

ISSN : 10213686

藝術學報

Taiwan Journal of Arts

半年刊

第七卷第1期(總88期)

國立臺灣藝術大學

中華民國 100 年 4 月

序

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。

爲方便作者投稿，本學報自 83 期起改採隨到隨審方式辦理。另外，爲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，祈藉由不斷的檢討，使得審查制度更爲公平完善，進而提昇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。

國立臺灣藝術大學出版編輯委員會
民國 100 年 4 月

藝術學報 第八十八期

目 次

美 術	一、傳統硯石藝術研究／余南歷 1
	二、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／羊文漪 27
	三、藝術自主與其矛盾性——並從系統理論探討／吳介祥 63
設 計	四、視覺識別設計教學研究／楊馥如 89
	五、台灣原住民海報之文化元素分析／黃淑雅 117
傳 播	六、審美視域與文本唱和歷程與反應： 以兒童賞析繪本之審美愉悅為例／賴玉釵 135
	七、台灣「外籍配偶」紀錄影像的離散美學以侯淑姿《亞洲 新娘之歌》、《我的強娜威》、《兒戲》為例／王慰慈 161
	八、幾米繪本與電影文本的跨文本性與文學改編： 《向左走·向右走》的敘事形式與性別形象／趙庭輝 189
表 演	九、曲牌【尾聲】之研究／葉添芽 217
	十、馬水龍《台灣組曲》創作風格詮釋／陳玲玉 241
	十一、Music Painting: Discovering Water Ambiance of Three Piano Works by Liszt, Debussy and Ravel 音樂作畫：從李斯特、德布西和拉威爾的三首鋼琴 曲發現水的意境／陳光群 259
	十二、析論〈飛天〉、〈胡旋〉、〈胡騰〉 之舞蹈形式及其影響／王廣生 289
	十三、河南箏樂「滑顫音」之聲樂分析——以曹桂芬演奏的五 首曹派箏曲為例／張儷瓊、劉志俊、林雅

	琇	313
人	十四、台灣傳統戲曲舞台與西方舞台設計的應用／林尚義	349
文	十五、明人讀書生活樂趣的一個側面／呂允在	379
	十六、國立臺灣藝術大學大學部學生校園滿意度調查研究 ／張浣芸、黃增榮	399

TAIWAN JOURNAL OF ARTS

Vol.88

April 2011

CONTENTS

1. Traditional Inkstone Art / <i>Yu Nan-li</i>	1
2. The practices of juxtaposition and interrelationship of images: 7 pictorial modes of the Christian typology before high Renaissance / <i>Yang Wen-I</i>	27
3. Autonomy of Arts and its Self-Contradiction-And an Approach through System Theory/ <i>Wu, Chieh-Hsiang</i>	63
4. A Study of Visual Identity Design Education / <i>Yang, Fu-ju</i>	89
5. A study of cultural element analysis in Aboriginal posters / <i>Huang Shu Ya</i>	117
6. Interaction of children's aesthetic pleasure and text structure of picture book / <i>Yu-Chai Lai</i>	135
7. The Diaspora Aesthetic in the Documentary Films on Taiwan's Foreign Brides: "Look toward the Other Side:Song of Asian Foreign Brides in Taiwan-Lulu Shur-tzy Hou", "My Important Wife" and "My Rehearsing Marriage" as Examples. / <i>Weitsy Wang</i>	161
8. Transtextuality and Literature Adaptation between Jimmy's Picture Book and Film Text: Narrative Form and Gender Image of Turn Left Turn Right / <i>Daniel Ting-Huei Chao</i>	189
9. A Study on the Coda of Qupai / <i>Yeh, Tien-Ya</i>	217
10. Compositional Style and Interpretation to Ma Shui-Ling's "Suite Taiwan" / <i>Sherry Chen</i>	241
11. Music Painting: Discovering Water Ambiance of Three Piano Works by Liszt, Debussy and Ravel / <i>Kuang-Chun Chen</i>	259
12. Analysis On the Impact on Dances By "The Flying Dance" "Hu Spinning Dance"and"Wu Tang Dance" / <i>kuang-sheng Wang</i>	289
13. An Acoustic Analysis of Hua-chan Tones in Henan Zheng MusicA Case Study Of Five Selected Zheng Works Played By Cao Gui-Fen / <i>Chang, Li-Chiung; Liu, Chih-chin; Lin, Ya-hsiu</i>	313

14. Taiwan Traditional Opera Stage & The Application of“Western Stage Design” / <i>Lin San-Yi</i>	349
15.The Overview of Ming Scholar's reading lives / <i>Lu Yun-Tsai</i>	379
16.A Survey Study of was to determine the satisfaction level of existing undergraduate students attending the National Taiwan Vniversity of Arts / <i>Wan-Yun Chang; Tzeng-Rong Huang</i>	399

國立臺灣藝術大學出版編輯委員會組織辦法

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

第一條 為健全本校出版品之學術評審機制，提昇學術研究水準，特訂定出版編輯委員會（以下稱本會）組織辦法。

第二條 本會負責學校出版品之法規、徵稿、審查、編輯、印行等相關作業之研議。

第三條 本會設委員十六人，教務長及各學院院長為當然委員，另每一學門聘任兩位校外委員，由校長遴聘之。本校委員應少於委員會總人數之二分之一；各委員任期一年，連選得連任。

第四條 本會置主任委員一人，由教務長擔任並兼會議主席。

第五條 本會置執行秘書一人，由教務處綜合業務組組長兼任，負責執行開會決議，並處理有關出版品之編印、發行作業。

第六條 本會分別依美術學院、設計學院、傳播學院、表演學院、人文學院等五大學門各設置召集人一人，由各學院院長擔任之，負責該學門稿件初審事宜。

第七條 本會於預定出版品截稿後、編印前召開一次審查會議，必要時由主席召集臨時會議。開會時，需有全體委員二分之一以上出席，執行秘書列席。若非國科會申請獎助項目者，其校內、外委員人數不受比例限制。

第八條 本會委員及派兼人員均為無給職，但非由本校人員兼任者得依規定支給出席費。

第九條 本辦法未盡事宜，悉依相關法令辦理。

第十條 本辦法經行政會議通過後實施，修正時亦同。

九十九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	楊清田	本校視覺傳達設計學系	教授兼教務長	校內
美術學門	林進忠	本校美術學院	教授兼院長	校內
	林昌德	國立台灣師範大學藝術學院	教授兼院長	校外
	張正仁	國立台北藝術大學美術學院	教授兼院長	校外
	林榮泰	本校設計學院	教授兼院長	校內
設計學門	莊明振	國立交通大學應用藝術研究所	教授兼所長	校外
	葉俊顯	國立新竹教育大學藝術與設計學系	教授兼總務長	校外
	謝章富	本校傳播學院	教授兼院長	校內
傳播學門	陳清河	世新大學傳播學院	教授兼院長	校外
	呂郁女	銘傳大學傳播管理學系／所	教授	校外
	蔡永文	本校表演學院	教授兼院長	校內
表演學門	李德淋	國立臺南大學藝術學院	教授兼院長	校外
	方銘健	國立臺北教育大學音樂學系	教授	校外
	張浣芸	本校人文學院	教授兼院長	校內
人文學門	劉建基	世新大學英語系所	教授	校外
	葉海煙	長榮大學哲學與宗教學系	教授	校外

「國立臺灣藝術大學藝術學報」徵稿及審查辦法

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

第一條 宗旨：

- 一 本校為處理藝術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」徵稿及審查辦法，以下簡稱本辦法。
- 二 本學報以鼓勵教師從事學術研究，提高學術水準，促進學術交流為宗旨。

第二條 徵稿：

- 一 本學報為與藝術相關之論著與調查報告之發表園地，於每年四月及十月出版，除提供本校教師投稿外，並歡迎全國各大學院校教師暨學術研究機構之研究人員投稿。
- 二 本學報得視各類別稿件及字數情況，決定獨立出刊以下類別：藝術學報（美術類）、藝術學報（設計類）、藝術學報（傳播類）、藝術學報（表演藝術類）、藝術學報（人文教育類）、藝術學報（綜合類）。

第三條 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，寄交出版編輯委員會，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乙份。
- 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，請用 APA 格式。

第四條 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）。

第五條 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，本刊因編輯需要，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。

第六條 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。

第七條 稿件交寄：

- 一 來稿請以掛號郵寄板橋市（220）大觀路 1 段 59 號臺灣藝術大學教務處綜合業務組「藝術學報出版編輯委員會」收。
- 二 有關本刊之「投稿者資料表」、「授權書」等，請逕至國立臺灣藝術大學網站查詢，網址為：<http://www.ntua.edu.tw>。洽詢電話：（02）2272-2181-1151。

第八條 審查：

- 一 投稿稿件與本刊撰稿原則及稿件格式等規定不符者，主編得逕予退回投稿者。
- 二 稿件於投稿後委請出版編輯委員會各學門召集人或學門委員負責初審事宜。初審通過之稿件，聘請相關領域之專家擔任審查工作。
- 三 稿件複審分別委請校內、外學者專家三位審查之，經二人以上通過者始准予刊登。
- 四 送請審查之稿件，請審查人於三週內審閱完畢，註明審查意見後送回。。
- 五 稿件審查採雙向匿名方式進行，投稿者及審查人姓名均予保密。
- 六 審查意見共分四級：
 - (A) 同意刊登（建議 80 分以上）
 - (B) 修正後刊登（建議 80 分以上）
 - (C) 修正後再審（建議 79-70 分）
 - (D) 不同意刊登（69 分以下）
- 七 當審查分數或意見落差過大，稿件刊登與否，由「出版編輯委員會」依審稿委員之意見討論後決議之。
- 八 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。
- 九 審查通過之稿件，本刊因編輯上之需要，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。
- 十 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。

第九條 本辦法經行政會議通過後施行，修正時亦同。

傳統硯石藝術研究

余南歷

摘 要

傳世的硯甚多，其材質有玉、石、陶、瓷、金屬等，主要仍以石質為主流。本文內容以歷代古籍史料為依據，輔以台海兩地官方及民間實物圖版考證；分析中國歷代古硯的發展歷程，探討各朝代制硯的形制特色，文分四階段陳述：一、中國的古硯—究探硯的起源與歷代硯制。二、三大硯雕藝術流派的形成—歸納近代硯雕重要藝術流派及其風格特色。三、硯的材質—探討歷代制硯質材與古今重要硯石產地。四、傳統名硯賞析—分析傳世重要硯石特質以及名品欣賞。本文是為有志於傳統「工藝」從事者在文房製作的賞析中，蘊育出硯石工藝鑑賞的內涵。

關鍵字：四大名硯、形制、松花石硯、硯台

壹、前言

本文研究目的，是為有志於傳統「工藝」從事者在文房製作的賞析中，蘊育出硯石工藝鑑賞的內涵。

中國傳統硯石研究起步甚早，北宋蘇易簡編纂《文房四譜》，為開啟文房四寶專著研究之先河；又米芾所撰《硯史》考據歷代硯台製作之變遷。南宋高似孫撰《硯箋》於硯材、色澤為有系統之介紹外，更涉端石、歙石，並兼記各家硯賦硯銘。元明清之際，文人於硯石論述更為繁浩，品評硯石、賦詩刻銘、著錄成冊者多人，元際有羅先登《文房圖讚續》、湯允謨《古硯辨》；明際則有項元汴《東井硯說》、沈仕《硯譜》、陳子升《硯書》等，其中以明高濂撰《遵生八牋》之〈論研〉部份為突出。作者將其當時所見，各式硯石加以詳繪，乃開創圖繪硯石的先河；後世當能充分瞭解古代硯石之形制功不可沒。清乾隆「西清硯譜」，以近代「西洋光影法」描繪，即今日所稱西洋「素描」，其能將宮中硯台以「立體描繪」纂編成冊，乃當代硯石研究重要之圖像依據。

硯石製作取材所見，當知中國硯材品類豐富各具特色，傳世的硯甚多，其材質有玉、石、陶、瓷、金屬等，主要仍以石質為主流。歷代硯制皆有其時代表徵及代表形制，唐宋以來四大名硯最受注目¹。尤以端歙為研究收藏之主流，迄清一朝發掘松花石製硯，因朝中所愛亦成為於端、歙之外新寵，為硯史增添新頁。

本文研究內容以歷代古籍史料為依據，輔以台海兩地官方及民間實物圖版考證；分析中國歷代古硯的發展歷程，探討各朝代制硯的形制特色，文分四階段陳述：一、中國的古硯—究探硯的起源與歷代硯制。二、三大硯雕藝術流派的形成—歸納近代硯雕重要藝術流派及其風格特色。三、硯的材質—探討歷代制硯質材與古今重要硯石產地。四、傳統名硯賞析—傳世重要硯石特質以及名品分析、鑑賞。

當今硯石藝術相關著錄甚多，然而未有架構系統之呈現，作者各持觀點所論難免分歧，或有過與不及易生迷惑而失據。本文以古籍史料為研究依據，以台海兩地官方及民間實物圖版考證；累積筆者硯石雕刻製作之教學實務經驗，據以比對分析陳述注釋，相信對於傳統硯石藝術體系之呈現，應有益於硯石工藝製作及文化研究工作者之參佐。

貳、中國的古硯

一、硯的起源

硯史依近年考古發掘出土資料顯示，可上溯至五千多年前，以新石器時代的石製研磨器為代表，大致分為三種類型：其一是河南三門峽廟底溝遺址（約公元前 3000 年）出土的三角形研磨器。其二是陝西臨潼姜寨仰韶文化 84 號墓（約公元前 5000 年至前 3000 年）出土的一套

用以陶器彩繪的研磨器具。其三是陝西寶雞北首嶺仰韶文化遺址（約公元前 5000 年至前 3000 年）出土的雙格研磨器。

這些研磨器的共同特點是，皆以扁平型的天然石為研盤，上附圓形研石或柱形研棒，使用時以研石或研棒研碾礦物顏料，這些用以研磨顏料以供彩繪的研磨器，可視為硯臺的雛形。

夏、商、周、秦時期的出土研磨器不多。北魏酈道元《水經注》載：「…夫子床前有石硯一枚，作甚樸，云平生時物也。」說的是孔子家藏舊硯，但因為無實物流傳，其形制無可考。這一時期的研磨器已漸有磨墨作用，但多數仍作為研色之用，以湖北雲夢睡虎地 4 號秦墓出土的石硯為代表。石硯以一個菱形鵝卵石加工製成，並附一塊小石作研，硯面打磨平整光亮，卵石上面有研磨痕跡。這也是迄今出土最早的書寫研色工具。

二、歷代硯制

（一）漢晉硯

西漢早期出土的墨，大多呈顆粒或圓片狀，研墨方式仍然沿用以研棒碾研墨粒的方式。使用的硯樣可分兩類。

一是盤型硯。即扁平研盤加工磨製，成為規範的盤型硯，未斫硯池，附以研石。有些個別硯，立面加做簡單的陰刻紋飾。

二是板狀硯²。板研以長方形薄石板作底，再配以石研鈕或陶研鈕。板研選用質地堅硬紋理細緻石材，由是硯的體積趨於小巧，運用上更為方便。

東漢時期，盤型硯發展為增加硯蓋與硯足的樣式，硯蓋施以圓雕瑞獸，硯身雕三足；考古資料顯示，兩漢製硯的材料已有陶、玉、漆，及金屬等，硯材雖然多樣，但仍以石硯為主流，製作上多為帶研石的盤型硯。江蘇徐州出土一件帶有銅硯盒的石硯，硯盒作臥獸狀，通體鑲金，鑲嵌各色玉石，盒內硯形為板狀，石質極細，是為特例。

魏晉南北朝時期，由於人工煙墨的發明，墨條取代了研石，直接在硯上研墨，促使硯的形制發生重大改變，硯面新增了儲墨或儲水的池。硯樣以方形和圓形為主，圓形硯式以「辟雍」樣為最常見³，亦即是宋蘇易簡《文房四譜》所云：「圓如盤而中隆起，水環之者謂辟雍硯，亦謂之分題硯」。晉代墨硯以青瓷製作為主流，早期的瓷硯作淺盤三蹄足形，盤心薄釉或無釉，周邊並無渠溝，南北朝時，由於「辟雍」樣出現，瓷硯製作也大多為「辟雍硯」。硯面中央凸出，用以研墨，周邊渠溝環繞，用以貯墨，底部蹄足數量增多，由三足演變至五足甚至是多足⁴；方形硯一般都為四足，硯面於硯池之外，增加置筆功能的溝槽，偶有雕飾，山西大同北魏永寧寺遺址出土的細砂岩方硯則為少有特例，雕飾非常繁複，立意巧妙，工藝精湛。

(二) 唐宋硯

隋及唐初，圓形硯式的硯足逐漸增多，有多至三十足者，進而以圈足形式出現，硯底墊圈大於硯面，於裝飾要求之際，亦增加研墨使用之穩定性。而其形制演變在於硯面中心之遞變，硯面中心製作由隋時的上凸到唐初部分趨於平坦，再到唐中期的變為漸凹，其制已成。

唐代發掘專用硯石，為硯史發展轉捩點。其中端石、歙石、紅絲石相繼問世，由於石材具有質地堅實、石色潤美、發墨益毫等特點，自此開啟以石硯為主流的硯臺製作史。

相傳歙州硯石開採自開元年間（西元 713-741 年），而端石開採又早於歙石，由於端石與歙石直到中晚唐才為大量製硯，因此陶瓷硯仍為唐代硯式之主流，其樣式與石硯大致相同。唐硯之形制包括有箕形、風字形、八稜形、長方形、圓形諸式。在隋唐時期硯式以圓形辟雍硯為主，至中唐以後才有「箕形類」硯式出現，「箕形類」主要代表硯式為「箕形樣」、「履形樣」、「風字樣」三種：

1. 箕形樣

「箕形硯」流行於唐代中晚期，硯池呈深凹窩形，硯首落地，底部有二足，硯堂傾斜，樣似古代箕斗。早期的「箕形硯」外形似橢圓形，晚期演變為兩側比較長直，呈八字形。（表 3.3-1）

2. 履形樣

「履形硯」樣近似「箕形」，但硯池有明顯摺痕，早期作兩個對向梯形斜坡狀，形似古代木履而名。履形硯流行於晚唐，至五代時，硯堂演變成單向坡狀，是宋代「抄手硯」的前身。（表 3.3-2）

3. 風字樣

「風字硯」流行於唐末宋初之間，和「箕形硯」極為相似，辨別不易，比較明確的不同點是，箕形硯的硯首是圓頭式，風字硯的硯首則是平頭式。風字硯的側邊腰際內縮，硯邊整體上狹下寬，呈「風」字形，硯堂由凹窩形轉成平坦狀。

五代時期的硯式，上承唐代履形樣式，硯堂與外形變得狹長，硯側平直，不再狹腰，硯堂作斜坡形，平底或空底牆足替代硯足，已經具備宋代抄手硯的雛形。

宋代製硯風格較為多樣，文人雅士於舞文弄墨之餘，也以收藏良硯為樂事，風氣所及，文人品硯、論硯之外，也投入編撰硯譜之工作，對硯石作專門探討，將硯臺的質地、形制、品式、雕工分別記錄和討論，因此開始有許多品硯和論硯的著作，如蘇易簡《文房四譜》、《硯譜》（撰人不詳），高似孫的《硯箋》、唐積《歙州硯譜》、《歙硯說》（撰人不詳）、米芾的《硯史》、等論硯名作問世。

硯作形制就宋代文獻所列名目不下百種⁵，歸納之，以長方形、圓形、橢圓形硯式最為常見。

硯的形制雖多，然其主流為「抄手硯」，「抄手硯」一般意指硯臺底部中空的硯式，可用手抄底托起，端溪硯譜稱其為「四直樣」⁶，是由「箕形類」的硯式演變而來。

「四直樣」硯式的演變過程，可分為四個階段，五代至北宋前期的「四直硯」硯堂呈斜坡形，北宋晚期硯堂微向下彎，形成硯池。南宋前期硯堂變成平坦，盡頭處突然向下屈曲呈「波浪」形，形成硯池，到了南宋後期硯面完全平坦，硯池作槽坑形，硯背斫空形如抽屜。「四直樣」的硯式可分為三類型：

(1) 斜面式

硯式外型大多為梯形樣，上狹下闊，硯堂作斜坡狀，沒有明顯的硯池，亦即硯堂硯池不分，亦稱為「淌池式」。硯唇甚薄，此硯式即是《硯史》所指的「史院官硯」也就是一般常說的「太史硯」。這款四直樣源出五代，因此《端溪硯譜》稱為「古樣四直」硯。

(2) 平面式

這種硯作長方形，硯堂平坦，唇壁甚厚，硯邊較高，硯堂上端呈弧形曲線，為宋代流行的四直硯樣。

(3) 寬邊式

這種式樣外型作長方形，但硯堂呈梯形，硯唇特寬似「錦帳」樣，有稱其為「雙錦四直」。遼金時期的石硯存世較少，玉硯則曾出土多件，遼代硯制則以灰陶硯和三彩釉陶硯最為常見。

元代硯臺出土甚少，硯式基本上沿襲宋代，但較為簡單，以實用功能為重，斫工不精，時代風格並不明顯。北京德盛門以東元代遺址出土的石暖硯⁷，硯首雕簡單曲線紋，兩側收腰，雙墨池，雙硯堂，墨池留有朱墨，硯堂則有研墨痕跡，硯體成空腔，腔內壁遺煙燻痕跡。這是因應北方寒冷天候而產生的特有形制，據此能夠理解硯臺於同時研磨朱墨與黑墨之際，還兼顧保持硯池墨汁不結凍的實用功能性。

(三) 明清硯

宋硯崇尚輕薄，明硯崇尚厚重，風格差異甚大。明代硯式造型趨向渾厚，硯體較一般唐宋硯為大，式樣以橢圓形及長方形為主，硯面大多施以高浮雕的紋飾，而且喜愛於硯背、硯側或硯面上刻銘題記，雖風格粗獷，但於硯臺實用功能外，已逐步向工藝藝術發展。

宋代四直樣硯式流傳至明際，除硯體雕以紋飾之外硯側兩邊加高甚多，硯唇也變厚，硯底挖空時，常留有為保留石眼而做出的「眼柱」。石硯主流以端石多於歙石，陶（澄泥）硯、瓦硯與暖硯使用也普及。由於中國瓷硯基本上是跟著瓷器工藝脈動在演進，所以明代以景德鎮為中心流行的青花瓷，也使得青花瓷硯成為明清瓷硯的主流。

清朝是中國硯臺製作的輝煌時期，硯式上承歷代，繽紛多樣，幾乎無定式。取材廣泛，雕

工手法精湛，雕飾精細繁縟，硯作樣式在仿古覓舊同時，也迭創新樣，傳世作品也最精緻多樣。清代製硯，以乾隆時期為最鼎盛，高宗乾隆四十三年開始，命內廷大學士將內府所存諸多藏硯精選二百方，加以記錄說明並以西洋光影法圖繪，而纂編成圖文並茂的「西清硯譜」正譜，亦取宮中所藏佳石雇工複製歷朝古硯，甚至取汾河泥製作澄泥硯，仿製作品集結為「西清硯譜」附錄，歷經三年才編纂完成，成為近代硯史研究的重要參考資料。除此，硯作著錄尚有高鳳翰的《硯史》、紀昀的《閱微草堂硯譜》、施潤章的《硯林拾遺》、朱彝尊的《說硯》、和唐秉鈞的《文房肆考圖說》等諸多論述傳世。

清硯的設計風格和明硯的顯著差異是，清代硯樣比較輕薄精緻，紋飾施作多為淺浮雕，不若明硯厚重。一般硯式以長方形、橢圓形、隨形為多，長方硯以圈牆底內淺凹底者較具時代風格。瓷硯則以圓形硯為主，瓷暖硯由鼓形轉變為圓柱形。釉彩於青花之外，還有多樣單色釉瓷硯。石硯收藏則重石坑、石眼、石紋等，硯材講究端石、歙石之外，雅好具特色的石材，偶有水晶、瑪瑙、玉石、化石各類材質為硯。

傳世於今較特殊者，為宮廷御用「松花石硯」的問世。乃清聖祖康熙發掘新硯材命工琢製成硯，並親撰《製硯說》以誌其事，所製松花石硯多做為宮廷攏絡賞賜之用，僅流傳於朝廷之中。

由於康熙、雍正、乾隆的重視，清宮內府造辦製硯多廣徵四方名匠，因是創造了大量料精技絕、工繁圖綺的藝術珍品。清代的文人雅士喜於硯側和硯背題詩銘文之風更盛於前代，硯臺於是成為實用之外，集繪畫、書法、詩賦、篆刻、雕刻於一體的文房收藏與賞玩的珍品。

參、三大硯雕藝術流派的形成

明清時期，由於硯制從實用趨向工藝藝術發展，成就許多硯雕名匠，比較知名的有王岫筠、汪復慶、金殿揚、劉源、張純、葉瑰、盧葵生、顧二娘、顧公望、顧啟明、顧道人、顧聖之等人。硯材在這時期又被廣泛開採，於是硯雕工藝逐漸形成不同流派和地方風格。如江南一帶的「浙派」、廣東福建的「廣作」、宮廷風格的「宮作」。另外，文人用硯追求雅逸，民間用硯側重實用質樸的風格。這些地區或地方風格，最終匯集成中國硯雕藝術的三大流派—粵派、徽派和蘇派。

一、粵派硯雕藝術

粵派，以端石硯雕為代表，俗稱「廣作」。硯石側重雕工，雕飾以深浮雕併用鏤空技法為雕刻風格，特點是特別注重整體雕刻結構的統一嚴整性、講究精緻細膩的刀法、力求保持傳統制硯風格、不標新立異。

二、徽派硯雕藝術

以歙石硯雕為代表，又稱「歙派」。徽派硯雕以淺浮雕為主，層次分明，較少有深浮雕，完全不同於端硯，特點為硯的形制注重古樸莊重、重石材品色的呈現、強調線條的表現、不做過度的琢飾、刀法力求洗鍊。

徽派硯雕以葉瑰、張純、汪復慶製硯最傑出。

三、蘇派硯雕藝術

蘇派又稱「吳門派」，硯雕風格追求平淡雅逸，表現高古之氣，刀法講求精緻，其特點有二：一是精於隨形硯作，朱項賢《聞見錄》謂其：「隨意制之則溫存古雅，有餘韻」。二是雕鏤精細，穠纖合度，被譽為「巧中守拙，婀娜蒼潤」。

蘇派硯雕藝術以蘇州顧氏四代藝匠，即顧道人、顧聖之、顧二娘（顧啟明妻）、顧公望等人作品為主要代表。

四、民國時期的海派硯雕

民國時期，中國的硯雕藝術除了三大流派延續之外，尚有上海地區的寫實派硯雕，又稱為「海派」。海派硯雕精工細膩，重寫實，取樣廣泛，以物寫形，常見生活週遭景物的傳移摹寫，創新而不以仿古為目標。海派硯雕以陳端友作品最為著名。

肆、硯的材質

中國硯臺歷經長期的演變發展，依應用的範圍或使用的對象，大致可區分為宮庭用硯、文人用硯和觀賞硯。因而長期發展出各類制硯材料，大致可區分為石、陶、漆木、玉、金屬五大類。儘管硯材應用廣泛，中國硯臺流傳使用仍以石硯最為普遍。

一、石硯

硯石的選擇以「發墨益毫」為原則，自唐代文人關注石硯之後，中國各地陸續有硯石開採出來，各具特色，主要有端石硯、歙石硯、洮河石硯、魯硯（紅絲石）、松花石硯、賀蘭硯、苴卻硯、羅紋硯、金星硯、赭石硯、石城硯、西硯、易水硯、虢州硯、天壇硯、思州硯、艘村石硯、祁陽石硯、峽石硯、五臺山硯、遼石硯等，分佈中國各地，不勝枚舉。這些硯石的共通點是其結構都具有斜出的紋理鋒芒，於硯上研墨時會用力輕、時間短、研無聲、研出墨汁細而稠、書寫時墨色濃淡分明的特點。其中又以端石硯、歙石硯、洮河石硯、魯硯、松花石硯最著名。

二、陶硯

凡是以泥為材皆歸類於陶屬硯臺，唐代的陶屬硯作即有陶瓷硯、磚瓦硯及澄泥硯之別。

(一) 陶瓷硯

陶硯漢代就有，以天然泥土燒製，質地粗鬆，貯水容易滲漏，不耐磨，並非佳品。由於陶器易碎，陶硯流傳不多，考古曾經出土漢圓形帶蓋陶硯、唐龜形陶硯，北京故宮博物院藏的漢十二陶峰硯則是形制較為獨特的特例，在唐代開始大量硯石制硯後，陶硯即逐漸為石硯取代。

瓷硯則為瓷土施釉高溫燒成，質地比陶硯堅硬細緻，通常保留硯面研墨處不施釉。和石硯相較，瓷硯具有質輕方便攜帶與價廉的優點，魏晉南北朝時已經普遍使用，科舉盛行之後，硯台的需求量大增，瓷硯兼作研墨之外，大多使用於研磨朱墨，批閱公文、圈點文章與眉批之用。瓷硯的形制與紋樣發展大致和石硯發展過程相仿，釉色則和中國瓷器工藝發展並進，瓷硯工藝發展至明清時期最具藝術性。

(二) 磚瓦硯

唐宋開始，文人尚好風雅，興起以秦漢古磚瓦改造成磚瓦硯的風氣。其名目繁多，有阿房宮硯、未央宮瓦硯、長樂宮瓦硯、石渠閣瓦硯、羽陽宮瓦硯、鄴城銅雀臺瓦硯、冰井台瓦硯等等。這些宮殿磚瓦皆精選細泥，夯土密實，其製作過程上有拌以核桃油再燒結，又歷經歲月考驗，質地細潤堅如石⁸，取為硯材和澄泥相仿，為歷代以來愛硯者所追求。由於真正的古硯瓦實際上並不多，傳世磚瓦硯偽多真少。

(三) 澄泥硯

澄泥硯源於秦漢，盛行於唐宋，所謂澄泥硯有廣義與狹義之稱，廣義者即指凡使用曾經仔細淘洗濾過的細泥土，經燒製而成硯者，其質地耐磨而不滲水，稱之為澄泥硯；狹義者，專指古代的虢州（河南靈寶）、絳縣（山西汾河沿岸）等著名的澄泥硯，其製作工序繁複，較著名的品類有鱗魚黃、蟹殼青、蝦頭紅等。

三、漆木硯

(一) 漆砂硯

出土漢墓曾有漆砂硯⁹，宋代則有內府生產，清代時比較流行¹⁰。一般漆砂硯大都擇木為胎，取生漆調合金剛砂髹成硯面，有些硯胚製成中空，是以硯的胎質輕巧，入水不沉¹¹，堅細耐磨，兼具木雕與漆藝技法，曾是清代風行一時的硯品（表 6.6-1）。漆砂硯也曾有以紙、瓷為胎¹²，只是僅見諸史料，未有實物流傳，直至近年揚州漆器廠才有瓷胎漆砂硯問世。

(二) 木竹硯

以木或竹製硯，史料並不多見。西晉傅玄《硯賦》云：「木硯貴其能軟」。顯見木硯早在

西晉時期即有，可惜實物流傳很少，現存天津市藝術博物館藏有一清代貫耳瓶形木硯，瓶口凹降為硯池，瓶腹為硯堂，看似輕巧，造型別緻；山東博物館也藏有一杉木圓硯，造型流暢簡潔，並且配有螺鈿鑲嵌漆盒，古樸典雅。另有硬木雕成，僅於硯面嵌薄石為硯堂研墨。以竹製硯史料記載更少，僅《硯譜·竹硯》曾載：「異物志云廣南以竹為硯」，以及弘一法師以竹片製作的一方竹硯傳世。

四、玉硯

中國自古以來就認為玉貴于石¹³，以玉石為材製硯，起始年代甚早，在宋代蘇易簡的硯譜，書中曾經載錄“黃帝得玉一紐，治為墨海，撰文其上曰：‘帝鴻氏之硯’”¹⁴，這也僅止於文獻記載，殷墟出土‘雙鸚鵡玉硯’之後，可確認早在殷代就有玉硯。玉的硬度高，以早期的琢玉技巧，較之其他石硯，雕琢難度相對提高許多，於是呈現的造型紋樣大多簡約，琢出硯面硯池之外，收邊施以簡單線刻紋樣，較少有繁複的形制。

玉硯質地細膩、堅實、光滑，早期以新疆的白玉、黃玉、青玉、碧玉、黑玉等製硯，清代遼寧的岫岩玉，河南的南陽玉、獨山玉等也成為玉硯選材。一般研究咸認為玉硯過於光滑不易起墨，於硯堂磨墨處故意不拋光¹⁵，避免過滑，便於磨墨。而且認為僅適宜於研磨朱墨彩墨，或流於珍藏或炫耀身分之用。實則不然，依筆者玉石雕作實務經驗，玉的材質多樣，優劣不等，端看選玉材質而定；宋代論硯文獻，關於玉硯硯堂研磨處的處理方式，即有拋光與不拋光兩種立論，米芾則曾於《硯史》中提出反駁印證¹⁶。

另有水晶硯、瑪瑙硯等，這些玉石硬度更高，達莫氏硬度計係數7，確實因為質地過於堅實，難於磨墨，僅供貯存已磨好墨汁或者研朱墨¹⁷，雖不實用，但因具有鑑賞珍藏與炫耀身份表徵，明清時期更為風行。

五、金屬硯

金屬製硯出現在唐代以前，考證史料，有銅、鐵、銀、錫各類材質，製作使用上亦分兩類。一是金屬模鑄成型，硯堂鑲嵌薄硯石，這類金屬硯，研墨仍是以硯石為主，名為金屬硯，實際的功能上近乎裝飾硯座。流傳下來的此類硯台有東漢鎏金獸形銅盒板狀硯（南京博物院）、遼代萬歲台金龍銀盒硯（內蒙古文物考古研究所）、清代銀鎏金嵌珐瑯暖硯（北京故宮博物院）…。另一類是用來貯汁、拭筆之外，直接於金屬硯面上磨墨，是真正研墨使用的金屬硯¹⁸，這類金屬硯流傳與出土的實物有宋代蟬池鐵暖硯（鐵研齋藏硯）、元代鏤空刻花銅暖硯（上海博物館藏）、明代長方形典銅暖硯（鐵研齋藏硯）、明代鎏金雙虎銅硯（天津市藝術博物館藏）、清代長方形錫硯（鐵研齋藏硯）…。

六、主要硯石產地分佈概況

石硯在中國發展數千年，自唐代文人開始發掘硯石製硯以來，歷代曾經創製出許多名品。外在環境的變遷下，至今有些甚至早已絕跡失傳，最終只能藉由典籍資料探討緬懷。

岩石依形成方式可歸納為沉積岩、變質岩、火成岩。硯石為其中之沉積岩經長期深山泉水浸潤和高山重壓的環境中成層堆疊形成，成份多由黏土、石英、白雲石、雲母等物質組成頁岩、板岩，所以石質細膩溫潤、紋理緻密。須具有堅而不脆，柔而不綿，滑而不溜，發墨保濕的特點，才能取為硯石。

史料有關歷代硯石產地與產出年代，往往因為作者之記述有別，多有差異，甚至多方謄寫與翻印之後，繆誤頻出，為正確研究之便，筆者匯集中國南北各地主要硯石產地資料考證，對照古地名，儘量以現今地名記述，詳細如表 1。

表 1 中國古今重要硯石產地分佈表

中國古今重要硯石產地分佈表				
品 名	別 稱	省 別	產 出 地 名	產出年代
端硯		廣東	肇慶市東郊斧柯山一帶	唐
歙硯	龍尾硯 婺源硯	江西	婺源龍尾山下溪澗	唐
洮河硯		甘肅	甘南藏族自治州卓尼縣洮硯鄉	宋
嘉峪石硯		甘肅	嘉峪市嘉峪山	明
紅絲石硯	青州硯	山東	益都縣黑山、臨朐縣治源鎮	唐
紫金石硯		山東	臨朐縣	宋
淄石硯		山東	淄博市淄川、博山一帶	宋
砭礪石硯		山東	蓬萊以北的砭礪島	北宋
燕子石硯	蝙蝠硯	山東	泰安大汶口汶水河床、臨沂、費縣	明
薛南山硯		山東	蒼山縣薛南山	明
田橫石硯		山東	即墨縣田橫島	明
尼山石硯		山東	曲阜尼山	清
金星石硯	羲之硯石	山東	臨沂箕山澗、費縣	晉
徐公石硯		山東	臨沂市徐公店	唐
溫石硯		山東	即墨縣馬山洪陽河底的溫泉下	待考
松花石硯	松花玉硯	吉林	通化市（通化縣大安鎮、白山市庫倉溝、安圖縣兩江鎮）	清
遼石硯	橋頭石硯	遼寧	本溪市橋頭鎮	清
天壇石硯	盤谷硯	河南	濟源市王屋山天壇峰下盤谷泉畔	唐
虢州石硯		河南	靈寶縣	唐
靈岩石硯	艘村石硯	江蘇	蘇州吳縣靈岩山艘村	宋

傳統硯石藝術研究

西硯		浙江	江山縣	唐
越石硯		浙江	紹興會稽山麓	清
青溪龍硯		浙江	淳安縣	待考
金星硯	星子硯	江西	廬山下星子縣橫塘駝嶺	東晉
羅紋硯		江西	玉山縣懷玉山下沙嶺一帶	唐
石城硯		江西	石城縣龍崗鄉黃石山	北宋
赭石硯	貢硯	江西	修水縣	唐
龍池硯		福建	將樂縣	唐
菊花石硯		湖南	瀏陽	清
		湖北	恩施	
		江西	永豐	
谷山石硯		湖南	長沙市	宋
燕子石硯		湖南	永順、石門	明
苴卻石硯	瀘石硯	四川	攀枝花市	宋
金音石硯		四川	石柱自治縣鳳凰鄉硯石灣	唐
蒲石硯		四川	蒲江縣鹽井溝	待考
天波硯		四川	珙縣	待考
萬州硯		四川	萬縣	待考
夔州硯		四川	奉節、雲陽	待考
白花石硯	黎淵石硯	四川	廣元市	隋唐
北碚石硯	峽硯	四川	重慶北碚溫泉	待考
嘉陵峽硯	峽石硯	四川	合川市嘉陵江牛鼻峽	明
仁布硯		西藏	日喀則地區雅魯藏布江中游南岸的仁布縣	當代
思州石硯		貴州	苗族侗族自治州岑鞏縣星石潭	南宋
織金石硯		貴州	織金縣	清
鳳羽石硯		雲南	大理白族自治州洱源縣	待考
柳硯		廣西	柳州	唐
祁陽石硯		湖南	祁陽	明
恩平硯		廣東	恩平縣	清
樂石硯		安徽	宿州	宋
賀蘭山石硯		寧夏	寧夏銀川回族自治區賀蘭山麓筆架山小鐘口	唐
易水石硯		河北	易縣	唐
潭柘紫石硯		河北	北京西郊潭柘寺附近山中	明
五台山石硯		山西	五台縣段廟山	清

伍、傳統名硯賞析

硯作的賞鑑以實用與藝術價值為共通標準，一般皆從「品、工、質、銘、飾」著手研究分析。品 - 即硯的品相、外型，以端正的圓形、橢圓形、方形、長方形或隨形而不標新立異為佳；工 - 即硯的精緻雕工，重整體創作新意、結構安排、巧色運用、匠心獨具；質 - 即是硯的優良材質，各類硯石應具堅實細膩、溫潤如玉、容易發墨、不損筆鋒、儲水不耗的特質；銘 - 即硯的作者或收藏者於硯上填詩刻賦為記，好的詩賦與書法能與精良的刻工相輔相成，提升硯石的賞鑒收藏價值；飾 - 指硯的裝飾，亦即硯匣、錦盒、漆盒等專為保護與裝飾襯托之配飾。名硯通常會有量身訂作之華麗錦盒，或以紫檀、花梨、雞翅、楠木、酸枝等硬木做成精美保護盒，甚至嵌以玉石，也有金屬盒其材料和製工都相當考究。松花石硯則以與硯石本身顏色相異之石精雕細琢為硯盒，成為特色。

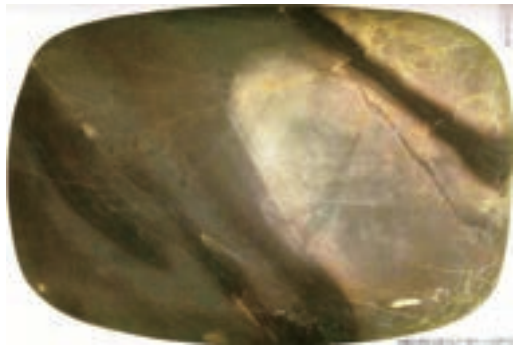
作品賞析的內容，限於篇幅捨棄「銘、飾」的呈現，僅側重在「品、工、質」的圖版呈現。傳統的精品歷來多為國人所熟悉，因此以四大名硯為主流之外，再添加絕大多數現存於台，清一朝所建立特殊風格東北橋頭松花名硯。總為傳統部份介紹之內容。

中國四大名硯與其它

一、端硯

「端硯」產於現今廣東肇慶羚羊峽以東的斧柯山一帶，及七星巖背後的北嶺山和沙浦鎮一帶。肇慶宋代以前為「端州」¹⁹，當地所產石硯統稱為「端硯」²⁰。端硯被發掘甚早，始出於唐武德年間（西元 618-626 年），距今一千三百多年，歷史悠久，硯材開掘過程甚是艱辛²¹，石質屬泥質頁岩。端硯石品依據不同坑口產出而有別，分宋坑、麻子坑、老坑、坑仔巖、沙浦坑、梅花坑、砍羅蕉巖、朝天巖等，其中老坑、麻子坑、坑仔巖又稱端溪三大名坑，老坑的硯石品質最佳，匯聚了端石的所有優點，古人讚曰：「細潤如玉、溫軟嫩而不滑、扣之無聲、發墨而不損毫、久用鋒芒不退、確無愧為硯中之至寶」。端石的石質細緻溫潤，硯材硬度約莫氏硬度係數 2～3 左右，軟而脆，不耐電動機器的振動，適宜以手工雕作。顏色以紫色為主，石品花紋名目繁多，比較知名的有青花、魚腦凍、蕉葉白、火捺、胭脂暈、冰紋、金銀線等。還有各種罕見的石眼，如鵝鵝眼、鸚鵡眼、雀眼、鳳眼、象眼、貓眼等。由於石質雅緻、石品花紋豐富，端硯終列中國四大名硯之首。（表 2）

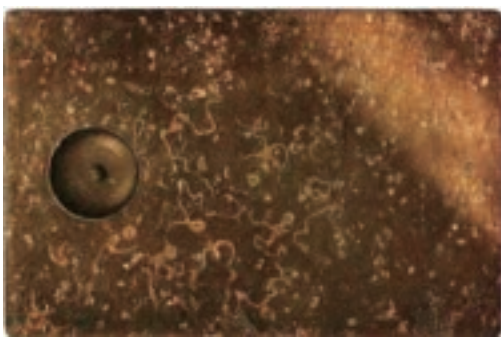
表 2 端硯賞析圖

	
現代 端溪水巖金線冰紋•硯板 東京精華硯譜 -89 卷 -〔9〕 p7	明 端石•蜥龍瑞芝開硯 東京精華硯譜 -80 卷 -〔1〕 p5
	
明 端石蕉白•騰龍迎日硯 東京精華硯譜 -73 卷 -〔4〕 p16	明 綠端•瓜砣硯 古硯指南 p154

二、歙硯

「歙硯」產於江西婺源縣龍尾山，別稱龍尾硯、婺源硯、歙州硯。唐宋時期安徽歙州下轄歙縣、休寧、績溪、黟縣、祁門、婺源六縣，以地名名物是歷史上沿用的習慣，因此龍尾硯也被稱作歙硯。由於歙硯名稱來自州名，是專指產自婺源的龍尾硯，而非所有歙州產出的石硯。歙石製硯始於唐開元中（西元 713-741 年）²²，距今一千兩百多年，特徵是具有千姿百態的天然花紋。歙石於地質上屬於黏板岩，石色分為黑色與灰青兩大色系，質地堅潤如玉、石理縝密、多銳，因是發墨如油，硯材硬度較端石大，約莫氏硬度係數 3～4 之間，而且品類豐富。主要的石品有羅紋、眉子、金星、魚子凍四大類。（表 3）

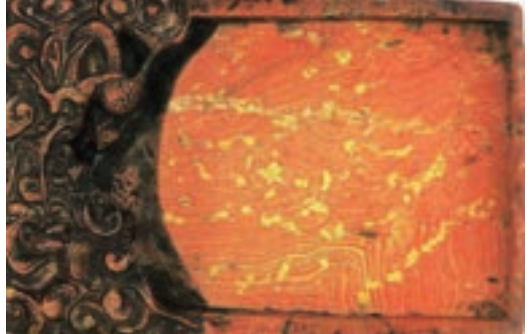
表 3 歙硯賞析圖

	
宋 歙州眉子紋•蟬樣硯 硯臺 p286	宋 歙州魚子紋•雙龍爭珠硯 硯臺 p163
	
明 歙州暗細羅文•江南第一枝硯 東京精華硯譜 -79 卷 -〔7〕 p16	清 歙石金星•長方形硯 古硯指南 p90

三、紅絲石硯

「紅絲石硯」產於古時的青州，即現在的山東濰坊市臨朐老崖崗²³。紅絲石製硯始於唐中和年間（西元 881- 885 年），距今一千一百多年，紅絲石的形成原因是受沉積環境不斷變化的影響，其沉澱物發生頻繁交替，然後在一定地質條件下而形成，地質上屬硅質泥灰岩，石紋細膩，質堅而潤，是非常好的硯材，硯材硬度在莫氏硬度 3 ~ 4 之間。石色紅黃顏色相間，對比鮮明，絲紋變化豐富，天然形成雲紋、水紋、刷絲紋和山水草木、雲龍鳥獸諸狀，有的還間有石眼、墨斑、金色條帶、閃光紫筋、石英冰紋，為魯硯代表。自唐宋以來即享有盛名，曾是唐宋時期的四大名硯之首²⁴，由於紅絲石歷來都是由民間開採，產量極為稀少，尋覓不易，開採時斷時續，至北宋末年即已開採告罄，在歷史上曾幾代失傳，以致今紅絲石硯知名度不及端硯硯。（表 4）

表 4 紅絲石硯賞析圖

	
唐 紅絲石•纏枝花卉箕形蓋硯 唐代紅絲石硯鑑賞 p153	唐 紅絲石•張后胤仕女奏樂辟雍硯 唐代紅絲石硯鑑賞 p37
	
宋 紅絲石•雲龍紋長方硯 硯臺 p38	紅絲石•桃形硯 雙清館藏 雙清藏硯 p333

四、洮河石硯

「洮河石硯」全名「洮河綠石硯」簡稱「洮硯」，其石產於甘肅甘南藏族自治州卓南縣洮硯鄉洮河東岸喇嘛崖與水泉灣一帶。洮石製硯始於宋神宗熙寧四年（西元 1071 年），距今九百多年歷史，石質屬水成岩中的黏板岩，具有色彩絢麗，碧綠如玉，質細堅密，瑩潤如玉，扣之無聲，磨而不磷，蓄墨貯水，不耗不變之特點，硯材硬度約莫氏硬度係數 3.5 ~ 4 之間。洮河石材呈綠色為主，兼有紅色石、黑色石等。綠洮石色澤綠而藍，有鴨頭綠、鸚哥綠 … 等名品，石紋如絲，清麗瑩潤。褐色石，亦稱赭紫石，質純細潤，所產極少，比較罕見。洮河綠石礦藏量本已稀少，主要礦坑所在又都緊臨洮河懸崖大壑，氣候多變，河水緊貼壁底洞窟內，採集難度極大²⁵，傳世很少。洮硯在當今雕製上的最大特色是帶有與硯身整體造型一致的石蓋，這是與其他名硯諸如端硯、歙硯所不同的雕製手法。（表 5）

表 5 洮河石硯賞析圖

	
清 洮河綠石•圓形蓋硯 鐵研齋藏 鐵研齋藏硯 p182	明 洮河綠石•蘭亭修楔圖硯 中國文房四寶全集•硯 p80
	
清 洮河綠石•神仙圖硯 硯臺 p138	清 洮河綠石•長方形圓蓋硯 中國石硯概觀 p24

五、澄泥硯

「澄泥硯」顧名思義是以過濾的澄江之泥為材料精工細作，人工燒製而成。澄泥硯源於秦漢²⁶，盛行於唐宋，距今已有一千三百多年的歷史。澄泥硯質地細膩堅實，形色俱麗，具有貯水不涸，歷寒不冰，發墨而不損毫，可與石質佳硯相媲美的特點，唐宋時期盛行於文人士大夫階層，曾被推為「硯中第一」²⁷，是「中國四大名硯」中唯一的陶硯，民間有「三石一陶」之稱。文獻記載澄泥硯的產地早期集中於中國北方，皆瀕臨江河沿岸，唐代時產於河南虢州（今河南省靈寶縣）；宋代時興於山西澤州；明代時盛於山西絳州（山西汾河沿岸）²⁸。其中以虢州澄泥硯最佳。古澄泥硯的製作方法祕而不宣，製作工序極為考究，明代張泊在《賈氏談錄》中說：「澤縣人善製澄泥硯，縫絹囊置汾水中，愈年而後取，沙泥之細者已實囊矣，掬為硯，水不涸

焉。」僅止取泥就須耗時經年，製作工序更是繁雜²⁹。由於泥沙來源的差異及製作過程中的氣候、燒製火候時間等不同，製造出來的澄泥硯顏色也有不同，有蟹殼青、鱔魚黃、蝦頭紅、綠豆沙等品色。而其質地則“扣之金聲、刀之不入”，發墨不亞於端歙。清代以後製作方法失傳³⁰，近年中國大陸山西、河南續有民間研發。（表 6）

表 6 澄泥硯賞析圖

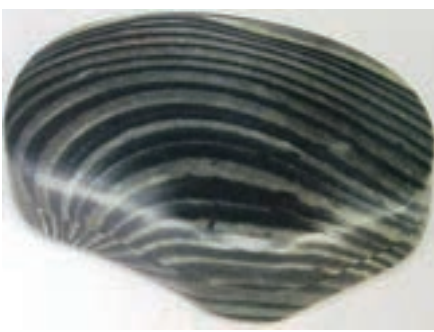
	
宋 蝦頭紅澄泥•石渠硯 西清硯譜古硯特展 p91	清 鱔魚黃澄泥•瓜樣硯 東京精華硯譜 -90 卷 -〔10〕 p34
	
宋 蟹殼青澄泥•太史硯 東京精華硯譜 -71 卷 -〔2〕 p22	清 綠豆沙澄泥•太史式硯 東京精華硯譜 -73 卷 -〔4〕 p24

六、松花石硯

「松花石」亦名「松花玉」，史料記載石出於東北長白山區的混同江，砥石山、松花江（今吉林通化市、遼寧本溪橋頭市），因之名為「松花石硯」。清朝以前松花石原是當地人用作礪具之石，康熙二十八年至四十一年（西元 1689-1702 年）間，清聖祖取其為硯材，命工琢製成硯之後，宮中內務府造辦處開始大量製作松花石硯。長白山是滿清的發祥地，被皇家封為禁區，禁止開採漁獵。松花石硯深受康、雍、乾三朝鍾愛，僅止於清宮皇室御用，或賞賜寵絡有工大

臣。松花石屬水成岩中的黏板岩，質地細膩溫潤，堅硬緻密³¹，硯材硬度偏高約莫氏硬度係數 5.5～6 之間，硬而不脆。品色依產地不同而有區別，佈滿橫紋的綠色石、紫綠交疊石、黃綠交疊石、紫色石等是主要色澤，其中以產於吉林的松花綠色石品級最佳。以石為盒與宮作風格是松花石硯形制上最大特色，盒蓋運用松花石石理雙色重疊的特性巧作精雕，最常琢以傳統螭龍紋飾，有些於蓋面或硯池嵌飾化石或玉石，形成獨特的精緻雕鑄風格。嘉慶以後諸帝不再熱衷文房珍玩，松花石硯不若先前受朝廷重視，曾一度停產失傳。近年吉林通化市工藝美術廠與遼寧本溪縣橋頭市，再度恢復了松花石硯的生產。（表 7）

表 7 松花石硯賞析圖

		
蚌式硯 硯面	蚌式硯硯背	康熙 松花石•蚌式硯 硯盒蓋面 國立故宮博物院藏 品埤端歙松花石硯特展 p59
		
鯤鵬硯 硯面	鯤鵬硯 蓋面	康熙 松花石•鯤鵬硯 國立故宮博物院藏 品埤端歙松花石硯特展 p104

		
龍鳳硯 蓋面	蓋面・座面・歙石硯面	乾隆 松花石・龍鳳硯盒 國立故宮博物院藏 品埤端歙松花石硯特展 p167

陸、結語

長期以來，「硯」的研究論述存在許多爭議，以形制為例，漢晉硯以足支撐，多被認為是因古人席地而坐書案較低，為便於使用而增高，卻也有持相反觀點認為硯台厚重並無助於矮几使用，況且後來書案轉變為高案時，高足硯台使用依舊；以約定成俗的慣稱，例如眾說紛紜的「四大名硯」定義，本文考據文獻著作歸納出宋前與宋後較常被引用的兩種說法；於質材探討方面，則著重於端硯品色論述，惟遍閱著錄難免發現繆誤，如古端硯硯面呈現凹窩，被認為是形式呈現（刻意挖掘），實則不然，其實是質佳的端石甚軟，僅莫氏硬度係數2不耐墨磨使然；於功能上，例如玉石制硯發墨與否，持正反看法各有堅持，實則端看玉石本身材質而定，依筆者多年硯石雕作實務教學體認，同一種石材質有優劣，硬度也有差距，成就的品質自是不一，端看接觸到的硯石是何等級的品色，不適宜以單一個案認知，偏頗妄下斷言。

時至今日，雅士富賈玩石賞石的風氣依然不減，硯石流於收藏功能已是事實，然而許多書畫名家在從事創作時，不願捨棄研硯取墨的方式，主要是以硯研磨的墨汁，其運筆不滯的感覺和研墨所產生墨色的層次是無法被人工墨汁取代的，這正好說明「硯」在今日仍然具備實用功能。當代硯石藝術爭奇鬥豔，然製作偶有失當，於鑑賞收藏的同時，宜聚焦於硯台磨墨取墨的本質，硯台的硯面磨墨區域與紋樣雕作的適當比例，以及選用發墨良好質材，精緻之外兼具實用功能，否則，硯作即無異於石雕。

註釋

1. 「四大名硯」是民間依據文獻著錄記載所歸納的讚譽，歷代名家所持看法略有不同，共有兩種說法沿用下來。「唐宋時期稱紅絲石硯、端硯、歙硯、澄泥硯為四大名硯。宋際紅絲石礦開採斷絕，遂以洮河石取代，宋以後稱端硯、歙硯、洮硯、澄泥硯為四大名硯」；其中另一種說法是：「宋前所謂的四大名硯，為紅絲石硯、端硯、歙硯、洮河石硯。宋後四大名硯發生變化，捨紅絲，入澄泥，端硯、歙硯、洮河石硯、澄泥石硯，列為四大名硯。」。（參閱國立故宮博物院編輯委員會，西清硯譜古硯特展，國立故宮博物院，台北市，1997 年，頁 37）
2. 山東臨沂金雀山 11 號西漢墓曾出土一種彩繪漆盒，內裝板式厚約 0.5 公分的石研片，研棒也同置於漆木盒中，名為「黛硯」，傳說是仕女畫眉的化妝用具，或可為視為便於隨身攜帶的書寫或繪畫的小型硯具。（參閱蘇啟明，承啟齋藏硯，國立歷史博物館，台北市，2002，頁 6）
3. 「辟雍」，即「辟雍」是周代天子所設立的大學，《三輔圖》云：「文王辟雍在長安西北四十里，亦曰辟雍，如璧之圓，雍之以水，象教化流行也。」；宋蘇易簡《文房四譜·卷三》載：「…圓如盤而中隆起，水環之者，謂之辟雍硯，亦謂之分題硯。」（參閱宋·蘇易簡，叢書集成初編·文房四譜，中華書局，北京市，1985 年，頁 38）
4. 硯以足支撐，除了受器物（銅器）造型影響之外，亦因古人席地而坐，文案較低，硯之足得以增加高度，便於使用。（參閱洪丕膜，中華文化叢書·中國文房四寶，理藝出版社，新竹市，1992 年，頁 130）
5. 北宋《硯史》列十三種，北宋《文房四譜》列七種，北宋《歙州硯譜》列四十種，南宋初《端溪硯譜》列四十九種，其中多有重複，但宋硯品種還是相當豐富。（參閱王念祥，中國古硯譜，張善文·北京工藝美術社，北京市，2006 年，頁 19）
6. 抄手硯的形制和米芾《硯史》所稱的「史院官硯」（太史硯）相仿：「純（唇）薄，上狹下闊，峻直不出足，中坦夷，由有鳳池之像…」。（參閱宋·米芾，叢書集成初編·硯史，中華書局，北京市，1985 年，頁 7）
7. 「暖硯」宋代已有，石、陶兼有。石暖硯呈空腔，腔內置油燈保暖；陶暖硯則中空上有一洞，供注入熱水保溫。（參閱關善明，沐文堂收藏全集·中國古硯，沐文堂，香港，2005 年，頁 28）
8. 清朱隸《硯小史》載：「阿房宮磚硯如蜜蠟色，肌理瑩滑如玉，厚三寸，方可盈尺，頗發墨」；「未央宮磚硯，色黃，型如腎，長 6 寸，闊 4 寸，厚 1 寸，扣之，聲清而堅，背有『建安十五年』陽字一行，上篆『海天初月』四字。」；又「銅雀瓦硯體質細潤而堅如石，不費筆而發墨，此古所重者，而今絕無。」；「魏銅雀臺遺址，人多發其古瓦，琢之為硯，甚工，而貯水數

日不滲。世傳云，昔人製此臺，其瓦俾陶人澄泥以絺綌濾過，碎胡桃油方埏埴之，故與眾瓦有異焉」（參閱蘇易簡，文房四譜，頁 38）

9. 「江蘇邗江姚莊 101 號西漢墓曾出土一件漆砂硯，硯呈長方形，木製，硯堂髹黑色含砂漆，可磨墨，硯盒前端作一水池，是一件非常獨特的硯式。」（中國古硯，頁 14）
10. 清葉名澧《橋西雜記》載：「清代揚州盧映之嘗得宋宣和內府制硯，型類澄泥而絕輕，入水不沉。后知為漆砂而成，因加仿造。至其孫葵生所制尤精，著名當時，稱漆砂硯。」（參閱張伯元·印漢雲·蔡國聲，中國民間精編叢書文房四寶，上海文化出版社，上海市，2001 年，頁 51）
11. 明·陳繼儒的《珍珠船》述及：「有士人要去赴試，嫌石硯太重，問硯工：何物可輕！硯工回答說：“惟漆查作硯甚。”」（參閱陸判，古硯，時事出版社，北京市，2000 年，頁 6）
12. 清吳騫《尖陽從筆》載：「海寧北寺巷，舊有程姓，工為紙硯，以諸石沙和漆成之，色與端溪、龍尾無異，且歷久不散，故藝林珍之。」（參閱文房四寶，頁 51）
13. 東晉葛洪《西京雜記》載：「天子玉几…以酒為書滴，取其不冰，以玉為硯，亦取其不冰。」（參閱蘇易簡，文房四譜，頁 36）
14. 「昔黃帝得玉一紐，治為墨海焉，其上撰文曰，帝鴻氏之硯。」（參閱蘇易簡，文房四譜，頁 35）
15. 宋何薳《春渚紀聞》中所記載的一件玉蟾蜍寶硯，“中受墨處獨不出光”。（參閱陸判，古硯，頁 5）
16. 宋米芾的《硯史》，於用品載“器以用為功”重視器物的實用功能。書中記載曾目擊經用諸硯二十六種，將玉硯列於諸石之前。謂：「玉出光為硯，著墨不滲，甚發墨，有光，其云磨墨處不出光者，非也，余自製成蒼玉硯。」；周密的《雲煙過眼錄》中，記有兩件玉硯，其中一硯“雖未甚白，然瑩淨可愛，獨受墨處不光，可以研磨。另一硯為紹興內府玉硯，玉色白潤，然磨墨處光，研墨亦起”。（參閱陸判，古硯，頁 5）
17. 「信州水晶硯，於他硯磨墨汁傾入用。」（參閱米芾，硯史，頁 6）
18. 「青州熟鐵硯甚發墨有柄可執晉桑維翰鑄生鐵硯」（參閱撰人不詳，硯譜，頁 4）；
「王子年拾遺云，張華造博物志成，晉武帝賜青鐵硯，此鐵于闐國所貢，鑄為硯也。」（參閱蘇易簡，文房四譜，頁 35）
19. 宋徽宗未稱帝以前是「端州王」，稱帝之後，因避諱所以「端州」改名為「肇慶」。（參閱吳鴻祥，認識端硯，吳鴻祥出版，台中市，2000 年，頁 15）
20. 「端硯」有別於「端溪硯」。名貴的端硯都產於釜柯山下小溪，綿延數十公里名為「端溪」，這裡出產的硯又稱為「端溪硯」，即是老坑、麻子坑、坑仔巖…。是故，「端溪硯」專指釜柯山一帶出產的硯；「端硯」則指凡是肇慶（端州）所出之硯，都統稱為「端硯」，亦

即包括釜柯山的「端溪硯」，以及北嶺山、羚羊山、沙浦鎮所產的硯。（參閱吳鴻祥，認識端硯，頁 21）

21. 古代端石的開採甚為艱辛。蘇軾《端硯銘》載：「千夫挽綆，百夫運斤，篝火下鎚，以出斯珍。」是在說明冬天的枯水季節，匠作帶領小工下到很深的坑道裡，在漆黑的洞內每隔數呎排坐一人，燃燈一盞，晝夜不停的將洞內的積水用瓷甕瓦罐傳遞運出，需石工一百人次晝夜不停花一個月的時間，才能把洞內的積水排盡，然後舉著火把，牽著繩索，下到岩洞裡，看明石壁脈絡，揮動著鐵槌慢慢鑿，經過如此艱辛的勞動，才能得到一方老坑硯石。（參閱李鐵民，硯雕藝術與製作，上海書店，上海市，2004 年，頁 8）
22. 「婺源硯，在唐開元中，獵人葉氏逐獸至長城里，見疊石如城壘狀，瑩潔可愛，因攜以歸，刊粗成硯，溫潤大過端溪…」。（參閱宋·唐積，叢書集成初編·歙州硯譜，中華書局，北京市，1985 年，頁 1）
23. 紅絲石，產於山東省青州市邵莊鎮的黑山頂峰石洞中和臨朐縣冶源鎮老崖崗村的壯山周圍。黑山和壯山兩地直線距離約二十公里，兩地所產之石色澤質地極為相似，系同出一脈。黑山因石源枯竭，藏量甚少，現紅絲石多為壯山一帶所產。
24. 中國古代硯種繁多，長期以來，首推廣東端硯和安徽歙硯（今江西龍尾硯）。但在唐宋時期的書法家顏真卿、柳公權，宋代的人文學士歐陽修、蘇軾、唐彥猷、蘇易簡、陸游，元明間的倪瓚、徐渭等，都在其著述中對紅絲石評價甚高，譽為諸硯之首。
25. 喇嘛崖頂與水面的垂直高度約 800 公尺，分佈在喇嘛崖絕壁上的礦坑被稱為宋坑，是現存最早的採礦點，這裡採掘出的礦石石質最好，被稱為鴨頭綠。然而，這些“老坑”不是遭到破壞就是早已採竭；另一礦點雖然名為水泉灣，然而卻是一座高近 1000 公尺的山。水泉灣的山不僅高，而且山體非常陡峭，有些路段坡度可達 80 度，上山基本沒有路，採石工全憑經驗上下。南宋趙希鵠《洞天清錄》載：「…綠如藍、潤如玉、發墨不減端溪，然石在臨洮大河深水之底非人力所致，得之無價之寶。」（參閱洪丕膜，中國文房四寶，頁 144）
26. 同註 8。據此，研究咸認為秦磚漢瓦的製作過程，成為後來製作澄泥硯的工序雛形。
27. 宋李之彥《硯譜》記載：「虢州澄泥，唐人品硯此為第一。」（中國文房四寶，頁 145）
28. 「…實際上虢州硯與絳州硯是同一個地方的產品，兩個地名均指山溪南不予河南西部的交合之處。」（參閱羅自正·蔡國聲，中國澄泥古硯鑑賞，文化出版社，上海市，2005 年，頁 6）
29. 「作澄泥硯法，以堽泥令入於水中，挾之，貯於甕器內，然後別以一甕貯清水，以夾布囊盛其泥而攪之，俟其至細，去清水，令其乾，入黃丹團和溲如麵，作一模如造茶者，以物擊之，令至堅，以竹刀刻作硯之狀，大小隨意，微蔭乾，然後以刺刀子刻削如法，曝過，閒空埽于地，厚以稻糠并黃牛糞攪之，而燒一伏時，然後入墨蠟貯米醋而蒸之，五七度含津益墨，亦不亞於石者。」（參閱文房四譜，頁 39）

以現今製作工序工法的角度來說明即是：取泥於容器內加水搓揉，讓細泥沉澱再去水得細泥。→細泥加入黃丹（燃燒時可增強泥土硬度），像揉麵般調水搓揉。→作硯胚模型。→泥入模加以打擊，增強其堅硬度。→再以竹刀雕刻泥胚大型。→泥胚陰乾。→用利刃完成泥胚細部修飾。→泥坯曝曬。→泥坯堆置於空地上以稻殼拌黃牛糞攪和。→入窯燒二十四小時。→出窯後陶坯再以黑臘和米醋相參，來回蒸五至七次。

30. 明末清初，由於戰爭頻繁經濟衰退使絳州澄泥硯的生產技術幾近失傳。到了清中期，絳州澄泥硯的製作幾乎沒有成功的佳作。乾隆皇帝曾蒐集研究歷代澄泥硯取材製作資料，試圖再造。故宮博物院《西清硯譜古硯特展》載：「…從乾隆四十一年開始，取得自山西汾河的澄泥，發交外地承製…直到乾隆四十三年（西元 1778 年）仲夏，蘇州織造才研製成工澄泥硯，並進呈御覽…」。至今北京故宮庫房內還保存有完整的汾河之泥。（參閱西清硯譜古硯特展，頁 37）
31. 清陳元龍在（格致鏡源）書中對於松花石的記載：「…溫潤如玉、紺綠無暇、質堅而細、色嫩而純、滑不拒墨、澀不滯筆，能使松煙浮艷，毫穎增輝，昔人所稱硯之神妙，無不兼備，洵足超軼千古…。」（參閱國立故宮博物院編輯委員會，品埶端歛：松花石硯特展，台北市，1994 年，頁 11）

參考文獻

- 于敏中、梁國治、董誥等 (1993)。《西清硯譜》(四庫全書版)。上海市：上海書店出版社。
- 王念祥、張善文 (2006)。《中國古硯譜》。北京市：北京工藝美術社。
- 印漢雲、張伯元、蔡國聲 (2001)。《中國民間精編叢書·文房四寶》。上海市：上海文化出版社。
- 米芾 (1985)。《叢書集成初編·硯史》。北京市：中華書局。
- 李鐵民 (2004)。《硯雕藝術與製作》。上海市：上海書店出版社。
- 吳鴻祥 (2000)。《認識端硯》。台中市：吳鴻祥出版。
- 洪丕謨 (1992)。《中華文化叢書·中國文房四寶》。新竹市：理藝出版社。
- 胡中泰 (2005)。《中國石硯概觀》。武漢市：湖北美術出版社。
- 唐積 (1985)。《叢書集成初編·歙州硯譜》。北京市：中華書局。
- 柴俊星、黃海濤 (2006)。《開悟堂聊硯》。河南鄭州市：大象出版社。
- 晨言 (1998)。《鐵研齋藏硯》。北京市：海潮出版社。
- 陸判 (2000)。《古硯》。北京市：時事出版社。
- 國立故宮博物院編委會 (1994)。《品埴端歙松花石硯特展》。台北市：故宮博物院。
- 國立故宮博物院編委會 (1997)。《西清硯譜古硯特展》。台北市：國立故宮博物院。
- 國立歷史博物館編委會 (1997)。《歷代硯台展》。台北市：國立歷史博物館。
- 國立歷史博物館編委會 (2001)。《雙清藏硯》。台北市：國立歷史博物館。
- 國立歷史博物館編委會 (2002)。《承啟齋藏硯》。台北市：國立歷史博物館。
- 楠文夫 (1998)。《中國的硯：硯臺》。日本東京都：美術出版株式會社。
- 蔡國聲、羅自正 (2005)。《中國澄泥古硯鑑賞》。上海市：文化出版社。
- 蘇易簡 (1985)。《叢書集成初編·文房四譜》。北京市：中華書局。
- 關善明 (2005)。《沐文堂收藏全集·中國古硯》。香港：沐文堂。

Traditional Inkstone Art

Yu Nan-li



Abstract

During their long history, inkstones have been made of such materials as jade, clay, porcelain, gold, and, especially, stone. This research is primarily based on ancient historical documents, and also takes into account a number of extant plates in Taiwan and mainland China, both official and popular. An analysis was made of the various styles of inkstones which were developed during different dynasties, and the results are presented in four parts: 1) The ancient inkstones of China—Origins and styles; 2) The formation and stylistic features of the three main modern schools of inkstone carving—A summary of their stylistic features; 3) Materials used over the ages and main production sites; and 4) Appreciating ancient and famous inkstones. It is hoped that this research will enhance the appreciation and understanding connoisseurs and masters of traditional craftsmanship have for inkstones.

Keywords : inkstones; four famous inkstones; songhua inkstone, style

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

羊文漪

摘 要

在現、當代藝術認知中，並置（juxtaposition）型創作，在 20 世紀初立體派作品，與杜象現成物中最早出現。超現實名言：「美麗一如縫衣機和雨傘在解剖台上偶然的邂逅」，反映並置創意性魅力。並置，在後現代去菁英色彩下，成為雜揉、拼貼、眾聲喧嘩、以及不同媒材創作的基底。並置型創作，集結異質物特色，然而並非現、當代藝術專擅；在基督教宗教藝術史上，有一種根據預表論神學（typology）所製造的視覺創作實踐，運用並置做為主要表現創作手法，獨特且引人矚目。本文針對此一並置型視覺創作進行探討，自基督教早期藝術至 16 世紀初文藝復興盛期，經歸納分析，彙整基督教預表論 7 種並置型視覺圖式，包括：（一）平行對稱型、（二）局部混合型、（三）隱涉暗喻型、（四）系列整合型、（五）從屬邊緣型、（六）置換轉向型、以及（七）融入共生型等 7 種。在透過特定一至三件作品案例篩選，圖像學、圖像歸納法、與文獻探討等研究取向下，本論文旨在闡述，基督教預表論神學，經跨媒體視覺翻轉後，其互涉圖像操作手法、內部並置物件之結構變化，以及 7 種圖式發展演進等三議題，以期提供學界進一步相關後續研發，並為當代藝術於並置議題上，添增時空星座遠景與視域。

關鍵字：基督教預表論神學、基督教宗教藝術、並置型創作、互涉圖像

前言

在現、當代藝術認知中，並置 (juxtaposition) 型創作，在 20 世紀初立體派作品，與杜象現成物中最早出現。超現實主義名言：「美麗一如縫衣機和雨傘在解剖台上偶然的邂逅」，摘自法國詩人杜卡 (Isidore Ducasse, 1846-1870) 詩句，反映並置創意性魅力。並置，在後現代去菁英色彩下，可重組時間序、去脈絡、抵抗 / 反諷大敘事，成為雜揉、拼貼、眾聲喧嘩、以及不同媒材創作的基底。

然而，回顧歷史座標前景，集結不同異質物的並置型創作表現，並非現、當代藝術所專擅；在基督教宗教藝術史上，根據基督教預表論神學 (typology) 創作實踐久遠，為一古老視覺表現語法。從西元 3 至 16 世紀初文藝復興盛期，預表論神學並置式圖像，留下鮮明發展軌跡。巴洛克 17 世紀，魯本斯、林布蘭特創作有相關案例；19 世紀環繞英國藝評、理論家、畫家羅斯金 (John Ruskin, 1819 – 1900) 周遭，預表論圖像迴光返照受到歡迎，其影響面可知一二。(Bloch, 1969, 395-404; Sears, 1996, 498-501; Landow, 2004)

西元 5 世紀前，由基督教早期教父論述架設的預表論神學 (typology、另譯預像學、預兆學、預示論、表記學等)，主要是一門解經 (exegesis) 詮釋學，目地在接合¹ (articulate) 希伯來聖經 (舊約) 與基督教新約聖經的，或如兩位學者晚近所說，是將希伯來聖經「基督教化」 (Christianization) 重要工具之一 (Magdalino & Nelson, 2010, 3)。在視覺可見化平台上，基督教預表論視覺圖像，擁有兩大創作表現特色：一是新約、舊約兩約文本，做共時性並置呈現，產生跨時空的敘事風格；二是並置下組織形成的兩圖像，以視覺解經 (visual exegesis) 互涉方式建立意涵。其中尤其後者為一強制性相互指涉、具主從、不可見內部結構關係，可「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, 2006a, 180) 基督教預表論圖像，跟再現無關，換言之，是一種論述型、解經式的創作表現手法。

基督教預表論圖像，在西方過去長期學術研究中，具邊緣色彩²。美國中古藝術學者 Christopher Hughes 認為，主要出於百年來，預表論神學相關圖像，被「視為是圖像學範疇，……鎖定在預表 (type) 與對範 (antitype) 的辨識上，再檢索文獻出處所在。」 (Hughes, 2001, 185)，反映圖像學本身文獻先行於圖像的研究取向特色。針對預表論圖像，西方過去鑽研，質量數量不一，大致有早期辨識預表論圖像作品，屬專題性研究；晚近斷代史分析探討，或採跨學科、跨媒材交叉影響等學術撰述³。然整體上，預表論圖像至今並未獨立出來，做為藝術創作表現手法，加以系統化以及類別上的彙整及歸納。

本文以此為題，探討基督教預表論圖像並置結構議題，其底層新舊兩約圖像互動，包括共構、兼併、排擠、替代等主客體關係，以及預表論神學本身原型並置結構，經視覺跨媒體翻轉

後，產生之圖像互涉、並置結構變化、以及不同圖式發展變遷等相關變化。自基督教早期至 16 世紀初文藝復興盛期為範疇，本論文整體上綜理出 7 種圖式，分為：（一）平行對稱型、（二）局部混合型、（三）隱涉暗喻型、（四）系列整合型、（五）從屬邊緣型、（六）置換轉向型、以及（七）融入共生型等創作實踐。於文中將制式性的依時序斷代方式呈現。同時，為考量篇幅並兼顧預表論 7 種圖式分析論證，將舉證作品限制在一至三件抽樣案例，來做聚焦分析。學界相關重要代表性研究成果，為求持平，於註腳補述呈現。全文 7 章節，第一章勾勒基督教預表論神學背景及其視覺藝術特色所在，後 6 章則為文藝復興盛期前，7 種預表論圖式的討論與分析。

一、預表論神學梗概及其視覺實踐的不確定性

預表論神學，是基督教有關解釋聖經的一門學問，跟詮釋學（hermeneutics）密不可分。在一般學科中，typology 一詞，中譯為類型學，是分門別類，組織基礎性資料前置程序之一。在基督教預表論神學中，typology 概念主要關注在舊約、新約，兩約聖經中，尋索它們彼此呼應互涉的關聯性，而最終在使「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。」（Auerbach, 1984, 53）或如當代詮釋哲學家里柯（Paul Ricœur）所說：「將猶太教的存在，稀釋為一種影子的狀態。」（Ricœur, 1995, 97）

由字源看，typology 一詞源自希臘古文 tupos，含敲打、母模、印刻之意，後經基督教轉換，形成 type、antitype 兩專用語；前者 type（或 prefigure），中譯預表（或預像），為舊約文本專用；後者對範（antitype），則為跟前者呼應之載體，亦互相映照新約文本。根據《國際標準聖經百科全書》（*International Standard Bible Encyclopedia*）詞條界定：預表論是

「一詮釋性概念（hermeneutical concept），聖經中的地點（耶路撒冷、錫安山）、人物（亞當、麥基洗德）、事件（洪水、銅蛇）、制度（節慶、盟約）、職務（先知、祭司、國王）、物件（會幕、祭壇、香火），成為詮釋後來人或地方的一個範式（pattern），因為在耶穌救恩史內部，所有事件是一體的（due to the unity of events within salvation-history）。」（Osborne, 1988, 930）

由此知，基督教預表論所可涉入範疇廣，包含人、地、事、制度、與職務等等。同時，預表論詮釋概念基本認知，建立在兩約一體的前提上，亦即主要為耶穌犧牲受難救恩史（Heilsgeschichte）所用，符合基督教信仰基督中心論（Christology）核心信理。（Daniélou, 1960；O' Keefe, & Reno, 2005；Young, F., 2007）

基督教預表論神學基礎，歷經數百年解經梳爬。新約聖經中雖不乏雛型案例，如《馬太福

音》摘引耶穌說：「約拿三日三夜在大魚肚腹中，人子也要這樣三日三夜在地裡頭⁴。」（馬太 12:39-40）（Goppelt, 1982）然基督教早期教父，如殉道者游斯丁（Justin the Martyr, 103 - 165）、俄利根⁵（Origen, c. 185 – 254）、聖安博（Saint Ambrose, c. 337 – 397）、聖奧古斯丁（St. Augustine, 354 - 430）等人相繼論述，在五世紀前確立預表論神學觀。（Caspar, 1979；Lupton, 1996；Fitzgerald & Rapids, 1999）撰寫《懺悔錄》、《上帝之城》兩書馳名至今的聖奧古斯丁，尤扮演關鍵角色，他說：「新約隱於舊約，舊約顯於新約。」（Novum Testamentum in Vetere latet, et in Novo Vetus patet）為預表論神學精髓所在，做出權威性總結。

然就視覺創作發展上看，預表論神學圖像中，兩約主客體的關係，並非如此密合一層不變。相反的，預表論神學可以是一種思維模式（Denkform），透過互圖並置表現手法，做為創意性接合兩物件的操作框架。德國學者 Wolfgang Kemp 在中世紀教堂彩色玻璃研究心得上，為當時預表論圖像做三種分類，包括第一類：

「來自聖經文本的預表論圖像，從新約舊約兩端產生；[第二類為]半聖經文本的預表論圖像，兩約一端的文本，由宗教傳奇、神話、自然史、日常生活現實，以類此（Analogon）方式取代⁶；還有[第三類]非聖經文本的預表論圖像，則是透過形象化“思維模式”[加標出自原著，筆者註]，將古典、中世紀人物、祖先或後代串聯一起。」（Kemp, 1987, 106）

在 Kemp 勾勒下，預表論神學圖像，設置在新舊約兩端的物件，並不穩定、可做遞補與抽換。從宏觀角度看，基督教早期藝術，歷經中世紀及至 16 世紀初文藝復興盛期，本文綜理預表論 7 種視覺圖式，反映更為多元化繁複的並置型創作表現。下將此預表論 7 圖式，依名稱、外顯特徵、並置關係、起始時期、作品案例等項目，綜括製表如下，以利進一步後文分析：

圖式名稱	外 顯 特 徵	並置關係	起始時期	作 品 案 例
平行對稱型	新約舊約文本在數量與造形上，以對等方式呈現	對等共構	基督教早期	『聖母與聖子圖』
局部混合型	新約舊約文本以局部並置方式呈現，作品中包含非預表論圖像	部份共構	基督教早期	巴索斯石棺槨
隱涉暗喻型	舊約文本單獨出現、隱涉不在場的新約文本	實物共構	中世紀初期	聖維托教堂鑲嵌畫
系列整合型	新約文本為軸心，系統化整合 2 組以上舊約文本	兼併共構	中世紀盛期	『凡爾登祭壇畫』
從屬邊緣型	舊約文本在造形上邊緣化，以不顯眼位置與新約文本並置呼應	排擠共構	中世紀末期	喬托阿雷納壁畫

置換轉向型	舊約文本隱退，為新約文本取代，非聖經文本再進入新約位置共構之	易位替代	中世紀末期	『聖阿奎那登基圖』
融入共生型	非聖經文本與聖經文本融入共生為一單件作品	融入混體	文藝復興初期	唐納太羅『大衛』像

（筆者自製）

二、早期基督教藝術的「平行對稱型」與「局部混合型」預表論圖式

基督教預表論神學，在西元 5 世紀前由早期教父所建立。同步發展的基督教早期藝術，在 313 年基督教合法化前，主要產出視覺作品屬性，多跟殉道或往生後喪禮祭儀有關，兩大表現主題分為救贖與復活觀。在今傳世作品各類別中，新約、舊約並置的預表論神學圖像，主要有「局部混合型」以及「平行對稱型」兩種圖式，反映視覺藝術跟預表論神學的遇合，起自基督教早期藝術⁷。一如美國波士頓大學藝術史學者 Fred S. Kleiner 所說，兩約並置型作品當時出現，並不讓人意外，因為：

「從一開始，在基督徒生活與藝術中，舊約便扮演著重要角色。一方面因為耶穌本身是猶太人，許多歸宗基督教的第一代信徒也都同樣是猶太人；另一方面許多舊約的人事物，在基督徒認知中，屬於新約預表（prefiguration）。」（Kleiner, 2009, 213）

359 年羅馬執政官朱尼斯巴索斯 (Junius Bassus, 317- 359) 大理石棺槨，為當時「所有石棺中最為高貴」作品 (Milburn, 1988, 73)，是基督教早期「局部混合型」預表論圖式一貼切案例。在棺槨正面，新舊約並置高浮雕共有 10 幅。（圖 1）當中有的屬於預表論神學，有的卻非為預表論圖像，形成本文命名「局部混合型」圖式依據所在。

據《羅馬帝國與基督教的勝利》（*Imperial Rome and Christian triumph : the art of the Roman Empire, AD 100-450*）一書作者 Jas Elsner 分析，巴索斯棺槨正面高浮雕中，新舊約 6 與 4 比的配置圖像，主要傳遞二訊息，一是透過舊約「遠古 4 個時間 [的情事情節]」，來預表、預告、並解釋耶穌犧牲受難經過」；一是藉由「使徒保羅與彼得在羅馬的拘捕與殉道」圖像，刻劃巴索斯個人做為「羅馬行政官的政治身分。」（Elsner, J. 1998, 196）



圖 1 朱尼斯巴索斯棺槨，359，高浮雕，1.2 x 2.4 m（正面），梵諦岡聖彼得教堂博物館

巴索斯石棺，依芝加哥大學藝術史教授 Elsner 上引，4 則舊約遠古故事，傳達預表論神學思維。這 4 幅舊約圖像分別是：『亞當與夏娃』（Adam and Eve，左下二）、『亞伯拉罕獻子』（the sacrifice of isaac，創世 22:1-13，左上一）、『灰爐上的約伯』（Job on the dung heap，約伯 2:7-10，左下一）、以及『獅穴但以理』（Daniel in the Lions' Den，但以理 6:17-24，右下二）。它們“預表、預告、並解釋耶穌犧牲受難經過”，在石棺上，從敘事脈絡看，中央上下兩高浮雕『進入耶路撒冷城』（Entry into Jerusalem）與『寶座圖』（Christ in Majesty），刻劃耶穌受難的起始與結束。耶穌受難犧牲，接著，下面 4 個向度，包括目的地、理由、過程、以及最終的復活，則經過預表論神學獨特互圖、視覺解經機制下，也就是透過舊約文本，被召喚彰顯出來。例如在場的『亞當與夏娃』一圖表述原罪的產生，由耶穌犧牲為人類除去原罪。『亞伯拉罕獻子』圖像，說明耶穌犧牲，是天父天主原預設計劃。『灰爐上的約伯』圖像，則表示備受屈辱嘲諷的耶穌受難經過，在約伯身上事先的預告；而『獅穴但以理』他險象環生中的不死，預表十字架刑後耶穌復活的必然。

預表論互圖指涉的操作及詮釋機制，在此需進一步做剖析。當中牽涉三方面議題，其一是圖像相互指涉，意義如何產生的問題。巴索斯石棺 10 個圖像，雖然並置於同一視覺平台，且分享相同表現空間，但它們互動關係，是預表論神學的，也就是說，圖像互涉的聯結，不單純取決於視覺，而是根據預表論特定神學指涉軌跡路徑與原理的。其二是在這不可見的預表論意義詮釋與聯結的遊戲中，基督中心論為核心概念，敘事主體是耶穌基督，舊約圖像彼此間無互動關係，它們的在場歸順於耶穌基督。其三則是針對舊約文本，它們意義的產生，主要經去脈絡化（de-contextualised），以及再脈絡化的操作，且反映一種強制性視覺解經閱讀特色。例如，對於『獅穴但以理』圖像閱讀為例，他個人墜落獅穴身陷牢獄，或是受到奸臣妒羨誣害，或是

著名洗刷蘇珊娜冤屈等事蹟必須一一隱退。由於耶穌基督為預表論專注焦點，身陷獅穴先知但以理，在天主恩典下「身上毫無傷損」的存活下來，（但以理 6:23）將映照也預告寶座上“復活”的耶穌。上述三點，有關互圖指涉詮釋路徑、耶穌基督做為凝視主體、以及強制性視覺解經操作，可說為預表論神學圖像主要特色所在。（羊文漪，2010）

依芝加哥大學 Elsner 所提第二個訊息，主要透過使徒彼得與保羅兩人圖像：『拘提彼得』（Arrest of Peter）與『保羅赴刑場』（Arrest of Paul）（左上二、右下一）加以傳達。彼得與保羅，做為耶穌辭世後兩位忠實宣道門徒，他們在石棺上互圖指涉對象，跟耶穌關係自然最為密切。但另一方面，藉由身份類比，以及石棺本身功能性質以及語境脈絡，他們更貼切的隱涉往生者，羅馬執政官巴索斯在古都的護教身份，以及薪火相傳的繼承關係。彼得與保羅兩人，在石棺上，除去表述基督教宣教發展源起，換言之，跟石棺所有人辭世身後形象塑造相連接，反映現實意識優先的主導思維，因而巴索斯石棺在非預表論因子下，在本文中納入「局部混合型」預表論神學圖式⁸。

在基督教早期藝術中，除此外，還有一種「平行對稱型」的預表論圖式，是由新約、舊約文本各一、比例造形相當所並置組成，可說是預表論神學，跨媒體視覺翻轉，規格化的處理表現。3 世紀初在羅馬普奇莉亞地下墓窟（Catacomb of Priscilla）中有一組『聖母與聖子』（Madonna and Child）壁畫作品，具指標特色，可做為案例提供下面討論。



圖 2 『聖母與聖子』，3 世紀初，壁畫，羅馬普奇莉亞地下墓窟

這件今天傳世最早的瑪利亞與聖子圖像上，（圖 2）聖母微微側身坐在右方，雙手擁抱聖子耶穌，呈現親暱哺乳情景。他們的左邊是一位長袍男子，以筆直站姿伸出雙手，指向瑪利亞上方一顆星星。這位男子是基督教史中，被認為「比較是福音作者，而非舊約先知」的以賽亞（一說為巴蘭⁹），（Sawyer, 1996, 45）在基督教神學裡具舉足輕重地位，主要出自他著名預言：

「主自己要給你們一個兆頭、必有童女懷孕生子、給他起名叫以馬內利。」（以賽亞 7:14）『聖母與聖子』一圖，在先知及聖母與聖子跨時空超聯結並置下，因而不單是一幅聖像崇拜圖，外加一位隨伺的先知，而是預言前與預言應驗的共時並陳，可召喚出驚懾與敬畏之心，以及奧秘天啟神示宗教經驗。（Moffitt, 1997, 77-87）

綜言之，基督教早期預表神學圖像中¹⁰，可篩選出「局部混合型」或「平行對稱型」兩種預表論圖式，後者以對等造形平行方式，呈現新舊約各一件圖像；前者則在作品中，除了預表論圖像外，包含無法配對的非預表論圖像元素。另外我們也注意到，在圖像詮釋上，預表論圖像與一般作品圖像的閱讀，並不一致；需要透過互圖方式理解，且仰賴圖與圖間的解經詮釋，這是它在訊息傳達上獨特預表論示意機制的使然。

三、基督教中世紀初的「隱涉暗喻型」預表論圖式

基督教預表論神學圖像，具有獨特的並置表現手法，也仰賴互圖閱讀的解經程序。然除此外，美國著名中世紀藝術史學者 Herbert L. Kessler 在討論五世紀教父亞歷山太的區利羅（Cyril of Alexandria, c.376 - 444），對於預表論圖像所做評論之時，特別指出，在訊息傳達上，視覺圖像較之神學論述（theological discourses），前者佔有

「一個優勢，是它允許舊約預表，跟它應驗的新約客體，共時性操作，且在同一語境下，提示歷史的現實。（to operate simultaneously, and within a context that suggests historical reality）」（Kessler, 2000, 54）

預表論圖像透過並置，可產生共時效果，也可“提示歷史的現實”。這在宣教功能推動上，尤其針對於「不識字的，、、、無法從經文閱讀的」信徒觀者，（Davis-Weyer, 2003, 48）足可發揮意想不到更充盈的感召與說服力，一如前引 3 世紀『聖母與聖子』壁畫所示。然此一歷史現實，在下一章將接續談及，它是以耶穌救恩史為中心的一種特定也是恆定的時間觀。

就預表論圖像發展上看，下面本章節將 6 世紀中葉，在義大利拉維納（Ravenna）聖維托（San Vitale）教堂祭壇後殿所完成的兩幅鑲嵌畫為例，提出引人矚目、獨樹一格，也極具創意的「隱涉暗喻型」預表論圖式。這組在祭壇上方南北牆上的兩件鑲嵌畫作品，（圖 3）主要以新約文本缺席，由舊約圖像單獨完成預表論神學觀的，十分罕見，跟當代藝術就地制作（in situ）頗為雷同。

完成於查士丁尼大帝（Justinian I, 482 - 565）在位 540 到 547 年間的這組「隱涉暗喻型」預表論圖式，屬於東羅馬帝國初期之作。兩幅位在聖維托教堂祭壇上方，半月拱形狀的鑲嵌畫，



圖 3 拉維那聖維托 (San Vitale) 教堂後殿祭壇及南北牆作品

(Deichmann, 1976) 它們表現圖像主題，都跟宗教奉獻祭儀有關。在南牆拱形的鑲嵌畫中，有兩位不同世代站在供桌兩邊的獻祭者，左邊高捧羔羊的年青人是亞伯，亞當與夏娃的長子。(創世 4:4) 右邊頭戴聖圈的蓄鬚年長者，是亞伯拉罕當時祭司長麥基洗德 (Melchizedek)，同樣高舉著麵包做祭獻狀。(創世 14:18) (圖 4) 亞伯拉罕本人也未缺席，他的兩則故事，設置在遙望的對牆上。左邊為化身凡人的三位天使，在亞伯拉罕與高齡未孕妻子撒拉款待下，即將預告以撒誕生的喜訊。(創世 18:1-18) 右邊則為以撒長大後，著名『亞伯拉罕獻子圖』，刻畫這位希伯來人始祖舉劍祭殺親子，為天使制止的場景。(創世 22:1-14) (圖 5)



圖 4 『亞伯與麥基洗德的祭獻』，540 - 547，鑲嵌畫，聖維托教堂祭壇南牆



圖 5 『亞伯拉罕設宴天使』與『亞伯拉罕獻子圖』
540-547，鑲嵌畫，聖維托教堂祭壇北牆

這兩幅跟奉獻祭儀有關鑲嵌畫作，早在半世紀前 1942 年，普林斯頓大學教授 C. R. Morey 已觀察到：亞伯與麥基洗德兩人的

「祭壇供桌上，擺放了兩塊麵包跟一只聖餐杯，象徵含意相當顯見，……同樣的象徵，啟發對牆另一非真實並置的場景：亞伯拉罕準備聖餐給三位天使，以及奉獻親子……」（Morey, 1942, 84）

Morey 文中所說“顯易”的“象徵含意”，亦即基督教預表論神學。在考察教堂後殿其他鑲嵌作、比較跨時代同類型創作、並追溯圖像學淵源後，德國學者 Sabine Schrenk 進一步說：無論「亞伯的、麥基洗德的、以及亞伯拉罕的祭獻，都屬於耶穌受難犧牲、十字架身亡、以及教會聖餐儀式的前置圖像，也就是預表。」（Schrenk, 1995, 14）

在聖維托教堂兩幅鑲嵌畫上，預表論神學事實上是透過新約文本缺席，由舊約圖像獨立所完成。在此與舊約遙相呼應聯結的，十分獨特，是鄰近物理空間中的實體物，也就是舉行聖餐禮的祭壇氛圍。美國學者 Robin Margaret Jensen 對此互聯，有一獨到觀察，他說：

「視覺圖像跟祭壇[的關係]，前者並不是運用語言來做詮釋，後者則是以語言舉行祭儀，兩者互動和諧也完美。」（Jensen, 2002, 146）

預表論互圖並置創作手法，在中世紀初¹¹，本節提出「隱涉暗喻型」預表論圖式，主要以上提聖維托教堂兩幅鑲嵌畫為案例做闡述。這組¹²以空間實體物件及其象徵，來取代、隱涉新約文本的作品，在創作構思上，由於納入場域氛圍與空間功能的考量，因而相當程度，宛若當代藝術中因地制宜之就地製作（in situ），十分巧妙的開發出再現預表論圖像的嶄新視覺方案。除此外，就信徒觀者的層面看，這組「隱涉暗喻型」圖式主要特色在於，透過現實世界祭儀禮的不斷複製，跟“歷史現實”的鑲嵌畫相互聯接，架設出跨時空“和諧也完美”認同機制網脈，共同召喚缺席不在場，為拯救人類犧牲受難的耶穌基督。

四、基督教中古盛期的「系列整合型」預表論圖式

預表論神學圖像在 12 至 13 世紀中世紀盛期，經「卡洛林京文藝復興」（Carolingian Renaissance）基督教文明基礎建設下，進入蓬勃發展期。此時「系列整合型」預表論圖式，有意識的大規模出現，衍生自「平行對稱型」圖式，見證預表論神學逐漸廣為周知，以及西歐神權鼎盛發展面貌。

「系列整合型」預表論神學圖式，在中古盛期備受歡迎，其主要外顯特色在以單一視角，新約文本為中心，整合一組以上舊約預表，共同呈現預表論神學觀。舊約預表時間，也就是猶

太教過去的時間，從時間結構角度看，如小積木般，一一被嵌入「基督教的現在」（Christian present）（Biddick, K., 2003, 1），反映以耶穌救恩史為中心的「共時永恆的現在」（synchronous permanent present）（Barkan, 1991, 13），或如阿奎那（St. Thomas Aquinas, 1225 - 74）在《神學大全》（Summa Theologica）所說「恆定統合的共時性」¹³（totem simul）宇宙觀。



圖 6 尼可拉凡爾登（Nicholas of Verdun），『凡爾登祭壇畫』，1181，
琺瑯，30.5 x 23 cm x (51 塊)，克羅斯騰堡修道院



圖 7 『亞伯拉罕獻子圖』（上）、『耶穌受難圖』（中）、
『木竿上的葡萄』（下）『凡爾登祭壇畫』（細部）

12 世紀中古盛期，大規格、系統化並置新舊約圖像的第一件作品¹⁴，是 1147 年，位於巴黎北郊聖德尼修道院（Saint-Denis Abbey）院長絮吉（Abbot Suger, 1081 - 1151），為他開啟哥德教堂先河、同名教堂擴建時，委製的一座光彩奪目黃金十字架。（the great golden cross, Sears, 1996, 499）在這座罕見高 6 公尺、為教堂中廊設計的十字架底座上，如潘諾夫斯基所說，鑲嵌了 68 幅「系統化並置的新舊約圖像」¹⁵（systematic juxtaposition of scenes from the Old and the New Testament）。（Panofsky, 1979, 180）。30 多年後，1181 年當時歐洲中世紀最富盛名金工師尼可拉凡爾登（Nicholas of Verdun, 1130 - 1205），為維也納北郊克羅斯騰堡修道院（Klosterneuburg Monastery）製作今稱『凡爾登祭壇畫』（Verdun Alter）鉅作。（圖 6）這件

原屬教堂講經壇，1331 年改裝為獨立珐瑯三聯屏的祭壇畫，今天仍供世人信徒瞻仰與祭拜。
(Buschhausen, 1980, 116-120; Janson, 2006, 320)

具有「尼德蘭登第一個文藝復興」的默茲藝術 (Mosan art, 或 *Arte mosana*)，以金工製品聞名遠近，凡爾登為其主要代表人物。在他著名三聯屏『凡爾登祭壇畫』上，匯聚 30.5 x 23 公分，共 51 塊鍍金珐瑯銅版圖像。在整體的上中下三層結構上，嚴謹且具系統化。每層計有 17 幅圖像。中間層區，設置耶穌救恩史事蹟，起自 (由左至右) 天使報喜、出生、朝聖、最後晚餐、被捕、受刑、復活至最後審判等 17 幅敘事圖。上下兩層，則各有一組舊約預表圖像做並置與搭配。譬如，在『耶穌誕生圖』 (The nativity) 的上下 (左二)，配置以撒 (創世 21:1-3) 與參森 (士師 13:24) 的出生。祭壇正中央為『耶穌受刑圖』 (The Crucifixion of Jesus)，上為以撒的犧牲、下為『木竿上的葡萄』 (The grapes of Eshcol) (民數 13:1-26) (圖 7)。整體構思上，『凡爾登祭壇畫』這般的設計，主要呈現基督教宇宙神學觀 3 階段：(一) 最上層是摩西領取十誡前的前律法時代 (*ante legem*)、(二) 下層是十誡頒行後的律法時代 (*sub lege*)、以及 (三) 中間層則為耶穌降臨人間恩典時代 (*sub gratia*)。『凡爾登祭壇畫』3 段式歷史視域觀，主要根據聖奧古斯丁的歷史世界宇宙觀所架設¹⁶，回映克羅斯騰堡修院本身隸屬奧古斯丁團的背景。
(Buschhausen, 1980; de Lubac, 2000, 249)



圖 8 《道德化聖經》，『雅各的天梯』(上)與『約翰入神圖』(下)，約 1248-69，手抄彩繪，維也納國家圖書館藏

在『凡爾登祭壇畫』製作前後，教宗亞歷山大三世（Alexander III, c. 1100/1105 – 1181）於 1179 年欽定官版《聖經標準評注》（*glossa ordinaria*）一書，（Matter, 1997, 83-112）取代聖經原典，成為神職人員、經院學子讀經的教科書。該評注整合 5 至 12 世紀聖經註解於原典經文四周，「功能宛如一張張的教學地圖，宣達眾所周知中古預表論（*medieval typology*）或預表思維（*figural thinking*）。」（Biddick, K., 2003, 2）成為推廣預表論知識普及化的沃土¹⁷。隨後 3 部著名圖解聖經（*picture Bible*）手抄繪本：《道德化聖經》（*Bible moralisée*）、《貧窮人聖經》（*Biblia pauperum*）、與《救贖之鏡》（*Speculum humanae salvationis*）於 13 至 14 世紀間陸續問世。

這 3 本屬於「系列整合型」預表論圖式的作品當中，（Wormald, 1975；Rasmussen, 1996）1220 年前後由法國皇室委製，巴黎抄經坊完成的《道德化聖經》，在規模上為最具野心的一部。（Stork, 1992；Lowden, 2000；Hughes, 2006b；Haussherr, 2009）在該書近 600 餘頁，每頁 4 組預表作品，8 個環形圖像當中，舊約圖像部份，變化不多，在相呼應的新約區塊上，則十分奇特的，一如前提德國學者 Kemp，以「泛預表論神學情結」（*pantypologischer Komplex*）一詞來做描述。他說《道德化聖經》

「在新約對範（*Antitypus*）空位上，塞進了聖徒故事、世俗史、社會生活、自然界事物。毫無章法的將正面、負面、教條的、風俗類、約定俗成的、尖銳主觀的、傳統的、以及當代的等等，一一嵌入。」（Kemp, 1987, 107）

《道德化聖經》今散見歐美各國家圖書館，傳世計有 7 部，主要引人注意的特色之一，即在其新舊約文本並置的結構上出現劇烈變化，誠如 Kemp 所說，“新約文本”這一端湧現大量非聖經文本（*extra-biblical*）的獨特表現風格。雖然傳統一比一“平行對稱”規格化預表論圖式，並未全然退席。（如舊約『摩西誕生』（*The birth of Moses*）與『參森誕生』（*The birth of Samson*）兩圖，跟『基督誕生圖』並列；或是『該隱弑殺亞伯』（*Cain and Abel*）搭配十字架上『耶穌受刑圖』），然反映德國學者 Kemp 所提「泛預表論神學情結」圖像畢竟為數甚夥。譬如『雅各的天梯』（*Jacob's ladder*）搭配『約翰神入圖』¹⁸（*Leaning on Jesus' bosom*）（創世 28:11-19；約翰 13:23）在這組預表論的並置圖像中，主題表現內容為，天主對於雅各、以及耶穌相對約翰，兩個有關天啟神示的呼應場景。在圖像上，引起我們注意的，則是圍繞耶穌及約翰的 3 人，並非最後晚餐耶穌其他門徒，而是包括僧侶、主教、國王等的 3 位當代人士，共同分享耶穌賜予使徒約翰撰寫啟示錄的靈光與智慧。（圖 8）

法國皇室委製的《道德化聖經》具有在地化與當代化的強烈色彩。在預表論圖像操作

上，催生下一階段「置換轉向型」圖式的出現。然約於同時，還有一部非屬貴族皇室，專門為創作者所寫的預表論工具書問世，也應在此一提。這本據傳由英國西妥修會僧侶編纂的《詩篇中的畫家》(*Pictor in Carmine*)，(James, 1951) 是作者有感於「天主聖殿充斥愚蠢圖像與怪誕獸物」(Rigg, 1992, 130) 所寫。為了匡正民心移風易俗，作者蒐羅新舊約全書各相關詞條，提出 138 則新約文本，以及與之對應的 508 則舊約預表，提供創作者參考用，也反映中世紀盛期，預表論神學的延展與擴張性。而該書嚴格遵奉舊約為新約所用的傳統預表論神學精神，呼應聖阿奎那 (St. Thomas Aquinas, 1225 - 74) 《神學大全》中神學宏觀系統化主流發展潮流。

五、基督教中世紀末的「置換轉向型」與「從屬邊緣型」預表論圖式

13、14 世紀隨著中世紀末城市與中產階級的興起，以及士林經院與大學的崛起，預表論互圖結構，持續發展變遷中。兩個預表論新的圖式於此時孕育形成，一個是「置換轉向型」、一個是「從屬邊緣型」。前者在預表論新舊約文本的兩端做介入，較先前《道德化聖經》新約單邊改寫，幅度更大。後者將舊約圖像邊緣化壓縮為附屬物件，相當程度宛侏裝飾圖案。這兩種圖式產生背景，前者跟基督教修院在地自主意識抬頭發展有關；後者則訴說舊約接合新約歷史任務完成日趨沒落，漸次為聖母崇拜、耶穌生平犧牲受難圖、以及在地聖徒事蹟等創作崛起所取代。

預表論「置換轉向型」圖式指標性作品，可以來自 13 世紀初成立、具有群眾魅力的道明修會，於 1365 至 68 年委託畫家安德烈 (Andrea di Bonaiuto, 另稱 Andrea da Firenze, act. 1343-1377) 在佛羅倫斯新聖母院，著名西班牙小教堂 (Spanish Chapel, 另名 Chapter House, Santa Maria Novella) 所繪製壁畫，做本章單一抽樣作品來看。在該小教堂，包含耶穌受難題材、道明修會 3 位主腦：創會人聖道明 (Saint Dominic, 1170 - 1221)、殉道彼得 (Saint Peter Martyr, 1206 - 1256)、以及聖阿奎那生平圖像，當中『阿奎那登基圖』 (St. Thomas Aquinas enthroned, 另稱『阿奎那的勝利』, The triumph of St. Thomas Aquinas) 與其上方十字肋拱頂內『聖靈降臨』 (Pentecost, 另稱 Descent of the Holy Spirit) 二圖，為一典型預表論「置換轉向型」圖式，下以此二圖做闡述及討論。(圖 9)

具有「靜態對稱構圖，且有效反映阿奎納，提供道明修會宇宙知識」(Polzer, 1995, 264) 的『阿奎那登基圖』，整體上，可說是聖師《神學大全》知識體系，視覺再現微觀模型圖。聖師本人於圖像居坐寶座中央，採取羅馬基窟最早出現、傳統『耶穌尊嚴圖』，或更接近的『聖母尊嚴圖』(Maesta) 樣式呈現。在他周遭層級化，匯聚歷代神學教父先人前輩代表列席，包括聖師左右，舊約先知國王及新約福音作者，下一層神聖科學與人文科學擬人化代表，底層左

邊的早期教父、右邊古代哲人，還有翱翔空中擬人化 7 美德，以及聖師腳下踩踏三異教徒。(圖 10) 緊鄰『阿奎那登基圖』正上方，則是三角飾帶中『聖靈降臨圖』，刻劃耶穌復活 50 天後，門徒相約集聚一堂，三位一體的聖靈此時由天而降，門徒為之所充盈佈滿的密契異象，主要象徵意涵在教會於此刻的誕生。(Polzer, 1993, 29-70; Dieck, 1997; Klerck, 2002, 307-316)



圖 9 安德烈 (Andrea di Bonaiuto)，『聖靈降臨』(上)與『阿奎那登基圖』(下) 西班牙小教堂



圖 10 安德烈，『阿奎那登基圖』，1365 – 68，壁畫，1365 – 68，壁畫，西班牙小教堂

『聖靈降臨圖』與『阿奎那登基圖』兩圖，就新舊約並置預表論原初結構上看，是由前者新約與後者非聖經文本 (extra-biblical) 共同組構形成。接合它們主要樞紐之一，書寫在圖像外側或上方拱帶建築元素嵌入的捲軸文本上。這些節錄自新約或舊約經文，包括摘引摩西選立七十長老時，天主對他說道：

「神能一降在他們身上，他們就出神說話。」(民數 11:25)

其餘各段摘引文，還有

「賜下你良善的靈教訓他們」(尼希 9:20)、

「從高天派遣你的聖神，、、能知道你的旨意」(智慧 9:17)、

「派遣來的聖神，他必要教、、你們一切」(約翰 14:26)。

在『阿奎那登基圖』上方拱形飾帶上，一如『聖靈降臨』圖像，也嵌入有

「他有謀略和知識」（約伯 12:13）、

「探察江河之源流」（約伯 28:11）、

「你大發光明，是來自遠古的山陵」（詩篇 76:4）、

「美是長者的智慧，榮者的領悟¹⁹」（傳道書 25:7）

等節錄自舊約經文。（Offner & Steinweg, 1979, 73）

道明修會神學導師阿奎那，在新舊約引言烘托下，地位尊榮崇高，跟聖靈一脈相傳呈現系譜關係。引人注意的是，這一組作品，在內容主題及並置位置上，跟原初預表論神學新舊約並置的結構，出現兩大鮮明轉變。其一是舊約預表退席，由新約文本『聖靈降臨圖』所取代。新約『聖靈降臨圖』，可說汰換了舊約，現成為預表；而騰空出來的位子，則由聖師『阿奎那登基圖』所進駐。其二是在預表論概念上，聖靈與阿奎納之間，宛如鏡像般相互映照，不再仰賴任何中介，原本耶穌基督居中的角色，退隱不再出現²⁰。本文將之納入「置換轉向型」預表圖式，即因道明修會主體本位建構需求下，並置兩端物件皆產生變化，而凝視主體，從道成肉身耶穌基督，轉向為道明修會尊奉的精神導師之故（Kessler, 2004, 80）。

佛羅倫斯新聖母院西班牙小教堂中『聖靈降臨圖』與『阿奎那登基圖』的接合，兩壁畫外圍建築裝飾圖上的捲軸經文，扮演訊息傳遞重要角色。它們所佔據的位置，如縮圖般，為畫面裝飾性圖案，易為觀者所忽略。喬托 1304 至 13 年間，在帕多亞（Padua）斯克洛維尼亞小教堂（Cappella Scrovegni，另稱 Arena Chapel）所繪壁畫作品，（Bellinati, 2005）可視為「從屬邊緣型」預表論圖式著名也較早的代表作之一。

喬托這組以繪畫技法虛擬架構聖殿立體空間的著名壁畫中，西牆上為『最後的審判』（The Last Judgement）圖像，其他三面牆上，共繪製 38 幅瑪利亞與耶穌生平敘事圖像。在這些吸睛主體作品之外，教堂牆面虛擬建築裝飾元素，如括形紋或四葉紋當中，喬托設計置放了各式樣的舊約文本圖像與人物肖像，其構思原理即反映預表論神學觀。例如在北牆耶穌『迦納婚禮』（Marriage at Cana）左側四瓣紋裡，繪製的是『摩西擊岩出水』（Moses strikes the Rock），此一安排將耶穌與摩西兩人，神蹟類比下，鋪出平行承先啟後繼承關係。其下方的『聖殤圖』（Pietà）左側，則嵌入『約拿吞入鯨腹』（Jonah Swallowed up by the Whale），顯然傳達著耶穌受難後第三天的復活（圖 11）。舊約預表論圖像在此的嵌入，形成一種並置性的互涉圖像，可為耶穌事蹟生平主體圖像，拉出加值般神學意涵與縱深。例如，北牆上『拉撒路的復活』（The

Raising of Lazarus) 配置『創造亞當』(The Creation of Adam)，正可將耶穌基督一如造物主神格身份，標示出來。或如另一組『耶穌復活圖』(The resurrection of Jesus) 與『以利亞昇天圖』(The Ascension of Elijah) 的並置，在透過預表論神學閱讀下，凸顯天主恩典與救贖計畫始終如一，一切榮耀，最終須回歸神愛世人天主身上。(Ladis, 2009)



圖 11 喬托，『迦納婚禮』與『摩西擊岩出水』(上右、左)、『聖殤』與『約拿吞入鯨腹』(下右、左)，1304 - 13，壁畫，斯克洛維尼亞小教堂

預表論神學透過圖像互涉，以及解經闡述，神學意涵的視域得以彰顯，儘管「從屬邊緣型」樣式中舊約預表大幅退縮至耶穌主體圖像之一旁。繼喬托斯克洛維尼亞小教堂壁畫之後，預表論「從屬邊緣型」圖式，在上提西班牙小教堂中持續演練，至文藝復興時期 14 世紀仍深受歡迎，尤其在法蘭登繪畫作品中。譬如凡艾克今藏布魯日格羅尼博物館 (Groeninge Museum, Bruges) 『卡農的聖母』(The Madonna with Canon van der Paele)、或藏華盛頓國家畫廊『聖告圖』(Annunciation) 作品中²¹，室內建築元素，無論柱頭區塊或地面部位，多嵌入有舊約預表圖像。

六、義大利文藝復興初期「融入共生型」預表論圖式

預表論互涉圖像並置型創作，在中世紀盛期發展鼎盛，反映基督教神權支配主導地位。中世紀末期，在修會典範需求、與自我主體地位宣稱鞏固下，出現預表論在地化發展轉向。從整體變遷看，巴黎十大中世紀藝術史教授 Colette Deremble，針對預表論圖像做總結回顧時說：

「早期教父思想，深受預表論神學所支配；視覺圖像在表現上，初始並未如此成熟，……

12 世紀是預表論藝術輝煌期。……在聖事禮器、聖骸藏器、大型祭壇畫、可攜帶祭壇桌、十字架或聖餐杯等等，藝術家爭先恐後做出創新，線性的、活潑的、系列的、或整合型作品。……13 世紀中葉起，預表論神學低俗化，告別祭禮聖事功能與菁英色彩，藝術家開始尋求原創性（originality），避開新舊約相互照映原理，舊約預表也不再全盤取材自於聖經；而是從偽經、聖徒傳、諸多傳奇故事，這些龐大象徵清單做徵集與蒐羅。」（Deremble, 2000, 1473-4）

時序 15 世紀文藝復興，視覺藝術與預表論神學，有新一波互動發展。Deremble 上引文所提“藝術家開始尋求原創性”，扮演重要角色。幾件具指標性作品顯示，預表論本質上互圖並置的概念，可進一步成為跨文化，接合以及表達新思潮的中介平台。



圖 12 唐納太羅，『大衛』，1440 - 1460，銅雕，158 cm，巴吉羅博物館

在文藝復興初期多如繁星卓絕作品中，跟本文關係密切，屬於一種「融入共生型」圖式的創作案例，雕刻家唐納太羅（Donatello, c.1386 - 1466）著名『大衛』（David）銅雕塑像，可為代表（圖 12）。這件自古典時期後，第一件等身大的裸體雕刻，在傳統認知中，刻劃主題為大衛砍殺大力士哥利亞的著名故事。然在唐納太羅原創處理下，有著嶄新多義（polysemy）性的再詮釋。在風格上，這件雕塑，一如瓦沙利所言，「不可能不是依照真實少年所摹鑄」，大衛挑釁般的裸體，輕佻站姿，也「邀請凝視目光的佇留，與觸摸的欲望。」（Crompton, 2006, 263）唐納太羅在作品人物形象外觀塑造上，將古典神話信差默丘利（Mercury，古希臘

名：Hermes 赫耳默斯）與基督教舊約英雄大衛融為一體²²，並非新聞。兩位美國學者 John T. Paoletti、Gary Radke 近年在合著《義大利文藝復興藝術》（*Art in Renaissance Italy*）一書寫道：

「一些現代學者，挑戰作品表現大衛的意見，他們倡議以默丘利取代。默丘利神祇，15 世紀形象，戴著一頂寬沿翼帽（petasus），跟雕像上大衛頭上的那頂很像。……將默丘利，視為是作品表現對象，這個詮釋，可讓麥迪奇家族免於遭到公眾形象[意指大衛，筆者註]據為私有的控訴。默丘利既是商業也是藝術的神，對於麥迪奇家族而言，是一合宜的象徵。作品所表現的對象，其實不需二而擇一，他可既是大衛也是默丘利。」（Paoletti & Radke, 2005, 268）

繼『大衛』銅雕作品後，15 世紀 70 年間，另一件也跟麥迪奇家族有關的『春之祭』（Primavera）頂級畫作問世。這件直接以古典神話為題材的作品，畫家波提切里（Sandro Botticelli, c.1445 - 1510）無獨有偶，將謙卑含蓄聖母瑪利亞的造形，融入維納斯女神形象中²³，跟唐納太羅『大衛』銅雕中，所呈現「融入共生」概念一致，也是以單一視覺平台共構方式，接合兩個不同視覺文本與人物。

在文藝復興初期具有菁英品味、且屬小眾的這兩件作品，傳遞出文藝復興復甦古典文化前沿氛圍。古典時期愛神維納斯與默丘利兩神祇，可說宛如文化「它者」，在作品中，跟基督教聖母、與先知大衛王，媾合形成為一跨文化雜揉體。然此一融合，來自於文藝復興人文主義傳統，也根植於基督教中世紀所建立沿用的「聖經四義」（The Four Senses of Sacred Scripture），跟預表論有著密切關係。著名『十日談』作者、文藝復興人文三傑薄伽丘（1313 - 1375），在 1350 到 67 年編纂《異邦神祇的族譜》（*On the Genealogy of the Gods of the Gentiles*）一書中，描述到古典神話著名的帕修斯（Perseus）刺殺美杜莎的故事，他寫道：

「根據史詩記載，天神宙斯的兒子帕修斯，刺殺蛇髮女怪（Gorgon）之後，乘風凱旋昇天而去。從表面上看，這可說是一個智者戰勝邪惡，取得美德的故事。從寓意上看，這個故事形象化了一個虔誠者，對於塵世的棄絕，心智超拔進入神界。再從密契層上看（anagogical），它便象徵著耶穌基督戰勝了主宰人間的王[亦撒旦，筆者]，而後昇天進入神界。」（Boccaccio, 1930, 18）

詩人運用奠基於基督教早期教父的「聖經四義」詮釋學²⁴，將古典神話英雄帕修斯刺殺美杜莎，在第四層密契涵意上，跟基督戰勝撒旦，兩事件相連接，形成帕修斯等同耶穌基督一幅類比的圖像。（James, 2003, 124-5）唐納太羅與波提切里，這兩位文藝復興傑出藝術家，百年後，在作品中召喚出文化雜揉共生體，可以是薄伽丘該段詩文，一個跨媒體從文學到視覺藝術，人物遞換的翻轉，或如前引 Wolfgang Kemp 所說，根源於一種形象化（figural）的“思維

模式”，屬於第三類“非聖經文本的預表論圖像”。（Kemp, 1987, 106）『大衛』及『春之祭』這兩件視覺作品，在本文 7 組預表論圖式中無疑十分獨特，在作品內涵及形式上，誠如 Colette Deremble 所言，做了“原創性”的展演²⁵。

預表論神學圖像，在文藝復興盛期視覺藝術冠冕，西斯汀小教堂壁畫中，有著最後總結性呈現。1481 到 83 年間，教宗西斯托四世（Pope Sixtus IV, 1471 - 84）廣召突斯坎尼當時各優秀畫家，完成小教堂南北牆上摩西與耶穌各六件「平行對稱型」預表論典型圖像。在天拱頂上，米開朗基羅 1508 至 12 年鉅作中，則包含「局部混合」、「隱涉暗喻」、「置換轉向」等三種不同預表論圖式。其中，「局部混合」的圖式概念，出自於拱頂壁畫含有非預表論圖像元素（8 件以色列族人曠野遷徙圖）。「置換轉向」作品，則見於接合古典文化與基督教的 5 位古典女預言家肖像。在「隱涉暗喻」圖式上，一如前引 6 世紀聖維托教堂兩幅鑲嵌畫所示，舊約圖像跟實體外在的祭壇做互動。（如拱頂先知肖像當中，約拿圖像設在主祭壇正上方，非為偶然）而拱頂其他 9 幅著名《創世紀》舊約敘事圖像、4 幅舊約英雄事蹟圖、以及 7 位舊約先知，其所對應的新約文本，雖不在場，但「大多數場景都有多個新約對範選項」，（Jensen, 2004；110）其所隱涉，對出入教堂高階神職人員、神學人士、還有天主人間園丁而言，鮮有遁逸匿藏的可能。（Wind, 2001；Gill, 2005）

七、結論

基督教預表論神學新舊兩約接合概念，在視覺表現上，是一種受矚目的藝術創作實踐。在視覺形式平台上，產出並置型創作模組；在意涵內容上，運用互圖指涉進行視覺解經，具「恆定統合的共時性」特色。本文以精簡濃縮方式，針對預表論並置結構 7 種圖式，進行相關闡述分析，在神學理論與視覺創作的互動議題上，總結下 4 結論：

- （一）「平行對稱型」與「系列整合型」兩圖式作品，為預表論神學實踐標竿，是視覺圖像回應神學理論，最為具體、跨媒體與可見化之翻轉。「隱涉暗喻型」圖式，同樣以預表論神學為依歸，在表現手法上，另具有獨特藝術創意性構思。
- （二）「局部混合型」及「從屬邊緣型」兩圖式，反映預表論神學觀，非為創作上支配性思考；視覺圖像作品出於現實意識考量，本身具有能動性（前者），或成為次文本（後者），游離曖昧身份，宣告著預表論式微訊息。
- （三）「置換轉向型」的圖式，反映預表論神學接合新舊兩約核心概念，受到挑戰；預表論並置兩端物件，或遭淘汰、或產生位移、以及替換，有轉向變化。預表論神學互圖指涉機制，以及並置結構，提供在地需求與當代化的實踐。
- （四）最後，文藝復興初期「融入共生型」圖式，於兩方面立足「置換轉向型」圖式基礎，做進一步演化，一是並置一端物件，脫離基督教範疇；二是在表現手法上，以創意改寫預表論二元物件並置迷思。預表論互圖與並置結構，最後成為兼併它文化實踐平台。

備註

作者在此感謝審稿者所提相關具建設性正面意見，為本文閱讀清晰度上給予助益以及提昇。針對內文唐那太羅『大衛』以及波提切里『春之祭』，兩件文藝復興著名作品的屬性界定，應納入文化雜揉呈現，或屬預表論神學發展下圖像，西方學術界今仍存不同聲音，讀者理當可再爬梳與釐析。

註釋

1. articulation 一般為發聲、發音清晰之意。本文使用，主採文化研究學者 Stuart Hall 挪用後馬克思主義學者 Ernesto Laclau 1977 年最早提出之「接合理論」(articulation theory)。經 Hall 移轉挪用下，接合一詞也跟宗教發生關係。他說：「宗教沒有必然的、本質的、超歷史的屬性，宗教的政治與意識型態意義，直接發生自它在不同形構中的位置，、、由於這些接合關係並非無可避免，也不是必然如此，因此也具有被轉化的潛在可能性。」另，該訪談中 Hall 純就理論談，未指涉或針對特定宗教。參見 Hall & 陳光興，(1998)，127。
2. 例如圖像學創立者潘諾夫斯基 (Erwin Panofsky, 1892 - 1968)，在 1939 年奠定該理論〈圖像學與圖像詮釋〉(Iconography and iconology) 一文中，未針對預表論圖像做相關討論。貢布利西 (E. H. Gombrich, 1909 - 2001) 1950 至 2006 年發行 16 版暢銷書「藝術的故事」(*The history of art*) 一書中，預表論字眼未見出現。同屬通史、鎖定學院讀者「西洋藝術史」(*History of art*) 一書，由美國學者健生 H. W. Janson (1913 - 1982) 1962 年書寫完成，於 2004 年第 6 版再版時，首度採用預表論圖像一詞，運用在文藝復興具個人色彩西紐瑞里 (Luca Signorelli, c.1445 - 1523) 1500 年前後為奧維多 (Orvieto) 大教堂聖布里奇歐小教堂 (San Brizio) 繪製壁畫代表作上。前引資料依序見；Panofsky, (1939)；Gombrich, (2006)；Janson, H. W. & Janson, A. F., (2004)，446。
3. 牛津大學 1996 年出版 34 冊《藝術大詞典》(*Dictionary of art*) 書中，「預表論系列作品」(Typological cycles) 詞條下共列 21 筆書目，其中專論研究，有中古盛期手抄繪本 10 條；中世紀壁畫、彩色玻璃、琺瑯畫等研究 4 條。其餘主題各含一條包括：預表論神學宗教、跨媒材交互影響研究、夏娃 / 瑪莉亞預表圖像學、工具書、預表論神學與文學、以及聖經評注、與預表論關係等。參見 Sears, (1996)，Vol. 31. 501。另，在《基督教圖像詞典》(*Lexikon der christlichen Ikonographie*) 8 冊學術工具書 Typologie 詞條項下，計收 16 則書目。除少數重疊上引文獻外，作品專論研究包括：早期石棺雕塑 1 條、中古盛期默茲 (Mosan art) 琺瑯畫、手抄繪本、及絮吉修長聖德尼彩色玻璃各 2 條；餘含 1 條的有：「終身童貞」瑪莉亞預表圖像、克拉納 (Lucas Cranach the Elder, 1472 - 1553) 祭壇畫、魯本斯地氈畫、以及 2 條有關林布蘭特畫作等。參見 Bloch, (1969)，404。另，未列前二書單，德國知名學者 Wolfgang Kemp, 1987 至 1996 年間發表有關預表論中古盛期彩色玻璃學術專論，貢獻頗豐。近年 Sabine Schrenk、Sabine Rehm、Bern Mohnhaupt 及 Christopher Hughes 等 4 學者，分從早期基督教考古雕塑、文藝復興時期彩色玻璃、與中世紀盛期跨媒材作品等切面做斷代性專題研究。參見：Kemp, (1987)、Schrenk, (1995)、Rehm, (1999)、Mohnhaupt, (2000)、Hughes, (2001, 2006a)。

4. 本文聖經摘引文，未特註記，出自合和版中譯本。
5. 聖經出自天主之言，句句皆有所指，為早期教父從事解經索其真義起點。柏克萊大學教授 Gerard E. Caspary 在探討俄利根舊約解經方法論時，提出計有 4 種切入詮釋面：字面身體含義（律法與歷史的）、寓意含義（基督與教會的）、喻說性含義（tropological），以及密契或末世（anagogical, eschatological）含義。（1979, 42）威爾斯大學 Augustine Casiday，在專論聖卡西恩（Saint John Cassian, ca. 360 – 435）解經手法時，歸納計兩種：歷史面與精神面，後者項下再分：道德喻說性（tropological）、寓意的（allegorical）、以及密契含意（anagogical）三小項。（Casiday, 2007, 244）此二早期教父解經發展路徑，與後中古著名「聖經四義」（the four senses of Sacred Scripture）分類接近。預表論神學的詮釋法，於二人解經當中皆列寓意項下。另外，撰寫《西方文學批評史》權威學者 Northrop Frye（1912 – 1991）晚年發表 The Great Code（1982）一書，全書計分 8 章，有兩章討論 typology，提出基督教預表論思維影響深遠，及至今天之觀點，特提出供參。參見 Frye,（1982）。
6. Wolfgang Kemp 引文中提及類比（analogy）概念，形成第 3 種“非聖經文本的預表圖像”，與上註 5「聖經四義」所提各詮釋取向不盡相同，仍需細做區分。
7. 討論基督教早期藝術，有一組完成於 3 世紀初極富盛名作品組群，頗受學界重視。那是上世紀 20 年代，在今敘利亞東境 Dura-Europos 古城發現的猶太洗禮堂壁畫作品，包含主要舊約以及少數新約圖像。據 Marchitak Mauck 說，這些看起來並無關聯（seemingly disconnected）的作品，主要刻劃天主無所不能的各種拯救工程，試圖理解「Who is our God?」問題。該系列惟因屬猶太教早期藝術範疇，在本文暫做擱置。參見：Mauck,（2006）, 818。
8. 巴索斯棺槨完成於羅馬帝國基督教化的初期，作品仍反映古典傳統視覺文化氛圍。如棺槨正面的，共有 12 根古典式圓柱；中央上下 4 圓柱的柱身，刻劃愛神葡萄葉紋（Eros & grape vines）圖案。另在『寶座圖』中，耶穌腳踩在穹蒼天神塞勒斯（Caelus）天蓬上。內文中對此向度未予著墨，在此做一補充。另參：Grabar,（1968）, 238；Elsner,（1998）, 194-195。
9. 舊約《民數記》中記載巴蘭預言：「有星要出於雅各、有杖要興於以色列。」（民數：24:17）因而傳統上先前多採瑪利亞身邊男子是巴蘭意見。然 10 多年前美國藝術史學者 John F. Moffitt，從早期教父解經文獻探討，追溯巴蘭預言「出於雅各」的“星星”，3 世紀初跟先知以賽亞連線；且圖像上方，除星星外，有一顆茂密果子樹，回應再現以賽亞經文中“必結果實”的木。Moffitt 詮釋具有優勢，也因巴蘭為一異教徒，不如以賽亞先知身份，以及對聖母童貞產子做出預言的重要性。參：Moffitt,（1997）, 77-88。
10. 4 世紀末、5 世紀中，有兩件作品在此需要提及。一件是布雷西亞象牙浮雕聖骸盒（Brescia casket）、一件是 5 世紀中羅馬莎比娜教堂（Basilica of Saint Sabina, Rome）木門浮雕。這兩

件作品引起學界矚目，被公推為基督教早期藝術預表論圖像代表作，特別是後者作品中「新舊約事件，以系統對應排比」(systematic correspondences between Old and New Testament events, Sears, 1996, Vol. 31. 498) 做呈現。聖莎比娜教堂木門上，在原 28 塊木雕今存 18 塊中，包括典型預表論圖像的，摩西帶領族人出埃及後，在荒野中的瑪拉苦水變甜 (Feast of Manna)、囤存嗎哪餅與鶉鶉 (Feast of Quail)、擊岩出水 (Moses Strikes the Rock) 3 場景，對應耶穌召喚拉撒路 (The Raising of Lazarus)、麵包及魚 (Multiplication of Loaves)、跟水變酒 (Water into Wine) 3 則神蹟。另值一提，該木門左上角，有摩西蒙召三段敘事作品一件，學者 Kemp 從敘事學角度做闡述，有精闢分析，收錄 *Critical terms of art history* 一書 narrative 專文。上引相關書目依序參見：Jeremias, (1980)、Watson, (1981)、Tkacz, (2002)、Kemp, (2003)。

11. 西元 1000 年前後，有兩組預表論作品，頗具盛名，也具指標性，在此不宜略過。一件是德國柏林普魯士國家博物館藏，於德特里爾 (Trier) 製作約 990 年完成的象牙製雙聯作，主題為摩西領取十誡與使徒湯馬斯的懷疑。這件象牙製品引人注意，在於其預表論神學概念，「並沒有任何解經文本出處，在新舊約並置上，為一件具有創新意識的作品。」(Hughes, 2001, 185; Kessler, 2004, 80) 另一件為德國邊瓦主教 (Saint Bernward of Hildesheim, c. 960 – 1022) 於參訪羅馬後，在轄區希德斯罕大教堂 (Hildesheimer Dom) 設計銅門浮雕，收錄 8 比 8 則新舊約並置圖像。左側為創世記創造人類至亞伯之死，右側為天使報佳音至耶穌復活，完成於 1015 年前。此組作品特點，在於開啟夏娃與瑪利亞兩人預表關係在視覺上完整的呈現。參見：Kessler, (2004), 79、Aloys, B. (2004)。另，因篇幅考量，本文略過聖經手抄繪本部份；惟有一件跟本文相關，罕見的 9 世紀彩繪，仍須提及。參後註 25。
12. 文中將兩件鑲嵌作品合併一塊討論，並將之視為組畫，主要因其題材傳達訊息相近，物理位置相對望，具呼應視覺效果。分別以單一作品觀視，修辭論述能量或將削減，惟結論相仿。特註。
13. 阿奎那所提「恆定統合的共時性」概念，主指神的永恆性，其中涉時間議題，載於《神學大全》第 10 問第 2 節。參見拉丁原文網址：<http://www.corpusthomicum.org/sth1003.html>；英譯網址：<http://www.newadvent.org/summa/1010.htm#article2>。(最後瀏覽日：2010/09/03) 另，美國比較文學學者 Leonard Barkan 所提「共時永恆的現在」引用作品案例之一，為拉斐爾著名簽署廳作品；他說：「『雅典學院』構圖來自於約定俗成的預表論神學 (conventional typology)，將過去與現在，異教與基督教，相對無庸置疑的置放為一平行關係。」參見 Barkan, (1991), 13。
14. 預表論圖像，在基督教早期藝術羅馬聖莎比娜教堂木門浮雕上，含 28 木浮雕圖像。11 世

紀初，希德斯罕邊瓦主教銅門浮雕，收錄新舊約 8 比 8 則並置圖像。絮吉院長 1147 年黃金十字架底座為 68 幅，1181 年『凡爾登祭壇畫』為 51 幅，後 1220 年《道德化聖經》彩繪本則含近 5000 幅，反映預表論圖像於中古盛期攀升熱絡發展。另參前註 10、11 書目，及 Lowden, 2000、Hughes, 2006b。

15. 潘諾夫斯基對絮吉修院長開啟哥特藝術風格推崇備至，1946 年將絮吉院長 3 篇拉丁論文：《絮吉任職報告》（*de rebus in administratione sua gestis*）、《聖德尼教堂啟用祭禮》（*de consecration ecclesiae sancti Dionysii*）、《1140 或 41 年頒定條例》（*ordinatio a.d. MCXL vel MCXLI confirmata*）分別英譯加註出版。關於絮吉黃金十字架的重建與基底復原相關討論，潘氏並未涉入，文中但列近 20 條參考書目。參見 Panofsky, (1979), 180。
16. 三段式宇宙分期的神學觀，主要源出奧古斯丁討論保羅加拉太書第三、四章，有關律法及恩典概念而來。參見『通過歷史時代的奧古斯丁百科全書』詞條及所列書目。（Fredriksen, 1999, 345-346）另一著名視覺藝術案例，為西斯汀小教堂拱頂壁畫以及南北牆面上摩西與耶穌生平系列壁畫，亦闡述發揚此三時期神學觀。參 Honour & Fleming, (2005), 477；Patridge, (1996), 118。
17. 中世紀盛期為預表論視覺作品產出尖峰時段，重要代表性作，除內文所提另含：今藏倫敦維多利亞艾爾伯博物館、約 1150 年製作的「奧爾頓塔三聯作」（Alton Towers Triptych），比利時皇家歷史暨藝術館藏，1160 年完成的「斯塔沃洛移動式祭壇桌」（Stavelot Portable Altar），這兩件作品皆屬默茲地區金工珐瑯製精品。彩色玻璃部份，有 1200-1207 年完成的坎特伯利大教堂（Canterbury Cathedral）後殿中央耶穌受難史、布爾日大教堂（Bourges Cathedral）1210-1215 年後殿環廊左三的好撒瑪利人（good Samaritan）及左四浪子回頭（Prodigal Son）、夏特大教堂（Chartres Cathedral）1215-1220 年右廊南牆三浪子回頭、1250 年科隆聖瑪利亞律茲教堂（St. Maria in Lyskirchen）中廊十字肋拱壁畫、以及 1275 年德國格拉德巴赫（Mönchengladbach）聖維托教堂（St Vitus）彩窗等等。參見 Sears, (1996), Vol.31. 501、Bloch, (1969) Bd.4. 404。
18. 內文引圖像出處分別為：『摩西誕生圖』（維也納國家圖書館 Codex 2554, fol.16）、『參森誕生圖』（維也納 fol.62）、『該隱弑殺亞伯』（托雷多大教堂聖物所 Vol. 1. fol. 8）、『雅各的天梯』（維也納 Codex 1191, fol.12）等。另據學者 Hans-Walter Stork 針對《道德化聖經》主題內容研究彙整，取得 11 類別：天主與基督、教會、猶太會堂、舊盟約、罪與罪人、酬庸、異教徒與非教徒、哲學天文與辯證學、負面動物、反基督、美德與建築等，可概知《道德化聖經》新約空位嵌入物件多樣性及類別。參見：Stork, (1992), 292-322。
19. 內文聖經摘引 8 段，其中（民數 11:25）、（智慧 9:17）、（約翰 14:26）、（約伯 28:11）、（詩

- 篇 76:4) 取自思高版；(傳道書 25:7) 因合和、思高版該書卷僅至 12 章，中譯出自筆者。
20. 『阿奎那登基圖』中寶座處理，必須跟今藏比薩聖凱瑟琳教堂 (chiesa di Santa Caterina d'Alessandria, Pisa)、由西耶納畫家梅米 (Lippo Memmi, c. 1291 – 1356) 繪製稍早另一幅『阿奎那勝利圖』對照觀之。在該圖上，耶穌聖像較小，在六角形上方畫幅中，下方主圖像，為顯赫的阿奎那，居三層光環圈中，周遭也有三層級的人物組群構圖。引人注意的是，畫面 9 道光芒由上自耶穌口中射出。3 道筆直落在阿奎那頭上，其餘 6 道照射在阿奎那上方兩側 5 位使徒外加摩西身上。從梅米圖中阿奎那與其他使徒分享耶穌 / 聖靈之光，以及耶穌與阿奎那上下並置，到西班牙小教堂本文案例，兩組預表論圖像在排比對照下，可看出道明修會在聖師尊聖品 (1323 年) 前後，昇高對他身後形象塑造的發展趨勢。參見 Polzer, (1993), 29-70; Dieck, (1997)。
21. 潘諾夫斯基在其著名《早期尼德蘭繪畫》書中，例如對『聖告圖』一作，除一一指認各個舊約“裝飾”圖像、闡述跟報佳音互圖意涵外，也說道，作品顯然並未「凸顯新舊約的對立性，、、、[相反的]強調了其間的延續性。」Panofsky, (1953), 138。
22. 唐納太羅的『大衛』未列入 James Elkins 所提西方藝術史上「怪獸般曖昧圖畫」(monstrously ambiguous paintings) 清單中，並非毫無道理。『大衛』這件作品人物身分，兩種選項中舊約英雄大衛可說穩定因子。文藝復興雕塑學者 Jenő Lányi, 1940 年最早以「融入兼併」(syncretic merger) 一詞，提出大衛 / 默丘利混體的建議。1980 年初，義大利學者 Alessandro Parronchi、以及美國文藝復興雕塑及唐納太羅專家 John Pope-Hennessy 兩人皆未排拒作品為古典信差默丘利意見。今學術界，對於唐納太羅這件人像作品身分討論仍塵埃未定，如反對此一閱讀的有：F. Ames-Lewis 及 Sarah Blake McHam 兩位學者所提出之專論。近年通史專書，則傾向採取大衛 / 默丘利 (David-Mercury) 雙重身分命名。另，2008 年佛羅倫斯巴吉羅博物館 (National Museum of Bargello) 發佈唐納太羅『大衛』修復報告新聞稿中亦然。依上提順次，參考書目為：Elkins, (1993), 227-247、Parronchi, (1980), 101-115、Pope-Hennessy, (1984), 122-127、Ames-Lewis, (1989), 235-251、McHam, (2001), 32-47、兩通史專書為 Fossi, (2000), 91、Paoletti & Radke, (2005), 268、修復新聞稿見 Firenze, Museo Nazionale del Bargello, ed. Restauro del David di Donatello, <http://www.polomuseale.firenze.it/restaurodonatello/> (最後瀏覽日：2010/09/05)
23. 波提切里『春之祭』中維納斯與聖母的混體，最早 Sir Ernst H. Gombrich 於 1945 年提出，主從新柏拉圖人文主義者 Marsilio Ficino (1433 - 99) 觀點取徑。見 Gombrich, (1945), 7-60。『春之祭』維納斯身份議題，近年相關討論可參下兩專文：Rohmann, (1996), 97-132; Michalski, (2003), 213-222。

24. 參前註 5。

25. 9 世紀中葉，在法國圖爾（Tours）聖馬丁修道院（The Abbey of Saint-Martin）抄經坊（scriptorium）完成著名《默提 - 格蘭瓦聖經》（*The Moutier-Grandval Bible*）手抄書。在該抄本《出埃及記》首頁上，也含有一獨特的「融入共生型」圖式，頗為學界所重視。在該彩頁上下兩圖中，上圖為摩西火荊棘山領取十誡、下圖為向眾人宣講佈道場景。做為聖經《出埃及記》首頁彩繪，這兩圖跟摩西關係按理看最為直接。不過在圖像學上，主角外觀，非為摩西傳統的長鬚及胸長者造形，而是使徒保羅一貫蓄著落腮鬚一位中年人外貌。此外引人注意的是，下圖宣講者手中的石版內文，非為十誡，而是《馬太福音》摘引《申命記》6 章 5 節耶穌所說：「你要盡心、盡性、盡意愛主——你的神。」（馬太：22:37）因而該彩繪罕見的，將摩西與新約保羅，做了角色取代或僭越（supersession），一個混體的「創意性再現」（innovative representation）。該圖今藏倫敦大英圖書館編號（Cod. Add. 10546, fol. 25V）。參見 St Clair, (1987), 22、Dutton & Kessler, (1997), 65。另，該彩繪收錄 google 圖片網，循抄本名可尋索供參。

參考書目

(一) 工具及中文書目

天主教思高聖經學會。思高聖經。<http://www.catholic.org.tw/bible>

台灣聖經公會。和合本聖經。<http://bible.fhl.net/>

Hall & 陳光興 (1998)。《文化研究：霍爾訪談錄》。台北：原尊文化。

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 6 卷 2 期》。頁 1-29。

King James Bible Online。<http://www.kingjamesbibleonline.org/>

Latin Vulgate Bible。<http://www.drbo.org/lvb/>

Kirschbaum, E. & Braunfels, W. (Hrsg.) . (1968) . *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Rom : Herder.

Turner, Jane. (Ed.) . (1996) . *The Dictionary of Art*. New York: Macmillan.

Vachez, A., Dobson, B. & Lapidge, M. (Eds.) . (2000) . *Encyclopedia of the Middle Ages*. 2 Vols. Cambridge : Clarke.

(二) 西文書目

Ames-Lewis, F. (1989) . Donatello' s David and the Palazzo Medici courtyard. *Renaissance Studies*, 3 (3) , 235-251.

Aloys, Butzkamm. (2004) . *Ein Tor zum Paradies : Kunst und Theologie auf der Bronzetür des Hildesheimer Domes*. Paderborn: Bonifatius.

Aquinas, Thomas. Summa Theologiae. q. 10 a. 2. <http://www.corpusthomicum.org/sth1003.html>
<http://www.newadvent.org/summa/1010.htm#article2> (最後瀏覽日：2010/09/07) .

Auerbach, Erich. (1984) . *Scenes from the drama of European literature*. Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press. (Original work published 1954) .

Augustinus. Questionum in Heptateuchum Libri Septem. Liber 2, 73. http://www.augustinus.it/latino/questioni_ettateuco/index2.htm (最後瀏覽日：2010/09/05) .

Barkan, Leonard. (1991) . *Transuming passion: Ganymede and the erotics of humanism*. Stanford, Calif.: Stanford University Press.

Bellinati, Claudio. (2005) . *Giotto: map of the Scrovegni chapel, 1300-1305*. Ponzano, Treviso : Vianello.

Biddick, Kathleen. (2003) . *The typological imaginary: circumcision, technology, history*.

- Philadelphia, Pa. : University of Pennsylvania Press.
- Boccaccio, Giovanni. (1930) . *Genealogia deorum gentilium 1:3*. (Charles Osgood Trans.) .
Boccaccio on poetry. New York: The Liberal Arts 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.
- Crompton, Louis. (2006) . *Homosexuality & civilization*. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of
Harvard University Press.
- Casiday, Augustine. (2007) . *Tradition and theology in St John Cassian*. Oxford: Oxford University
Press.
- Caspary, Gerard E. (1979) . *Politics and exegesis : Origen and the two swords*. Berkeley, Calif. :
University of California Press.
- Daniélou, Jean. (1960) . *From shadows to reality: studies in biblical typology of the fathers*. London:
Burns & Oates.
- Davis-Weyer, Caecilia. (2003) . *Early medieval art, 300-1150: sources and documents*. Toronto:
University of Toronto Press.
- Deichmann, Friedrich Wilhelm. (1976) . *Ravenna: Hauptstadt des spätantiken Abendlandes*. 3. Bde.
Wiesbaden : Steiner.
- Deremble, Colette. (2000) . Typology. In A. Vauchez, B. Dobson, & M. Lapidge (Eds.) , Vol. 2.
(pp.1473-4) . *Encyclopedia of the Middle Ages*. Cambridge : Clarke.
- Dieck, Margarete. (1997) . *Die Spanische Kapelle in Florenz: das trecenteske Bildprogramm des
Kapitelsaals der Donimikaner von S. Maria Novella*. Frankfurt am Main: Lang.
- Duft, Johannes. (1971) . *Die Bibel von Moutier-Grandval Bible*. British Museum, MS. Add. 10546.
Bern : Schweizerischer Lithographiebesitzer.
- Dutton, Paul E. & Kessler, Herbert L. (1997) . *The poetry and paintings of the First Bible of Charles
the Bald*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Elsner, Jas. (1998) . *Imperial Rome and Christian triumph : the art of the Roman Empire, AD 100-
450*. Oxford: Oxford University Press.
- Elkins, James. (1993) . On Monstrously Ambiguous Paintings. *History and Theory*, 32 (3) , 227-
247.

- Fitzgerald, Allan & Rapids, Grand. (1999) . *Augustine through the ages : an encyclopedia*. Michigan : Eerdmans Publ. Co. .
- Fossi, Gloria. (2000) . *Italian Art: painting, sculpture, and architecture from the origins to the present day*. Catherine Frost (Trans.) . Firenze-Milano: Giunti Gruppo Editore.
- Fredriksen, Paula. (1999) . Commentary on Statements in the letter of Paul to the Romans. In Fitzgerald, Allan & John C. Cavadini (Eds.) . (pp. 345-346) . *Augustine through the ages: an encyclopedia*. Michigan: Eerdmans Publ. Co.
- Frye, Northrop. (1982) . *The Great Code: The Bible and Literature*. Toronto: University of Toronto Press.
- Gill, Meredith Jane. (2005) . *Augustine in the Italian Renaissance: art and philosophy from Petrarch to Michelangelo*. Cambridge, Mass.: Cambridge University press.
- Gombrich, Ernst H. (1945) . Botticelli's Mythologies. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 8, 7-60.
- Gombrich, Ernst H. (2006) . *The story of art* (rev. sixteenth ed.) . New York & London: Phaidon press. (Original work published 1950) .
- Goppelt, Leonhard. (1982) . *Typos: The Typological Interpretation of the Old Testament in the New*. Grand Rapids, Michigan: Wm. B. Eerdmans Publishing Company.
- Grabar, André. (1968). *Early Christian art: from the rise of Christianity to the death of Theodosius*. New York, NY : Odyssey Press.
- Haussherr, Reiner. (2009) . *Bible Moralisée*. Petersberg: Imhof.
- Honour, Hugh & Fleming, John. (2005) . *A world history of art*. London: Lawrence King Publi. Ltd.
- Hughes, Christopher. (2001) . Visual typology: an Ottonian example. *Word and Image*, 17 (3) , 185-198.
- Hughes, Christopher. (2006a) . Art and Exegesis. In Conrad Rudolph (Ed.) , *A companion to medieval art* (pp. 173-192) . Malden, Mass.: Blackwell.
- Hughes, Christopher. (2006b) . Typology and Its Uses in the Moralized Bible. In Jeffrey F. Hamburger & Anne-Marie Boucheï (Eds.) , *The mind' s eye: art and theological argument in the Middle Ages* (pp. 133-151) . Princeton NJ.: Princeton Univ. Press.
- James, M. R. (1951) . *Pictor in Carmine*. *Archaeologia*, xciv, 141-66.
- James, Sara Nair. (2003) . *Signorelli and Fra Angelico at Orvieto: liturgy, poetry, and a vision of the end time*. Aldershot, England: Ashgate Publishing Limited.

- Janson, Horst Woldemar & Janson, Anthony F. (2004) . *History of art: the Western tradition* (rev. 6th ed.) . Upper Saddle River, NJ : Prentice Hall. (Original work published 1962) .
- Jensen, Robin Margaret. (2002) . *Understanding early Christian art*. London: Routledge.
- Jensen, William M. (2004) . “Who’ s missing from Steinberg’ s ‘Who’ s who in Michelangelo’ s Creation of Adam’ ?” In Heidi J. Hornik & Mikeal C. Parsons (Eds.) , *Interpreting Christian art: reflections on Christian art* (pp. 107-138) . Macon, Georgia: Mercer University press.
- Jeremias, Gisela. (1980) . *Die Holztür der Basilika Santa Sabina in Rom*. Tübingen: E. Wasmuth.
- Kemp, Wolfgang. (1987) . *Sermo Corporeus: Die Erzählung der mittelalterlichen Glasfenster*. Muenchen: Schirmer-Mosel.
- Kemp, Wolfgang. (1997) . *The narratives of Gothic stained glass*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Kemp, Wolfgang. (2003) . Narrative. In Robert S. Nelson & Richard Shiff (Eds.) , *Critical terms for art history* (pp. 51-61) . Chicago: University of Chicago.
- Kessler, Herbert L. (2000) . *Spiritual seeing: picturing God's invisibility in medieval art*. Pennsylvania , Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Kessler, Herbert L. (2004) . *Seeing Medieval art*. Toronto: University of Toronto Press.
- Kleiner, Fred S. (2009) . *Gardner's Art Through the Ages: The Western Perspective*. Belmont, CA: Wadsworth.
- Klerck, Bram de. (2002) . Aquinas’ iconography in Late Medieval Italian painting: the Spanish Chapel in Santa Maria Novella, Florence. In Paul van Geest, Harm Goris, & Carlo Leget (Eds.) , *Aquinas as authority* (pp. 307-316) . Leuven : Peeters.
- Ladis, Andrew. (2009) . *Giotto's O: narrative, figuration, and pictorial ingenuity in the Arena Chapel*. University Park, Pa. : Pennsylvania State University Press, 2009.
- Landow, George P. (2004) . “Victorian Types, Victorian Shadows; Biblical Typology in Victorian Literature, Art, and Thought.” Victorian Web. < <http://www.victorianweb.org/religion/type/contents.html>>. (最後瀏覽日：2010/09/05)
- Lowden, John. (2000) . *The making of the Bibles moralisées*. 2 Vols. University Park, Pa. : Pennsylvania State University Press.
- de Lubac, H. (2000) . *Medieval exegesis II: The four senses of Scripture* (E. M. Macierowski, Trans.) . Michigan: Wm. B. Eerdmans Publishing Company. (Original work published 1959) .

- Lupton, Julia Reinhard. (1996). *Afterlives of the saints: hagiography, typology, and Renaissance literature*. Stanford, Calif.: Stanford University Press.
- Magdalino, Paul & Nelson, Robert. (2010). *The Old Testament in Byzantium*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- Matter, E. A. (1997). The Church Fathers and the Glossa ordinaria. In Iréna Backus (Ed.). *The Reception of the Church Fathers in the West: From the Carolingians to the Maurists* (pp. 83-112). Leiden: Brill.
- Mauck, Marchitak. (2006). Visual arts. In Geoffrey Wainwright, Karen Beth, & Westerfield Tucker (Eds.), *The Oxford history of Christian worship* (pp. 817-840). Oxford: Oxford University Press.
- McHam, Sarah Blake. (2001). Donatello's Bronze "David" and "Judith" as Metaphors of Medici Rule in Florence. *The Art Bulletin*, 83 (1), 32-47.
- Michalski, Sergiusz. (2003). Venus as Semiramis: A New Interpretation of the Central Figure of Botticelli's "Primavera". *Artibus et Historiae*, 24 (48), 213-222.
- Milburn, Robert, (1988), *Early Christian art and architecture*. Berkeley, LA: University of California Press.
- Moffitt, John F. (1997). Balaam or Isaiah in the Catacomb of Priscilla? *Konsthistorisk tidskrift*, 66 (2-3), 77-88.
- Mohnhaupt, Bernd. (2000). *Beziehungsgewebe: Typologische Kunst des Mittelalters*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Morey, Charles Rufus. (1942). *Mediaeval art*. New York: W. W. Norton & Co.
- Museo Nazionale del Bargello, ed. Restauro del David di Donatello. Firenze, <http://www.polomuseale.firenze.it/restaurodonatello/> (最後瀏覽日: 2010/09/05).
- Offner, Richard & Steinweg, Klara. (1979). *A critical and historical Corpus of Florentine painting*, sec. 4, vol.4. New York: College of Fine Arts, New York University.
- O' Keefe, John, J. & Reno, Rusty R. (2005). *Sanctified vision: an introduction to early Christian interpretation of the Bible*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Osborne, G. R. (1988). Type, Typology. In Geoffrey W. Bromiley (Ed.), *International Standard Bible Encyclopedia*, Vol. 4. Q-Z (pp. 930-932). Grand Rapids, Mich.: Eerdmans.
- Parronchi, Alessandro. (1980). *Donatello e il potere*. Firenze: Portolano.
- Panofsky, Erwin. (1939). *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*.

- New York: Oxford University Press.
- Panofsky, Erwin. (1953) . *Early Netherlandish painting: its origins and character*, 2 Vols. Cambridge, Mass. : Harvard University Press.
- Panofsky, Erwin. (1979) . *Abbot Suger on the Abbey church of St.-Denis and its art treasures*. Princeton: Princeton University Press. (Original work published 1946) .
- Paoletti, John T. & Radke, Gary M. (2005) . *Art in Renaissance Italy*. Upper Saddle River, N.J.: Pearson Prentice Hall.
- Patridge, Loren W. (1996) . *Michelangelo: the Sistine Chapel ceiling, Rome*. New York : Braziller.
- Poeschke, Joachim. (1983) . Der 'Franziskusmeister' und die Anfänge der Ausmalung von S. Francesco in Assisi. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 27 (2) , 125-170.
- Polzer, Joseph. (1995) . Andrea di Bonaiuto' s Via Veritatis and Dominican Thought in Late Medieval Italy. *Art Bulletin*, 77 (2) , 262-89 .
- Pope- Hennessy, John. (1984) . Donatello's Bronze David. In Carlo Pirovano (Ed.) , *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri* (pp. 122- 127) . Milano: Electa.
- 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.
- Rehm, Sabine. (1999) . *Spiegel der Heilsgeschichte: typologische Bildzyklen in der Glasmalerei des 14. bis. 16. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum*. Frankfurt am Main; New York: P. Lang.
- Paul Ricœur. Paul. (1995) . *Figuring the sacred: religion, narrative, and imagination*. David Pellauer (Trs.). Minneapolis: Fortress Press.
- Rigg, A. G. (1992) . *A History of Anglo-Latin literature, 1066-1422*. Cambridge, Mass.: Cambridge University Press.
- Rohlmann, Michael. (1996) . Botticellis "Primavera". Zu Anlaß, Adressat und Funktion von mythologischen Gemälden im Florentiner Quattrocento. *Artibus et Historiae*, 17 (33) , 97-132.
- Sawyer, John F. A. (1996) . *The fifth gospel: Isaiah in the history of Christianity*. Cambridge, Mass.: Cambridge University Press.
- Schrenk Sabine. (1995) . *Typos und Antitypos in der fruehchristlichen Kunst*. Münster : Aschendorff.
- Sears, Elizabeth. (1996) . Typological Cycles. In Jane Turner (Ed.) , *The Dictionary of Art*, Vol. 31, (pp. 498-501) . New York: Macmillan.

- St Clair, Archer. (1987) . A new Moses: Typological iconography in the Moutier-Grandval Bible Illustrations of Exodus. *Gesta*, 26 (1) , 19-28.
- Stork, Hans-Walter. (1992) . *Die Wiener französische Bible moralisée: Codex 2554 der Österreichischen Nationalbibliothek*. 2 Bde. St. Ingbert : Röhrig .
- Tkacz, Catherine Brown. (2002) . *The key of the Brescia Casket: typology and the early Christian imagination*. Notre Dame, Ind.: University of Notre Dame Press.
- Thunø, Erik. (2002) . *Image and relic: Mediating the sacred in early medieval Rome*. Roma: L' erma di Bretschneider.
- Watson, Carolyn Joslin. (1981) . The program of the Brescia Casket. *Gesta*, 20 (2) , 283-98.
- Wind, Edgar. (2001) . *The Religious symbolism of Michelangelo: Studies on the Sistine Ceiling*. Elizabeth Sears (Ed.). Oxford: Oxford University Press.
- Wormald, Francis. (1975) . Bible Illustration in Medieval Manuscripts. In Peter R. Ackroyd & G.W.H. Lampe (Eds.) , *The Cambridge History of the Bible, The West from the Fathers to the Reformation* (pp. 309-337) . Cambridge: Cambridge University Press.
- Young, Frances M. (2007) . *Biblical exegesis and the formation of Christian culture*. Cambridge: Cambridge University Press.

圖版清單

- 圖 1 朱尼斯巴索斯棺槨 (The Sarcophagus of Junius Bassus)，359 年，高浮雕，1.2 x 2.4 m（正面），Museum of St Peter's Basilica, Vatican
- 圖 2 『聖母與聖子』，3 世紀初，壁畫，羅馬普奇莉亞地下墓窟（Catacomb of Priscilla）
- 圖 3 義大利拉維那市聖維托 (San Vitale) 教堂後殿祭壇及左右牆面鑲嵌畫
- 圖 4 『亞伯拉罕設宴天使』與『亞伯拉罕獻子圖』，540 - 547 年，鑲嵌畫，拉維那市聖維托 (San Vitale) 教堂祭壇北牆
- 圖 5 『亞伯與麥基洗德的祭獻』，540 - 547 年，鑲嵌畫，拉維那市聖維托 (San Vitale) 教堂祭壇南牆
- 圖 6 尼可拉凡爾登 (Nicholas of Verdun)，『凡爾登祭壇畫』（Verdun Alter），1181 年，鍍金珐瑯，30.5 x 23 cm x（51 塊），維也納市郊克羅斯騰堡修道院 (Klosterneuburg Monastery)
- 圖 7 尼可拉凡爾登，『亞伯拉罕獻子圖』（上）、『十字架耶穌受難圖』（中）、『木竿上的葡萄』（下），1181 年，30.5 x 23 cm x（3 塊），『凡爾登祭壇畫』（細部），維也納市郊克羅斯騰堡修道院 (Klosterneuburg Monastery)
- 圖 8 《道德化聖經》『雅各的天梯』（上）與『使徒約翰入神圖』（下），約 1248-69 年，手抄彩繪，法皇家委製，維也納國家圖書館 (Codex 1191, fol.12)
- 圖 9 安德烈 (Andrea di Bonaiuto)，『聖靈降臨』（上）與『阿奎那登基圖』（下），1365 - 68 年間，新聖母教堂西班牙小教堂 (Spanish Chapel, Santa Maria Novella, Florence)
- 圖 10 安德烈 (Andrea di Bonaiuto)，『阿奎那登基圖』，1365 - 68 年間，壁畫，新聖母教堂西班牙小教堂 (Spanish Chapel, Santa Maria Novella, Florence)
- 圖 11 喬托，『迦納婚禮』、『摩西擊岩出水』（上右、上左）、『聖殤』、『約拿吞入鯨腹』（下右、下左），1304 - 13 年，壁畫，斯克洛維尼亞小教堂 (Cappella Scrovegni, Padua)
- 圖 12 唐納太羅，『大衛』像，1440 -1460，銅雕，158 cm，Museo Nazionale del Bargello, Florence

The practices of juxtaposition and interrelationship of images: 7 pictorial modes of the Christian typology before high Renaissance

Yang Wen-I



Abstract

Christian typology is an exegetical hermeneutics aimed at articulating the Hebrew Bible (the Old Testament) with the Christian New Testament. Established by the early Fathers before the 5th century A.D., it has manifested itself during various stages of Western art history in two major forms of visualisation: synchronous juxtaposition and visual exegesis.

This article is concerned with typological juxtaposition as an artistic technique. Its objective is to explore how this theological discourse has been visualized and transformed into works of art. It is shown how this visualization, while responding to the theoretical framework of Christian typology, nevertheless develops its own independent models of operation.

By means of formal analysis, iconographical study, the interpretation of images and research into primary and secondary sources, the author deducts seven major schemata of visual typology in use within a time range from Early Christian Art to early 16th century Renaissance: (1) the parallel and symmetrical type, (2) the partial and mixed type, (3) the implicitly metaphorical type, (4) the serial and integrated type, (5) the subordinated and decorative type, (6) the displaced and interchangeable type, and (7) the syncretistic and symbiotic type.

It becomes clear that Christian typology, once transposed into visual art, is nothing like an unchangeable and monolithic system. On the contrary, it has undergone far-reaching metamorphoses during the long history of Christian art, as the in-depth analysis of a number of selected and highly characteristic works demonstrates. Especially in post-medieval art, significant deviations from the Old/New Testament pattern can be observed, which use juxtaposition as a conceptual springboard for thematic and artistic novelty quite similar to techniques employed in modern art.

Keywords : Christian typology, Christian art, technique of juxtaposition, interrelationship of images

藝術自主與其矛盾性——並從系統理論探討

吳介祥

摘 要

自主性的觀念始於十八世紀，關於藝術自主的論述則在二十世紀繁茂發展，然而各家論述者對於藝術自主的定義和如何表現的說法則彼此不同。藝術自主是針對藝術本身，還是出自藝術對外的關係，應從前衛藝術的主張和表現著手。而關於藝術創作方面，藝術自主與創作之形式、素材等問題的關係和運用，也在研究的範圍之內。藝術自主性是一個陳述社會關係的概念，不是創作和鑑賞單方面的議題，本研究最後還透過社會學系統理論的模型探討來自藝術社會學、藝術史與藝術評論，以及創作者的觀點和論述，更清楚理解藝術自主性概念的諸多特質，尤其是其矛盾性和與社會其他系統產生衝突的潛力。

關鍵字：藝術自主性、前衛藝術、系統理論、阿多諾、盧曼

壹、緒論

一、研究問題和目的

1937 年，納粹的文化與宣傳部長 Joseph Goebbels 集合了數千件不符合納粹品味的藝術品，宣稱它們是腐敗意志的代表，在各城市展出的腐敗藝術展 (Entartete Kunst) 以“昭訓國人”。當時大部分的表現主義藝術家如 Max Beckmann、Otto Dix、Wassily Kandinsky、Ludwig Kirchner、Oskar Kokoschka、Käthe Kollwitz、Franz Marc 和 Emil Nolde 等都被列入這個展覽之中。

1940 年在舊金山市的 Rincon 郵局委託藝術家 Anton Refregier 創作加州的歷史壁畫。壁畫上有舊金山建置鐵路的歷史，也記錄了加州於 1877 年仇視中國工人引起的暴動事件 (Sandlot riots)。不料到了冷戰時期，美國境內充滿恐共氣氛，政府掀起大規模的思想檢肅，有俄國血統的 Refregier 這件作品被共和黨人士稱為具有親共內容，而要求覆蓋此作品。

文建會所屬的文資處於 2010 年將昔日囚禁政治犯的景美看守所改設為所景美人權文化園區，邀請藝術家游文富為開幕時間製作景觀藝術作品。游文富的作品「牆外」(圖 1) 被遭受輿論的批評，有些人說這件作品是在為政府美化此政黨傷害人權的過去，儘管藝術家及力澄清，但仍被稱為“御用藝術家”。

2010 年 4 月冰島首都雷克雅未克藝術節 (Reykjavík Arts Festival) 籌備期間，市政府主張撤掉受邀藝術家 Hlynur Hallsson 的作品「關鍵字」(Keywords) 系列(圖 2)。這件作品是紀錄 2008 年冰島破產時民眾要求政府下台的示威遊行的輸出照片。策展計畫是掛在室外的大型作品，市政府一度以“太過政治，會影響五月的地方選舉”為由要求撤掉這件作品。



圖 1 游文富「牆外」作品記者會



圖 2 Hlynur Hallsson, 2009, Keywords of the demonstration became: Damn fucking fuck, 輸出

藝術作品的委託、創作、展示和詮釋，是藝術家自己的權限，還是社會大眾的問題？藝術自主性並不是社會和制度對藝術理所當然的對待，藝術自主性的尺度何在？是藝術家的特權還是義務？是藝術內在的要求？還是藝術環境必須提供的條件？藝術自主性的宣示和實踐，為何有時對社會卻是一種介入和干擾？

本研究的目的是在於釐清藝術自主性的意義和脈絡，是來自歷史的結果，還是藝術的自我要求？是社會提供給藝術的保障，還是社會在功能任務分化後的自然發展？藝術自主性的觀念何由而來，在藝術史裡如何表現，有何論述理念？藉由理論的探討，綜觀藝術自主性的各個面向和與社會其他範疇的關係。

二、研究方法與文獻預覽

本研究以文獻之介紹和比較為主，文獻以藝術社會學、藝術史和盧曼（Niklas Luhmann）之系統理論（Systemtheorie）架構的藝術理論為主要架構，並採用了許多對以上這些範疇之藝術自主性的研究和評論為補充。

藝術社會學部分抽取如韋伯（Max Weber）、齊美爾（Georg Simmel）、豪澤爾（Arnold Hauser）、阿多諾（Theodor Adorno）、布爾迪厄（Pierre Bourdieu）等社會學家對於藝術自主性的看法和論述重點，並做粗淺之比較。

藝術史部分本研究也精簡地節錄整合德畢勒（Roger de Piles）、溫克爾曼（Johann Joachim Winckelmann）、葛林伯格（Clement Greenberg）、布爾格（Peter Bürger）、Mark A. Cheetham 和 Beat Wyss 等作者對藝術自主的看法。另外也加入一些藝評和創作者，如莉帕德（Lucy R.

Lippard) 和柯索斯 (Joseph Kosuth) 等人對藝術自主的論述。

最後加入系統理論之藝術理論，特別是盧曼的藝術專論著作裡的藝術自主之意義，試圖以一個完整的社會理論來檢視前述之藝術自主性之意涵和作用。由於系統理論是強調系統性和社會關係者，也是觀察差異的理論，此比較力求從不同之藝術自主的理論之間的同異觀察，更深入理解藝術自主性之特質。

貳、藝術自主之論述

藝術自主性的相關論述相當豐富，但各個論述者對藝術自主的出發點和角度比此有所不同。一些理論家對藝術自主充滿期待和要求，另一些理論家則是對歷史資料和當代現象做分析觀察。

一、藝術自主之涵義

豪澤爾 (Arnold Hauser) 在他的藝術社會學中提出文藝復興時期，特別是十六世紀的藝術家的社會地位之重要變化逐漸贏得與藝匠不同的身分地位，藝術家也逐漸脫離公會 (guild) 的約束。對自己有信心的藝術家不再做招牌、旗幟、盔甲、精工等裝飾性物件創作的委託案，而他們的創作觀念也和自己的個人特質和身分結合為一，這種不屬於公會、不做工藝品的藝術家，開始感受純粹的創作，而開始享有藝術的自主性 (Hauser 1982, 281)。然而豪澤爾認為，與藝匠工作區分開來，不但是藝術自主性的開始，也是現代藝術危機的開始，即藝術的實際功能和為藝術而藝術 (l'art pour l'art) 原則之間無法取得妥協 (Ibid., 145)。

十七世紀的法國藝術家兼評論德畢勒 (Roger de Piles) 就提出過藝術自主性的概念，藝術的統一、和諧和熱情，即是一件自主的繪畫，因為這種藝術會帶領觀者離開現實，進入一個平行的世界。德畢勒心目中這樣的藝術家以魯本斯居首 (Peter Paul Rubens)。德畢勒認為藝術感受在於個人的品味性向，與美學的知識或規則無太大關係，因此德畢勒認為鑑賞者不限於專家或訓練有素的藝術家，而是包含一般大眾。德畢勒應該算首先將藝術美學和道德問題切割開來的思想家 (Puttfarken 2003, 105-110)。

在康德把藝術自主性與個人自由聯結之前，已經有對自主性的思考，只是還不具體，即溫克爾曼 (Johann Joachim Winckelmann) 對於古希臘藝術的推崇，而認為藝術的最高成就正是在自由與民主制度中達到的。自由讓古希臘的藝術家超越對自然的複製和抄襲，自由發揮創造力和天賦。(Sarah Scott 2006, 631)

在藝術自主性的理論之始，即有康德提出之個人 (審美) 自主性。康德的批判力評論 (Critique of Judgment, 1790) 提出了個人自主性，包括個人追求快樂之動機和道德判斷與取決之行為，雖並未提出直接之藝術自主性之論述，但其美學批判力中的品味觀念，也提出更進一

步的個人主義之議題，並視鑑賞藝術為保留想像力和自由的方式（Haskins 1989, 47-48; 1990, 236）¹。Henry E. Allison（2001）提出康德所論述的藝術，其意義在於讓感受性的事社會化而得以溝通，但其主要還是求取愉悅經驗的，藝術的目的是自我的目的（purposive on its own），但是具有溝通性的。康德在他的美學批判理論中並未區分鑑賞藝術或對自然的審美，從此角度來看，他似乎認為藝術的「無目的之符合目的性」是指一種有如大自然的「自然而然」的特質。同時，康德認為藝術與自然或工藝之差異在於藝術必須讓人意識到它是以「做為藝術」從事溝通（Allison 2001, 273-276）。康德認為美學是自主的，而對最偉大的藝術品的感受力是融合在真實生活中的，這種對美感的沉思是對於人的自由的一種揣摩，與道德上的自由是不一樣的（Cooper 2003, 139-144）。Casey Haskins（1990）認為康德的審美自主性觀念為日後，十九和二十世紀以降，現代性的藝術自主觀念開闢了先河（Haskins 1990, 236）。

瑞士藝術史學家 Beat Wyss（2006）以浪漫派時期，德國的拿薩勒畫派（Nazarener）和代表藝術家 Johann Friedrich Overbeck 既繼承又顛覆傳統的作品為例，說明藝術家對藝術史的反動，這是 Overbeck 以拉斐爾之「雅典學院」為藍本，但以被聖徒環繞的聖母抱聖子做為上半部的構圖，題名為「宗教於各類藝術的勝利」（The Triumph of Religion in the Arts, 1840）（圖3）。Wyss 提出藝術以自我否決來實踐藝術自主性者，已經在十九世紀初期看到啟始。拿薩勒畫派在這個歐洲的革命時期中，和浪漫派一樣，一反迎接啟蒙與理性來臨的態度，轉而回到中世紀精神，並且極端地只取宗教圖像和象徵為創作題材。這種反潮流的選擇，既是反對服務宮廷的之膚淺藝術，同時也是將自己從歷史及藝術史脈絡裡驅逐的做法，和二十世紀達達主義反中產階級的前衛與反動的意義是一樣的。Wyss 認為自我否定並不會削弱藝術系統的實力，相反的，而是藝術自主性的頂峰，也是保持藝術自我再製（autopoeisisches System）的原動力（Wyss 2006, 258）。



圖3 Johann Friedrich Overbeck，宗教於各類藝術的勝利，1840

韋伯 (Max Weber) 討論現代化之去宗教性的過程時，也提到了藝術在現代化中脫離了宗教內容後，藝術創作的形式 (form) 便不需要從屬於內容 (content)，而這也是康德所說的無目的之符合目的性 (purposiveness without purpose)。藝術和科學、倫理一樣，在現代化中的理性化 (rationalization) 過程中，藝術首度不需要透過更高的機制合理化自己，因而在形式上發展出內在的潛力，而使藝術擴展出不可預期之域，而藝術的智性化 (intellectualism) 也使它形成一個自我規則內化的範疇 (Richard Wolin 1990, 36)，即藝術的內在邏輯之實現，也就是意義的連結作用與藝術形式的偶然性之間的張力的實現 (Turner 1992, 84)。

齊美爾 (Georg Simmel) 認為藝術是從現實裡另闢蹊徑，以製造出美的幻覺，因此藝術是一種避開世事的、自主的形式，但卻同時將我們帶入更貼近現實之處。藝術與現實之間雖遠猶近，在此端彼岸間展現張力。齊美爾這種看似互相矛盾的藝術雙重性之概念，同時也是來自他的個人主體性的觀念，他認為個人的美感經驗是獨立自主的，拒絕標準和規範。齊美爾將美學論述從探討標準的企圖中解放出來，認為美感經驗是無限可能的，他認為每個角落都有可能變成美學的關鍵，美臻於完全、世界趨向統一的經驗，是來自四面八方的美感經驗之匯集。從社會的角度出發，齊美爾認為藝術美學是自主的，因此也是社會的自我反省，由於這個看法，我們可說齊美爾的藝術社會學也同時是批判理論 (Critical Theory) 的濫觴 (Goetschel 2003, 245-250)。

阿多諾認為美學應放棄了哲學之首的姿態，成為不能言說之藝術的忠實詮釋者，在藝術與哲學的交接點上開拓藝術的可能性 (Wolin 1990, 34)。此可能性包括阿多諾所說的，藝術做為一種日常的救贖，在於其自主的特質，尤其是在資本主義和社會制度的功利立場下，藝術做為美學理論的實踐，其非功利性、非強迫性特質在現代中更為明確，因而更具有解放的功能，以彌補日常生活之匱乏與本質之異化 (being-for-other) (Wolin 1990, 40-41)。薛佛和劉千美 (2005) 在介紹阿多諾之藝術自主之概念時，更具體提出藝術自主性的出現乃是出自藝術之危機的，如商業化、政治化或工業與科技的侵犯等，自主性有如藝術的「免疫力」 (Schaeffer 和劉千美 2005, 35-36)。

阿多諾的批判理論立場，認為藝術是最終對立於資本主義和文化工業化的力量，然而只是移情作用 (empathic) 上的對立，而不再是與資本主義和政治制度做實質的對立 (Hohendahl 1981, 133-136)。阿多諾認為藝術形制和風格的變化屬於歷史辯證的過程，藝術代表了個人與大環境和傳統的對抗，而非出自求新的潮流影響，因此他的美學可以說與前衛藝術理論有重疊之處 (Ibid. 137)。阿多諾是拒絕二十世紀初期，沒有主體性的、非個人的，但主張將藝術融入生活的前衛，也警告了以美學藝術服務政治的誘惑和屈從。因此在他的論述中，區分了過度依賴科技的集體性前衛藝術運動和真正的藝術品 (authentic new art) (Adorno 1998, 31-33) (Gibson 2002, 39-40)。阿多諾認為在歷史辯證中，大環境的現實自然會內化在藝術創

作中，影響藝術的形式，因此藝術一面是內在的風格流變，另一面是面對大環境的條件的。阿多諾用單子（monad）來比喻藝術品，說明藝術品猶如單一細胞，以其封閉性，來反映解不開的對立關係，以呈現外在的現實（Hohendahl 1981, 139），因此阿多諾之美學理論視藝術的形式問題同時也是其與現實的關係問題²。阿多諾用單子來比喻藝術品，已意涵了藝術既是封閉的，也就是自主的，藝術品之封閉性即指藝術品既與「創作者的主觀意向性無關，也與詮釋者的理論思考或知識背景無關。它遵循自身的形式法則與結構邏輯」且「優先於任何知識的概念介入」（黃聖哲 2002, 1-3）。視藝術猶如單子，同時說明了阿多諾對藝術的生產過程的興趣超過藝術的溝通能力³，這是因為他認為藝術容易被分工化社會的拜物情結（Fetischismus）所誤解（Hohendahl 1981, 140）。

何乏筆（2004）以「自律性」一詞做為阿多諾之自主性（Autonomie）之中文譯詞，並說明此自律性與歐洲十八、十九世紀之自律性不同，應指不只實踐在個人行為，也在藝術品的內部規則中的自律性。阿多諾所說的自律性代表感性和理性、精神和衝動的互通辯證，自律藝術作品的構想成為阿多諾辯證自律性的「實驗場所」，而自律的藝術作品成為「舉行」平等辯證的美學模型（何乏筆 2004, 19）。

阿多諾的藝術理論是著重藝術之雙重面向的，即，藝術一方面是脫離現實世界，但另一方面又與社會密切相關。換言之，藝術一方面置身社會的權力結構中，另一方面是以其自律性⁴和此權力結構保持距離。也就是說，藝術若採任何明確的政治立場，反而不利於藝術品的社會之真理內涵（Wahrheitsgehalt）之呈現。藝術品具有社會之真理內涵，不是因為它屬於社會，而是因為社會事實會內化在藝術中。順著內在原理而形成的作品，即會產生內化於藝術自身力量的社會性。這是因為藝術本身是一種生產，它匯入參與整體生產的必然會內化社會的事實，完全非意識型態的藝術作品是不可能的。藝術作品包含一種批判的實踐，藝術作品呈現出來的批判，是對於一般體制實踐做為宰制方式的批判，因此在社會中的力量是間接的。藝術作品代表著「另一種行為模式、另一種生活的可能性」（Ibid., 20-22）。因此阿多諾的藝術觀是透過藝術呈現美學、社會和道德關係的「另類遠景」。而阿多諾所謂的「模擬」（mimesis）即是「藝術就是模擬行為的避難處」，以模擬開顯一種雙重的真理。模擬不僅暴露出社會理性中的非理性，也指出構成自由、自律主體的另類模式（Ibid., 23）。

阿多諾的美學理論中提及脫離儀式性的藝術，達到了自主性，但此自主性也帶有盲點，及目的性的盲點，而此盲點使藝術和現實鬆脫而成為一個自主的單一體（Adorno 1998, 1）。而藝術創作越是去除外在的目的性，其內在的完整性和可能性也越高，以提供被目的操控的現實世界之對照（Ibid., 23-24）。

從以上幾個時代之自主性的重要論述來看，各家的藝術自主性論述彼此相像或互相繼承，

皆以雙向書寫藝術美學的自主性，即，既有藝術品內在與形成的自主性，也有鑑賞的自主性；藝術創作具有偶然性，藝術在社會中卻又有必要性；是虛像幻想，卻必然具有真理內涵；做為與中產階級的對立，卻又有單一性和封閉性；是個人自主取舍的，但卻頗有菁英色彩…而除了鑑賞與被鑑賞對象之間的關係，藝術的自主性也有是不欲被他者決定、拒絕社會功利體系的控制干涉、也不被標準化之意。藝術自主性一個概念裡包含的諸多理想看似彼此衝突，是自主性卻又要囊括許多社會的意義和內涵。藝術隨著現代性而來的矛盾性和衝突性，藝術何以得到合理化、自我正當化，應可從前衛 (Avant-garde) 的概念尋找到蛛絲馬跡。

二、藝術自主性與前衛性之比較

藝術自主性在二十世紀初前衛藝術開始時同時被密集地討論，兩者看似互相支援的理念，但前衛藝術卻是極端強調跟社會的關係的。然而藝術自主性做為概念和前衛藝術做為運動，在論述的領域中仍有差異、對立和競爭之處。

一般文獻皆參考 Renato Poggioli 的 1962 年的前衛理論著作 *Teoria dell'arte d'avanguardia*，認為藝術自主性概念應始於浪漫時期 (Wolin 1990, 41)。但此自主性與文藝復興後之藝術家詮釋題材之自主性略有不同，而是藝術目的即是藝術之意。「前衛」(avant-garde) 一詞首先用在藝術上之文獻一般認為是在 1825 年之文獻 *L'artiste, le savant et l'industriel* 和 *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles* 中，作者 Olindes Rodrigues 及 Claude-Henri de Saint-Simon 等人推崇浪漫派的觀念，認為藝術是具有解放的力量，而藝術家在社會中應具有領銜的角色 (Egbert 1967, 342 和 Eysteinnsson and Liska. 2007, 175)。但在十九世紀初期，藝術應該有社會功能，或藝術應以自己為目的 (l'art pour l'art)，在當時看法則是分裂的，有接近社會主義烏托邦者，也有傾向無政府主義者 (Egbert 1967, 344)。繼承這些思想的普魯東 (Pierre Joseph Proudhon) 便以庫爾貝 (Gustave Courbet) 為楷模，認為藝術能幫助擺脫資本主義的掌控，讓生產者獲得自主權，而前衛的觀念也與控制學院派權威的中產階級 (bourgeoisie) 對立 (Ibid., 348)。這種前衛文化氣氛集結了十九世紀前期的法國及英國的文藝界，前衛的觀念也一直是左派和社會主義的文化路線 (Ibid., 353)。然而前衛卻不限於左派的內涵，還因為其無政府主義的傾向，而特別有個人主義的特質，由個人主義將藝術和政治區分開來，因此前衛藝術的個人主義所帶出的現代性比其左派傾向更值得重視。

約與普魯東同時代者，藝術家如印象派之 Georges Seurat、Paul Signac、Maximilien Luce、Camille Pissarro 和 Paul Gauguin 也是無政府主義者，然而他們的創作是無關於政治路線或社會議題，而是專注在當下的視覺經驗的，但 Georges Seurat 也特別強調藝術家不受政治左右的自主精神 (Ibid., 355-357)。相對的，戰後在美國出現的前衛、普普藝術，有二十世紀初的達達運動繼承者姿態，但與其說普普受到的前衛左派和反資本主義內涵的影響，不如說是受到其無

政府主義和虛無主義內涵（*nihilism*）的影響（*Ibid.*, 363）。而前衛一詞的軍事用語來源，和早期前衛藝術與社會主義和共產主義的親近，且前衛一詞在共產世界裡被用於政治宣傳（劉紀蕙 2003, 381），同時鑑於納粹及法西斯主義對於文化藝術的濫權，二十世紀後半的冷戰時期，西方世界的前衛藝術已經有意識地與政治保持距離，甚至走向商業（Szabolcsi 1971, 64）⁵。

對葛林伯格（*Clement Greenberg*）做詳細研究的 *Thierry de Duve* 和 *Brian Holmes* (2010) 說明了他的以前衛藝術做為藝術和日常生活的切割，推崇抽象表現繪畫的純粹性，視抽象表現主義既是現代性、也是藝術自主性的開始，同時也是從藝術形式來回應的問題（*Duve, Thierry de and Brian Holmes* 2010, 58, 77）⁶。在討論從馬內開始到二十世紀初的拼貼藝術（*collage*），以及以康丁斯基（*Wassily Kandinsky*）為例，葛林伯格認為使內容與媒材之間的二元性或對立性消失的藝術創作，是自主性的關鍵。當媒材（*medium*）就是形式時，即以一種進步的歷程降伏於媒材的固性（*The history of avant-garde painting is that of a progressive surrender to the resistance of its medium*），直到達到媒材的純粹性（*Clement Greenberg* 1988a, 34），就是達到藝術的自主性。而前衛藝術之所以前衛，是因為將現實排除在藝術品之外，但同時符合敏感的現代性經驗（*Greenberg* 1988b, 262、314）。因此直到抽象藝術完全驅逐了繪畫的模仿性和聯想性，藝術便不必再依賴外在的評論和外來的正當化理由（*Duve and Holmes* 2010, 51, 64）。

布爾迪厄（*Pierre Bourdieu*）的文化理論也提出了文化領域的自主性和封閉性。布爾迪厄觀察到現代之後，當藝術文化失去教會與貴族的贊助，藝術界便以前衛之名占領了論述權，而使文化與經濟範疇之間產生了隱微複雜的交換關係。即，握有文化論述權和握有財力資源的雙方各有得以累積自己範疇本身的資本，也各缺乏對方所有的資本，因而互相交換。在缺乏金融資本的文化系統中，藝術傾向追求「象徵符碼的獲利」，且分成兩種次系統，一種是與經濟制度合流的系統，另一種是不斷創新、生產象徵性獲利的符號系統，有自己的規則和動力（*Gartman* 2002, 257-261）。如此看來，布爾迪厄的文化資本和符號象徵理論似乎也為前衛藝術的動機和特質，以及藝術系統自我正當化的模式，提出了含概歷史辯證脈絡的說法（*Bourdieu* 1984, 英文版, 293-295）。

從以上的一些歷史線索來看，二十世紀後半的藝術前衛性和早期的前衛之反中產階級的特質已有所不同（*Egbert* 1967, 366）。到了 1974 年，布爾格（*Peter Bürger*）以德語發表的前衛理論（*Theorie der Avantgarde*），從討論前衛出發，而將二十世紀初之前衛藝術，即達達主義等，視為藝術內在之自主性之開始，這個說法和葛林伯格一致，認為藝術的現代性始於其自我批判（*Barlow* 2003, 149-155）。

布爾格引用 *Berthold Hinz* 於 1974 年的論文 *Zur Dialektik des bürgerlichen Autonomie Begriffs*，說明藝術的發展已使自主性成為內化在藝術裡的特質了，也就是當藝術與工藝區分開

來之時就開始的。而這種區分同時也是文藝復興時期，藝術家與封建制度的對立，因此和前衛藝術之與中產階級的對立，是有系譜脈絡的（Bürger 1984, 英文版, 36）。Hinz 的論點在於藝術自主性的意義為和制度作對立，和一般主張藝術自主性始於文藝復興的藝術史學家或藝術社會學，如前述之豪澤爾等作者之理論有些不同，從文獻及理論來看，文藝復興之藝術自主性更接近「藝術家的自主性」。

在詮釋阿多諾的藝術自主性時，布爾格看到了這個概念的矛盾性，即阿多諾的藝術自主性定義表明了藝術的無社會功能性，但實際上卻把藝術的社會性意義加諸其上了。因此欲理解自主性，應從內在（intrinsic）與外在（external）兩方面來看，前者指藝術無社會功能，後者卻使藝術對社會有外延的影響（Ibid., 10），也就是藝術的「無用之用」。布爾格將藝術自主於社會和藝術內在之自主做了區分，我們可理解為藝術自主性是藝術成為藝術的要件，但這是一個內在的概念，而非形式、媒材或方法的問題，而前衛藝術可說是藝術自主性的外在表達。因此藝術自主即藝術成為社會裡的一個自我的檢視的次系統（Ibid., 22-24）。

陳瑞文（2010）對阿多諾美學理論裡的藝術自治性⁷的矛盾，或說藝術自治性之雙重性做出說明，即堅持前衛藝術的「事物化」欲拆除藝術與生活的界線，如何仍具有自治性格的問題（陳瑞文 2010, 43）。阿多諾將藝術的批判力拉到整個西歐理性文明的層次上，而寄望從前衛作品的自治性延伸出否定性。前衛品的自治性分兩種：第一種是從作品外貌上造反，但並不偏離藝術性，仍從屬於社會因素，但自我蛻化成新的自治性外貌，而具有「象牙塔」特質的「純粹自身」。第二種是從極權社會或民主制度都不歡迎的「藝術優越性」出發，前衛作品的本身就具有對抗工業和理性科技、對抗社會體制的「憂鬱性」和「邊緣性」特質，其威力其實是其「緘默的自治性」。（Ibid., 44-45）。

阿多諾之後，藝術自主性常被討論，多不能避免引用以上這些論述者的觀點，但也未有超越其範圍者。藝術自主性在歷史經驗和美學藝術論述中已被視為藝術的必然條件，而捍衛藝術自主性之具體化措施—以藝術自由為名—也是各國憲法的保障項目（Enderlein 1995, 70）⁸。然而藝術自主卻不是使藝術沒有爭議的保障，也不被接受為必然的藝術自我正當化理由，藝術依然必須具備再現世界（representation）的特質（Crowther 1981, 12-21），再現意指平行且對照於現實的世界，無論是否具有烏托邦精神。

上述藝術自主性和前衛藝術的自我正當化之關係中，我們似乎可以看出藝術自主性既與藝術之形式，也與藝術之社會關係有關，相當符合馬庫色（Herbert Marcuse）的理論，他認為美學形式、美的自主性、美的真理三者是息息相關的。藝術的真理在於它有力去衝破已被建制的壟斷關係，從而界定什麼才是實在的（馬庫色 1987, 73）。而從前衛藝術對藝術自主性的實踐歷程來看，同時我們也看到藝術自主性觀念的一些矛盾：在宣稱表達自主性的藝術流派裡，

也有彼此互相對立者。如達達、立體派和未來派是對於象徵派，又如前述的拿薩勒派的反動（Szabolcsi 1971, 53）；藝術自主指藝術品之自主、藝術系統之自主，還是藝術家之自主？；藝術自主性正是藝術成為一個社會中的系統之條件？藝術具無目的、非功利之特質，但藝術系統之自我檢視之目的為何？藝術自主性之論述皆談到藝術之形式，但卻少提藝術之題材、議題，是否藝術之議題已經在自主的前提下，成為形式的一部分？

三、媒材（medium）、素材（material）、機會（chance）、觀念（concept）與藝術自主性

多數藝術自主性論述中都提到形式和媒材的關鍵性，而以下一些創作的相關概念則更進一步探索了藝術自主性的具體化和呈現方式。

如前所述，葛林伯格認為使形式與媒材之間的二元性或對立性消失的藝術創作，是自主性的關鍵，在於藝術達到純粹性。當媒材就是形式時，即以一種進步的歷程降伏於媒材的固性。葛林伯格所使用的媒材概念，並非物質性之媒材，他以繪畫藝術從中世紀到文藝復興發現以透視規則做出深度之空間，發展到不再附著於建築的獨立藝術形式，又到與雕塑分門別類，直到印象派後，繪畫藝術一直脫去與雕塑藝術重疊之處，而二十世紀後，抽象繪畫和抽象雕塑的出現，各自成為完全獨立之藝術類型（Greenberg 1993, 108-112）。藝術創作達到媒材的純粹性，此純粹性即是藝術的自主性（Greenberg 1988a, 34）。

從歷史觀點檢視藝術的純粹性之發展，丹托（Arthur Danto）認為葛林伯格本質論的藝術自主性已經瓦解，因為失去了來自外界的刺激而失去影響力，並促使下一代的藝術家，即普普藝術，重新回到現實裡尋找素材（Danto 1997, 104）。Lucian Krukowski（1990）認為藝術的自主性概念是當代美學理論諸多辯論爭議的原因之一。作者視藝術自主主義和藝術脈絡主義（contextualism）為兩個對立的概念，分別以比厄斯利（Monroe Beardsley）和丹托為代表。前者認為藝術之定義是歷史延續的，後者相反；前者認為藝術與非藝術之分和藝術的價值，一部分由藝術內在決定，一部分交由歷史判斷，因此評論藝術早有些既定的特質和標準，後者反對藝術有從歷史以發展出來的，既定的條件和價值標準。對藝術自主者（autonomist）來說，藝術與非藝術的界限是藝術的內在（intrinsic）美學問題，而對脈絡主義者（contextualist）來說，就沒有這種自我的保障，藝術品隨時可能失去其做為藝術的地位，決定藝術與否的，在於其觀念。觀念透過創作手法將外在之事務包含進藝術，也就是在藝術創作的動機和過程，藝術家可以將任何對象物納入藝術品範疇中。而不管是可見的或不可見的事務，藝術的定義都不是藝術內在的。藝術自主者派認為藝術的是否好壞的詮釋架構在藝術史、藝術評論、美術館和畫廊等機制上，藝術脈絡主義派則認為藝術與否的問題在於其與日常生活間的可辨識性，但也持續地再打破藝術的範疇和分類模式。前者在於藝術經典的樹立，後者則傾向視人人可以為藝術家的

說法 (Krukowski 1990, 125-129)。

這種二分法對於藝術自主性與藝術物質與形式之消失的趨勢之間的相關性，頗有解釋的作用，但是從創作動機、作品的獨立性和作品的外延效果來看，例如上述之普普藝術或去物質性 (dematerialized) 之藝術，藝術自主派不斷做藝術史、藝術系統的自我檢視，而藝術脈絡者則是時時藉由「外界」來挑戰既成觀念。Krukowski 認為代表藝術自主派者的比厄斯利的理論，雖然認為藝術自主性即是拒絕以外延的資料做為對藝術理解的，甚至忽視藝術家的創作企圖，即反企圖主義 (anti-intentionalism)，但也傾向拒絕藝術家的完全詮釋霸權。在鑑賞者方面，比厄斯利並不否認感受鑑賞藝術之內在和外在的因素，即作品本身的資訊和鑑賞者既有的知識和傾向，是會互相穿透影響的，詮釋藝術品端視作品本身透露多少訊息，而非從創作者的生平 and 身世尋找藝術品的答案 (Davies 2005, 180-183)。由此看來，似乎沒有必要視藝術自主派和藝術脈絡者派是二元對立且互相排除的。

加拿大的藝術史學家 Mark A. Cheetham (2006) 評論了葛林伯格所謂藝術史已達到的純粹性和自主性的抽象藝術，並以 Kazimir Malevich 和 Yves Klein 為例，說明葛林伯格心目中代表純粹性的抽象藝術風起雲湧之年代，許多抽象藝術家並非拒絕外在詮釋或排除社會議題的，相反的，他們以不純粹來對應純粹性。福斯特 (Hal Foster) 對葛林伯格本質論的藝術自主性提出反省，甚至認為藝術自主概念有時對藝術是有傷害的 (Cheetham 2006, 2-3)。Cheetham 因而以六〇年代以來，眾多藝術家的與外界對話的抽象藝術行為，如 Olafur Eliasson、James Turrell、Gerhard Richter、Fabian Marcaccio 及 General Idea 團體等創作者之作品為例，做為本質論的藝術自主性之反證。

繼承了葛林伯格的藝術純粹性的主張，但阿多諾藝術自主性既是對外問題 也是藝術創作內在的可能性、邏輯或規則的問題，透過對可能性、機會和機率的創造和掌控，藝術創作能跳離其物質性，並達到非強制性的創作過程，驅離現實世界但卻非進入幻象 (Adorno 1998, 181-182)。然而藝術創作若是純粹邏輯和機會的設計，也只是空洞的作品，藝術必須有雙重特性，只有在引起衝突時，藝術才不會失去真理內涵，也才能對有操控關係的現實世界才能產生反省的作用 (Ibid., 183)。

在阿多諾的藝術理論中的「物質論」同時也能補充藝術自主的概念。阿多諾放棄傳統美學的材料的概念，也不採用藝術的「形式」和「內容」的二分法。「物質」(Material) 指被取材而成為藝術表顯出來者，不光指形式、也不光指內容，而形式或內容都可以是物質的一部分，阿多諾將物質視為其非物質性環節的構成前提 (黃聖哲 2002, 4-5)。阿多諾的物質概念同時是為了說明藝術的時代精神 (Zeitgeist)，認為物質有其客觀的強制性，管制著創作方式及其發展，物質是由社會決定的，社會並非外在於創作之外，而是被藝術內化於作品中 (Adorno 1998,

193-198)。以物質的概念，阿多諾的美學理論企圖囊括所有類型的藝術，而此物質之概念，在藝術創作上即可說是「素材」之意，以跨越藝術品之形式及內容二元分裂的問題，同時也可包括藝術創作之取材或議題之選擇。素材的概念可以說明藝術之形式選擇已經是藝術與社會距離之取決。

布爾格透過超現實主義和抽象表現主義討論和自主性相對的「機會」(chance)概念，機會和阿多諾美學理論中對巧合和任意性，以及對藝術創作中自由和機會的建構等詮釋，有相同之處。從引用 Erich Köhler 的著作 (*Der Literarische Zufall. Das Mögliche und die Notwendigkeit*, 1973 出版，慕尼黑) 從文學裡的偶然性、可能性和必然性之討論出發，布爾格討論了藝術裡機會的意義。超現實主義創作者嘗試從日常生活中尋找不預期的元素，那些在日常理性裡不會有機會的事物的出現，打破了一般生活規則裡的手段—目的的理性，以補充個人的生活經驗，並敞開一種開放的態度，做為現代神話 (Mythologie Moderne) 的手段。這種打破工具理性的「機會」可以成為和中產階級對立的潛力，但卻也是他律的 (heteronomous)，因此可視為自由之象徵，塔希主義 (Tachisme) 或行動繪畫 (action painting) 可視為這種象徵的例子。(Bürger 1984, 64-68)。

媒材、素材等理論和藝術自主性的關係，在藝術創作者這方有另一番理解和實踐。從二十世紀六〇年代起，觀念藝術 (Conceptual Art) 挑戰了藝術的形式和媒材的傳統，許多觀念藝術家也發表文章，撰述觀念，從他們的行動和論述來看，藝術自主性有形式的純粹、作品的封閉性，或是指獨立於市場等意義。觀念藝術家普遍接受葛林伯格對抽象藝術的自主性和現代性的理論，但在行動上卻是反對他的。1968 年，莉帕德 (Lucy R. Lippard) 和詹德勒 (John Chandler) 以一篇藝術的去物質性 (The Dematerialization of Art) 為題的文章介紹了許多去物質性的觀念藝術、行為藝術 (performance art) 或過程藝術 (process art) 的創作理念和過程，她雖沒有提出觀念藝術是反對封閉的藝術自主性，但卻提出觀念藝術是以去物質化打破藝術純粹性觀念的作為。

1967 年，藝術家 Daniel Buren、Olivier Mosset 和 Niele Totoni 以畫布上的自主性為議題，持續一年畫一樣的作品，並互相簽名在對方之繪畫上，這個行為更似在反諷拒絕詮釋的藝術自主性 (Claura 1969, in: Alberro, and Stimson 1999, 85)。探討文字與圖像關係的觀念藝術家柯索斯 (Joseph Kosuth) 視藝術自主性為一種現代性的迷思，也是葛林伯格以來，以美國做為一個藝術史範疇概念的迷思，而認為藝術家應以創作加入社會脈絡 (Kosuth 1975, Ibid., 345)。作品包含廣泛社會議題，創作包括處理藝術圈內外的經濟與消費主義、分析婦女與少數族群如何進入資本主義的政治環境裡等題材的藝術家 Martha Rosler⁹ 則認為，六〇年代以來藝術家所渴望的藝術自主性是另類且反動的文化力量 (counter-cultural Zeitgeist) (Ibid., 448)。在這些藝

術家的眼中，藝術自主性代表藝術家在社會中，以孤立但批判的角度，選擇他們的創作素材和形式，並以去物質化拒絕來自政治的詮釋或市場機制的涉入。

台灣藝術家石晉華於 2010 年的作品「當代藝術煉金術」（圖 4）以和雜誌交換廣告和折價卷之方式，諧擬地製造出一種藝術交易的機制，藉以諷刺藝術的商業化手段。2010 年在台北雙年展上，石晉華模仿波依斯（Joseph Beuys）在 1982 年的第七屆文件展（Documenta 7）種七千棵橡樹的行動藝術，做了「台北的 X 棵樹」和「花博紀念碑」（圖 5），和波依斯一樣用石頭做記號，石晉華用石頭標誌台北市為了花卉博覽會場地而砍掉的每一棵樹木。邱昭財 2009 年以來的「疲軟世界」系列都是從現實世界取材的可動雕塑作品，2010 年的「疲軟世界—M16 & AK47」（圖 6）的兩把武器各是從前美軍和俄軍的主要步槍，作品可透過操作而彎曲伸直。兩位作者的作品都具批判性，石晉華的藝術以「藝術的去物質化」之「再物質化」為手段，切進社會當下的現象，邱昭財對世界的呈現符合葛林柏格之「屈服於媒材的固性」的原則。兩位藝術家創造出平行於現實世界的虛擬關係或虛擬符號，但兩人與現實的距離卻有遠近之差異。批判但與現實保持距離，是藝術自主性的護身符。

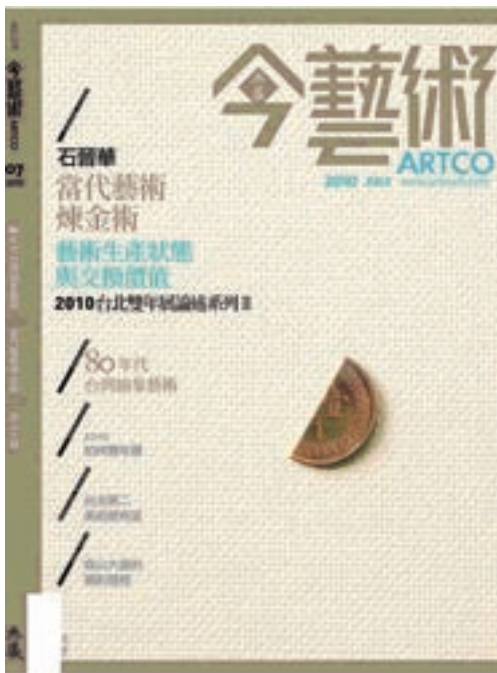


圖 4 石晉華，2010，當代藝術煉金術，行為藝術



圖 5 石晉華，2010，花博紀念碑，計畫鉛筆草稿



圖 6 邱昭財，2010，疲軟世界 — M16 & AK47（The World of Fatigue - M16 & AK47），複合媒材，互動裝置

參、系統理論架構下之藝術自主性的詮釋

雖然上述各藝術自主性的論述對自主性的定義和實踐彼此有所差異，但似乎都指出藝術自主性讓藝術逐漸形成一個（類似的）社會系統，自主運作並持續地做自我檢視。透過系統理論（Systemtheorie）對系統特質的論述，我們或許可以以另一個模式探討圍繞在藝術自主性周圍的概念，特別是藝術在社會中的角色和其特殊性。

一、系統理論和「社會中的藝術」（Die Kunst der Gesellschaft）

盧曼（Niklas Luhmann）是系統理論之父，他結合腦學、神經學等科學在他的社會學中，而開創了以系統為理論架構社會學。系統理論之模型特質在於說明在現代化的分工社會中，各系統隨其任務和功能而分割開來，如經濟、司法、政治等系統各司其職，系統必須能自我指涉（Selbstreferenz）和自我再製（Autopoiesis），系統在運作時必須持續地做分辨（Unterscheidung）和區分化（Differenzierung），分辨系統與環境（Umwelt）之差異，以維持系統本身。在系統理論中，系統理論中所言的溝通（Kommunikation）指社會自律性生產與再生產緊密相關的過程，所以溝通才是社會系統的組成元素，並非個人，社會各系統的形成、持續和運作是由溝通維持的（Georg Kneer and Armin Nassehi，魯貴顯譯，1998）。系統的再生和運作必

須要做自我指涉 (self-reference) 和外部指涉 (hetero-reference)。系統在運作時必須做差異性的辨認 (Unterscheidung/draw a distinction)，對每個差異性辨認只能觀察到一邊¹⁰，而系統為了能做自我檢視，必須要能做第二階的自我觀察，也就是就維持系統本身的觀察之再觀察 (Beobachtung zweiter Ordnung/observation of second order)，因此系統是運作封閉的 (Operative Schliessung)，在封閉之時回溯系統原有元素而複製之。

系統理論的另一個重要觀察是矛盾律 (Paradoxie)，此矛盾律是恆存在於二元化的溝通模式的，最極端的矛盾律是，例如某人說”我現在說的話是謊話”便是一個無法判別，因而無效的溝通，但多數溝通都在這個極端之內。在一個具有任務和功能的系統中，如司法系統和經濟系統，矛盾律必須被克服，因此系統之建構必須以規則來排除矛盾¹¹，而不具功能的藝術系統乎沒有樹立規則的必要。盧曼以語言為例，視溝通的不平衡是為了讓溝通被觀察到，進而繼續溝通 (Luhmann 1995, 73)，因此可以說矛盾律利用在藝術表達上是尋找可以被觀察到的形式或樣貌，以引起溝通的動機，但卻不像功能系統是有目的和終結的。依盧曼之說法，藝術一方面開展克服矛盾律，同是卻又脫離觀察，即形成藝術的不可觀察性 (unbeobachtbar)。(Ibid, 74) 這番觀察，也適切地詮釋出視覺藝術史裡的構圖皆是布局安排而來，顯得矛盾卻仍具有真實性 (Wahrheitsgehalt) 的原因之一。例如維拉斯奎茲 (Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, 1599-1660) 的小公主 (Las Meninas, 1656) 一作，可見和不可見其實是相互矛盾的，卻是當時的重要宮廷紀實與藝術家的自我陳述。

盧曼的藝術理論主要出現在他 1995 年的著作社會中的藝術 (Die Kunst der Gesellschaft)¹²。從系統理論架構看，藝術做為一個社會系統的運作，並非以系統自我為目標，而是同時參考社會其他功能系統的 (mutatis mutandis)，因此藝術系統和其他社會系統不同，它是放棄系統自身目的，在他者上界定自己的範圍的 (Luhmann 1995, 217)，藝術系統的自主性存在於它這種運作，也正因為除了藝術系統之外，別無其他系統要去界定藝術為何，因此自主性之意為藝術系統的自我描述 (Ibid., 218)，而系統的自我描述同時也是維持系統結構之意。藝術系統運作時有其封閉性，是為了維持系統的一致性和再製能力，而系統所做的對自己的第二階觀察，同時也可以是對社會的觀察。因此藝術系統的觀察不像其他社會系統，如經濟、法律系統等有系統本身的功能和特質，而是僅僅為了觀察自己如何被觀察的，這種藝術的雙向運作，與前述諸多論述相似。

盧曼 (1996) 以系統理論的模型重新書寫浪漫派的藝術自主性，提出浪漫派之所以自成一脈系統，在於它對於自主性的體認，而文化藝術則是創造出與現實平行或對照的鏡面雙重性 (Doppelgänger) 出來，以呈現文化藝術與現實之裡外之關係的辨識，而此辨識正是文化藝術達到其自主性的平衡點之處 (Luhmann 1996, 515-517)。因此浪漫派做為一個歷史階段，標示出文化藝術成為一個自主性的範疇，成為系統，而非僅是標誌一個藝術風格形式的階段。從系

統理論來看，浪漫派做為文化藝術自主性之開始，和社會學之系統自主的現代性特質之開始，取得了一致性，且有說服力的說法。

二、多重的藝術自主運作－雙向形式、系統封閉性、偶連性重塑

對系統理論而言，藝術沒有因為不夠好而不能算藝術者，只有「不夠好的藝術」，因為藝術系統必須以藝術做溝通，因此一個藝術行為已經自動在一開始運作就已經是藝術了。但就此理論模型，還是會有溝通的形式（Form）問題產生。形式在這裡就是如何讓差異性（Differenz）呈現出來，以引發溝通。盧曼採用了差異性理論，視差異性即形式，且是藝術創作的每個決定一面是在選取形式，另一面是允許巧合（Zufall），這個說法在康定斯基的理論和創作已經出現了。因此藝術的形式是藝術系統用來觀察和被觀察之用的，也是雙向的決定（Form als eine Unterscheidung mit zwei Seiten）（Ibid., 49）。形式在這裡也可以更清楚解釋前述的素材（Material）的特質（Groys 1996, 160-165），代表既是表達之形式、也是（社會相關）議題之選擇，同時也是系統自我辨識、也讓其他系統辨識的方式。而這也暗示了藝術不一定會到共識，有時存在的歧見正是藝術系統自我標示的手段（Ibid., 72）。

在系統理論中，藝術之自主性有多重解釋。藝術系統一方面用來界定系統範圍，另一方面在系統在由外向內或由內向外的觀察之根據，也是系統維持自身的必要條件。因此我們可以說，這種根據系統之封閉性的觀察，既能說明藝術作品創作時的著眼點、可以解釋康德所謂的「無目的之符合目的性」，也和阿多諾的藝術是「單子」的概念有相通之處（Ibid., 224）。藝術在系統之內製造屬於系統自己的現實，同時提供認出熟悉的事務（Wiedererkennen）和驚訝的經驗（Überraschung），這種製造另一個平行於現實的現實（Realitätsverdopplung），跟語言和宗教對現實、對世界的解釋是類似的（Ibid., 229）。這個理論同時也透露出西方千百年的藝術史，也是脫離自然模仿，發展為再現社會或模擬現實的藝術系統的歷程。

藝術系統的運作既是以維持系統的可辨識性的觀察為主，幾乎毫無限制地可以採用任何形式（Form）做觀察和被觀察，而藝術複製的現實，可以是認同的，理想化的、模仿的，也可以是批判的（Ibid., 230-231）。然而到了現代，藝術卻跨越了真實和假象（Fiktionalität）的界線，開始尋找自己定義的真實性，並交互穿插在現實和假象之間（Intertextualität），這是因為藝術自成系統後，將真實／假象之辨識的行為納入系統內在運作（Ibid., 470），這使得藝術與否的問題也一併成為藝術系統內在的問題，不再是他律的判斷，而這也是藝術系統的自主卻造自我指涉和外部指涉的矛盾。

盧曼視偶連性（Kontingenz）為現代社會運作的特質，而系統理論視藝術創作為藝術系統的運作，藝術創作即是偶連性的重塑（Rekonstruktion der Kontingenzen）。偶連性並不是本質性的事物，它是因著第二階觀察者的觀察而出現的，它指出第一階觀察中未被標示的另一邊，

這一邊卻是並不是漫無邊際的，而是那些可觀察到的「其它可能性」之總合。所以，偶連性是一個往來於第一階與第二階觀察時所造成的結果。偶連性一方面否定了第一階觀察中所見及的世界之必然性，另一方面，那些未被標示者一旦被第二階觀察揭露，就不再是絕對不可能，而被考慮進未來。因此，偶連性是由兩個否定所組成的：不必然的，但也不是不可能者（魯貴顯 2001, 11）。偶連性在無目的性的藝術系統裡可被發揮，也就是以藝術形式呈現非不可能，也不絕對必要的條件下，重塑藝術系統和觀察者的觀察中，雙向的可能性，即偶連性，也就是在創作過程中逐漸減少偶連性和巧合性而達到作品之完成。這種說法可以說明康丁斯基的創作觀念、可以說明抽象表現主義、也可以說明小說和音樂作品，或是行動與觀念藝術的完成，同時也可以說明各個藝術作品醒目、創新和製造驚訝上各有不同的程度（Ibid., 56）。而偶連性的重塑（Luhmann 1995, 54）概念和前述布爾格的「機會」概念類似，此概念也同時透露了藝術創作裡的自由和實驗的特質。

然而機會或偶連性的運用操作，加上辯證的否定（Ibid., 470），藝術的自主性卻隨時帶著挑釁的潛力。魯曼認為在各社會系統已趨自主後，以前衛之名的藝術系統的自我描述卻跨界到其他的範圍去做實驗，系統不斷地在系統之外的範圍做標示（Zeichnen），讓藝術系統可以任意標示範圍，卻也成為空洞地形式發明。而如阿多諾的否定辯證，將否定力量劃進藝術系統之內操作，其實仍是正面的操作（Ibid., 470-472）。而真正的否定力量讓藝術系統的內／外之辨識持續擺盪在藝術／非藝術的問題上，不是造成藝術自主性的無解，就是隨時可以把原不是藝術的劃進藝術系統裡，如杜象和安迪沃荷的現成物作品，挑釁公眾，卻也引起自訂範圍之藝術系統的套套邏輯（tautologie）可不可靠的懷疑。這種藝術自主性的操作游走在藝術與否的邊界上，是以放棄藝術自主性的姿態試探藝術與其他社會系統的界線（Ibid., 473-476），挑釁和試探使得藝術／非藝術的議題無法解開，也使藝術系統失去啟發原創性的動機，而這也是引起藝術終結之說的原因（Ibid., 502）。

肆、結論

一、藝術自主性本身的矛盾性和衝突性

自主性的概念由康德首先提出，康德也提出品味之不可評論的觀念，已經說明自主性的提出和尊重是解決爭議的方法。

從藝術社會學出發，韋伯提所言之藝術的智性化，即藝術自我的規則設置和內在邏輯之實現，似乎也暗示的藝術的菁英化。布爾迪厄眼中的前衛藝術的自主性，是不同社會階級之間的資本累積和論述權的競爭籌碼，以透過文化和經濟資本的交換，創作新階級地位。布爾迪厄的理論透露出藝術的運動化和自主性的宣示，是資源競爭的過程和方式。而齊美爾所言的自主性

既是逃避，卻又是比真實更真實的現況，讓自主性的概念有了詮釋的急迫性。

一樣有詮釋急迫性的是廣被引用討論的阿多諾之藝術自主性。阿多諾之藝術自主性似乎是一個多重使用的概念，既要與大眾品味和文化工業對立，拒絕服務政治和商業誘惑，又必須是內化在藝術品裡的最高美學標準，許多論述及研究者還無法達成共識，阿多諾心目中的藝術如何和社會做辯證

在藝術史方面，Wyss 以拿薩勒畫派做為藝術自主性的例子，說明特定藝術社群進入了十九世紀時，面對時代和科技的態度，也透露出自主性的運用正是藝術的現代性特質和反動性格。葛林伯格對於藝術自主性的看法限定在藝術品的形式、媒材和內容上，認為藝術的純粹性即是達到自主性之意，他的論述和他所頌揚的抽象表現主義、極限藝術（Minimal Art）都在藝術史裡有一席之地，但純粹性卻也沒有為接下來的藝術論述留下伏筆。隨後的普普、行動、觀念、環境和過程藝術等及多元藝術形式的一九六〇年代後，各家理論在自主性的觀念中，除了藝術史風格流派之外，注入了極多面向的論述，而正如前述的諸多論述，有些甚至以自主之名但卻是相對立場者，也正是藝術自主概念本身的矛盾呈現。此矛盾性，似乎也符合了系統理論對於矛盾律 (Paradoxie) 重視的原因。

而在創作社群方面，觀念藝術以來，藝術家反對純粹的藝術、為藝術而藝術的做法，當今為數眾多的藝術創作者以社會議題為創作素材的趨勢，是藝術家再次對自主性的主張和運用。對於創作一方，自主性既是藝術形式的問題，也是藝術專業裡的倫理。而藝術應享有自主性和自由的保障，是社會各系統的共識，藝術自主性似乎是社會允許藝術從事顛覆或撥弄的承諾。

二、系統理論之貢獻

盧曼視藝術自主性是從文藝復興發展到浪漫派而形成一個運作封閉的社會系統，來說明藝術在現代的自主性和維持自主性的方式（Hutter 1996, 153-159），但他並沒有改寫前衛以來各家藝術評論對藝術的認識和看法，而大量的引用其他藝術史學家的資料，也使盧曼的藝術理論其實和其他非系統理論的藝術論述相當類似。系統理論的模型無法為藝術的高下、也不能將大眾品味或高階藝術做區分（Werber 1996, 174-177）。但系統理論透露出藝術做為一個系統的運作更像是實驗性的知識系統，聳動地以自我顛覆的姿態、或以緘默的自治性，探討藝術的必然性和必要性。

以系統理論的模型論述藝術，使上述許多不明確的論述呈現出“不明確的正當性”。以雙向標示的形式概念說明藝術系統的操作原則，可以包含各種形式的藝術，在視覺藝術方面，從早期前衛藝術到去物質性的藝術型態都適用，同時也克服了葛林伯格之藝術取得與媒材一致的純粹性後，藝術史是否進入荒蕪之地的問題。

藝術系統自我維持的方式是持續地做出引起其他系統注意的、挑釁的藝術／非藝術辨別，

以確定系統的自主性？還是在系統功能分化的現代，已經自動賦予了藝術系統這種自主性？當藝術系統不斷將非藝術劃進藝術系統裡，藝術自主性變成點石成金的金手指（Midaskomplex），卻也使系統必須以持續地擴張做為其系統的運作（Groys 1996, 160-165），這使藝術系統持續引發辯論，但也不免引起揣測，這種運作方式是否是藝術系統對藝術做定義之任務的遁術。

以矛盾律來觀察藝術的不可言說、同時卻具有真理內涵的特質，以及觀察藝術和被社會規範束縛之各類系統之差別或衝突，似乎較從藝術史與藝術理論出發之論述更能切中核心。藝術在無目的性和無功能性之間，尋求可被觀察到的形式，誘發溝通、引起討論，卻未必有結論和終點。當溝通形成，一件作品就具有論述和被論述的潛力，也就是系統理論之溝通的連結能力（Anschlussfähigkeit），即是藝術創作傳世的可能性。這樣說來，藝術追求的是溝通的連結能力，將系統理論運用在此，打破了藝術的物質性與非物質性之差異，在詮釋藝術的精神性、恆常性、自主性和真理內涵時，無論是名畫、觀念藝術、行動藝術或挑釁藝術，都同屬於一個類項。

偶連性重塑的概念既可做為藝術系統的運作，也可以視為創作的概念。值得一提的是，如前所述，偶連性是第二階觀察到第一階觀察發現的可能性，是社會運作的結果，因此偶連性的重塑更可以說明藝術系統的社會脈絡互涉的特質，既可以說明藝術的形式選擇和創作過程，也可說明選擇社會性議題的藝術行為。相較於強調藝術品或藝術家之自主性，偶連性重塑對藝術自主性運作在描述上多了一些精確性，特別是將藝術在現代中的矛盾，甚至企圖引起衝突的特質說明地更清楚。

註釋

1. 康德並未以自主性的概念直接討論藝術創作。Haskins 1990, 236。
2. 單子的比喻一方面是克服「眾多個人組成社會」或「眾多部分組成全體」不適用於歷史辯證模型的問題，另一方面以單子代替「超先驗之藝術」之概念。Pensky, Max. 1997. *The Actuality of Adorno: Critical Essays on Adorno and the Postmodern*. New York: State University of New York. 75, 149.
3. 何乏筆以「主體性」補充說明了「單子」的意涵。何乏筆 2004, 22.
4. 何文之「藝術自律性」即「藝術自主性」。
5. Szabolcsi 認為西方六〇年代發生的前衛應稱為「新前衛」（neo-avant-garde）。
6. Greenberg 以媒材即形式來說明這點。Duve, Thierry de and Brian Holmes. 2010, 51。而林惺嶽則從書法之抽象性質發生在西方的抽象表現主義之「前衛性」。林惺嶽。2009。118-119。
7. 陳瑞文一書之「藝術自治性」即「藝術自主性」。
8. 憲法藝術自由權對藝術自主性之保障必須以個人權利為保障範圍。
9. 2004 台北雙年展專輯及參展資訊。
10. 一次單邊的辨識力和生物之自我再製（autopoiesis）是系統理論根據 Goerge Spencer-Brown 所採用 Humberto Maturana 和 Francisco Varela 的人類之辨識力的研究證據，發展到社會科學的模型。
11. 在這些系統中設計第三者，在司法系統為尋求第三方之仲裁機制，如上訴及行政法院等，在經濟系統為錢幣的使用，形成物與物交換的第三方。
12. 中文譯本為張錦惠翻譯，2009 出版，台北市：五南。

參考文獻

中文專書

陳昭英譯 (1987)。Herbert Marcuse 原著，*美學的面向*。台北市：南方叢書。

陳瑞文 (2010)。阿多諾美學論——雙重的政治作品。台北市：五南。

魯貴顯譯 (1998)。Georg Kneer and Armin Nassehi 原著，*盧曼社會系統理論導引*，台北市：巨流。

中文期刊

何乏筆 (2004)。如何批判文化工業？阿多諾的藝術作品論與美學修養的可能。高雄市：中山人文學報。19 (12)，17-35。

林惺嶽 (2009)。前衛藝術的亞洲解讀。台北縣：美學藝術學。3 (1)，109-127。

黃聖哲 (2002)。美的物質性——論阿多諾的藝術作品理論。台北市：師大學報：人文與社會類——藝術專刊。47 (1)，1-10。

劉千美譯。Jean-Marie Schaeffer 原著 (2005)。思考藝術與體驗作品。台北市：哲學與文化。32 (12)，31-46。

劉紀蕙 (2003)。前衛、頹廢與國家形式化：中國現代化進程中進步刊物插圖所呈現的視覺矛盾，以中期創造社為例。近代中國的視覺表述與文化構圖。黃克武主編。台北市：中央研究院近代史研究所。359-393。

魯貴顯 (1998)。盧曼系統理論的功能概念。台北市：當代。136，23-35。

2001。功能分化社會中的偶連性 (Kontingenz, contingency) 與時間，現代與後現代學術研討會。台北市：中央研究院歐美研究所。1-25。

西文專書

Adorno, Theodor W.. and Robert Hullot-Kentor (transl.). (1998). *Aesthetic Theory*, Minneapolis: University of Minnesota Press

Alberro, Alexander and Blake Stimson (ed.). (1999). *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Boston: Massachusetts Institute of Technology Press

Allison, Henry E.. (2001). *Kant's Theory of Taste: A Reading of the Critique of Aesthetic Judgment, Modern European Philosophy*. New York: Cambridge University Press.

Barlow, Paul. and Chris Murray (ed.). (2003). *Greenberg*. In: *Key Writers on Art. The Twentieth Century*. London: Poutledge, 149-155

Bourdieu, Pierre and Susan Emanuel (transl.). (1996). *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford: Stanford University Press.

- and Richard Nice (transl.). (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. Routledge & Kegan Paul.
- Bürger, Peter and Jochen Schulte-Sasse (transl.). (1984). *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota.
- Cheetham, Mark A.. (2006). *Abstract Art Against Autonomy, Infection, Resistance, and Cure since the 60s*. Cambridge: Cambridge University Press
- Cooper, David E. and Chris Murray (ed.). (2003). *Immanuel Kant*. In: Key Writers on Art. From Antiquity to the Nineteenth Century. London: Poutledge, 139-144
- Danto, C. Arthur. (1997). *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton: Princeton University Press
- Duve, Thierry de and Brian Holmes. (2010). *Clement Greenberg Between the Lines: Including a Debate with Clement Greenberg*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Enderlein, Axel. (1995). *Der Begriff der Freiheit als Tatbestandsmerkmal der Grundrechte. Konzeption und Begründung eines einheitlichen, formalen Freiheitsbegriffs, dargestellt am Beispiel der Kunstfreiheit*. Berlin: Duncker & Humblot
- Eysteinson, Ástráður and Vivian Liska. (ed.). (2007). *Modernism Volume. I*. Amsterdam: John Benjamins
- Hauser, Arnold and Kenneth J. Northcott (transl.). (1982). *The Sociology of Art*. London: Routledge.
- Goetschel, Willi and Chris Murray (ed.). (2003). *Georg Simmel*. In: Key Writers on Art. The Twentieth Century. London: Poutledge, 245-250
- Gibson, Nigel C. and Andrew Rubin (ed.). (2002). *Adorno: A Critical Reader*. Oxford, Blackwell Publisher.
- Greenberg, Clement and John O' Brian (ed.). (1988a). *The Collected Essays and Criticism: Perception and Judgments, 1939-1944*. Chicago: University of Chicago Press
- 1988b. *The Collected Essays and Criticism: Arrogant Purpose, 1945-1949*. Chicago: University of Chicago Press
1993. *The Collected Essays and Criticism: Affirmations and Refusals, 1950-1956*. Chicago: University of Chicago Press
- Guyer, Peter. (2000). *Kant on Freedom, Law and Happiness*. Cambridge: University of Cambridge
- Hauser, Arnold. (1999). *The Social History of Art, Renaissance, Mannerism, Baroque*. London: Routledge

- Luhmann, Niklas. (1995). *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Pensky, Max. (1997). *The Actuality of Adorno: Critical Essay on Adorno and the Postmodern*. New York, State University of New York
- Puttfarken, Thomas and Chris Murray (ed.). (2003). *Roger de Piles*. In: Key Writers on Art. From Antiquity to the Nineteenth Century. London: Poutledge, 105-110
- Turner, Charles. (1992). *Modernity and Politics in the Work of Max Weber*. London: Routledge
- Wyss, Beat. 2006. *Vom Bild zum Kunstsystem*. Köln: Walther König

西文期刊

- Crowther, Paul. (1981). *Art and Autonomy*. Oxford: British Journal of Aesthetic, 21 (1), 12-21
- Davies, Stephen. (2005). *Beardsley and the Autonomy of the Work of Art*. London: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 63(2), 179-183
- Egbert, Donald D. (1967). *The Idea of "Avant-garde" in Art and Politics*. Chicago: The American Historical Review, 73(2), 339-366
- Gartman, David. (2002). *Bourdieu's Theory of Cultural Change: Explication, Application, Critique*. New York: Sociological Theory, 20(2), 255-277
- Groys, Boris. (1996). *Die dunkle Seite der Kunst*. Luzern: Soziale Systeme. Zeitschrift für Soziologische Theorie, 2(1), 160-165
- Hamilton, Andy and Stefano Giacchetti (ed.). (2007). *Adorno and the Autonomy of Art*. In: Nostalgia for a Redeemed Future: Critical Theory. Rome: John Cabot University Press, 251-266
- Harding, James M..(1992). *Historical Dialectics of the Autonomy of Art in Adorno's Ästhetische Theorie*. London: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 50(3), 183-195
- Haskins, Casey. (1989). *Kant and the Autonomy of Art*. London : The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 47(1), 43-54
1990. *Kant, Autonomy, and Art for Art's Sake*. London : The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 48(3), 235-237
- Hohendahl, Peter Uwe. (1981). *Autonomy of Art: Looking Back At Adorno's Ästhetische Theorie*. Durham: The German Quarterly, 54(2), 133-148
- Hutter, Michael. (1996). *Wie der Unterschied von Ornament und Figur in die Welt Kam*. Luzern: Soziale Systeme, Zeitschrift für Soziologische Theorie, 2(1), 153-159
- Krukowski, Lucian. (1990). *Contextualism and Autonomy in Aesthetics*. Journal of Aesthetic Education, 24(1), Chicago: Cultural Literacy and Arts Education, University of Illinois Press,

123-134

- Lippard, Lucy and John Chandler. (1968). *The Dematerialization of Art*. In: Art International, 12(2), 31-36. Reprint in Lippard, Lucy. 1997. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. New York: Praeger
- Luhmann, Niklas. (1996). *A Redescription of "Romantic Art"*. MLN, 111 (3), German Issue. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 506-522
- Scott, Sarah. (2006). *Art and the Archaeologist*. London: World Archaeology, 38(4), 628-643
- Szabolcsi, Miklós. (1971). *Avant-Garde, Neo-Avant-Garde, Modernism: Questions and Suggestions*. Baltimore: New Literary History, 3(1), Modernism and Postmodernism: Inquiries, Reflections, and Speculations, 49-70
- Taylor, Robert S.. (2005). *Kantian Personal Autonomy*. London: Political Theory, 33(5), 602-628
- Werber, Niels. (1996). *Nur Kunst ist Kunst*. Luzern: Soziale Systeme. Zeitschrift für Soziologische Theorie, 2(1), 174-177
- Wolin, Richard. (1990). *Utopia, Mimesis and Reconciliation: A Redemptive Critique of Adorno's Aesthetic Theory*. Representations, (32), 33-49 °

Autonomy of Arts and its Self-Contradiction- And an Approach through System Theory

Wu, Chieh-Hsiang

Abstract

Concepts about autonomy initiated during the 18th century and thrived in the 20th century. Theorists have different angles and standings about what is art autonomy and how it could be expressed through art. This study first explores the relationship between art autonomy and the forms or materials in the creation of artworks, then goes further to explain that art autonomy, no matter it is regarded in art production or art appreciation, won't be established without looking into its particular social context. This study applies system theory in sociology to investigate the perspectives of artists, art historians and art critics among other theorists to delineate the changing nature of art autonomy, the clashes it has caused with other social systems, its self-contradictory dilemma, and the possibilities it conveys through all these paradoxes.

Keywords : *Autonomy of Art, Avant-garde, System Theory, Adorno, Luhmann*

視覺識別設計教學研究

楊馥如

摘 要

設計教育和其人才培育是國家產業提升的重要關鍵，而視覺識別設計是設計中重要的一環。本研究希望藉由精緻教學理論及行動研究方式瞭解、改善與提昇視覺識別設計教學成效，以提供相關工作者進行教學之參考。

本研究以文獻探討、行動研究（包含觀察、訪談、文件分析、問卷等方式）來蒐集研究資料。研究結果顯示視覺識別設計教學可參考精緻教學理論，並利用討論與圖片，學生較易找到概念定位及轉換為標誌；融入設計界實作經驗，有助於學生瞭解實務及加速成長；加入設計理論課程，可助於作品品質美感與創意提昇；善用問答、比較及教導閱讀、蒐集資料與鑑賞作品等技巧，可幫助學生的觀察與思考；學生程度差異性大，優者可鼓勵深究，弱者多關懷，及使用分組、組長、小老師等方法，可提昇教學效果。

關鍵字：視覺識別設計、企業識別設計、視覺傳達設計、設計教育、行動研究

壹、緒論

張文雄、許鳳火與賴明茂（1997）在「專業實務為導向之設計人才培育模式研究」一文中認為：「設計教育人才培育為關係國家產業提升的重要關鍵」。又提出在資訊時代中，價值觀、生活型態等改變，使設計潮流已從實用理性主義階段轉變為感性消費的識別設計。所以視覺識別設計從早期的企業識別系統衍生為目前各領域廣泛使用的識別架構，其目的在於確立目標形象，使之藉由識別設計系統呈現目標主題與所欲傳達的資訊內容，同時強化整體意象，進行推廣行銷。

而隨著高科技時代的來臨，視覺傳達設計的表現形式也由傳統手繪導向，一躍而成現今以電腦科技為主要表現工具。面對時代變遷，如何善用科技讓學習者對電腦軟體的繪圖技巧與視覺傳達設計知識內容能有完整的知識結構，有效的組織與應用所學來進行視覺識別設計，以幫助學習者有效學習？而在實務教學中，面臨的問題與解決策略為何？本研究參考精緻理論來設計教學，及藉由行動研究方式來瞭解、改善與提昇視覺識別設計教學成效，以提供實務工作者進行相關教學之參考。

貳、文獻探討

此次教學的行動研究是探討有關精緻教學理論應用於視覺識別設計的議題，因此在文獻部分會先探討精緻教學理論及瞭解視覺識別設計教學的相關層面，包括視覺識別設計教學的意義、內容、實施流程，以作為此次行動研究的參考，以下分述之。

一、精緻教學理論

精緻教學理論（Elaboration Theory of Instruction）是由 Reigeluth（1983）所提出的一個整合性的教學理論，整合的理論包括 Ausubel 的前導組織（Advance Organizers）、Bruner 的螺旋課程（Spiral Curriculum）、Gagne 的階層理論（Hierarchy Theory）、Norman 的網狀學習（WebLearning）和 Merrill 的訊息處理模式（Information-processing Models）。其主要目的在於協助教師選擇及安排教學內容，幫助學習者有效的達到學習目標。

早期行為學派習於將教學材料做細小單位的分割，它的過程是「部份到部份，然後再由部分回到整體」的概念。然而 Reigeluth（1983,1992,1999）認為部份的集合並非等於整體，支離破碎的教材內容容易造成學習者的負擔，以致於對於學習內容無法進行組織與統整，無法達到有效的學習。他認為知識的學習應該先有整體概念藍圖，之後再以這些知識為基礎抽絲剝繭逐一建構內容知識，所以在教學上是從整體到部份然後再由部份回到整體，即教學必須先建立在一個概括性的認知基模上，作為接受更多知識、訊息的基礎，而其後的教學活動則是逐步精緻這個知識組體。

二、視覺識別設計教學的相關層面

（一）視覺識別設計教學的意義

視覺識別就是 Visual Identity 簡稱 VI，是 CI(企業識別系統 Corporate Identity) 中的一環。VI 是整體 CI 執行時的具體表現方式，藉由視覺化、具體化以及組織化的傳達方式，有效地傳達企業理念的訊息，建立企業良好形象。所以 VI 的執行意義在於建立認同感、提升企業形象和提高競爭力（林盤聳，1994）。孫苑菱（2008）提到設計本質可以說是一種構想、計畫，是一種思考的過程，而設計人才的養成教育目的不應只重視實用技術的養成，也應該兼顧知識的累積與思考能力的開展，教學上要運用一些教學策略，以激發學生潛能。所以視覺識別設計教學就是教導學生如何藉由視覺化方式，有效地傳達企業理念的訊息，建立企業良好形象，以提升其認同度與競爭力；而為達到良好的教學效果，教師要運用一些教學策略，以激發學生潛能。

（二）視覺識別設計教學的內容

視覺識別設計是為建立良好的形象所進行的整合性視覺設計。以設計內容而言，包括基本要素與應用要素兩大類（王受之，2000）：

1. 基本要素

主要包括企業品牌標誌（Symbol Signs）、標準字型、標準色彩、精神標語、企業型式、象徵圖案、基本要素的組合設計以及這些元素的運用規範。

2. 應用要素

包括基本要素在辦公事務用品、廣告規範、招牌旗幟、服裝、產品包裝、建築物外觀、室內設計、交通運輸工具等媒體上的展開應用設計。

所以視覺識別設計教學的內容即針對企業為建立良好的形象所進行的整合性視覺設計的內容，包括標誌、標準字、標準色、輔助圖形等及其展開的應用設計。以下針對標誌、標準字、標準色、輔助圖形等內容進一步瞭解：

- （1）標誌設計—標誌是識別視覺設計的心臟，是將其理念、目標特徵視覺化（田原進，2007）。它是以平面圖式的呈現將企業理念、文化特質、服務內容、企業規範等抽象概念，經由組織化、系統化、統一化的識別設計，來表達企業形象訊息的識別方式（王紹強，2004）。
- （2）標準字—指定字體是為了統一形象，而限制在應用上使用文字的種類。而「規定文字種類以確保統一」是為了管理與顧及未來使用的便利性與單純性。所以標準字是指對企業、公司行號、商品或活動的固有稱呼或品牌名，賦予特別的造形與風格的字體（林俊良，2004）。

(3) 標準色—色彩對於視覺印象上有全面性的影響，與標誌的型態更是相輔相成，成為強烈的象徵符號 (王洼拓，2005)。為塑造企業體的視覺形象，色彩的標準化也是構成的要素之一。所以標準色是指定某一特定的色彩或一組色彩，將其運用在所有視覺傳達設計的媒體上，藉由色彩本身的知覺刺激與心理反應，來突顯企業的經營內容或產品的特質即為標準色 (林俊良，2004)。

(4) 輔助圖形—對於應用項目繁多的視覺識別設計而言，完整、單一的標誌或標準字不能做到面面俱到，此時就必須藉由輔助圖形的設計來增加平面設計的運用，補強主體形象的訴求力 (林俊良，2004)。輔助圖形之形式一般有以下幾種方式：以標誌圖案做連續性的應用；取出一部分標誌的圖案；依標誌風格與特色，做相關延伸圖形 (田原進，2007)。

(三)「視覺識別系統」設計實施流程

針對視覺識別體系之規劃與實施程序，綜合吳江山 (1991)、林東海與張麗琦 (1994)、侯純純 (2002)、陳清文 (2003) 所提之整體形象實施程序可分為「準備期」、「研析期」、「開發期」、「導入期」及「管理期」，即企業實態調查階段、形象策略確立階段、設計作業展開階段、完成與導入評估等幾階段，其執行內容概述如下：

1. 企業實態調查階段

在進行設計之前，一定要調查、研究與分析等。問卷調查或訪談都是不錯的方法。其調查或訪談重點在於「企業現況」、「外界形象認知」與「視覺設計現況」等三項重點。包括企業名稱沿革、企業概況瞭解、業界競爭生態瞭解、企業形象策略、現有廣告品、印刷物蒐集等。

2. 形象策略確立階段

當進行問卷、訪談之後必須將所有的分析整理出一個方向，找出企業的「競爭優勢」，尋求企業的「核心專長」，才能找到「獨特的差異點」，並給予明確的「形象定位」，之後才能根據這些關鍵因子去執行視覺面的識別具體化；有些人將這些客觀得到的要素、方向，稱為「設計準則」(Design Criteria)，再以關鍵字的方式整理出來，轉換成具體可見的符號，包含形式、色彩的方向，都是在策略導向的前提下提出。

3. 設計作業展開階段

將初步發展的標誌根據策略方向及視覺美感篩選後，再根據標誌的個性發展成基本系統，包括標誌、標準字、標準色彩、專用字體及組合規範等。當基本的設計與方向確定後接下來就是應用設計。應用系統的項目可分為「事務用品類」、「包裝用品類」、「旗幟規劃類」、「制服 CI 形象風格類」、「媒體形象風格類」、「廣告招牌類」、「室內外指標類」、「環境風格類」、「交通運輸工具類」、「展示風格形象規劃」、「其他用品」等類。

4. 完成與導入評估階段

設計開發完成後，實際執行之前的「打樣確認」動作很重要，能預先知道導入後的效果並降低錯誤率。將嶄新的視覺識別系統施以計劃性的導入，能展現清新視覺形貌，塑造創新企業形象的效果。在完成導入後，要定期去追蹤不斷的修正。基礎是不會動，但是應用項目會因實際使用者反應的問題而修正。

歸納上述文獻可知，精緻教學理論強調要先有整體的知識結構，以此知識結構為基礎來同化、擴展與精緻屬於細節的、複雜的新知識，在教學上是從整體到部份然後再由部份回到整體，所以研究者會先建立學生整體概念，之後藉由一些實作練習，奠定學生設計的良好學習基礎，最後再導入複雜的「視覺識別設計」課程。而視覺識別設計內容要包括基本要素（標誌、標準字、標準色、輔助圖形及組合規範等）與應用要素（辦公事務用品、廣告規範、招牌旗幟、服裝、產品包裝等）兩大類。「視覺識別系統」設計規劃流程可分為「準備期：調查階段」、「研析期：形象策略確立階段」、「開發期：設計作業展開階段」、「導入期：完成與導入階段」以及「管理期：監督與評估階段」。規劃初期可利用問卷調查或訪談等進行「溝通」，之後，整理出「競爭優勢」（獨特差異點），才能根據這些關鍵因子去執行視覺面的識別具體化；而初步創意發想時，可先擬定數個不同的初稿，再根據策略方向及視覺美感篩選合適的標誌；根據標誌的個性發展基本系統，接著應用設計。研究者基本上也參考這些流程，但因時間等因素，只能做到設計階段，評估的部份暫時無法實施。即讓學生經由資料蒐集、訪談等為企業找到定位，根據定位轉化為標誌等基本系統及完成應用設計。

參、研究方法

本研究採行動研究法。會採用此方法是希望透過研究來設計課程，並解決實施過程中所遭遇的困境，使課程更具有可行性，教學也能因研究而適時修正改善，促進專業成長。而此次的行動研究是以觀察、訪談、文件分析、問卷調查等方法來進行資料之蒐集與分析。

行動研究這個名詞是由 Lewin 所創，主要包括計劃 (planning)、行動 (acting)、觀察 (observing)、省思 (reflecting)，省思之後，又是重新計劃階段 (re-planning)（引自 McNiff, 1997）。因此，Carr & Kemmis (1986) 認為行動研究法的實施是循著「計劃、行動、觀察、反省」的程序，反覆的進行（如圖 1 所示）。

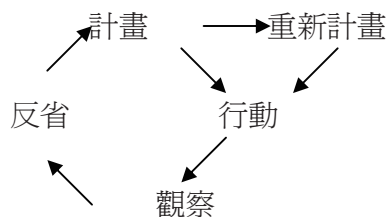


圖 1 行動研究循環圖

國內學者也將行動研究分成以下幾個實施步驟來進行（王文科，1995；張世平，1991；陳伯璋，1990；歐用生，1994；甄曉蘭，2003）：

1. 發現問題
2. 初步文獻探討後，確認研究問題
3. 草擬研究計畫
4. 深入文獻探討
5. 修正問題與計畫
6. 實行研究計畫
7. 擬定行動方案
8. 實施行動方案
9. 評鑑（結果與討論）方案的設計與實施
10. 修正行動方案再實施
11. 提出結論報告

歸納上述，都包括發現問題、確認研究的問題、深入文獻探討、研擬可能的行動方案、採取行動實施方案、評鑑（結果與討論）等步驟，但觀察與反省是融於整個過程中的持續動態形式。

一、教學行動研究流程

（一）發現問題、確認研究的問題

在經濟不景氣與人力成本緊縮的時代，一般企業在無法支應人力培育的成本考量上，會希望學生具有基本從業能力水準。因此在教學上，如果能符合業界需求，將有利學生就業。而識別設計是視覺傳達設計或品牌設計中重要的一環，但很少有這方面的教學研究可以知道如何幫助學習者有效學習？而在實務教學中，會面臨那些問題？解決策略為何？研究者思考如何在有限時間、學分數及人數限制下，透過行動研究規劃教學，並使用有效的教學策略，改善與提昇教學成效，也可作為實務工作者進行相關教學之參考。

（二）深入文獻探討、研擬可能的行動方案

研究者先閱讀相關文獻與蒐集教學資料後，考量研究對象無相關設計經驗，無法馬上進視覺識別設計階段，需先進行軟體與基礎設計的教學後，才能執行視覺識別設計的專案。於是研究者參考精緻教學理論循序漸進的架構課程，讓學生先有整體概念，再藉由美學與電腦技術課程奠定基礎，進行部份作品實作，然後再由部份累積的能力，來執行整體視覺識別設計的專案。

（三）採取行動實施方案

研究者以自己任教的兩個班級作為課程行動研究的對象。課程實施前，發給學生「學前問卷」（附錄一），瞭解學生的舊經驗，以作為教學起點；再進行教學行動研究與評量。每星期課程執行後就撰寫「教師省思札記」，進行課程的檢討與下一次課程實施前的修正；且找幾位學生做訪談，以了解課程的實施成效。最後再對學生進行「學後問卷與回饋表」（附錄二）填寫，以彌補訪談學生人數不足之處，進一步瞭解課程與學生學習成效。

（四）評鑑（結果與討論）

蒐集教學行動研究成果資料及學生作品與表現；研究者並就蒐集的資料進行整理分析及進行檢核；發現教學實施的優點與缺點以提供之後教學研究的參考。

二、研究場域與研究參與者

不同的情境脈絡人員可能會影響研究的詮釋觀點，所以研究者先對研究場域以及研究參與者加以描述。

（一）研究的場域

研究場域的系所，致力培養學生具有數位媒體創意與設計之專業能力。學生來自全國各地高中，尤其以北臺灣學生居多，學測成績約在三十幾至四十幾級分，所以程度屬中下等級。

（二）參與課程行動研究的班級描述

參與課程行動研究的班級是剛進入大學的新生 1A 和 1B 班。1A 班共有四十八位學生，學生聰明、活潑、反應佳。課堂上對於研究者的提問都能熱心參與，形成師生良好的互動，學習態度積極，氣氛良好。另有十三位轉學生及重修生，共同參與學習。1B 班共有四十九位學生，學生較沉默寡言，除少數幾位同學會遲到或曠課外，大部份學生上課都還算認真，同儕之間也會互相幫忙學習。另有十八位轉學生及重修生，共同參與學習。

而從學前問卷可得知，除了轉學生和重修生外，學生都是應屆高中畢業生，男女生比率約各佔一半，其高中美術課程大都是素描、水彩等傳統媒材學習，極少數有設計課程的學習，有些學生甚至都未上過美術課；只有極為少數幾位同學有一些基本電腦繪圖經驗，大部份學生都無電腦繪圖相關經驗。1B 班有幾位學生希望研究者教學速度不要太快，免得跟不上進度。

(三) 研究者基本資料

研究者具有二十幾年的教學經驗；曾受過設計訓練及出版視覺設計相關書籍，對本課程具有基本的知能。

(四) 課堂觀察教學者

大學因專業分工很細，不易尋得協同者，於是研究者請之前修過類似課程表現優異的 3A 同學 T，擔任課堂教學觀察者，以取得更客觀的教學數據。

三、資料蒐集的方法與處理

(一) 資料蒐集的方法

本研究資料蒐集方式包括教室觀察記錄、教師省思日誌、學生表現與作品蒐集；及課程實施後，瞭解學生學習情形所進行的訪談、問卷調查、回饋表，以判定課程實施的狀況。

(二) 資料的處理

為了有系統呈現資料並加以有效管理，使讀者能了解資料的來源與產生方式，因此建立一套編碼系統。資料編碼說明見表 1：

表 1 資料編碼說明

資料來源 / 說明	編碼	舉例
對象	R：研究者 3AT：課堂觀察者 S1A067：一年 A 班學生， 後面數字表名義變項	
資料取得途徑	省思日誌（誌）	R 誌 表示研究者在日誌內記錄對當時課程的回顧與省思
	訪談（訪）	訪 S1A067 表示對一年 A 班六十七號學生所做的訪談，以了解其對課程的反應
	觀察資料（觀）	3AT 觀 表示協助課堂教學觀察的 3A 同學紀錄
	回饋表（饋）	饋 1B048 表示一年 B 班四十八號學生在最後課程回饋表的意見，以彌補訪談之不足

肆、課程設計、實施與修正

一、課程的設計

課程的設計主要參考精緻教學理論，其主張在教學內容的安排上，需先以最簡單、最基本、

最具整體（Holistic）的知識開始，讓學習者對於所學內容具有完整的概念架構，而後再以這些知識為基礎來同化屬於細節的、複雜的新知識。就學習目標而言，學生必須要先了解視覺識別設計整體概念；軟體的相關知識，掌握工具與功能的操作；也要瞭解色彩、圖像、文字、編排、創意的美學知識；其次，要能將這些知識與技法應用於個別實務作品設計；最後，則要能結合企畫能力與個別實務作品設計的能力綜合應用於專案創作當中。所以學生要能進行專案製作，首先則是需對其基本概念有所了解，從最概括的概念開始再逐步的接收新訊息、新知識，最後才能以多元思考的方式融合想法與技法去完成專案製作。教材內容的組織架構如圖 2 所示：

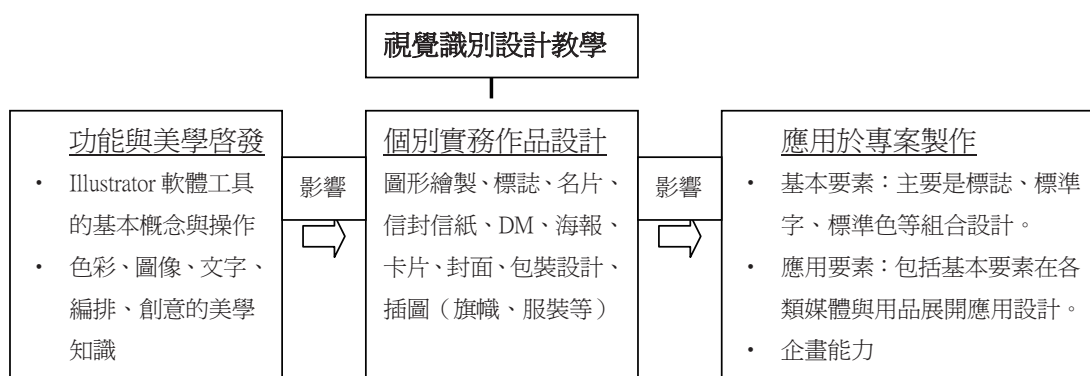


圖 2 教材內容的組織架構圖

設計能力培訓的過程分為基礎、進階和養成等不同階段，「視覺識別設計」課程本屬進階課程，但因本系並無開設相關進階課程，所以研究者是將之融入「數位圖像設計」的基礎課程中來實施。「數位圖像設計」課程是大一上學生必修課程，學生大都是新手，在學生基礎軟體能力不夠及美學素養不足情況下，無法很快進入「視覺識別設計」課程。

因此研究者參考 Reigeluth 精緻教學理論，讓學生先有整體概念藍圖，之後再以這些知識為基礎，抽絲剝繭逐一建構內容知識，再轉化應用於專案，整體教學是從整體到部份然後再由部份回到整體。課程前兩週先建立學生整體概念，之後藉由一些美學課程與軟體的實作練習，一部份一部份奠定學生設計的良好學習基礎，最後再導入複雜的「視覺識別設計」課程。因課堂時間有限，每週三節課是設計基本知識（美學）、電腦數位技巧（軟體）、實際操作演練（作品）三者同時並行，最後再藉由「視覺識別設計」專案的執行來驗證學生是否能整合應用之前所學。因課堂時間有限，每個課程都只能擇其重點教學。整體教學內容的規劃如表 2 所示：

表 2 教學內容的規劃

週次	單元進度 (A) 美學	單元進度 (B) 軟體	單元進度 (C) 作品
一	緒論：說明視覺識別設計整體概念、上課方式、介紹視覺設計相關網站及書籍、國內外名家作品欣賞、瞭解學生需求與起點行為 (問卷調查) 等		
二	設計的理論與方法 (整體概念)	Illustrator 軟體工具的基本概念與操作 (整體概念)	
三	色彩的技法 (色彩的三要素、色彩情感、配色原則及在名家作品中的應用等)	使用選取工具、直接選取工具、基本形工具、任意變形工具及正圓、變形、複製、排列順序、細部微調等的操作來繪圖	繪製基礎圖形及會應用不同配色方式
四	圖像的技法 (點、線、面構成及圖形的切割與重組，形成設計的造型；圖地關係、錯視、群化原則及在名家作品中的應用)	學會不同填色方式；運用路徑管理員的聯集、差集、交集等來建立複合路徑圖形；圖像如何重疊產生雙重意義	繪製進階圖形
五	文字的技法 (中英文不同字體的特性及使用；字級、字形、標題、內文、間距、行距等關係及在名家作品中的應用) 標誌作品鑑賞 (歸納出以名稱為題材；以名稱字首組合為題材；以名稱或字首與圖案做結合；以名稱涵意為題材等方法) 名片與信封信紙設計作品鑑賞 (色彩、圖像、文字、編排等)	建立文字物件、設定文字屬性、建立文字外框、使用位移複製形成特殊文字；運用上次路徑管理員工具繪圖，再加上文字完成屬於個人特色的標誌 設定尺寸、底色、出血及打開智慧型參考線和尺標來幫助定位。名片內文可加上職稱、姓名、聯絡資料 (住址、電話、信箱) 等；信封、信紙與標誌為同一系列作品；練習裁切與遮色片，完成作品	製作特效文字；個人標誌；個人名片、信封信紙設計
六	版面編排的技法 (歸納出對比、重複、對齊、相近等概念原則，且逐一舉例對照說明) DM 作品鑑賞 (色彩、圖像、文字、編排等)	構思版面的位置安排 (對比、重複、對齊、相近) 並使用矩形區塊或線條來進行對齊編排；及在適當的位置放入圖片、文字、商標與主標題；再調整顏色與大小；複習裁切與遮色片，完成 DM 作品	設計 DM
七	創意的技法 (歸納出誇張、變換、錯接、組合等創意方式) 海報作品鑑賞 (色彩、圖像、文字、編排、創意等)	新增圖層概念，利用特效工具製作爆炸效果、標題字、特殊字、陰影與外光暈，完成 POP 海報；設計創意海報作品	設計創意海報

八、九	環保海報作品鑑賞（色彩、圖像、文字、編排、創意等）	環保海報構思、繪製草稿、製作作品、評析與修改	
十	卡片作品鑑賞（色彩、圖像、文字、編排、創意等）	筆刷、資料庫圖片及應用漸層色、濾鏡扭曲做出特殊技巧應用在不同卡片上	設計卡片
十一	封面設計作品鑑賞（色彩、圖像、文字、編排、創意等）	設定版面尺寸，封面圖樣、書名、書背、封底文案、前後摺口、書籍條碼等逐一完成	設計書籍封面
十二	包裝盒設計作品鑑賞（色彩、圖像、文字、編排、創意等）	製作包裝盒的版型，再加入標誌、圖形及文字	設計包裝盒
十三	插圖作品鑑賞（色彩、圖像、文字、編排、創意等）	熟練鋼筆工具來繪製插圖	繪製插圖（旗幟、服裝等）
十四	視覺識別設計案例解析	企畫書初稿：尋找概念定位（蒐集資料、訪談企業瞭解現況，並將所有資料整理成 PPT）	
十五	視覺識別設計案例解析	企畫書初稿：利用圖片將概念轉換為標誌；確認字體與顏色等；完成標誌設計（轉換過程製作成 PPT）	
十六	視覺識別系統設計作品鑑賞	設計視覺識別系統設計的應用物品	
十七	視覺識別系統設計的企畫書與樹狀圖完成		
十八	視覺識別設計作品評析、修改與繳交		

二、課程的實施

課程的內容與進度如上述，整體教學活動實施時間為一學期。首先，前兩週是視覺識別設計、美學原理、Illustrator 軟體工具的簡介與操作等整體課程概念的建立。再來色彩、圖像、文字、編排、創意等設計的美學理論知識及名家設計作品賞析是搭配軟體不同工具的使用，循序漸進導入各種不同種類的设计實務中，包括標誌、名片、信封、信紙、DM、海報、卡片、封面、包裝，讓學生慢慢累積美學素養及由淺至深漸次熟悉工具與實務的操作。且因時間有限，所以電腦繪圖課程與設計方法的美學課程是同時進行的，如教導圖形繪製前，讓學生先瞭解色彩與圖像的技法；設計標誌與個人名片前，讓他們先了解文字的技法；設計 DM 前先說明版面編排的技法；欣賞與歸納創意技法後，再設計創意海報等。且前面每一項練習都是後面每一項的基礎能力。有了這些基礎學習後，最後才進行「視覺識別設計」專案製作課程。

「視覺識別設計」課程是請每位同學假設自己是設計師，如何幫設計對象進行一系列的識別設計，其製作流程是分為幾次來要求進度。首先，請同學分組確認設計對象、蒐集資料及進行訪談。但有些同學不知如何著手找對象，研究者提醒同學，也可以親戚、朋友、家人等的公司；學校美食街的小吃攤；資傳系或自己居住的社區等作為對象。之後，大都能選定對象開始進行資料蒐集及訪談，大部份都是以公司或商店為主；極少數以資傳系或社區為對象。研究者在學生訪談前有事先設計好一張企畫書的單子，以幫助同學較易進入狀況。整體實施流程，從蒐集資料及訪談開始。訪談的題目包括瞭解公司（社區）的狀況及同性質公司（社區）的狀況；顧客（居民）對公司（社區）的期待等。其次，學生要能找出公司（社區）的概念定位。再者，學生要根據此概念定位來構思公司（社區）的標誌草圖及加上適當色彩、文字等形成基本系統設計。最後，學生要思考公司（社區）的需求，完成整體應用系統的識別設計（詳見附錄三）。課程最後希望學生能完成「學後問卷與回饋表」的填寫，作為教學改進的參考。

三、課程的省思與修正

在尋求「視覺識別設計」對象時，研究者雖建議也可以親戚、朋友、家人等的公司、學校美食街的小吃攤、資傳系、自己居住的社區等作為對象，但仍有少數兩三位學生沒有實際去找對象進行資料蒐集及訪談，迫於時間，只能請他們上網尋找對象，以知名品牌或喜歡的品牌來進行改造。

在「視覺識別設計」整體課程中，對於如何教導同學將蒐集及訪談資料轉換為公司（社區）的概念定位，或將概念定位文字轉化為標誌圖像，覺得難度較高。請教業界的朋友，他介紹我許多有關品牌設計的書籍研讀，其中筆者對《World Branding》（2007）一書印象深刻，也思考如何將書中對品牌設計的一些相關知識與案例，轉化應用到「視覺識別設計」教學上。剛好這本書作者日本的南山宏之接受 CPC（中國生產力）的邀請到臺灣舉辦設計工作坊，我就趕快報名參加此次研習，雖只有短短兩天，但深覺受益良多。在將資料轉換為公司（社區）的概念定位部份，研究者請他們先分組討論寫下各種可能性，再逐一與各組討論，檢視其獨特性，才能找到最佳的概念定位。在將概念定位文字轉化為標誌圖像方面，研究者提供同學大量的圖片，讓他們從中選擇較符合概念定位的圖片，再從眾多圖片中截取適合的圖像與顏色來簡化為標誌



圖 3 概念定位變為標誌的轉化圖

（如圖 3），同學會比較有概念可如何轉化與製作。研究者另也透過業界朋友及從書上取得國內外一些設計公司如何實施類似流程的實務案例供學生參考，對沒有專案設計經驗的學生，助益很大。

教學過程也發現部分學生的素描能力較弱，手繪草稿與物體立體感無法表達很理想，研究者需要再花費一些時間講解及示範，並提供更多作品給這些學生參考，情形總算有些改善，但平時還是要多練習，才能有較多的進步，只能鼓勵他們回家要多練習。在「視覺識別設計」教學之末，對學生進行「學後問卷與回饋表」填寫，以彌補訪談學生人數不足之處，進一步瞭解課程與學生學習成效。但「學後問卷與回饋表」的回收率並不高，後來研究者就用加分等方式來拜託學生幫忙填寫，總算回收率較高一些。

伍、結果的分析與省思

研究者根據問卷調查、訪談、文件蒐集與分析、省思日誌與教學觀察等，將課程行動研究整理分為「學生成長」、「教師教學」的觀察反省兩大部分，來探究行動研究實施的結果。

一、學生的成長與回饋

學生成長部份首先從問卷調查來看課程前後的實施結果；其次，研究者再從行動研究的觀察和反省中，發現到教學實施對學生的正面幫助、其問題與解決策略。最後，再從他校教師對學生的作品評量來進行分析。

（一）學習前後的問卷調查結果分析

研究者針對學生學習前後的結果進行問卷調查，整體問卷調查之前後測分數變化如表 3、4 所示。從研究結果，可看出學習成績有進步。1A、1B 班級後測成績（4.17、3.65）與前測成績（2.54、2.45）比較，後測成績均較前測成績為優，顯示學生成績有所進步。t 考驗結果得知，t 值為 -8.73 與 -7.86，也都達到顯著水準，顯示受試者前測與後測所得到的量表分數有顯著差異，表示整體課程對於學生在視覺識別設計作品企畫與製作的概念與應用上的成長是有幫助的。

表 3 1A 學習前後測變化與 t 檢定

	M	SD	T 考驗分析
前測	2.54	1.23	-8.73***
後測	4.17	.86	

*** P < .001

表 4 1B 學習前後測變化與 t 檢定

	M	SD	T 考驗分析
前測	2.45	.90	-7.86***
後測	3.65	.86	

*** P < .001

(二) 行動研究對於學生學習結果的質性資料分析

另外，根據訪談、文件分析與蒐集、省思日誌與教學觀察，發現學生在整體教學的學習結果分析如下：

1. 精緻教學理論有助於學生建立整體設計概念、轉化應用及擁有學習的信心

研究者利用精緻教學理論從整體概念到部份細節，再由部份執行回到整體呈現。課程先建立軟體、美學、專案整體概念，再循序漸進從設計理論與方法，軟體工具應用，到不同種類平面作品設計（標誌、名片、信封、信紙設計、DM、卡片、海報設計、書本封面、包裝設計、插圖繪製等）實作，最後才進行視覺識別設計。而在進行視覺識別設計時需經由一連串繁雜過程才能完成，包括要先蒐集資料，瞭解公司的理念；徵求公司（主管）的認同進行訪談；訪談後跟同學討論研究，分析定位，之後找出獨特差異點，才能執行發想及整合之前所學設計方法、軟體技巧、自己的想法來完成標誌及一系列作品設計。學生會覺得從概念建立到實務應用，到最後視覺識別設計專案製作可整合整學期所學，收穫很多；在製作作品的實力上也進步很多。尤其有些同學完全沒有繪圖底子，或對軟體不熟悉，但經研究者的教學後，都能有積極的學習信心（饋 S1A027、S1A037、S1A041、S1A045、S1A047、S1A049、S1A077、S1B020、S1B030、S1B040、S1B098、S1B094、S1B098...）。

2. 整體教學有助於對軟體的熟悉及瞭解如何設計不同種類的作品，而設計理論與方法，有助於作品品質美感與創意提昇

歸納學生回饋單上的意見，許多同學都提到自己的收穫是能了解軟體的功能，加強對軟體的熟練度，使繪圖技能更為精進，有助作品的完成（S1A031、S1A035、S1A075、S1A077、S1A097、S1A099、S1A111、S1A023、S1B048、S1B020、S1B084...）。大多數同學也都認為教學中加入設計理論與方法，有助於作品的品質美感與創意。因設計的理論方法，能讓設計作品時能有較多概念；知道如何配色、編排、凸顯畫面等，會使作品效果更突出及具有更佳美感，作品的品質美感也會提昇（饋 S95203412、S1A039、S1A081、S1A076、S1A031、S1A075、S1B056、S1A015、S1A113）。也可激發同學的創造力、想像力及思考力，讓他們更有創意的去從事設計（饋 S1A011、S1A074、S1A019、S1B012、S1B044...）。

3. 針對實例進行專案設計，有助瞭解企業概況；而設計過程遇到問題，學生也會思考如何解決

問題

國內設計科系人才的培育大都是以設計能力的培養為主，但目前市場上技術人才已趨飽和，除了設計能力外，也需培養有前段分析、企劃、經營管理、策略規劃以及調查技巧的設計師，這也是國內設計人員必須培養的重點項目之一（張家誠，2004）。此次研究者在視覺識別設計的專案中有試著融入設計前段的分析、企劃，讓學生調查及訪談企業等，作為設計的依據，才能設計出符合實際需求的稿件，成效還不錯。同學生也認為能增進對企業的瞭解，知道設計流程，更能設計出符合需求的作品（饋 S1A009、S1B042、S1B048、S1B070...）。而在其過程中會遇到一些問題，但學生都會思考如何解決，從中學習、修正與提昇自己的能力。且因整個專案設計要顧及的事物很多，但從中可磨練耐心與技術，加速成長的速度（訪 S1A007、S1A013）。

（三）觀察與反省「學生成長與評量」所發現的問題

1. 學生的英文能力會影響其學習英文版本軟體的能力

學校軟體是使用英文版本，研究者也贊同使用英文介面，來提昇學生的英文能力，所以在講義部份，研究者會附有中英文對照，以幫助他們提升英文的能力。但發現還是會有少數同學會偷安裝中文軟體，「有些同學不肯學看英文字，...需有其他方法幫助同學學習（R 誌 9.18）」。之後，研究者就另外印了中英文的對照表提供學生對照學習，並告知學習英文版本軟體的好處，最後除極少數英文極弱同學無法適應外，大部份同學都可使用英文版本介面的軟體。

2. 學生能力與製作速度不一，需較費心思

研究者觀察課堂教學發現，同學對課程的理解能力與速度不一。3AT 同學的教學觀察也提出相同的看法，「有些同學對於課堂上所學，馬上可吸收應用，並詢問未教部份的操作，嘗試改造，或詢問課外相關問題；有些同學會跟不上進度...（3AT 觀 9.18、10.9、10.16）」。因此，研究者的課程只能要求到一定程度，程度較好同學就讓他們續作加分題，加深加廣程度；跟不上進度的同學，研究者就多協助他們學習，或請他們留下進行補救教學。部分學生的手繪能力很弱，研究者需要花費一些時間講解與示範基礎描繪及教導草稿的畫法，並提供更多作品給這些學生參考，情形總算有些改善，但因課堂時間有限，只能鼓勵他們回家要多練習，才能有較多的進步。

3. 學生的學習態度會影響其學習品質與能力

少數同學會利用課堂時間趁機打電玩，造成作業缺交或作品潦草完成就上網，面對這些學習積極度不夠的學生，研究者只能給予較多的關注。少部份同學時間掌控能力不佳、遲到、習慣拖延或打工，也會影響課堂學習與作品品質。研究者只能私下關懷並勸告他們要懂得時間的掌控與運用，才不會影響學習，並讓他們有補交作業及跟上進度的機會。研究者發現設計能力

較強的學生，如果學習態度不佳，也會不如設計能力普通，但認真學習的學生。訪談學生時他們也會提到任意請假會趕不上進度，日後不會任意請假，例：「…雖是公假，但一次未上課就覺得銜接不上，以後不會任意請假…（訪 S1A067）」。

4. 學生喜歡實際操作甚於 的講解，所以理論要簡化、圖像化及生活化

教學過程發現學生對於實際操作興趣甚於理論講解，所以在理論解說的過程中，研究者儘量簡化文字內容，並從日常生活中選取富創意的影像或設計師實際的作品範例來進行對照解說，並縮短講解時間，同學們會較有興趣且精神較佳。另也發現把理論部份圖表化呈現，學生也會較容易了解教師所要傳達的訊息。

（四）他校教師對學生的作品評量

除前述量化與質化資料外，本研究也請三位他校專家學者（專家基本資料見下表），針對視覺識別設計專案作品進行評量（部份作品見附錄四），提供建議，作為本教學改進的參考。

表 5 專家學者職稱、服務學校及專長

專家學者	職稱	服務學校	專長
專家學者一	教授	國立嘉義大學美術系暨視覺藝術研究所	電腦藝術、美術教育
專家學者二	副教授	國立雲林科技大學視覺傳達設計系所	設計繪畫、美術教育
專家學者三	助理教授	國立臺北科技大學設計研究所	互動藝術、美術教育

1. 專家學者一的意見

作品都有一定的水準，但學生人數甚多，教師指導非常辛苦。可考慮將作品依全班優劣排序，更能看出作品好壞。

2. 專家學者二的意見

整體而言，以普通高中進來的大一學生能有此優異的作品表現已經很不容易。但有些字體不夠漂亮、不夠大與清楚；或有些標誌太花俏，不夠簡潔。

3. 專家學者三的意見

期末視覺識別設計整體 CIS 規畫得很完整，但美中不足的是在 CMYK 用色上較為薄弱，出現了小數點。

歸納三位專家學者的意見可知，以普通高中進來的大一學生能有此作品表現已經很不容易，作品都有一定的水準。但學生程度差異性大，有些同學有達到一定程度，有些同學的作品可再加強，不足之處為字體選擇不夠理想，標誌不夠簡潔，CMYK 用色上出現小數點。這些是日後研究者教學時要特別注意的。針對字體選擇不夠理想，研究者雖有介紹字體的使用方法，並請同學多嘗試字型，但有些同學根本不想嘗試；標誌不夠簡潔是因有些同學喜歡用太多特效，

造成視覺上的紊亂；CMYK 用色上出現小數點，主要是學生對印刷不瞭解，日後要加入印刷概念的介紹。研究者也反思無法要求每位同學都做到好的原因，一是某些同學學習態度就不積極，有交作品就好，不會自我要求；二可能是因為學生人數甚多，教會全部學生已不容易，如還要求每位學生的品質，只有課堂時間是不夠的，但課後請學生留下，有些學生不願意配合。因此研究者的課堂時間需要更有效率利用，才能逐一檢視要求品質。另則可將作品依優劣排序，更能看出作品品質。

二、教師對整體課程的省思

（一）教師教學的優點部分

1. 應用精緻理論設計教學，循序漸進讓學生從練習中累積經驗，有助於學生的吸收

在整體課程的規畫上，應用精緻教學理論，採循序漸進方式讓學生來累積其經驗與能力。剛開始先介紹視覺識別設計概念、設計的理論與方法，軟體工具的使用等，之後就以不同種類的平面設計作品實例（插圖繪製、標誌、名片、信封、信紙設計、DM、卡片、海報設計、書本封面、包裝設計等），搭配設計理論與軟體的工具進行系統的引導練習，另有作業測試學生是否真得學會。最後再進行視覺識別設計專案的執行，整合應用過去所學。如此，學生會知道如何善用設計理論知識與軟體工具技巧來進行專案設計，專案設計作品完成時也會覺得很有成就感。

2. 善用問答、比較及教導閱讀、蒐集資料與鑑賞作品等，可增進學生觀察與思考力

學生之前的學習少有觀察、思考等經驗，對於美學素養也不足，容易導致缺乏靈感。因此研究者在教學當中會設計一些問題來引發學生觀察與思考；且在講述設計理論時會利用比較的技巧讓學生仔細去觀察和思考，因經由比較的方式，其相對的特質會更易被領悟和解釋 (Dyson, 1982)，例如相同主題不同表現方式的設計作品，或同一風格不同設計作品的比較，或不同國家設計作品的比較等；或兩張差異性較大的設計作品，讓學生比較瞭解作品的優劣。另會介紹優良的書籍、設計師、設計網站供學生課後自我學習；及教導平日如何閱讀、觀察、蒐集與整理資料，作為靈感的來源；並教導鑑賞作品技巧，藉由這些教學方法來培養學生觀察、思考習慣與累積設計美學素養與實力，作為創作的養份。

3. 利用討論，找到概念定位；再使用圖片作為媒介轉換為標誌，有助學生的轉化應用

視覺識別設計的專案方面，困難處有二，一是如何從蒐集的資料找到概念定位；二是如何教導學生將抽象的文字概念定位轉換為標誌圖像。透過向設計界友人請益，他根據實務經驗介紹許多書籍及提供一些案例，讓研究者有更多想法應用於教學上。從蒐集的資料要轉換為概念定位的關鍵字，討論是很好方式，因可先拋出各種想法，再逐一檢視其獨特性，才能找到最佳的概念定位。提供大量的圖片給學生，可幫助他們從中選擇較符合概念定位的圖片，從圖中

截取適合的圖像與顏色來簡化成為具有企業（社區）意涵的標誌，這些方法對幫助學生找到概念定位的關鍵字，及將概念定位轉換為標誌圖像，成效都還不錯，學生就不會有做不出來的困擾。

4. 教學過程要不斷關懷與鼓勵學生，並善用分組、組長、小老師等解決人手不足問題

研究者發現學生喜歡老師對其鼓勵，才能讓他們表現得越來越好。因此對遲到或趕不上進度者，研究者主動關懷並給予協助，如此學生會較認真。遇到缺乏信心同學也多給予鼓勵，也會提高同學學習的興致，讓他們都能較有自信。且研究者目前任教學校除原本學生外，轉學生也很多，此科目又是一年級必修科目，所以班級人數很多。在沒有助手可支援教學情況下，課前就請同學先分組，有問題時先請教旁邊的同學，同學無法解決時才找老師；並善用組長、小老師協助作業的檢查，以解決人手不足的窘境，效果還不錯。視覺識別設計專案也讓學生分組進行資料的蒐集與訪談，確認設計的方向，從中他們也會學習到如何與同儕討論，獲得靈感或思考如何解決問題。

（二）教師教學不足之處

1. 配合學校系上的活動會影響原本課程的進度與時間

學校或系上的活動如能利用沒有課的時間舉辦，大家就能共同支持和參與，但常是利用平常上課時間舉辦；另一方面，如活動內容與課程相關，老師還可以轉化變成課程的一部份，但常為了充人數，前一天才要助教臨時通知老師要帶學生到某場所去看球賽、觀看展覽或聽演講，使得老師措手不及，耽誤原本的課程進度，學生也埋怨不已，而為了能在有限時間內完成原本課程進度，有時會加快教學節奏，造成部份學生對學習內容不能徹底瞭解，而時間不足也會影響學習品質。

2. 學生的程度與學習態度差異性大，無法要求每位同學都做到有好的品質

在整體課程設計與發展當中，雖每星期豐富的課程內容可讓學生成長快速，但程度較弱、遲到或缺席的同學，有時無法銜接就會覺得很吃力；而對程度較佳的同學有時還會覺得不夠，希望能夠教得更多更深；且學生完成作品的速度也不一，因此有時就無法滿足所有學生的需求。後來，研究者就在每次課程中多了加分題，讓程度較佳的同學續作加分題，增進自己的實力。跟不上進度的同學，請他們課後留下，對其進行補救教學。另有些同學學習態度不夠積極，有交作品就好，不會自我要求，請他們留下精進，有些學生也不願意配合。因此研究者的課堂時間需更有效率利用，才能逐一檢視要求品質。

伍、結語與建議

一、結語

（一）視覺識別設計教學可應用精緻理論從整體概念到部份細節，再由部份執行到整體呈現，並利用討論與圖片，學生較易找到概念定位及轉換為標誌

視覺識別設計教學可參考精緻教學理論，從整體概念的瞭解到部份細節的熟知與執行，包括軟體功能、設計理論、實際設計的應用，循序漸進地安排，讓每位學生學會設計不同種類的平面設計作品，再回到整體呈現，即轉化應用來進行視覺識別的專案設計，學生較不會有學習上的挫折感。而在將蒐集的資料轉換為概念定位的關鍵字上，討論是很好方式，因可先拋出各種想法，再逐一檢視其獨特性，才能找到最佳的概念定位。且在將公司（社區）概念定位的文字，轉換為標誌的圖像方面，使用圖片作為媒介，並提供相關實例，學生較易找出形式、色彩的方向來進行標誌及系列設計，也會覺得有成就感。

（二）對於缺乏實務經驗，可融入設計界實作經驗，有助於學生瞭解實務及加速成長

同學一般都缺乏實務經驗，研究者此次在視覺識別設計的專案中有向設計界友人請益，瞭解設計界實作經驗，試著融入設計實作中，讓學生調查及訪談企業等，作為設計的依據，成效還不錯。同學也認為能增進對企業的瞭解，設計出符合實際需求的稿件。而在視覺識別設計過程遇到問題，都會思考如何解決。例如找尋不到適合的商家時，會先找比較熟的店家或公司；或直接以爸媽服務或開設的公司為對象去進行討論；沒有靈感時會參考別人的作品或範例，來增加自己的靈感；或上網搜尋資料；或找尋參考書籍、筆記和課本；或與同學、學長姐、老師請教或討論；或自己思考、尋找答案。而從解決問題過程中，學生也可加強專業成長速度。

（三）對於美學素養不足及缺乏靈感，可加入美學理論課程，且要簡化與圖像化；並善用問答、比較方法及教導閱讀、蒐集資料與鑑賞作品等技巧

同學們的美學素養如不足會影響其缺乏靈感與作品品質不佳，所以研究者在實務操作中搭配設計理論課程，效果不錯。但理論的課程內容安排需簡化文字說明，歸納成圖表方式呈現，並多安排饒富新意及生活化的圖像來說明，同學才會較有興趣。也要善用問答、比較等教學策略，增進學生的思考與觀察能力，並幫忙歸納一些原則，以便同學應用於創作。再者，教學過程可介紹優良的書籍、設計師、設計網站供學生課後自我學習；及教導他們平日如何觀察、蒐集與整理資料，作為靈感的來源；並多給作品觀賞及教導鑑賞作品技巧，培養他們有閱讀、觀察、思考等習慣，學生就不會有腸枯思竭、缺乏靈感之現象。

（四）對於個別程度差異性大，優者可鼓勵深究，弱者多關懷，及使用分組、組長、小老師等方法，可提昇教學效果

在整體課程發展當中，研究者發現學生程度的個別差異性很大，理解能力與速度也不一。對程度較佳同學，研究者就多了加分題，讓他們可續作加深加廣程度。程度較弱或跟不上進度

的同學，也常是上課遲到，學習不認真的同學，研究者除對這些學生多關懷與協助他們，也請他們課後留下，對其進行補救教學，一有進步就鼓勵他們，他們的學習也會變得較積極。而面對針對課堂同學人數太多，時間不足，又無助手支援教學情況下，利用分組學習方法有助於小組共同研究、討論及解決問題；建立排長協助作業的檢查，小老師幫忙彙整作業檢查結果，便於儘快瞭解同學學習結果，這些都可提高教學效果。

二、建議

（一）在校課程中可加強手繪、溝通、企劃等能力的練習

在現今大量使用電腦的同時，研究者發現學生基礎描繪能力明顯不足，需要有更多基礎描繪課程或在相關課程中增加手繪練習的作業。且目前設計技術人才已趨飽和，市場上需要的是懂技術又懂分析、企劃等的人才，但學校的教學常過於專注圖像表現技法訓練，在溝通與文字企劃能力上的素養較不足，因此在校課程中可增加相關期刊、雜誌和網路資訊之閱讀，及要求學生提出分析或看法，增加學生溝通表達能力；並可於作業中要求創作理念的表達，及藉由專案製作中企劃案的撰寫，提升學生文字撰寫能力。

（二）增加實務課程，可讓學生更瞭解業界狀況，增加就業競爭力

在經濟不景氣時代，若能透過實務課程增加基本從業能力，將能有利學生就業上的競爭力。因此可多聘請設計業界之實務專家，以講座或兼任教師方式，對其工作經驗或經營案例進行講述，增加學生實務判斷能力；或教師也可多向設計業界之實務專家請益，將業界最新的資訊與作法融入教學中，讓學生在相關課程中有實務的練習，學生將能更深刻了解業界現況，專業的操作法則，提案技巧，品牌設計等概念，跳脫以視覺為思考的框架，得以知道真實工作現況，提早生涯規劃與自我充實。

（三）教師要培養不斷多元學習、思考、反省的習慣

現今資訊變化快速，設計資訊也不斷推陳出新，以目前視覺傳達設計而言，已不僅是技術、美感與創意而已，有些設計還涉及企劃、調查、策略規劃等技巧，電腦繪圖軟體操作版本也是不斷更新，所以教師要具有終身學習新知的態度，每天接受不同的資訊與刺激，參加國內外研習，閱讀相關書籍等，透過不斷的多元學習，來提升自我之專業程度，進而轉化這些知識來教導學生以開拓他們的經驗；並要不斷針對自己的教學思考、反省、改進，才能有助於實際的教學工作。

參考文獻

- 王文科 (1995)。《教育研究法》。臺北：五南。
- 王受之 (2000)。《世界現代平面設計》。臺北：藝術家。
- 王紹強 (2004)。《版式設計風格化》。中國：廣西美術。
- 王洼拓 (2005)。《企業、品牌、識別、形象》。臺北：全華。
- 張家誠 (2004)。打造「臺灣」品牌推向全世界。載於方雯玲（主編），《設計時尚看見 DIT 新潮流》（頁 42-55）。臺北：典藏藝術家庭。
- 田原進 (2007)。《品牌設計》。臺北：星辰。
- 吳江山 (1991)。《CI 與展示》。台北：新形象。
- 林東海與張麗琦 (1994)。《識別設計》。臺北：新形象。
- 林俊良 (2004)。《視覺傳達設計概說》。臺北：藝風堂。
- 林盤聳 (1994)。《企業識別系統》。臺北：藝風堂。
- 侯純純 (2002)。《視覺識別系統設計方法之探討》。國立台灣科技大學設計研究所碩士論文，未出版，臺北。
- 孫苑菱 (2008)。《高職廣設科「廣告創意思考教學」之行動研究—以鶯歌高職為例》。國立臺灣師範大學美術學系在職進修碩士論文，未出版，臺北。
- 張文雄、許鳳火與賴明茂 (1997)。專業設計實務為導向之設計人才培育模式研究。《技術學刊》，12（2），219-226。
- 陳伯璋 (1990)。《教育研究方法的新取向—質的研究方法》。臺北：南宏。
- 陳清文 (2003)。《台灣形象商圈的視覺形象策略及識別設計之研究》。國立台灣師範大學在職專班美術研究所碩士論文，未出版，臺北。
- 張世平 (1991)。行動研究法。載於黃光雄、簡茂發（主編），《教育研究法》（頁 241-272）。臺北：師大書苑。
- 甄曉蘭 (2003)。《課程行動研究實例與方法解析—國小戲劇創作課程之教學轉化》。臺北：師大書苑。
- 歐用生 (1994)。提昇教師行動研究的能力。《研習資訊》，11(2)，1-6。
- Carr, W. & Kemmis, S. (1986). *Becoming critical: Education, knowledge and action research*. London: Falmer.
- McNiff, J. (1997). *Action research: Principles and practice*. London: Routledge.
- Minamiyama, H. (2007). *World Branding - Concept, Strategy & Design by World Branding*. Gingko : Graphic-sha.

- Reigeluth, C. M., & Stein, F. S. (1983). The elaboration theory of instruction. In C. Reigeluth (Ed.), *Instructional-design theories and models* (pp.335-381). Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum.
- Reigeluth, C. M. (1992). Elaborating the elaboration theory. *Educational Technology Research & Development*, 40 (3), 80-86.
- Reigeluth, C. M. (1999). The elaboration theory: Guidance for scope and sequence decisions. In C. Reigeluth (Ed.), *Instructional-design theories and models* (pp.425-453). Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum.

附錄一

學前問卷

班別： 姓名： 學號：

一、之前就讀學校：

二、請問你高中是否上過美術課？ ☐是 ☐否

三、請問你高中美術課學習的內容包括？請在下面的空格中打✓（可複選）

☐素描☐水彩☐水墨☐設計☐版畫☐雕塑☐複合媒材

☐其他（請寫出）

四、請問你熟悉那些電腦軟體？請在下面的空格中打✓，並依 1-5 的熟悉程度（1 代表略知；5 代表專精），在軟體旁填上適當的數值（可複選）

（一）繪圖與影像軟體：☐Illustrator ☐Corel Draw ☐PhotoShop ☐PhotoImpact

☐Painter ☐Auto CAD ☐Fireworks ☐其他（請寫出）

（二）動畫製作軟體：☐Flash ☐3Ds Max ☐Cool 3D ☐Maya ☐其他（請寫出）

（三）網頁編輯軟體：☐Dreamweaver ☐FrontPage ☐GoLive ☐NaMo ☐其他（請寫出）

（四）剪輯工具：☐Premiere ☐Smart Sound ☐Media Studio Pro ☐After Effects

☐其他（請寫出）

五、此題請你用勾選✓方式作答

項目	很好	好	尚可	待加強	極待加強
對視覺識別設計作品企畫與製作的概念與應用					

六、你對老師教學計畫中的教學內容、教學方式或教學評量是否有些建議？

附錄二

學後問卷與回饋表

號碼（一年級請填學號後 3 碼，其他年級請填完整學號）：

1. 上完整學期課程後，比較你在課程後學習成果的差異？請你用勾選✓方式作答。

項目	很 好	好	尚 可	待 加強	極 待加強
對視覺識別設計作品企畫與製作的概念與應用					

2. 你覺得理論的課程（形式原理、色彩、圖像、文字、版面、創意）對你進行設計是否有幫助？為什麼？

3. 上完這學期課程，您的心得感想是什麼？

4. 你對整體課程或對老師有何建議？

5. 你對自己的反省與建議是什麼？

附錄三

公司識別設計企劃書

班別： 資傳 1A 學號： B0971XXXX 姓名：余○○

一、公司定位概述（資料蒐集與整理）

摩斯漢堡屬安心食品服務股份有限公司成立於 1990 年 11 月。其特點有以下幾點：

1. 獨特東方漢堡美味：以獨有的東方口味配方調製，將漢堡的組合改變，創新漢堡口味，鮮美肉質及圓潤口味十足呈現，同時置入多量的蔬菜，給新鮮健康與營養。
2. 台灣第一的米漢堡：獨家研製的米漢堡，以米飯經過特殊處理製成，挾著特殊風味肉片或高纖牛蒡，最受喜愛米食的國人所歡迎。
3. 田園素材為健康加油：提供一系列健康取向的美味，牛蒡培根珍珠堡、茼蒿、有機玉米濃湯、生菜沙拉，分別採用低脂肪、低熱量、高纖維的田園素材。
4. 摩斯漢堡都是現做的：它不是事先做好，您一點餐就給的「保溫漢堡」。摩斯獨特的各式醬汁，滲入熱騰騰的肉餡與鮮嫩蔬菜，加上現烤鬆軟可口麵包，讓個個漢堡美味陣陣撲鼻而來，絕佳的口感，令人回味無窮！。

二、公司競爭者或同質性社區敘述（資料蒐集與整理）

1. 麥當勞：較注重於產品新鮮感，常常推出不同的吃法，產品較多樣化，能有較多選擇。口號多，例「麥當勞都是為你」、「歡聚歡笑每一刻」...時常更換，帶給人活力的感覺。
2. 肯德基：較注重於現做美食及炸雞口味變化，常讓人覺得肯德基只有炸雞好吃。「這不是肯德基」口號使人印象深刻，常納入廣告中，廣告效果逗趣。

三、調查（實地勘查、訪談、問卷等）與分析

實際走訪台北市重慶北路店、中北 2 店、民生店、民生 2 店、公園店後，發現支持族群年齡層從國中生到菜籃族媽媽都有，其價格稍比其他速食餐廳昂貴一些，但食物品質比較高也較乾淨。

四、（公司或社區）概念定位

摩斯漢堡和其他速食店的差異在於其米漢堡產品是別家速食店沒有的，且其整體品質優良，口感上也覺得特別好吃，因此就**好吃**和**高品質的米**作為與同業的區隔。

「MOS」的字體意義 M 是 MOUNTAIN (像高山一樣，氣勢雄偉)；O 是 OCEAN 海 (像海洋一樣，心胸寬闊)；S 是 SUN 太陽 (擁有像太陽一般燒不盡的熱情)，也納入字體的考量。



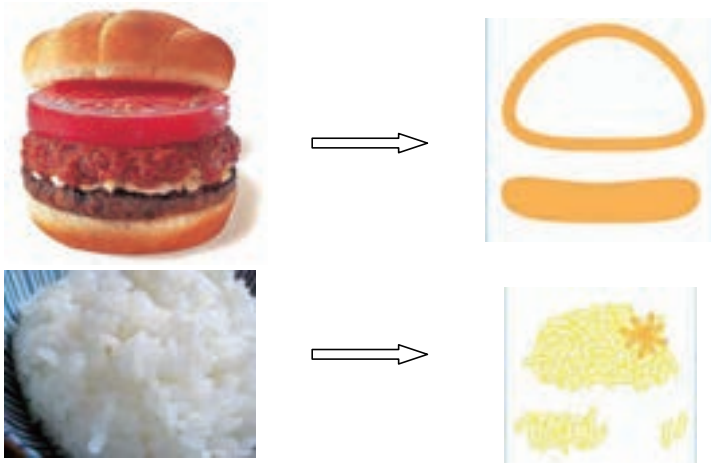
好吃



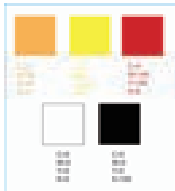
高品質的米



五、草圖構思



六、色彩定位



七、基本系統雛型



八、應用系統建構

本專案先畫出運用在各式飲食餐具，或是公司週邊商品，如：外帶紙袋、徽章、杯碗、候餐號碼牌以及員工制服。





附錄四 學生視覺識別設計部份作品



A Study of Visual Identity Design Education

Yang, Fu-ju

Abstract

Design education and the cultivation of design talent have an important role to play in the upgrading of a nation's industries. Visual identity design is a particularly important area within the wider field of design. Relatively little research has been done on the question of how to provide instruction that will help students to maintain a reasonable standard of quality in their visual identity design work. The present study uses the elaboration theory of Instruction and action research in an effort to understand, improve and enhance the results achieved in visual identity design education, with the aim of providing a useful reference for those working in this field. In the present study, a review of the literature, together with action research (including observation, interviews, documentary analysis, a questionnaire survey, etc.), was used for data collection. The results obtained showed that, if visual identity design education progresses in a structured manner from the elaboration theory of Instruction, making use of discussion and graphic materials, this makes it easier for students to achieve conceptual positioning and convert this into design logos. Incorporating practical experience from the world of design also helps students to understand how design works in practice, and speeds up their growth as designers, while courses on visual identity design theory help to enhance both the aesthetic quality and the innovativeness of students' work. Making effective use of teaching techniques such as question-and-answer, comparative and guided reading, data collection and design appreciation can also help students to learn how to observe and think about visual identity design. Another significant finding from the study is the wide disparities in ability levels among students of visual identity design. The higher-performing students can be encouraged to undertake more in-depth research. At the same time, more effort needs to be made to help weaker students; the division of students into study teams and the appointment of "teacher's assistants" from among the students, can help to improve teaching outcomes.

Keywords : Visual identity design; corporate identity design; visual communication design; design education; action research

Assistant Professor ,Department of information Communications,kainan University.

台灣原住民海報之文化元素分析

黃珣雅

摘 要

本文係以台灣原住民圖像海報設計為研究對象，分析 2006 年至 2010 年「台灣原住民圖像海報」的傳達主題與表現類型，試圖由原住民圖像海報設計看非原住民對原住民文化的認知與評價。以「文獻調查法」進行相關文獻資料的收集、整理，並利用「內容分析法」進行「台灣原住民圖像海報設計」的分類，將 248 件樣本經集群分析，以探討台灣原住民圖像海報傳達的樣態與方式。主要研究結果為：台灣原住民圖像海報的表現風格可歸納為「突顯多元傳統文化型」、「傳達文化傳承與認同型」、「喚醒保育部落文化生態資源型」、「表現原住民文化新契機型」四類。另外在台灣原住民圖像海報的視覺意象部分則偏向 1. 圖像元素的重新組合、2. 奇特空間感的錯置、3. 相似性聯想的象徵。在內涵意義的傳達上，則較偏向以象徵手法強調族群之歷史傳承、文化與族群意象的融合、對文化傳說的崇拜。

關鍵字：原住民、海報設計、風格

壹、緒論

一、研究動機與目的

現代社會正經歷著從文字表達走向圖形表達的轉變，進入視覺傳達時代，而在資訊傳播發達的現況中，圖像已滲透到人類社會生活的各層面。理想的圖像溝通狀態應該是能達到「見圖如見其文」，也就是一目了然，或如同望文生義般地望「圖」生「義」，且能八九不離十地切題、切義（意）。設計者若能選取一套符合邏輯、可被理解的符號系統進行組織，即能將其運用於所建構之圖像，達到與觀賞者之間的交流作用。台灣原住民文化是台灣文化的獨特寶藏，更是台灣引以為傲的資產之一，順益原住民博物館為鼓勵年輕學子對原住民文化之研究與創作，企劃了以台灣原住民文化為主題之全國學生海報創作競賽，期望藉由青年學生的熱情與創意，呈現台灣原住民豐富多樣的文化之美，透過全國巡迴展出，推動全民再認識原住民，喚起大眾對原住民文化的重視，並增進國人對原住民文化的欣賞與尊重。本文旨在探討台灣原住民圖像海報之風格表現與圖像意義轉換的應用，以及其與訴求主題之關連性。研究目的為：

（一）解析原住民文化符碼在「技術層」、「意義層」、「策略層」三大面向與台灣原住民圖像海報之關連性。

（二）由原住民圖像海報設計看非原住民對原住民文化的認知與評價，探討年輕學子如何形塑原住民意象與圖像文化。

（三）比較海報圖像整體風格呈現以及視覺元素的應用與差異性。

二、研究範圍與限制

本研究主要針對 2006 年至 2010 年順益台灣原住民博物館，以台灣原住民為設計主題之海報設計比賽獲獎作品，就其「圖像風格」、「設計手法」、「敘事特徵」、「主題類型」、「視覺元素形式」等軸面進行分析，其他屬性之分析項目皆不列入本研究範圍內。其次，研究樣本主要以順益台灣博物館舉辦之一至三屆共 248 件的全國原住民海報創作競賽獲獎作品為主。

貳、文獻回顧

一、台灣原住民圖像符號

潘諾夫斯基（Erwin Panofsky，1892 ~ 1968）將圖像學分為三種層次用以研究美術作品，並指出（1）第一層次（primary or natural subject matter）：眼睛可觀察到的元素（事物）；（2）第二層次（secondary or conventional subject matter）：眼睛可觀察到的元素（事物）之意象與寓意的層級；（3）第三層次（intrinsic meaning or content）：眼睛可觀察到的元素（事物）意象與寓意之背後的深層精神或文化意涵，一般皆稱之為：圖像學派（E.Panofsky 著，梁春生譯，

1997)。圖像符號的意義透過人的運作、創作、互動，有了各種的呈現形式與不同的意義，在不同社會脈絡下，符號意義建構是多元與多樣的，它不僅止於符號本身的表象功能，更會因觀者生活形態和文化背景的差異，形成符號在象徵意義解釋上的不同。由於圖像的形式與內容在傳達過程中，往往會形成互為表裡的結構，在設計進程中「表述」、「比喻」與「象徵」常產生轉譯上的問題，如中斷溝通或錯誤溝通，因此，在使用符號化圖像表現形式時，更不可忽略其傳達本質及其外延的文本意義。

圖 1 以女子飛揚之頭髮引導出飛魚漸變圖像，導引到主題「飛行部落」，象徵達悟族人愛好海洋，海洋是他們的家。達悟族自古以漁業為生，在每年三至六月飛魚季節期間，除飛魚外，不捕其他魚類。達悟人的飛魚文化符合環保概念，可以令海洋生物休養生息，使得蘭嶼附近的海洋生態恢復生機。六月份是水芋、甘藷、小米、及飛魚的豐收期，全村的大型祭典「收穫祭」，以感謝祖靈的庇佑，並祈求來年的豐收。主要以歌舞貫穿整個活動。包括「搗米舞」，蘊含薪火相傳的意義；「耕作舞」和「禮帽舞」表現達悟婦女勤奮端莊的美德；迎風拋灑長髮的「頭髮舞」，就像是一波波美麗的黑色浪潮；最後是「勇士舞」，歌聲豪邁、舞蹈粗獷，將收穫祭帶到最後的高潮。說他們是飛行部落一點都不虛假，由頭髮舞與飛魚圖象符號其外延意義為達悟族如飛行部落，是如此的獨特如此的優美。

二、符號兩軸論在台灣原住民圖像設計中的應用

弗迪南·德·索緒爾 (Ferdinand de Saussure, 1857 ~ 1913) 認為符號的製作涉及符號的「選擇」與「組織」兩項工作：從代表意義客體的系譜軸中擇定合適的符號以便組織為毗鄰軸。一組系譜軸可以含括諸多形式不同但語意相近的符號具，從不同的系譜軸中各自抽調出的符號具共同組織成毗鄰軸——一個足以獨立而完整地指涉特定意義的視覺符徵 (王桂沔, 2005)。在圖像符號設計時，設計者運用符號具的形式產生之符號義，即是靠符號相似的系譜軸聯想作用，其作用點在轉借引申毗鄰軸向的符號組合意義。符號建構階段的整體性而言，可藉由系譜軸向形態特質的相似性，將形態特徵相似的圖像族群統整為同一個系譜體系；再從這一個體系往橫向毗鄰軸的意義延伸，使意義轉換或組合為一種概念、象徵的完整視覺陳述。透過符號組成的方式，我們可以對某件事物進行符號具與符號義的區分、整合與解釋、應用，把隱含於符號背後的意義與構成的元素分析組織起來，使得符號的外在表徵與內在意涵，經由符號之間的組織關係而產生意義的多元性。大多數「系統」都具有組合關係與聚合關係，既可以使不同元素組合起來形成更高一級的單位，也可以使元素互相替換，形成對比，進而產生意義 (張景智, 1992)。圖 2「編織·台灣·新世代」其中編織是原住民文化中共有的，而一條條白色之編繩以各具特色之織紋排列成一個多彩繽紛的台灣島形狀，象徵了以新視野重新編織原住民文化，讓新世代也能看見進而了解原住民文化。圖 3「下一站該往何處」圖中以一位身著原住民的頭

飾、衣袖、背包，面對由幾何線條堆砌之造形，象徵原住民擠身在都市叢林的高樓大廈間，文化認同與生存權都是現代原住民面臨的問題，暗示各族都面臨了文化沒落與傳承斷層的窘境。關於圖像符號設計中符號意義的轉換與聯想，本文擬從索緒爾的「符號兩軸關係」進行符號意義的建構，藉由「系譜軸」的聯想特質－隱喻、象徵與「毗鄰軸」的組合概念－類比、換喻，來探討符號意義的轉譯與表現，利用意義轉換的方法來思考台灣原住民圖像符號設計意義的形成與應用。



圖 1 飛行部落

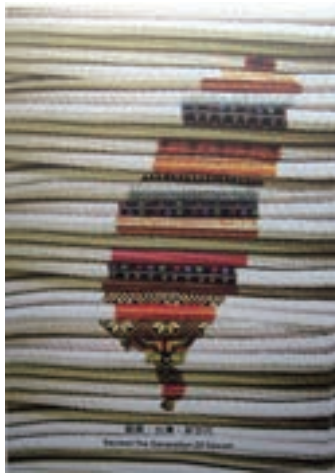


圖 2 編織·台灣·新世代



圖 3 下一站該往何處

三、隱喻、象徵、類比、換喻

象徵一詞係以代表或暗示某種事物，出於理性的關係、聯想、約定俗成或偶然而非故意的相似；特別是以一種看得見的符號來表現看不見的事物。象徵無論做為一種文學、藝術或生活事理的表現手法，與「隱喻」都有重疊之處。故象徵具有 1. 是聯想的產物、2. 以小喻大、3. 以具體喻抽象、4. 是對立概念的統一、5. 是隱喻的重複出現，需取得多數認知、6. 象徵是基於原型的理解與再造等特性。如果我們仔細檢視象徵聯想的各種事例，可以發現，相似性是其中常見的一種形成方式，亦即透過相似性的關係，聯想才易於發揮功能。針對聯想的相似性予以分類，可發現諧音、尚形與情境相似是最主要的三個類型。而隱喻（metaphor）指將事物的事實以「影射」的方式傳達出來。同時指用一種形象取代另一種形象，而實質意義並不改變的修辭方法（李幼蒸，1997），也就是以一般日常熟悉的事物來代替不熟悉的。其特點是同時利用字詞或事物（圖像）間「相似」和「相異」之處。在應用隱喻時，真正的意義並非只有圖像的表層意思，而是在圖像下所意味的意義，而這樣的「意義」藉由已知的、熟悉的符號來做圖像（符號具）上的轉移而重新賦予符號「新」的意義（符號義）詮釋。隱喻是以既有的意義基礎來呈

現一個全新的概念與企圖，同時提供新的認知與觀點，使原本不相干的事物因為隱喻的運用而產生聯想、結合、轉化…等意義的延伸。「隱喻」在圖像符號意義轉換的表現，則是可以透過聯想、諷刺、懷舊、幽默、不可思議等謎樣的符號具組成，使觀看者吸引和注意，並產生共鳴（陳美蓉，2002）。

類比（analogy）乃是以二物的類似性作為推理、比照的基礎。同時，類比也是一種意義思考的方法，尋求不同事物之間相似性的一種程序；用「交錯式」的思考方法找出其一與另一事物之間的分類所屬範圍一種形式（呂靜修譯，1995）。藉由對象物彼此間具有一致性、相似性或關聯性等脈絡連結，將對象物所屬之相關元素彼此替換，進而形成一個具有不同意義特質與結構的物象。其所強調的是指對象物間的「替代性」與「轉移性」的概念。圖像符號表現形式的類比有邏輯性類比及心理性類比。邏輯性類比可細分為：造形性類比、功能性類比、現象性類比、知覺類比、感覺類比、聯想類比、幻想類比。「類比」可說是以「相似性」的聯想特質來做意義的轉換與表現，藉由物象彼此間的「類似特質」來建構新的關係系統，得以延伸、擴展圖像意義的依循脈絡。換喻（metonymy）「部份代表全部」，是傳遞事實有力的方式，因為它具有「指標」的作用，並以此「指標」來取代事物的意義。從視覺表現的應用，將主題移轉至新的狀況、環境及立場，使其適應新的結構，以不同的歷史、社會觀、地理、政治體制、時空等意念，使脫離原有的環境。故「換喻」所強調的就是一種轉移與替換，將兩種不同範疇的觀點，藉由圖像中所隱藏的「相關性」特點，引起圖像意義的轉換與聯繫，呈現出一種「雙關」、「替換」意義的關係系統。

四、文化符碼三層說

通常我們靠著腦海中的符碼進行正確的詮釋與溝通，若是不了解符碼就不能明白大多數事物的意義，符碼是極為複雜的聯想模式，這些符碼影響了我們對形式中的符號與象徵的解讀與了解。而這類符碼指導我們如何處理各種形式背後所隱藏的意義。從廣義的符號學角度，對文化結構層次性做解析，包括語言現象以外的所有表達規則、特性。其中特別重視圖像符號與圖像符號的象徵意涵及故事性的傳達，可以分辨不同文化的在地性特色，在結構中找出同樣基礎卻衍生出不同風格意涵。在設計造形領域中，因為個別文化的價值觀與文化的習慣所形成的特定造形語言、造形文法，乃至造形上特定的象徵意涵，在文化符碼的研究裡，不只針研究符號（聲音、形象）意義的最小元素（意素），同時也研究這些「意素」的組合規則，以及組合後的「語句」，與在該文化中的「位置」。亦即探究「造形語言」的最小單位，以及「造形語言」的「文法」與「造形語言」組織後的文脈關係。本研究所指之文化符碼三層說，意指：（圖 5）

（1）策略層（意的操作）（圖 4）

包括設計作品的說服層與設計作品的說故事層次，也是「巧意」的層次，這個層次往往不

容易察覺。

(2) 意義層 (意像的操作)

包括了設計作品的說故事層次與語意層次，也是「故意」的層次與「表達」的層次，由於 60 年代以來設計語意學、設計符號學的發達，這個層次往往比較容易察覺與分析的，不過從「符號學」的文本學派 (Text semiotics) 來看，所有的設計作品都是「特定的社會文化」之反映，故若不了解設計作品所處的特定社會文化內涵，則有許多「訊息」是分析不出來的。

(3) 技術層 (視像的操作)

包括了設計作品的美感形式層次與設計作品創作媒材感受層次，也是「無意」的層次，從造形心理學、色彩計劃學、心理學的格式塔學派等軸面上來觀察，是容易察覺與分析的。



圖 4 文化符碼三層說中之策略層 (意的操作) 案例

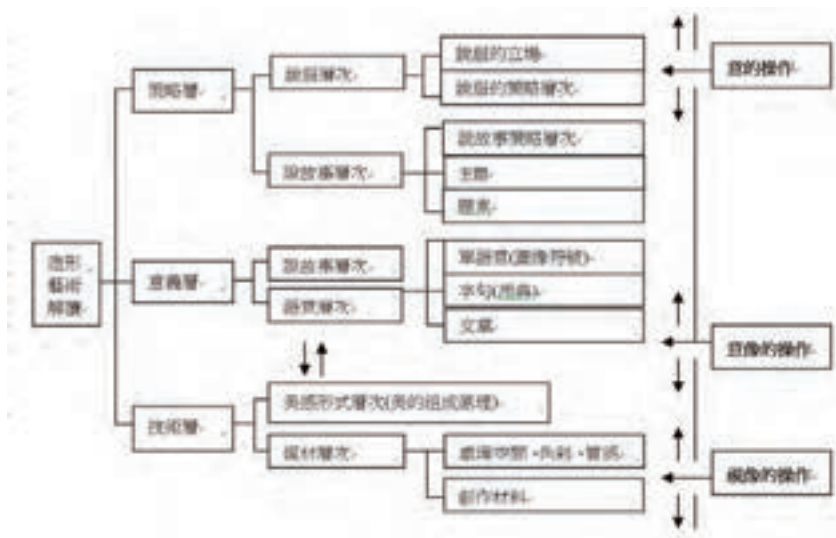


圖 5 造形文化符碼解讀三層說示意圖

(資料來源：參考自設計的文化基礎：設計、符號、溝通，楊裕富，2002，台北市：亞太圖書)

五、台灣原住民文化

台灣原住民共有十四族，其為阿美族（Pangcah；Amis）、排灣族（Paiwan）、泰雅族（Atayal；Tayal）、布農族（Bunun）、魯凱族（Rukai）、卑南族（Puyuma）、鄒族（Tsou；Cou）、賽夏族（Saysiyat；Saysiat）、雅美族（Tao；Yami；今稱達悟族）、邵族（Thao；原本被認為是鄒族中的平地原住民，2001年正式成為官方所承認的第10個原住民族）、噶瑪蘭族（Kavalan；部分噶瑪蘭人被分類為阿美族，2002年正式成為官方所承認的第11個原住民族）、太魯閣族（Taroko；Truku；原本被認為是泰雅族的亞族，2004年1月14日正式成為官方所承認的第12個原住民族）、撒奇萊雅族（Sakizaya；在日治時代歸併為阿美族的一支，2007年1月17日正式成為官方所承認的第13個原住民族）、賽德克族（Seediq；原本被認為是泰雅族的亞族，2008年4月23日正式成為官方所承認的第14個原住民族）。無文字傳統的原住民文化向來仰賴着口述方式，作為主要傳遞訊息、經驗、記憶與知識建構之途徑，也傳衍成為各種口傳神話與傳說（萬煜瑤，2008）。而台灣原住民的神話議題，有極大部分是原住民用來解釋日常生活行為的準繩、自然現象或事物起源，包括全世界先民在內，透過探討或解釋其所見到的日月星辰、風雷雨雪、山川草木及蟲魚鳥獸等的來源或成因，而創造出無數的自然神話。台灣原住民的射日神話，便在其為追求永續生存的前提下應運而生。排灣族舉凡日常器具、信仰儀式器物、武器、屋飾等都可見族人之雕刻並且與信仰有相當大的關係，而非獨立存在。傳統雕刻題材多為百步蛇（象徵頭目貴族）、人像（祖先像）、陶壺（象徵祖先來源）、人頭、太陽、鹿、山豬等圖案，以及日常生活作息或慶典活動描繪等等。排灣族的靈蛇信仰中，除了相信百步蛇有保護族人作用，也將其視為祖靈之象徵（萬煜瑤，2008）。

參、研究方法與步驟

自2004年起，順益台灣原住民博物館三度與台灣海報設計協會共同籌備，以「台灣原住民」為設計主題的海報設計比賽，第一屆至第三屆分別選出了103件、67件、78件，共計248件優秀作品，完整結合並呈現創作者發揮自身的藝術造詣，將台灣原住民文化之美運用在服飾、配件、或是日常生活用具等文化面相，除了延續傳承，也期待藉由創作者的巧思「視」界，進入截然不同的原住民族豐富的文化色彩。

本研究首先以文獻調查法蒐集文獻資料，其次採內容分析法，經專家小組建議，建構類目分析表（表1），請編碼員將資料予以編碼後，經集群統計可得風格類數；最後萃取五件代表性樣本就文化符碼三層說之「策略層」、「意義層」、「技術層」三大面向進行解構，以了解台灣原住民海報創作獲獎作品其文本背後的意義及內涵。本研究收集三屆順益博物館所辦之台灣原住民海報設計比賽之作品專輯共計248件樣本。經專家2人以類目分析表項目之特徵進行

編碼，每樣本在該項目中只能有一種類目特徵，具備者以 1 表示，其餘則以 0 表示。將所得資料經 Ward's 集群分析，經統計結果可得到集群分析樹狀圖，依據集群分析樹狀圖由擷取線得到分類集群，共分為四群，將四群分類以整體風格給予一個設計風格命名。另外代表性樣本之選取則在四群中各以隨機抽樣方式抽取一件作品，參酌文化符碼三層說進行分析說明。

表 1 原住民圖像海報類目分析表

	類 目		次 類 目
內 容	主題		肖形相似、情境相似
	寓意		隱喻、象徵、類比、換喻
表 現 技 術	表現手法		解構、拼貼、變形、矛盾、疊文、敘事
	以字為主	字即主題	字富變化、字具質感、純文字變化
		以字表現主題	字加色塊、文字變化
		書法表現	書法字、古字、書法結合圖像
	以圖為主	以圖像進行表現	具象、抽象、重複構成
		以圖表現主題	抽象、半具象、具象
	字圖相輔	字圖組合	字圖分布平均再組合、字圖分開再組合、字和圖合併表現
		字圖互構	字構成圖、圖構成字
	主題式表現		符碼表現、中英合併、電腦特效表現、英文主題、兩個以上意涵交錯的主題表現
	色彩		單色、多色、寒色、暖色、中性色、無彩色

（資料來源：本研究整理）

肆、台灣原住民圖像海報風格分析

（一）第一類型：突顯多元傳統文化型

在臺灣，原住民都是屬於南島民族，其中卑南族織布色彩、圖案繁複多變化，圖樣以菱形為主，邊緣加上三角形、鋸齒紋、直紋、方格紋等。卑南族較為特別的舞蹈有神話舞、猴祭舞、木盾舞、勇士舞、滑稽舞、迎賓舞。布農族擅長以歌來表達對天對靈的敬拜。布農族以羊蹄或菱形花紋繡在他們長衣背後，充滿「百紋競艷」的花紋。排灣族人陶壺上的百步蛇圖騰是傳家之寶神聖的標誌。常用的紋飾有蛇背紋、人像紋、人首紋、紋手。太魯閣族的織物紋樣喜歡在白色布底織上菱形紋及橫條紋，加以組合變化，紋樣呈現一致的規律和色紋節奏。噶瑪蘭族之香蕉纖維編織，也是一項珍貴的傳統技藝。阿美族人藉著牽手舞蹈集體複習祖先代代相傳有關

信仰、神靈、祭儀、生活習俗、社會組織、部落制度等。魯凱族的服飾，取色以藍、綠、黑為主，不論是刺繡、珠繡或貼布繡所用的圖騰紋飾，大半以神話傳說為主。賽夏族人盛裝的服飾上常織上美麗的織紋圖騰，如菱形紋，賽夏族人認為菱形是祖靈的眼睛，就像是祖靈守護著族人，同時也是告誡族人不可以作壞事。邵族之「竹竿舞」是由佈陣網捕獵物時的動作引伸而成的舞蹈。揉皮是鄒族特殊且著名的工藝。再者，泰雅族相信人要走向永生的世界，須通過七色彩虹橋。現今仍存在的紋面老人相信臉上保有紋面符碼是順利與祖先會和的通行證。達悟族的舟船文化，孕育了他們以漁撈與船為對象的頌歌和讚歌。「頭髮舞」或稱「甩髮舞」是達悟族最著名的舞蹈。

本風格類型共計 89 件。大都以具體的圖像象徵主題的意涵，多偏簡潔留白形式，如強調尊重多元傳統族群文化，使用的圖像又以具象為主，擅用象徵的手法，經由類比的過程突顯作者想要陳述的意念，通常可以望圖解意，圖與文的組合也以圖大字小的形式出現較多，容易以明顯的原住民頭像或是各族特殊的文化意涵顯現其主題的敘事內涵，色彩方面也以暖色調居多，訴諸視覺色調情感的層面較為多見。在主題的表達上出現與「原」字諧音相關的「原織原味」、「原動力」、「原舞曲」、「原音重現」、「留住原音」、「原住民」、「原生之美」、「串出原始心台灣」、「同心原」、「原竹豐收」、「原來—來源」、「原貌」、「原影重現」、「原」…，充分呼應類比的特質，讓觀者透過視覺元素之呈現可類推該族之傳統文化樣貌（表 2）。

表 2 第一類型：突顯多元傳統文化型風格（部分樣本）

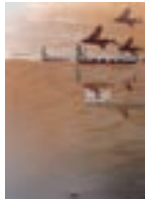
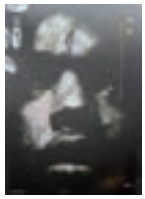
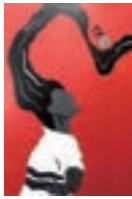
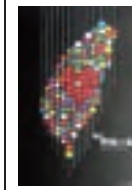
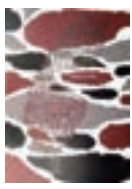
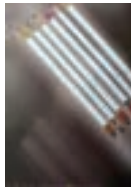
						
1	2	3	4	5	6	7
						
8	9	10	11	12	13	14

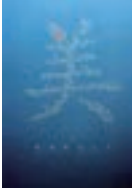
表 2 第一類型：突顯多元傳統文化型風格（部分樣本）（續）

						
15	16	17	18	19	20	21
						
22	23	24	25	26	27	28

（二）第二類型：傳達文化傳承與認同型

台灣原住民各族文化非常豐富且多元，有部落自治、會所制度、母系氏族，年齡階級、特殊之宗教行為、天文、醫藥、技藝、歌舞…等智識與藝能。本風格類型共計 27 件。以文化元素表達族群文化承傳及文化認同議題居多。表 2 內之圖例畫面較常以幾何造形表達深沉的內涵，多以幾何形式表達，尤其以抽象造形居多，各族特殊的文化元素轉變為簡潔的幾何圖樣，不管是木柱或以視力檢核表轉喻辨識族群圖樣的重要性，透過換喻的手法，以簡單的排列組合突顯作者的意圖（表 3）。

表 3 第二類型：傳達文化傳承與認同型風格（部分樣本）

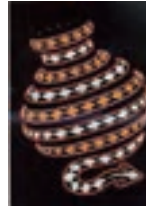
					
1	2	3	4	5	6

（三）第三類型：喚醒保育部落文化生態資源型

台灣原住民各族文化非常豐富且多元，各族之生活、習俗、歲時祭儀、生命禮俗、部落外交…等文化活動，形成各族文化鏈，環環相扣緊密結合在一起。在宗教信仰方面，其天人合一

與大自然共存共榮的哲理，這在原住民族社會中是文化生活的一部分。本風格類型共計 51 件。表現主題較偏向喚醒保育部落文化生態資源。畫面構成上較常以留白處理為主，整體畫面呈現極簡風格，圖像也以具象寫實的簡單線條或類似剪影方式呈現居多（表 4），創作主題也圍繞在文化保育與環境保護議題上，經由類比的表現手法，如以紋面圖像做為各族獨特文化圖樣面臨凋零的表徵，暗指保存原住民傳統文化生態之重要性。

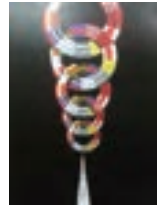
表 4 第三類型：喚醒保育部落文化生態資源型風格（部分樣本）

					
1	2	3	4	5	6
					
7	8	9	10	11	12

（四）第四類型：表現原住民文化新 機型

台灣原住民分散台灣各地，其風俗民情各異，所使用的器物也各具特色。例如達悟族雖以種芋頭為主，實際上漁撈是其賴以生活的主要方式，蘭嶼海域又是冷暖海流與黑潮交會之處，漁業資源豐富，其海上交通工具 -- 拼板舟，應運而生。其船板已經成為達悟族的代表文物。除了達悟族的拼板舟以外，其他各族都有特殊的器具，蘊涵其族群豐富的文化意涵。其中排灣族的連杯在原住民的飲酒文化中，連杯是一種傳達友情與親情，促進族人情感交流的日常器具，透過木製器物與木雕的技巧，展現排灣族饒富創意的工藝。原住民圖騰紋飾的使用，表達了原住民的生活觀、價值觀及宇宙觀，更可藉由著圖騰紋飾強調宗教信仰的力量，以維持社會秩序。本風格類型共計 58 件。表現主題朝原住民文化新契機思維，多以裝飾圖文形式出現，期望思索深入的問題如文化活動缺乏創新與改變，流於形式，畫面對比性強（表 5）。

表 5 第四類型：表現原住民文化新契機型風格（部分樣本）

					
1	2	3	4	5	6
					
7	8	9	10	11	12

（五）代表性樣本分析

根據楊裕富（2002）之文化符碼三層說理論，將五件代表性樣本其在策略層、意義層、技術層之分析彙整如表 6～表 10 所示。

表 6 代表性樣本一之文化符碼三層說分析表

	策略層	說服層次	立場	那是誰？那是誰的曲？那是誰的舞？那是誰的服裝？有歌有酒有魚有肉有山有海，有你，但沒有我
			策略	於視覺上運用模糊影像暗示因為遺忘，讓原住民有關尋根與傳承的問題凸顯出來
	意義層	形式	圖像符號	所呈現之影像略顯模糊，作者故意以如此不清晰的影像說明如作者所言：有一張臉龐被刻意遺忘，有一首動人的歌曲只在山中迴響，有一場慶典層層疊疊，有一雙佈滿粗繭的手織出一代又一代的衣裳
		語意層次	字句（用典）	運用象徵、類比的技術，暗喻著因為遺忘所以模糊，縱然文化如此美麗，依然沒有我可以存在的角落
	技術層	美感形式	空間感	將圖像由立體化、立面性轉而成單純的平面性
		媒材層次	色彩	以古樸的褐色為主，整個作品呈現的是一種沉靜的色彩基調
			創作材料	以女性的原住民影像結合原住民圖騰，運用模糊的表現手法，感嘆逝去的文化何時能再找回

表 7 代表性樣本二之文化符碼三層說分析表

	策略層	說服層次	立場	反映出人類在迫害自然生態及保育動物的同時，也將逐步扼殺地球未來的生存環境，在現今保育團體的疾呼奔走下，這些珍貴的動物才得以生存至今，企圖將人類與大自然最原始的共生記憶喚回
			策略	特殊物種生態瀕臨消失之危機
	意義層	形式	圖像符號	魯凱族是雲豹之故鄉，兩者都帶有神祕的色彩，而且都美麗的讓人屏息，以魯凱族串珠串成的雲豹，象徵兩者密不可分，但以斷線的珠子顯示兩者逐漸消逝，其二者是珍貴的資產，卻因為人們走向現代化而遺忘他們捨棄他們，期待人們重視身邊的美麗文化與動物，勿讓他們消逝在我們的記憶中
			語意層次	字句（用典）
	技術層	美感形式	對比	上方雲豹圖像之視覺張力與下方之點狀字體形成對比
		媒材層次	色彩	以褐色及多彩串珠表示即將成為回憶的美麗文化就像雲豹等瀕臨絕種的動物般即將成為絕響
創作材料			以串珠編織的魯凱字體與雲豹因斷裂而無法組成完整的圖像，隱喻著珍貴的文化遺產應加以珍重	

表 8 代表性樣本三之文化符碼三層說分析表

	策略層	說服層次	立場	原住民傳統社會祭儀慶典的文化展演是傳達文化的重要載體
			策略	祭儀慶典與文化展演之美麗瑰寶
	意義層	形式	圖像符號	以黑暗與明亮、彩色與黑白等對比方式排列，表現出圖與地反轉的視覺效果，白底上約略可以見到三個微笑的臉，代表著歡愉的舞蹈所展現的生命傳承
			語意層次	字句（用典）
	技術層	美感形式	空間感	以圖地反轉技術表現跳舞的旋律與原住民歡愉笑臉之互轉
			媒材層次	色彩
創作材料				微笑的人臉與舞蹈的下肢身影的互轉，帶來觀看圖像的象徵意義

表 9 代表性樣本四之文化符碼三層說分析表

	策略層	說服層次	立場	當我們觀看視力表時，越上面的符號越大，越容易看清楚，許多人對原住民的了解也只是粗略的見到表面的現象而已，並不真正懂得背後的涵義，甚至容易混淆，透過這張創作，作者期盼大家都能多了解原住民
			策略	希望表達出從忽視到重視之迫切性
	意義層	形式	圖像符號	以視力檢查表為雛型轉變為百步蛇的 C 造形
		語意層次	字句 (用典)	以漸變式的百步蛇的視力檢查表希望引起關者的注意
	技術層	美感形式	空間感	反覆的排列組合，除展現文化的豐富性外，更以漸層的大小變化類比勿以單眼遮掩來觀看原住民文化
		媒材層次	色彩	以深褐色的底色表達張力釋放的觀點，尋求視覺經驗的安穩感
			創作材料	以視力檢查表為構想，將視力表符號改為百步蛇，象徵原住民文化

表 10 代表性樣本五之文化符碼三層說分析表

	策略層	說服層次	立場	在觀光客追逐異文化情調的同時，擺設出隱約異化的族群傳統，任其淪為文化商品，連同文化尊嚴，一併販賣，藉由觀光將當地文化拿來消費、拿來展示，改變了傳統祭儀原本的社會意義，轉向成為與觀光為主的文化展演
			策略	重新審視異化族群傳統，販賣文化尊嚴立場
	意義層	形式	圖像符號	突顯以異族風情的想像來「觀看」原住民，體驗「異族」差異的偏誤
		語意層次	字句 (用典)	強調拼貼、遊戲感的敘事手法，表達原住民文化之環保性、機能性、自主性、拾趣性
	技術層	美感形式	空間感	就如同原住民服裝的鮮豔耀眼而多樣，各自表述，但又是如此的和諧
		媒材層次	色彩	以微甜的粉紅色底，搭配鮮艷活潑的色彩，吸引小朋友的目光
			創作材料	以紙娃娃搭配簡單塗鴉的方式營造平易近人的感覺，期待小朋友從娃娃遊戲中輕鬆認識原住民文化，讓美麗的文化得以傳承下去

伍、結 論

台灣原住民包括了阿美、泰雅、排灣、布農、卑南、魯凱、鄒、賽夏、邵、噶瑪蘭、太魯閣、達悟族等原住民族群，各族雖多以線狀作為裝飾，但並非全都運用了對稱。就對稱的型式而言，排灣族與魯凱族具有平移與旋轉的對稱性質，泰雅族則具備了鏡射與旋轉的對稱性質（洪足金，2006）。原住民射日神話傳說行為，是為了與大自然對抗以爭取人類的生存而產生的想法，充分展現古老原住民祖先對自然現象的觀察入微，也衍生出與大自然和平相處的生活哲學。本研究成果可歸納：

（一）台灣原住民圖像海報的表現風格

可歸納為「突顯多元傳統文化型」、「傳達文化傳承與認同型」、「喚醒保育部落文化生態資源型」、「表現原住民文化新契機型」四類。其在隱喻性、誘導性、群化性、符號性、組織性、轉換性、構想性、美觀性、編排性、清楚性、動態性、構成性、色彩性上皆有不同的展現比例。配合主題突顯畫面不同程度之複雜性、解構性、苦悶性、失衡性、對比性、和諧性、結構性、喚起性、愉悅性、美感性、類似性。應用象徵與類比手法居多，畫面處理也以肖形相似、拼貼與敘事居多。以極簡風格取勝，清楚描述主題與圖像關係。通常擁有兩個以上意涵交錯的主題表現。超過一半之樣本採用以圖為主的表達技巧。在內涵意義的傳達上，較偏向以象徵手法強調族群之歷史傳承、文化與族群意象的融合、對文化傳說的崇拜。

（二）台灣原住民圖像海報的視覺意象

1. 圖像元素的重新組合：將族群、器物品名、類型、外形特徵、紋樣類型、造形文法、文化意義等圖像元素從表象中抽離出來，重新組合以獲得獨立的意義。而把不同的表象元素按照不同的主題加以組合，形成特殊的想像世界，形成衝突性強烈的視覺感受。

2. 奇特空間感的錯置：拼貼手法會使畫面產生平面的感覺，但利用大小關係的配置卻能在平面中呈現空間感，當各種彩度接近的元素在畫面中交疊，就形成了一種與現實相違背的奇特空間感。

3. 相似性聯想的象徵：以根「源」做為「原」的象徵聯想，是諧音的相似性；以「雕滿圖樣的雙手木柱」做為「歡迎、高舉」的象徵聯想，以「祖靈的眼睛」作為「太陽」的象徵聯想，是肖形的相似性；以「百步蛇」來象徵「尊貴」，以「織物」來象徵「特殊族群文化」則都屬情境的相似性。

台灣原住民裝飾圖紋往往是族群身分的表徵，是人們認識族群的符號系統，因此服飾的紋樣、臉龐上的刻痕、頭上的冠帽佩帶、具有濃烈民族意涵的圖紋…，這些匯集出來的圖像或這些圖像的轉化往往成為族群呈現在外「文化」。創作者經由對台灣原住民裝飾圖紋的萃取，

利用其簡單的線條分割、幾何圖紋的規律變化、色彩呈現的自然律動，透過設計的創作，賦與它新的生命，引領大眾去欣賞原住民動感、力度的生命結構，進而認識原住民文化，並讓這種「原民之美」進入現代的生活。

致謝

本文感謝教育部人文教育革新中綱計畫—人文數位教學計畫（部落美學數位典藏與創作學程）予以部分經費補助。

參考文獻

- E.Panofsky 著，梁春生譯（1997）。*造形藝術的意義*。台北市：遠流出版。
- 王桂沔（2005）。*企業・品牌・識別・形象－符號思維與設計方法*。台北市：全華圖書。
- 呂靜修譯，Michola Roukes 著。（1995）。*設計的表現形式/想像力的激發*。台北市：六合出版社。
- 李幼蒸（1997）。*語義符號學*。台北市：唐山出版社。
- 林佩淳、吳佩芬（2002）。數位藝術相關理論研究與創作探討。*藝術學報*，70，43-58。
- 洪足金（2006）。對稱在原住民服飾之運用研究，*國立臺灣藝術大學造形藝術研究所學位論文*，未出版，台北。
- 徐麗華（1999）。論象徵與寄託。*浙江師大學報*。社會科學版，6，103-106。
- 張景智，Jonathan Culler 著（1992）。*索緒爾*。台北市：桂冠圖書。
- 許峻誠（2003）。西方後現代主義平面設計派別與視覺形式之比較。*現代美術學報（Journal of Taipei Fine Arts Museum）*，6，35-66。
- 陳美蓉（2002）。應用符號學理論探討圖像符號的意義建構與解讀之特質。*國立交通大學應用藝術研究所學位論文*，未出版，新竹。
- 陳錦忠（2008）。影像中圖象與造形符號的關係。*藝術學報*，83，77-90。
- 陸蓉芝（2003）。*破－後現代藝術 POST POST-MODERNE ART*。台北：藝術家出版社。
- 楊裕富（2002）。*設計的文化基礎：設計、符號、溝通*。台北市：亞太圖書。
- 嚴雲受、劉鋒杰（1995）。*文學象徵論*。合肥市：安徽教育出版社。
- 蘇文清（2005）。*標誌設計作品集*。台北市：全華科技圖書。
- 萬煜瑤（2008）。排灣族藝術圖像中人的形體與意象分析：從神話與雕刻談起。民俗曲藝，161，135-184。
- 順益台灣原住民博物館 <http://www.museum.org.tw/>（上網查詢日期：民 99 年 05 月 10 日）

A study of cultural element analysis in Aboriginal posters

Huang Shu Ya

Abstract

This article is the image of the aboriginal poster design of Taiwan as the research object, To analysis the theme of communication and performance types of the aboriginal poster of Taiwan from 2006 to 2010, trying to see the cognition and evaluation of aboriginal culture poster image by non-indigenous people. Carry on the collection data by the method of literature survey, and make use of the method of content analysis to carry on the classification of the aboriginal poster design of Taiwan, 248 samples through gather a group by cluster analysis, to realize the ways of communication of Aboriginal poster. The main findings are:the performance style of aboriginal posters images can be summarized as highlight the diverse traditional culture-based, cultural heritage and identity-based communication ,wake-up ecological conservation and cultural resource-based tribes, aboriginal cultural performance models of new contract four categories. The visual image deviation of the aboriginal poster design of Taiwan as:1.Realignment of picture elements, 2.Symbolism of similarity association, 3.Misplaced sense of strange space. To convey the connotative meaning, and the symbolism tends to emphasize the historical ethnic heritage, the integration of cultural and ethnic images, the worship of cultural legend.

Keywords : *the aborigine , poster design, style*

審美視域與文本唱和歷程及反應： 以兒童賞析繪本之審美愉悅為例

賴玉釵

摘 要

就傳播歷程觀之，閱聽人之所以有「故事好看」的感動，可取決於文本結構、讀者及此二者之交流歷程。本研究則初步解釋孩童之審美視域、繪本的圖文整合之文本結構、讀者如何以想像力和作品對話、其間所引發之美感體驗質素，以研析兒童之接收與美感反應歷程。

研究發現，審美視域乃是孩童先前對作品之知悉組成，如其對卡通、影片或電玩等圖像之理解。另孩童之家庭環境、親子關係、玩耍、求學與友伴共處等經歷，亦可影響孩童預期繪本情節走向，與「審美期待」相繫。

關鍵字：美感體驗、敘事結構、接收美學、審美期待、繪本

壹、研究動機與問題

兒童文學專為嬰幼兒至青少年時期之讀者服務，其呈現形式包括圖畫書、詩歌、小說或散文等（Lynch-Brown & Tomlinson, 2005）。在兒童文學之領域中，研究者多強調「悅讀」為養成孩童日後閱讀習慣之重要關鍵，盼能讓孩童單純地喜歡讀書，有別於功利式之追尋方式；即便孩童為尋找若干資訊而研讀文本，然從中體驗之分辨與發掘樂趣，亦可為吸引兒童繼續閱讀之因，帶來更多悅讀的可能（Nodelman, 2003; Lynch-Brown & Tomlinson, 2005）。

若就兒童文學類別言之，「繪本」實具備引發小讀者愉悅之因素，故備受兒童文學領域關注。繪本俗稱「圖畫故事書」，乃以圖為主、從圖引發之文字為輔，訴說一系列具因果關係或高潮起伏之事（游嘉惠，民 95，頁 17；Lynch-Brown & Tomlinson, 2005）。

略究繪本吸引小讀者之因，乃因圖畫較能直接傳達訊息，故易激起直觀感動；如每幅畫之配色、造形、繪圖媒材、版面設計、光影及想傳達之題旨，都可給予孩童不同的閱讀感受，構塑出具美感氛圍之閱讀情境（邱淑雅，民 85；何應傑，民 92）。繪本之圖像除了貼近真實生活外，也顯得直觀且生動，便於與讀者溝通以促其引發共鳴。而讀者眼見畫面之具體人物、誇張之神情時，亦能直覺地想像圖義、迅速地對應至日常生活的場景，並激發出悅讀感受（支媛，民 98，頁 27）。

凡此種種，不難見著研究者對好繪本標準之關切。然而此判準從何而來？為什麼符合上列條件者即為好繪本？當孩童深覺繪本「好看」時，背後成因可能為何？似均值得研究。

繪本作家與插畫家 Haugaard 主張，人們從愉悅的歷程中習得最多事物，少有人自無聊內容中學得知識（Jalongo, 2004 / 2007）。就傳播歷程言之，作品「吸引人與否」實則涉及了賞析者審美體驗與判斷（朱光潛，民 73；臧國仁、蔡琰，民 90；蔡琰、臧國仁，民 92；Saito, 2007），與讀者與文本之交流歷程息息相關。另 Rosenblatt（1938）於《文學探索》（Literature as exploration）指出，文學作品存於讀者之體驗中，即存於讀者與文本作品交流歷程。Rosenblatt（1938）曾將讀者感受分成「實用」（efferent）與「美感」（aesthetic）兩者，前者意指讀者從中獲取有效資訊以改善現實生活；後者則指讀者擁有更深層的感動與情緒觸動，而能更深刻地體驗人生。

Rosenblatt（1938）說明「體驗」始自於讀者與文本之交流歷程，而八〇年代美學主流「接收美學」研究者亦有類似觀點。該典範主張讀者主動參與對賞析歷程之重要性，並提出美感來自「讀者接收與文本結構」之交流過程（Jauss, 1982a; Jauss, 1982b; Holub, 1984）。該典範之發源地為六〇年代聯邦德國 Konstantz 大學，主要由 Hans Robert Jauss 與 Wolfgang Iser 發起（Holub, 1984, pp.3-7）。該典範指出，讀者反應之生成過程包括讀者審美視域、文本結構、交流歷程與美感效果（Jauss, 1982a; Jauss, 1982b; Holub, 1984）。

但接收美學探索讀者與文本交流過程時，似未集中於兒童讀者詮釋繪本之領域，多聚焦於成年人對詩歌、宗教劇及歌曲、現代小說與歌劇之解讀（Ingarden, 1973a; Ingarden, 1973b; Jauss, 1982a; Jauss, 1982b; Iser, 1996）。然而若置於兒童賞析繪本脈絡，該典範似可針對不同讀者與文體而作細密發揮。

就閱聽人層次言之，兒童多以自身經歷（如遊戲、父母之關懷或友誼等）來解讀文本，並評析作品好看與否，其生命廣度、寬度均未及成人（吳靖國，民 95）。如 Sipe（1999）在〈兒童對文學之回應〉（'Children's response to literature'）提出，兒童詮釋文學時會受先前觀影經驗影響，如以電視、電影中之神話或寓言來解讀資訊（Sipe, 1999；轉引自梁秋月，民 90，頁 34）。

就文本結構言之，繪本包括圖像與文字等兩層次，異於接收美學典範先前多重於長篇小說等文字表述。如繪本結構以圖像為主軸，涉及視覺所引發之心理觸動，此為先前接收美學較少著墨處。故未來研究實從圖像著手，分析繪本之召喚讀者涉入之結構。

若就讀者與文本之交流歷程而言，讀者如何整合圖文亦是未來可鋪陳之方向（賴素秋，民 92，頁 16-17）。圖文整合則或涉及「視覺」（圖像）及「聽覺」（文字韻律），連結關係宛如合奏般，可共譜愉悅之樂章（游嘉惠，民 95，頁 130-131）。故繪本之圖文形式如何與讀者想像力交流，亦是日後研究美感反應之可行方向。

故繪本提供何種召喚讀者涉入之文本結構，讀者依憑何種既定想法來與之唱和，此間引發之化學反應亦可值得關注。以下擬從讀者、文本提供之召喚結構、交流歷程與引發效果為軸，以闡釋研究問題。

如上所述，本研究之關切旨趣可分「閱聽人」、「文本結構」、「交流歷程」與「美感效果」等層面，具體問題如下：

（一）兒童「審美視域」之意涵

孩童閱讀繪本時，其先前存有之想法或概念為何？其狹義審美期待與廣義審美期待之意涵如何？審美視域提供了哪些基礎，讓兒童與文本能相互唱和？

（二）繪本「文本結構」之意涵

繪本結構包括圖與文字兩部份，它提供何種「吸引讀者之結構」以召喚閱聽人涉入？

（三）兒童與繪本之「交流歷程」與反應

兒童如何發揮其創造力或主觀意識來讀圖及文？在孩童與繪本交流過程中，其愉悅感受可能展現在哪些層次？與成人之美感體驗有何不同？

貳、研究價值

(一) 理論意涵：開展美感體驗研究領域

過往研究多從作者論或文本分析之角度，解釋繪本為何受孩童歡迎之因，然卻少兼顧交流歷程等各層面。下文擬說明國內繪本研究之關切面向，之後再融入接收美學典範之觀點，說明使用該取徑之研究價值。

目前繪本研究方向聚焦於：其一，圖畫書之文本分析，如角色、主題、圖像元素與風格（司徒佳珠，民 92；侯明秀，民 92；黃雅琪，民 92；邱鵬城，民 94；戴至君，民 95）。其二，圖畫書如何應用至教學活動，提高學習成效（吳惠娟，民 91；何應傑，民 91；張妙君，民 93）。其三，以作者論角度分析繪本創作之根由，某部名作之圖像及文字之表現特徵（胡怡君，民 91；楊雅涵，民 90；蔡淑娟，民 93）。其四，研析繪本創作策略，研究者並自製繪本（林靜怡，民 90）。其五，讀者反應理論之應用與延伸，如以參與觀察、深度訪談等了解小讀者之詮釋活動（郭恩惠，民 88；高秀君，民 90；邱瓊蓁，民 91；黃慧珊，民 91；朱伶莉，民 92；陳淑鈺，民 92）。

本研究擬延伸接收美學典範之觀察，藉文獻探索方式以了解孩童之審美視域及閱讀之美感體驗，如讀者結合圖文方式亦是未來可鋪陳之方向。

(二) 實務意涵：提昇孩童之圖像素養

若孩童能從藝術的觀點欣賞插畫，或可培養其圖像素養能力。孩童可從畫家之畫風、繪圖媒材（水彩、油畫材質或粉蠟筆）、色澤與明暗對比等賞析單幅創作，亦可比較不同畫家之創作風格（彭懿，民 95；Lynch-Brown & Tomlinson, 2005）。如 Kiefer（1994）主張，接觸繪本可培養國小孩童之美感與藝術鑑賞力，增加其對畫作風格、視覺元素之洞察能力。其次，由於讀者花費較多時間於電玩或電視上，其「視覺導向」明顯，故更易聚焦於插畫的部份（Lynch-Brown & Tomlinson, 2005）。

再如賞析繪本故事書可培養孩童「文學覺知」，意指分辨不同作者或插畫家作品風格之洞察力；若孩童大量閱讀繪本作品，或可依此發展出自己的「閱讀偏好」而找出所喜之插畫家或作者（Lynch-Brown & Tomlinson, 2005）。孩童亦可以此偏好為基礎，培養其文字及圖像素養，凡此種種均是本研究可預期之實務貢獻。

參、文獻探討

在接收美學典範中，Jauss 與 Iser 均曾討論閱聽人概念，肯定讀者具主動性且可解讀作品並

賦予新義。下文擬續以 Jauss 與 Iser 等人論點為軸，說明接收美學典範對閱聽人、文本結構、與兩者交流／對話歷程的體認，再檢討兩者互動後究竟生成何種美感體驗。

一、接收美學典範對「審美視域」之討論

Jauss (1982a) 承其業師 Gadamer 之視域觀點認為讀者得以其來詮釋創作，隨後並進一步以審美視域概念，說明讀者之觀點如何受到歷史文化影響及其為何對「類型」呈現存有期待 (Jauss, 1982a, p.22)。如前文所述，審美視域可分為狹義與廣義兩者，以下分述之：

(一) 狹義審美期待

狹義審美期待意指讀者對類型之期許，如預設類型作品之呈現方法、旨趣、情節鋪陳與結果 (Jauss, 1982a)。另讀者與文本互動時，亦會受用語、譬喻、文句等影響，而引發先前閱讀經歷並融入相關聯想 (Jauss, 1982a, p.22-23)。

人們可從「定向審美期待」起始，從中選擇合乎期許的情節或進展，再加以詮釋 (Saito, 2007, p. 131)。易言之，審美期待暗示讀者可選擇何種方式與文本交流，且影響讀者之注意力及解讀焦點 (朱立元、張德興，1999)。假若讀者發現，故事中之元素可與過往經驗唱和，則審美期待較易被滿足而享共鳴感動。

若以孩童為例，其既定審美期待可展現於故事主題、情節、角色與風格 (Jalongo, 2004 / 2008)。如孩童喜愛幽默有趣之主題，情節則以單純、少有複雜故事線為佳。而角色除個性鮮明外，也會隨時間進展重複出現，讓孩童便於記憶或跟隨劇情。故事主題若為探險、幻想或神話故事，易激起孩童共鳴 (Jalongo, 2004 / 2008)。另在風格呈現部份，若所繪角色與景物較為具體或明亮，亦是吸引孩童之主因 (林敏宜，2000)。

研究也發現，讀者除了「定向審美期待」外猶有「創新期待」，期盼從文本中發掘新意。此時，讀者可採取開放心智並鼓舞自己欣賞各類事物，不只固著於前見以擴展自身之審美視域，以讓審美歷程持續進行 (Saito, 2007, p. 129)。

(二) 廣義審美期待

研究者曾云，讀者過往的生命史及閱讀經歷均能影響其賞析過程 (朱立元，民 78)。就前者言之，讀者可從若干文句裡激起往昔回憶，而有視覺、聽覺、嗅覺、味覺和觸覺等五感聯想，繼而將此聯想融入理解情節之基礎 (朱立元，民 78；Saito, 2007)。以下依序說明廣義審美期待之意涵：

1. 五感體驗

若閱聽人能接受某故事，可能因五感聯想在閱讀時產生作用 (朱立元、張德興，民 88；Saito, 2007)。如 Dr. Suess 創作之繪本” Horton Hatches the Egg”，主角大象以「Hotton」為名

(郝廣才, 民 95)。由於 Hotton 的音韻(聽覺)易予讀者重擊之感, 符合大象踩地之聲量與體重之份量; 试想如果大象叫「咪咪」, 那麼引起之聽覺意象及感受, 應不及於 Horton (郝廣才, 民 95)。

再以「觸覺」為例, 安徒生童話之〈冰雪女王〉描述雪后居於皚皚白雪中, 其城堡、家飾以至馬車均由寒冰所鑄。讀者可從先前摸冰塊之經歷, 聯想到雪后處於極低溫所在。此為故事情節引發了觸覺聯想, 讓讀者帶入相關體認來解讀冰天雪地之場景。

若以「味覺」言之, 作家可安排與食物相關之情節, 刺激讀者之味覺聯想, 讓後者更進一步投入文本世界中。如《納尼亞傳奇》系列之《獅子、女巫、魔衣櫥》中, 艾德蒙為了「土耳其糖」竟不惜出賣朋友, 以換得更多美味的糖果 (Lewis, 1994 / 2005)。當讀者眼見土耳其糖之描寫時, 或可想起先前吃糖果的體驗, 感到似乎也正品嚐甜呼呼的零嘴。此即味覺描寫引起賞析者相關聯想, 讓觀者更能設身處地感知文本事物。

以至「嗅覺」而言, 兒童文學對氣味書寫可較日常生活化。如《長白山下的童話》提到, 神仙為報償某位善心人士, 特地讓後者放出「香氣」, 而做起「香香屁, 屁香香, 哪家太太老爺叫我薰衣裳」的獨門生意 (楊明顯, 民 76)。他釋出的香氣還包括茉莉花香和桂花香等不同味道, 讓雇主十分滿意。而讀者在感知彷彿聞到花香味兒而生審美愉悅時, 其實也更向文本世界靠攏, 逐步同理故事欲傳達之善有善報價值觀。

2. 讀者之生命歷程

若故事提供了某些情節, 讓觀眾聯想其過往記憶, 亦是讀者接納故事之因 (朱立元、張德興, 民 88)。

研究者曾云, 童書之內容應植基於孩童之日常生活經驗, 如歡度生日宴會、頭一次掉牙等 (Lynch-Brown & Tomlinson, 2005)。繪本之訴求對象為兒童, 其多以孩童家庭、學校、現實生活為描述題材, 亦讓孩童易將其生活體驗、心理感動或好奇事物投射至繪本之中 (支媛, 民 98, 頁 29)。故編寫童話故事時, 需考量觀者之生命歷程, 促使其能與故事產生共鳴並肯定作品具吸引力。

從孩童之發展歷程言之, 零至二歲之兒童適合插畫主題清楚、色彩明亮、背景單純者; 文字表達部份, 由於幼兒對跨張之聲音及節拍較易有反應, 故可帶入童謠等表現形態以便朗讀 (Lynch-Brown & Tomlinson, 2005)。二至四歲之孩童接觸之書籍, 主題仍需與日常作息與兒童熟悉事物相關, 如跑步、扣鈕扣或開關門 (Lynch-Brown & Tomlinson, 2005)。繪本故事書之主題可選擇簡單情節、加入便於孩童了解故事之插畫, 具幽默感之角色與故事情境 (Lynch-Brown & Tomlinson, 2005)。因繪本之故事情節簡單, 小讀者可跨越較少認知與智力之限制, 而理解繪本之故事主線, 此為繪本易受零至四歲之幼童接納之因 (Evans, 2009)。

四至七歲之孩童仍可讀簡明易讀之韻文、童謠, 增加閱讀之趣 (Lynch-Brown & Tomlinson,

2005)。而繪本主題可涉及成長與逐步自主等，例如孩童如何與同儕互動、離家上學之時光（Lynch-Brown & Tomlinson, 2005）。對孩童而言，他們開始接觸到同儕生活圈，故易對與生活相仿事物產生共鳴，並將自我投射至情節之中（Evans, 2009）。另在閱讀故事之歷程中，因孩童識字不多，故多依賴敘事者之引領、朗讀等，藉口語化之方式了解繪本世界。繪本故事易朗讀、口語化或具律動感等，亦是促進與小讀者交流之關鍵（Evans, 2009）。

而九至十二歲之讀者群之抽象思考能力更佳，可接觸倒敘或象徵等抽象技巧，表現手法除童謠外亦可融入小說類型（如科幻小說）、帶入遠離現實生活之時地設置（Lynch-Brown & Tomlinson, 2005）。此階段之孩童開始找尋認同之對象，故喜見年紀相仿之故事角色。若角色能成長、發揮習得之技能、克服困難以拓展經驗，易受孩童青睞與認同（Lynch-Brown & Tomlinson, 2005）。對高年級孩童言之，他們也易感受到圖像所傳達之情感，例如能明確指出版面大的圖像可傳達較強烈的情緒張力，或帶入更多描繪細節；故多位 11 歲小讀者表示，大幅圖像比起純文字之小說而言，更容易帶入個人生命歷程、聯想與生活之關聯性，而產生更多交流與對話（Lewis, 2009: xxii- xxvi）。

整體言之，繪本受歡迎原因包括色彩鮮明，故易吸引讀者注意；隨著圖片引導，讀者亦願進一步地閱讀文字，了解故事從何發生（Nikolajeva & Scott, 2001）。另外，由於繪本以圖像為主、文字相對簡短，也讓孩童感到易讀，且易與人溝通與分享故事（Lewis, 2009）。

3. 接觸電影、電視、電玩及流行歌曲之經歷

Sipe (1999) 在〈兒童對文學之回應〉（'Children's response to literature'）提出，兒童詮釋文學時會受先前觀影經驗影響，如以電視、電影畫面來詮釋繪本之圖像（轉引自梁秋月，民 90，頁 34）。雖然讀者賞析作品時感受不到個人經驗之牽引，但先前視域無可避免地會引導閱讀活動，如日常生活、電影、電玩、電視與玩具等（Nodelman, 2003）。

如研究者曾指出，閱聽人因受 Disney 文化的影響，將《小鹿斑比》（Bambi）視為鹿的理想形象的表現，並認為鹿是溫馴、具吸引力的動物；此外，人們也會受無尾熊、袋鼠、北極熊之環保圖像所吸引而覺備感溫馨，並以此教導兒童野生世界的智慧（Saito, 2007）。可見先前接觸媒體之經歷亦會融入審美視域中，可讓讀者從圖像形狀、色澤（聯想某一特定故事角色）或質感等，將先前擁有之美感體驗或溫暖記憶，融入情節中而衍生新的美感反感（Doonan, 1993 / 2006）。

再如繪本作者 Anthony Browne 表示，創作時亦會想到先前觀影經驗，並將分鏡等概念融入敘事過程中（Brown & Evans, 2009: 177）。故不論從敘事或孩童接收歷程言之，影音媒介扮演關鍵角色，可予明確之視聽刺激而成閱讀文字作品時之「感知」及「體驗」基礎，或將影視作品之刻劃融入原作而成解讀依據。若閱聽人先曾觀賞原作改編之影視作品，則接觸若干角色或地域之描寫時易有「先（影視）入為主」觀念，易將此想像融入閱讀小說歷程以為美感體驗之

來源。故孩童接觸之影視作品、語言學習卡通或教材、電動玩具等，亦是構成廣義審美期待之因素。

二、接收美學典範對文本結構 (text) 之觀察

Glazer (1991) 研究繪本特質，發現繪本仍以某事件為主軸，貫穿每一圖像，組裝成特定情節、開場或結尾、因果關係、敘事時間與進展歷程。何三本 (民 84) 則提出更詳細之說明，繪本中圖畫在說話、文字也在說話，雖以不同表達方式呈現，但都指向同個主題。

在研析「文本結構」層次，接收美學先行者 Ingarden (1973a; 1973b) 等人肯定文本結構對閱讀的影響，認定作品中有特殊的修辭 (如隱喻等) 能召喚讀者前來。以文學作品而言，Ingarden (1973a; 1973b) 認為作品之「文本結構」是由各異質部份組成 (包括：語音語調層次、語義單元層次、表現客體層次與圖式化層次)，但各部份間又相互連繫。

而接收美學另一位健將 Iser (1978) 延伸 Ingarden 對文本的觀察，認為「召喚結構」 (inventing structure) 可體現在圖式化層次等基本結構。研究者亦云，「召喚結構」可吸引讀者投入更多「創作力」以詮釋、想像並彌合其間差距，暗示欣賞者可對文本中任何未曾論及或說明不足之處加上個人補充或猜想，繼而回應作品之召喚 (黎玲等，民 91，頁 403；Iser, 1978)。

(一) Ingarden 與 Iser 對文本結構之觀察

以下擬以 Ingarden 與 Iser (1978) 觀察為軸，剖析接收美學典範對「文本結構」之認識並兼論作品如何召喚讀者。

1. 文字作品之組成結構

Ingarden (1973a: 47-51) 從「語音語調層」起始，人們即可體會單字之個別意象，再將不同字彙組合起來成為完整句子 (或段落) 以理解某段意涵，此即了解「語義」 (指「語義單元層次」之旨趣)。此外，讀畢某段場景之描寫或可產生該造景或擺設之意象，進而理解作者欲「表現之客體」。隨著不同場景之更迭，讀者得以轉換視點，了解故事之起承轉合 (如情節走向)，串起字義、不同造景與意象而將其整合為意義完滿的「整體」，即在腦海中形成完整「圖式」而非片斷之拼圖碎塊。關於語音語調、語義單位、表現客體與圖式化層次，以下說明之。

(1) 繪本文字之語音語調層次

「語音語調層次」係作品最外部之結構，指文學作品得由聲音 (如能指) 來展現 (Ingarden, 1973a, pp.47-51)。若以聲音形式為例，可展現音調銳利、柔和、押韻、重複、排比與節奏感 (Ingarden, 1973; Nodelman, 2003; Jalongo, 2004 / 2008)。如 Ingarden (1973a) 認為，文本之押韻、節奏與旋律均是呈現之要素，故下文以此分析之。

(a) 押韻與節奏

作者可帶入「韻律感」來鋪陳聲音符號（Ingarden, 1973a）。而「節奏」涉及急緩與否，與句子長短有所關聯；短句易予人急促、明快之感，而長句則顯和緩（Ingarden, 1973a）。例如《百年之家》（Lewis, & Innocenti, 2009 / 2010）描述了老房子之百年風貌，以詩句及押韻方式呈現，使其便於閱讀及朗誦。

(b) 旋律

如上所述，旋律亦是聲音形式之特有表現手法。若語音不斷重複可加強小讀者之印象，讓孩童閱讀時心理產生預期，從而產生「熟悉感」而願繼續閱讀文本（Nodelman, 2003; Jalongo, 2004 / 2008; Lynch-Brown & Tomlinson, 2005）。整體言之，「語音語調」之押韻、節奏與旋律三者或為影響讀者體驗之關鍵。但讀者在賞析作品之聲音形式時可能不針對某一單字單獨賞析，而是結合字彙而成某一字詞或片語來閱讀。

(2) 繪本文字之語義單位層次

「語義單位層次」論及字詞之組合關係及其衍生之義（Ingarden, 1973a; 1973b）。前文提及語音語調層次可表現出「聲音形式」，讀者可從語音入手以建構特殊聽覺意象。Ingarden（1973b）曾云，當人們聽聞某字時除可迅速捕捉到聽覺意象外，亦能立即對應至該字之意涵，此即從文字「語音語調」延伸至理解「語義」之閱讀歷程。單字逐步加總、延展後即成語句，可構成詞或句等更高層次之組合單位並帶來更多元語義（Ingarden, 1973a）。

(a) 淺白語義與召喚讀者投入

就繪本用語來說，其語言呈現需較「童話式」且口話化，展現易懂、生活化且易於朗讀之特質（陳正治，民 94；郝廣才，民 95；Evans, 2009）。敘事者需考慮孩童之智力發展與認知負荷程度，揀選簡易、複雜度低之語彙尤佳（Lewis, 2009）。以《火絨匣》改寫版本之語義單元為例，下例以淺顯方式呈現，兒童較易吸收、閱讀：

「公路上有個士兵開步走。一、二！一、二！他背上背著軍袋，腰間掛著長劍。他先前參加過好幾次戰爭，現在要回家去。他在路上遇見一個老婆婆；她長的很醜，下唇垂掛到胸前。老婆婆說：『晚安，士兵！你的劍真好，你的軍袋真大！現在，你要多少錢，就可以隨意得到多少錢了』」。

若涉及較艱澀詞彙，可能阻斷孩童閱讀歷程，進而干擾其悅讀興致。如：

「一退伍之兵，在大街上經過，步伐整齊，背負行李，腰掛短刀。戰爭已息，彼乃資遣歸家，於道側邂逅一老巫，面目可怖，未易形容。下唇既厚且長，直垂頰下。見兵至，乃諛之曰：『汝真英武，汝之刀何其利；汝之行李何其重？吾授汝一訣，可立刻化為富豪，取攜甚便』」。

上例之語義較不易讓孩童吸收，也難進一步涉入（陳正治，民 94）。故若語義較為簡明易懂，則小讀者賞析時較不易有障礙或排拒，亦是進一步閱讀之動力。

以繪本著作為例，如《我不想長大》一書描述小蝌蚪因喜歡尾巴、討厭四條腿，故極力排斥轉變為青蛙的過程（Giuliano, 2007 / 2007）。本書盼家長陪同 3-6 歲孩童共讀，亦可讓 6 歲以上兒童自行欣賞，故其用語均相當淺白且易讀。如蝌蚪發現自己蛻變時，直呼「怎麼會這樣，我變成怪物啦！」或「我不想長大！」，均為生動口語之展現。

(b) 譬喻之使用與召喚讀者投入

譬喻法、擬人、擬物的使用可讓作品更加生動；而童話中帶入之擬人或誇張之特質，可滿足小讀者喜歡想像之需求（趙天儀，民 88；陳正治，民 94）。以上述《我不想長大》（Giuliano, 2007 / 2007）為例，乃因青蛙為喻，鼓勵孩童接納自我成長之過程。且書頁開頭亦補上作者 Giuliano 為人父之期待，冀望女兒快快長大。故適時地譬喻使用，可增加小讀者之聯想，並提供涉入元素。

(c) 諧音使用與召喚讀者投入

研究者亦指出，「諧音」亦有拓展語義之效，也能讓故事更加生動。如童話《玩具熊》中小狗與青蛙的對話，並為諧音顯例（陳正治，民 94）：

小皮狗問：「你們是什麼怪物啊？怎麼可以山上蹦蹦，水裡跳跳？」

大蛙說：「我叫青蛙，我是兩棲類，不是怪物。」

小皮狗：「兩妻？你居然有兩個太太，好不害臊！」

以此可見，繪本修辭亦可藉助「諧音」，讓小讀者享受悅讀之樂。

大體來看，文句是由一序列（*succession*）字彙組成，人們以成串方式解讀文句而非從單詞切入，且會將各個字彙整合成更高的意義構成單位（Ingarden, 1973a, p.145）。易言之，作品的字詞互相鏈結也暗示了文句「線性排列」特性，而隨著觀者閱讀歷程演進，語句便能逐步延展並衍生更宏大世界（Ingarden, 1973b, p.12）。

(3) 繪本文字之表現客體層次

「表現客體層次」為作者所欲再現之事物，繪本敘事者可藉文字呈現角色形貌，如角色樣貌、心理狀態、行動、時空背景等（Nikolajeva & Scott, 2006）。敘事者在表現繪本文字時，可採用補充圖像之說法，描述或強化角色特質；也可以採用倒反或反諷之文字描寫，呈現與圖畫相左之旨趣，增加繪本之趣味程度（Nikolajeva & Scott, 2006）。

(4) 繪本文字之圖式化層次

「圖式化層次」則指作品提供之片斷情節；隨閱讀活動演進，觀者能將「表現客體層」之片斷心像，逐步統合成完整的故事（Ingarden, 1973a; 1973b）。易言之，讀者需從先前之知識背景與生命歷程出發，體認文字意涵後方能了解作品的語義、欲表現哪些客體（如角色與背

景），進一步了解情節並回應文本之召喚（Iser, 1978）。

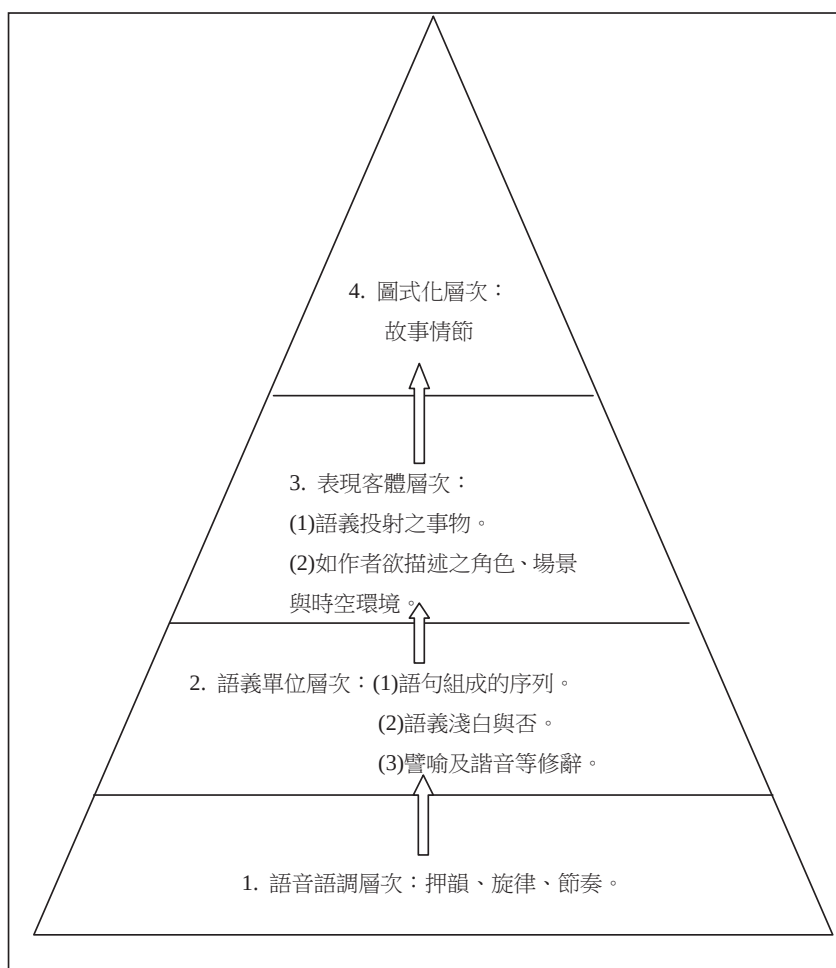


圖 1 Ingarden「文本結構」概念示意圖

（資料來源：本文作者整理自 Ingarden, 1973a; 1973b）

2. 繪本之圖像結構

如上所述，接收美學研究者還原「文本結構」之本貌時，多循「語音語調」（即「聲音形式」之物質基礎）、「語義單元」（各元素之組合關係）、「表現客體」（句中浮現之角色）及「圖式化層次」（劇情轉折）為軸。

依接收美學之邏輯言之，圖像之基本元素或可包括形狀、線條、色澤、明暗、採取角度，並依此組成各類符碼或象徵（語義）之「語義單元」層次，符碼間組合後或可形成閱聽人熟悉之「表現客體」，再經翻頁或不同繪品之集結，逐步構連高層次之「圖式化」過程及組裝後之效果。以下就圖像形式、語義單元、表現客體、圖式化層次申述之：

(1) 圖像形式

故若欲分析「視覺形式」在文本扮演之角色，除研析單一符碼外亦應考量符碼間之「組合關係」(Amount & Marie, 1988 / 1996)，再探索其形成哪些「語義單元」、表現哪些「客體」及提供之「圖式化」概要(情節)。

(a) 形狀與線條

圖畫勾勒之線條及造形，除帶來視覺上的具體呈現外，也讓讀者產生不同聯想及感受(Nodelman, 2003)。如圓形可與柔和等意像相連，稜角則與秩序及剛毅相連(Nodelman, 2003)。以《你很特別》(Lucado & Martinez, 2000 / 2009)為例，該書描繪主角木偶人時，木偶關節多半不帶稜角而採圓弧形，易讓讀者產生溫煦之感，並進而更能呼應本書主旨「每個人都值得被愛」。

再就線條言之，若線條完整的圍出某個特定空間，則易予讀者安定之感；反之，則予讀者變動的聯想(Nodelman, 2003)。以《失落的一角》(Silverstein, 1976 / 2000)為例，它描寫主人翁想尋覓另外一小碎塊，讓自己構成完滿的圓。在主人翁滾動與找尋的畫面中，其地平線多從左頁延伸至右頁，未必準確框限空間，而予讀者「主角正持續向前」等變動之感。

(b) 色彩

本部份可分成色調及明暗說明之(彭懿, 民 95)。色調意指作品顏色，可用來暗示故事之發生場景或真實事物，如綠樹為主調之鋪陳易讓人聯想到「森林」；色調也可引發讀者之情緒，如深藍暗示著靜定、漆黑暗示著神秘與險境等(Nodelman, 2003)。例如在《爺爺有沒有穿西裝》(Fried & Gleich, 1997 / 1999)中，小男孩眼見熟悉的爺爺已逝，逐步開始思索別離之議題。本書幾以咖啡色為主色，讓人有沉穩凝定之感而與主題質感相互唱和。

明暗則涉及圖像明亮或黑暗的程度(Nodelman, 2003)。明度亦有挑起觀眾情緒作用，如漆黑沼澤地裡的房屋、陰影等均有助營造恐怖氛圍(佐藤忠男, 1974 / 1993)；簡言之，明度除影響畫面亮度外，亦藉暗度來鋪陳特定效果。在《京劇貓·長坂坡》(熊亮、吳翟, 民 96)中，繪者以灰色與黑色為背景，描述一群貓咪瞞著主人熬夜看戲之事。透過暗色系，讀者可明白故事發生之時間，亦可呼應貓群因畏懼主人故不敢正大「光明」亮相的旨趣。

(c) 媒材

藝術媒材指畫家創作之材料與使用之技術，如素描、拼貼、粉彩筆等，技術包括攝影術或版畫印刷等(Salisbury, 2007 / 2008)。如前述《你很特別》(Lucado & Martinez, 2000 / 2009)即以粉彩呈現，而予讀者溫和之氛圍。再如《三隻小豬的真實故事》中，挑戰了三隻小豬的真實版本；原來大野狼並不是惡意吹翻小豬的草屋，僅因不小心打了大噴嚏而引發一連串後續事件(Scieszka, 1989 / 1999)。本書以油彩等加以塗抹，給人不拘束之感，頗能切合故事發生背景(大自然環境)。

(d) 構圖：顯著程度、邊框及所在位置

Serafini (2009: 18) 指出，構圖 (composition) 可從顯著程度 (salience)、邊框 (framing) 與所佔位置 (positioning) 分析之；Doonan (1993 / 2006) 也強調邊框的重要。下文擬從顯著程度、邊框與所佔位置，加以討論。

敘事者為了突顯某一角色 (物件) 之顯著程度，可將焦點置於某一物件，並以單純的背景展現出角色之重要性；另外，亦可從角色大小之對比，以誇飾法展現出主角、配角等氛圍 (Serafini, 2009)。《傳家寶被》(Polacco, 1998 / 2000) 記述了猶太人的習俗，其婚喪喜慶均不離百衲被，故「寶被」為文化傳承之象徵。其中故事人物多為炭筆勾勒且多未上色，僅有「寶被」賦予鮮豔之色澤。藉著顯著程度之表現，展現了「寶被」在故事中的重要性。

所佔位置 (positioning) 可指物件或角色座落何處，假如作者想強調某物件在故事之重點性，可能將之置於圖像之中央、或藉大小等對比強調其重著性 (彭懿，民 95；Nodelman, 2003；Serafini, 2009)。以《傳家寶被》(Polacco, 1998 / 2000) 為例，作者描繪百衲被時，多將其置於視覺中心、或佔書頁的最大面積，強調其重要性。

邊框則指繪本中使用之框線，敘事者可運用線條以框出外觀周圍，並在圖框周圍留白，使讀者將焦點留在圖框之內 (Serafini, 2009)。另敘事者亦可藉由圖框之效果，讓讀者感受正在欣賞一幅「畫」(Nikolajeva & Scott, 2006)。如《頑皮公主不出嫁》(1997 / 1999) 之封面，作者 Babette Cole 以手繪框線區隔圖畫、標題與留白面，讓讀者可將視線停在框格之中，聚焦於公主身著勁裝、騎重型機車並載恐龍寵物，對角色性格有更深刻印象。

(e) 視點 (point of view)

視點指作者意圖引導讀者從哪些觀點來解讀事件，包括作品之描繪範圍與視點等 (彭懿，民 95；Nodelman, 2003)。

以作品描繪之範圍言之，圖像可涉及涵括距離之遠近 (Nodelman, 2003；Serafini, 2009)。另亦有研究者從遠景、中景、近景、特寫等概念，分析繪本之畫面 (林美琴, 2009；Nodelman, 2003)。遠景多涉及整體場景的人、物及背景，讓觀眾能理解事件發生環境；中景之描繪面績居於遠景與近景之間，可帶入些周圍環境樣貌；近景則集中於角色頭部至腰部之表現，而特寫則繪製臉部等特徵 (Mascelli, 1965 / 1984)。作者欲突顯角色情緒時，可用特寫來展現該角之誇張表情、喜怒哀樂情緒，藉生動圖像傳達角色特質 (彭懿，民 95；Nodelman, 2003)。如在《百年之家》(Lewis, & Innocenti, 2009 / 2010) 一書中，作者呈現了某棟屋子之百年演變，並以全景之角度勾勒了建築物外觀與周邊地貌。透過作者的筆法，讀者可以建物為中心而了解周遭發生之故事 (如猶太人避難等歷史)。故作者之描繪範圍亦可引導讀者之視線，而作出多樣解讀。

至於「視點」則包含平視、仰視與俯視。以「平視」來說，可採旁觀者的角度呈現，予讀者平等之感（Mascelli, 1965 / 1984）。「俯視」則是俯視觀點以供讀者瀏覽全景，約略了解故事發生地之概況。「仰視」則與「俯視」相反，採低角度描述，可激起閱聽人者敬畏之情，藉此增加戲劇張力（Mascelli, 1965 / 1984）。如以前例《百年之家》（Lewis, & Innocenti, 2009 / 2010）觀之，作者以俯視角度貫穿全書，讓讀者能清楚地知悉房屋周圍的景物與變遷。

(2) 圖像形式之組合關係與語義

Ingarden (1973a, 1973b) 曾言，兩個或多個連續元素可組成完整句子，從而構成更高層次語境以傳達語義。如 Ingarden (1973a, 1973b) 所云，字彙群組可依文法拼裝而衍生新義，形成更高層次之「語義單元」、「表現客體」或形成「圖式」（事件梗概）。而繪本之視覺形式亦少以獨立狀態出現，多半由眾多符碼（codes）組成一系統，而形成某類旨趣（Daveies, 1994 / 2007）。

以圖像為例，畫面呈現旨趣之精確與否取決於視覺形式與其欲指涉系統之關係（Daveies, 1994 / 2007, p. 59）。如當一幅圖畫僅描繪某座炮台時，無法傳達「是敵人炮台」、「我方炮台」或「某地被占領」之意象（Daveies, 1994 / 2007, p.58），得要結合兩軍開戰、搶插國旗與犧牲士兵等圖像方能彰顯圖畫旨趣。

如以《小鴉艾力克》（三浦貞子、森喜朗、藤本四郎，2005）為例，小鴉出現之場景有石頭、水波、草地、樹與藍天之景致。讀者眼見自然之地貌，可聯想先前接觸之情景，而了解此故事發生於戶外環境。

故從圖像角度言之，其旨趣是否能精確傳達，可依憑視覺形式與現實生活的結構相似性（Daveies, 1994 / 2007, p. 58）。若視覺形式之組合結果符合人們語用習慣（或對某系統的認知），作品語義才能成功傳達，讓觀眾了解其趣。易言之，視覺元素經組合後似可構成某一系統以指涉日常生活事物，而觀眾亦可憑藉影像之物件連結至知識庫以解讀箇中意涵。

(3) 視覺形式及作品欲表現之客體

透過視覺呈現（如「構圖」、「色彩」與「對比關係」），可讓孩童焦點聚焦於作者想突顯之角色，使孩童較易理解故事欲表現之事（支媛，民 98，頁 27）。如以前例《傳家寶被》（Polacco, 1998 / 2000）言之，百衲被多置於圖像中心，其多以豔麗紅色呈現故與灰底之背景有強烈對比，可見作者欲表現「寶被」之重要性與份量。

此外，「燈光」亦對表現主角特質有所助益。由於觀眾多留意畫面較鮮明、色澤較亮、色彩飽和之處，故若燈光聚於主角，則有強調之效，讓閱聽眾更為留意某角色之特質（Mascelli, 1965 / 1984, p. 326）。以《一片披薩一塊錢》（郝廣才，民 90）為例，當小熊賣力製手推車時，作者加了類似打燈之效果，在主角周圍加了一層光暈。在此表現手法之運用下，讀者能聚焦於小熊正在加班趕工，了解其想賣點心之殷切。

(4) 圖式化層次

對繪本來說，圖像並非等同插圖或單一圖像，而是宛若電影框格般具敘事之特性，本身即蘊含了情節起伏與起承轉合（Nodelman, 2003）。繪本包括一系列之圖示，若讀者從某幅圖瀏覽至下幅圖時，可自行加入自身想像以解釋圖與圖之間的變異（Nodelman, 2003）。單就圖畫言之，作者可在圖中佈下線索，提供一連串互有關聯之圖像來組成完整情節（王慧寧，民 98，頁 55）。

以前述《百年之家》（Lewis, & Innocenti, 2009 / 2010）為例，若以單幅圖像言之，作者精細地描繪建築物之磚瓦、農場環境之特徵；若以多幅圖像而論，其貫串場景包括春、夏、秋、冬，並從十九世紀延伸至二十世紀，讓讀者明瞭此建物歷史與經歷之滄桑。

(二) 小結：從「接收美學」思考繪本之「文本結構」

如前文一再提及之論點，接收美學典範認為美感體驗來自文本與閱聽人審美視域之互動結果。本節粗略回溯該典範之文本觀察，以解析繪本作品之文本結構。如前所述，繪本故事結構之原初面貌為圖像結構及文字結構。讀者可構連不同畫面與文字，再整合成有意義或具因果關係之事件，以明瞭或再造故事劇情走向。繪本之文本結構或如下圖所示：

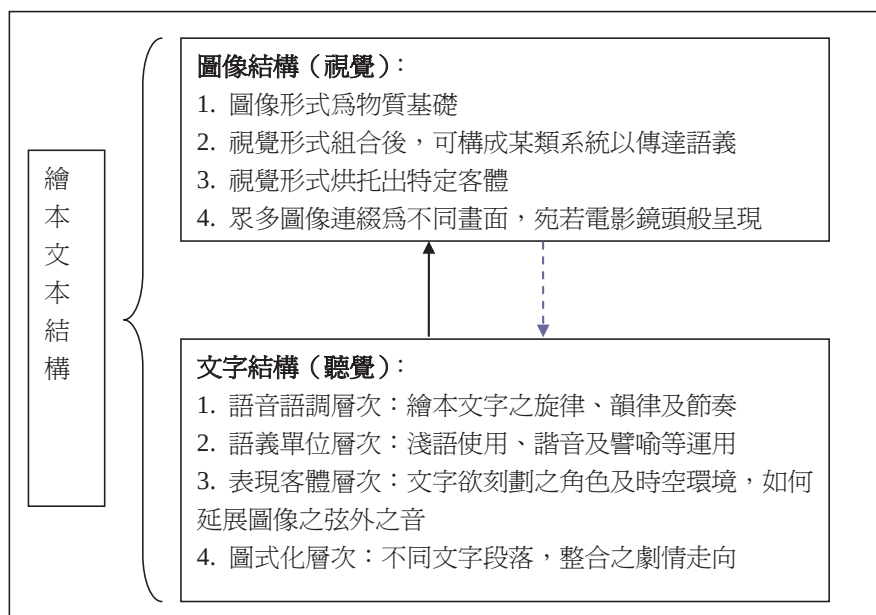


圖 2 繪本故事「文本結構」示意圖

（資料來源：本研究整理。由於文字元素之功能多半輔助圖像，故上圖以實線箭號表示「文字」輔助「圖像」之關係）

以上圖為例，繪本之結構可分成「圖像結構」（視覺）與「文字結構」（聽覺）兩類，兩者可相互搭配而收「看圖說故事」之效。從接收美學典範先賢 Ingarden (1972a) 之想法言之，圖像與文句均為眾多物質元素集結而成，可還原成若干色塊或聲響形式。

就「圖像結構」言之，如光線、色澤、彩度與形狀均為基本之物質形式，當許多元素加總後形塑特有之語言系統（如指向建築物、餐桌或自然環境等體系）。而視覺元素交互堆疊後，亦可強調出特別主體，如展現誰為主角或配角。另當讀者瀏覽過眾多畫面後，可宛若統合電影分鏡表般，將圖像集結後而在腦海中形成故事軸線與情節發展。

再如「文字結構」層次，實可先還原為聲響等物質形式，之後再漸次形成語義並刻畫出主角與環境特色，並將眾多角色連綴為整個故事。以語音語調言之，繪本文字可用押韻等方式呈現，便於小讀者朗誦。而語義單位則涉及隱喻與諧音之運用，亦為召喚讀者涉入之來源。表現客體則指繪本作者欲突顯之事物，或可補充圖像中未傳達之旨趣。而圖式化層次則為眾多文字連綴後，可予讀者一連串之情節發展。

而「圖像結構」與「文字結構」亦為相互輔佐之體系，讓繪本之中心旨趣得以充份發揮。如前所述，繪本乃以圖像為主、文字為輔，故文字用語實可扮演輔助之角色，補強圖像所未言及之處。

三、審美歷程—閱聽人之想像力與補白活動

美感反應牽涉對確切主題的欣賞與了解、作品慣常的特徵與組成元素外，也涉及閱聽人如何憑認知、感知、情緒、想像力等互動方式 (Saito, 2007, p. 11)。

研究者曾云，單純對器物的感知並不能激起人們的情緒，除非在審美歷程中伴隨著想像力的運作 (Saito, 2007)。當人們的想像範疇擴大時，便帶入更多隨物件表達之特徵所激起的思緒，並激起更多的奇想 (Saito, 2007)。

想像起源於人們腦海中的「事物聯結」，可讓人們憶起相關事物引發覺知與聯想（如類比之前曾見過的最初物件的形貌），故能帶來更深厚的美感反應 (Saito, 2007)。而 Richard Payne Knight 也強調想像與概念聯想的關係，他表示「許多智性美乃從概念的聯想而來，更多材質聯想所帶來的加乘效果，也因此會帶來更多的愉悅」（轉引自 Saito, 2007, p. 181）。故美感吸引力是從「想像力」的廣度所賦予，讓人們重新尋得相仿的事物及情境，從而喚起彼時的壯麗等美感 (Saito, 2007)。

Iser (1978) 則援引心理學之說申述想像力對賞析文本之協助，讀者可依其生活經驗來重構文本世界、彌合文本之裂隙而將零碎情節化為整體。Iser (1978) 指出，文本之圖式化層次的縫隙能引發欣賞者閱讀之不確定性，若觀者欲繼續閱讀得先克服不確定性而有「補白」之動

作，也展開了與文本互動之歷程。

以繪本言之，其激發讀者想像之層次可包括：單幅圖像、連結為多幅圖像、圖文整合所激發之多樣觀點（支媛，民 98，頁 26）。

以單幅圖像言之，孩童可藉由故事中的某張圖片而回想之前情節，結合故事內容並與生活經歷相呼應（盧美貴、郭美雲，民 97，頁 4）。繪本可導引孩童至身歷其境氛圍中，彷彿化身為其中某一要角，甚至產生情感或生命共同體之聯結（盧美貴、郭美雲，民 97，頁 3）。以《星月》一書為例，其適讀年齡層為 3-6 歲兒童（親子共讀）與 6 歲以上讀者（Canon, 1993 / 1999）。《星月》描述著小果蝠意外跌入鳥巢中，而得適應日間飛行等生活。小讀者可能在現實生活中，得適應幼稚園或小學等陌生環境，並試著結交新的朋友。這些人生經歷均可助小讀者從現實生活取材，以揣摩角色個性、預測主角可能有的行為表現。

另孩童賞析一系列圖像過程中，因圖義之開放性極大，實為讀者預留廣闊想像空間（陳暉，民 95）。開放式之想像歷程宛若與文本之遊戲活動，讀者可投射自我、猜想下一步發生哪些情節、修改原初預設等，不斷地為作品衍生新義而享有創造式之交流歷程（陳暉，民 95，頁 41）。以《星月》為例，小果蝠跟著鳥兒們日間學飛、直立在樹上，到後來終能與家屬相認，而重拾果蝠之既有生活形態（Canon, 1993 / 1999）。讀者初接觸故事時，或許設想基宗旨為「適應陌生環境」，但隨著主角一連串之奇遇而開展更多詮釋與想像，並肯定「作自己、別擔心與他人不同」亦是故事旨趣。其間涉及之動態、辨證之閱讀過程，便是創造式交流歷程之展現。

賞析繪本亦是圖義與文義同步具象化之過程，當讀者初接觸文字時，心中可能浮現某類心像，並與繪本圖像相對照；此時讀者之想像力便會被繪本情節導引至特定方向，試著將圖像與心像間取得平衡點（游嘉惠，民 95，頁 113）。讀者觀看繪本時，亦可瀏覽文字後而成特定心像，而與繪本之插圖相互對照，留意圖畫中的弦外之音而有另一層交流（游嘉惠，民 95，頁 139）。以《星月》為例，星月後來不但與家屬團聚，亦為鳥類朋友「夜間導航」，協助好友脫離迷途危機（Canon, 1993 / 1999）。在繪本圖示中，描繪著星月牢牢抓住三隻小鳥，並展開翅膀奮力飛行，文字則描述星月「接住她的朋友，把他們放在一棵樹上」。經過圖與文之對照，讀者可知鳥兒們平安抵定枝頭，也跟著鬆了一口氣。

兒童讀者之個人因素（認知程度、情緒、想像力與閱讀史）、團體因素（共讀情境）均會影響理解活動及詮釋結果（張湘君，民 82；張子樟，民 88）。再如 Holland 則指出，讀者可分為期待型及幻想型兩者，前者若遇上符合其審美期待之事物，會作正面之解讀而接納文本；後者則以自身、心理、社會或美學想法來重構文本，以融入其幻想世界（Scirocco, 1992）。而讀者詮釋又可分成「情感性聯想」及「類似聯想」，前者指讀者賞析悲傷情節時，會因悲劇情節渲染而神傷，後者則促使讀者想起生命史中相關遭遇（Scirocco, 1992）。如梁秋月（民 90）研

究孩童解讀《愛心樹》繪本發現，兒童較多從「情感性聯想」回應故事內容，如感覺樹很委屈、不忍等。而成人多從「類似聯想」著手，由週遭朋友遭遇、個人成長歷程等，與書中內容相互引發。

總而言之，繪本受小讀者歡迎之因，乃因圖畫較能直接傳達訊息，故讀者較能直覺地把握圖義，並迅速對照至日常生活的情景而審美愉悅；若以文字為例，繪本文字可輔助圖義，適時提點圖畫之譬喻或象徵而享加乘效果，均為孩童喜讀繪本之因（邱淑雅，民 85；何應傑，民 92；支媛，民 98）。

四、欣賞繪本作品之美感反應

Rosenblatt (1978) 提出「閱讀時之轉換視野」(transactional view of reading)，肯定讀者之主動詮釋能力，其可用個人經驗、人格特質或當下心情來構築文本世界。當讀者回應繪本之圖文結構召喚，其悅讀之樂或可來自下列層面 (Nodelman, 2003)：

(一) 感官層次之樂：體驗聲音與圖像所帶來之樂趣

以此言之，熟悉影視或電玩表達方式的讀者，或許對某類描寫較有感覺；其建構心像之方式，亦可能與與影視類型呈現形態相符 (Lynch-Brown & Tomlinson, 2005)。以下分文字與圖像兩部份說明：

1. 圖畫本身之樂趣

繪本之主要呈現媒材為圖像，訴諸生動具體之視覺語言、直觀表現 (陳暉，民 95，頁 41)。故事設定之時空背景、繪本中有哪些象徵事物與意涵，均是激起孩童悅讀之關鍵。圖像刺激較易活化讀者之心像及語文碼，故刺激物中「圖像」優於文字，「具象」勝於抽象 (黃玉滿，民 94；Jalongo, 2004 / 2008)。

2. 文字聲音之樂

繪本文字多半簡明易懂，並為圖像預留相當的表現空間，屬烘雲托月之效 (陳暉，民 95，頁 41)。兒童聽故事時，會不知不覺地熟悉各類形式作品之韻律、節奏或公式，從中領會到文字如何傳其「聲」並用內心之耳來聆聽；而聲音韻律的反覆、排比或變化，亦可讓孩子感到生動有趣 (Nodelman, 2003)。

(二) 具象化之樂

童書的文字多半帶有形、音、色等描寫，方便孩童將細節對應至真實世界以完成「具象化」(視覺化)過程；兒童視覺化這些資訊後，可建構出專屬自己的文本並悠遊其中 (Nodelman, 2003)。而研究者亦可鼓勵孩子注意字彙、語言與意象及其引發之效果，如哪些文字可被具象化、而哪些則被忽視 (Nodelman, 2003)。

（三）圖文整合之樂

在了解圖文如何組成之過程中，讀者可體驗「理解」之樂，體會作者如何佈局、讀者如何隨之猜謎或拼湊謎團，宛若玩拼圖遊戲般，體驗「文學是遊戲的語言」（Nodelman, 2003）。讀者需搭配圖像、了解其語言，才能了解整個繪本故事，並從中獲得繪本類型專屬之「審美愉悅」感動與滿足（陳暉，民 95，頁 41）。

單純之圖像可點出複雜文義，而圖文整合後又會引發更多元效果（游嘉惠，民 95，頁 113）。如可以某幅圖像為例，請小讀者分享「你看到什麼」，待小讀者進一步細看時或可發現前所未留意之細節，再來探問「哪些是文字沒有交待的」，藉此了解小讀者如何整合圖文之歷程。

（四）圖式化歷程之樂

如讀者隨著一系列之圖像及輔助文字，而在心中鋪排跌宕情節，體驗懸疑或衝突。讀者所關心的情節、期待何種訊息可立即傳達、何種訊息將被延遲呈現，均可讓讀者體驗情節帶來的張力（Nodelman, 2003）。而在跨越不同圖頁之歷程中，讀者可從想像力出發，體會填補「圖」與「圖」之間隙，了解之前圖像埋伏哪些線索、前後圖像之關聯性、不同圖像如何貫串一體，而享融入文本結構之樂。

易言之，兒童賞析繪本之美感體驗可來自四層面，包括「感官層次」、「具像化」、「圖文整合」與「圖式化」等歷程。其中繪本之文字與圖像可給予兒童感官刺激，如朗誦疊韻之文字時可享聽覺之樂、賞析鮮豔圖案時亦可感染到明朗氛圍。在「具像化層次」中，小讀者可依生活習慣、成長背景與文化陶養，作出更創作力的解讀，形塑角色之特徵。另「圖文整合」層次中，文字可補述圖像未完全表現之內容，讓小讀者更能明瞭故事之旨趣、情節概要。以至「圖式化」層次中，小讀者可在翻頁或跳頁時，運用想像力來串連各個圖像，將之形構為有主角、情節、高潮、收尾之完整事件。

總括言之，兒童閱讀繪本之美感體驗或與成人不盡相同。一則孩童較易接受圖像與聲響等具體刺激，二則兒童需以發展經歷（如家庭環境、就學歷程）作為解讀基礎，故詮釋事件或細讀功力自然不若成人為佳。但小讀者對於具體事物之敏銳度、未受框架限制之創造力，亦是其美感體驗之重要來源。

肆、結語

本文回溯了 Jauss, Ingarden 與 Iser 等接收美學典範研究者之觀點，說明接收美學典範之發展脈絡與核心概念，再將核心概念（文本結構、閱聽人、兩者交流歷程及其結果）延伸至繪本

討論中。以下就文本結構、閱聽人、交流歷程與結果等層次分述之。

首先，繪本結構乃作家所產製，為表現文學的恆定系統，並非封閉體系而是向讀者開放。其結構可分「圖像元素」與「文字元素」等層次，前者之基本元素為「視覺形式」，而其「組合方式」乃以「日常知識體系」為依歸，並在「表現客體層」中刻劃之角色及場景特質，另以類似鏡頭語言等「圖像化層次」來鋪陳情節發展。在文字結構部份，繪本之文字乃輔助圖像而收烘雲托月之效，「語音語調」、「語義單元」、「表現客體」與「圖式化」等層次均是召喚讀者的關鍵。

在閱聽人部份，「審美視域」乃是孩童先前對作品之知悉組成，如其對卡通、影片或電玩等圖像之理解，或可視為對繪本「圖像」之解讀基礎。而孩童之親子關係、玩耍、求學、友伴共處或特有生命經歷等，亦是孩童預期繪本情節走向之基礎，與「廣義審美期待」相繫。

而文本與作品之交流則另牽涉到觀者與作品之交流方式，孩童可以「想像力」切入，將自身經歷融入文本情節中加以詮釋、重組事件並建構意義。孩童經由分享故事而擁有成就感，故如何引發孩童感到友善之共讀情境，亦是未來繪本研究可再思考之處。

而在研究建議部份，筆者主張有二。其一，未來繪本研究可從讀者立場出發，了解圖文整合關係，並構連出完整之故事情節。目前圖文整合之研究中，研究者已發掘出圖與文之互相構連關係，如對稱、互補、擴展圖義（文義）、反諷或各自獨立等（Nikolajeva & Scott, 2006）。但相關討論似多針對文本中圖與文如何唱和，而較不論及讀者在其間扮演之角色。建議未來或可從讀者之立場著手，了解圖與文如何整合（如圖畫提供了哪些線索，讓文字描述更加具體；而文字又隱含哪些譬喻，使得圖像表達更為立體、傳達詩意）；而讀者為何揀選畫面之某一細節，作為整合文字描述之基礎，其注意力、閱讀之方向亦值得再探索。

其二，本文均以「有字」圖畫書作為討論起點。然而「無字圖畫書」（wordless picturebook）亦在繪本中扮演一席之地，其功能不僅在於教育（如「概念書」，教導孩童某一物件之特色），也具有相當之藝術價值。舉凡 David Wiesner 之《瘋狂星期二》（1997 / 1999）以超現實之畫風，展現青蛙也會開派對的世界；而《海底來的秘密》（2006 / 2006）則以鏡頭、顯微鏡等框格世界，貫串全書。讀者除驚嘆敘事者之想像力外，亦令人好奇：在沒有文字表述之故事中，圖像如何吸引讀者之注意力？在無文字補充、說明之下，讀者為何仍能詮釋出完整情節？圖像提供何種暗示（線索），便於讀者貫串、連綴多幅框格？凡此種種，均可再深入討論，以補充本文僅聚焦於「有字」圖畫書之限制。

備註

本論文為國科會研究〈審美視域與文本唱和歷程及反應：以兒童賞析繪本之審美愉悅為例〉（NSC99-2410-H-059-130-）之部分研究結果。

參考書目

- 支媛（民 98）。論繪本文學的審美特質。六盤水師範高等專科學校學報，21(1)，25-30。
- 方素珍（民 88）（譯）。三隻小豬的真實故事（原作者 J. Scieszka）。台北：三之三。（原著出版年：1989）
- 王慧寧（民 98）。繪本的概念界定及中日現代繪本溯源，太原師範學院學報（社會科學版），8(1)，54-56。
- 丘慧文、郭恩惠（民 98）。你很特別（原作者：M. Lucado & S. Martinez）。台北：道聲。（原著出版年：2000）
- 司佳珠（民 92）。圖畫故事書中主角所面臨的困擾及解決策略之分析研究。國立屏東師範學院國民教育研究所碩士論文，未出版，屏東。
- 朱立元（民 78）。接受美學。上海：人民。
- 朱立元、張德興（民 88）。西方美學通史 Vol. XI——二十世紀美學（下）。上海：文藝。
- 朱光潛（民 73）。朱光潛美學文集。上海：文藝。
- 朱伶莉（民 93）。幼兒對圖畫書回應行為之探究。國立屏東師範學院國民教育研究所碩士論文，未出版，屏東。
- 何應傑（民 92）。兒童閱讀書畫意義建構之研究。國立嘉義大學國民教育研究所碩士論文，未出版，嘉義。
- 吳思敬（民 94）。詩歌鑑賞心理。台北：揚智。
- 吳珮慈（譯）（民 85）。當代電影分析方法論（原作者：J. Amount & M. Marie）。台北：遠流。（原著出版年：1988）
- 吳惠娟（民 91）。以圖畫書引導兒童審美與表現的教學研究。國立屏東師範學院視覺藝術教育研究所碩士論文，未出版，屏東。
- 吳靖國（民 95）。生命教育—視域交融的自覺與實踐。台北：五南。
- 吳燕鳳（民 88）（譯）。頑皮公主不出嫁（原作者：B. Cole）。台北：格林。（原著出版年：1997）
- 宋珮（譯）（民 95）。觀賞圖畫書中的圖畫（原作者：J. Doonan）。台北：雄獅美術。（原著出版年：1993）。
- 宋瑾、柯楊、陳燕婷、高拂曉、汪濤、王維、薛帥、張普、盧廣瑞（譯）（民 96）。音樂的意義與表現（原作者：S. Daveies）。湖南：湖南文藝。（原著出版年：1994）
- 林美琴（民 98）。繪本有什麼了不起？。台北：天衛。
- 林靜怡（民 90）。我不是林小杯。國立臺東大學兒童文學研究所碩士論文，未出版，臺東。

- 邱淑雅 (民 95)。《幼兒圖畫書的欣賞與應用》。蒙特梭利雙月刊，7，29-31。
- 邱瓊蕓 (民 91)。《親子共讀繪本歷程之互動與詮釋—以岩村和朗之「十四隻老鼠為例」》。嘉義大學碩士論文，未出版，嘉義。
- 邱鵬城 (民 94)。《學步兒圖畫書之造形風格偏好研究》。國立臺灣藝術大學造形藝術研究所碩士論文，未出版，臺北。
- 侯明秀 (民 92)。《無字圖畫書的圖像表現力及其敘事藝術之研究》。國立臺東大學兒童文學研究所碩士論文，未出版，臺東。
- 洪絹 (譯) (民 96)。《我不想長大》(原作者：F. Giuliano)。台北：格林。(原著出版年：2007)
- 洪蘭 (民 93)。《歡樂學習，理所當然》。台北：天下文化。
- 胡怡君 (民 91)。《曹俊彥與台灣圖畫書研究》。國立臺東大學兒童文學研究所碩士論文，未出版，臺東。
- 格林文化 (民 86) (譯)。《瘋狂星期二》(原作者 D. Wiesner)。台北：格林。(原著出版年：1999)
- 格林文化 (民 95) (譯)。《海底來的秘密》(原作者 D. Wiesner)。台北：格林。(原著出版年：2006)
- 郝廣才 (民 90)。《一片披薩一塊錢》。台北：格林。
- 郝廣才 (民 95)。《好繪本如何好》。台北：格林。
- 郝廣才 (譯寫) (民 99)。《百年之家》(原作者：J. P. Lewis & R. Innocent)。台北：格林。(原著出版年：2009)
- 高秀君 (民 90)。《大班幼兒對繪本中友誼概念的詮釋》。花蓮師院國民教育研究所碩士論文，未出版，花蓮市。
- 張妙君 (民 93)。《以圖畫故事書進行國小一年級提早寫作教學歷程之研究》。國立新竹教育大學臺灣語言與語文教育研究所碩士論文，未出版，新竹。
- 張莉莉 (譯) (民 88)。《爺爺有沒有穿西裝》(原作者：A. Fried & J. Gleich)。台北：格林。(原著出版年：1997)
- 梁秋月 (民 90)。《國小教師、家長與兒童對薛佛西斯坦愛心樹之詮釋》。國立嘉義大學國民教育研究所碩士論文，未出版，嘉義。
- 郭恩惠 (民 88)。《兒童與成人對兒童圖畫故事書的反應探究》。國立臺灣師範大學家政研究所碩士論文，未出版。臺北。
- 陳正治 (民 94)。《童話寫作研究》。台北：五南。

- 陳淑鈺（民 93）。寫實性圖畫書與想像性圖畫書對大班幼兒想像力的影響。南華大學美學與藝術管理所碩士論文，未出版，嘉義。
- 陳暉（民 95）。論繪本的性質與特徵。海南師範學院學報（社會科學版），19(1)，40-42。
- 彭倩文（譯）（民 94）。納尼亞傳奇：獅子、女巫、魔衣櫥（原作者：C. S. Lewis）。台北：大田。（原著出版年：1994）
- 彭懿（民 95）。遇見圖畫書百年經典。台北：信誼。
- 曾秀鈴（譯）（民 97）。童書插畫新世界（原作者：M. Salisbury）。台北：積木。（原著出版年：2007）
- 游嘉惠（民 95）。從閱讀安野光雅圖畫書反思圖畫書閱讀。國立台東大學兒童文學碩士論文，未出版，台東。
- 黃玉滿（民 94）。圖文互動繪本創作模式之研究與應用。國立嘉義大學視覺藝術研究所碩士論文，未出版，嘉義。
- 黃雅琪（民 92）。兒童繪本內容之死亡概念分析研究。中國文化大學心理輔導研究所碩士論文，未出版，臺北。
- 黃慧珊（民 91）。兒童對幻想性圖畫書的反應。台北：國立臺灣師範大學人類發展與家庭研究所碩士論文。
- 楊明顯（民 76）。長白山下的童話。台北：純文學。
- 楊茂秀（譯）（民 88）。星月。新竹：和英。
- 楊雅涵（民 90）。編織多元文化的拼被——波拉惹的圖畫書。臺東師範學兒童文學研究所碩士論文，未出版，台東縣。
- 葉嘉青（民 97）。幼兒文學：零歲到八歲的孩子與繪本（原作者：M. R. Jalongo）。（原著出版年：1994）
- 廖春美（譯）（民 89）。傳家寶被（原作者：P. Polacco）。台北：遠流。（原著出版年：1998）
- 熊亮、吳翟（民 96）。京劇貓：長坂坡。台北：和英。
- 臧國仁、蔡琰（民 90）。新聞美學之研究與實務。新聞學研究，66，29-60。
- 趙天儀（民 88）。兒童文學與美感教育。台北：富春。
- 劉苓莉（民 87）。兒童對童話中「友誼概念」之詮釋：以《青蛙和蟾蜍》為例。國立嘉義師範學院國民教育研究所碩士論文，未出版，嘉義。
- 蔡淑娟（民 93）。美國凱迪克金牌獎作家作品研究。國立臺東大學兒童文學研究所碩士論文，未出版，臺東。

- 蔡琰、臧國仁 (民 92)。由災難報導檢討新聞美學的「感性認識」：兼談新聞研究向美學轉向的幾個想法。新聞學研究，74，95-119。
- 黎玲、張小元、張晶燕、李紅梅 (民 91)。藝術心理學。台北：新文京。
- 盧千惠 (譯) (民 98)。小鵝艾力克 (原作者：三浦貞子、森喜朗、藤本四郎)。台北：玉山社。(原著出版年：2009)
- 盧美貴、郭美雲 (民 97)。幼兒生命「故事」的編織—幼稚園繪本教學策略的運用。臺灣教育，654，2-9。
- 賴素秋 (民 92)。臺灣兒童圖畫書理念流變。兒童文學學刊，10，1-21。
- 戴至君 (民 95)。日本優良繪本作品之分析研究。國立屏東科技大學幼兒保育系碩士論文，未出版，屏東。
- 鍾文音 (譯) (民 89)。失落的一角 (原作者：S. Silverstein)。台北：玉山社。(原著出版年：1976)
- Browne, A. & Evans, J. (2009). A master in his time: Anthony Browne shares thoughts about his book. In J. Evans (Ed.), *Talking beyond the page: Reading and responding to picturebooks* (pp. 171-189). New York, NY: Routledge.
- Evans, J. (2009). Introduction: It isn't enough to just read a book, one must talk about it well. In J. Evans (Ed.), *Talking beyond the page: Reading and responding to picturebooks* (pp. 3-9). New York, NY: Routledge.
- Glazer, J. I. (1986). *Literature for young children*. Columbus, OH: Merrill.
- Holub, R. C. (1984). *Reception theory: A critical introduction*. New York, NY: Methuen.
- Ingarden, R. (1973a). *The literary work of art: An investigation on the borderlines of ontology, logic, and theory of literature: With an appendix on the functions of language in the theater*. Evansston, IL: Northwestern University Press.
- Ingarden, R. (1973b). *The cognition of the literary work of art*. Evansston, IL: Northwestern University Press.
- Ingarden, R. (1986). *The work of music and the problem of its identity*. London: Macmillan.
- Iser, W. (1978). *The act of reading: A theory of aesthetic response*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- Iser, W. (1996). *The translatability of cultures: Figurations of the space between*. In Sanford, B. & Iser, W. (Eds.), *The translatability of culture: Figurations of the space between* (pp. 244-264). Stanford, Calif: Stanford University Press.

- Jauss, H. R. (1982a). *Toward an aesthetic of reception*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Jauss, H. R. (1982b). *Aesthetic experience and literary hermeneutics*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Kiefer, B. Z. (1994). *The potential of picture books: From visual literacy to aesthetic understanding*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.
- Lewis, D. (2009). Children's thoughts about picturebooks. In J. Evans (Ed.), *Talking beyond the page: Reading and responding to picturebooks* (pp. xix-xxx). New York, NY: Routledge.
- Lynch-Brown, C., & Tomlinson C. M. (2005). *Essentials of children's literature*. Boston, MA: Allyn and Bacon.
- Nikolajeva, M. & Scott, C. (2006). *How picturebooks work*. NY: Routledge.
- Nodelman, P. (1988). *Words about pictures: The narrative art of children's picture books*. Athens, GA: University of Georgia Press.
- Nodelman, P. (2003). *The pleasures of children's literature*. Boston, MA: Allyn and Bacon.
- Rosenblatt, L. M. (1938). *Literature as exploration*. New York, NY: MLA.
- Rosenblatt, L. M. (1978). *The reader, the text, the poem*. Carbondale, IL: Southern Illinois University.
- Saito, Y. (2007). *Everyday aesthetics*. Oxford: Oxford University Press.
- Scirocco, M. M. (1992). *A Qualitative study of Students' oral and written response to literature in a secondary classroom*. Georgia State University College of Education.
- Serafini, F. (2009). Understanding visual images in picturebooks. In J. Evans (Ed.), *Talking beyond the page: Reading and responding to picturebooks* (pp. 10-23). New York, NY: Routledge.

Interaction of children's aesthetic pleasure and text structure of picture book

Yu-Chai Lai



Abstract

Reception aesthetics paradigm mentioned aesthetic responses coming from interaction of audience's horizon and textual structure. Interaction between audience and text could be regarded as "hermeneutics circle", like Heidegger and Gadamer have pointed out.

From reception aesthetics perspective, we can bring different ways to think about the ontology of audience, communication processes, and the essence of aesthetic responses in communication studies. This article want to discuss interaction between children's aesthetic horizon and picture book's text structure to elaborate the process of children's aesthetic communication.

Keywords : aesthetic experience, narrative, reception aesthetics, aesthetic expectation, picture book

台灣「外籍配偶」紀錄影像的離散美學

—以侯淑姿《亞洲新娘之歌》、《我的強娜威》、《兒戲》為例

王慰慈

摘要

近來台灣的外籍新移民女性人口大量增加，外籍配偶的人數已直逼原住民，成為台灣第五大族群。自 2001 年林筱芳的《外籍新娘在美濃》台灣出現第一部有關外籍新移民女性紀錄片，迄今這 8 年當中，大約已有將近 11 部紀錄片產生。

本文將挑選有關以外籍配偶為敘事文本的不同媒介之作品下說故事的方法，並探究紀錄片作為記錄的媒介，又有何其說故事的特殊性和侷限性？這些有關外籍配偶的影片是如何呈現外籍配偶的形象、如何展現主題、訪談的內容，並探討紀錄者的記錄位置、性別、觀點；如何替外籍配偶發聲，如何在再現真實上展現影像的離散美學？同時對照《望向彼方—亞洲新娘之歌（三）》（2009 侯淑姿個展），以不同媒介作為敘事手段（照片和文字），和動態影像和靜態影像之間產生了何種差異性？紀錄影像本文以 2003 年蔡崇隆的《我的強娜威》、2003 年溫知儀的《兒戲》、不同性別導演下，對於女性新移民的影像再現呈現有何種不同之風貌。

期待未來藉由影像探索的各種可能性，關懷更多新移民的現實處境。

關鍵字：紀錄美學、再現真實、外籍配偶、新移民影像

前言：外籍配偶的形象

近來台灣的外籍新移民女性人口大量增加，外籍配偶的人數已直逼原住民，成為台灣第五大族群。媒體所呈現的外配，大多是與老公爭執而逃家數日，攜子離家出走，陪酒或賣春，甚至或殺人等等。例如報導入籍的越南新娘 16 人在小吃店賣春，從事色情交易等（中國時報 2007.12.29）論述方式偏重於負面或黑暗面，所呈現大都是不幸福、不成功的個案。媒體報導中多從「異國婚姻」這一點切入，卻忽略了幸福成功的案例。

「外籍配偶」在台灣報紙、電視新聞，以及雜誌相關媒體的報導中，常被描繪為「製造社會問題者」，常看到的字眼，諸如「假結婚真賣淫」、「降低人口素質」、「家暴受害者」、「受虐」、「老夫少妻」出現最多。外籍配偶的丈夫常被一般大眾所認知的，也是以「台灣社會底層階級」、「身心殘障者」、「騙徒」等負面形象。外籍配偶的家庭；被報導為「家庭問題的弱勢者」；在族群議題下第二代新台灣之子被凸顯為「學習成就低」、「教育問題令人堪慮」等形象。而這些新移民女性的家鄉則成了「獅子大開口的娘家」與「以女兒的婚姻作為營生工具」等具有不良企圖的形象。這些形象不斷被擴大，以致不論是媒體或是學界都瀰漫了一種「外籍新娘」帶來的危機。

台灣現在已擁有 40 萬外籍配偶，數量遠超過原住民，但在台灣目前惡質的媒體生態中，有關外籍配偶的報導，常是處在新聞事件發生當下，僅僅採用官方說法，各家媒體又互相抄襲，在缺乏查證下，又缺乏當事人主述下，常被過度推論報導，形成了模擬兩可的論述。而一般民眾又極少有機會，在媒體上聽到「外籍新娘」、「外籍新娘配偶」及「仲介業者」的發聲。（夏曉鵬 2001、朱涵 2007）也較少有媒體人直接接觸外籍配偶個案進行深度採訪，對外籍配偶總抱持著刻板印象與偏頗的意識型態，因而產生以偏概全的負面報導。（李昭安 2007）

大致呈現的問題是，一般大眾媒體缺乏深入訪談這些異國婚姻中的男女，看看他們本人對婚姻各有什麼想法？各有何期待？如何經營其婚姻？彼此為對方作了什麼？付出了什麼？至今，只有極少數的媒體報導了一些台灣老公的某些想法，但幾乎沒有媒體問問外籍配偶的想法。比如她們為何來台灣？難道只為了淘金嗎？在這些媒體報導中，外籍配偶是沒有聲音的，或是被消音的。她們的想法，沒有讓更多人聽見、看見。媒體幾乎以新聞事件的發展方向為主體報導方向，很少試著提出更多深入的問題探討現象背後形成的原因。

畢竟婚姻的關係不僅是男女雙方的連結，還包括各種理念的結合。婚姻中的當事人，各來自不同的家庭、不同的文化體系和社會脈絡。每一個人對婚姻有著不同的想像和期待，外籍配偶之間的婚姻觀為何？各是如何形成的？雙方由陌生到認識及結婚的過程中，有何發生衝突發生？這衝突是如何發生？又如何被處理？雙方如何被磨合？如何彼此適應？雙方的價值觀又如何影響到日常生活？在磨合過程中，如何互動、協商、並繼續生活在一起？如何發展出彼此的

婚姻關係？經濟資源如何分配？如何面對雙方親人？如何決定生養小孩並教養小孩方式等等問題。這些充滿了生命真實的故事，我們在媒體中是很少被關注的。

一、影像藝術展覽

本文在進入紀錄片文本分析前，先概略研究了一下有關外籍配偶的主題，在台灣其他影像藝術展覽是如何被展現、如何發聲、如何記述外籍配偶的心聲、或者說是如何說故事的。

從 2004 年起侯淑姿因工作南下高雄，有機會走進美濃、屏東、高樹等地鄉間時。許多她觸目可及的「越南新娘」的斗大招牌、四處都是越南小吃店、戴著斗笠忙著農事的外籍女子。自此極欲探究「外籍新娘」的課題便一直醞釀在侯淑姿的腦海裡。她形容「當她追問愈多，喟嘆聲彷彿愈漫長不止。」於是展開了「亞洲新娘之歌」系列作品，藉由探索台越婚姻關係的圖像來滿足心中的眾多疑問。

自 2005 年 8 月至 10 月起，她訪問了十位來自越南、柬埔寨、泰國、印尼的亞洲新娘，影像與訪談試圖呈現她們移民台灣、嫁為台灣婦的心聲。侯淑姿的影像藝術展著重於對於亞洲新娘的飄洋過海、離鄉背井來到台灣，到底面對的是何樣的生活處境？相對於她們來台之前所抱持的無限憧憬，又是何樣的經歷，整體照片系列真實呈現她們的生活與內心告白。隨著時間的推移，2008 年又開始深入對這十位外籍配偶進行觀察與訪談她們對台灣文化的認同及母國之間的連結狀態，以及台灣社會對她們存在的觀感與看法。她們經歷了一個身份重構的過程、異國的婚姻、不對等的經濟關係，往往帶給她們和母國家鄉的隔離與斷裂，面對如此衝突的生命歷程，她們選擇奮力積極融入台灣，譜出一個個動人的生命故事。

舉例 1. 《望向彼方—亞洲新娘之歌（三）》（2009 侯淑姿個展）

小翠父母

Bố mẹ Tiểu Thúy

我們的女兒小翠是在 2006 年 7 月相親嫁到台灣的，我們當時看這女婿，覺得這個人是正常的，應該沒什麼問題。但是女兒嫁到台灣之後才發現他不太正常，但她沒辦法逃，因為她被看的很緊。

她逃了三次才逃開，後來認識了也是越南來的阿嬌，阿嬌看到她那麼淒慘，就介紹她去工作，幫助她買機票回來。她老公對她又是性虐待又是毆打，婆婆也很刻薄，阿嬌曾想過要幫她報警，但又怕這樣她會被趕回越南，小翠希望能留在台灣賺一點錢再回來，因為她想我們在這邊也很辛苦，不想沒賺到錢就回越南。我很擔心她，我對她說，如果你不回來，我就在越南這邊自殺吧，後來她才回來。她在台灣只待了八、九個月就回來了。

小翠回來後兩個月就生病了，檢查不出是什麼毛病，我們金甌鄉下的醫生不好，就到胡志明市看病，聽說哪裡有好的醫院也就去看，但始終都沒辦法。我甚至懷疑她婆婆在小翠的身上放了符。她第二次手術時才發現有癌症，總共做了三次手術。我們賣了房子賣了田產籌她的醫療費，但她最後還是走了。死於大腸癌。

我們一家還留在胡志明市，先生很久都找不到工作，靠我兒子當泥水工過日子，希望能有善心人幫忙。（翻譯／Hiếu Lê曉黎）



侯淑姿以相片為主，在其上排列了文字組合，藉此表達被拍攝者和作者的觀點；同時在美術館展覽時，又結合了裝置藝術的陳列，讓觀眾可以看到這些弱勢女性的發聲。在十分寧靜的美術館中她們安靜的訴說著每一個人生中重要的片段，觀眾彷彿從來沒有如此近距離，停下腳步好好聆聽過她們的聲音。因此，這些看似靜態的展覽，卻能十分有利的感受到她們的抗議與悲鳴，以致讓人物和觀者之間有很親密的對話機會。

本文很多內容是侯淑姿在台灣、越南進行的母語訪問，透過錄音整理出來中文翻譯。在外籍配偶相關報導、研究、以及影像紀錄，我們都極少聽到外籍配偶家人的心聲。很多原因是受限於距離遙遠，也受限於語言的障礙，也正因為如此，這些外籍配偶的家人因沒有發聲的機會，以致於在媒體中始終背著貪戀錢財的污名，將女兒當作搖錢樹，無止境索取的形象。我們常說「訪談」是紀錄片的靈魂，沒有深入或周全的訪談，如同影片缺少了基本的素材。侯淑姿述說這些一個個檔案式的人物時，很細緻的在文字中去說一個故事。以情節為工具，以時間脈絡為基礎，將事件與插曲形成故事結構，主要在告訴我們到底這位喪失了女兒的母親，拿著這麼美麗的女兒遺照，在她身上發生了什麼事情？影像加上文字性的敘說，提供一種將事件展露於觀

眾眼前的即時感或說是臨場感。

母語的訪談和對話在外籍配偶的影像紀錄中尤其顯得重要。在美術館昏暗的陳列中，這為無處可投訴的媽媽，始終默默無語的在一個角落，對視著每一個經過展覽的過客，觀眾無法逃避她的眼神，她的凝視，她的控訴。身為台灣的一份子，我們彷彿被她看到羞愧得無以自容。同樣的情境，也許很真實的正在台灣的某一個角落中發生著。侯淑姿經過 200 夏天侯淑姿得以在亞洲文化協會的獎助下，前往過去三年曾訪問的外配姊妹們的原生家庭，造訪了越南的胡志明市及南部的茶榮省、薄寮省、永隆省，西部的西寧省等七位外配姊妹的父母與家人。將近三年多的訪談和攝影，侯淑姿最後以這些弱勢女性的受訪者，站在主體發聲（第一人稱）的位置，引導觀者進入她們的世界，成過跳脫社會一般對外籍新娘定型標籤化的「他者」的觀點。這樣的呈現手法，很能引發觀者的自我反省，侯淑姿個人化的故事延伸自歷史的一部份，透過瞭解這些外籍配偶個案之過去、現在與未來，有助於我們更深入認識她們的獨特性，這不僅讓亞洲新娘可以在未來的研究文獻中有表達聲音的機會，使我們更深入認識她們的存在與生命的尊嚴價值。

舉例 2.《望向彼方—亞洲新娘之歌（三）》（2009 侯淑姿個展）

雪姮（2005）



雪姮 (2008)



嫁到台灣的雪姬是我五個女兒中最小的一個，也是唯一嫁到台灣的。原本我們有些擔心她嫁的遠不適應，但女婿人很善良很好。結婚時也親自來帶她過去台灣，而且她嫁過去後，每個星期都打電話回來，我就放心了。

我知道她在台灣要顧自己的家庭、照顧老公，我們在這邊並不是過的很困難。除了種田、種水果，也種了豬等等，我要她不要擔心寄錢的事。我們這個村莊還有一些女孩嫁到台灣，都算嫁得不錯，只有一個比較差，沒有寄錢回來。

雪姬也一直說要寄錢給家裏蓋新房子，但我還是住這個木造的老房子，也住十幾年了。

雪姬的婆婆活著的時候，生病了都是她照顧的，婆婆很愛她，什麼事都要她來做才可以，別人幫忙的話，她婆婆就不肯。不過後來她的婆婆硬被送到療養院，病情很快惡化，最後死在療養院，她很傷心。

我們對女婿是很滿意的，我們女婿常常把錢放在口袋裡，連一毛一錢子都不放。雪姬對他的錢很放心，沒有多也沒有少，都沒用掉，好幾次都這樣，我女兒就問女婿，我見到你的錢放在口袋裡面怎麼都沒要用，他就跟我說錢不是拿來用的，我是放在這邊存起來，

如果你爸爸媽媽越兩起邊有什麼事情的話，我的錢就可以馬上寄過去，所以我們對女婿怎麼會不滿意呢。

我們女婿什麼都寄來給我們，我的眼鏡、他的岳父割鬚刀，還有很多東西都是他寄過來的。

透過這些經過處理過的相片，可以看到侯淑姿在建構這一系列拍的相片，一概採取正幫助觀眾更進一步面直視攝影機的方式。外籍配偶和父母的影像，經過色調的處理和並置，外加以文字的排列組合，創造出一種人物「無言的內心聲音」，過去的故事如同褪了色的記憶，如今剖露敞開在觀者之前。越南果真「窮山惡水養不起人」嗎？相對於台灣可真是「新天新地的好所在」嗎？透過連續三年紀錄的歷史累積，本系列最有價值的地方，就是也保存了弱勢女性在移動與遷徙中的各種可能性，它有效地描繪出亞洲新娘所身處的社會與歷史世界的圖像。

當我們看到這些充滿體貼和情感的親情對話，皆是人之常情的互動。將心比心，這些故事情節，生活的細微末節似乎也曾發生在我們台灣的家庭中，為何身為台灣的我們過去對這些外籍配偶的行為和文化常規好像顯得十分陌生又嚴苛。這正如外籍配偶常問的問題：「你們台灣女人結了婚，都不拿錢給娘家嗎？」、「你們女兒嫁了人就和娘家關係切斷了嗎？」、「為何我們憑勞力辛苦打工賺錢，寄錢回家，你們就說我們家人很愛錢，把女兒賣到台灣來當搖錢樹！」

正因為如此，侯淑姿在關渡美術館展場中，很巧心的設計了一間有簾子的小屋。當觀眾拉開簾子進入一間燈光昏暗的家，展現眼前的是一位叫阿戀的越南家庭，裡面布置張貼著阿戀和父母家人的照片和他們之間互動的故事。這是一間充滿故事的小屋，每張照片都在陳述著他們走過的生命狀態。這樣的裝置藝術好像讓觀者回到了兒時辦家家酒的情境，我們隨時都在鄰居的家裡跑來跑去，聽著、看著很多事物的發生。侯淑姿將觀者很真實的置身於情境中，走入這些因移動與遷徙產生各種不同的境遇。無論是家庭關係、人際處境、經濟和文化的衝突、工作勞力、兩地思念、心情的轉變與適應，侯淑姿皆很有感情的介入其中（*Getting a Feel for It*），以高度的敏銳度和同理心，瞭解所有複雜的現象、事件、線索，再從眾多的事件和故事素材中看出端倪、找出問題，經過剪裁、設計，最後以極為細微的女性觀點和意識，尋找出最好的表現形式。留美華裔作家林玉玲透過《月白的臉》¹回憶錄的書寫，她在書中最後一行寫下：「因為傾聽，說出自己的故事，我正在回家的路上。」因為「家就是我們把故事說出來的地方。」作者在成長過程經歷了相當痛苦又長期的爭扎，終其一生面對語言認同、國家認同、性別認同，甚至是對「家」、「父母」的認同，從一個流離失所、與人疏離而逐漸麻木的亞洲女子，轉而為自己重新塑造一個亞裔美國女性的身份。

如果身為一個創作者缺乏女性自覺的意識和情感、觀察社會和文化的洞察力，以及對歷史脈動的省思，這樣豐沛的藝術創見是很難形成的。當我們探討文化身份並非是一個恆定的範疇，而是由個體的流動呈現某種開放性的結構並持續衍生、重構著的時候，我們發現近期來離散美學在文學、電影、文化研究、藝術的表現上，成了重要的課題。其涵蓋可涉及到歷史、政治、移民、族群、語言、認同、差異、身分、再現、後殖民、後現代等各種論述與議題。當一位藝

術創作者開始反省我們自身改變的各種可能性，質疑到底這社會怎麼了，思考我們身處何處，這都有助於我們從不同主題中尋找創作的泉源。

德國美學家班雅明（Walter Benjamin，1892-1940）在《攝影小史》提出「視覺無意識」〈unconscious〉概念，他認為，攝影機正如通過精神分析瞭解到人類本能的無意識，人們透過電影中的慢鏡頭、特寫、蒙太奇的切割重組等技術手段，既豐富了我們的視覺世界，展現我們在日常所忽視的某些東西，也讓現實世界中尚未出現的東西超前顯現²。「亞洲新娘」系列，藉著呈現外籍配偶許多瑣碎的日常生活片段，藉由攝影機的凝視，以及影像和文字的美學處理，強而有力的創造了一個隱密又具有張力的空間。這也是侯淑姿的自我反射，把不同空間、不同時間中被切割零碎的鏡頭連結成了延伸的場域，而我們通過決定性的瞬間（the decisive moment），也就是透過作者所再現出來的空間、時間、敘事以及影像處理，有別於一般我們在新聞媒體、紀錄影像上所看到對外籍配偶形象的塑造，讓我們彷彿被迫置身在這些場域中觀看並思考，這樣一個近距離的藝術觀看經驗，也幫助我們帶著反省的心，更深入去認識這些台灣新移民的心聲。

著名的後殖民論述學者薩伊德（Edward Waefie Said）³提到離散書寫（disapora wrtiing）時認為這種離散經驗不僅僅是一種後現代情境的隱喻，更是一種「千年復歸」（millennial locus）之不可能性的個人真實體驗。他自己曾說道：「我的背景是一種一連串的無法回復的 飄流（displacement）和放逐（expatriations），我總是在事情之中又在事情之外，但從未在其之中。」薩伊德在其論述中指出，他以阿拉伯人身份，卻長年處於西方世界的事實，他在離散書寫中為自己創造了一個阿拉伯／巴勒斯坦的書寫「位置」，把東西方之不同境域的觀看基礎，重新做一個定位。他雖然接受西方教育，也處喝西方奶水長大，但他把自己放在很政治的地位，書寫他所看到的各種社會、文化、歷史、經濟等問題。

同樣的，侯淑姿的《望向彼方—亞洲新娘之歌系列》透過長期的關注、追蹤、拍攝、書寫、創作、並與被拍攝者作朋友，所以她能站在外籍配偶的立場，藉由影像和裝置藝術陳列的力量，投射出每一位人物的心靈與內在的思想。藉由視覺藝術的傳達，將外籍配偶處於台灣社會與家鄉之間的「不調適」、「不融入」的疏離關係、流亡意識呈現在影像和觀者的對話之間。靜態攝影是安靜的，相對於紀錄片它也是缺乏流動影像和聲音的輔助，但是卻能感動觀者的心裡，進入到她們離鄉背井、飄流、與放逐的現實狀態裡。把離散美學的詮釋運用得恰到好處，這在台灣是不可多得的。

二、外籍配偶紀錄片的分析

有關台灣紀錄片記錄有關外籍配偶主題最早一部影片是自 2001 年林筱芳的《外籍新娘在美濃》，迄今這八年當中，大約已有將近 11 部紀錄片有公開放映和被討論過。在主題上表現最深刻的屬是蔡崇隆導演「移民新娘三部曲」：2003 年的《我的強挪威》、2003 年的《中國新娘在台灣》、以及 2004 年的《黑仔討老婆》。其他影片如下：2003 年溫知儀的《兒戲》、2004 年遊佳螢的《他鄉際遇》、2005 年劉俊宏的《湄公河畔的台灣囡仔》、2005 年吳平海的《飄洋過海的家》、2007 年林文龍、張瓊文的《幸福的地圖》、2008 年張政緯的《再見越南、再見台灣》、2008 年鍾溪榕、張淑慎的《河內、雲林、胡志明》等等。

由於篇幅有限，本文第二部份以柬埔寨新娘強娜威的故事作為文本分析，來探討記錄者的性別和話語權在紀錄片裡的運作。拍攝這主題的有兩部紀錄影片，一部是男導演蔡崇隆的《我的強挪威》和女導演溫知儀的《兒戲》，到底不同性別的記錄者拿起攝影機會有何不同的拍攝觀點。《我的強挪威》和《兒戲》皆是記錄一位腦性麻痺患者在媒體常曝光的媒體黃乃輝，他年近四十歲，不顧他人異樣眼光，娶了比他小二十歲的柬埔寨新娘強娜威。沒多久生下可愛的女兒，正當夫妻兩人帶著憧憬期待美好的未來同時，排山倒海的經濟問題，一直困擾著這對夫婦。兩人吵架次數逐漸越來越多，強娜威在經濟不充裕的情況下，依然必須幫助貧窮的柬埔寨娘家，而黃乃輝則想要保護自己的家。這對跨國婚姻於是展開了彼此的激烈口舌之戰，夫妻間的爭論橫跨著性別、年齡、文化、種族與階級之間鴻溝。

兩部影片同時拍攝這對在媒體上被注意、但不被看好的異國婚姻。當時新聞也有很多的炒作，民眾對這樣懸殊的婚姻感到好奇。當時他們結婚時，許多攝影機和記者介入到他們的生活中，將黃乃輝渴望尋找妻子和步入禮堂的各種狀態，毫無隱私的曝光在媒體上。因為黃乃輝他是榮獲第三屆身心殘障楷模「金鷹獎」、第 35 屆十大傑出青年獎，在許多公益場合他常現身說話，為身心障礙人士代言，他努力不倦奮發向上的形象，也成了台灣中小學生勵志的楷模。出身於破碎的家庭，使得黃乃輝更加嚮往一個幸福完整的家庭生活。但由於身體的殘障，他的情路坎坷，在經歷一次感情挫折後，他和友人到柬埔寨旅遊，經過介紹與當地的一名少女強娜威相親，過後更閃電結婚。

黃乃輝用金錢買回來的婚姻，加上社會人士對殘障人士的成家能力帶有懷疑的眼光，使到他的婚姻飽受壓力，最吃力的的是與妻子強娜威的異國文化習俗和思想鴻溝以及兩人最大爭執都是為了「錢」而吵架，彼此口出惡言，任意辱罵。黃乃輝一度對這段婚姻心灰意冷。女兒出世後，黃乃輝開始享受一個完整的家，同時擔負著父親的重任，誓要給女兒一個美好的成長環境。強娜威是十分能幹的外籍新娘，不因為語言的弱勢而忍氣吞聲，她那有限的國語，反而成為銳利不加修飾的最佳武器。每晚到酒店賣花維生的黃乃輝，因為經濟不景氣，收入大不如前。身

體殘疾根深柢固的自悲與不安全感，又面對年輕貌美的強娜威，使得這婚姻雪上加霜。

這兩部紀錄片拍攝的時機點是 2003 年，強娜威必須返回柬埔寨換護照，在黃乃輝敦促下成立的台北市外籍新娘協會，決定派一組攝影人員，隨同他們紀錄台灣女婿陪外籍新娘回娘家的過程。強娜威的家，是一處湄公河畔的小農村，村民謠傳黃乃輝是白痴，愛面子的強娜威說，她不介意丈夫的殘疾，卻受不了丈夫在全村與家人面前，不停斤斤計較，責備她娘家需索無度。黃乃輝已經花了將近三十萬，幫忙強娜威娘家蓋新房。村民們聽不懂，但是看得懂他倆眉宇間的怒氣與眼角的淚水。強娜威覺得很丟臉。

（一）《我的強娜威》分析

本片不同於多數媒體對外籍新娘呈現的浮面報導與刻板印象，《我的強娜威》、《黑仔討老婆》兩片製作時間是九個月，遠赴中南半島取景拍攝，實際採訪柬埔寨與越南新娘的原生家庭，忠實記錄台灣人到異國相親、結婚、回娘家的完整過程。透過兩地拍攝，導演以銳利的視野宏觀異國買賣婚姻的面貌，每一個鏡頭的觀察和現場即時的訪談，活生生直搗家庭中每一個充滿火爆的時刻。夫妻為金錢處理，彼此廝殺，很多影片的片段是慘不忍睹，令人窒息的；因為幾乎所有爭執都血淋淋的現場發生在他們那可愛的女兒面前，也發生在她們父母的面前，當然也無可避諱的發生在觀眾面前。其實這些衝突，即便是配偶雙方都是台灣人也避免不了有摩擦和適應上的困難。

本片拍攝大都採以參與式的紀錄手法，和被拍攝者有高度的互動，偶而卻冷靜的觀察人物置身於環境人事物中的狀態和反應。所以讓觀眾看到了詳細的過程，也聽到了夫妻兩人不同樣的立場和觀點，對異國婚姻的狀態有著很真實的切入。節錄影片中犀利的對白如下：

乃輝：她總是罵我像罵孩子，我在臺灣也是有身分的人…

娜威：孩子出生之前，我們不會這麼常吵架。黃乃輝說，她娘家的人身強體壯，四個兒女，可以自己去賺錢，我的身體這樣，總有一天賺不了錢

娜威：要不是為了娘家窮，我為什麼要嫁來臺灣、嫁給你？

乃輝：我每天辛辛苦苦賣花賣到天亮，要的是溫暖與被尊重…

娜威：我整天呆在家裡，打掃煮飯，你知道有多苦悶嗎？

乃輝：她說如果她出去賺錢，也不會拿出來養我和小孩…

娜威：他自己有錢，我賺的一點點錢還要拿出來嗎？如果家裡生活需要，我也願意拿錢出來，可是不准我出去工作，怕我有錢會跑掉，我如果要跑，還要等到現在嗎？

乃輝：她太年輕，太年輕，很多未來的事情，誰也不知道…

它的成功，在於觀眾宛如在一間房屋，拆掉了一面牆，可以自由窺視現場所發生的一切現實。但由於黃乃輝是公眾人物，這一切的現實是建構在多架攝影機和工作人員都圍繞中，而非私密的時候。越南華裔導演鄭明河曾提到訪談也是一種「表演」的性質，觀眾接受影片中的訪談，往往是照單全收，缺乏更深入的思索。人們不喜歡接受所有紀錄片的訪談其實都是一種「表演」，被拍攝者總是會因攝影機的存在不管有意識、或無意識的呈現他們想要表達的東西，並隱藏一些不想表達的東西。（Trinh 1992）他們遠赴柬埔寨的行程過程中有三個拍攝小組跟拍所有狀況，現場有公視、影視工作室以及溫知儀導演的攝影機。多機拍攝的狀態，宛如將被拍攝者放在舞台中，面對所有耀眼的燈光，雖然有看不見觀眾，但卻很自覺知道觀眾是存在的。

這樣的拍攝狀態，攝影機的存在即有可能成為觸媒劑，使夫妻間的爭執加速暴漲，因為無論是丈夫也好，妻子也好，都想極力掌控攝影機的發言權，表達自己的看法和感受。紀錄片的客觀紀實基本是一種迷思，強調單獨影像本身並無固定的意義，影像的意義來自於這個影像是放在什麼樣的影像脈絡，前後連接了什麼樣的影像；換言之，影片製作過程的取鏡、剪接等等都已暴露了紀錄片導演「創意性」介入（creative treatment）的必然性以及「客觀紀實」的不可能（邱貴芬 2003）。這也是兩人爭風相對如同兒戲，太多表演性質的介入，另本片後半段呈現了一種彈性的疲乏，缺乏了抓住人心的力量。



（影像取自溫知儀的《兒戲》片段）

另外一方面由於本片沒有越語的翻譯人員陪同，我們無法聽到隱藏在背後的柬埔寨家人的發聲。例如影片中觀眾感受到強娜威母親是事件的導火線，使他們夫婦因此吵得越來越兇，一次比一次更激烈。觀眾看得到過程，但因缺乏埔寨家人的訪談，以致很多觀眾看了本片後，不禁得到一個印象就是：「強娜威的娘家一直不斷的向女婿索錢。」這樣的理解，是否就是導演的觀點呢？我們無法深入瞭解，因為影片中不僅沒有強娜威父母的聲音，但影片卻是再再傳遞那房子花了黃乃輝將近三十萬的訊息。同樣也聽到黃乃輝和強娜威，在爭執有關她的兄弟姊妹私下向乃輝各索取 100 美元一事，但影片之後也沒再提供其他訊息，幫助觀眾釐清問題。因此，觀眾在柬埔寨之旅的片段，還是被放置在以一個異國文化的角度看柬埔寨的人事物，並沒有因為出外景，取得更多影像和訪談而對此外籍配偶的心境有更多的挖掘。也就是說，一般媒體中

所傳遞外籍新娘的負面形象，在此部紀錄片中，得到進一步的體認。

鏡頭雖然出現柬埔寨很多人事物，比如眾多鄰舍和群眾好奇的觀禮，熱心的參與；鏡頭也多次出現強娜威父母和家人之間淡淡示意的說話或動作，但這些片段反而使觀眾產生更遙遠又陌生的距離。歸咎的原因，外籍配偶的家人在本片並非拍攝的主體，她們採取出現在鏡頭前，但卻因為語言障礙而隱藏在攝影機後面，成了沒有語言的拍攝對象。相較起《望向彼方—亞洲新娘之歌》系列，簡單的幾張照片，不多的影像，卻能聽到外籍配偶和她們家人內在的發聲。這也說明紀錄片雖然具有各種影像和聲音的優勢，可以輕易取得更多的畫面和訊息，但卻不保證比其他媒介更能產生影像的自由和力量。

（二）《兒戲》分析

本片是導演溫知儀政大廣電系的畢業作品。她以學生身份首度拍攝大題材的紀錄片，但卻懂得以微觀的技巧，著重於探索外籍配偶的心理層面，聆聽人物的心聲，並且置身於現場時，很敏銳觀察現場各種不同人事物的呈現狀態。這使得她這部影片獲得 2003 兩岸三地大中學生影視競賽首獎、2004 台灣紀錄片雙年展台灣評審推薦獎、入選 2003 年女性影展以及南方影展。

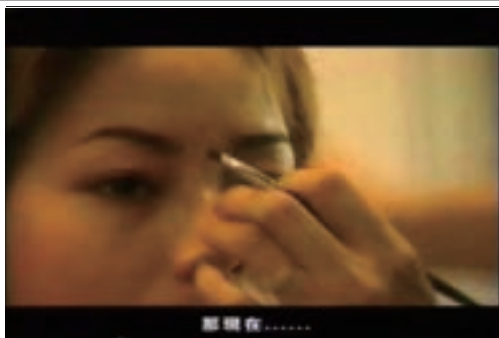
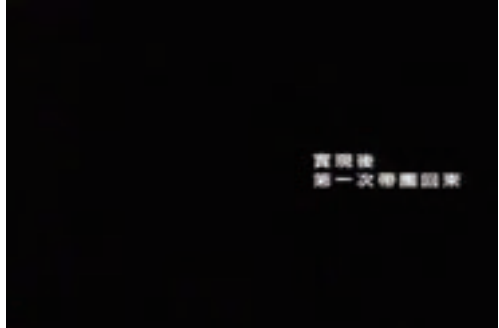
以下以三段分鏡腳本說明本片影像美學的特徵，偏向探索外籍配偶心理轉變和想法。

《兒戲》（導演 溫知儀）

第 1 段分析：

導演和娜威安靜的長段對話、細膩問及對母親的印象、孩時的夢想和渴望、對於現在夢是否實現？聆聽娜威心裡的感受和想法。鏡頭很長時間不動，讓娜威慢慢說了大約 4 分鐘。後半段影像則是採用化妝師替娜威細細修眉，但是聲音依然持續前段的訪問。導演繼續問夢實現了嗎，轉切字幕轉場。娜威表示和她以前想的一樣。

12' 49"  什麼馬上被人家 什麼難過	△娜威和導演對話 導演：（你媽是一個怎樣的人？） 娜威：我媽喔，…罵得很慘…有什麼錯她都會罵得很難聽。…她從樓梯下來，我們就跑走，打不到我們，就很恨我。她說看你這樣子…妳這種人，如果妳嫁出去，馬上被人家離婚…丟妳的頭出去…怎樣…怎樣…妳這種人去金邊在馬路當那個…舞女好了！我聽了就覺得很難過，一邊養豬，一邊難過。…拿東西給豬吃喔…然後，一般摸它，一般哭。不知道我什麼時候有機會變成很有錢的人？我小時候常這樣想，穿著漂漂亮亮，下飛機…眼睛戴那眼鏡黑色的…下飛機。什麼時候有機會呢？

	△音樂 △連續化妝 跳接 娜威：那現在
	娜威：和我以前想得一樣… 導演：（實現了？）
	字幕：實現後，第一次帶團回來

第 2 段分析：

這是一段很多台灣男人擠在黃乃輝台灣家的客廳，男人一邊聊天和吃便當，一邊看著乃輝慢慢整理東西，無特別防衛攝影機，因為這是晚餐休息時間。此時只有女性導演攝影機是開的，因為他觀察到男人在一起的聊天，特別容易說心裡的想法。

直到後半段，娜威開始生氣不滿時發出怨言，在一旁等候休息的男性攝影機才立刻開始進行拍攝火爆場景。這一段呈現很反身自省式的拍攝手法，呈現疏離效果 alienation effect 與陌生化 making strange 的距離。強調了拍攝者最高的自我意識 self-conscious 和自我質疑 self-

questioning。反身自省的記錄模式常被運用於性別歧視、階級制度、女性主義或是被壓迫之弱勢族群等相關議題，其目的就是為了讓觀眾看到拍攝現場的狀況，將再現真實的過程呈現出來。其目的就是為了在拍攝者、被拍攝者，以及觀眾之間，建立一個合理的觀影位置，讓觀眾知道影片是如何建構出來的，藉此手法達到一種反省和自覺。

當我們看《我的強娜威》時，看見一個實實，但看《兒戲》，卻能看見細微互動的觀察和辯證。

	乃輝友人：你要做什麼事都很不方便，沒有電，什麼都沒有。…我去的話，就好像皇帝一樣，我去那邊的東西全都是別人拿來的。東西也都是別人收的，我要找各東西都找不到。我到哪裡，電風扇就到哪裡，我也不用移電風扇。……（省略）
△乃輝台灣家的客廳。 △乃輝、蔡崇隆導演、乃輝友人、影像公司主管，幾位男士在聊天 △乃輝忙著打包要去柬埔寨送禮的一推紙箱。	乃輝友人：我花了二十塊錢請所有小朋友吃冰，二十個小朋友吃冰，才發二十塊錢。…我的兒子更性格，我兒子花十塊錢買一大包餅乾餵小孩子，餵得飽飽之後，還剩下好多，還餵狗…
	娜威：你趕快給我來 乃輝：妳跟我講話，一定要這樣嗎？ 娜威：這一天…我忙了一整天，水果都我去買，什麼都我去買…
	公視導演蔡崇隆：她說她收得很累了 強：那你咧，你在講話…錢都不趕出，都是我在出，還敢說買給岳父吃…

	娜威：吃你的頭喔！ 乃輝：你的錢不是我的錢？ 娜威：我知道是你的錢，可是那錢我不存的話， 會留嗎？會在嗎？有沒有搞錯！女人省錢 會怎樣，不好嗎？
	△
	乃輝（苦笑的）：我去那邊當皇帝，回來當家奴。
	△一個小小客廳擁有公視攝影師、影像工作攝影 師、以及溫知儀導演的攝影機也在現場側錄

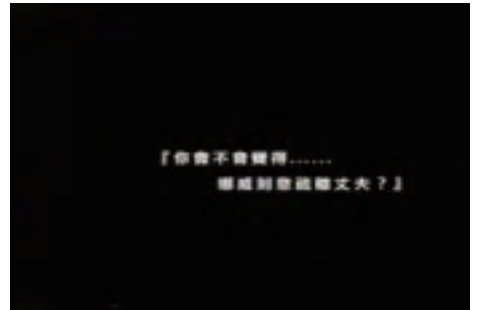
第3段分析：強娜威的心聲

導演很注重處理兩人爭執的原因，彼此誤解的地方。試圖在其間聽兩者的聲音，也在其間設法協助溝通。外配面對女性導演比面對男性導演比較容易在訪談中談論自己的心裡的感受，心情也比較輕鬆自如。

就後半段對位剪輯手法，導演選擇她觀察到乃輝和娜威兩人平常相處愉快的畫面，外加兩人冷靜下來說的話，以蒙太奇處理方式，呈現導演經過這一趟異國婚姻之旅的觀點，並不竟然是很悲觀的。導演觀察到他們兩人不僅是只有摩擦、吵架、抬槓，或是外面呈現的買賣婚姻、文化差異、經濟弱勢等等問題，他們兩人的確也有相愛的時候。

這樣的片尾處理，很有紀錄片展演模式的運用，特別是表達對這現實世界（表象事實）的認知是複雜的，必須透過更多個人主觀經驗和情感才能傳達對這世界或人物更深層的理解。

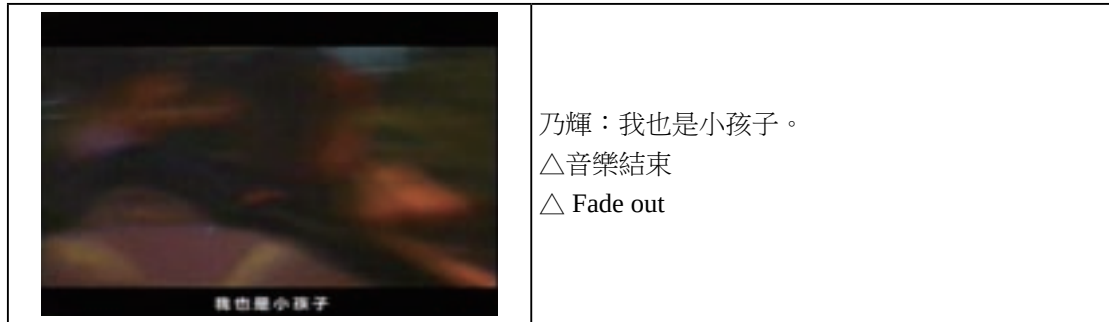
相對於參與式的紀錄手法，本片再現真實的手法顯得更具可信性、誠實性、確實性。

	△為了出外理髮小事件，兩人起爭執 娜威：…我是沒有來過這個地方，說什麼我怕… 怕人家看到他什麼…如果我怕人家看到他，我幹嘛跟他來…我幹嘛嫁給他？他講這種話，如果再這樣的話，我明天要回我娘家。
	乃輝：拍照，叫她過來拍，她也不來拍。吃飯，叫她過來，她也不過來。 導演：你不會想太多了啊？ 乃輝：我承認啊。 導演：你承認自己想太多喔？其實她說的蠻有道理，和你還生了小孩，我看她不是這種人，因為我認識她這麼久。 乃輝：你們有問她嗎？
	字幕：你會不會覺得…娜威刻意疏離丈夫？

 壓力沒那麼大	娜威：壓力沒那麼大啦 乃輝：那種壓力才大，就是我到底要忙到什麼時候？老公很累！叫她去買奶粉，以前是不會，是害怕。現在是養尊處優。
 大概半年以後 才比較好	娜威：人家不敢一個人去買嘛，現在都是我自己去買阿。 導演：所以你是講以前的事喔 娜威：不要再提了，那是最近的事，大概半年以後才比較好。人家不會說阿（國語）
 （樂）女子開始唱歌	△娜威躺在床上自己唱起歌來 娜威：（東）女子這般窮困，去找有錢人 導演：他問說剛剛那些話妳有什麼… 娜威：我不要聽…不想聽…隨便他 娜威：（東）我就一顆心…
 好想哭喔	娜威：好想哭喔 導演：為什麼？ 娜威：我這人沒有用
 我都不知道我聰明在哪裡？	導演：怎麼說？為什麼沒用？ 娜威：什麼都不知道，什麼都不懂。什麼都不會。 導演：跟其他外籍新娘比起來，妳聰明多了。 娜威：聰明？哪裡聰明？我都不知道我聰明在哪裡？

	導演：妳覺得妳幸福嗎？妳知道幸福是什麼嗎？ 娜威：我知道阿，可是我們兩個不幸福啊！一輩子一直吵架打架，這個是叫幸福嗎？
	△音樂開始到結束 △以下影像慢動作 △蒙太奇
	娜威：他晚上騎車都很快…晚上每次去賣花，
	娜威：都是我在等他回來，如果他差一點多兩點多我覺得有點…感覺怪怪的，很怕。

	娜威：人是先談戀愛才結婚
	娜威：我是先結婚再談戀愛。
	娜威：每一天不一樣，有時候對我不太好，如果沒有吵架的話好好喔！我想去哪裡都會帶我去。
	乃輝：畢竟她還是小孩子，



這兩部強娜威的紀錄片，這幾年多次參與大小影展的放映，座談會中常看到強娜威和蔡崇隆導演出席，並參與討論和發言。經過五、六年婚姻生活的歷練，強娜威越來越顯得穩重和成熟。她會很自如表達她的想法，分享她的經驗。當時影片令人擔憂，並搖搖欲墜的婚姻，可以這麼說，反而因有拍攝經驗得到一種連結。

這兩部影片都很有力的展現一個無可解決的、混雜的邊緣文化和認同上的差異。無論各自導演用何種紀錄風格，在人物關係和事件發生的因果脈絡上，都很忠誠的再現出來，並傳達了人們因移動產生錯置和斷裂的關係。專研離散影像及電影理論的批評家 Naficy 將這種具有離散主題的電影統稱為「口音電影」(Accented films)，這些影片中的人物有共同的經歷，他們遠離了自己的土地、語言、家庭和親戚，自從他們離開了出生國的「家」以後，其特徵就是帶著多重的失落，和被放逐般的憂傷。他認為家國的移動造成了人類和故鄉之間無可醫治的斷裂。這失落感唯有透過書寫才能有助於人們得著癒合的力量。(Naficy 1998)

強娜威在這兩部影片中，她是被拍攝者，經由他人書寫的通道抒發心中的失落，並非自書型的書寫。但藉由影像敘事的功能，以及和觀眾對話的過程中，她不斷有機會發聲、被聆聽、被注意；雖然心中依然遠繫在故鄉，但在這塊土地上她逐漸感受到一種連結的歸屬感。強娜威在 2008 年 11 月也出了一本書《嫁來天堂的新娘》⁴，書中描述自己在異鄉台灣成長的經驗，給台灣人看，也給外籍配偶看。由他人書寫，到今天自己的書寫。強娜威逐漸成長中。

三、外籍配偶影片中的觀點、訪談、語言、性別

紀錄片的敘事就是說一種故事的方式，每一個人可以用不同的方法訴說發生在現實世界中的人事物。紀錄片最重要就是要傳達一種觀點、一種看法、一種對於某種問題、某個人物、某一種狀態所持的看法。紀錄片也是一種思考的方式。一種發人深省的思考，一種態度鮮明的個性觀點，這就是紀錄片的意義。紀錄片不是將現實原班不動的再現，而是需要對題材進行深入挖掘，並表達觀點，表達批判性的觀點。運用何種手法去處理題材是非常重要的，這也就是我們常說的，怎麼去說好一個故事。紀錄片要說得好，很在於拍攝者如何與被拍攝者產生互動、如

何選擇開機與關機的時機、如何選擇受訪者、如何進行訪問、誰來進行訪談、訪談者的性別如何、使用的語言如何、又該如何問問題、問什麼問題、問的時機、態度、方式等等都會影響到影片的說故事的方式。一個好的訪談就是先要學會怎樣問問題，並專心聆聽、保有高度對人的關心與好奇心。

再舉例兩部同是拍攝有關越南新娘紀錄片的故事，來看看記錄者因性別的不同，所選擇的觀點和訪談內容也是十分不同的。電信局員工鍾溪榕和張淑慎 2008 年拍的第一個作品《河內、雲林、胡志明》紀錄兩位新移民女性來台後的生活點滴，她們懷著相同夢想從異鄉遠嫁到雲林水林鄉這個新移民聚集的沿海小鎮，但兩人卻有不同的命運。這部影片有著很感人的人物故事，一位來自越南河內的阮氏鳳才結婚兩、三年，很年輕的丈夫就突然車禍意外過世。一人獨守著孩子和同樣也守寡的婆婆在異鄉台灣要渡過餘生，她的父親不忍，常思念女兒，必須積存半年的積蓄，兩年才能來台灣一次探視女兒，因為女兒比他更窮，無力回越南探視父母。本片的鏡頭和剪輯對業餘新手來說，算是很難得的小品。導演之一張淑慎以女性的委婉特質進行擔任主要訪談，與阮氏鳳有很好的互動，簡短的影片中看到外籍配偶的無奈、韌性，以及默默的情感。雖免不了因受限於記錄者語言不通，影片無法深入和阮氏鳳談及內心的掙扎矛盾，對那遠來的父親也僅能拍拍他默默在一旁陪著，也無法做更進一步的訪談，但因為有女導演的介入，影片還能看到一些比較細緻、安靜、等候、和聆聽的部分。

2008 年張政緯的《再見越南、再見台灣》記錄在異國婚姻的各自想像下，穿梭在台灣、越南之間的三對男女，究竟能否在充滿諸多語言、文化與價值觀的差異下，他們之間的生活和想法。這部影片呈現的觀點，很明顯的比較以兩位移居胡志明市的臺灣男性為主體紀錄對象。人物的思維皆以男性為中心，外籍配偶的聲音反而成了配角。不同性別有著不同觀點，是誰在發聲？誰是主體？我們所看到的究竟是什麼？我們所看到的影像，背後究竟隱含了何種觀點的再現和詮釋？紀錄片建構的不僅只是真相和認同的觀點，還包括看到那個觀點是如何被建構的？唯有在洞悉了紀錄影像的敘事語法之後，我們才能更清楚拍攝者、攝影機、被記錄者以及自己的位置和觀點。

以男性為主導的這兩部外籍配偶紀錄片中，分別或多或少都呈現出刻板印象的問題，而缺乏深入去挖掘背後隱藏更多的社會、文化、種族、身體政治等現象。相對於以相片作為主體記錄的影像藝術家侯淑姿的《望向彼方—亞洲新娘之歌》，她是經過了三年多的時間在一個主題裡翻騰，眼看著被記錄者的痛苦和掙扎，她清楚意識到自己的身份好像是藝術家、是記錄者，同時也是社工。一個藝術家對這些外籍配偶的幫助實在是太有限了，她在被拍攝者面前常驚覺意識到自己優勢的地位，因此當她拿起照相機時，總是小心翼翼的不斷思索和被拍攝者的互動和言語，企圖尋找一個對的位置。她不斷提醒自己不是為藝術而藝術，她僅抱著一個使命感，

就是希望自己作品的呈現，一定要讓這些僅有小學學歷的受訪者可以看得懂，能夠深入反映她們真實的生活和情感。她希望這些素來在媒體、社會中被忽略的一群，能夠成為她藝術作品中的唯一主體。

因此在現場，她總以傾聽者的角色出現，透過不斷的田野觀察、深入訪談，耐心聆聽，於是她漸漸融入外籍配偶的生活中，以及她們所面臨的現實與心境轉折上的衝突與困境。侯淑姿體驗到外籍配偶被商品化的問題，使得她們在融入台灣家庭和社會時，遭遇不被信任、不受尊重的困境。因此《望向彼方—亞洲新娘之歌》在這樣主體位置上，展現了離散文化之下的衝突與矛盾，比如男人必須優於女人的價值觀、台灣家庭對傳統媳婦的需求等等，這些困境讓她們在家庭裡有著奴才、傭人的感受；有著裡外不是人的無奈；雖然如此，影像中的這些外籍配偶還是努力融入台灣社會，努力工作、努力學中文、努力持家、努力教孩子連自己都不太熟悉的ㄅㄆㄇㄏ。更多的聆聽她們的發聲，有助於這些外人將來變成家人，他鄉也變為故鄉；因此未來渴望可以看到更多台灣外籍配偶的影像和聲音被呈現出來。

四、結尾語

蕭菊貞在《銀簪子》（2001）⁵紀錄片的回憶錄中第 192 頁寫到「和人聊天是舒服的，去分享別人生命中的喜樂悲傷，也是一種收穫，可是要把這所有的一切一切，經過自己『這容器』運轉運轉，然後用自己的方式說給大家聽，就不是那麼簡單。」這說明了影像紀錄美學的重要和困難。如何透過攝影機觀看這群外籍的弱勢女性在跨越地理邊界時，面對不同文化的交疊、流移的存在和處境、她們的生命面臨何種改變與衝擊、母國及家鄉之間的隔離與斷裂、心靈所產生的失落與憂傷，這些相當複雜的離散情境與現象都是影像紀錄最值得探究與挖掘的故事。好的故事題材又能找到好的呈現形式，就能拉近觀影的距離。

薩伊德在他論述到知識份子時，也曾提到自己面臨到三種不同類型的流亡，分別是「真實的流亡」（actual exile）、隱喻的流亡（metaphorical exile）、形上的流亡（metaphysical exile）。薩伊德所指的流亡，不是與移民或逃難相類似的真實流亡，也不是指一種地理上的漂移（geographically dislocated），他乃意味著流亡是指「形上的流亡」，一種「以無家為家」意識型態式的流亡。隱喻，則意味著這種流亡並不是以國籍喪失、家鄉背離或無家可歸所形成的必然結果，它指的是一種生活的態度、一種疏離的立場，好比我們身為台灣人因著留學到美國，就在那裡生活結婚生子、工作定居。我們與所移入的美國社會之間始終必然存在著一種「不調適」、「不融入」的關係存在。從這感同身受的角度來看離散美學的書寫，台灣外籍配偶的紀錄片還需要有更多深入的觀察與拍攝，並長期與他們作朋友，進入他們的族群，思想他們所思想的，體驗他們所感受的，期待台灣紀錄片創作者在將來面對大量外籍配偶的移入，以及他

們下一代在這塊土地上生長，我們拭目以待會有更多有關離散書寫的影片出現，呈現對這些新移民的關注，而不僅僅只是拍攝他們外在真實流亡的狀態，也能深入凝視到他們隱喻或更內心思想和情感的生存狀態。

紀錄片是一種思考的方式，它記錄正在發生的歷史，揭示主流社會問題，探究我們的生存環境，為弱勢發聲，這是紀錄片的根本任務。時代隨著社會的轉型以及全球化的變遷，新的社會結構和話語結構已經形成。影像紀錄可以當作是我們介入社會重要的藝術行為，它不是殿堂藝術，它無法隱藏，無法閉門造車；反之，它必須透過影像思維的力量，深入這個時代和社會的動脈，勇敢地進入私領域也好、公領域也好、就是去拍攝、去紀錄。無可否認的，外籍配偶的主題，是現在也是未來台灣很需要長期去紀錄與觀察的議題。尤其在現階段，台灣降生的新生兒每四個當中，就有一個是外籍配偶的後代，整體社會正在逐漸變化中，影像紀錄在此時此刻是不可缺席的，因為藉由影像工具可以縮短彼此的族群距離，進而除去原本存有的刻板印象或偏見。

註釋

1. 林玉玲，*Among the White Moon Faces*，加州大學聖塔芭芭拉分校女性研究及英文系教授，兼具詩人、小說家、學者多重身分。本書張瓊惠翻譯，麥田出版社。1980 年以首部詩集《跨越半島》贏得大英國協詩獎。《月白的臉》是她詩筆的延伸，借由自傳自由的文類，進行長串的私密告白：對父親近乎焚身的欲望，對生母若即若離的眷戀；忍受貧窮、饑餓、種族及性別的歧視；教育成為英國殖民地菁英之後，又須難堪地面對馬來西亞政治的本土主義興起，她生為星馬的華人倍感政治、種族的壓力。最糟的是，她熱愛的是英文，但到了美國又發現自己格格不入。也許面對生命中太多不由自主，書中的林玉玲充滿了矛盾。她終其一生她無法原諒因父親暴力相向而離家出走的生母；過份袒護父親，使她同時很難和繼母親近。這造成她成長過程中和上上下下所有人的關係緊張。種種不由自主的叛逆和私心，讓她在少女的成長中陷入寂寞掙扎。藉由這本書她寫下懺悔錄，告白她心中所有的矛盾。
2. Walter Benjamin(1969). *Illuminations*. NY:Schochen books.
3. 薩伊德 (Edward Waefie Said, 1935 ~ 2003) 薩伊德出生在耶路撒冷的一個阿拉伯基督教家庭，家境富有。他童年大多數時間在埃及開羅度過，從小就接受西式教育。進入哈佛大學取得博士學位，之後多年任教於美國著名大學。他是著名文學理論家與批評家，後殖民理論的創始人，也是巴勒斯坦立國運動的活躍分子。著有《東方主義》、《知識份子論》。
4. 強娜威 2008，《嫁來天堂的新娘》，台北：文經社
書中內容簡介：強娜威用生活經驗告訴大家，只要你願意，你就能活在天堂裡。作者 17 歲嫁來台灣前，只讀到小學四年級，家裡沒自來水、沒電、沒電話，沒有瓦斯爐與電器用品，煮一頓飯都緊張得像打一場仗。在台灣陌生的環境中，語言不通、不識字、沒有朋友，飲食口味與風俗習慣都不同，每天面對的困難一大堆，鬧了許多笑話，也吃了許多苦。從沒談過戀愛，不曉得婚姻的實質是什麼，也不知該如何經營一個新家。更令人擔心的是，她嫁的是一位殘障人士，代價是一千美金。但她用體諒、感恩、學習、知足的心來看世界，所以她看到的處處是美好。她眼中的家是天堂、台灣是天堂。
5. 蕭菊貞 2001，《銀簪子——終究，我得回頭看見自己》，192 頁，遠流：台北

參考書目

- 王慰慈 (2007) 台灣紀錄片類型發展與分析—以 Bill Nichols 的六種模式為研究基礎, *台灣當代影像—從紀實到實驗 1930-2003*, 82-99 頁, 台北: 同喜
- 邱貴芬 (2003) 「亞洲性」、「台灣性」與台灣外文學門研究: 從紀錄片談全球化時代文化異質的展演與抗拒空間, *國科會外文學門 86~90 年度研究成果論文集*, 中興大學外文系, 2005, 頁 469-495。(91 年度國科會計畫 NSC91-2411-H-005-001 部份成果)。
- Rabinowitz Paula (2000) 《誰在詮釋誰—紀錄片的政治學》(游惠貞譯)。台北市: 遠流。
- 夏曉鵬 (2001) 《外籍新娘現象的媒體建構》, 台北: 台灣社會研究季刊, 43 期: 153-196。
- 夏曉鵬 (2002) *流離尋岸—資本國際化下的「外籍新娘」現象*, 台北: 台灣社會研究。
- 夏曉鵬 (2005) *不要叫我外籍新娘*, 台北: 左岸。
- 朱涵 (2007) 台灣報紙再現「外籍新娘」之研究—以聯合報、自由時報為例。世新大學新聞學研究所 (含碩專班) 論文, 2007/7/3
- 李昭安 (2007) 外籍配偶新聞報導產製因素之分析: 行動者的觀點。國立政治大學新聞研究所論文。
- 蘇冠甄 (2006) 東南亞「外籍新娘」之媒體再現—印刷媒體與「部落格」之比較, 中興大學農業推廣教育研究所碩士論文。
- 林依敏 (2007) 傾聽兩個越籍新娘的心聲, 國立屏東教育大學教育行政研究所碩士論文。
- 宋國誠 (2003) 後殖民論述—從法農到薩伊德, 台北: 擎松
- 蔡文瑜 (2004) 外籍新娘現象的解析及省思, *社區發展季刊*, 105: 208-216
- 中國時報 2007.12.29 入籍越娘賣淫 台灣被惡名
- 公視電視台 紀錄觀點: 移民新娘首部曲—《我的強娜威》
<http://www.pts.org.tw/~viewpoint/arch/92.06.26htm.htm>
- 〈《我的強娜威》觀後感〉, 部落格: 明明不是天使
<http://blog.yam.com/fly0318/article/5782849>
- Hamid Naficy(1998), *“Home, Exile, Homeland: Film, Media, and the Politics of Place”*. ed., New York and London: Routledge, pp. 17-41
- Nichols (2001), *Introduction to Documentary*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press
- T. Minh-ha Trinh(1991), *Outside in Inside Out*. When the Moon Waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics. New York and London: Routledge. 65~78.
- . 1992. *Framer Framed*. New York and London: Routledge.

The Diaspora Aesthetic in the Documentary Films on Taiwan's Foreign Brides:

"Look toward the Other Side: Song of Asian Foreign Brides
in Taiwan-Lulu Shur-tzy Hou", "My Important Wife" and
"My Rehearsing Marriage" as Examples.

Weitsy Wang

Abstract

Recently, while the population of foreign new immigrant women in Taiwan increases, the number of foreign spouses has been exceeding the number of the aborigines, and is becoming Taiwan's fifth largest ethnic group. From the work of Lin Xiaofang, "The Foreign Brides in Meinong" in 2001, Taiwan appeared the first documentary about women in foreign immigrants. After 8 years, Taiwan has produced nearly 11 documentaries since then.

This article will select works related to foreign spouses as their main narrative text under the photography and the documentary, to compare their methods of storytelling, explore the documentary film as a medium of record, what specificity and limitations do they have? How these movies related to foreign spouses present the images of foreign spouses, how do they display themes, contents of interviews, and discuss their position of recording, gender, perspective; how to speak for the foreign spouses, how to display the aesthetics of diaspora through the representation of images? At the same time, compare them with "Look to the Other Side — Asian Bridal Song (III)" (2009 Hou, Shu-Chi solo exhibition), as a narrative means of, look what differences lie in between its moving pictures and still images? Documentary films will be selected 2003, Tsai, Tsung-Long's "Chinese Brides in Taiwan", 2003, Tsai, Tsung-Long's "My JohnNaWei", 2003 Wuen, Zh-Yi "Frivolous". Moreover, in style what differences would there be between the cross-art presentations of images for reproduction of female immigrants etc..are also examined by the article. It look forward to exploring the various possibilities through images, and care more about the realistic situation of new immigrants.

Keywords : aesthetics of documentary, representation of reality, foreign spouses, new immigrants images

幾米繪本與電影文本的跨文本性與文學改編： 《向左走・向右走》的敘事形式與性別形象

趙庭輝

摘 要

幾米繪本《向左走・向右走》在民國 92 年被改編成為電影，由於制度化的集體創作與區域性的生產考量，使得繪本與電影之間的敘事形式與性別形象產生變異。本文從「跨文本性」的概念著手，比較與論述繪本與電影在文學改編過程中，敘事形式與性別形象的共同性與差異性。本文認為，繪本兼具「圖像語言」與「文字語言」兩種表現形式，在改編過程中涉及繪本與電影相互跨越的「模仿」與「創造」。不僅幾米繪本是各種不同文本的交會點，而且電影在捨棄／保留、重現／再現、改寫／重構時，除了不斷地與繪本進行對話之外，也與波蘭女詩人辛波絲卡《一見鍾情》詩作和《孤男寡女》、《墮落天使》與《重慶森林》電影文本產生跨文本性的現象。

關鍵字：幾米繪本、跨文本性、文學改編、《向左走・向右走》、敘事形式、性別形象

壹、前言

繪本這個名詞是由日本漢字「繪本」(ehon)直接移轉,意指「畫出來的書」,也是對兒童圖畫書的慣用語。繪本強調圖畫書中畫家手繪插圖的情趣,與攝影圖片的生硬感與缺乏溫度不同(邱麗香,民 93,頁 9)。「繪本」這個名詞的引進,是民國 80 年代之後臺灣兒童出版業者為要開創行銷業績,以「繪本式圖畫書」通稱的結果(徐素霞,民 91,頁 13;冀文慧,民 92,頁 13)。繪本包括圖畫與文字,圖文之間必須相互配合一致,圖文比例具有多種形式:「全部圖畫」、「圖畫多於文字」與「圖文比例相等」(高秀君,民 91,頁 4;冀文慧,民 92,頁 14)。無論如何,繪本涵蓋空間屬性的平面繪畫與抽象符號的文字,因此具有「圖像語言」與「文字語言」結合的創作特色(冀文慧,民 92,頁 16,頁 100)。事實上,幾米跨越文學與藝術的創作形式,不僅影響「成人」繪本的思維進路,而且也帶動與活絡「成人」繪本市場的興起,使得繪本已經從兒童圖畫書的概念逐漸分出(邱麗香,民 93,頁 32)。

幾米繪本《向左走·向右走》(民 88)是他在跨越對死亡的恐懼之後,對生命有更深體會的「長篇」作品,無論在藝術風格與表現形式上,都為日後的創作奠定基礎,初版的銷售量達到 13 萬本,並且曾經獲得誠品年度推薦選書與金石堂十大最具影響力的書(邱麗香,民 93,頁 31,頁 57,頁 59-60),使得他成為華人世界最具潛力的繪本作家。在這部繪本中,幾米透過簡易線條、淡彩與渲染畫面質感等繪畫手法,勾勒出屬於歐式的畫風,¹以及藉由如同詩般的短句,「以畫寫詩」點明都市空間的冷漠孤獨與淡淡哀愁,「是一個很簡單的愛情故事,簡單到幾乎感覺不到它的到處存在。」²這部繪本描述每個冷漠的都市男女在偶然時空中的相遇,對愛情滿懷憧憬的「普遍」與「共同」經驗,在偶遇、相戀、分離、尋覓、重逢的生命循環裡,鋪陳許多「擦身而過」的遺憾與無奈,然而以幽默態度看待充滿命運的弔詭性,同時捕捉永恆的愛情渴望。³

《向左走·向右走》初版由格林文化為幾米奠定繪本的「偶像」地位,除了銷售量至今已經創下超過 30 萬本的驚人紀錄之外,更延伸許多周邊商品,例如音樂 CD(電影原聲帶)、遠傳電信情人節套裝手機的圖像、迷你人形公仔、捷運單程票卡版面、複製畫,甚至引爆 MTV 情節的抄襲風波,而且走向「國際化」,擁有包括中文、英文、日文、法文(2001,Création Jeunesse 出版)、德文與韓文等各種不同語言的版本(邱麗香,民 93,頁 50-51),⁴中國大陸版本則是由香港三聯書店與遼寧教育出版社在民國 91 年初引進,也被當地《鳳凰周刊》評定為民國 90 年度「臺灣十大時尚」的第七名。幾米繪本的都市意象並沒有「臺北市」本土的建築特色,而是世界各個都市都有可能存在的共同性,使得他的都市空間具有一種跨越文化的特質,打破地域性與文化的隔閡,使得幾米繪本容易進入國際市場。而且幾米在人物造型的設計上刻意模糊種族特徵與文化地域的界限,進而單純地突顯都市男女的臉部表情與生活儀式,也

是他在國際版權能夠所向披靡的重要原因（邱麗香，民 93，頁 48-49，頁 103）。因此「幾米」已經成為一個「品牌」，除了繪本創作之外，藉由結合其他流行文化形式，包括音樂、動畫或電影的重新詮釋，延伸幾米的圖像世界（冀文慧，民 92，頁 34）。⁵

根據幾米自己的說法，《向左走・向右走》這部繪本中描述的故事情節，可能是在各種都市發生的共同經驗：「住在隔壁的鄰居什麼時候搬來，什麼時候搬走，新鄰居又是誰，從來沒搞清楚過。」而且都市男女愛情的關係是：「有人認為我讓男女主角住在隔壁，可是始終等待不到對方的安排很殘忍，可是我就是要這樣作，才能突顯我要說的重點。」幾米表示，發生在《向左走・向右走》裡的背景，可能是任何一個匆忙的都市，可以像是臺北，然而也可以像是巴黎。至於人物角色的設定則是取自周遭的靈感與真實的生活，例如男主角是幾米失業中的小提琴手朋友，而女主角是同樣從事翻譯工作的太太，⁶這可以從繪本首頁：「獻給倩文」得到明證（邱麗香，民 93，頁 86-87，頁 151）。因此幾米繪本強調的兩個重點是都市空間與愛情關係，並且具有一種跨越文化的特性。

幾米繪本《向左走・向右走》在民國 92 年被香港導演杜琪峰與韋家輝改編成為同名的電影。一方面，透過香港電影工業制度化的集體創作，以韋家輝為主，游乃海、歐健兒與葉天成為輔的編劇團隊，加上鍾志榮的小提琴與鋼琴作曲、張兆鴻為女聲吟唱音樂的編寫，以及林一鋒的《遇見》（Encounter）與金城武給失散女孩的小提琴作曲，⁷將這部繪本「詩」的形式改編為如同《孤男寡女》（民 89）裡「雙生雙旦」般引發戲劇衝突，而具有香港愛情喜劇片風格的「電影」。⁸另一方面，則是基於區域性的生產考量，結合臺日混血的金城武、香港的梁詠琪、新加坡的陳之財與臺灣的關穎等明星，以及新加坡的歌手孫燕姿演唱的《遇見》主題曲，企圖囊括整個亞洲市場。⁹因此這部影片在香港上映的第一週，就獲得票房冠軍，確實證明賣座與幾米效應和導演創作有關，¹⁰並且在民國 92 年 8 月由華納音樂出版粵語與華語的電影原聲帶。

由於在改編過程中造成敘事形式與性別形象的劇烈變化，甚至幾米原有繪本的創意也遭到隱藏，因此使得《向左走・向右走》這部影片遭到兩極化的評價，引發電影與文學改編的問題。事實上，從幾米繪本「詩」的形式到香港愛情喜劇片的電影文本轉換，¹¹除了藉由音樂維持繪本原有的詩意與幻境之外，由於人物角色與故事情節的增添，使得原本單純無瑕的性別關係，成為古典敘事電影操弄性別形象的機制。作為一個插畫家，幾米認為每幅圖畫的精心安排，必須細心觀察才能讀出其中趣味，「你看，這盆花在之前開的這麼茂盛，隨著主角的沮喪到最後也都枯了，直到他們相遇才又冒出新芽；還有這些燈泡，旋轉木馬，都是他們愛情的見證啊！」

¹² 充分說明跨越媒體形式文學改編無法顧及的問題。

事實上，雖然「細心觀察」是閱讀繪本相當重要的方式，但是不可否認地，幾米繪本是一部在短短 15 分鐘內就可以閱畢的作品，然而電影文本卻必須在 90 分鐘內完成合理的交待，不

僅使得文學改編成為必然，而且其中牽涉許多過捨棄／保留、重現／再現、改寫／重構的問題。最重要的是，繪本兼具「圖像語言」與「文字語言」兩種表現形式，在改編過程中也涉及繪本與電影相互跨越的「模仿」與「創造」。這些相關議題的討論正是本文的研究旨趣所在，因此試圖從「跨文本性」(transtextuality)的概念著手，比較與論述《向左走·向右走》的幾米繪本與電影文本，在文學改編(literature adaptation)的過程中敘事形式與性別形象的共同性與差異性。同時，本文也論辯幾米繪本是各種不同文本的交會點，電影除了在改編過程中不斷地與其進行對話之外，更是與波蘭女詩人辛波絲卡《一見鍾情》詩作和《孤男寡女》、《墮落天使》與《重慶森林》電影文本產生跨文本性的現象。¹³

貳、跨文本性與文學改編

「跨文本性」是 Gennette (1997:1-7) 提出的概念，他以 Bakhtin (1981) 與 Kristeva (1980) 的理論基礎，定義「跨文本性」是指涉「一個文本（不論是明顯的或私下的）與其他文本相互關聯的所有關係」。對 Gennette 來說，「互文性」(intertextuality) 是指「兩個文本有效的共同存在」，同時包括引述、抄襲與暗示等。引述是一部電影引用既有的影片片段，作為影片結構的主要原則；而暗示則是運用文字或影像指涉其他影片，作為評論電影世界的虛構性；同時，電影演員可以構成一種暗示方式的文本共存（陳儒修、郭幼龍，民 91，頁 283-284）。

Stam (2000) 認為，「跨文本性」的概念運用於電影研究時，可以延伸成為五種形式的互文關係。這些互文關係包括，在電影中明星或名人的出現引發類型或文化環境聯想的「名人互文性」(celebrity intertextuality)；在電影中因為明星的出現而喚起對他們星爸星媽回憶的「遺傳互文性」(genetic intertextuality)。同時，「文本內互文性」(intra-intertextuality) 是指電影透過反射、微觀與場面調度等結構，進行自我指涉的現象；而「自動引證」(autocitation) 則是指電影導演引述自己其他的作品。此外，「虛偽互文性」(mendacious intertextuality) 是指在電影中出現偽造的影片，創造虛假的互文性參照（陳儒修、郭幼龍，民 91，頁 291）。

Gennette 也指出，還有四種不同類型的「跨文本性」。以文學作品的整體性而言，「近文本性」(paratextuality) 是指這個文本與它相近文本之間的關係，包括圍繞在文本四周的附屬訊息與紀事，例如序言、獻辭、說明，甚至書籍的封面與封底的設計等。這些事物都在電影文本邊緣運作，而形成其相近文本。而「後設文本性」(metatextuality) 則是指一個文本與其他文本之間構成的重要關係，無論是被明確引述的文本、或默默地被喚起的文本都包括在內。同時，「主文本性」(architextuality) 是指由文本的標題或次標題所提出的、或拒絕的類型分類法。主文本性與文本樂意或拒絕將自己的特性直接或間接地表現在標題上，這些文本可能是一首詩、一篇文章、一部小說，或一部電影（陳儒修、郭幼龍，民 91，頁 284-286）。

最後，「超文本性」(hypertextuality) 是指一個文本與一個較早的文本，就是次文本之間

的關係，超文本可以轉變、修改、闡述，或延伸次文本。超文本性特別適合用在那些來自於先前既有文本的電影上，因此超文本性比互文性還要明確與具體。透過超文本性可以解釋電影改編劇本與原著小說之間的關係，使得電影改編劇本成為先前既有次文本，就是原著小說的超文本，藉由選擇、擴大、具體化，以及實現等過程而進行文學改編劇本。此外，先前各種不同版本的電影改編，也可以成為另一個次文本，提供之後的電影創作者參考利用。超文本性關注所有的變化運作，也就是一個文本可能在另一個文本上的運作方式，像是將「崇高」的文本轉變為「輕佻平凡」的文本。有時超文本的情節調換並不只是單一影片，而是整個類型的「改寫」（陳儒修、郭幼龍，民 91，頁 286-288）。

「跨文本性」是探索電影與文學改編過程中相當有用的概念。事實上，有關電影與文學改編的討論一直都圍繞在什麼樣的改編才是「忠實」、不同藝術表現形式是否會影響美學效果的呈現、什麼樣的改編才是「成功」、被改編的作品是否有其侷限性，以及實驗性過高或個人風格過於強烈的文學作品是否適合改編等問題。然而對於這些問題的釐清，或許必須回到藝術表現形式與特質的差異，才能爬梳更為清晰的脈絡（林致好，民 95，頁 17）。也就是說，電影與文學改編涉及兩個層面的問題：「文本」與「形式」。文本是指「什麼」各種不同的文本被改編，而形式則是指「如何」在不同藝術形式之間進行改編。文本與形式其實是「一體兩面」，因為電影與文學改編同樣指向「不斷地改寫」的過程。

電影與文學改編可以分成三種方式。首先是忠實改編（faithful adaptation），完全重現原著的內容與精神，André Bazin 將電影創作者比喻為翻譯者，因為想要找到一種對等語言表達的可能。接著是鬆散改編（loose adaptation），僅僅保留原著的意念、狀況或某個角色，然後再獨立發展成為新的作品。最後是無修飾改編（literal adaptation），只限於舞臺劇改編而成的電影，由於舞臺劇的基本模式與電影相當類似，因此改編的重點在於時空觀念的轉變而不是語言本身（焦雄屏，民 94，頁 431，頁 433-434）。

然而根據 Balázs（1972）的說法，在電影與文學改編中，一個「改編者只是將原著當作一個原始材料，由它自己藝術形式的獨特角度來作考慮，他不需要顧慮它原來的形式」（何力，民 92；林致好，民 95，頁 54）。因此有關電影與文學改編的實際情況，許文郁（民 93，頁 101）指出，「當一個電影藝術家著手進行改編時，雖然變動是不可避免的，但實際情況卻是他根本不是在將小說進行改編。他所改編的只是小說的一個故事梗概：小說只被看成一堆素材。他並不是把小說看成一個其中語言與主題不能分割的有機體；他所著眼只是人物和情節，而這些東西卻彷彿能脫離語言而存在」（林致好，民 95，頁 54）。

張漢良（民 93，頁 267-272）在討論電影與文學改編時曾經指出，電影藝術形式與敘事性的最大特色在於「視覺細節的飽和性」（over-specification），這個主導電影的敘事模式是呈現

式的 (presentational)，而小說的主要敘述模式則是斷言式的 (assertive)。這個「視覺細節的飽和性」概念，說明電影對視覺層面的強調，其「再現」小說的方式最主要的就是透過鏡頭語言與聲音語言的使用，進行「表意」的過程 (林致好，民 95，頁 56)。而張小虹 (民 83) 同樣也在討論電影與文學改編時，提及傳統上以文學「原著」為「先驗存在」，將文學與電影視為翻版或轉述的閱讀，是忽略文學與電影獨特的藝術形構與表現方式的推諉作法。因為文學與電影表意的符號不同，所以會產生兩種藝術表達形式與美學判準的差異，在小說與電影的藝術形式跨越過程中，對小說進行「改寫」是從文字文本過渡到視覺文本的首要工作。

Andrew (1984: 96-106) 在描述與討論電影與文學改編的過程時指出，電影與文學改編具有「借用」(borrowing)、「截取」(intersecting) 與「轉換的忠誠度」(the fidelity of transforming) 等各種面向。根據 Andrew 的看法，「借用」是電影希望藉由原著的聲望取信觀眾；「截取」是電影與難以妥協的文本產生對抗；「轉換的忠誠度」是電影在銀幕上對文本進行忠實的再現。而張小虹 (民 83) 則是認為，「改編」這個名詞在消極面上說，是複製原著的情節內容或形式風格；然而在積極面上說，則又可以說是對文學文本的「意義僭取」(the appropriation of a meaning)、或稱為「意義挪用」(林致好，民 95，頁 56)。無論如何，「近來關於小說改編成電影的討論，已經從一種忠實 (改編劇本精確呈現風貌) 和背叛 (改編劇本遠離原著風貌) 的道德評價，轉移到比較不那麼判斷式的文本互涉論述。改編劇本明顯地在一連串不斷迴旋的互文轉換中、在一連串文本產生其他文本那種無止境的循環、轉換及演變的過程中進行著，沒有明確的起始點」(陳儒修、郭幼龍，民 91，頁 286)。

參、《向左走 · 向右走》的敘事形式

一、跨文本性與文學改編：繪本與電影的互文性與變異性

幾米在《向左走 · 向右走》繪本中，將情節發展分成三大段落。除了「扉頁」與「底頁」之外，第一段從辛波絲卡《一見鍾情》第一段中英譯詩句開始，主要描繪男女主角的生活儀式與習慣。第二段從「但是，人生總有許多巧合，兩條平行線也可能會有交會的一天。」開始，強調男女主角偶遇心喜若狂的歡樂氣氛。然而這兩個段落只有佔據 1/4 的篇幅，突顯歡樂時間的「短暫性」。第三段從「但是，人生總有許多意外，握在手裡的風箏也會突然斷了線。」開始，呈現男女主角偶遇之後失去聯繫，不斷地擦身而過無法相遇的窘境，最後終於重逢。佔據 3/4 篇幅的第三段是繪本最主要的部分，突顯悲傷時間的「長期性」。

繪本的「三段式」敘事結構提供電影改編時相當重要的指引，不僅「模仿」繪本 1/4 與 3/4 篇幅的段落區分，而且也遵循古典敘事電影「開始—高潮—結束」的「三一律」原則。第一段「鋪陳」(setup) 佔據 1/4，目的在於建立情節前提而且說明主角的目標，以及追尋目標過程

中的障礙。第二段「衝突」(confrontation)佔據 2/4，特別在中間的轉捩點一分为二，升高戲劇衝突並且予以複雜化，逐漸增加主角在對抗障礙時產生的張力。第三段「解決」(resolution)佔據最後的 1/4，除了延續戲劇衝突之外，並且在主角與敵手的對決中，尋求一個合理的結局。所有事件安排都圍繞著「謎團與解決」的基本架構，並且試圖在虛構世界的斷裂之處恢復嶄新的平衡(李迪才，民 80，頁 38；焦雄屏，民 94，頁 371-372)。

在繪本中，幾米創造的是一個充滿詩意的「烏托邦」，然而在改編過程中轉變為電影「虛構」的「寫實」世界。基本上，在前 1/4「重現」繪本的情節發展，「保留」歡樂時間的「短暫性」，然而在後 3/4 則是進行大幅「改寫」，在「增添」的喜劇元素裡，呈現悲傷時間的「長期性」，甚至造成混合情緒的效果。其實電影一開始即表示：「根據幾米繪本改編」，已經說明整個情節發展不會「忠於」原著，而且在將繪本詩的表現形式「改寫」為香港愛情喜劇片時，相當重視戲劇衝突與人物角色的介入(李迪才，民 80，頁 38-40)。因此繪本標示「特定日期」的「日記式」手法，紀錄男女主角生活儀式與習慣的時間意識，直接在古典敘事電影情節發展與剪接技巧的電影語言裡加以抹除。¹⁴

繪本情節發展的第一段是電影 1/4 的前半段，並且根據電影語言進行「改寫」。繪本「首頁」也是這部影片的「開場白」，男女主角的出場在畫框裡是完全分離的，然而電影則是藉由攝影機運動軌呈現金城武轉頭看著上方，「重現」繪本男主角的模樣，卻在同一個景框中也同時呈現梁詠琪的出場。金城武拿著小提琴表達他的身分，而梁詠琪則是拿著辛波絲卡的詩作朗誦也是表達她的身分，充分說明古典敘事電影是以人物為因果關係的中心(Bordwell and Thompson, 1986, pp. 98-99；李迪才，民 80，頁 38-40；曾偉禎，民 90，頁 83-85；焦雄屏，民 94，頁 371)。

古典敘事電影強調戲劇的統一性、可信的動機與前後的一貫性，並且經由人物一連串心理因素產生的語言行為，給予事件的發生相當清楚的原因，而且情節會省略時間而呈現在因果關係上比較重要的事件，所以時間因素附屬在因果關係的邏輯性之中。透過每個事件組織情節發展的時空順序連續性與因果關係邏輯性，使得這部影片為繪本缺乏任何理由的圖畫與文字給予前後連貫的原因與結果(Bordwell and Thompson, 1986, pp. 98-99；李迪才，民 80，頁 38-40；曾偉禎，民 90，頁 83-85；焦雄屏，民 94，頁 371)。

在繪本中，男主角一直向右走、而女主角則是一直向左走，從來沒有改變他們的生活儀式與習慣，然而電影卻藉由合理事件的發生「改寫」他們的方向差異。透過中文片名紅色與綠色字體「倒轉方向」的影像隱喻(metaphor)，提供倒果為因的敘事效果，將金城武「改寫」為是要躲避女性對他的性騷擾，從向左走轉變為向右走，而梁詠琪則是因為害怕再遇到死神，從向右走轉變為向左走。有關隱喻的說法，來自 Roman Jakobson 在語言學上的創見，隱喻是指透

過省略或組合而創造一個新形象，即一個能指為其他相似的能指替代，被替代的能指以潛隱的方式出現，特別在視覺影像上，隱喻是自然而然構成的（Bredin, 1984）。事實上，這部影片有關地震的結局並不是「增添」的想法，而是「截取」繪本最後一幅圖畫得到的靈感，繪本沒有說明斷牆的發生原因，然而電影的情節發展還是藉由倒果為因的敘事效果，將斷牆的意義「挪用」為地震的結果（Bordwell and Thompson, 1986, pp. 98-99；曾偉禎，民 90，頁 83-85；焦雄屏，民 94，頁 370-371，頁 421-424）。¹⁵

同樣的，金城武最後想要離開臺北前往維也納，也是受到餐廳老板鼓勵而產生倒果為因的敘事效果。金城武會到餐廳拉小提琴打工，是因為在進行錄音時只會古典音樂與流行音樂監製不合而放棄工作機會。梁詠琪會翻譯德文驚悚小說則是直接導因於繪本女主角「正在翻譯一本悲慘的小說」。此外，金城武會看到電視上介紹劍湖活動中心，是因為繪本男主角在公寓看電視，而且也為電影後面 3/4 情節發展給予合理的原因。這些手法都是「截取」繪本圖畫而產生「意義挪用」的效果。

繪本情節發展的第二段是電影 1/4 的後半段，並且根據電影語言的需要進行「改寫」。在「保留」繪本第二段「首頁」的文字陳述時，電影透過攝影機運動呈現「人生總有許多的巧合，兩條平行線也可能會……有交會的一天。」然而「捨棄」繪本「但是」的字眼，並且在「兩條平行線也可能會」與「有交會的一天」之間，加上「未完式」的標點符號，不像繪本「肯定式」的語法充滿確定性，造成「意義挪用」的效果。由於躲避男女房東催逼房租，使得金城武與梁詠琪得以在噴水池邊重逢，直接訴諸青春初戀的延續，為要在情節發展中讓他們重逢之前，「增添」一個合理的原因，使得繪本與電影之間的情節發展開始徹底地分道揚鑣。

繪本描繪男女主角在偶遇之後，「他們『有如失散多年』的戀人」、「冬天不再那麼陰鬱」，同時「他們渡過了一個快樂又甜蜜的下午」，強調他們的短暫關係。然而繪本提到「他們『有如失散多年』的戀人」對電影來說是相當重要的「意義挪用」的靈感，「改寫」情節發展朝向「金城武與梁詠琪是『失散 13 年』的戀人」往前推進。金城武幫梁詠琪在噴水池中撿拾譯稿，更是他們青春初戀延續的「現在式」。

雖然繪本男女主角的雙線情節發展沒有任何交集，但是同樣給予電影在改編過程中相當重要的「模仿」參考架構。這部影片也採取雙線情節發展，除了金城武與梁詠琪的主故事線之外，還有兩條以丑角發展出來的支線，藉以塑造喜劇效果。一條支線是男女房東，另一條支線是關穎與陳之財，不僅與主故事線分廷抗禮，而且甚至成為戲劇衝突的主要原因，在線性情節發展中不斷地製造許多事件，使得戲劇衝突更為強而有力（Bordwell and Thompson, 1986, pp. 98-99；李迪才，民 80，頁 38-40；曾偉禎，民 90，頁 83-85；焦雄屏，民 94，頁 371）。

繪本情節發展的第三段是電影後面 3/4 的開始，為要「保留」繪本第三段「首頁」的文字

陳述，電影同樣透過往前推軌與水平橫搖，呈現「人生總有許多意外，握在手裡的風『箏』也會……突然斷了線。」其中「箏」字格外顯眼，直接「引用」繪本第三段的「首頁」拿著風箏的死神，牠的尾巴在影片中具有類似的象徵。電影再次「捨棄」繪本「但是」的字眼，並且在「握在手裡的風『箏』也會」與「突然斷了線」之間，加上「未完式」的標點符號，不像繪本「肯定式」的語法充滿確定性，再次造成「意義挪用」的效果，目的在於給予金城武與梁詠琪的「分離」一個合理的原因（焦雄屏，民 94，頁 421-424）。

在繪本中，以「分離結合」的對比一再地重覆男女主角的生活儀式與習慣，突顯他們在都市空間中偶遇、分離、尋覓與重逢的情節發展。由於這種方式相當符合電影情節發展的因果關係與場面調度的時空順序（李迪才，民 80，頁 40；焦雄屏，民 94，頁 30-31，頁 163-165），因此在「模仿」同樣創作理念與外在形式的情況之下，「借用」與「截取」繪本的圖畫與文字，「改寫」前後的時間順序與「重構」場景的空間結構。藉由交叉剪接方式將處在不同場景裡的金城武與梁詠琪連接起來，造成同時發生的視覺效果，將繪本詩的表現形式轉換成為古典敘事電影的場面調度。

在有關金城武的生活儀式與習慣之後，就會立即出現梁詠琪的情節發展。例如在金城武找到餐廳的打工機會之後，梁詠琪卻被出版社總編輯拒絕翻譯辛波絲卡詩作《一見鍾情》的建議。而金城武在拉小提琴時，梁詠琪在餐廳外與貓說話，繪本女主角在與貓說話時，男主角也是在餐廳裡拉小提琴，雖然他們是「分離」的，但是被「結合」在同一幅畫框中。然而電影是以交叉剪接呈現梁詠琪與金城武的「分離」，並且造成同時發生的「結合」幻覺。

其他像是呈現金城武與梁詠琪清晨起床低頭失望地看著桌前，以一分為二的「結合」呈現兩張被雨水浸透乾掉之後字跡模糊電話號碼的活頁紙，在繪本裡這兩張活頁紙是「分離」的。金城武與梁詠琪醒來之後先後開始試著打電話，並且撥錯許多號碼。在繪本中，女主角是被動等待電話，而男主角則是主動打著電話。然而在影片裡，兩人位於同一景框的「結合」中，「分離」躺在病床上被護士推進病房，彼此沒有看到對方。金城武住的是「G23」病房，而梁詠琪住的則是「G22」病房，如同他們租賃的公寓在物理空間上是如此接近，卻一直無法相遇。他們住院的病房剛好「顛倒」原本租賃公寓的方向，轉變為梁詠琪在右方、而金城武在左方，在同一景框中造成「結合」卻又「分離」的現象。

在繪本中，由於男女主角的生活儀式與習慣並不是完全相同，因此沒有共同性的強烈意涵；然而在影片中，卻藉由攝影機運動與交叉剪接手法呈現這種視覺效果，不僅刻意塑造金城武與梁詠琪的共同性，而且也強化喜劇元素。像是在梁詠琪打噴涕之後，攝影機向右再向左快速運動，而在金城武打噴涕之後，攝影機則是向左再向右快速運動。再如兩人如同樣以「學號數字」互道晚安、同樣打著電話、同樣撥出「快餐 88」2483-1597 的電話號碼，甚至因為同樣喜歡吃

魚卻被迫點雞絲口味的飯盒，暗示兩人「心有靈犀一點通」的感覺。最重要的是，無論是金城武在先或在後，緊接著一定是有關梁詠琪的情節。

其他像是雖然金城武主動打電話叫救護車，但是卻陰錯陽差地載走梁詠琪。梁詠琪是想喝水而暈倒，並不記得自己是否曾經叫過救護車，然而金城武卻是救護車載走梁詠琪之後，想喝水而暈倒，再次塑造兩人具有共同性。甚至兩人也經常說出同樣的話，例如梁詠琪說出「我和他……就像一個人沒有了地上的影子。」、而金城武也說出「我跟她就像……一個人失去了地上的影子。」透過「影子」的隱喻，表達他們的心理情緒。而金城武與梁詠琪分別對著電話答錄機說話，透過藝術家般的心理「直覺」(intuition)，可以感覺對方可能會在哪個物理空間出現，當金城武開始朗誦波蘭女詩人辛波絲卡的中譯詩句時，造成「文本內互文性」的效果，梁詠琪也開始補上金城武還沒有唸到的部分。

同樣的，電影也藉由攝影機運動與交叉剪接手法呈現陳之財與關穎「分離結合」的對比，也將陳之財與關穎設定具有共同性，使得他們追求的情節發展中，強化電影的喜劇元素，而且他們的共同性配合金城武與梁詠琪「同時發生」。像是陳之財氣憤地關上原本向梁詠琪求婚的戒指盒，並且對著電話答錄機重新錄音；而關穎在收拾留在金城武房內的垃圾之後，也對著電話答錄機重新錄音，突顯兩人的共同性。而且與金城武和梁詠琪相同的是，無論是關穎在先或在後，緊接著一定是有關陳之財的情節。其他像是梁詠琪到西餐廳找陳之財，詢問他有關照片的事，透過攝影機的快速運動，也呈現金城武與關穎坐在臺北市信義區新光三越人行道的花檯上聊著梁詠琪的照片。

事實上，男女房東在情節發展中的介入可以看成是一個「楔子」，目的在於引導兩個更具有戲劇衝突的人物參與情節發展的進行，因此當他們被抽離時，也是整部影片陳之財與關穎介入的時刻。金城武與梁詠琪為要延續青春初戀不斷地彼此尋覓的慾望，作為主角 (protagonist) 的他們，碰到性格與目標和他們完全「相對」的敵手 (antagonist)，使得戲劇衝突更具有張力 (Bordwell and Thompson, 1986, pp. 98-99；曾偉禎，民 90，頁 83-85；焦雄屏，民 94，頁 370-371)。金城武與梁詠琪在傾盆大雨中回到公寓淋浴與泡澡，由於梁詠琪誤認已經服藥，而金城武則是因為成藥過期沒有服用，直接造成兩人重感冒的原因，這個「增添」情節的目的是要引導關穎與陳之財的出場。

關穎藉由外送飯盒的機會認識金城武與梁詠琪，並且開始暗戀金城武，而陳之財認出梁詠琪是學妹，同時扯出曾經追求過她的往事，是整部影片 1/4 後半段即將結束、準備進入 3/4 開始的時刻，符合古典敘事電影「三一律」的規則。陳之財與關穎想盡各種方法不斷地阻礙金城武與梁詠琪青春初戀的延續，使得情節發展開始進入「高潮」，也就是說，這是整部影片的 2/4，也符合古典敘事電影「三一律」原則中，情節發展在 1/2 時必須進入轉捩點的典律，使得

情節發展圍繞在「雙生雙旦」的戲劇衝突往前推進。最重要的是，進行到 1/4 時已經逐漸脫離繪本原有的內容，進而掌控整個敘事結構。

這部影片在經過將近 1/4 的情節「增添」之後，突然轉回「截取」繪本圖畫，目的在於描繪金城武與梁詠琪尋覓對方的過程，並且刻意地透過選擇而將繪本圖畫當作一個個場景，透過剪接手法造成流動的影像，一直到電影結束。例如繪本女主角注視已經沒有天鵝的噴水池，然而梁詠琪與金城武則是先後注視噴水池，並且藉由剪接手法暗示兩人是在同一個景框中。繪本並沒有清楚地指明男女主角曾經到過「JIMMY CAFE」，當男主角注視時女主角從街頭轉角處離開，但是金城武注視時梁詠琪並沒有出現，這個場景是他與梁詠琪重逢之後約會的地點，使得尋覓過程具有合理的原因。

由於電影著重的是場景安排與情節發展，因此將時間從幾米繪本的「2月1日」直接跳至「10月15日」，透過金城武與梁詠琪和嬰兒與蘇格蘭牧羊犬的重逢，以及兩人曾經一同坐過的公園椅，充分表達近在咫尺，卻是無法相遇的無奈命運。而在注視牧場上散落丟棄的旋轉木馬時，透過「疊印」(superimposition)的手法，先後出現金城武與梁詠琪的「靜態」注視，繪本只有男主角坐在牧場欄杆上「靜態」注視，而旋轉木馬則是神氣活現地「跑著」。

男女房東先後分別從金城武與梁詠琪的公寓大門走出來，男房東向右走、女房東向左走；關穎與陳之財也是先後分別從兩人的公寓大門走出來，陳之財向右走、關穎向左走，他們的行動方向與兩人的生活儀式與習慣完全一樣，然而卻竟然能夠偶遇。這部影片不僅藉由這種對比產生「諷刺」效果，而且也是與幾米的情節安排進行對話。其他像是陳之財與關穎在酒吧喝酒，兩人在發毒誓時，發現彼此的惡毒用語完全一樣，陳之財說到「他們倆只不過是我們這段情的配角」時主動親吻關穎，也同樣達到對幾米繪本情節發展的「諷刺」效果。

其實這部影片後面的 3/4 已經是對《孤男寡女》「自動引證」的「創造」，而不是繪本的文學改編，藉以「重構」故事情節。金城武與梁詠琪對愛情偏執 (obsession) 的慾望可以在《孤男寡女》裡找到「原型」(archetype)，明儀 (鄭秀文飾) 被羅渣「半綁架」式的求婚而帶上郵輪，華少 (劉德華飾) 則是開車前往解救明儀卻半路拋錨，在無助的情況之下，面對戀愛符閉著眼睛並且召來華弟，藉由這位騎著重型摩托車奔馳於都市空間中幸運之神的協助來到碼頭。由於華少無法在已經啟程的郵輪裡找到明儀，因此他突發奇想以油漆寫上「I Need You」的大字報，想讓在茫茫人海中的明儀能夠看得到，未料帶來完全絕望，然而華少卻發現原來明儀的戀愛符中也是寫上「I need you」的心願，並且被海風吹落海面上。第二天，當華少收拾完畢準備離職時，看見明儀奇蹟式地出現在公司，最終以「傀儡戲式」的人物倒影，拍攝兩人緊緊地擁抱在一起親吻的畫面作為結束。無論是《向左走・向右走》或《孤男寡女》，都在宿命論式的氛圍中，透過奇蹟出現的方式，為香港愛情喜劇片留下「有情人終成眷屬」的圓滿結局 (焦雄屏，

民 94，頁 421-424）。

雖然這部影片一直維持著客觀敘事的手法，在相當客觀的寫實中，省略或隱藏金城武與梁詠琪的知覺或心理主觀性，使得他們無法知道、聽到或看到陳之財與關穎不斷地阻礙自己對愛情偏執的慾望，但是最終出現明顯的封閉式結局，為他們的命運、謎團的解答與衝突的結束提供具體的答案。即使經由地震這個自然事件導致情節發展的完結相當突兀，然而卻將每個事件的時間順序連續性與因果關係邏輯性予以緊密地結合，傳達更為明確的題旨（Bordwell and Thompson, 1986, pp. 98-99；曾偉禎，民 90，頁 83-85；焦雄屏，民 94，頁 428-431）。

二、電影語言的運用：透過交叉剪接連結敘事的時間與空間

與幾米繪本透過「圖像語言」與「文字語言」表現「時間意識」與「空間結構」不同的是，電影運用交叉剪接的語言連結敘事的時間與空間。第一次是七個連續出現的場景，藉由場面調度的「空間」描繪「時間」的流逝，目的在於延長銀幕時間（screen time），透過場景之間連續影像的连接，強調兩人一直無法相遇的窘境，以便加強情節發展的戲劇性。包括「模仿」繪本「結合」的都市大廈旋轉門、漆黑的電影院內、捷運車站的電扶梯、新生南路與和平東路的人行天橋、新北投捷運站等，其中只有金城武打工的「Fat Angelo's」義大利餐廳與梁詠琪工作的出版社是「模仿」繪本「分離」的手法。

第二次是金城武與梁詠琪重逢之後約會的場景，透過場面調度的「空間」將「過去記憶」與「現在交談」的「時間」連接起來，使得情節發展與影像流動在因果關係與時空順序的安排中，具有相當程度的說服力。由於「過去」與「現在」的「並置」（juxtaposition）成為「倒敘」，因此抽離當下的時空。在金城武主導談話喚起記憶的過程中，不斷地在「過去」與「現在」之間流動轉換。年輕的金城武與梁詠琪得以相遇，也是金城武在噴水池中幫她撿起稿紙，使得這個片段具有「重複剪輯」（overlapping editing）的效果，暗示兩人終究在 13 年之後會在同一個地點重逢。與金城武透過說話喚起記憶不同的是，電影將梁詠琪的記憶喚起當作是一個個快速流動的影像，強調梁詠琪 13 年前已經對金城武的暗戀作出回應，使得這個青春初戀得以延續。過去失落的「書包」與梁詠琪現在重新尋獲的「背包」，成為「愛情失而復得」的影像隱喻，不僅暗示兩人終究會再重逢，而且情侶關係並不會受到時間限制與空間阻隔。

第三次是金城武與梁詠琪在舞臺與出版社的場景，藉由場面調度的「空間」暗示「同時發生」的事件與心理的結合，並且採用「疊印」與「疊音」的手法，使得兩人合併成為一體。梁詠琪在出版社朗誦李之儀的《卜算子》詞賦時，¹⁶以「大廳」（hall）的聽覺效果產生空谷迴響的共鳴，透過「疊印」手法同時呈現梁詠琪與金城武的「結合」，使得在「分離」場景中的兩人產生「心有靈犀一點通」的感覺。而梁詠琪朗誦詞賦與金城武的小提琴音也「疊音」在一起，形成「背景聲音」與「背景音樂」兩種聽覺效果。最終金城的小提琴音「背景音樂」一直沒有

消失，暗示經由他的祝福使得梁詠琪順利被錄取。

第四次是金城武與梁詠琪在準備離開臺北而在公寓中不斷地對著電話答錄機說話，以及兩人跑到街道上彼此尋覓的「空間」場面調度。在兩人與對方「單線」通話時，透過「疊音」與相互補充的聽覺效果，並且採用「疊印」與交叉剪接的手法，塑造時而「分離」、時而「結合」的景框空間。使得金城武與梁詠琪彷彿不是在對話，而是在「分離」的場景中，將兩人談話的內容加以「結合」起來。金城武與梁詠琪分別奔跑到信義區東區與萬華區西門町，藉由他們彼此呼喊對方的聲音，不僅呈現他們對愛情偏執的慾望，而且也在看似「結合」的流動影像中，強調兩人「分離」的痛苦與無奈。透過交叉剪接連結敘事的時間與空間，淋漓盡致地運用電影語言，使得電影的動態本質充分地被表現出來，正是繪本與電影在文學改編過程中，敘事形式具有差異性的最佳例證。

肆、《向左走・向右走》的性別形象

一、都市漫遊者的匿名性與數字化

辛波絲卡詩作《一見鍾情》直接影響波蘭導演 Kieslowski 電影《紅色情深》（Trois couleurs: rouge, 1994）的創作理念，並且表現《雙面薇若妮卡》（La double vie de Véronique, 1991）的意境（陳黎、張芬齡，民 91，頁 xix；冀文慧，民 92，頁 57-58）。Kieslowski 喜歡安排如同天神般的特定人物，替代他「凝視」著影片中的芸芸眾生，像是《雙面薇若妮卡》、《藍色情挑》（Trois couleurs: bleu, 1993）、《白色情迷》（Trois couleurs: blanc, 1994）與《紅色情深》裡，都有一位都市陌生人與無助者的老婆婆角色。這種「文本內互文性」也直接影響幾米繪本的創作理念，經常在繪本中安排各種不同動物「凝視」著芸芸眾生，這與幾米表示最喜歡的導演是 Kieslowski 同樣具有密切關聯。

在《向左走・向右走》裡，幾米一直安排毛毛兔、綠色蜥蜴、綠鬚蜥與綠蛙等動物看著男女主角，彷彿 Kieslowski 影片中的凝視者。同時也安排貓、小鳥、鱷魚、鴿子、狗等動物陪伴著男女主角，如同他們在都市空間裡的朋友。然而這些動物都在這部影片中消失，特別是在片尾「模仿」繪本「底頁」的圖畫，造成「近文本性」的效果，「並置」左方紅傘與右方綠傘作為結束，其實幾米特別安排一隻彷彿看著男女主角命運的綠蛙望著這兩把雨傘，然而在影片中被「改寫」為一個陶器，因為電影在拍攝時無法掌控這些動物的動向。

除了凝視者之外，其實幾米本身的作品之間也出現「文本內互文性」的現象，例如《向左走・向右走》裡靈活跳躍的小白兔與隱藏在公寓外面的毛毛兔，其實是《森林裡的秘密》（民 87）裡相當重要的角色，這部繪本裡捧著魚缸的男子在《幸運兒》（民 92）也重複出現。同時，幾米繪本更是出現與電影之間「跨文本性」的效果，像是在《幸運兒》裡戲院上映的影片是《向

左走・向右走》繪本中男女主角在下雪的噴水池重逢的一幕，直接預告杜琪峰與韋家輝改編的電影即將上映（邱麗香，民 93，頁 143-145；冀文慧，民 92，頁 59-61）。

繪本的都市蘊含冷漠、孤獨與疏離的特質，無論是男女主角或生活在其中的人群都顯得不安與空虛，穿梭在街道上的人們面無表情，漫無目標盲目地活著，「就像都市裡大多數的人一樣，一輩子也不會認識，卻一直生活在一起……」、「迷宮般的城市，聽不到呼喚，找不到方向。」男女主角的生活儀式與習慣，除了塑造許多擦身而過的巧合而無法相遇之外，最重要的是，反映都市生活一成不變的制式化與人際關係的疏離（邱麗香，民 93，頁 44-46）。

幾米將繪本的男女主角描繪成為都市空間中的陌生人，他們的偶遇具有「偶然性」（contingence），是隨機而沒有任何理由的，充分表達都市生活的樣態。而男女主角也具有都市人「既近且遠」的短暫關係，甚至成為「匿名性」（anonymous）的流浪者，不斷地與其他人擦肩而過。由於他們在偶遇得到朋友或情人的身分時，其實只是兩個具有匿名性的陌生人，因此會在失去聯繫時造成失落感與無助感，甚至喪失安全感，彼此尋覓成為他們的宿命，更是重新獲得這些感覺的方式。¹⁷

這種因為過度都市化帶給都市人更為深沉的疏離，由於生命的「錯置」（displacement），使得心靈契合的男女主角彼此尋覓，直接反映幾米對理想的堅持信念。根據幾米自己對繪本《向左走・向右走》創作的說法：「我想陳述的，其實不是愛情，而是都市的疏離與空間隔離，只是藉著愛情故事來加強這種意象罷了」（冀文慧，民 92，頁 59）。¹⁸ 很明顯的，幾米說故事的重心是以都市空間為主軸，愛情關係只是「增添」的一個情節而已。

因此繪本描繪的男女主角是「都市漫遊者」（flâneur）的生活儀式與身分識別，這個名詞是 Benjamin（1978）在 1973 年研究法國現代主義詩人 Charles Baudelaire 的詩作時提出的，在觀察工業革命巴黎嶄新都市現象之後，Baudelaire 有感而發創作許多有關巴黎的抒情詩，在他的筆下，「對一位完美的漫遊者而言，作為一個充滿熱情的旁觀者，在廣大群眾、川流不息的活動與無止盡的狀態中找到立身之所，成為一項龐大的任務」（張旭東、魏文生，民 91，頁 53-84）。

Benjamin 認為最典型的都市漫遊者包括詩人、拾荒者與偵探等人物，他們身處的都市空間經常是車站、商店與購物街等，而都市漫遊者雖然身處都市文明與擁擠人群之中，但是能夠以抽離者的姿態旁觀世事。他們是都市的特殊產物，詩人為要尋覓詩韻而漫遊都市的步伐，與拾荒者在小路上不斷地停下、撿起偶遇破爛東西的步伐一致。都市漫遊者在漫無目標的遊歷過程中，不斷地體認、思考與驗證，尋找自我與都市空間的關係（張旭東、魏文生，民 91，頁 53-84）。

Benjamin 強調都市漫遊者捕捉「新的都市空間中，各種新科技與影像和產品的象徵性功能

的匯集」（Crary, 1990, p. 20）。漫遊者強調自我定義與自我中心的美感空間，藉由漫無目標的遊歷，得以勾勒出美感空間的外形，進而超越秩序分明的認知空間。並且在現代都市空中抱持著侷促不安、瞬間即逝的生命觀，被充滿歡樂與無限可能的世界吸引，在充分感受到失敗終將來臨時，刻意地維持冷靜的姿態（Wilson, 1992）。漫遊者身處迷宮般錯綜複雜、方向盡失的現代都市空間裡，對一個失落（或不可能存在）的世界懷抱著憂鬱鄉愁，同時面對未知終點時深感無力帶有落寞的情緒（林心如、簡伯如、廖勇超，民 93，頁 6-7）。

在《向左走·向右走》繪本中，男女主角都沒有「名字」，幾米以「他」稱呼男主角、而以「她」稱呼女主角，然而卻具有相當清楚的「數字化」（numbering）表現形式。繪本透過「日記式」的「3年」紀錄作為「時間刻度」，不僅強調男女主角在都市空間與狹窄公寓的心理變化，而且書寫時間的迫近感。雖然在影片中這些「時間意識」與「空間結構」都被影像的時間連續性與「似實若虛的臺北」予以替代，但是電影也以不同的表現手法傳達同樣的數字化概念。

在影片中，包括金城武與梁詠琪在內的所有人物都是沒有「名字」的，只有在片尾字幕可以看到他們飾演的角色，像是金城武飾演劉智康、梁詠琪飾演蔡直儀、陳之財飾演胡醫生，以及關穎飾演小紅，然而整部影片都無法聽到人物以「名字」相互稱呼對方，「模仿」繪本刻意造成「匿名性」的效果。金城武與梁詠琪重逢之後，他們的「名字」轉換為「763092」與「784533」的「學號數字」，使得「數字」成為「名字」的「替代物」，如同金城武曾說：「我連她的名字都不知道。只知道她的學號是 784533。」而梁詠琪曾說：「我一共等了 21 個車站，等到你都下車呢！」也是數字化的表現手法。

其他數字化的概念像是「快餐『88』」與其電話號碼「2483-1597」、金城武「2198-1587」與梁詠琪的電話號碼「2108-7591」，以及兩人在失去聯絡「13」年後重逢。整部影片最具有代表性的數字化出現在金城武與梁詠琪透過電話答錄機與對方「單線」通話時，梁詠琪：「或是如詩所說，時機尚未成熟而已。時機成熟，我們一定會再相遇。我們以前亦曾失散過，13 年沒見面，還不是遇見。」金城武：「我知道 13 年時間很長，但若 13 年後能再相遇也好。」梁詠琪：「如果 13 年後不能相遇，再過 13 年能相遇也好呀！最重要是可以再相遇。」金城武：「我的很想見到 784533。」梁詠琪：「我真的很想念……763092。」將數字化的手法表現得淋漓盡致。

金城武跑到信義區東區大喊：「784533」，而梁詠琪則是跑到萬華區西門町大喊：「763092」。兩人整理行李先後步出公寓又折返，金城武拿著活頁紙：「最後『1』次機會」，而梁詠琪則是看著電話：「等到最後『1』分鐘」並且看著手錶。模糊電話號碼活頁紙與手錶的特寫鏡頭，可以說是「數字」與「時間」兩種計算「刻度」的方式。而金城武與梁詠琪珍藏對方模糊電話號碼的活頁紙，也將對方坐過的旋轉木馬帶回公寓，可以說是兩人在無法尋覓對方「真實存在的人」時，便以「實物」進行替代。

同樣的數字化概念也出現在陳之財與關穎身上，關穎質問金城武：「這個木馬 709394 坐過？」金城武一邊擦拭旋轉木馬：「是 784533。上次我們重遇在公園玩旋轉木馬，……」關穎：「你以後都見不到 709394。娶這木馬，抱著它過一輩子吧！笨蛋！」。而他們在酒吧喝酒，兩人分別以「數字」詢問對方是否曾經見過，而且從「1 次」以倍數增加到「1000000 次」，直接「借用」辛波絲卡《一見鍾情》詩作的第三段，也與梁詠琪以幕後旁白朗誦這段中譯詩句，造成「文本內互文性」的效果。

金城武與梁詠琪透過「手寫」留下彼此的電話號碼，暗示他們拒絕使用科技而在都市空間中「繭居族」（SOHO）孤獨生活的本質，甚至連電話答錄機怎麼洗掉與重新錄音都不會而必須找說明書的資訊，相對於陳之財與關穎熟練地使用電話答錄機形成對比。因此這部影片也與其他港產電影產生「引述」與「抄襲」的「跨文本性」現象，這與幾米表示最喜歡的導演是香港導演王家衛具有密切關聯，直接促成電影改編的靈感。電話答錄機可以說是都市人際關係冷漠與疏離的隱喻，如同王家衛電影《墮落天使》（民 84）裡，李嘉欣以電話傳真機與黎明聯絡一樣。

其他像是在金城武公寓收拾垃圾的關穎，更是與《墮落天使》裡李嘉欣收拾黎明垃圾的經典鏡頭相當類似。而關穎與陳之財複製鑰匙分別「侵入」金城武與梁詠琪的「物理空間」，也是對王家衛電影《重慶森林》（民 83）進行「引述」與「抄襲」的「跨文本性」現象。甚至在「『快餐』88」工作的關穎於聖誕夜裡趴在桌前的模樣，也與《重慶森林》裡在「Midnight『Express』」擔任女侍應生的王菲雷同，並且藉由「快餐」與「Express」的中英相互翻譯，使得兩部影片產生「後設文本性」的效果。

二、單純無瑕的愛情關係與操弄異性戀父權體制的性別形象

雖然幾米在繪本中透過服飾裝扮清楚地指明男女主角的模樣，但是他的目的並不在於將性別予以「刻板印象化」（stereotyped），更正確的說法應該是，幾米筆下的男女主角是單純無瑕的都市漫遊者，也在傳達都市空間中愛情關係的普遍與共同經驗，他們可以是某一個「人」，而不是某一個「性別」。然而在影片中，卻是複製異性戀父權體制「性別編派」（gender assignment）的思維邏輯，藉以「操弄」性別形象的機制（apparatuses），不僅「弱化」金城武與梁詠琪的個性特質，而且「強化」陳之財與關穎兩個角色「傳統僵化」的性別形象。

在古典敘事電影強調人物性格特徵的原則之下，電影一開始就「弱化」金城武與梁詠琪的個性特質，將繪本的「人」變成性格特徵明顯而且呈現對比的「性別」。要求與金城武共同撐傘避雨的女性，在錄音室與他重逢，而主動追求金城武，藉著開車送他回家的機會不斷地對金城武進行性騷擾。雖然在情節發展中，金城武原本就是相當膽小、羞於表達情緒的男性，但是會呈現如此弱勢的陽剛特質（masculinity），其實是要突顯他與陳之財之間的對比而採取的一

種「誤現」(misrepresentation)。

陽剛特質的養成源自於性別認同與性別差異，有關陽剛特質的描述，基本上都是形容詞式的(adjective)，例如 Metcalf and Humphries (1985) 曾經指出，陽剛特質是激進的、好競爭的、感情遲鈍的、冷酷的、喜好掌權的，以及對性具有獨特的敏銳感。而在討論陽剛特質時，Nixon (1997:207) 認為，必須思考各種與男性有關的關係，才能夠得到明確的意義，這些關係包括陽剛特質彼此之間的不同、陽剛特質與陰柔特質(femininity)的不同、陽剛特質在社會階級中的不同，以及不同組織型式中的陽剛特質的不同。因此作為醫生的陳之財與小提琴家的金城武，社會階級的差異與陽剛特質的對比，不僅是異性戀父權體制「性別編派」的結果，而且根據 Pease (2000:11-25) 的說法，金城武這個男性與女性一樣，不僅受到異性戀父權體制意識型態與價值觀的壓抑與影響，而且他的表現甚至比女性更加脆弱。此外，金城武擦拭旋轉木馬的模樣，「引述」與「抄襲」《重慶森林》裡何志武（同樣是由金城武飾演而進行「暗示」）在浴室中擦拭林青霞白色高跟鞋的經典鏡頭。

梁詠琪出場時突然停在斑馬線上朗誦辛波絲卡的詩句，完全不理會穿越馬路的人群，表達她「個性迷糊」的性格缺陷。梁詠琪在 13 年前與 13 年後同樣都將自己的稿紙與金城武的樂譜推到吹入噴水池中，也都將書包與背包遺忘在火車與草坪上。她翻譯德文驚悚小說出錯，一邊翻譯一邊害怕，將公寓房間所有空隙塞滿，如同得到精神病症般地躲在棉被裡大叫。這個「原型」可以在《孤男寡女》的「自動引證」中找到明儀類似的女性形象，而梁詠琪飾演的角色「蔡直『儀』」也與「明『儀』」具有一種轉喻(metonymy)的關係。有關轉喻的說法，同樣來自 Roman Jakobson 在語言學上的創見，轉喻是指從替換的組合中選擇一個可以代表的單元，並且將其意義轉化，透過某物的某個屬性，用以指涉該物的整體，換句話說，就是以部分代表整體，轉喻不僅意味著能指與所指之間形成一種連帶性的(contiguous)關係，同時也意味著能指與所指之間的地位轉移(transposition)與錯置(Bredin, 1984)。藉由「直『儀』」與「明『儀』」之間的轉喻，使得梁詠琪與鄭秀文、《向左走・向右走》與《孤男寡女》連結在一起。

梁詠琪是翻譯家、而鄭秀文具有超凡記憶力，她們同樣都是在都市空間裡充滿才氣的女性，然而卻也都具有「個性迷糊」的性格缺陷與相當明顯的精神病症。梁詠琪具有相當嚴重的「潔癖」，她不僅向陳之財直接表白不喜歡他，而且「更」不喜歡他使用自己的浴室。因為陳之財使用她的浴室洗澡，梁詠琪刷了三天浴缸，甚至將只用過一次的日本洗髮精整瓶倒光，也扔掉所有的衛浴用品。事實上，梁詠琪的「潔癖」與鄭秀文的精神病症相當類似，每當鄭秀文受到情感創傷(trauma)時，就會不斷地用衛生紙擦拭桌面與玻璃，甚至於清洗馬桶。

以 Freud (1900) 的話來說，梁詠琪與鄭秀文「個性迷糊」的性格缺陷、精神病症與「潔癖」，其實都是情感創傷與愛情偏執慾望的結果。當她們的前意識(preconscious)處在潛意

識 (unconscious) 與意識 (conscious) 之間，藉由檢禁 (censorship) 的持續作用形成一道篩選關卡時，許多被壓抑的慾望在潛意識中構成。然而當慾望積蓄豐沛能量而力比多驅力 (libido drive) 試圖衝破檢禁作用時，兩個女性角色的歇斯底里 (hysteria) 精神病症緊接著發生，使得她們在「意識」的身體上顯露「潛意識」被壓抑的心理狀態。此外，梁詠琪與鄭秀文戴上粉紅色塑膠手套沖洗浴缸與馬桶的模樣，「引述」與「抄襲」《重慶森林》裡王菲「侵入」梁朝偉公寓的經典鏡頭，造成「跨本文性」的現象。

從另一個角度來看，Rosen (1973) 與 Haskell (1974) 指出，美國好萊塢類型電影經常將女性角色塑造成為異性戀父權體制的刻板印象，女性不是通俗劇中的良家婦女、偵探片中的蛇蝎美女 (femme noir)，就是瘋狂喜劇 (slapstick comedy) 中具有瘋癲痴狂的神經質，而且男性具有主動追求、女性則是被動等待的地位。Rosen 與 Haskell 的看法在詮釋梁詠琪與鄭秀文的性別形象上相當具有說服力，因為她們具有瘋癲痴狂的神經質，可以說是這部影片複製異性戀父權體制「性別編派」的「誤現」結果。

其實「個性迷糊」的性格缺陷也是直接「借用」幾米的人格特質，而產生「諷刺」的效果。根據幾米自己的說法：「我的記憶能力很詭異，記不住電話號碼，記不住別人的名字，記不住生活裡有趣的日子，童年的回憶忘得差不多了，只記得冬日老家的曬穀場有蛇在曬太陽，一節一節的花色豔麗」（邱麗香，民 93，頁 55）。¹⁹ 關穎永遠記不住梁詠琪的「學號數字」，隨便稱呼她是「7654321」、「784574」，屢屢遭到金城武糾正。陳之財也永遠記不住金城武的「學號數字」，隨便稱呼他是「767092」，同樣遭到梁詠琪糾正。

關穎是「快餐 88」的小妹，社會身分比較低落，服飾裝扮相當怪異，同時人格特質強悍潑辣，不僅是香港愛情喜劇片中「八婆」的女性形象，而且也是 Rosen (1973) 與 Haskell (1974) 強調好萊塢瘋狂喜劇類型電影中，具有瘋癲痴狂神經質的女性「誤現」。她在送飯盒時不僅已經暗戀金城武，而且注視金城武的職業，卻將梁詠琪視為情敵。關穎不僅是《重慶森林》裡王菲暗戀梁朝偉的「引述」與「抄襲」，而且也是《孤男寡女》「自動引證」阿茵這個阻止華少與明儀愛情關係的典型。表面上看來，關穎主動追求金城武，將電話答錄機說明書撕掉放進嘴巴，也將複製的鑰匙放進胸前，使得金城武無計可施。

陳之財同樣也是香港愛情喜劇片中「跋扈顛狂」的男性形象，身為社會地位與經濟收入甚高的醫生，驕傲自負而且孤芳自賞。根據 Metcalf and Humphries (1985) 與 Nixon (1997) 的說法，陳之財可以說是充分具備異性戀父權體制「性別編派」的陽剛特質，為要留住梁詠琪，他運用醫生的權力，胡亂斷定梁詠琪的病情，也運用醫生的權力，叫救護車為梁詠琪載送旋轉木馬。陳之財也是主動追求梁詠琪，坦承複製鑰匙，他喜歡誇耀自己的成功，包括金錢、車子與房子，甚至自己英俊的外表與強壯的體魄，以及因為良好條件受到醫院同事與病患的青睞。

當陳之財與關穎成為情侶之後，關穎換上「布爾喬亞階級」（bourgeois）的服飾裝扮，穿著粉紅色花底的裙子，披著深綠色的大衣與深綠色底紅黃花朵的圍巾，雖然仍舊以「紅配綠」的顏色強調她的「八婆」形象，但是與先前怪異的「普羅階級」（prolétariat）服飾裝扮完全不同，突顯她的身分地位因為醫生男友的高經濟收入而改變。陳之財在西餐廳裡餵食關穎吃牛排時，關穎也是換上布爾喬亞階級的服飾裝扮，穿著紅色套頭、藍色針織衫與黃色裙子。以 Lurie（1992）的話來說，一個在異性戀父權體制中無力、愚昧與美麗的女性，是作為富有男性炫耀其經濟、社會與性別權力彰顯的象徵。然而她與金城武聊著梁詠琪照片一事時，卻又恢復過去的服飾裝扮，是一種暗示她仍然暗戀金城武的隱喻。

陳之財坐在梁詠琪床上看著《飛天小女警》電視卡通，以及關穎罵他「小孩子氣」，表示他是一個尚未長大的「男孩」。根據 Freud（1924）的看法，由於在這部影片中陳之財父親的不在場（in absence），使得他無法順利地經歷伊底帕斯（the Oedipus complex）階段，認同父親而成為「真正的」男性。對 Lacan（1977a, 1977b）來說，陳之財無法從想像的次序（imaginary order）進入語言的、或象徵的次序（linguistic/symbolic order），由於缺乏父的法則（the Law of Father）介入，所以他也不能成為「成熟的」的男性。與陳之財相同的是，金城武遭到「弱化」的陽剛特質，也是因為這部影片中他父親的不在場，使得金城武缺乏男性認同對象造成的結果。然而與金城武不同的是，陳之財身上「小孩子氣」的衝動暴力與任性，是 Freud（1911, 1923）在討論快樂原則（principle of pleasure）時，強調的一種本我（id）放任的無政府狀態（anarchy）。

陳之財「小孩子氣」的衝動暴力與任性使得他僱用私家偵探偷拍梁詠琪的照片，並且讚賞梁詠琪「斯文、漂亮」、「這才稱得上是女人」，藉以諷刺剝悍潑辣的關穎，充分說明異性戀父權體制「性別編派」思維邏輯根深柢固的影響。因此陳之財與關穎的性別形象可以說是暴露這部影片操弄性別機制的矛盾，然而當他們最終成為情侶之後，卻又「自然而然」地化解這個矛盾而將情節發展指向一個圓滿的結局。此外，這部影片「雙生雙旦」的人格特質與個性缺陷也形成一種相當特殊的「交叉」對比，例如梁詠琪與陳之財的「潔癖」，以及金城武與關穎的「邋遢」。並且藉由男女房東兩次短暫偶遇的黃昏之戀、陳之財曾經追求過梁詠琪的往事，「諷刺」金城武與梁詠琪延續 13 年的青春初戀一再擦身而過的窘境。以 Freud（1900）的話來說，金城武與梁詠琪的青春初戀正是童年慾望特別容易在潛意識中固著的結果，他們被壓抑的情感創傷與愛情偏執慾望，不僅顯露出歇斯底里的精神病症，而且也與影片中的其他角色一起塑造喜劇「笑」果。

如同 Neale（1981）以 Freud（1976）有關玩笑（joke）與潛意識關係的精神分析理論探索喜劇片時指出，滑稽（comic）與玩笑是結構喜劇片的主要元素。滑稽具有兩個層面的意義，

首先，滑稽基本上是被發現的某個事物，而能夠簡單與隨意地發生。接著，滑稽本質上只有涉入兩個人物與兩個地方，一個塑造出滑稽效果，另一個加以嘲笑，後者確認前者的滑稽行為（pp. 31-32）。然而玩笑則是與滑稽不同，「玩笑是被製造出來的，而滑稽卻是被發現的」。玩笑必須涉及三個人與三個事件，第一個人被發現具有滑稽的本質，第二個人在第一個人中也同樣被發現這個本質，由於滑稽已經被發現，因此第三個人只是強化滑稽的過程，並不需要增添什麼，然而第三個人卻是完成整個愉悅生產過程（pleasure-producing process）不可或缺的角色（p. 33）。

這部影片的敘事手法與技巧完全運用滑稽與玩笑兩個元素，並且在操弄性別形象機制時予以完成。以滑稽而言，梁詠琪、金城武、關穎與陳之財的人格特質與性格缺陷都具有滑稽的本質，除了在影片中隨時隨地被觀者發現之外，當他們在與另一個人相處的過程裡，立即被對方嘲笑而進行確認。然而以玩笑來說，卻是透過關穎、梁詠琪與陳之財，以及關穎、梁詠琪與金城武形成的三角關係獲得效果，特別是關穎與陳之財扮演第三個人的角色，完成整部影片的愉悅生產過程。在結合滑稽與玩笑兩個元素的敘事手法與技巧中，將幾米繪本單純無瑕的愛情關係徹底地「改寫」，達到「重構」電影文本的目的。

伍、結語

本文從「跨文本性」的概念著手，比較與論述《向左走·向右走》的幾米繪本與電影文本的文學改編過程中，敘事形式與性別形象的共同性與差異性。藉以探索電影文本「如何」捨棄／保留、重現／再現，以及改寫／重構幾米繪本？而在不斷地與幾米繪本進行對話時，電影文本又是「如何」與其相互跨越「模仿」與「創造、並且與辛波絲卡《一見鍾情》和其他電影文本產生跨文本性的現象？

本文發現，幾米繪本的「三段式」敘事結構提供電影改編時相當重要的指引，不僅「模仿」繪本的段落區分，而且也遵循古典敘事電影的「三一律」原則，然而抹除繪本標示「特定日期」的「日記式」手法。雖然繪本雙線情節發展沒有任何交集，但是給予電影在改編過程中相當重要的「模仿」參考架構。在雙線情節發展中，除了主故事線之外，還有兩條以丑角發展出來的支線，藉以塑造喜劇效果，其中一條支線不僅與主故事線分廷抗禮，而且甚至成為戲劇衝突的主要原因。在「保留」繪本第二段與第三段「首頁」的文字陳述時，電影造成「意義挪用」的效果，也「模仿」繪本「分離結合」的對比推動情節發展。這部影片在進行到 1/4 時逐漸脫離繪本原有的內容，進而掌控整個敘事結構，後面 3/4 是對《孤男寡女》「自動引證」的「創造」，不是繪本的文學改編，藉以「重構」故事情節。此外，運用交叉剪接連結敘事的時間與空間，藉由場面調度的「空間」描繪「時間」的流逝，加強情節發展的戲劇性。也將「過去記憶」與「現在交談」的「時間」連接起來，暗示「同時發生」的事件與心理的結合，並且採用「疊印」與「疊

音」的手法，強調「分離」與「結合」的意涵。

幾米繪本採用凝視者的角色塑造都市漫遊者的生活儀式與身分識別，具有強烈的「匿名性」與「數字化」表現形式，並且與自己作品或其他導演之間產生「文本內互文性」的現象。這部影片在進行改編時「模仿」繪本，刻意地運用相同的表現手法，造成「文本內互文性」的效果。此外，也與其他港產電影產生「引述」與「抄襲」的「跨文本性」與「後設文本性」現象。雖然幾米繪本強調的是都市漫遊者而沒有將性別予以「刻板印象化」，但是這部影片操弄異性戀父權體制的性別機制，不僅「弱化」金城武與梁詠琪的個性特質，而且「強化」陳之財與關穎「傳統僵化」的性別形象。同時，在《孤男寡女》裡「自動引證」類似的女性形象、「個性迷糊」的性格缺陷，以及相當明顯的精神病症與「潔癖」，造成「跨本文性」的現象。這部影片的敘事手法與技巧完全運用滑稽與玩笑兩個元素，並且在操弄性別形象機制時予以完成，將幾米繪本單純無瑕的愛情關係徹底地「改寫」，達到「重構」電影文本的目的。

《向左走・向右走》幾米繪本與電影文本的跨文本性，除了指涉「一個文本與其他文本相互關聯的所有關係」之外，也使得「兩個文本有效的共同存在」。而在文學改編過程中，經由兩個「文本互涉論述，並且在一連串不斷迴旋的互文轉換中反覆進行，沒有明確的起始點」。事實上，無論是幾米繪本或電影文本，它們不僅各自與其他文本產生關聯，而且在文學改編過程中又與其他文本相互對話，似乎已經無法釐清某個文本改編自哪些特定文本。藉由敘事形式與性別形象的比較與論述，可以充份瞭解一個事實，就是幾米繪本與電影文本的跨文本性與文學改編，不僅只是暫時特定的動態過程，而且也衍生出各種論述與生產的可能。

註釋

1. <http://lncus.wordpress.com/2009/02/15/>。
2. 陳斐雯。〈《向左走・向右走》書評：簡單到幾乎感覺不到它的到處存在・關於幾米的繪本《向左走・向右走》〉。《自由時報》副刊，民 98 年 5 月 4 日。
3. 夏蟬。〈愛情，沒有盡頭〉。《中國時報》人間副刊新書介紹，民 98 年 2 月 25 日。
4. <http://kanunu.cn/article/jimmy2/critic/2007/30.html>。
5. 幾米 Spa 網站 <http://www.jimmyspa.com/home.html>。
6. 同註 5。
7. http://comemusic.com/columns.php?select=columns_content&columns_board_id=250&columns_class_id=23。
8. 這部電影由杜琪峰導演，並且由韋家輝擔任編劇，男主角是劉德華，女主角則是鄭秀文，故事情節是以「雙生雙旦」為主引發「戲劇衝突」的香港都市男女愛情喜劇片。
- 9 <http://www.1001yeah.com.tw/article/030242.html>。
- 10 <http://www.cns.hk:89/n/2003-09-16/26/347282.html>。
- 11 香港愛情文藝片向來以改編愛情小說與羅曼史作為題材的主要來源，充分說明愛情小說與羅曼史和愛情文藝片相互依存的微妙關係。然而從民國 70 年代開始，香港愛情文藝片逐漸地產生類型的變奏（variations）。其中，最明顯的就是王晶從《精裝追女仔》（民 76）開始的「追女仔」系列影片，推動平民化的都市愛情喜劇片。杜琪峰的《孤男寡女》（民 89）、杜琪峰與韋家輝改編自臺灣繪本作家幾米的同名電影《向左走・向右走》（民 92），也都將愛情文藝片聚焦於都市女性上班族（OL，Office Lady）的愛情故事。香港愛情喜劇片不僅讓香港愛情文藝片脫離改編自愛情小說與羅曼史的傳統，開始能夠自創劇本，而且也打破古裝或悲劇的窠臼，完全朝向都市與喜劇發展。香港愛情喜劇片將喜劇元素置入愛情文藝片之中，形成一種具有香港特殊風格的類型電影，充滿著混淆現實與夢幻之間界限的浪漫愛情故事情節。趙庭輝（民 99）。敘事電影與性別論述。永和市：華藝，頁 188-190。
- 12 <http://space.isoshu.com/1510943/blog/show-63356.html>。
- 13 1923 年 7 月 2 日出生於波蘭西部小鎮布寧（Bnin）的辛波絲卡（Wisława Szymborska），是 1996 年諾貝爾文學獎的得主。她不僅是第三位獲得諾貝爾文學獎的女詩人，而且也是第四位獲得諾貝爾文學獎的波蘭作家，更是當今波蘭最受歡迎的女詩人。她的詩作雖然具有高度的嚴謹性與嚴肅性，但是在波蘭卻擁有眾多的讀者。辛波絲卡的詩作極少賣弄抽象晦澀的意識型態，而是擅長以敏銳觀察的慧眼與清晰精準的用字，呈現出對於人世超然的同情與嘲諷，使得她的詩作具有相當坦誠直率的重要特質。在《一見鍾情》這首詩作裡，辛波絲卡透過兩

個素昧平生的人偶然相識、進而擦出愛情的火花，細膩地描寫人際關係的微妙變化，帶領讀者以全新的角度看待疏離的人際關係，並且能夠感受到千絲萬縷般的暖意與甜蜜。陳黎、張芬齡〈種種荒謬與歡笑的可能：辛波絲卡詩導讀〉。<http://www.hgjh.hlc.edu.tw/~chenli/szymintro.htm>。

14 <http://www.poppop.net/m01/m0183.htm>。

15 同註 7。

16 <http://blog.nownews.com/algo666/textview.php?file=962>。

17 同註 14。

18 徐虹。〈幾米以簡單撫慰都市病人〉。《中國青年報》，民 91 年 4 月 16 日。

19 同註 5。

參考書目

- 李迪才(譯)(民 80)。*好萊塢古典敘事*。(原作者: Annette Kuhn)。電影欣賞, 109, 38-41。
- 邱麗香(民 93)。*幾米繪本插畫之新探*。屏東師範學院視覺藝術教育研究所碩士論文, 未出版, 屏東市。
- 何力(譯)(民 92)。*電影美學*。(原作者: Béla Balázs)。北京市: 中國電影出版社。
- 林心如、簡伯如、廖勇超譯(民 93)。*電影城市*。(原作者 David Clarke)。臺北市: 桂冠圖書。
- 林致妤(民 95)。*現代小說與戲劇跨媒體互文性研究: 以《橘子紅了》及其改編連續劇為例*。東華大學中國語文研究所碩士論文, 未出版, 花蓮縣。
- 徐素霞(主編)(民 91)。*臺灣兒童圖畫書導賞*。臺北市: 國立臺灣藝術教育館。
- 高秀君(民 91)。*大班幼兒對繪本中友誼概念的詮釋*。新竹師範學院幼兒教育研究所碩士論文, 未出版, 新竹市。
- 許文郁(民 93)。*解構影視幻境: 兼論與文學、歷史、性、時尚、網路的關係*。北京市: 中國社會科學出版社。
- 陳黎、張芬齡(譯)(民 91)。*辛波絲卡詩選*。(原作者: Wislawa Szymborska)。臺北市: 桂冠圖書。
- 陳儒修、郭幼龍(譯)(民 91)。*電影理論解讀*。(原作者: Robert Stam)。臺北市: 遠流。
- 張小虹(民 93)。*兩種《歐蘭朵》: 文字/影像互動與性別/文本政治*。*中外文學*, 第 23 卷第 6 期, 74-93。
- 張旭東、魏文生(譯)(民 91)。*發達資本主義時代的抒情詩人: 論波特萊爾*。(原作者: Walter Benjamin)。臺北市: 臉譜出版社。
- 張漢良(民 93)。*比較文學理論與實踐*。臺北市: 東大。
- 焦雄屏(譯)(民 94)。*認識電影. 修訂第十版*。(原作者: Louis Giannetti)。臺北市: 遠流。
- 曾偉禎(譯)(民 90)。*電影藝術: 形式與風格*。(原作者: David Bordwell and Kristin Thompson)。臺北市: 麥格羅・希爾臺灣分公司。
- 趙庭輝(民 99)。*敘事電影與性別論述*。永和市: 華藝。
- 冀文慧(民 92)。*幾米繪本研究*。臺灣師範大學國文系在職進修碩士學位班碩士論文, 未出版, 臺北市。
- Andrew, D. (1984). *Concepts in film theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Bakhtin, M. (1981). *The dialogic imagination: four essays*. (Caryl Emerson and Michael Holquist, Eds.). (Michael Holquist, Trans.). Austin and London: University of Texas Press.

- Balázs, B. (1972). *Theory of the film: character and growth of a new art*. (Edith Bone, Trans.). London: Dennis Dobson.
- Benjamin, W. (1978). Paris, capital of the nineteenth century." In Peter Demetz (Ed.) *Reflections: essays, aphorisms, autobiographical writings*. (pp. 146-162) . (Edmund Jephcott, Trans.). New York: Schocken Books, Inc.
- Bordwell, D. and Thompson, K. (1986). *Film art: an introduction* (2nd ed.). New York: Alfred A. Knopf, Inc.
- Bredin, H. (1984). Roman Jakobson on metaphor and metonymy. *Philosophy and Literature*, 8(1), 89-103.
- Clarke, D. (Ed.). (1997). *The cinematic city*. London: Routledge.
- Crary, J. (1990). *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Freud, S. (1900). The interpretation of dreams. In J. Strachey (Trans. and Ed.) *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*. (Vol. 4-5). London: Hogarth Press.
- _____. (1911). Formulations of two principles of mental functioning. In J. Strachey (Trans. and Ed.) *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*. (Vol. 12). London: Hogarth Press.
- _____. (1923). The ego and the id. In J. Strachey (Trans. and Ed.) *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*. (Vol. 19). London: Hogarth Press.
- _____. (1924) The dissolution of the oedipus complex. In J. Strachey (Trans. and Ed.) *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*. (Vol. 19). London: Hogarth Press.
- _____. (1927). Fetishism. In J. Strachey (Trans. and Ed.) *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*. (Vol. 24). London: Hogarth Press.
- _____. (1976). *Jokes and their relations to the unconscious*. (James Strachey, Trans. and Ed.). London: Penguin.
- Genette, G.. (1997). *Palimpsests: literature in the second degree*. (Channa Newman and Claude Doubinsky, Trans.). Lincoln: University of Nebraska Press.
- Haskell, M. (1974). *From reverence to rape: the treatment of women in the movies*. New York: Penguin.
- Kristeva, J. (1980). *Desire in language: a semiotic approach to literature and art*. (Thomas Gora, Alice Jardine, and Leon S. Roudles, Trans.). New York: Columbia University Press.

- Lacan, J. (1997a). *Ecrits: a selection*. (Alan Sheridan, Trans.). London: Tavistock Publications.
- _____. (1997b). *The four fundamental concepts of psychoanalysis*. (Alan Sheridan, Trans.). London: Hogarth Press.
- Lurie, A. (1992). *The language of clothes: featuring a new introduction about fashion today*. New York: Owl Books.
- Metcalf, A. and Humphries, M. (Eds.). (1985). *The sexuality of men*. London: Pluto Press.
- Neale, S. (1981). Psychoanalysis and comedy. *Screen*, 22(2), 29-44.
- Nixon, S. (1997). Exhibiting masculinity. In S. Hall (Ed.) *Representation: cultural representations and signifying practices*. (pp. 291-336). London: Routledge.
- Pease, B. (2000). Recreating men: postmodern masculinity politics. London: Sage.
- Rosen, M. (1973). *Popcorn venus: women, movies and the american dream*. New York: Coward, McCann and Geoghegan, Inc.
- Wilson, E. (1992). The invisible flâneur. *New Left Review*, 191, 90-110.

視聽媒體資料

- 王家衛 (民 83)。重慶森林【影片】。香港：澤東電影製作有限公司。
- ____ (民 84)。墮落天使【影片】。香港：陳以靳 (Chan Ye-Cheng) 電影製作有限公司、澤東電影製作有限公司。
- 杜琪峰 (民 89)。孤男寡女【影片】。香港：一百年電影有限公司。
- 杜琪峰、韋家輝 (民 92)。向左走・向右走【影片】。香港：銀河映像有限公司。
- 幾米 (民 87)。森林裡的秘密【繪本】。臺北市：星月書房。
- ____ (民 88)。向左走・向右走 (1 版)【繪本】。臺北市：格林文化。
- ____ (民 92)。幸運兒【繪本】。臺北市：大塊文化。
- ____ (民 97)。向左走・向右走 (2 版)【繪本】。臺北市：大塊文化。
- Kieslowski, K. (1991). *La double vie de Véronique* [Motion picture]. France: Sideral Productions.
- ____. (1993). *Toril couleurs: bleu* [Motion picture]. France: MK2 Productions.
- ____. (1994). *Toril couleurs: banc* [Motion picture]. France: MK2 Productions.
- ____. (1994). *Trois couleurs: rouge* [Motion picture]. France: CAB Productions.

Transtextuality and Literature Adaptation between Jimmy's Picture Book and Film Text: Narrative Form and Gender Image of *Turn Left Turn Right*

Daniel Ting-Huei Chao

Abstract

Jimmy's picture book entitled *Turn Left Turn Right* (1999) was adapted to be the same title film in 2003. Based on the institutionalized collective creation and the consideration of local production, it causes differences in narrative form and gender image between picture book and film. This article adopts the concept of transtextuality to compare and discuss the commonness and differentiation of narrative form and gender image between picture book and film during the procedure of literature adaptation. It considers that the expressional form of picture book includes both iconographic and literate language. During the procedure of adaptation, it involves the imitation and creation while crossing different forms. Indeed, Jimmy's picture book is the combination of different texts. Furthermore, the film abandons/maintains, re-presents/represents, rewrites/reconstructs during the procedure of literature adaptation. This film unceasingly dialogizes with the picture book, and generates transtextual phenomenon while quoting the poetry of *Love at First Sight* from Polish woman poet Wislawa Szymborska and the films of *Needing You*, *Fallen Angels*, and *Chungking Express*.

Keywords : Jimmy's Picture Book, Transtextuality, Literature Adaptation, *Turn Left Turn Right*, Narrative Form, Gender Image

曲牌【尾聲】之研究

葉添芽

摘 要

尾聲是一個文體概念，曲學的專有名詞，在套曲中，所指非常清楚，就是套曲之末，最後一首有著特定名稱的單曲，作為結束一篇之曲，須符曲意、劇情，或是趨於高潮、或是趨於寂靜收尾，總得一極俊語收之，才得戲劇之妙。

套曲主體之聲情、劇情，因所用宮調而異，散漫舒緩劇情者，必有緊腔急板收之；緊腔急板者，以緩衝收結。所謂正曲緊者，收之以緩；正曲緩者，收之以緊。而收之曲即為【尾聲】，可見其在套曲之中重要地位。

目前，對於曲牌【尾聲】研究不多，尚待深入探討，本文將深入探討其宮調、句格、字格、平仄，規整其曲式結構及音樂現象，建立曲學之理論基礎。

關鍵字：曲式結構、曲牌體、尾聲、套曲。

前言

「曲牌」源於「依聲填詞」的創作活動。當一些曲調歷經長期的旁敲側擊，相對穩固、定型，人們將新的唱詞填入，甚至加以變化，使之成為一段新的唱腔。

以「曲牌」為基本結構單位，加以聯綴，形成固定套曲，依據戲曲之搬演，統領在各宮調的表現上，呈現出不同的聲情、曲情、劇情。此種聯套在素材上可以北曲構成北套，南曲構成南套，也可以南、北曲合用而成南北聯套，每套含引子、正曲（過曲）、尾聲三部分，而尾聲位於戲劇套曲段落之末。

尾聲是一首曲牌，它不獨立存在，介紹尾聲之前，先對於曲牌和套曲進行論述，進行再探討尾聲。

作為曲學範圍內之「尾聲」，到現在尚未有專書述及，有的部分文章亦只述及曲牌之排列組合，對於尾聲詞式之基本型態及句格、字格、平仄之統整，較少作深入之分析，尚待深入研究。

本文先對【尾聲】作深入淺出之釋義，並探討其源、流與變，再依其本義窺其在南、北曲中之應用，最後因尾聲多變，只從南、北曲中，找出簡單、規整之詞式加以分析、統整，探討其句格、字格、詞式之變化，分析其音樂現象，瞭解【尾聲】在套曲中之作用及其藝術性。

壹、曲牌【尾聲】釋義

曲牌【尾聲】應用於戲曲之曲牌體，在探究其意義前，先探討【曲牌】與套曲，再探討【尾聲】。

一、何謂曲牌

古時候為了方便於聽眾點唱或點奏，演唱（奏）者準備了一些樂曲，並將曲調名寫在竹（木）牌上，稱之為「牌」或「牌子」，這就是曲牌的由來。朔古至今，源遠流長，豐富內涵的曲牌已發展出詞、曲結合的聲樂演唱的聲樂曲牌及由器樂演奏的器樂曲牌兩大類別。而本文探討之【尾聲】屬於聲樂曲牌。

以聲樂曲牌來說，它與詞牌有著密切關係。明代文學家在《曲藻》序中說道：「曲者，詞之變。」¹明代戲曲理論家王驥德在《曲律》中提到：

曲之調名，今俗曰「牌名」，始於漢之【朱鷺】、【石流】、【艾如張】、【巫山高】，梁、陳之【折楊柳】、【梅花落】、【雞鳴高樹巔】、【玉樹後庭花】等篇，於是詞而為【金荃】、【蘭畹】、【花間】、【草堂】諸調，曲而為金、元戲劇諸調。²

上述將曲調謂之牌名，是曲的名稱，然亦含詞之句格、字格、旋律、節奏和調式等因素。

每首曲牌規範著該曲牌創作的形式。從文學上而言，新創的唱詞，必須依循原唱曲牌之格律，才能與原創之音樂密切配合，形成另一同名的曲牌，在這一層關係下，形成倚聲填詞的創作手法，對於原詞之句格、字格、平仄、聲調、對偶等，都要格外注意。從音樂上而言，曲牌多數從屬不同的宮調，依著各曲牌的曲式、調式、調性、板眼、唱腔、音色、風格等，配上優美動聽、感人肺腑之工尺，投入散曲、劇曲、小令中，完成單曲或長篇內涵豐沛的戲曲。

二、套曲

套曲又名「套數」。散曲、戲曲都有套曲，套曲是南北曲的一種組曲的形式，一般而言，是有下列特性：

(一) 由同一宮調的一首或兩首以上的曲牌聯綴而成，每首曲牌的組合，其銜接有一定的順序及規範，形成有系統的曲體，稱之為「套曲」，又因是多數曲牌的連串，故又稱「套數」。而第一首曲牌則與宮調名稱一起標示在宮調之後，而所需多少曲牌聯綴，則無定數，也可是一、二首，也可能是三十餘首曲牌，一般則以五、六首至十多首曲牌聯套為多數所見。

(二) 套曲雖是多首曲牌聯綴，但整套的各曲，必須用同樣的韻，不得隨便換韻。

(三) 套曲基本上由三個部分組合而成，前有引子，後有尾聲，中間是主體部分，而南、北曲內容不同：「南曲套數」含引子、過曲、尾聲；例如《牡丹亭·遊園》屬南曲套數，聯套結構為【繞池游】（引子）【步步驕】【醉扶歸】【好姐姐】（過曲）【尾聲】；「北曲套數」則包含首曲、正曲、尾聲。例如《辭官》之【雙調·新水令】（首曲）【川撥棹】【七兄弟】【梅花酒】【收江南】（正曲）【離亭宴煞】（尾聲）。

(四) 結尾一般要用【尾聲】或【煞】收尾，但在一些特殊的情況下，也可以不用。

三、尾聲

關於【尾聲】的性質，各家有其定義及說法。

其一：丹青叢書委員會編《中國音樂詞典》【尾聲】的辭條內容為：

諸宮調、南北曲以來各種套數中最末一曲的泛稱。有些曲牌專作尾聲之用，如【賺煞】、【煞曲】等。其字數大致相同。南曲的尾聲均為十二板，故又名「十二時」。煞曲因用以延緩結束，增添情趣，故又稱「餘文」、「餘音」、「情不斷」、「意不盡」。…今意泛指樂曲的結束部，或成獨立段落，或緊接前曲，均為尾聲。³

其二：中華書局辭海編輯委員會編《辭海》【尾聲】的辭條內容為：

套曲之末段曰尾聲，乃示全套之樂以闕也。《九宮大成南詞宮譜凡例》：「尾聲乃經緯十二律，故定十二板式；律中積零者為閏，故亦有十三板者。而尾聲三句，或十九字至

二十一字止，多則不合句式。」…北套其煞尾之部分，有非常之長，非一調所能盡，乃分若干段以盡之，如十三煞、十煞、七煞等，無論劇套散套中，皆數見不鮮。⁴

其三：吳新雷主編《中國崑劇大辭典》【尾聲】的辭條內容為：

專用於套數收尾的曲牌，簡稱「尾」，北曲又稱「煞尾」。尾聲是一折戲的終場曲。北曲尾聲一般用散板，偶而也上板，但上板時，末幾字仍需唱散。南曲尾聲別稱【餘文】、【餘音】、【意不盡】、【情不斷】、【十二時】，通常點一板一眼，於最後一兩句則點一板三眼。尾聲經緯十二律，故定十二板。句僅三句，字自十九字至二十一字止，多則不合適。⁵

其四：繆天瑞主編《音樂百科詞典》【尾聲】的辭條內容為：

中國宋、元時期諸宮調、南北曲套數中末一曲的泛稱。有些曲牌如【煞曲】、【賺煞】等，專用作尾聲。其唱詞字數大致相同。南曲的尾聲均為十二板，故又稱「十二時」。煞曲起延緩的結束，增添餘情的作用，故又名「餘文」、「餘音」、「情不斷」、「意不盡」。⁶

其五：中國曲學大辭典編委會《中國曲學大辭典》【尾聲】的辭條內容為：

【尾聲】曲學術語。戲曲、散曲及諸宮調、唱賺的大多數套曲中最末一曲的泛稱。北曲黃鐘、中呂、商調、越調等宮調中有以【尾聲】為名的曲牌，字數大致相同。另有些曲牌專作尾聲之用，如【隨煞】、【賺煞】、【煞尾】等。南曲各宮調均有【尾聲】曲牌，字數亦大致相同，其曲牌也有稱【餘文】、【餘音】、【意不盡】、【情不斷】的。⁷

上述四大辭書，是研究曲學常用的辭書，是樂界參考的重要著作，所述繁簡各不同，其中對【尾聲】的定義及闡述，不能完全以概括一說，茲統整如下：

(一)對於【尾聲】用於何處？上述四說中，以《曲學》述說較恰當。因尾聲有用於戲曲之劇套，散曲之散套；以及說唱音樂中的諸宮調及唱賺。而《辭海》所言：「套曲」之末段，就應只指戲曲、散曲，而沒有諸宮調、唱賺之說唱音樂也。

(二)所謂尾聲指「套曲的末段」和「北曲尾聲有十三煞、十煞…」等說法，這是不符合套曲的事實及邏輯，因為：

1.並非所有的套曲都有尾聲，就以南曲套數為例，其套式有下列四種組合：其一，有引子、過曲、尾聲三者；其二，沒有引子，但有過曲及尾聲；其三，有引子、過曲，但沒有尾聲；其四，只有過曲，沒有引子和尾聲。如上所說，可見非所有套曲皆有尾聲，尤其在南劇套中，近三分之二是沒有尾聲的。

2. 所謂「套曲的末段」，易混淆不清，因為套曲是由許多首曲牌組合成套，尾聲是套曲的最後一首有特定名稱的曲牌，不能以段稱之。

(三)「煞」是北曲中較特殊的曲牌，只用於套曲中之正曲，故可有十三煞、十二煞、十一煞等依序排列套用，這些煞曲的組合，是該套套曲的主體，不作為最後的一首曲牌，在諸煞曲中，只有一首真正的尾聲作結，在北曲中之最後則使用【尾聲】、【煞尾】之類，亦有使用【煞】與【尾聲】結合，【煞】在前，【尾聲】在後，稱之【煞尾】或【尾煞】，成為北曲套數的尾聲；另一種煞與別種曲牌結合，別種曲牌是主要部分，稱之為某某煞，如【高平煞】、【浪來里煞】、【天淨沙煞】等，它們專作北曲套數的尾聲。

綜上所述：所謂【尾聲】這一辭，應是：一種有特定名稱的曲牌，在套曲中位於最後一首曲牌，用於收結全套之聲情、曲情、劇情。

貳、【尾聲】的源、流與變

萬物皆有源，歷經流與變，形成今日聲樂套曲曲牌、器樂套曲曲牌等。

【尾聲】之源，始於先秦時代，如《楚辭》許多篇章後有「亂」，它具有梳理全篇主旨之意，且它的位置是在篇章之末，從文學上來看，與南北曲之【尾聲】同樣具有專門名詞，位置在全篇之末，雷同之處非常多。而「亂」在音樂上如《論語·泰伯》篇所言：「《關雎》之亂，洋洋乎盈耳哉！」，且其位於末章，亦即演奏樂曲之末曲，故可將「亂」視為南、北曲【尾聲】之源。

漢魏時期流行相和歌，由相和歌發展出相和大曲、清商三調，至唐燕樂之大曲；在大曲中可分為「豔」、「趨」、「亂」三部分，而「亂」在「豔」、「趨」之後，大曲的末章。南、北曲隸屬不同宮調，而宮調的名稱在唐大曲中已有使用，宋代教坊亦有演奏【梁州】、【伊州】等十八宮調之大曲，這已是非常接近南、北曲之形式了，而「亂」更近乎今之【尾聲】。

在宋代的唱賺，是曲學上最早出現【尾聲】這一名稱，而唱賺主要用纏令纏達兩種不同的曲式：

1. 纏令：由若干個曲調聯結而成；前面有引子，後面有尾聲。…
2. 纏達又叫轉踏，又叫傳踏，是用引子開始，在引子後面，用兩個曲調輪流重複演唱而成。⁸

在楊蔭瀏的說明中，並舉《西廂記》越調《廳前柳纏令》為例，它的曲牌結構為：【廳前柳】二曲、【蠻牌兒】二曲、【山麻稽】二曲、【尾】。⁹共用了四首曲牌，前三首曲牌都各重複一次，加上尾聲，共用了七首曲調。而《事林廣記》有一春游足球的賺詞，共用了八首曲牌，依序為【鶻鵠天】(引子)、【紫蘇丸】、【縷縷金】、【好女兒】、【大夫娘】、【好孩兒】、【賺】、【越恁好】、【鶻打兔】(中呂宮、正曲)、【尾聲】。而這種組合，與南、北套曲是相同的。

到了宋、金時期之諸宮調，許多唱詞的曲牌結構已經是套曲的形式，可以說是南、北曲套數最重要的依源，只是它的套數規範沒有那麼嚴謹就是了，在尾聲的應用上，以董解元的《西廂記諸宮調》為例，開卷所使用的套數為 1. 第一套【仙呂調、醉落魄】、【整金冠】、【風吹荷葉】、【尾】。2. 第二套【般涉調、哨遍】、【耍孩兒】、【太平賺】、【拓枝令】、【牆頭花】、【尾】。3. 第三套【仙呂調、賞花時】、【尾】。4. 第四套【仙呂調、賞花時】、【尾】。5. 第五套單曲牌【仙呂調、醉落魄】。6. 第六套【黃鐘調、侍香金童】、【尾】。7. 第七套單曲牌【高平調、木蘭花】。8. 第八套【仙呂調、醉落魄】、【尾】。9. 第九套【雙調、文如錦】、【尾】。

由上可知，《西廂記諸宮調》可說是已成套曲，各套曲均有【尾】，即【尾聲】也，它可是已與南、北曲的尾聲有同名稱、同性質、同作用，可說是完全一致了。

知其源，歷經長期發展，形成於唱賺及諸宮調，迅速發展成今日之南、北曲套數之【尾聲】。

參、南、北曲中【尾聲】之應用

在南、北曲中，【尾聲】的應用大大不同，句格、字格亦有差異，本文分別以南、北曲論述之。

一、北曲

目前整理【尾聲】之著作繁多，本文以最具代表性之《北曲新譜》和《太和正音譜》為例，探討不同宮調【尾聲】的名稱和格律。

以《北曲新譜》為例，各宮調所使用的尾聲名稱表列如下：(表中括弧之曲牌為《北曲新譜》中舊譜所收今刪去或改併者)

表 1.

宮調名	北 曲 新 譜 尾聲名
【黃鐘宮】	尾聲、神仗兒煞。(隨尾、隨煞、黃鐘尾、啄木兒煞。)
【正宮】	煞、錯煞、尾煞、煞尾、啄木兒煞、收尾(隨煞尾、黃鐘尾。)
【仙呂宮】	賺煞、賺尾、尾、上馬嬌煞、後庭花煞。(尾聲隨煞。)
【南呂宮】	煞、隔煞、黃鐘尾、隨煞、賺煞。(尾聲、收尾、煞尾、隨尾、隔尾隨煞、隔尾黃鐘煞、神仗兒煞、三煞、二煞。)
【中呂宮】	尾聲、賣花聲煞、隨煞。
【大石調】	隨煞、賺煞、催拍子帶賺煞、雁過南樓煞、好觀音煞、玉翼蟬煞。(煞尾、帶賺尾。)
【小石調】	尾聲。
【般涉調】	煞、尾聲。(三煞。)
【商角調】	尾聲。
【商調】	高平煞、浪來里煞、隨調煞、尾聲。

【越調】	煞、收尾、天淨沙煞、眉兒彎煞。(緒煞)。
【雙調】	收尾、隨煞、本調煞、煞、鴛鴦煞、離亭宴煞、歇指煞、離亭宴帶歇指煞、絡絲娘煞尾、尾聲、尾。(煞尾。)

另舉《太和正音譜》為例，各宮調所使用的尾聲表列如下：

表 2.

宮調名	太 和 正 音 譜 尾聲名
【黃鐘宮】	尾聲。
【正宮】	三煞、啄木兒煞、煞尾。
【仙呂宮】	賺煞尾。
【南呂宮】	煞、黃鍾尾。
【中呂宮】	煞尾。
【大石調】	玉翼蟬煞、隨煞。
【小石調】	尾聲。
【般涉調】	煞、尾聲。
【商角調】	尾聲。
【商調】	高平煞、尾聲。
【越調】	煞、尾聲。
【雙調】	本調煞、鴛鴦煞、離亭宴帶歇指煞、收尾、離亭宴煞。

由以上二表可知：《太和正音譜》完成於明代，早期所用之各宮調尾聲較少，《北曲新譜》是近代鄭騫所著，涵蓋面廣，所採用的尾聲之名亦較多，但基本上《太和正音譜》所採用的尾聲之名，《北曲新譜》必有之。而各宮調所採用之名稱中，《北曲新譜》共有 7 2 個名稱，《太和正音譜》用了 2 3 個名稱，名稱最多的是在【雙調】套曲中，最少的是在【小石調】及【商角調】套曲中。各套曲中所用【尾聲】的名稱雖多有不同，但重複的亦多，然每個宮調使用之【尾聲】，其句格、字格、平仄多變，茲略舉各宮調為例說明之。

(一) 【黃鐘宮】

《太和正音譜》記有【尾聲】，其句格為三句，字格為 7，7，8。《北曲新譜》中尾聲名有【尾聲】【神仗兒煞】，其句格、字格分列如下：

表 3.

尾聲名 \ 格律	句格	字格
煞尾	6 句	7, 7, 4, 4, 4, 7。
神仗兒煞	5 句	8, 8, 8, 4, 7。

(二) 【正宮】

《太和正音譜》中尾聲有【煞】【啄木兒煞】【煞尾】其句格、字格，分列如下：

表 4.

尾聲名 \ 格律	句格	字格
煞	1 1 句	7, 7, 4, 4, 4, 4, 5, 5, 5, 5, 5。
啄木兒煞	5 句	8, 8, 8, 4, 7。
煞尾	6 句	7, 7, 4, 4, 4, 7。

《北曲新譜》中尾聲有【煞】【錯煞】【尾聲】【尾煞】【啄木兒煞】【收尾】六個名稱，其句格、字格分列如下：

表 5.

尾聲名 \ 格律	句格	字格
煞	1 1 句	7, 7, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 5。
錯煞	6 句	7, 7, 4, 7, 7, 4。
尾聲	4 句	5, 5, 7, 7。
尾煞	6 句	7, 7, 4, 4, 4, 7。
啄木兒煞	5 句	3, 3, 7, 4, 7。
收尾	7 句	7, 7, 7, 3, 4, 3, 4。

(三) 【仙呂宮】

《太和正音譜》之【賺煞尾】，其句格為十一句，字格為 3, 3, 7, 7, 6, 3, 5, 7, 5, 5, 8。《北曲新譜》中尾聲有【賺煞】【賺尾】【尾】【上馬嬌煞】【後庭花煞】五個名稱，其句格、字格分列如下：

表6.

尾聲名 \ 格律	句格	字格
賺煞	10句	3, 3, 7, 7, 7, 7, 7, 4, 4, 7。
賺尾	4句	7, 4, 4, 7。
尾	5句	3, 3, 7, 4, 7。
上馬嬌煞	6句	3, 3, 5, 7, 4, 7。
後庭花煞	7句	5, 5, 5, 5, 3, 4, 7。

由上表可知，每一尾聲，名稱不同，格律則大不同，與《太和正音譜》之【賺煞尾】有很大之差異。

(四) 【南呂宮】

《太和正音譜》有【黃鐘尾】、【煞】兩首尾聲名，【黃鐘尾】其句格為二十句，字格為7，7，3，3，3，3，3，3，3，3，3，3，3，3，3，3，3，9，9。【煞】的句格為八句，字格為8，7，7，4，4，3，8，4。《北曲新譜》中尾聲有【煞】【隔尾】【黃鐘尾】【隨煞】【賺煞】五個名稱，其句格，字格分列如下：

表7.

尾聲名 \ 格律	句格	字格
煞	8句	7, 7, 7, 4, 6, 5, 7, 4。
隔尾	12句	7, 7, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 7, 2, 2, 7。
黃鐘尾	9句	7, 7, 3, 3, 3, 3, 3, 4, 7。
隨煞	6句	4, 4, 3, 4, 4, 7。
賺煞	11句	7, 7, 5, 7, 4, 4, 7, 3, 3, 7, 7。

(五) 【中呂宮】

《太和正音譜》有一尾聲名【煞尾】，其句格為4句，字格為8，8，9，9。《北曲新譜》中尾聲有【尾聲】【賣花聲煞】【隨煞】三個名稱，其句格，字格分列如下：

表8.

尾聲名 \ 格律	句格	字格
尾聲	4句	5, 5, 7, 7。
賣花聲煞	8句	7, 3, 4, 7, 4, 4, 3, 4。
隨煞	4句	7, 7, 7, 7。

(六) 【大石調】

《太和正音譜》有二尾聲名【隨煞】、【玉翼蟬煞】，【隨煞】、其句格為 4 句，字格為 7，7，5，7。【玉翼蟬煞】其句格為 28 句，字格為 4，4，4，4，4，4，4，4，4，4，4，4，4，4，4，4，4，3，3，3，3，3，5，6，4，4，5，4，6。《北曲新譜》中尾聲有【賺煞】、【玉翼蟬煞】、【隨煞】三個名稱，其句格，字格分列如下：

表 9.

尾聲名 \ 格律	句格	字格
賺煞	8 句	7，7，7，7，6，7，3，7。
玉翼蟬煞	29 句	4，4，4，4，4，4，4，4，4，4，4，4，4，4，4，4，4，4，3，3，3，3，3，3，2，6，4，4，5，4，6。
隨煞	4 句	7，7，5，7。

《北曲新譜》中有【隨煞】【賺煞】【催拍子帶賺煞】【雁過南樓煞】【好觀音煞】【玉翼蟬煞】六個名稱，其句格、字格分列如下：

表 10.

尾聲名 \ 格律	句格	字格
隨煞	3 句	7，7，7。
賺煞	9 句	7，3，4，7，6，4，7，7，7。
催拍子帶賺煞	10 句	7，3，4，4，4，4，4，7，7，7。
雁過南樓煞	12 句	4，4，3，4，3，3，3，4，7，3，4，7。
好觀音煞	6 句	7，3，4，7，7，7。
玉翼蟬煞	27 句	4，4，4，4，4，4，4，4，4，4，4，4，4，4，4，4，4，4，3，3，3，3，3，3，4，4，4，4，7。

(七) 【雙調】

《太和正音譜》中有【本調煞】【鴛鴦煞】【離亭宴帶歇指煞】【收尾】【離亭宴煞】五個尾聲名，其句格、字格分列如下：

表 11.

尾聲名 \ 格律	句格	字格
本調煞	3 句	7，7，7。
鴛鴦煞	10 句	7，7，7，4，4，4，6，4，5，3。

離亭宴帶歇指煞	17句	8, 8, 7, 6, 6, 6, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 6, 6, 8, 6, 6。
收尾	5句	7, 7, 5, 5, 7。
離亭宴煞	8句	7, 7, 4, 7, 6, 6, 6, 6。

《北曲新譜》中有【收尾】【隨煞】【本調煞】【煞】【鴛鴦煞】【離亭宴煞】【歇指煞】【離亭宴帶歇指煞】【絡絲娘煞尾】【尾聲】【尾】十一個尾聲名，其句格、字格分列如下：

表12.

尾聲名 \ 格律	句格	字格
收尾	4句	7, 7, 7, 7。
隨煞	4句	7, 7, 7, 7。
本調煞	3句	7, 7, 7。
煞	7句	3, 3, 7, 4, 4, 3, 7。
鴛鴦煞	9句	7, 7, 4, 4, 4, 4, 7, 4, 7。
離亭宴煞	9句	7, 7, 4, 7, 3, 3, 6, 5, 5。
歇指煞	11句	7, 7, 4, 3, 3, 3, 5, 5, 6, 5, 5。
離亭宴帶歇指煞	17句	7, 7, 4, 5, 5, 5, 5, 5, 4, 5, 5, 5, 5, 6, 5, 5。
絡絲娘煞尾	2句	6, 6。
尾聲	8句	5, 7, 4, 4, 4, 4, 6, 7。
尾	4句	3, 3, 4, 7。

綜上所述，將北曲各宮調套曲之尾聲，在句格、字格量化分析後，可見北曲套數中，尾聲存在許多問題：

(一) 尾聲存在兩種現象。1. 是名稱雖不同，但句格、字格大多數相同，如【雙調】之【收尾】【隨煞】，其句格、字格完全相同，這就是「名異實同」。2. 是名稱雖相同，但句格、字格基本上不一樣的，如【尾聲】有【賺煞尾】、【尾聲】、【隨煞】、【煞】、【尾】等各種名稱，這就是「名同實異」。

(二) 同名、不同名之【尾聲】譜式，句格、字格變化大，如帶「隨」字之尾聲，乃是源於【隨心令】，隨心所欲，很容易隨意更動，形式非常自由；帶「賺」者如同大曲之亂，容易將樂曲帶向高潮。

(三) 尾聲存在借宮現象，如《北曲新譜》中，常見述及【正宮】之尾聲借自【中呂宮】之【鮑老兒】；【雙調】的尾聲借自【仙呂宮】之【柳葉兒】等。

二、南曲

南曲的【尾聲】一般而言比較規整，專門探究其格律者不多，本文以《南詞新譜》為例，探討不同宮調【尾聲】的名稱和格律。

南曲的尾聲與北曲相比較，有下列特點：

(一) 以《南詞新譜》為例，有【正宮】、【越調】、【商調】、直接用【尾聲】；【大石調】、【般涉調】、【道宮】、【南呂宮】、【黃鐘宮】、【雙調】、【仙呂宮】，可用尾聲，亦可不用尾聲，或用了某曲牌，代替了尾聲，而不用尾聲。

(二) 名稱較單純，常用有【尾聲】、【尾】、【餘文】、【餘音】、【意不盡】等，用之名稱比北曲少了四分之三。

(三) 有尾聲的舉【仙呂宮】、【正宮】、【越調】、【商調】為例，其句格、字格分列如下：

尾聲名 \ 格律	句格	字格
仙呂宮 · 尾聲	3 句	6，6，7。
正宮 · 尾聲	3 句	7，7，7。
越調 · 尾聲	3 句	7，7，7。
商調 · 尾聲	3 句	7，7，7。

由上表可知，南曲套數的尾聲，其句格、字格構成較相同，趨向於統一化。

(四) 同宮調所採用的曲牌，是有組織、有系統的結合，而套曲則有不同的組合形式。在南套中，完整的套曲組合形式，應是「引子、過曲、尾聲」，但是南套常有四種不同的套曲組合形式，如施德玉在《板腔體與曲牌體》中所言：

南曲套曲有四種形式：其一，引子、過曲、尾聲三者具備；其二，無引子，有過曲、尾聲；其三，有引子、過曲，而無尾聲；其四，有過曲、無引子和尾聲。¹⁰

各宮調有用尾聲或不用尾聲者，可用別的過曲代替尾聲，如【仙呂宮】：

「若用【八聲甘州】二曲、【解三醒】、或用【八聲甘州】四首，具不用尾聲。」…「若用【金鳳釵】二曲，不用尾聲，或用四曲，亦可用尾聲。」¹¹

由上述可知，南、北曲套數的組合形式，北套是「引子、正曲、煞尾」，南套是「引子、過曲、尾聲」。北套固定使用煞尾，在南曲套數中可自由使用尾聲，亦可用其它曲牌代替，但形式較嚴謹、句格、字格整齊，位於各套曲之最後，通常只用一首【尾聲】。

肆、曲牌【尾聲】的音樂分析

曲牌的源流久遠，歷經唐、宋、金、元的「詞調」、「大曲」、「唱賺」、「雜劇」、「南戲」、留下一首首的曲牌，非一人所能，是集合無數人的智慧結晶，而有今日之南、北曲之曲牌、套數。

曲牌【尾聲】應用在南曲、北曲，其功能大致相同，然其句格、字格、板式、主腔各有不同，且富變化，若沒有統整，無法窺其規律多變，則曲子難梳理出其一統及變化規律，茲選較有規律之南、北曲【尾聲】數曲分析之。

一、北曲

以【黃鐘宮】為例，在《太和正音譜》、《唐熙曲譜》、《北詞新譜》均稱【尾聲】，今選折子戲四首《長生殿·絮閣》、《水滸傳·劉唐》、《牡丹亭·圓駕》、《連環記·問探》分析之。

（一）宮調聲情

燕南芝庵在《唱論》中提及【黃鐘宮】唱富貴纏綿，屬於情感表達內容，具有典雅莊重之感情內容。

（二）調高

在南、北曲中，各宮調的定調有一定之規範，屬【黃鐘宮】者，其調高為「六調(F)、凡調(Eb)或正宮調(G)。」¹²

（三）調式

所謂「調式」即指每首樂曲所使用的音樂形式，【黃鐘宮】所使用的調式，以羽調式居多，即以 La, Do, Re, Mi, Sol, La 所構成的羽調式。

（四）句格與字格

【黃鐘宮】之【尾聲】，其詞式簡單，其句格三句，字格為7，7，7。一、三句的詞素為四上三下，第二句的詞素為三上四下，茲取四折之【尾聲】將句格、字格分列如下，¹³ 分析其合乎格律與否：(句中中字代表其為增句或增字)

第一句：	X X 平 X 平平仄△
《長生殿·絮閣》	領取 釵盒 / 再收好，
《水滸傳·劉唐》 _(俺)	鼯齧 醉臥 / 休相攪，
《牡丹亭·圓駕》 _(從今以後)	牡丹 _(亭) 夢影 / 雙描畫，
《連環記·問探》 _(俺這裏)	領將 驅兵 / 赴征討，

- 1.《長生殿・絮閣》「再」字為去聲，不合格律。
- 2.《水滸傳・劉唐》「醉」字為去聲，不合格律。
- 3.《牡丹亭・圓駕》「夢」字為去聲，不合格律。
- 4.《連環記・問探》「赴」字為去聲，不合格律。

第二句：平仄仄×上平平△

《長生殿・絮閣》 度芙蓉 / 帳煖今宵，
《水滸傳・劉唐》 俺是個 / 海(內)英豪，
《牡丹亭・圓駕》(虧煞恁) 南枝挨煖 / 北枝花，
《連環記・問探》 一個個(多要)/(挂)甲披袍，

- 1.《長生殿・絮閣》「度」字為去聲，不合格律、「芙」字為平聲，不合格律、「蓉」字為平聲，不合格律。

第三句：X 仄 去平 / 平 去上△

《長生殿・絮閣》 重把(那)定情(時) / 心 事表。
《水滸傳・劉唐》 好一 似 / 失 林(的) 困鳥。
《牡丹亭・圓駕》(問普天下) 做鬼(的) 有情 / 誰 似咱。
《連環記・問探》 破 曹兵 / ， 把 名標。

- 1.《連環記・問探》此處減字。
- 2.《牡丹亭・圓駕》「咱」字為平聲，不合格律。
- 3.《連環記・問探》「曹」字為平聲，不合格律。
- 4.《連環記・問探》「名」字為平聲，不合格律。
- 5.《連環記・問探》「標」字為平聲，不合格律。

在上述分析格律中，劇作家用了些許不合格律之文字，然其必有特殊用意之設計，使其更合乎聲情、劇情，而並非劇作家不知格律也。如《水滸傳・劉唐》尾聲之第一句“俺鼯齁醉臥休相攪，要臥、要鼯齁，不要相攪”，使用「醉」字雖不合格律，但卻最能符景象、意境，以上即是一例。誠如錢南揚先生所言，編撰劇本者：

首先應該知道曲牌性質的粗細，節奏的緩急，搭配的方式，聲情的哀樂等等，以與變化不定的劇情相配合；而曲調的四聲陰陽、句法、用韻，還在其次。沈璟不但斤斤於後者，滿口古式古戲，不過葉公之好龍，猶未見真龍，怎能示人以作曲的準繩呢？格律應該服務於內容，不應犧牲內容以遷就格律。¹⁴

曲牌【尾聲】之研究

上述各折子【尾聲】曲譜如下：

譜例 1.

《長生殿·絮閣》
1. 領 取 數 盒 再 收 好

《水滸傳·劉唐》
1. 俺 軒 胸 醉 臥 休 相 攪

《牡丹亭·圓駕》
1. 從 今 後 把 牡 丹 亭 夢 影 雙 描 畫

《連環記·問探》
1. 俺 這 裏 領 將 驍 兵 赴 征 討

《長生殿·絮閣》
2. 度 笑 蓉 幃 暖 亭 背

《水滸傳·劉唐》
2. 俺 是 個 海 內 英 豪

《牡丹亭·圓駕》
2. 虧 煞 恁 南 枝 換 暖 北 枝 花

《連環記·問探》
2. 一 個 個 多 要 桂 甲 披 袍

《長生殿·絮閣》
3. 重 把 那 定 情 時 心 事 表

《水滸傳·劉唐》
3. 好 一 個 失 林 的 困 鳥

《牡丹亭·圓駕》
3. 則 著 天 下 做 鬼 的 有 情 誰 似 咱

《連環記·問探》
3. 破 曹 兵 把 名 標

【尾聲】

綜上之述，【黃鐘宮】之【尾聲】經過分析之後，有下列特點：

1. 全曲句格為三句，字格為 7 △，7 △，7 △。
2. 全曲 21 個正字，三個韻位，二個逗號，一個句號，曲式是一段體。
3. 全曲用散板。
4. 《長生殿·絮閣》唱詞結尾韻腳字「表」，音樂在五線譜為固定調的 Mi，即首調的 Re，所以該曲為商調式。《水滸傳·劉唐》唱詞結尾韻腳字「鳥」，音樂在五線譜為固定調的 Re，即首調的 La，所以該曲為羽調式。《牡丹亭·圓駕》唱詞結尾韻腳字「咱」，音樂在五線譜為固定的 Mi，即首調的 La，所以該曲為羽調式。《連環記·問探》唱詞結尾韻腳字「標」，音樂在五線譜為固定調的 Re，即首調的 La，所以該曲為羽調式。
5. 各句式括弧內之字為襯字，襯字很多，與北曲腔少襯多，頗為符合。
6. 有些字不符平仄要求，即不合格律，是劇作家捨格律而就劇情之作。

二、南曲

南曲黃鐘宮之宮調聲情、調高、調式如同北曲，其【尾聲】句格為三句，字格為 7，7，7。每句詞素為四上三下。

茲選四齣《西樓記·玩箋》、《牧羊記·望鄉》、《紅梨記·訪素》、《牡丹亭·遊園》的【尾聲】分析其格律。¹⁵

第一句： 平平仄仄平平仄△

《西樓記·玩箋》 夢中萬一 / 重相見，

《牧羊記·望鄉》 離情萬種 / 愁無奈，

《紅梨記·訪素》 休言好事 / 從天降，

《牡丹亭·遊園》 觀之不足 / 由他繾，

1. 《西樓記·玩箋》「夢」字為去聲，不合格律。

2. 《西樓記·玩箋》「一」字為平聲，不合格律。

3. 《牡丹亭·遊園》「足」字為平聲，不合格律。

第二句： 仄仄平平仄仄平△

《西樓記·玩箋》 再向西樓 / 續舊緣，

《牧羊記·望鄉》 又被胡人 / 惱亂懷，

《紅梨記·訪素》 看甚支吾 / 此夜長，

《牡丹亭·遊園》 賞遍亭臺 / 是枉然，

第三句： 仄仄平平 平仄上△

《西樓記·玩箋》 剛得朦朧 / 還覺轉。

《牧羊記·望鄉》 怎遣愁山 / 並悶海，

《紅梨記·訪素》 畫就眉兒 / 漢張敞，

《牡丹亭·遊園》 興畫回家 / 閒過遣，

1. 《西樓記·玩箋》「剛」字為平聲，不合格律。
2. 《西樓記·玩箋》「得」字為平聲，不合格律。
3. 《西樓記·玩箋》「覺」字為平聲，不合格律。
4. 《牧羊記·望鄉》「悶」字為平聲，不合格律。
5. 《紅梨記·訪素》「漢」字為去聲，不合格律。
6. 《紅梨記·訪素》「張」字為平聲，不合格律。

南曲腔多襯少，故格律規整無增字、增句，減字等，雖也有少許不合格律之字，應是劇作家為符合劇情之作也。

上述各齣之【尾聲】曲譜如下：

譜例 2.

《西樓記·玩箋》
1. 夢 中 萬 一 重 相 見 2. 再

《牧羊記·望鄉》
1. 離 情 萬 種 愁 無 奈 2. 又

《紅梨記·訪素》
1. 休 言 好 事 從 天 降 2. 蓄

《牡丹亭·遊園》
1. 觀 之 不 足 由 他 纏 2(便) 覓

《長生殿·埋玉》
1. 臨 相 豔 未 須 與 化 2. 今

《玉簪記·幽會(一)》
1. 天 長 地 久 君 額 記 2. 此

《紅梨記·寧會》
1. 書 生 自 昔 多 薄 命 2. 舊

《閉場·上壽》
1. 長 生 壽 域 宏 開 了 2. 壽

6

《西樓記·玩箋》 向 西 樓 續 舞 綵

《牧羊記·望鄉》 被 胡 人 惱 亂 懷

《紅梨記·訪妻》 甚 支 甚 此 夜 長

《牡丹亭·遊園》 遍 了 事 台 是 狂 然

《長生殿·埋玉》 世 今 生 怎 是 他

《玉簪記·幽情(一)》 口 (裏) 恩 情 不 暫 離

《紅梨記·學會》 相 思 未 了 新 又 迎

《開場·上壽》 燭 熒 輝 散 夜 燒

10

《西樓記·玩箋》 3. (翁) 剛 得 腰

《牧羊記·望鄉》 3. 怎 遣 (得) 愁 山 並 悶

《紅梨記·訪妻》 3. (姦殺 你) 畫 (不) 就 眉

《牡丹亭·遊園》 3. (到不如) 興 盡 回

《長生殿·埋玉》 3. (我便) 不 去 西 川 (也) 直 甚

《玉簪記·幽情(二)》 3. (從) 此 後 情 詞 (和 你) 莫 再

《紅梨記·學會》 3. (你 的) 新 舊 相 思 (何) 日 得 稱

《開場·上壽》 3. 錦 歲 歲 年 年 增 壽

【尾聲】

綜上之述，南曲【尾聲】經過分析後，有下列特點：

1. 全曲句格為三句，字格為 7 △，7 △，7 △。
2. 第一至三句之詞素皆為四上三下。
3. 全曲 21 個正字，三個韻位，二個逗號，一個句號，曲式是一段體。
4. 全曲以一板一眼上板，中間流水板後，有的再接散板、亦有的接一板一眼或一板三眼。
前兩句曲調、板式規整，第三句則變化多。
5. 〈玩箋〉唱詞結尾韻腳字為「轉」，音樂在五線譜為固定調的 Do，即首調的 Sol，是為徵調式，依此：〈訪素〉、〈上壽〉與〈玩箋〉亦同此看法，是為徵調式樂曲；〈望鄉〉、〈遊園〉、〈偷詩（一）〉、〈亭會〉為羽調式樂曲。
6. 有些字不符平仄要求，即不合格律，如同北曲，應是劇作家傑出之作。
7. 四首皆無襯字，符合南曲腔多襯少之風格。

以上之分析，只選了部分折子之【尾聲】，且以簡單詞式為主，其實【尾聲】變化多，有繁形，簡形、二段體、三段體等之【尾聲】，容後撰文再探討。

伍、結論

【尾聲】源於先秦楚辭之「亂」，歷經唐大曲、宋之唱賺、諸宮調，以至元之雜劇、南戲，成為戲曲中南、北曲腳本裡大多數套曲中的最後一首。曲家在創作中，大量使用及變化，於南北曲集其成，而有今日劇套、散套之【尾聲】，可知這一曲牌，已為曲家所廣為創作、傳唱。曲牌依其句格、字格、平仄、押韻等不同的內容，變化其聲情、曲情、劇情，【尾聲】位於劇套、散套的最後一首，用於收結全套之聲情、曲情、劇情。

【尾聲】應用於南北曲中，名稱多變，句格、字格亦多有不同，用於不同劇目，由於聲情、唱詞的不同，以及表演腳色、行當的差異，【尾聲】曲調因而多所變化。北曲部分，各宮調之尾聲，其名稱、句格、字格、平仄變化大，【賺煞】、【煞尾】較多在北曲套數作尾聲用之曲牌名。南曲之尾聲、名稱、句格、字格、平仄變化較少，字數大致相同，大都為十二板、三句、十九至二十一字，用【尾聲】之名較多。

歸納同曲牌在不同劇目中，增句、減句、增字、減字、，檢視其格律可見【尾聲】在南北曲中，皆有不合格律之字，可見古人之「依聲填詞」並非一成不變。南北曲尾聲在南曲中少有襯字，在北曲中甚至加入許多襯字，使曲調富於變化。

本文有關曲譜音樂，在音樂分析中使用五線譜，是因為原譜之工尺譜為文字譜，分析必須對音，且不同曲譜或曲牌間的「板」很難對齊，分析較為不便，五線譜為圖像譜，在視覺上長短、高低走向清楚，把聲音譯為圖像，對於曲調走向一清二楚。

作為套曲之結尾部分的【尾聲】，在北曲是散板起迄，在南曲則先上板，以一板一眼開始，歷經流水板，結束於散板或一板一眼，可謂板式多變。

本文對於尾聲之研究，藉由分析其格律與宮調之關係、唱詞之結構、尾聲的音樂現象等，雖因其變化多，難以規整，但還是找出數例規整的曲式結構加以分析，祈能提供研究曲學者參酌之資料。

註釋

1. 王世貞，〈曲藻〉《中國古典戲曲論著集成一四》（北京：中國戲劇出版社，1982），25。
2. 王驥德，〈曲律〉《中國古典戲曲論著集成一四》（北京：中國戲劇出版社，1982），57。
3. 丹青叢藝委員會編，《中國音樂詞典》（台北：丹青圖書有限公司，1986），61。
4. 中華書局辭海編輯委員會編，《辭海》（台北：中華書局，1980），1517。
5. 吳新雷主編，《中國崑劇大辭典》（南京：南京大學出版社，2002），493。
6. 繆天瑞主編，《音樂百科詞典》（北京：人民音樂出版社，1998），629。
7. 中國曲學大辭典編委會齊華森等主編，《中國曲學大辭典》（浙江：浙江教育出版社，1997），699。
8. 楊蔭瀏，《中國古代音樂史稿》（台北：丹青圖書有限公司，1985），2-117。
9. 同前，2-117。
10. 施德玉，《板腔體與曲牌體》（台北：國家出版社，2010），205。
11. 沈自晉，《南詞新譜》（台北：學生書局，1984），210。
12. 楊蔭瀏，《中國古代音樂史稿》（台北：丹青圖書有限公司，1970），3-115。
13. 格律、曲譜選自王守泰主編，《崑曲曲牌及套數範例集、北套》（上海：學林出版，1997），1077-1081。
14. 蔡孟珍，《曲學探蹟》（台北：學生書局，2003），168。
15. 格律、曲譜選自王守泰主編，《崑曲曲牌及套數範例集、南套》（上海：學林出版，1993），193-196。

參考書目

一、專書

- 王世貞。〈曲藻〉《中國古典戲曲論著集成一四》北京：中國戲劇出版社，1982。
- 王驥德。〈曲律〉《中國古典戲曲論著集成一四》北京：中國戲劇出版社，1982。
- 王守泰。《崑曲格律》江蘇：江蘇人民出版社，1982。
- 王易。《中國詞曲史》。北京：團結出版社，2006。
- 王起主編。《元明清散曲選》。北京：人民文學出版社。
- 吳梅。《顧曲塵談、中國戲曲概論》。上海：上海古籍出版社，2006。
- 李昌集。《中國古代散曲史》。上海：華東師範大學出版社，1996。
- 。《中國古代曲學史》。上海：華東師範大學出版社，2007。
- 洛地。《詞樂曲唱》。北京：人民音樂出版社，2001。
- 施德玉。《板腔體與曲牌體》。台北：國家出版社，2010。
- 武俊達。《崑曲唱腔研究》。北京：人民音樂出版社，1987。
- 楊蔭瀏。《中國古代音樂史稿》台北：丹青圖書有限公司，1997。
- 梁楊、楊東甫。《中國散曲綜論》。北京：中國社會科學出版社，2007。
- 蔡孟珍。《曲學探蹟》。台北：學生書局，2003。
- 鄭孟津等著。《中國長短句體戲曲聲腔音樂》。上海：上海社會科學院出版社，2007。

二、曲譜

- 王守泰主編。《崑曲曲牌及套數範例集、北套》。上海：學林出版社，1997。
- 。《崑曲曲牌及套數範例集、南套》。上海：上海文藝出版社，1993。
- 朱權。《太和正音譜》。台北：學海出版社，1991。
- 沈自晉。《南詞新譜》。台北：學生書局，1984。
- 吳梅編著。《南北詞簡譜》。台北：學生書局，1997。
- 鄭騫。《北曲新譜》。台北：藝文印書館，1973。
- 劉崇德校譯。《新訂九宮大成南北詞宮譜校譯》。天津：天津古籍出版社，1998。

A Study on the Coda of Qupai

Yeh, Tien-Ya



Abstract

“Coda” is a concept of music verse, a proper noun of Qu. It refers to a special stop-ending Qu of a suite. The Coda must be compatible with the meaning and the plots of Qu; trending to the climax or a calm ending to the most splendid dramatic effect of the suite.

The main key of the suite makes the music and plots difference. The quick music ends with slow melody; and the slow melody ends with quick one. We know the importance of the ending music-Coda.

There is still so little study on the coda of Qupai presently. This article is going to explore the main key, phrase rule, character rule, and the rhyme to rearrange the structure of music form and phenomenon; and so that to establish the fundamental theory of Qu.

Keywords : Structure of music form; Qupai type; Coda; Suite

馬水龍《台灣組曲》創作風格詮釋

陳玲玉

摘 要

馬水龍教授的音樂創作具有以傳統音樂為根本，藉由西方的作曲技巧，創作出含有台灣本土音樂色彩的特色。馬水龍教授畢生致力於保存本土文化，堅持音樂創作要有自己的傳統，才能發揚光大。因此他發表的許多膾炙人口的經典作品，都包含對土地、對傳統的深厚感情。

於一九六五年所完成的鋼琴獨奏曲《台灣組曲》，可見馬水龍教授對於台灣民間音樂的喜愛及其影響。這首作品是一首台灣農村民俗慶典的寫實。本篇研究將分成兩大部分，第一部份主要為馬水龍教授的生平背景、音樂創作特色及作品概覽的簡略介紹，第二部份將以《台灣組曲》這首作品為例，依作品中〈廟宇〉、〈迎神〉、〈獅舞〉、〈元宵節〉四段，分別介紹討論馬水龍教授所使用到的台灣民間音樂及運用手法。

關鍵字：馬水龍、鋼琴作品、《台灣組曲》

馬水龍教授為台灣音樂界理論作曲的先趨導師之一。他的音樂創作以傳統音樂為根本，藉由西方的作曲技巧，創作出含有台灣本土音樂色彩的特色，並擅長將視覺美學導入其音樂創作中，強調「用耳朵聽見畫，以眼睛看見音樂」的概念。他的作品，雖是西方學院的技法結構，但是曲式和樂器，卻常是從本土固有的文化取材，連貫古今、融合東西的多方嘗試，塑造自己獨特的作品風格，對日後台灣音樂的發展也深具啟發性。

馬水龍教授的鋼琴小品集已成為台灣鋼琴學生的必備曲目，而他的《梆笛協奏曲》透過中廣台歌每天的整點報時播放，已是所有台灣人耳熟能詳的音樂。在基隆漁港出生的他，童年記憶中的九份山城生活的點點滴滴，皆成為他日後創作的靈感來源。主張「音樂有國籍，卻可以越國界」的他，畢生創作都努力奉行以本土音樂為主，以西方創作技法為輔的創作精神，積極創作出以台灣傳統音樂與風俗民情為靈感的優秀作品。

生平簡介

一九三九年出生於基隆的馬水龍教授，自幼即展露出對音樂的喜愛與天份，在動盪不安的時局下，憑著自己做的紙鍵盤及借用學校的風琴，自己學習鋼琴基礎技巧。求學期間，馬水龍教授雖早在音樂方面展現極高的興趣，但直到高二時才因貴人的介紹，認識當時就讀國立藝專音樂科的陳懋良，開啟在音樂領域上的正規學習，並順利進入國立藝專學習（今國立台灣藝術大學），在學期間，教導作曲的蕭而化老師為其奠定了扎實的西方作曲技巧，與教導音樂史，強調不忘本的精神並時常下鄉採集台灣民間音樂的許常惠老師，皆是深刻影響日後馬水龍教授創作的關鍵人物。

一九七二年，馬水龍教授獲得全額獎學金，進入位於西德的雷根斯堡音樂學院 (Regensburg Kirchenmusik Hochschule) 深造，並於一九七五年以最優異成績畢業。¹ 學成歸國後，馬水龍教授隨即積極將己所學投入音樂教育當中，曾任東吳大學音樂系教授、國立台灣藝術專科學校音樂科教授兼主任、行政院文化建設委員會音樂委員、教育部顧問室顧問、教育部藝術教育委員會委員、國立藝術學院音樂系創系主任、國立藝術學院教務長、國立藝術學院院長。目前則為總統府介壽館音樂會規劃委員、行政院文化建設委員會基金管理委員會委員、教育部學術審議會常務委員、邱再興文教基金會執行長、亞洲作曲家聯盟中華民國總會暨中華民國作曲家協會理事長、中華音樂著作權人聯合總會董事長、國立臺北藝術大學音樂系、交通大學音樂研究所教授。

創作理念與風格

馬水龍教授在台灣最窮苦混亂時期的基隆長大，但物質上的匱乏卻遠遠抵擋不了他對音樂的喜愛和感受力。他雖然在德國接受完整的西樂訓練，但從小所耳濡目染的民間音樂：歌仔戲、

南北管，卻成為馬水龍教授日後創作的重要靈感來源，期曾在採訪中提到：

在我長達四、五十年創作生涯當中，影響我最深的，就是童年到少年，在北管、南管、說書、歌仔戲等戲棚下成長的過程。²

台灣的民間音樂對於馬水龍教授創作的影響力究竟有多深刻，從以下於民國九十六年，顏綠芬教授所做的採訪紀錄中也可一窺究竟³：

我小時後聽了很多民間的歌仔戲、南管、北管，後來並不因為學了西洋音樂而鄙夷這些東西，反而更珍惜。……以前就是聽北管、看歌仔戲長大的，是自然而成的，不是刻意去聽的。學了鋼琴以後，研讀樂理，還是沒有排斥這些民間音樂。即使進了藝專，是西樂的環境，傳統戲曲還是民間非常活躍和受到大眾喜愛的。我一直就是邊學邊想，西樂是好的，我就去學，可是仍會思考，南管、北管、歌仔戲為什麼社會上有這麼多人喜歡、持續這麼久？我的很早的一個作品《迴旋曲》就很有傳統味道，…《台灣組曲》中也有北管的影響，有一、二段是刻意用北管的出巡旋律。我後來繼續研究，希望吸收消化後，能自然的透露出那個味道。

一九八七年在紐約林肯中心舉行整場個人作品發表會演出後次日，「紐約時報」所刊出樂評家布蘭·哈蘭德 (Bernard Holland) 的評論：「綜觀馬水龍先生發表的作品，他突破了東方與西方音樂的藩籬，揉合了雙方音樂不同的表達手法與傳統特質，予以平衡處理，成功地表達他自我文化的內涵與思想，而不落於俗套，實為難能可貴……。」⁴ 中可知，馬水龍教授成功地將自己「音樂最重要的是其內涵與精神，要有自己的音樂語言的創作理念」⁵，藉由自己的作品，介紹給世界人認識。

馬水龍教授畢生致力於保存本土文化，堅持音樂創作要有自己的傳統，才能發揚光大。因此他發表的許多膾炙人口的經典作品，都包含對土地、對傳統的深厚感情。他從小聆聽南北管、歌仔戲等鄉土音樂，成長後亦對中國傳統音樂有所涉獵；在馬水龍教授的創作中，巧妙的將中國樂器溶入西方作曲法中，把他自中國傳統音樂美學中獲得的概念運用到作品中。他有相當多的作品中使用了梆笛、嗩吶、琵琶、箏、簫、唐鼓、梆子等樂器。馬水龍教授大概是台灣受過完整西方作曲訓練的作曲家中，少數經常以傳統樂器寫作的音樂家。他使用傳統樂器與西方樂器所寫作的樂曲中，兩種樂器並非相互對立，而是彼此對話。除了藉由創作來傳達理念外，馬水龍教授在其問話教育的理念上也有其獨特的見解，他非常重視傳統文化的修養，包含了文學、繪畫和中國傳統詩詞的涉略，馬水龍教授更身體力行地取材於這些傳統文化來創作，如一九八九年所創作的《意與象》〈為簫與四把大提琴〉，一九九五年所創作的《水墨畫的冥想》

〈為九把大提琴〉等作品。馬水龍教授也認為傳統音樂、傳統戲曲是音樂教育中不可或缺的，因此其創設了台灣第一個傳統音樂系，把南北管音樂，納入正歸的教育體系，馬水龍教授藉由多方開設與傳統音樂、藝術相關的課程，來避免台灣音樂教育落入全盤西化的窠臼中。⁶

馬水龍教授創作的音樂類型包括舞台劇管絃樂、室內樂、器樂獨奏、藝術歌曲及民歌編曲等。一九七五至一九八一年任教於東吳大學期間，隨著國內舞蹈活動的蓬勃發展、他與舞蹈家林懷民、劉鳳學等人合作，先後譜寫了《孔雀東南飛》、《廖添丁》、《寶娥冤》等舞台劇、舞蹈音樂，他運用了本土傳統音樂的表達方式、唱腔、甚至樂器，一方面則驅使著西方近代音樂的各種手法；這些東、西方的元素被融合著，進而轉化成馬水龍教授個人獨特的風格。在《關渡隨想》中，鋼琴與管絃樂的自由奔放，擴展出一個無限寬闊的音樂空間。

近幾年來，馬水龍教授並不強求作曲的量，只求好的品質，平均每年至少有二至三首的作品誕生。馬水龍的作品中有相當西化的《奏鳴曲》、一九七三年的《長笛幻想曲》，也有濃厚鄉土味的《雨港素描》、《台灣組曲》，亦有中西合璧的《嗩吶與人聲》、《盼》、《梆笛協奏曲》等。

作品與榮耀

也許是因馬水龍教授學習音樂的過程，其音樂創作具有以傳統音樂為根本，藉由西方的作曲技巧，創作出含有台灣本土音樂色彩的特色，並擅長將視覺美學導入其音樂創作中，強調「用耳朵聽見畫，以眼睛看見音樂」的概念。此外，他總是藉由創作來關懷、禮讚他所熱愛的鄉土與同胞，作品包括管弦樂、室內樂、鋼琴曲、聲樂曲及合唱等四十餘件，皆曾發表於國內、歐美、南非及東南亞等國家；作品也屢屢獲得台灣中、西樂界的肯定與讚揚。除了曾於一九七七年以交響詩《孔雀東南飛》獲得中山文藝基金會所頒發的中山文藝創作獎；一九八〇年以《寶娥冤》〈人聲、嗩吶與打擊樂器〉榮獲由吳三連文教基金會所頒發的吳三連文藝創作獎；一九八一年，由羅斯卓波維奇 (Rostropovich) 指揮美國國家交響樂團於台北國父紀念館演出，並以衛星實況轉播至美國 PBS 公共電視網；一九八四、一九九〇年分別以《梆笛協奏曲》與《孔雀東南飛》兩度獲得由行政院新聞局所頒之金鼎獎。一九八六年榮獲美國國務院傅爾布萊特 (Fulbright) 學術獎赴美研究，一九八七年三月二十二日，馬水龍教授成為首位在紐約林肯中心 (Lincoln Center) 舉行整場個人作品發表會的東方人，一九九一年時更被載入英國劍橋國際傳記 (International Biographical Center, Cambridge, England) 中 (世界名人錄)，及美國傳記協會 (American Biographical Institute)(世界五百名人錄)，並於一九九九年獲得第三屆國家文化藝術基金會音樂類文藝獎，二〇〇〇年榮獲台灣總統頒發二等景星勳章，二〇〇七年榮獲行政院文建會所頒發的行政院文化獎，更於二〇〇四年獲得金曲獎頒發特別貢獻獎。⁷ 由以上種種榮耀可知馬水龍教授的作品真正落實了音樂無國界的理念。

《台灣組曲》

於一九六六年二月所完成的鋼琴獨奏曲《台灣組曲》，是馬水龍教授脫離學生生涯後的第一件創作，內容包括〈廟宇〉、〈迎神〉、〈獅舞〉、〈元宵夜〉等四曲，此鋼琴作品雖不是馬水龍教授最受世人所津津樂道的作品，但從這首作品中，可見馬水龍教授對於台灣民間音樂的喜愛及其影響。如要以一句話來形容《台灣組曲》這首作品，那就是一農村民俗慶典的寫實。《台灣組曲》全曲皆取材自台灣的民間音樂。

在這首作品中，馬水龍教授在第二首〈迎神〉和第四首〈元宵夜〉中，直接採用台灣傳統音樂北管旋律當做樂曲的主要樂想。以下，將依《台灣組曲》組曲中各首作曲手法之運用、民俗音樂之聯想與彈奏技巧分別介紹。

〈廟宇〉

《台灣組曲》是由形容台灣「十步一小廟，二十步一大廟」這特別的民間信仰建築〈廟宇〉拉開全曲的序幕。說到廟宇，可聯想到的便是虔誠的誦經聲伴隨著清脆的木魚聲與悠揚的鉢聲的效果，樂曲一開始為緩慢的 4/4 拍四分音符規律的節奏。很快的，聽者的耳朵立刻被清脆的小七度音程，鮮明獨特的引磬撞擊聲所吸引，在沉靜肅穆中卻有細緻音響變化的意境。〈廟宇〉即是以此情景所描繪成的樂曲。在此曲中充斥著規律的節奏，彷彿廟宇中熟悉的聲音（譜例 1-1、1-2）。

【譜例 1-1】馬水龍，《台灣組曲》，〈廟宇〉，第一至五小節。

【譜例 1-2】馬水龍，《台灣組曲》，〈廟宇〉，第十七至二十四小節。

全曲依曲速與拍號大致上可分為五個部分，分別為第一至十四小節，緩版 (Lento) 曲速，



四四拍子與三四拍子交錯，展現全曲主要素材動機——同音反覆音型(木魚聲)與七度長音(鐘聲)



的導奏；第十五至二十八小節轉為 6/8 拍的 A 段；第二十九至四十五小節，樂曲織度變厚的 B 段；第四十六至六十三小節，轉為 4/4 拍，首次展露較具歌唱性旋律的 C 段；以及第六十三至六十八小節，再次重申創作動機的尾奏。

在此曲中為了展現台灣廟宇中伴隨著低沉念經聲的規律木魚聲與悠揚的敲鐘聲，曲首與曲末的部分皆以寬音域來表示兩種聲音的差異，並為了更真實展現兩種聲音，在力度上作曲家也以小聲(中弱, *mp*)與大聲(強, *f*)來表示兩者的不同。(譜例 1-1、1-3)

【譜例 1-3】馬水龍，《台灣組曲》，〈廟宇〉，第六十三至六十八小節。

在此曲中雖有拍號上的變化，但實際演奏時可發現其影響單純只是在樂句的延展性上，而除了在尾奏樂段，作曲家藉由規則與不規則拍的組合來達到節奏上的明顯變化外，拍號的改變



對於節奏上的變化並不明顯 (譜例 1-3)。

樂曲開頭由於使用七度音程代表鐘聲，使得導奏樂段充斥著不和諧音響，此情形直至 C 段具有中國風味的商調式旋律 (譜例 1-4) 出現後，不和諧音響的感受才稍微減弱些。

【譜例 1-4】馬水龍，《台灣組曲》，〈廟宇〉，第四十五至五十小節。

在演奏方面，除了動機素材的大音域間跨越較困擾外，C 段左手大篇幅的琶音式分解和絃與右手連續八度與七度音程交錯而成的旋律線條也具挑戰性。(譜例 1-5)



【譜例 1-5】馬水龍，《台灣組曲》，〈廟宇〉，第五十四至五十九小節。

〈迎神〉



台灣的節慶總脫離不了信仰，迎神，即是其中一種傳統，迎神時那熱鬧的鑼鼓喧天情景，相信是許多人懷念的童年回憶。《台灣組曲》中的第二首，馬水龍教授即以〈迎神〉的場景來當做此曲的創作主軸。一開始的序奏為四小節，4/4 慢版 (Adagio)，一開始我們可以聽到大鑼聲與敲擊樂漣漪般的琶音所組成充滿奇妙音響的和弦；樂句結尾延伸成一長串逐漸消逝的裝飾音群。在此曲中，除了迎神儀式中最具代表的鼓吹聲與大鑼聲響外，繁複的樂曲織度彷彿也將善男信女簇擁的熱鬧景象寫實的表現出來（譜例 2-1）。

【譜例 2-1】馬水龍，《台灣組曲》，〈迎神〉，第一至四小節。

全曲依其曲速，大致上可分為兩部分，分別為第一至第四小節，緩板 (Adagio) 速度的導奏，

以及第五小節至最後，以北管旋律為骨架的行板 (Andante) 部分。

〈迎神〉最特別的地方，在於除了生動的描寫出迎神的場景外，馬水龍教授更直接採用民間北管音樂的旋律來當做此曲的主旋律，替這首小曲更添親切的氛圍（譜例 2-2、2-3）。

【譜例 2-2】馬水龍，《台灣組曲》，〈迎神〉中所採用的北管旋律。

【譜例 2-3】馬水龍，《台灣組曲》，〈迎神〉，第五至十小節。



不同於〈廟宇〉一曲，〈迎神〉從導奏開始即展現出濃厚的中國風味。在演奏方面，因作曲家為旋律安排了織度較複雜的伴奏，因此右手需同時演奏如複音音樂般的兩聲部，在音量與音色控制上考驗著演奏者的細心度（譜例 2-3）。在第二十小節至二十七小節，單手彈奏兩聲部的型態轉為內聲部為連續顫音，加上非正拍的外聲部製造如旋律回音般的點綴，對於演奏者而言，如何同時顧及顫音的連貫性，可謂是一大考驗。

【譜例 2-4】馬水龍，《台灣組曲》，〈迎神〉，第二十至二十五小節。

〈獅舞〉





中國人是各非常喜愛熱鬧的民族，特別是在喜慶時或是一年中最重要的農曆年節，為了表達喜悅與慶祝，熱鬧討喜的「舞獅」成了不可缺少的一項表演，而舞獅時絕對不能缺少的鑼鼓樂，即是「獅鼓」。

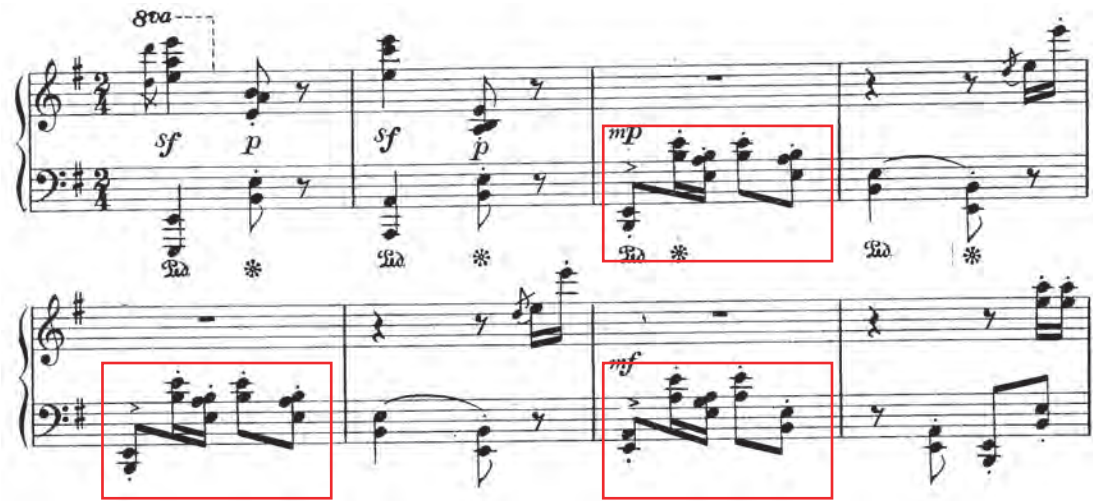
在〈獅舞〉這首作品中，馬水龍教授除了利用大跳和絃來表示舞獅時的活潑動作外（譜例 3-1），獅鼓音樂中簡單、有力等特色，作曲家也利用清晰、規律的同音反覆來呈現。（譜例 3-2）

【譜例 3-1】馬水龍，《台灣組曲》，〈獅舞〉，第一至八小節。

【譜例 3-2】馬水龍，《台灣組曲》，〈獅舞〉，第九至十六小節。



〈獅舞〉是一首非常輕快俏皮曲風的作品，具有詼諧曲般的活潑生動，全曲有靈活的韻律



感，在這首作品中馬水龍教授大量地使用跳音來展現獅舞活潑的樣子，全曲充斥著由八分音符與十六分音符所構成的節奏型（譜例 3-1、3-2），從譜例中可看出，鋼琴廣大的音域上游移、跳躍，更顯得自由奔放、無拘無束。為了強調鑼聲的清脆，刺耳，許多短促的跳音被加上大二度重疊的和弦。這些音型皆是由大跳音程所構成的，如何彈奏得既精準又不顯笨重，又再度考驗著彈奏者的功力。

〈元宵夜〉

傳統農曆年節，要一直到元宵夜後才算結束，而熱鬧的元宵夜，也是許多孩童最期待的節日之一。《台灣組曲》中的終曲，馬水龍教授即選用描寫這個節慶來做結尾。全曲除了充斥著熱鬧的氣氛外，更因作曲家直接採用了北管音樂旋律，令聽者在聆賞時，隱約彷彿可聽到北管特有的嗩吶樂聲（譜例 4-1、4-2）。

【譜例 4-1】馬水龍，《台灣組曲》，〈元宵夜〉中所採用的北管旋律。

【譜例 4-2】馬水龍，《台灣組曲》，〈元宵夜〉，第十三至二十小節。



與〈獅舞〉同樣渲染著節慶的熱鬧，氣氛上卻略有不同。全曲除了充斥著熱鬧的氣氛外，更因作曲家直接採用了北管音樂旋律，令聽者在聆賞時，隱約彷彿可聽到北管特有的嗩吶聲。在〈元宵夜〉全曲中，北管的旋律分別於第十五、六十、一百一十六及一七六小節處出現，使得全曲曲式呈現出類似以北管旋律為主題的有導奏輪旋曲式（導奏—ABACADA'），全曲在曲速與拍號方面，主要可分為第一到八十一小節的 2/4 拍子，中庸的快板（Allegro moderato），第八十二小節富變化拍號的緩板（Lento）樂段與第一百〇四小節到一百八十六小節 2/4 拍子三部分。由以上兩種分類中可歸納出，C 段的部分（也就是第八十二到一百一十五小節處）應可算是全曲的高潮處，在此段當中，作曲家除了安排了較慢的速度外（利用顫音漸漸將速度降至緩板的慢度），拍號上的改變也較多，一開始是以 3/4 拍子呈現，到了第九十二小節，旋律織度改為連續八度時，則突然轉為 4/4 拍子，到了第九九小節，則藉由雙手的延長音，轉回原拍號 2/4 拍子（第一百小節）。

全曲最特別的地方除了直接採用北管旋律當作主題外，模仿中國傳統樂器演奏效果也屬一例，在〈元宵夜〉全曲中（尤其是在 D 段）運用了許多滑奏的技巧，製造出如中國樂器古箏滑奏的音響效果（譜例 4-3）

【譜例 4-3】馬水龍，《台灣組曲》，〈元宵夜〉，第一百四十四至一百四十七小節。
並大量地使用切分音型來營造熱鬧的節慶氣氛（譜例 4-2、4-3）。



在彈奏技巧上，除了在 C 段運用到了不對等的三對四拍子與多段滑奏技巧外，其餘如大音域的跳躍、連續八度旋律的彈奏與琶音式的分解和弦彈奏在前面三首作品中即可見。這首曲子主要的節奏模式雖是頗規則的四個等長音符的一再反覆，這種規律性卻被許多活潑而富於變化的切分音、滑音、細碎的裝飾音所打破。增添了更多熱鬧氣氛。

結論

馬水龍教授連貫古今、融匯東西的音樂技巧，以及理念上的多方嘗試，不僅塑造獨特曲風，也對台灣音樂發展深具啟發性。數十年的創作生涯當中，馬水龍教授秉持著「音樂有國籍，卻可以越國界」的精神持續創作，藉由西方音樂的作曲技法，取材自台灣民間音樂，創作出許多令世人津津樂道的作品，一九六五年所完成的鋼琴獨奏曲《台灣組曲》即是一例。

《台灣組曲》共分為〈廟宇〉、〈迎神〉、〈獅舞〉、〈元宵夜〉四部份，除了曲中所描繪的情景皆是台灣重要的節慶場景外，在〈迎神〉與〈元宵夜〉兩曲中，馬水龍教授甚至直接擷取民間北管音樂當作主要旋律，使聽者在欣賞時備感親切與熟悉。在〈廟宇〉與〈獅舞〉兩曲中，馬水龍教授展現了其所擅長的利用音樂描繪情景的深厚功力，使得聽者在聆賞時更有如臨其境的感受。在〈元宵夜〉中，馬水龍教授也巧妙地展現模仿中國樂器彈奏聲響於樂曲當中，其「音樂最重要的是其內涵與精神，要有自己的音樂語言的創作理念」的精神在《台灣組曲》中展現無遺。馬水龍教授的音樂創作融入了東西方的精華，其中所使用到的台灣民間音樂及運

用手法，突顯出他個人獨特的傳統與風格，更印證他自己的「音樂創作要有自己的傳統，才能發揚光大」之創作理念。

註釋

1. 陳漢金 (2000)。《音樂獨行俠：馬水龍》。台北：時報文化。<http://mashuilong.tnua.edu.tw/about.html>
2. 馬水龍。〈我的創作心路歷程〉《聽見臺灣的聲音－馬水龍作品學術研討會論文集》。臺中縣：國立臺灣交響樂團。
3. 顏綠芬 (2008)。〈馬水龍的文化觀與音樂教育理念的實踐〉《聽見臺灣的聲音－馬水龍作品學術研討會論文集》。臺中縣：國立臺灣交響樂團，頁 27。
4. 隨著馬水龍教授「看見音樂，看見畫！」http://www2.tnua.edu.tw/tnua/0tnua/pdf/9605_03.pdf
5. 顏綠芬 (2008)，頁 27。
6. 蘇玲瑤 (2007)。〈馬水龍創新嘗試 中西樂融合對話〉。公視新聞網。
7. 國立台南大學名譽博士馬水龍教授之介紹 <http://www.coolnet.com.tw/msl2/>

參考文獻

專書

- 王耀華 (1990)。《中國傳統音樂概論》。台北：海棠事業文化。
- 吳玲宜 (1993)。《台灣前輩音樂家群相》，台北：大呂出版社。
- 呂鈺秀 (2003)。《台灣音樂史》。台北：五南。
- 邱坤良 (1981)。《中國傳統戲曲音樂》。台北：遠流出版社。
- 陳漢金 (2000)。《音樂獨行俠：馬水龍》。台北：時報文化。
- 游素鳳著 (2000)。《台灣現代音樂發展探索》。台北：樂韻出版社。
- 劉富美 (1986)。《現代中國鋼琴曲研究》，台南縣：漢家出版社。
- 顏綠芬 (2006)。《台灣當代作曲家》。台北：玉山出版社。

論文

- 吳美瑩 (1994)。《論台灣作曲家音樂創作中的傳統文化洗禮》，國立藝術學院音樂研究所論文。
- 林明慧 (2001)。〈鄉土與民謠素材於馬水龍鋼琴作品中之運用〉。輔仁大學學術發展處，頁 1-56。
- 國立臺灣交響樂團 (2008)。《聽見臺灣的聲音－馬水龍作品學術研討會論文集》。
- 陳郁秀主編 (1997)。《音樂台灣一百年論文集》。台北：白鷺鷥文教基金會。臺中縣：國立臺灣交響樂團。

期刊報章雜誌

- 刁瑜文，〈作曲家馬水龍談……美國八月行的省思〉，《罐頭音樂》，1987 年 7 月。
- 于國華，〈馬水龍以音樂讓傳統重生〉，《民生報》，1999 年 08 月 20 日。
- 王維真，〈中國音樂家－馬水龍重現歷史原音〉，《聯合報》，1989 年 1 月 11 日。
- 王維真，〈是中國，也是現代的馬水龍〉，《音樂與音響》，153 期，1986 年 3 月。
- 王維真，〈認識我們的作曲家系列 (2) 是中國、也是現代－馬水龍〉，《音樂與音響》，第 153 期，1986 年 3 月。
- 王璋，〈馬水龍：音如流水曲如龍〉，《廣播雜誌》，1993 年 5 月。
- 陳怡真，〈馬水龍要從傳統中尋找傳統音樂的精華〉，《民生報》，1975-1976。
- 陳漢金整理 (2009)。專訪馬水龍〈創作是生命，教育是期待〉《熱情是唯一的答案》，天下出版社。
- 楊忠衡，〈趕上西方，卻失落東方－專訪「亞洲作曲聯盟」年會主席馬水龍〉，《中國時報》，1994 年 5 月 21 日。

網路資源

隨著馬水龍教授「看見音樂，看見畫！」

http://www2.tnua.edu.tw/tnua/0tnua/pdf/9605_03.pdf

蘇玲瑤 (2007)。〈馬水龍創新嘗試 中西樂融合對話〉。公視新聞網。

<http://www.coolnet.com.tw/msl2/>

樂譜

馬水龍 (1980)。《台灣組曲》。曲盟出版。

影音資料

《馬水龍鋼琴曲集》許子珍鋼琴演奏。滾石國際音樂有限公司所屬風雲唱片發行。2004。

Compositional Style and Interpretation to Ma Shui-Ling's "*Suite Taiwan*"

Sherry Chen

Abstract

Taiwanese composer Ma Shui-Long's music uses the traditional folk as the fundamental elements. His composition employs Western techniques to create music containing Taiwanese elements and characteristics. Professor Ma dedicates his life to preserving Taiwan's native culture, upholding his belief that great music can only come of unique tradition. Therefore, his compositions are a manifestation of his love and passion towards the land he loves.

The solo piano work "*Suite Taiwan*" was completed in 1965. The work is filled with Ma's love and passion towards Taiwanese folk music. It portrays celebrations of Taiwanese rural folk festivities. This paper is divided into two parts. The first part provides a general overview of Ma's life, music and compositional style. The second part examines the aesthetic compositional approach and techniques using Taiwanese folk music in the four pieces contained in the "*Suite Taiwan*": 'Temple', 'Welcoming God', 'Lion Dance', 'Lantern Festival'.

Keywords : Ma Shui-Long, Piano Works, "*Suite Taiwan*"

Music Painting: Discovering Water Ambiance of Three Piano Works by Liszt, Debussy and Ravel

Kuang-Chun Chen

Abstract

The three piano works by Liszt, Debussy and Ravel express the ultimate passion towards water nature based on tonal approaches of distinguished characters.

Franz Liszt constantly creates music that is compatible with piano development. “Les jeux d’eau à la Villa d’Este” by Liszt portrays the magnificent character of the fountains water, allowing extensively tremolos and trills work in one with double escapement mechanism.

The revolutionary use of color was a major aspect for the impressionists. Claude Debussy uses timbre that was pioneering and considered one of his major inventions. “Reflets dans l’eau” consists of a series of non-conforming triads away from the home key, which symbolizes the idealism of Impressionistic arts full of endless musical ideas.

“Jeux d’eau” (Fountain/Water Game) by Maurice Ravel reflects upon an impression of water versatility and mysticism through unique structure of harmonies, which not only distinguishes from that of Liszt’s approach, but also unveils innovative technical difficulties and rhythmic figures.

Chordal treatments are the primary elements to create the in-depth, variable characters of water ambiance. For instance, Liszt introduces “Les jeux d’eau” with traditional dominate seventh chordal structure. Ravel, on the other hand, builds the chords in ways that emphasizes perfect intervals.

Water mimesis of three works is contingent upon sheer mastering of performing practice, which is to be extrapolated from approaches of authoritative figures— primary sources, namely composer himself and secondary sources, the respected pianists. The article covers technical commentaries in ways to serve as guidance in reaching higher level of artistry.

Keywords : *water ambiance, piano works, Liszt, Debussy, Ravel*

I. Introduction

Ancient societies universally recognized water's significance and enshrined it as one of the essential elements of which the cosmos is composed¹. Indeed, water, with its numerous meanings, has attracted artists and writers through time. This inclination reached a climax during the nineteenth century when Romanticism elevated the capricious character of Nature to an artistic ideal. It is unquestionably that water with all its elusive quality can be portrayed effectively by the most abstract of arts—music.

II. The Impact of Nature to Arts

The naturalistic movement during the 19th century has brought about unification among arts including literature, painting and music. The idea of Nature was first considered as a literary implement notably applied to works of German and English poets. The works of English poet William Wordsworth are among the earliest examples of how literature correlates with and is inspired by the natural world². The final stanza from Wordsworth's masterful ode titled Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood (1802-04) reveals a profound awe of the natural world and laments a growing separation of human beings from that world³:

And O, ye Fountains, Meadows, Hills, and Groves,
Forebode not any severing of our loves!
Yet in my heart of hearts I feel your might;
I only have relinquished one delight
To live beneath your habitual sway.⁴

Visual arts including landscape painting and seascape painting show a similar approach. Again the English were at the forefront of this movement, and the works of John Constable (1776-1837) and William Turner (1775-1851) provide stunning examples. Their works are emblematic of the Romantic prevailing concern with the imagination and affection towards nature.

Visual arts in the late 19th century had endowed the term Impressionism with much meaning and belief. Three French painters, Monet, Renoir and Pissarro had an interest in rendering the reflections of light, which shows a continual movement and gives new life to water. Further more, many colors found in the reflexes suggested to them the idea of expressing light by opposing colors without using dark tones for shadow⁵. They painted water in this new way, and hills, trees, and even human figures in the

same way they painted water. They saw every image in reaction to the reflection of light, either real or imaginary⁶.

Music in the past two centuries was to be closely connected in a way which reinforced the influence of nature. A great number of musical works ranging from Weber's forest paintings in *Der Freischütz* (1817-21), Schumann's *Spring Symphony* (1873), and Smetana's *Ma Vlast* (1872-9) to Druckman's *Reflection on the Nature of Water* (1986) attests to the overwhelming impact Nature continued to have on composers throughout the nineteenth and twentieth centuries⁷. The unification between terminology and music is demonstrated in the art song⁸, as composers translated their passions and the sounds of Nature into intensely evocative music⁹. Not surprisingly water, with its numerous meanings and one of earth's five basic components (metal, fire, gas, water, soil), has attracted artists and writers most notably during the 19th century.

III. Water and Piano Music

Portraying nature relies on the advancement of piano mechanism massively. According to Groves Dictionary of Music, numerous important births of piano "devices" appeared around the 19th century¹⁰. Most notably, Sebastian Érard patented his double escapement action (1821), and W. Allen patented in London a complete cast-iron frame piano (1831). As pianos evolved, ardent demands from composers for different effects of tonal qualities and sound colors were rejoined, in which a subject as abstract as water could be portrayed with infinite possibilities.

Through these works, we see that the development of water-related artistry had a meaningful influence on the trend of piano literature through time, from Liszt's tonal poetry, and Debussy's coloristic impression, to Ravel's vivid imagery to water essence. And to view these works as a whole, we can take stock of their common features and summarize the various ways water is evoked. The following paragraphs involve key, harmony, melody, meter, sonority and figuration comparisons.

IV. Three Piano Works

A) "Les jeux d'eau á la villa d'Este" by Franz Liszt (1811-1886)

This piece was inspired by the magnificent fountains located on the grounds of the Villa d'Este in Tivoli of Rome, where Liszt found both solace and inspiration in the gardens, with their magnificent cypress trees and many spellbinding fountains (A feat of hydraulic engineering that relies on gravity)¹¹. Ferruccio Busoni in 1916 once stated that Liszt's "'Les jeux d'eau' has served as a model for all musical fountains that have flowed since"¹². This piece, created between 1866-1877, reflects upon the ideal

romantic perception of aesthetic value as the continuous shimmering tremolos, repeated notes and Liszt's signature harmonies—augmented triads¹³ portray the water fountains in such amorous, tender and yet magnificent disposition. Szabolcsi commented that in this music art had renounced its virtuoso pretensions, and that “in *Les Jeux D'eau*, Liszt already views them as the futile and useless world of delusion, from which we must tear ourselves away in order to see into its depths...and the loosening and recomposing of the complete musical texture began around them.”¹⁴

B) “Reflets dans l'eau” (Reflection in the Water) by Claude Debussy

In the world of music, the term “impressionism” was mainly cultivated by Claude Debussy, who responds to impressionistic painters' unique concepts of naturalism and symbolism, expressed through their use of color and light, which enabled them to define a subject from within rather than beyond its own scope¹⁵. The two sets of *Images* were composed in 1905 and 1907 respectively. One could say that what Debussy saw in the water was the reflection of his own love of subtle design—“a very characteristic French admiration for the amazingly varied opalescence of play of light and water, and the filmy deformation of realities viewed through these two fluctuating media”¹⁶, as explained by Schmitz. The first piece in the *Image I*, “*Reflets dans l'eau*” may be the work most responsible for Debussy's label as an “impressionist”, especially since Milton Cross once stated this piece is “the essence of Debussy's impressionism.”¹⁷ This piece has two versions, and the first of which was destroyed. It was first intended to be grouped with *Masques*, *L'isle joyeuse* and *D'un cahier d'esquisses*, but the plan was never carried through¹⁸.

This work also represents one of those tense moments in Debussy's evolution when his imagination led him to an unexplored field of music, full of endless improvisatory explorations and unsettled musical ideas¹⁹. According to Schmitz, the *Images* demand “more imagination and a greater transmutation from the ordinary events; their appeal is the richer, but also the less easily accessible.”²⁰

C) “Jeux d'eau” by Maurice Ravel

It would be a shame to only introduce Debussy, and neglect another titan who opens up a different view of French music. In piano literature, Ravel has created an impression of unprecedented harmonies, which is always a force in his endless pursuit of unique musical language. These daring and unique harmonic constructions are considered the first, since his predecessors had yet to attempt²¹. Ravel's unique harmonic language deeply impacted and influenced composers of his time, and Debussy for one is the clearest example. For instance, the theme from the first piece, “*Pagodes*”, is given by the left hand in octaves, which shows evidence of the influence of Ravel's “*Jeux d'eau*”²².

When Liszt composed “Les jeux d’eau á la Villa d’Este” in 1877, Maurice Ravel was only two years old. Twenty four years later, as a young conservatory student, Ravel dedicated “Jeux d’eau” to his teacher Gabriel Faure. This work not only created a great impact to piano literature, but also set a different prospect that contrasts with the common conception of “impressionistic” music—“Jeux d’eau” tests the limitations of keyboard expression and pushes pianistic virtuosity to a whole new level. In April of 1902, Ricardo Viñes, a life long friend of Ravel, gave the premiere performance. Throughout the piece, musical elements from “Jeux d’eau” constantly remind us of Liszt’s “tonal poetry”, since it was definitely the inspiration for Ravel’s masterpiece. This piece is similar to Liszt’s “Les jeux d’eau” in terms of timbre and ambiance, but with more complex techniques and different sonority: a feeling for an assortment of color, sonority, and an extension of Liszt’s techniques.

V. Compare and Contrast

To view these works as whole, we perceive these composers have attempted to go beyond mere imitation: to capture, in effect, the essence of water²³.

To further analyze the variances portraying the elusive and inscrutable characters of water, certain degree of comparison is required as each composer finds his ways defining water language.

A .Beginning:

1) “Les jeux d’eau á la villa d’Este”: The writing in this opening passage, and for that matter, throughout the work, is lacking in chromatic, which helps create a static harmony and profound serenity. The beginning delicate ascending gesture is made of evenly ascending root position of broken C# dominant seventh chords. These chords are repeated in cycles by alternate hands, and at the top it adds an extended D#, creating a C# dominant ninth chord. The tonality of the chord changes in each measure as the music progresses and mounts diatonically. The alternating broken chords, capture the vivacity of water nature, are propounded in ways that running 32nd notes and pp work in accordance with one another while the harmonic structures, built upon dominant, major and minor 7th chords, generate harmonious timbre .What lies underneath of the running arpeggios is a sense of mesmerizing tranquility, to which requires the most subtle approach; it is as though mimicking the constant current of a stream. Notice the expression indication *vivace* on the first measure. It is rather a suggestion of technical approach that underscores the light articulation and fast tempo than capricious, versatile state of being.

2) “Reflets dans l’eau”: The first eight measures contain a harmonic pattern in the right hand,

where melodic line is made of a series of nonconforming chords, indicating a sign of pandiatonicism. The chordal progression draws a serene ambiance on top of the theme line in quarter notes (descending Ab-F-Eb). Instead of using merely seventh chords like Liszt and Ravel in their fountain works, Debussy creates mystic setting through mingling chords in major and minor in addition to seventh chords. The relationship between these chords is revealed by their top notes: Db, Ab, Eb; Eb, Bb, and F. These notes, comprise of perfect intervals, move in circle of fifths. A total disregard of conventional tonality and cadence is evident at the very beginning of the piece: within the key of Gb major, the first four measures contains chords in Gb major, F minor, and Eb dominant seventh in cluster (no G). The next measure even wonders off to additional distant keys: chords of F minor seventh and Bb.

3) “Jeux d’eau”: The beginning is not so much a melody as an extended arpeggiated figure that outlines an E major ninth chord and an A major seventh chord. The undulating contour and quixotic rhythm is evocative of a delicately murmuring fountain. Also note that the unusual display of seventh chords denotes Ravel’s unique interpretation of water: the chords are widely spread in perfect intervals to portray the mystic side of water in nature. The top line at the beginning begins on the leading tone (D#) of E major instead of on an E major chord tone. The sharp contrast between perfect intervals base on E and perfect intervals base on D# already exhibits Ravel’s unprecedented writing style.

This effect is reminiscent of the opening measure of Liszt’s “Jeux d’eau”, in that both pieces open with extended chords: Liszt uses dominant seventh chord (Figure1-1), Ravel uses major seventh chord (Figure1-3). The differences in style periods are shown in the composers’ different choices of chord construction and relationship. Liszt starts off his piece with a series of C# chords, major seventh chord of F# and E# dominate ninth chord. Whereas Debussy introduces various triads moving in root positions and inversions (Figure 1-2). Ravel makes a breakthrough by building chords outside of the home key, using on the open sonority of perfect intervals.

Debussy is a revolutionary as far as chord arranging is concern. He arranged chords in a way as to weaken, rather than to support the specified key, by focusing on the color and effect of whole nuance. There is no doubt that Debussy and Ravel share the pedigree in terms of French nationalism, but more important is how these two composers manipulate and expand the basic harmony that originated in 18th century.²⁴ The studies by Casella (1926) also support this statement by making a comparison— “Debussy frequent allusions to his harmony still remain in the exponent of the major ninth. On the other hand, it is only in Ravel that the new chord is finally used in a constant, creative, and spontaneous manner”²⁵.

Despite the variant techniques employed at the beginning of each piece, the composers, in one,

introduce calming state of water nature, which is to be portrayed through Liszt's unrelenting thirty-second notes shared between hands; Debussy's long melodic line on top of volatile chordal progression, to which two contrasting elements offset. Among the three, rhythmic variability is a main character in Ravel's water music, which already shows at the beginning of "Jeux d'eau". Ravel employs small rhythmic values which alternate between sixteenth and thirty-second notes. The upward broken chordal



Figure 1-1: Beginning of "Les Jeux D'eau à la Villa d'Este" by Liszt



Figure 1-2: Beginning of "Reflets dans l'eau" by Debussy



movement, led by thirty-second notes, firms in its rhythmic spine yet fluid in its phrasing of melodies.

Figure 1-3: Beginning of “Jeux d’ eau” by Ravel

B. Climax

1) “Les jeux d’eau à la villa d’Este”: At the piece’s dramatic climax, Liszt evokes the image of the fountains majestically welling up from the lower depths of the piano to shimmering height (Figure 2-1). This section imitates tidal waves as each entrance sets off three consecutive octaves with bell-like sonority. The first wave (mm.220-21) unleashed a rumbling C# dominant-ninth chord, which sweeps across the keyboard’s entire range to create an unprecedented wash of sound. The second wave (mm.227-28) exhibits in the same structure, but in F# major. The third wave launches a series of repeated octaves in F#, imitating the sound of chime with rumbling C# ninth chord in the background that repeats itself until the chord transforms to dominant seventh chord in D, creating unprecedented excitement and spiritual thrill. The chiming octaves move diatonically higher each time from D# to E#, and to F# respectively. The climax presents a magnificent image of water in the form of waves; each wave increases the intensity of the music.

2) “Reflets dans l’eau”: Despite the steady basic tempo (*andantino molto*) that pertains almost half of the piece (from mm.1-42), an acceleration marked “*En animant*” occurs in measure 43. Starting from this measure, the following five measures (mm. 43-47) serve as a transition to the climax. This transition begins with a series of triplets in broken chords of unconformity (Eb major chord, E diminished seventh chord, and D diminished seventh chord) on top of an ascending whole tone scale in octaves. The ascending whole tone scale starts from the bass clef and gradually crosses the entire register, creating an increasingly intense atmosphere. According to Schmitz (1950), the triplet figure along with the ascending whole tone scale represents the concentric ripple that drops in the water²⁶. The climax, starting at measure 56, shows the “poetic-emotional climate”²⁷ of Debussy’s conception when the top melody is presented more lively in rhythm and density in texture (Figure 2-2). Schmitz

expresses: “There are a unified basis for the kaleidoscopic effects of water and light, the reflections of clouds or trees, the concentric ripples of drops in the water...”²⁸. The material used here is actually an evocation of theme B (m. 27) — this time, the right hand plays the dotted- rhythm melodic line, more than two octaves higher than the original theme with the increment of a tri-tone. The entire climatic passage is supported by continuous arpeggios in various broken seventh chords followed by a whole tone scale. The intense passage continues for six measures until it is finally replaced by the Eb major broken arpeggiated chords.

3) “Jeux d’eau”: Four measures prior to the climax are presented in a way that shares the same level of intensity, however, these two sections are presented in a near-total contrasting timbre, which reveals Ravel’s aptitude as a post-Romantic composer. The pre-climax, starting from m. 68, consists of a series of shimmering broken –chord septuplets (using bi-tonality, alternating minor and major chords correspondingly) starting in a high range, and descend chromatically to the very bottom of the keyboard. In the climax, Ravel adds a novel device to the water vocabulary: he places a C major chord on top of an F # major chord, which are dramatized by a rapid hand- crossing technique. The explosive crescendo from ppp to fff pushes the music to its peak prior to the rapid crossing hand movement.

In this section, Ravel extends one of Liszt’s techniques—the hand crossing technique by increasing the speed of the hand crossing movement. A pianist should be able to find the two F# chord positions one octave apart quickly and accurately, while the right hand blocks chords in between the left hand jumps.

In the climax Ravel focuses on bi-tonality—F# major and C major chords. Liszt, on the other hand, presents four chordal tonalities: C# dominant seventh, F# major ninth, C# ninth and D dominant seventh (Figure 2-3).

The climax of each piece suggests grandiose and dazzling water spirits, which endow upon piano techniques, underscoring certain level of difficulty. Rhythm wise, Liszt propounds rapid thirty-second arpeggio on top of pounding octaves, which draws attention to imitating surging and unrelenting waves of water brilliance. Debussy’s lyricism is demonstrated clearly in the climax, where triplet rhythmic figure, on top of sixteenth notes in group of four, repeats itself at various registers and creates mesmerizing and undulating atmosphere. Ravel’s portrayal of water in climax indicates that his predilection of water brilliance is based upon whimsical movement which takes actions by fast arm crossing gesture in continuous thirty-second notes.

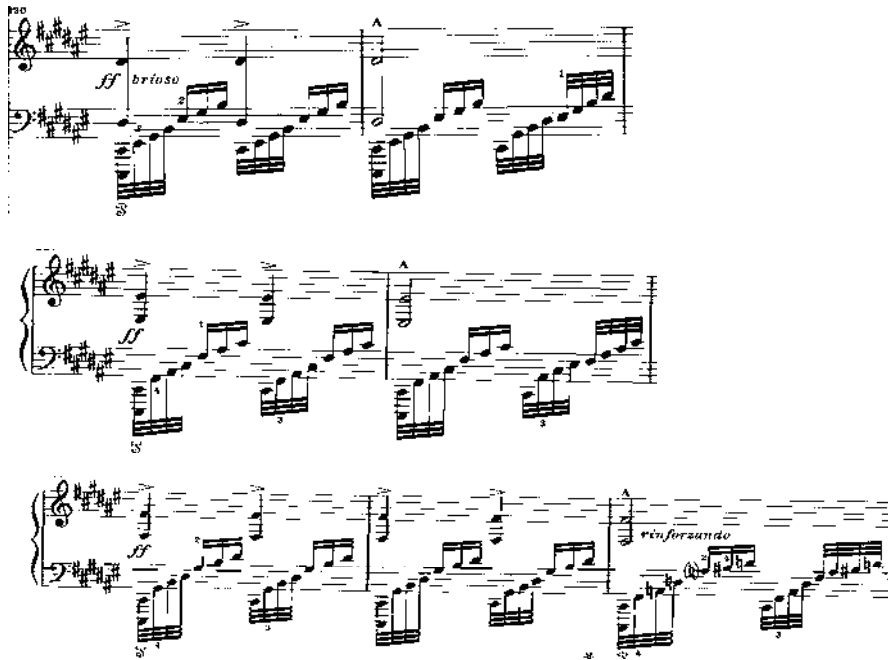


Figure 2-1: Climax of “Les Jeux D’eau à la Villa d’Este” by Liszt

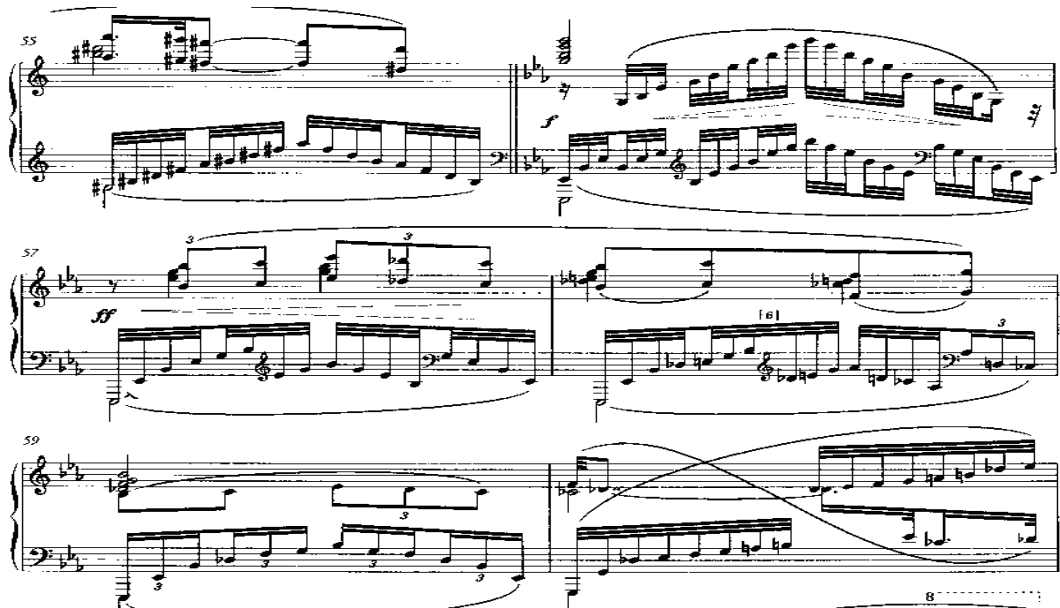


Figure 2-2: Climax of “Reflets dans l’eau” by Debussy

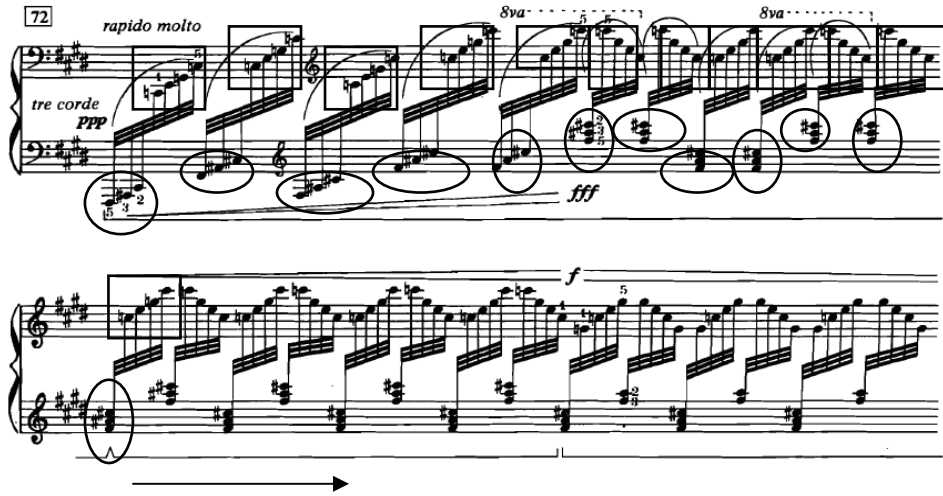


Figure 2-3: Climax of “Jeux d’eau” by Ravel (Circle=L.H., Square= R.H.)

C. Ending:

1) “Les jeux d’eau á la villa d’Este”: The 20- bar ending section restates the previous melody in a much calmer atmosphere with a series of rolled chords and tremolos, which are organized based on different keys. Every group of rolled chords is in a four- bar framework, and a total of four groups drift through various major keys in a similar pattern—it always starts with second inversion and ends on first inversion of the given key, excluding the last group. The first group, far remote from the home key of F# major, is in E♭ major. The second group is in G major (group 2), and is followed by a series of C major chords (group 3). The last group in A♭ major (group 4) concludes the final appearance of rolled



Figure 3-1: Ending of “Les jeux d’eau á la Villa d’Este”—Group 1-4

chords with an extension of the four-bar grouping (Figure 3-1).

Liszt's brilliant method of portraying the magnificent side of water movement is evident thorough the entire piece. Likewise, the same concept is being applied at the coda, where Liszt restores the home key of F# major (six sharps) with long held chords in F# major. The pounding chords, bell-like sonority comes back at the end, are where the powerful and dominated force of double chords thumping seven times finishes off in the tonic of F# major root position.

2) "Reflets dans l'eau": the ending of Debussy's piece, starting from m.81, supports the rondo-like structure by restating theme A. However, in the final statement, Debussy extracts only the melodic line of theme A (the descending Ab, F, Eb) with the top notes of the accompanying chords (Bb, F), and combines them into one voice, reinforcing a simple and smooth flow of melody. The piece ends with ripple-like and echoing sound effect, which is created by the repeated Bb, F pattern. By presenting only the contour of theme A, the final statement (Coda) of "Reflets dans l'eau" is as lucid as the introduction even in a very soft dynamic (ppp). The simple accompaniment of sustaining chords is a prolongation of the pre-conclusion, which lands on Db. This note extends to the chord of A major through the enharmonic pitches Bbb and Db. Interestingly, this triad manages to stay in accordance with the original theme line (Ab, F, Eb), and it is followed by an echoing effect of repeated Bb and F until the melodic line fades away and ends on Ab, the dominant of the home key.

3) "Jeux d'eau": Ravel finishes the piece with first a glistening stream of major-second dyads, which are accompanied by a repeated broken C# minor seventh chord that surpasses two octaves, suggesting undulating waves. Notice how Ravel creates a hypnotic and serene ambiance through closely merging hands in the repeated pattern, expressing the melody and accompaniment. This closing gesture of gently receding, wavelike arpeggios (m. 82 to end) persists in anticipation of the last chord of an E major seventh.

Generally speaking, the echo effect is employed in works of Liszt, Debussy and Ravel as an important element of conclusion. However, each composer has his own way of developing this effect in order to depict the ripple-like character of water. Liszt's echoing effect is composed of a series of modulations based on a fixed rhythmic position, emphasizing the ever-changing harmonic timbre. Debussy works on the ending that summons the melodic line of the introduction, and concludes the piece with repetitive octaves on top of a sustaining pedal bass; the combine elements portray vanishing ripple-like reverberation (Figure 3-2). The end of "Jeux d'eau" is embraced by the persisting arpeggiation in C# minor seventh chord; the rapid running arpeggio depicts the brisk character of water

essence (Figure3-3).

It is rather difficult to conclude the piece while portraying water, the nature of continuous manner. Each composer relies on echoing effect for which similar compositional concept can create stark contrast in terms of rhythmic manipulation. Liszt remains using tremolos to generate shimmering effect in addition to quarter and half note melodic line of a similar rhythmic pattern. Notice the importance of harmonic effect. Pedal point in Debussy' piece is a primary element both at the beginning and ending sections, serving the purpose of bell-like sonority. Again, the simple melodic line in quarter note repeats itself at various registers until it mounts the very highest. Ravel's echoing effect is created by minor seventh and ninth chords, which are broken down to a series of broken arpeggio in thirty- second note value and octaves in eighth-note value (C#, G#, B, D#), which are partial the components of C#



Figure 3-2: Ending of “Reflets dans l’eau” by Debussy

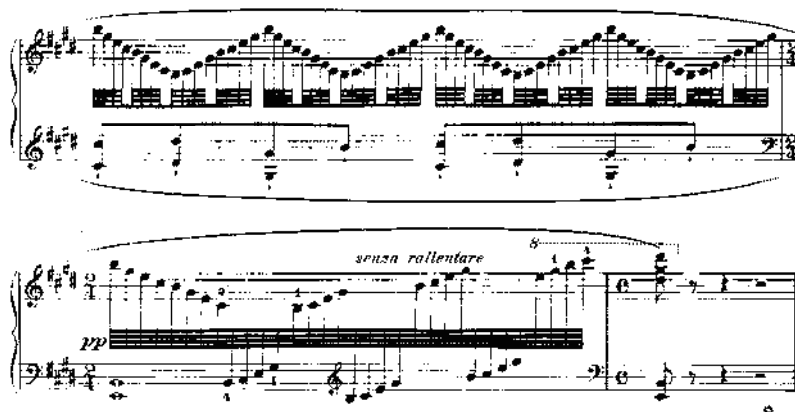


Figure 3-3: Ending of “Jeux d’eau” by Ravel

minor ninth chord. The whimsical character persists throughout the piece.

VI. Technical Approaches to Water Effect

Water has many voices ranging from the babbling of a brook to the roar of the ocean, and it is often these sounds that help to vivify Nature’s stillness²⁹. The depiction of water demands diverse technical methods to portray the various forms and characters of water: tremolos to describe the shimmering effects of light on a still water surface; ascending and descending arpeggiated figures and glissandos to depict the undulation of waves, which are presented by various figuration of broken seventh chords; staccato effects to portray water drops; and certain harmonies (extended 7th chords) and scales (whole tone, modes) to suggest diverse qualities of transparency, murkiness, buoyancy, and tranquility. Exploring extreme ranges of pitches allows composer to capture the bubbling, splashing effervescence of water and while also bringing out its contrasting depth and darkness. Ostinato figures recall the unrelenting constant state of water motion as it flows from springs, streams and rivers. The amorphous nature of water renders creativity that awaits endless possibility yet to be fulfilled on keyboard. It is until Liszt’s fountain music of ground breaking technical approaches that enables post generation musicians to expand imagination to musical landscapes.

As Impressionistic movement wades through its way of impasse, known as Lisztian and Leschetizky School, traditional French School, focuses on articulation clarity³⁰. This technical stand point comes from harpsichord practice (Marguerite Long being the most representative figure), thus finger independence and mechanism out weight employment of arm and wrist movement. Articulation balance produces the effect of “pearl-like” tonality, which represents traditional French school of piano

technicality.

Traditional French School's "pearl-like" technique deceased and was replaced by the idea of non-staccato and non-legato techniques that synchronizes as Impressionistic movement flourishes. French School started taking alternative route due to the fact that technical and compositional diversity became increasingly important. And "pearl-like" technique, stands in solitary, can be only seemed as tepid and incomplete. Compositions of early 20th century, such as works of Brahms, Debussy, Ravel, and Prokofiev simply require more comprehensive techniques that force pianists of 20th century looking into something revolutionary.

The following pages focus on the technical issues and performance practice considerations of three piano works involving water. Through analysis of each piece's most recurring and significant musical elements, it is conceivable to trace the development of pianistic techniques of which, for the first time, bind the piano as one with one of the fundamental elements of Mother Nature.

1) "Les Jeux d'eau á la Villa d'Este", created between 1866-1877, reflects the ideal romantic aesthetic of beauty beyond conventional forms with the use of continuous shimmering tremolos, repeated notes and Liszt's signature harmonies— augmented triads that portray the water fountains with an amorous, tender and yet magnificent disposition. Overall, this piece technically requires absolute suppleness from the fingers, wrist and whole arm. Lamond has once said that, "The mere mechanical attainment of pianoforte technique meant very little to him. Speed, pure and simple, of which so much is made by many pianists of the present day, he held in contempt."³¹ When Liszt himself played, he leaned towards clarity, nuance and "breathing" more than speed and volume; fusion of music and poetry was his aim.

Repeated notes: Liszt's treatment of repeated notes, as opposed to the typical droning, metronomic rhythm of today's contemporary music, serves as a gentle, elegant adornment. From mm. 136 to 143, a descending line of triple repeated notes is preceded by various broken chords slides down gracefully, imitating the sound of water dribbling (Figure 4-1). Notice that the repeated notes ought to be played with detached, non-legato articulation. The new invention "double escapement" action made Liszt's exercises especially effective.



Figure 4-1: Mm. 136-137 from “Les jeux d’eau à la Villa d’Este” by Liszt

Tremolos: This element is used ubiquitously throughout the piece. This technique, with diverse technical approaches, creates an atmosphere of reverential and dream-like tranquility. For instance, the two- hand tremolos, which appear after the introduction, operate as a roller coaster effect that ascends and crescendos in diatonic upward motion to a very high register, creating heaven like, sparkling sonority (Figure 4-2). At the end of Liszt’s Technical Studies, there is a reference to tremolando, a device that can easily sound tawdry and clumsy with wrong execution. This effect rarely turns up in the music of Chopin, Schumann and Brahms, but tremolandos thrive in Liszt. Indeed, many of his works rely upon this technique. In Liszt’s “Les jeux d’eau”, it is important for the player to sustain a convincing tremolo. Liszt himself liked the tremolando to be played as quickly as possible, with the key halfway depressed- as if the fingers themselves were thrumming against the strings³². When properly played, the tremolando becomes an indispensable part of the pianist’s armory. It can release tremendous volumes of sound similar to those of the orchestra; at the opposite end of the spectrum, it can bewitch us with the soft magic of its veiled colors³³.

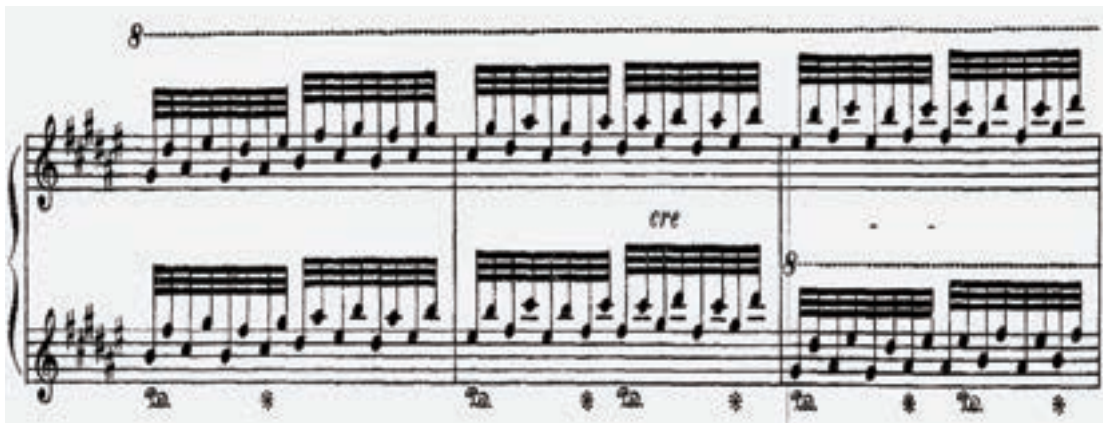


Figure 4-2: Mm. 15-17 from “Les jeux d’eau à la Villa d’Este” by Liszt

Staccato: Immediately after the augmented harmonies, the music unfolds into a new accompaniment: a slashing arpeggiated figure composed of staccato in the upper register. Notice that Liszt manipulates different articulations throughout the piece, and staccato articulation imitates the detached, rain-drop like formation of water (Figure 4-3). The melodic line in the lower voice represents a third idea, which is transformed from a short triplet melodic figure to an elongated melodic line. The staccato marking only appears in Liszt's fountain work, in comparison to the works of two other composers under discussion in this paper.

Third intervals: From measures 88 to 105, Liszt suggests we take the theme calmly. The right hand runs make a very resonant effect, and it is important to make the leaping thirds really frisky, like tinkling bells³⁴ (refer to Ex.4-3).



Figure 4-3: Mm. 78-80 from “Les jeux d’eau à la Villa d’Este” by Liszt

The last piano Liszt owned was an Érard grand³⁵. “Les jeux d’eau à la Villa d’Este”, written in the last fifteen years of his life, was presumably composed on an Érard. Liszt had owned many fine instruments by different makers, but he had special affection towards Érard for its more responsive action and fine tone quality³⁶. Franz Liszt described the instrument as “the microcosm of music”³⁷, and he became one of the first virtuosos to exploit the new possibilities that the instrument offered him.

2) “Reflets dans l’eau”: Debussy’s piano works in general are designed to bring out the genuine piano quality in every perspective. Technical approaches of which come naturally in perfect adaptation to piano tonality and given expression. Reflets dans l’eau (“Reflection on the Water”) defines volatility and swiftness of water images as Debussy delineates the ever widening ripples effect of calm water after tossing a pebble³⁸.

Continuity: the technique posts as more difficulty part of the music is to acquire softness and smoothness in sound and touch. Debussy's techniques of which stand the foremost is rhythmic stiffness. The beginning (Figure 1-2), displays blocks of rising chords, progressing in a linear direction. One ought to extend fingers with help of supple wrist movement to inhibit chunky and intermittent timbre. Be aware not to move perpendicular but horizontal, so to impose the illusion of chordal sound

dropping as light as feather. Notice Debussy's daring harmonic manipulation, which force us to listen to the acoustic effect.

Rubato: From this piece, we are able to perceive Debussy's prodigious love for nature that immerses him in the very element of life from which nature springs: water. He notices every reflection, current and turbulence, of which ought to be delineated by fluctuations of tempo. Rubato, marked at the beginning of the piece in suggestion, is particularly prominent in writings from the late 19th to early 20th century³⁹. The ways of playing such technique varies from time to time, as controversial as it had shown, so to grasp a concrete idea of playing Debussy's piano work is through listening to his recording. Debussy's rubato was often indirectly described as compensating⁴⁰. His publisher Durand remarked that Debussy's piano playing is often characterized by an "imperceptible rubato always framed within the beat"⁴¹. Marguerite Long, who worked with Debussy a number of times, also indicated that Debussy's rubato is related to Chopin's, and that his tempo changes were "held together in rigorous exactitude"⁴². From measure 50, marked *En animant*, flares up in between of ascending whole tone bass line and unsettling broken minor and augmented triads. One should make tempo changes in a melody line over a steadily accompaniment part. From a psychological standpoint, Tobias Matthay contended that Debussy retains a sense of feeling for a pulse that he is able to shift the tempo dramatically but still able to find the central tempo to which he frequently returns⁴³. From measure 60 onward, one should hold back the tempo as the harmonic premises sets in Eb major root position displayed by left hand arpeggio, which reveals calmness and broadness that is devoid of all senses.

3) "Jeux D'eau": Before the premier performance, Ravel offered the first hearing of "Jeux d'eau" to his "Apache" (disreputable Parisian youth) companions—Viñes, Delage, Fargue and others. "There was", write Fargue, "a strange fire, a whole panoply of subtleties and vibrations which none of us could previously have imagined"⁴⁴. To master the water characters in "Jeux d'eau" requires sophisticated and analytical technical approaches: Maurice Delage, Ravel's friend and colleague, stated that "The necessary agility is obtained by great suppleness of the wrist, the fingers playing flat, the player sitting very low in relation to the keyboard. Ravel did not believe in the high-perched pianist on a stool with conscientiously rounded fingers, except on rare occasions"⁴⁵. In addition, clearness and evenness of tone should be as precise as on the clavecin; the pedaling should be adjusted according to each instrument and combined with the constant variety of articulations.

Extended Seventh Chord: At the beginning, there is already a severe technical challenge—the sprawling melodic fifths and fourths, which stretch beyond the compass of an octave (Figure 6-1). The

first approach for a pianist should be maintaining a free and flexible hand in coordination with whole arm, moving all together in circular motion. For instance, the pianist should drop the hand and arm on the starting pitch D#, letting the wrist fall and collapse, and proceed through the arpeggiation in a continuous, wavy manner. Pianist Valdo Perlemuter states that the opening should not be too fast, but cannot drag either⁴⁶. The theme is cheerful and gentle, not brisk; melodic but not sentimental. The way to produce the necessary floating sonority is to keep a light touch and floating elbows, but with the fingers close to the keys.



Figure 6-1: Mm. 1-2 from “Jeux D’eau” by Maurice Ravel

Dissonances: After the exposition of the second theme (Figure 6-2), there is a tendency to make a cadenza in the style of Liszt. At this point, Ravel has said: “Let it move, but do not hurry.”⁴⁷ Harmony in Ravel’s “Jeux d’eau” abounds in seconds, sevenths and other odd number intervals. On the other hand, Liszt’s diatonic chords are the primary accompaniment figure in his fountain work. With regard to sonority, Ravel is not afraid to inject water music with dissonances. Throughout the entire piece, the biting second intervals pepper the plangent harmonies, enhancing their pungency.

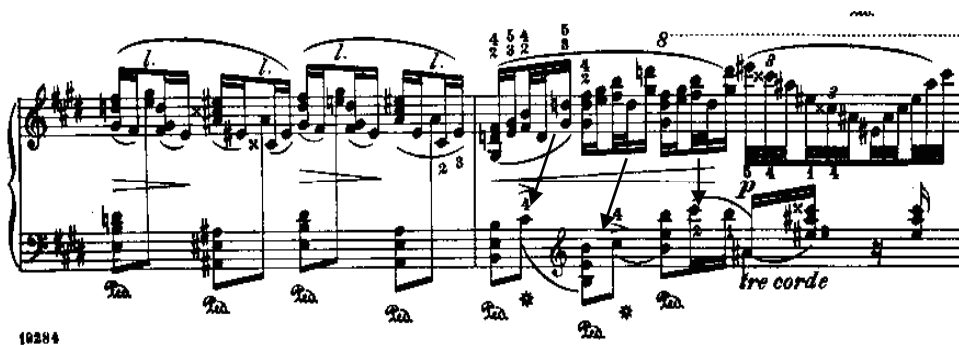


Figure 6-2: Mm.33-34 from “Jeux D’eau” by Maurice Ravel

Flexible rhythm: Much influenced by the Exposition Universal and by his Spanish-Basque heritage, Ravel's treatment of rhythm reveals an international scope, incorporating Spanish as well as French flavors. In addition, Ravel's fountain music portrays a different aspect of water image by emphasizing the importance of rhythmic flexibility. Differing from Liszt's noble tremolos, Debussy's twilight harmonies⁴⁸ and Griffes' synthetic chromatic atonality, Ravel chooses to focus on the subtlety of water movement. The example below shows a series of progressive ascending patterns, which are made of broken chords supporting the lurking, stretched out crescendo beneath. Notice how Ravel manipulates the rhythms by forming a series of complex hemiola patterns: the running thirty-second notes present a relentless running line while the vacillating rhythmic pattern in the left hand creates an impulsive, surging effect. Perlemuter indicates that the top notes (Figure 6-3) should be approached with distinction, and that in the immense crescendo, the player must not be afraid of sounding like Liszt. Ricardo Viñes expresses that Ravel advocated the use of the pedal in high passages is to give blurred impression of vibration in the air, rather than distinct notes⁴⁹.



Figure 6-3: Mm.45-46 from “Jeux D’eau” by Ravel

Running Arpeggiation: Toward the end of the piece, Ravel introduces three-stave arrangement where upper voice is based on an arpeggiated accompaniment figure. According to Perlemuter, Ravel wanted the whimsical and undulating concluding figuration to be hazy in order to let the left hand sing through⁵⁰ (Figure 6-4).

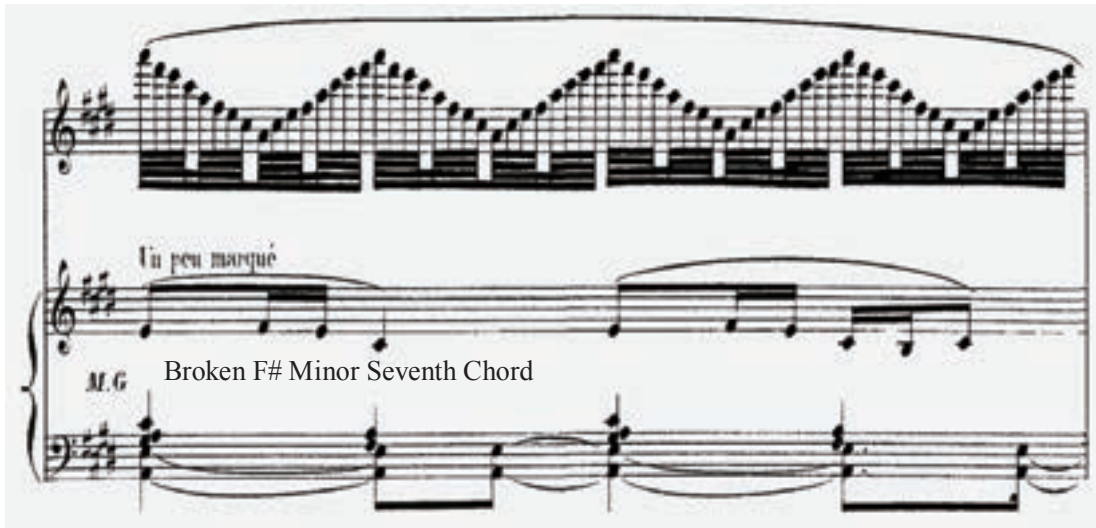


Figure 6-4: Mm.64-67 from “Jeux D’eau” by Maurice Ravel

Blurred Pedaling: Overall, Ravel recommended use of the damper

pedal in the upper register in the performance of this work to produce, instead of clear notes, the vague impression of the vibrations in the air⁵¹. Editor and scholar Maurice Hinson suggests holding the pedal through measures 65 to 66 (Figure 6-5). The final few measures should be voiced in favor of the left hand melodic line⁵².



Figure 6-5: Mm. 64-67 from “Jeux D’eau” by Maurice Ravel

VII. Afterthoughts

The three piano works discussed above reveal the composers' admiration for the nature's element—water, encompassing time and place. However, we are able to trace the lineage of water “fountain” music through various artistic approaches. Music in the Romantic period rendered music through descriptive story-telling approach, which leads to the birth of programmatic music and thus strengthens the belief that actual objects and settings could be portrayed effectively through musical means. Through the advancement of music instruments, composers during this time made the most use of existent materials by stretching the limitation of harmonies, articulation, and tonal language in order to meet their imagination and fantasy. Thirty years later, impressionistic composers further extended these developments, bringing music to the most liberated and abstract it had yet achieved. Overall, the efficacy of the musical languages that these composers speak does not merely rely on the imitation of the sound of water. Rather, they sought to express a deeper meaning of water essence: its characters, movements, and figurations. When view with the imaginations unbound, these works reflect upon the subject itself at varying levels, alluring, enticing and endlessly mesmerizing.

Comment

1. Joseph Campbell, *The Masks of God— Primitive Mythology* (New York: Arkana, 1959), 64.
2. William Wordsworth, “Ode: Intimations of Immorality from Recollections of Early Childhood,” in *Poems of Wordsworth*, ed. Matthew Arnold (London: Macmillan, 1915), 205.
3. Wordsworth, 1915, 205.
4. Wordsworth, 1915, 207.
5. Lionello Venturi, “The Aesthetic Idea of Impressionism,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 1, No.1 (Spring, 1941), 35.
6. Venturi, 1941, 36.
7. Siobhán Donovan and Robin Elliott, ed., *Music and Literature in German Romanticism*, (Rochester, N.Y.: CamdenHouse, 2004), 11.
8. The imitation of water sound was first found in the piano accompaniment of Schubert’s lied.
9. Donovan and Elliot, 2004, .39.
10. A.J. Hipkins, “Pianoforte”, *Grove Dictionary of Music*, vol. 3, 731.
11. Alexandra M. Lewis, “Evocations of water at the piano: From Schubert to Liszt and Ravel”, (Ph. D. diss., University of New York, 2005), 203.
12. Ferruccio Busoni, *The Essence of Music and other Papers*, trans. Rosamond Ley (London: Rockcliff, 1957), 138.
13. Liszt’s experiments are the “Hungarian” augmented seconds of the “ Sursum lacrymae rerum” from *Années de Pèlerinage Troisième Année*, no. 5.
14. Bence Szabolcsi, *The Twilight of Liszt* (Boston: Crescendo Publishing Co., 1959), 130.
15. Lionello Venturi, “The Aesthetic Idea of Impressionism,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 1, No.1 (Spring, 1941), 41.
16. Robert Schmitz, *The Piano Works of Claude Debussy* (New York: Duell, Sloan and Pearch Publishers, 1950), 101.
17. Milton Cross, “Debussy,” *The Milton Cross New Encyclopedia of the Great Composer and Their Music* (New York: Doubleday & Company, 1969), 276.
18. Robert Orledge, “Debussy’s Piano Music: Some Second Thoughts and Sources of Inspiration,” *The Musical Times*, Vol. 122, No. 1655 (Jan., 1981), 23.
19. Schmitz, 1950, 146.
20. Schmitz, 1950, 99.

21. Alfredo Casella, "Ravel's Harmony," *The Musical Times*, Vol. 67, No. 996 (Feb. 1, 1926), 124- 127.
22. Casella, 1926, 126.
23. Alexandra M. Lewis, "Evocations of water at the piano: From Schubert to Liszt and Ravel", (Ph. D. diss., University of New York, 2005), 28.
24. Jean Marnold once said that the only difference between Romanticism and 18th century dwindle down to a single chord : the dominate ninth chord (for instance G,B,D,F,A).
25. Casella, 1926, 125.
26. Schmitz, 1950, 102.
27. Schmitz, 1950, 99.
28. Schmitz, 1950, 102.
29. Margery Milne, *Water and Life* (New York: Atheneum, 1964), 7.
30. Marguerite Long, *Le Piano* (Paris: Salabert, 1959), 1-2; Personal communication (with Roger Boutry), June 18, 2004.
31. Fredric Lamond, *The Memoirs of Frederic Lamond* (Glasgow, 1949), 68.
32. Alan Walker, *Reflections on Liszt* (Ithaca/London: Cornell University Press, 2005), 211.
3. Ibid..
34. Franz Liszt, *The Piano Master Class of Franz Liszt (1884-1886)*, trans. Richard Zimdars (Bloomington: Indiana University Press, 1996), 74.
35. Alexandra M. Lewis, "Evocations of water at the piano: From Schubert to Liszt and Ravel", (Ph. D. diss., University of New York, 2005), 86.
36. Maria Eckhardt, "Liszt 125-Yead Old Academy of Music Antecedents, Influences, and Traditions" (*Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 42, Fasc. 1/2, Franz Liszt and Advanced Musical Education in Europe: International Conference (2001), 85.
37. Eckhardt, 132.
38. Scott Cantrell. Editorial Review. *The Dallas Morning News*, 21 December 2008, <http://www.amazon.com/Debussy-Complete-Works-Piano-Vol/dp/B001HOA3LO> (Accessed August 16, 2010).
39. Sarah Martin, "Compensating Rubato", *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 127, No. 2 (2002), 97.
40. According to Frank Taylor (1897), "compensating rubato", known as "tempo rubato" (literally "robbed time"), is to quicken one phrase and slacken another one in proportion, so that the general march of rhythm is undisturbed, and the duration of whole phrase remains the same as it would have

been if played in strict time throughout.

41.Ibid., 111.

42.Martin, 111.

43.Tobia Matthay, *Musical Interpretation: Its Laws and Principles, and Their Application in Teaching and Performing* (General Book LLC, 2010), 64.

44.Vlado Perlemuter and Morhange, *Ravel According to Ravel*, trans. Frances Tanner (New York: Pro/Am Music Resources In., 1970), 5.

45.Maurice Delage, “The Works of Maurice Ravel,” eighth unnumbered page from insert booklet, *Maurice Ravel, Complete Piano Works*, Walter Gieseking, Piano (Angel Phonodisc 35272-4, 1955).

46.Perlemuter , born in 1904, studied with Alfred Cortot at the Paris conservatory, and in 1927 he studied all Ravel’s solo piano works with the composer, and played the complete works in Paris in 1929.

47.Vlado Perlemuter states in his book— *Ravel According to Ravel*.

48.Debussy’s “Reflets dans l’eau”, for instance, is permeated with various chords moving arbitrarily.

49.Vlado Perlemuter and Morhange, *Ravel According to Ravel*, trans. Frances Tanner (New York: Pro/Am Music Resources In., 1970), 7.

50.Perlemuter and Morhange, 7.

51.Editorial notes from— Maurice Ravel, *Jeux d’eau*, ed. Maurice Hinson. Van Nuys: Alfred Publishing Co., 2001, intro.

52.Ibid..

Bibliography

Primary Source

Debussy, Claude & Nichols, Roger (1987). (Ed.). *Debussy's Letters*. Roger. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Perlemuter, Vlado, & Morhange, Helene (1970). *Ravel According to Ravel*, trans. Frances Tanner. New York: Pro/Am Music Resources Inc.

Wordsworth, William & Arnold, Matthew (1915). (Ed.). *Poems of Wordsworth*,. London: Macmillan.

Wordsworth, William & Arnold, Matthew (1915). (Ed.). "Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood," in *Poems of Wordsworth*,. London: Macmillan.

Secondary Source

Books:

Bachelard, Gaston (1983). *Water and Dreams: An Essay on the Imagination of Matter*, trans. E. R. Farrell Dallas: The Dallas Institute of Humanities and Culture.

Bruyr, José (1950). *Maurice Ravel*. Paris: Librairie Plon.

Busoni, Ferruccio (1957). *The Essence of Music and other Papers* (Rosamond Ley, Trans.). London: Rockcliff,.

Campbell, Joseph (1959). *The Masks of God— Primitive Mythology*. New York: Arkana,.

Donovan, Siobhán & Elliott, Robin (2004). (Ed.). *Music and Literature in German Romanticism*. Rochester, N.Y.: Camden House.

Hill, Edward B.(1924). *Modern French Music*. Boston Houghton Mifflin Company.

Howat, Roy (1983). *Debussy in Proportion*. Cambridge: Cambridge University Press.

Mawer, Deborah (2000). (Ed.). *The Cambridge Companion to Ravel*. Cambridge University Press.

Manuel, Roland (1947). *Maurice Ravel et overuse* (Cynthia Jolly, trans.). London, D. Dobson,.

Milne, Margery (1964). *Water and Life*. New York: Atheneum.

Nichols, Roger (1992). *Debussy Remembered*. Portland, Or.: Amadeus Press.

Plantinga, Leon (1984). *Romantic Music: A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe*. New York: W.W. Norton.

Roberts, Paul (1996). *Images: The Piano Music of Claude Debussy*. Oregon: Amadeus Press.

Rosen, Charles (1995). *The Romantic Generation*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Szabolcsi, Bence (1959). *The Twilight of Liszt*. Boston: Crescendo Publishing Co..

Scarle, Humphrey (1985). *The New Grove Early Romantic Masters* 1. London.

Schmitz, Robert (1950). *The Piano Works of Claude Debussy*. New York: Duell, Sloan and Pearch Publishers.

Thompson, Oscar (1937). *Debussy, Man and Artist*. New York: Dodd, Mead & Company.

Vallas, Léon (1929). *The Theories of Claude Debussy: Musicien François*, trans. Marie O' Brien. London: Oxford University Press.

Walker, Alan (2005). *Reflections on Liszt*. London: Cornell University Press.

Watson, Derek (1989). *Liszt*. New York: Schirmer Books.

Ware, Caroline F (1966). *The Twentieth Century*. New York : Harper & Row.

Journal/Periodical:

Bauer, Marion (1936). The Literary Liszt. *The Musical Quarterly*, 22 (3), 295-313.

Byrnside, Ronald (1980). Musical Impressionism: The Early History of the Term. *The Musical Quarterly*, 66 (4), 522-537.

Eckhardt, Maria (2001). Liszt 125-Yead Old Academy of Music Antecedents, Influences, and Traditions. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 42, Fasc. 1/2, Franz Liszt and Advanced Musical Education in Europe: International Conference, 109-132.

Frank, Paul L. (1952). Realism and Naturalism in Music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 11(1), 55-60.

Gatti, Guido (1921). The Piano Works of Claude Debussy. *The Musical Quarterly*, 7 (3) , 418-460.

Keeling, Geraldine (1986). The Liszt Pianos—Some Aspects of Preference and Technology. *New Hungarian Quarterly*, 104, 220-231.

Lesure, Francois & Stevens, Denis (1963), Claude Debussy after His Centenary. *The Musical Quarterly*, 49 (3), 277-288.

Lockspeiser, Edward (1962 - 1963). Debussy' s Concept of Dream. *Proceedings of the Royal Musical Association*, 89, 49-61.

Martin, Sarah (2002). Compensating Rubato. *Journal of the Royal Musical Association*, 127 (1), 95-129.

Orledge, Mark (1981). Debussy's Piano Music: Some Second Thoughts and Sources of Inspiration, *The Musical Times*, 122 (1655) , 21-27.

Venturi, Lionello (1941). The Aesthetic Idea of Impressionism. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1 (1), 34-45.

Walker, Alan (1978). Liszt' s Piano. *The Musical Times*, 119 (1619), 24-25.

Dissertation:

Blount, Jodi (2001). Claude Debussy' s Images, Series Two, and The Influence on Debussy' s Compositional Style. (Master Dissertation, The University of Texas at Austin).

Lewis, Alexandra M. (2005). Evocations of water at the piano: From Schubert to Liszt and Ravel. (Doctoral Dissertation, University of New York).

Light, Edwin (1984). Ravel' s Jeux d' eau. (Doctoral dissertation, University of Michigan).

Encyclopedia:

Cross, Milton (1969). Debussy. *The Milton Cross New Encyclopedia of the Great Composer and Their Music*. (Vol.2) New York: Doubleday & Company,.

Caldwell, John. Keyboard Music. *Grove Music* [On-line], (<http://grovemusic.com>) (May 15, 2008)

Impressionism. *Oxford Music* [On-line], (<http://www.oxfordmusiconline.com>) (July 9, 2008)

Hipkins, A.J. (1986). *Pianoforte. Grove Dictionary of Music*. (Vol.3).

Discography/Editorial Notes:

Delage, Maurice (1955). The Works of Maurice Ravel. eighth unnumbered page from insert booklet, *Maurice Ravel, Complete Piano Works*, Walter Gieseking, Piano. Angel Phonodisc 35272-4.

Ravel, Maurice, & Hinson, Maurice (2001). (Ed.). *Jeux d'eau*. Van Nuys: Alfred Publishing Co..

音樂作畫：從李斯特、德布西和拉威爾 的三首鋼琴曲發現水的意境

陳光群

摘 要

李斯特、德布西和拉威爾借由鋼琴表達對水的崇拜與敬仰，水的靈性被他們詮釋的淋漓盡致。

李斯特的“Les jeux d'eau à la Villa d'Este”（旅遊歲月 III）充分表現出水的壯麗，曲子中時常出現顫音與雙機動裝置相互輝映，表現水在瞬間泉湧的活力。

德布西的“Reflets dans l'eau”（水中倒影）強調於色彩和意象，是藉不斷變化的和聲完成水的微波和漣漪，曲中五聲音階和全音階詮釋神秘感。

拉威爾“Jeux d'eau”（水的嬉戲）的和聲調式大膽創新，以複雜的節奏和技巧變化，描寫出水的變幻莫測。

從這三首曲子做比較，我們發現三個作曲家都採用和絃來描寫水的流聲，但因年代和背景的不同，排列和絃的方法突顯了浪漫和印象時期審美觀念的差異。

彈奏出水的意境在技巧方面可從作曲家本身和著名鋼琴家彈奏經驗及解讀取得，其主要目的是讓彈奏者能從瞭解不同的觸鍵、節奏、樂句處理方法來詮釋水本身變化多端的性質。

關鍵字：音樂畫作，水，鋼琴作品，李斯特，德布西，拉威爾

析論〈飛天〉、〈胡旋〉、〈胡騰〉 之舞蹈形式及其影響

王廣生

摘 要

本文以佛國文化藝術〈飛天〉為起始，繼論風格各異的舞蹈文化〈胡旋舞〉、〈胡騰舞〉對中國舞蹈發展的影響。論文目的聚焦在分析當時壁畫、服飾、音樂，從而瞭解當時舞蹈風格以及舞蹈形式。

研究發現，絲路開通後帶來大量的西域樂舞，〈飛天〉呈現出「飛舞」、「輕盈」、「柔和」的共同特質；〈胡旋舞〉急速旋轉，節奏鮮明，動作輕快，而〈胡騰舞〉像鳥兒般跳躍，俱是具技巧性且難度極高的舞蹈。在服飾上一反原有寬袍大袖厚實的裝扮，使得身體行動輕便自如，在樂器音律、節奏上的明亮、活潑、開朗，給予振奮愉悅之快感。因而改變動作張力，不論旋轉、踏踢、跳躍之技巧均有了大幅度的提昇。

今日普遍受到西方文化衝擊的中華傳人，受到絲路文化的啟迪，可回顧以往文化融合之際的兼容並蓄精神，以達藝術臻美的境界；這些舞蹈風格，並可做為今日創新中國舞蹈風格的借鏡。

關鍵字：絲路、飛天、胡旋、胡騰

一、研究緣起與目的

絲路，是古代軍事與政治擴張對外交通的要道；亦是中西文化、經濟交流的主要通渠¹。絲路以長安古都為中心向西北延伸，越隴山至蘭州，往河西走廊入新疆，經帕米爾高原直至中亞。歐洲人對「絲路」的解釋是指中國絲綢傳入歐洲之路線，如德國人費迪南·馮·李希霍芬男爵（Ferdinand von Richthofen，1833-1905）首創「絲綢之路」²此一名詞。國畫大師張大千先生則認為，「絲路」在中國歷史上也是中國茶輸出之路，可稱為「絲茶道」³。

中國與西域關係之開展始於漢代。史載漢武帝建元二年（西元前 139 年）張騫率百餘人由長安出發到中亞細亞的大月氏（今伊犁）。張騫西行的途徑在漢代稱為北道，出河西走廊，沿天山南路西行，經疏勒、大宛、康居到大月氏。回程路線則稱為南道，由中亞細亞，溯今阿母河，越蔥嶺、出莎車、于闐、經玉門關或陽關到河西走廊。當時漢朝只知道西域有大月氏一國，但經由張騫西行得知西域五十餘國情形（郭嗣汾，1980）。

絲路除南北道外尚有「中道」，又稱「徑道」，中道開於漢初，從玉門關西出，發都護井，迴三隴到故樓蘭；轉西，越龜茲至蔥嶺。西漢末年一度封閉，至魏晉又告恢復。亞伯特·海爾曼（Albert Herrmann，1886 - 1945）著《中國與古敘利亞間之古絲道》對各路里程的記載：中道七星期行程 1700 公里；南道八星期行程 1900 公里；北道九星期行程 2100 公里（郭嗣汾，1980）。如此漫長艱難之行程中，黃沙萬里駝鈴響起，神秘國度具異國風情的音樂與舞蹈，是如何地牽動著中國舞蹈的脈動，令人好奇又著迷，而心生嚮往之情，也因此成為本文之研究動機。

本文所論部分為絲路沿線之敦煌、石國、古龜茲等地，以璀璨耀眼的佛國文化藝術「飛天」為起始，繼論風格各異的舞蹈文化「胡旋舞」、「胡騰舞」對中國宮廷樂舞的影響。論文目的聚焦在分析當時音樂、舞蹈服飾，藉以瞭解當時舞蹈風格以及舞蹈形式，以使普遍受到西方文化衝擊的中華傳人，在離古越來越遠的今日，能夠回顧以往文化融合之際，是如何兼容並蓄以達到藝術臻美的境界，做為今日創新中國舞蹈風格的借鏡。

二、蓮開絲綢路：〈飛天〉

碧天黃沙的絲綢之路千百年來貫通著中西文化的交流，歐亞大陸上的古中國、古印度、古波斯、古希臘等文化，在這裡交匯融合，閃耀著人類智慧璀璨的光芒。自中西交通開始以後，佛教及佛教文化藝術也東越蔥嶺傳入中國，為中國傳統文化藝術注入了新的獨特風韻（郭嗣汾 1980）。方豪教授在〈中印曆算關係及佛教藝術之東傳〉中提到：

「佛教藝術亦即所謂印度教藝術，實由大月氏傳入中國。蓋大月氏崇信佛教，而大月氏其時受希臘文化之影響已深，故傳入大月氏之佛教藝術，遂染濃厚之希臘色彩。大月氏王迦膩色迦之貨幣，近來出土者頗多，雕刻之人像及紋飾，無一非希臘型。蓋迦膩色迦之全盛時代，南至印度，東越蔥嶺而達于闐，建所謂犍陀羅國，稱雄一時。」⁴

佛教文化藝術融合了西方文化藝術這一事實，由亞歷山大大帝東征將希臘文化帶入中亞所致。希臘文化所及尚有天山以南區域發現之貨幣，並有阿波羅（Apollo）、海萊格萊斯（Heracles）、艾洛斯（Eros）等希臘神話之神像（郭嗣汾 1980；邢福泉，1997）。此兩種文化的實質交流，使得佛教融合了西方文化藝術也就不足為奇了。

其時由於婆羅門教在南方得勢，佛教因此北移。經迦膩色迦王的努力促使佛教統一，大月氏遂成為佛教之中心。大月氏藝術與佛教向東傳於中國，向南則傳於印度，乃產生印度希臘藝術。其後更由中國傳於朝鮮、日本，對東方藝術因而產生極大影響（郭嗣汾，1980）。

再者，大夏（古巴克特里亞，主要為今日阿富汗北部、塔吉克南部、烏茲別克西南部和庫車）亦曾為希臘殖民地，有希臘工匠建造廟塔，雕刻佛像，造型藝術非常發達，即所謂「犍陀羅藝術」，或稱「佛陀藝術」。初期的佛像，衣飾面貌無不具有希臘風格。希臘人崇尚人文主義，以人為出發點，且根深於對人體美的執著審美觀，認為神具有人的形體，但來去自如，不為人所見。固初期佛像有作宙斯（Zeus）、阿波羅（Apollo）之式，且因受希臘裸體畫像、雕像影響，佛教亦著薄衫，以表現人體之美。佛像捲髮，即所謂「螺髻」等現象，均有跡可循，如高昌出土之希臘造型人頭塑像，（郭嗣汾，1980；王增才，1993；邢福泉，1997；王琦，2009）。如【圖一】。

（圖一）希臘造型的人頭塑像。



圖片來源：新疆省庫車龜茲博物館，王廣生攝。

除前述犍陀羅藝術之外，又有薩山朝伊蘭藝術或稱波斯化藝術。波斯古稱安息（今伊朗），亦為亞歷山大大帝征服之地，故亦有希臘、羅馬系之藝術風格。古波斯雖亡於西元二六六年，但薩山朝之新波斯國，在藝術上仍保留古波斯之風，即是在歐洲系統之外，又加上其他民族特色而成⁵。

這兩種藝術皆曾流傳在後漢、三國、兩晉時代，西元三世紀後期佛教由大月氏傳入，寺、塔及千佛洞漸次建立。佛教文化東移後，最先接受者為天山南路各城邦，然後傳至敦煌、涼州、大同、洛陽等地，各地現存石窟中的壁畫、佛像等藝術作品，在西魏（535—556）到北周（557—581）的彩塑中仍可見到濃厚的異國風味，如 432 窟、290 窟的菩薩像【圖二、圖三】），皆有著眉宇高朗、深邃眼窩、頸項修長、上身袒裸、著披肩繫長裙的特徵。但此種現象在魏文帝推行「漢化政策」之後，有了明顯的改變。以後各朝代的石窟造像，又隨著時代變遷，展露出各時期的特殊風格。石窟藝術歷經千年開鑿，遂形成絲路文化之瑰寶，更是今日探究當時造型、舞姿、儀態的第一手資料。

圖片來源：本文飛天圖像（【圖二】至【圖十五】）取自《敦煌藝術》，台北：里仁書局。



（圖二）432 窟。菩薩。



(圖三) 290 窟。菩薩。

莫高窟千佛洞位於河西走廊最後的一個綠洲，是數量最大、最富麗的古代石窟群。據唐代聖曆元年（西元 698 年）《李懷讓重修莫高窟碑》記載，莫高窟創建於前秦建元二年（西元 366 年）。早期的壁畫主要是佛菩薩像和佛傳故事，佛教故事通常分為「經變故事⁶」和「本生故事⁷」，其目的是為宣揚教義，使宗教信仰能在生活當中引起作用，遂將佛經故事形象化。藝術家們在情理範圍內將幻想與現實結合，造成生動的畫像，使人流連嚮往佛國的美好淨土世界。

壁畫中的佛國世界幾乎以整本佛經的複雜內容繪成，一幅幅場面浩大、結構富麗、莊嚴肅穆氣氛之下的圖畫上，另還有些細微的飄逸的造型像，稱之為「飛天」，如窟頂、龕楣的許多飛天形象。

細究之下飛天又名「香音神」，是象徵自由快樂的天神；亦是菩薩講經時，盤旋飛舞於菩薩頭頂上的祥和之氣，為一虛擬之造型。古代畫工們以驚人的想像力創造出彩帶飄逸飛舞、乘風輕盈之姿，與西方畫家筆下的天使翅膀有著異曲同工之妙，但兩相比較下卻又多一份空靈之美，給予舞蹈創作者更開闊的想像空間。

飛天圖像自北魏開始，歷經西魏、北周、隋、唐、宋、元，長達千年的創作中，筆者僅就各朝代「香音神」造型中，挑選出圖像清晰生動且具代表性者為例，一窺「飛天」的意像形似與氣韻⁸。

(一) 北魏 (西元 386—534 年)

此一時期的飛天造型昂首闊姿。由於鮮卑拓跋部入主中原建立北魏王朝，民族自信正強勢之際，因而這種精神反映在藝術作品中。早期的飛天，有的全裸有的半裸，後期的飛天，則顯出漢化的優美和端莊。



(圖四) 257 窟，須摩提女緣品。



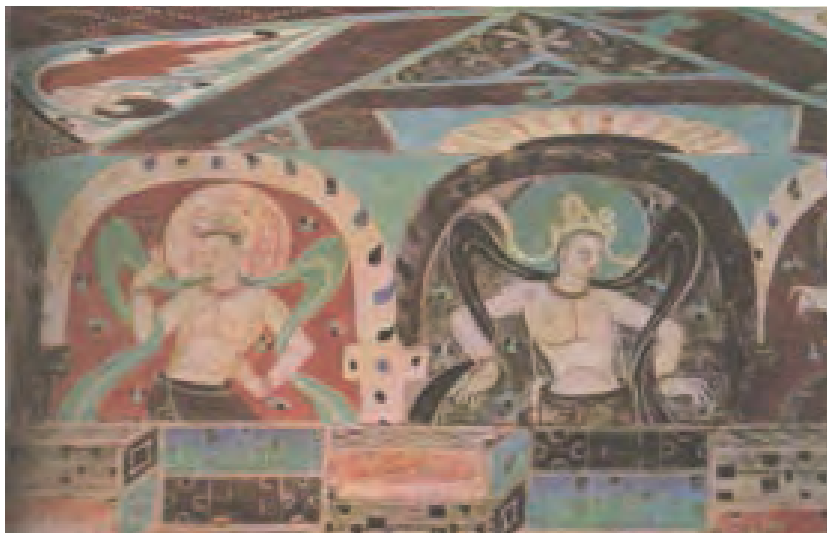
(圖五) 257 窟，飛天。

（二）西魏（西元 535—556 年）

從此時「香音神」造型可見到穿著寬袖長袍漢服的飛天，靈巧多姿輕盈優美【圖六】。「天宮技樂」佛像造型中則見到上身袒露，體行健碩之飛天【圖七】。



（圖六）249 窟，釋迦說法圖。



（圖七）288 窟，天宮技樂。

(三) 北周 (西元 557—581 年)

北周時期飛天形體較壯健，姿態較粗獷，飛天周圍有天花點綴其中，圖中一組飛天，做同一方向飛行。



(圖八) 290 窟，飛天。

(四) 隋 (西元 581—618 年)

隋代飛天以輕快、流動見長，線條纖細為其特色。如【圖九】「飛天」一畫中，飛天正乘風而下，體態輕盈，飄帶舒捲自如，色彩絢麗，是最具代表性之飛天圖。【圖十】「帝釋飛天」圖顯示著飛天諸神在空中飛馳，充滿流動氣勢，飄帶線條拉成直線，顯現速度飛快，圖中飛天做回首迴旋之姿。



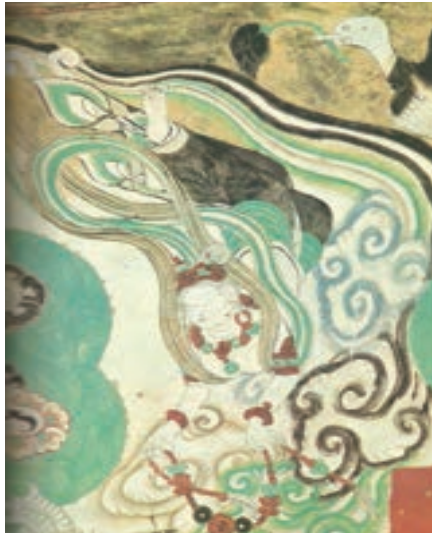
(圖九) 404 窟，飛天。



(圖十) 419 窟，帝釋飛天。

（五）唐（西元 618—907 年）

唐代飛天質與量都最豐富多彩，裝飾炫麗。氣韻生動，舞姿更加輕柔飄逸。如【圖十一】第 158 窟飛天，顯示香音神身邊彩雲環繞，手握纓絡，飄帶隨風舒捲，似徐徐下降之勢。【圖十二】第 320 窟中雙飛天。畫中上方的飛天以對稱之姿，呈現飄帶乘風，飛舞輕盈的形象。【圖十三】則顯示飛舞環繞在菩薩四周的飛天，自由翱翔，婉轉迴旋，顯現天國歡樂和諧的氣氛。【圖十四】329 窟之「夜半逾城」中，圖像上方顯示四人一排動式很大的飛天，造成御風而行，流動如飛的效果。



（圖十一）158 窟，飛天。



（圖十二）320 窟，雙飛天。



(圖十三) 321 窟，菩薩赴會。



(圖十四) 329 窟，夜半逾城。

(六) 北宋 (西元 690—1030 年)

自五代至宋代飛天形象樸實，承襲盛唐寫實之風，較接近現實生活中婦女的形象，但仍不失柔和的線條。如【圖十五】所示第 431 窟之「伎樂天」。其中飛天手持拍板，以手對擊發聲，飄帶環繞身體飛揚，如磬坐舞動之勢。



(圖十五) 431 窟，伎樂天。

從以上香音造型可以發現，佛洞裡一幅幅畫像中均呈現出「飛舞」、「輕盈」、「柔和」的共同特質，要如何舞出這一份輕巧、柔和的神韻，應該就是飛天「形神兼備」的創作精神和審美意涵的具體表現；也就是在其「迴」與「流」的「形」之中，體現出主體的精神氣韻和舞蹈情韻（袁禾，1994）。

筆者歷經舞蹈生涯數十餘載，從表演飛天到創作飛天舞，所拿捏的分寸都在強調「飛、輕、柔」的三字訣。而表演與創作間的最大不同是前者在於強調身體技巧的控制，經由動作顯示豐富的情感表現；後者則在於從架構中選擇動作，從體態律動中營造特色、鋪陳層次，並不敘說故事而只為達到理想中輕盈飛騰的感覺。飛天一舞如旋轉飛翔於碧空中，感受佛國世界的安詳和諧與自在。該舞可超越民間世俗各族舞蹈形式之規範與風格局限，強調意境與氛圍的營造，使創作者少了一份束縛，多了一份揮灑的空間。

三、洛陽家家學胡樂：〈胡旋舞〉與〈胡騰舞〉

自南北朝以後，西域少數民族來到中原的人數不斷增加，至唐代和漢族雜居的地方遍及有洛陽、長安、武威、酒泉、敦煌一帶，甚至到南方的廣州等地。貞觀三年時已有西域少數民族男女一百二十餘萬人口⁹，在洛陽一地也有一萬多家。他們在中原安家落戶，開酒館，開店舖¹⁰，酒館裡有「胡姬」歌舞。在服裝上相互影響，非但是「漢戴胡帽，胡戴漢帽」，甚至於流傳到宮中的女子也愛學「胡妝」，喜歡細腰窄袖（歐陽予倩，1985）。如元稹詩中云：「自從胡騎起煙塵，毛毳腥羶滿咸洛。女為胡婦學胡妝，伎進胡音務胡樂。¹¹」古人所謂「樂」其實包含著舞及舞蹈所執之器具在內¹²。所謂「胡樂」泛指中原以外的音樂舞蹈。原本在南北朝即已流行的「胡樂、胡舞」，此時隨著胡漢民族的相處日久，與各民族樂舞的流傳蔓延也益逾廣

泛，蔚成一股風氣。如王建《涼州行》：「洛陽家家學蕃（胡）樂」¹³。對宮廷而言，除了原有外來樂舞之外，還不斷地添增了一些少數民族的新樂舞；如〈胡旋〉、〈胡騰〉、〈柘枝〉舞等，盛極一時。安史之亂後，流傳更廣。茲摘錄《胡旋》、《胡騰》二首舞蹈的詩詞，一探舞蹈形式與風行的狀況。

《新樂府》白居易《胡旋女》¹⁴ 詩中言：

胡旋女，胡旋女，心應弦，手應鼓。弦鼓一聲雙袖舉，回雪飄飄轉蓬舞。
左旋右旋不知疲，千匝萬周無已時。人間物類無可比，奔車輪緩旋風遲。

胡旋女，出康居，徒勞東來萬里餘。中原自有胡旋者，鬪妙爭能爾不如，
天寶季年時欲變，臣妾人人學圓轉。中有太真外祿山，二人最道能胡旋。

貴妃胡旋惑君心，死棄馬嵬念更深。從此地軸天維轉，五十年來制不禁。

《新樂府》中元稹所著《胡旋女》¹⁵ 言：

天寶欲末胡欲亂，胡人獻女能胡旋。旋得明王不覺迷，邀胡奄到長生殿。
胡旋之義世莫知，胡旋之容我能傳。蓬斷霜根羊角疾，竿戴朱盤火輪炫。
驪珠迸珥逐飛星，虹暈輕巾挈流電。潛鯨暗喻笪波海，回風亂舞當空霰。
萬過其誰辨終始，四座安能分背面。

《新樂府》劉言史《胡騰舞》¹⁶ 詩中言：

石國胡兒人見少，蹲舞尊前急如鳥。織成蕃帽虛頂尖，細氎胡衫雙袖小。
手中拋下蒲萄盞，西顧忽思鄉路遠。跳身跳轂寶帶鳴，弄腳繽紛棉靴軟。
四座無言皆瞪目，橫笛琵琶徧頻促。亂騰新毯雪朱毛，傍拂輕花下紅燭。
酒闌舞罷絲管絕，木槿花西見殘月。

《新樂府》李端《胡騰兒》¹⁷：

胡騰身是涼州兒，肌膚如玉鼻如錐。桐布輕衫前後卷，蒲萄長帶一邊垂。
帳前跪作本音語，拾襟攬袖為君舞。安西舊牧收淚看，洛下詞人抄曲興。
揚眉動目踏花氎，紅汗交流珠帽偏。醉卻東傾又西倒，雙靴柔弱滿燈前。
環行急蹴皆應節，反手叉腰如卻月。絲桐忽奏一曲終，嗚嗚畫角城頭發。
胡騰兒，胡騰兒，故鄉路斷知不知。

由以上四首詩中所述看來，表演〈胡旋舞〉之人多為女子。舞蹈動勢以旋轉為主，胡旋女左旋右轉急如旋風，應著節奏雙袖舞，像雪花空中飄搖，像蓬草迎風飛舞，轉了不知多少圈，不知疲累也不知停止，轉到最快時，觀眾甚至分不清楚她的背和面了。此舞不但要求急速旋轉，轉的要多，節奏又要鮮明，動作卻要輕盈，是一首頗具技巧性難度極高的舞蹈。

而跳〈胡騰舞〉之人則多為男子。舞蹈動勢以跳躍見長，像鳥兒般跳躍輕快，動作靈敏，縱身躍起時，束腰寶帶叮咚作響，和著音樂的節奏。當樂聲鼓聲更加高亢快速時，腳步的變化，色彩的繽紛，令觀眾目不暇給。當騰踏旋轉時，毯子上的朱毛紛紛落下，如花瓣一般輕灑在紅蠟燭上。而在面部表情上，揚眉動目，忽驚忽喜，隨著腳步跳動像醉酒似的東倒西歪，豪放不羈，帶有即興而舞的特色（李天民、余國芳，1998）。此與現在流行於新疆一帶，少數民族男子的獨舞極為相似。具有濃厚的民間舞蹈色彩。

這些富有地方色彩之舞蹈，在長安舞胡旋的能人，毫不遜色於西域之藝人，且有過之而無不及，由宮中到民間，長安人人學圓轉。流行長達五十年之久，已造成一股時尚風潮。同時上層統治者，沉緬於歌台舞榭，既使戰禍臨頭猶不知，形成樂舞藝術的畸形發展（殷亞昭，1985），亦可看出當時社會風氣由於上行下效，君臣百姓同好之的趨勢下，也為胡樂舞創出劃時代的高峰。

四、其他胡樂舞的影響

漢代張騫入西域得「橫吹」與《摩訶兜勒》曲，「橫吹」為笛子狀的樂器，屬西域遊牧民族輕騎的樂器。橫吹音域高亢，可以產生輕快，激越有活力的氣氛（吳寶恆，1987）。在橫吹的伴奏下，更能帶動快板舞蹈激烈的情緒與表現張力的提升；張騫帶回的樂曲《摩訶兜勒》，是西域民歌，歌風豪放爽朗。漢代宮廷樂師李延年，根據此曲造「新聲二十八解¹⁸」。「解」是代表樂曲的段落，李延年改編創作了二十八段新樂，保留西域原有雄健、奔放的曲風（李建民，1993；劉再生，1991）。活潑的調性，使不同片段的音樂、舞蹈變化得更豐富明快。當時傳入的樂器尚有笛、角、羯鼓、豎箜篌、箏、琵琶等。以號角為主的吹打樂器，以後便普遍用於軍樂、宮廷宴會、民間婚喪吉慶活動之中。

李延年在獲得漢武帝的賞識下，發揮其在音樂舞蹈上的才能，擴編「樂府」廣採民間歌舞，給了民間俗樂舞浸陳殿堂的機會。胡漢樂舞在這裡交會，得天時地利人和之賜，而大放異彩。為漢代樂舞藝術，注入了新的聲音，新的式樣與新的風貌，也使得百戲中的音樂、舞蹈、戲劇各自獨立發展。

漢武帝以後西域樂舞的交流，隨著漢公主的遠嫁而更頻繁。到了西元一六八年至一八九年間的東漢靈帝，好胡服、胡樂、胡舞，引得京都權貴爭相效之，風氣亦然行成¹⁹。漢胡樂舞之融合，在四川出土的漢墓畫像磚得到印證；磚上之駱駝背上有二人對擊建鼓（圖十八），這建

鼓舞是中原的舞蹈，卻在西域「駱駝載樂」呈現出來，可見胡漢樂舞之融合由來已久矣。



(圖十八) 漢代駱駝載樂畫像磚；四川新都文館會藏。

圖片來源：王克芬 (1991)，《中國舞蹈發展史》圖版 17。

南北朝時北魏、北齊、北周吸收較多現今新疆一帶傳入的樂舞；宋、齊、

梁、陳則較保持漢族樂舞的傳統，隋統一天下，將南北雙方的樂舞整理後組成了《七部樂》²⁰：「國伎、清商伎、高麗伎、天竺伎、安國伎、龜茲、文康伎」。隋煬帝在《七部樂》的基礎上加上《疏勒》、《康國》樂發展為《九部樂》²¹；唐太宗貞觀十六年（西元 642 年）加（高昌樂）成《十部樂》²²，樂名多以地方命名之。其中屬西域之樂有五部，現以圖表呈現之。此二表係筆者參考何志浩先生《中國舞蹈史》及國家文化資料庫所載資料綜和整理而成，以方便比較對照，藉以分析理解音樂、服飾對當時舞蹈的影響。

表一：唐代十部樂中西域樂舞之古今地名對照表

樂名	古代地名	現今地區
龜茲樂	龜 茲	龜茲今新疆維吾兒族庫車一帶。
安國樂	安 國	安國今烏茲別克斯坦布哈拉一帶。
疏勒樂	疏 勒	疏勒今新疆喀什格爾、疏勒一帶。
康國樂	康 國	康國今烏茲別克斯坦撒爾馬罕一帶。
高昌樂	高 昌	高昌今新疆吐魯番一帶。

表二：唐代西域樂舞的樂名、樂器與服飾表

樂名	樂器	服飾
《龜茲樂》	樂器：彈箏、豎箏篴、琵琶、五絃、橫笛、笙、簫、篳篥、答臘鼓、毛員鼓、都雲鼓、候提鼓、雞婁鼓、腰鼓、齊鼓、檐鼓、貝、銅鈸、等十八種。（何志浩 1957，中國舞蹈史。頁 184）	紅抹顏身穿緋襖，白褲、烏皮靴。

《安國樂》	樂器：琵琶、五絃琵琶、豎箜篌、簫、橫笛、箏、正鼓、和鼓、銅拔、箜篌。（國家文化資料庫 0001716781）	身穿紫襖、白褲，赤皮靴。
《疏勒樂》	樂器：豎箜篌、琵琶、五絃琵琶、橫笛、簫、箏、答臘鼓、腰鼓、羯鼓、雞婁鼓」（何志浩 1957，中國舞蹈史。頁 184）	白襖錦袖，赤皮靴、赤皮帶。
《康國樂》	康國樂：俗稱《胡旋舞》 樂器：笛鼓、正鼓、小鼓、和鼓、銅鈸。（國家文化資料庫 0005632447）	《舊唐書》記載：「康國樂，工人皂絲布頭巾，緋絲布袍，錦領。舞二人，緋襖，錦領袖，綠綾渾褶袴，赤皮靴，白袴帑。舞急轉如風，俗謂之胡旋。」
《高昌樂》	樂器：豎箜篌、琵琶、五絃琵琶、笙、橫笛、簫、箏、腰鼓、雞婁鼓、銅角。（國家文化資料庫 0001717075）	身穿黃袍，練襦，五色條帶，金銅耳檔，赤靴，紅抹頭。

以上兩則表格資料來源：本研究。

（一）演奏器樂：

從【表二】演奏器樂上分析可知，西域樂器的琵琶、箜篌、羯鼓、答臘鼓、都縣鼓之類的樂器，節奏性強，比較適宜節拍明快活潑的舞蹈。而且較原有的鐘、磬、琴、瑟一類的樂器輕便，音律變化較多，容易轉調，使得樂章豐富動聽。加上箏、橫笛、鼓、箜篌等的配合，對舞蹈表現與發展有很大的幫助。一改中原傳統樂器鐘、磬、琴、瑟等音聲，該類樂器較適於節奏緩慢的舞蹈氣質。由此亦可見音樂調性和樂器對舞蹈的感染力。

（二）舞者服裝：

從【表二】舞者服裝上分析可知：

1、西域舞蹈表演都穿著褲裝，如白、綠色褲帑。舞者穿褲時行動能較裙裝方便，可以想見西域舞蹈的活潑度、靈活性都較中原傳統古樂舞大得多。

2、舞者腳上都著烏（赤）皮靴。著靴與西北少數民族的地理環境和生活習慣有關，養成了他們穿皮靴的習慣。皮靴能擊打出聲音和節奏，與漢民族舞蹈時腳上一般穿著的「錦履」相較，在腳步步伐運用上產生極大的差異性。

舞蹈最基本的節奏與動作，來自自然和生活，如心臟的跳動就是最原始的節奏；生活中的動作就是一種本能的反射。會隨著身體內在的悸動與外在生活文明而改變，不同文明的發展產生各具風格的文化，中西文化之相互交流，使原來同質性的文化，改變為多元文化，這種現象呈現出的特質，也就是每一個時代風格之所以轉變的元素及改變的原因。

古代的樂，多包含有舞，這些歌舞來自民間，自然也流傳在民間。漢代「樂府」、唐「教坊」等宮廷樂舞也是由民間而後進入宮廷；郭茂倩云：「雜舞者……始皆出自方俗，後寢陳於殿庭」²³。民間的舞蹈在士大夫的筆下是不被重視的，反觀宮廷樂舞卻是有大量的詩詞歌賦，形容出音樂、舞蹈、服飾的特徵，因此筆者試從這些史料詩詞中再看胡樂、胡裝、胡舞對中原舞蹈的影響。

新唐書·禮樂志》²⁴ 記載：

「帝（玄宗）又好羯鼓而寧王扇吹橫笛，達官大臣慕之皆喜言音律，帝嘗稱羯鼓八音之領，褒諸樂不可方也。」另《楊太真外傳》²⁵ 記載：「時新豐初進女伶謝阿蠻，善舞。上與妃子鍾唸，因而受焉。就按於清元小殿，寧王吹玉笛，上（玄宗）羯鼓……。」

前引二詩中所述之羯鼓、玉笛本是西域樂器，能如此獲得帝王青睞喜好，且親臨演奏。如此這般地由上位者來帶動，胡樂舞影響之廣大可想而知。

在服飾方面，自北涼開始至隋代（西元 617 年以前），敦煌壁畫中菩薩、力士、天宮伎樂、飛天的服飾，多是上身赤裸、或披長巾、或著天衣，下身著褲或裙。體態豐乳細腰、沖身出胯歪頭的三位體式，均富有濃郁的西域風格（高金榮 1993）。

中國畫亦有所謂「吳帶當風，曹衣出水」²⁶ 之畫派，吳指吳道子，其畫飄逸，衣帶如迎風而舞；曹係曹仲達，其作風在表現人體線條，故衣裳緊貼於身。此種風格以涼州為中心，然後傳入中原；西魏時建都於大同，故涼州藝術家移至大同，而有雲岡石窟造像；即遷都洛陽，洛陽遂也有石窟，並且有同樣風格之佛像，這些都是受漢代外來藝術影響之餘波。（郭嗣汾，1980）。

以上述衣裳緊貼於身之說法，與漢民族服飾有著很大的差別，畫中的服飾其實在於展現人體之美，此種審美觀是希臘文化所強調的，非我中華文化所 有。此一現象是西域文化與中原文化融合的又一明證。

再讀漢魏六朝人詩賦中所見婦女服飾，如辛延年「羽林郎詩」²⁷ 云：

胡姬年十五，春日獨當壚。長裾連理帶，廣袖合歡襦。
頭上藍田玉，耳後大秦珠。兩鬢何窈窕，一世良所無。

漢人所說的大秦即是羅馬。羅馬商人一方面向東方的中國購買絲織品，一方面又帶來中國人所珍貴的金、銀、珊瑚、珠寶、玻璃。胡姬頭飾有藍田玉，耳上能飾以「大秦珠」，可以想見當時飾品的流行，和女性穿著大寬袖之服裝。

張衡《同聲歌》²⁸中：「洒埽清枕席，鞞芬以狄香」。又說「衣解巾粉御，列圖陳枕張」。足見是時女性喜歡用外國異香來薰履，身上常塗香粉。

唐代十部樂的西域舞蹈中，則見舞人所著服裝，下身均穿著褲褶。腿部行動不受限制，在跳躍、跨步、旋轉、踢腿等動作上更加精進，再有音色明朗活潑、節奏強烈快速的樂曲的搭配，豐富了舞蹈表現的內涵，使得舞蹈技巧向前跨越了一大部，邁入一個新的里程碑，造就了漢代之後中國舞蹈史上的黃金時代。

從以上史料中分析而解讀之胡樂舞文化所造成的影響，涵蓋層面幾乎是全方位的。胡漢文化融合在每個不同時代裡，展現出不同時期風格的特色，這也都拜先人們的睿智，有所取捨有所堅持，為我們留下如此燦爛多元的民族文化。

五、結論與建議

（一）結論

本文從石窟畫像以及詩詞、文獻等探討得知，西域文化對中原文化影響至深的主因來自於漢唐盛世文治武功的對外擴張。漢使張騫兩次出使西域，打通千里絲路，在政治上達到統治者對外擴張的野心和目的，在經濟文化上收穫卻更加豐富。源源不斷的往返交流不曾因改朝換代而中斷，西域民族對中原文化持續注入新的活力，造就了每個時期文化上的特徵。

舞蹈就在這種相互交流中融匯，形成多彩多姿的表演形式，由民間到宮廷都有了不同於漢代以前的風格。雖然漢以前除了強調教化功能的雅樂舞之外，尚有精緻的楚舞文化，但均講究典雅、端莊、柔軟、妙曼之形態，動作幅度不大，且受服飾之影響多為水平式的動作，少有向上彈跳等垂直動作的發展。絲路打通後帶來大量的西域文化及樂舞，在觀念上受到宗教的影響，而有登天的欲望，因此而拓展了表現思維模式，使得舞蹈空間的運用，也由平面變化拓展開向上征服空間的發展，豐富了表現層次之美感；在樂器上音律、節奏的明亮、活潑、開朗，給予振奮愉悅之快感，帶來生動自然的律動；在服飾上一反原有寬袍大袖厚實的裝扮，而使得身體行動輕便自如，因而改變動作張力，不論旋轉、踏踢、跳躍之技巧均有了大幅度的提昇。表演者在技巧鑽研精進之下，突破了整個舞蹈形式及技巧。再有，經年累月不斷的接受與融合、創新，始有如今日舞蹈的風貌，形成中華文化特色且多元的傳統舞蹈。

現今，我們研究回顧傳統，並不表示保守或墨守成規而不創新，反而是要了解任何一個民族的傳統文化，都須歷經千錘百鍊始能留住最精華的部分，得到肯定並長期延續保存與發展。中國是舉世聞名四大古老文化之一的大國，先人累積的文化資產，正是中華民族最大的財富，更應該重視珍惜。在溫故知新的同時，秉持傳統精神與當今時代背景、生活方式，與現代心靈意識、審美觀、價值觀等作一構聯，尋求舞蹈的著力點與平衡點。唯有兼顧傳統與創新，才不

至於迷失在當今資訊快速發展與過度強調西方人文精神特質的趨勢之下。因此，藉由絲路文化融合創新的啟迪，重新省視當今舞蹈的創新之路而傳承中國舞蹈的特質與風格，才更能具有舞蹈美學之藝術價值。誠如明朝樂律學家朱載堉之言：「無古不成今，今之樂猶古之樂也」且「今古融通，使人易曉」。如何兼顧藝術創新與傳承，是每一個藝術創作者都要面臨的挑戰。

(二) 建議

唐代十部樂中，西域的樂舞有疏勒、龜茲、高昌等，加上近年來出土之敦煌舞譜，其根源都來自新疆天山南北，其中以龜茲樂為首²⁹。龜茲樂舞吸收了北印度與波斯兩地的技藝，在宮廷和民間均引起風潮，盛極一時。唐代最著名的〈胡旋舞〉、〈胡騰舞〉等，都屬這一系的舞蹈。無論是在地域上或風格上，與現今新疆的舞蹈歷史傳統都有著密切關係。因此對新疆現有文化進行了解，將有助於一窺古舞的風貌，和當時家家學胡樂的盛況。

其次，持續閱讀、研究及推理視覺及文字方面的歷史檔案，將有助於研究者對古樂舞之「形神氣韻」有所瞭解。甚至經由身體實際演練，再與詩詞意象做關照印證，將更能體會與領悟古樂舞之精髓，這些都是必需而且重要的舞蹈研究課題。

註釋

1. 漢武帝為擴大東西交易的需要，將漢人移居武威、張掖、酒泉、敦煌等河西四郡，設教尉並田屯兵。漢朝之經營西域所獲，不僅限於軍事方面，且促進了經濟與文化之交流。資料參見：郭嗣芬 (1980)，《千里絲路》。頁 109。台北：錦繡出版社。
2. 郭嗣芬 (1980)，《千里絲路》。頁 18。李希霍芬，(1877-1912)，《中國：我的旅行與研究》(China: results of My Travels and the Studies Based Thereon) 他第一次使用「絲綢之路」來形容中西部往歐歐洲的貿易路線這個名稱一直廣為使用至今。
3. 郭嗣芬 (1980)，《千里絲路》，序言。
4. 方豪 (1954)，《中西交通史》第一冊第十五章第五節。
5. 郭嗣芬 (1980)，《千里絲路》頁 26。
6. 經變故事：經是佛經，變是變相或變現，也就是形象化，以圖像的形式來說明佛經的思想內容。陳清香，《佛經變相美術創作》，(1977)，台北市，中華叢書編審委員。
7. 本生故事：印度佛教相信輪迴轉世，釋迦牟尼經過累世修行，有過無數次的轉生，才得以成佛，本生故事就是講他降生前所經歷的許多世代的事蹟。摘自季羨林，《季羨林自選集一佛》序，華藝出版社。
8. 南齊畫家謝赫撰，《古畫品錄》，頁 1。首次提到「氣韻」一詞；「形似、氣韻」是中國繪畫六法中的精髓。
9. 《舊唐書·太宗本紀》卷二，頁 22。「是歲（貞觀三年），戶部奏言：中國人自塞外來歸及突厥前後內附開四夷為州縣者男女一百二十餘萬口。」
10. 李白《李太白文集》卷四，頁 14。《少年行》：「五陵年少金市東……笑入胡姬酒肆中。」；《白鼻騮》：「銀鞍白鼻騮 綠地障泥錦，細雨春風花落時，揮鞭直說胡姬飲。」
11. 元稹詩《元氏長慶集》，卷二十四，頁 9。
12. 司馬遷《史記》樂書第二，頁 1179。「比音而樂之，及干戚羽旄，為之樂也。」
13. 王建，《王司馬集》卷二，頁 1。《涼州行》：「…城頭山雞鳴角角，洛陽家家學蕃樂」。
14. 白居易《全唐詩》（新樂府），第七函第一冊，卷三，頁 5。天寶末康居國獻之。
15. 元稹《全唐詩》（新樂府），第六函第十冊，卷 24，頁 8。李傳云：天寶中西國來獻。
16. 劉言史《全唐詩》（新樂府），第七函第九冊，頁 4。王中承（武俊）宅夜觀舞胡騰。（此舞原為中亞細亞塔什干的民間舞蹈）
17. 李端《全唐詩》（新樂府），第五函第三冊，卷 1，頁 7。
18. 《晉書》卷二十三，頁 27。「張博望（張騫）入西域，傳奇法於西京，惟得摩訶兜勒一曲，李延年因胡曲，更造新聲二十八解乘輿以為武樂。」

- 19.《後漢書·五行誌》卷二十三，頁 8。「靈帝好胡服、胡帳、胡床、胡座、胡飯、胡箜篌、胡笛、胡舞，京都貴戚皆競為之。」
20. 歐陽予倩 (1985)，《唐代舞蹈》，頁 6。隋七部樂：國伎、清商伎、高麗伎、天竺伎、安國伎、龜茲伎、文康伎。
21. 歐陽予倩 (1985)，《唐代舞蹈》，頁 6；王克芬 (1985)，《中國古代舞蹈史話》，頁 41；李天民 (1998)，《中國舞蹈史》，頁 375；何志浩 (1959)，《中國舞蹈史》，頁 162。
22. 同上
23. 宋郭茂倩，《樂府詩集》卷五十三，頁 1。
- 24.《新唐書》卷二十二，頁 5。
- 25.《御定佩文韻府》卷十五之一，頁 66。
- 26.《圖畫見聞誌》卷一，頁 13。
- 27.《玉臺新詠》卷一，頁 8。辛延年〈羽林郎詩〉。
- 28.《玉臺新詠》卷一，頁 11。張衡〈同聲歌〉。
29. 唐玄奘，《大唐西域記》卷一〈屈支國〉，頁 6。屈支國（即龜茲）「氣序和，風格質……管弦伎樂，特善朱國。」

參考文獻

- 1.《史記》。香港：中華書局。
- 2.文淵閣，《四庫全書》。（晉書）迪志文化出版社。
- 3.文淵閣，《四庫全書》。（後漢書）迪志文化出版社。
- 4.文淵閣，《四庫全書》。（舊唐書）迪志文化出版社。
- 5.文淵閣，《四庫全書》。（新唐書）迪志文化出版社。
- 6.文淵閣，《四庫全書》。（樂府詩集）迪志文化出版社。
- 7.文淵閣，《四庫全書》。（古畫品錄）迪志文化出版社。
- 8.文淵閣，《四庫全書》。（王司馬集）迪志文化出版社。
- 9.文淵閣，《四庫全書》。（藝文類聚）迪志文化出版社。
- 10.文淵閣，《四庫全書》。（玉臺新詠）迪志文化出版社。
- 11.文淵閣，《四庫全書》。（圖書見聞志）迪志文化出版社。
- 12.文淵閣，《四庫全書》。（李太白文集）迪志文化出版社。
- 13.文淵閣，《四庫全書》。（元氏長慶集）迪志文化出版社。
- 14.文淵閣，《四庫全書》。（御定佩文韻府）迪志文化出版社。
- 15.《全唐詩》，（1707）。內府寫刻本。
- 16.發行人：徐秀榮，（1981），《中國藝術大觀，敦煌藝術》。台北：里仁書局。
- 17.王克芬（1991），《中國舞蹈發展史》。台北：南天書局。
- 18.方豪（1954），《中西交通史》。台北市：中華文化出版事業委員會。
- 19.袁禾（1994），《中國舞蹈意象論》。北京：文化藝術出版社。
- 20.高金榮（1993），《敦煌舞蹈》。滿州：敦煌藝術出版社。
- 21.何志浩（1959），《中國舞蹈史》。台北：民族舞蹈月刊社。
- 22.何志浩（1970），《中國舞蹈史》。台北：中華大典編印社。
- 23.吳寶恆（1987），《舞蹈藝術二十期》〈張騫通西域與漢代中西樂舞交流〉。北京：文化藝術出版社。
- 24.歐陽予倩（1985），《中國舞蹈史》二編兩種。台北：南亭書店。
- 25.常任俠（1985），《中國舞蹈史》初編三種。台北：南亭書店。
- 26.殷亞昭（1991），《中國古舞與民舞之研究》。台北：貫雅文化事業有限公司。
- 27.李天民、余國芳（1998），《中國舞蹈史》。台北：大卷文化有限公司。
- 28.李建民（1993），《中國古代遊藝史》。台北：東大圖書股份有限公司。
- 29.劉再生（1991），《中國古代史簡述》。北京：人民音樂出版社。

30. 郭嗣汾 (1980), 《千里絲路》。台北: 錦繡出版社。
31. 孫景琛、吳曼英 (1985), 《中國舞蹈史》〈中國歷代舞姿〉。台北: 南亭書店
32. 王克芬 (1985), 《中國舞蹈史》〈中國舞蹈史話〉。台北: 南亭書店。

網路資料：

1. 李希霍芬：http://en.wikipedia.org/wiki/Ferdinand_von_Richthofen
2. 邢福泉，(1997)，《中國佛教藝術思想探源》，頁 39。台灣商務印書館。
<http://ohquiaj.notlong.com>
3. 王琦 (2009)，《絲綢之路》第 14 期・〈從早期佛像看佛教藝術東傳及中西方文化交流〉。
http://big5.xjass.com/ls/content/2009-12/06/content_121400.htm

Analysis On the Impact on Dances By “The Flying Dance” “Hu Spinning Dance” and “Wu Tang Dance”

kuang-sheng Wang

Abstract

This paper was on the influences of the Buddhism tradition from the silk roads to China, especially the influences on Chinese music and dance in the years of 6th to 10th Century. The focus of the paper was to research reprints of cave paintings and ancient Chinese poetries dated after the Han Dynasty in order to extract the imagery of three important dances related to that time: The Flying dance, Hu Spinning, and Wu Tang Dance.

The research revealed that the Flying Dance placed a major theme on weightless, curvy and soft gestures, while both Hu Spinning and Wu Tang Dance emphasized on fast turns and quick leaps. Unlike Chinese traditional dances, both these dances were with fast rhythms and beats and skillful leaps.

This paper also reported that the body movements of the above three dances had a close relationship to the music instruments and costumes afferent to China from India and Xinjiang. Without which the physical beauty of the three dances might not attract such great attentions from the Chinese royal court and civilians at the ancient times.

Keywords : The Silk Road, The Flying Dance, Hu Spinning Dance, Wu Tang Dance

河南箏樂「滑顫音」之聲學分析

——以曹桂芬演奏的五首曹派箏曲為例

張儷瓊¹ 劉志俊² 林雅琇³

摘 要

河南箏樂的音韻表現豐富，除了吟、揉、滑、顫基本的左手技法之外，更有許多複合用韻的技法。「滑顫」即是河南箏樂特有的音韻表現，此種技法合併「顫」與「滑」呈現高低起伏、轉折細膩的音響效果。本文運用 Tolonen 等人所提出的多重基頻偵測方法，將箏樂經過音框切割與分頻處理後，使用總結式自相關函數取得每個音框的暫態基頻值，並計算音量、頻譜輪廓與統計、泛音組態變化等音色特徵，針對河南箏藝傳人曹桂芬的演奏進行採樣分析，深入檢視「滑顫音」的音高、音量與音色樣態。研究發現演奏者對於「滑顫」的演奏採用了一種「滑中有顫、顫中有滑」的手法。在演奏上有以「顫」為主附加「滑音」者，亦有「先滑後顫」的作韻模式。「顫」與「滑」兩種技法相互結合，依照「顫」、「滑」的先後順序組合以及左手按顫的速度、週期、幅度、力度等方面的變化，產生多樣的音韻結果，構成了不同形象的樂音變化。本文運用音樂內涵自動分析的音訊處理方法，微觀而細緻地觀察與統計樂人演奏作韻的動態，以視覺的分析結果描述聽覺上細膩多變的「滑顫音」。客觀資料的呈現有益於歸納並解釋樂人主觀的作韻意識、分析其演奏手法的形質與內容。本文以「滑顫音」為例，提供音高、力度及音色上的分析模型，說明樂人如何在河南箏樂繁響激越的基礎上，以豐富的左手作韻技法，增進細膩特出的風格表現。

關鍵字：河南箏樂、滑顫音

1. 張儷瓊現為國立臺灣藝術大學中國音樂學系教授

2. 劉志俊現為國立中華大學資訊工程學系助理教授

3. 林雅琇現為國立臺灣藝術大學中國音樂學系碩士

壹、緒論

箏樂的音韻形質多樣、變化豐富，聲韻兼備的特徵是古箏音樂重要的風格標記。「聲」指的是古箏的物理聲響，主要表現了樂音的形質 -- 音量、音高、音長及音色的總合。「韻」則指在樂音的基礎上所營造的音腔轉折，亦即在特定音長的時域範圍內，透過指端的操作賦予樂音音量、音高、及音色等方面的變化。這種樂音的變化過程，基本上是以右手指端施力彈弦，激發琴弦的振動以製造古箏的基本物理音響；而後運用左手潤飾樂音，透過壓顫琴弦製造音頻的動態變化，刻畫出箏樂聲韻兼備的表現特質。

一般而言，古箏樂譜對於做韻技法的記載，多有演奏方法與音韻型態的指向，用來標示音韻的概貌。然而，儘管樂譜的標示能指出音高及演奏方法，卻無法精準地說明做韻的內容與結果。舉凡做韻幅度的大小、速度的快慢、週期的長短、音量的變化，都僅只是相對的概念，沒有一定的標準規範。僅以相對的音高、線條或符號標示做韻，實質上並無法準確區分個別用韻之內容。實際演奏上，因演奏情緒、曲趣內容以及流派與個人風格等因素，箏樂的做韻結果呈現繁複而細微的音頻樣態變化。因此，不論由研究或演奏的角度而言，要真實地反映每個做韻技法的音韻型態，具備「尺度」概念的測量工具以及精確微觀的研究模式非常具有必要性。(張麗瓊，2009)

河南古箏音樂的發展有悠遠的歷史及人文脈絡，是中國境內少數幾個重要箏樂流派之一，因其起源發展於中原之境，又素有「中州箏」之稱。河南箏樂與當地說唱戲曲「大調曲子」、「曲劇」在歷史上有過密切的依存關係，古箏長久做為說唱戲曲的伴奏樂器，在箏樂曲目的形成過程中，吸收了聲腔的潤腔方法和用韻習慣，使得河南箏樂的音韻內涵富有濃厚的地方風格，深具表現力。

中國箏樂研究領域對於古箏用韻的表現，歷來皆以演奏者的主觀角度對演奏動作進行描述，輔以文字形容古箏音韻的型態。然因缺乏穩定而詳細的尺度，經常無法有效地描述「音」的型態，難以確實解釋「韻」的內涵。以河南箏樂而言，舉凡大顫、小顫、按、放、揉、滑，無不轉折豐富、變化萬千。顫音在河南箏樂中應用得很廣，其演奏型態變化豐富，樣式也多元，是河南箏樂最具代表性的技法之一，在河南箏樂演奏中具有絕對的重要性與必要性。周延甲曾對顫音的功能加以闡述：顫音通常有美化樂音、延長樂音、表現音樂、體現風格等作用。(周延甲，1986，34-35) 正因「顫」在演奏中的功能性顯著，藝人對於「顫」的運用賦予了更多的手法變異，因而產生了各種「顫音」的次類型。

李婉芬根據自身的演奏經驗，對河南曹派箏藝的顫音進行了探討與分類，將顫音分為「空顫」、「按顫」、「滑顫」三種。(李婉芬，1991，28-29)「空顫」主要在空弦上賦以「大顫音」的裝飾做韻。「按顫」是在按音弦上做來回反覆的顫音，亦即先按弦後加顫，技法結構較為複

雜。「滑顫」，則是在滑音的技法中附加了顫音，形成所謂「滑音大顫音」，簡稱「滑顫」，為複合式的技法。滑、顫二種技法的複合做韻，其手法的組合與音頻樣態的變化複雜。曹桂芬為這種複雜而多層次運用的做韻，下了簡短的註腳：「搖中有滑、滑中帶揉、揉中有顫、顫中帶滑」。(曹桂芬，2007，15)生動地描繪著河南箏樂做韻型態的細膩，也說明了河南箏樂豐富多變的音韻特質。

中外的研究鮮少對古箏音韻進行科學分析，而筆者關心的是：滑顫音的演奏過程中，演奏者是否處於一種穩定的、規律的主觀意識？滑顫音的頻譜分析，是否反應出具有明顯類型區分的做韻結果？滑與顫所佔的比例如何？二種技法的結合又產生了多少做韻樣態的變化？滑顫音可被符號化的程度如何？細密的滑顫音除了樂譜上的音高、節奏指示之外，是否還存在著樂譜所未指示的細節內容？本文以河南箏樂具代表性的做韻技法「滑顫」為研究主題，試以頻譜分析的方法對代表藝人曹桂芬¹的演奏錄音進行採樣²，以曹桂芬演奏《打雁》、《閨中怨》、《蘇武思鄉》、《陳杏元和番》、《陳杏元落院》等五首中板和慢板樂曲中的「滑顫音」為研究對象³，並加以分析、具體描繪其演奏做韻的手法及音頻樣態，說明「滑顫音」的做韻特徵和型態變化。

貳、研究工具與方法

一、古箏滑顫音分析整體架構

本文所使用的古箏滑顫音分析方法的整體架構如圖 1 所示。對選自河南箏樂代表藝人曹桂芬的演奏錄音，進行滑顫音採樣。接著對每個滑顫音以人工方式進行起音點 (onset) 與終音點 (offset) 偵測，標記其滑顫音開始與結束時間位置。

滑顫音自動內涵分析之程序，大致上可分為基頻分析、力度分析與頻譜分析三大部分，各自代表對滑顫音的音高、音量與音色部分的定量數值分析。對基頻分析的結果，進一步分析其滑音與顫音的組合樣態，並統計其顫動的特性，如顫動幅度與顫動頻率。此外，也根據基頻估算之值，取出其組成泛音。

在力度方面，我們計算其每個音框中 n 個音訊取樣之振幅 x_i 的根均方值 x_{rms} 來表示此音框的能量：

$$x_{rms} = \sqrt{\frac{\sum_{i=1}^n x_i^2}{n}} \quad (1)$$

在音色方面，我們先利用快速傅立葉轉換計算每個音框的頻譜 X_j ：

$$X_j = \sum_{k=0}^{N-1} x_k e^{-\frac{2\pi i}{N}kj} \quad (2)$$

其中，N 值為 4096；傅立葉轉換窗函數為 Hamming。計算頻譜之後，我們進一步計算其 MFCC 與 MPEG-7 頻譜特徵，來表示古箏滑顫音的音色在頻譜方面的表現。有關基頻分析，以及 MFCC 與 MPEG-7 頻譜特徵計算的方式詳述如後文。

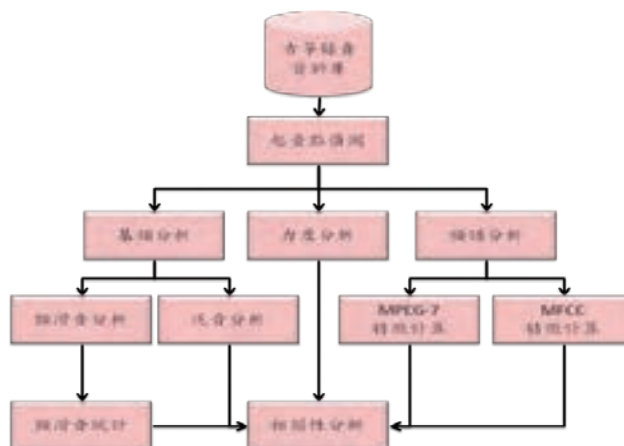


圖 1: 古箏滑顫音分析整體架構

二、古箏滑顫音基頻分析方法

Tolonen 與 Karjalainen 提出一種基於總和自相關函數 (summary autocorrelation functions) 來進行多重音高偵測的方法 (Tolonen, 2000)。有別於 Meddis 等人所提出的傳統時域音高偵測法 (Meddis, 1991、1997) 所使用的多重頻帶聽覺濾波器 (multichannel auditory filterbank)，Tolonen 與 Karjalainen 認為這種架構需要耗用大量計算，因此他們提出雙頻帶的架構來改善多重音高偵測的執行效率。實驗結果顯示其方法可以有效率地完成多重音高偵測，且偵測的準確率與傳統的多重頻帶音高偵測法相當。我們認為此架構很適合在餘音繚繞環境下準確偵測古箏滑顫音的音高。本文採用的基頻分析方法敘述如下：

- (1) 音框切割：古箏滑顫音音訊樣本為 44.1k Hz 取樣之錄音波形檔。在考量時間軸解析度與基頻量測值穩定度的平衡條件下，每一個音框 (frame) 大小為 100ms，跳躍大小 (hop size) 為 10ms，亦即每秒量測基頻值 100 次。
- (2) 雙頻道濾波：使用一個高通濾波器 (highpass filter) 與一個低通濾波器 (lowpass filter) 來

進行雙頻道濾波，模擬人耳耳蝸的分頻處理方式，頻帶分割點設為 1k Hz。分頻後的訊號進行半波整流 (half-wave rectifier)。

- (3) 強化型加總式自相關分析 (ESACF)：對半波整流後的高頻訊號與低頻訊號各自使用自相關分析函數 (autocorrelation function) 來模擬聽覺神經系統的週期偵測功能。高頻自相關分析值與低頻自相關分析值相加後得到加總式自相關分析值。為降低泛音可能造成的誤判，加總式自相關分析值分別進行時間軸乘上 2 倍、3 倍、4 倍等，再與原自相關分析值相減，以降低 2 倍、3 倍、4 倍基頻上的峰值，得到較穩定清晰的加總式自相關分析基頻值，由此挑選最大三個峰值作為多重基頻的偵測結果。
- (4) 基頻追蹤：為提高偵測基頻值的穩定度，在加總式自相關分析的三個基頻峰值中選取頻率值落在預期頻率 ± 200 音分範圍之內，且基頻值與前一音框的基頻值差距在 100 音分內的結果，以得到平滑化的古箏滑顫音基頻值。

三、MFCC 特徵值計算

MFCC 是一種以短期頻譜為基礎 (short-term spectral-based) 的音訊特徵，主要利用人耳對於不同頻率訊號的音高感受程度不同，而達到音訊辨識效果。以往 MFCC 常被用來做語音訊號的辨識，自 Logan 提出 MFCC 應用在音樂辨識方面亦有很不錯的效果 (Logan, 2000)，此後很多音樂的研究都採用 MFCC 作為音色分析用的特徵值，例如音樂分類 (Xiong, 2007)、曲風分類 (Tzanetakis, 2002)、音色分析：(De Poli, 1997; Aucouturier, 2005)、重複樣型搜尋 (Aucouturier, 2002) 等。

MFCC 特徵值計算方法，是先對前文所描述使用快速傅立葉轉換計算每個音框的頻譜 X_j 取對數值，使其符合人耳對音量的感知特性：

$$X'_j = \log(X_j) \quad (3)$$

接著，依照 De Poli 所提出之梅爾尺度近似計算公式 (De Poli, 1997)，將對數頻譜換算成符合人耳感知特性的梅爾頻譜係數 M_j ，並對其做平滑化的動作。

$$M_j = \begin{cases} X'_j, & \text{if } X'_j \leq 1\text{kHz} \\ 2595 \log_{10} \left(1 + \frac{X'_j}{700} \right), & \text{if } X'_j > 1\text{kHz} \end{cases} \quad (4)$$

最後透過離散餘弦轉換去除各個維度的相依性，可得到 MFCC 係數。

$$MFCC_j = \sum_{l=1}^{13} M_l \cos \left(j \left(l - \frac{1}{2} \right) \frac{\pi}{13} \right), j = 1, 2, \dots, 13 \quad (5)$$

四、MFCC 特徵值計算

MPEG-7 的音訊低階特徵中，基本頻譜 (basic spectral) 相關的描述子 (descriptors) 是描述音訊頻譜的輪廓與統計量的特徵值 (ISO, 2002)。此類特徵值與音色的關係密切，其涵義說明如下：

- (1) 音訊頻譜輪廓 (ASE, audio spectrum envelope)：將頻譜依對數切割為十個頻帶 (62, 125, 250, 500, 1k, 2k, 4k, 8k, 16k Hz)，各頻帶各自加總統計其能量，代表音訊頻譜能量分布的大致輪廓。
- (2) 音訊頻譜質心 (ASC, audio spectrum centroid)：音訊頻譜輪廓的對數幾何質量中心，此特徵代表音訊的明亮度 (brightness) 或尖銳度 (sharpness)。
- (3) 音訊質譜展開度 (ASS, audio spectrum spread)：反映頻譜能量是集中在音訊頻譜質心附近，還是散佈在比較寬廣的範圍中。
- (4) 音訊質譜平坦度 (ASF, audio spectrum flatness)：反映頻譜能量的分布是各頻帶都很平坦均勻，還是能量分布變化很劇烈。

參、滑顫音的型態分析⁴

滑音是音高的流動過程，透過指端按放琴弦產生音頻高低的過渡變化；其與顫音複合之下，便形成了「滑顫」豐富的音高、力度、音色的組合樣態。以下根據「用韻的組合型態」、「用韻的過程與趨勢」、「音頻分布跨度」、「顫動頻率與顫動振幅」、「力度表現特質」、「音色構成與變化」等各方面加以探討：

一、用韻的組合型態

滑顫音的演奏，從結構而言是複合了滑與顫兩種做韻技法。在兩個因素相互嵌合的作用之下，因用韻的時間位置、前後順序、加上音高、速度、力度等方面的變化，產生了多種的樣態組合。以下僅就用韻時滑與顫組合的型態加以分類探討。

(一) 先滑後顫

滑顫的組合最為常見者為「先滑後顫」，此類音源具有明顯時值的按滑音，其後接續著顫音的做韻。例如：《打雁》m.44 的滑顫「4」音頭有明顯的滑音，前 0.4 秒的滑音跨度超過 100 音分，達到半音的音程變化。

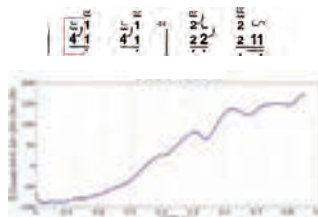


圖 2 《打雁》m.44

（二）先顫後滑

「先顫後滑」的演奏方法係以顫為起始，收落在滑音之上，音尾通常有大幅的音高變化。例如：《打雁》m.15的滑顫「7」音在0.3-0.6秒之間跨度約為100音分；《蘇武思鄉》m.32的「4」音在0.7-0.8秒之間，滑音的音高跨度達到約200音分。

圖3《打雁》m.15

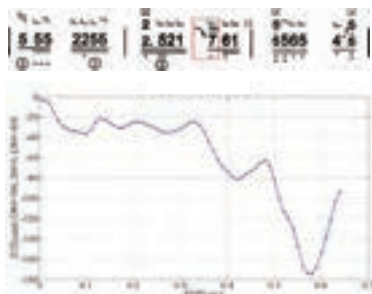
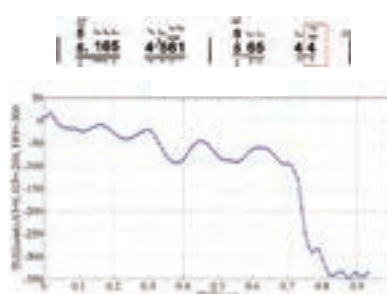


圖4《蘇武思鄉》m.32



（三）滑顫相應

邊滑邊顫是一種滑與顫相合相應的手法，其在音源始端即同時顫滑，隨時間遞進產生一種波顫不息、音高流動的趨勢。《蘇武思鄉》m. 54 便以滑顫相應的手法，自「1」音起始，顫滑下行至「7」音，隨後並轉上行滑顫，全程既顫且滑，這是典型的滑顫相應手法。

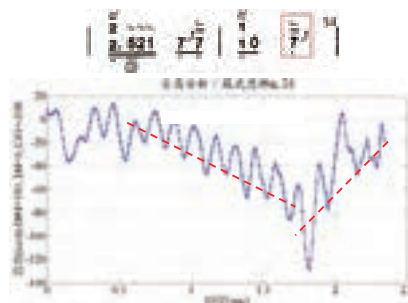


圖5《蘇武思鄉》m. 54

二、用韻的過程與趨勢

用韻的時間是影響音韻表現的重要標記。透過用韻的時間配置，樂人得以在特定的時值內，在音高頻率的變化上，做出前後、緩急的立體表現，進一步使得音韻的型態變化多端。以下依照採樣音源的型態分類說明：

（一）緩升、緩降

此類的滑顫做韻音程跨度小、變化過程慢，經常應用於時值較長的音源。在音源的開始階段多有長時值的緩升降，具有先穩定後大幅顫音的特質，能明顯表現音頻的波動，做韻效果顯著。其緩升及緩降的結果，形成了在某個音區盤旋、顫多於滑的型態。

1. 緩升

《陳杏元和番》m.3 第一音，前 1.5 秒呈現音高的緩升 (圖 6)，演奏手法上以顫為主，在第 1.5 秒之後才加入明顯的滑按，因而提升音高。此音源使用的是顫穩再滑的手法。

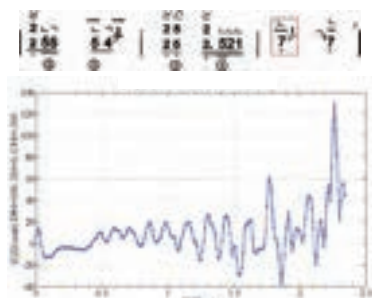


圖 6 《陳杏元和番》m.3 第一音

2. 緩降

《蘇武思鄉》m.11 的滑顫「4」，前 2.5 秒呈現緩降的趨勢 (圖 7)，演奏手法穩定，顫音的週期和跨度平均。第 2.5 至 3 秒之間，則採用大幅顫音，運用的是先穩定後波動的滑顫手法。

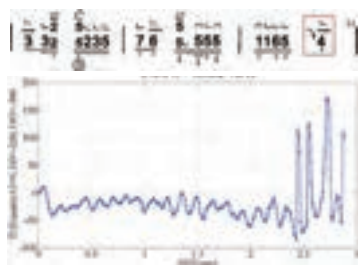


圖 7 《蘇武思鄉》m. 11

(二) 陡升、陡降

陡升降的音源時值通常短小，在短時值內兼容滑與顫的手法。其音程跨度相對大、變化過程快，產生音頻變化劇烈，具有跌宕明顯的趨勢。

1. 陡升

《打雁》m.46 的滑顫「4」，第 0.2—0.8 秒之間的 0.6 秒內，音高陡升將近 150 音分 (圖 8)；《打雁》m.48 的滑顫「4」，第 0.35 秒之內音高變化超過 100 音分 (圖 9)，上述二者皆顯示滑顫兼合的手法與音頻陡升的過程。

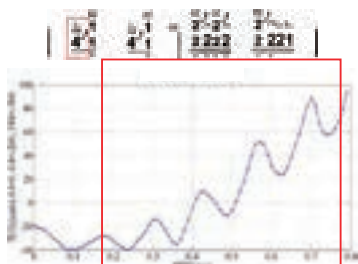


圖 8 《打雁》m.46

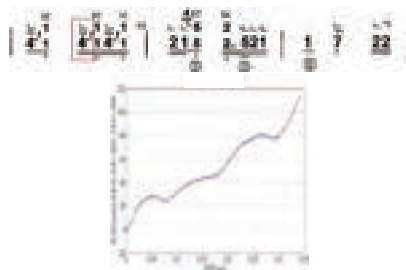


圖 9 《打雁》m.48

2. 陡降

《陳杏元落院》m.6 滑顫「7」，在 0.6 秒內音高降低約 100 音分，音高變化快速而劇烈。《陳杏元落院》m.12 第二音 0.3-0.9 之間的 0.6 秒內，音高驟降約 90 音分，亦為典型的快速滑顫手法。

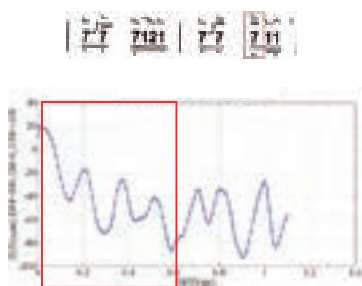


圖 10 《陳杏元落院》m.6 第二音

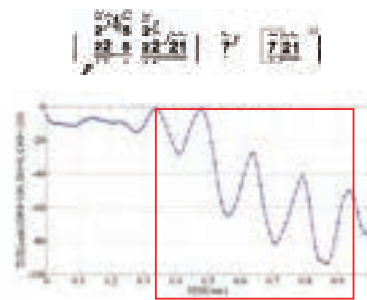


圖 11 《陳杏元落院》m.12 第二音

(三) 平滑遞進

這一類的做韻以平滑遞進型態呈現音高的變化，其滑顫的音高變化、時間週期相對平均。以《陳杏元落院》m. 47 的「7」音為例，第 0.3 秒至 1.8 秒之間，即以平滑遞進的型態展開將近 150 音分的音高變化，是為典型。

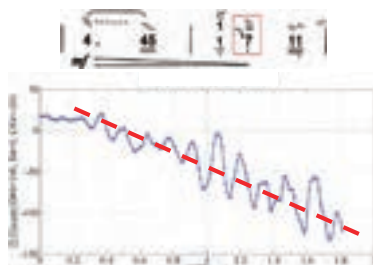


圖 12 《陳杏元落院》m. 47

(四) 層次梯狀遞進

有部分音源在滑顫過程中，採用了層次化的遞進方式，將音高分為區段變化，在型態上有顯著的層次化表現。

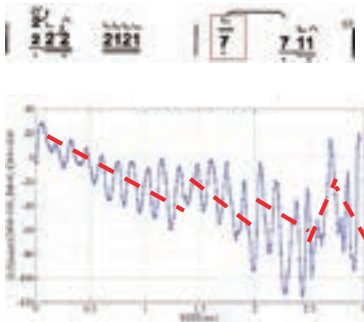


圖 13 《陳杏元和番》 m.57

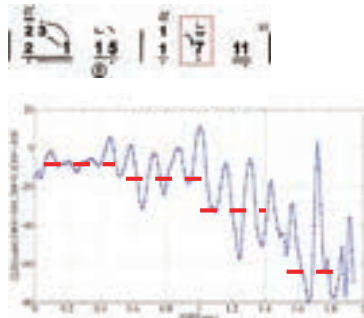


圖 14 《陳杏元和番》 m.59

(五) 先穩定後升降

某些音源集中在特定的頻區盤旋，手法上先穩定的顫動，再透過滑按或滑放進行音高的升降。這種音源在記譜上經常有先現前置的裝飾音帶引。

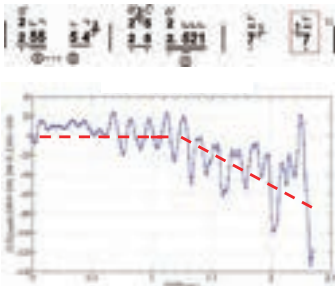


圖 15 《陳杏元和番》 m.11 第二音

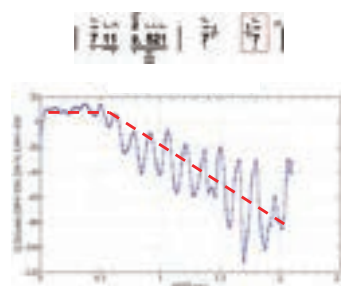


圖 16 《陳杏元和番》 m.13 第二音

(六) 先升降後穩定

部分的滑顫音帶有先現的滑音，這類的滑顫音通常先有音頻升降的明顯變化，其後在某個音區穩定盤旋，呈現音高的落點。例如《陳杏元落院》m.37 滑顫，便以「1」音起始，至 1.5 秒左右的時間下滑至「7」音，達到 100 音分的音高變化跨度。《陳杏元和番》m. 66 的滑顫亦然，以滑音的音頻波動起始，並以相對穩定的頻區盤旋作結。

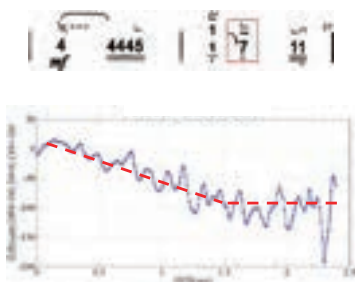


圖 17 《陳杏元落院》 m.37

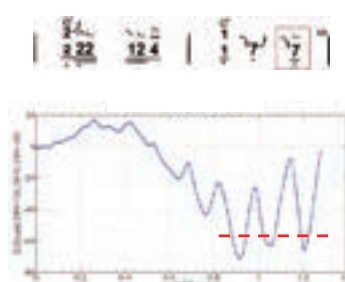


圖 18 《陳杏元和番》 m.66

三、音頻分布跨度

滑顫音的音頻分布跨度，具體而言便是指滑顫過程自始至終的音高落差。觀察《閨中怨》、《蘇武思鄉》、《打雁》、《陳杏元和番》、《陳杏元落院》等樂曲，在古箏樂譜上多出現在「清角」(4)、「變宮」(7)二音上標註的滑顫音。在傳統五聲音階定弦的古箏上，透過按滑產生不存在於定弦音的二音，同時產生音高上的線性變化過程，成為古箏演奏上音韻表現的主要特色。

事實上，以音頻分析觀點仔細研究這些記為「清角」(4)、「變宮」(7)的滑顫音，可以發現在音高的落點或樂音的進行發展，都主要圍繞著「徵」、「宮」兩音，「清角」或「變宮」相對只是作為「徵」、「宮」兩音的變化；做為滑顫的始音或終音之用。

圍繞著「徵」音的音頻變化多數分布在「徵—變徵」之間的跨度，其間還少見的出現幾個特殊的「徵—角」的小三度音程跨度。圍繞著「宮」的變化則多數為「宮—變宮」之間的音頻分布，但也有少數「宮—羽」之間的變化分布。

根據上述五首樂曲的音源採樣與分析的結果，可歸納為幾種音頻分布的跨度：

(一) 以「徵」音為基礎的音頻分布跨度

圍繞著「徵」音的音頻分布基本上有小二度、大二度、小三度三種，然而由於人為操作的因素，這些音程的跨度不是一成不變的，實際上音程跨度的大小還因應著各種速度、做韻手法的主觀而有細微的變化。因此下列的音頻分布音程跨度，並不絕對穩定，只能以近似概念理解。

1. 「徵—變徵」

多數樂譜上標明的滑顫音「4」，其音高分布都圍繞著「5」音而行，多數分布在「徵—變徵」(5~#4)之間，如《蘇武思鄉》m.3、m.11、m.16，其最低音高分布僅與「5」音相差100音分。

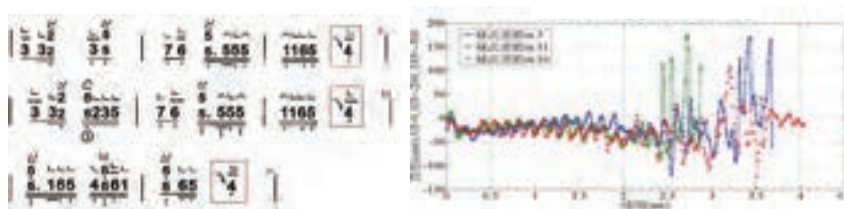


圖 19 《蘇武思鄉》m.3、m.11、m.16

2. 「徵—清羽」

《蘇武思鄉》m.49 的滑顫「4」，實質上是由「5」音起始，逐漸下滑加顫至「4」音，最後上滑回到「5」音結束，形成了「徵—清羽」的音程跨度。

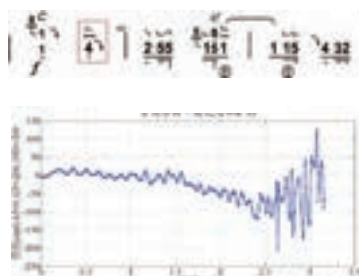


圖 20 《蘇武思鄉》m.49

3. 「徵—角」

《蘇武思鄉》m.32 及《陳杏元和番》m.1 在樂譜標示上，皆為「4」音滑顫，然實際演奏上，係由「5」音起始逐漸經「4」音滑顫至「3」音，達到至少 300 音分的跨度，形成「徵—角」的小三度音程。(見圖 21、22)

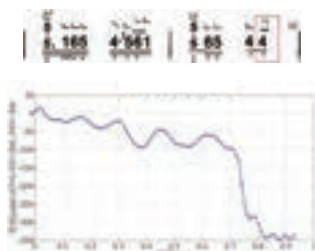


圖 21 《蘇武思鄉》m.32

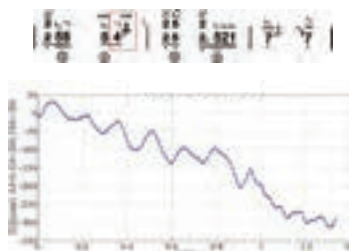


圖 22 《陳杏元和番》m.1

(二) 以「宮」音為基礎的音頻分布跨度

一般而言，滑顫「7」的標示，其音高的分布基本都圍繞著「宮」音(1)而行。滑顫「7」又有「宮—變宮」、以宮為中心--「離宮即回」的走向。

1. 「宮—變宮」

多數的滑顫「7」音高的落點都在「宮—變宮」(亦即「1」~「7」)之間,由宮音起始逐漸擴大顫幅並且下滑至變宮,其音程變化跨度約在100音分左右,如:《陳杏元和番》m.8、m.13、m.22、m.57、m.59、m.66等眾多滑顫「7」的音高分布。(見圖23~25)

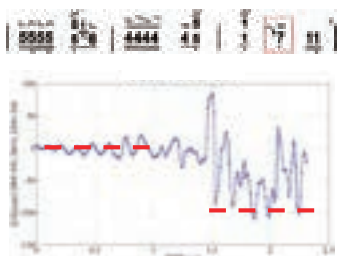


圖 23 《陳杏元和番》m. 8

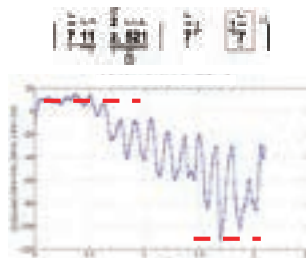


圖 24 《陳杏元和番》m.13 第二音

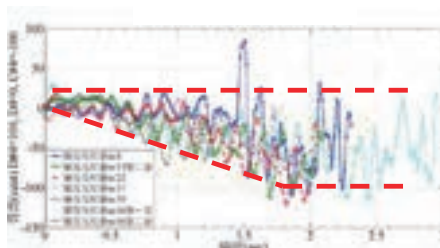


圖 25 《陳杏元和番》m.8、m.13 第二音、m.22、m.57、m.59、m.66 第一音、m.66 第二音

2. 「宮—離宮—宮」

另有一種以宮音為中心的滑顫,在顫的基礎下,配合音高的高低移動。通常以不等距的「宮—離宮—宮」跨度來回為主,在這種「離宮即回」的滑顫過程中,明顯以宮音為滑顫的中心音高設定。

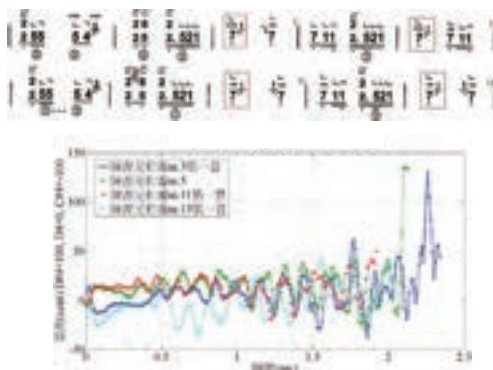


圖 26 《陳杏元和番》m. 3 第一音、m. 5、m. 11 第一音、m. 13 第一音

四、顫動頻率與顫動振幅

每首箏曲，甚至每個滑顫音，基於演奏者詮釋上的主觀，以及曲目做韻的需要，其顫動振幅與顫動頻率會有所差異。滑顫音的音頻變化週期視為其顫動頻率。顫動頻率越高，表示左手顫音速度越快。表 1 為曹桂芬演奏五首箏曲的滑顫音顫動頻率統計，選取了穩定的滑顫音進行統計，獲得平均數為每秒顫動 7.36 次。五首樂曲的顫動頻率非常接近，顯示演奏者做韻手法細緻而穩定。

在顫動幅度方面，單一顫動的顫動振幅平均為 29.25 音分（如表 2）。每首箏曲的平均顫動振幅亦有顯著差異，例如《打雁》的平均顫動振幅達到 39.57 音分，明顯高於五首箏曲的顫動振幅平均值 29.25 音分。其顫動頻率也較其他樂曲高，達到每秒 7.59 次，顯示《打雁》一曲的做韻實質較為激越，反應了演奏者以左手快速而大幅的顫動，表達張力強、波動大的演奏情緒。

表 1 滑顫音顫動頻率統計

曲目	統計音源數量（個）	顫動頻率（每秒次數）
《閨中怨》	4	7.23
《打雁》	8	7.59
《蘇武思鄉》	10	7.48
《陳杏元和番》	18	7.41
《陳杏元落院》	13	7.1
平均		7.36

表 2 滑顫音顫動頻率與顫動振幅統計

曲目	統計音源數量（個）	顫動振幅 (cent)
《閨中怨》	4	24.32
《打雁》	8	39.57
《蘇武思鄉》	10	25.86
《陳杏元和番》	19	29.81
《陳杏元落院》	13	26.72
平均		29.25

五、力度表現特質

一般對顫音的相關研究，大都集中在對音高的顫動特性之分析。但顫音的顫動表現，除了在音高上會出現顫動變化之外，音量上也會表現出顫動的特性。以《閨中怨》m.13 的第二個「7」音為例，我們可以很明顯看到音量有隨著音高顫動而發生顫動的現象。對此現象，我們進一步

進行滑顫音音高與音量的相關係數分析，結果卻呈現很不一致：有的滑顫音音高與音量的相關係數分析很高，如《閨中怨》m.2 與《閨中怨》m.13 第一音；有的滑顫音音高與音量的相關係數卻很低，如《閨中怨》m.5 與《閨中怨》m.22(如表 3)。此結果基本上反應了滑顫音音高變化的豐富性，雖然音量會隨顫音而發生顫動現象，但基本上音量在起音階段後是呈現一路衰減的趨勢。

表 3《閨中怨》滑顫音音高與音量的相關係數分析

滑顫音	音高音量相關係數
1. 《閨中怨》m.2	0.76
2. 《閨中怨》m.5	0.13
3. 《閨中怨》m.13 第一音	-0.80
4. 《閨中怨》m.13 第二音	0.52
5. 《閨中怨》m.22	0.26
6. 《閨中怨》m.46	-0.48

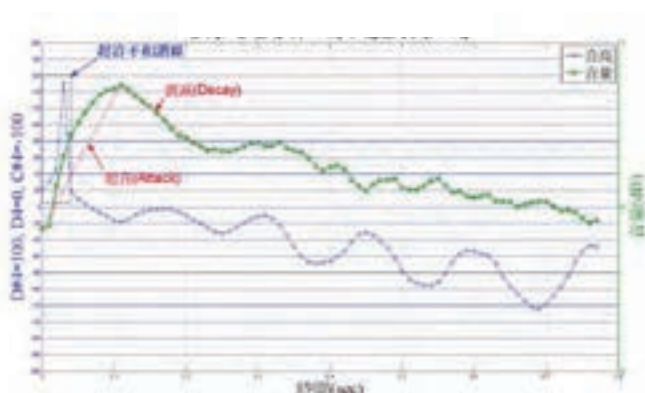
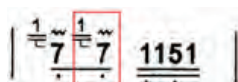


圖 27《閨中怨》m.13 第二音

每一個樂音典型的波封呈現起音、衰減、延音、與釋放等四個階段的音量變化。我們可以在音高與音量對照圖中觀察到，不論是哪一種型態的滑顫音，其起音與衰減的時間大致上很一致，如圖 28 所示；但起音的最大音量與衰減的音量，則隨音樂進行時要求的強弱表情而有不同變化。表 4 統計《閨中怨》的六個滑顫音的起音與衰減的時間長度與音量值，起音時間平均為 0.13 秒；衰減時間平均為 0.27 秒；音量衰減幅度平均為 5.13 dB。五首箏曲的滑顫音起音與衰減之時間長度與音量值統計如表 5，整體而言，起音時間平均為 0.13 秒；衰減時間平均為 0.29 秒；音量衰減幅度平均為 4.48 dB。

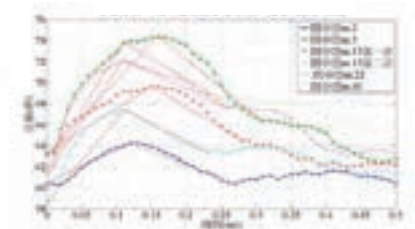


圖 28 《閨中怨》滑顫音前 0.5 秒的起音與衰減時間比較

表 4 《閨中怨》滑顫音的起音與衰減的時間長度與音量

滑顫音	起音時間 (秒)	起音音量 (dB)	衰減時間 (秒)	衰減音量 (dB)	音量衰減 幅度 (dB)
1. 《閨中怨》m.2	0.12	64.25	0.27	60.38	3.87
2. 《閨中怨》m.5	0.16	74.35	0.31	66.37	7.98
3. 《閨中怨》m.13 第一音	0.15	69.60	0.28	64.48	5.12
4. 《閨中怨》m.13 第二音	0.11	67.41	0.26	63.36	4.05
5. 《閨中怨》m.22	0.11	72.11	0.25	67.80	4.31
6. 《閨中怨》m.46	0.11	73.81	0.25	68.39	5.42
平均值	0.13	70.26	0.27	65.13	5.13

表 5 五首箏曲的滑顫音的起音與衰減的時間長度與音量

箏曲	起音時間 (秒)	起音音量 (dB)	衰減時間 (秒)	衰減音量 (dB)	音量衰減 幅度 (dB)
《閨中怨》	0.13	70.26	0.27	65.13	5.13
《打雁》	0.12	62.26	0.29	58.46	3.80
《蘇武思鄉》	0.13	71.36	0.30	65.84	5.52
《陳杏元和番》	0.13	66.89	0.30	62.40	4.49
《陳杏元落院》	0.15	65.27	0.29	61.79	3.47
平均值	0.13	67.21	0.29	62.72	4.48

在滑顫音的音量音高對照圖中，我們也發現在起音階段約 0.05 秒內，音量穩定增加，但音高呈現不穩定的情況。此部分為滑顫音在指片撥弦時期與琴弦摩擦所發出的不和諧音。此起音區段的不和諧音，時間持續雖然很短，但對音色的辨識卻有很大的作用 (Clark, 1963; Saldanha, 1964; Berger, 1964; Grey, 1977)。

六、音色構成與變化

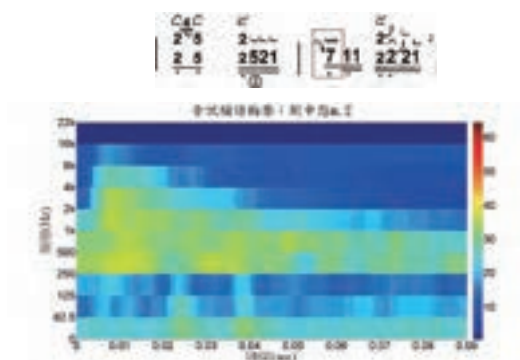
本段討論在滑顫音進行過程中，音色組成方式的變化，以及關於音色的特徵值，分為

MPEG-7 頻譜特徵以及 MFCC 特徵兩個部分來探討。

(一) MPEG-7 頻譜特徵

MPEG-7 頻譜特徵最根本的描述子為音訊頻譜輪廓 (ASE)。圖 29 為《閨中怨》m.2 音訊頻譜輪廓圖，音訊頻譜輪廓為簡化版的頻譜資訊，頻帶能量以 1kHz 為中心，依照對數尺度分為十個頻帶統計其能量，每個頻帶大致對應到一個八度音程範圍內的能量總和。ASE 可以顯示頻譜能量大致分布的狀況，但頻譜解析度較低無法看出細節內容。

圖 29 《閨中怨》m.2 音訊頻譜輪廓



MPEG-7 標準中音訊部分的頻譜特徵統計描述子有三個：音訊頻譜質心 (ASC)、音訊頻譜展開度 (ASS)、以及音訊頻譜平坦度 (ASF)。音訊頻譜質心代表樂音的瞬時加權平均頻率，與基頻的差異在於計算 ASC 時有考量能量分布來求加權平均頻率，故可以在同樣的基頻數值下，呈現樂音比較暗或比較亮的亮度特性。

圖 30 為《閨中怨》m.2 的音高 / 音訊頻譜質心對照圖。我們發現此滑顫音的起音階段基頻音高大約為 D4(293.67Hz)，但 ASC 值迅速攀升到最高接近 0 (1000Hz)，而《閨中怨》m.5 的 ASC 值更是超過 0 以上 (圖 31)，表示滑顫音在起音階段能量分布偏向高頻，樂音最亮、最尖銳。滑顫音進行時，ASC 值會隨著基頻音高變化而改變，而音高與 ASC 相關係數分析的結果，大多數滑顫音的相關係數在 0.5 以上，顯示樂音的明亮度會隨滑顫而改變。在終音階段，ASC 值降到 -2 (250Hz) 以下，樂音變得較暗。

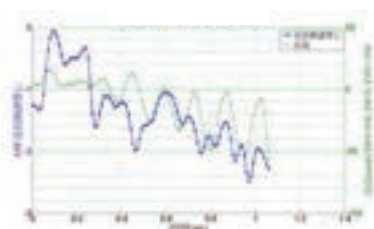


圖 30 《閨中怨》m.2 音高 / 音訊頻譜質心對照圖

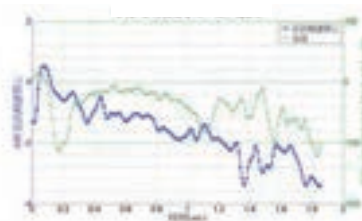


圖 31 《閨中怨》m.5 音高 / 音訊頻譜質心對照圖

音訊頻譜展開度 ASS 代表樂音在進行過程中的瞬間頻寬 (instantaneous bandwidth)，也就是每個音框的瞬間能量分布寬度是集中還是分散的衡量。一個音框的 ASS=1 大致上表示其瞬間頻寬為 1kHz，ASS 的值為對數刻度。圖 32 為《閨中怨》m.5 之音訊頻譜展開度對照圖，我們可以發現在起音階段中音訊頻譜展開度快速增加，然後迅速下降到 ASS 約 0.7 左右。滑顫音進行中，ASS 會隨音高變化而改變，但相關係數均不高，變動方式並不一致 (表 6)。另一個音訊頻譜展開度的特徵是在樂音快要消逝時，ASS 值會迅速攀升，顯示能量不再是集中在基頻所在的頻帶上，而是類似雜訊呈現頻寬分布很寬的狀況。大多數的滑顫音的起音與終音階段都可觀察到類似的高 ASS 值情況，如圖 32、圖 33、圖 34 所示。

各滑顫音在起音 0.2 秒內的 ASS 值變化方式形狀非常類似，顯示演奏者滑顫音起音彈奏手法的高度一致性；而滑顫音進行過程中 ASS 值變化的多樣性，顯示各種不同滑顫音表現方式的豐富樣貌。

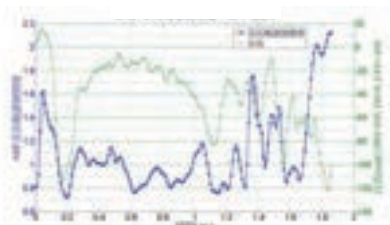


圖 32 《閨中怨》m.5 音高 / 音訊頻譜展開度對照圖

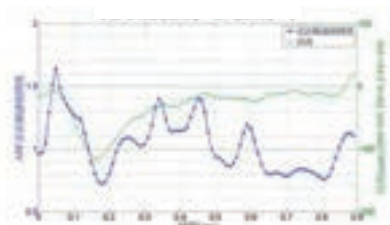


圖 33 《閨中怨》m.13 第一音音高 / 音訊頻譜展開度對照圖

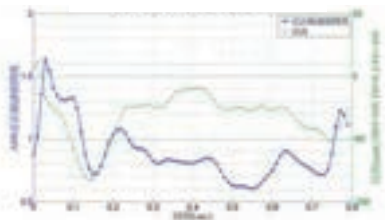


圖 34 《閨中怨》m.46 音高 / 音訊頻譜展開度對照圖

音訊頻譜平坦度 ASF 是另一個頻譜能量分布形狀衡量的特徵。ASF 的定義為頻譜各個頻帶的幾何平均與算術平均的比率。ASF=1 代表幾何平均與算術平均值相同，表示各頻帶能量呈現完全均勻分布；而 ASF=0 則表示能量集中分布於單一頻帶中。圖 35 為《閨中怨》m.13 第二音音高 / 音訊頻譜平坦度對照圖，在起音階段 ASF 的值攀升到最高，表示能量分布的最均勻，之後 ASF 值降低，顯示滑顫進行時樂音能量較為集中。顫動會改變 ASF 值，相關係數分析結果顯示 (表 5)，有的滑顫音音高 / ASF 相關係數很高 (0.81)，但有的滑顫音音高 / ASF 相關係數卻

很低 (0.14)。此外，ASF 值在終音階段有增加的趨勢，尤其在樂音較長時 (圖 36)，終音階段樂音能量分布近似雜訊，呈現均勻分布的狀況。

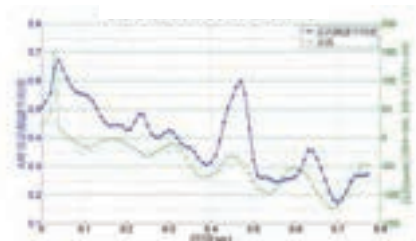


圖 35 《閨中怨》m.13 第二音音高 / 音訊頻譜平坦度對照圖

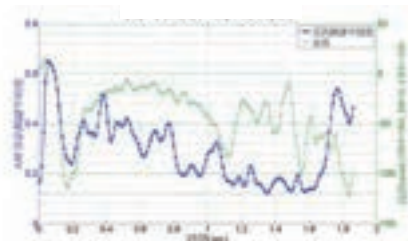


圖 36 《閨中怨》m.5 音高 / 音訊頻譜平坦度對照圖

表 6 《閨中怨》滑顫音音高與 MPEG-7 頻譜特徵的相關係數分析

滑顫音	音高與 ASC 相關係數	音高與 ASS 相關係數	音高與 ASF 相關係數
1. 《閨中怨》m.2	0.67	0.09	0.59
2. 《閨中怨》m.5	0.41	-0.28	0.18
3. 《閨中怨》m.13 第一音	-0.55	0.13	0.14
4. 《閨中怨》m.13 第二音	0.57	0.21	0.81
5. 《閨中怨》m.22	0.51	0.08	0.60

(二) MFCC 特徵

MFCC 是音訊分析技術中描述頻譜內容常見的特徵值。與 MPEG-7 的頻譜輪廓相較，MFCC 特徵在頻帶的切割方面使用梅爾尺度，故較為符合聽覺感知特性。圖 37 為《閨中怨》六個滑顫音之 13 階 MFCC 特徵，由於 MFCC 特徵值計算最後一個步驟為進行離散餘弦轉換，故 MFCC 特徵數值有往低階集中的趨勢，可用較少的維度得到主要的頻譜形狀資訊，此特性使得 MFCC 特徵廣泛應用在樂音音色的辨識上。由圖 37 可以發現 MFCC1 的特徵值較其他較高維度的特徵值大很多，且 MFCC1 大範圍變化方式具備一定趨勢，都是在起音部分迅速升高後快速下降。此外，各維度的 MFCC 特徵都有隨顫音進行而變動的現象。

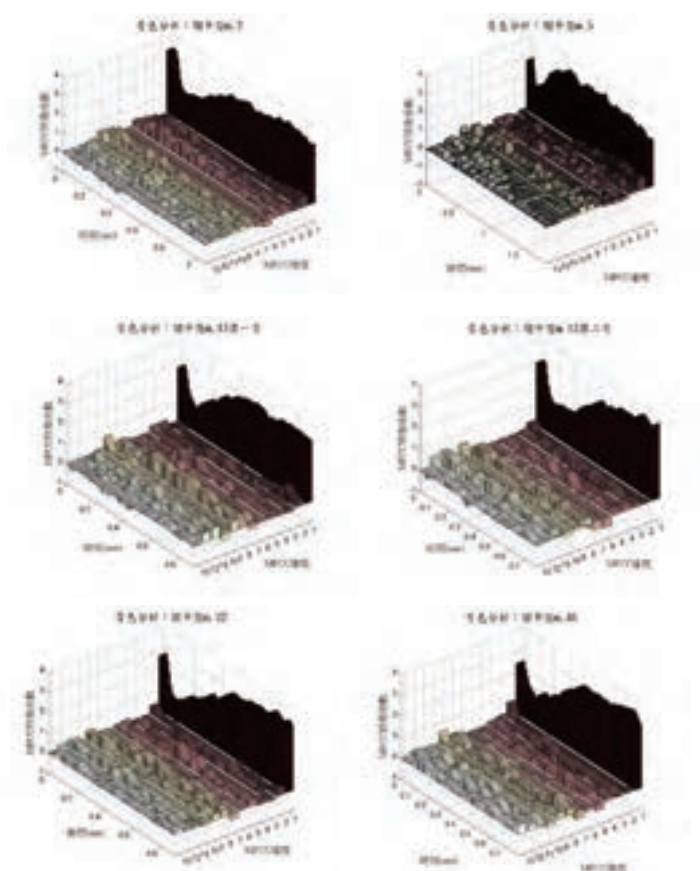


圖 37 《閨中怨》六個滑顫音之 13 階 MFCC 特徵

MFCC0 根據定義，代表音訊在各個梅爾尺度上的頻譜能量總和，故應與在時間域計算音量的結果一致，如圖 38 所示。但在合併梅爾尺度頻帶能量計算過程中，進行正規化所產生一些能量數值偏差，使得能量加總值的精確度略為下降。如表 7 所示，各滑顫音音量與 MFCC0 相關係數極高，均在 0.94 以上，且音高與 MFCC0 的相關係數近似於音量與音高的相關係數。

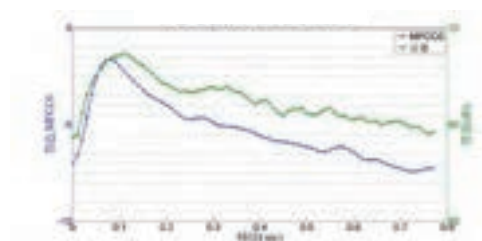


圖 38 《閨中怨》m.13 第二音音量 / MFCC0 特徵對照圖

表 7 《閨中怨》滑顫音音量與 MFCC0 特徵的相關係數分析

滑顫音	音高與音量 相關係數	音量與 MFCC0 相關係數	音高與 MFCC0 相關係數
1. 《閨中怨》m.2	0.76	0.95	0.70
2. 《閨中怨》m.5	0.13	0.98	0.13
3. 《閨中怨》m.13 第一音	-0.80	0.98	-0.73
4. 《閨中怨》m.13 第二音	0.52	0.97	0.61
5. 《閨中怨》m.22	0.26	0.98	0.31
6. 《閨中怨》m.46	-0.48	0.94	-0.40
平均	0.07	0.97	0.10

MFCC 低頻特徵代表音訊在梅爾尺度之頻譜，經過傅立葉轉換後的粗略形狀。如圖 39 所示，對顫動頻率較為固定的滑顫音，MFCC1 有隨之反向變化的情形。相關分析顯示，對顫動頻率較為固定的《閨中怨》m.2《閨中怨》與 m.13 第二音，其音高與 MFCC1 的相關係數分別為 -0.64 與 -0.86。其他維度的 MFCC 特徵係數的變化趨勢似無一定規則。

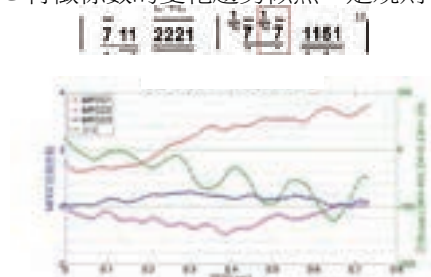


圖 39 《閨中怨》m.13 第二音音高 / 低頻 MFCC 特徵對照圖

MFCC 中高頻特徵，代表音訊在梅爾尺度之頻譜，經過傅立葉轉換後較細微部分的形狀。如圖 40 與圖 41 所示，MFCC 中高頻特徵值變動範圍較 MFCC 低頻特徵值小，且變動無一定趨勢，與顫音音高之間也觀察不到相關性，如表 8 與表 9 所示。

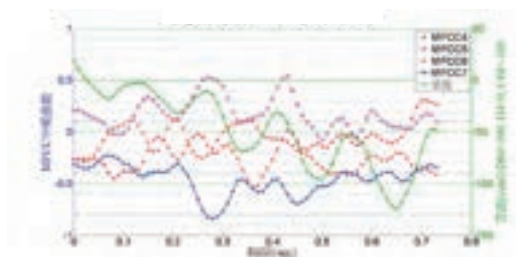


圖 40 《閨中怨》m.13 第二音音高 / 中頻 MFCC 特徵對照圖

表 8 《閨中怨》滑顫音音量與低中頻 MFCC 的相關係數分析

滑顫音	音高與 MFCC 低中頻係數間之相關係數						
	MFCC1	MFCC2	MFCC3	MFCC4	MFCC5	MFCC6	MFCC7
1. 《閨中怨》m.2	-0.64	-0.66	0.77	-0.20	0.63	0.31	0.01
2. 《閨中怨》m.5	0.16	-0.24	-0.03	-0.01	0.66	-0.36	-0.25
3. 《閨中怨》m.13 第一音	0.63	0.62	0.44	0.64	0.20	-0.38	0.55
4. 《閨中怨》m.13 第二音	-0.86	-0.22	0.08	-0.36	0.43	0.36	0.16
5. 《閨中怨》m.22	-0.38	-0.26	0.15	0.31	0.09	-0.04	-0.45
6. 《閨中怨》m.46	0.36	-0.15	0.04	-0.11	0.48	-0.45	-0.07
平均	-0.12	-0.15	0.24	0.04	0.42	-0.09	-0.01

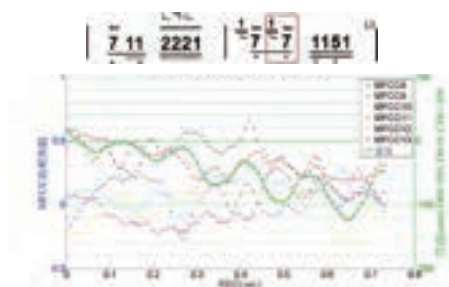


圖 41 《閨中怨》m.13 第二音音高 / 高頻 MFCC 特徵對照圖

表 9 《閨中怨》滑顫音音量與高頻 MFCC 的相關係數分析

滑顫音	音高與 MFCC 高頻係數間之相關係數					
	MFCC8	MFCC9	MFCC10	MFCC11	MFCC12	MFCC13
1. 《閨中怨》m.2	0.44	-0.31	0.33	0.21	0.15	-0.29
2. 《閨中怨》m.5	0.54	-0.46	-0.18	0.29	0.33	0.01
3. 《閨中怨》m.13 第一音	0.13	-0.24	0.59	0.32	0.49	0.29
4. 《閨中怨》m.13 第二音	0.70	-0.58	0.19	0.60	-0.57	-0.05
5. 《閨中怨》m.22	-0.03	-0.13	-0.30	0.61	-0.03	0.00
6. 《閨中怨》m.46	0.34	-0.21	0.62	0.09	0.07	-0.52
平均	0.35	-0.32	0.21	0.35	0.07	-0.09

(三) 泛音組成分析

圖 42 為《閨中怨》m.2 的基頻與前 10 個泛音的能量組成分析圖。基本上基頻的能量高於其他泛音的能量，但第一泛音 F1 的能量有時會比基頻的能量高。我們進一步比較在 0.2、0.5 與 1.0 秒的基頻與前 10 個泛音的能量差異，如圖 43 所示，起音階段的前五個泛音 (F1、F2、

F3、F4、F5) 較基頻的能量略小，但隨著樂音衰減，泛音的能量較基頻能量消逝速度快很多，故古箏滑顫音的泛音組成結構會隨滑顫音進行而改變。

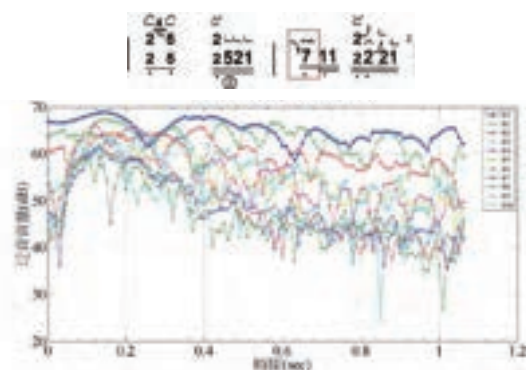


圖 42《閨中怨》m.2 泛音組成分析

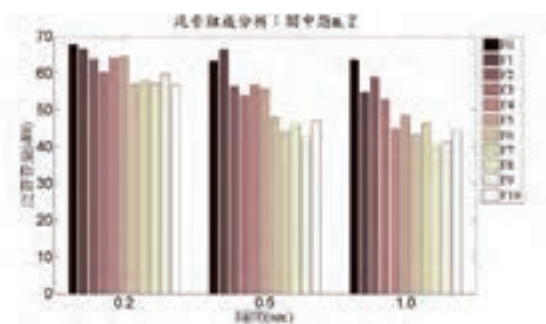


圖 43《閨中怨》m.2 泛音組成變化比較圖

肆、做韻的細節、規律與異同

一、時值長短與滑顫型態的對應關係

音長的時值在滑顫音的演奏上，經常是推助音高變化跨度的因素。研究發現，時值的長短影響滑顫音的型態表現，一般而言，滑顫音在起始點常以相對集中而穩定的手法做韻，其目的在於音準的達成。隨著時值的延續出現了音高變化，伴隨而來的則是音頻變化幅度的增加。因此，多數的樣本形成漸趨劇烈的音頻震盪圖示。越長時值的樣本，音頻變化越趨複雜，採樣分析也更困難。

有關滑顫音的時值與型態的對應關係方面，時值短的音符呈現音高的線性變化，曲線發展較為平滑，在音響上表現抑揚明顯、起伏俐落的做韻效果（如圖 44、45）。如《閨中怨》m.13 及 m.2 一秒時值裡的平均滑顫，其音高跨度達 70 音分，即以平滑曲線推移音高。

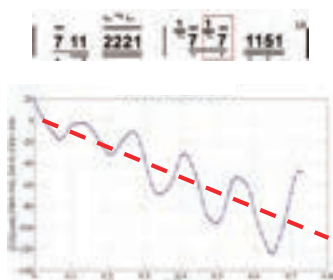


圖 44 《閨中怨》m.13 第二音

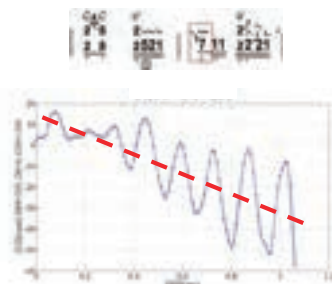


圖 45 《閨中怨》m.2

反觀做韻時值長的音符，多呈現音高上的區段性變化，可見在手法上有分段下行的表現區分。演奏者充分利用時值對音高加以迂迴變化，以呈現音韻流動不息的音像，如《陳杏元和番》m. 22 及 m.57 的滑顫「7」，在音高上幾次層次遞轉，在一拍至一拍半（約 2~3 秒）的時值中，充分發揮做韻的特點，使得音韻聽起來在（「1」~「7」）之間變化，充分展現演奏者對於滑顫「7」的做韻轉折（如圖 46、47）。

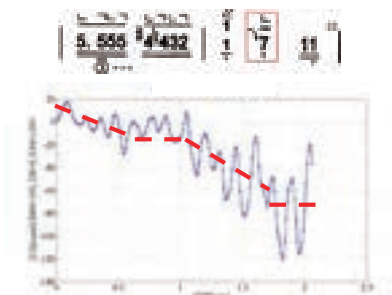


圖 46 《陳杏元和番》m. 22

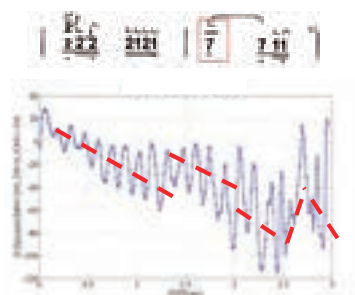


圖 47 《陳杏元和番》m.57

由上述例證可知，就時值觀點而言，同樣的音高、同樣的做韻標示，長時值的滑顫音，以迂迴遞進的方式做韻，其所顯示的區段性音頻變化，在音響上呈現遊移不定、音高流轉的做韻效果。

二、異中有同、同中有異

（一）異中有同

《陳杏元和番》m.66 的兩個「7」音，在音符時值上正為 2:1 關係。雖在時值上有所差異，然而根據音頻落點統計圖，二者在音頻落點與做韻趨勢二方面具有同質性（如圖 48）。這裡說明了藝人的做韻存在著音高、時間、週期等方面的主觀設定，並且富有高度的手法穩定和掌控能力。

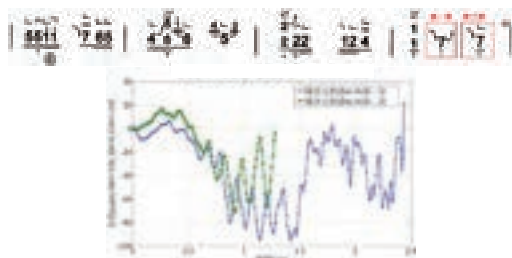


圖 48 《陳杏元和番》m.66

將《陳杏元和番》m. 3 第一音、m. 11 第一音、m.13 第一音以及 m. 3 第二音、m.11 第二音、m. 13 第二音等高低抑揚迭有變化的滑顫音分別置放在一起比較，發現不同時間的演奏雖然在音高的絕對落點上不盡相同，但其所呈現的做韻結果卻相當一致。在用韻的時間和音高發展趨勢方面，不同小節的三個滑顫「7」皆趨向一致，顯示了藝人做韻主觀的統一和手法的穩定（如圖 49、50）。

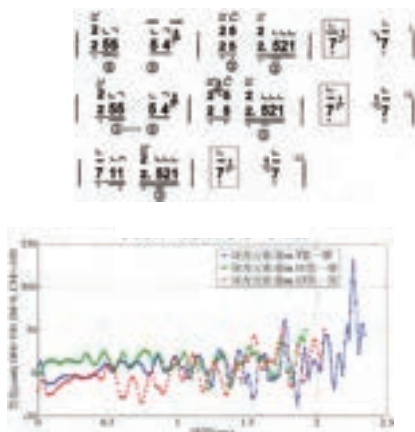


圖 49 《陳杏元和番》m. 3 第一音、
m. 11 第一音、m.13 第一音

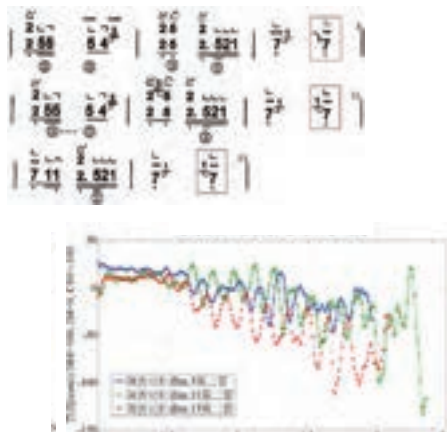


圖 50 《陳杏元和番》m. 3 第二音、m.11
第二音、m. 13 第二音

《蘇武思鄉》m. 46、m.47、m. 54 同樣出現滑顫「7」，其中 m. 46、m. 54 二者樂句音符相同，產生同質的滑顫趨勢和音高變化。而 m.47 的音符不同，卻仍出現同質的抑揚趨勢，這是一種變化中有統一的表現。

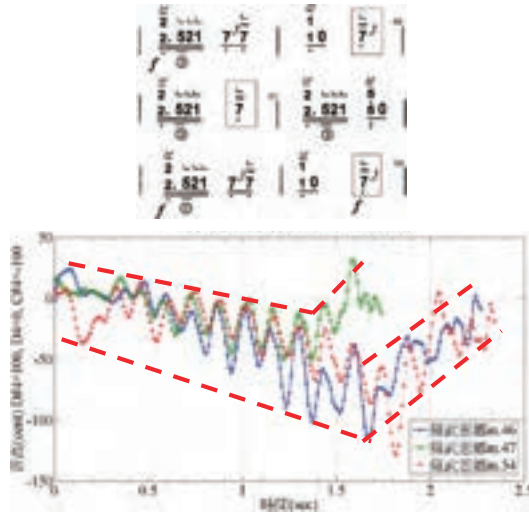


圖 51 《蘇武思鄉》m. 46、m.47、m. 54

(二) 同中有異

樂譜的記載僅為參考，藝人在實際演奏上經常對做韻形質加以異變，達到曲情演繹同中有異的效果。如：《打雁》m.44、46、48 中皆有滑顫「4」音，透過幾次滑顫音的重複，音高逐次提升，做韻手法則由滑加顫，並益加密集短促，反應出樂曲中「雁落哀鳴」幾番掙扎的標題意義 (如圖 52)。

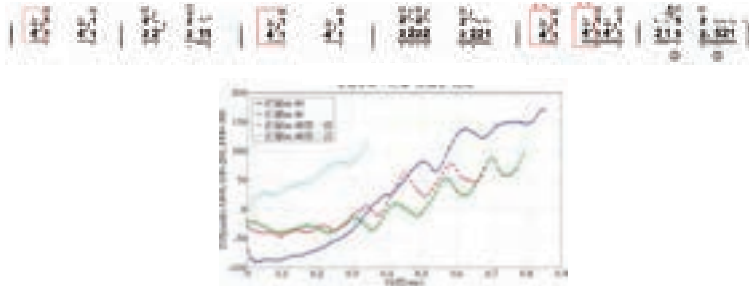


圖 52 《打雁》m.44、46、48

《陳杏元和番》m.8 與 m.59 兩個「7」音記譜相同，音符時值相等；從音高分析圖來看，卻有不同的音高趨勢，其做韻的時間與型態皆不同。前者在 1 秒的顫音之後，開始大幅度滑動音高；而後者則是呈現層次梯狀遞進的狀態。由此可見相同的記譜音在不同的小節，也會產生不同的滑顫效果，說明滑顫音具有極大的彈性空間 (如圖 53、54)。

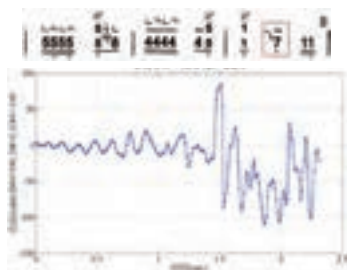


圖 53 《陳杏元和番》m.8

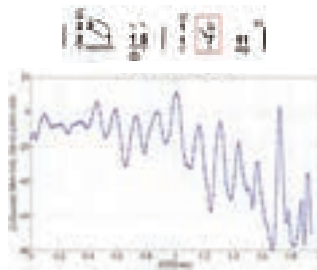


圖 54 《陳杏元和番》m.59

《陳杏元落院》m.4 與 m.12 中的滑顫「7」兩音記譜相同、頻率跨度相當、做韻週期相同，差異點在於做韻的位置不同。圖 55、56，兩音在約 0.2-0.5 秒之間有明顯不同，前者為小而密集的顫音，後者則已開始大幅顫滑，說明了樂人做韻可以有先後緩急的彈性空間，這也就是古箏音韻變化多端的型態重點。

（三）記譜與實際演奏的落差

滑顫音記譜，只記音高、拍值，部分的音高與拍值甚至未能顯示出實際的音韻型態。由上述的分析可知，記譜上著眼於偏音的指示，透過「4」、「7」二偏音，製造的音高流動跨度，至少在小二度至小三度之間。樂人利用這個音頻變化的跨度，加上做韻的時間、速度、以及滑顫的組合型態，賦以力度和音色的變化，演奏出多變的音韻型態。

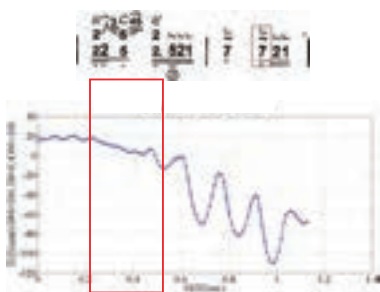


圖 55 《陳杏元落院》m.4

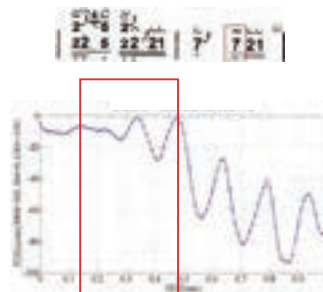


圖 56 《陳杏元落院》m.12 第二音

滑顫音屬於複合的做韻型態，樂譜多只能標記顫音或滑音的概要，對演奏的指示多有模糊不清的記載。筆者就本文研究的滑顫音，其演奏、樂譜與分析圖三者交互比對後，發現記譜與實際演奏存在著差異。分別如下討論：

1. 只標示顫音

以《陳杏元落院》為例，樂譜標示為滑顫「7」音，透過聲音檔的判定及音高分析圖的輔助，可發現實際演奏上卻是帶有滑音的。樂譜上的「7」音，實際演奏時，是由「1」音先下滑至「7」音，才開始顫音（如圖 57）。

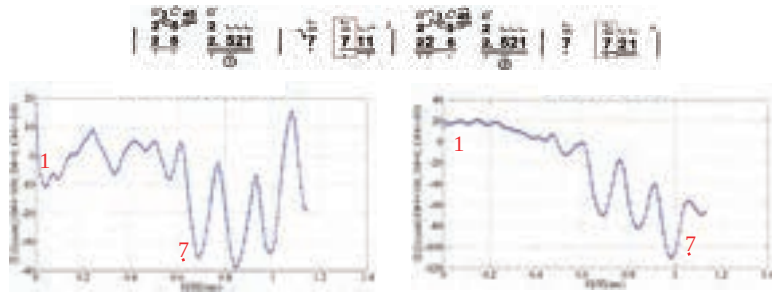


圖 57《陳杏元落院》m.2、m.4

《陳杏元落院》m.66 第三音，此音記譜僅為單純的顫音，實際演奏卻是變化複雜，在「7」音與「1」音之間，來回按放，先以滑音為主，後再加入顫音 (如圖 58)。

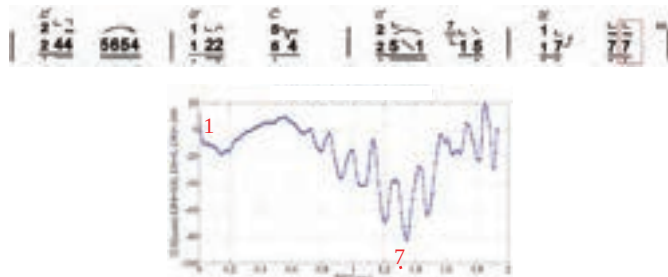


圖 58《陳杏元落院》m.66 第三音

2. 只標示滑音

在部分譜例中，樂譜只標示滑音的位置，但從聲音檔及音高分析圖判讀後發現實際演奏時，在滑音之後，卻帶著大幅的顫動，如《陳杏元落院》m.12；《蘇武思鄉》m.23 亦然 (如圖 59、60)。

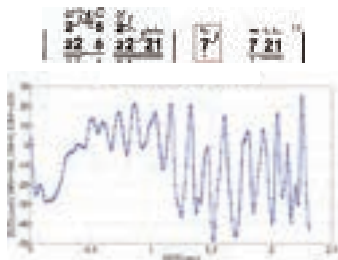


圖 59《陳杏元落院》m. 11-12

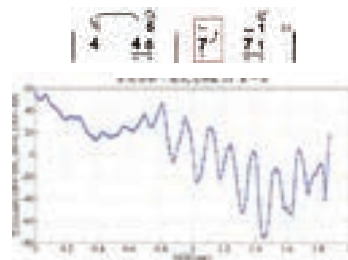


圖 60《蘇武思鄉》m. 22-23

3. 只標示音頭部分

部分樂譜中只標示樂音音頭的做韻方式，卻遺漏了樂音的尾端。以《陳杏元落院》為例，m.2 第一音，此音在實際演奏時，其尾音還會上滑至「1」音；m.64 的「4」音，記譜為由高音下滑至 4 音，實際演奏卻是持續下滑至「3」音 (如圖 61、62)。

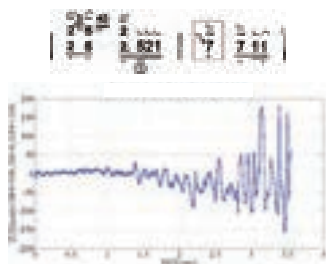


圖 61 《陳杏元落院》m. 2

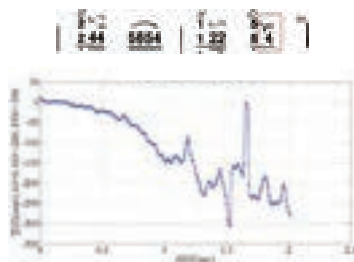


圖 62 《陳杏元落院》m. 64

4. 只標示音尾走勢

與前一類相反，部分樂譜僅標示樂音結尾的走勢，而未提點音頭的做韻方式。而《陳杏元和番》m.9，則是由「5」音先下滑至「4」音才開始樂譜上之指令，且在滑音時又加入顫音，增加做韻的細膩效果（如圖 63）。

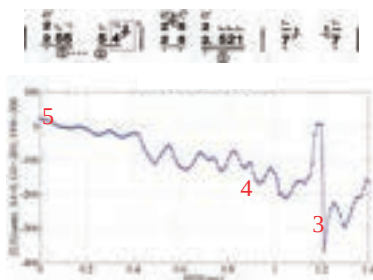


圖 63 《陳杏元和番》m.9

又以《蘇武思鄉》m.46 為例，兩音皆只標示樂音做韻的後半部分，實際演奏時係由「1」音起始，滑顫下行至「7」音再上回至「1」音。《蘇武思鄉》m.49 記譜為「4」音的下滑帶顫，從音高分析圖來看，演奏時卻是在「5」音位置上顫動約 1.5 秒後，才開始下滑至「3」音（如圖 64、65）。

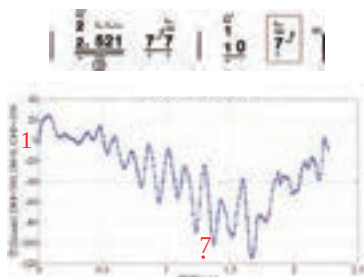


圖 64 《蘇武思鄉》m.46

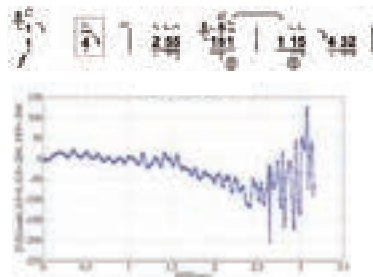


圖 65 《蘇武思鄉》m.49

5. 未標示任何記號

還有一種樂譜樣本，在樂譜上並無任何做韻標示，實際演奏時卻是先滑再顫，做韻極為細膩豐富（如圖 66）。

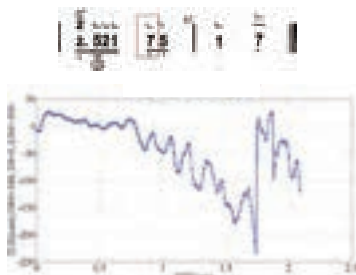


圖 66《陳杏元落院》m.67

記譜雖有梗概，做韻仍更細膩。由上述的分析可知，記譜實難精準描述音韻的形質，有關滑顫的實質變化仍應透過細緻的學習和揣摩傳承。然有關滑顫做韻的指示仍可再細緻化，如：用韻組合、做韻時間、音高指示等訊息，應能適度融入樂譜中，使學習者對於韻的設計與演奏能有概觀的認識，以免瞎子摸象、以偏概全。對於做韻的深入認識、手法的細緻操作，是箏樂演奏者的專業範圍，當然在傳承上是學習重點，也是風格養成的重要步驟。如能在樂譜的標示上，進一步精緻化，再配合演奏動態與音響的視聽，應更能增進傳承的效率，提高做韻的正確性。

伍、結論與建議

河南箏樂的做韻，是樂人指端精緻的藝術產物，其多變的音韻樣態表現了河南箏樂的地域性特點，更是河南箏樂文化風格識別之所在。本文透過聲學角度對河南箏樂「滑顫音」進行了內涵式分析。研究發現箏樂藝人對於「滑顫音」的演奏，雖有概略的型態特徵共性，其內容與型態實則變化多端。無論是做韻幅度的大小、按顫的快慢、週期的長短、指端壓力的輕重、音頻走勢的抑揚，在在都是樂人理性與感性結合、主觀與指端協調之下的結果。這些細緻的做韻樣態呈現了樂人豐富的演奏與詮釋，更說明了河南箏樂音韻轉折的豐富樣貌。

本文以客觀數據分析河南滑顫音的做韻內涵，以為音韻描述之依據，並以演奏角度交叉評估數據，提出解釋。人耳的感知與電腦的測量交相檢核，兩種方法與角度的研究結果皆相吻合，有助於做韻形質的描述和分析。以下提出幾項結論和建議：

一、滑顫音在手法上有豐富的做韻樣態變化

滑顫音為滑音與顫音的組成，二種技法相互結合作用之下，舉凡演奏做韻的速度、週期、

幅度、力度等因素，都能影響其音韻表現，呈現的樣態不一而足。在滑與顫的用韻組合型態方面，有先滑後顫、先顫後滑、滑顫相應三種。在用韻的時間位置方面，有緩升降、陡升降、平滑遞進、層次梯狀遞進、先穩定後升降、先升降後穩定等方式。有關音頻分布的跨度，有以「徵」音為中心的「徵—變徵」、「徵—清羽」、「徵—角」等跨度。有以「宮」音為中心稍離即回的滑顫，亦有「宮—變宮」的滑顫跨度。

由於曲情表現的需求、演奏詮釋的主觀，滑顫音的顫動振幅與顫動頻率的差異性很大。在顫動頻率方面，儘管五首箏曲的平均顫動頻率為每秒顫動 7.36 次、顫動振幅平均值 29.25 音分，其間仍存在著個別差異，顯示滑顫做韻手法的多變性和詮釋上的變化空間。

力度表現特質方面，研究發現滑顫音的音量會隨著音高的變化而波動，然而根據本文相關係數分析結果，滑顫音音量與音高的變化並無一致性。由本文的滑顫音樣本分析顯示，起音與衰減二個階段的時間非常一致。

關於滑顫音的音色構成與變化，根據頻譜質量核心的分析，滑顫音在起始階段的音色最為明亮、尖銳，在滑顫的過程中整體呈現下滑，質心的值呈現下滑，並會隨著滑顫的進行而變動。至終音階段質心下降，音色呈現較為灰暗、模糊。三組特徵值的分析結果顯示，音源的平坦度會受到滑顫手法過程的影響，左手的滑與顫不只改變音高，亦不斷地改變音色，產生流動變化的空間，增加了音色變化的豐富度。然而，由滑顫的過程和音色分析結果對照，目前仍無法歸納其變化的規則。

在滑顫做韻的型態細節方面，多為下行滑顫、少用上行滑顫。用韻的型態與時值長短有直接的相關。做韻的手法同中有異、異中有同，充分發揮藝人做韻的主觀和特定手法，達到在統一中變化，在流動中具主觀掌控的做韻形質表現。

二、藝人的做韻在手法上有相對穩定而嚴密的主觀掌控

做韻的形質是箏樂風格的主要成因，箏樂的真正活水在於樂人指端做韻的活絡表現，做韻的型態與內涵則端賴樂人的演奏手法的操作。(張麗瓊，2009)藝人的運指移音細膩婉轉，分寸之間樂韻深長，雖有細微的變化，然由共性之存在事實可凸顯出藝人演奏技法的穩定性。其運用嚴密的主觀思維與手法掌控著滑顫做韻的形質和結果，體現了河南箏樂豐富的音韻內涵。

三、對於滑顫音的記譜，應該有更詳細的描述型定義

口傳心授的古老藝術在當代社會的傳播與傳承，經常出現適應與轉化的問題。前文凸顯了古箏音樂的梗概記譜法在滑顫記譜上的盲點。實際上，傳統箏樂要能在當代發展與延續，在傳播與傳承的媒介上應該有更周延的記錄和更仔細的描述，以增進理解、提高演奏的正確性。

四、簡單？不簡單。箏樂人應該要更尊重做韻形質與樂韻表達的傳統

傳統音樂的形質表現是聲韻兼合、互補互襯的。古箏音樂的「以韻補聲」，在樂譜的梗概記錄上看來簡單幾筆，然而在聲學上卻顯示了非常複雜的構成。表面上的取音樸質簡單，內裡的用韻則深奧多變。舉凡音高、速度、力度、密度…無不講究。做韻的分析雖可歸納幾項滑顫音的主要型態，然而事實上每一個滑顫音皆因音高、音長、音量、音色等各種變相因素的存在，呈現獨一無二、豐富變化的樣態，這便是中國各地傳統箏樂風格各異、韻致特出的主要原因。

本文透過聲學分析的方法展開理論數據，提供聽覺資訊立體化、視覺化的參照。我們面對這些詳細而數據化的結果，初步觀察了滑顫音細微而繁複的變化樣態，並探討滑顫音的形質構成與變化，對箏樂的聲韻特點有具體而微的體會。儘管如此，本文僅以有限的樣本提出方法建構和初步分析，其研究範圍亦因研究目的與採樣對象之限制而有所侷限。本文囿於篇幅僅以五首具代表性的曹派箏曲觀察藝人個人在特定時間之演奏，觀察滑顫音之作韻手法，討論做韻手法之型態內容與特徵。然而未來在本文的基礎上，超越本文之範圍尚有以下議題更待討論：一、樂人在不同時間的演奏，其做韻手法之變化；二、樂人在更多的樂曲中對滑顫音的運用情形；三、不同樂人對滑顫音的做韻形質與手法之異同。以上各項議題都是箏樂做韻的核心論題與現象，皆值得運用本文內涵式分析的方法另闢專文深入探討。

總而言之，在這西風日趨強勁，社會快速變遷的年代裡，我們為箏樂的做韻進行微觀的聲學分析，呼籲演奏者應深切把握箏樂「聲韻兼備」的特點，在演奏上發揮「以韻補聲」的手法。因為箏樂風格命脈的延續，正繫於演奏者「做韻」、「用韻」之精微。取音宜精準，用韻宜細微，這樣才能承續傳統箏樂的風格識別，讓未來的世代還能夠在這個音韻豐富的環境條件下欣賞與彈奏古箏。

註釋

1. 曹桂芬是著名的古箏表演藝術家，河南鄭州市人。1938 年出生於音樂世家，其父曹東扶是河南曹派古箏藝術的創始人。曹女士自幼隨父學箏，深得曹派箏藝之精髓，並與父親學了許多河南大調曲子、曲牌，彈唱俱佳。（曹桂芬，2007，9）
2. 本文使用的音頻樣本為筆者對曹桂芬演奏的採樣錄音（錄音時間 2008 年 1 月）。收音用的麥克風為 B&K type 4190 自由音場式麥克風，錄音時由 B&K Pulse 頻譜分析儀進行錄音並將資料透過電腦端的軟體 B&K Pulse Labshop 儲存成數位檔案 (.pti)。
3. 根據演奏者曹桂芬表示，「滑顫音」的演奏主要配合曲情表現悲怨的情節和深沈的感情，過快的曲速不利「滑顫音」技法表現，一般快板樂曲多不用「滑顫音」。故本文鎖定慢速樂曲加以分析，選取上述五首中板、慢板樂曲進行採樣，這些樂曲中運用了較多的「滑顫音」演奏，有益於觀察「滑顫音」的形質，為本文提供了較佳的分析標的。
4. 本文以下所有譜例皆以 1=D 記譜，不另加標示，樂譜來源係根據《曹東扶·曹桂芬箏曲集》（曹桂芬，2007）之記載。

參考書目

一、專書

ASA (1960).Acoustical Terminology. *New York: American Standard Association.*

ISO (2002). Information Technology - Multimedia Content Description Interface - Part 4: *Audio.ISO/IEC.*

曹桂芬 (2007)。曹東扶・曹桂芬箏曲集。台北：觀念文化事業公司出版。

二、期刊

Aucouturier, J.J., F. Pachet, and M. Sandler (2005). “The Way It Sounds” : Timbre Models for Analysis and Retrieval of Music Signals *IEEE Trans. on Multimedia* 7/6, 1-8.

Aucouturier, J.J. and M. Sandler (2002).Finding repeating patterns in acoustical musical signals. *Proc. AES 22th Int. Conf. Virtual, Synthetic and Entertainment Audio.*

Berger, K. W. (1964).Some factors in the recognition of timbre. *J. Acoust. Soc. Am.* 36, 1888-1891.

Clark, M., et al. (1963).Preliminary experiments on the aural significance of parts of tones of orchestral instruments and choral tones. *J. Audio. Eng. Soc.* 11/1, 45-54.

De Poli, G. and P. Prandoni (1997).Sonological Models for Timbre Characterization. *Journal of New Music Research* 26/2, 170-197.

Grey, J. M. (1977). Multidimensional Perceptual Scaling of Musical Timbre. *J. Accoust. Soc. Am.* 61, 1270-1277.

Logan, B. (2000).Mel Frequency Cepstral Coefficients for Music Modeling. *Proc. of International Symposium on Music Information Retrieval*, 1-13.

Meddis, R. and M. Hewitt (1991).Virtual Pitch and Phase Sensitivity of a Computer Model of the Auditory Periphery—I: Pitch Identification. *J. Acoust. Soc. Amer.* 89, 2866-2882.

Meddis, R. and L. O’ Mard (1997) .A Unitary Model of Pitch Perception. *J. Acoust. Soc. Amer.* 102: 3, 1811-1820.

Saldanha, E. L., and Corso, J. F. (1964).Timbre cues and the identification of musical instruments. *J. Audio. Eng. Soc.* 36, 2021-2026.

Tolonen, T. and M. Karjalainen (2000).A Computationally Efficient Multipitch Analysis Model. *IEEE Trans. on Speech and Audio Processing* 8/6,708-716.

Tzanetakis, G., G. Essl, and P. Cook (2002).Human Perception and Computer Extraction of Musical Beat Strength. *Proc. of the 5h Intl. Conf. on Digital Audio Effects (DAFx’ 02)*, 26-28.

- Xiong, Z., *et al.* (2007). Comparing MFCC and MPEG-7 audio features for feature extraction, maximum likelihood HMM and entropic prior HMM for sports audio classification. *Proc. of IEEE ICASSP*, V628-631.
- 王小平 (2005)。近年古箏左手技術的發展與箏曲音樂風格。《秦箏》，第 24 期，頁 20-22、24。
- 李利颯 (2002)。古箏演奏傳統技法初探。《運城高等專科學校學報》，第 6 期，頁 93-95、108。
- 李婉芬 (1991)。論“曹派”箏藝的演奏特色。《中國音樂》，第 2 期，頁 28-29。
- 邱大成 (1993)。試比較傳統箏派的演奏特色。《中國音樂》，第 3 期，頁 35-36。
- 周延甲 (1986)。箏演奏中左手的運用。《交響—西安音樂學院學報》，第 3 期，頁 33-37。
- 馬奇 (2005)。河南曲劇演唱技巧探微。《中國音樂》，第 1 期，頁 128-130。
- 張儷瓊 (2009)。河南箏樂大顫音之音頻樣態研究。《藝術學報》，第 85 期，頁 237-262。
- 趙毅 (1992)。試論古箏“以韻補聲”之動態變化。《黃鐘—武漢音樂學院學報》，第 4 期，頁 63-66。
- 閻愛華 (2004)。《漢江韻》與豫派箏演奏特徵。《黃鐘—武漢音樂學院學報》，第 S1 期，頁 88-89。
- 閻俐 (1989)。論箏的按滑揉音奏法。《樂府新聲—瀋陽音樂學院學報》，第 1 期，頁 32-34。

An Acoustic Analysis of Hua-chan Tones in Henan Zheng Music— A Case Study Of Five Selected Zheng Works Played By Cao Gui-Fen

Chang, Li-Chiung¹ Liu, Chih-chin² Lin, Ya-hsiu³

Abstract

The phonological expression of Henan zheng school is very rich and charming. Besides the basic left-hand fingering skills such as yin, nao, hua (glide), and chan (vibrato), there are many composite fingering skills which are unique to the zheng music of Henan school. Hua-chan is one of such unique skills which combine both gliding and vibrato characteristics in expression of a wavy motion and a delicate feeling in the acoustic sounds. In this paper, the fundamental pitch detecting technique proposed by Tolonen et al. is applied. The zheng audio signal is at first divided into frames and then filtered into channels. The enhanced summary autocorrelation (ESAC) of every frame is computed so as to precisely detect its fundamental pitch. The sound intensity, spectrum envelope and associated statistics, and overtone configuration are also computed to show the timbre characteristic of the hua-chan tones. Zheng works by Cao Gui-Fen, a master of Henan zheng school, are selected for detailed case study. Her zheng performances are sampled and analyzed to discover the patterns and rules in pitch, intensity, and timbre of the hua-chan tones. The results shows the hua-chan tones are played with glide-in-vibrato or vibrato-in-glide manner, i.e., vibrato tones ornamented with gliding or gliding tones ornamented with vibrato. According to the assembling order of the two fingering skills, as well as the vibrato rates and vibrato extents, an abundance of playing techniques are enabled. The automatic content-based music analysis techniques are applied in the paper, which can delicately deal with the zheng audio signal and provide an objective summary for the various types of hua-chan tones. Our results will be found helpful in discovering facts and rules behind performance of zheng artists when playing hua-chan tones. The proposed model for the hua-chan tones will provide a visual demonstration to illustrate their richness of the transition in pitch, intensity, and timbre, even though within the context of the acoustic sounds of the Henan zheng school.

Keywords : Henan zheng music, Hua-chan tones.

1. Professor, Department of Chinese Music, National Taiwan University of Arts.

2. Assistant Professor, Department of Computer Science and Information Engineering, Chung Hua University.

3. Master, Department of Chinese Music, National Taiwan University of Arts.

台灣傳統戲曲舞台與西方舞台設計的應用

林尚義

摘 要

早期台灣開墾時期，民間農業社會的廟會演出是台灣最早的表演藝術，台灣許多戲劇都是從中國大陸流傳過來的，台灣傳統戲曲在舞台上所表現的佈景、服裝和道具，富有包容性，融合力也強，包含了各劇種的表現以及各項古今曲調，也兼顧了多樣的精神。台灣傳統戲曲是融合了音樂、舞蹈、文學與美術的表演藝術，而佈景設計也有其特殊的地方。台灣舞台佈景這一行業與其他的傳統技藝的比較，台灣傳統工藝在歷史的傳承比較有歷史的銜接，台灣戲曲的舞台及佈景技術則談不上有歷史的傳承。台灣傳統戲曲的受到「西方舞台設計」概念的影響已有一段時間，舞台佈景各項技術也於逐漸受到劇場界的重視，本文章的討論以「西方舞台設計」概念的應用為重點，期望佈景設計在藝術設計的發展上，有更豐富的經驗和技術交流。

關鍵字：台灣傳統戲曲、表演藝術、西方舞台設計、繪景技術、藝術提昇。

壹、前言

台灣隨工業化與都市化的發展，以及多元文化的加入，使得屬於傳統性文化難免受到影響，許多人因工作關係人口逐漸往都市遷徙，原有的傳統習俗文化已逐年被淡忘的趨勢，惟有在過年及民俗節慶時，這些在外地工作的人都會趕回家過節，邀請親朋好友來家宴席，或在廟埕廣場前觀看野台戲傳統戲曲表演，地方上的廟埕就是傳統戲曲的戶外劇場，傳統戲曲曾經是台灣民眾早期極為普遍的休閒娛樂，這些富有人情味的情景，在過去歲月這是台灣民間生活重要的寫照，況且在當時資訊尚未十分發達，國民受教育的程度並不是很高的時期，傳統戲曲演出更兼具文化藝術、民眾教育、社會娛樂的功能性。多年來，政府已重視傳統戲曲的表演藝術，現在中小學的「藝術與人文」課程裡的表演藝術，也列出傳統戲曲單元介紹，國內學校教育已經把傳統戲曲基礎認識融入了藝術課程裡。但是傳統戲曲為了讓台灣現代社會的觀眾喜愛，勢必通過長時間的考驗，不同年代觀眾群的發展與維持都必須兼顧到，否則它就難以稱為普及性的藝術，而文化藝術的繁衍是今日社會進步的客觀指標，也是文化生活的實質體現，傳統戲曲具有展現傳承族群特有之文化與智慧的價值。

傳統戲曲包含文學藝術、傳統音樂、傳統舞蹈、美術藝術等元素，美術藝術項目其中的舞台與佈景就是現在所常常所稱的「舞台設計」，在目前傳統戲曲為了投合台灣現代社會的觀眾，其演出方式不斷求新求變，其中舞台設計也逐漸被許多劇團所重視，本論文從台灣傳統戲曲來談論「西方舞台設計」的應用，乃期望傳統戲曲的佈景設計在藝術設計的發展上，在不違背傳統戲曲樣式與不脫離傳統戲曲美學觀點的範圍下，思考使用現代劇場的方法，來輔助與傳達戲曲藝術的美感，期望舞台設計不是在傳統戲曲只陪襯當佈景，但也不反賓為主，影響傳統戲曲的美學本質。就思考層面上來說，本論文主要的著眼點是在視覺上的思考，也就是在視覺的想法上能夠貼近現今劇場觀眾的感受，並尋求與傳統戲曲的美學本質來相輔相成。

台灣傳統戲曲舞台與西方舞台設計的應用

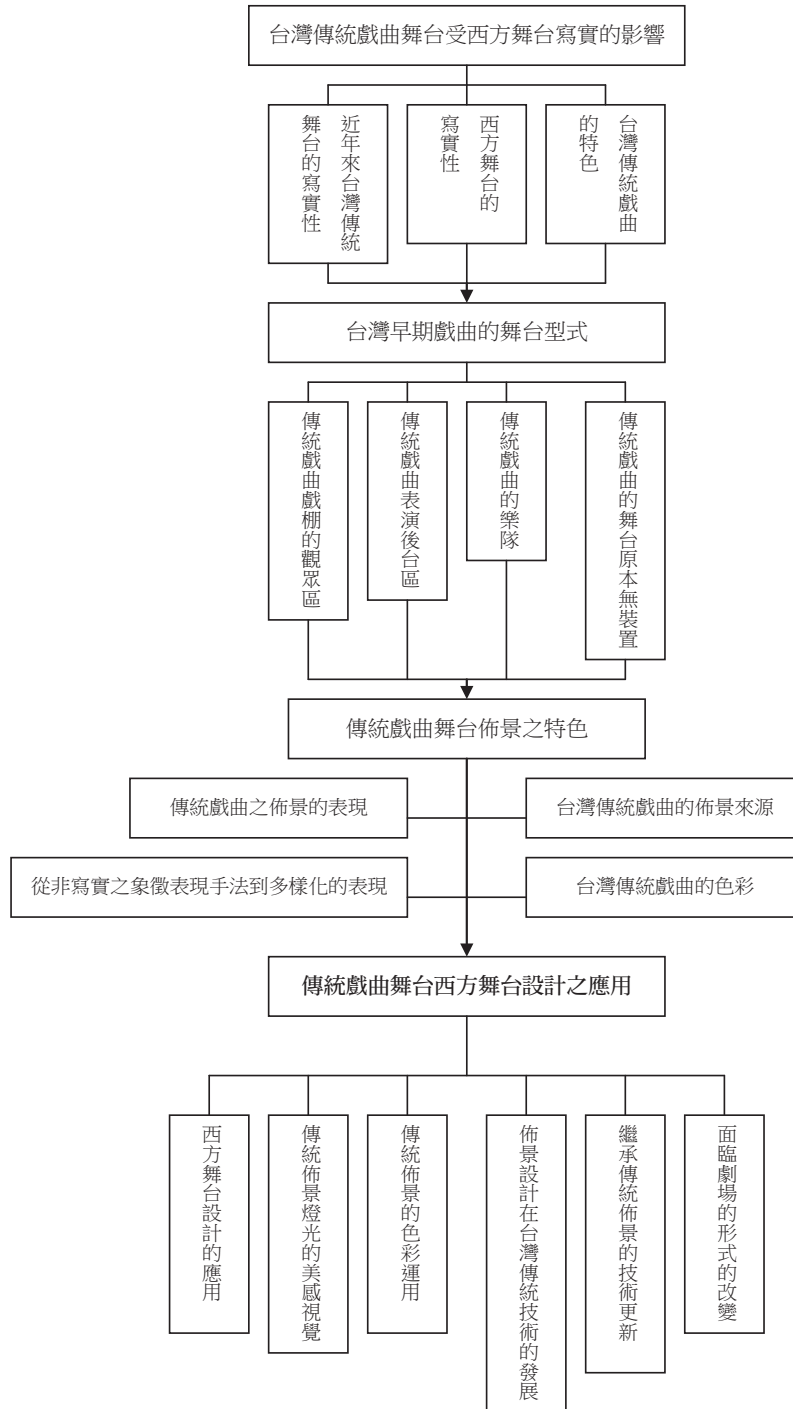


圖 1 台灣傳統戲曲舞台與西方舞台設計的應用論文之架構圖

貳、台灣傳統戲曲舞台受西方舞台寫實的影響

一、台灣傳統戲曲的特色

傳統戲曲藝術的特色是虛擬性、舞蹈化、富有抽象性的，劇情的推展主要是依靠演員的唱作與身段來表現。傳統戲曲的發展可說是源遠流長，應該可以追溯到中國上古時期的原始歌舞。在這漫長的發展過程中，戲曲融合了詩歌、音樂、舞蹈、武術、雜技、美術等元素，而成為一種包容廣泛、深具民族特色的戲劇¹。台灣傳統戲曲的演出劇本與演員的唱詞和念白就好比是文學藝術，而演員的服飾與穿著就是服裝設計，化妝與臉譜屬於造形設計，在舞台傳統的畫景就有如是精緻的美術與傳統工藝的結合，而舞台上演出者的唱腔，加上文武場樂隊的伴奏則是一場有如傳統音樂歌劇般的音樂會。在我們或長輩成長的過程中，小時候多少都有在廟埕看戲的經驗，尤其在電視媒體並不發達的時代裡，節慶與閒暇之餘大家相約看戲也是一種交誼與娛樂的方式。如今在科技資訊進步的年代裡，小朋友以及現在青少年們已經很少有這種經驗，許多表演藝術透過螢光幕上的傳遞，傳統戲曲表演的臨場感與精緻性，故事情節的人文精神以及文學藝術都很容易逐漸式微。因此引導社會大眾或學校教育，認識傳統戲曲的表演的特質，學習欣賞傳統戲曲表演的優點，讓台灣傳統戲曲藝術的特色能夠借著引導與討論，體驗出傳承與精緻的藝術內涵。

二、西方舞台的寫實性

西方在文藝復興時期，大部分負責佈景的師傅多為畫家或建築師，從十七世紀鏡框式舞台發明以後，負責佈景的師傅其所呈現有如是寫實的畫家，這個時期人們對於透視法的應用，從很多的藝術品以及建築資料就可發現；透視法是創造出舞台空間與真實感的寫實空間，透視法使文藝復興時期之藝術家表現出全新的詮釋方法。因此，往後舞台佈景應用透視法原理也是寫實佈景重要的基礎，到了二十世紀初，舞台設計師的地位仍然以繪景為其主要職責，在設計的過程很少參與製作，大都只聽從導演指示，觀念的溝通或許談不上個人設計理念，舞台上場景的設計多半與劇情並沒有多大的關係，從許多歌劇院歷史上所呈現場面壯觀舞台布景圖片來看，佈景以寫實為主要的表現方式，當時導演和劇院經理只重視華麗佈景的裝飾。因為當時的舞台佈景，只不過是一種舞台的裝飾而已，這種情況與近期台灣傳統戲曲的逐漸重視舞台佈景發展很相似。台灣傳統戲曲在舞台佈景方面，因為必須滿足漸漸習慣於寫實景物的觀眾需求，於是平面寫實佈景的繪畫日益顯露，其基礎則受到西方繪畫藝術及西方戲劇舞台佈景的影響，但這些布景多半並不複雜，但其裝飾佈景的意味濃厚。但長久以來台灣並沒有重視這個行業的發展細節與過程，所以這項佈景繪畫，多年來無法將它凝聚成一種設計或傳承藝術。六〇至七〇年代之後，台灣經濟發展民眾生活漸趨穩定，藝文界人士開始有規模地引用歐美文化界流行

的思潮，西方戲劇作品及劇場觀念也開始傳入，漸漸西方舞台樣式帶入了舞台設計的觀念。到了九〇年代台灣的表演藝術已逐漸走向多元化，傳統戲曲也於得到藝文界的重視，台灣也開始注重舞台設計這個角色，加上現代劇場的多元化，在劇場中舞台佈景已成為一齣演出成功的因素之一。

三、近年來台灣傳統戲曲舞台的寫實性

早期台灣開墾時期，民間農業社會的廟會演出，應該是最早的戲曲表演藝術，台灣有許多戲劇都是從中國大陸流傳過來的，例如京劇、南管、北管、魁儡戲、布袋戲等，而後台灣發展出的「歌仔戲」，可以稱為是台灣本土的戲曲表演。從西元 1895 至 1945 年台灣曾經被日本統治過，在這個時期台灣與中國雖然政治隔絕，但是雙方的文化交流並未此中斷，在戲劇方面已超過 60 個不同的中國戲班來台商業演出²，而台灣歌仔戲團也曾經到中國福建廈門演出。傳統戲曲種類雖各自不同，但表演的內容大都以唱腔、身段、武打、翻滾等為主要動作，而演出之佈景道具等都較簡單，戲曲舞台原本是無佈景的裝飾，演出環境背景其象徵意義大於舞台空間的寫實性。過去在鄉鎮地區廟會廣場前搭的戲台，每逢節日慶典其酬神的演出，吸引不少當地民眾前來觀賞，傳統廟會戲曲演出在台灣可說是一種重要的民俗活動，欣賞傳統戲曲表演就好像蒞臨了一場融合許多傳統藝術的綜合會，從演員的唱腔，後場樂隊的伴奏與配樂，整體形成的演出就是傳統音樂加上戲劇表演的饗宴。台灣光復初期，整個社會十分貧窮，政治與經濟都不穩定，整體局面需要建設與改善，當時的戲曲藝術發展自然受到影響。近年來，許多戲團面臨不少現實經營的瓶頸，傳統戲曲劇團在製作技術上必須以新的觀點，展新的手法來製作一些新的劇碼，讓傳統戲曲呈現新的風貌，同時希望借由視覺的效果吸引更多的觀眾群，因此在戲曲舞台上增加了不少的寫實佈景，舞台佈景的寫實性明顯增加許多，這和西方的歌劇舞台於十八世紀，其舞台佈景的豪華與裝飾性十分雷同，其目的乃是在視覺上增加美感與真實的感受。在台灣傳統的戲曲以歌仔戲最為讓一般大眾所熟悉，歌仔戲多年來有佈景都喜歡走「寫實」路線，以明華園為例最近幾年來的戶外演出，其佈景舞台大量採用懸吊系統，這些都是明顯受到「西方舞台設計」的影響。



圖 2 現在傳統的野台戲已面臨不少現實的瓶頸，傳統戲曲劇團在技術上必須以新的觀點，展新的手法來製作一些新的劇碼，讓傳統戲曲呈現新的風貌。（林尚義攝影）



圖 3 明華園劇團其佈景舞台採用西方舞台設計的寫實性，增加了懸吊與掛設燈光的配備，舞台整體十分重視劇場技術，其寫實佈景目的乃是在舞台視覺上增加美感與真實的感受。（林尚義攝影）



圖 4 明華園劇團經常各地巡迴演出，其戶外表演舞台的裝卸工作，必須顧及路途往返的運載，戲棚的搭設仍注重整體寫實裝飾效果，同時也保留了大型歌仔戲的面貌，明華園劇團戶外演出經常受到民眾矚目。（林尚義攝影）

參、台灣早期戲曲的舞台型式

一、傳統戲曲的舞台原本無裝置

台灣傳統戲曲的舞台是融合了中國傳統的音樂、舞蹈、文學的表演藝術，傳統戲曲之表演，是以唱、念、身段為主，在動作方面以武打、翻滾、做姿勢等橫面之流動為主，佈景傳統上都比較簡單，劇目中是沒有現在劇場的天幕，背面以一塊簡單布景固定之，道具方面主要只有一桌二椅，道具（砌末）其主要功能輔助演員完成演出的動作，戲的精彩度主要靠演員優美的唱腔、動作、精彩出色的演技，來引發觀眾聯想，營造看戲的熱鬧氣氛。戲台被建造的目的，原本是廟宇建造的延伸，戲曲的舞台是中國廟宇戲台的發展，因此戲台中演戲也就具有酬神的傳統性質。傳統戲曲從其最初萌芽開始就和酬神祭祀關係密切，傳統戲曲的舞台原本無裝置，舞台設計與表演舞台起初並沒有任何的關係。傳統戲曲在中國宋朝的時候才確定型式，從「勾欄」逐漸發展成形，後來才有了較正式的建築，這種建築就是表演區位的形成，或是提供演出的戲台。傳統的戲台基本上都是與廟宇建築相連在一起的，戲台背後有後牆或是掛設有布簾與後台區隔，後台乃是演員準備進出場的區位，戲台前面有空地或是小廣場，觀眾欣賞的區域與表演的區位逐漸明確劃分開來，也有許多戲台是臨時所搭建的稱為「戲棚」，戲台延續這種深厚的傳統關係發展著。在台灣傳統戲曲的舞台大致可分為兩種形式：

（一）戶外傳統戲台

戶外傳統戲台是戲曲重要之表演場所，是指在戶外演出的戲台，它有別於在室內的演出。傳統戶外戲台在台灣流傳至今改變不多，戲台之前台區，是演員表演的區域。台灣很多廟會或地方民俗慶典所搭建之戲台尺寸，約 10 公尺寬與 6 公尺深之舞台，宜蘭縣礁溪鄉協天廟的歌仔戲台，屬於典型臺灣民間戶外傳統戲台，³還有鹿港龍山寺的有頂戲台，其位置在進入五門殿的接連處，面向正殿有一戲台座，乃是供演戲酬神的舞台，其戲台正上方的八卦藻井的結構，是台灣十分珍貴的建築作品，它建於清道光 11 年（西元 1831 年）時所興建，是台灣保存年代最早的傳統戲台建築物，其八卦藻井的結構覆蓋於戲台上方，乃具有演戲時共鳴的效果，⁴對於演員的演唱時聲音的傳遞功能非常有幫助，也是自然的音響效果。台灣的戶外傳統戲台可分為三種：

1. 廣場空地上

這種表演的範圍是在廣場空地上，例如各種之藝陣、舞獅、舞龍的表演，皆在廣場空地上表演。

2. 戲棚

第二種是臨時搭建的舞台，又稱為「戲棚」。

3. 固定的舞台

第三種則是在廟前廣場固定建置的舞台。

除了第一種舞台是廣場的空地並無舞台背景，後兩種戲台就有舞台背景，其表演方式原則上並不換佈景，經常以現有簡單之道具桌椅作象徵式演出。傳統戲曲之演出以及廟會慶典以第二種和第三種為主，戲台的位置大都正對著廟宇的正門，以表示演給神明觀賞之。演出劇團必須自行準備所有的舞台設備和搭建，包括佈景、燈光、音響、服裝、道具等。由於戲曲劇團經常各地巡迴演出，為了方便表演舞台的裝卸工作，以及路途往返的運載，因此戲台的設備多半以精簡實用為主。另外布袋戲、皮影戲、傀儡戲，由於使用舞台空間較小，所以在場所的使用以較小的戲院為較理想，過大的劇院會因距離遙遠而看不清楚，像布袋戲的演出大多設在戶外臨時所搭建之裝飾舞台居多，在台灣並沒有專門為這小型戲演出之劇場，民國五〇年代裡，不少布袋戲團與皮影戲在鄉鎮上借用戲院之舞台來演出，其餘大部分在廟前廣場或是公園空地搭台演出，其表演空間可變性較大。戶外傳統戲台俗稱「野台戲」，其形成方式總共可分成四個部份，分別是「戲台前之表演區」、「文武場樂隊區」以及「表演後台區」，而在戲台前之廣場是非常自由型式的「觀眾區」。

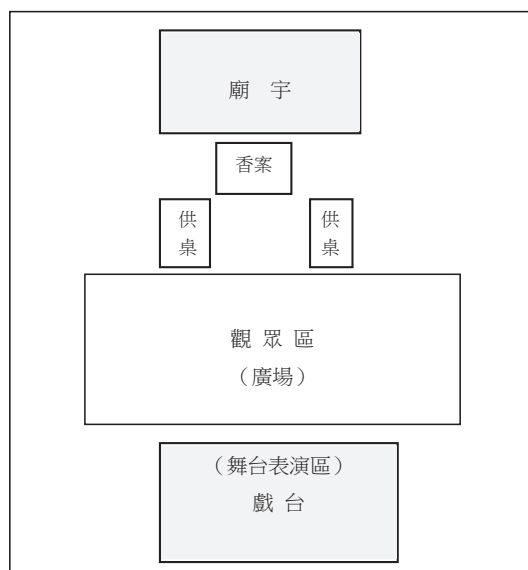


圖 5 戶外傳統戲台之空間位置圖



圖 6 宜蘭傳藝中心之廣場固定建置的傳統戲曲舞台（林尚義攝影）

（二）室內傳統戲台

台灣傳統戲曲早期演出的場所除了在廟埕的戶外野台外，另外演出場所就是戲院的舞台。台灣早期戲曲的舞台，因為當時的戲院是電影與戲曲皆在同一場所，傳統戲曲在戲院演出稱為「內台戲」，其作法就是以營利為主，觀眾需買票觀賞，劇團以租金包下整個戲院，從演出、賣票、宣傳都由戲班負責，演出的收入歸戲班所有，因此盈虧也由劇團承擔，所以不論在戲的品質或內容上，以賺錢並得到觀眾的喜愛為目標，並希望場場吸引觀眾入場看戲。日治時期西元 1909 年，日本人於台北大稻埕目前的太原路舊址興建一座劇院「淡水戲館」亦稱為「淡水會館」，供台灣民眾看戲之用。1916 年鹿港富紳辜顯榮先生自日人手中買下「淡水戲館」，並將其整修改建，易名為「台灣新舞台」，這棟外形採用中式翹尾的三層樓建築物，從此風光數十載，為當時重要的表演場所。當時「台灣新舞台」邀請的表演團體多半來自上海的京劇團⁵。1924 年台北大稻埕設立「永樂座」，劇院設備完全建築華麗，擁有 1200 個座位，是當時台北先進完善的戲劇表演場地，並且與「新舞台」競爭演出市場局面。日治時期的「永樂座」舞台也見證台灣近代表演藝術的發展，包括流行一時的福州戲與京戲、方興未艾的歌仔戲還有萌芽不久的臺灣新劇等，特別是新劇運動幾次重要的演出都選擇在「永樂座」上演。1945 年「永樂座」更名「永樂舞台」，不久後再改為「永樂戲院」，仍作為表演藝術上演的場所。1948 到 1953 年間，顧正秋的「顧劇團」在「永樂戲院」長期演出京劇，為戰後京劇在臺灣發展的重要基礎之一。1954 年起，「永樂戲院」轉為電影放映和舞台演出混合經營。1960 年「永樂戲院」在舞台表演沒落與新興電影院的競爭下正式停業⁶。室內傳統舞台其特色，以狹長而不深空間較為適合，因為戲曲的表演橫面流動較多，另外前緣舞台口稍為突出，左右側則為文武場樂區，與西方之歌劇院樂池在舞台口中央下方不一樣，文武場樂區在室內演出比較不容易放置，目前

在國內台北市中華路國軍文藝活動中心之劇場，它是國內劇場中針對傳統戲劇所興建之舞台，其舞台屬於狹長型，國軍文藝活動中心戲劇廳可容納約一千人左右，戲劇廳已超過四十年的歷史，早期在西門町繁榮時期，是國內平劇（京劇）最重要之表演場所，當時每天演出戲曲的盛況，是愛好戲曲者的經常去處。過去除主要作為平劇、豫劇演出場所外，也適合作為如歌仔戲、北管戲、客家戲曲等演出。目前也有不少的舞台劇表演團體也利用此場地來對外演出，國軍文藝活動中心在劇場形式上比較能發揮戲曲室內演出功能的用途。



圖 7 台北市中華路國軍文藝活動中心之劇場是國內劇場中針對傳統戲劇所興建之舞台
(林尚義攝影)

二、傳統戲曲的樂隊

傳統戲曲的樂隊設在表演舞台區的兩側，以觀眾面對舞台而言，文場設在右邊、武場設在左邊，早期文武場前面各有一面紗網或矮木框圍住，將前台和文武場區隔開來，也有些戲台的樂區不用紗網做區隔，但同樣是文場設在右邊、武場設在左邊，傳統戲曲的樂隊位置是傳承下來固定的方式。武場樂器以鑼、鈸、皮鼓等敲打樂器為主，舞台文場的樂器是以胡琴、琵琶較柔的弦樂以及「吹樂」類的嗩吶、海笛、簫等為主。台灣傳統戲曲的樂器來自於中國，傳統戲曲的樂器演奏起來音頻較高，所以適合放置在表演舞台區的兩側，但是在室內演出時就不適合放置在表演舞台區前中央樂池位置，因為傳統樂器有吹樂類，以及通鼓、大銅鑼、手鑼、小鑼、大鈸、小鈸等演奏起來音頻十分的高，如果整個樂團放置在表演舞台區前中央樂池位置，不但觀眾聽不清楚藝人演唱者的聲音，樂團的聲音會變得刺耳吵雜，這是傳統戲曲的樂隊與西方歌劇院演唱歌劇搭配交響樂團演奏方式最大不同之處。

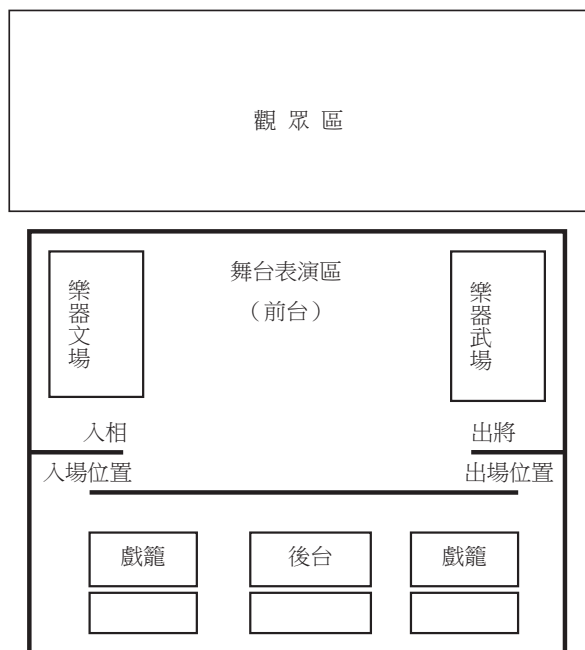


圖 8 傳統戶外戲台之內部區位圖

三、傳統戲曲表演後台區舞台

傳統戲曲戶外戲台基本的三個不變部位是「戲台前之表演區」、「文武場樂隊區」、「表演後台區」。戶外戲台又稱為「戲棚」原則上並無一定規模尺寸，但是不少劇團為了演出的精彩度，加強了燈光佈景的變換，所以相對後台的空間與位置也跟著加大與調整。戶外戲台前廣場所搭建之臨時之戲台，因容易受天後因素影響，幕後設備也比一般室內舞台簡單許多，幕後也是藝人稱為「後台」，是藝人休息和預備上場的空間。後台是演員休息和準備上戲的地方。劇團及藝人個人的戲箱子稱為「戲籠」全部放在後台，演出用的道具擺放位置以方便藝人演出時上下場順手拿取為原則。

四、傳統戲曲戲棚的觀眾區

戶外廣場空地長久以來是民眾聚集看戲的地方，觀眾是自然匯集而成的，雖然是過去生活回憶場景，在台灣鄉下地區我們還是可以看到民間的熱鬧場合；廣場前集聚了各種小販的叫賣聲，老的少的攜家帶眷來看戲，這樣的休閒空間是自由開放且不用門票的，熱鬧的吵雜聲中大家隨話家常，如此演出型態與民眾的互動關係，也是民間自由參與藝文活動的傳統方式，而這些所聚集群眾就是傳統的觀眾群，其聚集的地方就是「觀眾區」。這是長久以來民間聚落的共

同活動的演出場所。戶外戲台比較有親民性，如果能詳加規劃改良，事實上是十分良好的戶外藝文表演活動空間。

肆、傳統戲曲舞台佈景之特色

佈景在傳統戲曲藝術裡原本是一種舞台上的裝飾背景，談不上深奧的設計理論，自從舞台劇受到西方舞台設計的影響，舞台藝術吸收了不少的設計構想與原理，舞台劇之佈景發展已有一段的時間，當然也同樣的影響了傳統戲曲的舞台，但是戲曲舞台佈景在傳統上以寫意佈景或平面繪景為主，而非實際道具的佈景居大多數。台灣最早的舞台設計在歷史資料上比較缺乏，佈景的設置與舞台上的表演十分有關，就如一種戲劇的來源需要許多文化條件的配合，在舞台設計與佈景方面為了搬運及使用的方便，必須滿足喜歡寫實景物的觀眾需求，於是平面寫實佈景的繪圖，就在這樣的基礎下受到西方繪畫藝術及西方舞台設計的影響應運而生。傳統戲曲的舞台視覺美感以服裝、化妝、砌末（道具）為其主要因素，而現代概念的佈景則是受西方劇場藝術的影響下發展起來。近年來，傳統戲曲的佈景的發展也試圖在改變中，許多劇團採用布幕加上道具的佈景形式力求表現表演的場景。

一、台灣傳統戲曲的佈景來源

據考證第一個將戲曲中平面寫實佈景傳入台灣的是西元 1916 年的上海上天仙戲班⁷。1920 年以後福州戲班陸續來台，也有佈景師傅隨團來台灣繪製佈景。1924 至 27 年間在台灣許多上海戲班也從中國福州聘請舞台設計師傳來台灣製作佈景。早年在台北有一家「明星佈景研究社」的繪景師傅黃良雄先生，他就是早年隨福州戲班聘請來台的繪景師傅，其終身留在台灣以師徒制方式教授弟子學習繪景，其製作佈景主要是以內台戲為主，當年黃良雄指導佈景畫法，乃是將戲曲背景平面透視法成為半立體舞台空間，與早期歐洲文藝復興時期對於透視法的應用十分相似，這種透視畫法創造了舞台空間與真實感的寫實空間，讓環境氛圍和戲曲演員共同回到一個適當的比例，展現獨特傳統舞台的風情，也展現了過去傳統師傅們保存傳統藝術的精神，其畫法也影響了台灣傳統戲曲的佈景。



圖 9 戶外傳統戲曲的舞台，其中央佈景的透視效果特殊，在視覺上頗有鮮明的傳統色彩。

（圖片來源：明世界掌中劇團）

二、台灣傳統戲曲的色彩

佈景繪景的色彩與顏料之運用非常重要，色彩的構成即色彩的相互作用，是從人在視覺上對色彩的知覺和心理效果出發，把複雜的顏色現象還原為基本要素，利用色彩在空間、量與質上的可變性，按照一定的方式去組合各構成相互之間的關係，並創造出新的色彩效果的。色彩構成是美術設計的基礎，它與平面構成及立體構成有著不可分割的關係，色彩不能脫離形體、空間、位置、面積、造型等而獨立存在，台灣傳統戲曲佈景富有地方色彩的裝飾意味。傳統戲曲舞台背後掛有一大塊佈景並藉分隔前台和後台之區域，佈景通常一景到底而且是固定式。台灣傳統戲曲戲佈景之內容；通常以中國傳統之殿堂、花園庭院、或是山水風景畫為主，台灣傳統佈景的彩繪線條細緻色彩艷麗，整體而言別具一格。台灣傳統戲曲戲佈景表現在傳統之殿堂，或是宮廷花園的庭院其色彩均十分的華麗，顏色整體而言，用色豐富明度與純度高，造型注重明暗效果形成強烈對比，並且喜歡用螢光色彩，佈景令人感覺華麗鮮艷，而其舞台外觀所繪製的建築物有富麗堂皇的效果。



圖 10 台灣傳統戲曲戲佈景，其前圖透視與色彩用色十分華麗鮮艷。(圖片來源：明世界掌中劇團)

三、傳統戲曲之佈景的表現

傳統戲曲舞台前台區，是演員表演的區域，舞台背後掛有一大塊佈景並藉分隔前台和後台之區域，佈景通常一景到底而且是固定式，佈景之內容；通常以中國傳統之殿堂、花園庭院、或是山水風景畫為主，佈景的彩繪功夫則是線條細緻色彩艷麗，整體而言別有傳統技藝風格。現在台灣歌仔戲在舞台上所表現的舞台設計、佈景、服裝和道具，富有包容性，融合力也強，包含了各劇種的表現以及各項古時候與現代的曲調，其舞台設計發展至今，甚至能夠吊鋼索與噴水柱，讓演員有如騰雲駕霧一般，傳統戲曲的舞台技術如今已千變萬化。台灣舞台佈景這項行業與其他的傳統技藝的比較，台灣傳統工藝在歷史的傳承比較有歷史的銜接，傳統手工藝其技術多屬靜態的東西，師徒制訓練可以接連不斷，可放置在台灣許多的地方產業上，與綜合表演藝術活動結合，藉由溝通交流所顯現的文化、民俗、傳統產業，以及傳統戲曲展演的欣賞，留傳下來做為歷史的傳承。其次傳統戲曲演員的唱詞、唸白，就如戲曲文學的表現，布袋戲戲偶的造形設計，戲曲服裝、服飾、頭盔、帽飾、砌末（道具）的製作這些都是優良的民俗工藝作品，而演員化妝臉譜、戲偶造型、戲棚裝飾、舞台佈景這些都屬傳統技藝。台灣的傳統戲曲可說是融合了文學、舞蹈、音樂、繪畫、工藝等民間傳統藝術，這些具有欣賞價值和美學觀點，也是表現地方特質的重要媒介。



圖 11 傳統布袋戲使用彩樓做為佈景，彩樓是用木頭精雕而成，遠望極像一座富麗堂皇的殿堂，佈景的裝飾乃為民間傳統工藝藝術，這些具有欣賞價值和美學觀點。（林尚義攝影）

四、從非寫實之象徵表現手法到多樣化的表現

戲曲演員方面必須接受嚴格的訓練，從年少時就開始以師徒制的方式帶領，從眼睛表情、手勢、步伐，表達著戲曲人物的思想和情感。傳統戲曲表演的服裝穿著主要是以明代中國服飾為主，戲曲的服裝造型提高了非寫實之象徵手法，這些服飾帶出各種手勢和節奏的運動，還有臉部的化妝、臉譜造型，戲曲服飾穿著性格也代表著外型的吸引力。傳統戲曲的舞台原本是非常簡單，舞台道具一桌二椅就可以表現不同的佈景，甚至還可以表現是一座山、一座橋，從一個地方到另一個空間變遷都是簡單又方便，其表演方式讓觀眾有更大的想像空間。傳統戲曲基本上，是以非寫實之象徵表現手法，其舞台背後佈景原本意味著只是裝飾，早期戲曲並不以實際景色做為主要佈景，如今受到劇場現代化的影響，西方舞台寫實手法已逐漸在影響傳統戲曲的舞台佈置，傳統戲曲的舞台從非寫實之象徵表現手法，也逐漸走向到多樣化的表現。

伍、傳統戲曲舞台西方舞台設計之應用

一、受到寫實佈景影響面臨形式的改變

台灣受西方影響不只是在文化上，娛樂方面的演出場所也相對的受到影響，在西方歐洲與美國進入二十世紀之前的兩百到三百年裡幾乎都以「鏡框式舞台」為主，台灣的劇場形式受到西方的影響也不例外，在日治時期西元 1909 年，日本人於台北大稻埕的興建一座劇院「淡水戲館」舞台形式也是屬於有鏡框的。但是台灣早期表演場所，稱之為戲院或電影院的場所，仍

稱不上劇场的真正功能，這些表演場所論劇場環境的條件，雖有鏡框舞台的形式，但其幕後設施仍欠周全，舞台佈景難以像西方劇場能夠有效發揮「舞台設計」的功能，早期傳統戲曲演出音效設置十分簡單，只在舞台前上面掛有麥克風，並舞台左右兩側或下方設有簡單的喇叭音箱，舞台佈景基本上還是僅止於裝飾功能為主，因為戲曲演出原本是一幕到底，從頭到尾舞台燈亮到結束，不需要暗燈，布幕不用關閉，戲曲是不需要舞台布景的裝置。但是面臨舞台與燈光運用，以及面臨觀眾的商業需求，傳統戲曲表演形式與舞台效果的功能，必須面臨接受在佈景視覺上有幻覺的要求，例如台灣傳統戲曲戲團早期布袋戲的聲光變化，一方面也為了講求演出效果，也經常加入許多現代科技的聲光及講究燈光設計與佈景變化，以期望能獲得更多觀眾的青睞，也企圖在演出上有所突破。接下來，在 80 年各縣市文化中心陸續所興建的演藝廳，台灣的舞台形式大量以鏡框形式劇場成為主流。鏡框式舞台是一個獨立於觀眾席以外之舞台空間，早期歐洲在文藝復興時期為了實現舞台的寫實性傾向，由較複雜的劇情，導致需要有更多的佈景道具採用立體之佈景道具，在換景及換幕上必須有大幕來遮擋，舞台的形式可以不斷做改變。明華園歌仔戲團就是在舞台佈景上充分力求變化的戲曲劇團，1987 年兩廳院建築完成，名稱正式定為「國家戲劇院」及「國家音樂廳」，國家戲劇院的內部是目前最典型的鏡框式舞台，當時開演劇目之傳統戲曲有國立復興劇校演出國劇《勾踐復國》，以及明華園歌仔戲團演出的《蓬萊大仙》，使得傳統戲曲的演出，在劇場的形式與舞台設計上面臨了許多的改變。台灣表演藝術的成長中，在表演藝術的草創時期，以及嘗試拓展新戲路的劇作中，都可以看到劇場創作所努力的痕跡，同時舞台設計在劇場工作，已經必須應付各種劇種的演出，同時需要明確的方法與重要的美學觀念，而近年來，傳統戲曲舞台佈景也逐漸接受西方舞台的寫實風格，不僅如此，甚至以傳統戲曲的演出，也能夠演出西方戲劇的作品，例如當代傳奇，以京戲的方式演出莎士比亞的劇作。



圖 12 近年來傳統戲曲舞台佈景也走西方舞台寫實風格（歌仔戲《陳三五娘》舞台設計 林尚義 資料來源：蘭陽戲劇團）

二、如何繼承傳統佈景的技術

傳統佈景如何失傳？主要原因學習此行業，並不能有滿足市場需求。台灣舞台佈景這項行業若能過去傳承其特有的繪景技術，並融入於傳統工藝技術，甚至將它的製作列入傳統的技巧藝術，這種特殊的繪圖技巧是具有保存的價值。舞台佈景的行業與表演藝術有一定的關連，傳統戲曲表演藝術的發展也需要許多相關藝術條件的配合，舞台佈景業雖然是不是熱門行業，繪景技術過去缺乏歷史的傳承，當年如果有更多年青人願意學習傳統佈景的繪景，並能繼承這項傳統技術，或許今天在傳統佈景我們可以看到更豐厚的成果，如今覺得這是重要的傳統藝術，可是許多老師傅早已不在人世間，這是台灣許多傳統技藝同樣的問題。在傳統佈景的技術現況，我們可以從發覺、整理、到創造，這些都讓我們有思考再建造的空間。振興傳統技藝是固有文化的傳承，其最重要的乃是政府及現在社會民眾能夠體認到傳統藝術的可貴，在佈景繪畫方面，不只是運用西方的寫實風格，傳統的彩繪藝術事實上也能走出自己的風格藝術，讓傳統佈景的發展上，有更豐富的傳承經驗和佈景技術。

三、佈景設計在台灣傳統技術的發展

台灣舞台佈景這項行業與其他的傳統技藝的比較，台灣傳統工藝在歷史的傳承比較有歷史的銜接，傳統手工藝其技術多屬靜態的東西，師徒制訓練可以接連不斷。舞台佈景與表演藝術有一定的關連，表演藝術的發展也需要許多相關藝術條件的配合，過去台灣表演藝術的發展缺乏源遠流長，先有政治因素的考量，後來又有電影業的競爭，加上電視的普及化改變了民眾的娛樂方式，表演藝術在台灣曾經沒落了一段時光，舞台佈景業更是難以生存，繪景技術比較談不上有歷史的傳承。佈景設計在台灣傳統技藝的發展上，也需要豐富的經驗和技術，佈景設計與表演兩者十分相關，佈景設計在台灣原本有兩個系統，一是傳統舞台繪景和戲曲之野台戲與內台戲有關，而另一種是屬於西方戲劇舞台佈景如舞台劇（話劇）、舞蹈、歌劇，習慣於西方寫實景物的繪畫藝術。但是傳統舞台繪景舞台技術，可以應用西方寫實的繪景方式，以及西方舞台設計的方式，在技術上以新的觀點，或科技的運用，讓傳統戲曲的舞台能夠呈現展新的風貌。

四、傳統佈景的色彩運用

台灣傳統佈景就是以軟景（布景）為基礎、再搭配硬景（景片）陳設來構成舞台上的場景佈置。而軟景繪畫就是把景物畫在白布上、運用透視法、及光影的運用、在平面的二度空間中展現三度空間的立體效果，像是「山景」、「街道」、「公堂」、「宮殿」等，觀眾視覺上看到佈景就能有身臨其境的真實感。傳統戲曲表演舞台空間，如何使整個表演舞台在顏色的呈現搭配上達到和諧的調和效果，就是「彩色調和」，它有一定的方式。這種「彩色調和」的搭配

方式，不但要襯托出主要顏色，而且還要使畫面統一中有變化，使整個舞台色彩呈現給人有生命活潑的感覺。⁸ 傳統戲曲表演舞台空間，如何使整體在顏色的呈現搭配上達到最佳效果，是需要加以分析研究，例如紅、橙、黃等鮮豔而明亮的色彩使人感覺興奮感，藍、藍綠、藍紫等顏色讓人覺得沉著、平靜。另外純度的關係也很大，高純度色興奮感，低純度色沉靜感。還有是顏色明度，高明度、高純度的色彩呈興奮感，低明度、低純度的色彩呈沉靜感，這些都是值得參考的運用。台灣傳統佈景色彩豔麗，透過對明度、彩度的畫面控制以傳達舞台上所能表現的戲劇效果。台灣傳統佈景，還可以透過燈光色彩的配合，在視覺上創造立體感的效果。早期戲曲演出演員與佈景間的互動關係不多，佈景成為裝飾為主，到如今戲曲演出也重視佈景效果，戲曲背景平面透視法成為半立體舞台空間，讓舞台氣氛和戲曲演員共同回到一個適當的比例，同時展現了舊日傳統舞台的風情，也展現出傳統戲曲獨特藝術的質感。

五、佈景燈光的美感視覺

早期之台灣戶外傳統戲台只以簡單幾盞黃燈泡為主，之後有以日光燈照明，近年來，燈具發達以後才架設鋼棚，使用現代的燈光設備，燈具架設方法；除舞台上外，在舞台前緣上端以及舞台前緣下邊緣架設之，傳統戲曲演出時之照明原本是不換場、表演不暗燈、舞台燈亮到底，所以早期大多數戶外傳統戲台照明以照亮為主，傳統戲曲演出時之照明原本是不換場的，但之後戶外演出戲曲受到現代科技的聲光變化影響，一方面也為了講求演出效果，經常加入許多現代科技的聲光及講究燈光設計與佈景變化，以期望能獲得更多觀眾的喜愛，也希望在演出上視覺有所突破。近年來燈具發達，國內的戲曲藝術發展，十分重視舞台燈光設計與幕後的運用關係，因為在燈光設計上比起舞台佈景對於戲曲表演的阻礙度要減低許多。目前在技術方面各種新型燈具以及控制設備和技術的更新，其改善速度已經使得傳統戲曲演出在舞台燈光運用，造就了豐富美感的視覺創作。

六、西方舞台設計的應用

現代劇場由於表現手段的突破，以及受現代視覺藝術的影響，給創作者提供創造出獨特的演劇風格與樣式化的條件。它為戲曲舞台美術的發展，提供了豐富可資借鑒的經驗和成果。⁹ 舞台的意境是傳統戲曲美學中最具有民族特色的核心範疇，也是傳統藝術所追求的理想美學境界之一，台灣傳統戲曲是一門綜合的舞台藝術，它集文學、音樂、舞蹈、繪畫、工藝於一身，在各方面都表現出民俗藝術的特徵，傳統戲曲在表演過程中，呈現虛實相映與情景交融的意境美。在舞台佈景方面受到西方藝術及戲劇舞台佈景的影響，也漸漸帶入西方的舞台藝術觀念。經過時間的演變，也學習了西方劇場制度，例如看戲的方式，從熱鬧的人群中看戲，逐漸走入劇場，以買票方式走進劇場，欣賞戲曲是保持肅靜的在觀眾席裡觀賞，同時必須遵守劇場的禮

節，不能飲食。還有必須尊重演出者的智慧財產權，不能照相，不能錄影與錄音等等。同時演出執行也需要有舞台監督的概念，西方劇場制度的形成，對於傳統戲曲的經營方式有很大的影響，但是我們也不能否認傳統戲曲也有其優點與獨特性，西方劇場與傳統戲曲過去兩者，雖然難免有衝突的存在，但我們可以本著相互學習的態度，例如傳統戲曲用一桌二椅表現了舞台各種可能性的形式，提供寫實劇場上無法取代的東西，其特殊的地方就是用寫意的動作來表達，讓觀眾能夠進入想像空間，而德國劇作家布雷希特（**Bertolt Brecht**）就是希望在西方戲劇的基礎上，借鑒傳統戲曲的這些藝術規律，來創造西方劇場的新流派。而在設計戲曲的舞台時我們必須掌握基本要求，根據演出的內容研究這故事的時空背景、角色個性和人物之間的關係，設計一個合理的空間佈景，規劃出流暢的動線和表演區，幫助傳達劇中的意念給觀眾。台灣現在對於劇場的多元化的過程中，十分重視舞台設計的專門學習，劇場也有專業的技術訓練，讓整個表演藝術更加重視此領域的藝術價值。傳統戲曲除了需要認識舞台的基礎功能之外，舞台設計所具備的功能也是必要的，因此多研究戲曲與舞台設計的運用，瞭解戲曲本質的演出風格，可以使得兩者相得益彰相輔相成。

（一）傳統戲曲佈景的突破

戲曲舞台設計走向西方現代化的思考傾向是一種應用趨勢，現代化是一項藝術系列的創造工程，舞台設計在戲曲的功能應在承繼借鑒中謀求創新，創造戲曲藝術新的風格與新的美學原則，包括舞台設計的象徵風格和設計原理，舞台設計它是一個藝術創作，這個程序必須包含思考方法，還有觀察及參與排練，在設計之前確實了解戲曲本身要得到怎樣的效果來輔助演出，同時多思考如何讓戲曲舞台藝術有那些傳統的資源，以創造表演空間來呈現特殊風格，例如應用各種形式、色彩、媒介與題材等等。尤其需要考慮用何種造型，來表達傳統戲曲舞台的意境，有什麼媒介可以表達這個舞台氣氛，並了解劇場界需求的現況，選擇正確形式與樣式，迎合傳統戲曲作品創作的風格。當戲曲的舞台設計改變時，也多想想觀眾可能會有什麼反應？這件作品會帶給民眾什麼樣的觀感？多思考現代人的審美和價值觀念，在這些舞台藝術創作的過程中，多運用技術方法面對問題並一一化解它，藝術創作的目的主要是在解決許多面對困難的問題，以上這些思索都是戲曲舞台設計與應用方式走向現代化必須考慮的工作方式。



圖 13 台灣傳統戲曲舞台走向西方舞台設計應用的傾向使佈景有更多的形式表現（歌仔戲《秋樓子都》資料來源：尚和歌仔戲劇團）

（二）戲曲舞台設計的應用與構思

戲曲舞台藝術重在寫意，其表演則是以唱、念、身段為主，在動作方面以武打、翻滾、做姿勢等橫面之流動為主，它所表達時空的能力與手段是豐富而多樣的。它是動態時空與靜態時空的組合並用，視象空間與想像空間的組合並用，單一空間與多層次空間的組合並用，實在空間與變異空間的組合並用。¹⁰ 戲曲的舞台設計基本創作方法著重服務於表演，以簡單形式存在於演出空間中，也就是並不一定需要太多的寫實道具，通過表演來表現的抽象景物，傳統戲曲舞台設計的構思上，必須多思考造型藝術的繪畫性與建築裝飾因素，以發揮舞台佈景直接描寫的造型功能，使舞台美術造型與戲曲的內在特質相融合，並保持戲曲舞台演出整體風格的統一。

（三）戲曲舞台設計觀念的更新

台灣現在的劇場藝術隨著各種科技的進步，舞台技術引進到劇場裡不斷地啟發舞台設計者的創造靈感，影響了傳統戲曲的創作觀念，也突破了過去傳統戲曲舞台之佈景多半都是以裝飾為主的模式，同時提供傳統戲曲創造的演劇風格與舞台佈景多樣化的條件。現在的劇場提供了表演藝術發揮的空間，讓戲曲的舞台設計也能產生新的創作構思。戲曲舞台設計不但在設計構思上需要更新，在執行設計前所有設計部門也需要做完整的討論，演出前導演排演時做不斷的

演練，遇到有關舞台佈景的問題立即溝通協調，舞台設計也要設法解決舞台佈景與實際演出的問題。傳統戲曲的設計方式也要善於利用戲曲固有的精神，在舞台空間處理上，應用虛擬的藝術手法，充分啟發觀眾的想像力，從而豐富舞台的環境。讓戲曲的舞台設計，既講求生活的真實，又重視藝術層面的加工，提煉西方的設計方法，講求藝術的技巧，如此所呈現的舞台設計才能愈趨完善。所以應用的藝術是戲曲舞台設計的必備條件，也是促成創造戲曲演劇風格與樣式的進步。

（四）台灣傳統戲曲的藝術提昇

台灣傳統戲曲過去在農業社會有其興盛的環境，但如今在台灣現代社會難免有其發展的局限，雖然如此，台灣傳統戲曲仍是本土藝術發展的重要根源，也是多元社會文化活動的重要環節，它的存在具有相當的意義與價值。過去我們政府文化部門近年在政策和實際的行動上，也有做了一些輔導的措施，例如增加了台灣傳統戲曲劇目的演出機會，也開啟了許多的表演空間，在學術界、學者專家以及媒體與報章雜誌的報導下，也捧紅了一些知名的劇團和藝人，這些藝人與劇團幾乎也是傳統戲曲經常活動的演出者。這些團體及藝人在整體表演藝術裡，雖然未能獲得絕大多數年輕觀眾族青睞的今天，還能享有一定的名聲與知名度，主要原因，乃是這些藝人在民間既享有一定的名氣，其次，由於他們逐漸瞭解如何去經營一個劇團，以及獲得政府單位、學者及傳播媒體的重視，這對於台灣傳統戲曲的發展當然是值得的鼓勵，但是光靠這些還不夠，台灣傳統戲曲的發展應該是全面性的，舞台設計的應用只是藝術層面的一部份，如果要顧及全面的發展，應該也要重視整體藝術的提昇，以及永續經營，如此才能有更長遠的目標。

(五) 台灣戲曲舞台與西方舞台設計的應用分析圖

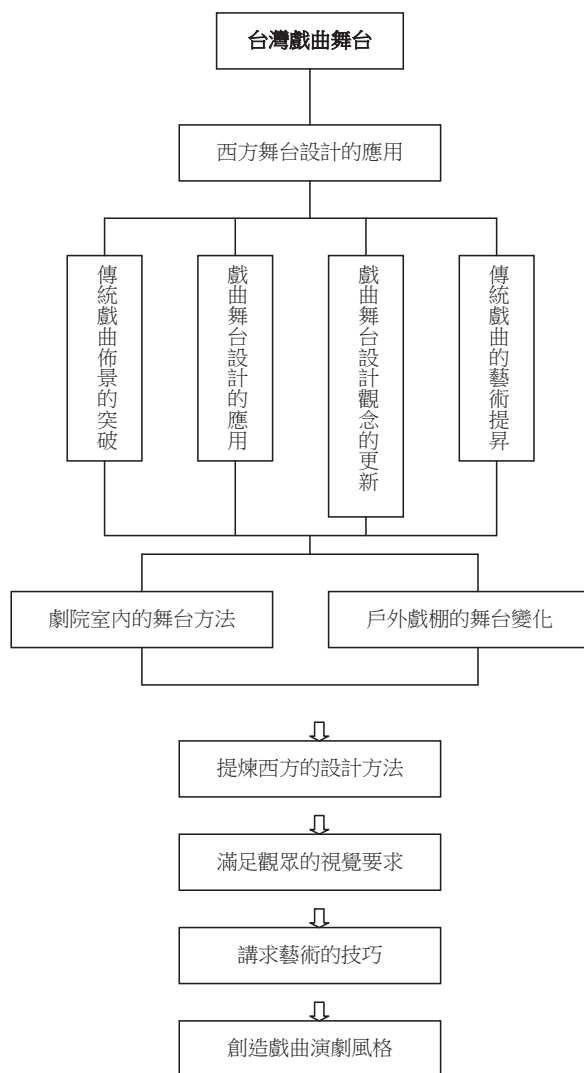


圖 14 台灣戲曲舞台與西方舞台設計的應用分析圖。

七、如何在現代劇場建立傳統戲曲的舞台空間

中國傳統戲曲歷經了長遠的歲月，在文明的浸染下形成了具有高度美學價值與獨特特質，從過去歷史的戲台上就孕育了戲曲的表演、臉譜、服飾、砌末等等，這些均呈現了戲曲寫意的美學基礎。近年來，台灣傳統戲曲雖然仍在繼續發展，但也不可否認它面臨了許多的危機，戲曲劇團也在思考如何吸引更多的觀眾群。隨著時代的演變，社會一直在進步，中西方科技的交流與表演藝術的多元化，過去單純的戲曲舞台，難免也要適應新的時代潮流。如今觀眾對傳統

戲曲的不熱衷與疏離，原因雖然有多方面，但從舞台設計這方面來看，如果太過強調的西方寫實性的佈景，和原本傳統戲曲寫意性，以及虛擬的特質容易產生了背離，也同時遞減了戲曲自身的魅力，但從傳統戲曲其表演的綜合性、程式化到舞台空間的虛擬性與表現性，傳統戲曲的舞台設計，與戲曲的特徵如果能夠相輔相成，必然可以產生相互的融合，也可以呈現豐富和傳神寫意的美學內涵。表演藝術隨著現代化與國際化趨勢的二十一世紀，傳統戲曲的表演不僅只在過去的露天的舞台與廟會的舞台，傳統戲曲進入城市舞台與走入現代劇場，或是在鏡框式舞台表演，是台灣戲曲藝術發展必須面臨的問題。劇場上燈光好比是舞台空間的血液循環，而舞台設計與道具的運用就像是舞台的靈魂一樣，這兩種的精神力量的實質就在於整個演出過程中，兩者相互結合在表演的情境中。為了使戲曲演出有和諧的美感、有視覺形象以及能夠產生生動的藝術美學，對於傳統戲曲的舞台設計的建議方向有以下幾點，以此來思考如何在現代劇場營造戲曲的舞台空間，讓傳統戲曲也能適應現代的劇場的環境。

（一）佈景與戲曲寫意性的表演並置

當佈景與戲曲寫意性的表演同時並用時，必須考量西方佈景的寫實性容易影響了戲曲表演的想像空間，在舞台道具上可以去除過多的寫實道具，務必保留舞台上流暢的空間，在背景上的佈景，因為不影響戲曲的表演活動，在視覺上可以用國畫山水畫的畫法，將此畫法應用到佈景的繪景上，繪景在藝術的表達上能充滿傳統的色彩，如此更可以增加表演畫面的寫意境界，因為國畫的其美學的境界是可以滿足戲曲的表演寫意性，如果能夠將兩種美學精神差異並存時，在創造境界也是一項突破，相信傳統戲曲界應該可以接受，對現代的觀眾而言，更能有耳目一新的感受，也能給戲曲演出以一種嘗試的機會，並逐漸成為後來戲曲舞台背景美感的一部分。因此舞台設計要為塑造戲曲人物、營造景物氣氛而服務，因此首先要運用變化靈活的舞台功能，保持舞台的流暢空間，為戲曲演出創造出一種和諧統一的舞台形象，所以舞台空間保持其流暢性是首要條件，如此就能把戲曲劇情，以及其境界準確的、生動的展現給劇場上的觀眾。

（二）舞台燈光在戲曲表演的應用

舞台燈光對戲曲舞台演出的必要性在那裡？我們都知道戲曲過去的演出，是沒有燈光設計的，戲曲舞台的燈光是從頭到尾的打亮，全場照亮沒有暗場，沒有任何顏色，也談不上任何的燈光色彩，的確過去戲曲的演出環境就是如此。燈光在表演上主要是為了結合劇情需要，在燈光於戲曲的應用上，可以把照明作為演出者其外部造型，除了完成照亮舞台的任務之外，還可以表現演出時空和自然之幻覺感受，如果舞台的光色處理要與劇情和表演能夠相融為一體，讓觀眾看得見與感受得到的情感語言，對於一個表演而言，將能表現其內在的境界與光色的旋律。現代的舞台燈光已經從外表之塑型，逐步走向對表演人物內心情感的塑造，從戲曲情節、表演者、其動作中，去體會與探索光色藝術的其內涵的精神力量。舞台光色在表演人物心理塑造等

方面，發揮了十分重要功能，已越來越引起戲曲表演團體重視燈光的應用性。所以，為了要充分發揮舞台上其潛在的藝術功能，燈光在戲曲的應用是有必要的，所以在充實燈光工作人員的條件方面，除了必須具備燈光的基本知識和技術之外，更重要的是要懂得光的運用和光色的配搭技巧，並且需要不斷地提高自身的設計素養和戲曲表演的知識，從而增強審美能力和藝術表達能力，並加強燈光工作人員在戲曲表演時其工作的訓練，在戲曲的排演時，能夠全身全心的投入到戲曲的境界中，把程式化了的操作技巧融入到戲曲情感中，去體會、輔助，從而揭示戲曲表演情景的內涵。相信有此應用觀念與見解，就可以有創造性的表現，並能夠得心應手的將燈光藝術充分表現在戲曲的舞台上。

(三) 舞台管理制度與舞台設計之協調性

現代劇場由於表現手段的進步，許多戲曲的表演也使用了西方舞台的管理制度，這和過去的歷史是不相同的，因為現在戲曲已經進入了現代的劇場來表演，觀眾進入劇場絕大部份的演出都必須購票進場，劇場必須要有管理制度，劇場已經不是和過去可以像茶館的方式看戲，如今在劇場裡看戲必須保持劇場的規則與次序，也和電影院看電影也不相同，在劇場上觀賞演出是不能飲食的。由於舞台的管理制度改變，加上舞台監督和劇場的技術，以及舞台與燈光懸吊系統的設置，在劇場上是十分重要的，而這些人員的加入，對於戲曲演出的幫助，是給予增添表演上有更良好的環境，雖然舞台設計在過去戲曲的表演是沒有存在的，但是從兩岸傳統戲曲文化的交流，我們也可以發現大陸在戲曲的表演上，已經把舞台設計視為重要戲曲藝術創作的一環，在戲曲交流演出中，讓我們也深刻地體會到戲曲的演出是有更豐富的表現空間，而舞台設計上務必要與編、導、作曲以及各部門協調統一，並把許多的設計意圖應用到戲曲的思想中和藝術性中，才能使舞台形象顯示出有變化、有豐富的色彩，舞台功能方面也能夠得到充分的體現與發展。當對岸在戲曲的舞台美術方面已經在不斷力求發展時，我們台灣也應該思考戲曲的舞台上需要如何進展，這不單是受到現代視覺藝術的影響，而戲曲的表演藝術是全面性的，而視覺的美感不單純只以想像，或是形式化的表演動作來表現，在舞台上的變化也是可以給劇場設計者發揮空間，為戲曲舞台空間的發展提供了豐富的視覺美感。

(四) 創造設計風格的樣式及條件

當舞台設計在戲劇的歷史上，經過實驗、應用、反覆運用、不斷改進，歷經演出而存留下來，其間多少劇場工作人員用此技術，為後世刻劃下了文明的痕跡，而舞台設計必須經由歲月的再磨練，同時必須建立了專業的訓練方法與學習歷程，伴隨著這樣的學習與訓練，同時建構起對於各種戲曲劇種的觀察、觀點和感受。現在的劇場隨著各種先進技術的變化，以及各種不斷變化的舞台技術引進到舞台上，不斷的刺激設計者的創造元素，同時變化了舞台創作的觀

念，突破了過去舞台上那種因循不變的製作模式，也同時提供了劇場藝術工作者，可以創造出獨特的舞台設計風格與樣式化的條件，我們應該把握劇場提供了可以發揮功能的環境，讓一部新戲的演出，都會有展新的創造機會，從中產生創作靈感，根據劇作的內容，去追求創造出獨特的演出風格與樣式。戲曲與劇場時時刻刻都在發展的過程中，戲劇的每一個組成元素，從舞台到表演，從編劇到文本，一直都處於演變與進步之中，戲劇一直都在吸收傳統也在改善傳統，也同時建立新的傳承，戲劇的多樣性，這正是表演的生命所在，而變化則是其生命力的標誌，而傳統戲曲的生存之道也不例外，東方與西方戲劇從不一樣，已逐漸走向相互的包容，西元 1935 年德國戲劇作家布雷希特（Bertolt Brecht, 1898-1956）曾經欣賞到當時在莫斯科梅蘭芳的戲曲表演，他從京劇戲曲的精湛表演藝術中，學習到抽象劇場的無限可能性，並創作了他日後備受劇界矚目的「疏離效果」風格，這是建立和實踐理論的過程中，與戲曲的題材影響關係的例子。所以現代戲曲的發展，除了從豐厚的傳統戲曲中精益求精虛心學習外，如果也能在舞台上學習世界戲劇先進的藝術觀念，以及現代舞台技術，兼顧吸收並加以應用，戲曲舞台將有更廣泛的發展空間，傳統戲曲演出必能充滿無限的活力。

陸、結語

傳統戲曲的舞台是一個重要的美術形式與特徵，它有許多的象徵性與虛擬性，設計戲曲的舞台必須處理好它的虛與實的關係，這也是做好設計的一個關鍵問題。戲曲的舞台可以沒有佈景，可是面臨現代化的戲曲舞台不能否定舞台設計的功能性。在應用西方舞台設計的方法中，我們也要懂得運用實的佈景做為虛擬境界的服務，舞台上所有的佈景和空間都具有假定性，一個景片或道具就可以形成一道牆，或是形容成一個門戶以及變成一座假山等等的佈景，這些都可以是簡單實的應用，而舞台上保留空台的部分，也是設計應用的好方法。對於傳統戲曲舞台佈景而言，無論深具民間傳統色彩的特質，或是具有傳統文化的特色，皆可加以轉化並賦予一些當下的精神，西方的舞台設計並非全然採用，我們可以擇其優點加以應用，除了保留自身傳統文化的本質外，更要學習從中尋求可以應用的契機與方法，並延續固有的藝術傳統。傳統戲曲佈景在藝術創作上，需要不斷吸取新知與求新求變，建立多元的劇場觀念與技術方法外，也需要經常與劇場藝術的夥伴分享經驗。台灣傳統戲曲整體而言它融合了文學、音樂、舞蹈、繪畫、工藝等民間藝術，欣賞傳統戲曲表演可以了解傳統的綜合藝術，以及體會戲曲傳承的價值觀和美學觀點。

二十世紀初，隨著西方文明被大量的引進，傳統文化難免受到了西方文化的衝擊。在表演方面如西洋戲劇、舞蹈，視覺的美術、舞台設計等藝術，大量流入東方，而傳統戲曲則容易受到各種新思潮的冷落，傳統戲曲面臨著新的選擇。在面臨新時代的來臨中，東西方的文化交流，

傳統與現代的界線以不再壁壘分明，在擴展劇場舞台佈景藝術，以及舞台佈景的創作形式，在科技結合劇場技術使劇場技術的創作與演出者相互連結，讓其效果同時並存於一個新的境界以及呈現精彩的視覺感受。台灣的表演藝術活動已逐漸的走向多元化，舞台佈景技術也於已逐漸受到劇場界的重視，本論文以傳統戲曲來談論舞台設計，也期許舞台設計在藝術設計的發展上，有更豐富的經驗和技術交流。今天戲曲演出場所的劇場由於設備不斷更新，劇場藝術的表現手段的突破，給舞台設計者提供更多創造機會，也同時製造多樣式化的視覺條件。科技發達的今天，讓各種藝術文化相互交流，多元探索融會創意，使得表演藝術變得豐富而流暢，如此不但在跨領域的表演裡為觀眾帶來新的感受，同時在舞台設計的領域裡應用現代的技術與方法，也同樣能為藝術實踐者和觀眾帶來許多重要的啟示。因此，傳統戲曲舞台上的技術是值得發揚與傳承，但我們也要懂得如何應用西方的舞台設計，現在一般社會大眾已逐漸體認，支持傳統藝術和現代各種形式的藝術並存，豐富了我們的藝術生活，而擁有良好之劇場觀念，更能夠使劇場工作者對藝術價值有明確的認識。

註釋

- 1 邱坤良（1998），《台灣劇場資訊與工作方法系列叢書 舞台設計手冊（七）》，台北：文化建設委員會，頁 7。
- 2 徐亞湘（2000），《日治時期中國戲班在台灣》，台北：南天書局，頁 25。
- 3 丹青叢藝委員會編，《中國音樂詞典》（台北：丹青圖書有限公司，1986），61。
- 4 參自：台灣戲劇館網站資料（2010）。<http://theatre.ilccb.gov.tw/page-5-2.htm>（2010.6/14）。
- 4 參自：維基百科網站（2010）。<http://zh.wikipedia.org/zh-tw/%E9%B9%BF%E6%B8%AF%E9%BE%8D%E5%B1%B1%E5%AF%BA>（2010.10/18）。
- 5 新舞臺網站資料（2009）。<http://www.novelhall.org.tw/>（2009.12/20）。
- 6 邱坤良（2001），〈臺灣近代戲劇／電影發展及其互動關係 - 以臺北「永樂座」為中心〉，《儀式、戲劇與民俗國際學術研討會論文集專輯（四）》，台北：民俗曲藝期刊，頁 169。
- 7 徐亞湘（2000），《日治時期中國戲班在台灣》，台北：南天書局，頁 185。
- 8 林清涼（2005），〈未來傳統戲曲表演舞台彩色運用新途徑的問題探討〉，《2005 兩岸戲劇教育教學研討會論文集》，台北：中國文化大學戲劇學系，頁 104。
- 9 黃永碭（2007），〈戲曲舞美設計在現代劇場的實踐與思考〉，《2007 年戲曲國際學術研討會 -- 戲曲在當代因應之道》，國立台灣戲曲學院。
- 10 趙英勉（2000），《戲曲舞台設計》，北京：文化藝術，頁 81。

參考書目

一、中文部份：

- 邱坤良 (1998)。《台灣劇場資訊與工作方法系列叢書 舞台設計手冊 (七)》。台北：文化建設委員會。
- 邱坤良 (2001)。〈臺灣近代戲劇／電影發展及其互動關係 - 以臺北「永樂座」為中心〉。《儀式、戲劇與民俗國際學術研討會論文集專輯 (四)》。台北：民俗曲藝期刊。
- 徐亞湘 (2000)。《日治時期中國戲班在台灣》。台北：南天書局。
- 林清涼 (2005)。〈未來傳統戲曲表演舞台彩色運用新途徑的問題探討〉。《2005 兩岸戲劇教育教學研討會論文集》。台北：中國文化大學戲劇學系。
- 黃永碇 (2007)。〈戲曲舞美設計在現代劇場的實踐與思考〉。《2007 年戲曲國際學術研討會 -- 戲曲在當代因應之道》。台北：國立台灣戲曲學院。
- 趙英勉 (2000)。《戲曲舞台設計》。北京：文化藝術。

二、網路資料：

- 新舞臺網站資料 (2009)。〈<http://www.novelhall.org.tw/>〉
- 明世界偶戲館網站資料 (2009)。〈<http://culture.bocach.tw/bm.asp?culture>〉
- 蘭陽戲劇團網站資料 (2009)。〈<http://lytoc.ilccb.gov.tw/modules/tinyd0/>〉
- 尚和歌仔戲劇團網站資料 (2009)。〈<http://www.taconet.com.tw/sunhope/>〉
- 台灣戲劇館網站資料 (2010)。〈<http://theatre.ilccb.gov.tw/page-5-2.htm>〉
- 維基百科網站 (2010)。〈<http://zh.wikipedia.org/zh-tw/%E9%B9%BF%E6%B8%AF%E9%BE%8D%E5%B1%B1%E5%AF%BA> (2010.10/18)〉

Taiwan Traditional Opera Stage & The Application of “Western Stage Design”

Lin San-Yi

Abstract

During the time of wasteland in Taiwan, the temple fair is Taiwan's earliest performing art. Many Taiwan plays came from mainland China. For the traditional Taiwan performance, the background, clothing and stage design are compatible with different districts and time phrase. The melody also contains ancient and modern style. The Taiwan traditional opera is combined with the music, the dance, the literature, the fine arts and the performing arts. Taiwan traditional handicraft inherits from ancient, but stage design and the background technology do not. Taiwan traditional opera stage design, by the western concept, is valued recently. This paper discusses the application of the Western stage design. I also expect the experience and technology exchange would be the plus for the stage design in the artistic history.

Keywords : Taiwan traditional opera, the performing arts, Western's stage design, Draws the scenery technology, Art to enhance.

明人讀書生活樂趣的一個側面

呂允在

摘 要

中國傳統文人讀書除了科舉應試的目的外，也強調自娛性質的讀書樂趣，文人深知讀書可以除煩惱，使生活更加多采而充實，追求閒適自娛的讀書生活全憑興趣所致。明代文人重視讀書生活的樂趣，主要是呈現文人好學的讀書態度，所表現在手不釋卷、專注閱讀，甚至是避居靜謐之地，謝絕一切人事的打擾，其終極關懷皆在於如何享受讀書所帶來的無限樂趣，因此，這種孜孜不倦的讀書形象，無論是熱衷校讎、談藝論文、高隱雅士、返樸歸真、賞玩古物、山居清閒、寒夜展讀等等，都反映了明代文人在生活中獨特的價值取向，深具時代典範意義。本文簡明扼要的論述有關明代文人的讀書樂趣的各種生活面向，考察明代文人讀書生活的樂趣，可具體了解其生活方式與理念，及其對時下文人精彩、生動的生活文化有更深入的體認。本文的內容鋪陳除前言、結語外，共分為清閒樂趣的追求、寫意感受的營造、古物文玩的蒐藏、讀書心境的轉換等四部分來探究明代文人讀書生活的樂趣，進而分享其自適、自快、自怡、自娛等多樣的讀書生活風貌。

關鍵字：明代、文人、讀書、生活、樂趣

壹、前言

明代文人對於雅文化的追求，受到經濟活動蓬勃的影響，產生社會階層的快速流動，進而出現傳統雅、俗之間的區分，刺激文人文化內涵與形式的拓展。¹在社會地位方面，文人地位受到經濟發達而有所改變；²在思想的層面，崇尚強調自我解放的人生哲學，更強化文人對於雅文化的追求。³因此，明代文人對於形象的塑造，不僅創新風格，更強調「雅、俗」論述，以區別士庶服飾的品味與眾不同，重新塑造自己的身份與地位。⁴

對於明代文人的讀書生活，基於對雅文化的追求與塑造，不僅強調不完全是為了科舉功名的功利性質，而是逐漸發展出各種休閒、養性、怡情的態度，或者是以讀書的自得、自主與自娛等心態，形成多面向的讀書生活為特色。⁵更擴展至讀書情境的培養與營造、讀書與清閒樂趣的結合、自我內在的寫意等，從中獲得知識之外的讀書樂趣，形成典雅的生活美學。⁶

雖然歷代文人讀書常遇到許多困難，經受許多磨難，但依然孜孜不倦，除了受到強烈的功名事業心的驅動，最重要的一個原因就是讀書給他們生活帶來了無盡的樂趣。所以，讀書不僅給文人帶來精神上的滿足，也給文人生活帶來無比的愉悅。文人一生與書為伴，讀書成了文人陶冶情操、淨化心靈、寄託感情的最好精神享受。明代浙江錢塘文人于謙(1398-1457)在《觀書》詩中，把讀書的樂趣寫得真切感人：「書卷多情似故人，晨昏憂樂每相親。眼前直下三千字，胸次全無一點塵。活水源流隨處滿，東風花柳逐時新。金鞍玉勒尋芳客，未信我廬別有香。」⁷可見讀書之妙趣橫生，淨化心靈之餘，易使人遁入美好之化境，遂知書卷與老友一般令人沉醉。不同季節讀不同的書感受也不同。如明代文人吳從先認為不同的情境之中讀書，能加深對書的內容的領悟，獲得無比的樂趣，他說：

讀史宜映雪，以瑩玄鑑；讀子宜伴月，以寄遠神；讀佛書宜對美人，以挽墮空；讀山海經、水經、叢書、小史，宜著疎花瘦竹，冷石寒苔，以收無垠之游，而約縹緲之論；讀忠烈傳，宜吹笙、鼓瑟以揚芳；讀奸佞論，宜擊劍、捉酒以銷憤；讀騷宜空山悲號，可以驚壑；讀賦宜縱水狂呼，可以旋風；讀詩詞，宜歌童按拍；讀神鬼稗錄，宜燒燭破幽。他則遇境既殊，標韻不一。⁸

讀書之餘，時而小酌、聽琴，時而焚香、煮茶，更能展現出讀書生活樂趣與愜意。因此華亭莫是龍(1537-1587)《筆塵》認為人生最樂事，無如寒夜讀書，擁爐秉燭，兀然孤寂，清思徹人肌骨。若能品茗，更能提振神氣，倦意全消，以致通宵達旦。⁹崑山張大復(1554-1630)在《聞雁齋筆談》記述的淡泊生活更是結合書籍與花卉美景，藉由書、果、茶、花、雪、雲等各種物件，然後得以徜徉其間逍遙三十年，確實不枉此生讀書樂趣。¹⁰對於閱讀奇書、雜書，不少文人更表現出近乎沉醉與癡迷的積極態度，徐甚至「得一僻書，識一奇字，遇一異事，見一佳句，不

覺踴躍」，¹¹ 其興奮雀躍之情，躍然於紙上。

本文不探討遠大的理想，僅希望透過明代文人對於如何享受讀書生活的趣味，來供現代人在繁忙之餘，學習古人沉浸在從讀書引發出恬靜自然的休閒娛樂，利用相關的生活情趣，達到神遊其中、怡然自得的最高理想。

貳、清閒樂趣的追求

明代文人的讀書生活，除文字上的閱讀之外，也相當重視閱讀環境所營造的清閒與樂趣，因此常以古代隱居高士的生活型態，做為最高理想的追求目標。元末明初無錫倪瓚 (1301-1374) 在「清閨閣」的讀書體驗，凡「書數千卷，悉手所校定，經史、諸子、釋老、岐黃、紀勝之書，盡日成誦；古鼎彝、名琴，陳列左右，松、桂、蘭、竹、香、菊之屬，敷紆繚繞。而其外則喬木修篁，蔚然深秀，故自號雲林。每雨止風收，杖屨自隨，逍遙容與，詠歌以娛，望之者識其為世外人。客至輒笑語留連，竟夕乃已。」¹² 於清雅環境中與賓客談天論道，校讎讀書，儼然如隱居的世外高士生活，這種望之如高士隱居的讀書樂趣，最為明代文人所推崇，無錫邵寶 (1460-1527) 《容春堂集》也有如是記載：

既有樓閣園亭之勝，而古物充貯其間，所過賓客，又多清人逸士。君古衣冠，從容日夕，城府俗事，不惟不屑，亦不暇，論者謂尚古之號，於是為稱。¹³

無錫華垞 (1438-1514) 隱居的生活是僅交結清客逸士，不問世事，甚至穿著古代衣冠，從容日夕，作為具體實踐懷古、好古的讀書生活。而吳江史鑑 (1434-1496) 更是以古人自居：「於書無所不讀，而熟於史。家居水竹幽茂，亭館相通。客至，陳三代、秦、漢器物，及唐、宋以來書畫，相與鑒賞，好著古衣冠，曳履揮塵，望之者以為列仙之儔也。」¹⁴ 此外，華亭徐獻忠 (1483-1559) 以奉化知縣致仕歸家之後，「五柳雙桐，偃蹇技門，踈櫺淨几，奇書古文，間以金石三代之器，葛巾羽屨，徜徉其間。客至，則留小飲，聽去。春容寂寥，隨取而足。」¹⁵ 甚至以孤舟與漁童樵青於山林，難尋其蹤跡所在。

獨居與獨坐也是一種內心隱逸的情感表現，無錫張復 (1434-1510) 的讀書之樂頗好園林家居，「既老而傳，即後園構一亭，植竹數竿，獨坐自適。間與客坐，竟日不及酒。」¹⁶ 張復以讀書生活與園居搭配，偶有客訪則相對靜坐，為讀書增添一份隱逸的韻味。上海董宜陽 (1510-1572) 在讀書時，惟「日坐一室，校勘摩研不休，詩人衲子過從，僅一掩卷。」¹⁷ 熱衷校讎的讀書活動，與談藝論文的文會過從，則是董宜陽生活的重要部分。松江莫是龍 (1537-1587) 更認為：「讀書夜坐，鐘聲遠聞，梵響相和從林端來，洒洒窗几上，化作天籟虛無矣！」¹⁸

江陰孫祚 (? -1375) 在談及讀書之時，古琴的音韻繚繞，總能倍增讀書樂趣以及沉穩高雅之氣，時則撫琴而奏，「為太古之音，歌南風之曲，嗶嗶焉！吾不知誰之子也，象帝之先如是，

而庶幾太古之民歟！」¹⁹ 孫祚的撫琴高歌，更是超脫於精神上的樂趣，作為好古的情境樂趣，以此自適。秀水項元忭（1525-1590）的「天籟閣」即是蒐藏珍貴古琴所刻有天籟字樣而得名。²⁰ 華亭章仁正於溪濱建「書樓」以藏群書，構成「書樓」後的次年，「得一古琴，其陰有澄懷字，迺置諸樓中而取以名其樓。」²¹ 古琴為中國傳統樂器，琴音低沉渾厚、緩慢規律，頗有恬澹簡雅的风格，歷來被視為文人自娛的樂器，因此文人書齋的清供擺設，多放置古琴以表現自身高雅之趣。

除了仿效高隱雅士的讀書生活樂趣之外，不少文人則採取反璞歸真的讀書生活型態，藉由親近鄉里鄰居的樸質環境，享受讀書之餘的恬淡心境。上海吳昂（1470-？）曾官至福建右布政使，致仕之後返回故鄉，「既老而傳，時時扁舟訪舊，道古規今尤然。終日或徒步市井，混迹漁農，怡色坦懷，賢愚欣附。」²² 武進鄒祝（1432-1514）亦好結客交友，「晚謝家事，始就逸暇。所居西為蓉溪，東為蠡溪，各選勝為亭館，時與賓客遊之，有懷故舊，無遠近必貽問焉！」²³ 華亭顧中立（1459-1562）也是崇尚退隱後的讀書生活，告歸後「所居有別院，幽然靜寄以養其神，若不與人間事者。性好客，客至其廬，即置酒相樂，竟日夕不去，亦未嘗厭客多少。」²⁴ 華亭何良俊（1506-1573）的園居生活，猶不忘與讀書相互揉合，更饒富趣味，自稱：

何子性放曠，每日挾一冊，命童子提胡床，坐樹下，視蒼頭鋤地種蔬，則一日快暢。²⁵

何良俊的讀書生活美感而寫意，從園居植藝、讀書展玩、品茗鬥茶等活動，是為明代文人讀書與園居結合的常見型態。因此，無論是徒步市井、混迹漁農，或鋤地種蔬，或是盡情招來賓客，都顯示出一種不同於廣結交遊之讀書生活型態。

明代文人清言著作中常言及山居取閒的描述，對山居清閒的樂趣與境界多所推崇，山居可免塵俗之拘礙、炎涼之囂雜，隨意而自得。²⁶ 華淑於《閒情小品》的自序中提到：

夫閒，清福也，上帝之所吝惜，而世俗之所避也。一吝焉，而一避焉，所以能閒者絕少。仕宦能閒，可撲長安馬頭前數斛紅塵，平等人閒，亦可了卻櫻桃籃內幾番好夢。蓋面上寒暄，胸中冰炭。忙時有之，閒則無也；忙人有之，閒則無也。昔蘇子瞻晚年遇異人呼之曰：「學士昔日富貴，一場春夢耳。」夫待得孟醒時，已忙卻一生矣。名藩利壑，可悲也夫！²⁷

華淑以現世的利害為關注點，呼籲世人轉忙為閒，莫為名利所欺，所謂的名利追逐，不過只是內心自我的掙扎與矛盾而已，擺脫這些執念，人我之間可以相安共存。陸紹珩在《醉古堂劍掃》也提及：「累月讀處，一室蕭然，取雲霞為侶伴，引青松為新知。或稚子老翁，閒中來過，濁酒一壺，蹲鴟一盂，相共開笑口，所談浮生閒話，絕不及市朝。客去關門，了無報謝，如是畢吾生足矣。」²⁸ 閒與靜成為退隱追求的情境後，文人遂縱身於山水間，友雲霞青松、聽風韻

泉聲、觀草光雲影、酌酒說笑、來去瀟灑的自在生活，以愉悅主體的情性，在日常活動的安排中，充分享受自由自在的空間，清幽閒靜成為營造讀書生活樂趣的性靈境界（參見：圖 1）。

清閑自適態度的構築，是明代文人普遍的讀書生活趨向。在清閒樂趣的追求中，「衡門終閉日，銷洒樂幽居；竹下堪斟酒，窗前好讀書。看山閒聽鳥，臨沼靜觀魚。塵事心無累，清吟樂有餘。」²⁹ 充分表現出有自適、自我遣懷的閒情樂趣。



圖 1：明・沈貞〈竹爐山房圖〉

資料來源：明・沈貞〈竹爐山房圖〉，取自中國美術全集編輯委員會編，《中國美術全集・明代繪畫上》（北京：人民美術出版社，1988 年 10 月第一版），頁 96。山風聳立，山岩腳下，叢竹蒼翠，清溪喘流，雜樹錯落，山房、水榭、庭院座落其間，竹房內文人對坐閑談，頗得清幽之趣。

參、寫意感受的營造

幽雅意境的感受是文人讀書時所企望，而如此的感受是需要透過用心的經營。莫是龍特別鍾愛讀書時的幽雅意境，曾謂：「古梅花放時，以磐石置彝鼎器，焚香點茶，開內典素書讀之，正似共百歲老人，捉麈談霞外事。」³⁰ 著重意境的生活態度，更影響到其讀書方法，莫是龍讀書不注重解經章句，而在於是否能心領神會：

讀書須凝神定思，勿以俗事關其肺腑，則所得一行半字皆為吾益。不然，縱盡日端然危坐，隨得隨失，譬若盲道人聽禪僧作棒喝語，全不相關，何由入道？昔人言晚而好學，如秉燭之光，雖未能揚日于中天，其視終日坐暗室之中不見光景者，則大異矣！故讀書者其所謂昏衢之巨燭，幽壑之玄珠也。第讀書時不求解悟，澄理得心，而徒留意章句，便成俗學。從此悟入有得，則一字勝人萬卷，一日勝人三冬者，吾黨不可不知也。³¹

藉由凝神定思的專注，方能澄理於心靈，書中知識才能夠轉化為內涵氣質，排除功利性質的讀書態度，才能適時獲得精神上的價值與趣味。誠如時人所言：

今世以文程士，士抱咫尺之菰以希尊顯，其程試之文，流傳海內，轉相誦讀，剽其字句以為己有，用之無誤，問之不知其所從，一獲登進，視之如遺透焉！日夕鯁鯁，非為顯名，即為厚實。其問學古求道，知重書者，百不獲一。³²

跳脫以讀書作為科舉考試的功利性質，以求知取樂的讀書意識而言，強化文人對於自我閒適的精神依賴，形成為休閒趣味而讀書的導向。明代文人的審美快感本質是情感上、精神上的愉悅和提高，而審美快感的機制，在於審美主體與審美對象的心神交會，於是讀書成為文人不可或缺的一種活動，乃至於也要求要有一個合適優美的環境，以保持心情的和暢，獲得美感的享受。³³

何良俊對讀書生活的營造極為用心，家中藏有周秦彝鼎數種，法書與古今名畫更達百餘軸，屋後林繁茂，時則負鋤灌溉，每天清早即起讀書，便開始一天的生活樂趣：

每晨起盥櫛了當，輒散帙讀道書一二卷，自淪鼎煮陽羨鬥品，連啜三四甌。有時撫弄彝鼎，展玩卷冊。時則暫起行散林中，既而群鳥畢集，相和數百許語，雖不能如昔人就掌取食，亦庶幾入群不亂行矣。逡巡如此，便了一日，自以為有生之樂，過此不復有須。倘有方外之賓，略區中之事，便當披襟散髮，把臂入林，形跡既忘，主賓俱暢。苟或責其苛禮，猶復剔剔不休，則豈但於諸君鮮懽，亦乃違余本性。³⁴

何良俊自早起盥洗之後，讀書、鬥茶、賞玩古物、散步林中，既忘形跡之所在，確實堪稱為人生至樂。相較於何良俊的閒適清雅，華亭朱大韶寫意與悠閒的讀書生活亦不遑多讓：

公晨起即料頭，坐「快閣」上，用五色筆批點古書數葉，侍兒進清茶一甌，點心一二品，即下樓梳洗。梳洗畢，進早膳，小菜亦多佳味，所盛碟皆宣窯、成化窯。膳畢，始出「燕超堂」見賓客，凡四方遊士挾屬牘而來，及以古玩綺幣諸物求售者，公一一應之，各厭所欲而去。至午，中飯後即把翫古彝鼎，展名畫法書，或臨帖，或賦詩，或書扇，或遊覽後園，視兒童澆花灌竹，如是者率以為常。至下午，則設席款客，盛陳厚玉酒具于筵前，令家樂演戲登場，艷舞嬌歌，無所不備。雖性不能飲，而喜人飲，流連徹夜，終不見其倦色情容也。即是日偶不設客，而清士騷人至，亦未嘗不為款留，真所謂座上客常滿，尊中酒不空者矣！³⁵

朱大韶也是黎明即起，先是隨手校書數頁，然後才梳洗早膳、接待賓客，中午之後把翫古物書畫，或遊園澆花，至晚則宴會演戲與賓客同歡。而上海顧斗英個性磊落不羈，讀書之外，甚喜賓客，宴游無虛日。³⁶朱大韶、顧斗英的讀書生活，除了騷人雅士清閒的優雅之外，更增加不少華麗的宴樂活動。

秀水馮夢禎的讀書生活則詳細規劃每日應做的細則，而提出所謂的「書室十三事」，這十三件事涵蓋：隨意散怯、焚香瀹茗、品泉、鳴琴、揮塵習靜、臨摹法書、觀圖畫、弄筆墨、看池中魚戲、或聽鳥聲、關卉木、鼓奇字、玩文石。另外，還有數日所行者四事：登眺山水、尋僧、訪知舊、有花時看花。起居之外，經月必行者一事：范村虎跑展墓。經時或半歲必行者四事：祀先抽園；了故鄉諸緣；省墳墓；隨宜收買奇書或法書、名畫。五十前必勾當者三事：遊天台、雁蕩諸名山；置湖莊；定山中隱居所（參見：圖2）。³⁷從馮夢禎所規定的家居五事、書室十三事、數日一行者四事、經月必行者一事、半歲必行者四事，甚至五十歲前必做者三事，以上諸類定制化的規範，說明其對讀書生活規劃之用心，也代表明代文人對讀書生活的重視，以及精神涵養極致表現。

華亭陸樹聲(1509-1605)嘉靖二十年(1541)會試第一，歷官太常卿，掌南京祭酒事，嚴敕學規，著教條以勵諸生。致仕後，雖以閉關習靜，但日與筆硯為伍，偶有意會或門生故舊相過，相與評論古今天下事而有得者，為免耄耋健忘，便逐日加以筭記，久而成帙不忍棄去，故將之付梓，於客至之時，便可以取書讀玩一二品，以消永日。陸樹聲《清暑筆談》自序便道：

余衰老退休，端居謝客屬，長夏掩關獨坐，日與筆硯為伍，因憶曩初見聞積習，老並廢忘，間存一二，偶與意會，捉筆成言，時一展閱，如對客談，嚟以代抵掌，命之曰：《清暑筆談》，顧言多莛雜，旨涉清訛，聊資臆說，以備眊忘，觀者當不以立言求備。³⁸

此處彰顯「清言」為個人讀書與生活中有所意會時，隨手摘錄之作，為個人讀書體驗的心得筭記，披露明代文人清談雋永的生活雅韻。



圖 2：明・陳高〈秋山高隱圖〉

資料來源：明・陳高〈秋山高隱圖〉，取自中國美術全集編輯委員會編，《中國美術全集・明代繪畫中》（北京：人民美術出版社，1988 年 10 月第一版），頁 203。秋天山林，高氣秋爽，一高士扶杖與樵夫隔溪對話，頗得山野生活情趣。

肆、古物文玩的蒐藏

明代文人致力於讀書之外，還藉由日常閒賞清玩，增添讀書的廣博知識，其蒐藏題材遍及器玩、書畫、玉石、茗酒、琴奕、花草等清物之品題，一則避俗逃名，順時安處而得清閒之趣；一則彰顯個人不與人同的情性，標立獨樹一格的生活品味，進而沉緬於其中，甚或痴癖為美，

形成獨特的美感情趣雅致。³⁹

蒐藏書畫、古物、文玩，是文人於讀書之外重要的生活寄託。秀水項元汴(1525-1590)喜好蒐藏，年逾三十五便以體弱多病為由，旋棄舉子業，「日惟酬花賞月，問水尋山，萃集法書、名畫、鼎彝、琴劍之屬，與好事者品驚古今，評論真贋，情酣而性適。」⁴⁰吳希元，「性無他嗜，獨嗜古注書、名畫、彝鼎、瑚簋之屬，閉門掃地焚香，與客摩挲鑒賞以自適，門無俗士之轍也。」⁴¹而秀水沈啟原(1526-1591)的園居閒賞生活，則是伴隨在讀書與騷人墨客之間，時而逍遙花石林木，「間與諸騷人墨客扁舟載酒，嘯詠長溪之上以為常。性儉素，服御食飲，不事華腆。酷嗜墳籍，若古法書名畫及先代金石之遺，不惜重貲必購之，日事披閱，以此忘老。」⁴²不喜交友酬應，好談經史、法書。烏程王濟(?-1540)於致仕之後，一意以讀書為樂事，暇日則游心翰墨詩文，寄興於山水，每每登臨觴詠，高風自持，⁴³徜徉於園林山水與讀書詩文，閒情雅致的恬淡生活。

碑帖、玉石、鐘鼎等古物，凡有可以為圭寶或流傳子孫者，文人也常視為是生活品味與精神寄託。馮夢禎的「快雪堂」，則是因為獲得〈快雪時晴帖〉逸品，而極其欣賞王羲之〈快雪時晴帖〉所表現的用筆圓潤，筆鋒內斂不露，行氣結體平穩勻稱，顯示出優美流暢的韻意，因此將其視為法帖中的逸品，讀書之餘，皆予以欣賞把玩。吳興沈伯凝，不僅好學讀書，更勤於古鼎彝尊、金石法書的蒐集，嗜好鑑賞考古：

吳長洲沈伯凝氏好學，而勤於古鼎彝尊敦之器，金石法書之跡，以至於圖畫象物、珍異之玩，一見輒能別識定其久近高下、是非良否之，自湖海間號稱好古博雅者，無不歎其知鑒。⁴⁵

這種讀書與賞玩器物的生活態度，被當時文人視為一種高雅的象徵。此外，華亭董其昌(1555-1636)獲得漢代的碧玉珪，玉上刻有「元鼎年得寶鼎」等字樣，即視為無上珍寶。⁴⁶崑山張丑(1577-1643)珍藏的米芾(1051-1107)〈寶章待訪錄〉墨跡，⁴⁷都反映出鑑賞考古的娛樂與趣味性，符合君子格物致知的道理，更能藉此砥礪自身的讀書學習精神。

文人蒐藏古玩器物的風氣所及，幾乎成為讀書生活中的必要條件，秀水沈德符(1578-1642)對於古物文玩的好尚，有特別的心得，不但嗜好古物，對本朝文物也非常珍愛，「玩好之物，以古為貴。」⁴⁸因為古物珍貴稀有，明代好尚風氣鼎盛，人人皆以蒐藏古物相互誇耀，故而蒐藏對象更推及本朝文物。但因此風氣助長下，贗品充斥，鑑賞辨偽的能力，更是不可或缺。⁴⁹武康陳孝廉，「一生無別好，獨好古硯，嗜硯不止，飢嗜食，渴嗜飲，病嗜藥，偶遇一硯，當其意，即解簪脫珥，不購不已。……計孝廉一生所積硯，約二百許，果有絕奇可愛者。惜乎身後，一旦散失，無一存也。」⁵⁰古硯成為他一生積極蒐購的蒐藏品，但於身後卻盡皆散失，令人悵然，但其鍾愛古硯之舉，讓人敬佩。

嘉興安世鳳的斗室有圖書之玩，園亭有竹木之玩，几案有泉石之玩，惟對泉石更有特別的鍾愛：

自少至老，行山谿間，惟石之求。見一稍奇者，手拾之，囊重不可舉，則買畜載之。故山人每游歸，石輒充庭，乃擇其佳者，疊之盆盎間，浸以佳水，咫尺間具千峰萬岫，曉日蒸之則流雲滄溟，淒風拂之則涼思蕭條。⁵¹

將山谿間所尋的奇石，疊層出崢嶸峻嶺，神遊於自屬的山水世界當中。

也有部分明代文人常在退隱後，專心投入古物文玩的鑑賞，過著雅緻無憂的文人生活。如無錫華夏，博學好古，在太湖邊修建書房「真賞齋」，蒐藏繪畫法書鼎彝甚富，專精於鑒別，時稱「江東巨眼」。在書齋裏，終日與客隔案對坐閱看書畫古器。⁵² 吳縣史鑑，「家居甚勝，水竹幽茂，亭館相通，如入顧辟疆之園。客至，陳三代秦漢器物，及唐宋以來書畫各品，相與鑒賞，好著古衣冠，曳履揮麈，望之者以為仙也。」⁵³ 家居時也喜歡與客賞觀書畫名器。

文人對於鑒別賞玩書畫器物，幾近痴狂心態。如新安汪道會仲嘉，少奇穎好讀書，及名賢墨蹟，古器法物，日陳几案間，摩娑研味，如親見其人然。」「所儲圖畫彝鼎，位置都雅，對客茶讌爐熏，笑談移晷，無凡語。所酬應書疏、詩章、小楷、篆籀，無凡筆。」⁵⁴ 在把玩書畫古物時，彷彿是場今古時空的對話，此種誘惑力對於文人來說是極為強大的，也造就其對古物的狂熱愛好與善於鑑賞。張岱（1597-1685）也曾言及其季弟張岷，對古董書畫的癖好：

凡讀書多識，不專而精；不驚而博，不鑽研而透徹。見古書善本，必以重價購之，錦軸牙籤，常滿鄰架。鑒別古玩，留意收藏，凡至貨郎市肆，偶有一物，見其注目視之，必古質精款，規製出人，見無不售，售無不確。一物入手，必旦晚撫摩，光怪畢露，襲以異錦，藏以檀匣，必求名手，為之作銘。夜必焚香主茗，挑燈博覽，見詩文佳者，津津尋味，不忍釋手。⁵⁵

其精於對古物書畫的鑑賞，且遇有珍品，必以重價蒐購，早晚撫玩，錦襲珍藏。對於書畫真蹟，何良俊也是不惜重金，極力蒐藏，自述：

一遇真蹟輒厚貲購之，雖傾產不惜，故家業日就貧薄，而所藏古人之跡亦已富矣。然性復相近，加以篤好，又得（文）衡山先生相與評論，故亦頗能鑒別，雖不敢自謂神解，亦庶幾十不失二矣。余家法書，如楊少師、蘇長公、黃山谷、陸放翁、范石湖、蘇養直、趙松雪之跡，亦不下數十卷。然余非若收藏好事之家，蓋欲真有所得也，今老目昏花，已不能加臨池之功，故法書皆已棄去，獨畫尚存十之六七，正恐筋力衰憊，不能遍歷名山，日懸一幅於堂中，擇溪山深邃之處，神往其間，亦宗少文臥遊之意也。⁵⁶

不但蒐藏真蹟，也喜於評較書畫，在此方面文徵明與何良俊興趣相投，相互討論，相互學

習。何良俊自云，每與文徵明相見，「必挾所藏以往。先生披覽盡日，先生亦盡出所畜，常自入書房中捧四卷而出，展過復捧而入更換四卷，雖數反不倦。」⁵⁷

明代文人除了書畫，在其它器物方面，如古琴、古硯、古鐘鼎彝器、怪石、筆格、漆器、織物等，皆成為文人賞玩的對象。⁵⁸ 這些不但可供於玩賞，並有助於修養心性，更豐富了讀書生活的樂趣。

伍、讀書心境的轉換

讀書生活的體驗常隨著文人的意念及心境而轉換，華亭陳繼儒（1558-1639）認為：「凡住山，須一小舟，朱欄碧幄，明櫺短帆。舟中雜置圖史鼎彝，酒漿葷脯。近則峰泖，遠則北至京口，南至錢塘，風利道便，移訪故人，有見留者，不妨一夜話，十日飲。」⁵⁹ 從陳繼儒的山居讀書生活的態度，可端倪明代文人心境的轉換。

又如，陳繼儒常借詩文表達自身的悠閒意境，旨在呈現山居清閑與幽雅，透過閒挂、閒揮、心手無事等詩句的描寫，更能襯托內在的意境：

偶搖白羽扇，閒挂青松枝。心手多無事，況欲秋聲時。⁶⁰

閒揮白羽扇，一讀赤霄文。世外無生客，胸中有活雲。⁶¹

吾本山中人，愛說山中話。五月賣松風，人間恐無價。⁶²

以上三首詩，表達繼儒對山居讀書生活的重心，是在營造閒適無憂的清閑境地以及變換讀書的心境，也顯示出繼儒山居生活的愜意與清雅心境。

武進唐順之（1507-1560）在辭歸故里之後，在鄉里購築「陳渡草堂」，其讀書心境的轉換則是與日常生活相結合：

近市偏逢食有魚，閉門不問出無車。牛衣聊自對妻子，蠟酒時將洽裏閭。世網幸疏如野馬，微名猶在愧山樗。亦知農圃真吾事，春至頻翻種樹書。⁶³

身處鄉野的唐順之，將讀種樹書的心情融入躬耕農事，甚至樂在其中。明初無錫倪瓚（1301-1374）讀書的環境高雅清幽，不僅藏書數千卷，「古鼎法書，名琴奇畫，陳列左右。四時卉木，縈繞其外，高木修篁，蔚然深秀」，⁶⁴ 居所幽雅絕塵，真如同隱居高士，也是一種讀書心境的轉換。上海杜元芳的讀書景致也不遑多讓，周圍高聳樹林，更兼遠眺美景，所謂：「蒼厓碧灣，竹深荷淨，晴好雨奇」，⁶⁵ 如此景致，更增添讀書的趣味與雅致。皋亭山旁有位隱士王昶，所居之處皆種滿梅花，同時梅花又有歲寒而後凋之節操，深得王昶的喜愛，乃取其「凌風霜而獨秀，守潔白而不污」之意，並感嘆世人多為鑽營之徒，不如與梅花結交為友。⁶⁶ 桃源江盈科（1553-1605）在讀書生活之餘，更是廣植竹、蓮為樂趣，這種好竹、愛蓮的君子德行象

微，不僅內心景仰，更訴諸於實際行動，將竹、蓮種滿書齋的周圍，希望藉由不時的與竹、蓮親近，浸潤並涵養其君子之高風(參見：圖 3)。⁶⁷ 明代文人藉由讀書、典藏、論道、講學、結社、聚會等功能，完全融入讀書生活之中，並營造高雅的讀書氣氛與品味，就是讀書心境轉換的調適。

讀書的樂趣必須具備自適、自快、自怡、自娛的前提，而內心性靈的清淨閒適，才能形成精神上超然物外的解放。因此，惟有清閒才能獨處，進而讀書自娛，所謂：「談富貴不如談清閒，清閒中自有一種富貴。」⁶⁸ 公安袁中道也提及：「夫處繁華之中，而不忘清淨之樂；居寂寞之中，而永斷繁華之想者，此自是一種上根上器，不易得也。若夫世樂可得，即享世間之樂；世樂必不可得，因尋世外之樂。古之高人達士，多出于是。」⁶⁹ 世外之樂難得則尋世樂，於是讀書可以自娛、悠閒、樂趣無窮，讓文人的讀書生活充滿無限愉悅。潘廷振自謂晚年了無一事，惟喜古詩與行草，夜晚則「兀坐一室，興至緩步微吟，倦則倚枕。有得，雖夜半必起，秉燭書之。」⁷⁰ 徐封翁「自少至老，嗜書不倦，牙籤萬軸，手披訂之，以是自娛。」⁷¹ 沈襄中於晚年讀書展玩，閒則與後生輩商榷義理，「左琴右書，前場後圃；煙雲足以怡目，葵蔬足以供客，舟車足以代步；兒孫滿前，老年康泰，睢睢于于，如此者近百餘年，雖無炎炎隆隆之景，而身閒心安，號為隱福。」⁷² 讀書所帶來的真趣，是藉由文人的文化素養去體驗而來。

除了隱居自讀或交友論學之外，部分明代文人還會將讀書生活的樂趣、心境轉移到居家日常生活之中，如海鹽鄭曉(1499-1566)的讀書生活則著重於父子之間的知識討論：

鄭端簡公曉既落職歸，角巾布衣徒步郊野，時時共老農論桑麻晴雨，泊如也。居家與子履淳，各一書室相對，日探討經史，方其意有所得，即呼其子詔之，父子間自為師友會。

73

鄭曉在讀書生活之外，或兼以散步訪舊，或與其子探討經史，若有所得即呼其子前來，父子之間如同師友一般共同論學，使讀書生活更增添一種親情的關懷。

能與學侶、朋友共同分享讀書所得，是文人讀書生活極為重要的精神價值與心境轉換。誠如王畿(1498-1583)所謂：「終日與朋友相對，宴安怠惰之氣自無所容，精神自然充實光輝。與士夫交承，非此學不究，與朋儕酬答，非此學不談，晨夕聚處，專幹辦此一事。」⁷⁴ 南城羅汝芳(1515-1588)則是一位非常熱衷讀書生活的學者，閑居在家之時，常與學者朋友聚講，時人稱其：「無一時離朋友，亦無一刻廢講論。」他也曾說過：「只是講學，只是聚朋友便了，予今觀回，不見子家座上常有二、三十客，便是子學不長進矣。」⁷⁵ 其早年尋求讀書夥伴的經歷，更是不辭辛勞，期間投刺拜見：

予會試告歸，寔志四方，初年游行，攜僕三四人，徐而一二人，久之自負笈行，不隨一价，

凡海內衿簪之彥，山藪之碩，玄釋之有望者，無弗訪之，凡門惟以折簡通姓名，或以為星相士，或以為形家，或通或拒，咸不為意，其相晤者必與之盡譚乃已。⁷⁶

羅汝芳由於對尋求讀書學友以增廣見聞極為重視，先後造訪了顏鈞 (1504-1596)，與江西聶豹 (1487-1563)、羅洪先 (1504-1564)、鄒守益 (1491-1562) 等人，不僅相互論道、商榷學問，甚至遍訪各類賢能之士，訪求真正可以談心的朋友，以轉換讀書、論學的心境，更是讀書心境轉換的最高境界。

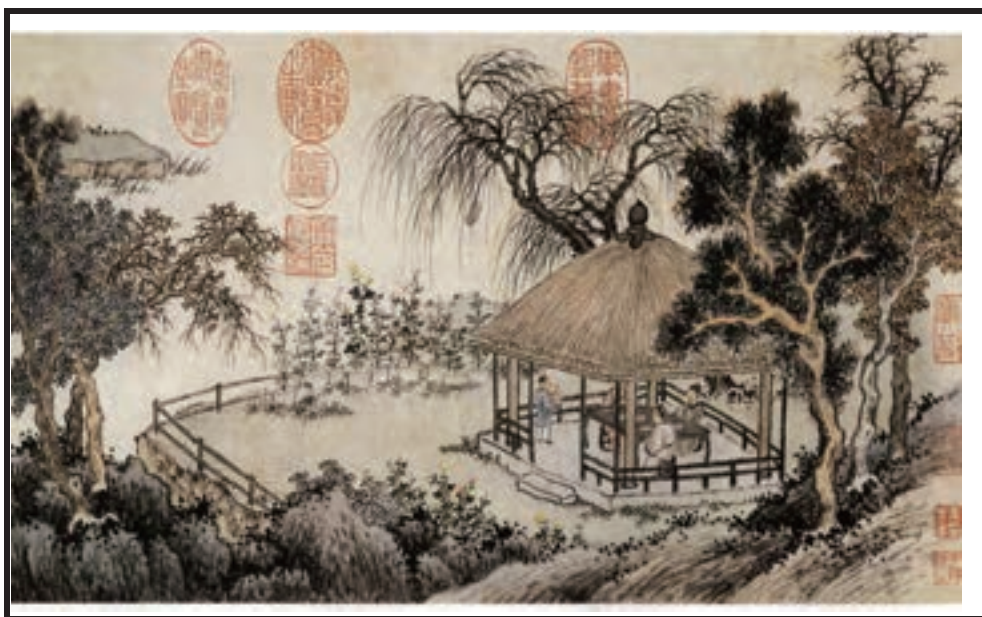


圖 3：明・沈周〈盆菊幽賞圖〉

資料來源：明・沈周〈盆菊幽賞圖〉，取自中國美術全集編輯委員會編，《中國美術全集・明代繪畫中》（北京：人民美術出版社，1989 年 2 月第一版），頁 12。草亭構築於岩崖上，下臨江渚沙洲，四周雜樹繁茂挺拔。盆菊櫛比於亭邊，亭中三人飲醉賞菊，一童子持壺侍立。

陸、結語

明代文人享受讀書的樂趣，受到對雅文化的追求，並不完全以科舉功名為唯一目的，而是發展出各種休閒、養性、怡情的態度，達到自適、自快、自怡、自娛等多面向的讀書生活特色。同時，讀書不僅給文人帶來精神上的滿足，也給文人生活帶來無比的愉悅，而在不同情境的讀書，有著不同的領悟，獲得無比的樂趣。體現在明代文人讀書的實踐上，則在於清閒樂趣的追求、寫意感受的營造、古物文玩的收藏、讀書心境的轉換等，其目的都在於追求讀書生活的樂趣。

對於享受讀書的樂趣，首重環境的營造，特別是以古代隱居高士的生活型態為目標，避免過於喧囂的城市熱鬧生活影響了讀書的心情，因此尋求高山林野的隱居，是為第一目標。但外在的環境，畢竟不是人人能做得到的，反而求諸己，從獨居、獨坐來表現內心隱逸的想法，或是利用家居環境營造讀書的氣氛，點燃一燭清香，泡壺好茶，更能放鬆讀書的心情，此時無書勝有書，才能讀出書中的趣味，不受章句訓詁的捆綁。把玩著古物文玩，可以在讀書的過程中，享受另番不同的滋味，書是心中想的，文物可以實物撫觸，但切記不可玩物喪志，走向傾家的地步。讀書是從心中喜悅的一件事，外人及外物不過是輔助的工具，因此明代文人這種讀書的樂趣，將可作為我們現代人忙碌生活中的借鏡。

註釋

1. 王鴻泰，〈雅俗的辯證——明代賞玩文化的流行與士商關係的錯雜〉，《新史學》，7卷4期，2006年12月。
2. 夏咸淳，〈明代後期文士與商人的關係〉，《社會科學》，1993年7期，頁59-63；鄭利華，〈士商關係嬗變：明代中期社會文化形態變更的一個側面〉，《學術月刊》，1994年6期，頁64-70；黃桂蘭，〈晚明文士風尚〉，《東南學報》，15期，1992年12月，頁139-158。
3. 邱少華，〈李贄——晚明人文主義新思潮的先驅者〉，《首都師範大學學報（社會科學版）》，1995年4期，頁86-92；郭英德、過常寶，《雅風美俗之明人奇情》（臺北：雲龍出版社，1996年2月），頁230。
4. 巫仁恕，〈明代平民服飾的流行風尚與士大夫的反應新史學〉，10卷3期，1999年9月。
5. 吳調公、王愷，《自在自娛自新自憊——晚明文人心態》（蘇州：蘇州大學出版社，1998年9月），頁93-124。
6. 范宜如，《風雅淵源——文人生活的美學》（臺北：臺灣書店，1998年3月），頁167。
7. 明·于謙，《于忠肅集》，收入《四庫全書珍四集》（上海：商務印書館，1935年），卷11，〈觀書〉，頁46。
8. 明·吳從先輯，《小窗自紀》（《四庫全書存目叢書》，子部252冊，臺南：莊嚴文化事業有限公司，1995年9月初版，據上海圖書館藏明萬曆刻本影印），卷2，〈書憲·二之宜〉，頁3。
9. 明·莫是龍，《筆塵》（《百部叢書集成·奇晉齋叢書》，臺北：藝文印書館，1966年），頁4上-下。
10. 明·張大復，《聞雁齋筆談》（《中國野史集成續編》第26冊，成都：巴蜀書社，2000年），〈戲書〉，頁2上-下。
11. 明·徐，《筆精》（福州：福建人民出版社，1997年5月第一版），卷7，〈讀書樂〉，頁241。
12. 元·倪瓚，《倪雲林先生詩集》，附錄，周南老〈故元處士雲林先生墓誌銘〉，頁2上-下。
13. 明·邵寶，《容春堂集》（《景印文淵閣四庫全書》集部1258冊，臺北：臺灣商務印書館，1983年3月，據國立故宮博物院藏本影印），卷4，〈明故光祿寺署丞進階文林郎華君墓誌銘〉，頁13上。
14. 清·葉昌熾，《藏書紀事詩》（上海：上海古籍出版社，1999年12月第一版），卷2，〈史鑑明古〉，頁124。
15. 清·傅維麟，《明書列傳》，卷148，〈徐獻忠〉，頁447-448。

16. 《容春堂集》，卷 7，〈玉亭處士張公墓誌銘〉，頁 21 下。
17. 明・朱察卿，《朱邦憲集》(《四庫全書存目叢書》集部 145 冊，臺南：莊嚴文化事業有限公司，1997 年 6 月初版，據北京大學圖書館藏明萬曆六年朱家法刻增修本影印)，卷 10，〈董子元先生行狀〉，頁 10 下。
18. 明・李紹文，《皇明世說新語》(《明代傳記叢刊》22 冊，臺北：明文書局，1991 年 10 月初版)，卷 5，頁 29 下。
19. 明・孫作，《滄螺集》(《常州先哲遺書》，臺北：藝文印書館，1971 年 10 月初版，據清光緒盛氏刻本影印)，補遺，〈太古軒記〉，頁 2 上。
20. 清・許瑤光等，《光緒・嘉興府志》(《中國方志叢書》華中 53 冊，臺北：成文出版社有限公司，1970 年 8 月台一版，據清光緒五年刻本影印)，卷 53，〈秀水文苑〉，頁 35 上。
21. 明・方岳貢等，《崇禎・松江府志》，卷 46，〈宅第園林〉，頁 34 上。
22. 明・鄭曉，《端簡鄭公文集》(《四庫全書存目叢書》集部 85 冊，臺南：莊嚴文化事業有限公司，1997 年 6 月初版，據北京大學圖書館藏明萬曆二十八年鄭心材刻本影印)，卷 5，〈南溪先生傳〉，頁 8 下。
23. 《容春堂集》，卷 4，〈明故承事郎鄒君墓誌銘〉，頁 22 下。
24. 明・徐獻忠，《長谷集》，卷 7，〈顧左山六十壽序〉，頁 7 下。
25. 明・何良俊，《何翰林集》，(臺北：國家圖書館藏明嘉靖四十四年袁汝是等松江刊本)，卷 15，〈四友齋記〉，頁 7 下。
26. 鄭幸雅，《晚明清言研究》(嘉義：中正大學中國文學研究所博士論文，2000 年 6 月)，頁 325。
27. 明・華淑，〈題閒情小品序〉，收入陳萬益，《性靈之聲—明清小品・書序篇》，(臺北：時報文化出版社，1981 年 6 月初版)，頁 28-29。
28. 明・陸紹珩，《醉古堂劍掃》(臺北：老古文化事業公司，1995 年 5 月臺一版)，卷 4，頁 94-95。
29. 明・朱銖，《魯藩別乘》(臺北：漢學研究中心景照明刊本)，卷 4，〈幽居〉，頁 2。
30. 《藏書紀事詩》，卷 3，〈莫雲卿廷韓〉，頁 154。
31. 明・李延昱，《南湖舊話錄》(《筆記小說大觀》43 編 6 冊，臺北：新興書局，1986 年 9 月初版)，卷上，〈人物考〉，頁 14 下 -15 上。
32. 明・陳繼儒，《陳眉公先生全集》，卷 23，〈聚書樓記〉，頁 24 上。
33. 夏咸淳，《晚明士風與文學》(北京：中國社會科學出版社，1994 年 7 月第一版)，頁 85-86。
34. 《何翰林集》，卷 16，〈書屏示客〉，頁 12 上 - 下。

35. 明・何三畏，《雲間志略》(《四庫禁燬書叢刊》史部 8 冊，北京：北京出版社，2000 年 6 月初版，據明天啟刻本影印)，卷 15，〈朱司成文石公傳〉，頁 18 上 - 下。
36. 清・宋如林等，《嘉慶・松江府志》(《續修四庫全書》史部・688 冊，上海：上海古籍出版社，2002 年 3 月第一版，據華東師範大學圖書館藏清嘉慶二十三年松江府學刻本影印。)，〈古今人傳六〉，卷 54，頁 34 上。
37. 明・馮夢禎，《快雪堂集》(《四庫全書存目叢書》集部 165 冊，臺南：莊嚴文化事業有限公司，1997 年 6 月初版，據明萬曆四十四年黃汝亨朱之蕃等刻本影印)，卷 45，〈真實齋常課記〉，頁 7 下 -8 上。
38. 明・陸樹聲，《清暑筆談》，《寶顏堂祕笈》本，(臺北：藝文印書館，1965 年初版)，頁 1-2。
39. 鄭幸雅，《晚明清言研究》，頁 262。
40. 明・項元忭，《蕉窗九錄》(《筆記小說大觀》6 編 7 冊，部 66 冊，臺北：新興書局，1983 年 1 月初版)，〈序〉，不注頁數。
41. 明・焦竑，《澹園續集》(臺北：漢學研究中心景照明萬曆三九年序刊本)，卷 16，〈徵仕郎中書舍人新宇吳君行狀〉，頁 1104。
42. 明・陸可教，《陸學士先生遺稿》，卷 12，〈明故中憲大夫陝西按察司副使霓川沈公墓誌銘〉，頁 15 下。
43. 明・焦竑，(《中國史學叢書》，臺北：臺灣學生書局，1965 年 1 月初版，據明萬曆四十四年錢塘徐氏刊本影印)，卷 101，張寰〈廣西橫州別駕王君濟行狀〉，頁 118 下 -119 上。
44. 清・錢謙益，《列朝詩集小傳》(臺北：世界書局，1985 年 2 月三版)，〈丁集下・馮祭酒夢禎〉，頁 620-621。
45. 明・王行，《半軒集》(《景印文淵閣四庫全書》集部 1231 冊，臺北：臺灣商務印書館，1983 年 3 月，據國立故宮博物院藏本影印)，卷 4，〈彝齋記〉，頁 1 下 -2 上。
46. 明・李日華，《味水軒日記》(上海：上海遠東出版社，1996 年 12 月第一版))，卷 2，頁 139。
47. 清・永瑤等撰，《四庫全書總目提要》，卷 113，〈子部 23・藝術類二〉，頁 12 下。
48. 明・沈德符，《萬曆野獲編》(《元明史料筆記叢刊》，北京：中華書局，1997 年 11 月第一版)，卷 26，〈玩具・時玩〉，頁 653。
49. 朱倩如，《明人的居家生活》(宜蘭：明史研究小組，2003 年 8 月初版)，頁 190。
50. 明・蔣以化，《西臺漫紀》(《四庫全書存目叢書》子部 242 冊，臺南：莊嚴文化事業有限公司，1995 年 9 月初版)，卷 6，〈紀硯〉，頁 18。

51. 明・安世鳳，《燕居功課》(《四庫全書存目叢書》子部 110 冊，臺南：莊嚴文化事業有限公司，1995 年 9 月初版，據山東圖書館藏明萬曆刻本影印)，卷 21，〈閒適・供玩〉，頁 5 上-下。
52. 張懋鎔，《書畫與文人風尚》(臺北：文津出版社，1989 年 8 月初版)，頁 7-8。
53. 明・張萱，《西園聞見錄》(《明代傳記叢刊》，臺北：明文書局，1991 年 1 月初版)，卷 22，〈畸人〉，頁 34 上。
54. 《澹園續集》，卷 13，〈汪君仲嘉墓志銘〉，頁 52 上-53 下。
55. 明・張岱，《瑯嬛文集》(長沙：岳麓書社，1985 年 8 月第一版)，卷 5，〈山民弟墓誌銘〉，頁 137-138。
56. 明・何良俊，《四友齋叢說》(北京：中華書局，1959 年 4 月第一版)，卷 28，〈畫一〉，頁 255。
57. 《四友齋叢說》，卷 26，〈詩三〉，頁 237-238。
58. 張懋鎔，《書畫與文人風尚》(臺北：文津出版社，1989 年 8 月初版)，頁 45-46。
59. 明・王明象，《清寤齋心賞篇》(《四庫全書存目叢書》，子部 139 冊，臺南：莊嚴文化事業有限公司，1995 年 9 月初版，據中國科學院圖書館藏明崇禎刻本)，卷 1，〈心賞編〉，頁 40 上。
60. 明・陳繼儒，《陳眉公先生全集》，明崇禎年間華亭陳氏家刊本，卷 28，〈新秋・其四〉，頁 4 下。
61. 《陳眉公先生全集》，卷 28，〈山中雜詠・其三〉，頁 5 上。
62. 《陳眉公先生全集》，卷 28，〈山中雜詠・其四〉，頁 5 上。
63. 明・唐順之，《唐荊川先生文集》(《四部叢刊初編》集部，臺北：臺灣商務印書館，1965 年，據上海商務印書館縮印明刊本影印)，卷 3，〈陳渡草堂二首〉，頁 2 下。
64. 清・張廷玉等，《明史》，卷 298，〈隱逸・倪瓚傳〉，頁 7624。
65. 明・方岳貢等，《崇禎・松江府志》(《日本藏中國罕見地方志叢刊》，北京：書目文獻出版社，1991 年 10 月第一版，據明崇禎三年刻本影印)，卷 46，〈宅第園林〉，頁 23 上。
66. 明・劉基，《劉基集》(杭州：浙江古籍出版社，1999 年 12 月第一版)，頁 100-101。
67. 明・江盈科，《江盈科集》(長沙：岳麓書社，1997 年 4 月第一版)，25 卷，頁 368-369。
68. 明・鄧球，《閒適劇談》，卷 1，《四庫全書存目叢書》子部 84 冊，臺南：莊嚴文化事業有限公司，1995 年 9 月初版，據明萬曆十一年鄧雲臺刻本影印。明・鄧球，《閒適劇談》，卷 1，頁 63 下。
69. 明・袁中道，《珂雪齋集》(上海：上海古籍出版社，1989 年 1 月第一版。《珂雪齋集》，

卷 24，〈答錢受之〉，頁 1025。

70. 明・潘潢，《潘樸溪先生文集》（臺北：漢學研究中心景照明萬曆一二年刊本），卷 6，〈顯考封中大夫江西布政使司右參政潘公行狀〉，頁 22 上。

71. 明・顧起元，《懶真草堂集》（臺北：文海出版社，1970 年 3 月初版，據國家圖書館藏明萬曆四十二年刊本影印），卷 11，〈徐封翁七十序〉，頁 24 上。

72. 《珂雪齋集》，卷 9，〈壽懿所沈翁七十序〉，頁 441。

73. 《西園聞見錄》，卷 8，〈好學・鄭曉〉，頁 30 下 -31 上。

74. 明・王畿，《王龍谿全集》（臺北：華文書局，1970 年 5 月初版），卷 4，〈留都會記〉，頁 22 上。

75. 明・曹胤儒編，《盱壇直詮》（臺北：中研院傅斯年圖書館善本室，明萬曆三十七刊本），卷下，頁 18 上 - 下。

76. 明・羅近溪，《盱壇直詮》（臺北：廣文書局，1967 年），卷下，頁 38 下。

The Overview of Ming Scholar's reading lives

Lu Yun-Tsai

Abstract

The scholars in Ming Dynasty studied not only for examination but also for self entertaining. They knew that studying and reading can erase worries and make life more colorful. The scholars showed their interests by reading all the time, concentrating, running away from cities. The ultimate goal was to enjoy the fun of reading. That's why the impressions like recluses, basic lives, playing antique gadgets, living in mountain areas, etc. reflects the unique life value in Ming. This article discussed and explored how they enjoy life and how they affect the scholars nowadays. There are four parts in this article to explore the multiplicity of this topic including Seeking Idle Life, Constructing Feelings of Impressionism, Collecting Antique Gadgets, and The Transformation of Mind.

Keywords : *Ming Dynasty, Scholars, Reading, Life, enjoy*

國立臺灣藝術大學大學部 學生校園滿意度調查研究

張浣芸¹ 黃增榮²

摘 要

本研究旨在探討國立臺灣藝術大學學生校園滿意度之情況，以「國立臺灣藝術大學學生校園滿意度調查問卷」為研究工具進行量化資料的蒐集，調查對象以該校大學部全體學生為母群體，採叢集抽樣之方法進行抽樣，實際發出正式問卷 470 份，回收問卷 470 份，刪除無效問卷 7 份，得有效問卷 463 份，有效問卷回收率為 98.5%。個案學校學生在滿意度上的現況，對於校園滿意度「整體向度」的滿意度程度之結果，總量表的整體滿意程度為 3.15。其滿意程度依序為教學品質 (3.33)、行政資源 (3.03)、校園環境 (2.99) 和校園資源 (2.97)。「整體層面」而言：1. 在「年級」背景變項的滿意度上，「二年級」和「四年級」學生的滿意度比「三年級」學生的滿意度來的高。2. 在「學院」背景變項的滿意度上，「表演學院」學生比「美術學院」、「設計學院」和「傳播學院」學生的滿意度來的高。根據以上結論，提出以下建議：1. 建立小巧、精緻、美化、實用的校園。2. 建立多元、跨域、人文、創新之課程。3. 落實以學生學習成效為導向之課程指標。4. 提升教師教學效果。5 結合課程、教學與輔導為一體。6. 加強國際交流。7. 加強校園溝通建立共識。8. 紀錄校園活動史料。9. 精進行政工作

關鍵字：學生校園滿意度

1. 張浣芸現為國立臺灣藝術大學通識中心教授

2. 黃增榮現為國立臺灣藝術大學師資培育中心助理教授

壹、緒論

一、研究動機與目的

近幾年來，世界各主要國家莫不戮力於教育改革與人才培育，其中高等教育尤為全球關注的焦點。面對此一全球化浪潮，教育部自 2005 年開始推動「獎勵大學教學卓越計畫」以來，個案學校因在藝術專業的特殊優良表現，亦於 96 及 97 學年度及 100-101 年度分別爭取到教育部獎勵大學教學卓越計畫的相當經費預算，藉此推動了提升「優質學習環境建構」等計畫，由於這些額外經費的挹注，學校裡軟、硬體設備的改善至為明顯。但是，經過這幾年來的努力，我們發現在規劃校園內學習環境的發展時，較少讓校內的「學生」一表達他們對於這些校園發展計畫的認知與其是否能滿足他們學習成長需求的意見。

過去，有關學生滿意度研究，大部分皆集中在學生學習滿意度的角度，但從學生的校園環境滿意度的研究比較本就不多 (王淑懿、彭森明, 2006; 張雪梅, 1999; 張家宜, 2000; 劉淑蓉, 2006; 2007)。Borger、Lo、Oh 與 Wallerg 在 1985 年綜合分析 205 篇關於學校績效的研究，結果發現學校環境與學校績效相關很高。有良好的學校環境，方能激發學生努力上進與追求卓越的動機。此外，研究成果亦可以一、回饋給學校，以評估學校之改革方案；二、探討學校環境與其他變項，如性別、科目領域、學校性質及地域等之關係 (轉引自劉淑蓉, 2006)。

上述有關從校園環境滿意度的角度出發的學生學習滿意度文獻，其趨勢從跨校性的調查到利用「臺灣高等教育資料庫」之學生問卷調查資料為對象進行分析，以迄現在朝各校自行建構問卷調查資料作為學校在未來修正目前所推動的各項學習環境改造計畫之參考。

面對個案學校近幾年爭取到教育部獎勵大學教學卓越計畫的相當預算，以有限資源推動了「優質學習環境建構」的計畫，我們是有必要去了解深受這些學習環境改變影響的個案學校學生，他們知覺到的學習環境是怎樣的樣貌？他們期待的學習環境又是如何？他們可能在現在的學習環境下變成「具備人文關懷、專業創新、國際視野之新世紀專業藝術家」嗎？相信這些訊息將可提供學校在未來修正目前所推動的各項學習環境改造計畫之參考。

近年來「臺灣高等教育資料庫之建置」提供了了解以「師生為本」為的全國高等教育發展現況、長期趨勢、變化與挑戰；亦提供了各大學校院作為自我評鑑及跨校比較之依據，並作為行政規劃及教學改進之參考 (臺灣高等教育整合資料庫, 2006)。但因個案學校為一專業藝術導向的大學，有其本身的特殊性，所以，本研究擬依據臺灣高等教育資料庫整合計畫研究，以及大學學生校園經驗、校園環境等參考文獻，並針對個案學校學校屬性與現階段學務、行政業務加以綜合分析，特此編製成「國立臺灣藝術大學學生校園滿意度調查問卷」以進行調查研究。

綜合上述的理由，本研究的主要動機，旨在探討國立臺灣藝術大學學生校園滿意度之情況，並廣泛收集全校學生意見，以利做為持續改善之重要參考依據。

根據前述的研究背景，本研究期望能達成下列目的：

- 一、了解全校學生之校園滿意度情形。
- 二、了解不同特性學生之校園滿意度情形與其差異情形。
- 三、根據上述研究結果，提供學校在未來推動各項學習環境改造計畫之參考。

二、研究問題

根據上述的研究目的，本研究探討之研究問題如下：

- 一、了解全校學生之校園滿意度情形為何？
- 二、了解不同性別學生之校園滿意度差異情形為何？
- 三、了解不同學院學生之校園滿意度差異情形為何？
- 四、了解不同年級學生之校園滿意度差異情形為何？

三、名詞釋義

（一）國立臺灣藝術大學大學部學生

本研究的研究對象主要以國立臺灣藝術大學大學部學生為主，係以 98 學年度大一至大四學生為主，因此在學院部份，由於人文學院僅有兩個研究所，並沒有大學部學生，所以在此不予以分析。

（二）學生校園滿意度

在概念上，「學生校園滿意度」大致是指學生對於自己受教育及校園生活經驗的評價，所發展的一種態度，是一種期望與實際表現互動下的結果，這種態度通常是短期的，但隨著校園經驗不斷累積，類似感受經常重複，學生滿意度可能逐漸穩定（謝小岑，2005）。本研究對於學生校園滿意度的操作型定義為：「國立臺灣藝術大學學生校園滿意度調查問卷」各向度及各題的分數高低。

貳、文獻探討

本研究的目的是在於，探討國立臺灣藝術大學學生對學校教學服務各面向的滿意度，並比較不同科系學生對其學校的校園滿意度的主觀評價。以下就國內有關學生滿意度的相關研究，進行簡要的文獻回顧。

張家宜 (2000) 以國內公私立大學共 38 所學校的在學生為研究對象，探討大學之教育品質管理及實證分析大學生的滿意度。研究結果顯示，大學生滿意度較高的項目為圖書館支援、校譽、校園環境及教師輔導，而對於學費、居住環境、校園生活資訊服務、停車及安全設施等滿

意度較低。整體而言，大學生對學校整體印象，回答不滿意者共占 51.4%，較回答滿意者多，可看出學生滿意度普遍偏低。

陳舜芬與張傳琳 (2004) 進行中央、交通、陽明、清華四校學生校園經驗與學習成果之研究。調查結果顯示，學生的校園參與經驗以電腦及資訊技術較高，但在與教師相處，以及社團參與的經驗明顯不足。其次，學生感受到的校園環境均較強調專業發展，較不注重多元發展。另外，學生在學習成果方面以專業能力及自我發展較佳，但人文素養方面則明顯較低。

張德勝與宋孜孜 (2005) 以「臺灣高等教育資料庫」之 13,666 名大三學生樣本為研究對象，以瞭解大學生對學校滿意度的情形，並比較公私立學校學生滿意度的差異性。結果發現，全體學生對所就讀的學系感到滿意，而對學校的師資、課程以及學校整體的評價則接近滿意。就課程方面，學生較感滿意的是主修領域課程的規劃，而滿意度較低的是選課的規定。而圖書館服務方面，學生較滿意的是圖書館閱讀室的舒適與安靜度；滿意度較低的是圖書館的藏書量。

謝小苓與沈宗瑞 (2006) 針對「臺灣高等教育資料庫」之大三學生問卷調查資料進行分析，以探討學生對學校各項措施的滿意度，以及如何影響其對學校整體之評價，並比較公立大學、私立大學、公立技職院校與私立技職院校等四類學校之差異。結果顯示，「課程」、「師生關係」、「圖書館」、「文化活動」、「諮商及資源服務」五個學術與教育面向滿意度的因素分析，學生比較重視「課程或教育內容的豐富多元」與「教職員的關切與服務」。宿舍方面，「宿舍管理與輔導」與「居住環境」似乎遠比「宿舍數量」更為學生所關切。四類學校學生的滿意度在不同面向各有高下。公立大學學生對課程、行政人員態度、圖書館及文化活動等四方面的滿意度最高。

劉淑蓉 (2006) 利用「大學學校環境量表」評估臺灣大學生對學校環境之知覺。該研究的樣本為「臺灣高等教育資料庫」中 35 所公立大學之 5625 位及 34 所私立大學之 9776 位大學生。在評量大學生對學校環境知覺方面，發現整體而言，公、私立學生大都與同儕相處融洽，滿意學校圖書設備，肯定行政人員之服務和自己的情意成長。相較之下，語文能力之發展則極待加強，學生與教師之互動仍未臻滿意。校方所提供之學生事務措施也乏善可陳。學生之間對於「圖書設施」與「情意學習」兩面向之看法歧異較大。

王淑懿與彭森明 (2006) 針對「臺灣高等教育資料庫」之大三學生抽樣問卷調查資料進行分析，嘗試以學生的角度來探討目前臺灣的大學是否提供優質的學習環境。採用描述性分析，呈現目前臺灣大學校院的學生對教學品質的滿意度及知覺、教職員的投入情形、圖書館及其他學習設施的滿意度、提倡學生活動的滿意度、學生服務的滿意度、社交學習環境的知覺及對校園環境的滿意度等各項指標的評鑑，並比較八類型學校在各項指標的差異。結果發現，整體大三學生對各項學習環境的滿意度相當低，顯示校院之實際學習環境狀況與學生的期望有很大的

落差。

劉淑蓉 (2007) 以「臺灣高等教育資料庫」之國內 35 所公立與 34 所私立大三學生共 15,402 名為研究樣本，檢測「大學學校環境量表—學生層次」之信度、效度與適用性，再比較分析。結果發現，公立與私立大學學生對其學校環境的知覺十分相近，但對學校整體滿意度則有落差，並且學生對學校滿意度深受其對學校環境知覺之影響。另外，公立與私立大學學生就讀大學期間的學習成果滿意程度亦與學校環境息息相關。其中，「師生關係」影響學習滿意度最深刻。

江民瑜 (2007) 利用「臺灣高等教育資料庫」之大三學生問卷調查資料為對象進行分析，以探討影響大學生學校滿意度相關因素之關係模式，其運用結構方程模式 (SEM) 統計技術對所提出的模式加以驗證。結果顯示，學生預期大學教育功能愈重要者，與學校教職人員的互動狀況會愈良好，教職員服務品質知覺也就愈正面，如此的經驗有利於產生較高的學校滿意度。而且，預期大學教育功能愈重要者，其在求學生涯對於學術與非學術的投入也會較為積極，使得學習成果知覺亦會較佳，因而有助於整體學校滿意度的正面評價。此外，大學教育功能的重要性預期亦會透過較佳的教職員服務品質所提供的學習支持，影響學生的學習成果知覺，進而提高學校滿意度。

陳嘉鳳 (2007) 以政大學生為對象，透過班級與擺攤施測、網路問卷等三種調查方式，總計回收有效樣本為 2,602 份，回收率近三分之一。結果發現：多數學生認為「能按興趣選修本系或外系的課」、「教師有優良教學方法與技巧」、「提供校內住宿空間」、「圖書館閱讀或自修區是舒適與安靜的」、「選課機會公平性」、「學校宿舍環境能舒適安靜」、「各圖書館有豐富藏書量」與「每學期開課數能配合學生選課需求」等八項是非常重要的。覺得不太滿意的是「各院系教學資源平均分配」、「能修到喜歡的通識課程」、「提供校內住宿空間」、「提供校內或室內體育場地」、「能按興趣選修本系或外系的課」、「學校宿舍環境能舒適安靜」、「學校與民間廠商合辦實習計畫」與「提供與外籍學生之間的交流機會或平臺」等八項。

述有關從校園環境滿意度的角度出發的學生學習滿意度文獻，其趨勢從跨校性的調查到利用「臺灣高等教育資料庫」之學生問卷調查資料為對象進行分析，以迄現在朝各校自行建構問卷調查資料作為學校在未來修正目前所推動的各項學習環境改造計畫之參考。

參、研究設計

本研究旨在瞭解國立臺灣藝術大學學生校園滿意度之情形，為達成此研究目的，本研究採用問卷調查法，以「國立臺灣藝術大學學生校園滿意度調查問卷」為研究工具進行量化資料的蒐集，經由分析及處理相關統計數值，藉以回答上述研究目的。本部分共分為幾項，一、研究對象、二、研究工具、以及三、統計分析，分別敘述如下：

一、研究對象

本研究調查對象以國立臺灣藝術大學大學部全體學生為研究母群體，主要採叢集抽樣之方法，選取對象進行問卷調查。

(一) 預試抽樣

編訂預試問卷之後，進行預試樣本選取。透過個案學校各系所同意協助進行預試，以國立臺灣藝術大學師資培育中心學生為主，共發出預試問卷 120 份，回收有效問卷為 116 份，問卷回收率為 96.7%。

(二) 正式抽樣

本研究以國立臺灣藝術大學學生為抽樣母群體，正式施測樣本採叢集抽樣方式抽取，選取四個學院（美術學院、設計學院、傳播學院和表演學院）學生，透過委託各班任課老師發放問卷進行施測，最末實際發出正式問卷 470 份，回收問卷 470 份，刪除無效問卷 7 份，得有效問卷 463 份，有效問卷回收率為 98.5%。

二、研究工具

本研究所使用之研究工具乃研究者參酌「科技大學學生校園經驗與學校滿意度問卷」、「中山大學學生校園經驗與學校滿意度調查」和「大學生能力感與校園環境知覺量表」三份問卷，並依據「臺灣高等教育資料庫整合計畫研究」評估個案學校現階段學術及行政業務，結合理論研究報告與校務實際發展情況綜合設計而成。本問卷依選項屬性，主要分為五大部分：第一部分為「校園環境」、第二部分「教學品質」、第三部分為「校園資源」、第四部分為「行政資源」、第五部分為「基本資料」。茲將本研究工具敘述如下：

(一) 問卷編製依據

本調查問卷的編製，係依據臺灣高等教育資料庫整合計畫研究，以及大學學生校園經驗、校園環境等參考文獻，並針對臺灣藝術大學學校屬性與現階段學務、行政業務加以綜合分析，特此編制成「國立臺灣藝術大學學生校園滿意度調查問卷」以進行研究。

(二) 研究工具內容

本研究量表分為正式量表與基本資料兩部分，預試量表原編制共 86 題，經問卷預試，並進行信效度考驗後，刪除 1 題，保留 85 題作為正式問卷量表中的題目，其程序為：

1. 項目分析

以「國立臺灣藝術大學友善校園滿意度調查問卷」預試問卷施測結果，進行項目分析，首先將各樣本總分算出並由低排至高，然後上、下各取百分之 27 分成高分組及低分組兩組，最後兩組進行 t-test，達顯著水準代表各題具有效標關聯效度應保留；未達顯著水準代表各題不具

有效標關聯效度不應保留，之後以此進行挑選適當之題目作為正式問卷題目。其中「教學品質」中「學校所開設的服務學習課程使我從實際服務中學習許多」一題，因其在不同高、低組別的 t 考驗未達顯著水準，代表其效標關聯效度欠佳，故刪除此題。

2. 因素分析

以「國立台灣藝術大學友善校園滿意度調查問卷」各部份之預試問卷施測結果，進行因素分析，找出各部份題目之因素負荷量，藉以挑選適當之題目作為正式問卷題目。經因素分析後將學生校園滿意度區分為「校園環境」、「教學品質」、「校園資源」和「行政資源」等四部分。

3. 信度分析

以「國立台灣藝術大學友善校園滿意度調查問卷」預試結果，進行各向度、總量表之內部一致性分析，求出 Cronbach α 係數以了解調查問卷之內部一致性，並且探討各題之校正後總相關及刪題後之 α 係數，了解研究問卷之信度及進行挑選適當之題目作為正式問卷題目。考驗結果「校園環境量表」、「教學品質」、「校園資源」和「行政資源」之 α 係數分別為 .8413、.9517、.9351 及 .7551。

其他包括基本資料共有四題，用以瞭解受個案學校學生背景資料。本問卷正式量表部分，將學生校園滿意度區分為「校園環境」、「教學品質」、「校園資源」和「行政資源」等四部分。

本研究之預試問卷與正式問卷中，為避免受試者集中填答中間選項「無意見」，因此將之改為「普通」，並採用李克特氏五點式量表，根據受試者實際的主觀觀察與感受評定校園滿意度的程度為何，於「非常同意」、「同意」、「普通」、「不同意」、「非常不同意」的選項中，勾選一個最適當的答案。計分方式係按 5 分、4 分、3 分、2 分、1 分，各題目分別計分，最後計算各部份的分數及總量表的得分，得分越高代表對校園生活滿意程度越高。

三、資料分析

(一) 運用平均數及標準差等描述統計方法，以回答研究問題一。

(二) 運用 t-test 及單因子變異數分析等統計方法，以回答研究問題二。

肆、研究結果

本部分旨在根據問卷調查所得之資料進行統計分析，以了解個案學校學生對於校園滿意度的實際看法。本研究透過班級問卷填答的方式，調查 496 位個案學校（國立臺灣藝術大學）大學部各學院一至四年級學生對於個案學校「校園環境」、「教學品質」、「校園資源」、「行政資源」等四個面向校園滿意度之實際看法，依統計資料進行分析並比較其差異情形，並依據研究目的提出最後結果，可從以下二方面討論：一、旨在分析全體受試樣本對於校園滿意度的整體滿意程度；二、旨在分析不同變項的受試樣個案學校園滿意度的整體滿意程度。

一、全體受試樣本對於校園滿意度的整體滿意程度

首先，從「校園環境」、「教學品質」、「校園資源」、「行政資源」等四個向度的滿意度排序，呈現全體學生對於校園滿意度的整體滿意程度，如表 1 至表 5。接著，再依照不同背景變項（不同性別、不同年級和不同學院）的學生對於校園滿意度之差異比較，呈現各項度中不同背景變項學生對於校園滿意度的平均差異情形如表 6。

表 1 為全體樣本對於校園滿意度「整體向度」的滿意程度之結果，在四個向度中，總量表的整體滿意程度為 3.15。其滿意程度依序為教學品質 (3.33)、行政資源 (3.03)、校園環境 (2.99)、校園資源 (2.97)。

表 1 對於校園滿意度 -- 「整體向度」的滿意程度

問題項目	Mean	Std. Deviation	排序
教學品質	3.33	.592	1
行政資源	3.03	.593	2
校園環境	2.99	.548	3
校園資源	2.97	.506	4
總量表	3.15	.56	

表 2 對於校園滿意度 -- 「校園環境」向度的整體滿意程度

題號	問題項目	Mean	Std. Deviation	排序
14	學校重視校園少數族群學生（如原住民學生、僑外生、資源教室學生等）	3.44	0.716	1
2	學校環境衛生相當清潔、乾淨	3.36	0.766	2
9	學校的廁所設施令人滿意	3.29	0.859	3
1	學校將校園美化、綠化得很好	3.27	0.837	4
10	校園內裝置藝術作品的展示令人滿意	3.24	0.89	5
3	學校提供了舒適的上課環境（如：通風、採光、整潔）	3.23	0.834	6
4	學校校園環境很安全（如：人身安全保障、進出管制等）	3.23	0.848	7
12	教學輔助設備（如電腦、網路與視聽設備等）齊全	2.92	1.056	8
5	學校周邊交通與校內接駁公車的功能便利	2.85	1.097	9
8	學校提供了充足的課後學習討論空間	2.82	0.956	10
11	學校擁有足夠的教室空間可供利用	2.81	1.006	11

13	校園的無菸環境令人滿意	2.63	1.177	12
7	學校運動設施相當齊全 (如籃球場、網球場、重量訓練室等)	2.44	1.057	13
6	學校周邊生活機能便利	2.28	1.005	14
總量表		2.99	.5482	

表2為全體樣本對於校園滿意度--「校園環境」向度的整體滿意程度之結果，在「校園環境」向度共有十四題，其向度的整體滿意程度為 2.99。其中：

(1) 滿意程度達 3.0 以上有六項，前五項分別為「學校重視校園少數族群學生 (如原住民學生、僑外生、資源教室學生等)(3.44)」、「學校環境衛生相當清潔 (3.36)」、「乾淨學校的廁所設施令人滿意 (3.29)」、「學校將校園美化、綠化得很好 (3.27)」和「校園內裝置藝術作品的展示令人滿意 (3.24)」等。

(2) 滿意程度未達 3.0 以上有六項，後五項分別為「學校提供了充足的課後學習討論空間 (2.82)」、「學校擁有足夠的教室空間可供利用 (2.81)」、「校園的無菸環境令人滿意 (2.63)」、「運動設施相當齊全 (如籃球場、網球場、重量訓練室等)(2.44)」和「學校周邊生活機能便利 (2.28)」等。

表3對於校園滿意度--「教學品質」向度的整體滿意程度

題號	問題項目	Mean	Std. Deviation	排序
11	我覺得系上老師能使我獲得專業知能上的成長	3.68	0.777	1
5	我覺得系上老師的學經歷很好	3.67	0.778	2
4	我覺得系上老師的專業能力佳	3.63	0.806	3
9	我覺得自己所碰到的老師，多數有興趣幫助學生在各方面獲得成長	3.62	0.826	4
8	我覺得自己所碰到的老師會主動關心學生	3.49	0.864	5
16	我覺得自己能感受到授課老師對於教學的投入與用心	3.49	0.816	6
10	我覺得系上老師能提供有助於日後就業的訊息與計畫	3.36	0.881	7
1	我認同學校的教育理念 - 「真善美」的校訓	3.35	0.732	8
13	我覺得系上所開設之課程能有效實際應用於專業實務上	3.33	0.808	9
6	我覺得系上老師積極吸收新知 (進修、研習)	3.31	0.867	10

7	我覺得系上老師能採用適當的發問技巧進行教學，成效良好	3.29	0.818	11
12	我覺得系上老師的專業能力能促進我與外界實務上之連結	3.27	0.818	12
3	我覺得系上老師的教學與課程設計具有品質	3.26	0.847	13
15	我覺得學校開設的通識課程能獲得更多元、廣博之視野	3.18	0.87	14
2	我覺得學校提供的課程設計具有特色	3.15	0.854	15
18	我覺得系上老師所開設的課程內容豐富	3.12	0.886	16
17	我覺得學校課程選修具有多元選擇性	3.06	0.957	17
14	我覺得學校提供了學生培養、充實外語能力的機會	2.72	0.93	18
總量表		3.33	.5920	

表3為全體樣本對於校園滿意度--「教學品質」向度的整體滿意程度之結果，在「教學品質」向度共有 18 題，其向度的整體滿意程度為 3.33。在十八題中，除「我覺得學校提供了學生培養、充實外語能力的機會 (2.72)。」未達 3.0 以上，其餘十七項皆達 3.0 以上。其中：

(1) 滿意程度達 3.0 以上的前五項分別為「我覺得系上老師能使我獲得專業知能上的成長 (3.68)」、「我覺得系上老師的學經歷很好 (3.67)」、「我覺得系上老師的專業能力佳 (3.63)」、「我覺得自己所碰到的老師，多數有興趣幫助學生在各方面獲得成長 (3.62)」、「我覺得自己所碰到的老師會主動關心學生 (3.49)」和「我覺得自己能感受到授課老師對於教學的投入與用心 (3.49)」等。

(2) 滿意程度未達 3.0 以上的唯一項目為「我覺得學校提供了學生培養、充實外語能力的機會 (2.72)」。滿意程度達 3.0 以上，但排名教學品質向度中的後五項分別為「我覺得學校開設的通識課程能獲得更多元、廣博之視野 (3.18)」、「我覺得學校提供的課程設計具有特色 (3.15)」、「我覺得系上老師所開設的課程內容豐富 (3.12)」、「我覺得學校課程選修具有多元選擇性 (3.06)」。

表4為全體樣本對於校園滿意度--「校園資源」向度的整體滿意程度之結果，在「校園資源」向度共有 35 題，其向度的整體滿意程度為 2.97。其中：

(1) 滿意程度達 3.0 以上有十九項，前五項分別為「學校提供的就學貸款服務可協助我順利完成大學學業 (3.41)」、「學校提供了良好的心理諮商服務 (3.39)」、「學校提供了良好的住宿環境與設備 (3.37)」、「藝術博物館的設置提升了個案學校的藝文氣息 (3.31)」和「學校提供的衛生保健服務令人滿意 (3.26)」等。

(2) 滿意程度未達 3.0 以上有十六項，後五項分別為「學校提供了完善的學生社團活動場地與設備 (2.64)」、「學校參與社團的機會與選擇眾多 (2.26)」、「學校所提供的餐飲選擇很多 (如：自助餐廳、亂有格調、藝大咖啡坊等 (2.26)」、「學校有足夠的床位來滿足同學住的需求 (2.23)」和「圖書館藏書量符合使用需求 (2.15)」等。

表 4 對於校園滿意度 -- 「校園資源」向度的整體滿意程度

題號	問題項目	Mean	Std. Deviation	排序
33	學校提供的就學貸款服務可協助我順利完成大學學業	3.41	0.694	1
15	學校提供了良好的心理諮商服務	3.39	0.742	2
16	學校提供了良好的住宿環境與設備	3.37	0.929	3
27	藝術博物館的設置提升了個案學校的藝文氣息	3.31	0.961	4
14	學校提供的衛生保健服務令人滿意	3.26	0.694	5
23	學校提供了完善的宿舍管理與輔導	3.24	0.742	6
32	學校所提供的飲水品質良好	3.2	0.827	7
10	校園舉辦的藝文活動豐富	3.19	0.943	8
19	學校各項指引標誌清楚明瞭 (如路標、位置圖等)	3.19	0.753	9
30	學校選課系統的操作以及使用介面功能便利且清楚瞭解	3.17	0.923	10
35	校內所提供的工讀時數與時薪報酬規定合理	3.16	0.71	11
29	第二校區 - 文化創意園區提升了學校藝術專業之發展	3.14	0.847	12
22	學校校規的執行明確且公正	3.13	0.69	13
18	學校提供了多元文化的接觸與資訊	3.1	0.853	14
5	圖書館、閱讀室的開放時間令人滿意	3.07	0.999	15
4	圖書館的服務項目與品質良好	3.04	1.022	16
25	學校提供了完善的無障礙空間	3.04	0.807	17
28	學校環境的規劃能夠考慮未來發展的需要	3.03	0.893	18
24	學校福利社的商品種類多及價格合理	3.02	0.916	19
13	學校展場的收費標準很合理	2.99	0.813	20
8	校內餐廳的服務品質良好	2.97	0.931	21
3	圖書館閱讀室環境舒適且安靜	2.95	1.069	22

34	校內工讀機會選擇多，並且可兼顧學業的學習	2.93	0.888	23
21	學校重視校外租屋學生的安全，並能完善協助處理租屋糾紛	2.91	0.732	24
1	學校有完善的電腦與視聽設備供學生使用	2.9	1.031	25
20	學校提供了完善的租屋訊息	2.89	0.827	26
11	學校給予學生未來職場生涯多樣化的協助	2.85	0.859	27
31	學校所提供的 e-mail 信件系統功能完整且使用便利	2.81	0.884	28
12	學校提供了充足的機車停車位	2.79	0.996	29
7	學校所提供的餐飲品質良好	2.71	0.943	30
17	學校提供了完善的學生社團活動場地與設備	2.64	0.944	31
9	學生參與社團的機會與選擇眾多	2.26	1.009	32
6	學校所提供的餐飲選擇很多(如：自助餐廳、亂有格調、藝大咖啡坊等)	2.25	1.079	33
26	學校有足夠的床位來滿足同學住的需求	2.23	1.079	34
2	圖書館藏書量符合使用需求	2.15	1.056	35
總量表		2.97	.5057	

表 5 對於校園滿意度 -- 「行政資源」向度的整體滿意程度

題號	問題項目	Mean	Std. Deviation	排序
D1	學校會定期或不定期發佈網頁訊息及校刊，報導學校重要措施	3.44	0.725	1
D9	學校『系所』行政人員的服務態度佳	3.38	0.917	2
D7	學校『學務處』行政人員的服務態度佳	3.24	0.734	3
D8	學校『總務處』行政人員的服務態度佳	3.18	0.755	4
D6	學校『教務處』行政人員的服務態度佳	3.16	0.814	5
D14	學校處理突發的緊急事件能力良好	3.04	0.77	6
D15	學校行政措施會隨著社會的需求而不斷更新	3.04	0.796	7
D3	學校各類申請作業的便利性很高	3.01	0.875	8

D2	學校提供了足夠的申請獎助學金資訊	2.96	0.908	9
D4	當我提出申請要求時，我能獲得立即的協助	2.96	0.856	10
D13	學校會定期修改不合時宜的規定	2.88	0.771	11
D11	學校有正式溝通管道讓同學表達意見	2.87	1.221	12
D5	學校行政人員處理事務的效率很好	2.79	0.958	13
D12	我對學校所提出的建議，學校能重視與處理	2.78	0.833	14
D10	學生表達意見或申訴的管道很完善	2.75	0.887	15
總量表		3.03	.5927	

表5為全體樣本對於校園滿意度--「行政資源」向度的整體滿意程度之結果，在「行政資源」向度共有15題，其向度的整體滿意程度為3.033。其中：

- (1) 滿意程度達3.0以上有八，前五項分別為「學校會定期或不定期發佈網頁訊息及校刊，報導學校重要措施 (3.44)」、「學校『系所』行政人員的服務態度佳 (3.38)」、「學校『學務處』行政人員的服務態度佳 (3.24)」、「學校『總務處』行政人員的服務態度佳 (3.18)」和「學校『教務處』行政人員的服務態度佳 (3.16)」等。
- (2) 滿意程度未達3.0以上有七項，後五項分別為「學校會定期修改不合時宜的規定 (2.88)」、「學校有正式溝通管道讓同學表達意見 (2.87)」、「學校行政人員處理事務的效率很好 (2.79)」、「我對學校所提出的建議，學校能重視與處理 (2.78)」、「學生表達意見或申訴的管道很完善 (2.75)」。

二、不同背景變項之藝術大學學生校園滿意度之差異比較

本部分探討不同背景變項(性別、年級、學院)之受試樣本對個案學校園滿意度的整體滿意程度與差異情形。首先以藝術大學學生之性別為自變項，校園滿意度之各層面為依變項進行t值顯著性考驗分析。接著，再以年級和學院等兩種變項為自變項，校園滿意度之各層面為依變項進行單因子變異數分析(One-Way ANOVA)，藉以瞭解不同背景變項之藝術大學學生校園滿意度的差異情形。為便於統觀本問卷調查之結果，整理成不同背景變項之結果差異比較表，如表6所示。

由表6可知個案學校學生之校園滿意度：

- (一)「整體層面」而言：在「年級」和「學院」等兩項背景變項之平均差異達到顯著水準，在「性別」上則無達顯著差異。

1. 在「年級」背景變項的滿意度上，「二年級」和「四年級」學生的滿意度比「三年級」學生的滿意度來的高。
2. 在「學院」背景變項的滿意度上，「表演學院」學生比「美術學院」、「設計學院」和「傳播學院」學生的滿意度來的高。

(二) 在「校園資源」方面：「性別」、「年級」和「學院」等三項背景變項之平均差異，均達到顯著水準。

1. 在「性別」背景變項的滿意度上，「女性學生」比「男性學生」的滿意度來的高。
2. 在「年級」背景變項的滿意度上，「四年級」學生比「三年級」的滿意度來的高。
3. 在「學院」背景變項的滿意度上，「表演學院」學生比「美術學院」、「設計學院」和「傳播學院」學生的滿意度來的高。

表 6 不同背景變項之藝術大學學生校園滿意度之差異比較表

變項 \ 層面		性別	年級	學院
校園滿意度	校園環境	—	四年級 > 一年級 四年級 > 三年級	表演學院 > 美術學院
	教學品質	—	一年級 > 三年級 二年級 > 三年級 四年級 > 三年級	美術學院 > 傳播學院 表演學院 > 設計學院 表演學院 > 傳播學院
	校園資源	女 > 男	四年級 > 三年級	表演學院 > 美術學院 表演學院 > 設計學院 表演學院 > 傳播學院
	行政資源	—	一年級 > 三年級 二年級 > 三年級 四年級 > 三年級	表演學院 > 美術學院 表演學院 > 設計學院 表演學院 > 傳播學院
	整體層面	—	二年級 > 三年級 四年級 > 三年級	表演學院 > 美術學院 表演學院 > 設計學院 表演學院 > 傳播學院

備註：「—」表示未達顯著。

「校園環境」、「教學品質」及「行政資源」等三個層面，在「年級」和「學院」等兩項背景變項平均之差異有達到顯著水準，在「性別」上則無達顯著差異。

(一) 「校園資源」的問題項目方面：

1. 在「年級」背景變項的滿意度上，「四年級」學生比「一年級」和「三年級」學生的滿意度來的高。
2. 在「學院」背景變項的滿意度上，「表演學院」學生比「美術學院」學生的滿意度來的高。

(二)「教學品質」的問題項目方面：

1. 在「年級」背景變項的滿意度上，「一年級」、「二年級」和「四年級」學生比「三年級」學生的滿意度來的高。
2. 在「學院」背景變項的滿意度上，「美術學院」學生比「傳播學院」學生的滿意度來的高。
「表演學院」學生比「設計學院」和「傳播學院」學生的滿意度來的高。

(三)「行政資源」的問題項目方面：

1. 在「年級」背景變項的滿意度上，「一年級」、「二年級」和「四年級」學生比「三年級」學生的滿意度來的高。
2. 在「學院」背景變項的滿意度上，「表演學院」學生比「美術學院」、「設計學院」和「傳播學院」學生的滿意度來的高。

伍、研究討論

一、學生在校園滿意度現況的反應

(一) 校園環境方面

1. 重視少數族群學生的校園特色

在「校園環境」中，「學校重視校園少數族群學生(如原住民學生、僑外生、資源教室學生等)」的滿意度最高，這一點反應出個案學校歷年來校園的特色。個案學校招收聽障生與視障生有四十年以上的歷史。這麼多年，視障與聽障生在這個校園獲得接納。早期因為大部分聽障生不會使用口語溝通，結果在聽障生的班級上，有些正常生為與聽障生溝通，主動學習手語，手語使用久了，還被誤認為也是聽障人士。在民國 74 年，學生輔導中心認為要給予視障及聽障生更好的協助，所以了成立全國第一間視、聽障學生資源教室，取名為「心壑齋」，並於民國 78 年接受教育部指派，編印第一本全國大專院校聽障學生資源教室手冊「花開的聲音」。當時教育部社教司希望藉著這本書引導更多學校接納聽障生進入大學校園。「心壑齋」經營順利上路後，隨著僑、外生人數增加，也把對僑、外生的輔導工作放入學生輔導中心，輔導與協助的資源有效整合，效果也明顯呈現。

2. 校園環境的改造與維護

其次，「學校環境衛生相當清潔、乾淨」、「學校的廁所設施令人滿意」、「學校將校園美化、綠化得很好」、「校園內裝置藝術作品的展示令人滿意」、「學校提供了舒適的上課環境(如：通風、採光、整潔)」這幾個部份，也是讓學生比較滿意的。環境整潔除了採外包制外，學校提倡環境認領分擔制，也有一些效果。此外，在黃光男校長就任後，所有的廁所都設置衛生紙，深獲學生好評。在校園美化上，從 93 學年度起成立校園美化小組，針對校園各個部分

進行重建美化，至 98 學年度止，共計完成校園第一進、第二進、第三進及北側車道的改建，裝置藝術作品的甄選與設置，影音大樓、圖書館新建部分及校園整體的規劃。校園美化是校友返校極為肯定的部分。

3. 積極爭取新校地與收回被占用 之校地

個案學校校地面積目前能使用的僅有 8 公頃左右，在全國大學院校中應該是敬陪末座，名列倒數。因為校地面積狹小，而藝術學習又需要寬廣空間，因此校園空間更顯不足。這當然影響了「學校提供了充足的課後學習討論空間」和「學校擁有足夠的教室空間可供利用」，「學校運動設施相當齊全（如籃球場、網球場、重量訓練室等）」等題項的滿意度。學校在處理空間問題上，採取爭取新校地（如：爭取僑中眷舍做為北側新校區、爭取大觀路二段原臺北紙廠做為文創園區）與收回被占用校地雙管齊下的方法。從 94 年起到 99 年止，共計爭取到：僑中眷舍（2.08 公頃，99 年已獲教育部同意無償撥用），文創園區（2.87 公頃，未來朝有償撥用方向努力）；價購網球場用地（0.39 公頃）；回收舊校地 1.9443 公頃，回收市值為 9 億 2696 萬 4468 元。目前新北市政府按照浮洲地區都市計劃通盤檢討，預計將僑中眷舍及文創園區兩筆土地從商業區分別改為「大專用地」及「文化創意專用區」，不但確定土地屬性，同時有助於個案學校未來申請無償或有償撥用的條件。至於南側校地（2.665 公頃，其中約 1.64 公頃土地仍被佔用中），還是維持「體育場用地」。在 992/22 在新北市都委會專案小組會議中，已確認將以上三塊土地改列為區段徵收範圍，有助於學校未來取得或使用以上的土地。這幾年，師生了解到學校在空間上的困境，但看在學校旺盛的企圖心和持續的努力上，都給予很大的支持。

4. 外部交通資源

在交通方面，因為個案學校位於板橋市的邊陲，與捷運站有一段距離，且周邊皆是中、小學，人口並不密集，影響到「學校周邊交通與校內接駁公車的功能便利」和「學校周邊生活機能便利」的滿意度。學校為解決交通不便問題，設立接駁公車，來往於個案學校與府中捷運站、板橋火車站兩處。但是使用接駁公車，連接大眾運輸系統，與大部分學生使用交通工具的習慣不合，日間接駁系統曾運作過兩年，因使用率太低而取消。目前只提供夜間的接駁系統，至於交通方面，寄望 100 年浮洲簡易火車站（離學校步行約十分鐘）的啟用，在火車捷運化的運作下，問題也許可以有所改善。

5. 校園空間規劃

在整個校園環境上，學生比較不滿意的地方，就是「空間太小」和「地利的不便」。這些是先天不足之處，學校能夠扭轉局勢的著力點有限。不過經由新校地的取得及舊校地的回收，未來還有約 9 公頃的完整校園土地。這樣的規模雖不夠氣魄，但卻足堪使用。在 99 年的校園規劃書中，針對未來五個學院的教學空間、學生生活與住宿的空間、行政空間及校園特色功能

如；美術館、博物館、推廣教育教室的設立及新校門位置、校園交通動線、校園綠地設置、水景的配搭等都有詳細考慮，預估 10 到 15 年，臺藝大校園將是一個令人滿意學習的場所。

在討論到校園空間問題上，我們發現：「校園要越大越好」其實是一種迷思。校園大固然夠氣派，但是維護上不容易，每年吃掉的經費也很驚人。校園寬廣，人氣不易凝聚，可能會造成校園生活的疏離感。反過來說，校園空間小，只要基本夠用，且規畫得宜，未嘗不是另一種經營之道。

（二）教學品質方面

1. 老師個人條件與對學生的態度

在表 5「教學品質」的滿意度中，「我覺得自己能感受到授課老師對於教學的投入與用心」、「我覺得自己所碰到的老師，多數有興趣幫助學生在各方面獲得成長」、「我覺得自己所碰到的老師會主動關心學生」、「我覺得系上老師能使我獲得專業知能上的成長」、「我覺得系上老師的學經歷很好」和「我覺得系上老師的專業能力佳」等題項的滿意度最高，看來教師本身的專業知能、學經歷、專業能力、教學的投入、對學生的關愛、關心，學生基本上都相當滿意。

2. 就業與實務導向之課程

學生雖然對老師的個人條件與表現感到滿意，但卻對老師的教學內容未能與實務面結合感到不是非常滿意。在「我覺得系上所開設之課程能有效實際應用於專業實務上」和「我覺得系上老師的專業能力能促進我與外界實務上之連結」等題項上，可以看出學生認為老師的教學內容運用在未來職場上的可行性，在教學品質向度中的排名不高。

3. 教學技巧與課程設計

另外，至於老師的教學課程設計和教學技巧方面，像是「我覺得系上老師的教學與課程設計具有品質」和「我覺得系上老師能採用適當的發問技巧進行教學，成效良好」這兩個部份，都還有改進的空間。老師使用適當的發問技巧來進行教學，與傳統的講授方法是截然不同，但是新的教學方法是需要學習的。課程設計必須理論與實務兼顧，且能引進新知，這樣才能讓學生覺得課程設計具有品質。

4. 通識課程

學生覺得通識課程設計上不夠多元、廣博。「我覺得學校開設的通識課程能獲得更多元、廣博之視野」議題，學生滿意度不高。通識課程不夠多元，在藝術大學校園中所反映的意義為何？是學生寄望由通識課程彌補系所專業課程在就業考量上的不足嗎？還是純從人文涵養的學習上，覺得不夠豐厚呢？針對此點，通識教育中心應另做一調查，深入了解學生的想法，提供更適當的通識課程供學生修習。

5. 多元性課程

「我覺得學校提供的課程設計具有特色」與「我覺得學校課程選修具有多元選擇性」這兩項題目得到極低的滿意度。課程設計，是學校經營的核心。課程設計須依據學校的教育目標。過去 54 年，個案學校一直是以培養「藝術家」，厚植藝術創作實力為目標。但是隨著社會的變遷，教育目標也需要調整，配合全校課程地圖的建立，學校於 98 年 12 月在三峽大板根舉行「課程發展前瞻論壇」會議，由教師代表、校友代表、業界代表共同討論，明確訂出學校教育目標為：培養「藝術家」與「藝術工作者」。目標雖已訂出，但因牽涉到老師本身根深蒂固的教育理念與專業知能的配搭問題，因此希望教育目標能立即反映在課程設計上，就有所困難。此外，課程的多元性牽涉到專任老師授課時數與本身專業知能的有限性。每一個系的主要課程都是由專任老師來授課，兼任老師人數有限，再加上個案學校交通不便，要聘請適合的兼任老師，也有實際的困難。

6. 學生外語能力提昇

「教學資源」滿意度最低的是「我覺得學校提供了學生培養、充實外語能力的機會」這個題項。目前外語的教學，除了大一英文的分級授課外，在校際選修中也開設了部分外語課程，如法文、韓文、日文等，但是學校整體學習外語的風氣營造不夠積極，使學生感受不到外語學習的機會。為此，98 學年度，通識中心設立了「英文角落」，輔導學生有一個自學英文的空間。99 學年度，設立兩間語言教室，提供語言學習的最新設備。此外，英文門檻的設立也於 99 學年度開始實施。整體而言，外語學習的機會營造，除了課程，在課外活動或是國際交換學生上，也有許多值得加強的地方。

(三) 校園資源方面

1. 校園資源

讓學生滿意的有學務處所提供的服務及校園藝文活動設施等。滿意的項目包括：「學校提供了良好的心理諮商服務」、「學校提供的就學貸款服務可協助我順利完成大學學業」、「學校提供了良好的住宿環境與設備」、「學校提供的衛生保健服務令人滿意」、「學校提供了完善的宿舍管理與輔導」、「學校所提供的飲水品質良好」、「藝術博物館的設置提升了個案學校的藝文氣息」和「校園舉辦的藝文活動豐富」、「學校提供了多元文化的接觸與資訊」、「第二校區 - 文化創意園區提升了學校藝術專業之發展」等題項。

2. 圖書館的功能

學生對於服務品質與開放時間感到滿意，對於閱讀環境並不是十分滿意，對於藏書量最感不滿。學校約有 24 萬本藏書，相較於其他大學，的確有所不足。目前新的圖書館已竣工，環境品質已有改善。

3. 學生住宿

在住宿方面，學生對於宿舍的環境與設備感到十分滿意，可是學校無法提供足夠床位，最讓學生不滿。而校外租屋資訊的不足也令學生不滿。學校目前提供 822 個床位，可是僧多粥少。學務處已提出興建新宿舍的規劃，不過也只能多提供 100 個床位。校外租屋資訊的提供，以及租屋狀況的鑑定與輔導，應該都是學務處進一步努力的空間。

4. 校園餐飲

學生認為福利社的商品的多元性可以接受，但是對於校內餐廳的餐飲品質及選擇多樣性，最感不滿。的確，因為學生人數僅 5000 人左右，且分散在日間、夜間與週末，校園內的餐飲店利潤不高，商機不足，商人投資意願自然不高；而學校週邊又缺乏商家聚集，所以能提供的選擇自然就不多了了。

5. 行政服務

「學校各項指引標誌清楚明瞭（如路標、位置圖等）」、「學校選課系統的操作以及使用介面功能便利且清楚瞭解」、「校內所提供的工讀時數與時薪報酬規定合理」、「學校校規的執行明確且公正」等題項，學生都較滿意，表示行政工作規畫尚屬合宜。

6. 學生社團

社團種類不夠多，這是長期的校園問題。個案學校社團因受各系專業課程影響，需要不斷的演出、展覽與創作，導致時間上無法配合。此外，一般學校社團的性質與個案學校專業課程相近，導致個案學校社團很難開展。但是學校目前沒有完善社團設備與場地是不爭的事實。未來打算在回收校地的民房上整修一棟新的房舍，供社團使用。

7. 電腦、視聽設備及 e-mail 信件系統

學生對於學校提供的電腦、視聽設備與 e-mail 系統不是非常滿意。經訪談學生，了解其中原因是學校提供的電腦是在教研大樓的電算中心內，而學生希望在系館內就可使用到，所以覺得不方便。另外 e-mail 系統由學校提供，學生因個人習慣問題，雖配合新生訓練的宣導，但是使用的量仍然不多。

（四）行政資源方面

1. 校首頁資訊的發佈

在個案學校「行政資源」方面的滿意度，最滿意的題項是「學校會定期或不定期發佈網頁訊息及校刊，報導學校重要措施」。學校網頁首頁包括了「校園新聞」「最新消息」「展覽訊息」「表演訊息」「學術訊息」等。因為校網頁首頁是重新設計的，就功能與美感而言，算是不錯的。但是刊登在「校園新聞」「最新消息」的訊息較多，另外三個區塊的訊息較少。其實各種展覽、演出、學術訊息，不論是老師、學生或是校友的活動都可刊登，但是大家還是無法建立使用網頁作為宣傳活動的主要方式。

2. 行政單位服務

學生對於各處室服務態度的反應都很好，其中系所與學務處得分最高；總務處居中；教務處居後。學生因為與系辦同仁關係最密切，因此給予最高評價。在三處室當中，學務處是直接為學生服務的單位，自然獲得好評。總務處與同學接觸較少，不太會得到負面印象。教務處不僅提供服務，也做一些管制，比較不討好。在過去兩年中，教務處的辦公空間已重新改造，與學生的接觸採取面對面、對坐的方式，學生的感受應該較好，至於是否還有改進空間，值得進一步探討。此外，學生對於行政單位在應變能力與措施的處理上，都還算滿意，這表示學校這幾年的努力，還跟得上大家期待的腳步。

3. 學生與學校的溝通管道

在「行政資源」滿意度中，比較不滿意的部分像是「學校會定期修改不合時宜的規定」、「學校有正式溝通管道讓同學表達意見」、「我對學校所提出的建議，學校能重視與處理」和「學生表達意見或申訴的管道很完善」等題項。其實，在任何一個權力、地位不對等的組織裡，溝通要令人滿意是不容易的事。溝通管道不暢通，可能有兩個原因：第一是學生不了解學校所提供的管道；第二是學生的消極心態，認為意見講出來也沒有用，學校只會敷衍學生，甚至還可能惹出麻煩。這種負面的想像是溝通最不利的障礙。學校不是不重視學生的意見，但是要改變現況，學生又不一定能了解在改變中過程中的等待及可能發生的變數，行政工作者必須要有面對極大的挑戰的決心才有可能。。

二、不同背景變項之學生在校園滿意度的反應

(一) 性別

不同性別之學生在校園滿意度四個層面中，除了在「校園資源」的差異達顯著水準外，在其他三個層面上都未達顯著差異。看來個案學校男、女生除了對於學校提供的服務與設備的滿意程度有所差異外，其它都沒有差別。

(二) 年級

不同年級的學生在校園滿意度的整體反映上，是以四年級為最高，三年級最低。可能的原因是，四年級同學及將畢業，對於學校的觀感也從興奮、失望到接受甚至是感念。此外，從研究者長期工作經驗中發現，個案學校學生對於不滿意的現狀，會提出意見，但狀況持續未改，期待改變的張力自行減弱，學生會轉移注意力，專注到自己的世界中，採用與環境共容的方式相處。三年級同學可能正在期待改變的最高峰，所以反映出較多的不滿。比較有趣的是，一年級同學剛到個案學校，對於學校的校學空間、運動設施、周邊生活機能與交通明顯感到失望，但是隨著年級的增長，了解這是無法改變的事實，也就自然接受了。不過一年級同學對於個案學校廁所明顯感到滿意，這應該是與其畢業的中學經驗相比。在通識課程上，一年級同學比起

高年級同學明顯不滿。大一同學修習的通識課，事實上是大一共同必修課，因為課程與高中課程相似，滿意度自然不高。但是高年級同學對於通識課程的反應來自通識選修課程。看來大二以上的通識選修課程是較受學生歡迎。此外，大一、二學生明顯對於學校課程有助於職場生涯多樣化協助的感到滿意，一年級同學對於老師提供的日後就業訊息、外語學習環境都較為滿意。隨著年級增長，學生就不是這麼滿意，值得在課程設計上進一步思考。在行政資源上，二年級同學對於學校行政事務處理效率、服務態度、意見管道等明顯表達滿意。這應該與二年級同學大都擔任學會或社團幹部，與學校行政事務有較多接觸，所以較為滿意。

（三）學院

在四個學院的學生的校園滿意度反應上，不論是校園環境、教學品質、校園資源或是行政資源上，表演學院的學生都明顯比其他三個學院學生高。不過深入發現，在教學品質上，對於系上老師的專業能力、課程設計與教學、對學生的關心及協助學生成長上，美術學院學生明顯高過設計與傳播學院學生，而表演學院學生的滿意度又高過傳播學院的學生。傳播學院的學生滿意度普遍上不高，比較讓傳院學生明顯滿意的是在就學貸款、視聽設備與藝術博物館所提供的服務方面。就整體來看，表演學院學生滿意度都最高，這可能與表演學院的氣氛有關，到底為何可以使該學院學生在面對校園議題上，較能以寬容、正向態度看待之，是值得進一步探討的地方。至於各院教學品質部份，各院學生所呈現的滿意度。

各院應進一步檢討。

陸、建議

綜合文獻探討與研究結果與討論，提出下列幾點建議，做為以後學校發展的參考：

（一）建立小巧、精緻、美化、實用的校園

根據 99 年 9 月教育部資料，個案學校校地面積共有 97459 平方公尺，為全國大學院校中倒數第四名（倒數前三名為：臺北教育大學、新竹教育大學、臺北護理健康學院）。但是個案學校尚有 18500 平方公尺為無法使用（被佔用）之土地，所以就實際使用面積而言，個案學校目前為全國大學中最小之校園。未來雖然有新土地取得之可能，但目前擁有的校地中的 2.665 公頃土地在 91 年又被臺北縣政府依據板橋浮洲地區都市計畫，規劃為公共設施 -- 體育場用地，所以未來即使有新土地加入，去除了被徵收的體育場用地，仍然位居倒數之列。

校園面積小是很難突破的事實，但是面對少子化，未來學生人數不可能再增加，以現有面積加上未來即將取得之僑中眷舍 20888 平方公尺，就學生人數與校園各種需求（教學、生活、展演、行政）而言，如果用心規劃，採取小巧、精緻、美化、實用的原則，一定可以建設出有特色的校園。99 年該個案學校總務處請明德建築事務所做的校園規劃，已具相當雛形，是未來值得參考之依據。

(二) 建立多元、跨域、人文、創新之課程

個案學校是全國三所藝術大學中系最完整、歷史最悠久的學府。目前有五個學院、十四個系所、四個獨立研究所、三個教學中心，校內專業幾乎涵蓋了所有藝術教育的範疇。個案學校校園不大，學生來往機會很多，學校應該把握優勢，引導不同學門的師生互動，增加彼此了解，引發藝術創作的能量。在課程上，應該多開設跨領域學習課程、增加學生至外系選修的機會。

(三) 落實以學生學習成效為導向之課程指標

過去各系所開設課程是依據教師的想法。現在應該要依據學生學習後的成效為考量。因此課程設計要以學校教育目標、學生核心能力，畢業生就業表現及未來職場趨勢等為依據。在過程中，不斷以 PDCA (Plan 計畫、Do 執行、Check 表現、Act 行動) 品質保證架構進行系統化之思考。目前通識中心正率先做課程翻修，擬依據學生核心能力開設六項通識系列課程，另外再開設藝術心靈產業學程、藝術產業行銷學程、英語進階學程。其他各學院也可以加開以學生學習成效為導向的學程，例如數位設計學程、音樂劇表演學程、編劇學程等

(四) 提升教師教學效果

教師教學能力除天分外，來自學習。學習除了聽演講、觀摩他人教學、閱讀相關資料等，個人教學表現須透過導師 (mentor)，或是共同觀課的回饋意見加以改進。此外，成立教師社群，交換教學心得，研發新的教學方法也是極為有用。未來還要積極推動課綱諮詢的輔導機制，協助教師設計課程內容。

(五) 結合課程、教學與輔導為一體

學生的輔導如果只靠學生輔導中心，是很難有績效的。學生接觸最多的是任課教師，但是任課教師只教導知識與技能，學生心靈的建設，不是知識能夠完成。哈佛大學近年最夯的幸福課，是將正向心理學知識，藉助學生生活經驗的實際操作，反諸學生本身，帶給學生實用且有意義的學習。如果學生可以在課堂上學習到對其個人人生有意義的東西，必可減少校園學生困擾，甚至降低修、退學比例。因此建議在通識課程開設類似課程，為學生幸福著想。

(六) 加強國際交流

個案學校雖有 6、70 所姊妹校，但是交流活動僅限於參訪，意義不夠。未來要加強實質交流，並提供交流資訊的平臺，供有意願交流的學生隨時參考。此外，國際學生的輔導，在生活由學生輔導中心負責，已做得相當不錯。但是學習輔導，尤其是華語文輔導與評量，也是需要努力的地方。

（七）加強校園溝通建立共識

個案學校雖然不大，但是藝術工作者習慣關注於自我的工作上，較少主動關注週邊情事。學校有責任，利用平面或立體的各種設備，如報紙、宣傳品、電子看板、電臺、網路電視、多媒體等方式，將資訊巧妙傳遞出去。為有效傳遞，最好成立數位設計中心，將各項資訊用藝術包裝的手法，生動有趣的傳遞到校園每個角落。

（八）紀錄校園活動史料

校園活動紀錄缺乏有系統的建置與整理，是非常可惜的。紀錄可分為文字、聲音或影音等方式。個案學校過去紀錄的各種資料，缺乏管理。為解決此一問題，首先應成立一專責單位，建置管理運作模式，並用展覽方式推動校園活動的回顧。校史的展現是一個學校建立品牌的必要作法，尤其是一個有悠久歷史又處於競爭激烈的環境下的學校，絕不可忽視過去、現在與未來一脈相承、一路走來，繼續前進發展的連續性。

（九）精進行政工作

行政工作以服務師生為主。學校這幾年，已嘗試將辦公室從圍板隔離改為面對面的接觸，並且大量啟動e化行政工作，加強各單位間的橫向聯繫，遏止門戶主義，但是還不夠深化。未來還要繼續努力，將行政業務更系統化與法制化。

備註

本研究感謝師資培育中心顏若映教授在問卷上的協助，再者感謝洪婉郡同學擔任研究助理期間在資料蒐集、登錄及分析上的協助。

參考文獻

- 王淑懿、彭森明 (2006)。大學校院的學習環境：學生的評鑑。論文發表於「臺灣高等教育資料庫之建置及相關議題之探討」第二階段成果報告研討會。臺北：臺灣師範大學。
- 江民瑜 (2007)。影響大學生學校滿意度相關因素之關係模式探討：以臺灣地區一般大學學生為例。「教育政策論壇」，10 卷，3 期。
- 張家宜 (2000)。大學學生滿意度之實証研究。「淡江人文社會學刊」，6 期，1-27 頁。
- 張雪梅 (1999)。大學教育對學生的衝擊：我國大學生校園經驗與學習結果之實證研究。臺北：張老師文化。
- 張德勝、宋玖玖 (2005)。大學生對就讀學校滿意度之調查研究：以大三學生為例。論文發表於「臺灣高等教育資料庫之建置及相關議題之探討」第一階段成果報告研討會。新竹：清華大學。
- 張德勝、宋玖玖 (2006)。大學到底幫助學生什麼？從畢業生看大學對學生學習的影響。論文發表於臺灣「高等教育與學生事務」國際學術研討會。臺北：臺灣師範大學。
- 陳舜芬、張傳琳 (2004)。松竹楊梅四校大學生校園經驗與學習成果之研究。行政院國家科學委員會專題研究計畫。
- 陳嘉鳳 (2007)。國立政治大學大學部學生對校園內學習環境的認知與期待。國立政治大學九十六年度校務發展研究計畫成果報告。
- 劉淑蓉 (2006)。大學教育評鑑初探：以學生為主體之「大學學校環境量表」的效化與應用。論文發表於臺灣高等教育資料庫之建置及相關議題之探討第二階段成果報告研討會。臺北：臺灣師範大學。
- 劉淑蓉 (2007)。大學學校環境與其對學生滿意度之影響：公私立大學之比較研究。「教育政策論壇」，10 卷，1 期，77-99 頁。
- 謝小苓、沈宗瑞 (2006)。學生重視什麼？大三學生對學校滿意度的探討。論文發表於「臺灣高等教育資料庫之建置及相關議題之探討」第二階段成果報告研討會。臺北：臺灣師範大學。

A Survey Study of was to determine the satisfaction level of existing undergraduate students attending the National Taiwan University of Arts

Wan-Yun Chang¹ Tzeng-Rong Huang²

Abstract

The purpose of this study reveals the satisfaction level of existing undergraduate students attending the National Taiwan University of Arts (NTUA). The data was collected through the “Student’s Satisfaction of National Taiwan University of Art Survey.” The population distribution was determined by a cluster sampling method. A total of 470 questionnaires were sent out and returned. The total effective questionnaires were 463 (7 questionnaires were invalid questionnaires). The return ratio was 98.5%.

According to the data, the students’ overall satisfaction was 3.15 out of 5. The satisfaction level from high to low was: teaching quality (3.33), administration resource (3.03), campus environment (2.99) and campus resource (2.97). When analyzing the data by different grade, the satisfaction level of sophomore and senior students is higher than junior students’. According to the independent variable “college”, the satisfaction level of College of Performing Arts scored higher than the other three colleges: College of Fine Arts, College of Design, and College of Communication.

In conclusion, the suggestions are as follows,

- 1) Establish the fine, elaborate, beautiful, and practical campus.
- 2) Establish the multi-dimensional, interdisciplinary-learning, innovative, and the humanities curriculum.
- 3) Carry out the student-learning-outcome-oriented course criteria.
- 4) Promote teachers’ teaching-effect.
- 5) Combine the curricula, the teaching, as well as the guidance.
- 6) Strengthen the International affairs.
- 7) Strengthen the campus-communication to reach an agreement.
- 8) Record the historical data of the campus activities.
- 9) Improve the administrative works

Keywords : Student’s Satisfaction level

1.Professor, General Education Center, National Taiwan University of Arts.

2.Assistant professor, Teacher Education Center, 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：採 APA 格式。

參、文獻引用：（詳閱 APA 格式第五版）

一、作者為一個人時，格式為：（中文文獻部份為筆者的意見）

（一）、英文文獻：姓氏（出版或發表年代）或（姓氏，出版或發表年代）。

（二）、中文文獻：姓名（出版或發表年代）或（姓名，出版或發表年代）。

二、作者為二人以上時，必須依據以下原則撰寫：

（一）、原則一：作者為兩人時，兩人的姓氏（名）全列。

（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)，同一段內則年代再省略。

（三）、原則三：作者為六人以上時，僅列第一位作者並加 et al. (等人)，但在參考文獻中要列出所有作者姓名。

（四）、原則四：二位以上作者時，文中引用時作者之間用 and（與）連接，在括弧內以及參考文獻中用 &（、）連接。

三、作者為組織、團體、或單位時，依下列原則撰寫：

（一）、易生混淆之單位，每次均用全名。

（二）、簡單且廣為人知的單位，第二次以後可用縮寫（如 APEC, 行政院教改會），但在參考文獻中一律要寫出全名。

四、未標明作者（如法令、報紙社論）或作者為無名氏時，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並加雙引號，如：（“Educational Leadership,” 1994）或（“領導效能”，民 84）。

（二）、未標明作者的書、期刊、手冊、或報告，把書名、期刊名、手冊名稱、或報告名稱當作作者並劃線，如：(Total Quality Management, 1995) 或(全面品質管理, 民 84) 或（師

資培育法，民 83)。

(三)、作者署名為無名氏時，以「無名氏」當作作者。

五、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，如：R. D. Luce (1995) and G. E. Luce (1988)，中文部份則可加註文章名稱或書名以之區別。

六、括弧內同時包括多比文獻時，依姓氏字母（筆畫）、年代、印行中等優先順序排列，不同作者之間用；號分開，相同作者不同年代之文獻用，分開。如：(Pautler, 1992; Razik & Swanson, 1993a, 1993b, in press-a, in press-b) 或 研究顯示 (吳清山、林天祐，民 83，民 84a，民 84b；劉春榮，民 84，印行中-a，印行中-b)。

七、引用資料無年代記載或古典文獻時：

(一)、知道作者姓氏，不知年代以 n.d. 代替年代。

(二)、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.

(三)、知道作者姓氏，不知原始年代，但知現用版本年代時，引用現用版本年代並於其後註明版本別，古典文件不必列入參考文獻中，文中僅說明引用章節。如：Aristotle(n.d.) argued，或 (Aristotle, trans. 1945) 或 (Aristotle, 1842/1945) 或論語子路篇。

八、引用特定文獻時，如資料來自特定章、節、圖、表、公式，要一一標明特定出處，如引用整段原文獻資料，要加註頁碼。如：(Shujaa, 1992, chap. 8) 或 (Lomotey, 1990, p. 125) 或 (Lomotey, 1990)···(p. 125) 或 (陳明終，民 83，第八章) 或 (陳明終，民 83，頁 8)。

九、引用個人紀錄時，不必列入參考文獻中，引用時要註明：作者、個人紀錄類別、以及詳細日期。如：(T. A. Razik, Diary, May 1, 1993) 或 (林天祐，日記，83 年 5 月 1 日)。

十、其他方面，如：(see Table 2 of Razik & Swanson, 1993, for complete data) 或 (詳細資料請參閱：林天祐，民 84，表 1)。

肆、參考文獻：(詳閱 APA 格式第五版)

一、編排格式

(一)、英文文獻每一列均為雙行距，每一筆英文文獻開頭要縮排五個英文字母，長度超過一行時，次行以下不縮排，如：Razik, T. A., & Swanson, A. D. (1995). Fundamental concepts for educational administration and leadership. New York: Macmillan.

(二)、中文文獻開頭可縮排兩個中文字，長度超過一行時，次行以下不縮排，如：張芬芬 (84 年 4 月)。教育實習專業理論模式的探討。毛連瑄 (主持人)，教師社會化的過程。師資培育專業化研討會，台北市立師範學院。

二、引用格式

(一)、期刊、雜誌、新聞文獻：

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 (3 rd. 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. xx xx-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]. (Available 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：民 89 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：民 89 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 格式第五版)

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: $n_1=25$. $n_2=32$.), 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 $n_1=20$. $n_2=30$. , …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 格式第五版)

- 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： $M = 12.31$, $SD = 3.52$, $F(2, 16) = 45.95$, $F_s(3, 124) = 78.32, 25.37$, $t(63) = 2.39$, $\chi^2(3, N = 65) = 15.83 \dots$ 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 , n_1 , M , SD , F , p , $R \dots$ 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。

藝術學報七十五至八十七期目錄

第七十五期

一、王壯為的篆刻藝術——以商周文字入印創作賞析	林進忠
二、何紹基晚年書藝——變容與轉化之契機	李銘宗
三、「歲供」體例在臺灣傳統建築裝飾圖稿的運用	劉淑音
四、虛擬環境中跟隨鏡頭與尋路績效之關係研究	王年燦、陳佳欣
五、視覺與聽覺網路廣告型態對消費者態度之影響	王年燦、陳訓平
六、綠色產品成功商品化設計之研究	杜瑞澤、張孟哲
七、巴洛克時期髮型與服飾演進之研究	詹慧珊、鄭如伶
八、動畫中漫畫表現形式研究——以漫畫造型與漫畫符號為中心	朱善傑、鐘世凱
九、由視覺比喻研究廣告設計的認知差異	陳郁佳
十、由高齡者居家生活探討產品介面設計——以微波爐操作為例	陳明石、吳佳卿
十一、大學校院藝術學門評鑑制度及工具之發展	謝顯丞
十二、臺灣地下電臺面面觀	吳聲品
十三、網路遊戲式學習環境之設計與建置	游光昭、蕭顯勝、韓豐年
十四、「諸宮調」套式之探討——以《董西廂》為範例	施德玉
十五、中文歌唱的咬字與吐字	申亞華
十六、莫札特鋼琴奏鳴演奏法論析	蔡奎一
十七、中國舞蹈腕手動作之生理解剖學分析	曾照薰
十八、發現浪漫主義之嚴肅性：漢斯利克論布拉姆斯交響曲	陳慧珊
十九、競技體操發展的回顧	鄭黎暉、吳福明
二十、國際體操規則修訂對男子地板運動影響之研究	賴高司、吳森琛、張宏文

第七十六期

一、台灣傳統建築集瑞裝飾的構圖排列與意涵	劉淑音
二、宣影布色彩複製特性之研究	謝顯丞
三、印刷造紙業資本結構與經營績效關係之研究	陳其陽
四、數位化發展趨勢對我國電視新聞之影響	趙天慰、朱全斌
五、趙元任結合詩樂創作的理念與實踐——以〈教我如何不想他〉為例	李美燕、黃揚婷
六、我國大專音樂系學生與教授對音樂資優教育成效之調查研究	陳曉嫻
七、史特拉文斯基《婚禮》與俄國民間音樂傳統	林淑芳
八、荀白克鋼琴作品研究——Op.11, No.1	駱淑嫻
九、以 MI 的理念談社區性格的形成	吳守哲、呂裕文
十、台灣主題樂園環境符號之視認性與美感評價初探	楊清田、莊婷琪
十一、黑色與白色遮蔽物對圖像辨識差異之視知覺研究	王藍亭、黃詩珮
十二、線上漫畫網站之開發與創作分享行為之研究	王年燦、傅遠超
十三、普普風格應用在網頁設計之研究——以 Keith Haring 作品為例	王年燦、朱淑琳

十四、從民族性探討日本與美國動畫風格之差異	林珮淳、奚岳隆
十五、從中國繪畫探討具中國特色動畫之構圖與運鏡	林珮淳、林宏駿
十六、實驗動畫創作觀念與媒材之探討	林珮淳、陳緯倫
十七、科技藝術新探——運用電腦視覺技術於互動情境之探討	王照明、吳宗德
十八、奈米環保材料於綠色產品設計應用之分析評估	杜瑞澤、吳俊寬
十九、傳統卡通動畫準則在 3D 電腦角色動畫中的應用	鐘世凱
二十、區域文化特色應用於產品設計初探——臺灣廟宇文化應用於手機設計之個案	范成浩、洪天回、林榮泰
二十一、以 Mpeg-4Facial Animation 參數法建立臉部表情	白弘毅

第七十七期

一、章太炎援佛解儒略論稿	李銘宗
二、數位典藏之應用加值——以「植物染與編織藝術數位應用加值中心」為例	謝顯丞
三、大陸歷史劇《三國演義》：陽剛特質的建構與再現	趙庭輝
四、校園網路電台節目與網站內容初探	陸中明
五、論曲牌體、板腔體之名義、體製與異同	施德玉
六、論【鮮花調】在地方箏派音樂中之存見與流變	張麗瓊
七、探討音感訓練在音樂內涵激發上所扮演的角色——大學多元入學方案實施後 大學音樂系音感訓練課程的發展與方向	呂淑玲、楊絢晞
八、許常惠鋼琴獨奏曲《五首插曲》之復古傾向與浪漫風格	吳玲宜
九、黃友棣的音詩“琵琶行”研究	申亞華
十、從美學觀點論音樂即興、演奏及作曲之交互關係	林文琪
十一、析論雙槓技術特性與發展趨勢	張宏文、吳森琛、賴高司
十二、由視覺比喻研究設計的理解性與趣味性	陳郁佳
十三、平面圖形複雜度與面積錯視之關聯性研究——以不規則多邊形為例	楊清田、魏碩廷
十四、Toward a Successful Computer Animation-Producing and Production Management in CGI Animation	李宏耕、鐘世凱
十五、互動式媒體藝術創作觀念之探討	陳永賢
十六、摩登仙杜麗娜——廣告女性角色描繪與視覺訴求之跨文化研究	葉金燦
十七、唐宋時期人體花飾功能性及選材品類關係之研究	朱惠英、詹慧珊

第七十八期

一、非設計科系通識課程產品創新教學案例分析	趙方麟
二、產品類型影響創意認知的相關研究	范成浩、林榮泰、邱文科、王文正
三、從形態構成研究文字的造形與圖像設計之可行性	蔡奇睿
四、塗鴉藝術創作觀念之探討	周鴻祥
五、台灣紀錄片再現模式分析——以 921 地震紀錄片《生命》為例	王慰慈
六、偶像劇《流星花園》的文本分析：青少年次文化的建構與再現	趙庭輝
七、民眾參與表演藝術觀賞行為之研究——以文建會九十三年度表演藝術團隊表演為例	陳麗娟、陳為任、唐瑞芬、鄭天明、李宗鴻
八、原始主義在繪畫與音樂的兩面性	謝斐紋
九、從西方音樂劇的歷史與特質看台灣音樂劇的發展	王潤婷

十、荀白克鋼琴作品研究——Op.11, No.2.....	駱淑嫻
十一、古琴以「澹」為美之意涵析論	李美燕

第七十九期

(1) 綜 合 類

美 術

一、系譜、危機與認同：多納·庫斯比（Donald Kuspit）的現代藝術理論	譚力新
二、徐渭「遊戲」繪畫的特質與表現	陳宣彤
三、Creative Minds between ‘Digital Fantasy’, ‘Pictorial Aura’ and ‘Photographic Reality’ ——Digital Computer as a Virtual Studio in Contemporary Fine Art Imaging Practice 介乎於‘數位虛幻’、‘繪畫氛圍’與‘影像真實’之創作意念 ——數位電腦如同為當代影像藝術創作的虛擬工坊.....	翁銘邦
四、杜象達達應否為當代藝術「亂象」負責	林素惠

設 計

五、應用文化創意於產品造形之研究	王銘顯、范成浩、林榮泰
六、社區文化之創意產品設計模式——以北投溫泉精品計畫為例 林榮泰、王銘顯、洪德仁、孫銘賢、孫俊彥	謝蘭芬
七、傳統色彩與視覺環境的研究——以金門視覺印象數位化之建構為例	謝蘭芬
八、輪椅使用者廚台工作與移動需求研究	趙方麟、謝政光
九、Artistic Expression Design and Implementation of Human Walking for 3D Computer Animation 電腦動畫人物走路的藝術表現設計及製作	鐘世凱

傳 播

十、地方縣市數位典藏加值應用模式之探討——以高雄縣數位文化建設發展為例 謝顯丞、江茂源	李慧馨、王詠宣
十一、公民投票與人民的選擇——解讀 2004 年總統大選出口民調	李慧馨、王詠宣

人文教育

十二、大專甲組體操選手運動傷害發生原因、處理方式與預防策略之研究	鄭黎暉
十三、高中舞蹈教師工作壓力與職業倦怠關係之研究——以台灣地區公立高中舞蹈班為例 柯澍馨、林靜怡	徐庭蘭、康恩昕
十四、團體音樂活動應用於注意力缺陷過動症幼兒注意力行為影響之研究	徐庭蘭、康恩昕
十五、徐悲鴻藝術理論與實踐之復古元素	宋千儀
十六、公立樂團團員表演工作行為意圖之研究	鄭天明、陳麗娟

(2) 表 演 類

表 演

一、曲牌組合形式之探討	施德玉
二、伊福部昭與江文也「民族性音樂作品」風格研究	吳玲宜
三、解析浦浪克〈Toccata〉彈奏技巧	謝綉莉
四、蕭邦作品第二十二號風格之探究	楊景蘭

五、蕭邦 g 小調第一號敘事曲	朱友梅
六、山東琴書曲牌《鳳陽歌》在箏樂作品中的應用	張儷瓊
七、浪漫芭蕾《吉賽兒》之研究與分析	吳素芬
八、陝北民歌「信天游」初探	申亞華

第八十期

(1) 綜合類

美術

一、2006 年台北市立美術館觀眾研究	李斐瑩
二、初探隱喻廣告中隱喻與表現形式的效果	吳岳剛、侯純純
三、「仿生造形」中華節慶紀念酒瓶視覺意象之探討	莊孟姬、許杏蓉
四、領袖崇拜在政治宣傳海報運用之研究——以納粹德國希特勒為例	蔡綺
五、台灣電視新聞播報視覺亂象之研究	霍鵬程、楊清田
六、形而上理論對原創性設計之探討	王銘顯

傳播

七、論貝拉·巴拉茲的沉默概念，或緘默影音美學的誕生	孫松榮
八、電子書製作與出版——以「圖文傳播天地數位內容開發及加值應用」為例	謝顯丞、李汝宥、鄭惠文

人文教育

九、創造性藝術教學活動對幼兒園大班幼兒創造力表現影響	徐庭蘭、郭靜緻
十、私立美術館觀眾休閒動機與休閒滿意度之研究——以朱銘與鴻禧美術館為例	黃世明、傅建三、傅嘉輝

(2) 表演類

表演

一、二胡演奏藝術的三個構面	林昱廷
二、由巴哈義大利協奏曲 BWV971 看巴洛克時期協奏曲之發展對巴哈的影響	朱友梅
三、京劇髯口在特殊狀態下之運用	王小明
四、李斯特鋼琴改編曲中創作特色與技巧之探討——以舒伯特代表性藝術歌曲為例	楊青琳
五、淺談中國戲曲劇場形式、觀念與表演之關係	紀家琳
六、劉天華二胡學派的發展歷程	蔡秉衡
七、台語歌曲之語言聲調與曲調的關係研究 ——以蕭泰然創作《出外人》與《上美的花》二首歌曲為例	許麗雅
八、客家箏曲《出水蓮》乙凡音之按顫手法模式分析 ——一個時距定量的測音方法與附加頻率落點分析之應用研究	張儷瓊

第八十一期

美術

一、十九世紀後期法國人喜好中國藝術中神怪動物題材的品味問題探究	

——以德內利博物館收藏為中心	張婉真
二、書道自然——漢唐書論「自然」之探析	徐永賢
三、禪的思維與新媒體藝術——以臺灣當代藝術為例	陳永賢
四、The Use of a Diagnostic Profile of Art Understandings in the Assessment of Taiwanese Art Students' Written Responses to Chagall's The Birthday	
使用藝術認識「分析工具」之研究：以臺灣藝術系大學生對夏卡爾的畫作「生日」所做之書面回應為例	馬丁福克、張妙珍

設計

五、造形語言的心性活動論「小藍與小黃」繪本之創作訊息體驗	鄭凱元

傳播

六、數位典藏學程期中診斷性評量之實證研究	謝顯丞、韓豐年、徐昌男、張淑佩、周美岑

表演

七、佛瑞聯篇歌曲 op.95“夏娃之歌”第一至四首作品之研究	翁嘉琳
八、從巴哈“c 小調第二號組曲 BWV 826”檢視巴哈鍵盤組曲創作之變化	朱友梅
九、迪士尼動畫中的丑角表演	朱靜美
十、跨文化美學的音樂詮釋-以臺灣當代作曲家之藝術觀為例	陳慧珊
十一、成本在活動精熟度與持久利益之關係研究——以街舞休閒活動為例	鄭天明、曹又心、李佳豪

人文教育

十二、明代浙江山陰世家張元忬的文人生活與著述	呂允在
十三、戰爭題材於動畫之研究	林佩淳、彭立洲
十四、美學的轉向：從體現的哲學觀論新媒體藝術之「新」	邱誌勇

第八十二期

一、身體行為與極限體驗的影像探討——以馬修·巴尼的錄像藝術為例	陳永賢
二、一方寸見一世界——試析戰國時期北方黃金牌飾的美學意涵	李建緯
三、造形讀寫技術的開發與其效能	鄭凱元
四、臺灣設計產業發展現況與願景之探討	林榮泰、王銘顯
五、臺灣藝術大學設計教育的改變——以「校友經典設計大展」為例	霍鵬程
六、非寫實性電腦繪畫表現之研究	陳鎰鑒、鐘世凱
七、包裝視覺形象研究——以八里「柚香美人果醋、果茶」伴手禮為例	卓展正
八、Application of Prown's Model in Analyzing the 1880s Corset of the Goldstein Museum	
普朗（Prown）物件分析程序：探討高登斯坦博物館的 1880s 馬甲	陳錦滿
九、動物「幽靈」	孫松榮
十、李白音樂素養初探——以李白詩中的樂器演奏與鑑賞為主	王友蘭
十一、舞蹈的創作與肢體運用	楊淑菁
十二、布雷希特「史詩」「劇場」之關聯與演進	李其昌
十三、博物館品牌鑑價的策略與方法初探	原來

第八十三期

美術

一、Images of Conflict: An Analysis of Northern Ireland Mural Paintings 戰爭圖像：

北愛爾蘭壁畫之分析	馬丁福客
二、自我效能激發策略提昇陶藝技能學習成效的實驗研究	李堅萍
三、當代藝術脈絡中的繪畫位置與意義：以繪畫策展論述分析為例	譚力新
四、影像中圖像與造形符號的關係	陳錦忠

設計

五、一個新的隱喻廣告分類與現況分析	吳岳剛
六、古畫的複製與再現——以動畫作品〈谿山之城〉為例	林晉毓

表演

七、從清代臺灣文獻看原住民酒歌與飲酒文化	黃玲玉
八、穆欽斯基《鋼琴組曲》之創作特徵與彈奏技巧探究	楊景蘭
九、論述黃梅戲韓派藝術及其《徽州女人》的主題意蘊與劇場風華	朱芳慧

人文

十、觀看的層次：視覺文化、視覺社會學與視覺方法批判	廖新田
十一、團體黏土活動對注意力缺陷過動症幼兒不專注行為改變之個案研究	徐庭蘭、許芷菀
十二、明人書齋的命名、格局與佈置	呂允在
十三、文化驅動力——從「文化價值」的觀點評析大學藝文中心的生成與發展	廖敦如
十四、從容天圻之琴曲〈歸去來兮辭〉看文人琴的藝術精神	李美燕
十五、大專院校桌球選手目標取向、運動自信心與賽前焦慮之相關研究	朱建榮
十六、國立臺灣藝術大學體育課程認知與滿意度之研究	呂青山、張宏文、劉榮聰、林宗賢

第八十四期

美術

一、創作性技術生手與熟手之創意表現和自我效能的差異性與相關性	李堅萍
二、Daring Us to Laugh: An Analysis of the Satirical Imagery of Jan Steen 逗我們發笑：詹史丁諷刺圖像之分析	馬丁福客
三、商早期青銅器雲電紋飾之隱喻研究	原來
四、前額骨骨相與體表表現	魏道慧

設計

五、以網路遊戲實施科技創造力教學之研究	蕭顯勝、洪琬諦、伍建學

傳播

六、影片分鏡節奏、類型之關係及相關內容研究：以麥克·貝執導作品為例	蔣世寶、陳建雄、鍾思明

表演

七、孟德爾頌E小調小提琴協奏曲：從手稿譜探究樂曲的詮釋與演奏	張雅晴
八、崑劇〈牡丹亭·遊園〉套曲之研究	施德玉
九、歐洲中世紀前期音樂	施德華
十、當代台灣藝術歌曲「四時嬈」研究	許麗雅
十一、天才的牌戲——透視莫扎特鋼琴協奏曲 K.271 第一樂章雙呈示部奏鳴曲式	吳嘉瑜
十二、絲弦二胡音樂初探	朱文瑋

十三、臺灣傳統音樂在學校教育制度中之發展(1949-2008).....	黃玲玉

人 文

十四、明代文人讀書志趣的樹立	呂允在

十五、鄭世璠三個時期藝術創作風格分析	張純櫻

第八十五期

美 術

一、旅行·隱逸·身體——閱讀《林泉高致》的旅程	林世斌

二、論葛哈·利希特（Gerhard Richter）繪畫中的「模糊」美學洞察	譚力新

設 計

三、臉譜藝術化妝設計之研究	徐珮清、陳美均

四、超現實動畫《火影忍者》的敘事建構與動畫語彙運用	張裕幸

五、融合文化與美學促成文化創意設計新興產業之探討	林榮泰、林伯賢

六、部編本國語教科書編排設計之研究	林昆範

七、奧運會之視覺設計機能與意象傳達研究	霍鵬程、楊清田

八、展示空間照明的佈光模式與設計手法之研究——以世界宗教博物館為例	蔡奇睿

表 演

九、貝多芬鋼琴奏鳴曲 op.81a 《告別》第一樂章教學論析	蔡奎一

十、文藝復興藝術的音樂解讀——以李斯特《巡禮之年第二年：義大利》為例	黃芝宜

十一、河南箏樂「大顛音」之音頻樣態研究	張麗瓊

十二、李斯特鋼琴改編曲「冬之旅」（上）——創作背景與技法之探討	楊青琳

十三、由創作緣起論薩梯《三首吉姆諾佩第》之演奏詮釋	吳佩瑤

十四、由了解「樂舞合一」的舞蹈形式談崑曲之美	楊淑菁

十五、莫札特鋼琴協奏曲之第一樂章研究——以 K.413、414、415 為例	吳嘉瑜

十六、岔曲《風雨歸舟》研究	申亞華

十七、鋼琴三百年的觀察與省思	王潤婷

十八、曲牌《山坡羊》之探討	葉添芽

十九、浪漫芭蕾《柯碧莉亞》之研究與分析	吳素芬

人 文

二十、國一階段生命教育多媒體遊戲學習教材研發與評鑑研究	楊馥如

二十一、訪、購、借、抄——明人讀書生活的一個側面	呂允在

第八十六期

美 術

一、心靈圖像的追求者——談傑瑞·法蘭奇的繪畫	鄧仁川

二、「獅」「象」立名在傳統建築裝飾的運用	劉淑音

三、從明暗變化探討頭蓋骨輪廓與形體展現	魏道慧

四、從單腳重心站立時人體的變化規律探討阿木魯的動態	魏道慧

五、水墨畫之模糊性及其歸屬芻議	徐永賢

設 計

- 六、角色動畫中時間節奏與動作間距的探討與應用 李明憲、鐘世凱
 七、從聲音互動藝術探索社會動力現象——由作品〈漂流者〉談起 林晉毓、陳弘正

表 演

- 八、芭蕾中偶戲世界之探討 吳素芬
 九、舞台設計基礎研究 林尚義
 十、德布西鋼琴曲〈月光〉演奏詮釋面面觀 吳佩瑤

人 文

- 十一、檢討 2007~2008 年之攻守技術表現與備戰 2008~2009 年
 ——以台藝大男籃隊參加大專籃球聯賽為例 呂青山
 十二、傳統美術在漢字及文化教學的應用——以「馬」字為例 宋千儀
 十三、明代文人讀書生活的規劃與開展 呂允在

第八十七期

美 術

- 一、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 羊文漪
 二、互動藝術脈絡與其美學之研究 林大維、吳佩樺
 三、A Study of Developments of Children's Book Illustration in the United Kingdom (插畫在英
 國童書出版中之發展探討) 陳麗秋
 四、軟體藝術與其運算美學之探討 周文修、鄭月秀、陳怡秀
 五、「踰越」思想的視覺實踐：從〈檔案〉雜誌到〈去形：使用者指南〉展 張光琪

設 計

- 六、Müller-Lyer 錯視圖形之視線軌跡觀察與分析 傅銘傳、孫慶文
 七、1960 年代早期台灣設計留學生對目前設計界的影響之探討 王銘顯、沈小雲、陳曉菲
 八、動畫創意發展的方法研究 林倩奴、王年燦
 九、國科會設計專題計畫之設計議題研究 謝佩芯、林昆範

傳 播

- 十、稻耕文化的歌詠：小川紳介的紀錄片美學 陳品君
 十一、社區參與式影片之行動研究實務探討以拍攝東山鄉紀錄片《山居記憶》為例
莊育振、吳雅俐
 十二、具備圖文傳播複製前數位能力職業生涯進路行業調查 賀秋白、徐明珠

表 演

- 十三、中華樂舞文明與葫蘆神話之研究 林秀貞
 十四、論述《六個尋找作者的劇中人》的舞台藝術 林尚義
 十五、李斯特鋼琴改編「冬之旅」〈下〉——創作技法中鍵盤技巧之應用 楊青琳
 十六、從《五弦琵琶譜》論唐代大曲之摘遍和樂譜——以〈何滿子〉與〈簇拍陸州〉為例
張竊慈

人 文

- 十七、從訊息的「質」與「素」之組成演化論文化語言的產出 鄭凱元
 十八、幼兒自創之音樂表徵符號 李萍娜
 十九、魂牽夢縈的記憶：文徵明〈西苑詩〉的書法創作與書寫意涵 連啟元
 二十、臺灣小麥故鄉的社區營造策略、困境與解決策略之研究 余昕晏 王雅慧 林坤誼

藝術學報 第八十八期

刊 名：藝術學報

出版機關：國立臺灣藝術大學

發行人：黃光男

出版年月：中華民國一〇〇年四月

創刊年月：中華民國五十五年四月

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)2272-2181-1151

印 刷：領航協會 曦望美工設計社 / (02)2309-3138

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

GPN : 2005500004

ISSN : 10213686

TAWAN JOURNAL OF ARTS

Vol.88

April 2011

PUBLISHER:

Huang, Kuang-Nan

EDITOR:

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

ADDRESS OF ADMINISTRATION OFFICE:

59 Daguan Rd Sec. 1, Banciao City, Taipei, 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

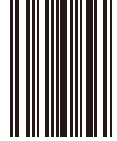
ISSN : 10213686



ISSN 10213686



00500



9 771021 368004

GPN : 2005500004

定價：新台幣500元整