

ISSN : 10213686

藝術學報

Taiwan Journal of Arts

半年刊

第五卷第1期(總84期)

國立臺灣藝術大學

中華民國 98 年 4 月

藝術學報 第八十四期

目 次

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.....	1
	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.....	25
	三、商早期青銅器雲電紋飾之隱喻研究／原來.....	59
	四、前額骨骨相與體表表現／魏道慧.....	75
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.....	93
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.....	117
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.....	141
	八、崑劇〈牡丹亭·遊園〉套曲之研究／施德玉.....	161
	九、歐洲中世紀前期音樂／施德華.....	183
	十、當代台灣藝術歌曲「四時嬌」研究／許麗雅.....	207
	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.....	249
	十二、絲弦二胡音樂初探／朱文瑋.....	267
	十三、臺灣傳統音樂在學校教育制度中之發展(1949-2008)／黃玲玉.....	289
人 文	十四、明代文人讀書志趣的樹立／呂允在.....	311
	十五、鄭世璠三個時期藝術創作風格分析／張純櫻.....	331

TAIWAN JOURNAL OF ARTS

Vol.84

April 2009

CONTENTS

1. A Study of Differences and Correlation between Self-Efficacy and Creative Performances of Digital Image Compositing Technique
/ *Zen-Pin Lee* 1
2. Daring Us to Laugh: An Analysis of the Satirical Imagery of
Jan Steen / *Martin Forker Ph.D. e* 25
3. A Metaphor Research on the Cloud-Electricity Patterns of Early Bronze
of Shang Dynasty / *Yuan, Leo* 59
4. The Bone Appearance of Forehead and Face Display / *Tao —Huei Wei* 75
5. A Study on Technological Creativity Instruction
by the On-line Game / *Hsien-Sheng Hsiao, Wan-ti Hong, Jian- Xue Wu* 93
6. The Research of the Relationship of Film Shots Rhythm and Film Genre
—Study of Michael Bay’s Works
/ *Chiang, Shyh-Bao Chen, Chien-Hsiung Chung, Szu-Ming* 117
7. Using the manuscript to interpret the Mendelssohn Violin Concerto in E Minor
/ *Ya-ching Chang* 141
8. A Study on tsa-chu of Kuqku “MuDan Ting- stroll around the garden”
/ *Shih Te- Yu* 161
9. The Catholic Music of Early Middle-Age of Europe / *Te-Hwa Shih* 183
10. A Study of Contemporary Taiwanese Art Song “si3 si5 sui2” / *Li-Ya Hsu* 207
11. A Genius’ Card Game – Inspecting the Double Exposition Sonata Form
of Piano Concerto K. 271, First Movement by Wolfgang Amadeus Mozart
/ *Jia-Yu Wu* 249
12. A Preliminary Study of “Silk String” Er Hu Music / *Wen-Wei Chu* 267
13. The Development Of Taiwan’ s Traditional Music In The School Education
System (1949 – 2008) / *Huang Lin-Yu* 289
14. Studying interest of Scholars in the Ming Dynasty / *Lu Yun-Tsai* 311
15. Style Analyses of Cheng, Shih-Fan’s Art Creations during Three Different
Times / *Jang, Chun-Ying* 331

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。

九十七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	羅振賢	本校美術學院	教授兼院長	校內
	黃進龍	國立台灣師範大學美術學系	教授	校外
	林昌德	國立台灣師範大學美術學系	教授	校外
設計學門	林榮泰	本校設計學院	教授兼院長	校內
	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	校外
傳播學門	謝章富	本校傳播學院	教授兼院長	校內
	王石番	佛光大學社會科學暨管理學院	教授兼院長	校外
	蔡念中	世新大學廣播電視電影學系	教授兼教務長	校外
表演學門	施德玉	本校表演學院	教授兼院長	校內
	王瓊玲	中央研究院中國文哲研究所	研究員兼副所長	校外
	許瑞坤	國立台灣師範大學音樂學院	教授兼院長	校外
人文學門	趙慶河	本校人文學院	副教授兼院長	校內
	羅曉南	世新大學新聞系	教授	校外
	李筱峰	國立臺北教育大學臺灣文化研究所	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
95 學年度第十四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 稿件於截稿後擇期召開出版編輯委員會議，並請出版編輯委員會各學門召集人負責初審事宜。
- 二 初審通過之稿件，由委員薦請學有專精之校內外專家擔任審查工作。
- 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，註明總分及意見後送回。
- 五 稿件審查人之姓名不對外宣佈。
- 六 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。
- 七、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。

第九條 本辦法經行政會議通過後施行，修正時亦同。

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

摘 要

自我效能是習得技能要素，而數位影像的創意表現可能可藉由技能訓練而提升。故本研究以數位影像合成技術為主題，研究目的：(1)比較技術生手與熟手於自我效能與(2)影像合成創意表現的差異，(3)探索自我效能與創意表現的相關性。經調查評量 106 位學生作品。結論：技術熟手(1)有顯著較高的信心、趨力、興趣、意志與自我效能總量。(2)顯著較高的流暢力與精進力，顯著較低的變通力與獨創力，但整體創意表現則無顯著差異。(3)自我效能與創意表現低度相關。建議影像相關科系應著重激發學生自我效能以精熟技術。

關鍵詞：自我效能，數位影像合成，創意表現。

緒論

壹、研究緣起

影像(image)是美術、設計、視覺藝術、視覺傳達等類科系的重要課程內涵，而創意表現是個體內部創造力(creativity)的具體化外顯表現，數位影像即是創意表現的形式，是個體內隱的創造力，藉由電腦繪圖與影像處理等創作性技能的中介，外顯展現於螢幕或輸出材料上，其中關鍵元素在創造力與創作性技能兩項。文獻多支持：創造力可以透過訓練而提升(Amabile, 1996)。故數位影像的創意表現，可能也可以藉由創作性技能的訓練而臻相當水準。

由於「自我效能(self-efficacy)」是個體對自己能否從事活動以完成目標之信念或意志的程度。單就技能(skill)的學習而言，由於技能的熟稔，需要個體願意投注許多可能是非常辛苦的練習歷程方能成就，許多研究都已證明自我效能與技能學習成效正相關。Hutchins(2004)的研究尚立論：學習者能否透過學習而獲得技能並有效維繫技能，學習者的自我效能才是最重要的決定因素。但這種論點在創作性技能也成立嗎？李堅萍(民 95)即基於工藝(crafts)是運用物料與技藝，充分展現材質之美與精湛技藝的歷程與成品，正是屬於結合技能學習與藝術創作雙重內涵的「創作性技能」之一，遂以之進行研究，從而發現：自我效能與工藝技能知識與工藝技能形式(form)的學習成效，的確也呈正相關性。

換言之，只要自我效能愈高，創作性技能層級也愈高，愈能達到含有創造內涵的「擴展性技能形式」高階層技能，極有可能也有高度的創造力。但反推回來，創作性技能目標之一為展現個體創意；現實教學經驗，教師大概都能發現：某些具有「藝術細胞」、「創作天賦」的學生，技能的學習似乎能呈現跳躍式地發展。亦即可以在「無須有高度自我效能」的前提下，即因天賦而獲得高階層的創作性技能水準。然此認知，豈非與前述李堅萍的研究發現相反？豈非也意味著即使有「藝術細胞」、「創作天賦」，在學習創作性技能上也比不上自我效能的重要？

針對此點，該研究聲稱因未以創造力為研究主題，僅能推論：在呈常態性分配的群體中，這類有「天縱藝術天賦」跳躍式達到高階層創作性技能、卻明顯無高自我效能的學習者，相較屬於大多數的中間群，只算是一端極端值區域的少數，故有可能在大量樣本的稀釋下，在統計結果中難以出現重大影響，故而建議以自我效能與創造力或創意的關係，進行後續研究。

本研究即賡續前述研究發現與建議，從自我效能的角度，繼續研究創造力方面的議題。由於創作性技能的工藝需要頗多機具設備，且研究資源可掌控的創作性技能為數位影像處理課程中的數位影像合成(image compositing)技術，遂以之為介面。另配合半數研究對象為研究生，已經具有相當的數位影像處理技術，堪稱技術熟手，適足以探究：創作性技能(影像合成技術)的技術熟手，是否也有較強的自我效能？創意表現也愈高？還是愈落入僵化

思考與制式表現的窠臼？另自我效能愈強，創意表現是否也愈高？兩者是否相關？

貳、研究目的

本研究以創作性技能的數位影像合成技術為介質，研究目的為：

- 1.比較技術熟手（研究生）與生手（大學生）於自我效能的差異。
- 2.比較技術熟手與生手於數位影像合成之創意表現的差異。
- 3.探索自我效能與數位影像合成之創意表現的相關性。

參、研究範圍與限制

本研究主旨在比較數位影像合成技術熟手與生手於自我效能與創意表現的差異，並考驗自我效能與數位影像合成之創意表現的相關性，故研究範圍當鎖定為：數位影像處理科技中的「數位影像合成技術」、「創意表現」、「技能學習之自我效能」三大議題。研究對象範圍，則為修讀數位影像處理課程的研究生與大學生。

在研究議題的限制上，數位影像合成技術是兩張以上之數位影像的鑲嵌編輯歷程與成品。為收聚研究焦點，並利於比較合成結果的差異，必須限定研究對象以指定主題的方式做數位影像合成的作品。在本研究中係限定以鑲嵌與編輯創作者本人的影像，合成進入如知名歷史圖片、賣座電影海報、名畫等影像之中。

其次，創意表現的內涵與評量方式，也有諸多理論，如敏銳性、流暢力、變通力、獨創力、精進力、開放性、標題、冒險性、好奇心、挑戰慾、想像力等內涵與評量工具。考量影像合成特質，本研究限制以流暢力、變通力、獨創力、精進力與創意總分等五項，為數位影像合成之創意表現的評量向度。另自我效能也有諸多種類，李堅萍（民 95）歸納文獻即有 12 種。基於本研究為電腦操作與軟體運用性技能的性質，本研究之自我效能係限制為李堅萍（民 95）所發展的「技能學習之自我效能」。另限於研究資源，本研究僅能選取數量有限的樣本；且為統一研究情境，排除混淆變項或無關變項的干擾，本研究限制取近兩年修讀數位影像處理課程的學生，共四班 106 名。

肆、重要名詞詮釋

本研究之重要名詞定義如下：

- 1.自我效能：個體對自己能否從事活動以完成目標之信念或意志的程度。在本研究中操作型定義為在「技能學習之自我效能問卷」的得分。
- 2.數位影像合成：「合成」是兩種以上物件之鑲嵌編輯的歷程與成品，「數位影像合成」即是兩張以上之數位影像的鑲嵌編輯歷程與成品。由於須綜合運用數位影像處理技術以處理影像元素，是較高階的技術操作。
- 3.數位影像合成之創意表現：「創意表現」是於限定主題上展現創造能力的外顯成果；

數位影像合成之創意表現是指限定以影像合成主題展現創造能力的創意影像。在本研究中操作型定義為在「數位影像合成之創意表現評量表」中流暢力、變通力、獨創力、精進力與創意總分的得分。

文獻探討

技能要能展現正確、熟練與有效能的連續性甚或反射性的精熟動作，必然需要一番長時的苦練；而能支持學習者願意忍受辛苦長時的練習過程，顯然是學習者有強烈的毅力、決心、恆心與意志，這些心理面的綜合力量，或可名之為「自我效能」。許多研究 (Peterson & Arnn, 2005; Hutchison, Follman, Sumpter, & Bodner, 2006; Yeo & Neal, 2006; McAuley, Konopack, Morris, & Motl, 2006; Mellor, Barclay, Bulger, & Kath, 2006; Jenkins, Shaivone, Budd, Waltz, & Griffith, 2006; 李堅萍, 民 95) 都證實「技能學習成效與自我效能正相關」的論點。這顯示技能的獲得與維續，自我效能的確是極重要的關鍵影響要素；自我效能愈強，技能學習成效也愈高。

但前述這些研究對象技能，都屬肢體動作明顯可見、外顯形式特質的機具操作性技能，但依李堅萍 (民 94) 有關技能的分類，腦部認知活動偏多、具有內隱形式特質的電腦技能，自我效能是否也有如此的影響力？答案也是肯定的。單就電腦技能而言，亦有許多文獻 (Vancouver, Thompson, & Williams, 2001; Vancouver, Thompson, Tischner, & Putka, 2002; Bandura, & Locke, 2003; Richard, Diefendorff, and Martin, 2006) 調查或實驗確認：自我效能也與電腦學習成就正相關。Lorenzet, Salas, and Tannenbaum (2005) 的研究更進一步指出：自我效能尤其與電腦操作技能的正確度與速度 (accuracy and speed) 正相關。所以技能成就表現的確與自我效能正相關的說法，應該可以相當程度的肯定。俗諺「精誠所至、金石可鏤」、「鐵杵磨成繡花針」、「有志竟成」，在機具操作性技能上，自我效能應是關鍵影響力。

但如果技能僅是傳達創意或藝術理念的中介——即創作性技能，此時改以創意表現來評估創作性技能的成效時，則自我效能是否仍與技能成就（創意表現）正相關？這方面的議題則相當缺乏明確的研究文獻。哈佛大學教授 Amabile (1996) 長期研究創造力，其依歸納自身研究與數百篇研究報告，提出創造力成份模式 (componential model) 理論。認為製作創意產品、表現創造力，至少必須仰賴四個基本成份：(1) 領域技能、(2) 創造力相關技能、(3) 工作動機與 (4) 社會環境。這顯示自我效能很可能不會是影響創作性技能的關鍵要素。俗諺「創作天才」、「藝術細胞」——未有強烈自我效能，即有高度創造力表現，暗示自我效能與創作性技能的創意表現低或無相關，有可能是正確的；Amabile 尚明言有些關聯天賦 (relevant talent) 真正影響技能的習得與創造力 (頁 86)。另一研究創造力的著名學者耶魯大學 Sternberg (1999) 所著作創造力手冊，指陳創造力高超的藝術家，較常人具有顯著較美學取向、富想像力、直覺、衝動、無秩序等創造力特質。故在創作性技能成就上，有志不一定竟成——即使很努力 (高自我效能)，不一定有高創意表現。顯然自我效能與創作性技能之創意表現的相關性，還需要積極研究。

另外，數位影像處理是指運用電腦科技，將數位化(digitalized)的色相、明度、彩度、位置、面積、長度、大小等影像元素，做修改、調整、替換、刪除、複製、縮放等的編輯與變化處理。數位影像處理科技發源於商業影像新奇、異常、變化的市場需求。由於視覺藝術有大量的影像媒材需求，數位影像處理科技遂於視覺藝術教育領域可能極有發揮功能的空間，但這方面的研究頗為缺乏。李堅萍（民 93）曾實驗電腦影像處理科技模擬美術繪畫的教學模式，而歸納數位影像處理科技可資模擬藝術效果的功能如表 1。

表 1 數位影像處理科技可資模擬美術繪畫的功能

媒材或工具	技法	筆觸	風格	材質	特效
一般畫筆	素描	勾邊	山水國畫	破碎紙面	光芒散射
色鉛筆	浮雕	單向筆觸	印象派油畫	紋理紙面	毛玻璃化
畫刀	濕紙繪	平行相交筆觸	水彩畫	結晶化	浪形波紋
蠟筆	描邊	薄霧噴畫筆觸	海報畫	方格化	擠壓
粉蠟筆	高反差	墨水筆觸	馬賽克	碎平面組合	水滴波紋
乾性筆刷	速度感	潑灑	石膏畫		漣漪化
水彩筆	變化光源	潑墨	版畫		球狀化
粉筆	拼貼	放射模糊	鑲嵌畫		不規則彎繞
炭筆		近色模糊	網點印刷		旋轉
手指污漬化			模擬正負片		模擬風吹

李堅萍、游光昭、朱益賢（民 96）再進一步研究數位影像處理科技輔助視覺藝術教學之適合性與成效，進而發現：接受實驗教學之學生，顯著提升學習動機、興趣與學習自我效能，但整體視覺藝術學習成效並未顯著較高。視覺藝術教師則認同數位影像處理技術的運用，有積極意願嘗試數位影像教學方式，且認為有助於創作表現；而豐富的數位影像資源，更可以成為創意表現的資料庫。因而自我效能是否與數位影像創意表現有相關性，確實有積極研究的必要；研究結果對視覺藝術、美術、設計、視覺傳達等含有大量影像內涵的科系，應當極具價值。

設計與實施

壹、研究對象

本研究以兩年間視覺藝術學系數位影像處理課程之大一、大二、研究所與研究所暑期班等四班計 106 名學生為研究對象，如表 2。由於適逢系所轉型與課程重組，兩班大學生都為初次修讀；除大二班級已修有三門影像概論性相關課程，調查都未有數位影像處理技術。研究生則不然，多數出身美術、設計、視覺藝術、視覺傳達等學術背景，均有數位影像閱歷與技術，半數以上(36 名)更已具有影像處理技術。故研究對象於數位影像合成技術，可謂生手與熟手之分。

表 2 研究對象背景

類別	人數	已修影像相關課程(人數)
大學生	55	視覺藝術概論(25)、(數位)攝影(25)、影像藝術(25)
研究生	51	(數位)攝影(49)、電腦繪圖(48)、視覺藝術概論(48)、電腦動畫(44)、電腦(數位)藝術(42)、影像藝術(38)、多媒體設計(36)、影像處理(36)、視覺傳達設計(34)、影像表現技法(29)、視覺識別(29)、數位影片製作(25)、(影音)專題研究(20)、影音計畫(18)、影像製作(15)。
合計	106	

貳、研究方法

為達成研究主旨，本研究主要採用問卷調查研究法。依 Sadman (1976)與劉湘川(民 82)論述：調查研究至少要有 100 名。故運用兩項研究工具「影像合成之創意表現評量表」與「技能學習之自我效能調查問卷」，對數位影像處理課程之大一、大二、研究所與暑期研究所等四班計 106 名學生，評量影像合成作品的創意表現與施測自我效能。從評量表與問卷回收資料，統計與考驗不同背景學習者自我效能與影像合成之創意表現的差異與相關性。

參、研究工具

本研究之研究工具計有「影像合成之創意表現評量表」與「技能學習之自我效能調查問卷」兩種，發展歷程與實質內涵如下所述。

一、影像合成之創意表現評量表

研究工具「影像合成之創意表現評量表」設計目的，在評量研究對象之數位影像合成作品的創意表現內涵與層級。規劃程序是先以林幸台、王木榮（民 83）修訂之威廉斯(F. E. Williams)創造力測驗之「創造性思考活動」的分類方式：流暢力、開放性、變通力、獨創力、精密力、標題等六個向度與總分等七個分數，為發展基礎。基於研究主題的差異，鑒於：

- 1.影像合成係指對「既有」的影像做處理，影像已經存在，與威廉斯創造力測驗要求受測者從無到有繪製的施行方式，顯然不同。
- 2.研究主題已經設定為「影像合成」，指定受測者綜合運用影像處理的(1)編輯處理、(2)色澤處理、(3)形狀處理、(4)濾鏡處理等技術，將作者（受測者）影像與知名既有影像合成，故為限制標題且欠缺開放性的設計。

因而僅採用威廉斯創造力測驗「創造性思考活動」的理念，排除「標題」與「開放性」，保留五項分類：(1)流暢力、(2)變通力、(3)獨創力、(4)精密力、(5)創意總分，建構成表。依威廉斯創造力測驗「創造性思考活動」的定義，界定影像合成之創意表現五項分類的涵義與舉例為：

- 1.流暢力：是指於作業時間內，有效表達影像元素（如主題、線條、塊面、布局、色相、明度、彩度、位置、面積、長度、大小、整體感等）的數量。換言之，影像合成的流暢力，應當是在追求擬真、無視覺破綻的目標下，能有效使用影像元素的數量。故為簡化評量實施歷程，乃將影像合成的流暢力界定為「稜線輪廓、尺寸面積、色相彩度、光影明度、位移旋轉、同解析度」等六項，各分項操作型定義如下，每項操作 1 分，滿分 6 分：
 - (1)稜線輪廓：影像合成結果有相同的稜線平滑度或鋸齒度。
 - (2)尺寸面積：影像合成結果有合乎常理的長度尺寸與面積大小。
 - (3)色相彩度：影像合成結果有相近種類色相與飽和彩度的調整。
 - (4)光影明度：因應目標影像的光源方向，將來源影像打光與添補陰影。
 - (5)位移旋轉：因應目標影像區域，對來源影像的圈選、複製與張貼，調整距離、方位與旋轉角度。
 - (6)同解析度：調整來源影像模糊度或精確度，以獲與目標影像相同層級的解析度。

如圖 1 左為知名動畫電影的合成影像，作者於稜線輪廓、尺寸面積、色相彩度、光影明度、位移旋轉、相同解析度等，每項都有優良的調整變化，評分 6 分滿分。圖 1 右為蒙娜麗莎的合成影像，作者在前述六項要素都有優良的調整變化，但臉孔的光源與陰影方向略有錯誤：原蒙娜麗莎影像光源來自左上，合成影像光源則錯置為右上，漏失鏡射處理，故而與右手部呈現錯誤的反光區塊，評分 5.5 分。



圖 1 影像合成之創意表現的優越流暢力範例

2.變通力：定義為從來源影像到目標影像的同質性變化，如男女變、長短變、大小變、亮暗變、方向變與位移變等相同議題或元素的變化。依同質性的變化程度評分，滿分 6 分。如圖 2 為知名電影海報的合成影像，影像元素的變化效果優良，評分 6 分滿分。



圖 2 影像合成之創意表現的優越變通力範例

3.獨創力：指從來源影像到目標影像的異質性變化，如異體變（車變人）、性質變（長變色）等不同議題或元素的變化。依異質性的變化程度評分，滿分 6 分。如圖 3 為知名電影海報的合成影像，新奇的獅首轉人面且效果優良，評分 6 分滿分。



圖 3 影像合成之創意表現的優越獨創力範例

4.精進力：定義為能在來源影像與目標影像內涵中，從無到有擴展觀念、新增異質性物件或加入全新想法的能力，依精進程度評分，滿分 6 分。如圖 4 為知名的歷史圖片，作者除合成國父孫中山先生影像，在稜線輪廓、尺寸面積、色相彩度、光照明度、位移旋轉、同解析度等影像元素，有精緻妥適的處理，另添加今時特有的檳榔西施人物托盤賣物，且配合調整全彩影像為為灰階影像，形成具有觀念、故事主題的影像內涵，堪稱佳作，評分 6 分滿分。



圖 4 影像合成之創意表現的優越精進力範例

5.創意總分：定義為前述四項創意向度：流暢力、變通力、獨創力與精進力得分的加總，故滿分為 24 分。

二、技能學習之自我效能調查問卷

研究工具「技能學習之自我效能調查問卷」設計目的，在探究研究對象的自我效能內涵，由李堅萍（民 95）所發展。其題項原參考自國內外九份主題為自我效能或學習自我效能的調查問卷，但特別鎖定以技能範疇，重新擬定內涵共 44 題，以 Likert 五點量表編成，經專家審查題項後，成為預試問卷並施測。預試後之數據資料先施行項目分析，以評鑑問卷題項品質、檢測每一題項之有效性：(1)具有預期功能、(2)難度與鑑別度適當、(3)選項有效。

經設定樣本總分的前 27%為高分組，後 27%為低分組，施行獨立樣本 t 檢定(t-test)與同質性考驗，以檢驗每個題項在高低分組中，是否具有差異性，並藉以取得各題項的決斷值(Critical Ratio, CR 值)。以決斷值的顯著性，為題項的保留或刪除之指標，歸納彙整如表 3，共有 31 題保留，而刪除 13 題。

表 3 變異數同質性考驗與決斷值

變異數同質性考驗	代表意義	判讀指標	保留題次	決斷值 (cr 值)
顯著差異	高低分組 不同質	假設變異數不等的 t 值顯著性	1	3.2*
			15	5.0**
			18	5.0**
			24	5.0**
			43	3.2*
無顯著差異	高低分組 同質	假設變異數相等的 t 值顯著性	2	3.4*
			4	4.8**
			5	4.3**
			6	4.0**
			7	4.3**
			8	4.3**
			9	2.9*
			10	2.7*
			16	4.2**
			17	3.8**
			19	3.2*

變異數同質性考驗	代表意義	判讀指標	保留題次	決斷值 (cr 值)
			20	2.9*
			22	3.8*
			23	3.8**
			25	3.1*
			26	3.4**
			27	2.4*
			29	2.7*
			31	2.7*
			33	3.1*
			34	5.6***
			36	3.4**
			39	3.2*
			40	4.2**
			41	4.4**
			44	2.5*

*p<.05, **p<.01, ***p<.001

其次為建立問卷的建構效度(construct validity)，以確認問卷題項的確能測得預期目標特質，乃採已經過項目分析篩選的預試問卷題項進行因素分析，以主成份(principal components)分析抽取共同因素的方式，保留特徵值(eigen value, δ)大於 1 的共同因素，計獲得七個主成份，解釋總變異量 86.966%。為能較平均化各因素負荷量且取得最大的解釋變異量，以含 Kaiser 常態化的最大變異(varimax)法進行正交轉軸，轉軸收斂於 21 個疊代之中，結果如表 4。

表 4 正交轉軸後各題項因素負荷量矩陣

題號	成份						
	1	2	3	4	5	6	7
10	0.879	-0.001	0.092	0.071	0.249	-0.092	0.256
9	0.856	0.085	0.154	0.088	0.095	-0.131	0.015
7	0.803	0.084	0.043	0.353	0.293	0.274	-0.092
8	0.742	0.188	0.368	0.100	0.081	-0.135	-0.235
18	0.734	-0.123	0.270	0.471	0.218	-0.047	0.008
19	0.709	-0.054	0.566	-0.059	0.211	0.030	0.006
4	0.684	0.255	0.217	0.194	0.227	0.179	0.446
5	0.641	0.329	0.241	0.342	0.016	0.299	0.312
16	0.624	-0.106	0.262	0.374	0.345	0.133	0.379
26	0.197	0.857	-0.044	0.142	0.034	-0.276	0.274
44	0.089	0.849	-0.007	0.162	0.127	0.196	-0.218
29	-0.176	0.784	-0.196	-0.027	0.003	0.501	0.121
27	-0.050	0.740	-0.012	0.043	0.160	0.191	0.398

題號	成份						
	1	2	3	4	5	6	7
39	0.164	0.684	0.468	-0.045	0.133	0.182	-0.026
41	0.289	0.655	0.207	0.034	0.554	-0.102	-0.090
6	-0.122	0.641	0.347	0.076	-0.052	0.563	0.058
31	0.336	0.009	0.750	0.155	0.449	0.011	-0.031
22	0.326	-0.008	0.742	0.426	0.197	-0.074	-0.055
36	0.201	-0.012	0.703	0.281	0.191	0.439	0.211
23	0.413	0.144	0.677	0.363	0.220	0.238	-0.023
34	0.198	0.260	0.594	0.026	0.024	0.341	0.410
25	0.258	0.037	0.401	0.779	0.226	0.226	-0.037
1	0.359	0.408	0.149	0.768	0.009	0.095	0.229
24	0.165	0.077	0.265	0.640	0.294	0.374	0.162
40	0.217	0.148	0.207	0.182	0.811	0.063	0.215
43	0.293	0.221	0.316	0.082	0.784	-0.006	0.185
20	0.358	0.092	0.130	0.289	0.712	0.254	-0.259
17	-0.108	0.164	0.129	0.349	-0.064	0.858	-0.014
33	0.030	0.394	0.277	0.029	0.369	0.674	0.104
15	0.348	-0.002	-0.049	0.447	0.303	0.474	0.232
2	0.205	0.484	0.040	0.423	0.180	0.088	0.665

由於每一個因素應當至少包含有 3 題以上的題項，才足以表達所測因素的構面，故刪除只承載共同因素七有較大解釋量的題 2，而保留其他 30 題。且由於轉軸僅改變個別題項的特徵值與解釋變異量，總特徵值與解釋變異量維持不變，故依照前述表中，此 30 題所含之共同因素一至六，累積共可解釋 83.630% 的變異量，效度良好。參就題目內容，將共同因素一至六分別命名為：(1)鼓勵、(2)信心、(3)趨力、(4)興趣、(5)鞭策、(6)意志等六個構面，並定義主要涵義如下述。但由於心理層面的各項因素經常多為互相交集影響，不是全然各自獨立互斥、不相聯屬的關係，所以此六項構面涵義的解釋，僅是取其所含意義之大者，並非全然僅是該項因素的單一涵義：

1. 鼓勵：來自外在(extrinsic)積極正向的各種激勵與振奮刺激。
2. 信心：來自內在(intrinsic)植基於成功經驗的認知增強力量。
3. 趨力：來自外部吸引個體被動性設定目標前進的誘導力量。
4. 興趣：來自內在且多屬天賦具備或性向喜愛的主動性力量。
5. 鞭策：來自外部驅使自我從事內心抗拒事務的被動性力量。
6. 意志：來自內部強迫自我克服生理疲憊倦怠的主動性力量。

最後為確認不同情境下，相同測驗題項可得具有一致性的測驗結果，遂對題項進行信度分析。將經過效度刪題後的題項 30 題，進行 Cronbach's α 之信度分析。全數 30 題整體可得之 Cronbach 內部一致性係數(Cronbach's α coefficient)為.9428，顯見此研究工具題項具有頗高的信度。

肆、實施程序

本研究之實施程序可如下述：

- 1.擬定研究計畫：就研究主旨，規劃研究方向、了解研究資源，搜尋數位影像處理與影像合成、自我效能、創意表現或創造力等三大面向的文獻資料，為後續發展研究工具、預擬統計方法等研究內涵，構築理論基礎。
- 2.發展研究工具：自文獻探討歷程中，蒐羅相關研究發現，發展兩項研究工具：(1)影像合成之創意表現評量表、(2)技能學習之自我效能調查問卷。經預試做信效度考驗。
- 3.實施教學課程：大學部進行為期一學期的教學，涵蓋(1)編輯處理、(2)色澤處理、(3)形狀處理、(4)綜合處理、(5)濾鏡處理與(6)動畫處理等六項數位影像處理技術；研究所則採複習方式回顧數位影像處理技術。
- 4.製作指定作業：指定修讀課程的四班計 106 名學生，限定製作「合成創作者本人影像進入如知名歷史圖片、賣座電影海報、名畫等影像之中」。
- 5.評量合成技術：以研究工具「影像合成之創意表現評量表」，評量收回的數位影像合成作業，藉以評定研究對象的創意表現內涵。
- 6.實施問卷調查：以研究工具「技能學習之自我效能調查問卷」於完成指定作業後，對研究對象施行調查，獲取自我效能的資料。
- 7.統計分析資料：主要資料有兩類：(1)數位影像合成之創意表現，(2)能學習之自我效能，輸入電腦後，以 SPSS 統計軟體處理。
- 8.論述研究發現：分析資料處理結果，解釋與討論，歸納為研究發現。依研究目的序，形成結論。

伍、資料處理

本研究之資料處理方式如下述：

- 1.以描述性統計，陳列學習者於數位影像合成之創意表現的(1)流暢力、(2)變通力、(3)獨創力、(4)精進力等分項與(5)創意總分等，以及自我效能六個構面：(1)鼓勵、(2)信心、(3)趨力、(4)興趣、(5)鞭策、(6)意志等的次數、平均數、分配狀態與標準差。
- 2.以獨立樣本 t 檢定，考驗研究生與大學生的自我效能是否具有顯著差異。
- 3.使用獨立樣本 t 檢定，考驗研究生與大學生數位影像合成之創意表現，是否具有顯著差異。
- 4.使用 Pearson 積差相關(Pearson product-moment correlation)統計方法，考驗數位影像合成之創意表現與自我效能的相關性。

發現與討論

壹、影像合成技術生手與熟手之自我效能比較

經以獨立樣本 t 檢定，考驗研究生與大學生的自我效能差異，比較如表 5。

表 5 研究生與大學生之自我效能的差異性考驗

項目	假設變異數	變異數相等的 Levene 檢定		平均數相等的 t 檢定						
		F 檢定	顯著性	t 值	自由度	顯著性 (雙尾)	平均 差異	標準誤 差異	差異的 95% 信賴區間	
									下界	上界
鼓勵	相等	5.695	.019	1.314	104	.192	1.17	.89	-.60	2.95
	不等			1.337	90.360	.184	1.17	.88	-.57	2.92
信心	相等	.028	.868	2.233*	104	.028	1.73	.77	.19	3.26
	不等			2.230	102.798	.028	1.73	.78	.19	3.27
趨力	相等	.937	.335	2.160*	104	.033	1.38	.64	.11	2.64
	不等			2.168	103.945	.032	1.38	.64	.12	2.64
興趣	相等	.715	.400	2.741**	104	.007	1.00	.37	.28	1.73
	不等			2.761	102.544	.007	1.00	.36	.28	1.72
鞭策	相等	12.149	.001	-1.731	104	.086	-.48	.28	-1.03	.71
	不等			-1.710	89.811	.091	-.48	.28	-1.03	.77
意志	相等	32.951	.000	2.384	104	.019	.81	.34	.14	1.49
	不等			2.437*	82.399	.017	.81	.33	.15	1.48
總量	相等	2.620	.109	2.634*	104	.010	5.62	2.13	1.39	9.85
	不等			2.667	97.396	.009	5.62	2.11	1.44	9.80

由表中可以發現：研究生於信心、趨力、興趣、意志與總量顯著高於大學生；兩者於鼓勵與鞭策分量則無顯著差異。亦即研究生比大學生有顯著較強烈植基於成功經驗的信心、來自外部吸引個體前進的誘導感知、天賦具備或性向喜愛的主動興趣，並有強迫自我克服生理疲憊倦怠的主動意志力量等，整體自我效能較高。此與文獻(Vancouver, Thompson, & Williams, 2001; Vancouver, Thompson, Tischner, & Putka, 2002; Bandura, & Locke, 2003; Lorenzet, Salas, & Tannenbaum, 2005; Richard, Diefendorff, and Martin, 2006)指陳：電腦技能與自我效能正相關的研究發現相同。以教學研究歷程之觀察與訪談學生所獲得的回應，可以發現：

1. 研究生有較高的主動性學習心理：由於信心、興趣與意志，都是自我效能中較屬

於主動性質的分量，由個體的主動性心理主導。因大學部部分課程猶有概論層級與性向探索的涵義，研究所課程則多屬進階知識研究與專精技術訓練層級。故影像處理技術可能只是大學視覺藝術科系學生諸多藝術學習領域之一，部分大學生仍抱持嘗試探索的心態學習，訪談學生多有「有趣、好玩、玩玩看」類的回應。而研究生報考研究所的目標之一，既在求得更進階與專精化知能，選讀課程方向更是多早已鎖定議題，分流鑽研；尤其有多數研究生回應「興趣就是影像」、「目前正研究或職務為此議題」等。因而相較之下，研究生對選讀的課程，的確較諸大學生有較高的主動性學習心理。展現在自我效能上，即是有顯著較強烈的信心、興趣與意志等主動性質的分量。

2. 研究生有較強烈的外部誘因感受：由於多數研究生多有社會工作與職場歷練經驗，相對於猶仍未識勞穫對應的大學生，研究生回應：對授課教師有關數位影像合成技術於商業應用（如廣告、攝影等），以及網路時代必備技術的說法，深能體會；對「具備數位影像處理技術得有較高的就業競爭力」的說法，深能認同。從而使「符合數位時代就業市場趨勢之必備技術」的外部誘因，形塑強烈的吸引力。展現在自我效能上，即是研究生因外部誘引而顯著較強烈的趨力。
3. 教師教學風格主導學生自我效能的外部感受：由於在本研究中，由同一位教師教授數位影像處理課程，課程內容或有深淺，但教師施予激勵與振奮學生學習的外部正向刺激（鼓勵）、驅使或要求學生學習的負向刺激（鞭策），並無不同。亦即研究生與大學生所受教學待遇一樣。鑒於學生實作影像合成作業於教室進行，採一人一機之人機互動模式為主，故就自我效能而言，研究生與大學生對主要是源自教師的外部正負向刺激感受：鼓勵與鞭策，未有顯著差異。

貳、影像合成技術生手與熟手之影像合成創意表現的比較

經以獨立樣本 t 檢定，考驗研究生與大學生於數位影像合成技術的創意表現差異，可以比較如表 6。

表 6 研究生與大學生之影像合成創意表現的差異性考驗

項目	假設變異數	變異數相等的 Levene 檢定		平均數相等的 t 檢定						
		F 檢定	顯著性	t 值	自由度	顯著性 (雙尾)	平均差異	標準誤差異	差異的 95%信賴區間	
流暢力	相等	1.819	.180	2.133*	104	.035	.41	.19	-.029	.79
	不等			2.125	100.787	.036	.41	.19	-.027	.79
變通力	相等	.701	.404	-2.482*	104	.015	-.52	.21	-.93	-.10
	不等			-2.473	101.081	.015	-.52	.21	-.93	-.10
獨創力	相等	10.969	.001	-2.203	104	.030	-.41	.19	-.78	-.41
	不等			-2.233*	96.654	.028	-.41	.18	-.77	-.45
精進力	相等	.165	.685	2.119*	104	.036	.37	.17	-.024	.71
	不等			2.130	103.648	.036	.37	.17	-.025	.71
總分	相等	2.796	.098	-.276	104	.783	-.15	.53	-1.20	.91
	不等			-.275	98.903	.784	-.15	.53	-1.21	.91

由表中可以發現：研究生於流暢力與精進力，顯著高於大學生；但於變通力與獨創力，則顯著低於大學生；而兩者經四種創造力分項加總而得的創造力總分，無顯著差異。亦即研究生比大學生於作業時間內，有顯著較豐富之有效表達影像元素的數量、顯著較能有效新增異質性物件或加入全新觀念想法於影像內涵的能力。但研究生對影像元素的同質性變化與異質性變化能力，都顯著低於大學生。歸納而言，影像合成技術熟手有顯著較高的流暢力與精進力，有顯著較低的變通力與獨創力；但熟手與生手於整體創造能力無顯著差異。

由學生影像合成作品的分析，可以分析如下：

1. 研究生豐富的影像閱歷，有效提升創意數量的流暢力表現：由於研究生多為美術、設計、視覺藝術、視覺傳達等學術背景，相對於大學生，除了有較豐富的影像閱歷，可以搜尋腦海中影像資料庫而成影像合成基礎，更因對色相、明度、彩度、線條、平面、立體、尺寸、面積、體積、光影、筆觸、材質、組合、佈局、空間配置等影像元素都已有相當的認識，足以任意藉諸影像元素的排列組合，發想數量繁多的合成方式而成作品。此研究發現與 Shea, Lubinski, and Benbow (2001)的研究結論相同，也與 Amabile(1996, 88)的理論：領域技巧愈熟練，發現新相關事物的機率也越多，頗為相符。另 Sternberg(1999)創造力手冊也指陳：在原有知識建構新靈感是人類特有且創造產出之泉源的說法，異曲同工。故相較於大學生，研究生豐富的影像閱歷，能顯著提升創意數量之流暢力的表現。
2. 大學生未有影像制式思考與操作慣性，變通力較有優秀表現：如果說多數研究生因為已經具備的美術設計或視覺藝術等學術背景，而有較豐富的影像閱歷，此雖

屬利基，但換個角度而言，極可能對影像的觀察角度與分析向度，容易形成制式、慣性的線性思考模式。分析研究生的影像合成作品，即可以發現這項推論不幸言中。亦即面對影像合成命題，研究生即使能由腦海圖庫中翻找諸多相關影像，卻總是由相同的影像元素與操作技術進行合成。大學生則顯然尚未經過這類影像合成制式思考與技術操作慣性的「模塑」，遂能在合成作品中，較研究生展現更多元的類別廣度：男變女、長變短、大變小、亮變暗等屬於相同議題或影像元素的同質性變化，既較多種多元，消長變化幅度也大。此符合 Kind and Kind (2007)與 Sternberg(1999)的論述：領域內的經驗過多，將難以跳脫經驗而有礙創造力的說法相符。此外，Amabile(1996, 91)也有類似的研究發現：專業精熟的人會知道依照怎樣的步驟或程序進行會有較好表現，但創造力絕對需要偶而的脫軌演出。換言之，不應老是照本宣科一步步的做，就算有既定的想法，至少也應變通變化。故歸納言之，大學生相較研究生明顯貧乏的影像閱歷與薄弱的操作技術，卻反而能有跳脫制式思考與操作慣性的空間，而能於變通力有顯著優良的表現。

- 3.大學生較能跳脫傳統窠臼展現獨具特色，獨創力較有優越表現：由於獨創力之新奇新穎、獨特稀有，還須適當或理性、有價值的特質(Schwartz, Lederman, & Crawford, 2004)，可能更是前述變通力的進階能力。因而如變通力所述，在數位影像領域，相較於研究生，大學生因為相對貧乏的影像閱歷與薄弱的操作技術，尚未有制式思考與操作慣性，較能跳脫傳統窠臼，將自我靈光一閃的獨具特色充分展現，故而作品中明顯出現更多超乎想像常態之主題、觀念、造形與運作程序內涵。部份作品甚至過度極端化，頗有天馬行空、匪夷所思而難稱「適當」的表現形式。這可能因為尚為貧弱有限的操作技術，跟不上開闢奔放的想像創意所致。但若不論技術程度，則大學生影像合成作品確實頗能展現新奇新穎、獨特稀有的特質。此與 Sternberg(1999)創造力手冊的論述：視覺經驗最易斷傷獨創力的說法相符。故歸納言之，相較於研究生，大學生相對貧乏薄弱的影像閱歷與操作技術，反而較能跳脫傳統窠臼，於主題、觀念、造形與運作程序上展現獨具特色，而能在獨創力有優越表現。
- 4.研究生既有的數位影像技術，顯著助益創意內涵之精進力表現：相較於大學生於電腦影像處理技術屬於初階入門層級，多數研究生美術、設計、視覺藝術、視覺傳達等學術背景，歷經大學時代的影像元素操作訓練，已經具備相當層級的數位影像閱歷與處理技術，技術上是生手與熟手的差異。這些相當層級的技術，顯著影響影像合成效果；研究生顯然更能掌握從各種影像元素，精細、精準地描繪、調整、添增影像或觀念，從而使合成影像展現更精進精緻的形式或全新的想法。故相較於大學生，研究生原已具備相當層級的數位影像處理技術，顯著助益了創意內涵之精進力表現。
- 5.由於研究生於流暢力與精進力勝出，大學生在變通力與獨創力優秀，遂使兩者於加總四個分項能力得分之後的創意表現總分，沒有顯著差異。

參、自我效能與影像合成創意表現之相關性分析

以 Pearson 積差相關法考驗自我效能與影像合成之創意表現，可以如表 7。

表 7 自我效能與影像合成創意表現之 Pearson 積差相關性考驗 r_{xy} 值(N=106)

	自我效能	流暢力	變通力	獨創力	精進力	創意總分
鼓勵	Pearson 相關係數	.176	.019	-.005	-.042	.057
	顯著性雙尾	.072	.843	.959	.669	.563
信心	Pearson 相關係數	.252**	.133	.136	.316**	.301**
	顯著性雙尾	.009	.175	.164	.001	.002
趨力	Pearson 相關係數	.285**	.172	.166	.254**	.319**
	顯著性雙尾	.003	.078	.089	.008	.001
興趣	Pearson 相關係數	.168	.108	.175	.234*	.246*
	顯著性雙尾	.086	.272	.073	.016	.011
驅策	Pearson 相關係數	.101	.169	.135	.051	.171
	顯著性雙尾	.301	.083	.167	.602	.079
意志	Pearson 相關係數	.206*	.035	.045	.047	.122
	顯著性雙尾	.034	.723	.646	.633	.213
總量	Pearson 相關係數	.321**	.152	.150	.226*	.309**
	顯著性雙尾	.001	.120	.124	.020	.001

自我效能與影像合成的創意表現有無相關？由表中可以發現：總體而言，兩者（自我效能總量與創意表現總分）的確存在低度相關關係(.309**)。換言之，凡個體覺得能成功學習影像合成知識技術的信念或意志愈強烈，其在影像合成的創意表現略能展現較高的創造力。若分項言之，自我效能總量與創造力的流暢力、精進力都呈低度相關；換言之，自我效能愈強，也略能有多量的創意數量與精進精緻的創意表現。另自我效能的信心、趨力、興趣三主動性分項能力都與創造力總分，呈低度相關；這與 Amabile(1996, 90)的研究論述頗為相符：創造力成分的內在動機中，愈具有獨立、低順從性（叛逆性）思考與無視社會支持的獨立性等主動性性格，便愈有創造力。換言之，愈有成功經驗（信心）、天賦具備或性向喜愛（興趣）、外部吸引誘因（趨力）等主動性心理愈強，便會促發愈強的創造力。

由學生學習歷程之觀察與影像合成作品之進一步分析，可以發現：

1. 整體自我效能與部份創造能力略相關：自我效能高昂、有積極努力學習意志者，在影像合成的創意表現上，的確也有較高的創造力。此發現與許多文獻 (Csikszentmihalyi, 1990; Sternberg, 1999; Cheng, 1999; Strickland & Coulson, 2004) 指陳「部分創造力可以經由訓練或學習而得」的說法頗為一致。細項言之，願意積極努力學習，投入心力練習，克服生理疲累與外部阻礙，在影像合成的創意表現

上，可以產生較多數量的創意（流暢力）。也能因投注較多的製作心力或較精湛的修整技術，從而使合成影像產出較為精緻與進階的表現（精進力）。但創造力中，也有更近乎屬於天賦給予、無法或難以訓練或學習而得的分項能力，Amabile(1996, 87)便認為天賦使創造力的產出更有效率。故像需要水平思考、異端獨特表現的變通力與獨創力，在影像合成上，便顯示自我效能是否高昂、有否積極努力的學習意志，就與影像合成的變通力和獨創力表現無相關。

- 2.既有成功經驗與流暢力、精進力的表現相關：很顯然地，既有成功經驗既然植基於過往之學習與練習的正向增強刺激，這類個體必然具有較豐沛的認知知能與較熟稔的技術水平，故能與從腦海中搜尋舉列的創意數量（流暢力）與精緻進階表現的創意內涵（精進力）產生關聯性。也使自我效能的信心分項，與影像合成創意中的流暢力與精進力相關。
- 3.外部誘因相關於流暢力與精進力：Amabile(1996, 158)歸納的研究指陳：非期約的外部誘因——尤其是非金錢性的獎勵，頗能顯著正向影響流暢力，而未能顯著影響獨創力，與本研究發現大部份相合。另影像合成課程的外部誘因，多來自於教師對學生說明影像於就業市場的運用實況，包含影像行業種類、影像職務內容與薪資報酬等議題。由於當前影像數位化與合成技術的強烈需求，使數位影像合成技術成為大學視覺藝術、設計與視覺傳達等相關科系學生的必備知能。教師所陳述的這類資訊，雖不屬於語言或實物獎勵，但由學生課堂的回應觀察，可能較諸有形獎勵更為宏大。尤其報刊雜誌一再傳達就業市場萎縮、競爭激烈的現實環境，可能使「數位影像合成技術深合職場需求」的說法，更具煽動性。這種外部誘因，顯然深刻影響學習者努力學習的自我效能，從而使努力學習或訓練可得的創造力：流暢力與精進力，產生相關關係；而與較源自天賦興趣的創造力：變通力與獨創力，未能相關。
- 4.被動性意志力可與創意產出數量相關：由於意志被界定為個體心理強迫克服生理倦怠的力量；亦即使生理上感應負向刺激，心理上卻仍基於某些理由或利基而勉強生理去從事。這種被動性的意願，展現在影像合成的創造力上，便是意志僅與流暢力相關。亦即學習者可能對影像合成主題無積極性意願，只是基於教師激勵或壓力、成績要求或就業趨勢等理由，而「殫精竭慮、搜索枯腸」，終仍能被動產出頗多的影像創意數量。此研究發現與數個研究發現 (Fryer & Collings, 1991; Hamza & William, 1996; de Souza, 2000)相同。而 Amabile(1999, 88)也有類似的論述：能支撐到有時幾乎已不能再忍受下去的境界，這種支援緊張性(tension)的能力，正是創造力在科學研究的必備特質。然而缺乏主動性興趣，便也難能在變通力與獨創力有所展現，遑論更需要積極進取動力支持以精緻進階反應的精進力表現。

結論與建議

壹、結論

依研究目的序，針對數位影像合成技術，本研究結論為：

一、創作性技術熟手有顯著較高的信心、趨力、興趣、意志與自我效能總量。

由於(1)研究生對於研究所課程選讀方向已明確分流鑽研，主動性心理較強烈，與大學生尚留存嘗試探索心態不同，故而自我效能中具有主動性質的信心、興趣與意志等分量顯著較高。(2)研究生多有社會工作與職場歷練經驗，對數位影像合成技術符合數位時代就業市場趨勢之外部誘因感受強烈，而表現顯著較高的趨力。故而研究生於自我效能有較高的信心、趨力、興趣、意志與總量，顯示擁有精熟影像合成創作性技術的熟手，的確具備較強烈的自我效能。

二、創作性技術熟手有顯著較高的流暢力與精進力，顯著較低的變通力與獨創力，但整體創意表現則無顯著差異。

由於(1)研究生豐富的影像閱歷，足以藉諸影像元素的排列組合而發想數量繁多的合成想法，故而有較多量創意的流暢力表現。(2)大學生未有影像制式思考與操作慣性，變通力較有優秀表現。(3)大學生較能跳脫傳統窠臼展現獨具特色，獨創力較有優越表現。(4)研究生精熟的數位影像技術，顯著助益創意內涵之精進力表現。(5)研究生與大學生的創意表現總分無顯著差異。故總體而言，技術精熟雖有利於創意數量的產生與進階創意的精進，但也極容易因為落入制式思考與操作慣性的技能運作窠臼，斷傷需要水平思考的變通力與獨創力，取捨權衡各有利弊。

三、自我效能與創作性技術的創意表現低度相關。

從自我效能的向度而言，研究發現自我效能高昂，在影像合成的創意表現的確也有較高的創造力。分項而言，愈有成功經驗（信心）、天賦具備或性向喜愛（興趣）、外部吸引誘因（趨力）愈強，便會促發愈強的創造力。另自我效能愈強，也愈能有多量的創意數量（流暢力）與精緻進階的創意表現（精進力）。由於自我效能高者，通常有積極努力的學習意志與行動，因而與多數文獻指陳「部分創造力可以經由訓練或學習而得」的說法頗為一致。所以就數位影像合成技術而言，有積極努力心理意志以支持鍛練與精熟技術，將能有助於發揮一定程度的創意表現。

貳、建議

一、影像相關科系應著重激發自我效能以精熟技術與表現創意

台灣缺乏天然資源，創意當是最可貴與可開發的資產。研究顯示整體而言，自我效能與影像合成的創意表現低度相關，故含有大量影像內涵的美術、設計、視覺藝術、視覺傳達等大學科系，應當積極激發學生的自我效能以支持與鍛練精熟技術，便會有一定程度的創意表現，從而以創意獲取薪酬與開展職場。但研究也顯示技術熟手容易產生顯著較低的變通力與獨創力，則應另尋策略改善。

二、研究激發自我效能的有效策略以支持精熟技術的獲得

既然自我效能是技能學習的關鍵要素，針對藝術類科系課程所含有的大量創作性技能，應當思考研擬與實驗有效的自我效能激發策略，促使學生有高昂的自我效能以支持精熟技術的獲得。

參考書目

- 李堅萍（民 93），電腦影像處理科技模擬美術繪畫教學模式之實驗研究。**新竹師院學報**，18 期，頁 437-464。
- 李堅萍（民 94），以形式取向技能學習理論為技能課程發展之理論基礎。載於國立台北教育大學師資培育中心出版「**九十四年度地方教育輔導叢書—傳承與變革**」，頁 71-84。台北：國立台北教育大學。
- 李堅萍（民 95），工藝技能學習成效與自我效能之相關性研究。**藝術教育研究**，12 期，頁 39-64。
- 李堅萍、游光昭、朱益賢（民 96），電腦影像處理科技輔助視覺藝術教學之適合性與成效研究。載於李浩文、施國琛、汪瓊、趙勇主編「**多學科交叉視野下的信息技術與教育應用研究**」，頁 116-123。北京：北京師範大學出版社。
- 林幸台、王木榮（民 83），**威廉斯創造力測驗**。台北：心理。
- 梁茂森（民 87），國中生學習自我效能量表之編製。**教育學刊**，14 期，155-192。
- 劉湘川（民 82），抽樣的方法。載於黃光雄、簡茂發（編）**教育研究法**（頁 91-114）。台北：師大書苑。
- Amabile, T. M. (1996). *Creativity in Context*. Colorado, Boulder: Westview Press.
- Bandura, A. & Locke, M. (2003). Vascular spaces in compact bone: A technique to correct a common misinterpretation of structure. *American Biology Teacher*, 65(9), 701-707.
- Chen, S. K. (1999). East-west difference in views on creativity: Is Howard Gardner correct? Yes and no. *Journal of Creative Behavior*, 33(2), 112-125.

- Csikszentmihalyi, M. (1990). *Flow: The psychology of optimal experience*. New York: Harper & Row.
- de Souza Fleith, D.(2000). Teacher and student perceptions of creativity in the classroom environment. *Roeper Review*, 22(3), 148-153.
- Fryer, M. & Collings, J. A. (1991). British teachers' view of creativity. *The Journal of Creativity Behavior*, 25(1), 75-81.
- Hamza, K. N. & William, R. (1996). Teaching critical thinking for transfer across domains. *American Psychologist*, 53(4), 449-455.
- Hutchins, H. M. (2004). Enhancing skill maintenance through relapse prevention strategies: A comparison of two models. (Doctoral dissertation, University of North Texas, 2004). *Dissertation Abstracts International*, AAT 3126575.
- Hutchison, M. A., Follman, D. K., Sumpter, M., & Bodner, G. M. (2006). Factors Influencing the Self-efficacy Beliefs of First-Year Engineering Students. *Journal of Engineering Education*, 95(1), 39-47.
- Jenkins, L. S., Shaivone, K., Budd, N., Waltz, C. F., & Griffith, K. A. (2006). Use of Genitourinary Teaching Associates (GUTAs) to teach nurse practitioner students: Is self-efficacy theory a useful framework? *Journal of Nursing Education*, 45(1), 35-37.
- Kind, P. M. & Kind, V. (2007). Technology and culture: Exploring the creative instinct through cultural interpretations. *Journal of Engineering Education*, 96(2), 89-90.
- Lorenzet, S. J., Salas, E., & Tannenbaum, S. I. (2005). Benefiting from mistakes: The impact of guided errors on learning, performance, and self-efficacy. *Human Resource Development Quarterly*, 16(3), 301-322.
- McAuley, E., Konopack, J. F., Morris, K. S., & Motl, R. W. (2006). Physical activity and functional limitations in older women: Influence of self-efficacy. *The Journals of Gerontology: Series B Psychological sciences and social sciences*, 61B(5), 270-277.
- Mellor, S., Barclay, L. A., Bulger, C. A., & Kath, L. M. (2006). Augmenting the effect of verbal persuasion on self-efficacy to serve as a steward: Gender similarity in a union environment. *Journal of Occupational and Organizational Psychology*, 1(79), 121-129.
- Peterson, T. O. & Arnn, R. B. (2005). Self-efficacy: The foundation of human performance. *Performance Improvement Quarterly*, 18(2), 5-18.
- Richard, E. M., Diefendorff, J. M., & Martin, J. H. (2006). Revisiting the within-person self-efficacy and performance relation. *Human Performance*, 19(1), 67-87.
- Sadman, S. (1976). *Applied sampling*. N. Y.: New York Academic Press.
- Schwartz, R. S., Lederman, N. G., & Crawford, B. A. (2004). Developing views of nature of science in an

- authentic context: An explicit approach to bridging the gap between nature of science and scientific inquiry. *Science Education*, 88, 610-645.
- Shea, D. L., Lubinski, D., & Benbow, C. P. (2001). Importance of assessing spatial ability in intellectually talented young adolescents: A 20-year longitudinal study. *Journal of Educational Psychology*, 93(3), 604-714.
- Sternberg, R. J. (1999). *Handbook of Creativity*. U. K.: Cambridge Univ. Press.
- Strickland, A. & Coulson, L. T. (2004). *Principles of creativity: Guides for your work and your life*. Retrieved Oct. 20, 2004, from http://www.thinksmart.com/articles/MP_3-4-1.html.
- Vancouver, J. B., Thompson, F., & Williams, E. (2001). Effects of key state policies on private colleges and universities: sustaining private-sector capacity in the face of the higher education access challenge. *Economics of Education Review*, 20(6), 517-531.
- Vancouver, J. B., Thompson, D., Tischner, G., & Putka, G. (2002). Strategy for alcohol abuse education: a service learning model within a course curriculum. *American Journal of Health Education*, 33(2), 88-93.
- Yeo, G. B. & Neal, A. (2006). An examination of the dynamic relationship between self-efficacy and performance across levels of analysis and levels of specificity. *Journal of Applied Psychology*, 91(5), 1088.

A Study of Differences and Correlation between Self-Efficacy and Creative Performances of Digital Image Compositing Technique

Zen-Pin Lee

Abstract

The self-efficacy is the essential factor to obtain and effectively maintain the skill. The creative performance of digital image may reach the suitable standard because of the skill training. Therefore this study took the digital image compositing technique (DICT) as the subject, the purposes are: (1) the differences of self-efficacy, (2) creative performances between beginners (university student) and experts (graduate student) in DICT, and correlation of self-efficacy and creative performance in DICT. The study developed two research tools to investigate self-efficacy and evaluate creative performances of the DICT's works of 106 beginners and experts. The results are: The DICT's experts (1) had significantly high confidences, inclinations, interests, volitions, and total quantity of self-efficacy, (2) had significantly excellent frequency and elaboration, weak flexibility and originality. However, there were no significant difference between DICT's experts and beginners. (3) There are low correlations between self-efficacy and creative performance of DICT. The suggestions are: (1) the image related branch of universities should train students to mastery skills. (2) The purpose of continued researches is to experiment the strategies of self-efficacy promotion.

Key words: Creative Performance, Digital Image Compositing, Self-Efficacy.

Daring Us to Laugh: An Analysis of the Satirical Imagery of Jan Steen

Martin Forker Ph.D.

Abstract

This paper explores how Jan Steen's humourous imagery dares us to laugh. The findings show that Steen's use of satire is encoded within the emblematical language of contemporary 17th century European and Dutch iconography. Thus, humour is a culturally determined phenomenon. The findings also reveal that Steen employs satirical imagery to describe historical episodes, biblical events, and moralistic tales. However, it is patent that Steen does not use satire and black comedy in the same vitriolic and acerbic manner that might demonize his victims as in propaganda. His use of satire is much more discreet and moderate. The findings also demonstrate that Steen uses carnivalesque figures and *double entendre* in many of his paintings. Significantly, it is evident that Steen employs a *comic persona* in many of his paintings as a living signature, preserving his comical likeness for posterity and to establish a link between the painting and his audience. Furthermore, Steen's role-playing seems to demonstrate the authority of a comedian's dexterity.

Keywords: Jan Steen, genre painting, satirical imagery, carnivalesque, *double-entendre*

Martin Forker, Assistant Professor, Shih Chien University, Kaohsiung Campus Taiwan.

This author is grateful to Dr. Miao-Jen Chang, Fortune Institute of Technology, Kaohsiung, for translating the title, abstract and key words into Mandarin.

INTRODUCTION

Daring Us to Laugh

This paper explores how Jan Steen, the 17th century Dutch painter, dares us to laugh. Steen depicts the comedy of human life in a spirit of genial toleration, but occasionally uses satire. What do we really mean by *humour* and *satire*? In relation to jesting, Aristotle asserts “some are becoming to a gentleman, others are not; see that you choose such as become you. Irony better befits a gentleman than buffoonery; the ironical man jokes to amuse himself, the buffoon to amuse other people (*Rhetoric* 111). Humour has been studied since antiquity and from many different perspectives, but historians have mostly eschewed the subject. Traditionally, historical studies of humour have been written by literary historians and ethnologists, who tend to focus on problems of genre and literary tradition or those of type and motif. It is only recently that historians have seen humour as a key to the cultural codes and sensibilities of the past. Lord Shaftesbury’s famous *Sensus Communis: An Essay on the Freedom of Wit and Humour* (1709) was one of the earliest writings to use it in the sense familiar to moderns. Nonetheless, strictly speaking, the notion of humour is relatively young.¹ Humour and its corresponding laughter can also be highly liberating. For example, a flash of humour can dissolve a tense atmosphere. Humanists argued that pleasure and laughter assisted the learning of important truths, brought enjoyable relief to the studious mind and they “fill empty time and drive away sleep” (Westermann, 1997, p.163). In a wider context, carnival and comparable festivals can temporarily dissolve the rigid social rules with which we all have to comply. Goff (1997) observes that, until now, it has been impossible to establish coherence in the various words, concepts and practices of humour. Scholars have attempted to find such coherence. From Freud (1905) and Bergson (1900) to Mary Douglas (1975, 1979), psychologists, philosophers, sociologists and anthropologists have endeavored to find a comprehensive theory of humour. A mistake common to all these attempts is the tacit presupposition that humour is transcultural and ahistorical. However humour is a culturally determined phenomenon. Although humour should produce laughter, not all laughter is the fruit of humour. Laughter can be threatening and indeed ethnologists have claimed that laughter originated in an aggressive display of teeth (Bremmer and Roodenburg, 1997, p.2). Such aggression is often manifested in the forms of sarcasm and satire.

Definition of Satire

This author claims that Jan Steen dares us to laugh through satire. Thore-Burger (1858, p.110) claims that the true painter of comedy was in no way inferior to the painter of history. He argues that Steen’s joking has a moral function: “Jan Steen’s comical inventions, far from being

a glorification of misconduct...always have at base a moral significance. The punishment of intemperance, debauchery, idleness, disorder is always intimated by a revealing passage of the painting.” In the West, satire has a history which goes as far back as classical times and through the years well-defined forms have emerged.² In the Far East, Tung Yileh’s vernacular novel, *Hsi-yu pu*, is defined by its satire as it focuses on five elements in Chinese life which become objects of satiric attack: the imperial court, the imperial examination system, men of blind attachment, traitors to China, and the military establishment.³ Yutang (1937) asserts that art should be a satire and a warning against our paralyzed emotion, our devitalized thinking and our denaturalized living.⁴ Abrams (1971, p. 153) has defined satire as “the literary art of diminishing a subject by making it ridiculous and evoking toward it attitudes of amusement, contempt, indignation, or scorn.” Northrop Frye (1957) points out that satire should have elements of the fantastic and the grotesque and an implicit moral standard which is essential in a militant attitude to experience. Elliott (1962) notes satire is often strictly defined as a literary genre or form; although it is also found in the graphic and performing arts. In satire, human or individual vices, follies, abuses, or shortcomings are held up to censure by means of ridicule, derision, burlesque, irony, or other methods, ideally with the intent to bring about improvement. Jonathan Swift’s *Tale of a Tub* (1704, p.140) offers the following definition of satire:

“Satyr is a sort of Glass, wherein Beholders do generally discover every body’s face but their Own; which is the chief Reason for that kind of Reception it meets in the World, and that is why few are offended with it.”

Although satire is usually meant to be funny, the purpose of satire is not primarily humour in itself so much as an attack on something of which the author strongly disapproves, using the weapon of wit. A very common, almost defining feature of satire is its strong vein of irony or sarcasm, but parody, burlesque, exaggeration, juxtaposition, comparison, analogy, and double entendre are all frequently used in satirical speech and writing. Ho (2002, p. 201) underlines that sarcasm is a useful way of making evaluations of character. Haiman (1998, pp.19-20) defines sarcasm as a form of verbal aggression when the positive message is visibly or audibly overlaid by the metamessage which expresses the speaker’s actual contempt, indifference, or hostility towards his or her target. Lee and Katz (1998) concur with Haiman’s (1998) assertion that sarcasm is caustic in nature and aimed at a particular victim. The militant irony or sarcasm often professes to approve the very things the satirist actually wishes to attack. Stopp (1958, p.201) asserts that “traditionally satire has always borrowed its ground-plan, parasitically and by ironic inversion, from other forms of ordered expression in art or in life.” Nichols (1971, p.54) distinguishes between *parody* - “an imitation and alteration or distortion of the style or structure of an original for the purpose of criticizing it” and what he calls *pattern* - “any

adaptation of an original for satiric purposes when the chief purpose is not parody.” Guilhamet (1987, p.13) uses the term *transformation* to stress that satire is essentially “a borrower of forms” which it de-forms and transforms into a new generic identity by disruptive, fictive techniques (Guilhamet, 1987, pp.11-12).

Jan Steen: A Short Biography

The French art historian Thore-Burger (1860, p.107) states that “of all Dutch painters, Jan Steen, I believe, is the least accorded his due.” Thore-Burger attributed this underestimation to Steen’s comic approach to art. Most art critics deemed Rembrandt as the “Shakespeare” of the visual arts and regarded Steen as the “Moliere” of painting. Jan Steen was born in Leiden probably in 1626. Although the exact date of his birth is unknown, in 1646 he was officially recorded as a student at Leiden University, aged twenty. According to Bok (1996, p.25), Leiden was the second-largest city in Holland after Amsterdam and a place of international artistic status:

“It was an industrial center with the cloth industry as its main manufacturing base; it also had a flourishing cultural life owing to its university...Those well-to-do classes were the mainstay of both the local luxury industries and the industrial community. The local school of painting...included not only Rembrandt (Leiden 1606-1669 Amsterdam) and Jan Lievens (Leiden 1607-1674 Amsterdam), but also Jan Steen (Leiden 1625/1626-1679 Leiden), Frans van Mieris (Leiden 1635-1681 Leiden), and, of course, Gerrit Dou.”

Steen was a pupil of Nicolas Knupfer (ca. 1603-1655) in Utrecht, Adriaen van Ostade in Haarlem, and of the landscape painter Jan van Goyen in Leiden. In fact, Houbraken (1721) points out that van Goyen loved Steen’s wit and humour so much that they both went drinking together after lessons. Apparently, Steen also liked his master but loved his daughter, Margriet van Goyen, whom he eventually married. In March 1648, Steen was one of the first members of the newly-formed artist’s guild of St. Luke in Leiden. He worked in The Hague from 1649 until 1654, and then unsuccessfully managed a brewery named *De Roscam* (*The Curry Comb*) in the Delft for a few years. Steen settled in Haarlem by 1661, but returned to Leiden upon the death of his father in 1670. He served as *hoofdman* (leader) of the Leiden guild in 1671-73 and as *deken* (dean) in 1674. Steen was a prolific painter of exceptional narrative and comic genius who painted history paintings and some portraits in addition to his more celebrated genre scenes. His engaging oeuvre is rich and varied, drawing upon pictorial tradition, literary sources, and popular culture, and always acknowledges the artist’s own satirical view of the world. Zuffi (2001) underlines that Steen, a Catholic painter in a Calvinist country, injected comic relief into the idyllic homes of the nouveau riche, by skillfully subverting the natural and social order.

Broos (1994) notes genteel gatherings degenerated into drunken brawls, so much so that “Jan Steen household” became synonymous with an untidy household. Steen died in Leiden in 1679. Even Steen’s epitaph fused his art and painted persona:

“This stone covers Jan Steen,
Among Artists none,
In painting as wittily wise;
His famous art of the Brush
Shows, how people, with loss
Of Discipline, grow even wilder”

Jan Steen’s Comic Persona

Steen dares us to laugh through representations of his *comic persona*. Moreover, his artwork provides us with an excellent paradigm for the study of comic painting in 17th century Holland. Chapman (1990-1991, p.186) claims that Steen’s invented *comic persona* owed much to the Dutch theatre and related imagery. Hecht (1996, p.846) claims that in the 19th century some authors thought Steen’s jocular reputation was unbecoming to an artist of his stature. Consequently, the account of his life was embellished a little, the funnier bits in the earlier accounts being dismissed as slander. More recently, it has become almost standard to think of the more colourful elements in Steen’s biography as topical rather than true, although this, in turn, has perhaps made it too easy to dismiss the quest for historical truth as naive. Hecht further argues that Bok’s (1996) sober bio-graphical essay is a good example for the historical truth in Jan Steen’s life. He claims that Bok “just wants to check the records and report what we know about Steen for certain.” Chapman (1993, p. 142) argues that Houbraken believed that Steen “painted the life he really lived, and this marked him as the consummate imitator of nature.” Apart from his versatility, richness of characterization, and inventiveness in composition, His genre scenes are filled to bursting with drunken louts reeling about rustic inns, singing and brawling, or attempting to lure the tavern mistress into a game of “slap and tickle”.⁵ According to Westermann (1997, p. 134), Steen frequently portrayed himself in a variety of guises. The participant self-portrait functioned in several ways: as a living signature, it preserved the artist’s likeness for posterity and it also helped establish a link between the painting and the audience. Spencer (1966) claims that Alberti had advised artists to include a figure that addresses the viewer and draws him into the *historia*.⁶ Steen performs this role in *Antony and Cleopatra* (See Figure 1) in which he looks at the viewer from the far right of the composition. Thus, the self-portrait transformed the artist into an eyewitness and gave him special authority to narrate or comment on a historical subject or even to testify to his faith. Moreover, the artist’s presence could shift the vent from the distant past to the immediate

present, thereby proclaiming its veracity for all times.



Figure 1: Jan Steen, *Antony and Cleopatra*, c. 1688-69.
Rotterdam, Boymans-van Beuningen Museum.

Steinberg (1990, p. 123) declares that Steen liked to see his face reflecting back from his pictures:

“The features are unmistakable: a forehead cleft by twin knolls over the eyebrows; a trenchant nose that sorties too soon (skipping the dip at the root) and would seem overscaled were it not for the buttress and prop of big cheeks and jowls. Steen presents himself as a loud, large-limbed visage on a corpus to match.”

Steinberg (1990) further suggests the reason why Steen depicted himself was due the then going notion of realism in genre painting. Its objective was thought to be the correct rendering of affects, and it was to accomplish this end that Steen’s contemporary, the painter-theorist Samuel van Hoogstraten, advised colleagues to study the artistry of the comic actor.⁷ Steinberg argues that Steen’s role-playing in his genre pictures was, as it were, a display of credentials, demonstrating his command of the comedian’s skill. Rather than impersonate a jester, Steen was impersonating the comic actor playing those roles; thus, presenting himself as a consummate connoisseur of the foibles treated in comedy, a master whose authentic portrayal of character and emotional states no comic actor could better. Brown (1997, p. 84) states that Chapman et al’s (1996) catalogue appraisal of Steen is “most problematic.” She points out that Steen introduces himself into his work more frequently than other artists. Brown challenges Chapman’s conclusion that Steen “was a fabulous self-promoter through his paintings” and “he fashioned himself into a comic character, perhaps as a marketing device or to ally himself with the outsider artist.” He also notes asserts that De Jongh (1996) poses the question whether Steen would have been recognized by contemporaries. Steinberg (1990) speculates that in Steen’s one

formal self-portrait (See Figure 2), Steen is pretending to be a smug rich man as he poses as an exalted sitter staring us down.



Figure 2: Jan Steen, *Self-Portrait*, Oil on canvas, 73x62cm. Rijksmuseum, Amsterdam.



Figure 3: Jan Steen, *Self-Portrait with Lute*, c.1665-8, 55.5 x 44 cm. Thyssen-Bornemisza Collection, Madrid.

As viewers, we bow to his serene slyness. He has a royal presence. As Bakhtin (1968) notes, an essential feature of carnival is *ritual inversion*: “We find here a characteristic logic, the peculiar logic of the ‘inside out’, of the ‘turnabout,’ of a continual shifting from top to bottom, front to rear, of numerous parodies and travesties, humiliations, profanations, comic crownings and uncrownings.”⁸ Thus one of the important features of the Roman Saturnalia and of other carnivalesque celebrations was the “un- crowning” of the king and the substitution of a clown or underdog.⁹ Sutton and Butler (1982, p.3) notes that Steen opted to use a *comic persona* (See Figure 3), “Steen cast himself by turns as a laughing jester... an aging libertine swindled by whores, a clown in archaic dress strumming a lute, and a drunk taking unwelcome liberties with the hostess.” In this laughing portrait, the lute and the tankard appear to be his sources of

inspiration. In *The Doctor's Visit* (See Figure 12), Steen is depicted as a clownish figure holding a phallic symbol of a herring. The prankster's costume proclaims his role as well and was used for the role of the fool in dramas and illustrated comic texts at the time (Gudlaugsson, 1975). Seeing an artist's visage in his work has always held a certain mystique, and spotting Steen in his pictures is a continual source of delight for his audience.¹⁰ This is evident in the comments of the tourists and their guides visiting Dutch museums today.

Steen's Choice of Themes

This author argues that, fundamentally, Steen dares us to laugh in his choice of themes. Quite often, he paints historic episodes that demonstrate mockery, wit, and laughter i.e. the mocking of Samson (See Figure 4).¹¹ This large-scale painting shows a typical Dutch combination of biblical or mythological history painting with the characteristics of narrative genre painting. It depicts a scene from Abraham Koninck's 1618 play, *The Tragedy of Samson*, a parable of false love.



Figure 4: Jan Steen, *Samson and Delilah* 1667-70, Oil on canvas, 134 x 199 cm.
Wallraf-Richartz Museum, Cologne.

However, it is in the depictions of daily life that Steen demonstrates his satirical visualization. Steen's earliest biographer, Arnold Houbraken, made elaborate claims for the comical character of Steen's life and art.¹² It seems that Steen's father had to support the newly-weds by putting them in charge of a brewery in the Delft which later went broke. In 1672, Steen opened a tavern in Leiden. His father had been a brewer, so in popular imagination Steen was imagined as a drunken profligate. In terms of alcohol intake, Houbraken states that Steen was

“his own best customer”. Moreover, the owners of his works included a brewer, an innkeeper and a beer delivery man. Steen’s life in and around the brewery expanded into a continuous tale of witticisms and practical jokes that had disastrous financial consequences but reduced even his wife to laughter. Consequently, successive biographers such as Weyerman (1729) embellished Houbraken’s image of Steen as a bohemian rascal and drunkard into mythic proportions. Chapman (1993, p. 135) posits “the artist’s legendary image as a proto-bohemian saturnalian profligate” is immortalized in Ignatius Josephus van Regemorter’s 19th century painting *Jan Steen Sending His Son out to Trade Paintings for Beer and Wine* (See Figure 5).



Figure 5: Ignatius Josephus van Regemorter, *Jan Steen Sending His Son out to Trade Paintings for Beer and Wine*, 1828. Amsterdam, Rijksmuseum.

Nevertheless, more recent critics have attempted to restore Steen’s good character (Sutton and Butler, 1982). They argue that even if Steen’s paintings seemed uncultured, they reflected a refined understanding of earlier artistic traditions. On the other hand, Steen was a brewer’s son and he was also an innkeeper so it is difficult to see Steen setting himself up for self-mockery. However, might not Steen himself embellish the image of the rogue and drunkard? After all, he could exhibit his paintings on the walls of his tavern and sell them to his clients. In short, by acting the part of a drunken rascal; he could also sell his paintings. Bok (2001, p. 210) has pointed out that:

“The market for paintings was vulnerable to cyclical trends in the economy, since art is not one of life’s primary necessities. Moreover the durability of paintings was such that living masters were increasingly forced to compete with their deceased colleagues, whose work reappeared on the market every

tine an estate was put up for sale. At some point in the 1650s oversupply began negatively to affect prices, and many artists were forced to declare bankruptcy or to seek other employment. The war with France 1672-1674 dealt the final blow.”

After the brewery went bankrupt, Steen resorted to painting a picture of his disintegrated household, which in Houbraken’s description looks very similar to Steen’s *The Dissolute Household* (See Figure 6). It is evident that Steen includes multiple rooms in his imagery. Van Gennep (1909) envisions life in society as a house with many rooms, in which the individual has to be transported formally from one defined position to another. From this perspective, life is not a matter of gradual development and change but rather consists of a series of abrupt and ritualized transitions. Such transitions are evident in *The Dissolute Household* which depicts the lady of the house trampling on a bible while having her wine glass refilled as her husband and the maid join hand in a gesture suggesting an illicit romantic relationship. A boy attired in a bluish shirt seems to be admonishing a beggar at the door which may reflect the *Parable of the Rich Man and Lazarus* (Luke 16:19-31) in which the more fortunate figure goes to hell. Symbolically, fate hangs over the family from above in the form of a basket holding a sword and switch signifying justice and punishment. Moreover, a crutch and a can (forecasting poverty), and a wooden clapper (used by lepers and the plague-stricken) is evident in the composition. The whole image is akin to a television sitcom where Steen himself is cast as the father, his wife as the mother, and their sons, Thaddeus and Cornelius, as themselves. In short, this image seems to underscore family dysfunction. Such humorous television situation comedies about dysfunctional families are manifest in American popular culture i.e. the Bundy family in the American television series, *Married with Children* and the Simpson family in the cartoon series, *The Simpsons*.



Figure 6: Jan Steen, *The Dissolute Household*, Oil on canvas, 108 x 90.2 cm.
The Jack and Belle Linsky Collection.



Figure 7: Jan Steen, *The Lean Kitchen*, c.1650, National Gallery of Canada, Ottawa.

In *The Lean Kitchen* (See Figure 7), a seemingly chaotic family life is depicted. Moreover, Steen gives momentum to the notion that he painted his own life. For example, he includes an easel and a thin man with Steenish features who grins towards the viewer. In the bottom right of the composition, we experience toilet humour in the depiction of a mother changing a baby's diaper.¹³ The fraud dentist and his screaming rural patient were sixteenth-century comic figures as well, and, judging from their recurrent appearances in jokes and images, continued so in Steen's time.

Use of Proverbs in Moralizing Themes

This author also argues that Steen uses the moral tales of Dutch genre painting as black comedy in which realistic action and moralizing themes are blended. In *Beware of Luxury* (See Figure 8), Steen describes various instances of intemperance in a dissolute household, alluding to common Dutch proverbs and aphorisms.



Figure 8: Jan Steen, *Beware of Luxury*, 1663, Private Collection.

Steen depicts a housewife asleep at a table surrounded by examples of carelessness and overindulgence. An inscription reads “*In weelde siet toe*” (at a time of good living, beware). A 17th-century Dutch viewer would have been aware of the rest of the quotation: “*and fear the rod*” which is alluded to by the sword and crutches in a basket hanging from the ceiling. In *Beware of Luxury*, Steen also dares us to laugh through the comedic symbolization of a monkey playing with the strings of a clock. Westermann (1997a, p. 23) points out the traditional interpretation of a monkey in Dutch iconography would be as a symbol of imitation. Here it connotes to aping or imitating nature. Chapman (1990-1991, p. 186) suggests that the monkey mischievously playing with the clock (See Figures 9 and 10) alludes to imitative role playing, or the aping of nature. Janson (1952, p. 240) asserts that monkeys were also traditionally related to the images of the “five senses”, specifically the sense of taste, as animals had a keener sense of taste than humans. The monkey symbol also has biblical connotations, a monkey or an ape supposedly had a penchant for tasting apples which were symbolic with the *Fall of Man*, the ultimate symbol of flawed human nature.



Figure 9: Jan Steen, *The Dissolute Household*, 1668, Wellington Museum, London.



Figure 10: Jan Steen, *The Dissolute Household*, 1668, Wellington Museum, London (Detail).

Fake Doctors and Lovesick Women Imagery

Steen also dares us to laugh by using themes which resemble those of comic literature so strongly that a painting may seem to enact a text or a text to describe the painting. According to Aristotle, “the objects the imitator represents are actions, with agents who are necessarily either good men or bad - the diversities of human character being nearly always derivative from this primary distinction, since the line between virtue and vice is one dividing the whole of mankind” (*De Poetica* 2). In drama this imitation takes place through the personification of signs. The actor represents a character by using not only language but also gesture and appearance. What is certain is that Steen employs a profuse amount of dramatic imitation in his satirical imagery to mock the acumen of the Dutch medical profession. The most famous of all Steen’s mocked characters is the university-trained but hopelessly pompous physician who practices or rather malpractices his trade. Indeed, in 17th Century Dutch depictions of scenes from everyday life, or genre paintings, the single most popular medical representation is *The Doctor’s Visit*. Among the most comical and multifaceted are those by Steen who painted at least eighteen works on this theme. Characteristically, the patient is a young female often suffering from a variety of illnesses related to love: love sickness, erotic melancholy, or pregnancy. Sutton and Butler (1982, p.22) underline that erotic love was considered a positive passion which warmed and invigorated the body with fluids. However, without an opportunity to express such passion, the body eventually would become dehydrated and cold. Subsequently, the person became dismal and dejected. Since cold and dryness were characteristics of a despondent temperament, repressed or unsatisfied love was believed to cause melancholy. In fact, Steen’s quack doctors taking their patients’ pulses are echoed in classical Greek literature. For example, the Greek doctor *Erasistratus* deceitfully reveals the young *King Antiochus*’s passion for his stepmother, *Stratonice*, by making all the women of the royal court parade past the king’s bed as he takes the king’s pulse. When *Stratonice* appears, *Antiochus*’s pulse begins to beat violently.¹⁴ Moreover, symbolic figures of *Melancholia*, as depicted in prints by Durer, are traditionally depicted with their heads leaning on their hands, not unlike the attitude of the

patients in Steen's imagery. Steinberg (1990, p. 107) underscores that the sufferer is usually "an adorable girl whose mysterious ailment turns out to be either love sickness or a slight touch of pregnancy." In *The Sick Woman*, (See Figure 11), Steen makes the presumably male beholder a protagonist, perhaps representing the anecdotal lover, wittily diagnosing where she should be touched. A young woman is depicted leaning over feebly in her chair while her head rests on a cushion on the table. Steen mocks the inept doctor who is taking her pulse. The only symbolic clues for the perceptive viewer are the aromatherapy, the doctor's old-fashioned costume and the girl's gawdy frivolously coloured dress. The doctor is dressed in garments that were common motifs for stage comedies where playwrights made fun of inept quack doctors. Her costume as well as her direct look and smile signify a somewhat indecent interest in the object of her attention, the viewer. We can detect her blushing cheeks and her joyful expression. Indisputably, Steen is not highlighting a real medical crisis but is suggesting that the "sick" woman is hopelessly in love.



Figure 11: Jan Steen, *The Sick Woman*, Oil on canvas, 76 x 64 cm. Amsterdam, Rijksmuseum.

In comic and libertine texts, brightly coloured silks, and especially satin, frequently signify female seductiveness.¹⁵ Apparently in the 17th century, lovesickness was prevalent in Holland and was the subject of numerous medical treatises. It was argued that unsatisfied or unrequited love caused melancholy, an erratic pulse, paleness of the skin, changes in appetite, and mood swings. The suggested cure for such maladies was usually marriage which satisfied the needs of both the heart and the body. Art historians have historicized this theme by reference to medical and legal lore (Van Gils, 1920; Bedaux, 1975-6). However the comic treatment of doctors and patients suggests that these painted jokes would have been palpable to viewers without such

information. For example in a 1665 joke book, one anecdote reads:

“It happened recently in Zwolle that a certain young daughter, from sorrow over a lover she could not get, became sick, and laid down in bed, so that the doctor was brought along, to see what might ail her. Coming to her he grabbed her hand to learn what hurt her. The manservant, knowing her illness, said “My Lord, you have touched in the wrong place, because you have felt her arm which is not where she suffers, and you have left her abdomen, where she aches, unconsolated. “Oh!” said she, “My sweet Klaes, that’s just what I thought, I would rather entrust my healing to you than to this doctor.”¹⁶

This anecdote is characteristic of 17th century jokes in its leisurely description of an event in which both doctor and girl are made to appear absurd. Moreover, lovesickness shared many of the symptoms of pregnancy which was often part of the differential diagnosis. In *The Doctor's Visit* (See Figure 12), the diagnosis is clear to everyone but the hapless doctor who Steen again depicts wearing a pretentious costume. The incompetent physician seems archaic and out of touch with the realities of adolescent development. If the doctor is perplexed by love, the smirking young man (Steen) is clearly aware of the diagnosis. Once again, Steen assumes the role of the prankster and is attired in the appropriate costume (Gudlaugsson, 1975). Letting the viewer in on the joke, Steen suspends a herring and two onions as a ludicrous simile for the possible cure - an obvious phallic symbol in modern Europe even before Freudian theory. Steen’s usage of the double entendre is manifest. In short, the cure for a suffering maiden is sexual gratification with a man. The woman at the harpsichord, positioned between the lover and the young girl, also smiles intentionally. Music, as a medical therapy, was thought to cure melancholy. Symbolically, the harpsichord was a love symbol which represented the harmonious duet of two lovers. As the young suitor enters the hallway, the young lady is full of great expectation. Her accelerating pulse confounds the bewildered doctor and is a symptom of lovesickness, thus causing alarm to the physician who does not see the lover, and does not interpret the multiple obvious clues i.e. the love letter at her feet, the herring and onions, and the smoldering ribbon which was an indecisive medical test for assessing pregnancy. In one variant, the ribbon, dipped in the patient’s urine, was burned and if she became nauseated at the smell, she was deemed to be pregnant.



Figure 12: Jan Steen, *The Doctor's Visit*, c. 1663-65, Philadelphia Museum of Art.

Steen's paintings of infatuated women robustly reinforce the place of women within several hierarchies: physician and patient, husband and wife, mother and family. By reminding women of their innate frailty and imbalance, factors over which they had no control, the paintings of Steen reinforced and communicated a message of female subordination and incompetence that was shared by the medical establishment and by society at large (See Figure 13).



Figure 13: Jan Steen, *The Lovesick Woman*, 1660. Alte Pinakothek, Munich.

Yet again in *The Doctor's Visit* (See Figure 14), Steen mocks the melodramatic ailment of the pining female patient as well as the portentous deportment of the doctor who pontificates but may be giving an incorrect diagnosis. Once more, Steen's humorous approach is underscored by depicting the doctor in an outmoded and melodramatic costume as he stands aside a Cupid-like boy who smiles with intent at the viewer. Furthermore, a famous comic painting by Franz Hals, *Jester Pickle-Herring*, is inserted at top right of the composition. Contemporary jokes also derided such quack doctors for their incapacity to diagnose pregnancy, a condition here indicated by the mythic pregnancy test of a ribbon dipped in urine, smoldering in the brazier.



Figure 14: Jan Steen, *The Doctor's Visit*, 1658-62, Oil on panel, 49 x 42 cm. Wellington Museum, London.

The Misfortunes of Marriage



Figure 15: Jan Steen, *The Marriage of Tobias and Sarah* c. 1667-68, Herzog Anton- Ulrich-Museum, Braunschweig.

If lovesickness were correctly treated, the next stage of courtship involved marriage contract negotiations. Steen's comical imagery reflects the pleasures and woes of love and marriage that were echoed in contemporary comic texts. Marriage contracts which stipulated the different possessions brought into the marriage by the two spouses contravened the Calvinist

ideal of wedlock based on mutual affection; this ideology bolstered the socially stabilizing practice of marriage between partners of equal means and social standing. The marriage negotiation is a motif of comedies staged in the Amsterdam theatre based on two parodies of domestic conduct books by Hieronymus Sweerts (*The Ten Amusements of Marriage* and *The Confession of Married People*).¹⁷ These texts describe the milestones of marriage from the contract¹⁸, wedding and first childbirth to budget management, child rearing and the extramarital pleasures of the unfaithful spouses. Steen painted all these themes in a corpus that adds up to a hilarious exposition of the amusements of love, seduction and marriage. For instance, in *The Marriage Contract of Sarah and Tobias* (See Figure 15), he interprets the marriage contract somewhat between seriousness and extravagance. Steen's contemporary version of the event portrays the biblical couple defying the unfortunate history of Sarah's previous seven marriages.¹⁹ Steinberg (1990, p. 126) claims that Steen is good at communicating the "psychological state of attention" underlining "the watchfulness of the old couple, Tobit and Anna, as their eyes follow the notary's quill drafting their son's marriage contract." Steen reflects the attitudes of the parents by depicting them as hunched meddling figures and symbolically portrays the lawyer with a sharp nose who seems to be casting doubt on the man's legal credentials by giving him an outdated costume.²⁰ Accordingly, Steen casts a minor biblical episode into the guise of a genre painting to make a humorous comment on contemporary wedding contracts.

Carnavalesque Imagery

This author claims that Steen dares us to laugh through carnivalesque imagery. Although laughter is often associated with the lower classes or with popular culture, Gurevich (1997) does not support such a view. He rejects Bakhtin's suggestion of a clear opposition between learned and popular culture and his characterization of the culture of the illiterate as based on laughter, even to the exclusion of fear and anxiety. Although many intellectuals condemned jest-books, they often showed an intimate knowledge of the genre. In his theories of the carnivalesque, Bakhtin (1968) celebrates the lower strata bodily functions. He believed that one of the spirits of the carnival was to celebrate the low, the banal, the popular as opposed to the classic and mainstream. Bakhtin was an admirer of Francois Rabelais (1494-1553) a French Renaissance writer whose comic novels *Gargantua* and *Pantagruel* are among the most hilarious classics of world literature. Gargantua and Pantagruel were usually depicted drinking which earned Rabelais the reputation of a drunkard. His heroes were vulgar and ribald characters but also comical giants who explored a world full of greed, stupidity, violence making grotesque jokes. Rabelais employed elements from different narrative forms: chronicle, farce, dialogue, commentary, and infused them with popular humour stressing the physical joys of life: food,

drink, sex, and bodily functions connected to them. In contrast, he mocked asceticism and oppressive religious and political forces. Sweerts (1685) published a large collection of amusing inscriptions on windows, walls and even toilets. In fact, he assured his readers that he gathered them personally. An engraving in Sweerts' book graphically depicts the process, as the collector raises his spectacles to read the graffiti on the toilet wall while the occupant defecates as he is about to hit by bird droppings (See Figure 16).



Figure 16: Anonymous Engraving, *The Hazardous Gathering of Toilet Inscriptions*, H. Sweerts, *Koddige en ernstige opschriften*, 3rd edition, (Amsterdam, 1698-1700).

The topos of comic imitation from life gave support to Houbraken's (1721, p. 12) argument that painters 'of a jocular mind' are especially adept at the most naturalistic imitation. For example, in Steen's *The Morning Toilet*, (See Figure 17), a girl is shown in a state of undress, provocatively pulling on her stocking and looking directly and invitingly at the viewer. It is clearly an image of humorous eroticism. Above the arch, Cupid is depicted and beside the girl's bed, a jewel-case is shown. The lute and the music book in the archway are symbolic of the pleasures of love while the skull adorned with vine leaves underline that such pleasures are merely transitory in life. Steen also includes a chamber pot as a realistic element in contrast to the grandiose archway with its Corinthian columns adorned with foliage to reinforce his satirical commentary.



Figure 17: Jan Steen, *The Morning Toilet*. 1663. Oil on wood, 64.7 x 53 cm.
Royal Collection, London.

Double-Entendre Imagery

Another method Steen employs in daring us to laugh is through the use of double-entendre. Freud (1900) identified the image of a room in dreams as a substitute for the image of the woman, with the entrances to the room symbolizing a vagina. Jones (1964) notes that a bird is the phallic symbol *par excellence*. For example, the flying bird, or the stork, is a symbol of children being brought into the world (See Figure 18). The female figure is surrounded by poultry (phallic symbols).



Figure 18: Jan Steen, *The Poultry Yard*, c.1660, Oil on canvas, 106.6 x 80.8 cm. Mauritshuis, The Hague.

In Figure 19, we witness a flying bird above an amorous couple reclining joyously in their rustic surroundings. The couple stares lovingly at each other and their legs interweave. The flight of a bird connotes male erection. The man's left hand is almost caressing the woman's vagina. The woman's abandonment of chastity is signified by her release of the bird from the cage as she throws her left arm back. De Jongh (1968-1969) underscores the rich imagery of erotic euphemism in 17th century Dutch painting i.e. the bird seller with a cock or the hunter with the gift of a bird that play on the word *vogelen* (to bird), slang for copulation. Caged and uncaged birds connote virginity or the loss of virginity, respectively.



Figure 19: Jan Steen, *An Amorous Couple in a Landscape*, 65.4 x 80 cm., Private Collection.

Nonetheless, it is sometimes rather difficult to reveal the covert meaning in a picture without the assistance of an inscription. For example, Gabriel Metsu's *The Bird Seller* (1662) depicts an old man holding a rooster which he has just taken out of its cage (See Figure 20).



Figure 20: Gabriel Metsu, *The Poultry Seller*, 1662, 61,5 x 45,5 cm. Gemäldegalerie, Dresden.

A woman is pictured alongside the bird seller who wishes to buy the rooster from him. It seems that the image is no more than an ordinary genre painting. However, its covert meaning, which may

be hidden from the modern viewer, becomes apparent in a print by Gillis van Breen (See Figure 21) which also depicts a similar bird seller. In this image, there is a basket with a live rooster, and above him, a dead duck. Next to him stands a woman, accompanied by a girl carrying different kinds of vegetables bought at the market. The scene is very similar to that by Metsu, but at the bottom of the print there is an inscription which illuminates the underlying meaning of the scene, both in the engraving and also in the Metsu painting. The rhyme explains that the old man refuses to sell the bird to the woman because it has been put aside for another woman whom he “birds” the whole year round. In several 17th-century Dutch prints and texts birds refer to lasciviousness and the Dutch verb *vogelen* (to bird) to copulation. The inscription, a dialogue between the man and his female customer, informs us that the dead bird on top of the basket by his feet has already been sold “to a faire alewife whom I bird all year round.” In Steen’s *The Dancing Couple* (1663), a birdcage is depicted above the happy couple (See Figure 22).



Figure 21: Gillis van Breen, *Poultry Seller*, Engraving, Amsterdam, Rijksmuseum.



Figure 22: Jan Steen, *The Dancing Couple*, 1663. Oil on canvas, 102.5 x 142.5 cm. National Gallery of Art, Washington.

Many of Steen's paintings were humorous depictions of tavern scenes, although he also produced quiet interior scenes with moral, proverbial, and literary allusions. *The Interior of an Inn* (See Figure 23) is a raucous tavern scene. A rude character, with Steen's features, attempts to lift up the girl's skirts as a debauched man on the right of the composition pokes his finger in his pipe bowl, a crude sexual allusion. More subtle but nonetheless relevant is the sexual innuendo of the broken eggs in the foreground. According to Cesare Ripa (1709), there is no better way to illustrate excessive lust and unrestrained vulgarity than through the partridge, which, according to common belief, breaks its own eggs in order to be able to mate as frequently as possible. Behind, a boy examines the contents of a chamber pot for telling symptoms of possible pregnancy.



Figure 23: Jan Steen, *The Interior of an Inn*, Oil on canvas, 43.3 x 38.1 cm.
National Gallery, London.

Steen's use of double-entendre is also evident in *The Oyster Girl* (See Figure 24). The recent discovery that oysters were considered aphrodisiacs has changed the perception of this image as an icon of Dutch realism into a symbol of the femme fatale. The image depicts a young woman with an innocent visage smiling at the viewer. However, her direct look is engaging in a way contemporaries would have perceived as an improper or indecent look. She enhances the piquancy of the oyster, and the joke, with pepper on the pewter dish and the oyster, and especially with her use of sprinkled salt. In a popular misconception, salt was considered an effective way to catch birds. As stated earlier, birds were metaphors for male genitals and their

owners (De Jongh, 1969-1969). But the girl's handling of the salt implies more delicate pleasures. In 17th century lore, the term "not forgetting the salt" identified her as a virgin (Sweerts, 1685, p. 121). Moreover, Steen borrowed the illusion of an arched window from a successful genre of painting developed in his home town Leiden, in which young women handle obvious vegetal and animal metaphors for sexual favours. However, Steen transforms this dubious young woman into a chaste Madonna icon and uses the arched frame (a pictorial tradition in Virgin Mary iconography) to reinforce the irony of the images' comical metamessage. Salt in literary, and especially epigrammatic, theory was a metaphor for the intelligent, the unexpected, and the witty. So, the wittiest images had to be quick and sharp, and thereby obscure. Moreover, it was not for the common man to understand such encoded symbolism as only sophisticates could decode such complex symbolism. This is exemplified in a clever Dutch epigram (*punt dicht*) by Constantijn Huygens, a leading exponent of the poetic form:

"A quick and salted poem, to amuse the clever folks,
Is not a food to please the tongues of common blokes:
Salt your speech; less than a salt dish yokels comprehend;
Not one in hundred readers, the true salt understands."



Figure 24: Jan Steen, *The Oyster Girl*, c.1659-60, Mauritshuis, The Hague.

In *The Childbirth Celebration* (See Figure 25), Steen depicts an imposing female servant dressed in red, blue, yellow and white. She sets the direction for the viewer. We see a swaddled baby being held by its presumed father. Behind him, we can distinguish a smiling man with Steen's features whose sardonic smile implies that the 'father' is not the natural father of the child. Mischievously, Steen also employs the use of double-entendre when he portrays a woman pulling on a sausage near the father's genital area.



Figure 25: Jan Steen, *The Childbirth Celebration*, 1664, Wallace Collection, London.

The Rhetoricians

Rhetoricians at a Window (See Figure 26) depicts six men, three on either side, who are seen through a vine-covered window. Chapman (1990-1991, p. 189) identifies the three characters as being “the poet, the critic, and the fool in the red cap, who is played by Steen.” On the left, a bespectacled man leans out and peruses a sheet of paper entitled “Lof Liet” (*Song of Praise*). Behind him, an old man wearing a fur cap looks over his shoulder. On the right, a younger man, wearing a tall grey hat with a clay pipe stuck in the hatband, leans on the sill with his left hand supporting his head and his right hand holding a large metal tankard. Behind him an inanely smirking character, wearing a red beret adorned with a feather, looks out directly at the viewer. In the obscure background two additional figures appear: on the left, a figure empties a glass of wine and on the right a man wearing in a tall hat has a disagreeable countenance. Shutters are depicted on either side of the windows and we can identify a diamond-shaped shield positioned below the window. The subject was first correctly identified by Hofstede de Groot (1908) as a group of *rederijkers* (rhetoricians).²¹ The *rederijkerskamers*

(rhetoricians' chambers) were amateur literary societies which began in the sixteenth century which offered dramatic readings, performances, and literary competitions to the general public. It seems that most members belonged to trade guilds. Being so, they were akin to the "rude mechanicals" in Shakespeare's *Midsummer Night's Dream*. In other words, rederijkers were not the literati but local carpenters, joiners, tailors, and other craftsmen. Jan Steen is not known to have been a member, but many painters joined or were associated with the rhetoricians.²² Chapman (1990-1991) argues that Steen's attitude toward the rhetoricians remains an open question. By the 1660s, these once academic and humanist literary societies had become ostracized and outdated. In fact, they had become the object of ridicule in more sophisticated drama and poetry. Consequently, they became the victims of Steen's satirical wit. Nevertheless, such derision does mean that Steen disrespected them as they were the source of a theatrical mode that, in fact, had a profound impact on his art.



Figure 26: Jan Steen, *Rhetoricians at a Window*, c. 1661-66, Oil on canvas, 75.9 x 58.6 cm.
John G. Johnson Collection, Philadelphia.

Steen's cheerful *Merry Company* (See Figure 27) depicts people dining, drinking, conversing, and making music in what is seemingly a tavern, a location of lewd and ribald behaviour. The precise nature of the scene depicted, however, is somewhat vague. Indeed, the potential for multiple interpretations is a significant factor in many of Steen's narratives. The

tapestry in the immediate foreground was a common pictorial device in 17th century Dutch painting intended to distance the viewer from the painted world and to highlight the drama of the depicted scene. Partly on the basis of this device, Braun (1980, p.134) identifies Steen's merry-makers as rhetoricians. In Braun's interpretation, a group of rhetoricians have coaxed the modest young woman into performing (either singing or reciting) a vulgar song. Hence, we observe her withdrawn and embarrassed deportment. However, an alternative interpretation might be the significance of the bearded older man who is depicted leaning intimately over the woman's shoulder to read from her song sheet. As earlier noted, his unfashionable attire is a symbol for an obsessed elderly suitor or the quack doctor in Steen's paintings: both were stock character types traditionally regarded with humourous contempt. We can discern a stem of flowers tucked into his hatband, perhaps representing his unsuccessful efforts to modernize his passé costume; thus rendering him more youthful. The relationship of the elderly suitor and the young woman was treated by Steen on numerous occasions, usually accompanied, as here, by a younger, more attractive rival. In this image, the prudent position of the woman's foot suggests her real love interest: the young violinist, who twists his head to look at the old man. The fourth figure in this group, laughing and raising his glass, is identified by his flat red cap as the clown or fool who traditionally functions as observer or commentator on actions within a scene or theatrical performance. Typically, Steen gives a degree of information about individual characters, but leaves the viewer to ponder the specific twists of the narrative, and to admire the artist for his clever allusions. Although the focus in this image centres on the action in the foreground, the man with the flat cap silhouetted in the doorway at the rear can be clearly identified as Steen. Thereby, Steen personally invites the viewer's involvement in the event.



Figure 27: Jan Steen, *Merry Company*, c. 1667-69, Oil on panel, 44.8 x 37.2 cm.
Allen Memorial Art Museum.

Conclusions

This paper has explored how Jan Steen's comic imagery dares us to laugh. It is manifest that his use of satirical imagery is encoded within the emblematical language of contemporary 17th century European and Dutch iconography. Thus, we can conclude that humour is a culturally determined phenomenon. Quite often, Steen paints historic episodes, biblical events, and moralistic tales that express mockery, wit, and laughter. However, it is patent that Steen does not use satire and black comedy in a vitriolic and acerbic manner. Steen's use of satirical imagery is discreet toward his intended victims: ostentatious Dutch physicians who malpractice their trade, lovesick women suffering from erotic melancholy or pregnancy, the tribulations of marriage, family dysfunction and humanist literary societies such as the rhetoricians. He uses carnivalesque figures and a great deal of double entendre. Moreover, Steen's imagery echoes literary models: he uses the moral tales of Dutch genre painting as black comedy in which realistic action and moralizing themes are blended. It is evident that Steen employs a *comic persona* in many of his paintings as a living signature, preserving his comical likeness for posterity and to establish a link between the painting and his audience. Furthermore, Steen's comic role-playing seems to demonstrate the authority of a comedian's dexterity. In short, Steen was impersonating the comic actor playing those roles. Finally, the findings have shown Steen's early biographers tended to promote him as rascal and drunkard. More recently, it has become almost standard to think of the more colourful elements in Steen's biography as topical rather than true, although this, in turn, has perhaps made it too easy to dismiss the quest for historical truth as naive. Bok's (1996, 2001) attempts to achieve historical truth in Steen's life underpin the need for such future historical research.

Notes

1. The standard definition of humour still remains F. Baldensperger's *Etudes d'histoire litteraire* (Paris, 1907), 176-222.
2. For a study of the origin of Western satire, see Robert C. Elliott, (1960) *The power of satire: Magic, ritual, art*. Princeton: Princeton University Press.
3. See Brandauer, F.P. (1977) The Hsi-yu pu and its world as satire, *Journal of the American Oriental Society*, (97) 3, 305- 322.
4. For an excellent account of Lin Yutang's humour, see Sohigian, D. (2007) Contagion of laughter: The rise of the humour phenomenon in Shanghai in the 1930s. *Positions: East Asia Cultures Critique*, (15)1,137-163. Also Sohigian, D. (1991) *The Life and Times of Lin Yutang*, Unpublished Ph.D. thesis, NY: Columbia University. U.S.A.
5. *Slap and Tickle* is a British euphemism for sexual activity.

6. Leon Battista Alberti (1404-1472) was an Italian architect, humanist, antiquarian, mathematician, and art theorist. His influential treatise *Della Pittura* (On Painting) was the first modern manual for painters.
7. See Samuel van Hoogstraten (1678). *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst* Rotterdam, pp. 109 f.
8. Bakhtin, Rabelais, 11.
9. On “uncrowning” as a feature of carnival, see Bakhtin, Rabelais, 196-208, 370.
10. Genre paintings in which Steen included his own likeness span the better part of his career, from the *Woman Sleeping* and *Man Smoking at a Table* in Leningrad of the late 1650s to some of his last works i.e. *Merry Company on a Terrace* and the *Family of Jan Steen*, both of the late 1670s.
11. Steen’s historical themes of mockery also include *Wine is a Mocker* and *The Satyr and the Peasant*. Steen also represented a scene from Bredero’s comedy *Asagnes and Lucelle*, and *Ammon and Tamar*.
12. Houbraken was a Dutch painter and art writer noted for his three-volume biographical study of Dutch painters is considered to be the single most important source of information about the great Dutch painters of the 17th century.
13. *Toilet humour* is a humorous reference to defecation, vomiting, or urination.
14. For a detailed account on the story and its classical sources and history, see Wolfgang Stechow, (1945). The love of Antiochus with Faire Stratonica, *The Art Bulletin*, (27) 4, 221-37.
15. For various views on painted satin, see A. McNeil Kettering’s Ter Borch’s (1993) ladies in satin, *Art History*, 16, 99-101, 111-115.
16. *Den Nieuwen Clucht-Vertelder* (Amsterdam, 1665), p.187.
17. Sweerts, H. (1678) *De Tien Vermakelikheden des Houweliks*. Amsterdam: Universiteitsbibliotheek.
18. For marital contract negotiations in the Dutch Republic, see D. Haks, *Huwelijk en gezin in Holland in de 17de en 18de eeuw: processtukken en moralisten over het laat 17de-en 18de-eeuwse gezinsleven* (Assen 1982), 137-138.
19. Apparently, seven of Sarah’s bridegrooms were killed by Asmodeus, a demon in love with Sarah, before the marriage could be consummated.
20. Steen uses the symbol of a sharp-nosed lawyer in the sense that a lawyer can “smell” or detect any potential incongruities within the marriage contract.
21. The pioneering study of the rhetoricians is G.D.J. Schotel’s (1871) *Geschiedenis der rederijders in Nederland*, 2d ed., 2 vols.
22. Heppner (1939-40, p. 23) notes that the lists of active or associate members of the Haarlem guild included Frans and Dirck Hals, Salomon de Bray, Esaias van de Velde, Jan Wijnants, Arien Brouwer, Gerrit and Job Berckheyde, and Steen’s follower Richard Brakenburg, who was both a poet and a painter.

References

- Abrams, M.H. (1971). *A glossary of literary terms*, 3rd ed. New York: Holt, Rinehart & Winston.
- Alberti, L.B. (1966). *On painting*. J.R. Spencer (trans.), U.K.: Avon.
- Anderson, B. (1983). *Imagined communities: Reflections on the origins and spread of nationalism*. Verso: London.
- Aristotle. (1941). *De Poetica: The basic works of Aristotle*. I. Bywater (trans.), New York: Random House.
- Bakhtin, M. (1968). *Rabelais and his world*. H. Iswolsky (trans.), Cambridge, Mass: M.I.T. Press.
- Bedaux, J.B. (1975-6). Minnekoorts-zwangerschapsen doodsverschijsen op zeventiende-eeuwse schilderijen. *Antiek*, 10, 17-42.
- Bergson, H. (1900). *Le rire: Essai sur la signification du comique*. Paris: Alcan.
- Bok, M.J. (1996). The artist's working method. *Jan Steen, Painter and Storyteller* [exh. Cat., National Gallery of Art Washington and Rijksmuseum, Amsterdam, 86-87.
- Bok, M.J. (2001). Society: Culture and collecting in seventeenth century Delft. *Vermeer and the Delft School*, W. Liedtke, New Haven & London.
- Braun, K. (1980). *Alle tot nu toe bekende schilderijen van Jan Steen*. Rotterdam, no.255.
- Broos B. (1994). *The Mauritshuis*. London: Scala Publications.
- Brown, C. (1997). Jan Steen: Painter and story-teller. *Simiolus: Quarterly for the History of Art*, Chapman, H.P., Wouter T., Kloek, and Wheelock, A.K. Jr. (eds.), (25) 1, 81-84.
- Chapman, H.P. (1990-1991). Jan Steen's household revisited. *Simiolus: Quarterly for the History of Art*, Netherlands, Stichting voor Nederlandse Kunsthistorische Publicaties, (20), 2/3, 183-196.
- Chapman, H.P. (1993). Persona and myth in Houbraken's life of Jan Steen. *The Art Bulletin*, College Art Association Stable, (75) 1, 135-150.
- Chapman, H.P., Kloek, W.T. and Wheelock, Jr., A.K. (1996). Jan Steen: Painter and story-teller, *Exhibition Catalogue*, Washington National Gallery of Art and Rijksmuseum exhibitions.
- De Jongh, E. (1968-1969). Erotica in vogelperspectief: De dubbelzinnigheid van een reeks 17de eeuwse genre-voorstellingen. *Simiolus Quarterly for the History of Art*, 3, 22-74.
- De Jong, E. (1996). Jan Steen: So near and yet so far. *Jan Steen, Painter and Storyteller*. Chapman, H.P., Kloek, W.T. and Wheelock A.K. Jr. (eds.) New Haven & London, Yale University Press, 39-51.
- Douglas, M. (1975). *Jokes, implicit meanings: Essays in anthropology*. London & Boston: Routledge & Kegan Paul.
- Douglas, M. (1979). Do dogs laugh: A cross cultural approach to body symbolism. *Implicit Meanings: Essays in Anthropology*. London: Routledge.

- Elliott, R.C. (1960). *The power of satire: Magic, ritual, art*. Princeton: Princeton University Press.
- Elliott, R.C. (1962). The definition of satire: A note on method. *Yearbook on Comparative and General Literature*, 11, 19-23.
- Freud, S. (1900). *The interpretation of dreams*. London: Hogarth Press.
- Freud, S. (1905). *Jokes and their relation to the unconscious*. Leipzig & Vienna.
- Frye, N. (1957). *Anatomy of criticism: Four essays*. Princeton: Princeton University Press.
- Gudlaugsson, S.J. (1975). *The comedians in the work of Jan Steen and his contemporaries*. J.Brockway (trans.), Soest: Davaco.
- Guilhamet, L. (1987). *Satire and the transformation of genre*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Gurevich, A. (1997). Bakhtin and his theory of carnival. *A Cultural History of Humour: From Antiquity to the Present Day*, Bremmer, J. and Roodenburg (eds.), Cambridge: Polity Press, 54-60.
- Haiman, J. (1998). *Talk is cheap*. Oxford: Oxford University Press.
- Hecht, P. (1996). Jan Steen. *The Burlington Magazine*, Burlington Magazine Publications, (138) 1125, 844-846.
- Ho, J. W.Y. (2002). *Narrative writing in Australian and Chinese schools: A study of text in context*. Bern: Peter Lang.
- Houbraken, A. (1721). *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*. Amsterdam 3, 12-26.
- Janson, H.W. (1952). *Apes and ape lore in the Middle Ages and the Renaissance*. London: Warburg Institute, University of London.
- Jones, E. (1964). *Essays in applied psychoanalysis*. New York: International Universities Press.
- Le Goff, J. (1997). Laughter in the middle-ages. *A Cultural History of Humour: From Antiquity to the Present Day*. J. Bremmer and H. Roodenburg (eds.), Cambridge: Polity Press, 40-53.
- Lee, C., and Katz, A. (1998). The differential role of ridicule in sarcasm and irony. *Metaphor and Symbol*, 13, 1-15.
- Mitchell, S.O. (ed.) (1965). *Sir Joshua Reynolds, Discourses on art*. Indianapolis, xxxii.
- Nichols, J.W. (1971). *Insinuation: The tactics of English satire*. The Hague: Mouton.
- Ripa, C. (1709). *Iconologia*, London.
- Salinger, M.M. (1959). Jan Steen's merry company. *The New York Metropolitan Museum of Art Bulletin New Series*, (17) 5, 121-131.
- Stopp, F. (1958). *Evelyn Waugh: Portrait of the artist*. London: Chapman & Hall.
- Steinberg, L. (1990). Steen's female gaze and other ironies. *Artibus et Historiae*, (11) 22, 107-128.

- Sutton, P. and Butler, M.H. (1982). The life and art of Jan Steen. *Comedy and Admonition*, Philadelphia Museum of Art, (78) 337/338, 1-63.
- Sweerts, H. (1685). *Het derde en laatste deel der koddige en ernstige opschriften*. Amsterdam.
- Thore-Burger, W. (1858). *Etudes sur l'école hollandaise*. Musees de la Hollande: Amsterdam et la Haye, vol. 1. Paris.
- Thore-Burger, W. (1860). *Etudes sur l'école hollandaise*. Musees de la Hollande: Musee Van derHoop Amsterdam et Musee de Rotterdam, Vol. 2. Paris.
- Van Gennep, A. (1909/1960). *The rites of passage*. Chicago: University of Chicago Press.
- Van Gils, J.B.F. (1920). Een detail op de doktersschilderijen van Jan Steen. *Oud Holland*, 38, 200-201.
- Yutang, L. (1937). *The importance of living*. New York: J. Day Co.
- Westermann, M. (1997a). *The amusements of Jan Steen: Comic painting in the seventeenth century*. Zwolle: Waanders.
- Westermann, M. (1997b). How was Jan Steen funny? *A Cultural History of Humour: From Antiquity to the Present Day*. J. Bremmer and H. Roodenburg (eds.), Cambridge: Polity Press, 134-178.
- Weyerman, J.C. (1729). *De levens-beschryvingen der Neder landsche konst-schilders en konst-schilderessen*. Vol. I, The Hague, 347-66.
- Zuffi S. (2001). *One thousand years of painting*. Spain: Borders Press.

逗人發笑：詹·史汀諷刺圖像之分析

馬丁·福客

摘要

本論文探討詹·史汀(Jan Steen)如何使用幽默圖像逗人發笑。結果顯示史汀對諷刺之運用暗藏於十七世紀當代的歐洲及荷蘭象徵語言的肖像中。因此，幽默為其文化根深柢固的現象。再者，史汀使用諷刺來描述歷史事件、聖經典故以及說教故事。然而，史汀並未使用尖酸刻薄的諷刺和黑色喜劇手法，一種讓受難者妖魔化的宣傳。顯然地他所使用的方式卻謹慎溫和許多。也發現史汀在許多畫中使用狂歡荒誕的人物和雙關語；畫中到處可見他把喜劇中的人物當成一種活生生的標誌，藉此對後代子孫留存他的喜劇模樣及建立他的畫作和觀眾之間的聯結。此外，史汀在畫中的角色扮演似乎也呈現出一位熟練喜劇演員的權威。

關鍵字：詹·史汀、風俗畫、諷刺圖像、狂歡荒誕、雙關語

商早期青銅器紋飾之設計—試論其雲電 圖像隱喻之研究

原來

摘 要

本文採用盤龍城出土之第四至六期商早期青銅器，分析其獸面主體紋飾周邊的輔助紋飾大都是雲紋，與甲骨文雲、電兩字形狀相同；再以古文獻與考古證據證明，古代確有巫覡制度，而且是從家戶可溝通上天，演變至巫覡或君王才可通天之神權政治，再配合非理性的卜筮行為，以及巫覡通天的古文獻說明，青銅器用以通天或藉上天神威以鞏固統治權力則可以合理推論，而其主要獸面紋旁邊所輔助之雲電文字演變之紋飾，其意涵應是協助獸面主體紋飾進行與上天溝通之任務。

關鍵字：商代、青銅器、紋飾、雲紋

前言

看到中國古代青銅器出土，當考古人員慢慢地剝去塵土之時，對於雕琢繁複，造型懾人的獸面紋飾，很少人不心動震懾的，這幾十年來，中外學者很想解開這個謎團，張光直先生也推演頗多，而李澤厚先生也對青銅器紋飾有孿厲的美之述，但是礙於考古資料有限，至今也僅能從其紋飾造型演變，以及周邊的考古證據推論之，但是多屬推論臆測，無法成論。

但對於紋飾描述最生動者，筆者首推李澤厚¹先生以下文段：它們遠不再是仰韶彩陶紋飾中的那些生動活潑愉快寫實的形象了，也不同于儘管神秘畢竟抽象的陶器的幾何紋樣了。它們完全是變形了的、風格化了的、幻想的、可怖的動物形象。它們呈現給你的感受是一種神秘的威力和孿厲美。它們之所以具有威嚇神秘的力量，不在於這些怪異動物形象本身有如何的威力，而在於這些怪異形象為象徵符號，指向了某種似乎是超世間的權威神力的觀念。

無論是通天之論或是孿厲的美論點，研究青銅器獸面紋是個大問題，經常會被它的紋飾圖樣流變及地域風格差異而迷惑，更無法探究其紋飾之內涵；但是，從紋飾圖式的發展觀之，卻可以發現隨著工藝的進步，以及貴族階級為了展示權力，紋飾的演變一定是從簡單到繁複，從輕易拆模之凹凸面到立體交錯，所以如果要研究紋飾的隱含意義，應該是搜尋越早期的青銅器紋飾，研究它的紋飾輪廓與組成，所得的論點應比較切乎事實。

以器具與文字而言，商代無疑是目前研究資料最多的年代，因此本研究以商代早期的青銅器為主，因為商早期的青銅器紋飾之構圖大多簡單易識別，輔以考古資料據以推論較為容易與合理。若至商晚期之後，其紋飾不僅繁複，更增加各地方貴族階層可能競相比較，或是各族添加一些圖騰意涵之紋飾，或是因儀式與風俗改變而創新一些紋飾圖樣等諸多不之名的變數，徒增研究與推論的困難度。

至於青銅器的紋飾，筆者將其分為兩大部分，一為主要之獸面紋飾，一為輔助紋飾，其圖樣與甲骨文之雲字、電字形狀極為相似；以上兩種紋飾以前者獸面紋飾學者討論最多，而後者輔助紋飾卻探討甚少，可能是因為其雲紋、雷紋(電字形狀的紋飾)含意顯而易見之故。但筆者認為，應先探究輔助紋飾的存在理由，以及它和青銅器之間的配合關係，才能進一步探討主要獸面紋飾存在的目的。

筆者相信，從輔助紋飾的觀點推論青銅器的用途，再輔以考古資料佐證，或可為獸面紋飾的詮釋帶來一的新局面。

一、研究範圍

商代早期的青銅器，紋飾不繁複，也是巫覡使用甲骨文字最完整的時代，對於研究紋飾的含意較為適當，而本文所欲研究的問題，年代方面限於商代早期之青銅器，以盤龍城四至六期出土的青銅器為主。盤龍城位於湖北省黃陂縣，即現今之武漢市轄區，係一深入盤龍湖的半島地形，東、南、西三面環水，早商時期的遺址斷斷續續地分布在東西約 1100 公尺、南北約 1000 公尺的丘陵地帶，這是一個以城為重心的商文化遺址群。另據李學勤²考證，盤龍城應為商代封國的都邑，因此本文以盤龍城出土之青銅器為研究樣本，應可窺

視商代早期文化樣貌。

根據湖北省文物考古研究所的發掘報告³推斷，盤龍城四、五期的時代相當於二里崗上層一期偏晚階段，四期以李家嘴二號墓和王家嘴、樓子灣地層第六層為代表，五期以楊家嘴灰爐溝遺跡、李家嘴一號墓和地層第五層為主。盤龍城六期的時代相當於二里崗上層二期偏早，以楊家灣灰爐溝遺跡、楊家灣七號墓和地層第四層為代表。

這三期的青銅器可以推論早商時期的紋飾表現大致面貌，也正符合筆者研究的主題標的。

本文所探究的青銅器紋飾僅限於雲紋、雷紋、乳丁紋、回紋等輔助紋飾，根據考古資料探究推論其可能之含意。雖然有些學者認為這些雲雷紋是填充的，用以成為底紋的輔助紋飾，但是我們必須理解，一個青銅器的製作成本，所花費的人力、原料成本太大，這種只有當地貴族的權力與財力才可以製作與享受的重器，以當時貴族擁有政治與宗教的絕對權力觀之，這些紋飾必然具有某種含意。

本文不討論主要獸面紋飾之內容與含意，因筆者認為必須先確認輔助紋飾的可能含意，才有一定的支持理由，進而研究獸面紋飾所代表的內容與意義。

二、研究紋飾之樣例

經查閱盤龍城青銅器出土紀錄，共有青銅器各式器具 135 件，觀察其紋飾圖樣大致相似，茲整理以下幾款代表樣式，這些應可表示商早期青銅器經常使用的紋飾。

圖 1 為王家嘴盤龍城六期銅鬲形罍 PWZM1:1 之頸部紋樣拓本。出土年代為 1974 年，口徑 17.6 公分，通高 27.6 公分，重 1.24 公斤，館藏地點：盤龍城遺址博物館。湖北省文物考古研究所在考古發掘報告中對於紋飾的描述如下：「頸部正面飾饕餮紋，鑿兩側分別飾夔紋，饕餮紋由突起的陽線構成，目為方形，珠凸起，額鼻相連成方塊狀，張口咧嘴，尾部作二層。」

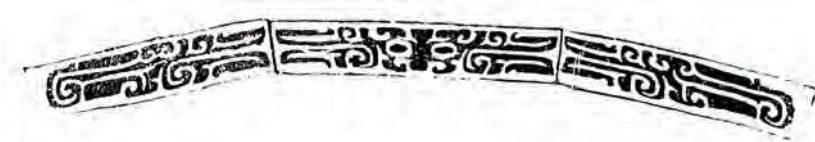


圖 1

圖 2 為李家嘴盤龍城四期銅鉞 PLZM2:15 之紋樣拓本。出土年代為 1974 年，通高 41.4 公分，刃寬 26.7 公分，孔徑 11 公分，重 3.85 公斤，館藏地點：盤龍城遺址博物館。其考古發掘報告對於紋飾的描述如下：「肩下及兩側各飾夔紋。正面夔紋，目作橢圓形，前後有兩列雲紋。兩側夔紋作豎立狀，圓睛，身作二列雲紋，夔紋以蟬紋為尾，蟬目作三角，身為節狀，尾部雲紋上揚。」



圖 2

圖 3 為李家嘴盤龍城五期銅罍 PLZM1:11 頸部紋樣拓本。出土年代為 1974 年，口徑 17.8 公分，頸高 8.9 公分，腹高 4.8 公分，頸徑 11.8 公分，底徑 13.5 公分，壁厚 0.15 公分，重 1.1 公斤，館藏地點：盤龍城遺址博物館。其考古發掘報告對於紋飾的描述如下：「頸部飾帶狀饕餮紋，正面為一饕餮，罍兩側各飾一夔紋，饕餮目作鷹嘴狀，圓珠凸起，額作長方塊狀，蒜頭鼻兩側雲紋捲起，額鼻間有突起稜。眉作雙線『T』形，眉頭添一豎雲紋，咧口作雲紋內捲，角作二個雲紋下捲，尾作雙線雲紋上揚，夔紋足，罍兩側夔紋的嘴作雙線雲紋內捲，上唇加飾雲紋。」



圖 3

圖 4 為李家嘴盤龍城五期銅尊 PLZM1:8，左上圖為尊之外型，右上圖為尊之肩部紋樣拓本，下圖為腹部紋樣拓本。出土年代為 1974 年，口徑 15.8 公分，肩徑 22 公分，壁厚 0.15 公分，館藏地點：盤龍城遺址博物館。其考古發掘報告對於紋飾的描述如下：「腹部帶飾分為三組，每組正中飾一饕餮，兩旁各飾一夔紋，並與鄰近夔紋構成一倒置饕餮，形成了帶飾上六個饕餮相間交錯，目近方狀，方珠凸起，目的一端伸一芽形似雛鳥，眉作複線『T』紋，身尾作雙線雲紋上捲，雙線間飾『T』紋和雲紋之上間飾刀狀紋，夔紋目作橢圓，圓珠凸起，眉為二個雲紋相勾，嘴上下唇作雙線上揚，身由『T』紋和刀紋構成。」

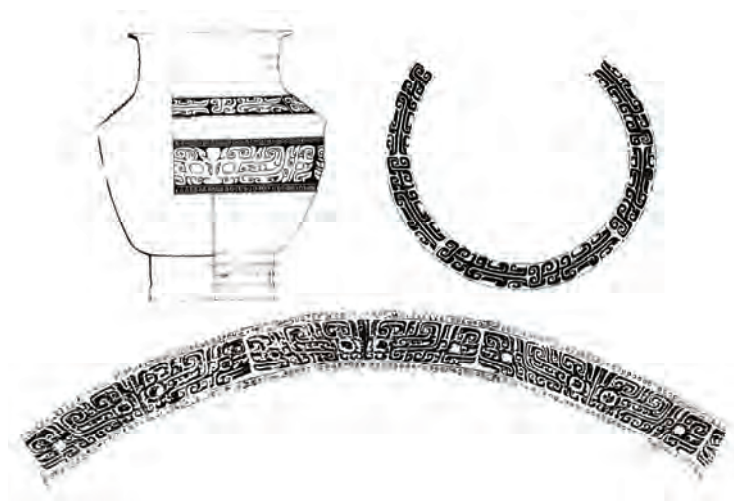


圖 4

圖 5 為李家嘴盤龍城五期銅錐足鼎 PLZM1:2 之腹部局部紋樣拓本。出土年代為 1974 年，口徑 18 公分，通高 22.3 公分，耳高 2.8 公分，腹深 14 公分，壁厚 0.2 公分，重 1.3 公斤，館藏地點：盤龍城遺址博物館。其考古發掘報告對於紋飾的描述如下：「腹部飾一周饕餮紋，饕餮方目斜立，方珠凸起，額作長方狀，眉作捲雲狀，眉根作刀狀，鼻作『T』狀上捲，耳作雙線上揚，咧口作上下雲紋相對，似露牙狀，身尾作雙線雲紋上揚，足作上下雲紋對捲。」



圖 5

圖 6 為楊家灣盤龍城六期銅鬲 PYWM4:2，左圖為鬲之外型，右圖為鬲之頸部紋樣拓本。出土年代為 1989 年，口徑 11.2 公分，通高 17.2 公分，足高 5.4 公分，壁厚 0.15 公分，重 0.65 公斤，館藏地點：盤龍城遺址博物館。其考古發掘報告對於紋飾的描述如下：「頸飾粗線勾連雲紋，帶飾上下鑲以聯珠紋。」



圖 6

綜合上述的紋飾內容，可知在盤龍城四至六期出土的青銅器，其捲曲的雲紋作為輔助紋飾，或可說是補足主要紋飾不及的空間。據岳洪彬⁴研究，雲紋是殷墟最常見的幾何紋飾，第二期早段始至第四期末，絕大多數青銅禮器上都飾有雲紋，或作為地紋來襯托主體紋飾，或組成較窄的周帶式紋以間隔主體紋飾。考古人員稱這捲曲的圖案為雲紋，係取自於甲骨文「雲」

字《合集 27435》、《乙 12》，許慎曰山川氣也。「雲」字象天上雲彩翻捲之形狀，而廣雅釋訓亦言，雲，運也。古書多以運釋雲，而雲上於天，以回轉之形表示，並且在青銅器上刻鏤類似的紋飾，帶有上天的含意。

在甲骨文裡面有類似和雲紋相似「回轉之形」的文字，還有「申」、「電」和「雷」等字。

「申」和「電」二字為同源字，幾乎同形，《合集 205765》《合集 27164》《英 578》，從字形可知，該兩字展現閃電曲折伸縮形狀，象雲氣中有閃電。

「申」字是「神」的本字，許慎亦云「申，神也」，田倩君⁵曾述「按字學原則，一字僅有一義，申之本義即神靈也。此乃古人見天象變化，於敬畏之下造成此字，作為膜拜之徵象。」，在古時也有直接使用申字為神者，如克鼎內文「顯孝于申(神)」，杜伯盃「其用享孝于皇申(神)且(祖)考」等，都是神字的假借字。以「申」字的回轉之形用於青銅器紋飾，象天神在青銅器上，讓巫覡可以直接與之溝通，似可成理。

「申」與「電」同源，說文雨部「電」之釋文：「陰陽激耀也。從雨從申。申，古文電如此。」，說文虫部「虹」字釋文亦言：「籀文虹，從申，申，電也。」許慎皆以申視為電之形也。蓋古人穴居野處，一旦暴風大雨迅至，閃電自天而降，對於不了解的天象，概以天神而畏之；而「電」字雖有回轉之形，但申屈不定，飛行迅速，是天神之神力才能行之，拿「申、電」字應用在青銅器紋飾上，則可幫助君王與巫覡的祈語上達天神。

至於「雷」字，甲骨文作《前 4.11.7》《前 4.11.7》，許慎曰陰陽薄動雷雨生物者也，從雨，田象回轉形。「雷」字以「電」字形為主要架構，其上下兩個似「口」字，或曰冰點、冰塊、雹雨冰、雨滴等義，可知甲骨文的「雷」字，都可以看出和「申」「電」字有關連。

無論是雲、申、電等字，都與天象有關，也與天神相關，因為古人對於「電」這種自然現象感到神秘，認為是由「神」所主宰，或者是「神」的化身。

青銅器上的輔助紋飾為何都是與天象有關連，甚至其圖樣與當時的文字相同？以青銅器製造成本龐大、製造過程繁複的情況觀之，這些輔助紋飾應似不只有「純粹的裝飾美感」單一功能而已，應該具有某些含意才是。

三、研究問題

筆者對青銅器所學尚淺，不敢驟下斷語，雖然筆者認同張光直先生所言：商周青銅器上的動物紋樣扮演了溝通人神世界的使者的角色。⁶然而也有學者如聶甘霖⁷對於張先生所提之薩滿教論點提出不同意見，李澤厚先生《美的歷程》之殷周青銅器藝術的「獠厲的美」也提出了另一觀點切入，筆者經過比對多項論點與考古證據後，推論這些紋飾應具有以下含意，或可說筆者以下的推論可以是張光直先生和李澤厚先生兩大論點的補充意見：「在注重卜筮祭祀的大時代，甲骨文是由巫覡掌控撰寫於卜辭的圖案化文字，巫覡也將具有天象含意的甲骨文應用在青銅器輔助紋飾上，使青銅鼎器裡面所烹煮祭祀的動物得以產生和天象一般的雲電靈氣，不僅達到祭天通天的效果，也藉以鞏固統治權力。」

要證明以上的論點，則必須解決以下的問題：

- (一)、顓頊的「絕地天通」所形成的宗教壟斷，以及後來的巫覡制度，其考古證據為何？
- (二)、商代是以非理性的方式做卜筮祭天，其考古證據或合理的推論為何？
- (三)、巫覡具有溝通上帝之職能的考古證據為何？
- (四)、青銅器何以成為巫溝通上帝的工具，其考古證據及論點為何？

如果能夠論證以上四個問題，就可以解釋為何在商早期的青銅器上，任何一個獸面紋飾，或是其他含意的主體紋飾，都是使用雲、申、電等天象文字飾之。同時，筆者也可據以延伸，中國古代的甲骨文直接應用於青銅器及其他器皿紋飾上，並且影響後世繁複的紋飾圖案，甚至因而延伸了中國的裝飾圖案。

四、考證資料與推論

(一)「絕地天通」形成了後世巫覡制度

古人的生活環境與使用工具不如現代，其對於自然環境的認識亦了解不多，對於自己無法理解的自然現象難免心生畏懼，這個論點中外皆無異議，Lucien Levy-Bruhl 亦曾言：「例如懸崖和峭壁，因其位置和形狀使原始人的想像感到驚懼，所以它們很容易由於憑空加上神秘屬性而具有神聖的性質。江、河、雲、風也被認為具有這種神秘的能力。空間的部份和東南西北的方位也有自己神秘的意義。」⁸因此，如何與未知的自然現象或神靈溝通，或是誰可以和牠們溝通，應該就是這時候重要的生活課題。

根據林賢東的考證顯示，「中國古代巫覡出現的時間最遲可以向上推至距今 8000 年前的前仰韶時代，有關巫覡的資料幾乎在全國各地的新石器時代文化遺址中均有發現，已初步顯示出巫覡在當時整個社會生活中所具有的不可替代性。除了河南濮陽西水坡遺址較為特別之外，其他的有關巫覡資料遺址都是參雜在一般的遺址之中，和其他的遺址沒有很大

的差別」⁹，反映出當時的巫覡和一般的社會成員之間基本上還是平等的，這正如張光直先生所言「(這些)遺物就分布在一般遺物的中間，很清楚地表示這個時代的巫師縱然有比較高的社會地位，那時的巫術還是社群生活的一部份，為家庭服務。」¹⁰這種情況無疑是與《國語·楚語下》觀射父所言的「絕地天通」之前的「夫人作享，家為巫史」的情況是相符的。在當時，社會上尚未存在專門從事巫教事業的巫覡階層，巫覡還沒有獨立出來成為特殊階層，當時的巫術活動尚與一般社會活動混在一起。這種家為巫史的情況可以散見在各地部落內，但是當進行貿易行為，或是結盟共同抵禦外敵之政治行為之時，其間的宗教信仰將成了衝突的另一要因。

上古宗教所謂民神不分的第二個發展階段，實質上就是當部落交往越來越頻繁時所出現的各種宗教傳統的衝突局面，而對各部族宗教傳統格局的打破與融合，則始於黃帝時代，這一過程直到顓頊時才有較徹底的變化。在部落走向聯盟、政治走向集中的進程中，有必要廢止人人均可宣告神意的巫術，這也正是顓頊的「絕地天通」的真實原因。¹¹

歷史上關於「絕地天通」的最早紀錄見於《尚書·呂刑》：「上帝監民，罔有馨香德，刑發聞惟腥。皇帝哀矜庶戮之不辜，報虐以威，遏絕苗民，無世在下，乃命重黎絕地天通。」¹²，《國語·楚語下》亦有描述：「及少皞之衰也，九黎亂德，民神雜糅，不可方物，夫人作享，家為巫史，無有要質，民置於祀，而不知其福，烝享無度，民神同位，民瀆齊盟，無有嚴威，神狎民則，不蠲其為，嘉生不降，無物以享，禍災存臻，莫盡其氣。顓頊受之，乃命南正重司天以屬神，命火正黎司地以屬民，使復舊常，無相侵瀆，是謂絕地天通。」¹³

「絕地天通」在宗教上的含意就是「封天下之名山」，壟斷通天通神的手段，不准普通人隨便登山與神相通往來，而將通天(神)做為顓頊、重等少數大巫的特權。這是階級、神權的開始，雖然有巫覡代為傳授天意，但是統治階級也可以利用巫覡傳達己意，或是統治階級本身就是巫覡，可以恣意行使權力；誠如張光直先生所述：古代，任何人都可借助巫的幫助與天相通。自天地交通交絕之後，只有控制著溝通手段的人，才握有統治的知識，即權力。¹⁴這也是文化專制的肇始，隨著族群融合與兼併，獲得統治權力的一方得以藉由天授神權的理由消滅弱勢文化。

從考古證據顯示，「在龍山時代的文化遺址中，無論是在黃河中流的山西，還是在黃河下游的山東地區，都出現了一些前所未有的大型墓，聯繫整座遺址，我們認為當時已經出現了金字塔式的社會分層結構。居於其頂端的人物皆為男性，他們有一套特殊的禮器隨葬，其中陶寺墓地出土的鼉鼓，特磬就足以證明墓主人的非同尋常，他們起碼應是酋邦貴族或是酋長一類的上層統治者，因為據史書記載，這兩者在後世都屬於廟堂重器，常常為帝王或諸侯所專有。而重器之一的鼉鼓就是從巫覡的『法器』演化而來的。」¹⁵

巫覡原來使用於通神的法器逐漸變成了統治階級的禮器，這說明了宗教的性質已經產生變化，宗教權與行政權已經全部掌握在統治階級手中。

在二里頭遺址的考古發掘中，曾出土有3件鑲嵌銅牌飾¹⁶，葉萬松和李德方先生認為這種牌飾應是夏王朝社會頭領或統治者亦即巫師的佩飾、神徽和巫具。¹⁷我們認為這是很

準確的認識，那麼夏代的巫覡在作法行巫之時，有相關的神器法器作為輔助工具則是肯定的。¹⁸

但是，在顓頊統治範圍之外的南方，仍然在每個墓裡發現有巫術的工具，這可以反證「絕天通地」的傳說有其正確性。

在《國語》卷 18 對於巫覡的職能觀射父有描述：「是使制神之處位次主，而為之牲器時服，而後使先聖之後之有光烈，而能知山川之號、高祖之主、宗廟之事、昭穆之世、齊敬之勤、禮節之宜、威儀之則、容貌之崇、忠信之質、禋絜之服而敬恭明神者，以為之祝。」¹⁹

可見，巫祝的基本職能在「絕地天通」之後當時被規定為：其一，對祖先宗廟昭穆予以辨別，對山川之神號進行辨別區分。其二，規範祭祀祖先和山川神主的牲器制度以及具體禮節。其三，通過祭祀活動使社會群體的凝聚力得到強化。這說明巫已經被當作國家統治機器中重要組成部份。巫師們的宗教活動已經在發揮意識形態的職能，成為統治者維護其統治的精神支柱。²⁰

這是一個近乎絕對的權力，因為百姓不能逆天，佔有通天通神的手段也就成了王權的象徵，因為只有佔有通天手段的地上君王或巫覡才能與天交通往來。既然絕對君權來自於天命所歸，這也成了後世君王或諸侯對討伐異己之最佳藉口，就是所謂的替天行道。如《墨子·兼愛下》所述，大禹在征伐三苗出征時宣稱「非惟小子，敢行稱亂，蠱茲有苗，用天之罰。」²¹而《尚書·甘誓》也稱，夏啓在征伐有扈氏時也聲稱「有扈氏威侮五行，怠棄三正，天用剿絕其命。今予惟恭行天之罰。」²²都說明了「天」成了權力鬥爭的最佳理由。

從考古證據可以得知，巫覡通天的確在上古時代盛行，而且從每個家庭都可作巫的情況，到了只有特定的巫覡或君王才能夠行使通天的任務，而在統治階級在展示其權力的「秀場」上，青銅器無疑地是一個絕佳的工具；它會不會成為巫覡通天的工具？這需要更多的考古證據輔證之。

（二）事事問天，商代正以非理性行為卜筮祭天

商人事事問天，以卜筮問天。根據胡厚宣先生研究，合有字甲骨與無字甲骨兩者計之，其數量當為：十六萬零三十片。如果以龜甲十片為一全龜，計算最低限度當用龜一萬六千零三隻。²³這些龜絕大部份來自南方，從卜辭可知，「貞：龜不其南氏？」（《前》4.54.5），「貞：有來自南氏龜？」（《乙》06670），而《尚書·禹貢》亦述：「九江納錫（賜）大龜」，顯示南方是龜甲的供應源。再根據陳夢家先生所稱，著名的 127 坑出土的一塊最大龜甲（《乙》04330），長一尺二寸，據鑑定該龜產於馬來半島。²⁴

龜甲的產地距離殷都安陽相隔千里之外的南方，這需要相當的交通運輸條件配合才行，相對地這也反映了商代卜筮的非理性行為。我們在龜甲上所發現的符號，稱為甲骨文，這些刻劃的文字就是熟知的卜辭紀錄，也就是巫覡在進行祭祀占卜的過程中，在無數次的經驗累積之後，不斷地發展成為一套成熟的文字；因此我們可以推論甲骨文的發明是商代或商代之前的巫覡之重大貢獻之一，如果甲骨文操之在巫覡，文字就自然成了通天的符

號，文字也成了權力核心人物掌握的工具，誠如李宗侗先生認為：「上古時期，君及官吏皆出於巫。」²⁵ 接受文字教育也是晉身權力核心的管道，當然，這些文字也為我們後人留下一份極為珍貴的文化遺產。

以現代人的觀點來看，商人的卜筮作為真的到了非理性、盲目的程度，從卜辭中，我們可得知商代祭祀動輒以幾十、上百人畜供祭：

貞，御自唐、大甲、大丁、祖乙百羌百牢？(《合集》300)

三百羌用於丁。(《合集》295)

辛未貞，求年于高且(祖)，燎五十牛？(《摭續》2)

其中，人也是祭品之一，稱為人牲，以羌方異族居多，大多是作戰勝利的俘虜。人祭不是商代獨有，從考古證據顯示，在湖南省懷化市高廟文化遺址就發現距今 7000 多年前的的大型原始人祭祀場所，兩個人與牲畜骨骼在祭坑內，有火燒過痕跡，該兩人的頭部均有被利器猛烈敲打的跡象。²⁶ 從人祭的卜辭分析，商代人祭的對象主要是祖先神，而以人祭數量而言，最高有三百人，這樣的非理性行為，可以解釋這是商代王族勢力的鞏固與擴展，也說明了商代王族征戰各地，除了掠奪各種資源以外，廣蒐俘虜做為人祭祭品也是一項主要原因，另一方面，也是對於宗教信仰極端虔誠的表現。

祭祀鬼神在當時的社會生活中佔有極其重要的地位，就祭祀的範圍而言，日月星辰，風雨雷電，山川河流等等自然神靈和殷高祖先公，先王先妣，先賢名臣等祖先神靈都是殷人反覆祭祀的對象，就祭祀頻率而言，商代幾乎天天有祭祀活動，甚至一天之內有數次祭祀²⁷；就祭名而言，據陳夢家研究，有 37 種之多。²⁸ 這正是合乎《左傳》所述：「國之大事，在祀在戎。」²⁹ 的情況。

至於卜筮的方法，在《尚書·洪範》亦言：「汝則有大疑，謀及乃心，謀及卿士，謀及庶人，謀及卜筮，汝則從，龜從，筮從，卿士從，庶民從，是之謂大同。身其康彊，子孫其逢吉。汝則從，龜從，筮從，卿士逆，庶民逆，吉。卿士從，龜從，筮從，汝則逆，庶民逆，吉。庶民從，龜從，筮從，汝則逆，卿士逆，吉。汝則從，龜從，筮逆，卿士逆，庶民逆，作內，吉；作外，凶。龜筮共違于人，用靜，吉。用作，凶。」³⁰ 這是周武王克商後與商代遺臣箕子的談話紀錄，如果有大疑難，在你自己、官員、人民商量後，最後做卜筮。和現今廟裡面的擲筊一樣，依龜筮表現判定吉凶。其實，這說明了商代最後決策的權力就掌握在龜筮背後的鬼神，做為鬼神溝通使者的巫覡或帝王，當然也掌握了決策的權力。

執行祭祀大典、卜筮儀式之時，青銅器應該是該儀式的重要的禮器，並且也是展示與天溝通的代表權力的重要工具，以這個立場觀之，巫覡或君王在授命工匠鑄造青銅器之時，對於該器具的紋飾，應有些清楚的指令，根據當時的情況與該器具扮演的腳色而設計應有的紋飾內容。

(三) 溝通上帝唯有巫，擁有神權即擁有政權

在古文獻與甲骨文都有巫的紀錄，如《說文解字》亦言「巫部：古者巫咸初作巫。」

而《列子·黃帝篇》也云「有神巫自齊來處於鄭，命曰季咸，知人死生、存亡、禍福、壽夭，期以歲、月、旬、日，如神。」³¹在卜辭中巫咸作「咸戊」或「咸」，例如：

1. 寮于咸(《乙》2737)
2. 丁未卜扶：侑咸戊，學戊乎？
丁未扶：侑咸戊牛不(否)？(《合集》20098)
3. 甲辰卜，亮貞：下乙賓于咸？
貞：下以不賓于咸？
貞：咸賓于帝？
貞：咸不賓于帝？
貞：大甲賓于咸？
貞：大甲不賓于咸？(《合集》1402 正，《丙》39)

辭 1 和辭 2 是說要對巫咸進行寮祭或侑祭，享有這種受祭資格的一般應該是先王的舊臣。從該卜辭可以看出，巫咸不僅在生時享有一定的政治地位，即使死後也在殷人的心目中佔有一定的地位。從辭 3 可以看出，商先王的神靈「賓于咸」，表明巫咸在商先王的面前還是有一定的地位的。此外，巫咸還有「賓于帝」的權能，這表明巫咸具備有溝通「上帝」的資格。³²

本文所稱「上帝」，在卜辭多稱「帝」，是商人認為的至上神，也是宗祖神，在帝辛時卜辭有「上帝」(《後下》28.24)一詞，《周禮》大宗伯職，天神有昊天上帝及五帝，而《書·舜典》亦云：「肆類於上帝」，因此上帝一詞就是天神之意。

巫可能是上帝的使臣嗎？卜辭中有「帝史」、「帝臣」、「帝五臣」、「帝五丰臣」等名稱，可以推論上帝下面還有使臣供其驅使，這個含意可以是巫，也可以是日月星辰風雲雷雨。這說明了巫在商代的地位，也說明了商代就是神權政治。

在神權政治的環境下，只有統治階級(含巫覡)可以擁有與使用的青銅器，在當時應該賦予它一種神聖而不可侵犯的神秘形象，才可以彰顯這是上天賦予統治階級(含巫覡)應有的權力。

(四) 青銅祭器成為巫溝通上帝的工具

夏鑄九鼎的傳說，打開了青銅時代第一頁的史冊，中國社會雖然仍在氏族共同體的社會結構基礎上，但奴隸制統治的等級制度已逐漸形成並確立，貴族與平民開始了階級分野。以「禮」為旗號，以祭祀祖先為核心，具有濃厚宗教性質的巫史文化從此展開。它的特徵是，原始氏族全民性的巫術禮儀轉變為奴隸主統治階級所壟斷的等級制度的宗教法規，原始氏族專職巫師變成為奴隸主統治階級的政治輔宰。³³

根據考據，青銅器「一般不做為生活用器，當時無論平民或貴族，日常生活中普遍使用陶器」³⁴，所以青銅器不是供人吃喝玩樂的，它們都是「神器」。青銅器無疑是當時最奢華貴重的禮器，是貴族階層據以展示其權力與財富的象徵，大張旗鼓地利用青銅禮器舉行祭天儀式，從人世現實面來看，這其實就是貴族階層藉以鞏固自身權力的聰明手段。拿青

銅器祭祀就可以通天？這種形而上的「內含」，任何一個人都無法確認，但是在祭祀頻繁的商代，青銅器在隆重儀式的鋪陳下，成為通天工具幾乎是可以推論得到的。

為什麼在商早期的青銅器沒有刻鏤銘文？而注重禮制的周朝青銅器卻有長篇銘文？因為青銅器在兩朝的地位與功用不同。

殷商青銅器除了族徽和人名之外，基本沒有銘文，尤其是殷末兩帝之前。這並不是因為當時沒有掌握這個技術，而是因為青銅禮器的屬神性格。既然它是屬於神的，人就沒有權力也不敢在上面大膽地表現和炫耀自己，最多只是刻上自己的族徽或名字讓神或先公先王知道這是誰的心意。但西周以後，做為禮器的青銅器發生了很大變化，不僅器上的動物圖案形象溫和，而且銘文冗長，極盡吹噓炫耀之能事，這說明禮器的性質發生了變化。西周青銅器的這種變化的本質，我們可以簡單地用一句話概說，是青銅器屬神性格的衰落和屬人性格的突顯。³⁵

這說明了青銅器在商早期是一個通神的器具，是一個掌握政治權力的人才能夠行使的器具，是一個擁有眾多製造人力資源的貴族才能享用的器具，而能夠擁有與使用的人就是君王、貴族和巫覡，青銅祭器成了當時的通天工具，應該是不證自立了。

五、結論

我們發現商早期的青銅器，其主體紋飾周邊做修飾與補白的紋飾，都是屬於和甲骨文形式相近的「雲」、「電」等天象含意的紋飾；另外，在甲骨文的卜辭中，我們可以發現商人認知的「上帝」、「至上神」、「宗祖神」、「天神」等這個最高統制者對於天象的支配力量，如在《合》14225片、14226片「帝史風」，14227片「帝云」，說明風和雲都聽從天神的召喚與指揮，在《合》00900正「令雨」、14127正「令雷」說明天神具有支配雷電雨自然現象的權力。

可見商代人在鑄造青銅器時，所鏤刻的主體紋飾周邊，填滿了一些雲紋，其用意應是希望主體紋飾具有如天神一般的神力，可以召喚眾雲雷電；或是希望這個主體紋飾可以乘雲載電上天，向天神傳達地上人們的期望。

從本文逐段分析各項考古證據試論得知，古代確有巫覡制度，而且是由家家戶戶皆可與上天溝通，演變成只有巫覡或兼任巫覡職務的君王才可以通天，這個祭天通天的儀式在商代頻繁地舉行，甚至有以人祭方式進行之非理性行為，足見其敬天畏天之心，或是刻意藉上天與祖先之名而展示其威權；另外，在商早期的青銅器並無銘文，純以祭天為主，這與周朝刻滿銘文充作禮器之用大異其趣。

另外一個有趣的推論是，刻在龜甲的文字是否具有與上天溝通的能力？因為在古代只有貴族階級才有運用文字的權力，是不是文字本身在當時已經被披上一層神秘的外衣，所以巫覡才會將文字刻在龜甲上請示上帝？這個觀點對照於現在道教運用文字與圖樣書寫符咒的行為，應有對應連結之處。所以，許地山先生³⁶曾言：咒語與符籙，將語言構築成咒語，或托以神意、或與巫儀結合，使之發生使令性作用，以至咒煞的作用，故完成保護自身、治服妖鬼或袪不祥的目的。此事實與巫術的祝詞、禱詞、祈禳之詞，幾乎運用著相

同的模式。

文字通天的觀念自古有之，道士書寫文字符號就可借托神意化煞或保平安，這個觀念可以與刻在商代青銅器上的雲電紋飾之理相對應，這些象徵天體運行的雲雷紋飾就是直接與上天溝通，或是幫助主體動物紋飾獻祭上天的「抬轎者」。所以，筆者在本文前段對於商早期青銅器之主體紋飾周邊之雲紋的隱喻，所下的推論「在注重卜筮祭祀的大時代，甲骨文是由巫覡掌控撰寫於卜辭的圖案化文字，巫覡也將具有天象含意的甲骨文應用在青銅器輔助紋飾上，使青銅鼎器裡面所烹煮祭祀的動物得以產生和天象一般的雲電靈氣，以達到祭天通天的效果。」應可成立。

註 釋

1. 李澤厚(2007)，《美的歷程》，台北市：三民，p. 41-42。
2. 李學勤(2005)，《青銅器與古代史》，台北市：聯經，p. 59-63。
3. 湖北省文物考古研究所(2001)，《盤龍城：1963-1994 年考古發掘報告》，北京：文物出版社，2001 年 8 月。
4. 岳洪彬(2006)，《殷墟青銅禮器研究》，北京：中國社會科學出版社，p. 224。
5. 田倩君(1961)，〈釋申電神〉，《中國文字》，第 2 冊，1961 年 1 月，p. 1-4。
6. 張光直(1971)，《美術、神話與祭祀》，台北縣：稻鄉出版社，1971 年 2 月，p. 63。
7. 聶甘霖(2003)，〈淺析商周青銅器上的動物紋樣—兼評張光直先生的「薩滿通靈說」〉，《北方文物》，總第 73 期，2003 年，第 1 期。
8. Lucien Levy-Bruhl(路先·列維—布留爾)著，丁由譯，《原始思維》，台北市：台灣商務，2001 年 2 月，p. 37-38。
9. 林賢東(2006)，《商代巫覡研究》，鄭州大學歷史學碩士學位論文，2006 年 5 月，p. 13。
10. 張光直(1999)，《中國考古學論文集》，三聯書店，1999 年版，第 393 頁。林賢東(2006)引述，《商代巫覡研究》，鄭州大學歷史學碩士學位論文，2006 年 5 月，p. 13。
11. 王淑萍(2006)，〈絕地天通—中國古代文化專制制度的肇始〉，《太原師範學院學報(社會科學版)》，第 5 卷，第 4 期，2006 年 7 月，p. 11。
12. 新亞研究所，典籍資料庫
http://newasia.proj.hkedcity.net/resources/13/2/index.phtml?section_num=053
13. 維基文庫 <http://zh.wikisource.org/wiki/國語/卷18>
14. 張光直(1971)，《美術、神話與祭祀》，台北縣：稻鄉出版社，1971 年 2 月，p. 40。
15. 李氏(1985)，《夏商史探索》，河南人民出版社，1985 年版，第 17 頁。林賢東(2006)引述，《商代巫覡研究》，鄭州大學歷史學碩士學位論文，2006 年 5 月，p. 16。
16. 中國社會科學院考古所二里頭隊：1981 年河南偃師二里頭墓葬發掘簡報，考古，1984 年第 1 期；中國社會科學院考古所二里頭隊：1984 年秋河南偃師二里頭遺址發現的幾座墓葬，考古，1986 年第 6 期；中國社會科學院考古所二里頭隊：1987 年河南偃師二里頭遺址墓葬發掘簡報，考古，

- 1992年第4期。林賢東(2006)引述,《商代巫覡研究》,鄭州大學歷史學碩士學位論文,2006年5月,p.19。
17. 葉萬松、李德方(2001),〈偃師二里頭遺址獸紋銅牌考識〉,《考古與文物》,2001年第5期。林賢東(2006)引述,《商代巫覡研究》,鄭州大學歷史學碩士學位論文,2006年5月,p.19。
18. 林賢東(2006),《商代巫覡研究》,鄭州大學歷史學碩士學位論文,2006年5月,p.19。
19. 同註13。
20. 王淑萍(2006),〈絕地天通—中國古代文化專制制度的肇始〉,《太原師範學院學報(社會科學版)》,第5卷,第4期,2006年7月,p.12。
21. 維基文庫 <http://zh.wikisource.org/wiki/墨子/兼愛下>
22. 維基文庫 <http://zh.wikisource.org/wiki/尚書/甘誓>
23. 胡厚宣(1994),〈殷代卜龜之來源〉,《甲骨學商史論叢》,初集四冊,1944年3月。林賢東(2006)引述,《商代巫覡研究》,鄭州大學歷史學碩士學位論文,2006年5月,p.61。
24. 陳夢家(1988),《殷墟卜辭綜述》,中華書局,1988年版,第8頁。林賢東(2006)引述,《商代巫覡研究》,鄭州大學歷史學碩士學位論文,2006年5月,p.61。
25. 李宗侗(1954),《中國古代社會史》,台北市:華崗出版社,1954年版,第118頁。林賢東(2006)引述,《商代巫覡研究》,鄭州大學歷史學碩士學位論文,2006年5月,p.64。
26. 光明日報,2005年5月12日。王平、顧彬(德)(2007)引述,《甲骨文與殷商人祭》,鄭州:大象出版社,2007年11月,p.205。
27. 王奇偉(1998),〈論商代的神權政治—兼論商代的國家政體〉,《殷都學刊》,1998年,第3期,p.6。
28. 陳夢家(1936),〈古文字中的商周祭祀〉,《燕京學報》,1936年(19)。王奇偉(1998)引述,〈論商代的神權政治—兼論商代的國家政體〉,《殷都學刊》,1998年,第3期,p.6。
29. 維基文庫
<http://zh.wikisource.org/wiki/%E6%98%A5%E7%A7%8B%E5%B7%A6%E6%B0%8F%E5%82%B3/%E6%88%90%E5%85%AC#.E6.88.90.E5.85.AC.E5.8D.81.E4.B8.89.E5.B9.B4>
30. 維基文庫 <http://zh.wikisource.org/wiki/尚書/洪範>
31. 維基文庫 <http://zh.wikisource.org/w/index.php?title=列子/黃帝篇&variant=zh-tw>
32. 陳智勇(1999),〈試析商代巫、史以及貞卜機構的政治意向〉,《史學月刊》,1999年,第2期,p.10。
33. 王永釗(2002),〈青銅禮器與巫史文化〉,《福州師專學報(社會科學報)》,第22卷,第3期,2002年6月,p.69。
34. 張之恒、周裕興(1995),《夏商周考古》,南京大學出版社,p.74。
35. 朱蓓蓓(2007),〈試論商周青銅禮器紋飾中權力與審美意志〉,《重慶大學美術學碩士學位論文》,2007年4月,p.11。
36. 許地山(1976),《道教史》,台北:牧童出版社,p.156-177。

圖片出處

- 圖 1：湖北省文物考古研究所(2001)，盤龍城：1963-1994 年考古發掘報告，北京：文物出版社，2001 年 8 月，p.141。
- 圖 2：湖北省文物考古研究所(2001)，盤龍城：1963-1994 年考古發掘報告，北京：文物出版社，2001 年 8 月，p.178。
- 圖 3：湖北省文物考古研究所(2001)，盤龍城：1963-1994 年考古發掘報告，北京：文物出版社，2001 年 8 月，p.193。
- 圖 4：湖北省文物考古研究所(2001)，盤龍城：1963-1994 年考古發掘報告，北京：文物出版社，2001 年 8 月，p.197。
- 圖 5：湖北省文物考古研究所(2001)，盤龍城：1963-1994 年考古發掘報告，北京：文物出版社，2001 年 8 月，p.201。
- 圖 6：湖北省文物考古研究所(2001)，盤龍城：1963-1994 年考古發掘報告，北京：文物出版社，2001 年 8 月，p.257。

A Metaphor Research on the Cloud-Electricity Patterns of Early Bronze of Shang Dynasty

Yuan, Leo

Abstract

In this paper, the main object for analysis is the bronze unearthed from Pan-long City during the 4th to 6th period of Shang Dynasty. The bronze is inlaid with animal-mask decoration as a motif, around which “yun” (cloud) and “dian” (electricity) patterns are mostly inlaid as a supporting system. Here the “yun” (cloud) and “dian” (electricity) patterns appear like the characters “yun” (cloud) and “dian” (electricity) on the Oracle Bone Script. Thus, through these ancient literature and archaeological evidence we can prove that a wizard system did exist in the ancient time. The wizard system must have evolved a great deal over time. At first the communication power with the Heaven was freely spread among the common households. Later such privilege to appeal to the Gods was confiscated and granted to only the witches or wizards and the kings. This theocracy was then further coupled with the irrational acts of divination, by which the witch and the wizard communicated with the Heaven. All these evidences found in the ancient literature have provided a reasonable inference that the ruling class must have used the bronze as a means to communicate with the God, trying to make an illusion that they themselves were sacred and divine, so as to strengthen and consolidate their ruling power. It is proved that those “yun” or “dian” patterns supporting the main animal-mask motifs must have been carved there to assist the animal-mask decoration to communicate with the Heaven.

Key words: Shang Dynasty, bronze, Cloud patterns

前額骨骨相與體表表現

魏道慧

摘 要

人像藝術在美術中占有極重要的地位，對藝用解剖學的研究是培養正確觀察、理解與表現人體外形的重要途徑。本文針對前額骨骨相與體表表現及附著其上的眉部進行分析。這是由於額部占了臉很大的面積，所以，在人像表現上也很重要。由於它在體表沒有明確的輪廓，如果不從表面解剖研究，形體是很難掌握的。而藝用解剖學上幾乎不見此類專文，因此有深入研究的必要。

藝用解剖學是以「藝術的眼光」及「科學的態度」研究人體結構。在人體的繁複性與多變性中，歸納出體表變的規律，以幫助人體藝術工作者有效率的表現人體。本人經由醫學、藝用解剖學典籍、骨骼標本、解剖大體的研究及觀察生活及影片中的男女老少、東西方人種、美術作品中的表化現，再安排「光」的照射以說明「額部外形」的共性，並綜合出理論根據、實際狀況與美術表現。

關鍵字：藝用解剖學、人像藝術、前額骨、眉

壹、前言

人類的活動是藝術創作泉源，而「人」早已被視為美的典範，是藝術表現永恆的題材，也是形態最繁複的對象。即使是美術樣式千差萬別的今天，「人」的表現仍舊是不朽的題材。因此，不同時代、不同民族中，都可以在遺留的古蹟及作品中找他們的形象。科學發達的今天，人類以更深邃的眼光，更深刻的剖析人類，更有力地發掘人的奧秘，企圖完美地表現「人」。藝術不只是感性的抒發，它還需要有理論的支撐，既求美善，也求真理。晉代顧愷之：「凡畫：人最難」¹。戰國荀況：「形具而神生」²。因此，藝術家除了描繪能力外，往往必須具備敏銳的人體結構知識，再藉由外在形體體現他內在氣質，使作品神韻鮮活，而不是徒具形式。

那麼最能體現人的特徵是在那裡呢？當然是頭部！它的外形完整地記錄了人類由蠻荒掙扎到文明，腦部的發達使得人類由動物進化到萬物之靈。本文針對頭顱上的前額骨及附著其上的眉部進行分析說明，這是由於頭部在眉之下的顏面部分，骨骼凹凸變化較明顯，而在它上面的五官也有明確之形狀輪廓，形體的掌握較為一般人所注重，有關研究也較多。眉之上的額部，它沒有明確的輪廓，幾乎是以不同的弧面及稜線交會呈現，形體很難掌握，而它又占了臉部很大的比例。在藝用解剖學的專文研究甚少，所以，有深入探討的必要。

藝用解剖學是以「藝術的眼光」及「科學的態度」研究人體結構。在人體的繁複性與多變性中，歸納出體表變化的規律，並將它系統化、理論化與符號化。也就是說，就是把理性化的思維過程，通過文字、圖片表述的形式傳遞給人體藝術工作者，達到理論與實作的交流，幫助人體藝術工作者有效率的認識人體、應用人體以為藝術創作的資源。傳統上的藝用解剖學典籍偏重表面現象，往往較缺少對解剖結構的連結。本人深入研究解剖典籍，並籍骨骼標本、解剖大體實際了解解剖結構，並從生活及影片中觀察男女老少、東西方人種、美術作品中的表現，多重具體的研究中得以闡釋新觀念，歸納出「前額骨骨相」的共性，及美術表現中的要點，並綜合出理論根據、實際狀況與美術表現。

文中部分的人像、頭骨的拍照安排了特殊角度的光源，以便深刻、銳利地逐一表現出形體特徵。雖然不同的光線下，同一物體表面會出現千變萬化的明暗分佈與層次，但是根源的結構特徵是永遠不變的。強光的投射簡化了形體，加深了對內部結構與外在塊面的相互關係。從物理學的觀點，了解「物體實存」才能進一步探討形體。「光線與形體」便是揭開這項的開始，亦即藉由「光」之自然造成「明暗」，在「明暗」中感知「形體」的存在，並得以還原出「形體」以為美術表現之應用。「光」的照射對物體造成的「明暗」變化，便可探討「形體」的起伏轉折。人體外表的起伏變化非常複雜，所呈現的明暗也涵蓋了多層的灰調，透過特定「光」的過程，表現出人體由內部骨骼與體表的層層結合，藉「明暗」研究「形體」是既科學又務實的方法。

本文選用數幅解剖圖與真實人物照片、名作，三者相互對照，以增強文字之論點，並呈現美術作品上的表現方式。文字的闡明是研究心得的表述，照片的拍攝所思考是以「三

度空間」表現之需，「光」的安排是以解剖結構、美術表現為考量重點，是經過數年的嘗試、琢磨而定案的拍攝方式。或者是本人的鈍愚，但看似簡單，其間步步的考量卻非一時可道盡，也非本文之重點。它卻是所有藝用解剖學報告所未採用，也唯有藝用解剖學研究與立體塑造工作兼具者才能考慮到的。選用之作品既要具備解剖之表現，又需具藝術價值，真是難中之難。但是唯有如此，才能將文字的抽象轉為明確的具象，否則研究成果無法具體的傳達。解剖圖、照片、美術表現缺一不可，三者相得益彰。為了突顯所述，某些優秀的圖片僅做局部的呈現，於此向原作者致歉。在此，我也要感謝我的學生邱桓瑜、王振南、高樹邦、林冠毅、江孟禧等的協助，在一次次的充當模特兒，重複拍攝，才能有適切的照片。

貳、研究內容

人類是何等幸運，無論男女老幼而都有一張可資識別的臉。人類的臉不僅是一種自我的標誌，同時也具備共同可尋的樣貌。它藉由骨骼的形狀、肌肉的運動在外貌上記錄個別的生活方式及思想與感情。骨骼是人體內部的固定支架，描繪頭部首先要具備骨骼的知識。頭骨是由多塊骨骼是經鋸齒狀的骨縫合相互牢固地結合在一起，骨縫合不影響外形，但是骨骼對外形的影響卻是很明顯的。有部分的骨骼單有表層覆蓋，我們稱它為皮下骨。只有少部分的骨骼被厚實的肌肉覆蓋，但是，骨骼的特徵也能直接反應在外，只是由於一般人習慣於注意五官的形狀及肌膚運動造成的皺紋變化，反而疏忽了骨骼的影響。

頭部的形狀顯示出內部骨骼結構的厚度，頭骨中的前額骨是構成額部的基礎，它在體表的表現需深入研究。本文論點分成五部分進行分析它在造型上的表現，即「前額骨的整體狀況」、「前額骨的鼻部及眼眉帶」、「前額骨與眼眶外側」、「前額骨的中段額鱗帶」、及「眉與前額骨」。

一、前額骨的整體狀況

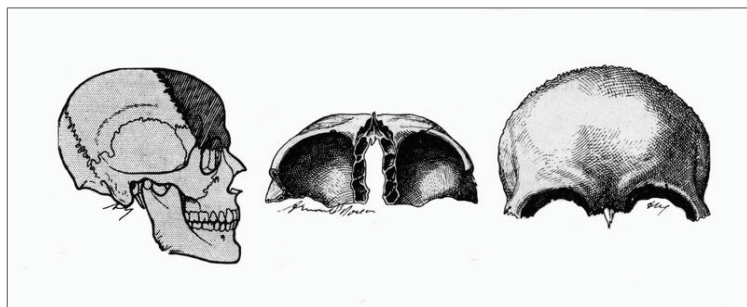


圖 1 頭骨側面、前額骨底面及正面
圖片取自 ARNAULD MOREAUX(1981),
ANATOMIA ARTISICA DEL HOMER.

前額骨位於頭顱的前上方（圖 1）³，原為左右二骨，初生時愈合為一，於六歲前消失，若保留下來則稱「額縫」⁴。它的後面與顱頂骨相接，側面與蝶骨、顴骨，下面延伸到眼窩頂面，中央下面再向下延伸與鼻骨、「上顎骨額突」相接，外表凹凸變化左右對稱。它的上部轉向頂面與顱頂骨相接後，共同參與顱頂的構成，並為頭髮所披覆，對外形影响較弱。

本文針對前額骨展現在頭髮之下、眼窩之外的表面解剖，加以分析說明。針對整體先做分析，這是配合美術實作之流程由整體建立開始。

前額骨整個的形狀有些像扇貝(圖 2、3、4)⁵，它的下部兩側向上收，中央向下延伸成收窄成前額骨「鼻部」，「鼻部」像是扇貝控制開合的鉸齒位置，「鼻部」以上則像是扇貝開合的殼。前額骨在「額結節」之上轉向後面參予頭骨頂部的構成，並為頭髮所覆蓋。前額骨兩側轉折形成嵴線，此嵴線稱之為「顳線」，「顳線」之後凹陷為「顳窩」，「顳窩」內有肥厚的顳肌遮蔽它部分的凹陷，太陽穴亦即在此處。前額骨在立體變化上，正面由中軸處向兩側微微收至「顳線」位置，再由「顳線」急轉成側面。因此，「顳線」是立體面的轉換位置，也是明暗變化的轉換位置。

前額骨鼻部兩邊分別向外上提再下拉成弓型，形成眼眶上部的「眉弓」。「眉弓」外側向下後方延為前額骨「顴突」，再與顴骨的「額突」會合成眼眶外側。前額骨在額結節處的橫斷面，因額結節的圓隆，所以弧度較深、較圓。前額骨更上部的弧度，因為接近頂中央的顳頂骨的頂結節圓隆，所以，弧度更深。眉部以較淺的弧度圍向頭顱兩側，它的橫斷面則較呈方形(圖 5)，眉峰之外及顳線之間形成重要的轉角，此亦可參考圖 1 的前額骨底面圖，底面圖中的眶上緣較寬、較方，額結節處較窄，覆蓋上額肌及表層脂肪後會較圓。

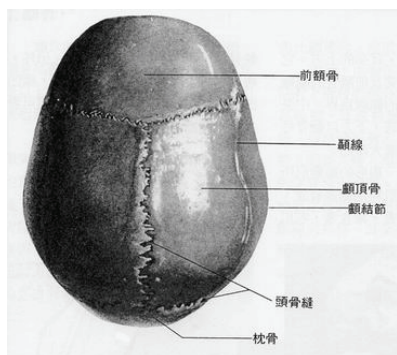
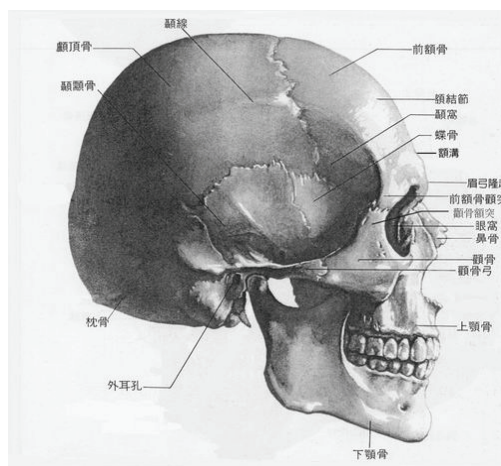
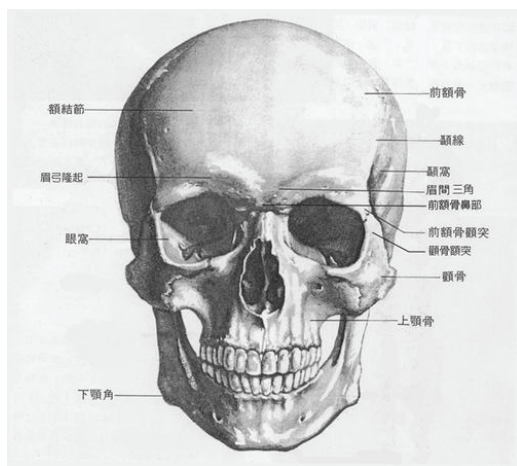


圖 2、3、4 頭骨正面、側面、俯視圖

圖片取自 STEPHEN ROGERS PECK(1982).

ATLAS OF HUMAN ANATOMY FOR THE ARTIST

圖 5

從照片中的明暗變化，可以感覺出額部與頭顱的立體關係，前額較窄而顱側較寬，顱側最寬處在耳後緣的垂直上方。飽滿的額頭在眼眉處的橫斷面弧度略方，額結節處的橫斷面弧度較深、較圓。



二、前額骨的鼻部及眼眉帶

前額骨的「鼻部」向下與鼻骨、上顎骨的額突會合，形成「鼻根」，「鼻根」為鼻樑最低陷的位置，鼻根低陷處與兩側的黑眼珠（虹膜）成一水平。但是嬰兒時期多為趴睡者，由於臉側長時間的向內壓制，頭骨凹處更凹陷，凸處更凸出，如：眼窩深陷、眼眶骨明顯、鼻骨高起，立體變化更強烈。他們的鼻子較長、較窄、較高，以便冷空氣在鼻腔內稍稍停留暖化後再進入體內。他們的「鼻根」位置較上，「鼻根」的低陷處與兩側黑眼珠連成一微微上彎的弧線。鼻子在「鼻根」之下鼻樑高度逐漸加高。「鼻根」之上的前額骨鼻部，它的橫斷面弧度較淺、較寬，逐漸轉成眼窩上部。塑造頭像時需注意「鼻根」、黑眼珠與外眼角之高低關係。

眼窩之上的眼眶骨在正面及底面皆向側面圍成弓狀，因此名為「眉弓」。「眉弓」內上方有一特別隆起處稱「眉弓隆起」，左右「眉弓隆起」會合處之上方形形成一個三角形平面，稱「眉間三角」。「眉間三角」的三角尖朝下，並呈現於左右眉頭之上方(圖 6)⁶。「眉弓隆起」僅止於眶上緣內半段，「眉弓」後段較平並向下斜。「眉弓」末端向下與顴骨會合，形成前額骨「顴突」。眉毛的眉頭略藏於「眉弓隆起」之下部，一般來說，平視時耳朵約在眉頭與鼻底之間。男性隨著年齡增長而「眉弓隆起」、「眉間三角」漸形顯著，男性一般以顯著為美。



前額骨「鼻部」的兩側上面是眼窩的眶上緣，其外表為眉毛生長處。眼窩內側的凹陷與鼻樑側的會合交角很淺，形成淺淺的「前淚嵴」(圖 7)。「前淚嵴」向上行交角

圖 6 安特尼·勞德作品

圖片是千尋萬找才得到的，細膩的表現出男性頭部的特徵，亦能印證「藝用解剖學」的作品。由前方投射的光，顯示出男士兩側的「眉弓隆起」連結成波浪狀，隆突之上為「橫向額溝」及「眉間三角」的凹陷。額頂中央較尖，兩側向下急收，是這種視角的特色。低於眉頭與鼻底之間的耳朵，代表著畫家由下方視角描繪，也因此鼻底及下巴有較多的呈現、口裂呈向上的彎弧、外眼角略低。畫家在輪廓、明暗皆有相當精準、寫實的表現。

圖 7

- a. 眉弓隆起 b. 眉間三角 c. 眼眶外上銳利的「彎峭」
d. 前額骨「顴突」 e. 顴骨「額突」 f. 顱窩 g. 顱線
h. 淺淺的「前淚峭」 i. 淚囊凹



逐漸加深，至「眉弓隆起」下方交會幾乎成直角。再向外行至前眉中、眉尾下方，眼窩與眼眶骨交角銳利形成折角，形成「銳利彎峭」。中年之後細胞間膠蛋白減少，眼球與眼眶骨之間向內陷落，眶上銳緣顯於外表，稱「臉上溝」。內側「臉上溝」因前額骨鼻部、鼻樑、黑眼珠三者的隆起，往往較晚顯於外表(圖 8)⁷。

當光源在上方時，明暗的轉換位置由「眉弓隆起」的上緣向外下斜至上眼窩上緣，再向後上轉向「顱線」(圖 9)。明暗的分佈直接傳達著前額骨的立體變化，前額骨上縱向的「顱線」，是頭部由正面轉換成側面的位置；顱骨上橫向的「顱線」，是頭部由頂面轉換成側面的位置，瘦人、素食者較顯現於外表⁸。前額骨「眉弓」至眼窩外上方時向下轉成「顴突」，「顴突」是向後及向內收的，它暗示著外眼角的後陷，使得眼睛除了前方的視野也兼顧了側向視野。眼窩凹陷它包藏著眼球等器官，眼球與眼瞼呈球狀的突出，但突起並未掩飾眼窩的凹陷，所以，整個眼部常隱藏於暗調中。女性與孩童的骨骼形態較細緻圓滑，脂肪層較厚，眼窩的凹陷顯得較為柔和。男性骨骼形態較帶稜角，「眉弓隆起」顯著，眼窩較深，脂肪層較薄，眼窩較明顯。

圖 8 吳憲生作品

畫家在瀟灑的運筆中表達出老人頭型、顴骨弓、下顎骨、前額等骨骼結構，依結構再將毛髮、皺紋區分成不同的走向，豐富的調子表現皮膚與毛髮的質感。作品生動的傳達出老人的樣貌，面無表情時眉頭略藏於「眉弓隆起」之下，這點可以從圖 6 及 9 中得到印證它的得神。此時，老人的眉毛已上移，眼眉的距離較拉開，這是由於額肌向上收縮，將眉上拉。因此，額部產生橫向的皺紋。老人眼眉間呈現橫寫的「Y」字型溝紋，上緣為「臉上溝」的凹陷，「臉上溝」為眼眶骨與眼球的交會，是老態的表現。雖然眉毛已上移至額骨的縱面，眉頭已不在眶骨的轉角處。



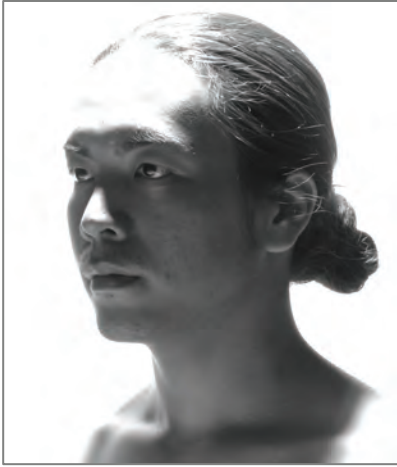


圖9 明暗的分佈直接傳達著前額骨的立體變化，圖片中眉上明暗的轉換位置由「眉弓隆起」的上緣向外下斜至上眼窩上緣。眉頭藏於「眉弓隆起」之下，眉峰及眉尾升至額骨縱面。眼窩骨上緣是內高外低的，眉下反光面與眼球暗面的交會為「臉上溝」位置，也是上眼皮低陷的谷底。

三、前額骨與眼眶外側

前額骨外下角的「顴突」，與顴骨的「額突」會合成不動關節，它在眼眶骨上面與側面交角的位置。「顴突」、「額突」上下銜接合成眼窩外壁的骨板，骨板之後為太陽穴及「顳窩」。骨板的前緣較向後陷，且向內 45 度斜插，形成眼窩及「顳窩」的深陷及顏面的正面與側面轉接角。骨板的內側面與前面切成銳角，形成眼窩眶緣銳利的「彎嵴」。彎嵴向下延伸至眼窩底部，水平面與垂直面交角逐漸轉淺，到了眼窩內側面的「前淚嵴」時，僅是淺淺的彎嵴。這是由於內側高起的鼻樑，鼻樑是眼球良好的屏障，只以淺淺的前淚嵴限制住眼球的範圍。眼窩下面外側及上面銳利的彎嵴是既要含住、托覆，又不能阻礙眼球運作的結構。

眼窩內側前淚嵴內有一小孔為「淚囊凹」，它的上方為內眼角的位置。眼窩外側的前額骨「顴突」與顴骨「額突」會合處下方的「眶緣線」特別後陷(圖 9、10、11)，形成「眶外角」，它在上眼皮終止的外側，是魚尾紋紋路朝上與朝下的分野處，是埃及艷后描繪的眼尾綫經過的位置。在體表上「眶外角」的骨板是向後、向內收，所以，它往往呈現陰影。由側面看，在骨相上「眶外角」較後於「前淚嵴」，所以，外眼角較內眼角後陷，這點在圖 5 的俯視圖中可清楚的觀察到，也因此眼睛能兼顧外側的視野。內眼角凹陷較淺，是因為它的內側有鼻樑的阻擋，雙眼已足以應付前方的視野。骨板前面的外側向內折形成銳利嵴線，嵴線向下延伸至顴骨，再向後延伸為「顴骨弓」。嵴線向上延伸至前額骨本體、再轉至顳骨上部，逐漸柔和融入骨表，此嵴線即為「顳線」，顯示於體表。前額骨「顴突」、顴骨與「顴骨弓」會合成眼眶外部，保護著眼球，減緩受外力時的撞擊力。老人、瘦人、男人脂肪較薄，「顳線」較明顯。素食者齒側的咬肌較發達，太陽穴上的顳肌較薄，「顳窩」、「顳線」亦較明顯。兩側「顳線」之間距，顯示出腦容量之大小，而人類兩側「顳線」之間距大於猿猴等其它任何動物。



圖 10 a. 淺淺的「前淚峭」 b. 眶外角
c. 顱線 d. 顴骨弓 e. 額結節 f. 顱頂結節



圖 11 從照片中眼窩外側、前額骨「眶外角」
a 處最暗，前額側近「顱窩」b 處次之，顴骨 c
處最亮。這也表現出形體的變化，「眶外角」向
後內收，顴骨向外張，顱線之後轉向側面。

四、前額骨的中段額鱗帶

額鱗帶為前額骨中上方之廣大部分，此處在中軸線兩側各有一低微的圓狀隆起，名之為「額結節」⁹。傳統上男性在戶外的活動較多，所以，「眉弓隆起」較發達、眼窩較深陷以便更加的保護眼球。幼兒及女性的「眉弓隆起」、「眉間三角」較不明，所以，「額結節」特別顯著。額結節是頭骨頂面與正面的轉換位置(圖 12、13、14)，從側面視點觀之，顱頂輪廓線由頭部最頂端的「顱頂結節」緩緩向前斜，至「額結節」處再急遽的由頂面轉成縱面；側面角度的「顱頂結節」是在耳孔前的垂直線上。當光源在上方時，頂部最亮，左右「額結節」與「顱結節」的連線成為形體與明暗轉換的位置，此時額部與頭側處於灰調之中。到了眼窩、眼部則轉換成暗調。「顱側結節」是正面角度頭部最寬處，它在耳後緣的垂直線上。



圖 12

左右額結節 a 與頭側的顱線 b，相互銜接圍繞，來自上方的光無法穿越此界，此界形成頂面與正面、頂面與側面的分野。額結節之上的額部隆起轉為在中軸上如 c。



圖 13 拉斐爾作品



圖 14 米勒作品

由圖 13、14 中可以看出典型男性與女性額部有相當大的差異：男性的額部較稜角化，男性的眉弓隆起、眉間三角明顯，額結節不明，前額骨中央帶隱約呈現縱向的額溝，前額骨下部眉弓隆起處上方顯現成倒立的眉間三角。從側面看，前額較平直並斜向後方。女性前額骨的額結節較明顯，眉弓較平順、眉弓隆起及眉間三角凹凸 明，額結節較為隆起；從側面看，前額較呈垂直狀，額頭較高、帶著圓味。這是由於傳統上，男性承擔了絕大部分戶外的勞動，日灑雨淋下需要較多保護眼睛的結構。所以，也印證了人類因為智慧改善了艱苦環境，外觀也隨之改變。

「額結節」約在眉頭至「顱頂結節」垂直高度的 $1/2$ 位置，水平位置約在黑眼珠垂直上方。嬰兒時期多為趴睡者，由於臉側長時間的向內壓制，頭顱的凹處更凹陷，凸處更凸出，尤其是骨骼密度較低的部位，如：腦顱，它骨腔內部為柔軟的腦部組織。下顎骨、眼窩、顴骨弓亦同。因此，臉較窄、鼻骨高起、眼窩深陷，立體變化更強烈。也因此他們的「額結節」、「眉峰」較偏外，額部由正面轉向側面的角度較明確，頭部側面較寬。而居住於炎熱地區的人種，睡眠時少有趴睡，因此，頭部正面較寬而側面較窄、頭部正與側的轉角角度不明而帶著圓味、左右「額結節」、「眉峰」距離較近。

「額結節」及「眉弓隆起」隆起於骨面，因此，左右「額結節」與左右「眉弓隆起」之間形成溝狀凹陷，稱為「額溝」。「額溝」分縱向與橫向兩種(圖 15、16、17)¹⁰，「縱向額溝」在臉中軸上，是「額縫」的位置。「橫向額溝」在「眉弓隆起」之上、額結節之下；「額結節」與「眉弓隆起」愈顯著隆起，「橫向額溝」也愈凹陷¹¹。一般來說，幼兒及女性「橫向額溝」較不顯著。

圖 15 巴哈列夫作品

作品中女士的額部較像男性的典型，她較窄而後斜，「眉弓隆起」、「眉間三角」明顯，額中央帶的暗帶顯示為縱向「額溝」。老人委縮的肌膚貼覆著頭骨，顯現出「顱窩」的凹陷、「顴骨弓」的隆起。作品中的額部向後上收、額側向外下斜、至「顴骨弓」處向下內收。下半臉肌膚的鬆弛累積成溝紋及凹陷。如：頰前鬆弛下垂成鼻唇溝（法令紋），頰側鬆弛下垂成口角外細碎的皺紋、再墜向下顎骨底，眼袋下垂、「臉上溝」內陷。畫家觀察入微，表現精湛。



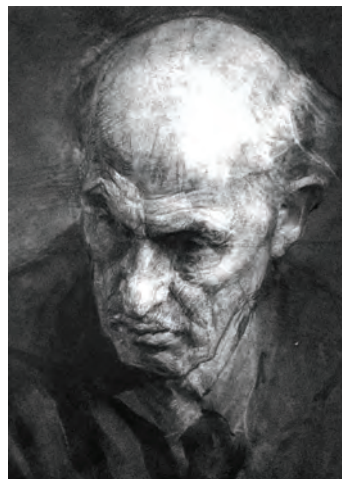
圖 16 布擇吉娜作品

作品中男士的「額結節」隆起、額部較垂直、橫向額溝的凹陷、眉弓的隆起、「前額骨鼻部」下凹、眼窩的下陷、眶上緣由內上斜向外下。圖中「額結節」形成正面與頂面的分野，「顱線」、眶外緣形成正面與側面的分野。由側下方投射的光，突顯臉部正與側的分野，它由眶外緣、顴骨延伸至下顎「頰粗隆」。全圖中上眼瞼處最亮，代表它最迎向光源，也代表上眼瞼處是由眉向內斜向眼睛。左右眼眉之間的次亮，顯示出它的斜度稍弱。額部、頰前的基本調子較暗，顯示出它較為垂直。畫家的明暗完全與立體面的變化結合，形體掌握精準，實在值得學習。



圖 17 戈爾賓科夫作品

老人的顱頂特別光亮，這是由於顱頂為「顱頂腱膜」所披覆。腱膜牢固的保護著頭顱，但韌性強沒有彈性，不會牽動皮膚，因此顱頂無法產生皺紋。臉部肌肉的伸長與收縮牽動了表層皮膚，長時間的牽動產生了皺紋。作品中老人失去光澤的臉，更突顯出顱頂特別清亮。



五、眉與前額骨

眉毛是額部與眼部交會的最高陵線，上眼皮由眉毛之下開始向內陷成眼窩，由側面觀之，上眼眶骨較下眼眶骨前突，因此，上眼皮突出於下眼皮。側面角度的眉頭及眉尾、眼球前方至眼尾及「眶外角」的距離，是造形美術上表現立體感的重點，距離太短則無法表現眉眼之深度。在三度空間人物建模中，如果疏忽了它，離開正面角度常常無法有深動的表現，往往是由於「深度」表現的不足，這是側面角度人物建模常見此缺點（圖 18、19¹²）。長在眼睛上方的眉毛，能豐富人的面部表情，雙眉的輕舒、緊鎖、揚起、下垂，鉅細無遺的表達了內心的喜怒哀樂。在「藝用解剖學」上，眉型有明顯的性別、老少的差異，然而它們能表達情緒的功能是一致的。雖然，因為性格的不同，而有不同的情緒反應。但是，表情還是有一定的規律可尋。眉毛長在眼眶骨之上，此處的眼眶骨又名眉骨，眉骨拱在眼睛的



圖 18

照片中顯示出上眼眶骨較下眼眶前突，因此，上眼皮突出於下眼皮。側面眉頭至眉尾、眼球前方至眼尾及「眶外角」的距離，是造形美術上表現深度的重點。

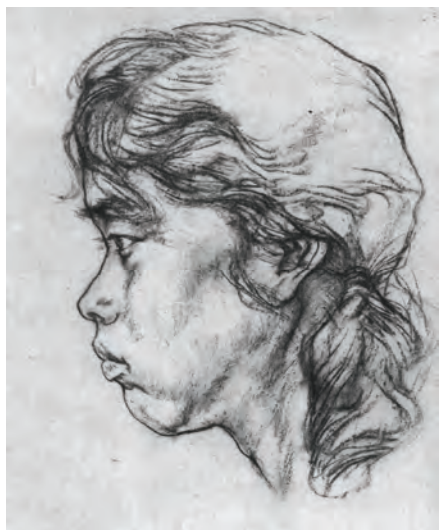
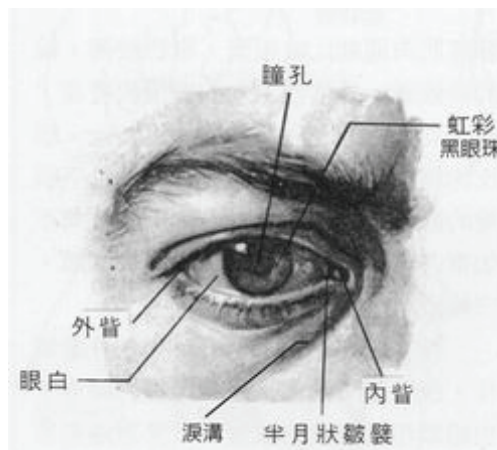


圖 19 吳憲生作品

畫家以線條表現圖中少女，這種方法是注重結構的表視，擺脫光線對人的影響。少女臉前方的線條與頭髮線條成對比，表現兩處質感、量感的差異。臉頰、眉毛筆觸的差異，表現出自身的變化。層疊的頭髮，粗細、輕重、曲直、濃淡、疏密、方向呈現了空間。緊閉的嘴、堅定的眼神是個性內斂。畫家熟練的將解剖結構生動的融入畫。

圖 20 取自 STEPHEN ROGERS PECK(1982). ATLAS OF HUMAN ANATOMY FOR THE ARTIST.

眉毛毛向有一定的模式，下半部的毛向向上，上半部的毛向向下，在中央帶形成交會，交會處顏色較深。往往毛向向上的部分以眉頭處最寬，毛向向下的以眉峰處最寬。



上方。在人類未完全進化前，長期處於惡劣環境中，眉骨是寬大而突出，這些特徵在出土的北京人頭骨上得到印證。進化的結果，人類聰明了、生活環境改善了，腦容量一直擴大，眉骨逐漸減小了、平坦了，原本向後傾斜的前額骨骨體向前突隆。長在眉骨之上的眉毛像是眼睛的框架，它為面部表情增加力度，讓整體面容更具立體感。它的功能是多元化的，除了拱在眼睛上方，防止雨水、汗珠，塵埃直接從額頭滑落到眼睛之外，眉相的弓直、濃稀，在相學上都各藏玄機。但眉型雖然因人而異，但毛向卻有一定的模式可尋（圖 20）¹³。眉頭微藏於「眉弓隆起」之下，漸斜向外上方生長，至中外側的眉峰達到最高點，再斜向外下方生長。眉峰之內及眉頭部分，眉型走向近於直線狀；眉峰之外之眉尾，略成弧形。眉峰之後的眉毛順者額部逐漸轉向側面，眉峰之底有眶骨，眶骨之下是眼窩凹陷即「上瞼溝」，在化粧上為表現眼部的立體感，常在眉峰之下與「上瞼溝」之間的眉骨打上亮色，以眉骨的突起顯示眼之深邃。

眉毛的毛向分為朝下與朝上兩部分，下部毛向朝上，上部毛向朝下，上下兩部會合成陵線。陵線由眉頭上方至眉峰(眉毛特別高起的三角)下緣至眉尾上方，一般毛向朝上的占較大部分，朝下的占較小部分。年紀漸長，由於肌膚表層鬆弛，毛根的支撐力減弱，眉毛向漸轉向下。眉毛色澤最濃處是在中內側部位，越接近太陽穴越淡。眼眶骨的內側眶上緣較高，較接近眉頭；外側較低，離眉毛較遠。眉尾除了位置較高外，眉毛亦較疏，眉尾直接在前額骨的縱面（圖 21¹⁴、22、23、24），因此，眉毛幾乎是一根一根完整呈現。眉毛中內側色澤最濃的位置就是前額骨由縱面急轉入眼窩的彎角處，毛根長在彎角的斜面，外面的眉毛遮住裡面的眉毛，它們交疊的呈現，所以，此處往是整道眉毛中色澤最濃處。女性「眉弓隆起」不明顯，所以，眉毛色澤差異度較弱。



圖 21 吳憲生作品

畫家以明暗與線條並用的方法表現圖中少女，明暗的擦、染、皴，線條的點、提、勾，技巧豐富，雖非國畫之作，但筆墨生動，眉似五彩，全畫濃、淡、乾、濕、焦，適切的與結構結合，立體感中表現少女的質感、動感與與活潑明朗。

圖 22

照片中由前上方投射的

光，穿過眉峰後斜向黑眼珠，因此眉峰及眉尾的色澤較淡。光帶以內的暗三角形是眉頭、鼻樑、眼球圍成的凹陷，所以，此處的眉毛色澤較濃。光帶之外的暗是外眼角、眶外角向後向內收的表現。灰調的額是在受「顳窩」的影響，眼窩外下至口角側的明暗分界，是頰前與頰側的分野，是形體的轉換位置。

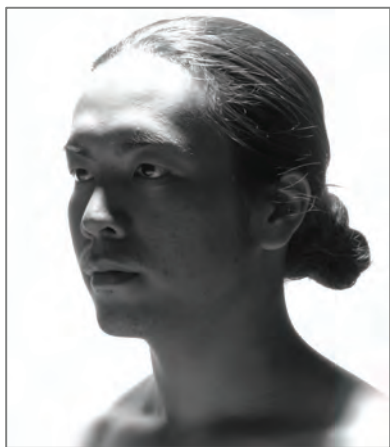


圖 23 照片中由上方投射的光，在「眉弓隆起」處形成明暗分野，從中可以看出眉頭低於「眉弓隆起」，所以，「眉弓隆起」向眼窩內急收、眉頭藏於下方，眉峰、眉尾逐漸上移至前額骨縱面。

圖 24

圖 24 與 23 圖對照，可以比對出骨骼與體表的關係，「眉弓隆起」、眶外角的向後內縮、「顳窩」的凹陷，一一在體表呈現。



額肌長年的收縮使得眉毛位置上移，上移的眉毛予人以老態的感覺。近年來坊間基於美觀或命理之因，而多有「紋眉」之舉。然常見眉型雖美，而位置却太高，殊不知却因此而顯出老態。實應多觀察青少年的臉龐，留意眉頭、眉峰、眉尾與眉弓隆起的位置關係。並留意眉峰與眶上緣、額轉角、黑眼珠等關係，所紋之眉始能與骨骼、肌肉結合一體，適切的與表情融合。

叁、結語

古有「畫者謹毛而失貌」¹⁵之說，作畫必須注意整體與局部的關係，不能謹細微毛而失其大貌。雖然單一骨骼、肌肉的研究有其學術與實務上的必要性，尤其是頭部。它可以分靜態和動態兩方面，靜態為骨相在體表的表現，動態則是綜合骨骼、肌肉與表層在體表的表現。由於人體的繁複性與多變性，分開單獨的研究有其必要，但，務必時時重視它與各個部位結合後，整體在外在的表現，這也是作者在撰文時，時時對自己的提醒。由於作者本身多年從事藝用解剖學與塑造、素描等學科與術科雙重的教學工作，得利於此特殊背景，無時不思考如何使「藝用解剖學」更實用、更易懂，並無時不以此在教學中驗證，文中所呈現的就是最好的印證。雖然，「前額骨」是人體中的小局部，但，本文完全以造形美術的角度，以「光」突顯出它在造形上的特色，這種方式相信也在「藝用解剖學」跨了一小步。

沒有「承先」無以「啓後」，前人在歷史的長河中一點一點的挪動了文明的發展。維薩利亞斯（ANDREA VESALIUS, 1514-1564），開啓科學解剖的先河，完成巨著《人體構造》（HUMANI COROPORIS FABRIA）；達文西（LEONARDO DA VINCI, 1452-1519）……等等對解剖學的貢獻。沒有巨人的肩膀，無以繼往開來。藉著原本屬於探索生理的解剖學，開枝散葉，得以發展屬於研究人體外在形態的「藝用解剖學」之研究。「藝用解剖學」雖然是後起之秀，但可發展天地非常廣闊。它除了提供了「造形美術」塑造人體的珍貴知識，同時也可以從「造形美術」的領域走向生活及應用的連結，如：「醫學整型」、「服飾設計」、「復建輔具」……等等。它也可應用至化妝，改變原有的形貌，突顯戲劇角色性格。甚或小至眼鏡、帽子、首飾等切身物品設計，讓它更貼切於人體、更穩定而舒適。原本為醫療而探索人體的解剖學，突破它自身傳統的範圍，再藉著研究人體外在形態的「藝用解剖學」，得以跨越學門與社會生活應用科學連結。隨時代邁進，「藝用解剖學」的研究增添了新的挑戰，它是值得長期研究的課題。

註 釋

1. 顧愷之(東晉)。論畫·人物。「凡畫：人最難，次山水，次狗馬，臺榭一定器耳，難成而易好，不待遷想妙得也。此以巧歷不能差其品也。」
2. 荀子(戰國)。荀子·天論。「形具而神生，好惡喜怒哀樂臧焉。」
3. ARNAULD MOREAUX(1981), ANATOMIA ARTISICA DEL HOMER, p103.
4. 李文森(1988)。解剖生理學，p132。
5. STPHEN ROGERS PECK(1982). ATLAS OF HUMAN ANATOMY FOR THE ARTIST, p14, p16, p17.
6. Anthony Ryder(2000). THE ARTIST' S COMPLETE GUIDE TO FIGURE DRAWING, p79.
7. 吳憲生(1990)。大陸美術 2 浙江美院教授 頭像素描，p37。
8. 魏道慧(1981)。人體結構與藝術構成，p36。
9. 巫祈華(1958)。實地解剖學，p332。
10. 俄羅斯列賓美術學院珍藏 素描精選—肖像篇，山東美術出版社，p1、p13、p29。
11. 姜同文(1973)。藝用人體解剖學，p. 59。
12. 吳憲生(1990)。大陸美術 2 浙江美院教授 頭像素描，p26。
13. STPHEN ROGERS PECK(1982) .ATLAS OF HUMAN ANATOMY FOR THE ARTIST, p 164。
14. 吳憲生(1990)。大陸美術 2 浙江美院教授 頭像素描，p55。
15. 劉安(西漢)。淮南子卷十七·說林訓。

參考文獻

- 巫祈華(1958)。實地解剖學，臺北：國立編譯館。
- 李文森(1988)。解剖生理學，臺北：華杏出版股份有限公司。
- 姜同文(1973)。藝用人體解剖學，臺北：天同出版社。
- 鄭聰明(1974)。人體解剖學，臺北：合記圖書出版社。
- 周德程(1979)。解剖生理學，臺北：昭人出版社。
- 魏道慧(1992)。人體結構與藝術構成，臺北：作者個人出版。
- 王炳耀(2003)。人體造型解剖學基礎，天津：人民美術出版社。
- 耶諾·布爾喬伊著，毛保詮譯(2003)。藝用人體解剖，北京：中國青年出版社。
- 孫韜、葉南(2005)。解構人體，北京：人民美術出版社。
- 曹醉夢(2006)。藝用造型解剖學，瀋陽：遼寧美術出版社。
- 吳憲生(1990)。大陸美術 2 浙江美院教授 頭像素描，臺北：藝術圖書公司。

俄羅斯列賓美術學院珍藏 素描精選—肖像篇 (2004), 濟南: 山東美術出版社。

ALBRECHT DÜRER (1972). *THE HUMAN FIGURE* by ALBRECHT DÜRER, New York: Dover Publications.

Anthony Ryder (2000). *THE ARTIST'S COMPLETE GUIDE TO FIGURE DRAWING*, New York: Waston-Guptill Publications.

Burne Hogarth (1978). *Drawing the Human Head*, New York: Watson-Guptill Publications.

ARNAULD MOREAUX (1981). *ANATOMIA ARTISICA DE L'HOMME*, Ediciones Norma, S. A. –MADRID

Leonardo da Vinci (1983). *Leonardo on the human body*, New York: Dover Publications Inc.

STEPHEN ROGERS PECK (1982). *ATLAS OF HUMAN ANATOMY FOR THE ARTIST*, London: Oxford University.

The Bone Appearance of Forehead and Face Display

Tao-Huei Wei

Abstract

Portrait art plays an important role in the field of fine arts. For the study of artistic anatomy, it is an important gateway to train one's ability to accurately observe, understand, and present human body configurations. In this work, we conducted an analysis on the appearance of the outer body and the attached eyebrow area of the forehead bone. The forehead occupies a larger area on the face compared to other facial features, which is important in a portrait display. As the human body surface is not explicit in contour, if one does not study the anatomy of the outer body, the configuration would be very difficult to grasp. Previous publications have not focused extensively on this feature; thus, it is essential for further research and studies.

Artistic anatomy is the study of human body structure through artistic vision and scientific method. It sums up the rules and variations in human bodies to provide artists with a framework in order to display their work more efficiently. In this study, medical science, anatomical theories, bone sample examinations and autopsy have been used. In addition, hundreds of photos and movies were used to study the display of the art works of live human beings; old and young, male and female, western and oriental races. During the research, spot light was applied to the head section for interpretation of their contour commonality; thus, the theory foundation, realistic status and display of fine arts are concluded.

Key words: Artistic Anatomy, Portrait Art, Forehead Bone, Eyebrow

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***



摘 要

創造力教育是為教育重要議題，為創新產業型態來培育人才。科技創造力是創造力教育重要項目之一，除了創造力的基本意涵，問題解決、動手做和設計等能力亦包含其中。網路遊戲具有令人沈浸的特性，本研究建置網路遊戲作為學習工具，並將創造思考教學策略融入遊戲，配合實作，以啟發學生的科技創造力。研究採實驗組、對照組後測的準實驗研究方法，以高雄市某一國小六年級兩班學生為對象，一班為實驗組，採用網路遊戲的教學；另一班為對照組，採用一般傳統教學。研究採用「威廉斯創造力測驗」和「實作活動測驗」為資料來源，分別評估學生的科技創造力之認知、情意與技能。研究發現實驗組學生在科技創造力之認知與技能等能力有顯著提升。

關鍵字：網路遊戲教學、科技創造力

* 國立臺灣師範大學工業科技教育系教授

** 國立暨南國際大學通識教育中心講師

*** 國立臺灣師範大學工業科技教育系碩士

研究動機

在各國經濟發展中，創新被視為更上一層樓的關鍵能力，所謂創新，廣義而言，包含創造力、創新機制與創業精神，即社會各階層在各領域所展現的創意表現。創意與創新皆需要以創造力為基礎，因此各國皆十分重視創造力教育之培育，是國家經濟力發展的重要指標，我國也不例外。長久以來，政府全面性規劃及鼓勵經濟、教育、學術等政策，自 2000 年以來，更加明顯的感受政府積極鼓勵創新，提升學生創造力，在 2002 年制訂創造力教育白皮書(教育部，2002)，分別針對幼教、小學、中學、大學與成人等不同教育階段和世界之創造力教育發展現況進行資料蒐集與研究如何提供優質的學習環境，並實現一個創造力國度的願景。

研究發現很多年輕學生在父母無微不至的細心照顧下，逐漸缺乏思考變通的能力，遇到問題或阻礙時，並不會主動思考解決，所反應出來的行為是非常依賴父母或學校老師的傾向。另一方面，學生在動手操作方面的習慣亦在主客觀的環境影響下逐漸喪失，不論在學習或是日常生活裏，並不習慣自己動手去操作。平時教師一般採用的教學法，多著重在學生對於學科的學習成就，對科技創造力的養成則未能投注更多的心力(蕭顯勝、伍健學，2003)，而動手做正是科技創造力之重要因素之一。科技創造力是以想出或創造出新奇的事物或產品，或應用他人的點子產生更為新穎的點子。其歷程是從模仿到創新以及假設與驗證至歸納成理論，具備科技創造的人才則是必須包含個人專業素養、活化的思考力及實作的貫徹力等(洪榮昭，1999)。所以科技創造力除了包括創造力基本意涵外，問題解決能力、動手做能力和設計能力亦包含其中。

在教育部所頒佈的創造力教育白皮書中，為了順利推動創造力教育，另有推出 6 項先行行動方案之配套，其中有一項是創意智庫線上學習，重點工作為推動線上學習網，研發網路遊戲，建立創造力之專業知識、發展沿革與現況資料庫，以及創造力測驗、創造力電腦模擬線上互動教學平台(教育部，2002)。由此可知研發網路遊戲來發展創造力已受到相當的重視。因此，現階段的教育改革環境，科技創造力是學生須具備的重要能力之一，加上目前網路遊戲非常普遍，學生對於網路遊戲的接受程度非常高。如能將網路遊戲運用於教學，對於培養學生的科技創造能力，相較於一般的教學是否更能對國小學生的科技創造力有所幫助，則為本研究的主要研究目的與所要探討的問題。

遊戲式學習一致被許多教育專家認為是能有效吸引學童進行學習(Sweetser & Wyeth, 2005; Csikszentmihalyi, 1996; Prensky, 2001)，遊戲能幫助兒童在生活各方面的成長、學習及發展，對社交及智力發展也極為重要，著名的教育家福祿貝爾特別強調兒童遊戲的教育價值，認為遊戲乃是兒童自我活動的表現，它對於兒童身體健康有關係外，並具有真正社會的、道德的和教育的目的(Prensky, 2006)。時至今日，遊戲的價值已為全世界教育家所公認，並已列為學校的正規課程。

在遊戲導向的教學法中，電腦遊戲因為具有挑戰、好奇、幻想的特性，故能引起學生的學習動機(Malone, 1980)，另外，Ellington、Adinall 和 Percival(1982)也提出遊戲因為具

有趣味性，在學習過程中，學生可以維持較長的注意力，並輕鬆地養成較高的認知技能，而遊戲也是進行創造力訓練中最常使用的方式。因網路技術的發達，網路遊戲於科技創造力教育的應用，也是國家教育政策所執行與開發的重點。根據心流理論(Flow theory)，當人們在專注力最高峰時，也是創造力發揮最為顛峰的時候(Csikszentmihalyi, 1996)。網路遊戲讓玩家廢寢忘食的情況時有所聞，也深入影響玩家的生活及行為表現，足見網路遊戲的魅力，若能將這股專注力量轉化為學習的動力，相信可提升及維持學生的學習動機，故本研究以網路遊戲作為創造力學習之遊戲形式，更能活絡學生之創造力，啟發學生的學習動機，進而提升學生創造力(Elliot & Dweck, 2005；Sweetser & Wyeth, 2005)。

根據上述動機及背景，本研究藉由網路遊戲的特性，配合創造思考教學策略，結合成網路遊戲教學模式，依據此一模式將教材融入網路遊戲設計，探討對國小學童科技創造力之影響。

文獻探討

本研究主要探討網路遊戲對科技創造力之影響，所以教學系統之建置必須考量創造思考教學模式、科技創造力的內涵與網路遊戲特質等因素。首先針對上述因素作文獻探討，作為提出網路遊戲教學系統建置之依據。

一、威廉斯知情互動學習模式

威廉斯(Williams)採用基爾福的多元智力論，致力於創造力發展，他認為教學的目的除了增進學生的智能，還應加強自我價值的力量，即教育不僅側重認知能力的培養，還需兼顧情意的發展，而許多學者也認為缺乏情意的學習，不是真正的學習(林幸台、王木榮，1994)。

威廉斯針對小學培養創造思考，提供一種三度空間的「知情互動模式」創意教學模式(Cognitive-Affective Interaction Model，簡稱 CAIM)，其結構如圖 1 所示，這是一種教師透過課程內容，運用啟發創造思考的策略，以增進學生創造行為的教學模式，包含課程、教學方法和學生行為三個層面(Williams,1972)。

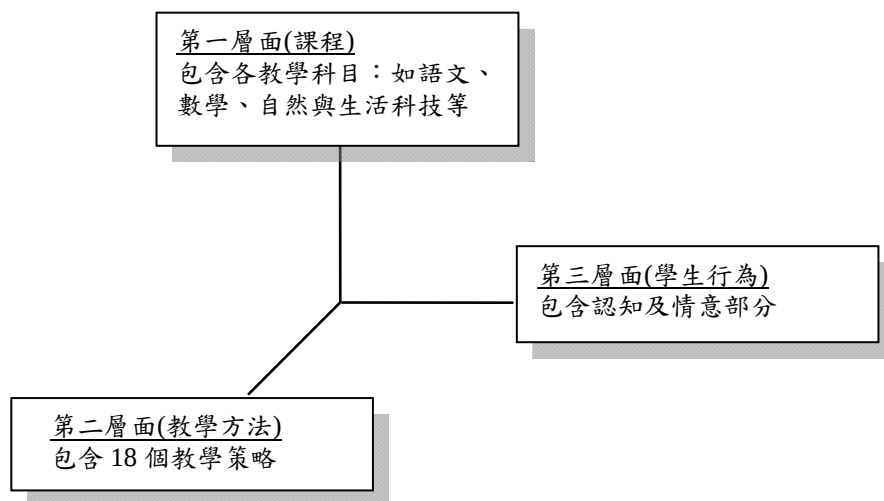


圖 1 知情互動模式結構圖

- (一) 第一層面－課程：包含各教學科目如語文、數學、自然與生活科技、社會等。
- (二) 第二層面－教學方法：包含 18 個教學策略(陳龍安, 2006)，包括有：(1)矛盾法、(2)歸因法、(3)類比法、(4)辨別法、(5)激發法、(6)變異法、(7)習慣改變法、(8)重組法、(9)探索法、(10)容忍曖昧法、(11)直觀表達法、(12)發展法、(13)創造過程分析法、(14)評鑑法、(15)創造的閱讀技巧、(16)創造的傾聽技巧、(17)創造的寫作技巧和(18)視像法。
- (三) 第三層面－學生行為(教學目標)：包含認知及情意部分；認知部分包括有流暢力、變通力、獨創力、精密力等 4 種認知能力；而情意部分則包括有好奇心、想像心、冒險心及挑戰心等 4 種情意能力。

由於威廉斯的理論完備，策略敘述清晰且評量發展完善，所以採用此創造思考教學策略，並用此模式作為本研究之網路遊戲架構設計，並用威廉斯創造力測驗作為評量學生創造力的表現。分析上述 18 種教學技法，在網路遊戲中以變異法、歸因法、評鑑法、重組法、容忍曖昧法、發展法及屬性列舉法等 7 種較為適合運用，本研究將使用此 7 種技法建置教學遊戲，其建置方式將在「教學系統建置」作詳細說明。

二、科技創造力的內涵

洪榮昭(1999)指出「對於科技創作力，經常是以對個人、社會及經濟效益來分析其貢獻程度來論斷科技創作力的強弱。若從技術的脈絡來看科技創作，應用別人的點子或想到從未有的點子，在科技創作上，可以從知識性、假設驗證及實驗製作的技術來看科技創作力。本研究歸納文獻及學者的觀點(林幸台、王木榮, 1994；洪榮昭, 1999)，科技創造力的內涵應包括認知、情意和技能等 3 個部分；其中認知及情意部分為威廉斯知情互動模式之第三層面所規範內容，而技能部分之評分則包括：(1)樣式特徵的創新：型式、大小、外

觀的改變；(2)功能構造的創新：功能、構造、操作、效率；(3)材料的應用：加工技術、化學性質、物理性質等 3 個項目(洪榮昭，1999)。

三、網路遊戲的教學特質

網路遊戲是數位遊戲的一種，它包含了數位遊戲所有的特質。Prensky(2001)提到數位遊戲具有 12 點吸引力的特性，分別為(1)娛樂性、(2)遊戲性、(3)規則性、(4)目標性、(5)人機互動性、(6)結果與回饋、(7)適性化、(8)勝利感、(9)競爭挑戰與衝突感、(10)問題解決、(11)社會互動性和(12)圖像與情節性。數位遊戲學習是將遊戲式教學策略結合多媒體的功能所發展的一種電腦輔助教學策略。因此數位遊戲學習除了具備遊戲式學習的優點，更能充分展示出文字、圖形、語音、動畫等媒體特性，使操作者更有興趣嘗試。而數位遊戲最吸引人的地方，就在於其聲光效果與娛樂性的緊密結合。用廢寢忘食來形容某些電腦遊戲玩家狂熱的程度其實並不誇張，但還是有某些電腦遊戲確實兼具娛樂性與教育性的價值，不僅可以調劑身心、紓解壓力，亦可從中學得一些概念與技能(李佳蓉，1996)。網路遊戲學習是將數位遊戲學習網路化，使學習者利用網路作適時適地之遊戲學習。

史丹佛大學的研究者(Malone, 1980; Malone & Lepper, 1983)提出數位遊戲讓動機維持最佳化的特徵，這些特徵對於選擇教育性數位遊戲有相當大的幫助。Malone 和 Lepper 將這些特徵分為兩大部分，即個人動機與人際的動機。個人動機包括有挑戰、好奇心、控制感及幻想；人際動機則包含合作、競爭及認同等因素。這些動機令學習者沈浸在網路遊戲環境中，根據心流理論之研究結果，學習者當下之創造力能獲得最大的激發(Chen, 2007)。

教學系統建置

一、系統建置概念

本研究的網路遊戲教學策略之教材設計，依循自然與生活科技領域的課程綱要，參考創造思考教學的理論與研究，並以網路遊戲的方式將教材自行編撰呈現，如圖 2 所示。遊戲內容的設計，兼顧教材的學習目標，並將科技創造力的創意思考教學技法融入其中，使學生在操弄這些網路遊戲的過程時，無形之中能對其科技創造力有所提升。

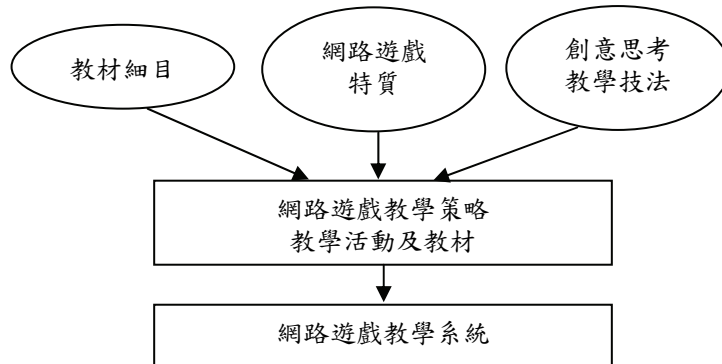


圖 2 教學系統建置概念

二、教學系統架構

九年一貫自然與生活科技領域課程強調由活動中學習，且能將所學知識應用在日常生活中。本研究所設計的「家電用品與用電安全」單元，希望學生能快樂的在網路遊戲中學習，並於活動中培養科技創造力。遊戲教學系統包括 4 個子單元，每個子單元由數個具創意思考技法之遊戲組成，每個子單元即一個關卡，學習者以闖關方式依序完成每一單元。整個網路遊戲內容架構如圖 3。

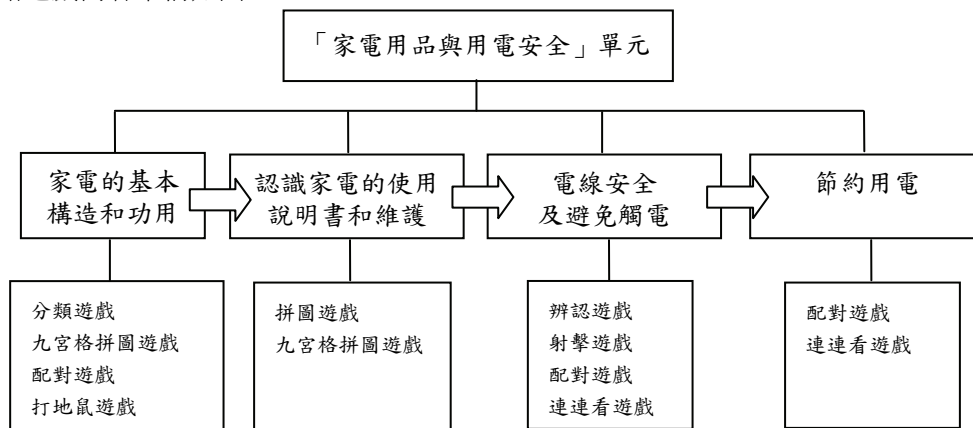


圖 3 遊戲內容架構圖

三、網路遊戲建置

本研究之網路遊戲教學系統是以 Flash 軟體建置，以自然與生活科技領域之「家電用品與用電安全」單元為主題，其包括 4 個子單元是以過關活動方式進行，每個子單元設計網路遊戲情境，以遊戲的型態及配合採用的方法，來培養學童的科技創造力。科技創造力的情意部分是屬於態度的傾向，是學習者固有的態度且不容易被改變的。但由於網路遊戲隱含了冒險、好奇、想像及挑戰等特性，本研究藉由網路遊戲的環境來提升科技創造力之情意部分，認知及技能兩部分則使用不同的創意教學技法來提升。唯考量整體教學效果分析，本研究將探討學習者在接受教學方法後科技創造力之認知、情意及技能三方面能力的差異。表 1 為本研究各遊戲使用的創意思考教學技法及對科技創造力培養之詳細說明。表

表 1 網路遊戲設計綱要表

子單元	網路遊戲	創意思考教學技法	科技創造力之培養
家電的基本構造和功用	分類遊戲	屬性列舉法、變異法、歸因法、容忍曖昧法、發展法	流暢力、變通力、樣式特徵的創新、功能構造的創新。
	九宮格拼圖	變異法、歸因法、評鑑法、重組法、容忍曖昧法、發展法	流暢力、變通力、獨創力、精密力、樣式特徵的創新、功能構造的創新。

	配對遊戲	評鑑法、容忍曖昧法、發展法	流暢力、精密力、樣式特徵的創新、功能構造的創新。
	打地鼠遊戲	評鑑法、容忍曖昧法、發展法	功能構造的創新。
認識家電的 使用說明書 拼圖 和維護		變異法、歸因法、評鑑法、重組法、容忍曖昧法、發展法	流暢力、變通力、獨創力、精密力。
	九宮格拼圖遊戲	變異法、歸因法、評鑑法、重組法、容忍曖昧法、發展法	流暢力、變通力、獨創力、精密力、樣式特徵的創新、功能構造的創新。
電線安全及 避免觸電	辨認遊戲	變異法、評鑑法、容忍曖昧法、發展法	功能構造的創新、材料的應用。
	射擊遊戲	變異法、評鑑法、容忍曖昧法、發展法	功能構造的創新、材料的應用。
	配對遊戲	評鑑法、容忍曖昧法、發展法	流暢力、精密力、樣式特徵的創新、功能構造的創新。
	連連看遊戲	評鑑法、容忍曖昧法、發展法	流暢力、變通力、精密力、材料的應用。
節約用電	配對遊戲	評鑑法、容忍曖昧法、發展法	精密力、樣式特徵的創新、功能構造的創新。
	連連看遊戲	評鑑法、容忍曖昧法、發展法	流暢力、變通力、精密力、材料的應用。

針對遊戲進行的方式與每種網路遊戲的內容設計綱要分述如下：

遊戲採闖關方式進行，遊戲者達到過關標準始得進入下一關遊戲。

- 1.分類遊戲畫面如圖 4、圖 5 呈現，由一堆電器用品依據功能、構造的分類標準分類，學生須在時間限制內完成正確的分類，才可以進行下一關。遊戲內容是使用屬性列舉法、變異法、歸因法對流暢力、變通力、樣式特徵的創新與功能構造的創新而設計。



圖 4 分類遊戲 I

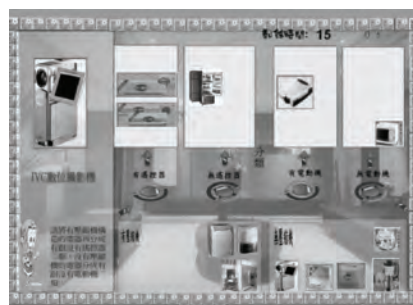


圖 5 分類遊戲 II

- 2.九宮格拼圖及拼圖遊戲的內容提供學生從雜亂無章的小圖片重組成圖片，並檢查或驗證原先對顯示的猜測是否正確，從錯誤或失敗中獲得學習，提供具有挑戰性的情境，讓學生的思考反應流暢，並嘗試各種不同的排列組合方式或是獨特的想法。其策略方法是使用變異法、歸因法、重組法、評鑑法、容忍曖昧法與發展法對流暢力、變通力、獨創力、精密力、樣式特徵的創新和功能構造的創新而設計。九宮格拼圖遊戲之範例如圖 6 所示。拼圖遊戲則為一般的拼圖，學生須在一定的時間內完成才過關。圖片的內容則為有關家電用品的外觀構造和功能、認識電器用品的使用說明書及如何對電器做簡易的保養維護，圖 7 為保證卡之拼圖遊戲範例。



圖 6 九宮格拼圖遊戲



圖 7 拼圖遊戲

- 3.配對遊戲畫面的呈現為 16、18 或 24 張撲克牌(如圖 8、圖 9 所示)，撲克牌背面的內容為認識家電的種類、觸電對身體產生的危險、如何避免觸電的方法。遊戲的內容提供了玩者檢查或驗證原先對顯示的牌面電器的猜測是否正確，從錯誤或失敗中獲得學習，提供具有挑戰性的情境，讓學生思考反應、思路能夠流暢，對電器用品的外觀樣式與功能構造有更深入的認識。策略方法是使用評鑑法、容忍曖昧法、發展法對精密力、流暢力、樣式特徵的創新和功能構造的創新而設計。



圖 8 16 張圖之配對遊戲

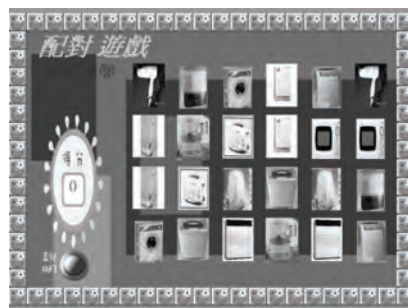


圖 9 24 張圖之配對遊戲

- 4.連連看遊戲則使用評鑑法、容忍曖昧法、發展法對流暢力、變通力、精密力及材料的應用而設計。畫面內容的呈現是 5 張圖片，並有其對應的文字說明，內容為有關觸電對身體的危害和如何節省用電的方法；學生須完全連接正確，才可進入下一關。連連看遊戲

之範例如圖 10 及圖 11 所示。

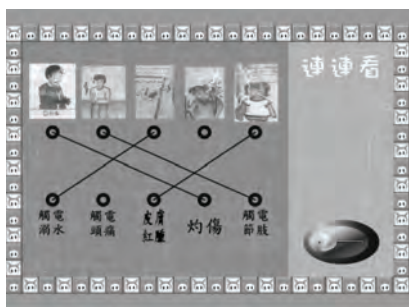


圖 10 連連看遊戲 I

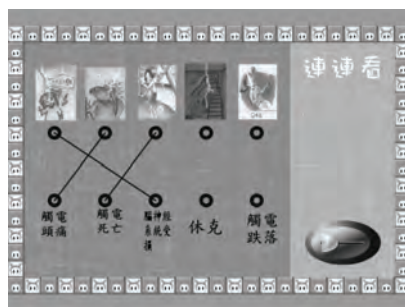


圖 11 連連看遊戲 II

5.打地鼠遊戲是使用評鑑法、容忍曖昧法與發展法對功能構造的創新而設計。畫面內容的呈現為兩種不同的電器，依據所給的條件作為敲打的標準。遊戲內容為有關電器構造的功能，學生須在限制時間內達到一定的分數始得過關；關卡的難易可依時間和分數來界定。圖 12 及 13 為打地鼠遊戲之範例。



圖 12 打地鼠遊戲 I

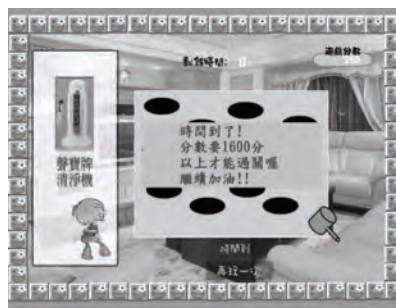


圖 13 打地鼠遊戲 II

6.辨認遊戲是使用變異法、評鑑法、容忍曖昧法和發展法對精密力、功能構造的創新及材料的應用而設計。畫面的呈現為有許多不同的小圖片，不斷的從畫面的上方落下，畫面底部則由學生控制一人物來承接落下的圖片。圖片的內容則為有關材料的應用和如何節省用電的方法，依據所給的條件來辨認，接對的得分，錯的扣分；關卡的難易可依時間和分數來界定。圖 14 及圖 15 為辨認遊戲之例子。



圖 14 辨認遊戲 I



圖 15 辨認遊戲 II

7.射擊遊戲是使用變異法、評鑑法、容忍曖昧法和發展法對功能構造的創新與材料的應用而設計。射擊遊戲呈現的畫面為有許多不同的小圖片在畫面上方不斷的移動，均為有關用電的行為，學生要將不正確用電方式的圖片射擊下來；在時間的限制內得到一定的分數才能進入到下一關的遊戲。射擊遊戲之範例如圖 16 及圖 17 所示。



圖 16 射擊遊戲 I



圖 17 射擊遊戲 II

四、專家修訂意見

本研究延請 2 位自然與生活科技教師與 1 位資訊教師對於網路遊戲的設計提供相關意見與建議。綜合教師的意見，對於網路遊戲的製作，大體符合針對科技創造力意涵將創造思考教學策略的技法融入網路遊戲中，其所提之建議歸納整理如下：

- 1.網路遊戲的進行方式是採用直線闖關的玩法進行，是否有考慮到當學生無法過關時，是否會產生太大的挫折感，以致於不想繼續嘗試該遊戲，能否設計當學生無法過關時，可直接跳過進行下一關卡，或提供可選擇遊戲關卡的方式進行。
- 2.遊戲說明的部分有些過於簡潔，可能無法清楚表達，學生在進行遊戲可能會無所適從，甚至不知如何進行遊戲，增加學習阻礙。

針對以上的建議對此網路遊戲作了部分修改。遊戲進行的方式基本上還是維持線性的闖關方式，但是在每關遊戲，設計增加隱藏的跳關出口。當學生一直無法突破過關時，可

讓其先行跳過該關，繼續往下關進行，待後續的時間再回頭嘗試。另外，遊戲的說明部分重新修飾，使學生能清楚瞭解。

研究方法

一、研究設計及研究對象

本研究為探討「以創意思考教學策略建置網路遊戲教學系統」對學生科技創造力之影響，其研究架構如圖 18 所示。本研究以高雄市一所國小六年級學生為研究對象，以立意取樣選取兩個班級學生分別為實驗組(學生數為 34 人)，實施「具創意思考教學策略之網路遊戲教學」；另一班為對照組(學生數為 32 人)，實施「一般傳統教學」，所謂一般傳統教學是指教學是在傳統教室中由教師講授為主的方式進行。兩班同時以自然與生活科技領域「家電用品與用電安全」為主題進行 5 週、每週 3 節課，共 15 節課的教學實驗。在教學實驗後分別進行 4 節課的實作活動，主題為「理想舒適的科技客廳」，其內容為配合實驗教學「家電用品與用電安全」單元來設計。本研究之自變項為教學方法；依變項部分為科技創造力成績，指受試者在「威廉斯創造力測驗」的得分及「實作活動評量」的得分(包括認知、情意及技能 3 個分數)；而控制變項部分包括有學生背景、教學時數、教學者、施測情境等。

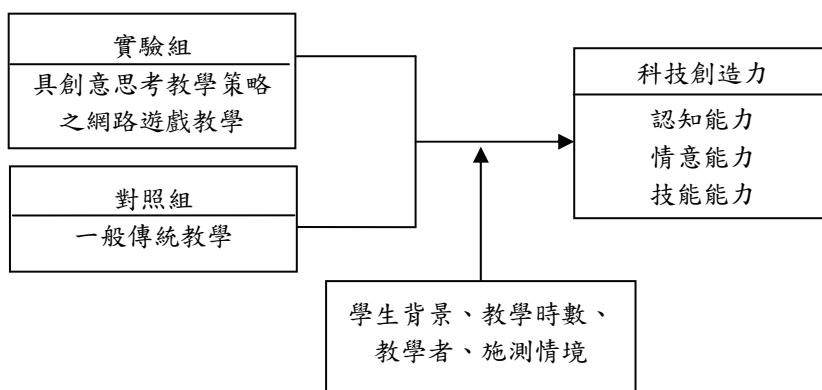


圖 18 研究架構圖

本研究之實驗設計如表 2 所示。本研究考慮到目前高雄市的國小編班，是由教育局統一經電腦隨機分派作常態編班。而由學校自行編班更符合隨機取樣的要件，加上為避免重測時所產生記憶和練習的不利因素影響以及外在無關變項力求適當的控制下，將不作前測所產生的缺點降至最低直接作後測進行分析比較。但為保證研究對象具有相同之起始能力，故以兩組學習者五年級下學期之自然與生活科技課程之學期成績作 t 檢定，發現兩組學習者之該項成績沒有顯著差異，表示研究對象具有相同之起始能力，其檢定結果如表 3 及表 4 所示。進行 15 節的教學實驗後，兩組受試者均接受「威廉斯創造力測驗」及「實

作活動評量」，分別以認知、情意及技能等三項分數為後測分數。

表 2 實驗設計

組別	實驗處理	後測
網路遊戲教學(實驗組)	X ₁	O ₁
一般傳統教學(對照組)	X ₂	O ₁

X₁：實施具創意思考教學策略之網路遊戲教學

X₂：實施一般傳統教學

O₁：表示實驗處理後，分別對兩組受試者均施以「威廉斯創造力測驗」及「實作活動評量」，取認知、情意及技能等三項分數為後測分數。

表 3 自然與生活科技課程成績組別統計量

組別	人數	自然與生活科技課程成績	
		平均數	標準差
實驗組	34	88.29	5.90
對照組	32	87.81	5.40

表 4 自然與生活科技成績獨立樣本 t 檢定

		變異數相等的 Levene 檢定		平均數相等的 t 檢定		
		F	p	自由度	t	p(雙尾)
自然與生活	假設變異數相等	.733	.395	64	.345	.731
科技成績	不假設變異數相等			63.955	.346	.730

二、研究工具

本研究之研究工具除了前述「科技創造力網路遊戲教學系統」外，另外基於研究需要使用「威廉斯創造力測驗卷」中的威廉斯創造性思考活動、威廉斯創造性傾向量表及「實作活動評量表」。研究工具的說明如下：

(一) 威廉斯創造力測驗卷

「威廉斯創造力測驗」(Williams, 1980)是由林幸台、王木榮於 1994 年修訂完成的，測驗內容有「威廉斯創造性思考活動」、「威廉斯創造性傾向量表」及「威廉斯創造性思考和傾向評定量表」(林幸台、王木榮，1994)。其中「威廉斯創造性思考活動」為一組由十二幅簡易且未完成的圖畫所構成之評量，施測時各受測者會收到一份上面印著十二幅圖畫的填寫卷，受測者依其直觀反應以繪畫的方式完成各圖。此測驗可評流暢力、變通力、獨創力、精密力等 4 種分數及總分。其評分方式為：

1. 流暢力：每畫一圖給 1 分，最高為 12 分。然而所畫出的圖必須一眼即可看出其所繪的圖形為何，否則該圖不計分。

- 2.變通力：將受試所畫的圖依分類標準上的 20 類予以歸類，歸類後再計算共出現幾類，即得幾分，最高可得 12 分。
- 3.獨創力：此部分是以圖形所引發的反應為主，依據統計多位受試者的反應，給予各圖形不同的分數。而各圖形的計分參考表可參考威廉斯創造力測驗指導手冊，分別給予 0 至 3 分，最高可得 36 分。
- 4.精密力：以所畫圖畫是否具有對稱性來記分，刺激圖形之內外部皆對稱給 0 分，外部不對稱給 1 分，內部不對稱給 2 分，內外皆不對稱給 3 分，最高可得 36 分。
- 5.總分：以上四種分數相加即得總分，最高是 96 分。

而「威廉斯創造性傾向量表」共有 50 題，包括冒險心、好奇心、想像心、挑戰心四項；測試後可得四種分數，加上總分，可得五項分數，分數越高，創造力情意能力越高。本量表分為正面題目與反面題目，正面題目依受試者符合之程度分別給予 3、2、1 分（完全符合 3 分，部分符合 2 分，完全不符合 1 分）；反面題目則反之，完全符合得 1 分，部分符合得 2 分，完全不符合得 3 分。受試者在此量表之得分最高為 150 分，最低為 50 分。

至於「威廉斯創造性思考和傾向評定量表」則是由教師或是家長填寫，藉以瞭解教師及家長對學生創造力的態度。因本研究僅針對學生創造力表現部分，故使用「威廉斯創造力測驗」中的「威廉斯創造性思考活動」作為科技創造力認知能力之評量工具，「威廉斯創造性傾向量表」作為科技創造力情意能力之評量工具。

(二)實作活動評量表

本研究修正洪榮昭（1999）的「實作活動評量表」作為創造力技能能力部分之評量工具。評量表包括三個部分(共 18 題)及不同的創作力指標：(1)樣式特徵的創新：型式、大小、外觀的改變；(2)功能構造的創新：功能、構造、操作、效率；(3)材料應用：參考其他作品材料種類、創新材料種類等。經由兩位創造力學者驗證，以專家效度方式確認修正後之實作活動評量項目。在評分方式方面，為避免評分者過於主觀的評量，另外委請實驗學校的美勞教師及自然與生活科技教師共三人擔任評分者；取其三位教師評量分數之平均數為學生實作活動之得分。而配分原則為：樣式特徵為 40 分、功能構造為 30 分及材料應用為 30 分，故實作活動之總分為 100 分（洪榮昭，1999）。

研究結果與討論

進行實驗教學後，分別針對實驗組學生，接受以網路遊戲教學策略在自然與生活科技領域的「家電用品與用電安全」單元教學，與接受一般教學的對照組學生在其科技創造力的差異情形，其在網路遊戲教學策略對科技創造力認知部分、情意部分及技能部分作深入探討。由於認知、情意及技能三部分之使用工具、題數及評分方式不同，其創造力的內涵亦不同，故不宜以單一總分作分析；本研究分別就認知、情意及技能三部分作個別的資料分析及討論。本研究以「威廉斯創造力測驗」(認知部分及情意部分)及「實作活動評量」(技能部分)的評分結果為資料來源，並採用統計方法進行資料分析，以單尾 $\alpha = .025$ 為顯著水準，進行 t 檢定之平均數差異的考驗。

一、網路遊戲教學策略對科技創造力「認知部分」的影響

探究實驗組學生（接受網路遊戲教學策略），與對照組學生（接受一般教學），在其科技創造力認知部分的差異情形，實驗組和對照組在接受不同的教學策略後，均施以「威廉斯創造思考活動」測驗，其所得的平均數與標準差如表 5 所示。

表 5 認知部分組別統計量

組別	人數	流暢力		變通力		獨創力		精密力		總分	
		平均數	標準差	平均數	標準差	平均數	標準差	平均數	標準差	平均數	標準差
實驗組	34	11.44	1.28	7.06	1.92	15.59	4.09	12.03	4.22	46.12	7.53
對照組	32	10.87	1.31	6.47	2.11	12.22	4.94	9.16	3.66	38.72	8.31

由表 3 統計資料發現，實驗組學生實驗教學後，在「威廉斯創造思考活動」測驗中，各分項分數的得分都比對照組各分項分數的得分較高。為瞭解此影響是否為不同的教學策略所造成，於是分別對「威廉斯創造思考活動」的流暢力、變通力、獨創力、精密力及總分等項目進行獨立樣本 t 檢定分析；其結果如表 6 所示，其中各項分數均符合變異數同質的假設(Levene 檢定均未達顯著差異)。

表 6 認知部分獨立樣本 t 檢定

		變異數相等的 Levene 檢定		平均數相等的 t 檢定		
		F	p	自由度	t	p(雙尾)
流暢力	假設變異數相等	.812	.371	64	-1.771	.081
	不假設變異數相等			63.545	-1.769	.082
變通力	假設變異數相等	.268	.607	64	-1.189	.239
	不假設變異數相等			62.512	-1.186	.240
獨創力	假設變異數相等	1.279	.262	64	-3.027*	.004
	不假設變異數相等			60.342	-3.009*	.004
精密力	假設變異數相等	.491	.486	64	-2.946*	.004
	不假設變異數相等			63.607	-2.959*	.004

總分	假設變異數相等	.258	.613	64	-3.795*	.000
	不假設變異數相等			62.424	-3.784*	.000

* $p < .025$

從以上的獨立樣本 t 檢定分析結果發現，實驗組學生在科技創造力認知部分獨創力 ($t = -3.027, p = .002 < .025$)、精密力 ($t = 2.946, p = .002 < .025$) 項目及總分 ($t = -3.795, p = .002 < .025$) 上的表現，顯著高於對照組學生。但是在流暢力及變通力項目上，實驗組和對照組的學生並無顯著差異。由於總分上實驗組顯著高於對照組的學生，網路遊戲教學策略對於提升學生在科技創造力認知能力部分上是有所幫助的。但在流暢力及變通力項目上，實驗組的學生和對照組的學生在分數上並無顯著差異，亦即網路遊戲教學策略未能對學生的流暢力與變通力有所提昇。研究者認為造成此結果的可能原因有以下幾點：

(一) 在流暢力部分

由於計分的標準是學生在「威廉斯創造思考活動」的測驗中，每畫一圖即給一分，所畫的圖已具有最基本的圖樣就可以給分。因此在測驗和計分時，本研究發現到學生在作答時，會習慣的在時間限制內盡可能將題目完成。此情形可能來自於平時各種的學習測驗，就要求學生在時間限制內寫完測驗，以至於在流暢力的項目上，實驗組的學生和對照組的學生，在分數上並無顯著差異。

(二) 在變通力部分

由於計分的標準係將學生所畫的圖分類後，再計算一共出現幾類的圖畫，類別愈多，分數愈高，代表變通力愈好。就測驗的指導手冊來看，其所分類的類別很多，每種類別之下的項目又非常之多，範圍較大。而本研究所設計製作的網路遊戲，因選定的單元是以家電用品為主，雖然有設計分類遊戲，但僅止於電器用品類，相較之下所提供的範圍較小。可能使學生較容易在相同的類別下做變化，無法擴展到其他類別，以至於在變通力的項目上，實驗組學生和對照組學生，在分數上並無顯著差異。如果能將不同的單元，均使用網路遊戲教學策略，提供學生各種不同類別的學習機會，或許可能增進學生的變通力，此一方向可作為後續研究改進部分的參考。

二、網路遊戲教學策略對科技創造力「情意部分」的影響

實驗組和對照組學生在接受不同的教學策略後，均施以「威廉斯創造性傾向量表」測驗，其所得的平均數與標準差如表 7 所示測驗中，本研究探討的有冒險性、好奇心、想像力、挑戰性及總分等項目。

表 7 情意部分組別統計量

組別	人 數	冒險心		好奇心		想像心		挑戰心		總分	
		平均 數	標準 差	平均 數	標準 差	平均 數	標準 差	平均 數	標準 差	平均數	標準 差
實驗 組	34	26.29	2.98	30.35	3.16	27.53	4.84	27.94	3.63	112.12	11.19
對照 組	32	25.97	2.79	29.53	3.70	27.12	4.12	26.94	2.82	109.56	9.55

為瞭解此影響是否為不同的教學策略所產生，分別對「威廉斯創造性傾向量表」的冒險心、好奇心、想像心、挑戰心及總分等項目進行獨立樣本 t 檢定分析；其結果如表 8 所示，其中各項分數均符合變異數同質的假設(Levene 檢定均未達顯著差異)。

表 8 情意部分獨立樣本 t 檢定

		變異數相等的 Levene 檢 定		平均數相等的 t 檢定		
		F	p	自由度	t	p (雙尾)
冒險心	假設變異數相等	.022	.883	64	-.457	.649
	不假設變異數相等			63.998	-.458	.648
好奇心	假設變異數相等	.458	.501	64	-.971	.335
	不假設變異數相等			61.079	-.966	.338
想像心	假設變異數相等	1.388	.243	64	-.364	.717
	不假設變異數相等			63.362	-.366	.715
挑戰心	假設變異數相等	3.454	.068	64	-1.250	.216
	不假設變異數相等			61.823	-1.260	.212
總分	假設變異數相等	.965	.330	64	-.995	.323
	不假設變異數相等			63.413	-1.000	.321

* $p < .025$

由獨立樣本 t 檢定的分析結果發現，實驗組學生在科技創造力情意部分的冒險心、好奇心、想像心、挑戰心項目及總分上的表現，和對照組的學生並無顯著差異。因此，網路遊戲教學策略對於學生在科技創造力的情意部分上並無顯著提升。本研究探討其可能原因有以下幾點：

（一）實驗教學時間節數不足

以實驗教學時間來看，由於單元的設計是以 5 週 15 節課的時間來教學，可能在時間上不夠長，並不足以讓學生在情意態度上產生轉變。由此可知情意態度的養成，並不是短時間可以達成的。

（二）網路遊戲特性未能發揮

由於網路遊戲本身即具有冒險心、好奇心、想像心、挑戰心的特性。因此在製作設計網路遊戲時，並未針對科技創造力情意部分採用相對的創意思考教學技法，只著重在認知、技能部分的項目上，可能因而降低了網路遊戲本身的特性。導致實驗組學生雖然在科技創造力情意部分的分數，雖然比對照組較高，但在獨立樣本 t 檢定時並未達到顯著水準。

三、網路遊戲教學策略對科技創造力「技能部分」的影響

實驗組和對照組在接受不同的教學策略後，均接受 4 節課以科技客廳為主題的實作活動，藉以評量學生在科技創造力技能部分是否有所影響。實作活動之評分項目包括樣式特徵、功能構造及材料應用等三項分數；而實作活動評量所得的平均數與標準差如表 9 所示，其中實驗組中有 1 名學生缺席，所以實驗組樣本人數為 33 人。

表 9 技能部分組別統計量

組別	人數	樣式特徵		功能構造		材料應用		總分	
		平均數	標準差	平均數	標準差	平均數	標準差	平均數	標準差
實驗組	33	29.27	4.76	26.12	4.92	18.67	3.15	74.02	12.53
對照組	32	24.80	4.46	21.73	3.16	14.34	2.73	60.75	11.08

由表 7 統計資料發現，實驗組在實作活動的評量中，各分項分數的得分都比對照組各分項分數的得分較高。為瞭解此影響是否為不同的教學策略所產生造成，於是分別對技能部分各項分數及總分進行獨立樣本 t 檢定分析；其結果如表 10 所示，其中各項分數均符合變異數同質的假設(Levene 檢定均未達顯著差異)。

從獨立樣本 t 檢定分析結果發現，實驗組學生在科技創造力技能部分樣式特徵的創新、功能構造的創新、材料的應用等項目及總分上的表現，均顯著高於對照組的學生。整體而言，網路遊戲教學策略對於提升學生在科技創造力的技能部分上是有所幫助的。本研究在實作活動中對兩組學習者作詳細之教學觀察，兩組學習者在介紹完實作活動內容及開始動手設計製作時，發現實驗組的學生較能立即進入狀況並掌握重點，可能是網路遊戲教

學，提供了相當豐富的相關教學資訊來源，學習者能主動吸收；而對照組則是以被動的方式接受教學者給予的教學資訊。在實作活動中實驗組學生較能反應出他們在網路遊戲教學中學習到的知識。

表 10 技能部分獨立樣本 t 檢定

		變異數相等的 Levene 檢定		平均數相等的 t 檢定		
		<i>F</i>	<i>p</i>	自由度	<i>t</i>	<i>p</i> (雙尾)
樣式特徵	假設變異數相等	.009	.924	63	-3.909*	.000
	不假設變異數相等			62.919	-3.913*	.000
功能構造	假設變異數相等	.021	.886	63	-3.445*	.001
	不假設變異數相等			62.846	-3.449*	.001
材料應用	假設變異數相等	.042	.839	63	-5.905*	.000
	不假設變異數相等			62.240	-5.918*	.000
總分	假設變異數相等	.002	.967	63	-4.517*	.000
	不假設變異數相等			62.482	-4.526*	.000

* $p < .025$

四、實作活動範例

實作活動主題「理想舒適的科技客廳」，為配合實驗教學的「家電用品與用電安全」單元來設計，讓學生經過該單元的學習後，蒐集有關各種家電的資料，選擇一些適當的設備，加以構思並設計理想中科技客廳的造型結構、電器用品的擺設、功能、構造、材料、尺寸大小等特性。首先填寫「歷程檔案」，並畫在「模型設計圖」裏，最後在「模型製作」活動利用各種材料將所設計的科技客廳製作出來，藉此評量實驗組和對照組學生在科技創造力技能領域的差異情形。

(一) 歷程檔案

學習者根據科技創造力技能部分之評分項目，自行蒐集有關各種家電的資料選擇一些適當的設備，加以構思並設計理想中科技客廳的造型結構、電器用品的擺設、功能、構造、材料、尺寸大小等特性，並填寫歷程檔案。歷程檔案之範例如圖 19 及 20 所示。

表格一

請將所設計的家電設備或是整個的科技客廳所參考哪些相關的實物或見過的作品，詳細的填寫於下表內（寫的愈多愈好，電器項如不夠時教師可多給幾張）：

所設計的科技客廳電器或是物品的名稱	(電器或物品)	(電器或物品)	(電器或物品)
	電 視	冷 氣	電 風 扇
參考採用哪些作品的形狀、顏色	新血電視、藍色、黑色	白色、長方形	白色、長方形
參考採用哪些作品的尺寸大小	長：84 cm 寬：33 cm	長：1.6m 寬：30 cm	長：1.3m 寬：1.0m
參考採用哪些作品的紋路佈局	白色、黑色、灰色	白色、黑色	白色、黑色
參考採用哪些作品的操作方式、方法	遙控器、按鈕、滑動	遙控器、按鈕、滑動	遙控器、按鈕、滑動
參考採用哪些作品的結構方式	電視主機、底座、遙控器	冷氣主機、遙控器	電風扇主機、遙控器
參考採用哪些作品的功能	可以收 DVD、VCD、收音機、電視、(十通、Discovery、VCD)	可以吹風、調節溫度、調節風速、調節風向	可以吹風、調節風速、調節風向
參考採用哪些作品的材料加工技術	無不切通	無不切通	無不切通
參考採用哪些作品的材料種類	5. 5m x 1.5m	無不切通	無不切通

圖 19 歷程檔案 I

表格二

請將所設計家電設備或是整個的科技客廳不同於其他所創新的部分，詳細的填寫於下表內：

所設計的科技客廳電器或是物品的名稱	(電器或物品)	(電器或物品)	(電器或物品)
	電 視	冷 氣	電 風 扇
創新的形狀、顏色	白色、藍色、黑色、白色	白色、黑色	白色、黑色
創新的尺寸(大小)	長：84 cm 寬：33 cm	長：1.6m 寬：30 cm	長：1.3m 寬：1.0m
創新的紋路佈局	白色、黑色、灰色	白色、黑色	白色、黑色
創新的操作方式	遙控器、按鈕、滑動	遙控器、按鈕、滑動	遙控器、按鈕、滑動
創新的結構	電視主機、底座、遙控器	冷氣主機、遙控器	電風扇主機、遙控器
創新的功能	可以收 DVD、VCD、收音機、電視、(十通、Discovery、VCD)	可以吹風、調節溫度、調節風速、調節風向	可以吹風、調節風速、調節風向
創新材料的加工技術	無不切通	無不切通	無不切通
創新使用材料的種類	5. 5m x 1.5m	無不切通	無不切通

圖 20 歷程檔案 II

(二) 模型設計圖

本活動目的在瞭解學童經過家電用品及用電安全單元的學習。藉由設計製作客廳的模型，引導學生能將認識的各種現代常用電器用品及安全用電的使用方法與維護要領，能在作品中呈現出自己的科技創意。根據學習者之歷程檔案所規劃之電器用品，畫在模型設計圖裏。模型設計圖中間為客廳的面積；長 53 cm 寬 28 cm，外圍 4 塊為客廳的四面牆；高 13 cm，在該空間中規劃設計出科技客廳。圖 21 為某一學習者之科技客廳模型設計結果。

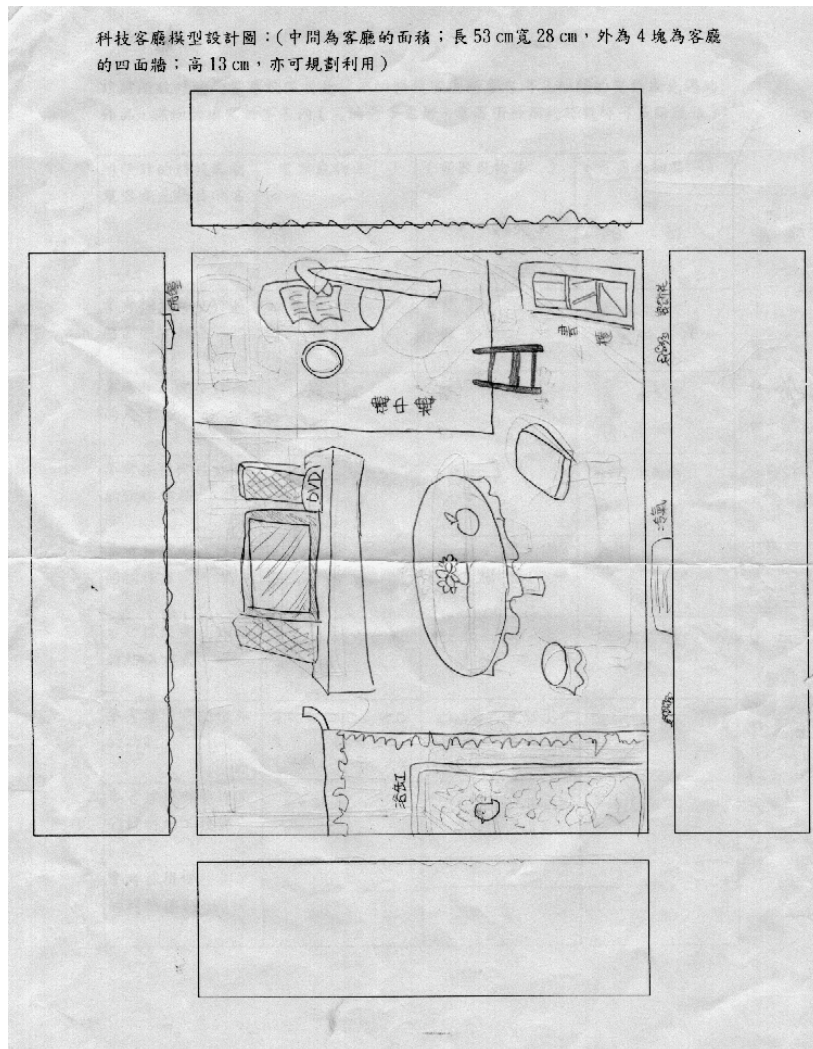


圖 21 模型設計圖實例

(三) 模型製作

最後利用各種媒材(紙、保力龍、塑膠等)將所設計的科技客廳製作成模型，培養能讓學生有創作思考動手做的能力。圖 22、圖 23 為模型製作成果實例。



圖 22 模型製作成果 I



圖 23 模型製作成果 II

結論與建議

本研究旨在探討將創造思考教學策略配合教材單元融入網路遊戲所設計的網路遊戲教學策略，並實施教學實驗，以驗證網路遊戲教學策略能增進學生的科技創造力。根據研究結果歸納出本研究的結論，並提出具體建議，作為日後的教學與未來從事相關研究的參考。

一、結論

根據本研究目的與實驗結果，歸納出以下結論：

（一）科技創造力在創造力的基礎下著重科技產品式樣、功能構造及材料的創新

經由文獻探討及實作活動更確認科技創造力的意義，教師應在教學過程中讓學生能透過教學策略的運用，體察其生活週遭所接觸到的各種科技用品，不論是在其樣式、顏色、外觀、功能、構造、操作及材料的使用上，都能有進一步的認識，並且思考如何對這些科技產品再作進一步的創新。

（二）網路遊戲教學策略對科技創造力的提升是有所幫助

1. 在科技創造力認知部分

整體而言，網路遊戲教學策略對於提升學生的科技創造力認知部分，是有幫助的。雖然兩組學生在流暢力和變通力上沒有顯著差別，主要的可能原因是來自測驗本身的計分方式所造成的結果，但在獨創力、精密力與總分部分，顯示有明顯提升。若能再結合其他各學習領域適合採用網路教學策略的科目，可藉由不同科目單元增加不同的類型，並且提供更多可讓學生思考的主題與內容，對學生的助益應會更多。

2. 在科技創造力情意部分

網路遊戲教學策略對於提升學生的科技創造力情意部分，沒有顯著的提升效果。研究結果得知情意部分，學生的表現雖然沒有明顯提升，對於情意的轉變可能需要較長時間加以觀察與評估。所以當網路遊戲教學策略運用在其他科目或單元主題時，相對上學生在接受此教學策略的時間就會增加，而讓網路遊戲的特性隨著時間的增加，能夠有所發揮，藉以提升學生在科技創造力情意部分的相關特性。

3. 在科技創造力技能部分

網路遊戲教學策略對於提升學生的科技創造力技能部分是有幫助。由於實驗教學採用網路遊戲教學策略配合實作活動，整個學習過程提供學生發揮創造思考並實際動手操作的機會，讓學生能有不同的學習經驗。

總結以上所述，對於將教材內容結合創造思考教學策略融入網路遊戲，所形成的網路遊戲教學策略，對學生科技創造力的提升有一定程度的影響。唯在學生科技創造力情意部分，雖然實驗結果並無顯著差異，但若能增加教學時間，使遊戲本身的特性，達到情意部分方面的轉變。相信在這瞬息萬變的資訊社會，藉由網路遊戲教學策略來提升學生的科技創造力，以增加自己的競爭力，並對不斷推陳出新的各種科技產品具有適應接受與創新能力，以迎接未來科技化的社會。

二、建議

依據先前之研究結果與討論，分別就網路遊戲教學及其後續研究方向等方面提出建議。本研究僅以國小六年級的學生作為研究對象，使得在研究結果的推論上會受到限制。因此建議可選擇更多不同的研究對象，包括學生的性別、不同的學習階段或是學區作進一步的研究。亦可針對學習障礙學生或是其他特殊需要的學生作個別性的質化研究。從本研究的過程中發現，部分學生不論在「威廉斯創造力測驗」或是在「實作活動測驗」的得分，均有不錯的分數，顯示其較高的科技創造力。因此，亦可對這些具有較高的科技創造力學生作更深入的質化研究，探討這些學生的家庭環境、父母的教育程度及管教小孩的方式等，有關學生的背景資料對科技創造力的關係。

本研究因人力、資源等因素的限制，實驗教學的時間僅使用 5 週。在學生科技創造力情意部分的培養方面，如果在人力、時間、資源及學校行政的許可之下，能夠延長實驗教學的時間，由原本的 5 週延長至一學期或是一學年，進行較長期的研究，應能夠進一步瞭解網路遊戲教學策略對國小學生科技創造力情意部分的影響。

在網路遊戲的設計上，由於受到製作軟體、時間及研究者本身製作能力等因素的限制，遊戲種類的數量以及在針對科技創造力意涵，所使用的創造思考教學策略融入網路遊戲時，僅能選用易於在網路遊戲裏呈現的部分。因創造思考教學策略是一種師生高度互動的教學策略，後續研究，若能讓遊戲的種類更加多元化、學生與遊戲間的互動性更高，使教材的內容、創造思考教學策略、科技創造力與網路遊戲更加緊密的結合在一起，相信更

能讓學生從中獲得更大的助益，也讓教師多一種教學策略的選擇，協助學生的學習與發展科技創造的能力。

由於本研究只探討到科技創造力的部分，因此建議亦可針對科技創造力與學習成效間的關係作進一步的研究。探討科技創造力高的學生在學科領域的學習成效上是否較高。

參考文獻

- 林幸台、王木榮(1994)。威廉斯創造力測驗指導手冊。台北：心理出版社。
- 洪榮昭(1999)。試析科技創作力。國際科技教育整合思考研討會專題研討論文集，43-50。
- 李佳蓉(1996)。電腦益智遊戲對國小高年級學童的推理能力、問題解決能力及電腦態度之影響。國立台南師範學院國民教育研究所碩士論文。
- 教育部(2002)。創造力教育白皮書。台北：教育部。
- 陳龍安(2006)。創造思考教學的理論與實際。台北：心理出版社。
- 蕭顯勝、伍健學(2003)。創造思考教學策略融入網路遊戲教學模式之建立，生活科技教育月刊，36(2)，38-52。
- Andrew J. Elliot, Carol S. Dweck(2005). Handbook of competence and motivation. New York: Guilford Press.
- Chen, J.(2007). Flow in Games (and Everything Else). Communications of the ACM archive.50 (4), 31-34.
- Csikszentmihalyi, M.(1996). Creativity: Flow and the psychology of discovery and invention. New York: Harper Collins.
- Ellington, H., Adinall, E., & Percival, F.(1982). A Handbook of game design. London, UK: Kogan.
- Malone, T W(1980). What makes things fun to learn? A study of intrinsically motivating computer games. Technical Report CIS-7. Palo Alto: Xerox PARC.
- Malone, T. W., & Lepper, M. R.(1983), Making learning fun: taxonomy of intrinsic motivations for learning. In R. E. Snow & M. J. Farr(Eds.), Aptitude, learning, and instruction: III. Cognition and affective process analysis. Hillsdale, NJ: Erlbaum, 1983.
- Prensky, M.(2001). Digital game-based learning. New York: McGraw-Hill.
- Prensky, M.(2006). Don't bother me mom-I'm learning! New York: McGraw-Hill.
- Sweetser, P. & Wyeth, P.(2005). Game flow: A model for evaluating player enjoyment in games, ACM Computers in Entertainment, 3(3), P4.
- Williams, F. E.(1972). Identifying and measuring creative potential. NJ: Educational Technology Publications.
- Williams, F. E.(1980). The creativity assessment packet. Chesterfield, MO: Psychologists and Educators Inc.

A Study on Technological Creativity Instruction by the On-line Game

Hsien-Sheng Hsiao*

Wan-ti Hong**

Jian- Xue Wu***

Abstract

Creativity education which nurtures elite of innovative industry is a central issue in education. Technological creativity is one of the most important research subjects in creativity education. Except its basic content of creativity, it also concludes the ability of problem solving, ability of doing in person, ability of design. On-line game owns the trait of making people immerse to the game world. This research which aimed to inspire students' technological creativity designed the on-line game as the study tool, and also merged with creative thinking teaching strategies. The research adopted the Williams Assessment Packet and Performance Assessment as the information source that is to value students' ability of cognitive, affective and skill in technological creativity. Experiment samples were certain of two class's students at 6th grade of elementary school in Kaohsiung. The learners were divided into experimental group, and control group. Experimental group were taught by on-line game instruction, control group were taught by traditional instruction. The study found that the experimental group's ability of cognitive and skill were significant improved in technological creativity.

Keywords : On-line Game Instruction, Technological creativity

*Professor, Department of Industrial Technology Education, National Taiwan Normal University

**Lecturer, Center for General Education, National Chi Nan University

***Master, Department of Industrial Technology Education, National Taiwan Normal University

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***

摘 要

本研究主要從相關導演的作品中，以觀察紀錄方法進行影片分析研究，其目的在於發現電影類型中影響其氣氛的主要因素；從文獻探討部分整理得知鏡頭的剪輯、攝影機的拍攝狀態、主體的動作狀態、環境場面的狀態與聲音均是重要表現因素。本研究首要探討動作片類型中，警匪片對立上導演如何處理場面氣氛，因上述因素干擾眾多，故研究範圍先從鏡頭剪輯部分進行討論，試圖了解特定導演在剪輯長短中處理動作場面的節奏。首先將動作片類型明與研究樣本抽離確定義後，再從導演 Michael Bay 執導系列作品中，先行選擇 1996 年發行 Bad Boys、2003 年發行 Bad Boys II，觀察與分析影片類型與分鏡節奏之間關係性；經由紀錄、整理與分析後發現，影片類型與分鏡節奏有明顯的理論與技術關聯性，除剪輯分鏡的長短因素外，尚有動作場面、拍攝狀態、鏡頭內動作特性與聲音等。就本研究著重之討論重點中，動作類型影片在操作剪輯鏡頭部分，第一集與第二集之間的相關內容上，單一分鏡鏡頭的長短上最短為 6 格（約 0.2 秒），最長鏡頭長度則高達 690 格（約 23 秒）；從兩片各動作場面總和之平均值顯示，第一集共有十個動作場面其每一個鏡頭平均呈現長度，從最短的 36.7 格（約 1.2 秒）到最長的 72.9 格（約 2.4 秒）。而第二集的呈現結果，共有八個動作場面，八個動作場面的平均值上從最短的 39.3 格（約 1.3 秒）到最長的 66.2 格（約 2.2 秒），故從數字中發現兩片之間並無明顯的差異；但所得到的明顯結果就是鏡頭的長度在此類型的影片的呈現上，Michael Bay 使用約 1-2 秒的時間呈現動作，甚至於有單獨鏡頭的使用時間低於 10 格以下的鏡頭長度，顯示該導演在這兩部影片中，為達到動作之緊張氣氛，在使用剪輯手法方面，則是有明顯的類似、雷同程度，此程度則可透過相關數據比對結果進行推論。

關鍵詞：影片、節奏、類型、麥克·貝

* 嶺東科技大學數位媒體設計系所講師

** 國立臺灣科技大學設計研究所副教授

*** 嶺東科技大學數位媒體設計系所助理教授

壹、緒論

(一)研究背景

數位內容(Digital Contents)是近年來最為熱門的專業領域，依據細分則有數位影音應用、電腦動畫、數位遊戲、行動應用服務、數位學習、數位出版典藏、內容軟體、網路服務等等，其中數位影音應用主要藉由科技設備進行影音製作過程的數位化，如以數位內容學院對數位影音應用這類項目的定義「將傳統類比影音資料(如電影、電視、音樂等)加以數位化，或以數位方式拍攝或錄製影音資料，再透過離線或連線方式，傳送整合應用之產品及服務稱之。產品或系統包含：音樂 CD、DVD、VCD 租售、線上音樂、線上影片播放下載服務、線上(數位) KTV、隨選多媒體服務 MOD、(有線與無線)數位電視、數位廣播等。」。近幾年來政府扶植數位內產業的推動與發展有明顯的動作，但相較於同於亞洲國家的韓國，由政府領軍帶領相關業者在亞洲中，脫穎於日本、香港，韓國政府將數位影音產業發揮淋漓盡致，將韓國電影從進口國家轉變為出國國家，這是因為韓國近年積極鼓勵國內產業界投資電影業，加上在影視教育的投入，造就許多新銳的導演拍攝出令人膾炙人口的電影。其次韓國鼓勵國內影音內容產業的投資拍攝，主要受到美國好萊塢電影與商業經濟結合，成為美國非常重要的智慧經濟，韓國看好影音本身的所產生與衍生的利益，因此在亞洲地區漸漸瓜分先前日本、香港所獨斷的電影市場。

電影是一種透過影像與聲音要素，做為主題傳達的一種節目內容，在過去是以傳統膠片方式進行記錄與播放，隨後因科技的發展，大量的技術應用進入電影製作的內容中，其中最為典型的就紀錄媒材數位化與特效合成的應用。就因為科技優勢的普及化，造就影音創作與設計的專業發展，相關領域相繼投入影音的技術與製作開發；從傳統的電影、大眾傳播科系到視覺傳達、視訊傳播、互動多媒體到資訊傳播、資訊科技等領域相繼投入數位影音，可見將來的「電影」已經不是傳統的、單純的範圍，而是一門綜合性的學門。其次，在數位內容的角度觀察，電影科技的發展最明顯的特徵就是將紀錄媒材數位化，因此在數位內容的範圍定義上，就非常具體的將電影工業劃入在數位影音的重點發展。

(二)研究動機

由於國內數位影音的大量運用於各種媒體之中，以及新媒體的發展，影音設計顯然已成為目前數位內容教育的主要方向；過去影音相關教育主要以大眾傳播、電影與電視等相關科系為主，從最近幾年的發展趨勢，視訊傳播、影視藝術、數位媒體等科系相繼成立，針對影音相關理論與實務等課程作較為廣泛的的設計。基於此課程設計的趨勢，為欲了解近年來新科系課程安排的成效，試圖先從單一課程中有關於剪輯相關理論中，以討論之主題中選擇相關影片，進行觀察、紀錄，最後進行比對與分析，以期從中找出該理論的若干邏輯，進而成為往後從事影視課程的設計依據。

貳、研究目的

本研究主要以影視相關理論為探討基礎，具體從攝錄影實務、數位剪輯等實務角度切入，以期探討理論與實務之間差異程度。故試圖達到以下研究目的：

- 1.透過本研究觀察個別導演對特定之影片類型的操作結果。
- 2.計算取出之樣本，初步了解分鏡數量與分鏡時間因素對影片類型的影響。
- 3.試圖從中找出影片氣氛的表現技巧，並可將其技巧應用於課程教學中。

參、文獻探討

(一)剪接節奏與時間的關係

剪輯最初的主要功能在於去繁化簡、將所要的畫面經由剪輯手段，將選擇的若干片段作目的性排列、組合；但當此階段的目的需求達成之後，剪輯理論與實務技法則更能成為一種表現動態影像在節奏上的段落方法（樊尚·阿米艾爾，民 94）。一般來講，電影內容中被觀眾認知到節奏這項表現時，總是直接且明顯受到音樂的影響。但在這些構成因素的組合過程中，為達到劇情中欲讓觀眾感受到的情境與氣氛時，則完全受到時間這項因素所影響，也就是說剪接的實質意義就是影片段落、鏡頭時間長短的考量取捨。這種關係在警匪、動作片等類型當中尤其明顯，當導演做氣氛的營造時，除背景音樂的輔助之外，最常被導演使用的技法，就是透過剪輯處理鏡頭的連戲上，排序、動作起始與結束之時間段落。因此在每一個鏡頭的開始與結束，已經擺脫了僅是一種陳述劇中人物動作的完整性，而是更進一步的將觀眾情緒與劇情氛圍作緊密的結合。

(二)好萊塢電影與商業

電影的目的在於娛樂導向，服務的對象主要是需要電影的人群們，而人們需求的目的相當複雜，因此造成供應與需求之間不可分離的關係；站在創作角度，有些人僅純粹透過電影媒材將本身的想法、創意表現出來，但絕大部分的從業人員希望，除藝術成分的展現之外，最主要的就是將電影當成一種商業進行販賣、行銷（Bordwell & Thompson, 民 90）。好萊塢電影也就在這種關係下，有目的、順序的執行，甚至於已經將好萊塢類型電影直接與「商業電影」一詞緊緊地結合在一起。以往好萊塢所產出的電影中，最為人詬病之處在於藝術呈現的忽略，僅是將其定位在人們休閒娛樂、不經思考的娛樂節目，如果單純從文本角度切入探討時，似乎無法有強而有力的學理作為研究與評論的基礎，因此僅將其定位在「以商業為目的的消費性娛樂層次」，但在製片角度考量下，電影必須有龐大資金支持，相對地製片在資金籌措過程與目的上自然就與投資、報酬、利益等商業行為無法分開。故連帶之間造成一種共生共存的關係鏈。除了從電影本身所產生的利益關係之外，甚至於也

從中衍生了附屬的經濟價值，無形的意象、有形的商品都是從商業角度，透過行銷手段所得來，這也是目前電影可以成為一種文化、創意的產業，甚至於以「工業」進行經營，目前不僅是代表美國電影工業代名詞「好萊塢電影」之外，各國也將電影與商業緊密的結合、發揚 (Maltby, 民 94)。

(三)電影類型

理查德·麥特白 (Richard Maltby) 在《好萊塢電影-1891 年以來的美國好萊塢電影工業發展史》一書中指出「好萊塢電影是一種類型電影，這並不等於說它是各種類型電影的集合體」(民 94, p.68)，相對也就是解釋與區分故事敘事結構的類型。但從電影的發展過程中，好萊塢電影總是與商業行為具有不可分離的關係，因此好萊塢的電影類型的區分由來也是從經濟轉化間所產生的適應調節。為了符合觀眾的需求與期望，電影在故事選擇上就會針對需求提出解決，並且將這些故事內容進行類型的區隔，而這也是希望讓觀眾能提前預期影片明確的劇情方向與解決結果的提示，於是藉由類型的區分，能與觀眾作第一層級的溝通接觸。如以 1942 年電影調查局 (Motion Picture Research Bureau) 對電影區分則有列舉下列類型：喜劇電影、戰爭電影、神秘恐怖電影、歷史傳記電影、幻想電影、西部電影、匪幫與美聯邦偵探電影、嚴肅電影、愛情故事浪漫電影、社會問題電影、冒險動作電影、歌舞電影、兒童明星電影與動物電影等 (Mascelli, 民 86)。雖經過數十年間各因素的交互作用下，上述的電影分類已經有若干的變化與模糊，但在好萊塢電影類型的趨勢，主要仍著重於娛樂目的為主的動作片之上，並從此類型電影中再衍生了間諜片、偵探片等。因此在轉變的過程中，呈現出它本身的區分界線是具有更多的彈性，經由不同時期、不同的目的需求而持續的結合與演變，同時也符合電影製片對各類型電影的成本與製作的考量。

(四)麥克·貝執導影片

1. 麥克·貝與影片 Bad Boys

美國籍導演麥克·貝 (Michael Bay) 近幾年因拍攝幾部大成本的商業影片而聲名大噪，其中包括絕地戰警 (1995 年)、絕地任務 (1996 年)、世界末日 (1998 年)、珍珠港 (2001 年)、絕地戰警 2 (2003 年) 等等；早期也是因為拍攝 Bad Boys 第一集，而讓麥克·貝成在好萊塢嶄露頭角，雖然各影評人對麥克·貝這位導演的貶多於褒，但在技術與商業的角度評論，麥克·貝對商業電影有其相當的地位與貢獻。麥克·貝於 1995 年拍攝 Bad Boys 商業影片，該戲則由威爾·史密斯 (Will Smith) 與馬丁·勞倫斯 (Martin Lawrence) 共同主演，在 Bad Boys 第一集開拍前，此片就連製片亦不看好的情況下，找上當時並未成名的麥克·貝，但由於麥克·貝對個人作品的獨特風格的堅持下，被認為不看好的 Bad Boys，票房開出超過六千萬美元的嘉績，令好萊塢各片廠注意到麥克·貝的才華與堅持。經過第一集相當不錯的票房，造就麥克·貝成為好萊塢主流電影中動作片導演，因此片約不斷，因此造成 Bad Boys 第二集經過 2003 年後，由哥倫比亞公司 (Columbia Picture)、新力公司 (Sony Picture) 出資，由麥克·貝繼續執掌導演任務，但同樣由哥倫比亞公司發行 (哥倫比亞公司，民 84)。

2. 環繞鏡頭

麥克·貝在 *Bad Boys* 系列影片中最具特性、也充分展現其攝影構圖張力的技法，就是環繞鏡頭 (Circle Shots)，這項技法的運用則可追溯至已去世的導演希區·考克。所謂麥克·貝的環繞鏡頭，也就是透過仰角的主角特寫 (肩上景) 構圖，加上軌道等輔助設備，以圓圈軌道圍繞主角拍攝，並於後製階段以慢動作進行播放而成。此特殊的拍攝技法，麥克·貝主要應用在對主角的英雄塑造與情緒特質的細膩表現；在第一集當中，環繞鏡頭主要應用在一場目擊證人被匪徒綁走後，經過一場警匪飛車追逐，在歹徒趁隙逃脫後，為呈現出兩位主角的細膩表情與情緒的鏡頭表現 (圖 1)。而在第二集劇情內容中，主角馬可土的妹妹因為臥底而遭受歹徒的綁架，馬可土收到歹徒的電話通知後，透過環繞鏡頭的拍攝表現失落的心情 (圖 2)。從兩片當中即可從此技法的表現看出導演特殊形式風格的延續。



圖 1：Bad boys 劇中環繞鏡頭



圖 2：Bad boys II 劇中環繞鏡頭

隨後麥克·貝將環繞鏡頭作技術性的發展，延伸出另一種環繞拍攝方式，此技法應用在 *Bad Boys* 第二集中主角進入海地人巢穴當中，接續與匪徒在室內的搶戰場景段落；導演主要表現在不以剪輯的方式，而以鏡頭的連續性表現兩個不同空間中，主角與匪徒當時的對峙情境，這種拍攝也被稱為「圍繞拍攝」(圖 3 與圖 4)。其中牽涉到的技術主要輪軸進行環狀拍攝，隨後應用 CG 在兩個空間中通道作虛擬門窗的合成，突破該技術拍攝時龐大攝影機的障礙，讓觀眾能在接近於「同時」的時間軸上，看到不同空間中人物的表現關聯性。



圖 3：Bad boys 劇中圍繞鏡頭



圖 4：Bad boys II 劇中圍繞鏡頭

3. 無痕跡剪接

麥克·貝在 *Bad Boys* 第二集中展現另一項技術特色就是無痕跡剪接，此技巧主要表現一個俱樂部的情境描述，其呈現的意象是以毒品在於俱樂部中被濫用來亢奮情緒，以及對人們糜爛的夜生活與毒品金錢息息相關的劇情鋪陳，但在此僅以動作及蒙太奇進行視覺敘述。麥克·貝在此將三個分開拍攝的鏡頭，透過設計的轉場，以連續錯覺將三個鏡頭剪輯成為一整段視覺上無法察覺出痕跡的影片段落；第一段從高空直昇機中俯角穿越大樓通氣管路（圖 5）後連接第二段穿越俱樂部人們在舞池跳舞的低水平鏡頭（圖 6），最後以仰角方式連接穿越二樓毒販數鈔的第三段鏡頭（圖 7），最後鏡頭停止在一堆搖頭丸的特寫上（圖 8）。其中連接第一段與第二段中間的轉場，主要透過一位舞者臀部特寫搖晃佈滿整個畫面，與合成圖層後巧妙地接續第二鏡頭；而第二段與第三段主要技術重點在於，穿越玻璃物體的合成技術，利用 CG 製作虛擬的玻璃物體及刮痕、反光、波紋的視覺後將其結合在窗架上，透過追蹤技術與事前拍攝的原始動態鏡頭結合而成。



圖 5：無痕跡剪接鏡頭一



圖 6：無痕跡剪接鏡頭二



圖 7：無痕跡剪接鏡頭三

4. 高速攝影技術

過去高速攝影技術的研發主要應用在軍事科學彈道的研究上，接續被應用在各個領域之中，而電影卻是將此科技應用最為突出；在 *Bad Boys* 第二集中第一個警匪對峙的場景，就將高速攝影技術套入劇情中表現。其中運用兩種不同速度的高速攝影機，拍攝兩個連續鏡頭；第一個子彈穿越擊破一堆玻璃瓶子的畫面，導演與攝影師運用每秒曝光 12,000 格畫面的攝影機，先後拍攝數個前後排列的玻璃瓶堆，最後將這幾個片段以 CG 將其組合成為全像畫面（圖 9），最後子彈擦身射擊到馬可士臀部。隨後導演與攝影師使用每秒曝光 360 格畫面的「Photo-Sonics」高速攝影機，進行捕捉馬可士中彈後臉部詼諧的特寫細膩表情。在此除預先設定的拍攝角度外，麥克·貝也製作多視窗角度預覽該場景效果，最後從中選擇一個以低角度仰拍的畫面，最能表現中彈後表情的戲劇效果。

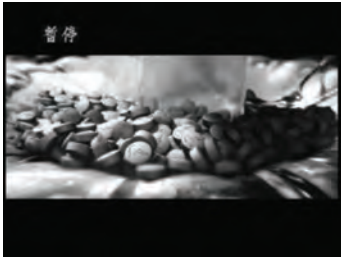


圖 8：無痕跡剪接結束點



圖 9：高速攝影技術加上多鏡頭組接合成

5. 麥克·貝風格

麥克·貝在 *Bad Boys* 系列作品中，明確展現個人風格，其中在此系列影片中建立警匪動作片（Action Movie）類型風格，稱之為麥克·貝風潮（Michael Bay Fashion），其中應用在 *Bad Boys* 第二集影片中最為典型與獨特性拍攝技法，也就是稱為「Bay Buster」（哥倫比亞公司，1995）。麥克·貝利用最吸引觀眾注意力的角度進行拍攝，也就是將攝影機架設在「攝影師」會被撞死的拍攝位置，造成拍攝出來的鏡頭有非常震撼的臨場感，因此特技演員的角度就變成攝影師的角度。其次，明顯的拍攝風格就在於追車戲（Car Chasing）的獨特拍攝技巧，因在正式鏡頭尚未開拍前，無法正確預測拍攝結果，麥克·貝則運用 3D 電腦科技將動作以動畫先進行模擬，如此可以克服傳統分鏡腳本僅能預測畫面，而無法判斷拍攝時機的限制，這在動作片拍攝的技術上與觀念上有了更新的突破。

（五）警匪片節奏之聲音元素與影像構成

劉荃（民 95）曾指出影音內容的訊息傳遞接收中，視覺所占 83%，聽覺則有 11% 接收量，在長期記憶的接受保持上，經由視覺的保持率有 20%，聽覺部分亦有 10% 比率；但若藉由視聽感官共同作用在長期記憶時，其保持比率則可提升到達 68% 的成效，可見在動態的影視內容中，善用視聽感官的認知與交互作用，的確是當下商業電影所著重表現聲光效果的主要方法。這會以音樂性質的聲音最為典型代表，因為音樂是一種聽覺的內容，它是以時間作為呈現的基調，藉由旋律的快慢、音調的高低、節奏的強弱或段落的長短，隨著或獨立於影視內容的呈現，將劇情或意象作用在觀看者的心理當中，進而產生共伴效應與達到氛圍感染的能力。宋杰（民 90）也針對電影中音樂做了某些專論說明，並詳細指出其電腦音樂要表達重點，則聚焦在於畫面無法表達的東西，也就是透過某種方式來強調、抒發劇情上不明確的視覺表徵與情感訴求，此論述相對也提示相關研究與創作者，對與影音構成的不可分離性，甚至與已經超脫乎單純聲音與節奏的關係而已。

在各種電影類型中，氛圍與情緒的形成均有賴於音樂與聲音的配合，並且直接與鏡頭節奏有明顯的關聯性。不論各個警匪動作片導演，對於重要的劇情或場景表現中，除演員動作表演、鏡頭剪輯等技巧外，試圖會透過音樂與音效來加速劇情的緊湊程度，以達到影

音融合的整體效果。K. Reisz & G. Miller (民 71) 亦具體在剪輯技巧的說明中，運用一首連貫的音樂，可以將一系列相互不連貫的鏡位、連貫的動作劇情，產生流暢且相互牽引的動作表現，而上述描述這些構成方法則可以在麥克·貝的警匪系列作品當中，得到相當程度上的驗證。

肆、研究方法

(一) 資料調查與整理部分：

1. 調查對象

本研究對象主要在於美國籍導演麥克·貝 (Michael Bay)，成名來所執導影片中特定代表性作品，影片年代從 1995 年至 2003 年間，由美國八大製片公司所製作與發行之高成本商業影片。從麥克·貝執導作品年表中發現，其影片類型在電影分析來區分上主要是以動作片 (Action Movies) 為類型導向，在好萊塢導演群中動作風格非常明顯；因本研究主要探討鏡頭與節奏之關係及相關內容比較，故從麥克·貝這位導演至今所執導的動作片類型作品當中再抽離兩部系列作品，試圖從前後作品中找出其相關性。而這兩部系列作品分別為 *Bad Boys* 與 *Bad Boys II*，台灣地區片名取名為絕地戰警與絕地戰警 2，兩部影片主要演員均是由好萊塢影星威爾·史密斯與馬丁·勞倫斯領銜主演。

2. 資料收集與執行

在資料收集部分首先從以下資源中進行，隨後在收集的資料中，先進行文獻內容的整理與探討，然後將本研究的兩部影片的相關元素先行抽離個別歸類與紀錄。

- (1) 網路中與電影相關之新聞介紹、影片評論文章。
- (2) 市面上已經發行之兩部影片 DVD 光碟。
- (3) 電視頻道中該影片製作幕前幕後介紹紀錄片。
- (4) 相關書籍及發行之周邊商品。
- (5) 影片發行之官方網站、相關電影介紹網站等。
- (6) 從網路上收集兩部影片行銷宣傳資料與預告片。

(二) 觀察部分：

1. 影片系列劇情大綱

(1) Bad Boys I

第一集主要以美國邁阿密警察麥克（威爾·史密斯 Will Smith 飾演）與馬可士（馬丁·勞倫斯 Martin Lawrence 飾演）為本片主角，描述所遭遇一件邁阿密警察局查扣的一批毒品被竊案與衍生而出的謀殺情節。一批被查封置放在警局中的海洛因，卻被一批匪徒勾結警察局內線偷走，但因為匪徒其中成員黑吃黑以及洩露作案行蹤而被集團刺殺，其過程卻被女主角目睹後，因匪徒發現而展開一連串的追殺過程，最後找到麥克與馬可士而求助警方保護，兩位警察主角為保護女主角以及追查謀殺案，因此延展而出的警匪追逐的劇情過程。

(2) Bad Boys II

第二集劇情延續在兩位主角麥克與馬可士的周圍劇情發展。這次主要劇情發展在於邁阿密警局為追查一件毒品販賣的案件，意外牽涉進入美國中情局調查一位古巴大毒梟，其中追查過程中遇到一連串黑吃黑與飛車追逐槍戰，最後因為警方將該犯罪集團的毒品及人員查獲，古巴大毒梟因此懷恨在心，將馬可士任職於中央情報局派駐在該集團臥底的妹妹綁架，最後外交交涉失敗後，馬可士與其友人為解救人質而潛入古巴展開救援行動。

2. 影片段落區隔

經過整理選擇研究樣本影片後，將樣本影片先行全片觀察後，以數位化轉碼方式將欲探討之片段、畫面予以擷取，隨後開始依研究設定方法進行片段時間的紀錄；其中紀錄項目包含先前以觀察方式將兩部影片中，其個別劇情先以表格方式作全片描述記載，然後透過圖表訊息製作影片架構圖，以解釋劇情的鋪陳結構。同時也依據本研究定義的「警匪」「動作」片段予以抽離後再個別作表，最後將各研究分鏡結果先作數據的統計。

3. 影片段落計算

此階段主要將上述定義的「警匪」「動作」片段先作時間碼的紀錄後，然後從各個「動作場面」段落中，觀察與統計欲探討研究的內容，同時也開始分析各分鏡之間的重點與前後鏡頭之間的關聯，並利用表格予以個別紀錄時間碼、分鏡數量、段落總長、分鏡長度等，藉由圖表的顯示中，進行個別影片在不同段落上的比較。最後再將兩部影片匯合一起作前後時期所拍攝的影片內容比較。

(三)研究部分：

1. 研究工具

(1)研究樣本

本研究樣本主要樣本以麥克·貝執導之系列作品，為單純討論分鏡節奏與影片類型關係與相關內容比對，故將影片設定在西元 1995 年，台灣地區命名為絕地戰警第一集 (Bad Boys I) 與 2003 年絕地戰警第二集 (Bad Boys II)，以避免其他類型影片造成數據統計的誤差。其中樣本 Bad Boys I 是由哥倫比亞影片公司發行。Bad Boys II 是由哥倫比亞、新力影片公司出資、哥倫比亞影片公司發行；Bad Boys 總片長包含片頭與片尾字幕約為一小時五十八分三十八秒；而 Bad Boys II 總片長包含片頭與片尾字幕約為二小時二十六分三十五秒；兩片樣本格式均是以 DVD 規格與品質作為本研究取樣標準，播映區碼為第三區、畫面比率以寬螢幕 16：9 呈現，多國語言版本、播放以中文字幕進行，視訊系統則為 NTSC 系統，每秒播映 30 格為主。使用設備中在全片觀察階段，先以 Pioneer DVR7000 錄放影機進行播放，以 Sony 監視器進行觀察，時間計算僅計算至秒 (Second) 單位；而擷取段落後鏡頭長度觀察階段，則進入專業數位剪輯室進行，使用設備為 Sony DSR45 專業級 DVCAM 錄放影機，加上 FXE-120 特效剪輯機進行時間計算，以明確計算出影片格數 (Frames) 單位。

(2)研究量尺

本研究量尺部分主要以時間為計量單位，先將兩片研究樣本作時間的標註，所以先行計算全片長度後，針對研究標的再進行分場段落的標註，也就是透過研究方法所界定劇本理論中「衝突-解決」的模式，先討論「警匪動作片」類型在這兩影片當中分鏡數量與分鏡長度，將開始點與結束點作長度時間的紀錄。時間的計算標準則以該影片套用之時間碼 (Time Code) 為主，分別為小時：分鐘：秒數 (0：00：00)；至於擷取出來的研究片段樣本，基於主題重點在於時間上的變化，則以小時：分鐘：秒數：格數 (0：00：00：00) 進行細部計算，格數部份以 30 為進階計算單位，秒數、分鐘數則以 60 為進階計算單位。

2. 研究方法

本研究因針對特定導演、特定電影作品作相關內容的分析，故研究方法主要以觀察統計方式，先將設定的「警匪動作」作段落區隔，其中「警匪動作」段落區隔中可約略了解影片「衝突-解決」理論結構安排；而上述「警匪動作」的界定於「警匪衝突的開始與結束」，開始可從槍聲、喊叫、逃跑等從靜態動作，突然轉變成動態動作的轉折點開始；而結束則可從追逐結束、槍戰結束等具有明確說明此「警匪動作」之劇情結束。最後依照上述計算每段「警匪動作」範圍內研究樣本中，動作場面出現次數、鋪陳時間位置，隨後各動作場面中各分鏡次數累計，以及計算時間長度與分鏡數量之間的數據關係，試圖從中了解「警匪片」類型，導演在兩部系列作品的「警匪對決」節奏。其次，從兩片的劇情紀錄表中，將兩部影片作相關性比對，其中包含技術呈現、導演風格、商業行銷行為等內容。

(四) 研究範圍與研究限制

1. 研究範圍

本研究範圍主要在於影片分鏡的數量、時間、節奏等因素是否與影片類型有關，為控制其他變因影響研究結果，以求明確達到研究類型上的一致符合，將範圍先縮小在美國好萊塢商業電影，所持理由則是對於娛樂性、商業性的考量上，是美國好萊塢製片商所堅持與主要特性，故先從美商製片中選擇典型警匪片，作為本研究欲探討的影片類型；而近年來產出此類型之導演中，最具代表性的就是麥克·貝（Michael Bay）這位導演；隨後從麥克·貝執導作品中，選擇先後於 1995 年與 2003 年所拍攝之系列電影，絕地戰警（BAD BOYS）與絕地戰警 2（BAD BOYS II），儘可能避免其他因素影響本研究所欲探討的因素，而其他作品則不在本次所選擇的研究樣本。

2. 研究限制

本研究主要探討分鏡節奏與影片類型之關係，於各類型影片觀察中則以「警匪動作片」可能對於分鏡的數量與速度上會有明顯差異，在研究樣本的取樣上比較能夠突顯本次研究目的，故先排除其他影片類型，待本研究有明確結果後，再進行其它類型的後續探討。其次，因為研究影視理論與技術範圍上相當廣泛，為明確了解研究目的，故將研究樣本先單純化討論，以避免外在因素影響結果，而單純化的具體設定則是先以特定導演、特定作品切入，選擇麥克·貝（Michael Bay）所拍攝之系列作品，從單一導演的系列作品中先行探討比對結果是否有明顯差異，並排除其他導演之間的比較。其次，從文獻探討中提及影響影片節奏與氣氛，讓觀眾能融入影片的情境的方法，具有若干因素交互影響，雖符合本次研究要求，但必須先不考慮其他因素的討論，僅單純先從剪輯、段落相關因素進行分析。

伍、研究結果

(一) 觀察、紀錄與計算

首先步驟先將兩部影片以「對等時間」進行觀察，並將兩部影片的劇情予以描述紀錄，其中紀錄項目包含劇情時間對應時間碼位置、劇情描述、表現重點等以附表一呈現。經過觀察方法後從 Bad Boys 一片當中，符合樣本取樣定義的場景段落共計有 10 段，附表二中將段落 1 至段落 10 的段落內容，包含段落說明、開始點、結束點、段落長度、鏡頭數量與鏡頭長度等詳細列註，並且分別命名為編號 1-1、1-2、1-3、1-4、1-5、1-6、1-7、1-8、1-9、1-10；而每一動作場面段落開始點與結束點的畫面如表 1 所示。而 Bad Boys II 一片中，符合樣本取樣定義的場景段落共計有 8 段，附表二中將段落 1 至段落 8 的段落內容，分別命名為編號 2-1、2-2、2-3、2-4、2-5、2-6、2-7、2-8 列存對照，同樣也將第二集當中，每一動作場面段落開始點與結束點的畫面顯示於表 1 當中，並簡述該動作場面之劇情內容。

圖 10 為 Bad boys 以及 Bad boys II 各動作場面段落，位於該片中相對的時間軸線中位

置；其中在 *Bad boys* 影片中，各動作場面段落的时间軸線位置分布數量較多，但在各動作場面的時間上較短；*Bad boys* 一片中從動作場面的分布上來看，主要集中在影片中、後段時間，分別為動作場面 6 主角到舞廳尋找線索，並遭受歹徒在公路追殺、動作場面 7 歹徒到麥克家中綁架女主角的追逐段落，以及動作場面 8 歹徒在飛機機棚交易，並遭遇主角的緝毒衝突。

在 *Bad boys II* 一片當中，劇本中重要的動作場面分別為動作場面 2，海地人想黑吃黑搶劫俄國黑幫的贓款並在公路上劫車、動作場面 3 主角搜查歹徒巢穴並引發槍戰、動作場面 5 主角在公路上追逐運毒車、動作場面 7 主角前進古巴解救人質，以及動作場面 8 雙方停留在美國大使館前對決。

從圖 10 全片時間軸線中，場面段落分布圖進行場面位置與之間關係分析，在 *Bad boys* 第一集當中，如從劇本的角度進行觀察，則可發現主要動作場面在整部影片的架構中，其重點凝聚在一起，以集中動作場面的爆發力。第二集中各動作場面段落，在劇本時間軸線上的分布趨近於平均分配，前、中、後段的劇情上，均有非常明確的「衝突-解決」的動作場面。

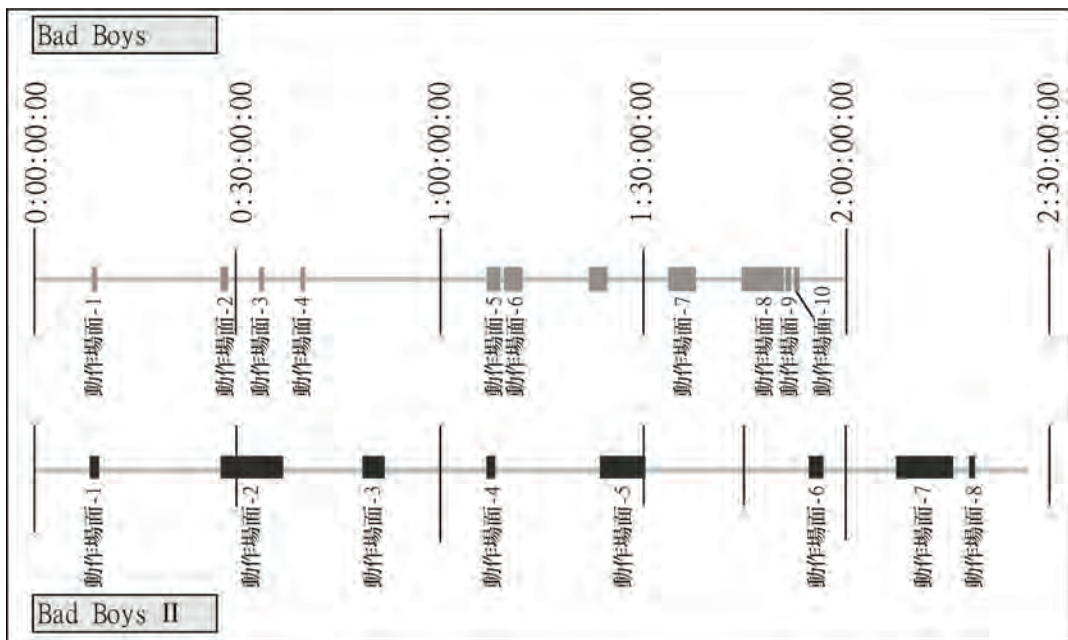


圖 10：全片時間軸線中動作場面段落分佈位置圖

從圖 11 與圖 12 的動作場面各鏡頭比較圖中，大致可以看出單一影片內，所抽離的單項樣本之間，有關於鏡頭數量與鏡頭長度的座落點所形成的連續折線圖，透過不同顏色的動作場面時間點位置，可以初步看出其位置的移動；第一集各鏡頭的時間波幅呈現上主要在 20-50 格之間，圖 11 比較長時間的鏡頭中，則有動作場面段落 4、動作場面段落 5 與動

作場面段落 8，其中以動作場面段落 5 出現的次數較為頻繁；其次在鏡頭數量比較上非常明顯主要段落則以動作場面段落 8 為主，鏡頭數量高達 282 個，如以該段總秒數 370.2 計算，該動作場面平均約為 1.3 秒。第二集的圖表顯示上，各鏡頭的時間波幅呈現上較為分歧，主要在 15-60 格之間，其中最為差異之處在於單一鏡頭呈現相當久的時間，雖只是一兩個單一鏡頭，但造成該動作場面段落上時間平均長度變久的主要原因。

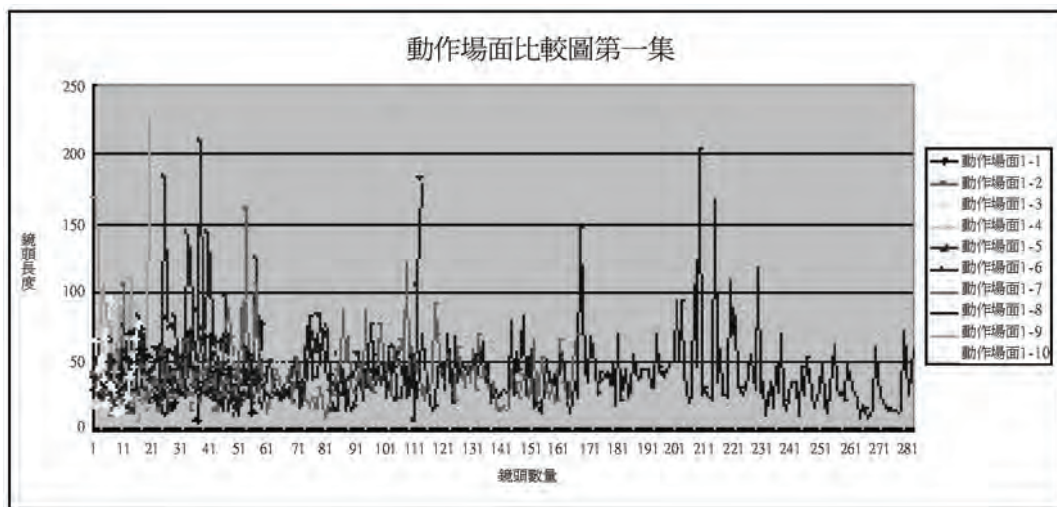


圖 11：動作場面各鏡頭比較圖-第一集

至於各動作場面段落的詳細數據則如表 2 所示，其中描述統計的項目計有段落中時間最長值 (MAX)、最短值 (MIN)、平均值 (AVE)、標準差 (SD)、段落總長度 (SUM) 以及鏡頭數量 (SN)。在 Bad boys 一片中各動作場面段落中，單鏡頭的最長時間為動作場面 9，共計 228 格 (7.6 秒)；最短時間同樣為動作場面 9，僅呈現 7 格 (0.23 秒)。每一個鏡頭的平均值上則以動作場面 4，其值 36.7 格 (1.2 秒) 為最短；標準差部分數值最大的段落則同樣是動作場面 9，數值為 55.7，表示各鏡頭時間長度的分配上呈現較大的差異性；若以時間呈現的長度區分，超過 100 秒的大段落則有三個 (3/10)，分別為動作場面 6 (192.3 秒)、動作場面 7 (218.5 秒) 以及動作場面 8 (370.2 秒)，動作場面中時間最長的動作場面 8，其劇情重點主要集中在影片的結尾高潮，透過本動作場面作劇情衝突的解決；而這三個動作場面的時間碼位置分別為，動作場面 6 (1:09:13)、動作場面 7 (1:33:44) 以及動作場面 8 (1:44:14)，總長度共計有 781 秒，佔所有動作場面長度的 67.3% (781/1160)。

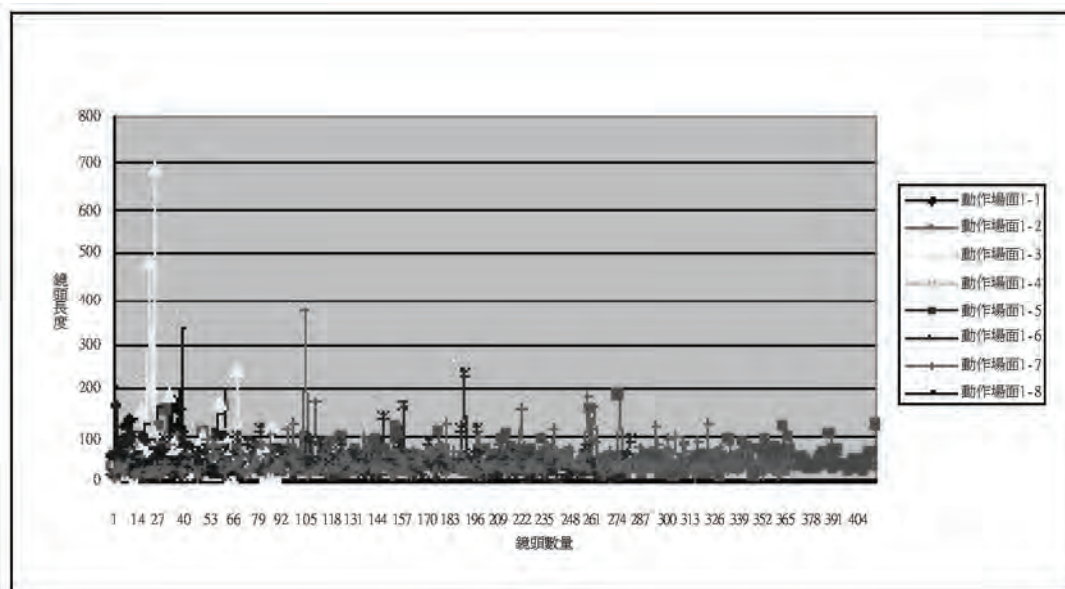


圖 12：動作場面各鏡頭比較圖-第二集

而同樣地在 *Bad boys II* 一片中各動作場面段落中，單鏡頭的最長時間為動作場面 3，高達單一鏡頭呈現時間為 690 格（23 秒）。單一鏡頭最短時間為動作場面 5，僅呈現 6 格（0.2 秒）。每一個鏡頭的平均值以動作場面 5，其值 39.3 格（1.31 秒）為最短，但動作場面 3 在平均值呈現卻超出許多，數值為 66.2 格（2.2 秒）；至於標準差部分數值最大的段落則是動作場面 3，數值高達 90.7，強烈顯示各鏡頭時間長度的分配上出現極大的差異性，也就是極短、極長的差異分布相當明顯；而同樣討論時間呈現的長度區分，在 *Bad boys II* 影片中各動作場面段落的时间軸線位置分布則主要集中在幾個場面上，超過 100 秒的大段落則有五個（5/8），分別為動作場面 2（562.0 秒）、動作場面 3（198.7 秒）、動作場面 5（367.8 秒）、動作場面 7（536.3 秒）以及動作場面 8（144.0 秒），動作場面中時間最長為動作場面 2，其次為動作場面 7，但之間差距不大；在整部影片的劇情架構上，將主要動作場面分布在線性軸的前（動作場面 2，時間碼為 0：27：28）、中（動作場面 5，時間碼為 1：23：58）及後段（動作場面 7，時間碼為 2：07：04），將劇情重點分布平均，以達到整部影片中各有高潮呈現；而這五個動作場面的總長度共計有 1808.8 秒，佔所有動作場面長度的 89.2%（1808.8/2027.2）。

上述的動作場面段落統計表，明確地記載相關的數據內容，雖然各動作場面段落中，每一個鏡頭的時間長度點的選擇，是統一的定義下所擷取它本身的開始與結束點，但事實上各分鏡頭的長度有可能受到一些因素的影響，而延長該鏡頭的長度，造成本研究上時間節奏的誤差，其中以對話動作影響鏡頭長度最為明顯，因為對話內容的長短與鏡頭呈現的長度呈現正比關係，對話越長、該鏡頭時間長度越久，故為排除此因素產生的明顯影響，

透過之前各動作場面的觀察，直接將對話鏡頭直接刪除後，將有刪除對話鏡頭的動作場面重新計算，其結果如表 3 所示，以提供細部分析時作為因素排除的參考。

其中在 *Bad Boys* 一片中刪除的場面與鏡頭，分別為動作場面 5 (鏡頭 56)、動作場面 6 (鏡頭 25、鏡頭 33、鏡頭 37、鏡頭 78)、動作場面 7 (鏡頭 51、鏡頭 53、鏡頭 118) 及動作場面 8 (鏡頭 11、鏡頭 134、鏡頭 203、鏡頭 207、鏡頭 209、鏡頭 214、鏡頭 221、鏡頭 226、鏡頭 229)。而在 *Bad Boys II* 一片中刪除的場面與對話鏡頭，分別為動作場面 2 (鏡頭 56、鏡頭 58、鏡頭 89、鏡頭 155、鏡頭 275、鏡頭 335、鏡頭 363、鏡頭 364、鏡頭 388)、動作場面 3 (鏡頭 18、鏡頭 19、鏡頭 21、鏡頭 31、鏡頭 47)、動作場面 5 (鏡頭 28、鏡頭 37、鏡頭 56、鏡頭 67、鏡頭 73、鏡頭 147、鏡頭 155、鏡頭 156、鏡頭 157、鏡頭 158) 及動作場面 7 (鏡頭 32、鏡頭 53、鏡頭 54、鏡頭 99、鏡頭 102、鏡頭 137、鏡頭 171、鏡頭 172、鏡頭 173、鏡頭 174、鏡頭 177、鏡頭 182、鏡頭 199、鏡頭 222、鏡頭 258、鏡頭 260、鏡頭 285、鏡頭 295、鏡頭 329、鏡頭 342、鏡頭 343)，以及動作場面 8 (鏡頭 25、鏡頭 37)。

(二)統整、比對與分析

兩部樣本影片經過樣本段落的擷取抽離後，先透過線性時間軸動作段落分佈圖，顯示各動作場面段落於該片中所落在的時間位置，並將兩部影片觀察後，紀錄的相關數據統整於表 2 與表 3 所示。在第一項單一鏡頭中，第一集呈現長度為 228 格 (7.6 秒)，第二集則為 690 格 (23 秒)，多了第一集的長度兩倍，其中探究第二集中該鏡頭的動作表現上，主要是導演在第二集鏡頭呈現的攝影技術的突破，例如 690 格的鏡頭就是透過「環繞鏡頭」的特殊技術所拍攝，連續不中斷地串聯兩個各別的空間中，正、邪對抗的場面，這也是上述導演在第二集中其明顯的技術特色。

第二項之單一鏡頭最短時間長度項目，其中第一集最短為 7 格 (0.23 秒)，而第二集則為 6 格 (0.2 秒)，兩片在此項目上並無明顯的差異，也表示在這兩部系列作品中，導演在處理單一鏡頭時，為達到影片類型的節奏時，其中使用鏡頭時間因素上，其最短的長度均界於 6-7 格間，對於人類視覺暫留的生理現象與蒙太奇剪輯原理上，鏡頭越短時間呈現越快，所影響人們觀看時對節奏的轉換上，推論具有明顯的關聯。第三項，兩片在各動作場面中的總平均值上的呈現，第一集十個動作場面段落的總平均值為 44.0 格 (約 1.5 秒)，第二集則為 49.7 (約 1.7 秒)；兩部影片呈現數值中稍有差異，其中特殊部分在於，第二集的鏡頭平均值較第一集為久，這與上述推論「鏡頭越短時間呈現越快、對人們觀看影片的節奏影響越明顯」似乎前後矛盾，但細部進行觀察分析，導演並不完全均是透過鏡頭快慢的表現以符合類型的節奏與氣氛，而是交互運用文獻探討中，透過搖晃震動的連續拍攝、角色劇情的動態表現等技巧來達到目的，雖在整體的平均值上略久於第一集，但實際的感受氣氛並無明顯差異。

在動作場面的數量與長度部分，第一集共抽離十段動作場面，十段合計長度為 34,785 格 (1160.0 秒)，與整片長度一小時五十八分三十八秒 (約 7,118 秒)，動作場面所佔比例

僅為 16.3%。而第二集共抽離八段動作場面，八段合計長度為 60,815 格 (2027.2 秒)，其總片長為二小時二十六分三十五秒 (約 8,795 秒)，動作場面所佔比例為 23.1%。由此得知，第二集總片長比第一集長 1677 秒 (約二十八分鐘)，動作場面段落少兩個，但在動作場面的累積長度上，卻多 867.2 秒，顯示第二集透過較長的動作畫面及段落，以達到類型氣氛的要求。最後一項有關於動作場面中鏡頭使用的數量上，第一集在 1160.0 秒的動作場面段落總長度中，共使用 841 個鏡頭數量，平均每個鏡頭約為 1.379 秒；而第二集在 2027.2 秒的動作場面段落總長度中，使用鏡頭數量共有 1,358 個，平均每個鏡頭使用長度約為 1.492 秒。從上述的數據結果分析，第一集與第二集在鏡頭數量與長度均有變多、變長的明顯趨勢，但如果將鏡頭數量與動作場面總長度之間的平均比例上判斷，並無明顯的差異呈現；換句話說，麥克·貝在這兩部系列作品中，在鏡頭長短與節奏之關係運用上，接近於相同的剪輯節奏進行。

陸、討論與建議

(一) 量化後的質化討論

本研究主要目的在於探討影片類型與剪輯節奏之關係，其中探討內容最為明顯的因素就是以剪輯手段來達成氣氛的要求，但要達到節目類型的氣氛要求的方法除剪接外，亦可以透過鏡頭內動作特性、拍攝狀態、動作場面等方法營造或輔助氣氛的達成。而這些學理與觀念，也正可在麥克·貝這一系列影片得到驗證。

在第二集的表現中，以剪接、鏡頭長度的技巧使用與第一集的差異不大，但在整體觀察中，第二集的緊張、對立的氣氛明顯高於第一集，透過觀察彙整後，分析結果則是透過特定的拍攝技術，例如在動作場面的過程中，以手持式拍攝方式將畫面以搖晃的狀態進行跟拍、對拍，以模擬攝影機為主觀鏡頭，企圖以攝影機角度模擬參與動作場面，強化現場的感染作用。其次，在第二集的技術突破上則以無痕跡剪接串聯三個鏡頭，除了表現出長鏡頭影有的節奏特性，也達到導演透過科技將三個組接為一個特殊的表現段落。並且透過高速攝影機的拍攝，以播放速率的技法延長、強調重點，但這也相對地將各鏡頭的長度延長，直接也影響到本次所探討的鏡頭長短之因素；而另一項影響到鏡頭長度呈現的技法，就是「圍繞鏡頭」的創意與後製特效的配合，所達到影視創意的效果。隨後透過排除方式，試圖將影響動作場面的鏡頭長度的對話鏡頭去除後，其結果在鏡頭長度的平均值呈現稍有增快。

至於本研究探討因素部分，在第一集中十個動作場面中每一個鏡頭平均呈現長度，從最短的 36.7 格 (約 1.2 秒) 到最長的 72.9 格 (約 2.4 秒) 間，相對於第二集的呈現結果，從最短的 39.3 格 (約 1.3 秒) 到最長的 66.2 格 (約 2.2 秒)，兩片之間並無明顯的差異，但所得到的結果就是鏡頭的長度在此類型的影片的呈現上，僅用約 1-2 秒的速度呈現動作，甚至於有使用低於 10 格以下的鏡頭長度，企圖挑戰人類視覺所能接受、辨識鏡頭畫面的動作或內容。

(二) 麥可貝警匪片類型表現異同比較

游飛等人(民93)在其專書當中，定義其警匪片(Detective & Gangster Film)類型的定義：「又稱為當代犯罪片(Contemporary Crime)。…。警匪片是一個十分龐雜和模糊的集合概念，其包含兩大類型：黑幫犯罪片和警探片。…。由於警匪片的特殊故事、人物和環境構成，它常常包含著冒險、動作、暴力、懸疑、神秘、恐怖和驚悚等諸多元素」。如以當今美國電影發行的數量與類型趨勢來看，警匪片的確佔有相當大的比例，推論其重要因素依然建構在市場需求的因素之下，從商業獲利當中穩健的發展出，個別且沒有流行趨勢的電影題材範圍。就因警匪片類型電影在美國好萊塢的電影工業環境下，建構在供需關係當中而且逐漸茁壯，相對於觀眾更透過電影的劇情、效果，寄情、移情在當下短暫的聲光時刻，滿足電影成為個人、家庭的中心娛樂，也因此類型對於動作、衝突的突顯，在劇情的鋪陳上並無明顯特殊差異，甚至可從此種類型當中，若有似無地發展出劇情、人物式的「好萊塢組合模式」。

而將上述對警匪片定義的重點，與麥克貝所導之相關影片，略作對照時則會發現有明顯的形式與風格的依循；其中就包含了幾項觀察所得，單純在麥克·貝這兩部系列作品當中看出，音樂與運動的視聽搭配、影片在高潮的剪輯處理、攝影與服裝造型等等。兩部比較作品中最為明顯、也因此建立出麥克·貝個人對此類型的處理方式，在劇情高潮或衝擊之處的表現，完全建構在觀眾視點的臨場感處理，以手持方式融入槍戰對決的情境當中，並在追逐過程中，試圖以強烈碰撞技法凸顯身歷其境的動感效果。其次，藉由後製處理強化其高潮情境的傳達，而這項特點也正是本研究試圖以量化方式，將剪輯處理後的鏡頭長短進行節奏與情節狀態之間的分析與推論。同時，在本研究中的確也發現出，兩部系列作品的確在攝影表現形式上，除在拍攝狀態的延用外，似乎也透過拍攝角度與運動狀態，來逐漸形成麥克·貝的作品風格，唯一稍有差異之處，也僅是因兩片發行時間落差，所顯現在劇情中服裝、造型上的改變。

(三) 個案觀察與相關理論驗證探討

在動態的影片媒體內容當中，除劇情文本內人物的表演與動作、音樂節奏與類型兩項之外，能構成影片緊湊氣氛的形成，各鏡頭在組接時所呈現的長度，的確能成為第三種明確達成此項目的方式，在類型電影中以動作、警匪片，對於鏡頭長度的運用格外明顯。此外，本次的比較研究中發現，麥克·貝這兩部系列作品，在衝突場景中試圖以上述三種構成方式，交互作用在劇情的鋪陳當中，若以本次研究鎖定的分鏡長度要素上，均是藉由短時間的鏡頭處理，來達到劇情中緊張氣氛的形成，其中甚至在最短長度的鏡頭上，僅出現7格左右畫面的極短時間，對於人們在辨識鏡頭內容的細節上，確實幾乎面臨到無法清楚了解其畫面意涵，這或許也只是導演企圖以分鏡長短，來形成一種快速畫面的動態影像效果，而最終的目的還是回歸到對整體氛圍的養成與衝擊效果的達成。

其次，對於上述內文中對鏡頭節奏的探討中，較為直接點出其重點之 K. Reise. & G. Miller. (1977)兩位作者，於分鏡剪輯中的重點描述「通過不斷改變剪輯的速度來調節緊張的程度」，而這項文獻論點似乎能套用於麥克·貝這兩部系列作品當中；雖然是透過快速剪輯手段企圖達到一種讓人情緒起伏的技術技巧，卻也呼應這項處理所形成一種對於劇情陪襯的表面印象，但在麥克·貝的處理細節上，似乎能在如此短的鏡頭切換中，至少能掌控畫面中，動作的連貫與前後鏡頭的劇情提示。因此，在本研究以觀察方式作為基礎的個案研究，是建立在具體以量化手段將兩部同類型、同導演的系列影片，抽離出兩部影片當中有關於衝突場面的畫面內容，來分析其分鏡長短與節奏之關係。雖然無法全面涵蓋到所有的構成方法，僅先從數項手法之一著手進行探討，其結果以客觀的數字顯示與解讀，兩片的緊張氛圍形成的確能驗證學理所言，而這也是除了從文本面之外，以技術面的操作細節來分析影片類型的氛圍或情緒，對於影片製作的實務面來說，或許可以達到些許的參考作用，也相對在相關教學的技巧上有清楚的研究基調，作為實際切入操作時的具體作法。

(四) 建議

1. 對後續研究的方向建議

由於本研究因時間關係，故先縮小範圍的方式進行，首先以單一導演所拍攝之作品為主，隨後陸續將研究範圍，以導演為研究單位做面的延續，透過影片類型的設定作相互的比較，試圖從相同導演、不同作品以及不同導演之間分析在影片拍攝上，是否有明顯的雷同或差異性，企圖以量化角度與方法，切入具有明顯人文表現的電影作品。

2. 對有興趣之研究者建議

電影被稱為第八藝術，也是所有藝術的綜合表現，相關領域牽涉到的幾乎是所有人文、科技等等範圍，所以從任何角度切入進行探討均有其多樣性與研究價值；而上述所言電影因為是一種多元的綜合表現，在現今的科學趨勢底下，跨領域的研究有其必要性與正當性，例如電影相關的研究者，可試圖結合科技研究者進行電影技術的討論，如此也正符合現今電影給視聽者的需求滿足，由此推論，電影與科技的結合將會有更多的內容可以進行多元探討。本研究僅是如此龐大的範圍中一個初步的切入，主要針對實際作品的分析比較，做為影視教育中，一個可具體提出相關理論與實務驗證的單元設定，因此建議後續有興趣者可針對本身專業角度，思考與電影結合的研究主題，如此電影的研究範圍將可持續擴張，有更多角度的思維來看電影工業與作品。

參考文獻

書籍：

- 方國傳等人（譯）（民 71）。電影剪輯技巧。（原作者 K. Reisz & G. Miller）。北京：中國電影出版社。
- 井迎兆（譯）（民 91）。電影分鏡概論。（原作者 S. D. Katz）。台北：五南圖書。
- 宋杰（民 90）。視聽語言-影像與聲音（初版）。北京：中國廣播電視出版社。
- 李顯杰（民 89）。電影敘事學：理論與實例（初版）。北京：中國電影出版社。
- 吳菁等人（譯）（民 94）。好萊塢電影-1891 年以來的美國電影工業發展史。（原作者 R. Maltby）。北京：新華書局。
- 吳珮慈（譯）（民 90）。當代電影分析方法論（原作者 J. Aumont & M. Marie）。台北：遠流出版社。
- 周傳基（民 80）。電影電視廣播中的聲音（第一版）。北京：中國電影出版社。
- 曾偉楨（譯）（民 90）。電影藝術形式與風格（原作者 D. Bordwell & K. Thompson,）。台北：麥格羅希爾出版社。
- 葉春華（譯）（民 88）。錄影製作：觀念、原理與科技（原作者 H. Zettl）。台北：亞太出版社。
- 許南明主編（民 75）。電影藝術詞典（初版）。北京：中國電影出版社。
- 游飛等人（民 93）。美國電影研究（第一版）。北京：中國廣播電視出版社。
- 富瀾（譯）（民 87）。蒙太奇論。（原作者 S. Eisenstein）。北京：中國電影出版社。
- 張覺明（民 86）。電影編劇（初版）。台北：揚志文化。
- 劉荃（民 95）。影視後期特效製作理論與實踐（第一版）。北京：中國廣播電視出版社。
- 謝章富（民 91）。電視映像美學析論—攝影的內涵與形式（初版）。台北：高文出版。
- 羅學濂（譯）（民 86）。電影的語言（原作者 J. V. Mascelli）。台北：志文書局。
- 樊尚·阿米艾爾（民 94）。美國電影的形式與觀念（初版）。北京：文化藝術出版社。
- 冀志楓（民 86）。蒙太奇技巧淺探（初版）。北京：中國電影出版社。

多媒體：

- J. Bruckheimer（製作人），M. Bay（導演）（民 84）。絕地戰警 Bad boys【影片】。（哥倫比亞公司發行，台北：得利影視）。DVD 格式。第三區。16：9 視訊比例。
- J. Bruckheimer（製作人），M. Bay（導演）（民 92）。絕地戰警 Bad boys II【影片】。（哥倫比亞公司發行，台北：得利影視）。DVD 格式。第三區。16：9 視訊比例。

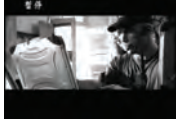
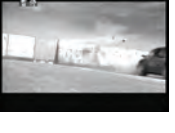
網站：

- 數位影音的應用（民 94 年 7 月 15 日）。雅虎奇摩知識網頁。民 97 年 10 月 19 日，取自：
<http://tw.knowledge.yahoo.com/question/?qid=1105071312086>
- 麥可貝的代表作品（民 97 年 3 月 13 日）。無名小站網頁。民 97 年 10 月 21 日，取自：
http://www.wretch.cc/blog/liwhere&article_id=2221576
- 麥可貝導演簡介搜尋（民 95 年 7 月 2 日）。Estydes.idv.tw。民 97 年 9 月 18 日，取自：

<http://www.estyles.idv.tw/video/michael%20benjamin%20bay/star-michael%20benjamin%20bay.htm>
麥可貝，「麥靠貝」，變形金剛（民 97 年 11 月 19 日）。e 週報 vol.124。民 97 年 12 月 25 日，取自：
<http://www.estyles.idv.tw/video/michael%20benjamin%20bay/star-michael%20benjamin%20bay.htm>
麥可爾貝（上傳日期不詳）。維基百科。民 97 年 12 月 25 日，取自：
<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E9%BA%A5%E5%8F%AF%C2%B7%E8%B2%9D>
細說麥可貝（民 96 年 11 月 5 日）。dng.idv.tw。民 97 年 12 月 27 日，取自：
http://www.dng.idv.tw/report/michael_bay.htm

附錄

表 1：樣本動作場面段落表

編號	開始點	結束點	場面描述	編號	開始點	結束點	場面描述
1-1			歹徒進入警方庫房偷竊毒品	2-1			湖邊查緝毒品走私
1-2			歹徒在旅館槍殺女線人	2-2			海地人公路劫車
1-3			主角麥克在老鴿家中被襲	2-3			粉紅屋槍戰場面
1-4			女主角茱莉在家遭歹徒襲擊	2-4			主角到毒梟別墅家中查探
1-5			舞廳中馬可士遭歹徒偷襲	2-5			公路追逐運毒車
1-6			歹徒在公路追殺主角	2-6			海上查緝毒品走私
1-7			歹徒到麥克家中綁架女主角	2-7			前進古巴解救人質
1-8			飛機機棚交易與緝毒	2-8			美國大使館前雙方對決

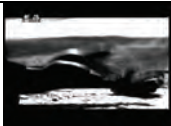
1-9			歹徒負傷逃下車
1-10			歹徒再度舉槍偷襲

表 2：動作場面段落統計表：包含對話鏡頭

片名	Bad Boys I						Bad Boys II					
數據 段落	MAX	MIN	AVE	SD	SUM	SN	MAX	MIN	AVE	SD	SUM	SN
動作場面 1	78	9	39.9	16.8	2,316 (77.2s)	58	179	9	51.7	31.8	2,690 (89.7s)	52
動作場面 2	160	14	37.8	23.2	2,004 (66.8s)	53	189	9	40.7	22.1	16,859 (562.0s)	414
動作場面 3	97	19	47.3	30.5	284 (9.5s)	6	690	8	66.2	90.7	5,961 (198.7s)	90
動作場面 4	107	15	36.7	18.1	2,529 (85.3s)	69	104	24	48.3	22.1	1,304 (43.5s)	27
動作場面 5	125	14	38.1	18.9	2,169 (72.3s)	57	238	6	39.3	26.0	11,035 (367.8s)	281
動作場面 6	210	8	51.1	34.2	5,770 (192.3s)	113	163	15	41.9	26.0	2,558 (85.3s)	61
動作場面 7	121	10	39.3	19.3	6,556 (218.5s)	167	372	7	43.8	31.1	16,089 (536.3s)	367
動作場面 8	203	10	39.4	22.9	11,106 (370.2s)	282	332	8	65.5	55.9	4,320 (144.0s)	66
動作場面 9	228	7	72.9	55.7	1,457 (48.6s)	20						
動作場面 10	77	13	37.1	20.3	594 (19.8s)	16						
總計	228	7	44.0	---	34,785 (1160.0s)	841	690	6	49.7	---	60,815 (2027.2s)	1358

表 3：動作場面段落統計表：不包含對話鏡頭

片名	Bad Boys I						Bad Boys II					
數據 段落	MAX	MIN	AVE	SD	SUM	SN	MAX	MIN	AVE	SD	SUM	SN
動作場面 1	78	9	39.9	16.8	2,316 (77.2s)	58	179	9	51.7	31.8	2,690 (89.7s)	52
動作場面 2	160	14	37.8	23.2	2,004 (66.8s)	53	166	9	39.5	22.2	16,000 (533.3s)	405
動作場面 3	97	19	47.3	30.5	284 (9.5s)	6	690	8	62.6	91.0	5,318 (177.3s)	85
動作場面 4	107	15	36.7	18.1	2,529 (85.3s)	69	104	24	48.3	22.1	1,304 (43.5s)	27
動作場面 5	74	14	36.5	14.9	2,044 (68.1s)	56	238	6	37.2	23.1	10,069 (335.6s)	271
動作場面 6	181	8	47.2	26.7	5,149 (173.9s)	109	163	15	41.9	26.0	2,558 (85.3s)	61
動作場面 7	121	10	38.3	18.1	6,283 (209.4s)	164	372	7	40.8	28.2	14,113 (470.4s)	346
動作場面 8	146	10	37.2	17.8	10,151 (338.4s)	273	208	8	59.8	43.9	3,829 (127.6s)	64
動作場面 9	228	7	72.9	55.7	1,457 (48.6s)	20						
動作場面 10	77	13	37.1	20.3	594 (19.8s)	16						
總計	228	7	35.8	---	32,811 (1,093.7s)	824	690	6	47.7	---	55,881 (1,862.7s)	1,311

The Research of the Relationship of Film Shots Rhythm and Film Genre—Study of Michael Bay's Works

Chiang, Shyh-Bao* Chen, Chien-Hsiung** Chung, Szu-Ming***

Abstract

This study is using the observation of a director's movie records to analyze the possible affecting elements of atmosphere in various movie genres. Of the reviewed literature, the film shots, shooting, subject's motion, the spectacle, and the soundscape are deciding factors of expressions. As related elements in a cop-theft movie are so confusingly complicated. This study will only focus on the discussion of film shots editing. The intention is to understand certain director's setting his shots rhythm in editing for action films. First is to define the film genre, then Michael Bay's *Bad Boys I* and *II* are chosen to be observed and analyzed. After observation, recording, clarifying, and analyzing, in film, the genre and film shots rhythm are found to be related in theory and practice. Besides the length of shots (long/short), the spectacle, shooting condition, actions within scenes, and soundscape are also affecting elements. By using Michael's action film genre, this study discusses the operating of editing the shot's length and the differences between these two. After observation, the shot's lengths are not much different both in *Bad Boys I* and *II*. However, the apparent difference between these two is that Michael Bay used only one to two seconds to present the actions. Some single shots are under 10 frame lengths. This displays that this director used short length to achieve the tension in actions. The arrangement of editing techniques is in a very similar or the same level. Through comparing of these lengths, this is resulting that film shot rhythm is related to shot length.

Keywords: film, rhythm, genre, Michael Bay

* Lecturer/Department and Graduate of Digital Content Design, Ling Tung University

** Associate Professor/Graduate School of Design, National Taiwan University of Science and Technology

*** Assistant Professor/Department and Graduate of Digital Content Design, Ling Tung University

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

摘 要

孟德爾頌 E 小調小提琴協奏曲的樂譜及錄音版本眾多，該如何詮釋、演奏，莫衷一是，因此，審視手稿譜是回歸作品原型的第一步。手稿譜雖非孟德爾頌對樂曲最後的敲定版，但「更改過的版本，不見得是最好的」；本研究從手稿譜，探究孟德爾頌的原意，針對樂句在版本上的差異詳加比對，從和聲、樂句及演奏技術的層面探討，尋找更多可行的詮釋與演奏方式。研究中發現，手稿譜的樂句，以音樂性及歌唱性為主，並佐以高超、多變的演奏技法，這些句法雖在稍後因某些因素而被修改，但大多卻合理而富趣味，並適合現今演奏者演奏。藉此研究，希望提供演奏者多一種詮釋的參考。

關鍵字：小提琴協奏曲、E 小調、孟德爾頌、手稿譜、詮釋

一、導論

(一) 研究目的

樂譜的研讀，一向是演奏者必備，並且重要的課題；作品手稿譜的研讀，除了忠於原味，對於遠在幾個世紀前作曲家的心路歷程，可以有多一番的了解，它包含了詮釋與歷史的內涵，因此，更是研究的重點。

孟德爾頌 (Felix Mendelssohn-Bartholdy, 1809-1847) 小提琴協奏曲的手稿譜與現今坊間樂譜的差異，遠比巴哈無伴奏小提琴奏鳴曲與組曲的手稿譜與現今樂譜的差異大得多，這原因很多，可以歸咎於作曲家想法的改變、作曲家大量參照及融入他人的修改意見，也因為手稿譜保留過程的曲折。¹

我們知道，孟德爾頌是經過多次的片段推敲及長久的醞釀，才寫出這份抄寫乾淨、漂亮的手稿譜，之後再經過小幅修正，才將其交給抄譜員 Eduard Henschke 抄寫，成為第一份拷貝譜，1844 年十二月當孟德爾頌第一次聽了協奏曲的現場演奏後，他做了幾個重大更改，包括，第一樂章的術語、cadenza，及幾個音群的修正；到目前為止，大部份的音樂，來自孟德爾頌的「原創」。在這之後，從孟德爾頌與大衛² 書信往返的內容看得出，樂曲中越來越多的更改來自於大衛的意見，有一些更改是大衛寫了再給孟德爾頌看的，也有，未經過孟德爾頌的檢查而直接交給出版商的；在這些修改的同時，不同的版本已經陸續出版。

我們不得不去思考，當熟知小提琴演奏技術的孟德爾頌，在手稿譜與後續樂譜之間所做的弓法及樂句的更動，是因為他的想法，還是大衛的主張？孟德爾頌多禮而謹慎的態度，會導致他即使不願意也不得不接受大衛的意見嗎？作曲家心中所要的小提琴協奏曲，真是現在所呈現的樣貌？！我們也不得不去思考，當樂譜的印刷興盛時，當二十世紀的小提琴大師，像海飛茲、密爾斯坦、歐伊史特拉夫正活躍於舞台，錄製出一張張被人視為聖經的錄音時，孟德爾頌的手稿譜卻在暗無天日的木箱中，那麼，印刷中的樂譜或演奏家看到的樂譜，是過去留存的譜，校訂又校訂之後的譜，號稱正版的偽譜，或是某某人演奏的模式？這些譜之於原創性，剩下多少？！

筆者想到了一個關於 Franz Waxman「卡門幻想曲」(Carmen Fantasy) 的小故事。這首作品的錄音眾多，但聽提獻者的海飛茲，與同為俄國大師的柯岡 (Leonid Kogan) 的錄音會發現，他們在音符與節奏之間有一些差異，不同版本的樂譜，有些像前者演奏的，有些像後者演奏的；這是因為 Waxman 在不同的版本做不同的校訂嗎？結果其實是，柯岡聽了海飛茲的演奏，就以聽寫的方式將樂譜記下來，供自己演奏之用，中間當然難免有記譜的失誤及遺漏，但不明就裡的人就將這份譜再印刷出來……。

Michael Steinberg 說，經過作曲家一而再、再而三更改過的版本，不見得是最「特別」及「強烈」，被認為最好的那一首；³ Franco Sciannameo 說，將新出土的手稿譜呈現出來，為的是讓演奏者多一種不同品味的選擇；⁴ 筆者認為除了品味，從樂譜的版本中辨別出真理，並糾正經年累月沉積的謬誤，是一位演奏者最基本的目的。

（二）研究方法

以 1991 年 Garland 出版的孟德爾頌手稿譜（後簡稱手稿譜），及 G. Henle Verlag（後簡稱 Henle 版）2003 年出版的樂譜（它是綜合手稿譜、第一份拷貝譜、德國第一版 Breitkopf & Hartel 版，及幾個鋼琴、管弦樂伴奏版的樂譜，經由 Ullrich Scheideler 所校訂的版本，小提琴部分的指法及弓法由 Igor Ozim⁵ 所提供）為依據，另外也參考了英國 Penguin 出版的管弦樂團總譜。

研究重點在對音樂影響最深的樂句及表情記號，其它如音符上的異動，暫且略過不談。詳加比對樂譜中的相異處，再從擁有的文史資料中找尋出，這些相異處的由來或更動的原因，以演奏者的觀點，從樂句的合理性、演奏的技術性，及音樂的趣味性來評斷這些相異處的優缺點，並佐以幾位演奏大師的樂譜筆記，及演奏錄音為參考，提供更多元的詮釋意見。

二、從樂曲背景探究

（一）作曲背景

早熟的天才孟德爾頌在富有的猶太家庭長大，他接受良好的教育並被培養成擁有多方面長才的知識份子，當他決定專職為音樂家後，家庭給予的強大支持讓他能夠快速的功成名就。除了作曲及鋼琴演奏，年輕的孟德爾頌成功的重新演奏巴哈的作品，擔任布商大廈管弦樂團 (Leipzig Gewandhaus Orchestra) 的指揮，並創立了萊比錫音樂院 (Leipzig Conservatory of Music)，事業一帆風順；1838 年的七月三十日，孟德爾頌首次告訴大衛，他準備要寫一首小提琴協奏曲，這之後，孟德爾頌同時創作其他作品，也忙於演出、在各地創辦音樂節，並且結婚、養育子女。他對這首小提琴協奏曲期待甚深，一反過去速成的模式，經過反覆琢磨、不斷修正，終於在十二年後的 1845 年完成作品；這時距離他生命終了，只剩下兩年。⁶

提到這首協奏曲的創作，就必得提到樂曲的題獻者，小提琴家大衛。大衛從 1836 年起擔任萊比錫布商大廈管弦樂團的首席，本身也是作曲家，曾經創作了五首小提琴協奏曲；他在得到孟德爾頌的支持後進入萊比錫音樂院任教，與孟氏的關係更為密切。他與孟德爾頌的關係，就如同姚阿幸 (Joseph Joachim) 與布拉姆斯、海飛茲與華爾頓一樣，他們亦師亦友，在作曲家創作小提琴作品時能給予專業的意見。

孟德爾頌在 1844 年完成手稿譜後請大衛為他做未公開的演奏，在這之後，他對樂曲做了大幅度的修正，並重新譜寫 *cadenza*，然後，他又將新的樂譜交給大衛並徵詢意見，大衛給予意見後又再修正，如此反反覆覆，直到接近演出，孟德爾頌因為家庭因素而分身乏術，大衛在未知會孟德爾頌的情況下再次做了某些修改，並給予首演；孟德爾頌在書信中，曾對於樂譜某些片段感到不甚滿意，但因為首演的成功，所以也就沒再堅持修改。因此，大衛之於孟德爾頌小提琴協奏曲，其扮演的角色恐怕已經遠超過「意見提供人」而僭越了

分際，才會有後來學者對小提琴協奏曲提出 “Mendelssohn, or David?”，究竟是誰的作品的質疑。

(二) 版本背景

閱讀孟德爾頌小提琴協奏曲的手稿譜之前，我們要對它命運多舛的歷史有所了解。正如所有的手稿譜，它是孟德爾頌對小提琴協奏曲第一手勾勒出的藍圖，這之後經歷了更改，及一而再、再而三的校稿，然後有了第一版、第二版、海外版、鋼琴版及管弦樂版，這之間又包含了無數次的校稿、編輯，然後才是演奏者手上看到的樂譜；這一份孟德爾頌原始的藍圖，存放在柏林國家圖書館 (Staatsbibliothek zu Berlin) 中。

1941 年四月的大戰期間，英國空軍對德國柏林大規模空襲，這讓擁有大量手稿譜藏譜的柏林國家圖書館有所警覺；視這批藏譜為文化珍寶的館方，為了讓藏譜能躲避戰禍而展開大規模秘密「遷譜」的行動。圖書館館長 Wilhelm Poewe 博士在同年將藏譜以 505 個二立方英尺左右的木箱裝箱，運往接近捷克邊境 Silesia 的 Fürstenstein 城堡，為了預防不肖人士的覬覦，他只在木箱上寫著 “P. S. B” 的代號，政府高層也僅有少數幾個人知道這項祕密行動及真正的藏譜地點，也因此，後來的柏林大火，讓大多數人以爲這些藏譜已經因爲大戰而損毀殆盡。

Poewe 博士在一年內三次造訪 Fürstenstein 城堡以確保藏譜的安全，但在 1943 年的五月，他緊急的選擇二十二位德國重要作曲家的 196 件作品，其中包括：莫札特的《女人皆如此》及《魔笛》、貝多芬的第 7、8 及 9 號交響曲、布魯克納的第 8 及 9 號交響曲、孟德爾頌的小提琴協奏曲及《仲夏夜之夢》，以及舒伯特、布拉姆斯、海頓等的作品，分成 50 箱，再度運往西南方 Grüssau 鄉間的修道院，藏匿在管風琴室中。沒多久 Silesia 淪陷，生死存亡中的德國人無暇顧及珍貴的手稿譜；藏譜的去向，始終是個謎團。

戰後德國政府以國際公約爲依據，向俄國追討俄軍在東柏林及俄軍區所尋獲的一些藏譜，直到 1954 年，這些藏譜在英、美監交下才歸還給新的德國國家圖書館，西柏林國家圖書館；但奇怪的是，這些歸還的譜中並沒有藏於 Grüssau 的這部分。Grüssau 的藏譜在哪裡？據說修道院因爲大火而付之一炬，那麼藏譜自然是遭遇了相同的命運，但幾年後，修道院尚存的修士向教廷透露，當時藏譜的管風琴室並未著火，藏譜是被占領的俄軍（或波蘭軍）尋獲，並且運往「東方」（意即蘇聯或波蘭），俄軍（或波蘭軍）爲了躲避德國的追查而散布大火的假消息，掩蓋事實。

珍貴的藏譜尚存於世的消息震驚各界，國際間於此展開了一場諜對諜的搶奪大戰，名爲「尋找偉大德國作曲家，從巴哈到布拉姆斯，之手稿譜計畫」。以 Carleton Smith 博士爲首的美國國家藝術機構 (National Arts Foundation of New York) 循著 Grüssau 神父提供的線索，最後在波蘭的 Cracow 宣布找到了這批藏譜！這過程隱藏了許多不爲人知的秘辛，包括波蘭學者私自侵吞藏譜，波蘭及德國政府的政治角力……不論過程如何，它終究是被找到了。1977 年，Grüssau 藏譜的少部份正式歸還給西柏林國家圖書館，其餘保留在 Cracow 的 Jagiellonian 圖書館，孟德爾頌小提琴協奏曲的手稿譜及第一份拷貝譜，也留在 Cracow。

經過四十年的顛沛流離，手稿譜得以重見天日，1988 小提琴家 Luigi Alberto Bianchi 以此版本在倫敦演出，並於 1991 年由紐約的 Garland 公司印製，再次出版。

三、從樂譜探究

(一) 第一樂章

首先，第一樂章術語的註記，已經有不同的詮釋。孟德爾頌在第一次聽了協奏曲的演奏後，隨即將手稿譜的 *Allegro con fuoco* 改為 *Allegro molto appassionato*，這兩個不同的術語，在速度上是一樣的，在表情上，前者多了一點力道及確切感，後者多了一點豐富的情感。

第一主題段，小提琴主奏開始的兩個 B 音沒有連結線，演奏時兩音之間不能太黏貼，因此弓法以一上一下或一下一上為宜，如果使用兩個音一弓，無論是兩個上弓或兩個下弓，它聽起來都必須如同分弓一樣；孟德爾頌對於主題，多次強調要使用 E 弦演奏，⁷ 大概是極度期待它所發出燦爛、清亮的聲響，基於這個理由，在幾個高的 E 音上可以嘗試使用泛音演奏，⁸ 增加清亮感。第 7 跟 9 小節的節奏 ，手稿譜上寫著 ，Henle 版寫的是 ，我們無從得知這中間的改變是因何而來，但從多次類似的音型，孟德爾頌都以  的方式分句來看，孟德爾頌對前者有相當程度的偏好，但基於某種考量而做修正；演奏上來說，前者咬字清楚，後者圓滑柔順。(譜例 1)

(譜例 1) 第一樂章，1-14 小節



Henle 版在第 21 到 23 小節，每小節有一個連結線，第四音上有一個斷音記號，這個斷音記號非常重要，而 Henle 版的記譜遠不如手稿譜的，前三音一個連結線，第四個單獨一音的記譜來得清楚；Henle 版的記譜是從弓法的運用去考量，但因為一小節一個連結線的誤導，如果弓不夠用，就會容易讓人將弓平均分配成兩音下弓、兩音上弓，那麼，樂句就錯了！若依照手稿譜的記譜演奏，在慢速的下弓及快速的上弓間取得音量的平衡，⁹ 就能做到樂句與音量兼顧。¹⁰ 第 24 小節樂句結束，手稿譜在長音的 A 音及第二拍的 B 音上有連結線，跟第 10 小節的 #D 與 B 音間有連結線一樣 (譜例 1)；從樂句思考，它是主題動機 (附點四分音符及八分音符)，所以應該是從第二拍的 B 音開始新的樂句，從和聲思考，這裡是屬七和絃，所以二分音符的長音是掛留音，終點是走到根音的 B 音上，第二個 B 音

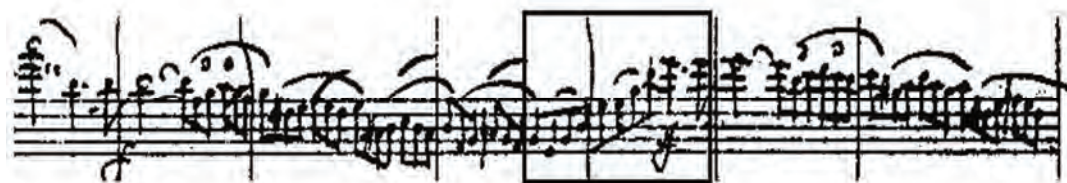
是新的樂句。無論以何種方式思考，第 10 與第 24 小節需要以一樣的方式演奏，才合乎道理。

(譜例 2) 第一樂章，18-25 小節



27 及 31 小節第二拍的八分音符，手稿譜中每四個音的中間兩音有連結，比之 Henle 版的後五個音都分弓，多了份生動，少了份咄咄逼人。29 小節開始的三連音群常被演奏得鏗鏘有力，讓前面優雅的風格盡失，這得歸咎於記譜的誤導：樂譜上，每拍的第一音上有個重音記號，而重音又是每弓的最後一個音，演奏者會在最後一音自然而然的把剩下的弓用完，奏出的音量當然可觀。反觀沒有任何記號的手稿譜，四小節樂句，從長音開始往下滑落，直到三小節後第二拍的第一音，這是前半句；由低往高的斷音群是後半句，如此順著音型，音樂的高低起伏自然在其中，不需要畫蛇添足的重音記號 (譜例 3)。

(譜例 3) 第一樂章，24-30 小節



36 到 39 小節級進上行的音群，大衛在最後一次校訂時指示在 G 弦演奏，¹¹ 我們知道，在孟德爾頌時期所使用的琴弦其硬度遠不如現代的琴弦，G 弦也沒有那麼渾厚的聲音，以現今的琴弦演奏 G 弦高把位，所得到的厚度與音量，恐怕是大衛難以想像的，因此，演奏者對指法的遵從應該隨時代變遷而調整，也許可以在 38 小節第二後半拍開始用 D 弦拉奏，¹² 或者，將 39 小節四組 G- $\sharp$ F-E 的音分別使用 G、D、A、E 弦演奏，不僅可以降低從 G 弦直接換到 E 弦的音色落差，還可以做充分的音色變化。樂團帶出主題，在新舊樂段交接的第 70 小節，手稿譜從第四個八分音符後 (A- G- $\sharp$ D-E-C 音) 都有斷音記號，這些斷音記號扮演著再一次強調的角色，它讓結尾更強烈、有活力，也更能對比出新樂段柔和的個性；很可惜，它常被其他版本遺漏。

第一主題與第二主題間的過門樂段，手稿譜中的分句比之後來的版本，卻是有趣的多。手稿譜中，小提琴聲部從 72 小節開始到小提琴主奏出來為止，它呈現不規律的 4 + 4 + 2

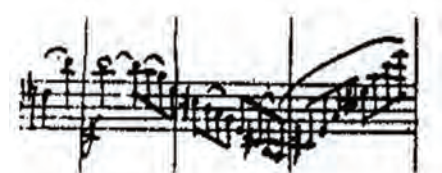
+2 +2 +2 (拍) 的樂句，孟德爾頌在長的小樂句下標示著 hairpin (< >)，短的小樂句則無任何標示；相同樂句由小提琴主奏的 76 到 80 小節再奏一次，才接兩句 4 +4 (拍) 的結束樂句。這樣的分句雖然使樂句略顯短促，但卻表現出樂句中潛藏的兩種不同性格，長句誇張炫耀，短句喃喃自語，而且如此一來，先行的樂團與後來的主奏，分句便能統一。(譜例 4)

(譜例 4) 第一樂章，72-82 小節



從 84 到 91 小節接連三句有 *sf* 的樂句，讀 Henle 版，會將樂句解讀為：從最高音往下走的兩小節小樂句，加上第三小節由下往上的一小節小樂句，兩個相反走向的樂句組合而成。從手稿譜中我們找到了另一種解釋方式 (譜例 5)，它的不同在於，第二個小樂句是從前一小節的最後一音開始，這個音是下一小節大三和絃的根音，因此，第二小樂句是一組從根音開始的分解和絃；這樣的解釋應該更為合理。而弓法的運用，演奏者應該避免分開和絃音的樂句，如果以下弓演奏 *sf* 的音，中間的八分音符可以用任意弓法，但務必從第二小樂句以一個完整的弓來演奏。類似的樂句問題，93 小節第一到第二拍的 A、G 兩音，手稿譜將這兩音連結起來；這裡新的樂句是從第八個八分音符的 F 音開始，如果 93 小節是依循著前一小節的分句，那麼連結線應該是在第二、第三個八分音符 (D- B 音) 及第六、第七個八分音符 (B- D 音) 之間，這樣樂句較有整體性而合理；演奏時也可以從第一音到第七音一個弓，¹³ 或者通通都分弓演奏。(譜例 6)

(譜例 5) 第一樂章，84-87 小節



(譜例 6) 第一樂章，88-97 小節



從高潮漸漸沉寂到第二主題樂段的過渡樂句，延續前面在每個最高兩音及最低兩音連結的音型，120 小節最後一個 $\sharp F$ 音正好連結到 121 小節的 D 音上，接下來新的樂句由第二個音開始到下一個小節的第一音，如此連續三句，促成由低往高，在最高音結束後再一次由低往高的樂句；很有趣的，手稿譜中 121 小節開始的新樂句，是每小節為一個樂句。由和聲來判斷，前者或後者的分句都屬合理，若由樂團每小節一個伴奏和絃來看，是主奏與伴奏同時更換和絃的後者較為協調；演奏上，每小節第一個音所扮演的角色不同，會導致詮釋的效果不同：前者，因為小樂句的句尾是最高音，所以音樂是往上飄的；後者，小樂句的第一與第二音間有音程的大跳，張力較大，需要稍微的延遲這兩個音，音樂反而變得沉穩，直到第三個樂句 (123-127 小節) 才因音域上揚，音樂才往上飄。(譜例 7)

(譜例 7) 第一樂章，119-124 小節



孟德爾頌原先並沒有在第二主題上寫 *tranquillo* 的術語，當演奏第二主題「必然變慢速度」的今天，我們需要思考的是，“*tranquillo*”在孟德爾頌心中是一個表情記號，還是速度變化的術語？從音樂的鋪陳來看，前面的三連音、八分音符，到這裡的四分音符、二分音符，音長增長，音樂自然減緩，若再將演奏速度放慢，音樂恐怕變得窒礙難行；¹⁴ 將 *tranquillo* 視為提醒演者「別讓音樂過於激動」，應已足夠。相同樂段，接近尾端的 160 小節有一個 *cresc.*，直到 168 小節第二拍才有一個 *p* 記號，但是樂團伴奏在主奏正要到最高潮的 164 小節時卻突然的標上 *pp*，這如何解釋？樂譜上，從第二主題開始，孟德爾頌在樂團部分總共寫了五次 *pp*，分別在 139、148、155、159 及 164 小節，我們知道他對於主奏的聲音是否會被樂團掩蓋非常在意，所以一再的在樂譜上強調「樂團需輕聲」，因此筆者認為，漸強後 164 小節的 *pp* 不是戲劇性的 *subito pp*，只是保持 *pp* 的意思，而且是針對樂團而言，主奏沒有理由在這裡跟著做 *pp*。另外，整個樂段除了 139 小節的 *pp* 外，主奏的樂譜上只有漸強記號，音樂是如潮水般的漸進直到高潮點的延長音 A 音上 (165 小節)，如前所述，如果在它之前不應該演奏 *pp*，它就該是持續強烈的，那麼使用約定成俗的 A 弦泛音演奏，似乎不夠力道，筆者建議可以用 E 弦 *f* 演奏。

(譜例 8) 第一樂章，176-180 小節



第二主題後的展技樂段，以每四小節或八小節為單位，發展出不同形式的弓法變化，可以這樣歸類：177 到 181 小節，181 到 189 小節，190 到 194 小節，194 到 197 小節，197 到結束。177 到 181 這四小節以 *detaché* 為主，接下來的八小節以四個音一弓及分弓的交替弓法拉奏，但 Henle 版在 179 小節的第一及第二拍各增加了一個連結線，這樣的連結不只打亂了弓法、樂句，更會造成一、二拍第一音的下弓，因為後面需要比較大的弓而將弓拉長，音就會變得過重，影響音樂的順暢（譜例 8）。進入高潮的 190 小節有四次相同音型的強調樂句，在這四小節中，手稿譜是延用與 190 小節相同的弓法（前三個音分弓）；這樣的弓法與 Henle 版的將第一拍的三個音用一個弓演奏比較起來，多了一份力道，音也不會因為連弓及跨弦而演奏得含糊不清。

195 到 198 小節，手稿譜的十六分音符是用另一弓演奏，Henle 版將其跟下面的弓連結起來演奏，這樣對分句不會有太大的影響，卻易於演奏，是好的改變。Henle 版在 197 小節開始的三連音群，以不均等的兩弓演奏，手稿譜只寫了一弓；如果以一弓演奏，因為往弓根走音量容易變強，所以使用上弓為宜，如果因為音量而必需換弓，那麼應該跟 Henle 版相反的，從 197 小節到下小節第一拍用一弓，在強拍而且漸強的第三拍再換弓，會比較適當（譜例 9）。手稿譜 204 到 205 小節的連續八度三連音都以分弓記譜，比起一個音上弓、兩個音下弓的弓法，動作略顯繁複，卻能有更大的力道及音量，有效避免上弓強、下弓弱的不平均音量，也能避免下弓的兩音因換弦而被模糊帶過的情況。

(譜例 9) 第一樂章，190-199 小節



進入 *cadenza* 前，Henle 版的主奏在 263 到 267 小節之間，兩次同樣是 E- #G- B 的大三和絃，與之應和的樂團一次是大三和絃、一次轉為 #E- #G- B 的小三和絃；手稿譜則樂團

兩次都是小三和絃，主奏一次是 E- #G- B，一次是 #E- #G- B。兩組和絃或由主奏或由伴奏演奏，也許只是排列組合的替換，但效果卻大不相同，筆者偏好以後者的方式演奏，當曲調漸趨平靜，卻乍然提出一個不穩定的和聲，充滿質疑，在這裡有增添色彩的效果（譜例 10）。Henle 版在 279 到 290 小節跟手稿譜一樣，詳細的標示出相同音型中不同的分句：從 279 到 284 小節，每個小節一個連結，286 開始的三小節是前兩音連結、第三音單獨的樂句；這樣分句上細微的差異，往往連樂譜也沒有忠實的標示出來。如果弓分配得宜，還是可以依照手稿譜拉奏，但如果因為弓法的搭配不得不在 286 到 288 小節使用一小節一弓，那就必需在第三音做出一點「不一樣」，譬如，Martzy 就將這三小節的第三音演奏得特別長。（譜例 11）

（譜例 10）第一樂章，263-269 小節



（譜例 11）第一樂章，279-289 小節



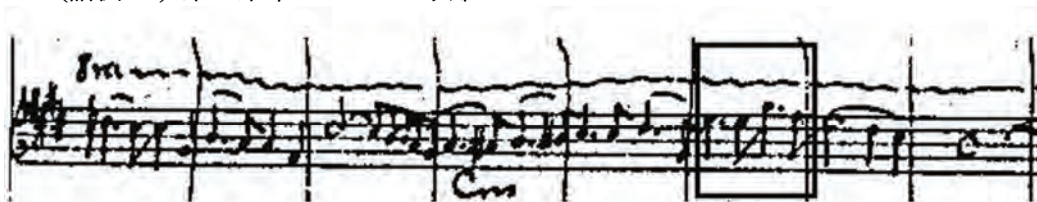
孟德爾頌手稿的 *cadenza* 寫的極精簡，在聽過大衛的演奏後才增長篇幅，並標上 *Cadenza ad libitum*¹⁵ 的術語。¹⁶ 孟德爾頌的 *Cadenza ad libitum*，指的是 295 到 307 小節，演奏者如果覺得某個和絃需要多重複拉奏幾次才足夠，或者某個琶音要再更炫技一點，那是可以隨個人喜好來改變的。另外，孟德爾頌在整段 *cadenza* 中放了一個 *Tempo I*、一個 *a tempo*，很刻意的強調自由中的隨即回復速度；也許在 *cadenza* 已經被演奏得極度浪漫的今天，演奏者需要重新回來思考作者喜好的，直接而自然、流暢的演奏方式。

再現部開始，承接樂團樂句的主奏，以一人的音量來接續整個樂團演奏的 *ff*，如果以標示的 *mf* 演奏，肯定過於薄弱；手稿譜在 363 小節並沒有其他的表情記號，*dim.*延遲在 366 小節才出現，因此可以解釋為，363 小節是延續前面 *ff* 的音量來接續樂團的樂句，經

過十幾小節的漸弱才到 377 小節的 *pp*。手稿譜在 373 小節大跳到下屬音 (A 音) 時有一個 *sf* 的記號，在冗長的下降樂句中重新做一個小高潮，是個較不沉悶的好方法。

幾個零星的地方，譬如，399 小節的高潮，熟悉小提琴的孟德爾頌肯定了解樂器的極限，因此爲了達到強大的張力及激烈的熱情，他將整個小節的附點四分音符及八分音符都使用分弓，這樣大膽而聰明的弓法卻被大衛棄之不用，是蠻可惜的 (譜例 12)。尾段 420 小節後三連音與八分音符交替的重複音型 (譜例 13)，手稿譜中，第一後半拍的連結是到第二拍的第一個音，後面四個八分音符是分開的；Henle 版是從第一後半拍連結到第二拍的第二個音，後面三個八分音符分開。依照 Henle 版，後面三個八分音符同爲上弓 (三個下弓不可行)，那麼前面的五個音就是一個下弓，這樣會造成下弓強，連續上弓輕 (譜例 14a)；後面三個八分音符分弓，前面的五個音下弓，那麼分弓勢必只能在接近弓尖的地方拉奏，弓尖缺乏彈性，會讓這三個音不夠輕巧 (譜例 14b)，相反的，前面上弓，後面的八分音符在弓根拉奏，就過於笨重，且最後一個音容易因下一個弓的需要而拉長，變得太大聲 (譜例 14c)；若依照手稿譜，前面四個音下弓，分弓正好在中弓附近拉奏，會得到敲擊的動感，是兼具彈性及重量的弓法 (譜例 14d)。422 小節的三連音，手稿譜兩音下弓、一音上弓的弓法，比之 Henle 版的三音一弓，可以讓音樂較有跳躍感，也是個不錯的選擇。

(譜例 12) 第一樂章，394-401 小節



(譜例 13) 第一樂章，420-424 小節



(譜例 14) 第一樂章，420-422 小節

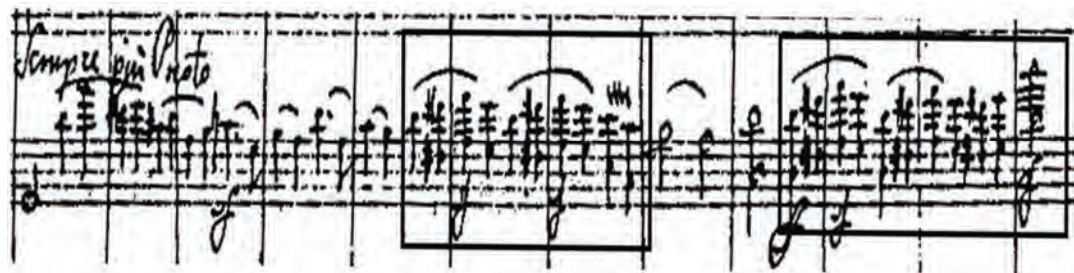


446 及 452 小節的三連音，也是手稿譜呈現出更有活力的例子，在這裡，分弓演奏三連音雖然較為麻煩，但因為左手是需要極度伸展手指的 $\sharp F$ - $\sharp D$ - B 三音，連弓會誘使伸展的手指跟著滑下，造成不平均，分弓反而能讓左手的按指更扎實，且還能增加音樂的強度 (譜例 15)。 *sempre piu Presto* 整段，孟德爾頌原先是以八度雙音記譜，他在書信中也表明了，「除非不能演奏」否則最好保留的意見；¹⁷ 這樣的技術在今天看來並不特別的困難，但卻是製造最後高潮最有力的方式，也許，我們可以試著在一百五十年後的今天，重現孟德爾頌的夢想 (譜例 16)。

(譜例 15) 第一樂章，444-448 小節



(譜例 16) 第一樂章，481-492 小節



(二) 第二樂章

第二樂章不像第一樂章更改那麼多，大部分維持著手稿譜的雛形。

(譜例 17) 第二樂章，9-16 小節



(譜例 18) 第二樂章，31-36 小節



主題裡常見的音型： $\downarrow$ ♪ (譬如，第 13、14、15 小節)，它小得常讓人忽略，卻又是音樂轉折的關鍵，手稿譜上，第 13、14、15，及 21、22 小節 (譜例 17)，從四分音符連結到下一個十六分音符，第二個十六分音符是分開的，就跟第 32、33 及 35、36 小節一樣，樂句不同，音型一樣，分句也一樣 (譜例 18)；¹⁸ 不知從什麼時候開始，分句變成了今天 Henle 版的，從四分音符一直連結到第二個十六分音符，這點，我們無從考證。¹⁹ 這裡跟第一樂章第一主題是類似的分句問題，孟德爾頌的記譜有什麼意義？他是希望兩個十六分音符不要被輕易帶過嗎？我們可以在 13 小節用一弓拉奏第二拍，但在第二個十六分音符上稍微的強調，我們也可以照著手稿譜的弓法，第二個十六分音符以另一個小弓帶過，那樣變成同樣音型以一次上弓、一次下弓演奏，雖然一致性不夠，卻讓音樂走向不同，重拍的音色變得不同，而且第二個十六分音符因為是分弓拉奏，就不需另外再強調一次。32 跟 33 小節，每拍的最後一個音 (十六分音符) 以另一弓拉奏的話，它就不再只是兩個連結的十六分音符的句尾音，而是引導到下一個八分音符重拍的起音，角色大不相同。46 跟 47 小節中，並沒有與前一次 (42 到 43 小節) 一樣的連結線，42 小節上有一個 *p* 但 46 小節沒有，可以解釋為，為了強調第二次的樂句，以分弓並且不是 *p* 的拉奏。(譜例 19)

(譜例 19) 第二樂章，40-48 小節



中段小提琴主奏的震音雖是伴奏的角色，但旋律仍在高音部進行，須顧慮樂句的劃分。因此 76 到 77 小節的樂句，這裡承接的是主題不斷的輪奏，第二主題是弱起八分音符開始，因此應該從弱起的 76 小節最後一個八分拍開始新的樂句，並起新的一弓，而不是如 Henle 版的，從 77 小節正拍開始新樂句。(譜例 20)

(譜例 20) 第二樂章，75-78 小節



第二樂章與第三樂章間的過渡，是第二樂章的第一主題變形而來，除了節奏，分句也是一樣，從這點思考，手稿譜 110、111、114 及 115 小節音的連結爲 , 就十分合理。111 小節第四拍的兩個 B 音是另一個樂句，孟德爾頌特地標示了 *p* (前面是 *mf*)，第二次的 115 小節也是如此，這兩個 *mf* 與 *p* 的樂句，就如同兩個人的對話；因此 Henle 版將 111 小節新舊樂句之間 (B 與 B 音) 連結起來，筆者認爲不當，只會混淆樂句。(譜例 21)

(譜例 21) 第二樂章，109-117 小節



第二樂章比較多的改變在於強弱記號的位置上，譬如 40、41、44、45 及 74 小節等等，Henle 版是依照手稿譜而寫，並且對改變的地方詳加討論，因此不累述。

(三) 第三樂章

主題的奏法，是飛躍點弓 (flying spiccato)²⁰ 最有名的運用，其帶點敲擊的用法，使得上弓與下弓之間的音色差距不大，因此一長串的飛躍點弓，需要使用幾個上弓再使用下

弓，譬如，第 12 小節是否分弓，12 小節的音群是否連結到 13 小節，18 小節第一音是否為另一弓，這些都不重要，因為在快速連弓中，上下弓音色雷同，對樂句也影響不大。

大衛當時在第 18 與 21 小節這兩個地方都使用弓尖演奏，²¹ 以現在的眼光來看，這不是唯一可以演奏的方式。如果，第 17 跟 19 小節的後半是用連續上弓，中弓拉奏，18 小節第一個音下弓，其後的音再連續上弓；其中第三拍的 $\sharp D$ 、 $\sharp F$ 兩音也可以用分弓拉奏，達到強調及清晰的效果，接下來的 19 小節， $\sharp B$ 音開始的三個音用平弓上弓，B 音開始的音群用連續上弓。這樣的弓法，可以避免 18 小節第一、二拍分弓時，下弓正好都是重拍而產生下弓重、上弓輕的不平均現象；20 小節因為分弓的音只有兩個，因此較不會產生不平均，而 21 小節，剛好是綜合前面所用的兩種弓法，再奏一次；這樣的弓法饒富趣味，很難想像孟德爾頌不是特別安排過的（譜例 22a），只是相同的樂句在 142 到 145 小節時，記譜就大而化之，用連續上弓及連續下弓，沒有資料記載孟德爾頌想法上有什麼改變。從 Ilona Feher²² 的樂譜中發現，她在演奏這類弓法時使用頗多的連續上弓及連續下弓，²³ 雖然現代人不常使用這樣的演奏方式，但或許值得一試。（譜例 22b）

（譜例 22a）第三樂章，17-21 小節



（譜例 22b）第三樂章，142-145 小節



類似的情形也出現在 41 到 44 小節，孟德爾頌在幾乎相同的音型中寫了不同的分句；綜合上述經驗，可以斷言這是孟德爾頌求新求變的證明，演奏者也可以試著選擇不依循經過統一後的校訂版；以這裡為例，也許受 43 小節第二拍上連續斷音驅使，因此即使 Henle 版沒有特別的標示，但常見演奏者將 43 及 44 小節以全部分開的跳弓演奏來求取變化。²⁴ 另外，進入 41 小節快速音群前的三個八分音符，它有斷音記號而沒有任何連結，但卻常被演奏成 ，這樣的分句，是毫無理由的（譜例 23）。樂段結束前的兩小節快速樂句（53-54 小節），手稿譜以全部分弓記譜，Henle 版在第二個小節的第 8、9 音上做連結；從樂

句考量，前者顯得自然而統一，後者卻突兀，演奏者應該從結束的高音習慣使用上弓，或使用下弓，來決定用何種弓法演奏。

(譜例 23) 第三樂章，40-44 小節



107 到 117 的十小節中記譜上有細微的不同，孟德爾頌使用了兩個<>記號，手稿譜中，第一個是在 107 小節的第一個 D 音上，第二個是在 110 小節的 G 音上，Henle 版卻將它解釋為一個是<>，另一個是 110 小節整小節的漸強、漸弱；對照起 114 小節的 *cresc.*，這裡所發生小一點、大一點的漸強、漸弱似乎顯得無關痛癢。如果依照手稿譜，在不同的拍上做<>，那麼，從 107 到 114 小節間，四次相同節奏的音型就會因為重拍改變，而有第一次坦然、第二次含蓄、第三次平淡並且為第四次的 *cresc.*準備，的多變風貌。(譜例 24)

(譜例 24) 第三樂章，107-114 小節



主題變形而來的 151 小節樂句，手稿譜上，樂句開始的 G、 $\sharp F$ 兩音，不但沒有連結線反而還有斷音記號，因此弓法有兩個選擇：分開的下、上弓，或 *flying spiccato* 的兩個上弓；Henle 版則是將第一與第二音連結起來。雖然這樣的音型，連結的第二音我們會把它當成斷音來演奏，²⁵但演奏的效果還是與分弓或 *flying spiccato* 很不一樣；有趣的是，Penguin 版也是如手稿譜的分弓、斷音標示，我們可以很合理的懷疑 Henle 版連結線的正當性。從另一個角度看，如果樂句的第一、第二音有連結線，那麼相同音型的兩個 E 音 (152-153 小節) 及 E、B 音 (156-157 小節) 也應該連結起來，這樣變得更不易演奏，因此不合理 (譜例 25)。接下來的樂句，從樂譜上看，小樂句是從 155 到 159 小節第一拍的 B 音，第二拍 E 音是新的樂句開始，到兩小節後的 B 音又是一小句；這樣的分句，在手稿譜上卻不能成立。手稿譜上 159、161 及 163 三小節連結線是整個小節的，那麼小節裡應該是不可分割的樂句；也許伴奏的弦樂聲部都在第二拍時進入，讓人有第二拍是新樂句的錯覺，但別忘了，第一拍不是空拍，而有管樂吹奏的音；是管樂吹奏強拍，弦樂奏出後面三個弱拍。因此重新思考主奏的樂句，159、161 及 163 小節應該是，第一音 B 音是根音，後三個音是建築在 B 音之上的和聲變化，這樣的樂句既合理，也與伴奏的音型相互吻合；在眾多錄音版本中，唯獨 Martzy 是按照手稿譜演奏的。(譜例 26)

(譜例 25) 第三樂章，151-158 小節



(譜例 26) 第三樂章，158-165 小節



尾奏中，手稿譜沒有任何的連結線，在如此快的速度下，我們將它解釋為，不論使用連弓或分弓，每個音需要顆粒清楚；筆者建議演奏者不妨嘗試以分弓拉奏，這樣音量大而強烈的效果，能夠讓結束更為燦爛。

四、結論

孟德爾頌的音樂，甜美、純粹、敏感而高尚，他的 E 小調小提琴協奏曲一如他的人格，優雅中帶著熱情、平凡中令人著迷，被譽為三大小提琴協奏曲。²⁶ 因為它廣受喜愛，流傳下來的錄音及樂譜版本就特別的多，在這些版本中，有的是為了譁眾取寵，有的是工作不夠嚴謹，因此產生很多不合邏輯，但逐漸變成「約定成俗」的演奏方式。孟德爾頌的協奏曲，是這樣的嗎？解答這個問題，我們需要溯源，才能找出正確的方向；為了釐清何謂「孟德爾頌的小提琴協奏曲」，回到手稿譜，是唯一，也是最直接的辦法。

從作曲的過程來看，孟德爾頌主動的、被動的受到大衛影響，而對樂曲的句法、表現方式作了更改，這些更改，不是他的初衷，也不見得是他的最愛，也有可能因為校訂的頻繁，讓他遺漏某些細節。從樂譜保留的歷史來看，樂譜消失的四十年，是錯誤版本叢生的主因；因此，手稿譜與現今版本有極大的差異性。

研究中，以 Schonberg 所言 “Mendelssohn’s music is nothing if not logical”²⁷ 為準則，詳加比較手稿譜與現今版本的差異。「更改過的版本，不見得是最好的」，因此筆者以演奏者的角度，客觀的去比較、判斷，在何種情形之下，如何演奏更符合邏輯，更能表現孟德爾頌音樂之美；同時引用多位小提琴大師的詮釋，交叉印證，使論述更具說服力。

綜觀研究過程，我們發現手稿譜與現今版本的差異，多在樂句的句法畫分上；孟德爾頌本人句法的畫分，有幾項特色：1. 以音樂為主而不以技術為考量，因此樂句在和聲、音

樂上都極合理，卻可能因為演奏的技術問題而被修改；2.以歌唱而非器樂曲的方式譜寫，因此樂句中有更細緻的，類似歌唱中子音、母音的小樂句，而這些大樂句中包含的小樂句的改變，就如同咬字的改變一般，足以牽一髮而動全身；3.快速樂段偏好炫技及變化，其運弓的多變及快速，極為新潮，雖是現今演奏者能負荷的演奏方式，但在十九世紀的當時，可能因難以演奏而更改。

透過本研究，相信能提供演奏者多一種詮釋的選擇，也期待演奏者以現代的眼光，來審視孟德爾頌的手稿譜；跳脫舊有思考，重新接近孟德爾頌心中的小提琴協奏曲。

註解

1. 詳見後文。
2. Ferdinand David (1810-1873)，小提琴家、作曲家，也是孟德爾頌的好友，樂曲提獻人。
3. Winter, R. & Martin, R., 1994.
4. Bianchi & Sciannameo, 1991.
5. Igor Ozim，斯洛伐尼亞人，在倫敦跟隨 Max Rostal 習琴，是德國著名的小提琴教育家，現任教於科隆音樂院及柏林音樂院。(Igor Ozim, [http:// www.hfm-weimar.de/ v1/veranstaltungen/meisterkurse/weimarer_mk/2008/Violine/ozim.php](http://www.hfm-weimar.de/v1/veranstaltungen/meisterkurse/weimarer_mk/2008/Violine/ozim.php))
6. Schonberg, 1970: 194-203.
7. “.....the entire first Solo of the concerto was to be played on the High E.” (Mendelssohn, Letter, January 26, 1844.)
8. 法國小提琴家 Michèle Auclair 在 1963 年的錄音即是如此演奏。
9. 下弓弓速慢而靠琴橋，上弓弓速快而靠指板演奏。
10. 俄國小提琴家 Nathan Milstein 便是如此演奏。
11. Scheideler, 2003: 50.
12. Nathan Milstein 在 1953 年的錄音便是在此以 D 弦代替 G 弦演奏。
13. 以色列小提琴家 Ilona Feher 就是使用一個連弓。
14. 比較 Milstein 與林昭亮的錄音，Milstein 只在 129 小節做一點漸慢，隨即恢復本來的速度，音樂有如行雲流水，而林昭亮在整個第二主題放慢速度演奏，音樂卻有停頓的感覺。
15. cadenza 中音符的增加、修剪，都可以任由演奏者決定。
16. Mendelssohn, Letter, December 24, 1844.
17. Mendelssohn, Letter, February 19, 1845.
18. 32 到 36 小節，後來改為以手稿譜的高八度演奏。
19. Scheideler, 2003: 51.
20. 一個拉弓中，不論上弓或下弓，以 spiccato 演奏出連串的音符。(葛拉米安，69: 81)
21. Ozim, 2003.
22. 生於匈牙利的以色列小提琴家，培育出無數出色的以色列小提琴家。

23. Applebaum, Zilberquit & Roth, 1983.

24. Albert Spalding 與 Johanna Martzy 都是這樣演奏。

25. Szigeti, 1979: 219.

26. 三大提琴協奏曲，分別為：Mendelssohn、Beethoven 及 Brahms 所作的小提琴協奏曲。

27. Schonberg, 1970: 203.

參考文獻

書目

林維中與陳謙斌 (譯) (民 69)。葛拉米安。小提琴演奏與教學法。台北：大陸書局。

Applebaum, S., Zilberquit, M. & Roth, H. (1983). *The way they play Book 11*. N.J.: Paganiniana Publications, Inc.

Bianchi, L. & Sciannameo, F. (1991). *Why Cracow? A forty-year black out*. In *Mendelssohn's concerto for violin and orchestra, opus 64*. (pp. ix-xxi). New York: Garland.

Ozim, I. (2003). *Mendelssohn or David? Autograph score vs. first edition*. In Scheideler, U. (ed.). *Felix Mendelssohn Bartholdy violin concerto in e minor*. (pp. 53-54). Munchen: G. Henle Verlag.

Scheideler, U. (2003). *Preface & Comments*. In Scheideler, U. (ed.). *Felix Mendelssohn Bartholdy violin concerto in e minor*. (pp. I-VII, 49-53). Munchen: G. Henle Verlag.

Schonberg, H. (1970). *The lives of the great composers*. New York: W.W.Norton & Company, INC.

Szigeti, J. (1979). *Szigeti on the violin*. New York: Dover Publications, INC.

Winter, R. & Martin, R. (Ed.) (1994). *The Beethoven quartet companion*. USA: University of California Press.

樂譜

Mendelssohn violin concerto in e minor. (14.3/6) (1951). England: Penguin Books Limited.

Mendelssohn's concerto for violin and orchestra, opus 64. (1991). New York: Garland.

Scheideler, U. (ed.). *Felix Mendelssohn Bartholdy violin concerto in e minor*. (2003). Munchen: G. Henle Verlag.

有聲資料

Felix Mendelssohn-Bartholdy: Concerto in E minor Op.64 for violin and orchestra. *Albert Spalding* [CD]. Italy: FONO ENTERPRISE. (1941).

Felix Mendelssohn: Violin concerto in e minor, Op.64. *Nathan Milstein* [CD]. USA: EMI Classics. (1953).

Felix Mendelssohn: Concerto pour violon, op.64. *Inédits Johanna Martzy* [CD]. France: TAHRA. (1954).

Felix Mendelssohn-Bartholdy: Concerto in E minor, Op.64. *Michèle Auclair* [CD]. Japan: Philips Classics Productions. (1963).

Mendelssohn violin concerto. *Cho-Liang Lin* [CD]. London: CBS Inc. (1984).

Using the manuscript to interpret the Mendelssohn Violin Concerto in E Minor

Ya-ching Chang

Abstract

There are numerous printed editions and recordings of the Violin Concerto in E Minor by Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847), with each one offering a different interpretation from the next. In an effort to return to a more orthodox interpretation, we examine the original manuscript of the concerto, which shows revisions that were made by Mendelssohn after initially composing the piece, but before its first publication. We then compare the original manuscript and the Henle edition (edited by Ullrich Scheideler 2003); identify dissimilarities between harmonies, phrasings, and performance techniques; and offer arguments for or against the edits. The conclusion is made that the edited manuscript originally contained logical and enjoyable musical phrases even though they were later revised, and that this new understanding of the origins of this concerto further broaden its performance potential.

Keywords: Violin Concerto, E Minor, Felix Mendelssohn-Bartholdy, manuscript, interpretation.

崑劇《牡丹亭·遊園》套曲之研究

施德玉

摘 要

崑劇是我國明清時期的重要戲曲劇種，其高雅的文辭內容、精湛的表演藝術，以及極具藝術性的音樂體式和演唱方法，受到民眾極大的喜愛。尤其崑劇在 2001 年經聯合國教科文組織通過，列入「人類口述和非物質遺產代表作」，讓崑劇受到國際的肯定，並且得到其應有的藝術地位，因此對於崑劇的研究、保存與傳承就更顯重要。《牡丹亭》為湯顯祖所著之經典崑劇，其中〈遊園〉一折戲，由於優美動聽，為崑劇團經常演出之劇目之一。

崑劇音樂是屬於曲牌體，曲牌音樂之體式，在戲曲與曲藝中，為了故事情節中情感性格的完整呈現，和排場長短的運用，產生由單曲重頭到綴合聯套的曲體，目前從一些文獻資料和劇本中，可以整理出一些曲牌組合的形式，以邏輯的排序法，從簡單到複雜的形式有重頭、重頭變奏、子母調、帶過曲、雜綴、曲組、套曲、合腔、合套、集曲和犯調等十一種類型。其中套曲的應用極為普遍，並已形成特定的規律。

本文首先將曲牌及曲牌組合之形式採重點式的說明，以了解套曲之體式的定位；其次敘述崑劇《牡丹亭·遊園》之情節與內涵，分析此套曲的性格和與宮調之關係；其三以崑劇《牡丹亭·遊園》套曲的唱詞結構，分析所使用曲牌的詞格及韻部，歸納出套曲的詞格特徵；其四從套曲的音樂現象，探究不同曲牌組合成套曲的銜接語法及規律現象；結論部分歸整出崑劇《牡丹亭·遊園》套曲的曲式結構，期能對於我國傳統音樂曲式方面建立理論基礎。

關鍵詞：崑劇、曲牌、詞格、套曲、曲式結構

前言

崑劇是我國明清時期的重要戲曲劇種，其高雅的文辭內容、精湛的表演藝術，以及極具藝術性的音樂體式和演唱方法，受到民眾極大的喜愛。尤其崑劇在 2001 年經聯合國教科文組織通過，列入「人類口述和非物質遺產代表作」，讓崑劇受到國際的肯定，並且得到其應有的藝術地位，因此對於崑劇的研究、保存與傳承就更顯重要。

《牡丹亭》為湯顯祖所著之經典崑劇，由於該劇色彩浪漫、情節感人，幾百年來在民間廣為流傳。近代學者白先勇先生對於崑劇《牡丹亭》更是喜愛有加推崇倍至，精心製作了青春版《牡丹亭》。於 2004 年在台灣、香港、中國大陸及美國多地演出，造成極大的風潮，更吸引社會大眾對於《牡丹亭》的認識，以及對於崑劇的重視。2008 年江蘇省崑劇院與臺北市立國樂團合作演出，由江蘇省民族樂團朱昌耀指揮台北市立國樂團伴奏四大傳奇的《牡丹亭》，更豐富了崑劇的音樂色彩，使國樂界的觀眾朋友對於崑劇《牡丹亭》也不陌生。

湯顯祖原著《牡丹亭》全本 55 齣，其中〈遊園〉這齣戲，身段活潑俏麗、音樂優美動聽，極具藝術性，為崑劇團經常演出的劇目之一，也是喜愛崑劇者耳熟能詳的劇目。但是分析其音樂內容與結構者卻不多見，本文針對《牡丹亭》中〈遊園〉音樂之體式結構、音樂現象及詞曲之關係予以分析，進而探究傳統音樂之體制規律，建立未來中國音樂發展之基礎。

崑劇音樂是屬於曲牌體，曲牌音樂之體式在戲曲中，為了使故事情節和劇中人物的情感性格完整呈現，以及排場長短的運用，產生由單曲重頭到綴合聯套的曲體，目前從一些文獻資料和劇本中，可以整理出一些曲牌組合的形式，以邏輯的排序法，從簡單到複雜的形式有重頭、重頭變奏、子母調、帶過曲、雜綴、曲組、套曲、合腔、合套、集曲和犯調等十一種類型。其中套曲的應用極為普遍，並已形成特定的規律。本文將深入探究《牡丹亭》中〈遊園〉套曲之體製，並探討其藝術性。

壹、崑劇《牡丹亭》之情節與內涵

明代戲劇家湯顯祖的《牡丹亭》，目前是學界耳熟能詳的崑劇劇目，由於其故事生動感人、主題思想具正面意義、內容以堅貞的愛情故事為主軸，加以文辭典雅動人、音樂色彩豐富，贏得社會大眾之青睞。這著名的傳奇劇目，寓有個性解放的啟蒙思想，更富有浪漫主義色彩，呈現湯顯祖崇尚自由、富有激情、善於想像的情懷，劇中文詞、曲調與舞蹈三者完美的結合在一起，進而成為崑劇經典代表作之一。

一、故事情節

湯顯祖《牡丹亭》之故事情節，寫明代南安太守杜寶家教森嚴，獨生女杜麗娘嫵靜嬌美、多愁善感，對於愛情有崇高的嚮往，無奈禮教嚴謹而含蓄內斂。

春日與侍女春香到花園遊玩，春情蕩漾，疲憊之餘在園中睏倦而寐，因思春傷感而夢。她夢中與俊逸書生柳夢梅幽歡牡丹亭上，醒後悵然若失，自此情傷意纏。次日，麗娘重回園中尋找雨跡雲蹤，纏綿的記憶與清冷的場景使她悲欣交錯，更添落寞。

杜麗娘眷念綺夢而日趨憔悴，無奈相思成疾病入膏肓，病中自描畫像置於園中太湖石下，等待情郎尋訪，終因滿懷對愛情的憧憬傷情而逝。杜麗娘的魂魄漂蕩至幽冥，閻羅殿的判官念其對愛之執著、為情而亡，至為感人，特別吩咐花神保護其肉身，賜與她還魂香，以待它日返陽團聚。

嶺南學子柳夢梅為求取功名，同時也為尋訪夢中情人，來到南安，因病住進杜府舊址的梅花觀內。一日，漫游廢園，拾得杜麗娘畫像，攜回觀內。對畫中人熟悉有感，痴情叫喚，驚動了杜麗娘的幽魂，她深夜來至觀中與柳夢梅再度相會，並告知自己尚是漂泊鬼魂等待還魂。柳夢梅依照判官所示掘墳開棺，杜麗娘魂還人間，永偕好合。

二、故事內涵

明湯顯祖《牡丹亭》題詞：「情不知所起，一往而深；生者可以死，死可以生，生而不可與死，死而不可復生者，皆非情之至也。」作者創作《牡丹亭》，呈現為追求愛情，至死不愈，為愛而死、為愛而生的主題情懷，是一個浪漫淒美的愛情故事。近代文學家白先勇先生形容此劇時說：「它歌頌青春和愛情，杜麗娘為了追尋夢中情郎柳夢梅，生而死，死而生，超越時空，打破一切人間禮教規範，而攀升到『至情』的理想境界」。¹

《牡丹亭》成為典雅與美的結晶，由明至清，無論在案頭或劇場，都耐人尋味、動人無數。湯顯祖的「牡丹亭」，纏綿、清幽、瑰麗、飄逸，是曠世的傑作，堪稱戲曲「經典中的經典」。他的詩意、美蘊、哲思、至真至奇、魅力歷久彌新，深情濃意能傳唱四百餘年而不絕。

此劇在報章雜誌與網路上，有許多文章對其意義內涵有多所敘述，如傅月庵〈解到多情情盡處—湯顯祖《牡丹亭·還魂記》〉²一文中提及：

由於湯顯祖在劇中對於深閨少女婚姻愛情不得自主，深表同情，對於杜麗娘打破社會道德習俗約束，熱烈追求理想中的愛情，再三致意。在〈題詞〉裡甚至直言「情不知所起，一往而深，生者可以死，死可以生。生而不可與死，死而不可復生者，皆非情之至也。」因此除了文人之外，這部戲格外受到閨閣婦女的喜愛，湯顯祖還在世時，便有一位十七歲的少女俞二姑因嗜讀《牡丹亭》，抑鬱難解，惋憤而終，湯顯

祖聞後有感，寫詩悼念：「何自為情死？悲傷必有神。一時文字業，天下有心人」；還有馮小青者，遇人不淑，傷心而死，也留詩自悼：「冷雨幽窗不可聽，挑燈閒看《牡丹亭》。人間亦有痴於我，豈獨傷心是小青。」至於演這齣戲演到傷情倒地而死、吳吳山三婦合評出版《牡丹亭》，更在在說明了這齣戲的影響力。

黃麗妃在《新台灣新聞周刊》第421期(2004/05/14)提及³：

英國莎士比亞的愛情悲劇【羅蜜歐與茱麗葉】殉情身亡，晚明大劇作家湯顯祖創下千古絕唱【牡丹亭】，因情之所至，因情還魂，這一部中國文學史上最美麗的愛情神話，四百多年來，一代復一代曾鼓舞撩動無數青年男女，對衝破禮教解放個性產生無限嚮往與渴望，這一部「出生入死」、愛得「死去活來」的悲喜劇，是中國浪漫文學一帖最強力的愛情「還魂丹」。那一場後花園如真似幻的唯美綺夢，傳唱無限的纏綿與悱惻，杜麗娘生而死、死而生，對追求愛情無悔的愛戀，超越時空的熾熱情緣，燒灼著世間男女心底的情愫。

從《牡丹亭》的故事情節，與這些文章的評價敘述中，我們不難發現大文豪湯顯祖，在明代東廠嚴厲的政治色彩、民風保守的社會環境中創作《牡丹亭》，是想要藉由文學、戲劇，突破某些規範，創發超越時空的愛情觀。

全本共有55齣，其中第10齣〈驚夢〉中，包含〈遊園〉與〈驚夢〉二段。在透露大家閨秀杜麗娘之真性情，描寫她心思細膩，對景、對物觀察入微；形容她個性執著，對喜愛之事勇於追求，以及傳遞她對於大自然經眼入心之喜好。其文辭典雅、優美動人，加以結合音樂唱腔、舞蹈身段，是崑劇經常演出之折子戲。本文將針對《牡丹亭》中〈遊園〉之唱詞結構與音樂進行分析與探討。

貳、《牡丹亭·遊園》的唱詞結構

《牡丹亭》之音樂是屬於曲牌體，而曲牌極重視唱詞與音樂之間的關係，在研究其音樂現象之前，應先探討何謂「曲牌」與「套曲」。

一、曲牌與套曲

（一）曲牌

一個「曲牌」原是一首有唱詞的音樂，唱詞以長短句為主，音樂旋律、節奏與唱詞平仄四聲互相配合，音樂性之聲情與詞情溶合相得益彰，因此曲牌名稱與內容相符，是「選詞配樂」的階段。曲牌在發展中形成另一種創作，採保留音樂而「倚聲填詞」，是使用原牌名、原音樂，重新創作不同的唱詞內容。由於原音樂的基本樂句、旋律、節奏都予以保留，因此新創作的唱詞必須遵循原唱詞的格律，才能與原音樂緊密配合，形成另一首同名曲牌。這就關係著原詞的句數、字數、句長、韻長、音節、協韻、平仄、聲調、對偶⁴等因素。

在曲牌音樂方面，初期「選詞配樂」的階段，因為唱詞的詞情而譜以同性格之曲調，因此在調高、調式以及音形、節奏的運用上都符合原唱詞的情感。而「曲牌」進行唱詞再創作時，也就是「倚聲填詞」的階段，基本上仍因循原曲牌唱詞之風格填詞，但是由於唱詞與原曲不同，為配合新詞的語調，在樂句中一些裝飾音、經過音等有了些許變化，使得新舊二曲骨幹音樂相同，但是又不完全相同，這也是曲牌音樂的特色之一。而伴奏者的繁簡加花搭配，更增添了曲牌音樂變異上的豐富性。⁵

基於以上因素，論及曲牌，尤其是崑劇的曲牌，唱詞之形式與內容就是必須探究的重要部分。《牡丹亭·遊園》是由多首曲牌組合而成的「套曲」，本文將從崑劇套曲《牡丹亭·遊園》的唱詞結構，分析所使用曲牌的詞格及韻部，歸納出套曲的詞格特徵，進而從曲牌詞曲之關係，探究曲牌音樂「套曲」的體製規律與音樂現象。

（二）套曲

瞭解「曲牌」的定義，進而探究何謂「套曲」。在北曲音樂中「套曲」有嚴格的規範，以同宮調⁶的一首或多首曲牌，有系統組合而成的曲體，稱為「套曲」，因為由不同曲牌結合，形成多數曲之貫串，因此也稱「套數」。套曲依其故事長短之需求，可有不同數量的曲牌組合運用，其套曲之形式稱為「套式」。

北曲套曲之形式依曲牌之多寡有小型套式、中型套式與大型套式等。大型套式是同調高、同調式與同調性（音樂性格）之曲牌，按照音樂曲式中節拍與節奏都順暢銜接的原則，聯綴成一套緊密結合的大型樂曲。完整的大型聯套曲體，基本上是由三個部分的組合，主體是中間部分，由數個曲牌銜接，前有引子，而後有尾聲。套數依曲牌內容性質不同，分為「南曲套數」和「北曲套數」，完整的「南曲套數」包含引子、過曲⁷、尾聲；完整的「北曲套數」，包含首曲、正曲、尾曲。

從說唱的諸宮調和戲曲的明清傳奇分析，套曲曲體運用曲牌之多寡可有不同

同之組合形式。以南曲為例，南套之套式有以下四種：其一，引子、過曲、尾聲三者俱備；其二，無引子有過曲有尾聲；其三，有引子、過曲無尾聲；其四，但有過曲，無引子與尾聲。而北曲套數的套式，依其由簡至繁有小型套式：一個曲牌或有尾聲；中型套式：同宮調一個曲牌反覆一次或多次，加一尾聲；大型的纏令套式：同宮調多首不同曲牌串聯而成，前有引子，後有尾聲。在纏令套式中又有一些變化的曲體，如纏達：纏令中有數曲輪流循環之曲體；帶賺的套式：纏令中插入一首或多首節奏特殊的賺；轉調〔貨郎兒〕的九轉等曲體。

一般而言，北曲套曲有完整的體製規律；南曲套曲顯得自由多樣，而湯顯祖的《牡丹亭·遊園》套曲，雖然屬於南曲的範疇，在體製規律上也具有北曲套曲規範的體製，茲分析如下。

二、《牡丹亭·遊園》的宮調與唱詞

湯顯祖創作《牡丹亭·遊園》所選擇的宮調與曲牌是【商調】「引子」〔繞池遊〕接【仙呂宮】「過曲」〔步步嬌〕、〔醉扶歸〕、〔皂羅袍〕、〔好姐姐〕和「尾聲」〔隔尾〕。此套曲前有「引子」〔繞池遊〕；中間有四個曲牌組合而成的「過曲」〔步步嬌〕、〔醉扶歸〕、〔皂羅袍〕、〔好姐姐〕，未有「尾聲」〔隔尾〕，是完整的套曲。

此套曲中引子〔繞池遊〕的「宮調」是【商調】；過曲和尾聲的「宮調」是【仙呂宮】，所以一個套曲的過曲和尾聲是相同宮調，但是引子可以不同宮調。

茲將《牡丹亭·遊園》的宮調與唱詞列述如下：

《牡丹亭·遊園》⁸

（商調引子）〔繞池遊〕

（旦上）夢回鶯囀，亂煞年光遍。人立小庭深院。（貼）炷盡沉煙，拋殘繡線，恁今春、關情似去年？（烏夜啼）『（旦）曉來望斷梅關，宿妝殘。（貼）你側著宜春髻子恰憑闌。（旦）剪不斷，理還亂，悶無端。（貼）已分付催花鶯燕借春看。』（旦）春香，可曾叫人掃除花徑？（貼）分付了。（旦）取鏡臺衣服來。（貼取鏡臺衣服上）雲髻罷梳還對鏡，羅衣欲換更添香。鏡臺衣服在此。

（仙呂宮過曲）〔步步嬌〕

（旦）裊晴絲吹來閒庭院，搖漾春如線。停半晌、整花鍋。沒揣菱花，偷人半面，迤逗的彩雲偏。（行介）步香閨怎便把全身現！（貼）今日穿插的好。

〔醉扶歸〕

(旦) 你道翠生生出落的裙衫兒茜，豔晶晶花簪八寶填，可知我常一生兒愛好是天然。恰三春好處無人見。不隄防沉魚落雁鳥驚喧，則怕的羞花閉月愁顫。(貼) 早茶時了，請行。(行介) 你看：畫廊金粉半零星，池館蒼苔一片青。踏草怕泥新繡襪，惜花疼煞小金鈴。(旦) 不到園林，怎知春色如許！

〔皂羅袍〕

原來姹紫嫣紅開遍，似這般都付與、斷井頽垣。良辰美景奈何天，賞心樂事誰家院！恁般景致，我老爺和奶奶再不提起。(合) 朝飛暮捲，雲霞翠軒；雨絲風片，煙波畫船。錦屏人忒看的這韶光賤！(貼) 是花都放了，那牡丹還早。

〔好姐姐〕

(旦) 遍青山啼紅了杜鵑，荼蘼外、煙絲醉軟。春香呵！牡丹雖好，他春歸怎占的先！(貼) 成對兒鶯燕呵。(合) 閒凝眄，生生燕語明如翦，啞啞鶯歌溜的圓。(旦) 去罷。(貼) 這園子委是觀之不足也。(旦) 提他怎的！(行介)

〔隔尾〕

觀之不足由他繾，便賞遍了十二亭臺是枉然。到不如興盡回家閒過遣。

唱詞中比較小的文字是說白或增字、增句；比較大的文字是曲牌的本格。

三、《牡丹亭·遊園》的唱詞分析

《牡丹亭·遊園》套曲是由多個曲牌組合而成，由於篇幅有限，本文以〔邊池遊〕曲牌為例，進行詞格的分析，探究〔邊池遊〕的唱詞格律。〔邊池遊〕唱詞：「夢回鶯轉，亂煞年光遍。人立小庭深院。炷盡沉煙，拋殘繡線，恁今春、關情似去年？」本文將以〔邊池遊〕曲牌的句數、字數、句長、韻長、音節、協韻、聲調、平仄、對偶等方面進行分析。

〔邊池遊〕曲牌唱詞分析如下：

句數：共有6句。第1句「夢回鶯轉」、第2句「亂煞年光遍」、第3句「人立小庭深院」、第4句「炷盡沉煙」、第5句「拋殘繡線」、第6句「慙今春、關情似去年」。

字數：這6句的字數為456447，因為每句的唱詞字數量不同，因此為長短句。

句長：由於中文是一字一音節，因此〔邊池遊〕曲牌每一句子的長度與字數相同，是456447。

韻長：是指句子中以押韻之處為結點的長度，如此曲第1句韻腳字為「轉」，以此字為結點，第1句共有4字，因此韻長為4；第2句韻腳字為「遍」，此句共5個字，因此韻長為5；以下同理類推。因此此曲韻長為456447。

音節：所謂音節是指句中的分逗形式，第1句4個字，以第2字為分逗處，音節為22、第2句5個字，音節形式為23、第3句6個字，音節為222、第4句4個字，音節為22、第5句4個字，音節為22、第6句7個字，音節為322。

協韻：〔邊池遊〕唱詞韻腳字：第1句「轉」、第2句「遍」、第3句「院」、第4句「煙」、第5句「線」、第6句「年」。此曲押「先天」韻，是6句，句句押韻。

聲調：本曲唱詞聲調分為陰平、陽平、上聲、去聲和入聲。第1句「夢回鶯轉」是去聲、陽平、陰平、上聲；第2句「亂煞年光遍」是去聲、入聲、陽平、陰平、去聲；第3句「人立小庭深院」是陽平、入聲、上聲、陽平、陰平、去聲；第4句「炷盡沉煙」是去聲、去聲、陽平、陰平；第5句「拋殘繡線」是陰平、陽平、去聲、去聲；第6句「慙今春、關情似去年」⁹是去聲、陰平、陰平、陰平、陽平、去聲、陽平。〔邊池遊〕的唱詞除了第6句「慙今春、關情似去年」連用了3個陰平字之外，大都陰平、陽平、上聲、去聲與入聲字穿插運用，很少同聲多字連用，因此聲調變化曲折起伏多，聲音旋律就顯得迂迴婉轉。

平仄：因為唱詞聲調平上去入的設計，使得有平仄的變化，平聲分陰陽，上去入為仄聲，因此此曲第 1 句「夢回鶯轉」是仄平平仄、第 2 句「亂煞年光遍」是仄仄平平仄、第 3 句「人立小庭深院」是平仄仄平平仄、第 4 句「炷盡沉煙」是仄仄平平、第 5 句「拋殘繡線」是平平仄仄、第 6 句「慙今春、關情似去年」是仄平平、平平仄平。此曲平仄規整、分佈均勻，那麼此曲的音樂與唱詞配合上，就顯得有韻緻與流動性。

對偶：本曲只有第 4 句「炷盡沉煙」與第 5 句「拋殘繡線」是對偶。

雖然《牡丹亭·遊園》套曲是由多個曲牌組合而成，而本文只舉其中〔遶池遊〕一個曲牌進行唱詞分析，但是從此曲牌填詞的現象，即可一窺管豹，知道湯顯祖對於唱詞創作時的專業能力及特色。從以上〔遶池遊〕的唱詞格律分析，了解湯顯祖在創作《牡丹亭·遊園》時之填詞，非常重視唱詞句子的規律，不僅詞情優美動人，運用對偶展現文采；在聲調、平仄的分佈安排，也極為講究，因此更能發揮音樂婉轉動人的曲折線條，呈現出水磨調的特色。

參、《牡丹亭·遊園》套曲之音樂分析

崑劇是屬於曲牌體之音樂體式，曲牌組合的形式，從簡單到複雜的形式有重頭、重頭變奏、子母調、帶過曲、雜綴、曲組、套曲、合腔、合套、集曲和犯調等十一種類型。¹⁰《牡丹亭·遊園》之音樂體式是以套曲形式呈現，在曲牌組合的形式中，屬於精緻的音樂體式，有許多音樂的規範。

由於上文唱詞分析部份，筆者選擇了〔遶池遊〕曲牌唱詞進行分析，就音樂而言，〔遶池遊〕是散板的音樂，在節奏部分變化比較小，加以〔遶池遊〕是【商調】，並非本套曲「過曲」之【仙呂宮】，因此本章節以【仙呂宮】過曲〔皂羅袍〕為例，分析此曲牌的宮調、板眼、旋律和腔調等音樂現象，進而推論本套曲之音樂情形。首先將《牡丹亭·遊園》〔皂羅袍〕曲譜呈現，並進行分析。

譜例《牡丹亭·遊園》〔皂羅袍〕¹¹：

遊園(皂羅袍)

(散)

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

原 來 她 紫 嫣 紅 開

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

(遍) 似 這 般 都 付 與 斷 井

3· 2 3 5 6 6· 1 6 6 5 | 3· 5 2 2 | 3 5 6 5 3 3 2 1· 6 1 2 | 6· 1 3 5 0· 6 5 |

顏 (垣) 良 辰 美 景 奈 何

3· 2 1 6 1 2 | 3 5· 6 5 1 6 5 3 5 3 2 1 | 6 1 2 1· 1 2· 1 6 6 5 | 5· 6 1 6 |

(天) 賞 心 樂 事 誰 家 (院)

5 5· 5 6 1 6 1 5 | 3· 5 6 | 0 5 | 6 1 2 1· 2 3 5 6 6 5 3 2 | 1 2 2 1 6 |

朝 飛 暮 (捲) 雲 霞 翠 (軒)

5 3 5 6· 6 5 6 5 6 | 1· 2 6 6 5 | 3 | 2 2· 3 2 3 1 | 6 5 5 3 2 2 2 0 5 6 |

雨 絲 風 (片) 煙 波 畫 (船) 錦 屏 人 忒

1· 2 2 1 6 5 0 6 5 3 2 1 | 6 1 2 1 2 1 6 6 5 | 5 6 1 6 |

看 的 這 韶 光 (賤)

一、宮調

前文已論及宮調包含三種意義，其一為「調高」；其二為「調式」；其三為「調性」(音樂性格)。所謂「調高」就是似西方音樂中「調號」所規範的音階形式，如以 **Do** (**C**) 為主音的大音階為 **Do** (**C**) 大調、以 **Sol** (**G**) 為主音的大音階為 **Sol** (**G**) 大調等。而我國早期的南北曲音樂調高並非使用英文的 **ABCD** 等文字呈現，而是使用工尺譜的音符文字呈現調高，例如：尺字調是 **C** 調、小工調是 **D** 調、凡字調是降 **E** 調、正宮調是 **G** 調、乙字調是 **A** 調、上字調是降 **B** 調等。

(一) 調高

目前崑曲的北曲中各宮調的定調都有一定的規範，分別條列如下：¹²

正 宮—小工調 (**D**) 尺調 (**C**) 或上調 (**^bB**)，
中呂宮—小工調 (**D**) 尺調 (**C**) 或六調 (**F**)，
南呂宮—凡 調 (**^bE**)、小工調 (**D**) 或尺調 (**C**)，
仙呂宮—小工調 (**D**)、尺調 (**C**) 或正宮調 (**G**)，
黃鐘宮—六 調 (**F**)、凡調 (**^bE**) 或正宮調 (**G**)，
大石調—小工調 (**D**) 或尺調 (**C**)，
雙 調—乙 調 (**A**) 或正宮調 (**G**)，
商 調—六 調 (**F**)、凡調 (**^bE**)、小工調 (**D**) 或尺調 (**C**)，
越 調—六 調 (**F**)、凡調 (**^bE**)

從此表可以見到【仙呂宮】因為演員腳色粗細口之不同，可以用「小工調」的 **D** 調演唱；也可以用「尺調」的 **C** 調或「正宮調」的 **G** 調演唱。雖然《牡丹亭·遊園》〔皂羅袍〕是南曲的音樂，但也適用此表，以【仙呂宮】中的小工調「**D** 調」為調高。

(二) 調式

所謂「調式」，是一首樂曲所使用的音階形式，有時以其中的一個音為「主音」，而音樂曲調不斷縈繞在這個主音上，並且曲調通常也結束在這個穩定的主音上。尤其是有唱詞的音樂，更是經常將主音置於句中的韻腳字上，以呈現

明顯的調式規律。例如民歌《茉莉花》是以 Sol 音為主音、《小河淌水》是以 La 音為主音。

《牡丹亭·遊園》中〔皂羅袍〕曲牌音樂的主音為「La」，從曲譜的簡譜部分可以見到，幾乎句末的韻腳字都回到主音「La」或屬音「Mi」，例如：第1句末韻腳字「遍」結音在「La」；第2句韻腳字「垣」、第3句韻腳字「天」和第7句韻腳字「片」結音在屬音「Mi」；第4句韻腳字「院」、第5句韻腳字「捲」、第6句韻腳字「軒」、第8句韻腳字「船」、第9句韻腳字「賤」的結音都在「La」，所以此曲牌是使用 La、Do、Re、Mi、Sol、La 的音階形式所譜寫的音樂，而以「La」為主音，因此是明顯的「La」調式。

以此分析《牡丹亭·遊園》所用之6個曲牌，都是以「La」音為主音，因此這整套曲是「La」調式的套曲音樂。由於本文篇幅有限，在此不一一列述其他5曲之分析過程。

(三) 調性

所謂「調性」此處是指音樂的性格。西方古典音樂所使用大小調不同音階形式，也有不同的性格，例如大調易呈現歡快明亮之感、小調易呈現哀傷陰暗之感。而我國的各種宮調也都有不同的性格，自古許多文人雅士將各宮調賦予一屬性，依其情感之內容予以分類，同一曲牌重新填詞時，便可依其性格之內涵創作新文詞。目前文獻中論及宮調性格論著，以燕南芝庵的《唱論》，為最早。

《唱論》提及宮調性格的內容¹³如下：

「太凡聲音，各應於律呂，分於六宮十一調，共十七宮調」：

仙呂宮唱清新綿邈， 南呂宮唱感嘆傷悲，
中呂宮唱高下閃賺， 黃鍾宮唱富貴纏綿，
正宮唱惆悵雄壯， 道宮唱飄逸清幽，
大石唱風流醞藉， 小石唱旖旎嫵媚，
高平唱條暢滉漾， 般涉唱拾掇坑塹，
歇指唱急并虛歇， 商角唱悲傷宛轉，
雙調唱健捷激裊， 商調唱悽愴怨慕，
角調唱嗚咽悠揚， 宮調唱典雅沉重，
越調唱陶寫冷笑。

以上十七個宮調，分別涵蘊之意境與情懷，分類清楚而詳細。使後人在音樂或文詞之創作上，有遵循之法則。而在文詞內容與音樂性格配合上，也有嚴謹規範。

雖然任何一種藝術，在創作中總有些自由發揮之空間，從內涵及理念上而言，自古以來各個朝代的藝術家，都有自己的想法及不同之觀念，因此從許多作品中，可窺見其自由運用宮調屬性的手法。但是分析過一些曲牌音樂的唱詞內容及所使用的宮調之後，便知這些藝人，在創作時對於宮調的選用，都是依循固定法則，而有理論根據的。

古人將各宮調皆賦予一屬性，使每一個曲牌都有所屬的宮調，也就是每個曲牌最初在音樂和性格上都有嚴格的規範。《牡丹亭·遊園》，「引子」〔繞池遊〕曲牌，宮調是【商調】，性格是「淒愴怨慕」，呈現杜麗娘之性格；「過曲」〔步步嬌〕、〔醉扶歸〕、〔皂羅袍〕、〔好姐姐〕和「尾聲」〔隔尾〕等曲牌，使用【仙呂宮】，描寫杜麗娘遊園時，看到庭園中的景緻，以及環境之氛圍與情節特色。劇中主要腳色遊園之心情，融合詞情及聲情，很符合燕南芝庵《唱論》中「仙呂宮唱清新綿邈」的性格。

湯顯祖創作時所選曲牌音樂的宮調性格，非常符合《牡丹亭·遊園》中之情節，更增加了此劇的藝術性。

二、板眼

所謂「板眼」指的是曲牌音樂中的「拍號」和「節奏」。我國目前所保存下來許多曲牌之曲譜，如《納書盈曲譜》、《集成曲譜》、《九宮大成南北詞宮譜》、《六也曲譜》等，都是以工尺譜記譜。工尺譜中每小節的第1拍稱為「板」，1小節中除了第1拍之外的其他拍數都稱為「眼」。如2/4拍是4分音符為1拍；1小節2拍，稱為「一板一眼」。4/4拍是4分音符為1拍；1小節4拍，稱為「一板三眼」。8/4拍是4分音符為1拍；1小節8拍，稱為含贈板的「一板三眼」。又散板是「無板無眼」等。因此「板眼」意義之一是指「拍號」。

另外「板眼」又指「節奏」。工尺譜，正規節奏時，一板一眼（2/4）的音樂，第1拍為「板」，第2拍為「眼」。一板三眼（4/4）的音樂，第1拍為「板」、第2拍為「頭眼」、第3拍為「中眼」、第4拍為「末眼」。含贈板的一板三眼（8/4）各拍數名稱與一板三眼相同，唯第五拍稱為「贈板」。非正規節奏時，一板一眼的音樂，第1拍為「底板」，第2拍為「側眼」。一板三眼的音樂，第1拍為「底板」，第2拍為「頭側眼」，第3拍為「中側眼」，第4拍為「末側眼」等。

曲牌音樂的工尺譜中，「上尺工凡六五乙」為音符，板眼指其拍號與節奏的部份。《牡丹亭》音樂曲譜，原以工尺譜記譜，皆有板眼符號，如《粟廬曲譜》；現也有譯成簡譜之曲譜，如《壬子曲譜》。

《牡丹亭·遊園》，「引子」〔繞池遊〕曲牌是無板無眼之散板，以自由節奏呈現套曲

之首；「過曲」部份〔步步嬌〕是無板無眼之散板開頭，轉含贈板之一板三眼（8/4），結束在板上，音樂結束時沒有終止結音，直接連接下一曲〔醉扶歸〕〔醉扶歸〕從第二拍開始，也是含贈板之一板三眼（8/4），音樂結束在第二拍、接〔皂羅袍〕是散板開始，接一板三眼（4/4），結束在第二拍的前半拍、接〔好姐姐〕是由第二拍的後半拍開始，銜接前曲的節拍，拍號是一板三眼（4/4），結束在第二拍；最後是「尾聲」〔隔尾〕是一板一眼（2/4）接一板三眼（4/4），讓重音逐漸拉遠而速度減緩結束。

三、旋律

體現音樂的全部思想或主要思想，用調式關係和節奏、節拍關係組合起來的，具有獨立性的許多的單聲部進行，叫做「旋律」，¹⁴ 又稱「曲調」。因此構成音樂旋律的基本要素，包含調號、音符、音階、音程、節拍，有時還包含休止符、裝飾音，以及速度、力度、風格等。

曲牌音樂中除了拍號的規範之外，便是以旋律呈現音樂內容，這些旋律與唱詞的語言旋律有密切的關係，並且具有豐富的歌唱性及濃郁的感染力與表現力等。基本上一個同名曲牌是可以保留音樂旋律，再重新填入新的唱詞，為了使原音樂旋律與新的唱詞有緊密結合的效果，會產生新舊兩曲音程上一些變化，和裝飾音的運用。因此曲牌體的音樂，同名曲牌在旋律上，經常是採用保留骨幹旋律的形式。所以同名曲牌的音樂旋律好似相同，卻又不完全相同。

《牡丹亭·遊園》選用【仙呂宮】套曲，使用「引子」〔繞池遊〕曲牌；「過曲」〔步步嬌〕、〔醉扶歸〕、〔皂羅袍〕、〔好姐姐〕、和「尾聲」〔隔尾〕等曲牌，是以此套曲中各曲牌之音樂為本，重新填入唱詞，表現杜麗娘遊園時之情景。音樂旋律以級進與小跳為主，並穿插 4、5、6、7 度的大跳音程，上下行交織，婉轉迂迴，呈現出崑山腔水磨調的音樂特性。

四、腔調

曲牌體音樂可以用於歌樂與器樂，凡用於歌樂的曲牌體音樂，都需要藉由人聲演唱，那麼語言與腔調，就影響曲牌體音樂的內容。我國歷史悠久，幅員廣大，以時間而言，每個時代的語言方式、用詞內容，和情感的表達方式都不同，所以在許多曲牌的唱詞中，可以見到不同時期的語言用法。這些不同的內容，都影響曲牌音樂旋律的行進起伏，也影響演唱者行腔運轉的形式。因此有能力的演唱者，都會仔細的考究所演唱之曲牌的故事內容、作詞者的背景、此曲牌的特性，和此曲牌的詞情感受，以最適合的行腔方法和聲音特質詮釋此曲牌。

以地域而言，我國各地方都有不同的方言，例如福建省漳州、泉州與福州三個地方語言就有很大的差異，更何況我國北方與南方差距更大。而每地的文學作家，使用個人當地的語言創作唱詞，音樂家使用當地的語言創作音樂也是正常現象。加以曲牌體在唱詞的格律

上規範嚴謹，所以曲牌體音樂的腔調，是以此曲牌的時間、地域、詞情、語言旋律、音樂旋律和演唱者的音色、音質等為規範而加以搭配呈現的音樂。

崑劇基本上是以崑曲演唱，崑曲早期是以崑山方言演唱，當時是崑山的土腔，也就是崑山的民歌小調，還未發展成具高藝術形式之腔調，崑曲在逐漸雅化的過程中，經過了北曲化、文人化和水磨調化之後，才形成現在所見之崑曲。這過程中，唱詞部份由文人進行創作，倚聲填詞，使唱詞典雅優美；音樂部份以南曲為基礎，兼用北曲套數，由音樂家引入北曲的樂理、曲體形式及音樂內涵特色，使其更豐富而多樣；唱腔部份由原聲唱法發展成更具藝術性的水磨調唱法，音樂婉轉曲折多音。這些過程都使崑曲音樂往藝術方向發展。

崑山水磨調的音樂腔調逐漸傳播到他地，由於音樂美聽動人，因此各地也吸收崑曲音樂特色而再發展，為便於欣賞流傳，有以中原的方言演唱，並加入當地的方言，形成各地各具特色的崑曲音樂，形成聲腔系統。早期我國各地都有欣賞崑曲、崑劇的觀眾群，因此北方有北京崑劇團、湖南有湘崑劇團、南方有江蘇省蘇崑劇團、浙江崑劇團、南京崑劇團、上海崑劇團。現在台灣也有蘭庭崑劇團、台灣崑劇團、台北崑劇團、水磨曲集崑劇團，還有一些學校社團等。¹⁵ 這些在各地發展的崑劇團，或多或少都會加入一些當地人熟悉的方言腔調在內，使具有當地的特色。

而崑劇中湯顯祖的《牡丹亭》是家喻戶曉的崑劇經典劇目，各地的劇團都經常演出此劇，其中《牡丹亭·遊園》一折戲也是各地劇團經常演出之折子戲，唱腔以中原腔調為主。近年台灣文學家白先勇先生與浙江崑劇團合作推出青春版《牡丹亭》，在台灣、香港、大陸以及美國各地巡迴演出，受到極大的好評，可見現代還有許多觀眾群喜愛崑劇。

肆、音樂旋律與唱詞聲調的配合

曲牌體的唱詞以長短句為主，發展成熟的精緻曲牌，在詞的格律上有相當多的規範與約制，每一個曲牌都有特定的格式。前文已分析湯顯祖《牡丹亭·遊園》的〔邊池遊〕曲牌的句數、字數、句長、韻長、音節、平仄、協韻、聲調、對偶等，了解作者在選曲填詞時，是有許多規範，相當嚴謹，因此在「倚聲填詞」時，也都能保留原曲牌音樂的特色。也分析了《牡丹亭·遊園》的〔皂羅袍〕曲牌的音樂現象，在此茲將〔皂羅袍〕唱詞與音樂配合的部份，分析如下。

一、唱詞與音樂的配合

湯顯祖的《牡丹亭·遊園》〔皂羅袍〕曲牌唱詞中，語言旋律的起伏與音樂旋律的起伏，基本上是吻合的，例如唱詞中第 1 句「原來姽紫嫣紅開遍」，的「來」是陽平聲，聲調是往上揚的，而音樂旋律使用低音 La 接中音 Do 也是往上的音形；「姽」是去聲字，聲調是往下行的，主要音樂旋律使用 Sol、Re、Do 也是往下的音形；「紫」是上聲字，聲調是從上往下再往上的曲折音形，音樂由前一小節的中音 Do 接低音 La 再接 Do，一般演唱時更唱成：低音 La 接低音 Sol 再接中音 Do，也是先下行再上行的音形；「嫣紅」是陰平聲

接陽平聲，聲調是上揚的，音樂使用 Re 接 Do、Re、Mi 上行；「開遍」的「遍」是去聲字，聲調往下行，主要音形使用 Sol、Re、Do 低音 La 的下行音形。

從這些音樂旋律上下行的線條，與唱詞聲調律的平仄起伏配合的現象，可以分析出唱詞中文字的聲調，與音樂旋律都非常講究的配合，即使有些微差異，也能透過演唱者的裝飾音等潤飾，達到語言旋律與音樂旋律緊密配合的藝術特色。使得聽者能完全理解唱詞的內容與情感的表達。

然而唱腔的行腔運轉，其聲情與詞情的配合，就要倚重演唱者的詮釋。《牡丹亭·遊園》〔皂羅袍〕的唱詞，形容杜麗娘感嘆花園內的百花齊放情景以及優美的自然風光，沒有同好的心儀之人與之共賞。如果演唱者能掌握詞情，以本身具備的演唱技巧，運用水磨調柔美典雅的演唱特色，互相搭配的唱出這段唱詞與音樂，那麼就能掌握崑曲唱詞與音樂配合的整體效果。

二、句末韻腳字是調式的主音或屬音

《牡丹亭·遊園》〔皂羅袍〕的9句唱詞如下：

第1句「原來姍紫嫣紅開遍」、第2句「似這般都付與、斷井頽垣」、第3句「良辰美景奈何天」、第4句「賞心樂事誰家院」、第5句「朝飛暮捲」、第6句「雲霞翠軒」、第7句「雨絲風片」、第8句「煙波畫船」、第9句「錦屏人忒看的這韶光賤」。

其中每句末的韻腳字都押韻，如：第1句末的「遍」、第2句末的「垣」、第3句末的「天」、第4句末的「院」、第5句末的「捲」、第6句末的「軒」、第7句末的「片」、第8句末的「船」、第9句末的「賤」，都是押「先天」韻的韻腳字，音樂都是結束在主音「La」或屬音「Mi」。

雖然本文只分析了《牡丹亭·遊園》中〔皂羅袍〕一曲，但是從音樂觀察《牡丹亭·遊園》整套6支曲牌唱詞都是押「先天」韻，並且韻腳字的音樂大都落在主音「La」或屬音「Mi」，非常規整；各曲牌都是使用相同的調式音階形式，呈現套曲同宮調的規律。

一般而言，曲牌在音樂旋律與唱詞的聲調緊密配合上有幾個特點：（一）宮調的規範（二）旋律與唱詞的聲調緊密配合（三）句末韻腳字是調式的主音。而本文所探究的《牡丹亭·遊園》套曲，都能達到符合曲牌套曲的意義；反向探究，我們也可以從《牡丹亭·遊園》套曲，了解曲牌體音樂套曲形式的規範和體製規律。

結語

「曲牌體」之曲牌，依其唱詞內容的約制多寡，可分為粗曲、細曲和可粗可細之曲三類¹⁶，這三類曲牌唱詞內容之雅俗，與詞格形式亦各有所分別。「粗曲」是指一般民歌中小

調的曲體，唱詞可為齊言體，可為長短句，句數不固定，但講究句末押韻，有字數、句數和協韻律的規範。由於唱詞與音樂的約制少，一曲可以有多种性格。「細曲」是屬於「詞曲系」的長短句，每個曲牌有固定的字數、句數、句長、韻長、音節形式、協韻律、聲調律、對偶律等，以一個完整的曲牌為一個單位，由於唱詞與音樂的約制多，每曲的性格比較明顯。「可粗可細之曲」，其規範比粗曲多，但是又不似細曲般嚴謹，是由粗曲過度到細曲的中間階段曲體，雖有字數、句數、協韻律、平仄律的約制，但性格尚不明顯。《牡丹亭·遊園》之 6 個曲牌，屬於性格明顯之細曲。

曲牌體音樂就是在不同詞格的形式中，產生多樣的音樂形式，屬於細曲的曲牌音樂，幾乎都有宮調的規範，所以每一曲牌在調高、調式和音樂性格上，都有明確的歸屬。而粗曲和可粗可細的曲牌，音樂旋律雖然已固定，基本上有特定的調式，但是調高可以移調而改變，尤其音樂性格也可以運用聲情，而任意調整喜怒哀樂等不同的情感，所以曲牌音樂也是有相當靈活的變化空間。不論細曲、粗曲或是可粗可細的曲牌音樂，整體而論都有其構成的基本要素。

中國戲曲音樂，主要有唱腔和伴奏兩方面，以方言的語言旋律所形成的腔調在整體的呈現上佔有重要的成分，而中國戲曲的腔調源自方言，方言不同，則腔調有別。一般來說，詩讚系唱詞的音樂屬於板腔體，即以腔調和板式為其構成因素。詞曲系唱詞的音樂屬曲牌體，曲牌必有所屬的宮調或管色，以及所以歌唱的腔調和板眼；也因此，宮調（調高、調式、調性）、板眼（拍號、節奏）、旋律、腔調等，便是構成曲牌體音樂的要素。曲牌體音樂較諸板腔體音樂為精緻的緣故，乃因為其約制的條件較多。

由於《牡丹亭》是崑山水磨調，音樂婉轉曲折多音，是海峽兩岸觀眾群極喜愛的戲曲劇種，本文試從構成曲牌體音樂的要素宮調、板眼、旋律、腔調等面向，以及唱詞與音樂結合的情形分析，探究湯顯祖《牡丹亭·遊園》音樂之藝術性。此套曲由引子、過曲和尾聲所組成，「引子」是〔繞池遊〕曲牌；「過曲」是〔步步嬌〕、〔醉扶歸〕、〔皂羅袍〕、〔好姐姐〕等曲牌、「尾聲」是〔隔尾〕曲牌。其套曲體製，一套曲中「過曲」是同一宮調【仙呂宮】；唱詞押「先天」韻，一韻到底。其音樂性格很符合燕南芝庵《唱論》中「仙呂宮唱清新綿邈」的性格。其音樂旋律與唱詞的聲調能緊密配合；句末韻腳字是調式的主音「La」或屬音「Mi」。

總之湯顯祖的《牡丹亭·遊園》雖然是屬於南曲的範疇，但是其套曲體製卻相當嚴謹，幾乎都符合了北曲的體製規律，在我國戲曲音樂中是極具藝術性的套曲。

本文對於崑劇套曲之研究，藉由分析套曲的性格和與宮調之關係、套曲的唱詞結構、套曲的音樂現象等，規整出套曲的曲式結構，期能提供傳統音樂創作者一些資料的參考。

註 釋

1. 天下文化網站,「文化趨勢」第一唱,文學大師白先勇的青春版《牡丹亭》,網址:
http://www.bookzone.com.tw/event/ct001_003/index.asp
2. 遠流博識網,網址: <http://www.ylib.com/readit/tower/default.asp?DocId=ESSAY&SNO=444>
6. 網址: <http://www.newtaiwan.com.tw/bulletinview.jspbulletinid=17254>
4. 關於曲牌唱詞之格律,詳見施德玉〈論曲牌體、板腔體之名義、體製與異同〉,《藝術學報》第一卷第2期(總77期),(臺北:國立臺灣藝術大學出版),2005年。表演類P1。
5. 關於曲牌音樂之內容,詳見施德玉〈論曲牌體、板腔體之名義、體製與異同〉,《藝術學報》第一卷第2期(總77期),(臺北:國立臺灣藝術大學出版),2005年。表演類P1。
6. 宮調包含「調高」、「調式」、「調性(音樂性格)」等。
7. 「過曲」是「南曲套數」的中間部分,也是套數中的主體部份,基本上是由數個曲牌銜接而組成。
8. 曾永義,《中國古典戲劇選註》,(臺北:國家出版社),1991年。頁854-855。
9. 「恁今春、關情似去年」中的「似」是增字,因此不列其聲調之平仄,以下同。
10. 施德玉,〈曲牌組合形式之探討〉《藝術學報》第二卷第2期(總79期)(臺北:國立臺灣藝術大學出版),2006年。表演類P1。
11. 《牡丹亭·遊園》[皂羅袍],曲譜見焦承允編輯《壬子曲譜》,(臺北:中華書局),1980年。頁277-279。經施德玉曲譜整理,黃新財打譜。
12. 楊蔭瀏,《中國古代音樂史稿》(下),(臺北:大鴻圖書有限公司),1997年。頁3-123。
13. 楊蔭瀏著,《中國古代音樂史稿》(下),(臺北:大鴻圖書有限公司),1997年。頁3-115。
14. 李重光,《音樂理論基礎》,第12版,(北京:人民音樂出版社),1990年。頁221。
15. 崑劇社團資料見石頭書屋網站:
<http://www.rock-publishing.com.tw/kanqu/group/organize/default.asp>
16. 許之衡,〈論粗細曲〉,《曲律易知》,(臺北:郁氏印獎會出版),1979。頁89。

參考資料

著作

鄭騫著（1973）《北曲新譜》臺北：藝文印書館。

許之衡撰述，吳梅 瞿安覆訂（1979）《曲律易知》臺北：郁氏印獎會出版。

和碩親王允祿主持。清·周祥鉦、鄒金生等所編（清乾隆6年，1741）《新定九宮大成南北詞宮譜》。收

錄於王秋桂主編（1986）。《善本戲曲叢刊》。第六輯。台北：學生書局。

曾永義著（1988）《詩歌與戲曲》臺北：聯經出版社。

莊永平著（1990）《戲曲音樂史概述》上海：上海音樂出版社。

李重光著（1990）《音樂理論基礎》第12版 北京：人民音樂出版社。

曾永義著（1991）《中國古典戲劇選註》台北：國家出版社。

蔣 菁著（1995）《中國戲曲音樂》北京：人民音樂出版社。

楊蔭瀏著（1997）《中國古代音樂史稿》（下）臺北：大鴻圖書有限公司出版。

武俊達著（1999）《戲曲音樂概論》北京：文化藝術出版社。

施德玉著（2000）《中國地方小戲音樂之探討》臺北：學海出版社。

論文集

施德玉（2005）〈論曲牌體、板腔體之名義、體製與異同〉，《藝術學報》第一卷第2期（總77期），（台北：國立台灣藝術大學出版）。表演類 P1。

施德玉（2006）〈曲牌組合形式之探討〉《藝術學報》第二卷第2期（總79期）（台北：國立台灣藝術大學出版）。表演類 P1。

辭書

胡喬木編輯（1983）《中國大百科全書·戲曲曲藝卷》中國大百科全書出版社。

丹青藝叢委員會編（1986）《中國音樂詞典》臺北：丹青圖書有限公司。

章力揮等人編輯（1995）《中國戲曲劇種大辭典》上海：上海辭書出版社。

李修生主編（1995）《元曲大辭典》江蘇省：江蘇古籍出版社。

繆天瑞主編（1998）《音樂百科詞典》北京：人民音樂出版社。

曲譜

焦承允編輯《壬子曲譜》(1980) 臺北：中華書局出版。

網站

遠流博識網，網址：<http://www.ylib.com/readit/tower/default.asp?DocId=ESSAY&SNO=444>。

瀏覽日期：2008 年 11 月 5 日。

www.bookzone.com.tw/event/ct001_003/index.asp。

瀏覽日期：2008 年 11 月 5 日。

www.literature.idv.tw/ebook/明朝/牡丹亭.htm。

瀏覽日期：2008 年 11 月 5 日。

www.litphil.sinica.edu.tw/publish/book/01_32.htm。

瀏覽日期：2008 年 11 月 22 日。

www.ylib.com/hotsale/peony。瀏覽日期：2008 年 11 月 22 日。

網址：<http://www.newtaiwan.com.tw/bulletinview.jspbulletinid=17254>。

瀏覽日期：2008 年 12 月 1 日。

石頭書屋網站：<http://www.rock-publishing.com.tw/kanqu/group/organize/default.asp>。瀏覽日期：2008 年 12 月 27 日。

A Study on tsa-chu of Kuqku “MuDan Ting- stroll around the garden”

Shih Te- Yu

Abstract

During Ching Dynasty, Kuqku opera is an important type of Chinese opera. Kuqku opera used graceful diction, virtuosity, and artistry ways to present the music and the vocal performance. This is the reason why many people love Kuqku opera. In 2001, through the “United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization” to incorporated Kuqku into “The humanity accounts orally with the non-material inheritance representative works” and stabled Kuqku’s international artistry position. Therefore it is important to preserve the research and the inheritance of Kuqku. *MuDan Ting* is the famous classic Kuqku opera by Tang Xianzu. Especially “*stroll around the garden*” is appealing to the ear, thus this performance often on the stage.

Kuqku music is belonging to chu-pai-ti, the music form of chu-pai. During the opera and Chinese folk art forms, used music to compose and form a complete set of melody in order to present the ideal character emotion in the story. To apply to pai-chang of different lengths, chu-ti ranging from single chu with chung-tou to combinations of chu were invented. Such examples include chung-tou, variations of chung-tou, tzu-mu-tiao, tai-kuo-chu, tsa-chu, tao-chu, he-tao, chi-chu, fan-tiao and so on. Specially the use of tao-chu is very popular and has its own pattern.

This paper will begin with the explanation the key points of chu-pai combination forms. Secondly to state the story and intension of Kuqku *Mudan Ting - stroll around the garden* and analyze the relation with the modes of ancient Chinese music. Third, examine the words of songs, rhyming words, and special characteristics of *Mudan Ting - stroll around the garden*. And last to explore the different combination of chu-pai and the particular patterns. The conclusion will arrange the musical form structure of Kuqku *Mudan Ting – stroll around the garden*, for the traditional music form to build up its basic theory.

Keywords : Kunqu 、 Mu Dan Ting 、 Chu-pai 、 Tsa-chu 、 Musical form structure

歐洲中世紀前期的教會音樂

施德華



摘 要

中世紀前期，天主教（或稱早期基督教）在經過多位教皇長期的規劃改善，與持續的經營發展下，不但已建立了相當具有規模的禮儀制度。同時，以「葛利果一世」為名的天主教教會音樂，也從各地不同風格的地區性音樂，逐步彙整成為內容嚴謹、形式統一的宗教禮儀音樂。這些音樂隨著羅馬天主教會的教義，共同主導歐洲文化，並影響後世長達一千多年至今。本文將以歐洲中世紀前五百年左右的教會音樂為範圍，做分析整理。文中包含中世紀的名稱、背景；基督教的歷史、早期教會音樂的淵源；葛利果聖歌的名稱、內容與分類；以及教會音樂調式理論系統與記譜法的發展等項目。

關鍵字：西洋音樂史、中世紀、葛利果聖歌

前言

西元 395 年，古羅馬皇帝狄奧多西一世 (Theodosius I) 逝世，帝國隨即分裂為東羅馬帝國與西羅馬帝國，其中東羅馬帝國以地中海東岸的拜占庭¹ (Byzantium) 為根據，創造出延續一千餘年的歷史文明，直至西元 1453 年被奧圖曼土耳其所滅，史稱「拜占庭帝國」。而西羅馬帝國卻在與東羅馬帝國分裂後不久 (西元 476 年) 即被日耳曼人所滅，此後歐洲大陸隨即陷入了大約持續一千年的封建割據時期，史稱「中世紀時期」(Middle-Age)。在這段冗長的時間裡，相繼出現了一批新的國家政體，由於這些王國彼此間為爭奪土地與政權，造成戰爭不斷、民生匱乏，許多人便將精神寄託於宗教信仰之中。這樣的現象又以中世紀的前三、四百年間最為嚴重，所以在歐美各國，均普遍將中世紀或中世紀前期稱作「黑暗時期」(Dark Age)。

由於整個中世紀時期共持續了將近一千年之久，若將研究範圍完整涉及其全貌，將使文章篇幅過於龐冗，因此本文僅針對歐洲中世紀的前半段，也就是大約在其前五百年左右的音樂歷史探討為主。再因這段期間歐洲的音樂史料大多皆與宗教音樂有關，所以本文即以「歐洲中世紀前期的教會音樂」為範圍，做分析整理。文中將以「中世紀概述」、「早期教會音樂」、「葛利果聖歌」、「中世紀前期的音樂理論」四大方向為題，包含中世紀的名稱、背景；基督教的歷史、早期教會音樂的淵源；葛利果聖歌的名稱、內容與分類；以及教會音樂調式理論系統與記譜法的發展等。期望能為目前已針對此項目做過研究的各類專書、專文，提供一些較完整的資料或補充，也為研究歐洲音樂史的學者、專家與其他相關人員，提供更多的資料參考。

一、中世紀概述

「中世紀」也稱「中古時代」，一般史學界對其時間的認定是由西元 476 年西羅馬帝國滅亡時開始，直到西元 1453 年東羅馬帝國滅亡時為止。² 這個時期的歐洲因為長期處於政權分裂的狀態，頻繁的戰爭造成科技和生產力發展停滯，人民生活在毫無希望的痛苦中，所以在歐美各國均普遍將中世紀，或中世紀早期的數百年，稱作「黑暗時期」。

(一) 中世紀黑暗時期名稱的由來與意涵

至於「中世紀黑暗時期」這個名稱，在歷史學界一般認為最早是從大約十四世紀時，義大利人文主義學者彼特拉克 (Francesco Petrarca, 西元 1304-1374 年) 開始使用的。彼特拉克在他的論述中，把歐洲歷史分為兩個階段：一是「古羅馬與古希臘時期」，二是「(中世紀) 黑暗時期」。當時的人文主義學者們相信，總有一天羅馬帝國會再次興起，重新恢復古典文化的純潔性。自此，歷史學家們對「黑暗時期」和「中世紀」多持負面觀點。

十九世紀下半葉，歐洲考古學出現了很大的進展，許多原來不知道的歷史文獻與文物，陸續被挖掘和整理出來。從這些新的資料顯示「中世紀黑暗時期」這個名稱，對歐洲

這段持續將近一千年的歷史，並不完全適合，因此許多學者對「中世紀」有了新的看法和認知。二十世紀中葉以後，在西方國家學術界的專業文獻裏，「黑暗時期」這個名稱逐漸地消失。原來的「黑暗時期」這個名稱，現已被改為專指，大約自西元五世紀中葉，至西元八世紀末葉，這段歐洲的歷史。

（二）中世紀的背景

在西元 476 年西羅馬帝國滅亡後，歐洲各地立即被強大的日耳曼人逐一併吞。在日耳曼的眾多分支中，又以法蘭克的勢力最為最強大，他們在西元 486 年打敗高盧軍隊，建立「墨洛溫」(Merovingian) 王朝，並佔領了羅馬帝國在高盧的全部領土。到了西元六世紀中葉，法蘭克已成為當時西歐最強大的國家。西元 751 年，法蘭克人再度建立了「加洛林」(Carolingian) 王朝，爾後在查理曼 (Charlemagne) 統治期間國力達到最盛，此時西歐大部份土地都已成為法蘭克王國的領土。查理曼死後，法蘭克王國在西元 843 年分裂為「西法蘭克王國」、「東法蘭克王國」和「義大利王國」，即現今法國、德國和義大利的前身。

爾後法國前身的西法蘭克王國演變成法蘭西王國，在王權的強化下，羅馬教廷被迫遷往法國南部的亞維農，並在政治上形成了議會君主制。而德國前身的東法蘭克王國則在西元 911 年加洛林王朝結束後，實施由地方權貴決定國王人選的半民主制度，並建立了「奧托」(Otto) 王朝。義大利前身的義大利王國則是在西元 1155 年時，由國王腓特烈一世率軍攻佔米蘭，成為「神聖羅馬帝國」。此外，日爾曼人的另外一支盎格魯·薩克遜人，於五世紀中葉進入大不列顛群島，並在西元 829 年建立「英格蘭王國」。西元 1066 年，法國諾曼第公爵威廉以武力奪取了英王之位，建立了「諾曼第王朝」，造成了日後英、法百年戰爭的根源。³

在宗教信仰與文化教育上，羅馬教廷為了保持自己獨立的權勢地位，在梵蒂岡建立了教皇國，並以非常嚴謹的法規，控制了西歐的文化教育，諸如：主張禁慾、教士不能結婚、宣揚經院哲學及家庭倫理、控制科學思想的傳播、設立宗教裁判所懲罰異端、學校教育的內容多以神學為主等規範。因此，天主教的教義成為主導歐洲中世紀生活的重要因素，而天主教文化則成了中世紀歐洲文化的主軸，如葛利果聖歌、泥金彩繪、鑲嵌裝飾與哥德式的建築等，都是中世紀文化的代表。這些高貴、典雅的文化精髓，不但為後來義大利的文藝復興運動，奠立了良好的基礎，也為未來的歐洲文化發展開創了一條不朽的坦途。

二、早期教會音樂

歐洲中世紀的文化成就，大多產生於第九世紀以後。中世紀前期的歐洲，人民普遍過著落後的生活，從文化背景來看，遠不如東邊的拜占庭文明。由於中世紀歐洲文化多受教會主導，音樂的發展更是以教會為中心，因此在探討中世紀歐洲音樂歷史的同時，有必要對早期基督教的歷史、名稱及其複雜的派別體系，先進行分析與了解。

目前位於梵蒂岡以教宗為首的羅馬教廷，在全世界擁有十一億以上的信眾，是早期基督教眾多分支中的主流派系，又稱「羅馬公教」(Roman Catholicism)，或「公教」，在近代中文名稱中，統一被稱作「天主教」(Catholicism 或 Catholic)。而中文「天主教」這個名稱的使用起自中國的明朝，且一般認為天主教傳入中國的時間，應可再向前追溯至唐朝，當時稱為「景教」，但事實上當時傳入中國的「景教」是「東方亞述教派」，為早期基督教的另一個分支。

(一) 基督教的歷史、派別及其名稱

「基督教」⁴ (Christianity)，係指所有信奉耶穌基督為救世主的教會，是一個一神論的宗教，與「佛教」、「伊斯蘭教」並稱為世界三大宗教。在歷史進程中，基督教又分化為「天主教」、「東正教」(Orthodox) 與「基督新教」(Protestantism) 三大主要派系，與一些影響較小的派別。早期基督教創始於一世紀時羅馬帝國的猶太省(今以色列、巴勒斯坦地區)，約在一世紀末前，已逐漸發展到敘利亞、埃及和小亞細亞等地，並擴及希臘與義大利等地。

基督教在創始之初，常被外界視為一種秘密性的宗教組織，當時的猶太人甚至將其視為離經叛道的異端。在四世紀以前基督教在歐洲是不被承認，且遭受迫害的，直到羅馬帝國君士坦丁大帝於西元 313 年發佈米蘭敕令，宣佈它為合法宗教為止。爾後，於西元 380 (另一說為 392) 年時，狄奧多西大帝宣佈基督教為羅馬帝國的國教，自此為基督教建立了穩固的基礎。

五世紀中葉，「東方正統教會」與「亞述教會」先自基督教中獨立分出。幾個世紀後，在西元 1054 年，基督教發生了一次大分裂，自此分成東、西二派，東部教會以「正教」自稱，即為「東正教」，西部教會則保有基督教原有的「公教」名銜，稱為「羅馬公教」，即「天主教」。另外，在 1517 年，德國神父馬丁·路德發起宗教改革，於是又從天主教中分裂出「基督新教」，以及其它許多小的教派。

(二) 早期教會音樂的淵源

長久以來，基督教教會一直將《聖經》和《讚美詩集》視為生活中最重要的二部經典，在世界各地的天主教或基督新教教堂中，至今都備有許多《聖經》和《讚美詩集》，供教友或信徒在舉行宗教儀式時使用。這些宗教儀式包括有一般日課、彌撒⁵ (missa)，和特別為節日、洗禮、婚喪等特別禮儀所設計的相應內容，而這些內容大多是以讚美詩的方式呈現。「讚美詩」是一種以旋律的方式來唱誦經文或一般教義的表現形態，這樣的形態可上

溯至西元四世紀以前的早期基督教聖歌，以及更早或同時期影響早期基督教音樂的其它地區音樂。

早期基督教創始於猶太民族地區，在傳統的認定上，一般多認為早期基督教無論在祭祀、禮儀與音樂等項目，都直接或間接地傳承了猶太的傳統。⁶另外，由於早期基督教本身在文化的發展上，具有兼容並蓄的特點，加上教會初期的文化成分很複雜，⁷因此早期基督教會音樂，無論從內容、曲目、曲調風格到表演實踐，都大量吸取了其它古代宗教與文化的因素，呈現出多元的風貌。這些影響教會音樂的因素，被稱為「教會音樂史前音樂文化」，⁸其中較具有影響力的有巴勒斯坦（Palestine）、拜占庭與敘利亞（Syria）三個地區的音樂。

1. 巴勒斯坦音樂

巴勒斯坦是猶太民族的發源地，西元前十一世紀猶太人在此建立希伯來王國。西元 135 年羅馬帝國在鎮壓猶太人民的起義後，為消除猶太人對傳統的記憶，沿用襲自古希臘時代的名稱，將猶太省改名為「巴勒斯坦」。猶太人是一個非常喜愛音樂和重視禮儀的民族，在生活中有二種禮儀對他們是至關重要的，一種是「聖殿的禮儀」⁹，另一種是「會堂的讀經」。¹⁰其中「聖殿」是專為獻祭或祈禱時所用的場所，「會堂」則是讀經與傳道的中心。「聖殿的禮儀」是一種每天舉行的獻祭儀式，在獻祭時，司祭者會帶領信徒將燔祭的羔羊吃掉。祭禮的過程中，有一個十多人組成的唱詩班頌唱「詩篇」，頌唱時一般多有弦樂器伴奏，特殊節慶時，也加入類似奧洛斯（aulos）的管樂器。這樣的獻祭禮儀，也以類似的形態出現在後來的基督教彌撒中。¹¹

2. 敘利亞音樂

敘利亞是一個大約已有四千多年歷史的國家，也是世界最古老的文明發源地之一。西元前 64 年時敘利亞曾經被古羅馬人佔領，在被納入羅馬帝國版圖以前又曾經經歷亞述、巴比倫、埃及、波斯、希臘與腓尼基各個帝國時期。在七世紀以前，敘利亞是早期基督教的發祥地和傳播中心，它是最早接受基督教教義的地域之一。但早期基督教在音樂的發展上也有某些部份，在形式與內容上，直接或間接地受到敘利亞音樂的影響。例如基督教聖歌中的對唱式（antiphonal chant）與答唱式（responsorial chant）歌曲，即是由聖安布羅斯（St. Ambrosius）蒐集整理後傳至米蘭；¹²此外，在敘利亞早期教會音樂中的「詩篇」（Psalms）和「讚美詩」（hymns），也透過在拜占庭的發展後，西傳至米蘭與西歐各地。¹³

3. 拜占庭音樂

拜占庭即現今土耳其的伊斯坦堡，它曾經作為東羅馬帝國的首都，時間長達一千多年。由於地理位置的便利性，拜占庭一直是歐洲文化與東方文化的交流重鎮。在宗教上，因為君士坦丁大帝頒布米蘭敕令，使得基督教合法化，並將羅馬帝國首都東遷至拜占庭，於是基督教在四世紀以後的發展，即與拜占庭文化產生了密不可分的關係。

在中世紀拜占庭教會音樂中，最有特色的應當首推「讚美詩」。早期的「讚美詩」有二種主要類型，其一是根據《聖經》內容，以分節方式編寫的樂歌，名為「康塔基昂」¹⁴

(kontakion); 另一種是源自詩篇的短小「應答誦歌」(troparion), 這些「應答誦歌」大多是以敘利亞或巴勒斯坦的旋律或風格編配而成。

後來這些讚美詩又逐漸地發展成為獨立的音樂形式, 其中較重要的有「斯第凱拉」(sticher) 與「卡農」(kanon) 二大類型。「斯第凱拉」是在彌撒中朗讀詩篇時, 於段落或詩節間演唱的歌曲。早期拜占庭「卡農」是由固定的九首聖經短歌發展而成的九段樂曲, 每段樂曲相當於一首頌歌, 每首包含幾個詩節或短小應答, 配上相同的旋律誦唱。這些樂曲的旋律大多是根據東方民間音樂拼湊而成, 它的結構單位不是按音階排列組成的音群, 而是一些短小的動機或一些固定的組合模式, 創作者自其中選出某些元素結加以排列組合, 成為旋律或樂曲。

此外在調式體系上, 由於受到古希臘的影響, 拜占庭音樂也是屬於調式音階形態, 這些調式都既是一套可用的音高, 又是一套旋律的動機, 演唱歌曲的調式取決於歌詞的性質, 例如特定的場合、季節、時令或時辰等因素。拜占庭音樂共有八個調式體系, 他們被稱為「艾克霍斯」¹⁵ (echos), 值得注意的是, 這八個調式體系被分成四對, 這四對調式體系的結尾音分別為 Re、Mi、Fa、Sol。而後來的西方調式音階也是八組, 四對, 每對的結尾音也分別為 Re、Mi、Fa、Sol, 因此一般音樂學者多認為, 西方調式音階體系應該源自東方。¹⁶

(三) 早期教會音樂的重要派別

從西元四世紀開始, 早期基督教已廣傳於歐洲各地, 又因為地域的不同, 及語言、習俗的文化差異, 逐漸形成了各種不同的地區性教會音樂。這樣的現象使得歐洲教會音樂從五世紀到八世紀間, 產生了許多不同風格的派別, 其中較具代表性的有拜占庭聖歌 (Byzantine chant)、米蘭的安布羅斯聖歌 (Ambrosian chant)、法國的高盧聖歌 (Gallican chant)、西班牙的摩沙拉比聖歌 (Mozarabic chant)、早期羅馬聖歌 (Old Roman chant) 與葛利果聖歌 (Gregorian chant) 等。

1. 拜占庭聖歌

大約到了西元四世紀末時, 拜占庭聖歌才成為早期教會音樂中的一個獨立派別。除了讚美詩外, 前文已述及拜占庭聖歌共有八組調式音階, 且與西方調式音階近似。西元六世紀至九世紀為拜占庭聖歌發展的全盛時期, 但這些聖歌現今大多已隨教會的分裂, 而成為東正教的教會音樂。

2. 安布羅斯聖歌

安布羅斯聖歌是因米蘭主教聖安布羅斯 (St. Ambrosius, 333 或 340-397 年) 而得名。米蘭在西元四世紀時曾經是羅馬帝國的國都, 爾後又成為北義大利倫巴底 (Langobardi) 王國的首府。在歷史上, 米蘭的宗教禮儀和教會音樂曾對法國、西班牙和羅馬都產生過很大的影響。安布羅斯主教是音樂史上第一位把東方教會音樂中所流行的「對唱式歌曲」(antiphonal chant) 引入義大利, 並且創作大眾化讚美詩歌的人。

對唱式歌曲，是一種由獨唱或領唱先唱詩篇的前句，再由群眾附合唱誦後句的歌唱形態。安布羅斯式讚美詩則是包含八個詩節，每節四行，每行有四個抑揚格律所組成的固定形式，這樣的形式使音樂本身呈現出簡單而有規律的結構。此外，因安布羅斯聖歌並不太重視調式基礎，且經常在曲調進行中加入花腔，導致許多歌曲的調式特徵較模糊而不易辨認。但無論從歌詞或曲調來看，它與葛利果聖歌都很接近，因此也有部份音樂學者把它當作是葛利果聖歌的前身。

3. 高盧聖歌

高盧是古代凱爾特人（Celtae）的一個分支，古代羅馬人稱凱爾特人為「高盧」，其名稱翻譯自拉丁文中的「Gallia」，高盧人在歐洲分佈很廣，但基本上以現今的法國、比利時、北義大利和萊茵河北部地區為主。西元前二世紀後高盧受羅馬帝國統治，西元 486 年法蘭克人征服高盧北部，至六世紀中葉，法蘭克人統治整個高盧後改稱法蘭西，即現今法國的前身。

根據教會音樂史料顯示，高盧聖歌大約在西元五世紀時已確定其形式，從五世紀至七世紀是它的全盛期。七至八世紀間，在當時的法蘭克人生活中仍流傳著，包括凱爾特與拜占庭等傳統因素在內的高盧教義和聖歌，但這些聖歌卻在八世紀末，因查理曼下令其轄區內教會音樂均需採用羅馬所訂定的統一形式而遭禁，致使今日在西方音樂史的研究上，對高盧聖歌的音樂內容了解得相當有限。

4. 摩沙拉比聖歌

早期基督教在西班牙¹⁷遺留下了許多古代經文和曲譜，但這些資料至今仍無法全部破譯。西元 633 年，西班牙教會對教儀及聖歌的形式做了明確的規範，至八世紀時，回教穆罕默德征服西班牙後，這個區域獲得了「摩沙拉比」¹⁸的稱呼，因此才有「摩沙拉比聖歌」之名。摩沙拉比聖歌盛行於西元 711 年以後的西班牙教會和某些法國南部教會，直至西元 1085 年被葛利果聖歌取代為止。至今在教會音樂史上，對摩沙拉比聖歌所知仍然有限，只知道在它演唱方式中長吟的部份與安布羅斯聖歌類似。

5. 早期羅馬聖歌

早期羅馬聖歌是基督教會在羅馬留存下來的一種古老聖歌，這些聖歌大多抄於十一至十三世紀，有些還可追溯至八世紀以前。從史料顯示，這些聖歌在葛利果聖歌傳遍歐洲之後，仍然在羅馬被使用，並得到繼續發展。

西元八世紀中葉，法蘭克人建立了「加洛林王朝」，疆域擴大到現今法國、瑞士與德國等地。由於現今音樂史資料中，已知的早期教會聖歌幾乎全部都是法蘭克時代的抄本，所以原先有許多學者認為這些來自法蘭克王國的大量聖歌曲目，應當產生於北方各宗教中心。但是近年來在將法蘭克聖歌與早期羅馬聖歌比對後，發現二者間有許多相似處；爾後在經過詳細研究後，證明法蘭克的大量手抄聖歌，應當與早期羅馬聖歌有很深的淵源。¹⁹

6. 葛利果聖歌

值得注意的是，這些法蘭克聖歌抄本的內容，大多是在教皇葛利果一世 (St. Gregory I 或 Gregory the Great，西元 590-604 年在位) 與另一位重要後繼者，教皇維塔利安 (St.Vitalian，西元 657-672 年在位) 在位時重新編訂的。後世認為教皇葛利果一世是使這些古老聖歌能被系統整理與廣為流傳的最關鍵人物，因此將這一套教會歌集定名為「葛利果聖歌」作為紀念，而這個名稱及這些歌曲也一直流傳至今。有關葛利果聖歌的內容將於下段詳述。

三、葛利果聖歌

根據一篇八世紀末，由一位法蘭克修士所撰，有關於早期羅馬修道院的文章所記錄「教皇利奧一世 (St.Leo I，西元 440-461 年在位) 於在位期間確立了一種用於禮拜儀式的聖歌集，並以逐出教會的手段作為威脅強制推行」。爾後這篇文章中還提到「經過教皇基拉西烏斯一世 (St.Gelasius I，西元 492-496 年在位) 和以後的幾任教皇，於西元 492 年以後不斷重新整理編撰，使教會儀式音樂逐漸發展成為固定、成套的歌集」，在這篇文章所列名單中最後幾位重要人物是：葛利果一世、馬丁一世 (St.Martin I，西元 649-653 年在位) 和幾位七世紀的羅馬修道院院長。文章中對葛利果一世並沒有特別強調，只提到「這位教皇所負責整編的教會歌集在當時非常有名」。²⁰

這位羅馬教皇在位時不但強化了羅馬教會在天主教中至高無上的地位，還撰寫了許多對後世教會影響深遠的神學著作。在他過世幾個世紀以後，出現了一些神話般的傳聞，這些傳聞對他在世的功績推崇備至，其內容包括：確立並統一了早期教會的各種禮儀制度及音樂形式；創建「教會聖樂學校」，專事訓練教會聖樂歌者；編纂及創作了後來被稱為「葛利果旋律」的主要部份。

(一) 葛利果聖歌的名稱與特徵

葛利果聖歌是中世紀以後教會音樂的代表，由於早期這些聖歌全屬於單音音樂 (monophony)，其單純的旋律結構與簡樸的音樂風格，具有平實、素雅與莊嚴的宗教特性，因此在教會中又被稱為「平歌」(Plainchant) 或「素歌」。

葛利果聖歌是一種純粹為宗教所創的功能性音樂，它原非為欣賞而設，是一種忠實表達經文內涵或順應教會儀式的歌曲。它具有以下的特徵：單音的調式音樂、沒有固定的節線和拍號、沒有樂器伴奏、旋律發展不大、歌詞全使用拉丁文、採紐姆譜 (neumes)²¹ 記譜。

(二) 葛利果聖歌的內容—教會禮儀

中世紀以後羅馬因為教會勢力的強化，逐漸成為歐洲政教的核心，在以羅馬為首的歷任教皇努力下，教會的禮儀和音樂逐步趨向統一。由於這些莊嚴神聖的歌樂絕大部份皆使用於教會禮儀當中，有些聖歌甚至是專為儀式需求而創，因此在探討教會歌樂之前，有必

要先對教會禮儀進行了解。

教會禮儀分為「日課」(*officium*) 與「彌撒」(*missa*) 二大類。其中「日課」為每日固定的祈禱功課，也稱為「每日聖事」。「彌撒」是天主教會的主要禮拜儀式，也稱作「聖祭禮」或「感恩祭」，其名稱來自拉丁文「*missa*」的音譯，而「*missa*」則出自早期聖祭禮儀結束時的最後一句「*Ite missa est*」，意為「禮成」或「解散」。

1. 日課

根據西元 520 年左右的《聖本尼狄克規章》第 8-19 章之規範，日課是所有神職人員和修道會成員，每天必須執行的禮讚與禱告聖事，每日共有八個類別，這八個類別分別為：黎明前的晨禱 (*Matutinum*)、日出時的讚美經 (*Laude*)、早晨六點鐘的晨經 (*Priman*，早課)、上午九點鐘的辰時經 (*Tertiam*，午前課)、中午的午時經 (*Sextam*，午課)、下午三點鐘的申初經 (*Nonam*，午後課)、日落時的晚課經²² (*Vesperas*，晚禱) 與夜課經 (*Completerium*，夜禱)。至於日課的內容一般大多包括：祈禱、詩篇、短歌、交替聖歌、啟應經文、讚美詩和讀經等項目。

2. 彌撒

(1) 彌撒的種類

天主教彌撒分為「一般彌撒」和「特殊彌撒」二大類，其中「一般彌撒」包括大彌撒 (或稱莊嚴彌撒 *missa solemnis*)、小彌撒 (*missa privata*) 與聖詠彌撒 (*missa cantata*) 三種；「特殊彌撒」則有安魂彌撒 (*missa requiem*) 與專為特殊緣由 (如婚禮、還願等) 而設的彌撒。

一般彌撒中的「大彌撒」也稱為「莊嚴彌撒」，是所有彌撒中禮儀形式最完整的一種，通常至少由一名主祭神父和一至二名輔祭者執行獻祭主禮，在儀式進行中，有主祭或輔祭的吟誦及唱詩班、教友會眾一起或分別進行誦唱等項目。「小彌撒」是一種簡化的祭禮儀式，通常僅由一名主祭者執行獻祭主禮，而唱詩班等職則由一名輔祭者替代。「聖詠彌撒」是一種近代大彌撒與小彌撒的折中形式，儀式中由一名主祭神父執行獻祭主禮，唱詩班與會眾配合誦唱經文與聖歌。

特殊彌撒是專為特別的緣由而舉行的祝聖儀式，不論是婚禮、還願或安魂等儀式，其結構與內容都與一般彌撒有一定程度的不同。其中「安魂彌撒」是專為追悼亡者而設，因為曾經有許多作曲家為其譜曲，使得「安魂彌撒曲」在音樂史上佔有非常重要的地位。

(2) 彌撒規程簡史

有關於彌撒儀式結構中的各組成部份，從史料分析顯示，是於不同時間、不同地點逐漸加入發展而成的。目前確知的是，大約在西元 380 年左右，這項獻祭儀式已包括有「福音禮儀」和「聖祭禮儀」二部份；六世紀末時，彌撒基本規程已大抵確定；七世紀晚期，羅馬教廷專為指導羅馬主教主持彌撒儀式，設定一本名為《羅馬第一規程》(*Ordo romanus primus*) 的規書，書中明確訂定彌撒規程中所使用的各種經文、禱詞、讚美詩及聖祭禮儀

中的細部內容；十六世紀時由教廷親自頒佈《彌撒書》，再次統一修訂彌撒中所使用的各種經文與儀式規範，這些規範在天主教中被延用了幾個世紀，直至二十世紀 60 年代，第二屆梵蒂岡會議時才有所修改。由於這些規範大多是在特蘭托 (Trent) 大公會議²³中制定的，因此也稱為「特蘭托禮儀」。²⁴

(3) 彌撒的規程與內容

在特蘭托大公會議中所確立的彌撒 (大彌撒) 規程共分「序引儀式」、「聖道禮儀」和「聖祭禮儀」三個部份。其中「序引儀式」是以〈進堂詠〉(Introit) 開始，這是一種於神父進場時，由唱詩班與教友共同誦唱的交替聖歌；之後緊接著唱〈垂憐曲〉(Kyrie)，歌詞為：「上主求祢垂憐！」(Kyrie eleison)、「基督求祢垂憐！」(christe eleison) 與重複的「上主求祢垂憐！」，三句禱詞各唱三遍；爾後一般接唱〈光榮頌〉(Gloria)，由神父先唱「天主在天受光榮」(Gloria in Excelsis Deo)，再由群眾唱「主愛的人在世享平安」(Et in terra pax) 接續，後接短禱文，再接彌撒的第二部份「聖道禮儀」。

「聖道禮儀」先是誦讀當天的〈門徒書信〉，後接〈階台經〉(Graduale) 和〈歡讚曲〉(hallelujah)²⁵，但按天主教現行儀式中，多已將〈階台經〉改為〈答唱詠〉(Responsorium)；再接現已少用的〈繼敘詠〉(Sequence) 或直接誦唸《聖經》中的福音，並由神父針對福音聖訓之內容作解說與講道；爾後為〈信經〉(Credo)，先由神父唱「我信唯一的主」(Credo in unum Deum)，再由群眾唱「全能的天主聖父」(Patrem omnipotentem) 接續，之後結束彌撒的第二部份。

第三部份為「聖祭禮儀」，是為領聖體專用的儀式，首先是準備麵餅和酒，同時唱詩班與教友會眾共同誦唱〈奉獻曲〉(Offertory)；再由主祭以一段祈禱文引入全體共同誦唱的〈聖哉經〉(Sanctus) 與「祝聖」祈禱，這一部份是彌撒中最重要、最神聖的儀式，其唱詞按台灣現行天主教彌撒中所譯唱的內容為：「聖、聖、聖！上主，萬有的主，祢的光榮充滿天地，歡呼之聲響徹雲霄。奉主名而來的當受讚美，歡呼之聲響徹雲霄。」；祝聖禱詞結束後接〈天主經〉與〈羔羊讚〉(Agnus Dei)；爾後即是「領聖體」，全體誦唱〈領主詠〉(Communion)，接續主祭神父吟誦〈領聖體後詠〉；最後再由神父誦唸「主祐平安」(Benedicamus Domine) 與「彌撒禮成」(即前文所述之 *Ite missa est*)，全體會眾應答「感謝天主」結束祭禮。

在上述彌撒規程中，有一部份內容是固定不變的，稱為「常規彌撒內容」(Ordinarium Missae)，包括〈垂憐曲〉、〈光榮頌〉、〈信經〉、〈聖哉經〉與〈羔羊讚〉。其餘的部份則根據每年循環的節期、特定節日或特定緣由等因素而有所變化，這些隨時與隨事變化的內容，統稱為「專用彌撒內容」(Proprium Missae)。由於前述教會禮儀之內容與種類相當繁多，以下特將其中各主要名稱之中文翻譯部份，以簡化方式匯集排列，以利總體觀察 (表 1)。

表 1. 教會禮儀

日課	種類	晨禱、讚美經、晨經、辰時經、午時經、申初經、晚課經、夜課經
	內容	祈禱、詩篇、短歌、交替聖歌、啓應經文、讚美詩、讀經 等
彌撒	種類	一般彌撒 大彌撒（莊嚴彌撒）、小彌撒、聖詠彌撒
	特殊彌撒	安魂彌撒、婚禮彌撒、還願彌撒
	內容	序引儀式 進堂詠、垂憐曲*、光榮頌*、短禱文
	聖道禮儀	門徒書、階台經（答唱詠）、歡讚曲（哈利路亞）、繼敘詠、福音書、講道、信經*
	聖祭禮儀	奉獻曲、聖哉經*、天主經、羔羊讚*、領主詠、領聖體後詠（禮成）

註：上列彌撒內容中加註*記號之項目為常規彌撒內容，未加注之項目為專用彌撒內容。

此外，由於在眾多彌撒中「安魂彌撒」本身功能的特殊性，使其儀式內容與其他彌撒相較，具有明顯的差異，而且在西方音樂史中，有許多作曲家曾經為其譜曲，因此特別將這一特殊儀式規程列述於下。依先後順序分別為〈安息經〉(Requiem)、〈垂憐曲〉、〈階台經〉或〈答唱詠〉、〈直唱曲〉(Tractus)、〈末日經〉(Dies irae)、〈奉獻曲〉、〈聖哉經〉、〈慈悲經〉(Pie Jesu Domine，耶穌慈悲的主)、〈羔羊讚〉、〈領主詠〉、〈安所經〉(Libera me Domine) 與〈告從這些規程內容可看出，安魂彌撒的儀式是為超度亡靈所設，所以將〈光榮頌〉與〈信經〉取消，並加入一些特別的內容，包括〈安息經〉、〈末日經〉、〈慈悲經〉、〈安所經〉與〈告別曲〉等。而大多數作曲家在為安魂彌撒音樂進行創作時，並不會都將規程中的內容全部予以列入，多數「安魂曲」作品僅是選取安魂彌撒結構中的重點部份，加以譜曲組合而成。

（三）葛利果聖歌的分類

由於葛利果聖歌是彙集中世紀以前教會音樂的總成，加上中世紀以後教會祭禮儀式隨著天主教的擴大發展而漸趨複雜等因素，使得教會音樂本身為順應各種特殊的功能需求，形成許多不同的風格與特性。因此在研究葛利果聖歌時，為能更深入達到理解與欣賞的目的，有必要先將它以不同的方式進行分類。

首先依唱詞內容的不同，可將葛利果聖歌分為「聖經唱詞」與「非聖經唱詞」二大類，在這二大類中又都可再分成「韻文唱詞（詩經唱詞）」與「散文唱詞」二個不同形態的類

別。屬於聖經韻文唱詞的類型如詩篇與短歌；聖經散文唱詞的類型如彌撒中的信徒書與福音書；屬於非聖經韻文唱詞的類型如讚美詩與繼敘詠；非聖經散文唱詞的類型如感恩讚與許多交替聖歌。

其次再以演唱方式的不同可將葛利果聖歌分為「直接式」、「交替式」與「啟應式」三類。其中「直接式」是一種直接誦唱，無交替的演唱方式；「交替式」是一種由二個唱詩班，或唱詩班與信眾，交替演唱的方式；「啟應式」也稱「應答式」是一種由獨唱與唱詩班或獨唱與信眾，相互應答的演唱方式。

葛利果聖歌還可按音符與歌詞的關係再將其分為「聖詠式」(psalmodic style)、「音節式」(syllabic style)、「花腔式」(melismatic style)與「音團式(紐姆式)」(neumatic style)四類。其中「聖詠式」指的是僅以同一音高，唱出許多字或句子，即「一音配多字」的形態；「音節式」指的是歌詞中，大多數音節或所有音節都只配一個音，即「一音配一字」的形態；「花腔式」指的是歌詞中，一個音節配一段多音的華麗裝飾樂句，即「多音配一字」的形態；而「音團式(紐姆式)」則屬上述三類之折衷，即「二至五個音配一字」的中間形態。

最後還有一種按曲式結構差異的分類法可將葛利果聖歌分為「平衡式」、「分節式」與「自由式」三類。其中「平衡式」是由二個平衡對稱的樂句組成，如典型的詩篇歌調中二個平衡詩節的組合即是；「分節式」是使用同一旋律誦唱多段不同唱詞的形式，在讚美詩中常以這種形式呈現；「自由式」是將所有曲式上無法歸納類型的聖歌形式都列入一類的整體統稱，這一類型聖歌大多是將傳統旋律公式混合使用，或再加入一些創新的形式之作品。²⁶以下表 2 為葛利果聖歌的分類。

表 2. 葛利果聖歌的分類

唱詞 聖經唱詞 散文唱詞

韻文唱詞（詩經唱詞）

非聖經唱詞 散文唱詞

韻文唱詞（詩經唱詞）

演唱方式 交替式、直接式、啟應式（應答式）

音符與歌詞的關係 聖詠式、音節式、花腔式、音團式（紐姆式）

曲式 平衡式、分節式、自由式

四、中世紀前期的音樂理論

從眾多西方古代音樂史料所呈現的結果顯示，中世紀前期歐洲音樂理論基礎，主要多沿襲自古代希臘音樂理論，所不同的是自加洛林王朝以後的西歐音樂理論，較古代音樂更

加重視實踐。在中世紀的前五百年中，西歐教會音樂不斷吸取來自拜占廷音樂的理論與實踐經驗，並結合羅馬教廷多次修訂的宗教儀式，而產生了以葛利果聖歌為代表的宗教音樂及其理論系統。在這些較著重實踐性與功能性的音樂理論中，對後世影響較大的應當首推「教會調式的建立」與「記譜法的發展」二項，以下分別敘述之。

（一）教會調式

教會調式在中世紀以後，隨著教會禮儀制度的複雜化與各種功能上的需求，逐步發展成為一套完備的理論系統，這一系統的建立初見於西元八世紀，至十一世紀時始臻於完備。由於其中共包含八種不同的基本調式，而當時的音樂又以葛利果聖歌為代表，因此也稱為「平歌八調」。

一般學者在研究教會調式的歷史源流時，多認為平歌八調是直接沿襲自拜占廷音樂的調式系統，而後者的基礎則是源自於古希臘音樂的調式理論與形上學的思想邏輯概念。拜占廷調式系統是由四組各具有正、副二調的八個調式所組成，每個調式皆由二個不相連的自然四音階相互結合。其中四種「正調式」的結束音分別為 **Re**、**Mi**、**Fa**、**Sol**；四種「副調式」的起始音分別比相應的正調式低四度。其使用時機來自於六世紀的敘利亞教會規範，即自復活節起，每星期使用一種調式，直至再次循環為止。²⁷

值得注意的是，無論是拜占廷調式系統或是以葛利果聖歌為主的教會調式系統，在整個中世紀或更早以前，「絕對音高」的概念是不存在的。而調式音階的意義主要在於音程結構的分配，所形成的特殊情感和性質，至於其間選用的音高意義，只是因為這樣的音高選擇與音程組合的搭配，可使人在記譜時盡量少用臨時記號。

1. 教會音樂調式理論系統的形成

西方教會音樂調式理論系統，早在波伊提烏斯（**A.M.S. Boethius**，約西元 480-524 年）所著《音樂的體制》（*De Institutione Musica*）一書中即有紀錄。直至八世紀時，阿爾奎諾（**Flacco Alcuino**，西元 735-804 年）首次提出以拉丁化的希臘名稱，將所有調式整理並分成四組（或可視為四對，因為每一組都分別有正、副二個調式音階），其名稱分別為「**Protus**（第一組）」、「**Deuterus**（第二組）」、「**Tritus**（第三組）」與「**Tetrardus**（第四組）」。

在這四組不同的調式中，又各由「正調」（**Authenticus**，或譯為「正格調」）與「副調」（**Plagalis**，或譯為「變格調」）二種不同的形態，共同組成八個音程排列不同的調式音階，且每個音階都沿襲古希臘音階的命名方式給予專有的名稱。要特別說明的是，在現今留存的眾多中世紀教會音樂理論中，有關調式音階名稱與古希臘音階名稱有不少出入。對於這樣的現象當代音樂史學者大多認為，是由於中世紀的某些音樂理論家，對古希臘的托諾斯誤解及誤植所導致。

2. 平歌八調的結構與內容

在平歌八調的八個調式音階中，奇數調式（即第 1、3、5、7 調式）為正調，它們的結束音分別是 **Re**、**Mi**、**Fa**、**Sol**；偶數調式（即第 2、4、6、8 調式）為副調，它們的結束

音分別是 **La**、**Si**、**Do**、**Re**。為便於詳細說明，特製下表加以對照（表 3）。在每個調式音階中都有一個「結束音」（**Finalis**，表中以粗體顯示）；與一個「主要音」（**Dominans**，現代樂理中將其譯為「屬音」，表中以粗體並於下方加一橫線顯示）。每個正調的前五音與副調的後五音相同，稱為「中堅五音階」或「共同五音階」（表中以斜體顯示）。

表 3. 平歌八調

Protus（第一組）

1. Re 正調：**Re** - *Mi · Fa - Sol - La - Si · Do - Re* (Dorian / Phrygian) ²⁸
2. Re 副調：*La - Si · Do - **Re** - Mi · Fa - Sol - La* (Hypodorian / Hypodorian)

Deuterus（第二組）

3. Mi 正調：**Mi** · *Fa - Sol - La - Si · Do - Re - Mi* (Phrygian / Dorian)
4. Mi 副調：*Si · Do - Re - **Mi** · Fa - Sol - La - Si* (Hypophrygian / Mixolydian)

Tritus（第三組）

5. Fa 正調：**Fa** - *Sol - La - Si · Do - Re - Mi · Fa* (Lydian / Hypolydian)
6. Fa 副調：*Do - Re - Mi · **Fa** - Sol - La - Si · Do* (Hypolydian / Lydian)

Tetrardus（第四組）

7. Sol 正調：**Sol** - *La - Si · Do - Re - Mi · Fa - Sol* (Mixolydian / Hypophrygian)
8. Sol 副調：*Re - Mi · Fa - **Sol** - La - Si · Do - Re* (Hypomixolydian / Phrygian)

「結束音」是每個調式音階中最重要的音，也稱作「基本音」、「尾音」、「終音」或「末音」（下文統一將其稱作「基本音」），在許多中世紀教會音樂中，樂曲旋律常會以主要音為中心做圍繞式的發展，但結束時通常會回到基本音上。正調的基本音常是正調音階的第一音；副調音階與其相應的正調音階比較，整體低四度，但其基本音與正調音階中的基本音相同，因此每個副調的基本音都不是這一音階中的最低音，而是由下往上數的第四音。

「主要音」常被譯為「屬音」，也稱為「吟誦音」（**tenor** 或 **reciting tone**）。在正調中主要音通常是基本音的上五度音，但若遇到 **Si** 時，因為這個音本身的不穩定性，所以改為上升半音至 **Do**。例如在 **Re** 正調（第 1 調式）中，基本音為 **Re**，主要音則是其上五度的 **La**；而在 **Mi** 正調（第 3 調式）中，基本音為 **Mi**，主要音本應是其上五度的 **Si**，但因為這個音本身的不穩定性，所以改為上升半音的 **Do**。

在副調音階中其主要音為與其相應正調中主要音的下三度，但若遇到 **Si** 時也需上升半

音至 Do。例如在 Re 副調（第 2 調式）中，與其相應的 Re 正調之主要音為 La，所以 Re 副調的主要音是 La 下三度的 Fa；而在 Sol 副調（第 8 調式）中，與其相應的 Sol 正調之主要音為 Re，所以 Sol 副調的主要音本應是 Re 下三度的 Si，但因為這個音本身的不穩定性，所以也改為上升半音的 Do。

3. 平歌八調的個別調式名稱

在平歌八調中每個調式都有一個專屬的名稱，但因在葛利果聖歌中教會調式的名稱與同調式的古希臘音階名稱有許多出入，前文中已述及，按史料判斷應是中世紀的理論家誤認所造成。為免混淆，在表 3 與表 4 中都將教會名稱與希臘原名並列，並將所有希臘原名皆以斜體顯。示同時建議在使用上，可盡量稱呼其代號或調名，例如「第 1 調式」、「第 2 調式」或「Re 正調」、「Re 副調」，則可避免名稱上不必要的困擾。

第 1 調式為 Re 正調，其教會名稱為「多里安」(Dorian)，具有莊嚴的特質，希臘原名為「弗里吉安」(Phrygian)；第 2 調式為 Re 副調，其教會名稱為「海波多里安」(Hypodorian)，具有感傷的特質，希臘原名與教會名稱相同，即為「海波多里安」(Hypodorian)。

第 3 調式為 Mi 正調，其教會名稱為「弗里吉安」(Phrygian)，具有激憤的特質，希臘原名為「多里安」(Dorian)；第 4 調式為 Mi 副調，其教會名稱為「海波弗里吉安」(Hypophrygian)，具有柔媚的特質，希臘原名為「密索利第安」(Mixolydian，或譯為「混合利第安」)。

第 5 調式為 Fa 正調，其教會名稱為「利第安」(Lydian)，具有喜樂的特質，希臘原名為「海波利第安」(Hypolydian)；第 6 調式為 Fa 副調，其教會名稱為「海波利第安」(Hypolydian)，具有虔敬的特質，希臘原名為「利第安」(Lydian)。

第 7 調式為 Sol 正調，其教會名稱為「密索利第安」(Mixolydian)，具有活躍的特質，希臘原名為「海波弗里吉安」(Hypophrygian)；第 8 調式為 Sol 副調，其教會名稱為「海波密索利第安」(Hypomixolydian)，具有穩健的特質，希臘原名為「弗里吉安」(Phrygian)。

4. 平歌八調以外的其他調式

從平歌八調的內容可以明顯的看出，在中世紀教會音樂理論系統裡，基本調式只有 Re、Mi、Fa、Sol 四對，而 La、Si、Do 三對調式音階，並未被列入其中。這樣的現象，最初的解釋是：只要將 Re、Mi、Fa 三對音階中的 Si 音降低半音，就可形成與 La、Si、Do 三對調式音階相同的音程組合。²⁹ 因此，增加 La、Si、Do 三對調式音階，在中世紀教會音樂理論系統中，被認為是多餘的。這樣的理論架構一直維持到十六世紀中葉才出現轉變。

(1) La、Do 調式與平歌十二調

1547 年瑞士音樂理論家格拉雷亞諾斯 (Glareanus Heinrich Loriti，西元 1488-1563 年) 提出，在平歌八調的基礎上增加 La 和 Do 二組（對）調式，包括 La 正調、La 副調、Do 正調與 Do 副調四個調式音階，使原有的八調成為十二調，稱為「十二調式論」(Dodecachordon) 或「平歌十二調體系」。而其中增加的 La 調式與 Do 調式分別稱作阿艾

奧利安 (Aeolian) 與伊歐尼安 (Ionian)，這四個調式則分別被稱為第 9 調式的「阿艾奧利安正調」、第 10 調式的「阿艾奧利安副調」、第 11 調式的「伊歐尼安正調」與第 12 調式的「伊歐尼安副調」。(表 4)

表 4. 平歌十二調中所增加的四調 (La 調式與 Do 調式)

9. La 正調：La - Si · Do - Re - Mi · Fa - Sol - La (Aeolian authenticus / Aeolian)
10. La 副調：Mi · Fa - Sol - La - Si · Do - Re - Mi (Aeolian plagalis / Dorian)
11. Do 正調：Do - Re - Mi · Fa - Sol - La - Si · Do (Ionian authenticus / Lydian)
12. Do 副調：Sol - La - Si · Do - Re - Mi · Fa - Sol (Ionian plagalis / Ionian)

在格拉雷亞諾斯的「平歌十二調體系」中，將 La 和 Do 調式視作新的獨立調式，而非如前人所認為是 Re、Fa 調式的同音程轉位。值得注意的是，新增的 Do、La 這二個調式，就是日後西洋大、小調的理論基礎和原始形態。此外，在十二調體系建立以後，音樂理論家們又都陸續承認和接受了 Si 調式的獨立價值，但不常被使用。

(2) Si 調式

Si 調式被稱作「洛克里安調式」(Locrian, 表 5)，這個調式在正調的後四音與副調的前四音均為 Fa-Sol-La-Si，即「三全音」。由於這四個音彼此之間的音程都是全音，沒有半音調節緩衝，在聽覺上一般多認為效果過於生澀不甚悅耳。另外，在這個調式中正調與副調的「中堅五音階」(或「共同五音階」，表中以斜體顯示)為 Si · Do-Re-Mi · Fa，這是一個很不穩定的減五度音程，其前後二端音程都需要解決，不適合作「中堅五音階」。所以自古以來 Si 調式即少被使用，甚至棄而不用。

表 5. Si 調式

13. Si 正調：Si · Do - Re - Mi · Fa - Sol - La - Si (Locrian auth. / Mixo-Lydian)
14. Si 副調：Fa - Sol - La - Si · Do - Re - Mi · Fa (Locrian plag. / Hypo-Lydian)

(二) 中世紀前期記譜法的發展

中世紀前期音樂的傳承除了口授法之外，並出現了以字母或符號記錄音樂的方式，這些方式屬於較原始的記譜法。隨著時間的延續，這些記譜方式逐漸結合文字、符號與線條等元素，發展成為現今複雜的綜合線條記譜法。

1. 字譜

早在古希臘時期音樂理論系統中，就有以字母代表音高的概念。在西元六世紀初期，音樂理論家波伊提烏斯也曾經引用古希臘音樂理論，提出以字母記錄音樂的記譜方式，稱

為「波伊提烏斯記譜法」。這項記譜法的提出，不但對整個中世紀和後世產生深遠的影響，且這些影響一直持續至今。

約在西元十世紀中期，歐洲出現了有關字譜法理論的最早文獻，這份文獻資料是由聖阿芒（Saint-Amands）修院的胡克巴爾德神父（Hucbald of St. Amand，西元 840-930 年）所撰寫。在中世紀前期，曾經有一些音樂學者延續波伊提烏斯的字譜法概念，以拉丁字母 A 至 P 代表自然音階中的二個八度。胡克巴爾德在這一基礎上，僅取拉丁字母 A 至 G 代表自然音階中的七個音，並將 Do 當作這一音階中的起首音，但他的這一項革新理論在當時並未普遍接受。

爾後，克呂尼修院院長奧多（Odo of Cluny，西元 879-943 年），再依古希臘原來的理論方式，將 A 還原為 La 音，並被大眾接受。另一方面，因拉丁字母 A 至 G 所代表的自然音階僅有七個音，仍無法構成一個完整的八度，因此稍晚便有人在起首音 A 前，再加入 Sol 音，希臘文稱之為「Gamma」，由此便完成了一個完整八度音階的字母記譜法。直至西元十一世紀前期，桂多·達賴左（Guido d'Arezzo，西元 995-1050 年）再根據前述理論加以擴充，並以小寫方式表示高音，形成：「Gamma A B C D E F G a b c d e f g」的排列順序，至此歐洲字譜法即告確立，並一直沿用至今。

2. 早期紐姆譜

字譜法在記錄音樂時可精確的標示出音高與音程度數的關係，這樣的記譜方式對音樂理論系統有相當大的助益。但在中世紀音樂傳承的實踐上，由於大多採用口傳法的教授方式，因此便突顯出字譜模式無法呈現旋律高低進行的事實。於是便在此時期應運產生出了許多代表音樂旋律起伏的相關符號體系，這些符號即以其本身的名稱被命名為「紐姆」（neumes），所以用這些符號所記錄的樂譜便被稱作「紐姆譜」。

「紐姆」一詞源於古希臘文中的「普紐瑪」（pneuma，呼吸）與古拉丁文中的「紐瑪」（neuma，唱音符），其義引申為「符號」或「手勢」。「紐姆譜」是泛指中世紀時期（或可追溯至更早）以符號標示經文誦唱時音律高低進行的記錄模式，由於時、地的差異，這些記錄模式呈現出許多不同的系統，也因為這些系統的分歧，造成對紐姆譜歷史溯源的繁瑣及困難。

按近代音樂史學研究結果，一般認為紐姆譜的歷史發展應當分成幾個不同的階段。在較早的時期，可能根據誦讀經文時語音腔調的高低起伏、強弱變化等因素，設計出一些較簡單的點、線等符號，註記在主文的上方或下方。由於這些符號對早期音節式的歌曲幫助較大，但在演唱旋律式的歌曲時，則需要再搭配其他更複雜的符號或圖形，才能較準確地將音樂中的旋律起伏及節奏變化標示清楚。因此在稍晚之後，音樂家們創設了許多特別的音樂符號，作為詮釋和記錄音樂的準則，於是紐姆音樂標示系統即隨歷史的進程持續擴大發展，並為往後歐洲音樂記譜法奠定了完善的基礎。

根據經驗判斷，至少在西元六世紀末時，以教皇葛利果一世為首所整理出的大量教會音樂，應當保有完善的記錄方式，而這些記錄方式也應當是以紐姆標示為主的聖歌記譜法，但至今卻無史料可供證實。現存最早的紐姆譜是西元九世紀時的手抄本，這是一份發

現於聖阿芒，大約在西元 871 年時記錄的光榮經手稿（圖 1），其中左邊為羅馬字拼音的希臘經文與附有記錄誦唱的紐姆標示，右邊為平行的拉丁文翻譯。這份史料現藏於法國國家圖書館。³⁰

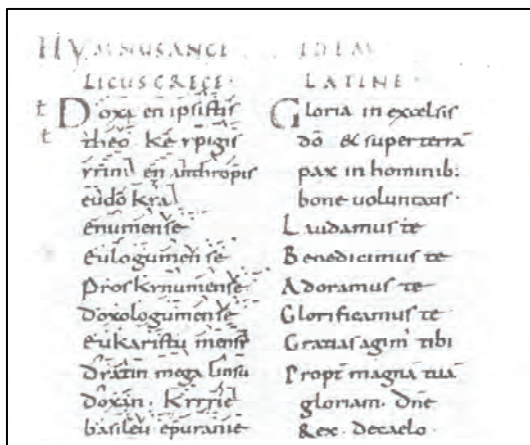


圖 1. 聖阿芒 附有紐姆標示的光榮經手稿 No.2291

引自：杰拉爾德·亞伯拉罕（1999），《簡明牛津音樂史》（上海音樂出版社），頁67。

有關於紐姆譜理論最早的文獻史料也是出現於西元九世紀中葉，這份文獻作者為奧勒良（Aurelian de Reome 或 Aurelianus Reomensis），文中除了一些與音樂相關的希臘名稱翻譯外，作者還針對唱誦經文歌樂時，聲韻的起伏做了必要的符號標示及說明。例如：他把上揚的音符稱作 *acutus*（後來被稱作 *podatus* 或 *pes*），並以類似「/」的符號標示；把下抑的音符稱作 *gravis*（後來被稱作 *clivis* 或 *flexa*），並以類似「\」的符號標示等。另外，在梵蒂岡圖書館中藏有一份大約撰寫於西元九至十世紀間的論文資料，這份資料的作者已無可考，在文中出現了許多對唱誦經文歌樂時，聲韻時值、節奏長短的說明或描述。例如：短音（*brevis*）、長音（*longa*）、附點音符（*punctum*）、延長音（*producta*）、流動音（*liquida*）、滑音（*portamento*）與顫音（*tremula*）等。³¹

西元十世紀以後，紐姆譜以各種不同的標示形態大量出現在歐洲各地。以現今位於瑞士的聖嘉倫（St. Gallen）修道院為例，約在西元十世紀左右，此地即已發展出許多特殊的紐姆音樂文字符號與圖示符號。其中文字符號如：A 代表 *altius*（稍高些）、C 代表 *cito*（快些）、D 代表 *deprimatur*（降低）；與特別標示音程時 E 代表 *equisonus*（同音）、S 代表 *semitonus*（半音）、T 代表 *tonus*（全音），其他還有 TS 代表小三度音程（全音加半音）、TT 代表大三度音程、D 代表四度音程、以及 *delta* 代表五度音程等。圖示符號經專人整理後標示如下（圖 2）。³²

	Norme dei suoni	Grafie ampi	Grafie differenziate per				Grafie indicanti una particolarità d'ordine		
			aggiunta		modifica		melodico	fonetico	
			di lettere	di apici	del disegno	di raggruppan. (silabo)			
1	Virga	a	b	c	d	e	f	g	h
2	punctum	.	.	.	.	.	.	.	.
3	basulus	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
4	clivis	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
5	pes	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
6	parvus	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
7	torulus	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
8	clivis	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
9	scandicus	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
10	parvus	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
11	flava	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
12	pes subli.	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
13	parvus	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
14	flava	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
15	torulus	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
16	clivis	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
17	scandicus	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
18	parvus	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
19	flava	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
20	pes subli.	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
21	parvus	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
22	flava	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
23	torulus	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
24	clivis	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
25	scandicus	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
26	parvus	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
27	flava	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
28	pes subli.	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
29	parvus	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
30	flava	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
31	torulus	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
32	clivis	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
33	scandicus	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
34	parvus	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
35	flava	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
36	pes subli.	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
37	parvus	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
38	flava	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
39	torulus	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
40	clivis	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
41	scandicus	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
42	parvus	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
43	flava	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
44	pes subli.	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
45	parvus	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
46	flava	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
47	torulus	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
48	clivis	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
49	scandicus	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
50	parvus	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
51	flava	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
52	pes subli.	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
53	parvus	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
54	flava	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
55	torulus	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
56	clivis	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
57	scandicus	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
58	parvus	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
59	flava	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
60	pes subli.	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
61	parvus	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
62	flava	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
63	torulus	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
64	clivis	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
65	scandicus	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
66	parvus	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
67	flava	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
68	pes subli.	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
69	parvus	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
70	flava	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
71	torulus	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
72	clivis	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
73	scandicus	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
74	parvus	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
75	flava	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
76	pes subli.	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
77	parvus	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
78	flava	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
79	torulus	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
80	clivis	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
81	scandicus	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
82	parvus	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
83	flava	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
84	pes subli.	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
85	parvus	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
86	flava	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
87	torulus	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
88	clivis	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
89	scandicus	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
90	parvus	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
91	flava	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
92	pes subli.	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
93	parvus	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
94	flava	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
95	torulus	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
96	clivis	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
97	scandicus	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
98	parvus	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
99	flava	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
100	pes subli.	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩

圖 2. 聖嘉倫修道院 中世紀紐姆標示分類表（局部）

引自：劉志明（2002），《西洋音樂史與風格》（全音樂譜出版社），頁 39。

結語

「中世紀」，一般學界對其時間的認定是大約自西元五世紀至十五世紀左右。這個時期的歐洲因為長期的分裂與戰爭，使得人民生活在毫無希望的痛苦中，於是許多人便將精神寄託於宗教信仰之上。中世紀前期，天主教（或稱為早期基督教）在經過多位教皇長期的規畫、改善與持續的經營、執行下，不但已建立了相當具有規模的禮儀制度；同時，以「葛利果一世」為名的天主教教會音樂，也從各地不同風格的地區性音樂，逐步彙整成為內容嚴謹、形式統一的宗教禮儀音樂。以下歸結出三項內容作為本文的結語。

（一）早期教會音樂的重要派別與葛利果聖歌的特徵

早期基督教創始於猶太民族地區，因此在祭祀、禮儀與音樂等項目，都直接或間接地傳承了猶太的傳統。另外，由於早期基督教本身在文化的發展上具有兼容並蓄的特點，因此其音樂無論從內容、曲目、曲調風格到表演實踐，都大量吸取了其它古代宗教與文化的因素，呈現出多元的風貌。

大約從西元四世紀開始，歐洲各地因為地域的不同及語言、習俗的文化差異，逐漸形成了各種不同的地區性教會音樂。這樣的現象使得歐洲教會音樂從五世紀到八世紀間，產生了許多不同風格的派別，其中較具代表性的有「拜占庭聖歌」、米蘭的「安布羅斯聖歌」、法國的「高盧聖歌」、西班牙的「摩沙拉比聖歌」、「早期羅馬聖歌」與「葛利果聖歌」等。而這些不同派別的教會音樂最後大多都被統一稱作「葛利果聖歌」。

葛利果聖歌是中世紀以後教會音樂的代表，由於早期這些聖歌全屬於單音音樂，具有平實、素雅與莊嚴的宗教特性，因此在教會中又被稱為「平歌」或「素歌」。葛利果聖歌是一種純粹為宗教所創的功能性音樂，它原非為欣賞而設，是一種忠實表達經文內涵或順應教會儀式的歌曲。它具有：「單音的調式音樂」、「沒有固定的節線和拍號」、「沒有樂器伴奏」、「旋律發展不大」、「歌詞全使用拉丁文」及「採紐姆譜記譜」等特徵。

(二) 政治對宗教與音樂的影響

早期基督教在中世紀除了曾經被幾個重要的王國公開宣佈成為該國的國教之外，也因當時為維護宗教政權及地位的獨立完整，使得羅馬教廷以梵蒂岡為中心成立了教皇國，將抽象的宗教力量轉變成為政治實體。自此天主教不但成為中世紀歐洲文化發展的重要力量，且這股強大的勢力還涵蓋了宗教、政治、文化、藝術等各個生活層面，並影響世界至今。

此外，大約在西元 800 年左右，法蘭克王國的查理曼統一了現今法國、德國、荷蘭、瑞士、北義大利、奧地利西部與西班牙東北角的領土，建立了一個歐洲新的王權政體。在其受加冕成為皇帝後，下令帝國轄區內所有的教會音樂一律改採統一的聖歌形式，禁止使用區域性教會聖歌。此舉一方面強烈的打壓了各地區方言聖歌的發展，但另一方面也為西方教會音樂的統一，與往後歐洲音樂的發展，建立了完善的基礎。

(三) 教會音樂的演變與梵二會議結果的隱憂

天主教教會音樂大約從西元四世紀開始受到重視，至教皇葛利果一世在位時確立了大多數教會音樂的形式，但現今教會音樂的存譜有許多是西元九世紀以後的作品，這些音樂作品及音樂形式直至西元十一世紀時臻於完善。在歷史的發展與演變裡，以葛利果聖歌為代表的教會音樂曾經走向衰落，甚至幾乎面臨失傳達數百年之久。十九世紀中葉，由法國索萊姆（Solesmes）修道院院長東·奎宏杰（Don Gueranger, 1805-1875）發起的宗教禮儀復興，使葛利果聖歌又重新受到世人的重視。二十世紀初，法國出版了一系列葛利果聖歌的現代復原版，至此西方音樂史學對天主教會音樂的研究，又向前邁進了一大步。

從歷史的角度來看，天主教教會音樂是中世紀歐洲音樂最重要的代表，幾個世紀以來人們一直在教會中重複的演唱它。它的旋律材料成為後來歐洲複調音樂發展的基礎，對當時的世俗音樂也有很大的影響，因此就某些意義上來看，這些教會音樂堪稱是西方音樂文化的主要源頭。西元 1962-1965 年時，在羅馬教廷於梵蒂岡召開的第二次理事會中，被迫取消拉丁文為全世界天主教統一語文的規定，這樣的作法可促使教會發展更趨向地區化、民族化，對於區域性的教義推廣頗有助益，但也可能因此造成一千多年來教會中統一使用的傳統聖歌，將面臨逐漸消逝的危機。

註 釋

1. 拜占庭在君士坦丁大帝下令將羅馬帝國首都遷於此後，改名為「君士坦丁堡」(Constantinople，另譯「康士坦丁堡」)，即現今之「伊斯坦堡」(Istanbul)。
2. 有關於中世紀時間的認定，學術界說法不一，目前除了主文中所述的認定方式外，一般學界還存在著許多其他的說法，例如：有人認為中世紀應自古羅馬帝國分裂成東羅馬帝國和西羅馬帝國(西元395年)開始；也有人認為中世紀應該結束於哥倫布發現美洲(1492年)之時等。
3. 尤義賓(2005)，《世界通史》(台北：中經社)，頁94-145。
4. 「基督教」原應是「天主教」、「東正教」、「基督新教」與其他各分支的總稱，而近現代中文字義中，這個名稱幾乎已習慣性的成為專指「基督新教」與其眾多派別的簡化統稱。在國際上多稱天主教為「基督教」，稱新興的教會為「基督新教」或「新教」，但在中文中卻因稱新興的教會為「基督教」，致使許多不明歷史的中外人士產生誤解。
5. 天主教「聖祭禮」(或稱「感恩祭」)名稱。
6. 近代已有些史學家對於「早期基督教沿襲猶太教傳統禮儀」的說法提出質疑，理由是他們認為早期基督教徒經常刻意避免模仿猶太教義，目的是為使人注意到他們的信仰之與眾不同。
7. 就史料顯示，當時除了猶太民族以外，還包含有古希臘、古羅馬以及東方各地區不同種族的人，陸續加入教會。
8. 劉志明(2002)，《西洋音樂史與風格》(台北：全音樂譜出版社)，頁25。
9. 「聖殿」專指位於耶路撒冷所羅門聖殿舊址上，建自西元前539年的「第二座聖殿」。
10. 「聖殿的禮儀」與「會堂的讀經」這二種儀式，很容易與天主教自早期基督教時期沿用至今的「彌撒」及「日課」，產生聯想。
11. 蔡良玉(1999)，《西方音樂文化》(北京：人民音樂出版社)，頁16。
12. 劉志明(2002)，《西洋音樂史與風格》(台北：全音樂譜出版社)，頁25。
13. 蔡良玉(1999)，《西方音樂文化》(北京：人民音樂出版社)，頁17。
14. 康塔基昂是包括20-30個詩節的長詩，每節詩的結構相同，前有引詩後有疊句，每一行的第一個字母疊起來可以湊成一個字(見：杰拉爾德·亞伯拉罕《簡明牛津音樂史》上海音樂出版社，頁60)。
15. 格勞特(Grout D. J.)、帕利斯卡(Palisca C. V.)(1996)，《西方音樂史》(A History of Western Music)，汪啟璋等譯，(北京：人民音樂出版社)，頁24，(原著1988年)。
16. 有關於西方調式體系理論的形成與發展，除了可能來自於東方調式的論述外。從史料顯示，這些調式體系理論，應當也受到波伊提烏斯(A. M. S. Boethius, 約西元480-524年)在西元五世紀

末至六世紀初時，所闡述的希臘音樂理論之影響。

17. 西元前 218 年，羅馬人佔領位於伊比利亞半島的現今西班牙領域；至四世紀時，西班牙遭日爾曼部落入侵；五世紀時，西班牙再被西哥特人征服；隨後在西元 711 年，回教的摩爾人入侵並佔領西班牙部份的領土，自此西班牙人開始了驅逐入侵者的戰爭，直到 1492 年。
18. 「摩沙拉比」意思是來自阿拉伯的摩爾人。
19. 格勞特(Grout D. J.)、帕利斯卡(Palisca C. V.)(1996)，《西方音樂史》(A History of Western Music)，汪啟璋等譯，(北京：人民音樂出版社)，頁 26-27，(原著 1988 年)。
20. 杰拉爾德·亞伯拉罕(Gerald Abraham)(1999)，《簡明牛津音樂史》(The Concise Oxford History of Music)，顧犇譯，(上海：上海音樂出版社)，頁 62，(原著 1979 年)。
21. 「紐姆」為中世紀普遍採用，以各種特殊符號記錄音樂的方式。詳見後文「中世紀前期記譜法的發展」。
22. 晚課經是在日課八大類別裡，唯一採用複調歌唱的，它對教會聖歌音樂史具有重要的意義。
23. 十六世紀中葉，教廷為對抗宗教改革運動，維護自身的統一和權威，採取了一系列的改革措施。這些措施以 1545-1563 年的特蘭托大公會議(The Council of Trent)為中心，會議通過一系列決議，如宣布新教為異端、規定天主教會的信條為正確無誤、堅持教皇為教會唯一最高元首、統一訂定教會各種儀式規範，同時對教會內部進行整飭和改革等。
24. 格勞特(Grout D. J.)、帕利斯卡(Palisca C. V.)(1996)，《西方音樂史》(A History of Western Music)，汪啟璋等譯，(北京：人民音樂出版社)，頁 38-39，(原著 1988 年)。
25. 〈歡讚曲〉(hallelujah)教會中也常用音譯「哈利路亞」，希伯來文，禮拜儀式用語，意為「讚美主」，在悔罪期時避用。
26. 格勞特(Grout D. J.)、帕利斯卡(Palisca C. V.)(1996)，《西方音樂史》(A History of Western Music)，汪啟璋等譯，(北京：人民音樂出版社)，頁 47-49，(原著 1988 年)。
27. 杰拉爾德·亞伯拉罕(Gerald Abraham)(1999)，《簡明牛津音樂史》(The Concise Oxford History of Music)，顧犇譯，(上海：上海音樂出版社)，頁 69-70，(原著 1979 年)。
28. 表中「-」符號表示全音，「·」符號表示半音；每個調式後方括弧內正體名稱為一般名稱，斜體名稱為希臘原名。
29. 這種作法的理論根據應當是取法自古希臘音樂，且僅將 Si 音降低半音對當時的記譜法不會造成太大的負擔。
30. 杰拉爾德·亞伯拉罕(Gerald Abraham)(1999)，《簡明牛津音樂史》(The Concise Oxford History of Music)，顧犇譯，(上海：上海音樂出版社)，頁 67，(原著 1979 年)。
31. 杰拉爾德·亞伯拉罕(Gerald Abraham)(1999)，《簡明牛津音樂史》(The Concise Oxford History

of Music)，顧犇 譯，(上海：上海音樂出版社)，頁 68，(原著 1979 年)。

32. 劉志明 (2002)，《西洋音樂史與風格》(台北：全音樂譜出版社)，頁 38。

參考文獻

中文專書：

張己任 (1992)，《西洋音樂風格的演變》，台北：臺灣商務印書館。

張鴻島 (1994)，《歐洲音樂史》，北京：人民音樂出版社。

蔡良玉 (1999)，《西方音樂文化》，北京：人民音樂出版社。

劉志明 (2002)，《西洋音樂史與風格》，台北：全音樂譜出版社。

朱秋華 (2002)，《西方音樂史》，北京：北京大學出版社。

蔡良玉、梁茂春 (2003)，《世界藝術史·音樂卷》，北京：東方出版社。

尤義賓 (2005)，《世界通史》，台北：中經社。

譯文專書：

堀內敬三 (1979)，《西洋音樂史》，邵義強 譯，台北：全音樂譜出版社。

格勞特 (Grout D.J.)、帕利斯卡 (Palisca C.V.) (1996)，《西方音樂史》(A History of Western Music)，汪啟璋 等譯，北京：人民音樂出版社，(原著 1988 年)。

杰拉爾德·亞伯拉罕 (Gerald Abraham) (1999)，《簡明牛津音樂史》(The Concise Oxford History of Music)，顧犇 譯，上海：上海音樂出版社，(原著 1979 年)。

保·朗多爾米 (Paul Landormy) (2002)，《西方音樂史》(Histoire de la Musique)，朱少坤 等 譯，北京：人民音樂出版社，(原著 1947 年)。

約翰·拜利 (John Bailie) (2003)，《音樂的歷史》(History of Music)，黃躍華 等譯，廣州：希望出版社，(原著 1999 年)。

原文專書：

Emile Vuillermoz (1956). *Histoire de la musique*. Paris : Fayard.

Lucien Rebatet (1987). *Une histoire de la musique*. Paris : Robert Laffont.

Brigitte et Jean Massin (1990). *Histoire de la musique occidentale*. Paris : Fayard.

The Catholic Music of Early Middle-Age of Europe

Te-Hwa Shih

Abstract

In the early Middle-Age, Catholic has been improved by many Popes. Not only develop a scale of deportment, but also conclude Gregorian Chant with other different styles of music to combine to a conscientious music of Christian. These types of music with the Catholic doctrines become the main religious music in Europe and influence us until now for thousands of years. This article analyse the Catholic Music of European Early Middle-Age, including a research about the term of Middle-Age and its background, the history of Catholicism and the origin of religious music; the content, classification and different terms of Gregorian Chant; the development of the theory religious music and notation.

Key Words: History of Western music, Middle-Age, Gregorian Chant.

當代臺灣藝術歌曲【四時嬌】研究

許麗雅

摘 要

民歌是所有民間歌唱藝術之母。【四時嬌】作詞家張清郎用臺灣閩南語之「七言」來作詞；作曲家孫思嶠用鄉土風格與時代感來作曲；此表達出【四時嬌】創作精神意義，就是音樂家強烈表達出對臺語音韻之美創見情懷與需求，並企圖彰顯自己對在地文化深情與感念，共同譜出臺灣藝術歌曲「詩中有樂，樂中有畫」的創意，來對提升「臺灣藝術歌曲」創作做出貢獻。

本文著重對作詞家與作曲家創作【四時嬌】因素特質探討，和對【四時嬌】的歌詞音韻走向與曲調關係分析，同時對【四時嬌】創作靈感與內部結構中的佈局來做深入的剖析。筆者期待尋覓出【四時嬌】中臺語音韻之美與鄉土風格之時代感的情境美，讓「通俗歌曲藝術化、藝術歌曲普遍化」確實地落實於民間，並傳唱不息。同時建議詮釋臺語歌曲時，首要考慮是從「依字行腔」的聲調音線美為出發點，繼而展現演唱的第二度創作。

關鍵字：臺語語言聲調、臺灣藝術歌曲、七言、四時嬌

壹、前言

2008 年 5 月 4 日在行政院文化建設委員會指導，台北大同扶輪社主辦，慶祝母親節感恩音樂會，於台北火車站演藝廳舉行。音樂會中，筆者聽到【四時嬌】的首演，並感受到聽眾熱烈的迴響，於是心中興起一股對此曲的想望與探究。

音樂會中，【四時嬌】展演時由四位優秀的聲樂家依著歌曲中的時令春、夏、秋、冬來演唱。在時光移轉的軌道中，由聲響所呈現的視覺圖像中，讓聽眾感受悠閒自在的徜徉在大自然的懷抱中，共享音樂美的響宴。

【四時嬌】作詞家張清郎教授特別用臺灣閩南語之「七言」來呈現詩中的音韻之美；作曲家孫思嶠老師用鄉土風格與時代感來創意音樂中的詩境美。此二人共同創見所呈現「詩中有樂，樂中有畫」的場景，這是對作曲家創作技巧與演唱家「依字行腔」詮釋能力的一大挑戰，更是作曲家精緻細密的審慎心思創舉，同時對臺灣藝術歌曲的創意又向前跨出一大步。

筆者企圖對此歌詞音韻的了解，並對詞句中的聲韻與曲調關係分析；同時對作曲家在作曲中的靈感與內部結構佈局中的創見，來做廣度與深度的探討，讓此曲淋漓盡致地呈現出歌詞的“音韻之美”與曲中的“情境美”，以致「通俗歌曲藝術化、藝術歌曲普遍化」盛行於大街小巷，如此確實地落實於民間，並傳唱不息。

貳、影響作詞家與作曲家創作歌曲因素特質探討

一、作詞家張清郎

（一）張清郎教授（1939～）簡介

張清郎 1939 年 4 月 11 日生。從小就喜歡唱歌，自從會說話以來，哥哥、姊姊們在家裏所唱的歌，包括：通俗性、民謠性，甚而日本歌曲，幾乎是「通通會唱」，至今猶歷歷在目。小學的時候，被音樂老師選為合唱團的團員（那時候的小學有合唱團的寥寥可數）；初中時期，喜歡唱流行歌曲、電影插曲等比較時髦的歌曲；到了高中進入新竹師範學校，高一新生參加全校的歌唱比賽，竟然擊敗了高二、高三的老大哥、老大姊，獲得冠軍第一名。從那時起，開始奠定了今後要邁向「音樂歌唱」的路程。在師範學校時被公認是一位「多才多藝」者，不論在運動場上、美術繪畫、書法、演講等，都有傑出的好表現，直到在新竹師範附小當了三年小學老師之後，下定決心考上只有 12 個名額的國立臺灣師範學院（今國立臺灣師範大學）音樂系。張教授於 1961 年考上音樂系，從此走向「音樂旅程」的不歸路。

從國立臺灣師範大學音樂系畢業後，成績優異，因而留在母系任教；並出國研究，在國外到處巡迴演唱；回國後除了教學、演唱，也主持、製作各種音樂節目等。在演唱的生涯中，也錄製了許多音樂會或大大小小的演唱會帶子。近幾十年來將比較有價值和代表性的「臺灣歌曲」，把它重新整理，製作成「教學解析與演唱欣賞」專輯，一套四片 DVD 光

碟（於 2007～2008 年發行）。目前擔任中華民國合唱協會理事長、臺灣合唱團音樂總監、世界「臺灣歌曲」發展及促進學會發起人、中華民國音樂教育學會理事、中華民國聲樂家協會理事、臺灣音樂著作權人協會監事等職。

（二）張清郎教授專長及其音樂實踐

國立臺灣師範大學音樂系畢業，奧地利國立維也納音樂暨表演藝術大學研究。曾任國立臺灣師範大學藝術學院院長，現職為國立臺灣師範大學民族音樂研究所暨音樂系所兼任〈臺灣歌曲理論研究〉、〈中國民謠研究〉、〈聲樂〉、〈合唱〉課程教授。

1. 張教授精研中國民歌及詩、詞、樂府等文言、白話、語言學。對臺灣歌曲之推廣、演唱、作詞、作曲、編曲及臺灣文學、語言、聲韻之研究，尤有獨到之心得。精研、熟練「美聲唱法」、「臺灣唱法」、「民族唱法」及各種「戲曲唱法」，更融匯貫通，歸納出一種最適合中、西等各種唱法之經典範疇。
2. 張教授著有〈發聲法研究〉（1971 年）、〈合唱發聲法〉（1972 年）、〈合唱尋根之研究〉（1981 年）、〈民族唱腔〉（1990 年）、〈臺灣歌曲集（一）〉（1990 年初版，1991 再版）、〈臺灣歌曲合唱集（一）〉（1994 年）、〈張清郎臺灣歌曲創作集〉詞、曲、編曲共五十餘首（1988 年）、〈如何演唱臺灣歌曲〉（1998 年初版，2000 年再版，2006 年三版）、〈臺灣歌曲法〉（2001 年）、〈臺灣文化事典〉（2004 年）。「臺灣歌曲」之「字調、詞調」（Words）與「曲詞、歌調」（Melody）之美學關係—以呂泉生詞與曲創作〈杯底不可飼金魚為解析範例〉（2006 年，音樂研究第十二期）。
3. 有聲資料 世紀新聲—張清郎教授 50 年演唱生涯精華選粹 共十二輯 DVD 光碟（2005 年）；〈張清郎教授臺灣歌曲演唱、解析、教學、欣賞專輯〉共四輯（2007，2008 年）。
4. 近二十年來致力於「臺灣歌曲」的推廣、創作與展演，並在擔任藝術學院院長時，推行「臺灣歌曲藝術化」、「藝術歌曲流行化」，帶動「臺灣歌曲」普及化，讓全民喜歡愛唱臺灣歌曲，並致力於「提昇」與「推廣」臺灣歌曲的詞曲創作，以及鼓勵作詞家與作曲家創作出嶄新的臺灣藝術歌曲，而有即將成立的「臺灣音樂暨表演藝術學會」成立。

二、作曲家孫思嶠

（一）孫思嶠老師（1936 年～ ）簡介

1. 孫思嶠 1936 年 11 月 2 日生於日治時期。然而兒童時期卻成長於臺灣光復初期，不論在孩兒時期或小學求學時期都經濟貧乏，求知環境不良，教師缺乏專業知識的環境中長大，父親注重幼年教育將孫老師送到一位沈老先生學漢文，因而打下扎實的文學基礎，對於日後的臺語歌曲創作生涯，有很大的影響。
2. 小學時期除了升學考試壓力外，孫老師自幼喜愛音樂，有空的時間或到城隍廟內聽南、北管，或廟會祭典時看野台歌仔戲、子弟戲、布袋戲與亂彈等。每天放學後，背著書包

到戲院「檢戲尾」(當時戲院於戲劇結束前 20 分鐘,都開大門免費讓觀眾進場看一段戲)家人都知道,要找人就往有音樂的地方去(戲台上、戲棚下)準沒錯!孫老師的母親常說孫老師是個「戲藏」(比喻非常喜歡看戲,藏在看戲的人群中)。每晚睡前,總喜歡看「章回小說」(例如七俠五義、水滸傳...等),早晨醒來,拿起枕頭下的歌仔簿就開始唱歌,真是歡樂無比。儘管升學壓力大,還是吵著學樂器,父母親拗不過孩子的喜歡,就讓孫老師學習樂器,一是“一品仔”(金屬做的笛子),另一是“中山琴”(外型很像舊型的打字機,按著圓形的按鍵就會發出聲音)。

3. 中學時期,孫老師在美術方面表現優異,然而音樂還是他的最愛,雖然指導老師非常嚴格,也擋不住對琴聲的著迷。由於家裡人口眾多,考慮經濟因素,有機會保送市立高中,最後聽從母親的建議,報考新竹師範。
4. 在新竹師範普師科從認譜(以前只學簡譜)、練琴,到第一次上台獨奏(二年級被學校指派到省立新竹女中參加「新竹縣中等學校聯合音樂會」擔任鋼琴獨奏),第一次作曲得獎(參加救國團舉辦的愛國歌曲創作比賽,投稿獲得教師組第三名;這也是孫老師從立志成為鋼琴家轉向成為作曲家的轉捩點)以及第一次在校內寫一首「新中國的少年們」獲得刊載在輔導刊物上,這都是在學音樂的過程中,點點滴滴累積經驗與努力勤學的豐碩成果,也是在師長愛護、鼓勵與鞭策中,朝向夢想成真的實現邁進。李永剛老師在畢業紀念冊上提字「人生有限,藝術永恒」來勉勵。孫老師永遠無法忘懷竹師生活,並將恩師的話永記於心。
5. 教師生涯共分三段時期:
 - (1) 在新竹縣香山鄉內湖村內湖國校、新竹市東門國校共 2 年(1955 年~1956 年)以及省立新竹師範附小共 13 年(1957 年~1970 年),可說是孫老師作品創作(鋼琴獨奏曲與兒童歌曲三集)、樂曲改編(為要學生合唱比賽用的)、錄製唱片(共 26 張)的全盛時期,並行銷國內和東南亞地區,且有「幼兒新歌」全一集出版與演唱。此時期更受聘教育部修定國小課程音樂科委員與國立編譯館共同歌曲審選委員,並被推薦為傑出青年教師,編入「中華樂曲近代人名篇」。於 1967 年~1968 年也受聘國立編譯館國小音樂課本編輯委員,1969 年榮獲臺灣省教育廳特殊優良教師表揚(今「師鐸獎」)。
 - (2) 孫老師於 1970~1973 年,轉任國中教書,並進修充實自己,來向前超越自己。在作曲方面向李永剛老師討教並認真勤學,且參與黃友隸老師的專題講座「如何用西洋和聲寫中國音樂」,也接受嚴師劉德義教授的指導,且得到讚許;同時向當時鋼琴界的吳漪曼、蕭滋教授請益,以及金葆宜老師對作品深入的分析探討來學習。此時期也開始朝向成人的音樂教育指導,包括竹聲混聲合唱團、青商夫人合唱團、紫羅蘭合唱團與新竹市中小學教師合唱團等。
 - (3) 於 1973 年至 2001 年退休止,孫老師受到竹師附小陳世慧校長的再次邀請回到竹師附小為兒童音樂教育盡一分心力。此時期共出版合唱曲集四集,並響應國立臺灣師範大學前藝術學院院長張清郎教授提倡的「臺灣歌曲藝術化,藝術歌曲流行化」也

創作了〈淡水渡口〉、〈櫻紅〉、〈寒梅〉、〈春夢〉等多首臺語藝術歌曲。於 1999 年新竹建城 170 周年舉行臺灣歌曲之夜—「孫思嶠作品發表會」中，首次發表歌頌讚美的〈新竹調〉象徵新竹市的未來，充滿光輝與燦爛。(中國作曲家顧冠仁，以〈新竹調〉為素材，改編為〈新竹風采〉國樂合奏曲，風格傾向活潑化、年輕化，希望透過此首代表新竹的本土國樂作品，展現新竹人樂觀、自信與豪邁的精神)同時期，在新竹市立直笛合奏團的邀約，亦編寫直笛與人聲合奏曲。

6. 孫老師於 2001 年從竹師附小退休，然而卻是退而不休，對地方的音樂活動，不遺餘力，全心投入。
 - (1) 2005 年榮獲新竹市名人錄（在教育、文化、經濟、科技、體育、藝術等領域裏）文化藝術代表。
 - (2) 擔任新竹市薔薇婦女合唱的專任作曲老師與新竹市新韻合唱團客席指導教授，共為該團作曲、編曲與指揮。
 - (3) 2001 年～2007 年擔任二屆的新竹市音樂協進會會長，本著「音樂紮根，音樂平民化」的信念，每年舉辦兒童歌曲獨唱、重唱比賽，國、高中的藝術歌曲暨民歌獨唱比賽，以及社團的合唱觀摩會等。
 - (4) 從 2005 年策辦第一屆兒童暨青少年直笛獨奏比賽後，受到學生熱烈的參與和迴響；接著連續二屆，超過百人參與，也為了此比賽，每年特地創作 6 首直笛獨奏指定曲。
 - (5) 持續創作與為全面音樂教育來努力。於 2006 年獲邀參與新竹縣國小閩南語教材（第一、二冊）的音樂編輯工作，並創作 12 首閩南語兒歌。

（二）孫思嶠老師作品之創作動機及其精神內涵表徵

孫思嶠老師創作（編）聲樂作品共 190 首（合唱作品 130 首，獨唱作品 60 首），器樂創作（編）共 44 首（鋼琴曲 9 首，長笛曲 2 首，直笛曲 27 首，合奏直笛編曲 5 首，改編民歌絃樂曲 1 首）。筆者從《竹塹音樂家－孫思嶠（1936～）生平暨作品編號（1953-2007）之研究》（蘇文玲、林耀弘等著，2007），歸納出下列音樂創作特質：

1. 以專業的知識和音樂實踐做正確的導向。為國小、國中音樂比賽創作適合年齡層之健康、活潑樂曲，來教化學生——豎立了兒童與青少年音樂教育的典範。
2. 受委託創作並與時代需求配合，符合當代新精神創作的目的。如 1989 年所作〈竹師附小校歌〉、1999 年所作〈仁愛國中頌〉、1997 年〈賀新春〉以及 1999 年新竹建城 170 年，首次發表的〈新竹調〉等。
3. 為時令或節慶來創作音樂，將自我情感與生活的點點滴滴融合一起，構成音樂靈感的來源。如〈娶來家〉（獨唱曲），1961 年創作送給師母的結婚獻禮，後來改為器樂曲（長笛與鋼琴的合奏曲），成為兒子培倫與媳婦千雅訂婚的禮物，有好曲代代相傳的特殊意義。
4. 為自己所喜歡的歌詞或古詩來創作歌曲，將內心的情感投向精神昇華的音樂創作揮

灑，是真情流露的寫實心靈記實。如 1960 年創作〈紅豆〉(王維詞)、〈相見歡〉(李後主詞)、〈春花秋月〉(李後主詞)、〈春日〉(朱熹詞)等。

5. 為「音樂紮根、音樂平民化」與響應「臺灣歌曲藝術化、藝術歌曲流行化」而創作兒童、國、高中的獨唱曲，重唱曲、藝術歌曲暨民歌比賽曲，閩南語兒歌與臺灣藝術歌曲，此種種顯現出為時代音樂文化傳承來做努力與貢獻。

以上總結，孫思嶠老師創作精神內涵表徵，無不以音樂全人教育為己任，引領進入社會諧和、進取，並充滿希望與自信的幸福人生為指標，共同建立健康的人生信念。

參、【四時嬌】作品廣度分析

一、【四時嬌】作詞背景及作詞意圖

2008 年 9 月 1 日筆者與作詞家張清郎教授連絡，希望有機會拜會他，並訪談有關【四時嬌】作詞經過與心得分享。我們約好 9 月 5 日的下午在國立臺灣師範大學見面。張教授侃侃而談有關於作詞與曲的「字調」與「歌調」的美學關係，令筆者如沐春風，並敬佩他教學的敬業精神與對舞台表演的熱愛。

(一) 作詞背景

【四時嬌】歌詞創作是從台北陽明山，滿山遍野的櫻花得到靈感，因而展開此曲的序幕〈春櫻〉，接著〈冬梅〉也因矗立於冬天的傲骨情懷令人憐愛，觸動作詞家心靈的感應。此兩首在一個月時間就完成。然而夏天與秋天，什麼樣的花最能代表自己的「心意」？經過 15 年的時光，時常在清晨 4、5 點時，來到植物園欣賞荷花或蓮花，發現早晨、晚上或下午都有不同情景的變化，且蓮花與荷花同科，蓮花有許多不同的品種，如大目蓮、睡蓮等，微妙微肖地各展不同美姿，令人留連不捨。荷花是花中君子，呈現出污泥而不染的純正唯美，感受到高尚、崇高的美德。菊花可以讓人品茗與欣賞，達到怡情悅性的目的。張教授經歷多年來對花朵生態的了解，終於「意愛」的花從心裏油然而生起，反應在腦海裏，久久又難以割捨其愛，遂致優美詞藻，賦予無限的詩意與美感。

(二) 作詞意圖

用什麼特殊手法能夠展現詩情畫意？乃是用臺灣閩南語之「七言」詩體體式來設計，目的是展現作詞家豐富情感與心靈深處的悸動，透過文學詞藻相對的來抒發，也就是「音樂中有詩意，詩意中有畫」，就如同宋蘇軾指唐王維的作品「詩中有畫，畫中有詩」的至高情境。張教授就決定使用詩體體式在詞句聲調與詩句韻腳的用韻來精心設計，終於完成歌詞的情境創意美。

二、【四時嬌】作曲背景及其音樂特色

2008 年 11 月 7 日早上，筆者打電話給孫老師，希望實地拜訪他，並談論有關【四時嬌】

創作的歷程與意境鋪陳意涵了解。孫老師熱情地答應下午 3：30 左右在新竹與他會面。這是一趟有意義的晤談，從孫老師的陳述當中，知道一位作曲家的作品結晶，就是綜合他的過去經驗與對作曲中意境巧思佈局的創見，那就是當下作曲家心境寫照，用音符勾畫出美感，那是直覺與真實的情感流露。

（一）作曲背景

原來作詞家張教授與作曲家孫老師是老朋友，相約為「臺灣藝術歌曲」創作與展演的提昇來共同努力，在彼此激勵下，很快地張教授將〈春櫻〉與〈冬梅〉於 15 年前，利用一個月的時間就完成，孫老師也將〈春櫻〉於 1996 年 5 月 2 日譜曲完成，〈冬梅〉也於 1997 年 1 月 23 日完成創作。然代表〈夏季〉與〈秋季〉的花，欲因張教授執意尋找適合且代表自己的「心意」（因為每一種花都喜歡），而遲遲沒有著落。孫老師每次碰到張教授就向他索取「欠債」的二朵花，直到 15 年後才完成〈夏荷〉與〈秋菊〉的歌詞創作。

張教授委託鄭仁榮老師到孫老師家中朗誦歌詞並錄音下來。孫老師一遍又一遍地聆聽並思考「詩韻」、「詞調」與「詩意」的關係，這是創作前對「歌詞聲調」的審慎了解並從演唱者「依字行腔」的原則，來釐清「創作曲調」應注意處理的課題。

此時剛好有機會到美國探望女兒，藉著在美國的清靜與安祥的時光，把自己圈住在無人干擾與心靈專注的環境中，漸次醞釀出〈夏荷〉與〈秋菊〉的靈感，並設計出創意的美麗情境。

（二）音樂特色（筆者訪談作曲家與閱讀樂譜之後綜合心得）

1. 旋律特質：曲調旋律線建立在歌詞聲韻之高、低、抑、揚結構上，因此旋律的處理符合臺語音韻聲調走向。
2. 節奏特質：依據歌詞的情境賦予多樣變化律動的樂曲生命力，展現每一環節緊密連結的樂思原創性魅力。
3. 力的詮釋：從對詩詞內涵的感動，抒發自己獨特的詩意情感，作曲家適切地變化多樣式的節奏音型，如 16 分音符輕巧流暢的滑動；四分音符、附點四分音符或二分音符不同時值力度的應用，這是作曲家心中有所感觸，對大自然正氣凜然情懷的流露；又如有活力與可愛的切分音符，或附點 8 分音符與 16 分音符的連結，或 16 分音符與 8 分音符交替互換的使用，這又是作曲家來描繪各不同時令中動物的飛舞與發出蟲鳴鳥叫的聲響，共同融合交織成四季的交響曲。
4. 風格特質：受到地方戲曲的影響，作品具有濃厚的鄉土風味，並使用現代創作手法，同時兼具時代感的需求。
5. 鋼琴伴奏：用象徵的手法來表達對四季情境與純淨心靈情感的宣洩。伴奏與曲調同等重要，不是配角，具有彰顯歌曲內涵的豐富性、戲劇性與藝術性。

肆、【四時嬌】作品深度分析

一、【四時嬌】歌詞聲調與曲調關係探討

(一) 臺語音韻結構與【四時嬌】歌詞中詞句聲調變化分析

1. 臺語音韻結構(詳見許麗雅, 2007, 頁144-156)

【四時嬌】歌詞是用臺語作詞(臺語泛指臺灣普遍的閩南語),而構成臺語語言的三要素是聲、韻和調。所謂聲,就是「聲母」(子音),是一個字開始的發音聲位。在清代徐大椿的〈樂府傳聲〉中提到「喉、舌、齒、牙、唇,謂之五音」,此審“字”之法也。五音是指字音的聲母,發音的五個部位(鄧子玲, 2005, 頁16)。所謂「韻」即韻母(母音),就是一個字中聲母以外的音,它確定字“音”發出時唇舌位置或其變化的方向。在〈樂府傳聲〉中提到「開、齊、撮、合,謂之四呼」。四呼是指發準韻母的方法(鄧子玲, 2005, 頁17)。所謂「調」,就是字調,它確定了字音高低上下的音線走向。字調在古代稱為“聲類”(楊蔭瀏, 民75, 頁21)。臺語聲調,共有八音,然2與6聲調是相同的,實際上只有7個聲調。

就臺語聲調變化原則,臺語單字獨立時的聲調讀法,稱為「原調」,當二個以上的詞語或句連接發聲時,其緊密結構造成聲調的變化,稱為「變調」。這種變調是一種必須且具規律性,它是必變法則。聲調變調也因地區的不同,而有分(1)漳州腔或臺灣南部腔,聲調變調的順序是5→7→3→2→1→7,4變高,8變低,第4及8聲變調後,大多仍然是入聲,且音更低,第5聲變調成為第7聲;(2)泉州腔或臺灣北部,海口等地區,聲調變調的順序是1→7→3→2→5→3,第5聲變調成為第3聲。從八聲調及變調的法則,可感受到不同音韻結構,因為語詞字意的不同,而更換不同聲調,要清楚地發聲,並與字(聲)調結合,歌唱由聲傳情,才可達到深刻“詞”與“字”的緊密結合,透過聲響傳遞思想情感,從而引起聽眾了解詞意。

2. 【四時嬌】詩體體式結構

(1) 前言:

在許常惠著「臺灣福佬系民歌」有關民歌的分析中提到:民歌的曲式受歌詞的①語言、②文字、③字數、④句數、⑤押韻與⑥平仄等要素而影響到旋律的抑揚、高低、音型乃至曲調結構。下面分別說明:(許常惠, 1982, 頁15-17)

「①語言:福佬系民歌所用的語言屬於閩音系……,表現在福佬民歌上面,可能有下列特色:因為韻尾-m, -p, -t, -k, 以及保存破裂音「t」¹的關係,唱出來的歌謠音調爽脆而豪壯。……

②文字:民歌是依靠口頭演唱及傳誦而繼承的,本來可以不必使用文字,不過要把它記錄下來的時候,還是不得不藉用文字。可是白話與文言不一致,在語音比文字更多的臺灣,只以現有的漢字來表現,實在太不夠用。所以除語音的「字、音、義」與文言的「字、音、義」

完全一致的字之外，不得不想出種種方法來應付繁雜的語言。……如語言的「字、義」與文言的「字、義」一致，只有音不一致，開花（讀 Khai Hoa 音）（語音 Khui Hoe）。

③字數：臺灣漢族民歌的字數，大體可以分為兩類：一類是「七字仔」，即每句限七字。另一類是「雜唸仔」……。前者多用於情歌及故事歌謠，後者多用於敘事歌謠及兒歌。

④句數：臺灣漢族民歌每首的句數，在「七字仔」即每首限四句，與舊詩中的七言絕句相同。至於故事歌謠，每首仍是四句，唯首數多少不定……。但句數無論怎樣多，究竟是「七字仔」的反覆重疊，每四句為一節而已。所以在曲調上，每一節的曲調相同，每一句構成一個動機，每一節構成一段體形式的歌調。

⑤押韻：任何詩歌的句末與句末之間，一定要押韻，尤其是中國詩歌中，如絕句、律詩、詞等，韻律最嚴，要押的韻是根據「詩韻」或「詞韻」選出來的。可是臺灣民歌，押韻都很自由。如(a)「單句」就是「協韻」或「叶韻」的意思。……只要用「口頭」喝一喝看，如果韻與韻相叶順口，那就可以。(b)四句連押七言絕句的押韻，只限於「起、承、結」三句，轉句不但不押韻，還要與其餘三句的韻字平仄相反，並且要極力避開韻母相同的字。可是在臺灣民歌，四句均要押韻，只要單句就可以通押，韻母相同的韻腳亦無需避開。(c)每四句換韻，古體詩的換韻，普通沒有一定的規律，可以隨便更換。可是在臺灣民歌，特別在故事歌謠中，每四句或八句須要換韻一次，沒有一韻到底的。這是因為故事歌謠是由於每首句的情歌重疊反覆而構成的。……

⑥平仄：平仄是表現聲調的「抑揚高低」，任何詩歌均不可缺的，只有嚴與不嚴，固定與不固定，自然與不自然，有意與無意的分別而已。如律絕、詞曲，可謂嚴而固定，一字亦不容鬆。這在臺灣民歌卻很自由，不管是平是仄，只要唱起來語氣通順，音律和諧就可以了。」

(2) 筆者分析出【四時嬌】的詩體體式結構

①語言：用臺灣閩南語之八聲調的音線走向來創作。

②文字：詞語間有「文言文」和「白話文」的融作。

③字數：用「七言」來創作。

④句數：每首四句為一段，共八句，形成二段，是由不相同的曲調構成，因此是二段體。

⑤押韻：

a. 緋紅競艷（春櫻）

(a) 前四句押的韻腳是「i」，後四句押的韻腳是「au」，前、後四句的第

三句不押韻。

- (b) 本詩首先描述大自然景象從寒冷的冬季轉換成具有生命力的春天。春暖花開，霜風融化，刺激花苞生芽，以致滿山遍野，欣欣向榮。接著描述花朵競艷，色彩繽紛，蝴蝶蜜蜂穿梭飛舞，雀鳥報喜，春天腳步悄然來到。

b. 花中君子 (夏荷)

- (a) 前四句押的韻腳是「ng」將「ng」鼻音視為母音，唸唱時前面要加“o”＝ㄘ) 後四句押的聲調是「i」。前、後四句均押韻。
- (b) 本詩首先描述「荷花」如同人品中的君子，具有高尚的德行。各種不同品種的荷花在夏季池塘中百姿爭艷，令人遐想入夢，早晨的光芒，滲透出露珠的圓潤光彩，蜻蜓輕點花叢蜜。總觀惟有藝術家的精神最為上品。

c. 怡茗弄賞 (秋菊)

- (a) 前四句押的韻腳是「a」，後四句押的韻腳是「i」。前四句第三句不押韻，後四句均押韻。
- (b) 本詩首先述說在大自然薰陶下，人的精神怡然自得，心靈愉快寄語無限的滿足。接著描述秋高氣爽景色宜人，菊花朵朵美姿飛舞，馨芳茶香瀰漫庭園，高尚品德散播溫情滿人間。

d. 歲寒雅友 (冬梅)

- (a) 前四句押的韻腳是「i」，後四句押的韻腳也是「i」。前、後四句均押韻。
- (b) 本詩首先描述梅花在寒冬屹立不搖的挺拔精神。接著述說藝術家們捕捉冬季裏寒梅綻放豪情的美好景緻，令人精神抖擻意氣飛揚。唯有松竹梅歲寒三友，迎寒而開，美麗絕俗，象徵堅韌不拔的剛正節操。

◎平仄：【四時嬌】每詞句聲調變化，與曲調音律和諧。

3. 【四時嬌】歌詞及其詞句聲調變化分析

- (1) 將歌詞用臺灣閩南語羅馬字拼音 (2006 年 10 月 14 日由教育部國語推行委員會公告) 記出。
- (2) 每句都分別記出每字 a 原調與 b 變調後的音線走向。
- (3) 每二個以上稱為停頓之詞語組成時，用「，」區別出來。

(根據臺語變調的法則，每一詞語或專有名詞，在最後一個字都維持原調，前面的每一字都要「變調」，筆者自幼耳熟能詳於「漳州腔」的文化區域中長大，因此以「漳州腔」變調為依據。若聲調變化不同，以『』代表泉州腔)

四時嬌 (si3 si5 sui2)

A. 腓紅競艷 (hui1 hong5, keng3 iam5) (春櫻) (tshan1 eng1)

	迎風，	凍雪，	婷婷枝
a.	geng5 hong1	tang3 seh4	teng5 teng5 ki1
b.	geng7 『3』 hong1	tang2 seh4	teng7 『3』 teng7 『3』 ki1
	含苞，	吐穎，	紅粉脂
a.	ham5 pau1	thoo3 inn2	ang5 hun2 tsi1
b.	ham7 『3』 pau1	thoo2 inn2	ang7 『3』 hun1 『5』 tsi1
	無思，	庭園，	遍戀野
a.	bo5 su7	ting5 hng5	phian1 luan5 ia2
b.	bo7 『3』 su7	ting7 『3』 hng5	phian7 luan7 『3』 ia2
	滿山，	春色，	吟歌詩
a.	mua2 suan1	tshun1 sik4	gim5 kua1 si1
b.	mua1 『5』 suan1	tshun7 sik4	gin7 『3』 kua7 si1
	輕風，	幼蕊	隨風搖
a.	khin1 hong1	iu3 lui2	sui5 hong1 iau5
b.	khin7 hong1	iu3 lui2	sui7 『3』 hong7 iau5
	群芳，	競艷，	滿山樂
a.	kun5 hong1	king3 iam5	mua2 suann1 tau1
b.	kuu7 『3』 hong1	king2 iam5	mua1 『5』 suann7 tau1
	枯枝，	新翠，	點點紅
a.	koo1 ki1	sin1 tshui3	tiam2 tian2 hong5
b.	koo7 ki1	sin7 tshui3	tiam1 『5』 tian1 『5』 hong5
	蜜雀，	穿飛，	報春到
a.	bit8 tshiok4	tshng1 hui1	po3 tshun1 kau3
b.	bit4 tshiok8	tshng7 hui1	po2 tshun7 kau3

B. 花中君子 (hua1 tiong1, kun1 tsu2) (夏荷) (ha7 ho5)

	花中，	君子，	水芙蓉
a.	hua1 tiong1	kun1 tsu2	tsi2 phu5 iong5
b.	hua7 tiong1	kun7 tsu2	tsi1 『5』 phu7 『3』 iong5
	污泥，	不染，	胴雅香
a.	u1 ni5	put4 liam2	tong7 nga2 hiong1
b.	u7 ni5	put8 liam2	tong3 nga1 『5』 hiong1
	爭奇，	鬥艷，	白緋黃
a.	tsing1 ki5	tou3 iam5	pek8 hui1 hong5
b.	tsing7 ki5	tou2 iam5	pek4 hui7 hong5
	誰人，	沈醉，	蓮花夢
a.	siu5 ling5	tim5 tsui3	lian5 hua1 bong7
b.	siu7 『3』 ling5	tim7 『3』 tsui3	lian7 『3』 hua7 bong7
	漫步，	鬧荷，	密水池
a.	ban5 poo7	nau7 ho5	bit8 tsi2 ti5
b.	bau7 『3』 poo7	nau3 ho5	bit4 tsi1 『5』 ti5
	夏日，	晨曦，	珠露滴
a.	ha7 lit8	sin5 hi1	tsu1 loo7 tih4
b.	ha3 lit8	sin7 『3』 hi1	tsu7 loo3 tih4
	田嬰，	沾束，	甘蜜甜
a.	tshan5 inn1	tsam1 suh4	kam1 bit8 tinn1
b.	tshan7 『3』 inn1	tsam7 suh4	kam7 bit4 tinn1
	畫家，	墨荷，	上質氣
a.	ue7 ka1	bak8 ho5	siong7 tsit4 khi3
b.	ue3 ka1	bak4 ho5	siong3 tsit8 khi3
C.	怡茗弄賞 (i7 ming5 long7 siong2) (秋菊) (tshiu1 kiok4)		
	賞花，	採菊，	東籬下
a.	siunn2 hue1	tshai2 kiok7	tong1 li5 ha7
b.	siunn1 『5』 hue1	tshai1 『5』 kiok7	tong7 li7 『3』 ha7
	移厝，	入壺，	壁簷跂
a.	i5 tshu3	lip8 hoo5	phik4 gan5 kha1
b.	i7 『3』 tshu3	lip4 hoo5	phik8 gan7 『3』 kha1
	相對，	無言，	心咪咪

a.	siong1 tui3	bu5 gian5	sim1 bi5 bi5
b.	siong7 tui3	bu7 『3』 gian5	sim7 bi7 『3』 bi5
	今生，	有緣，	常依倚
a.	kin1 sing1	iu2 ian5	siong5 i1 ua2
b.	kin7 sing1	iu1 『5』 ian5	siong7 『3』 i7 ua2
	筒舌，	粉辦，	舞秋色
a.	tong5 sik4	hun2 pan7	bu2 tshiu1 sik4
b.	tong7 『3』 sik4	hun1 『5』 pan7	bu1 『5』 tshiu7 sik4
	彩繁，	多姿，	暱人脈
a.	tshai2 huan5	to1 tshu1	lik8 ling5 bik8
b.	tshai1 『5』 huan5	to7 tshu1	lik4 ling7 『3』 bik8
	怡茗，	弄賞，	皆相宜
a.	i7 ming5	long7 siong2	kai1 siong1 gi5
b.	i3 ming5	long3 siong2	kai7 siong7 gi5
	凡間，	翠菊，	播公德
a.	huan5 kan1	tshiu3 kiok4	po3 kong1 tik4
b.	huan7 『3』 kan1	tshiu2 kiok4	po2 kong7 tik4
D.	歲寒雅友 (sue3 han5 nga2 iu2) (冬梅) (tong7 mui5)		
	歲冬，	雅友，	一寒梅
a.	sue3 tong7	nga2 iu2	it4 han5 mui5
b.	sue2 tong7	nga1 『5』 iu2	it8 han7 『3』 mui5
	霜風，	凝雪，	愈顯威
a.	song1 hong1	ge5 suat7	lu2 hian7 ui1
b.	song7 hong1	ge7 『3』 suat7	lu1 『5』 hian3 ui1
	粉辦，	茈蕊	白皙身
a.	hun2 pan7	tsinn2 lui2	peh8 siak4 sing1
b.	hun1 『5』 pan7	tsinn1 『5』 lui2	peh4 siak8 sing1
	藝家，	墨客，	欣描繪
a.	ge7 ka1	bak8 khik4	him1 miao5 ui7
b.	ge3 ka1	bak4 khik4	him7 miao7 『3』 ui7
	輕風，	細訴，	翩翩飛
a.	khin1 hong1	sue3 so3	phian1 pian1 hui1

b.	khin7 hong1	sue2 so3	phian7 pian7 hui1
	滿園，	春色，	出牆圍
a.	muan2 hng5	tshun1 sek4	tshut4 tshiunn5 ui5
b.	muan1 『5』 hng5	tshun7 sek4	tshut8 tshiunn7 『3』 ui5
	勸君，	憐情，	冰玉肌
a.	khng3 kun1	lin5 sioh4	ping1 giok8 ki1
b.	khng2 kun1	lin7 『3』 sioh4	ping7 giok4 ki1
	蒼松，	翠竹，	伴相對
a.	tshong1 siong5	tshui3 tik4	phuann7 siong1 tui3
b.	tshong7 siong5	tshui2 tik4	phuann3 siong7 tui3

(二)【四時嬌】之〈春櫻〉、〈夏荷〉、〈秋菊〉、〈冬梅〉詞句的聲調與曲調音線走向分析(依據歌詞^b)

1.【四時嬌】之緋紅競艷(春櫻)、花中君子(夏荷)、怡茗弄賞(秋菊)以及歲寒雅友(冬梅)分別用五線譜圖解聲調變化情形

(1) 單旋律曲調用五線譜記出

(2) 詞或句的聲符用箭頭(→在五線譜上方)來表示聲調長、短、抑揚與切音情形：用 $\xrightarrow{1}$ (代表高平)， $\xrightarrow{2}$ (代表高下)， $\xrightarrow{3}$ (代表低下)，

$\xrightarrow{4}$ (代表中塞或中斷)， $\xrightarrow{5}$ (代表低昇或中昇)， $\xrightarrow{7}$ (代表中平)，

$\xrightarrow{8}$ (代表高塞或高斷)。

(3) 聲符變調以漳州腔為主，若聲調變化不同，以○代表泉州腔。

(譜一)

緋紅競艷(春櫻)

(陽明山紀行)

張清郎 七言
孫思嶠 作曲

Moderato

迎風陣雪鈴聲
含苞吐蕊紅粉脂
無思庭園遍體野
滿山春色吟歌詩
輕花幼蕊隨風搖
群芳競艷滿山兜
點點紅雲雀啼
飛——報春到

(譜二)

花中君子

(夏荷)

張清郎 七言
孫思嶠 作曲

Moderato

花中君子水芙蓉
污泥不染胸雅香
爭奇鬥豔白緋黃
誰人沉蓮花夢漫步蘭荷
密水池夏日晨曦
露珠滴田要沾凍甘蜜甜
畫家墨荷上質氣

(譜三)

怡若弄賞
(秋菊)

張清郎 七言
孫思嶠 作曲

Andante cantabile

賞 花 採 菊 東 籬 下
修 唐 入 寂 煙 簾 晚 對 無 言
心 味 味 今 生 有 緣 常 依 倚
筒 舌 粉 麵
舞 秋 色 彩 繁 多 姿 媚 人 眼
怡 若 弄 賞 皆 相 宜 凡 間 翠 菊
描 公 德 凡 間 翠 菊 描 公 德

(譜四)

歲寒雅友(冬梅)
(梅山紀行)

張清郎 七言
孫思嶠 作曲

Andantino

歲 多 雅 友 寒 梅
霜 風 凝 雪
愈 顯 威 粉 面 羞 此
白 荷 身 藝 家 墨 香
欣 描 繪 輕 風
細 細 細 飛
滿 園 卷 色 出 牆 園
動 君 憐 惜 冰 瓦 肌
蒼 松 翠 竹 伴 相 對
蒼 松 翠 竹 伴 相 對

2.詞或句的聲調與曲調音線走向分析：

從【四時嬌】之四小曲，用五線譜記出配搭聲符變化情形，來做微觀之聲調與曲調音線走向的緊密關係分析，筆者發現作曲家孫老師是依據泉州腔聲調變化的走向來創作曲調，因此筆者朝向以泉州腔聲調變化為主，漳州腔聲調變化為輔，讓聲調與曲調音線走向流暢，符合臺語聲韻美的原則，讓欣賞者聽得懂詞句中散發出的美妙意涵，讓精緻的展演得到激賞與歡喜。

(1) 緋紅競艷（春櫻）

① 音線走向二者皆相同的是：

「凍雪」」 婷婷枝」」 含苞」」 吐萼」」 紅粉脂」」 無思」」 庭園」」 滿山」」 幼蕊」」 隨風搖」」 群芳」」 枯枝」」 點點紅」」 蜜雀」」 報春到」」

② 音線走向二者中有一小部份不相同，或一個字調相同，另一個不同的是：

「迎風」」 遍戀野」」 吟歌詩」」 輕花」」 春色」」 競艷」」 滿山兜」」 新翠」」 穿飛」」（不同的字調用雙線指示之）

③ 音線走向二者大部分或皆相反的是：（沒有）

(2) 花中君子（夏荷）

① 音線走向二者皆相同的是：

「花中」」 君子」」 水芙蓉」」 污泥」」 不染」」 胴雅香」」 爭奇」」 鬥豔」」 白緋黃」」 誰人」」 沈醉」」 蓮花花」」 漫步」」 鬧荷」」 密水池」」 夏日」」 珠露滴」」 田嬰」」 沾凍」」 珠露滴」」 甘蜜甜」」 畫家」」 墨荷」」

② 音線走向二者中有一小部份不相同，或一個字調相同，另一個不同的是：

「晨曦」」 上質氣」」（不同的字調用雙線指示之）

③ 音線走向二者大部分或皆相反的是：（沒有）

(3) 怡茗弄賞（秋菊）

① 音線走向二者皆相同的是：

「賞花」」 採菊」」 東籬下」」 移厝」」 壁簷趺」」 相對」」 無言」」 心咪咪」」 今生」」 有緣」」 筒舌」」 粉瓣」」 舞秋色」」 彩繁」」 多姿」」 暱人脈」」 怡茗」」 弄賞」」 凡間」」 翠菊」」

② 音線走向二者中有一小部份不相同，或一個字調相同，另一個不同的是：

「入壺」」 當依倚」」 皆相宜」」 播公德」」（不同的字調用雙線指示之）

③ 音線走向二者大部分或皆相反的是：（沒有）

(4) 歲寒雅友（冬梅）

① 音線走向二者皆相同的是：

「歲冬」」 雅友」」 一寒梅」」 霜風」」 愈顯威」」 粉瓣」」 白皙身」」 欣描繪」」 細訴」」 翩翩飛」」 滿園」」 冰玉肌」」 蒼松」」 翠竹」」。

② 音線走向二者中有一小部份不相同，或一個字調相同，另一個不同的是：

「凝雪」蕊「蕊」藝家「墨客」輕風」出牆圍」春色」勸君」憐
惜」伴相對」(不同的字調用雙線指示之)。

③ 音線走向二者大部分或皆相反的是：(沒有)

二、【四時嬌】整體的表現手法

(一) 織體架構及其內在發展邏輯

1. 織體架構：【四時嬌】是一個套曲，由四首小曲構成：(1)緋紅競艷（春櫻）g 小調；(2)花中君子（夏荷）f 小調；(3)怡茗弄賞（秋菊）G 大調；(4)歲寒雅友（寒梅）d 小調。
2. 內在發展邏輯：由一年四季時令的春、夏、秋、冬為主軸核心，描述大自然在各時節花卉展現的特質，並寄語濃厚情感，將精神昇華，共享天籟中的純靜幽雅之美，達到心靈淨化的目的。

(二) 【四時嬌】之〈春櫻〉、〈夏荷〉、〈秋菊〉、〈冬梅〉的內部結構分析

1. 作曲家意圖表現

(1)作曲家創作靈感非常重要，然而整體的佈局，內容的設計安排，卻是作曲家的巧思創作，如〈春櫻〉、〈夏荷〉、〈秋菊〉、〈冬梅〉四曲的曲尾設計與下一首開始情境的描述用相同的樂念音型，或相同的素材或相同的節奏、音高來銜接，目的是要四首貫穿成一體，用音符與音響圖像來呈現，此具有原創性的自我表現特殊手法。

①〈春櫻〉第 33 小節在高音譜最後二拍之高 8 度的 16 分音符與 8 分音符的 A-C-D，與下一首〈夏荷〉右手高音譜第 1 小節的 16 分音符與 8 分音符的原位 A-C-D 具有相同的節奏音型與音名，而高 8 度的 C-E-F 則使用相同的樂念音型，以上設計方法，呈現出兩曲銜接的創意手法（譜五）。

(譜五)

緋紅競艷（春櫻）

31 32 33

伴 到

8^{va}

花中君子（夏荷）

1 2

②〈夏荷〉第 33 小節最後二拍用二分音符的 G-B-D-G 的和弦來結束，與一首〈秋菊〉左手低音譜第 1 小節用附點 8 分音符和弦 G-B-D，此兩首都使用相同的和弦做為相互銜接的創意手法。（譜六）

（譜六）

花中君子（夏荷）

31 32 33

怡茗弄賞（秋菊）

1 2

- ③〈秋菊〉第 36 小節低音譜最後二拍二分音符和弦 D-A 與下一首〈冬梅〉第 1 小節使用左手低音全音符 D 與右手高音譜的 D-A 和弦之琶音手法來做為相互銜接的創意表現。(譜七)

(譜七)

怡茗弄賞 (秋菊)



歲寒雅友 (冬梅)



(2)每曲的前奏設計用曲線型走向多於和聲的配製手法。中國民間流行的音樂，大多是同一曲調用不同的樂器音色來表達，呈現出色彩繽紛的熱鬧氣息，如同中國的年曆五彩顏色，熱鬧無比。

- ①〈春櫻〉前奏高音譜第 1 小節 g^1 音的 8 度曲調音程往上行行走至 g^3 高 8 度，再返回之迂迴曲線型至低音譜的低音，再由低音漸次上揚至高音譜 g^2 音止，是流暢的音線走向。(譜八)

(譜八)

緋紅競艷 (春櫻)

②〈夏荷〉前奏，由左手低音譜和弦開始，馬上由右手高音譜 16 分音符與 8 分音符的輕巧動力開始，接著使用 16 分音符一連串的原位和弦與轉位和弦之琶音手法來呈現大樂句的音線走向。(譜九)

(譜九)

花中君子 (夏荷)

③〈秋菊〉前奏，由左手低音譜和弦的附點 8 分音符與 16 分音符的活潑節奏型動力開始，接著右手高音譜使用線型走向的 8 度、4 度音程與第一轉位和弦應用手法，營造出特殊的氛圍感受。(譜十)

(譜十)

怡茗弄賞(秋菊)

Musical score for 'Yi Ming Nong Shang (Autumn Chrysanthemum)'. The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The right hand (RH) begins with a quarter rest, followed by a dotted quarter note (G4), an eighth note (A4), and a quarter note (B4). The left hand (LH) starts with a dotted quarter note (F#3) and an eighth note (G3), followed by a quarter note (A3). The second system continues the RH melody with a dotted quarter note (C5), an eighth note (D5), and a quarter note (E5). The LH continues with a dotted quarter note (F#3) and an eighth note (G3), followed by a quarter note (A3). The score includes dynamic markings: *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano). There are also articulation marks like slurs and accents.

④〈冬梅〉前奏，由左手低音譜 d 音用全音符開始，右手高音譜接著 16 分音符或 32 分音符的三連音，連續的由 d^1 低音至高音 d^3 的有規律的動力型前進，再往低音下行至低音譜 D 音，而後右手銜接至高音譜 d^2 音止，是具有活力的音線走向。(譜十一)

(譜十一)

歲寒雅友(冬梅)

Musical score for 'Sui Han Ya You (Winter Plum)'. The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system starts with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The right hand (RH) begins with a quarter rest, followed by a dotted quarter note (Bb4), an eighth note (C5), and a quarter note (D5). The left hand (LH) starts with a dotted quarter note (Bb3) and an eighth note (C4), followed by a quarter note (D4). The second system continues the RH melody with a dotted quarter note (E5), an eighth note (F5), and a quarter note (G5). The LH continues with a dotted quarter note (Bb3) and an eighth note (C4), followed by a quarter note (D4). The score includes dynamic markings: *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano). There are also articulation marks like slurs and accents.

- (3) 每曲中間奏，用分散和弦或不規則琶音手法呈現，是琴聲與歌聲的結合，也是與欣賞者結合，同時欣賞者也是對音樂的再創造。

①〈春櫻〉第 18~19 小節右手使用 16 分音符不規則曲線型的琶音走向。(譜十二)

(譜十二)

緋紅競艷 (春櫻)

16 *poco dim.* *p*
今歌詩

poco dim. *rit.* *mf* *Tempo 1*

19 *mp*
輕花
p *mp*

- ②〈夏荷〉第 16~17 小節用半音手法與 8 度曲調音程跳躍，接著再高 8 度上行引領進入遐想空間裏。(譜十三)

(譜十三)

花中君子 (夏荷)

15 *rit.*
蓮花夢

con moto *mf* *8va*

16 *rit.*

17 *mf*

漫 步 閒——荷——

mf

③〈秋菊〉第 16~20 小節用 16 分音符不規則的分散和弦手法，呈現出變幻無窮的迷人秋季景象。(譜十四)

(譜十四)

怡茗弄賞(秋菊)

14 *rit.*

帶 依 倚——

rit. *mf*

20

19 *con anima* *mf*

筒 舌 粉——瓣

con anima *p mf*

④〈冬梅〉第 20~24 小節高音譜使用不規則分散和弦，利用 16 分音符一連串活潑輕巧如露珠透明般色澤光彩的聲響，再加上左手 8 分音符跳音手法，由高音譜至低音譜的鳥雀鳴叫，構成一幅美麗音響圖像。(譜十五)

(譜十五)

歲寒雅友 (冬梅)

19 *rit.* *p* Tempo I
欣 描 繪

rit. *p* Tempo I *mf*

24 *mp* Tempo I
輕 風

24 *rit.* *p* Tempo I *mp*

24 *8va*

2. 節奏動力型：作曲家照著【四時嬌】每季節的不同花卉特徵來設計多樣變化的節奏音型，呈現出各不同情景的內涵描繪。

(1)〈春櫻〉：伴奏用 16 分音符貫穿全曲，表現出春天活潑的生命力。(譜十六)

(譜十六) 緋紅競艷 (春櫻)

1

4

poco dim. 迎 風

7

凍 雪 婷 婷 枝 含 苞 吐 蕊

(2)〈夏荷〉: 伴奏用三連音為本曲的動力型特徵, 並配搭 16 分音符貫穿全曲, 來呈現荷花婀娜多姿的美麗儀態。(譜十七)

(譜十七)

花中君子 (夏荷)

5

mf

花 中 君 子 水 芙 蓉

8

8 — 污 泥—— 不 染—— 胴 雅—— 香——

11

— 爭 奇 鬥—— 豔 白 緋 黃——

f

- (3)〈秋菊〉：前奏高音譜使用四度音程的音線走向，伴奏在中間 25 小節高音譜使用五度音程的音線走向，最後尾奏低音譜也用五度音程的音線走向來結束本曲，表達出高尚的人品道德為世人所景仰與尊崇，如同菊花的穩重與高尚情操流傳在人間。(譜十八)

(譜十八)

怡茗弄賞 (秋 菊)

5 4 5

mp *mf*

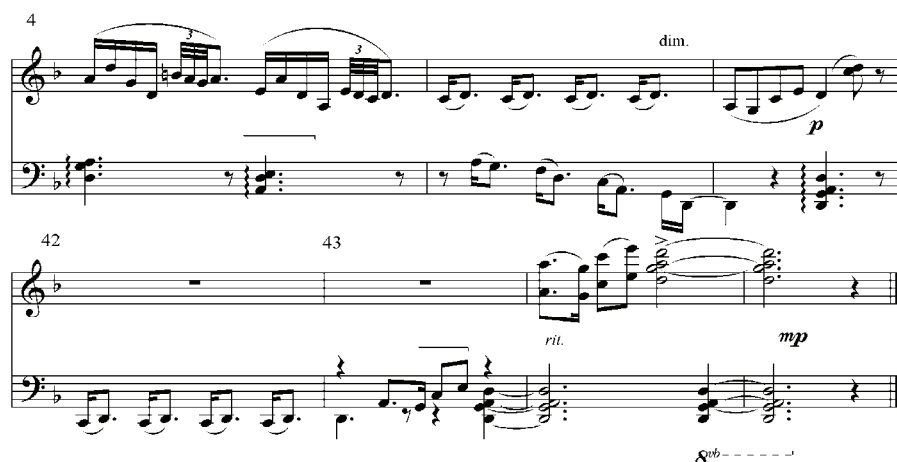
23 *mf* con anima 24 25
筒 舌 粉 灑 舞 秋 色 彩 繁 多 姿
con anima
34 35 36
8va
dim. rit. *p*

- (4)〈冬梅〉：前奏高音譜用 16 分音符、三連音的 32 分音符與附點 8 分音符來引導張力的逐漸高漲，顯現出不畏嚴寒的梅花，依然綻放芬芳，傲骨情懷，令人喜愛。在尾奏低音譜第 42 小節與前奏高音譜第 5 小節用 16 分音符與附點 8 分音符的相同節奏音型，甚至同樣的音符（各在低音譜 c^1 與 d^1 與低音譜 C 與 D ）來前後呼應創作手法的一致性。（譜十九）

（譜十九）

歲寒雅友（冬梅）

1 *mp* *mf*
mf



3. 曲調與聲調：曲調音線走向與詞或句聲調相符合。

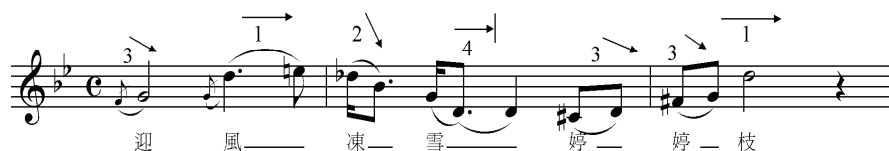
曲詞「依字行腔」來創作，因此旋律非常地依著語韻譜成。

- (1) 如在〈春櫻〉歌詞「迎」風，以及〈冬梅〉歌詞「歲」冬都有碎音，就是作曲家「補韻」，將歌詞與聲調融合，達到唱詞清楚的目的。
- (2) 如在〈春櫻〉歌詞凍「雪」是尾音是「h」喉塞音，唱時要咬字「塞斷」，作曲家接著用附點八分音符與四分音符連結，將音線連接起來。
- (3) 在〈冬梅〉歌詞「一」寒梅，聲調是「it⁸」，讀音口法是「舌齒塞斷音」，作曲家接著用八分音符來續接曲調，讓音線綿延不斷。
- (4) 聲調「2」高下，音線由高往下如〈春櫻〉的「凍」雪，〈夏荷〉的君「子」，〈冬梅〉的雅「友」。
- (5) 聲調「3」低下音線都從低處級進或微伏跳進的創作方式，如〈春櫻〉的「婷」、「婷」枝；〈夏荷〉的水「芙」蓉；〈冬梅〉的一「寒」梅。
- (6) 聲調「5」低昇，音線由低往上升起，如〈夏荷〉的「水」芙「蓉」；〈秋菊〉的「採」菊，〈冬梅〉的一寒「梅」等。

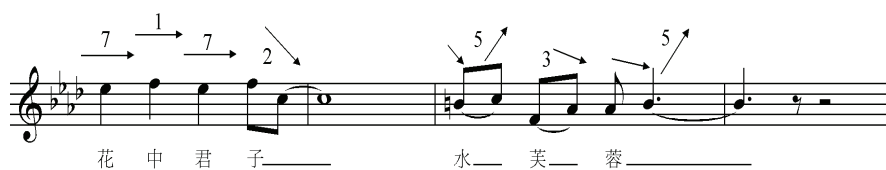
譜例上的箭頭與數字是聲符記號的聲調音線走向。(譜二十)

(譜二十)

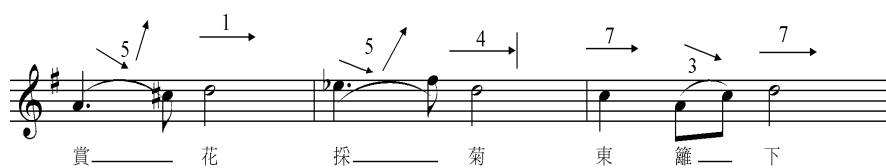
緋紅競艷 (春櫻)



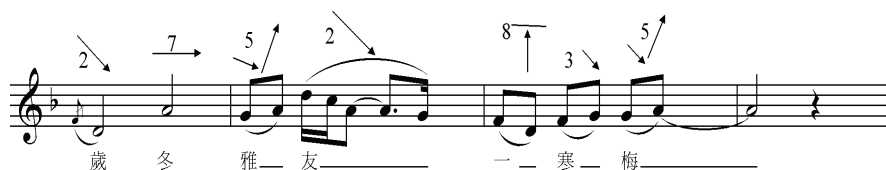
花中君子 (夏荷)



怡茗弄賞 (秋菊)



歲寒雅友 (冬梅)

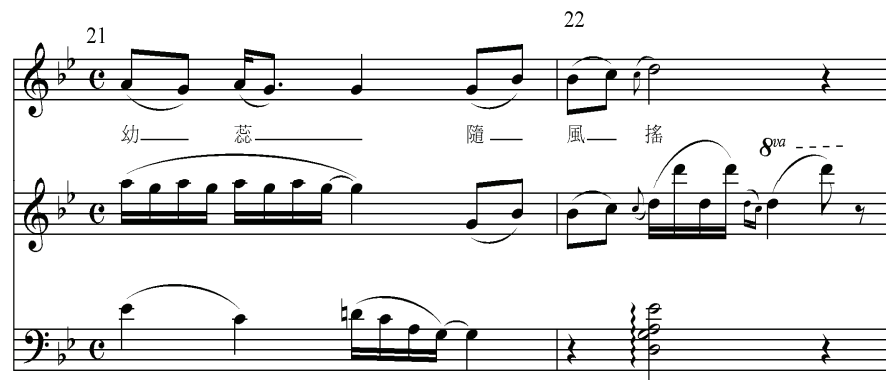


4.創作手法：常使用象徵性或描述性。

(1)在〈春櫻〉歌詞「隨風搖」，伴奏 (第 22 小節) 高音譜用 16 分音符之 8 度曲調音程 d^2 與 d^3 往上飄飛而上，接著 4 分音符與 8 分音符 d^3 與 d^4 再往上飛揚。(譜二十一)

(譜二十一)

緋紅競艷 (春櫻)



(2)在〈夏荷〉歌詞「田嬰沾漣」甘蜜甜，伴奏（第 24 小節）在低音譜用 16 分音符跳躍來象徵蜻蜓採蜜的可愛模樣。（譜二十二）

（譜二十二）

花中君子（夏荷）

24 25

田 嬰 沾 漣 甘 蜜 甜

(3)在〈秋菊〉歌詞，相對無言「心咪咪」，伴奏（第 12 小節）在低音譜用高 8 度 16 分音符的分散和弦與 8 度曲調音程，由高處的來回行進，來描述心裏的欣喜快樂情景。（譜二十三）

（譜二十三）

怡茗弄賞（秋菊）

5 11 12

相 對 無 言 心 咪 咪

在歌詞：凡間翠菊「播公德」二次的歌詞反覆，用和弦進行手法來象徵人品高尚的道德情操。（譜二十四）

(譜二十四)

29 *cresc.* 30 31 *f* 32

凡 問 翠 菊 播 公 德 凡 問 翠 菊 播 公 德

8^{va}

(4)在〈冬梅〉歌詞「輕風」、「細訴」、「翩翩飛」伴奏第 25 小節在高音譜用高 8 度高音的震音來象徵「輕風徐徐吹來」；第 26 小節在高音譜用 8 度音程滑奏，來款款「訴說」情誼；第 28 小節在高音譜最後一音 d^4 來呈現飄然飛揚，遠離而去的場景。(譜二十五)

(譜二十五)

歲寒雅友 (冬梅)

25 *mp* *Tempo I* 26 *cresc.* 27 28

輕 風 細 訴 翩 翩 飛

8^{va}

Tempo I *mp*

在尾奏第 40~41 小節，使用左手在高音譜用高音 b^2 8 分音符五次鳴響，象徵揚琴高聲飄揚，第 42 小節低音譜的 C、D 音，象徵大阮的和奏，如同交響樂歌誦大自然之美。(譜二十六)

(譜二十六)

歲寒雅友 (冬梅)

Musical score for '歲寒雅友 (冬梅)' (Suihan Yaya (Dongmei)). The score is in G minor, 3/4 time, and consists of two systems. The first system covers measures 40 and 41. The second system covers measures 42 and 43. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like *mp* and *rit.*. A fermata is placed over the final measure of the second system.

5.和聲用法：儘量不要只模仿或完全使用西洋的和聲。

在創作中使用西洋和弦的功能屬性，卻加入其他的音（並非隣近音），是特別設計的音響，來凸顯臺灣音樂的特質。

(1)〈春櫻〉第 1 和第 7 小節和弦 G-C-D-G，西洋 g 小調主和弦是 G-B-D-G；第 3 小節和弦 C-F-G-C，西洋 g 小調下屬和弦是 C-^bE-G-C；第 5 和 8 小節和弦 D-G-^bA-D，西洋 g 小調的屬和弦 D-[#]F-A-D，作曲家捨去三度音程使用四度音程來建構特殊和弦聲響，但保有和弦的功能性。(譜二十七)

(譜二十七)

緋紅競艷 (春櫻)

Musical score for '緋紅競艷 (春櫻)' (Feihong Jingyan (Chunying)). The score is in G minor, 3/4 time, and consists of two systems. The first system covers measures 1 and 2. The second system covers measures 3 and 4. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like *mp* and *rit.*. A fermata is placed over the final measure of the second system.

4

mf

poco dim.

p *mf*

迎 風

7

枝 含 位

- (2)〈夏荷〉第 9 小節和弦 ${}^bE-G-A-C$ 和弦，在西洋 f 小調的屬和弦第一轉位為 ${}^bE-G-C$ ；第 10 小節第三拍 $C-{}^bE-F-{}^bA$ 和弦，在西洋 f 小調 iii 級和弦第一轉位 $C-{}^bE-{}^bA$ ；第 29 小節和弦 $F-{}^bB-C-F$ 的和弦在西洋 f 小調主和弦是 $F-A-C-F$ ，以上和弦各添加適當音符第四音或第六音來建構不同的和弦聲響色彩。(譜二十八)

(譜二十八)

緋紅競艷 (春櫻)

9

10

污 泥 不 染 刪 雅 香

28

29

mf

(3)在〈秋菊〉前奏第 3、4 小節連續使用平行四度，製造特殊的遐想意境，而在西洋和聲中，平行四度是禁忌使用（德布西印象樂派才開始拋棄傳統技法）。在第 29 與 31 小節第一拍和弦 G-C-D-G 以及第 29 小第三拍 C-F-G-C，在西洋 G 大調主和弦是 G-B-D-G 以及下屬和弦 C-E-G-C 以上和弦結構將第四音代替第三音來使用。

第 31 小節的第三拍和弦 F-^bB-[#]C-E 的和弦，在西洋 G 大調的屬和弦的裝飾減七和弦第二轉位的 G-^bB-[#]C-E，將和弦結構第四音代替第五音來使用，目的在創造不同和弦的色彩變化，讓音響符合意境的創見。（譜二十九）

（譜二十九）

怡茗弄賞（秋菊）

The musical score is for the piece 'Yi Ming Nong Shang (Autumn Chrysanthemum)'. It is written in G major (one sharp) and common time (C). The score consists of two systems. The first system shows measures 3 and 4 of the introduction, featuring parallel fourths in the upper voices. The second system shows measures 29, 30, 31, and 32. Measure 29 has a 'cresc.' marking. Measure 31 has a 'f' marking. The lyrics '凡間翠菊播公德' are written under the melody. The score includes piano (mp) and forte (f) dynamics, and features various chord structures and melodic lines for voice and piano accompaniment.

(4)在〈冬梅〉第 8 小節第一個和弦 C-D-G-A 在西洋 d 小調下屬和弦第二轉位 D-G-B；第二個和弦 E-A-C-D，在西洋 d 小調的屬和弦第二轉位 E-A-C，將和弦加入第二或第六音來變化音響；第三個和弦是前面和弦的轉位但稍加變化，形成音響的層次變化。第 33 小節和弦 G-C-D-G，在西洋 d 小調下屬和弦是 G-B-D-G，是將和弦第四音代替第三音來使用，目的是建構特殊的音響效果。（譜三十）

(譜三十)

歲寒雅友 (冬梅)

8 9

雅 友 寒 梅

32 *mp* 33

勸 君 憐 惜 冰 玉 肌

mp

6.拍號改變：在〈冬梅〉此曲中拍號頻繁更換，與其歌詞或情境創意有密切的關係。

(1)在〈冬梅〉歌詞「歲冬」拍號四四拍，「雅友」、「一寒梅」改用三四拍；歌詞「霜風」拍號四四拍，「凝雪」、「愈顯威」改用三四拍 (譜三十一)；歌詞「粉瓣」、「蕊蕊」、「白皙身」拍號用四四拍；藝家「墨客」、「欣描繪」改用三四拍號 (譜三十二) 以上用改變拍號手法，方便記譜，來呈現歌詞「聲韻」與曲調「情境」設計的情感釋放而獲得心靈滿足。

(譜三十一)

歲寒雅友 (冬梅)

8

歲 冬 雅 友 寒 梅

10 11 *mf* 12 13

霜 風 凝 雪 愈 顯 威

mf

(譜三十二)

粉—— 瓣—— 此—— 蕊—— 白—— 質——

—— 綉—— 家—— 環—— 客—— 欣—— 描—— 繪——

- (2) 在〈冬梅〉歌詞「翩翩飛」(譜三十三)、「出牆圍」、「冰玉肌」、「伴相對」(譜三十四)之後都多加 1 小節的伴奏音型設計，讓歌詞的意涵與音樂結合，呈現出「樂中有詩」、「詩中有畫」的情境美。

(譜三十三)

翩—— 翩—— 飛——

(譜三十四)

30 31

13 13 13

出 牆 圍

33 34 35

冰 下 肌

36 37

伴 相 對

伍、結論與建議

- 一、對【四時嬌】作品在詩體體式結構與音樂創作中曲調的密接關係，筆者發現詩詞中的逗句表達出完整的思想，音樂創作與每字的聲調建立起詩中的含義、韻味和情緒之淋漓盡致的詩意情境，這是文學與音樂結合之美麗詞藻透過聲響的典型範例，值得我們來研究與推廣。
- 二、從【四時嬌】一套曲構成四小曲的結構分析，筆者發現對【四時嬌】作品在音樂伴奏的創見，不論是一人演唱或四人輪替演出，必須從伴奏中的音樂情境，引導進入每曲的核心精神。伴奏是帶動與驅向歌曲進入高潮的原動力與驅使力。伴奏是在此套曲中

有它「靈魂之鑰」的功能。建議鋼琴伴奏必須善用作曲家的原創性來彰顯本曲象徵性與描述性的創意之美，讓整個套曲進入【四時嬌】四季色調氛圍中，呈現自然界中更替變幻的自然美。

三、對【四時嬌】作品中每一小曲的曲調音線走向，筆者分析大部分符合聲韻的高低升降。在清代徐大椿的〈樂府傳聲〉中論到「喉、舌、齒、牙、唇」謂之五音，是審「字」之法也。五音是指字音的聲母，發音的五個部位，同時也論到「開、齊、撮、合」謂之四呼，是讀音之口法也。因此五音與四呼是漢字發音所需確實做到的。目的在於吐字發音的正確，才能「字正腔圓」做到「收聲歸韻」的美妙歌調的實踐。建議演唱家在西洋「美聲法」所呈現優勢之「共鳴腔體」的充用運用，氣息「上下貫通一致」達到聲響圓潤與嘹亮的深厚基礎之下，充分使用中國的「審字」五音之法與「讀音」四呼之要，將聲母與韻母審慎處理，讓歌詞達意，透過「音韻」與「曲調」完全融合，使聽者達到「曲意」了解與感動。在學習臺語歌唱者，建議將臺語「八聲調」配合歌詞大聲朗誦，用緩慢的速度，分辨「發音部位」與「讀音之法」來確實執行，爾後再進行「曲調」的演唱練習。

四、對【四時嬌】作品的演唱，建議演唱時腦海中有一想像的「藍圖」，它是表演者對音樂作品情感的體驗與意境的領會，通過聲音來直覺展現，聽眾也從表演中感受到精彩聲響中傳遞的趣旨與情境美，共享音樂園地的「真」、「善」與「美」。

五、本文最終的目的是從研究當代臺灣藝術歌曲來呈現作詞家與作曲家最深處的心靈感動，同時透過文學與音符的結合更深地理解臺語歌曲創作時必須從「依字行腔」的聲韻走向來做為未來創作的基石。音樂中的作詞、作曲與演奏（唱）是三位一體的共同展現，這就是「藝術歌曲」的意義與至高境界的表現。筆者期待借由本文的分析與研究具體提供在作詞與文學結合，在作曲技巧方面不要只模仿或完全使用西洋和聲，要具有原創性並且能夠表現出時代感，進而鼓勵更多的音樂家用創作在臺語歌詞作品中的「量」與「質」的「增添」與「提昇」，並舉行音樂會，讓大眾喜愛具有「時代精神」與「鄉土風格」的樂曲創作，落實「通俗歌曲藝術化、藝術歌曲普遍化」於民間各個角落，並傳唱不息。也因為如此提昇，讓臺灣藝術歌曲佔世界樂壇有一重要之席位。

參考文獻

一、專書

- 宋及正 (2000)。中國音階之調性與和聲。台北：頌揚出版社。
- 杜建坊 (2008)。歌仔冊起鼓—語言、文學與文化。台北：臺灣書房。
- 吳壘 (1988)。中國民歌的旋律結構與調式。台北：全音樂譜出版社。
- 洪瑞珍編著 (2004)。楊秀卿臺灣唸歌。台北：臺灣臺語社出版。
- 施福珍 (2006)。臺語瞬間入門辭典。台北：巧兒文化出版。
- 施炳華註釋念讀 (2008)。臺灣歌仔冊欣賞。台北：開朗雜誌發行。
- 許常惠 (1982)。臺灣福佬系民歌。台北：百科文化事業。
- 許極燦 (2000)。常用漢字臺語詞典。台北：前衛出版社。
- 許麗雅 (2008)。臺灣歌曲「杯底不可飼金魚」之聲腔音頻分析研究。台北：學藝出版社。
- 張正體編著 (1998)。學詩門徑。台北：臺灣學生書局。
- 黃友隸 (1975)。中國風格和聲與作曲。台北：正中書局。
- 黃永武 (2004)。中國詩學 (思想篇)。台北：巨流圖書公司。
- 黃永武 (2008)。中國詩學 (鑑賞篇)。台北：巨流圖書公司。
- 董榕森 (1999)。中國樂語研究。台北：樂韻出版社。
- 楊蔭瀏、李殿魁等著 (1986)。語言與音樂。台北：丹青圖書有限公司。
- 簡上仁 (2001)。臺灣福佬語言聲調與歌曲曲調的關係及創作之研究。台北：眾文圖書股份有限公司。
- 鄭子玲編著 (2005)。歌唱語音訓練。北京：人民音樂出版社。

二、學術論文

- 蘇文玲、林耀弘等著 (2007)。竹塹音樂家—孫思嶠 (1936—) 生平暨作品編號 (1953-2007) 之研究。新竹：新竹教育大學音樂教學研究所。

三、期刊論文

- 許麗雅 (2007)。臺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〉二首歌為例。國立臺灣藝術大學藝術學報，第三卷第一期 (總 80 期)。
- 陳玉釵 (2005)。音樂教育的推手—孫思嶠老師，竹音協樂訊，第二十期。
- 張清郎 (2006)。「臺灣歌曲」之「字調、詞調」與「曲調、歌調」之美學關係。國立臺灣師範大學音樂

學系音樂研究，第 12 期。

四、樂譜

孫思嶠曲（2006,2007）。四時嬌。台北：張清郎、孫思嶠。

五、有聲資料

孫思嶠作品演唱會（2000）。（新竹市立演藝廳開館藝術季活動）。新竹：新竹市政府。

六、電子文獻

〈教育部國語推行委員會公告〉

<http://times.hinet.net/news/20061015/recreation/448346ce3924.htm>

〈國臺語的音韻系統〉

http://eschool.cyu.edu.tw/eschool/luo/couresl/k_t_inxi.htm

A Study of Contemporary Taiwanese Art Song “si³ si⁵ sui²”

Li-Ya Hsu

Abstract

Folk song plays a significant role as the mother to every folk singing art. By offering a promotion to infuse a new meaning of “poetry contains music, music contains painting” into the Taiwanese art songs, Chang Xing-Lang, the poet who wrote the song text of “si³ si⁵ sui²” with imitating a poetic meter derived from the Taiwanese folk song known as “seven-words rhymed verse,” cooperated with Suen Ser-Xiau, the composer who created the music of “si³ si⁵ sui²” in a style of a combination of folk tradition and modern practice. This art song carries a specific meaning modeled by a creative spirit from contemporary. Almost every Taiwanese musician from this age desires to compose art songs in such unique style because all of these representative musicians have a strong eager of sharing the poetic beauty in the Taiwanese language with others and a great love of demonstrating their traditional culture through Taiwanese art songs.

This article will focus on a discussion of the elements and characters used by the composers to create “si³ si⁵ sui²,” an analysis of the marriage between the texts and the melody and a deeper study of the relationship between the inspiration of creating the song and the its form structure. The writer of this paper tries to point out the beautiful rhymed pronunciation within the Taiwanese language and the sweetness within the mixed style of folk culture and modern practice so that not only gives a way to allow the Taiwanese art song to be artistic and popular, but also encourages people to sing it and to fall in love with it. Furthermore, the writer of this paper proposes a suggestion about performing practice for creating a more meaningful and beautiful presentation. She recommends that in performance point of view to interpret a Taiwanese art song, a singer should first notice to follow the rule of Taiwanese pronunciation controlled by the position of each word and its tune. Every pronunciation with its melody should be articulated precisely and nicely so that the beauty of the song will be showed immediately.

Key words : Taiwanese language intonation, Taiwanese Art song, seven-words rhymed verse, si³si⁵sui².

天才的牌戲－透視莫札特鋼琴協奏曲 K. 271 第一樂章雙呈示部奏鳴曲式

吳嘉瑜

摘 要

十八世紀的獨奏協奏曲，從回復曲式（ritornello form）逐漸發展為奏鳴曲式（sonata form），莫札特不僅是促成此一發展的作曲家之一，更創造了雙呈示部的奏鳴曲形式。從社會學的觀點來看，由依附宮廷生存的工匠，轉向訴求新興的市民階層聽眾，作曲家必須作出適當的調整。雙呈示部奏鳴曲式的鋼琴協奏曲，映照出莫札特如何為精巧的工匠藝術尋找自由市場的出路。本文探討在鋼琴協奏曲 K. 271 的第一樂章中，莫札特如何逐次減少每次主題的動機，來解決雙呈示部可能產生的重覆問題；並且透視隱藏在這牌戲手法背後的，音樂形式與社會形態之間的關係。

關鍵字：莫札特、鋼琴協奏曲、雙呈示部、奏鳴曲式、音樂社會學

壹、緒論

發源自巴洛克時期的協奏曲，在進入十八世紀下半之後，逐漸由奏鳴曲式的獨奏協奏曲，取代了回復曲式（ritornello form）的大協奏曲。多方面的力量推動著這樣的轉變，包括數字低音的衰退、管弦樂團的擴大等等；而十八世紀作曲家的推波助瀾，也功不可沒。卡爾·菲利普·艾曼紐·巴赫（Carl Philipp Emanuel Bach, 1714-1788）與約翰·克里斯提安·巴赫（Johann Christian Bach, 1735-1782）是最早將這樣的轉變帶到鍵盤協奏曲當中的作曲家，他們的作品讓在總奏後頭出現的獨奏樂段，重覆總奏的主題，打破了回復曲式中，總奏與獨奏互不相屬、各有主題的傳統。在卡爾·菲利普·艾曼紐的作品中，已經有了呈示、發展、再現部的雛形，但只有第一主題，沒有第二主題；約翰·克里斯提安開始引入第二主題，形式上就更接近奏鳴曲式了（劉志明，1999，p. 261）。

約翰·克里斯提安所發展出來的、隱約浮現奏鳴曲式的獨奏協奏曲式，被稱為 sonata-concerto form（Stolba, 1998, p. 363），它的特徵是，在總奏的部分告一段落時，獨奏重拾總奏的主題，以相同的調性再加花裝飾演奏，然後推移到屬調或關係調上，奏出另一個新的主題，在經過類似發展部的中間樂段後，再回到總奏和獨奏。在調性與主題的變化下，這樣的重覆非但不單調，反而有著溫故知新與引人入勝的效果。受到約翰·克里斯提安影響頗深的莫札特（Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791），將這個形式擴充，約翰·克里斯提安的第二主題在獨奏部分才出現，但莫札特卻讓總奏在同一調性上，先後展示出兩個不同的主題，然後獨奏也承接此二主題來作發展，形成「雙呈示部」（double exposition）的形態。

雖然，奏鳴曲式（sonata form）這個名詞，在莫札特生前尚未出現，¹雙呈示部的看法更是二十世紀的學者所提出，但不容否認的是雙呈示部客觀存在的事實。不論是奏鳴曲式或雙呈示部，皆為描述此一頻繁出現的形態而產生的名稱。從時代精神思想、美學要求、與當時的社會狀況來看，在協奏曲中出現雙呈示部的現象，乃大勢之所趨。每次獨奏的音樂都各不相同的回復曲式，平凡的總奏和炫技的獨奏交替，對比強烈，足以激起宮廷貴族們驚奇的讚嘆；但在理性主義的浪潮中，卻可能顯得過分花俏尖銳，缺少一份平衡的美感。雙呈示部的同中求異，呼應著實證主義由已知進入未知的循序漸進，提供新貴階級音樂愛好者知性的藝術經驗。

對於急欲脫離主教宮廷嚮向自由藝術家生涯的莫札特，雙呈示部比起回復曲式，在公眾音樂會當是更具吸引力的樂曲組織方式。德籍猶太裔社會學家埃利亞斯（Norbert Elias, 1897-1990），在《莫札特的成敗：社會學視野下的音樂天才》（Mozart: Zur Soziologie eines Genies）的書中，探討莫札特與他所處社會的衝突，以及藝術天才與社會制約之間的辯證關係。²埃利亞斯認為莫札特處於為宮廷服務的「工匠時代」與不必遵循宮廷趣味的「藝術家時代」的夾縫中，由於莫札特優秀的音樂才能，使他有機會要求在當時其他一般人無法企及的尊重榮寵，但前提是，莫札特必須接受宮廷的社會價值和音樂品味傳統，也就是

必接受社會力的制約。選擇離開薩爾茲堡前往維也納，莫札特放棄了宮廷社會給他的工匠音樂家身份，但卻由於藝術家時代尚未成熟，使他無法得到維也納聽眾的認可，這多少造成了他晚年的貧困潦倒。埃利亞斯認為莫札特的悲劇是，他對工匠和藝術家這兩種創作類型的張力始終不甚清楚，在薩爾茲堡他嚮往自由藝術家的生活，夢想著不必考慮任何買主的意願，完全照自己內在的聲音創作，然而即使是維也納也沒能讓他實現這個夢想。歷史證明即使是「自由藝術家」的時代，作曲家也無法完全脫離社會而生存。然而一個藝術工作者之所以不凡，就在於能突破社會力制約，維護創作上的主體性。埃利亞斯認為，一個人可以多強壯、多偉大、多獨特，就看他如何面對社會結構的束縛。

鋼琴協奏曲是莫札特一生從未間斷寫作過的曲種，也是莫札特的音樂日記；作為莫札特鋼琴協奏曲第一個重要的里程碑的 K. 271，反映出作曲家站在歷史的分界點的真實身影。從卡爾·菲利普·艾曼紐、到約翰·克里斯提安、到莫札特的雙呈示部奏鳴曲式，樂團總奏與緊接著出現的獨奏樂段，兩者之間在音樂上素材上的共通性愈來愈多，如何妥善的組織獨奏協奏曲中的種種素材，挑戰天才的智慧。本文分析莫札特鋼琴協奏曲 K. 271 第一樂章，並透視莫札特雙呈示部奏鳴曲式之組織手法。作為莫札特第一次使用完整雙呈示部的鋼琴協奏曲，也是莫札特薩爾茲堡時期最後一首獨奏鋼琴協奏曲，此曲有其特殊的地位。雙呈示部的形成，也許並不是作曲家一時興起的偶然，而是尋求在藝術家時代生存的策略，是本文欲藉由莫札特 K. 271 第一樂章所揭示的一個觀點，並期許對研究莫札特其他的協奏曲作品，能產生參考的價值和意義。

貳、莫札特的鋼琴協奏曲

莫札特為鋼琴協奏曲奠定了不可動搖之根基，此一重要性為其他十八世紀作曲家中所望塵莫及。以海頓 (Franz Joseph Haydn, 1732- 1809) 來說，他在室內樂及交響曲上，比莫札特更早獲致成就，但莫札特在歌劇和鋼琴協奏曲方面的表現，卻遠超過海頓。海頓最弱的地方，恰巧是莫札特的強項。海頓本人不像莫札特那樣，自認或被公認為是擅長獨奏的大師，而且海頓的鋼琴協奏曲中有部份疑非海頓所作，確定為海頓所作者，能吸引演奏家和聽眾的又不多 (Pauly , 1988, p. 150)。莫札特以演奏為生，他雖然也為其他演奏家譜曲，但最重要的還是為自己的演奏會創作。

鋼琴協奏曲同時也是最能代表莫札特藝術的個人特質的樂種，在他短暫但富豐的創作生涯中，要找出在各個時期都有相當數量及優秀作品的樂種，就屬鋼琴協奏曲和歌劇。其他像二十六首弦樂四重奏，十六首寫於 1773 年之前，然後沈寂近九年，到 1782 年才又再寫獻給海頓的 K. 387、421、428、458、464、465 等六首。交響曲方面，雖然沒有寫作上的停滯，但份量和數量卻是不均勻的：寫於維也納時期的六首交響曲，不管是在外在的規模或內在的深度，都與之前的三十多首交響曲有很大的差別。莫札特在 1773 年之前，寫了七首鍵盤協奏曲；創作於薩爾茲堡時期的鋼琴協奏曲共六首 (包括一首雙鋼琴協奏曲)。維也納時期 1782 到 1783 年間有三首，1784 到 1786 年間則又寫了十一首 (1784 年五首，

1785 年四首，1786 年三首)，最後的兩首則分別創作於 1788 與 1791 年。比較起來，鋼琴協奏曲在數量上的分佈要平均得多，並且如下所述，顯示出各個時期皆有相當數量佳作的特質。

莫札特最早的鍵盤協奏曲寫於 1767 年，對一個十歲的孩子來說，習作的性質居多，四首鍵盤協奏曲，都是改編之作，改作的對象主要是德語系作曲家，包括勞帕赫 (Hermann Friedrich Raupach, 1686- 1744)、霍瑙爾 (Leontzi Honauer, 1730-1790)、休貝特 (Johann Schobert, ca.1735-1767)、艾卡特 (Johann Gottfried Eckhardt, 1735-1809)、卡爾·菲利普·艾曼紐·巴赫等人的鍵盤奏鳴曲。³

德語系作曲家中，旅居英國倫敦的約翰·克里斯提安·巴赫對莫札特鋼琴音樂也影響甚深。不同於其他作曲家在寫作獨奏協奏曲時形式上的混亂和猶豫，約翰·克里斯提安明確的運用奏鳴曲式，對莫札特產生相當程度的啟發。但在鋼琴的份量上，莫札特承襲了北德堅實的鍵盤樂傳統，表現比重、以及與樂團的抗衡對話，都較約翰·克里斯提安更為積極。約翰·克里斯提安的鍵盤協奏曲中鋼琴常流於樂團的陪襯，而莫札特顯然不甘於此，因為他已經發現鋼琴這項新樂器足以與樂團匹敵的特性，他儘可在協奏曲中，一方面表現交響樂的寫作，一方面滿足獨奏的炫技，樂團不再需要配合獨奏樂器的特性而小心翼翼，這使得莫札特的鋼琴協奏曲，在質與量上，都遠超過其他樂器。

莫札特原創的鋼琴協奏曲，包括自 1773 年至 1779 年間的四首獨奏鋼琴協奏曲 (K. 175, 238, 246, 271)、一首三鋼琴協奏曲 K. 242、一首雙鋼琴協奏 K. 365。到維也納後，1782 與 1783 年寫了三首 (K. 414, 415, 416)，然後在 1784 年一年當中完成六首 (K. 449, 450, 451, 453, 456, 459)，及 1785 到 91 年之間的八首 (K. 466, 467, 482, 491, 503, 537, 595)。

1773 年的 K. 175 是莫札特第一首原創性質的鍵盤協奏曲，莫札特標明此曲乃是為鋼琴或大鍵琴所寫，因此它不但是莫札特在薩爾茲堡時期的第一首鍵盤獨奏協奏曲，也是莫札特的第一首真正的鋼琴協奏曲。莫札特用富有歌唱性的主題，顯示現代鋼琴這項新樂器的特點，連帶的使圓滑奏成為鋼琴演奏的新規範。此曲的特色還包括小號和定音鼓的使用，這在當時相當罕見，但也使這首作品擁有了豐厚的聲響。

寫於 1776 至 1777 年之間的鋼琴協奏曲 K. 271，其里程碑意義並不下於 K. 175。K. 271 是為即將來到薩爾茲堡主教宮廷訪問的法國女性鋼琴家茱儂 (Mlle Jeunehomme) 所作，在創作此曲之前莫札特正陷於低潮，主教平凡因襲的音樂品味，讓莫札特感到窒息，茱儂的到來，為莫札特帶來一線生機，使莫札特重燃寫作的熱情。莫札特對此曲寄望甚深，期望能在巴黎出版，⁴但未能成功。作為進軍巴黎樂壇的敲門磚，莫札特寫作時自是十分用心，此曲不但是莫札特薩爾茲堡時期最後的、也是最好的一首獨奏鋼琴協奏曲，⁵更被莫札特的傳記作者艾因斯坦 (Alfred Einstein, 1880-1952) 稱之為莫札特的「英雄」(Eroica) (Einstein, 1945, p. 294)。

參、K. 271 第一樂章之雙呈示部奏鳴曲式

馬克弗森 (Stewart Macpherson, 1865-1941) 在《音樂中的形式》(Form in Music) 一書中，將莫札特鋼琴協奏曲中，先由樂團奏一次奏鳴曲式的呈示部，再由鋼琴演奏第二次呈示的安排，稱為雙呈示部 (double exposition) 奏鳴曲式 (Hutchings, 1998, p. 9)。但哈欽斯 (Arthur Hutchings, 1906-1989) 卻認為第一個呈示部前奏的性質居多，鋼琴以展示的姿態進入時，才是真正的呈示部。依哈欽斯的說法，鋼琴的展示通常會在顫音後告一段落，然後交由樂團演奏回復段 (ritornello)，接下來進入鋼琴與樂團共同負責的中段 (middle section)，再回到再現部 (recapitulation)，同樣是由鋼琴與樂團共同演奏，最後在鋼琴完成裝飾奏後樂章結束。哈欽斯與馬克弗森對於再現部的看法相同；而由於莫札特的發展部通常並不特別長大或複雜，哈欽斯稱之為中段，與馬克弗森亦無歧異。兩種形式上的主張最大的不同，是前者認定的呈示部只有一個，後者則強調兩個呈示部的構造。

諸如此類不同的看法，事實上乃源自於莫札特在鋼琴協奏曲中，對奏鳴曲式應用上豐富的變異性。雖然莫札特的鋼琴協奏曲，第一樂章基本的架構都不脫奏鳴曲式，但並非一成不變地套用一個公式，每一首曲子都對奏鳴曲式與獨奏協奏曲的融合，做出各種的探索。奏鳴曲式基本的條件，是擁有兩個不同調性的主題，但是在莫札特的鋼琴協奏曲中，第一呈示沒有第二主題的情況也不少，K. 365、K. 450、467、482、503，都是在第二次呈示時才由鋼琴奏出第二主題的例子。這幾首曲子它們的第一呈示部的不完整，也許是部份學者不能肯定雙呈示部的原因。

K. 271 的突破性意義，在於它是莫札特第一次在協奏曲的第一樂章，作出「完整」的雙呈示部奏鳴曲式。採用同樣主題的兩個呈示部，如何避免枯燥的彼此重覆，對作曲家來說是一大考驗。一個簡單的方法，是如同前述之 K. 365，將第二主題保留到鋼琴的呈示，這樣樂團既達到了引導的目的，又能襯托出鋼琴更豐富的表現。然而莫札特捨此不為，他大膽的讓樂團一口氣完成兩個主題，然後鋼琴也毫不示弱的再次演奏具有這兩個主題的呈示部。

樂團在協奏曲中獲得前所未有的發揮，葛雷史東 (Cuthbert M. Girdlestone, 1895- 1975) 認為始自莫札特，而貝多芬則是在莫札特所建之的基礎上再進一步而已 (Girdlestone, 1964, p. 54)。的確，在 K. 271 的一開始，莫札特就賦與樂團兩個主題的呈示部，使人不禁以為這是一首交響曲，如果不是鋼琴一反常態的在一開始第二小節插入的話 (譜例 1)。而鋼琴的插入是必要的，因為在加強樂團音樂內容的同時，莫札特必須避免鋼琴因樂團強大的第一呈示而弱化，因此鋼琴不能等到樂團滔滔不絕的呈示結束才蹣跚來遲，它不但在第二小節就宣示它的存在，並且在樂團尚未結束呈示時即以 trill 的音型進入 (第 56 小節，見譜例 2)，展現出積極的姿勢。

譜例 1：第 1 到第 6 小節

Example 1: Measures 1 to 6. The score is for a piano (Klavier) and a string quartet (Violino I, Violino II, Viola, Violoncello e Contrabbasso). The tempo is Allegro. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The piano part has markings 'b' and 'c' above measures 3 and 4 respectively. The string parts have a marking 'a' above measure 2. The piano part starts with a whole rest in measure 1, followed by a half note G4 in measure 2, a quarter note A4 in measure 3, a quarter note B4 in measure 4, a quarter note C5 in measure 5, and a quarter note D5 in measure 6. The string parts enter in measure 2 with a half note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3.

譜例 2：第 54 到第 59 小節

Example 2: Measures 54 to 59. The score is for a woodwind section (Ob., Cor. (Es)), piano (Klav.), and strings (VI. I, VI. II, Vla., Vlc. e Cb.). The tempo is SOLO. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The woodwind parts have markings 'p' above measures 54 and 55. The piano part has a marking 'p' above measure 54. The string parts have markings 'p' above measures 54 and 55. The woodwind parts enter in measure 54 with a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano part enters in measure 54 with a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The string parts enter in measure 54 with a half note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3.

從獨奏協奏曲在十八世紀下半的經濟效益，與莫札特寫作的時代背景觀之，雙呈示部的設計可能並非偶然。十八世紀的歐洲的音樂贊助者，除了原有的貴族大公們，更增加了中產階級的音樂愛好者，在他們的支持下，公開的大眾音樂會更加普及，音樂的需求量也就提高。在供需的市場的機制下，獨奏協奏曲除了是表現作曲家性格獨一無二的藝術品，

也是具有經濟效益的消耗品，每一首作品很快地在演出完畢之後，又被另一首新的作品所取代。受到這種用完即丟的消費態度的影響，莫札特的獨奏協奏曲在當時，非但不是經典的 (classics)，反而是流行的音樂 (popular music) (Zaslaw, 1990, p. 115)。換言之，當下就受到歡迎才是首要，重覆聆聽欣賞的價值也許並非棄若蔽屣，但莫札特生前即已出版的鋼琴協奏曲亦僅七首而已。

雙呈示部奏鳴曲式作為鋼琴協奏曲的第一樂章，使莫札特可以在一首樂曲同時表現作曲和演奏的才能，也使樂團和獨奏者都能獲得充分的展現。它有交響曲的效果，更激發提昇獨奏者的戲劇性，滿足不同聽眾的需要。然而，莫札特必須解決隨之而來的問題 -- 再現部的處理。如前所述雙呈示部的挑戰在於如何避免過份的重覆，已經在呈示部被使用兩次的主題，在再現部又再度出現，考驗的正是作曲家的技巧與智慧。

K. 271 的特殊性，就在它的第一樂章奏鳴曲式，不但擁有兩個呈示部，並且還有兩個再現部。整個樂章大致架構如下：第一呈示部 (第 1 小節至第 62 小節)，第二呈示部 (第 63 小節至第 147 小節)，發展部 (第 148 小節到第 195 小節)，第一再現部 (第 196 小節到第 250 小節)，第二再現部 (第 251 小節到第 281 小節)，尾聲 (282 小節到 307 小節)。每一個呈示部和再現部，莫札特都沒有省略任何一個主題；因此，不管是第一主題或第二主題，在這個樂章中，都各自有至少四次的機會出現 (如表一)。

第一主題的第一次出現 (用 I-1 表示)，是在第 1 小節至第 25 小節。第一主題第二次出現 (I-2)，是第 63 至 87 小節。第一主題第三次出現 (I-3)，是第 196 至 216 小節。第一主題第四次出現 (I-4)，是第 251 至 272 小節。

第二主題的第一次出現 (II-1)，是在第 26 小節至第 49 小節。第二主題第二次出現 (II-2)，是第 88 至 147 小節。第二主題第三次出現 (II-3)，是第 217 至 250 小節。第二主題第四次出現 (II-4)，是第 273 至 281 小節。

表一：第一樂章奏鳴曲式簡示

第一呈示部	第 1 至第 62 小節	第一主題 (I-1)	第 1 至 25 小節
		第二主題 (II-1)	第 26 至 49 小節
		結束句	第 50 至 62 小節
第二呈示部	第 63 至第 147 小節	第一主題 (I-2)	第 63 至 87 小節
		第二主題 (II-2)	第 88 至 147 小節
		結束句	第 144 至 147 小節
發展部	第 148 至第 195 小節		
第一再現部	第 196 至第 250 小節	第一主題 (I-3)	第 196 至 216 小節
		第二主題 (II-3)	第 217 至第 250 小節
第二再現部	第 251 至第 281 小節	第一主題 (I-4)	第 251 至 272 小節
		第二主題 (II-4)	第 273 至 281 小節
		結束句	第 282 至 292 小節
裝飾奏	第 293 至第 325 小節		
尾聲	第 326 至 340 小節		

肆、莫札特的牌戲

一、第一主題

莫札特用一個像是排列撲克牌的方法，巧妙的解決了雙呈示部重覆的問題。先就第一呈示部第一主題來探討。第一主題的中心，是第 1 到第 2 小節的同音反覆動機（用 a 表示，見譜例 1）⁶、第 2 到第 3 小節的級進上行而後下行的音階（用 b 表示，譜例 1）、與第 3 小節後半到第 4 小節的半音下行與上行（用 c 表示，譜例 1）。這個中心主題無疑是極為重要的，以至於莫札特讓它在第 3 到第 6 小節，一音不差地再奏了一次。第一主題接下來的部份皆由它展延而來，第 7 小節是動機 a 的增值斷奏（比較譜例 1 與譜例 3），第 8 到 9 小節是 b 的變化（比較譜例 1 與譜例 3）、第 10 到 11 小節則是第 8 到 9 小節高一度的模進（比較譜例 1 與譜例 3）。如此到了第 14 小節，則是利用 a 的斷奏動力向前推進，而第 18 小節到 21 小節，則又是第 14 到 17 小節的音樂再一次的演奏（譜例 4）。第 22 小節準備結束第一主題進入第二主題，不過這裡的半音下行與上行，卻與第 3 到第 4 小節，用來結束中心主題的 c 動機不謀而合（比較譜例 1 與譜例 5）。整個第一主題的構成，如同上述，可簡化表示為（a + b + c）+（a' + b'）+（a''）+（c'）（見表二）。

譜例 3：第 7 到第 13 小節

譜例 4：第 14 到第 21 小節

Q

Ob. f_4 a''

Cor. (Es) f_4 zu 2

VI. I f_4

VI. II f_4

Vla. f_4

Vlc. e Cb. f_4

Ob. f_8

Cor. (Es) f_8 zu 2

VI. I f_8

VI. II f_8

Vla. f_8

Vlc. e Cb. f_8

譜例 5：第 22 到第 25 小節

R

Ob. p f c'

Cor. (Es) p f

VI. I p f

VI. II p f

Vla. p f

Vlc. e Cb. p f

表二：第一主題動機與小節數對照

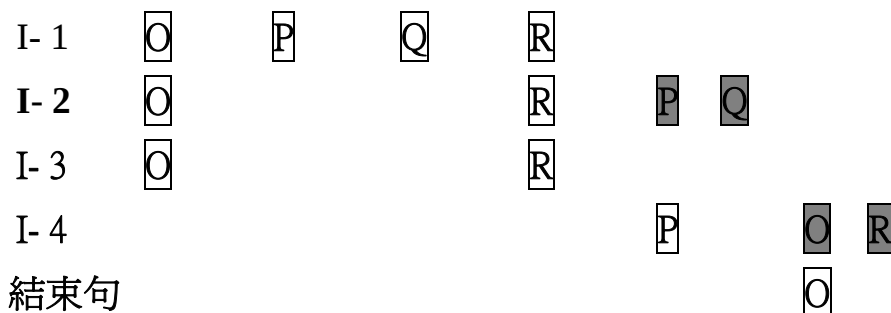
I- 1	mm.1- 6	mm.7- 13	mm.14- 21	mm. 22- 25
	a+ b+ c	a'+ b'	a''	c'
	O	P	Q	R
I- 2	mm. 63- 68	mm. 69- 74	mm. 75- 83	mm. 84- 87
	O			R
I- 3	mm. 196- 201	mm. 202- 212	mm. 213- 216	
	O		R	
I- 4	mm. 251- 258	mm. 259- 264	mm. 265- 272	
	P			
結束句	mm. 282- 287	mm. 288- 292		
	O	O		

若再將前述的組成第一主題的四個部份以 O+ P+ Q+ R 表示(即 a+b+c 以 O 表之, a'+ b'以 P 表之, a''以 Q 表之, c'以 R 表之), 並比較四次主題音樂之異同, 可以發現一個逐次遞減的現象。第二呈示部的第一主題(I- 2)自第 63 至 68 小節, 與 I- 1 的第 1 至 6 小節是相同的音樂(O), 但鋼琴與樂團對話的順序是顛倒的, 前者由鋼琴回應樂團, 後者樂團的樂句改由鋼琴奏出, 然後再由樂團與之對應。(I- 2) 接下來第 69 到 74 小節, 是第 63 至 68 小節(O)在鋼琴上的延伸。在第 75 到 83 小節, 莫札特插入一段鋼琴華彩的推移音型, 是 I- 1 所沒有的。然後第 84 到 87 小節是和 I- 1 幾乎一模一樣的音樂(R), 只是調性上已轉移到屬調, 為緊接著的第二主題作準備。第 63 到 74 小節, 因此可化約為 O+ R。

到再現部也就是莫札特第三次處理此一主題時(即 I- 3), 採取比較簡省的手段在 O 和 R 中間加入 11 個小節的音樂, 素材來自第 3 小節, 有彌補簡短發展部的作用。I- 4 直接跳入 P, 第 259 到 264 與第 265 到 272 小節是兩次推移的音型的重覆, 只是後者比前者多 2 小節。最後莫札特在尾聲第 282 到 287 小節、288 到 292 小節則再次回顧 O 的動機。

如果把 O、P、Q、R 當作四張牌, 由 I- 1 到 I- 2 的手法是(圖一): 拿出 P 與 Q, 剩下 O、R 二張牌。由 I- 2 到 I- 3 保留了 O 和 R, 但是以不同於 I- 2 的音樂銜接兩者。之前拿掉的牌 P 被莫札特擺回 I- 4, 而 I- 3 的 O 和 R 都拿走了, 最後到結束句再把 O 放回。

圖一：第一主題動機安排圖示(灰色網底表示被去除之部份, 即被丟掉的牌)



二、第二主題

接下來是第二主題的呈示，它和第一主題一樣，有四次的出現再加上尾聲的回顧。在第一次的第一主題呈示 (I- 1)，到第二次的第二主題呈示 (I- 2) 之間的第二主題 (II- 1)，可分割成以下幾個部分：第 26 到 33 小節，以 W 代表 (譜例 6)，34 小節到 40 小節，以 W' 代表 (W' 的 E^b 和 B^b，為 W 的 B^bE^b 的前後交換，見第 26 小節譜例 6，與第 34 小節譜例 7)，第 41 小節到 49 小節 (X，譜例 8)，第 50 到 53 小節 (Y，譜例 9)，54 到 62 小節 (Z，譜例 10) (見表三)。

第二主題的第二次呈示 (II- 2) 中，第 88 到 95 小節第 96 到 103 小節，都與它的第一次呈示雷同，只是主奏由樂團改為鋼琴。莫札特在接下來的 104 小節插入由鋼琴演奏的十六分音符華彩音型，在雙簧管吹出 W' 的主題之後，從第 111 小節起，展開一段幾乎完全以鋼琴為主的獨白，樂團在此大致上是沈默的，只有弦樂則以四分音符零散點綴著。這和第一主題的第二次呈示 (第 75 小節)，是類似的作法，主要為使鋼琴在第二呈示能有所發揮。莫札特讓鋼琴在第 111 到 134 小節 (以 W'' 代表) 充分地演奏後，第 135 小節回到前次呈示 (第 41 到 49 小節) 一樣的音樂 (X)，在第 144 到 147 小節重覆第 50 到 53 的結束句 (Y)，便明快地進入發展部。

譜例 6：第 26 到第 33 小節

譜例 7：第 34 到第 40 小節

譜例 8：第 41 到第 49 小節

X

VI. I
VI. II
Vla.
Vlc. e Cb.

譜例 9：第 50 到第 53 小節

Y

VI. I
VI. II
Vla.
Vlc. e Cb.

譜例 10：第 54 到第 58 小節

Example 10 shows measures 54 to 58 of the first movement of Mozart's Concerto for Woodwind Quintet, K. 271. The score is for a woodwind quintet (Oboe, Cor Anglais, Clarinet, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello and Double Bass) and Piano. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. A 'Z' box is placed above the Oboe staff at measure 54. The word 'SOLO.' is written above the Oboe staff at measure 55. The piano part has a 'p' dynamic marking at measure 55. The woodwinds and strings also have 'p' markings. The score shows the first presentation of the second theme (II-3) in measures 54-58.

再現部的第二主題（II- 3）第 217 到 250 小節，除了調性之外，與 II-2 大致相同；只是 II- 3 在第到第小節的鋼琴獨白長度由 31 小節的減為 18 小節，是 II- 2W”的縮小版。第二主題第二次再現（II- 4），取自於 II- 1 的 X；與第一主題第二次再現（I- 4），同樣是大大的裁剪掉原來的主題。第 326 到 334 小節取自呈示部 II- 1 和 II- 2 的 Y：由於它在再現部完全沒有被利用過，因此能夠在回顧此一樂章之吉光片羽時，不但不覺得倦怠，還保有一種新鮮的感覺。最後在第 335 到 340 小節鋼琴華麗的音型和樂團齊奏的相互對應中，不管是樂團或是鋼琴至此都已完成雄辯的任務，莫札特的牌戲也告一段落。

莫札特第二主題的牌戲又是如何的呢？和第一主題的牌戲又有那些異同？首先 II- 1 到 II- 2 是以拿掉一張牌來達成，只是這一次在拿走了 Z 後，卻補上了鋼琴華彩的 W”。這當然是為強化鋼琴在第二呈示中必要的作法，在 I- 2 中莫札特同樣是補上了鋼琴的華彩樂段（第 75 到 83 小節）。不過與 I- 2 不同的是，I- 2 中插入的華彩樂段裝飾過門的意味居多，用過後就不再重覆；II- 2 所插入的，是 W’的變體，在鋼琴流暢的十六分音符之上，雙簧管重覆著 W’的旋律，而且莫札特在下一輪 II- 3 中把 II- 2 的 X 和 Y 丟掉，保留了 W”（圖二）。

表三：第二主題動機與小節數對照

II- 1	mm. 26- 33	mm. 34- 40		mm. 41- 49	mm. 50- 53	mm. 54-58?62
	W	W'		X	Y	Z
II- 2	mm. 88- 95	mm. 96- 103	mm. 104-134	mm. 135- 143	mm. 144- 147	
	W	W'	W''	X	Y	
II- 3	mm. 217 - 224	mm. 225- 232	mm. 233- 250			
	W	W'	W''			
II- 4	mm. 273- 281					
	X					
尾聲	mm. 326- 334	mm. 335- 340				
	Y					

第一主題牌戲的 O 和第二主題的牌戲的 W，都是不輕易放棄的王牌，在五次排列中的前三次不間斷的出現。此外第二主題的牌戲中被丟掉的 X 和 Y，和第一主題牌戲中的 P 和 Q 一樣，都在最後「廢物利用」，「敗部復活」，則是令人驚奇遐想、魔術般的手法。

圖二：第二主題動機安排圖示（灰色網底表示被去除之部份，即被丟掉的牌）

II- 1	W	W'		X	Y	Z
II- 2	W	W'	W''	X	Y	Z
II- 3	W	W'	W''	X	Y	
II- 4				X		
Coda					Y	

伍、結論

明顯地，在一次又一次主題的安排上，都是由繁入簡的逐次修剪，雙呈示部可能導致疊床架屋的累贅，就這樣被莫札特化解。莫札特在創作此樂章時，是否在腦海中如此這般地演練，不得而知。若莫札特果真如傳說所敘述，創作樂曲皆鮮少修改一次定稿，本文則印證他的確是心中自有丘壑的天才。

然而即使是天才也不可能超然於世、不受現實社會的考驗與束縛。處於工匠時代與藝術家時代夾縫的莫札特，保留了多少工匠的技藝和精神，又得到了多少創作的自由？由滿足單一的貴族品味到面對新興的富裕階層，藝術家時代多重的經濟來源，意味著更多的不可確定性，如何揣測能得到寵愛的風格，還是要存乎一心，聽從自己的個性發揮原創的想像力？雙呈示部允許樂團和鋼琴部分都能有充分的表現，可以說是符合自由市場多元口味的形式設計。鋼琴協奏曲 K. 271 第一樂章特殊的架構與它層層削減的手法，只是一次特例一個偶然，還是莫札特嘗試發展的一個固定的模式，必須再從其他作品分析觀察並歸納。也許經由雙呈示部在不同作品中的一致與變異，更可以看到，作為一個不凡個人，在平凡俗世中，掙扎行進的適應與堅持，而這也正是所有藝術家為人類刻畫的不滅軌跡與永恆記憶。

註 釋

1. 此一名詞約在 1790 年後開始使用，但最早將奏鳴曲式作出解釋的是柯赫(Heinrich Christoph Koch, 1749-1816)於 1782、1787、1793 年出版的三冊 *Versuch einer Anleitung zur Composition* (Leipzig: Adam Friedrich Böhme)，而後由李夏(Antonin Reicha, 1770- 1836)、馬克思(Adolph Bernhard Marx, 1795- 1866)、和徹爾尼(Carl Czerny, 1791- 1857)等人加以詳述。見 William S. Newman, *The Sonata in the Baroque Era*. 4th ed. New York: Norton, 1981, p. 32- 34; Marie K. Stolba, *The Development of Western Music*. New York: McGraw-Hill, 1998, p. 335; Charles Rosen, *Sonata Forms*. Rev. ed. New York: Norton, 1988, p. 3.
2. 此書中譯由聯經於 2005 年出版，書名《莫札特：探求天才的奧秘》，副標題為：社會學大師探討一位天才的發展過程。同書於 2006 年由廣西師範大學出版社出版，則以《莫札特的成敗：社會學視野下的音樂天才》為書名。考慮此書強調的是莫札特如何在宮廷社會的壓迫下尋求解放，而非為解釋莫札特這位天才是如何培養或形成，因此本文提及此書時，採用《莫札特的成敗：社會學視野下的音樂天才》的書名。
3. 學者考證的結果顯示，除了 F 大調 K. 37 的第二樂章有可能是莫札特自己的原創，第一樂章和第三樂章是改編自勞帕赫和霍瑙爾的作品；降 B 大調 K. 39 的第一樂章和第三樂章同樣是來自勞帕赫和霍瑙爾，第二樂章則改自休貝特；D 大調 K. 40 的三個樂章分別改編自霍瑙爾、艾卡特、和卡爾·菲利普·艾曼紐·巴赫；G 大調 K. 41 的第一樂章源自霍瑙爾，第二第三樂章則是勞帕赫的作品改寫 (Hutchings, 1988, p. 48)。
4. 畢竟當時巴黎音樂文化並不亞於維也納，並且在思想自由和社會政治的開明上也領先德奧，由於平民階層的興起，在莫札特尚在人世的 1789 年，就爆發了推翻貴族統治的法國大革命。
5. 同樣在 1777 年完成的 K.365 則是雙鋼琴協奏曲。
6. 以下部分譜例，為篇幅起見，在不影響對樂曲與本文理解的原則下，僅提供弦樂部分。

參考文獻

一、中文部份

- 伊里亞斯(Norbert Elias)著。史洛德(Michael Schröter)編。呂愛華譯。
林端校訂。(2005)。莫札特：探求天才的奧秘。台北市：聯經出版社。
- 埃利亞斯(Norbert Elias)著。史洛德(Michael Schröter)編。呂愛華譯。
林端校訂。(2006)。莫札特的成敗：社會學視野下的音樂天才。桂林：廣西師範大學出版社。
- 莫札特 著。錢仁康 編譯。(2006) 我是你的莫札特：莫札特書信集。台北市：聯經出版社。
- 劉志明。(1999)。曲式學。台北市：全音出版社。

二、外文部份

- Einstein, A. (1945). *Mozart: His Character, His Work*. Trans. Arthur Mendel and Nathan Broder. New York: Oxford University.
- Girdlestone, C. M. (1964). *Mozart and His Piano Concertos*. New York: Dover.
- Hutchings, A. (1988). *A Companion to Mozart's Piano Concertos*. New York: Oxford University Press.
- Macpherson, S. (1970). *Form in Music*. First print 1908. London: Galliard Press.
- Newman, W. S. (1981). *The Sonata in the Baroque Era*. 4th ed. New York: Norton, 1981,
- Pauly, R. G.. (1988). *Music in the Classic Period*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall.
- Rosen, C. (1988). *Sonata Forms*. Rev. ed. New York: Norton.
- Stolba, M. K. (1998). *The Development of Western Music*. New York: McGraw-Hill.
- Zaslaw, N. & Cowdery, W. (Ed.). (1990). *The Compleat Mozart. A Guide to the Musical Works of Wolfgang Amadeus Mozart*. New York: W. W. Norton.

三、樂譜

- Mozart, W. A. (1935). *Concerto for Piano and Orchestra E^b Major K. 271*. Cadenzas by the Composer. London: Ernst Eulenburg Ltd.

A Genius' Card Game – Inspecting the Double Exposition Sonata Form of Piano Concerto K. 271, First Movement by Wolfgang Amadeus Mozart

Jia-Yu Wu

Abstract

The evolution of solo concerto's first movement from ritornello to sonata form had become evident during the eighteenth century. Wolfgang Amadeus Mozart, credited for contribution on this evolution, advanced in giving sonata form a double exposition structure in his piano concertos. From sociological viewpoint, the adaptation of double exposition reveals the composer's endeavor to appeal to the rising citizens, as he intended to give up his reliance on court as a craftsman. Double exposition satisfied audiences of different interests, because both the soloist and orchestra were put on an equal basis; therefore, a tempted solution for Mozart in transferring his piano concerto from Norbert Elias called "Handwerkerkunst" for nobilities to "Künstlerkunst" for a broader public. The new device reflects the composer's hope for promoting his exquisite craftsman art into the free market. As the first piano concerto of complete double exposition in the first movement, K. 271 deserves a closer look on how the composer deals with the materials at hand. Like playing a card game, he deducted motives in order to avoid the repetition which double exposition might have caused, a strategy that shows the composer's wisdom as well as the interaction between musical forms and social figuration.

Keywords: Wolfgang Amadeus Mozart, Piano Concerto, Double Exposition, Sonata Form, Sociology of Music

絲弦二胡音樂初探

朱文璋

摘 要

在上世紀 50 年代二胡的絲弦被金屬弦取代之後，絲弦二胡幾乎已經被淘汰。金屬弦二胡在「現代國樂」的要求下，確實有其絕對的優勢，也將二胡音樂的發展帶入一個新的境界。不過，絲弦二胡真的已經毫無價值了嗎？曾經也無人聞問的西方小提琴羊腸弦再度被重視，音樂的發展也逐漸走入多元的時代。絲弦二胡音色溫潤、厚實，有著無窮的餘韻。絲弦二胡音量柔和、運指輕鬆，令人身心交融、舒坦自在。音樂不獨只是表演，更多人所期待的是自我怡悅。本研究針對演奏者及欣賞者的訪談及問卷，呈現了絲弦二胡持續發展的極大可能，也初步地探討了與樂器或演奏相關的種種問題。

關鍵詞：二胡、南胡、金屬弦、絲弦

壹、前言

中華歷史文化源遠流長，在器樂的發展上具有獨特之風格。江南地區盛產蠶絲，不但絲綢產品舉世知名，樂器的弦線也多用蠶絲來製作。絲弦的樂音，迴盪千餘年，溫潤、厚實，形成了中國音樂獨有的韻味！

筆者多年前至淡水探古尋幽，購得數把早期之胡琴。從外觀可知其歷經歲月之滄桑，所懸繫的絲弦也讓我陷入深沉的追憶……。試奏幾次後，深為其醇厚之音色所吸引，而那音量蘊含在家中的空間感覺更是舒適，且在肢體上不用費太大的力氣，容易放鬆來演奏。但好景不常，絲弦“繃”的一聲，斷弦了！既然斷弦，就得找弦遞補；初繫上的絲弦，音高非常不穩定，要經過一段時間才會漸入佳境。雖有沮喪的時候，但美好的樂音卻加倍地償還了辛苦的代價。從此就周旋在絲弦音樂之中，尋找更多的音樂樂趣！

絲弦二胡的音色除特別之外，在左手按指與右手的運弓方面都非常輕鬆，很適合學生去體會肌肉的協調，也就是所謂的放鬆！另外，對音樂愛好者來說，以不同樂器來詮釋不同樂曲，應該會是將來的趨勢。君不見今日西洋音樂對早期使用的提琴羊腸弦有回流現象？尤其在詮釋巴洛克音樂之時，羊腸弦較鬆弛的拉力產生柔和的聲音，使樂曲的起音十分清晰，容易與巴洛克音樂的鮮明節奏感相得益彰。著名大提琴演奏家馬友友就在其專輯《美麗藝術巴洛克》中，以羊腸弦、彎弓，以及未修成圓弧形的琴橋，揚棄現代大提琴的腳架，僅以雙腿夾住琴身，原汁原味的去呈現韋瓦第時代大提琴暗沉、柔弱又帶著華麗色彩的音樂。

著名作曲家譚盾在其創作“英雄”電影配樂中使用了兩把小提琴：「一把是價值 600 萬元的名琴，描寫張曼玉、章子怡、梁朝偉、李連傑之間的感情和欲望糾葛。另一把來自廣州，譚盾鬆掉它本身的琴弦，換上中國二胡的絲弦，模仿他想像中久已失傳的樂器“秦弦子”的感覺，表現大地、滄桑的韻味和男人的情懷。兩把琴一陰一陽，一中一西，一古一今，交替使用，完成不同的音樂主題。¹」譚盾找了小提琴演奏大師帕爾曼來演奏；習慣於固定音高屬於固定位置的帕爾曼，剛開始當然不習慣這種怪琴。加之要與中國古琴合作，必需融入揉音、抹音等古琴指法，結果兩分鐘的音樂，帕爾曼錄了 4 個小時。後來帕爾曼的女兒聽了樣帶說：「爸爸，這是你演奏的最酷的音樂。」帕爾曼也說：「古典音樂有救了！」²

種種的原因，促使筆者去探索絲弦二胡的魅力，希望能藉此喚起沉默近半世紀的古老樂音！音樂的推展，必須演奏者與欣賞者都能取得共鳴。因此，本研究先從演奏者的角度切入，藉由他們實際與樂器接觸的心得，探討絲弦二胡的優、缺及特質，並初步瞭解與樂器或演奏相關的種種問題。其次是針對欣賞者來瞭解問題：以樂曲的聆聽配合問卷的施測，歸納分析現代民眾對絲弦二胡的評價與接受度。

貳、文獻探討

一、近代二胡及其音樂的演變

(一) 從戲曲到音樂

二胡是現代國樂團中最主要的擦弦樂器，也是國樂器當中表現力最強的獨奏樂器之一。不過，二胡在清代時僅只是江南地區灘簧、彈詞、絲竹的伴奏樂器而已。作為獨奏音樂，迄今還不到百年。

1. 周少梅（1885-1938）

周少梅是二胡音樂的開拓者。他在宣統三年（1911年）將李芳園《南北派十三套大麴琵琶新譜》當中的《虞舜熏風操》以江南絲竹語彙改編成二胡曲，採用三個把位演奏，易名為《虞舜熏風曲》（即江南絲竹的《中花六板》）。這是二胡音樂中最早的一首作品，而他的「三把頭胡琴」也名噪一時，被稱為「絲竹能手」或「國樂專家」。周少梅也是中國近代第一位國樂教師，是將國樂帶入新式正規學校的第一人。因教學需要，他對傳統工尺譜進行改良，也編寫國樂講義及曲譜，將二胡音樂推展開來³。

2. 劉天華（1895-1932）

劉天華出生在重視新學（西學）的家庭，在20歲以前就學習過西洋銅管樂器、鋼琴、小提琴等，並對西洋作曲理論有初步的接觸。20歲時接觸二胡，自己琢磨著拉，非常喜歡。二年後因與周少梅在同一所學校兼課的機緣，隨周少梅學習二胡和琵琶；其後又學習過古琴、三弦等，並對傳統戲曲有廣泛的接觸和研究。他曾任教北京大學，組織「國樂改進社」，為國樂的改良及推廣作出最大的貢獻⁴。他在音樂改革上的成就，正如其兄劉半農所說的：「中西兼擅，理藝並長，而又能會通其間者，當世蓋無第二人⁵」。

在各類中國音樂之中，他影響最大的莫過於二胡音樂。他改革二胡並創作十首獨奏曲及四十七首練習曲，使二胡成為具有獨奏能力的樂器。此外，他還建立循序漸進的二胡教學體系，培養出許多傑出的學生。雖然他只活了37歲，但是透過學生及再傳弟子或追隨者的傳播與研究，構成一個以劉天華為宗的二胡流派。今天，二胡音樂已開花結果，成為中國樂器當中最具表現力的獨奏樂器。

3. 現代國樂

20世紀隨著西方音樂文化的傳入，許多學者接受並採納西方音樂史觀的標準，如單音音樂進化到先進複音音樂的歷史觀，將中國音樂按照西方音樂史觀定位到單音音樂階段，因此，決定了中國音樂的歷史必然將由西方音樂來指導，一切音響及思維行為審美歷史將由西方標準來評判。⁶

在這樣的文化風氣及思維型態影響下，擷取西方音樂理論，模擬西方演奏形式，就成

了國樂發展無法避免的走向。這樣的一個樂種，王正平認為可以稱作「現代國樂」⁷。

「現代國樂」的發軔，可以追溯到 1920 年鄭觀文所發起的「大同樂會」。大同樂會早期的活動是著眼於復興宮廷雅樂，後來在 30 年代左右轉變為以絲竹樂隊為主，並逐漸發展成為具有彈、拉、吹、打四類樂器，高、中、低音三個聲部組成的中國式管弦樂團⁸。

1935 年中央廣播電台音樂組國樂隊的成立，是「現代國樂」發展的另一個重要關鍵。鄭德淵就認為：「在所有的國樂隊中，與今天民族管弦樂隊結構最有直接承襲關係的，是中央廣播電台音樂組國樂隊。⁹」不過國樂隊起初以演奏古譜和地方音樂為主，僅有齊奏和獨奏的形式。要到 1941 年，國樂隊遷至重慶後才由原本齊奏的方式蛻變為新式的國樂團¹⁰。

1941 年初，我們第一批青年經考試錄取並參加音樂組的工作，率先排練的樂隊合奏曲就是《雄風萬里》，張定和曲，由陳濟略指揮。……前此，我曾參加《大地回春》的排練。此曲是楊大鈞作曲並指揮，……。這兩次排練的相隔時間不長，分別在音樂組搬遷前後，我對這兩支樂曲的排練印象頗深，感受亦大。因為那是我早期參加樂隊合奏的新型樂曲，各聲部音色音量協調，整曲和聲豐富，顯然不同於單聲部的江南絲竹、廣東音樂或華北吹歌等齊奏型樂曲。這兩支樂曲不久就在對蘇聯的特別廣播演奏會上正式演出，並立即受到莫斯科聽眾的熱烈歡迎。

透過中央廣播電台的播音，使國樂風行於中國社會，而它在樂隊型制上及樂曲編配上創新的手法與模式也成為「現代國樂」發展的基本原則。

1948 年中廣國樂隊曾由南京來台在臺北中山堂演出，場況熱烈。1949 年政府遷台，部分成員也來到台灣，帶動台灣的「現代國樂」發展¹¹。

4. 二胡的相應變革

清代二胡的型制與今天的六角筒二胡類似，不過琴筒較小，琴身很短，全長為一尺四寸，約合今尺 44.8 公分左右¹²。

周少梅為了開拓二胡音樂，將二胡琴桿加長到 90 公分，同時加大琴筒尺寸，選用較大鱗片的蛇皮為琴皮，並將二胡的中、子弦改換成老、中弦以降低定弦。他使用上、中、下三個把位，音域約為兩個八度左右¹³。

到劉天華時，他仿照小提琴的固定定弦，將二胡定弦固定為 d^1-a^1 ，並與北京文興齋李瑞林合作，訂定二胡樂器的型制、規格及絲弦的粗細。同時把傳統的三個把位延伸到五個把位，使二胡的音域擴展到五個八度¹⁴。劉天華所使用的一把二胡，其規格據黃逸樵先生實測為：琴筒前口高長 8.5 公分，琴桿總長 73.9 公分，下軸至琴碼長 52.5 公分¹⁵。這規格似乎比當時通行的二胡要大上許多。

1928 年，劉天華的學生陳振鐸在上海製造的橢圓頂大彎頭琴，琴桿長度已經與今日二胡相當。當時二胡隨著用弦的不同，有一般二胡（主音二胡）和低調門二胡（托音二胡）之別；一般二胡用子、中弦，低調門二胡用中、老弦¹⁶。

相對於前面階段對二胡的個別改良，「現代國樂」所需要的是聲部的擴展。上海大同樂會為了演奏《國民大樂》，把古代樂器和近現代樂器，吹、拉、彈、打編成一支有高、

中、低音配套的，由三十三人組成的東方大樂隊，這在當時是一個創舉。此次演出的拉弦樂器有 7 人，為二胡 4、弓胡 2、幢琴 1¹⁷。二胡為高音樂器，弓胡為次中音樂器，幢琴為低音樂器¹⁸。

《國民大樂》後，該會的注意力逐漸轉至絲竹樂方面，並開始應用簡單的和聲配曲，通過實踐競相沿襲，刺激了民間傳統的民間樂隊結構發生變化。至三、四十年代，上海、南京、蘇州、無錫以及後來的福州、永安、重慶等城市陸續崛起一批脫穎於絲竹樂隊的新式國樂隊編制。不過這些樂隊都是業餘的樂隊，並未形成某種規範。只有遷重慶後的中央廣播電臺音樂組的國樂隊，才真正構成專業樂隊的編制規範¹⁹。

1942 年中廣國樂隊踏入「現代國樂」的初期編制有高、二、中、大、低胡等十六人，琵琶等彈弦樂器五人，笛、管、笙及嗩吶等八人，打擊二人²⁰。可以看得出來，這是一個以擦弦樂器為核心的立體式樂隊聲部結構，奠定了現代國樂團的基本雛形。

以擦弦樂器為核心及高、中、低音聲部的完成，是中廣國樂隊對現代國樂團組織的卓越貢獻之一。該隊成立之初以演奏廣東音樂和江南絲竹為主，所以粵胡（高胡）及二胡是基本的配備。完備的關鍵在 1937 年，廣播電台台長吳道一派甘濤到廣州採購大批國樂樂器，並負責設計及監製中胡、大胡、低胡等樂器²¹。不過其中的高胡、二胡、中胡是皮面系統，而大胡、低胡卻是板面系統，在音色上的差異較大，和聲效果並不理想。因此，在皮面大胡和低胡發展出來以後，立即被取代而為各地國樂隊所使用²²。

皮面大胡和低胡雖然使擦弦組的音色趨於一致，但由於音域狹窄且弦粗容易發出噪音，因此後來又被新發展的革胡和倍革胡所取代。由於革胡、倍革胡是借鑑西方大提琴及低音提琴的產物，其定弦、演奏法、持琴法均與西方提琴系統相同，因此在國樂團吸收大提琴和低音提琴演奏家的同時迅速擴展開來。不過，由於革胡、倍革胡的潛在缺點，如共鳴效果不是很好，琴皮不易找且容易蹋陷等問題，現在又多數被大提琴及低音提琴取代了！

（二）從絲弦到金屬弦

二胡系列的樂器在清代及民國初期都是以絲弦作為琴弦。1926 年，司徒夢岩和呂文成首先在研製的粵胡（高胡）上使用金屬弦。1950 年，張子銳將二胡弦改換成金屬弦，經陳振鐸試用後開始推廣，迅速為各地的演奏者所採用。在現在，除了戲曲演出仍有人堅持用絲弦外，二胡系列樂器幾乎已經被金屬弦完全取代。

1. 司徒夢岩（司徒傳權，1888-1954）和呂文成（1898-1981）

粵胡的發展和廣東音樂習習相關，由於粵胡的加入，使廣東音樂更為興盛。粵胡是在 1926 年由司徒夢岩和呂文成所共同研製，並於同年由呂文成在廣州演出。呂文成的演出立即造成迴響，很快地推廣到廣州和香港等地，促成廣東音樂新式樂隊的誕生²³。

司徒夢岩精於小提琴的演奏及製作，並應用小提琴演奏廣東音樂，是小提琴本土化的先驅。呂文成學習過粵劇（粵樂）、江南絲竹、國樂二胡，而以廣東音樂蜚聲樂壇。粵胡

的誕生，據林江山考證認為是以粵劇二弦的基礎，擷取國樂二胡的長處改制而成的²⁴。除此之外，還有一項特別的突破就是將外弦換成鋼絲弦，使音色更加明亮。鋼絲弦的使用，應是司徒夢岩從小提琴得到借鑒的。

2. 張子銳

二胡由絲弦轉化為金屬弦，是在 1950 年由張子銳著手完成，並在陳振鐸的極力支持下推廣成功。轉化的緣起，據張子銳先生回憶²⁵：

1950 年 4 月，南京前「國立音樂院」遷天津，與北方綜合大學音樂系合併成立「中央音樂學院」，……將前國立音樂院國樂組的「合樂」設置擴大為中央音樂學院民族管弦樂隊，演奏反映時代生活氣息的新音樂。不料，在排練中出現了一系列問題，其中二胡調音不穩定的問題尤顯突出，以至於使排練難以進行下去。……問題出在琴弦上，就應該從琴弦入手加以解決。於是筆者到樂器室試製了一套二胡專用鋼絲弦，裝在自己的樂器上進行試驗，經過反覆試奏和改進，證明金屬可以用於二胡上，並能解決音高不穩定的問題。

……鋼絲弦不能適應可以理解，嚴厲的批責也在情理。就在學生們已躍躍欲試，而排練不能進行時，陳振鐸先生打破僵局，首先把鋼絲弦換在自己的二胡上練習作示範。這一帶頭，促使其他的先生們也換上了鋼絲弦。排練時，樂隊胡琴聲部一反往常，調弦聲很快消失，音高穩定，音質也較純淨，雖然琴筒尚不一致但音色仍較統一，大合奏的排練得以順利進行。

民族管弦樂隊擦弦樂器金屬弦的轉化成功，也促使其他擦弦樂器的變革。如：京胡、京二胡在上世紀六十年代現代戲時期，也改用了特製的金屬弦。而其他像板胡、四胡、搥琴、馬頭琴等，目前也多使用金屬弦。

3. 二胡的相應變革

上海民族樂器一廠出版的《弓弦南北》一書曾對 20 世紀以來二胡形制的發展有簡略的敘述，並將其規格尺寸整理成〈20 世紀以來二胡主要規格演變一覽〉的簡表²⁶。可惜該表的數據只是針對所謂“代表作品”的分析，無法看出真正的全貌。不過，從該表的數據看，相應於金屬弦轉化的 50 年代，二胡規格確實有過一次較大的變化：琴筒全長從 120 mm 推進到 125 mm，琴筒前口直徑從 80 mm 以下擴大為 84 mm。

由於舞臺表演的需要，音量的追求是迫切的。二胡的音量與琴筒的大小有關，從發展趨勢看，也確實是由小向大發展。不過，如果琴弦沒有足夠的振動能量，過大的琴筒反而導致音色的空虛。筆者曾實際以絲弦試奏過前口 8.5 及 8.8 公分的琴筒，效果並不好。因此，可以認為 50 年代規格的擴大及現行琴筒規格的确立是以使用金屬弦為後盾的。

4. 二胡音樂風格的轉變

二十世紀六十年代，二胡音樂「在創作和演奏上，已經進入一個比較繁榮和活躍的時期。……在很多新作品中，快弓普遍地被採用。還有自然跳弓和《牧人樂》中的拋弓與彈拉並用這些技巧，亦豐富了二胡的表現手法。」²⁷

快弓、跳弓、拋弓與彈拉並用等技法，對絲弦二胡而言較難操作且效果不佳。因此，1960年代諸多二胡演奏技巧的進展，可以說都是因為金屬弦的使用才得以發揮的。

二、有關絲弦二胡的研究

在二胡領域，絲弦被金屬弦取代後似乎已經被淡忘，並沒有看到任何對二胡絲弦的專門論述。在許多略述二胡發展的文章裡，多只提到二胡最初使用絲弦，現在已被金屬弦所取代的歷史事實；抑或強調絲弦有穩定性欠佳、容易走弦等負面特質。

對二胡絲弦比較特別的分析，筆者目前只見到董榕森在《劉天華南胡音樂研究》一書中有科學測音及簡略的分析。書中對鋼弦及絲弦二胡分別作了空弦音、泛音，以及各把為位按弦音的測試，獲得了聲波圖及頻譜分析圖等資料。根據測試結果，得到了一些鋼弦與絲弦比較的結論²⁸：

1. 弦的材料對音色影響很大，絲弦較粗獷，鋼弦較明亮。
2. 鋼弦南胡在力度控制上較絲弦南胡穩定。
3. 鋼弦較絲弦的音色顯得純淨。

參、演奏者對絲弦二胡試奏的心得

一、研究對象與實施過程

(一) 筆者個人的實際體驗

針對這個研究，筆者首先尋找各種相關資料，瞭解早期絲弦二胡的相關訊息。另外，還得到製琴家李十三及鄭德宣的熱情相助，提供寶貴意見及協助製作二胡或整修蒐集到的老胡琴。過程是艱難且繁瑣的，不過後來都初步得到解決。

有了可用的絲弦二胡，筆者就投入實際試奏的階段。從難以適應到能夠初步掌控，基本上並不太難。不過，有許多技巧需要調整，有許多觀念需要突破。結果是令人滿意的，絲弦二胡有無比的音樂魅力，讓音樂的表達可以自在、輕鬆且深刻。

(二) 傳統戲曲演奏專家的訪談

有過豐富絲弦演奏經驗的二胡演奏家已非常少，即或有也已多年未再接觸。相對來說，傳統戲曲的伴奏比之音樂發展要保守些，有著較大的惰性。以台灣的京劇界而言，老一輩的京胡、京二胡專家都有絲弦演奏經驗，甚至還有幾位到目前都還堅持使用絲弦。筆者據此訪問了台灣戲曲專科學校的賀肇黔、吳明生兩位老師。

賀肇黔原先拉絲弦京胡，他認為絲弦帶聲腔的韻味十分貼切，但因絲弦現在不易購買，已改用金屬弦。吳明生對絲弦的看法與賀老師大致相同，不過因為絲弦在京劇伴奏的高度魅力，至今仍不計困難而仍舊堅持使用絲弦來拉京胡與京二胡。

(三) 年輕二胡演奏者的試奏心得

由於兩岸交流的突破與發展，近十餘年來台灣的二胡演奏新秀成就斐然。可以預期的，這些演奏者將會給二胡音樂的發展帶來新的局面。他們是在新式的音樂教育下成長，也多只有金屬弦二胡的演奏經驗。絲弦二胡傳統的音色與不夠穩定的性能是否能被他們接受事關絲弦二胡音樂是否有繼續發展的價值；因此，筆者找了幾位：臺北市立國樂團首席王銘裕、國家國樂團新秀葉文萱、音樂多方位新秀王乙聿，以及台灣藝術大學主修二胡學生吳昭慧、葉維仁來進行試奏，並於數日後作經驗訪談。

二、試奏心得的歸納分析

傳統戲曲演奏專家對絲弦表現力的肯定，說明絲弦二胡確有發揮的空間。而筆者及參與試奏者也一致認為絲弦二胡音色有古樸之美，不應輕易拋棄。不過由於長期習慣演奏金屬弦的背景，以致在初步接觸時對按指、控弓等皆要重新調整力度。不過並不太難，逐漸可以感受到肌肉的協調。以下即綜合筆者與試奏者的心得，歸納出絲弦二胡的特質及演奏絲弦二胡的要領：

(一) 絲弦二胡的優點或特長

- 1.從審美角度來看，絲弦二胡的音色古樸率真、內斂含蓄，蘊含著一種樸拙的美感。尤其一、二把位的音色，渾厚中有點憂鬱，如歌中又有帶點深沉，有中國文人喜歡的含而不露、雍容典雅的底蘊。
- 2.絲弦二胡對傳統樂曲有特殊的表現能力：
 - (1)葉文萱認為絲弦用來表現傳統曲子非常適合。例如在《漢宮秋月》裡有一些轉音，它可以很輕鬆的、自由的去想像，而且很自然的就可以直接表達她的感覺，這是金屬弦在傳統曲目上絕對做不到的。還有止音，在金屬弦上就覺得很犀利，像是一個節奏音。不過在絲弦二胡就非常好拉，而且感覺完全變成一個樂音融合在裡面；此時，深感無聲勝有聲，非常美妙。另外在滑音表現也有明顯的區別，絲弦感覺特別的深沈且有韻味。
 - (2)王銘裕認為在同一個接觸點，按一個小三度的音它很容易做到；雖然金屬弦也可以達到那個效果，但相較之下就顯得吃力些。另外他也認為，《漢宮秋月》用絲弦來表現會有金屬弦所難以企及的表現能力。
 - (3)試奏者一致認為在戲曲音樂或說唱音樂中，跟腔的表現還是以絲弦較佳。像吳明生就一直堅持用絲弦來演奏，雖然它有易斷弦及跑音的問題。
- 3.自我怡悅的演奏樂趣：

- (1)相較於金屬弦二胡音質的尖銳、緊張，絲弦二胡有一種舒坦、放鬆的感覺，可以使演奏者心靈達到自然放鬆的效果。
- (2)金屬弦硬度較高，按指比較緊張，在拉奏時也需要較多的手腕力量。相對地，絲弦按指輕柔，拉奏也不需要太多的手腕力量，甚至不用。因此，演奏絲弦二胡相對輕鬆許多，可以讓身體放鬆，與心靈的舒坦達到自然合一的最高境界。
- (3)絲弦二胡音量較小，對耳膜的負擔較輕，對周圍環境的影響也較小。較大的音量雖然對舞臺演出效果較佳，但對二胡學習者來說，許多並非以舞臺演出為目的。對於從休閒自娛的角度切入，絲弦的音量將會更舒服。金屬弦二胡雖然可加上弱音裝置，但演奏感及音色均不佳。筆者曾以《良宵》一曲實測二胡的音量，金屬弦二胡的最高音量約 96dB(A)，而絲弦二胡均未超過 92dB(A)，差距超過 4dB(A)。參考美國勞工部職業安全與衛生局(OSHA)所制定的工廠中噪音曝露容許標準，95dB(A)容許時間為 4 小時，90dB(A)則可加倍至 8 小時²⁹，可見這金屬弦二胡與絲弦二胡至少 4dB(A)的落差對耳朵的負荷是有很明顯差距的。

(二) 絲弦二胡的缺點或限制

- 1.絲弦本身抗強拉力的穩定性欠佳因而容易走弦，使得演奏者往往需要不停的調弦。這種現象尤其在剛換新弦時更為顯著，往往拉到一半就拉不下去了！
- 2.高把位音出不來，噪音多、狼音多，適應不了解讀現在二胡曲的需要。
- 3.弦的壽命較短。鋼絲弦一般可用一年半載的，而蠶絲弦最多只能用 10 天或半個月，如果在舞臺上斷弦就更令人扼腕了！
- 4.絲弦發音的靈敏度不若金屬弦快捷，拉快速的樂曲顯得凝重不前。此外，一些技巧如快弓、跳弓、拋弓、彈拉並用等都無法達到金屬弦的效果。

(三) 如何演奏絲弦二胡？

1. 選擇合適的曲目

- (1)樂曲最適宜的速度在中板、行板或慢板，最快約行板左右就已是極限。
- (2)纏綿淒楚如《漢宮秋月》，典雅文靜如江南絲竹的《花歡樂》，感慨激昂如華彥鈞的《二泉映月》、《聽松》及孫文明的《流波曲》，思鄉情感表現如陸修棠的《懷鄉行》等，都是非常適合用絲弦來演奏的表情特徵。
- (3)絲弦二胡通行於西元 1950 年以前，在此之前的作品用絲弦來演奏應該都沒有問題。當然這不代表此前的作品用絲弦表現一定較佳，例如劉天華音樂創作背景受到西方的影響頗深，所以他譜寫的二胡十大名曲有些用金屬弦來表現會更好。

2. 選擇合適規格的二胡

筆者實奏體驗，發現現代二胡之規格並不適合裝置絲弦。因為絲弦的振動能量無法支持規格較大的琴筒，會使聲音顯得單薄空泛。所以在使用絲弦時，對二胡的規格及配備需

另作調整。以筆者目前經驗有如下的看法：

(1)使用中、子弦時，琴筒前口徑不宜超過 8.0 公分。

筆者使用幾把前口徑約 7.0 公分的老琴，將它們裝上中、子弦使用，定音 b^1-f^1 或 c^1-g^1 都有很好的音響效果。但若要定 d^1-a^1 弦，則只有琴桿最短的一把合適。另一把前口徑約 7.8 公分的老琴，在 b^1-f^1 定弦時也有不錯的表現。這幾把都是絲弦時代的琴，可見這樣的規格是合理的。

這幾把琴的琴桿長度很不一致，其下弦軸中心與琴筒上端的距離分別是 42 公分（前口徑 7.0）、47 公分（前口徑 7.0）、52.5 公分（前口徑 7.8）。筆者發現同樣定 d^1-a^1 弦時，42 公分長的這把不易斷弦，而 47 公分及 52.5 公分的兩把則外弦壽命非常短。其原因應該與較長的弦要調到同樣的音高必須給予較大的張力有關。要解決這個問題，可能要稍為加粗弦徑以提高抗拉強度。不過現在的絲弦規格很不完備，是很大的困擾。

另一個難題是這樣的琴要上哪兒找呢？可以使用京二胡，它的規格與筆者用的這把最短的琴是一樣的，不過最好改蒙蟒皮，效果才會出色。

(2)使用老、中弦時，琴筒前口徑約 8.5 公分較為合適。

筆者委託製琴家李十三製作了琴筒前口徑約 8.5 公分的二胡，經試奏後發現使用老、中弦定 $g-d^1$ 的效果最好，演奏《二泉映月》非常出色。這是傳統低調門二胡（托音二胡）的定弦。

(3)琴馬

現代二胡喜歡用紅木馬或楓木馬，但試用在絲弦二胡的效果卻非常差。據說劉天華使用紙馬，也有人用火柴棒兩根疊在一起使用。筆者試用過火柴棒，效果確實不錯；其原因應該是絲弦的振動能量較小，不適合使用過重的琴馬。因此，筆者最後用梧桐木來製作琴馬，狀況很好。

(4)琴弓

現行的琴弓使用在裝置中、子弦的絲弦二胡上，感覺音質比較粗糙，可能與接觸力過大造成琴弦不當的橫向偏移有關。所以應該找一把弓毛比較少的琴弓來配合絲弦二胡使用。

此外，筆者所收集到的老弓都是黑色馬尾所製作，與現在二胡的清一色使用白色馬尾顯然不同。由於這種黑色馬尾的弓在京胡體系仍然被使用，因此利用訪談賀肇黔、吳明生的機會向兩位老師提問。他們不約而同的表示：黑色馬尾比較具有爆發力，與演員飆戲非常帶勁，有滿足感。至於白色馬尾，應該適合比較細膩、柔和的曲目。這個問題筆者也向樂器製作家單志淵請教。單先生認為黑馬尾的構造顆粒較粗，所產生的音質較脆、烈，具爆發性，在比較寬廣的場域演奏可能會有很好的效果。至於白馬尾，其音質純淨細膩、柔和優美。

筆者認為目前在二胡音樂中白馬尾弓的普遍採用應該還是與西方音樂追求純淨音質的審美趣味有關。對於強調個性表現的中國傳統音樂來說，黑色馬尾在某些樂曲的獨特表現力仍有其存在價值。

3. 絲弦音準問題的克服與調整

- (1)絲弦的音準是最困擾演奏者的問題。早期拉絲弦的前輩在上弦之前會將絲弦掛在牆上，下端綁著秤錘，待隔天弦的張力較穩定後再上弦，以減低跑音之現象。
- (2)演奏心態的調整。由於受到西方音樂體系的影響，現代的演奏者對音準問題非常要求。的確，嚴格的音準對採用複音形式的現代國樂合奏是必要的。但如果只是獨奏，似乎就不是那麼絕對了！葉文萱就說：「跑音雖是其特性，但是很奇妙，它還是好聽，這可能和我們屬微分音民族有關。」

4. 演奏技巧的調整

- (1)對習慣於金屬弦的演奏者來說，初次拉絲弦都會覺得太軟無法使力，而直覺反應要調高琴弦以改變張力。可是調高琴弦後聲音變得尖銳且沒有厚度，無法表現絲弦的醇厚特質。其實這只是習慣問題，稍加改變就能適應，最後還會感覺這正是絲弦的優點之一。筆者個人的體驗是：儘量放鬆自己，讓心境隨著弦聲的變化來走；意在弓前，弓隨弦轉，音樂與心靈交融的美妙境界是金屬弦所難以體會的。
- (2)可考慮調整一些指法。由於金屬弦的特性及小提琴演奏技法的影響，現代二胡演奏者更多使用指尖來按弦。但是指尖按弦對絲弦而言會有一些問題：例如演奏時有指尖陷入兩弦之間的狀況，又如指尖按弦其音色厚度不足的現象更為顯著。因此，不妨採用更多的指腹按弦方式，對絲弦二胡來說效果會更好些。
- (3)弓法上一般不宜貼弓過多，以免造成弦的橫向偏移過大而產生爆音或走音問題。不過在某些特殊的表現時，也有不同的考量。例如絲弦京胡在扯的力量表現優於金屬弦，有利於唱腔特色的呈現。

5. 其他

試奏者都一致認為絲弦二胡音樂有它獨特的美感，肯定其繼續存在的價值。不過，有幾位也認為要推廣會有一些阻力。最大的關鍵是：現在的音樂教育體系及音樂環境裡培養出來的音樂審美偏好是西式的，較能夠接受音質純淨、音量大、音準穩定、表現張力大等音樂要素。因此，要推展絲弦二胡音樂，需要從音樂教育中加強本土的、民族的審美觀。

肆、欣賞者對絲弦二胡的評價與接受度

一、研究對象

本研究希望透過對欣賞者的調查，瞭解現在民眾對絲弦二胡音樂的接受程度。由於現在年輕一輩皆在新式的音樂教育體系及音樂環境下成長，對絲弦二胡傳統的音色極為陌生。他們是否能夠接受，是絲弦二胡音樂推展的嚴酷考驗。因此，擬初步先以中學生及大學生為研究對象，探討他們對絲弦二胡的看法與接受度。

由於本研究時程過於緊迫，錄音及問卷方式都還在測試階段。並且進行時正值暑假

間與開學之際，所以取樣樣本除不足外還有明顯的學習背景偏差³⁰（所有受試者都有國樂的學習背景）。不過，初步的分析還是能夠提供一些參考資料。

二、實施過程

本實驗分兩部份，第一部分為「音樂表情呈現之比較」，第二部分則是「音色趨向評估」。

（一）音樂表情呈現之比較

此一部分原擬採用了甲乙優劣比較法（亦稱 AB 測試法），做為評估主觀樂音偏好的方法。不過在錄音及試測過程中發現，所使用的絲弦二胡在品質上無法與發展已經相對穩定的金屬弦二胡抗衡。因此，另外增加一把絲弦二胡作為比較之樣本。實施方式如下：

1. 針對落寞、柔美、哀愁、輕快、感嘆、悠閒、心事重重、熱情等音樂表情選取合適的樂句。
2. 由年輕二胡演奏家王乙聿在錄音室分別以三把琴演奏相同樂句，剪輯時除結尾的弱化處理外，儘量保持原貌。三把琴分別是 A：金屬弦二胡（呂建華製，王乙聿用琴），B：絲弦越胡（老琴，筆者用琴），C：絲弦二胡（民國 12 年老琴，百樂樂器提供）。
3. 施測時依序分別播放，然後由受試者根據主觀判斷選擇最能夠呈現該表情特色的一把琴。

（二）音色趨向評估

此一部分原擬也僅使用播放錄音的方式評估，但在試測的偶然機會中發現現場演出對絲弦二胡有著截然不同的感受，因此後來又增加了分別以金屬弦及絲弦二胡現場演奏的部分。

1. 選擇創作於絲弦時代但也十分適合金屬弦表現的劉天華作品《良宵》為演奏曲目。
2. 由王乙聿在錄音室分別以二把琴演奏並錄音。二把琴分別是 D：絲弦二胡（民國 12 年老琴，百樂樂器提供）。E：金屬弦二胡（呂建華製，王乙聿用琴）。
3. 第一階段施測時依 D 琴、E 琴順序分別播放，然後由受試者在播放同時根據主觀判斷對各琴的音色趨向作分數評估（樸拙/精巧、沙啞/純淨、陽剛/柔和、低沈/明亮）。最後，再根據整體表現選擇個人的“喜歡”程度。
4. 第二階段施測則由筆者親自用 F 琴、G 琴演奏，再用相同方式請受試者作分數評估。F：金屬弦二胡（王根興製，筆者用琴），G：絲弦二胡（民國 12 年老琴，百樂樂器提供）。

三、資料分析

(一) 音樂表情呈現之比較

從表 1 之統計資料得知 A 琴在「落寞」、「柔美」、「感嘆」、「悠閒」等表情時表現最佳，且卡方值（ X^2 ）均達顯著水準。而 B 琴在「熱情」、C 琴在「輕快」和「心事重重」的表現也被認為比較優異，卡方值（ X^2 ）同樣達顯著水準。另外在「哀愁」的表現能力上，三把琴的辨別雖然未達顯著水準，但兩把絲弦的個別表現都在金屬弦之上，或許可以認為絲弦在這方面的表現相對要優異許多。

表 1 受試者對於不同演奏樂器在「音樂表情」之反映意見

音樂表情		落寞	柔美	哀愁	輕快	感嘆	悠閒	心事重重	熱情
選 答 人 數	A 琴	82	71	48	43	69	72	43	62
	B 琴	31	44	52	48	40	38	49	71
	C 琴	47	45	60	69	51	50	68	27
卡方值(X^2)		25.51***	8.79*	1.40	7.14*	8.04*	11.15**	6.39*	20.26***
自由度(df)		2	2	2	2	2	2	2	2

*** $p < .001$ ** $p < .01$ * $p < .05$

因為這次施測琴在「金屬弦」與「絲弦」的相對數量上並不對等，無法作直接的相對比較。另外也由於琴的品質並不對等，加上王乙聿個人對絲弦二胡的接觸時間不長等問題，都造成此次比較的基礎差異。不過初步來看，絲弦在某些音樂表情的表現有其突出之處，且受試者似乎也不排斥如此的音色表現。

(二) 音色趨向評估

不同演奏樂器及情境在各項音色得分情形之變異數分析結果摘要如表 2。表內各音色項檢定後之 F 值都達顯著水準，表示受試者對四種不同演奏樂器及情境的評分差異情形確有顯著差異。

從表 3 之得分情形可以知道：

1. 絲弦的音色偏向「樸拙」、「沙啞」，金屬弦的音色偏向「精巧」、「純淨」，兩者有明顯的差異。至於「陽剛/柔和」及「低沈/明亮」的兩項評估，無論絲弦或金屬弦都偏向「柔和」及「明亮」，不過相較之下金屬弦更為「柔和」與「明亮」。另外就不同情境的表現來看，兩種弦在現場演奏與錄音播放的得分差距不大。
2. 對絲弦及金屬弦整體表現的「喜歡」程度評估：從得分數據明顯可以看出，不論是現場演奏或錄音播放，受試者對金屬弦的喜歡程度都比較高些。不過對於絲弦，受試者也還能夠接受並喜歡它。值得注意的是：絲弦在現場演奏被喜歡的程度要高出錄音播放許多。

- 3.另外從表 4 的個別的填答資料分析，現場演奏時有 11 人「非常喜歡」絲弦，8 人「非常喜歡」金屬弦；錄音播放則「非常喜歡」絲弦僅 1 人，而「非常喜歡」金屬弦卻高達 11 人。這樣的數據非常明顯可以發現絲弦的現場演奏非常具有特色，也讓部分受試者「非常喜歡」它，其人數甚至超過金屬弦。
- 4.在填「不喜歡」的人數這邊也有值得思考的地方。現場演奏「非常不喜歡」金屬弦或絲弦的各有一人。「不喜歡」金屬弦的有 3 人，「不喜歡」絲弦的卻高達 15 人。這樣的結果並不令人意外！正如我們的預測：「在現在的音樂教育體系及音樂環境裡培養出來的音樂審美偏好是西式的，較能夠接受音質純淨、音量大、音準穩定、表現張力大等音樂要素。」

絲弦在現場演奏被部分受試者高度的肯定，對筆者此次研究是非常大的鼓舞。它說明瞭即使在現有的音樂環境下，絲弦仍然能夠受到部分年輕學子的極度喜愛。

表 2 不同演奏樂器及情境在各項音色得分情形之變異數分析摘要表

樣 拙 ／ 精巧	變異來源	SS	df	MS	F 值
	受試者 SS _s	113.21	93	1.22	
	自變項 SS _a	37.84	3	12.61	13.35***
	誤差項 SS _{sa}	263.66	279	.95	
	*** P<.001				
沙 啞 ／ 純淨	變異來源	SS	df	MS	F 值
	受試者 SS _s	118.75	93	1.28	
	自變項 SS _a	156.98	3	52.33	64.59***
	誤差項 SS _{sa}	226.02	279	.81	
	*** P<.001				
陽 剛 ／ 柔和	變異來源	SS	df	MS	F 值
	受試者 SS _s	71.94	93	.78	
	自變項 SS _a	17.38	3	5.79	5.70**
	誤差項 SS _{sa}	283.62	279	1.02	
	** P<.01				
低 沈 ／ 明亮	變異來源	SS	df	MS	F 值
	受試者 SS _s	154.61	93	1.67	
	自變項 SS _a	11.77	3	3.92	3.69*
	誤差項 SS _{sa}	296.73	279	1.06	
	* P<.05				
喜 歡 ／ 不 喜 歡	變異來源	SS	df	MS	F 值
	受試者 SS _s	98.12	93	1.06	
	自變項 SS _a	29.73	3	9.91	20.03***
	誤差項 SS _{sa}	138.02	279	.50	
	*** P<.001				

表 3 不同演奏樂器及情境在各項音色得分情形

平均分數 樂器 / 情境	音色	樸拙/精巧	沙啞/純淨	陽剛/柔和	低沈/明亮	喜歡/不喜歡
絲 弦 / 錄音		2.65	2.50	3.24	3.23	2.91
絲 弦 / 現場		2.85	2.44	3.22	3.10	2.65
金屬弦 / 錄音		3.39	3.88	3.70	3.55	2.21
金屬弦 / 現場		3.34	3.61	3.62	3.44	2.30

表 4 不同演奏樂器及情境被受試者喜歡程度之人數統計

人數 樂器 / 情境	音色	非常喜歡	喜歡	普通	不喜歡	非常不喜歡
絲 弦 / 錄音		1	22	56	14	1
絲 弦 / 現場		11	24	43	15	1
金屬弦 / 錄音		11	56	20	6	1
金屬弦 / 現場		8	54	28	3	1

伍、結論與建議

一、結論

透過對演奏者及欣賞者的初步訪談與問卷，可以得到以下一些結論：

1. 絲弦二胡確實有其獨特且無法替代的特質。其音色古樸率真、內斂含蓄，有中國文人喜歡的含而不露、雍容典雅的底蘊。這種特質對典雅文靜、纏綿淒楚、感慨激昂、思鄉情感等特色的曲目特別具有表現力。
2. 絲弦二胡由於其靈敏度不若金屬弦快捷，對拉快速的樂曲較不適宜。此外，一些技巧如快弓、跳弓、拋弓、彈拉並用等都無法達到金屬弦的效果，加上高把位音出不來，並不適合解讀現在的許多二胡曲。
3. 絲弦二胡在自娛的能力上有更優於金屬弦的表現，其音量柔和、運指輕鬆，令人身心交融、舒坦自在。
4. 絲弦二胡最擾人的問題是弦的穩定性欠佳且壽命不長。
5. 在現在的音樂教育體系及音樂環境裡，多數欣賞者還是對金屬弦的接受度較高。不過，也有一部分欣賞者非常喜歡絲弦二胡獨特美感。

二、建議

絲弦二胡雖然具有獨特的魅力，但也存在著許多缺點。因此，要推廣絲弦二胡，最好能夠改善以下的一些問題：

- 1.研發更好的絲弦，儘量提高它的穩定性及壽命，並且不失原有之音色特質。現代科學的發展，應該已經具備了這樣的能力。當然，要誘使人進行這樣的投資需要足夠的市場，這也是難題所在。
- 2.重新研製造適合規格的二胡，使絲弦二胡的性能更臻完美，同時也提供用琴者的方便性。當然，這同樣牽涉到市場的問題。
- 3.作曲家譜寫更多適合的曲目。另外像譚盾先生《英雄》中的手法，也是非常值得取法的：讓金屬弦與絲弦對奏，利用陰陽對比、剛柔相濟的烘托，呈現出新世代的多元音樂。
- 4.由於絲弦的改良及二胡的製造都需要市場需求的前提。因此，讓演奏者能體會絲弦二胡的優點，進而先不計缺失而勇於使用是推廣的首要課題。

二胡音色偏好調查統計問卷

您好：

我是國立台灣藝術大學國樂系教師。這是一份有關「二胡音色偏好調查」的問卷，希望能藉由您的觀點幫助我們瞭解不同的二胡音色給人的感受，以進行二胡發展的相關研究。感謝您撥冗參與本次調查，謝謝！

第一部份：個人基本資料

1. 性別：☐男 ☐女
2. 年齡：_____（請填寫實際年齡）
3. 音樂學習背景：（請單選）
 - （1）音樂科班：☐國樂 ☐西樂 ☐國樂與西樂
 - （2）非音樂科班：☐國樂 ☐西樂 ☐國樂與西樂
 - （3）有比較深入的音樂學習（如只有中小學之音樂課）
4. 音樂偏好：☐偏好國樂 ☐偏好西樂 ☐無特別偏好 ☐其它_____

第二部份：音樂表情呈現之比較

以下係以不同的三把胡琴（A、B、C）演奏相同的樂句，請您仔細聆聽後比較哪一把胡琴的“音色”最能夠詮釋所要求的「音樂表情」（如：落寞、苦悶、柔美、輕快等）？

	A 琴	B 琴	C 琴
1. 落寞	☐	☐	☐
2. 柔美	☐	☐	☐
3. 哀愁	☐	☐	☐
4. 輕快	☐	☐	☐
5. 感嘆	☐	☐	☐
6. 悠閒	☐	☐	☐
7. 心事重重	☐	☐	☐
8. 熱情	☐	☐	☐

第三部份：音色趨向

下面係以不同胡琴來演奏相同樂曲（劉天華作品：良宵），請您分別以所敘述的形容詞來評量各胡琴所呈現的音色趨向。

樂曲《良宵》曲意說明：

此曲為著名音樂教育家劉天華先生作品。劉先生於民國十七年（1928）的除夕與國樂改進社朋友相聚，展望音樂教育未來之前途，已呈現一片光明遠景，精神為之振奮，故作此曲描寫當時愉快心情。

1. D 琴演奏

	1	2	3	4	5	
(1) 樸拙的	☐	☐	☐	☐	☐	精巧的
(2) 沙啞的	☐	☐	☐	☐	☐	純淨的
(3) 陽剛的	☐	☐	☐	☐	☐	柔和的
(4) 低沈的	☐	☐	☐	☐	☐	明亮的
(5) 您喜歡這把琴在這首樂曲的音色表現嗎？						
☐ 非常喜歡 ☐ 喜歡 ☐ 普通 ☐ 不喜歡 ☐ 非常不喜歡						

2. E 琴演奏

	1	2	3	4	5	
(1) 樸拙的	☐	☐	☐	☐	☐	精巧的
(2) 沙啞的	☐	☐	☐	☐	☐	純淨的
(3) 陽剛的	☐	☐	☐	☐	☐	柔和的
(4) 低沈的	☐	☐	☐	☐	☐	明亮的
(5) 您喜歡這把琴在這首樂曲的音色表現嗎？						
☐ 非常喜歡 ☐ 喜歡 ☐ 普通 ☐ 不喜歡 ☐ 非常不喜歡						

3. F 琴演奏

	1	2	3	4	5	
(1) 樸拙的	☐	☐	☐	☐	☐	精巧的
(2) 沙啞的	☐	☐	☐	☐	☐	純淨的
(3) 陽剛的	☐	☐	☐	☐	☐	柔和的
(4) 低沈的	☐	☐	☐	☐	☐	明亮的
(5) 您喜歡這把琴在這首樂曲的音色表現嗎？						
☐ 非常喜歡 ☐ 喜歡 ☐ 普通 ☐ 不喜歡 ☐ 非常不喜歡						

4. G 琴演奏

	1	2	3	4	5	
(1) 樸拙的	☐	☐	☐	☐	☐	精巧的
(2) 沙啞的	☐	☐	☐	☐	☐	純淨的
(3) 陽剛的	☐	☐	☐	☐	☐	柔和的

(4) 低沈的 ☐-----☐-----☐-----☐-----☐ 明亮的

(5) 您喜歡這把琴在這首樂曲的音色表現嗎？

☐非常喜歡 ☐喜歡 ☐普通 ☐不喜歡 ☐非常不喜歡

問卷完畢，謝謝您！

註 釋

1. 〈小提琴弦換上二胡絲弦，譚盾：滿也是一種風格〉，《新華網》2002 年 11 月 21 日。
2. 〈小提琴弦換上二胡絲弦，譚盾：滿也是一種風格〉，《新華網》2002 年 11 月 21 日。〈配樂將是一次視聽傳奇，譚盾詳解《英雄》音樂〉，《新華網》2002 年 11 月 21 日。
3. 林江山，《中國擦弦樂器史》，臺北：仙靖貿易有限公司出版部，2006 年，頁 249。
4. 林江山，《中國擦弦樂器史》，臺北：仙靖貿易有限公司出版部，2006 年，頁 250-252。
5. 劉復，〈書亡弟天華遺影後〉，《劉天華誕辰百週年紀念專集—圖文之部》，龍音製作有限公司，2005 年，頁 107。
6. 管建華，〈中國音樂文化發展主體性危機的思考(上)〉，《北市國樂》第 116 期（1996 年 2 月），頁 16。
7. 王正平，〈漫談國樂〉，《音樂與音響》第 58 期（1978 年 4 月），頁 29。
8. 鄭德淵，〈Chinese Orchestra 在世界樂壇的定位〉，《臺灣現代國樂之傳承與展望—與傳統音樂接軌研討會論文》，高雄：高雄市實驗國樂團，2000 年 10 月，頁 13。胡登跳，〈論中國民族管弦樂隊〉，《中國新音樂史論集—國樂思想》，香港：香港大學亞洲研究中心，1994 年，頁 253。高厚永，〈回顧與展望〉，《中國新音樂史論集—國樂思想》，香港：香港大學亞洲研究中心，1994 年，頁 4。
9. 鄭德淵，《民族器樂》，臺北：中國文化大學，1995 年，頁 2。
10. 鄭體思，〈我對原“中央廣播電臺音樂組”的歷史回顧〉，《作曲家許如輝紀念網（<http://blog.bcchinese.net/yaya/>）》（原載《中國音樂年鑒。2002》，中國藝術研究院音樂研究所、天津音樂學院合編，2005 年 3 月第 1 版。）
11. 陳勝田，〈中國音樂〉，《台灣音樂導覽》，臺北：玉山社出版事業股份有限公司，1997 年，頁 135-136。
12. 林江山，《中國擦弦樂器史》，臺北：仙靖貿易有限公司出版部，2006 年，頁 235。
13. 林江山，《中國擦弦樂器史》，臺北：仙靖貿易有限公司出版部，2006 年，頁 235。。
14. 林江山，《中國擦弦樂器史》，臺北：仙靖貿易有限公司出版部，2006 年，頁 235。
15. 黃逸樵，《二胡形制與製作材料沿革之研究》，國立臺北藝術大學音樂學碩士論文，2006 年，頁 42-47。
16. 林江山，《中國擦弦樂器史》，臺北：仙靖貿易有限公司出版部，2006 年，頁 235。。
17. 鄭體思，〈抗戰前後的兩個“大同樂會”〉，《作曲家許如輝紀念網（<http://blog.bcchinese.net/yaya/>）》（原載《中國音樂年鑒。2003》，中國藝術研究院音樂研究所主編，2006 年 3 月。）
18. 二胡的共鳴箱成筒形，弓胡成碗形，幢琴成寶塔形，是將不同類型，不同音色的高、中、低音擦

- 弦樂器集合在一起。(林江山,《中國擦弦樂器史》,臺北:仙靖貿易有限公司出版部,2006年,頁278。)
- 19.鄭體思,〈抗戰前後的兩個“大同樂會”〉,《作曲家許如輝紀念網(<http://blog.bcchinese.net/yaya/>)》(原載《中國音樂年鑒》,2003),中國藝術研究院音樂研究所主編,2006年3月。)
- 20.鄭德淵,〈Chinese Orchestra 在世界樂壇的定位〉,《臺灣現代國樂之傳承與展望—與傳統音樂接軌研討會論文》,高雄:高雄市實驗國樂團,2000年10月,頁13。
- 21.鄭德淵,《民族器樂》,臺北:中國文化大學,1995年,頁2。不過對於中胡部分,林江山先生認為是「民間早已有之,並非中央廣播電台國樂隊的研製。」(林江山,《中國擦弦樂器史》,頁279。)
- 22.林江山,《中國擦弦樂器史》,臺北:仙靖貿易有限公司出版部,2006年,頁327-328。
- 23.林江山,《中國擦弦樂器史》,臺北:仙靖貿易有限公司出版部,2006年,頁266。
- 24.林江山,《中國擦弦樂器史》,臺北:仙靖貿易有限公司出版部,2006年,頁267。
- 25.張子銳,〈憶二胡初用金屬弦和調節式琴弓時的情況〉,《樂器》1992年2期,頁21-22。
- 26.上海中國民族樂器博物館、上海民族樂器一廠編,《弓弦南北》,上海:上海民族樂器一廠,2003年,頁41。
- 27.張韶,《二胡廣播教學講座》,上海:上海音樂出版社,1989年,頁33。
- 28.董榕森,《劉天華南胡音樂研究》,臺北:學藝出版社,1992年,頁22-48。
- 29.許勝雄等譯,《人因工程》,臺中:滄海書局,1999年,頁429。
- 30.受試者有宜蘭縣立礁溪國中國樂社、宜蘭漢生音樂社、中山及建中校友國樂團,及桃園縣立仁和國中的兩班學生,以有國樂學習背景者佔多數。施測地點分別於音樂教室與排練教室。

參考文獻

- 上海中國民族樂器博物館、上海民族樂器一廠編〈2003〉。弓弦南北。上海:上海民族樂器一廠。
- 王正平(1978)。漫談國樂。音樂與音響。第58期。
- 林江山(2006)。中國擦弦樂器史。臺北:仙靖貿易有限公司出版部。
- 胡登跳(1994)。論中國民族管弦樂隊。中國新音樂史論集—國樂思想。香港:香港大學亞洲研究中心。
- 高厚永(1994)。回顧與展望。中國新音樂史論集—國樂思想。香港:香港大學亞洲研究中心。
- 張子銳(1992)。憶二胡初用金屬弦和調節式琴弓時的情況。樂器。1992年2期。
- 張韶(1989)。二胡廣播教學講座。上海:上海音樂出版社。
- 許勝雄等譯(1999)。人因工程。臺中:滄海書局。
- 陳勝田(1997)。中國音樂。台灣音樂導覽。臺北:玉山社出版事業股份有限公司。
- 黃逸樵(2006)。二胡形制與製作材料沿革之研究。國立臺北藝術大學音樂學碩士論文。
- 董榕森(1992)。劉天華南胡音樂研究。臺北:學藝出版社。
- 管建華(1996)。中國音樂文化發展主體性危機的思考〈上〉。北市國樂。第116期。
- 劉復(2005)。書亡弟天華遺影後。劉天華誕辰百週年紀念專集—圖文之部。龍音製作有限公司。

鄭德淵（1995）。民族器樂。臺北：中國文化大學。

鄭德淵（2000）。Chinese Orchestra 在世界樂壇的定位。臺灣現代國樂之傳承與展望—與傳統音樂接軌研討會論文。高雄：高雄市實驗國樂團。2000 年 10 月。

鄭體思（2005）。我對原“中央廣播電臺音樂組”的歷史回顧。《作曲家許如輝紀念網（<http://blog.bcchinese.net/yaya/>）》（原載中國音樂年鑒 2002。中國藝術研究院音樂研究所、天津音樂學院合編。2005 年 3 月第 1 版。）

鄭體思（2006）。抗戰前後的兩個“大同樂會”。《作曲家許如輝紀念網（<http://blog.bcchinese.net/yaya/>）》（原載中國音樂年鑒 2003。中國藝術研究院音樂研究所主編。2006 年 3 月。）

A Preliminary Study of “Silk String” Er Hu Music

Wen-Wei Chu

Abstract

The metal strings took the place of silk strings to the instrument “Er Hu” in 1950’s. Since then, silk- string Er Hu was almost eliminated. Under the requirement of the “Modern Chinese Traditional Music”, metal- string Er Hu has its own advantageous position. It’s also brought Er-Hu into a new field. However, is silk- string Er-Hu really valueless? The catgut in violin, which was almost forgotten by the Western world, was polished up again nowadays. Moreover, its musical development has been becoming multiple. The voice of silk- string Er Hu is tender, natural and powerful. It has an endless echo. The sound of silk- string Er Hu is soft and touching. A vibrato of it will mix people’s soul and body together. Music is not performance only. More people expect to enjoy themselves. So, the research focuses on the interview and questionnaire between the performers and the audience. It also shows the unlimited development of silk- string Er Hu. Meanwhile, it exposes some questions on the instrument and the performance.

Key word : Er Hu, Nan Hu, metal string, silk string

臺灣傳統音樂在學校教育制度中之發展 (1949-2008)

黃玲玉

提 要

學校系統（教育制度）乃是根據憲法或法律規定，所設立的各級各類教育機構所組成之體系。臺灣之「現行學制」是教育部在「新學制」（壬戌學制，1922年）的基礎上分別研訂，並逐次公布各級學校法令規程，以逐步建立今之完整學校系統，可分成幼稚教育、國民教育（國小、國中）、高級中等教育與高等教育四大階段。

音樂教育約可分為一般音樂教育、專業音樂教育與社會音樂推廣教育三種，而本文所指「教育制度」中之音樂教育，係狹義的指前二者。一般音樂教育包括國小、國中及高中（職）的音樂教育，與各大專院校的通識音樂教育，另各級學校中與音樂有關的社團活動亦包括在內。專業音樂教育則包括國小、國中及高中（職）的音樂資優教育，與大專院校音樂系、所的高等音樂教育。

「課程標準」乃編制課程的準則，是教育部為確立各級學校的教育目標，所訂定的有關各級學校課程的總目標、教學時數、教材綱要與實施方法等，依此做為各級學校編選教材、實施教學的依據。臺灣自國民政府遷臺以來，課程標準已歷經多次的修訂，從課程標準的修訂中，可了解「臺灣傳統音樂」在教育制度中之發展。

因此本文僅就國民教育、高級中等教育、高等教育三層級中的「一般音樂教育」與「專業音樂教育」中，與「傳統音樂」有關的「課程標準」與「課程綱要」的修訂、特色、內容，相關係所的設立與課程內容，相關社團的成立，師資來源與師資培育，實施成果等方面，來敘述臺灣在國民政府遷臺後，傳統音樂在教育制度中之發展。

關鍵詞：教育制度、課程標準、九年一貫、課程暫行綱要、課程綱要、傳統音樂。

前言

臺灣的音樂大體可分成「傳統音樂」與「西式新音樂」兩個系統，前者指隨移民來自中國的傳統音樂，以及在臺灣產生並具民族風格與地方色彩的音樂類別與音樂作品；後者指近代由西方傳入以歐洲為中心的音樂，以及在此基礎上由國人或外國人所創作的與歐洲音樂相類似的音樂作品。二者又可從不同的角度作許多不同的分類，而本文所謂的「傳統音樂」指的是前者。

學校系統（教育制度）乃是根據憲法或法律規定，所設立的各級各類教育機構所組成之體系。中國自清末光緒二十八年（明治三十五年，西元 1902 年）頒布「欽定學堂章程」（壬寅學制）後，始有正式學制。後經癸卯學制、壬子學制、新學制（壬戌學制）、壬戌學制，再發展成今之現行學制。而臺灣的「現行學制」，是教育部在「新制制」（1922）的基礎上，分別研訂並逐次公布各級學校法令規程，以次逐步建立今之完整學校系統，可分成幼稚教育、國民教育（國小、國中）、高級中等教育、高等教育四大階段。

臺灣自躍上世界舞臺後，四百多年來歷經荷西、明鄭、滿清、日治、國民政府等不同政權的統治。日治時期（1895-1945），日人在各級學校中廣設音樂課程，為臺灣的音樂教育奠定基礎，使得音樂成為正規教育中的必修課程之一。但由於日本以全盤西化政策領導臺灣的教育走向，因此音樂教育的內容以西洋音樂為主，部分為日本音樂。國民政府遷臺（1949）後，沿用在中國施行的音樂教育模式，與日治時期的西化政策，因此整個音樂教育的內容仍以西洋音樂為主，少部分為「國樂」，「臺灣本土音樂」可說毫無立足之餘地。然而隨著時空的轉變，臺灣鄉土意識逐漸抬頭，後更受到政治多元化、本土化的影響，本土化教育、鄉土教學的理念與口號喧囂直上，無形中「傳統音樂教育」日漸受到重視，此可由相關系、所的紛紛成立，課程標準的不斷修訂，與相關教學內容的逐漸多樣化與豐富等中可見一般。

音樂教育約可分為一般音樂教育、專業音樂教育與社會音樂推廣教育三種，而本文所指「教育制度」中的音樂教育，則狹義的指前二者。一般音樂教育包括國小、國中及高中（職）的音樂教育，與各大專院校的通識音樂教育，另各級學校中與音樂有關的社團活動亦包括在內。專業音樂教育則包括國小、國中及高中（職）的音樂資優教育，與大專院校音樂系、所的高等音樂教育。

課程標準乃編制課程的準則，是教育部為確立各級學校的教育目標，所訂定的有關各級學校課程的總目標、教學時數、教材綱要與實施方法等，依此做為各級學校編選教材、實施教學的依据。臺灣自國民政府遷臺以來，課程標準已歷經多次的修訂，從課程標準的修訂中，可了解「臺灣傳統音樂」在教育制度中的發展。

因此本文僅就國民教育、高級中等教育、高等教育三層級中的「一般音樂教育」與「專業音樂教育」中，與「傳統音樂」有關的「課程標準」與「課程綱要」的修訂、特色、內容，相關系所的設立與課程內容，相關社團的成立，師資來源與師資培育，實施成果等方

面，來探討臺灣在國民政府遷臺後，傳統音樂在教育制度中之發展。

一、一般音樂教育

臺灣自 1949 年國民政府遷臺後，為因應時代變遷及社會需求，至 2008 年止，國民教育（國小、國中）、高級中等教育中的一般音樂教育課程，曾做了數度修改，其中大致可分成 1949-1995 年國民教育、高級中等教育的「課程標準」，以及 2000 年以後的國民中小學「九年一貫課程綱要」兩大部分。而 1993、1994 年所公布、實施的「課程標準」，與 2000 年所公布、實施的「九年一貫課程暫行綱要」有部分是重疊的，亦即同一時間內有兩套課程在實施。以下將分成「國民教育、高級中等教育課程標準」、「國民中小學九年一貫課程綱要」、「高等教育」、「音樂社團」四部分，來敘述一般音樂教育中有關傳統音樂之發展。

（一）國民教育、高級中等教育課程標準

1. 課程修訂、頒布時間

1949-1995 年間，臺灣的國民教育、高級中等教育「音樂科課程標準」，曾做了數次修訂，以下為其修訂頒布時間（表 1）：

表 1 1949-1995 年間「音樂科」課程標準修訂頒布時間

層級	時 間 ¹							
國小	1948	1952		1962	1968	1975		1993
國中	1948	1952	1955	1962	1968	1972	1983	1994
高中(職)	1948	1952	1955	1962		1971	1983	1995

資料來源：黃玲玉製表

其中 1949-1952 年間，不論國民教育或高級中等教育，皆沿用 1948 年在中國大陸制定的課程標準。1952 年修訂的課程標準，僅做局部的修訂，有的科目仍沿用 1948 年的課程標準，而音樂科即是其中之一，故真正在臺灣修訂、公布、實施的「音樂科課程標準」，應始於 1955（國中、高中）、1962（國小）年以後。

2. 修訂內容概要

音樂科課程標準中「教材綱要」的分類方式，隨不同的年代有所修正，但與「傳統音樂」關係最為密切者，不外乎演唱、演奏、欣賞教學。故以下僅就課程標準中的總目標、演唱、演奏以及欣賞教學，來敘述臺灣傳統音樂在課程標準中的演變概況。

（1）總目標

1968 年以前的總目標，各層級皆未明列與「傳統音樂」（或民族音樂）有關的字句。1968 年國小、國中新增「民族音樂」之名，是臺灣首次將「民族音樂」之名納入課程標準的總目標中，而高中亦於 1971 年加入。1993 年國小將「民族音樂」

類別	項 目	內 容	
鄉	一、家鄉的傳統 戲曲	(一) 大戲：1.北管戲曲 2.南管戲曲 3.歌子戲 ²	
		(二) 小戲：1.採茶戲 2.車鼓戲	
		(三) 偶戲：1.布袋戲 2.傀儡戲 3.皮影戲	
土	二、家鄉的傳統 音樂	(一) 民歌：1.原住民民歌 2.福佬系民歌 ³ 3.客家系民歌 4.創作鄉土歌謠	
		(二) 器樂：1.鑼鼓樂 2.鼓吹樂 3.絲竹樂 4.大合奏樂	
		(三) 祭典音樂	
		(四) 南管音樂：1.譜 2.指 3.曲 4.散套	
		(五) 北管音樂	
藝	三、家鄉的傳統 舞蹈	(一) 原住民的歌舞	
		(二) 陣頭小戲舞蹈	
		1.七響陣 2.牛犁陣 3.車鼓陣	
		4.跳鼓陣 5.牽亡陣 6.舞龍	
		7.舞獅 8.公揸婆 9.布馬陣	
		10.高蹺陣 ⁴ 11.宋江陣 12.八家將	
		13.五營陣 14.十二婆姐 15.番婆弄	
		16.鬥牛陣 17.挽茶車鼓陣 18.師公戲	
		19.三角採茶 20.才子弄 21.桃花過渡	
		22.跑旱船 23.水族陣	
術		(三) 戲曲舞蹈	
		(四) 民族舞蹈	
		(五) 其他：1.功夫舞 2.雜類	

292

1994 年國中則將 1968 年以來的「民族音樂」自「必修」課程中刪除，但在「音樂」科選修課程中增列「體認傳統音樂文化的特色」一條，這是國中首次以「傳統音樂」之名納入課程標準目標中。選修課程教材綱要共分為六大類，其中與「傳統音樂」關係密切者為「傳統及地方音樂」類，其「教材綱要」為（表 3）：

表 3 國民中學「音樂」科選修課程「傳統及地方音樂」類教材綱要

類 別	項 目	內 容
傳 統 及 地 方 音 樂	（一）聲樂演唱	1.原住民之獨唱與合唱曲 2.福佬與客家歌曲 3.民歌之新編歌曲
	（二）器樂演奏	1.原住民的傳統樂器演奏 2.漢族傳統樂器合奏
	（三）欣賞	1.說唱：鼓詞、彈詞與臺灣說唱 2.戲曲：崑曲、京劇與臺灣戲劇 3.器樂：傳統樂器之獨奏與合奏

資料來源：教育部國民中學課程標準編輯審查小組編《國民中學課程標準》，頁 660。

此外國民中學除原有之「音樂」科之外，亦增設「鄉土藝術活動」一科，國一實施，每週一節。「鄉土藝術活動」教材綱要分「鄉土藝術活動簡介」與「鄉土表演藝術」兩大類，後者與「傳統音樂」關係密切，又分為六部分，其教材綱要與內容如下（表 4）：

表 4 國民中學「鄉土藝術活動」科目中「鄉土表演藝術」類教材綱要與內容

類 別	摘 要	項 目	說 明
鄉 土 表 演 藝 術	地方民歌	福佬系民歌、客家系民歌。	介紹民歌的特色、演唱技巧與風格及其與文化背景、生活習俗的關聯。
	說唱音樂	歌子調、民謠調、雜唸調。	介紹說唱音樂的特色、表現技巧、背景及其與生活習俗的關聯。
	器樂	鑼鼓樂、鼓吹樂、絲竹樂、絲竹鑼鼓大合奏。	1.介紹器樂所使用之時地及其與生活習俗的關聯。 2.介紹其演奏方式、技巧與特色。

	戲劇	北管戲、南管戲、歌子戲、車鼓戲、採茶戲、皮影戲、布袋戲、傀儡戲。	1.介紹其典故、源流及其與生活習俗的關聯。 2.介紹其表演方式、技巧與特色。
	廟會儀慶舞蹈	車鼓陣、牛犁陣、鬥牛陣、挽茶車鼓、跳鼓陣（大鼓陣）。	1.介紹其表演的時地及其與生活習俗、宗教信仰的關聯。 2.介紹其表演方式與特色。
	原住民舞蹈與音樂	勇士舞、髮舞、下水舞、棒舞、歌唱、器樂。	1.介紹各族舞蹈與音樂之異同及其與生活習俗的關聯。 2.介紹各族舞蹈步法的特色。 3.介紹演唱的方式與技巧。

資料來源：教育部國民中學課程標準編輯審查小組編《國民中學課程標準》，頁 415-416。

高中課程標準總目標中，1971 年列有「輔導學生了解我國民族音樂之內容」；1983 年列有「加強體認我國傳統的與創新的民族音樂」；1995 年改為「加強體認我國民族音樂的傳統與創新」。

1983 年高中除必修外，另有音樂理論、合唱、國樂合奏、音樂欣賞、音樂個別指導、音樂基礎訓練、樂器合奏、音樂創作及其他等選修科目，其中有關傳統音樂的課程皆屬點綴性質。

以上課程標準「總目標」中，從沒有明列與傳統音樂有關之字句，到列有「民族音樂」，再到列有「傳統音樂」，可見課程改革對本土化音樂教育、鄉土音樂教學的重視，其中尤以國民教育 1993、1994 年的改革為最。

(2) 演唱教學

1968 年以後各層級的課程標準，演唱歌曲皆分「共同歌曲」與「一般歌曲」兩種。其中共同歌曲若干首，由國立編譯館審選公布，各層級不分年級共同實施。

國小 1962 年之前與 1975 年無特別敘述，1968 年「一般歌曲」中規定「發揚中國民族精神」的歌曲應佔 50%。1993 年則明訂本國歌曲與外國歌曲的比例：一、二年級本國歌曲佔 70%，三年級佔 65%，四、五、六年級佔 60%。

國中 1955 年無特別規定；1962、1968 年規定歌曲之選擇以我國及世界民族民謠為主；1983 年規定我國民歌與藝術歌曲至少佔 50%；1994 年規定中外歌曲皆可，但宜多採我國歌曲為原則。

高中 1955 年規定宜充分選唱本國近代優良作品；1983 年規定本國歌曲（共同歌曲除外）應佔 50%。其餘則基本上規定「中外歌曲做適當的分配」。

由以上知，「演唱教學」的改革以國民小學為最，尤其是 1993 年的改革，本國歌曲、外國歌曲的比例已調整到 60% 以上。唯其中所言之「本國」或「我國」，雖未明指「中國」或「臺灣」，或「中國與臺灣」，但有關臺灣的本土歌曲是相當少的，絕大多為中國歌曲。以國民小學為例，根據 1991-1994 年當時現行四個版

本⁵音樂教材 580 首演唱歌曲中，本土歌曲僅 67 首，佔 11.55%，比例相當少，而其中不同的曲子只有 46 首。此外 67 首曲子中，單元歌曲⁶只佔 16 首，補充歌曲有 51 首，且大多已改為「國語」發音，特別是原住民民歌與客家系民歌。(黃玲玉，1995，1-94~1-102)。因「單元歌曲」是演唱教學的重心，故知實際演唱教學中，傳統音樂仍多只流於口號。

(3) 演奏教學

國小 1968 年始規定「增列中國傳統樂器的學習」；1975 年有「二胡、梆笛的學習，但須在課外實施」；1993 年刪除 1978 年之規定，但明列「增加傳統打擊樂器，如：堂鼓、梆子、鐃、鈸、鑼的習奏」，並強調合奏的重要性。

國中直到 1972 年在選修課程中規定「可任選國樂器一種，做初步的練習」；1983 年有「南胡或其他國樂器的初步認識，及其簡易獨奏曲」之規定。另選修課程有「國樂合奏及各種國樂器獨奏」；1994 年選修課程「傳統及地方音樂」類中的「器樂演奏」，包括有原住民傳統樂器演奏及漢族傳統樂器合奏。這是首次將原住民樂器列入演奏教學中。

高中 1983 年之前皆無有關「傳統樂器」之敘述。1983 年後有「常用之中外樂器介紹及各學期選擇一種中國樂器介紹其演奏法」。另選修課程有「國樂合奏」項目。

(4) 欣賞教學

國小 1948 年有「本國及外國名歌曲，及中外音樂故事」之欣賞；1951 年有「中外音樂故事及音樂家的故事」之欣賞；1968 年規定民族音樂（包括傳統的與創新的）至少應佔 50%；1975 年有「國樂的一般常識（以重要樂器為主）及有關樂曲欣賞、民歌的認識及有關樂曲的欣賞、中國五聲調式的簡單常識及有關中國調式樂曲的欣賞，中國音樂故事分古代、漢、唐、宋、元、明、清及現代音樂故事」之欣賞；1993 年明列「兒歌及童謠、民歌之欣賞、嗩吶與笛、認識偶戲、南胡與古箏、歌子戲、國樂合奏、國劇」之欣賞，同時在「附記」中規定「一年級之兒歌及童謠之欣賞及二年級之民歌欣賞，應依學校之地緣與族群背景，就福佬、客家、原住民音樂中，選習學生較易認同之音樂來欣賞，另加大陸各省之音樂一併欣賞」。

國中 1968、1972 年有「明瞭我國音樂發展概況」；1983 年有「認識中西樂器；欣賞我國五聲音階之歌曲、器樂曲、傳統名曲與近代作品（包括當代作品）」之欣賞。另選修課程中，中國音樂史分「隋唐」、「五代、宋」、「元、明」、「清、民國」四個階段實施；1994 年有「本國鄉土歌謠及戲曲音樂、我國傳統名曲與近代作品（包括當代名作）、傳統戲曲」之欣賞。另選修課程「傳統及地方音樂」類中之「欣賞」，有說唱：鼓詞、彈詞與臺灣說唱；戲曲：崑曲、京劇與臺灣戲曲；器樂：傳統樂器之獨奏與合奏之欣賞。

高中 1955、1962 年只提到「注意本國音樂之欣賞」；1971 年有「中外各類樂

器之音色及中外各時代、各地區音樂風格」之欣賞；1983 年有「中外各種樂器之音色及各類演出形態之器樂曲欣賞，及配合中國音樂史話，欣賞我國傳統的、民間的、創新的各類音樂風格」之欣賞；1995 年增加「介紹鄉土及其他民族的音樂」，並強調鄉土音樂之欣賞，應以本地區民族民間音樂為主要對象。

以下就課程標準中的總目標、演唱、演奏以及欣賞教學，列表呈現傳統音樂在課程標準中的演變概況，以為參考（表 5）：

表 5 課程標準中與傳統音樂有關之總目標、演唱、演奏以及欣賞教學之演變概況

層級	時間	總 目 標	時間	演 唱	時間	演 奏	時間	欣 賞
國小	1968	輔導兒童體認民族音樂的內容(包括傳統的及創新的)	1968	發揚中國民族精神的歌曲應佔 50%(共同歌曲除外)	1968	增列中國傳統樂器的學習	1948	本國及外國名歌曲，及中外音樂故事
	1975	輔導兒童認識、欣賞並學習民族音樂	1993	本國歌曲與外國歌曲的比例：一、二年級 本 國 歌 曲 佔 70%，三 年 級 佔 65%，四、五、六年級佔 60%	1975	二胡、梆笛的學習，但須在課外實施	1951	中外音樂故事及音樂家的故事
	1993	1. 輔導兒童認識、欣賞並學習傳統音樂 2.增設「鄉土教學活動」科目			1993	1.刪除 1978 年之規定 2. 增加傳統打擊樂器，如：堂鼓、梆子、鑼、鈸、鑼的習奏	1968	民族音樂(包括傳統的與創新的)至少應佔 50%
							1975	1.國樂的一般常識(以重要樂器為 主)及有關樂曲欣賞 2.民歌的認識及有關樂曲的欣賞 3.中國五聲調式的簡單常識及有關中國調式樂曲的欣賞 4.中國音樂故事依朝代之欣賞 兒歌及童謠、民歌之欣賞、嗩吶與笛、認識偶戲、南胡與古箏、歌子戲、國樂合奏、國劇之欣賞
國中	1968	輔導學生體認民族音樂之內容(包括傳統的及創新的)	1962	歌曲之選擇以我國及世界民族民謠為主	1972	選修課程中可任選國樂器一種，做初步的練習	1968	明瞭我國音樂發展概況
	1972		1968				1972	
	1983		1983	規定我國民歌與藝術歌曲至少佔 50%	1983	1.南胡或其他國樂器的初步認識，及其簡易獨奏曲	1983	1.認識中西樂器；欣賞我國五聲音階之歌曲、器樂曲、傳統名曲與近代作品(包括當代作品) 2.選修課程中有中國音樂史依朝代之欣賞
	1994	1. 刪 除 上 述 條文，但在選修課程中增列「體認傳統音樂文化之特色」，設有「傳統及地方音樂」類	1994	中外歌曲皆可，但宜多採我國歌曲為原則	1994			

		2.增設「鄉土藝術活動」科目				2.選修課程有國樂合奏及各種國樂器獨奏 選修課程有原住民傳統樂器演奏及漢族傳統樂器合奏	1994	1.本國鄉土歌謠及戲曲音樂之欣賞 2.我國傳統名曲與近代作品(包括當代名作)之欣賞 3.傳統戲曲之欣賞 4.選修課程「傳統及地方音樂」類中有說唱：鼓詞、彈詞與臺灣說唱；戲曲：崑曲、京劇與臺灣戲曲；器樂：傳統樂器之獨奏與合奏之欣賞
高中	1971 1983 1995	輔導學生了解我國民族音樂之內容 加強體認我國傳統的與創新的民族音樂 加強體認我國民族音樂的傳統與創新	1955 1983 之後	宜充分選唱本國及近代優良作品 本國歌曲應佔 50% 其餘基本上規定「中外歌曲做適當的分配」	1983 之前 1983 之後	皆無有關「傳統樂器」之敘述 1.常用之中外樂器介紹及各學期選擇一種中國樂器介紹其演奏法 2.選修科目有「國樂合奏」課程	1955 1962 1971 1983 1995	只提到注意本國音樂之欣賞 中外各類樂器之音色及中外各時代、各地區音樂風格之欣賞 1.中外各種樂器之音色及各類演出形態之器樂曲欣賞 2.配合中國音樂史話，欣賞我國傳統的、民間的、創新的各類音樂風格之欣賞 1.同 1983 年之 2. 2.介紹鄉土及其他民族的音樂，並強調鄉土音樂之欣賞，應以本地區民族民間音樂為主要對象
備註	1968 之前	各層級皆未有與「傳統音樂」(或民族音樂)有關之詞句	1968 之後	各層級的演唱歌曲皆分「共同歌曲」與「一般歌曲」(高中 1995 年除外)			1993	「附記」中規定「一年級之兒歌及童謠之欣賞及二年級之民歌欣賞，應依學校之地緣與族群背景，就福佬、客家、原住民音樂中，選習學生較易認同之音樂來欣賞，另加大陸各省之音樂一併欣賞」

來源：黃玲玉製表

(二) 國民中小學九年一貫課程綱要

為反映時代趨勢，培養具備人本情懷、統整能力、民主素養、鄉土與國際意識，以及能終身學習之健全國民，教育部又於 1998 年公布「國民中小學九年一貫課程總綱」，2000 年公布「國民中小學九年一貫課程（第一學習階段）暫行綱要」，而於 2001 年（九十學年度）起分四年逐年實施「九年一貫課程暫行綱要」，後經修訂公布，目前實施「九年一貫課程綱要」。以下有關

九年一貫課程將根據教育部 2002 年印製的《國民中小學九年一貫課程暫行綱要》，與 2003 年 1 月 15 日台國字第 092006026 號發布之《國民中小學九年一貫課程綱要》做敘述。

1. 九年一貫課程暫行綱要

此次課程改革在臺灣教育史上又是劃時代之創舉，其特色是將「課程標準」改為「課程綱要」、採能力指標、以學校為本位，讓教師在教材的分類與排序上有更大的彈性空間，以因應教師專業自主之趨勢。九年一貫課程打破學科組織，將學習內容分為七大學習領域，其中「藝術與人文學習領域」是以「探索與創作、審美與思辨、文化與理解」三大課程目標（主軸）來統整「視覺藝術、音樂、表演藝術」三大內容。

九年一貫課程暫行綱要「藝術與人文學習領域」，共分成基本理念、課程目標、分段能力指標、分段能力指標與十大基本能力之關係、實施要點五大項。其中「基本理念」、「課程目標」方面，並無與「傳統音樂」有關之敘述，只從大方向出現與「文化」、「族群」等有關之字句，如「基本理念」中的「瞭解時代、文化、社會、生活與藝術的關係」；「課程目標」中的「瞭解藝術的文化脈絡及其風格，熱忱參與多元文化的藝術活動，擴張藝術的視野，增進彼此的尊重與瞭解」等。但在「分段能力指標」、「分段能力指標與十大基本能力之關係」中，則有較明確的記載，但仍只從大處著手，並不具體，如表 6：

表 6 九年一貫課程暫行綱要「音樂」內容中與傳統音樂有關之記載

目標主軸	階段	分段能力指標	與十大基本能力之關係 ⁷
探索與創作	四	運用傳統樂器進行音樂創作。(1-4-4) ⁸	二、欣賞、表現與創新
審美與思辨	一	透過演唱和欣賞兒歌、童謠，培養愛好音樂的態度。(2-1-4)	三、生涯規畫與終身學習
文化與理解	一	欣賞不同族群的民歌，感受多元文化的音樂特質。(3-1-4)	六、文化學習與國際視野
	二	欣賞不同文化的音樂表達方式，瞭解不同文化的特質。(3-2-4)	
		認識鄉土音樂，並藉由演奏、演唱或欣賞的方式，表現關懷鄉土的情操。(3-2-3)	五、尊重、關懷與團隊合作
	三	比較不同文化的音樂特質(3-3-5)	九、主動探索與研究
	四	認識地域、文化與音樂之交互關係，並瞭解文化、歷史對音樂作品的影響。(3-4-6)	

資料來源：黃玲玉製表

此外較特別的是在實施要點教材編選中的「表演藝術」中，明確的出現了「皮影戲」、「鄉土戲曲」之詞彙。

2. 九年一貫課程綱要

「九年一貫課程綱要」是由「九年一貫課程暫行綱要」修訂而來。九年一貫課程綱要「藝術與人文學習領域」，仍分為基本理念、課程目標、分段能力指標、

分段能力指標與十大基本能力之關係、實施要點五大項。其中課程目標（主軸）由「探索與創作、審美與思辨、文化與理解」修訂為「探索與表現、審美與理解、實踐與應用」。內容方面雖仍包括「視覺藝術、音樂、表演藝術」三大內容，但「分段能力指標」與「十大基本能力」則打破三大內容界線，做綜合的陳述。

「九年一貫課程綱要」藝術與人文學習領域，與「九年一貫課程暫行綱要」一樣，在「基本理念」、「課程目標」方面，仍無與「傳統音樂」有關之具體敘述，「實施要點」亦無相關之敘述。至於「分段能力指標」、「分段能力指標與十大基本能力之關係」與傳統音樂有關之記載則較「九年一貫課程暫行綱要」更為籠統、抽象，如使用相當多的「藝術」、「聽覺」、「聲音」、「旋律」、「生活環境」、「不同族群」、「不同文化」、「展演活動」、「地方性藝文活動」、「鄉土文物」、「本國藝術」、「多元藝術」等詞彙，但卻不見有具體之記載。總而言之，國民中小學「九年一貫課程綱要」與傳統音樂有關之記載，較「九年一貫課程暫行綱要」要來得更模糊、籠統、抽象。

（三）高等教育

高等教育中與「一般音樂教育」有關的課程，只出現在「通識課程」中，而一般大專院校的音樂通識課程，多半以「音樂鑑賞」為主，而音樂鑑賞課程內容又多以西洋音樂為主，傳統音樂所佔的比例並不多，相關課程如「傳統音樂專題」、「鄉土音樂」等。

（四）音樂社團

一般音樂教育中與傳統音樂有關的社團，有國樂社、歌子戲社、崑曲社、布袋戲社、南管社、北管社、舞獅、跳鼓陣、宋江陣、原住民社團或與說唱音樂有關的社團等，其中以「國樂社」的發展最為蓬勃興盛。國樂社團的成立早自 1952 年即開始，而其他社團的成立，嚴格言之，多在解嚴後才紛紛出現，但卻有越來越受重視、越多元化之趨勢。

「國樂社」的蓬勃發展與「政府頒布之政策」及「音樂比賽之舉行」有相當大的關係。1967 年政府實施文化復興運動，教育部通令大專院校自 1967 年度起，凡設有音樂科系之大專院校應加授國樂及國樂器教材，其他院校科系應利用課外活動時間，講授國樂曲及國樂器的演奏，並輔導全國各級學校籌組國樂社團。同時於 1967 年開始舉辦初、高中團體組與成人個人組的比賽，1968 年加入大專組的合奏比賽，於是引發全臺各層級學校紛紛成立「國樂團」，並在榮譽、獎勵等之鼓勵下，使得國樂比賽競爭更為激烈，相對的社團亦因此持續增加，根據統計各層級的國樂團已由 1960 年的約 30 團左右（黃文玲，2000，37-40），增加到 1985 年的 262 團（陳勝田，2000）。至今國樂比賽不但仍持續進行，而且還是每年音樂界的重要大事，至於目前（2008 年）到底有多少團體存在，則需有進一步的研究。

二、專業音樂教育

專業音樂教育可分成資優音樂教育（國小、國中、高中職）與高等音樂教育（大專、

研究所)，而前者可說是為後者而準備。

(一) 資優音樂教育

臺灣的資優音樂教育開始於 1948 年設立的私立純德女中音樂班，但現存最早的音樂班則是設立於 1963 年的臺北私立光仁小學音樂班。臺灣的資優音樂教育可分成萌芽階段（1949-1972）、實驗階段（1972-1984）、特殊教育法時期（1984-1997）、藝術教育法時期（1997-迄今）四個階段（張斐雯，2000，24），其中以「特殊教育法時期」發展最快。根據教育部的統計，至 2008 年 6 月 30 日（九十六學年度）之統計止，全臺共有 21 縣市設有 501 班音樂班，其中國小 48 校 187 班、國中 72 校 220 班、高中（職）30 校 94 班（表 7），其成長可謂相當的迅速。另國立臺灣戲曲學院國小部有京劇科、歌仔戲科、戲曲音樂科；國中部、高職部有京劇科、歌仔戲科、戲曲音樂科、客家戲科。

表 7 各縣市音樂班級數統計（至 2008.06.30.止）

層級 縣市別	國小		國中		高中	
	學校	班級	學校	班級	學校	班級
宜蘭縣	2	4	2	6	1	3
基隆市	1	4	1	3	1	3
臺北市	4	18	3	9	3	9
臺北縣	4	16	6	24	4	12
桃園縣	3	12	3	9	4	10
新竹市	2	8	1	3	1	3
新竹縣	0	0	0	0	0	0
苗栗縣	2	8	2	6	0	0
臺中市	1	8	4	20	3	12
臺中縣	3	10	9	22	1	3
南投縣	1	3	1	3	1	3
彰化縣	2	8	2	6	1	3
雲林縣	1	4	3	11	1	3
嘉義市	2	8	2	9	1	3
嘉義縣	0	0	0	0	0	0
臺南市	4	16	11	28	1	3

臺南縣	1	4	1	3	0	0
高雄市	8	32	9	28	2	6
高雄縣	1	4	2	6	2	9
屏東縣	3	8	6	14	1	3
臺東縣	1	4	2	4	0	0
花蓮縣	1	4	1	3	1	3
澎湖縣	1	4	1	3	1	3
金門縣	0	0	0	0	0	0
連江縣	0	0	0	0	0	0
合計	48	187	72	220	30	94
總計	21 縣市 501 班					

資料來源：教育部特殊教育通報網（更新日期：2008.03.20.）

<http://www.set.edu.tw/frame.asp>（瀏覽日期：2008.06.30.）

黃玲玉製表

資優音樂教育不論共同專業課程或個別學生的主副修課程，皆以西洋音樂為主。除極少數的「國樂班」（以國樂為主）之外，設有國樂主副修的學校約佔三分之一強，且層級越高比例越高，但主修人數中西樂仍不成比例，約佔全班總人數的十分之一左右（陳勝田，2000）。共同專業課程國小、國中並未設有與「傳統音樂」有關的課程，高中（職）則設有中西音樂史、中西樂器學、中西樂合奏等課程（張斐雯，2000，31）。

（二）高等專業音樂教育

臺灣的高等專業音樂教育創始於 1946 年的「省立臺灣師範學院音樂專修科」（今國立臺灣師範大學音樂學院音樂學系），迄今已有六十年以上的歷史。高等專業音樂教育主要在培育音樂教育師資及表演人才。發展至今（2008 年，九十六學年度）共有 26 校設有 77 個系所（不包括戲劇系所、藝術研究所、表演藝術研究所），其中大學 25 校 37 學系、碩士班 21 校 37 所、博士班 3 校 3 所。（表 8）

表 8 音樂系所統計表⁹ (九十六學年度)

學校 \ 學位別	學 士	碩 士	博 士
國立臺灣大學		音樂學研究所	
國立臺灣師範大學	音樂學系	碩士班	博士班
		碩士在職專班	
		民族音樂研究所	
國立中山大學	音樂學系	碩士班	
國立高雄師範大學	音樂學系	碩士班	
國立交通大學		音樂研究所	
國立嘉義大學	音樂學系	碩士班	
國立臺北藝術大學	音樂學系	碩士班	博士班
		碩士在職專班	
	傳統音樂學系	碩士班	
		管絃與擊樂研究所	
		音樂學研究所	
國立臺灣藝術大學	音樂學系	碩士班	
	音樂學系進修學士班		
	中國音樂學系	碩士班	
		碩士在職專班	
	中國音樂學系進修學士班		
	中國音樂學系二年制在職 進修專班		
國立臺東大學	音樂學系		
國立臺南藝術大學	七年一貫制音樂學系		
	七年一貫制中國音樂學系 學士班		
	中國音樂學系進修學士班		
	應用音樂學系		
		民族音樂學研究所碩士班	

臺灣傳統音樂在學校教育制度中之發展(1949-2008)

		民族音樂學研究所碩士在職專班	
		鋼琴伴奏合作藝術研究所	
		音樂表演與創作研究所	
國立臺南大學	音樂學系	碩士班	
國立臺北教育大學	音樂學系	碩士班	
		碩士在職專班	
國立新竹教育大學	音樂學系	碩士班	
		碩士在職專班	
國立臺中教育大學	音樂學系	碩士班	
國立屏東教育大學	音樂學系	碩士班	
國立花蓮教育大學	音樂學系	碩士班	
國立臺灣戲曲學院	京劇學系		
	歌仔戲學系		
	戲曲音樂學系		
臺北市立教育大學	音樂學系	碩士班	
		碩士在職專班	
私立東海大學	音樂學系	碩士班	
私立輔仁大學	音樂學系	碩士班	博士班
		碩士在職專班	
私立東吳大學	音樂學系	碩士班	
私立中國文化大學	西洋音樂學系		
	中國音樂學系		
	中國戲劇學系		
		藝術研究所音樂組碩士班	
私立實踐大學	音樂學系	碩士班	
私立南華大學	民族音樂學系		
私立真理大學	音樂應用學系		
私立臺南科技大學	音樂學系（日七年一貫制）		
	音樂系學（在職專班二技）		
		音樂研究所	

共 26 校	25 校 37 學系	21 校 37 所	3 校 3 所
	共 77 系所		

資料來源：九十六學年度大學校院一覽表及大學校院碩博士班概況檢索系統

<http://reg.aca.ntu.edu.tw/college/search/?open> (瀏覽日期：2008.06.30.)

黃玲玉製表

1.以傳統音樂為主的系所

大專院校音樂系所，以「傳統音樂」為主的專業化學校，嚴格言之應創始於 1971 年的「國立臺灣藝術專科學校國樂科」(今國立臺灣藝術大學表演藝術學院中國音樂學系)¹⁰。發展至今以「傳統音樂」為主的學校尚有「私立中國文化大學中國音樂學系、中國戲劇學系」(1969)、「國立臺北藝術大學傳統音樂學系所」(1995)、「國立臺南藝術大學中國音樂學系」¹¹、民族音樂學研究所」(1998)、「國立臺灣戲曲學院京劇學系、戲曲音樂學系、歌仔戲學系、戲劇學系」(1999)¹²等。其所開設的課程絕大部分以傳統音樂(臺灣、中國)為主，部分為西洋嚴肅音樂、世界音樂或電腦音樂等。

2.以西洋音樂為主的系所

高等專業音樂教育除上述以「傳統音樂」為主的系所外，其餘皆以「西洋音樂」為主，其中部分學校招收有「傳統樂器」主修的學生，同時也開設有副修課程，如國立臺灣師範大學音樂學系、部分國立教育大學音樂學系、私立實踐大學音樂學系、私立南華大學民族音樂學系¹³等。

以西洋音樂為主的系所，其共同專業科目中與「傳統音樂」有關的課程各校不一，但多少都會有部分相關的課程，如「臺灣音樂史」、「中國音樂史」、「國樂概論」、「中國傳統器樂概論」、「中國歌曲詮釋」等，而以「學術研究」為主的研究所碩、博士班，各所有關「傳統音樂」的課程不論內容或比例，則視各所設立之宗旨、發展重點與方向等而有所不同。

結語

1949 年後臺灣的教育制度，為適應時代的需要、配合臺灣本地的發展，「課程標準」首次在臺灣做全面性的修訂。1968 年實施九年國民義務教育，這是臺灣教育史上劃時代的創舉，為配合九年國民義務教育，1968 年課程標準做了修訂，從這時候起，「民族音樂」首次出現在課程標準的「總目標」中。自解嚴(1987 年)後，政經上的成就，造成本土意識的抬頭，為配合政治民主化、本土化，經濟自由化，社會多元化，培養二十一世紀之健全國民，1993 年課程標準再次做了修訂，這次的修訂不但具歷史性意義，內容也有長足的

進步，是個嶄新的階段。其中「民族音樂」被修訂為「傳統音樂」，這也是臺灣首次以「傳統音樂」之名，將其納入課程標準的「總目標」中。另外在「音樂」科之外，國小增加了「鄉土教學活動」，國中增加了「鄉土藝術活動」科目，以加強本土化教學，這在傳統音樂教育史上皆屬創舉。就名詞的使用上，從「民族音樂」到「傳統音樂」再到「鄉土音樂」，處處可見其重視本土化的痕跡。

「演唱教學」方面，中外歌曲的比例從早期的「籠統化」慢慢進入「具體化」，同時也慢慢加重本土（或中國）歌曲的比例，尤以國小為最，1993年國小一、二年級本國歌曲就佔70%，年級、層級越高，則中外歌曲比例越接近。

「演奏教學」方面，有關傳統樂器的學習，國小逐漸簡單化，由早期曲調樂器的學習，到只有打擊樂器的學習。國中、高中則將傳統樂器的「個別指導與合奏」放到「選修」課程中，視學生的興趣而指導。

「欣賞教學」方面，各層級皆由早期偏重西樂的欣賞，慢慢發展到以中國音樂為主的欣賞，再強調鄉土音樂的欣賞，而內容也漸趨多元化。

從一般音樂教育課程標準中的總目標、演唱教學、演奏教學、欣賞教學中，知1949年國民政府遷臺後，至「國民中小學九年一貫課程暫行綱要」之前，臺灣傳統音樂教育的發展是令人欣慰的，然而實際上並非如此，最大的關鍵在於「師資的培育」不能同步進行，尤其是培育中小學音樂師資的師範院校（今師範大學、教育大學）。

專業音樂教育中的資優音樂教育是為高等音樂教育而準備，而培育「一般音樂教育」師資是高等專業音樂教育的目標之一。儘管五十多年來音樂班系所的發展相當迅速，但課程絕大多以「西洋音樂」為主，受限於對「傳統音樂」學養的不足，這些音樂師資在傳統音樂方面的教學，常「心有餘而力不足」，以致「本土化音樂教育」、「鄉土音樂教學」仍多流於口號，未能完全落實紮根。亦即九年一貫課程改革之前，課程標準是重視傳統音樂教育的，但長期偏向西樂的師資培育，使得鄉土音樂教學無法落實。

九年一貫課程改革後，不論是「暫行綱要」或「綱要」，與傳統音樂有關之記載雖愈趨籠統、模糊、抽象，但可喜的是近十年來培育音樂師資的高等專業音樂教育，在傳統音樂課程設計上，不論「質」與「量」都已漸趨專業化、多元化，這在師資培育上是正面與值得肯定的。因為傳統音樂教育、鄉土音樂教學是否能落實、紮根，最主要的關鍵在於「教師」本身，只要教師有心、基本學養豐富，在內外在環境相輔相成之下，本土化音樂教學之能落實、紮根是指日可待的，因此個人對未來臺灣傳統音樂教育的發展是持樂觀態度的。

註 釋

1. 1964、1985 年高中、國中課程標準雖曾做修訂，但只是局部修訂，音樂科不受影響。
2. 「歌子戲」原資料載為「歌仔戲」。
3. 「福佬系民歌」原資料載為「福老系民歌」。
4. 「高蹺陣」原資料載為「踩蹺陣」。
5. 此處「現行四個版本」指 1991-1994 年的國編版、翰林版、康和版與臺聯版。
6. 1991-1994 年國民小學音樂課本，演唱歌曲共分「共同歌曲」、「單元歌曲」與「補充歌曲」三種，而「單元歌曲」是演唱教學的重心。共同歌曲有【國歌】、【國旗歌】、【總統蔣公紀念歌】、【國父紀念歌】，補充歌曲各版本曲數不定，如國編版八個學期共有 96 首、翰林版 57 首、康和版 64 首、臺聯版 91 首。
7. 「分段能力指標」中之記載，同時出現於「十大基本能力」中，此不再贅述。
8. 「1-4-4」：「1」表目標主軸序號；「4」表學習階段序號；「4」表流水號。
9. 表 8 不含戲劇系所、藝術研究所。
10. 國立臺灣藝術大學 1963 年設有「音樂科國樂組」，音樂科原本就以西洋音樂為主，因此國樂組完全附屬音樂科之下，故不能算是真正的專業化。
11. 「國立臺南藝術大學中國音樂學系」是臺灣唯一採七年一貫制之中國音樂學系。
12. 「國立臺灣戲曲學院」是臺灣教育史上唯一採十二年一貫制之專業學府，1999 年 7 月 1 日由「國立復興劇藝實驗學校」與「國立國光藝術戲劇學校」合併升格而成「國立臺灣戲曲專科學校」，2006 年 8 月 1 日改制為「國立臺灣戲曲學院」，目前設有京劇學系、戲曲音樂學系、民俗技藝學系、歌仔戲學系、劇場藝術學系、戲劇學系（客家戲曲組）等六個學系。
13. 私立「南華大學民族音樂學系」其課程特色並非純屬於臺灣或中國的民族音樂，而是屬具世界音樂的音樂學習課程，其學生除主修樂器外，尚須必修古琴。
14. 《國民小學鄉土教學活動課程標準》全文共 34 頁，無版權頁等相關資料之記載，只封面呈現書名。

參考文獻

一、專書與研討會論文

- 作者不詳(時間不詳)。國民小學鄉土教學活動課程標準¹⁴。出版地不詳：出版處不詳。
- 林天祐等編撰(2000)。台灣教育探源。臺北：國立教育資料館。
- 國立教育資料館編(1994)。我國教育制度發展現況與評估之研究。臺北：國立教育資料館。
- 教育部中等教育司編(1955)。中學課程標準。臺北：教育部。
- 教育部中等教育司編(1972)。國民中學課程標準。臺北：正中書局。
- 教育部中等教育司編(1973)。高級中學課程標準，臺二版。臺北：正中書局。
- 教育部中等教育司編(1984)。高級中學課程標準，初版二刷。臺北：正中書局。
- 教育部中等教育司編著(1963)。中學課程標準，臺二版。臺北：正中書局。
- 教育部中等教育司編著(1968)。國民中學暫行課程標準。臺北：正中書局。
- 教育部印製(2002)。國民中小學九年一貫課程暫行綱要。臺北：教育部。
- 教育部高級中學課程標準編輯審查小組編(1996)。高級中學課程標準。臺北：教育部。
- 教育部國民中學課程標準編輯審查小組編(1995)。國民中學課程標準。臺北：教育部。
- 教育部國民中學課程標準編輯審查小組編(1995)。國民中學課程標準。臺北：聯教圖書出版有限公司。
- 教育部國民教育司編著(1984)。國民中學課程標準，初版三刷。臺北：正中書局。
- 教育部國民教育司編著(1985)。國民中學課程標準，修訂二版。臺北：正中書局。
- 教育部編(1994)。我國各級學校課程改革發展狀況。臺北：教育部。
- 陳勝田(2000)。二十世紀臺灣國樂發展的演變與分析-從歷史的、教育的角度談起。臺灣現代國樂之傳承與展望-與傳統音樂接軌研討會論文集，23-35。高雄：高雄市國樂團。
- 張斐雯(2000)。1949-1999 西洋嚴肅音樂在臺灣流傳概況之研究。國立臺灣師範大學音樂學系碩士班碩士論文，未出版。臺北。
- 黃文玲(2000)。五十年間(1949-1999)臺灣的國樂發展研究。國立臺灣師範大學音樂學系碩士班碩士論文，未出版。臺北。
- 黃玲玉(1995)。傳統音樂與現行(1991-1994)國小音樂教材研究。臺北：財團法人中華民國民族音樂學會。
- 黃玲玉(1997)。臺灣福佬系民歌在國小音樂教材上之運用。臺北：財團法人中華民國民族音樂學會。

二、網路資料

九十六學年度大學校院一覽表及碩博士班概況檢索系統。2008 年 6 月 30 日，取自

<http://reg.aca.ntu.edu.tw/college/search/?open>

國民中小學九年一貫課程綱要。2008 年 10 月 31 日，取自

http://www.edu.tw/EDU_WEB/EDU_MGT/EJE/EDU5147002/9CC/9CC.htm

教育部特殊教育通報網。2008 年 6 月 30 日，取自 <http://www.set.edu.tw/frame.asp>

藝術教育法。2008 年 6 月 30 日，取自 <http://trcgt.ck.tp.edu.tw/oldweb/Law/Art.htm>

The Development Of Taiwan's Traditional Music In The School Education System (1949 – 2008)

Huang Lin-Yu

Abstract

The education system includes educational organizations of all classes and varieties set up according to the stipulation of the constitution or the law. Step by step, the Ministry of Education set up and completed Taiwan's current full school system based on the "New School System" (Ren-she School System, 1922). The system consists of four stages: kindergarten education, civil education (elementary school and junior high school), senior high school and tertiary education.

Music education can be roughly classified into three kinds: general music education, professional music education and social music promotion education. This paper looks in detail at the first two. General music education includes general music education at elementary schools, junior high schools, senior high schools, vocational high schools, colleges and universities. Music-related activities of students' organizations in these schools are also included. Professional music education includes special music provision for the musically gifted students at elementary schools, junior high schools, senior high schools, vocational high schools and advanced music education in the department of music at colleges and universities.

"The curriculum standard" is the rules for designing courses, which consist of the overall objectives, teaching hours, course materials and the delivery methods for different levels of schools set by the Ministry of Education to ensure the schools' educational goals. It can be used as the basis for schools to design, select and edit their course materials and to implement the courses. The curriculum standard of Taiwan has been revised many times since the Nationalist government moved to Taiwan. From the revisions, one can understand the development of Taiwan's traditional music in its educational system.

The article will describe the development of Taiwan's traditional music in its educational

system after the Nationalist government moved to Taiwan. Aspects covered include the “general music education” and “professional music education” in the three levels of education: elementary, junior/ senior high school education and tertiary education; the revisions, characteristics and contents of the “curriculum standard” and “course principles” that are related to “traditional music”; the establishment of music-related departments or colleges, their curricula; the founding of music-related student organizations in schools; the sources of teachers, the professional cultivation of teachers and the results.

Key words: education system, curriculum standard, nine-year consistent, temporary principles of courses, course principles, and traditional music.

明代文人讀書志趣的樹立

呂允在

摘要

讀書，讓人長見識、明是非、堅心志、展抱負。讀書更可以發掘生活中的多種情趣，自古文人皆然。讀書生活是文人四季皆宜、不可或缺的人生功課。身為知識階層的明代文人，對於知識的汲取與學習，常視為人生生涯規劃的重要目標之一。過去傳統的中國社會價值觀念，重視以科舉考試作為身分轉換與地位取得的重要過程，然而受到明代中晚期強調性靈生活的思想影響，部分文人遂選擇跳脫科舉制度下功利性質的讀書目的，開始單純尋求書中的知識，並將讀書當做是生活中的一種樂趣。於是有別於傳統框架的讀書性格，轉而以追求各適其適、淡泊名利、修養德性，強調讀書的自主、自修、自懺、自警與自娛、自適、自快、自在的特質，在生活上樹立起超脫與豁達的讀書志趣。

明代文人讀書生活的心志趨向，往往蘊含隱逸情懷，掩關習靜、閉門謝客，不問俗事，自少至老，手不釋卷，喜搜求古籍異書，不即登床，展書閱讀，遠離塵囂於山林幽靜的書齋中，沉浸在大自然的懷抱，學習「定、靜、安、慮、得」的恬靜安逸境界。藉由讀書陶冶情操、修身養性、閒適自娛，使內心充盈起來，達到增廣知識、豐富精神生活、品位人生的旨趣。

世間的事物盛極而衰，為必然之理，惟有讀書可以立身、可以揚名，更可藉由讀書的過程樹立志趣。讀書志趣的樹立是一種文人生活文化的表徵，明代文人無論是宦途致仕，或科場不遂，或志存幽恬，大都醉心於退守書齋一隅，耕讀自娛。而深尋明代文人風雅的讀書生活，不僅可一窺堂奧，亦能反映讀書成了明代文人陶冶情操、淨化心靈、寄託感情、增添樂趣，擴展視野的最好精神享受。本文分為：前言、修身養性、閒適自娛、增廣知識、結語等五部分來探究明代文人樹立讀書志趣的一個時代面向。

關鍵字：明代、文人、書齋、讀書、生活、志趣

壹、前言

讀書的目的為何？在閱覽書籍時，是懷著何種心態去面對？在中國傳統的科舉制度影響下，不少知識分子的讀書過程雖然備極艱辛，然而自始至終是懷有「一舉成名天下知」的夢想，在以榮登金榜、求得功成名就的讀書目標背後，反映著功利性質的讀書價值觀。有別於求取功名，不少在野知識分子或因無意仕途，或因追求淡泊，其讀書的目的則在於汲取書中知識，而將讀書視為生活的樂趣之一。甚至所採取的讀書態度迥異於傳統框架，跳脫訓詁搜研、修養德性，使讀書自娛性質取代了嚴肅的態度。明代文人喜搜求古籍異書，不即登床，展書閱讀，幾近成癡的景象屢見不鮮。

明人重視藝文的造詣是結社群體生活中的要件，藝文在此是指詩文書畫以及鑑賞文玩等而言；藝文創作固然是書齋生活中的主體之一，但明人書齋生活中也視藝文為休閒生活中的一環，已成為一種時代的共識。讀書是千百年來，知識階層始終如一的規劃，捧讀的心境自然沖淡平和，盎然在胸。文人在與書籍朝夕相處下，對於讀書往往也深有體悟，並形之筆墨，訴諸情感，留下諸多佳辭妙句，以及萬千感受、可歌可泣的理想抱負、生活點滴等，其讀書精神足供後人玩味，細細品嚐。本文主要在討論明代文人讀書的志趣為何？並探究其形形色色之讀書目的，以及個人讀書時所採取的不同價值觀等。明代文人常有掩關習靜、心神專一的讀書態度，進而達到內心修養身性的目的，其次，亦有閉門謝客，不問俗事，以琴書自娛，追求自由與恬靜、超然於世外，安於清貧更是明代文人閒適自娛的良方。文人一生以書為伴，讀書成了文人陶冶情操、淨化心靈、寄託感情、增添樂趣，擴展視野的最好精神享受。¹

「文人」一詞，傳統論述常以「士」、「士大夫」、「士紳」、「鄉紳」或「知識分子」來加以稱呼。²明代文人的知識階層，受到傳統的影響與變化，文人群體的樣貌漸趨多樣化，並與文臣、道學家、儒士等身分，產生互相滲透、互相影響的關係。黃繼持將明代文人型態，析分為傳統式的「儒家文人」和以文墨為尚的「純文人」兩種，而民間文人的大量出現，使「純文人」的型態產生變化。³陳萬益在〈晚明小品與明季文人生活〉一文，則認為受到晚明讀書人階層形成的關係，已經產生「文人」、「文士」、「才子」、「名士」、「高士」等各種詞彙的出現，顯示明代文人集團的擴大。⁴

陳寶良認為，作為知識分子的明代文人而言，「文」是相對於「武」，其廣義的說法是泛指一切能舞文弄墨之人，即能從事文學、詩歌、散文、小說、戲曲等創作者；文人雖屬於知識分子之階層，但又與以科名、官位為憑藉的官僚或縉紳階層有異，而純粹的文人卻可完全憑藉知識或文學作品，以博得名氣與聲譽。⁵此外，大部分文人因科舉受挫而仕進無門，只好憑藉所掌握的知識維持生計，而就身處地方社會的文人，不僅在當地獲得「讀書種子」的尊稱與敬重，甚至被視為鄉里的導師、地方的柱石，足見其身分地位之尊崇。⁶

本文在行文論述時，傾向採取陳寶良對明代文人的觀點，而將「明代文人」視為廣義的文人意涵，亦即舉凡能夠從事文學、詩歌、散文、小說、戲曲等創作，同時能夠憑藉本

身的知識或文學作品，以獲取聲譽來維持生計，皆屬於「文人」的範疇。因此，本文在撰述內容時，除非有其他特別意涵的指稱，文中皆以「明代文人」統稱。

貳、修身養性

讀書既為生活的樂趣之一，所採取的讀書態度，自然不同於為入仕苦讀應考的士子，使讀書的自娛性取代了嚴肅性，成為文人閒居時快樂的源泉。⁷明代文人多有嗜書之習性，在浩瀚無邊的學海中，雅好讀書者在面對萬千卷的書冊時，除科舉用書與傳統經典之外，更不乏驚世駭俗、詭奇莫辯的各類書種，於是使文人內心滿佈好奇與嚮往的心理，遂發出「天下之書，讀之不盡」的感嘆。⁸從閱讀經、史、子、集、叢部等不同的書籍中，享受情緒昂揚的樂趣，讀至開懷歡喜處，率性仰天大笑；讀到哀戚悲傷處，可以為之追悼悲鳴；若對世間忿恨不平之處，更常有勃然怒斥之舉。所有喜怒之情，隨著閱讀書籍而變化，而讀書之樂，便在其中展現。趙季仁所謂平生三願：一願識盡世間好人、二願讀盡世間好書、三願看盡世間好山水，⁹或可作為最貼切的注腳。

明代文人的書齋生活重心，既以讀書為主體，而在所謂人生至樂，無如讀書的嚮往下，於是就出現以讀書為重，心無旁騖的讀書型態。如永嘉王叔杲(1517-1600)「蚤歲，讀書半山，稍闢亭臺，游詠其間，蔬食布衣，終身無媵侍。不習握筭，不問家人生產，而惟嗜書。」¹⁰范崇仁隱居好讀書，精於玄學，其閒居詩云：「三餐澹薄三餐福，一日清閑一日僊。」¹¹淡泊清閒中，以讀書自適。浦江宋濂(1310-1381)少習經史，曾從學於元末著名學者吳萊、柳貫、黃潛門下，素愛讀書。《明史》稱其：「自少至老，未曾一日去書卷，於學無所不通，為文醇深橫遠。」尤熟悉歷朝典故禮制，為明代制定許多禮樂制度，博得「開國文臣之首」的美譽。¹²在文人眼中讀書、藏書的作用，更高於廣置房產、田地。從怡養性情的培養而言，讀書可以免除沉溺奢靡享樂的正面意義：

世之樂聲色者，樂極而哀；富財貨者，財匱則貧；嗜滋味者，味厚則毒；廣交遊者，勢落則去，必然之理也。惟能讀書數卷，可以立身，窮經一帙，可以成名，則書室之澤，可謂弘且遠矣。¹³

世間的事物盛極而衰，為必然之理，惟有讀書可以立身、可以揚名，更可藉由讀書的過程，樹立志趣。因此，崇仁吳與弼(1391-1469)所謂：「今日思得隨遇而安之理，一息尚存，此志不容少懈，豈以老大之故，而厭於事也。」¹⁴正是說明讀書需要持續不懈，不受外物所誘的重要意涵。

文人以讀書為重的心態，是將讀書視為本業，更需要永無止境追尋的目標，在好學不倦的影響之下，有時會因此出現不事生產、經濟困頓的窘境，但是好學之士仍不改其志業。王雙山沉浸於學問之時，不事生產，甚至嚴禁弟子從事相關經營等生產事業：

所居止先人舊廬，廬傍有隙地，時植竹、灌畦不云疲。又不好治生人產，子弟稍役錙銖利，輒舉國法以戒。……日夕圖書數卷，兀傲晴窗，手自披注。力不能多貯書，間持友人書，隨鈎玄提要、摘寫編輯以為常。¹⁵

王雙山以讀書立志，自然專注於讀書，不問生產，即是恐怕為此而分心。而惠安黃孔昭(1428-1491)同樣因為家貧而無法購書時，亦是「閒從積書家借讀之，晝閉戶、夜焚膏，若諸生治舉子業者。」¹⁶不少文人雖然貧窮，無力買書，仍舊想盡辦法從藏書友人家中，借書來鈔寫閱讀，甚至摘取書中大意，以作瞭解書籍內容的手段，且常日以繼夜的讀書。晉江李卓吾(1527-1602)對此，深諳其中的樂趣，曾言：「蓬茅下誦詩讀書，日日與聖賢晤語，誰云貧是病。」¹⁷就算身處簡陋的蓬屋，仍然矢志讀書而不變，在精神性靈上獲得滿足，物質方面也就不以為意。祝廷相雅好讀書，經、史、子、集無所不讀，時常夜晚挑燈而讀，更提出：「書饑可為糧，渴可為飲，怠可以為枕」¹⁸的看法。

讀書不僅可以修身養性，更可藉由性靈與精神修養來癒病治窮。錢塘錢士鰲曾言其體弱多病，卻可由家居的讀書生活之際，產生凌虛御風之想，對病情舒緩稍有助益。¹⁹可見臥枕臨窗，隨手吟讀，對好學不倦的文人而言，似乎確實具有療病止痛之效。而崑山歸有光(1506-1571)之子歸季思(1563-1606)，勤學不怠，晚年曾築室於蠡湖讀書，室中僅一琴、一藥瓶、百卷書，默坐養身，不知老病纏身。²⁰仕宦若是罷官歸家，讀書更成為生活中排憂解悶的極佳消遣，如秀水賀燦然「罷第歸，門可羅雀，然閉戶翻書，亦足自娛。」²¹閒賦家居之時，以書消日，可淡觀世情、開襟暢懷。鄭雙溪「力辭而歸，杜門謝客，垂二十年，一室蕭然，圖書數卷，時人莫得窺其際。」²²漫長二十年的歸居生活，惟有以圖書相伴。吳與弼亦曾有此體認道：

貧困中，事務紛至，兼以病瘡，不免時有憤躁。徐整衣冠讀書，便覺意思通暢。古人云：「不過盤根錯節，無以別利器。」又云：「若要熟，也須從這裡過。」然誠難能，只得小心寧耐做將去。朱子云：「終不成處不去便放下。」旨哉是言也！²³

另外，無錫王問(1497-1576)「築室湖上，讀書三十年，不履城市，數被薦不起。工詩文書畫，清修雅尚，士大夫皆慕之。」²⁴不問功名，唯有讀書，讀書對文人而言，在精神上確實具有修身養性的功效。

讀書時須專心一志，不為俗事雜客所擾，而寂靜之際雖有孤獨的感受，卻正是讀書的最佳契機。所謂：「人生寂寞好讀書」、「人生讀書須寂寞」，²⁵便是在獨自讀書時，培養毅力與定力的良方。侯官曹學佺(1574-1646)認為能閉門謝客，以琴書自娛，才是真正能讀書：

陳眉公署其齋中二語：「讀書即是淨土，閉門即是深山。」亦此意耳！予友陳元凱，謝郎署歸，即不通賓客，以琴書自娛，其于俗氛世情，一無所染，是真能讀書者。²⁶

這種閉門謝客、不染世情的態度，惟以琴書自娛的志趣，才是文人讀書的真本色。嘉興岳元聲(1557-1682)在給友人沈玄序的書信中，也談及閉門讀書的重要性：

讀書而欲挈友朋共為之，便是游伴矣，助長者非徒無益，而又害之。前者已誤，今豈可再誤，為今之計，只是閉戶讀書。讀書只是讀易，但是不放，便有讀完的時節，三年、五年、十年，管取汝為人得成，不負相與一番初心也。不然淹淹草草從事終日，頭白還是這個玄序，豈不可憾？思之！思之！²⁷

無事之時以讀書解憂，最宜閉門謝客。而儀封王廷相(1474-1544)「家居閉門讀書，對親友不言宦途事，時游東園，會客葛巾野服，忻忻焉。」²⁸海鹽胡震亨(1569-1645)自幼好讀書，「老而念歲月無幾，嗜讀尤勤，每披卷惟恐客至，妨吾所事也。」²⁹在晚年面對歲月的流逝，更是倍加珍惜所剩的讀書時日，盡情悠閒享受遲暮的恬淡生活。

事實上文人閉門讀書的態度，並非完全是一種退縮的心態，有時更能展現出獨善其身的风采。儒家所謂的處世立身之道，不外乎兼濟天下與獨善其身，當文人卸下操煩國政的身分，退居於鄉野之地，書齋生活遂成為文人樂趣所在與精神寄託之處。明代文人在退歸鄉里之後，多鍾情於心境平淡的描寫，而河津薛瑄(1389-1464)在為其友人楊伯玉的「澹菴」書齋題記時，即認為：「澹者，寡欲之謂也。」古之君子不為富貴聲色所沉溺誘惑，並非是完全禁絕慾望，君子在乎的是如何節制、寡欲，惟有在歸於平淡、處之泰然的心境之下，才是真正表現出儒者隨遇而安的心境。³⁰沔縣費尚伊，明萬曆年間(1573-1602)進士，從官場中退歸鄉里時，「為園雜植卉木，臺榭亭軒之中，左圖右書，琴心酒德，交相輝瀉。」³¹新會陳獻章(1428-1500)認為：「學無難易，在人自覺耳。才覺退便是進也。才覺病便是藥也。」³²指出讀書貴在自覺，惟有習於淡泊生活，才能領略出書齋讀書的樂趣，同時藉由書齋生活的體驗，進而修身養性、獨善其身。

文人在入仕官場之後，雖能得到社會地位與經濟生活的滿足，但是身居高位必須面對政治局勢的紛擾，反不如退歸書齋潛思，藉由讀書之樂怡養性靈。因此，當崑山歸有光(1506-1571)讀到歐陽修(1007-1072)因居官位之上，仍有退思歸田等想法，則深切體認到：「後之君子，非復昔人之遭會，而義不容於不仕。及其已至貴顯，或未盡其用，而勢不能以遽去。然其中之所謂介然者，終不肯隨世俗而移易。雖三公之位，萬鍾之祿，固其心不能一日安也。」³³歸有光認為，心之所以不能自安的原因，即在於內心受到外物的不斷誘惑，而回歸淡雅平靜的生活，更能讓身處官場的身心有所慰藉。動盪不安的政治局面和激烈的黨爭，往往使一些文人掛冠免禍，潛思書齋，仕與不仕，多有遂初之念。³⁴至於如何讓身心有所慰藉？嘉靖年間(1522-1566)的翰林院孔目何良俊(1506-1573)即認為書齋內的讀書生活，可以藉此療癒繁忙的身心，當時的何良俊雖任職於南京城中，亦時常喟然嘆云：「吾有清森閣在海上，藏書四萬卷，名畫百籤，古法帖彝鼎數十種，棄此不居，而僕僕牛馬走乎！」遂移疾而歸，³⁵何良俊身處官場，仍舊思慕讀書生活所帶來的怡然自得。

其實生活周遭的各項事物，無不可以怡性悅情，常熟桑悅(1447-1503)在讀書之際，從經史之中得與先聖古賢相論道，「上求堯、舜、禹、湯、文、武、周公、孔子之道，次窺關、閩、濂、洛數君子之心，又次則咀嚼左傳、

荀卿、班固、司馬遷、揚雄、劉向、韓、柳、歐、蘇、曾、王之文，更暇則取秦漢以下古人行事之迹，少加褒貶，以定萬世之是非，悠哉悠哉，以永終日。」³⁶與先賢古人論交，不必以俗世市儈的利益方式，只要用心即能有所回報，況且先賢古人皆品德超然、滿腹經綸，與之論交只有百利而無一害。讀書生活既以修身養性、怡悅性情為目標，所以讀書與否亦被作為衡量文人的文化素養的指標。閩侯徐（1570-1645）讀書於「綠玉齋」，於書無所不藏，更以擁書為樂，嘗自署所居：「不讀數千卷書，不得入此室。」³⁷常熟錢謙益（1582-1664）盛讚吳中諸位先賢，皆為博雅好古之儒，其勤學讀書之用心實令後人敬佩，但猶不免感嘆：「居今之世，後生末學，不復以讀書好古為事，喪亂以後，流風遺書，益蕩然矣。」³⁸顯然讀書多寡，也反映出文人文化素養的高低。

藉由讀書時的心神專一，可以迴避俗事雜客所擾，還能怡養性情，因此習靜之際的讀書方式，便與文人的生活形態相得益彰。（參見圖：1）習靜本是一種嚴肅的修持生活，廣義的「習靜」生活，更是休憩閒適內涵的要項，因此靜可以修養，可以居家、可以學藝、可以閒適，而沉冥寧靜的境界，更是達到內心的安適虛靜。³⁹李陳玉認為習靜是學問第一要事，甚至將夜坐的習靜，視為生活上清平之福：

夜坐無事，觀心習靜，爐煙未寒，蟲聲漸細，一念不生，斷前後際，兩年牛馬之忙，猶如隔世一刻，清平之福，可比小年。⁴⁰

這種由書齋生活所延伸出來的閒賞美學概念，無一不落在明代文人的生活當中。⁴¹嘉興周履靖(1549-1640)別號梅墟，有「閒雲館」，時常「日坐一小閣中，惟焚香跏趺，左右圖書及古蹟數十卷，秦漢鼎彝、晉梁隱君子像而已。」⁴²莫秉清則是「居恆靜處，戒妄交，一室圖史，經旬不出戶。」⁴³吉水周延（1499-1561）個性耿直，一介不取，「燕坐一室，儼如對賓。」⁴⁴而鄭縣屠隆（1541-1605）對於習靜則有一套獨特看法，他強調：「觀喧寂動靜之旨，則知息機蓋不在掩關也；味戶樞流水之言，則知養形蓋不在習靜也。」⁴⁵掩關習靜固然是避世引遁、修身養性的方法，但這種形式上的虛靜，一旦遇到外在事物或環境的刺激，難保不受其影響。屠隆強調所謂的虛靜，不在於形式上所注重的「掩關習靜」，而是真正內心的修養，所以身形之外的放情詩酒、不自檢束，仍然可以習靜養性。是故安於寂靜、習於幽靜，都是克己的修養工夫，更是明人讀書生活的一個時代面向。



圖 1：秋林讀書圖

資料出處：明·王士充〈秋林讀書圖〉，取自中國美術全集編輯委員會編，《中國美術全集·明代繪畫下》（北京：人民美術出版社，一九八八年十月第一版），頁三九。秋水逶迤，一派明潔涼爽的秋天佳景，幽居深山的人文，伏案而坐，潛心研讀。

參、閒適自娛

明代正德、嘉靖以後，由於政治的險惡、官場腐敗、科舉考試的艱難，加之商品經濟的高度發達，使得部分文人的心理造成了劇烈的震撼，發生了心理危機，「士志於道」的信念失去了支撐，其心態隨之發生了巨大的轉變，他們由明初的熱衷於功名轉而絕意仕進，

由棄官不就發展為不應科舉，心態的轉變，引起了士風的變化，產生了許多名士、狂士、山人和隱士。錢塘陸雲龍(1586-1644)在其著作《型世言》中表達對明代文人淡泊功名之閒適生活有更深一層的認同及陳述。⁴⁶

自娛必先具備清閒的條件，惟有清閒才能獨處，進而讀書自娛。明代文人退而閒居，其閒必有可取法者。祁陽鄧球(1525-1595)強調：「談富貴不如談清閒，清閒中自有一種富貴。」⁴⁷公安袁宏道(1568-1610)認為「趣」是種本乎率真，本乎性靈的感受，包含：典麗之中的「雅趣」、詼諧成趣的「諧趣」、風趣天然的「自然之趣」，這些不僅是一種美學範疇，更是一種人生情趣。⁴⁸公安袁中道(1570-1623)與友人書中提及：「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。」⁴⁹清淨閒適，就是精神上一種超然物外的解放。

文人讀書除為了科舉應試的目的外，也強調自娛性質的讀書樂趣。閒適自娛的讀書生活全憑興趣所致，所注重的並非讀書之目的，而在於讀書的過程。自娛、娛悅或是自得、自適，都是怡情的處世心態。所謂自娛，固然是側重抒寫閑適、寧靜、逍遙、沖淡之情，也含有抒發情緒之意涵。⁵⁰雖然文人在生活之中，科舉應試的功利性質的讀書和閒適自娛的讀書往往兼而有之，但是在功成名就或仕宦無望之後，轉而隱退鄉里，讀書便成為純粹陶冶情操的方法，因此不少文人至老年，依然手不釋卷。歸安茅坤(1512-1601)於高齡八十之際，於世間事物一切謝絕，自構「七戒齋」以待老，一不食顯殺牲、二不赴宴、三不吊喪及會葬宴飲、四不御姬妾、五不入城郭、六不問家產事、七不聞姻族鄉黨事，「日惟焚香宴坐于几榻間，自詠自適而已。」⁵¹除此之外，陸紹珩更提出閒居之趣，有五快活：不與交接免拜送之禮、終日可觀書鼓琴、睡起隨意無有拘礙、不聞炎涼囂雜、能課子耕讀。⁵²無事閒居在家，讀書自娛，的確是文人相當重視的生活形態。

讀書的自娛性質取代傳統的嚴肅性質，閱讀書籍成為文人閒居時的快樂源泉，以致於形成「人生至樂，無如讀書」的生活概念。明代書齋或閣樓常建於高處，舉目即可登高望遠，面臨山水景致，更有幽然之情境，尤其適合獨處自娛、讀書鑑賞，⁵³而讀書的樂趣無窮，使文人的生活充滿無限愉悅。潘廷振自謂了無一事，「獨好古詩，工二王行草書法，日與從父兵侍公、族弟吏侍公、侍公大僕汪公玄錫、處士程公曾，往來酬唱。晚厭世紛，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。」⁵⁴徐封翁「自少至老，嗜書不倦，牙籤萬軸，手披訂之，以是自娛。」⁵⁵沈褒中於晚年讀書展玩，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。」⁵⁶皆藉讀書披訂、吟哦賦詩自娛，以消磨時間。

在晚明思想開放的社會風氣下，文人樂於追求靜心閱讀以自娛的生活方式，這種強調自娛的文人讀書生活，在社會上屢見不鮮。如崑山張寰致仕後，「日以圖史自娛」；長洲顧元慶(1487-1565)，「獨以圖書自娛」；吳縣王鏊(1450-1524)季子王延陵，「讀父遺書，娛情細素」；長洲劉鳳，致仕後絕意仕進，「日馳騁典墳，以文章自娛」；太倉王世貞(1526-1590)

罷歸後，「墳典是討，詩書是娛」；無錫顧道潔，屏居南邗別墅，「簡棄塵俗，惟讀書鼓琴，用自娛悅」；淇縣孫徵蘭（1582-1653），四川參議，乞病家居，「累薦不起，以詩文自娛」；湯陰蘇育，博學嗜古，見時將亂，闢園於城東北隅，名曰「臥遊」，聚書萬卷，日杜門手一編坐其中。⁵⁷余恢於居所之外，構築亭台，時而觴詠唱和，自得其樂：

有別墅二，居北曰一鑑亭，居南曰前川。閒叟既以家政授二子，乃自居一鑑，而往來前川，而前川之樂，則深矣，觴咏倡和，竟日忘歸，故閒叟之名著。⁵⁸

明代文人多有嗜書之習性，在「天下之書讀之不盡」的浩瀚學海中，⁵⁹雅好讀書者，對於萬千書種，滿佈好奇與嚮往，從閱讀不同的書籍中，享受情緒轉換的樂趣，於是讀書之樂，便在其中展現。明人善於營造讀書生活的自娛意味，華亭何良俊〈1506-1573〉少好讀書，凡遇有異書，必前往購之，甚至「每巡行田陌，必挾策以隨，或如廁，亦必手一編，所藏書四萬卷，涉獵殆遍。」⁶⁰孟寅齋「年五十五，手卷不釋，或披酒臥矣，即夜起，舉燭披誦，意得則放歌長吟，聲如金石，他日夜亦如之。」⁶¹夜中吟頌，趣意盎然，他們樂於與書相依伴，嗜書之癡，可見一斑。明代文人在淡泊清閒之中，常以讀書自娛，頗有仙人風骨，如新安江覺卿「歸而卜築駐蹕之麓，蓋其山為高皇帝嘗所臨幸云。覺卿日嘯咏其中，盡出篋中書讀之。自九流《七略》，以及稗官小說，逸史斷載，摩削亡昏旦，所錯綜上下，略見《對問二編》。」⁶²好讀書者，無分書種，皆能從中得到樂趣。祝廷相喜好讀書，躬耕種植之餘，猶不忘讀書：

益取經、史、子、集讀之。然自累葉以來，世耕鑿而不廢鉛槧。雲樵公（廷相之父）命公兄弟種樹頰山，輒挾策從田塍間，且誦且植，相與談討擊難。夜歸，篝燈讀，夜分乃已。間得一異書，手自繕寫，曰：「書饑可為糧，渴可為飲，怠可以為枕。古稱益人神智，非虛也。」里中凡禊社祖道諸雅事，踵相躡，乞公圖而詠之，以相贈遺。或不嫻於詩若書，則屬公代，書法纖穠縱斂，篆籀分隸，榜署草行，各斐妮有致。⁶³

耕作種植是形體上的鍛鍊，讀書不廢則是心智上的提昇，而以書為糧、為枕，終日與之相伴而不倦，可謂是明人讀書生活的最佳寫照。

明代文人無論是宦途致仕，或科場不遂，或志存幽恬，大都醉心於退守書齋一隅，以讀書接客自娛。「清閼藏」主人張應文，在自序中提及在書齋閒坐，擁攬圖史、古物，甚至吟詩論道：

嘉靖、萬曆間，吳中有隱君子焉，號學無所不通，不翅儒域。齋居宴坐，熱博山爐，烹石鼎、陳圖史、列尊壘，著書談道吟詩搨帖甚適也。時於揮灑之餘，或滋蘭種竹，或蒔雲博奕，或劇談古器，麗麗不休。⁶⁴

而長洲劉鳳「有逸致，愛法書名畫，善小楷行草，作墨蘭、石竹，具有意態。琴弈寄意，對客弈，至忘日夜。拳石片硯，古董小物，玩弄移時，不知饑飽，一草一花，靜觀獨會。」⁶⁵「一篷春雨軒」主人會稽陳中常，於書齋周遭「雜蒔花卉，左右圖書，風晨月夕，茶鼎香篆，奇古之玩好，絕俗之名流，日相與嬉娛其間。」⁶⁶長洲文徵明（1470-1559）以翰林待詔歸，閉門不問俗事，惟以翰墨自娛，時而「焚香燕坐，蕭然若世外。」⁶⁷閉門靜處不出、焚香燕坐等獨處生活，成為文人閒居時的心靈寄託，更是閒適自娛的良方。

明代知識階層樂在讀書，追求自由與恬靜，超然於世外，安於清貧，有高尚的情操氣節，不為功名利祿所動，讀書生活悠然自得。明人不僅將讀書轉化為娛情的要素，更將其融入日常生活之中，而讀書生活可以博綜，也可以專擅，一日讀書生活中可以變換不同的主題，要在適志怡情而已。如時人所謂：「田園有真樂，不瀟灑終為忙人；誦讀有真趣，不玩味終為鄙夫；山水有真賞，不領會終為漫遊；吟詠有真得，不解脫終為套語。」⁶⁸讀書所帶來的真趣，還須透過文人的文化素養去涵泳體驗才能完成。（參見：圖 2）



圖 2：漁舟讀書圖

資料出處：明·蔣嵩〈漁舟讀書圖〉取自故宮博物院藏畫集編輯委員會編，《中國歷代繪畫·故宮博物院藏畫集4》（北京：人民美術出版社，一九八六年十二月第一版），頁一五一。輕舟橫渡曠野景色，意境幽遠，如詩如畫，描繪出文人在舟遊中，亦不忘手捧書卷，將幽靜自然景致與文人的讀書生活緊密地結合在一起。

肆、增廣知識

明代中葉以來，書籍種類因印刷事業的發達而增多，同時也促進文人對於各類書籍的廣泛興趣。由於閱讀層面的擴大，傳統的經史書籍已不再吸引文人興趣，明代文人開始轉而廣泛閱覽奇書、雜書，如此情形又推動文化知識層面的擴展。⁶⁹ 受此社會風氣的影響，明代文人於是競相以閱覽奇書為樂，嘉興周履靖(1542-1632)認為從歷代以來多有不傳或散佚的書籍，如八索九丘之類，非平時所能得，而傳統經史書籍又不足為奇，惟有稗官野史、小說，可以驚豔四座，使人讚嘆不已，其中內容：「雖聖賢所不道，典墳所不編，而亦天地之間所不盡廢，存之可也。」⁷⁰ 顯然，周履靖對於這些所謂奇書、雜書，具有相當高的評價與重視。

由於所謂的「奇書」、「雜書」，有別於一般傳統的經學、史學之書，基於探奇搜密的心態驅使，使得不少明代文人對此種書籍抱持著濃厚的興趣，而此類書籍內容所記載的知識與學問，多與傳統典籍有所差異，多方閱讀之下，更能汲取且擴大知識的範圍。因此，雖然稗官野史、小說等書籍在傳統文化地位較為低落，但因其能彌補經史不足之處，於是受到文人的關注，地位漸次提昇。華亭陳繼儒（1558-1639）曾提及當時文人的藏書，多好藏野史、小說，由於對此類書籍有相當的濃厚興趣，因此諸友往來之間，「每相見，首問近得何書，各出笥秘，互相傳寫，丹鉛塗乙，矻矻不去手，其架上芸裏緗囊，幾及萬籤，而經史子集不與焉。」⁷¹ 新安江覺卿時常嘯咏山間，盡出篋中書讀之，自九流七略以及稗官小說無所不閱。⁷² 可見不少文人對於此類書籍的追求搜尋。

傳統中國文人對於讀書生活，多有沉浸、嚮往的理想，以致於有不少知識分子為此廢寢忘食。對於閱讀奇書、雜書，明代文人表現出積極追尋的態度，部分文人還出現近乎沉醉與癡迷的行為，較之前代更是過之而無不及。或有「得一僻書，識一奇字，遇一異事，見一佳句，不覺踴躍，雖然絲竹滿前，綺羅盈目，不足喻其快」的興奮之情。⁷³ 沙縣樂純性好藏書與讀書，每逢遇到異書，則亟欲展書閱讀，甚至有「恨天生眼」之語：

性好積書滿牀，生涯每得奇書，不即登床，讀已始快，天恨生我眼，一經校閱，遂即了了。嘗聞後生少年，得一奇書，不知何語，以為難讀，便秉書床，塵埃堆積，永不一披，即有稍知讀書者，必坐此弊，為之太息。⁷⁴

樂純以蒐集、閱讀奇書為樂，而「不即登床，讀已始快」的態度，顯示出其對奇書的痴迷，同時他也感嘆不少人，將奇書棄置不讀的弊端。福建徐煥(1570-1645)的〈窓下讀書柬陳磐生〉，更反映出自身輒喜異書，甚至四處尋覓新書、鈔寫秘冊的心境：

我性喜觀書，積久已成癖。自少以及艾，簡編手未釋。市肆覓新篇，故家鈔秘冊。讐校費丹鉛，蠹魚伴晨夕。繼志辜一經，泛覽存手澤。旋讀亦旋忘，聰明減疇昔。閉戶社自娛，鮮遇同心客。惟君秉慧根，少年精典籍。⁷⁵

而長洲沈雲鴻(1450-1502)為沈周(1427-1509)子，長於考訂，自言未曾一日離經史，見奇書名畫必傾囊購之，更願化為蠹書蟲，沉醉於讀書樂趣之中。⁷⁶此外，萬曆年間(1573-1620)的嘉興藏書家陳良卿(1573-1620)，性好蒐羅異書，「遇有奇書隱牒，不惜破產購之。江南故家遺帙，搜抉殆遍。」⁷⁷邵武謝兆申(1573-1620)為萬曆年間貢生，性喜好藏書，「喜交異人，購異書，摭異聞，自墳典、丘索、經緯流略、稗官鑠語，靡不甄錄，交遊既廣，橐中半以佞佛，半以市書。」⁷⁸明代文人樂於與書相依為伴，嗜書之癡，可見一斑。

在如此癡迷於訪求奇書、異書的文化氛圍之下，明代文人對此無不費盡心力。如章丘李開先(1502-1568)即自稱，與當時歷城邊貢(1476-1532)、壽光劉鉉(1476-1541)，皆以喜愛蒐書為癖好，⁷⁹而武進唐順之(1507-1560)即盛讚其好友李開先，為四處搜求奇書的堅毅精神：

中麓李子最好奇，平生苦心只自知。破塚將尋姬氏籍，鑿山欲出禹王碑。烏篆蚪文焚後字，白雲黃竹刪前詩。藏在陰厓及海窟，神物守護誰得窺。自從掇取歸君屋，但聞胡山鬼夜哭。汗牛詎止盈五車，插架應知滿萬軸。開函几席生雲烟，五色紛紛耀人目。家中綾綺割截盡，更剪朝衣作裝束。中麓子，幾歲讀書長閉門，自信中郎能一目。還輕左氏識三墳，邇來下筆作詞賦，絕似先年石鼓文。⁸⁰

李開先為搜求古籍異書，所費家產極鉅，甚至不惜破塚尋籍、鑿山出碑而上山下海，卻也因此使家中藏書汗牛充棟、插架萬卷，這種對藏書無悔的投入與奉獻，使得唐順之感佩「論交多愧十年前，可道壯心猶未已。」嘉靖年間(1522-1566)的蘇州孫樓，「性好書，或赴試，薄游兩都，日邀列肆間，一覩所未覩，輒大叫，喜中自禁。若一旦獲拱璧，恨相遇晚。與之值，或倍其索，弗愆。既獲，雖劇寒暑必諷之卒業。」⁸¹一見未覩之書，輒狂喜大叫，可見其內心壓抑不住的驚喜之情。而文人對訪求奇書、異書的癡迷態度，其中又尤以華亭朱大韶(1517-1577)以美婢換宋版書之事，最為人所驚嘆。朱大韶退歸鄉里之後，構樓藏貯圖書，朝夕觀覽，遠眺自適，並將書樓取名「快閣」，⁸²後因聽說有人出售宋刊本《後漢紀》，朱大韶亟欲購得此書，竟願以美婢換之：

嘉靖中，華亭朱起士大韶性好藏書，尤愛宋時鏤版，訪得吳門故家有宋槧袁宏《後漢紀》，系陸放翁、劉須溪、謝疊山三先生手評，飾以古錦玉簽。遂以一美婢易之，蓋非此不能得也。婢臨行題詩於壁曰：「無端割愛出深閨，猶勝前人換馬時。它日相逢莫惆悵，春風吹盡道旁枝。」起士見詩惋惜，未幾捐館。⁸³

朱大韶因喜愛宋版書而近乎癡狂，遂不惜以美婢交換，卻又因其別離哀怨的詩句而懊悔，最後只得抑鬱而死。古代文人的讀書生活既艱辛又充滿樂趣，士人通過讀書，獲取知識，開啟心智，驅散憂愁和孤寂，使生活充實而有意義。(參見：圖 3)

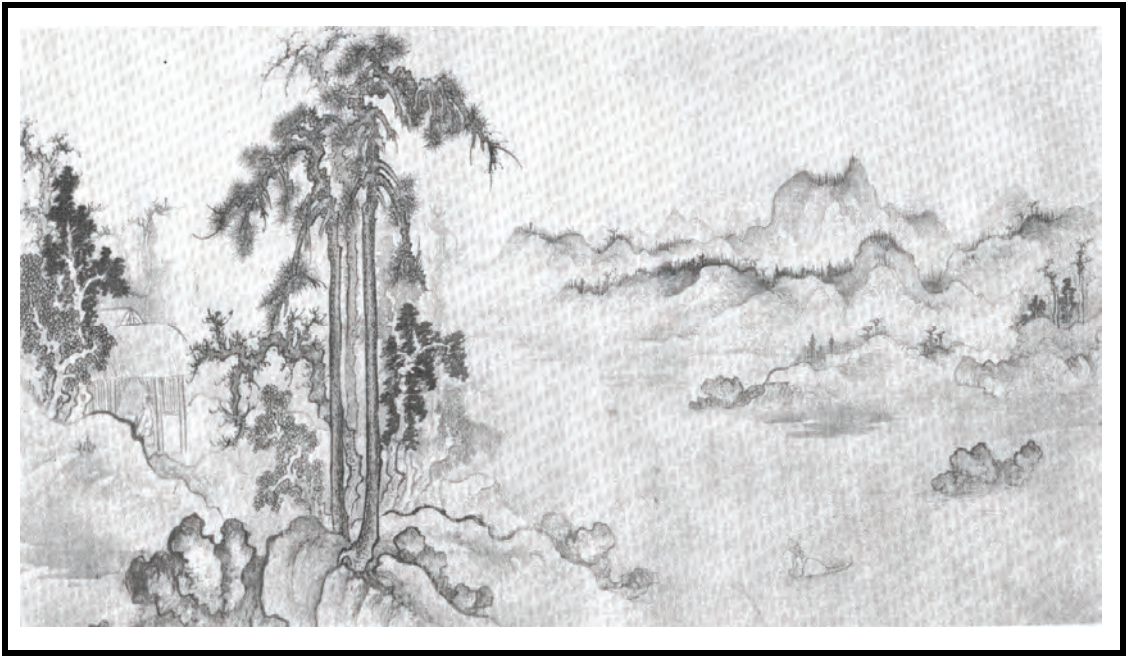


圖 3：松屋讀書圖

資料出處：明·佚名〈松屋讀書圖〉，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，一九八八年十月第一版），頁八。數松高聳挺立岩石間，樹下茅屋中有一老者襟坐讀書，松、屋臨湖，小舟隨波蕩漾，一翁坐於船首，持竿垂釣，遠處群山連綿起伏，崗巒重疊，翠影枯枝。

伍、結語

傳統中國文人多以讀書為志業，將追求科舉功名、榮登金榜等功利性質作為目標與目的。不過也有部分的文人，有別於求取功名的意圖，或因無意仕途，或因追求淡泊，其讀書之目的則在於單純的知識追求，而將讀書視為生活的樂趣之一。甚至所採取的讀書態度迥異於傳統框架，跳脫訓詁搜研、修身養性，使讀書自適、自快、自得、自娛性質取代原本嚴肅的態度。因此，價值觀的轉變也反映出明代不同時期文人讀書的志趣，進而影響個人讀書之不同目的。

明代文人讀書時需要靜謐的環境，從書裡的內容，乃至於書外的環境，充分地感受閱讀的樂趣，不僅專心致力於知識學問的精神層次追求，並體驗孤獨與寂靜的意境，所以讀書時的內在狀態與外在環境的選擇，直接反映出明代文人內在的精神思維。也由於閱讀層面的擴大，明代文人取代閱讀傳統的經史書籍，開始轉而閱覽奇書、雜書，進而競相以閱覽異書為樂，進而增廣知識，油生志趣。

明代文人讀書生活崇尚典雅，環境、心境、禪境，是為讀書生活的三境。隱逸的個性也是部分文人性格之一，能安於貧賤，享受「萬般皆下品，唯有讀書高」的意境，更要耐得住寂寞，⁸⁴ 才能放懷自然、寄情山水。徜徉於山光水色，令人有種遠離塵囂，達到另一境界的感覺，更是誘發藝文、思想創作題材的最佳時機。古典園林所呈現的花草、奇石、池潭、景區，被賦予不同的風流韻事，不少園林花種更被譽為隱逸、君子、典雅的德行。事實上，明代文人常以山水寄託懷抱與理想，並藉由讀書之餘，飽覽群山壯闊，作為休憩閒適的樂趣。沉醉於山水景致之中，不僅是寄託心志，更是將讀書、休閒、生活、山水相互結合的生活理念。掩關習靜才能怡養性情，閒適自娛領悟精神上一種超然物外的解放，搜求古籍異書，熟讀深思、開啟心智的良方，使生活充實而有意義。也生動體現明代文人高雅的讀書生活志趣，樹立了後人學習的典範。

註 釋

1. 孫立群，《中國古代的士人生活》（北京：商務印書館，二〇〇三年十二月第一版），頁二七。
2. 王賡武，〈中國社中的學者：歷史背景〉，收入《歷史的功能》（香港：中華書局，一九九〇年六月），頁一一八～會一一九。
3. 黃繼持，〈明代中葉文人型態〉，《明清史集刊》，一九八五年，卷一，頁三七～六一。
4. 陳萬益，《晚明小品與明季文人生活》（臺北：大安出版社，一九八八年六月初版），頁四九。
5. 陳寶良，〈明代文人辨析〉，《漢學研究》，一九九一年六月，頁一九〇～一九八。
6. 王爾敏，《明清社會文化生態》（臺北：臺灣商務印書館，一九九七年十月初版），頁五九～六〇。
7. 黃明理，〈「晚明文人」型態之研究〉，《國立臺灣師範大學國文研究所集刊》，三四號，一九九〇年六月，頁一〇三六。
8. 明·彭汝讓，《木几冗談》（《筆記小說大觀》第五編第四冊，臺北：新興書局，一九八〇年一月

- 初版)，頁二一四。
9. 明·樂純，《雪菴清史》（《四庫全書存目叢書》子部一一一冊，臺南：莊嚴文化事業有限公司，一九九五年九月初版，據明書林李少泉刻本影印），卷三，〈清課·讀書〉，頁一五上。
 10. 明·王叔杲，《半山藏稿》（臺北：漢學研究中心景照明萬曆二八年序刊本），附錄，李維楨〈王憲使傳〉，頁三上。
 11. 明·方學漸，《邇訓》（《四庫全書存目叢書》，子部二四一冊，臺南：莊嚴文化事業有限公司，一九九五年九月初版，據明刻本影印），卷一八，〈幽棲〉，頁六上。
 12. 《明史》，卷一二八，〈列傳十六·宋濂〉，頁三七八七。
 13. 明·王褒，《三山王養靜先生集》（《續修四庫全書》集部一三二六冊，上海：上海古籍出版社，二〇〇二年三月第一版，據明成化十年謝光刻本影印），卷一〇，〈廉江書室記〉，頁七上～八上。
 14. 清·黃宗羲《明儒學案》（臺北：華世出版社，一九八七年二月臺一版），卷一，〈崇仁學案一·吳康齋先生語〉，頁二七。
 15. 明·于孔兼，《山居稿》（臺北：漢學研究中心景照萬曆四〇年序刊本），卷一，〈壽王雙山先生七十言〉，頁五三下～五四上。
 16. 明·黃克晦，《黃吾野先生詩集》（臺北：漢學研究中心景照清乾隆二五年序刊本），〈黃孔昭詩稿序〉，頁四下～五上。
 17. 明·陳繼儒、程銓，《古今韻史》（《四庫全書存目叢書》，子部一四八冊，臺南：莊嚴文化事業有限公司，一九九五年九月初版，據明刻本影印），卷六，〈韻語〉，頁八。
 18. 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），卷一二，〈贈南京吏科給事中南州祝公墓表〉，頁一下～二上。
 19. 明·錢士鰲，《錢麓屏先生遺集》（臺北：漢學研究中心景照明萬曆年刊本），卷三，〈烹茶問業序〉，頁一九上。
 20. 明·高攀龍，《高子遺書》（臺北：環球書局，一九六六年九月），卷三，〈陶菴先生傳〉，頁四上～下。
 21. 明·賀燦然，《六欲軒初稿》（臺北：漢學研究中心景照明刊本），卷一四，〈與楊仲堅〉，頁六下。
 22. 明·侯一元，《二谷山人集》（臺北：漢學研究中心景照明嘉靖三七年序刊本），《鴈蕩集》，〈傳誌·司教雙溪鄭公墓誌銘〉，頁六下～七上。
 23. 《明儒學案》，卷一，〈崇仁學案一·吳康齋先生語〉，頁一七～一八。
 24. 清·張廷玉等，《明史》（臺北：鼎文書局，一九八七年二月再版），卷二八二，〈儒林一〉，頁七二四七。
 25. 劉天華，《畫境文心——中國古典園林之美》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，一九九四年十月第一版），頁一三二～一三三。
 26. 明·曹學佺，《石倉全集》（臺北：漢學研究中心景照明刊本），《西峰六一文》，〈林守一山居詩引〉，頁二五上。
 27. 明·岳元聲，《潛初子文集》（臺北：漢學研究中心景照明刊本），卷六，〈與沈玄序〉，頁一四

下～一五上。

28. 明·張萱,《西園聞見錄》(《明代傳記叢刊》,臺北:明文書局,一九九一年元月初版),卷二一,〈投閒〉,頁二一二一。
29. 明·胡震亨,《讀書雜錄》(《四庫全書存目叢書》,子部一〇九冊,臺南:莊嚴文化事業有限公司,一九九五年九月初版),卷上,頁三。
30. 明·薛瑄,《薛瑄全集》(太原:山西人民出版社,一九九〇年八月第一版),《讀書錄》,卷一九,〈澹菴記〉,頁八四二～八四三。
31. 明·譚元春,《譚元春集》(上海:上海古籍出版社,一九九八年十二月第一版),卷二五,〈觀察費公墓誌銘〉,頁七〇九。
32. 《明儒學案》,卷五,〈白沙學案上·文恭陳白沙先生獻章·論學書〉,頁八七。
33. 明·歸有光,《歸震川集》(臺北:世界書局,一九六〇年八月初版),卷一五,〈遂初堂記〉,頁一九八～一九九。
34. 王明洪,〈明清時期的書齋文化〉,《文史月刊》,一九九六年七月七期,頁五六。
35. 《明史》,卷二八七,〈列傳·文苑三〉,頁七三六四～七三六五。
36. 明·桑悅,《思玄集》(《四庫全書存目叢書》,集部三九冊,臺南:莊嚴文化事業有限公司,一九九七年六月初版,據明萬曆二年桑大協活字印本影印),卷九,〈獨坐軒記〉,頁一一上～下。
37. 徐燦,《鰲峰集》(《續修四庫全書》集部一三八一冊,上海:上海古籍出版社,一九九五年,據明天啟五年南居益刻本影印),二八卷,〈壽徐興公先生六十一序〉,頁一四上～一五上。
38. 清·錢謙益,《列朝詩集小傳》,丙集,〈朱處士存理〉,頁三〇三。
39. 吳智和,〈明人習靜休閒生活〉,《華岡文科學報》,二五期,二〇〇二年三月,頁一四五～一九三。
40. 明·李陳玉,《退思堂集》(臺北:漢學研究中心景照明刊本),〈令記〉,頁五一下、頁四五下。
41. 毛文芳,〈閒賞一晚明美學之風格意涵析論〉(《晚明閒賞美學》,臺北:臺灣學生書局,二〇〇〇年四月初版),頁二九～六三。
42. 明·李日華等,《梅墟先生別錄》(《四庫全書存目叢書》史部·八五冊,臺南:莊嚴文化事業有限公司,一九九六年八月初版,據涵芬樓影明萬曆夷門廣牘刻本)卷上,頁四四下。
43. 清·莫秉清,《傍秋庵文集》(《明清史料彙編》八集,臺北:文海出版社,一九七三年三月初版),卷四,〈附錄·貞白先生墓誌銘〉,頁三九上。
44. 清·徐開仕,《明名臣言行錄》(《明代傳記叢刊》,臺北:明文書局,一九九一年元月初版),卷五七,〈左都御史周簡肅公延〉,頁七下。
45. 明·屠隆,《白榆集》(臺北:國家圖書館藏明萬曆間刊本),卷九,〈與趙汝師太史〉,頁一八上～二〇上。
46. 雷慶銳,《晚明文人思想探微:《型世言》評點與陸雲龍思想研究》(北京:中國社會科學出版社,二〇〇六年十二月第一版),頁一～二八三。
47. 明·鄧球,《閒適劇談》(臺北:國家圖書館藏明萬曆間鄧氏家刊本),卷一,頁六三下。
48. 周群,《袁宏道評傳》(南京:南京大學出版社,一九九九年十二月第一版),頁一一九～一二三。

49. 明·袁中道,《珂雪齋集》(上海:上海古籍出版社,一九八九年一月第一版),卷二四,<答錢受之>,頁一〇二五。
50. 吳調公、王愷,《自在自娛自新自懺——晚明文人心態》(蘇州:蘇州大學出版社,一九九八年九月第一版),頁九三~一二四。
51. 明·茅坤,《茅坤集》(杭州:浙江古籍出版社,一九九三年十月第一版),卷二〇,<七戒齋記>,頁六三二。
52. 明·陸紹珩,《醉古堂劍掃》(收入馬美信編選,《晚明小品精萃》,上海:復旦大學出版社,一九九七年十一月第一版),卷五,頁一五二。
53. 明·夏基,《隱居放言》(臺北:漢學研究中心景照清康熙卅二年刊本),<客窗閒話·問造閣>,頁三上。
54. 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),卷六,<顯考封中大夫江西布政使司右參政潘公行狀>,頁二二上。
55. 明·顧起元,《嫺真草堂集》(臺北:文海出版社,一九七〇年三月初版,據國家圖書館藏明萬曆四十二年刊本影印),卷一一,<徐封翁七十序>,頁二四上。
56. 《珂雪齋集》,卷九,<壽懿所沈翁七十序>,頁四四一。
57. 詳見清·潘介祉,《明詩人小傳稿》(臺北:國立中央圖書館,一九八六年初版),卷一三,頁四七九。
58. 明·汪思,《方塘汪先生文粹》(臺北:漢學研究中心景照明萬曆三年序刊本),卷五,<前川間叟墓誌銘>,頁二〇下。
59. 《木几冗談》,頁二一一四。
60. 明·何良俊,《四友齋叢說》(北京:中華書局,一九五九年四月第一版),<初刻本自序>,頁五。
61. 明·魏裳,《雲山堂集》(臺北:漢學研究中心景照明萬曆七年序刊本),卷六,<孟父處士寅齋遷葬墓誌銘>,頁三〇下。
62. 《澹園續集》,卷一〇,<江覺卿傳>,頁四一上。
63. 《澹園續集》,卷一二,<贈南京吏科給事中南州祝公墓表>,頁一下~二上。
64. 明·張應文,《清閼藏》(《百部叢書集成·學海類編》,臺北:藝文印書館,一九六七年),<自序>,頁一上。
65. 明·朱國禎,《湧幢小品》(北京:文化藝術出版社,一九九八年八月第一版),卷二二,<逸致>,頁五四八。
66. 錢伯城等編,《全明文》(上海:上海古籍出版社,一九九二年),卷七一,陳謨<一篷春雨軒詩序>,頁五四九。
67. 清·褚亨爽,《姑蘇名賢後記》(《明代傳記叢刊》,臺北:明文書局,一九九一年十月初版),王世貞<文先生傳>,頁一五上~一六上。
68. 《醉古堂劍掃》,卷五,頁一二九~一三〇。
69. 夏咸淳,《晚明士風與文學》(北京:中國社會科學出版社,一九九四年七月第一版),頁八七。
70. 明·周履靖,《明刊本夷門廣牘》(臺北:臺灣商務印書館,一九六九年四月臺一版),卷一,何

三畏〈刻夷門廣牘序〉，頁二一下。

71. 明·陳繼儒，《晚香堂集》（《四庫禁燬書叢刊》集部六六冊，北京：北京出版社，二〇〇〇年一月第一版，據明崇禎刻本影印），卷二，〈藏說小萃序〉，頁四七下。
72. 《澹園續集》，卷一〇，〈江覺卿傳〉，頁四一上。
73. 明·徐煥，《筆精》（福州：福建人民出版社，一九九七年五月第一版），卷七，〈讀書樂〉，頁二四一。
74. 《雪菴清史》，卷二，〈清供·書床〉，頁一三上～下。
75. 《鼇峰集》，卷五，〈窓下讀書東陳磐生〉，頁二四下。
76. 明·文徵明，《文徵明集》（上海：上海古籍出版社，一九八七年八月第一版），卷二九，〈沈維時墓誌銘〉，頁六七二～六七三。
77. 清·葉昌熾《藏書紀事詩》（上海：上海古籍出版社，一九九九年十二月第一版），卷三，〈孫樓子虛〉，頁二九二。
78. 清·朱彝尊，《靜志居詩話》（北京：人民文學出版社，一九九〇年十月第一版），卷一八，〈謝兆申〉，頁五四五～五四六。
79. 明·李開先，《李開先全集》（北京：文化藝術出版社，二〇〇四年八月第一版），《李中麓閒居集》，卷二，〈曬書〉，頁一七〇，自謂：「邊劉併及余，癖好在收書」，而「邊」即指邊貢（1476-1532）、「劉」即為劉銑（1476-1541）。
80. 明·唐順之，《重刊荊川先生文集》（《四部叢刊初編》集部，臺北：臺灣商務印書館，一九六五年，據上海商務印書館縮印明刊本影印），卷二，〈李中麓文選藏書歌〉，頁三下～四上。
81. 明·孫樓，《刻孫百川先生文集》（《四庫全書存目叢書》集部一一二冊，臺南：莊嚴文化事業有限公司，一九九七年六月初版，據明萬曆四十八年華滋蕃刻本影印），卷一，〈博雅堂藏書目錄序〉，頁一四下。
82. 明·過庭訓，《明分省人物考》，卷二六，〈朱大韶〉，頁四一上。
83. 明·吳翌鳳，《遜志堂雜鈔》（《叢書集成續編》一八冊，臺北：新文豐出版公司，一九八九年七月，據槐廬叢書影印），卷七，〈庚集〉，頁三上～下。
84. 趙映林，〈中國古代的隱士與隱逸文化〉，《歷史月刊》，九九期，一九九六年四月，頁三四。

Studying interest of Scholars in the Ming Dynasty

Lu Yun-Tsai



Abstract

From ancient to modern time, reading can not only explore life more but also increase knowledge. Scholars in Ming Dynasty thought it as an important target in life. In the traditional Chinese society, Imperial Examination was a valued way through which intelligentsia could gain a higher class. But in late Ming Dynasty, some scholars chose to take reading as a life interest instead of the official rank purpose. They lived a simple way of life since bureaucracy and social made no sense for them anymore. Living in the quiet mountains and natural forest to increase knowledge became the goal for them.

Things change one after another. But the only reading and studies can make life valuable. Seeking the core belief of the scholars in Ming Dynasty through reading and studying lives, we will know why reading was the spiritual enjoyment for them.

Keywords : Ming Dynasty, Scholar, Reading Room, Studying, Life, interest.

鄭世璠三個時期藝術創作風格分析

張純櫻

摘 要

油畫源自歐洲，台灣人係在日治時期透過殖民美術教育方接觸這種新媒材。但因屬文化挪用和二手資訊之故，遂逐漸浮現徒具形式，卻缺乏精神內涵的困境。鑑往知來，研究第一代西畫家的作品風格、畫歷和生命歷程將有助於了解油畫在台灣發展的情況與遭遇的困難。

本文以歷史研究法為主，期能從探析日治時期即參展迄今，作品、生命歷程和畫歷俱豐的鄭世璠(1915-2006)的家庭背景、作品風格與影響其繪畫風格形成的包括時代氛圍、制度和教育等相關因素的研究過程中，歸結出可做為各界在研討台灣藝術的主體性、制度和規畫台灣藝術教育發展時的參酌指標。

關鍵詞：鄭世璠、台灣美術、日治時期

壹、前言

李欽賢(1996)《台灣美術閱覽》書中指出：「台灣美術史可以說是一部外來政權交替，迫使江河變色，藝術變種的歷史。」¹這句話和丹納(1865) (Hippolyte-Adolphe Taine, 1828-1893)的「偉大的藝術家憑的不只是天生的藝術才能，還得靠大環境與時代的推舉，才能名揚千古。」這句話²的意涵是相同的。的確，回顧台灣美術從原住民的部落圖騰發展至廟宇和家祠的生活美術，接著是清末附庸風雅的水墨畫和日治時期的油畫、水彩畫和膠彩畫等陸續引進，台灣美術的發展確實和政權轉變有著相當的關連性。而藝術家的創作行為與成果必也和時代與環境緊密相連。這部分通常在跨越兩個世代或兩種政權變遷的藝術家身上最能夠顯現出這種交互作用的關係。

被稱為「台灣繪畫發展史上最真切的見證人」的鄭世璠(1915-2006)，其生命歷程正好跨越了包括日本殖民統治和國民政府來台後的戒嚴和解嚴等三段社會動盪最劇烈的歷史階段。他躬逢其盛的經歷了包括台灣西洋畫風的萌芽階段、光復初期的正統國畫論爭、以及近代西洋前衛風格傾銷台灣等過程。年逾八十的鄭世璠走過了台灣社會和藝術等方面變化與衝擊最大、最快和最激烈的歷史階段，自然成為研究是項議題的絕佳人選。

以鄭世璠作為研究議題的案例的另一項主因是，鄭世璠的畫作質與量俱佳，並且保存完整。這位連續參加六十八屆(1935-2002)的台陽美展，³ 其它畫展也經常參與並獲獎無數的勤奮與進取的畫家，他的作品無論在媒材、題材和技法方面都是十分的豐富，可提供足夠的研究例證。再加上世居新竹，美術養成教育也完全是在台灣完成的，因此非常具有代表性。

透過分析鄭世璠其人其畫，可以明瞭：1.日治時期的台灣人如何透過公學校和國語學校的教育，開始學習水墨之外的繪畫類型，以及官辦美展對畫家的重要性。2.光復後，台灣畫家如何吸納西方現代藝術，以及對時局的轉變有何回應。

目前台灣關於鄭世璠的專文研究只有一篇碩士論文，內容只是陳述生平 and 介紹畫作。其他關於鄭世璠的文章都屬於畫展的序文或專訪稿，大多是讚美之詞。本文無涉褒貶，只期以鄭世璠跨越時代的特殊歷程為借鏡，探討畫家和時代環境的互動關係。

本文以歷史研究法為主，將本論文所涉及的時代、人物和事件等史料，加以蒐集和彙整，並以客觀考證方式記述。希望從探析鄭世璠的繪畫生涯、作品與影響其繪畫風格形成的包括時代氛圍、制度和教育等可能因素的研究過程中，一方面探究台灣西洋畫風發展樣貌與面對文化模式挪用時的困境，另一方面是了解時代環境和藝術家彼此如何互動和互相影響。相信此研究議題如能逐步擴及其他類型藝術的藝術家的話，必能歸納出可做為各界在研討台灣藝術的主體性、制度和規畫台灣藝術教育發展時的參酌指標。

貳、日治時期的鄭世璠

一、日治時代的幸運兒

生於 1915 年的鄭世璠生長在書香世家和文風鼎盛的新竹，而且他出生的時間點正好是殖民政府從「綏撫時期」(1895-1916)的武力鎮暴和殖民奠基的階段，開始邁向「文官統治期」(1918-1937)，著手建設台灣，讓台灣逐漸擺脫移墾社群的俗民社會的生活型態，逐步轉化成一個現代化的地區。所以鄭世璠是日治時代的幸運兒。

祖籍福建省永春州東門外河溝墘灰埕厝的鄭家大約是在 1807 年左右渡台定居，渡台始祖初到台灣時就選擇在淡水廳城竹塹定居，一直到鄭世璠這位鄭家渡台後的第五代子孫為止，都世居新竹，所以鄭世璠（1995）在《星帆漫筆集》自序中寫道：「新竹是我的故鄉，我的出生地。」⁴ 新竹是當時開發台灣北部的前進基地，素有「文化城」之稱，其地理特色有利於居民在經濟和文藝方面的發展。

鄭世璠雖然不具有顯赫的官宦世家或巨商富賈的家庭背景，但是因為曾祖（茂沛）曾任職於淡水廳衙署的黑筆師爺管行政，祖父（炎基）開設的「鄭慶記商店」是當時新竹市數一數二的南北百貨行。鄭家在當時算是經濟狀況不錯，有能力負擔孩子上學和支付學畫費用的中上階層的家庭。

良好的社經背景和書香世家的傳承，使得鄭世璠能夠從新竹第一公學校尋常科(1923-1929)和新竹第一公學校高等科（肄業，1929-1930），一路念到府立台北第二師範學校(1930-1936)（改制後的台北師範學校）。以 1944 年時自公學校畢業的台灣學童就讀中學的比例只有 2.5% 的情況來看⁵，鄭世璠能夠不必擔憂家庭經濟，從九歲入學，不中斷地一直念到二十二歲，時間長達十四年，其際遇不知羨煞多少人。

鄭世璠就讀的時間點是在 1921 年日本政府頒布新台灣教育令之後，在教學目標明確、近似西方教育的系統教學和政策作後盾的景況下，開始接觸在台灣尚屬萌芽期的西方繪畫，蓄積了紮實的繪畫功力和新知。⁶

1936 年 3 月完成府立台北師範學校的教育後，鄭世璠便返回故鄉，分別在中壢郡宋屋公學校(1936-1938)、中壢郡楊梅公學校(1938-1940)和新竹市新竹第一公學校(1940-1942)等校任美術教員，並結婚生子。穩定的收入和美滿的家庭讓他得以在公餘繼續在他所喜愛和擅長的繪畫世界繼續前進。

二、良師與益友的啟發和影響

鄭世璠十分幸運的在入學第四年（1926）時就有機會接受剛從台北師範畢業返回母校任教的幼時鄰居李澤藩（1906-1989）的教導。鄭世璠認為李澤藩對他的影響主要是在誘發他創作的興味⁷，是他的美術啟蒙老師。

然而畢竟公學校是屬於基礎教育，每年每週 26-30 小時的教學時數中，圖畫課僅佔一小時。而且根據 1921.4.24 府令第 75 號之公學校規則中所列圖畫教學目標為「觀察日常生

活事物的形體並能進行描寫，同時進行美感的培養」，教學內容有臨畫、寫生畫和考案畫，李澤藩在鄭世璠的繪畫養成階段的確只能扮演奠基者角色。

真正對鄭世璠的繪畫生涯產生影響的第一人是留學英國，於 1922 年受台北師範校長志保田的禮聘來台任教，成為第一位將西方水彩畫技巧傳入台灣的第一人的石川欽一郎(1871-1945)。石川對鄭世璠的影響，除了在繪畫興趣的啟發和繪圖技巧的教導之外，更重要的是藝術觀念的啟發與改變：重視寫生和熱心參與繪畫推展活動的態度。

1993 年新竹市立文化中心的「游·筆·人·生－鄭世璠返鄉回憶展」分為十四系列，其中回憶、懷念、寫景、夢·望·網、回憶寄情和人情旅遊等系列都是和寫生有關。⁸這是石川對鄭世璠的影響之一。

石川對鄭世璠第二項影響是熱中參與畫會活動。無論是戰時的「台陽美術協會」和「台灣水彩畫會」，或者是戰後的「新竹美術研究會」、「青雲畫會」、「紀元美術會」和「芳蘭美術協會」，鄭世璠都經常參展和盡心協助會務與畫展。

師範時期的鄭世璠還同時受教於小原整的油畫指導，創作路線除水彩畫之外，更以油畫創作為主。再加上他的天賦、勤奮作畫、不斷自我學習和經常觀摩他人作品，鄭世璠後來的畫風已脫離老師石川的風格，發展出如同油畫般，用色比較厚實的水彩畫。

良師之外，對繪畫志業有著堅毅的信心和志向，以及出錢出力熱心地推動在野美術團體的楊三郎(1907-1995)和同為「台灣水彩畫會」會員並同為石川欽一郎前後期學生的關係的李石樵(1908-1995)等人都是鄭世璠的益友。筆者認為鄭世璠或多或少受到楊三郎極力推動台灣在野美術團體這股熱情的感召，所以才會連續參加了 68 屆的「台陽美展」，以回應楊三郎的熱心支持美術展覽活動。另外自幼喜歡文學的鄭世璠在張德南(1993)的訪問稿中，明白的說道何德來那種詩意盎然、清秀又深具哲思的作品風格對他的創作有著深遠的影響。⁹

鄭世璠比較遺憾的是，原本計畫在 1942 年剛服滿教員義務服務年限（可辭職免賠錢）時，申請停職，準備和李石樵、楊三郎、和何德來等人一樣，赴日投考美術學院，繼續精進畫藝。但是因為正值大戰如火如荼之際，台日間航行的船隻頻遭水雷擊沉，鄭世璠赴日進修計畫因此被迫暫緩。之後鄭世璠只能靠自修、與畫會會員交流和觀展等方式自我充實。

三、繪畫世界初試啼聲

赴日深造計畫中斷的鄭世璠在復職不到一學期時，即被台灣日日新報社新竹支局邀請擔任採訪記者。¹⁰鄭世璠（1995）在《星帆漫筆集》的〈作者小傳〉中自述：「天有不測風雲，不到一學期被邀請去台灣日日報新竹分社任記者；這正是我喜歡的工作。因為寫文畫畫是我的最愛。此是人生中最值得懷念的時期。」¹¹他認為 1936-1945 年是他一生中最多采多姿也多事的時期。

鄭世璠不僅有支描繪他人人生經歷紀實的彩筆，同時也擁有支文筆在稿紙上抒發理念與情懷。畫筆與文筆互相輝映其實是鄭世璠藝術觀的實踐。他主張各類藝術的材料或許不同，表現形式也不同，但都是從藝術母體分出來的親兄弟。藝術家需有此體認與共識，才

能使藝術家免蟄居於自己的小世界。而且和各類作家互相交流，可以使作品更有深度和廣度。¹²光復後，鄭世璠即經常以「星帆」的筆名，發表評論文章、詩作和散文於報章期刊，是位能文、能詩和能畫的多元藝術家。1995年出版的《星帆漫筆集》即是他多年來以日語和中文寫的評論文章、新詩和散文的文藝結晶。¹³接受日本提供近似西方式教育的鄭世璠其藝術觀既顯然有別於以往水墨畫的寄情。

課業、家庭責任和戰火並沒有澆熄他對美術的執著，1935年至1945年間，即使從未在台陽美術協會的台陽美展中獲得任何獎項，鄭世璠還是年年參展。此外他連續從1935年至1939年參加新竹州學校美術展，1939年至1943年間每一年都參加台灣總督府美展（府展）。換句話說，鄭世璠從師範學校畢業的前一年開始，年年都有作品參展競賽。從鄭世璠參展的情況分析其參展的態度，發現除非該展覽停辦，否則鄭世璠只要開始參加該展，之後必定年年參加該項展覽，是位勤奮又意志堅強的畫家。

合計從1935年至1945年間，鄭世璠總共參加了18次的展覽，獲得獎項計有：1935年新竹州第七回學校美術展以《植物園》獲得銀牌獎，1940年應邀參展南州書畫協會的全國書畫展，以《北廓園》榮獲推薦獎，1943年則以《靜物》獲得台陽美術協會第九屆台陽美展大木獎勵獎。

畢竟日治時期的鄭世璠在創作之路仍屬於起步階段，因此雖然僅獲得三面獎項，但是對於一位未滿三十歲的非專職畫家來說，這樣的成果讓初次登上畫壇的鄭世璠開始發出光亮，讓人注意他的存在與努力。

四、畫作探析

就目前文獻資料顯示，¹⁴鄭世璠在1930-1944年間大約繪製了30件作品（實際的作品數量絕不止於此），其中14件曾參展。日治時期畫家舉行個展的風氣並不盛行，吳國淳(2000)認為官辦美展獲獎後的光環與實質金錢收獲，使得當時的習畫者大都很熱中於參展。這階段的鄭世璠勤於參加畫展的目的為何，已不可考。不過他在1993年曾說過：「美展或藝術祭是藝術家奉獻「美神」的祭典，各人燒各人的菜去拜拜就好。在「別安於現狀下」我研究美術是未曾稍歇的，我想「半世紀的時光，有無空過之感」。」¹⁵從這段話語來看，筆者認為或許鄭世璠是想藉由參展來督促自己要不斷地精進畫藝。

這30件作品在題材方面：2幅自畫像，26幅是風景寫生和2幅靜物畫。寫生地點和他活動範圍有關，包括：成長的新竹，求學的台北市，和任職的中壢。創作媒材是油彩為主，水彩次之。繪畫風格是自然寫實，隱約中都透露著一股寧靜與悠閒。水彩作品是屬於綿密細筆，尚未脫離石川欽一郎風格。《舊港海邊》(1930)(圖1)和《楊梅展望》(1940)(圖2)即是。油畫則喜歡用大面積厚塗，顏色較為暗沉，筆觸較粗曠，加黑框，類似歐洲二十世紀初野獸派(Fauvism)的用生硬的線條和大膽的色彩表達自己強烈的感受，顏色變成畫面的主題，不再講究透視和明暗關係的畫法，例如《圓光門》(1931)(圖3)、《有銅像的風景》(1935)(圖4)和《有煙筒的風景》(1942)(圖5)。

從題材、媒材和繪畫風格來看，筆者認為日治時期鄭世璠的繪畫成果完全是日本在台

施行的殖民教育的正面回應。高達近九成的風景寫生，除了是受到石川欽一郎用心觀察家園之美的主張的影響之外，事實上，這也是 1919 年頒布的台灣教育令中台灣美術教育一貫強調的寫生、觀察和描寫能力的培養的教學重點。¹⁶

寧靜與悠閒的畫風固然是鄭世璠喜愛的¹⁷，不過這樣的表現風格其實也是日本刻意形塑的潮流。殖民者藉著操控官辦的府展和台展的入選作品的手段推廣，目的是使藝術家陶醉在藝術的殿堂裡，從此藝術與社會之間劃上一條鴻溝，之後便會逐漸對社會感到陌生，最後便會喪失銳利的社會性功能。殖民社會便在浪漫的氣氛中被美化了。

在官辦展覽中得獎的作品或呈現的風格往往成為美術學習者的榜樣，¹⁸ 日本總督府便是藉由操控府展和台展的入選作品，左右台灣藝術屬性和實踐其殖民政策方針。分析鄭世璠這階段的作品都是自然主義，隱約中都透露著一股寧靜與悠閒，這其實也是日本刻意形塑的潮流，換句話說，鄭世璠此時期的作品的確正面回應了老師和殖民者雙方所極力倡導的氛圍和政策。

油畫和水彩皆源自歐洲，日治時期方始由日籍教師引介至台灣，尚屬和西方美術接觸的開端而已，所以這時的西畫家在表現手法部分會帶有類似印象派(Impressionism)、後印象派(Post Impressionism)或野獸派等歐洲畫家的表現手法，其實是無可厚非的。鄭世璠的畫作帶有野獸派形式的影子，是當時常有的現象。

自幼就喜歡畫畫並受惠於日本規畫的美術教育的鄭世璠，在這階段他所繪的每一幅紮實的寫生作品，都充分反映出日本在台灣的美術教育成果，同時也可以觀察出日治時期的台灣人因為是剛接觸西方繪畫，所以能熟練地表現技法已屬難得，鄭世璠的繪畫生涯算是有了充實和紮實的開端。

從文獻資料研判，他在就讀公學校前不曾學過繪畫，加上求學期間和參加展覽時日本政府刻意打壓中國傳統水墨畫（文人畫），筆者認為這或許是從小就喜歡畫畫的鄭世璠一直在沒有畫水墨畫的可能因素。

參、戒嚴時期的鄭世璠

證諸台灣美術的發展，一直都和更迭的政權唇齒相依，因此一旦政權轉移至國民政府手中時，台灣的繪畫藝術勢必會有番新變革產生，那些曾在日治時代的帝展、府展和台展得獎的風光畫家，在此階段勢必又要面臨變革的考驗。這時期鄭世璠的人生十分豐富，他不但轉換職業跑道，其畫作也質量俱佳，達到高峰。

一、明燈綻放的鄭世璠

戰後的鄭世璠仍然服務於報社，¹⁹ 從 1948 年起他才開始在彰化銀行，一個很難讓人與繪畫產生聯想的職場工作。所幸鄭世璠還是保有一貫的幸運，他在銀行的主要職務是負責行內雜誌和月曆的設計與出版。這份工作結合了寫文和畫畫這兩件他最愛的事。之後他就沒有再轉換過工作，一直在此服務至 1980 年才退休，一共作了三十二年，算是穩定性很高的人。

從 1945 年日本歸還台灣予國民政府至 1987 年宣佈解嚴，在這長達 42 年的歲月中，鄭世璠所要面對的時局是：傳統水墨畫正挾著政治餘威成為畫壇的耀眼之星，居於美術的主導地位，以及嚴格牽制人民言論自由的「台灣省戒嚴令」的頒布等外在動盪紛擾的時代氛圍。同時他本身也面臨工作場所轉變和養育三男四女的沉重負擔。然而這些可能成為困擾藝術家創作的因素，卻都沒有擊退鄭世璠對繪畫創作的喜愛與追求，依然經常在各種美展中穿梭，目前文獻紀錄登載的計有 114 件之多，且獲獎無數。²⁰

鄭世璠從就讀師範學校即開始醉心於西畫，所以沒有受到光復後「正統國畫論爭」的影響。加上他本身有穩定的專職，收入穩定，勿需靠賣畫來維持家計，比較能隨心所欲的作畫，並不需要顧忌藝術市場的顧客品味，可以自由地悠遊於繪畫園地，更可以隨自己的心意多方嘗試源自歐美的新表現方法。例如《中華路傍晚》(1959)(圖 6)是盧奧(Georges Rouault, 1871-1958)的風格(圖 7)，《思春》(1960)(圖 8)類似帕洛克(Jackson Pollock, 1912-1956)的滴畫(drip & splash style)(圖 9)，《丘上人家》(1961)(圖 10)和克利(Paul Klee, 1879-1940)的畫風類似(圖 11)，《情網》(1966)(圖 12)帶有些許克林姆(Gustav Klimt, 1862-1918)的畫法(圖 13)。願意多方嘗試各種表現方式，顯示他仍然勤於吸收西方的繪畫知識和資訊，一直跟隨著時代的腳步前進。

鄭世璠在這時期的創作題材十分地廣泛，比較有趣的是和法國畫家杜米埃(Honoré Daumier, 1808-1879)的《第三等車廂》(The Third Class Carriage, 1862)(圖 14)類似的《三等車內》(1949)(圖 15)。筆者認為這幅畫或許像創作者自己在 1995 年台灣省立美術館的「鄭世璠油畫回顧展」的畫冊上所寫的「戰後台灣鐵路車廂內的寫景，恐有禁忌於四十年後始展出。」不過創作之外一向勤於收集資料和閱讀的鄭世璠應該有參考過杜米埃的《第三等車廂》，雖然構圖和設色皆不同，但呈現的氛圍仍有異曲同工之妙。此外，鄭世璠的《三等車內》和日本畫家赤松麟作(1878-1953)在 1901 年畫的《夜行列車》(圖 16)在構圖方面類似，但是氛圍不同。鄭世璠的畫裡瀰漫一股市井小民的平淡與無奈的氣息；赤松麟作的畫裡則洋溢著輕鬆悠閒的氛圍。不論鄭世璠是否曾參考杜米埃和赤松麟作的畫作，鄭世璠透過畫面貼切的將當時百姓生活的困頓呈現出來，是鄭世璠少數幾件能貼近社會現況的畫作。

二、畫作分析

整體而言，在這段長達 42 年的歲月中，不但時代氛圍異常紛擾，鄭世璠本身的變化也很多。他由壯年邁入中年，更逐漸進入老年階段；最後從職場退休，安渡晚年。身分也由父親升格為祖父。藉此可檢視鄭世璠的畫作互映了哪些時代的轉折與變化。

參展部分：鄭世璠大約有 66 件作品參展，超過 50% 的作品是參加畫展的，主要是省展、台陽美展和青雲美展。仍然沒有個展。

1945 年至 1987 年為止，年年都有新作出現的鄭世璠唯獨在 1945 年沒有。可能的原因有：因為戰亂所有展覽停擺，使得鄭世璠即使畫了也無處發表，所以才沒有紀錄；另一種可能也是因為戰爭，綿密的砲火讓鄭世璠無暇作畫，所以出現空窗。無論是前者或後者，

都和戰爭脫不了干係。

題材部分：除了日據時期已有的風景寫生和人物肖像畫之外，他開始以個人的情思作為題材，《世紀戰爭下的瑪利亞》(1959)(圖17)、《玉石交混》(1960)(圖18)、《思春》(1960)、《網中人》(1963)(圖19)、《台陽四十年》(1977)(圖20)、《青雲三十年》(1977)(圖21)、《貝殼之夢》(1971)(圖22)和《蝴蝶之夢》(1971)(圖23)、《台北今昔》(1986)(圖24)等都是。風景寫生範圍也擴大至印度的佛教風情。

風景寫生也不完全像日據時期的寧靜詩意的寫生，1946年五件有關轟炸後的新竹老家附近的景況(圖25-29)和三件皆名為《戰後街頭》(1950)的油畫，²¹雖然因為畫面寧靜淡然，讓人覺得批判的強烈度不足，但是至少已傳達出鄭世璠對戰爭毀滅一切的心痛。

鄭世璠從1959年開始嘗試抽象畫的表現形式，像《西門霧笛》(1959)(圖30)、《玉石交混》(1960)和《思春》(1960)等都是。這時的台灣畫壇正好是五月畫會掀起的抽象藝術狂潮時期。鄭世璠於1959年成為由楊英風召集，標榜反傳統主流的「中國現代藝術中心」的發起人之一。從繪畫形式和參與活動來看，顯然這時期的鄭世璠仍然和日據時代一樣，附和著台灣藝壇的脈動。

媒材部分：水彩畫約只佔了這時其作品總數量的十分之一，還是以油畫為主。鄭世璠雖然參加由石川欽一郎在台北師範學校的學生組成的「台灣水彩畫會」，但是他的水彩作品並不多。不過他不曾說明為何鍾情於油畫。但是他在這段期間呈現的繪畫風格和蕭瓊瑞(1995)在〈現代繪畫運動期間的「省展」風格(1959-1970)〉一文的結論頗為吻合。²²蕭瓊瑞(1995)認為在這十二年期間省展的西畫部門的風格如下：1.油畫一枝獨秀，2.參賽者凝聚共同傾向的創作理念，即是從立體主義的形式分割出發，並相當程度地結合了野獸派色彩運用的創作手法。3.審查委員的態度是傾向肯定作風穩健和技法純熟的參賽者。這些在鄭世璠的畫裡都有。

鄭世璠是從1989年開始參加聯展，1990年才舉辦生平第一次個展。換句話說，鄭世璠在1989年以前都是以參加國內省展和台陽美展等各種具有審查和比賽性質的展覽為主，因此其畫作風格無形中會受到主導時代藝術風尚的審查委員的藝術喜好的影響。

戒嚴時期的鄭世璠始終是忠實地和時代的藝術風格呼應著，認真地扮演著台灣繪畫的見證者的角色。他加入青雲畫會(1950)和台陽美術協會(1959)，和李石樵等人籌組成立芳蘭畫會(1974年籌組，1975年成立)，經常協助各畫會的活動，不過他沒有如同「五月畫會」和「東方畫會」等新銳團體的成員大鳴大放的作為，他還是保持台陽美術協會的穩健溫和的態度，成為蟄伏的一代，默默地學習歐美新的繪畫藝術新知。因此縱使鄭世璠的繪畫技法紮實，寫實能力深厚，但是難免也有些缺乏創新與批判性的遺憾。此情形是造因於個人因素呢？或者是當時的普遍現象？還是受到台陽美協創設宗旨的影響呢？這個議題頗值得另撰一文作深入的探討。

從日治時期即時常以生活周遭的景物作為繪畫題材，同時不斷吸收歐美新的繪畫風格與理論的鄭世璠卻沒有嘗試畫過台灣美術雜誌經常推介的美國懷鄉寫實主義大師－懷斯(Andrew Wyeth, 生於1917年)，和「雄獅美術新人獎」的鼓舞與畫廊的運作下，²³遂掀起

的台灣鄉土寫實主義的畫風。洪瑞麟的礦工畫和李石樵的《田家樂》(1946)都是當是備受推崇的題材。鄭世璠(1982)主張：「創作，多由生活中擷取題材，多由現實觀察。」和「藝術也好、文章也好，不是製作出來的，而是要能引動內心的感觸，然後迸發出火花來。」這樣的藝術觀點使得自幼住在市區，家庭是經商的鄭世璠沒有畫過鄉土寫實畫。看來一向和台灣美術世界往來密切且熟悉台灣藝術發展潮流的鄭世璠在七〇年代的鄉土運動勃興之際，並沒有迷失，依然保有自己的繪畫風格。

肆、解嚴時期的鄭世璠

長達 38 年的台灣戒嚴令終於在 1987 年 7 月 15 日零時正式解除，擺脫威權政治，報禁、黨禁、集會遊行和媒體的禁令也完全解除。中華民國人民這時才真正獲得憲法已明文保障的人民權利和自由，進入民主法治國家之林。時代氛圍轉變了，解嚴後的台灣繪畫必定又會有番新的樣貌出現，呼應著時代的蛻變。

一、狂飆的文化

八〇年代解嚴後的台灣開始擁有和歐美前衛藝術類似的發展空間：政治無忌和創作自由。所以為數可觀的台籍歐美留學生願意回流，他們帶回來的歐洲新的繪畫觀點和超前衛的藝術理念與風格（例如挪用(Appropriation)、多重文化主義(Multiculturalism)、新表現主義(Neo-Expressionism)、超前衛(Transavangarde)），在此迅速被接納。台灣藝術的多元性、豐富性和變化速度都更勝於以往。

倪再沁說：「抗爭、批判、顛覆…這是台灣前衛美術最熱衷的方向。…從不同方向撻伐台灣的權威…新生代美術如此飛揚得意，實為時代轉變所賜。」²⁴ 這時期的畫家因為生活在沒有戰爭，物質條件優渥，以及沒有宗教傳統束縛的環境，因此這時期絕大部分的畫家在創作主題方面較少以戰爭或飢餓作為創作題材，反而勇於批判傳統，反省現實和凝視現實，經常將資本主義橫行所造成的都會生存的種種亂象和環境髒亂與破壞等景況作為創作題材。此外也經常以男女情色的反思和專斷政權的痛惡等作為畫題。展現台灣畫家前所未有的自主性的思考能力和自覺力量。

台灣現代藝術得以發展的另一項因素和公營現代美術館成立有關。1983 年底開館的台北市立美術館和位於台中市於 1988 年開館的台灣省立美術館，都是屬於現代美術的殿堂。北中兩座現代美術館的開館，讓民眾不必遠赴國外即有機會欣賞歐美近代和現代藝術家的作品，提供市民一個和國外最新藝術動態接觸的介面。藝術相關從業人員也有機會接受指導，學習如何策展和辦展覽。它更成為對現代藝術有興趣的年青藝術家們一個展現藝術才華的場域。間接鼓舞著年青藝術家們對現代藝術的熱情。

美術館的建造和營運需要龐大的經費支出，因此這兩座公立美術館的開館顯示官方在政治與經濟建設完成階段性目標後，已開始重視美術，才可能願意挹注龐大經費倡導藝術。而類似吳天章和李明道經常以政壇混亂與權力迫害作為創作主題的作品都能在北美館內公開展覽，表示政治力干擾藝術創作的情形已減少許多。

鄭世璠(1993)認為省展和台陽展對台灣畫壇的貢獻不少。至於省展以後的美術活動，例如教育部主辦的全國美展、各縣市文化中心的美展、北美館、台中省立美術館和台灣藝術館的活動，他主張大家應該予以重視。²⁵ 鄭世璠一直受惠於美術展覽，難怪他對美展的支持態度始終如一，不曾反思美展的優缺點。

這時期的畫家甚至連處理展覽的手法都和前輩畫家大不同。台灣從七〇年代開始，發起運動的主角不再是畫家，取而代之的是傳播媒體。「洪通狂潮」即是由中國時報高信疆主筆策劃掀起的風潮。掌握媒體權利並懂得媒體運作的人遂成為媒體時代的英雄。

畫家除了須具備藝術能力之外，利用媒體來推展藝術和打響個人的知名度似乎也是現階段畫家的必修課題之一。不過鄭世璠(1982)對此現象卻是頗不以為然，他認為：「畫前畫後還要講話，那就不成話『畫？』了！」²⁶

二、全勤長青畫家

解嚴降臨之際，鄭世璠已從服務 33 年的彰化銀行退休，年齡已到了從心所欲之齡。退休後的鄭世璠身體依然十分硬朗，繼續悠遊於繪畫與寫作的藝文天地之間，繼續著其執筆畫筆創作與文筆寫作不輟的習慣。2002 年更因為連續 68 年參加「台陽美展」，獲頒「終身成就獎」。「全勤畫家」的稱號因此而來。

鄭世璠從台灣解嚴到過世之前，或許是年齡的關係，在這段大約 19 年的光景間，大約只有 25 幅畫曾參加台陽美展、省展、芳蘭美展和福華聯展等多項展覽，另外只有 7 件作品未參加任何的展覽。²⁷ 1995 年畫完《王船升天》(圖 31)後就再也沒有新作出現，這時期鄭世璠的創作數量方面不算多。

這幾年鄭世璠參加的都是邀請展，顯見默默耕耘的鄭世璠其畫藝已獲得台灣畫壇的認可。但是鄭世璠對於展覽的處理方式卻和時代不同。丘秀芷在 1982 年曾問過鄭世璠，對於那些學畫不久就舉辦畫展和每兩三年就舉辦一次畫展，而且為了作品展而趕畫，更有到處請記者和請文人宣傳的現象，提出看法時。鄭世璠(1982)認為「畫家不是話家」、「藝術也好、文章也好、不是製造出來的，而是要能引動內心的感觸，然後迸發出火花來。」鄭世璠面對傳播媒體的分際並不受社會風氣的影響，有自我的定見。

至於鄭世璠參展的目的可以從一段張德南訪問他的話語中看出端倪。鄭世璠(1992)表示：「藝術展，是藝術家向『美神』奉獻的祭典！各人燒各人的菜去拜拜就好！」²⁸ 或許鄭世璠如此勤於參展的目的未必是汲汲於名與利，他依然保有日據時期的畫家們對繪畫創作追求美與表達情感的初衷。在現今處處講求功利的社會，鄭世璠對於參展所抱持的態度，頗值得後進學習。

鄭世璠在 1990 年(約 75 歲左右)才舉行生平第一次的個展，這情況和蕭瓊瑞(1995)以「解嚴前後台灣地區美術創作主題的變遷」為專題所發表過的論文的結論吻合。²⁹ 蕭瓊瑞經由歸納與分析的方式得出的結論是：個展是解嚴後較常出現的展出型態，創作主題方面是在「人與人」此一課題的創作態度上趨於批判和反省的創作增加。鄭世璠在創作主題方面是和時代的趨勢一致的。

在眾多日據時代的畫家中，鄭世璠的名氣並不算是響亮的，畫作與作風也不夠前衛，因此不曾成為藝術市場的炒作對象。但是他純熟紮實的繪畫技法與勤奮參展的態度仍然獲得官設美術館的重視，畫作分別被台灣北中南的美術館和文化中心收藏。這對畫家來說是至高的榮耀。

三、嘗試新媒材與社會批判

解嚴後的鄭世璠作品數量雖然不多，不過無論是在媒材、創作題材與表現手法方面都有新的嘗試與樣貌呈現。

在媒材方面，除了慣用的油彩之外（此時沒有展覽過任何的水彩畫作），他在欣賞過運用現代科技產品的雷射光線閃滅的藝術表演後，將所得到的靈感和刺激而來的自由律動感，以噴彩的方式，創作約有 18 件的噴彩畫。噴筆技法和畫筆技法出入頗大，1989 年展示第一件噴彩作品《RHYTHM》（圖 32）時，鄭世璠已經 74 歲了，他還繼續嘗試新的創作媒材，誠屬不易。

噴彩和油畫的畫面效果差別很大，噴彩可以製作勻稱的畫面色調和色彩漸層效果。鄭世璠畫肖像和風景寫生時都運用水彩和油彩，而噴彩則是用來表現心象的作品，例如《律動》（1989）（圖 33）、《泰國旅情》（1989）（圖 34）、《桂林旅情》（1989）（圖 35）、《女人禮讚》（1989）（圖 36）、《女體禮讚》（1989）（圖 37）、《RHYTHM》（1989）、《麗日夢》（1989）（圖 38）、《當前新潮》（1989）（圖 39）、《旅途後一章》（1989）（圖 40）、《與狼共舞》（1992）（圖 41）和《白樓系列》（1990-1994）（圖 42-48）。這類作品由於色彩較為鮮豔，沒有他過去慣用的粗線框，噴出來的線條和形式均較以往的油畫作品來的有律動感。因此這類型的作品給人活潑、律動與詩意的感覺。

題材部分除了一張自畫像外，過去常畫的風景和靜物也有。表達個人理念和情感的題材也觸及到了。不但風景畫的寫生地點從台灣的九份到淡水的白樓，更擴大範圍到大陸（桂林）、泰國和日本（奈良）。

這時期的畫作內容也較日治時期和戒嚴時期豐富許多，真的是過著游筆的人生。除了抽象畫裡常用的線條和幾何圖形之外，較特別的是，畫面上開始出現女性裸體和「\$」等符號。畫面中的女體體態圓潤，除了批判當前社會現象的《當前新潮》（1989）和《與狼共舞》（1992）外，在描繪桂林、白樓和旅途最後等景點的風景畫也有女體出現。他很坦率，並不避諱談女性。通常畫家條列個人簡歷時，大多只載明個人學經歷和得獎與參展的輝煌事蹟。但是鄭世璠（1995）卻在《星帆漫筆集》的〈小檔案：鄭世璠—正是蕃—真喜歡〉中詳述喜歡哪種類型的女人，相當率真。

這時期開始有系列作品出現，如《白樓系列》和《女體禮讚》。淡水的白樓一直是鄭世璠創作的源泉（1950、1960 和 1970 年分別繪製以白樓為主題的油畫），卻在 1992 年面臨拆除改建，令鄭世璠感到十分不捨。因此從 1990 年至 1994 年為止，他以具象重疊的表現方式畫了七張噴彩畫。分別是：1990 年的《再見白樓》、《白樓幻想曲》、《白樓夢想曲》、《白樓追想曲》、1992 年的《白樓狂想曲》和 1994 年的《白樓變奏曲》（1）和（2）。這七件

《白樓系列》不同於以往的寫生紀實作品(1950年的《蘭城寫舊》、1960年的《淡水白樓》和1975年的《白樓黃昏》都是(圖49-51))。

作品內容最特別的是出現女體以類似剪影的方式出現在噴彩畫中的《女人禮讚》(1989)和《女體禮讚》(1989)。側面和側坐的形體給人一種若有所思的詩意。和1976年類似肖像畫的《少婦系列》(圖52-54)完全不同,是種新的嘗試。不過《白樓系列》和《女體禮讚》其實仍延續日治時代以來的唯美,仍不脫那時的美麗風景、裸女和靜物。

近代歐美前衛藝術大舉輸入台灣之際,鄭世璠始終畫著架上畫,寫實與抽象兼具。少數畫作內容觸及都會男女的情色和金錢,這些正是當代流行的繪畫題材。但是鄭世璠唯獨沒有和政治有關的題材出現,一直不曾對威權政權提出任何的批判。其作風和台陽美術協會的畫家相同,對政治性的課題存有戒懼心理,因此這些畫家總讓人覺得其社會性是不足的。

伍、結語

三個時期的鄭世璠都不是台灣畫壇的耀眼之星,不過他彷彿就像是台灣藝術世界裡的一盞明燈,一直默默地在一旁綻放著光亮,並貢獻其心力。他有些優點是頗值得現代習藝者學習,學習如何像他一樣,長期在繪畫天地中耕耘。

一、值得學習之處

凌嵩郎(1986)認為藝術家構成因素有:稟賦、環境和努力三者。³⁰ 鄭世璠最值得後進學習的就是:勤奮和堅持。這也是他最為黃朝湖(1976)、郭啟賢(1980)和蔡國川(1993)等人稱道的優點。連續六十八年參加台陽美展就是最佳的證明,他也因此獲得「畫壇上的長青樹」、「台灣美術發展史上最真切的見證人」和「全勤畫家」的讚譽。暫且不論鄭世璠參展的真正動機為何,但是只要參展就會有壓力,這是事實,參展對畫家是種鞭策的力量,尤其是對已經有知名度的畫家來說,壓力更大。鄭世璠能夠從第一屆台陽美展就開始參展,無論得獎與否,他年年都參加,長達六十八年,台灣畫壇還找不到第二人。

勤於閱讀是第二項值得學習之處。藝術創作是藝術家思想、情感和體悟的具體呈現。豐富的知識和閱歷可以增進創意,讓作品更多元。鄭世璠取名為「我樂多齋」的書房裡豐富的藏書最為人津津熱道。他能夠一直嘗試歐美新的繪畫藝術風格,和他本身會中文、日文和英語並飽覽群書和隨時充實藝術新知有關,因能充分掌握歐美和日本藝壇最新資訊,再加上他勇於實踐新知,方使其作品在媒材、題材和技法等方面都十分豐富。

鄭世璠第三項值得學習的是:熱心與無私。他不只熱心籌組和參與畫會和畫展事務,更將他豐富的藏書捐贈給史料基金會。³¹ 這些書籍、期刊、抄本、剪報和照片雖然部分資料和台灣史料無關,但是卻是研究台灣日據時期文化人的心路歷程時的重要參考資料。

鄭世璠第四項值得學習的優點是:紮實的繪畫技巧。鄭世璠(1982)主張藝術創作時應力求「穩」,他認為畫家不要急,也不能急,應該要下功夫打好基礎,才有精品產生。1993

年的文藝營的台灣美術史課程中，他又再次強調打基礎的重要性。他認為作畫和寫作皆由描寫、敘述和寫生開始，然後才能抽象、變化或省略。優異的寫實能力是他長期縱橫於畫壇的主因。

二、鄭世璠的不足

本土畫家易受身處社群的禮教與規範的束縛。白雪蘭(1990)認為戰後台灣現代畫運動幾乎是「大陸來台的新生代，顯露的叛逆性格，他們無台灣畫壇中的輩份倫理包袱，也不受日本殖民式政治的權威影響，因此發動如此猛烈的革命。」³² 鄭世璠缺乏的其實就是這種叛逆性格。

鄭世璠經常寫生，也擅長寫生，所描繪的地點也都是台灣人民熟悉的地方。不過其寧靜穩健的畫面和他畫裡不是山就是水的內容，和作畫當時本土社會的政治緊張、民生困頓和戰亂頻仍的現實世界很不一樣。鄭世璠在日治時期不曾畫過思想畫，戰後也不曾觸及任何批判性議題，和大多數日治時代蟄伏的畫家一樣，始終和本土社會和文化是隔閡的。他只完成美術家第一階段的奠基和提昇身分的任務，之後的社會責任卻沒善盡。

鄭世璠勇於涉獵歐美各種繪畫表現手法的學習精神是值得學習的，但是假如已具有一定知名度的時候，實在不宜有類似 1960 年以類似帕洛克的表現手的《意識的崩壞》在第十四屆青雲美展展出和 1966 年以類似克林姆的表現手的《情網》在第二十九屆台陽美展展出的情形發生。美展具有審美標準的指標性，仿自外國畫家缺乏獨創性的作品實不宜出現在受注目與重視的畫展中。

臨摹是常見的學習方式。但是如何超越臨摹對象並建立自我風格則需要智慧。鄭世璠一生都在學習日本教師和歐美畫家的藝術風格，可惜一直都沒能突破文化模式挪移的困境，畫出屬於鄭世璠獨有的畫風。他的繪畫技法固然紮實且勇於嘗試新手法，但是內容過於保守，因此其作品只是時代藝術氛圍的見證，卻沒能突破當下的精神氣候，總有隔靴搔癢之感。

三、建言

台灣人民是在日治時期透過日本教師的教導方始學習源自歐洲的油畫和水彩畫。要如何掌握外來藝術的精神要義，同時又能融入台灣的精神文化，以展現台灣美術的主體性，這些都是台灣西畫家的嚴格考驗。筆者從分析歸納鄭世璠在這三個時期的繪畫成果，針對問題提出下列幾項建言：

（一）重視美術教育

前後長達二十年之久都浸潤在日本殖民式的美術教育目標中的鄭世璠，其勤奮與熱心代表家庭和學校品格教養的成功。他這方面的作為和他的美術教師石川相似。石川優異的畫藝和熱心教學的態度，深深影響他教過的台北師範學校學生。顯見在藝術養成教育階段，良好的典範是很重要的。故學校在介聘和評鑑老師時，專業能力和個人操守與態度應

該並重。

鄭世璠在創作方面比較保守和屬於實驗性。所以其繪畫技法固然紮實，卻乏新意，作品只是時代藝術氛圍的見證，卻沒能突破當下的精神氣候。這或許和他本身個性有關。但是也和他接受的是教師型的美術教育有關。吳國淳（1999）認為日治時代初期學校美術教育的發展趨向單一而保守的實用性質的手工教育，1921年之後則是強調寫生、觀察及描寫能力，雖然此類美術教育培養出學生的學習興趣並奠定良好的繪畫基礎，卻不可避免地窄化了美術的創造精神。³³

此外除了引介西方繪畫思潮給學生之外，更必須將啟發學生自由的判斷、思考和審美能力列為教學目標。屬於文化模式挪用的台灣美術要突破如林惺嶽（1991）痛陳的「台灣只不過是西方美術新潮的一個流注區，或者說是一個「殖民區」，本身上未顯是自創前衛美術的條件」³⁴的困境的話，必須慎選美術教師，擬定各學制的美術教學綱要，鼓勵學生思考並杜絕接收二手資訊。

（二）建立畫展威信

從事美術創作的人所面臨的問題不只是物質匱乏，還要顧及社會的認可與尊重。日治時期之前，台灣音樂和美術工作者不是獨行在孤芳自賞的臨摹末途之中，就是淪為迎神送葬和節日慶典的點綴，因而無法受到提昇的鼓勵。

日本總督府擬訂一套完整展覽機制，讓畫家如果一經權威性展覽評鑑為優勝者時，除立刻會受到社會的接納與表揚，更會帶來實際的金錢報償。³⁵戰後艱苦甦起階段，展覽制度成為藝術家最有保障的棲身之所。所以美術界重視參加比賽，尤其是官辦美展的競爭更是激烈。

只是展覽倫常雖然具有支撐集體價值秩序的功能，但卻易埋沒天才。鄭世璠創發性不足多少和美展有關。鄭世璠是透過每年都舉辦的台陽美展和省展這兩項重要的展覽，大家才有機會認識他，方能逐漸累積知名度和拓展社會人脈。因而納入行政體系之中的美展的審美模式必定會影響學校美術教育走向和畫家創作趨向。所以辦理美展的政府公部門必須慎選評審委員，絕對不能再有類似光復初期的畫閥出現和刻意打壓某類型畫家的評審不公的情形發生，否則台灣美術界很難讓畫家勇於走自己的路，創造自己的風格。

台灣美術界要想擺脫日派、中國和歐美等外來的藝術殖民的話，屬於台灣最高榮譽的全國美展應該建立其評審威信與獎勵制度，重建全國美展的權威地位。透過展覽機制的導引，和藉助傳播媒體的影響力，持續營造鼓勵台灣畫家認真思考自己的文化主體思想和勇於主宰自己創作行為的方向的時代氛圍。這樣子台灣美術界才能夠畫出屬於台灣的美術語彙和圖像，而不會只是夢遊於古老輝煌的歷史或隨波逐流於泛濫的西潮中。



圖 01 《舊港海邊》



圖 02 《楊梅展望》



圖 03 《圓光門》



圖 04 《有銅像的風景》



圖 05 《有煙筒的風景》

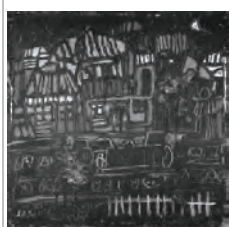


圖 06 《中華路傍晚》



圖 07 Georges Rouault 《耶穌屍體》



圖 08 《思春》



圖 09 Jackson Pollock
《NUMBER 5》



圖 10 《丘上人家》



圖 11 Paul Klee
《玫瑰花園》

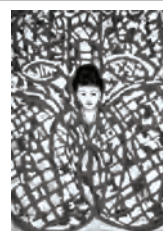


圖 12 《情網》



圖 13 Klimt Gustav
《期待》



圖 14 Honore Daumier
《第三等車箱》



圖 15 《三等車內》



圖 16 赤松麟作
《夜行列車》



圖 17
《世紀戰爭下的瑪利亞》

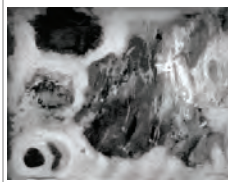


圖 18 《玉石混交》

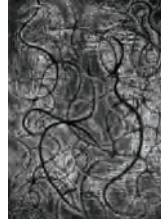


圖 19 《網(夢)中人》



圖 20 《台陽 40 年》



圖 21 《青雲 30 年》



圖 22 《貝殼之夢》



圖 23 《蝴蝶之夢》

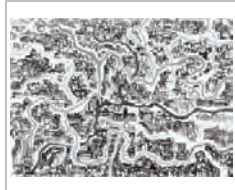


圖 24 《台北今昔》



圖 25
《轟炸後的東門前街》



圖 26 《轟炸後的公會堂》



圖 27 《轟炸後的民家》



圖 28
《轟炸後的老古樹頭》



圖 29 《轟炸後的武德殿》



圖 30 《西門霧笛》

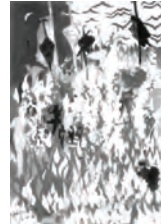


圖 31 《王船升天》



圖 32 《 RHYTHM 》

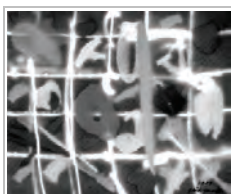


圖 33 《律動》



圖 34 《泰國旅情》



圖 35 《桂林旅情》



圖 36 《女人禮讚》

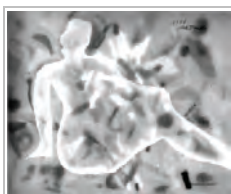


圖 37 《女體禮讚》

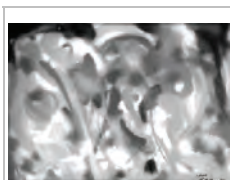


圖 38 《麗日夢》

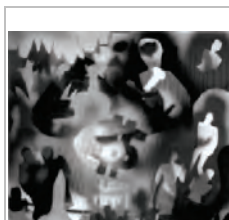


圖 39 《當前新潮》



圖 40 《旅途後一張》



圖 41 《與郎共舞》



圖 42 《白樓幻想曲》



圖 43 《白樓追想曲》

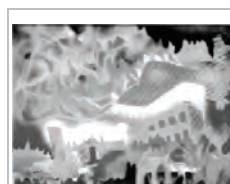


圖 44 《白樓夢想曲》



圖 45 《再見白樓》

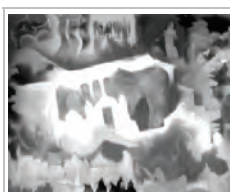


圖 46 《白樓狂想曲》



圖 47 《白樓變奏曲(1)》



圖 48 《白樓變奏曲(2)》



圖 49 《蘭城寫舊》



圖 50 《淡水白樓》

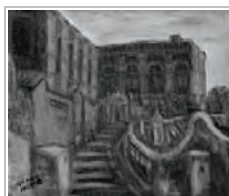


圖 51 《白樓黃昏》

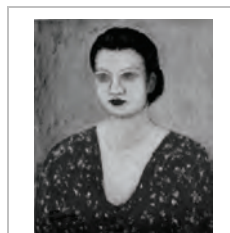


圖 52 《少婦系列之 1》



圖 53 《少婦系列之 2》



圖 54 《少婦系列之 3》

註 釋

1. 李欽賢在《台灣美術閱覽》第五章討論戰後畫壇情況時，以「美術和政治糾纏不清」作為標題，詳述政權主導者如何利用比賽和政治權力來主導台灣美術的走向。
2. 法國實證主義批評家丹納(Hippolyte-Adolphe Taine, 1828-1893)在 1865 年寫的《藝術哲學》(“Philosophie De L’Art”)書中極力主張「種族、時代和環境是形成藝術風格的主要因素。」
3. 李梅樹、楊三郎、廖繼春、陳澄波、顏水龍、李石樵和立石鐵臣等人為了提供台灣年輕畫家有展覽和相互研究的園地，遂於 1934 年 11 月在台灣鐵路飯店舉行「台陽美術協會」成立大會。台陽美協除以會員之切磋琢磨研究創作為主旨之外，為呼籲全台青年振興美術起見，公開徵募作品，經評選後授予獎金、獎狀予優良作品，以資鼓勵及培養人材。第一屆展覽會於 1935 年 5 月 4 日至 12 日假台北教育會館(美國文化中心)舉行。除了迫於時局於 1945-1947 年間暫時停辦三次美展外，其餘每年都如期舉行「台陽美展」，時間長達七十餘載，迄今保持一貫主旨，至 2007 年共舉辦了七十屆的美展。「台陽美展」已成為官方的台展之外本島最大的美術盛事。這個由民間自發性和自籌經費所設立的畫會為目前台灣畫壇歷史最悠久的美術團體。鄭世璠於 1935 年開始參加台陽美展，於 1959 年第 22 屆時成為會員迄今。2002 年鄭世璠因六十八年來從未曾缺席創作發表，獲頒該協會的「終身成就獎」。這位跨越日據時期和國民政府治理的畫家，因而被譽為「台灣美術史上最真切的見證人」。
4. 鄭世璠(1995)。星帆漫筆集。新竹市：新竹市立文化中心。
5. 這是根據台灣文獻委員會(1993)：重修台灣省通志，卷六教育志-學校教育篇，頁 445-448 的統計資料計算。
6. 1921.4.24 府令第 75 號之公學校規則中明列每週一小時的圖畫教學目標為「觀察日常事物的形體並能進行描寫，同時注意美感的培養。」教學內容有臨畫、寫生畫和考案畫。寫生畫的比例達 43%之多。1922.04.01 年府令第 88 號之師範學校規則列圖畫教學要旨「能夠精密的觀察物體，而且能自由而正確的描繪出來」雖無法擺脫實用色彩，但卻可以讓學生培養寫實能力。
7. 鄭世璠在張德南訪問他時，曾指出當時任教的老師都各有專長，譬如美術課是名聞全台的畫家李澤藩(1906-1989)，音樂課是名小提琴手郭傳芳，漢文課是名作家江尚文授課。這些老師讓他對文藝產生興趣和奠定基礎。他也指出，他和李澤藩兩人是幼時鄰居，因此常常看到就讀於師範學校的李澤藩將作品帶回家中，讓他既羨慕又神往，無形中誘發創作興味。(〈鄭世璠先生訪問稿〉原文刊登在 1993 年春的《歷史家》，後收錄在《星帆漫筆集》(民 84)，頁 211-221。)
8. 該次展覽將鄭世璠七十年來畫作結晶約 150 幅依主題分類，總共劃分為十四系列展出：(1)回憶系列、(2)懷念系列、(3)寫景系列、(4)創作抽象系列、(5)印度旅遊系列、(6)淡水白樓系列、(7)噴彩系列、(8)夢·望·網系列、(9)幻·患·喚系列、(10)浪漫·感傷系列(11)回憶·寄情系列、(12)

人情・旅遊系列、(13) 遊・悠・幽系列、(14) 意・憶・逸系列。

9. 鄭世璠是在師範生時因為 1924 年參觀在新竹公會堂舉辦的「何德來式送別展」，對其作品留下深刻的印象。何氏 1956 年返鄉舉行個展時，鄭世璠前往協助而結為好友，時常互有往訪。
10. 鄭世璠分別擔任過台灣日日新報社新竹支局(1942-1943)、台灣新報社新竹支局(1943-1945)和台灣新生報社新竹分社(1945-1948)的記者。
11. 鄭世璠 (1995)。星帆漫筆集。新竹市：新竹市立文化中心。頁 464。
12. 引自鄭世璠在台灣筆會主辦的第一屆文藝營之台灣美術史課程講稿。
13. 《星帆漫筆集》只收錄他二二八事件後寫的文章。之前所寫的文章和收藏的圖書資料為免遭白色恐怖的池魚之殃而付之一炬。
14. 陳月貞《遊筆人生-鄭世璠藝術之研究》(台北：中國文化大學碩士論文，頁 87-125，2004)和台北市立美術館、高雄市立美術館、台中國立美術館和新竹市立文化中心的館藏網頁的資訊。
15. 引述張德南(1993)問鄭世璠獲台陽美展五十年全勤獎的感想時，鄭世璠的回答。
16. 周憲文 (譯) (1985)。日本帝國主義下的台灣 (原作者：矢內原忠雄)。台北市：帕米爾書店，頁 144。
17. 從他 1924 年參觀在新竹公會堂舉辦的「何德來式送別展」後，即對何德來作品中充滿詩意留下深刻的印象來看，鄭世璠是偏愛這類表現風格。
18. 白雪蘭(1997)統計台府展和台展十六次展覽，結論是展覽孕育了台灣畫家的「鄉土特色」。
19. 但是鄭世璠已離開台灣新報社，轉任台灣新生報社新竹分社的記者。期間還創辦維持了八期的《新新月刊》雜誌，擔負執行編輯的工作。在台灣新生報工作三年後離職，然後創辦了自由報，但也夭折。
20. 鄭世璠在 1945-1987 年間共獲得下列展覽競賽獎牌：第五屆全省美展省教育廳獎(1950)，第十六屆台陽美展台陽獎第三名(1953)，第十一屆全省美展主席獎第三名(1956)，第二十屆台陽美展台陽獎第三名(1957)，第二十一屆台陽美展台陽獎第三名(1958)，第十三屆全省美展主席獎第二名(1958)，台北市西區扶輪社扶輪美術獎(1958)，第十四屆全省美展主席獎第一名(1959)，第十六屆全省美展優選(1961)，第十九屆全省美展優選(1964)，第二十一屆全省美展優選(1966)，第二十七屆全省美展特選第二名(1972)，全省美展第二十九屆起特約，全省美展第三十八屆起邀請以至今日，第三十九屆青雲美展杜聰明思牧獎(1986)，連續參加五十屆台陽美展獲頒全勤金章獎(1987)。
21. 這五件作品是：《轟炸後的武德殿》、《轟炸後的東門街前》、《轟炸後的民家》、《轟炸後的老古樹頭》和《轟炸後的公會堂》。
22. 參考蕭瓊瑞 (1995)。觀看與思維—台灣美術史研究論集。台中市：省美術館，1- 40。
23. 李欽賢認為七〇年代發達的中產階級，泰半是從鄉村到都市奮鬥成功者，這些人普遍對於童年的鄉村生活，有著相當強烈的懷舊情結。當這些中產階級成為藝術市場的顧客主力時，畫廊基於商

- 業機制，能觸動這些人心坎的描繪鄉景和鄉居的鄉土寫實繪畫自然成為畫廊主力明星產品。(李欽賢，《台灣美術閱覽》，台北：玉山社，1996，92)
- 24.倪再沁(1993年8月)，戰後台灣美術斷代之初探，藝術貴族，44，64。
- 25.這是他在由台灣筆畫主辦的第一屆文藝營的台灣美術史課程演講時所發表的看法。
- 26.引述自丘秀芷在1982年《文心》發表的〈文筆、畫筆相揮揚的藝術家〉一文。
- 27.6件未參加過任何展覽的作品分別是：1989年的《桂林旅情》、1989年的《RHYTHM》、1990年的《九份海眺》、1991年的《自畫像》、1992年的《京品七味》(一)、(二)和1994年的《白樓變奏曲》(2)。
- 28.引述自張德南，〈鄭世璠先生訪問稿〉，《歷史家》，1993。
- 29.參考蕭瓊瑞(1995)。觀看與思維——台灣美術史研究論集。台中市：省美術館，75-76。
- 30.引述自凌嵩郎(1986)。《藝術概論》。台北市：自行出版。
- 31.捐贈的詳細資料可參閱陳月貞的碩士論文：《遊筆人生——鄭世璠的藝術成就》，頁129-131。(台北市：中國文化大學美術研究所，2004年)
- 32.白雪蘭，〈畫會、畫廊、美術館在台灣〉，《台灣地區現代美術的發展》，台北：台北市立美術館，頁258，1990。
- 33.吳國淳(1999)，早期台灣地區文藝及學校美術教育研究，台北市：國立歷史博物館，175-176。(收錄在《1901-2000 台灣文化百年論文集 I》)
- 34.當時留學生大多前往紐約和巴黎習藝為主。所以林惺嶽在《台灣美術風雲40年》(台北：自立晚報社文化出版部，頁178-239，1991。)中認為台灣緊隨西方尖端流派的創作即為前衛藝術，以及只以巴黎和紐約的藝術眼光和潮流作為定奪取決的標準，根本誤解了前衛藝術以新的觀念與方法來反映時代尖端課題的藝術的精神。
- 35.台、府展的「台展賞」和「總督賞」的賞金式一百日圓。當時師範學校剛畢業的教師月薪四十五日圓，這份薪資可提供一家人中尚生活綽綽有餘；校工月薪是五日圓。賞金相當優渥。

參考文獻

一、書籍

- 王秀雄(1995)。日據時代台灣官展的發展與風格探釋。載於郭繼生編選，台灣視覺文化(頁48-70)。台北市：藝術家。
- 台北市立美術館編輯委員會(1980)。台灣早期西洋美術回顧展。台北市：台北市立美術館。
- 台灣省立美術館編輯委員會(1995)。鄭世璠油畫回顧展。台中市：省美術館。

- 台灣文獻委員會(1993):重修台灣省通志,卷六教育志-學校教育篇。台北市:台灣文獻委員會。
- 白雪蘭(1980)。畫會、畫廊、美術館在台灣。台灣地區現代美術的發展。台北:台北市立美術館, 258。
- 白雪蘭(1997)。臺灣西洋美術思想起。台北縣:台北縣新莊市公所。
- 李欽賢(1996)。台灣美術閱覽。台北市:玉山社。
- 李筱峰(2002)。60分鐘快讀台灣史。台北市:玉山社。
- 李筱峰、薛化元、戴寶村與潘繼道(2004)。台灣的歷史。台北市:玉山社。
- 林明賢主編(1998)。台灣美術研究論文選集 2:「島嶼風情」-日治時期台灣美術之研究。台中市:台灣美術館。
- 林惺嶽(1991)。台灣美術風雲40年。台北市:自立晚報。
- 林惺嶽(1997)。渡過驚濤駭浪的台灣美術。台北市:藝術家。
- 周憲文(譯)(1985)。日本帝國主義下的台灣(原作者:矢內原忠雄)。台北市:帕米爾書店。
- 柳悅孝(譯)(1979)。台灣早期美術運動的啟蒙者-石川欽一郎(原作者:立花義彰):台北市:藝術家。
- 倪再沁(1995)。藝術家-台灣美術。台北市:藝術家。
- 倪再沁(2003)。台灣美術環境生態鳥瞰。台中市:台灣美術館。
- 凌嵩郎(1986)。藝術概論。台北市:自行出版。
- 國立歷史博物館編輯委員會(1999)。1901-2000台灣文化百年論文集I。台北市:國立歷史博物館。
- 張艾茹、應廣勤執行編輯(1997)。西潮東風-印象派在台灣。高雄市:高雄市立美術館。
- 新竹市立文化中心編輯委員會(1993)。游筆人生-鄭世璠返鄉回憶展專輯。新竹市:新竹市立文化中心。
- 黃秀政、張勝彥、吳文星(1992)。台灣史。台北市:五南。
- 遠流台灣館編修(1990)。台灣史小事典。台北市:遠流。
- 蔡瑞成執行編輯(1994)。時代的形象-台灣地區繪畫發展回顧。高雄市:高雄市立美術館。
- 鄭世璠(1995)。星帆漫筆集。新竹市:新竹市立文化中心。
- 謝里法(1979)。日據時代台灣美術運動史。台北市:藝術家。
- 顏娟英(2001)。風景心境---台灣近代美術文獻導讀上,台北市:雄獅圖書。
- 蕭瓊瑞(1995)。觀看與思維-台灣美術史研究論集。台中市:省美術館。

二、期刊

- 白雪蘭(1986)。春風化雨是師恩---石川弟子敘述二三事。台北市立美術館館刊雙月刊, 20-22。
- 李進發(1992)。日據時期官辦台灣美術展覽會實施背景的探究。現代美術, 45, 54-59。

- 林明賢(2007)。新美術的萌芽(1895-1945)。台灣美術。69，20-43。
- 林秋蘭整理(1978)。台展、府展、省展---老畫家談今昔。雄獅美術，63，82-89。
- 柳悅孝(1991)。台灣早期美術展的契機台展。藝術家，199，246-249。
- 姜苦樂(1990)。日據時期台灣繪畫。現代美術，31，71。
- 倪再沁(1991)。西方美術·台灣製造—台灣現代美術的批判。雄獅美術。242，120。
- 倪再沁(1991)。台灣美術的台灣藝術。雄獅美術。246，56。
- 倪再沁(1993)。戰後台灣美術斷代之初探。藝術貴族，44，64。
- 張德南(1993)。鄭世璠先生訪問稿。歷史家，不詳，不詳。
- 陳樹升(2007)。現代的開展(1945-1969)。台灣美術。69，44-59。
- 趙天儀(1983)。鄭世璠的繪畫與藝術觀。台灣文藝，83。
- 謝里法(1982)。從沙龍、畫會、畫廊、美術館—試評五十年來台灣西洋繪畫發展的四個過程。雄獅美術，140，36-49。
- 顏娟英(1989)，台灣早期西洋美術的發展(一)，藝術家，168，142-165。
- 顏娟英(1989)，台灣早期西洋美術的發展(二)，藝術家，169，140-160。
- 顏娟英(1989)，台灣早期西洋美術的發展(三)，藝術家，170，178-191。

三、學位論文

- 陳月貞(2004)。中國文化大學美術研究所碩士論文，未出版，台北市。

Style Analyses of Cheng, Shih-Fan's Art Creations during Three Different Times

Jang, Chun-Ying

Abstract

Oil paintings, though originated from Europe, were introduced into Taiwan as one of the new format of fine art education during Japanese Colonial Period. But due to the cultural borrowing and second hand information, such paintings gradually evolved into superficial surfaces and falling into the traps of without spiritual contents. To view the present by looking back at the past, the study of art styles, painting histories, and their life processes of those 1st generation western style painters shall provide the understandings of the developments of oil paintings and difficulties encountered by oil painters in Taiwan.

This paper addresses the paintings by Cheng, Shih-Fan (1915-2006) from Japanese Colonial Period till now, based on historical studies of his art styles, family backgrounds, and the impacts/influences of atmospheres of his times, institutional and educational systems, and related environmental factors, to come out and conclude the reference indices and benchmarks on the subjectivity, institutional system, and planning and development of art educations in Taiwan.

Keyword: Cheng, Shih-Fan, Taiwanese Art, Japanese Colonial Period

藝術學報七十五至八十三期目錄

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	張儷瓊
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、楊絢晴
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	
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	
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	
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
設 計	
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忭的文人生活與著述.....	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

藝術學報 第八十四期

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：中華民國九十八年四月

創刊年月：中華民國五十五年十月

刊期頻率：半年刊

地 址：臺北縣板橋市大觀路一段五十九號

網 址：<http://www.ntua.edu.tw>

電 話：(02)2272-2181-1151

印 刷：臺北縣維凱創意印刷庇護工場 / (02)8226-6239

定 價：新台幣 500 元整

展 售 處：五南文化廣場 / 臺中市中山路2號 (04)2226-0330

國家書店松江門市 / 臺北市松江路 209 號 1 樓
(02)2518-0207

版權所有・不准翻印

GPN：2005500004

ISSN：10213686

TAWAN JOURNAL OF ARTS

Vol.84

April 2009

PUBLISHER:

Huang, Kuang-Nan

EDITOR:

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

ADDRESS OF ADMINISTRATION OFFICE:

59 Dagan 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