time. It is conceivable that the literati writers in Suzhou at that time might also have seen Zhong You's *Jiàn jì zhí biǎo* and that the ink scroll was widely circulated, causing a sensation in the Suzhou literati circle. It became a work which was intensely studied and discussed, following a resurgence of the Zhong You style, and Zhu Yunming was greatly influenced by the discovery of Zhong You's original script.[21] This probably explained why Zhu Yunming's style of writing changed after this significant encounter with Zhong You's unwieldy style.

Looking at this particular stage of Zhu Yunming's style of writing, which was influenced by Zhong You, Du Yuming made several detailed comparisons and explanations.[22] Key among them was the unbalanced linear arrangement in his calligraphic composition. Instead of adopting the traditional arrangements of compressing the radical to look narrower, while the right side of the character looks broader, Zhu Yunming operated on the contrary to create characters that looked squarish and uniquely oblique. Du Yuming also expressed his opinions that Zhu Yunming's changes to the reconstruction of characters were made under the influence of the "retro" consciousness, which were later adopted by scholars.

Also noteworthy is He Yan-Chiuan's assertion that Zhu Yunming ingeniously incorporated Wang Xizhi's style, under the learning style of Zhong You. In Zhu Yunming's works of *Huángtíngjīng*《黃庭經》by Wang Xizhi, He Yan-Chiuan pointed out Zhu Yunming's style of using his brush to create plumpish,

---

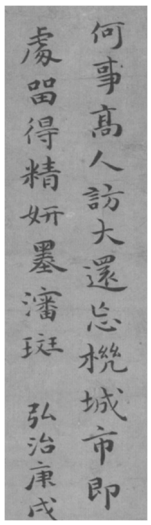
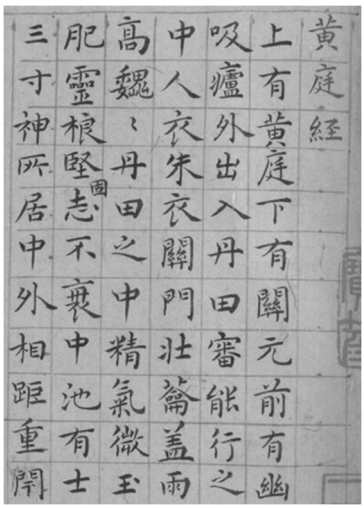
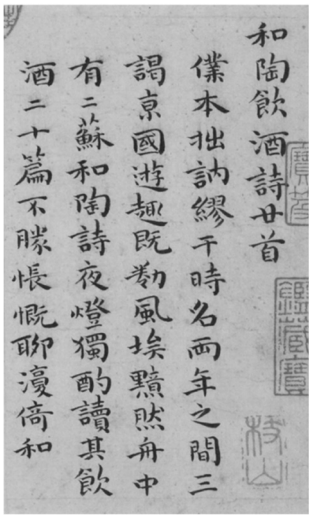
[21] Though *Jiàn jì zhí biǎo* was a major stylistic model for Zhu Yunming, it was found to be of questionable authenticity and said by scholars and connoisseurs in both the Qing Dynasty and the 20th century to be an excellent work of forgery by Northern Song artist, Li Gonglin 李公麟（1049-1106）. See chapter 3, Collecting, Connoisseurship, and Antique Models-Murck Christian 1978 "*Chu Yun-ming (1461-1527) and Cultural Commitment in Su-chou*", PH.D. Dissertation of Princeton University, p.177-201.

[22] 杜裕明, p.52.

squarish characters with wide frames, resembled Zhong You’s characters. I believe that the combination of Wang Xizhi’s style and Zhong You’s style of writing not only marks Zhu Yunming’s personal reinterpretation of the Jin Dynasty style, but also includes more aspects of his “retro” aesthetics in the early Ming Dynasty, which is a combination of austereness and gracefulness.

To discuss this issue, we must first make a basic chronology of Zhu Yunming's *Lin Huángtíngjīng*《臨黃庭經》, which was used by He Yan-Chiuan to compare the early and late styles of Zhu Yunming’s regular script (Table 4).

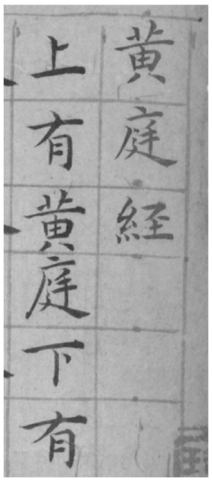
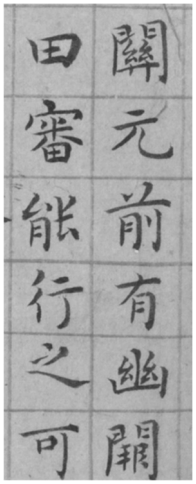
Table 4 A Comparison of an Early and Consummating with an Unspecified Date *Huángtíngjīng*

		
Zhu Yunming 祝允明, 31 *Tí nízànqiū lín yuǎn xiù* 《題倪瓚秋林遠岫》	Zhu Yunming 祝允明, no age *Lin Huángtíngjīng* 《臨黃庭經》	Zhu Yunming 祝允明, 66 *Hé táo yǐnjiǔ shī*《和陶飲酒詩》

The early style features, as mentioned in the previous section, are more inclined to the popular examination style, while the later *Hé táo yǐnjiǔ shī*《和陶飲酒詩》can be seen in a striking likeness to Zhong You’s style of austereness. The characters are more flat and rounded, and less emphasis is placed on the finishing of each stroke. In contrast to his earlier *Lin Huángtíngjīng* (no age), the way his brush was maneuvered and the spatial arrangements allocated still identified it closer to his earlier style. Judging from the tightness of the script, this was most probably a piece completed by Zhu Yunming between the ages of 51 to 60.

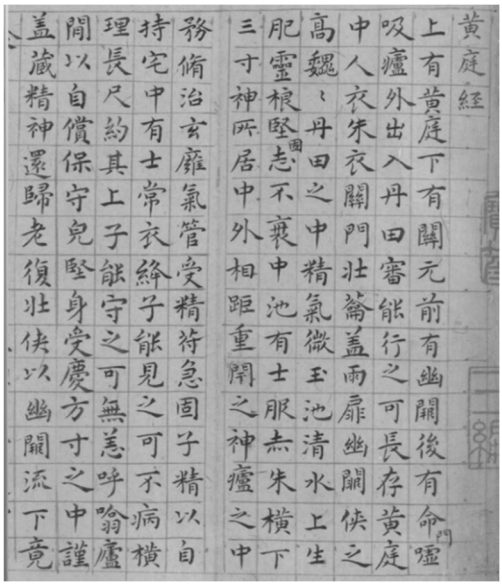
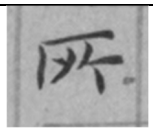
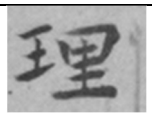
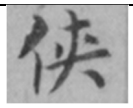
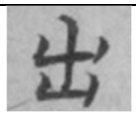
While clarifying the possible writing date of *Lin Huángtíngjīng*, I realized that if I compared his writing to the early characters of Zhao Mengfu and Shen Du, Zhu Yunming had begun consciously experimenting with the possibility of synergizing the writing styles of Wei and Jin dynasties with the "retro" aesthetics of his calligraphy. These were proven to be successful as evidenced in his calligraphy (Table 5).

Table 5　A Comparison between Lin Huángtíngjīng & Song, Huang Xizhi's Huángtíngjīng

			
Wang Xizhi 王羲之 Song, stone rubbing 宋搨本 *Huángtíngjīng* 《黃庭經》	No age, Zhu Yunming 祝允明 *Lin Huángtíngjīng* 《臨黃庭經》	Wang Xizhi 王羲之 Song, stone rubbing 宋搨 *Huángtíngjīng* 《黃庭經》	No age, Zhu Yunming 祝允明 *Lin Huángtíngjīng* 《臨黃庭經》

Subsequent detailed comparisons proved that the Song stone rubbing of *Huángtíngjīng* and Zhu Yunming's *Lin Huángtíngjīng* are more expressive in their gestures, and their structures are proper without diverting from its rules. The spatial arrangement of the strokes within the character is tight, making its overall appearance compact as it works towards its goal of aesthetic beauty. Though Zhu Yunming's *Lin Huángtíngjīng*, possesses the delicate posture of Zhao Mengfu at the turning point of the stroke, it still maintains its proper elegance; just as the overall style of the script below (Table 6).

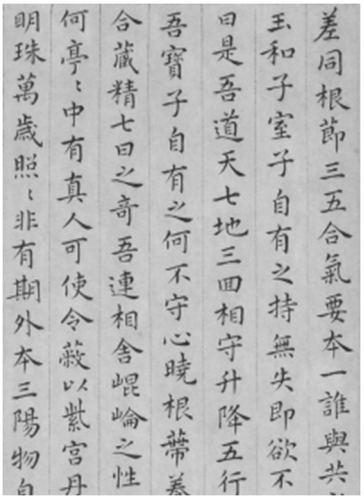
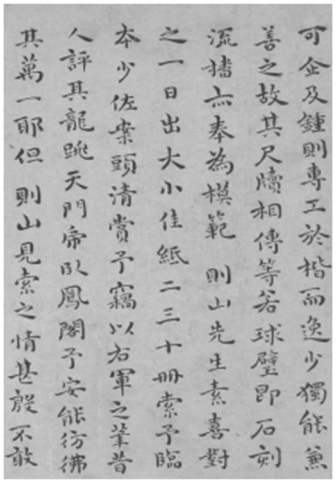
Table 6　Zhu Yunming, Wei Ji, *Lin Huángtíngjīng (partially magnified)* National Palace Museum, Taipei

Looking at composition itself, there are several characters that are flattened, such as "Suǒ" 「所」, "Lǐ"「理」, or expressions that have been deliberately skewed, such as "Líng"「靈」, "Xiá"「俠」, "Chū" 「出」. These styles of expression, though not advocated at the beginning of the Ming Dynasty, which was the brush calligraphy copybook training, were however styles revealed under the preserved traditional discipline of studies made from the copybooks of stone inscription rubbing. The *Lin Huángtíngjīng* can be said to be an ingenious way of integrating the calligraphic trend of the times, with the ungainly and unwieldy taste of Zhong You under Zhu Yunming's pursuit of the "retro" style.

Judging from the above attainments, they offer a better argument as works of Zhu Yunming's regular script style written during his second developmental stage (Table 7).

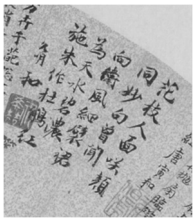
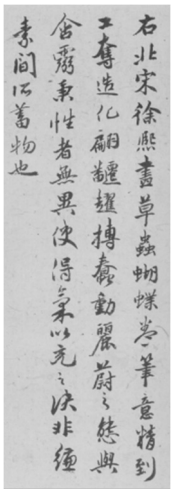
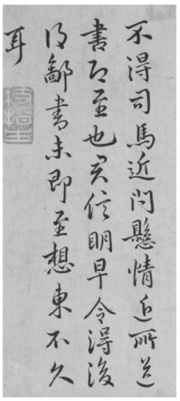
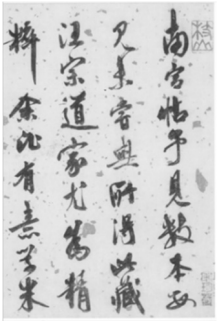
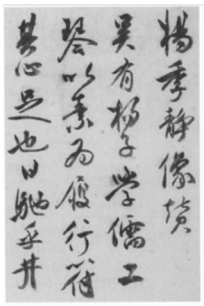
Table 7　Zhu Yunming’s consolidating period regular script styles

	
Zhu Yunming 祝允明, 51 *Lin Huángtíngjīng*《臨黃庭經》	Zhu Yunming 祝允明, 61 *Lín wángxīzhī tiē*《臨王羲之帖》

A careful study of the two *Lin Huángtíngjīng* written at age 51 and 61 years old reveal their style discrepancies. Although one can notice the structural transformation of Zhong You’s style in his 51-year-old’s composition when compared with the above work of unspecified date in the previous paragraph, this style is more beautiful and soft when set side by side with his work at age 61. The later composition is obviously more rounded and uncomplicated, and the strokes no longer have traces of Shen Du’s Hanlin script style and is now much closer to the style of *Hé táo yǐnjiǔ shī* a work from a later stage. However, when compared with his later period, when Zhu Yunming’s writing style was more agile and uninhabited, this work is still considered relatively restrictive in expression.

In comparison with Zhu Yunming’s profound study of Zhong You’s style of regular script, scholars of Zhu Yunming’s consolidating period style of writing have different opinions on the achievement of his running script, based on their articles debating the appearances of Zhu Yunming’s consolidating period running script style. It is more difficult to clarify Zhu Yunming’s personal style in the consolidating period.

Table 8 Comparative analysis of Zhu Yunming's running script style during his consolidating & consummating periods

				
Zhu Yunming 祝允明, before age 55 *Tí chénchún dānhuā qíshí* 《題陳淳丹花奇石》	Zhu Yunming 祝允明, 60 *Bá xú xī huāhuì cǎochóng* 《跋徐熙花卉草蟲》	Zhu Yunming 祝允明, 61 *Lín wángxīzhī tiē* 《臨王羲之帖》	Zhu Yunming 祝允明, no age *Ba Shǔ sù tiē* 《跋蜀素帖》	Zhu Yunming 祝允明, 64 *Tí wén bó rén huà yángjìjìng xiǎo xiàng xiang* 《題文伯仁畫楊季靜小像》

From the mastery of the spontaneous rhythm of movement represented by the varying thickness of the strokes in the characters; and not being limited to the mimicry of Mi Fu, the writing is more of a reflection of Zhu Yunming's alluring personal style-which is not a trademark of his consolidating period writing. Hence, I am inclined to date it as a composition that he did at around the age of 64.

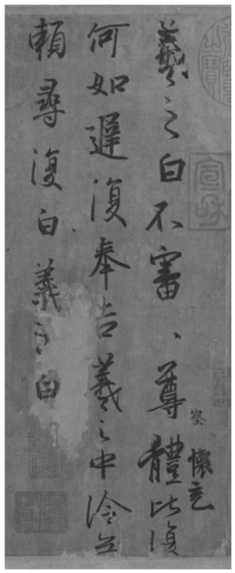
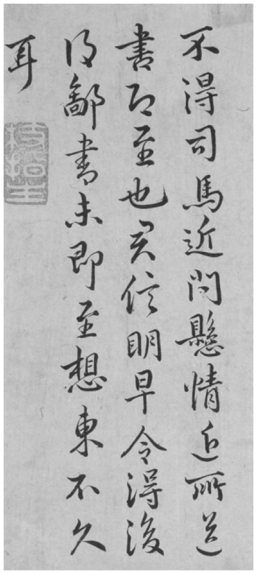
In addition to the comparative study of Zhu Yunming's stage two running script and that of Mi Fu's, I agree to He Yanquan's view of comparing Zhu Yunming's style in this period with that of Wang Xizhi's in his analysis of the works from the catalogue *Myriad Forms in the Tip of a Brush: The Art of Calligraphy by Zhu Yunming Special Exhibition*.

「所臨諸帖，無不規模右軍法度，用筆起收轉承、鋒勢的使轉變化，都賦予拓本生硬線條生命力」[23]

Zhu Yunming imitated many model calligraphy compendia and they all follow Wang Xizhi's brush concepts-the manoeuvring, ceasing, and the diversity that came from the turning of the brush; giving a sense of vitality to the lines of the once stiff looking stone rubbing（何炎泉，2013, p.379）

Along the same vein, I feel that extending Zhu Yunming's style in this period and comparing it with Zhang Zhi's 張芝（？-192）*Bā yuè jiǔ rì tiē*《八月九日帖》 may give readers some clues to their likeness (Table 9).

Table 9　Written at Age 61, Zhu Yunming's *Lín wángxīzhī tiē* in Comparison to Wang Xizhi and Zhang Zhi's Style

		
Wang Xizhi 王羲之 *Píng'ān hérú fèng jú sān tiē* 《平安何如奉橘三帖》	Zhu Yunming 祝允明, 61, *Lín wángxīzhī tiē* 《臨王羲之帖》	Zhang Zhi 張芝, Song, stone rubbing 宋拓本 *Bā yuè jiǔ rì tiē* 《八月九日帖》

[23]　何炎泉（2013）。毫端萬象—祝允明特展。故宮文物月刊，358 期，頁 74。

From the comparison of the above three, it can be found that Zhu Yunming's strokes in this period are obviously more proficient than that of his previous periods, and he is very fluent in writing in the style of Wang Xizhi. There is no stagnation in the pursuit of form during his imitation of the script, unleashing the prowess and spirit of Wang Xizhi's calligraphy accurately. Comparing it with *Píng'ān hérú fèng jú sān tiē*《平安何如奉橘三帖》, Zhu Yunming 61-year-old's work in its overall style and fluidity of lines held great similarities to it. However, judging from the characters "*Jìn*"「近」 and "*sòng*"「送」 found at the end of the first line of this piece of Zhu Yunming's composition, the free strokes with the radical "辶", its rounded and flowing strokes of the free-willed brush are more difficult to decipher when compared with that of the two Wangs' calligraphy styles and structures. Its approach holds greater similarity to that of Zhang Zhi's works; this free and smooth line also affects the establishment of Zhu Yunming's style during stage three of his cursive styles to a certain extent.

To sum up the attainment of Zhu Yunming's writing style in this consolidating stage, we could clearly witness his study of the previous generations of calligraphers under the "retro" sense of consciousness. In addition, to the combination of the delicate writing style and the austere expressions of Zhong You's style, this period was a stable amalgamation of calligraphic achievements. Since Zhu Yunming's calligraphy does have a tendency to go in and out of various styles during this period, therefore it is difficult to pinpoint the achievement of calligraphy that is unique to Zhu Yunming's exemplary attainment. Nonetheless, it can be found that with the passage of time, Zhu Yunming's pursuit of his predecessors' calligraphic structures seemed to have been ingrained into his heart and mind, with a mastery that surpasses the imitation of all forms. From then on, one can notice the structure of Zhu Yunming's final developmental stage gradually forming.

Stage 3 Consummating Period (from ages 62-67)

A leading trend in the late Ming dynasty that gained traction was the notion of artistic freedom and liberation from rules in calligraphy. Zhu Yunming was the greatest calligrapher of this period, and one that was considered as a turning point for this reform.[24] In this late calligraphy style, from age 62 till his death at 67, we also see his finest in the cursive scripts. Subsumed in his personal style was the elegant freedom of semi-cursive, cursive, and wild cursive scripts. His style was not dependent on any singular model and contrasted dramatically with more conservative manners. It was independent and never

[24] Fu, Shen,p.205.

overshadowed by the mainstream style of his time; instead it became a link between the past and present in its approach to tradition. Meanwhile, the discussion articles on Zhu Yunming's late style of writing are currently the subject of much attention in the academic discussion of his calligraphy, with the analyses mainly focusing on the controversies of his consummating period of the regular script and the two styles of cursive calligraphy.

(i) Regular Script

After studying *Chūshībiǎo*《出師表》, Shimono Kenji 下野健兒 in his essay about the wild cursive script of Zhu Yunming〈祝允明の狂草書法について〉stated that his small regular script, which was written in the style of Wang Xizhi had received high praise in the history of calligraphy. Howbeit, *Chūshībiǎo*《出師表》 was written in accordance to the style of Zhong You's small regular script.[25]

> ……彼（祝允明）が注目したものが、楷書が完成される以前の、隷書の姿より濃く残した、魏の鍾繇の作とされている小楷作品であった。この鍾繇といわれる作品に基づく小楷作品は、彼の小楷の代表作『出師表』とされている。
>
> *... even before the completion of his regular script, he (Zhu Yunming) realized that his writing would possess a strong propensity towards the clerical script, which is a prominent feature of Zhong You from the Wei Dynasty's small regular script calligraphic style. It was said that Zhu Yunming's representative work, Chūshībiǎo, was in pursuit of Zhong You's regular script style.*

This same conclusion was also mentioned earlier by Christian Murck, who made an analysis of Zhu Yunming's *Chūshībiǎo*《出師表》[26] of the Tokyo National Museum, Japan, with Zhong You's *Jiàn jì zhí biǎo*《薦季直表》[27] in his 1978 dissertation. He tried to explain the profundity of Zhu Yunming's learning of Zhong You from the analysis of his character structures and demonstrated how Zhu Yunming improved on certain characters in *Chūshībiǎo*, displaying his ingenious calligraphic skill, which gave solutions to

---

[25] Shimono, Kenji,下野健兒.1992,"Syuku inmei no kyousousyohou ni tsuite"〈祝允明の狂草書法について〉kenkyukiyou《研究紀要》kyoto daigaku (京都大學), p.37-38.

[26] Written in 1514, at age 55.

[27] 杜裕明, p.61.

ease complications in certain characters.[28] Though Du Yuming followed suit by giving more illustrated examples and used style analysis to analyse the style of the two compositions in detail, the interpretation of Zhu Yunming's personal style appeared to be vague, almost ignoring the uniqueness of Zhu's personal style altogether. In light of this, I personally feel that Zhu Yunming's strokes, though looking similar to Zhong You's, are longer in contrast, and the space between his strokes in the character was cavernous, enhancing the white space within. Thus, it created a sense of connection between the text and formed a beautiful picture composition.

Christian Murck further mentioned that Zhu Yunming had always been "interested in the aesthetic and critical values of the Song masters as well as their calligraphic styles, in their prose and poetry as well as in their painting and calligraphy."[29] In a like manner, Shimono Kenji believes that Zhu Yunming was aiming for the cadence of Jin (晉韻), which was the philosophy of the beautiful and elegant rhythmic calligraphic style of the Jin Dynasty, reflecting the leisurely elegance of the scholar-official class, and showing an understated and demure beauty. He was not satisfied with the formalization of the Hanlin script at the time, and set his sights on perfecting Zhong You's small regular script instead.[30]

However, the small regular script in itself was bound by many rules and limitations compared to the cursive script. Hence, in order to innovate and freely express himself, Zhu Yunming needed to turn to the cursive script where he could have the liberty to develop and excel in his own unique style. (Figure 1).

---

[28] Murck, Christian, p.72.

[29] Ibid, p.161.

[30] Shimono, Kenji, 下野健兒, p.35.

.

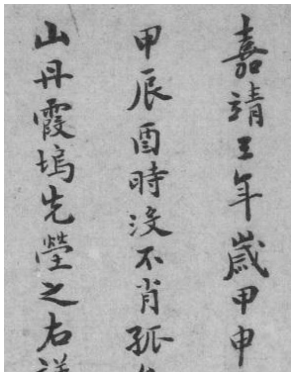
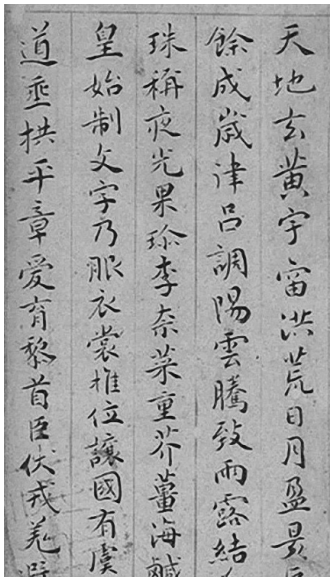
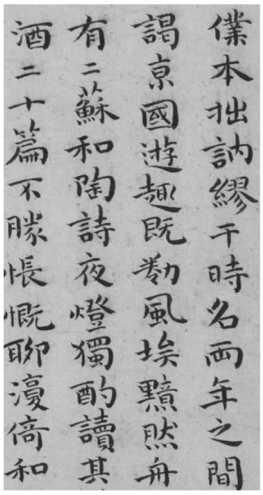
Figure 1　Zhu Yunming, *Chūshībiǎo*《出師表》, Tokyo National Museum, Japan
東京國立博物馆

In 2013, a more in-depth study by Zhu Huiliang's *Pú běn zhuō nè ──móu gàn shí míng-zhùyǔnmíng shēngpíng jìyù yǔ zhōng yáo shū fēng*〈僕本拙訥──繆干時名－祝允明生平際遇與鍾繇書風〉was published. This essay basically inherits Du Yuming's point of view on the comparison of Zhong You's style of writing, and the style of Zhu Yunming's *Xiān mǔ chén fūrén shǒu zhuàng*《先母陳夫人手狀》written at age 65, and *Hé táo yǐnjiǔ shī*《和陶飲酒詩》written at age 66, to demonstrate that besides assimilating Zhong You's style and spirit of calligraphy, Zhu Yunming's style also contained within itself the styles of the two Wangs, hiding Ouyang Xun's style and bringing forth Yan Zhenqing's style into his late period「蘊王藏歐帶顏」; or perhaps even within the Ouyang Xun structure, he also included Zhong You, the two Wangs, Yan Zhenqing and Zhao Mengfu「歐之間架中融鍾、王、顏、趙於一體」.[31]

Below are three collections from Zhu Yunming's consummating period calligraphy (Table 10).

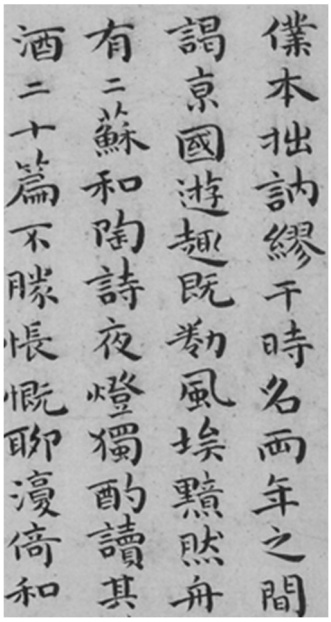
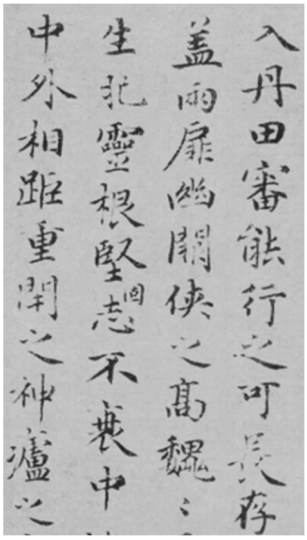
[31] 朱惠良（2013）。僕本拙納—繆干時名—祝允明生平際遇與鍾繇書風。故宮文物月刊，360 期，頁 66-68。

Table 10　Zhu Yunming’s Regular Script in His Last Years

		
Zhu Yunming 祝允明, 65 *Xiān mǔ chén fūrén shǒu zhuàng* 《先母陳夫人手狀》	Zhu Yunming 祝允明, 65 *Qiān wén*《千字文》	Zhu Yunming 祝允明，66 *Hé táo yǐnjiǔ shī* 《和陶飲酒詩》

Zhu Yunming’s *Xiān mǔ chén fūrén shǒu zhuàng* 《先母陳夫人手狀》was exactly as Zhu Huiliang described-written in reference to Zhong You’s calligraphic structure but held within a combination of various styles as well as Zhao Mengfu's manner of tapering of his brush at the end of a character. Nevertheless, in his *Hé táo yǐnjiǔ shī* and *Qiān zì wén*《千字文》 scripts, one can witness the personal style of Zhu Yunming taking shape. Withal, when comparing Zhu Yunming’s approach with that of the other calligraphers, it is still a challenging task to clarify his unfettered style.

Table 11　Zhu Yunming's Late Regular Script Style in Comparison with Zhong You and Zhao Mengfu's Style

		
Song, stone rubbing, Zhong You, *Jiàn jì zhí biǎo* 宋搨本 鍾繇《薦季直表》	Zhu Yunming, age 66, *Hé táo yǐnjiǔ shī* National Palace Museum, Taipei 祝允明 66 歲作 《和陶飲酒詩》 國立故宮博物院藏	Zhao Mengfu, *Small Regular Script Huángtíngjīng* National Palace Museum, Beijing 趙孟頫《小楷黃庭經》 北京故宮博物院藏

It is evident that Zhu Yunming's final stage of regular script style does possess Zhong You's spirit in his character structure, Zhao Mengfu's gesture in his movement of the brush, and the mimicking of several other predecessors. However, judging from the rhythm of its linear flow, Zhu Yunming was more liberal in his arrangement of size and character spacing, and definitely placed a much stronger emphasis on revitalization than any of his predecessors, and yet he continued to maintain a certain balance throughout the entire outlook of his composition. At the end of his essay, Zhu Huiliang described Zhu Yunming's style of expression in his later years as: 「拙 」*Zhuō* – "Austere", 「訥」 *Nè* – "Vast", 「真」 *Zhēn* – "True", and 「狂」*Kuáng* – "wild". I agree with this point of view, but comparing with the styles of

Zhong You and Zhao Mengfu, I believe that it is not because Zhu Yunming purposefully cast many styles onto his writing. Rather, he managed to stably arrange the characters of his delicate and austere styles into the spatial structure of his characters under staggering transformation, thus harmoniously balancing the overall layout in an ever changing rhythmic environment. This is perhaps a better way to explain the achievements of Zhu Yunming's style of writing in his late period, which is also the style bearing his personal characteristics.

(ii) Cursive

It can be observed that Zhu Yunming's cursive compositions were mainly concentrated in his last developmental stage, with great success especially in the areas of draft cursive「章草」*Zhāngcǎo* and wild cursive「狂草」*Kuángcǎo*. In fact, some of his wild cursive scripts were so wild that Fu Shen called them "mad" cursive scripts[32]. From the perspective of draft cursive, Lu Sufen's article analysed that since Zhao Mengfu, Song Ke （宋克，1327-1387）, Shen Yun （沈粲，1357-1434） and Zhu Yunming, the styles of draft cursive had been evolving, and believed that Zhu Yunming was consciously trying to study the narrative of calligraphy. There are not many of Zhu Yunming's works in draft cursive, but his achievement in this style marked the converging effect of the attempts of the previous generation.[33]

Shimono Kenji stated that Zhu Yunming's wild cursive achieved its optimal expression after his retirement as a court official, where he spent much time at entertainment banquets feeling emancipated from the woes of politics, and under the joyful influence of alcohol, was able to write some of his most creative compositions in wild cursive, particularly *QianHòu chìbì fù*《前後赤壁賦》(Figure 2). Calling this Zhu's "most exciting work" in his consummating period, Fu Shen mentioned the visibility of Huang Tingjian's 黃庭堅 style. Clearly, a conscientious effort had been distinctly made not to slavishly model after it, yet he cleverly succeeded in departing and adhering to Huang's style and spirit throughout his entire manuscript.[34]

---

32 Fu, Shen. 1980. Traces of the brush: Studies in Chinese calligraphy, Yale University Press, p.214.

33 盧素芬. 2013.〈重現古章草－祝允明的章草書〉,《故宮文物月刊》，361 期，p.84-95.

34 Edited by Alfreda Murck and Wen C. Fong. 1991. *Words and Images: Chinese poetry, calligraphy, and painting*, New York: Metropolitan Museum of Art ; Princeton : Princeton University Press, p.26.

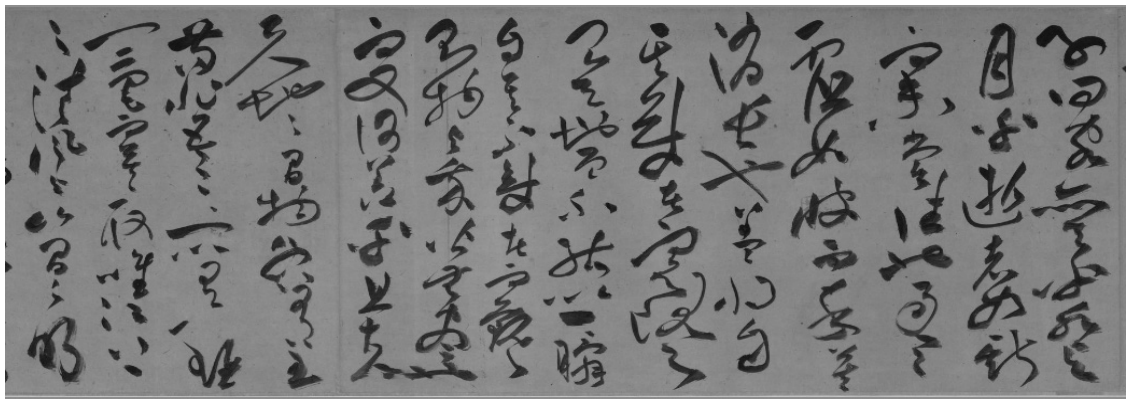


Figure 2　Zhu Yunming *QianHòu chìbì fù (partial)* 前後赤壁賦（局部）, Shanghai Museum

According to Shimono Kenji in his other 1992 essay about the trends of the cursive script during the Ming dynasty *Min'ocho ni okeru kyousouno ryuukou to sonoyousou*〈明代における狂草の流行とその様相〉, there were two schools of cursive calligraphy; one in accordance to the style of Wang Xizhi, which is genteel in outlook, while the other is that of Zhang Xu and Huaisu, which is more liberated in nature. He classified the styles of the two schools by different calligraphers from Jin to the then, modern Ming, into types A, B and C. He termed them all as *rennga-gata* レンガ型 – "brick" style, as the characters were lined up like rows of bricks, with varying degree of spaces in between in the layout of the calligraphy. The breakthrough came when Zhu Yunming devised the *isigaki-gata* 石垣型 – "cairn" style for his wild cursive. This is a spatial arrangement where he would fill the vacuum in-between the characters with the next character in the script, creating a daring and outlandish sense of continuity and fluidity, in the pattern of a cairn under type D, which became synonymous with his style.[35](Figure 3).

[35] Shimono, Kenji.下野健兒, 1993, "Min'ocho ni okeru kyousouno ryukou to sonoyousou"〈明代における狂草の流行とその様相〉, Syogakusyodousi kenkyu《書学書道史研究》Syuku inmei wo chuusintosite 祝允明を中心として，, p.93.

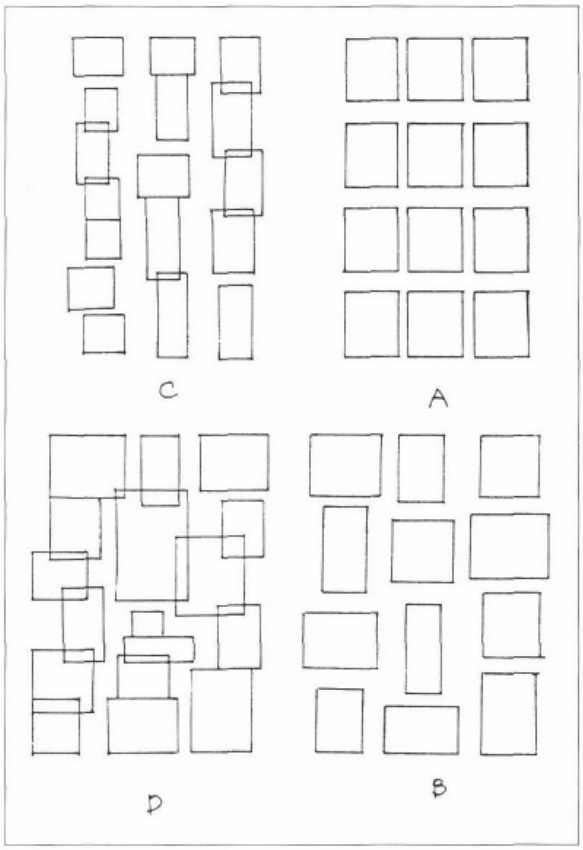


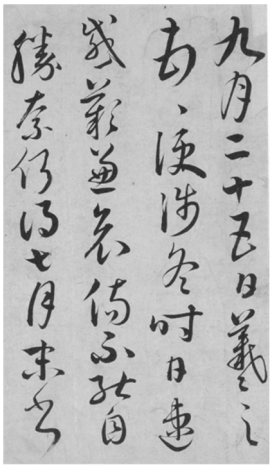
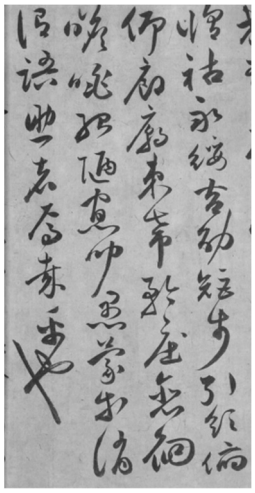
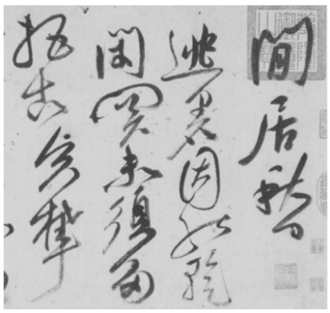
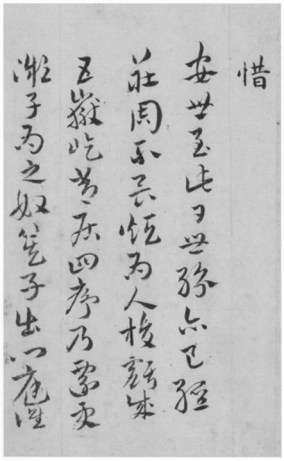
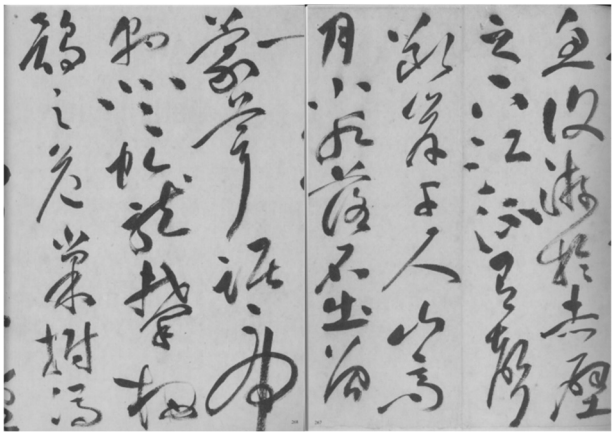
Figure 3 Kenji Shimono's Layout Arrangement of Cursive Scripts, Types A-D

Undoubtedly, Zhu Yunming was a forerunner to the experimental styles and great individual freedom of artist expression, which the late Ming dynasty was characterized by. It was claimed that Zhu's "greatest impact on the history of calligraphy came from his experiments in wild cursive writing"[36], which to me has already in itself entered into the realm of perfect ease and liberation.

The performance of Zhu Yunming's wild cursive works in his later years has always been of concern to many scholars. Below is also a clearer arrangement of the achievements of Zhu Yunming's cursive style in his consummating period. (Table 12).

[36] Harrist, R. E. Jr and Wen C. Fong (1999). *The embodied image: Chinese calligraphy from the John B. Elliott Collection,* New York, NY. Harry N Abrams Inc., p.144.

Table 12　Zhu Yunming’s Consummating Cursive Script Style

		
Zhu Yunming 祝允明, 61, *Lín wángxīzhī tiē* 《臨王羲之帖》	Zhu Yunming 祝允明, 64, *Qiān zì wén*《千字文》	Zhu Yunming 祝允明, 66, *Qī yán lùshī*《七言律詩》
		
Zhu Yunming 祝允明, 66, *Hé táo yǐnjiǔ shī*《和陶飲酒詩》	Zhu Yunming 祝允明, 67, *Hòu chìbì fù”(wén zhēng míng chìbì tú)* 《後赤壁賦》(文徵明赤壁圖)	

It can be noticed that Zhu Yunming progressively became liberated in his cursive brush strokes in his later years. Whether it be the traditional style or his pursuit of the "retro" style from his earlier stage, they could no longer limit his personal writing style now. This is precisely the topic of Zhu Yunming's later essays, where he argued that perfecting the skill「功」*gōng* in calligraphy is the prerequisite for expressing one's character「性」*xing*, in his calligraphic work, which would be a manifestation of his skills and cognition, and therefore his ability to innovate and establish his personal style.[37] At present, the works of Zhu Yunming's wild cursive scripts such as *Qī yán lùshī*《七言律詩》written at age 66, and *Hòu chìbì fù*《後赤壁賦》 at age 67, are all recognized as his model pieces according to He Zhaoshen, and are part of his miscellaneous calligraphies and poems *Záshū shī tiē*《雜書詩帖》.[38] (Figure 4).

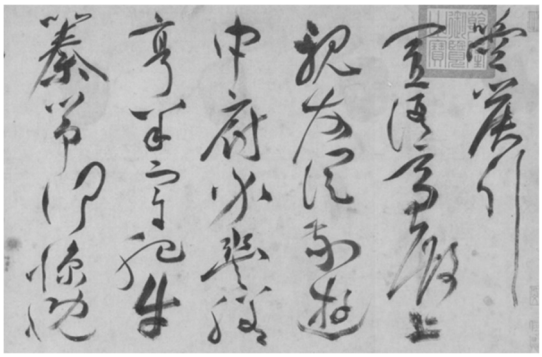


Figure 4　Zhu Yunming, *Miscellaneous Calligraphies and Poems*,
National Palace Museum, Taipei

According to the comparison of the styles of the above three works, most scholars believe that Zhu Yunming's configuration of the "dot" stroke or stipple in his wild cursive script in his late period was very different from that of his personal characteristics during previous periods. The virtuoso brushwork of vertical and horizontal stippling dots bestrewed the unwinding flow of the cursive script, patterning it into a tempo of flamboyant strokes that conveys a series of contrasting thick heavy and fine light flaring links traversing the surface. It gives off an overt vitality that is centralized within the structure of each character; offering a specific identity to Zhu Yunming's work.

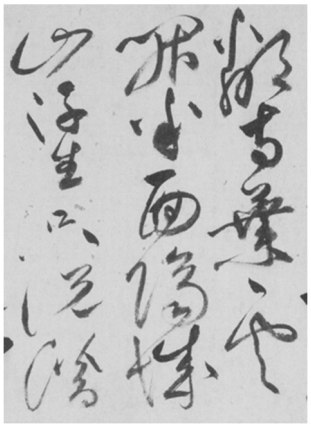
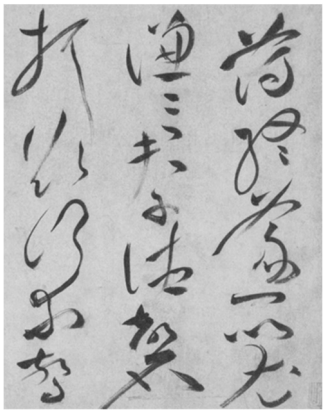
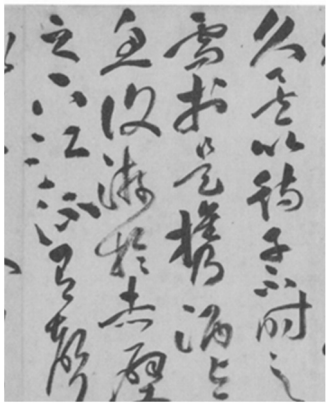
---

[37] 祝允明（1988）。論書帖，**中國書法輯要**，江蘇：江蘇美術出版社，p.368.

[38] 何傳馨 2017。草聖之妙－談祝允明晚年兩件草書傑作，**故宮文物月刊**，410 期，頁 74.

Below are Zhu Yunming's wild cursive scripts, from which we can discern that this method is gradually being matured and widely adopted (Table 13).

Table 13　Zhu Yunming's Last Stage of Wild Cursive Works

		
Zhu Yunming 祝允明, 66 *Qī yán lǜshī*《七言律詩》	Zhu Yunming 祝允名*, no age* *Záshū shī tiē*《雜書詩帖》	Zhu Yunming 祝允明*, 67* *Hòu chìbì fù, (Wén zhēng míng chìbì tú)*《後赤壁賦》(文徵明赤壁圖)

In his *Qī yán lǜshī*《七言律詩》, the use of stippling to express the rhythm was limited. However, in his *Záshū shī tiē*《雜書詩帖》, such employment is widely visible; in the *Hòu chìbì fù*, written at age 67, there were also many such applications. The usage of this technique became more and more accurate with practice, thus becoming a personal characteristic that Zhu Yunming adopted to balance the overall rhythm when writing his wild cursive. His works at this stage are basically easier to distinguish from the other Ming Dynasty calligraphers or even works from his first and second stages. Wang Chong (王寵，1494-1533), himself a master of the spontaneous wild cursive calligraphy, was certain that Zhu Yunming's fondness for this script came about because it allowed him to openly express his personality and unleash his temperament, which was unhesitating and forthright (「枝山翁書為當代第一，然質性豪爽，不耐拘檢，故其作書多狂草大幀」).[39] The overall rhythm of his calligraphy at this stage is smooth and natural, and it is basically more difficult to forge. Among them, the writing pattern presented in *Hòu*

[39] 傅申（2013）。**海外書蹟研究**。北京：故宮出版社，頁 211.

chìbì fù, can be regarded as the culmination of Zhu Yunming's expressive wild cursive style. The brush movement accelerates, with separate strokes and characters flowing together into a continuous flow.

Conclusion:

When it comes to calligraphy and painting in the Ming and part of the Qing Dynasties, Suzhou was a place where the literati and scholars would display and critique one another's calligraphy and artworks at gatherings, gradually deepening and expanding the knowledge in these fields of art.

Set in Suzhou during the Ming Dynasty, where leisure oriented the lives of the literati, the spirit of the movement was creating works of art for one's own enjoyment, and cursive writing was the apogee of expression. This essay takes a look at the calligrapher, Zhu Yunming – foremost calligrapher in the land.[40] Here, my research establishes the study of standard chronology to compare the writing styles of Zhu Yunming, classifying it into three periods: early, consolidating, and consummating. In addition, it clarifies Zhu's achievements in the various styles of writing, as a basis for judging his style of calligraphy. Finally, in the last stage of Zhu's calligraphic development, we witness how all his nascent years of various script pursuits consummated in a perfect marriage with his temperament and personality traits, kindling the birth of his unfettered cursive.

It has always been a tradition for calligraphers to learn by copying the rich model calligraphy compendia collections from the ancients for decades to eventually form their own unique styles. However, I believe not every man has what it takes to revolutionize the cursive script, by simultaneously withdrawing from and complying with the rules of ancient masters, without missing out on the proprieties. Only a person of polished refinement, strength and vigor, coupled with an authentic and liberated spirit like Zhu Yunming, was able to accomplish such a feat.

[40] Fu, Shen, 1980. Traces of the brush: Studies in Chinese calligraphy, p.146.

References

明・祝允明，〈跋為葛汝敬書武功遊靈岩山詞後〉，《懷星堂集》（文淵閣四庫全書），卷 26。懷星堂集。

明・王寵，〈明故承直郎應天府通判祝公行狀〉，《雅宜山人集》，卷 10，臺北：明文書局，1968 年。

明・祝允明（1971），《祝氏集略》，卷 25，臺北：國立中央圖書影印，祝氏詩文集本，1971 年。

明・祝允明，**論書帖**，**中國書法輯要**，江蘇：江蘇美術出版社，1988 年。

崔爾平（主編）（2013）。**明清書論集**。上海：上海辭書出版社。

傅申（2013）。**海外書蹟研究**。北京：故宮出版社。

何炎泉（2014）。**豪端萬象─祝允明書法特展**。臺北：國立故宮博物院。

Twitchett, D.C. & Fairbank, J.K. (1978). *The Cambridge History of China, Volume 7, Part 1*, Cambridge University Press. Fu, Shen. (1980). *Traces of the Brush: Studies in Chinese calligraphy*, Yale University Press.

Edited by Alfreda Murck and Wen C. Fong. (1991). *Words and Images : Chinese poetry, calligraphy, and painting*, New York : Metropolitan Museum of Art ; Princeton : Princeton University Press.

Harrist, R. E. Jr and Wen C. Fong (1999). *The embodied image: Chinese calligraphy from the John B. Elliott Collection*, New York, NY. Harry N Abrams Inc.

Barnstone, T. & Chou, Ping. (2005). *The Anchor Book of Chinese Poetry*, New York, NY, Anchor Books.

Chang, K.S & Owen S(Ed). (2010). *The Cambridge History of Chinese Literature: From 1375*, Cambridge, England, Cambridge University Press.

何炎泉（2013）。毫端萬象－祝允明書法特展。**故宮文物月刊**，358 期，頁 379

何傳馨（2017）。草聖之妙－談祝允明晚年兩件草書傑作。**故宮文物月刊**，410 期，頁 74

朱惠良（2013）。僕本拙訥——繆干時名－祝允明生平際遇與鍾繇書風。**故宮文物月刊頁**。頁 66-68。

盧素芬（2013）。重現古章草－祝允明的章草書。**故宮文物月刊**，361 期，頁 84-95。

Shimono, Kenji 下野健兒.（1992）. “Syuku innmei kyousousyohou ni tsuite ni tsuite”〈祝允明の狂草書法について〉kenkyukiyou《研究紀要》kyoto daigaku（京都大學）.

Shimono, Kenji 下野健兒.（1993）. “Min'ocho ni okeru kyousouno ryuukou to sonoyousou”〈明代における狂草の流行とその様相〉*Syogakusyodousi kenkyu*《書学書道史研究》Syuku inmei wo chuusintosite 祝允明を中心として.

Chin, bai hou cho 沈培方著；Ohno Syusaku, yaku 大野修作譯.（2009 January）. “Rakkan to yin ni「Chousai」ni mieru Syuku in mei no bokuseki kou”〈落款と印に「暢哉」に見える祝允明の墨跡考〉，Syohou kangaku kenkyu 書法漢學研究.

Murck, Christian. (1978). "Chu Yun-ming (1461-1527) and Cultural Commitment in Su-chou", PH.D. Dissertation of Princeton University.

杜裕明（1992）。〈祝允明書學之「功」與「性」—論其法古與創新〉，國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文。

縱逸獨造：探索祝允明草書創新

陳翡娟*

摘要

祝允明（1461-1527）是明代吳中（蘇州）四才子之一，尤其在書法上的成就受到世人讚譽。明末書法的主要發展趨勢是創作的自由和規則的解放，祝允明作為改革草書的先驅，被認為是該時期成就最高的書法家。

本文考察了祝允明書法的藝術階段，將其在各書寫階段上的成就進行釐清與分類，以此作為判斷其書法風格的基礎。祝允明被視為新興書法家，而作為傑出的書法家，不僅精通古人之作，且能夠融會貫通發展其本身獨特的書法風格。祝允明書法風格豐富多變，特以其狂草及打破傳統的思維而聞名。

關鍵詞：祝允明、草書法、藝術階段

* 國立臺灣師範大學美術系博士候選人

達彌施論繪畫表達徵候

劉佳宜*

收件日期 2021 年 2 月 18 日
接受日期 2021 年 10 月 25 日

摘要

本文旨在揭示達彌施論繪畫表達徵候的觀點。面對十九世紀末、二十世紀初的繪畫變革，達彌施提出了繪畫表達徵候的界定問題，從而指出徵候並非所見特徵，更無絕對定義，而是在不同理論思考模式之間的空隙。透過辯證探討「徵候」和理論概念的關係，輔以實際例子，達彌施勾勒了「徵候」的樣貌。其所用提問有三：其一，「表達的『再現』面發生什麼變化？」；其二，「表達的『形式』面發生什麼變化？」；最後，「徵候開展的路徑是什麼？」這一系列的探測不只重新定位了十九世紀末至二十世紀繪畫變革的要旨，更重要的是，從中發現了繪畫表達實踐和分析表達的分析思考更為接近的地位。

關鍵詞：余伯特・達彌施、徵候、再現、形式、符徵

* 國立臺灣師範大學美術學系博士生

壹、前言

本文以余伯特・達彌施（Hubert Damisch, 1928-2017）的徵候論為對象。在《雲的理論》（*Théorie du /Nuage/: Pour une Histoire de la Peinture*, 1972）中，達彌施探討了十九世紀末、二十世紀初的繪畫之問題性。多端的材質表現變革帶來了莫大的爭辯，其油彩的解放性呈現被認為是一種「脫離再現」乃至於「處理純形式」的走向。著眼在此一材質的彰顯，以及完整影像的退位上，達彌施把此徵候的層次從單純的展示效果、官能效果問題帶到了更為思考性的位置，從而討論其意義。

徵候論並不是單純去描述異常現象，而是更彰顯「徵候」（symptôme）概念就理論層面而言引動朝向陌生之意。雖然在日常語言中，「徵候」指涉了身體病變的現象，使得「徵候」似乎僅等於顯現問題的「局部」，不過在達彌施看來，「徵候」可不只是「病變的局部」而更是「顯露出來的整體模式」。事實上就印歐語言的詞源而言，徵候、符號在起初是同一個概念的。按余建章與葉舒憲（1990），seme-字根首先是病徵，古羅馬醫師蓋倫（Gladius Galen）的《症狀學》著作書名即為Semiotics，而同一個字根日後發展為「符號學」（Sémiologie）（p.12）。從此一理論性的角度來看，更能貼近達彌施對於徵候論的要旨，亦即，「徵候」並非一種已知的因素，而需要透過整體模式的探索來認識，從而評估其異常的關鍵。

達彌施直接思考到繪畫變革現象，和歐陸理論傳統的重要概念之間的關係，尤為關注前者對於後者的解構關鍵。本文將達彌施的徵候論分為四個議題：與「再現」面向的關係、與「形式」的關係、山水畫論之例、以及塞尚之例。四個議題共同凸顯了一種非絕對定義的，對於「徵候」之觀察，涉及到思考範式的重組。

貳、再現與徵候

表達模式的變革引發了諸多問題，達彌施的一大觀察點是「再現」發生的變化。「再現」面向的變化是什麼呢？達彌施的回應可說是有不同版本。首先，第一個版本出現在《雲的理論》首章。在此其實已經點出，十六世紀諸如科雷喬（Corrège）等的繪畫，在表達中彰顯了材質，與形象的可讀性抵觸，這恰好相對於里奇（René Leriche）的醫學詞典中的「健康」定義：「器官的無聲之中的溝通」（la communication dans le silence des organes）。因而，科雷喬這樣的繪畫可說是「病態」（pathologique）的（Damisch, 1972, p.48），在這一方面和十九世紀末的繪畫變革有著類似的手勢。

不過，上述有關溝通功能的動搖，還不是達彌施對於「再現」以及「徵候」關係的完整看法。而這一個看法，直到其探討十九世紀末的繪畫變革時，才終能見分曉。從達彌施引介的說明之中，可以看到此一變化並不是直接的「再現被去除」，而是更為微妙的「再現以它自我組成的方式自身揭示了」：

> 符號一詞是從兩面意義（甚至可能互相抵觸的）使用的，一個意義是（a）在一個平面具象的表面上能被感知到的表意性整體（unité signifiante），另一個意義是（b）一種徵候性的特徵（trait symptomatique），透過這個成分，再現的過程，某一時期的繪畫要求自身成為的劇場，就以它自身的組成方式自我揭示了。（Damisch, 1972, p.253）[1]

關於「再現」面向的變化，比起說在談表達本身、材質本身的「呈現效果」變化，不如說，談的是面對表達的閱讀者所位處的思考狀態變化。在以下分析中，我將深入分析達彌施有關再現面向變化的說明。其中將可見，再現的異常不是「材質效果」或是「材質功能」單方面的異常，而是以前者為對象的閱讀思考也跟著動搖、轉向。達彌施透過對再現與徵候關係的思考，初步說明了這樣的繪畫變化真正帶來的結果：也就是理論思考意識到，繪畫表達的組成並非只有「鏡像」或是「材質本身」二元的可能性，繪畫的表達還有介於中間的狀態。

一、「再現」作為思考狀態

達彌施是從閱讀畫面的角度，從閱讀過程經歷的思考來討論再現的。再現是閱讀畫面時，閱讀者思考的某一種狀態，主要包含兩點：其一，表達的結果「趨向對象」的方向性是強烈的，但是表達本身的呈現並不會被完全抹滅、歸零；其二，在這一個趨向等同的狀態，通常都有一個理論性的依據能夠說明關係。

上述兩點看法可從以下達彌施的說明中推敲出來：

> 不論在歷史層面上有多大程度有待考證，繪畫中的景象性（représentation spectaculaire）再現，比起論述性（représentation discursive）再現還要預先的事實，首先涉及的是邏輯的問題。再現唯有在將它自身呈現為再現的再現時才能存在……。（Damisch, 1972, p.253）[2]

---

[1] 本文所引的《雲的理論》片段由筆者譯，原文：« Ce travail a jusqu'ici porté sur la relation entre signe et représentation dans le contexte pictural hérité de la Renaissance, *signe* étant pris dans la double (et peut-être contradictoire) acception (a) d'unité signifiante, repérable comme telle sur le plan figuratif à deux dimensions, et (b) de trait symptomatique à travers lequel le procès représentatif dont la peinture s'est alors voulue le *théâtre* se dénonce dans son économie propre. »（Damisch, 1972, p.253）

[2] 原文：« Pour l'historiquement vérifiable qu'elle soit, l'antériorité de la représentation spectaculaire sur la représentation discursive est d'abord fondée dans l'ordre logique: la représentation n'existe en effet comme telle qu'à se donner pour représentation d'une représentation[…]. »（Damisch, 1972, p.253）其中，「景象性再現」於董強中文譯版有兩個翻譯：「視

再現是一種「趨向對象」的狀態，有別於「直接等同於對象」的狀態，這一點顯現於兩線索中：其一是「景象性」的再現在邏輯上比起「論述性」（discursive）的還要初始。其二是再現必須將自身「呈現為再現的再現時才能存在」。這兩點說明顯示了達彌施有關再現運作的特有觀察，也就是，一個面對表達的人，即便被某一個表達結果導向了某種「關於對象的思考」（論述性再現），但是首先會感知到的是那一些實際的材質組織而成的景象，閱讀者即便容易忽略景象的存在，也不至於認定它不存在，或是「在論述之後」才存在。

而從上述引文中達彌施的語態也不難發現，如此對於「論述性」以及「景象性」的看法並非尋常的認知。也就是說，透過此一說明，達彌施旨在相對於一般看法，揭示常見的「再現」概念認知之問題：表達以及再現對象的「理論性關聯」往往被視為再現的核心，而事實上，理論性的關聯並不涵蓋「再現」概念的全部內涵，只不過是其中一部分而已。這有別於潘諾夫斯基（Erwin Panofsky）、卡西勒（Ernst Cassirer）此一類智識性的看法。後者直接假定了再現就是論述性的，即便有材質，最後閱讀者可以捉取的仍然是智識的形式。潘諾夫斯基的「透視作為象徵形式」以屬於特定時代的文化精神、象徵來解釋透視的演變、生成（Panofsky, 1991, p.47）。

有必要再次強調，達彌施重新討論「再現」是將它視為「狀態」而非「功能」。其根本就不是從「繪畫如何代表對象？」這樣的問題出發的，而是直接跳脫了這一個問題，去討論「當繪畫趨向某一對象時，這一個狀態是怎麼一回事？」。正是基於此一出發點，其並不認為再現只是一種符號朝向對象的單向指涉運作，而是材質特徵、閱讀者的接收、閱讀者的解釋等等綜合因素交叉運作而成的一個平衡狀態。

在新的「再現」界定之下，繪畫表達的演變有了一種新的解釋觀點：有別於將文藝復興開始到十九世紀末的繪畫以「完美的再現至失去其功能」來解釋，可以重新視作「皆是關於再現（多重因素平衡狀態）的設立與處理」。達彌施對於布魯內勒斯基（Brunelleschi）的透視畫說明正是如此。布氏的透視實驗並置了繪畫與鏡像，在此之前，繪畫尚未真正與鏡像影像產生關聯，頂多只是材質上模仿著一個對象的特徵。

布氏的實驗建立起了「再現就是鏡像／等同」的觀點，從瓦薩利（Vasari）等繪畫史書寫中可見。不過，與其說布氏是「因為使用鏡像才作為完美再現」，不如說，是布氏「使得繪畫再現以鏡像作為代表例子，由此被定義」。以下引文中，達彌施指出鏡像、幻覺效果是「進入具象領域」的，而並不是具象變成了幻覺。也就是說鏡像影像被強調為具象領域的一部分，而且後者是先形成的。此外，「效果仰賴再現的結構成立」更顯現了此一概念是捍衛片面效果的：

覺性」以及「劇場性」（達彌施，2002）。基於達彌施原文中將此一概念並未直接將此一概念等同於 visuelle 或是 théâtrale，就文意上「佈局展現」之意，譯作「景象」。

> 布魯內勒斯基的實驗將／雲／簡化為一個反射效果，它是透過巧妙的材質效果而進入具象領域的鏡射影像。然而此一簡化有兩層面的重要意義，一方面理智性的，另一方面徵候性的：它同時是一個結果，和一個證據，反映了透視空間機制作為再現的理論性空間。幻覺（它的侷限在此是能夠察覺的）無法作為系統的原則，它僅是之中的一個效果，這個效果仰賴著再現的結構而成立。（Damisch, 1972, p.254）[3]

這一段說明主要點出了鏡像性的幻覺，乃至於等同，並不是「再現」問題的全部，而只是一個片面。

「再現」根據上述重新定義，顯然是一個微妙的，甚至是稍縱即逝的平衡狀態：材質的組織足以使人聯想到一個對象，並且似乎能夠理論性地解釋趨同的依據，但是在此同時，閱讀者忽略著自己可能所見的景象夾帶著更多的資訊，材質的強度時而顯現，時而隱沒，具有破壞此一平衡狀態的潛力。此一系列有關「再現」概念的重新審視，使得對於十九世紀末表達變革的關鍵意義有了新的切入角度。

二、反常的「再現」

由於達彌施並非以「功能」而是以「狀態」來看待再現。因此，十九世紀末表達變革的反常在他看來就不只是「彰顯油彩（勝過於對象）」，而是給了此一平衡的狀態重大的一擊，導致理論層面對於繪畫表達解釋的疑難。理論不再能夠以傳統的再現（鏡像）來說明，同時，卻仍可以從繪畫中看見一種與對象的連結性，如此問題才是達彌施所見的，再現面向的徵候。其所舉的徵候例子，是一個介於「古典模仿」以及「現代繪畫」之間的爭議性例子，那就是泰納（J. M. W. Turner, 1775-1851）的繪畫。

達彌施認為泰納可以視作現代繪畫徵候的代表。儘管其風景畫是具象性的，甚至可以說有著與古典油畫技法強度相當的一種材質處理手段，精湛地描繪著自然景觀，但是泰納卻帶來了解釋層面「再現」問題的疑難，因此其並非文藝復興以來之「再現」的延續。羅斯金的（John Ruskin, 1819-1900）的《現代畫家》（*Modern Painters*, 1843-1860）作為泰納的觀察者，正反映了畫家的非比尋常。

羅斯金的《現代畫家》是以泰納為主要的繪畫典範，重新提出繪畫的「模仿」、「真實」之界定。閱讀羅斯金的文字可以發現，雖然其提及的多數概念都是文藝復興以來，繪畫理論經常強調的概

---

[3] «L'expérience de Brunelleschi réduit le /nuage/ à un effet de réflexion, à un reflet spéculaire convoqué dans le champ figuratif par le détour d'un artifice matériel. Mais cette réduction a une double portée, rationnelle *et* symptomatique : elle est tout ensemble la conséquence et l'indice de l'instauration de l'espace perspectif au titre d'espace *théorique* de la (re)présentation. Bien loin qu'il s'inscrive à son principe, l'illusionnisme (dont la limite est ici clairement marquée) apparaît comme un effet du système, comme une fonction de la structure représentative. »（Damisch, 1972, p.254）

念，但是由於以泰納為例，致使羅斯金的觀點是脫離傳統的。最明顯的例子就是有關「模仿」（imitation）概念的界定。羅斯金認為，所謂的模仿並不是「表達等同於對象」，而是表達明明就不是對象（觀者知道這件事），卻近乎欺騙了觀者它是對象：「每當一幅畫相像於我們知道它不是的事物，我們便接受到了我稱之為『模仿』的概念」（Ruskin, 1907, p.16）。羅斯金強調著模仿的條件是一種反差之下的「訝異」，也就是說，表達作為模仿，給出的訊息不是單一的（對象的特徵），而是多重的（混淆材質特徵與對象特徵）。

羅斯金的文本一方面提出了泰納的徵候性，另一方面，其自身也可以視為一種徵候論的開端。而在後者角度上，達彌施的確認為羅斯金的觀察是到位的，只不過，關於理論層面的變革問題則尚缺乏更為大膽的轉向、前進。在《現代畫家》中，羅斯金以「謎」（mystery）來評價泰納這一類的作品，乃至於強調其中「雲霧」相對於過於直接的、有限的畫布上的筆觸形式是更具創造性的（Ruskin, 1907, p.205）。儘管如此，達彌施注意到羅斯金仍不免對於傳統再現的清晰性之眷戀，因而《現代畫家》對於徵候的發現止步於「謎」、「雲霧」的說法，尚未能更進一步承認徵候為理論開啟了「再現」概念的根本研究課題：

> 藉由讓雲發揮更多功能，藝術面臨了一個風險：它迄今視為工具的那一個因素，那一個用以服務再現的器具，現在擁有了優勢〔…〕過去的畫家追求著穩定、永恆、清晰性，而現代的觀看者則受邀去領略隱晦性、稍縱即逝性、一切的變化，並且從那一些難以理解與捕捉的事物之中尋得滿足與啟發：諸如風、光線、雲和影子。如羅斯金在 1853 年所書寫的，很不幸地，為了雲的服務是一個能夠描寫現代藝術最負面的部分的一套公式。（Damisch, 1972, pp. 257-259）[4]

此段說明主要是摘寫羅斯金的評論看法，可以見其中仍帶有批判性。事實上，羅斯金在二十世紀藝術史學者，例如貢布里希（E. H. Gombrich）的定位中，經常是被定為在文藝復興的「再現」那一方的，相對於建立新理論觀點的一方（Fishman, 1963, p.16）。

延續著羅斯金對於泰納的觀察，達彌施認為泰納的雲霧表現，或是其牽涉到的再現問題都不是理論的止步點，反而是一種新的表達理論、符號理論的開展點。這一些揭示「再現」、「模仿」的內

[4] «A faire servir le nuage à des usages toujours plus étendus, l'art s'exposait à voir la situation se retourner au bénéfice de l'élément même dont il avait jusque-là prétendu jouer comme d'un outil, d'un instrument au service de la représentation […] là où les peintres d'autrefois recherchaient la stabilité, la permanence, la clarté, le spectateur moderne est invité à se plaire à l'obscurité, à l'éphémère, au changement, et à tirer le plus de satisfaction et d'instruction de ce qui se laisse le moins facilement fixer et comprendre : le vent, l'éclairage, l'ombre des nuages, etc. Le service des nuages, - la formule, comme Ruskin l'écrira en 1853, pourrait malheureusement servir à caractériser l'art moderne, dans sa détermination négative. »（Damisch, 1972, pp. 257-259）

在矛盾之因素，並不只是讓理論放棄以再現討論繪畫，而是邀請了理論重新來反思、探討繪畫表達的方式。如果是沿著傳統再現的看法，繪畫的材質若不是形成一種「類似鏡像」的形象，那麼就是一種技術上的失敗，而材質本身的呈現不能給出意義，已經不在繪畫理論的討論範疇之外。但是，達彌施從泰納、羅斯金的例子，延伸出一種新的理論，並不急著為材質建立表達功能，而是在根本層面上開展了繪畫解讀。

綜合泰納的繪畫，以及羅斯金的解讀，達彌施並不只評論前者，而是從這一些綜合的互動指出了一種新的分析理論之關注焦點。我將以下引文以兩個步驟閱讀：首先，達彌施指出，在泰納這樣的例子中，表達引動的再現已經不是「表達受制於再現」，而是「表達開啟其他再現」。從第一點進一步能指出，新的繪畫理論問題，應該是去並置比較這一切不同的形象功能，而不是把它們的再現視為純工具性的：

> 縱然它在具象組織中基於它的外觀以及它的指涉意義，如此廣泛地出現，／雲／在具象組成的介入中，不論是它的外表顯現或是它的符指，都僅有再現賦予它的「現實」（réalité）。這是否意味著它就只有使用價值，因而可以從功能性的角度將其分類為一種*工具*？就與符號相關思考的說法以及觀點而言，這一個問題無法被賦予一個簡單的、唯一的回答：在透視模式所確立的具象情形下，雲這一因素發揮了數種容易辨別的功能。但是*符號*的運作還不足以就此決定其作為理論性索引工具的價值，亦無法定論它在符徵（signifiant）的層次上，充分發揮了*形象*的效能。（Damisch, 1972, p. 255）[5]

此處說明為徵候的再現面向變革作結。可以看到，就再現面向而言，徵候並不帶來反再現，而是讓理論意識到，再現只不過是繪畫表達的順暢運作，但是在既有的再現之外（例如文藝復興的鏡像模式之外），繪畫尚有表達力，而這一些表達力都是有待理論進一步去檢視的。

十九世紀末的徵候，關鍵並非「再現」（等同效果）的拋棄，而更在於「再現」（繪畫順從理論概念）的失衡：表達力依然若有似無地發揮著，只是理論無法解釋。再現議題的揭示顯現了十九世紀末的變革，啟動了理論重新建立閱讀方式的必要，後者達彌施以「形式」議題來說明。

---

[5] «En tant qu'il intervient dans le tissu figuratif, et dans son apparence comme dans son signifié, le /nuage/ n'a pas d'autre « réalité » que celle que lui assigne la représentation. Est-ce à dire qu'il n'ait qu'une *valeur d'emploi*, et qu'in soit fondé à en traiter sous la rubrique de *l'outil*, dans une perspectif instrumentaliste ? A être ainsi posée, dans les termes et du point de vue qui sont ceux de la pensée du signe, la question n'admet pas de réponse simple, univoque : dans la conjoncture figurative dont le modèle perspectif assure la régulation, l'élément satisfait à un certain nombre de fonctions, facilement repérables. Mais la fonctionnalité du *signe* ne suffit pas à justifier sa valeur d'index théorique, pas plus qu'elle n'épuise l'efficacité de la *figure* dans le registre du signifiant. »（Damisch, 1972, p.255）

叁、形式與徵候

十九世紀末藝術表達彰顯了材質成分，帶動了理論來反思「形式」概念，乃至於醞釀了對於此一概念以及其相關概念的拆解工程，這是達彌施對徵候的另一點看法。

由於這裡提到的「形式」一詞本身是藝術理論、繪畫理論中頻繁出現的概念，因此需要先初步地撇清一些誤讀可能。「形式」一詞在理論中所指涉的具體定義是相當分歧的，例如二十世紀起源自俄國文學的「形式主義」（Formalism）相較於康德（Kant）哲學討論的，思想中的「形式」光是在具體例子上就已經不同。前者指的是詩的語音，相對於文字概念；後者則是指一種腦中產生的認知影像，反倒更接近概念。達彌施所談的「形式」問題比較接近歐陸哲學傳統中的形式概念。不過，事實上，達彌施相當節制地使用了「形式」一詞，以致於不容易看出其確切定義。

之所以能說「形式」問題是達彌施徵候論的一個主要課題，論據在於其對於羅斯金以及尼采（Friedrich Nietzsche, 1844-1900）兩個例子的比較，是以形式問題為歸納點的。羅斯金以及尼采，分別給出針對十九世紀末標誌性的作品之評論，前者是針對泰納，後者則是針對華格納。基於兩位論者思想脈絡的差別，他們分別從藝術作品之中得出兩種「形式」：其中一種鞏固著希臘思想傳統以來，牽涉著理想存在觀點的形式（或也稱作「理型」）的觀點，另一位則與此相反，讓形式不再受制於有限的、絕對的理型。

透過比較羅斯金以及尼采針對「形式」問題的處理，達彌施彰顯了受制於理型觀點的形式論之侷限性，並且也從尼采的例子中看到了閱讀「徵候」的新理論途徑。

一、「形式」與不可簡化性

從羅斯金對於「再現」、「模仿」等面向的評論已經可見，即便其著眼於泰納的表現，從而指出了再現的內在拉扯性、非單向性，但是仍然未在此之上架構新理論，而是把如此的再現評為「現代繪畫最負面的部分」。達彌施進一步指出，羅斯金的思想事實上更執迷於「不可簡化性」。其交代了羅斯金關於「形式」觀點的思想脈絡淵源。在這一個回顧中，呈現的是亞里斯多德哲學、羅斯金的思想以及更為接續的符號問題之間的辯證：羅斯金表面上駁斥著亞里斯多德，卻共享著類似的出發點，而現代符號學才真正極大化了羅斯金思考未能完成的形式的敞開任務。

「形式的不可簡化性」不是直接出自於羅斯金，而是達彌施從哥德（Johann Wolfgang von Goethe）的文本點出這樣的說法的。達彌施提及哥德的看法：「雲是不可簡化的形式」（«Le nuage n’est pas une forme réductible»）。正因是不可簡化的，哥德把它當作是一種自然界的符號，體現著意義的無限性（Damisch, 1972, p.269）。而之所以可以拿哥德對於形式的看法來理解羅斯金，是因為此一概念出自於兩者共享的思想脈絡，即十九世紀末的浪漫主義（Romanticism）觀點。

浪漫主義的思潮脈絡強調著一種直覺性的表達手段，並且認為唯有這一種直覺性的手段（相對於古典科學）才能夠對應到自然本身存在的「無限」。也是出自於如此的思潮，羅斯金才如此讚賞著泰納的繪畫，後者並不只是有完美的「幻覺效果」，更是與自然本身有一種直覺性的對應，以羅斯金的說法而言，是內在結構的等同（Fishman, 1963, p.29）。出自於這一種浪漫主義，羅斯金不願再去分析泰納的雲的組成，不論是去討論自然界的雲（水分子的排列方式），或是討論畫面上的實際顏料厚度分佈、肌理的特色。達彌施在以下引文中指出了羅斯金針對亞里斯多德（Aristotle）有關型態組成解釋的反駁。而在這一段說明中，最值得留意的是達彌施末段的評語，即這一些爭辯彰顯了「符徵」的問題，其指出羅斯金拒談型態組成的態度，是在隱藏此一問題：

> ……這個看法正是羅斯金所不承認的，其對「謎」如此地沈迷，以至於在聽聞雲是由水分子以物理吸力組成的觀念當下便忽視了它，聲稱並無解釋能確認雲的可見性、色彩、與外輪廓。這一些問題使我們瞥見繪畫之中的符徵問題，即便它試著隱藏它；這是羅斯金從他的出發點，試著系統性地隱藏於大量雲層背後的問題。（Damisch, 1972, pp. 271-272）[6]

具體來說，羅斯金隱藏的是什麼問題呢？可以說，其拒絕進一步談論亞里斯多德的組成解釋，把輪廓、符徵視為不可簡化的。然而這並沒有如表面上給出與亞里斯多德如此不同的觀點，反倒是仍未解決後者把「符徵」與某一種假定的「存在」綁定，從而無法更為開放思考符徵的觀點。這一點一方面可以從達彌施接續的歸納捕捉，其指出羅斯金 1884 年兩場關於「十九世紀的暴風雨雲」[7]之演講將《現代畫家》的觀點帶到更極致的地步，「將繪畫的符徵以及它的符指之間的關係移除，從而指向一種假設的自然之實在……」（Damisch, 1972, p.272）。這也就是說，羅斯金不去具體分析表達的不同可能性之差別，而直接把它們等同於自然事物之間的差別，並且後者是超出人的解釋範圍的。

除此之外，上述兩種「形式」的思想侷限也呼應著德希達（Jacques Derrida）在《書寫學》（*De la Grammatologie*）中揭開以及攻擊的，符徵以及「存在」的糾纏觀念。在《書寫學》中，德希達

---

[6] «Or, c'est ce que ne pouvait admettre un Ruskin, attaché qu'il était au « mystère » au point qu'il lui ait fallu ignorer, aussitôt qu'énoncée, l'idée que le nuage pût être constitué de molécules sphériques maintenues ensemble par l'attraction, tout en déclarant sans issue le problème de sa *visibilité*, de sa *couleur*, de son *contour*. Ce que ces problèmes laissent pointer, tout en la dérobant, c'est la question même du *signifiant* de la peinture, question que Ruskin, pour sa part, s'est employé à dissimuler systématiquement *sous un amas de nuées*. » （Damisch, 1972, pp. 271-272）

[7] 《雲的理論》原文中誤植為 1848 年，實為 1884 年二月於 London Institution 舉辦的兩場演講。演講稿以 "The Storm-Cloud of the Nineteenth Century" 出版。

以亞里斯多德的《論解釋》（*De Interpretatione*）指出其針對「符徵」界定的形上學態度。亞里斯多德的原文是，即便每個人每次的表達結果——書寫同一個字的痕跡，或是唸同一個字詞的話語聲音——分別都是不同的東西，但是這一些表達作為「初始象徵符號」（primary symbols）（Derrida, 1997, p.12），對應著同樣的精神狀態，所以在本質上表達結果可以依據符號來同一化。德希達進而說明如此將「存在」以及「在場」、「理型」（Eidos）雙向的綁定之本體論，到了海德格（Heidegger）的思想中依然有其跡象，而尼采相對於此一思想傳統，才真正地將符徵從存在、「真實」釋放（pp. 13, 19）。

達彌施針對羅斯金的方法批評，「形式」概念的出現並不比「符徵」還要多。不過，當連接上接著對尼采觀點的比較，便會更為清晰。針對兩位論者的思考，當放到上述希臘哲學的「形式」傳統之上來看，其差異確實是更容易意會的。

二、「表象」相對於「形式」

尼采針對表現問題的評論，是達彌施用以和羅斯金的形式思想脈絡對比的例子。兩種理論的比較之進行並不是透過直接比較「形式」或是「符徵」、「材質」等觀念的界定，從而清晰地發現觀念差異的。事實上正如同羅斯金對於泰納的評論，是評論性地展示出一種觀點，尼采的《快樂的知識》（*The Gay Science*, 1882）對於華格納（Wagner）的評論亦如此。然而，達彌施依然從中捕捉到一種有關表達的基本立場，此相對立場反映在尼采的「沒有雲的天空」說法。

尼采「沒有雲的天空」與華格納的音樂是對立的，是《快樂的知識》一書對於新的藝術追求之勾勒。而從以下達彌施的引述可以看到，其操作了尼采此一說法和羅斯金對於「雲霧」的強調之對比性。初步來看，可以說「沒有雲的天空」是對於隱晦的、迂迴的、涉及象徵的表達手法之批評看法：

> ……羅斯金在客觀層面上，在一場論辯中佔有了他的地位，而這一場論辯最終是圍繞在主導著世紀末的一個爭論上的：即華格納主義（Wagnerism）。在經歷為時許久的「癒合期」之後，尼采決議與華格納決裂，他選擇了另一種形式以康復：選擇拋棄北方的陰鬱和華格納式理想的濃霧，轉而投向溫暖國度空氣的清晰性（*limpidezza*）和*快樂的知識*（*gaya scienza*）；即，不只是輕盈性，機智，火焰，還有*宏偉的邏輯*（*grand logic*）——在這些之上他更是選擇了一個不同的藝術，「一

種諷刺的、輕盈的、微妙的、極致放鬆的、極致人造的藝術，就像一盞清晰的焰火一樣，朝著沒有雲的天空迸發！」（Damisch, 1972, p. 273）[8]

為了具體解釋上述尼采批評的，雲霧式的藝術表現為何，達彌施描述到了華格納在貝魯特（Bayreuth）劇場佈局的例子：此一劇場演出用帷幕屏蔽了演奏的樂團，藉以掩飾了樂音，讓它甚至不是樂器發出的聲音，而是發生在敘事的劇場之中的聲音。這個屏蔽的說法可以說正是華格納的雲，也就是和尼采「沒有雲的天空」相對的。華格納音樂偽裝成非材質的這一點，在達彌施看來其實與繪畫技巧性地以朦朧效果偽裝材質，作為一個影像是異曲同工之妙的：「這麼看來，這個將音樂的材質性來源中性化而造成的劇場效果，並非無關於那一些由擅長『朦朧性』或『多雲性』的人所意圖製造的繪畫效果。」（Damisch, 1972, p.274）[9]

那麼到底尼采的「沒有雲的天空」，以及《快樂的知識》中對於希臘藝術的讚揚，又怎麼在「形式」問題上相對於羅斯金呢？特別是希臘藝術難道不會和亞里斯多德有同樣的思想嗎？在此我將補充《快樂的知識》原文說法來說明。事實上尼采對於古希臘藝術的讚揚，正如丹托（Arthur Danto）指出的（2005），根本就不是延續著古希臘哲學的觀點。相對地，其本身提出了截然不同於「形式」以及「存在」的切入點，那就是從「表象」（appearance）來談。這一點可以從尼采原文（Nietzsche, 2001）對於不同藝術的評論看出。古希臘藝術的特性在一方面與古埃及神廟的象徵相對（p.8），另一方面也與華格納、義大利歌劇的敘事性相對（p.80）。雖然兩邊的比較依據並不完全相同，不過共通的是，古希臘藝術在尼采看來並不透過理論強加一種真理於藝術語彙上。尼采是如此肯定古希臘藝術的：「希臘人懂得*生活*：唯一所需的就是勇敢地停駐在表面、在皺摺、在肌膚；敬仰表象，崇尚著形狀、音調、文字——在全為表象的奧林帕斯之中！」（Nietzsche, 2001, p.8）[10] 值得注意的是「停留在表象」這樣的說法。由此可以推論，尼采所讚揚的並不是一種完美的材質特徵，並不是認為「純粹的」形狀、音調是至高的。相對地，尼采更像是強調一種沒有特殊意義的、在那裡的材質事實。

---

[8] «…Ruskin aura tenu objectivement sa place dans le débat où se résumera la querelle qui domine la fin du siècle : celle du wagnérisme. Lorsque Nietzsche, après une lingue « convalescence », décidera de rompre avec Wagner, sa guérison prendra la forme d'un choix : choix, contre le Nord humide et les brumes de l'idéal wagnérien, de la *limpidezza* de l'air des pays chauds et de la *gaya scienza* – le gai savoir, c'est-à-dire non seulement la légèreté, l'esprit, le feu, la grâce, mais aussi *la grand logique*, – et avant tout choix d'un art *autre* – « un art ironique, léger, furtif, divinement désinvolte, divinement artificiel, qui, telle une flamme claire, jaillit dans *un ciel sans nuages*! ». （Damisch, 1972, p. 273）

[9] «Or les effets scéniques qu'autorisait cette neutralisation de l'instance productive matérielle de la musique n'étaient pas sans rapports avec ceux auxquels visaient les adeptes d'un certain « flou » ou « nuagisme » pictural. » （Damisch, 1972, p. 274）

[10] "Oh, those Greeks! They knew how to *live:* what is needed for that is to stop bravely at the surface, the fold, the skin; to worship appearance, to believe in shapes, tones, words - in the whole Olympus of appearance!"

綜合上述有關尼采之藝術表現閱讀觀點，其並不崇尚著一種可以「間接代表更偉大的存在」之精巧表現，同時，似乎也不讚賞那一些指涉能力相較於呈現更為強烈的手法。即便達彌施引述的部分提到了「偉大的邏輯」，但是從《快樂的知識》原文的「停留」一說來看，尼采更強調的是藝術表現「如其所現」的狀態，而不去追究「是什麼？」（界定存在）的問題，這也正如德希達指出尼采的書寫以及思想並不從屬於真實以及亞里斯多德的邏各斯（logos）（Derrida, 1997, p.19）。

三、繪畫思考中的「形式」問題

針對羅斯金以及尼采的閱讀方式之比較，達彌施並非從中尋找一種閱讀十九世紀繪畫的看法。達彌施主要是透過尼采，襯托出羅斯金這一繪畫理論的頑固性，進而證明十九世紀表達實踐觸及思想領域「形式」問題之事實，同時凸顯此一問題在繪畫領域中的難解程度。

在以下引文中，達彌施最主要說明了音樂以及繪畫領域的理論，如何分別從十九世紀末的實踐變革開啟新的道路？兩個領域的情形不同。而此中重要的，是繪畫理論「不去碰觸形式問題」這一點。達彌施提到「『多雲』在繪畫中代表了對於整個形式問題的否定」一句，指的並非泰納，而是羅斯金的評論。羅斯金的評論朝向「理想」的去向，並且將原本「材質性的那一個因素轉而鞏固理想主義的治理」。透過這一些陳述，達彌施所強調的並不是十九世紀末繪畫藝術實踐本身的走向，而是前者造成的，一種理論的反制現象：

> 在一方面，半音風格（Chromatisme）（字源於希臘文色彩，調性）在二十世紀的音樂領域中引發了一系列與*形式*有關的問題，繼荀白克與魏本，音樂家竭盡所能地著手此一工作，相反地，「多雲」在繪畫中代表了對於整個形式問題的否定，或者說是朝向「理想」的去向，這裡的理想類似於尼采從華格納所偵測到的。在一個完全不是辯證性的轉向中，原本於古典脈絡中作為繪畫符徵的材質性（matérialité）之指示標記的那一個元素，現在轉而鞏固理想主義的治理，並且作為將舞台性的實際景象轉換成*影像*的工具。（Damisch, 1972, pp. 275-276）[11]

[11] «Mais là où le chromatisme (du gr. = Couleur, ton musical) entraînait une série de questions de *forme* que les musiciens de XXe siècle, à la suite de Schönberg et de Webern, travailleront à développer et à résoudre, le « nuagisme » représente au contraire, en peinture, la négation de tout problème formel, sinon une fuite dans l' « idéal » analogue à celle que Nietzsche décèle chez Wagner. Par un renversement qui n'a rien de dialectique, le même élément qui était l'indice, dans le contexte classique, de la matérialité du signifiant pictural, apporte alors son renfort à l'idéalisme régnant, et fonctionne comme l'opérateur de la transformation de la réalité scénique en *image*. »（Damisch, 1972, pp. 275-276）

從這一段引文來看，達彌施似乎有那麼一部分點出「現代表現實踐應該要朝向『形式』的顯現的」，如同音樂的情形那樣。但是絕非如此。其確切意思是，音樂領域中已經意識到，並且開始在處理材質的組織、指涉性的問題，更加強去除古典脈絡的「和弦」這一類有機的組成。繪畫的實踐好像也有類似的跡象，問題在於羅斯金等的繪畫理論尚未能強調材質組成、輪廓整體的解散。如此的反制倒是顯現了「形式」問題在繪畫理論、繪畫思想傳統中是多麼地重大。

回顧有關「再現」、「形式」兩個面向之剖析，達彌施強調的是，這兩種概念都不只是表達的功能以及界定，而更分別是兩大思想依據。十九世紀末的繪畫不是單純透過「效果」來與兩者切割，而首先是在兩種思想概念中掀起了矛盾，造成表面上可以如此解讀，實際上卻得不到既有解讀結果的狀態。如果將達彌施與直接「反再現」、「反形式」的德勒茲（Gilles Deleuze, 1925-1995）比較，達彌施的立場顯得保守了許多。關鍵在於德勒茲直接論述的是繪畫實踐的思想，將藝術實踐視為「揭發世界本質的非結構性」之體現，而哲學書寫亦是處理著類似於此一「藝術」的創造工作（陳瑞文，2018，頁 79）。相對的，達彌施關注的則是「理論解釋如何閱讀表現變革？如何說明其差異？」的問題，也就是站在藝術作品之外，一個分析者的方法論問題。所以才會有針對再現面向、形式面向中，表達實踐和理論之間的牽引互動之探討。而其接續的討論，即是以山水畫論為例子，找到有別於羅斯金的，亦有別於歐陸思想傳統的，閱讀表達的方式。

肆、山水畫論

「繪畫脫離形式的途徑為何？」在探討了徵候對傳統概念的拆解之後，達彌施評估了其開展的路徑。而這一個路徑是直接拋棄古希臘哲學核心的本體論關注，從語言的範式層面（Paradigmatic）來操作解釋可能。範式是索緒爾符號學提出的，語言的一個層面，在這種意義下也譯作「縱向聚合」，而它「與其說是語言的一種結構，不如說是出現在語言結構中對於詞彙生成的一種認定。詞彙生成，即縱向聚合。」（俞建章、葉舒憲，1990，頁 99）可見，範式與本體論都能涉及根本觀念的討論，不過兩種問題強調的重點不同。例如「原子是用來描述事物組成的概念」這樣的說法與「事物是由『原子』組成的」的說法強調的不同，一個著重在概念、描述的可能性上，另一個著重在一個完整的世界觀上。

山水畫論的「筆墨」、「氣韻」等概念都是和歐陸理論有別的理解繪畫的概念。于連（François Jullien）從中文的特殊概念出發，試論其另類的本體論、美學觀，這是其在《本質或裸體》（*De L'essence ou Du Nu*, 2000）中處理的。達彌施也採取了類似的路徑，不過可以發現其更加停留在概念、理論範式的比較差異。

可以說達彌施欲透過山水畫論，強調繪畫在範式層面的差異性，而不只是本體論層面的差異。後者雖然較為顯著，但是也容易導向一種過於同質的觀念重建。而對範式層次的強調，則能說明繪畫徵候開展的特殊性。達彌施對範式差異的強調，一部分反映在其討論山水畫論「輪廓」概念以及「質」概念的討論方式。

一、「輪廓」與「形式」概念

同樣是討論畫面上的描線，山水畫論的「輪廓」概念提供與「形式」截然不同的閱讀方式。值得注意的是達彌施比較的作法。其對輪廓、形式的比較雖然和于連對應，卻沒有這麼著重「本體論觀點」的論證。達彌施認為，中文的「輪廓」在文本的使用中並沒有牽涉到存在的界定、範疇的劃分，光是這一點就足以證明它相對於「形式」的不同閱讀觀點。

達彌施從山水畫論「筆墨」概念中的「筆」來延伸提出一種有關輪廓、形式的定義。雖然是說「定義」，不過達彌施強調的是，山水畫論有著和亞里斯多德截然不同的概念操作方式，並不受限於事物存在的劃定。這裡要先提一下亞里斯多德怎麼去界定「形式」：在《物理學》中，從「事物的本質」作為探討課題，亞里斯多德指出形式、形狀是除了材質之外，能夠決定事物本質的因素之一（Barnes , 1991, 193a30-193b6）[12]。這也就是說，形式圈起了某一個事物，得以讓它與周圍不同，擁有自己的形狀，以及孤立的本質。達彌施注意到，中文的「筆」、「輪廓」概念則根本不是「屬於特定事物的輪廓」，輪廓不是特定的形狀外框，中文語境並沒有像亞里斯多德一樣給它「事物存在界定物」的位置：

> 由此可見，筆的功能並不是為了讓外輪廓凸顯出來，亦不是框繪需要以特定手法表現其結構、肌理的形式。「不論造型為何，它總能被簡化成屬於不同線條或皴法的基本原則。」由此可得出一種對形式(forme)的定義——如果這個概念適用的話——它與西方脈絡中的劃界（délinéation）完全無關，也和亞里斯多德對色彩與形象的分別無關（這是因為「文人」畫，也就是中國山水畫的主要脈絡，以石濤的《畫論》為代表，都只使用單一色彩並且只做色調上的差異）墨和筆就像骨與肉。如果說墨

[12] “Another account is that nature is the shape or form which is specified in the definition of the thing.”

使得山水的形狀擴張了，那是因為它將肉披覆在筆必然提供的骨架之上。（Damisch, 1972, pp. 288-289）[13]

在對輪廓概念的理解中，達彌施的討論著重在這一個概念涉及的描述邏輯，例如「骨肉」的邏輯。其援引了幾個理論，比較了描述的方式，一個是石濤（1642-1707）的《畫論》皴法章，另一個是唐岱（1675-1752）的《繪事發微》。石濤的皴法章強調的是畫面必須避免「內空而外實」的狀態，輪廓和墨色在畫面上的重要性是相對調度的。[14]這也是其畫論所追求的軸線：有別於歐陸繪畫理論在乎的是對象物的編排、比例，石濤的訴求更從水墨筆畫本身出發。而唐岱的「骨肉」比喻也相當巧妙地說明了山水畫的畫面關係：無關乎絕對位置的測量，而在於相對量體的堆砌。[15] 在這一系列的觀察中，可以說達彌施找出了根本上遠離歐陸「形式」的造型閱讀看法，是關注畫紙上每一劃筆跡之間的互動力量關係，而並不想像它們「組成定義事物的輪廓」。

對於《芥子園畫集》「天地位置」的研究，同樣也是討論空間的描述可能性，而並不追究其觀點。歐陸的觀念中，界線是切開了兩個截然不同的域，分別決定它們的定義。兩個分開的域各自內部，就是一個絕對同質的定義。界線的用處在歐陸思想中是區隔絕對位置與絕對性質。相對的，達彌施認為山水畫論的輪廓雖然也會分開兩部分，但並不是將區域給區隔、絕對化。其舉例是《芥子園畫集》的「天地位置」章節。在《芥子園》中，天、地與山的區隔不是從這一些域各自的絕對特性出發，而是三種相流通的區域。（諸升，王質，王概，1982，頁 4）達彌施強調山水畫論的輪廓牽涉的「互動空間」以及「辯證性」，這其實觸及到山水畫論對事物討論方式的特殊：「這兩項之所以用分開的狀態呈現只為了開啟一個它們能夠互動的空間，在這個空間中，兩者的對立所激起的辯

[13] «Le pinceau n'a donc pas pour fonction de délivrer le contour ni de délimiter les formes dont il lui revient plutôt d'exprimer la structure, voire la texture, par les moyens qui sont les siens. « Qu'il s'agisse de n'importe quelle forme plastique, elle se ramène toujours aux principes élémentaires qui sont inclus dans les divers types de lignes et de rides. » D'où il découle une notion de la forme – pour autant que le mot s'impose, et qu'il soit ici recevable – qui ne doit rien à la délinéation au sens occidental, non plus qu'au partage aristotélicien entre couleur et figure (d'autant que la peinture, celle des « lettrés », à laquelle se réfèrent pour une bonne part les Traités chinois sur la peinture de paysage – et d'abord les *Propos* de Shitao – est une peinture monochrome, qui ne connaît que des seules valeurs de ton). L'encre et pinceau comme *chair et os* : l'encre, si elle fait s'épanouir les formes du paysage, c'est dans la mesure où elle confère sa chair à l'ossature qu'il appartient au pinceau de produire. »（Damisch, 1972, pp. 288-289）

[14] 「亦有內空而外實者。因法之化。不假思索。外形已具而內不載也。是故古人虛實中度。內外合操。」（石濤，2008，頁 37）

[15] 達彌施對「骨肉」概念的理解參照自 Ryckmans「筆墨」一章的註解。後者在註解中陳列了清代畫論作者如何討論筆墨問題。而其中提及唐岱（1675-1752）的《繪事發微》「骨肉」論，並附上唐岱原文：「有筆而無墨者。非真無墨也。是皴染少。石之輪廓顯露。樹之枝幹枯澀。望之似乎無墨。所謂骨勝肉也。有墨而無筆者。非真無筆也。是勾石之輪廓。畫樹之幹本。落筆涉輕而烘染過度。遂至掩其筆。損其真也。觀之似乎無筆。所謂肉勝骨也。」（Ryckmans, 1984, p.50）

證過程才得以發生。」（Damisch, 1972, pp. 292-293）[16] 輪廓並不決定事物的絕對界線，而後者不存在，事物單獨的定義在山水畫論中並不存在。

輪廓並不成為一種物的劃定形體。這一點也與于連對中文思想「動態性」的觀察相呼應。後者指出中文思想把輪廓當成運筆的痕跡，問題在它反映的，在「生命歷程」中的動態。（于連，2007，頁 48）不過，達彌施與于連的重點似乎是不同的。相對於于連討論的是中文思想的美學觀，達彌施一直停留在相對於歐陸概念的差異。這一個細小的區別其實反映了範式的解構與重組是達彌施更為在意的。

二、山水畫論的範式與本體論

若是以「繪畫作為本體論的反映」來看，那麼對於山水畫論的理解將會朝向它的「另一種形式」或是「另一種再現」作結，如此的說法則是達彌施較不傾向的。這可以從其對石濤的「質」、謝赫的「氣韻」以及山水畫論留白概念的評述看見。這一些概念提供的是山水畫論的另類再現，這一種再現的完整性，使得它遠離了達彌施所關注的徵候特性。

從本體論的出發點來看，石濤的「質」概念是相對於歐陸「物質」（substance）概念的本體論觀點。在歐陸哲學中，除了原型的概念之外，物質是一個更為核心的、有關於一切事物組成成分的觀念。「物質」的希臘原文「ousia」與「存在」（being）同義（Robinson, 2020）。可見事物的組成與它們的存在本質是同一個問題。而石濤山川章的「質」可說是另一種事物存在本質的觀點。這裡先放上石濤的原文：「得乾坤之理者，山川之質也；得筆墨之法者，山川之飾也。」（石濤，2008，頁 33）達彌施說明，從石濤、乃至於山水畫論對於「理」、「法」這一類規律的強調來看，「質」並不像歐陸的情況是某種成分，而是一種律動。這兩種理論的概念之比較得出的是理論觀念、本體論的整體差異：

> 這個「內在物質」（但此一字詞的選擇並不完全適當，因為中文的思想是忽略文字（mot）乃至於「物質」（substance）的概念的，並且只去討論互動、交互關係、以及概念之間、*符號*之間的蘊涵，而不去關心組成它們的物質，也因此這一概念，就像葛蘭言所指出的一樣，與*韻律*概念是混淆的），這一結構（這裡的說法是從狹義

[16] «Si délimitation, il y a, elle aura moins pour rôle d'isoler, de séparer, de *définir*, d'*identifier*, que d'établir une corrélation entre deux termes qu'elle ne pose donc disjoints que pour ouvrir le champ de leurs interactions et du procès dialectique auquel donne cours leur opposition. » （Damisch, 1972, pp. 292-293）

的邏輯結構而論的，就像是一個辯證秩序的原則）完全無關乎一個可以理解的形式（forme intelligible），無關乎一種柏拉圖式的理型。（Damisch, 1972, p. 295）[17]

用本體論來理解石濤的「質」，雖然就理解結果上好像得到了與歐陸的「物質」不同的界定，但是卻會在根本上產生混淆。達彌施此處正是指出，山水畫論的思想並不是先從事物的個別存在出發的。這也可以和于連的看法對應。于連亦說明到，水墨畫並不是僅處理「有」的範疇，而是在「有無」之間處理著形的生成過程。（Jullien, 2005）也就是說，水墨畫、山水畫根本上不受限於歐陸的本體論的「存在／虛無」之劃分。作為一種不追求身份的確立之繪畫脈絡，其展開了特有的路徑。

倘若堅決不放棄本體論的基礎來閱讀山水畫論，那麼便會從這一個理論提出一種與「再現」位階相等的觀點。達彌施以謝赫的「氣韻」作為例子，論其中的「另一種再現時」。而這樣的舉例重點不是建構達彌施所尋覓的徵候理論，而是作為一種反面的示範，給出一個類似於歐陸思想傳統的視野。也就是說，「氣韻」對於達彌施而言，給出的結果雖然脫離了形式的疆域，但是它建立了另一種完整的影像。

謝赫六法的「氣韻」脫離歐陸「精神／材質」二元對立的架構，賦予畫的「基底」（le support），也就是水墨的白紙它的地位。達彌施的說明中再一次地強調，「氣」涉及的是律動，所以並不是材質指向一種「氣」（精神層次），而是畫家留下的律動本身即「氣」：「所謂的氣並不與形象、物質（matière）分屬於另一個秩序。它並不是一種「精神性」的原則。」（Damisch, 1972, p.296）[18] 而這樣的分辨接著帶向的是對山水畫論中，白紙、基底特殊地位的討論。墨跡與白紙同樣作為混屯中的建構者，都擁有它們的地位：「留白」在山水畫中是一種「神采的展現」（Damisch, 1972, p.311）。不過關於「神采」這一點，或是畫紙地位這一點，似乎並非達彌施探討山水畫論的制高點，而就是一個終點：「神采」的美學觀屬於山水畫論，並不是徵候論的學習對象。

相較於「氣」的美學觀，在針對山水畫論的參照中，達彌施最為關注的依然是符號思考模式的問題，也就是以「語言範式」為名的問題。在其看來，山水畫論的價值在於作為有別於印歐語系的另一種論述語言，打從根本上沒有同樣的哲學圖式，這一種語言不具有「存有」、「精神／材質」、「形

[17] «Cette « substance intérieure » (mais le mot est particulièrement mal choisi dans la mesure où la pensée chinoise ignore le mot, et jusqu'à l'idée de « substance », et ne connaît que de l'interaction, des corrélations, des implications entre les termes, entre les *signes*, sans se préoccuper de la substance qui les sous-tend et dont la notion, comme l'a montré Granet, se confond avec celle de *rythme*), cette structure (à condition qu'on l'entende en un sens strictement logique, et comme un principe d'ordre dialectique) n'a rien d'une forme intelligible, d'une idée platonicienne. » （Damisch, 1972, p. 295）

[18] «Mais le souffle n'est pas d'un autre ordre que la figure ou la matière; il n'a rien d'un principe « spirituel » […] » （Damisch, 1972, p. 296）

式（界定）／內容（特質）」。在沒有將對象普遍化、系統化的範式之前提下，閱讀表達的思考是更為自由的，並不基於一個預先的架構圖來假定繪畫各部分的功能：

> 在西方脈絡中，基於範式是語音式的發揮的，使得繪畫進程分析被強加了再現、詞源、*投射*等概念……在中文脈絡中……切斷了繪畫與一個預先的、「中性的」整體（自身聲稱為符指的整體）之間的依賴關係。（Damisch, 1972, p.308）[19]

在達彌施看來，山水畫論的重要不在於它凸顯畫面「基底」的地位，而在於它相對於歐陸理論，去除了兩組侷限性的架構：一是「外輪廓與表面」的分別，另一個是「概念與材質」的分別。由於去除了「概念」與「形式」協同主導的範式，使得畫面表現的組成關係得以和歐陸思想傳統的解讀有極大差異。帶著從山水畫論得到的發現，達彌施討論了塞尚繪畫的例子，發現後者可說是有著與此相通，確更直接敞開歐陸思想傳統的特徵。

伍、塞尚

塞尚在達彌施看來，是演示繪畫以及其解釋思考模式的裂斷之最佳例子，也就是徵候極大化的體現。達彌施透過解釋塞尚，分別展示了有別於傳統「形式」以及「再現」思考路徑的走向：針對前者，塞尚顯現了更為跳動的，無法界定屬性與類別的「感官感覺」（la sensation），針對後者，則從塞尚指出了繪畫表達的另一種工作，稱之為「實現」（la réalisation）。實現是繪畫符徵（signifiant）透過差異來彰顯的狀態。

在針對塞尚的閱讀中，達彌施主要操作的概念有：感官感覺、空（le vide）、油彩的建構性、符徵的問題。這一些概念並沒有和傳統閱讀觀點的「形式」、「輪廓與色彩」在同一個位階上對立，而是圍繞在它們外面。更確切來說，達彌施從塞尚提煉出的這一些閱讀概念已經不是傳統意義上的「概念」了，並不把繪畫表達用一種假想圖形來界定，這一些概念恰恰指稱著傳統上的「不可指稱」、「不可閱讀」範疇，並且接受繪畫表達的新建構是在此開展的。

---

[19] «Mais alors qu'en Occident la paradigme, dès lors qu'il joue sous l'espèce phonétique, impose une analyse du procès pictural en termes de représentation, de dérivation, de *projection*[…] le fait qu'en Chine […]ce fait, cette détermination affranchit par contrecoup la peinture de sa dépendance par rapport à une totalité « naturelle », préexistante, et qui s'annonce comme totalité du signifié, c'est-à-dire, en définitive, de sa dépendance par rapport au langage, au logos comme *phonè*, pour établir – tirant argument de la connivence profonde qui, traversant tout système institué, lie la trace picturale à la trace scripturale – à l'origine de l'articulation où le langage, et la « logique », la « science » avec lui, trouvent leur principe. » （Damisch, 1972, p.308）

一、感官感覺與形式

達彌施把塞尚的感官感覺看作是其突破形式的關鍵。值得注意到達彌施討論感官感覺的方式。其並不以「畫家獲得的感官感覺」來論，而是說「被謄寫（transcrire）的感官感覺」、「作為符號的感官感覺」。這一些說法將顯現達彌施並不認為感官感覺是取代形式，另立為本體論的整體。感官感覺提供的是另一種符號的問題，並且是敞開的。

感官感覺這個本來出自於塞尚的概念，起初沒有如此激進的理論異常性。塞尚在與貝納德（Émile Bernard）書信中的說明，仍將這一重要的繪畫概念解釋為眼睛所接收的，並且由腦袋組織化的感官感覺。（Bernard, 1904, p.23）如此的說明顯得普通。其唯一比較鮮明的、能與傳統輪廓觀點相對的說法就是，感官感覺是無數個「色彩跡」（les tâches colorées）的聚合，沒有絕對的輪廓線，而是隨著觀看焦點而變動的色彩對比。

梅洛龐蒂（Maurice Merleau-Ponty, 1908-1961）針對「感官感覺」、「知覺」概念解釋的轉向，顯現了有別於形式的符號觀念之雛形。事實上，由於以感知者的特有經驗歷程為主，梅洛龐蒂反倒批評著「感官感覺」這一個概念，不是因為概念本身，而是因為這一概念由經驗論使用，因而被當作一種獨立在感知者之外而存在的確切形體，或是確切印象。在《知覺現象學》（*Phenomenology of Perception*）中，其批評「感官感覺」一詞忽略了對於實際感覺過程、乃至於感知者因素的反思（Merleau-Ponty, 2012, p.11）。而相對的，「知覺」（perception）一概念可以說是梅洛龐蒂對於感官感覺問題的釐清，其強調概念必須得提示一個感知者、一個身體的存在：一個畫家、一個感知者接收到的不再是獨立存在的影像，而是感覺過程之中，某幾段前後的訊息之間的相對關係、它們的差異。基於對感官感覺的批評。在〈塞尚的抉擇〉（La doute de Cézanne）中，梅洛龐蒂認為塞尚的繪畫有一種「矛盾」：雖然追求現實（réalité）（較為廣大的範疇），但是執迷於經驗論的感官感覺，因而繪畫顯示了一種猶疑不決（Merleau-Ponty, 1966, p.19）。梅洛龐蒂從塞尚看見的非傳統面向，主要在於作為一位知覺者，初步地顯露了知覺的不確定性。這也涉及到梅洛龐蒂哲學的目標：指證本體論不能直接地被建構，而應該是一種混屯（Merleau-Ponty, 1968）。

在德勒茲的《培根感官感覺邏輯》中，相對的，則可以看到「感官感覺」與藝術表現的解放之間，更為顯著的連結。感官感覺是屬於「屬於神經」而非「屬於大腦」的，並且是「反對俗套（cliché）的」（Deleuze, 2003, p.34）。在此一感官感覺真正地與具象繪畫、形式相對，而且甚至不是一個思考的主體辨別出來的特徵，而是雜亂特徵的顯現。

而達彌施觀察塞尚的例子，對「感官感覺」的歸納有兩個重點：其一，它不再「是」腦中印象，甚至也不是眼睛感官經驗，而是色彩本身。後者是透過材質結果中的差異、變化來證明自身的，而不是透過概念。其二，就表達問題上，感官感覺牽涉到「實現」（réalisation）的工作，這有別於「再現」追求和一個預存對象的等同，「實現」的工作不是用一個語彙來正確地對應既有事物，而是將

一個語彙（例如：某種色彩）透過塑造和其他語彙的差異，使它站出來，得以實際地證明自身。兩點對「感官感覺」的歸納出現在以下引文中：

> 然而對莫內而言，一抹油彩仍是一種工具，藉以讓形式融入大氣。一直到塞尚，才使畫布上的一抹油彩獲得建構性的功能。塞尚亟於謄寫*感官感覺*，而非印象……他終迎來了畫布上字母的勝利，勝過了再現的數碼。在對於模式的詮釋與實現（réalisation）之間，畫面自身成為了一種*有限*的交換場所（le lieu *fini* d'une conversion），在這之中，一抹的油彩重複著整個場，透過它的形以及它的位置來達成，並且將自身呈現為一個運作者……從理論性的角度來說，有必要區分*視覺*感官感覺（sensations *optiques*），也就是光學官能產生的、將平面以它們的相對亮度區分的感覺，與*色彩*（不是「上色的」）感官感覺（sensations *colorantes*），也就是在畫布上*再現*（*représentent*）了同樣的藍圖之符號，它們透過塞尚指為「實現」的轉換過程做到這一點，而這也使得理論意義上繪畫的符徵變成一個有待關注的問題。（Damisch, 1972, p.314）[20]

「感官感覺是色彩本身」，此點見於引文前半「非印象」的部分，以及針對「視覺感官感覺」以及「色彩感官感覺」的分辨。至於「感官感覺在表達層面開啟另一種模式」，要剖析達彌施「實現」的兩段說法來理解。重點是「實現」並不涉及對於畫面之外對象物的界定之符應，而是涉及畫面上油彩點個別差異，點與點之間關係的強化。而即便在某一些說法看起來，達彌施提到「謄寫」一詞，或是引文後半段提到「畫布上再現同樣的藍圖之符號」，看起來與追求類同於對象的傳統思維很類似，但是更為重要的是達彌施重複提及「畫布上字母的勝利」（donner le pas à la lettre du tableau）（字母相對於組織的「詞彙」）、「油彩……將自身呈現為運作者」「繪畫符徵」等等要素。這一些線索都顯示著感官感覺並不是一種在腦中、概念世界中決定的假想形式，而是在材質世界裡面，或是實踐世界裡面發生的，油彩之間的關係。

[20] «Mais la touche n'était encore pour Monet que l'instrument d'une dissolution des formes dans l'atmosphère : il faudra que vienne Cézanne pour la voir assumer, sur la toile, une fonction constructive. Occupé qu'il était non plus à noter ses impressions, mais à transcrire des *sensations* […]Cézanne aura finalement été conduit à donner le pas à la lettre du tableau sur le chiffre de la représentation. Entre la lecture du modèle et sa réalisation, le tableau s'offre comme le lieu *fini* d'une conversion dont la touche, qui le répète dans sa forme et sa position, se présente comme l'opérateur…et qu'il faut distinguer, du point de vue théorique, entre les sensations *optiques*, qui se produisent dans l'organe visuel et font classer les plans selon leur degré de luminosité relative, et les sensations *colorantes* (et non : « colorées »), soit les signes qui *représentent* ces mêmes plans sur la toile, moyennant la conversion que Cézanne dénote « réalisation », et qui impose de produire, en termes théoriques, la question du signifiant en peinture. » （Damisch, 1972, p.314）

感官感覺不是已然的、有待油彩呈現在畫布上的。達彌施對於感官感覺的關注，在於這一種透過色彩碎片拆解完整影像的途徑。因此它並非一種系統性的色彩邏輯，而是可能性的發生地帶。

二、「符徵」的揭示

作為承接十九世紀末繪畫表達變革，並且極大化的例子，塞尚帶來的在達彌施看來是「符徵」的揭示，確切來說，揭示了過去被「抑制的符徵」之。乍看之下好像也不難理解：塞尚的繪畫的確是彰顯了油彩的色點，與早期印象派沿著光學原理縫補完整影像的操作是不同的。但是「揭示符徵」可不只是凸顯直觀想到的「油彩顏料筆觸」或是「畫布肌理」而已，而是揭示一群反劃分的、抵制著概念的命名的符號，讓它們來到與理論概念同等的位置，被理論給承認。達彌施的「符徵」有自身的定義，是思想圖式中，一種恰好作為概念系統對立面的因素。而，達彌施一方面透過「實現」的說法，二方面透過論述塞尚的「空」（le vide）來勾勒此一符徵。

這裡的「空」指的是塞尚晚年水彩畫面的留白。達彌施之所以提到「空」，無非是要和山水畫的「空」、留白做連結。不過，絕對不是將塞尚類比於山水畫，而是相反地指出這一種「空」的意義，有別於謝赫的「氣」給出的解釋，塞尚的「空」不但不是傳統意義上的「概念」，甚至在根本上是反概念的，也就是說，塞尚畫面的「空」正是對於理論的概念體系而言，沒有被命名、納入思考的那一個空缺地帶，是那一個地帶在思考之中的顯現。

關於「空」，達彌施分成兩個階段來論述，首先分辨塞尚的「空」與山水畫那一種完滿的狀態，再來是分辨此一「空」和具象繪畫「沒有形象的背景」，例如哥雅（Goya）《犬》（*The Dog in the Arena*, 1823）的相對性。首先，山水畫的留白正如同山水畫論所指出的，是「氣」、「神采」的協調狀態，此一留白是完滿的、對於山水畫論而言有意義的。塞尚的水彩之留白則並不對歐陸的繪畫理論有同樣的：它更傾向於空缺、匱乏、不完成。而再進一步看這一種「匱乏」，達彌施更強調到它不只是「沒有畫出形象」、「只有顏料」的那一種匱乏。在哥雅的《犬》之中，哥雅在畫面留下大片的平塗痕跡，而這樣的匱乏地帶依然可以和形象一同被解釋為一種「背景」，形成完整的影像。從這兩組對照，達彌施指出塞尚是真正地並置了兩個完全無法相容的狀態，那就是完整「影像」的設想，以及無法融入影像的，無法成為影像之中「事物色彩」的畫布本身。塞尚的「空」關鍵在於它直接反對了畫面作為概念的系統性組織的可能性：

> 決定性的分裂發生在塞尚最後幾件作品之中，在這一些缺塊中，在影像的缺乏之中，畫布本身證明了它的物質性，即便對畫面表面的考量往往帶向了無可回返的，對幻覺深度的研究。正是基於服務想像的影像（*l'image*）到知覺如是供給的畫布（*tableau*）之間的位移，以及傳統空間的解構（這可說是上述位移的手法），使塞

> 尚的作品，在二十世紀的轉折之中，能夠作為一個裂斷（*coupure*）。（Damisch, 1972, p.313）[21]

達彌施之所以強調塞尚的「物質性」，顯然不是就繪畫表現的展示價值而論的，而是就繪畫作為表達、作為思考，突破思考禁地之重大性而論。塞尚的「空」，乃至於「實現」都不是一種純建構性的「回到初始」的作為，而更是揭開了從來就在思考中無法呈現的領域。

從塞尚繪畫，達彌施指出其揭露了「被抑制的符徵」，他的「被抑制」說法是相當關鍵的。這意味著，相對於單純呈現已經存在與理論認定中的符徵，塞尚的「符徵」未曾存在於概念世界之中。而達彌施把此一揭示和泰納、羅斯金的「為了雲的服務」事件連接起來看，說明了整個十九世紀末到二十世紀初，繪畫表達的轉折意義。如果說泰納和塞尚能夠視為一條發展軸線，而並不是表面上相矛盾的，「朝向新影像」以及「朝向材質」的兩種路徑，那是因為這兩種繪畫表達同樣在概念領域、思考領域掀起了動盪與質疑。兩者都各自給出了理論認為不可描述的呈現因素，泰納是作為一種「難以講明的影像」，而塞尚則是更為激進地作為一種不是影像，更無關乎事物的色彩、屬性之特徵：

> 但是這個反轉，不像是「為了雲的服務」所給出的意義，是帶著一種辯證性的力量……它相反地產生了……作為所有銘刻基底的，所有建構基底的表面，基底作為表面，是繪畫組構工作中首先包含的材質。這個製造為西方繪畫意義下淵遠流長的／雲／的理論給予貢獻，同時地，它使後者揭露了服務著抑制（refoulement/ suppression）的銀幕之運作：符徵的抑制，*繪畫*的抑制，這特別就繪畫作為一個特殊實踐，一種材質性製造過程而言的。（Damisch, 1972, p.313）[22]

塞尚作為達彌施徵候論的終極例子，其定義必須以達彌施整體的路徑勾勒來理解，而不能用一般風格史的「印象派」或是抽象繪畫來簡化理解。「材質性」的揭現正如同德希達的《書寫學》中

---

[21] «La rupture décisive interviendra avec les dernières œuvres de Cézanne, où, dans les lacunes, dans les manques de l'image, la toile elle-même impose l'évidence de sa matérialité, tandis que la prise en considération de la surface du tableau l'emporte, sans retour possible, sur la recherche de l'illusion de profondeur. C'est par ce déplacement de *l'image*, proposée à l'imagination, au *tableau*, offert comme tel à la perception, plus encore que par la déconstruction de l'espace traditionnel qui aura été le moyen de ce déplacement, que l'œuvre de Cézanne prend, au détour du XXe siècle, figure de *coupure*. » （Damisch, 1972, p. 313）

[22] «Mais ce renversement, à la différence de celui que paraît impliquer le « service des nuages », revêt une portée véritablement dialectique […] produit au contraire […] la surface comme support de toute inscription, de toute construction, le support comme surface, matière première qu'il appartient à la peinture d'articuler. Cette production confère à l'interminable théorie du /nuage/ dans la peinture d'Occident son sens, en même temps qu'elle en rend manifeste la fonction d'écran au service du refoulement : refoulement du signifiant, refoulement de la *peinture* en tant qu'elle en rend pratique spécifique, procès matérialiste de production. »（Damisch, 1972, p.313）

書寫文字和語音（phone）分裂一般，材質也和理想化的「色彩概念」或是「形狀概念」分化。如此的徵候使得理論面對一個新任務：繪畫表達，包含「繪畫」本身都不再能由上而下地以概念的範疇分類，再去描述它包含的因素，因此理論必須從繪畫發明因素。從這裡也可見，達彌施的「徵候」並非一個局部的現象，並不是一個可以在一種思考模式裡面命名以及定義的現象，而是交界在思考模式邊緣，甚至隱含另一種思考的開展點。

陸、結論

繪畫徵候論的書寫本身也是一種拆解歷程的體現：拆解傳統語言的概念，由此與現代繪畫同步化，開展對符徵的發現。達彌施的理論給出了一種論現代繪畫的出發點，這個出發點拋棄了形式概念，一來在於它強制作為整體系統的特性，二來在於它受制古希臘哲學的「存有」以及「身份」的邏輯，無法從原型之外的方式看待組成。這意味著徵候開展的路徑對於達彌施而言並非製造另一種繪畫的存有，而是引發本體論之外的「符徵」的可能性。

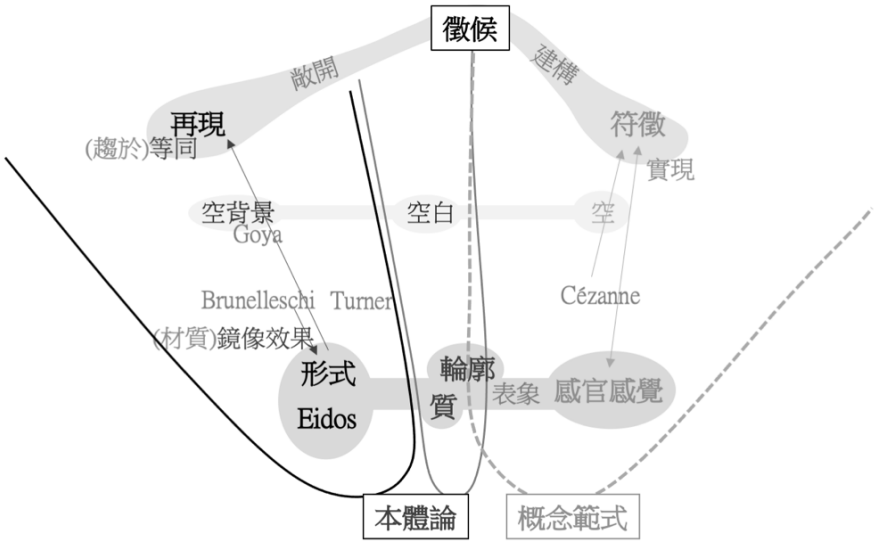


圖 1　徵候論的思考模式[23]

[23] 圖表來源：筆者繪製

可見兩條對稱的思路交會於達彌施的徵候論中（圖 1）：一條從再現出發，回溯到形式，也就是原型的本體論；另一條從與此形式對稱的感官感覺出發，但是它開啟的範疇不是一種本體論，而比較是另一種範式，並且延伸向與再現對稱的符徵。達彌施正是分辨了繪畫徵候這一種符徵與再現的區別，以及範式基礎與本體論基礎的區別。

範式的整理以及本體論的整理，是否只是詮釋的差別呢？並沒有這麼簡單。前者從實際語言所具有的字彙，揭示了「沒有的」、「遺漏的」可能的概念，這是理論書寫揭示了自身面臨思考模式侷限的事實。而本體論的前提因為著重在一切「是」什麼？因此並不會強調理論對於對象的遺漏，而會假定給出的本質發現能夠涵蓋一切。範式的思考角度開啟的是理論概念之間的爭辯，是二十世紀後期理論的一個主要取向。達彌施在繪畫理論上採取了這樣的側重點，改變了繪畫理論乃至於繪畫史的書寫課題。比起依據一個架構詮釋繪畫、將某一脈絡給合理化，繪畫理論轉向了符號的架構之不一致性，重點不在於找出一個「更全面的解讀」（感官感覺並不是一種「更全面的架構」），而在於發現符號的可能性，它「能是什麼？」而不是「應該是什麼？」的問題。

而由於繪畫、理論是同時作為其論述的對象的，因此徵候論並非對於作品的單向觀察，但也不是單純延續既有理論議題並且回應的解釋，而是以作品為出發點，研究它「引發的問題」、作為一種在閱讀層面上多端的現象來研究。這麼一來可以解釋徵候論穿梭在作品以及理論之間，且所選作品時代、脈絡疏離的怪異組成方式。在徵候論的作品之中，布魯內勒斯基與塞尚是最為主要的，引發兩種截然不同的理論模式之轉折點。而泰納、山水畫則是在理論問題的確立之後，反過來作為內部爭論的次要例子。

對於繪畫理論、繪畫史而言，達彌施的論述皆有反常的部分：首先，在繪畫理論中，其反倒強調了理論的非全面性。從達彌施的徵候論，並不能立即地掌握徵候是什麼？徵候的分析角度能夠給出什麼發現？相反的，整段書寫過程更像是一直在釐清如何看待徵候？它的重要性到底在哪？這樣的問題。從達彌施對於繪畫符徵、再現概念解釋的不全面性更能見證這一點。「再現」在起初逐步地被指為一個趨同的概念，而到了塞尚那裡，則又先是變成了一種感知的謄寫過程，最後又被放置一旁，以符徵取代。是從論述的結果上才能發現，徵候被指為歷時層面上，兩個完全不同的符徵的交接。

而達彌施對歷時性的強調，似乎主要是在這個不顯眼的、不直觀的思考模式層次的。因此，雖然有關乎繪畫演變的討論，卻不是以一軸心貫穿的歷史問題，而更像是系譜，再現、符徵組成了符號的演變階段，兩者之間有一個無法互通的斷層之存在。

徵候論反映了達彌施的書寫特色：介於歷史書寫與哲學書寫之間。相對於德勒茲「發明概念」的哲學工作，達彌施自稱其工作往往更接近於「移置（déplacer）概念」（Damisch & Bann, 2005）。重點在於將概念從其日常的、抑或是本屬於哲學、本體論範疇的觀念剝離，進入到藝術領域，並且

把後者敞開來思考。弔詭地，徵候論的創造性正在於它的拆解、取消之處，因為後者迫使了意義的可能性、觀看的可能性從殆盡中重建。

參考文獻

一、中文

石濤（2008）。**苦瓜和尚畫語錄**（周遠斌 點校）。濟南：山東畫報出版社。

余建章，葉舒憲（1990）。**符號：語言與藝術**。臺北：九大文化。

林志明，張婉真（譯）（2007）。**本質或裸體**（François Jullien）。天津：百花文藝出版社。（原文出版於 2000）

陳瑞文（2018）。**德勒茲與藝術理論**。臺北：五南。

諸升，王質，王概（編）（1982）。**芥子園畫傳**。北京：北京市中國書店。

董強（譯）（2002）。**雲的理論：為了一種新的繪畫史**（Hubert Damisch）。臺北：楊智出版社。（原文出版於 1972 年）

二、英文

Barnes, J. (Ed.). (1991). *The Complete Works of Aristotle: The Revised Oxford Translation,vol.1.* Princeton, NJ: Princeton University Press.

Bernard, É. (1904). Paul Cézanne. *L'Occident,* 32, 17-30.

Damisch, H. (1972). *Théorie du /Nuage/: Pour une Histoire de la Peinture.* Paris, France: Seuil.

Damisch, H. (2002). *A Theory of /Cloud/ : Toward a History of Painting* (J. Llyod, Trans.). Redwood City, CA: Stanford University Press. (Original work published 1972)

Damisch, H., & Bann, S. (2005). Hubert Damisch and Stephen Bann: A Conversation.*"Oxford Art Journal 28*(2), 155–181. Retrieved from http://www.jstor.org/stable/4500014

Danto, A. (2005). *Nietzsche as Philosopher.* New York, NY: Columbia University Press.

Deleuze, G. (2003). *Francis Bacon: The Logic of Sensation* (D. W. Smith, Trans.). London, England: Continuum. (Original work published 1981)

Derrida, J. (1997). *Of Grammatology* (G. C. Spivak. Trans.). Baltimore, MD: The John Hopkins University Press. (Original work published 1967)

Fishman, S. (1963). *The Interpretation of Art.* London, England: Cambridge University Press.

Jullien, F. (2005). *La Grande Image n'a pas de Forme: ou du non-objet par la peinture.* Paris, France : Seuil.

Merleau-Ponty, M. (1966). "La doute de Cézanne." In *Sens et non-sens,* 15-33.

Merleau-Ponty, M. (1968). *The Visible and the Invisible* (A. Lingis Trans.). Evanston, IL: Northwestern University Press. (Original work published 1964)

Merleau-Ponty, M. (2012) *Phenomenology of Perception.* (D. A. Landes Trans.). London, England: Routledge. (Original work published 1945)

Nietzsche, F. (2001). *The Gay Science* (J. Naukhoff Trans.). New York, NY: Cambridge University Press. (Original work published 1882)

Panofsky, E. (1991). *Perspective as Symbolic Form* (C.S. Wood Trans.). New York, NY: Zone Books. (Original work published 1927)

Robinson, H. (2020). "Substance". Retrieved from https://plato.stanford.edu/archives/spr2020/entries/substance/

Ruskin, J. (1907). *Modern Painters vol. 1.* London, England: J. M. Dent and sons.

Ryckmans, P. (1984). *Les propos sur la peinture du moine Citrouille-Amère.* Paris, France: Hermann.

Damisch's Treatise on Symptoms in Painterly Expression

Chia-Yi Liu*

Abstract

The purpose of this essay is to pinpoint Damisch's theoretical perspective in his treatise on painterly expression and its "symptom". In his account of the historical turns in painting during the late 19th century to the early 20th century, Damisch raises the idea of a "symptom" at play. Hence pointing out that "symptom" does not equal features presented to the eye, nor does it possess an absolute definition. Instead, "symptom" stands for the very gap between modes of thought. Thus, Damisch outlines "symptom" through a series of dialectical inquiries, investigating its relation to certain theoretical concepts. In this essay, I will elaborate on the three investigations applied by Damisch, which are: (1)"What is at stake in the field of 'representation' of expression?" (2)"What is at stake in the field of 'form'?" (3) "What further development does this 'symptom' lead to?" It is shown that these investigations do not merely reinterpret the significance of the historical turn of painting during the late 19th century to the early 20th century, but also bring together the act of painting and that of discursive analysis, amplifying their resemblance.

Keywords: Hubert Damisch, symptom, representation, form, signifier

* PhD Student, Department of Fine Arts, National Taiwan Normal University

布希亞〈藝術的共謀〉的思考脈絡及其問題

邱廷浩*

收件日期 2021 年 3 月 22 日
接受日期 2021 年 10 月 25 日

摘要

本文旨在揭開布希亞〈藝術的共謀〉的思考脈絡及其問題。本文內文共有六節，第一節交代本文動機與研究方法，第二至四節討論布希亞的關鍵概念：「超性」與「超美學」，從現代藝術到當代藝術的轉變以及舉例說明。第五節分析法國哲學家居尼葉文章〈布希亞與《藝術的共謀》：偶像的無價值與赤裸〉對布希亞該篇文章的觀點剖析，並進一步對居尼葉文章進行再思考，審視其對於布希亞的觀察點。最後結論為本文之發現：布希亞以社會學的視角來觀看當代藝術，並站在現代藝術的角度來審思當代藝術的發展，致使其對當代藝術走向共謀與欺騙的現象提出批判與擔憂。

關鍵詞：布希亞、藝術的共謀、當代藝術、符號理論

* 國立臺灣師範大學美術學系博士生

壹、前言

關於符號的價值體系，一直是布希亞（Jean Baudrillard, 1929-2007）理論的核心議題。從其第一本著作《物體系》（*Le Système des Objets*, 1968）開始，他就著眼於以符號的視野重新理解當代世界的種種狀態，從物、人、社會之間的關係理論出發，一步步以嶄新的思考方式建構他的價值理論體系。這樣的觀察方式與理論模態，帶有社會學的味道，同時帶有一些形上學的思考。[1]然而，多數學者對於布希亞的研究，都聚焦於人類文化與社會相關議題：如消費（consommation）、媒體（média）、擬像（simulation）等，相較之下，有關於其藝術方面的思考並不那麼廣為人知。

儘管如此，布希亞 1996 年於法國《解放報》（*Libération*）發表的〈藝術的共謀〉（Le complot de l'art），便是其針對當代藝術議題思考的重要文章之一。而多數的理論者對於該篇文章的思考或引用，大都認為布希亞毫無保留地批判當代藝術、認為布希亞是站在當代藝術的對立面並否定之。不可否認地，該篇文章的確看似激烈地批判「當時的」當代藝術，符合布希亞激進的書寫性格，然而，筆者認為，布希亞的書寫目的絕非僅止於批判，而是寄寓了更深層的、對於藝術與人類世界的思考結構，並提供大眾另一個帶有社會學、形上學與符號理論意味的觀察視野。

因此，若要深入探索此議題，便要回到布希亞在文章中是以何種立場對當代藝術進行批判，他所操作的思考模式作為其「批判工具」是否具有效性？在廿餘年過後的世界，這樣的批判價值何在？以「社會學」的觀點思考當代藝術的特性及其侷限何在？鑒於此，本文之目的便在於深入研究與分析布希亞在〈藝術的共謀〉文中對於「藝術價值」與「當代藝術」的思考方式以及透過重新審視其脈絡與問題，進而提出當前時代的評估。

本文第二至四節環繞於布希亞文本中的概念並進行分析研究，從中勾勒其對當代藝術的概念與批判，第五節則納入法國哲學家尚-保羅 • 居尼葉（Jean-Paul Curnier, 1951-2017）的文章，[2]探究其對於布希亞文章的觀察點與評價，並回過頭針對居尼葉的文章進行反思，企圖更深入探析布希亞書寫與思考的來龍去脈。最後，再提出布希亞該篇文章的思考模式，進一步思索其思考脈絡與問題。

---

1 林志明曾發表〈布希亞：社或學家或形上學家？〉一文，分析布希亞的理論特色，並認為其理論兼有社會學與哲學形上學的性質（林志明，2002）。

2 居尼葉該篇文章"Baudrillard et le « Complot de l'art » : nullité et nudité des idoles"刊登於《現代美術學報》第 29 期，並於文後附上學者賴怡妝之譯文。然為求本論文的統一，筆者對該篇文章的分析與引用皆以原文為主，並參考賴怡妝之譯文自行翻譯。故該篇文章在此譯為〈布希亞與《藝術的共謀》：偶像的無價值與赤裸〉。

貳、超性與超美學

「超性」（transsexuel）與「超美學」（transésthetique）是布希亞在〈藝術的共謀〉當中首先操作的兩個重要概念，並指向當代世界的一種「超越狀態」。事實上，這兩個核心概念的提出，可追溯至其 1990 年出版的著作《惡之透明》（*La Transparence du Mal*）。[3]然而，布希亞在這篇文章當中並非著重在闡釋這兩個概念的意義，而是利用這兩個概念作為關鍵語彙來鋪陳其論點。因此，本節欲聚焦的問題點在於：「性」與「藝術」、「超性」與「超美學」這兩組概念的使用在〈藝術的共謀〉文章中的意義（或功能）為何？它們之間的關係又為何？

布希亞在該篇文章中，他首先是以「性與慾望」的變化作為整篇文章的起頭語，提示了一種與過往截然不同的變化狀態——即「超性」的狀態：

> 在縱情狂歡與所有慾望的解放之後，我們已經進入了超性之中，意味著一種性的透明（une transparence du sexe），進入了將自身一切的秘密與曖昧都刪去的一些符號與圖像之中，超性，在這種意義上，它已不再跟慾望的幻象有關，而與圖像的超真實（hyperréalité）有關。[4]

「超性」一詞的字首「超」（trans），在布希亞思考模式中所指的意義有三個層面：超越、透明、跨域。第一層面「超越」的概念是綜合性的，由於世界已經透過了性解放運動形成了新的狀態，過往「性」與「性別」的概念已然轉變，因此需要使用一個超越的概念來詮釋之。第二層面「透明性」的意涵，並非是指「看不見的」狀態，而是「處處可見的」。所有的隱蔽與秘密都被去除，性就如同空氣一般進入一種到處都是的狀態。而「超」的第三層含義，便是跨域。在當代社會，性與性別不再有差異：男性、女性、跨性、變性，都成了同一種性，同時具備對於傳統的超越、界限的透明；因此布希亞才會指出「它已不再跟慾望的幻象有關，而與圖像的超真實有關」，這就意味著超性已脫離了對於「慾望幻象」的製造而產生能量，而是已成為了真實，且是「比真實更加真實」的狀態。

同時，藝術與美學的模態也有著同樣的轉化模式：

---

[3] Jean Baudrillard (1990), *La transparence du mal*. Paris, France: Galilée.

[4] 原文：Après l'orgie et la libération de tous les désirs, nous sommes passés dans le transsexuel, au sens d'une transparence du sexe, dans des signes et des images qui en effacent tout le secret et toute l'ambiguïté. Transsexuel, au sens où ça n'a plus rien à voir avec l'illusion du désir, mais avec l'hyperréalité de l'image. (Baudrillard, 2005, p. 77)

> 藝術亦是如此，它已經失去了對於幻象的慾望，為了所有事物都提升到美學的平庸（banalité esthétique）上的利益，它因此變成了超美學。[5]

當藝術被解放之後，失去了藝術原初的目的——即製造幻象。這樣的解放運動，可以追溯到達達主義（Dada）以及杜象（Marcel Duchamp, 1887-1968）的現成物作品《晾瓶架》（*Porte-bouteilles*, 1914）、《泉》（*Fontaine*, 1917）等，將藝術轉換成一種「反藝術」的開端。由此，藝術已經不再能夠套用過往的美學標準評判，不再需要在意作品的美、醜，顯示當代藝術已經具有一種超越的性質；而美學原初的價值與遊戲規則也都不再適用，藝術因此變成是「透明的」，也同時具備「藝術與非藝術」、「真實與超真實」的跨域性格。也是從這個時期開始，藝術家們開始利用平凡無奇的現成物（ready-made），將之轉換成藝術品，並賦予之一個「美學」的論述，開始大肆玩弄藝術的「價值」。

在布希亞的思考模式中，「超性」與「超美學」所呈現的是一個新型態的世界，且這樣的世界並不是「取代」原本的傳統世界，而是同時包容各種型態與狀態。這個新的模式，就是〈藝術的共謀〉此篇文章的基礎，後續對於藝術的論述都是建立在「超美學」的概念之上。

然而，「性」與「藝術」之間有何關聯性呢？為何布希亞要操作這兩個概念來作為其鋪陳文章的基礎呢？事實上，「性」轉化成為「超性」是布希亞更為核心的思考模式，再由此變化來擴散到其他各個領域。而性與藝術這兩個概念之間有幾處重要的同質性，其中之一便是：這兩個概念的變形，都是建立在傳統型態的一種「轉變」上。而藝術方面的轉變，布希亞從現代藝術的「創造模式」作為切入點：

> 就藝術而言，現代性的狂歡是由對對象/物（objet）與再現解構的歡愉所組成。在這個時期，美學的幻象仍然很強大（puissante），就如同慾望的幻象之於性一般。性差異的能量，它通過了慾望的所有形象，與藝術中和現實分離的能量相對應（立體主義、抽象藝術、表現主義），然而，這兩種能量都與強迫（forcer）慾望秘密以及客體秘密的意願（volonté）相對應。[6]

---

[5] 原文：Ainsi de l’art, qui lui aussi a perdu le désir de l’illusion, au profit d’une élévation de toutes choses à la banalité esthétique, et qui donc est devenu transesthétique. (Baudrillard, 2005, p. 77)

[6] 原文：Pour l’art, l’orgie de la modernité a consisté dans l’allégresse de la déconstruction de l’objet et de la représentation. Pendant cette période, l’illusion esthétique est encore très puissante, comme l’est, pour le sexe, l’illusion du désir. À l’énergie de la différence sexuelle, qui passe dans toutes les figures du désir, correspond, pour l’art, l’énergie de dissociation de la réalité (le cubisme, l’abstraction, l’expressionnisme), l’une et l’autre correspondant pourtant à une volonté de forcer le secret du désir et le secret de l’objet. (Baudrillard, 2005, pp. 77, 79)

布希亞在此處提及了兩種能量：性的能量與現代藝術的能量，它們都涉及了「差異」的議題。性的能量，建構在與對象的差異上：性別、特徵、裝扮等；但如今，這些差異都沒有了意義，因為在超性別的解放社會，「性」上的差異是可以轉換的、是自由的、透明的。藝術的創作能量亦是如此，現代藝術雖然脫離了古典藝術寫實再現的模式，轉而關注於「與現實脫離的幻象」的再現。這意味著現代藝術雖然致力於抽離現實，但仍是在現實的框架當中不斷轉換。

布希亞認為，這兩種能量是相互對應的，二者的共點在於除去對於慾望與幻象的「謎」以及「秘密」。至此，我們可以發現性與藝術兩個概念，在布希亞的思考中，都涉及了「幻象」的力量，且性與藝術都是有「對象」存在的，能量的流動都是為幻象服務：性是藉由「差異」產生的慾望能量，來投射慾望的幻象；而藝術則是透過強烈的「分離」現實手段來滿足對幻象的慾望。

從「性」到「超性」、從「美學」到「超美學」，可以看見布希亞在〈藝術的共謀〉當中縝密的思考模式。他利用「性」與「藝術」的操作，鋪陳了文章的立論基礎，也就是當代世界透明、跨域的狀態。在〈藝術的共謀〉此篇文章中，此二概念的使用涉及兩個目的：一是作為已知的先備知識來操作，揭露當代世界的狀態，並且作為文章的導論與前言；二是將「性與藝術」互作對比來形塑更完整、更清楚的藝術本質。

初讀〈藝術的共謀〉這篇文章，讀者或許會對於布希亞以「性」的分析作為起頭語的書寫模式感到詭異或不解，然布希亞作此對比的目的在於鋪陳當代世界的一種「後解放狀態」，這也就意味著這兩個概念並置對比的書寫模態，並不單純地只是相對性的論述或用來借比喻此，而是布希亞所要揭開的「對於過往概念已然超越」的強化思考。

綜言之，「超性」、「超美學」是〈藝術的共謀〉文章中首先被提出的重要概念，作為整篇文章的開場白，這兩個概念揭示了當代世界的「轉變」與「超越」，過往的美學概念、藝術史知識在當代都已經不再理所當然地適用；同時，也為後續他對於「共謀」的批判、揭發埋下伏筆，預示了這個世界已然成為一個「符號化」、「超真實」的世界。

叁、現代藝術與當代藝術

在釐清「超性」與「超美學」的概念時，布希亞已從中展開了有關現代藝術與當代藝術之間差異問題的鋪陳。就布希亞而言，二者的主要差異在於「創作模式」的不同、藝術家投注於藝術品上的能量的不同。然而，在布希亞的思考模式當中，現代藝術與當代藝術的問題涉及了更深層的轉變：藝術概念的符號化。為了更深入理解何謂藝術概念的符號化，便要回到現代藝術進入超美學的世界後所產生的轉變切入。

布希亞在文章中觸及現代藝術的篇幅不多，主要聚焦在分析現代藝術的「創作模式」，認為主掌現代藝術的是一種「與現實分離的藝術能量」，並透過一系列的詰問與對比，試圖突顯現、當代藝術二者的種種問題。

> （現代）藝術致力於成為被詛咒（maudite）部分的一部份，同時是一種對於現實的戲劇性的替代選擇，轉譯了在現實中非現實的湧入。但是，在已經預先變成超真實主義的、冷酷的、透明的、廣告銷售的（publicitaire）世界中，藝術仍能夠意指什麼呢？在已經預先被色情化的（pornographié）世界中，色情還能夠意味著什麼呢？[7]

現代藝術，就布希亞的視野而言，它是由藝術家自身與現實分離的能量所創造的；也就是說，現代藝術的藝術家是「有目的性地」、「強烈地」投注能量在脫離寫實再現的藝術表現與美學觀，這仍然是投注於能量在「製造幻象」上。然而，在當代世界，拜科技與傳播媒體之賜，一切都是透明可見的，所有的景象都能夠由媒體與科技快速的製造與呈現，那麼原初負責「創造幻象」工作的藝術行為該何去何從？「超美學」便是這個轉變的關鍵點，也是現代藝術與當代藝術所面臨的差異。

這樣的思考模式，也觸及了「藝術終結」的論調。在藝術宣稱終結的時代，現代藝術不得不做出「轉變」。筆者認為，藝術終結論事實上可以連結到布希亞所提出的「超美學」概念，但布希亞提出的「超美學」則更進一步地勾勒出藝術概念走向符號的一個進程。在布希亞的著作《物體系》中，就有提及「物」的符號化脈絡：「物」從最初的功能使用價值經由一系列的解放、符號化程序，成為了一個個符號，服膺於空間的擺設、組織價值。這樣的歷程，就是「價值的符號化」過程（Baudrillard, 1968, chap.1）。而藝術的符號化進程呢？就布希亞而言，其實就是藝術走向「無意義」的解放歷程：

> 無價值（insignifiance）——真正的無意義，意義勝利的挑戰，意義的貧乏（dénuement），意義消失的藝術——是某些少見的作品具有的特殊品質，儘管這些作品從未追求過它。有一種空無（rien）的首創（initiatique）形式，或是一種「惡」（Mal）的初始形式。然後會有內線交易，那些空虛（nullité）的偽造者，空虛的附庸風雅，在那些將空無出賣給價值，或將「惡」（Mal）出賣給一些有用目的之人中。[8]

---

[7] 原文：L'art (moderne) a pu faire partie de la part maudite, en étant une sorte d'alternative dramatique à la réalité, en traduisant l'irruption de l'irréalité dans la réalité. Mais que peut encore signifier l'art dans un monde hyperréaliste d'avance, cool, transparent, publicitaire ? Que peut signifier le porno dans un monde pornographié par avance ? (Baudrillard, 2005, p. 83)

[8] 原文：L'insignifiance－la vraie, le défi, le défi victorieux au sens, le dénuement du sens, l'art de la disparition du sens－est une qualité exceptionnelle de quelques œuvres rares, et qui n'y prétendent jamais. Il y a une forme initiatique du Rien, ou une forme

藝術與物事實上是相似的轉變模式。古典藝術重視儀式、宗教的功能，而現代藝術則是解放了此功能，轉而為藝術自身而服務。在超美學的狀態，藝術的價值與功能又更進一步地抽象化，成為了純粹的符號，布希亞稱之為「空虛」、「無意義」。「無意義」，便是當代藝術走向超越、超美學的產物，藝術的概念已經成為了符號價值，不僅超越了傳統的儀式功能，也超越了對於幻象的塑造功能，藝術成為了「純粹的」、「無目的的」藝術自身。至此，可以看見當代藝術的走向——那就是純粹地符號化，完全「意無所指」，布希亞認為，這才是真正的「無意義」。

為驗證此一說法，可以參照文章中另一段摘錄：

> 當「空無」（Rien）在符號當中顯現出來時，甚至當「虛無」（Néant）在符號體系的中心浮現時，這就是藝術的基本事件。讓「空無」（Rien）在符號的權利當中浮現，這確實是一種詩意的操作——不是對於現實的平庸（banalité）或冷漠（indifférence），而是激進的幻象（illusion radicale）。[9]

在這段摘錄中，布希亞使用的術語是大寫的「Rien」、大寫的「Néant」，可以理解為真正的、實質的空無，也就是在抽象符號意義上的空無。總的而言，在現代藝術與當代藝術之間的重大轉變，就在於「藝術」本質的符號化轉變。這項轉變，同樣涉及了「超美學」的議題，藝術的種種功能與性質全部抽象化成為符號，因此，藝術可以「什麼都是」，也可以「什麼都不是」。

現代藝術與當代藝術之間的差異，表面上而言，是創作「目的」的不同而帶動創作「模式」的不同。但事實上，布希亞所探討的根源問題是因為在「超美學」的狀態之中，藝術概念不得不轉向符號化的進程，進而引起一系列的轉變。也就是說，「符號化」的議題，是「超美學」概念的核心，也是〈藝術的共謀〉這篇文章中重要的關鍵點。

對於事物符號、符號化的思考，是布希亞思想中重要的考察點之一。而將藝術價值操作成符號價值的思考方式，也是布希亞在〈藝術的共謀〉當中極為重要的論述方法。藝術的概念從傳統、現代到當代，一步一步地解放自身，最後超越自身成為「無意義的符號」。而從「超美學」的概念作為導論，再進一步地勾勒出藝術價值的符號化過程，則是〈藝術的共謀〉文章中非常核心的議題。筆者認為，布希亞在此已清晰地抓出現代藝術與當代藝術之間的差異，而且不僅只是作品形式上的

---

initiatique du Mal. Et puis, il y a le délit d'initié, les faussaires de la nullité, le snobisme de la nullité, de tous ceux qui prostituent le Rien à la valeur, qui prostituent le Mal à des fins utiles. (Baudrillard, 2005, pp. 87, 89)

9 原文：Quand le Rien affleure dans les signes, quand le Néant émerge au cœur même du système de signes, ça, c'est l'événement fondamental de l'art. C'est proprement l'opération poétique que de faire surgir le Rien à la puissance du signe－non pas la banalité ou l'indifférence du réel mais l'illusion radicale. (Baudrillard, 2005, p. 89)

不同，而是直接地指出本質性的、「創作模式」的差異。或許可以大膽地說，布希亞在該篇文章中的論述操作，都是基於現代藝術與當代藝術之間的差異點上，意即他的立場是以二者的差異為出發點進行綜合性地理解，再進一步地提出當代藝術的批判。而布希亞對於當代藝術批判的基準點，也絕非在於批判當代藝術的形式，而是藝術符號化之後當代藝術的「發展走向」，也就是意味著布希亞對於當代藝術的「本質」是有所質疑的。

肆、舉例說明：兩種發展路徑

從「超美學」到藝術概念的「符號化」，可以看見布希亞在文章中已經操作了一套有關「藝術價值」的演變過程。然而，在該篇文章當中，重要的不僅僅只是這些概念性的操作，而是布希亞基於這些概念與轉變之後所提出的「觀察點」，進而進行對當代藝術本質的批判。這個批判點奠基於在藝術概念符號化之後的各種發展，而布希亞在該篇文章當中，提出了兩條發展路徑作為舉例說明：一條以安迪 • 沃荷為代表的「純粹」發展路徑；另一條則是多數藝術家發展的「商業化」路線。

第一個例子：安迪 • 沃荷（Andy Warhol, 1928-1987）的路線，事實上就是將藝術的符號化推向極致：

> 如此沃荷就是真正無價值的（nul），在他把虛無（néant）重新引進圖像的中心這一意義上。他把空無（nullité）與無價值（insignifiance）建立成一個他將之轉變為圖像的致命策略（stratégie fatale）的事件。[10]

布希亞認為，沃荷的作品是機械的、事件的、甚至帶有一種「物」的特性，而其中最重要的性質就在於「事件性」。事件具有一種歷時性，甚至具有變化性，這也就意味著，沃荷將其作品中的圖像與物的內涵意義抽取出來，轉介了「空無」進入其中，他的作品因此具備了「無價值」的特性。藝術價值與無價值、無意義之間的符號轉換，在沃荷的作品當中是一項重要的品質，它因此可以具備任何意義與任何價值：可以操作成藝術性的、具有廣告意味的、具有商業價值的或是批判的，而這些意義，並非是沃荷在創造時所賦予的，因為在其創造的圖像的中心，是種種涵義皆被抹除的「空無」、「純粹」的符號。

沃荷將藝術的符號化推向了極端的虛無，也就是延伸了布希亞所談到的「超美學」狀態。在此可以將沃荷與杜象做個概略性的比較：杜象首先將現成物的特性引入藝術的概念中，打破了藝術

[10] 原文：Ainsi Warhol est vraiment nul, en ce sens qu'il réintroduit le néant au cœur de l'image. Il fait de la nullité et de l'insignifiance un événement qu'il transforme en une stratégie fatale de l'image. (Baudrillard, 2005, p. 89)

固有的形式，並為「反藝術」運動開了第一槍。到了沃荷則更極端了，無論是《康寶濃湯罐頭》（*Campbell's Soup Cans*, 1962）或是《布瑞洛盒》（*Brillo Box*, 1964），顯示了藝術已經被完全解放，他將美學意義上的美、醜完全取消，人們不必再去追尋何謂美、何謂醜，因為藝術已經不再與之相關，它成為了完全的「虛無」，成為純粹的符號。這也解釋了這些圖像、物品為何可以是藝術品，也可以同時是消費商品；因為藝術家的操弄，它們可以同時是任何事物、任何價值，它因此也是「跨域的」。

另一條藝術價值符號化的路線，則與沃荷背道而馳：

> 其他藝術家只有一種無價值（nullité）的商業策略，他們賦予這個策略一種廣告行銷的（publicitaire）形式、商品的情感形式，如波特萊爾所說。他們隱匿在他們自己的無價值（nullité）背後，隱藏在對於藝術論述的轉移背後，它大大地被用來去發揮這樣的無價值（明顯地，也包含了在藝術市場之中）。[11]

在這段摘錄中，布希亞清晰地點出其他藝術家與沃荷操作模式的區別：「商業化」。「商業化」的發展策略，表示藝術家們將藝術的符號與商業、廣告與論述結合，讓藝術成為一種「商品」。這樣的性質與沃荷創作模式的不同之處在於，沃荷的作品可以指向商品，也可以指向藝術品，亦可以指向任何的符旨；而其他藝術家，則是只有指向商品與消費行為。在此，可以看見布希亞操作了兩個重要的概念：廣告與論述，二者其實具有同樣的性格，都是一種「客體轉為主體」的操作模式。

「廣告」在布希亞的思考模式當中，是一個物品的「附生物」，透過意識形態的作用，它從附生物的角色脫離，成為物品自身，也正因為它是物品的超越，所以廣告便得以與消費體系緊密結合（Baudrillard, 1968, chap.4）。而「論述」亦然，論述亦可視為是藝術品的「附生物」，但隨著藝術品成為抽象符號，原先的功能被提取、解消，一旦藝術變得更加混沌、曖昧，論述就變得愈趨重要，並逐漸被人所依賴，甚至成為人們對藝術的「信仰」。漸漸地，論述就成為了「藝術品」本身，同時成為藝術家操作的對象。

這一個現象也體現在布希亞激烈地抨擊當代藝術「毫無意義」（nul）的意義上，也是其批判藝術的「共謀」的結構中隱含的核心意義。由此可見，布希亞在該篇文章的批判，並非是在發洩情緒，

[11] 原文：Les autres n’ont qu’une stratégie commerciale de la nullité, à laquelle ils donnent une forme publicitaire, la forme sentimentale de la marchandise, comme disait Baudelaire. Ils se cachent derrière leur propre nullité et derrière les métastases du discours sur l’art, qui s’emploie généreusement à faire valoir cette nullité comme valeur (y compris sur le marché de l’art, évidemment). (Baudrillard, 2005, pp. 89, 91)

或是對於當代藝術的現象感到憤懣、惋惜，而是在於揭露一個共謀的結構，也可視為對於藝術走向「超美學」的符號化場域後，藝術家對於藝術成為「無意義」這層含義的誤解。

這層誤解不僅只是體現在藝術家的創作模式上，更涉及了當代藝術市場、藝術買賣的各種投機、膨脹的荒謬現象上。對於此，布希亞則更進一步地提到，藝術與市場之間的關係：

> 藝術已經捲入了（不僅僅是從藝術市場的財政觀點，甚至是在特定的美學價值的經營之中）內線交易的一般過程。藝術不是唯一牽涉其中的：政治、經濟、新聞都在享受著在同一個共犯結構中，在對它們「消費者」諷刺的順從（résignation）中的樂趣。[12]

在這段摘錄，有兩個重要概念隱含其中。首先是藝術市場的問題：藝術市場也進入了一種「超真實」的脈絡，原因在於：藝術的美學規則已經被取消，不再有任何的標準來評判藝術品的好壞甚至價格，因此在市場上的操作便完全仰賴「論述」這層媒介。而論述就如同廣告一樣，一旦進入了消費的場域，被各種意識形態操弄，論述自身就成了消費物本身。那些不斷刷新紀錄的拍賣價格，正是體現在被操弄的論述價值上，而非完全是藝術品本身的價值。

第二個問題點在於社會的「跨域」性質，這不單純是一個預謀性的共犯結構，而是所有的領域之間的界線已不復存在，所有的文化都成為符號，彼此融混、夾雜在一起，也變得更為密不可分。

布希亞在〈藝術的共謀〉文章中，舉出了藝術走向「超美學」之後的兩條路線走向：其中一條是安迪 • 沃荷將藝術的符號化推向極致，藝術擁有無限的可能；另一條則是大多數藝術家對於「無意義」價值的「誤解」，進而將論述一起符號化，並走向成為商業化、商品的唯一可能。這兩個例子的意義，並不單純地只是作為類比對照，而是布希亞以自身的理論架構，構築了另一種對於當代藝術現象的觀察視野，在茫茫的艱深藝術論述中，提供另一種可能的思考模式。

伍、居尼葉的觀點

中文學界關於布希亞藝術論述的研究並不多，針對〈藝術的共謀〉一文相關的分析更是少之又少。臺北市立美術館 2015 年曾於《現代美術學報》規劃布希亞專輯，當中收錄了一篇法國哲學家尚-保羅 • 居尼葉（Jean-Paul Curnier, 1951-2017）的文章〈布希亞與《藝術的共謀》：偶像的無價值與赤裸〉，該文針對 80、90 年代的法國藝術界以及布希亞當時發表〈藝術的共謀〉一文的動機有詳

[12] 原文：[…] l’art est entré (non seulement du point de vue financier du marché de l’art, mais dans la gestion même des valeurs esthétiques) dans le processus général de délit d’initié. Il n’est pas seul en cause : la politique, l’économie, l’information jouissent de la même complicité et de la même résignation ironique du côté des « consommateurs ». (Baudrillard, 2005, p. 93)

細的分析與探討，對於深入研究布希亞對於當代藝術的看法是十分重要的文獻之一。而本文與居尼葉文章的探討對象都聚焦於布希亞該篇文章，故在此，筆者透過居尼葉的論述，除了理解他對於布希亞的分析方法以外，也藉由該篇文章，來與筆者的分析與觀察相互對照，並進一步思考該篇文章在論述布希亞的思想時的不足之處。

居尼葉該篇文章共有三個部分：當代藝術概念的起源與脈絡、布希亞介入當代藝術之爭的緣由，以及其他人對於布希亞「反動主義」評價的澄清。筆者認為，居尼葉在該篇文章的立場基本上是與布希亞相同的，因此可以視為是針對布希亞〈藝術的共謀〉一文的書寫動機、來龍去脈提出更完整的補充說明。[13]

首先，居尼葉指出當代藝術源頭的時空背景：1960 年代左右的藝術開始帶有「反成規」與「反叛」的性質，在一切慌亂的藝術世界中，人們亟需找到某種藝術價值的新準則，而當「當代藝術」的概念出來後，很快地讓大眾接受，甚至成為政治操作與實踐的工具，亦成為藝術市場蓬勃發展的基礎。

在這樣的脈絡發展之下，布希亞卻挺身站出挑釁當代藝術界，居尼葉便提出了布希亞介入的幾個理由：

> 他介入的理由不計其數，而且與他的思想以及他認為思想應該扮演的角色密切相關。它們涉及對物體、符號、作品的價值、對「歷史的概念」、為了真實的「幻象的衰敗」，以及「理論的地位」等問題。即：作為欺詐的價值，作為沒有未來以及總是已經被超越的終結，作為遊戲和陷阱的影像與擬仿物及理論之下，現實／再現關係的消失。[14]

誠然地，這些都可以合理地解釋當代藝術領域的種種現象：大量的現成物、荒誕艱深且無意義的論述、各種理論的濫用等。而布希亞這篇文章所扮演的角色——居尼葉認為——是一個吹哨者、揭露者，舉發當代藝術種種「詐欺」行為。而該篇文章的最後部分，居尼葉則試圖為布希亞辯護，布希亞的激進言論受到了大眾對其貼上「反動主義的言論」（réactionnaies）的標籤，而居尼葉在該

---

[13] 居尼葉即提到：「本文並非對〈藝術的共謀〉內容的進行事後分析，而是以尚與我共同經歷的經驗，說明我們採取的一些共同立場。」（原文：Cet exposé sera alimenté non par une analyse a posteriori de ce qui fut réuni sous le titre générique du « Complot de l'art» mais par l'expérience vécue ensemble de cet épisode qui nous a amené Jean et moi à des prises de positions）(Curnier, 2015, p.56)

[14] 原文：Ses raisons d'intervenir sont à la fois nombreuses et profondément liées à sa pensée comme au rôle qu'il assigne à la pensée. Elles portent sur les questions de valeur de l'objet, du signe, de l'œuvre, de *conception de l'histoire,* de *décrépitude de l'illusion* au profit du réel et de *statut de la théorie*. Soit : la valeur comme imposture, la fin comme non-avenir et comme toujours-déjà dépassée, la disparition du rapport réalité/représentation sous l'image et sous le simulacre et la théorie comme jeu et comme piège. (Curnier, 2015, p. 59)

篇文章也提示了布希亞真正的目的——即試圖釐清藝術真正的目的與價值，並進一步揭開「當代藝術」的出現是如何扭轉這樣的價值。

> 它〔按：指當代藝術〕很快獲得藝術家們認同的原因很容易理解，當代藝術的概念很快成為了一種標籤，因此改變了藝術作品的價值：不再是作品創造時代，而是時代創造作品。[15]

又云：

> 可以肯定的是，對於一種存在於世界的藝術，一種於世界與我們之間保持一段距離的藝術，一種即使在其解構中仍是再現的藝術而感嘆藝術的消失，在現在我們和世界已經沒有距離、影像與現實合而為一的時代中，已經沒有多大的意義。[16]

由此可見，居尼葉此篇文章的重點便在於揭開布希亞書寫〈藝術的共謀〉一文的前因後果，並針對大眾對之的看法進行辯護，更清晰地闡述了「當代藝術」概念對藝術作品價值的扭轉，「不再是作品創造時代，而是時代創造作品」便意味著，當代藝術並不是以作品作為對時代的反動或領導的角色，而是與時代形成「共謀」。然而，從這個面向亦可以看出居尼葉的文章稍有欠缺的面向：即對於布希亞思考模式的勾勒與分析。

承本文前面章節的分析，布希亞在其文章當中涉及了幾個重要的思考點：超美學的概念、對於符號在藝術範疇運作的思考方式以及相對性的書寫模式等。超性與超美學的連結，在〈藝術的共謀〉是重要的關鍵概念之一，它觸及了當代世界的現象與狀態之外，更是布希亞現代性視野的立基點；可以說，性與藝術的連結，是布希亞從其核心關注的社會學範疇轉移到藝術範疇的「方法」。然，在居尼葉文中，雖然有提及性與慾望的論點，卻沒有明確說明布希亞為何以「性」類比「藝術」，以及布希亞此操作的邏輯、目的及企圖為何。

此外，對於「符號」的轉換模式，在布希亞的思考當中是非常關鍵的概念，布希亞看出現代藝術到當代藝術之間的轉變，並鋪排了藝術價值的符號化、抽象化，邁向「無價值」的藝術價值。這

---

[15] 原文：Cela le deviendra très rapidement pour une raison au demeurant facile à comprendre, c'est que cette notion fait rapidement office de label et en tant que telle déplace la valeur des œuvres : ce ne sont plus elles qui font l'époque mais l'époque qui les fait. (Curnier, 2015, p. 43)

[16] 原文：Il est certain que déplorer la disparition d'un art de la présence au monde, d'un art qui s'insérait dans la distance entre le monde et nous, d'un art de la représentation jusque dans sa déconstruction, cela en cette époque où cette distance n'existe plus et où l'image et la réalité ne font plus qu'un, n'a plus guère de sens. Reste toutefois l'enchantement qui, lui, en a peut-être encore un. (Curnier, 2015, p. 54)

個轉折點可視為布希亞在該篇文章中的立論核心，後續激烈的批判也都是奠基於這樣的藝術符號化的思考。

就該篇文章而言，居尼葉對布希亞〈藝術的共謀〉一文的態度是採一種宏觀的視野重新審視。然而，也正是因為如此，該篇文章的缺陷之一也正在這個宏觀的角度中——居尼葉並未深入探討布希亞的思考模式。為何揭開布希亞的思考模式如此重要？原因在於，唯有抓出布希亞的思考模式，透過分析、重新審視，才可以真正理解布希亞的寫作目的與批判對象；更重要的是，如此才能夠清楚布希亞站在何種角度對當代藝術進行批判。而在居尼葉的文章中，只可見其對於布希亞的思想進行「整體性」的梳理，也就是說，閱讀者可以更輕易地理解布希亞介入當代藝術之爭的種種動機，也可以理解〈藝術的共謀〉並非是因為布希亞的叛逆性格而發起的挑釁，而是布希亞「看不下去」當代藝術種種的騙局，對於藝術價值的誤解而形成紊亂、充滿商業炒作的藝術世界——而閱讀者的理解卻也僅止於此。

筆者認為，布希亞在〈藝術的共謀〉當中，所提出的問題並不只有對當代藝術的批判，更深層的內涵就是透過超美學、藝術價值符號化等概念，重新塑造當代世界與當代藝術。也因此，從布希亞的關鍵概念切入分析，才能真正揭開布希亞的思考模式，而這也是本文所欲解決的問題之一。

綜言之，筆者與居尼葉所欲解決的問題是不同的，本文所採取的「微觀與科學的視野」，可以更深入理解布希亞的思考模式，提出布希亞的思考特性與問題；居尼葉的文章則是以一個文化脈絡的視野審視布希亞的〈藝術的共謀〉，這樣的視野，屬於宏觀式的、注重時空脈絡以及布希亞理論自身與當代世界的交互關係。

居尼葉文章的重要性在於，他與布希亞有著共同的經歷、共同的立場與看法，因此能夠為後人提供一個對於當時世界想像的線索。透過居尼葉的文章，可以清楚理解布希亞對於當代藝術的看法，以及布希亞探討藝術、幻象與理論思想的關聯及前因後果，但這樣「巨觀」的視野，無可避免地會有「見林不見樹」的問題。

陸、結論

布希亞在〈藝術的共謀〉一文中呈現的，是一種相當獨特的、對於當代藝術價值的符號思考視野。其文章中的文字看似激進、富批判性，看似無情地抨擊當代藝術，實際上卻是企圖藉由釐清當代世界的狀況，並利用符號化的觀點對藝術價值進行重新審視。

筆者分別就布希亞文章中提出的三個重要觀察點切入分析，並進一步整理出布希亞在該文章當中的思考模式如下圖：

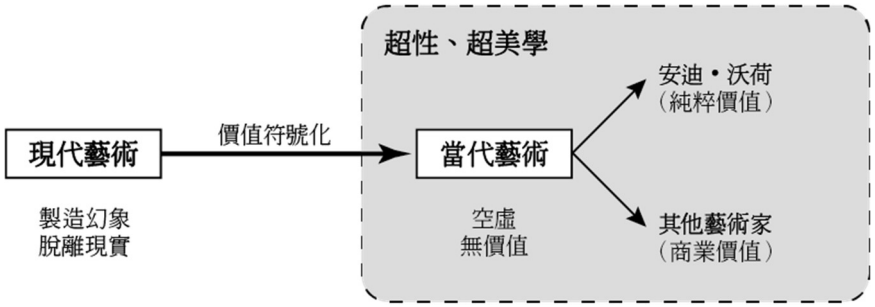


圖 1 布希亞〈藝術的共謀〉的思考模式圖

在該篇文章的起頭，布希亞便直接以「超性」與「超美學」兩個重要概念切入，釐清當代世界的新狀態，作為整體立論的基礎。而「超美學」的概念，事實上是建立在「性」轉變為「超性」的狀態上，揉合了藝術演變至今各種性質的跨域狀態，並打破了過往美學價值上的各種意義：美與醜、善與惡、真與假……等，朝向「符號價值」演進。

可以看出，布希亞在鋪陳超性、超美學的觀點時，是以一個「中性」的立場，也就是以一個「觀察者」的角度，試圖重新理解當代世界與過往不同的現象。值得留意的是，為何布希亞對於當代世界的現象採取中立的論述態度，但是後續提到的當代藝術卻毫不留情地加以批判？當中的論述邏輯何在？

布希亞態度的轉變，表示其對於當代藝術並不是僅以觀察為名，而是站在一種特定的立場去觀看其發展。這之間的轉折邏輯，就在於現代藝術到當代藝術的「轉變歷程」，也就是布希亞所欲揭露的藝術價值符號化的概念，同時這也是〈藝術的共謀〉文章的核心議題。如果當代藝術依照布希亞符號理論的邏輯發展，意即在超美學的狀態之下的藝術，是一種「無特殊意義」的、自由的藝術概念，而藝術的「價值符號化」，讓藝術成為虛無與混沌，看似荒謬而不可理解，但實際上是使得藝術更自由、更具獨立性，藝術因此可以掌握自身，可以成為任何事物。

因此，〈藝術的共謀〉文章批判的基準點，就是建立在當代藝術價值的發展走向與布希亞的價值理論發展不符合。在舉例說明的部分，布希亞以沃荷和其他藝術家作為例子對比：第一條以安迪・沃荷為代表的發展路徑，是將「無意義」的符號化價值推向極致，將藝術及作品發展成完全純粹化與抽象化；另一條路線則是其他藝術家的操作模式：玩弄已經「無價值」的藝術價值，並推向了消費與商業的意識形態之中。由此可見，布希亞的目的就是在於解釋與論證其符號理論，鞏固其批判當代藝術的立場與基點。

總的來說，圖 1 所呈現的布希亞的思考模式是一種三段式的分析論證，從「超性」、「超美學」的現象觀察開始，以現代藝術到當代藝術之間的轉變作為切入當代藝術的問題核心，再以舉例說明

加以說明論證、強化其批判立場。因此，「超性」、「超美學」是布希亞帶入該篇文章，作為其批判的輔助，也因此它的份量非常簡短扼要、並且立場中立。

布希亞在該篇文章中操作的思考模式，帶有濃厚的社會學觀點。不僅是因為他透過許多社會學的詞彙作為關鍵概念，如：共謀、共犯結構、內線交易罪等，更是藉由其長期對世界、對文化社會領域的觀察，進而對當代藝術提出其看法與批判。乍看之下，當代藝術的確有布希亞所觀察到的「現象」：市場商業的炒作、艱深空泛的措辭、理論的濫用等等，在這一方面，布希亞的分析的確提供了一個社會學式的視野協助世人反省與思考，這也是此篇文章的重要性之一。然而，布希亞這樣的思考模式，也出現了一個思考的問題：就是站在現代藝術價值發展的視角思考，而對當代世界的藝術價值中不同的表現形式提出批判。布希亞從其符號理論的觀點思考現、當代藝術的轉換模式，顯然地，他對於當代藝術帶有狂歡性質的轉換模式的態度是猶豫的，甚至有些擔憂，這也是布希亞書寫該篇文章的目的。

布希亞該篇文章中，明確地指出當前的種種藝術現象是「不對的」、「欺騙的」，這便引出了其思考的問題癥結處，在居尼葉的文章中，也能發覺此一問題性的線索：

> 尤其更沒有預料到，有人能「根據藝術的規則」來質疑摻雜了擬仿物的藝術市場的缺乏規則和活力，也就是說，使那些因難以辨認而變得神秘的東西變得清晰易讀。在這方面，這樣高姿態又有遊戲意味的優雅手法，與馬塞爾·杜象的創始姿態更為接近。杜象，無論是作者、藝術作品、擬仿物還是價值，都是將統治推向終結的偉大先驅。[17]

事實上，這代表布希亞與居尼葉所採取的相同立場：也就是以現代性的視角觀看當代藝術，認為藝術仍有某種真正的、純粹的「本質」，而且當代藝術家、藝評家、專家及大眾都「誤解」了此藝術本質的「無價值」意義，唯有安迪 • 沃荷是真正的典範。布希亞所推崇沃荷的地方，在於沃荷才是真正地玩弄藝術的「空虛」，這也是布希亞對於藝術本質的核心思考模式。

沃荷的確是符應了藝術價值符號化的脈絡，他將「物」、「藝術」的價值抽象化並交互融合，把「無價值」的符號推向極致——完美地與布希亞的思考脈絡趨勢一致，布希亞甚至藉此否定「其他藝術家」對藝術的操作方式。此外，居尼葉將布希亞與杜象並置，認為杜象將藝術的大敘述終結，

[17] 原文：Il n'était surtout pas prévu que l'absence de règle et d'énergie où se complaît un marché de l'art dopé au simulacre puisse être mis en cause « dans les règles de l'art », c'est-à-dire en rendant lisible ce qui se rend mystérieux par l'illisibilité. Le procédé est, en la matière, bien plus semblable par l'élégance altière et joueuse au geste fondateur de Marcel Duchamp. Duchamp, grand prédécesseur en matière de propulsion vers la fin de règne, que ce soit celle de l'auteur, de l'œuvre d'art, du simulacre ou de la valeur. (Curnier, 2015, pp. 51-52)

布希亞則是將當代藝術「走向商業發展」、「對無價值錯誤的理解」的路徑的終結。然而，必須再仔細思考的是，布希亞認為沃荷是一個成功的藝術價值操作者，而其他人都誤解了「無價值」，這不也是另一種「價值性統一於無價值」的思考模式嗎？筆者認為，此處乃是布希亞批判與思考的主要問題所在：認為當代藝術應該像現代藝術一般有某種「典範」，認為當代藝術的發展「應該要是什麼樣子」，甚至對於某種典範精神的消失而慨嘆。

布希亞理論的特色，在於他提供了另一種截然不同的視野審視當代藝術，他作為一個思想家，雖不是真正的當代藝術的參與者或實踐者，[18]也沒有受過正規的藝術教育與養成經驗，但他所提出的觀點卻也可供世人作為另一種思考：從符號演變的路徑，以一種跨域的、偏向社會學的思考模式來對推演當代藝術的發展狀況。這樣的思考模式，可以讓人們對於混亂的、與過往完全不同的各種眩目現象提供一種思想上的解套，正如同布希亞所構築的對於當代世界的新的認識模式。

布希亞一直以來都試圖建構一套有關符號的價值體系，一套辨認物體／客體發展與轉化脈絡的系統。筆者認為，關於藝術價值的符號化歷程這樣的思考模式，對於理解當代世界的各種變化的確有其特殊性。就藝術的發展而言，當代藝術與現代藝術之間有明顯的斷裂，這個部分呼應了亞瑟•丹托（Arthur C. Danto, 1924-2013）「藝術終結論」的相關論點，而布希亞犀利地指出這個斷裂的關鍵，在於以「超美學」的狀態來加以思考。這個狀態不僅包含了藝術終結的概念，更進一步地體現了當代藝術各種跨域、變質、混沌的現象。

綜言之，本文針對布希亞在〈藝術的共謀〉當中的思考模式作出分析與評估，進而提出布希亞在該篇文章中對於當代藝術批判的脈絡及其問題。然這並非是對於布希亞觀點的批評，而是在該篇文章出現過後的二十餘年，以客觀的方式歸結出布希亞的思考模式，並對之提出當代視角的有效性評估，目的在於提供更多元的視角以及揭開布希亞的思想與脈絡的可能性。布希亞對於當代世界的狂歡與解放，秉持的是較為中性的態度；但在藝術領域，則是以一種「猶豫的」、「感慨的」態度來審視，並且對於當代藝術的紛雜現象表現出擔憂。當然，對於當代藝術與商業的勾結、廣告的炒作、對於論述及思想的濫用，這些批判確有其思考脈絡與立場：布希亞刻意地對當代藝術的價值發展提出批判，是來自於其利用社會學觀察的角度來擴及到當代藝術的議題。在廿一世紀的我們，幾乎可以輕易地理解當代藝術所處的狀態的確是虛無、複雜與混沌，但當布希亞指出當代藝術「好」與「壞」本質上的批判時，似乎又重新落入現代性觀點的窠臼中了。

[18] 事實上，布希亞至少自 1980 年代就開始就涉足攝影，並舉辦多場攝影展。就廣義的藝術而言，布希亞當然能算是藝術家、攝影家，而有關布希亞的展覽紀錄，參見林志明整理，「布希亞攝影展清單」（林志明，2015，頁 95）。

參考文獻

一、中文

林志明（譯）（1997）。**物體系**（原作者：Jean Baudrillard）。臺北市：時報文化。（原著出版年：1968）

林志明（2002）。布希亞：社會學家或形上學家？。**歐美研究，32（3）**，469-497。

林志明（2015）。攝影的誘惑。**現代美術學報，29**，81-96。

林雅琪、鄭慧雯（譯）（2004）。**在藝術終結之後：當代藝術與歷史藩籬**（原作者：Arthur Danto）。臺北：麥田出版。（原著出版年：1997）

張新木、楊全強、戴阿寶（譯）（2015）。**藝術的共謀**（原作者：Jean Baudrillard）。南京：南京大學出版社。（原著出版年：2005）

賴怡妝（譯）（2015）。布希亞與〈藝術的陰謀〉：偶像的無價值與赤裸（原作者：Jean-Paul Curnier）。**現代美術學報，29**，56-66。

二、外文

Baudrillard, Jean (1968). *Le système des objets*. Paris, France: Gallimard.

Baudrillard, Jean (1990). *La transparence du mal*. Paris, France: Galilée.

Baudrillard, Jean (2005). Le complot de l’art. Dans Jeanne-Marie Sens et Hubert Tonka (Ed.), *Le complot de l’art* (pp. 73-95). Paris, France: Sens & Tonka.

Curnier, Jean-Paul (2015). Baudrillard et le « Complot de l’art » : nullité et nudité des idoles. *Journal of Taipei Fine Arts Museum*, 29, 39-55.

Danto, Arthur C. (1997). *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

The Conspiracy of Art: The Context and Problems of Thinking

Ting-Hao Chiou*

Abstract

The purpose of this article is to reveal the context of thoughts and underlying problems within the work of Jean Baudrillard's The Conspiracy of Art. Six parts in the main body of this article will be discussed. Within the six parts, key concepts such as transsexual and transaesthetics, the transformation from modern art to contemporary art and its following examples will be discussed in the second section to the fourth section. The remaining part utilizes the essay, "Baudrillard and *The Conspiracy of Art* (nullity and nudity of idols)", written by Jean-Paul Curnier to compare with the writer's point of view. Furthermore, we can generate deeper and thorough thinking process about Baudrillard's critical context through Curnier's essay. This article discovers that Baudrillard looked into the contemporary art through the lenses of sociology perspective; in addition, he puts himself in modern art's position and examined the development of contemporary art. All these works lead him into criticizing and be mindful of how contemporary art are becoming deceptive and orienting towards the phenomenon of collusion.

Keywords: Jean Baudrillard, The Conspiracy of Art, contemporary art, theory of signs

* PhD Student, Department of Fine Art, National Taiwan Normal University

國立臺灣藝術大學「藝術學報」撰稿格式

壹、稿件：請用 A4 格式電腦打字，存 word 文字檔，上下左右邊界為 2.5 公分，稿件需具備中、英文題目與作者中、文英姓名暨服務單位；中、英文摘要以不超過 250 字、中英文關鍵字以不超過 6 個為原則。

貳、文章結構：

一、 封面：依次包括（一）論文題目、（二）作者姓名、（三）服務單位、職稱。

二、 摘要：

（一）實證性文章：研究問題、研究對象、研究方法、研究結果（含顯著水準）、結論與建議。

（二）評論性或理論性文章：分析主題、目的或架構、資料來源、結論。

三、 本文：

（一）緒論：研究問題與背景、研究變項定義、研究目的與假設。

（二）研究方法：研究對象、研究工具、實施程序。

（三）研究結果

（四）結論與建議（或研究限制）

（五）參考文獻：

參、文獻引用：（詳閱 APA 格式第六版）

一、基本格式：同作者在同一段中重複被引用時，採用第二段所述第一種引用方式，第一次須寫出日期，第二次以後則日期可省略，但如採用第二種引用方式時，第二次以後則須註明年代。

（一）英文文獻：In a recent study of reaction times, Walker (2000)

described the method…Walker also found…

In a recent study of..., Walker (2000) ... The study also

showed that...(Walker, 2000)...

（二）中文文獻：秦夢群（2001）強調掌握教育券之重要性，…；秦夢群同時建議…。文中也指出教育券使用不當之負面效果（秦夢群，2001）

二、作者為一個人時，格式為：

（一）英文文獻：姓氏（出版或發表年代）或（姓氏，出版或發表年代）。

例 如：Porter (2001)…或 (Porter, 2001)。

（二）中文文獻：姓名（出版或發表年代）或（姓名，出版或發表年代）。

例 如：吳清山（2001）。…或（吳清山，2001）。

三、作者為二人以上時，必須依據以下原則撰寫（括弧中註解為中文建議格式）：

（一）原則一：

英文論文：作者為兩人時，兩人的姓氏全列，並用「and」連接。

例 如：Wassertein and Rosen (1994)…或…（Wassertein & Rosen 1994)

中文論文：作者為兩人時，兩人的姓名或姓氏全列，並用「與」連接。

例 如：吳清山與林天祐（2001）…或（吳清山、林天祐，2001）

例 如：Wassertein 與 Rosen (1994)…或（Wassertein & Rosen 1994)…

（二）原則二：作者為三至五人時，第一次所有作者均列出，第二次以後僅寫出第一位作者並加 et al.（等人）。

例 如：

【英文論文】

【第一次出現】

Wasserstein, Zappula, Rosen, Gerstman and Rock (1994)found

或(Wasserstein, Zappula, Rosen, Gerstman, & Rock, 1994)…

【第二次以後】

Wasserstein et al. (1994)…或 (Wasserstein et al., 1994)…

【中文論文】

【第一次出現】

吳清山、劉春榮與陳明終（1995）指出…或（吳清山、劉春榮、陳明終，1995）

【第二次以後】

吳清山等人（1995）指出…或…（吳清山等人，1995）

Wasserstein、Zappula、Rosen、Gerstman 與 Rock (1994) 發現…或 (Wasserstein, Zappula, Rosen, Gerstman, & Rock,1994)…。

（三）原則三：作者為六人以上時，每次僅列第一位作者並加 et al.（中文用「等人」）。

（四）原則四：二位以上作者時，在文中引用時，中文書寫格式上作者之間用「與」連接，英文書寫格式則用 and 連接，在括弧內以及參考文獻中則分別用「、」或「&」號連接。

四、作者為公司、協會、政府組織、學會等單位時，依下列原則撰寫：

（一）基本上，每次均使用全名。

（二）簡單且廣為人知的單位，第一次用全名並加註其縮寫名稱，第二次以後可用縮寫，但在參考文獻中一律要寫出全名。

例 如：

[第一次出現] National Institute of Mental Health[NIMH] (1999)

或(National Institute of Mental Health[NIMH], 1999)

[第二次以後] NIMH (1999)…或 (NIMH, 1999)…

例 如：

[第一次出現] 行政院教育改革審議委員會【行政院教改會】（1998）

或…（行政院教育改革審議委員會【行政院教改會】，(1998）。

[第二次以後] 行政院教改會（1998）…或…（行政院教改會，1998）。

五、外文作者姓氏相同時，相同姓氏之作者於文中引用時均引用全名，以避免混淆。

例 如：R. D. Luce (1995) and G. E. Luce (1988)…或 R. D. Luce (1995) 與 G. E. Luce (1988)

六、未標明作者（如法令、報紙社論）或作者為「無名氏」（anonymous）時，依據下列原則撰寫：

（一）未標明作者的文章，把引用文章的篇名或章名當作作者，在文中英文用斜體（中文用粗體）顯示、在括弧中用雙引號（中文用「 」）顯示。

例 如：*Educational Leadership* (1994)…或… (“Educational Leadership,” 1994)。

例 如：領導效能（1995）…或…（「領導效能」，1995）。

師資培育法（1994）…或…（「師資培育法」，1994）。

作者署名為無名氏（anonymous）時，以「無名氏」當作作者。

例 如：…(Anonymous, 1998)。

例 如：…（無名氏，1998）。

七、括弧內同時包括多筆文獻時，依姓氏字母（中文用筆畫）、年代、印製中等優先順序排列，不同作者之間用分號“；”分開，相同作者不同年代之文獻用逗號“，”分開。

例 如：(Pautler, 1992; Razik & Swanson, 1993a, 1993b, in press-a, inpress-b)。

例 如：（吳清山、林天祐，1994，1995a，1995b；劉春榮，1995，印製中-a，印製中-b）。

引用二手資料：除非絕版、無法透過一般管道尋獲或是沒有英文版本（有閱讀困難），盡量不要引用二手資料。如引用二手資料，僅在參考文獻中列出閱讀過的二手文獻來源。

例 如：Allport’s diary (as cited in Nicholson, 2003)

林天祐的記事本（引自陳明終，2009）…

八、引用資料無年代記載或古典文件時：

（一）知道作者姓氏，不知原始年代，但知道翻譯版年代時，引用譯版年代並於其前加 trans.。

例 如：(Aristotle, trans. 1945)

（二）知道作者姓氏，不知原始年代，但知道現用版本年代時，引用現用版本年代並於其後註明版本別。

例 如：(Aristotle, 1842/1945)

（三）古典文件不必列入參考文獻中，文中僅說明引用章節。

例 如：1 Cor. 13.1 (Revised Standard Version)

例 如：論語子路篇

九、引用特定局部文獻時，如資料來自特定章、節、圖、表、公式，要逐一標明特定出處，如引用整段原文獻資料，要加註頁碼。

例 如：(Shujaa, 1992, chap. 8) 或 (Lomotey, 1990, p. 125) 或(Lomotey, 1990)…(p. 125)

例 如：（陳明終，1994，第八章）或（陳明終，1994，頁 8）

十、引用個人通訊紀錄如書信、日記、筆記、電子郵件、會晤、電話交談等，不必列入參考文獻中，但引用時要註明：作者、個人紀錄類別、以及詳細日期。

例 如：(T. A. Razik, Diary, May 1, 1993)

例 如：（林天祐，上課講義，1994年5 月1 日）

十一、其他方面：

例 如：(see Table 2 of Razik & Swanson, 1993, for complete data)

例 如：（詳細資料請參閱：林天祐，1995，表 1）

肆、參考文獻：(詳閱 APA 格式第六版)

一、編排格式

（一）英文文獻每一筆開頭要凸排 4 個英文字母，如：

Razik, T. A., & Swanson, A. D. (1995). *Fundamental concepts for educational administration and leadership.* New York: Macmillan.

（二）中文文獻開頭凸排兩個中文字，如：

張芬芬 (1995 年 4 月)。教育實習專業理論模式的探討。毛連塭 (主持人)，教師社會化的過程。師資培育專業化研討會，臺北市立師範學院。

二、引用格式

（一）期刊、雜誌、新聞文章、摘要資料：

1. 中文期刊格式 A：作者 (年代)。文章名稱。期刊名稱，期別，頁別。
2. 中文期刊格式 B：作者 (印製中)。文章名稱。期刊名稱，期別，頁別。
3. 英文期刊格式 A：Author, A. A., Author, B. B., & Author, C. C. (1995). Title of article. *Title of Periodical*, xx(xx), xxx-xxx.
4. 英文期刊格式 B：Author, A. A., Author, B. B., & Author, C. C. (in press). Title of article. *Title of Periodical,* xx(xx), xxx-xxx.
5. 中文雜誌格式：作者 (年月日)。文章名稱。雜誌名稱，期別，頁別。
6. 英文雜誌格式：Author, A. A., & Author, B. B. (1996, January 9). Article title. *Magazine Title,* xxx, xx-xx.
7. 中文報紙格式 A：作者 (年月日)。文章名稱。報紙名稱，版別。
8. 中文報紙格式 B：文章名稱 (年月日)。報紙名稱，版別。
9. 英文報紙格式 A：Author, A. A. (1996, January 9). Article title. *Newspaper Title,* p. xx.
10. 英文報紙格式 B：Article title. (1996, January 9). *Newspaper Title, p. xx.*

（二）書籍、手冊、書的一章：

1. 中文書籍格式 A：作者 (年代)。書名。出版地點：出版商。
2. 中文書籍格式 B：作者 (年代)。書名 (版別)。出版地點：出版商。
3. 中文書籍格式 C：單位 (年代)。書名 (編號)。出版地點：作者。
4. 中文書籍格式 D：書名 (年代)。出版地點：出版商。
5. 英文書籍格式 A：Author, A. A. (1993). *Book title.* Location: Publisher.
6. 英文書籍格式 B：Author, A. A. (1993). *Book title.* (2nd ed.). Location: Publisher.
7. 英文書籍格式 C：Institute. (1993). *Book title.* (No. 123.). Location: Author.
8. 英文書籍格式 D：*Book title.* (1993). Location: Publisher.

9. 中文書文集格式：作者 (主編) (年代)。書名。出版地點：出版商。

10. 英文書文集格式 A：Author, A. A. (Ed.). (1995). *Book title.* Location: Publisher.

11. 英文書文集格式 B：Author, A. A., & Author, B. B. (Eds.). (1995). *Book title.* Location: Publisher.

12. 中文百科全書或辭書格式：作者 (主編) (年代)。書名 (第 2 冊)。出版地點：出版商。

13. 英文百科全書或辭書格式：Author, A. A. (Ed.). *Title* (3rd. ed., Vol. 1). Location: Publisher.

14. 中文翻譯書格式 A：原作者中文譯名 (譯本出版年代)。書名 (版別) (譯者 譯)。出版地點：出版商。(原著出版年：1984 年)

15. 中文翻譯書格式 B：書名 (譯本出版年代)。(譯者 譯)。出版地點：出版商。(原著出版年：1984 年)

16. 英文翻譯書格式：Author, A. A. (1996). *Book title* (B. Author, Trans.). Location: Publisher. (Original work published 1983)

17. 中文書文集文章格式 A：作者 (年代)。文章名稱。載於 文集作者 (主 編)，書名 (頁別)。出版地點：出版商。

18. 中文書文集文章格式 B：作者 (年代)。文章名稱。載於 文集作者 (主編)，書名 (章別)。出版地點：出版商。

19. 英文書文集文章格式 A： Author, A. A. (1993). Article title. In B. B. Author (Ed.), *Book title* (pp. xx-xx). Location: Publisher.

20. 英文書文集文章格式 B： Author, A. A. (1993). Article title. In B. B. Author (Ed.), *Book title* (chap. 3). Location: Publisher.

（三）專門及研究報告：

1. 中文政府報告格式 A：單位 (年代)。報告名稱 (報告編號：xx)。出版地：作者或出版商。

2. 中文政府報告格式 B：作者 (年代)。報告名稱 (〇〇單位報告編號：xx)。出版地：作者或出版商。

3. 英文政府報告格式 A：Institute (1996). *Report title* (Rep. No.). Location: Publisher.

4. 英文政府報告格式 B：Author, A. A. (1996). *Report title* (Rep. No.). Location: Publisher.

5. ERIC 報告格式：Author, A. A. (1995). *Report title* (Report No. xxxx-xxxxxxxxx). Eugene, OR: University of Oregon, ERIC Clearinghouse on Educational Management. (EA xxx xxx)

（四）會議專刊或專題座談會論文：

1. 已出版之會議專刊文章格式：依性質分別與書文集或期刊格式相同。

2. 中文專題研討會文章格式：作者 (年月)。論文名稱。研討會主持人 (主持人)，研討會主題。研討會名稱，舉行地點。

3. 英文專題研討會文章格式：Author, A. A. (1995, April). Report title. In B. B. Author. (Chair), *Symposium topic.* Symposium title, Place.

4. 中文會議發表論文格式：作者 (年月)。論文名稱。會議名稱，會議地點。

5. 英文會議發表論文格式：Author, A. A. (1995, April). *Paper title.* Paper presented in the Meeting Title,

Place.

（五）學位論文：

1. DAI 微縮片格式：Author, A. A. (1995). Dissertation title. *Dissertation Abstracts International,* xx(xx), xxxA. (University Microfilms No. AAC95-14263)

2.DAI 原文格式：Author, A. A. (1995). Dissertation title. (Doctoral Dissertation, University Name, 1995). *Dissertation Abstracts International,* xx, xxxx.

3. 中文未出版學位論文：作者 (年代)。論文名稱。○○大學○○研究所碩或博士學位論文，未出版，大學地點。

4. 英文未出版學位論文：Author, A. A. (1995). *Dissertation title.* Unpublished doctoral dissertation, University Name, Place.

（六）視聽媒體資料：

1. 中文影片格式：製作人姓名 (製作人)，導演姓名 (導演) (年代)。影片名稱【影片】。(影片來源，及詳細地址)

2. 英文影片格式：Author, A. A. (Producer), Author, B. B. (Director). (1995). Film title [Film]. (Avail from Company Name, Address)

3. 中文電視節目格式：節目製作人姓名 (製作人) (年月日)。節目名稱。電視台地點：電視台名稱。

4. 英文電視節目格式：Author, A. A. (Executive Producer). (1996, May 1). *Program title.* Place: Television Company.

（七）電子媒體資料：

1. 中文線上查詢格式 A：作者 (年代)。文章名稱。期刊名稱【線上查詢】，期別。線上查詢的詳細程序(如：http://www.tmtc.edu.tw/~primary/right.htm)。(上網查詢日期，如：2000 年 10 月 27 日）

2. 中文線上查詢格式 B：作者 (年代)。文章名稱【線上查詢】。線上查詢的詳細程序。(如：http://www.tmtc.edu.tw/~primary/right.htm)。(上網查詢日期，如：2000 年 10 月 27 日）

3. 英文線上查詢格式 A：Author, A. A. (1996). Article title. *Periodical Name* [On-line], *xx.* Available: Specify path (如：http://www.ed.gov/ pubs/planrpts.html) (Visited date 如：October 27, 2000）

4. 英文線上查詢格式 B：Author, A. A. (1995). *Title* [On-line]. Available:Specify path(如：http//www.ed.gov/pubs/planrpts.html) (Visited date 如：October 27, 2000）

5. 中文 CD-ROM 文章摘要格式：作者 (年代)。文章名稱【光碟】。期刊名稱，期別，頁別。光碟資料庫別：文章摘要編號。

6. 中文 CD-ROM 論文摘要格式：作者 (年代)。論文名稱【光碟】。光碟資料庫別：論文摘要編號。

7. 英文 CD-ROM 文章摘要格式：Author, A. A. (1995). Article title [CD-ROM]. *Journal Title*, xx, xxx-xxx. Abstract from: Source and retrieval number.

8. 英文 CD-ROM 論文摘要格式：Author, A. A. (1995). *Article title* [CD-ROM]. Abstract from: ProQuest File: Dissertation Abstracts Item: 9514263.

（八）法令：

1. 中文法令格式 A：法令名稱 (公布或發布年代)。

2. 中文法令格式 B：法令名稱 (修正公布或發布年代)。

3. 英文法院判例格式：Name vs. Name, Volume Source Page (Court data).

4. 英文法令格式：Name of Act, Volume Source §xxx (1995).

伍、圖表製作：(詳閱 APA 格式第六版)

一、表格的製作：

表格主要包括：標題、內容、以及註記三個部份，格式如下：

（一）中文表格標題的格式：表 1. 標題 或 表 2. 標題，…等。(置於表格之上)。

（二）英文表格標題的格式：Table 1.

Table Title (均置於表格之上)

如為定稿，則改為 Table 1. *Table Title* 不再分為兩行。

（三）中英文表格內容的格式：格內如無適當的資料，以空白方式處理，如有資料，但無需列出，則劃上斜線 / 。列數可酌予增加，但行數愈少愈好。同一行的小數位的數目要一致。

（四）中文表格註記的格式：於表格下方靠左對齊第一個字起，第一項寫總表的註解 (如：本資料係由九位評審依五等第計分法…，資料來源：…)，第二項另起一列寫特定行或列的註解 (如：$n1$=25. $n2$=32.)，第三項另起一列寫機率的註解 (如：$*p < .05$. $**p < .01$. $***p < .001$.)

（五）英文表格註記的格式：與中文格式原則相同，但以英文敘述，第一項為 *Note.*，第二項為 $n1$=20. $n2$=30.，…等，第三項為 $*p < .05$. $**p < .01$. $***p < .001$.等。

（六）中文表格資料來源的格式 A：註記第一項可說明本表的出處，來自期刊文章可寫：資料來源：“文章名稱”，作者，年代，期刊名稱，期別，頁別。

（七）中文表格資料來源的格式 B：如來自書籍可寫：資料來源：書名 (頁別)，作者，年代，出版地：出版商。

（八）英文表格資料來源的格式 A：*Note.* From “Title of Article,” by A. A. Author, 1995, *Title of Journal, xx(*xx), p. xx. Copyright 1993 by the Name of Copyright Holder. Reprinted [or Adapted] with permission.

（九）英文表格資料來源的格式 B：*Note.* From *Title of Book* (p. xxx), by A. A. Author, 1995, Place: Publisher. Copyright 1993 by the Name of Copyright Holder. Reprinted [or Adapted] with permission.

二、圖形的製作：

圖形包括：標題、內容、註記三部份，格式如下：

（一）中文圖形標題的格式：圖 1. 標題 或 圖 2. 標題，…等。(置於圖形下方)

（二）英文圖形標題的格式：*Figure 1. Title.* (置於圖形下方)，在投稿時，APA 要求所有圖形標題全部另紙打印在一張紙上。

（三）中英文圖形內容的格式：縱座標本身的單位要一製致、橫座標本身的單位也要一致，而且不論縱座標或橫座標，都要有明確的標題，並且要在圖形中標出不同形式的圖形代表何種變項。

（四）中英文圖形註記的格式：與表格的格式相同。

（五）每一圖表的大小以不超過一頁為原則，如超過時，可在前表的右下方註明(table continues) 或 (續後頁)，在後表的左上方註明(continued) 或 (接前頁)。

陸、數字與統計符號 ：(詳閱 APA 格式第六版)

一、小數點之前 0 的使用格式：一般情形之下，小於 1 的小數點之前要加 0，

如：0.12，0.96 等，但當某些特定數字不可能大於 1 時 (如相關係數、比率、機率值)，小數點之前的 0 要去掉，如：r (24)=.26, $p < .05$ 等。

二、小數位的格式：小數位的多寡要以能準確反映其數值為準，如 0.00015 以及 0.00011 兩數如只取三位小數，無法反映其間的差異，就可以考慮增加小數位。一般的原則是，依據原始分數的小數位，再加取兩位小數位。但相關係數以及比率須取兩個小數位，百分比須取整數。推論統計的數據一律取小數兩位。

三、千位數字以上，逗號的使用格式：原則上整數部份，每三位數字用逗號分開，但小數位不用，如：1,002.1324。但自由度、頁數、二進位、流水號、溫度、頻率等一律不必分隔。

四、統計數據的撰寫格式：$M = 12.31$, $SD = 3.52$, F (2,16) = 45.95, Fs (3, 124) = 78.32, 25.37, t (63) = 2.39, χ 2(3, $N = 65$) = 15.83…等，其中推論統計數據，要標明自由度。(請參閱該手冊，第 113 頁)

五、統計符號的字形格式：除 μ , α , ε , β 以及 V 等符號外，其餘統計符號均要在其下劃線，如：<u>ANCOVA</u>, <u>ANOVA</u>, <u>MANOVA</u>, <u>N</u>, <u>n1</u>, <u>M</u>, <u>SD</u>, <u>F</u>, <u>p</u>, <u>R</u>…等。如為定稿，這些統計符號的字形一律以斜體羅馬字形呈現。

藝術學報　第 109 期

刊　　名：藝術學報
出版機關：國立臺灣藝術大學
發 行 人：陳志誠
本期主編：蔡秉衡
出版年月：中華民國一一〇年十二月
創刊年月：中華民國五十五年十月
刊期頻率：半年刊
地　　址：新北市板橋區大觀路一段五十九號
網　　址：http://www.ntua.edu.tw
電　　話：(02)2272-2181-1715
印　　刷：新北市維凱創意印刷庇護工場 / (02)8226-6239
定　　價：新臺幣 500 元整
展 售 處：五南文化廣場/臺中市中山路 2 號 (04)2226-0330
國家書店松江門市 / 臺北市松江路 209 號 1 樓 (02)2518-0207

版權所有・不准翻印藝術學報

GPN：2005500004

ISSN：10213686

TAIWAN JOURNAL OF ARTS

Vol.109 December 2021

PUBLISHER:

Chih-Cheng, Chen

EDITOR:

Editional Board of the National Taiwan University of Arts,
Republic of China (Taiwan)

ADDRESS OF ADMINISTRATION OFFICE:

59 Daguan Rd Sec. 1, Banciao Dist., New Taipei City, Taiwan 220
Republic of China

SUBSCRIPTION RATES:

NTD 500.00

ALL RIGHTS RESERVED

No part of this book may be reproduced in any form, by mimeograph or any other means, without permission in writing from the publisher, except by a reviewer, who may quote brief passages in review to be printed in a magazine or newspaper.

GPN：2005500004

ISSN：10213686