

藝術學報

-
- 1 以生命探索學習之曼陀羅創作導入大學通識課程
之教學設計與研究
吳鳳珠
-
- 33 鍍金時代中的游移者：談伯納德·貝倫森的學者
之路
張微
-
- 61 視覺解經與多文本論述：聖弗里安《貧窮人聖經》
耶穌領洗宣教5則敘事圖像
羊文漪
-
- 91 探討共同設計原則實踐臺北市政府一致性服裝設
計案
徐秋宜、馬睿平、林榮泰
-
- 123 體驗型態導入創意生活產業服務設計之探討—
九份茶坊事業體個案研究
張淑華
-
- 151 姜白石詞樂的結構特徵與風格
白玉光
-

半年刊 第十四卷第2期(總103期)



國立臺灣藝術大學
中華民國 107 年 12 月

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，目前也是國科會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。

103期藝術學報總計收16篇投稿論文，完成初審及雙向匿名外審作業者共計12篇，經提本校出版編輯委員會審議，最後決議通過4篇論文。本期共計刊登6篇，除第102期餘稿3篇外，由本期通過稿件選出3篇，包括美術學門1篇，設計學門1篇，表演學門1篇。

國立臺灣藝術大學出版編輯委員會
民國107年12月

藝術學報 第103期

目次

美術	一、以生命探索學習之曼陀羅創作導入大學通識課程之教學設計與研究 / 吳鳳珠.....	1
	二、鍍金時代中的游移者：談伯納德·貝倫森的學者之路 / 張微.....	33
	三、視覺解經與多文本論述： 聖弗里安《貧窮人聖經》耶穌領洗宣教 5 則敘事圖像 / 羊文漪.....	61
設計	四、探討共同設計原則實踐臺北市政府一致性服裝設計案 / 徐秋宜、馬睿平、林榮泰.....	91
	五、體驗型態導入創意生活產業服務設計之探討—九份茶坊事業體個案 研究 / 張淑華.....	123
表演	六、姜白石詞樂的結構特徵與風格 / 白玉光.....	151

TAIWAN JOURNAL OF ARTS

Vol.103

December 2018

CONTENTS

1. The Study and Research of Using Life Exploration into Mandala Drawing for Teaching in University General Education Courses..... 1
/ Feng-Chu Wu
2. Mover in The Gilded Era—Bernard Berenson’s Way to be a Scholar
/ Wei Chang 33
3. Visual Exegesis in The Biblia Pauperum as Seen From The Public Ministries of Jesus in The St Florian Manuscript
/ Wen-I Yang 61
4. Study The Design Services of Implementing Coordinated Professional Attire of Taipei City Government with Principle of Co-Design
/ Chiui Hsu, Jui-Ping Ma, Rungtai Lin 91
5. Applying Experience Types into The Service Design in Creative Life Industries—A Case Study of “Jioufen Teahouse”
/ Shu-Hua Chang 123
6. The Structural Features and Style of Jiang Bai Shi’s Ci Music
/ Yu-Kuang Pai..... 151

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。

106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	趙慶河	本校圖書館	館長	校內
委員	鐘世凱	本校多媒體動畫藝術學系	教授兼副校長	校內
美術學門	劉柏村	本校美術學院	教授兼院長	校內
"	廖仁義	國立臺北藝術大學博物館研究所	副教授兼所長	校外
"	程代勒	國立臺灣師範大學美術學系	教授	校外
設計學門	許杏蓉	本校設計學院	教授兼院長	校內
"	賴建都	國立政治大學廣告學系	教授	校外
"	蕭銘芑	國立清華大學藝術學院	教授兼副院長	校外
傳播學門	朱全斌	本校傳播學院	教授兼院長	校內
"	陳清河	世新大學廣播電視電影學系	教授兼副校長	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	劉晉立	本校表演學院	教授兼院長	校內
"	鄭德淵	國立臺南藝術大學音樂學院	教授兼院長	校外
"	朱芳慧	國立成功大學藝術研究所	教授兼所長	校外
人文學門	陳嘉成	本校人文學院	教授兼院長	校內
"	王志弘	國立臺灣大學城鄉所	教授兼所長	校外
"	郭昭佑	國立政治大學教育學院	教授兼副院長	校外

藝術學報主編及學術顧問

主編

陳嘉成 國立臺灣藝術大學人文學院院長

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。

以生命探索學習之曼陀羅創作導入大學通識課程之教學設計與研究

吳鳳珠*

收件日期 2017 年 11 月 16 日

摘要

自我探索在生命教育中極其重要，本研究透過三大項十五階段的曼陀羅教學法，發展出特殊的教學體驗，使具生命教育之學習意義，有效引導學生進行生命探索。本研究以一門藝術通識課程為例，研究對象共計87位，經由榮格心理學、藝術心理學等各面向，探討曼陀羅創作與自我之關聯性。為提升研究信效度，採用學生創作歷程、教學評量問卷、學習成效自評量表及教學成效問卷等進行質、量化分析。研究結果顯示，對於學生的自我學習、認識自我、表達溝通、傾聽與尊重、問題解決、創意思考等能力培養，均有顯著效益。因此，本研究能提供生命教育新的教學思維參考。

關鍵字：自我探索、生命教育、曼陀羅教學法、榮格心理學、創作歷程

*國立宜蘭大學通識教育中心講師

壹、前言

一、研究背景與動機

自我探索在生命教育中是重要課題。本人將曼陀羅創作融入通識課程教學的動機，源於社會快速變遷與教育偏頗，所產生的狀況有關。近來網路與科技發展極其快速，虛擬世界讓人沉溺，人與人之間愈趨疏離，加上臺灣教育體制僵化欠缺多元，忽略學子個別需求，致使許多學子對自我認識不足，失去生活目標與熱情，普遍有學習動機薄弱的現象，自我傷害與暴力行為也愈來愈嚴重，造成許多社會問題。

認識自己及了解與他者的關係，是生命成長中極為重要的部分，古希臘哲人蘇格拉底(Socrates, 西元前 470-399) 在數千年前就不斷地提醒人們，「認識自己」是非常重要的的一件事。自我發展理論也指出，青少年時期對自我形象的覺察與確認，是重要課題，愛利克·霍姆伯格·艾瑞克森(Erik Homburger Erikson, 1902-1994) 在心理社會發展理論(psychosocial developmental theory) 中特別提出，青少年階段是自我辨識與自我認定時期，是對自我看法、角色任務認定與社會地位形成的重要時期。此階段，若能對自己有深入瞭解，知道扮演甚麼角色，了解人生意義與方向，將有助個人價值體系的形成，較不容易迷失；但若此階段有辨識、認定與認同的問題，就會有生命發展的危機(郭靖晃、吳幸玲譯，1994：410、446-452、489-496)。

教育部為改善此問題，2001 年積極於國小、國中、高中實施生命教育(教育部，2001 網站)。但，在大學部分，則視各校規劃，部分學校將生命教育納入通識教育中，有些成立生命教育學程或相關研究所(陳立言，2004)，並未全面性推動。為此，研究者從事大學藝術通識課程教學，對現今學生面對社會急遽變動，逐漸迷失自我及陷入生命價值混淆的狀況下，希望透過藝術的特質與功能，作為生命教育的媒介，導入能協助個人進行內在統合的曼陀羅創作。在建構適用於通識課程的曼陀羅創作教學法後，希望能瞭解此教學法對學生自我探索及學習成效之影響情形，亦希望彌補國內此類研究之缺乏。

二、研究目的

國內大學院校將生命教育融入課程，仍以哲學、社會學、心理學與教育學為教學基礎，教學方式以文本講述、閱讀討論、參觀教學、服務學習等(紀潔芳、鄭璿宜，2014)。研究者希望採取更特別的教學方式，從藝術層面作為自我探索與生命教育的核心，將學生作為主體，透過三大項十五階段的歷程學習，建構藝術相關知識外，引導學生藉由創作體驗、覺察反思與整合創造等階段之行動學習，讓學生深刻了解自我，進而了解自我與他者、世界及自然宇宙的關係，啟發對生命的探索學習。

貳、文獻探討

自我探索在生命教育中極為重要，曼陀羅繪畫教學在其間則具有特殊的意義與功能。本研究透過文獻蒐集與理論整理，探討生命教育與視覺藝術教育的關聯、象徵與心理意涵以及曼陀羅繪畫的意義與自我探索，並於後續進行相關探究。

一、生命教育與視覺藝術教育

「生命教育」(Life Education)發展的動機、目的與意涵，隨著各國的文化現象、社經環境等而有所不同。國外生命教育起自預防藥物濫用、暴力及愛滋病等，以健康取向為主；國內則因長期偏重工業、科技及經濟，「重科技、輕人文」的功利價值取向，導致許多社會亂象及校園暴力傷害等問題。教育部有鑑於此，2001 年函頒「教育部推動生命教育中程計畫」，積極規劃實施生命教育(教育部，2001)，於國小、國中、高中大力推動生命教育，高中更納入生命教育為必選修課程。大專院校則是部分學校將生命教育納入通識教育中，或設立生命教育學程或研究所(陳立言，2004)。但綜觀國內生命教育教學的基礎，仍以哲學、社會學、心理學及教育學為主(紀潔芳、鄭璿宜，2014)。

國內的藝術教育發展，長久受到歐美國家影響，從 1960 年代的創造性取向的教育觀、1980 年代學科取向的藝術教育，到近年以生活為中心議題，鼓勵跨學科領域的「藝術統整」觀念(廖敦如，2002)。無論發展的取向與演變如何，主要目標仍是希望透過藝術來涵養人文精神，培養知、情、意兼具的全人教育。Freedman(2003)認為，進入後現代社會，藝術教育不能再著重藝術史的內容與知識教授，應該要幫助學生發展一套理解視覺文化所呈現的生活及社會議題，透過藝術學習的經驗，了解自己與所處生活、社區、自然世界間的關係。近年來，國內生命教育融入藝術課程的跨學科統整，以合作、探索、參觀、體驗、實作、藝術治療等多元教學法導入國小、國中、高中課程，亦有相關教學研究論文探討(張文娟，2010；傅志豪，2014；蘇郁雯，2015)。在大學將生命教育融入藝術課程的部分，黃王來在 2010 年生命教育融入藝術課程研究之國科會專題研究計畫成果報告中指出，目前大學有在通識教育中開設與生命教育相關的選修課程，但專門課程中設置與生命教育相關課程者則為少數。他認為，強調生活為本的藝術課程，本身即關聯到許多生命教育的議題，若能採取跨學科統整方式，將生命教育相關的媒體、活動、作業融入藝術課程，將能有效地拓展大學生對於生命教育關懷的面向。

面臨社會的快速進步與轉型，大學藝術教育應當積極發揮藝術豐富的特質與功能，對學生產生正向的幫助，培養一個理性、感性交融的健全人格。如藝術教育家赫伯特·里德(Herbert Read, 1893-1968)所說，只有意識與各類感官得以與外界有和諧的關係時，才能建立一個統整的人格(呂

廷和譯，2007)。因此，如何透過藝術學習，引導學生探索自我，並與生活經驗結合，關懷各層面的生命議題以尋求生命的意義與價值，活出生命的和諧美好，是當代藝術教育思考的重點。

二、象徵與心理意涵

自文明以來，人類便致力於溝通，除了運用語言，也透過記號與圖形，來傳達訊息與想法。大自然對人類深具影響與啟發，人類從自然界各現象發明豐富多樣的象徵意涵，花草、樹木、昆蟲、動物……等都成為神靈、超自然的化身。如貓頭鷹是希臘女神雅典娜的象徵，西方占星學的黃道十二宮象徵宇宙方位以及人的先天性格及天賦。甚至在我們的集體潛意識中，亦存有大自然的原型象徵，如鴿子代表和平、陽具代表男子氣概以及大蛇在各地文明皆代表生命的循環。人類也透過神話、傳說、藝術、建築與信仰等系統，表達象徵童年、生殖、死亡、重生、獻祭、愛……等生命之重要經驗（王敏雯、范明瑛譯，2016）。所以，象徵具有跨民族文化，不分地域與年代，超越語言藩籬的特性。

人類常運用象徵、符號來傳達訊息及溝通，瑞士心理學家卡爾·古斯塔夫·榮格（Carl Gustav Jung, 1875-1961）認為，象徵是世界性特有的語言，種類與隱喻非常豐富，遠超過人類的想像力可以涵蓋。超越了人類智慧所能理解知悉的範圍，人類便自然地使用象徵來表達難以定義的事件或觀念。象徵的抽象呈顯從人類的潛意識直接生成（何盼盼譯，2003），強調隱喻和內在自我的關係，不同的象徵符號，對不同的人具有其獨特和個人意義，對未來也有預測性。圖像、符號的使用，必然會跟日常經歷、生命經驗及所處的文化、環境、資訊等有所關聯，所以，闡釋象徵、符號的意義，必須以創作者的主觀及真實感受來解讀。

色彩也有其象徵意涵，心理學家證實，不同的色彩會給人不一樣的刺激與感受（李時芬、林淑媚譯，2009）。然而感受和意象會因人而異，影響因素包含宗教、信仰、種族、地區、傳統、流行、性別與年齡等（戴孟宗，2014），且受生命經驗、精神狀態、成長環境及文化涵養等而有所不同（伊達千代，2008）。除此之外，色彩也有其文化性，例如白色，東方社會認為白色象徵死亡或生命的結束；西方卻象徵聖潔。因為種族、地區的不同，形塑人們對於色彩先入為主的觀念，進而在不同文化背後呈顯錯綜複雜的色彩心理（戴孟宗，2014）。總結而論，色彩象徵意謂各文化如何將顏色代表某種特殊意涵。

人類在藝術創作上善用色彩、符號、象徵等作為表現及隱喻。創作時所想展現的自我，通常都會與所處的文化社會、個人獨特的生命經驗、對人事物的期待與思想等有關，透過藝術手法傳達感受及想法（朱惠瓊譯，2012：7）。另外，利用視覺和口語文字上的聯想和闡釋，也有助於解讀，可以引導出具體形象中所蘊藏的象徵意義（吳明富，2010）。

三、曼陀羅的意義與自我探索

「曼陀羅」取自梵文 Mandala，原意為圓圈，為視為宇宙的象徵符號。從遠古舊石器時期到近代，世界文明都有它的出現，中華文化的《易經》如八卦、印度教與佛教的祭祀儀式、西洋文化的靈修都會運用曼陀羅（王敏雯、范明瑛譯，2016：168-169）。古時印度修密法，為防止外靈侵入，畫出一個圓形或方形的區域，或建立土壇，在中央及區域內充滿著諸佛菩薩像，事畢則像廢，因此曼陀羅的原始觀點有著「輪圓具足」的象徵意涵。曼陀羅具有圓形或方形的「結界」(simabandha) 特徵，「結界」有三種功能：(一) 避免圓輪隨性擴張到無法控制。(二) 防止外力介入攪亂原有的秩序。(三) 維持神聖空間本身內涵完整性。由原點出發而衍生種種奇妙美麗的圖形與意象，即成為曼陀羅圖形（何長珠、賴慧峰、張美雲，2011：85）。除在宗教儀式的應用外，隨著時空更迭與發展，「曼陀羅」已被廣泛引用在不同的領域中，影響心理、藝術與諮商等各層面，最有名的例子，就是瑞士心理學家榮格在探索意識與潛意識狀態的過程中，「曼陀羅」帶給他的引導與啟發。

「曼陀羅」在各民族、文化、宗教所呈顯的圖形、象徵意涵及靈性層面上的意義與奧秘，深深影響榮格，在他生命最低潮時，以兩年時間，每天創作曼陀羅，這歷程幫助他進入深層意識，省視內在問題，協助他走出生命幽暗。榮格根據個人創作體驗，及各民族原始圖形與傳說的研究，提出曼陀羅原型與象徵論，指出創作曼陀羅能引領自我走入深層的內在世界，從沉靜中進行內在探索、覺察、自我整合與創造等意識活動（劉國彬、楊德友譯，1997：255），以下為榮格認為曼陀羅繪畫對人進行內在統合具有治療性之觀點：

「諸如此類的圖像在某些情況下對創作者的療效甚鉅，這已是經過實驗證明且易於了解的事實；因為創作者在繪畫曼陀羅的過程中往往展現了顯著的企圖心，想要體驗及整合明顯對立的矛盾，另一方面又欲使無法掩飾的分裂癒合。然而即使單單存有這方面想法而畫曼陀羅，通常也會產生治療效果（游婉娟譯，2008：55）。

之後，瓊·凱洛格（Joan Kellogg）藝術治療師依據榮格的曼陀羅繪畫治療理論，結合自己的臨床研究，分析兩千多幅曼陀羅圖畫後，進行歸納分析後，建構曼陀羅大圓十二原型分期理論，說明個體化在自然循環中受到本質我與自我之間親密與疏離交替循環，不斷成長終至圓滿的境界（游婉娟譯，2008），此理論也提供曼陀羅創作者另一種作為探索心靈的參考，協助自我的了解與心理發展。另外，也有性靈學派藉由曼陀羅作為集中注意力，或當成精神引導工具，也有用來建立神聖空間，協助冥想轉換意識狀態（王敏雯、范明瑛譯，2016：168）。「曼陀羅」以中心為重點，展開之獨特圖形結構與象徵意涵，能幫助人們脫離直線思考的慣習，日本學者今泉浩晃博士將其系統

化，發展出「曼陀羅思考法」，透過理解、內化、統整、建構等階段組成有效的學習策略，形成高層次的創造思考，許多心理諮商或教育訓練等職業領域，將其運用於探索、心靈啟發、創意開發、訓練反應與聯想、提高學習與工作效率、調節人際網絡潛能發展（陳木金，2010）。近代，「曼陀羅」意涵不再只連結於宗教，已被廣泛稱呼任何以象徵手法代表宇宙的計畫、圖表或幾何圖案（王敏雯、范明瑛譯，2016：168），並有相關研究（陳麗芳譯，2003；楊懿純，2006；游婉娟譯，2008；蘇燕玲，2014；Snyder, B.A., 1999），肯定透過創作曼陀羅，能引導人們在面對困境或練習專注、放鬆、宣洩與紓壓，對探索意義、個人成長、靈性經驗、整合意識、生命啟發或覺察潛意識等，有程度性的助益。另，何長珠、賴慧峰與張美雲（2011）於專書討論曼陀羅繪畫治療理論與實務，許智傑、謝政廷與施玉麗（2009）提及曼陀羅創作如何在冥想中運用，闡述曼陀羅創作所引領的成效，以及呂可俐（2015）將曼陀羅繪畫引入學習障礙少年生活，作為輔導研究等。

參、研究方法

一、課程設計

（一）教學理念與課程目標

本課程為通識選修課程，課程以生命教育為主軸，藝術人類學、藝術心理學、藝術社會學及藝術育療等為面向，導入曼陀羅創作教學法，希望培養學生透過藝術創作覺察生命、認識自己與尊重他人。課程教學目標有三：1.引導學生了解人類的藝術表達有跨時代、跨地域性的共同心靈特徵與需求。2.曼陀羅創作等之藝術育療功能與運用，透過色彩、符號及圖像覺察情緒、壓力與潛意識，進而探索自我。3.喚起生命感受力，拉回與藝術的關係。

（二）教學策略

本課程主要以行動學習為導向，導入曼陀羅創作教學法。運用行動學習（action learning）理念，主要是為了解決實務上的某些問題所發展而成的行動方案，重視「做中學」（黃俊儒，2011），並進行一連串的學習經驗與反思的循環（蔡清田，2001）。此種學習方式，有別於傳統的單向灌輸型教育，著重「經驗學習」，將學習者作為核心（關秉寅，2006），引導學習者在有情境及清楚的脈絡下與問題互動反思。透過同儕團體的討論、分享、合作與支持，更能讓學生了解多元觀點與經驗，檢視自己的想法，有效地建構出自我思維與意義性。

然而，通識教育的對象、教學現場有著複雜、特殊屬性及背景，導入行動學習並不適宜直接移用，必須針對課程的目的而有所調整轉換（黃俊儒，2011）。而本研究所設計的曼陀羅創作三大項

十五階段行動學習歷程規劃，即是取用行動學習的精神，跳脫傳統式藝術教學模式，以學生為核心，生命教育為主軸，運用「曼陀羅」的豐富深厚象徵意涵所設計，進行知識建構、體驗學習、行動創造、覺察反思與延伸學習等，引導學生進入自我對話與生命歷程的檢視。

二、實施程序與方式

以下為本研究之三大項十五階段行動學習歷程規劃，第一大項「先備歷程」：知識建構、創作體驗、覺察反思、分享討論與交流回饋、梳理整合與創作歷程書寫；第二大項「曼陀羅主題」：曼陀羅意涵、理論發展與創作重點、靜心冥想與創作對話、覺察反思與連結、創作紀錄與手札、梳理整合與積極深度書寫；第三大項「延伸學習－意象曼陀羅」：尋覓意義場域、定位與靜心、意象創作、意義連結探索、歷程整合書寫。整理如表 1 所示，茲依序說明於後：

表 1 本研究之三大項 15 階段行動歷程規劃

階段	目的	進行方式	人員	
先備歷程	一、知識建構	了解藝術與人的關係，利於進入更深層的生命思考與創作	1.介紹藝術與人類的發展關係 2.解析藝術的功能 3.講解符號、象徵與文化及心理意涵 4.說明創作重點不在美醜與他人價值評斷	教師
	二、創作體驗	解放技巧束縛，展開自我感受與生命表現	1.各類媒材嘗試 2.以心象圖、愛情的象徵、我的魔法面具..等主題表達感受與生命觀點 3.鼓勵學生積極想像與轉化創造	教師 個人
	三、覺察反思	培養覺察反思，從中探索自己獨特的生命質地	1.無意識具象化後的自我覺察與探索 2.從作品中的線條、顏色、圖像、符號、構圖、筆觸等覺察意義的連結 3.記錄當下心情與想法	個人
	四、分享討論與交流回饋	培養學生同理心、感受力，尊重多元創作理念與表達方式	1.上台呈現創作與講解創作理念 2.分享交流與討論 3.回饋單撰寫與回應	教師 團體
	五、梳理整合與創作歷程書寫	建構創作思考脈絡，培養藝術的自我育療能力	1.靜心思考 2.爬梳整理各種訊息 3.閱讀資料理解顏色、符號、圖像意義 4.修正整合並書寫意涵	個人

以生命探索學習之曼陀羅創作導入大學通識課程之教學設計與研究

階段	目的	進行方式	人員	
曼陀羅主題	一、曼陀羅意涵、理論發展與創作重點	對曼陀羅有更深層及多面向的了解	1.預告曼陀羅創作與時間 2.預備繪畫媒材及布置教室氛圍 3.講解曼陀羅意涵、理論與延伸發展 4.創作重點說明	教師
	二、靜心冥想與創作對話	將浮動的心情沉澱，靜心冥想進入自我對話的創作世界	1.請同學預備好自己的狀態 2.拿取繪畫媒材並選擇有安全感的位置 3.靜心冥想 4.進行創作	個人
	三、覺察反思與連結	重新認識生命的意涵與反思	1.將情緒、想法與價值具象化 2.觀察線條、顏色、圖像、符號、構圖等 3.發掘隱藏的意象與生命間的連結意義	個人
	四、創作記錄與手札	紀錄創作當下的思緒與想法	1.觀看作品並進行內在對話 2.為自己創作的曼陀羅命名 3.透過文字記錄當下心情與想法	個人
	五、梳理整合與積極深度書寫	以藝術作為引導教育，幫助學生進行身心靈整合與自我育療	1.將零散的文字紀錄重新梳理 2.無意識具象化後的自我覺察與探索 3.找出意義與深層意涵 4.賦予啟發或整合性的動力與展望	個人
延伸學習：意象曼陀羅	一、尋找意義場域	重新回想影響生命發展的重要人、事、物	1.回想生命中曾經發生的意義事件與故事 2.思考意義場域 3.找尋相關意義物件	個人
	二、定位與靜心	沉澱五味雜陳的情緒	1.前注意義場域 2.在場域中靜心，沉澱情緒 3.等待自發的畫面浮現	個人
	三、意象創作	場域的氛圍中重現意義	1.思考中心價值 2.取用相關意義物件拼組曼陀羅 3.將回憶、意義具體化	個人
	四、意義連結探索	探索連結並賦予新意	1.觀看意象曼陀羅並進行內在對話 2.從物件中所蘊含的情感回應生命故事 3.拍照記錄作品與書寫心情想法	個人
	五、歷程整合書寫	跳脫糾結，轉化整合為圓滿意涵	1.返家後，靜觀意象曼陀羅並將之命名 2.將浮光掠影的文字與浮動情緒重新整理 3.梳理心念、連結價值並整合意涵	個人

(一) 先備歷程

先備歷程有五個階段：「知識建構」、「創作體驗」、「覺察反思」、「分享討論與交流回饋」與「梳理整合」，目的是讓學生擁有先備知識與創作體驗，進入曼陀羅主題方能更深層的進行生命思考與創作。

第 1 階段「知識建構」：

建構曼陀羅繪畫前應具備的藝術相關基礎知識，故課程設計面向為：藝術人類學、藝術心理學、藝術社會學及藝術育療等，瞭解藝術與人類的發展、藝術的功能、符號象徵意涵等。

第 2 階段「創作體驗」：

運用各類媒材進行自我覺察及積極想像，依課程設計進行：心象圖、愛情象徵、我的魔法面具等，作為課內外創作體驗與分享交流，讓學生了解藝術創作重點在自我感受及生命表現，解放不擅技巧所產生的畏懼，鼓勵學生積極想像與轉換創造。

第 3 階段「覺察反思」：

所有的創作體驗活動引導學生順著個人想法，從線條、顏色、圖象、符號、構圖、筆觸的粗細輕重等圖像呈顯中，發現其中的意涵，探索自己生命的獨特性。

第 4 階段「分享討論與交流回饋」：

學生戴著創造的魔法面具，用各種方式與同學分享交流及討論，並給予書面回饋。過程中，能讓學生自由闡述感受與創作理念，建構思考脈絡，也能培養學生的同理心、感受力與觀察力，學習尊重與欣賞多元創作想法與表達方式。

第 5 階段「梳理整合」：

經歷自我對話與思辨過程後，思想、情緒、壓力、欲望、願望等精神狀態被視覺圖像化，創作者必須靜心思考、閱讀找尋資料了解深層訊息，匯聚成創作靈感來源，所使用圖象、符號、顏色的象徵意涵及其對自己的連結與意義，梳理各種訊息，並主動地尋找資料、自我提問與回答思辨，由修正到整合的過程展開文字的創作歷程。

(二) 曼陀羅主題

經歷先備歷程後，更能有深刻的學習。曼陀羅主題分為：「曼陀羅意涵、理論發展與創作重點」、「靜心冥想與創作對話」、「覺察反思與連結」、「創作紀錄與手札」、「梳理整合及書寫」。進行前，訊息預告非常重要，能讓學生產生期待與準備，準時參與。

第 1 階段「曼陀羅意涵、理論發展與創作重點」：

從藝術人類學、藝術心理學與藝術社會學面向介紹各民族、文化、宗教、藝術中曼陀羅的意涵；榮格將曼陀羅引入心理學後所產生的多面向發展與影響；曼陀羅的創作重點如中心點與對稱、平衡展開或流動；結界的意涵以及創作不以美醜為價值判斷等。

第 2 階段「靜心冥想與創作對話」：

冀圖讓學生靜心，創作前特別營造教室情境，輕飄精油香氣、燭光微影、空靈悠遠音樂，學生能感受到與平常上課不同的沉靜氛圍，自然地放鬆身心，選擇自己感到有安全的位置與舒服姿勢後，不影響他人、不走動，靜心冥想並進入自我對話的創作世界中。

第 3 階段「覺察反思與連結」：

教室瀟灑寧靜氣息，學生內在對話豐富展開，從中心發展的思考脈絡，能有效的引導創作者將生活中不能被接受的行為，或對環境、社會、家庭、人際關係所產生的問題，在創作過程中被調和穩住，同時也為內在衝突提供宣洩管道，讓心靈獲得安定。

第 4 階段「創作紀錄與手札」：

學生完成作品後，詳實記錄心情與想法，為自己的曼陀羅命名。當下所寫的創作手札，比較貼近情緒但也較為真實，但因受限課堂時間，較難沉澱與深刻的解析及書寫。

第 5 階段「梳理整合及書寫」：

創作當下情緒與思緒較紛雜，鼓勵學生紀錄想法與感覺。零散或浮光掠影的重點手札，必要給學生兩週以上充裕時間予以沉澱整理，當跳脫情緒後，回頭審視，更能清楚看見呈顯出的深層意涵，從中找尋意義，接受自己的狀態，並賦予創造性動力與展望。

(三) 延伸學習「意象曼陀羅」

學生透過曼陀羅創作，經歷覺察反思與意識整合的學習過程，已能掌握創作重點與目的。為幫助學生更深刻了解自我與他者、世界的關係，延伸設計「意象曼陀羅」的行動學習作為整合。此設計主要取用物與人的對話與意義解釋，人與物的關係不僅是實用或工具性關係，物與人的情感與回憶，常常是認同的來源。當此物在人的生活中扮演重要角色，或生命唯一且無可替代時，代表參與且貢獻於人的生命經歷與成長（畢恆達，1900）。因此進行五階段如下：

第 1 階段「尋覓意義場域」：

學生思考過往生命中曾經發生的意義事件，重回場域，思考與事件相關聯物件，運用多元物件構築意義，物件的存在，使得場域呈現出完整輪廓，亦能反映個人特殊的生命故事與思考價值。

第 2 階段「定位與靜心」:

前往記憶中充滿回憶的重要場域，很容易拉回當時的心情感受，此時創作者的思緒是五味雜陳，常有難以言喻的感受，靜心冥想對創作者而言是必要的沉澱。

第 3 階段「意象創作」:

學生體驗曼陀羅繪畫歷程後，對曼陀羅創作已有深刻體悟與內化，因此能自由運用場域周遭或帶去的意義物件拼組意象曼陀羅。在此，曼陀羅跳脫原有的功能，連結上每位學生心中的回憶與故事。

第 4 階段「意義連結探索」:

物件透過創作者注入情感，創造有意義性的曼陀羅，觀看時會覺得意象曼陀羅蘊含情感與靈魂，回應給自己多種意義訊息，常有情感上連動的感觸，藉由觀看與回應意義本身，使得意義獲得連結，從中產生超脫的覺察體悟。

第 5 階段「歷程整合書寫」:

創作者為意象曼陀羅留影，一是作為紀錄；二是利於最後階段的歷程整合書寫。再次的梳理情感與意義的過程中，許多糾結已轉為釋懷、無法挽回的情感已提升為感恩，或轉化重新賦予新的價值意義，這一切讓創作者經歷一種心靈洗滌與淨化的過程。

肆、研究分析與討論

一、研究對象

研究對象以 105 學年第一、二學期選修本課程並參與曼陀羅創作歷程之學生，學生來自不同系所年級，計男性 53 位、女性 34 位，總計 87 位。本研究將 87 位參與者進行編碼，例如：M01，代表第一位男學生；F01，代表第一位女學生。男學生 53 位，編碼從 M01-M53；女學生 34 位，編碼從 F01-F34，作為研究分析與說明。

二、研究工具

研究依據 18 週課堂參與觀察、學生創作情形及 87 位學生之曼陀羅創作歷程書寫等資料，進行學生學習資料分析探討外，為檢視課程內容效度、評量學習成效，運用研究工具有三：(一)校方編製之「教學評量問卷」。(二)研究者編製之「學生學習成效自評量表」。(三)研究者編制之「教學成效問卷」。有關課程內容效度及評量信度，於四、學習成效探討中說明。

三、研究分析與討論

研究者依據課堂參與觀察、師生晤談的重點訊息、學生創作情形及曼陀羅創作歷程書寫等，進行學習資料歸納分析，分別就「作品類型意象探討」、「符號象徵與意涵」、「曼陀羅創作的自我育療」及「覺察反思到整合」進行探討。因篇幅有限，「曼陀羅創作的自我育療」部分，從 87 件創作歷程中，歸納學生觸及較多的生命面向：自我、家庭、愛情進行討論，此三個部分同時也是人際關係與情感發展的重要之處，本研究擇三個具代表性的實例分別探討說明；「覺察反思到整合」部分，歸納學生透過創作覺察，了解到自己遭遇生命難處與困頓焦慮時，所產生的心理防衛機制，以致造成生命滯怠，透過反省思考，進而面對問題，整合自己，展開積極正向思維與行動。依學生呈現較明顯的心理防衛機制：壓抑（repression）、退化（regression）、否認（denial），擇三個具代表性的實例，進行分析與討論說明。

（一）作品類型意象探討

藝術活動會運用許多象徵、替代、凝縮和分裂等機制，這是一種意識過程，它將情感賦予具體形式，而這種情感通常源自於潛意識（朱惠瓊譯，1995）。由於每個人的生命經歷不同，處境相異，但不論曼陀羅創作過程與結果如何，就榮格對曼陀羅繪畫產生的治療的肯定觀點而言，他認為在繪畫曼陀羅的過程，創作者會產生整合對立矛盾的企圖心；同時，會將無法掩飾的分裂想辦法癒合，因此，單就此觀點來看，曼陀羅創作其實已產生積極的治療效果（游婉娟譯，2008：55）。藝術創作的影響，其涉及的不只是呈現與被看見，其思想的過程連帶能引發各種感官功能；創作更不該僅侷限於寫實，應鼓勵內在情感與積極想像的表達。藝術的表達與問題皆需要靠個人主觀意識來解決，每個人都有自己的思考模式，能意識到個人學習與生命歷程上的特質，找到適合自己的理解模式，就能產生自信心與生命的能量。

曼陀羅創作引導學生藉由藝術活動，各自進入內心，學生會透過創作方式、內容、形式，呈顯內在世界的身心狀態。下面擬就 1.創作初的趨向類型 2.符號象徵與心理意涵 3.曼陀羅創作的自我育療，舉三則實例解讀說明創作者在自我育療的過程，如何經歷回憶追溯、自覺展開以及對未來的積極想像，過程中經歷那些連結思考或不同面向的矛盾、分裂、對立、拉扯、牽制，如何進行自我覺察反思、洞見自我心性，最後重新找到新秩序，而將之協調整合到啟發轉化的過程。

1. 創作初的趨向類型

教師講述曼陀羅的意義、源流，繪畫重點與步驟後，學生進行創作。初始，學生專注凝視畫紙，進行無聲的內在對話，有人漸入情境，隨著直覺、想法，想到甚麼就畫甚麼；有人腦海中一堆想法，

思考該如何取捨；有的浮現目前的困擾或問題；有人將過去、現在及未來重新回憶一遍；有人則非常清楚自己要畫甚麼，聚精會神來構思畫面；而有許多學生則是腦中一片空白，想不出要畫甚麼，不知道要呈現什麼。然而，經過一番冥想與內在對話後，一旦下筆，自由意識伴隨展開，潛意識素材開始湧現。根據研究者教學現場的參與觀察，發現學生下筆之初，常有下面四類趨向的創作發展，所呈顯的情緒與思維各有深層的內在意義。

(1) 類型一：

先畫外框「結界」，再思考中心處。此類作品因受圓形（或方形）結界保護，創作者能安全、穩定地在結界內，將內心世界潛在的情緒展現出來，曼陀羅較有完整性與調和感，且不易有欲望散飛失控的狀況，如圖 1 為 M01 學生作品：



圖 1 M01 學生作品〈點點滴滴〉

(2) 類型二：

先畫中心處，隨即擴散展開，畫到到後來才意識到要畫外圍的結界。通常此類作品常有一發不可收拾，無限擴大延伸的狀況，或者曼陀羅超出紙張，以及無法呈現完整調和的圓形，如圖 2 為 M02 學生作品：



圖 2 M02 學生作品〈太陽〉

(3) 類型三：

創作者喜愛自由，厭惡社會及環境的禮教規則約束，會將曼陀羅的結界投射為條規限制等，因此不畫結界，此類作品常顯放射狀或螺旋狀，畫面隨意奔放，意識能量自由飛散，如圖 3 為 M03 學生作品：



圖 3 M03 學生作品〈來地下城探險吧！〉

(4) 類型四：

繪畫沒有中心的曼陀羅，此類創作者轉換機制不足、積極想像弱，深陷問題或傷痛中，找不到生命的重點或自己的意識，呈顯茫然空虛，對現在及未來沒有方向、沒有自信，負面情緒多，陷入憂傷，心情不快樂，如圖 4 為 M04 學生作品：



圖 4 M04 學生作品〈迷失〉

(二) 符號象徵與心理意涵

人類對於難以運用語言或文字表達的想法與意念，很自然地會運用象徵方式來表達，尤其是潛意識部分，特別容易以圖像生成，作為隱喻。雖然每個人的生命經驗不同，象徵取用有其個別性，但有些部分是有跨性別、跨地域性之共感，例如對大自然現象、幾何符號……等等。

21 世紀的臺灣大學生如何取用象徵來表達他們的中心價值，而又代表了甚麼樣的意涵。本研究依據 105 學年第一、二學期有參與曼陀羅創作的學生，計男 53 位；女 34 位，總計 87 位的曼陀羅歷程作為分析。研究發現，學生曼陀羅中心圖像取用來源有八類：動物、花、植物、昆蟲、自然現象、人身體、人造物、幾何圖形（表 2），使用比例（表 3）所示，女性學生取用最多象徵來源為「自然現象」，計有 13 位（表 4），男性學生取用最多象徵來源為「幾何圖形」，計有 23 位（表 5）。此外，男女性學生引用較少象徵類別皆為「植物」與「昆蟲」，取用「植物」的男性 1 位（新生的葉子象徵成長）；女性 1 位（四葉幸運草象徵幸運）；取用「昆蟲」的男性 1 位（蝸牛象徵被家人保護愛的感覺）；女性 1 位（蝴蝶象徵蛻變美麗）。

表 2 學生創作曼陀羅之中心圖像取用來源

1.動物	4. 自然現象	7. 人身體
2.昆蟲	5. 人造物	8. 幾何圖形
3.花	6. 植物	

表 3 學生創作曼陀羅之中心圖像取用來源比例

中心圖像	引用此數	比例
幾何圖形	34	39.1%
自然現象	21	24.1%
花	8	9.2%
人身體	8	9.2%
人造物	6	6.9%
動物	4	4.6%
昆蟲	2	2.3%
植物	2	2.3%
無中心	2	2.3%
總計	87	100%

表 4 女性學生使用「自然現象」之象徵元素與心理意涵

自然現象圖像元素	心理意涵	使用次數
夕陽	心情舒緩	1
星星	目標、希望、願望、宇宙世界、原則、想法、自己	7
火苗	強烈能量及內心的渴望	1
太陽	好天氣可以出遊、發光發熱	2
雪花	兒時無暇的天真相像力與最真誠的自己	1
水滴	圓融	1
總計		13

表 5 男性學生使用「幾何圖形」之象徵元素與心理意涵

幾何圖形元素	心理意涵	使用次數
正方形	愛的渴望、混亂顏色表生活混亂及無所適從	2
圓形	圓滿、心中的話、最私密的秘密、家人朋友自己、凡事熱情燃燒、自己、巢穴	7
心形	自己最深處的心、最真誠的自己、白色心是疏離、渴望交流、渴望關愛、母親的愛、自我、受傷的心	8
半月形	二個半月形象徵愛情的相遇	1
小點	自我的靈魂、脆弱的我、連結	3
十字	強而有力的氣流、光	2
總計		23

其中有兩位學生中心處沒有引用象徵，圖形以中心小點展開奔射，共通的心理意涵都是缺乏生活重心及實際目標，傾向情緒發洩解放。學生表示，自己的狀態非常混亂，想不出生命重心與意義，不知道自己能做甚麼，對未來也沒有任何想法，只是發洩地亂畫，畫面凌亂，充滿負面情緒，曼陀羅命名為〈迷失〉；另一位是 M05 男性原住民學生，他表示自己雖然感性、有豐富感情，但卻不太會表達。直到看到金屬樂團炸裂全場的效果，令他全身充滿能量，眼淚直流的當下，清楚自己喜歡這種感覺。他厭惡外在規則束縛，想掙脫重獲自由。因此，畫面線條皆從中心點奔發放射，並命名為〈炸裂〉，他認為曼陀羅就是他內心世界的縮影。如圖 5 為 M05 學生作品〈炸裂〉：

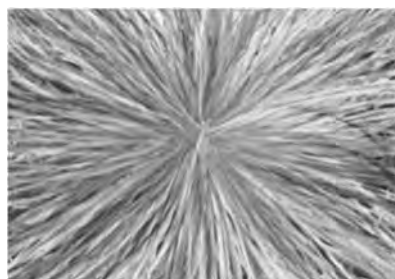


圖 5 M05 學生作品〈炸裂〉

(三) 曼陀羅創作育療成效實例

許多古老文明都有運用藝術產生治療與慰藉力量，中國古代有畫神像驅逐厄運及病痛；西班牙漁夫會在船頭上刻各種圖案以驅走邪惡力量等，這些治療痛苦的藝術性療法，顯示人類天生對於藝術的需求（曾惠青，2006：30）。現代心理學之父西格蒙德·佛洛伊德（Sigmund Freud, 1856-1939）觀察到夢、感受和思考，會以視覺的形式呈現，心理學家榮格也觀察到人會將情緒與問題擬人化，透過夢或藝術以圖像呈顯出來。人有許多感受和心理經驗難以用語言表達得貼切，藝術是一種非語言的溝通形式，能安全地將複雜、糾結的情感和生活經歷的困難表達出來，是感受和思考的窗口，也是內在不為人知或潛意識情緒與想法的通道（朱惠瓊譯，2012：11）。藝術創作早已被視為可以表現個人、想像力、真實性及自發性經驗，且隨著時間的推移，逐漸地導向情緒的滿足、補償及轉化，創作歷程亦具有提升人的身心健康，以及產生成長經驗的內在與本質（朱惠瓊譯，2012：6）。

榮格在他日記《紅書》裡提到，在他生命最艱困，飽受情緒與不斷湧現的無意識與意象折磨時期，透過活躍想像力的內省方法，拯救他瀕臨分裂的自我。他指出，積極想像可透過繪畫、雕塑、舞蹈、書寫等途徑，將清醒狀態的無意識內容具體化，只要能將情緒轉化為意象，就能找出躲藏在情緒裡面的意涵，有意識地探索並與之建立關係，能產生有益的效果（倪安宇譯，2017：46-67）。

本研究所設計之創作體驗教學法，能與榮格的積極想像契合呼應，引導透過創作及歷程的反思書寫，作為一種內省，學習者歷經各向度的感受、想法、經驗、價值觀和信念，將情緒、無意識圖像化，建置藝術體驗行動歷程。從中探索及爬梳情緒背後的思維與意義，產生積極想像的力量，再輔以師生面談討論及團體分享回饋機制，協助跳脫情緒的漩渦，經歷轉化整合的自我育療過程。

從學生 87 件創作歷程中，歸納環繞主題大多在自我、家庭、愛情、未來。其中，自我、家庭、愛情更是學習建構人際關係及情感發展最重要的部分，因此，本研究擇三個具代表性實例，分別說明創作者在意識與潛意識間，如何透過自我覺察，運用積極想像將分裂、衝突、牽制等思維調和，乃至修復整合的自我育療過程：

1. 自我面向--理性與感性的必要與糾葛

曼陀羅名稱：二位一體，如圖 6 為 F01 學生作品：



圖 6 F01 學生作品〈二位一體〉

(1) 學生個人特質與問題

F01 是大四女學生，人際互動與思維表達上較有矛盾衝突現象，正面臨感情糾葛與威脅，心情與思緒都處在混亂與焦慮狀態，甚至不敢單獨上課及回家，需師長或同學陪伴。這是她第一次創作曼陀羅，她期望曼陀羅能引導她看見自己的問題，瞭解潛意識難以覺察的傷處，協助她靜心整合混亂不安的身心靈。

(2) 曼陀羅呈現意象（以下摘錄自 F01 同學曼陀羅圖像說明）：

- a. 中心-合不起來的太極：將龍、狼作為力量強大的中心象徵，龍代表智慧與理性；狼代表衝動與感性，理性與感性雖難平衡，但我試圖讓他們調和成為太極印。
- b. 模糊的邊界-烏雲、閃電、藍焰：自我底線模糊不清，人際上容易被激怒，就像碰到烏雲後被閃電襲擊及火焚燒...
- c. 紅色能量光芒-支架：渴望衝勁，熱情能量，足以保護自我及清楚未來。
- d. 困惑的捲曲：曲線如同困擾，綠色有如樹藤，暗示順其自然及嚮往大自然。
- e. 方圍定礎：常常做事認真過頭卻覺得不夠完美，渴望原則跟底線。

(3) 心得（以下摘錄自 F01 同學心得說明）

曼陀羅透露出我內心不太平衡的狀態以及很想要的力量。我很困惑混亂，希望透過曼陀羅窺視自己內心。取名「二位一體」是因我常將「應該」與「想要」產生衝突。曼陀羅的魔法就是協助把潛意識浮現出來，讓我確實知道自己的狀況真的很亂，不過也同時提醒我不要排斥限制與規則，以及我想擊退「惡勢力」的勇氣。重複看了幾次圖，經過省思，發現「惡勢力」竟來自內部，跟外圍不明的「結界」很有關係，結論是我幾乎沒有安全感！看來我以後會有很多機會畫曼陀羅。

(4) 小結

F01 學生經過靜心思考，覺察反思自己正處分裂、拉扯、恐懼的混亂思緒中。發現自己常衝突於「應該」與「想要」，以及最需要智慧理性與行動感性的調和。因此，透過積極想像，取用龍、狼作為中心力量象徵，試圖構成圓滿調和且具動態的太極印。她深刻感受到曼陀羅幫助她瞭解潛意識的壓力，釐清許多核心問題。經歷創作的體悟後，她表示將持續透過曼陀羅，尋找生活秩序，讓心情穩定。

2. 家庭面向--突破限制追求自我

曼陀羅名稱：敞開，如圖 7 為 F02 學生作品：



圖 7 F02 學生作品〈敞開〉

(1) 學生個人特質與問題

F02 是一位大二女學生，安靜不太說話，但作品卻繽紛豐富，蘊藏意涵，是一位富想像力的學生。她表述自己從小就喜歡學習，渴望接觸各類知識與才藝，但因受限家庭經濟，而無法學習；另一方面因母親傳統保守，過度保護，無形中也形塑她不自覺地對外人與社會產生過重的防備心。

(2) 曼陀羅呈現意象（以下摘錄自 F02 同學曼陀羅圖像說明）：

我的曼陀羅中心像個球體包覆著，想要有一種可以轉動的活躍感，也像一顆在宇宙中閃爍的星球。周圍的漸層色，想讓它變成一種能量的釋放。每個人都有自我的潛在能力，但家中因有三個年紀一樣的女兒，所以經濟壓力不小，更別說花錢去學才藝。小時候，我好想學好多東西，學鋼琴、跳舞、畫畫，但從來沒有跟父母說過。我知道，只要一個學，三個都得送去。長大後，看到擁有多才多藝的人，心生羨慕，所以很希望能把我的潛能都發揮出來，但我又是慢熟、防備心很重的人，所以在曼

陀羅周圍，畫了許多柵欄與三角形。

(3) 心得（以下摘錄自 F02 同學心得說明）

從小到大，媽媽教育我們，外面世界很危險，陌生人都很可怕，深刻影響我的個性。但我內心是充滿活力的，不喜歡空空的感覺，所以把畫面畫得滿滿的，讓整體變成眼睛，因為我很喜歡眼睛，並用像手的東西，將眼睛撐開，象徵不畏懼打開眼睛，敞開自己內心，讓心中小宇宙活躍、閃爍。

(4) 小結

F02 同學從創作曼陀羅的過程，覺察到從小到大的家庭的經濟與限制、母親的教養等對她有很大的影響。透過曼陀羅創作，讓她更清楚地看到內心圖像，沒有忘記自己是充滿活力想像的積極者，不僅內心敞開而且要睜大眼睛看這世界，讓自己繽紛閃耀！

3. 愛情面向--對愛情的期待與未知

曼陀羅名稱：鎖事（瑣事），如圖 8 為 M06 學生作品：



圖 8 M06 學生作品〈鎖事（瑣事）〉

(1) 學生個人特質與問題

M06 是外表超齡的大二男學生，總打理得乾淨有質感，重視外在質感品味，也重視內在涵養。他認為人需有神祕感，較具魅力，若一眼就被看穿，是沒有安全感的揭露，這令他不安；另一方面，他內心渴望被了解、渴望情感，在尚未遇到能分享內心世界的人時，他選擇將感情與生命鎖起來。

(2) 曼陀羅呈現意象（以下摘錄自 M06 同學曼陀羅圖像說明）

我不喜歡很多人清楚我的想法，但又渴望有人懂我。我想要有神祕的感覺，所以在中心用圓圈，中間粉色系血管象徵年輕，因血液是不斷流動，直到死亡。把生命鎖起來，旁邊有粉紅色血液滲透，代表希望有人能親近我、進入我生命。外面是皇冠與愛心，皇冠代表實力，愛心代表愛情，是我想要獲得的，實力可以自己增強，但愛情就無法強求，所以外面以圈又表示。波浪邊界代表現實瑣事，我在瑣事中增強實力並等待愛情。最外圍的粉色區塊是希望自己多元善良、溫暖、感性，邊界畫的很深，是要界線清楚，可為就為之，不可為的不能有模糊地帶，可能我比較固執古板吧！

(3) 心得（以下摘錄自 M06 同學心得說明）

這是我第一次的曼陀羅創作，沒想到單單一幅畫，竟然會出現這麼多想法，創作時真的百感交集，越想要畫出些什麼，好像就越畫不出。後來，當我不侷限主題時，隨心反而能畫出想要的心情。先畫外界，再畫中心，再填滿外界與中心之間的空間，這跟我的個性很像，把很多事情分得很清楚，然後很多事情放在內心。曼陀羅裡的鎖是無意識畫出來的東西，當下不知道為什麼會畫出這個東西，最後變成圍繞中心的鎖，這與我將很多事情鎖在心裡的感覺很相似，再來是很多事情我都太拘謹，應該試著把鎖打開。

(4) 小結：

M06 學生透過放鬆的創作，反而能夠畫出潛藏在深處的想法與渴望，覺察到內心的秘密，及對愛情的渴望與矛盾。創作讓他靜心思考，提醒自己解開內心枷鎖，繼續做能掌握之事，在待人處事不過於固執，提升自己多元視野，讓自己更具魅力與實力。

（四）從覺察反思到整合

精神分析學派認為，當人遇到困難而產生焦慮時，是本我、自我、超我這三者之間因爭奪可用的精神能量而起的衝突，焦慮情況是為了提醒危險將近，警示並激勵我們必須做出某些作為，但若沒有採取適當措施，危險度將持續升高，直到自我崩潰為止。佛洛伊德認為，當自我無法以理性處理，就會產生「心理防衛機制」(Self-defense Mechanism) 來應付焦慮，保護自我以避免受到打擊。防禦機制有以下幾種類型：否認 (denial)、反向作用 (reaction formation)、轉移 (displacement)、壓抑 (repression)、投射 (projection)、理智化 (intellectualization)、合理化 (rationalization)、補償 (compensation)、昇華 (sublimation)、退化 (regression)。心理防禦機制若運用得當，可協助減

緩超我與本我之間的衝突，但若過度或運用失當，不正視問題時，會造成焦慮或產生罪疚（guilt），甚至導致抑鬱、沮喪等精神失衡的狀況（李茂興譯，1998：117-120）。

「壓抑」、「退化」、「否定」是學生呈現頻率較高的自我防衛現象，「壓抑」是將具威脅或令人痛苦的想法或感覺排除在知覺之外；「退化」指行為退回到較幼年期中中的愉悅及滿足行為，藉此平衡心理衝突，如哭泣、易怒、咬指甲與小孩腔調；「否認」指為避免意識到對自我產生威脅的不快事實或現實，而產生的防衛。因礙於篇幅有限，本研究舉三個實例，說明曼陀羅創作能有效引導自我靜心覺察隱藏的情緒與防衛狀態，進一步正視問題後，不再以逃避、憂傷、隱藏的方式處理，能坦然接受問題、調整心態，整合身心靈後，進而採取適當思維與行動幫助自己。

1. 「壓抑」實例：埋葬自己到積極行動

(1) 個人特質與問題

F03 是女性僑生，處在情感傷痛、好朋友盜取創作、朋友往生、課業壓力等一堆問題中，心情無法紓解，也想不到解決方法，決定像過往一樣，壓抑埋葬自己的感覺和問題，獨來獨往不想與人連結，當作一切都沒發生過。然而，她知道問題雖然埋起來，但心裡仍隱隱作痛。未創作曼陀羅前，她的魔法面具創作以 The Moretta Mask 沉默面具及 The Day of the Dead 亡靈日面具作為象徵，隱諱呈顯壓抑的孤寂與安全感的缺乏。

(2) 覺察與反思（以下摘錄自 F03 同學心得說明）

在上這堂課前，我受到很多打擊，但是卻沒辦法和朋友討論我的事情。因此，決定要和以前一樣，埋葬自己的感覺和問題，當作這一切什麼也沒發生過。但是，即使把問題埋起來看不見了，心裡的傷卻還是隱隱作痛。從遠處看著我的曼陀羅，真心覺得它好像一顆泡泡，在危險的空氣中飄蕩，一個不小心好像就會被戳破，消失不見。雖然我一直逃避現實問題，可是在曼陀羅的呈現下，我無法避免的又看見了問題所在。

(3) 轉變與整合（以下摘錄自 F03 同學心得說明）

因為曼陀羅體驗，我終於下定決心，做出一直想要的決定。曼陀羅真的是一面鏡子，完全呈現我內心世界的原樣，我一直把內心聲音忽略。參加這門課學習到了重新面對自我的方法，也因曼陀羅創作的自我對話後，決定撥電話給父母，向嚴肅的父親提出我一直想做的事。很意外的，他們沒有任何反對，反而支持我。一直以來，我對父母都是先斬後奏，沒想到坦誠一切後，反而有意想不到的結果。我從壓抑、質

疑、接受到改變，藝術創作育療我的傷痛，讓我看見自己，使一切變得不再沉重，有一種豁然開朗與成長，連久違的父母都驚訝我的改變。

(4) 小結

透過曼陀羅創作，學生 F03 從壓抑埋葬情感到願意勇敢看見問題，進而放棄過往逃避的習慣，選擇用理性的方式，展開具體行動。這對她而言，是有別以往的自己，連自己都驚訝有這麼大的跨越與改變。搭機返回家鄉，久違的父母也驚喜她的轉變。

2. 「退化」實例：脆弱自卑到勇敢突破

(1) 個人特質與問題：

學生 F04 是一位沒有自信、容易哭泣且不快樂的學生，為了解她在創作上的問題，與她晤談的一個半小時過程中，她不斷哭泣，充滿對自己的失望及人際衝突的不解。

(2) 覺察與反思（以下摘錄自 F4 同學心得說明）

我是個猶豫不決的女孩，常常想太多不敢行動，心情低落，想尋找出口，「去找自己」是選擇這門課的原因。我發現自己有顆玻璃心，常為小事而悲傷難過，太在乎別人的想法，而盲目遮住自己，常覺得不如人。經過創作魔法面具及曼陀羅後，發現自己常卡在無關緊要的事情上，且事後又後悔。我要改變自己的個性，要勇敢！

(3) 轉化與整合（以下摘錄自 F04 同學曼陀羅圖像說明）

創作「曼陀羅-雨過天青」，代表了不要害怕去行動吧！雨後的天空會出現彩虹，形成光圈，而陽光和雨水滋潤小草，小草因而更加茁壯，這是給自己一個期許和前進的力量。小草滋潤成長，變成迴圈不斷地擴大心情，比起面具分享時的能量更為正面，真的不知不覺在心中有了勇氣、有了改變，也畫出屬於我的勇氣曼陀羅，心境也更開闊了。

我還謹慎地把人生第一幅「意象曼陀羅」留給我的家鄉，命名為〈木；目〉，代表著溫柔 and 守護，自己要成長茁壯，成為不被擔心的人，排完後感覺到滿滿的溫暖。在完成每項屬於自己的藝術作品後，覺得好像更能轉化自己的思考，更有勇氣面對挫折了。

(4) 小結

從學生 F04 的三項創作體驗過程：我的魔法面具、我的曼陀羅、意象曼陀羅，看到她對各項創作歷程書寫整理深入，充滿反思，從原本充滿負面情緒與低落情緒，到能用心覺察反思自己，看見自己的優點接受自己的不完美，並為自己尋找到進步的動能。

3. 「否認」實例：防衛隱藏到理解接納

(1) 個人特質與問題

F05 同學是大四女學生，外在行為聰明、活潑、思想敏捷，具理性思維；內在感情豐富、敏感脆弱、防衛心重。透過三大項課程與創作歷程，她將心慢下來、靜下來，經歷了三次審思，看到自己的需要與最脆弱的靈魂，也看到自己無法對他人訴說的傷口。

(2) 覺察與反思（以下摘錄自 F05 同學心得說明）

認識我的人，總會對我說：「你存在我面前，但是我好像看不見你這個人。」往往聽到這些話我心裡都有個底，我承認我是一個防衛心很重的人，是矛盾的個體。太在意他人眼光的問題，有時候卻無法看見自己內心深處的想法，我的潛意識想拉開距離，迷失在自己的世界中。在「曼陀羅-你在說什麼？/矛盾」的創作，每一個筆觸，每一個塗抹，都是一種心靈層面的觸發，一層又一層的突破我的心，我害怕，我恐懼，因此在整幅畫作結束後，用蠟封印了我的中心，一個不願被看見的情緒。「意象曼陀羅-『妳在哪裡？』」一個具象化是的體驗，讓我坦然面對一個消失在我的生命中的傷口。

(3) 轉化與整合（以下摘錄自 F05 同學心得說明）

我們運用了整學期，發現、體會並了解，審視那曾經的傷口，用心的呵護，或許面具下的傷口依然存在著，但是我們學會與它共存著，並寄託在曼陀羅那斑斕萬象的抽象裡，不再無法自拔的在那迴圈裡沈淪，學會了解它，並漸漸的能夠坦然的訴說起、承、轉、合，有一天會發現，面具下的你我不再是傷口，而是曾經。從拒絕到理解到接納，三樣作品、三次審思給予我許多轉變，看似不同的主題，但都有一樣的關聯性-認識自己，每一個作品都是對自己抽絲剝繭的認識，讓我重新認識自己，接納那不完美的自己。我想，這是一個美的轉化。

(4) 小結

學生 F05 透過三項創作的過程，歷經多次否認與三次的審視，坦然地接受潛藏在內心不願被碰觸的傷口與不完美的自己，並學會與它和平相處。從防衛隱藏到理解接納，重新認識自己到提升整合，進而有美的轉變。

綜合分析學生學習資料，有關曼陀羅創作歷程與書寫分析，所呈顯對生命的覺察成效與幫助如下：(一)、引導思考脈絡；(二)、覺察反思；(三)、整理；(四)、釋放；(五)、穩定；(六)、發展；(七)、延伸；(八)、保護；(九)、觀照；(十)、放鬆；(十一)、尋找意義；(十二)、超越時空；(十三)、整合；(十四)、價值的澄清。進行曼陀羅創作時，並非所有人都是愉悅享受的，大部分會覺得身心靈得到某種程度的釋放、啟發與整合，但也有學生較容易受他人影響，擔心別人解讀出畫中的秘密，因而緊張而無法專心；也有專注投入，創作完後身體感到疲憊；或憶起悲傷事，困境無法轉換解決而悲傷哭泣；亦有思考不到目標與方向，而感到低潮空虛。有些同學起初對曼陀羅的功能感到半信半疑，但經過創作體驗後，有很深的體悟與信任；亦有學生從期待到完成後，對曼陀羅的體悟感到不可思議；也有本來恐懼畫圖，因曼陀羅創作的自由性，重拾創作的喜悅。

雖然每位學生經歷的情緒與歷程不盡相同，但共同享有的經驗是：(一)、曼陀羅能引導他們進行自我內心對話；(二)、會浮現過去、現在的事件、片段或未來的景象於腦海；(三)、體會不需要語言的表達方式；(四)、透過曼陀羅所呈顯的圖像象徵，不僅看見自己的狀態，也幫助探索自性；(五)、無論經歷的過程是平靜、釋放、憤怒或悲傷……等，都能對自我的情緒、狀態學到有別以往的覺察與反思；(六)、過程中都有顯著的企圖心試圖創造及整合。

四、學習成效探討

以下為導入「曼陀羅三大項十五階段課程規劃」之課程內容效度、學習成效，經「教學評量問卷」、「學生學習成效自評量表」、「教學成效問卷」等三項研究工具，所得之量化統計分析成績及質性回饋，茲說明如下：

(一) 校方編製之「教學評量問卷」：

問卷題項由校方統一編制，採李克特式 5 點量表 (Likert Scale)，內容含兩部份，第一部分有十三題型，依學生對於教師的「教學內容」、「教學態度」、「教學方式」、「學習評量」、「教學品質」五個構面施測。第二部分為「學生自評」，包括學生「每週課外花在準備該科目的時間」、「獲益程度」、「認真程度」、「感興趣程度」等題項。期末由本校教學發展中心進行網路線上施測，統計分析教學反映問卷得分，及學生自評之各題項反應情形，並公布結果於校務資訊服務網。

105 學年第一、二學期，本課程所得之「教學內容」、「教學方式」、「教學設計」、「教學態度」、「學習評量」等平均得分，分別為 4.55、4.56，皆高於校平均成績 4.29、4.28（如表 6）；學生對此課程之「自我學習」，表示認真與非常認真者，分別佔 94%、85%；「獲益程度」部分，表示多與非常多者，分別佔 86%、89%；「修課興趣」部分，感興趣與很感興趣分別佔 84%、81%（如表 7），顯示學生對本課程有很好的學習成效與獲益。

表 6 導入「曼陀羅教學法」於本課程之教學內容、方式、設計、態度、學習評量得分與校比較

學年	學期	N	教學內容	教學態度	教學品質	學習評量	教學方式	本課平均	校平均
105	1	50	4.51	4.61	4.54	4.53	4.57	4.55	4.29
105	2	27	4.54	4.57	4.59	4.54	4.56	4.56	4.28

資料來源：校方編製之「教學評量問卷」

表 7 對於課程學習，學生自評學習態度、課程獲益程度及修課興趣比例

題項	105-1 N=50					105-2 N=27				
自評學習態度	非常認真 50%	認真 44%	普通 6%	不認真 0%	非常不認真 0%	非常認真 63%	認真 22%	普通 15%	不認真 0%	非常不認真 0%
自評獲益程度	非常多 38%	多 48%	普通 14%	少 0%	非常少 0%	非常多 48%	多 41%	普通 11%	少 0%	非常少 0%
自評修課興趣	很感興趣 22%	感興趣 62%	尚可 12%	不感興趣 0%	很不感興趣 0%	很感興趣 44%	感興趣 37%	尚可 19%	不感興趣 0%	很不感興趣 0%

資料來源：校方編製之「教學評量問卷」

（二）研究者編製之「學生學習成效自評量表」：

採李克特式 5 點量表，於第 2 週和第 17 週分別進行前後測，由博雅學部統一以 SPSS 統計軟體進行資料分析和相依樣本 t 考驗重複測量。由學生在修習本課程前及修課後，自評各項能力的強度，以瞭解學生修課後之學習成效，及五項通識核心能力與導入曼陀羅教學法所欲培養學生的能力，題項內容請三位教師審閱，修正後施測。

以下藝術知識、符號象徵、自我學習、創意思考、美感欣賞、傾聽尊重、表達溝通、批判思考、問題解決、認識自我等十個學習能力成效題項之前後測摘要（如表 8）。統計分析結果為：105 學年第一、二學期修課學生在上述十個學習能力，P 值皆小於 0.05，皆達到統計的顯著差異，顯示學生學習成效及能力培養有顯著進步。

表 8 導入「三大項十五階段曼陀羅教學法」之學生學習成效自評量表能力項目前後測摘要表
105 學年第一學期(N51) ；105 學年第二學期(N36)

能力名稱	前測平均數		後測平均數		t 值		P 值	
	105-1	105-2	105-1	105-2	105-1	105-2	105-1	105-2
藝術知識	3.30	3.33	4.47	4.58	-7.528	-7.773	.000*	0*
符號象徵	3.32	3.67	4.33	4.58	-6.518	-5.393	.000*	0*
自我學習	3.96	3.38	4.25	4.38	-2.330	-3.045	.022*	.003*
創意思考	3.50	3.61	4.68	4.45	-8.063	-4.812	.000*	0*
美感欣賞	3.70	3.92	4.43	4.50	-4.639	-3.195	.000*	.002
傾聽尊重	4.27	4.11	4.55	4.53	-2.204	-2.676	.030*	.009
表達溝通	3.50	3.72	4.10	4.40	-3.825	-3.972	.000*	0*
批判思考	3.52	3.83	4.33	4.55	-5.605	4.598	.000*	0*
問題解決	3.82	3.78	4.27	4.38	-3.775	-3.647	.000*	0*
認識自我	3.36	3.64	4.59	4.60	-8.806	-6.006	.000*	0*

(三) 研究者編制之「教學成效問卷」:

採李克特式 5 點量表及質性開放題，於期末第十八週，以不記名方式施測，由研究者進行統計分析。目的是希望更深入瞭解學生對課程內容，及曼陀羅教學法設計等之學習心得與回饋，並設計開放題項，讓學生能自由充分表達學習想法與建議。學生心得及回饋之質性資料，由研究者以詮釋學觀點，從資料中歸納出重要主題。

經統計分析，學生對於透過導入曼陀羅創作教學法，如老師講授、繪畫體驗、曼陀羅、意象曼陀羅、回饋單與交流分享的學習方式，喜歡比例皆接近或高於 90%，105 學年第一學期「繪畫體驗」、「曼陀羅」分別達 96%、94%；105 學年第二學期分別達 98%、89%，皆可證實學生對於曼陀羅行動學習教學法設計與實施充分顯示喜愛（表 9、10）。

表 9 105 學年第 1 學期 學生對於本課程之教學方式的反應 (N=51)

	很喜歡	喜歡	中立	不喜歡	非常不喜歡	非常喜歡+喜歡(總計)
老師講授	27 (53%)	20 (39%)	4 (8%)	0 (0%)	0 (0%)	92%
繪畫體驗	34 (67%)	15 (29%)	2 (4%)	0 (0%)	0 (0%)	96%
曼陀羅	39 (76%)	9 (18%)	3 (6%)	0 (0%)	0 (0%)	94%
意象曼陀羅	26 (51%)	18 (35%)	6 (12%)	1 (2%)	0 (0%)	86%
回饋單與交流分享	25 (49%)	19 (37%)	7 (14%)	0 (0%)	0 (0%)	86%

表 10 105 學年第 2 學期 學生對於本課程之教學方式的反應 (N=36)

	很喜歡	喜歡	中立	不喜歡	非常不喜歡	非常喜歡+喜歡(總計)
老師講授	18 (50%)	16 (41%)	2 (6%)	0 (0%)	0 (0%)	94%
繪畫體驗	24 (67%)	11 (31%)	1 (2%)	0 (0%)	0 (0%)	98%
曼陀羅	22 (61%)	10 (28%)	4 (11%)	0 (0%)	0 (0%)	89%
意象曼陀羅	20 (56%)	12 (33%)	4 (11%)	0 (0%)	0 (0%)	89%
回饋單與交流分享	17 (47%)	15 (42%)	4 (11%)	0 (0%)	0 (0%)	89%

質性回饋的部分，歸納分析學生認為曼陀羅創作教學法可以協助學習與提升能力為：沒有壓力和限制、協助解讀自己的情緒、深層探討內心、沉澱思考、找出問題癥結、釐清並克服、整合思緒、發現內心最深的能量、了解自我找到價值……等。以下為摘錄部分學生不記名之質性回饋：

- 1.那是我第一次發現有個方式可以協助我解讀自己的情緒。
- 2.讓我更認識自我，在創作的過程中，原本不愉快的情緒也跟著消失，有種很平靜的感覺，認識自己是一輩子的課題。
- 3.幫助整理自己的思緒，找出問題並釐清，有很大的收穫。
- 4.很深刻的曼陀羅體驗及藝術治療的課程。
- 5.可讓自己沉澱下來思考很多事情。
- 6.很享受創作過程及深層探討自己的內心，會想再參與一次繪製曼陀羅。
- 7.能使我得知自己的內心深處，更了解自己一些，了解藝術的深度內涵。
- 8.讓我充分了解自我，找到價值。
- 9.能專注於自我的感覺而不只是理性思考。
- 10.更認識自己原本隱藏的矛盾，我找到癥結點並且去克服它。

伍、結論與建議

生命教育裡對自我的探索，以及了解自己與他者、世界的關係，是極其重要的部分。在教學現場，感受到學生面臨變動劇烈的社會，心情常浮動煩躁不安，找不到自我價值。因此，本研究希望以藝術層面協助學生進行自我探索，以覺察思考尋求生命價值，因而導入能協助整合的曼陀羅創作教學法至大學藝術通識課程，以生命教育為軸心，學生為主體，運用藝術心理學、藝術社會學、藝術人類學及藝術育療等面向及行動學習理念，發展出三大項十五階段的學習歷程。

為了解課程內容及學生學習成效及研究信效度，研究者以 105 學年第一、二學期修習「藝術的秘密」通識課程，且有參與曼陀羅創作歷程之學生，男 53 位、女 34 位，總計 87 位研究對象。依據研究者課堂參與觀察、師生晤談、學生創作情形與歷程書寫、教學評量問卷、學生學習成效自評量表及教學成效問卷等，進行質、量化分析。學生創作歷程分析以「作品類型意象」、「象徵與心理意涵」、「曼陀羅的自我育療」、「覺察反思到整合」等面向進行歸納及個案分析探討。研究過程發現，學生創作曼陀羅下筆之初常有四類趨向，而中心象徵取用能投射或轉化出心念、意涵與價值。創作學習歷程中能產生以下功能與幫助：一、引導思考脈絡；二、覺察反思；三、整理；四、釋放；五、穩定；六、發展；七、延伸；八、保護；九、觀照；十、放鬆；十一、尋找意義；十二、超越時空；十三、整合；十四、價值的澄清。研究發現，雖然每個人的生命經歷不同，創作過程的體悟有其個別與特殊性，但學生都能獲得曼陀羅創作所帶給的共同特殊體驗與覺察：一、進行自我內心對話；二、思考過往、現在及未來；三、體會不需要語言的表達方式；四、潛意識象徵視覺化的呈顯，看見了自己的狀態，幫助探索意涵；五、經歷有別以往的覺察反思與自我育療過程；六、過程中都有顯著企圖心，試圖創造及整合自我。

學習能力成效部分：依「學生學習成效自評量表」前後測分析，結果顯示學生的藝術知識、符號象徵、自我學習、認識自我、傾聽尊重、表達溝通、批判思考、問題解決、創意思考、美感欣賞等能力培養，均有顯著進步，達到學習效益。在教學內容效度部分：依校方編製的「教學評量問卷」，學生對於「教學內容」、「教學態度」、「教學品質」、「學習評量」、「教學方式」五個構面得分平均極高，且皆高於全校平均；在學生自評方面：依校方編製的「教學評量問卷」，兩學期分別有 86%、89% 的學生認為課程獲益程度多及非常多；對於課程學習態度非常認真及認真，兩學期分別為 94% 與 85%；修課感興趣及很感興趣，兩學期分別為 84% 與 81%。質性回饋的部分：依「教學成效問卷」扼要歸納，學生認為曼陀羅創作教學法可以協助學習與提升面向為：沒有壓力和限制、協助解讀自己的情緒、深層探討內心、沉澱思考、找出問題癥結、釐清並克服、整合思緒、發現內心最深的能量、了解自我找到價值……等。

在教學現場與教學設計上仍有幾點建議，因大學通識課程學生來自不同領域科系與年級，且以非藝術類科學生為多，所具備之藝術相關背景知識差異很大，建議可多提供學生相關的知識資料，

並適時給予個別輔導。另外，課堂受限於一週只有兩小時，而每位同學創作速度不同，因此在時間的安排與掌控上很重要，對於較快完成創作的學生，可引導進行書寫創作心得，或進行個人或小組分享交流。綜合上述，本研究能有效引導學生覺察反思，建構整合自我，使生命教育具有學習成效與意義，希望能提供生命教育新的教學思維參考。

參考文獻

- 何長珠、賴慧峰、張美雲（2011）。**曼陀羅繪畫治療之理論與實務**。何長珠編，表達性藝術治療 13 講悲傷諮商之良藥，85-112。臺北：五南。
- 伊達千代（2008）。**色彩的準則**。臺北：悅知文化。
- 呂可俐（2015）。**曼陀羅繪畫介入日常生活研究-以某學障少年個案為例**。元智大學社會暨政策科學學系碩士學位論文，未出版，桃園市。
- 吳明富（2010）。**走進希望之門：從藝術治療到藝術育療**。臺北：張老師文化。
- 紀潔芳、鄭璿宜（2014）。大陸生命教育之推動檢討與發展-兼探兩岸生命教育之特色。**揭諦**，26，252-292。
- 畢恆達（1900）。**物情物語**。臺北：張老師文化。
- 許智傑、謝政廷、施玉麗（2009）。曼陀羅創作在冥想中的運用。**臺灣心理諮商季刊**，1(1)，8-17。
- 黃俊儒（2011）。**如何在通識課程中運用行動及問題導向的教學理念**。黃俊儒、薛清江編，把理念帶進教室-通識教師實務錦囊，209-216。臺北：麗文文化。
- 陳立言（2004）。生命教育在臺灣之發展概況。**哲學與文化**，31(9)，21-46。
- 陳木金（2010）。專題文章：曼陀羅思考法對精進學習策略的啟示。106年10月12日取自國立政治大學教學發展中心網站。網址：<http://www3.nccu.edu.tw/~mujinc/journal92/5-48.pdf>。
- 教育部（2001）。教育部推動生命教育中程計畫。106年11月01日取自<http://www.rootlaw.com.tw/LawArticle.aspx?LawID=A040080031045600-0990310>
- 黃王來（2010）。**生命教育融入藝術課程研究**。國科會專題研究計畫成果報告（報告編號：NSC 97-2410-H-160-011-MY2），未出版。
- 曾惠青（2006）。**新式多元智能藝術教學法**。臺北：藝術家。
- 張文娟（2010）。**生命教育融入視覺藝術課程對國小一年級學童人際關係影響之研究**。國立臺北教育大學碩士論文，未出版，臺北。
- 傅志豪（2014）。綻放生命、調和情緒、表達自我：運用藝術治療理念於國中美術課程。**美育雙月刊**，199，60-67。臺北：國立臺灣藝術教育館。

- 楊懿純 (2006)。**繪本曼陀羅創造思考教學方案對幼兒創造力之影響**。臺灣師範大學創造力發展碩士在職專班學位論文，未出版，臺北。
- 廖敦如 (2002)。**新世紀藝術教育思潮的展望—兼介「館校合作」案例。中小學一般藝術教育師資培育學術與實務研討會論文集** (頁 195-210)。臺北市：國立臺灣藝術教育館印製。
- 蔡清田 (2001)。**教育行動研究**。臺北：五南。
- 戴孟宗 (2014)。**現代色彩學-色彩理論感知與應用**。臺北：全華。
- 關秉寅 (2006)。**問題導向與行動導向的通識教育**。96-99 年度通識教育中綱計畫：95 年度子計畫，臺北：教育部顧問室。
- 蘇郁雯 (2015)。**生命教育議題融入高二美術課程之行動實踐**。**藝術教育研究**，30，63-93。臺北：藝術教育研究。
- 蘇燕玲 (2014)。**曼陀羅繪畫在薩提爾家族治療中之運用-以國小認輔志工為例**。淡江大學教育心理與諮商研究所碩士學位論文，未出版，新北市。
- Cathy A. Malchiodi，朱惠瓊譯 (2012)。**藝術治療：自我工作手冊**。臺北：心理。
- David Fontana，何盼盼譯 (2012)。**象徵的名詞**。臺北：米娜貝爾。
- Gerald Corey，李茂興譯 (1998)。**諮商與心理治療的理論與實務**。臺北：揚智。
- Herbert Read，呂廷和譯 (2007)。**透過藝術的教育**。臺北：藝術家
- Jung, C. G.，劉國彬、楊德友譯 (1997)。**榮格自傳：回憶·夢·省思**。臺北：張老師文化。
- Marta Tibaldi，倪安宇譯 (2017)。**積極想像：與無意識對話，活得更自在**。臺北：心靈工坊
- Malchiodi, A. C.，陳麗芳譯 (2003)。**靈魂調色盤讓內在的藝術家活躍起來**。臺北：生命潛能文化。
- Miranda Bruce-Mitford & Philip Wilkinson，李時芬、林淑媚譯 (2009)。**符號與象徵：圖解世界的祕密**。臺北：時報出版。
- Philip and Barbara Newman，郭靖晃、吳幸玲譯 (1994)。**發展心理學：心理社會理論與實務**。臺北：揚智。
- Sarah Bartlett，王敏雯、范明瑛譯 (2016)。**100 個藏在符號裡的宇宙秘密**。臺北：遠流。
- Susanne F. Fincher，游婉娟譯 (2008)。**曼陀羅小宇宙-彩繪曼陀羅豐富你的生命**。臺北：生命潛能。
- Snyder, B.A. (1999). *Mandala: Art as healer*. *Guidance & Counseling*, 15(1), 30-34.

The Study and Research of Using Life Exploration into Mandala Drawing for Teaching in University General Education Courses

Feng-Chu Wu*

Abstract

Self-exploration is extremely important in life education. Using the mandala teaching method comprised of three items and fifteen steps, this study developed a special teaching experience, with real meaning for life education, which can effectively guide students to perceive their lives and construct the self. This research uses a general education art course as its case study with 87 research subjects, applying Jung's psychological theories and psychology of art to explore the relationship between mandala drawing and the students' concept of self. To enhance the reliability and validity of this study, we used the students' creative processes, assessment questionnaires of teaching at the university, a self-rating scale for learning effectiveness, and a teaching effectiveness questionnaire to conduct qualitative and quantitative analysis. The results show that students have significant benefits in self-learning, self-exploration, communication and presentation, listening and respect, problem solving, and creative thinking. Therefore, this study provides a reference for new thinking regarding the teaching of life education in general education.

Keywords: life exploration, life education, mandala teaching, symbolism, creative process

*Lecturer, Center for General Education, National Ilan University

鍍金時代中的游移者：談伯納德·貝倫森的學者之路

張微*

收件日期 2018 年 2 月 5 日

摘要

伯納德·貝倫森 (Bernard Berenson, 1865-1959) — 傳奇的美國藝術鑑賞家，有著藝術史學家、評論家與藝術顧問等多重身份。本研究從歷史、內容分析法觀察整個鍍金時代帶給學者的影響，再分析貝倫森所推崇的收藏品鑑定準則，如何重塑美國人對文藝復興時期藝術的理解。最後從他的日記與相關書信，觀察這名藝術權威的心境游移和藝術交易上的道德問題，檢視其富裕卻迷惘的人生，並多層次的重新評價。最終研究發現，富裕的大環境雖然帶給學者豐富的金援與資源，卻也伴隨收取高額佣金衍生的代價，讓貝倫森無可避免的陷入了一種隨時失衡的狀態：學者信用、鑑賞家名望和有利可圖的藝術顧問之中。

關鍵字：伯納德·貝倫森、藝術史學家、鑑賞家、藝術顧問、鍍金時代、收藏品鑑定

*國立臺灣師範大學美術學系 博士生

壹、前言

2015年11月中旬，國際拍賣公司佳士得（Christie's）為期兩周的紐約秋季拍賣會正式落幕，其中義大利藝術家莫迪里亞尼（Amedeo Modigliani, 1884-1920）的作品《斜躺的裸女》（Nu Couche）被中國收藏家劉益謙透過電話得標，以1.704億美金，約56.2064億台幣買下，成為拍賣史上第二高價作品。¹2017年6月4日臺灣的羅芙奧藝術集團（Ravenel International Art Group）交易台上出現了台灣史上最貴的油畫，常玉的《紅底白菊》以成交價逾新臺幣2億8千萬元奪冠。²爬梳歷史我們得知，莫迪里亞尼死於1920年，在世時畫作乏人問津，窮困潦倒一生；常玉1966年過世，生前也是默默無聞，在巴黎的自己的小公寓中埋頭苦畫，但在將近百年後，他們的作品卻以驚人的價格賣出，為何能有這樣大的轉變？藝術品的鑑賞與鑑定無非是成就藝術價格的唯一基準。然而，是誰能替藝術品量價？

挑選藝術品的品味對於藝術市場的影響很大，一項關於收藏者資訊來源的調查顯示：70%收藏家的主要資訊來源是藝廊，該比例遠超過其他（Thomes & Robert, 2000）。³由此可知，一件藝術品是否能在市場中引起波瀾，在藝廊中替藝術品的價格背書的人，同時擁有操作和決策的權利。在當今，這樣的身分有著許多名字，藝術經理人、藝術代理人、藝術顧問……這並不是新穎的職業，這樣擁有塑造藏家品味象徵和地位的專家，在若干世紀前就備受推崇。研究者欲討論的對象，19世紀末到20世紀初，美國的藝術史學家和鑑定家伯納德·貝倫森（Bernard Berenson, 1865-1959），就是這樣一名經典且具代表性的權威人士。勤奮好學的貝倫森在求學時受到許多贊助者的賞識，幫助他遊歷歐洲，豐富視野後的貝倫森，回國後以學術的角度提供主觀、獨特的品味，替收藏家選購藝術珍品，同時，他也和眾多政商名流保持著良好情誼，自在的穿梭於商界與學界中。博學多才的他在替這些收藏家背書的同時，也慢慢的研發出了自己的一套鑑賞、鑑價系統，並出版了更多有相關的書籍，⁴一步一步的打下自己藝術殿堂的基石。而他在後世最為人知的，則是做為首席顧問，替當時在波士頓藝術界赫赫有名的加德納（Gardner）家族，收購許多文藝復興時期，一流的義大利藝術珍品的鑑賞與鑑定史。⁵爾後，聲名大噪的他和藝術經銷商杜約瑟夫·喬爾·杜威恩（Joseph Joel Duveen）以及其他藝術代理人，透過不斷的交易與周旋，將許多出色的私人收藏由國外買入美

¹ Editor (2015, November 15). Wrap report: Another \$1 billion week at Christie's. [Online forum comment] Retrieved from <http://www.christies.com/features/Wrap-report-November-sales-week-in-New-York-6825-3.aspx>.

² 羅芙奧藝術拍賣編輯部。319 常玉（華裔法籍，1901－1966）紅底白菊【線上論壇】。取自 <https://ravenel.com/artwork.php?id=5761&lan=tw>。

³ 例如：與藝術家聯絡（50%）、報紙（超過40%）、藝術雜誌（40%）、電視廣播（5%）及網路（2%）。資料來源：Thomes, G & Robert, W. (2000). *Kunst-Investment: Die Kunst, Mit Kunst Geld Zu Verdienen*. Germany: Gabler Verlag. 61.

⁴ 請參考附錄1，貝倫森大世紀。

⁵ 他也替加德納夫人選購一流的藝術品，這些珍品成為伊莎貝拉加德納藝術博物館（Isabella Gardner Museum）的鎮館之寶，吸引許多人慕名而來，其館藏價值堪比公立的波士頓美術館。

國本土，可說是當時美國藝術市場最發光發熱的人物之一。但是，當每一次落槌的背後都被隨著極大的佣金報酬的結果下，擁有藝術價格判斷權的專家們，其評判的純潔、公正性是值得信賴的嗎？這樣一個在後世被認為是歐洲藝術流入美國的重要操盤手之一的專家，卻有著毀譽參半的名聲，1959 年富裕的貝倫森在義大利的豪宅中黯然辭世，在晚年的日記中，他充滿遺憾的提到希望自己埋頭於學術，從未踏入過藝術市場。

如此呼風喚雨的人物，在人生的最後卻有這樣充滿戲劇性的反差，引起了研究者的興趣與動機。國外研究貝倫森的文獻不算少，但在大陸及國內，卻鮮少有人從整體大時代的環境下，探悉這名緊抓藝術市場浪潮的學者，並完整將其生平聚焦且脈絡化。研究者將先探討 19 世紀後期的美國社會、文化的風氣，從貝倫森的求學過程，理解整個文化圈的氛圍，怎樣滋養出這名出色的專家。其次，檢視這名漸漸踏入資本主義中的藝術史學家，如何建立美國的收藏品鑑定準則，以及重塑美國人對文藝復興時期藝術的理解，成為日後藝術市場中，鑑定與鑑價首屈一指的權威。最後透過貝倫森的日記與書信紀錄，觀察這名藝術權威的心境游移和藝術交易上的道德問題，多層次的重新評價貝倫森，分析其為何會有如此富裕卻迷惘的人生。

生逢其時的藝術史學者

談到藝術品的鑑賞與收藏的歷史，最遠可以追溯到西元前，早在羅馬帝國時代就有拍賣會，當時盛行的是神聖物品的交易 (Piroschka, 2007)，⁶在過去，宗教和貴族才會擁有藝術品，而隨著滄海桑田不斷演進，以貴族為主的擁有者和贊助者沒落後，在 17 世紀末到 18 世紀時，英國出現了第一座大型的自由貿易藝術市場，首家藝術拍賣公司由詹姆士·佳士德 (James Christie) 於 1776 年成立 (Piroschka, 2007)，⁷藝術收藏也開始改變，此後，藝術品的交易便開始蓬勃發展。然而這時的歐洲社會也發生了鉅變，資本主義工業化引發了大規模的政治、經濟異動，整個社會快速的變遷，進入了所謂的工業社會時代。工業的興起加速了科技的進步，全世界彼此相互較勁的情況下，衍生出各種紛爭，工業性的革命戰爭隨之而來。19 世紀末到 20 世紀初，南北戰爭 (1861-1865) 後的美國經濟猛然飛漲，崛起了一大批的財團，鐵路建築商、零售商和金融家……這些生意人打著自由民主的口號，強調教育、道德以及社會的改良，希冀能擁有更高品味的文化抱負。對於那個時代的美國富豪而言，將他們的財富動用在資助教育和藝術，並建築以提供他人享受為主的藝術館、大學校舍或當地的中小學校……等等，是一件理所當然的事情，大部分富有的美國人，都願意將他們大

⁶ 孫玫玲 (譯) (2010)。《藝術炒作》(原作者: Piroschka, D)。臺北: 典藏藝術家庭出版。(原著出版年: 2007 年), 21。

⁷ 孫玫玲 (譯) (2010)。《藝術炒作》(原作者: Piroschka, D)。臺北: 典藏藝術家庭出版。(原著出版年: 2007 年), 22。

部分的財富與勢力，用在促進西方文化中稱之為「文明」的東西上（Clough, 1965）。⁸到了 1870 年代，由於鐵路建設後的地理位置和環境因素，大量的新財富奔騰進焦點都市，當時最重要的三家藝術博物館：波士頓美術博物館（Museum of Fine Arts, Boston）、可利然美術館（Corcoran Gallery of Art）、大都會藝術博物館（Metropolitan Museum of Art），在政府及贊助者的努力下誕生，象徵著藝術屬於全民，分別在波士頓、華盛頓和紐約成立，無疑成為最吸引文人墨客和富商政要的城市。⁹民主化的一面伴隨而來的是私有化的誕生，藝術品成為了當時上流社會的追求之一，收藏儼然也被當作擁有品味的方式，私人的畫廊孕育而生，到處林立，渴望與這裡的氛圍融合的重商主義者們，¹⁰紛紛忙著展現自己優渥的身家財力，海納收藏品的同時滋長了藝術市場，拍賣和展覽的數量也就如滾雪球一般，日益增多。

在這個炫耀性消費的時代裡，收藏家們前仆後繼的靠著藝術品展示自己的身分地位，於是一座一座的私人博物館成立在繁榮的市鎮中，按時間順序排列，半個世紀中私人博物館相繼對外開放，1890 年至 1940 年間，孔代博物館在 1898 年開幕，接著陸續是 1990 年的華勒斯典藏館、1930 年的伊莎貝拉·加德納博物館、1919 年的亨廷頓藝術館、1935 年的弗里克收藏館和 1940 年的敦巴頓橡樹園。¹¹這些具代表性的博物館，將中世紀達官貴族擁有的私人藝術品，開放給平民大眾觀看，不但象徵著民主與自由的解放，更替這些雄心勃勃的富豪們，對外宣告他們在這個時代的重要性，同時張揚個人的信仰和社會價值。然而，儘管富豪們對藝術收藏趨之若鶩，但正值交易沸騰的前景，藝術市場上的珍品多如牛毛，如何有效且精準的收藏，成為了重要的課題。因此，利用博物館專業人士、藝術拍賣商和名校知識份子，這些「中間人」來替他們的投資背書，儼然是可以簡單快速的擴展事業版圖好方法。生逢其時、生逢其地，學術背景出生的貝倫森，就是生活在這樣一個對藝術史學者和收藏家來說，相對美好的時代。

貝倫森出生於布特里蒙尼（Butrimonys），現今立陶宛首都維爾紐斯（Vilna）內的一個猶太人家庭，¹²1875 年時舉家遷移到美國波士頓，其父親將家族姓名由 Valvrojenski 改名為「貝倫森」。少年時期，他在波士頓拉丁語學校接受了良好的教育，並於 1885 年受洗為基督徒。大學時期的貝倫森，於波士頓大學人文學院念了一年之後，二年級轉讀哈佛大學，在藝術史學家查爾斯·艾略特·

⁸ 仲子、葉蒼（譯）（1972）。*美國文化的經濟基礎*（原作者：Clough, S.B）。香港九龍：今日世界。（原著出版年：1965 年），219。

⁹ 萬丹（譯）（2008）。*資本之城：紐約以及推動美國成為世界經濟霸主的人們的故事*（原作者：Thomas. K）。中國：中信出版社。（原著出版年：2004 年）。61。

¹⁰ 重商主義（mercantilism）意旨 16 世紀到 18 世紀之間盛行的經濟理論和政策，其目標為最大限度的讓國家富足強盛，此名稱最初是由亞當·斯密在《國民財富的性質和原因的研究》一書中提出來的。黃金茂（1996）。重商主義要論。臺北：企銀季刊。18 期（4），1-8。頁 1-8。

¹¹ Higonnet, A. (2009). A museum of one's own: private collecting, public gift. England and Wale: Periscope. x iii.

¹² 貝倫森的職業生涯甚至成了耶魯大學新聞「猶太人生活系列」的傳記主題。

諾頓 (Charles Eliot Norton, 1827-1908) 教授門下學習, 在諾頓教授的帶領下, 貝倫森主修文學, 並精通多種語言, 包括希伯來語、梵語、阿拉伯語、拉丁語和希臘語。而他的寫作思想, 則受到當時著名的兩位藝術史作家沃爾特·賀瑞德·佩特 (Walter Horatio Pater, 1839-1894)¹³和約翰·阿丁頓·西蒙茲 (John Addington Symonds, 1840-1893)¹⁴影響。在藝術史學理養成方面, 他研修但丁以及中世紀文藝復興時期的史學課程¹⁵, 並用課暇之餘加入了 OK 社團 (OK Club), 且擔任哈佛月刊的主編, 發表了 19 篇藝術研究相關的文章。這個文學社團中聚集了一群對藝術研究有相同愛好的人, 其中不乏有許多人在未來的文化圈佔有一席之地, 例如文化哲學家喬治·桑塔亞 (George Santayana, 1863-1952)、藝術收藏家查爾斯·羅什 (Charles. Loeser, 1864-1928) 以及哲學家威廉·詹姆斯 (William James, 1842-1910)。¹⁶到了 1886 年, 透過諾頓教授的介紹, 貝倫森遇到了往後讓他在藝術收藏界呼風喚雨的重要推手: 富商之妻伊莎貝拉·斯圖爾特·加德納 (Isabella Stewart Gardner, 1840-1924) 夫人,¹⁷1887 年, 貝倫森於哈佛大學畢業, 精通多國語言, 又飽讀藝術史的他, 受到了許多富豪和仕紳的賞識, 他原先想申請帕克旅遊獎學金 (Parker Travelling Fellowships), 但申請遭到拒絕。因此他的好友湯瑪斯·瑟爾吉·佩里 (Thomas Sergeant Perry, 1845-1928) 召集了一群贊助者, 其中包含加德納夫人、愛德華·佩里內德·沃倫 (Edward Perry Warren, 1860-1928) 和 Böcher 教授等人, 提供了與獎學金相當的金額, 一筆 700 美元的鉅款,¹⁸預計讓他到巴黎觀看建築, 以及到柏林大學學習藝術和阿拉伯語, 而作為這個集團中最富有的人, 加德納夫人所出的資金是最大額的, 因此貝倫森便長期的與她保持著非常友好的關係。在這些人士的資助下, 貝倫森首先前往歐洲, 他原先想鑽研文學方面, 成為小說家和評論家, 但在遊歷了法國、英國、德國、義大利……等等的國家後, 受到大量歐洲藝術品薰陶的他改變了想法, 開始孜孜不倦探訪各個美術館, 並將研究重心往義大利文藝復興時期的領域紮根。之後貝倫森搬到了英國的牛津, 加入了他的贊助人兼好友愛德華的好友圈, 在這裡他認識了多位研究藝術史的專家, 例如赫伯特·霍恩 (Herbert Horne, 1814-1916) 及讓·保羅·里希特 (Jean Paul Richter, 1847-1937)。此時的貝倫森, 已經明確的表現出他對藝術品鑑定的愛好, 熱中於區分 15、16 世紀的藝術品真偽, 同時判別來源不清楚的畫作歸屬¹⁹, 1889 年, 貝倫森認識了著名的藝術史學者喬瓦尼·巴蒂斯塔·卡瓦爾塞勒 (Giovanni

¹³ 一位英國散文家、文藝評論家和小說家, 他在文藝復興時期的作品頗受歡迎, 但因宗教信仰問題而受到爭議。

¹⁴ 一名英國詩人和文學批評家, 以文藝復興時期的作品以及許多作家和藝術家的傳記而聞名。

¹⁵ 由諾頓教授所開授, 為期兩個學期。

¹⁶ Editor. Bernard Berenson. [Online forum comment]. Retrieved from <http://itatti.harvard.edu/bernard-berenson>

¹⁷ 日後加德納夫人雇用貝倫森成為她的首席藝術顧問, 滋養他成為著名的鑑賞家, 而貝倫森提供加德納夫人豐富的藝術鑑賞學養, 並合作、廣納許多出類拔萃的藝術收藏, 幫助夫人建構了後來的加德納博物館。

¹⁸ Ernest, S. (1979). *Bernard Berenson: the making of a connoisseur*. United States: Harvard University.50.

¹⁹ Berenson, B. (1949). *Sketch for a self-portrait*. New York: Pantheon.60.

Battista Cavalcasselle, 1819-1897)，此時他才真正萌生成為義大利文藝復興時期藝術鑑賞家的想法，貝倫森曾經向與他一同進行鑑定修業的好友恩里科·科斯塔（Enrico Costa）說道：

在我們之前沒有人把一生都奉獻給鑑賞……我們要努力去區分介於十五、十六世紀之間的義大利畫家們作品的真實，以及那些通常歸於他們的作品……我們不能停止，直到我們確保每一幅 Lotto 都是 Lotto，每一幅 Cariani 都是 Cariani，每一幅 Santacroce 都是 Santacroce（Berenson, 1949）²⁰

里希特建議貝倫森研讀義大利評論家喬瓦尼·莫雷利（Giovanni Morelli, 1816-1891）的著作，同時也希望能引薦他們雙方認識。莫雷利的本職是醫生，他將醫學的訓練發揮在藝術鑑定上，利用比較解剖學和心理學等專業知識用於形式分析，提出藝術家在畫作中處理人物細節的表現方式，等同於親筆簽名，非模仿者能夠偽造的技術（圖 1），並大膽的把許多他認為歸屬有質疑的作品再次進行鑑定，包涵羅馬、慕尼黑、柏林博物館……數百幅的經典作品重新進行了判定，大舉推翻許多作品的歸屬，²¹如此新穎的科學鑑定法，令貝倫森深深著迷。

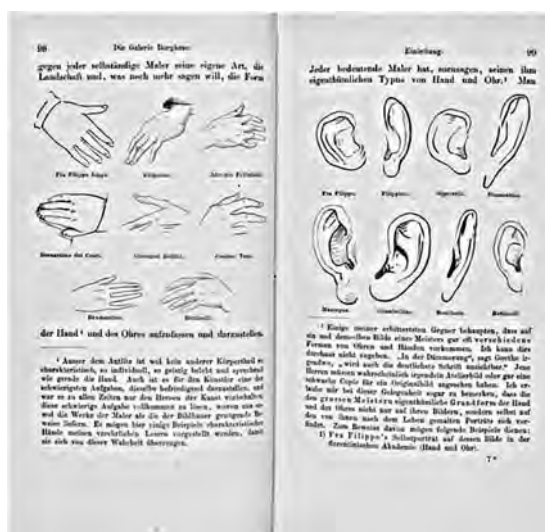


圖 1 莫雷利《Kunstkritische Studien über italienische Malerei》書中的鑑定解說範例圖。資料來源：Lermolieff, I. (1890). *Kunstkritische Studien über italienische Malerei*. Leipzig: Brockhaus. 98-99.

²⁰ Nobody before us has dedicated his entire activity, his entire life to connoisseurship... We shall give ourselves up to learning, to distinguish between the authentic works of an Italian painter of the fifteenth and sixteenth century, and those commonly ascribed to him... We must not stop until we are sure that every Lotto is a Lotto, every Cariani a Cariani, every Santacroce a Santacroce. 原文引自：Berenson, B. (1949). *Sketch for a self-portrait*. New York: Pantheon. 105.

²¹ Oxford Referen Editor. Giovanni Morelli. [Online forum comment] Retrieved from <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100209299>.

他開始專注於寫作，並以莫雷利著作中所使用的鑑賞理論及鑑定手法為基礎，出版了各種關於藝術研究的書籍，隔年 1890 年，在里希特的引薦之下，貝倫森親自見到了莫雷利本人，如同千里馬與伯樂相遇一般，志同道合的兩人相互切磋學問，可惜的是莫雷利在隔年過世，因此兩人並未有太多的書信交流，但在他們短暫會面之前，貝倫森已經在里希特的幫忙之下，拜讀、購買了莫雷利的相關研究和部分未發表的評論。²²貝倫森深深崇拜著莫雷利，他認為儘管莫雷利在美國名聲不為人知，但以科學方式解析圖像這個創舉來說，絲毫不輸溫克爾曼（Johann Joachim Winckelmann, 1717-1768）分析古董雕塑或是達爾文（Charles Robert Darwin, 1809-1882）之於生物學，他也常常以莫雷利的角度，去推測他會如何分析某幅畫。²³貝倫森可說是繼承了莫雷利的志業，其鑑定方法也在貝倫森的推動、運用之下達到最高峰。勤奮寫作的貝倫森，在後期主要專注於研究美國的威尼斯畫派、義大利藝術品的批評、錫耶納繪畫的理論，以及許多被藝術史學家用英文翻譯為「四福音書」的中世紀繪畫。²⁴撰寫了數本重要的藝術史專書的他，名就非一蹴可成，學術上來說，從卡爾·弗里德里希·魯莫爾（Karl Friedrich umohr, 1806-1879）、喬瓦尼·卡瓦爾塞勒以及他最親愛堅定的盟友暨老師：莫雷利為止，他的鑑定準則以及非凡的成功，始終奠基於這些巨人的肩膀之上。

貳、鍍金時代：呼風喚雨的藝術品專家

1876 年和 1917 年先後被評為「美國文藝復興」，也被稱為「黃金時期」、「鍍金時代」。如 1979 年布魯克林博物館（Brooklyn Museum）的展覽「美國文藝復興：1876 年至 1917 年」，或是 1873 年馬克·吐溫（Mark Twain, 1835-1910）的諷刺小說《鍍金時代》，皆如此描述這段彷彿鈔票漫天飛舞的年代。19 世紀中期，富豪間沉迷於收藏的競爭中，或多或少帶點侵略和較勁的意味，使文藝復興時期的義大利風格席捲了美國的藝文圈，正在勢頭上的財閥們大手筆的廣收豐富的夢幻逸品，並前仆後繼的靠著藝術品展示自己的身份地位，炫耀性的消費觀瀰漫了整個時代。

1907 年亨利·詹姆斯在《美國景象》一書中寫道，「空氣中散發著錢的味道，很多很多錢，數不清的錢，到處都有錢的徵兆。所有這些錢都為追求最完美之物，不包

²² 貝倫森閱讀了莫雷利的兩卷批判研究，並透過里希特獲得了《羅馬卷》（Roman volume）的初版，而這本著作的德語版本在 1889 年 12 月出版。Berenson, B. (1949). *Sketch for a self-portrait*. New York: Pantheon .99

²³ 例如他以拉斐爾的 Caen Spozalizio 為例，指出莫雷利會提出「膨脹的肉質棕櫚樹」等細節。Brown, D.A. (1993). Giovanni Morelli and Bernard Berenson in Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori: atti del convegno internazionale. Bergamo: P. Lubrina. 389-397.

²⁴ Carl, B.S, Machtelt, Brügggen, I. (2015). *The Bernard and Mary Berenson Collection of European Paintings at I Tatti*. Milano: Officina Libraria. 112-116.

括即將退出人們視線的當代創作；這些錢會用於展示藝術、精選藏品、考證鑒定、追求知識……」。(Tomkins, 1970)²⁵

儘管歐洲藝文圈的衛道人士力挽狂瀾，還是阻止不了大量的歐洲珍品被購入美國，1909年英國民眾甚至為了防止英國倫敦國家美術館(National Gallery)銷售小漢斯·霍爾拜因(Hans Holbein der Jüngere, 1497-1543)的大作Portrait of Christina of Denmark(圖2)，募資了72,000英鎊，大約是今日的7.75億美元，盼望能讓畫作留在英國，²⁶然而，這並沒有阻止藝術品外銷的瘋狂局勢，1909到1910年間，銷售達到高峰，當年的出口價值突破了一百萬英鎊。²⁷



圖2 Portrait of Christina of Denmark, 1538, Hans Holbein der Jüngere, 179.1 x 82.6 cm 油畫。
資料來源：<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/hans-holbein-the-younger-christina-of-denmark-duchess-of-milan>

儘管重商主義提高了歐洲藝術在美國社會上的能見度，但對大眾來說，藝術品並非生活必需品，有權及有錢的人才能做得到這樣的消費行為，因此能親眼目睹到這些珍品，是極為難得的機會，多次遊歷歐洲的生意人們，早早就從繼承眾多珍藏品而興盛的藝術城市中嗅到商機，他們花費大量的金錢，試圖讓藝術品的數量轉化為權力的表徵，而博物館這類能公開展示財富與消費力的公共場

²⁵ 張建新(譯)(2014)。《商人與收藏：大都會藝術博物館創建記》(原作者：Tomkins,C)。臺北：譯林出版社。(原著出版年：1970)，85。

²⁶ Cannadine, D. (1999). *The decline and fall of the British aristocracy*. New York: Vintage Books Edition. 115-116.

²⁷ Strouse, J. (1999). *Morgan: American financier*. New York: Random House. 652.

域，不但能證明上位者與下位者之間的不同，進而拉開彼此之間的距離，與此同時還能提升生活品味和身分格調，對他們來說收藏藝術品，甚至更進一步來建立博物館，都是極好的生意。

然而，在藝術市場上，藝術品是一種以藝術資訊為載體的商品，作品的藝術品味高低也決定了作品本身的價值，也就是說，藝術品味越高，作品的價值就高，相反，作品的價值就低。隨著美國藝術品拍賣和展覽的熱潮持續延燒，形同藝術收藏入門手冊的資訊書籍陸續問世，1860 年，瑞士著名的藝術史學家雅各·布克哈特（Jacob Burckhardt, 1818-1897）發表《文藝復興時期的義大利的文明》（*Die Cultur der Renaissance in Italien*）一書，於 1879 在美國出版。莫雷利也以筆名“Ivan Lermolieff”寫作，其《*Kunstkritische über italienische Malerei*》發表於 1890 年，也很快的被英譯出版。英國作家朱莉婭·阿迪（Julia Ady, 1851-1924）也寫了多本著名義大利文藝復興時期的名家傳記，²⁸包括波提切利、拉斐爾等，在美國被廣泛的閱讀和再版多次。²⁹這些文學讓文藝復興時期的生活方式，前所未有的被美國文化圈審閱和提倡。而承襲了莫雷利的鑑定精神的貝倫森當然不遑多讓，他豐富和拓了解剖學的分析方法，著重從常人會忽略的枝微末節特徵去進行判斷，關注於各部位的描繪手法上，逐一分析藝術家的心理特徵。關於貝倫森鑑定方法的陳述，最為人知的是他發表於 1895 年的散文《鑑賞的基礎》（*The Rudiments of Connoisseurship*），文中他用明確且清楚的邏輯敘述其鑑賞觀念，如：

通常從面孔的類型、構圖、分組和整體色調，可以將圖片（作品）歸屬於某個畫派。對這些特徵進行更仔細的研究，會發現與其他任何一個特定畫派相比，它們（同個畫派）之間的相似性更大，作品的精神和品質會透漏在我們面前是一位偉大的名師，還是二、三流畫家（Berenson, 1920）。³⁰

進一步整理他的鑑定準則：最適合判斷的要素——耳朵、手、布折疊的紋路、風景；適合判斷的要素——眼睛、頭髮、鼻子、嘴；稍微適合判斷的要素——頭顱、下巴、色彩、建築物。³¹在整

²⁸ 其作品眾多，如 1895 年的〈拉斐爾在羅馬〉（*Raphael in Rome*）、1904 年的〈桑德羅·波提切利的的生活與藝術〉（*The Life and Art of Sandro Botticelli*）和〈義大利文藝復興時期的花園和其他研究〉（*Italian Gardens of the Renaissance, and Other Studies*）……。

²⁹ Higonnet, A. (2009). *A museum of one's own : private collecting, public gift*. England and Wale: Periscope. 90.

³⁰ As a rule, the mere types of the faces, the compositions, the groupings, and the general tone, classify the picture at once as belonging to such and such a school. Closer examination of these features discovers a larger number of affinities with one particular following of the school than with any other.....and the spirit and quality of the work reveal whether we have before us a great master or secondor third-rate painter. 原文引自：Berenson, B. (1920). *Rudiments of Connoisseurship, in The Study and Criticism of Italian Art*. London: G. Bell and Sons. 122.

³¹ Fisher, B. (2000). *Artful Itineraries: European Art and American Careers in High Culture, 1865-1920*. New York : Garland.151-157.

個藝術品的形態分析上，他建議觀者先觀察相似作品中的歧異點，可縮小範圍到識別出是工坊產出或是藝術家個人的作品，例如面孔的類型、構圖、編排和總體色調，都有機會辨識出精細贗品和真跡的不同。³²

貝倫森雖從未向莫雷利正式拜學，但在發揚莫雷利的研究下，貝倫森無疑是忠實的追隨者。³³ 在 1894 與加德納夫人簽定顧問協議後，貝倫森遵循著自己的鑑定依歸，透過電報寄出照片選集，並用有些浮誇的語調去讚揚、推薦這些他認為一流的作品供夫人挑選。在他的協商之下，加德納夫人也奠下了她之後收藏方向，以義大利文藝復興早期及中期的傑作為目標。根據館方出版，由莫里斯·卡特 (Morris Carter, 1877-1965)³⁴ 所編之《綜合目錄》(General Catalogue)，在 1894 年到 1904 年間，共 53 件大師級的藝術品經由貝倫森的仲介進駐博物館，³⁵ 占了畫作類藏品的數量將近兩成 (圖 3)，這些高質量的藝術品，也讓加德納博物館在美國眾多的私人博物館中脫穎而出。

在這 53 幅畫中，最為人所讚賞的畫作之一是提香的《歐羅巴》(The Rape of Europa) (圖 4)。這幅作品是提香在受西班牙國王腓力二世 (Philip II, King of Spain, 1527-1598) 委託而畫，經過幾世紀的輾轉，1896 年 6 月夫人欲透過貝倫森向英國的達恩利伯爵六世 (6th Earl of Darnley, 1827-1896) 購買，經過多手的交易後，倫敦藝術品經銷商 Colnaghi & Co 用 14,000 英鎊先行購買，

館藏畫作共282幅，貝倫森共仲介53幅。

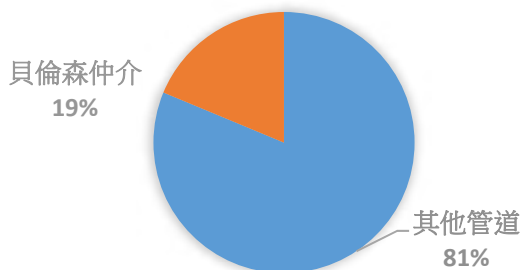


圖 3 貝倫森仲介館藏畫作比例圖。製圖者：張微。

資料來源：Villa I Tatti The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies Editor.

[Online forum comment] Retrieved from <http://itatti.harvard.edu/art-collection>

³² Berenson, B. (1920). Rudiments of Connoisseurship, in *The Study and Criticism of Italian Art*. London: G. Bell and Sons. 122-124.

³³ 許多學者皆認為貝倫森繼承了莫雷利的遺志和理念，例如貝倫森的傳記作者 Samuels 在文中也多次提到此事。詳細內容請參閱 Ernest, S. (1979). *Bernard Berenson: the making of a connoisseur*. United States: Harvard University. 99

³⁴ 1919 年時他成為加德納博物館的館長

³⁵ 收藏清單見附錄 2。

接著貝倫森再以 20,000 英鎊替夫人購入，此畫不但成了博物館的鎮館之寶，也無疑是美國最重要的文藝復興時期的繪畫之一。³⁶此外，貝倫森也在 1898 年替加德納夫人引薦了拉斐爾的 Count Tommaso Inghirami (圖 5)，這更是拉斐爾的作品首次被購入美國本土 (Hendy, 1974)。³⁷



圖 4 The Rape of Europa Titian, 1562-1598,oil on canvas,178 x 205 (70× 81 in)

資料來源：[https://en.wikipedia.org/wiki/The_Rape_of_Europa_\(Titian\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Rape_of_Europa_(Titian))



圖 5 Count Tommaso Inghirami, 1515-1516,Raphael Sanzio,90 x 62.5cm 油畫。

資料來源：<https://www.gardnermuseum.org/experience/collection/11776>

³⁶ 取自博物館官方網站。Gardnermuseum Editor. Titian - Rape Of Europa, 1562. [Online forum comment] Retrieved from <https://www.gardnermuseum.org/experience/collection/10978>.

³⁷ 但是自從 1980 年代起，大多數專家認為在佛羅倫斯彼提宮 (Palazzo Pitti) 展示的才是真跡，此幅是 17 世紀時期較優質的複製畫。Hendy, P. (1974). *European and American paintings in the Isabella Stewart Gardner Museum*. Boston: Isabella Stewart Gardner Museum. 196.

在仲介、引進藝術品同時，貝倫森靠著這些買賣的經驗，陸續發表了《文藝復興時期的威尼斯畫家》(Venetian Painters of the Renaissance)、《洛倫佐·洛托：建設性藝術評論文集》(Lorenzo Lotto: An Essay in Constructive Art Criticism)、《文藝復興時期的佛羅倫薩畫家》(Florentine Painters of the Renaissance)和《中央意大利文藝復興時期的畫家》(Central Italian Painters of the Renaissance)等數本專書，這些書籍裡的鑑定與鑑賞方式和加德納博物館裡的藝術品相互輝映，無疑是貝倫森鑑定與鑑賞理念的最佳實踐。在這樣的情況下，美國人重塑了以往對文藝復興時期藝術的既定印象，收藏家不再只是靠著模糊的圖冊或是筆跡，來確信他們的藝術品是否為真，這些有力且真實的證據，更加讓他們確信自己能透過收藏來獲得社會聲望，更樂於投資，繼承了莫雷利精神的貝倫森，可說替現代鑑賞家的鑑定之路打下了一個良好的基礎。³⁸

另外，貝倫森同時也和促成美國文藝復興重要的關鍵藝術經銷商：杜威恩家族，³⁹私底下保持著秘密的合作關係，主要是透過他主張的鑑定方式，釐清、證實一些作者及來源不清的藝術品。時至今日，義大利文藝復興時期繪畫作品，美國收藏了約總量的三分之一，據說其中高達 75%是通過這間商會仲介而來的 (Behrman, 1972)。⁴⁰相輔相生，兩人的合作加速了文藝復興藝術品從歐洲流向美國的速度，換句話說，美國富豪也深深受到他們形塑出來的市場風氣和文化信息的影響，可說是潛移默化地主導了當時的收藏品味和博物館風格走向。憑藉著加德納家族的名氣和與杜威恩商會的共生，貝倫森聲名大噪，迅速崛起為鑑賞權威，在當時的藝術界無人不知曉，日後政商名流頻頻上門拜訪，⁴¹做為美國 20 世紀時的藝術史學家，他儼然已成為最具有影響力的人物之一，也意外的從中獲得了以往沒有想到，相當可觀的酬金收益。

在這樣大量金額的交易下，貝倫森透過與杜威恩商會的祕密籌金與夫人慷慨相酬 5%的佣金，⁴²從優游於書海的學者，搖身一變成了年輕的億萬富豪。光是 1899 年間，他就賺了 15,000 美元，大約是今日的 3,000 萬元台幣。1900 年名利雙收的他，用一年不到 200 美元的租金在義大利的佛羅倫斯租下了伊塔蒂別墅 (圖 6)，1907 年，他以 28,000 美金，一個一般單純在學術領域研究的學者來說望塵莫及的數字，直接買下了房子和遭周 50 英畝的土地及農場，並耗資鉅額在上面建立了圖書館和藝術收藏館。⁴³

³⁸ Holler, M. J & B, K.U (2010). Art Goes America. *Journal of Economic Issues*, Vol.44(1), 90-93.98-100.

³⁹ 此家族最為著名的三個人物是：創始人約爾，約爾的弟弟亨利，約爾的大兒子約瑟夫。這項生意原先是由約爾·約瑟夫·杜威恩始創，他是一個西班牙系猶太人家庭出身的荷蘭移民，這個家族有著漫長的買賣藝術品和裝飾品的背景。貝倫森在 1912 年與杜威恩簽署了秘密的利潤分成協議。資料來源：Holler, M. J & B, K.U (2010). Art Goes America. *Journal of Economic Issues*, Vol.44(1). 99.

⁴⁰ Behrman, S.N. (1972). *Duveen. Boston and Toronto*. Boston: Little, Brown and Company. 32.

⁴¹ Holler, M. J & B, K.U (2010). Art Goes America. *Journal of Economic Issues*, Vol.44(1). 98-100.

⁴² Ernest, S. (1979). *Bernard Berenson: the making of a connoisseur*. United States: Harvard University. 219.

⁴³ Ernest, S. (1979). *Bernard Berenson: the making of a connoisseur*. United States: Harvard University. 3



圖 6 Villa-I-Tatti 別墅。資料來源：<http://www.fiesoleforyou.it/en/villa-i-tatti/>

另外，他每年至少可以秘密的從杜威恩商會收到 100,000 美元，在 1911 年 12 月至 1937 年期間，資料顯示他分到的利潤將近 8,370,000 美元，⁴⁴相當於今日的 44 億臺幣。除此之外，貝倫森還身兼父職，在其妻瑪麗·貝倫森 (Mary Berenson, 1864-1944) 1904 年寫給她的母親的信件當中，她提到貝倫森給其原生家庭一年 250 英鎊的生活費，也送他最愛的妹妹出國遊學十八個月，更出資 2,000 英鎊讓他弟弟做生意，⁴⁵做為一家之主，他為家人的需求和興趣買單不遺餘力。在與這些身家雄厚的階級天天為伍的情況下，或許是渴望更加提升自己的社會地位，貝倫森這樣的學究階級，也無可避免被傳染到收藏排場上的高標準，彷彿為了配的上自己的知識與身分一樣，他開始將高價的藝術珍品收藏進這棟美麗的別墅裡。19 世紀末到 20 世紀的 20 年之間，貝倫森夫婦購入了大量的藝術品，其中最為人所知的是多達 150 件，14 到 16 世紀的一批義大利木板畫。在這 150 件作品中，有經典大師的作品，包含喬托 (Giotto di Bondone, 1267-1337)、貝爾納多·達迪 (Giotto, Bernardo Daddi, 1280-1348)、伯多祿·洛倫採蒂 (Pietro Lorenzetti, 1280-1348)、西馬·達·科內利亞諾 (Cima da Conegliano, 1459-1517) 和洛倫佐·洛託 (Lorenzo Lotto, 1480-1557) 等等的珍品。別墅內還收藏了將近 50 個亞洲雕塑、物品和捲軸，其中包括一個公元 529 年的鍍金的青銅佛教祭壇、20 多件從前哥倫布時期到古希臘到文藝復興時期的雕塑，還有 15 件伊斯蘭作品、2 件珍貴的波斯手稿跟幾件精美的家具 (圖 7)。

⁴⁴ Simpson, C. (1987). *The Partnership, The Secret Association of Bernard Berenson and Joseph Duveen*. London: The Bodley Head. 72-75.

⁴⁵ Bernard, E. (1982). A Pilgrim of Culture. *Massachusetts Review*, Vol. 23(2). 251-252.

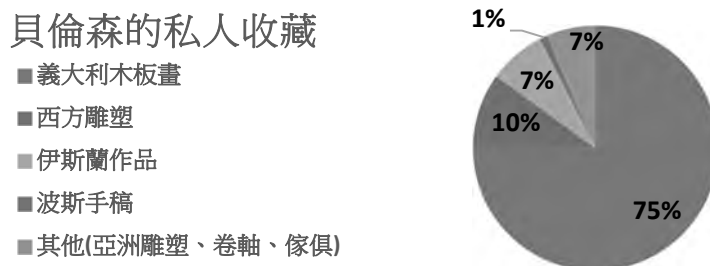


圖 7 貝倫森的私人收藏。製圖者：張微。

資料來源：Villa I Tatti The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies Editor. [Online forum comment] Retrieved from <http://itatti.harvard.edu/art-collection> (Visited date : January 22, 2018)

此外，還有巴勃羅·畢卡索（Pablo Ruiz Picasso, 1881-1973）彩繪的陶瓷盤和雷納托·古圖索（Renato Guttuso, 1911-1987）的油畫，看的出貝倫森對當代藝術濃厚的興趣。⁴⁶至今仍然鮮少有任何一個學者，像他一樣花那麼高的收入比例在收藏藝術品上。但毫無疑問的，做為一個藝術史學者，他靠著知識學術上的成就，獲得了別人用財力也買不到的位置，成為商場上呼風喚雨的藝術品專家。

參、學、商兩界的游移者

貝倫森的藝術鑑賞功力，如同催化劑般，加快了收藏家愛上這些不凡的藝術品的速度，同時也刺激了藝術市場的活絡。我們可以從他長篇寫給各方藏家的信中，得知許多他獨特的個人藝術史觀點。但這樣獨樹一格的鑑賞體系，雖然提供了眾多私人買家、藝術品交易商專業的收藏意見，但與現今相比，做為 20 世紀初保守年代的藝術專家，在過去那個買賣相對來說封閉的年代，貝倫森這種球員兼裁判的仲介方式，難免會受到許多抨擊和爭議。或許是人紅遭到非議、妒忌，也或是開始對財富有了更深的慾望，關於貝倫森的負面評價慢慢的出現藝術圈中。1898 年，貝倫森與加德納家族間出現了信任的裂痕，加德納夫人欲透過貝倫森向經銷商埃米利奧·科斯坦蒂尼（Emilio Costantini）購買拉斐爾的 Cardinal Tommaso Inghirami，1 月 16 日他寫信告訴夫人這幅畫要價 75,000 英鎊，但他有把握取得 15,000 英鎊的價格，一番斡旋後，欣喜若狂的夫人在 3 月份將畫作收入囊

⁴⁶ Villa I Tatti The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies Editor. [Online forum comment] Retrieved from <http://itatti.harvard.edu/art-collection>.

中。⁴⁷但是加德納先生卻從其他管道得知，貝倫森沒有據實以告價格。同年的 9 月 25 日，夫人寫信告訴貝倫森：

我親愛的朋友：

有一些關於你的可怕抨擊，我相信你全部都聽說了，甚至聽說過很多次，每次聽到這些事情的時候，我都感到惋惜。但現在這些不好事情被加德納先生得知了，因此我寫了這封信。它們說（貌似很多人），你在和買賣畫作的人打交道時，是不誠實的。加德納先生聽到時，馬上連想到了你為我獲得的〈Inghirami Raphael〉，他說了很多我不喜歡聽到的話……也報出有差異的價格……如果你原本希望我保持沉默的話，請原諒我……但我確信你有聰明而強勁的敵人……希望這件事情能趕快落幕，願你能度過這個難關，並重獲加德納先生的信任。

1898 年 9 月 25 日 你忠實的朋友，伊莎貝拉 (Isabella, 1898)。⁴⁸

在信中，夫人多次描述加德納先生不喜歡貝倫森，並且一直透過交易觀察他身為受僱者該有的忠貞和清白，也闡明加德納先生高度的懷疑貝倫森在買家與賣家之間收取雙重佣金，先把價格膨脹提高，再說自己成功的依照指示取得了極低的價格，借此博得信任以及提高交易成功率。⁴⁹ 同時，她也在信中提醒貝倫森，還有其他的批評者一直關注、檢視著他的一舉一動。將個人利益和藝術顧問的職業道德混淆，身為首席顧問卻信用瑕疵，貝倫森雖然一再的透過書信向夫人證明自己的忠誠與清白，但他們的關係從此處於很緊繃的狀態。另外，雖然貝倫森並無講明自己有收取雙重的佣金，但卻也間接的暗示、承認他的確與藝術經銷商有額外的私下交易，因此他必須先付出資金給對方，以便擁有購買的第一優先權。他解釋正因為這些作品十分搶手，在極端的情況下，他才會不得已的使用一些會令人詬病的手段去收購，他也強調，若是這些收藏被其他有影響力的人炒作的話，價格

⁴⁷ 在 Simpson · Colin 1987 年所撰的《The Partnership. The Secret Association of Bernard Berenson and Joseph Duveen》中，頁 80-82 中有交易金額與日期上的錯誤，導致許多文獻跟著誤植。經研究者閱讀貝倫森與夫人的往來書信，以及查閱加德納博物館官方資料後，確認正確的交易數字為本文內的金額。

⁴⁸ There is a terrible row about you..... They say (there seem to be many) that you have been dishonest in your money dealings with people who have bought pictures. Hearing this Mr. G. instantly makes remarks about the Inghirami Raphael you got for me. He says things I dislike very much to hear ,and quotes the differences of prices. I cannot tell you how much I am distressed...but I feel sure that you have enemies, clever and strong.原文取自：Hadley, R.N. (1987). *The Letters of Bernard Berenson and Isabella Stewart Gardner; 1887-1924, with Correspondence by Mary Berenson*. Boston: Northeastern University. 154.

⁴⁹ 研究資料中也證明，貝倫森的確向藝術經銷商 Colnaghi & Co 收取了額外的仲介費。Hadley, R.N. (1987). *The Letters of Bernard Berenson and Isabella Stewart Gardner, 1887-1924, with Correspondence by Mary Berenson*. Boston: Northeastern University. 154

的起伏會更大，甚至從天價降到一文不值。⁵⁰而拉斐爾的 Cardinal Tommaso Inghirami 之後也被提出質疑，身為文藝復興一線的鑑定專家，貝倫森在仲介時不應忽視這些細節，其念頭為何？的確是令人值得討論的。另外，貝倫森替夫人仲介的畫作中，也有數幅是向其妻子的哥哥洛根·保爾索爾·史密斯 (Logan Pearsall Smith, 1865-1946) 經營的藝術經銷商會 Miss Toplady，直接購買而來，⁵¹這種內舉不避親的仲介方式，也容易讓人留下話柄。種種事件發生之後，在 1898 年後，貝倫森受夫人之託所仲介的畫作數量便逐年遞減，其中有幾年幾乎是呈現停滯的狀態 (圖 8)。

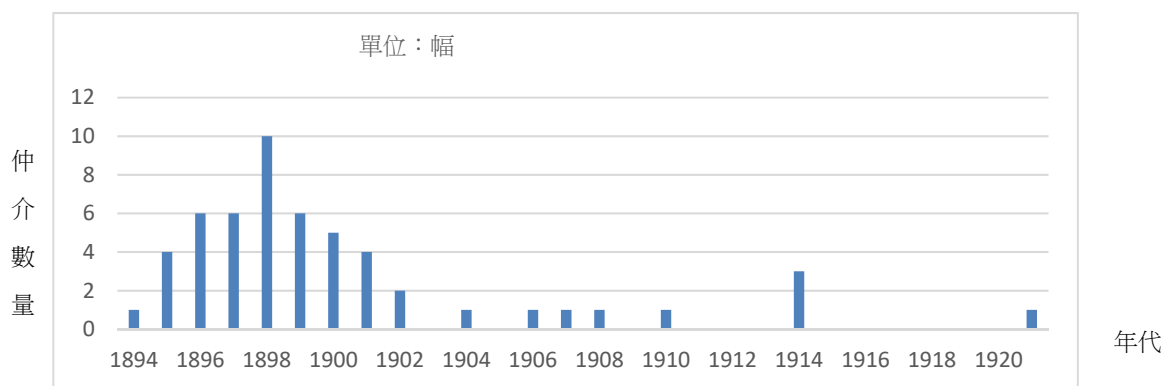


圖 8 貝倫森仲介之畫作收藏年代圖。製圖者：張微。

資料來源：Gilbert Wendell Longstreet, Morris Carter. *General Catalogue*. Isabella Stewart Gardner Museum, 1935 和加德納博物館官方網站 <https://www.gardnermuseum.org/experience/collection/>

到了 1907 年，貝倫森成為杜威恩商會藝術品的顧問，專門負責義大利文藝復興時期的藝術品鑑定，隨著交易量的增長，1912 年他們簽署秘密的利潤分成協議，貝倫森每年可以從商會中收取一定的費用，這還不包含他向自己的客戶推薦、仲介成功的利潤佣金。檯面上他們裝成不帶任何利益勾結的點頭之交，杜威恩在藝術市場上散佈：「沒有貝倫森的同意，千萬不要輕易購買任何義大利繪畫」的消息 (Behrman, 1927)。⁵²然而，1923 年的一場法庭上的名畫歸屬案，讓杜威恩與貝倫森的關係降到了冰點。由於杜威恩公開表明收藏家安德烈·哈恩 (Andrée Hahn) 持有的李奧納多·達文西 (Leonardo di ser Piero da Vinci, 1452-1519) 的作品 *La belle feronnière* 是贗品 (圖 9)，因此被哈恩控告。杜威恩在法庭上召集貝倫森和其他專家支持他的意見，但在偵訊的過程中，貝倫森無法回想起畫作的細節，因此陪審團並不相信貝倫森的證詞。同時還被查出杜威恩與他這些作證的專

⁵⁰ Hadley, R.N. (1987). *The Letters of Bernard Berenson and Isabella Stewart Gardner, 1887-1924, with Correspondence by Mary Berenson*. Boston: Northeastern University. 156.

⁵¹ 作品的相關資訊，詳見附錄 2。

⁵² Behrman, S.N. (1972). *Duveen. Boston and Toronto*. Boston: Little, Brown and Company. 134.

家，包含羅傑·弗萊(Roger Eliot Fry, 1866-1934)和查爾斯·霍姆斯(Charles John Holmes, 1868-1936)等人，都和杜威恩有利益往來的顧問合約，如同滾雪球般的案外案，破壞了倆人的聲譽。⁵³明顯的利益關係使得大家開始懷疑貝倫森替杜威恩背書的作品真實性，甚至發現，在他們兩個合作的期間被仲介的藝術作品，都會比原先預估的價值更高一些。雖然至今並未進行系統的比較，但有高達 70 個藝術品的交易過程，都被提出有交易瑕疵的可能性。⁵⁴



圖 9 La belle feronniere, 1490, Leonardo di ser Piero da Vinci, 62 x 44cm 油畫。

資料來源：<https://www.leonardodavinci.net/la-belle-feronniere.jsp>

除了與貝倫森合作的人之外，不乏也有許多的批評者，1903 年美國畫家瑪麗·卡薩特(Mary Stevenson Cassatt, 1844-1926)寫信給美國 20 世紀早期有好萊塢之王的大收藏家路易斯·哈佛梅耶(Louis Burt Mayer, 1884-1957)時，語帶輕蔑的寫到：「加德納夫人的代理人貝倫森先生，吹噓自己非常清廉。有人告訴我他從不收取微小的佣金，但偶爾會突然收取一筆大額的……」。同樣的，也有其他人宣稱無法信任貝倫森，因此不會和他接洽生意(Strouse, 1999)。⁵⁵

轉捩點出現在 1939 年第二次世界大戰爆發，局勢動盪下藝術市場交易量減少，受到眾人詬病的貝倫森，開始不再那麼的外放張揚，反將重心轉回到別墅內的藏品上，開始整理、歸納他所有的藏書、相片及藝術品圖錄。貝倫森與妻子在別墅內度過了恬靜的一年，不張不揚，以最低限度的物

⁵³ Nanol.E. (2015, May 13). The Man of La Belle. 2013 Ferroniè[Online forum comment]. Retrieved from <http://blogs.getty.edu/iris/treasures-from-the-vault-the-man-of-la-belle-feronniere>.

⁵⁴ Secret, M. (1979). *Being Bernard Berenson*. London: Penguin Books. 399.

⁵⁵ Mrs. Jack Gardner has an agent a Mr. Berenson...who boasts he is incorruptible: I was told he took no small commission, but occasionally made a big haul... 原文引自：Strouse, J. (1999). *Morgan : American financier*. New York: Random House. 504.

質生活，保持著悟性和判斷力，同時繼續關注社會事件，享受著書籍、藝術和音樂。⁵⁶在 1949 年的日記《自我素描》(Sketch For A Self) 中，他提到過去的顧問生活，從來沒有能夠和任何人真心、安心的交朋友，只因為擔心朋友會從他們交談的內容中，觀察他邏輯和言語上的錯誤，因此總是無法自在的與旁人談話。⁵⁷同時也承認他必須利用任何可得的資源或人脈，特別是自己所屬的文化群體中的任何成員，因為這樣的做法，能讓他秉持著學術上的優勢，而且儘可能的兼顧所有人的商業利益。同時，他也不斷的叩問自己是否已經成為心中最完美的樣子，並提到內心總是會有個聲音不斷低語、告誡著：

你不該與學者競爭，也不該讓自己的觀點變得曖昧，身為一個專家，你應該發揚、闡明你所享受的藝術觀點 (Berenson, 1949)。⁵⁸

潛心研究的他，萌生想將畢生心血傳承的念頭，決心與更大的學術機構合作，以便讓這些研究結晶獲得良好的保存。他計劃將自己的遺產留給母校哈佛大學，同時建立獎學金中心，⁵⁹推動全世界的人文發展，以達成普世對藝術品價值的理解。除了別墅，還包含大約 5 萬冊的圖書、交易往來上的信函、文件、鑑定圖錄以及所有他所收購的藝術品，一併奉獻出去。⁶⁰意志堅定的他不顧家人的反對，先後在 1915、1937 年對外公開捐贈他畢生築構的藝術殿堂的決心。⁶¹1959 年，貝倫森在別墅內離世，享年 94 歲，同年這座充滿著畢生心血的文化遺產也正式捐贈給哈佛大學，冠名為「哈佛大學義大利文藝復興研究中心」，研究中心前後約有千名學者任職，直到 15 年前，研究人員大約有一半來自鄰近北美，⁶²四分之一來自義大利本地，其餘少數的來自歐洲和澳洲。但開枝散葉般，如今大約有 40% 的學者來自歐洲和澳大利亞，⁶³精益求精的在別墅內相互切磋、討論著有關於文藝復興時期的各種研究。繼承了貝倫森遺志的研究中心，儼然已成為當今文藝復興世界的研究先驅。

⁵⁶ 請參考貝倫森 1942 年的自傳《閱讀的一年》(one year reading for fun)。

⁵⁷ Berenson, B. (1949). *Sketch for a self-portrait*. New York: Pantheon. 28-30.

⁵⁸ You should not have competed with the learned nor let yourself become that equivocal thing, an 'expert' You should have developed and clarified your notions about the enjoyment of the work of art.原文取自 Berenson, B. (1949). *Sketch for a self-portrait*. New York: Pantheon. 38-39.

⁵⁹ 貝倫森在 1956 年的〈論伊塔蒂別墅的未來〉(On the Future of I Tatti) 聲明中表達了成立獎學金的計畫。

⁶⁰ Villa I Tatti The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies Editor. [Online forum comment] Retrieved from <http://itatti.harvard.edu/berensons>.

⁶¹ 曾四凱 (2014)。貝倫森和伊塔蒂文藝復興圖書館。《新美術》，9，96。

⁶² 筆者推測是由北美的哈佛大學而來。

⁶³ Villa I Tatti The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies Editor. [Online forum comment] Retrieved from <http://itatti.harvard.edu/berensons-and-i-tatti>.

綜所上述，也許貝倫森始終堅信著自己的專業判斷能夠不受外界干擾，但是當他愈深入藝術市場的生態體系時，才發現所謂評判的真實，其實往往與陰險的誘惑糾結在一起。為了他人和自己的利益，這個遊走在學、商兩界的權威者，戰戰兢兢的沿著漫長的人生道路前進，他出版的書、寫過的信和期許自己的遺產能在後世有所貢獻，在這些痕跡中，我們可以觀察到，貝倫森以他做為少數學術界進入資產階級的影響力，試圖得用更感性、直接的方式，延續、確保他做為公正的學者的地位。

肆、結語

藝術市場覆蓋著一層神秘的面紗，狡猾的仲介者與交易密不可分，無止盡的仇恨和競爭也是兵家常態，貝倫森勤學不倦，擁有淵博知識的他，一開始只是以收藏品的質量與品味把關為志業，悠遊在這個對藝術史學家來說美好的年代，若是他終其一生在學術領域耕耘，想必也可以獲得不凡的成就。但乘著鍍金時代的風勢而上，貝倫森憑藉著豐富專業的鑑定與鑑賞學養，高度明辨 14、15 世紀的畫作真偽，推動了那個時代的收藏風氣，改弦易轍的將文藝復興藝術品變成收藏的新趨勢，無意間，他竟成為了當時最有影響力的藝術顧問之一。然而，研究結果最終發現，整個富裕的大環境雖然帶給貝倫森豐富的金援與資源，卻也伴隨收取高額佣金衍生的代價，心魔跟著交易之槌起起落落，讓貝倫森無可避免的陷入了一種隨時失衡的狀態：學者信用、鑑賞家名望和有利可圖的藝術顧問之中。

在這三者的角色轉換間，貝倫森同時還背負著龐大的家庭開銷，以及抱有學者那股研究與開拓的理想，在兼顧這些的情況下，若是能簡單的超脫世俗的誘惑，那似乎是太理想化、烏托邦化的人格了。因此從一個貧窮努力力爭上游的猶太移民，進入高人雅士的富豪世界時，被貼上了許多身份標誌的貝倫森，在面臨很多抉擇時，無法將清廉及公正擺在第一順位，研究者認為是有跡可循的。

貝倫森是少數學者養成的經驗之路上與金錢共舞的人，儘管最後他在人生的盡頭，或多或少，抱持著想挽回清譽的想法，將畢生所有全部貢獻給了未來的莘莘學子，讓轉換為研究中心的別墅，成為了卓越的義大利文藝復興時期的頂級機構，卻也只能抱著毀譽參半的名聲入土。但拋開他的道德問題，貝倫森的鑑定準則，顯然推動了美國的義大利文藝復興時期藝術品的收藏風潮，不論他是否有為美國建立出人人信服的客觀鑑定標準，其傑出的影響力，由 1979 年在華盛頓國家美術館舉辦的「貝倫森和義大利繪畫的鑑賞」(Berenson and the Connoisseurship of Italian Painting)，以及

2016 的巴黎凱布朗利博物館 (Musée du Quai Branly) 以貝倫森做為審美機器人發想模型的「角色：奇人」(Persona, Étrangement Humain) 的特覽，⁶⁴皆可以看出他對美國藝術收藏界的重要。

因此，在本篇論文當中透過貝倫森所理解的，是那個鍍金時代中的藝術市場縮影、折衝尊俎的仲介者扮演的樞紐性作用，還有在藝術世界中控制多重角色的可能性和困難性。研究者認為，不管是學者或是商業之路，都要以誠實對話，靠誠信斡旋，才是控制藝術市場真實樣貌最聰明的方法。

⁶⁴ 審美機器人會記錄並收集觀賞者對藝術品的反應，然後利用收集到的數據來評論藝術品。資料來源：Pierre, O.D. (2014 April-June) . rhives de sciences sociales des religions Les inquiétants objets de Persona. [Online forum comment] Retrieved from <http://journals.openedition.org/assr/27869>.

參考文獻：

一、中文

- 仲子、葉蒼（譯）（1972）。**美國文化的經濟基礎**（原作者：Clough, S.B）。香港九龍：今日世界。（原著出版年：1965 年）。
- 孫玫玲（譯）（2010）。**藝術炒作**（原作者：Piroschka, D）。臺北市：典藏藝術家庭出版。（原著出版年：2007 年）。
- 張建新（譯）（2014）。**商人與收藏：大都會藝術博物館創建記**（原作者：Tomkins, C）。臺北市：譯林出版社。（原著出版年：1970）。
- 萬丹（譯）（2008）。**資本之城：紐約以及推動美國成為世界經濟霸主的人們的故事**（原作者：Thomas, K）。中國：中信出版社。（原著出版年：2004 年）。
- 曾四凱（2014）。貝倫森和伊塔蒂文藝復興圖書館。**新美術**，9，96。
- 黃金茂（1996）。重商主義要論。**臺北：企銀季刊**，18 (4)，1-8。
- 羅芙奧藝術拍賣編輯部。319 常玉（華裔法籍，1901 – 1966）紅底白菊【線上論壇】。取自 <https://ravenel.com/artwork.php?id=5761&lan=tw>

二、西文

- Behrman, S.N. (1972). *Duveen. Boston and Toronto*. Boston: Little, Brown and Company.
- Berenson, B. (1920). *Rudiments of Connoisseurship, in The Study and Criticism of Italian Art*. London: G. Bell and Sons.
- Berenson, B. (1949). *Sketch for a self-portrait*. New York: Pantheon.
- Brown, D.A. (1993). *Giovanni Morelli and Bernard Berenson in Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori: atti del convegno internazionale*. Bergamo: P. Lubrina
- Cannadine, D. (1999). *The decline and fall of the British aristocracy*. New York: Vintage Books Edition.
- Carl, B.S, Machtelt, Brüggem, I. (2015). *The Bernard and Mary Berenson Collection of European Paintings at I Tatti*. Milano: Officina Libreria.
- Ernest, S. (1979). *Bernard Berenson : the making of a connoisseur*. United States: Harvard University.
- Fisher, B. (2000). *Artful Itineraries: European Art and American Careers in High Culture, 1865-1920*. New York : Garland.

- Hadley, R.N. (1987). *The Letters of Bernard Berenson and Isabella Stewart Gardner, 1887-1924, with Correspondence by Mary Berenson*. Boston: Northeastern University.
- Hendy, P. (1974). *European and American paintings in the Isabella Stewart Gardner Museum*. Boston: Isabella Stewart Gardner Museum.
- Higonnet, A. (2009). *A museum of one's own : private collecting, public gift*. England and Wale: Periscope.
- Lermolieff, I. (1890). *Kunstkritische Studien über italienische Malerei*. Leipzig: Brockhaus. 98-99.
- Secrest, M. (1979). *Being Bernard Berenson*. London: Penguin Books.
- Simpson, C. (1987). *The Partnership, The Secret Association of Bernard Berenson and Joseph Duveen*. London: The Bodley Head.
- Strouse, J. (1999). *Morgan : American financier*. New York: Random House.
- Thomes, G , Robert, W. (2000). *Kunst-Investment: Die Kunst, Mit Kunst Geld Zu Verdienen*. Germany: Gabler Verlag.
- Bernard, E (1982). A Pilgrim of Culture. *Massachusetts Review, Vol. 23(2)*, 245-252
- Holler, M. J & B, K.U (2010). Art Goes America. *Journal of Economic Issues, Vol.44(1)*, 89-112
- Editor (2015, November 15). Wrap report: Another \$1 billion week at Christie's. [Online forum comment] Retrieved from <http://www.christies.com/features/Wrap-report-November-sales-week-in-New-York-6825-3.aspx>.
- Gardnermuseum Editor. TITIAN - RAPE OF EUROPA, 1562. [Online forum comment] Retrieved from <https://www.gardnermuseum.org/experience/collection/10978>
- Nanol.E. (2015, May 13). The Man of La Belle. 2013 Ferroniè [Online forum comment]. Retrieved from <http://blogs.getty.edu/iris/treasures-from-the-vault-the-man-of-la-belle-ferroniere>
- Oxford Referen Editor. Giovanni Morelli. [Online forum comment] Retrieved from <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100209299>
- Pierre, O.D. (2014 April-June). rchives de sciences sociales des religions Les inquiétants objets de Persona. [Online forum comment] Retrieved from <http://journals.openedition.org/assr/27869>.
- Villa I Tatti The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies Editor. [Online forum comment] Retrieved from <http://itatti.harvard.edu/art-collection>.




附錄 1 貝倫森大事紀


Bernard Berenson (1865-1959)	
1865	出生在立陶宛的維爾納 (Vilna)
1875	隨家人移居到美國波士頓
1883-1884	由波士頓大學轉到哈佛大學讀大二
1885	受洗為基督教
	拜入查爾斯·艾略特·諾頓 (Charles Eliot Norton) 門下
1887	哈佛畢業
1890	與喬瓦尼·莫雷利 (Giovanni Morelli) 碰面 遇見瑪麗·史密斯·科斯特洛 (Mary Smith Costelloe), 並結婚
1894	與伊莎貝拉·斯圖爾特·加德納 (Mrs Gardner) 簽訂顧問協議
	出版《文藝復興時期的威尼斯畫家》(Venetian Painters of the Renaissance)
1895	出版《洛倫佐·洛托：建設性藝術評論文集》(Lorenzo Lotto: An Essay in Constructive Art Criticism)
1896	出版《文藝復興時期的佛羅倫薩畫家》(Florentine Painters of the Renaissance)
1897	出版《中央意大利文藝復興時期的畫家》(Central Italian Painters of the Renaissance)
1900	移居義大利佛羅倫斯，興建伊塔蒂莊園 (Villa I Tatti)
1902	出版《質量意識：意大利藝術的研究與批判》(The Sense of Quality: Study and Criticism of Italian Art)
1903	出版經典之作《佛羅倫薩畫家的繪畫》(The Drawings of the Florentine Painters)
1907	出版《北意大利文藝復興時期的畫家》(North Italian Painters of the Renaissance)
1910	出版《方濟會傳奇的 Sieneese 畫家》(A Sieneese Painter of the Franciscan Legend)
1912	與杜威恩簽署秘密的利潤分成協議
1916	出版《美國威尼斯畫派：十五世紀》(Venetian Painting in America: The Fifteenth Century)

1917	出版《義大利的文藝復興研究》(Study and Criticism of Italian Art)
1918	出版《西蒙斯繪畫研究散文》(Essays in the Study of Sienese Painting)
1923	貝倫森被邀請為安德烈·哈恩(AndréeHahn)著名的達文西畫作歸屬案件的專家證人
1937	因達文西畫作歸屬案件而與杜威恩產生的爭議結束合作關係
1942	出版《閱讀的一年》(one year reading for fun)
1948	出版《視覺表現藝術中的美學，倫理和歷史》(Aesthetics, ethics and history in the arts of visual representation)
1949	出版《自畫像的剪影》(Sketch For A Self Portrait)
1952	出版《意大利文藝復興時期的畫家》(The Italian Painters Of The Renaissance)
	出版《謠言與反思》(Rumor and Reflection)
1953	出版《卡拉瓦喬：他的不協調和他的名聲》(Caravaggio: his incongruity and his fame)
	出版《觀看和認識紐約圖形社會》(Seeing and Knowing New York Graphic Society, Ltd.,)
1958	當選為美國藝術與科學學院的研究員
1959	於伊塔蒂莊園(Villa I Tatti)去世(94歲) 伊塔蒂莊園(Villa I Tatti)捐贈給哈佛大學，冠名為「哈佛大學義大利文藝復興研究中心」
1960	其相關人士幫它在後續出版《激情的觀光者》(The Passionate Sightsee)
1862	其相關人士幫它在後續出版《鑑賞的基礎》(Rudiments of Connoisseurship)
1963	其相關人士幫它在後續出版《日落和暮光之城》(Sunset and Twilight)
1979	華盛頓國家美術館舉辦「貝倫森和義大利油畫的鑑賞」展覽

本研究製表。製表者：張微

附錄 2 貝倫森由 Miss Toplady 仲介而來之作品清單

	名稱	購買時間	畫作年代	作者	尺寸(公分)	媒材	來源細節	圖像
1.	<i>The Presentation of the Infant Jesus in the Temple (The presentation of the christ child in the temple)</i>	1900	1320	Giotto	45.2 x 43.6	鑲板／ 蛋彩畫	1900年3月8日在倫敦透過貝倫森向藝術經銷商 Miss Toplady 購買。價格為 1,500 英鎊。	
2.	<i>The Annunciation</i>	1901	1385-1390	Bicci Di Lorenzo	138 x 104	鑲板／ 黃金、 蛋彩畫	1901年10月15日在倫敦透過貝倫森向藝術經銷商 Miss Toplady 購買。價格為 750 英鎊左右。	
3.	<i>The Child Jesus Disputing in the Temple (Christ disputing in the temple)</i>	1901	1543-1547	Paris Bordone	168 x 234	帆布／ 油畫	1901年9月3日在倫敦透過貝倫森向藝術經銷商 Miss Toplady 購買。價格為 1,650 英鎊。	

4.	<i>The Madonna and Child (The virgin and child)</i>	1902	1490-1495	Bernardino Pinturicchio	30.2 x 26	鑲板／油畫	1902年2月19日在佛羅倫斯透過貝倫森向藝術經銷商 Miss Toplady 購買。價格為 4,000 美元。	
----	---	------	-----------	-------------------------	-----------	-------	--	---

本研究製表。製表者：張微。

資料來源：取自 Gardnermuseum.[On-line]<https://www.gardnermuseum.org/experience/collection>

Mover in The Gilded Era—Bernard Berenson’s Way to be a Scholar

Wei Chang*

Abstract

Bernard Berenson (1865-1959), a legendary American connoisseur, has multiple identities as an art historian, art critic as well as art consultant. In this study, I utilize historical and content research to observe the impact of American’s Gilded era on the scholars and to analyze how American’s understanding of Renaissance art is remodeled by collection identification criteria that Berenson respected. Besides, from his diaries and related communication records, we study the art giant’s mental changes and morale issues in the field of art trades, scrutinize his life, rich but confused, and revalue it from every angles. Eventually, we make the conclusion that the surroundings, adequate and rich, provides the man with resources and funds. However, it also throws Bernard Berenson into the delimita of balancing the credit and prestige as a scholar and connoisseur as well as the benefit from his work as an art consultant.

Keywords: Bernard Berenson, Art Historian, Connoisseurs, Art Constan, Gilded Era, Collections
Identification

* Ph.D Student, Department of Fine Arts, National Taiwan Normal University

鍍金時代中的游移者：談伯納德·貝倫森的學者之路

視覺解經與多文本論述： 聖弗里安《貧窮人聖經》耶穌領洗宣教 5 則敘事圖像

羊文漪*

收件日期 2018 年 3 月 15 日

摘要

基督教視覺藝術，向以再現天主聖言與基督救世福音為首要課題。西元2、3世紀萌芽初，有一組《舊約》敘事圖像，表意模組獨樹一格，傳遞本身的意涵外，同時指向不在場，關涉載於《新約》，基督受難犧牲的救世福音。此一反映雙重指涉性的《舊約》圖像群組，非關文本再現，具有操作視覺圖像，從事解經的質性與功能，今亦稱為視覺解經圖像（visual exegesis）。惟後沉寂千年，至中世紀盛期方大放異彩。本文以1310年至1320年間編纂成書，今藏奧地利聖弗里安修道院圖書館（Stiftsbibliothek, St. Florian, cod. III 207）的《貧窮人聖經》（*Biblia pauperum*）手抄卷帙當中，5則有關耶穌領洗宣教生平事蹟為題，包括：〈耶穌領洗圖〉、〈曠野試探〉、〈主顯聖容圖〉、〈西門家的宴會〉、以及〈拉撒路的復活〉等，從事有關其視覺解經表述模組上的考察。全論文透過每則敘事單元上，1幅《新約》耶穌生平圖像、2幅《舊約》圖像、4幅《舊約》先知半身像、跟3類別，共計7圖9文本的完整關照、剖析以及闡述，打開其如何共構，宣講耶穌基督救世福音神學。

關鍵字：視覺解經、聖弗里安《貧窮人聖經》、耶穌生平事蹟、預表論神學、中世紀手抄繪本

*國立臺灣藝術大學書畫藝術學系副教授

前言

基督教視覺藝術，向以再現天主聖言與基督救世福音為首要課題。西元 2、3 世紀萌芽初，有一組《舊約》敘事圖像，表意模組獨樹一格，傳遞本身的意涵外，同時指向不在場，關涉載於《新約》，基督受難犧牲的救世福音。此一反映雙重指涉性的《舊約》圖像群組，非關文本再現，具有操作視覺圖像，從事解經的質性與功能，今亦稱為視解經圖像 (visual exegesis)，亦即是運用《舊約》文本，來進行有關於《新約》記載「耶穌基督、教會、或是聖事儀典的預告。」(prefiguration of Christ, the church, or the Christian sacraments) (Jensen, 2000, p. 78; Nees, 2002)

這一組獨特的《舊約》敘事圖像，包括挪亞方舟、火窯 3 少年不死、約拿復活等等，在羅馬地窖墓穴壁畫以及棺槨浮雕上最早露出。在《編纂敘事圖像：早期基督教視覺藝術中的視覺策略》(Compiling Narratives: The Visual Strategies of Early Christian Visual Art) 一書中，基督教早期藝術學者 Robin M. Jensen 說到，它們指向《新約》耶穌救恩生平，而其表述方式，具有「互文以及預表」(intertextual and typological) 兩大質性。(Jensen, 2015, p. 25) 此一視覺表述示意模組，便跟傳統直接再現聖經文本意涵的表現手法不一。

時序西元 4 世紀時，在基督教合法化 (313 年)，也奉為羅馬帝國國教 (380 年) 後，這組視覺創作模組，沉寂隱沒將近千年，直至中世紀盛期方以嶄新面貌露出，大放異彩。最顯著當時的嶄新發展有二，其一是運用蒙太奇手法，將《舊約》敘事圖像原件，跟其所指涉的對象物，亦《新約》敘事圖像，共時性的做並置呈現，便讓原本隱而不宣的《新約》圖像，也開始有著自身視覺可見化的表現。其二是系統化具規模的浮出，以整合的方式，從事耶穌一生救恩史 (Heilsgeschichte) 的刻劃；而此一「主動建構解經意涵，而非被動再現它」(actively constructed exegetical meaning, rather than passively representing it. Hughes, 2006, p. 180) 的表述模組，學界慣稱或預表論系列創作、(typological cycles) (Sears, 1996, Vol. 31, p. 501)、或視覺預表論 (visual typology) 的創作表現、(Hughes, 2001)、或視解經圖像 (visual exegesis)。(Melion, Clifton & Weemans, 2014) 當時最具代表的指標創作，為西元 1180 年初完成的〈凡爾登祭壇畫〉(Verdun Altar)。以橫向方式展開，上下共三層，中層為 17 幅耶穌生平事蹟圖，搭配上層、下層，各有 1 幅《舊約》敘事圖，總計 3 翼全 51 幅，跨兩約鍍金珐瑯圖像。再如，本文所涉入的，13 世紀下半葉編纂成書的《貧窮人聖經》(Biblia pauperum) 手抄繪本古帙，也配置 2 幅《舊約》預表圖像，於 1 幅耶穌生平事蹟圖的左右，並擴充題材，共以耶穌生平敘事圖 34 幅來做表現，同樣也見證中世紀盛期發展的鼎盛樣貌¹。

¹ 〈凡爾登祭壇畫〉一作，由維也納近郊屬奧古斯丁教派的克羅斯騰堡修道院 (Stift Klosterneuburg, Wien) 委託中世紀首席金工師尼古拉·凡爾登 (Nicholas of Verdun) 所鑄製，全作品以鍍金珐瑯材質鑄製，每則敘事尺幅 30.5 x 23 cm，共上下 3 層，每層 17 塊，總計為 51 塊，個別先單獨製作，後組裝為 3 翼祭壇畫。稍早 1150 年前後，同屬珐瑯製作的，還有今藏倫敦維多利亞艾伯博物館 (Victoria and Albert Museum) 〈奧爾頓塔祭壇畫〉(Alton Towers Triptych)。具代表的其它重

屬於基督教傳統詮釋學 (hermeneutics) 項下的解經學 (exegesis) 首要任務，不外是在對天主聖言，聖經經文進行鞭辟入裡的解釋與說明²。其操作手法之一，在啟用《舊約》文本，來闡釋有關耶穌犧牲救世福音的《新約》經文。此一具有修辭色彩的解經方法論，在基督教早期教父時代論述業堪稱完備，也蔚為奇觀³。從視覺藝術平台端上看，視覺解經，顧名思義，是以《舊約》圖像，來解釋《新約》圖像，進而彰顯其底層的神學內蘊。

不過，兩約視覺圖像，雖然咸屬經書文本的再現，但因為《舊約》圖像的在場，其主要功能，如上述，除了本身的意涵，更為了來進一步解釋、彰顯、以及預告後者。例如《舊約》〈亞當夏娃偷食禁果〉與《新約》〈聖告圖〉共時並置時，更在於傳遞耶穌誕生降臨為人類帶來救贖，因他去除了亞當夏娃所犯下的原罪。再如《舊約》〈亞伯拉罕獻子圖〉與《新約》〈耶穌十字架刑〉兩圖蒙太奇的配置，則主要在闡說天主恩典，耶穌做為天主之子，犧牲奉獻拯救人類，且復活不死。

西方晚近跨學門研究下，對於視覺解經的運用，大幅度做出擴充，在此需做一提。在 2017 年出版《視覺解經的藝術：修辭、文本、圖像》(*The Art of Visual Exegesis: Rhetoric, Texts, Images*) 論文集一書中，不少學者從讀者接受論角度出發，擱置編者／作者意圖，而採以讀者於閱讀時產生的靈視為關注對象。視覺解經發生所地，易言之，移轉至觀者端上。(Robbins, Melion & Jeal, 2017) 此一受後結構主義啟迪的取徑，及其對視覺解經的擴充運用，與本文所指涉的內容不一，在此做一強調⁴。

要創作，計含彩色玻璃窗類，見英國坎特伯利大教堂 (Canterbury Cathedral)〈耶穌受難〉(*Passion*) 整座彩窗 (1200-1207 年)、法國布爾日大教堂 (Bourges Cathedral) 後殿環廊〈好撒瑪利人〉(*The Good Samaritan*) 整座彩窗 (1210-1215 年)、法國夏特大教堂 (Chartres Cathedral) 後殿環廊〈浪子回頭〉(*Prodigal Son*) 整座彩窗 (1215-1220 年) 等；以及中古 3 大預表論手抄繪本，《道德化聖經》(*Bible moralisée*) (1220-1230 年)、《貧窮人聖經》(*Biblia pauperum*) (13 世紀下半葉) 與《救贖之鏡》(*Speculum humanae salvationis*) (1309-1324 年間)。參見 Sears (1996), Vol.31. p. 498-501; Bloch (1969), Bd. 4, p. 395-404; 羊文漪 (2012), 頁 27-62 及參考書目。

² 《神學辭典》一書中，就 exegesis、hermeneutics 兩詞中譯，前者譯為「詮釋學」、後者「解釋學」，與本文所譯不一，然含意不相違背，如該辭書中寫到：「exegesis 是指對經文所作的詮釋，而 hermeneutics 則是這種詮釋工夫的理論。」參該書 biblical exegesis 詞條，取自 <http://www.apostles.tw/dict/m/dict32m/T578.htm>

³ 《古代基督信仰聖經註釋叢書》(*Ancient Christian Commentary on Scripture*, 簡稱 ACCS) 29 冊套書，1998 至 2010 年集結學者專家合力出刊，收錄西元 6 世紀前基督教早期教父、教會神學家百餘位作者，針對聖經全書所做相關解經與詮釋。下文除非另引其他書目，咸以該套書為本文統一使用資料，並加註 ACCS 做標示。

⁴ 晚近另一本專書《解經圖像：做為解經工具的視覺圖像》(*Imago Exegetica: Visual Images as Exegetical Instruments, 1400-1700*) 研討會論集中，計收錄「視覺預表論」(Visual Typologies)、「視覺類比做為解經工具」(Visual analogy as an exegetical instrument)、「精神形構的解經意象」(Exegetical imagery of spiritual conformation)、「從圖像閱讀聖經」(Reading the Bible through images)、「預告與變相」(Prefiguration and transfiguration) 等 8 個主題含 30 篇學術論文。當中第一類的主題，「視覺預表論圖像」取徑，跟本論文最為接近，計含西斯汀南北牆面壁畫、凡艾克〈聖母及凡德帕勒牧師祭壇畫〉(*Madonna of Canon van der Paele*)、以及維梅爾〈信仰的寓言〉(*The Allegory of Faith*) 等 3 篇論文加以探討。參見 Melion (2014)。

本論文以今藏奧地利聖弗里安修道院圖書館 (Stiftsbibliothek, St. Florian, cod. III 207), 1310 年至 1320 年間完成的《貧窮人聖經》(*Biblia pauperum*) 為例, 加以探討, 聚焦在該手抄古帙當中, 〈耶穌領洗圖〉、〈曠野試探〉、〈主顯聖容圖〉、〈西門家的宴會〉、以及〈拉撒路的復活〉等 5 則有關耶穌領洗宣教的敘事冊頁單元上, 來進行有關其視解經 (visual exegesis), 示意表述模組上的考察。這 5 則敘事單元, 在編排設計上, 如同全古卷帙冊頁, 每則咸包含收錄 1 幅《新約》耶穌生平圖像、2 幅《舊約》古代圖像、4 幅《舊約》先知半身像、以及 3 類型 9 則文本, 十分工整的鋪設在每一敘事單元上。本論文主要關注其意義顯現議題, 跨兩經論述示意機制, 考察其如何運用 7 圖 9 文本, 來宣講耶穌基督救世福音神學⁵。

聖弗里安修道院圖書館所藏《貧窮人聖經》一書, 根據基督教預表論神學⁶ (typology) 編製完成, 為今傳世 60 餘《貧窮人聖經》古籍當中年代最早的繪本。在風格表現端上, 聖弗里安卷帙亦為傳世抄本當中, 少數擁有跨地域色彩, 屬國際哥德風格特色的古卷帙之一。全書蒐羅耶穌生平共 34 則敘事圖像, 每冊頁尺幅 50 x 15 公分, 以古拉丁文抄繕書寫, 採黑、褐、紅三色圖繪於羊皮紙上, 並以正反面, 以及上下使用, 聖弗里安修道院的《貧窮人聖經》一書薈萃聖經精髓要義, 共含 102 幅兩約敘事性圖像、136 幅先知群像、136 則聖經摘引言⁷, 洋洋大觀, 儼如一部濃縮版微型聖經, 充分反映中世紀盛期基督教知識生產及傳遞上一個重要樣貌, 值得做一學術上基礎的探討。

⁵ 有關《貧窮人聖經》今傳世 60 餘卷帙形制演變、其編排根據預表論神學學理鋪設、以及聖弗里安抄本基本資料與文獻回顧等等, 參羊文漪 (2010), 頁 1-29; (2011), 頁 27-62; (2012), 頁 23-88; (2016), 頁 1-64。非必要, 為樽節篇幅本論文不另贅述, 特此說明。

⁶ 預表論神學 (typology), 屬基督教詮釋學 (Hermeneutics) 的一支, 主要由基督教早期拉丁及希臘教父與神學家知識產出而來。將《舊約》聖經所記載的人事物, 導入《新約》耶穌基督一生救恩史, 並認知前者為後者奧秘的預告, 亦使「前者的事件或人物不單示意 (signifies) 自身, 也示意後者; 而後者包含前者, 且使之應驗。」(… the first signifies not only itself but also the second, while the second involves or fulfills the first.) (Auerbach, 1984, p. 53), 此為其核心旨趣所在。當代法國詮釋學哲學家里柯 (Paul Ricoeur) 也說, 基督教對於《舊約》希伯來聖經的使用: 「經常將猶太人的存在, 稀釋為一種影子的狀態。」(… has often reduced Jewish existence to a shadowy state) (Ricoeur, 1995, p. 97)。

⁷ 本文所涉耶穌領洗宣教 5 幅敘事圖像及 10 幅《舊約》對應預表的圖像, 除少數以外, 咸為基督教藝術史上著名圖像, 先行或後行的圖像案例夥眾, 本文因重點非為圖像學上的變遷或其影響論, 故概不涉入, 此做一強調。參見 Engelbert Kirschbaum 集結德國藝術史學界之力, 於 1968 至 1975 年彙編完成《基督教圖像辭典》(*Lexikon der christlichen Ikonographie*) 8 冊學術工具書中所列詞條。

壹、〈耶穌領洗圖〉：施洗禮的聖化

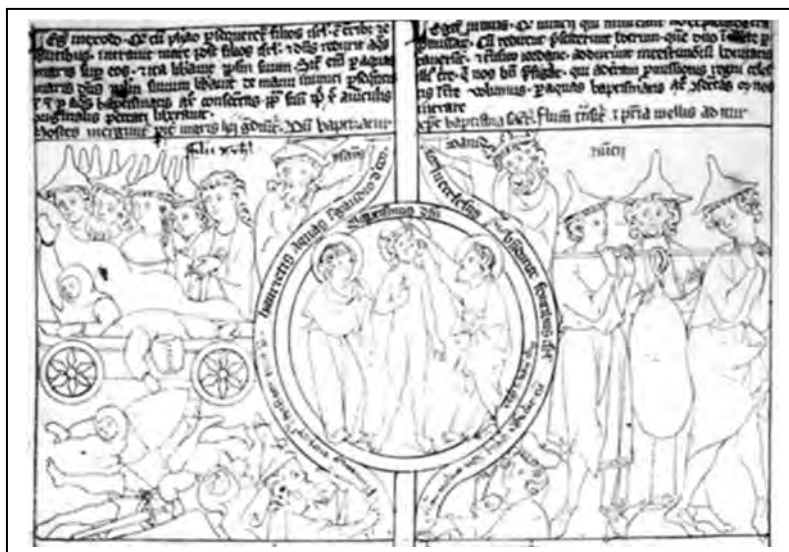


圖 1 〈耶穌領洗圖〉冊頁單元（左側〈越渡紅海〉、右側〈木架上的葡萄〉）
聖弗里安《貧窮人聖經》（fol.3v）

聖弗里安《貧窮人聖經》全卷帙，含 34 則耶穌生平事蹟視覺圖像單元，前 8 則為耶穌童年時期的敘事單元，自第 9 則起至第 13 則，刻劃耶穌成年後，正式進入公開宣教階段，亦本文考察客體對象。其中「主耶穌領洗」(Baptismus domini) 字樣，繕寫在第 3 冊頁反面 (fol.3v) 上方的雙環圈正中，此為耶穌入世宣教第 1 則敘事圖像主題。

這幅設置在中央環圈內的主圖像，一般慣稱為〈耶穌領洗圖〉(*Taufe Jesu, The Baptism of Christ*) (馬太 3: 13-17; 馬可 1: 9-11; 路加 3: 21-38)。圖像主題再現耶穌在使徒約翰的隨伺下，接受施洗約翰聖洗禮的儀式。在中央環圈左右，則各有 1 幅《舊約》敘事圖像，左為〈越渡紅海〉(*Durchzug durch das Rote Meer, The Crossing of the Red Sea*) (出埃 14: 15-29)、右為〈木架上的葡萄〉(*Heimkehr der Kundschafter mit der Weintraube, The Spies Return from Canaan Carrying a Large Bunch of Grapes*) (民數 13: 1-24)，分別勾勒摩西帶領族人離開埃及之際（前者）、以及之後遭逢族人詬難（後者），然在天主恩典及關愛下，一一化解危機的經過。

下面從聖經文本的記載，先閱讀這 3 幅敘事圖像的視覺表現，之後根據冊頁 3 類文本所寫，進一步從其跨兩約互圖互文，視覺論述的角度做討論。

從視覺平台端看，環圈內主圖像〈耶穌領洗圖〉，勾勒耶穌頭戴聖十字圈，以正面尊嚴居中之姿，伸手賜福眾生的景緻做表現，左右搭配施洗約翰與使徒約翰兩人。右側方的施洗約翰，一手托持聖水罐，一手置放於耶穌頭頂，做施予聖洗禮狀。左側方的使徒約翰，躬曲著身子，手捧耶穌罩衫，具見證人身份，隨伺一旁。整幅場景採去背，以重點方式做表現。耶穌領受洗的約旦河、天上乍開雲層、以及聖鴿，咸未露出，如在《新約》福音記載，在約旦河耶穌領洗時：「天忽然為他開了，他看見神的靈降下，彷彿鴿子落在他身上。這時，天上有聲音說：「這是我的愛子，我所喜愛的。」（馬太 3：16-17；另參馬可 1：9-11；路加 3：21-22）環圈上耶穌全身以裸裎表現，象徵亞當夏娃墮落前無原罪狀態，冊頁圖像上就此做了表現。

冊頁中央環圈左側《舊約》〈越渡紅海〉一圖表現頗為生動。全景上方鋪設波浪線條，示意山丘，也區隔畫幅上下兩塊。上方是近 10 位頭戴尖帽的猶太人，跟一位捲髮披肩的年青人，伸手做下令狀。他們比肩站在岸上，一如觀者，看著下方人仰馬翻溺斃紅海的埃及士兵及其將領共有 4 人。畫面下方底層，載沉載浮，腰間披劍，頭戴冠冕的，指涉埃及法老王，如經書所寫：「海水回流，淹沒了戰車和戰車長，以及那些跟著以色列人下到海中的法老全軍，連一個也沒有剩下。」（出埃 14：28）

摩西帶領族人脫離法老王追殺後，在曠野流浪遷徙前後達 40 年。一回，民怨聲再度掀起，耶和華親臨，命摩西派遣 12 支派領袖代表，前往應許地迦南，進行淨土的探勘，以示天主的眷顧。聖弗里安冊頁中央環圈右側的〈木架上的葡萄〉圖像，即就此做視覺的表現。在圖畫面的布局上，一老二少，安排了三等高的猶太人。居中的長者，不排除是下令族人前往迦南偵察的摩西。一前一後兩位年青人，肩膀扛荷著一捆偌大的布袋，裡面滿滿的裝了一掛葡萄，則是後來「他們到了以實各谷，從那裏砍下葡萄樹枝，上面有一掛葡萄，兩個人用槓抬著。」（民數 13：23）此為耶和華應許豐饒富庶樂土的象徵，見證「果然是流奶與蜜之地」（民數 13：27）。

針對這 3 幅跨兩約的敘事圖像，冊頁上方屬文本欄的底層，有一行橫向，以紅字書寫的 3 則短詩句，如評註般（gloss），就冊頁上這 3 幅圖像，做出跨媒體文字的描述。左圖〈越渡紅海〉上方的詩句寫道：「敵人走在海裡都被淹死了。」（*hostes merguntur, per iter maris hii gradiuntur.*）；主圖像〈耶穌領洗圖〉上方的詩句寫道：「耶穌領洗禮，讓洗禮聖化。」（*Dum baptizatur Christus baptismum sacrat.*）；右側〈木架上的葡萄〉一圖上方的文句也寫到：「穿越河流來到蜜汁之地。」（*Flumen transitur et patria mellis aditur.*）這 3 句冊頁上的詩文，〈耶穌領洗圖〉短詩句，比較獨特，表示透過耶穌的領洗，洗禮因而聖化，具有基督神學意涵的指涉，因耶穌為天主之子。另外 2 句屬《舊約》圖像的詩文，偏純粹描述的詩句，為視覺圖像的題旨，做綜括摘要。

聖弗里安《貧窮人聖經》冊頁上，共計有 3 類文本。除了運用短詩，為敘事圖像做重點提示或神學申述之外，也安排了 4 則先知字捲軸引言（*tituli*），以及 2 段內文較長的頌經文（*lectiones*），

進一步做論述。從功能上看，2 段頌經文，闡述 3 幅敘事圖它們彼此關係，下面先看。安置在冊頁上方左側的頌經文，關涉〈耶穌領洗圖〉跟其下方《舊約》〈越渡紅海〉兩者的互圖互涉，是如此寫道：

「〈出埃及記〉書卷中寫到，當法老王戰車和騎手追趕以色列人，進入紅海之後，上帝讓海水覆蓋，從而在敵人手中解救了他的子民。正如上帝讓海浪退卻，將子民從敵人手中救出一樣，耶穌也用他自己所引領的聖洗水，將他的子民從原罪枷鎖中解放出來⁸。」

由上描述可知，〈耶穌領洗圖〉主圖像底層蘊意，在耶穌引領聖洗禮，足「將他的子民從原罪枷鎖中解放出來」。而此涵意來自於《舊約》〈越渡紅海〉圖中，釋出上帝分割及覆蓋紅海，子民得以安然渡河，亦「上帝讓海水覆蓋，從而在敵人手中解救了他的子民。」循此來看，冊頁上耶穌去原罪拯救世人的意涵底蘊，(Lienhard & Rombs, 2001, p. 71-77; ACCS) 植於 3 個表述模組，一是兩約圖像並置，二是藉由上頌經文的闡說，三是短詩句寫到：「讓洗禮聖化」，在多文本互圖環環相扣及意涵轉移之下，〈耶穌領洗圖〉便有著深層完滿的闡說。

在冊頁上方右欄的第二則頌經文中，我們也閱讀到聖弗里安《貧窮人聖經》，針對〈耶穌領洗圖〉與〈木架上的葡萄〉兩圖互涉關係下面的闡釋：

「〈民數記〉書卷中寫到，遣派偵察應許之地的使者回來時，栽下一掛葡萄，兩人肩扛穿越約旦河歸來，見證所到之地，豐饒富庶的樂土。這是要進入天國應許地的我們，一個預表，因為通過耶穌聖水的奉獻，引領我們透過聖洗禮，得以進入天國⁹。」

〈木架上的葡萄〉一圖再現耶和華向摩西族人揭示未來應許之地，物資豐饒人間樂土的景緻。這一個關涉天主應許樂土的意義，也不單指涉自身，也如上面頌經文所寫「一個預表」，預告「通

⁸ 冊頁原文如下：Legitur in exodo, quod, cum pharao persequeretur filios Israel cum curribus et quitibus, intravit mare post filios israel et dominus reduxit aquas maris super eos et ita liberavit populum suum. Sicut enim per aquas maris dominus populum suum liberavit de manu inimici persequentis, ita etiam per aquas baptismatis a Christo consecratas populum suum ipse Christus a vinculis originalis peccati liberavit.

⁹ 冊頁原文如下：Legitur in numeris, quod nuncil, qui missi erant ad explorandam terram promissam, cum redirent praesciderunt botrum, quem duo in vecte portaverunt et transito iordane adduxerunt in testimonium bonitatis illius terrae, quae nos bene praefigurat, qui ad terram promissionis regni caelestis intrare volumus per aquas baptismatis a Christo consecratas oporteret nos in trare.

過耶穌聖水的奉獻，引領我們透過聖洗禮，得以進入天國」。(Lienhard & Rombs, 2001, p. 222-223 ; ACCS) 易言之，〈木架上的葡萄〉《舊約》圖像，也是一幅視覺解經的圖像，來闡述〈耶穌領洗圖〉，其一聖洗禮的重要，其二為有關信徒進入天國的神學底蘊。

聖弗里安冊頁中央環圈〈耶穌受洗圖〉，透過兩則頌經文本十分關鍵的申論，產出耶穌個人聖洗禮，對於信徒具有去原罪、以及進入天國應許地的兩個意義。在中央環圈外側 4 位《舊約》先知見證人，分為以賽亞 (YSAYS)、大衛王 (DAVID)，以及之後增補的阿摩司、及以利亞。他們手中拿著的字捲軸 (tituli)，以紅色字樣，書寫在雙環圈外框中，也不例外，字字珠璣，進一步延伸說明。這 4 則取自他們書卷的摘引文，來自〈以賽亞〉、〈阿摩司〉、〈詩篇〉及〈列王記〉4《舊約》書卷，依左上、左下；右上、右下順次，它們按照抄本古拉丁大寫（以下同）分別寫道：

「你們必從救恩的泉源歡然取水。」(HAURIETIS AQUAS (IN GAUDIO DE TOR)
(以賽 12:3)

「召喚海水，使其傾倒在地面上的。」(QUI VOCAT AQUAS MARIS ET EFFUNDIT)
(阿摩司 9:6)

「從以色列的泉水，在教會稱頌神¹⁰。」(IN ECCLESIIS BENEDICITE [Deum
Dominum de] FONTIBUS (ISRAEL)) (詩篇 68:26)

「我治好了這水，從此必不再使人死。」(SANAVI AQUAS HAS ET NON ERIT IN
EIS ULTRA STERILITAS) (列王下 2:21)

這 4 則取自《舊約》的摘引文，共同分享聖水的福音意象，一方面呼應 3 幅敘事圖像的主題內容，也延伸 2 則頌經文，兩兩互圖互文的神學色彩，在聖弗里安冊頁上，具有總結功能。先知以賽亞的引言，勾勒水的救恩意象；小先知阿摩司的引言，揭櫫渡越紅海，源出自全知萬能天主的力量。而屬於應許未來樂土〈木架上的葡萄〉一圖右側的兩句引言，第一句涉入聖事洗禮救贖力量，

¹⁰ 聖弗里安冊頁先知大衛摘引原拉丁文：In ecclesiis benedicite Deum Dominum de fontibus Israel. 出自〈詩篇〉68 章 26 節，可中譯為「從以色列的泉水，在教會稱頌神。」此經文中譯，思高版為：「你們應在盛會中讚美天主，以色列的子孫應讚美上主。」和合版為：「從以色列源頭而來的啊，你們當在各會中稱頌神——耶和華。」不盡一致，特此說明。兩版本聖經中譯出處，參文尾參考書目所列網站。以下同，不另註記。

以及教會做為聖洗禮執事機制及其法統的由來¹¹。出自以利沙之口的第二句，經去／再脈絡化的處理¹²，為去原罪洗滌得到救贖，進入天國，事關基督教聖洗禮的神學概念意涵，做了教義上細膩的刻劃與宣講。

聖弗里安抄本〈耶穌領洗圖〉冊頁單元，由上繁複圖文的編排設計顯示，〈耶穌領洗圖〉在與左右〈越渡紅海〉及〈木架上的葡萄〉兩《舊約》視覺敘事圖像的並置下，有著內容意義的加值及深化，此亦即為視覺解經的運作跟功能所在。耶穌生平事蹟，領引受洗的這段經過，在 2 幅《舊約》圖像、2 則頌經文本、與 4 則先知摘引文，多文本的論述闡釋下，便充分地將其底層有關聖洗禮的神學綜括意義訊息，烘托一覽無遺。

貳、〈曠野試探〉：誘惑的超越與除原罪

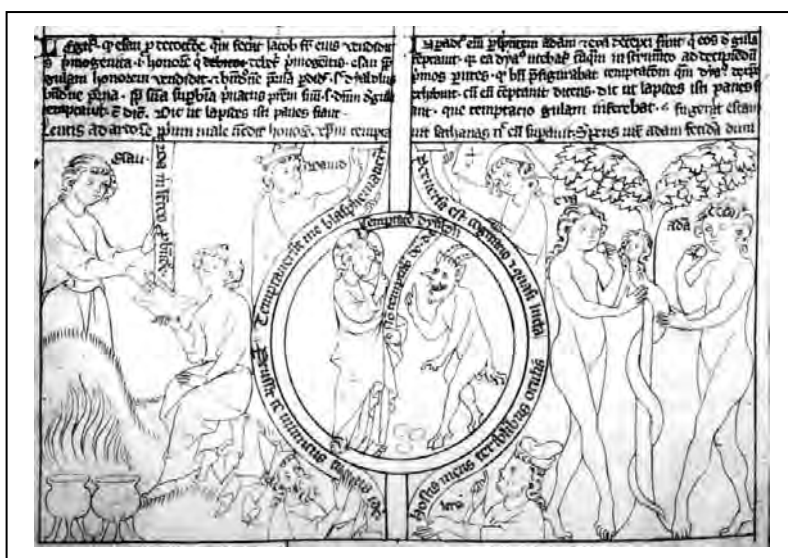


圖 2 〈曠野試探〉冊頁單元（左側〈以掃出賣長子權〉、右側〈蛇蠍的誘惑〉），
聖弗里安《貧窮人聖經》（fol.r.3）

¹¹ 此 4 則先知摘引文相關詮釋，依序參見 ACCS，McKinion（2004），p. 112-113；Ferreiro（2003），p. 116；Wesselschmidt（2007），p. 72-74；Conti & Pilara（2008），p. 147-149。

¹² 有關聖弗里安《貧窮人聖經》冊頁上《舊約》文本的挪用，大體咸經去／再脈絡化的操作，參羊文漪（2016），頁 1-64。

繼耶穌接受聖洗禮後，聖弗里安《貧窮人聖經》本單元主題為「魔鬼的試探」(TEMPTATIO DYABOLI)，如寫於冊頁(fol.r 3)環圈正上方。傳統慣稱〈曠野試探〉(*Versuchung Christi, Temptation of christ*)，刻劃耶穌在聖靈引導下，進入曠野禁食 40 天時，魔鬼前來從事試探。(馬太 4：1-11、路加 4：1-13) 冊頁左右兩《舊約》圖像，為〈以掃出賣長子權〉(*Esau verkauft seine Erstgeburt an Jakob, Esau selling his birthright*) (創世 25：29-34) 以及〈蛇蠍的誘惑〉(*Sündenfall, The Temptation of Adam and Eve*)。(創世 3：6) 這一共 3 幅冊頁敘事圖像，分享誘惑主題，畫面構圖咸以兩人相向圖式表現。

在中央環圈〈曠野試探〉主圖像上，耶穌在左，長袍及地，頭戴十字聖圈，外觀尊容莊嚴，以筆直站姿處理。他的面前是尖鉤鼻口露厲牙，有獸爪足，短毛尾，頭長山羊角的魔鬼，正伸出雙手計畫試探耶穌，他的左手指向地面三塊小圓石，向耶穌說：「你若是上帝的兒子，叫這些石頭變成食物吧。」(馬太 4：3、路加 4：3) 耶穌就此不假顏色，伸右手予以警告，如手持字捲軸上所寫：「你不可試探主。」(NON TEMPTABIS D(OMNIUM) D(EUM) T(UUM))。魔鬼詭詐的技倆，不為耶穌所動。上方欄位以紅色筆抄錄的短詩評句寫道：「撒旦試探耶穌，但失敗了。」(CHRISTUM TEMPTAVIT SATHANAS NEC EUM SUPERAVIT.) 為這幅勾繪耶穌與魔鬼首度交鋒，做了圖文共構最佳寫照。

聖弗里安冊頁環圈左右兩側，〈以掃出賣長子權〉及〈蛇蠍的誘惑〉的《舊約》敘事圖像，也以流暢線條勾勒，處理簡潔有力，含幾個生動視覺細節。左側〈以掃出賣長子權〉一圖刻畫兄弟繼承權之爭，因為母親利百加寵愛次子雅各，助他取得父親以撒的祝福。這一段屬於《舊約》十分著稱的經過，在視覺表現上，對焦在一站一坐，以掃與雅各兩兄弟的關鍵對話上。左邊以掃，適從山中打獵返家，疲憊不堪，弟弟雅各煮熟了豆子湯給他喝，要求以長子權交換：「你今日把長子的名分賣給我吧。」(創 25：31) 以掃萬分疲倦，抵擋不住誘惑回說：「看哪，我快要死了，這長子的名分對我有甚麼用呢？」(創 25：32) 於是同意將長子權，交換那碗熱騰騰的豆子湯。在圖像上，坐在山丘右邊的雅各，隻手托捧豆子湯，準備端給以掃進用。在兩人間，有一幅字捲軸，上寫著：「給我豆子湯來換祝福。」(DA MI(HI) LENTES P(RO) BENE(DICTION)) 語出以掃之口。在上方欄的短詩也寫著：以撒「為了熱騰騰的豆子湯，出賣了榮耀。」(LENTIS AD ARDOREM PROPRIUM MALE VENDIT HONOREM.) 針對兄弟繼承權之爭，做出評論。圖像畫面左下方，有兩尊三足鼎並排而立，炯炯火燄繚繞，勾繪熱騰騰豆子湯美味四溢，讓人無法抗拒，頗為生動。

聖弗里安冊頁右側的〈蛇蠍的誘惑〉敘事圖像，如眾所知，為人類始祖亞當夏娃在蛇蠍誘惑下偷食禁果的景緻。亞當及夏娃男右女左，兩人以全身裸體方式表現，強調尚未沾染原罪的純真樣貌，採左右對稱方式表現。居中為伊甸園筆直的智慧樹，頂端茂盛枝葉結滿果實分為兩枝叢，也採對稱原則做處理。不過沿繞樹幹向上攀爬，代表魔鬼的蛇身女子，已得逞，達成誘惑目的。亞當夏娃兩

人，咸一手觸蛇蠍，一手持禁果，做進食狀。畫面上，兩人腳尖墊起而站，造形拉長十分醒目，為聖弗里安人物表現風格的特色。經書就此記載到：夏娃「她就摘下果子吃了，又給了與她一起的丈夫，他也吃了。」(創 3:6) 刻劃人類始祖，特別夏娃是原罪的肇發者，圖像上對此，但未做凸顯。相反的，在圖像上方欄短詩文句中寫到：「亞當屈服奸詐蛇蠍給他的果子。」(SERPENS VICIT ADAM, FETIDAM DUM SUGGERAT ESCAM.) 則是將原罪歸咎在亞當身上。

耶穌領聖洗禮後，在曠野 40 天遭魔鬼現身試探，搭配《舊約》〈以掃出賣長子權〉及〈蛇蠍的誘惑〉兩段敘事圖，非為偶然。在上方欄兩段頌經文中，聖弗里安《貧窮人聖經》編纂者分別依序如此寫到：

「我們在〈創世記〉中讀到，以掃為了弟弟雅各煮給他一碗豆子湯出賣了長子權，他為了貪圖口慾，出賣父親給他的榮耀與祝福。因為驕傲，被剝奪天父祝福的撒旦，他以口慾試探神的兒子說：「叫這些石頭變成食物吧¹³。」

「我們在〈創世記〉中讀到，亞當跟夏娃在天堂因口慾之貪，墮入蛇蠍誘惑的騙局。這是蛇蠍欺騙人類始祖的技倆。這件事預表撒旦誘惑耶穌時所說：「叫這些石頭變成食物吧。」對口慾的試探¹⁴。」

這兩段頌經文本，以魔鬼「叫這些石頭變成食物」試探耶穌，做為《新約》及《舊約》圖像互動對話的主軸線，底層設在蛇蠍與曠野魔鬼同一性及誘惑主題上。雅各煮好熱騰騰的豆子湯，以掃貪口慾，因而出讓交出長子權。伊甸園裡的亞當夏娃，也經不起魔鬼的誘惑，偷食禁果。惟有耶穌堅如磐石，不為魔鬼所動，通過試探考驗。這兩段頌經文，表層描述魔鬼的誘惑、對於天父或父親所賜予的榮耀及祝福的出賣，底層則指涉「神的兒子」，一眼看穿也克服魔鬼狡猾技倆，超越亞當夏娃對蛇蠍的臣服，進而傳達耶穌戰勝魔鬼以及克服原罪的神學訊息。

設置在中央環圈 4 角落外側的 4 位《舊約》先知，以半身像方式現身在冊頁上，做為耶穌〈曠野試探〉主圖像的見證人，他們分別說：

¹³ 冊頁原文如下：Legitur quod Esau pro decoctione, quam fecerat Jacob fratri eius, vendidit sibi primogenita, id est honorem qui debetur primogenitis, Esau propter gulam honorem vendidit et benedictionem paternam perdidit. Sic dyabolus benedictione paterna propter superbiam privatus patrem suum, scilicet dominum, de gula temptavit cum dixit: Dic, ut lapides isti panes fiant.

¹⁴ 冊頁原文如下：In paradyso enim per serpentem Adam et Eva decepti fuerunt, qui eos de gula temptavit, quia ea dyabolus utebatur tamquam instrumento ad decipiendum primos parentes, quod bene praefigurabat temptationem, quam dyabolus Christo exhibuit cum eum temptavit dicens: dic, ut lapides isti panes fiant. Quae temptatio gulam inferebat.

「他們試探我，不斷玷辱我¹⁵。」(詩篇 35：16) (TEMPTAVERU (N)T ME
BLASPHEMAVER (UN))

「你的敵人征服你，因此……」(PERUSSIT TE INIMICUS TUUS ID(CIRCO))

「事情顛倒了，豈可看窯匠如泥？」(以賽 29：16) (PERVERSA EST COGNATIO
(ET) QUASI LUCTA)

「我的敵人怒目看我。」(約伯 16：9) (HOSTIS MEUS TERIBLIBUS OCUTIS (ME
INTUITUS EST.))

這 4 段摘引文，語意相對直接淺白，重點設在道德端的層面上¹⁶。左上摘引文出自傳由大衛所寫的〈詩篇〉書卷。原意指遭到眾人侮辱欺凌，做口語的表述；在冊頁上，則為對耶穌處境的一個類比及轉喻。其下方的引言，則因文句不全，無法知悉原書卷的出處¹⁷。環圈右側的兩句先知引言中，上方出自〈以賽亞〉一書，其本意關涉創造者與受造者間關係的顛倒了。如該書卷同一節次中接著說到：「受造物豈可論創造者說，「他並沒有造我」？」(以賽 29：16) 在聖弗里安的脈絡中，則意指亞當夏娃落入蛇蠍陷阱，妄自來比擬天主，當然自食其果。最後下方取自〈約伯書〉的經文，則回到耶穌與魔鬼的主圖像上，意味魔鬼無所不用其技，透過閃爍不定目光，一再試探耶穌的邪念無所不在。

這 4 句《舊約》先知引文，特別是〈詩篇〉及〈約伯記〉兩句，平鋪描述色彩濃厚，闡釋神學議題的涉入及延伸較為有限，整體聚焦不侷前冊頁來的強而有力，反而是從道德角度對魔鬼隨處不在的誘惑，提出諄諄告誡與警示。〈以賽亞〉書卷的引句，則因涉入造物主與被造物之間關係，《新

¹⁵ 經比對維也納《貧窮人聖經》(Codex Vindobonensis 1198)〈曠野試探〉同一冊頁此句摘引文為：「Temptaverunt me, blasphemaverunt me.」文尾與聖弗里安抄繕不一，增列“me”一字，餘同。另，今〈詩篇〉35：16，為古代武加大版聖經〈詩篇〉34：16，該經文「temptaverunt me subsannaverunt me」，內文第二句也稍異。《貧窮人聖經》使用 blasphemaverunt，有玷辱之意，尋此做中譯。特此說明。維也納《貧窮人聖經》參見 Schmidt (1962) . Bd.3, 3v.。

¹⁶ 內文 3 則先知摘引文相關詮釋，依序參見 ACCS, Blaising & Hardin (2014) , p. 275; McKinion (2004) , p. 210-211; Ferreiro (2003) , p. 92。

¹⁷ 此句先知摘引文，屬冊頁左下先知所持字捲軸文字轉譯而來，惟因不全，無法獲知其出處。1863 年刊印聖弗里安《貧窮人聖經》中，指認此則摘引文出自〈箴言〉25 章 21 節：「你的仇敵若餓了，就給他飯吃。」經查，與古武加大版聖經並不一。參該書 Comesina (1863) , p. 12。另，1460 年間，今藏大英圖書館印行《貧窮人聖經》單印版(編號 C.9 d.2)，〈曠野試探〉冊頁上此句摘引文完整露出，為取自〈撒母耳〉下 7 章 9 節：「我……剪除你所有的仇敵。」，亦與聖弗里安卷帙不一，提出供參。見 Labriola & Smeltz (1990) , p. 108。

約》〈保羅書〉第 9 章中就此做了有關神人互信關係以及天主全知全能的討論，(McKinion, 2004, p. 210-211, ACCS; Naselli, 2012) 反映聖弗里安〈曠野試探〉冊頁單元上，先知引言整體論述方向，朝宗教倫理道德路徑發展申論特色，此為冊頁 3 視覺圖像多文本交互闡揚核心的所在。對於耶穌克服亞當，屈服魔鬼，去原罪，救世人，神學上視為是「新亞當」、「亞當第二」，冊頁上各別文本，並未就此做相關涉入或加以著墨。

參、『主顯聖容圖』：聖三的本質

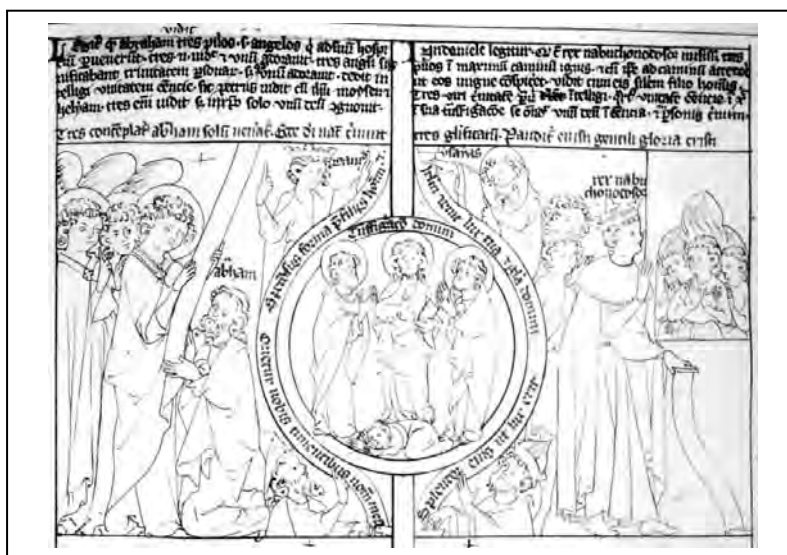


圖 3 〈主顯聖容圖〉冊頁單元 (左側〈亞伯拉罕與三位天使〉、右側〈火窯三少年〉)
聖弗里安《貧窮人聖經》(fol. 4r)

聖弗里安《貧窮人聖經》第 4 冊頁單元主題，刻劃耶穌宣教期間一則著名變相奧跡，如繕寫於雙環圈內「主的變相」(TRANSFIGURATIO DOMINI)，視覺藝術一般慣稱〈主顯聖容圖〉或〈寶山變相圖〉(Verklärung Christi, Transfiguration of Jesus)(馬太 17:2-9; 馬可 9:2-9; 路加 9:28-36)。中央環圈左右 2 幅《舊約》敘事圖，分為〈亞伯拉罕與三位天使〉(創世 18:1-3)(Abraham begegnet den drei Engeln, Abraham and the Three Angels) 以及〈火窯三少年〉(但 3:19-27)(Drei Jünglinge im Feuerofen, Three Young Men in the Furnace)，分享數字「三」，跟宗教密契經驗。

取材《新約》3 大福音的〈主顯聖容圖〉，位在冊頁中央環圈內，勾繪對象為，天國鑰鎖交予使徒彼得後的第 6 天，耶穌帶著彼得、雅各與約翰 3 名門徒登上寶山，忽然「在他們面前變了形像，……臉明亮如太陽，衣裳潔白如光。」（馬太 17：2）而無獨有偶，古代摩西與先知以利亞，聯袂一塊現身，如經書中繼續寫到：「摩西、以利亞向他們顯現，同耶穌說話。」（馬太 17：3）這則再現耶穌奧秘神跡的景緻，在圖像表現上，耶穌正面居中而站，頭戴聖光圈，伸出右手兩指，做賜福眾生狀，胸前手持一冊書卷，尊榮外觀，神情肅穆莊嚴。現身跟耶穌說話的《舊約》兩人士，左為摩西、右為先知以利亞，兩人站姿表現，且面朝內，雙手合十向居中耶穌做致敬狀。在場景下方，臥伏在地，還有使徒彼得，他躬曲著身子，是三位門徒跟隨耶穌進入密契異境中的一位。

〈主顯聖容圖〉一圖左右兩側《舊約》〈亞伯拉罕與三位天使〉跟〈火窯三少年〉兩敘事圖，跟天主奧秘神跡也有關。〈亞伯拉罕與三位天使〉一圖，刻劃亞伯拉罕（AB(RA)HAM）一日見三人聯袂出現，他虔誠跪拜恭迎，也備妥盛宴佳餚款待。到訪的這三位人士，正是神的使者，前來報佳音。在冊頁上，自畫框左邊進入畫面，他們五官纖細，姿態優雅，一襲及地長衫，頭戴聖圈之外，也露出碩大羽翼，表明他們是天使身份。前方引路的天使手中有一幅長條形字捲軸，聖弗里安冊頁上留白，應為天使向亞伯拉罕所說：「明年這時候，我一定會回到你這裏。看哪，你的妻子撒拉會生一個兒子。」（創 18：10）這是 3 位天使到訪的目的，告知亞伯拉罕求子願望，蒙天主應允，次年以撒果然誕生，此為〈亞伯拉罕與三位天使〉一圖，根據經書視覺再現的主題表現。

聖弗里安冊頁右側〈火窯三少年〉一圖，則勾繪巴比倫王尼布甲尼撒（REX NABUCHNODOSOR）在兩名隨從之下，來到一座四方形火窯爐前，看到火窯裡面三名年輕少年，不受炯炯火影響，體膚完好，毫無損傷的景緻。這段經過載於《舊約》〈但以理〉一書，三名猶太少年是沙得拉、米煞、亞伯尼歌，他們因拒絕改宗，寧死不屈，遭到尼布甲尼撒王火刑處治；然在神跡顯現下，身體髮膚絲毫未受損傷。在火窯中，不過尼布甲尼撒王還看到了第四個人，心存畏懼，因而下令將三少年拉出火坑，得以免死。尼布甲尼撒王手中拿著一條幅字捲條，上面內文雖也未做抄繕，但從〈但以理〉書卷前後脈絡可知，字捲軸的內容，不出尼布甲尼撒下面所說的話：「看哪，我看見有四個人，並沒有捆綁，在火中行走，也沒有受傷；那第四個的相貌好像神明的兒子。」（但以 3：25）

聖弗里安冊頁單元上這 3 幅敘事圖，分別取材自《新約》及《舊約》經書，雖然分享神蹟異象，然經蒙太奇剪輯拼貼而成，然還有另一層意涵。冊頁上方左右欄頌經文，就此做了揭示及指示。左欄上的內文，針對〈主顯聖容圖〉跟〈亞伯拉罕與三位天使〉兩圖做互文闡釋；右欄上內文，則針對〈主顯聖容圖〉跟〈火窯三少年〉互文關係做表述，兩則頌經文，它們如此寫到：

「我們在〈創世記〉讀到，亞伯拉罕看到三位天使，熱情的招待他們。他看到三位，但敬拜一位；三位天使意表一體三位，敬拜一位，意表三位合一的本質。彼得看到摩西跟以利亞在耶穌一旁，他看到三位，但只認耶穌一人為神¹⁸。」

「我們在〈但以理〉讀到，巴比倫王尼布甲尼撒王將三位年輕少年送進火窯坑，當他走近看時，三人之外，還看到第四人，一如神子。那三位，意表聖三，第四人意表三位合體合一。耶穌變相顯容意表聖三的本質¹⁹。」

經上兩段頌經文闡述，聖弗里安〈主顯聖容圖〉題旨涉入耶穌聖三本質，亦聖父、聖靈、聖子，三位一體的神學觀概念。〈主顯聖容圖〉中，摩西與以利亞現身，加持耶穌至尊身份，也揭示他們所代表的舊律法，現由耶穌的新律法所取代。頌經文中，提到使徒彼得所見，「他看到三位，但只認耶穌一人為神」，強調聖三議題，也致為關鍵。在〈主顯聖容圖〉跟〈火窯三少年〉兩圖互動上，數字象徵學中的「三」，則源出自異邦國王尼布甲尼撒王，在視覺感知上，火窯三少年之外，他「還看到第四人，一如神子」，這與〈亞伯拉罕與三位天使〉圖中，亞伯拉罕「看到三位，但敬拜是一位」，相互扣合也呼應，共同為冊頁主圖像〈主顯聖容圖〉，架設類比預告基礎，因而完整鋪設耶穌基督「聖三的本質」。

在冊頁上方欄底層一行的 3 句短詩上，針對〈亞伯拉罕與三位天使〉、〈耶穌顯聖容〉、〈火窯三少年〉3 幅敘事圖，也做了相關的表述。它們依序寫到：

「亞伯拉罕看到三個人，但只敬拜一位神。」(Tres contemplatur Abraham, solum veneratur.)

「神子變相，見證聖三。」(Ecce dei natum cernunt tres glorificatum.)

「看，耶穌的榮耀給異邦人看到了。」(Panditur en isti gentili gloria Christi.)

¹⁸ 冊頁原文如下：Legitur quod Abraham vidit tres viros, scilicet angelos, qui ad suum hospitium pervenerunt; tres enim vidit et unum adoravit. Tres angeli significabant trinitatem personarum; sed unum adoravit, dedit intelligi unitatem essentiae. Sic Petrus vidit cum Jesu moysen et helyam; tres enim vidit, sed in Christo solo verum deum cognovits.

¹⁹ 冊頁原文如下：In Danyele legitur, quod rex Nabuchodonosor misisset tres pueros in maximum caminum ignis, et cum ipse ad caminum accederet, ut eos in igne conspicaret, vidit cum eis similem filio hominis. Tres viri trinitatem personarum debent intelligi, quartus unitatem essentiae. Ita Christus in sua transfiguratione se ostendit unum deum in essentia et in personis trinum.

這 3 句短詩文本，後面兩句具有神學詮釋與評註色彩，特別鮮明。〈火窯三少年〉一圖詩句，引進異邦君王，對於「耶穌的榮耀」的體識，建立在聖三神學認知上，而〈耶穌顯聖容〉詩句，則呼應頌經文中，「彼得看到摩西跟以利亞在耶穌一旁，他看到三位，但只認耶穌一人為神」，也透過凸顯聖子身分，宣講聖三議題。

在中央環圈外側 4 個角落，4 位先知共襄盛舉，以見證人身分現身，分別是：左上大衛王 (DAVID)、左下瑪拉基、右上以賽亞 (YSAYAS)、以及右下哈巴谷等 4 位，他們手中字捲軸的引言，同樣取材自屬於基督教聖三光榮頌 (doxology) 內文，是如此做歌頌的：

「你比所有世人更美。」(詩篇 45:2) (SPEC (I) OSUS FORMA P (ER) FILIS (...))

「敬畏我名的人必有公義的日頭出現。」(瑪拉 4:2) (ORIETUR VOBIS
TIMENTIBUS NOM (EN) MEU (M))

「哦，耶路撒冷，發光，耶和華的榮耀照耀你。」(以賽 60:1) (JE (RUSA)L (E)M
VENIT LUX TUA (ET) GL (ORI)A DOMINI)

「他的輝煌如同日光；從他手裡射出光線。」(哈巴 3:4) (SPLENDOR EIUS UT LUX
ERIT)

這 4 則取自《舊約》4 不同經卷的摘引文²⁰，除了瑪拉基的一則文本，訴諸公平正義最終的降臨，其他 3 則的引言訊息設計，聚焦在讚美及頌揚神的全知全能以及聖三本質上，辭藻優美，文意崇高，為信奉者提供心靈超拔，及分享天主恩典與耶穌顯聖容的榮耀，不在話下。整體上，經多文本交織以及視覺解經下，〈主顯聖容圖〉冊頁敘事單元，雖然產出知識上聖三神學，但訴諸感性的宗教情懷與感召能量，同樣不致偏廢。

²⁰ 內文 4 則先知摘引文的相關詮釋，依序參見 ACCS, Blaising & Hardin (2014), 345-46; Ferreiro (2003), 308-09; McKinion (2004), 227; Ferreiro (2003), 202。

肆、〈西門家的宴會〉：懺悔與赦免

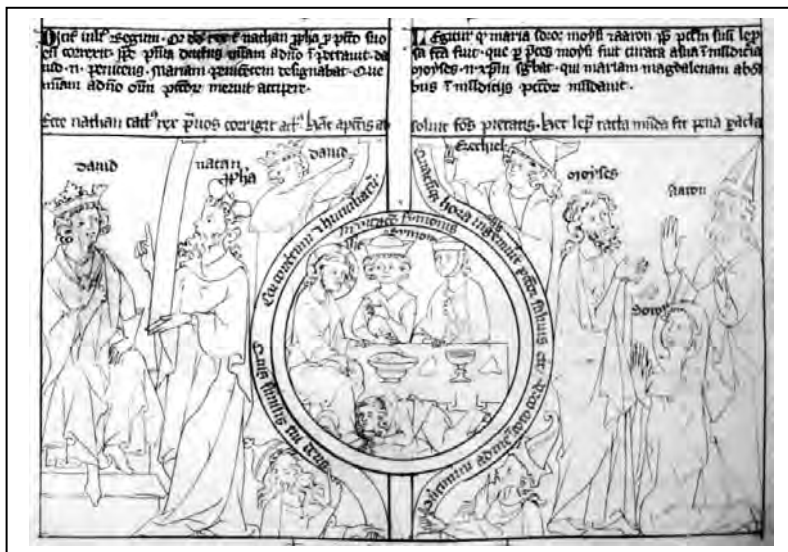


圖 4 〈西門家的宴會〉冊頁單元（左側〈大衛的懺悔〉、右側〈米利暗的悔過〉）
聖弗里安《貧窮人聖經》（fol. 4r）

聖弗里安《貧窮人聖經》第 4 冊頁主題單元，刻劃耶穌應邀到伯大尼西門家接受盛宴款待的經過。〈西門的邀請〉（INVITAT (I)O SYMONIS）繕寫在中央環圈正上方。這幅圖像的題名亦慣稱〈西門家的宴會〉（*The Feast in the House of Simon · Gastmahl in Bethanien*）（馬太 26：6-13；馬可 14：3-9；路加 7：36-50；約翰 12：1-8），或是〈抹大拉為耶穌沐足〉（*Magdalene Washing the Feet of Christ*）、〈聖抹大拉為耶穌抹膏〉（*St. Magdalene Anointing Christ's Feet*）、〈抹大拉的懺悔〉（*Magdalene's Repentance*）等的題名。

兩幅左右對應的《舊約》敘事圖，左為〈大衛的懺悔〉（*David und Natan · David's Repentance*）（撒下 12：1-13）；右為摩西姐姐〈米利暗的悔過〉（*Mose heilt Mirjam · Miriam's Repentance*）（民數 12：1-15）。3 幅冊頁敘事圖像的主題，關涉懺悔、寬恕、以及赦免議題。

取材自《新約》4 大福音的〈西門家的宴會〉一圖，聚焦在伯大尼西門夫婦設宴款待耶穌的宴席桌上，一張擺設餐具與杯盤的餐桌，為布設場景的所在。猶太人西門與其夫人坐在宴席桌後方，左端坐的是，頭戴聖十字圈的耶穌，正跟手勢豐富的主人西門於熱烈的交談中。在前景下方，耶穌

腳跟前，為披長髮的女子抹大拉²¹，她全身伏地，手捧著耶穌的右足，正為他沐足也抹上膏油。餐桌上一只高腳酒杯，還有一盤魚，象徵耶穌未來受難犧牲。據經書所載，卑微的抹大拉在西門宴席上出現，並無任何前兆。她來到宴席間，便撲仆在耶穌身旁，「挨著他的腳哭，眼淚溼了耶穌的腳，就用自己的頭髮擦乾，又用嘴連連親他的腳，把香膏抹上。」（路加 7：38）主人西門十分的不以為然，因為這女人是個罪人。耶穌就此嚴厲的教訓了西門，針對於愛、懺悔、與赦免做了相關教義上的宣講。抹大拉恭敬卑微虔誠，為耶穌以淚洗腳、以髮抹乾、又用香膏塗抹，也親腳致意，這些西門一一都怠慢了。「所以我告訴你，她許多的罪都赦免了，因為她愛的多；而那少得赦免的，愛的就少。」（路加 7：47）抹大拉因為虔誠恭謹的愛，耶穌寬恕她身上所有的罪。一如上方欄短詩句評論道：「善的泉源，除去了罪。」（HANC A P(E)CC(AT)IS ABSOLVIT FONS PIETATIS.）抹大拉雖然一介平民，但「因為她愛的多」，得到耶穌的赦免。冊頁單元上，其他兩幅敘事圖主題，也都跟赦免議題有關。

聖弗里安冊頁右側〈米利暗的悔過〉敘事圖上，循據《舊約》〈民數記〉書卷所繪。摩西(MOYSES)跟兄長亞倫(AARON)與姐姐米利暗(SOROR)，因摩西娶了古實女子為妻，藉機向天主抱怨，為何所有鍾愛集於摩西一身。天主大怒之下，讓米利暗染上「像雪那麼白」的癩瘋病（民數 12：10）。直到摩西一再為她求情，七天過後，天主才饒恕了米利暗。在冊頁畫幅上，摩西與亞倫兩兄弟，一左一右，高挑筆直身姿，站在畫面兩側，頭戴祭司冠帽的亞倫，尤其顯赫。中間頭披罩巾、抬頭仰望摩西的姐姐米利暗，則打直背脊跪在地上，雙手合十，神情懊悔，一付向摩西懇求救助狀。最後得到天主的寬恕，如上方短詩句所寫：「染上癩瘋病，在懲罰後被洗滌了。」（HAEC LEP(RA) TACTA MUNDA FIT P(O)ENA P(ER)ACTA.）冊頁上，繪圖者將米利暗向摩西求助的雙手，做放大處理，還有亞倫也伸張開雙手求情，雖未遭天主懲罰，也因抱怨，未能全身而退。

冊頁左側〈大衛的懺悔〉敘事圖像，則刻劃大衛王因犯罪受到懲罰，後獲得天主的寬恕。起因是大衛奪取手下將領烏利亞之妻拔示巴，犯下奪人妻姦淫罪，天主便讓大衛與拔示巴產下的新生兒，罹重病而死，以示懲罰。在冊頁上，位在右方，是蓄鬚長者大祭司及先知拿單(NATAN P(RO)PH(ET)A)，他一襲及地長袍，以側面表現，一付表情十分嚴峻看著大衛，且伸出食指，做責難狀。年輕、頭戴冠冕的大衛(DAVID)在左，安然高高坐在寶座上，雙腳一上一下，踏在寶座兩層階梯上，圖像並未聚焦在他的懺悔求饒的表現上。相反的，拿單手中拿著一幅長條形字捲軸，雖未抄繕，但依經書記載，大衛認罪後，拿單跟他說道：「耶和華已經除掉你的罪，你必不至於死。」（撒下 12：13）或便為字捲軸的內容，因上方欄短詩句中支持此一觀點，它寫道：「在拿單責難下，國

²¹ 關於這位女子名字及身份，4大福音記載不一，或為「有一個女人」（馬太26：7；馬可14：3）、或為「有一個女人，是個罪人」（路加7：37）、或「馬利亞」（約翰12：3）。後世就此指認這位女子，或為「伯大尼的女子」（the woman of Bethany）或抹大拉（Mary Magdalene）。聖弗里安冊頁在上方欄兩則頌經文中，咸以後者命名，本文循此為據。

王改過罪行。」(ECCE NATHAN TACTUS REX P(RA)VOS CORRIGIT ACTUS.)〈大衛的懺悔〉一圖像所再現的，換言之，不是懺悔的過程，而是懺悔後，天主對大衛所犯罪行，給予寬恕及包容。

聖弗里安冊頁 3 幅敘事圖，彼此對話互動互圖關係，寫在冊頁上方左右欄位中。中央環圈〈西門家的盛宴〉與右邊〈米利暗的悔過〉，以及跟左邊〈大衛的懺悔〉敘事圖的關連，兩則頌經文如下寫道：

「我們在〈民數記〉中讀到，摩西與亞倫的姐姐米利暗，因涉罪，染上癩瘋病，摩西為她祈禱後得到潔淨。摩西是耶穌的預表，抹大拉一身的罪，是由耶穌洗滌潔淨的²²。」

「我們在〈列王記〉中讀到，大衛在先知拿單譴責下，充滿懺悔改過之心，天主因而寬恕了他。懺悔的大衛，預告懺悔的抹大拉，得到主的憐憫，所有罪都得到赦免²³。」

這兩段頌經文同質性頗高，運用預表論神學的類比模組，來銜接跨圖像中，懺悔者與赦免者的平行關係。〈西門家的盛宴〉與〈米利暗的悔過〉，這兩幅圖聚焦，摩西與耶穌兩人為赦免者身份，前者預告後者。而〈西門家的盛宴〉與〈大衛的懺悔〉則是關於涉罪的兩位懺悔者，他們之間，也具有預表論的關係。不過，這裡需做提及，米利暗的潔淨，出自摩西的祈禱，如經書寫道：「摩西哀求耶和華說：「上帝啊，求你醫治她！」」（民數 12：13）主圖像中抹大拉的罪，然是耶穌做為聖子，以語言使然：「所以我告訴你，她許多的罪都赦免了，因為她愛的多」。摩西須向天主祈求，而耶穌本為即聖子，便握擁赦免權，兩者並不相同。在第二則頌經文中，「懺悔的大衛，預告懺悔的抹大拉」，這裡論述的底層，也在懺悔改過本身無比的力量上，因而得到天主或耶穌「主的憐憫」，整體表述結構十分穩固。

設在中央環圈外 4 角落的先知，先左後右，先上後下，分別是大衛王、以西結、與約珥，他們手中字捲軸摘引文分別寫道：

²² 冊頁原文如下：Legitur quod Maria soror Moysi et Aaron propter peccatum suum leprosa facta fuit, quae per preces Moysi fuit curata a sua immunditia. Moyses enim Christum significabat, qui Mariam Magdalenam ab omnibus immundiciis peccatorum mundavit.

²³ 冊頁原文如下：Dicitur in libro Regum, quod David rex, cum Nathan propheta pro peccato suo eum corripere, ipse penitentia ductus misericordiam a domino impetravit. David enim penitens Mariam penitentem designabat, quae misericordiam a domino omnium peccatorum meruit accipere.

「憂傷痛悔的心，你必不輕看。」(COR CONT(RI)TUM (ET) HUMILIATUM) (詩篇 51：17)

「諸神之中沒有可比你的。」(QUIS SIMILIS TUI DEUS.) (詩篇 86：8)

「他所行的一切邪惡必被遺忘；他必因所行的正義而得生存²⁴。」(QUACUMQUE HORA HOMO INGEMUERIT OMNIUM INIQUITATUM NON RECORDABOR.) (以西結 18：22)

「你們應全心歸向我²⁵。」(CONVERTIMINI AD ME IN TOTO CORDE VESTRO.) (約珥 2：12)

這 4 則先知引言²⁶，左側兩句，咸出自據傳由大衛所寫的〈詩篇〉書卷，它們編排在〈大衛的懺悔〉一圖旁邊，再貼切不過。因為字捲軸上方的引言，出自〈詩篇〉第 51 章，在該章開場白第 1-2 節上，即寫到該章撰寫：是「達味詩歌，交與樂官。作於納堂先知前來指責他與巴特舍巴犯姦之後²⁷。」(詩篇 51：1-2) 易言之，正是先知拿單指責大衛之後，大衛所寫的，向神祈求饒恕的懺悔詩。揀選置放〈大衛的懺悔〉一圖旁，有如其旁白，尤其強化懺悔的重要，跟天主對於耶穌先人大衛的寬大慈愛與恩典。

冊頁右側上下兩則經書引言，則為耶和華所說的聖言，採第一人稱表述，分為先知以西結與先知約珥感知的神諭，有臨場感色彩，旨在告誡子民追求正義的行為準則，含鞭策及規範之意。從冊頁聚焦罪行與赦免的平台看，這 4 則先知引言，雖然針對赦免機制的由來，做了彰顯，但也包含道德教誨的目的，提供向上提升的能量。易言之，本冊頁揭橥基督教的懺悔觀，在跨圖像多文本跟多方位的論述下，宣教以外也動之以情。

²⁴ 此段拉丁文後半缺，經比對，參照今藏大英圖書館《貧窮人聖經》單印版(編號 C.9 d.2)冊頁此句摘引文而來，見 Labriola & Smeltz (1990)，68。另，此引言取自思高版聖經中譯。

²⁵ 此引言取自思高版聖經中譯。

²⁶ 內文 4 則先知摘引文相關詮釋，依序參見 ACCS, Wesselschmidt (2007)，pp. 10-11；ibid., p. 156；Stevenson & Glerup (2008)，pp. 79-81；Ferreiro (2003)，pp. 67-68。

²⁷ 此句引言取自思高版聖經中譯，內文與武加大拉丁版同，合和中譯本，未收納此二小節。

伍、〈拉撒路的復活〉：生死與復活的權柄

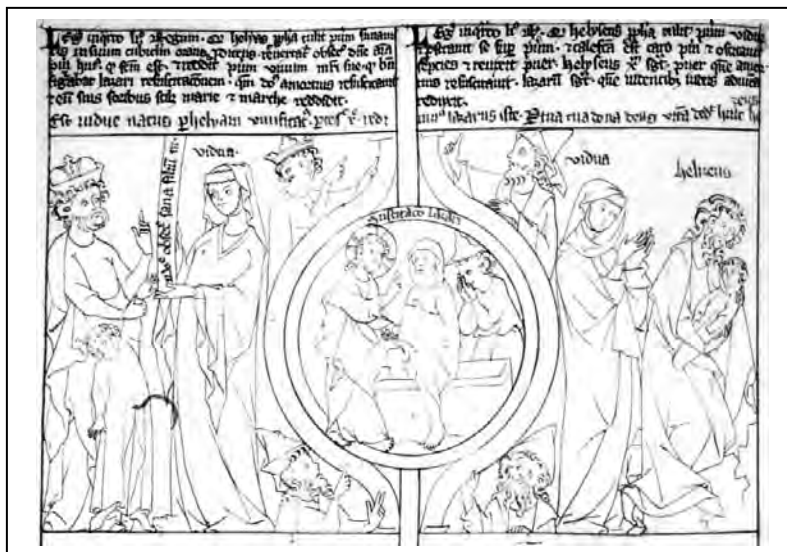


圖 5 〈拉撒路的復活〉冊頁單元（左側〈以利亞的神蹟〉、右側〈以利沙的神蹟〉）
聖弗里安《貧窮人聖經》（fol. 4v）

在耶穌公開宣道期間，先後向世人展示七次神蹟。聖弗里安《貧窮人聖經》對此，未做關照。唯一例外是，耶穌進入耶路撒冷聖城前最後一次的神蹟，亦聖弗里安本冊頁「拉撒路的甦醒」（SUSCITAC(I)O LAZARI），傳統慣稱〈拉撒路的復活²⁸〉（*Erweckung des Lazarus*，*The Raising of Lazarus*）（約翰 11:1-44）。遠離神蹟此一編纂設計，無疑為聖弗里安《貧窮人聖經》耶穌生平事蹟，篩選上一大特色。

兩幅《舊約》敘事性圖像，循例設在中央環圈左右兩側，左為〈以利亞的神蹟〉（*The Miracle of Elijah*，*Elija erweckt den Sohn der Witwe von Sarepta*）（列上 17：17-23）、右為〈以利沙的神蹟〉（*The Miracle of Elisha*，*Elischa erweckt den Sohn der Sunamitin*）（列下 4：8-37），跟〈拉撒路的復活〉主圖像，共同見證基督教神祇，天主與耶穌基督兩人，跨越生死的神力權柄，跟從死亡中復活主題也有關²⁹。

²⁸ 聖弗里安《貧窮人聖經》本則敘事單元，在時序上早於耶穌至伯大尼西門家接受宴會款待。抄本排順有誤，此做一提。

²⁹ 有關耶穌神蹟的探討，參見 Twelftree（1999）、Achtmeier（2008）；有關以利亞/以利沙神蹟跟耶穌神蹟的比對，參見 Keener（2013），pp. 85-112。

冊頁中央環圈〈拉撒路的復活〉主圖像，刻劃耶穌伯大尼民間友人馬利亞與馬大兩姐妹，因弟弟拉撒路病故身亡向耶穌求救，之後得到正面回應的經過。在視覺布局上，〈拉撒路的復活〉一圖，是以一座棺槨與三位現身在場的人物來做安排及處理。耶穌頭戴十字聖圈，一身長袍在左。右邊是年邁的拉撒路，全身裹在白屍布中，一腳仍在棺槨內，一腳踏出棺槨，因耶穌右手賜福，左手牽住拉撒路右手，將他自棺槨引領出來，賦予他復活與新生。畫面上，棺槨後方，還有第三者，然非為拉撒路的姐妹馬利亞與馬大，而是一位頭戴尖釘帽摀掩鼻口的猶太人，經書記載到，拉撒路當時已死 4 天，「他現在必定臭了。」（約翰 11：38）這位現身在場的猶太人，為見證人，親眼目睹拉撒路從死亡復活的經過。在上方欄位短詩句上就寫道：「在基督恩典下，拉撒路死裡復生。」（P(ER) TE F(IT), Christe, REDIVIVU(S) LAZARUS ISTE.）

冊頁中央環圈的左右，為〈以利亞的神蹟〉與〈以利沙的神蹟〉兩幅《舊約》圖像。構圖設計上，同樣以三人群組方式來做表現。左邊一幅，是有關先知以利亞著名的神蹟，他曾在希伯來人背離天主，崇拜巴力異神時，臨危受命，挽回耶和華在族人間的信仰。稍早，奉命天主，曾寄居在撒勒法寡婦（VIDUA）家，因寡婦之子罹病過世，在天主指示下，以利亞將寡婦之子抱到頂樓，然後前後「三次伏在孩子的身上，求告耶和華。」（列上 17：21）將孩童順利救活了過來（列上 17：17-23）。冊頁上，先知以利亞十分特別，帶著冠冕、一臉虬鬚，一手牽著墊著腳尖，站在一旁活過來的孩童，將他交還給他的寡母，表現他尊容王者的身分。站在右邊的寡婦母親，則是一襲長衫及地，身上並無任何飾物，但屬中古時期貴婦衣著裝扮外觀，頗為典雅，她手中拿著一幅垂直的字捲軸，上寫著：「主啊，祈求您救活這孩子吧！」（DOMINE OBSECO TE SANA FILIUM MEUM）流露母子情深如海。在冊頁上方欄的短詩句上，總結到：「以利亞讓寡婦的孩子復活了。」（EST VIDU(A)E NATUS P(ER) HELYAM VIVIFICAT(US)）

環圈右側〈以利沙的神蹟〉一圖，顧名思義也是一則有關神蹟的視覺再現，不過並非其結果，而是其過程。先知以利沙（HELIZEUS）承接以利亞升天後的衣鉢，也擁有神力，在冊頁上，他身穿及地長袍在右，披髮蓄鬚，懷中抱著一名孩童。畫面左邊是孩童的寡母（VIDUA），頗為焦慮的張開雙手，流露茫不知所措的神情。她一身及地長衫，身姿修長，額頭綁著波浪紗巾，外罩披頭帽，做了細部處理。針對畫面上，以利沙緊摟孩童往外走出的這段情節，經書中記載到，以利沙在寡母求救下，一個人獨自走進屋裡，關上門，「……向耶和華祈禱。他上去伏在孩子身上，口對口，眼對眼，手對手。……孩子打了七個噴嚏，眼睛就睜開了。」（列下 4：34-35）這是利沙救活婦人獨子的文本記載。聖弗里安抄本上方欄短詩就此寫到：「在您的恩典下，神啊，以利沙救了他的性命。」（P(ER) TUA DONA DEUS, VITA(M) DEBIT HUIC HE(LV)SEUS.）為視覺圖像〈以利沙的神蹟〉，做了完整文字介述。

針對〈拉撒路的復活〉主圖像，及〈以利亞的神蹟〉與〈以利沙的神蹟〉兩幅《舊約》圖像，聖弗里安《貧窮人聖經》冊頁上方頌經文，不例外的，從預表論神學角度，進行互圖的闡述，傳遞的訊息也十分顯見，它們分別寫道：

「我們在〈列王記〉讀到，先知以利亞將孩子帶進屋子裡，向神祈禱說道：「主啊，求你使這孩子的生命歸回給他吧」，事情便如此發生。以利亞將復活的孩子歸還給婦人。這件事正預表著拉撒路的復活，耶穌基督將從死亡中將他召回，歸還給他的姐妹抹大拉以及瑪利³⁰。」

「我們在〈列王記〉讀到，先知以利沙將孩子抱起，伏在孩子身上，讓他溫暖起來，孩子打了七次噴嚏就活過來了。以利沙是耶穌基督的預表，他救活孩子，預告拉撒路在猶太人眼前活過來³¹。」

接著，4位《舊約》先知以見證人身分，現身在雙環圈四個角落。他們一致朝向環圈中央的主圖像，且伸手指向或用手拿著書寫在圓環框內，半圓形條狀的字捲軸。不過，聖弗里安這一冊頁單元上的先知內文一一留白漏抄。據稍晚成書、今藏維也納國家圖書館（*Österreichische Nationalbibliothek, Wien*）《貧窮人聖經》（*Codex Vindobonensis*，編號1198）同敘事單元所示，（Schmidt, 1962, Bd.3, 4v），這4位先知分為大衛王、以賽亞、何西阿及以西結，他們的引言，在此以替代方式做如下的呈現：

「他從灰塵裏抬舉貧寒的人，從糞堆中……」（*SUSCITANS DE TERRA INOPEM ET DE STERCORE……*）（詩篇 113：7）

「是我由於仁義喚起了他；我要修平他的道路。」（*SUSCITAVI EUM AD IUSTITIAM ET VIAS EIUS DIRIGAM.*）（以賽亞 45：13）

³⁰ 冊頁原文如下：Legitur in quarto libro Regum, quod Helyas propheta tulit puerum sunamitis in suum cubiculum orans et dicens: revertatur obsecro domine anima pueri huius, quod et factum est et reddidit puerum vivum matri suae, quod bene figurabat Lazari resuscitationem, quem dominus a mortuis resuscitavit et eum suis sororibus Mariae et Marthae reddidit.

³¹ 冊頁原文如下：Legitur in quarto libro Regum, quod Helysaeus propheta tulit puerum viduae et prostravit se super puerum et calefacta est caro pueri et oscitavit septies et revixit puer. Helysaeus Christum significat, puer, quem a mortuis resuscitavit, Lazarum significat, quem videntibus iudaeis ad vitam reduxit.

「我必救贖他們脫離陰間。」(DE MANU MORTIS LIBERABO EOS.)(何西阿 13：14)

「我的子民哪，我打開你們的墳墓。」(ECCE EGO APERIAM TUMULOS VESTROS)(以西結 37：12)

這 4 則引言³²，第 1 則〈詩篇〉經文的原脈絡，是大衛王對天主感恩頌讚的詩句。其他 3 則，則為天主向 3 位先知的顯現，藉先知之口所說的聖言。其中左側下方，以賽亞的經文，事關天主表示，波斯居魯士大帝釋放俘虜以色列人，且讓他們重建耶路撒冷聖殿，此則為天主祂所做的安排與設計。右側小先知何西阿的引言，則為天主向他揭示最後審判降臨之時，正義的人將一一獲得拯救。最後，右下方先知以西結手中的引句，也十分著稱，為天主向他顯現，讓遍地枯骨復活的經過，如該段經文接著寫道：「把你們帶出墳墓時，你們就知道我是耶和華。」(以西結 37：12)

聖弗里安冊頁這 4 則《舊約》先知引言，其旨趣闡述天主無所不在無所不能，穿越生域界與陰間、以及召喚死者復生的神力。透過《舊約》先知 4 人的見證，耶穌〈拉撒路的復活〉主圖像，嵌入歷史源流縱深，上接以利亞跟以利沙兩位先知，賡續《舊約》《新約》一脈相承系譜，互聯預表關係，同時，也透過先知書卷引言，跟天主合體，分享其擁有跨越生死界的能量及權柄。因為，即便《新約》未做明載，耶穌讓拉撒路從死中復活，等同以西結代言天主所說，「打開……墳墓」、「救贖他們脫離陰間」，於是《舊約》意涵匯入於〈拉撒路的復活〉圖中，架構出耶穌救活拉撒路，其底層關涉天主與耶穌全知全能的神性，以及基督教末世最後審判子民復活的議題。

結語

基督教視覺藝術首要任務在，再現天主聖言與耶穌基督救世福音。今天傳世 60 餘《貧窮人聖經》手抄卷帙，流通於德、奧修道院間，以圖為主，配置文字解說，在編纂設計上，獨樹一格，也在宣導教義前提下，將耶穌基督救世福音神學，以跨兩約整合方式做展呈，見證歐洲印刷術啟動前，《貧窮人聖經》輾轉傳抄摹寫，蔚為風氣，備受到歡迎。

本論文考察今天傳世最早的聖弗里安修道院所藏《貧窮人聖經》，當中有關耶穌基督領洗宣教 5 則敘事圖像單元，綜括合計收錄含有 5 幅《新約》、10 幅《舊約》圖像、3 類 35 則文本，並從基督預表論神學、圖像閱讀分析以及古拉丁文轉譯等面向取徑，加以釐析與探討，相信對於西歐中

³² 內文 4 則先知經書摘引句，依序參見 Wesselschmidt (2007), 277-8; Elliott (2007), 82; Ferreiro (2003), 52-53; Stevenson & Glerup (2008), 130-131。

世紀盛期，聖弗里安《貧窮人聖經》編纂特色、跨兩經互圖互文論述模組與示意機制梗概，有一初步完整的打開。

《貧窮人聖經》，另名圖解聖經（picture bible），擁有如微型聖經的規格。惟《貧窮人聖經》為一編纂型的後製作，不在話下。不論冊頁頌經文、先知摘引文、耶穌事蹟圖像，搭配《舊約》圖像的所有篩選以及匯粹，咸屬基督教早期教父及神學家長期解經詮釋累積而來。由是觀之，聖弗里安《貧窮人聖經》，做為基督教神學知識再生產的例證，尤顯其跨媒體製作，從文字轉換至視覺可見化，此一對於基督福音神學知識傳遞以及宣教推廣的重要性，功不可沒。

參考文獻

一、中文

羊文漪 (2010)。預表論神學跨新舊兩約的互圖文敘事與教義論述：以大英博物館 C.9 d.2《貧窮人聖經》(Biblia pauperum) 首頁〈聖告圖〉為例。《藝術學報》，87(10)，1-29。

羊文漪 (2011)。互涉圖像與並置型創作的實踐：16 世紀前基督教預表論神學的 7 種視覺圖式。《藝術學報》，88(4)，27-62。

羊文漪 (2012)。歐洲中世紀末《貧窮人聖經》圖文形制流變探討—兼論單印版與早期繪本的互動關係。《書畫藝術學刊》，13(12)，23-87。

羊文漪 (2017)。《舊約》文本的去/再脈絡化：聖弗里安《貧窮人聖經》耶穌童年時期 8 則敘事圖像。《書畫藝術學刊》，22(06)，1-63。

輔仁神學著作編輯會編輯 (2005)。《基督宗教外語漢語神學詞語彙編》。臺北：光啟文化。

聖經思高本・網頁：<http://www.ccreadbible.org/Chinese%20Bible/sigao/>

聖經和合本・網頁：http://rcuv.hkbs.org.hk/RCUV_1/HOS/13/

聖經武加大拉丁本・網頁：<http://www.latinvulgate.com/>

輔仁神學著作編輯會・神學辭典・網頁：<http://www.apostles.tw/dict/m/dict32m/T578.htm>

二、西文

Achtemeier, Paul J. (2008). *Jesus and the Miracle Tradition*. Eugene, Oregon: Cascade Books

Auerbach, Erich. (1984). *Scenes from the Drama of European Literature*. Ralph Manheim & Catherine Garvin. (Trans.). Manchester: Manchester University Press. (first print 1959).

Berjeau, Jean Philibert. (1859). *Biblia pauperum. Reproduced in facsimile from one of the copies in British museum; with an historical and bibliographical introduction*. London: J. Russell Smith

Blaising, C.A. & Hardin C.A. (2014). *Psalms 1-50*. In Thomas C. Oden. (Ed.), *Ancient Christian Commentary on Scripture (ACCS)*. Downers Grove, IL: InterVarsity Press.

Bloch, Peter. (1969). Typologie. In Engelbert Kirschbaum und Wolfgang Braunfels (Hrsg.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 4.(S. 395-404). Rom : Herder.

Buschhausen, H. (1980). *Der Verduner Altar: das Emailwerk des Nikolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg*. Wien : Ed. Tusch.

- Camesina, Albert und Heider, Gustav A. (Eds.). (1863). *Die Darstellungen der Biblia pauperum in einer Handschrift des xiv. Jahrhunderts, aufbewahrt im Stifte St. Florian im Erzherzogthume Österreich ob der Enns*. Vienna: Kaiserlich-königlichen Hof- und Staatsdr./Prandel & Ewald.
- Cohick, L.H. & Hughes, A.B. (2017). *Christian Women in the Patristic World*. Grand Rapids, MI.: Baker Academic
- Nees, L. (2002) *Early Medieval Art*. Oxford: Oxford University Press.
- Conti, Marco & Pilara, Gianluca. (2008). *1-2 Kings, 1-2 Chronicles, Ezra, Nehemiah, Esther*. In Thomas C. Oden. (Ed.), *Ancient Christian Commentary on Scripture (ACCS)*. Downers Grove, IL.: InterVarsity Press.
- Cornell, Henrik. (1996). *Biblia Pauperum*. Stockholm : Thule-tryck.
- Docherty, Susan E. (2009). *The use of the Old Testament in Hebrews*. Tuebingen: Mohr Siebeck.
- Elliott, Mark W. (2007). *Isaiah 40-66*. In Thomas C. Oden. (Ed.), *Ancient Christian Commentary on Scripture (ACCS)*. Downers Grove, IL.: InterVarsity Press.
- Ferreiro, Alberto. (2003). *The Twelve Prophets*. In Thomas C. Oden. (Ed.), *Ancient Christian Commentary on Scripture (ACCS)*. Downers Grove, IL.: InterVarsity Press.
- Franke, John R. (2005). *Joshua, Judges, Ruth, 1-2 Samuel*. In Thomas C. Oden. (Ed.), *Ancient Christian Commentary on Scripture (ACCS)*. Downers Grove, IL.: InterVarsity Press.
- Goppelt, Leonhard. (1982). *Typos: The Typological Interpretation of the Old Testament in the New*. Grand Rapids, Michigan: Wm. B. Eerdmans Publishing Company.
- Hughes, Christopher. (2001). Visual typology: an Ottonian example. *Word and Image*, 17(3), 185-198.
- Hughes, Christopher. (2006). Art and Exegesis. In Conrad Rudolph (Ed.), *A companion to medieval art* (pp. 173-192). Malden, Mass.: Blackwell.
- Jensen, Robin Margaret. (2000). Pictorial typologies and visual exegesis, In *Understanding early Christian art* (pp. 64-93.). London: Routledge.
- Jensen, Robin Margaret. (2015). Compiling Narratives: The Visual Strategies of Early Christian Visual Art, (pp. 1-25.) *Journal of Early Christian Studies*. 23(1)
- Kaiser, Walter C. (1985). *The Use of the Old Testament in the New*. Chicago: Moody Press.
- Keener, Craig S. (2013). Jesus and Parallel Jewish and Greco-Roman Figures. In Stanley E. Porter & Andrew Pitts. (EDS). (pp. 85-112). Leiden: Brill
- Kirschbaum, Engelbert et al. (1968-1976). *Lexikon der christlichen Ikonographie*. 8 Bde. Rom, Freiburg, Basel, Wien: Herder.
- Lienhard, Joseph T. & Rombs, Ronnie J. (2001). *Exodus, Leviticus, Numbers, Deuteronomy*. In Thomas C. Oden. (Ed.), *Ancient Christian Commentary on Scripture (ACCS)*. Downers Grove, IL.: InterVarsity Press.

- Labriola, Albert C & Smeltz, John W. (1990). *The Bible of the Poor (Biblia Pauperum); a facsimile and edition of the British Library Blockbook C.9 d.2*. Pittsburgh, Pennsylvania: Duquesne University Press.
- Louth, Andr. (2001). *Genesis 1-11*. In Thomas C. Oden. (Ed.), *Ancient Christian Commentary on Scripture (ACCS)*. Downers Grove, IL: InterVarsity Press.
- McKinion, Steven A. (2004). *Isaiah 1-39*. In Thomas C. Oden. (Ed.), *Ancient Christian Commentary on Scripture (ACCS)*. Downers Grove, IL: InterVarsity Press.
- Melion, Walter S. (2014). *Imago Exegetica: Visual Images as Exegetical Instruments, 1400 - 1700* ; Emory University, Lovis Corinth Colloquium IV. Leiden: Brill
- Naselli, A. D. (2012). *From Typology to Doxology: Paul's Use of Isaiah and Job in Romans 11:34-35*. Eugene, Or. ; Pickwick Publications
- Rasmussen, Tarald. (1996). Bridging the Middle Ages and the Renaissance: Biblia Pauperum, their Genre and Hermeneutical Significance. In Magne Sæbø. (Ed.), *Hebrew Bible, Old Testament Vol. 2. From the Renaissance to the Enlightenment*, (pp. 76-93). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Ricoeur, Paul. (1995). *Figuring the sacred: religion, narrative, and imagination*. David Pellauer (Trs.). Minneapolis: Fortress Press.
- Robbins, Vernon K., Melion, Walter S. & Jeal, Roy R. (2017). *The Art of Visual Exegesis: Rhetoric, Texts, Images*. Williston: Society of Biblical Literature.
- Rudy, Kathryn M. (2016). *Piety in Pieces: How Medieval Readers Customized their Manuscripts*. Cambridge: Open Book Publishers.
- Schmidt, Gerhard. (1959). *Armenbibeln des vierzehnten Jahrhunderts*. Graz: Boehlau.
- Sears, Elizabeth. (1996). Typological Cycles. In Jane Turner (Ed.), *The Dictionary of Art*, Vol. 31, (pp. 498-501). New York: Macmillan.
- Sheridan, Mark. (2002). *Genesis 12-50*. In Thomas C. Oden. (Ed.), *Ancient Christian Commentary on Scripture (ACCS)*. Downers Grove, IL: InterVarsity Press.
- Simonetti, Manlio. (2001). *Matthew 1-13*. In Thomas C. Oden. (Ed.), *Ancient Christian Commentary on Scripture (ACCS)* . Downers Grove, IL: InterVarsity Press.
- Stevenson, Kenneth & Glerup, Michael. (2008). *Ezekiel, Daniel*. In Thomas C. Oden. (Ed.), *Ancient Christian Commentary on Scripture (ACCS)*. Downers Grove, IL: InterVarsity Press.
- Twelftree, Graham H. (1999). *Jesus the Miracle Worker: A Historical and Theological Study*. Downers Grove, Illinois: InterVarsity Press

- Unterkircher, Franz & Schmidt, Gerhard. (Eds.). (1962). *Die Wiener Biblia pauperum : Codex Vindobonensis 1198*. Wien, Graz [u.a.] : Styria.
- Weckwerth, Alfred. (1972). Der Name "*Biblia pauperum*". *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, (83), 1-33.
- Wenthe, Dean O. (2009). *Jeremiah, Lamentations*. In Thomas C. Oden. (Ed.), *Ancient Christian Commentary on Scripture (ACCS)*. Downers Grove, IL.: InterVarsity Press.
- Wesselschmidt, Quentin F. (2007). *Psalms 51-150*. In Thomas C. Oden. (Ed.), *Ancient Christian Commentary on Scripture (ACCS)*. Downers Grove, IL.: InterVarsity Press.
- Wimmer, Hanna, Ratzke, Malena u. Reudenbach, Bruno. (2016). *Studien zur Biblia pauperum*. Bern: Peter Lang.
- Biblia pauper*, *Cod. III 207*, St. Florian Stiftsbibliothek, Retrieved from
http://realonline.imareal.sbg.ac.at/suche/?searchtext=biblia%20pauperum&searchfield=suche_all
- Biblia pauperum*, *King Mss. 5*, British Library, Retrieved from
http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Kings_MS_5
- Biblia pauperum*, *Cod. Pal. Germ. 148*, Universitaetsbibliothek, Heidelberg, , Retrieved from
<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg148/0159>

Visual Exegesis in The *Biblia Pauperum* as Seen From The Public Ministries of Jesus in The St Florian Manuscript

Wen-I Yang*

Abstract

At the very beginning of Christian art, narrative depiction of the Old Testament emerged as one of its modes of production. More often than not its visual representations offer not only the literal meaning of the OT, but also the typological connotation directing to the redemption of Christ. However, it was not until the High Middle Ages, the 12th and 13th century, that the power of visual depiction of the OT became fully recognized and widely used in Western artworks of various medias, such as in the enamel production of the altarpiece at the Monastery of Klosterneuburg, Vienna, known as the Verdun Altar, in the stained glass windows of the Cathedrals of the Canterbury, Bourges and Chartres, and in illustrated manuscripts of the Bible Moralisée, *Bublia Pauperum*, and *Speculum Humanae Salvationis*. This paper focuses on the *Biblia pauperum*, one of the major typological picture books of the Middle Ages, its mode of signification, its editorial and compositional schemes, and the mechanism of its enunciation system, operated by means of an interactive relationship between multiple texts comprising both visual and literary elements. Although descriptive, exegetic, or commentary texts are all present, the *Biblia Pauperum* is primarily grounded in the visual images that initiate the exegetic process of circulating and exchanging information. Five narrative units featuring Jesus's public ministries prior to his entry into Jerusalem as recorded in the St Florian manuscript (Stiftsbibliothek, St. Florian), will be closely examined and analyzed in order to uncover the inner structure and roadmap of its enunciation system.

Keywords: Visual exegesis, *Biblia Pauperum* of St. Florian, typology, medieval manuscript, Jesus public ministries

* Associate professor, Department of Painting and Calligraphy, National Taiwan University of Arts

探討共同設計原則實踐臺北市政府 一致性服裝設計案

徐秋宜*、馬睿平**、林榮泰***

收件日期 2017 年 12 月 26 日

摘要

政府或民間企業，往往偏好制定制服，來塑造、突顯組織或成員的專業形象，但也極易使制服淪為外界對該組織或成員的刻板印象。現今有不少先進國家都看重藉由設計手法，來為行政部門規劃能呈現專業避免單調、刻板形象，但卻能維持一定程度彈性穿搭的服裝，然而，目前卻尚未有充分探討此類設計個案的系統性研究，緣此，本研究即以某設計團隊運用共同設計為原則，實際執行臺北市政府一致性服裝規劃設計始末為個案研究樣本，以「參與」協同概念結合專業和使用者，讓終端使用者參與設計，互相溝通中，設計者能深入使用者的經驗連結需求，以拓展設計的可能。特別是，設計團隊採用英國設計委員會開發的4D模型，以協同設計原則作為流程圖，解析其實施內容，以作為後續教學及研究的借鏡。成果整理如下：一、讓開發者從「需求」探討「思考」到「選擇」的決策過程，符合使用機能與結構美感；二、以共同設計原則完成臺北市政府一致性服裝的樣服及穿搭建議；三、架構公部門一致性服裝設計策略與設計規劃服務；四、統整一致性服裝的設計需求和可用性融入到“HS + 4F”的設計理念中，為未來的共同設計開發奠下基礎，以供後續研究者參考。

關鍵字：共同設計、參與設計、一致性服裝

*亞東技術學院材料纖維系副教授

**高雄醫學大學人文與藝術教育中心助理教授

***國立臺灣藝術大學創意產業研究所教授

壹、研究背景與動機

服裝是人類生存基本要素之一，除了提供人體基本如保護性、舒適性、衛生性、保持身體恆定的熱濕調節功能外（李楠，2015），還包含歷史、文化意義。自古以來，服裝確認個人角色、人格、地位及場合的重要溝通語言符號（Horn, 1981），適當的服裝有如包裝一般，能展現穿著者的特定形象。臺北市已順利榮膺 2016 年世界設計之都（world design capital, WDC），儘管作為世界設計之都的臺北市政府（以下簡稱北市府）團隊，進行了市政建設改造、推行城市社會設計計畫，也辦理了不少設計相關活動等多項努力。然而，代表市政建設專業的團隊，卻尚未能在市民心中形成具體的形象，其關鍵因素有部分原因在於北市府團隊始終未能有高識別度的服裝，延伸 WDC 城市設計的精神，呈現令人深刻的印象。因此，北市府有關單位決定在 WDC 計畫期程中，提出規劃團隊成員「一致性服裝」的設計穿搭計畫。此計畫構想起源於某次市長率領北市府團隊前往日本參訪時，發現日本某市政團隊雖無固定制式服裝，卻有統一調性、靈活的一致性服裝穿搭；而北市府約有近六萬六千多名（含約聘僱）為民服務的員工，過去每年辦理多場活動時，往往耗費龐大預算製作一次性活動服裝，為了落實重複使用，以達成減省經費的目的，使相關經費發揮最大效益，且能呼應 WDC 的精神，意即在設計上除了需要彰顯臺北城市意象，在市民認知中樹立專業市政團隊的形象，又不能因此喪失各部門的特色，更重要的是須兼具實用性與舒適度。

所謂「一致性服裝」，可被視為「組織服裝」的一種類型，雖然尚未有明確的標準定義，但絕不同於制服，制服基本上雖也代表身分、組織及職務屬性，但制服傳統上是被限定、固定而刻板的配置性服裝，如：軍警人員，或因專業工作，需要有特定形式或功能，如：飛行員、工程施工人員。而「一致性服裝」在穿搭上則能有較為靈活變化的原則。從中國古代歷史來看，自黃帝時代以降，日益成熟的君主專制政府型態，逐步發展出嚴謹的冠服制度，包含了對服裝儀容的規範，後續歷朝歷代皆以服裝色澤、圖案或服飾配件等方式來區分官員階級、職務屬性。但自二十世紀以來，受到歐美西化影響，多數國家政府公務員穿著以西服為主，識別性低，淪為單調、刻板的形式。然而，隨著二十一世紀政府需要導入創新思維來強化政令傳達及改變形象的觀念日漸普及，愈來愈多政府公部門願意依據公部門專業屬性，呈現更具有專業感的穿搭原則。同時，也更加突顯政府作為新時代服務大眾的有利依靠，導向以人為本的服務精神意識。

回過頭來審視 WDC 賦予城市設計的核心價值為：展現城市推廣、運用設計來改變城市環境及市民大眾生活的新面貌，而「共同設計」是一種結合設計者、顧客或使用者的專家進行的設計活動，藉著運用顧客或使用者分享的知識、經驗，能得到更佳的产品品質、顧客和使用者的滿意度、強化的顧客和使用者忠誠度、降低開發的成本（Roser & Samson, 2009）。若能在「一致性服裝」設計規劃案中採用此模式，納入北市府團隊成員、市民及設計者三方的意見，必可規劃出較貼近多數人意見的設計成果，不僅作為日後各部門籌辦活動、建立共識、凝聚向心力的基本配備，更可彰顯

臺北市作為 WDC 城市的成員，重視設計的專業性。緣此，本研究意在以臺北市政府「一致性服裝」規劃個案作為研究標的，呈現以共同設計原則實踐臺北市政府一致性服裝設計服務案的規劃與穿搭計畫設計執行始末，藉由探討此設計個案的內容、成果，並勾勒城市意象轉化為設計的過程、方法及反映出的意義與價值觀，最終得以呈現完整、體系化的「一致性服裝」設計研究個案。供後續研究及設計實務工作者參考。

貳、文獻回顧

一、公務制服與組織服裝

古代中國自黃帝時期即有「冠服」的概念，夏商時期服飾形制逐漸定型，至周朝政府甚至設有專管王、后穿衣時節的官職「司服」。秦始皇曾令三品以上官員著綠色袍服；漢代主要以冠帽、佩綬來區別官員職務等級（葉立誠，2000），武帝開始，對朝臣的服飾制定了「章服制度」，規範三公九卿，文武百官穿戴的服飾、配件的形制、色澤和紋飾，作為區別身分與階級高低、職務性質的標誌，而現存較早提及服裝形制規範的記載，可見於南朝劉宋范曄等人編寫《後漢書》中的〈輿服下〉篇章；官服上的紋飾淵源則可見於後晉劉昫等人奉命編修的《舊唐書》¹志第廿五〈輿服〉東漢明帝提及的法服，其後宋代有歐陽等人編修過，及至漢明帝融合秦制與三代古制，制定祭祀服制、朝服制度，對穿著的冕冠、衣裳、鞋履、佩綬等嚴格規定（戴欽祥、陸欽、李亞麟，1994），其後朝代大致遵循類似措施。隋唐以降至宋初沿襲唐末五代因朝儀需求與差異，多所有再修訂。

自二十世紀初始，許多君主制國家隨著西方民主自由的文化思潮氛圍衝擊影響，紛紛轉變為民主國家，將西方價值觀與時代進步劃上等號的效應，直接影響了公務員服裝的全然西化，大多數西化影響下的政府公務員服裝，千篇一律，不再刻意以色彩和圖案、花色來區分階級或職務屬性，也意味著公部門的服裝不再透過設計手法區分官階及職務屬性。爾後，於 30 年代我國政府提倡「新生活運動」，推動簡單樸素的生活，許多公務員穿著國父孫中山先生改良後的「中山裝」，國府遷臺後，演變為蔣經國先生要求公務員穿著的「青年裝」，此時「公務制服」的訴求強調簡單、樸素、活力、機能性與服務性。

現代職場一般稱為「組織服裝」是指依據行業、職務屬性，各自約定成俗的統一樣式服裝，稱為：「制服」（uniform），由英文字面看，意指「相同的、一貫不變、齊一的」其定義內容較狹義，而「組織服裝」（organizational dress）為一個組織成員從事某些任務時的穿著（Rafaeli & Pratt, 1993），因為組織成員可能因不同任務有不同服裝穿著的需求，此一詞相較制服描述範圍寬廣。





¹ 為了與宋代歐陽修、宋祈等人編修的《唐書》有所區別，此書被後人稱《舊唐書》

Fussell (1983) 在其著作《制服》一書中，鮮明地描述並揭示制服的社會語言，從內在與外在來看，它具有下述的實質象徵意義：(1) 紀律、一體、平等的；(2) 團隊精神與形象；(3) 互為榮辱，彼此認同；(4) 符合專業服務精神。Rafacli 與 Pratt (1993) 曾提出組織制服的 3 大分析要素：1. 特質 (attributes)：包含顏色、質料及樣式；2. 同質性 (homogeneity)：為同組織員工制服的差異；3. 顯著性 (conspicuousness)：為組織內員工制服及非員工服裝比較下的獨特程度。

既有研究顯示，一個組織的員工穿著該組織的制服，這個組織將被視為具專業性 (Rosch & Lord, 1978)。制服在社會組織中能傳達強有力的訊息 (Fussell, 1983)，並顯示組織文化中固有的價值 (Beyer, 1981; Schein, 1991)，而不論樣式或顏色，一個組織制服的同質性越高，越能彰顯該「組織文化」的一致性價值，而組織也可能在制服設計上以某些特定服裝的特質，作為連結組織所要傳達的訊息 (Rafacli & Pratt, 1993)。因此，組織的制服對組織形象維護、管理的成果能有所貢獻 (Tedeschi, 1981; Weigelt & Camerer, 1988)；例如：廚師、銀行員、空姐、機具修護人員或企業職場制服等，在象徵意義上，其本身具備鮮明的色彩，能提升職務專業形象，實質效果上，在提高正面工作情緒之餘，也可顧及工作上安全、防護的目的。當員工穿上制服，即意識到自己進入工作狀態、角色或環境，意即認同制服傳達某種群體與活動的種種信息，並能反映職人精神風貌 (徐秋宜, 2013)。

由於制服是通過對社會需求的發現、分析、歸納和限定，按照一定的制度和規定使用的服裝，作為一種非語言性的傳播媒介，用以滿足社會組織形式及人們的心理訴求，它具備心理性與物質性的內外需求，色彩、款式、材料質感是服裝設計的三要素，服裝構成更包含色彩、材料、功能、結構與美的形式 (李正, 2007)。過去也有一些針對制服在顏色、樣式的非口語溝通上，被認為是有意義的研究，如：藍色代表高貴、紅色為情感 (Burgoon & Saine, 1978)，有些特定組織也運用特定色彩來代表象徵價值，像是醫院的白色傳達乾淨、純潔，警局以黑色象徵權力 (Joseph, 1986; Lurie, 1981)。此外，制服樣式能顯示地位和權力屬性的差異，有些能顯示較高的位階 (Forsythe, 1990; Soloman & Douglas, 1987)；觀察一些國內、外政府相關網站呈現的制服資料發現：不少國家公部門多有以色彩、材質、款式或配件上作為一致性的識別，本研究以所蒐羅到的臺、日、美、英等國家郵政人員制服為例，檢視其制服的規劃設計，發現歐美國家郵政人員的服裝，相較於臺日郵政人員制服，都有 3 色以上醒目活力色彩搭配，材質方面，著重執行公務時的使用機能性，此外，款式、剪裁細節上，不但重視形象美感，也有不同大小及位置口袋、反光條的規劃等，使用上不僅有便利的功能，且注入更多使用者工作安全要素的考量；本研究整理如下表 1 所示。

表 1 國內外郵政人員制服之色彩與樣式

國	臺灣	日本	美國	英國
制服				
色	墨綠、淺綠、白、紅	黑、藍、灰、深紅	深藍、灰、銀白	橘色、灰、鐵灰
來源	http://news.ltn.com.tw/news/life/paper/755704	http://www.senken.co.jp/news/supply/japanpost-uniform-170124/	http://www.mypostaluniforms.com/vcatalog/2016-17/pubData/mobile/index.htm#/9/	http://www.foxtrot-productions.co.uk/costumes/civil/royal-mail-postman/

資料來源：本研究改繪

二、城市意象

學者近江源太郎（2006）認為，當人們將意象的認知投射於城市環境時，便直接將人們情感訴求與城市環境連結、形塑為「城市意象」。現有對城市意象的研究也都由人的觀點來探討城市整體感知與人的關係，凱文·林區（2014）認為城市意象是市民對都市環境某個地區經過長時間的觀察、使用與認識而形成的記憶與產生的意義，並提出架構城市意象的主要元素有：通道、邊緣、地區、節點、地標等五大類（引自凱文·林區／胡家璇譯，2014）；或由一個城市的歷史與現實、經濟與文化、物質文明與精神文明、內在素質與外在風貌的綜合展現及人們對它的穩定整體意象和評價（雷兆玉，2010）；呂瑤與余高紅（2006）認為「城市意象」是由市民對城市的「感知空間」所形成的，能以「可意象性」為基礎，來直接理解一個城市，而所謂的「感知空間」，也稱為「意象空間」，是由城市周圍環境對居民影響而使居民腦海中可經想像回憶、產生的認識空間。而 Beerli 與 Martin（2004）探究影響城市意象的因素與屬性，其中包括了天然資源、基礎建設、觀光建設、娛樂、歷史文化、政治經濟、自然環境、社會環境以及觀光地區氛圍。蒯光武、鮑忠暉（2010）則認為，都市的形式不只顯示環境美感，也反映都市的社會文化價值，政府部門形塑城市意象時，必須考慮影響都市景觀意象的條件，包括天然的地理環境、人為的建設、市民的意識、個人的成長背景與經驗等。

本研究認為，上述關於「城市意象」概念的相關文獻，對於城市所在的公部門組織服裝及對組織意象，都具有啟發的意義，不論在古代或現代，城市構成的需求與環境色彩認知、認知協調感、統整感、象徵性，都是發展「一致性服裝」的核心價值與重要概念的參考，再輔以最前面文獻回顧

提及的一致性概念在認知上形成的效果，都有助於城市意象轉化為組織「一致性服裝」意象，以進一步作為歸納、發展北市府「一致性服裝」穿搭規劃設計的指導方針。

三、共同設計與同理心的需求課題

「共同設計」被用於指涉「任何有創造性地協同的行動，像是藉由兩個或更多人們分享創意」。此一名詞用以指稱協同創意應用於涵蓋整個設計程序的範圍（Sanders & Stappers, 2008）。此方法起源於 1970 年代北歐斯堪的那維亞地區，通常作為參與式設計（participant design）、共創（co-creation）和開放設計程序（open design process）的統稱（Chisholm, 2016）；在共同設計中，研究者、設計者或開發者、潛在的顧客及使用者也作為專家一意即作為「他們經驗的專家」（experts of their experiences）一起有創造性地合作（Sleeswijk Visser, Stappers, Van der Lugt, & Sanders, 2005）；過程中由參與者彼此分享知識、技能和經驗，以達到產出新的解決方案（Kankainen, Vaajakallio, Kantola & Mattelmäki, 2010）。Sanders 與 Stappers 認為，在共同設計過程中，不同於「使用者為中心」（user-centred）設計方法，使用者被視為共同設計者，而不僅只是被研究者觀察的目標，而對於設計者來說，在共同設計會議中藉由使用適合的方法和工具與使用者溝通及促進有效的想法產生是重要的（Vaajakallio & Binder, 2008）；Vera（2009）主張應以多元材料及策略來刺激參與者開始並在會議中從頭到尾，讓他們保持在有創意的情緒狀態中。Chisholm（2016）認為採用合作設計途徑的益處包括：1.能產生伴隨著高程度獨創性和使用者價值的更好想法；2.改進過的顧客或使用者需求的知識；3.想法或概念的即時確認；4.高品質、更好區分過的產品或服務；5.更有效率的決策；6.低開發成本及降低開發時間；7.在不同人群或組織及跨領域間有更佳的合作。Burkett（2016）則認為「共同設計」改變提供者和用戶之間的角色和關係。代表服務提供的文化轉變。由於「共同設計」能讓使用者有較高滿意度、忠誠度為創新、改變增加支持度及熱忱、營造產品或服務提供者和他們的顧客間較好的關係，因此，特別對公共部門，是一種行之有效的實踐方法（Chisholm, 2016）。「共創」（co-creation）被定義為一個顧客為了他們渴望的設計和產出優秀價值，藉著利用他們的知識和其他資源，伴隨顧客夥伴或公司尋覓價值創造而涉入的活動，因此，顧客成為一個組織產出及創新過程中的主動參與者（Prahalad & Ramaswamy, 2004; Zwass, 2010）；而對顧客或使用者來說，獨特的價值在於他們的經驗，而這種共創的經驗，是為組織提取經濟價值的基礎（Prahalad et al., 2004）。延伸共創經驗的研究，von Hippel（2005, 2007）首先使用了「使用者創新」一詞，來描述使用者的工作，能成為組織在消費及產業市場中發展新產品創新的來源。

由參與式的共同設計領域的相關研究，如：「友善使用者」、「以人為中心」、「引導使用者」、「使用者驅動」，參與式設計始於 20 世紀 70 年代，是以價值為基礎，顯示了傳統以人為本的設計原則，對研究者來說，共同設計是參與式設計（PD）的另一個詞，隨時代趨勢益加重要，而且待解決

的問題涉及多方一致性認同價值時，它跟參與式溝通與同理心是密切相關的。一旦涉及多方利益關係時，透過共同設計來達成同理心的需求加值效果。因此，研究者認為，本案如能以市民參與、設計理解和使用者的溝通產出共同設計，結合「一致性概念」為設計原則，過程中由目標參與者彼此分享知識、技能和需求經驗，以參與式共同設計原則，產生設計策略達到產出新解決方案，將可順利提供一致性服裝、呈現「專業公僕」形象。

四、設計對象目標與原則

本研究採用「共同設計」原則，藉思考與溝通內容訴求，以北市府團隊成員為主要使用者，但仍須融合臺北城市意象並兼顧市民對於北市府團隊服裝穿著時賦予其專業、美感、清新、時尚感的印象，因此有別於典型的設計者與使用者進行雙向設計溝通的模式，而是由市民、北市府需求與設計專業在共同設計會議中三方彼此分享知識、相互溝通、交換資訊和經驗，架構出本案參與對象的設計方針作為概念，見圖 1。首先導入設計思考，由服裝使用者即北市府團隊為主體，其目標需求為「工作」，原則為展現工作效率的專業公僕；對於民眾來說，其目標需求為對於「認知」北市府團隊美感及專業的，原則為提供美感效率的專業公僕；而對於北市府來說，理解民眾看見的臺北意象，以及探討色彩、材質、款式在北市府團隊工作中所代表的臺北形象。依共同設計的原則進行討論臺北意象與使用需求本身，它是源於三方願意付出溝通與浸入其間的同理心與共同設計原則的開啟，得以誘發系統化的設計方法、步驟與設計策略。



圖 1 參與對象的設計方針（本研究繪圖）

五、從意象認知到服裝一致性語意傳達

源於三方願意付出溝通的共同設計過程中的一致性理念傳播過程來看，設計團隊、民眾與使用者在問題的探索階段都是發訊者，也是主題的提供者，它是個人對一地區的總體感受的認知，和一系列的印象，也是個人對一地區的總體感受認知（Fakeye & Crompton, 1991；Mansfeld, 1992），當民眾經由記憶儲存經驗訊息，再回想過程變轉為認知經驗，繼而得以發展為一致性服裝設計的轉換。由於人是服裝的使用與呈現者，服裝不僅是表面也是三維的肢架空間，服裝設計師藉助於人自身的「肢架與表面」，透過色彩、素材與版型裁剪，將人們內在思維概念、情感意象或擷取的靈感訊息，重新予以解碼，成為受訊者可接收的符號或色彩，設計者利用這些具體符號或色彩情感及其屬性訊息，轉譯為素材質感與觸感，以作為「意象」認知的編碼，最後再注入穿著的舒適性與功能性的款型設計。從系統性探索與再確認定義過程中，不論是民眾意見蒐集調查或彙整民眾討論有關臺北意象，到針對使用者需求溝通的訊息收集，以及直接的使用者意見記錄，接收到的所有資料如同「使用者訊息庫」，這個訊息庫承載的都是「需求功能」，也就是穿著經驗中需求的功能或缺點的部分；而設計團隊是受訊方，必需透過織物服裝設計專業予以轉化詮釋後，再編碼回應設計需要，以滿足「期待功能」，這個創新過程，設計團隊需從多元訊息端取得正確需求訊息後，做為接收訊息的受訊設計團隊，藉此以收集發訊者的情緒與需求，再將情感語意作有效的詮釋，以轉化為設計企圖。

參、臺北市政府「一致性」服裝設計個案

本案經由臺北市政府文化局採對外公開招標方式，覓得設計執行團隊（共三組投標單位），在招標程序進行前，已委託專家學者訂有設計委任規範，做為執行內容，亦為成果驗收標準，見表 2。以下分述本案執行過程。

表 2 臺北市政府「一致性服裝」委任規範說明

項次	內容	說明
1.	設計主題	<ol style="list-style-type: none"> 1 以「臺北」為題進行調查、發想，請考量臺北市之城市意象、人文、氣候等元素，延伸應用至各類型服裝款式與相關配件之設計，並加強設計服飾識別性。 2 請敘明每項設計之設計理念，以利後續推廣使用。
2.	設計與打樣	<ol style="list-style-type: none"> 1 服裝款式設計至少需包括：1.正式場合之上衣或外套、2.活動場合之背心。上述兩者冬、夏各一式。 2 自由設計其他可搭配應用之識別性服裝及配件，服裝設計類別不限定材質、種類（如襯衫、polo 衫…），惟服裝及配件款式之設計敬請考量穿搭實用性。 3 設計剪裁請考量符合東方人之平均身形比例。 4 若設計分男女款式，打樣需各一式。 5 設計圖需附衣飾使用之主、副料材質說明，樣衣製作需與設計指定之材質相同。 6 設計製版後，需製作設計說明書，以圖文形式編寫，內容至少須含：(a)各款設計服裝及配件設計概念完整說明；(b)各款作品之款試圖及相關照片；(c)各款作品附尺寸表與材質成分說明。尺寸表資訊說明如上衣部分提供服裝肩寬、胸寬、領圍、臂圍、衣長…等資訊，並提供尺寸測量方式圖，如平放測量圖；材質成份說明如載明衣飾織物主要成份及比例。
3.	穿搭指南設計	<ol style="list-style-type: none"> 1 為完整呈現北市府團隊整體對外一致形象，請執行團隊提出穿搭指南說明。指南說明至少應包含：(a)設計概念簡介；(b)各款服飾於不同場合之穿搭建議指南；(c)就提出之服裝與配件設計，規劃後續府內各局處 LOGO 合宜擺放於一致性服裝上之規範（包括大小、位置等）。 2 穿搭指南說明書需為圖文說明形式，並印製手冊 200 份。手冊連同電子檔，於執行期限內繳交驗收。 3 手冊印製完成後，將辦理產樣會議。府方未來若欲擬辦理發表一致性服裝造型穿搭之記者會暨動態發表時，亦得協力策展、製作每場規模約 150-200 人，並以錄影紀錄。

資料來源：臺北市政府文化局，本研究製表

一、服務設計步驟與方法

設計規劃採用英國設計協會（British Design Council）提出的雙菱設計模式（double diamond design model）（以下稱 4D 模式）作為工作流程。各階段設計細部任務參見圖 2 所示。

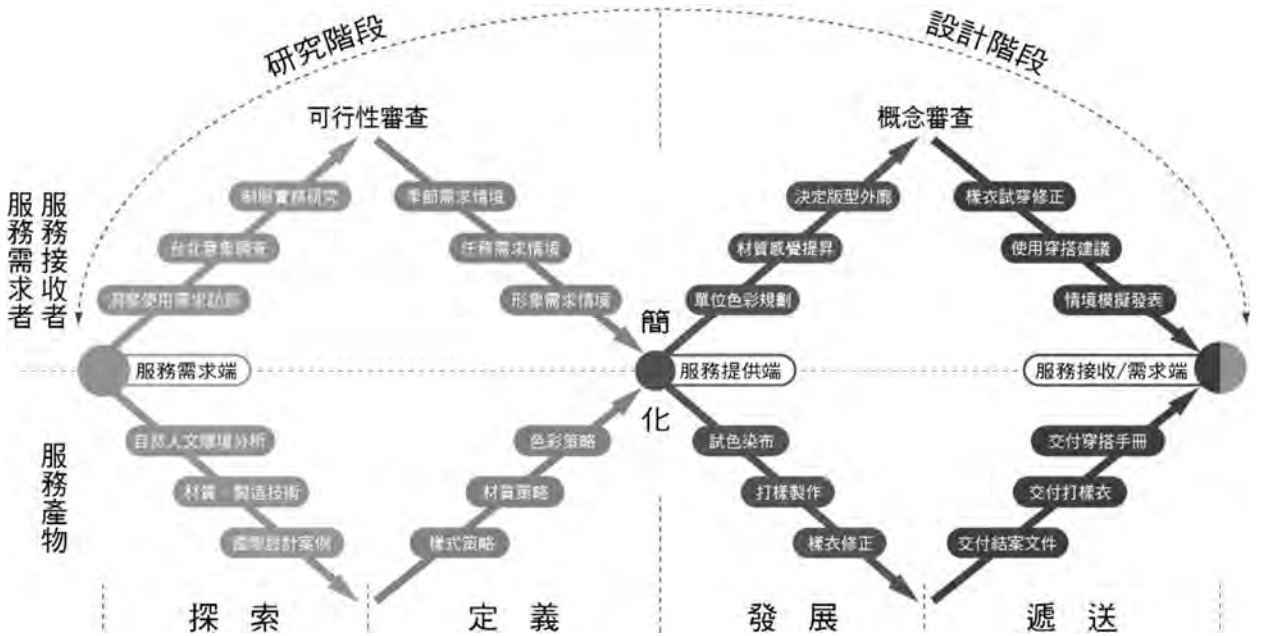


圖 2 本案設計步驟（本研究繪圖）

本案以雙菱設計模式進行，服務需求研究階段分為：1.探索階段：主要以設計思考方式，針對服務需求/接收者（團隊成員）了解需求問題；2.定義階段：進一步展開、界定需求的細節；3.發展階段：將前階段需求細節導入設計開發；4.遞送階段：完成設計規劃的服務過程，提交服務設計成果，說明如下。

步驟一：探索—不同於往常傳統制服設計模式，首先進行研究提案前的使用者洞察討論會（見圖3），邀集各局處代表進行使用者座談會議，針對形象、滿意度、使用需求或功能上的優缺點予以評述，會議前組織裡不同部門先蒐集部門同仁的意見與需要，以及針對對制服穿著經驗的訪談。使用者需求會議共有十處重要單位參加討論，出席代表先蒐集所屬團體的意見，彙整後的綜合意見絕大多數希望明亮活潑顏色好搭配，如：淺藍／淺綠／淡藍／白色／藍／水藍色／青山綠水／淺色系，或使用中性色創造與市民親近的語言，提升北市府公僕形象，多數也認同色彩可以無關乎政治。款式設計盡量平實簡單，但要時尚、願意穿且不突兀，能突顯臺灣科技布種，提供吸溼排汗除臭通風防風保暖的機能材料，素材要有舒適手感、機能性佳、透氣排汗、輕盈舒適乾爽、讓北市府員工們穿著

時更有自信的形象。綜合意見提供設計團隊彙整自北市府各單位對服裝的需求，以便進行下階段的「一致性服裝」設計元素的彙整與分析。各單位需求整理如表 3 所示。



圖 3 各局處代表參與「使用者洞察會議」(本研究攝影)

表 3 臺北市府各單位對「一致性服裝」的需求整理

項目 市府單位	色彩	款式	材質	使用者與場合 (版型、外觀設計)
秘書處	辨識性不要過強 暗黑色／不要白色(太透膚，易髒)硬棉，身體無法伸展	背心／巡邏制服 polo 衫	不要硬棉，因無法配合身體伸展	國際事務／運動會
教育局	統一顏色	背心／外套	夏天舒適／冬天暖	駐衛警／運動會
體育局	不要白色，不適合活動比賽	polo 衫	舒適排汗／活動機能／排濕保暖	龍舟、銀髮族運動會不受一致性服裝限制
民政局	配合公所各區顏色	背心／制服	舒適時尚	銀髮族運動會與公所一起製作
都更處	黑色	印 URS 的黑色 T-shirt	活動機能	公聽會／爭議活動(會帶識別證)
商業處	藍白、桃粉色	襯衫／外套／之前 polo 衫，覺得比較沒精神，希望有彈性，旁邊腰部加長，胸口扣子調整	冬、夏兩季／需要方便維持衣著防汗處理、好整理、有腰身、透氣度好	櫃檯服務人員

表 3 (續) 臺北市政府各單位對「一致性服裝」的需求整理

項目 市府單位	色彩	款式	材質	使用者與場合 (版型、外觀設計)
動保處	—	襯衫(有識別) / 男女版, 版型加長會比較好, 執行動物救援人員會希望材質挺、polo 衫 / 保暖長版外套	材質希望是 / 透氣排汗衫	動物救援、動物保護 / 警察人員 / 外勤人員
客委會	藍色	志工背心	夏排汗 / 輕量機能 / 冬保暖	客家文化員工會館 / 客家義民祭
都發局	—	工作背心 / 外套 (測量科)	材質與機能性要好	測量科 / 國宅服務 / 建管
原民會	黑白兩色+原住民 logo	圓領 T-shir / 志工背心 (非棉質) 用紅色與藍色分男女	希望有男 / 女版, 在材質上機能性好一點	一年 1-2 次活動

資料來源：本研究製表

臺北市近年因爭取成為 WDC 榮銜而推動了各種設計改造城市環境的活動，也啟發了更多市民願意嘗試參與設計帶來美好生活的改變，且更多的熱情投入政府與民眾雙向溝通、參與更多改善城市生活的設計專案，期望喚醒周遭更多的親朋好友能一起分享臺北成為 WDC 的美好效應，並且願意延續傳承。因此，在完成使用者洞察會議後，為了更客觀描述人們心中的城市意象，接著舉辦「臺北意象」雙輪會議（見圖 4），執行團隊運用「立意抽樣」型態，由社群網站留言板上徵招自願參與「臺北意象」討論會的市民，共有 36 位不同專業背景市民參與，年齡分佈為 18-76 歲，由於考量立意抽樣是由研究者從總體樣本中，以主觀經驗選擇被判斷為最能代表總體的單位作樣本，因此執行團隊盡量廣納多元職業、教育背景的參與者。



圖 4 探索階段的臺北意象討論會（本研究攝影）

討論會採用腦力激盪法，起初以自由開放討論，再分別從人文、文化環境等面向，逐步聚焦，進行「臺北意象」發想：作為「國際化的臺北」正關心什麼，從人們看見臺北正關心甚麼，進而聚焦市民認知「臺北意象」可能的方向，活動進行分 2 單元，第 1 單元的會議進行策略是「參酌並融入」，作為採擷訊息現象的方法。36 位參加「城市意象」雙輪討論會的市民，各自先提出她們經驗中的正負面臺北印象，與對臺北的觀察化為文字，以關鍵詞寫在便條紙上，再隨意貼陳於牆上海報紙，完成後，運用 KJ 法，再就問題予以分群，透過了解不同觀點以整合出大概念、設定議題名稱，最後依屬性，經討論並勾勒出臺北市民關心的議題及城市核心價值，共有 4 大主題以呈現「臺北意象」：「宜居、時尚、樂活、文藝」，並發現市民普遍共同期待的臺北市是「友善、環保綠城市、健康年輕活力、居住安全」。第二單元則導入前述階段產生的「臺北意象」4 議題，分成 4 桌，由桌長主持一論題，進行小組討論，活動以「雙圈開放互動討論記錄法」進行，步驟如表 4 所示。

表 4 「雙圈開放互動討論記錄法」執行步驟

順序	步驟
1	7-8個人一組，每一組有一位桌長，每桌有一論題。
2	3-4個人為第一輪流發言，每人限時一分鐘，而且要剛好講足一分鐘。
3	一圈結束，輪第二圈每個人銜接第一圈的討論發言。
4	桌長記錄整合大家的意見。
5	約進行15分鐘，每人再換桌，依此作法，每位參與者需換桌四次，即共五。
6	結束全部議題後休息15分鐘。
7	各組桌長報告5分鐘，加上主持人綜合結論5分鐘，共花費85分鐘。

資料來源：本研究製表

除了實體的臺北意象調查會議，同時，針對無法前來與會者，另有運用網路問卷型態，進行網路版的臺北意象問卷調查，網路問卷調查部分，分別就城市的外在建築、環境、交通市容等外在印象，與北市府團隊行政與服裝一致性的形象整合等面向填寫調查表，共有 14 個題型。問卷結果發現各題正面評價皆高於負面評價。顯示臺北市做為首善之區，過去以來的發展都給一般大眾不錯的印象。統整資料見表 5。設計團隊將此部分調查結合前一階段「臺北意象」討論會結果，最後整理完成的重點呈現如表 6。

表 5 網路問卷統整結果

年齡區間 (歲)	18-26	27-35	36-45	46-55	56以上	合計
人數 (佔百分比)	77 (53.1)	12 (8.3)	9 (6.2)	35 (24.1)	12 (8.3)	男84 (57.9) 女61 (42.1)
臺北市的優點：新舊歷史融合、友善親切、地理位置好、尊重多元族群文化、國際化不餘遺力						
臺北市需加強項目：環境綠化、健康安全條件強化、雲端環境改善、公務員形象改善						

資料來源：本研究製表

表 6 「臺北意象」調查重點

主題討論	宜居臺北	時尚臺北	樂活臺北	文藝臺北
臺北 一句話	友善的、年輕活力、美麗的、多元的、幸福的、動態的、混亂的協調、自由、便利、宜居、生氣蓬勃、包容各種意見的、嘈雜、包容力大、沒一致性、豐富精彩。服裝色彩要明亮、易親近、有活力，要時尚感與質感。色彩不要暗沉，款式不要老氣或制式刻版，材質感需提升。			

資料來源：本研究製表

經由上述步驟，北市府各單位對「一致性服裝」的需求研究、雙輪會議及「臺北意象」會議與調查，彙整市民與市府團隊對一致性服裝形象的期待與多數意見，本研究彙整三大服裝需求的方向：1.臺北市是友善城市，北市府團隊服裝形象不要傳統嚴肅，要友善易親近；2.臺北市設計進步發達，服裝要有設計感，好看、好穿，要有現代感與時尚感；3.臺北市是健康、慢活樂活的國際城市，服裝顏色要有活力明亮不要暗沉、易親近，不老氣或刻板，要宜穿、美觀、有時尚感，符合國際化的期待。

步驟二：依據臺北意象及服裝需求的方向，設計團隊依發展調配服裝色彩、材質、穿搭季節性、功能與工作任務需求性等方面加以整體通盤考量，進行款式的色彩意象配色提案（圖 5），經溝通協調、修正後，整合先前觀察分析的綜整概念，導入色彩主題、材質規劃、設計策略及一致性識別的款樣設計與色彩搭配，依據選定標準 PANTONE 布類色票與布廠協調進行染色（圖 6），最後再請北市府團隊派出使用者代表票選產出 2 組色作為定案色系，並從選出的「友善」、「活力」系列作為最後款式設計的打樣染色。同時進行穿搭範例規劃與打版製衣（圖 7），最終以樣衣模擬搭配情境，進行最後試穿調整。男女裝系列試樣後，編寫穿搭手冊，使後續市府各局處能依工作執掌屬性，自行提選適合各單位的一致性服裝色彩進行搭配。

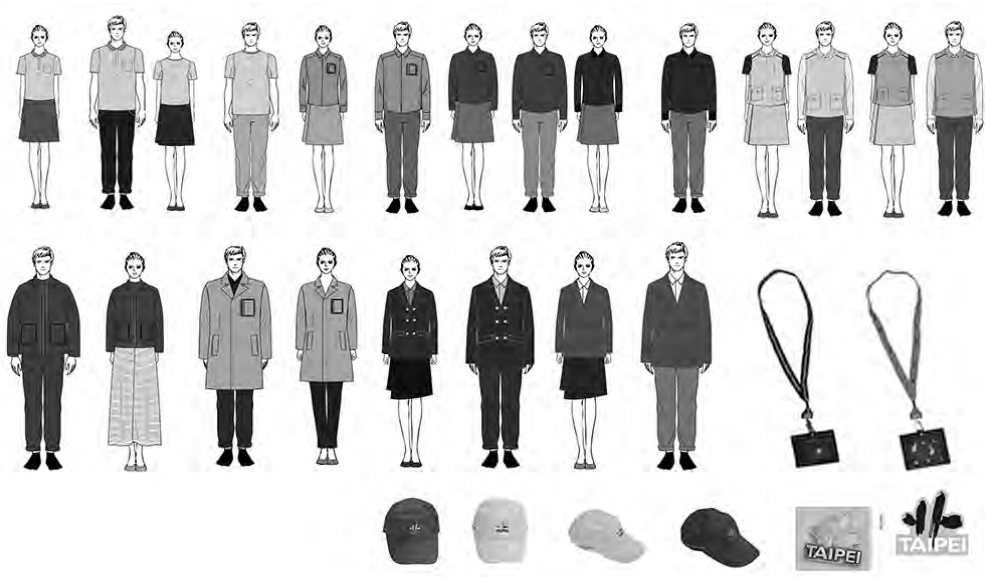


圖 5 款式設計提案 (本研究繪圖)

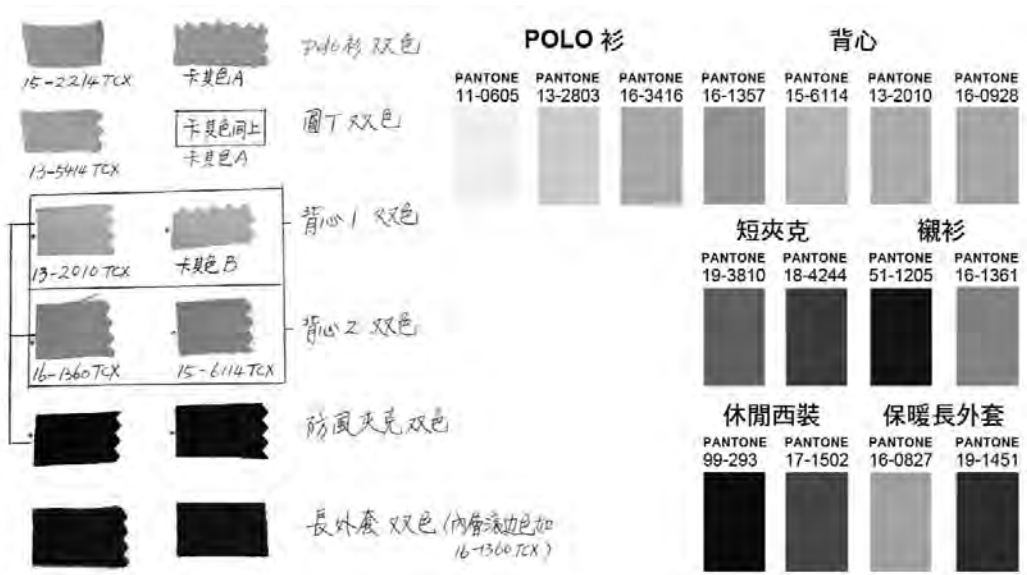


圖 6 指定染色布料與標準色票 (本研究拍攝)



圖 7 打版製作（本研究拍攝）

步驟三：遞送修正完成的樣衣（圖 8），統整相關成果文件，製作一本完整詳實規劃的服裝穿搭計畫書，作為設計成果總結，其主要內容分為 3 大部份：1.部門穿搭基本概念；2.季節性的穿搭計畫；3.職務屬性的穿搭計畫。最後遞交「一致性服裝」穿搭規劃手冊及結案文件，完成一致性服裝設計服務案。



圖 8 完成樣衣（本研究拍攝）

肆、「一致性服裝」設計服務規劃與成果

本案先由北市府制定規格，透過招標進行，委任規範說明見前述表 2 所示。設計規劃上，一方面探討相關單位使用者穿著經驗的「需求」、「選擇」到「思考」的感質需求過程，一方面融入因體驗而感受的臺北意象，作為設計詮釋策略。透過高品質的科技機能材料的應用設計，運用共同設計的原理，作為穿搭服裝設計執行的觀點，導出北市府團隊一致性服裝的專業形象；讓有用、有趣到善體人意的安全需求，成為一致性服裝設計建議的核心。而此設計規劃案例最終在執行的染色、定樣與試衣各階段，皆再經由局處代表作最後的審議確認，並順利完成規劃驗收結案。以下分節描述。

一、「一致性服裝」設計服務規劃

(一) 共同設計策略

學者 Osgood, C. E. 與 Tennenboum, G. P. H. (1955) 的「一致性理論」認為，個人對訊息來源的態度與個人對訊息來源評價概念的態度都是影響訊息接收者心理論斷的變數，也就是訊息來源者的主張，和訊息接收者有著肯定關係或兩者完全一致時，就不需改變原有態度，訊息接收者就能感覺愉快與認同。本案的北市府團隊是服務需求者，設計團隊是訊息的解碼編碼者，經網調後民眾則是一致性服裝意見訊息來源的主張者，也是服務接收者。因此民眾的參與、市府人員之工作需求，共同交集成「一致性服裝」的設計策略，促使有效達到「民眾美感標記、團隊成員工作需求與市府組織形象建立」之目標。經由諸多以開放性問題針對北市府團隊成員在不同任務時的需求訪談，設計團隊以工作職務對應需求的原則，加以歸納為設計課題構面，並分別對應專業公僕、臺北意象與工作需求三個概念條件，交集成「一致性服裝」共同設計運作程序（見圖 9）。

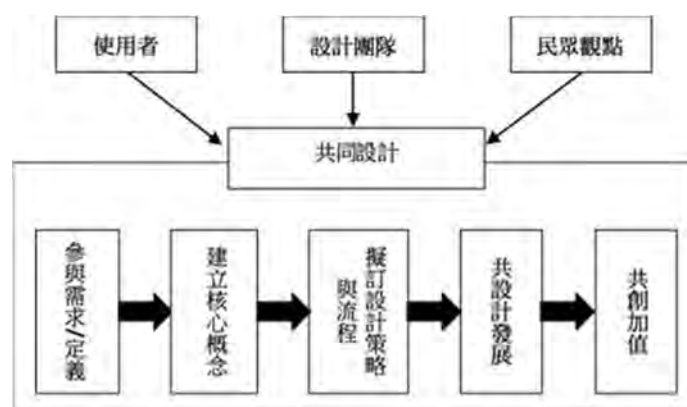


圖 9 本案共同設計運作程序（本研究繪圖）

另如前述表 6 所示關於民眾對臺北市的意象及公務人員服裝形象的期待，並透過訪談會議關心穿著者感同身受的認知；了解穿著制服的需求與整體專業美觀形象設計，依照前述圖 2 的雙菱設計模式四步驟相關活動進行的設計步驟，並基於共同利益考量，本案以設計者、使用者、參與者三方代表共同激盪出「一致性服裝」設計執行前最終的設計規劃指導方針，共有：色彩、材質、外觀、設計款式等四個方向的設計構成與功能需求方針，整理如表 7 所示，以下分節敘述重點。

表 7 「一致性服裝」設計構成與功能需求方針

項目	內容
色彩（意象）	1.Eco-Green（環保）；2.Energy（活力）；3.Hope（希望）； 4.Fashion（時尚）；5.Friendly（友善）
材質（功能）	1.舒適度／布料彈性／需求透氣性／增加機能性與環保材比例與質感提升。2.安全性技術指標洗／色牢度／設光級數／合格的／耐洗耐磨機能布料／技術指標提升／可改變布料織法。3.防風／保暖／耐水壓材／風衣需為防水性／外套需防風抗雨淋。
外觀（版型）	1.袖口作法／口袋尺寸要符合實務需要與版型機能。2.版型適合工作穿著也須具備時尚感。3.注重剪裁設計、衣版型符合人因需求、車製品質與舒適美觀
設計（外觀）	1.色彩與形象／染色要求／色差質（ ΔE 小於2.0）。2.設計需考慮穿著功能與素材功能及美觀時尚感的搭配、突破制服的穿搭形象。3.區別性色彩、安全與視覺形象、具一致性的設計形象及異中求同的混搭美學。4.寒冬或雨天外出工作穿著要好用好穿，也要美觀設計，呼應國際的時尚趨勢。

資料來源：本研究製表






（二）色彩定位策略

色彩策略是強調代表臺北市意象、專業形象和專屬色彩識別系統。無論是民間或企業，以色彩作為統一化其主視覺是必要的。當北市府團隊在舉辦活動或推行政策時，為了不模糊焦點，無論對外活動、市民服務、開會頒獎或一般上班時的一致性服裝設計，亦需考量代表市府的 LOGO 與其識別色彩融合。北市府標誌有特定、明確的造形也是一種象徵性的視覺語言，代表一件事物的內容、性質、宗旨、發展及目標，對內象徵員工的團結和諧與向心力，對外代表組織的形象，北市府的標誌色彩由左至右分別為紅、黃、綠、藍四主色，黑灰是 TAIPEI 及臺北字樣色。分別有熱情、陽光、綠地與天空的具體聯想。北市府雖已有明確的識別標誌，但目前現有的北市府團隊服裝色彩較紛

亂，識別效果較低，透過統整設計方向內容與設計方法，即可延伸其色彩意義與臺北意象至市府團隊制服的設計，俾以提升市府團隊具識別性的專業形象。

色彩定位的流程，則首先根據民眾的臺北市意象融入時尚趨勢與目前市府專屬的 VI 視覺識別色彩，透過提出新的用色提案，讓臺北市意象色彩成為市府人員工作時的亮點，打造組織一致性專業的形象；其次，問卷與工作坊中提出五組，代表臺北市意象、避免政治聯想與其他職業相似及與環境連結為原則，最後搭配布料需求與特性，並由 44 個局處推派重要單位的對外代表臺北市文化局局長及文化與時尚專家共 15 人票選出活力與友善兩主題色，作為最後所有打樣用布的染布色，其中「友善色系列」作為內搭款主色，外搭款則以「活力色系列」為主。待完成款式設計與試樣後並編寫穿搭手冊，使後續市府各局處能依工作的執掌屬性，自行提選適合各單位的一致性服裝色彩進行搭配。本案發展的色彩搭配與象徵意義，呼應時尚色彩、北市府標誌色彩與高端質感材料關聯性色彩，如表 8。

表 8 「一致性服裝」五大色系與象徵意義

象徵意義	色彩搭配	說明
綠化		綠色系帶出環保綠能的形象
活力		藍色屬於陽光健康，是生命能量
希望		卡其綠屬生機色彩，是希望的象徵
時尚		橘與紅均能表徵熱情時尚
友善		粉橘與粉芋色溫暖友善使人願意親近

(三) 材質與品質優化策略

材質的選擇決定設計的特性與精確性，選擇好質感與優化材質，是使用者一致性的需要。因此，材質使用需求策略是優化材質、重質不重量，探討素材技術指標與製造技術，是落實優化和細化策

略：思考材質在穿著中扮演的角色與材質的質感，不同款式品項，分別有不同功能、環保、成份或後加工處理等需求的布料企劃：提供兼具專業形象，色牢度 4-5 級、涼爽抗 UV、吸濕排汗、彈性快乾、防風防潑、保暖輕質、輕薄耐磨、除臭功能好等機能性布料為主。當北市府團隊上班、外出執行活動或參與正式場合都能穿上的科技機能素材，讓身體活動時更安全、更有活力的專業形象。素材功能面的機能、環保、規格、成份或後加工處理與生產工藝，因不同款式與品項分別會有不同需求的機能指標，素材機能指標如表 9。

表 9 「一致性服裝」的素材機能指標

材質功能
1.保溫功能符合 FTTS-FA-010 TYPE A 遠紅外線紡織品標準；2.吸濕排汗速乾功能符合 FTTS-FA-004；3.涼感功能符合 FTTS-FA-019 瞬間；4.涼感紡織品標準（熱流量 ≥ 0.14 ）；5.乾濕磨擦：4 級；6.潑水功能符合 FTTS-FA-011；7.潑水紡織品標準（等級 80）；8.抗 UV 功能符合 FTTS-FA-008；9.防紫外線紡織品標準（等級 C）；10.抗雨淋、異味控制符合紡織品標準、舒彈活動機能強。

資料來源：相關廠商提供，本研究製表

（四）款式與版型策略

服裝設計本身需透過色彩、材料質感、款式三要素，才能提供使用者心理性與物質性的感受。而穿著上的滿足與否除了透過色彩、材料外，經由款式功能及版型美感考量，才能更符合穿著者的心理性與物質性的滿足，及外顯的專業形象。由於北市府團隊一致性服裝像城市品牌符號，除了要讓臺北贏得一致性的形象認同提升，更將使臺北成為國際設計城市的品牌形象。版型企劃，以清新活力的功能版型作為提案，透過連肩袖結合上袖設計與舒適腰線剪裁，注重活動量及功能性裁剪平衡關係是款版設計重要的功課。過去制服因整體服裝搭配上過度單一、統一，造成單調刻板的印象，而本案刻意規劃穿搭僅限上身，使用者能保有戴帽與下身穿著褲、裙、鞋的自由度。因此，綜合歸納出適合的上衣品項共 8 款式，在一般員工款式部份有 T 恤、POLO 衫、襯衫、背心、夾克……為主，局處長管與首長可加置西裝與冬天外套項目，而全體團隊的主要識別配件有徽章、識別證、遮陽帽等。因此，依上述設計構想發展的 8 項主要款式，條列見表 10。

表 10 「一致性服裝」款式，基於功能需求與機能性版款裁剪的設計項目

設計項目
1. 無釦圓領套頭式收腰 T 恤
2. 圓領外套式拉格蘭袖 T 恤
3. 有釦羅紋領片、前內襟配色、小口袋套頭式 polo 衫
4. 有帽背心、兩段式收腰釦調節、後有可收式 LOGO 裁片設計；無帽背心、袖口內縮收腰線、LOGO 設計織帶化、與腰剪接平行
5. 小領脇邊摺合併簡約裁剪彈性襯衫
6. 前有變調式雙頭拉鍊、兩用式防風背心暨夾克
7. 合併脇邊摺兼具活動四面彈性效果西裝款
8. 可拆式帽箱形剪裁風衣，外廓簡約兩側脇有防雨式口袋設計

資料來源：本研究製表

二、設計成果

(一) 樣衣材質需求對照

在服裝設計上，剪裁合宜的版型非常重要，好的版型外觀會影響工作安全、效率、舒適與美感，更會影響外觀與時尚形象設計。經由系統化的設計思考、整體專業形象塑造與服裝功能及時尚美感的改善，能提供北市府團隊穿上制服工作時，除了感受舒適、安全外，也要有更獨特之專業感。整理本展樣衣的服裝需求問題與材質機能對照，如表 11 所示。

表 11 臺北市政府「一致性服裝」設計成果對照說明

內容 項目	北市府團隊服裝需求問題	材質機能與版款設計
衣服	材質要更好，透氣易乾 材質佳、保暖一點、色彩以單色為主，低調而專業、排汗功能強，材質品質提升	100% NYLON66 SUPPLEX C6W/R + P.R.T 涼感+透濕 / 透氣 / 抗UV 吸濕，快乾，透氣，涼爽，抑菌
襯衫	領口易髒難清洗、更保暖點，顏色好看	P/D+WICKING 吸濕排汗涼感透氣透濕、透氣、抗UV / 舒彈 / 細織
外套	無法擋風，領口易髒難以清洗、更保暖點、顏色好看	同上
風衣	材質防水防風，雨不大可當雨衣、需保暖、款式偏重	100% polyester, 110g/m ² 防撥水 / 抗風 / 抗UV / 透氣 / 快乾 / 質輕
背心	版型設計不好、魔鬼氈或前開式較佳、改進背心合身版	100% NYLON66 SUPPLEX C6W/R + P.R.T 涼感+透濕、透氣、抗UV
工作帽	透氣很重要、前帽沿可寬大、頭圍部分要能調整	吸濕排汗 / 涼感透氣 / 透濕 / 透氣 / 抗UV / 防潑 / 細織
胸章	無	銀材料
打樣	以打真實色彩與材質為優先考量	
服裝補充	「一致性服裝」設計服務相對過去府內制服提升的三重點：A. 材質提升；B. 感質優先；C. 專業形象	「一致性服裝」六特色： 1. 材質與機能性的提升 2. 衣版型符合人因需求 3. 具一致性的設計形象 4. 異中求同的混搭美學 5. 突破制服的穿搭形象 6. 呼應國際的時尚趨勢







資料來源：本研究製表

(二) 設計成果—穿搭規劃體系

基於共同設計原則進行的臺北意象調查及會議討論出的城市意象及需要，作為實際開發北市府「一致性服裝」的設計方向，於北市府晨間彙報中已確認款式決選定案。而此案例最終在設計執行的染色、定樣與試衣各階段，亦再經由局處代表做最後的審議確認，達成視覺與感覺上的統一協調







性，足以凝聚一致性服裝的穿搭共識。因此，各單位將於全部打樣完成後，自 2 組決選色系中選出各自最適色，而整套穿搭服裝體系則分內搭服、外搭服，依季節可自由組合，但完整配套品類較多，因本文篇幅所限，在此僅列舉幾項穿搭方式，見表 12~13 所示：左邊直列為外搭服，最上方橫列為內搭服，皆依季節區分，由於穿衣本就是由內而外逐一穿戴，因此，內搭貼身層為主，外搭層服裝如外套為次。

表 12 「一致性服裝」服裝穿搭規劃- 1 春夏

		內搭服		外搭服	
		春	夏	秋	冬
外搭服	編號	 A1	 A2	 B1	 B2
	春  D1	A1-D1	A2-D1	B1-D1	B2-D1
夏  E1	A1-E1	A2-E1	B1-E1	B2-E1	

資料來源：本研究製表

表 13 「一致性服裝」服裝穿搭規劃- 2 秋冬

		內搭服		外搭服	
		春	夏	秋	冬
外搭服	編號	 A1	 A2	 B1	 B2
	秋  F1	A1-F1	A2-F1	B1-F1	B2-F1
冬  H	A1-H	A2-H	B1-H	B2-H	

資料來源：本研究製表

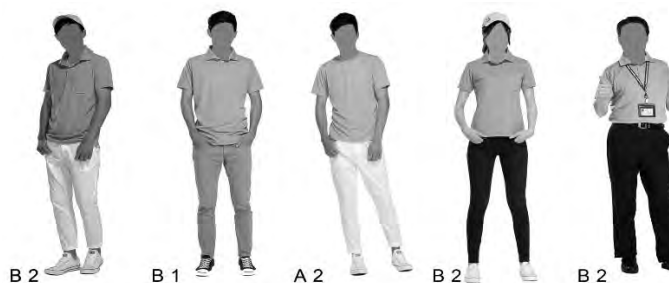
呈現的穿搭基本原則如前述，一致性服裝設計系列僅規劃上身衣著，讓使用者保有下身穿著褲、裙的自由度。由於服裝素材質地與款式結構需與人體結構相呼應，擬定設計流程策略時除了需考量功能性和機能性方面的使用者需求外，從團隊精神、主題意象、企劃策略、製程執行、美感品質等，每個節點裡都需要找到可以溝通的一致性。基本樣式有 8 個品項，對於一般局處員工的配備建議是短袖圓 V 領衫或短袖 POLO 衫、背心春夏款，以及秋冬穿用的長袖襯衫背心款與防風防水夾克。另有裁剪風格介乎正式與休閒之間的西裝與長版保暖外套，是兩款專為局處首長與市長規劃的設計，適合正式會議、頒獎、出訪與拜會用。

除前述表 12~13 依據季節分為內外兩層次的服裝穿搭，設計團隊由前述穿搭規劃延伸，另依據任務編派、季節需求，進一步形成具體的任務、場合穿搭建議規劃，舉例見表 14。

表 14 任務場合穿搭規劃舉例

適合室內櫃臺服務或戶外服務

活力時光。卡其白黃、白桃色。材質上不單調，具吸濕、吸汗、透氣、磨毛與棉淨手感。剪裁合身的設計，運用幾何形裁片，剪接成現代優雅的美感。在春寒、秋涼之際非常適合多元互搭。



宜長途拜訪正式會議

帥氣，行動力。選用輕質保暖的材料，就無需擔心長外套給人留下笨重的印象，此外廓版形完全可以穿在戶外或長途旅調。可內搭一件襯衫或薄毛衣，享受很有帥氣果斷的決策力！防潑水的功能可稍作用於下小雨時。有些張揚的帥氣與時尚感而又不失溫柔。低調、帥氣、行動力十足，非常適合城市專業人士。



資料來源：本研究製表

除了衣著之外，飾品的配搭在團體識別與形象上更具有畫龍點睛的重要性，一致性飾品設計的部分，遮陽透氣帽、識別證套袋、帶條等三項單品設計，是針對北市府團隊全體的對外服務需要，能快速提供辨識的目的而設計的，適合全體員工的基本配備。其中識別證或徽章不論內外勤都有一致性的需求，而外出帽除了識別外，也兼具護頭功能，布料與衣身用布相同，夏天尤其抗 UV 透氣、吸濕排汗等機能。因此北市府各局處單位可選擇性搭配適合的服裝配件，如：徽章、帽子與識別證，也可自行決定服裝的穿搭組合形式，使「一致性服裝」更添活力感、親和感。

使用者在穿搭上除了可以有一致性服裝形象外，由於系列服裝是通過色彩訂染客製、布料機能性選定、款式功能設計與版型工藝技術與配件裝備組合，使用者可以因應任務需求與場合，搭配自己的一般下身服飾，內搭款因季節不同或對溫度適應不同，不但可依長短袖及厚薄料而選擇單穿或配搭外套等更多元的展現，其不同搭配更傳達出個人風格，能靈活運用在市府的各活動場合，之後也會提高更多穿著搭配組合的機會。

伍、結論—共同參與公部門服飾設計創新一致性風貌

一、參與設計與「一致性服裝」

共同設計是藉由參與不斷溝通及在議題上來回跨界討論的參與設計手法，從「解決問題」的目標出發。本案採理論與實務並進的作法，運用 KJ 法、4D 模式、意象討論整合為共同設計的執行手段，希望達到服務所需的設計者、使用者、接收者三者立場與利益雖然迥異，卻能相互搭配，由於三方各自有主觀觀點，經由參與式的共同設計原則，超越了傳統以設計者主導的主觀設計，產生交叉性比對、省思的優勢，從而使本案由研究觀點到設計執行的信效度得以加強。期望樹立三方因不同觀點而形成互補、相容與和諧共處的協調出彼此能共容的設計目標，讓設計過程的每個單元互為內外，又相互流動，豐富彼此，而得以共同演化創新設計風貌。藉由本次臺北市政府公部門「一致性服裝」的設計及臺北市城市意象的議題，導入「共同設計」原則的溝通參與來延伸、探索更多穿著舒適度與城市意象的生活意義。

二、「一致性服裝」需求思考

本研究是由「一致性服裝」設計實例所開展，此一個案採用了共同設計原則，設計執行中採用的 4D 模式原本即為設計業界通用的設計程序、步驟，而 KJ 法原屬於學術研究之用，混合此兩種方法，針對設計問題加以探索、整理，在設計程序實際運用中，發現兩者能充分搭配運用來解決設計需求，並不衝突，整體的設計產出成果亦能符合官方委託的原初要求。整個執行過程以使用者需求的角度與經驗聯結自身需求，是『存在於感同身受的情感之中』的完美結果，讓系列色彩作為與

市民親近的語言；服裝外廓運用款式一致性作統合，符合使用的人因機能與結構美感，也是開發者從「需求」探討「思考」到「選擇」的決策過程。因願意對需求予以理解，願意付出將心比心的情感，所以一致性認同始於願意付出更多關注、耐心感同身受與學習，讓有用、有趣到善體人意，成為一致性的設計價值觀，創造中性友善色彩與市民親近的語言，作為實際開發北市府「一致性服裝」的設計方向。

援上述，本研究初步建構「HS+4F」的共創觀點見圖 10 所示。「HS+4F」意即—「Health-Safety」（健康-安全）、「Friendly-Function」（友善-功能），加上「Fashion-Feeling」（時尚-感動）的一致性價值。簡述如下，首先針對機能素材對於使用者穿著經驗在健康和安全的「需求」，延伸到友善、功能性「思考」重質的健康意識，轉換為基於時尚、感動多元需求設計策略的「選擇」，到與形象定位「設計」參與溝通的服務過程。一方面透過使用者經驗獲得問題點與材料需求的訊息；本案充分融合民眾對臺北意象的會議意見調查及北市府單位代表討論出的臺北城市意象及其感覺，一方面以民眾對城市的感同體驗，透過想像連結對北市府團隊形象的期待，並依參與式共同設計進行討論，新策略的產出是存在於三方願意付出溝通與浸入感同身受情感之中的共創結果。

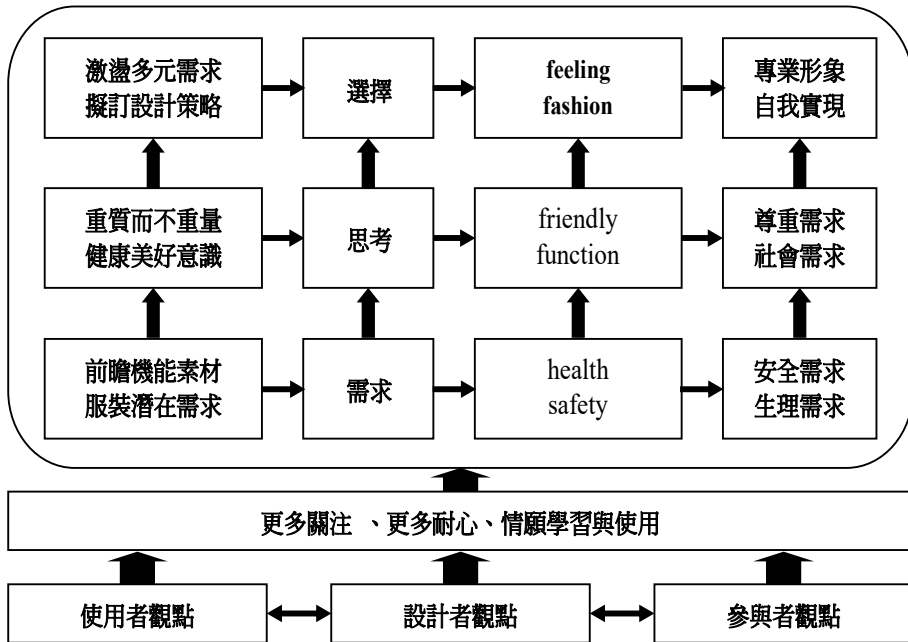


圖 10 本案共同設計框架（本研究繪圖）

三、「一致性服裝」設計服務結論與建議

臺北市政府每年須辦理多場活動，為了使相關經費發揮最大效益，落實重複使用的理念，決定製作「一致性服裝」，取代一次性活動服裝。而為了呼應 2016 臺北世界設計之都的精神，本次設計案透過民眾臺北意象調查、素材技術指標與製造技術探討，促成設計和產業深度的連結；多次以實務體驗探討需求，其中測試體驗活動更增進政府與民眾之互動溝通；由於一致性服裝規劃上考量的細節很多，設計上不但要彰顯臺北意象，又不能因此喪失各部門的特色，更重要的是須兼具實用性與舒適度。臺北市公僕一致性服裝代表一張城市的名片，臺北市政府團隊經過兩年多規劃，最後共同設計原則的應用，發展一致性服裝穿搭規劃，一致性服裝的誕生，不只傳遞公僕專業形象與時尚美感，設計團隊以相同的剪裁及樣式，搭配各部門不同的代表色系，不論是正式或休閒場合皆適宜，加上可重複使用，不但擲節經費，兼具綠色環保、再設計與社會設計的應用，也藉此提升市府的識別形象。更因耐穿好穿，進而無需年年換裝，減少無謂的資源浪費，本研究建議未來要順利完成全員一起換裝的期待，在服裝採購策略思考上應可採經費兩年一編，集足經費，才能採購好品質好設計，這也是設計思考導入政府策略時，最期待產生的積極影響。

秉持 WDC 的推廣精神，一致性服裝需求的發掘問題背後的脈絡與過程，呈現了「更多關注、更多耐心與渴望學習與使用」的同理心與態度，從服裝有用、友善的安全需求到好看好穿，已落實了共同設計的核心價值。未來若能以此前導設計模式，推廣於其他社會設計的運用，導出社會設計的具體實踐，相信俾利於政府與人民增進對共同設計創新的體驗與加值應用，更有助於提升設計與創新教學的發展。期待後續有識之士能進一步延續「HS+4F」的理念進行研究，建立與驗證更多社會創新的共同設計實例此外，社會創新所代表的意義不僅是方法本身的實用性，同時，能夠使過往純粹的設計實務工作，也能連結到設計學術研究，加以橋接原本被業界認為是設計領域彼此衝突的兩端，而更加符合當代學界與業界跨領域合作的典型。

參考文獻

一、中文

- 李正 (2007)。《**服裝學概論**》。北京：中國紡織出版社。
- 李楠 (2015)。知情達理：我國制服設計與傳播的文化目標。《**現代傳播**》，2，162-163。
- 近江源太郎 (2006)。《**造形心理學**》。新北市：國立臺灣藝術大學。
- 呂瑤、余高紅 (2006)。夜間城市意象研究。《**建築科學與工程學報**》，23，90-94。
- 葉立誠 (2000)。《**服飾美學**》。臺北：商鼎文化。
- 黃惇勝 (1995)。《**臺灣式 KJ 法原理與技術**》。臺北：中國生產力。
- 雷兆玉 (2010)。以城市文化實力塑造中心城市形象。《**重慶社會主義學院學報**》，6，91-93。
- 凱文·林區 (Kevin Lynch) (2014)。《**城市的意象 (The Image of the City)**》(胡家璇譯)。臺北：遠流。(原作 1960 年出版)
- 蒯光武、鮑忠暉 (2010)。以隱喻抽取技術探索高雄市的城市意象。《**傳播與管理研究**》，10，37-84。
- 錢玉芬 (2007)。《**傳播心理學**》。新北市：威仕曼。
- 戴欽祥、陸欽、李亞麟 (1994)。《**中國古代服飾**》。臺北：臺灣商務。

二、西文

- Beerli, A., & Martin, J.D. (2004). Factors influencing destination image, *Annals of Tourism Research*, 31(3), 657-681.
- Beyer, J. (1981). Ideologies, values, and decision making in organizations. *Handbook of organizational design*, 2,166-202. London, England: Oxford University Press.
- Burgoon, J. K., & Saine, T. (1978). *The unspoken dialogue: An introduction to nonverbal communication*. Boston, MA: Houghton Mifflin.
- Chisholm, J. (2017, February 1). What is co-design? [Web blog message]. Retrieved from <http://designforeurope.eu/what-co-design>
- Forsythe, S. M. (1990). Effect of applicant's clothing on interviewer's decision to hire. *Journal of Applied Social Psychology*, 20, 1579-1595.
- Franke, & Shah, S. (2003). How communities support innovative activities: an exploration of assistance and sharing among end-users. *Research Policy*, 32 (1), 157-178.

- Franke, Keinz, P., & Schreier, M. (2008). Complementing mass customization toolkits with user communities: how peer input improves customer self-design. *Journal of Product Innovation Management*, 25(6), 546–559.
- Fussell, P. (1983). *Class*. New York, NY: Bantam Books.
- Hall, C. R., & Jenny, O. (2009). A Quantitative Analysis of Athletes' Voluntary Use of Slow Motion, Real Time, and Fast Motion Images. *Journal of Applied Sport Psychology*, 21(1), 15-30.
- Horn, M. J. (1981). *The second skin: An interdisciplinary study of clothing*. Boston, MA: Houghton-Mifflin.
- Joseph, N. (1986). *Uniform and nonuniforms: Communication through clothing*. New York, NY: Greenwood Press.
- Jeppesen, L. B., & Frederiksen, L. (2006). Why do users contribute to firm-hosted user communities? The case of computer-controlled music instruments. *Organization Science*, 17(1), 45–63.
- Kankainen, A., Vaajakallio, K., Kantola, V., & Mattelmäki, T. (2010) Storytelling Group – a co-design method for service design. *Behaviour and Information Technology*, 31(30), 221-230.
- Lucero, A. (2009). Co-designing interactive spaces for and with designers: supporting mood-board making. Unpublished PhD Thesis, Eindhoven University of Technology.
- Lurie, A. (1981). *The language of clothes*. New York, NY: Random House.
- Mansfeld, Y. (1992). From Motivation to Actual Travel. *Annals of Tourism Research*, 19, 399-419.
- Prahalad, C. K., & Ramaswamy, V. (2004). Co-creation experiences: The next practice in value creation. *Journal of interactive marketing*, 18(3), 5-14.
- Rafaeli, A. & Pratt, M. G. (1993). Tailored meanings: on the meaning and impact of organizational dress. *Academy of Management Review*, 18(1), 32-55.
- Rosch, E. & Loyd, B. (1978). *Cognition and categorization*. Hillsdale, NJ: Erlbaum.
- Roser, T., & Samson, A. (2009). Co-creation: New paths to value. London: Promise / LSE Enterprise.
- Sanders, E. B. N., & Stappers, P. J. (2008). Co-creation and the new landscapes of design. *Co-design*, 4(1), 5-18.
- Sleeswijk Visser, F., Stappers, P. J., Van der Lugt, R., & Sanders, E. B. N. (2005). Contextmapping: Experiences from practice. *CoDesign*, 1(2), 119-149.
- Solomon, M. & Douglas, S. (1987). Diversity in product symbolism: The case of female executive clothing. *Psychology and Marketing*, 4,184-212.
- Tedeschi, J. (1981). *Impression management theory and social psychological research*. New York, NY: Academic Press.

- Vaajakallio, K., & Binder, T. (2008). Design dialogues: studying co-design activities in an artificial environment. Danmarks Designskole.
- Vera, A. A. L. (2009). Co-designing interactive spaces for and with designers: supporting mood-board making. Eindhoven, Nederland: Technische Universiteit Eindhoven.
- Von Hippel, E. (2005). Democratizing innovation: The evolving phenomenon of user innovation. *Journal für Betriebswirtschaft*, 55(1), 63-78.
- Von Hippel, E. (2007). The sources of innovation. In *Das Summa Summarum des Management* (pp. 111-120). Wiesbaden, Germany: Gabler.
- Weigelt, K. & Camerer. (1988). Reputation and corporate strategy: A review of recent theory and applications. *Strategic Management Journal*, 9, 443-454.
- Zwass, V. (2010). Co-creation: Toward a taxonomy and an integrated research perspective. *International Journal of Electronic Commerce*, 15(1), 11-48.
1. [https://www.wgsn.com/fashion/\(WGSN,2017\)](https://www.wgsn.com/fashion/(WGSN,2017))
- 維基百科 (2017 年 1 月 29 日)。官服。取自 <https://zh.wikipedia.org/wiki/官服>。
- Wikipedia (2017, January 29) . Gwanbok. Retrieved from [https://zh.wikipedia.org/wiki/ Gwanbok](https://zh.wikipedia.org/wiki/Gwanbok) [in Chinese, semantic translation]

Study The Design Services of Implementing Coordinated Professional Attire of Taipei City Government with Principle of Co-Design

Chiui Hsu*、Jui-Ping Ma**、Rungtai Lin***

Abstract

In the years past, in both governmental or private sectors, the preferred solution for enhancing organizational structures and professionalism has been the implementation of common structured uniforms. However, the obvious downside of such implementation is the projected image of being dull and unoriginal in the professional arena. In order to counter this drawback, some developed countries have been improving their professional attire through innovative and interchangeable designs. Withal, in Taiwan thus far, there has not been a comprehensive and systematic study towards this destination on a governmental level. Hence, we assume this study based on the design case of coordinated professional attire planned by Taipei city government. By integrating professionalism and user with the concept of collaborative "participation" and involving end-users in design at the same time, the designer may well obtain profound insights into the user's experience in communicating with users and link their needs so as to expand the design possibilities. Especially, the design team adopts 4d model developed by the UK design council with the principle of co-design to work as a flowchart. The findings are the following: (1) To permit developers to go through the decision-making process from "thinking" to "choosing" from the perspective of "needs" and ensure the process is to meet the functional and structural aesthetics. (2) to establish the proposal of design services and make samples of coordinated professional attire of Taipei city government; (3) by the design service planning to construct the strategy of co-design principle for the professional attire of a municipal government; (4) to integrate the need and the available into the design concept of "HS+4F" for the developing of the next co-design in the future.

Keywords: Collaborative design, Participation design, Coordinated Professional Attire

* Associate Professor, Department of Material and Fiber, Oriental Institute of Technology

** Assistant professor, Humanities and Arts Education, Kaohsiung Medical University

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

體驗型態導入創意生活產業服務設計之 探討—九份茶坊事業體個案研究

張淑華*

收件日期 2018 年 5 月 28 日

摘要

本研究「九份茶坊事業體」個案分析，研究目的以體驗型態導入服務設計，探討顧客的體驗認知與顧客旅程接觸點之痛點、樂點關連性，提出體驗服務設計模式，提供創意生活產業發展體驗服務設計理論的基礎。研究結果：一、訪客在接觸點中的樂點與痛點，多能反應體驗型態的認知；二、導入體驗型態要素，發展顧客體驗旅程設計，期產生可行、有效的體驗價值；三、運用社群媒體、網路郵件等，經營體驗後之接觸互動，轉化為體驗前設計。本研究探討體驗型態要素，以強化樂點、降低痛點原則，轉化接觸點設計內容，使創意生活產業體驗服務設計具系統性與有效性。

關鍵字：創意生活產業、體驗經濟、服務設計、體驗設計

*國立東華大學藝術創意產業學系助理教授

壹、緒論

2002 年臺灣提出「挑戰 2008 國家發展重點計畫」，將創意生活產業列入文化創意產業發展計畫推動，以既有產業製造基礎，融合創意、科技、人文，發展產品、場所、服務、活動的整合型產業網絡（行政院經濟建設委員會，2002）。創意生活產業定義指「從事以創意整合生活產業之核心知識，提供具有深度體驗及高質美感之行業」，包括飲食文化體驗、生活教育體驗、自然生態體驗、流行時尚體驗、特定文物體驗、工藝文化體驗等六種類型。該產業政策計畫，引用體驗經濟觀點，推廣企業運用文化、美學、科技元素，發展顧客導向的體驗產品、服務的營運模式。

Pine II and Gilmore（1999）認為經濟價值的發展，已由貨物、商品、服務、演進到體驗，體驗的企業是以服務為舞台，產品為道具，促使消費個體參與其中，體驗設計者提供的不只是產品或服務，而是經由產品服務過程中帶來的體驗與回憶。由此可見，體驗性產品或服務，需經由服務設計過程，以創造顧客整體性的體驗價值。服務設計是一門著重整體、跨域及整合的設計活動，透過良好的服務設計，企業可打造人與人、人與系統及人與環境的良好接觸、互動與體驗，也能重新定義服務的價值，促成新服務型態的形成（何舒軒、宋同正，2014）。

本研究結合體驗經濟與服務設計觀點，探討創意生活產業如何運用體驗經濟導入服務設計，發展體驗服務設計的架構，作為創意生活產業發展體驗性產品及服務的參考模式。個案對象為經創意生活事業評選認證的九份茶坊事業體，分為九份茶坊、陶工坊、九份藝術坊、水心月茶坊等四場域，運用藝術與休閒旅遊結合的策略，期使九份的藝術美學在國際觀光舞台上展現風華。

研究目的以體驗經濟型態，導入服務設計方法，探討顧客在九份茶坊事業體的體驗認知與顧客旅程接觸點之痛點、樂點，最後，提出顧客體驗旅程設計概念架構，作為創意生活產業體驗服務設計理論的基礎。

貳、文獻探討

一、創意生活產業

文化創意產業定義指「源自創意或文化積累，透過智慧財產之形成與運用，具有創造財富與就業機會潛力，並促進整體生活環境提升之產業」，2010 年通過「文化創意產業發展法」，創意生活產業明列為文創法 16 項產業範疇之一。

創意生活產業政策強調經由體驗設計，增進顧客體驗價值。創意生活事業特性包括「核心知識」、「深度體驗」、「高質美感」及「整體事業經營特色」等項。「核心知識」指地方、社區生活或文化特色；科技、美學、行銷；及同／異業垂直或水平整合的表現與運用情形。「高質美感」指產

品 (product)、空間 (space) 的美感設計。「深度體驗」指服務 (service)、活動 (promotion) 的體驗設計。「整體事業經營特色」指事業之價值主張、經營合理性及發展潛力等。由於體驗價值來自顧客體驗，營運模式多以跨領域、複合式經營為特色，跨越傳統對於農業、製造業、服務業單一產業分野的概念，呼應產業界線日漸模糊的現象，也就是 Toffler (1970) 提出「體驗業」的觀點。

有關創意生活產業設計的議題，相關研究已有以企業的角度，探討創意生活事業體驗設計的策略作法，研究提出經營者的生活風格主張影響顧客體驗消費的動機，企業在進行產品、服務、活動、空間的設計規劃時，多會考量體驗主軸、體驗流程的起始點、高峰點設計 (張淑華, 2011; 張淑華、林榮泰, 2013)。關於顧客體驗的衡量，Chang and Lin (2015) 結合體驗經濟、體驗管理、體驗價值、及行為意圖相關理論，經由結構模型實證研究，提出衡量的構面及變項，作為顧客完整體驗的衡量模式。

二、顧客體驗 (customer experience)

《體驗經濟》視「體驗」為一種經濟型態產出，將經濟價值演進區分為貨物 (commodities)、商品 (goods)、服務 (services) 與體驗 (experience) 等四階段 (Pine II & Gilmore, 1999)。Pine II and Gilmore (1999) 依顧客參與形式及環境因素，將體驗分為娛樂 (entertainment)、教育 (education)、逃避現實 (escapist)、美感 (esthetics) 四種體驗型態，如能涵蓋四個構面，愈能產生體驗甜蜜點 (sweet spot)。作者並提出體驗設計五項步驟：訂定主題、塑造正面線索印象、去除負面線索、利用紀念品、整合感官刺激。是以體驗型態設定後，尚需經由體驗線索、感官刺激等，以促進顧客體驗。

關於行銷領域，Schmitt (1999) 提出體驗行銷觀點，Schmitt 認為，產品功能的特性和效益、產品品質及品牌形象，已難以滿足顧客的需求，因此，應將行銷的焦點置於顧客體驗，提供感官、情感、思考、行動及關連上的價值。顧客體驗被視為影響顧客忠誠度的一個重要因素，當顧客有一個好的體驗時，顧客可能會重購或是產生正向的口碑效果。Voss and Zomerdijs (2007) 認為體驗服務指的服務，著重在顧客與組織互動的體驗，非僅是伴隨著從產品或服務傳遞而產生的功能性效益。顧客與組織間的每一個接觸點 (touchpoint) 都是一個體驗 (an experience)。因此，體驗設計透過有形與無形服務的規劃，可創造與顧客間情感連結的意義 (Berry, Carbone, & Haeckel, 2002)，Berry et al. (2002) 也指出執行顧客完整體驗 (total customer experience) 的步驟，首先即需確認到顧客消費過程中的所有線索 (clues)，再建立體驗主題 (experience motif)。

三、服務設計

服務設計是一門跨學門的學術領域，整合了管理、行銷、設計、研究等知識，丹麥哥本哈根互動設計學院認為「服務設計」是一新興領域，透過整合有形、無形的媒介，創造完整良好的經驗。服務設計目標在於提供使用者完整服務，結合許多設計技巧、管理與流程工程，以了解使用者需求的新商業模式，規劃出系統與流程設計，產生新的社會、經濟價值 (Stickdorn & Schneider, 2012)。相關的學術觀點，亦認為服務設計需從顧客的角度，確保服務介面的可行、有用、有效、且符合顧客期待的差異特色 (Mager, 2009)。在服務系統中，如何關注顧客全面的感受，須從服務接觸的前、中、後體驗，提供顧客能用、有用及想用的產品、服務 (Mager & Sung, 2011；何舒軒、宋同正，2014)。綜上，服務設計原則在著重使用者中心、共同創造、順序性、實體證據及整體性的思考 (Stickdorn & Schneider, 2012)。

為創造顧客良好體驗，組織內部的文化、價值、組織結構等，相形重要，以能整合複雜的技術流程，促使組織內不同成員共同創造，達到組織目標。在共同創造顧客經驗過程，須考慮服務的時間順序，將服務流程拆解為個別的接觸點，依服務的順序，透過每個服務的接觸點，包括服務的前、中、後階段，使顧客產生良好的愉快經驗；依循服務順序性的接觸點，須創造服務互動的實體證據，作為表達服務想法的工具，服務實體證據，有助於喚起顧客對服務的記憶，經由情感的連結，強化顧客對於服務經驗的正向印象。接觸點是顧客體驗認知的主要依據，作為有效整合顧客經驗的重要介面 (Zeithaml et al., 1990; 何舒軒、宋同正，2014)。體驗的品質，通常在規劃與發展階段，企業對於產品、服務和溝通所做決策的結果，企業提供給顧客真正價值的本質，應是伴隨顧客經驗本質而來，且也決定了顧客如何感受這個企業 (陳詩捷、林庭如、蕭文信 (譯)，2015)。

服務設計的方法與工具，已有相關論著提出，諸如利害關係人地圖、顧客旅程地圖、同理心地圖、服務藍圖等，應用於不同層面與目的。顧客旅程地圖 (customer journey maps) 在於釐清顧客與服務互動時的接觸點有哪些，界定接觸點後，記錄顧客在服務過程中的行為，獲得以顧客為中心的體驗感受，以助於釐清創新的問題與機會 (Stickdorn & Schneider, 2012)。同理心地圖 (empathy maps) 屬於顧客洞察方法，透過探析顧客所說、所想、所做及感受的樂點及痛點，了解顧客背後行為動機及價值主張的要項 (季晶晶 (譯)，2017)。服務藍圖 (service blueprint) 概念由 Shostack (1982) 提出，透過服務系統視覺化，經由圖像呈現出生產與服務系統。服務藍圖針對顧客所重視的重要項目，透過互動線、可見線、內部互動線，檢視服務場域情境，以區隔顧客行為、前場人員及後場人員的行動，以及支援程序，呈現服務背後所需的工作流程 (Kingman-Brundage, 1989; Stickdorn & Schneider, 2012)。

綜言之，服務設計是指透過整合有形與無形的媒介，規劃出系統與流程設計，提供顧客完整且縝密的服務體驗 (Stickdorn & Schneider, 2012)。服務設計可視為一種體驗設計方法，經由不同接

觸點讓顧客感受整個過程價值（何舒軒、宋同正，2014）。服務流程中，顧客接觸的每個接觸點，可視為顧客體驗的一段旅程。

針對服務設計的學術研究發展情形，何舒軒、宋同正（2014）研究結果，有以使用者行為科學基礎，如 Cook 等人（2002）主張服務提供者，應透過設計與管理，關注服務接觸點互動體驗，顧客的情緒、行為及期待等，建立競爭優勢。有關服務設計研究的範疇重點頗為多元，例如促進服務增長、服務轉型提高福祉、創造及維護服務文化、激勵服務創新、服務網絡與價值鏈的關係、品牌及販售服務、共創優化服務體驗、及科技改善服務等（Ostrom et al., 2010）。

服務設計與文化創意產業相關的研究，多著重服務設計方法或工具的應用，如以服務藍圖探討國立臺灣文學館的服務，分析服務接觸點與利害關係人關係（黃佳慧、林芳穗，2014）；宋同正、何舒軒（2014），將服務設計應用於文化觀光，以廟宇參拜服務體驗，邀請不同族群的旅客及服務提供者參與，加入科技元素，提出新式文化觀光服務體驗概念設計。亦有運用服務藍圖分析文創產業場域的服務接觸點的痛點、樂點（林東成、陳俊智、王昱祥、劉芳姝，2017），及以服務設計探討服務品質缺口（陳明秀、蔣克衍、許言、陳圳卿，2016）。

四、小結

前述文獻探討，顧客體驗相關研究，較著重在體驗內涵、體驗設計作法（Berry et al., 2002；Pine II & Gilmore, 1999）及從行銷的角度，探討顧客體驗的行銷策略（Schmitt, 1999）。服務設計文獻，多著重在產業應用、服務設計工具應用（林東成等人，2017；陳明秀等人，2016；黃佳慧、林芳穗，2014），服務設計理論建構相關研究較少（何舒軒、宋同正，2014）。何舒軒、宋同正（2014）建議未來服務設計研究發展的方向，可朝向服務設計本質探索、多重管道的服務設計、產品服務系統設計與應用、服務體驗共創、社會創新暨公共服務設計及永續性服務設計等項。

體驗經濟所提強化正面線索與去除負面之體驗線索，依服務設計方法，應相當於顧客在接觸點中發生的痛點、樂點事項。依 Pine II and Gilmore（1999）提出體驗經濟四種體驗型態，若能導入服務設計的方法、工具及發展操作化的理論模式，對於創意生活產業體驗服務設計，應能反應如何關注顧客全面應受，提供顧客能用、有用及想用的產品和服務（Mager & Sung, 2011；何舒軒、宋同正，2014）。關於未來服務設計的方向（何舒軒、宋同正，2014），服務設計本質議題，關注顧客如何參與新服務開發（Carbonell, Rodríguez-Escudero, & Pujari, 2009）或企業如何與利害關係人共同進行價值共創（Prahalad & Ramaswamy, 2004），使服務設計理論更堅實。如何進行價值共創，則需以利害關係人為基礎，共同創造服務體驗的價值，使體驗服務設計具備系統與有效性。

創意生活產業體驗與設計的相關文獻，有從個案研究，探討體驗設計策略（張淑華，2012；張淑華、林榮泰，2014）整合行為理論、體驗經濟、體驗價值等理論，建構顧客完整體驗模式量表

(Chang & Lin, 2015)。基於前述相關文獻，服務設計本質與服務體驗共創議題，對於創意生活產業體驗服務設計系統的理論建構有其重要性。本研究從創意生活產業著重的體驗型態，試以導入服務設計方法，透過個案研究，梳理建構創意生活產業體驗服務設計模式之基礎。

參、研究方法

本研究以《體驗經濟》理論基礎，分析服務設計本質與方法、工具在創意生活產業的應用，運用顧客旅程地圖探析顧客活動行為的痛點與樂點，發掘體驗服務設計要項。探討與分析的議題，較缺乏相關研究，具有探索性意義，個案研究應為適合的方法 (Yin, 1944)。個案研究的資料蒐集方法，包含文件、訪談、問卷、觀察等，證據來源可能是質性或量化的，或二者兼具 (Eisenhardt, 1989)。個案研究的對象，單一個案的研究適合於某些理論產生的初期以及理論測試的後期，因此，本研究單一個案分析，若能產生具價值性的啟示，可能對於新理論的創造有所助益；多個個案的研究，則適合敘述性的分析或是理論的建立 (Benbasat, Goldstein, & Mead, 1987)。

本研究個案資料蒐集方法採用參與觀察、問卷，參與觀察法，依 Jorgensen (1989／王昭正、朱瑞淵譯，1999) 提出之原則，從發生的事件、原因和參與事件的人、事、時、地、物的歷程，以參與者角度進行觀察與描述。透過參與觀察，本研究描繪出顧客旅程地圖之接觸點、行為活動等，作為研究問卷調查的基礎。問卷調查目的在於探索顧客旅程中的主要活動，及其與服務互動產生的感受、認知等，以歸納出顧客旅程中的痛點及樂點，作為研究分析的資料。調查對象，以目的性造訪九份茶坊的顧客為主，助於蒐集訪客在其參訪目的與期待的實際看法與認知，為避免受訪者受到干擾，盡量表達心中的想法和看法，研究設計採開放式問卷，並以書面方式回答為主，必要時由研究者進行訪談，以協助對於問題之釐清。受訪對象，研究設計分為到訪九份茶坊事業體二次以上及第一次造訪者為主，受訪前提為需親身體驗九份茶坊四場域，二次以上體驗的受訪者，經由創意生活產業推動的專家，推薦相關產業人士，共取得 3 位具參與意願之受訪名單；第一次體驗的受訪者，於 2017 年 11 月，結合九份茶坊進行的特定遊程方案，取得 4 位訪客意願，共計取得 7 份回饋意見。透過不同參訪體驗次數之受訪意見，於研究資料分析時，進行交叉比對資料，提升研究資料的信度。

關於體驗型態的操作性定義，參考 Pine II and Gilmore (1999) 所提娛樂、教育、美感與遠離現實等體驗，本研究體驗型態的操作性定義如表 1。

表 1 體驗型態操作性定義

型態	操作性定義
娛樂	顧客經由感官體驗特定活動內容，如導覽參觀、展演、工藝藝術、用餐品茗……等活動，知覺到愉悅樂趣的情形
教育	顧客經由服務過程，引發學習，從中獲得知識或技能的情形
遠離現實	顧客在體驗過程，感受到空間氛圍跳脫日常生活，彷彿置身新情境，知覺到角色轉化、忘我體驗的情形
美感	顧客在體驗過程，對於營運空間服務內容，知覺到自然景觀融合、空間陳設設計、藝術創作、及價值理念……等魅力，令人沈浸在美感愉悅的情形

研究設計在於探討體驗型態導入服務設計之顧客旅程地圖，以提出顧客體驗旅程設計架構。研究進行，由研究者以參與觀察，提出顧客旅程的接觸點及行為活動，再由受訪者回饋對於體驗前、體驗中的顧客旅程內容，透過受訪意見語意內容，修正界定本研究之顧客旅程。其次，依本研究觀察的結果，蒐集受訪者對於其在九份茶坊事業體四場域中的行為描述、接觸點認知及其不方便或問題的痛點 (pain)、獲益樂點 (gain)；並蒐集受訪者認知到娛樂、教育、美感、遠離現實等哪些體驗型態？為什麼？。體驗後階段，探討哪些產品服務資訊，會吸引再次前來體驗？訪客期待運用哪些接觸方式，維持互動關係？顧客關係互動過程中，期待獲得哪些體驗？本研究架構如圖 1。

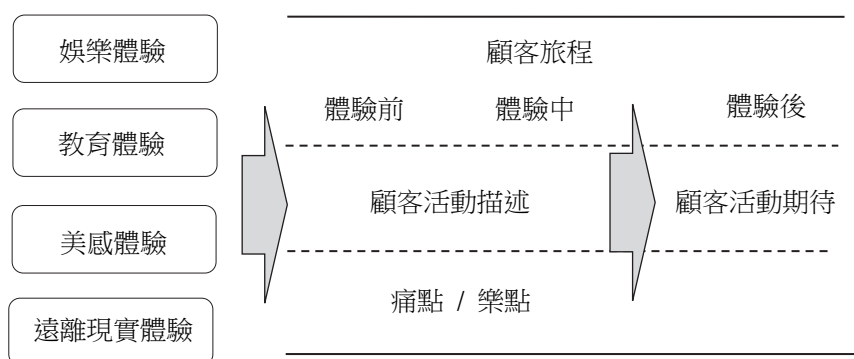


圖 1 研究架構圖

肆、九份茶坊事業體個案分析

一、個案背景

研究個案九份茶坊事業體為經濟部工業局評定之創意生活事業，在知名九份山城中，1991年，畫家洪志勝先生開設第一家藝文茶樓，整建百年建築「翁山英故居」，保存傳統的建物，融合畫作、陶藝、茶藝創造一個新的藝文空間，登錄為新北市歷史建築。為了拓展藝文空間，陸續增設陶工坊、九份藝術坊及天空之城。九份茶坊的經營，以藝術為主軸，透過商業經營取得資源，供養藝術的泉源，支持創作的目的。

2000年時，九份地區其他茶店陸續設立，九份茶坊面臨更多同業的競爭，洪志勝先生於是調整經營模式，由其親自設計開發茶具、陶具等周邊產品，交由陶工坊燒成成品後再委由工廠製造；茶坊開始販賣茶葉，顧客在茶坊所喝到的茶，也能購買回家。店面空間設計，九份茶坊保留了古厝的原始風貌，刻意地保存古物與古厝，即為讓顧客看到過往記憶中真實的臺灣味；個人收藏的古物則用來佈置，例如進入店門口的八角簾煙酒櫃、展示自行設計茶具的醬菜車等，成為整體空間體驗的重要道具。九份繁榮的觀光人潮，九份茶坊發現國內觀光客重視天然美景，外國觀光客則重視臺灣傳統生活風情的體驗。

九份藝術館作為展示九份當地藝術家作品的空間；陶工坊應用九份老礦坑情境，以九份為主題創作陶藝作品，設計開發茶具週邊商品，遊客在此可體驗陶藝家創作的的生活；天空之城，原以供應西式餐點為主，建築臨近九份最美海景，作為藝術家與收藏家交流平台，後於2017年改建為水心月茶坊，在九份山城蜿蜒小徑中，建構串起連貫的藝術體驗氛圍。九份山城是一知名觀光景點，九份茶坊的服務人員精通中文、日文、英文，提供導覽服務，讓顧客在導覽過程中，產生更深刻的體驗。

二、研究分析

本研究依參與觀察、受訪意見等，運用體驗經濟之娛樂、教育、美感及遠離現實四種型態，及體驗前、體驗中階段主要行為與接觸點之痛點與樂點，探討體驗服務過程，顧客在接觸點所認知的痛點、樂點感受與體驗型態認知，提供研究分析體驗型態與服務設計方法之應用。其次，探討訪客在體驗後，關於九份茶坊事業體與訪客之間保持體驗互動的意見，作為體驗後互動接觸點發展之資料。本研究提出顧客旅程地圖之體驗前、體驗中的接觸點，由研究者進行參與式觀察，提出訪客在旅程地圖中可能的行為活動與接觸點，研究資料以受訪者編碼（A, B, C, D, E, F, G）進行分析。體驗前階段，以訪客抵達九份茶坊事業體前，所形成的顧客旅程及體驗型態認知如圖 2-1，研究個案之九份茶坊、九份藝術館、陶工坊、及水心月茶坊等四場域，為體驗中階段之整體服務活動範圍，

本研究以個案場域甲、乙、丙、丁進行分析，如圖 2-2。體驗後階段，分析受訪者於參訪九份茶坊事業體後，所期待的互動行為、接觸方式等項，探討體驗後的接觸點設計要項。研究分析依受訪者編碼，將受訪文字資料依各接觸點、體驗型態等進行歸類，以詮釋方式梳理文字間的關連性，再進行文字資料驗證，提出研究結果分析。

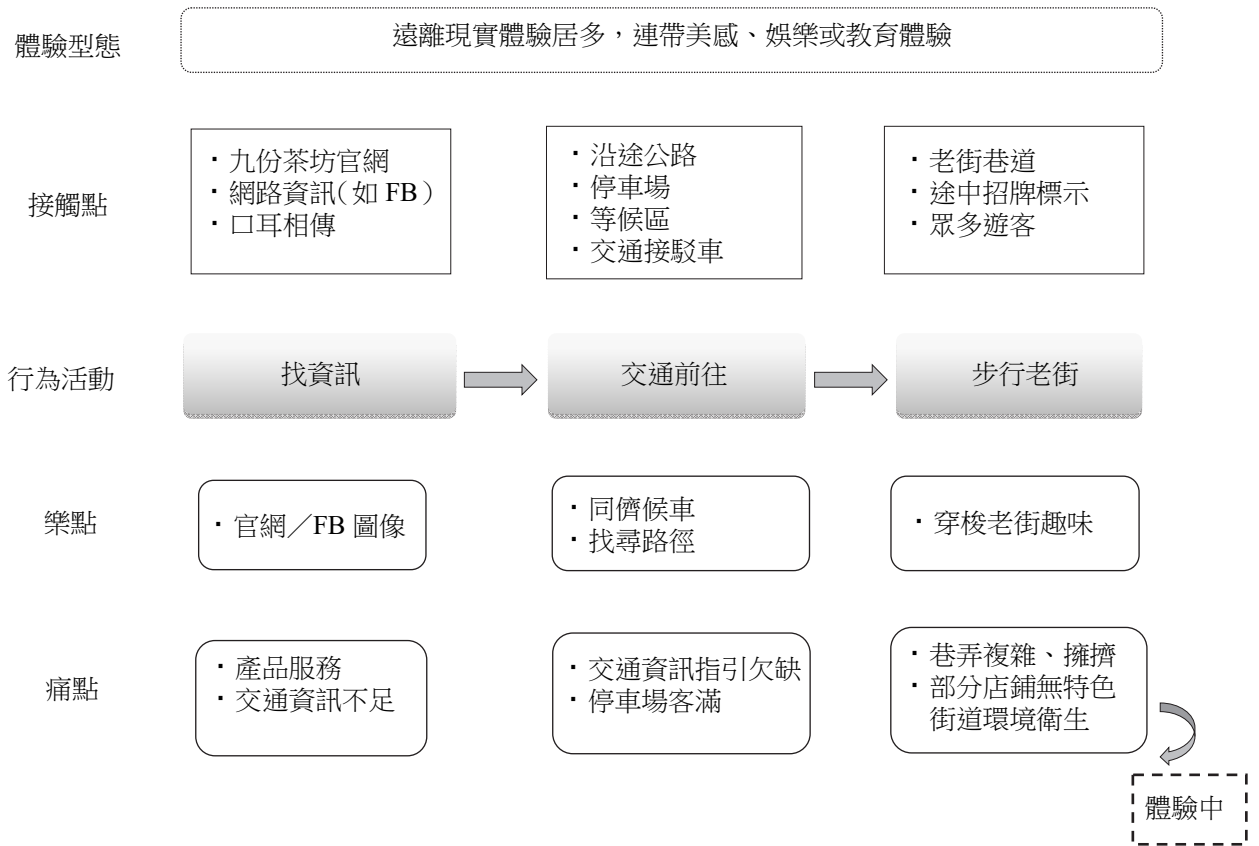


圖 2-1 體驗前一體驗型態及顧客旅程

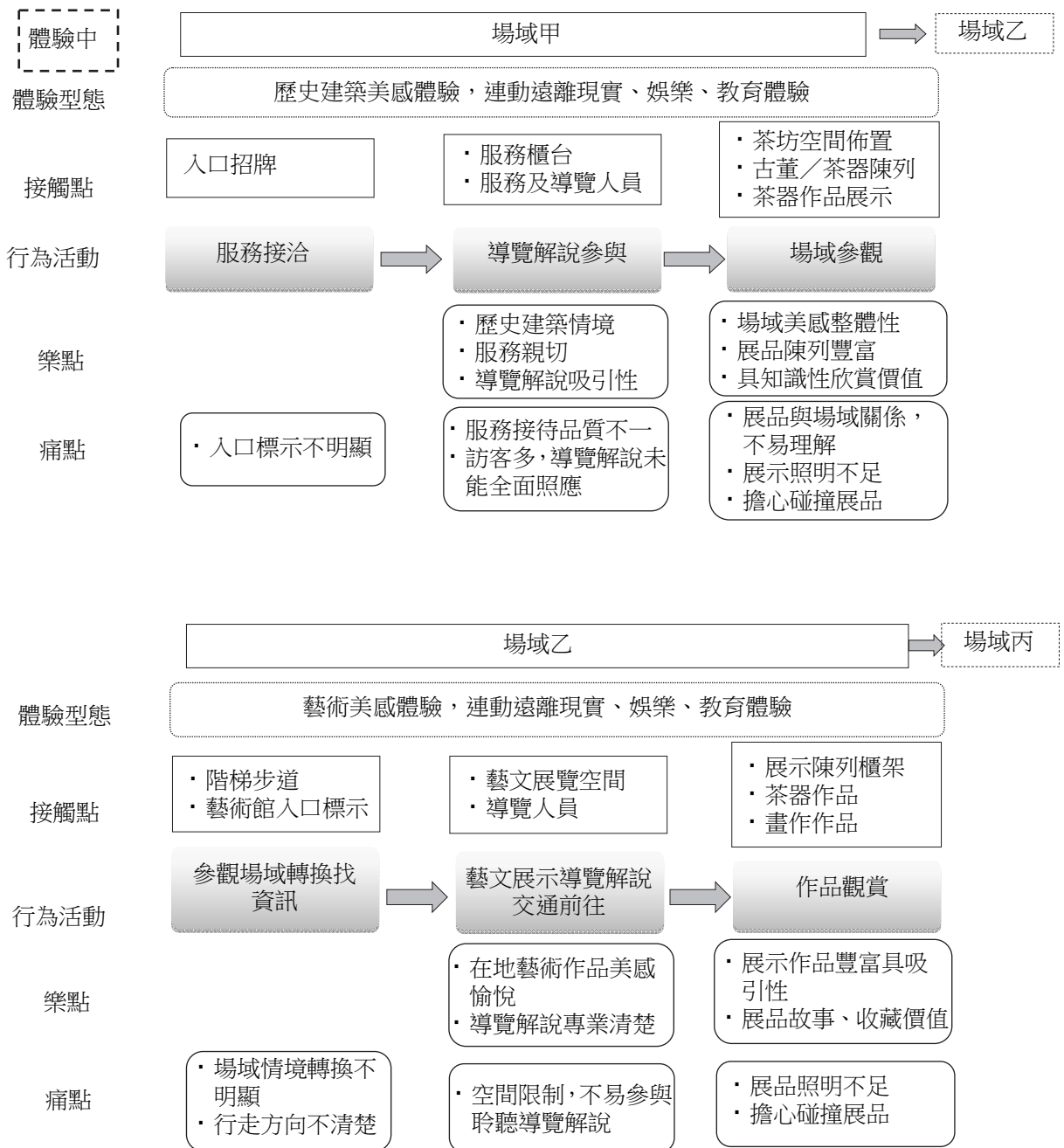


圖 2-2 體驗中—體驗型態及顧客旅程

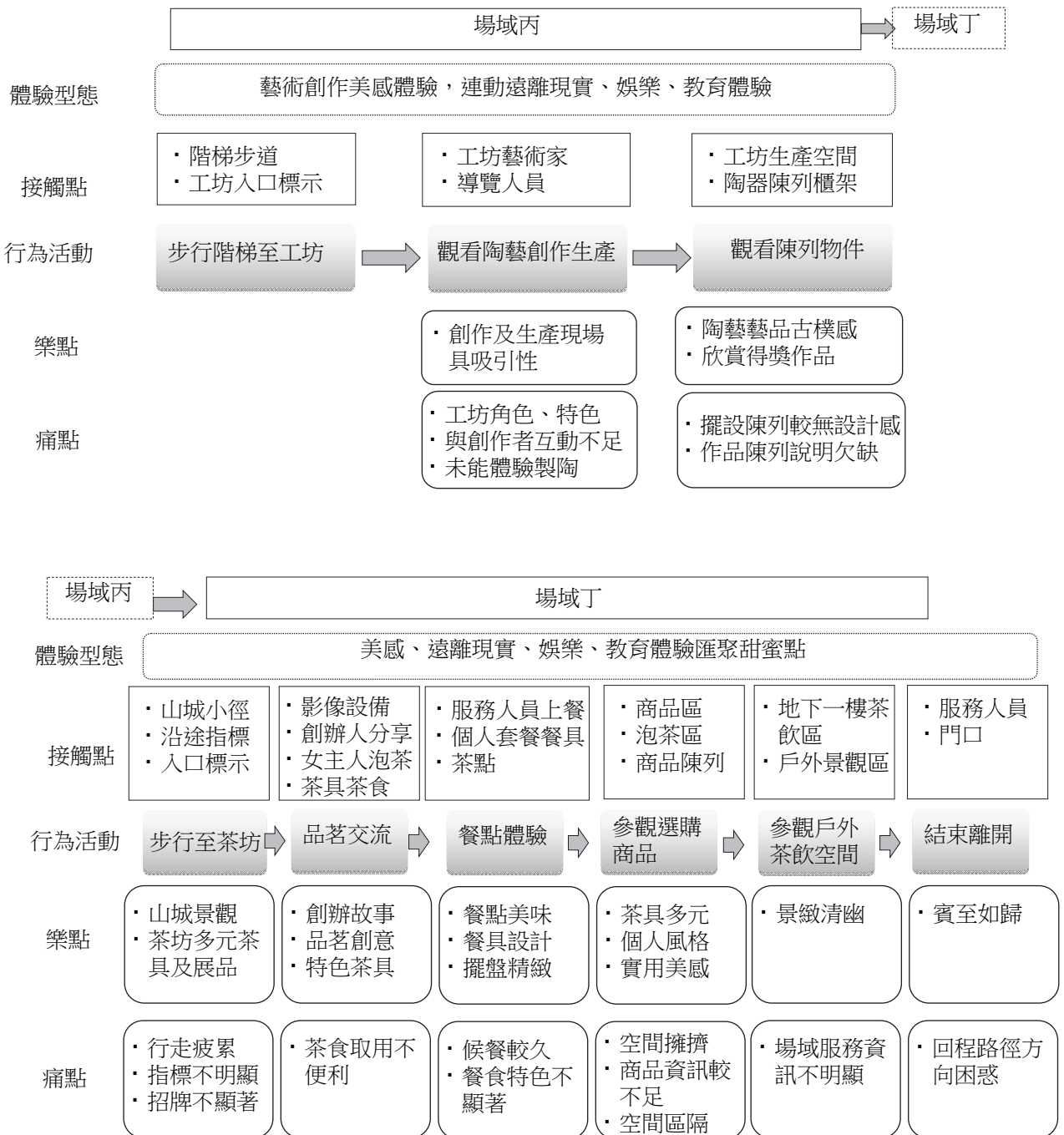


圖 2-2 (續) 體驗中一體驗型態及顧客旅程

(一) 體驗前

體驗前階段，探討訪客準備前往抵達九份茶坊事業體前，受訪者主要經歷的行為活動與接觸點、體驗型態認知與其感受到痛點、樂點如圖 2-1。

抵達九份茶坊前，訪客主要的行為活動在於蒐集目的地資訊及搭乘交通工具前往，受訪者認知的樂點事項反應在官網圖像的美感、景觀愉悅及走訪老街巷弄趣味性。訪客經由觀看九份茶坊官網，官網製作完整，內容圖像令人愉快(編號 C, D, G)，臉書粉絲頁常能看到茶坊的氣氛(編號 G)；步行進入老街，穿梭在交錯、熱鬧街道的趣味性(編號 A, E, F, G)；同行夥伴一起候車、找路也成為種樂趣(編號 D)。

體驗前的痛點事項，包括服務資訊不充分、交通方式及老街環境擁擠……等。訪客前往九份茶坊前，主要需求在於了解產品服務內容、交通等資訊，九份茶坊官網所列四個場域，以場域故事、特色等為主，欠缺產品服務、交通方式、最新訊息……等資訊(編號 B, G)。若為假日前往，當地停車常客滿、需換乘接駁車等，交通資訊欠缺明確的指引方式(編號 B, C, D, F, G)。至步行老街旅程，巷弄複雜、人潮擁擠(編號 C, E, G)，擔心找不到目的地(編號 C, F)；老街店鋪商品有些沒特色、街道環境衛生也有改善空間者(編號 A)。老街環境及店鋪雖屬外在空間，卻也影響訪客行進至九份茶坊的體驗感受。

體驗前的體驗型態認知，以遠離現實體驗認知居多，連帶美感、娛樂或教育體驗。訪客前往九份茶坊前，透過九份茶坊官網、口耳相傳到進入老街步行階段，產生遠離現實體驗認知，較其他體驗型態次數多，可能因訪客於蒐尋九份茶坊資料訊時，對於九份地區的歷史及產業故事……等，產生思古幽情的想像；至進入九份老街時，老街中交錯的巷道，保有九份在地傳統建物空間，促使受訪者即使尚未至九份茶坊，已開始產生遠離城市與日常生活、懷舊時空交錯的想像。

九份山城曾有一段礦區風光與先民採金史，加以電影悲情城市的場景在威尼斯影展受到關注，礦產景觀隨著懷舊風潮吹起，成為著名觀光熱門地點。訪客感受到遠離城市喧囂與日常雜務、對於九份不熟悉的環境與茶文化、電影悲情城市場景的聯想、與老街巷弄店鋪中的傳統美食、玩藝，令人產生遠離現實體驗(編號 A, C, E, F)。美感(編號 B, D)及娛樂(編號 B, C, D)體驗，反應在茶坊懷舊氛圍、空間美感的想像與休閒放鬆的期待。步行在老街巷弄間，偶會聽到國內外遊客交談九份產業、社區的故事，增進訪客學習到九份地區特色的知識，具教育體驗(編號 A)。

(二) 體驗中

體驗中階段，訪客在九份茶坊事業體體驗甲、乙、丙、丁等四場域，認知的顧客旅程及體驗型態如圖 2-2，以下就四場域綜整分析。

1. 場域甲

場域甲是畫家洪志勝先生在九份經營的第一個據點，訪客感受到的樂點，主要為歷史建築場域頗富歷史感（編號 E），如藝廊情境（編號 G）。因是九份老街第一個茶館，具有帶動老街茶藝產業發展的代表性（編號 A），建物本身景觀佳、易拍照（編號 D）。服務人員待客親切（編號 E）、導覽解說老舊建物轉化歷程及故事引人入勝，令人清楚了解環境與融入情境（編號 A, B, C, F, G）。館舍展品陳列豐富、清晰，如一字排開的燒水壺、古董擺設及停駐點設計（編號 A, E, F），整體環境美感氛圍，令人心情愉快（編號 B, C, D），並有增進知識（編號 D）、觀看欣賞的價值（編號 G）。

痛點認知方面，由於步行老街至場域甲尚有一段距離，訪客在接近茶坊時，因入口處標示不明顯、狹小，易忽略目的地（編號 D, E, F），有的訪客在進入時未接受到特別的接待、感覺服務較為平淡（編號 G）。訪客人數稍多時，部分訪客未能聽到導覽解說內容，對於現場的藏品物件與場域空間之關係，可能較不易理解（編號 D、F）。茶坊藏品物件豐富，走動空間較狹窄，有的訪客會擔心碰壞展品（編號 D, E），展示空間較缺燈光效果，展品價值不易突顯（編號 G）。

訪客在場域甲的體驗型態認知，主要為歷史建物結合茶、陶、畫美感體驗，連動遠離現實、娛樂、教育體驗。場域甲從九份地區第一座百年歷史古厝，改造經營為茶坊後，維持臺灣的古早味的建築風貌，運用大量的古董古物擺設，呈現濃厚懷舊氛圍的古樸之美，歷史建物融合茶藝、陶藝、畫作等藝術作品展示，訪客在茶坊中感受古今交錯的美感經驗（編號 A, B, D），令人想像九份過去的採金史，導覽解說當地資深講師，說起過往產業故事、店家歷史與陶工藝文化的過程，引人學習投入、忘記現實煩擾，訪客在九份茶坊強烈的懷舊美感氛圍下，感受到遠離現實體驗（編號 A, B）。透過建物保存活化，結合陶、畫的展示，使訪客獲得產業、社區發展的知識、美感教育體驗（編號 A, D, G）；茶坊中呈現茶文化相關器具、物件，令訪客感到新鮮、愉悅的娛樂體驗（編號 D, E）。

訪客在九份茶坊的接觸點體驗，有感受到待客親切的樂點，也有覺得未感受到特別的接待、或服務解說稍微平淡的痛點，研究觀察，關於待客、解說服務的品質可能產生不一致性。

2. 場域乙

受訪者在場域乙，多能感受到欣賞在地藝術作品的美感愉悅，藝術館場域如同神秘的寶庫（編號 A, B, C, D, E, G）；導覽解說專業清楚（編號 F），增進理解展品與空間關聯的理念、背景、收藏價值等（編號 C, D, G）；展示作品豐富、物件清晰吸引人、陳列整齊、作品創作動機與故事，令訪客頗有收穫（編號 D, E, F, G）。

場域乙的空間銜接場域甲，部分訪客較無明顯感受到空間情境轉換或不清楚行走方向的正確性（編號 A, D, F）；館內展示許多藝術作品，部分訪客因空間限制，導致無法清楚聽到導覽解說內容

(編號 C) 或擔心碰撞到藝術品 (編號 F); 訪客於欣賞展品過程, 作品無導覽解說時不易理解, 期能加強空間明亮度及設置作品解說牌 (編號 A, C, D)。

受訪者感受的體驗型態多為懷舊氛圍融合藝術展示的美感體驗, 連動遠離現實或教育、娛樂體驗。受訪者對於場域乙的樂點事項, 多為美感體驗認知, 如展覽藝術品陳列、懷舊氛圍空間的美感、欣賞創作過程與理念 (編號 B, C, D, G); 導覽解說內容, 引起訪客投入藝術館參訪體驗, 忘記現實煩擾的遠離現實 (編號 B) 或美感教育學習 (編號 D); 茶藝相關展示物件外型與色彩的視覺新鮮感, 及寓教於樂的蓋章體驗, 亦使訪客認知到娛樂體驗 (編號 D, E)。

3. 場域丙

受訪者在場域丙停留時間較短, 看到製陶藝品生產空間、創作現場、感受陶藝品古樸味道, 及看到得獎作品, 使訪客感到美感、教育收穫 (編號 A, B, C, D, F, G) 的樂點。

場域丙為九份茶坊事業體的製作生產空間, 受訪者的痛點事項, 多反應在創作與訪客間互動不足, 空間狹小則影響參觀品質。場域丙由一位創作者主持, 訪客進入工坊時, 未直接看到工坊人員, 對於工坊與九份茶坊關係產生困惑 (編號 A, D); 工坊通道狹窄, 參觀過程不易駐留較長時間, 擔心碰撞陶器 (編號 E, F); 訪客認為未能接觸藝術家、現場創作特性未能呈現、創作者與訪客之互動不足、及未能親身體驗製陶等項, 使得訪客較難引起愉悅感 (編號 A, D, E); 工坊物件眾多, 料架物件擺設較缺陳列設計感 (編號 A, G), 關於陳列的得獎作品, 訪客期待有所說明, 以認識作品的製作故事 (編號 A)。

受訪者在場域丙的體驗認知較為分散, 訪客認為工坊的陶藝製作過程的設備、技藝等具教育體驗 (編號 A, B), 工坊空間展示與作品呈現美感 (編號 B, C, D), 觀看到藝術家創作過程頗為有趣 (編號 C), 或能感受到沈浸在陶工坊中的遠離塵囂 (編號 G); 亦有訪客因在陶工坊駐留時間較有限, 較無深刻體驗認知 (編號 E)。

4. 場域丁

在四個場域中, 訪客對於場域丁的樂點事項最為豐富與感受深刻。行經山城階梯, 受訪者雖感到有些辛苦, 但從山城階梯遠眺大海, 感受到尋悠樂趣、視界之美 (編號 A, D, E, F, G); 進入茶坊中, 一樓空間陳設各式樣的茶具及展品, 令人產生視覺愉快的美好, 感受自在走動輕鬆感 (編號 B, C, D, E, F, G)。二樓品茗用餐區, 創辦人洪志勝先生親切地敘說發展故事、經營理念、建物與地形地物之運用特色……等, 增進人與人間的想法互動, 令訪客融入時空的想像, 感受到愉悅 (編號 A, B, C, D, E, F, G)。女主人為訪客進行品茗泡茶服務與解說, 品茗體驗多元, 茶具精心設計, 搭配不同品茗體驗, 如大碗公奉茶的創意, 原為招待朋友時, 因朋友人數眾多, 難以個別服務, 採用

大碗公及大湯匙，由朋友自行取用，朋友反而感到有趣，大碗公茶器便成為品茗體驗的一種趣味儀式。基隆山造形的茶壺，源自主人藝術創作的創意，九份山城面對基隆山，享用基隆山茶壺沖泡的茶，引起訪客聯想在地故事，感受到美好茶香與茶藝(編號 B, C, D, E, F)。個人套餐餐點美味健康、餐具設計、擺盤精緻……等，帶給訪客愉快的用餐經驗，可見整體服務過程的規劃用心(編號 A, B, C, D, E, F, G)。一樓商品展售區及泡茶區，茶具相關商品多元，部分為創辦人創作的衍生性商品，具個人風格特色，如同觀看美好的藝術作品(編號 C, D, E)，展示的實用性產品，亦多具美感吸引力(編號 F, G)。地下一樓品茗區安靜清幽，戶外緊鄰大海，景緻令人心曠神怡，令訪客期待多停留(編號 A, C, D, E)，結束參訪行程後，令人感到賓至如歸(編號 C)。

受訪者在場域丁的痛點認知，主要為服務資訊較不明顯，用餐服務舒適性待提升。訪客自場域丙至場域丁需步行一段山城階梯，部分訪客感到辛苦(編號 C, D, G, F)，場域丁標示及招牌較不明顯，若無服務人員引導可能錯過(編號 C, D, E, F)。二樓品茗用餐區，因餐桌較長，訪客自行取用茶食較為不便(編號 D)，候餐時間較久(編號 C)，餐食雖美味，但在地特色、創意的呈現較不明顯(編號 C)。一樓商品展售區展品、物件多，令人感到擁擠感，商品製作材料、商品特色資訊不足，部分商品標價不明確，訪客覺得選購商品過程較為不便(編號 C, D, E, F)；一樓泡茶區，與結帳空間區隔較不明確，訪客於泡茶區體驗品茶時，易受干擾，且部分商品標價不明確(編號 C, E)。地下一樓餐飲空間，有的訪客不知有此空間(編號 F)，或進入此空間時，擔心打擾別人用餐(編號 D)。結束離開時，回程距離較遠，訪客對於回程方向感到困惑(編號 F)。

場域丁為九份茶坊事業體的最後一站，受訪者在此場域，多能感受到四種體驗—遠離現實、娛樂、教育與美感體驗的匯集，充分體現出 Pine II and Gilmore (1999) 所提豐富體驗融合的甜蜜點。創辦人洪志勝夫婦親自接待交流，受訪者在聽故事的過程中被帶入情境，令人放鬆、美好時光故事的遠離現實體驗(編號 A, D, F)，一邊品茗、用餐，一邊聆聽主人暢談九份茶坊事業體四個場域的经营理念與作法，使訪客學習到社區、產業發展與老舊空間如何保存再利用的歷程，讓訪客深感參訪行程總結的娛樂體驗(編號 A, B, C, D)及教育學習體驗(編號 A, C, D)；茶坊座落山邊，透過地形地物的巧心規劃設計，將大自然景觀之美與藝術創作美融為一體(編號 A, B, C)，環境優美、如同秘密基地(編號 F)，伴隨四周燈光亮起，別有一番風情(編號 G)；訪客在品茗、用餐器具的體驗，感受到創辦人喜愛茶與分享茶文化用心的人文之美(編號 A, B, C, D, E)，適切反應出水心月茶坊名稱，源自創辦人洪志勝姓名文字—水、心、月的創意組合，顯現藝術創作者個人濃烈的風格特色，訪客感受到茶坊展現出藝術、自然、與人文用心之美。

(三) 體驗後

體驗後階段，在於了解訪客對於九份茶坊提供哪些產品服務資訊，可能吸引再次到訪體驗；訪客期望透過哪些接觸點互動，及訪客期望與九份茶坊互動的行為方式？以提供在體驗後階段，九份茶坊與顧客進行體驗服務設計的參考。

首先，受訪訪客認為吸引再次到訪體驗的因素，諸如：空間場域的故事、新品創作（編號 A）、季節性景觀（編號 B）、主題或藝文活動資訊（編號 B, D）、餐點新創意（編號 C, D）、泡茶體驗（編號 E, F）及茶道文化交流等（編號 G）。第二，訪客期待保持互動的接觸點，受訪者多數認為九份茶坊宜應用新社群媒體，如 LINE、FB 粉絲專頁、IG 等社群平台或是電子郵件……等，提供更多相關資訊（編號 A, B, C, D, E, F），反應社群媒體作為接觸點設計的重要性。最後，關於顧客關係互動過程，訪客期待九份茶坊提供更多精美的作品分享（編號 A）、餐點、商品、價格優惠資訊（編號 A, C）；與茶坊主題相關的茶、陶元素，訪客期待體驗個人化故事的陶土杯具的製作體驗（編號 E），或透過品茶活動，增進訪客學習茶知識、故事等及訪客間的認識（編號 E, F），提供不同年齡層的茶文化教育活動或講座等（編號 G）。除此之外，訪客期待九份茶坊延伸服務資訊的範疇，擴大至九份地區的活動訊息，如一日或二日遊程導覽、週邊民宿介紹等，以增進訪客在九份的娛樂、遠離現實體驗（編號 B, D）。

伍、研究結果

本研究透過九份茶坊事業體個案分析，探討體驗型態與服務設計方法結合之操作性，根據研究分析，提出以下研究結果：

一、訪客在接觸點中的樂點與痛點體驗，多與體驗型態認知內容相同

本研究研究結果發現，訪客的體驗認知，多反應在行為活動與接觸點互動過程中，令人愉悅的樂點，如於場域丁，訪客聆聽創辦人敘說經營的理念時，產生對於企業服務的認同。在品茗用餐環境、餐點餐具、茶具使用等過程中，感受到創辦人獨特的風格美感，令訪客產生愉悅、放鬆的心情，促使訪客產生美感、遠離現實、教育及娛樂體驗集結的甜蜜點。

訪客的痛點，多數反應出期待的體驗未被滿足或接觸點的負面知覺，研究歸納為三項，第一，訪客期待的體驗認知未被滿足，如在場域丙中，訪客所認知的教育、美感、娛樂體驗，從回應的內容如藝術家創作、製作過程、作品等應為體驗接觸點設計的重要元素；痛點則反應在創作者與觀眾欠缺互動、未能與接觸創作者接觸、未能親自實作體驗陶……等。第二，訪客行為活動過程中，產

生資訊取得的需求未獲滿足，訪客自體驗前至體驗中，期待了解如何前往目的地的明確交通資訊，如交通接駁、停車需求、老街中步行尋找場域甲的招牌標示、及參訪場域甲、乙、丙、丁四個場域過程中，對於行走方向、距離資訊認知的需求未獲滿足。第三，在各場域接觸點的主要行為活動，因服務接觸、服務等待、服務設施、空間動線等，產生個別期待落差的痛點認知。如多數訪客對於導覽解說感受良好，但因部分訪客未能完整聽到解說內容，反應為痛點事項；訪客於場域丁的品茗用餐體驗認知均佳，惟因有的訪客等候上餐時間較長、部分訪客之座位於品茗餐點位置取用較不方便、部分商品價格資訊欠缺、展品或商品陳列豐富多元，令部分訪客擔心碰損陳列之物品……等。

二、導入體驗型態要素，發展顧客體驗旅程設計，可期產生可行、有效的體驗價值

本研究發現訪客對於九份茶坊事業體各場域呈現不同的體驗型態認知要素，運用服務設計之顧客旅程地圖、同理心地圖的樂痛點分析，以體驗型態要素導入顧客旅程，以強化顧客樂點、降低痛點的原則，本研究提出體驗前、體驗中的顧客體驗旅程設計如圖 3-1、圖 3-2，以延伸顧客旅程地圖，建構顧客體驗旅程設計架構，助益創意生活事業體驗服務設計的操作。

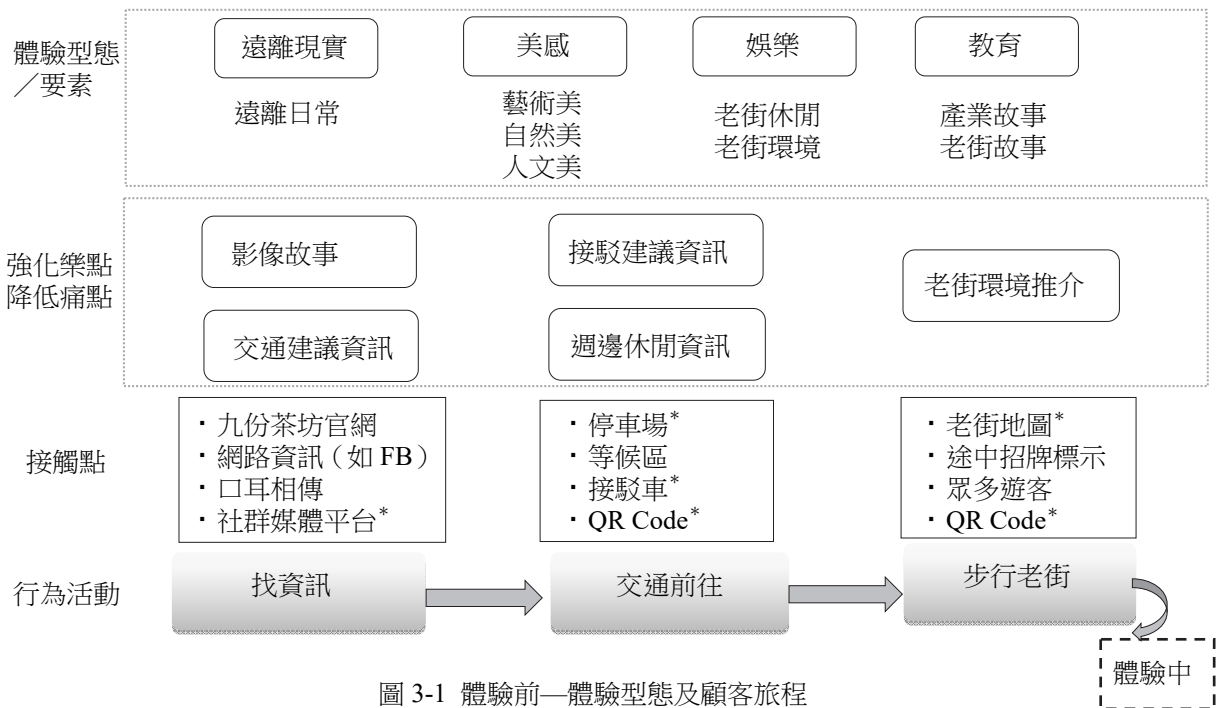


圖 3-1 體驗前—體驗型態及顧客旅程

* 本研究建議新增或強化的接觸點事項



圖 3-2 體驗中—顧客體驗旅程設計

*本研究建議新增或強化的接觸點事項



圖 3-2 (續) 體驗中一顧客體驗旅程設計

*本研究建議新增或強化的接觸點事項

(一) 體驗前：加強充分的資訊服務，提供顧客主動探索的體驗設計

體驗前階段，訪客多已認知到將前往遠離現實的九份山城，訪客多會主動查詢九份茶坊事業體交通、產品服務資訊等。體驗前的顧客體驗旅程設計（圖 3-1），可運用遠離現實的時空歷史、茶藝文化等要素，透過官網、社群媒體如 LINE、Facebook……等，強化在地影像故事等，增進訪客認知前往九份茶坊事業體時，將遠離城市，可能面臨交通不便的情形；輔以增加交通方式的建議資訊，降低顧客的痛點；另一方面，強化樂點體驗，可運用 QR Code、老街地圖等，提供九份茶坊週邊休閒資訊、老街環境資訊等，豐富訪客到訪前的休閒資訊與認知。

(二) 體驗中：突顯各事業場域的差異特色，加強訪客主動參與的接觸點設計

體驗中階段，訪客多數認知到個案場域甲、乙、丙、丁的美感體驗，其餘體驗型態的認知，亦多與美感體驗有所關聯，九份茶坊事業體四場域之服務內容豐富，個別場域宜依體驗型態及要素，以強化樂點及降低痛點原則，透過接觸點設計，突顯各事業場域的差異特色，增進訪客體驗價值。

1. 場域甲

訪客抵達九份事業體第一個地點為場域甲，關於美感體驗型態要素的接觸點設計，為促進訪客自行探索美感經驗，除專人導覽解說服務外，可增設展示輔具，如導覽文宣或線上導覽等；遠離現實著重的歷史建築氛圍體驗，建議於官網或臉書社群網站，提供老街地圖引導，並強化建築空間保存活化的展示文宣等接觸點設計；至為豐富訪客的教育及娛樂體驗及提升導覽解說服務水平一致性，可考量增設自導解說配備（如 QR Code 連結線上語音導覽），因應訪客自行參觀或參觀人數多時，不易接收到完整解說的痛點，以深化訪客感受歷史建築與茶藝結合的新奇趣味，並有助於訪客學習認識茶產業在九份傳統社區活化及茶藝生活美學經驗。

2. 場域乙

場域乙與場域甲建築空間相連，訪客延續場域甲的美感體驗認知，然而，場域乙空間運用以在地藝術創作展示為主，訪客在場域乙感受到美感體驗的藝術美、人文美要素，但訪客不易感受到場域主題的特色。關於美感及遠離現實體驗，建議提供自導解說配備，助益訪客探索在地藝術創作者的理念、故事；教育及娛樂體驗，可在展示設備品質提升的樂點上，運用展示輔具如作品照明、線上導覽、線上展品簡介等接觸點設計，降低因空間動線或訪客人數眾多時，訪客不易全程參與導覽的限制，分散人潮減低訪客擔心碰撞展品的憂慮，增進寓教於樂的體驗價值。

3. 場域丙

場域丙為陶藝創作生產部門，訪客參觀陶藝創作空間，多數感受到藝術創作美的美感體驗要素，從觀看創作過程、技藝設備等，感受到教育、娛樂體驗，或沈浸於工坊的遠離現實。分析訪客

在場域丙的樂點及痛點事項，本研究建議增加創作者現場說明並與訪客交流的接觸點，增進對於藝術家創作與九份事業體關係的理解，並可運用數位影像工具播放創作過程，適時地由創作者與訪客互動，增進訪客更深刻認識工坊製作的亮點作品、創作美感等。場域丙空間置放陳列許多陶土材料、半成品、成品及得獎作品……等，但因未有適當陳列標示說明，訪客不易理解相關物件陳列之意義，適切的標示宜作為陳列櫃架接觸點之改善。關於教育、娛樂及遠離現實體驗，可考量增加創作互動學習，如陶藝體驗服務方案，提供藝文愛好者運用地材材料體驗學習陶藝之美，增進沈浸於寓教於樂的體驗。

4. 場域丁

訪客在場域丁，多能感受美感、遠離現實、教育與娛樂等四種體驗融合的甜蜜點，訪客的樂點也最多，接觸點設計原則，研究建議以場域丁具備美感體驗型態的藝術美、自然美、人文美的要素，與其他體驗型態要素整合，加強服務軟硬體、訪客主動參與體驗等方面等設計，強化樂點感受價值。

依訪客行為活動順序，場域丙步行至場域丁的路程較遠，可藉景觀的自然美特性，導覽人員適時引導賞景拍照，強化入口處的視覺引導標示。二樓品茗用餐空間，創辦人夫婦接待互動過程，令訪客印象深刻，在聆聽場域故事時，可藉由九份茶坊創作的亮點作品，如基隆山茶壺、大碗公茶具創作故事等，提供訪客觀賞理解如何運用地陶土於茶具創造的教育、娛樂體驗；另可提供訪客親自泡茶參與體驗，提升品茗角色融入的遠離現實體驗樂點，降低因桌面狹長，部分訪客不易取用的痛點。訪客在餐點體驗過程中，感受到餐點用心、食器之美的樂點，但亦有感到候餐時間較久、在地特色不明顯等痛點，研究建議可運用候餐上菜說故事的服務，增進對餐點設計故事的認識，降低等候餐點的時間感，加強用餐的娛樂體驗。一樓商品及泡茶區參觀選購時，由於商品種類眾多，可強化不同功能區域的視覺標示，降低訪客自由參觀時，視覺美感資訊上的不足。關於增進對商品特色的認識，如部分商品為創辦人創作的衍生性作品，為免過多標示影響空間美感，本研究分析可運用文宣輔具，包括數位影像工具如 Pad、數位相簿、產品故事手冊等，促進訪客體驗創作與商品故事的樂點。參訪結束時，訪客感到賓至如歸的樂點，惟因回程方向資訊的欠缺，形成訪客的痛點，可加強附加服務，如提供商品寄送服務、回程地圖導引資訊，減少訪客不清楚回程方向及行走距離較遠的痛點。

(三) 運用社群媒體、網路郵件等，經營體驗後之接觸互動，轉化為體驗前設計

體驗後階段，訪客對於九份茶坊事業體四場域空間故事、新品創作、餐點、茶藝等產品服務內容，多認為可吸引訪客再次到訪，可見訪客應有相當良好的體驗。在體驗後的互動，本研究分析可從吸引訪客再次到訪的項目，規劃系統性的顧客關係維護作法，如於 Facebook、LINE、IG 社群平台等，將場域故事分類，適時分享過去的影像故事、及現在式發生的影像故事等，增進訪客感受到

社群互動的情感、思考、關聯性等價值。訪客對於再次到訪往往會有更多的期待，本研究分析除了主要產品服務的創新資訊外，可延伸擴大提供九份地區的休閒旅遊服務，轉化為體驗前階段的資訊服務接觸點設計，豐富既有顧客及潛在新顧客的體驗前接觸點的樂點。

陸、研究結論與建議

一、研究結論

Pine II and Gilmore (1999) 在《體驗經濟》提出四種體驗型態，認為體驗型態涵蓋愈多，愈能產生體驗甜蜜地帶。在九份茶坊事業體甲、乙、丙、丁四場域，研究發現訪客於場域丁涵蓋的體驗型態最多，訪客感受的樂點也最多，此可呼應體驗甜蜜點的觀點。至於體驗型態的認知，本研究分析結果，訪客對於研究個案場域體驗認知，可能產生體驗之間相互影響的情形，如美感體驗連動教育、或遠離現實或娛樂體驗認知，因此，九份茶坊事業體在進行接觸點設計時，可善用美感體驗的要素，依不同場域特性，增強可能連動的體驗型態之體驗服務設計，以提供顧客更全面的體驗價值。

服務設計著重使用者中心、共同創造、順序性、實體證據及整體性的原則 (Stickdorn & Schneider, 2012)，關注顧客全面感受的服務接觸的前、中、後的體驗 (Design Council, 2010; Mager, 2009; Mager & Sun, 2011)，相關文獻研究提出服務設計的觀點與原則，但如何關注顧客感受與創造顧客能用、有用及想用的產品服務系統，尚缺操作性的作法。本研究個案探析，發現訪客的樂點、痛點，反應出顧客認知的體驗型態要素。因此，本研究探討訪客於九份茶坊事業體，於體驗前、體驗中階段的體驗型態要素，導入服務設計方法，將體驗型態要素反應於接觸點設計，發展出顧客體驗旅程設計的操作概念。

本研究價值在於呼應未來服務設計本質及方法議題，關注顧客如何參與新服務開發 (Carbonell et al., 2009) 或企業如何與利害關係人共同進行價值共創 (Prahalad & Ramaswamy, 2004)，透過顧客體驗的痛點、樂點及體驗型態認知的交互分析，發掘顧客關注的體驗要素，有助創意生活事業發展體驗型態導入服務設計的理論基礎。其次，以利害關係人為基礎，如何共同創造服務體驗的價值，使體驗服務設計具備系統性與有效性 (何舒軒、宋同正，2014)。

二、研究建議

本研究以九份茶坊事業體個案，探討體驗型態，如何運用服務設計思考原則、方法、及工具等，發展為理論操作架構。本研究個案分析，提出下列建議，供九份茶坊事業體顧客體驗旅程設計操作應用，並作為發展創意生活產業體驗服務設計理論與實務的基礎。

(一) 管理意涵

九份茶坊事業體涵蓋四個場域，創辦之初，創辦人曾透過市場調查等方法，作為場域空間設計精神的依據，如市場調查發現九份地區觀光客，外國觀光客佔相當比例，因而推論外國觀光客應會較喜愛臺灣古早味的體驗，場域空間多呈現臺灣傳統的懷舊風情，突顯遠離現實的體驗，至於國內觀光客則應較重視天然美景。

本研究個案分析，觀察九份茶坊現場的客群，分析訪客對於九份茶坊事業體四場域的體驗認知，受訪者回答美感體驗次數較其他體驗型態為多，其他體驗型態的認知，亦與美感體驗有所關聯，本研究推論訪客經歷美感體驗時，亦可能連帶產生教育學習、娛樂或遠離現實體驗等；多數的樂點事項，顯示訪客感受九份茶坊事業體藝術美、人文美、自然美的愉悅性，訪客的體驗認知與期待，或與九份茶坊事業體所欲突顯的遠離現實體驗有所差異。

本研究個案分析結果，在管理意涵方面，應可提供九份茶坊事業體於規劃設計產品、服務系統時，藉由顧客體驗認知的回饋意見，有效地關注顧客感受及創造顧客期待的體驗內容。

(二) 研究限制及未來研究建議

本研究屬初探性質，先以探索方式詮釋、分析九份茶坊個案體驗服務設計的要項，本研究單一個案的分析，在外部效度上可能有所不足。後續研究建議，以本研究基礎，進行多重個案探討，以增進體驗服務設計理論的建構（Benbasat et al., 1987）。

本研究發現「體驗經濟」的四種體驗型態，透過顧客旅程接觸點、樂點與痛點分析，顯示訪客對於體驗型態認知的內容，轉換為體驗型態的要素，可發展為顧客能用、有用及想用的顧客體驗旅程設計。惟個案分析所蒐集的訪客認知、意見，以敘述性分析為主，較不易判斷受訪者認知的程度，建議後續研究可以本研究提出的體驗型態要素，結合接觸點的痛點、樂點證據，發展為問卷量表，擇不同創意生活產業體驗類別之事業體，進行體驗服務設計關鍵要素調查，以發展企業與顧客等利害關係人共創體驗服務設計的共通模型。

參考文獻

一、中文

- 王昭正、朱瑞淵（譯）（1999）。**參與觀察法**。（原作者 Jorgensen, D. L.）。臺北：經濟新潮社。（原著出版年：1989）。
- 行政院經濟建設委員會（2002）。**挑戰 2008：國家發展重點計畫（2002-2007）**。臺北：行政院經濟建設委員會。
- 何舒軒、宋同正（2014）。綜論服務設計學術研究發展。**設計學報**，19(2)，53-74。
- 宋同正、何舒軒（2014）。Lai-Bwabei 應用於龍山寺文化觀光旅遊的前瞻概念服務設計。陳鈴鈴、洪偉肯、鄭錦燦、阮昌榮（編輯），**察覺 & 反思：探索設計與科技及工藝的跨領域創新**。臺北：行政院國科會工程技術發展處。
- 季晶晶（譯）（2017）。價值主張年代：設計思考 X 顧客不可或缺的需求=成功商業模式的獲利核心。（原作者 Osterwalder, A., Pigneur, Y., Bernarda, G., Smith, A., & Papadacos, T.）。臺北：天下雜誌。（原著出版年：2014）。
- 林東成、陳俊智、王昱祥、劉芳姮（2017）。窯場創新經營之服務設計。**東方學報**，(37)，53-76。
- 張淑華（2011）。創意生活產業顧客體驗設計之探討—以蜻蜓雅築珠藝工作室為例。**藝術學報**，7(89)，151-174。
- 張淑華、林榮泰（2013）。創意生活產業感性場域與感質商品之體驗—The One 南園個案研究。**感性學報**，1(1)，4-21。
- 陳明秀、蔣克衍、許言、陳圳卿（2016）。以服務設計為休閒體驗型態的工藝教室評測服務品質：以懷德居木工實驗學校為例。**設計研究學報**，9，35-49。
- 陳詩捷、林庭如、蕭文信（譯）（2015）。**體驗設計：整合品牌、經驗以及價值的架構**。（原作者 Newbery, P., & Farnham, K.）。臺北：桑格文化。（原著出版年：2013）。
- 黃佳慧、林芳穗（2014）。從服務設計觀點探討「博物館服務」：以「國立臺灣文學館」為例。**設計學報**，19(2)，75-98。

二、外文

- Benbasat, I., Goldstein, D., & Mead, M. (1987). The case research strategies in studies of information system. *MIS Quarterly*, September, 369-374.
- Berry, L. L., & Carbone, L. P. (2007). Build loyalty through experience management. *Quality Progress*, 40(9), 26-32.

- Berry, L. L., Carbone, L. P., & Haeckel, S. H. (2002). Managing the total customer experience. *MIT Sloan Management Review*, 43(3), 85-89.
- Carbonell, P., Rodríguez-Escudero, A. I., & Pujari, D. (2009). Customer involvement in new service development: An examination of antecedents and outcomes. *Journal of Product Innovation Management*, 26(5), 536-550.
- Chang, S.-H., & Lin, R.-T. (2015). Building a total customer experience model: applications for the travel experiences in Taiwan's creative life industry. *Journal of Travel and Tourism Marketing*, 32(3/4), 438-453.
- Cook, L. S., Bowen, D. E., Chase, R. B., Dasu, S., Stewart, D. M., & Tansik, D. A. (2002). Human issues in service design. *Journal of Operations Management*, 20(2), 159-174.
- Eisenhardt, K. M. (1989). Building theories from case study research. *Academy of Management Review*, 14(4), 532-550.
- Mager, B. (2009). Service Design as an Emerging Field. In: Miettinen & Koivisto (Eds.) *Designing Services with Innovative Methods*, Helsinki: Taik Publications, 28-42.
- Mager, B., & Sung, T. J. (2011). Special issue editorial: Designing for services. *International Journal of Design*, 5(2), 1-3.
- Morelli, N. (2009). Service as value co-production: Reframing the service design process. *Journal of Manufacturing Technology Management*, 20(5), 568-590.
- Ostrom, A. L., Bitner, M. J., Brown, S. W., Burkhard, K. A., Goul, M., Smith-Daniels, V., & Rabinovich, E. (2010). Moving forward and making a difference: Research priorities for the science of service. *Journal of Service Research*, 13(1), 4-36.
- Pine II, B. J., & Gilmore, J. H. (1999). *The experience economy: Work is theatre & every business a stage*. Boston, Mass: Harvard Business School Press.
- Prahalad, C. K., & Ramaswamy, V. (2004). Co-creation experiences: The next practice in value creation. *Journal of Interactive Marketing*, 18(3), 5-14.
- Schmitt, B. H. (1999). *Experiential marketing: How to get customer to sense, feel, think, act, relate to your company and brands*. New York: The Free Press.
- Stickdorn, M., & Schneider, J. (2012). *This is service design thinking: Basics, tools, cases*. New York: Wileys & Sons.
- Shostack, G. L. (1982). How to design a service. *European Journal of Marketing*, 16(1), 49-63.
- Toffler, A. (1970). *Future shock*. New York: Random House.

UK Design Council(2010). *What is service design?* Retrieved 10 August 2010, from

<http://www.designcouncil.org.uk/about-design/Types-of-design/Service-design/What-is-service-design/>

Voss, C., & Zomerdijk, L. (2007). *Innovation in experiential services-an empirical view*. Retrieved from

<http://downloads.experience-economy.com/files/Innovation.pdf>

Yin, R. K. (1994). *Case study research: Design and methods*. CA: Sage Publishing.

Zeithaml, A, Pasuraman, A., & Berry, L. (1990). *Delivering quality service: Balancing customer perceptions and expectations*. New York, NY: The Free Press.

Applying Experience Types into The Service Design in Creative Life Industries —A Case Study of “Jioufen Teahouse”

Shu-Hua Chang*

Abstract

A case study of the Jioufen Teahouse is presented in this paper. The objectives were to apply experience types into service design methods, to examine correlations between customer perceptions about the realm of experience and pain or gain points encountered by customers at touchpoints, and to propose a model for experiential service design at the Jioufen Teahouse that can serve as a basis for experiential service design theories in the development of creative life industry. Results include: (1) pain and gain points encountered by subjects at touchpoints mostly reflected perceived realms of experience; (2) the key elements of the four realms of experience were identified and incorporated into the development of feasible and effective customer experience journey maps; and (3) using social media and email, post-experience touchpoints and interactions could be transformed into pre-experience designs. Beginning with perceived pain and gain points, we used the principle of reinforcing gain points and reducing pain points and considered business resources and characteristics to transform the perceived pain and gain points into content for touchpoint designs. Doing so ensured that the experiential service design is systematic and effective.

Keywords: creative life industries, experience economy, experience design, service design

*Assistant Professor, Department of Arts and Creative Industries, National Dong Hwa University

姜白石詞樂的結構特徵與風格

白玉光*

收件日期 2018 年 4 月 24 日

摘要

姜白石本名姜夔，是我國南宋詞人兼作曲家，一生布衣，寄人籬下，雖然坎坷潦倒，仍然清剛傲骨，令人尊敬。姜白石詞樂作品17首，是保存到今天唯一的宋代樂譜，內含自度曲14首，詞曲一體，曲風高雅，縹緲清空，為後世留下珍貴藝術歌曲典範。有關研究姜白石的著作既多且廣，尤以楊蔭瀏在1954年的《白石道人歌曲研究》一文中對姜白石的詞調論述甚詳，惟對姜氏詞樂之結構風格及演唱方法甚少論及，本文將從體裁結構、旋律特徵、調式及轉調運用來探討姜白石的詞樂結構特徵與風格。本文研析姜白石詞樂之作曲手法，見識古人亦懂得運用諸多音程變化及轉調手法來表現聲情之美。

關鍵字：姜白石、白石道人歌曲、詞樂、自度曲

*國立臺灣藝術大學表演藝術研究所博士候選人

壹、緒論

姜白石姓姜名夔字堯章，別號白石道人，是宋詞大家，更是音律專家，擅長度曲，在柳周婉約，蘇辛豪放的中間，開出清空逋峭的新門徑，他的 17 首詞樂，尤其是他自己的 14 首自度曲，詞曲一體，語言旋律和音樂旋律融合無間，聲情和詞情相得益彰，優雅脫俗，意境清空縹緲。

有關姜白石之詞樂，向來有諸多之文獻探討，合輯成專書而較常見者有如下：楊蔭瀏、陰法魯（1957）合著的《宋·姜白石創作歌曲研究》；丘瓊蓀（1959）的《白石道人歌曲通考》；林明輝（1992）的《宋·姜夔詞樂之研析》；劉美燕（1993）著《姜夔詞樂詮釋研究》；范光治（2001）的《宋·姜白石詞樂之研究》……等，尚有古籍史料及學報論文可作為本論文寫作之參考。姜白石詞樂作品 17 首，是保存到今天唯一的宋代樂譜，曲風高雅，為後世留下珍貴藝術歌曲典範。本文將從體裁結構、旋律特徵、調式及轉調運用來探討姜夔的詞樂結構特徵與風格。

貳、白石詞樂的體裁與結構

宋詞的音樂結構，除僅存的白石歌曲 17 首外，只能從詞的文字結構著手，不過由於詞的規律性甚為明確，從倚聲填詞的習慣來看，無論在節奏長短、句逗停頓、段落劃分，乃至於在音調的抑揚頓挫，情緒的低迴激盪等方面，均有軌跡可尋。唐·元稹（779~831）《樂府古題序》中說到：「因聲以度詞，審調以節唱，句度長短之數，音韻平上之美，莫不由之準度。」由此可知宋詞之結構。再從目前音樂史上僅存的白石詞樂結構分析，詞與曲之結合，相當緊密而嚴謹。白石曲譜，無論填詞或自度，均能就詞曲關係找出宋詞之傳統語法，關於此點，劉明瀾（2003）曾在《中國古代詩詞音樂》一書中有詳盡之分析，可資參考。不過，就白石詞樂之體裁與結構，仍有所補充，茲敘述如后：

詞樂歷經唐宋，至宋時，益顯枝繁葉茂，名家輩出，據《欽定詞譜》統計，大約有 826 餘調，2306 餘體，而其體裁，據張炎《詞源》所載，有法曲、大曲、慢曲、引、近、序子、三台、纏令、諸宮調等，其中文人好用者，乃是篇幅較短的慢、引、近、令四種。（劉明瀾，2003，頁 157）

白石詞樂則採用了「慢」、「近」、「令」三種體裁，茲分別區分說明如下：

一、慢曲

慢曲又稱「長調」或「雙調」、「雙疊」，字數通常在 88 字以上，為上下片之二段體，每段各有四均，合計八均。「均」指的是小樂段，亦是落韻之處，從體裁的角度來看，「均」即歌曲中一個相對完整的音樂單位。姜白石的詞樂，多屬慢曲，17 首歌曲中，慢曲占了 12 首之多¹，可見八均的長調體裁，最能表達詞樂之完整性，茲以白石《揚州慢》為例，列表說明見表 1。

表 1 慢曲《揚州慢》體式舉例表

均數		其他	各均（韻）歌詞	音節形式	韻腳	落音
上片	第一均		淮左名都，竹西佳處，解鞍少駐初程	4+4+6	程	宮
	第二均		過春風十里，盡薺麥青青	5+5	青	角
	第三均		自胡馬窺江去後，廢池喬木，猶厭言兵	7+4+4	兵	羽
	第四均		漸黃昏，清角吹寒，都在空城	3+4+4	城	宮
下片	第五均		杜郎俊賞，算而今重蹈須驚	4+7	驚	宮
	第六均		縱豆蔻詞工，青樓夢好，難賦深情	5+4+4	情	角
	第七均		二十四橋仍在，波心蕩，冷月無聲	6+3+4	聲	羽
	第八均		念橋邊紅藥，年年知為誰生	5+6	生	宮

從表上《揚州慢》之體裁形式，可以得知「慢曲」（長調）之特色如下：

1. 均末與韻（主韻、正韻）相合，如上片之「程」、「青」、「兵」、「城」與下片之「驚」、「情」、「聲」、「生」等八個均韻互相結合。
2. 均末之音，無論落於何音，均需拉長時值，形成「大住」²。如《揚州慢》的八個均末，分別落於「宮」、「角」、「羽」、「宮」各音之上，八個正韻在譜上也分別註以「𠂔」的大住記號，以表明句子（均）延宕之自然律動。

¹ 《揚州慢》(98 字)，《霓裳中序第一》(101 字)，《翠樓吟》(101 字)，《惜紅衣》(88 字)，《石湖仙》(89 字)，《長亭怨慢》(97 字)，《淒涼犯》(93 字)，《秋宵吟》(99 字)，《暗香》(97 字)，《疏影》(110 字)，《角招》(107 字)，《徵招》(95 字)。

² 俗字譜號𠂔，註記在該字下方，意指節奏時值長度延長為二拍、三拍甚至四拍，見楊蔭瀏、陰法魯《宋姜白石創作歌曲研究》，北京：音樂出版社，1957 年，頁 64。

3. 均末之落音，上下片均宜對稱。如上例上下片各均所落之音，十分對稱，其他慢曲多半如此。

二、近曲

近曲又稱「中調」，字數在 59~90 字之間，一般都超過七十字而少於一百字。亦為上下片兩段體，只是每片只有三均，合計六均。「近」體始於宋代，宋人從唐大曲中截取近於「破」前的過渡段，即為「近」，故其速度不可過快或過慢，應為中等速度為宜。白石的 17 首詞樂中，屬六均「近」體的，僅《淡黃柳》³一首，茲列表說明見表 2。

表 2 近曲《淡黃柳》體式舉列表

均數		其他	音節形式	韻腳	落音
		各均（韻）歌詞			
上片	第一均	空城曉角，吹入垂楊陌	4 + 5	陌	羽
	第二均	馬上單衣寒惻惻	7	惻	角
	第三均	看盡鵝黃嫩綠，都是江南舊相識	6 + 7	識	羽
下片	第四均	正岑寂，明朝又寒食	3 + 5	食	角
	第五均	強攜酒小橋宅，怕梨花落盡成秋色	6 + 8	色	宮
	第六均	燕燕飛來，問春何在，唯有池塘自碧	4+4+6	碧	羽

近曲雖然僅《淡黃柳》一曲，但段落劃分仍然十分明確，其詞句長短變化多端，節奏運用亦比較靈活，其均末之時值並不一定要「大住」，由此可見，近曲之特色乃在於三點：（一）是樂句結構長長短短，頗不規則，但描述情感，則更加抒情；（二）均末押韻，規則同於慢曲；（三）句末之延宕，缺少規律性，益能突顯其節奏運用之多變性而速度較快，不宜拖拉。

三、令曲

即一般通用的「小令」，字數通常在五十八字以下，是一種比較短小的詞樂體裁，它最初出於唐代宴席間的酒令，可助長酒興，白居易詩曰：「醉翻衫袖拋小令。」⁴，又如辛棄疾的「少年不識愁滋味，……卻道天涼好個秋。」⁵即能看出文人騷客藉酒發興，文采盡出。令曲有一段和兩段

³ 《淡黃柳》六均 65 字。

⁴ 唐代詩人白居易《就花枝》中的名句。

⁵ 宋代詞人辛棄疾《採桑子》（醜奴兒）。

體，但都是四均。白石的十七首詞樂中，屬令曲者共有四首⁶，即《鬲溪梅令》、《杏花天影》、《醉吟商小品》、《玉梅令》等，其中除《醉吟商小品》為單片之一段體外，餘均為上下兩片之二段體，茲以《鬲溪梅令》為例，列表說明見表 3。

表 3 令曲《鬲溪梅令》體式舉列表

均數		其他	各均（韻）歌詞	音節形式	韻腳	落音
上片	第一均		好花不與殢香人，浪粼粼	7 + 3	粼	角
	第二均		又恐春風歸去，綠城蔭，玉鈿何處尋	9 + 5	尋	羽
下片	第三均		木蘭雙槳夢中雲，小橫陳	7 + 3	陳	角
	第四均		漫向孤山山下，覓盈盈，翠禽啼一春	6+3+5	春	羽

令曲之特色為：

1. 句子短小，語言簡鍊，在形式上較接近五、七言律詩和絕句。
2. 均末押韻如同慢曲和近曲。
3. 均音落在「羽」、「角」之主屬關係上。（醉吟商小品係古曲除外）⁷
4. 速度要比慢曲、近曲快。

以上「慢曲」、「近曲」、「令曲」三種體裁，在白石詞樂中均有所採用，不過仍以篇幅較長的「慢曲」為主，此乃「慢曲」較能表達舒緩曲折，迂迴婉轉之情感，白石詞清空婉約，自度曲旋律優雅，最能表現白石詞樂之風格。至於其小令四首，雖是填詞之作，但仍能從詞樂中悟出作品之詞情與聲情相連緊密，充分代表了宋詞婉約派之風格。⁸

有關白石詞樂之結構形式，亦與白石人品、詞風與藝術修養有所關連，以白石人品之高潔超脫，如野雲孤飛，去留無跡，並以其凝鍊之技巧，加上高度藝術修養，其詞樂結構安排上，必然是有所設計，避免單調一般化，在音樂佈局上，亦富於變化。宋詞詞樂的一般結構，在於二段體

⁶ 《鬲溪梅令》（48 字）、《杏花天影》（58 字）、《醉吟商小品》（30 字）、《玉梅令》（66 字）。

⁷ 《醉吟商小品》原係琵琶古曲，紹熙二年姜夔路過金陵時，遇到一位琵琶樂工還能彈奏《醉吟商胡渭州》，於是向他請教指法，譯成樂譜，填上歌詞，成為一首「雙調」（夾鐘商之俗稱）的歌曲。

⁸ 如霧裡看花，終隔一層（王國維《人間詞話》，白石詞極妙，不減清真，其高處有美成所不能及（宋·黃昇《絕妙詞選》）。

的上片和下片，下片乃是上片的再現或是稍作變化重複，但白石認為一般結構不能自由的抒發個性，他在自度曲《長亭怨慢》序中提到：「予頗喜自製曲，初率意為長短句，然後協以律，故前後闕多不同。」（夏承燾，1981，頁36）

由此可見，白石的詞樂風格充分反映其個性所在，為體現其清空剛毅之個性，並表露其高深幽遠之情懷和玄密空靈的意境，白石在作品的佈局上，力求變化。不僅是詞樂，他對詩歌的創作亦是如此，他在《白石道人詩說》中談到氣象韻度，既要求渾厚飄逸，反對輕俗，更要求精思含蓄，比興會意，而且意格愈高，句法愈響。談到結構佈局，則需小詩精深，短章蘊藉，大篇能波瀾開闔，首尾停勻，尤其是尾句，以詞意具不盡為最高要求，即所謂「句中有餘味，篇中有餘意，善之善者也。」在風格上，他尤其注重獨創性，他說：「一家之語，自有一家之風味」，他又說：「作大篇，尤當佈置，首尾勻停，腰腹肥滿，篇終出人意表，或反篇終之意，皆妙」（宋·姜夔著、夏承燾輯，1981，頁66-67），由以上白石所論，可以了解他個人的創作風格和寫作方法，尤其在結構佈局上，對首尾部分變化，重視尾部之安排，可以作以下歸納說明：

（一）換頭

即開始部分不同之意，詞樂的下片開始部份與上片不同，其他各句則相同。例如白石的《杏花天影》、《鬲溪梅令》即是換頭的結構，以《杏花天影》來說，其上片首句「綠絲低拂鴛鴦浦」之音節形式為「二、二、三」，至下片句頭「金陵路，鶯吟燕舞」之音節形式變為「三、四」，很顯然，詞句結構變了，音樂旋律，也跟著變動，此乃自然之理，茲列舉見譜例1。

譜例 1 《杏花天影》原頭與換頭對照譜

原頭

6 - #4 3 | 1̇ - 6 . #4 | 3 - - 0 ||

綠 絲 低 拂 鴛 鴦 浦

換頭

1̇ 6 3 - | 6 5 5 - | 6 - - - ||

金 陵 路 鶯 吟 燕 舞

(二) 換頭兼換尾

即上下片頭與尾均不相同，這種結構較上述之換頭，更具活力與變化，茲舉《玉梅令》為例見譜例 2。

譜例 2 《玉梅令》原頭與換頭對照及原尾與換尾對照譜

原頭

5. $\sharp 4$ 3 5 | 1 - 2 3 | 1. $\underline{7}$ 6 - ||

疏 疏 雪 片 散 入 溪 南 苑

換頭

5 - 3 2 | 3 - 5 - | 1. $\underline{7}$ 6 - ||

今 來 領 客 梅 花 能 勸

原尾

$\underline{7}$ $\underline{6}$ $\underline{5}$ 3 | 5 $\underline{7}$ $\underline{5}$ $\underline{3}$ | 6 - - 0 ||

高 花 未 吐 暗 香 已 遠

換尾

1 2 3 - | 5 1 $\underline{7}$ - | 6 - - 0 ||

拼 一 日 繞 花 千 轉

由上譜可明確看出，上片與下片之前二小節有所不同，又在倒數第二、三小節之上下片亦不同。此曲《玉梅令》乃係白石為范成大填詞之作，其詞情竟能融合聲情如此完美，若無高深之詞樂素養，是無法辦到的。又如他的自度曲《暗香》，亦是換頭換尾之作，不另列舉。

(三) 合尾

即詞樂之上下片最後一均，在句式與音樂上相同或基本相同，其他部分則不同，此種結構之形式，多半是擅長度曲之詞樂家所好，姜白石的《揚州慢》、《長亭怨慢》和《淒涼犯》……等，均屬合尾之作，現以《長亭怨慢》上下片末均為例，見譜例 3。

譜例 3 《長亭怨慢》合尾中上片尾與下片尾結構

6̣ 2̣ | 1̣ #4̣ 3̣ - | 5̣ 6̣ 3̣ · 2̣ | 1̣ - - 2̣ | 1̣ - 0 0 ||

上片尾

6̣ 2̣ | 1̣ #4̣ 3̣ - | 6̣ - 3̣ · 2̣ | 1̣ - - 2̣ | 1̣ - - - ||

下片尾

合尾式結構特點是變化多於重複再現，先寫詞情再度聲情之時，情與景之描述往往交錯多變，但在結尾時，再度會合，達到了既變化又統一的整體結構之美。

(四) 雙拽頭

又名「疊頭曲」，即在三段體的詞調當中，前二段句式、聲韻、乃至於宮調等，基本相同，宋人稱之為「猶二馬共拽一車」，故謂之「雙拽頭」，例如《秋宵吟》一曲其第一段「古簾空至箭壺催曉」與第二段「引涼颺至暮帆煙草」句式結構，完全相同，茲將該曲雙拽頭以五線譜抄錄見譜例 4（無射商，合今 C 調）。

譜例 4 《秋宵吟》雙拽頭結構

秋宵吟

姜白石 詞曲
白玉光 訂譜

無射商 (C 商)
(一)

The musical score is written in a single treble clef staff with a 4/4 time signature. It is in the key of C major. The score is divided into two sections, (一) and (二). Section (一) covers measures 1 through 7, and section (二) covers measures 8 through 12. The lyrics are written in traditional Chinese characters below the notes. The lyrics are: 古簾空，壁月皎，坐久西窗人悄悄。壁吟苦，漸漏水丁丁，箭壺催晚。引涼颼，動翠篠，露腳斜飛。雲表。因嗟念，似去國情懷，暮帆煙草。

古簾空，壁月皎，坐久西窗人悄悄。
壁吟苦，漸漏水丁丁，箭壺催晚。
引涼颼，動翠篠，露腳斜飛。
雲表。因嗟念，似去國情懷，暮帆煙草。

詞樂的結構型式，尚有他樣，我們研究白石詞樂結構，不僅可藉此加深了解宋詞詞樂之基本架構，更能看出白石詞樂的風範。白石詞樂，無論是自度或是填詞之作品，均能同時掌握了詞情與聲情，這遠比「以聲填詞」所形成的弊端高明甚多，姜白石不僅了解宋詞之結構，他還能靈活運用以深厚之音樂修養衡量尺度，樹立了個人風格，此為十分難能可貴之處。

參、白石詞樂的旋律特徵

白石歌曲，清雅深蘊，此種風格，除了詞情婉約淒楚，其聲情亦是如此。白石詞能一讀再讀，白石曲亦能一唱再唱，益見幽遠深刻。從旁字譜譯出的白石詞樂旋律來看，可歸納為幾個特徵如下：

一、重視變音的運用

- (一) 變音之運用，有助於表現清雅哀怨的風格，而白石的曲調慣用古音階，益能表現音階清雅之美，例如其自度曲《角招》、《徵招》等，即是如此。
- (二) 在旋律上，強調「變徵」、「變宮」二音此項特徵，隨處可見，在音樂上有利於表現哀怨的基調，並能反映唐宋時代的音樂特點。大陸著名中文學者陰法魯教授對姜白石研究頗多，當年（1992）與筆者論及姜白石之個性時，他認為白石個性保守固執，故能堅持己見，並反映在詞樂作品之中，亦由於個性之故，白石作品堅持傳統，古意盎然，絕不標新立異，自作主張。陰氏前輩之見，筆者深表同意，此點對研究將白石詞樂風格，自有其重要之關鍵性。
- (三) 出現「增四度」。由於古音階當中有一「變徵」（#Fa）音，因此，往往在旋律中，出現增四度之音程關係。此種曲調增加了詞樂淒楚之感，例如白石自度曲《揚州慢》、《長亭怨慢》及《淡黃柳》等都各有「五」、「二」和「三」個增四度見譜例 5~7。
- (四) 七聲之外的「勾」音白石詞樂中的變化音，除了上述外，尚多了一個變化外音叫「勾」字，此音乃是工尺譜上的律高記號，合宋律「蕤賓」音，約等於西方音名之「#G」音，在白石詞樂中，有此音之歌曲者，僅《杏花天影》及《醉吟商小品》二首，二首之宮調，各為「夾鐘羽」及「夾鐘商」，以首調來看，《杏花天影》是 F 羽調，《醉吟商小品》是 F 商調，故「#G」音之出現，在唱名上，都可唱為「#Re」，茲列舉見譜例 8~9。

譜例 5 《揚州慢》增四度之運用

揚州慢

姜白石 詞曲
白玉光 訂譜

夾鐘宮 (F宮)

淮左名都，竹西佳處，解鞍少駐初程。過
春風十里，盡薺麥青青。自胡馬窺江
去後，廢池喬木，猶厭言兵。
漸黃昏，清角吹寒，都在空城。
杜郎俊賞，算而今重到須驚。縱
豈冠詞工，青樓夢好，難賦深情。
二十四橋仍在，波心蕩，冷月無聲。
念橋邊紅藥年年知爲誰生。

譜例 6 《長亭怨慢》增四度之運用

(一) 長亭怨慢

長亭怨慢

夾鐘宮 (F宮)

姜白石 詞曲
白玉光 訂譜

漸吹盡、枝頭香絮，是處人家、綠深門
戶。遠浦縈回，暮帆零亂向何
許。閱人多矣，誰得似長亭樹。
樹若有情時，不會得青青如
此。日暮、望高城不見，只見亂山無
數。韋郎去也，怎忘得玉環分
付。第一是早早歸來，怕紅萼無人爲
主。算空有并刀，難剪離愁千縷。

長四二！

譜例 7 《淡黃柳》增四度之運用

淡黃柳

姜白石 詞曲
白玉光 訂譜

仲呂羽 (G羽)



空城曉角，吹入垂楊陌。馬上單衣寒惻



惻。看盡鵝黃嫩綠，都是江南舊相



識。正岑寂，明朝又寒



食。強攜酒、小橋宅，怕梨花落盡



成秋色。燕燕飛來，



問春何在，唯有池塘自碧。

譜例 8 《杏花天影》變音之運用

杏花天影

3 - 7 6 . | 3[#]2 . 3[#]2 - | 3 - - 0 ||

(a) 想 桃 葉， 當 時 喚 渡。

(b) 算 潮 水 知 人 最 苦。

譜例 9 《醉吟商小品》變音之運用

醉吟商小品

7 2 1 . 2 7 | 6 - #4 #2 | #2 1 . 2 7 - | 6 - - - ||

夢 逐 金 鞍 去 一 點 芳 心 休 訴。

上譜之「#G」音（勾音），因不屬於雅樂所有，因此有些學者如邱瓊蓀，即為求雅樂氣派，並依雅樂之宮調系統，以不出宮為由（邱瓊蓀，1959，頁 1），而將上曲，再予訂譜，似乎很有道理，不過，以筆者愚見，旁字譜上記有「勾」音者僅上列兩曲，共出現三次，其中《醉吟商小品》係白石從金陵琵琶工處「求得品弦法，譯成此譜」，可見此曲旋律來自琵琶曲，而序中亦云：「曰《濩索》、《梁州》，轉關《綠腰》，醉吟商《胡渭州》，歷弦《薄媚》也。」此《梁州》（即涼州）、《綠腰》（亦作六么或錄要）、《胡渭州》、《薄媚》……等，都是唐宋大曲，此翻入琵琶調者，由此可知《醉吟商小品》既是琵琶曲加以填詞，其歌唱曲調亦必然與琵琶相依相隨，而形成較為特殊的「勾」音，並無離奇之處。至於《杏花天影》一曲，亦是填詞之作，夏承燾在《姜白石詞編年箋校》一書中說道：「依舊調作新腔，命名曰『影』，殆始於歐陽修六一詞之賀聖朝影、虞美人影。殆謂不盡相合，略存其影耶？」（夏承燾，1981，頁 21）

究其《杏花天影》曲調，是否來自唐宋琵琶曲，未見考據資料，難下斷語，不過依俗字譜所示譯譜，忠於曲調原貌，應為可取。

二、跳進與級進的自然結合

白石詞樂中的音程跳進，乃是隨處可見，這種大跳，常常突出「清峻」的面貌風格，而跳進後的級進，則益顯諧婉之美，從他的《暗香》一曲中，我們即可找到大跳音程中完全四度二個（上行），完全五度八個（上行五個，下行三個），小六度五個（下行），大六度二個（下行）完全八度四個，至於其級進則有大二度共 55 個（上行二十三個，下行三十二個），茲附《暗香》詞曲於下，以供參考見譜例 10。

譜例 10 《暗香》跳音之運用

暗 香

夷則宮^bB宮

姜白石 詞曲
白玉光 訂譜

著時月色，算幾番照我，梅邊吹笛。
喚起玉人，不管清寒與攀摘。
何遜而今漸老，都忘卻春風詞筆。
但怪得竹外疏花，香冷入瑤席。

上《暗香》譜中，值得注意的是下行、跳進時對詞意之表達尤為貼切，這種情形，在《揚州慢》及《長亭怨慢》中亦復如此，可見白石詞樂之曲調設計合乎語言詞意之自然性。

三、三度進行造成清新疏朗的效果

白石的三度進行，極為普遍，其中大三度的出現，有 120 次之多，這對清新疏朗之感受，尤為深刻，大三度用得最多的是《角招》，計 17 個（上行十一、下行六），《徵招》其次，計 15 個（上行七、下行八），此二曲係以宮商五音為調名，這在唐宋詞樂中十分罕見，據考，「招」與「韶」乃相通之詞，謬大年曰：「孟子在齊，聞徵招、角招，二招即韶之樂也。」（夏承燾，

1981, 頁 55), 白石在《徵招》序云:「徵招、角招者, 政和間大晟府嘗製數十曲。」(賴橋本, 1967, 頁 190), 這樣看來, 宋大晟府時, 始再增用徵調和角調, 白石自度曲時, 所用大三度特多, 或許特別表現清新疏朗韶樂祥和之美, 而大三度, 自古以來, 中國音樂即重視大三度, 尤其在 1978 年湖北省隨縣所出土的曾侯乙編鐘, 更證實了大三度的歷史遙遠, 姜白石善用大三度, 不過是遵守古樂, 並發揚之, 乃是典型的傳統音樂家, 茲舉《角招》為例, 見譜例 11 (按林明輝譯譜)。

譜例 11 《角招》三度音程之運用

角 招

黃鐘角 (D 角)

姜白石 詞曲
林明輝 訂譜

為春瘦，何堪更鏡，西湖盡垂柳。

自看煙外岫，記得與君湖上攜手。

君歸未久，早亂落，香紅千畝。

一葉凌波無處，過二十六離宮。

遺遊人回首，猶有畫船障袖。

青樓倚扇，相映人爭秀。

四、連續的下行級進，表達哀怨沉郁的情懷

白石詞樂所用的下行級進，遠遠超過上行級進甚多，根據林明輝的統計上級進 341 次，下行級進 539 次，(林明輝，1992，頁 158) 二者比較，足以證明，白石的確是偏好下行級進之人，何以故？想是與白石的個性與其人生之顛簸處境有所相關，藉由下行級進，突現了詞情之哀怨沉郁之情緒。例如白石的《揚州慢》、《淡黃柳》、《秋宵吟》、《翠樓吟》……等都是訴說這種情感的作品，茲舉例，見譜例 12。

譜例 12 《揚州慢》等連續下行級進之運用

《揚州慢》 淮 左 名 都

《淡黃柳》 空 城 曉 角

《秋宵吟》 古 廉 空

《翠樓吟》 月 冷 龍 沙

五、感嘆意味的終止式

白石詞樂曲調常常在重要樂段結束時，呈現兩種終止式：

(一) 重覆末尾二音，以取得完滿的結束感，增添了感嘆的意味，例如：

1. 《揚州慢》

都在空城	}	Re Do Re Do
知為誰生		

2. 《長亭怨慢》

青青如此	}	Re Do Re Do
離愁千縷		

3. 《暗香》

梅邊吹笛	}	Re Do Re Do
夜雪初積		

4. 《疏影》

枝上同宿	}	Re Do Re Do
近飛娥綠		

(二) 句尾在主音上作上助音或下助音式的終止，亦有表現詞情感嘆與幽怨，例如：

1. 《徵招》

行正是	}	SoL La SoL
或歸計		

2. 《翠樓吟》

寒風細	}	SoL La SoL
簾秋霽		

3. 《淡黃柳》

南舊識	}	SoL La SoL
塘自碧		

從以上所述白石詞樂之特徵，從不同的舉例中，我們不難發現，白石詞樂的旋律，雖有諸多變化，但在其本質上，仍然固守雅樂之七聲原理，在不背離傳統之下，適度的尋求自己想表現的語法而已，這與其個人風範，生活體驗與才華智慧，都有相當密切之關係。

肆、白石詞樂的調式及轉調運用

宋代詞樂調式之意義，仍在強調調式之主音，白石的調式運用乃宮調體系，此處將再進一步說明起調畢曲，以及調式落音之安排所形成的風格色彩。

起調畢曲之意，係指從歌曲開始的起音和最終的結音來衡量該曲之調式，只是自古以來，對起調畢曲之看法有所不同而有所爭議，有主張起調畢曲皆同為主調之基音者，也有持畢曲為主調之基音，而對起調則不拘（邱瓊蓀，1959，頁 37），從白石的 17 首歌曲來看，其畢曲均為該調之主音，但起調則不一定是主音，經統計合乎起調畢曲同為主音者僅《鬲溪梅令》（夷則羽，bB 羽）、《石湖仙》（無射商，C 商）、《惜紅衣》（無射宮，C 宮）、《角招》（黃鐘角，D 角）及《醉吟商小品》（夾鐘商，F 商）……等 5 首，其餘 12 首則不同，由此可見，以姜白石一向遵從傳統

者，並不僵化或受限於古禮，自有其明智之舉，而古人受限於起調畢曲之說，往往把調式誤認（劉德義，1982，頁 71），影響曲風甚巨，不可不加以注意。而楊蔭瀏在律定調式、譯白石譜時，採用了新音階，取代舊音階，用西方五線譜所顯示的音高，固然相同（增四度除外），但用在聲樂演唱，則在唱名上無法落在調式主音上，宋朝的旁字譜有固定音高，是為了便於樂器（簫管）之伴奏，但聲樂演唱，中國曲調向來採用首調唱名，否則即欠自然，用楊蔭瀏之譯譜，演唱姜白石歌曲，如用首調唱名，則欠妥當，無法唱出宮調中的主音，以第一首《鬲溪梅令》為例，原註「仙呂調」（俗稱）即律調名為「夷則羽」，楊氏以西方五線譜譯譜時以「F」調定調，故以固定唱名歌唱時，主音唱成「Sol」，如以首調來唱則唱成「Re」，聽起來像商調式，頗欠自然。《鬲溪梅令》為羽調式，並以「夷則」為「宮」相當今律約為「 bB 」，故譯五線譜時，應以「 bB 」定為宜，在唱名上，仍以首調唱名能表現羽調式之特性為佳。茲以該曲之結句「翠禽啼一春」首調唱名見譜例 13。

譜例 13 《鬲溪梅令》首調唱名之轉換

The image shows a musical score for the phrase '翠禽啼一春'. Above the staff, the numbered notation is '5 7 | 6 - 5.3 | 6 - - ||'. The staff itself is in a key with one flat (B-flat) and contains the notes G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. Below the staff, the lyrics '翠禽啼一春' are written, with a dash under '啼' and '春' aligned with the notes G4 and F4 respectively.

為此，筆者特仍以楊蔭瀏譯譜為主，參考林明輝譯本，再以音節形式考量詞情之自然律動，並按作品年代順序，試再行修訂整理譯成五線譜，現將白石 17 首歌曲之均律用字列表對照見表 4。

表 4 白石歌曲均律用字對照表

白石歌曲均律用字對照表

均			律						
用字	工尺譜	俗字譜	合	下四	四	下一	一	上	
	當今律	高	d ¹	*d ¹	e ¹	f ¹	*f ¹	g ¹	
律調名	俗名	歌曲調名				宮			
夾鐘宮	中呂宮	揚州慢							
夾鐘宮	中呂宮	長亭怨慢							
夷則宮	仙呂宮	暗香							
夷則宮	仙呂宮	疏影							
無射宮	黃鐘宮	惜紅衣							
夾鐘商	雙調	醉吟商小品				宮		商	
夾鐘商	雙調	翠樓吟							
夷則商	商調	霓裳中序第一							
無射商	越調	石湖仙							
無射商	越調	秋霽吟							
黃鐘角	正黃鐘宮角	角招	宮				角		
黃鐘徵	正黃鐘宮徵	徵招	宮						
夾鐘羽	中呂調	杏花天影	羽			宮			
仲呂羽	正平調	淡黃柳			羽			宮	
林鐘羽	高平調	玉梅令					羽		
夷則羽	仙呂調	淒涼犯						羽	
夷則羽	仙呂調	鬲溪梅令						羽	

註：○ 示該調之主音(基音)

表 4 (續) 白石歌曲均律用字對照表

蕤賓	林鐘	夷則	南呂	無射	應鐘	清黃	清大	清太	清夾	歌曲 調名
勾	尺	下工	工	下凡	凡	六	下五	五	高五	
レ	人	フ	フ	リ	リ	久	少	少	可	
$^{\#}g^1$	a^1	b_a^1	b^1	c^2	$^{\#}c^2$	d^2	$^{\#}d^2$	e^2	f^2	
										揚州慢
										長亭怨慢
		宮								暗香
										疏影
				宮						惜紅衣
										醉吟商小品
										翠樓吟
		宮		商						霓裳中序第一
				宮		商				石湖仙
										秋霽吟
										角招
	徵									徵招
										杏花天影
										淡黃柳
	宮									玉梅令
		宮								淒涼犯
										鬲溪梅令

有關白石譜調式落音之安排，在各均上之分配，以宮調式五首(《揚州慢》、《長亭怨慢》、《疏影》、《暗香》、《惜紅衣》)之落音較為規律，其上下片呈現之音相當對稱，均為「宮角羽宮」(Do Mi La Do)，以現在樂理來看，除宮音為主導之外，第二均和第三均之角羽音則比較柔和，這在音樂之色

彩上變得較為黯淡或悲淒，頗能符合白石詞樂情景。

其次多的調式乃是商調式，共有五首(《霓裳中序第一》、《石湖仙》、《秋霄吟》、《醉吟商小品》、《翠樓吟》)，此五首，除《翠樓吟》的各均落音為商、角、羽、商(Re Mi La Re)上下片均對稱外，《石湖仙》和《秋霄吟》則未對稱，但也幾乎全落在商、清角、羽上，不致偏離。至於《翠樓吟》及《霓裳中序第一》二首詞樂，因係外來音樂，落音之處，出現變宮，殊為少見，只能算是例外，本節不予討論。其他歌曲調式份量較重的則是羽調式《淒涼犯》除外共占了四首(《鬲溪梅令》、《淡黃柳》、《杏花天影》、《玉梅令》)，其各均之落音均離不開羽、宮、角三個音，除了羽之主音相當明確外，角音(屬音)為次，出現宮音者，僅淡黃柳一首，可見羽調式的四首詞樂之各均落音，幾乎完全圍繞在主音二音上，這也說明白石時代的羽調式是使用相當頻繁的一個調式，而白石為范成大填詞的《玉梅令》恰巧也是羽調式，這似乎也能證明當時的羽調式是相當流行的。

白石詞樂中尚有徵調式《徵招》及角調式《角招》各一首，這二首歌曲之落音一是「徵、角、角、徵」(Sol Mi Mi Sol)，一是「角、羽、角、角」(Mi La Mi Mi)均上下片保持對稱，頗能突出該調性之特性。

以上所論白石各個詞樂所運用之調式，在起調畢曲，以及調式落音的安排等，稍作探討，藉以體認白石在其詞樂中調式選擇之手法凝練，並有助於表現其詞清朗高雅的風格色彩。

關於白石詞樂的轉調運用，乃指的是「犯調」、「犯聲」或「犯曲」之調。據張炎《詞源》所載：「崇寧立大晟府，命周美成諸人討論古音，審定古調(節)，而美成諸人又復增慢曲、引、近或移宮換羽為三犯、四犯之曲。」

張端義《貴耳集》亦云：「自宣政間，周美成，柳耆卿出，自製樂章，有曰『側犯』、『尾犯』、『花犯』、『玲瓏四犯』。」由此可見，「犯曲」應盛行為北宋末年，而姜白石在其作品《淒涼犯》小序中更說道：

「凡曲言犯者，謂以宮犯商、商犯宮之類，如道調宮『上』字住，雙調亦『上』字住，所住字同，故道調曲中犯雙調，或於雙調曲中犯道調，其他準此。唐人樂書云：『犯有正、旁、偏、側；宮犯宮為正，宮犯商為旁，宮犯角為偏，宮犯羽為側。』此說非也。十二宮所住字各不同，不容相犯；十二宮特可犯商、角、羽耳。」(夏承燾，1981，頁41)

這一段摘自白石《淒涼犯》中的小序，說明了「犯」的運用原則，簡單的說，白石的犯調原理是架構在調式上的共同主音之上，比如林鐘宮(A宮)的犯調可以有：仲呂商(G調)、夾鐘角(F角)、無射羽(C羽)等調，這是因為G商、F調、C羽的共同音都落在A音上，有其共同的「住」字，而《淒涼犯》的調式是「仙宮調」犯「雙調」，亦即夷則羽(bB羽)犯夾鐘商(F商)夷則羽調式的主音是「G」，夾鐘商調式的主音亦是「G」，故合乎犯調原則，該曲的羽商交替

之時，宮音升高，強調了變徵音的出現及自然轉成了同主音的商調式，茲例舉《淒涼犯》見譜例 14。

譜例 14 《淒涼犯》犯調之運用

淒涼犯

夷則羽犯夾鐘

姜白石 詞曲
梁燕夢 訂譜

綠 楊 巷 陌， 秋 風 起， 連 城。

5 月 離 索， 馬 嘶 漸 遠， 人 歸 甚 處？

9 戍 樓 吹 角， 情 懷 正 惡， 更 衰。

13 草 寒 煙 淡 薄， 似 當 時， 將 軍 卻 曲。

17 迢 遞 度 沙 嶺， 遠 念 西 湖

21 上， 小 姑 攜 歌， 晚 花 行 樂。

25 蒼 遊 在 否？ 想 如 今， 翠 凋 紅 落。 漫

29 寫 羊 福， 尋 新 雁 來 時 繫 著。 怕

31 初 旬， 不 青 寄 與， 後 約。

類似這種犯調手法，白石在他的另一首古琴歌曲《古怨》中亦有所表現，事實上，在我國所使用的各種音階中，變徵（ $\sharp Fa$ ）、變宮（Si）、清角（Fa）、清羽（ $\flat Si$ ）等音都有他游離性格的傾向，藉用這些變音，來進行轉調，並無什麼高妙之處，重要的是，轉調（犯調）的目的何在，何時該犯？白石的《淒涼犯》及《古怨》二曲，細心品味，我們便能體認，白石對於「犯調」之處理，是有所為的：

（一）犯調乃是一種規則和橋樑，無論如何去犯，均得遵守共同屬性之關係，有了彼此之共通性，才能自然相犯，避免生硬。

（二）犯調之設計，應在情感轉折之時，亦即是詞情意義有了需要，聲情才加以相犯，而增填了色彩濃淡之變化。現在以白石的《古怨》來觀察他犯調時，聲情色彩之變化，確實是引人入勝的，全曲分三段：

1. 首段：係「太簇宮」（E 宮）調式，至末句「懷後來兮合處屢回顧」之「處」字時出現了「閏音」（清羽），暗示了一個新調的出現。
2. 中段：上段的閏音（清羽）成了新調「黃鐘宮」（D 宮）的主音，這種屬於遠系轉調手法，在白石時代就已經用到，而且進行得相當自然可取。末段詞情與聲情之表現亦極為豐富，由開始的低迴惆悵，一路延伸到「妾自傷兮遲暮，髮將素！」之情感悲戚高潮，令人傷感不已，調式再度回到 E 宮。
3. 尾段：由前段的悲淒高潮，迂迴而下，情緒再度回到惆悵與沉痛，至「滿目江山兮淚沾履」句時，在「淚」字上在現以「閏音」。此音極度的描述泣不成聲的感覺，可說是匠心獨具了。茲將《古怨》一曲抄錄於後，見譜例 15。

譜例 15 《古怨》犯調之運用

古 怨

太簇宮 (E 宮)

姜白石 詞曲
龔 一 打譜

日暮四山兮， 煙霧暗前浦， (D 宮) 惟舟兮無所，
 追我前兮不逮， 懷後來兮何處， 屢回頭。——
 世事兮何據，
 手翻覆兮雲雨， 過金谷兮花謝， 委塵土。
 悲佳人兮薄命， 誰為主？ 豈不猶有春兮，
 妾自傷兮遲暮， 發將素。 歡有窮兮恨無數， (D 宮)
 弦欲絕兮聲苦。 滿目江山兮—— 淚沾屢。
 君不見， 年年汾水上兮，—— 惟秋雁飛去。

伍、結語

以上所述，可以看出白石詞樂的結構特徵與風格喜好「慢曲」，慢曲佔了十二首之多，可見八均的長調體裁，較能表達舒緩曲折，迂迴婉轉之情感，自度曲旋律優雅，最能表現白石詞樂之風格。

白石曲式佈局相當靈活自由，他認為一般詞樂曲式的「以聲填詞」，不能自由的抒發個性，在詞樂結構的基礎上，力求變化，以詞情結合聲情，在深厚的音律修養中衡量尺度，樹立了個人風格。

白石轉調（犯調）之設計除了是一種規則和橋梁，尋求屬性關聯，自然相犯，也對詞調之聲情形成情緒轉折，情感細膩精煉。他善用變音和犯音轉調，突顯婉約淒楚，清雅深蘊之曲風，令人讚嘆！

參考文獻

- 楊蔭瀏、陰法魯，《宋·姜白石創作歌曲研究》，北京：音樂出版社，1957 年。
- 丘瓊蓀，《白石道人歌曲通考》，北京：音樂出版社，1959 年。
- 林明輝，《宋·姜夔詞樂之研析》，高雄：復文圖書出版社，1992 年。
- 劉美燕，《姜夔詞樂詮釋研究》，臺北：樂韻出版社，1993 年。
- 范光治，《宋·姜白石詞樂之研究》，臺北：學藝出版社，2001 年。
- 劉明瀾，《中國古代詩詞音樂》，臨沂：中國科學文化出版社，2003 年。
- 夏承燾，《姜白石詞編年箋校》，上海：上海古籍出版社，1981 年。
- 宋·姜夔著、夏承燾輯，《白石詞集》，臺北：臺北華正書局，1981 年。
- 賴橋本，《白石詞箋校及研究》，臺北：臺灣師大國文研究所集刊第十一號抽印本，1967 年。
- 劉德義，《中國音樂文化之回顧—風雅頌十二詩譜研析》，臺北：樂韻出版社，1982 年。

The Structural Features and Style of Jiang Bai Shi's Ci Music

Yu-Kuang Pai*

Abstract

Jiang Bai Shi (姜白石) is a Ci (lyric) writer and composer in Southern Song Dynasty. He retained plain life style and depended on others throughout his life. Although kept living in tough condition, he had been respectful because he never looked down himself and resisted any inappropriate rewards. The seventeen songs in the collection of Jiang Bai Shi's Ci music are the only music scores which has been preserved since Song Dynasty. There are fourteen songs called "Ziduqu", means it is written and composed by the same person. The lyric and melody of Jiang Bai Shi's songs are integrated well with unified style in elegant and unrestrained way. They are the model of artistic songs and treasurable legacy for the offspring. There were many research about Jiang Bai Shi, especially Yang Yin Liu's (楊蔭瀏) research of Jiang Bai Shi's songs (白石道人歌曲研究), written in 1954. The description is very clear, but lack of the research about music structure and singing method. This paper will discuss the structural characteristics and style of Jiang Bai Shi's Ci music according to its genre structure, melodic features, modes and implementation of transpose. Therefore, by researching and analyzing Jiang Bai Shi's composition style, it can be seen that ancient people also know how to use the variation of interval and modulation to present the beauty of music, this was not anticipate before.

Keywords: Jiang Bai Shi (姜白石), Jiang Bai Shi's songs, Ci music, Ziduqu (Self-composed musical piece)

* Doctoral Candidate in Ph.D. Program of Performing Arts, National Taiwan University of Arts

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：Wasserstein 與 Rosen (1994) 或 (Wasserstein & 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。毛連璽 (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 (○○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-xxxxxxxxxx). 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： $M = 12.31, SD = 3.52, F(2,16) = 45.95, Fs(3, 124) = 78.32, 25.37, t(63) = 2.39, \chi^2(3, N = 65) = 15.83...$ 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 $\mu, \alpha, \varepsilon, \beta$ 以及 V 等符號外，其餘統計符號均要在其下劃線，如：ANCOVA, ANOVA, MANOVA, N, n1, M, SD, F, p, R... 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 103 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：陳嘉成

出版年月：中華民國一〇七年十二月

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：新台幣 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.103

December 2018

PUBLISHER:

Chih-Cheng, Chen

EDITOR:

Editorial Board of the National Taiwan University of Arts,
Republic of China (Taiwan)

ADDRESS OF ADMINISTRATION OFFICE:

59 Dagan Rd Sec. 1, Banciao Dist., New Taipei City, Taiwan 220
Republic of China

SUBSCRIPTION RATES:

NTS 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

Taiwan JOURNAL of ARTS

-
- 1 The Study and Research of Using Life Exploration into Mandala Drawing for Teaching in University General Education Courses
Feng-Chu Wu
-
- 33 Mover in The Gilded Era—Bernard Berenson’s Way to be a Scholar
Wei Chang
-
- 61 Visual Exegesis in The Biblia Pauperum as Seen From The Public Ministries of Jesus in The St Florian Manuscript
Wen-I Yang
-
- 91 Study The Design Services of Implementing Coordinated Professional Attire of Taipei City Government with Principle of Co-Design
Chiui Hsu 、 Jui-Ping Ma 、 Rungtai Lin
-
- 123 Applying Experience Types into The Service Design in Creative Life Industries—A Case Study of “Jioufen Teahouse”
Shu-Hua Chang
-
- 151 The Structural Features and Style of Jiang Bai Shi’s Ci Music
Yu-Kuang Pai
-

Semiyearly print, Volume 14, Issue 2 (No. 103)

