

ISSN : 10213686

藝術學報

Taiwan Journal of Arts

半年刊

第四卷第2期 (總83期)

國立臺灣藝術大學
中華民國九十七年十月

藝術學報 第八十三期

目次

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……………	1
	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……………	37
	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……………	59
	四、影像中圖像與造形符號的關係／陳錦忠……………	77
設計	五、一個新的隱喻廣告分類與現況分析／吳岳剛……………	91
	六、古畫的複製與再現——以動畫作品〈谿山之城〉為例 ／林晉毓……………	111
表演	七、從清代臺灣文獻看原住民酒歌與飲酒文化／黃玲玉……………	127
	八、穆欽斯基《鋼琴組曲》之創作特徵與彈奏技巧探究 ／楊景蘭……………	159
	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……………	193
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……………	215
	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……………	237
	十二、明人書齋的命名、格局與佈置／呂允在……………	261
	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……………	295
	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……………	319

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·····	345
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·····	361

TAIWAN JOURNAL OF ARTS

Vol.83

October 2008

CONTENTS

1. Images of Conflict: An Analysis of Northern Ireland Mural Paintings
/ *Martin Forker*..... 1
2. A Study of Improving the Learning Outcomes of Ceramics Skills
with Self-Efficacy Strategy / *Zen-Pin Lee*..... 37
3. The Position and Meaning of Painting in Contemporary Art's Context:
A Study on Discourses of Painting Exhibition / *Li-Hsin Tan*..... 59
4. Relation between Iconic and Plastic Signs in Images
/ *Chen Jin-Jong*..... 77
5. A New Taxonomy of Metaphoric Advertisements and Analysis of Status Quo
/ *Yueh-Gang Wu*..... 91
6. The reproduction and representation of ancient Chinese paintings
-- Taking "Castle Beyond a Mountain"for an Example
/ *Lin Chin-Yu*..... 111
7. Observations On The Aborigines' Drinking Songs And Drinking Culture
From Taiwanese Literature In The Q'ing Dynasty
/ *Huang Ling-yu*.....127
8. A Research on Characteristics and Piano Techniques of Muczynski's
Suite for Piano / *Ching-Lan Yang*.....159
9. Discuss Huang Mei drama art and 《Hui Zhou woman》 of topic meaning
with theater's elegance / *Fan-Huei Chu*.....193
10. Stratum of Seeing: Visual Culture, Visual Sociology and
the Critique of Visual Method / *Liao Hsintien*.....215
11. The Case Study of Changing of Inattention Behavior to Young Children
with Attention Deficit Hyperactivity Disorder on Group of Clay Activity
/ *Hsu Ting-Lan, Hsu Chi-Wan*.....237
12. The Names, Surroundings, and Furnishings of the Reading Rooms of

Scholars in the Ming Dynasty / <i>Lu Yun-Tsai</i>	261
13. Driving Force of Culture-- A Review on Formation and Development of a University Art Center from the Perspective of Cultural Value / <i>Tun-Ju Liao</i>	295
14. A Discussion on the Artistic Spirit of Literati's Guqin: A Case Study of Rong Tian-qi's Guqin Music "Gui Qu Lai Xi Ci" / <i>Mei-Yen Lee</i>	319
15. A Study of College Table Tennis Athletes' Goal Orientation, Confidence, and Pre-Tournament Anxieties / <i>Chu Chien-jung</i>	345
16. A Study of National Taiwan University of Arts at Physical Education Course Cognitive and Satisfaction / <i>Lu Ching-shan, Chang Hong-wen, Liu Rong-tsing, Lin Tsung-hsien</i> ...	361

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
94 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布。
- 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。

Images of Conflict: An Analysis of Northern Ireland Mural Paintings

Martin Forker



Abstract

Through historical and conflict analysis, this study explores the imagery of conflict in multiple Northern Ireland mural paintings. Specifically, the study focuses on how murals shape and construct terrorist/freedom fighter ideology and identity. The findings show that murals in Northern Ireland create their own invented versions of history in order to legitimize each conflict group's political ideologies. Additionally, there is a profusion of murals reflecting conflict theories such as *the diabolical enemy image*, *sanctification/demonization*, *militarism*, *sacrifice*, *communal fear*, *ethnic victimization*, *ego of victimization*, and *dehumanization*. It is suggested that it is time for new murals to be created; a time when the children of Northern Ireland will be free from murals of hatred, bigotry, and the corrupted clichés of tribalism.

Key words : Terrorist, Diabolical Enemy Image, Ethnocentrism, Sanctification/Demonization, Ethnic Victimization, Blood Sacrifice, Dehumanization

Martin Forker: Assistant Professor, Shih Chien University Kaohsiung Campus Taiwan.
I am greatly indebted to Miao-Jen Chang of Fortune Institute of Technology for her kindness and professionalism in translating the abstract into Mandarin.

INTRODUCTION

I was born in Belfast, Northern Ireland. I am an Irish “conflict artist”, conflict analyst, and art educator. My “conflict art” was first documented in Mike Catto’s (1977) *Art in Ulster* 2. I have lived through the Northern Ireland conflict since the recent conflict began in 1969. However, as a child in the 1950s, I was always made aware of the festering hatred and bigotry in Belfast through the corrupted clichés of tribalism expressed in the mural images and the graffiti painted on the walls of Belfast houses. Specifically, this study examines the imagery of terrorism/freedom fighting in Northern Ireland murals.

Background to the Conflict

In every arena of political conflict, who is defined as a “freedom fighter” and who is defined as a “terrorist” depends very much on which political, ideological or religious group one belongs to. Northern Ireland is no exception. As the proverb states: “one man’s terrorist is another man’s freedom fighter.” The terms “freedom” and “rebellion” are often confusing, as often both groups in the armed conflict claim to represent the popular cause of freedom. In the Northern Ireland conflict, the nomenclature of each conflicting group can be perplexing.¹ Therefore in this study, I mostly use the terms Catholic Nationalist and Protestant Unionist to define each conflict group. Catholic Nationalists perceive Protestant Unionist paramilitary groups such as the UVF (*Ulster Volunteer Force*) and the UFF (*Ulster Freedom Fighters*)² are regarded by some Catholic nationalists as “terrorists”. Alternatively, Catholic Nationalist paramilitary groups such the IRA (*Irish Republican Army*) are regarded as terrorists by Protestant Unionists. However, strictly speaking, there are in fact four main protagonists in the conflict: Protestant Unionists, Catholic Nationalists, the British government, and the government of the Irish Republic. At the nucleus of the conflict are relations between the minority and majority communities. Protestant Unionists are in the majority whilst Catholic Nationalists are in the minority. Legitimacy of the state is an important concept for Northern Ireland because most Catholic Nationalists do not perceive the state to be valid. Conversely, the mainly Protestant Unionist community believes that Northern Ireland should remain part of the United Kingdom. Since the 12th Century, constant revolts challenged British rule in Ireland climaxing in the 1916 Easter Rebellion in Dublin which sparked a chain of events leading to civil war and the partition of the island. In the south, 26 counties formed a separate state, while six counties in the north stayed within the UK. Over successive decades, the Catholic Nationalist minority in the north suffered discrimination over housing and jobs. In 1969, Nationalist civil rights marches and counter-protests by Unionists spiralled into violent unrest and British troops came into conflict with the IRA. Unionist paramilitary groups responded with a campaign of sectarian violence against the Nationalist community. Northern Ireland’s parliament was suspended and direct rule was imposed from

London. Throughout the 1970s, 1980s and early 1990s, the Provisional IRA (PIRA) carried out deadly bomb and gun attacks in Britain and Northern Ireland that targeted police, soldiers, politicians and civilians. Consequently, Unionist paramilitaries targeted Nationalists in reprisal killings. In the early 1990s, negotiations took place between political parties and the British and Irish governments. After several years of talks, PIRA and Unionist paramilitary ceasefires held. In 1998, the “*Good Friday*” agreement was signed. In 1998, the Real IRA (RIRA) was also formed. Its main objectives were to expel British forces from Northern Ireland and to unify Ireland. In an attempt to disrupt the ongoing Northern Ireland peace process, the RIRA bombed Omagh on August 15, 1998. It was described as Northern Ireland’s worst single terrorist atrocity. However, Guelke (2006, p.103) argues a public backlash resulted:

“Whatever the intentions of the perpetrators of the Omagh outrage, its initial political effect was to advance rather than retard the peace process in Northern Ireland. In particular, the strength of the public backlash against the bombers forced the Real IRA to declare a ceasefire.”

Eventually, a power-sharing executive with ministerial posts distributed by party strength and elected assembly was proposed. The agreement was backed by voters in referendums in Northern Ireland and the Republic which scrapped its constitutional claim to the north. Finally, on the 8th of May 2007, Northern Ireland’s main political parties agreed to start sharing power.

An Overview of the History of Mural Imagery

For the purposes of the study, I define a “mural” as a large image painted directly on to a wall. Mural imagery has been a feature of Protestant Unionist popular culture since the early 20th century when images of King William III (King Billy) and other Orange Order images were used to decorate the gable walls of the working-class districts of Belfast (Jarman, 1998).³ According to Rolston (1991, p. 521), the earliest mural of King William III is dated about 1908. Rolston claims that Catholics did not take up this tradition until after the Hunger Strikes of 1981. According to Rolston (1991), Protestant coach and house painters began to paint large outdoor murals each July around 1908 as part of the annual ritual celebrations of the Battle of the Boyne in 1690 when King William III defeated King James II in a struggle over the English crown (See Figure 4). The victory of “King Billy” was followed by a period of consolidated British rule in Ireland, which included the “Protestant ascendancy.” While the British assured Protestant liberty, they denied English and Irish Catholics and Presbyterians any political authority. The *Act of Union* in 1801 established the United Kingdom of Britain and Ireland. At this time, Protestants gained economic authority (Rolston, 1992). In short, murals were a declaration of the Protestant people’s sense of British identity. As a result, such imagery reinforced residential segregation and

helped to transform areas where Protestants lived into “Protestant areas”; and similarly, some areas were defined as “Catholic areas.”

However, unlike the open display of Protestant murals, even the temporary erection of the Irish tricolor flag was seen as a challenge to Protestant supremacy (Rolston 1992, p.72). The Catholic Nationalists had less freedom to express their beliefs than the Protestants. They did not march, fly flags or paint murals. Their activities were demoted to the private spaces of Catholic Church halls, Gaelic sports fields, and private clubs. Nationalist opposition to partition took a number of forms, including the military campaign of the Irish Republican Army (IRA). The streets and public places were notably Loyalist. However, the Hunger Strike of 1981 changed the political landscape dramatically using murals as a major instrument for gaining support among Republicans. Rolston (1992) underlines the Republican hunger strike was the pinnacle of four years of argument between prisoners and authorities (See Figures 7, 12, and 16). Nevertheless, when the hunger strike ended, Republican mural artists expressed other topics such as the electoral strategy of Sinn Féin (the Republican Party)⁴, media censorship, and religious symbolism. This nascent confidence of Republicanism was represented in numerous ways and Republican ideology was permeated in public spaces through marches and mural painting. By the mid 1980’s, it was apparent that Loyalist ideology was under siege.

It has been argued that murals are not merely images. Jarman (1998) claims murals are “objects” rather than images because they have been, and continue to be used, as part of the political process. They are signifiers of a *politicized place* as much as they are bounded constructs of symbols and emblems. In short, murals are more than mere simple images. As images, murals have always been used as propaganda, as political rhetoric, as images of resistance, as ideological and symbolic markers, but as artefacts their use is potentially more diverse. Today, there is a preponderance of Catholic Nationalist and Protestant Unionist mural imagery in Northern Ireland. In fact, conflict murals have become a major tourist attraction. Jarman (1998) points out mini-bus tours of mural sites and postcards of mural sites have been popular for several years.

It follows from above that most murals are signifiers of a divided society, with two populations each establishing its existence, its identity, and its political positions in vivid, if unsophisticated, images. In this physical segregation, the communities have in effect alienated themselves from each other, living an independent way of life from the other (Poole, 1983). Moreover, Loftus (1982) claims that each conflict community has a different mode of “seeing’ the conflict.

Ways of Seeing

I argue that such murals are “*conflict images*.” Loftus (1982) claims “*conflict imagery*” is an imagery that is in-fused with economic, social, and political forces located within evolving

Images of Conflict: An Analysis of Northern Ireland Mural Paintings

traditions and that it provides an arena for a conflict between Protestant Unionists and Catholic Nationalists whose very mode of seeing is different from each other.⁵ Consequently, their comprehension of political, religious, and other aspects of their lives are distinctive and separate. Catholic Nationalist (Republican) murals show very different artistic conceptions and styles than their Protestant Unionist (Loyalist) counterparts (Loftus 1986, 1990, 1994). Loftus (1982, p.886) emphasizes that each conflict group's "way of seeing" has "its own cultural value, and set of strengths and weaknesses; the Protestant mode of vision to bear witness to the horrors of war is admirable, but there is concern over its tendency to a neat abstract conformity."

As Loftus (1982, p. 887) points out:

"Catholic imagery's figurative grasp of humanity with all its flaws has a strong appeal, but is highly disturbing because of its empathy towards suffering and failure. Loyalist symbols are clear-cut and imperialist, and are concerned with the written word. In contrast, Nationalist symbols are ambiguous and personal, and are dependent upon an oral and visual culture."

It is also possible that Northern Ireland terrorists/freedom fighters view death in different ways. Loftus (1986, p. 18) claims:

"The Protestant vision of death is bleak, secretive, dependent on local and contemporary art traditions, and affirmative of public witness to a strongly held belief. In contrast, the Catholic vision of death is figurative, optimistic, explicit, dependent on the conventional post-classical traditions of European art and affirmative of belief that even one death can accomplish a resurrection."

For instance, the Catholic vision seems to encourage trust in Christ and a belief in Man's capability to be involved in the process of suffering and resurrection. Conversely, this may also make it too easy to accept death. To illustrate what is meant by this predilection towards suffering and resurrection for the Catholic Nationalist, let us consider the iconography of a 1950's Catholic mural (See Figure 1).

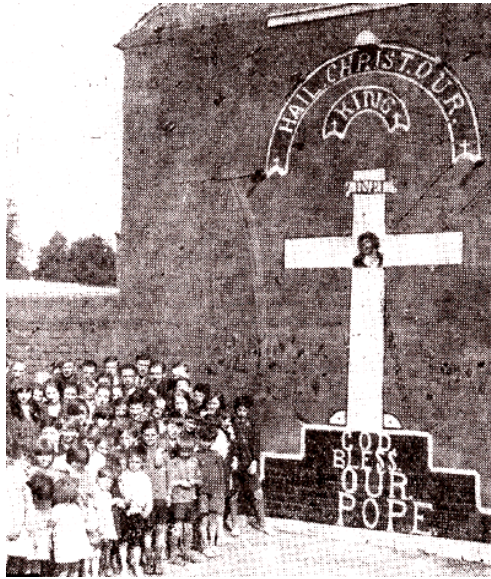


Figure 1: *Hail Christ Our King, God Bless Our Pope*, Ardoyne, Belfast (1950s).⁶

This mural was situated in the strongly nationalist district of Ardoyne in Belfast during the 1950s. It was probably painted by a local muralist named Danny McCarthy. Another noted Ardoyne muralist during this period was Robert Kane. Above an image of a tormented Christ on a white cross, the words “*Hail Christ Our King*” appears. Despite its overt depiction of a suffering Christ with a crown of thorns, this mural was not just a simple image of an agonized Christ. Inscribed on the base of the cross, the words “*God Bless Our Pope*” were written. This reference to the Pope was a potent statement about the suffering Catholics under Protestant domination. On the other hand, the Protestant vision of death tends to flinch from its horror and inevitability, but when mishandled, can lead to a sinister obsession with the grimness of mortality, or a secretive, evasive approach to it. It follows from above, that such ways of “seeing” death has clear political implications to the opposing terrorist groups in the conflict.

This said, I propose that it is not so much the “mode of seeing” that is different among the conflicting groups (as it can with different cultural groups that literally “see” different things when receiving the same visual stimuli) but it is the interpretation and emotional reaction to the murals that each conflicting group may have that produces new generations of terrorists/freedom fighters.

Finn (1996) argues that Northern Ireland murals are garbled clichés of tribalism which seem to have taken on the form of icons generating different gods, and are malevolent nightmare images that fester and spread fear through opposing ideologies. Moscovici (1981) argues that ideologies define, maintain and sustain conflict. Cash (1989, p. 704) claims “ideologies are saturated, indeed suffused, with emotion; emotion in-forms, shapes, and animates them.”

Images of Conflict: An Analysis of Northern Ireland Mural Paintings

Murals are social representations of both conflict groups' way of seeing their world and their perceived enemy. The term "social representations" has its origins in Durkheim's (1898) concept of "representation collectives." Collective representations describe a whole range of intellectual forms such as science, religion and myth. Moscovici (1988) claims that social representations are concerned with the contents of everyday thinking and the stock of ideas that give coherence to our religious beliefs, political ideas and the mental connections we create.

Likewise, murals in Northern Ireland perform a similar role. In relation to flag symbolization, Bryson and McCartney (1994) and Patterson (1999) have shown that in Northern Ireland, there is asymmetry in what Protestant Unionists and Catholic Nationalists invest in such symbols. For Protestant Unionists, it is principally a matter of allegiance as a subject to a state; for Catholic Nationalists, it is an expression of an ethnic identity. In short, a flag in Northern Ireland can appear as a "diabolical enemy image". For example, flags are employed to underline Billy Wright's paramilitary affiliations. Billy Wright was a member of the *Ulster Volunteer Force* (UVF) and leader of the extremist *Loyalist Volunteer Force* (LVF). He was assassinated by the *Irish National Liberation Army* (INLA) group in 1997 (See Figure 2).



Figure 2: *In Memory of Billy Wright*. Ballymena, Co. Antrim.⁷

The Diabolical Enemy Image

Ryan (1995) claims that the concept of "psychological distancing" and the deepening of the psychological enemy image within conflict groups are always the result of an escalation, a regression and dissolution of the differentiated cognitive and emotional patterns of perception and behaviour. These processes result in the aggregation of the parties into hostile groups (Kuper, 1990). It seems that humans have a deep-rooted psychological need to dichotomize and to establish enemies and allies (Allport, 1954; Brown, 1988; Mack, 1990) and this phenomenon happens at an individual and at group level; it is an unconscious need which feeds conscious

relationships, and especially in our group lives. This dichotomization is especially important with regard to the formation of terrorist/freedom fighter identities and behaviour in Northern Ireland. For example, the “need” to establish enemies is clearly evident in the murals of both conflict groups. The murals show how identification with ethnic or national groups largely determines how people relate to other people within their ingroups or outgroups (Tajfel et al. 1971; Tajfel, 1981; Tajfel and Turner, 1979).

On the whole, then, the conflicting groups in Northern Ireland tend to attach “good” qualities to ingroups and “bad” qualities to outgroups. Consequently, each group develops a sense of *us* and *them*. They see their enemies in terms of stereotypes. Allport (1954, p. 191) underlines that stereotypes allow people to see what they want to see and to oversee what they want to ignore. The necessity to develop a sense of *us* and *them* is clearly apparent in the murals of both conflict groups. Hobsbawm (1990) argues that minorities which live in conflict often reject tolerance from the other side; the closed nature of their opposition, without which they could continue to fight, would be blurred within certain groups. After all, is it not politically wise to construct enemies in order to unify in-group members? Northrup (1989, p.74) suggests that the level of ingroup bias and the intensity of feelings of hostility towards one’s outgroup increases in proportion to the degree of threat to identity that is perceived to originate from one’s outgroup. As we shall see in the given examples, mural imagery in Northern Ireland amplifies ingroup bias and the degree of threat to identity; such images are not only divisive but are the building blocks of prejudice, racial discrimination, intolerance, and terrorist/freedom fighter ideology.

Exemplifications of “Green” and “Orange” Imagery

The murals and the painted kerbstones on the streets of Northern Ireland encapsulate encode allegiances: red, white, and blue colours reference the British Union flag and signify that the area is predominantly Unionist; the green, white, and gold (or orange) refers to the flag of the Republic of Ireland, and areas displaying these colours are defined as being Nationalist. Exemplars of “Orange” or Protestant Unionist imagery might include the Crown, Queen Elizabeth II (See Figure 3), King William III, Orange Order banners and sashes, the Union Jack, acronyms such as the date 1690⁸, and slogans such as “No Surrender”⁹, and “No Pope Here”.¹⁰ Exemplars of “Green” imagery may include iconographical emblems such as the Easter Lily, the Virgin Mary, and James Connolly.¹¹ In addition, acronyms such as IRA (Irish Republican Army)¹² and PIRA (Provisional Irish Republican Army), and dates such as 1916 (the date of the Irish Rebellion) or 1798 (the date of the United Irishmen Rebellion).



Figure 3: *Queen Elizabeth II with Crown. Bond's Place, Waterside, Londonderry.*

Religious, Mythical and Historical Imagery

Fowler (1991, p.105) points out King William 111 (locally referred to as “King Billy”) has had a unique place in Irish Protestant mythology as a valiant saviour of a minority people in an foreign and hostile country, and it is “the destiny of Protestants to defend their position against Catholicism and the Catholic people.” As William 111 is the personification of the enemy image, or what Fraser (1974) terms a “bogeyman” figure to Irish Catholics (See Figure 4).



Figure 4: *King William at the Battle of the Boyne. The Fountain, Londonderry.*

Religious Ethnocentrism

Juergensmeyer (1992, p.1) insists violence has always been endemic to religion. Bruce (1994) claims the Northern Ireland conflict is a religious war between good and evil. However, according to Santino (1999, p. 517), the conflict “can best be thought of as ethnic, national, and political in nature, rather than simply religious.” Nevertheless, Boyd (1969) has chronicled the constant religious rioting between Protestants and Catholics in Belfast from the 18th century onwards. As Kelly (1996, p.80) vividly underlines “while not seeing each other, they saw the same God from the same streets and the same death count.” Notably, Dillon (1998) claims that he found it easier to encourage terrorists to talk about religion and politics than the numerous priests and ministers of religion he attempted to interview for his book *“God and the Gun: The Church and Irish Terrorism”*. Dillon points out there are a proliferation of “Faith and Fatherland” concepts evident in the psyche of the Protestant terrorist/freedom fighter.

Conversely, Forker (2007a) stresses that Catholic Nationalists employ “Motherland” imagery in their murals. For example, in Catholic districts, the Virgin Mary is seen as the mother of the family, the community, and of Ireland. Devotion to Marian imagery has always been a major conflict issue between Northern Ireland Catholics and Protestants. In his first epistle to Timothy (2:5), St. Paul declares “For there is one God, and one mediator between God and men, the man Christ Jesus.” Protestants perceive that Catholics mediate through Mary. Catholics retort by claiming that when they refer to the “Mother of God”, they use the word “intercessor” and not “mediator” when they speak of Mary. Such a variance between “Fatherland” and “Motherland” ideology underscores the differences in religious dogma between the two conflict groups (See Figure 5).



Figure 5: Medugorje Blessed Virgin. Berwick Road, Ardoyne, Belfast.

Images of Conflict: An Analysis of Northern Ireland Mural Paintings

It follows from the above that religious ethnocentrism was instrumental in the prolongation of the Northern Ireland conflict. In terms of ideology, Protestants claim to have access to divine truth; whereas, Catholics live in spiritual darkness (Wright, 1973). Such religious ethnocentrism is illustrated in the iconography and visual narratives of some murals. The narrative content of the visual image creates each conflict group's own version of history. Significantly, it is the "past" visual narrative which has significance for the present. In effect, the visual narratives of Northern Ireland murals are essentialist versions of the past, where history is constructed or represented as an unchanging truth (Woodward, 1997). The narrative content varies according to the imagined community (Anderson, 1994) to which one belongs to. The Battle of the Boyne in 1690 has determined the nature of Protestant discourse: loyalty to the British Crown, a code of conservative moral values, and anti-Catholicism. In short, Protestants believe in an "imagined dynasty" (Foucault, 1990, p.53).

All history is applied history to the Irish; the past is simply a convenient pit which provides ammunition to use against contemporary enemies (Stewart, 1977). Such applied history is evident in the image of the Cross. As Buckley (1998, p. 8) points out "in Cross imagery, we conquer countries, construct ideologies, define our destiny, or our way of life." It would seem that in Northern Ireland, the imagery of the Cross is divisive, and sometimes lethal. For example, Dillon (1989) has documented the dreadful atrocities committed by the notorious Protestant Loyalist gang, the "Shankill Butchers", who barbarically mutilated and tortured their Catholic victims. Some victims were disfigured by carving a crucifix shape on their flesh with a butcher's knife, and some had rosary beads stuffed into their mouths before suffering an appallingly slow death.¹³

Nevertheless, despite Protestantism's aversion to the symbolic nature of the crucifix, Jarman (1999) has documented the *Red Cross and Crown* is a commonly used symbol on Protestant "Black" banners which explicitly link royal status with the Protestant faith symbolized by an open Bible (See Figure. 6). Orange banners are typically carried in parades such as those held on the Twelfth of July. "Black" banners are used by Royal Black Institution, a society formed from Orangemen and can be seen as a progression of that Order, although they are separate institutions. The "Royal Black" is often referred to as the senior of the loyal orders. In medieval times, the expense of reproducing manuscripts led many libraries to chain books to the wall. Consequently, the Bible chained to the wall entered Protestant Unionist mythology as an image of the denial of lay access to the Bible in Roman Catholicism. In short, Protestantism has been celebrated as a religion of the "Open Bible," in opposition to the "closed book" of Catholicism. Again, this religious ethnocentrism is repugnant to Catholic Nationalists and is instrumental in promoting the notion of the Other.



Figure 6: *The Red Cross and Crown with Open Bible*.¹⁴

Blood Sacrifice

Cynically, Wright (1994) concluded that the Northern Ireland conflict would indefinitely continue in one form or another because the two main conflict groups could not be drawn into one final “bloody” battle because the British military presence on Irish soil offered protection to both conflicting groups. The notion of blood sacrifice is manifest in many murals. Previously, we argued that the notions of suffering and resurrection are influential in the decision of some Catholic Nationalists becoming terrorists/freedom fighters who are willing to sacrifice their lives for their particular political ideology. Such individuals are usually perceived as sacrificial martyrs. Stedman (1991, p. 19) stresses that “sacrifice creates value.” In any case, it is very difficult for a terrorist/freedom fighter to admit that lives have been lost in vain and the continuation of a violent conflict may be unjustified. The Irish Catholic tradition of martyrdom and blood sacrifice is linked to the more general Christian ideals of self-sacrifice, redemption and resurrection. For example, Padraig Pearce, who proclaimed the Irish Republic on Easter Monday 1916 from the steps of the General Post Office in Dublin, wrote a poem on the eve of his execution identifying his own death with the sacrifice of Christ. Moreover, the decision to have the rebellion take place on Easter was no mere accident. It is axiomatic that its symbolism underscored the notion of resurrection becoming an occasion for insurrection. By executing the leaders of the insurrection, the British forces elevated them to the status of political martyrs. Kearney (1984, p. 68) points out that the electoral success of Sinn Féin after the hunger strikes was due to “an articulated tribal voice of martyrdom.” Likewise in the Protestant Unionist tradition, the *Battle of the Somme* was a blood sacrifice. Brett (1999, p. 119) emphasizes that notions of martyrdom and blood sacrifice engender killing. Moreover, both notions are inflated with Old and New Testament rhetoric, and both are death cults. Schopflin (1997) claims myths of resurrection and renewal are linked to

political revolutions and that these myths are ultimately related to the Christian themes of rebirth (palingenesis) and the “Second Coming” (parousia) but are also present in ancient mythical motifs like the phoenix which though adopted by early Christianity had classical and pre-classical antecedents. One of the most common IRA symbols is the phoenix, a symbol of resurrection. For example, portraits of the imprisoned Republican hunger strikers, Hugh Rooney and Kevin Toal, are depicted below a phoenix rising from the flames (See Figure 7).



Figure 7: *Phoenix and Portraits of Hugh Rooney and Kevin Toal*. Gardenmore Road, Belfast.

In such myths, the present is tainted and it must be cleansed. Through purgation a better world is created; the direction looks both forward and backwards, the past is unacceptable, and therefore the conflict group must distance itself from it. There is hope for a better world if a renewal occurs. It would seem that if a terrorist group commits some particular act of violence against another terrorist group, by claiming a renewal or rebirth has taken place, the perpetrators can argue that they have shed their sins. Symbolically, the cleansing ritual and rebirth creates a sense of a new beginning in which the awfulness of the past can be forgotten. In short, reconstructing the mythical order in the chaos of violence, a major political shift can occur.

Forker (2002) suggests that there is a symbolic mimetic rivalry between the imagery of both conflict groups. For example, both claim ownership of St. Patrick, the patron saint of Ireland, and Cuchulainn, an ancient Irish mythological hero. Both groups use these mural images to underline their respective ideologies. Likewise, another mythical Irish figure is employed by Protestant Unionists in the defence of Ulster (See Figure. 8). The mural depicts Finn McCool as the “Defender of Ulster”. Akin to a modern day Samson, McCool stands defiantly above the fragmented pillars of the Giant’s Causeway challenging Republican philistines. Such an image reflects Fitzpatrick’s (1989) Protestant Unionist atavistic notion of the archetypal Ulster warrior.



Figure 8: *Finn McCool*. Dundarave Park, Bushmills.

Defending the Sacred Space

Whittaker (2004, p.2) claims that “power is intrinsically at the root of political violence.” In describing the Northern Ireland conflict, Darby (1997) uses an analogy of a divided community being akin to a bottle containing two scorpions - if the scorpions cannot be persuaded to mate, or at least to co-habit in a civilized manner within the same space, it may be better to recognize the fact, and look around for another bottle. One of the main motivations for terrorists/freedom fighters to engage in violence is their claim to the “space” of national territory. Schopflin (1997) points out myths of territory are where a nation first discovers itself. This is the land where the nation’s purity is safeguarded, where its virtues are preserved before contact with alien invaders. These myths are connected to the concept of a *Golden Age*. For example, in Celtic mythology, *Tir nan Og* was a land of harmony and plenty, bound up with sacrosanct notions of territory, a sacred space preserved from alien pollution. The debate of who is a foreigner and who is a native is central to the Northern Ireland conflict.

The *Plantation of Ulster* began in 1611 during the reign of King James. It had taken nine years to beat the Gaelic Chiefs into submission to the English Crown. This submission culminated in the famous “Fight of the Earls” when the chiefs of the O’Neill and O’Donnell clans fled to mainland Europe. In order to prevent the chiefs from returning to reclaim their lands it was decided that the native Irish should be removed from their land and replaced by English and Scottish settlers. According to Darby (1995), the Plantation of Ulster was exceptional among Irish plantations in that it set out to attract colonists of all classes from England and Scotland by generous offers of land. Fundamentally, it sought to transplant a society to Ireland. The native

Irish stayed, but were originally expelled from the towns built by the Planters and deported to the mountains and bogs on the margins of the land they had formerly possessed. In short, the Plantation of Ulster introduced a foreign community, which spoke a diverse language, represented a foreign culture and way of life, including a new type of land tenure and management. In addition, most of the newcomers were Protestant by religion, while the native Irish were Catholic.

Hence, the basic outline for the present conflict in Northern Ireland had been drawn within fifty years of the plantation: the same territory was occupied by two hostile groups, one thinking the land had been appropriated and the other thinking that their occupancy was constantly under danger of revolt. They classified their diversity as religious and cultural as well as territorial. In terms of defending their sacred territory, Protestants considered themselves to be *God's Chosen People* who confronted apostates, aliens, heathens or merely the wicked. Correspondingly, Ulster Protestants had been given, occupied and defended an "alien land" (Buckley, 1995). Fowler (1991, p.105) points out the mythology of the Protestants of Northern Ireland most ardently rebuffs any idea that their origins go back to the Celts. As far as Protestants are concerned their heritage in Ireland is not so much identification with landscape as control of the land, and this is inscribed in William's victory over the Catholics at the Battle of the Boyne in 1690 and the successive Protestant gains in land possession.



Figure 9: *Alien Crucifixion*. Artist: Martin Forker (2006) Oil on Canvas, 2006, 104x133cm.

It follows then, that terrorists/freedom fighters feel compelled to defend their sacred space, protect their communities and exact revenge on their perceived enemies (Ryan, 1995, p. 79). In a

painting entitled “*Alien Crucifixion*”, the present author attempted to communicate such concepts of alienhood and the defence of sacred territory between the two conflict groups (See Figure 9). An alien Christ figure is crucified on a Belfast street lamp as a hapless *Harry Potter* figure futilely waves his magic wand in an attempt to resolve the conflict.

It would also seem that militant groups choose leaders who resonate with the dominant sentiments of its members (Pruitt and Rubin, 1986). In short, they mirror the anger of the group and assemble a belligerent fighting force to fight the perceived enemy. For example, in Northern Ireland, the growing influence of the military and paramilitaries created self-perpetuating war machines in each community and fed off each other to legitimize their own existence. By the early 1990s, Protestant paramilitaries were killing more people than Irish Republicans were, and military imagery was the most common theme in Protestant Unionist murals. For example, there was a proliferation of imagery depicting terrorists/freedom fighters wearing balaclavas and holding automatic weapons. In legitimizing their own existence, one of the most potent symbols used by Protestant Unionists is the *Red Hand of Ulster*. This symbol is considered as a “sacred” symbol in the Durkheimian (1915) sense Rappaport (1999) claims that symbols in ritual do not merely identify that which is sacred; it *creates* what is sacred. The *Red Hand* symbol is also strongly rooted to Irish Gaelic culture, and in particular, to the Irish Gaels of Ulster such as the O’Neills and is also associated with pre-17th Century Ulster Gaelic clans. Nonetheless, it has been adopted by Protestant Unionists as one of their main symbols. Catholic Nationalists see it as representing the nine counties of Ulster, whilst Protestant Unionists see it as representing the six counties of Northern Ireland. For example, the Loyalist mural entitled *Armed Loyalists of the UFF, East Belfast Brigade* boldly declares “For as long as one hundred of us remain alive, we shall never in any way consent to submit to the rule of the Irish, for it is not for glory we fight, but for freedom alone, which no man loses but his life: Declaration of Arbroath, 1320” (See Figure. 10). The Declaration of Arbroath is akin to the American Declaration of Independence. In fact, it is regarded as the founding document of the Scottish nation.



Figure 10: *The Red Hand of Ulster*. Lower Newtownards Road, Belfast.

In addition, Agnew (1989, p.51) claims that ethnic conflicts produce an enhanced ethnocentrism that is manifested in “war talk” - the more intense the competition between the groups, the greater the tendencies towards ethnocentrism in their relations. It seems the most effective way of justifying the existence of a military capability in one’s own community is the existence of a military capability on the other side. Consequently, Kull (1990) asserts that there is reduced toleration of dissent, greater pressure to conform, a reduction of open and free debate, a glorification of violence, and the spread of ideologies of violence. Militarism tends to be correlated with rigid cognitive processes, dogmatism, intolerance of ambiguity, lack of creativity and an emphasis on law and order. The middle ground is squeezed and moderates are marginalized. As Kuper (1977, p. 220) underlines in his analysis of the Algerian civil war where liberals were called half-breeds by the French settlers: “There is no room for discourse between visceral commitment and reasoned argument.” The glorification of violence and the spread of ideologies of violence are evident in a mural depicting three IRA volunteers armed with a rifle and an RPG 7 launcher. Additionally, seven portraits of IRA volunteers are also shown at the base of the mural surrounded by a Celtic design (See Figure 11). Ironically, the mural is situated in a street named “Friendly Street”.



Figure 11: *IRA Volunteer with RPG 7 Launcher*. Friendly Street, Belfast.

Communal Fear

In Sri Lanka, the moderates on both sides were among the earliest casualties of the escalating violence (Hannum 1990, p. 306). Ethnic conflict not only produces severe intergroup pressures, but also severe intragroup pressures, this time in favour of solidarity. By inhibiting the

emergence of moderate opinion and by increasing the sense of fear in the other communities in conflict, it actually contributes to the continuation of insecurity. An example of ethnic conflict producing severe intragroup pressures occurred during the Irish Republican Hunger Strike. On 27 October 1980, an Irish Republican hunger strike for the restoration of “special category status” commenced in the H-Blocks of Long Kesh Prison near Belfast. The then British Prime Minister, Margaret Thatcher, was intransigent and refused to recognize the hunger strikers as “political prisoners”. Ten hunger strikers died. Taylor (1998) claims the strike radicalized Republican politics and was the driving force which enabled Sinn Fein to become a mainstream political party. At the time, the sacrificial nature of the hunger strikers’ deaths caused intense intragroup pressure between the Catholic Republican community and the local moderate Catholic community. The pressure on Catholic moderates to support the hunger strike was intense. O’Malley (1990) claims that during the hunger strikes, failure to display an image of a dead hunger striker or to fly a black flag was to draw suspicion on oneself. Moreover, the agonized and disturbing nature of some murals may have persuaded many young Catholics to join the IRA (See Figure 12).



Figure 12: For Those Who Believe, No Explanation is Necessary: For Those Who Don't Believe, No Explanation is Possible. Ardoyne, Belfast.

Ethnic Victimization

Previously, we have argued that the decision to become a terrorist/freedom fighter is sometimes related to the concept of suffering. Schopflin (1997) observes the myth of redemption and suffering attributes the nation a sorrowful history and it must undergo a process of expiating its sins in order to be redeemed. According to Montville (1990, p.169), *ethnic victimization* is the state of an ethnic mind when the safety of a group is traumatized by violence and aggression.

Consequently, terrorist groups can justify their acts of violence. When human and civil rights have been violated, there is an assault that represents a continuous threat generating a fear of extermination of the victim group. For Protestant Unionists, the violent outbreak of the conflict in 1969 indicated an end to their control of Northern Ireland. This reinforced the Protestant Unionist siege outlook and their subsequent declaration of *No Surrender*. The siege outlook can be seen in terms of binary oppositions e.g. inside/outside, defenders/attackers, good/evil, spiritual/material, poor/rich, weak/powerful, culture/barbarity, religion/irreligion (Reddy, 1979). Deutch (1991, p. 43) states that parties to a conflict frequently get committed to perpetuating a conflict by the investments they have made in conducting the conflict and that such *entrapment* can lead to issue rigidity, cognitive rigidity, and the premature closure of viable options. Teger (1980) describes entrapment as a vacuum when decision-makers or their followers become over-committed to one course of action and find it difficult to renounce the action or change policy without a loss of prestige or damage to their credibility. In short, conflicts drag on past the rational quitting point. Protestant Unionist entrapment is evident in their declarations of “*No Surrender*” and “*Ulster Says No*” (See Figures 13 and 14). *Cluan Place* is an isolated Protestant area adjacent to the Catholic Short Strand area of Belfast. Each Protestant home was attacked and five Protestants were wounded by IRA gunfire from the Short Strand district. Consequently, Protestants accused the IRA of ethnic cleansing. The writing on the mural defiantly affirms “*Cluan Place. 5 People Shot. Houses Burnt, Houses Bombed. 20 Families intimidated out by Sinn Fein/IRA. Still Protestant Unionist, Always British, No Surrender.*”



Figure 13: *Cluan Place*, Belfast.



Figure 14: *Ulster Says No*. Hogarth Street, Belfast.

In terms of ethnic victimization, let us consider a Catholic Nationalist mural. This mural depicts victims of plastic bullets (See Figure. 15). The central figure is Carol Anne Kelly, a Catholic girl who died from a plastic bullet on 22 May, 1981. The mural also depicts an RUC police officer aiming a plastic bullet gun and children playing in the foreground. One girl is depicted wearing a red coat evocative of Spielberg's "Schindler's List". Since the mural was painted in July 2000 and the movie had already been made in 1993, Carol Anne Kelly's death is highly evocative of victims in the Jewish Holocaust. As such, it underpins the victimization of Catholic Nationalists by a sectarian police force. There are also children carrying crosses bearing the names and ages of nine children killed by plastic bullets, and a slogan against the use of plastic bullets, "Plastic Bullets Kill. Ban Them!" Such victimization was instrumental in many young Catholic Nationalists decision to join the IRA.



Figure 15: *Plastic Bullets Kill. Ban Them!* Twinbrook Road, Belfast.

Another Nationalist mural depicts Hugh Rooney, one of the “Blanket Men”, with the names of the ten hunger strikers who died in 1981 (See Figure. 16). In September 1976, Kieran Nugent, a Provisional IRA member was the first convicted prisoner who was not given “Special Category” status as a “political” prisoner. Subsequently, Nugent refused to wear a uniform, and wore a blanket to differentiate him from ordinary criminals. This became known as the “Blanket Protest”. This remonstrance later developed into the “Dirty Protest” when three hundred Republican prisoners refused to wear prison clothes, and demanded “Special Category” status. Protesters wore only blankets and smeared the walls in their cells with their own excreta. Such images of these prisoners were regarded as being sanctified by the Republican nationalist community. Just like Rooney, they were akin to Christ-like figures who suffered at the hands of their British captors. Catholic Nationalist mothers of the hunger strikers saw themselves as Mother Ireland figures or mothers of dead Christ figures.



Figure 16: *Hugh Rooney*. Bishop Street, Derry.

Military Valour and Egoism of Victimization

Terrorists/freedom fighters use myths of military valour to sustain and fuel armed resistance through superiority. Such myths eliminate the possibility of negotiation and underscore collective or individual heroism (Schopflin, 1997). Mack (1990, p. 125) defines the *egoism of victimization* as “the incapacity of an ethno-national group as a direct result of its own historical traumas to empathize with the suffering of another group.” Victimized groups do not see beyond their own pain and anguish and they do not take responsibility for victims created by their own actions. This is a central concept as it allows a victim of terrorism to become a terrorist who does not feel guilty about the atrocities he or she commits (See Figure. 17). Michael Stone, a Protestant terrorist, is an ideal example of a “victimized” group member who committed an atrocity on his

Catholic victims. On the 16th March 1988, Stone attacked a Republican funeral in Belfast in March 1988 with grenades and a handgun. He killed three mourners who had chased him, before being rescued by the police. Hours before Stone's notorious attack, he surreptitiously attended the Catholic requiem mass in St. Agnes' Chapel for three IRA activists who had been shot dead in Gibraltar the previous week by the British Special Air Service regiment (SAS). In fact, Stone intended to assassinate leading Republican figures Gerry Adams and Martin McGuinness who were attending the funeral mass. Stone daringly escorted the funeral procession to the cemetery. Armed with hand grenades and two pistols, he missed his intended targets, but killed three people and wounded sixty others, including pensioners and children. Images of Stone running through the cemetery firing indiscriminately at mourners turned him into a demonized figure for Catholics and a heroic icon for intransigent Unionists. The mural innocently proclaims "*His Only Crime was Loyalty*".



Figure 17: Portrait of Michael Stone in the Milltown cemetery. Templemore Avenue, Belfast.

The elevation of Michael Stone, the terrorist, to an iconic image is akin to Kuper's (1990) notions of *sanctification and demonization*. Fein (1992) stresses that these processes are different from dehumanization as they draw on deeper levels of the unconscious mind; thus, identifying the enemy group as the embodiment of evil. Conflicts come to be seen as holy wars where one side is upholding the forces of light against the forces of darkness; they give rise to fantasies of unspeakable horror and ineffable bliss. An example of Catholic Nationalists being demonized by Protestant terrorist groups is evident in the figure of *Eddie* (a figure used by the heavy metal group Iron Maiden). He is depicted as a UFF (*Ulster Freedom Fighter*) soldier in battle against Catholic Nationalists (See Figure. 18). Put simply, Catholic Republicans are identified as the demonized enemy group, the quintessence of iniquity. On a scroll below a Red Hand of Ulster

Images of Conflict: An Analysis of Northern Ireland Mural Paintings

symbol, a daunting message is written:

“There must be no retirement with our backs to the wall, and believing in the justice of our cause, each one of us must fight on to the end. We determine the guilty, we decide the punishment.



Figure 18: Iron Maiden's "Eddie". Ebrington Street, Londonderry.



Figure 19: *Ecce Homo*. Artist: Martin Forker (2006), Oil on Canvas, 92×138cm.

The present author has used this image of *Eddie* in a painting titled “*Ecce Homo*” or “*Behold the Man*” to underscore the concepts of victimization and of sanctification/demonization (See Figure 19). Underneath a purple sky illuminated by the lights of a Belfast black taxi (death symbol); a masked terrorist stands in a red-blood apocalyptic street decorated with political wall murals. He is depicted alongside a tormented Christ figure, a Chaplinesque Lambeg drummer (Orange Order), the *Blues Brothers* (symbols of Orange and Green brotherhoods), *Superman* (security forces), *Rocky and Bruce Lee* (warrior symbols), *Vincent Van Gogh and Wizard of Oz* characters (symbols of innocent victims). An ET figure mimics the pointing finger of Ian Paisley, a veteran politician and Protestant church leader in Northern Ireland.

The Dehumanization of the Terrorist/Freedom Fighter

Conroy (1988, p. 14) notes the label of “terrorist” can be used to dehumanize if it is meant to imply that such people are “mindless deviants.” The term “terrorist” can inhibit accurate perception (Fisk, 1990). Bar-Tal (1989) points out that *delegitimization* is the categorization of groups into extremely negative social categories with the intention of excluding them from recognized human groups which act within the structure of conventional values and norms. Quintessentially, delegitimization denies the humanity of the other group. Dehumanization, outcasting, negative trait characterization, use of political labels and group comparison are among the most commonly used practices of delegitimization. Holsti (1967) claims that the delegitimization of outgroup beliefs help explain the violence, brutality and atrocities of the opponent. Furthermore, Bar-Tal (1990) suggests that the delegitimization of beliefs serve also as justifications for one’s own violence and destructiveness in relation to the adversary. The delegitimization of beliefs not only indicates that the delegitimized group does not deserve human treatment but it also suggests the need to avoid potential danger by commencing violent acts and to punish for past violence.

Ryan (1995) argues dehumanization is linked to the enemy image and is a direct attack on the humanity and dignity of the victims. Outgroup members are regarded as sub-human either because they are considered to be no better than animals or because they are crazy or irrational. Belfrage (1990, p. 295) points out that a Unionist councillor once described IRA gunmen as being “evil gunmen who had crawled out of the ghettos of West Belfast”, “evil human pus”, and as “Republican poison”. Likewise in 1989, dehumanizing Republican graffiti proclaimed that “*Semtex kills more germs than Vortex: That’s the RA’s Verdict*” (See Figure 20).²⁰ In July 2000, a Unionist mural dehumanized Republicans by glorifying some of the worst atrocities carried out by Protestant paramilitaries during the conflict. In fact, it was so offensive that it had to be removed. The mural referred to murders carried out by the UFF (*Ulster Freedom Fighters*). These included the killing of eight people in a pub in Greysteel, County Londonderry and a massacre at Sean Graham’s bookmakers on the Ormeau Road in south Belfast. Alongside a UFF slogan, the

words: “Wouldn’t it be great if it was like this all the time!” are inscribed. Ironically, this was a reference to the title of a Van Morrison peace song (See Figure. 21).



Figure 20: “Semtex kills more germs than Vortex: That’s the RA’s Verdict.”
Springfield Road, Belfast (1989).



Figure 21: Wouldn’t it be great if it was like this all the time!
Dover Street, Shankill Road, Belfast.

Songs of Violence

The songs of Catholic Nationalist and Protestant Unionist paramilitary groups have been one of the best forms of recruitment to such organizations. They create their own invented version of history. Such songs identify the enemy image. Take for example, the IRA song “My Little Armalite”¹⁶:

“I was stopped by a soldier, said he, ‘you are a swine’
He beat me with his baton and he kicked me in the groin
I bowed and I scraped, sure me manners were polite
But all the time I’m thinking of me little Armalite.”
Likewise, the Loyalist song, “Our Ulster Covenant”:

“Let foes of Britain tremble when they think of Ulster’s sons,
Who never will surrender or flee from Rebel guns.
We can depend on one another but not in our Government
They have sold out to those that hate us and our Ulster
Covenant.”

Jarman (1998) argues murals as images are always open to multiple interpretations, but as artefacts in public space, they are also open to multiple forms of use, re-use and abuse. As images they are always propagandistic, rhetorical, ideological and symbolic markers, but as artefacts their use is potentially more diverse. As artefacts all murals are site-specific and their power as political statements and as symbols is enhanced by their location. A sense of place can always be understood in terms of the substance of the images: the combination and selection of the varied components and their framing situates each mural on one side of the sectarian divide or the other. Let us consider the Nationalist mural of *Sean Maguire* (See Figure 22). This mural is not merely a memorial to a legendary Catholic Nationalist fiddler but is the personification of nationalist ideology. Maguire becomes the embodiment of Celtic and Catholic Nationalist identity. Moreover, the location of the mural is site specific as it is a marker of Nationalist territory because it is situated in the Nationalist district of the Falls Road in Belfast.



Figure 22: *Sean Maguire*. Iveagh Parade, Belfast.

Images of Conflict: An Analysis of Northern Ireland Mural Paintings

Musical symbolic control of public space in Northern Ireland is evident in the triumphalism of Orange parades. A popular song sung by Orangemen during “The Twelfth” celebrations is “*The Sash my Father Wore*” (See Figure 23). I offer the following extract as an example:

“For those brave men who crossed the Boyne
Have not fought or died in vain
Our unity, religion, laws
And freedom to maintain
If the call should come we’ll follow the drum
And cross that river once more
That tomorrow’s Ulsterman may wear
The sash my father wore!”

Thus, the places constructed through music and lyrics involve notions of difference and social boundary; they organize hierarchies of moral and political order, and most importantly for the terrorist or freedom fighter, they identify the enemy image.



Figure 23: “*The Sash my Father Wore*”, Cupar Way, Belfast.

Murals for a Pluralist Society

Northern Ireland has known much pain and suffering and it is at the beginning of a new era of peace and prosperity. Professor Tony Gallagher (cited in 2007b, p. 4) states that:

“For over a quarter century Belfast was a cauldron within which a heady brew of hurt and hatred mixed, and spawned generations who believed that violence was the cure of all their ills. The momentum of hate eventually spluttered and stopped, and a peace process of hope began. The ten years since have seen a peace that is both fragile and incomplete, but it has been a decade of some hope.”¹⁷

Hopefully, the inventive nature of symbolism can play a key role in the creation of a stable and peaceful society. For instance, there has already been a series of new murals and symbols in Belfast which are not sectarian or divisive. Recently, a statue of Jim Larkin, one of Ireland’s most celebrated trade union leaders, was erected in Belfast. In January 1907, Larkin arrived in Belfast to organise the city’s dock workers and succeeded in uniting Protestant and Catholic workers. In April 2005, a sculpture entitled “*The Ring of Thanksgiving*” was unveiled in Belfast’s “Thanksgiving Square”, an area which is both interdenominational and international in its concept. The creation of new symbols might promote Northern Ireland as a distinct region within a decentralized British Isles and an emerging Europe of the Regions. Perhaps new symbols could be devised to give expression to this regional identity and greater use could also be made of the European flag. In addition, greater use of Northern Ireland historical, literary, sporting, and popular cultural figures could be celebrated in public spaces. For example, there has already been a statue of the world famous Belfast writer, C.S. Lewis (*Chronicles of Narnia*) erected in Belfast. Perhaps more symbols of Northern Ireland literary figures such as Brian Friel, Louis MacNeice, and the Nobel Laureate Seamus Heaney could be celebrated in public spaces. Recently, there has been several murals painted to celebrate the life of Northern Ireland’s legendary soccer player George Best. Perhaps more murals could be created to celebrate Northern Ireland’s sporting heroes. In addition, the legacy of some of Northern Ireland’s most distinguished artists could also be celebrated. Importantly, such murals should be representative of both sections of the community. Perhaps it is time when there is no need for the people of Northern Ireland to be fixated on the intransigent demonized imagery of the past; a time when the children of Northern Ireland have the right to envisage a better future – a time when they will be free from the murals of terrorism and freedom fighters, hatred and bigotry. For example, a mural was recently constructed stressing the rights of children (See Figure 24). The inscription states:

“Whoever we are, wherever we live, these rights belong to all children under the sun and the moon and the stars, whether we live in cities or towns or villages or in mountains or valleys or deserts or forests or jungles. Anywhere and everywhere in the big wide world these are the rights of every child.”

- a time when there is no need for people to be fixated to the intransigent demonized imagery of the past; a time when the children of Northern Ireland can envisage a better future, a time when they will be free from the murals of hatred and bigotry.

NOTES

1. Protestants are usually described as being “Unionists” or “Loyalists”. Catholics are usually described as being “Nationalists” or “Republicans”.
2. The UVF (*Ulster Volunteer Force*) and the UFF (*Ulster Freedom Fighters*) consider themselves as defenders and protectors of “Ulster” (Northern Ireland).
3. The Orange Order is a Protestant fraternal organization, and was founded in Loughgall, County Armagh, Ireland in 1795. King William III, a member of the House of Orange-Nassau in Holland, defeated the Catholic army of James II at the Battle of the Boyne on the 12th July in 1690.
4. The Sinn Féin Party was founded by Arthur Griffith in 1905. It is the principal party of Irish Republicanism and its political ideology is left-wing. The name translates as “ourselves” or “we ourselves”, although it has often been rendered as “ourselves alone”.
5. *Conflict imagery* is not limited to the Fine Art tradition but also includes murals and other conflict artefacts such as postcards, postage stamps, posters, and other conflict paraphernalia.
6. The photograph of this 1950s Belfast mural is in the collection of the present author.
7. I am greatly indebted to Dr. Jonathan McCormick in granting permission to reproduce images from his excellent collection of murals (Northern Ireland Mural Directory, CAIN, University of Ulster, Magee Campus, Northern Ireland). See: <http://cain.ulst.ac.uk/mccormick/index.html>.
8. July 12th is the date of the Battle of the Boyne in 1690.
9. “No Surrender!” is an Ulster Protestant Unionist motto originating from the Siege of Derry which took place in Ireland during 1688-1689.
10. “No Pope Here” is an anti-Catholic slogan used by Protestant Unionists.
11. James Connolly was in charge of the General Post Office in Dublin during the Irish Rebellion.
12. The IRA (*Irish Republican Army*) and PIRA (*Provisional Irish Republican Army*) consider themselves to be freedom fighters belonging to the “Army of Ireland” and not to be “terrorists”.
13. Rosary beads have a figure of the crucified Christ. As such, they are signifiers of Catholicism.
14. Copyright permission granted by Dr. Neil Jarman, Director of the Institute for Conflict Research, Northern Ireland.
15. *Semtex* is a highly malleable plastic explosive once used by the IRA. *Vortex* is a disinfectant.
16. The “Armalite” was a light automatic rifle used by the IRA.
17. Professor Tony Gallagher is head of the Graduate School of Education, Queen’s University Belfast. He is a member of *Democratic Dialogue*, the main political think-tank in Northern Ireland and he has chaired the New Agenda initiative which worked with civil society groups to support the peace talks in Northern Ireland.

REFERENCES

- Agnew, J. (1989). Beyond reason: Spatial and temporal sources of ethnic conflicts. *Intractable conflicts and their transformation*, Kriesburg, L., Northrup, T.A. and Thorson, S.J. (eds.), Syracuse University Press: New York.
- Allport, G.W. (1954). *The nature of prejudice*. Beacon Press: New York.
- Anderson, B. (1994). *Imagined communities*. London: Verso.
- Bar-Tal, D. (1989). Delegitimization: The extreme case of stereotyping and prejudice. *Stereotyping and prejudice: Changing conceptions*, D. Bar-Tal, C. Graumann, A.W. Kruglanski, and W. Stroebe (eds.), New York: Springer-Verlag, 169-188.
- Bar-Tal, D. (1990). Causes and consequences of delegitimization: Models of conflict and ethnocentrism. *Journal of Social Issues*, 46 (1), 65-81.
- Belfrage, S. (1990). *The crack: A Belfast year*. Deutch: London.
- Boyd, A. (1969). *Holy war in Belfast*. Dublin: Anvil Books.
- Brett, D. (1999). *The plain style: The Reformation, culture and the crisis in Protestant Unionist identity*. Belfast: Black Square Books, 1-14.
- Brown, R. (1988). Group processes: Dynamics within and between groups. Oxford: Blackwell.
- Bruce, S. (1994). *The edge of the union: The ethnic conflict case*. Oxford: Oxford University Press.
- Bryson, L. and McCartney, C. (1994). *Clashing symbols: A report on the use of flags, anthems and other national symbols in Northern Ireland*. Institute of Irish Studies: Queen's University of Belfast, Northern Ireland.
- Buckley, A.D. (1995). *Negotiating identity: Rhetoric, metaphor, and social drama in Northern Ireland*. Smithsonian Institution Press: Washington and London, 190-192.
- Buckley, A.D. (1998). *Symbolism in Northern Ireland*. The Institute of Irish Studies: Queen's University of Belfast, Northern Ireland.
- Cash, J. D. (1989). Ideology and affect: The case of Northern Ireland. *Political Psychology, International Society of Political Psychology*, 10(4), 703-724.
- Catto, M. (1977). *Art in Ulster 2*, Blackstaff Press: Belfast: Northern Ireland.
- Conroy, M. (1988). *War as a way of life: A Belfast diary*. Heinemann: London.
- Darby, J. (1995). Conflict in Northern Ireland: A background essay. *Facets of the Conflict in Northern Ireland*, Dunn, S. (ed.), Macmillan Press: London.
- Darby, J. (1997). *Scorpions in a bottle: Conflicting cultures in Northern Ireland*. London: Minority.
- Deutch, M. (1991). Subjective features of conflict resolution. *New directions in conflict theory*, Vayrynen, R., (ed.), Sage: London.
- Dillon, M. (1989). *The Shankill butchers: a case study for mass murder*. London: Hutchinson.
- Dillon, M. (1998). *God and the gun: The church and Irish terrorism*. London: Orion.
- Durkheim E. (1898). Representations individuelles et representations collectives. *Rev métaph morale VI*: 273-302.
- Fein, H. (1992). *Genocide watch*. Yale University Press: New Haven.

Images of Conflict: An Analysis of Northern Ireland Mural Paintings

- Finn, G.P.T. (1997). Qualitative analysis of murals in Northern Ireland: Paramilitary justifications for political violence. *Doing qualitative analysis in psychology*, Hayes, N. (ed.), Lawrence Erlbaum Associates, Psychology Press: Hove.
- Fisk, R. (1990). *Pity the nation*. Oxford University Press: Oxford.
- Fitzpatrick, R. (1989). *God's frontiersmen: The Scots-Irish epic*. Weidenfeld & Nicolson: London.
- Forker, M. (2002). *A diagnostic profile of art understandings and social attributions based on written responses to conflict imagery*. Unpublished Ph.D. thesis: Queen's University of Belfast.
- Forker, M. (2007a). The role of motherhood symbolization in the conflict imagery of Northern Ireland. *Visual culture and gender journal*. Northern University of Illinois, U.S.A., Vol. 2, 72-87. <http://146.186.186.74/vcg/> [Retrieved 1/4/2008].
- Forker, M. (2007b). *A collection of paintings and drawings by Martin Forker*. [Artist's Edition]. Kaohsiung: Taiwan.
- Foucault, M. (1990). *The history of sexuality 1: an introduction*. London: Allen Lane.
- Fowler, J. (1991). King Billy and Mother Ireland in mirrors. *Oxford Art Journal*, 14(2), Oxford University Press, 104-107.
- Fraser, R.M. (1974). *Children in conflict*. Pelican: England.
- Guelke, A. (2006). *Terrorism and global disorder - Political violence in the contemporary world*. London and New York: IB Taurus.
- Hannum, H. (1990). *Autonomy, sovereignty and self-determination*. University of Pennsylvania Press: Philadelphia.
- Hobsbawm, E.J. (1990). *Nations and nationalism since 1780*. Cambridge: Cambridge University Press, 168-169.
- Holsti, O.R. (1967). Cognitive dynamics and images of the enemy. *Journal of International Affairs*, 21, 16-39.
- Jarman, N. (1998). Painting landscapes: The place of murals in the symbolic construction of urban space. *Symbols in Northern Ireland* Buckley, A. (ed.), The Institute of Irish Studies: Queen's University of Belfast, 81-98.
- Jarman, N. (1999). *Displaying faith: Orange, green and trade union banners in Northern Ireland*. The Institute of Irish Studies: The Queen's University of Belfast.
- Juergensmeyer, M. (ed.) (1992). *Is symbolic violence related to real violence? Violence and the sacred in the modern world*: Frank Cass: New York.
- Kearney, R. (1984). *Myth and motherland*. Field Day Publications: Derry, Northern Ireland.
- Kelly, L. (1996). *Thinking long: Contemporary art in the North of Ireland*. Gandon Editions: Kinsale, Republic of Ireland.
- Kull, S. (1990). War and the attraction to destruction. *Psychological dimensions of war*, Glad, B., Newbury Park, Sage: London.
- Kuper, L. (1977). *The pity of it all*. Ducksworth: London.
- Kuper, L. (1990). Theological warrants for genocide: Judaism, Christianity and Islam. *Terrorism and Political Violence*, 2(4), 351-379.

- Loftus, B. (1982). *Images in conflict: Visual imagery and the troubles in Northern Ireland 1968-1981*. Unpublished Ph.D. thesis: Keele University: Cambridge.
- Loftus, B. (1986). Matters of life and death. *Circa Art Journal, Northern Ireland*, Jan/Feb, 14-18.
- Loftus, B. (1990). *Mirrors: William III and Mother Ireland*. Dundrum, Northern Ireland: Picture Press.
- Loftus, B. (1994). *Mirrors: Orange and Green*. Dundrum, Northern Ireland: Picture Press.
- Mack, J.E. (1990). The enemy system. *The psychodynamics of international relationships: Concepts and theories*, Volkan, V.D. and Montville, J. (eds.), Lexington Books, Lexington, MA, 57-69.
- Montville, J.V. (1990). The psychological roots of ethnic and sectarian terrorism. *The psychodynamics of international relationships*, Volkan, V.D., Julius, D.A., and Montville, J.V. (eds.), Volume 1, Lexington, MA: Lexington Books.
- Moscovici, S. (1981). On social representation. *Social cognition: Perspectives on everyday understanding*, J.P. Forgas (ed.), London: Sage Publications, 181-209.
- Moscovici, S. (1988). Notes towards a description of social representations. *European Journal of Social Psychology*, 18, 211-250.
- Northrup, T. A. (1989). The dynamic of identity in personal and social conflict. *Intractable conflicts and their transformation*, Kriesberg, L., Northrup, T.A. and Thorson, S.J. (eds.), Syracuse University Press, 68-76.
- O'Malley, P. (1990). *Biting at the grave: The Irish hunger strike and the politics of despair*. Blackstaff: Belfast, 154-155.
- Patterson, H. (1999). Party versus order: Ulster Unionism and the flags and emblems act. *Contemporary British history*, Vol. 13, No. 4.
- Poole, M. (1983). The demography of violence. *Northern Ireland: The background to the conflict*, Darby, J. (ed.), Belfast: Appletree Press.
- Pruitt, D. G. and Rubin, J. Z. (1986). *Social conflict*. Random House: New York.
- Rappaport, R.A. (1999). *Ritual and religion in the making of humanity*. London: Cambridge University Press.
- Reddy, M.J. (1979). The conduit metaphor: A case of frame conflict in our language about language. *Metaphor and thought*, Ortony, A. (ed.), Cambridge: Cambridge University Press.
- Rolston, B. (1991). *Politics and painting: Murals and conflict in Northern Ireland*. London: Associated University Press.
- Rolston, B. (1992). *Drawing support: murals in the North of Ireland*. Beyond the Pale Publications: Belfast.
- Ryan, S. (1995). The voice of sanity getting hoarse. *Ethnic conflict and international relations* (2nd ed.), Aldershot: Dartmouth, 87-88.
- Santino, J. (1999). Public Protest and Popular Style: Resistance from the Right in Northern Ireland and South Boston. *American Anthropologist, New Series*, 101 (3), Blackwell Publishing: American Anthropological Association, 515-528.
- Schopflin, G. (1997). The functions of myth and a taxonomy of myths. Hosking, G. and Schopflin, G., (eds.), *Myths and nationhood*, Hurst & Company: London.
- Stedman, S.J. (1991). *Peacemaking in civil war: International mediation in Zimbabwe*. Lynne Rienner:

Images of Conflict: An Analysis of Northern Ireland Mural Paintings

Boulder.

Stewart, A.T.Q. (1977). *The narrow ground: Aspects of Ulster*. Faber & Faber: London.

Tajfel, H. (1981). *Human groups and social categories*. Cambridge: Cambridge University Press.

Tajfel, H., Billig, M.G., Bundy, R.P., and Flament, C. (1971). Social categorization and intergroup behaviour. *European journal of social psychology*, 1, 149-177.

Tajfel, H. and Turner, J.C. (1979). An integrative theory of intergroup conflict. *The social psychology of intergroup relations*, Austin, W.G. and Worchel, S., (eds.), Monterey: Brooks: Cole.

Taylor, P. (1988). *Provos: The IRA and Sinn Fein*. London: Bloomsbury, 251-252.

Teger, T.I. (1980). *Too much invested to quit*. Pergamon: New York.

Whittaker, D.J. (2004). *Terrorists and terrorism in the contemporary world*. London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group.

Woodward, K. (1997). *Identity and difference: Culture, media and identities*. Open University Press, London: Sage.

Wright, F. (1973). Protestant ideology and politics in Ulster. *European Journal of Sociology*, 14, 226-228.

Wright, F. (1994). *Two lands on one soil: Ulster politics before home rule*. Dublin: Gill & Macmillan.

戰爭圖像：北愛爾蘭壁畫之分析

馬丁·福克

摘 要

本論文透過歷史和戰爭的分析，旨在探索北愛爾蘭各式各樣壁畫中的戰爭圖像，主要探討壁畫如何塑造出恐怖份子和自由鬥士們之間的意識型態及身分。本論文發現在北愛爾蘭的壁畫中，他們爲了讓每一個族群的政治意識型態合理化，所以獨創出自己的歷史版本。此外，許多壁畫也反映出戰爭理論，例如：邪惡敵人形象、神聖化/魔鬼化、軍國主義、犧牲、社區恐懼、種族犧牲、自我意識犧牲、以及非人化。此發現讓人聯想到該是創作新壁畫的時候了；讓北愛爾蘭的孩童看到的壁畫不再是憎恨、偏執、走樣陳腔濫調的部落意識的壁畫。

關鍵字：恐怖份子、邪惡敵人形象、民族優越感、神聖化／魔鬼化、種族犧牲、血液獻祭、非人化

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

摘 要

多項研究指出自我效能與技能學習成效正相關，本研究即實驗替代經驗策略對陶藝技能學習者（1）自我效能、（2）學習成效的影響，與（3）兩者的相關性。經發展三項研究工具，採不相等控制組準實驗研究法施行實驗。結論：替代經驗策略（1）能顯著提升學習者的自我效能、技能形式與學習成效，對技能知識則無顯著影響。（2）能顯著提升鼓勵與興趣、顯著降低鞭策分量，對信心、趨力與意志等無顯著影響。（3）自我效能與技能形式、學習成效顯著正相關，與技能知識無相關；建議陶藝教師應多關注學習者的心理議題。

關鍵字：自我效能、陶藝、學習成效、替代經驗策略

緒 論

壹、研究緣起

技能 (skill) 的獲得，是心理動作 (psychomotor) 領域的主要教學目標之一。若以張春興、林清山 (1989) 引用 Fitts 將學習者技能的成形區分為三階段的論述：(1) 認知期 (Cognitive Phase) —— 對技能內涵的認識與瞭解；(2) 定位期 (Fixation Phase) —— 透過練習與肢體回饋訊息，尋獲最適合個體特質之動作方向、位置、力道、位移與順序；以及 (3) 自動期 (Autonomous Phase) —— 展現正確、熟練與有效能的連續性動作，如圖 1，則學習者經由定位期中動作練習，所獲得諸多有關動作方向、位置、力道、位移與順序的回饋訊息，從而修正肢體動作並尋獲最適合個體特質之技能的回饋迴路，可能包含有千百次的練習歷程，才能收得足夠的回饋訊息，藉以仔細修正肢體定位與動作，最終達成展現正確、熟練有效能之連續性動作的自動期技能。

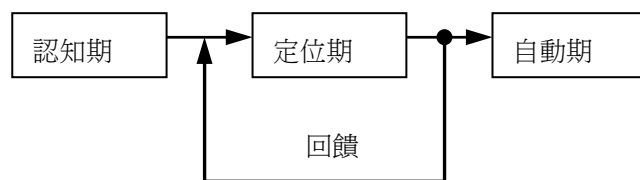


圖 1 Fitts (1962) 指稱的技能學習三階段

定位期階段的技能練習歷程，有單調、重複性的特質，對學習者而言必然非常枯燥乏味與辛苦。故此階段成功的關鍵，在於學習者自身必須勤於不間斷地練習——也就是「苦練」，這必然需要高度仰賴學習者「心理」方面強烈的意志、恆心與毅力，方得以支持，故而可說學習者自身心理方面的自我激勵、振奮與支持力量，才是能否達到自動期技能的最重要關鍵要素。故技能課程的教學者若只著眼於改進教學策略、課程教材、評量方法與教學情境等教師面的事務，可以說只做對了一半；學習者能否獲得自動期技能的另一半關鍵要素，應該是隱於學習者「心理」層面的議題。

這個議題是什麼？Hutchins (2004) 曾為尋求有效提升學生學習技能的學習成效：能獲得技能並能維續 (maintenance)，而研擬兩種在學習技能歷程中，減少技能流失（等同於認知 (cognitive) 領域的遺忘）的方法進行實驗。因為實驗組與控制組技能學習成效並無顯著差異，遂進一步以學習者的「自我效能 (self-efficacy)」為自變項進行研究，進而發現：學習者能否透過學習而獲得技能並有效維續技能，學習者的自我效能才是最重要的決定因素。由現有諸多研究提出自我效能與技能學習成效呈正相關的研究結論，的確可以肯定這一論點。而如果研究已然發現學習者心理層面的自我效能於技能學習的關鍵地位，則技能教學者的次一重要議題，當是：如何提升學習者的自我效能以增益技能學習成效？

由於不只技能種類繁多，激發自我效能的策略也不少；基於研究情境的有效控制與研

究資源的最有效能運用，且鑑於激發自我效能策略中的「替代經驗（vicarious experience）」策略，適可以補充學生「對陶藝技能產品極為熟悉、卻對陶藝技能成形歷程極為陌生且難有親身參與」的陶藝技能經驗，故以之為研究對象進行實驗，探究替代經驗策略，是否得以提升學生的陶藝技能學習成效。

貳、研究目的

本研究目的為：

1. 探討提升替代經驗策略對陶藝技能學習者「自我效能」的影響。
2. 探討提升替代經驗策略對陶藝技能學習者「學習成效」的影響。
3. 檢驗替代經驗策略對陶藝技能學習者自我效能與學習成效的相關性。

參、研究範圍與限制

本研究在探索自我效能激發策略提昇陶藝技能的學習成效，故以激發自我效能策略、Goldberger（1980）技能形式理論、陶藝技能、學習成效為主題範圍；另因應陶藝技能的特質，以大學視覺藝術科系學生為對象範圍。另基於有限研究資源的最有效能發揮，本研究限制為：

1. 文獻指陳激發自我效能有諸多策略，配合學生「對陶藝用品極為熟悉、對成形技能未曾親做」的特質，基於補充技能實作歷程的視覺經驗，僅選取「替代經驗」策略，規畫教學實驗。
2. 另因實驗研究法需要充分配置相同實驗情境，以排除混淆變項干擾，方得以比較實驗組與控制組於依變項的差異，故僅以每年的陶藝課程修讀學生為研究對象，連續兩年。

肆、重要名詞詮釋

1. 自我效能：自我效能是個體對自己能否從事或完成某種活動的信念強弱或意志程度，在本研究中操作型定義為自我效能問卷的得分。
2. 技能形式：即技能的外顯樣式，依 Goldberger 的闡釋，技能除了有階層之鉛垂軸區分，也有形式之水平軸分類，即在技能五項階層：（1）反射性動作形式、（2）一般性動作形式、（3）功能性動作形式、（4）技能性動作形式、（5）擴展性動作形式等中，另區分具有「技能水平或位階相當」的不同技能形式，可以補 Simpson 與 Harrow 技能學習理論的不足。
3. 技能學習成效：學習成效（learning outcomes）是指學習者學習後，達成學習目標的程度；故「技能學習成效」即是指學習者學習技能後，達成技能學習目標的程度。在本研究中，「技能學習成效」的操作型定義是由（1）技能知識：陶藝技能知識考試成績（佔 40%），（2）技能形式：陶藝技能形式檢核表層級（佔 40%），（3）技能情意：學生操作習慣、工作態度、合作精神、問答表現等上課觀察成績（佔 20%）之三個向度的成績所界定。

4. 替代經驗策略：按 Margolis and McCabe (2006) 之定義，乃以具象化與逐步原則，規劃學習主題的相關內容，使用諸如現場示範與影像視訊等方式，引領學習者將意象概念化，替代欠缺的經驗，規律且系統化達成技能指標的自我效能激發策略。在本研究中，專指補充學生所欠缺之陶藝技能實作歷程的逐步示範、技能各階段半成品與視訊教材。

文獻探討

自我效能是個體對自己能否從事或完成某種活動的信念強弱或意志程度，在學習理論上，同樣面臨困難或挑戰時，自我效能高強的人，較能勇於面對，積極排除障礙與克服難關，多方嘗試解決策略而獲得成功，而且持續成功的經驗，又正增強或維持自我效能的強度；反之，自我效能低弱的人，則經常選擇逃避或掩飾的鴛鴦心態，不努力面對現實與解決問題，肇致情勢惡化難以收拾、甚至全盤失敗，而其失敗的經驗，又反過來負增強或削弱其自我效能，形成惡性循環。

研究 (Karnell, Cupp, Zimmerman, Feist-Price, & Bennie, 2006) 肯定自我效能的重要性或與學習成效有關；也有研究 (Brand & Wilkins, 2007) 確認自我效能與學習成效正相關。若單就技能而論，Richard、Diefendorff and Martin (2006) 歸納三項有關技能的學術論文結論：自我效能與技能表現有正相關關係。若就個別技能而論，電腦技能 (Richard, Diefendorff, & Martin, 2006)、工程技能 (Hutchison, Follman, Sumpter, & Bodner, 2006)、團體執行指定任務技能 (Yeo & Neal, 2006)、體育技能 (McAuley, Konopack, Morris, & Motl, 2006)、餐飲技能 (Mellor, Barclay, Bulger, & Kath, 2006)、護理技能 (Jenkins, Shaivone, Budd, Waltz, & Griffith, 2006)、工藝技能 (李堅萍, 2006) 等研究，都確認技能學習成效與自我效能正相關。故 Peterson and Arnn (2005) 援引諸多研究結論而歸納：自我效能與技能表現 (performance) 確實正相關。

自我效能的激發策略頗多，歸納最近三年即有 13 筆文獻舉列或發展 17 種策略：(1) 參與公眾性互動活動 (Zorn, Roper, Broadfoot, & Weaver, 2006)，(2) 規劃同儕或同好 (小圈圈) 團體 (Steese, Dollette, Phillips, & Hossfeld, 2006)，(3) 實施正向互動 (Johnson, Chesney, Goldstein, & Remien, 2006)，(4) 探索情緒反應、認知既往經驗與評價未來目標 (Lee, Cohen, Edgar, Laizner, & Gagnon, 2006)，(5) 制定精熟 (enactive mastery) (Margolis & McCabe, 2006)，(6) 替代經驗 (Margolis & McCabe, 2006; Harrison & McGuire, 2006)，(7) 口語複誦說服式 (verbal persuasion-as ways) (Margolis & McCabe, 2006)，(8) 信仰 (宗教) (Fischer, Greitemeyer, Kastenmuller, Jonas, & Frey, 2006)，(9) 精煉化技術與觀看和模仿範例演示 (Barker & Jones, 2006)，(10) 混用 (incorporating) 策略：提昇難度之精熟經驗 (mastery experiences)、自我審視 (self observation)、外在回饋 (external feedback)、同儕模式 (peer modeling) 以及口語複誦說服 (Wright, Ding & Li, 2005)，(11) 灌輸成功經驗 (Hutchison, Follman, Sumpter, & Bodner, 2006)，(12) 從刻意引導錯誤中受益 (Lorenzet, Salas, & Tannenbaum, 2005)，(13) 詳盡策略之教學 (explicit strategy instruction) 與練習 (practice) (McCrudden, Perkins, & Putney, 2005; Noel-Weiss, Bassett, & Cragg, 2006) 等。其中替代經

驗策略的旨趣，頗能符合本研究對象陶藝技能的要義。

在技能學習理論中，大略均支持學習者學習技能之歷程中，技能的外顯形式是由粗淺而複雜、由生疏而熟稔而精練，技能本質有若具有階層（level）一般，學習者技能之發展，如爬階梯一般逐級而上，技能之外顯形式也可以階層區分表示。這種理論對技職教育與職業訓練體系極具價值，因為講求實務技能導向的技職教育與職業訓練體系，需要單一線性且階層明確的技能理論，藉以支持技能標準（skill standard）規劃、技能評鑑實施、技能檢定設定、技能競賽比較、行職業技能內涵確認的需求。這種背景，促使支持階層論點的 Simpson 技能領域教育目標分類理論，成為國內論及技能教學最受引用的論述（李堅萍，2005）。

但這類階層取向技能學習理論所主張「技能具有階層性、必然逐級學習發展」的論點，在諸如工藝技藝、設計技藝、數位藝術技藝、雕塑技藝、彩繪技藝、版畫技藝等藝術創作性技能課程，卻無法全然解釋：為何有些學習者確實未經較低階層的技能學習歷程，便迅速如「跳躍式」地到達並展現較高階層的技能，反而更加突顯了某些學習者確實「具有藝術細胞、天賦創作人才」的現象。由於形式（form）取向的技能學習理論主張：技能的學習歷程除了有「階層」之鉛垂軸區分，也有「形式」之水平軸分類。技能的發展特質並非單一線性階梯成長，學習者學習技能歷程中，由某一階層進到下一階層時，學習者外顯的技能形式，可能是「下一階層中多種技能形式中的某一個技能形式」，而非必須逐個經歷全部所有的技能形式。故而階層中的各技能形式，成為複選選項（alternatives）之一，而非唯一必經的必然選項，若以 Goldberger（1980）的理論為例，技能學習形式將有如圖 2 的平頂金字塔型。

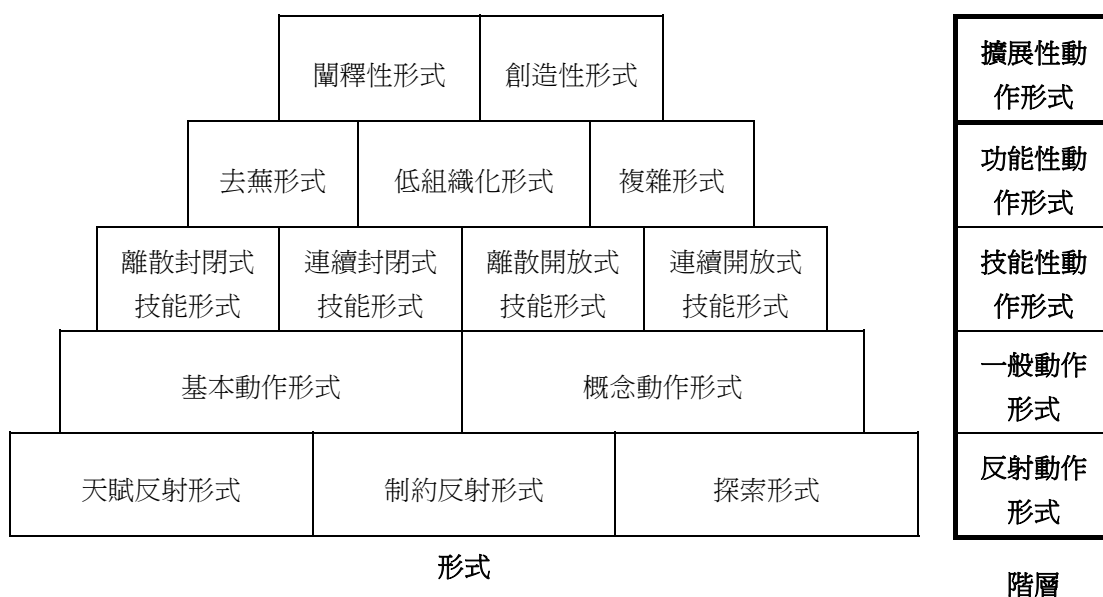


圖 2 Goldberger（1980）的技能形式理論

因而形式取向的技能學習理論這樣的複選選項，便可以跳脫階層取向之技能學習理論：技能學習必須逐級而上、偏又階層過多導致理論與實況扞格之缺陷。在具有「藝術細胞」、「創作天賦」的學習者，學習以藝術創作為中心或終極目的之藝術性技能時，形式取向的技能學習理論，確實得以較合理化闡釋這類創作性技能的學習與發展特質，適合於藝術創作性技能課程。

設計與實施

壹、研究方法

本研究採不相等控制組設計（nonequivalent-control group design）準實驗（quasi-experimental）研究法，以修讀陶藝課程、未隨機取樣的 49 位學生為控制組，施行傳統的知識講述、教師技術示範、學生實際操作、學習成效評鑑等技能教學歷程；另於次年，再以修讀陶藝課程的 45 位學生為實驗組，施行替代經驗策略。針對難以解釋推論的議題，輔以訪談調查研究法，確認研究發現。

貳、研究對象

研究對象均主要為二年級，且均為初次修讀陶藝課程的學生。除實驗操弄外，其他學習情境完全相同，組成系別與人數如表 1。

表 1 本研究之研究對象的組成

年度別	組別	變項名稱	學生數（人）		
			視覺藝術學系	外系	合計
第一年	控制組	傳統教學策略	39	10	49
第二年	實驗組	替代經驗策略	38	7	45

參、研究工具

本研究共開發與應用三種研究工具：

一、陶藝技能知識試卷

目的在求取研究對象學習陶藝技能的「認知領域」成績，係就陶藝技能的內涵而發展，試卷架構區分為：（1）基本資料：學號、姓名。（2）選擇題：四選一之單選題 8 題。（3）簡答題：約可一至二列撰述完成答案的陶藝技能知識題目 21 題。選擇題與簡答題均有參考答案，滿分 100 分，屬於標準化成就測驗。經委請國立屏東科技大學技職教育研究所副教授、國立雲林科技大學電機工程學系副教授、國立高雄應用科技大學教育學程中心助理教授、國立屏東教育大學教育科技研究所助理教授與研究者等，共五位技能與創意領域課程之教授審閱與討論，以專家會議之專家效度，修正用詞與內涵而成。

二、陶藝技能形式檢核表

目的在檢核研究對象學習陶藝技能的技能形式，依 Goldberger 技能形式理論，除了一般教育學者普遍認為第一階層「反射性動作形式」為人類天賦所具備，無須經由學習而得，所以不具有教育教學價值（李堅萍，2001）而剔除外，就陶藝技能內容，以數字化的尺寸、面積、比率等要素進行操作型定義，界定其他四層級陶藝技能形式：（2）一般性動作形式、（3）技能性動作形式、（4）功能性動作形式、（5）擴張性動作形式，於加入檢核欄位後即得初稿。經前述專家會議討論，修正更適切的具體化用詞與評估數據指標而定案。實際施用時，以五級分評分。

三、技能學習之自我效能調查問卷

（一）研擬題項

目的在檢測研究對象於技能學習的自我效能，題項乃參考自國內文獻（梁茂森，1998；劉信雄，1992；趙柏原，1998；廖顯能，2002；劉國通，2003）與國外文獻（Qutami & Abu-Jaber, 1997; Neafsey, 1998; Madorin & Iwasiw, 1999; Babenko-Mould, Andrusyszyn, & Goldenberg, 2004）等自我效能或學習自我效能問卷，但特別鎖定以「技能」為調查自我效能的課程範疇，重新擬定題項內涵共 44 題，以 Likert「非常同意、同意、中立意見、不同意、非常不同意」五點量表編成，經過前述專家會議審查題項。除潤飾文辭外，並歸納下述修正原則後，成為預試問卷題稿：

1. 添加解釋問卷目的之說明，以使受試者安心並促進真誠填答，提昇問卷回收資料的有效性。
2. 設計以勾選方框之方式，以最方便受試者填答。
3. 於題項最後增列「題目到此結束」，以提醒受試者。
4. 否定句的動詞加粗且劃底線，以提醒受試者注意，提昇問卷填答資料的有效率。
5. 每五題即空一列，以清晰區隔題目間距，避免受試者錯題圈選。

（二）施行預試

依 Sadman (1976)與劉湘川（2003）之建議：應用性研究中，研究滿意度的樣本數量，至少要有 30 名。本研究以修讀工藝課程的兩班大學生預試，人數共 41 位；預試問卷全部回收且有效。

三、項目分析

為評鑑問卷題項品質，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，須施行項目分析。於施行問卷預試後，就預試結果所獲得之資料，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，檢驗每個題項在高低分組是否具有差異性。先自變異數同質性考驗的 F 值選擇，若達顯著水準（ $p < .05$ ），表示高低分組不同質，具有顯著差異，則以「假設變異數不等」的 t 值為判斷標準，若 t 值顯著，則此題具有鑑別度，可以列為問卷題項，計有 5 題。若變異數同質性考驗的 F 值未

達顯著水準 ($p > .05$)，表示高低分組同質，不具有顯著差異，則以「假設變異數相等」的 t 值為判斷標準，若 t 值顯著，則此題具有鑑別度，可以列為問卷題項，計有 26 題。且各題項之 t 值即為決斷值 (Critical Ratio, CR 值)，可就決斷值的顯著性，作為題項的保留或刪除之依據。因此共刪除 13 題、保留 31 題，彙整如表 2。

表 2 預試問卷回收資料之變異數同質性考驗分析

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*
			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*

註：* $P < .05$ ，** $P < .01$ ，*** $P < .001$

(四) 因素分析

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%。次為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，並將各題中，以共同因素較多的解釋變異量區分群組，以粗線框圈圍，則轉軸後各成份如表 3 所示。

表 3 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
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。因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，並闡釋其涵義如下述；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，故此六項構面涵義的解釋，僅是取其所含意義之大者，並非全然僅是該構面名稱的文詞涵義：

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：來自內在且朝自身設定目標趨向前進的主動性力量。
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心理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。

(五) 信度分析

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，應對題項進行信度分析。以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甚高的信度。

肆、實施程序

一、發展研究工具

就研究主旨，搜尋 (1) 自我效能、(2) 技能學習與心理動作領域教育目標分類理論、(3) 陶藝技能知識、技能形式與施程序等議題與資料，以及 (4) 相關研究文獻，發展三項研究工具：(1) 陶藝技能知識試卷、(2) 陶藝技能形式檢核表、(3) 技能學習之自我效能調查問卷，內涵與發展歷程如下述：

1. 陶藝技能知識試卷：以陶藝操作技能為核心之相關知識編成的紙筆測驗。
2. 陶藝技能形式檢核表：依 Goldberger 技能形式理論，操作型定義陶藝技能內涵而成，共有四層級與各不等數的技能形式。
3. 技能學習之自我效能調查問卷：以文獻探討結果，針對技能之學習，研擬初稿試題 44 題，由專家審議修正後，進行預試。以預試結果作項目分析、效度考驗與信度考驗，獲得正式題項 30 題而定案。

二、預試

預試內涵與程序如下述：

1. 以前述專家會議之專家效度的施行方式，檢測與修正研究工具「陶藝技能知識試卷」的用詞與配分。

2. 以修讀工藝課程進度為陶藝教材單元的兩班 41 位大學生，施行激發自我效能之替代經驗策略的實驗預試。專家與學生之重要回饋修正意見：
 - (1) 影片轉錄為數位式視訊，便於搜尋、選取與重複播映。
 - (2) 將整體性技能（如拉坯）的影片，依操作程序切分，調整為單項技能單元，逐步化播映技能。
 - (3) 單項技能單元播映後，立即實作該單項技能。
 - (4) 教師隨機個別指導，以排除個別差異的不同學習問題。
 - (5) 教師個別指導時，視訊螢幕亦循環重複播映單項技能，提供學生兩方替代經驗來源。
 - (6) 單項技能熟稔後，綜合數個單項技能實作，視訊螢幕亦循環重複播映，提供學生技能整合的替代經驗。
 - (7) 預作技能實作的各階段半成品，具象化單項技能實行結果的替代經驗。
3. 邀專家一人與研究者以教學預試的 38 件陶藝實作作品，用研究工具「陶藝技能形式檢核表」，檢核技能形式，以 Spearman 等級相關考驗信度。
4. 以前述學生，預試研究工具「技能學習之自我效能調查問卷」，問卷全部回收且有效，進行項目分析、因素分析與 Cronbach 內部一致性係數的信度考驗。

三、正式教學實驗

鑑於陶藝課程雖恰有兩班可為實驗組與控制組，但學生數量合計僅有 49 位，略有不足；而若另納入陶藝進階課程學生，數量雖足，但因年級不同，起點知能必有差異，仍不適合。遂同以修讀陶藝課程學生為研究對象，第一年 49 位選課學生為控制組，施行傳統的技能教學；第二年 45 位選課學生為實驗組，施行替代經驗策略，學習情境相同，且兩組均不知正接受實驗研究。以每週 4 節，每節 50 分鐘，各一學期 72 節施行完竣。

四、實施測驗與檢核

控制組與實驗組施測項目與時間相同：

1. 學期初以研究工具「技能學習之自我效能調查問卷」施行自我效能前測，問卷全數回收且有效。
2. 期中考以研究工具「陶藝技能知識試卷」施測，試卷全數回收且有效。
3. 學期末以「技能學習之自我效能調查問卷」施行自我效能後測，以研究工具「陶藝技能形式檢核表」檢核技能形式。

五、統計與分析資料

資料統計與分析程序為：

1. 由 (1) 技能知識：陶藝技能知識考試成績（佔 40%），(2) 技能形式：陶藝技能形式檢核表層級（佔 40%），(3) 技能情意：學生操作習慣、工作態度、合作精神、問答表現等上課觀察成績（佔 20%）之三個向度的成績，加總為「技能學習成效」。
2. 所有數據資料均輸入電腦，以 SPSS for Win 統計軟體執行統計，依資料處理與分析

所述之統計程序進行分析。依據資料統計處理與分析結果，解釋與討論，歸納為研究發現。

伍、資料處理

資料處理方式如下述：

1. 以描述性統計，陳列研究對象之（1）技能知識成績、（2）技能形式、（3）技能學習成效、（4）技能學習之自我效能的個數、平均數與標準差等資料。
2. 使用相依樣本 t 檢定，考驗實驗組與控制組技能學習之自我效能各前後測的差異。
3. 由於實驗組與控制組自我效能的同質性考驗結果顯示同質，表示實驗前，兩組的自我效能相當，無顯著差異；故使用獨立樣本 t 檢定，考驗實驗組與控制組（1）技能知識成績、（2）技能形式、（3）技能學習成效、（4）技能學習之自我效能的差異。
4. 使用 Pearson 積差相關（Pearson product-moment correlation）統計方法，考驗（1）技能知識成績、（2）技能形式、（3）技能學習成效、（4）技能學習之自我效能的相關性。

發現與討論

壹、描述性統計量

實驗組與控制組於前後測之自我效能分量與總量的描述性統計量，如表 4。

表 4 兩組前後測之自我效能的描述性統計量

題序	題量	因素名	測驗別	控制組 (N=49)		實驗組 (N=44)	
				平均數	標準差	平均數	標準差
1-9	9	鼓勵	前測	37.24	4.16	35.45	7.11
			後測	37.35	4.31	38.64	3.74
10-16	7	信心	前測	28.29	3.92	28.00	3.82
			後測	27.04	3.40	29.14	3.81
17-21	5	趨力	前測	18.33	3.15	18.86	2.82
			後測	18.16	2.47	19.34	3.35
22-24	3	興趣	前測	12.22	2.07	11.16	1.93
			後測	11.82	1.74	11.75	1.78
25-27	3	鞭策	前測	11.45	2.12	11.52	2.39
			後測	11.59	2.35	10.27	2.06
28-30	3	意志	前測	11.27	1.41	12.50	1.91
			後測	11.00	1.47	12.18	1.83
1-30	30	總量	前測	118.80	9.51	117.50	12.13
			後測	116.96	9.85	121.32	10.40

由表中可知實驗組與控制組學生的自我效能互有高低，前後測結果與落差程度（標準差）並不一致。而實驗組與控制組學生之技能知識、技能形式與學習成效的描述性統計量，如表 5。

表 5 兩組之技能知識、技能形式與學習成效的描述性統計量

項目	組別	個數	平均數	標準差	平均數標準誤
技能知識	控制組	49	76.14	12.09	1.73
	實驗組	44	80.09	13.13	1.98
技能形式	控制組	49	3.29	.61	.09
	實驗組	44	3.64	.75	.11
學習成效	控制組	49	78.73	8.64	1.23
	實驗組	44	82.59	9.54	1.44

貳、兩組前後測之差異性比較

以相依樣本 t 檢定考驗實驗組與控制組於前後測之自我效能的差異，如表 6。

表 6 兩組前後測之自我效能的差異性比較

因素名	控制組 (N=49)				實驗組 (N=44)			
	平均數	標準差	t 值	顯著性	平均數	標準差	t 值	顯著性
鼓勵	-.10	5.98	-.119	.905	-3.18	6.39	-3.304**	.002
信心	1.24	4.15	2.102*	.041	-1.14	4.87	-1.547	.129
趨力	.16	3.91	.293	.771	-.48	3.35	-.945	.350
興趣	.41	2.42	1.179	.244	-.59	1.90	-2.067*	.045
鞭策	-.14	3.14	-.319	.751	1.25	3.07	2.704*	.010
意志	.27	2.00	.930	.357	.32	2.25	.938	.353
總量	1.84	7.42	1.733	.089	-3.82	9.73	-2.603*	.013

註：*P<.05，**P<.01

由控制組學生於前後測之自我效能的差異性，可以發現：

1. 總量下降，鼓勵、鞭策兩分量上升，信心、趨力、興趣、意志等四分量下降；此與教師授課所感受學生的學習態度與反應相同，學生常有明知陶藝技術難度頗高、需要大量時間練習，卻因大學生活外務繁多而無法落實，肇致技術學習失敗，產生困惑、失落、潰敗的低自我效能感受，使多數自我效能分量與總量下降。
2. 信心分量的顯著下降，這是技術學習失敗或技術水準停頓，導致愈形缺乏成功經驗，愈無正增強效應、信心愈形衰弱的惡性循環所致。

由實驗組學生於前後測之自我效能的差異性，可以發現：

1. 總量上升，鼓勵、信心、趨力、興趣四分量上升，鞭策、意志二分量下降。整體而言，多數呈上升狀態，替代經驗使學生對成品背後所需技能的相關機具、操作程序等知識，確實能有效補充解釋，使學生有較高的自我效能，面對技術的學習。

2. 鼓勵分量顯著提升，訪談學生獲知來自於來自替代經驗等外在的自我效能催化力量，鼓動學習者滋生「有為者亦若是」或「原來不難」的心理所致。
3. 興趣分量顯著提升，在於學生學習成功所獲得的正增強效應，願意主動發自內心，投注更多心力練習技術所致。
4. 鞭策分量顯著下降，顯示學生感受來自外部而鞭策自我從事不喜愛事務的被動性力量減弱，恰與趨力、興趣分量的提升成反證。
5. 信心與趨力分量雖上升，但未達顯著水準，可以解釋為學生對技能的學習，並未強烈感受到達巔峰；也可能因為技能的獲得與熟稔並非一蹴可幾，所以即使已經產生主動性的技能學習興趣，卻也未能立即性大幅提升技能層級，故無法有充足的成功經驗以支持信心，從而也影響主動性學習的趨向力量。顯示激發自我效能的策略「替代經驗」，仍有改善空間。
6. 至於意志分量的下降也未達顯著水準，應歸因於學生對陶藝技術的學習，已有上升的內在趨力與主動性的興趣，故來自學生內部而強迫自我從事不喜愛事務的主動性力量降低，無須靠意志力強迫自我練習技術。

參、兩組各項差異性比較

以獨立樣本 t 檢定，考驗控制組與實驗組之自我效能、技能知識、技能形式與學習成效的差異性，如表 7。

表 7 兩組之自我效能、技能知識、技能形式與學習成效的差異性比較

項目			變異數相等的				平均數相等的 t 檢定				
			Levene 檢定								
			F 值	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
自我效能	前測	相等	1.357	.247	.576	91	.566	1.30	2.25	-3.17	5.76
		不等			.569	81.356	.571	1.30	2.28	-3.24	5.83
總量	後測	相等	.432	.512	-2.076*	91	.041	-4.36	2.10	-8.53	-.19
		不等			-2.070	88.654	.041	-4.36	2.11	-8.54	-.17
技能知識		相等	.008	.928	-1.509	91	.135	-3.95	2.62	-9.14	1.25
		不等			-1.503	87.800	.136	-3.95	2.63	-9.17	1.27
技能形式		相等	4.808*	.031	-2.480	91	.015	-.35	.14	-.63	-.07
		不等			-2.453*	83.192	.016	-.35	.14	-.63	-.07
學習成效		相等	.085	.771	-2.046*	91	.044	-3.86	1.89	-7.60	-.11
		不等			-2.035	87.285	.045	-3.86	1.90	-7.62	-.09

註：*P<.05

當 F 值達顯著水準時，拒絕虛無假設，表示所考驗的兩組不同質，便以「假設變異數不等」的 t 值，為判定兩組是否具有顯著差異的指標；反之，當 F 值未達顯著水準時，則接受虛無假設，表示考驗的兩組同質，便以「假設變異數相等」的 t 值，為判定兩組是否具有顯著差異的指標。因此可得下述發現：

1. 實驗組與控制組學生前測的自我效能同質，亦即實驗前，兩組的自我效能相當，無顯著差異。
2. 實驗組學生後測的自我效能，顯著高於控制組學生，表示替代經驗策略能顯著提昇學生學習陶藝技術的自我效能。
3. 兩組的技能知識成績無顯著差異，顯示學生的紙筆測驗考試能力頗為穩定，替代經驗策略，並未能對學習技術的認知成效有顯著影響。
4. 實驗組學生的技能形式，顯著高於控制組學生，表示替代經驗策略，能顯著提昇學生的陶藝技術水平。
5. 針對研究發現，訪談學生獲得回應為：學生認為確實有人「很會考試（指紙筆測驗）」，而認知領域如記憶與理解能力的內隱特質，讓人「不知道這些人是如何讀的」。相較之下，技能領域能力的外顯特質，就讓人較得以觀察技能優秀者「如何練習以得技能」，且從替代經驗獲得的外部視覺刺激也有協助性，故能隨操作示範與視訊刺激而了解技能的細部運作程序。
6. 實驗組學生的學習成效，顯著高於控制組學生，表示整體而言，替代經驗策略能顯著提昇學生的陶藝技術學習成效，此與 Margolis and McCabe（2006）、Harrison and McGuire（2006）的研究結論相符。

肆、兩組各項相關性考驗

以 Pearson 積差相關，考驗控制組與實驗組之自我效能、技能知識、技能形式與學習成效的相關性，如表 8。

表 8 兩組各項 Pearson 積差相關值（ r_{xy} ）與顯著性考驗

組別	項目	自我效能總量	技能知識	技能形式	學習成效
控制組 (N=49)	自我效能（後測）總量	1.000	.207	.043	.388**
	技能知識		1.000	-.051	.361*
	技能形式			1.000	.353*
	學習成效				1.000
實驗組 (N=44)	自我效能（後測）總量	1.000	.081	.412**	.368*
	技能知識		1.000	-.053	.006
	技能形式			1.000	.453**
	學習成效				1.000

註：* $P < .05$ ，** $P < .01$

若定義 Pearson 積差相關係數值（ r_{xy} ）於 .33 以下為低度相關，.67 以上為高度相關，兩者間為中度相關，則可以發現學生學習陶藝技術時：

1. 無論實驗組或控制組，自我效能皆與技能知識無相關，與學習成效顯著中度相關，表示技能知識未與自我效能連動，而自我效能愈高者，學習成效愈佳。

2. 實驗組之自我效能與技能形式顯著中度相關，亦即自我效能愈高者，技能水平愈高；顯示自我效能經有效訓練而提升後，對外顯特質較高之技能的影響程度，大於較具內隱特質之認知能力的影響程度。
3. 兩組的技能知識悉與技能形式相關係數呈負數，頗有技能知識愈高、技能形式愈低的內涵；但由於關係並未達顯著水準，所以仍有待後續研究探索。
4. 至於控制組的技能知識與學習成效達中度的顯著正相關關係，實驗組的技能知識與學習成效未達顯著相關關係，依據授課教師對兩組學生學習態度與實況的評論，實驗組學生有較積極正向的技能練習慾望與較多投入時間的實作練習歷程，顯現於外者，是較多的資源耗用與機具和技術的嘗試探索，對某些學生而言，產生過度嘗試錯誤與歧路亡羊效應，使專注練習以提升技術水平、獲得技術的最終目標，偶被迷失，致技能知識與學習成效脫鉤，未有相關關係。
5. 控制組學生則明顯出現專注學習者（通常認知成績較高），既積極理解背記認知領域教材內涵，也較有認真練習的情意態度（即使未能獲得技能形式）；而認知能力考試成績低下者，學習態度也較消極，有缺課與缺繳作品情況，整體學習成效的評鑑遂低落，所以造成技能知識與學習成效呈顯著正相關關係。當然，也有可能技能形式普遍較低，技能知識於整體學習成效評鑑的比重相對提升，遂有兩者呈顯著正相關的結果。
6. 無論實驗組或控制組，技能形式皆與學習成效呈顯著中度相關，表示技能形式愈高者，學習成效愈佳。此因技能形式的獲得，需要投入長時間專注練習，而技能練習愈久，因肢體練習歷程所獲得對材料、操作技術的回饋認識便愈多，理解愈深刻，對整體學習成效便愈有幫助；反之亦然，故可以解釋技能形式與學習成效呈顯著正相關的研究發現。

結論與建議

壹、結論

本研究以陶藝技能為研究對象，依研究目的序，臚列研究結論為：

一、替代經驗策略，能顯著提升技能學習者的自我效能、技能形式與學習成效，對技能知識成績則無顯著影響。

替代經驗策略「使用現場示範與影像視訊等方式，具象化與逐步化引領學習者將意象概念化」的要旨，適可以補充學生「對生活中陶藝物品極為熟悉、卻對陶藝成形歷程極為陌生且難有親身實作」的視覺經驗，顯然有效讓學習者學習陶藝技能的自我效能提升，進而連動提升技能形式與學習成效。而屬於認知領域能力的技能知識成績，多由紙筆測驗方式而得，或許擅長紙筆測驗者，對背記、理解等的認知能力頗為穩定，故替代經驗策略並未能對技能知識成績有顯著影響。或者認知領域能力比技能領域能力內隱不外顯的特質，

受替代經驗之外部視覺刺激影響程度較低，故僅有技能領域能力較能隨操作示範與視訊刺激而顯著成長。

二、替代經驗策略，能顯著提升技能學習者自我效能的鼓勵與興趣分量，顯著降低鞭策分量，對信心、趨力與意志等分量則無顯著影響。

替代經驗補充學生「對陶藝成形歷程極為陌生且難有親身實作」的視覺經驗，顯然產生「原來如此」或「有為者亦若是」的心理效應，形成積極正向的外部激勵與振奮刺激力量，並進而由內在心理滋生投注練習技能的主動性興趣，相對性降低對來自外部鞭策學習的感受度。信心與趨力分量上升但未達顯著水準，可以解釋為技能的熟稔並非一蹴可及，故難以產生充足的成功經驗以支持信心，也影響主動性學習的趨力，故「替代經驗」策略仍有改善空間。

三、替代經驗策略，使技能學習者的自我效能，與技能形式、學習成效呈顯著正相關關係，與技能知識則無顯著相關。

研究發現與多數文獻有大同：自我效能與技能形式、學習成效呈顯著正相關；也有小異：與技能知識成績無顯著相關關係。除了前述「常用紙筆測驗獲得認知能力成績頗有恆定現象」的推論外，更可能原因在於：替代經驗策略除了補充學習者欠缺的「對技能操作歷程極為陌生且難有親身實作」的經驗外，所提供具象化與逐步化的操作示範與視訊刺激，對具有外顯特質之技能領域能力的學習，產生的協助效應，顯然遠高於具有內隱特質之認知領域能力的學習。

貳、建議

基於研究發現，本研究建議：

1. 即如研究結論所述，建議技能課程的教學者，實在應該避免只著眼於改進教學策略、課程教材、評量方法與教學情境等教師面的事務，而應該投注更多的關切與實務措施，於激勵學生心理層面的自我效能，藉以達成提升技能學習成效的最終目的。
2. 最初係基於替代經驗策略的旨趣，頗適合陶藝技能的學習特質而選取，研究發現也證明此策略能顯著提升自我效能的鼓勵與興趣分量，顯著降低鞭策分量；但可能其他激發自我效能的策略，對所有分量，有普遍性的正向顯著效果，後續研究或仍可選取其他策略進行實驗。
3. 由於創作性技能學習的另一個議題，即是「創造力」。雖然有諸多文獻已經指陳：創造力的確可以經由訓練而提升，則值得後續研究者關注的方向是：既然自我效能的激發策略，可以提升陶藝技能的學習成效，那麼是否也能連動以提升學習者的創造力？

參考文獻

- 李堅萍 (2001)。Simpson、Harrow 與 Goldberger 心理動作領域教育目標分類之比較研究。屏東師院學報, 14, 頁 675-710。
- 李堅萍 (2005)。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 (2006)。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。
- 張春興、林清山 (1989)。教育心理學。台北: 東華。
- 梁茂森 (1999)。國中生學習自我效能量表之編製。教育學刊, 14, 頁 155-192。
- 廖顯能 (2002)。雲林縣國中生網路遊戲自我效能與學習自我效能之研究。國立中正大學教育研究所碩士論文, 未出版, 嘉義。
- 趙柏原 (1998)。國中學生自我效能、求助態度與課業求助行為之相關研究。國立彰化師範大學教育研究所碩士論文, 未出版, 彰化。
- 劉信雄 (1992)。國小學生認知風格、學習策略、自我效能、與學業成就關係之研究。國立政治大學教育學系博士論文, 未出版, 台北市。
- 劉國通 (2003)。學習風格與電腦自我效能對非同步遠距學習成效及滿意度之研究。國立高雄師範大學工業科技教育學系碩士論文, 未出版, 高雄市。
- 劉湘川 (2003)。抽樣的方法。載於黃光雄、簡茂發 (主編), 教育研究法, (頁 91-113)。台北: 師大書苑。
- Babenco-Mould, Y., Andrusyszyn, M. A., & Goldenberg, D. (2004). Effects of computer-based clinical conferencing on nursing students' self-efficacy. *Journal of Nursing Education*, 43(4), 149-155.
- Barker, J. B. & Jones, M. V. (2006). Using Hypnosis, technique refinement, and self-modeling to enhance self-efficacy: A case study in cricket. *The Sport Psychologist*, 20(1), 94-110.
- Brand, B. R. & Wilkins, J. L. M. (2007). Using self-efficacy as a construct for evaluating science and mathematics methods courses. *Journal of Science Teacher Education*, 18(2), 297-317.
- Fischer, P., Greitemeyer, T., Kastenmuller, A., Jonas, E., & Frey, D. (2006). Coping with terrorism: The impact of increased salience of terrorism on mood and self-efficacy of intrinsically religious and nonreligious people. *Personality and Social Psychology Bulletin*, 32(3), 365-377.
- Fitts, D. D. (1962). *Non-equilibrium thermodynamics: A phenomenological theory of irreversible processes in fluid systems*. New York: McGraw-Hill.
- Goldberger, M. (1980). *A taxonomy of psychomotor forms*. Occasional paper No. 35. MI: Institute for Research on Teaching, College of Education, Michigan State University, East Lansing.
- Harrison, M. & McGuire, F. (2006). An investigation of the influence of vicarious experience on perceived self-efficacy. *The Journal of Experiential Education*, 28(3), 257-258.
- 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*, 65(3), 1025.
- 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 (GTAs) to teach nurse practitioner students: Is self-efficacy theory a useful framework? *Journal of Nursing Education*, 45(1), 35-37.
- Johnson, M. O., Chesney, M. A., Goldstein, R. B., & Remien, R. H. (2006). Positive provider interactions, adherence self-efficacy, and adherence to antiretroviral medications among hiv-infected adults: A mediation model. *AIDS Patient Care, & STDs*, 20(4), 258-268.
- Karnell, A. P., Cupp, P. K., Zimmerman, R. S., Feist-Price, S., & Bennie, T. (2006). Efficacy of an American alcohol and hiv prevention curriculum adapted for use in south Africa: results of a pilot study in five township schools. *AIDS Education and Prevention*, 18(4), 295-310.
- Lee, V., Cohen, S. R., Edgar, L., Laizner, A. M., & Gagnon, A. J. (2006). Meaning-making intervention during breast or colorectal cancer treatment improves self-esteem, optimism, and self-efficacy. *Social Science, & Medicine*, 62(12), 3133-3145.
- 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.
- Madorin, S. & Iwasiw, C. (1999). The effects of computer-assisted instruction on the self-efficacy of baccalaureate nursing students. *Journal of Nursing Education*, 38(6), 282-285.
- Margolis, H. & McCabe, P. P. (2006). Improving self-efficacy and motivation: What to do, what to say. *Intervention in School and Clinic*, 41(4), 218-227.
- 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.
- McCrudden, M. T., Perkins, P. G., & Putney, L. G. (2005). Self-efficacy and interest in the use of reading strategies. *Journal of Research in Childhood Education*, 20(2), 119-131.
- 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.
- Neafsey, P. J. (1998). Immediate and enduring changes in knowledge and self-efficacy in APNs following computer-assisted home study of the pharmacology of alcohol. *The Journal of Continuing Education in Nursing*, 29(4), 173-181.
- Noel-Weiss, J., Bassett, V., & Cragg, B. (2006). Developing a prenatal breastfeeding workshop to support maternal breastfeeding self-Efficacy. *Journal of Obstetric, Gynecologic, and Neonatal Nursing: JOGNN*, 35(3), 349-357.
- Peterson, T. O. & Arnn, R. B. (2005). Self-efficacy: The foundation of human performance. *Performance Improvement Quarterly*, 18(2), 5-18.
- Qutami, Y. & Abu-Jaber, M. (1997). Students' self-efficacy in computer skills as a function of gender and

- cognitive learning style at Sultan Qatboos University. *International Journal of Instructional Media*, 24(1), 63-75.
- 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.
- Steese, S., Dollette, M., Phillips, W., & Hossfeld, E. (2006). Understanding girls' circle as an intervention on perceived social support, body image, self-efficacy, locus of control, and self-esteem. *Adolescence*, 41(161), 55-74.
- Wright, P. M., Ding, S., & Li, W. (2005). Relations of perceived physical self-efficacy and motivational responses toward physical activity by urban high school students. *Perceptual and Motor Skills*, 101(2), 651-656.
- 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.
- Zorn, T. E., Roper, J., Broadfoot, K., & Weaver, C. K. (2006). Focus groups as sites of influential interaction: building communicative self-efficacy and effecting attitudinal change in discussing controversial topics. *Journal of Applied Communication Research*, 34(2), 115-140.

A Study of Improving the Learning Outcomes of Ceramics Skills with Self-Efficacy Strategy

Zen-Pin Lee

Abstract

Many researches confirmed that self-efficacy had positive correlations with skill learning outcomes. The purposes of this study are to explore whether vicarious experience strategy influences skill learners' (1)self-efficacy, (2)learning outcomes, and (3)the correlations of self-efficacy and learning outcomes. The study developed three research tools (1)the examination of ceramics skill knowledge, (2) the checklist of ceramics skill forms, and (3) the questionnaire of skill-learning self-efficacy. The study used quasi-experimental method of nonequivalent-control group, and arranged 49 first-year ceramic learners to be the controlled group and 45 second-year ceramic learners to be the experimental group. The conclusions are that the vicarious experience strategy (1)promoted significantly the skill learners' self-efficacy, skill forms, and learning outcomes, but had no significant influences on skill knowledge; (2)promoted significantly the encouragement and interest sub-scales of self-efficacy, and decreased significantly the rebuke sub-scale of self-efficacy, but had no significant influences on confidence, inclination, and volition sub-scales of self-efficacy; (3)let learners' self-efficacy had positive significantly correlations with skill forms and learning outcomes, but had no significant correlations with skill knowledge. The suggestions are (1)the instructors of skill curriculum should have more concerns on learners' self-efficacy; (2)to experiment the effectiveness of other self-efficacy promotion strategies.

Key words : Self-efficacy, Ceramics, Learning outcomes, and Vicarious experience strategy

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

摘 要

本文希望藉由一些取樣性的當代繪畫策展論述分析，來探討當今繪畫的定位問題。論文將著重於提供新的繪畫實踐觀念論述，藉著影響當代繪畫的四個面向，反思繪畫與藝術史、理論、機制、及其對應倫理的對話，以辯證當代反繪畫的言說。首先，論文將說明展覽與藝術史的關係。其次辯證策展人和當代繪畫展覽的重要機制關係。第三，則是透過五個當代繪畫策展來分析繪畫在新科技媒材衝擊下的時代意義。最後，經過考慮另類現代理論方法的可能性，提供我們一種重新形塑繪畫意涵的認同觀照。

關鍵字：當代繪畫、策展人、藝術理論、繪畫展覽

一、前言

在現代藝術的認知版圖中，藉由展覽作為評斷藝術發展指標的事例，可說是一種鮮明的觀察方法，而藝術作品展示的行為本身，同樣也表彰著現代藝術與過往的差異所在。因此，透過特定藝術作品的選取，然後展示出背後所欲傳達的意義或意識型態，便成了現代展覽意涵的主要目標。以西方文化為例，從過去依附於宗教的儀式功能，漸漸隨著工業及技術革新化之後，所呈現出具有商品拜物性格的博物館，甚至標舉教育功能的展示文化，均呈現出展覽背後所隱藏的迥異價值觀。而這些視點不僅標示了不同時期對於展覽的典範更替，同時更肩負了對於藝術本質的永恆探微。

因而，經過研究現代藝術展覽歷史的變化與流散，實際上等於見證了現代藝術發展演進的歷程。本文希望藉由這樣一個視角，將焦點聚集至當代繪畫展覽現象，以作為探究分析的中心。儘管從取樣性的展覽論述分析，實在難窺當代繪畫的全景風貌，但以後現代藝術理論的旨趣而言，尋求完整認識當代繪畫的企求，同樣應該給予拆解。由於那種屬於過往線性發展的藝術史觀，在目前時空下的不適用，使得當代藝術現象本身，往往呈現多重風貌。如果觀察繪畫自身，除了很難將其套入過去的認識基礎之外，繪畫是否已經混入其他不同性質的媒材中，而成為寄生於邊緣，使我們無法自覺或意識的「它者」？就像當代思想中對精神分析中的鏡像投射觀察，認同自我的主體現實上，必須透過它者的投射來認知，事實上並沒有一個全然獨立的自我主體。同樣道理，繪畫自我的主體，也就是繪畫的本體認識，是建立在它者的扭曲折射之中，而這個它者往往就側身於不同藝術媒介裡。一旦這種召喚繪畫想像的慾望，透過理論、語言、策展論述開展，就會無止盡延伸下去。鑑於當代藝術氛圍中，勇於試探各種藝術媒材的敘事能力，以及反應時空文化的特質，因此而斷定繪畫在當前藝術領域中的缺席，倒不如反身思考繪畫存有的另類理解詮釋，所以我們嘗試透過重新審視一些企圖強烈鮮明的策展論述，作為理解當代繪畫變貌的一些基礎。

二、繪畫史觀建構與展覽關係

當我們駐足於現代藝術史的發展時序中，不難發現不同時間節點的代表性展覽歷史事件，其實深刻影響藝術史的書寫進程。從西元 1855 年巴黎博覽會舉行時，庫爾培（Gustave Courbet）在其獨立建造的展示館中，首次呈現〈畫家的畫室〉（*The Painter's Studio*）一作，開啟了現代的序曲。隨後一年，法皇拿破崙三世應許下舉行的落選沙龍展，更顯示了現代藝術史中反叛精神的基調。在此更不用說 1913 年紐約軍械庫的現代藝術展（*Armory Show*），激發了美國現代藝術的開端。戰後更由於展覽形式的機制常設，和專業策展人的崛起，使得藝術的展覽的內容，變成未來藝術傾向的測風球。像是由當代策展人先驅的哈洛·史澤曼（Harald Szeemann, 1933-2005）在 1969 年於瑞士伯恩（Bern），集合當時年輕藝術家以觀念形式為核心的藝術，展出的「當態度成為形式」（*When Attitudes Become Form*）巡迴聯展，同樣延伸成不同的前衛藝術運動方向。而當代更是在資訊流通便捷，以及全球化的前提下，大型策展形式的展出，更加肯定了以展覽創造藝術議題的時代特徵。

當藝術展覽成為藝術史發展元素的同義詞時，它所代表的正是藝術與社會、美學甚至

公眾關係相互形構的歷程。本文基於這樣一個前提下，希望取樣性的透過當代繪畫策展現象的論述內容，來瞭解繪畫和當代藝術史之間的探討。事實上，繪畫在當代一直不是主流的表現媒材，在特定主題策展的「量」上，或許不是最多的一種媒材，可是又和過去藝術史的關係極為緊密。但無可諱言，繪畫所代表的菁英現代主義（High Modernism），無論贊同與否，都成為瞭解現代藝術所不可或缺的研究課題。職是之故，要理解繪畫的當代意義與位置，勢必不能因襲過往的陳舊想法，以套用於詮釋當前繪畫展覽的內涵與方法上。因為現代主義繪畫在發展所採行的特殊策略，往往具有一種「否證」（Negation）的辯證，它一方面從批判與推翻過往的創作觀念與技術，使藝術得以改變先前思考軌跡，進而衍生背後思想的一貫接續發展（Fried, 2000, p.88）。

另一方面，它們大體上也呼應社會學家黛安娜·克萊因（Diana Crane）在《前衛藝術的轉型》（The Transformation of the Avant-Garde）一書中研究藝術轉型時，對前衛藝術的界定特質，它們往往會具現在三個顯著的藝術面向之上，分別是：1.重新界定藝術傳統 2.使用新的媒材技巧 3.重新界定藝術本質（張新龍 譯，1996，頁 18）。這種源自於十九世紀末法國畫家馬內（Edouard Manet）前衛的革命態度，既是對於過往繪畫視覺性提出之批評實踐，並藉著古典主義女體的解體而另抒新機，使至往後的畫家，不斷的挑戰否證既有的繪畫遺產。總之，從古典「再現」意識的解體，到純粹抽象的追尋，甚至後現代繪畫裡所謂權充／仿擬式的顛覆意義，綜觀全局，其中不可忽視的策略就是「否證」。

由於「否證」在現代藝術系譜發展的特殊地位，使得觀察現代藝術時，往往呈現混雜的訊息，特別使藝術事件的因果決定論判斷益加困難。如果不能真切的衡量，就可能陷入形式上的專斷缺失，成為受批判的對象。這種處境上的困難，最常顯現在認為只有主流現代藝術史，且所有的藝術發生，都必須置於那個判準中衡量意義，而不能考量在不同區域文化下，是否會產生「另類現代」的可能。這也提醒如果我們也只是削足適履的置於狹隘定義之西方流派風格以審視自身的合法性，最後終將無法建立多元差異化的自立論述。社會藝術史家克拉克（T. J. Clark）告訴我們，一件作品的生成，必定是在相當程度的社會、經濟與文化脈絡影響之中產出，所以也就無法避免特定意識型態的宰制（Clark, 1995）。如果我們不能覺察意識到這種問題，那麼研究分析展覽時，就有可能會產生所謂的「認識論盲點」。首先，這種盲點來自於國族與殖民層面，認為西方當代前衛展覽代表著指導典範的作用，是藝術本體論的普遍通則，也是我們學習應用的指標。如此一來，使我們亦步亦趨的模仿西方展覽的形式。其次問題，則出自於對藝術歷史發展認知問題，過份信仰唯物史觀所標舉的進步主義，在一種達爾文進化式的形上暴力下，相信新媒材如數位錄像、裝置等必定是當代藝術的唯一合法代表，而繪畫是過去的藝術形式，理應排除在當代之外，這些面向無不使我們停滯於狹隘的西方現代性視野。

其實只要我們拋下這種決斷的主體，審視西方同時存在的另類表述，就會使我們意識到不同的認知狀態。即便以提出「藝術終結」（The End of Art）觀點的美學家亞瑟·丹托（Arthur Danto）為例，也可能有另一種不同的看法。像丹托自己就對繪畫已死的觀念，提出另一個反思的空間。他認為繪畫已死的觀念，或許只是西方現代主義的特定產物，套用於其他文化脈絡之下未必有效，以中國繪畫來說，其實藝術家並不是在意原創性（originality），對此觀念可能甚至毫無所悉。以致於對繪畫藝術的追求，可以無限制模仿過去大師的典範

為目標。更何況是以西方美學的觀點而言，就像丹托自己曾帶著戲謔語調所說的：「以從未有兩個完全一樣的個體觀點來看，對於憂心所謂的個人風格特色會耗盡，是無需畏懼的。」（Danto, 1998, p. 137）丹托認為繪畫獨尊的態勢確實不復存在，但是它一旦脫離自現代主義的進步史觀的牢籠後，才能從框架下釋放出來，多元化的發展新的可能，以便成為他所強調的終結之後的多元藝術觀（Danto, 1997, p.148-150）。換言之，繪畫也許更能夠在藝術家個體中，展露出特殊情境下的差異表現，以異己的存在方式，提供當代藝術更為多元認同的可能。

所以，探討當代繪畫策展是具備相當的研究價值。正因為繪畫在當代所處的邊緣性格，迫使我們直視現代藝術發生與演變的內容與結構，以及向外探索不同社會脈絡下的意識型態與藝術的相互滲透，從彼此間驅動形塑的變徵，來協助我們有機會看到另類。有時甚至以它者作為本體的思考，使之遊走移出於即定的模式，遙相呼應後現代政治中對責任倫理的期許，在認知到意識主體並非在單一意義系統中決斷，而能保留開創意義的可能性（石之瑜，2002，頁 35-36）。而這種思維也像是思想家瓦特·本雅明（Walter Benjamin），在其影響深遠之〈歷史哲學論綱〉（Theses on the Philosophy of History）文中再三強調，反對歷史主義式的直線理性敘事，以及其建立在進步與勝者姿態的暴力實證，使我們窄化了現代性（張緒東譯，1998，頁 258）。對於這樣一種歷史觀的批判，將促使我們去重新挖掘現代性的其他路徑，以及更多元的想像層次（王斑，2004，頁 2）。

本文對當代繪畫策展的分析，將反求諸己，回歸到策展的原始意圖策略，作相互與獨立的交叉辯析，務求思考上述的問題，使得我們能夠從新的角度，瞭解當代繪畫的深邃意涵。在研究歷程上分為兩大部分，第一部分對繪畫的社會存在脈絡本體，進行交互多元的考察，對當代強調藝術策展的社會分工，和美學意義生產機制進行剖析。第二部分進入實際列舉的繪畫展覽，解析策展的目標，以及對於繪畫所提出的當代議題建樹。再行綜合分析，比較其中的異同與相互問題，歸結提出當代繪畫在透過這些策展，所要提供的美學觀照意義。

三、繪畫在策展脈絡下之現象思考

以現代的觀點看待，一件藝術的作品，勢必要經由展示價值的確立，來換得適當的迴響。現代藝術的意義的展現，非但不是獨立自主，恐怕還必須是參與在文化脈絡之中，才能換得適當的意義。無論是參與這個脈絡的任何一份子，本身都有主動與被約制的部分，而無法全然脫出。在對繪畫展覽分析之前，首先必須瞭解，當代展覽的社會體質對於作品的本體影響。這種改變中的藝術角色現象，是一個龐大的社會建制工程，而在二十世紀的改變最為劇烈。參與這個文化工程的份子，可以化分為三個大區塊，並且按照群體和個體的劃分，首先是一批受過現代藝術教育的觀賞群眾，透過這些群眾的參與，無形使得美術展覽得以熱絡起來，獲得到實質上經濟與社區的支持。第二則是美術展覽機制下的專業相關人員的成長，它們間接改變了展覽的操作屬性，而其中又以策展人的角色最為突出。最後，配合起藝術家本身的社經地位之整體提升，才使現代展覽從過去的價值中掙脫而出，形成獨樹一格的局面。

在展覽的社會意義上，現代繪畫仍依循展出藝術家的想法進行，這類的繪畫展覽，如果具備一定的美學意義，多半伴隨著相當程度上的宣示性質，再藉由藝術家的創新申明裡，改變大家對於既定繪畫的看法，當然藝評家本身的詮釋，往往會助上一臂之力。在現代繪畫展覽中，這類展覽最典型的代表，來自具有觀念否證性質強烈的法國畫家團體 BMPT（指法國藝術家：Buren, Mosset, Parmentier, Toroni 四人），在 1967 年青年繪畫沙龍（Salon de la Jeune Peinture）所做的展出，他們利用宣言式的布條宣稱，建議觀者以智性來面對作品，而作品本身則是近乎簡約，化簡成單純記號的赤裸呈現（Radzinowicz, Trans., 2001, p. 36）。在正常情況下，現代繪畫的呈現，尤其明顯的是，它必須要依附在具有論述宣示的展示空間，以及藝評中介的報導，方可完成作品。否則以當代藝術的激進知識性格，一般受眾恐怕無福消受。此外就當代社會意義而言，藝術家並不能獨立完成作品，多數時間需藉由所謂的「策展人」配合。

（一）當代「策展人」現象的意義

策展人概念的興起，其實經歷了數十年間冗長的辯論。早在 70 年代，著名的藝評家勞倫斯·阿諾威（Lawrence Alloway）（1996, p.230）還只是把策展人定位成為一種替美術館收購作品，與負責維護保存作品，並執行展覽的工作人員。正因為其職位的空洞，隨時有被其他取代的可能，而充滿著不確定的危機意識。再說，當現代美術成為美術館收藏主流時，策展人是否該站在獨立自主的位置，或是扮演從藝術家到經紀人與收藏家之間的橋樑，以擴展美術館本身的典藏利益價值，而爭論不休。可是到了九零年代，策展人的時代卻已是全然到來，伴隨著大型雙年展在全球的接踵而至，策展人的「文化政治」職責，使其被賦予新展覽的使命，此刻，策展人已不是一個舊思維下的展出承辦人。策展人在當代的位階，儼然如藝術家一般，具有形塑當代藝術視野的能量。

以當代藝術策展活動實踐的旨趣而論，策展人關懷的主題，早已不限於藝術美學的框架，而著重在跨文化領域下的全球文化政治學的參與，進而著墨於種族和認同取向的展覽。從幾屆德國文件展的發展，特別是 1997 年由法國策展人 Catherine David 所策的文件展，以及區域性雙年展，如伊斯坦堡、古巴的哈瓦納雙年展等等為例，皆足以顯示策展人越來越傾向於藉助具有政治意識野心的方法，來推行其文化理念的實踐（Bernson, 1998, p.56-57）。然而，就在這種現象浮現的同時，另一個微妙的轉變也相應而生。當策展人的個體意識不斷在擴張的時刻，藝術家的個體性，反而隱沒回群體性，甚至社群的現象之中。而藝術家的作品，在大型的展覽之中，反而成為策展人創作的「材料」。過去英雄主義式的個人藝術創造才具反而不復見，反倒是藝術家謙遜的將個體意識，自覺地奉獻給生活所處的社群，把發揮藝術表現的才能，挪為思考如何藉助藝術來改善社群的集體需求。

如果利用這種當代藝術策展傾向，來觀照繪畫的話，或有其不利之處。因為西方現代主義的繪畫表現，特別以抽象繪畫的傳統為例，向來以北方浪漫主義傳統的個人英雄氣質著稱，其所表現的重點之一，是現代主義對個體精神的超驗追求，以取代現代生活中消失的神性（Rosenblum, 1975）。今日，如果藝術家的個體性，已不是當代藝術策展關注的重點，那麼繪畫的認識論基礎將會受到嚴重的考驗。這也無怪乎，放眼當今大型雙年展，似乎難以見到繪畫的蹤跡。

(二) 繪畫策展的空間意識

另一項鮮明的挑戰來自於展覽的「空間」意識的改變。回顧現代主義的展覽意識型態，有一項極其鮮明的特色，那就是建立在與現代建築風格一致的「白色立方體空間」(White Cube)。這種典型的現代美術館空間，是由藝評家 Brain O'Doherty 於 1976 年提出的概念，在他分析現代主義展覽的特質中，作品最佳的呈現方式，是在一個近乎「中性」的白色立方空間中展示。對於抽象繪畫而言，這種白色無裝飾的光滑牆面，提供了現代主義繪畫最佳的展示效果，它可以替作品權充背景，對比凸顯出作品本身對媒材性的執著追求，改善現代繪畫畫框的缺席。白色立方體空間暗示了觀畫者脫離現實的眼界，使空間顯現些許烏托邦的氣息 (Barker, 1999, p.26-28)。在這種空間中，繪畫作品無疑會脫離現實與彼此間的脈絡，使得它們能夠獨自或自由的被冥思。但是，這種幻想式的觀賞，在遭逢當代藝術，企圖扭轉消解生活空間與展覽空間的界域時，同樣受到巨大的考驗。例如曾任倫敦泰德及紐約惠特尼美術館的當代策展人 Donna De Salvo 在其說明處理七零年代藝術的時代精神時，強調不考慮繪畫的原因即是因為：「繪畫在現代，多半仍停留於私人的領域；較少和公眾直接發生密切的聯繫。」(Kaplan, 2001)這裡涉及到當代藝術，解構媒材本位的創作態度，在一度以媒材具有表彰本質，以及純粹「為藝術而藝術」的現代思潮中，對於專注於材料可能性的揭發，一直是神聖的現代使命。可是一旦當美術館本身，已經成為反省的標的，那麼美術館的圍牆倒塌了，而仰賴圍牆存在的繪畫，也變的難有容身之處。

歸究其原因，當然是因為當代對於美術館機制，所長久存在的某些意義型態的不滿，進而怪罪此一系統所生產的藝術類型。另外，屬於「機制批評」(institutional critique)的藝評觀點，所關注的重心在於理解社會美學品質生產機制。因為常態上，學院和美術館的大多數機構，均習慣性的建構相當程度上「折衷」的美學規訓，以符合社會上多數中產階級溫和以及要求賞心悅目的價值觀。當然現代主義最精英的理想，其實也有相當程度的反庸俗傾向。可是在對抗通俗的歷程中，逐漸趨於形上式的獨斷論述，進而失去原本改造世俗的能力。所以在機制批評觀點下的現代美術館，長期以來，透過試圖建構一套價值清晰的典藏系統，其實只是某種資本主義所產生之收編文化，和商品戀物慾望的心理投射。而當代美術館的目標，則反對如此的現代主義價值觀，把目標集中在永遠當下的當代性。因為當任何一件前衛的作品，一旦成為歷史上的經典時，則就是當代美術館該把展覽的目標，移往未知作品的時候。

在這種抗拒現代主義展覽機制的氛圍中，一些傾向後現代思考的實踐者，逐漸將戰鬥的基地，遷移到替代空間 (alternative space) 的寄望之上，因為在這些尚稱獨立的空間中，強大的現代主義分類系統邏輯，無法干預其自主性的實驗美學行動運作，所以成為實踐替代藝術的場域 (Crimp, 1984, p.186-187)。無獨有偶的，通常會以此思考的前衛行動者，大抵都會對於現代主義裡暗藏媒材純粹且霸權的藝術分類，抱持著強烈的批評態度，甚至對菁英現代主義排除攝影及其他「次要」的藝術形式感到無法接受。所以既然是實踐另類替代的美學行動，那麼現代傳統的分類知識型，就必須徹底解消。使原本的繪畫圖像，與機械複製的影像畫面，從過往的垂直階層位階，橫躺拉平成水平的挪移互用。

其實抱持此等想法的學者們，都可以在法國作家馬爾侯 (André Malraux) 那本著名的

著作《想像的博物館》(*Le Musée imaginaire*) (或譯《無牆的博物館》)，所瀰漫的樂觀想像而得到一些啟示。馬爾侯相信一個美術館的實質收藏展示是有限度，而這個限度卻可以藉著作品複製照片，得以跨越過去藝術歷史所無法包容的作品，讓藝術的長河，能夠無限且寬廣的綿延下去，並實現「無牆」的美術館理想（李瑞華 袁楠譯，2001，頁 4-6）。馬爾侯對於影像的應用態度，或許和後現代對影像的實踐不同，但他們卻同樣重視圖像的民主政治意涵，讓階級的美學想法得以撫平。的確，處於一個影像無處不在的時空中，彷彿所有的見聞都可被影像所模擬，那影像概念似乎可以取代繪畫圖像的同時，繪畫的展覽又能夠代表什麼意義？為此，儘管上述論述的當代策展以及展覽意識型態，似乎都讓繪畫展覽蒙上了碩大的陰霾，但這些強力的指控，卻也同時成為當代繪畫策展論述，所要回答的展覽主題。

四、當代繪畫策展論述的取樣觀察分析

在選取當代繪畫策展以做為論述分析時，首要的考量將落在回應先前對當代藝術分析時，所產生的問題意識。對於當代繪畫展覽的策展人而言，應該如何回應解決的問題，儘管繪畫在攝影發明後，就不斷有人提出「繪畫已死」的悲觀想法，但是在每一個時期，依舊有一批不死心的畫家，試圖透過創作實踐，來表述對於繪畫在不同時代的看法。事實上，離我們最近一次的反撲是八零年代在歐陸的新表現風格的繪畫，以及大西洋隔岸所產生的新意象繪畫，兩者遙相呼應，並且造成相當的榮景。雖說不同時代的作品，在風格上越來越難以突破風格創新的區隔，但是卻強有力的整合藝術論述做理論的辯護，並且透過展覽的連橫，形成重要的事件。

在當代，繪畫已經不太能受任何的指控而放逐。在九零年代上半期曾有過短暫的消沈。對信仰觀念至上的前衛信徒來說，繪畫之死的判決，也還是不變的真理。但是在當代，似乎有一種循環升降的歷史進程漸漸當道，這些是我們可以藉由分析當代幾個以繪畫的處境為主題的策展中，觀察他們的論述對上述所思考的內容回應。同時，選取的西方繪畫展覽，將以下列幾點基本分界，來做為審核考慮的標準：

- (1) 在時間範圍上，限定在一九九零年之後的展覽，以符合「當代」在時間上的合理性。
- (2) 在展覽主題內容上，必須符合並提出，繪畫在「當代」發展的新觀察方向。
- (3) 在文化地理上，能夠包括不同區域特質的現象，以便使我們有更為多元的視野。
- (4) 在理論脈絡上，希望能夠關照當代文化思潮，並與其他藝術媒材和總類對話。

從此限定中，筆者取樣選擇了五個繪畫展覽進行分析，以下分別介紹各個展覽的策展訴求和特質。¹

(一)「繪畫：在世界的邊緣」(Painting at the edge of the world) / 2001 / 美國 / 沃克藝術中心

2001 年在美國明尼蘇達州的沃克藝術中心 (Walker Art Center)，由策展人道格拉斯·佛格 (Douglas Fogle)，以名為「繪畫：在世界的邊緣」(Painting at the edge of the world)，

所做的「繪畫已死」之後的繪畫思考與呈現。而「癡瘋病效應」正是他用以評述繪畫為何在現代主義之後，一直會有一種瀕死焦慮的看法。針對如此的徵候，道格拉斯問了一個很有趣的問題：為何「繪畫已死」會像病毒一樣入侵進藝術史，讓每一代的畫家都受到它的侵蝕。此外，撇開繪畫的死亡與再生議題，是否它是一種「思想的模式」？第三則是，是否有一種「繪畫哲學會延伸超出它自身材料」的意義？然而最重要的是，什麼是「繪畫的邊緣結束之處，以及世界開始的邊緣」(Fogle, 2001, p. 15)？或許這一連串的問題，過於以一種隱喻的方式提出，而難以回答，但我們卻也看到道格拉斯以一種強烈的企圖心，試圖為當代繪畫找到新的定位，以免除那種無盡的干擾。

筆者認為這個展覽的論述，或許會在不久的將來成為當代重要的繪畫文獻。因為，它的重點在於反省一個全球化的視覺處境；也就是，當我們的下一代，出生於一個以螢幕代替畫布的世界時，繪畫對其意義何在？另外這個論述所提供給我們的一種當代繪畫回顧，從六零年代以來的一些取樣，它不單是以西方為主體，同時也包容不同文化的面貌，像日本當代的「超扁平」(super flat)繪畫理論，和一些女性的藝術家的作品和創作自述，例如畫家 Marlene Dumas 的〈女性與繪畫〉一文，她把繪畫變作一種女性的工具；使繪畫脫離現代主義，一個幾乎沒有女性立足的場域，進入次級私密的領域中，開展繪畫邊緣的實質意義 (Dumas, 1993, p.171)。由於在繪畫之死論述的發展上最可惜的是，並未有太多的女性參與，所以少數的文字更是顯現珍貴。

另外一項可觀之處，在於此項展覽包含了三十位藝術家，國籍遍及歐亞美非，可說是一項堪稱國際型的繪畫大展。在形式風格上，同時包括了具像 (John Currin、Marlene Dumas 等)；抽象 (Franz Ackermann、Thomas Scheibitz 等)；觀念行動 (Rudolf Stingel、Paul McCarthy) 等，從媒材、物理性質來看，透過觀念行為、影像創作、平面的空間性質，來刺探繪畫在當代的多種表現可能。這種大型展覽裡，往往會有一種意料不到的邊緣效應顯露出來，因為一旦將多種作品並置於同一空間中，曾所未有的作品對話將會產生，而這也是當代策展人常常希望利用彼此之間的互文性，來激發新的可能。

從道格拉斯的觀察下，繪畫在當代，幾乎以一種平行於「差異哲學」論述的觀念，彼此互相串聯並激發出火花。因為在這樣的前提下，繪畫一方面繼續能夠不停息的以準思想的模式呈現，就像法國重要藝術史家于貝·達密許 (Hubert Damisch) 在討論平面的欺騙幻覺 (Trickery of the Picture) 時，從古典畫考掘並告訴我們，儘管圖像幻術的模式已徹底改變，但「繪畫仍然未曾停止以一種理想化的標準和模式繼續出現。」(Damisch, 1991, p. 170) 易言之，這種啟示在於說明，人類無法脫離二次元平面的魔咒。受到菁英現代主義排斥的通俗文化，在當代也依隨了重差異而非階級的觀點得到重視。事實上最有趣的是，相較於其他藝術媒材的從邊緣到中心取向，當代的繪畫所處的邊緣角色，其實反倒是與通俗文化或次文化 (像搖滾樂) 一樣有著相同的處境；一方面它們在過去都曾被賦予前衛的角色，像現代抽象繪畫和早期搖滾樂的先鋒個性，但是一旦被大眾所接受，進而成為主流市場的象徵符號時，反而變為前衛藝術世界中的邊緣。

當繪畫被前衛視為是典型的機制藝術時，它與藝術機構的關係，也成為當代繪畫應該一併思索的切身問題。這種問題都在當代被提出來，可以說絕非偶然，因為在面對其他強勢主宰生活的科技複製影像的環境下，繪畫必須先去思索其自身的意義定位，以找出它

的生存哲學。而這種生存態度，如果真從哲學的角度來看，透過展覽中的作品參照，繪畫的定義未必一定得涉及「媒材」的限制。或許當代攝影有許多都可歸因於繪畫探詢的系譜之中。因此，以「繪畫」之名，試圖主導壓抑我們對它的特定意義之僵化專制想法，正在逐步轉型和重新組構之中。這種種使得繪畫本身雖難以完全瞭解，但卻能夠不停的介入不同的藝術之中，成為繪畫的當代特質。

（二）「如畫」（As painting）／2001／美國／Wexner 藝術中心

2001 年在俄亥俄州立大學的 Wexner 藝術中心展出的「如畫」（As painting）展覽所要探討的是現代繪畫反對自己後，所發生的觀念化現象。策展團隊是由俄亥俄州立大學的教授組成，藉由法國藝術在六零年代末，進接呼應羅蘭巴特「寫作零度」的觀念下，崛起的歐洲極限團體，如表面支架（Supports surfaces）運動來解答繪畫是什麼的問題。相較於「繪畫：在世界的邊緣」的訴求，「如畫」恐怕具有太大的野心，它借重哲學的探討，試圖定位現代主義，特別是格林伯格一派的說法，以及之後的極限藝術之繪畫認同危機意識。因為在這之後的繪畫，一方面已經成為「自我參照」後的自我完滿客體，所以才會發生認同的危機。這不僅是繪畫的提問，更確切的說，是抽象繪畫的意義為何的本質問題。

我們再深入瞭解策展人的看法時就會發現，「如畫」所要瞭解的何謂「繪畫」是一項開放的場域，就像法國文評家布朗肖（Blanchot）在探討文學時提出所謂的「文學的空間」一樣，是要開放一個空間給繪畫及算做繪畫的「東西」，所以重點在那個「空間」，而不在繪畫本身（Armstrong & Lisbon, 2001, p.28-29）。空間本身就是創造繪畫所在的標誌，兩者不是分開的，而是互相參照。因此，這等於間接宣告繪畫是不可被傳統方式定義的後現代現象，是差異哲學不再欲求本質答案後的一種實踐策略，其答案就是質疑！就像策展人史蒂芬·莫佛立（Stephen Melville）利用提出如何計算（counting）、區分（mattering）、視為（as）三個近似的語意動作實踐中，交織出來對繪畫態度的文脈。此外我們可以從其他領域，特別是歷史學之中，感應到一種對於說明的結構，與歷史發展變化的劃分所具有的強烈武斷性。因為，所謂的定義結構，包括繪畫定義也是一樣；所顯示的都是基於偶發取樣的系統秩序想像機制之下，才具有意義（賈士衛譯，1998，頁 19）。

「如畫」的策展目標與藝術家，主要是結合法國與美國兩地，比較在六零年代極限藝術之後，對於繪畫觀念的文化思考。由於兩地在文化與美學形成上，歷經不同的脈絡思考，所以對於繪畫的態度，也有不同的差異呈現。在「如畫」展覽目錄裡，以接近艱澀的學術語言，檢討一些我們以為簡單的事。雖然在對待繪畫還原的結果上，看來作品所顯現的都只剩單純的物質元素，像是畫布、內框支架和顏料，但是就理論上，分屬兩個不同傳統，會以各自理論經驗進行辯證推理。以美國極限藝術家唐納·賈德（Donald Judd）的作品為例，指出歐洲理論家會下意識用到大衛·休姆（David Hume）的經驗主義，梅洛龐蒂（Maurice Merleau-Ponty）的現象學來看待賈德作品中的本質現象，但是卻不會意識到美國本土實用主義（Pragmatism）對賈德的實際影響（Armstrong & Lisbon, 2001, p.38）。而實際上，賈德本身的「還原」思維，乃是透過對畫家波洛克作品的思考裡，看到部分與整體二元性的斷裂，才有後來作品的堅實三度空間之特殊物體結果，而且還把原先對於還原部分整體區分的命題，跳躍式的決定成無法達到還原本質的狀態。在這裡策展人所要暗示的是，他們間

接否定了繪畫還原是可以達成的 (Armstrong & Lisbon, 2001, p.39)。

從「如畫」纖細的拆解現代繪畫的意義時，繪畫已經不是單純的視覺對象了，連帶著繪畫的空間，也不是畫面再現的空間。像「如畫」所展出的法國藝術家 Francois Rouan 的類拼貼作品一樣，空間探討不僅不是圖與地，他同時把兩張畫的畫布以經緯方向羅織在一個支稱物上，進而形成第三個形象。在這種離心式的繪畫思考中，「如畫」一展正好提供給我們一個繪畫的不確定意象。

(三)「親愛的畫家，請畫我！」(Cher Peintre) / 2002 / 巴黎 / 龐畢度藝術中心 (Centre Pompidou) 等歐洲巡迴展

光從這個怪異的展覽名稱來看，它直接訴諸於一個戲謔的託付，以換取大家對於當代繪畫的關注。實際上，這個展覽的名稱，源於德國藝術家 Martin Kippenberger 一系列委請另一位畫家，藉由他所提供的圖片，製作而成的繪畫主題。在這樣一個唐突的創作舉止中，藝術家以玩世不恭的態度，挑戰傳統上關於繪畫作品與藝術家個人之間的直接連結，並且質疑質問藝術作品與藝術家個人性格之間的關係合法性，甚至是作品所謂的風格界定之理論基礎。然而，更確切的說，策展人 Alison Gingeras 所要呈現的是當代具像繪畫的發展，從十七位藝術家的多樣具像繪畫裡，可以看到屬於當代「庸俗」(kitsch) 品味對寫實美學造成的影響。如果從藝術史細就其根源，或許可以上溯到普普藝術，甚至達達的藝術家畢卡比亞 (Picabia) 的大膽直接平坦之照片風格的女性繪畫。這些展出的具像作品，乃在藉人物畫的探討，描繪出創造者與對象之間的當代辯證。由於肖像繪畫向來是精神與客體對話的顯影平面，那麼當代對於主體缺席的美學討論，就更加顯示於作品中普遍具有的反「作者論」精神。許多當代具像畫中漫不經心的風格游牧，再加上刻意貶抑傳統具像所自豪的仿真技巧，使得繪畫與通俗的影像之間的差異縫隙逐漸消彌，進而進入一個無以區辨真實的「超真實」時代。

儘管這個展覽在巴黎展出時，遭到許多的攻擊，批評展中作品缺乏強有力的內在關係。但是不可否認的是，它確實觀察到了當代具像繪畫史的另一個家族系譜，所以具有相當程度的策展價值。這個原本已消失或混沌迷思於藝術星河中的星系，在策展人的觀點中，希望重新替具像繪畫找到新的批判性格，使它們擁有適當的現代美學實踐合法性。在現代主義極盛的時空中，具像繪畫一直處於消極自我否定的狀態，由於當時美學所推崇的反敘事、為藝術而藝術，皆與具像繪畫的本體論背道而馳，因而，要將具像繪畫賦予前衛精神時，勢必要忘懷其中的原罪意識，謹慎的在批判自我與回復自我之間求得平衡。就技術而言，誠如藝評家 Noit Banai 觀察到的，就像達達主義時期藝術家畢卡比亞利用具像繪畫，採用一種雙重承擔的前衛態度；一方面有意識的與大眾影像媒介對話，同時又毫無遮掩的自由操作不同層次的風格概念，對抗現代主義所反對的美學教條 (Banai, 2002)。

「親愛的畫家，請畫我！」的展覽，可以說是當代策展中少數關心具像繪畫的大型策展之一，尤其能在向來輕忽繪畫的法國藝壇提出，可說是極具意義。而且在展出中所邀請的藝術家，也都是對當代具像繪畫，有極大影響力的畫家，像是 Neo Rauch、John Currin、Luc Tuymans 及 Glenn Brown 等，都在不同的當代繪畫策展中重複的出現，從他們被置於不同脈絡中被論述的現象看來，無疑對於具像繪畫在開拓新的理論前景，具有很大的幫助。

(四)「繪畫之弔詭」(Painting as Paradox) / 2002 / 紐約 / 藝術家空間 (Artists Space)

同樣的「繪畫之弔詭」展覽也有囊括一切可稱為繪畫的東西。策展人 Lauri Firstenberg 特別將攝影相關媒介與建築影響下的繪畫做為主軸，這些展覽的共同點都在於不同媒材同質單一主題的呈現，相對的異質性的融入則成為現代主義之後的傾向。這也就凸顯了在繪畫之死論述橫互的這幾十年下，對於繪畫本身造成內在的質變，繪畫的問題從此不再是置身於特定媒材的問題，自從藝術的物質載體都被美學所解除後，繪畫的問題就是哲學的問題；就是倫理學的問題；就是其它的問題，彼此相互影響。所以繪畫一定要擺脫「受害者情結」，因為今日的繪畫不在能用死亡去概括，但是另一方面死亡終結卻在內部影響繪畫的發展，在這種矛盾的基因下，繪畫是不會消失的。²用藝術史家伊夫·亞蘭·布瓦 (Yve-Alain Bois) 在〈繪畫：悲喪的工作〉(Painting: The task of mourning) 文中最後提到 Robert Musil 所說的話，來做為繪畫終結神話的反覆預言：「如果繪畫還會再來的話，它將以我們意想不到的方式前來」(Bois, 1990, p. 244)。因為繪畫將不再只代表主體的存在證明，繪畫就是「它者」；就如德希達替語言延異編造出的繪畫「真實性」迷宮，是再現關於非再現和非再現的再現 (Bennington & Mcleod Trans., 1987, p. 6)。並將想像、現實與象徵結合在一起的「場域」。

(五)「想像成為真實」系列展 (Imagination Becomes Reality) / 2005-2007 / Goetz Collection / 德國慕尼黑

德國在當代藝術環境中，一直是繪畫最為重要的「出口國」。無論作品和理論皆有可觀的質量生產。仔細的研究原因，不難發現其中收藏系統與研究機制的投入，是德國繪畫蓬勃的功臣之一。「想像成為真實」的展覽研究，就是在私人基金會 Goetz Collection 贊助下，所進行一系列的展出及研討。透過在其慕尼黑的展覽場所，進行的一系列名為「當代藝術中的圖像理解」(the pictorial understanding of current art) 實驗探討，在總策劃收藏家 Ingvild Goetz 規劃下，已舉辦了五個主題的策展與學術出版，它們分別是：1.繪畫工具的延伸 2.繪畫表面空間 3.圖像討論 4.形象的借用 5.幻想與虛構。

從每次四、五位藝術家的參與下，「想像成為真實」已累積可觀的繪畫延伸論述。在這個系列下，有一個基本的命題貫穿在所有的討論裡，也就是當繪畫的觀念在目前，已經藉著新影像科技媒體的發明而散播出去。所以與其尋找當代繪畫來作策展，倒不如透過其他藝術媒體中的「繪畫性」，來探求繪畫的當代想像。此種舉動正好反應了我們在前面所提示的繪畫的它者化探詢途徑，就如同精神分析中的鏡像投射，視自我主體的實現上必須仰賴它者的投射來認知。簡言之，自我的主體，是建立在它者的扭曲折射之中，而且恐怕永遠無法有一個完全自我意識的可能。一旦這種想像的慾望，透過理論、語言開展，就會無止盡延伸下去。或許繪畫在當代的處境，正是這樣一個寫照。

因此，對於繪畫的認識論理解，一如許多當代新媒體藝術在其認識論中刻意移動或排拒堅實的定義，或許不可能會有過往絕對的清晰理論出現。對此而言，繪畫與攝影、繪畫與雕塑、繪畫與數位影像之間的區隔，會是一種中介 (in-between) 的態度。例如在第一單

元展出的藝術家 Franz Ackermann，就以「心智地圖」(Mental Map)的主題，來囊括攝影、繪畫、錄影裝置於一體。另外在獨立繪畫作品中，許多似曾相似地景、地圖與幾何網絡，同樣表達藝術家對於旅行於當代地景印象的層層疊映，或許此映象就是當代繪畫認知的「心智地圖」(Goetz, 2005, p.16)。在這些展覽論述中，提醒我們千萬不要用形式主義的角度去看待媒材的整合，那對於我們去體驗當代是徒勞無功的事。因為，就連最單純的繪畫空間，在經過攝影與電影的影響下，都已不是原來的空間認識，更何況動靜影像及真實概念，在無限擴張的人造視覺流動下，當我們想著「什麼是繪畫」的同時，恐怕在心態上，正像一個小說家要構思一部小說一樣，充滿著期待與不確定的幻想。

五、展覽綜合分析

透過不同的繪畫策展分析下，我們隱約探究到了一些新的指標。從繪畫在當代的發展，似乎又回到一種隱喻的認識論之中，它從各種不同的隱喻裡找尋發展的契機，它可以如「吸血鬼」一般的，靠著吸納不同媒材與觀念，無盡地延長生命；或是說受到死亡終結的影響，像「麻瘋病效應」(Lazarus effect)一樣的層層相傳，在永無止盡的瘟疫下，努力的自求生存，以喚起生命的意識。這種種的嘗試，都會為繪畫帶來無限的希望。

不過，上述的個別展覽概要，依舊無法完整的提示出繪畫的整合意義。因為在個別展覽裡，對於許多不同繪畫的名詞界定，都充滿了各自為政的處理模式。所以在此章中，將試圖進行綜合的討論。討論的重點，會著眼於前面五個展覽中，應該共同注意的觀點，藉者求同存異的分析下，試圖歸納成下列四項當代繪畫思考的議題：

(一) 重新審視現代主義

現代主義是繪畫得以成為新領導意識的指標，特別在抽象藝術盛行的時代中，所謂的現代主義其實指涉的就是繪畫。可是這也成為繪畫本身最大的包袱所在。一旦當其他後起媒材的知識本體，是建立在與繪畫相區隔的基礎上時，先前所指出的否證意涵，使繪畫隨時可能面對被批判。例如當裝置興起且建立在游離的認識論之上時，繪畫認識論就會被歸為僵硬固執。因為，當我們一想到繪畫時，無可避免的會想到特定的材料，特殊的風格形式，甚至特殊的現代理論。相較之下，我們卻很難在思考裝置時，有像上述思考繪畫一般的刻板形象產生。所以，對於持續的思考繪畫策展的新方向，以及跨域的對談，就成為重要的責任。「如畫」的策展人莫佛立在他策展論述的結尾，提到美學家 Stanley Cavell 對繪畫的思考時，強調在認識論層面上，是什麼原因使觀者再看到一件繪畫時肯定說出：「我了解、認識繪畫了！」。是所看到的那張畫？還是所有繪畫的泛指？對 Stanley Cavell 而言，當吾人認知的行為發生時，總會有一個更為廣大的「那裡還有」(Total Thereness)的認知集合存有 (Melville, 2001, p. 22)。所以，去斷言繪畫是什麼，進而否定其意義，恐怕皆有可異之處。

其次，如果我們把它擴及至現代主義時，同樣也有上面的情形產生。而這也是藝評家 Michael Bernson 在觀察到當代藝術「策展人」時代來臨之際，提醒所有策展人，必須重新思考現代主義藝術在不同文化脈絡所經歷的處境，理解現代主義的多重面向，「因為，如果策展人還相信藝術可以滿足什麼需求，那就不得不打開現代主義的多種可能」(Bernson, 1998,

p.66)，而非只是一味的抵制、批判現代主義的總總不是。

（二）繪畫與現代科技

幾乎所有的當代繪畫策展，都不可免除的面對當前影像世界來勢洶洶之影響。相較於當前影像製作的普及和民主，繪畫相對帶來不便利且迂鈍。所以，我們不難在上面的繪畫策展論述裡，見到大量的繪畫作品，在延續其當代生命的同時，努力的吸收現代科技至繪畫之中。這種混血的行為，就連寫實具像的繪畫，都能明顯的看到其著墨的痕跡。其實繪畫從來不曾停止借用科技的果實，早在相機發明之時，繪畫就暗自吸納並定位了影像的意義。當然從哲學的角度來說，科技的本意就是一種技術的再認識，這種再認識必須包含科學、倫理以及美學的面向，才不會流於過份的單向度。

在「想像成為真實」與「繪畫之弔詭」兩項策展中，不約而同的都把繪畫視為還原拆解融入一個圖像製作的傳統中，試圖化解繪畫的落伍窘境。在展覽中的繪畫作品，皆有相當程度的異質並存趨向，它可以同時採用傳統的繪畫媒材，再加上數位影像的流程，來合併處理欲產生的圖像，生成更為有趣的新樣貌。況且，舊的繪畫創造過程，不見得會比數位影像科技的流程來的保守，因為許多當代藝術家仍舊採用素描來構思創作流程，因為舊有模式，特別是透過手腦的協調產生的不確定感以及危險性，強調手的直接操作所代表一種自由，絕不亞於數位流程的較無意識介入，這也是我們不宜偏廢過去方法的道理。

（三）繪畫與多元文化對話

如果我們強調繪畫不只是單一同質的某種菁英現代主義現象，那多元並容就是當代繪畫的職責所在。繪畫在過去的美學訴求中，太過強調個體性的重要，使得成為十足的自戀體質。可是在今日，繪畫尤其應該離開向內之個體探索，而朝向與外在對象多元的對話。像在「繪畫：在世界的邊緣」展覽論述裡，理論家 Jörg Heiser（2001, p.138-148）把繪畫和通俗文化或次文化現象中的搖滾樂作了有趣的參照。他認為繪畫與搖滾樂，這兩種鮮活的陳腔濫調，在與電子媒介和更新的流行音樂競爭下，同樣遭遇過時的對待。在這種平行的比較下，蒙德里安之於爵士；就像安迪沃荷之於流行樂一樣的快速社會消費，但是被視為次要文化現象的藝術形式，卻彼此找到次要的救贖對話，一方面挖掘過去忽視的現象，把它們過去的已發展風格觀念化，甚至從內化或與其他媒材、主題合作對話找尋生機。使得今天我們不會只知道有古典搖滾，我們還能想到電子搖滾和其他搖滾形式。而這就是與通俗文化或次文化，乃至於與多元文化對話的成果。

（四）繪畫與社會實踐

以社會參與的角度來裁量繪畫的當代理想性格，一直是所有思考繪畫最為痛苦的創傷。我們在前面提到繪畫與美術館機制時，就預示了繪畫在先天上的不足，相較於其他媒材或藝術實踐的積極社會參與態度，畫家相形之下還是比較關心自身，而與外在較少互動。這也是我們在前面所有繪畫策展的分析中，都沒有看到的不幸事項。回顧歷史發展，在早期寫實主義時，繪畫與社會實踐仍然保有密切的關連，一幅繪畫就是最強的社會宣言，但

在抽象畫的內化驅使下，繪畫似乎漸漸離開社會，而成為當代批判的目標。

相信在當代的許多理論工作者，仍然在思索相關的課題，為此，我們不妨以同樣批判的角度再次審視繪畫，並透過教育工具的協助讓繪畫與社會參與重新產生結合。藝術教育理論家 Dan Nadaner (1998) 在其研究中讓我們重新找到繪畫和社會批判理論對話的契機，進而使繪畫具備社會參與的能力。首先，由於在當代批評中顯示了繪畫的視覺形式溝通的不可行，使繪畫過去被視為人類獨特經驗的遺產變的更為脆弱。但是我們只要用心的看待這些批評理論本身就會發現，它們同樣缺乏全面的有效性，所以批評理論通常都只能解釋某些特殊現象。另外，如果我們能夠透過繪畫特殊的特質；如記憶、記號、改變、擴展等行為考量之下，展開行動的基礎，實踐以下四個行動，它們分別是：重新透過圖像對社會產生新的記憶；其次透過新的記號對社會產生對話系譜，再來透過改變現存形象系統對社會產生不合理的批判性；最後重新透過實驗對社會產生新的可能。如此一來，則繪畫和社會實踐的可能也將重新開啟。

六、結語

從本文的策展論述分析看來，繪畫在當代藝術脈絡中，似乎不斷的以一種悖論式的方式存在下去。如果將繪畫策展論述比喻為一個遊戲的賽局，就像所有涉及終結的遊戲一樣，面對不同的人以同樣的規矩不斷延續下去，而仍能讓參與的人甚至觀賞的人樂此不疲。在繪畫的歷史賽局裡，遊戲的人也就是畫家，他是個神話中的人物，是希臘神話中的薛佛西斯，象徵永恆周復的歷史現實。不可諱言，當前的繪畫策展所面對的挑戰，要比其他媒材藝術的策展來得困難，那是因為繪畫自身不斷在歷史中自我否證以及尋求自我新的認同。從藝術史觀、策展觀點、展覽的空間意識甚至當前的媒體社會綜合審視，繪畫在當代面臨危機的原因就在於兩個意義之上：其一就是被徹底取代，像是從模仿再現的維度看來，攝影機械複製技術將會取代它的「功能性」。其次的原因在於它本身的耗竭，這同樣也是因為它的發展歷史太過久遠，而又以一種新奇慾望的渴求考量上，逐漸失去吸引人們的關注目光，於是面對死亡。

然而，在當代繪畫策展的分析中，樂觀的取向卻又同時展現在接二連三的大型繪畫策展活動。從這些展覽裡，我們發現了繪畫在當代藝術脈絡中的位置與意義，它一方面反思自身，關照自己過去所排除的現象，希望能夠從排除中，就像「親愛的畫家，請畫我！」一展將現代繪畫極端排除的具像繪畫傳統重拾新的時代意涵，並以一個具有責任倫理的政治角度，重新包容過去排除的藝術主題、形式風格，甚至進一步思考繪畫與社會實踐的關係。另一方面，則是透過不斷的與對立的理論對話，就像「繪畫：在世界的邊緣」及「如畫」兩個展覽，試圖消弭新與舊和中心與邊陲的長期對立，以瞭解繪畫本身的問題。透過這些繪畫展覽的實踐，使我們觀察到與其在研究當代繪畫時，採行過去哲學式的自我命題及辯證。倒不如借重這些繪畫策展論述，來積極的反應真實的繪畫情境，如此更能夠視見繪畫的當代領域風貌，而這也是本文的立意所在。

八零年代起，在西方後現代之文化論述中，開始回顧歷史時發覺到尚有一大片被忽視甚至被強大的菁英現代主義覆蓋住的異質「它者」。這個「它者」在絕大意義下代表從七零

年代末，由少數族裔和女性主義藝術思想的貢獻，使得菁英現代主義得以從單一變為多元的「泛音」(Huyssen, 1986, p.199)。「它者」的意義是以不可共約性為前提的思想基礎，它的信念不在於相信各種理論間可以化約為同質討論。實際上，「它者」的意義是希望吾人統整不同論述想法時，必先瞭解不同立場和做為「它者」的歷史經驗，並且藉著包容的積極實踐中認識對立的一方，而非排除或試圖以唯我的角度同化異己。因此這些展覽的意義，無非是在當今許多強烈政治宣言的展覽之外，以思考自身內在的倫理向度做為反思的起點。在這種它者倫理思想的灌注下，無形間原先耗盡的現代繪畫進路，得以藉著外在異種的想像慾望接續發展的命脈。

在八零年代「重返繪畫」運動中，具象繪畫的重新定義在學者湯瑪斯·麥克維利(Tomas Mcevilley)眼裡，意味著讓現代繪畫藝術史中，原本斷裂發展的美學面向、認知面向(觀念藝術)、及倫理面向(一種透過具像的圖像學描述的認同問題)三者從分流獨立到匯流合併出現無比的希望(Mcevilley, 1993, p.206)。這種復返演繹所具備的意義，無疑是對繪畫在當代藝術中的意義是有非凡的啟示。但另一方面，要想尋找到這種重生的動能，恐怕也不是從藝術領域的內在中能夠挖掘出成果來，而是回到我們先前所未思考到的繪畫領域，撇開形式主義束縛的繪畫框架，寄予繪畫從當代社會文化多元的指涉之中對話，則繪畫將會以意想不到的方式前來。其所代表的意義對筆者而言正是強調一種關照「它者」存在的重要，而透過上面的當代繪畫策展分析中，正強化映照了當代繪畫在此議題上的姿態、企圖與位置。

註 釋

1. 本文雖僅選取五個符合的取樣，但當代其他值得參考的繪畫策展還包括：The Pursuit of Painting (1997)、Painting on the Move (2002)、Painting Pictures: Paintings & Media in the Digital Age (2003)、Triumph of Painting (2005)、Remote Viewing (2005) 等。
2. 從現代繪畫史的內在理路進行思考，一直有一種終結的自我意識存在，特別是發生在抽象繪畫史之中，經歷不同時期的畫家，極力想要創作出「最後的繪畫」(The Last Painting)，通常這種繪畫的特色多是單色繪畫 (monochromes)，強調還原後接近繪畫本質的逼近，像俄國藝術家羅欽科 (Rodchenko)、美國畫家萊茵哈特 (Ad Reinhardt) 等畫家的作品。所以就史觀而言，抽象繪畫的開始目標就是朝向最終的死亡，而繪畫的創作活動也可視為是一種佛洛依德式的哀悼 (mourning) 心理機制。

參考文獻

- 王斑 (2004)。《歷史與記憶：全球後現代的質疑》。Hong Kong: Oxford University Press.
- 石之瑜 (2002)。《後現代的政治知識》。台北市：元照。
- 李瑞華 袁楠 譯 (2001)。《無牆的美術館》。桂林：廣西師範大學出版社。Malraux, A. *Museum Without walls*.
- 張新龍 譯 (1996)。《前衛藝術的轉型》。台北市：遠流。Crane, D. *The transformation of the avant-garde: the new york art world, 1940-1985*.
- 張緒東 王斑 譯 (1998)。《啟迪：本雅明文選》。Hong Kong: Oxford University Press. Arendt, H. *Illimination: essays and reflections*.
- 賈士衛 譯 (1998)。《它者的歷史：社會人類學與歷史製作》。臺北市：麥田出版。Hastrup, K. (Ed.). *Other histories*.
- Alloway, L. (1996). The Great Curatorial Dim-Out. In Greenberg, R. Ferguson, B. & Nairne, S. (Eds.), *Thinking about exhibitions*. London and New York: Routledge.
- Armstrong, P. & Lisbon, L. (1992). As Painting: Problematics. In Armstrong, P., Lisbon, L. & Melville, S. *As painting: division and displacement*. Massachusetts: The MIT Press.
- Banai, N. (2002, November/December). Paris, France Exhibit: Cher Peintre...Lieber Maler...Dear Painter; Painting the Figure since late Picabia. *Art Papers*, 26(6), 59. Retrieved June 10, 2008, from H.W. Wilson Journals database.
- Barker, E. (1999). *Contemporary cultures of display*. New Haven: Yale University Press.
- Bennington, G. & Mcleod, L. Trans. (1987). *The thuth in painting*. Chicago: The University of Chicago press. Derrida, J.
- Bois, A.Y. (1990). *Painting as model*. Massachusetts: The MIT Press.
- Brenson, M. (1998). *The Curator's Moment*. In Kocur, Z. & Leung, S. (Eds.), *Theory in contemporary art since 1985*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Crimp, D. (1984). *Pictures*. In Wallis, B. (Ed.). *Art after modernism: rethinking representation*. New York:

- The New Museum of Contemporary.
- Clack, J. T. (1995). *The conditions of artistic creation*. In Ferine, E. (Ed.). *Art History and its methods: a critical anthology*. London: Phaidon Press.
- Damisch, H. (1991). The Trickery of the Picture. In Fogle, D. (Ed.). *Painting at the edge of the world*. Minneapolis: Walker Art Center.
- Danto, A. C. (1997). *After the end of art: contemporary art and the pale of history*: New Jersey: Princeton University Press.
- Danto, A. C. (1998, December). The end of art: a philosophical defense. *History and Theory*, 37(4), 127-143.
- Dumas, M. (1993). Woman and Painting, In Fogle, D. (Ed.). *Painting at the edge of the world*. Minneapolis: Walker Art Center.
- Fogle, D. (2001). The Trouble with Painting, *Painting at the edge of the world*, Minneapolis: Walker Art Center.
- Fried, M. (2000). How modernism works: a response to T. J. Clark. In Frascina, F. (Ed.). *Pollock and after: the critical debate*. (2nd. ed.). London and New York: Routledge.
- Goetz, I. (2005). A personal view. In Schumacher, R. (Ed.). *Imagination becomes reality: expanded paint tool*. München: Reproline Genceller.
- Heiser, J. (2001). The Odd Couple: Painting, Rock Music, and Their Shared Strategies against Obsolescence in the digital Age. In Fogle, D. (Ed.). *Painting at the edge of the world*. Minneapolis: Walker Art Center.
- Huyssen, S. (1986). *After the great divide: modernism, mass culture, postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Kaplan, J. (2001, Fall). Century City: Conversations with the Curators. *Art Journal*, 60(3), 48. Retrieved June 6, 2008, from Academic Search Premier database.
- Mcevilley, T., (1993). *The exiles's return: toward a redefinition of painting for the post-modern era*. New York: Cambridge University Press.
- Melville, S. (1992). As Painting: Problematics. In Armstrong, P., Lisbon, L. & Melville, S. *As painting: division and displacement*. Massachusetts: The MIT Press.
- Nadaner, D. (1998). Painting in an era of critical theory. *Studies in Art Education*, 39(2), 168. Retrieved June 22, 2008, from ProQuest Education Journals database.
- Radzinowicz, D. Trans. (2002). *Daniel Buren*. Paris: Flammarion. Lelong, G.
- Rosenblum, R. (1975). *Modern painting and the northern romantic tradition: Friedrich to Rothko*. New York: Icon Editions.

The Position and Meaning of Painting in Contemporary Art's Context: A Study on Discourses of Painting Exhibition

Li-Hsin Tan

Abstract

This essay reviews the position and meaning of contemporary painting throughout selected painting exhibitions. Unlike some critical theories against painting, I will argue in this paper that there is a positive relationship between theory and the practice of painting. I address on four impacts of association toward contemporary painting: art history, theory, institutions and ethics. The first section examines the relation between art history and a very moment of art exhibition. Secondly, I dispute the importance role of curator to understanding late modern painting. Third, I will select and analyze some discourses of painting exhibitions to create alternative view of painting in an era of new technology. The concluding section, I propose theoretical strategies for apprehending a broad range of alternative theory, utilizing new critical methodologies to recast painting that engages the ethics and identity.

Key words : Contemporary Painting, Curator, Art theory, Painting Exhibition

影像中圖像與造形符號的關係

陳錦忠

摘 要

影像 (image) 要成爲一種語言，必須能夠進行分節 (articulation)，也就是能從影像中區分出結構單位，並組成一種文本 (text)，才能了解影像的符碼 (code) 結構。本文透過符號學的理論，發現以意指 (signified) 爲基礎的圖像符號 (iconic sign)，及以意符 (signifier) 爲基礎的造形符號 (plastic sign)，兩者同時存在於影像中，並各自擁有自身的分節單位及組成方式；並就圖像和造形兩個符號系統，分析和整理出它們的單位及組成方式，不僅能使影像成爲一種語言，更能藉此釐清具象與抽象 (abstract) 藝術的區別，使影像在閱讀及製作上更爲明確、豐富和自由。

關鍵字：影像、圖像符號、造形符號

壹、前言

在藝術的領域中，影像的文本是整體和渾然天成；在今天的人類文化裡，影像被大量的使用，它已經成為一種語言，並能夠進行符碼結構的分析，在符號學上稱為分節（articulation）。法國語言學家馬汀涅（André Martinet, 1908-1999）曾提出雙重分節（double articulation）理論，根據這個理論將語言系統，分為意義性單元（unités significatives）與區格性單元（unités distinctives）；此論點乃源自數以千計可以任意組合的意義單位，例如，語素（morphemes）或字彙，這是第一分節，它擁有意符（signifier）和意指（signified）的關係，通常被稱為「文法層級」（grammatical level）；而第二分節是源自語素的「不同類型之單位」，稱之為音素（phonèmes）（Chandler, 2001）。可知，語文語言的分節是以語法規則建立基本單位，並且集成為一部辭典，從中再選擇這些單位來組合使用。

結構主義人類學家 Claude Levi-Strauss 提出對繪畫語言的看法，認為第一層面的單位是由意指來提供，它是一種可辨識的符號（即圖像）；第二層面則是形和色彩的，它是屬於去除意符本身之外的區別單位（Corrain, Valenti, 1991），這也是對影像分為兩個層面的分節。對於繪畫、影像等符號的分析和研究，符號學巴黎學派的創立者 Algirdas Julien Greimas（1917-1992）最早提出形象符號學（sémiotique figurative）和造形符號學（sémiotique plastique）的觀念，而此學派的成員 Jean-Marie Floch，Félix Thürlemann 也依循這種方式相繼發展為視覺符號學（Visual semiotic）。Greimas 認為在形象符號學層面的閱讀，就像是一幅圖畫可以成為世界物件的代替，它主要是由「模仿」的方式來製作符號，並且和客體具有類似的關係；形象符號學是屬於人類文化的世界而非真實世界本身，必須由確認的符碼來運作，如此意符才能透過客體來確認形象；而造形符號學則是在可命名的形象單位之外，透過色彩、形、空間…等組成分子的觀念，來分析意符和意指（Corrain, Valenti, 1991）。比利時符號學研究群 Groupe μ 則進一步將視覺語言分為造形符號（plastic sign）和圖像符號（iconic sign），除了可以作為符碼的分析外，主要目的是建立視覺語言的修辭公式，如此才能「透過強力操作，來敘述所有符號的修辭功能，並適用於任何情況。」（Groupe μ, 1992, p. 255）。

依據上述學者的主張和論點，可知語文的雙重分節和影像的圖像與造形符號學的觀點上，對符號的分析方式是相同的；影像可在意指的組織上分別是第一分節或圖像符號，在意符的組織則分別是第二分節或造形符號。本文就對影像的圖像與造形符號，探討、分析其分節（articulation）的問題，亦即諸「單位」的如何區分，以及單位之間的「連結」方式和關係如何建立，才能建立符碼的規則系統，和作為一種語言的使用，並且藉以釐清具象與抽象（abstract）藝術的區別，使影像在閱讀及製作上更為豐富和自由。

貳、影像的圖像符號

在日常生活中，人們習慣利用既有的經驗來欣賞影像，並透過影像的外表形式，可以找出合理的方式來描述及分析，例如，以婀娜多姿、亭亭玉立、體態豐腴、神采奕奕、栩栩如生…等形容詞，來描述一件美麗女人的畫像。對於影像的圖像符號而言，我們也可以

利用繪畫、影像、攝影等符號，來指涉現實世界物件，並將歸類為圖像符號，藉以代替現實生活的視覺物件，這就是影像的主要目的。

一、圖像符號的辨識

美國符號學家 Charles Sanders Peirce 根據關係邏輯學和範疇學的論點，強調符號是由其指涉的客體（object）關係來分類，並可分為三種類型：肖像（Icon）、指示（Index）、象徵（Symbol）；肖像符號最原始意義是一種「肖像」的表現形式，在宗教學上指的是聖像，根據 Peirce (1960)的論點，認為肖像符號指的是符號與客體之間的相似性，是形似或聲似所指涉的事物，也就是符號與被指涉物之間存在著某種知覺的類似性，例如：肖像、模型、擬聲語、音樂中的模擬聲音、音效、手勢等；而影像中的壁畫、圖表、雕像、圖騰或相片就是一種肖像符號，因為和所指涉的客體非常類似，這種肖像在本質上也可認為是圖像符號。

至於影像如何和客體建立起圖像的關係？義大利符號學家 Umberto Eco (1975) 強調，圖像的再現，是以符合內容特徵或辨識符碼屬性元素的技巧。他認為在一個文化裡，對於一個客體的定義，有其內容特性和外貌屬性的「辨識符碼」(codici di riconoscimento)。對客體的辨識以及如何界定所看到或所感知的方法，可分為有三種方式：(一)視覺的(ottico)，它是可見的，通常根據先前感知經驗的編碼；(二)本體論的(ontologico)，是物體本身可感知和推理的；3.慣例的(convenzionato)，它是模式化的，在視覺對象裡可能不存在，但卻有效、可認識的形象；這種慣例包含著許多的促因符碼，並保有非慣例的自然語言關係。以下依據 Eco 的論點，應用在圖像符號上，做更進一步的說明：

(一) 視覺的

它是源於視覺感知與認知的過程分類，並和使用者的視覺感知能力、經驗有關。對於視覺而言，在圖像符號中有一個不可改變的本質，那就是形，它必須具有幾何上的正構關係(isomorfismo)，也就是說在兩個或多個集合的元素之間，保持在空間關係的結構性質不變，例如「人形」，它的頭、軀幹、雙手及雙腳等元素，在空間具有確定的相關位置和關係，因此才能被認定為「人」的圖像。

(二) 本體論的

本體論是形而上的哲學術語，是有關於真實世界和真實本質的表明或假設。本體論對於圖像符號的認知有相當密切的關係，只要在於圖像符號是建立在感官的一種感知，必須經過大腦的運作來產生資訊；雖然其在意符的形式上可能不存在，但仍然可以推理出因果關係，這也表示圖像符號具有超乎視覺的特質，例如地殼的剖面圖，我們永遠無法去看到地球被切開的樣子，但因科學的理論認知而被視為這是圖像。

(三) 慣例的

慣例是指對於社會中既有圖像符號的感知，必須透過象徵來表現其文化機制，例如，一般人通常使用一個圓圈和放射線段來表示太陽，基本上，這是不存在於視覺現象裡，而在理論上光芒也不是如線段的放射狀，但這種形式卻可以在文化慣例中代表光線，這就是

因慣例辨識而建立起意符和客體之間的關係。

上述 Peirce 所言的肖像符號論點和 Eco 的圖像符號辨識符碼，二者在意符與客體之間的符合關係具有著共通的看法，但在 Eco 的圖像符號認定方式，相對於 Peirce 的肖像符號則是比較實際和寬廣，也更符合社會中的傳達文化現況。

二、圖像符號的分節

(一) 單位

對於圖像符單位的定義方式，並非是隨意的分割成幾塊或幾部分，它必須是可感知、可認定的，並且具有圖像意指和可描述的單位，這就如同語文中的意素一樣。比利時符號學研究團隊 Gruope μ 提出圖像符號的定義，強調圖像符號必須是某些東西的關係建立，也就是有意指的最小分子，這些東西就是「單位」(entidad)，它因結構關係而可分為：單位、次單位(subentidad)，和巨單位(supraentidad)的上下階層關係。

圖像符號單位的階層關係，是在意指的上下文(context)的關係中來建立，也就是說在意指單位的比較和相互關係上，產生上下階層的單位，它可以利用兩種關係來說明：

1. 「決定關係」(determinantes)

「決定關係」是下一層對上一層的關係，是次單位對單位，或是單位對於巨單位，以文本的觀點是部分對於整體的，它提供了上一層單位的要素和圖像符號可能性；例如，眼睛單位和睫毛次單位的關係，「決定關係」是睫毛的長短、粗細、數量、彎曲度的因素，可以使眼睛擁有很多睫毛，並且可以影響眼睛是迷人、清純的，或是妖艷、噁心。

2. 「確指關係」(determinados)

「確指關係」是上一層的「單位」對下一層單位的規範和定義，可以確定其意指。同樣的眼睛例子，「確指關係」則是眼睛「單位」規範了睫毛的圖像意指，不管睫毛如何變化，它「必須」和「只能」是睫毛，而不是鬍鬚、頭髮或是其他的意指(Gruope μ , 1992, p. 134)。

在圖像單位裡的「決定關係」和「確指關係」，兩者之間是互為辯證的，一個單位可能是另一個單位的次單位，但也可能是其它單位的巨單位。例如，眼睛對頭的單位關係是屬於次單位，但眼睛則是瞳孔、眼瞼、睫毛…等單位集合而成的巨單位。所以圖像單位並非是絕對、固定的，它是屬於浮動的，它需要利用標記(marque)來作為圖像單位的認定，以及分析比較的基準。標記是圖像表示連結單位及次單位的結果，其單位間的連結關係是停止和固定為一個整體，例如一個「頭」，它的次單位、單位和巨單位的關係就是明確和固定，我們往往會因此而省略其單位中的意符分析，而直接在標記中做分析。

(二) 圖像單位的組成

在 Saussure 的語言系統裡，單獨的符號是無法產生完整的意義，必須根據和其它符號的關係來產生。Saussure (1983) 以西洋棋為例，認為棋子的價值不在於只是一個棋子的本身，一個棋子如果從棋盤抽離出來，棋子只是個單位而已，它必須與棋盤上的其他棋子，產生空間位置作用，才能夠成為具有國王或騎士功能的角色，而這種作用都涉及選擇和組

織。

Saussure 提出兩軸關係是意義傳達的重要方法，他認為符號演化過程中，需要靠符號轉換作用的系譜軸（Paradigm Axis）和毗鄰軸（Syntagm Axis）交互作用以產生意義，兩者為符號與符號之間的兩種結構性關係。法國符號學家 Roland Barthes（1967）也強調，符號學的一個重要工作是將文本分為最小的意義單位，再將這些單位分類為系譜軸階層，最後則是連結單位的毗鄰軸關係的分類。以符號學的觀點分析圖像符號，就是要找出其自身的系譜軸以及相對應的毗鄰軸，進而以整體性的圖像符號分析出它的符號組成，以下就圖像符號中系譜軸和毗鄰軸的如何作用和關係做說明。

1. 系譜軸

系譜軸是一個可以選擇各種單位的所在，也是一個具某種共同特色而可以被選擇的一組符號；在語文裡它是一個可以選擇各種元素的垂直軸（對西洋語文而言），是「…或…或…」的選擇，而在圖像符號的系譜軸分析，它是探討文本表面結構中各種系譜軸單位的技術結構，其意指的結合具有確定的種類系統，例如一個人物圖像，從上到下包括：頭髮、頭、五官，四肢和軀幹，並穿上各種衣飾的單位選擇；而這些單位必須是在意指上可以成為系統，例如，高貴優雅女人的系譜軸，可選擇髮型、臉蛋、五官、化妝、服裝、飾品、身材…等，以及可搭配的環境、社交場所、宮廷…等構成單位；而不同的系譜軸之間，則是自成系統和涇渭分明，人們可以藉由系譜軸的單位，對小女孩、女乞丐、村婦…等不同女人做出清楚的辨認而不會混淆。

2. 毗鄰軸

毗鄰軸就像是一種編碼行為，在一堆系譜軸中產生意義，在語文中是「…和…和…」的組成，例如，由字詞組成的句子。毗鄰軸對語文而言，被定義為「順序性的」(sequential)，在符號中具有空間和時間性的前後連接關係，進而串連出一個語文的文本；對於圖像符號來說，毗鄰軸是在二次元或三次元空間裡，安排和處理系譜軸之間的位置和關係，把個別或局部的單位組成整體的圖像，以表現出構思中的影像意符與意指。如果圖像符號不具毗鄰軸，就如同一堆尚未結合的機器人模型零件，雖然在系譜軸的層面擁有各種單位，但是需要特定的結合程序和毗鄰軸的系統，才能組合成為一個完整的機器人。

基本上，圖像符號中的毗鄰軸必須和客體有著相當的關聯性，因為如此才能被辨識為圖像，例如，如何表現動態的人物，其站立、蹲下、斜躺…等不同的姿態，或行走、跑步、跳躍等動作，都有其個別和特定的毗鄰軸方式，我們常會以結構或構成來稱呼。在圖像符號中，毗鄰軸主導著製作和組成原則，它不似系譜軸單位的如此明顯，但卻能暗中操控著影像，例如，埃及壁畫中的人物表現，其站立的姿勢是以側面的頭、髖部、雙腳，以及正面的肩膀、眼睛方式呈現；而大家所熟悉的 Melos 維納斯希臘雕像，是以對置（contraposto）方式來安排身體各部位的均衡，而呈 S 形的動態效果；而勞孔群像則以激烈的扭轉顯示出戲劇性的動態效果。這些圖像符號之所以能夠有嚴肅、輕鬆、優美和劇烈的不同效果，正是以不同毗鄰軸來主導圖像符號表現和描述的最佳例證。

3. 系譜軸和毗鄰軸的關係

對於系譜軸和毗鄰軸之間的關係，Tony Thwaites 如此解釋：「在類型中，毗鄰軸層面是文本結構，系譜軸層面廣義地可以當成題材的選擇。」(Thwaites et al. 1994, 95)。在 Thwaites 所說的結構中，系譜軸層面是圖像文本的內容，表示什麼東西，例如，衣飾在系譜軸裡，能夠表示一種身分、年代或民族。又例如，少女肖像，就會在衣飾、身體五官選擇出屬於「年輕」、「女性」的系譜軸單位，而毗鄰軸層面也將受到系譜軸選擇的約束或呼應，必須表現出富動態、有力、生命、活潑、青春的組成。如此對一個圖像符號而言，系譜軸是題材或內容單位的選擇，而毗鄰軸則是如何組成這些單位來完成文本，其關係是互相配合和呼應的。

參、影像的造形符號

在生活環境中，一片色彩、一根線條或一塊天然石頭，雖然它不指涉現實世界中的具象形體，但還是能吸引我們去喜歡、觀賞、撫摸或收藏；這就是透過形的變化、色澤的感受、觸覺肌理的配合，在多種感官的閱讀下而帶給我們愉悅；而在影像中所使用的色彩、形、線條、肌理…等，雖然它們與現實世界的圖像無關，卻同樣會對人們產生訊息，這正是造形符號的作用。

在影像的圖像符號層面裡，由於意指的產生而使影像可以成為世界物件的代替，它是建立在意指基礎上的；而造形符號的研究，是屬於影像意符本身的構成，以及如何產生心理感覺的意指。Floch 就指出，造形與任何再現功能無關，它是在可理解性的「感覺的邏輯」，是「從第一種語言的圖像面向而來的第二種語言操作，或從自然世界符號的視覺意符而來的。」(Corrain, Valenti, 1991, p. 13)。造形之於影像，有如語文中的第二分節，是由音素的純粹結構單位來構成意符，它源於第一種語言功能部分的雙重作用：一是和圖像閱讀時的意指或自然世界感知有關，二是視覺意符中和圖像不同的造形組成份子；如此才能對影像閱讀的合理化解釋，因為造形符號不僅和圖像符號有關，也可以獨立於圖像符號之外自成一個系統。

Gruope μ (1992) 以 Peirce 的符號指涉論點直接表明，圖像符號的意指是直接和固定的，亦即 Peirce 所說的肖像；而造形符號則必須以指示和象徵方式來表示意義。對影像符號而言，Gruope μ 這種圖像與造形符號的論點，可以和 Peirce 的符號理論相對應；以下綜合兩位學者的論點，利用自然符號與指示、象徵的關係，來對造形符號的產生做探討和說明。

一、造形符號的產生方式

(一) 自然符號與指示

在我們生活的環境裡，透過視覺的感知，隨時隨地都可以接收到許多的訊息，這些訊息使我們了解世界並知道如何適應，例如，烏雲密佈表示即將下雨，地上的足跡表示有人經過，樹葉變黃表示秋天到了等等；雖然這一類的符號不是人類所刻意製造的，但因為具有意符和意指關係，可以傳達出某些訊息，因此可以視為符號的一種，也就是所謂的自然符號。

自然符號充滿在我們的生活世界，人們隨時隨地在接受它的訊息並且累積成經驗；這

種經驗會介入人類的符號使用，其本質可以用 Peirce 所主張的指示（index）來解釋。指示是藉由意符與客體之間的實際存在連結關係來建立，並且可以利用「部分和整體」以及「因和果」的關係來說明。指示符號的意指產生對人們而言，是長期生活和思考累積的經驗符碼，不僅可以利用來認識和適應世界，更能成為影像的基礎和介入造形符號的符碼。

我們對於影像中的形、色彩、材料、肌理…等有所感知，就會引用因自然符號和指示，所累積的視覺經驗來反應和思考其意指，這就成為造形符號。例如紅色的色彩，它在自然符號的關係上是火、熱，而在視覺語言就被稱為「暖色」，會有溫暖和熱情的意指；綻開的花，在自然符號的關係上是為爭取昆蟲的最大吸引力而呈現展開的放射狀，以人們的經驗符碼而言，這種形狀被認為具有外爍、積極和搶眼的作用，相反的，枯萎的花朵它的形狀是內縮、凹陷，因生命的結束而被定位為死亡、消極和退縮。在指示方面，例如乾墨所畫出的線條，它是筆墨在紙上直接作用所產生的，雖然線條本身只是一種色彩，但它的意指並不流暢和迅速，反而是有著如剎車痕般的阻塞和磨擦，這種指示的關係就會自然地介入造形符號的使用。

（二）象徵

象徵（Symbol）表示符號和所指涉客體之間的關係，是依照人們的習慣來解釋，或透過人際間共同約定俗成的觀念來表示它的意指，這種象徵符號的使用也就成為一種社會文化或慣例，同時也介入影像中的造形符號使用。例如，人類文化中的獨立石（menhir）、埃及方尖碑、紀念柱…等，它們在社會慣例中的意指是生命力、男性雄風、權勢、神聖的象徵，從這些符號中的形、方向、結構中，可以歸納出一個共同準則，那就是脫離地心引力往上的垂直方向，它能成為一種造形符號，並以象徵的方式來產生意指。

二、造形符號的分析

我們對於影像大都以圖像符號來閱讀，而對於造形符號的認識則是較為陌生，因為它是屬於專業的必須透過學習才能對文本有所了解。Thürlemann 將造形符號的種類，分為建構的（costituzionale），及非建構的（non costituzionale）來做為界定造形符號的內容方式（Corrain, 1999）。所謂建構，在文本中是獨立的，並能找出其分離的單位，在影像中是色彩，以及由色彩衍生的形、材質、線條、肌理、點、色塊…等，這些可以作為是造形單位；而非建構則是在二次元和三次元空間中的造形組成，它是因建構的元素在空間位置、方向的分佈，因而會有比例、動態、均衡、張力…的發展，其主要是元素相互之間的關係，而非元素本身所產生，這種非建構可以認為是造形單位的組成。本文引用 Thürlemann 的分類方式，將建構的視為造形符號的單位，而非建構的則是單位的組成造形符號，來對造形符號符碼結構做分析：

（一）造形符號單位的特色

在造形符號中的材料、形、色彩、肌理等造形單位，對於單位界定是相當困難的，通常沒有固定或明確的形式，不似語文有確切的字、詞等基本單位，這種造形單位的特色，在符號學上就稱為連續體（continuum），可以分析出如下的特性：

1. 單位沒有固定的空間大小、位置，它是建立在整體文本的相對需要上，是活性的、可變的，例如：色彩的大小或形狀。
2. 單位的定義是因單位之間的關係而非絕對的，例如：色彩的強與弱，是因和其它的色彩在色相、明度及彩度相互呼應和比較下的結果。
3. 單位是可以互相融合，例如：不同濃淡的水墨，兩個筆劃的交疊，會融合成另一個介於兩者之間的筆墨。
4. 單位會消失產生新的單位，例如：一塊紅色再疊上黃色，兩者會同時消失並產生新的橙色。
5. 單位可以由小累積成大的單位，例如：細線重疊成粗線，或成為色塊。
6. 單位間的融合成另一新單位，原有單位成為不明顯，例如：骨頭形的組成（圖 1）。

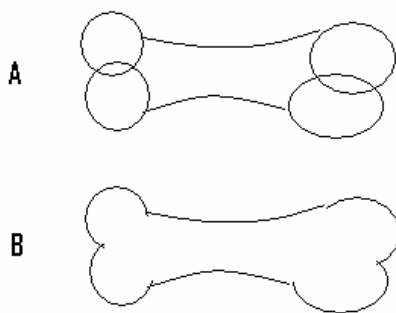


圖 1 單位的融合

7. 單位可能是不完整或「不完美」的，例如：擁有所謂「飛白」的一條水墨畫線條，它其實是殘缺和不完整。
8. 單位連接的關係勝於單位本身，例如：兩條方向組合成的「<」，這種由大到小的方向性，遠強於個別的兩截線段。
9. 單位的增加方式外，能以「分裂」或「區別」的方式來製造，例如：在一個圓畫出一條線而成為兩個半圓。
10. 單位能以「減」或「去除」的方式來產生，例如：畫素描時以橡皮擦「畫」出一個白點。
11. 單位品質可以是漸層變化的，例如：具有從濃到淡，或由寬到窄變化的一條線，因而形式上顯得非常豐富。

連續體不是絕對明確和科學的單位系統，所以不會對造形符號單位的組合有嚴格的限制和約束，這也是影像能成為藝術的原因之一。

（二）造形符號單位的組成

造形符號單位的組成，是單位在一個稱為「場」的確定空間中來進行，如同完形心理學派（Gestalt psychology）所強調的視覺感知能把原本各自獨立的局部訊息，串聯整合成一個整體概念；它是人類視覺「場」之形成與視覺上「整體性」的問題。對於繪畫而言，「場」

是畫框內的空間，它是繪畫的起始也是限制，所有的訊息就集中在一個固定的視點。

Floch 認為影像造形單位的組成，是以一種「對照」(contrast)的方式來進行，「對照」是同層級中可相容的單位，並能指出「…和…和…」的關係(Corrain, 1999)。這種「對照」在影像中，是以在二次元或三次元空間的「場」中的對照術語來定義，也就是指出「這個」和「那個」的關係，而建立整體的造形符號，造形單位之間則是透過三個參數：尺度、位置和方向，來建立一種階層變化。

1. 尺度

是造形單位的質與量的變化，例如，色彩，具有明度上的高或低，面積的大或小。

2. 位置

是在「場」中或單位之間相對的上/下、左/右、中心/邊陲的變化。

3. 方向

是在「場」中的上升 / 下降、向心 / 放射、垂直 / 水平 / 傾斜等。

對於影像而言，這三個參數的使用能使造形單位產生某種意指，以空間深度的透視為例，它是利用單位面積的大小、彩度高低的尺度變化，各單位尋找一個確定的位置，並且朝向一個或多個虛構的消失點，如此產生了空間的深度效果，這種方法也被稱為「透視」。



圖 2 印度桑奇大佛塔《女藥叉》



圖 3 波第且利《維納斯的誕生》

「對照」方式的使用，在於讓造形單位的組合，能產生各種造形符號的感覺與效果，包括：空間、均衡、動態與靜態、韻律、比例…等意指，並且當與圖像符號結合就成為一種修辭方式。在「對照」的程度上，包含著強烈和輕微的不同表現；具有程度差異性強烈的「對照」，稱為「對比」，例如，印度雕塑影像《女藥叉》(圖 2)，當去除圖像的意指，而由凸隆的球體或圓柱體的組合，可看出其單位間強烈的對比關係，在尺度上是大者愈大，小者愈小，方向則是強烈的轉折而成為 S 形的姿態模式，如此有著強烈的動態和生命力，這是以強烈「對照」的手法來表現的「對比」。而輕微的「對照」是一種類似或接近的關係，兩者互相拉近，朝向融合而不對立，例如，文藝復興時代 Sandro Botticelli《維納斯的誕生》(圖 3)，其單位形的關係是和諧的，具有流暢、柔和、謙虛、自制和輕微的動態意指，也因此被視為是一種優雅的美。上述兩個女人的影像，各自處於對比和類似的兩端，一者表現出強烈的對比，另一個則是類似柔和優雅。值得注意的是，「對照」在兩者之間還擁有無數的程度可能，它可以指引造形符號具有更多的變化，就如同在黑和白之間，各種不同層次的灰色變化一樣。

肆、圖像與造形符號在影像中的作用

圖像和造形符號兩種分節方式，可以說是理論模式而非經驗對象的，它是在同樣的符號中各自建立其獨立的符號層面，在分析時兩者是獨立和平行的，當採用造形時，圖像尚未產生，但是當圖像符號的意指產生時，造形符號則消失，兩者不能同時分析。當我們閱讀影像時，當影像尚未產生可辨識的圖像意指之前，首先我們所接受的訊息是屬於造形的，也就是說意符中的形、色彩、線條、肌理、空間、動態…等；但如果圖像意指產生，我們就可以認出影像中的圖像意指，此時，造形就消失並融入圖像當中。例如一個「」的影像，它首先是被感知為一個圓圈和一些放射狀的線段所組成，有刺眼和放射的意指，這是造形符號，但當被辨識出太陽和放射光芒的意指時，這就是圖像符號。

而在影像的製作中，造形和圖像符號的關係可以是被強調或被壓抑，當強調圖像符號時，它常被歸為寫實、自然主義，其影像所指涉的客體居於主導地位；而極度的造形符號表現，則被認為抽象，製作者的個人意志可以透過造形符號自由表現，但客體則被抑制；當造形和圖像同時被使用時，兩者在影像中的地位就得到融合，可以互相影響產生影像的各種意指效果，也因此成為一種修辭方式。

一、圖像符號為主的影像

在人類文化中，影像大都以圖像符號的表現為主，例如：相片、插圖、廣告…等，它是直接、習以為常的一種認知方式，人們只要具有視覺經驗即可閱讀，並明確的指出人物、動物，其動作、外貌、形體…的特質。而對於影像的閱讀，往往也由於圖像符號的豐富變化，使我們忘掉或難以察覺造形符號的存在，例如，超級寫實英國畫家 Lucian Freud (1922-) 的作品《女孩和白狗》(圖 4)，影像的意指是日常生活環境，由木門、窗簾、沙發所組成的室內空間，沙發上坐著一位穿著睡袍露出乳房的女人，一隻白狗親密地依偎著她，從影像中的單位及組成，可以發現這是以圖像符號為主的製作，而造形符號則隱含其中，不易且不需察覺。



圖 4 Lucian Freud 《女孩和白狗》(1951-52)

二、造形符號為主的影像

基本上，圖像語言必須依附在客體上，但對於造形而言，其製作則是獨立和自主的，它取決製作者的意向、工具材料及相關技術，不僅需要專業的學習，更必須了解其單位的組成規則。例如：東方畫會畫家蕭勤的《瀑布之二》(圖 5)，是以造形為主的影像，在畫面中以藍色的大色塊為主，這個單位包含著豐富和細膩的變化，包括：清楚的筆刷痕跡，色彩密度的漸層變化，重量集中在畫面最上方而產生張力，以及因運動的尾影效果而產生由下往上的強大躍升動態，這就是純粹造形符號的效果；但有因標題《瀑布之二》的出現，提示出它的圖像意指，因而產生瀑布的連想，也就是說由於圖像的介入而辨識出這個蔚藍色塊，成為一個大瀑布，色彩的變化指涉著瀑布沖灑而下和鬆散開來的水以及動態的速度。



圖 5 蕭勤《瀑布之二》1988

如果以圖像的觀點來看,《瀑布之二》是較為薄弱,因為缺乏如水墨畫般的水花、流動、激流、霧氣…等動態圖像的指涉,瀑布常會出現的石頭、樹木、山峰,等靜態的圖像單位,以及所產生的空間深度和高度變化,尤其是當不具標題作為參考時,將很難去辨識它是個瀑布,而成為純粹的造形符號。可見,在這種以造形符號為主的影像中,圖像符號中意符和客體之間的關係是模糊和薄弱的,當圖像被削弱或抑制,就無法清楚明確地辨識出其指涉,而突顯出造形符號,並成為影像符號作用的主軸。

三、造形和圖像的融合及作為修辭方式

對於影像而言,同時使用圖像和造形兩種語言,不僅圖像符號的指涉能反應、影響造形的計畫或策略,而造形符號也配合著圖像產生特定的效果,例如:畢卡索《夢》(圖 6),圖像是豐腴的臉龐和優雅溫柔,戴項鍊身著輕衣,半露乳房,慵懶坐在椅子上,當影像是屬於現實世界的視覺客體,但其中又包含造形符號的介入,從圓滑飽滿曲線的線條使用,以平塗方式呈現鮮艷亮麗的背景,及主題柔和粉色彩的配合,均勻穩定的構圖,以及個人立體派風格影響,顯示出圖像與造形符號兩者在影像中的地位得到均衡且互相配合,並作為可以加強效果的修辭方式。



圖 6 畢卡索《夢》1932

伍、結論

以符號學的觀點來看,影像的製造和探討可以如同語文的分節一樣,分析其結構了解其意指。本文引用符號學家 Saussure、Peirce、Eco,以及視覺語言學者 Greimas、Floch、Thurlemann、Gruope 的理論,將影像視為一種語言,發現它不僅可以分節,具有各種單位的區別,並能從單位來組成文本。

本文就圖像和造形兩個符號系統,分析和整理出它們的單位及組成方式,二者具有以

下的組織關係和特質：

一、影像的分節可以利用圖像與造形的兩種符號系統來解釋

即影像的第一分節以符號意指為基礎，也是圖像符號的系統；第二分節則是造形符號，它是以構成影像的意符為基礎，具有獨立的符號系統，也能產生其本身的意指。

二、影像中圖像與造形符號的分析和使用是平行和獨立的

對影像中這兩種符號系統，二者可以同時存在影像裡，並擁有著各自的意符和意指的符號，在分析和使用上是平行和獨立的。

三、在影像的製作中，圖像與造形符號能各自發展或融合使用

在影像的製作中，圖像和造形符號的關係可以是被強調或被壓抑而互為消長，當強調圖像符號時，其影像所指涉的客體居於主導地位；而極度的造形符號表現，則是客體則被抑制；當造形和圖像同時被使用時，兩者在影像中的地位就得到融合，並可作為影像的修辭方式。

因此，透過圖像及造形符號的使用，不僅能使影像成為一種語言，建立影像的符碼結構，更能藉此釐清具象與抽象藝術的分析，使影像在閱讀及製作上更為明確、豐富和自由。

參考文獻

- Fiske, J. (1995)。《傳播符號學論》。(張錦華等譯)。台北：遠流出版社。(原作出版於1982)。
- Barthes, R. ([1964] 1967). *Elements of Semiology* (trans. Annette Lavers & Colin Smith). London: Jonathan Cape.
- Chandler, D. (2001). *Semiotics for Beginners* <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/>
- Corrain, L., Valenti, M. (A cura di) (1991). *Leggerre l'opera d'arte I, Dal figurativo all'astratto*. Bologna: Societa Editrice Esculapio.
- Corrain, L. (A cura di) (1999). *Leggerre l'opera d'arte II, Dal figurativo all'astratto*. Bologna: Societa Editrice Esculapio.
- Eco, U. (1975). *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani.
- Groupe µ (1992). *Tratado del signo visual*. Madrid: Catedra.
- Peirce, C. S. (1960). *Golden Age of American Philosophy*. p.3-4. New York. : George Braziller, Inc.
- Saussure, F. de ([1916] 1983): *Course in General Linguistics* (trans. Roy Harris). London: Duckworth.
- Thwaites, T., Lloyd D. & Warwick M. (1994): *Tools for Cultural Studies: An Introduction*. South Melbourne: Macmillan.

Relation between Iconic and Plastic Signs in Images

Chen Jin-Jong



Abstract

By conducting the articulation, an image can be made into words to differentiate the structural unit from the image and form a kind of text, so that the code structure of the image can be understood. The study determined that the iconic sign derived from the signified and the plastic sign transformed from the signifier both can be found in the image and each of them has its own articulation unit and composing method based on the theory of semiotics. The researcher analyzed and sorted out the related units and composing method of the two systems of iconic and plastic signs resulting in images that can be made into words and concrete/abstract art that can be therefore distinguished. Reading and producing images can be clearer, boundless, and free.

Key words : Image, Iconic Sign, Plastic Sign

一個新的隱喻廣告分類與現況分析

吳岳剛

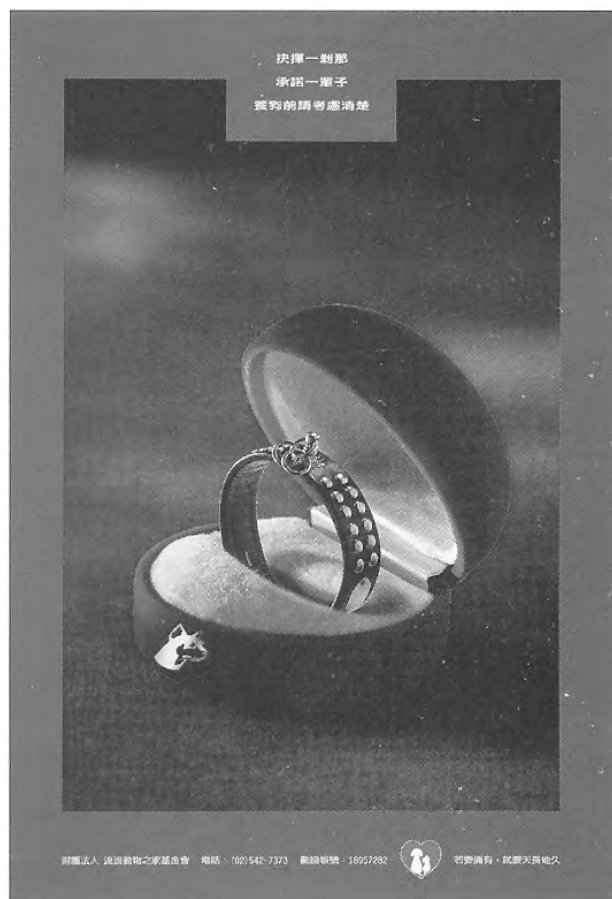
摘 要

有鑑於某些隱喻廣告難以歸類，而且先前研究發現目前根植於「相似處」的分類用來區分隱喻廣告樣本時會產生廣告過度集中於特定類型的現象，本文將「相似」視為隱喻廣告的前提，把焦點轉移到相提並論的，是「具象」的事物或是「抽象」的概念，並且產生具象轉具象、抽象轉具象、具象轉抽象、抽象轉抽象等四種變化。此外，在形式上結合前人的圖像隱喻、圖文隱喻，發展出八種類型的隱喻廣告。在重新分析先前研究的數據並且瞭解這八種隱喻廣告的使用現況之後，八種類型可以再簡化成五種，其佔有率分別是：視覺比較型 48.6%、想像比較型 16.9%、轉喻解說型 15.6%、圖文解說型 11.9%、意念改觀型 7%。最後，本文討論後續研究的方向。

關鍵字：隱喻廣告、類型、分類、現況

壹、前言

請見圖一的流浪動物之家廣告。畫面上我們看見戒指盒裡裝著一個項圈，在平常的解讀經驗裡，廣告似乎傳達「項圈像戒指」之類的訊息。然而仔細想想，這兩個東西似乎沒有直接的關連性；現實生活中，項圈其實一點都不像戒指。在參照標題「抉擇一剎那，承諾一輩子，養狗前請考慮清楚」之後，我們終於意會廣告要說的是「養狗像結婚」。因此，真正相似的不是項圈和戒指，而是他們所代表的概念（養狗與結婚）。這是一種特殊的隱喻廣告形式，至少在四個方面有別於一般的隱喻廣告：（1）在設計這種廣告時，除了發想「養狗像結婚」，還必須將這個隱喻轉換成適當的事物（項圈和戒指）代表，才能在畫面上呈現出來；（2）這類廣告的圖像無法傳遞完整的訊息，人們在解讀時必須依賴文字的輔助；（3）項圈\養狗、戒指\結婚之間的關連性容易受到文化、生活經驗的影響，理解的挑戰性比較高，誤解的可能性也比較大；（4）當人們有需要回想起這類廣告時，圖像與文字符碼必須並存，才能完整的再現廣告原意。



圖一 流浪動物之家以結婚隱喻養狗

對於這種隱喻，目前在廣告學門中還無法完善的歸類。以 Forceville (1996) 的分類觀之，這屬於「替代」¹，也就是兩個比較的事物中，有一個透過環境背景暗示，(戒指)並未真實呈現。然而，這種純粹以「表現形式」為依據的分類，其實無法完全區辨「養狗像結婚」與圖二 Savrin 汽車「後座像沙發」的差異。這則廣告也是「替代」，汽車座椅沒有呈現而是經由照後鏡暗示。但是，後者所比較的是具體的事物，後座指的是後座、沙發就是沙發，隱喻的含意就如同圖像所傳遞的，沒有因標題而改變，也比較不會受到文化、生活經驗的影響。而且，記得圖像就等於記住完整的隱喻，文字訊息並未扮演關鍵的角色。

The advertisement for the Mitsubishi Savrin features a large, central image of a rearview mirror. Inside the mirror's frame, a family of four—a mother, a father, and two young children—are depicted sitting comfortably on a plush sofa in a bright, modern living room. The father is holding a child, and the mother is looking towards the camera. This visual metaphor suggests that the car's rear passenger area is as spacious and comfortable as a home sofa. Below the mirror image, the car itself is shown from a side profile. Text elements include the Mitsubishi Motors logo, the model name 'SAVRIN', the price '79.8萬' (798,000 TWD), and the slogan 'NEW SAVRIN 搭載幸福的心房車' (New Savrin, the car that carries happiness in its heart). The bottom section of the ad contains contact information for various Mitsubishi dealerships across Taiwan.

圖二 Savrin 汽車以沙發隱喻後座

Phillips 與 McQuarrie (2004) 的分類在「表現形式」之外加入「隱喻含意」，因而更加完善。在表現形式上他們援用 Forceville (1996) 的替代、結合、和圖像明喻；在隱喻含意上他們將兩個事物之間的相似處區分成「相關」、「相似」、「相異」，分別代表兩個事物「皆與某個概念有關」、「相像」、以及「雖然相像，但是某個特質不同」²。然而以此觀看圖一、圖二，「養狗像結婚」與「後座像沙發」仍舊有以下問題：(1) 兩者在表現形式上同屬「替代」，在隱喻含意上都是「相似」，所以這個分類方式還是無法區辨他們在設計、理解、回憶上的差異；(2) 呂庭儀 (2006) 抽樣 30 年的隱喻廣告進行內容分析，發現 Phillips 與 McQuarrie「隱喻含意」中的「相似」，就佔了 93.2%，因此他們對於隱喻含意的分類不能有效的區分隱喻廣告；(3) 在表現形式上，這種分類方式排除了圖像、文字互動的隱喻 (Forceville [1996] 所謂的「圖文隱喻」)。但是在吳岳剛與呂庭儀 (2007) 的樣本中，圖文隱喻佔了 48.3%，實在不容忽視。

有鑑於此，本文將「隱喻乃是根植於兩個事物之間的相似」視為隱喻廣告的前提，不再區分相似性的類型，轉而把焦點鎖定在比較的是「具象」的事物或是「抽象」的概念，並且產生具象轉具象、抽象轉具象、具象轉抽象、抽象轉抽象等四種變化。此外，再加入 Forceville (1996) 的圖像隱喻、圖文隱喻，發展出八種隱喻廣告的類型。以此觀之，圖一與圖二的差別在於圖一是屬於「抽象喻抽象」型的隱喻，圖二是「具象喻具象」型的隱喻。這個新分類的好處，在於更能區別隱喻廣告之間的差異，而且把設計製作上的難易、消費者理解的過程、以及記憶效果納入考量。

本文首先探討廣告中的隱喻與轉喻、抽象與具象、以及圖像與圖文隱喻，然後重新分析先前研究取得的數據。在得知八種類型的使用現況之後，濃縮為五種，產生最後的分類。最後，本文對未來研究提出建議。

值得特別澄清的是，本研究雖然使用本人指導的碩士論文中的數據，但是研究目的和理論根據都不一樣；本文並非改寫自研究生論文或該生先前投稿至研討會之論文³。此外，對於隱喻廣告的分類與現況，由於前人已有專文探討（吳岳剛和呂庭儀，2007），因此本文不再復述。

貳、文獻探討

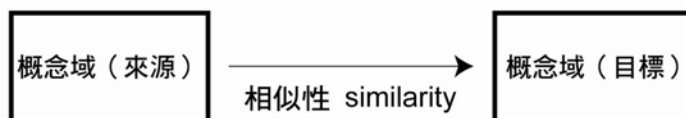
一、廣告中的隱喻與轉喻

根據近代認知語言學的研究，隱喻（metaphor）與轉喻（metonymy）都是日常生活中不可或缺的認知機制，修辭只是以隱喻或轉喻的方式思考，表露在語文中的現象（Barcelona, 2000）。當我們說「理論『基礎』」、「『推翻』論點」，是以「建築物」思考「理論」表露在語文中的現象。而以「新『手』」、「點『人頭』」、「幫派『首腦』」指涉一個人，也是生活中「以部分代替整體」思考習慣的表象。

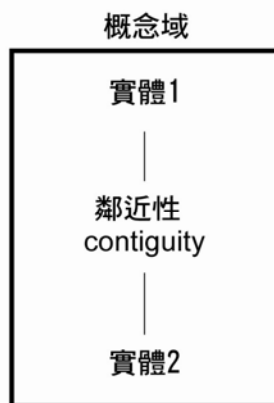
隱喻與轉喻的共通處在於兩者皆根植於「概念域」（conceptual domain），意指人們對於特定事、物的相關知識與經驗的集合。在心理學上，「域」的內容包含實體、屬性、和關連性⁴。以「養狗」概念域為例，實體是人、狗、住處；屬性是事物的特徵如「大」狗、「小」籠子，關連性是邏輯關係如人「養」狗。隱喻是「跨」概念域的映射（mapping），將人與人（稱為「來源域」⁵）對應到人與狗（稱為「目標域」），將「婚姻」的關連性投射到人與狗之間。轉喻是在概念域「內」以一個實體代表另一個。在我們的文化中，結婚可以透過戒指、婚紗、禮堂等事物代表，譬如在語文中說「步入禮堂」，便是以事件發生的地點代表結婚。

Kovecses (2002) 認為，隱喻根植於兩個概念域的相似性（similarity），而轉喻則是以同一個概念域中實體之間的鄰近性（contiguity）為基礎（請見圖三）。Lakoff 與 Johnson (1980) 認為隱喻的功能在於理解，轉喻是提示性的（referential），用一個實體去替代另一個實體。「提示」與「理解」，在廣告中各自扮演不同的功能，也有著不同的運作機制，所以一則同時使用隱喻與轉喻的廣告，可以看成包含鄰近性（提示）和相似性（理解）兩個變數，比起單純的隱喻廣告來得複雜。舉例來說，圖一是兼具轉喻與隱喻的廣告，影響這則廣告理

解難易的變數包含：(1) 戒指是否適合代表結婚、項圈是否適合代表養狗，這是鄰近性的問題，(2) 結婚與養狗是不是一個適切的隱喻，這是相似性的問題。換句話說，一則同時使用轉喻和隱喻的廣告若是讓人們產生誤解，可能是相似性出了問題，也可能是鄰近性，或者兩者兼具。



隱喻的運作



轉喻的運作

圖三 隱喻與轉喻的異同，改編自 Kövecses (2002:147-148)

然而，廣告似乎無可避免的需要涉及抽象概念，例如廣告銷售的是「服務」(宅配到府)、廣告主(企業\組織\品牌)通常不具象、廣告提出抽象的主張(王者風範)。此外，現代壅塞的廣告環境講究「視覺溝通」，又增加隱喻與轉喻聯用的機會。以往的廣告，「養狗像結婚」也許直接寫在標題裡，現代廣告需要在視覺上直接呈現養狗與結婚，此時這些抽象的概念要以什麼事物代表、如何結合，在發想上的功夫不亞於養狗像結婚這個隱喻「本身」。

當然，轉喻同樣可能發生在具象的事物上，不一定全用來代表抽象的概念，但是消費者在解讀上的難易不同。例如，在圖四這則國產香蕉廣告，大意是「香蕉(對人體的幫助)就像瑞士刀一樣多樣化」。雖然瑞士刀沒有完整呈現，但是在一般人的生活經驗中，圖中呈現的各種工具與瑞士刀有相當高的「鄰近性」，所以看見瑞士刀的零件很容易聯想到瑞士刀。然而，項圈可以代表一隻狗、溜狗、甚至其他需要用到鍊子的動物，如果沒有標題的

提示，不容易很快聯想到養狗的行為。因此，以具象、抽象區分隱喻廣告的理由之一，是抽象概念在設計上、理解上都有較高的挑戰性。



圖四 國產香蕉廣告以瑞士刀隱喻香蕉

其次，過去以相似性為基礎的分類方式缺乏完善的區辨力，容易產生某一種類型數量極多的現象。除了前言提到 Phillips 與 McQuarrie (2004) 的分類經吳岳剛與呂庭儀 (2007) 調查發現 93.2% 的隱喻廣告皆屬「相似」之外，吳岳剛與呂庭儀還對 Gentner 與 Markman (1997) 的隱喻分類進行分析。這種分類方式以「屬性」和「關連性」為面向，將只有外在特徵相像的隱喻稱為外觀相似 (mere appearance)，如生活中說「褲子皺得像鹹菜一樣」；只有邏輯關連性相像的稱為關係相似 (relational similarity)，如「養狗像結婚」；屬性和關連性兼具的稱為實質相似 (literal similarity)，如「汽車後座像沙發」。結果發現三種隱喻中，關係相似佔去 90.6%。由此可見，無論以何種方式為相似性分類，都難以區別隱喻廣告之間的差異。也許，隱喻廣告之間的差異不是發生在隱喻「相似」的層面上，而是兩個比較的事物或概念如何被呈現，以便人們找到相似處。

二、隱喻的抽象與具象

Morgan 與 Reichert (1999) 曾經以具象、抽象區分隱喻廣告，並且發現人們理解具象隱喻廣告比較沒有困難。他們把焦點放在「相似處」上，將可以透過五官感知的稱為具象

隱喻，如「乳液對皮膚像 OK 繃對傷口一樣溫和」；無法感知的稱為抽象隱喻，如「汽車的成本與價值如同冰山水面上下的比例」。然而，從 Gentner 與 Markman (1997) 的類比觀點看「相似處」，OK 繃對傷口「溫和」是一種「關聯性」，冰山水面上、下的「比例」也是。關連性都是抽象的，無從感知。具象的隱喻應該是「褲子像鹹菜」這類「外觀相似」的隱喻，因為外觀特徵（鹹菜的皺、褲子的皺）才是具體的。

Morgan 與 Reichert 具象、抽象隱喻的主要差異，似乎在於汽車的「成本與價值」本身是個抽象的概念，OK 繃則否。以此重新觀看 Morgan 與 Reichert 研究中的廣告發現，所有他們歸類為具象隱喻的，都是兩個具象事物的比較；所有的抽象隱喻，都包含了抽象概念。例如，以「挑戰極限的心態」比喻手錶、以「冒險的心態」比喻卡車、「『麻疹』像怪獸」、「手錶是『幽雅』」、以及上述「『汽車的成本與價值』如同冰山」，都是把產品與一個抽象的概念相提並論（請見表一本研究對於 Morgan 與 Reichert 樣本的再分類）。這顯示：

1. Morgan 與 Reichert 似乎將「相似處」，與來源、目標域混為一談。他們所謂「抽象隱喻的相似處不能感知」，事實上不是相似處「本身」不能感知，而是隱喻所比較的來源域或目標域，其中之一是抽象的概念。
2. 由於 Morgan 與 Reichert 歸類為具象隱喻的，皆屬於「兩個具象事物」的比較，所以他們「具象隱喻較抽象隱喻容易理解」的研究結果，也可以解讀成「比較兩個具象事物的隱喻比較容易理解」，或「只要兩個比較的事物之一包含抽象的概念，就比較不容易理解」。換句話說，真正影響一個隱喻是否容易瞭解的，可能是來源、目標域是否涉及抽象的概念。
3. 因此，以來源、目標域的具體與否來區分隱喻廣告，會比「相似處」的具體與否，來得明確而且有建設性。

三、圖像隱喻與圖文隱喻

廣告和語文，都可以視為隱喻思考的外顯行為，兩者的差異在於，語文隱喻是以說、寫的形式表達，廣告隱喻是透過圖文互動表現。以圖文表現隱喻有幾個特色：

1. 圖像有助於隱喻的理解，因為圖像表現出的細節豐富而且直接，能夠幫助人們更快找到隱喻的相似處（Kaplan, 1992; Phillips, 2003）。以圖二為例，在語文中說出「後座像沙發」，跟親眼看見客廳、柔和的光線、溫馨的家人，人們對於「後座像沙發」的感受應該有所不同。

表一 Morgan & Reichert (1999) 研究中的隱喻廣告、他們對於隱喻是否具象的分類、以及本研究對於具象、抽象的重新分類

產品	隱喻	Morgan & Reichert 的分類	本研究對於具象、抽象的再分類
Clinique: exceptionally soothing cream for upset skin	Cream = Bandaid	具象	具象轉具象
Cognac Hennessy	Cognac Hennessy = warmth of the winter sun	具象	具象轉具象
Plymouth automobiles	Cost of the car relative to value = proportion of an iceberg above/below water	抽象	抽象轉具象
Norelco Reflex Action Razor	Razorblades = snake	具象	具象轉具象
Plymouth Nero Espresso	Espresso = espresso	具象	具象轉具象
Concord Versailles watch	Versailles watch = grace	抽象	具象轉抽象
Italian wines	Italian wines = fine art	具象	具象轉具象
Sector "No Limits" sport watches	No Limits = mindset of "pushing further"	抽象	具象轉抽象
Corelle dinnerware	Corelle dinnerware = Taj Mahal	具象	具象轉具象
Aetna health plans	Measles = monster	抽象	抽象轉具象
Samsung Camcorder	Video camera = gun	具象	具象轉具象
Sonoma trucks	Sonoma = adventurous mindset /open new doors*	抽象	具象轉抽象
American Express	AMEX card = medal of honor	具象	具象轉具象

*作者無法確定廣告如何以 adventurous mindset 隱喻卡車，但由於 No Limits 手錶同樣以 mindset of "pushing further" 隱喻，因此推斷 open new doors 可能是用來轉喻 adventurous mindset 的事物。

2. 圖像比較容易操作驚奇。在語文中說出「後座像沙發」，人們利用腦海裡浮現的典型沙發和汽車後座，自行「想像」兩者相似之處 (Lakoff, 1987; Gibbs & Bogdonovich, 1999)，但是在廣告裡沙發跟後座已經先被巧妙組合在一起，人們從中還原出來源、目標域，這個過程具有解讀的樂趣。McQuarrie 與 Mick (2003) 發現，透過圖像表現修辭格所獲得的廣告態度，比起語文來得好，隱喻是其中之一。
3. 圖像有助於隱喻的記憶。記得廣告中照後鏡的倒影，比起記得「後座像沙發」這句話來得容易，而且在語意符碼之外，留下影像符碼，有助於日後回想起後座跟沙發 (Paivio & Walsh, 1993)。

廣告中利用圖像傳達隱喻的方式可以分成兩大類，圖像隱喻是指來源和目標域同時呈現在圖像裡，圖文隱喻是兩個比較的事物分別透過圖像和文字呈現 (Forceville, 1996)。其中，圖像隱喻還可以細分成並置、結合、和替代 (Forceville, 1996; Phillips & McQuarrie, 2004) ⁶，

分別代表並列比較、兩個事物結合成一個完整的形體、和其中之一個透過環境背景暗示。

然而本文並未將結合、並置、和替代納入分類系統，因為三種形式之間的差異似乎僅止於視覺上的驚異，而圖像隱喻與圖文隱喻比起來，在視覺上、理解上的差異更大。例如，圖五是一則標緻汽車的圖文隱喻廣告，以「二頭肌、三頭肌、胸肌」隱喻汽車不同的部位。讀者在畫面上沒有看到任何與肌肉有關的線索，必須在腦海中自行以肌肉的典型印象想像保險桿。而圖中車頭的模樣，其實沒有很像肌肉，所以理解上有些困難，對於隱喻（肌肉）的感受也不會很真切。圖六是福斯汽車用類似的創意銷售 Polo。換成這種的形式表現，讀者首先對維妙維肖的影像合成感到驚訝。接著，在理解的時候，人們一方面可以參考部分的肌肉和車體影像，還原出來源域與目標域（知道比較的兩個事物是什麼）。二方面由於親眼見到車體「如何像肌肉」，而對隱喻有更真切的感受。最後，對於圖像的記憶，圖五留下的是一個單純的車頭影像，圖六則是一個複合雙重概念的特殊影像，符碼的鮮明性和資訊性不一樣。由此可見，圖文隱喻在理解、驚奇、記憶上，都與圖像隱喻相差很多；以圖像隱喻、圖文隱喻分類，似乎比結合、並置、和替代（圖像隱喻）更能區分廣告之間的差異。

參、八種隱喻與現況

一、八種類型

將來源、目標域區分成具象、抽象，可以產生具象轉具象、抽象轉具象、具象轉抽象、抽象轉抽象等四種變化。其中，前兩種可以稱為「具象化隱喻」，後兩種可以稱為「抽象化隱喻」。將四種隱喻與圖像、圖文隱喻的表現形式交錯，可以產生八種類型的隱喻廣告，如圖七。



圖五 標緻汽車的圖文隱喻廣告



圖六 福斯汽車的圖像隱喻廣告

		圖像隱喻	圖文隱喻
具象化隱喻	具象轉具象		
	抽象轉具象		
抽象化隱喻	具象轉抽象		
	抽象轉抽象		

圖七 本研究所發展出的隱喻廣告八種雛形

二、樣本來源

對於八種隱喻類型的現況，本文利用邱玉欽與吳岳剛（2006）的樣本，重新進行分析。他們以內容分析法，研究隱喻廣告中的隱喻與表現形式，是否因產品類別、賣點可驗證性等因素而有所不同。該研究建置的類目時，已經分別對來源域、目標域進行具象\抽象的編碼，因此可以交錯出具象轉具象、抽象轉具象、具象轉抽象、抽象轉抽象等變化。此外，當時的類目也包含圖像、圖文、以及文字隱喻⁷。

這些樣本是以系統性抽樣和立意抽樣的方式，從民國 92 年 7 月到 94 年 6 月間十種雜誌以及三大報紙抽取，共 852 則隱喻廣告（樣本來源與數量如表二）。其中，報紙廣告 366

則，佔 43%，其餘為雜誌廣告。抽樣過程的摘錄整理如下，完整的抽樣過程請參見邱玉欽（2006）。

雜誌的樣本是依據動腦雜誌「2004 年台灣雜誌媒體營收表」，「將雜誌分為 10 大類，並於 10 大類中選擇營收量最高的雜誌來進行抽樣。其中休閒娛樂類、政經管理類、女性流行時尚類因所要抽取的數量較多，故以排名前二名的雜誌來進行抽樣。而休閒娛樂類的壹周刊，因無館藏而改以第二名的時報周刊……每一類雜誌要抽出的則數，是以其佔整個營收比例多寡來推算，例如：雜誌的總營收量為 54 億 3 千萬元，汽車類佔 2 億 5 千萬元，比例約 5%，因此在預估的 480 則中，一手車訊（為汽車類營收量最高）要抽出 24 則隱喻廣告。若計算後一年所需要抽的總則數低於 6 則，則以亂數來指定所要抽取的月份。經過計算，原先預計二年共抽出 480 則隱喻廣告，因四捨五入的關係總計抽出 486 則」。（邱玉欽，2006：33）

表二 組成邱玉欽與吳岳剛（2006）的報紙、雜誌廣告樣本來源

報紙		雜誌	
樣本來源	數量	樣本來源	數量
自由時報	122	休閒娛樂類	
中國時報	122	時報週刊	70
聯合報	122	TVBS週	70
		政經管理類	
		商業週刊	54
		天下雜誌	54
		女性流行時尚類	
		她	48
		時尚	48
		電腦電玩類	
		電腦家庭	54
		汽車類	
		一手車訊	24
		健康育嬰類	
		康健雜誌	20
		旅遊運動類	
		國家地理	14
		男性流行時尚類	
		瀟灑	10
		投資理財類	
		智富	10
		文摘類	
		讀者文摘	10
總數	366	總數	486

在報紙的抽樣程序上，因為「各版的廣告價格不同，品質也會有所不同，為了避免總是從頭版開始抽，因此每一天首要抽取的版面使用亂數表來決定。如亂數表上面的 1，指的便是該報紙的第一面，2 為第二面...以此類推，若遇到亂數表上的數字大於當天報紙實際張數時，則跳過不用。因廣告數量眾多，無法三種報紙、每則隱喻廣告都抽取，因此在日期上是抽一天跳過一天，報紙種類依序輪替，當抽取到一則隱喻廣告後就換另一種報紙，若當日報紙都翻完了仍抽不到，則換該報的下一天繼續抽，直到抽到為止」。(邱玉欽，2006：35)

在雜誌的抽樣程序上，「每類雜誌、每個月首要抽取的版面以亂數來決定，如亂數表上面的 1，指的是雜誌封面後的那一面...以此例類推。若遇到一個月不只 1 本的雙月刊或是一個月有 4 本的週刊，為了避免總是從第一本開始抽，每月、每本輪流交替首要抽取的版面。抽樣時，該面抽不到換下一面，連續抽出該月必需的則數，若該月缺刊或已經翻過一次卻沒有任何一則隱喻廣告時，則以不曾抽過的月份（如 92 年 7 月前，或 94 年 6 月後）做遞補。每則隱喻廣告僅抽一次，與過去重複的跳過」。(邱玉欽，2006：35)

三位編碼員皆為設計研究所研究生。他們先經過訓練，前測得信度 0.93，才進行正式判讀；正式編碼得信度 0.96。

三、內容分析結果

本文以「隱喻功能」來統稱來源、目標域的具象、抽象四種變化，以「表現形式」統稱圖像、圖文隱喻。

分析結果顯示，在隱喻功能上具象轉具象的隱喻佔 65.5%，其中的圖像隱喻 74.2%，幾乎是圖文隱喻 25.8% 的三倍。抽象轉具象的隱喻佔 27.5%，其中的圖像、圖文差異沒有那麼懸殊，分別是 56.6%、43.4%。這四種「具象化」隱喻佔所有樣本的 93%，可以說是主要的隱喻廣告類型。

有趣的是，當隱喻是具象轉具象時，使用「圖像隱喻」的機會遠高於「圖文隱喻」，而抽象轉具象則較為平均。以卡方檢定，這樣的差異到達顯著水準（ $\chi^2(1, N = 716) = 21.62, p < 0.001$ ），顯示圖像、圖文隱喻的確因具轉具、抽轉具而有所不同。這意味著，具象隱喻（具象轉具象）比較容易透過圖像隱喻的方式來表現，因為沒有轉喻的問題。另一方面，即便是包含抽象概念的隱喻（抽象轉具象），也不見得就傾向於依賴文字表達隱喻；這類隱喻中，還是有比較多的樣本（56.6%）是透過具象的事物轉喻表現出來。換句話說，轉喻在廣告中並不罕見。

在抽象化隱喻方面，具象轉抽象、抽象轉抽象各佔 3.5%，明顯偏低。這兩種隱喻在使用圖像、圖文表現上，似乎也有不同的模式。具象轉抽象時圖文幾乎是圖像的三倍，各佔 74.1%、25.9%；抽象轉抽象時則較為平均，圖像、圖文分別是 51.9%、48.1%。然而，卡方檢定結果勉強接近顯著水準（ $\chi^2(1, N = 54) = 3.82, p < 0.06$ ），顯示這樣的差異有待進一步觀察。

表二 八種類型隱喻在樣本中所佔比例

			表現形式		Total
			圖像隱喻	圖文隱喻	
隱喻功能	具象轉具象	Count	374	130	504
		% within 隱喻功能	74.2%	25.8%	100.0%
		% within 表現形式	72.6%	51.0%	65.5%
		% of Total	48.6%	16.9%	65.5%
	抽象轉具象	Count	120	92	212
		% within 隱喻功能	56.6%	43.4%	100.0%
		% within 表現形式	23.3%	36.1%	27.5%
		% of Total	15.6%	11.9%	27.5%
	具象轉抽象	Count	7	20	27
		% within 隱喻功能	25.9%	74.1%	100.0%
		% within 表現形式	1.4%	7.8%	3.5%
		% of Total	0.9%	2.6%	3.5%
	抽象轉抽象	Count	14	13	27
		% within 隱喻功能	51.9%	48.1%	100.0%
		% within 表現形式	2.7%	5.1%	3.5%
		% of Total	1.8%	1.7%	3.5%
Total	Count	515	255	770	
	% within 隱喻功能	66.9%	33.1%	100.0%	
	% within 表現形式	100.0%	100.0%	100.0%	
	% of Total	66.9%	33.1%	100.0%	

肆、將八種隱喻精簡成五種

分類的主要目的，是藉由同質性、異質性的分析，對一個現象產生更深入的瞭解，就好像將市場區隔成非使用者、輕度使用者、和重度使用者所獲得的好處一樣。然而，對於所謂同質性和異質性，除了考慮學理上的差異，還需要顧及實際運用的狀況，以便於找到最簡約的類型，解釋最多的廣告。因此八種類型有進一步討論，甚至合併的必要。

首先，四種具象化隱喻佔 93%，四種抽象化隱喻只佔 7%，因此保留具象化隱喻進一步分析。抽象化隱喻因為數量少，而且四種類型的分佈在統計上的差異沒有很明顯，因此予以合併。觀察樣本發現，抽象化隱喻廣告有三種常見的用途（1）賦予產品某種形象，如 Motorola 將手機比喻成「王者」，（2）以某種抽象的意念解釋品牌理念，如 TOYOTA 的廣告說「藝術的生命，就像 TOYOTA 對中古車的承諾一樣，從不因為時間而停止」，以及（3）宣導、改變觀念，如流浪動物之家的「養狗像結婚」。因此，本類型可以命名為「意念改觀型」，佔總數 7%。值得注意的是，前述 Morgan & Reichert（1999）樣本中的五個抽象隱喻，有三個屬於此一類型，抽象化隱喻有可能是較難理解的類型。

四種具象化隱喻的數量都不少，而且圖像、圖文隱喻的比例，因具轉具、抽轉具而有所不同，值得分別檢討。有別於傳統上的想法認為隱喻「化抽象為具象」，廣告中的隱喻以「化具象為具象」佔多數；這個研究發現很值得玩味。具象轉具象的隱喻重視「物與物之間的比較」，讓原本具體的事物，藉由另一事物帶來新的觀看角度，進而對產品留下深刻印象。例如，把香蕉跟瑞士刀比一比，讓我們知道對身體而言，香蕉就像生活中的瑞士刀，

給了香蕉一個「工具」的角度。此外，這類廣告比較容易擷取事物的局部（背肌、瑞士刀）去做影像合成，產生一種視覺上的趣味。這可能代表著，語文隱喻的主要目的是「溝通」，因此大多是以具象的事物說明抽象的概念；廣告隱喻在溝通之前，首先需要被注意，視覺上的巧思是一則好的隱喻廣告的重要條件，所以具象轉具象的隱喻發揮的空間比較大。

在四種具象化隱喻中，圖像隱喻的數量高出圖文隱喻甚多，同樣意味著具象的事物在圖像表現上的優勢。把兩個事物巧妙的結合在一起，可以捉住第一眼的注意，也有助於找到相似處，並且留下深刻印象。由於視覺表現的趣味扮演重要的角色，「具轉具+圖像」隱喻可以命名為「視覺比較型」，佔總樣本 48.6%。相對的，「具轉具+圖文」需要人們在腦海中自行組合和比較（如圖五的標緻汽車廣告），可以命名為「想像比較型」，佔 16.9%。

使用「抽象轉具象」的隱喻廣告似乎著眼於商品、服務、賣點難以三言兩語說清楚，所以利用具象的經驗快速說明抽象的概念。圖八的 Nissan 汽車廣告想要傳達抽象的保修服務如何終年保障行車安全，圖九的中華電信 ADSL 想要說明頻寬對資料傳輸的影響，這些似乎都著眼於隱喻「說明的功能」，視覺表現、深刻印象似乎比較其次；因此，這類隱喻可以用「解說」的概念命名。此外，抽象概念在表現上需要透過具象的事物轉喻，而轉喻在執行上、理解上和記憶上都有著較多的挑戰（如圖八石獅子嘴裡的螺絲扳手，需要輔以適當的文字人們才能理解），因此值得以「轉喻」為名。「抽轉具+圖像」隱喻可以稱為「轉喻解說型」，佔 15.6%；而「抽轉具+圖文」隱喻常以來源域為圖，如圖九的珍珠吸管跟珍珠，讀者較難在腦海中生成具體的影像，大都依賴文字理解，因此可以稱為「圖文解說型」隱喻，佔 11.9%。

經過上述的合併，最後產生五種類型的隱喻廣告，他們所佔百分比，以及在本文中所引用的實例，請見圖十的整理。



圖八 Nissan 汽車以螺絲扳手轉喻汽車維修服務，構成圖像隱喻



圖九 中華電信的圖文隱喻只呈現珍珠奶茶

		圖像隱喻	圖文隱喻
具象化隱喻	→具象轉具象	視覺比較型 48.6% 國產香蕉瑞士刀篇、 Savrin 客廳篇、 VW Polo 肌肉篇	想像比較型 16.9% 標緻汽車肌肉篇
	→抽象轉具象	轉喻解說型 15.6% Nissan 汽車石獅篇	圖文解說型 11.9% 中華電信珍珠奶篇
抽象化隱喻	→→→→→→→	意念改觀型 7% 流浪動物之家結婚篇	

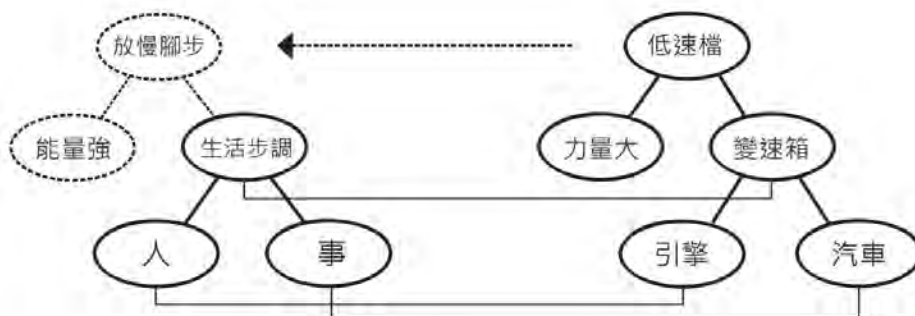
圖十 五種類型的隱喻所佔的百分比，以及在本文中所引用的廣告實例

伍、結論與後續研究建議

調查發現，過去以「相似性」基礎的隱喻廣告分類，會產生多數廣告集中在特定類型的現象，不能有效區分隱喻廣告的差異，因此本研究將「相似」視為前提，以隱喻之具象、抽象為焦點，再加入前人的兩種表現形式，產生八種類型的隱喻廣告。之後，根據實際使用狀況，再濃縮為五個種類。新的分類最常見的是視覺比較型佔 48.6%，其次是想像比較型的 16.9%、轉喻解說型的 15.6%、以及圖文解說型的 11.9%，最少見的是意念改觀型佔 7%。這樣分類不會有過多樣本集中於特定類型的現象。

這個分類的好處是更能區分隱喻廣告在設計上和理解上的差異。在理解上，透過對於 Morgan 與 Reichert (1999) 研究樣本的分析，本研究發現他們歸類為抽象隱喻的，都包含了抽象概念的比較，因此他們「具象隱喻比抽象隱喻來得容易理解」的研究發現，也可以解讀成視覺比較型、想像比較型這兩種具象隱喻，比其他三種抽象隱喻容易理解。這三種抽象隱喻佔所有樣本的 42.5%，算是頗為常見，這是在應用隱喻廣告時需要留意的地方。從這個角度看，本研究讓我們進一步了解「抽象隱喻」。

在設計上，抽象隱喻主要的困難在於「轉喻」，也就是找到一個具象的事物代表抽象的知識，以便呈現在畫面中。最近我有個學生發想一系列的廣告傳達「放慢生活步調，讓人更有活力」的「慢活」觀念。她聯想到汽車「變速箱」在低速檔的時候出力比較大，適合起步、爬坡⁸。這個關聯性可以拆解成圖十一。人透過「生活步調」做事，就好像引擎透過變速箱驅動汽車；人一天要做多少事，是由生活步調決定，就好像引擎能讓汽車跑多快，是由變速箱決定。以變速箱隱喻生活步調，可以把「放慢腳步」看成「低速檔」，以推論能量強、活力大這個現象，構成一個貼切的隱喻。在我的教學經驗裡，發想這類隱喻只是設計隱喻廣告的困難之一，另一個讓人費神的地方是如何在視覺上表現出來。在這個例子裡，呈現變速箱比較沒有困難，排檔桿、儀表板上的檔位顯示，都可以代表變速箱；但是「生活步調」就十分主觀而且因人而異。因為我的生活跟她的生活不一樣，而我們的生活又跟廣告鎖定的目標視聽眾群不同。此外，即便我們找到一個「有共識」的事物代表生活步調，例如行事曆，觀看廣告的人能不能從行事曆還原生活步調這個概念，又是另一個問題。此時，標題扮演重要關鍵，不只要點出生活步調和變速箱的相似處，而且要讓人知道畫面上所呈現的事物代表生活步調。這，跟圖四的國產香蕉廣告有很大的差別，原因就在抽象概念和轉喻上。



圖十一 以變速箱隱喻生活步調，以推論放慢腳步可以釋放更大能量

在研究限制上，本文以平面廣告為主，所得的結果在推論到電視或其他新媒體廣告時，應該有所保留。未來的研究可以分析這五種隱喻類型在其他媒體（如電視廣告）上的現況，有助於瞭解隱喻如何因媒體的特性，而有不同的面貌。此外，分析得獎廣告與一般廣告在這些隱喻類型的運用上是否有所差異，可以讓我們掌握優秀隱喻廣告的訣竅。

註釋

1. Forceville（1996）將隱喻廣告的表現形式分成「圖文隱喻」和「圖像隱喻」。圖文隱喻指的是兩個比較的事物透過圖文互動的方式呈現，例如圖像呈現美味的巧克力，標題寫著「黑色金塊」；我們其實沒有見到黑色金塊，而是透過文字，將畫面中的巧克力「視為」黑色金塊。圖像隱喻指的是兩個比較的事物皆呈現在圖像裡。其中，MP2（metaphors with two pictorially present terms）指的是兩個事物皆具體呈現，如圖四的「國產香蕉」廣告，可以清楚見到香蕉與瑞士刀，本文譯為「結合」。MP1（metaphors with one pictorially present term）本文譯為「替代」，指的是兩個事物其中一個具體呈現，另一個透過環境背景暗示，如圖二的 Savrin 汽車廣告以沙發隱喻汽車後座，我們其實沒有見到沙發，是透過照後鏡意會沙發的存在。圖像明喻指的是以左右對照的方式呈現兩個比較的事物。
2. Phillips 與 McQuarrie（2004）對於「隱喻含意」的分類，著眼於隱喻固然以「相似處」為主，但是在廣告裡，相似處還可以再細分。他們所謂的「相關」，意指兩個比較的事物皆跟某一件事有關，例如「某甲跟某乙一樣，都是老師」，在這裡某甲跟某乙的相似度其實很低，只限於都跟「老師」一職有關。所謂的相異，指的是雖然兩個比較的事物很像，但某個地方不一樣，例如「某甲跟某乙一樣都是好老師，只是一個研究做得好，一個教學做得好」。有一則龜甲萬醬油廣告，將產品與一個古董瓷碗放在一起，標題寫著「同樣超過三百年歷史。它，僅供觀賞；它，每日皆可賞味」，即是根植於相似處，比較相異處。
3. 本文的研究靈感是最近浮現。在 2005-2006 年指導研究生的過程中並未想到，所以本文不是當時有所保留、意圖事後將研究成果歸為已有的產物。本文沒有列共同作者，是因為研究目的和理論根據完全不同；而這，事關整個研究的價值，該生並無貢獻。有興趣的讀者請參考邱玉欽（2006）、邱玉欽與吳岳剛（2006），可以發現本文除了數據，絕大部分的文字、論述皆不相同。
4. 此處對於「域」的內容，是借用 Gentner 等學者對於「認知表徵」（Cognitive representation）的論述，他們以此解釋類比的運作。關於 Gentner 等學者類比理論的回顧和整理，請參考 Markman 與 Gentner（2000）；關於類比與隱喻的關係，請參考 Gentner 等人（2001）。
5. 明確地說，來源域（source domain）是指用來說明、解釋的事物或概念，目標域（target domain）是指被說明、解釋的事物或概念。以「養狗像結婚」為例，養狗是目標域，結婚是來源域。請見 Lakoff 與 Johnson（1980）。
6. 為了閱讀方便，此處引用 Phillips 與 McQuarrie（2004），以並置、結合、和替代等詞彙表示三種隱喻在圖像中的呈現方式。這三種方式，其實等同於 Forceville（1996）的圖像明喻、MP2、和 MP1（請參見註 1）。
7. 在廣告學門中，前人的研究大都未將「文字隱喻」視為一種表現形式，而且本文主要著

眼於抽象概念透過具象事物「轉喻」對於理解難易的影響，因此在分類、分析時將文字隱喻排除，實際進入統計運算的樣本數量是 770。

8. 感謝邱鈺婷提供這個絕妙的點子。

參考文獻

- 吳岳剛、呂庭儀 (2007)。〈譬喻平面廣告中譬喻類型與表現形式的轉變：1974-2003〉，《廣告學研究》，28: 29-58。
- 呂庭儀 (2006)。《隱喻廣告中隱喻類型與視覺表現發展之趨勢：1974-2003》。國立台灣科技大學設計研究所碩士論文。
- 邱玉欽、吳岳剛 (2006)。〈隱喻平面廣告中意義層面與表現層面現況研究〉，「國際平面與廣告設計研討會」，台中市。
- 邱玉欽 (2006)。《隱喻平面廣告中意義層面與表現層面現況研究》。國立台灣科技大學設計研究所碩士論文。
- Barcelona, A. (2000). Introduction: The cognitive theory of metaphor and metonymy. In A. Barcelona (Ed.), *Metaphor and Metonymy at the Crossroads: A Cognitive Perspective*, New York: Mouton de Gruyter.
- Forceville, C. (1996). *Pictorial metaphor in advertising*. London/New York: Routledge.
- Gentner, D., Bowdle, B. F., Wolff, P. & Boronat, C. (2001). Metaphor is like analogy, In D. Gentner et al (Eds.), *The Analogical Mind: Perspective from Cognitive Science*, Cambridge: The MIT Press.
- Gentner, D. & Markman A. B. (1997). Structure mapping in analogy and similarity. *American Psychologist*, 52(1), 45-56.
- Gibbs, Jr., Raymond W. & Bogdonovich, J. (1999). Mental imagery in interpreting poetic metaphor. *Metaphor and Symbol*, 14(1), 37-44.
- Kaplan, S. J. (1992). A conceptual analysis of form and content in visual metaphor. *Communication*, 13, 197-209.
- Kovecses, Z. (2002). *Metaphor: A Practical Introduction*, NY: Oxford University Press.
- Lakoff, G. (1987). Image metaphors. *Metaphor and Symbolic Activity*, 2(3), 219-222.
- Lakoff, G. & Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live by*, N.Y.: Harcourt Brace Jovanovich.
- Markman, A. B. & Gentner, D. (2000). Structure mapping in the comparison process. *American Journal of Psychology*, 13(4), 501-538.
- Morgan S. E. & Reichert T. (1999). The message is in the metaphor: Assessing the comprehension of metaphors in advertisement. *Journal of Advertising*, 28(4), 1-12.
- McQuarrie, E. F. & Mick, D. G. (2003). Visual and verbal rhetorical figures under directed processing versus incidental exposure to advertising. *Journal of Consumer Research*, 29, 579-587.
- Paivio, A. & Walsh, M. (1993). Psychological processes in metaphor comprehension and memory. In Ortony, A. (Ed.), *Metaphor and Thought* (2nd ed.). New York: Cambridge University Press.
- Phillips, B. J. & McQuarrie, E. F. (2004). Beyond visual metaphor: A new typology of visual rhetoric in advertising. *Marketing Theory*, 4 (1/2), 113-136.
- Phillips, B. J. (2003). Understanding Visual Metaphor in Advertising. In Scott, L. M. & Batra, R. (Ed.), *Persuasive Imagery: A Consumer Perspective*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.

A New Taxonomy of Metaphoric Advertisements and Analysis of Status Quo

Yueh-Gang Wu

Abstract

In light of some metaphor ads are hard to categorize, and previous study had found that ads concentrate on certain types when current similarity-based categorizations are used to discriminate metaphoric ad samples, this study takes “similarity” as a premise and shifts the focus to whether those constitute a comparison involving abstract concepts, which generates four types of variations including concrete to concrete, abstract to concrete, concrete to abstract, and abstract to abstract. In addition, ad forms of pictorial and verbo-pictorial are taken from other researchers and combined to produce eight types of metaphoric ads. By re-analyzing data gathered in previous study, the profiles of the eight categories are captured. These eight categories are reduced to five to form final taxonomy, which include Visual-comparison 48.6%, Imagination-comparison 16.9%, Metonymy-explanation 15.6%, Verbo-pictorial-explanation 11.9%, and Concept-transformation 7%. Finally, directions of future research are discussed.

Key words : Metaphoric advertisement, taxonomy, status quo

古畫的複製與再現—— 以動畫作品〈谿山之城〉為例

林晉毓

摘 要

水墨畫象徵著中國傳統的藝術精神，不論在技法或表現形式上，都有其獨特的藝術風格，而畫家運用筆墨皴染寄情於山水丘壑，或藉由紙絹材料與詩、書、畫的情感交融，無不彰顯出東方特有的情境美感。

整體而言，〈谿山之城〉藉由改編傳統繪畫之手法與 3D 電腦動畫的組合形式，透過畫面特有的筆墨皴染元素，將空間與時間的概念注入於動畫技術，以動態效果呈現出原本屬於平面的視覺經驗。因而，本創作大膽提出水墨空間與虛幻的想像世界得以彼此交融，藉此新的造境觀念重新詮釋古畫，並賦予傳統影像再現的精神意涵。

關鍵字：谿山行旅圖、電腦動畫、水墨動畫、傳統與創新、影像再現

壹、緒論

隨著科技的進步，藝術的表現形式日趨多樣，而以複製與再現之創作手法為主的藝術作品亦日趨成熟，藝術家們運用不同的表現手法，將原有作品重新的進行詮釋，並顛覆其原有的意涵，以創作出新的藝術作品，不但展現了藝術家的創意，更改變了觀眾判定藝術的價值觀。然而，為什麼要探討「古畫複製與再現」的議題呢？主要在於思考如何運用複製與再現的創作觀念，重新的對於傳統古畫賦予意義，並將此觀點作為其創作的新手法。

近年來由於東方美學逐漸於國際間受到重視，使得許多本土藝術家因創作所需於藝術作品中，添加具有東方意涵的符號元素，凸顯了東方文化所具有的獨特風格。相對於現代媒材的創新發展，例如在動畫的領域裡，因其思潮源自於歐美國家，所以台灣的動畫創作者，無論在製作方式與風格呈現上，多半受到歐美動畫的影響。再者，加上台灣早期的動畫產業多屬於代工角色，也使得台灣的動畫製作，遲遲無法走出自己的風格。

個人認為，從東方傳統名畫作為出發的藝術表現，不僅可以喚醒世人對故有文化的省思，亦可在新世代之觀點上賦予嶄新的詮釋。在〈谿山之城〉動畫創作中，一方面藉由電腦動畫的技術，重現北宋畫家范寬所畫的〈谿山行旅圖〉，使觀者神遊於古畫之中；另一方面以改編情節的敘述方式賦予該畫新的意涵，以不同的觀點詮釋此畫幅，試圖在傳統繪畫與現今動畫藝術中，展現創意動畫的發想。

貳、「複製與再現」的創作思維

「複製與再現」指的是對原有藝術作品進行重新的詮釋，除了更深入了解原創者的創作意涵之外，更重要的是對原有作品的再次加值，進而再創另一層次的藝術意涵。而此種創作方式於中西藝術裡皆時有所見，以下就以中西繪畫藝術裡「複製與再現」的創作思維進行探討：

一、中國繪畫裡「臨摹」的創作意涵

「臨摹」指的是對原畫幅進行模仿與複製的過程，是對於原畫者與畫幅一種學習與借鑑的方法，在中國繪畫裡尤其常見。

中國繪畫主要的表現方法包括筆法、墨法、皴法等筆墨技法，歷經各朝代長時期的累積，發展出不同的表現風格、形式與屬於該時期特有的繪畫傳統。臨摹前人的畫幅時，不僅是在學習前人的繪畫技巧，更重要的是在於能夠對整個繪畫的傳統與歷程，有更深入的認識與了解，更清楚整個繪畫藝術的發展概況，進而從臨摹的過程中，逐漸培養出自己獨特的風格。因此，古人在總結中國繪畫的學習步驟時即指出，「先以古人為師，再以造物為師，最終當以心為師」。由此可見，臨摹在中國繪畫的學習過程中，是佔有相當重要的意義。崔曉東（2004）指出：臨摹是學習山水畫最主要的途徑與方法，也是山水畫學習最重要的內容…，通過臨摹可以了解和體會什麼是中國畫的傳統，中國畫傳統的精神、精準是什麼，了解體會傳統的美學思想和中國畫的藝術規律、創作規律。

北宋畫家范寬為中國繪畫史上傑出的畫家之一，更與董源、李成被譽為「北宋三大家」。

其喜畫山水，始師李成，又師荆浩，既乃嘆曰：「與其師人，不若師諸造化（國立故宮博物院，1983）。」范寬經由臨摹與學習前人的繪畫技巧後，繼而置身自然學習萬物之情，於是創造出其特有的「雨點皴」技法，開闢了自唐代以來所未見的山水畫風，而其特有的筆、墨、皴法，更成為後代習畫者爭相臨摹的對象。



圖一 董其昌倣范寬谿山行旅圖 冊頁（明董其昌倣宋元人縮本畫跋冊之二）

註：引自國立故宮博物院（1983）。范寬谿山行旅。台北：國立故宮博物院。

二、西方藝術中「現成物」的創作觀念

「現成物」（ready-made）的概念曾出現於達達主義的觀念論述中，指的是藝術家們在現有的藝術作品上，賦予新的創作概念，而產生與原藝術作品截然不同的新意涵。此種觀點的出現，不但對藝術作品提出了質疑，更顛覆了民眾對於藝術作品的原有認知，也為其後的許多藝術流派，間接造成了深遠的影響。

達達主義主要的代表藝術家為馬塞爾·杜象（Marcel Duchamp），他創新運用「現成物」的概念，將日常生活中一些極其平凡的事物，進行重整共構後再賦予簡單標題，完成了一件件以現成物為主的作品，其目的正是為了反諷藝術的神聖性。



圖二 L.H.O.O.Q

註：引自曾長生（2001）。現代藝術守護神—杜象（頁88）。台北：藝術家出版社。

杜象的現成物創作手法「藝術再現」，不但在當時受到極大的爭議與迴響，此種觀念更持續影響日後的許多藝術流派。擅長運用消費性文化為創作主軸的普普藝術（Pop Art），其所代表的是一種象徵著通俗、普及的藝術流派，藝術家擅長採集一般日常所熟悉的廣告與傳播元素，包含明星肖像、畫作、生活用品、新聞事件…等，運用拼貼、複製、絹印等技法，再現新的藝術思維，不但呈現出新的概念意涵，更帶給民眾全新的視覺驚艷。因此同樣喜歡使用現成物創作，也同樣以達文西〈蒙娜麗莎〉為創作元素的普普藝術家安迪·沃荷（Andy Warhol），將〈蒙娜麗莎〉畫作圖案化，並以絹印手法重新的複製呈現，不但吸引了觀眾目光，也提升了〈蒙娜麗莎〉畫作的知名度。



圖三 三十比一還好

註：引自黃中憲（譯）（2003）。蒙娜麗莎五百年（頁 192-193）。

台北：城邦文化事業股份有限公司。（Donald Sassoon, 2001）

自達達主義以來的「現成物」概念，不但對 50 年代的普普藝術產生影響，也造成其後更多藝術流派的變革。此種利用「現成物」來創作的藝術概念，歷經長時間下來的演變，從最早單純諷刺藝術的意涵，到後來對物質文明的批判，使「現成物」的創作觀點，逐漸整合成特有的藝術概念。時至今日的電腦多媒體時代，我們依舊可以看見「現成物」的概念，持續充斥於當代的藝術表現中，只是當初達達主義所使用的「現成物」，只是單純無意義的純粹反諷，而普普藝術乃至於當代藝術中所出現的「現成物」，往往隱含著某種藝術家所欲傳達的特定概念意涵，因此也形成了一股獨特的「複製與再現」風潮。

參、〈谿山行旅圖〉的畫面結構與以其作為藝術再現之作品分析

本創作源自〈谿山行旅圖〉的發想而來，進行創作之前，擬先分析此畫幅的結構及以其作為藝術再現之作品的創作思維，說明如下。

一、〈谿山行旅圖〉畫面結構分析

〈谿山行旅圖〉為北宋范寬所畫，依《宣和畫譜》記載：「范寬卜居終南、太華之間，

一心以造化為師，於山岩樹林間，危坐四顧，對景求趣造意，發之筆端，寫山之真貌而不取繁飾，卓然成為一家（王雲五，1936）。」



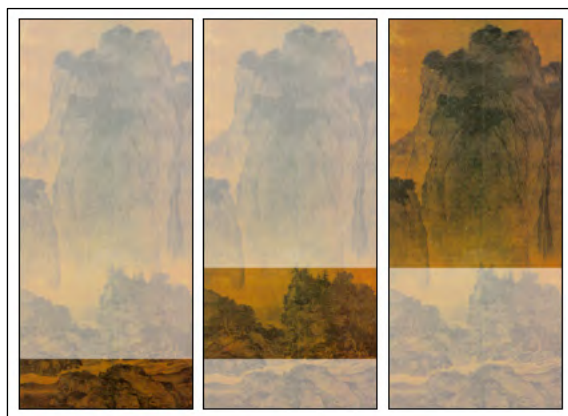
圖四 谿山行旅圖

註：引自何恭上（1996）。兩宋名畫精華（頁107）。台北：藝術圖書公司。

（一）〈谿山行旅圖〉透視視角分析

中國傳統的水墨畫，往往限於捲軸尺幅的寬大，使得畫家在作畫時會在畫紙上運用多個視角，呈現眼前景緻。郭禎祥教授（2001）指出：中西繪畫的空間表現，大致可歸納出兩種「觀看」方式，一者「固定視點」、一者「移動視點」。凡畫面所呈現的景物，是單一群聚的，或是皆在同一個凝視範圍內，即可判斷畫家是以「固定視點」的方式，表現瞬間的視覺印象；倘若畫面景物遼闊，超出凝視的範圍，便可以判斷畫家是以「移動視點」的方式，呈現一段時間觀看過程所獲得的視覺印象（陳兆復，1988）。

在〈谿山行旅圖〉中，范寬使用「移動視點」的方式來作畫。近景部分為畫面下方的小丘及後方一條留白的山路，視點落在比小丘略高的地方；中景部分為留白山路與後方較大的山丘，以及兩丘之間的溪口和樹叢閣樓，此時的視點比起近景略微提高；遠景的部分為畫面下方三分之一處往上，峻峭的山巖雄偉莊嚴地坐落其中，可以看見峻山的正面及山頂，因此畫家的視角是從與山平行，漸漸上升到比山還要高的地方。



圖五 谿山行旅圖近、中、遠景示意圖

註：修改自何恭上（1996）。兩宋名畫精華（頁 107）。台北：藝術圖書公司

（二）〈谿山行旅圖〉筆墨技法分析

水墨畫家使用毛筆、墨水於畫紙上作畫，運用特有的筆墨技法，勾勒出對物象的描繪，為中國繪畫藝術裡最基本的造形方式。所謂筆墨技法，包含了筆法與墨法，筆法指的是用線的方法，藉由不同的線條描繪物象的結構變化。墨法指的是用墨的程度，運用不同的墨色來表現物象的濃淡明暗。

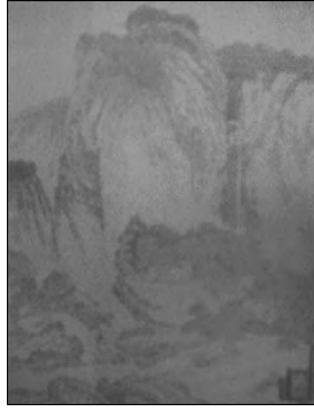
在〈谿山行旅圖〉中，范寬使用顫動濃厚的線條，來勾描堅硬的岩石峭壁，呈現出群峰交疊、雄偉渾厚的體積感，並佈滿皴法裡的「雨點皴」，不但描繪出山石表面凹凸有力的質感，也將華北地區地屬乾燥，雨水打落時多會形成點狀散開的特質呈現出來（顧炳星，1987）。范寬晚期習於自然，此畫幅即為其對自然景觀的精心之作。

二、以〈谿山行旅圖〉為複製再現之作品探討

北宋范寬所畫的〈谿山行旅圖〉是中國繪畫史上重要的畫作之一，不僅成為了許多畫家、藝評家們爭相學習與評論的對象，也是當代藝術表現中經常被用來再現的創作元素，其所代表的藝術背景與文化意涵，著實的對傳統與當代藝術都產生了深遠的影響。以下就以〈谿山行旅圖〉為複製再現的作品進行分析：

（一）梅丁衍作品〈國破山河在〉與〈向故宮致敬〉

1993 年，梅丁衍將代表中共政權的紅色色彩與長久以來一直存放於台灣故宮博物院的北宋名畫〈谿山行旅圖〉相結合，而完成作品〈國破山河在〉，藉此作品隱喻中共政權極欲覆蓋中國傳統文化的野心，及不放棄武力侵台的意涵。2005 年，他更利用描紅顯影的技術，在〈谿山行旅圖〉的主山上，鏤刻出「毋忘在莒」與「戒急用忍」的紅色字樣，完成了動態影像作品〈向故宮致敬〉，「毋忘在莒」為先總統 蔣公勉勵國人不要忘記光復大陸國土，「戒急用忍」則為前總統李登輝提醒國人對兩岸政策的處理原則。在歷時一分鐘循環播放的影片中，隱喻出不同時代的領導人，在兩岸問題間所呈現的不同處理態度。



圖六 國破山河在

註：引自呂小玲（1993）。梅丁衍作品集（頁 24-25）。台中：臻品藝術中心。



圖七 向故宮致敬

註：引自謝素貞主編（2005）。偷天換日—當·代·美·術·館（頁 99）。

台北：台北當代藝術館。

（二）韓湘寧作品〈兩岸行旅圖〉

1999 年起，韓湘寧開始運用范寬的〈谿山行旅圖〉來創作，首先勾繪出該畫幅的草樣，隨後遊走於兩岸各地，並在與其過去有關聯的地面上，利用該地面的紋理，拓印於〈谿山行旅圖〉的草樣上，完成了「台灣行旅圖」、「華北行旅圖」、「香港行旅圖」、「雲南行旅圖」等創作。

其在 2001 年高雄國際貨櫃藝術節的展覽中，將遊走各地後所完成的一系列「行旅圖」作品組合起來，懸掛在貨櫃的內部，並於貨櫃外部拓印上各地的井蓋圖案，象徵通關時所

蓋上的關印，藉此巧妙將「行旅」的概念與貨櫃「運行」的作用結合起來，完成「兩岸行旅圖」的裝置創作。

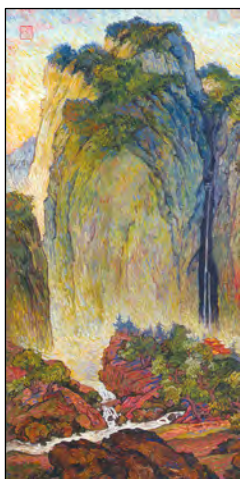


圖八 兩岸行旅圖

註：引自黃于珊（2002）。2001 高雄貨櫃藝術節（頁 42-43）。高雄：高雄市立美術館。

（三）張宏圖作品〈范寬-梵谷〉

2003 年，張宏圖借用印象派畫家梵谷所特有的筆觸與色彩，重新詮釋了范寬的〈谿山行旅圖〉，使原本黑白水墨繪畫呈現出豐富的強烈色彩與明暗對比，此種在中國水墨藝術中不曾出現的繪畫元素，在其巧妙結合下呈現出「中體西用」的藝術新思維。



圖九 范寬—梵谷

註：引自謝素貞主編（2005）。偷天換日—當·代·美·術·館（頁 91）。

台北：台北當代藝術館。

綜合上述，范寬所畫的〈谿山行旅圖〉運用特殊筆法描繪出山石的質感，以及利用不同視點呈現了三遠的效果，都對後世各個藝術領域造成了深遠的影響。今日，藝術的創作形式日趨多樣，以〈谿山行旅圖〉為創作藍圖的再現作品中，不論是暗示了兩岸的政治情勢，或是詮釋出各地的行旅經驗，都是創作者從傳統繪畫的元素中，體會與增加出新的視覺經驗與創作觀念。

肆、〈谿山之城〉動畫藝術之創作分析

〈谿山之城〉為一部 3D 電腦動畫藝術創作，不僅於三度的空間中建置了一個如同〈谿山行旅圖〉般的山水景觀，更於其內虛擬了一個想像的空間，以構成整個創作的故事架構。

一、創作觀念

水墨藝術象徵著中國傳統的繪畫藝術，不論是在風格與表現技法上，都有著濃厚的東方色彩，是屬於傳統藝術裡極具重要的一項藝術形式。然而，隨著時代的進步與多元，數位化的表現手法不斷出現，充斥在當今的藝術領域中，一方面增添了許多新的藝術表現風格，一方面也為傳統藝術進行了數位化，再現與加值許多傳統的藝術作品。如今，許多藝文單位亦積極努力進行藝術品的加值計畫，期望運用更新穎與便捷的方式，呈現藝術的多樣性，讓民眾能夠更直接欣賞及參與到傳統藝術的價值。

〈谿山之城〉即是運用新興的電腦動畫創作手法，重新呈現出北宋范寬所畫的〈谿山行旅圖〉，希望藉由新的技法與筆者的想像空間，再次構思出不同於原有思維的藝術作品，讓原畫幅能夠有嶄新的呈現樣貌。然而，為什麼會選擇〈谿山行旅圖〉的山水景緻作為本創作之源起構思呢？說明分述如下：

（一）古畫的圖像啟發

在中國傳統的水墨繪畫裡，畫家在平面的紙張上表現人物、山水之美，往往於筆墨間，流露出的是深遠的情感意境，或運用不同的墨色，來營造豐富的層次；或運用大量的留白，帶給觀者無限想像的空間。因此，在水墨畫的藝術中，畫家於作畫時所欲抒發的情感，與觀者在觀看時雖為同一幅畫作，卻不見得會在同一媒材中獲得同樣的感動。

經由文獻探討了解范寬繪製〈谿山行旅圖〉的心境與詮釋觀點後，筆者仍覺得此畫於表象之外應可以有不一樣的故事內容，或許在山林的背後，或許在雲霧的深處，可能存在另一個想像空間或截然不同的虛幻世界，等待觀者深入尋訪，於是在發想過後，決定加入筆者的聯想空間，並改變立軸的觀看模式。不過，異於傳統欣賞畫作的角度，如陳兆復（1988）指出：中國畫家作畫時，並不是站在某個固定的觀點上來觀察或描繪在特定視野之內的事物，中國畫家往往是邊走、邊看、邊想，對描繪對象的各個方面作了觀察之後，或勾描一些草圖，然後離開對象，大都是根據形象記憶進行創作。此觀點正好可與中國山水繪畫藝術所欲達到的「可居、可觀、可遊」的概念相呼應。

因此，筆者運用電腦動畫的技術，企圖將這幅北宋時期的山水名畫，用現今的電腦科技予以數位化、立體化，賦予此畫另一個詮釋的角度。再者，藉由電腦動畫此一新興媒材的特性，企圖帶領觀者深入於畫中世界，或許畫中的世界未必只是單純的水墨世界，也或許畫中的想像世界未必一定需要全然合乎現實，並且透過數位化影像與動畫擬真的結合，相信可以改變以往對於傳統畫作的既有觀念，體驗不同以往的想像空間。

（二）3D 電腦動畫之應用

中國傳統的水墨繪畫，畫家運用不同筆墨技法來營造出畫面的層次感，使觀者在欣賞

畫作時，能夠在平面之上感受到立體的空間深度，也由於畫家在作畫時，通常是呈現一段時間裡的觀看結果，因此在水墨的畫作中，也會令人感受到時間延續的視覺效果，此兩項特點即為中國繪畫裡重要的表現特色。而在當代的藝術表現中，電腦動畫裡所具有的空間與時間特性，已成為一項重要的視覺元素和創作特色，讓當代藝術的表現手法能夠呈現更多樣的面貌。

此外，電腦動畫最吸引人的地方，在於它能夠帶領觀者進入既虛幻又真實的想像空間，藉由鏡頭的運行，探索存在於此空間裡的漫遊可能。換言之，〈谿山之城〉動畫的創作手法，即運用電腦動畫來營造出水墨繪畫的山水空間，藉由動畫裡的鏡頭運行，帶領觀者穿梭遊覽畫中山水的不同面向，不但讓觀者能夠更深入地體驗山水之美，更能使傳統水墨繪畫中的時間與空間感在重新詮釋後，得到不同的呈現效果。

（三）傳統與創新

二十世紀以後，隨著經濟產業的蓬勃發展，各國間的經貿往來頻繁，也增進了藝術上的交流機會，不但讓傳統水墨的表現形式日趨多樣，更促使了現代水墨繪畫的出現，不論在創作手法、表達內涵與呈現形式等方面，都力求突破固有窠臼。尤其在今日數位化的時代裡，水墨藝術結合科技的創作表現更迎合了時代的趨勢。

因此，在〈谿山之城〉動畫藝術創作中，試圖以傳統的水墨繪畫〈谿山行旅圖〉為藍圖，運用現代科技中的電腦動畫加以製作，將傳統畫作重新以動態的形式呈現，並於虛擬的山水間置入不同故事情節，以動畫短片的形式呈現原有平面畫幅，為此傳統藝術開闢了新的視野。

至於在創作此部動畫時，筆者不僅是運用動畫技術重新呈現出了谿山的景緻，更延伸想像的空間進入了畫幅之中，在山林與群山之外，幻想隱藏著一個製造煙火火藥的虛幻空間，使得動畫所呈現出的谿山景緻多了一個不同的觀賞樣貌。然而，為何會在安靜的畫幅之中加入一個如此震撼的煙火情節呢？主要想法，分述如下：

1.宋代的科技發明

宋代在中國歷史上是一個文明發達的時代，有著許多新的發明問世，而火藥就是其中一項。因此，筆者在此幅屬於宋代的畫作之中，加入了此項關於當時的科技產業，不僅合乎了時代背景，也讓此畫幅的意涵得以順利延伸。

2.創作中的高潮點

靜態的山水景緻與動態的爆破畫面，在視覺上無疑形成一個極大的對比。在谿山的群峰之外，加入了一個釋放煙火的場景，由一步步逐漸完成的煙火火藥，到最後絢麗綻放在整個夜空，都構成了在此部動畫中的一個高潮點。

3.爆破聲響的空間效果

在〈谿山行旅圖〉的畫幅中，層層群峰與樹林結構形成了極深遠的空間層次，給予觀者一種氣勢壯闊的視覺感受。因此在動畫影片中，期望藉由煙火爆破所產生出來的轟轟聲響，能夠震撼出整個畫面的壯闊感，讓整部動畫也能夠擁有更深遠的空間效果。

綜合上述，在〈谿山之城〉動畫藝術創作中，主要觀念是藉由擬真與虛幻此兩種不同的動畫呈現風格，重新詮釋了北宋范寬的〈谿山行旅圖〉，讓東方的風格與西方的技術交織出全新的水墨動畫藝術創作，不僅是一項新的藝術挑戰，相信也刺激了許多傳統藝術不一樣的創作思維。

二、創作呈現

〈谿山之城〉打破了傳統水墨畫橫幅或直幅的靜態觀看模式，讓觀者能夠欣賞到動態的山水景緻，並將其視線順著藤蔓的延伸，引導至樹叢外的半空中，隨後進入一個虛幻的想像空間，在歷經了一場黑夜裡的絢麗煙火後，穿過了雲霧又回到山水景緻之中，並且隨著鏡頭緩緩的向外拉伸，逐漸浮現出完整的〈谿山行旅圖〉畫作。

（一）故事內容

故事由一個山水景緻劃開序幕，歷經了水池、蓮葉、魚等…，出現了〈谿山行旅圖〉畫幅中的兩位旅人與四頭驢子，在觀看驢子一會兒後，發現一個個機械夾子正順著樹叢間的藤蔓，向下快速的運送煙火火藥到驢子身上，隨後又快速的向上離去，跟隨著其動線不斷的向上爬升後，不知不覺進入了一個虛幻的空間，一座飄浮於空中的島嶼房屋出現在眼前，並隨著鏡頭深入了房屋之中。

在穿過了一片濃霧與長廊後，出現一條製造火藥的輸送帶，許多機具正忙碌的製作著煙火火藥，從裁紙、塑形、上色、填藥，到最後畫龍點睛般的完成一個個火藥，可以看見其有條不紊的全自動生產過程，而完成後的火藥藉著砲台發射出去，在黑暗的天空中綻放出五彩絢麗的煙火，照耀了整個夜空。

隨著煙火的綻放與消散之後，鏡頭也緩緩的往下帶，可以發現一顆顆火藥，其實是從飄浮於空中的島嶼房屋所發射出來的，並且不只一座島嶼房屋，而是有許多座島嶼房屋所構成的一個小城鎮，漂浮在黑暗的夜空中。

歷經了煙火與城鎮後，鏡頭繼續緩緩的往下帶出〈谿山行旅圖〉畫幅中的山水景緻，經過山壁、瀑布、樹叢後，驢子與旅人又出現在眼前，旅人在驢子身上插上了一枝寫著汴京的旗幟後，隨即出發要將煙火火藥送達該地，以作為其慶典之用。最後鏡頭向外帶，所有的景緻、旅人、驢子等也漸漸的融入了畫中，結合出完整的〈谿山行旅圖〉畫作。

（二）故事結構

〈谿山之城〉動畫創作的故事結構，主要可分為起、承、轉、合四個階段，說明如下：

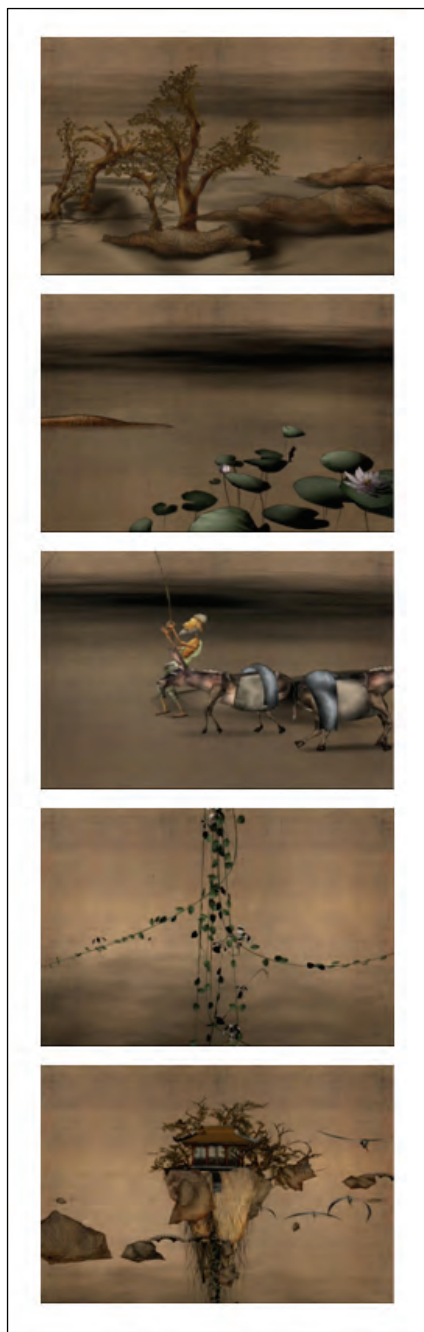
起的階段：畫面浮現出一片山水景觀，鏡頭引導觀者視線歷經岩石、樹木、蓮葉等，接著出現了驢子與旅人，並發現進入虛幻世界的機械夾子，正夾著一個個火藥來到驢子的身上。

承的階段：跟隨機械夾子順著樹叢間的藤蔓，來到了漂浮於空中的虛幻世界，並進入一座空中的島嶼房屋。

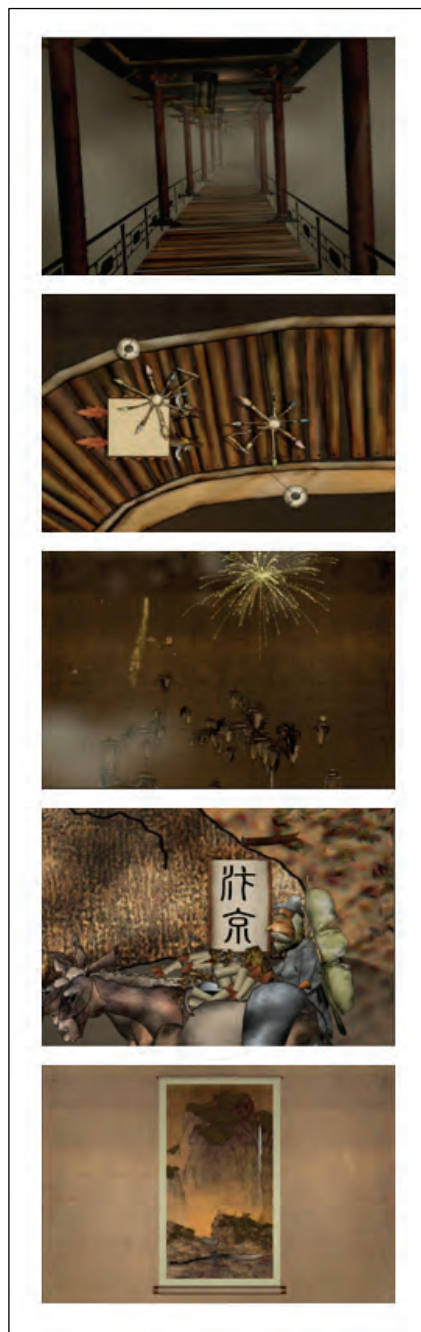
轉的階段：進入房屋之後，發現製作煙火火藥的工廠，許多機具正在一條輸送帶上忙碌的製造著火藥，隨後射向夜空，綻放出五彩絢爛的煙火。

合的階段：畫面隨著旅人與驢子前進汴京城的時候，順勢的向外拉出，並且所有的山水景物結合成了〈谿山行旅圖〉畫幅，而此時，故事也漸漸的進入了尾聲。

(三) 作品擷圖



圖十 〈谿山之城〉擷圖



圖十一 〈谿山之城〉擷圖

伍、結論與建議

水墨繪畫代表著中國傳統的繪畫藝術，然而隨著世界各國間頻繁的交流，藝術的表現形式也越來越多樣化，因此，如何能在二十一世紀這個多媒體藝術蓬勃發展的時代裡，再創水墨藝術的精神，相信是有興趣的創作者所將思考之課題。〈谿山之城〉即是以電腦動畫的形式，重新詮釋傳統的水墨藝術，運用了新的創作手法進行製作，為傳統繪畫開闢了嶄新的藝術價值。而本創作經過研究與製作，對於重新詮釋古畫後的水墨動畫創作，歸納出了以下兩點的成果發現，分述如下：

一、動畫技術呈現多樣的水墨繪畫

傳統的水墨繪畫採用多點透視的表現形式，傳達出文人山水的空間意涵，往往於同一畫幅之中，出現了許多不同的透視視點，雖然單獨觀看個別的物件是合理的，但整體而言卻有不同的透視產生，這也形成了水墨藝術裡的一種獨特風格，因此觀看畫幅時，雖為靜態的畫作，卻因為不同的透視結構，產生不同的視覺動線，而此也呼應了中國繪畫裡「可觀、可遊、可居」的繪畫觀念。

電腦動畫採用的是西方繪畫中的單點透視方式，也就是在單一的畫面中，只可能存在單獨的一個透視點，場景中的所有物件都依據著唯一的透視點，排列在不同的位置上，在合理的狀況下是不可能表現出水墨畫裡遠、中、近景不同視角的空間效果。

此外，在〈谿山之城〉動畫藝術創作中，由於大部分的物件是採用平面的造形，因此在透視問題上就會單純變成只是單一面向的問題，如此一來，將〈谿山行旅圖〉的遠、中、近景，個別調整其大小、位置、角度，原本遠方的物件合理的狀況下是比較小的，但刻意將其放大，再配合平面物件上的貼圖繪製，即可在視覺上達到與原畫幅相同的空間透視。最後配合動畫裡的時間元素，即可產生動態的山水景緻，也達到水墨藝術在動畫空間中的一種「可觀、可遊、可居」的視覺效果。

二、想像空間為藝術作品開闢新的生命

在進行〈谿山之城〉動畫藝術的創作前，筆者先就過去曾將水墨畫作運用動畫形式呈現的作品進行分析，但卻發現在大部分的作品中，多半著重於技術性的研究探討上，單純的運用動畫技法重現出原畫幅。

然而，電腦動畫最吸引人的地方，在於它能夠將許多不可能的情境呈現出來，更可以依據不同創作者的想像力，而展現出多采多姿的動畫面貌。就如今日的電影產業，也就是因為電腦動畫的加入，滿足了觀眾的視覺享受，使觀眾可以隨著鏡頭飛天遁地，見識到所有不可能的景象。因此，電腦動畫只是一門技術，豐富的想像力才是動畫創作的精神價值。

在〈谿山之城〉動畫藝術的創作中，筆者於山水間置入了一個自己想像的空間，是一個超乎現實的虛幻畫面，隨著動畫鏡頭的運行，觀者不僅欣賞到與原畫幅相似的藝術面貌，更可以在虛幻的場景中，思考到不一樣的精神意涵。而此為筆者的想像空間，是一個煙火火藥的絢麗畫面，然而，不同的觀者或許可以想像不同的虛幻空間，這也正是動畫藝術迷

人的價值所在。

動畫藝術雖然源自於西方，卻也在東方藝術中產生了極大的影響，不論是台灣或是中國大陸的創作者，都期望能夠在這個藝術領域中，探尋屬於東方文化的可能。西方與東方，這個原用以區分地理位置上的相對名詞，卻著實蘊育出了兩種截然不同的藝術文化，西方藝術的狂放或東方藝術的內斂，兩者交織而成多元藝術的表現形式。如今，科技的不斷進步，也是動畫產業蓬勃發展的世代，如何能夠在這個以西方為首的藝術領域中，創造出屬於東方色彩的動畫藝術，相信是動畫創作者所共同努力的目標。

參考文獻

1. 王雲五，1936，**宣和畫譜**，台灣商務印書館，台北，291-292。
2. 呂小玲，1993，**梅丁衍作品集**，臻品藝術中心，台中，24-25。
3. 何恭上，1996，**兩宋名畫精華**，藝術圖書公司，台北，107。
4. 黃于珊，2002，2001 **高雄貨櫃藝術節**，高雄市立美術館，高雄，42-43。
5. 黃中憲（譯），（2003），**蒙娜麗莎五百年**，城邦文化事業股份有限公司，台北，192-193。（Donald Sassoon，2001）
6. 國立故宮博物院，1983，**范寬谿山行旅**，國立故宮博物院，台北，1。
7. 陳兆復，1988，**中國畫研究**，丹青圖書有限公司，台北，23。
8. 郭禎祥，2001，**藝術教育多媒體教學研究與設計**，田園城市文化事業有限公司，台北，96。
9. 崔曉東，2004，**山水畫的臨摹與寫生**，河南美術出版社，鄭州，1。
10. 曾長生，2001，**現代藝術守護神—杜象**，藝術家出版社，台北，88。
11. 謝素貞主編，2005，**偷天換日—當·代·美·術·館**，**台北當代藝術館**。顧炳星，1987，**如何教中國山水畫**，國立台灣師範大學中等教育輔導委員會，台北，76。

The reproduction and representation of ancient Chinese paintings -- Taking “Castle Beyond a Mountain” for an Example

Lin Chin-Yu



Abstract

Ink painting, distinctive in its techniques and forms, symbolizes the spirit of traditional Chinese art. With ink and brush, artists play with the skills of Ts'un and coloring so as to give expressions of their feelings in the landscapes of their paintings. The use of paper and silk and the interplay of poetry, calligraphy and painting instill into ink painting a unique oriental aesthetic sentiment.

On the whole, through an adaptation of traditional Chinese painting with computer animation and the presentation of Chinese painting skill called “Ts'un,” “Castle Beyond a Mountain” instills the concept of time and space into animation techniques, infusing moving effects into two dimensional visual experience of painting. Hence, the creation work presents a virtual world in which the space of water and ink mingles with the imaginary world. In an innovative sense of creative vision, the work reinterprets the visual experience of traditional Chinese painting and represents traditional images with modern significance.

Key words : “Travelers Among Mountains and Streams,” Computer Animation, Water and Ink Animation, Tradition and Innovation, Image Representation

從清代臺灣文獻看原住民酒歌與飲酒文化

黃玲玉

摘 要

臺灣是個典型的移民社會，發展至今，人口結構依移民先後次序以語言系統分類，主要可分為原住民、福佬系、客家系，以及民國三十八年後跟隨國民政府遷臺的中國各省的新住民四大類，而本文所要敘述的是原住民部分。

所謂「酒歌」乃樂曲與酒有關之歌曲。臺灣原住民酒歌發展至今，可包含作者不明屬傳統民謠之酒歌，與有固定詞曲作者屬創作歌謠之酒歌兩大類，而後者數量遠較前者豐富很多。

本文有關「清代臺灣文獻」，將其設限於《臺灣文獻叢刊》。臺灣原住民音樂之研究，日治時期以前只見文字資料，並未留下樂譜、影音資料，由於本文研究範圍限定在清代，因此只能作有關傳統民謠文字資料方面之研究，無法涉及音樂本體之研究。

本文將分成所引用之清代臺灣文獻、清代臺灣文獻中所見原住民之酒名、清代臺灣原住民酒歌、清代臺灣原住民之飲酒文化數部分，來探討清代臺灣原住民之酒歌與飲酒文化。

關鍵字：清代臺灣文獻、臺灣原住民、傳統民謠、酒歌、飲酒文化

前言

飲酒是臺灣的文化之一，長期以來筆者有感於臺灣不論任何族群，都有豐富的酒歌，但卻極少見有關酒歌之相關研究，因而有著想一窺究竟之期待。在資料蒐集過程中，更驚覺臺灣不論任何族群之酒歌，都比想像的要豐富很多，尤其是福佬系酒歌，因此筆者在「亞太民族音樂學會第十屆國際會議¹」上，首次發表〈臺灣福佬系酒歌初探〉一文，此為第一篇有關臺灣酒歌之研究。

所謂「酒歌」乃樂曲與酒有關之歌曲。臺灣原住民酒歌發展至今，可包含作者不明屬傳統民謠之酒歌，與有固定詞曲作者屬創作歌謠之酒歌兩大類，而後者數量遠較前者豐富很多。有關臺灣原住民音樂之研究，日治時期以前只見文字資料，並未見有樂譜、影音資料留下，由於本文研究範圍限定於清代，因此只能作有關傳統民謠文字資料方面之研究，無法涉及音樂本體之研究。

本文有關「清代臺灣文獻」，將其設限於《臺灣文獻叢刊》，採用大通書局根據「臺灣文獻叢刊」309種及提要1種，重新分類彙編成九輯的《臺灣文獻史料叢刊》為依據。²

本文將分成所引用之清代臺灣文獻、清代臺灣文獻中所見原住民之酒名、清代臺灣原住民酒歌、清代臺灣原住民之飲酒文化數部分，來探討清代臺灣原住民之酒歌與飲酒文化。

臺灣原住民清代統稱為「番³人」，因此清代臺灣文獻中處處可見「番語」、「番俗」、「番社」、「生番」、「熟番」等專有名詞。今為對原住民表以尊重，已不用「番」字，本文行文中也盡可能以「原住民」稱之，不以「番」稱之，然少部分地方仍會使用到上述名詞。但如為引文與參考書目，則以尊重原著為原則。

另本文所謂的平埔族、高山族，非今官方法定的14個族群⁴，而是指今學術界普遍認同的分類方式之族群。

一、所引用之清代臺灣文獻

《臺灣文獻叢刊》，為臺灣銀行經濟研究室出版物之一，在周憲文先生主持下，從事編印。其創刊旨趣，認為「研究歷史，一要有史料，二要有史觀；前者賴有公開資料的風氣，後者得憑個人獨特的修養。…堅信個人的能力畢竟有限，資料的公開是學術進步的前提條件。由於此一信念，…印行《臺灣文獻叢刊》，拿清代有關臺灣的私人著述（特別是未經印行的抄本）編彙問世。這一工作，對於臺灣研究者，毫無疑義，有其必要。…」（吳幅員，1977：1）。其蒐集範圍，「初以『拿清代有關臺灣的私人著述』為範圍，而以對臺灣研究者提供資料為目的。約而言之，要以『臺灣』為中心。…亦有進者，…。因此，本期刊提供與搜輯之範圍，自非臺灣之內涵所局限，要亦外延至歷史與地理上輻射之所及。…」（吳幅員，1977：1-2），此乃筆者選擇以《臺灣文獻叢刊》作為研究清代臺灣原住民酒歌與飲酒文化之文獻的原因。

根據《臺灣文獻叢刊 309 提要》所載，「《臺灣文獻叢刊》之編印，自民國四十六年（1957）六月創刊以來，至民國六十一年（1972）十二月止，共出至 309 種，計 595 冊、4871 萬字。」（吳幅員，1977：2、105），由於數量龐大，加上大量的文言文詞句，筆者不敢說毫無遺漏，但至少筆者所找到與「酒」有關之文獻，至少有以下 57 種⁵（表 1）。

表 1 中由於部分文獻沒有有關年代之記載，其年代乃筆者依據其「弁言⁶」或「序」之內容而來的；至於「西元」記年部分，乃筆者自行換算而來的。「空白欄」表「沒記載」或「不詳」。

表 1 與酒有關之清代臺灣文獻

書 名	纂輯者	年代（年號）	西元（年）
治臺必告錄	丁曰健	同治六年	1867
東瀛識略	丁紹儀	同治十二年 ⁷	1873
重修臺灣縣志（全）	王必昌	乾隆十七年	1752
臺灣三字經	王石鵬	光緒二十六年	1900
重修鳳山縣志	王瑛曾	乾隆二十九年	1764
番社采風圖考	六十七	乾隆十二年 ⁸	1747
小琉球漫誌	朱仕玠	乾隆三十一年 ⁹	1766
海東札記	朱景英	乾隆三十八年	1773
島夷誌略（摘錄）	汪大淵	（元）順帝至正 ¹⁰	1341-1368
閩海贈言	沈有容	萬曆四十五年	1617
苗栗縣志	沈茂蔭	光緒二十年	1894
續修臺灣府志（下）	余文儀	乾隆三十九年 ¹¹	1774
臺灣番事物產與商務 ¹²	李讓禮	同治七、八年間	1868-1869
臺風雜記	佐倉孫三	光緒二十九年	1903
臺灣紀事 ¹³	吳子光	光緒九年	1883
重修臺灣府志（全）	周元文	康熙五十七年	1718
諸羅縣志	周鍾瑄	康熙五十六年	1717
彰化縣志	周璽	道光十六年 ¹⁴	1836
重修臺灣府志（上）、（下）	范咸	乾隆十二年	1747
臺東州采訪冊	胡鐵花 ¹⁵	光緒二十年	1894
噶瑪蘭志略	柯培元	道光十七年	1837
裨海紀遊	郁永河	康熙三十六年	1697
雲林縣采訪冊	倪贊元	光緒二十年	1894
臺灣府志	高拱乾	康熙三十五年	1696
赤嵌集	孫元衡	康熙四十七年 ¹⁶	1708
清稗類鈔選錄	徐珂	（清 ¹⁷ ）	
臺陽見聞錄	唐贊袞	光緒十七年	1891

恆春縣志	屠繼善	光緒二十年	1894
臺灣詩乘	連橫		
臺海使槎錄 ¹⁸	黃叔瓚 ¹⁹	乾隆元年	1736
臺灣生熟番紀事	黃逢昶	光緒十一年	1885
鳳山縣志	陳文達	康熙五十九	1720
淡水廳志	陳培桂	同治十年	1871
噶瑪蘭廳志	陳淑均	咸豐二年 ²⁰	1852
臺海見聞錄	董天工	乾隆十八年	1753
諸蕃志	趙汝适	(宋 ²¹)	
蠡測彙鈔	鄧傳安	道光十年	1830
臺陽筆記	翟灝	嘉慶十六年 ²²	1821
苑裏志	蔡振豐	光緒二十三年	1897
新竹縣志初稿	諸家	光緒二十四年	1898
清代琉球紀錄續輯	諸家	乾隆二十九年	1764
樹杞林志	諸家	光緒二十四年	1898
臺灣輿地彙鈔	諸家	康熙一道光年間	
臺灣詩鈔 ²³	諸家		
臺灣雜詠合刻	諸家	光緒八年	1882
臺灣關係文獻集零 ²⁴	諸家		
重修福建臺灣府志(全)	劉良璧	乾隆七年	1742
廣陽雜記選	劉獻廷	(明、清) ²⁵	
臺游日記	蔣師轍	光緒十八年 ²⁶	1892
清一統志臺灣府	穆彰阿、永瑤 ²⁷	道光二十二年	1842
鳳山縣採訪冊	盧德嘉	光緒二十年	1894
續修臺灣縣志	謝金鑾	道光三十年 ²⁸	1850
臺灣海防並開山日記	羅大春	光緒元年	1875
安平縣雜記 ²⁹			
清職貢圖選 ³⁰		乾隆十六年	1751
福建通志臺灣府		同治十年	1871
嘉義管內採訪冊 ³¹		光緒二十四年	1898

二、清代臺灣文獻中所見原住民之酒名

表 1「清代臺灣文獻」中，有關原住民酒名或與酒有關之名詞，記載並不多，僅見於《臺海使槎錄》、《諸羅縣志》、《彰化縣志》、《重修福建臺灣府志》（全）、《臺陽見聞錄》、《東瀛識略》、《重修臺灣府志》（上、下冊）、《噶瑪蘭廳志》、《海東札記》、《裨海紀遊》、《續修臺灣府志》（下冊）、《重修鳳山縣志》、《鳳山縣採訪冊》、《廣陽雜記選》、《臺灣輿地彙鈔》、《恆春縣志》、《臺東州採訪冊》、《雲林縣採訪冊》、《小琉球漫誌》等。以下將根據這些書，分成「從酒的種類與釀造而言」、「從原住民方言（番語）之記載而言」兩部分，來敘述清代臺灣原住民之酒名。

以下所有表中「內容欄」所呈現的內容與標點符號，由於各書不盡相同，因此以出書年代最早者為依據。黃叔璥《臺海使槎錄》（1736），對原住民音樂有詳細的敘述，這是他從實地調查經驗中所得，因此肯定其資料來源的真實性。更值得重視的是，此後出版的許多同類著作都不斷的引用它，甚至抄襲，可見此著作之重要性，如六十七《重修臺灣府志》（1747）、余文儀《續修臺灣府志》（1774）、王瑛曾《重修鳳山縣志》（1764）、朱景瑛《海東札記》（1772）、陳培桂《淡水廳志》（1871）、沈茂蔭《苗栗縣志》（1894）等，所刊的原住民音樂資料，全出自《臺海使槎錄》（許常惠主持，2000：下冊Ⅱ）。因此以下表中如「書名欄」有《臺海使槎錄》者，乃以《臺海使槎錄》中所使用之內容與標點符號來呈現。另《彰化縣志》與《諸羅縣志》在標點符號或用字上，常見有較大的差別，筆者以為《諸羅縣志》較佳，故也部分採其版本。

（一）從酒的種類與釀造而言

1. 「姑待酒」與「老勿酒」

從酒的釀造中，知臺灣原住民傳統、專有的酒之種類與釀造方式有兩種，文人訴諸文字以「姑待」（姑待酒）與「老勿」（老勿釀）等稱之（表 2）。但從表 6（與酒有關之原住民方言擬音漢字）中知，「姑待」與「老勿」為原住民方言之擬音漢字。

表 2 「姑待酒」與「老勿酒」

酒名	書 名	頁碼	內 容	備 註
姑待酒	臺海使槎錄	95	酒凡二種：一春秬 ³² 米使碎，嚼米為麴 ³³ ，置地上，隔夜發氣，拌和藏甕中，數日發變，其味甘酸，曰姑待。	卷五·番俗六考 北路諸羅番一 飲食
		100	酒二種：一用未嫁番女口嚼糯米，藏三日後，略有酸味為麴；春碎糯米和麴置甕中，數日發氣，取出攪水而飲，亦名姑待酒。	卷五·番俗六考 北路諸羅番二 飲食
	諸羅縣志	157	搗米成粉，番女嚼米置地，越宿以為麴，	番俗·飲食
	彰化縣志	298	調粉以釀，沃以水，色白，曰姑待酒；味微酸。	番俗·飲食
	重修福建臺灣府志（全）	103	釀酒以米置口中嚼爛，藏於竹筒，不數日而酒熟，名曰「姑待酒」。	土番風俗（附）

	臺陽見聞錄	199	…又釀酒，搗米成粉，番女嚼米置地，越宿以為糲，調粉以釀，沃以水，色白，曰「姑待酒」；味微酸。	番酒
	東瀛識略	76	酒有二種：一番女嚼米，置地上，越宿成糲，調飯以釀，飲時沃以水，色白味酸，曰姑待酒。	卷六 番俗
	淡水廳志	431	番女嚼米釀酒，頃刻而成，色白味酸，謂之姑待酒。	吳廷華： 詠「社寮雜詩」
老 勿 酒	臺海使槎錄	120	…黍米為酒，曰老勿；釀製會飲，與別社同。…	卷六·番俗六考 北路諸羅番七 飲食
	東瀛識略	76	酒有二種：…一將黍米合青草花同舂，草葉包煮數日，外清水漉之，藏於甕，曰老勿釀。	卷六 番俗

2. 「頃刻酒」與「椰酒」

另見有「頃刻酒」與「椰酒」之名的（表 3）。前者從表 3 中知應屬「姑待」，但以飲酒後酒之瞬間「威力」而名之；後者則以「釀製材料」而名之。但以椰子之果實來釀酒，並非原住民之專利，從清代《臺灣文獻叢刊》中，處處亦可見漢人有以此釀酒之記載。

表 3 「頃刻酒」與「椰酒」

酒名	書 名	頁碼	內 容	備 註
頃 刻 酒	廣陽雜記選	76	臺灣所屬之澎湖，其對岸皆獠獠部落也。中國有賈於其地者，必設席於家。延之環坐，置盆水席中；主人之婦出採樹葉，裹糯米少許，納口細嚼吐於盆，主人與客共酌。初飲，淡泊無味；頃之，面頰發頰，皆酩酊而散：謂之「頃刻酒」。	附錄三「觚觶」十六則之一「頃刻酒」
椰 酒 （ 椰 油 ）	臺灣輿地彙鈔	26	土產，稻稷豆麥之屬，無不悉備：芝麻…、椰子（樹高數丈，少枝。果殼堅勁，可作瓢。肉在內，色白；味似乳，可以釀酒。水甚多，俗呼「椰酒」）… ³⁴	〈閩遊偶記〉（吳振臣）（錄自王錫祺輯「小方壺齋輿地叢鈔補編」第九帙）
	諸羅縣志	204	椰子：樹類栟櫚。…內結堅殼；白肉附之，味如牛奶，中含漿如酒，曰椰酒、又曰椰油。…	果之屬
	諸蕃志	48	椰子木身葉悉類棕櫚…南 諸國取其樹花汁，用蜜糖和之為酒。	卷下·志物 椰子

3. 「甘蔗酒」、「番薯酒」與「檳榔酒」

另亦見有「甘蔗酒」、「番薯酒」與「檳榔酒」之記載（表 4）。

表 4 「甘蔗酒」、「番薯酒」與「檳榔酒」

酒名	書 名	頁 碼	內 容	備註
甘蔗酒	〈島夷誌略〉 (摘錄)	《諸蕃志》 76	土潤田沃，宜稼穡。…煮海水為鹽，釀蔗漿為酒。	琉球
番薯酒	番社采風圖考	48	番薯又名地瓜。蔓生，結實於土；皮有紅、白二色。生熟皆可食，亦可研粉；土人用以燒酒。其種出文來國。臺地栽甚廣，民番藉食；誠為歲歉之一助也。	番薯
檳榔酒	諸蕃志	48	檳榔，產諸番國及海南四州，交趾亦有之。…三佛齊取其汁為酒，商舶興販泉、廣，稅務歲收數萬緡。為海南最多。鮮檳榔、鹽檳榔皆出海南，雞心、大肚子多出麻逸。	卷下 志物 檳榔

(二) 從原住民方言(番語)之記載而言

1. 番俗雜記或文人詩詞中與酒有關之記載

從番俗雜記或文人詩詞詠「酒」之記載中，可見有「打喇酥」、「打辣酥」、「打刺酥」、「打刺酥」等之稱呼(表 5)。但從表 5 中知，其為原住民方言之擬音漢字。

表 5 番俗雜記或文人詩詞中所見之酒名

酒名	書 名	頁碼	內 容	備 註
打喇酥	臺海使槎錄	162	平地近番，…其語多作都盧嘔輾聲；呼酒曰打喇酥，煙曰篤木固。相傳元人滅金，金人有浮海避元者，為颶風飄至，各擇所居，…秋成納稼，計終歲所食有餘，則盡付麴漿。無男女皆嗜酒。	卷八·番俗雜記 熟番
	重修臺灣府志 (上冊)	471		番社通考
	重修鳳山府志	78	平地近番，…其語多作都盧嘔輾聲；呼酒曰「打喇酥」，煙曰「淡巴菇」。…秋成納稼，計終歲所食，有餘則盡付麴藥。無男女皆嗜酒。	番社風俗·瑯嶠等十八社俗·附錄(引自《裨海紀遊》)
	噶瑪蘭廳志	226		番俗
	續修臺灣府志 (下冊)	891	土番舌上掉都盧，對酒歡呼打喇酥。聞說金亡避元難，颶風吹到始謀居。	郁永河： 詠「土番竹枝詞十首」之一

重修臺灣府志 (全)	414	百里長征山徑紆，溪邊竹裏走番奴。 蠻音雜沓聞鶉鳩，茅屋參差入畫圖。 裸體威儀存幅布，纏頭修飾喜生髻 (番民裸體文身，刈草懸之，以誇華美)。 有時客至呼兄弟，(番無老幼，悉以兄弟 呼之)一笑頻斟打喇酥(番呼酒為打喇 酥。客至男婦奉以為敬。)	宋永清： 詠「番社」詩
臺灣雜詠合刻	60	水仙宮外盡成途，滄海揚塵信不誣！短短 牆堆紅鞵鞦，家家籬繞綠珊瑚；村娃小戲 渺綿氏(番語秋千)，番客歡呼打喇酥(飲 酒也)...	臺陽雜興三十 首(原註) 侯官馬清樞子翊 著 第25首
海東札記	58	熟番社或處平原，或倚山麓，或近海 濱，亦有山居者。其俗尚、語音，互有異 同。相傳番種各別，...忘其自而語不盡 改，故多作都盧囑轆聲，呼酒曰打辣酥，...	卷四 記社屬
臺海使槎錄	175	土番舌上掉都盧，對酒歡呼打喇酥。 聞說金亡避元難，颶風吹到始謀居。	郁永河： 詠「土番竹枝 詞」詩之一
重修臺灣府志 (下冊)	758		
裨海紀遊	45		
重修鳳山縣志	477		
鳳山縣採訪冊	507		

2. 原住民方言(番語)中與酒有關之記載

另上述文獻(表 1)有關「番語方言」之記載中，常見有「番語處處不同，聽之多作都盧與喲嘰聲，或數十字為一句，或二句而兼綜數事；語啁啾不可曉，正賴重譯通之。」(吳子光，1883：29)、「番話多有音無義。惟就字、音近者紀之。」(倪贊元，1894：30)、「各社音多不同，略舉其概。」(周鍾瑄，1717：175)、「各社音多不同，今本『諸志』，略舉其概。」(王瑛曾，1764：85)、「熟番社或處平原，或倚山麓，或近海濱，亦有山居者。其俗尚、語音，互有異同。」(朱景英，1773：58)、「按臺灣番語，南北固有不同，...蓋其間，閩人則譯以閩音、楚人則譯以楚音，更覺言人人殊，而莫衷一是也。地方有司，審理訴訟，不可不慎。...右下十八社之阿眉番話，與別社更加懸殊。爰譯數語，以備參考。」(屠繼善，1894：112)等之記載，從其中知臺灣原住民語言，不但南北各處有所不同，加上作者鄉音之互異，其以原住民方言直譯之擬音漢字也就不同。以下為少部分原住民方言中與酒有關之擬音漢字與中文譯詞對照表(表 6)。

表 6 與酒有關之原住民方言（番語）擬音漢字與中文譯詞對照表

書 名	頁碼	擬音漢字	中文譯詞	備 註
諸羅縣志	176	叱哩哩	召客會飲	雜俗・方言
	177	醪、務哈、打喇酥。	酒	
	178	迷底打	食酒	
恆春縣志	112	媽媽、霑。	酒	番語
臺東州采訪冊	56	姑打	酒	番語（南路埤南各社番語）
	58	姑打	酒	番語（南路知本、射馬干各社番語）
	60	霸	酒	番語 （中路各社番語）
	60	哇力善	高粱	
雲林縣采訪冊	37	老叻	酒	斗六堡・番話
	178			打貓東堡・番話
	185			打貓北堡・番話
小琉球漫誌	99	罵俄	醉	下淡水社寄語・人事類
	100	喉鶴	酒	
噶瑪蘭廳志	226	打喇酥	酒	番俗
重修鳳山縣志	87	叱哩哩	召客會飲	（附）番語
	88	譯、務哈、打喇酥。	酒	
	88	迷底打	食酒	
重修臺灣府志 （上冊）	458	叱哩哩	召客會飲	風俗（四）・番語 （該書謂出自《諸羅縣志》）
	460	醪、務哈、打喇酥。	酒	
	460	迷底打	飲酒	

從表 2、3、4、5、6 中知，清代臺灣文獻中，所見的原住民酒之種類有「姑待酒」、「老勿酒」、「椰酒」、「甘蔗酒」、「番薯酒」與「檳榔酒」，但只前二者為原住民所專屬，且其名為方言之擬音漢字；其餘皆以釀製材料而命名。

「酒」之名稱則見有「姑待」、「老勿」（老勿釀、老叻）、「打喇酥」（打辣酥、打刺酥、打刺酥）、「頃刻酒」、「椰酒」（椰油）、「務哈」、「媽媽」、「喉鶴」、「醪」（譯）、「霑」、「霸」等。其中「老勿」與「老勿釀」、「老叻」，「喇」與「刺」、「刺」、「辣」，「醪」與「譯」，應只是各家用詞之不同或筆誤而已；「頃刻酒」則是因酒之特性而命名，實為「姑待酒」；「椰酒」顧名思義是以椰子釀製而成之酒。至於「打喇酥」等就不知所指為何了？是「姑待酒」或「老勿酒」，或另有所指，則不得而知。另除「頃刻酒」、「椰酒」（椰油）為官方語言外，其餘顯然為各地不同族群方言（番語）之擬音字，至於是哪一族群之擬音字，則有待進一步探討。

三、清代臺灣原住民酒歌

根據《重修鳳山縣志》所載，「按八社³⁵番曲，雖紀歌詞，其實無常調。每一人歌，群拍手而和；就現在景結撰作曼聲，非有一定歌曲也。」（王瑛曾，1764：89），加上臺灣原住民音樂自日治時期以後才有有關聲音之記載（譜例、影音資料），知清代臺灣原住民音樂只存有歌詞，並無曲調之記載，且曲調並無固定不變的旋律。以下將分成「曲名與歌詞內容皆和酒有關之曲目」（表 7）、「歌詞內容與酒有關之曲目」（表 8）兩方面，來敘述清代臺灣原住民之酒歌。

（一）「曲名」與「歌詞內容」皆和酒有關之曲目

以下表 7 為筆者所找到的有關清代原住民「曲名」與「歌詞內容」皆和酒有關之曲目。由於「書名欄」中各書內容用字不盡相同，此以《臺海使槎錄》為依據。「備註欄」中之內容為《臺海使槎錄》中之「標題」內容。「內容欄」中之標楷體表原書中之中文譯詞。

表 7 「曲名」與「歌詞內容」皆和酒有關之曲目

序號	書名	頁碼	曲名 ³⁶ (番曲)	內 容	備註 《臺海使槎錄》
1	臺海使槎錄	106	南社會 飲歌	吧老灣噶嗎流末矢（耕田園遇好歲），吧思沙螺吧思轆鎖（收得麻、收得米），馬溜文蘭噶打咳（捕得鹿且多）。打茅打柰打匏公申哪奢（父子、祖孫齊來飲酒），招彌流噶噶喃買逸（歡呼歌唱為樂）！	卷五·番俗六考 北路諸羅番三 附番歌 南社
	重修臺灣府志 (上冊)	466			
	續修臺灣府志 (中冊)	566			
2	臺海使槎錄	112	大武壠 社耕捕 會飲歌	毛務麻亮其斗寅（耕種勝往年），遏投嗎噶務那其壘（同去打鹿莫遇生番）。媽毛買仍艾奇打噶（社眾呼釀美酒），美樂哄密嗒奇打噶嗎萌（齊來乘興飲酒至醉）！	卷五·番俗六考 北路諸羅番四 附番歌 大武壠社 (熟番)
	重修臺灣府志 (上冊)	465			
	續修臺灣府志 (中冊)	565			
3	臺海使槎錄	117	半線社 聚飲歌	真角夫甲文南（捕得鹿），支備辰呵打（收得米），密林嗎流呵噶（做下酒），保務務其阿肖萬什呵噶（社眾齊來賽戲會飲）。	卷五·番俗六考 北路諸羅番六 附番歌 半線 ³⁷ 社
	重修臺灣府志 (上冊)	467			
	續修臺灣府志 (中冊)	567			

4	臺海使槎錄	126	貓霧揀社男婦會飲應答歌	爾貓呻嘆（幼番請番婦先歌），爾達惹巫腦（番婦請幼番先歌）。爾貓力邁邁由系引呂乞麻哺（番曰，汝婦人賢而且美），爾達惹麻達馬鱗琪什格（婦曰，汝男人英雄兼能捷走），爾貓力邁邁符馬乞打老末轆引奴薩（番曰，汝婦人在家能養雞豕、並能釀酒）。爾達惹達赫赫麻允倒叮文南乞網果嗎（婦曰，汝男人上山能捕鹿、又能耕田園）。美什果孩哪彎哩勾根嘆巫腦岐引奴薩（今眾社皆大歡喜和歌飲酒）。	卷六·番俗六考北路諸羅番八附番歌貓霧揀社
	重修臺灣府志（上冊）	468			
	續修臺灣府志（中冊）	568			
5	臺海使槎錄	147	茄藤飲酒歌 ³⁸	近呵欵其歪（請同來飲酒）！礁年臨萬臨萬其歪（同坐同飲），描呵那哆描呵款（不醉無歸）！代來那其歪（答曰：多謝汝）！嘻哆萬那呵款其歪（如今好去遊戲），龜描呵滿礁呵款其歪（若不同去遊戲便回家去）。	卷七·番俗六考南路鳳山番一附番歌茄藤（一名奢連）
	重修臺灣府志（上冊）	463			
	續修臺灣府志（中冊）	563			
	重修鳳山縣志	90			
6	臺海使槎錄	148	力力飲酒捕鹿歌 ³⁹	文嘮琪啞奢（來賽戲）！丹領琪漫漫（種了薑），排裏琪黎唉（去換糯米）；伊弄琪嘮力（來釀酒）！麻骨裏琪嘮力（釀成好酒），匏黍其麻因刃臨萬琪嘮力（請土官來飲酒）；媽良琪嘮力（酒足後），毛丙力琪文蘭（去捕鹿）；毛里居琪丙力（捕鹿回），文嘮琪啞奢（復來賽戲）！	卷七·番俗六考南路鳳山番一附番歌力力社
	重修臺灣府志（上冊）	462			
	續修臺灣府志（中冊）	562			
	重修鳳山縣志	90			

從表 7 中知，筆者目前所找到的清代臺灣原住民酒歌中，「曲名」與「歌詞內容」皆與酒有關之曲目，只有【南社會飲歌】、【大武壠社耕捕會飲歌】、【半線社聚飲歌】、【貓霧揀社男婦會飲應答歌】、【茄藤飲酒歌】、【力力飲酒捕鹿歌】6 首，且曲名皆含有社名。就歌詞用字而言，皆為原住民方言之擬音漢字，但在每句之後皆附有意譯之中文歌詞。就歌詞內容而言，皆與耕田、捕鹿（出草⁴⁰）、賽戲、慶豐收等有關。

(二)「歌詞內容」與酒有關之曲目

以下表 8 為筆者目前所找到的清代臺灣原住民酒歌中，「歌詞內容」與酒有關之曲目。由於「書名欄」中各書內容用字不盡相同，此以《臺海使槎錄》為依據。「備註欄」中之內容為《臺海使槎錄》中之「標題」內容。「內容欄」中之標楷體表原書中之中文譯詞。

表 8 「歌詞內容」與酒有關之曲目

序號	書名	頁碼	曲名 (番曲)	內 容	備 註 《臺海使槎錄》
1	臺海使槎錄	103	諸羅山社 豐年歌	麻然玲麻什勞林（今逢豐年大收），蠻南無假思毛者（約會社眾）；宇烈然嘸沙無嘜（都須釀美酒），宇烈嘜來奴毛沙喝嘜（齊來賽戲）；麻什描然麻什什（願明年還似今年）！	卷五·番俗六考 北路諸羅番二 附番歌 諸羅山社
	重修臺灣府志 （上冊）	464			
	續修臺灣府志 （中冊）	564			
2	臺海使槎錄	106	大武郡社 捕鹿歌	覺夫麻熙蠻乙丹（今日歡會飲酒），麻覺音那麻嘈斗六府嗎（明日及早捕鹿）。麻熙棉達仔斗描（回到社中），描音那阿隴仔斗六府嗎（人人都要得鹿）。斗六府嗎麻力擺鄰蠻乙（餉完再來會飲）。	卷五·番俗六考 北路諸羅番三 附番歌 大武郡社
	重修臺灣府志 （上冊）	465			
	續修臺灣府志 （中冊）	565			
3	臺海使槎錄	106	二林、馬 芝遴、貓 兒干、大 突四社納 餉歌 ⁴¹	吧圓吧達敘每鄰（耕田園），其嗎耶珍那（愛好年景）；夫甲馬溜文蘭（捕鹿去），其文蘭株屢（鹿不得逸）。甘換溜沙麻力岐甘換（易餉銀得早完餉）。馬尤哪咩哪其喇印哪（可邀老爺愛惜）；圍含呵煞平萬哪嚙其喃買逸（我等回來快樂，飲酒酣歌）！	卷五·番俗六考 北路諸羅番三 附番歌 二林社 馬芝遴社 大突社 貓兒干社 （一作麻芝干社）
	重修臺灣府志 （上冊）	466			
	續修臺灣府志 （中冊）	566			
4	臺海使槎錄	107	他里霧社 土官認餉 歌	礁包須嗎喝嘶連（請社眾聽說），因納率束呀通事罕餉（我今同通事認餉）；因許麻吧那（爾等須耕種），愛化美忝無那（切勿飲酒失時），閑那束呀罕餉切耶（俟認餉畢），閑留美忝喃哪麼（請爾等來飲酒）！	卷五·番俗六考 北路諸羅番三 附番歌 他里霧社
	重修臺灣府志 （上冊）	465			
	續修臺灣府志 （中冊）	565			
5	臺海使槎錄	107	斗六門社 娶妻自誦 歌	夜描拔屢描下女（今日我娶妻），別言毛哈哪呼（請來飲酒）！尤哪描咿林尤林（日後我生子、生孫），由拔屢別言毛哈哪呼（再娶妻又請來飲酒）！	卷五·番俗六考 北路諸羅番三 附番歌 斗六社
	重修臺灣府志 （上冊）	465			
	續修臺灣府志 （中冊）	565			

6	臺海使槎錄	107	東西螺度 年歌 ⁴²	吧園吧達敘每鄰無那(耕田園),馬流平哪珍那麻留呵嗒(愛年歲收成);夫甲馬溜文蘭(捕鹿),甘換麻文欣麻力(易銀完餉),密林嗎流哪嚙嗶含(可去釀酒過年)。	卷五·番俗六考 北路諸羅番三 附番歌 東螺社 西螺社
	重修臺灣府志 (上冊)	466			
	續修臺灣府志 (中冊)	566			
7	臺海使槎錄	107	阿東社誦 祖歌	嗎留耶茅務嗎吧那(我祖翁最勇猛),麻里末文蘭布務務巴那(遇鹿能活捉);吧出呂哄甲買打招(闖走直同於馬),布務務勃阿沙彌酣(遇酒縱飲不醉)。	卷五·番俗六考 北路諸羅番三 附番歌 阿東社
	重修臺灣府志 (上冊)	466			
	續修臺灣府志 (中冊)	566			
8	臺海使槎錄	117	南北投社 賀新婚歌	引老綸堵混(爾新娶妻),其衣堵眉打喇(我裝珠飾貝);蠻乙丹綸堵混(慶賀新婚),引老覺夫麻熙蠻乙丹(爾須留我飲賀酒)。	卷五·番俗六考 北路諸羅番六 附番歌 南投社 北投社
	重修臺灣府志 (上冊)	467			
	續修臺灣府志 (中冊)	567			
9	臺海使槎錄	126	大肚社祀 祖歌	嚙仔嚙麻隱嗶什(今日過年),靡阿麻喃仔武嘮馬礁乞咿珊(都備新酒賽戲祭祖)。思引咿珊牟起林(想祖上何等英雄)!夜嘮務力咿珊牟起林(願子孫一如祖上英雄)!	卷六·番俗六考 北路諸羅番八 附番歌 大肚社
	重修臺灣府志 (上冊)	467			
	續修臺灣府志 (中冊)	567			
10	臺海使槎錄	132	後壠社思 子歌 ⁴³	曳底高毛白(怪鳥飛去),呖目呖甘宰老描崙(飛倦了宿在樹上)。末力希呂呖(見景心悶),毛嘎呖嘆幽耶林嘮(想起我兒子)!目歇呖越耶(回家去看),仔者麼飲呂呖(請諸親飲酒釋悶)。旺奇冉乞別焉殼耶呼(社長,請爾等來飲酒)!打阿保留貓轆弋奇老久焉魯(我祖公最善捕鹿作田),弋探耶林尤耶林真嗎吧搭藍(爾少年子孫,當聽我教導)!由擺乞打保貓轆弋傳呵祿允(當學我祖勤謹耕捕),打呵貓武呼別焉(土官就愛惜爾),其耶林林毛殼耶呼(還邀來飲酒)!	卷六·番俗六考 北路諸羅番九 附番歌 後壠社
	重修臺灣府志 (上冊)	468			
	續修臺灣府志 (中冊)	568			
	淡水廳志	310			
	苗栗縣志	125			

11	臺海使槎錄	132	竹塹社土 官勸番歌 ⁴⁴	旺奇冉乞別焉毛嗒耶呼（社長，請爾等來飲酒）！打阿保留貓轆弋奇老久焉魯（我祖公最善捕鹿、作田），弋探耶林尤耶林真嗎吧搭藍（爾少年子孫當聽我教導）；由擺乞打保貓轆弋傳呵祿允（當學我祖勤謹耕捕），打呵貓武呼別焉（土官就愛惜爾），其耶林林毛嗒耶呼（還邀來飲酒）。	卷六·番俗六考 北路諸羅番九 附番歌 竹塹礁社
	重修臺灣府志（上冊）	469			
	續修臺灣府志（中冊）	569			
	淡水廳志	310			
12	臺海使槎錄	137	澹水各社 祭祀歌 ⁴⁵	嚶晚日居留什（虔請祖公），嚶晚眉（虔請祖母），街乃密乃濃（爾來請爾酒），街乃密乃司買單悶（爾來請爾飯共菜）。打梢打梢樸迦薩嚶塞嘆（庇祐年年好禾稼），樸迦薩嚶朱馬啞嚼啞（自東自西好收成），麻查吱斯麻老麻薩拉（捕鹿亦速擒獲）！	卷六·番俗六考 北路諸羅番十 附番歌 澹水各社
	重修臺灣府志（上冊）	469			
	苗栗縣志	125			
13	臺海使槎錄	146	上澹水力 田歌 ⁴⁶	咳呵呵里慢里慢那毛呵埋（此時係畊田之候），哄啞老哄描嘎咳（天今下雨）；哄吧伊加圭朗煙（及時畊種），哄麻列哄呵女門（下秧耨草）。哄描螺螺嘎連（好雨節次來了），哄麻萬列其嘻列（播田明白好來飲酒）！	卷七·番俗六考 南路鳳山番一 附番歌 上澹水社 （一名大木連）
	重修臺灣府志（上冊）	462			
	重修鳳山縣志	90			
14	臺海使槎錄	148	放線種薑 歌 ⁴⁷	黏黏到落其武難馬涼道毛呀覓其啞嗎（此時是三月天，好去犁園）！武朗弋礁拉老歪礁嗎嘆（不論男女老幼），免洗溫毛雅覓刀嗎林哄萬萬（同去犁園好種薑）；嗎咪哄萬萬吧喇陽午涼藹米哄喇呵（俟薑出後再來飲酒）。	卷七·番俗六考 南路鳳山番一 附番歌 放線社 （一名阿加）
	重修臺灣府志（上冊）	463			
	續修臺灣府志（中冊）	563			
	重修鳳山縣志	90			

從表 8 中知，筆者目前所找到的清代臺灣原住民酒歌中，「歌詞內容」與酒有關之曲目，有【諸羅山社豐年歌】、【大武郡社捕鹿歌】、【二林、馬芝遴、貓兒干、大突四社納餉歌】、【他里霧社土官認餉歌】、【斗六門社娶妻自誦歌】、【東西螺度年歌】、【阿東社誦祖歌】、【南北投社賀新婚歌】、【大肚社祀祖歌】、【後壠社思子歌】、【竹塹社土官勸番歌】、【澹水各社祭祀歌】、【上澹水力田歌】、【放線種薑歌】14 首，且曲名亦皆含有社名。就歌詞用字而言，亦皆為原住民方言之擬音漢字，但在每句之後亦皆附有意譯之中文歌詞。就歌詞內容而言，包含耕田、捕鹿、婚嫁、生育、釀酒賽戲、慶豐收等。

黃叔璥《臺海使槎錄》〈番俗六考〉中，將清代臺灣原住民分成北路諸羅番（一至十）、南路鳳山番一、南路鳳山傀儡番二、南路鳳山瑯嶠十八社三，共十三部分。茲將黃叔璥《臺海使槎錄》〈番俗六考〉中有關酒歌之番社分布，列表於下（表 9），以茲參考。同時也將范咸《重修臺灣府志》（上）卷二〈番社〉中有關酒歌之縣社分布與番別，列表於下（表 10），以為對照。

表 9 黃叔璥《臺海使槎錄》〈番俗六考〉中有關酒歌之番社分布

頁碼	卷別	番 別	番 社
100	五	北路諸羅番二	諸羅山
103	五	北路諸羅番三	大武郡、貓兒干（一作麻芝干）、西螺、東螺、他里霧、斗六（一名柴裏）、二林、南社、阿束、大突、馬芝遴。
110	五	北路諸羅番四	大武壠
115	五	北路諸羅番六	南投、北投、半線。
124	六	北路諸羅番八	大肚、貓霧揀（一作麻霧揀）。
129	六	北路諸羅番九	後壠、竹塹礁。
135	六	北路諸羅番十	澹水
143	七	南路鳳山番一	上澹水（一名大木連）、茄藤（一名奢連）、放練（一名阿加）、力力。

表 10 范咸《重修臺灣府志》（上）卷二〈番社〉中有關酒歌之縣社分布與番別

頁碼	縣別 ⁴⁸	社 別	番 別 ⁴⁹
69	鳳山縣	上淡水社（一名大木連）、力力社、茄藤社（一名奢連）、放練社（一名阿加）。	熟番 ⁵⁰
71、429	諸羅縣	諸羅山社、他里霧社、斗六門社（一名柴裏）。	平地熟番
71		大武壠頭社、二社。	倚山熟番
71	彰化縣	大武郡社、西螺社、東螺社、大肚社、半線社。	平埔熟番
72		二林社、南社、阿束社、大突社、馬芝遴社。	邊海熟番
72、445		南投社、北投社、貓霧揀社（一作麻霧揀）。	歸化生番 ⁵¹
72	淡水廳	後壠社	平埔熟番
449		竹塹社	熟番
72		淡水十四社：	熟番
452		淡水社、大屯仔社、武勞灣社、雷裏社、了匡社、秀朗社、擺接社、內北投社、麻少翁社、大浪泵社、答答悠社、奇武卒社、里族社、麻裏雞口社。	

從表 9、10 中知，「曲名」與「歌詞內容」皆與酒有關之曲目中，「大武壠社」屬諸羅縣；「茄藤社」、「力力社」屬鳳山縣；「南社」、「半線社」、「貓霧揀社」屬彰化縣，這些「社」除茄藤社、力力社屬「南路鳳山番」外，其餘皆為「北路諸羅番」，且這些社均為平埔族（熟番）所居，故知今所保留下來的清代臺灣原住民酒歌中，「曲名」與「歌詞內容」皆與酒有

關之曲目，只見於平埔族，並不見於高山族。茲將「曲名」與「歌詞內容」皆與酒有關曲目之分布，列表（表 11）於下，以茲參考：

表 11 「曲名」與「歌詞內容」皆與酒有關曲目之分布

縣別	社別	《臺海使槎錄》	番別	曲 名
諸羅縣	大武壠社	北路諸羅番四	倚山熟番	大武壠社耕捕會飲歌
彰化縣	南社	北路諸羅番三	邊海熟番	南社會飲歌
	半線社	北路諸羅番六	平埔熟番	半線社聚飲歌
	貓霧揀社	北路諸羅番八	歸化生番	貓霧揀社男婦會飲應答歌
鳳山縣	茄藤社	南路鳳山番一	熟番	茄藤飲酒歌 （茄藤社飲酒歌）
	力力社	南路鳳山番一	熟番	力力飲酒捕鹿歌 （力力社飲酒捕鹿歌）

從表 9、10 中知，「歌詞內容」與酒有關之曲目中，「大武郡社」、「二林社」、「馬芝遴社」、「貓兒干社」、「大突社」、「東螺社」、「西螺社」、「阿束社」、「南投社」、「北投社」、「大肚社」屬彰化縣；「諸羅山社」、「他里霧社」、「斗六門社」屬諸羅縣；「上澹水社」、「放練社」屬鳳山縣；「後壠社」、「竹塹社」、「澹水各社」屬淡水廳。這些社除上澹水社、放練社屬「南路鳳山番」外，其餘皆為「北路諸羅番」，且這些社亦皆為平埔族（熟番）所居住。故知今所保留下來的清代臺灣原住民酒歌中，「歌詞內容」與酒有關之曲目，亦只見於平埔族，並不見於高山族。茲將「歌詞內容」與酒有關曲目之分布，列表（表 12）於下，以茲參考：

表 12 「歌詞內容」與酒有關曲目之分布

縣別	社別	《臺海使槎錄》	番別	曲 名
彰化縣	大武郡社	北路諸羅番三	平埔熟番	大武郡社捕鹿歌
	二林社	北路諸羅番三	邊海熟番	二林、馬芝遴、貓兒干、大突四社納餉歌（二林、大突、馬芝遴三社納餉歌）
	馬芝遴社			
	貓兒干			
	大突社			
	東螺社	北路諸羅番三	平埔熟番	東西螺度年歌 （東西螺社度年歌）
	西螺社			
	阿束社	北路諸羅番三	邊海熟番	阿束社誦祖歌
	南投社	北路諸羅番六	歸化生番	南北投社賀新婚歌
	北投社			
	大肚社	北路諸羅番八	平埔熟番	大肚社祀祖歌

諸羅縣	諸羅山社	北路諸羅番二	平地熟番	諸羅山社豐年歌
	他里霧社	北路諸羅番三	平地熟番	他里霧社土官認餉歌
	斗六門社	北路諸羅番三	平地熟番	斗六門社娶妻自誦歌
淡水廳	後壠社	北路諸羅番九	平埔熟番	後壠社思子歌
	竹塹社	北路諸羅番九	熟番	竹塹社土官勸番歌
	澹水各社	北路諸羅番十	熟番	澹水各社祭祀歌 (淡水各社祭祀歌) (苗栗各社祭祀歌)
鳳山縣	上澹水社	南路鳳山番一	熟番	上澹水力田歌 (上淡水社力田歌)
	放練社	南路鳳山番一	熟番	放練種薑歌 (放練社種薑歌)

由以上知，清代臺灣文獻中所見之原住民酒歌共有 20 首，其中「曲名」與「歌詞內容」皆與酒有關的 6 首，只「歌詞內容」與酒有關的 14 首。這些酒歌之記載以黃叔璥《臺海使槎錄》〈番俗六考〉為最早，且皆為平埔族（熟番）所有，完全沒有涉及到高山族（生番），同時也驗證了有關臺灣原住民音樂之記載，荷西至滿清時代主要對象為平埔族之說法（許常惠，1991：16）。由於臺灣原住民屬無文字民族，有關其歌詞用字之文獻記載，皆為原住民各方言之擬音漢字，但在每句之後皆附有意譯之中文歌詞。至於歌詞內容不外乎與工作、喜慶等有關。

四、清代臺灣原住民之飲酒文化

由於此部分所蒐集到的資料相當豐富，版面過於龐大，限於篇幅無法一一呈現，加上番社不一，俗尚各殊，故以下僅以列舉方式，就飲食、婚姻、喪葬、工作、娛樂、社交、祭祀與其他八方面，綜合性的來探討清代臺灣原住民日常生活之飲酒文化。

（一）飲食方面

1. 酒之種類與釀造

清代臺灣原住民傳統、專有的酒有「姑待酒」和「老勿酒」兩種，其釀造方式為：

（1）姑待酒

先把米放在口中嚼碎，作成麴後放在地上，隔夜就會產生氣泡。再將有黏性的米（秫米）搗碎或以水浸透，和麴攪拌混合，藏於甕中或竹筒數日就會產生變化，其色白、味淡、微酸，善醉易醒，使用時摻水而飲。此酒為一般之酒，通常用於婚娶、築舍、捕鹿等場合。如「酒凡二種：一舂秫米使碎，嚼米為麴，置地上，隔夜發氣，拌和藏甕中，數日發變，其味甘酸，曰姑待。婚娶、築舍、捕鹿，出此酒，沃以水，群坐地上，用木瓢或椰碗汲飲之；酒酣歌舞，夜深乃散。…」（黃叔璥，1736：95）等之記載。

(2) 老勿酒

將糯米蒸熟，和麴攪拌後裝入篾籃，放在甕口上，數日後津液會下滴，久藏後色味香美。原住民酒以此為最佳，故原住民相當珍惜，用以款待「貴客」。如「酒凡二種：一將糯米蒸熟，拌麴，入篾籃，置甕口，津液下滴，藏久，色味香美；遇貴客始出以待，敬客必先嚐而後進。」（黃叔璥，1736：95）等之記載。

麴之作法：用原住民婦女（未婚或已婚）口嚼糯米，藏約數日（或隔夜）後，略有酸味，謂之麴。亦可用火燒禾草（黍稷燒灰）作麴。

黃叔璥《臺海使槎錄》〈番俗六考〉「北路諸羅番」（一）、（二）、（三）、（八）中，皆載有此二種釀酒方式；「北路諸羅番」（四）、（五）、（六）、（七）、（九）、（十）、南路鳳山傀儡番（二）中，則只見「姑待酒」之釀造。

另有「釀蔗漿為酒」（汪大淵，元朝：76）、「番薯又名地瓜。…生熟皆可食，亦可研粉；土人用以燒酒。」（六十七，1747：48）、「檳榔，產諸番國及海南四州，交趾亦有之。…三佛齊取其汁為酒。」（趙汝适，宋朝：48）、「椰子…南毗諸國取其樹花汁，用蜜糖和之為酒。」（趙汝适，宋朝：48）等之記載，只是這些酒漢人、原住民皆有，並非原住民所獨有。

2. 所用之飲具

清代臺灣原住民所用之飲具，除木瓢或椰碗外，另有以人頭為飲具者，如「臺山皆番藪…，性嗜殺，每出必腰弓矢，手執烏鎗火器，伺人於險僻處斃之。仍用趙襄子於智伯故事，漆其頭以為飲器。」（吳子光，1883：73）等之記載。

此外亦有用粗木製作的連杯飲具，如「…蕃人飲具，用粗木製成，平鑽兩孔；凡蕃人親密者，則執此器兩人共飲。」（吳子光，1883：73）等之記載。

(二) 婚姻方面

清代臺灣原住民的婚姻與酒之關係，可從訂婚、結婚、離婚、私通四方面作探討。

訂婚方面，原住民將酒作為重要聘禮或待客物品之一。如「婚嫁男先以小刀為定，繼以豬牛肉、酒為聘。」（諸家，1898：105）、「近日亦有議婚，以媒聘用布帛牛酒娶婦。」（唐贊袞，1891：188）、「各社有幼而定盟者，以車螯（蛤類）一盤為文定。婿母送至女家，留之飲，召同社之人，盡歡而罷。」（周璽，1836：311）等之記載。

結婚方面，結婚當日殺豬宰牛備酒，大宴親友賓客。如「男未娶者，至日執豕酌酒，請通事、土官、親戚聚飲，通社飲酒相慶。」（黃叔璥，1736：96）、「娶日，…鄰親慶賀，席地飲酒。」（諸家，1898：105）、「娶日殺牛飲酒，徧宴親鄰。」（蔡振豐，1897：90）、「完婚三、五日，男往女家、女往男家，會諸親飲宴，各以酒物相饋；不則絕往來。」（諸家，不詳：37）等之記載。

離婚方面，把酒作為懲罰、賠償對方的物品之一。如「男離婦、女離男或私通，罰酒一甕、番銀三餅。」（黃叔璥，1736：96）、「夫婦離異，罰先離者酒一甕或牛一隻。」（六十七，1747：98）等之記載。另在罰則方面，男女並不平權，女方必須等男方先再娶後才能再婚，否則受罰，如「不諧即離，婦不俟夫再娶先嫁，罰酒一瓮。」（黃叔璥，1736：125）、「男未娶，女不敢嫁，先嫁者罰酒或牛豕。」（丁紹儀，1873：76）、「婦離男，男未娶不得

別嫁。違則罰酒粟牛隻若干。」(董天工, 1753: 38) 等之記載。

私通方面, 把酒作為懲罰私通者的工具之一, 同時對女方採取較為嚴厲不公之措施。如「私通被獲, 投送土官罰酒豕, 鳴於眾, 再罰番錢二圓, 未嫁娶男女不計也。」(黃叔璥, 1736: 101)、「私通亦然, 強者將其婦及姦夫立殺死; 或與麻達⁵²通, 祇罰婦酒一甕, 麻達不問。」(黃叔璥, 1736: 131)、「娶後…其婦若與有妻之人相通, 立即殺之; 若與麻達通, 祇罰婦酒一甕, 麻達則不問。」(諸家, 1898: 105)、「後不和, 或因姦則離。…或與麻達通, 祇罰婦酒一甕, 麻達不問。」(陳培桂, 1871: 305)、「婦與人私通, 為本夫殺死者勿論; 惟與麻達通, 祇罰婦酒一甕, 麻達則不問。」(蔡振豐, 1897: 90) 等之記載。

(三) 喪葬方面

清代臺灣原住民之喪葬與酒之關係, 可從服喪期間、服喪期間遇過年、出殯前與服喪期滿之後四方面作探討。

服喪期間, 始喪不飲酒不唱歌, 如「始喪, 合社為之不飲酒、不唱歌, 頗有古人鄰春不相意。」(丁紹儀, 1873: 77) 等之記載。

服喪期間遇過年時, 則以酒勞歌舞者, 如「家有喪, 過年之前一日, 束草徧插羽毛以像死者; 詰旦番女十數輩挽手擁一貓踏跳擲旋轉而歌, 歌畢而哭, 撒草人而棄。社眾圍次其門, 各勞以酒。」(周鍾瑄, 1717: 167) 等之記載。

出殯前, 以酒祭死者然後出殯, 如「親屬酌⁵³死者以酒, 哭盡哀。」(黃叔璥, 1736: 111)、「三日後, 會集同社啟土, 取出死者, 各酌以酒, 然後葬; 葬無棺槨。」(陳文達, 1720: 81) 等之記載。

服喪期滿之後, 飲酒慶賀, 如「服滿射鹿飲酒, 除烏布, 謂之撤服。」(黃叔璥, 1736: 155) 等; 葬後如滿意則以酒會鄰里, 否則移置他所, 如「瘞, 或於門內之右掘深窖, 編竹置尸其上, 空其下, 離土可三、四尺。間數旬, 輒發視。窖有菌生或草木之異, 則喜為吉, 置酒會鄰里聚觀; 或土色不佳, 則涕泣號跳, 移置他所。」(周璽, 1836: 308) 等之記載。

(四) 工作方面

清代臺灣原住民工作方面與酒之關係, 可從蓋屋、種粟、收粟、插秧、收禾、滔金等方面作探討, 舉凡蓋屋、種粟、收粟、插秧、收成等, 皆會以酒祈福、慶賀。滔金時, 則以酒禦寒。

蓋屋方面, 如「作室名囿。先以竹木結成椽桷, 編竹為牆, 蓋以茅草, 為兩大扇; 中豎大梁, 備酒、豕邀請番眾, 舉上兩扇合為屋。」(黃叔璥, 1736: 95) 等之記載。

種粟、收粟、插秧、收成方面, 如「若遇種粟之期, 群聚會飲, 挽手歌唱, 跳躑旋轉以為樂」、「收粟時, 則通社歡飲歌唱, 曰做田。」(黃叔璥, 1736: 96、119)、「插秧, 先日獵生酹酒祝空中, 占鳥音吉, 然後男女偕往插種, 親黨饌黍往饁⁵⁴焉。」(六十七, 1747: 2)、「番稻七月成熟。集通社鬪定日期, 以次輪穫。及期, 各家皆自鬪⁵⁵牲酒以祭神, 遂率男女同往; 以手摘取, 不用鎌銼。歸則相勞以酒。」(六十七, 1747: 2) 等之記載。

滔金方面, 以酒禦寒, 如「番淘金, 先置火及酒於井旁, …寒不可支, 飲酒向火, 良久乃如常。」(黃叔璥, 1736: 140) 等之記載。

(五) 娛樂方面

清代臺灣原住民娛樂方面與酒之關係，可從節慶、喜慶、遊戲三方面作探討。節慶方面，幾乎全為「過年」而寫，如「秋成稼畢，賽戲飲酒。過年名曰做年。…酒漿、菜餌、魚酢、席地陳設，遞相酬酢。酒酣度曲為聯袂之歌；男居前二三人，其後婦女連臂踏歌曲，喃喃不可曉。」(王必昌，1752：410)、「每年更新衣曰換年。會眾飲酒。」(陳淑均，1852：305)等之記載。

喜慶方面有慶豐收的，如「農事既畢，各番互相邀飲；必令酒多，不拘肴核。男女雜坐謹呼；其最相親愛者，亞肩並肩，取酒從上瀉下，雙入於口，傾流滿地，以為快樂。若漢人闖入，便拉同飲，不醉不止。」(六十七，1747：14)、「九、十月收穫畢，賽戲過年。…酒漿菜餌魚鮓瘦肉鮮磔，席地陳設，互相酬酢。酒酣、當場度曲。」(周鍾瑄，1717：166)等；有慶吉事的，如「吉事，則衣皆白色，群聚飲啖；醉後，歌唱跳舞以為樂。」(黃叔瓚，1736：111)等之記載。

遊戲方面，輸者罰酒，如「番以藤絲編製為毬，…如弄丸戲彈。以失墜者為負，罰以酒。男女堵觀，以為歡娛」(六十七，1747：9)、「臺灣番人以藤絲編製為球，…先以手送於空中，眾番各執長竿，以尖託之，落而復起，如弄丸戲彈。以失墜者為負，罰以酒。」(徐珂，不詳：127)等之記載。

(六) 社交方面

清代臺灣原住民社交方面與酒之關係，資料相當豐富，可見原住民是個相當重視人際關係的族群。此部分可從撫番犒賞、迎賓、交易三方面作探討。

撫番犒賞方面，漢人以酒作為犒賞原住民的手段之一，使其歸順，此方面可說不勝枚舉。如「長官至社，番婦數十人，…挽手合圍，踏地而歌，逐隊跳舞，官賞之酒，連酬不醉。」(董天工，1753：38)、「余北巡至沙轆，嘎即率各土官婦跪獻『都都』；…番婦拱立，各給酒三大碗，一吸而盡；朱顏酡⁵⁶者絕鮮。挽手合圍，歌唱跳舞。」(黃叔瓚，1736：129)、「竊怪先年每具牛酒以和番，前月和、後月變；此地和、彼地變；苟安目前，殊非計也。」(諸家，1898：116)、「即會同撫臣陳璘捐備花紅、銀牌、帽、猪、酒，飭令該地方官將土官從優給賞外…」(周鍾瑄，1717：253)、「卑職業已先期將高山牡丹灣、阿眉等二十二社各番社各番目傳齊到縣，卑職等會商妥籌，分別示期犒賞牛酒。該番目仰憲恩，鼓舞歡欣；…捐除舊嫌…」(屠繼善，1894：102)、「凡巡臺御史及分巡道，初至臺，必巡所屬地，並犒賞生熟番。…所賞物如銀牌、…火酒諸食物，各縣令供之。」(朱仕玠，1766：84)等之記載。

迎賓方面，指原住民只要有客至必以酒待客，且不論此客是原住民或漢人。如「客至，番婦傾筒中酒先嘗，然後進客，客飲盡則喜，否則慍；慍客或憎之也，又乎其鄰婦，各衣毯衣，為聯袂之歌以侑觴，客或狎之，亦不怒。」(郁永河，1697：35)、「客至，出酒以敬，先嘗而後進；香醢瓷餅，悉為尊俎。」(周璽，1836：304)、「番婦見漢人至，則酒滿斟以進客，惟盡辭之不飲為妙。倘前進者飲，後進者辭，遂分榮辱，必有所計較矣。」(陳淑均，1852：227)、「漢人至則酌以待；歡甚，出番婦侑酒，或六七人、十餘人，各斟滿碗以進客，逐碗皆飲，眾婦歡然而退；倘前進者飲，後進者辭，遂分榮辱矣。盡辭不飲乃止。」(朱仕

玠，1766：81）等之記載。

交易方面，以酒以物易物。如「生番輸出之貨，無乃鹿筋、鹿皮…等件，則與四社番輸入布匹、鋏器、糖、酒、食鹽、豬等件。」（不著撰人，不詳：62）等之記載。

（七）祭祀方面

清代臺灣原住民祭祀方面與酒之關係，可從祭祖方面作探討。祭祖先時以酒作為祭品或祭儀必備用品，以及祭後待客物品之一。如「番人祭祀，曰『做享』。其俗，每歲將布種，則殺牲、釀酒、蒸米粿以『做享』。收穫畢，亦如之。凡享，必互以酒肉相招，飲啖、歌唱二、三日。」（胡鐵花，1894：52）、「祭祖先，尊神靈，酒滴地，謝冥冥（生番祭祖先之神靈，必先以酒滴數點於地，謂謝地下之冥冥）。」（王石鵬，1900：19）、「今番人歸化已久，…。惟間度年歲及祭先、做田仍遵舊制，醉舞酣歌，備極憨跳情態；尚覺古道之照人也。」（蔡振豐，1897：90）等之記載。

（八）其他方面

清代臺灣原住民其他方面與酒之關係，可從文身、出草（獵人頭）兩方面作探討。文身方面，在文身之前先將被文身者灌醉，筆者以為可能具有麻醉之用。如「文身皆命之祖父，刑牲會社眾飲其子孫至醉，刺以鍼，醋而墨汁。」（周璽，1836：295）等之記載。

出草（獵人頭）部分，若獵有人頭回來，將人頭以酒祀之，以祈求下次再獵有人頭。如「若與各番社爭勝負，名曰『出草』；殺人者為勝，不能殺人者為負。若殺有首級回來，眾番迎接，歡喜備極。喜後，即將所殺頭顱放公屋架上，堆積如山。若欲出草，即向頭壳前叮囑，令其招攜親人到來。如果殺有首級，則以酒祀之；如無，尿澆之。」（蔡振豐，1897：104）等之記載。

亦有視獵有人頭者為英雄好漢而慶祝的，除將人血和以酒而飲慶賀外，並將頭顱作為酒具。如「案生番『出草』殺人，昔年以首級暴示番眾，自命好漢；眾番亦舉酒稱賀，群相跳躍，歡舞之聲，徹於山谷。」（屠繼善，1894：291）、「番尚武勇，性嗜殺。所屠人頭攜歸入社，先灌以酒，令和血淋漓於壺中，俟眾至酌而飲之，受眾稱賀；然後剔其皮肉，煮去膏脂，塗漆以金色，以數多者為豪雄。」（柯培元，1837：119）、「查爾番社向以所殺人頭割取回家，各番出酒相賀，敬獻其能；以酒灌入死人口中，從喉嚨流出，用器盛其血酒，群相歡飲，牽手長歌。」（黃逢昶，1885：40）、「喜報讎，稱義務；得頭顱，作酒具（番人常有因小事起禍，互相鬭爭，妨害魚獵，甚至定期決戰，殺傷人數，負者賠償，依然平和，又最敬能報仇之人，以為義務，凡有親近被人殺害，必欲追蹤報怨，以所得頭顱作為酒具）。」（王石鵬，1900：19）、「每殺人即割其髮辮，纏於鏢柄，以多者為勇。提所割髑髏，與眾番環坐歡呼，灌以酒，從喉管中出，以口接之，輪吸為樂。醉後以手剝人頭眼鼻皮肉，爭啖無遺，然後將頭顱骨懸戶，以相誇耀。」（朱景英，1773：62）、「番酒，剝大竹釀之，味不甚佳。其性嗜殺（疑有脫字），每割其頭面歸，取酒灌死者喉中，以瓦樽承接飲之，謂可延年。或見山中有鹿，取骷髏灌酒酣醉以捕之。」（唐贊袞，1891：199）等之記載。

結語

本文從「清代臺灣文獻」出發，探討清代臺灣原住民的酒歌與飲酒文化。此所指「清代臺灣文獻」，採用大通書局根據《臺灣文獻叢刊》309 種及提要 1 種，分類彙編重刊而成九輯的《臺灣文獻史料叢刊》而來。在這 309 種叢刊中，與酒有關之記載，筆者共找到 57 種，本文乃根據這 57 種叢刊，來探討清代臺灣原住民的酒歌與飲酒文化。

清代臺灣文獻中，所見原住民酒之種類有「姑待酒」、「老勿酒」、「椰酒」、「甘蔗酒」、「番薯酒」與「檳榔酒」，但只有前二者為原住民所專屬，是真正由原住民以土法釀製具濃厚原住民風味之酒，且其名為方言之擬音漢字；其餘為以釀製材料而命名，且並非原住民所專有。

臺灣原住民不論高山族或平埔族，由於族群豐富所用語言也相當分歧，清代臺灣文獻中，所見原住民「酒」之名稱有「姑待」、「老勿」（老勿釀、老吻）、「打喇酥」（打辣酥、打刺酥、打刺酥）、「頃刻酒」、「椰酒」（椰油）、「務哈」、「媽媽」、「喉鶴」、「醴」（譯）、「霑」、「霸」等。其中「頃刻酒」是因酒之特性而命名，實為「姑待酒」；「椰酒」顧名思義是以椰子釀製而成之酒。至於「打喇酥」等就不知所指為何了？是「姑待酒」或「老勿酒」，或另有所指，則不得而知。另除「頃刻酒」、「椰酒」（椰油）為官方語言外，其餘顯然為各地不同族群方言（番語）之擬音字，至於是哪一族之擬音字，則有待進一步探討。

筆者所找到的清代臺灣原住民酒歌中，「曲名」與「歌詞內容」皆與酒有關之曲目，只有【南社會飲歌】、【大武壠社耕捕會飲歌】、【半線社聚飲歌】、【貓霧揀社男婦會飲應答歌】、【茄藤飲酒歌】、【力力飲酒捕鹿歌】6 首，分屬於諸羅縣、彰化縣、鳳山縣。「歌詞內容」與酒有關之曲目，有【諸羅山社豐年歌】、【大武郡社捕鹿歌】、【二林、馬芝遴、貓兒干、大突四社納餉歌】、【他里霧社土官認餉歌】、【斗六門社娶妻自誦歌】、【東西螺度年歌】、【阿東社誦祖歌】、【南北投社賀新婚歌】、【大肚社祀祖歌】、【後壠社思子歌】、【竹塹社土官勸番歌】、【澹水各社祭祀歌】、【上澹水力田歌】、【放線種薑歌】14 首，分屬於諸羅縣、彰化縣、鳳山縣、淡水廳。

這 20 首酒歌中，曲名皆含有社名，且這些社皆為平埔族（熟番）所居。故知今所保留下來的清代臺灣原住民酒歌，只見於平埔族，至於為何不見於高山族，則有待進一步探討。不論「曲名」與「歌詞內容」皆與酒有關之曲目，或只「歌詞內容」與酒有關之曲目，其歌詞用字皆為原住民方言之擬音漢字，但在每句之後皆附有意譯之中文歌詞。就歌詞內容而言，包含有耕田、捕鹿、婚嫁、生育、釀酒、賽戲、慶豐收等。

臺灣原住民日常生活中的飲酒文化，基本上可包含飲食、婚姻、喪葬、工作、娛樂、社交、祭祀、其他八方面。

飲食方面，包括酒之種類、釀造與飲具。清代臺灣原住民傳統、專有的酒有「姑待酒」與「老勿酒」兩種。前者味較差，用於日常生活中；後者味美甘芳，用以款待貴客。飲具有木瓢、椰碗、人頭，另有粗木製成，平鑽兩孔、兩人共飲之器。

婚姻方面，包括訂婚、結婚、離婚、私通。訂婚方面，原住民將酒作為重要聘禮之一。結婚方面，結婚當日殺豬宰牛備酒，大宴親友賓客，酒是不可少的重要物品。離婚方面，把酒作為懲罰、賠償對方的物品之一。私通方面，把酒作為懲罰私通者的工具之一。但不

論離婚或私通，採取的措施對女方皆較為嚴厲不公，有重男輕女之嫌，與今之女權至上或男女平權大為不同。

喪葬方面，包括服喪期間、服喪期間遇過年、出殯前與服喪期滿之後。服喪期間，始喪不飲酒不唱歌。服喪期間遇過年時，則以酒勞歌舞者。出殯前以酒祭死者然後出殯。服喪期滿之後，則飲酒慶賀；葬後如滿意則以酒會鄰里，否則涕泣號跳，移置他所。

工作方面，包括蓋屋、種粟、收粟、插秧、收禾、滔金等，舉凡蓋屋、種粟、收粟、插秧、收成等，皆會以酒祈福、慶賀。滔金時，則以酒禦寒。

娛樂方面，包括節慶、喜慶、遊戲。節慶方面，幾乎全為「過年」而寫。喜慶方面有慶豐收、慶吉事等。遊戲方面，輸者罰酒。

社交方面，此部分資料相當豐富，可見原住民是個相當重視人際關係的族群。此部分包括撫番犒賞、迎賓、交易。撫番犒賞方面可說不勝枚舉，為官者以酒作為犒賞原住民之工具，使其歸順。迎賓方面，指原住民必以酒待客。交易方面，指以酒交換其他的生活物質。

祭祀方面，祭祖時以酒作為必備祭品或祭儀必備用品，以及祭後待客物品之一。文身方面，將被文身者在文身之前先灌醉再以針刺，筆者以為可能具有麻醉之用。獵人頭習俗方面，若獵有人頭回來，將人頭以酒祀之，以祈求下次再獵有人頭。亦有視獵有人頭者為英雄好漢而慶祝的，除將所獵人頭灌入酒和血而飲外，並將頭顱作為酒具。早期原住民除雅美族、平埔族外，皆有獵人頭習俗，但今此習俗早已消失。

以上研究，「酒歌」部分僅見於平埔族，「飲酒文化」部分則包含高山族與平埔族。臺灣原住民族群豐富，語言眾多，習俗各異，加上文人著述「原住民語音譯」部分常雜有鄉音，因此同一事物常見不同之擬音字；另清代原住民分布廣，社別眾多，不同作者常無法涵蓋所有層面，因此本文所述僅能說是清代臺灣原住民酒歌與飲酒文化之輪廓概況，而非針對某一族群或某一社別之專述。但無論如何這樣的研究，至少讓我們了解到這個無論男女皆嗜酒的無文字民族，在歷史長河中所留下的「酒」的記憶與文化遺產。

註 釋

1. 「亞太民族音樂學會第十屆國際會議」，2006.10.23.-28.，在中國·福建武夷山舉行。
2. 由於《臺灣文獻叢刊》已絕版，筆者服務學校圖書館所典藏的並不全，因而採用筆者服務學校目前所典藏大通書局重刊的《臺灣文獻史料叢刊》，一來後續雖有其他出版社重刊，但以此版較早，二來因地緣關係筆者較方便查閱。
3. 「番」：「日據時代之初，日人即改稱『番』為『蕃』…。清代文獻，除康熙四十二年（1703）孫元衡《赤嵌集》全書皆稱臺灣原住民為『蕃』外，似未見再有稱『蕃』者。但臺灣學者引清代文獻，竟有滿篇稱『蕃』者，實有令人不知從何說起之感。」（引自潘英，1995）。
4. 目前（2008.05.）官方法定的 14 個族群：除原有的泰雅族、賽夏族、布農族、鄒族、魯凱族、排灣族、阿美族、卑南族、雅美族外，2001 年公佈邵族為第 10 族、2002 年噶瑪蘭族為第 11 族、2004 年太魯閣族為第 12 族、2007 年薩奇萊雅族為第 13 族、2008 年賽德克族為第 14 族。
5. 如一種含兩冊以上，筆者仍以一種視之，如《島夷誌略（摘錄）》與《諸蕃志》等。
6. 弁言：書籍正文前面之序文。（引自何容主編，1974：264）
7. 丁紹儀《東瀛識略》，許常惠主持：臺灣音樂文獻資料彙編·成果報告·第二輯之貳-滿清統治時期（1683-1895）《清代專書及其他》，頁 56，年代寫為「1871 年」（同治十年），但從「周序為『同治癸酉』」、「自序為『同治十二年』」來看，「同治癸酉」與「同治十二年」皆為「1873 年」，故本文將年代載為「1873 年」。
8. 六十七《番社采風圖考》，該書不見有關年代之記載，但從吳幅員《臺灣文獻史料叢刊 309 種提要》，頁 44 所載，六十七「清乾隆九年，以戶科給事中，奉命巡視臺灣。在任三年，曾與同官范成纂輯《重修臺灣府志》。同時留心殊風絕俗，並珍視海東文獻，編著有《臺海采風圖考》、《番社采風圖考》及《海東還菟圖》各一種並《使署閒情》四卷。」，知該書至晚應完成於「乾隆十二年」。另許常惠主持：臺灣音樂文獻資料彙編·成果報告·第二輯之貳-滿清統治時期（1683-1895）《清代專書及其他》，頁 25，記載為「1747 年（乾隆十二年）」，故本文以「1747 年」（乾隆十二年）來呈現。
9. 朱仕玠《小琉球漫誌》，根據吳幅員《臺灣文獻史料叢刊 309 種提要》，頁 6 所載，朱仕玠「乾隆二十八年，移鳳山。鳳山西南海中有小琉球嶼，因將赴任途中及在臺見聞以及郡邑志所載山川風土、昆蟲草木與內地殊異者詳予記述，間以五、七言宣諸謳詠，因名《小琉球漫誌》」；許常惠主持：臺灣音樂文獻資料彙編·成果報告·第二輯之貳-滿清統治時期（1683-1895）《清代專書及其他》，頁 32，年代寫為「1763 年（乾隆二十八年）」。但從《小琉球漫誌》中，「魯序為『乾隆三十一年』」、「自序為『乾隆三十年』」來看，本文將年代寫為「1766 年」（乾隆三十一年）。
10. 汪大淵《島夷誌略（摘錄）》，《諸蕃志》，根據吳幅員《臺灣文獻史料叢刊 309 種提要》，頁 57 所載，汪大淵「元順帝至正中，嘗附賈舶浮海，越數十國；記所聞見，成《島夷誌略》一書」；另《諸蕃志》，頁 63 亦謂「至正中成此書」。「元順帝至正」為「1341-1368 年」，故本文將年代載為「1341-1368 年」。
11. 余文儀《續修臺灣府志》，該書不見有關年代之記載，但根據吳幅員《臺灣文獻史料叢刊 309 種提要》，頁 58 所載，余文儀「清乾隆二十五年，由漳州知府調臺灣；二十九年，擢臺灣道，復陞福建按察使。在臺期間，乃承襲『范志』，續修郡志。」，故知該書應成書於「乾隆二十九年」後。

- 而本文年代則引自許常惠主持：臺灣音樂文獻資料彙編·成果報告·第二輯之壹—滿清統治時期（1683-1895）《清代臺灣方志》，頁74所載之「1774年」。
12. 李讓禮《臺灣番事物產與商務》，根據該書「弁言」所載，「此書未題作者姓名，但據書中內容，可以斷定是清同治七、八年間（1868-1869）美國駐廈門領事官李讓禮（C. W. Le Gendre 亦譯李善得）寫的。…」，本文據此將該書作者載為「李讓禮」，著作時間載為「1869年」。
 13. 《臺灣紀事》，根據 TTSWeb：漢珍光碟資料庫：台灣文獻叢刊資料庫（309筆）
Zhhttp://203.68.14.70/ttscgi/ttsweb.exe?@4;27163;3;8;2 所載時間為「光緒九年」（1883）序。
 14. 周璽《彰化縣志》，該書不見有關年代之記載，但根據吳幅員《臺灣文獻史料叢刊309種提要》，頁73所載，「…璽遂毅然以纂修縣志為己任。道光九年至十年間，知縣託克通阿、李廷璧均欣然樂觀其成，乃開局從事，纂成十二卷。…卷首錄置乾隆五十二年林爽文事件『御製詩文』，斯為一特例（補記：另乾隆二十九年王瑛曾纂《重修鳳山縣志》『自序』，在此之前，彰化已修有『縣志』；但本書既未敘及，亦未見有前修傳本。附此特考）。」。而本文該書之年代則引自許常惠主持：臺灣音樂文獻資料彙編·成果報告·第二輯之壹—滿清統治時期（1683-1895）《清代臺灣方志》，頁163所載之「1836年」。
 15. 胡鐵花」乃筆者依據《臺東州采訪冊》杰人方 豪謹識之「弁言」而來。
 16. 孫元衡《赤嵌集》，該書不見有關年代之記載，但根據吳幅員《臺灣文獻史料叢刊309種提要》，頁9所載，孫元衡「清康熙四十四年，歷官至臺灣同知；嘗數攝諸羅篆，並署府符。至四十七年，陞坐昌知府去。本書係一詩集，為來臺之作；因臺有赤嵌城，取以名集。詩凡三百六十篇，自乙酉（康熙四十四年）至戊子（四十七年）按年分卷。」，故本文年代以1708年（康熙四十七年）來呈現。另許常惠主持：臺灣音樂文獻資料彙編·成果報告·第二輯之壹—滿清統治時期（1683-1895）《清代專書及其他》，頁5，載為「1706年」（康熙四十五年）。
 17. 徐珂《清稗類鈔選錄》，該書不見有關年代之記載，但根據吳幅員《臺灣文獻史料叢刊309種提要》，頁97所載，「所輯《清稗類鈔》一書，彙存有清一代稗官家言。…清代臺灣幾件重大事變，殆均與天地會等會黨有關，錄此可供研究之資…」，故知該書為清代文獻。
 18. 黃叔璥《臺海使槎錄》，全書共177頁，分八卷，卷一至卷四為〈赤嵌筆談〉，卷五至卷七為〈番俗六考〉，卷八為〈番俗雜記〉。其中〈番俗六考〉，將清代臺灣原住民分成北路諸羅番（一至十）、南路鳳山番一、南路鳳山傀儡番二、南路鳳山瑯嶠十八社三，依「居處」、「飲食」、「服飾」、「婚嫁」、「喪葬」、「器用」、「附番歌」、「附載」幾個部分作敘述；〈番俗雜記〉則分成「生番」、「熟番」、「社商」、「社餉」、「捕鹿」、「番役」、「土官饋獻」、「番界」、「吞霄澹水之亂」、「馭番」、「附題咏」幾個部分作敘述。
 19. 黃叔璥，字玉圃，號篤齋，直隸大興人，康熙四十八年（1709）己丑進士。六十一年，任巡視臺灣監察御史，留任一年，著有《臺海使槎錄》。（引自臺北市文獻委員會，1991：40。）
 20. 陳淑均《噶瑪蘭廳志》，該書不見有關年代之記載，但根據吳幅員《臺灣文獻史料叢刊309種提要》，頁74所載，「…咸豐二年，付之剞劂。…」，知該書應完成於「1852年」（咸豐二年）；另許常惠主持：臺灣音樂文獻資料彙編·成果報告·第二輯之壹—滿清統治時期（1683-1895）《清代臺灣方志》，頁175，亦載為「1852年」（咸豐二年）。
 21. 趙汝适《諸蕃志》，頁1〈弁言〉中謂：省立臺北圖書館藏有「海函」一冊，為綿州李調元（雨村）所刊行。書分四部分，第一部分為宋陳襄撰「州縣提綱」，第二部分為宋趙汝适撰「諸蕃志」，

第三部分為宋李邦獻撰「省心標言」，第四部分為宋唐庚撰「三國雜事」，故知《諸蕃志》為宋代作品。

22. 翟灝《臺陽筆記》，有關年代之記載，根據吳幅員《臺灣文獻史料叢刊 309 種提要》，頁 14 所載，「…宦臺凡十三年，至嘉慶十年解組歸。在臺所撰《臺陽筆記》…」，知該書應完成於「1805 年」（嘉慶十年）之前；但《臺陽筆記》楊序為嘉慶癸酉（1813），翟序、許序為嘉慶辛未（1821），鍾序為嘉慶戊辰（1803），王序為嘉慶己巳（1814），而本文以翟序為主，以「1821 年」（嘉慶十六年）來呈現。
23. 《臺灣詩鈔》，該書未見有關年代之記載。
24. 《臺灣關係文獻集零》，該書未見有關年代之記載。
25. 劉獻廷《廣陽雜記選》，該書未見有關年代之記載，但有「明鄭亡後不久」之記載；另從吳幅員《臺灣文獻史料叢刊 309 種提要》，頁 98 中所載，知皆為「明、清」事。
26. 蔣師轍《臺游日記》，根據 TTSWeb：漢珍光碟資料庫：台灣文獻叢刊資料庫（309 筆）（<http://203.68.14.70/ttscgi/ttsweb.exe?@4;27163;3;11;1>）中所載，為「光緒十八年」。清光緒十八年初，蔣師轍應臺灣巡撫邵友濂之聘，於三月二十日抵臺，至八月二十一日離去，留臺僅六月（是年六月加閏）。「日記」起於二月六日啓程赴臺，迄於九月二十五日返抵家鄉。
27. 《清一統志臺灣府》，該書不見有關纂輯者之記載，本文引自許常惠主持：臺灣音樂文獻資料彙編·成果報告·第二輯之壹-滿清統治時期（1683-1895）《清代臺灣方志》，頁 95。
28. 謝金鑒《續修臺灣縣志》，該書不見有關年代之記載，但根據吳幅員《臺灣文獻史料叢刊 309 種提要》，頁 66 中所載，「志稿成於嘉慶十二年，因屢經改動，有初稿（合纂原稿）、薛刻本（薛志亮鐫板於姑蘇）、訂稿（謝氏改訂）、補刻本（鄭氏據『薛刻本』及『訂稿』增刪）等各種不同之稿本與板本。」，而本文之年代則引自許常惠主持：臺灣音樂文獻資料彙編·成果報告·第二輯之壹-滿清統治時期（1683-1895）《清代臺灣方志》，頁 155。（「板」原載為「板」，無誤）
29. 《安平縣雜記》，根據該書〈弁言〉所言，「本書出於誰的手筆？成於什麼時代？更無記錄可循」。據推測：「諒係清光緒二十年所修之『安平縣採訪冊』之一部分。但因『安平縣採訪冊』未見傳本，所以這一推測也就無法證實。」。
30. 《清職貢圖選》，該書並未提到作者；著作年代則依據該書頁 3「諭旨」而來。
31. 《嘉義管內採訪冊》，根據該書〈弁言〉所言，「本書成於何年何月？著者為誰？均無記載。按其內容，當為日據初期臺南打貓辦務署（打貓區公所；今民雄地區）的調查報告。…『辦務署』這段歷史很短，他起自光緒二十三年五月二十七日，止於光緒二十七年十一月九日。這本《嘉義管內採訪冊》，應當就是這一時期的產物。」。但根據 TTSWeb：漢珍光碟資料庫：台灣文獻叢刊資料庫，309 筆）（<http://203.68.14.70/ttscgi/ttsweb.exe?@@139215>）所載，為「光緒二十四年」（1898）。
32. 秫：有黏性的高粱，可以釀酒，如「秫米」。（引自何容主編，1974：597）
33. 麴：把麥子或白米蒸過，使它發酵之後再曬乾，叫做麴；再用麴來釀酒，所以麴也叫「酒母」或「酒麴」（做酒的麵）。（引自何容主編，1974：847、975。）
34. 此處並未特別說明是漢族或原住民所有，此暫將其視為二者皆有。
35. 八社：上澹水（一名大木連）、下澹水（一名麻里麻崙）、阿猴、塔樓、茄藤（一名奢連）、放線（一名阿加）、武洛（一名大澤機，一名尖山仔）、力力。
36. 「曲名」：清代文獻所見皆以「番曲」名之。

37. 半線：根據丁曰健《治臺必告錄》，頁 386 所載，「彰化舊名半線、嘉義舊名諸羅，皆以武功易名」。
38. 【茄藤飲酒歌】：除《臺海使槎錄》曲名為【茄藤飲酒歌】外，其餘各書為【茄藤社飲酒歌】。
39. 【力力飲酒捕鹿歌】：除《臺海使槎錄》曲名為【力力飲酒捕鹿歌】外，其餘各書為【力力社飲酒捕鹿歌】。
40. 清代臺灣文獻所見「出草」之意，有砍人頭、捕鹿、打仗、與各番社爭勝負等之意，如《重修福建臺灣府志》頁 103，〈土番風俗〉（附）謂「捕鹿曰出草。」、頁 104，謂「番婦耕穫、樵汲，功多於男；為出草不與（捕鹿謂之出草）。」；《臺海見聞錄》頁 39，謂「番捕鹿曰出草」；《彰化縣志》頁 308，〈番俗〉謂「…八、九月起，集夥督番捕鹿曰出草。…」；《重修鳳山府志》頁 80，謂「臺地未入版圖以前，番惟以射獵為生，名曰『出草』。」；《臺灣雜詠合刻》頁 61，謂「捕鹿謂之『出草』。」；《臺灣詩乘》頁 60，謂「獵曰出草」；《臺陽見聞錄》頁 193，謂「番以射獵為生，名曰『出草』。」（標題為「射鹿」）；《續修臺灣縣志》頁 594，謂「番社於季冬捕鹿，謂之出草。」；《樹杞林志》頁 104，〈番俗〉謂「…若與各番社爭勝負，名曰『出草』」；《新竹縣志初稿》頁 187，〈番俗〉謂「…凡有『出草』（殺人曰「出草」）…」等之記載。
41. 【二林、馬芝遴、貓兒干、大突四社納餉歌】：《重修臺灣府志》（上冊）、《續修臺灣府志》（中冊）曲名為【二林、大突、馬芝遴三社納餉歌】。
43. 【東西螺度年歌】：除《臺海使槎錄》曲名為【東西螺度年歌】外，其餘各書為【東西螺社度年歌】。
43. 《臺海使槎錄》、《重修臺灣府志》（上冊）、《續修臺灣府志》（中冊）、《淡水廳志》只有前半段，為從「曳底高毛白」至「請諸親飲酒釋悶」。（灰色加網底部分）
44. 【竹塹社土官勸番歌】：《淡水廳志》載為【竹塹社土官歡番歌】，「歡」筆者以為應為筆誤。
45. 【澹水各社祭祀歌】：《重修臺灣府志》（上冊）、《淡水廳志》曲名為【淡水各社祭祀歌】；《苗栗縣志》曲名為【苗栗各社祭祀歌】。
46. 【上澹水力田歌】：《重修臺灣府志》（上冊）、《重修鳳山縣志》曲名為【上淡水社力田歌】。
47. 【放繚種薑歌】：除《臺海使槎錄》曲名為【放繚種薑歌】外，其餘各書為【放繚社種薑歌】。
48. 清康熙二十三年（1684），清廷將臺灣設一府（臺灣府）領三縣（臺灣縣、鳳山縣、諸羅縣），雍正元年（1723）增設彰化縣、淡水廳，雍正五年增設澎湖廳。（引自范咸，1747：上 4）
49. 「番別欄」之用字為原資料所載，所用之詞雖有別，但皆指「平埔族」。
50. 熟番：臺灣原住民清朝統稱為「番」，依接受管轄程度、與外人接觸程度或居住地等之不同分為「生番」與「熟番」（或「平埔番」、「化番」）。同一族群因居住地之不同，也會有「生番」與「熟番」之別。「生番」指不接受漢化，不服外來統治者之原住民而言；與之相對者即為「熟番」。
51. 歸化生番，簡稱「化番」，「化」為化入版籍者，亦有「開化」之意。
52. 麻達：原住民未娶者稱之。
53. 酹：把酒洒在地上祭神。（引自何容主編，1974：849）
54. 餵：送飯給在農田裡工作的人吃。（引自何容主編，1974：938）
55. 蠲：清潔。（引自何容主編，1974：738）
56. 酡：喝酒以後臉紅的樣子，叫「酡顏」。（引自何容主編，1974：849）

參考文獻

一、圖書

- 丁曰健(1867)。**治臺必告錄**。臺灣文獻史料叢刊第三輯，臺灣文獻叢刊第十七種。臺北：大通書局。
- 丁紹儀(1873)。**東瀛識略**。臺灣文獻史料叢刊第七輯，臺灣文獻叢刊第二種。臺北：大通書局。
- 不著撰人(不詳)。**安平縣雜記**。臺灣文獻史料叢刊第二輯，臺灣文獻叢刊第五二種。臺北：大通書局。
- 不著撰人(1751)。**清職貢圖選**。臺灣文獻史料叢刊第九輯，臺灣文獻叢刊第一八〇種。臺北：大通書局。
- 不著撰人(1871)。**福建通志臺灣府**。臺灣文獻史料叢刊第二輯，臺灣文獻叢刊第八四種。臺北：大通書局。
- 不著撰人(1898)。**嘉義管內采訪冊**。臺灣文獻史料叢刊第二輯，臺灣文獻叢刊第五八種。臺北：大通書局。
- 王必昌(1752)。**重修臺灣縣志(全)**。臺灣文獻史料叢刊第二輯。臺灣文獻叢刊第一一三種。臺北：大通書局。
- 王石鵬(1900)。**臺灣三字經**。臺灣文獻史料叢刊第八輯。臺灣文獻叢刊第一六二種。臺北：大通書局。
- 王瑛曾(1764)。**重修鳳山縣志**。臺灣文獻史料叢刊第一輯。臺灣文獻叢刊第一四六種。臺北：大通書局。
- 六十七(1747)。**番社采風圖考**。臺灣文獻史料叢刊第二輯。臺灣文獻叢刊第九十種。臺北：大通書局。
- 朱仕玠(1766)。**小琉球漫誌**。臺灣文獻史料叢刊第一輯，臺灣文獻叢刊第三種。臺北：大通書局。
- 朱景英(1773)。**海東札記**。臺灣文獻史料叢刊第七輯，臺灣文獻叢刊第十九種。臺北：大通書局。
- 汪大淵(元)。**島夷誌略(摘錄)**，**諸蕃志**，頁63-106。臺灣文獻史料叢刊第二輯，臺灣文獻叢刊第一一九種。臺北：大通書局。
- 沈有容(1617)。**閩海贈言**。臺灣文獻史料叢刊第八輯，臺灣文獻叢刊第五六種。臺北：大通書局。
- 沈茂蔭(1894)。**苗栗縣志**。臺灣文獻史料叢刊第一輯，臺灣文獻叢刊第一五九種。臺北：大通書局。
- 余文儀(1774)。**續修臺灣府志(下)**。臺灣文獻史料叢刊第一輯，臺灣文獻叢刊第一二一種。臺北：大通書局。
- 李讓禮(1869)。**臺灣番事物產與商務**。臺灣文獻史料叢刊第九輯，臺灣文獻叢刊第四六種。臺北：大通書局。
- 佐倉孫三(日)(1903)。**臺風雜記**。臺灣文獻史料叢刊第九輯，臺灣文獻叢刊第一〇七種。臺北：大通書局。
- 何容主編(1974)。**國語日報辭典**。臺北：國語日報社。
- 吳子光(1883)。**臺灣紀事**。臺灣文獻史料叢刊第七輯，臺灣文獻叢刊第三六種。臺北：大通書局。
- 吳幅員(1977)。**臺灣文獻史料叢刊309種提要**。臺灣文獻史料叢刊第一輯。臺北：大通書局。
- 邱文鑒、劉範微、謝鳴珂(1916)。**臺灣旅行記**。臺灣文獻史料叢刊第九輯，臺灣文獻叢刊第二一一種。臺北：大通書局。

- 周元文 (1718)。重修臺灣府志 (全)。臺灣文獻史料叢刊第一輯，臺灣文獻叢刊第六六種。臺北：大通書局。
- 周鍾瑄 (1717)。諸羅縣志。臺灣文獻史料叢刊第一輯，臺灣文獻叢刊第一四一種。臺北：大通書局。
- 周璽 (1836)。彰化縣志。臺灣文獻史料叢刊第一輯，臺灣文獻叢刊第一五六種。臺北：大通書局。
- 范咸 (1747)。重修臺灣府志 (上冊)、(下冊)。臺灣文獻史料叢刊第二輯，臺灣文獻叢刊第一〇五種。臺北：大通書局。
- 柯培元 (1837)。噶瑪蘭志略。臺灣文獻史料叢刊第二輯，臺灣文獻叢刊第九十二種。臺北：大通書局。
- 胡鐵花 (1894)。臺東州采訪冊。臺灣文獻史料叢刊第一輯，臺灣文獻叢刊第八一種。臺北：大通書局。
- 郁永河 (1697)。裨海紀遊。臺灣文獻史料叢刊第七輯，臺灣文獻叢刊第四四種。臺北：大通書局。
- 孫元衡 (1708)。赤嵌集。臺灣文獻史料叢刊第二輯，臺灣文獻叢刊第十種。臺北：大通書局。
- 高拱乾 (1696)。臺灣府志。臺灣文獻史料叢刊第一輯，臺灣文獻叢刊第六五種。臺北：大通書局。
- 徐珂 (不詳)。清稗類鈔選錄。臺灣文獻史料叢刊第八輯，臺灣文獻叢刊第二一四種。臺北：大通書局。
- 倪贊元 (1894)。雲林縣采訪冊。臺灣文獻史料叢刊第二輯，臺灣文獻叢刊第三七種。臺北：大通書局。
- 莊永明 (1989)。台灣紀事—台灣歷史上的今天 (上)。臺北：時報文化出版企業有限公司。
- 唐贊袞 (1891)。臺陽見聞錄。臺灣文獻史料叢刊第七輯，臺灣文獻叢刊第三十種。臺北：大通書局。
- 屠繼善 (1894)。恆春縣志。臺灣文獻史料叢刊第一輯，臺灣文獻叢刊第七五種。臺北：大通書局。
- 許常惠 (1991)。台灣音樂史初稿。臺北：全音樂譜出版社。
- 許常惠主持 (1999)。臺灣音樂文獻資料彙編·成果報告·第二輯之壹—滿清統治時期 (1683-1895) 《清代臺灣方志》、第二輯之貳—滿清統治時期 (1683-1895) 《清代專書及其他》。教育部【國家講座研究計劃】。
- 許常惠主持 (2000)。臺灣音樂文獻資料彙編·成果報告·第一輯 (上、下冊)：滿清統治以前之時期 (1683 年以前)。教育部【國家講座研究計劃】。
- 連橫 (不詳)。臺灣詩乘。臺灣文獻史料叢刊第八輯，臺灣文獻叢刊第六四種。臺北：大通書局。
- 黃叔璥 (1736)。臺海使槎錄。臺灣文獻史料叢刊第二輯，臺灣文獻叢刊第四種。臺北：大通書局。
- 黃逢昶 (1885)。臺灣生熟番紀事。臺灣文獻史料叢刊第九輯，臺灣文獻叢刊第五一種。臺北：大通書局。
- 黃清連 (1999)。酒與中國文化。臺北：行政院文化建設委員會。
- 陳文達 (1720)。鳳山縣志。臺灣文獻史料叢刊第二輯，臺灣文獻叢刊第一二四種。臺北：大通書局。
- 陳培桂 (1871)。淡水廳志。臺灣文獻史料叢刊第輯，臺灣文獻叢刊第一七二種。臺北：大通書局。
- 陳淑均 (1852)。噶瑪蘭廳志。臺灣文獻史料叢刊第一輯，臺灣文獻叢刊第一六〇種。臺北：大通書局。
- 陳義方著、吳志學攝影 (2005)。台灣的酒。臺北：遠足文化事業股份有限公司。
- 董天工 (1753)。臺海見聞錄。臺灣文獻史料叢刊第七輯，臺灣文獻叢刊第一二九種。臺北：大通書局。

- 趙汝适(宋)。**諸蕃志**。臺灣文獻史料叢刊第二輯,臺灣文獻叢刊第一一九種。臺北:大通書局。
- 翟灝(1821)。**臺陽筆記**。臺灣文獻史料叢刊第八輯,臺灣文獻叢刊第二十種。臺北:大通書局。
- 潘英(1995)。**臺灣原住民族的族稱演變**,**臺北文獻**,直字111期,頁146-147。臺北:臺北市文獻委員會。
- 蔡振豐(1897)。**苑裏志**。臺灣文獻史料叢刊第一輯,臺灣文獻叢刊第四八種。臺北:大通書局。
- 臺北市文獻委員會(1991)。**臺北市志·卷八·文化志·文學篇**。臺北:臺北市文獻委員會。
- 鄧傳安(1830)。**蠡測彙鈔**。臺灣文獻史料叢刊第八輯,臺灣文獻叢刊第九種。臺北:大通書局。
- 諸家(1898)。**新竹縣志初稿**。臺灣文獻史料叢刊第一輯,臺灣文獻叢刊第六一種。臺北:大通書局。
- 諸家(1764)。**清代琉球紀錄續輯**。臺灣文獻史料叢刊第三輯,臺灣文獻叢刊第二九九種。臺北:大通書局。
- 諸家(1898)。**樹杞林志**。臺灣文獻史料叢刊第一輯,臺灣文獻叢刊第六三種。臺北:大通書局。
- 諸家(不詳)。**臺灣輿地彙鈔**。臺灣文獻史料叢刊第二輯,臺灣文獻叢刊第二一六種。臺北:大通書局。
- 諸家(不詳)。**臺灣詩鈔**。臺灣文獻史料叢刊第八輯,臺灣文獻叢刊第二八〇種。臺北:大通書局。
- 諸家(1882)。**臺灣雜詠合刻**。臺灣文獻史料叢刊第八輯,臺灣文獻叢刊第二八種。臺北:大通書局。
- 諸家(不詳)。**臺灣關係文獻集零**。臺灣文獻史料叢刊第九輯,臺灣文獻叢刊第三〇九種。臺北:大通書局。
- 劉良璧(1742)。**重修福建臺灣府志(全)**。臺灣文獻史料叢刊第二輯,臺灣文獻叢刊第七四種。臺北:大通書局。
- 劉獻廷(不詳)。**廣陽雜記選**。臺灣文獻史料叢刊第八輯,臺灣文獻叢刊第二一九種。臺北:大通書局。
- 蔣師轍(1892)。**臺游日記**。臺灣文獻史料叢刊第九輯,臺灣文獻叢刊第六種。臺北:大通書局。
- 穆彰阿、永瑤(1842)。**清一統志臺灣府**。臺灣文獻史料叢刊第二輯,臺灣文獻叢刊第六八種。臺北:大通書局。
- 盧德嘉(1894)。**鳳山縣采訪冊**。臺灣文獻史料叢刊第二輯,臺灣文獻叢刊第七三種。臺北:大通書局。
- 謝金鑾(1850)。**續修臺灣縣志**。臺灣文獻史料叢刊第二輯,臺灣文獻叢刊第一四〇種。臺北:大通書局。
- 羅大春(1875)。**臺灣海防並開山日記**。臺灣文獻史料叢刊第七輯,臺灣文獻叢刊第三〇八種。臺北:大通書局。

二、網路資料

- TTSTWeb: 漢珍光碟資料庫: 台灣文獻叢刊資料庫(309筆) — **《臺灣紀事》**
(<http://203.68.14.70/ttscgi/ttsweb.exe?@4;27163;3;8;2>) (瀏覽日期: 2006.11.11.)
- TTSTWeb: 漢珍光碟資料庫: 台灣文獻叢刊資料庫(309筆) — **《臺游日記》**
(<http://203.68.14.70/ttscgi/ttsweb.exe?@4;27163;3;11;1>) (瀏覽日期: 2006.11.11.)
- TTSTWeb: 漢珍光碟資料庫: 台灣文獻叢刊資料庫(309筆) — **《嘉義管內采訪冊》**
(<http://203.68.14.70/ttscgi/ttsweb.exe?@@139215>) (瀏覽日期: 2006.11.25.)

Observations On The Aborigines' Drinking Songs And Drinking Culture From Taiwanese Literature In The Q'ing Dynasty

Huang Ling-yu

Abstract

Taiwan is a classical immigrant society. So far, the composition of Taiwan's population is classified according to the immigration order into three language systems: the Aboriginal, the Holo, the Hakka and the new residents who immigrated to Taiwan following the Nationalist Government in 1949. This paper aims to discuss the Aboriginal.

Drinking songs refer to music and singing about drinking. Taiwanese aborigines' drinking songs consist of two main groups: traditional folk drinking songs with anonymous authors and those with specific composers. The latter is far richer than the former.

The "Taiwanese Literature in the Q'ing Dynasty" in the paper refers specifically to the "Taiwan Literature Compilations". During the Japanese colonization, studies on Taiwanese aboriginal music could be seen in texts without any music or any video or audio recordings. Because this paper aims to focus on the Q'ing Dynasty period, the content will be limited to studies on the texts about traditional folk songs. The study on the music itself is unattainable.

The paper will discuss the drinking songs and drinking culture of Taiwanese aborigines during the Q'ing Dynasty in the following sections: the Taiwanese literature during the Q'ing Dynasty period quoted, names of aboriginal alcoholic drinks seen in the literature, Taiwanese aborigines' drinking songs during the Q'ing Dynasty period, and the drinking culture in Taiwanese aborigines' daily life during the Q'ing Dynasty.

Key words : Taiwanese Literature in the Q'ing Dynasty, Taiwanese Aborigines, Traditional Folk Songs, Drinking Songs, Drinking Culture

穆欽斯基《鋼琴組曲》 之創作特徵與彈奏技巧探究

楊景蘭

摘 要

穆欽斯基的《鋼琴組曲》曾先後獲國際現代音樂學會獎以及第二屆澳洲雪梨國際鋼琴大賽之決賽指定曲。本研究希望透過深入探討此作品之創作內涵與鋼琴技巧，能對教學者與演奏者有所助益。研究方法是分析《鋼琴組曲》的創作特徵與歸納整理鋼琴技巧在教學上的重點。在創作特徵的探討將包含組曲的六首小品之樂曲架構的分析、音型與節奏特徵的探討等。彈奏技巧之探討則包含力度的控制、指法之選擇、與踏瓣的建議。

研究的結果發現，樂曲架構的選擇以傳統的曲式為主，曲調與伴奏大量運用不規則的二度與四度音程，組合成各類變奏音型，自由的運用無調式與複調式。稜角分明的曲調取材精簡單純，較常用於快板樂章裡。節奏最大的特質，就是時常利用不規則的音群組合，製造節奏錯置的效果。

在演奏技巧方面，從快速變化的音型、即興的變化拍子與音高、不規律的節奏與音階進行、突然的音域移位與音量變化、不協和的和聲語彙等，均須要極高的注意力與分析實驗，才能呈現作品的原味。本研究可作為二十世紀鋼琴教學曲目的參考，並可提供教學與演奏者詮釋之依據。

關鍵字：穆欽斯基、鋼琴組曲、創作特徵、鋼琴技巧

壹、前言

目前仍活躍於世的穆欽斯基 (Robert Muczynski, 1929-) 是二次大戰之後崛起的美國作曲家，在以前衛音樂為主流、各類實驗音響與技巧引領風騷的潮流中，穆欽斯基重視傳統的風格使得他鮮少被列為美國重要作曲家之一，然而他的作品不但獲獎無數次，其鋼琴曲還經常被選為鋼琴比賽之指定曲、演奏會曲目、以及二十世紀鋼琴作品教學之教材。例如《六首前奏曲》(Six Preludes, Op. 6)、《觸技曲》(Toccata, Op.15)、《面具》(Masks, Op.40)、《鋼琴組曲》(Suite for Piano, Op.13)、以及多首室內樂等，顯現其愈來愈受重視的程度。著名音樂評論家 Paul Snook 在 Fanfare 雜誌中稱讚其作品：「在這近三十年間，充分的證據顯示穆欽斯基已成為美國自巴伯 (Samuel Barber, 1910-1981) 以來，最令人印象深刻的作曲家。」(Snook, 1981) 他的鋼琴作品近年來受到多次國際鋼琴大賽的青睞，除了受委託為比賽所作的指定曲目，還獲得重要的國際作曲獎。

穆欽斯基的音樂展現二十世紀中期美國新古典主義 (Neo-classicism) 的特質，就鋼琴作品而言，他選用傳統的曲式包括前奏曲、組曲、變奏曲、觸技曲、奏鳴曲等，附有標題的個性小品 (Character pieces) 也常見於他的作品中；其音樂避免空洞的炫耀技巧、浮誇、強烈的情緒變化、華麗的音響、和標新立異等。雖然樂句的語法與和聲的語彙曾被拿來與巴爾托克 (Bella Bartók, 1881-1945) 和巴伯的作品風格作比較，¹ 然而由於他的音樂充滿富於個人特質的素材，使得其創作能在二十世紀佔有一席重要的地位。

貳、研究目的與方法

穆欽斯基創作了十七首鋼琴獨奏作品，數量雖不算多，但得獎或獲選為比賽指定曲目的比率卻相當高。其中包括《鋼琴組曲》獲 1961 年在芝加哥舉行的國際現代音樂學會獎 (ISCM Award)、²1966 年的《夏日之旅》(A Summer Journal) 獲鋼琴季刊 (Piano Quarterly) 頒發最佳教學作品獎、1977 年《第三首鋼琴奏鳴曲》獲選為第七屆馬里蘭大學國際鋼琴大賽指定曲之一、1980 年《面具》為巴豪爾 (Gina Bachauer) 國際鋼琴比賽的指定曲目、以及 1992 年《第二首鋼琴奏鳴曲》獲得第五屆澳洲雪梨國際鋼琴大賽之最佳現代音樂獎。其中《鋼琴組曲》在獲獎二十年後的 1981 年，又獲選為第二屆澳洲雪梨國際鋼琴大賽之決賽指定曲。

本研究的目的是希望深入了解《鋼琴組曲》受到多次肯定的原因，並且讓學習者更能掌握樂曲的內涵與彈奏技巧。在本文作者實際演練和教學的過程中，發現此樂曲豐富的創作特徵與彈奏之技巧均值得作深入的研究與推廣，讓演奏者能更深刻地表現其樂念精髓。同時，希望透過具備藝術價值與逐漸普及的二十世紀作品的研究，能引發愛樂者對穆欽斯基鋼琴作品的興趣，進而推廣至其他現代鋼琴曲目的探索與研究，期待本研究對於二十世紀鋼琴作品之探究與欣賞能達到拋磚引玉的功效。

此組曲由六首小曲組成，每一首均有標題，音樂充分表現與標題相關的曲趣意境，技巧的設計富於創意且不會過於艱難，是非常適合教學與演奏會的曲目。本研究將對組曲的六首小品的創作特徵與彈奏技巧分別探討，創作特徵的研究包含樂曲架構的分析、音型與

節奏特徵的探討等，相關的譜例將附於討論之主題後，以方便對照。彈奏技巧討論包含力度的控制、指法之選擇、踏瓣的建議等，藉由對鋼琴技巧的討論，期盼能為教學或演奏者提供實質的助益。外文之中文翻譯取自國立編譯館之學術名詞檢索網站，查無中譯之外文則以原文呈現。

參、相關之文獻探討

近年來國內外對穆欽斯基的作品漸趨熟悉，尤其是鋼琴作品被用來演奏與教學的情況相當普遍，顯示國內音樂界對其作品的接受度頗高。在相關的研究論文中，實際探討及分析其作品的資料大多偏重於他的三首奏鳴曲，其中國內高師大黃芳吟教授就曾針對穆欽斯基第三號奏鳴曲的樂曲架構與音程發展做深入的研究（黃芳吟，2003）。就重要的音樂辭典而言（Baker, 2001; Hitchcock, 1986; Anderson, 1982; Butterworth, 1984），記載之重點大致放在作曲家的生平與作品類型，少數提供作品的風格特質，對作品內容之研究則較為缺乏。

美國各大學研究所之博士論文中，自 1980 年至 2005 年的近二十五年間，有至少三十篇論文是與穆欽斯基相關的研究，其中包括許多室內樂與協奏曲的探討，顯示許多音樂學者對其作品的興趣。在鋼琴獨奏曲的研究中，Cho, Min-Jung（2002）的博士論文對穆欽斯基受到包括其恩師齊爾品（Alexander Tcherepnin, 1899-1977）和作曲家普羅高菲夫（Sergey Prokofiev, 1891-1953）的俄國學派之影響有深入的探討，文中以兩首穆欽斯基的鋼琴作品《六首前奏曲》、《觸技曲》為例，探究其作曲風格並給予彈奏技巧之建議，為本文提供不同角度的參考資料。美國著名音樂學者 Hinson（2000）在其著作中，依序將穆欽斯基包括《鋼琴組曲》的十四首鋼琴作品之出版商、樂曲長度（頁數或演奏時間）、樂曲重點介紹、以及技巧難度等級分別說明，是教師與學生選擇曲目極佳之參考書。

肆、穆欽斯基生平概述與音樂創作經歷

穆欽斯基 1929 年生於美國的芝加哥，祖父母移民自波蘭的華沙，母親也是斯洛伐克（Slovak）的後裔。穆欽斯基在大學主修鋼琴，追隨 Walter Knupflew 學習，作曲則是俄裔美國作曲家齊爾品的門生，後來他以作曲兼演奏為志業，即是受到恩師齊爾品的影響。穆欽斯基於 1950 年和 1952 年先後獲得了音樂學士和碩士的學位，畢業典禮上，他親自彈奏自己創作的《為鋼琴與管弦樂團之嬉遊曲》（*Divertimento for Piano and Orchestra*）。1958 年他在紐約卡內基廳（Carnegie Recital Hall）首演全場他個人的創作，其中《第一號鋼琴奏鳴曲》就是特別為此演奏會而作。³

穆欽斯基曾先後在母校芝加哥的德保羅大學（De Paul University, 1955-1958）、愛荷華州的羅拉斯學院（Loras College, 1956-1959）、芝加哥的羅斯福大學（Roosevelt University, 1964-1965）、亞利桑那大學（University of Arizona, 1965-1988）擔任教職，其中並曾任過羅拉斯學院的鋼琴系主任與亞利桑那大學的作曲系主任。1988 年退休時，獲頒亞利桑那大學榮譽教授。他的作品現在被德州大學（University of Texas）的美國音樂中心永久收藏。

穆欽斯基的獲獎經歷非常豐富，除了前述之獎項外，另包括 1959 年和 1961 年兩屆福特基金會贊助的「青年作曲家獎」和多次美國作曲家學會（American Society of Composer）

之「創作優等獎」。1961 年《長笛和鋼琴的奏鳴曲》為他奪得法國尼斯的 Concours 國際獎；此外，他的《中音薩克斯風和室內樂團的協奏曲》於 1982 年被提名普立茲獎 (Pulitzer Prize)。

除了獲獎，穆欽斯基還接受許多知名音樂團體和音樂節的委託創作，其中包括了美國華府的國家交響樂團 (National Symphony Orchestra)、亞歷桑納州的土桑交響樂團等 (Tucson Symphony Orchestra)。1980 年完成的鋼琴曲《面具》，是委託自楊百翰大學 (Brigham Young University) 舉辦的巴豪爾國際鋼琴比賽的指定曲目。此外，他還為亞利桑那大學電影系九部獲獎的紀錄片編曲。

穆欽斯基出版超過四十首作品，包括鋼琴協奏曲、交響曲、管弦樂組曲、各類型的室內樂曲、鋼琴獨奏曲、以及為紀錄片的編曲等。其中鋼琴曲與各類小型的室內樂作品佔了相當大的比例。他時常以鋼琴家的身分彈奏他自己的作品，2000 年他與唱片公司 (Laurel Record) 再次合作出版鋼琴獨奏曲全輯，⁴ 另外也常與好友合奏並錄製他創作的室內樂作品。近年來穆欽斯基的音樂作品在歐、美及亞洲均逐漸為人熟悉與喜愛，許多著名樂團如芝加哥交響樂團、辛辛那提交響樂團、華府國家交響樂、明尼蘇達樂團、及國外樂團均演奏過他的作品，都受到極佳的好評。

伍、《鋼琴組曲》之創作特徵與鋼琴技巧探究

在 1960 年完成的《鋼琴組曲》是穆欽斯基題獻給另一位美國作曲家拉梅 (Phillip Ramey, 1939-)，1959 年至 1962 年間，拉梅也曾追隨齊爾品學習作曲，與穆欽斯基有同門之誼，同時他也是一位鋼琴演奏家兼作家，曾在 1977 年至 1993 間擔任紐約愛樂 (New York Philharmonic) 的節目註解員及編輯者。1980 年至 1983 年穆欽斯基親自灌錄全套的鋼琴曲集，並接受拉梅的專訪，收錄在 2000 年與同一唱片公司 (Laurel Record) 再製的光碟唱盤之內頁解說中。⁵

根據《組曲的黃金年代》(The Golden Age of the Suite) 一書的研究，十九、二十世紀被稱為組曲的作品，其實是源自十八世紀的嬉遊曲 (Divertimento)，⁶ 組曲中每一樂章之間並無密切的關聯，大抵可區分為四類：(一) 舞蹈形式的組曲如芭蕾舞或現代舞；(二) 仿古代之組曲，又可稱為新巴洛克 (Neo-Baroque) 或新古典風格的組曲；(三) 具有繪畫式或標題式特性的組曲；(四) 其他類型組合的作品。(Beck, 1966) 文中舉將穆欽斯基的《六首前奏曲》為例，將其歸類為第四類，雖未提及《鋼琴組曲》之類型，但由於此作品中的每一首均附上與樂曲之內涵相符合的標題，具有明顯的描繪特質，應可歸類為上述之第三種。根據穆欽斯基本人的描述，這首組曲與他的另一套有七首短曲組成的《夏日之旅》之標題都是在完成後才附上去的，目的是為了易於辨識。⁷ 以下就組曲之六首樂曲之特徵與彈奏技巧個別分析探討。

一、節慶 〈Festival〉

此組曲的第一首指示以輕快如進行曲的速度彈奏 (Allegro alla Marcia)，全曲長 83 小節，大部分以 2/4 拍為主，中段出現 3/8、3/4、6/8、10/16 等拍號之變換，利用不規律之拍子變化強調音樂之張力。

〈一〉樂曲的架構

此曲運用第一主題的重複與變奏型態，和另三個主題交替呈現，在三個樂段之末段明顯為首段之再現，因此可視為綜合三段式與輪旋曲式之架構。此類混合兩種以上曲式於一曲之用法為穆欽斯基所擅長，他在 1974 年完成之第三號鋼琴奏鳴曲的第一樂章，也是結合了輪旋曲式與變奏曲風兩種曲式。⁸

表 1 《鋼琴組曲》第一首樂曲架構分析

樂段	小節數	主題
A	1- 8, 9- 17, 18- 20	a, b, a (小尾奏)
B	21-26,27-33,34-35,36-37,38-41,42-46,47-51	c, d, a, d, a, 過門, a
A	52-59, 60-68, 69-82	a, b, a (尾奏)

〈二〉音型與節奏之特徵

由四個不同音型組成的主題旋律，分別以 a、b、c、d 來表示。第一段以 a、b 兩主題先後出現，其中 a 主題以輪旋曲式的方式與其他主題交替並貫穿全曲。它是由一個上行四度音程與五個級進下行的音群所組成，在 A 段第一樂句中，a 主題以加了重音的節奏錯置音型（Hemiola）（2/4→3/8）重複數次，雖略有變化，但以 A 音為主音之 Aeolian 調式的色彩非常明顯。下聲部以重疊的兩個四度音程與一個小二度的垂直和聲重複，此和絃與齊爾品創新和聲語法中的所謂「喬治亞三和絃」（Georgian Triad）極為相似，⁹後者的第一轉位為兩個完全四度重疊的和絃，前者除了有一個增四度（降 A-D），下方加上一個小二度，形成和絃的原位與轉位合併的形式。穆欽斯基運用此和聲當作頑固低音同時強調主題節奏的變化，頗有民族音樂的特性（譜例 1）。

譜例 1 《鋼琴組曲》第一首 1-4 小節

Allegro (alla marcia) ♩ = 120
(fieramente)
f marc.

「喬治亞三和絃」（Georgian Triad）

（資料來源：The Tcherepnin Society website.）

b 主題結合了重複單音與上行之四音音階，與 a 主題正好呈現相反之走向，表現對比之趣味。兩組上行的四音音階（C-降 D-降 E-還原 E，F-降 G-降 A-還原 A）音程的關係皆為前後兩個半音之間為一個全音，與其恩師齊爾品所創之九音音階（Nine-step Scale）三種基礎結構的大小四聲音階（Major-minor tetrachords）之一相同，¹⁰ 此 b 主題之重複音在第二次以震音的形式變奏（第 13-15 小節），最後四音音階在高兩個八度處收尾（譜例 2）。

譜例 2 《鋼琴組曲》第一首 10-14 小節



在 c 主題出現之前的三小節（18-20 小節），a 主題以音列的形式再現（降 B-降 E-還原 D-C-還原 B-A，降 A-降 B-降 G-還原 G-還原 A-F），但節奏以連續十六分音符取代，重複一次後接著進入第三主題。c 主題含兩組上行五音群〈升 F-升 A-還原 B-D-升 D，還原 A-升 C-還原 D-F-升 F〉兩個八度上重複進行，音程關係均為大三、小二、小三、小二，音型走向與 b 主題也成對比。左手聲部在比右手高一個八度的位置上（譜例 3）。

譜例 3 《鋼琴組曲》第一首 19-24 小節



d 主題以下五度、上三度、上四度、上四度的音程出現（A-D-F-降 B-E），開始兩音為 a 主題的轉位，音型走向正好與 a 主題相反，d 主題在連續變化的拍號中重複四次，每一次都以雙手相隔兩個八度的距離齊奏。其間以四度堆疊的和聲（D-G-A-D）與五度重疊外加一個

二度音的和聲（D-A-D-E）在相距三個八度處突強音斷奏（*sf*），此和聲與 a 主題的左手和聲非常相似，在 2/4 和 3/8 拍交替中，特別突顯節奏的不安定性格，並在單調的八度曲調中加入對比的和聲色彩（譜例 4）。

譜例 4 《鋼琴組曲》第一首 28-32 小節



第 37 小節縮小版的 d 主題，以五連音的節奏以及音列的模式呈現（G-D-F-降 A-降 D-降 E-降 B-升 C-還原 E-A），此為兩主題先後運用於一樂句中。第 38 到第 41 小節處，a 主題分別以降 B、降 A、和降 E 音為首反覆呈現，c 主題插入其間（降 G-降 B-還原 B-D-降 E），由於銜接得非常平順，讓人幾乎察覺不到它的存在（譜例 5）。

譜例 5 《鋼琴組曲》第一首 37-41 小節



B 段在 10/16 的拍號中，以上行且短少一音的 a 主題收尾，與 a 主題同時並進的正是 b 主題的大小四音音階，兩主題同向上行四個八度，雙手最終以琶音彈奏音叢（tone clusters），在鋼琴的最高音域結合結束此一樂段（譜例 6）。

譜例 6 《鋼琴組曲》第一首 46-51 小節

A 段再現於第 52 小節到 68 小節，a 主題一開始以兩手交替的方式彈奏，左手將原主題音域降低一個八度，並以斷奏及強音記號突顯詼諧的氣氛，其餘均大致與前一段相同。從第 69 到第 82 小節的尾奏段，以 a 主題為主要題材，首先在比原先位置高三個八度處再現，但在第 70 小節則以六連音節奏呈現降 A 的 Mixolydian 調式(降 A-降 B-C-降 D-降 E-F-降 G)的音階上下行，左手以同 A 段的重疊四度和聲強調鄉野般粗獷的節奏脈動。a 主題持續下行，最終當 a 主題靜止於延長的大三和聲時，左手則在低音域再現 b 主題作全曲之收尾(譜例 7)。

譜例 7 《鋼琴組曲》第一首 68-70, 78-82 小節

〈三〉彈奏技巧之要點

1. 力度的掌握

這首作品音量的變化從 *pp* 到 *ff*，但為特殊節奏或語氣而加入的重音（>）、突強（*sf. sf.*、*fp*）、持久音（-）等記號幾乎遍佈全曲，另外與觸鍵相關的術語如 *marc.*和 *sec.*也不少見，因此在演奏時一定要留意這些記號在樂曲中表達的意涵。

在第 28 小節雙手為相距兩個八度的塊狀和絃重複時，注意第一個和絃上方除了有重音記號之外，另有持久音記號，當此四分音符的和絃響足時間後，只須將手指淺淺地離開琴鍵，以略微提起的手腕帶動臂力的再度彈下，即完成第二個八分音符又需要突強的重複和絃。緊接著在中音域的十六分音符群正好借此反彈的力度，將彈起的手有效地移到位置。需要小心落下的時重量的控制，以免產生不必要的重音（參考譜例 4）。

第 16-17 小節當雙手以齊奏的形式彈奏四音音階時，要特別注意此處的音群組合是由六個音、四個音、再六個音先後完成的，每一組均有一圓滑線，主要強調其不規律的節奏特徵（3/8 + 2/8 + 3/8），因此每彈完一組圓滑音群後，要確實將手提起再重新彈奏下一組，如此也兼顧到每一組首音的重音記號，結尾處作曲家以雙短斜線（//）再加註「short」表示音樂在此暫歇一下，得與下一樂段稍作區隔，並方便下一音型位置的準備（參考譜例 2）。

2. 踏瓣的運用

穆欽斯基將這首樂曲所需的踏瓣位置有詳細的標示，儘管如此，在彈奏時仍應仔細聆聽音響的效果。此曲踏瓣主要用在兩種地方：第一是在多處斷奏的強音和絃下方使用短促的踏瓣以增加音響的亮度；第二則是用較長之踏瓣在曲調需要圓滑奏且需要製造聲部間和聲的特殊色彩處，在第 38 到第 41 小節是全曲最抒情的樂句，此處三個聲部各自有不同長度的圓滑線，注意踏瓣的運用開始是依據低音聲部的節奏（一長兩短）來變換，後來在改變拍號為 3/4 之後，上兩聲部之曲調作重複的進行，低音部則以一延長之單音靜止，此處使用一長與一短踏瓣讓聲部之色彩充分融合（參考譜例 5）。

3. 指法的建議

此曲許多快速音群是由不規則的音階組合而成，有時是單一聲部，有時兩聲部齊奏或合奏，指法的選擇要考慮其前後音型銜接時的便利性，以達到所需要的音樂表情與流暢的目的。在有許多重複或模進的音型處，可以使用一種循環的指法。例如在第 47 到 50 小節 10/16 拍的 a、b 兩主題同時並進的十六分音符群，上聲部的 a 主題模仿上行雖有兩組不同位置，但可使用相同的指法 2-5-4-3-1（右手指法）。下聲部的 b 主題雖兩組四音音階的節奏並不與此拍號相融合，但指法仍可使用同一組四音音階的指法為 4-3-2-1（左手指法），一氣呵成（參考譜例 6）。

二、飛行〈Flight〉

第二首總長僅 66 小節，全曲以單行譜表記譜，以雙手交替之連續八分音符琶音表現工整規律的 6/8 拍。

〈一〉樂曲架構

此曲由一個反覆的主要樂段與一個結尾樂段構成。主要樂段長 50 小節需要反覆彈奏，作曲者以不同的觸鍵與速度要求，表達反覆時所需的對比效果。第一次彈奏的速度為中庸的快板（*Allegro moderato*），並且要保持圓滑奏（*Sempre legato*）；第二次反覆時則要求極快的速度（*Presto*）以及要持續斷奏（*Sempre staccato*）的觸鍵彈奏。尾奏樂段從第 51 小節到曲終，以同樣的琶音型延續主要樂段第二次彈奏之速度與觸鍵（*Presto stacc.*），第 65 小節以垂直的八度和聲作陰性終止，第 66 小節為全休止。

表 2 《鋼琴組曲》第二首樂曲架構分析

樂段	長度	題材
單一個樂段用不同速度與彈奏方式反覆	1-50 小節	雙調式單旋律的琶音型貫穿整個樂段
尾奏	51-66 小節	同前一樂段

〈二〉音型與節奏之特徵

此曲極為生動地用音樂描繪物體特有的性格。為了表現物體翱翔於天際時起伏的意象，穆欽斯基以上下行交替輪奏之琶音展現不規律的動向。第 1 到第 4 小節的音型呈下、上的交替，類似起飛時還不穩定的狀況；第 5 到 7 小節開始由五個連續上行琶音群逐步增加為六個、七個上行的琶音群，如同飛行器開始加足油門，由低而高逐漸攀升的感覺（譜例 8）。

譜例 8 《鋼琴組曲》第二首 1-4 小節

First time: *Allegro moderato (sempre legato)* $\text{♩} = 84$
 Second time: *Presto (sempre staccato)* $\text{♩} = 112$

貫穿全曲之琶音型是運用大三和絃與小三和絃的互換，左手重複地出現 D 大調的主和絃和下屬和絃，右手則以 a 小調的主和絃和下屬和絃交替出現，明顯地使用雙調性（Bio-tonality）。穆欽斯基偶爾將三和絃的其中一音省略，藉以使曲調的行進方向持續而流暢，例如第 35 小節到 38 小節，降 G 大和絃和 d 小和絃輪替上行的琶音中，從低音降 G 一路上行，在第 36 小節原本需從降 G 開始的和絃為了延續前一和絃（d 小和絃）持續上行的方向，因此就將降 G 音省略，直接從降 B 音開始彈奏，下行時亦同（譜例 9）。

譜例 9 《鋼琴組曲》第二首 35-38 小節



尾奏段剛開始（第 51 至 56 小節）是延伸前段的音型，上下輪奏的琶音先往下行進到低音域後開始反向攀升，一口氣上行近五個八度，是全曲上揚幅度最大之處。從第 57 到 60 小節音型轉變為如同長震音般的重複 E、F 二音，其間並穿插高八度的 F 音。最後第 61 到 64 小節首度出現的降 e 小三和絃和 a 小和絃交替上行，以令人驚訝的升 F 作全曲的收尾（譜例 10）。

譜例 10 《鋼琴組曲》第二首 59-66 小節



〈三〉彈奏技巧之要點

1. 力度的掌握

全曲均運用為三和絃的原位琶音，在鋼琴各音域作快速的移動，因此雙手的上下交錯及身體因應音域快速變化時都要提早準備。作曲者要求彈奏此曲的音量要保持弱（*sempre p*）並且不用制音踏瓣（*senza ped.*），減少了使用踏瓣的問題，卻也說明彈奏者在音樂的表現上（起伏與圓滑奏）得全靠手指的控制了。在彈奏此作品的前三十五小節時，應在弱的範圍內靠手指與手腕的高度表現音型上下的起伏，例如第 1 到第 4 小節當琶音在低音域作小幅度的上下移動時，低沉的聲響如同飛行之初的不穩定狀態，須保持較微弱的音量，控制平均的觸鍵。接下的第 5 到第 8 小節，音樂上行四個八度，彈奏時雙手交替的力度應作些微的漸強，以表達飛行器之引擎在加速運轉時所產生較高頻率的音量。

第 36 到 37 小節，以及第 42 到 43 小節處，首度出現用漸強與漸弱的符號提示彈奏者以音量來表現音樂較大的起伏。末段第 53 到第 56 小節一氣呵成上行將近五個八度的音型，除了要彈奏四小節的漸強，在前三小節的第一拍拍頭上還附加一強音記號（>），此處要稍作強調。此漸強的高峰正好是尾奏段的長震音型開始處（第 57 到第 60 小節），此處出現全曲第一次，也是唯一一次的強音量標示（*f*），是全曲最強處，隨後在第 61 到第 64 小節恢復

琶音的音型時，以四小節的漸弱收尾，最後在低音域的八度升 F 為全曲最弱音 (*pp*) (參考譜例 9、10)。

2. 指法建議

此曲雖以三和絃的原位琶音為主，在左右手交替時仍應視所在音域的位置和雙手交疊的情況來選擇指法。例如，第 1 到第 4 小節雙手在低音域的交錯，右手雖位置均在白鍵上 (ECA, AFD)，但都在身體的左方低音域處，為了讓手較容易在身體反方向的偏遠位置伸展，建議右手用 5-3-2 的指法取代一般彈原位三和絃的 5-3-1，避免拇指的使用所造成手的扭曲 (參見譜例 8)。同理，左手在低音域時，指法的選擇也宜避免使用大拇指。

另外，樂譜上雖然將右手大多在白鍵上彈奏三和絃琶音，左手較常在黑鍵上，但有時為了連貫的順暢，也不一定遵循此規律。例如第 34 小節連續下行的兩個在低音域白鍵上的和絃 (AFD, ECA)，原本屬於右手彈奏的音群 (符桿朝上)，但因位於鋼琴之極低音域，右手在彈奏第一組和絃 (AFD) 時已稍顯勉強，下一組更低的位置若仍用右手彈奏將更為吃力，在考慮下一個音群開始的位置之後，建議第二組和絃 (ECA) 用左手 1-2-3 指或是 1-2-4 指彈奏，如此可兼顧緊接著下一小節〈35 小節〉同音域位置的降 G 大和絃上行時銜接的方便。

在第 36 至 38 小節為了維持行進方向而省略和絃音時，指法在此也須有計劃地調整。此上行音型的最高峰在鋼琴之中音域，宜留給右手彈奏，以避免太多次左右手交替動作。指法建議由左手 3-2-1 指彈上行的降 B-降 D-還原 D，接著上行的 F-A-降 B-降 D 和原音返回下行則以右手 1-2-3-5-3-2-1 指法彈，隨即下行的還原 D-降 D-降 B 則以左手 1-2-3 指循序下行，如此即能順暢也圓滑地彈奏並兼顧反覆此樂段時的斷奏指法 (參見譜例 9)。

三、幻像〈Vision〉

〈一〉樂曲結構

此曲僅 29 小節長，是本組曲最短的一個樂章。結構是由三個平均長度 9 至 10 小節的樂段構成 (A-B-A)，前後兩個 A 段所用素材相同並相互對稱，為主題的呈示與再現樂段，B 段為全曲高潮設計之所在，由於所用之和聲音域寬廣，因此需用三行譜表記譜 (一行高音譜表與兩行低音譜表)，有助於讀譜彈奏時的清晰與便利。

表 3 《鋼琴組曲》第三首樂曲架構分析

樂段	小節	題材
A	1-9	單旋律與節奏為主之和聲伴奏輪替，八度平行主題
B	10-19	平行雙八度主題與低音和絃伴奏輪奏
A	20-29	同前 A 段題材，外加琶音上行之小尾奏

〈二〉主題音型特徵

A 段由兩個樂句構成，第一句（1-4 小節）由三個上行的單長音旋律（升 F-G-A）和平行下行的四聲部和絃組成，兩音型互相以輪替的方式反向進行，三個平行下行的和絃以節奏的變形重複了四次，並在第三次改變拍號為 2/4 拍時加緊節奏，藉此彌補曲調上的單調感。加了四度音的三個大三和絃如同十一和絃的十一度音，產生輕度不協和之音響，為單音之主旋律提供色彩的變化〈譜例 11〉。

譜例 11 《鋼琴組曲》第三首 1-3 小節



第二句（5-9 小節）主旋律是相距兩個八度的平行曲調，以七和絃之分解琶音開始，綜合各種音程的跳進音型之後達到此句之高峰升 C，再以三連音型之分解琶音及半音下行（降 B-A-升 G）結束此句。其朗誦般的節奏及曲折的曲調音程下方，穿插不協和之垂直和絃伴奏，伴奏音型為不規則的和聲音程，以五度、三度、六度與八度音程的型態出現在主旋律長音的下方，與主旋律先後出現，類似義大利歌劇中的宣敘調（Recitative）一般〈譜例 12〉。

譜例 12 《鋼琴組曲》第三首 4-6 小節



B 段全長十小節用三行譜表記譜，雙手在高低音域交替，開始的六小節裡（10-15 小節），高音譜表上以相距一個八度的同音雙八度平行曲調，展開一氣呵成的主要旋律。節奏由緩趨急，到第 15 小節又緩和下來。主旋律的行進雖呈不規律音程之跳進〈上小六度-增二度-下小七度-上小二度〉，但從第 13 小節開始，旋律上主要輪廓的音高由最高峰的降 B 逐步往下降〈降 B-A-G-升 F-E〉，結尾處又略微上揚〈降 B-還原 B-E-F-升 F〉，到第 15 小節改變拍號為 3/4，以重複三次的升 F 八度，強調此句旋律的中心音，與 A 段剛開始的主旋律音〈升

F) 互相呼應。下方兩個低音譜表上用進行緩慢的和絃伴奏，此伴奏聲部右手為三個音構成，左手為八度音程，與高音譜表之八度音域橫跨超過五個八度，展現此段「壯麗的」(Grandioso) 音響。緊接著到第 16 小節，拍號轉為 5/4 拍，在一強而延長的低音和絃帶領下，高音譜表上的曲調瞬間轉為以六連音、十二連音的裝飾奏音型傾洩而下，此處突強 (*sff*) 達到全曲之高潮，充分表現穆欽斯基所標示「如暴風雨般」(Tempestoso) 的意境〈譜例 13〉。

譜例 13 《鋼琴組曲》第三首 13-16 小節

13

agitato e cresc.

15

Tempestoso

allarg. molto

a - c - c - e - l - e - r - a - n -

16

- d - o

lunga

attacca

在收尾的延長降 G 之後，第 17 小節隨即回到原速，以重複三次的三度和聲上行跳進音型，安靜地收尾於高音域。結尾以短暫停留的記號作段落之間隔。

A 段再現有如倒敘故事般，將首段的兩樂句前後倒置，第一句的上下兩音型還交換輪替的順序，並藉由結束句尾 B 音的重複，延伸至一慢速（Lento）上行的複調式琶音，最終停留在高音域的降 A，回頭馬上在低音域以複調之和聲迅速收尾〈譜例 14〉。

譜例 14 《鋼琴組曲》第三首 27-29 小節



〈三〉彈奏要點

1. 力度之掌握

A 段第一樂句的伴奏音型為音樂氣氛營造的帶動者，彈奏時除了主旋律要盡量突顯出來之外，弱起下行的伴奏和弦要注意前進的方向感，同時由於和聲色彩的特殊，即使要求弱聲（p）也不能模糊帶過，需運用指尖的抓力確實彈出和聲斷奏，有強音記號的節奏重音也要適度帶出，尤其是第 3 小節變化拍號為 2/4 時，強音記號落在第一拍後半，以突顯此重複音型節奏變化時的趣味。另外在彈奏重複和聲時，宜避免音色僵硬，讓重音之後的二次反覆如反彈的球一般輕巧且有彈性〈參考譜例 11〉。

全曲有許多對話式的音型，例如 B 段上下聲部的輪奏，大多停在一持續的長音上，音響上不但要連貫，更需要將高低音域的和聲融會在一起，此段雖然運用許多右踏瓣的幫助，為了表現不同音域大跳時的音色平衡，仍要盡量圓滑的彈奏，尤其是在十六分音符八度的下方加註「盡量圓滑」（*legato possible*）之處。

在音型變化極大的轉接處，觸鍵的掌握決定氣氛的變化。例如在 B 段結尾第 16、17 小節，如暴風雨似的音群快速而強烈的收尾之後，緊接著（*attacca*）以原先緩慢而寧靜的音響改變音型方向與氣氛，在彈奏強音到弱音處，有兩種可能的處理方式：第一是突然的變化，給人驚訝的表情；第二是漸進的變化，讓聲音自然消退，緩和而不具衝突感。此處強奏結尾音上有一延長記號並加註「長音」（*lunga*），根據穆欽斯基本人的演奏錄音，他將此長音持續直到消退後，才繼續下一弱音段（*pp*），彈奏者需仔細聆聽音響的變化〈參考譜例 13〉。

2. 指法的建議

A 段低音譜上連續四小節的平行九度並不需全由左手彈奏，九度上方的音與高音譜上

的平行三度非常靠近（僅六度距離），因此可由右手輕鬆的彈奏此平行和絃上方的三個音，左手只需負責最低音〈參考譜例 11〉。

B 段第 16 小節以六個音為一組的模仿進行三十二分音符群，為了能一氣呵成地達到漸快及漸強的目的，在指法的選擇上宜採用一組共通的指法，又能將拍點上的音輕易地帶出。作者建議的指法為每六個音依序為 2-4-1-2-4-1，連續八次直到最終的降 G 音的強音，正好停在 2 指〈參考譜例 13〉。

在彈奏全曲終止的慢板上行琶音時，以一制音長踏瓣融會複調性的和聲，指法可以三連音為一組，不需用到極圓滑的指法，只需小心控制觸鍵，達到樂聲「逐漸消逝的」（*smorzando*）即可。

3. 踏瓣的運用

作曲家在 A 段剛開始希望較乾的音響（*senza ped.*），即不用踏瓣，到第 5 小節的平行八度曲調，在長音與下方和聲重疊處加入一踏瓣，讓音響能持續並增加音色。B 段需要洪亮的共鳴，作曲家將踏瓣變換位置大致標示得很清楚，惟在樂譜的印刷上變換踏板的位置略有偏誤，如第 10 小節的第三拍、第 13 小節第三拍後半、第 14 小節的第四拍的升 F 八度，以及最明顯的誤差在第 15 小節的第一拍。以上列出之位置是需要換踏瓣的地方，印刷時均將踏瓣的記號挪前了一些，在彈奏時需仔細聽辨其差異〈譜例 15〉。

譜例 15 《鋼琴組曲》第三首 10-13 小節

另外在第 27 到 28 小節的尾奏處，一個長踏瓣從第 27 小節第一拍後半開始，幫助重複四次的 B 音的漸強，但延續到其後一小節需要「逐漸消逝」上行的慢速琶音時，則建議將持音踏瓣稍微抬高一些〈約二分之一深度〉，但不要全放掉，如此才能達到漸弱的音響〈參考譜例 14〉。

四、迷宮〈Labyrinth〉

〈一〉樂曲架構

這首作品全長僅 34 小節，是全組曲最短的一個樂章，從開始到結束以不間斷的十六分音符一氣呵成，上下相距兩個八度的同音旋律平行前進，從音型與樂曲的架構看來，與十九世紀作曲家蕭邦（F. Chopin, 1810-1849）的降 B 小調第二號鋼琴奏鳴曲的第四樂章如出一轍，所不同的在蕭邦仍運用傳統調性，故在看似自由形式的第四樂章中，仍能尋得類奏鳴曲式的蛛絲馬跡；但穆欽斯基在此曲中採用無調性，雖有樂句和樂段的區分，但從開始到曲終都以相同的節奏快速流動，與以單一技巧性訓練為目的的練習曲有著共通的特質，故將此曲歸類為前後貫穿的形式（Through-composed）。結構上如巴洛克風格的單音音樂（monophonic），卻非鍵盤樂曲一貫的習慣用法。在快速度的要求下（Molto Allegro）並非全然雜亂無章，他前後運用重複或稍作變型的旋律線，以及音樂語句上的起承，可大約區隔出前後兩段，在第 19 小節處為全曲的高峰（自 17 小節至此之連續下行漸強），從第 20 小節開始重現第 1 小節的旋律，緊接在第 23、24、25 小節也都出現相同或相似於前段第 2、3、4 小節的音型，顯示作品題材之前後呼應與整合。以下為此樂曲架構之表格：

表 4 《鋼琴組曲》第四首樂曲架構分析

段落	樂句	小節數	題材
A	A1	1-4	相距兩個八度平行的兩聲部曲調，以四個十六分音符為一不規則之律動單位，並以此常動節奏貫穿全曲。
	A2	5-9	
	A3	10-14	
	A4	15-19	
B	B1	20-23	同 A 段題材
	B2	24-27	
	B3	28-31	
	B4	32-34	

〈二〉音型特徵

全曲起伏不定的琶音型主要建立在四度和二度音程上。在上下的曲調行進中，雖也常見到三度或五度的音程，但不如四度與二度在音響上的突出與出現頻率之高。例如第 1 到第 2 小節音型中，上行四度的降 B 到降 E 出現了三次，下行的降 E 到降 B 一次，另外上行小二度的 B 到 C 出現二次，下行 C 到 B 也出現二次。在此處穆欽斯基還運用蟹行的手法將第 1 小節後半的音型，用前半音型相反的走向呈現（G-降 B-降 E-B-C-降 E→降 E-C-B-降 E-降 B-G）〈譜例 16〉。

譜例 16 《鋼琴組曲》第四首 1-2 小節



A 段第二句〈第 5 小節到第 9 小節〉用相同或相似於第一句的素材。第 5 小節完全模仿第 1 小節的音型，第 7、8 小節則與第 3、4 小節極為相似。此句在第 8 小節第二拍開始到第 9 小節的第一拍，運用兩個四度與一個二度音程的下行模仿進行三次，將此句延伸至五個小節長。模仿的音型在第 15 小節到 16 小節的應用非常明顯，除了音型相似之外，每一拍的拍頭音互以四度音程連續上行（C-F-B-E-A-F）〈譜例 17〉。

譜例 17 《鋼琴組曲》第四首 15-16 小節



後段出現與前段完全相同的音型，穆欽斯基藉此方式將作品有前後呼應及達到整合的目的。例如第 20 小節的音型同第 1 小節，第 27、28、29、30 小節與第 6、7、8、9 小節是完全相同的。第 31 小節的一、二拍重複第 30 小節第二、三拍的音型後，以半音階下行的連續三度到達低音 G，自第 32 小節開始以相同於首句〈第 1 小節〉的音型上行，在此句每兩拍改變一種音型的曲線，最後至高四個八度的 G 收束〈譜例 18〉。

譜例 18 《鋼琴組曲》第四首 32-34 小節



〈三〉彈奏要點

1. 力度的控制

雙手同向齊奏快速又不規律的音型在鋼琴技巧上是相當困難的。許多作曲家都採用過這種技巧在作品中，例如貝多芬（L. v. Beethoven, 1770-1827）的鋼琴奏鳴曲作品七之第三樂章末段、舒伯特（F. Schubert, 1797-1828）在即興曲作品一四二之四、以及蕭邦（F. Chopin, 1810-1849）著名的第二號奏鳴曲作品三十五的第四樂章。這種樂段常要求左右手要具備相同的表現力，包含準確、力度變化、音色與流暢性，在穆欽斯基此首作品速度記號下方，標示著「不用重音彈奏」(To be played without accentuation)，即是指每個音需要平均的力度，不可有突然的重音。在第 17 小節到第 19 小節處開始有漸強的記號標示，雖然第 20 小節開始的 B 段標示著「保持強」(*sempre f*)，彈奏時仍應以平均且注意音型之起伏來表現。

2. 指法建議

此曲只要掌握幾個關鍵位置的指法就能流暢地彈奏。首先探討左手的指法，當左手在鋼琴低音域彈奏時，可多利用 4、5 指的轉換〈第 3- 4 小節〉，不但可避開拇指在低音域轉動的不便，又同時兼顧到接續之音型的指法。同樣的道理可運用在高音域的右手連續上行音群之彈奏上，例如第 16 小節第三拍接第 17 小節的第一拍第一音，指法為 1-2-5-4-5，此種指法在巴洛克時代時常被應用在鍵盤樂器的彈奏上。此外，由於此作品中的音型包含各種黑白鍵的組合，因此不需要避開平常較少用在黑鍵上的指法，例如第 3 到第 4 小節，為了前後音型銜接上的便利，第 3 小節第一、二拍的左手大拇指必須要用在高峰位置的降 E 黑鍵上，而拇指在第 4 小節第一、二拍的降 D 可順勢滑到其後的還原 D 上〈譜例 19〉。

譜例 19 《鋼琴組曲》第四首 3-4 小節



指法運用在模仿進行的音型時，最好選用一組共通的指法，既方便彈奏也容易背譜。例如在第 8 小節到第 9 小節連續三次下行的模仿琶音，左手用 1-2-4-5，右手則為 5-3-2-1 一組指法循環即可。第 10 到第 11 小節同樣是循環模仿的進行，但要注意組合上不是同前例的四個音一組，而是七個音為一組上行，故建議左手指法除了開始的兩音（B-C）為接前段音型之指法外（5-4），從降 E 開始依序為 3-2-1-4-3-2-1 循環的指法反覆而上，右手則可從第一拍的 B 開始 1-2-3-1-2-3-4 依此類推〈譜例 20〉。

譜例 20 《鋼琴組曲》第四首 6-11 小節

還有一種音型與實際音群的組合相異的指法。在第 13 小節看似不規律的音型曲線，其實可觀察出是由四組具有相同音程關係的三個音組成，左手音群由於落在鋼琴的中高音域上，指法正好可依音群組作 1-2-4 的循環重複，拇指的位置正好都落在白鍵上（F、A、G、C），而 2 指與 4 指可輕鬆地拍打在黑鍵上。右手的音型雖然與左手完全相同，但指法排列若與左手相對應則在彈奏上會產生侷促不順的感覺，此處右手可考慮兩組六個音相同的指法，兩組音程的次序正好相同，由於第一個音 F 是從前一小節〈第 12 小節〉的上行半音階延伸而來的，因此指法正好順勢從小指開始，建議用 5-3-2-1-4-2 和 4-3-2-1-4-2〈譜例 21〉。

譜例 21 《鋼琴組曲》第四首 12-14 小節



3. 踏瓣的運用

本作品完全沒有標示踏瓣的使用位置或建議，是否使用與如何使用得由彈奏者對作品的理解和品味來決定。本文作者從音型、速度、音域、音量與觸鍵等條件，認為想要在雙手快速齊奏、左手大多在低音域、前一大段之音量須維持弱聲（*sempre p*）、且又得輕快的彈奏（*leggero*）種種要求下，應該是不需要用踏瓣的。此外，再參考作曲家本人彈奏的錄音，在第二段要求保持強聲（*sempre f*）和「有精神的」（*Con brio*）情況下，彈奏者僅使用片段淺而短的踏瓣，使得在獲取足夠音響的同時，又能顧及音粒的清晰度。

五、魅影〈Phantom〉

〈一〉樂曲架構

第五首全長僅 27 小節，比前一首更短，全曲是由五個樂句組成的單一樂段，其中前兩個樂句為重複性的曲調，後兩句則用不同之材料與前兩句形成對比，最後一個樂句以再現最初樂句的姿態呼應，並以重複八度 D 音作收。

表 5 《鋼琴組曲》第五首樂曲架構分析

樂句	小節數	題材
一	1-6	以單旋律導出主題
二	7-11	以塊狀和絃音型重複第一樂句之主題
三	12-16	延續第二樂句之和絃材料，改變旋律與節奏
四	17-21	延伸第三樂句之素材
五	22-27	複音手法再現第一樂句

〈二〉音型特徵

此曲除了第一樂句和最終樂句是由單聲部與二聲部曲調構成之外，其他樂句均為八個聲部之塊狀和絃進行。第一樂句在低音域上有如複格曲的主題般獨自唱出，當它終止在第 4 小節的 F 長音之後，右手在其上方近兩個八度上，以複調（Polytonality）的方式呼應此主題結尾的五音〈升 F-A-C-B-F→降 E-降 G-A-降 A-D〉〈譜例 22〉。

譜例 22. 《鋼琴組曲》第五首 1-5 小節



第二樂句是複調式的塊狀和絃群，右手為重複和絃根音的大三和絃平行進行，左手則為重複五度音的小三和絃平行進行，在垂直的和聲中，上下和絃均包含一個四度音程。第二樂句採用與第一樂句相同的節奏型與旋律曲線，右手的旋律除了落在鋼琴的中音域，調式也整個轉移。左手的和絃以反方向進行，樂句結尾處〈第 10 小節第三拍〉，上下和絃產生聲部交錯〈譜例 23〉。

譜例 23 《鋼琴組曲》第五首 6-10 小節



第三樂句延續第二樂句的和絃進行模式，但改變了旋律的曲線和節奏型態，在第 16 小節和絃中的六個音以二度音程堆疊在中音域，產生音叢的效果。此樂句在全曲中擁有最高的曲調音〈降 d^2 〉、最活躍且緊湊的節奏、和最多的音程跳進〈十度上跳兩次，九度下跳三次〉，是全曲張力之最高峰。第四樂句延伸第三樂句的主要音型與節奏，但在樂句後半以音堆的和聲與減慢的節奏回到低音域上〈譜例 24〉。

譜例 24 《鋼琴組曲》第五首 11-16 小節



本曲最末一句為第一樂句的再現，但是它將原本先後出現在不同調式上的曲調合併成對位的形式。第一樂句的旋律完整出現在低音域上，上聲部與第 4 小節到第 6 小節呼應的旋律相同，但運用節奏的變形而使樂句拉長為六小節結束（譜例 25）。

譜例 25 《鋼琴組曲》第五首 22-27 小節



〈三〉彈奏技巧要點

1. 力度的控制

此曲由單一聲部曲調和垂直且同方向行進的和絃所組成，速度非常緩和（Lento assai），穆欽斯基將此曲音量的層次要求得非常仔細，例如在第一樂句中，低音重複三次的升 F 音上，依序標示三種音量（*pp*→*p*→*mf*），明確地要求漸強的幅度，因此在力度的變化上應多作聲音的試驗。此外，在雙手均為塊狀和絃進行的樂句，開始五小節的音量要維持弱（*p*），此處力度需要以手臂帶動手指緩緩落下，並將右手主要旋律的聲部清楚帶出，直到第 12 小節才可以開始漸強到第 13 小節樂曲的高峰（參考譜例 24）。

2. 指法的建議

此曲因為音型單純且速度緩慢，指法並無困難的地方，單一聲部旋律可依彈奏者能控制音量與音色的方便而決定，塊狀和絃的組合前後一致，因此指法也就可選擇同一種指法（左、右手均可用 1-2-3-5 指）。要注意的是在幾處上下和絃聲部交錯時，以黑鍵為主的和絃要盡量往琴鍵內側以較高的手臂與手指彈奏，白鍵為主的和絃則建議以低平的手指並且靠琴鍵外緣處彈奏。

3. 踏瓣的運用

在踏瓣的使用上，除了穆欽斯基在第二樂句開始的下方要求每個和絃均需換一個踏瓣（change pedal on each chord）之外，第一樂句與尾奏句由於位於低音域，音量要從較弱到逐漸消逝已不易控制，因此建議此處不用踏瓣，只需在彈奏時盡量達到「非常圓滑」（*molto legato*）即可。

六、詼諧曲〈Scherzo〉

穆欽斯基這套組曲的終曲為一詼諧曲，將詼諧曲做為組曲或套曲的其中一樂章早在巴洛克時代就有了，巴哈在其 a 小調組曲的吉格舞曲（Gigue）之前，就選用一首詼諧曲。到了貝多芬，詼諧曲才真正發展成藝術的形式，並且還逐漸取代原用於多樂章作品如奏鳴曲、

協奏曲或交響曲中第三樂章的小步舞曲（*Minuet*）。十九世紀的作品家舒曼在其套曲類作品一二四《冊葉》（*Albumblätter*）以及作品九十九《雜記簿》（*Bunteblätter*）中均有一樂章標題為詠諧曲。

〈一〉樂曲架構

此終曲保有詠諧曲幽默俏皮的精神，由於本曲為無調式，無法用調性來區隔段落，但可從作品中所採用之重要樂想及其發展，尋得傳統詠諧曲所慣用三段式（ABA）的影子。第一段裡涵蓋了全曲發展過程中主要應用的主題動機。第二段從第 28 小節開始以鮮明但又與第一段主題有緊密關連的動機開展而成。第三段從第 54 小節在第一段主題的重複聲中引領而出，但此段並不是第一段的再現，而是綜合第一段、第二段的樂想素材加以變形並開展。尾奏從第 86 小節到最後第 96 小節，將第一段主題與第二段音型濃縮在短短十一個小節內。

表 6 《鋼琴組曲》第六首樂曲架構分析

樂段	樂句小節數	題材
A	1- 4, 5-8, 9- 13, 14-17, 18- 21, 22-27	以變化音型或重複之音型分句
B	28-30, 31-33, 34-39, 40-44, 45-49, 50-53	以變化音型分句，強調節奏之衝突性，部分 A 段主題之變形
A'	54-58, 59-62, 63-68, 69-72, 73-76, 77-81, 82-85	融合原始 A 段主題之變形與 B 段主題之節奏特徵，拍號改變頻繁
尾奏	86-96	A、B 段素材融合，運用鋼琴最高到最低音域

〈二〉音型特徵

A 段的開始樂句為曲調與伴奏聲部分明之斷奏音型，右手的主旋律融合了以三度及四度為主的上行琶音和二、三度的下行音型，左手之伴奏聲部則以二度、三度、四度、五度、七度的和聲音程逐漸擴張，並且以反向的半音階所組成。後兩小節（第 3、第 4 小節）為模仿進行，低音部以四度音程跳進，在此上聲部的下鄰音型以圓滑奏突顯對比之趣味〈譜例 26〉。

譜例 26 《鋼琴組曲》第六首 1-4 小節



第二句（第 5-8 小節）的曲調以綜合大、小二度與三度的音階與和聲音程進行為主，伴奏音型與和聲音程相似，在兩獨奏音階之間以重複和倒影之縱向音響與橫向之音階作對比〈譜例 27〉。

譜例 27 《鋼琴組曲》第六首 5-8 小節



第三樂句的開始（第 9-11 小節）為縱向的十六分音符和絃在左右手交替呈現。上下和絃各由三個音構成，其外聲部均為 F〈下〉和 E〈上〉，此七度的輪廓中間為半音階進行的旋律，上行到降 B 音重複多次，而降 B 正好位於和絃上下音之中心，與上、下距離均為四度。此樂句的後兩小節（第 12-13 小節）取材自第一樂句的第 3、4 小節，在此變形為四度音程的跳進音型，雙手為相距兩個八度的平行進行，第四樂句之結構則是低音上行音階之間插入四度堆疊成的和絃（譜例 28）。

譜例 28 《鋼琴組曲》第六首 9-15 小節

第 22、23 小節採用與第 18、19 小節前後相反的音型，此處以四個聲部的最高聲部的半音階上行為主要旋律，節奏的迅速變化為其特色，從有搖擺感覺的 6/8 拍長、短音交替，馬上轉為具張力的二連音節奏，並以平行四度之半音階上行。第五、六樂句結尾〈第 20-21 小節和第 24-27 小節〉運用同一素材，上下聲部以結合線延長的五度及七度和聲中間，跳躍的八分音符以 B 為中心音。第 26 到 27 小節為樂句的延長，預告新的樂段即將開始〈譜例 29〉。

譜例 29 《鋼琴組曲》第六首 20-23 小節



B 段一開始〈第 28 小節〉以兩個反覆的樂句呈現節奏強烈的主題動機，此動機是由兩組相距四度的上行琶音所構成，兩個十六分音符與一個八分音符簡潔有力的節奏重複三次後，以十六分音符的音階下行。此動機在後來之樂段中被多次應用。與此主題相對應的低音部為反覆循環的五音組〈F、降 G、降 B、降 C、還原 C〉，由於此五音以八分音符規律的在 6/8 拍中循環，因此從第 28 小節到第 33 小節結束時，此五音組以頑固低音 (Ostinato bass) 型態重複了七次〈譜例 30〉。

譜例 30 《鋼琴組曲》第六首 28-30 小節



第 36 至 39 小節出現雙手重複交替斷奏如打擊樂的音型，同時展現交錯節奏。右手重複著省略三度音的九和絃，在第 40 至 44 小節重複的則為完整的七和絃原位，在此處三個重複的七和絃以半音階關係上行，擔任左手的伴奏音型。主旋律以三度與二度音程上行跳躍〈譜例 31〉。

譜例 31 《鋼琴組曲》第六首 34-41 小節



A' 段開始即以平行十度的斷奏琶音型模仿 B 段主題的音型，音程關係由原先的三度和五度擴大為三度與六度〈升 D、升 F、還原 D〉，第 60 小節的音型與第 55 小節之音型互為倒影。第 57 小節的下行三度成為此段主要的發展動機〈譜例 32〉。

譜例 32 《鋼琴組曲》第六首 53-60 小節

53

A'

p stacc.

平行十度

倒影

57

f

fp stacc.

第 67、68 小節回到 6/8 拍，首度出現雙手同為四個音的塊狀和絃，穆欽斯基再次將對四度的偏好運用於此，上下和絃都各有兩個四度音程。緊接著第 69 到 72 小節，低音部以重複的和絃為伴奏，高音部則以 A 與 B 為主音的洛克里安調式（Locrian mode）輪奏之上行音階反覆而成。第 71、72 小節的第二組和絃〈A、降 D、F、降 A〉，可視為 A、升 C、升 E、升 G 的同音和絃，在音響上與第 70 小節的七和絃〈G、B、升 D、升 F〉互為平行進行〈譜例 33〉。

譜例 33 《鋼琴組曲》第六首 70-72 小節

70

A Locrian mode

B Locrian mode

同A-C#-E#-G#

雙手在到達第 78 小節處，以九度音程頑固重複，到了第 79 與 81 小節，雙手的頑固八度之間另闢出一組級進下行的八度〈B-A-G，B-A-降 A-G〉〈譜例 34〉。

譜例 34 《鋼琴組曲》第六首 78-81 小節



尾奏段由右手以模仿與重複 A 段主題的方式開始（第 86~89 小節），模仿上行中以節奏之變形輪替。左手則以不規則之二度或三度的音程上行，右手到第 90 小節達到最高峰，此處右手以三度和聲音程〈升 F、A〉與還原 F 作原地重複的下漣音裝飾。左手在與右手同音域的音叢上〈降 B、升 C、D〉重複〈譜例 35〉。

譜例 35 《鋼琴組曲》第六首 87-90 小節



最後四小節為全曲音樂高峰之所在。右手從最高音域（ f^3 ）傾瀉而下的音群，是由兩組不同位置的四音所構成，分別是 B-降 B-A-降 G 和 F-E-降 E-C，音程關係相同。此兩組音群在五個不同八度上交替，到第 96 小節以洛克里安調式的下行音階收尾於鋼琴最低的 B3 音。左手在第 94 小節以八度音再現 A 段主題之後，以四個不規則的和聲伴隨音階下行終止〈譜例 36〉。

譜例 36 《鋼琴組曲》第六首 94-96 小節



〈三〉節奏特徵

穆欽斯基在此 6/8 拍的作品中常運用節奏錯置 (Hemiola) 的方式表現音樂的張力。例如第 6 小節的上下聲部運用節奏型與強音記號強調的 3/4 拍，比前後 6/8 拍的節奏音型感覺較為緊張，相同的例子在第 78 小節重複之八度音型中也可見到。另外在第 19 小節與第 22 小節的二連音型夾在 6/8 拍正規節奏之間，則有伸展與舒緩的感覺〈參見譜例 27、29〉。

頻繁的變換拍號增添音樂律動上的弛張感。第 57 小節到第 65 小節拍號由 4/8、6/8、2/8、4/8 到 3/8，三種主要音型在不同的拍號中重複，讓原本就不具有歌唱性質的素材更充滿機械式跳躍的趣味〈參見譜例 32〉。

利用循環的音群混淆拍分也是此作品的節奏特徵。在第 69 到 72 小節之上兩聲部，由十六分音符與八分音符組成的三音群和五音群，以輪奏且循環的方式造成 6/8 拍中拍分的混淆〈參見譜例 33〉。

〈四〉彈奏技巧要點

1. 力度的掌握

全曲雖然明確地標示各種力度變化，但由於此曲的音型與節奏的變化相當頻繁，在思考觸鍵力度的時候，也應將不同音型與節奏需呈現的特殊音色考慮進去並多作練習。例如 A 段第一句雙手均為八分音符的斷奏，除了要小心左右手觸鍵的速度和離鍵的時間外，音樂橫向的漸強力度也要謹慎控制（第 1 小節到第 2 小節），此處的強奏 (*f*) 在單純清晰的音型與跳躍感的節奏中，只需穩重的稍加強調即可，避免運用沉重的觸鍵而破壞了音型的特質。反觀 A 段第 9 到第 11 小節強奏，由於是雙手交替的和絃音型，又以頑固持續的節奏呈現鄉野原始的性格，因此力度就可充分推出（比較譜例 26 與譜例 28）。

有時候作曲家為了強調曲趣，刻意不將強音記號 (>) 落在正規之節奏重音處，例如第 45、46 小節的第二拍，強音記號落在拍尾音上，與第一拍的拍頭強音形成強烈衝突感，彈奏時要避免強音前後音群的力度過重而蓋過了強音本身。另外在第 47 小節的五度和聲音程，重音記號置於兩個短音（八分音符斷奏）上，兩短音之間的長音（四分音符）則未加任何記號，在彈奏時，長音宜放緩觸鍵的速度以避免過強的音量〈譜例 37〉。

譜例 37 《鋼琴組曲》第六首 46-47 小節



2. 指法的運用

本曲運用許多不規則音程的音階進行，指法的選擇需要考慮音程與黑鍵的位置，例如第 7 小節的快速下行音階包含了大、小三度與小二度音程，其中有四個黑鍵音可優先考慮指法，因為一般慣用在黑鍵的手指為 2、3、4 指，再觀察其前後音程與黑鍵音的關係即可理出可行的指法。垂直的塊狀和絃上下超越八度時，可由另一手分擔彈奏。例如第 36 到 39 小節右手為大三和絃，下方另加了一個減五度音（由下而上依序為升 A-E-升 G-B）。雖共用一個往上的符桿，但若要右手彈此九度四個音的和絃，手小的人會稍顯吃力，此處左手正好空檔可協助彈奏此和絃最下方的升 A，並達到突強（*sf*）的要求（參見譜例 31）。

3. 踏瓣的使用

此曲使用極少的踏瓣，樂譜中標示使用持音踏瓣大多為了強調突強音（例如第 34~35 小節），或八度的圓滑奏（例如第 58、62 小節）。此外，在為了強調華麗輝煌的音響時，也出現一個長踏瓣的運用（例如第 67、68、93 小節），尤其是在尾奏段的第 93 小節，右手的音群和左手的塊狀和絃使用一個踏瓣，成功的輔助此處需要突強（*ff sub.*）和炫麗的（*brillante*）音響。

陸、結論

具有性格小品風格的組曲一直是穆欽斯基最擅長也最常獲得肯定的創作型式。在他的《鋼琴組曲》中，他仍選擇傳統的樂曲架構。樂曲織體時常呈現新古典主義的透明、清晰、或穿插單純的複音對位，曲調與伴奏音型避開傳統三和絃之關係，大量運用不規則的二度音程與四度音程，無調式與複調式自由運用，又不受當時正熱的音列主義的影響，堅持保持自我風格的創作方式。

此外，穆欽斯基在鋼琴選曲集中的樂曲解說中自認此組曲的技巧素材多於情感素材（Muczynski, 1990），研究發現在曲調線條棱角分明的快板樂章裡（第一、二、四、六首），許多曲調採用如機械運轉般重複的材料，取材精簡單純，常出現音程關係不規則的音階或不協和音程的跳進，是訓練學生不同指距寬度極佳的練習。穆欽斯基時常擷取旋律中的片段作變奏，或在不同聲部與音域上再現。為了區隔不同樂段，他常選擇對比鮮明的曲調特徵，例如改變主要旋律的行進方向（第一首的 a、b 主題），或是改變節奏律動（第六首的 A、B 段），呈現出清晰的樂曲架構。快板樂章有兩首運用貫穿全曲一致的音型與節奏，特別具有練習曲的風格（第二、四首）。慢板樂章（第三、五首）較喜用音域寬廣的和聲，使產生豐厚的音響共鳴，或利用聲部的開展配合節奏的緊湊以達到由遠到近的效果。

在和聲語法上，此組曲除了應用複和絃（*Polychords*）外，更時常包含各類音程的組合，其中最常出現的和聲即是重疊四度的和絃，此和聲下方再加一個二度音所構成的和絃常使用在低音的伴奏上（第一首開始），另一類型則是兩個相鄰的四度重疊，因此二度音程發生在此和絃的中間，此種和絃則較常出現在中高音聲部（第六首），如此考量到鋼琴不同音域音響之設計，是作曲家兼鋼琴家獨有的特質。節奏最大的特質，就是時常運用精簡的曲調音型，作不規則的音群組合，產生節奏錯置的動態，拍號自由轉換，使得樂曲反映出現代

音樂多變的氣質。

在演奏技巧方面，這套組曲融合了多種鋼琴彈奏的技巧，從快速變化的音型、即興的變化拍子與音高、不規律的節奏與音階進行、突然的音域變化與音量變化、複雜不協和的和聲語彙等，都讓彈奏者隨時處於備戰狀態，穆欽斯基明確的標示樂曲詮釋的方向，雖然減低了彈奏者的疑慮，但是在音響的掌握、指法的選擇、與踏瓣的運用等，仍需要透過各樂段音型的結構與樂曲意境、音群組合的分析與踏瓣音響的實驗，才能呈現穆欽斯基無可匹敵的音樂技巧與品味，此外，從作曲家本身親自彈奏的錄音中，更能學習到最接近作曲家靈魂的樂曲詮釋，展現穆欽斯基獨特且有高度智慧的音樂美學。

附 錄

穆欽斯基鋼琴獨奏曲表

作品名稱	作品編號	創作時間
《鋼琴小奏鳴曲》(Sonatina for Piano)	Op.1	1949-1950
《五首鋼琴素描》(Five Piano Sketches)	Op.3	1952
《六首前奏曲》(Six Preludes)	Op.6	1953
《齊爾品主題變奏曲》 (Variations on a Theme of Tcherepnin)	Op.8	1955
《第一號奏鳴曲》(First Piano Sonata)	Op.9	1955-1957
《鋼琴組曲》(Suite for Piano)	Op.13	1960
《觸技曲》(Toccata)	Op.15	1961-1962
《夏日之旅》(A Summer Journal)	Op.19	1964
《寓言》(Fables)	Op.21	1965
《第二號奏鳴曲》(Second Piano Sonata)	Op.22	1965-1966
《遊戲》(Diversions)	Op.23	1967
《七首小品》(Seven)	Op.30	1970-1971
《第三號奏鳴曲》(Third Piano Sonata)	Op.35	1973-1974
《馬弗里克鋼琴小品》(Maverick Pieces for Piano)	Op.37	1976
《面具》(Masks)	Op.40	1976
《夢的循環》(Dream Cycle)	Op.44	1980
《奮力一搏的曲調》(Desperate Measures)	Op.48	1996

註 釋

1. Nicolas Slonimsky. Editor emeritus. Baker's Biographical Dictionary of Musicians, Vol.4 2001.
2. 全名為 International Society for Contemporary Music Award.
3. Robert Muczynski, Composer-Pianist In Recital. Laurel Record Jacket, LR-862, 2000.
4. 出版的錄音全輯並未涵蓋所有的鋼琴獨奏曲，穆欽斯基的鋼琴獨奏曲表請參見附錄。
5. Robert Muczynski, Piano Music, Laurel Record jacket, LR-863, 2000.
6. 十八世紀以娛樂為目的的器樂曲，通常由三到十個短樂章所組成，或譯為輕組曲。請參閱康謳主編之大陸音樂辭典，第 328 頁。
7. 同註 4。
8. 黃芳吟，高雄師大學報，2003,15,593-614。
9. 參考 The Tcherpnin Society website (<http://www.tcherepnin.com/alex/basic-elem1.htm>)
10. 同註 8。

參考文獻

中文書目

- 黃芳吟 (民 92)。穆欽斯基第三號鋼琴奏鳴曲之樂曲架構與音程發展。高雄師大學報，15，593-614。
康謳 主編 (民 72)。大陸音樂辭典。台北：全音樂譜出版社，328。

西文書目

- Anderson, E. (1982). Robert Muczynski. *Contemporary American Composers: A Biographical Dictionary*. 2nd ed. Boston: G.K. Hall & Co.
Baker, T. (1958). Robert Muczynski. *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*. 5th ed. Completely revised by Nicolas Slonimsky. New York: G. Schirmer.
Beck, H. (1966). *The golden age of the suite*. New York: Leeds Music Corp..
Burge, D. (1990). *Twentieth-century piano music*. New York: Schirmer Books.
Butterworth, N. (1984). Robert Muczynski. *Dictionary of American Composers*. New York: Garland Publications, Inc.
Cho, M. J. (2002). *A performer's guide to the six preludes, op. 6, and Toccata, op. 15, of Robert Muczynski, with a short synopsis of Russian influence and style*. D.M.A. dissertation, The Ohio State University.
Hinson, M. (2000). *Guide to the pianist's repertoire*. 3rd ed. Indiana University Press.
Simmons, W. (1986). Robert Muczynski. Hitchcock, H. W. & Sadie, S. (Eds.) *The New Grove Dictionary of American Music*. New York: Grove's Dictionary of Music, Inc..
Snook, P. (1981). Review of Muczynski plays Muczynski. Vol. II. *Fanfare* 4, No.5.

參考樂譜

- Muczynski, R. (1990). Robert Muczynski: collected piano pieces. New York: G. Schirmer, Inc.

有聲資料

- Muczynski, R. (2000). *Robert Muczynski: composer, pianist- in recital*. Vol.1. record
Jacket notes. Los Angeles: Laurel Record, LR-862.

A Research on Characteristics and Piano Techniques of Muczynski's Suite for Piano

Ching-Lan Yang

Abstract

Robert Muczynski's piano works represent the second half of the 20th century individual style. His Suite for Piano won a top prize at the International Society for Contemporary Music Award, and was chosen as the featured work in the finals at the second International Piano Competition at Sydney, Australia. Freshness and highly originality make him an important role in the 20th century music. This research focuses on the music analysis and the discussion of piano techniques. It contains formal analysis, characteristics of melodic contours and rhythms, the balance of force, choices of fingering, and suggestions of pedaling.

The traditional formal structures including through-composed, two-part form, and three-part form are used at this suite. The melodic lines and chords are built massively on the 2nd and 4th intervals. The irregular combinations of these intervals transform into various types of melodic contours and rhythms. The angular melodic contours, which are frequently found at the fast movements, make use of economic materials. Atonality and polytonality are freely used here. Except abrupt changing meters, the favor of hemiola is the typical rhythmic characteristic.

Piano techniques contain swiftly changed music patterns and meter, irregular rhythms and scales, abrupt ranges and dynamics shift, and dissonant harmonic language. Although definite instructions were offered by the composer, the balance of force, choices of fingering, and pedals require perfecting through apprehension of the music patterns, expression, and grouping of music materials. This research provides pedagogical reference and performing interpretation of Muczynski's piano music. It is also hoped to arouse the interest to a further research on 20th century piano repertoire.

Key words : Muczynski, Suite for Piano, Characteristics, Piano Techniques

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

摘 要

表演藝術家韓再芬從應天齊的一幅「西遞村」版畫得到靈感，觸發她創作黃梅戲《徽州女人》。因此，她從「西遞」的美術氛圍中，展現一個徽州的戲劇故事。成就了膾炙人口的戲齣。

本論文共分為五個部分：

一、黃梅戲的起源、發展與特色；

二、韓再芬的韓派藝術；

三、《徽州女人》的主題意蘊：（一）從《徽州女人》看徽商情結，（二）女人出「嫁」夢其一生，（三）女人井邊殷「盼」夫還，（四）女人登高望月「吟」春到，（五）女人恭良以對男人「歸」；

四、《徽州女人》的劇場風華：（一）版畫、油畫與戲曲結合的舞臺佈景，（二）舞臺燈光層次烘托，（三）黃梅戲音樂交響多調性；

五、專家學者述評。

新編黃梅大戲《徽州女人》的成功；源於應天齊的版畫與韓再芬表演藝術，以及編劇導演陳薪伊等共同對美的詮釋。舞台上展現的是一個女人的一生、古徽州村落的故事。

關鍵字：韓再芬、黃梅戲、徽州女人、當代戲曲

前言

戲曲與版畫的相遇

1997 年表演藝術家韓再芬¹從版畫應天齊²的一幅「西遞村」版畫得到靈感，觸發她創作《徽州女人》意願。因此她從「西遞」的美術氛圍中展現一個徽州的戲劇故事。其間雖然有所遺憾，但畢竟展現出韓派藝術的風格，成就了膾炙人口的戲齣。提及《徽州女人》之前，筆者先將韓再芬與應天齊的藝術結緣，他們之間戲曲與版畫的相遇與碰撞所產生的燦爛光華做一介紹。韓再芬希望能用應天齊的版畫作為舞臺美術，來創作她心目中的《徽州女人》。而《西遞村系列》³是版畫家應天齊的成名作。《西遞村系列》版畫中的每一幅作品都是表現了那個存在了幾個世紀的充滿徽州文化特點的建築環境，又加入應天齊本人對那些建築的獨特思考，在畫板上所展現的是未必形似但絕對神似的西遞村意境。高深的磚牆，脫了漆的老門框，悠長的石子小道，由此產生了那充滿神秘的《西遞村系列》版畫。韓再芬說：

「我喜歡畫中所呈現出一種古樸、典雅、沉靜之美感動。那一幅幅作品中所呈現的古樸、典雅，正是我多年的藝術風格追求，甚至我也喜歡那一塊塊黑色的空間處理。這種風格的版畫為演員的表演留下了很多空間，徽州文化的神秘、深沉、高雅，通過應天齊的版畫呈現出無與倫比的美感」⁴。

1998 年 4 月，韓再芬與應天齊在蕪湖會面，戲劇和美術不同形式的藝術共震產生共鳴。他們因畫作劇的共同創意，奔走北京、上海、廣州、南京，拜訪一流導演和編劇。專家們為應天齊的作品和素養及韓再芬的創意所感動。1998 年 7 月徽劇主創人員在黃山下新安江畔，導演陳薪伊編寫劇本構架，編劇劉雲程、導演曹其敬提構思，進行《徽州女人》首次探討創作，邁出了第一步。將這裏古民居的神秘庭院中，徽商大賈曾經發生過許多美麗動人的故事將之搬上舞台必大大可觀。1999 年 2 月 27 日《徽州女人》文化工作室與應天齊教授，簽訂〈聘請應天齊出任《徽州女人》創意策劃及美術顧問〉的合約⁵。安徽省政府投資百萬贊助《徽州女人》之創作，並將該劇列為重點文化工程項目。1999 年 6 月 28 日《徽州女人》在合肥首次公演贏得觀眾熱情回應。韓再芬率劇組跑遍各地演出一百多場，一演就七年。直到「侵權糾紛」發生，被迫暫停一切演出活動。

《徽州女人》的「侵權糾紛」

應天齊的《西遞村系列》⁶可說是中國新興版畫史上的重要作品之一。二十年前，應天齊發現了不為人知的皖南古村落西遞村，歷時八年（1986-1994）創作三十二幅《西遞村系列》作品。因該作品的知名度，西遞村也成為著名的旅遊勝地。雖然 1997 年韓再芬將應天齊的「西遞村」版畫作為新製黃梅戲《徽州女人》的舞臺布景；但 2002 年 9 月韓再芬卻用書面否認「西遞村系列版畫」與《徽州女人》創意的關係。一個月後韓再芬又再次發佈內容同樣的新聞。應天齊乃於 2003 年 5 月 26 日，狀告韓再芬侵犯其名譽權。2003 年 12 月 13 日於北京宣判審理結果如下：

《徽州女人》引發的名譽侵權官司判決深圳大學教授應天齊勝訴。被告韓再芬應當停止侵害原告應天齊名譽權行爲。在北京市和安徽省安慶市各一家報紙上刊登賠禮道歉聲明與付給應天齊名譽權受侵害的精神損害撫慰金兩萬元。⁷

韓再芬表示，她之所以否認「依畫作劇」，是因為以前自己「對藝術態度不夠嚴謹，僅把「依畫作劇」作為演出宣傳的一個賣點，隨便說了」。但「藝術家有更正錯誤的權利」。並聲明會「積極應訴」。韓再芬在我和《徽州女人》一文提到：

依畫作劇新的挑戰，應天齊的畫從某種意義上制約著整個創作過程。我也曾困惑，為什麼找不到準確定位。合作中產生分歧使創作進程舉步艱難，甚至面臨夭折。⁸

筆者將以上有限的審判訊息，只是做了一個資料整理。韓再芬與應天齊兩人因對各自在專業領域的成就與努力而相識，也因藝術理念的執著與分歧而互相傷害，這是他們始料未及的遺憾。希望他們彼此將傷害降至最低，早日重返工作崗位再創明日春天。不要讓這場糾紛阻礙藝術的呈現，如此美好的成果蒙上塵埃。2008 年筆者在北京參加〈孟姜女學術研討會〉，結識中國戲劇家協會祕書長季國平先生，曾探詢韓再芬小姐近況，季先生說：「韓再芬現在很好，《徽州女人》又要準備演出了。」想到我們又可以觀賞《徽州女人》精緻的表演藝術，心中真是無限歡欣。

一、黃梅戲的起源、發展與特色

韓再芬與應天齊合作《徽州女人》其間雖然有所遺憾。但《徽州女人》的成就是有目共睹，韓再芬的黃梅戲藝術也是被觀眾肯定喜愛。而在說到韓派藝術之前，應該先對黃梅戲這個劇種的來龍去脈，做一個敘述與整理。

中國戲曲歷史悠久，劇種多達三百有餘，各劇種之間最重要的區別就是唱腔與音樂。黃梅戲是一個有著二百多年歷史的安徽主要地方戲曲劇種之一，期間不斷地在發展衍變。黃梅戲的淵源流變，歷史缺乏詳細記載，但據老藝人們的口碑及師承關係推算，這個劇種萌生於清代中葉，發展和成熟於 20 世紀。黃梅戲雖然在安徽是居於領先的大劇種，但追溯起來並非本土產物。其源頭是湖北省黃梅縣的採茶花鼓戲，安徽省的黃梅戲也沿用「黃梅」⁹之稱而得名。清代中葉，當鄂東南黃梅縣藝人，將黃梅音調傳入皖西懷寧縣的安慶，兩者與當地民間音樂相結和諧，在改用懷寧通俗的語言演唱之後，逐漸演變成安徽地方劇種¹⁰。黃梅戲的曲調由民間的山歌小調發展而來，音樂旋律通俗動人，因此被稱為「中國的鄉村音樂」。

黃梅戲舊稱黃梅調。1784 年黃梅農民因天災流浪四方，黃梅調由此被傳唱到安徽安慶，劇碼情節多為農村人民的生活：如《夫妻觀燈》，演唱時只用打擊樂伴奏與幫腔，表演無固定程式，著重對自然生活的模擬。1896 年（光緒 22 年）安徽懷寧縣出現最早的戲班「仁義社」。1926 年



演員丁永泉等進入安慶市，黃梅戲的演出地點從農村走上了城市舞臺。據《中國戲曲志·安徽卷》載：1930 年前後，安慶的黃梅班社開始試用京劇唱念方法，或用京二胡托腔，同時學習京劇化妝和包頭。1931 年到 1934 年丁永泉等，帶黃梅戲班到上海演出。1949 年黃梅戲成為地方大戲¹¹。1953 年安徽省黃梅戲劇團成立，一批知識分子加入戲曲黃梅戲傳統劇碼的再創造的行列，增強了黃梅戲的文學性也豐富了其表現形式。其中整本大戲的《七仙女下凡》幾經磨礪修改定為《天仙配》，成了黃梅戲最有影響的代表作品。

由湖北黃梅採茶花鼓戲發展而成的安徽黃梅戲迅速發展，首先在音樂上加以變革，將原來採茶戲的羽調式、商調式的花腔小調，逐漸改為安慶常用的徽調式，如【打豬草調】，即屬商變為徵；逐漸取消與唱腔同時進行的「靠腔鑼鼓」，以利於演員演唱清晰。後又取消幫腔，改冗長的鑼鼓伴奏為較短的「二四六腿」，大鑼改用京鑼，同時吸收「高腔」和「徽調」來調適表演的鑼鼓，如【長槌】、【四擊頭】等；借鑒徽班花臉唱法，將【男平詞】改成花臉唱的【霸腔】，從此開始形成行當唱腔。有些黃梅戲班社，還吸收了徽班的噴吶曲牌【節節高】、【點絳脣】等。許多唱腔音樂廣泛吸收民歌及其它音樂養料，大大地增強了【平詞】、【八板】等傳統唱腔的表現功能，有些戲專用「花腔」得到突破，還創作具有黃梅戲風格又富有時代精神的「新腔」。伴奏手法也多樣化，改變了以往「三打七唱」的功能，建立了以中國樂器為主的中、西混合伴奏樂隊¹²。

戲曲聲腔分為曲牌體和板腔體兩大體系。曲牌體的代表劇種為崑曲。黃梅戲則屬於板腔體。黃梅戲的板腔體系分別由「主腔」、「花腔」和「三腔」等三個腔系組成。「主腔」包括平詞、二行、三行、八板幾個曲調。「主腔」是傳統黃梅戲的主流曲調，表現力強，主要人物使用廣泛¹³。「花腔」¹⁴曲調名目繁多，是採擷民間流行的曲調而來，深受觀眾的喜愛。「三腔」是指「彩腔」、「仙腔」和「陰司腔」。彩腔應用很廣，其調性歡快、喜悅、明亮。劇中角色在欣喜或激動時，多用「彩腔」來表現情緒¹⁵。黃梅戲的舞台語言是用接近普通話的安慶官話，在唱腔和伴奏上受青陽腔、徽調的影響，使原來的民俗性、通俗性的旋律發展成為優美的板腔體系。在這一時期出現嚴鳳英¹⁶等優秀表演人才，使黃梅戲成為著名的劇種。黃梅戲的音樂發展：《天仙配》、《女駙馬》、《牛郎織女》等戲的音樂，是黃梅戲傳統音樂發展的傳承，《徽州女人》的音樂又是《天仙配》、《女駙馬》、《牛郎織女》等戲音樂的延續。

二、韓再芬的韓派藝術

韓再芬十六歲時，主演黃梅戲電視劇《鄭小嬌》，表現一鳴驚人。而後又主演電影《生死擂》，電視劇《女駙馬》、《天仙配》、《桂小姐選郎》、《桃花女》、《桃花扇》、《小辭店》，以及舞臺劇《楊玉環》、《血狐帕》、《西施》等。她曾獲大陸黃梅戲青年演員廣播、電視大獎雙十佳演員冠軍，以及飛天獎、華表獎、金雞獎、金鷹獎、白玉蘭獎、五個一工程獎。1998 年，韓再芬製作主演《徽州女人》，其藝術才華再次受到肯定。

韓再芬這齣大型清裝黃梅戲《徽州女人》試圖在傳統黃梅戲中加入現代元素，創作出現代而不失原味的一齣當代黃梅韻新編劇碼。由安慶市黃梅戲二團、三團聯合演出。1999 年，「安徽黃梅戲年」，《徽州女人》在合肥首演；2001 年 12 月劇組赴臺灣公演；2002 年 9

月在休寧縣古城岩文化村西園古戲臺公演；2002 年 12 月進京演出；2003 年 4 月劇組再次進京演出。該劇上演了七年，在各地演出了一百多場。《徽州女人》獲第六屆中國戲劇節「演出獎」、第九屆「文華新劇目獎」、第十屆上海白玉蘭最佳表演獎、導演獎、舞美獎與曹禺劇本獎¹⁷。而韓再芬也獲第十七屆中國戲劇「梅花獎」。使她的演藝事業更達高峰。

胡虧生說：

韓再芬是黃梅戲「梅開二度」的重要標誌。韓再芬吸收上輩藝術家的諄諄教誨和熏陶，以她的聰穎，開創了繼嚴鳳英之後，又一個黃梅戲藝術時代。¹⁸

胡氏所云黃梅戲「梅開二度」的韓再芬時代，並非過譽之詞，而這關鍵就在《徽州女人》。在嚴鳳英奠立黃梅戲特異的藝術基礎之後，韓再芬進一步為黃梅戲的境界提昇，儼然開宗立派的是韓再芬的韓派藝術。從韓再芬的韓派藝術可以想到戲曲流派的特質與形成流派的必備條件：一是有承先啟後的傳承；二是自成體系之表演風格與優美動聽的聲腔音樂；三是具備創造性、代表性劇目；四是具有廣大擁派觀眾。梅蘭芳等四大名旦就是例證。戲劇不只是演員和觀眾的交流，也是劇作家在通過二度創作之後，通過觀眾而與整體社會進行的一種對話。演員是角色的創造者、戲曲舞台的核心。演員同時也承擔著劇種的興衰與傳承的責任。



韓再芬多年來一直是在演別人寫的戲，藝術理想不易得到實現，因此自己想要主動尋找創作題材的慾望就格外強烈¹⁹。韓再芬說：「有人說《徽州女人》是不符合以往的創作模式和程序的「另類」創作²⁰。」但是筆者認為，演員主動尋找題材，積極參與創作，劇作的進行就會更順暢圓滿。《徽州女人》就是由演員、編導和畫家共同創作完成的成功的作品。不但突破當年梅蘭芳等只能演出他人寫劇的框架，更跨出繼嚴鳳英之後在黃梅戲表演藝術上的時代步伐。韓再芬塑造成黃梅戲的標誌與品牌。而筆者認為《徽州女人》最值得重視的是其情節意蘊與劇場藝術上的成就。（以上兩張劇照，來自【韓再芬的博客】。）

三、《徽州女人》的主題意蘊

在清末民初，作為從弱者立場出發的反思歷史之作，撩開久在那個動盪不安的大變革年代；男人參加革命、拋頭顱灑熱血、創立大事業，還有另一群女人，在為這個時代默默承受一切。《徽州女人》是從平淡敘事中，透露出深深對女性的關懷意識，傳達出叩擊人心的主題意蘊²¹。陳薪伊（編劇、導演）說：

這個徽州女人的故事，實際上就是我熟悉的一個安徽桐城女人的故事。只是嫁了，然後只剩下盼。我想通過舞台把我對文化、對中國歷史、對中國人文的一些認識，包括對生命、對命運的認識表達出來²²。

(一) 從《徽州女人》看徽商情結

《徽州女人》的劇情取材，是將徽州的世俗風情與戲曲藝術緊密結合。《徽州女人》的故事發生在清末民初的古徽州。古徽州是南宋孔孟之學之哲理化及朱熹長期講學之處，是「程朱理學」的故里。儒家倫理與社會道德規範思想根深蒂固。清末民初之際，雖然徽商已經走向低谷，但整個社會的世俗民風民情仍一如既往。這裡的族規、家訓、婦道苛刻，鞭策女子守節的牌坊林立，碑亭隨處可見。古徽州以奇松怪石、雲海馳譽的黃山與牌坊群²³著名。許多矗立在那片土地上的忠孝與貞節牌坊²⁴，聽當地人講述都有著可歌可泣、平凡的徽州女人們的故事。

按徽州俗例，男子到十六歲就要遠走他鄉，那些留守家中的妻子們則年復一年地伺候公婆、照顧弟妹、養育子女。丈夫在外經商多年不歸，她們堅守家庭；有些則是丈夫去世，可以改嫁而不改嫁所做出了許多犧牲。看徽州一大片林立的牌坊群，便令人想到歷史上男權社會封建禮教下的這些節烈女性，被舊時代剝奪權利，但卻被褒揚不盡的悲劇命運。《徽州女人》據此挖掘出題材與人物的深厚文化底蘊，舞台布景上黝黑的屋瓦牆，綿亙著一幅宗族繁衍的歷史長卷。觀眾隨劇中人穿行於青石板巷，思緒也跟著翻飛，遙遠的歷史記憶漸漸復甦，充分體會性格特色的徽文化²⁵。《徽州女人》全劇展開強調這個主題，就是按照這樣的故事情節進行結構，以女人的生活經歷和心理感受及思想情感為主軸，使戲在平靜、淡雅、詩畫美感之中，塑造出女性人物的厚度和力度。

(二) 女人出「嫁」夢其一生

《徽州女人》寫一個在平靜中等待，在鍾愛中期盼的女人。在這裡沒有悲劇中正義與邪惡的激烈抗爭，也找不到人物衝突，有的只是命運的軌跡。所有的人物都是正面的：堅忍忠貞的女人、志向高遠的男人慈、祥仁厚的公婆老、實善良的小叔與熱忱的族人。



在第一幕〈嫁〉，編導融入民族舞蹈在人物的演唱中，例如：「抬花轎」、「吹嗩吶」與「鋪糧袋」就極具舞蹈表現力。在「抬花轎」時的唱腔，是用安慶地方的山歌〈駕竹排〉改編的。「背新娘」、「鋪糧袋」的唱腔是用（花腔）中的〈煙稻調〉、〈菩薩調〉、〈賣雜貨〉、〈龍船調〉、〈觀燈調〉等。女人在許多唱段中，將現代舞的動作加入戲曲身段，使觀眾在欣賞女人聲腔與表演的同時，更因韓再芬優異的表現而嘆為觀止。



女人 {白}：天隨人願，把我嫁給了一個如意郎君。女兒家呀，等著揭蓋頭的那一刻。

娘說，他一家溫和又厚道，爹講，他是遠近聞名的讀書郎。

{唱}：這輩子，這輩子，再也丟不下啊。

煙雨濛濛一把傘哪，傘下書生握書卷哎。

高高的身材，寬寬的肩啊，一條烏黑 的長辮肩頭上飄呀，飄飄擺擺搖搖甩甩。他呀，他就繞過了半月塘，他就繞過了半月塘，留下青山霧濛濛，半月塘中雨打蓮雨打蓮。

第一幕的唱段「這輩子，這輩子，再也丟不下啊」，是用「彩腔」【青陽腔】變化而來。隨著人物思想感情的演進，當中間一大段唱腔，編曲者巧妙地在樂曲尾「喜鵲喜鵲你橋頂上飛，銜著花轎下石橋」的唱腔中，引進了《天仙配·滿工對唱》的特性旋律，濃郁的黃梅戲風格頃刻流淌出來²⁶。傳統音樂戲曲作曲常用（集曲）編創，再加上黃梅戲（主調）中，典型樂匯或樂句；又如女人唱：「飄飄擺擺搖搖甩甩」。聽起來既親切熟悉，又感到新意迭起，具有濃郁的徽州的生活氣息。

接下來這一段：當男人為理想毅然離家而去，迎娶之日由弟代娶，新娘在不知情之下唱出內心獨白，並以虛代實的呈現其唱做表演，安排的很別緻。



女人 {唱}：

我郎本是五尺漢哪，為何力薄身子單？

想必是苦讀熬寒暑，又為迎親夜啊夜難眠啊！

過門後，我要為他細調養啊！

我的親娘呀，相夫教子我記心上。

當小叔向女人一叩拜叫出大嫂，女人忽然從「小妹」的心情轉變為「大嫂」的身分，最後她知道要做一個「端莊賢慧，持家主事的好大嫂」。

女人 {唱}:

從來人都叫小妹，忽然把小妹叫大嫂。卻原來，卻原來呀，
小叔子一叩一拜，從此我就變大嫂呀，變成了大嫂哇！
是大嫂就該有個大嫂的樣，再不可哭天抹淚地遭人笑。
我的親娘呀！小妹我啊，擦乾淚水，面帶笑，
從今後做一個，端莊賢慧，持家主事的好大嫂！



接著當女人看到丈夫留下來的辮子，她說：「那是她留給我的辮子？」韓再芬以不同的語氣，表現出不同的含義，等到公公、婆婆要把辮子拿走的時候，她又說了一遍這句台詞，這是另一種確認，這是在強調辮子是留給我的，而不是留給你們（公公、婆婆）的，於是公公、婆婆趕快把辮子留給了女人。而留下的辮子，就像一根繩索一般纏住了女人的一生。

女人 {唱}:

黑油油的辮子齊肩何，想不出我的郎是何模樣。
黑油油的辮子手中握，想不出我的郎這是為哪樁。
推開窗櫺問明月，月亮姐姐笑我呆，我曉得了，
月亮姐姐！我的夫他留下青絲伴我眠，留下相思讓我猜！



公公、婆婆、小叔子都是厚道人，其丈夫，作為一個讀書人，不願同從未見面的女人結婚而逃離，似乎也未可深責。就是這些主客觀因素鑄造了這個女人的悲劇命運。男人為參加革命的決心，毅然割去辮子離家。女人付出青春承受犧牲，這個女人越是清純可愛，楚楚動人，這悲情蘊含就更加豐厚。這是一部沒有任何壞人起作用的悲劇。劇中的衝突不在女人的內心深處，觀眾感受到的是淡淡的怨，淡淡的愁。陪伴著辮子過了大半輩子的女人，善良而又堅韌。

（三）女人井邊殷「盼」夫還

第二幕〈盼〉，鄉紳們討論女人嫁人的問題時的場景布置，就是盡顯絢麗之色，以跳躍的金紅與深沉的褐色為基色，鏤空的窗門、古樸的靠椅還有鄉紳們的服飾、手裡的煙斗，都張顯著富貴中無法掩飾的迂腐²⁷。女人表現出溫良恭儉讓的婦道典型。她的公婆、村里主事主動勸說她另行改嫁，但是她沒有想到再嫁另外的男人。女人於是天天在井旁殷切吟訴與翹盼。以下是女人在井台旁與青蛙的道白與唱詞，實際是一種自憐的表現手法。



女人 {唱}：

日日井臺來打水，只為在橋頭盼夫歸。
夜夜托夢會鵲橋，卻為何昨夜晚鵲橋霧濛濛，
遠遠望著那座橋，冰冷冷的石頭喂冷清清的橋。

重點唱段「日日井台來打水」，編曲將傳統曲牌【新腔】、【八板】、【平詞落】板」、「【陰司腔】、【平詞】等加以揉合運用。女人在井台邊的長段詠嘆調中，只取獨唱與伴唱以及嗩吶獨奏交織一體，深刻地展現出女人望眼欲穿的心裡層面。

女人 {唱}：

哎呀呀一腳踩壞了小青蛙呀！是嫌井底太孤單，心想出來看看天？
可憐的小青蛙，你可知井外不安全。



傳統的「彩腔」音調的反復出現。作曲用嗩吶助奏動聽感人。整個唱段時而句頭多變，時而上樂句大幅度發展，風格大變，但在上樂句尾或下樂句中傳統曲牌的特性音調均頻繁出現。最後的尾奏取材自【汲水調】，黃梅戲常用的徽調旋律，將全曲始終掌握分寸，在那黃梅戲曲風格之上²⁸。

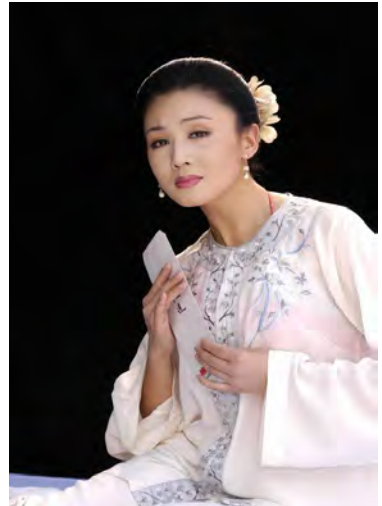
女人 {唱}:

盼夫還，夫不還，爲求功名他不返家園。
男兒有志太辛苦，一生一世受熬煎。
我不要你的功名，不求你得富貴，只求你快快把家還。
到那天，我的夫君回家轉，你妻我時刻守在你的身邊。
你渴了，一盞香茗忙送上，你餓了，端來一鉢小湯圓。
三伏天，妻在一旁輕搖扇，十冬臘月，煮一碗薑湯給你驅風寒。
夫呀，你燈下寫字吟詩作畫，妻爲你納鞋裁衣做長衫。
只要盼到這一天，再等十年我也情也願。

音樂突出淒婉深情的情感，切實的描繪出女人的盼夫等夫的心情，更具揪心催淚的效果。在小叔子面前，她決心做一持家主事的好大嫂；在公婆面前，她溫良又善解人意，「二老思兒難展愁眉少歡笑」，決心「再不提那不歸的人」。劇情到這交代：男人有家書回來，但男人已在外娶妻生子。可憐善良的女人，只有她不知實情、安靜認分的守著這個缺少男主人的「家」。

（四）女人登高望月「吟」春到

第三幕〈吟〉，女人的唱腔如：「古樑柱啊，古樑柱，天天笑我苦，夜夜羞我孤。」、「心又顫哪，顫瑟瑟，血又湧啊，湧如泉。」等唱段，是用黃梅戲「主調」的「二行」、「三行」等腔體的音高為素材重新結構的新腔。這幾段是揭示人物內心世界矛盾與苦痛的主唱段²⁹。編曲吸收歌劇音樂，運用大幅度的旋律，突破傳統唱腔的框架。



女人 {唱}:

古樑柱啊，古樑柱，天天笑我苦，夜夜羞我孤。
這薄紙一張似風掀起萬頃波瀾，剎時間卻又噤若寒蟬。
公公無端氣絕，婆婆也撒手歸天不管。
公婆啊！今日你二老已入土爲安，我可怎麼辦？
盡孝道我熬過了二十春，盼人歸我似喜鵲枝頭歡，
從今後我無孝盡，啊，從今後，無孝盡，無人盼。
這夜啊，長夜，夜長；這夢啊，夢絕，絕夢！

然而這段長大的詠嘆調，仍貫穿性地在下樂句或句尾旋律中突現特性音調，使黃梅戲風格時隱時現，觀眾從人物的音樂語言中依然感到是用黃梅戲唱腔在表情達意³⁰。這段唱腔強調女人這時候波瀾起伏的心緒；在寂寞十年中，又過了十年。女人從盼望到絕望，春情湧動的她，只能發出「這熬不到頭的日日夜夜呀，我可怎麼辦？」的呼喚。

女人 {唱}:

隔牆小叔喜盈盈，生兒育女煙火興。
小侄啼哭伴眠，何時熬到明天？
天明，明天，也是一個奈何天。
我無事可做怎麼辦？上墳燒紙清明未到，
煮飯納鞋誰吃誰穿？抹屋掃院只需瞬間，
井台打水再無期盼，從今後莫非真是無孝盡無人盼，
無事想，無事幹。無依無靠無牽掛，
無著無落無憂煩。無喜無悲，無夢無醒，
無日無月，無生無死。天哪！
這熬不到頭的日日夜夜呀，我可怎麼辦？

這場的「思春」情境與全劇詩意、含蓄、充溢悲情的整體風格徹底完全不同。在漫長的等待中，女人生活的寂寞、青春的性的萌發和躁動。期盼等於痛苦，等待等於煎熬，「我熬得過那長夜，熬不過這春啊。春啊，春！你莫來臨啊。」作品既寫出了自然對「春」的渴望，又寫出社會對「春」的拒絕。

女人 {唱}:

心又顫哪，顫瑟瑟，血又湧啊，湧如泉。
為什麼血如泉湧？為什麼體熱難耐。
血又湧啊，湧如泉，體熱難耐，莫不是春又來臨。
我熬得過那長夜，熬不過這春哪。春啊你莫來臨啊！

在音樂中，曲作者在傳統板腔體聯用的基礎上，適當地借用了歌劇的一些寫作技法，將女人情感表現層層推進。回旋跌宕直至高潮，揭示了一個女人在思念的煎熬中，本能的生理渴求和對人性苦澀的贊美。最後她還是決意「心靜靜如水，月明明如鏡」，從而做一個在委屈中求全，在殘缺中求圓的女人³¹。

（五）女人恭良以對男人「歸」

第四幕〈歸〉，是唯一讓男人出現的一場主戲。公婆死後，她偷看了丈夫的來信，知道丈夫已經在外面娶妻生子，那一點幻想在破滅，她忍受著痛苦與酸楚的煎熬，但仍沒有放棄，她又將愛的種子播種到過繼來的兒子身上，看到兒子仿佛就看到了當年的丈夫，而她對兒子的期待是希望他長大後能帶自己出去，出去看看讓丈夫留戀不歸的世界³²。以下是本劇之中，男人唯一的主唱段。



男人{唱}:

看故園風物仍是舊時樣，山重路曲石橋長。謠歌無腔信口唱，
四野寧靜鳥低翔。如入桃源生感歎，宦海沉落復還鄉。
想當初，年少氣盛尋的是海闊憑魚躍，卻誰知，命運難料沉浮榮辱總無常。
辱時作囚居階下，榮時粉墨再登場。幾起幾落心灰懶，何必癡迷逐滄桑。
不如採菊東籬下，不如曲水飲流觴。不如閑臥南窗榻，
做一個山民醒黃梁。當年，我曾把老秀才笑，
笑他是少小離家老大無為又復還。如今我苦笑笑自己，
飛不高的山雀，轉了一個圈又歸山！



情節發展到最後一幕，撲面而來的一幅凝重冷峻的畫面最是感人。女人由唱詞中看出她此刻的心情；「多少年來盼他歸，歸來紅顏退。我以何面見？他把我算誰？想見怕相見，相逢怎相隨？」只看過丈夫一眼的女人，苦守等待了三十年的丈夫終於帶著妻小歸來。女人將辮子交還丈夫。丈夫不解的問女人：「妳是誰？妳到底是誰？」最後隨著大幕落下，沿著石板路從高高的臺階上走下來，最後女人說：「我是你丫子的姑姑」！女人以毫無回顧獨特的堅毅步伐，一步一步大步邁開，平靜的慢慢的走向台口，畫著黑色西遞村版畫的大幕落下。

四、《徽州女人》的劇場風華

（一）版畫、油畫與戲曲結合的舞臺布景

舞台藝術是以應天齊的版畫為背景；源自古徽州白牆灰瓦式建築的美學靈感，劇場重點是那一幅幅巨大的版畫被搬上了戲曲舞台。應天齊的版畫，是劇中人生活的環境，文化的背景，透過舞臺的景深和燈光，創造豐富的空間層次和深邃唯美的視覺感受。舞臺布置有著徽州文化的濃郁色彩；磚雕的門罩，石雕的漏窗，木雕的楹柱，將徽派建築的神韻和氣派、森嚴與凝重同時表現出來³³。

另外，劇中女人的服裝改良創意，是參考畫家陳逸飛的油畫風格³⁴。服飾在每一幕的「主色調」上非常講究，把〈嫁〉的紅；女人嫁前鮮豔的桃花色與待嫁時的正紅色，象徵中國傳統的喜慶。〈盼〉的綠；綠色是女人青春年華的體現。〈吟〉的白；襯托女人楚楚動人的悲涼。男人〈歸〉、女人的貴；那是生命沉澱後的凝重，華麗典雅穩重又不失歷史的真實。

這樣的服飾色調也與舞台裝置，產生了相得益彰的效果。

《徽州女人》除了運用戲曲程式的東西，也參採了電影、話劇的手法；例如，在舞台上運用機械動作來表現電影裡鏡頭的推拉、甚至還採用了電影中蒙太奇的思維方法。由於聲、光、電等科技手段的加入，使所營造的時空狀態更直接真切³⁵。例如大床向前推動放大人物內心世界。全劇抒情寫意，音樂及表演以舞蹈化、節奏化和意向化替代傳統戲曲的程式化，給人們以喜劇色彩又不失悲情劇的基調。舞臺是用透視將實物布景延伸至畫中，實現畫裏畫外的高度統一。另外前後兩層的分割舞臺以及側光恰到好處的使用，更是展現了一幅幅瑰麗多姿的民俗景象。全劇虛實結合，以虛為主；全劇將敘事與寫意融合，以抒情為主。給人以深切的空靈詩意之美。舞台表現上的一系列展現在人們面前的是古徽州的村落，給人以幽深、古樸和版畫之美感。



(二) 舞臺燈光層次烘托

《徽州女人》燈光色彩的運用與獨到的藝術處理，借鑒於話劇燈光處理手法，誇張的時代美，融合於黃梅戲藝術之中，以致在舞台演出瞬間，各個亮點和對比強烈的色彩變化，都與劇情產生共鳴。劇中有大量的燈光運用，通過燈光的整場鋪設及局部投影，進行電影式的鏡頭轉換，明暗交織，全景與特寫交替，讓觀眾在燈光的帶領下，更加體會該戲的主題及靈魂³⁶，認識了燈光與色彩的魅力。



序幕：迎親一場戲，伴著音樂的起伏，又以大紅花轎為導線，頓時滿台大紅大紫，使舞台爆發出熾熱的迎親場面，使得那與世隔絕的山村，突然沸騰起來。而燈光此時以重彩描繪，則是以強烈的、大面積地暖色烘托了整場戲的起落，讓人感悟到每一個氣氛和霎時的變化，真正使藝術的外在形式及內涵都達到和諧與統一。演員在床上表演女人的企盼，女



人的渴求以及女人對肉體的慾望。在劇情高潮之時，更是借著耀眼的逆光，透著滿台雪花及交叉光的處理，產生藝術美感³⁷。如最後一幕：〈歸〉的場景中，那山村街景、殘牆深巷，在一抹斜陽的映照下，而燈光伴隨女人的每跨一大步，跨出扎實的步伐，通往一條石板小路，以藝術生命的無限延伸。這種與整體藝術相互慰藉，使我們感悟光與藝術唯美主義結合的本質。

(三) 黃梅戲音樂交響多調性

《徽州女人》的編腔是：陳儒天、董為杰、董潤淮、尚廷文四位作曲家³⁸。陳儒天負責唱腔編曲，董為杰、董潤淮、尚廷文則為音樂描寫與配器。黃梅戲的聲腔結構，以板腔體的「主調」為主，小戲以「花腔」為主；還有一種介於「正腔」與「花腔」之間。大戲、小戲都常使用的「彩腔」。共三種腔體。《徽州女人》編曲將唱段「花腔」用戲曲「集曲」手法。編曲陳儒天在傳統與現代之間自由穿行，駕馭編創新腔。作曲家運用交響樂創作，活潑的調動器樂，例如〈嫁〉的夢幻音樂，〈盼〉的井台音樂，〈吟〉的間奏曲以及主要唱段的配器。唱腔音樂緊密銜接的描寫樂段、過場音樂及伴奏音樂的配器，在表達《徽州女人》的劇情及塑造人物、音樂形象時，起到了很大的作用。韓再芬在該劇中的演唱，高音區有金屬的鏗鏘聲，中低音區又能珠圓玉潤，濃淡勻稱。都顯得比較新穎、深邃³⁹。編曲在創腔中；採擷黃梅戲的特性音調與新創編腔旋律，經由韓再芬潤腔演唱便增色生輝⁴⁰。

根據劇情、唱詞和人物編創新腔。在這些似曾相識的曲調中，可以聽到傳統花腔小戲《觀燈》、《補背塔》、《游春》、《賣雜貨》、《送綾羅》、《釣蛤蟆》等戲裡的「花腔」以及安慶地區山歌〈駕竹排〉等旋律的重新組合。劇中女人的唱腔是以「主調」為主要編創。如女人唱：「從來人都叫小妹」、「日月井台來打水」，在〈吟〉中的〈古梁柱〉以及〈歸〉中，「男人」的唯一主要唱段〈歸故里〉等。從這些唱段中既能聽到黃梅戲音樂的風韻，又能貼切地揭示人物內心世界的真實感情。作曲家在黃梅戲傳統唱腔曲牌基礎上，擷取最富劇種風格的特性音調，融合在整體音樂構思之中，形成一種既有傳統韻味又富時代氣息的風格。

五、專家學者述評

2004年2月14日，中國藝術研究院戲曲研究所、當代戲曲表演藝術家系列研究工程，召開「韓再芬表演藝術研討會」，針對「傳統戲曲中的疏離性，難以詮釋現代生活，與現代觀眾的思維方式的問題」、「唱時一詠三歎，反反覆覆；做時搖頭晃腦，裝腔作勢；念時唧唧呀呀，拿捏造作；戲曲程式如趟馬、抬轎、划船、登樓、圓場、舞刀弄劍的開打」等問題提出檢討⁴¹。對於黃梅戲未來的發展、當代戲曲的出路與韓再芬在表演藝術上的特色等，做為探討與思考的方向。秦華生說：（北京藝術研究所所長）：

《徽州女人》具有的當代形式性包括三點：第一，音樂富於時代感和美感，以重唱、合唱、幕後唱交響樂加強音樂表現力，悅耳動聽。第二，表演具有時代感。例如表演中加快節奏，去掉人物上場的一套程式和過場戲，這既體現出虛實結合的唯美寫意性，又適合了審美心理節奏加快的當今觀眾，尤其是青年觀眾的需要。第三，為增強觀賞性，加強舞蹈在戲中的表現力。如《徽州女人》中舞蹈與戲曲程式的銜接和融合，及黃梅戲音樂旋律的貫通與融匯，成為表現情節，傳達劇中人物心理的重要表現手段。韓再芬表演藝術的當代性，集中表現在對當今觀眾的尊重上，她不因循守舊，打破了劇種保守主義⁴²。

林鶴宜（臺大教授）以〈女性唯美的詩篇〉一文提出她的看法：

掌握傳神的時代女性，卻出之最唯美寫意的風格；觀照女性的情感和生命，而能夠真正貼近女性觀點；充滿了豐富意象的精緻舞臺，不假繁複，全然憑藉巧妙創意，是《徽州女人》達到高度藝術成就的原因。⁴³

在〈《徽州女人》臺北亮相〉一文中，曾永義（臺大教授）指出：

就黃梅戲而言，並不是戲曲藝術中的高檔品，但是《徽州女人》的演出，讓第一流的演員碰到第一流的劇本，是近年來所有舞台作品中，成為令人驚訝的絕佳作品。⁴⁴

龔和德（中國藝術研究院、戲劇研究所研究員）說：

唯美的作品，過去戲曲舞台上也有過，如梅蘭芳的《天女散花》、《廉錦楓》等，梅氏的這些作品，重在歌舞歡娛，內涵淡薄，更沒有達到象徵的境地。而《徽州女人》既是唯美的、象徵的，又有很強的現實性。淡化了戲劇中強調的情節曲折性，矛盾衝突的尖銳性，人物性格的複雜性。演繹了清末民初某一類婦女的命運。⁴⁵

然而在一片肯定聲中，周光凡在〈《徽州女人》中悲劇精神的缺失〉一文卻指出：

《徽州女人》處理高潮的第三幕，是全劇最糟糕的，前面已分析過它的轉折之處的虛假拙劣。尤難忍受的是，讓女人在過門二十年後才開始「思春」，真是不忍卒睹，不可思議，非常破壞美感。韓再芬和編導卻輕率地因循著舊有的傳統題材，把觀眾帶入一種尷尬困惑的體驗之中。除了欣賞演員優美的唱念身段之外，觀眾並不能把握戲劇的精神內涵，不知道要與作者和演員產生什麼樣的共鳴。⁴⁶

在羅松的，〈《徽州女人》熱演的啟示〉，一文中，傅謹（中國戲曲學院教授）提出看法，他說：

「殖民心態」的批評是從導演張藝謀的電影批評開始。他的《紅高粱》、《菊豆》等影片都有過這樣的批評。認為是把中國社會醜陋的一面展示給外國人看。《徽州女人》與張藝謀電影的共同處，都是從民族的本身的生活方式出發，不做任何評判。對這種生活方式的判斷權利留給觀眾，基本上是客觀的呈現。⁴⁷

《徽州女人》是在民族藝術、歷史與生活、審美與時代相結合。《徽州女人》一上演引起專家學者對於該劇內涵不同的看法。無論是「殖民心態」、「奴隸主義」，它總是跨越了「傳統戲曲中的疏離性的表演藝術元素，難以詮釋現代生活。與現代觀眾的思維方式格格不入」的問題。基本上台灣學者比大陸學者對該劇肯定的多，《徽州女人》並無因此而減損聲勢，反而水漲船高越演越紅。

結 論

介紹了諸家對《徽州女人》的評論之後，筆者更認為在中國劇場中，演員是角色的創造者、戲曲舞台的核心。韓再芬主動尋找創作題材，並積極參與創作與主演，劇作的進行就會更順暢圓滿。《徽州女人》就是由演員、編導和畫家共同創作完成的成功的作品。韓再芬的「梅開二度」時代，儼然開宗立派的是她的韓派藝術。這關鍵就在《徽州女人》。《徽州女人》不是寫「悔教夫婿覓封侯」，也不是怨「商人重利輕別離」，而是描述清末民初一個真實的故事。在歷史變動下女人受到的犧牲與傷害。《徽州女人》的劇情取材，是將徽州的世俗風情與戲曲藝術緊密結合。在那片土地上的忠孝與貞節牌坊，在編導陳薪伊的創作思維下，調度她豐厚的人生經驗，啟發創作劇本之契機。《徽州女人》是從弱者立場出發反思歷史的作品，正撩開在清末民初，深深對女性的關懷意識，傳達叩擊人心的主題意蘊。版畫開啟其中的抒情寫意，是讓女人在等待中歡笑，在委屈中求全，在期盼中縫合撕裂的心境，在殘缺中求得圓滿。女人形象的特殊性塑造，通過韓再芬把一個春心萌芽的青年女

子，由年輕到年老、望斷肝腸的生命歷程，演繹得惟妙惟肖。

《徽州女人》在第一幕劇〈嫁〉，開啟一個在平靜中等待，在鍾愛中期盼的女人。在這裡找不到正義與邪惡的抗爭，也沒有人物的衝突，而男人留下的辮子，就像一根繩索一般纏住了女人的一生。在第二幕劇〈盼〉，男人在外娶妻生子，公婆勸她改嫁她不嫁。女人天天在井旁殷切吟訴與翹盼的身影，展現古代婦女溫良恭儉讓的婦道典型。在第三幕劇〈吟〉，在漫長的等待中，女人生活的寂寞、青春的性的萌發和躁動，唱詞中描寫出女人與「春動」的挑戰。表現出女人對「春」的渴望，以及禮教對「春」的詛咒。這場的「思春」情境與全劇詩意、含蓄、充溢悲情的整體風格徹底完全不同。在第四幕劇〈歸〉，將劇情結束在女人用一輩子，等待丈夫歸來的淒美的畫卷：「多少年來盼他歸，歸來紅顏退紅顏退。我以何面見？他把我算誰？想見怕相見，相逢怎相隨？」曾經如花似玉的女人，從豆蔻年華等到風燭殘年，窮盡一生凝固成一座無言的牌坊。

韓再芬創新在臺步、手式加上優美的芭蕾舞身段，在她的輕歌曼舞中，使得戲曲身段更富有現代律動的特色。加入現代音樂元素，成為交響樂式的新式戲曲音樂，這種現代音樂與芭蕾舞式的身段，達到了全劇整體的協調。「美能拯救世道人心，美能拯救全世界。」、「應天齊的版畫比實際的西遞村美，韓再芬比住在那個房子裡的女人美」⁴⁸。《徽州女人》的成功源於應天齊的版畫與韓再芬表演藝術以及陳薪伊等共同對美的詮釋。舞台上展現的是古徽州村落的故事。一個女人的一生就如此結束。如果表示女人決心離開那個生活，但她又能去向何方呢？如果這是一條心靈之路，她已走入觀眾的心靈深處。也象徵著那未走盡的人生之路。

註 釋

1. 韓再芬是大陸同濟大學和安徽大學的藝術學院的兼職教授，也是安慶師院新成立的黃梅劇學院名譽院長和安徽省黃梅劇藝術研究中心主任。韓再芬被大陸評為「國家一級演員」，享受「國務院特殊津貼」，被授予「德藝雙馨」的藝術家稱號。現榮任大陸全國人大代表，中國劇協副主席，安慶市人民政府文化局副局長。詳見胡虧生，〈《韓再芬的舞臺風貌與徽州女人》〉，第 23 頁。
2. 應天齊，安徽蕪湖人，曾就學於中央美術學院，現任深圳大學教授，西安美術學院客座教授，中國美術學院協會會員，中國版畫家協會理事，享受國務院政府津貼專家。屢次獲得中國文化部、中國美協大獎。1995 年出任中國美協十二屆全國版畫展評委，1999 年獲得中國美協 80-90 年代版畫創作貢獻獎。
3. 《西遞村系列》作品屢次獲得中國文化部、中國美協第七屆、第八屆全國美展大獎。版畫創作傑出獎、日中版畫獎勵基金會金獎，中國美協、版協第十屆、第十一屆全國版畫展大獎。
4. 韓再芬，《我和《徽州女人》》，第 30 頁。
5. 合約內容：《徽州女人》使用應天齊、韓再芬的共同創意、策劃，及以應天齊西遞村系列版畫為視覺切入點，在舞臺上呈現一個發生在古徽州的哀婉動人的優美愛情故事，並以西遞村版畫作舞臺美術。

6. 詳見應天齊的《西遞村系列》www.kwaifunghin.com/artists/Painters/YinTianqi/hkg1
(《應天齊 10 年守望西遞 浮水印版畫》
big5.chinabroadcast.cn/gate/big5/gb.cri.cn/9223/2006/06/02/109@1071530.htm)
7. 參考大陸的「合肥晚報」。
8. 韓再芬,〈我和《徽州女人》〉第 30 頁。
9. 從地理位置來說,黃梅縣位於鄂、皖、贛三省毗鄰交界之處,特別是與安徽西部地區緊相連接。雖然鄂皖在行政區劃上是兩個省,從文化傳播與交流關係來看,鄂東南與皖西乃屬同一文化區域。
10. 馮光鈺,〈求新、嬗變—黃梅戲音樂的靈魂—從黃梅戲《徽州女人》的音樂談起〉,第 19 頁。
11. 1949 年音樂家將大批傳統劇目音樂,經過整理以新的面貌演出。;時白林、王文治編曲的《天仙配、選段〈樹上的鳥兒成雙對〉》在唱腔音樂方面成果顯著。詳見馮光鈺,〈求新、嬗變—黃梅戲音樂的靈魂—從黃梅戲《徽州女人》的音樂談起〉,第 19 頁。
12. 馮光鈺,〈求新、嬗變—黃梅戲音樂的靈魂—從黃梅戲《徽州女人》的音樂談起〉,第 19 頁。
13. 孫藝銘,〈從《天仙配》到《徽州女人》,談黃梅戲延續與創新〉,第 20 頁。
14. 這些花腔色彩性極強,特點輕盈活潑生動悅耳。許多小戲的劇名用的就是這些花腔小調的曲名,而且每個小戲只專用一個曲調。例如《打豬草》用的是打豬草調,《藍橋汲水》用的是汲水調等。某些花腔在某個劇目中出現。如《張三求子》出現佛調。《吳三寶游春》中使用的相思調等。即使在一些正劇中,這些花腔有烘托劇情,調節氣氛的作用。見孫藝銘,《從《天仙配》到《徽州女人》談黃梅戲延續與創新》,第 20 頁。
15. 孫藝銘,〈從《天仙配》到《徽州女人》——談黃梅戲延續與創新〉,第 20 頁。
16. 嚴鳳英等表演人才的優異表現,使黃梅戲成為著名的劇種。1985 年,黃梅戲演出英語版《天仙配》「路遇」一場。黃梅戲在不同時代的舞臺上,它一直追隨時代不斷豐富藝術內涵的嘗試和探索(詳孫藝銘,〈從《天仙配》到《徽州女人》談黃梅戲延續與創新〉,第 22 頁。)
17. 安慶市隆重表彰《徽州女人》劇組,第 4 頁。
18. 胡虧生,〈《韓再芬的舞臺風貌與徽州女人》〉,第 23 頁。
19. 安葵,〈《徽州女人》的意義〉,第 5 頁。
20. 安葵,〈《徽州女人》的意義〉,第 5 頁。
21. 李祥林,〈弱者·女人·歷史,也談《徽州女人》〉,第 10 頁。
22. 〈《徽州女人》創新的思索〉座談會、戲劇沙龍、主編王蘊明主持。第 24 頁。
23. 李祥林,〈《徽州女人》撩開被遺忘的歷史一角〉,第 8 頁。
24. 「貞節牌坊」典故:五胡亂華以後,華人沾染胡風,夷夏觀念淡薄,因之隋唐及宋初,不甚注重貞節觀念,如宋初文人范仲淹的母親就曾改嫁。但自宋儒二程子、朱熹強調「餓死事小,失節事大」的觀念後,貞節觀念逐漸加強。明代皇帝更以政令的方式,強化婦女守貞的觀念,甚至規定一位守貞的母親,可以免除兒子的徭役。當然,在守節若干年後,便賜牌坊予以褒獎的政令也就出現。從此,古代中國婦女,便在貞節牌坊的「鎮壓」

下，難以尋覓自己的春天了。

25. 趙曉東，〈從《徽州女人》管窺中國新戲劇一斑〉，第 20 頁。
26. 馮光鈺，〈求新、嬗變－黃梅戲音樂的靈魂－從黃梅戲《徽州女人》的音樂談起〉，第 19 頁。
27. 姚愛云，〈沿著古樸青石階而下的《徽州女人》〉，第 13 頁。
28. 馮光鈺，〈求新、嬗變－黃梅戲音樂的靈魂－從黃梅戲《徽州女人》的音樂談起〉，第 19 頁。
29. 時白林，〈體味《徽州女人》〉，第 26 頁。
30. 馮光鈺，〈求新、嬗變－黃梅戲音樂的靈魂－從黃梅戲《徽州女人》的音樂談起〉，第 20 頁。
31. 胡虧生，〈韓再芬的舞臺風貌與徽州女人〉，第 27 頁。
32. 姚愛云，〈沿著古樸青石階而下的《徽州女人》〉，第 12 頁。
33. 姚愛云，〈沿著古樸青石階而下的《徽州女人》〉，第 13 頁。
34. 趙曉東，〈從《徽州女人》管窺中國新戲劇一斑〉，第 20 頁。
35. 趙曉東，〈從《徽州女人》管窺中國新戲劇一斑〉，第 21 頁。
36. 姚愛云，〈沿著古樸青石階而下的《徽州女人》〉，第 13 頁。
37. 何學龍，〈淺說《徽州女人》燈光藝術處理〉，第 50 頁。
38. 時白林，〈傳統與創新都是人民需要的，評黃梅戲《徽州女人》的音樂創作〉，第 4 頁。
39. 時白林，〈傳統與創新都是人民需要的——評黃梅繫《徽州女人》的音樂創作〉，第 5 頁。
40. 馮光鈺，〈求新、嬗變－黃梅戲音樂的靈魂－從黃梅戲《徽州女人》的音樂談起〉，第 20 頁。
41. 「韓再芬表演藝術研討會」來自中國藝術研究院、中國劇協、中國人民大學、北京聯合大學、上海同濟大學、北京劇協、北京市藝術研究所及中央電視臺等媒體的近百人參加了會議。（詳見《戲曲研究》第 65 輯，藝術研究工程的新視角——韓再芬表演藝術研討會紀要）。
42. 熊姝整理，〈藝術研究工程的新視角，「韓再芬表演藝術研討會紀要」〉，《戲曲研究》，第 65 輯。
43. 林鶴宜，〈女性的唯美詩篇〉，2003，黃梅經典，
drama.big5.anhuinews.com/system/2003/04/18/000312657.shtml。
44. 林延生，〈《徽州女人》臺北亮相〉，第 27 頁。
45. 《徽州女人》創新的思索座談會、《戲劇沙龍》、主編王蘊明主持。第 25 頁。
46. 周光凡，〈《徽州女人》中悲劇精神的缺失〉，第 35 頁。
47. 羅松，〈《徽州女人》熱演的啟示〉，第 14 頁。
48. 童道明先生（中國社科院外文所研究員）在（《徽州女人》創新的思索 P.29。）一文中說出其感受。

參考文獻

一、論文專書

- 胡虧生，韓再芬的舞臺風貌與徽州女人，**黃梅戲藝術**，2007。
- 姚愛云，沿著古樸青石階而下的《徽州女人》，**黃梅戲藝術**，2006。
- 高琳，黃梅戲《徽州女人》給我的聯想，**黃梅戲藝術**，2005。
- 孫藝銘，從《天仙配》到《徽州女人》談黃梅戲延續與創新，**黃梅戲藝術**，2005。
- 時白林，體味《徽州女人》，**文化時空**，2003。
- 趙曉東，從《徽州女人》管窺中國新戲劇一斑，**黃梅戲藝術**，2003。
- 何學龍，淺說《徽州女人》燈光藝術處理，**黃梅戲藝術**，2003。
- 時白林，傳統與創新都是人民需要的，評黃梅繫《徽州女人》的音樂創作，**黃梅戲藝術**，2003。
- 周光凡，《徽州女人》中悲劇精神的缺失，**戲劇—中央戲劇學院學報**，2003。
- 馮光鈺，求新、嬗變——黃梅戲音樂的靈魂——從黃梅戲《徽州女人》的音樂談起，**人民音樂**。
- 羅松，《徽州女人》熱演的啓示，**中國戲劇**，2002。
- 王安祈，《徽州女人》的啓示臺灣戲迷的觀點，**中國戲劇**，2002。
- 林延生，《徽州女人》臺北亮相，**臺聲雜誌**，2001。
- 海峽兩岸專家談《徽州女人》，**黃梅戲藝術**，2001。
- 江麗娜，立足傳統話創新，淺談黃梅戲《徽州女人》，**黃梅戲藝術**，2001。
- 盛志剛，《徽州女人》赴臺北演出散記，**黃梅戲藝術**，2001。
- 棠越，世紀末誕生的《徽州女人》，**黃梅戲藝術**，2001。
- 李祥林，《徽州女人》：撩開被遺忘的歷史一角，**黃梅戲藝術**，2001。
- 安葵，《徽州女人》的意義，**黃梅戲藝術**，2001。
- 李安南，打好徽字牌唱響黃梅戲安慶市隆重表彰《徽州女人》劇組，**黃梅戲藝術**，2001。
- 朱偉華，傳統戲曲的現代化途徑——評昆劇《桃花扇》和黃梅戲《徽州女人》，**文藝爭鳴**，2001。
- 李祥林，弱者·女人·歷史，也談《徽州女人》，**戲劇文學**，2000。
- 宋存學，拆除心靈的籬笆，對《徽州女人》的再批評，**戲劇文學**，2000。
- 張蘭閣，病態的百合花及其潛隱文化邏輯，對《徽州女人》中女人形象的另一種解讀，**戲劇文學**，2000。
- 唐臣，變革的苦痛，《孔以己》與《徽州女人》比較談，**戲文**，2000。
- 汪人達，簡述意識在戲劇創作中的作用——從黃梅戲《徽州女人》說起，**藝術百家**，2000。
- 宋存學，《徽州女人》是真善美的頌歌嗎？，**中國戲劇**，2000。
- 陳沉，黃梅戲新劇《徽州女人》，**中外文化交流**，1999。
- 吳功敏，蒼涼深邃，空靈淒美，評《徽州女人》，**黃梅戲藝術**，1999。
- 劉云程，《徽州女人》的多種解讀及其它，**黃梅戲藝術**，1999。
- 盛志剛，徽州女人等待中凸現的生存意義，**黃梅戲藝術**，1999。
- 武杰，淺談《徽州女人》的導表演處理，**安徽新戲**，1999。
- 韓再芬，我和《徽州女人》，1999。
- 應天齊，端詳《徽州女人》，**劇本**，1999。

傅裕惠，鍾情一眼，寂寞一生，表演藝術，第 96 期，2000 年 12 月。

《徽州女人》創新的思索 座談會、戲劇沙龍、主編王蘊明主持。

二、影音資料

《徽州女人》VCD，安徽音像出版社發行。

《徽州女人》舞台演出本。

三、網路資料

林鶴宜，女性的唯美詩篇，2003，黃梅經典，

drama.big5.anhuinews.com/system/2003/04/18/000312657.shtml。

應天齊的《西遞村系列》www.kwaifunghin.com/artists/Painters/YinTianqi/hkg1

《應天齊 10 年守望西遞 浮水印版畫》

big5.chinabroadcast.cn/gate/big5/gb.cri.cn/9223/2006/06/02/109@1071530.htm)

Discuss Huang Mei drama art and 《Hui Zhou woman》 of topic meaning with theater's elegance

Fan-Huei Chu

Abstract

In the Performing Artist Han Zai Fen from Ying Tian Gi in response to of the 「The Xi Di village」 inspiration, trigger her to create Huang Mei drama and 《Hui Zhou woman》. consequently, she from the art atmosphere of 「The Xi Di village」, make a show of one dramatic story of Hui Zhou. achieved a very popular drama.

This dissertation is totally divided into five parts:

One, origins Huang Mei drama, develop and special feature,

Two, Han Zai Fen's Performing Art,

Three, 《Hui Zhou woman》 of topic meaning

(1) from 《Hui zhou woman》 look at a Hui business man affection ,

(2) the woman to 「marry」 dream its whole life ,

(3) the woman well side the 「hope」 that the husband return,

(4) the woman ascend mount to 「sing」 spring to arrive ,

(5) the woman respectfully good with to man 「come back」 ,

Four, 《Hui zhou woman》 of theater art:

(1) the version painting , oil painting and drama join together of stage setting ,

(2) the layer of the stage light set off by contrast,

(3) Huang Mei drama's music hand over to ring to adjust more,

Five, the expert scholar criticize.

Huang Mei drama 《Hui Zhou woman》 of success ;Originate to the of Ying Tian Gi's version painting and Han Zai Fen's performing arts, and director Chen Xin Yi wait for together to the beautiful explanatory notes. What to make a show of a woman's whole life on the stage, Ancient the story of the Hui Zhou.

Key words : Han Zai Fen, Huang Mei Drama, Hui Zhou Woman, Contemporary Drama

觀看的層次—— 視覺文化、視覺社會學與視覺方法批判

廖新田

摘 要

受到 1960 年代文化研究及媒體影像理論的影響，近十幾年以來西方學界興起一股視覺文化探究風潮。視覺文化之特色有三：跨學科界域、奠基於後現代主義、關注日常生活（Mirzoeff, 2004）。根據 Elkins（2003）的調查，學界對其定義、理念、方法論至今仍有相當大的保留與歧見。視覺文化所提出的「視覺性」（visuality）突破了過往感官與美學的指涉，將觀看關係注入權力與論述的元素，進入批判與反身性的範疇（劉紀蕙，2002，2006；吳瓊，2005；Bal, 2005）。這是視覺文化研究的核心價值之一。

雖然探討的議題和範圍都和社會形構有關，視覺文化除了運用部分社會學概念外，整體而言社會學並沒有扮演更為積極的角色。社會學運用視覺研究社會現象並不晚於當今的視覺文化。值得注意的是，社會研究方法中的「觀察」建立了科學資料的基礎，和視覺分析的關係最為密切。而其觀看（作為一種分析的取徑）的問題性，和視覺文化研究所探討的視覺的社會形構問題相遇，是社會學和視覺文化整合的可能關鍵點。本文將從「層次閱讀」的角度剖析觀察的意義與批判其意涵，藉此探索其銜接視覺文化批判態度的可能性。

關鍵字：視覺文化、視覺社會學、觀察、視覺性、後現代主義

壹、前言

長久以來視覺在西方文化中一直有著舉足輕重的地位。《聖經》〈創世紀〉記載著在伊甸園裡生活的亞當、夏娃原先裸露但並不感到羞恥。蛇慫恿兩人吃園伊甸園中的果子，因為吃後能使眼睛明亮、能如神般知道善惡。在食用禁果後「才知道自己是赤身露體」。這個情節中的「觀看」意味著認識善惡、分辨美味（醜）、意識裸體、感到羞恥、甚至是性別差異。伯格（John Berger）（1972）認為人們觀看的經驗遠早於文字的接觸，其深層意義更不下於語言的作用，並且具有複雜的意義。布迪厄（Pierre Bourdieu）（1984: 2-3）也說“voir”（看）和“savoir”（知）是一連續不可分的動作：

就某一意義而言，一個人可以說看的能力是知識或觀念的作用，…缺乏特殊符號的觀者將迷失於聲音與節奏，色彩與線條中，欠缺押韻或道理。…「眼睛」是教育再製下的歷史產物。

教育再製既是文化再製的一部份，我們可以說視覺的運作當然也是經過文化再製的過程。甚至，「理論」（theorein）一詞作為「看」和「知」的一種綜結表現，也還是帶有觀看的痕跡（Bourdieu, 1993）；另外，“theoria”指心靈的最高貴活動，亦取自視覺的隱喻（Jonas, 1953/4）。由此看來（或者說「由此可知」），視覺從來都不是單純而天真的。視覺涉入了人們建構社會世界的過程之中，扮演著接收訊息、生產意義、傳遞價值、甚至是界定社會關係與進行社會互動的角色與功能。

視覺文化概念的開發，大體上得自潛意識心理學、文學批評、後現代、後結構、後殖民理論的啟示與影響較多。雖然探討的議題和範圍都和社會的形構有關，但鮮少有社會學理論的大力介入。Jenks（1995: 2）認為社會學對視覺與現代性的討論並不如其它議題來得深入：

現代世界是一個非常和「觀看」有關的現象。然而，面對興起的現代性的各種論述，社會學相當程度地忽略了對此文化視覺傳統的探討，因而無法闡明社會關係中的視覺面向。

事實上，社會學從事視覺分析並不晚於當今的視覺研究，其介入的方式也不同於視覺文化，因此若從視覺文化研究的角度斷言社會學對視覺現象漠不關心是一個誤解，至少我們能理解社會學處理問題的焦點並不同於當今視覺文化的探討方向。本文首先鋪陳視覺文化與視覺社會學的內涵及比較兩者之關係，並從視覺文化批判的角度對社會研究中的「觀察」加以剖析，試圖尋找視覺文化研究與社會學理論更基本的聯繫。社會學是否在這場「視覺盛宴」中缺席也許並不那麼重要，透過視覺文化研究重新思考社會學中的視覺因素及其問題性應該更具有啟發性。

貳、當代與台灣視覺文化研究

「視覺研究」（visual studies）、「視覺文化」（visual culture）或「視覺文化研究」（visual

culture studies) 是在文化研究帶動下，因應視覺產物與視覺科技而發展起來的新興學門。受到 1960 年代文化研究的影響以及媒體影像工業的蓬勃發展，1990 年以來西方學界興起一股視覺文化探究與出版的潮流（劉紀蕙，2002、2006）。另一方面，視覺文化或視覺研究的崛起，其跨學科、跨媒材、跨精英通俗界域以及關注現代視覺現象的特色，引起極大的衝擊與不安（Bal, 2005; October, 1996）。視覺文化包羅萬象，從日常生活的攝影、電視至好萊塢、迪士尼都是探討的範圍。其所採用的理論以巴特（符號學），班雅明（影像複製與靈韻），傅科（權力與監視）和拉崗（鏡像與主體）為主。普遍探討的議題有：影像再製、社會景觀、它者的摹想、視覺政體（scopic regimes）、擬像、戀物、凝視、機械之眼等，而總體議題上可以「視覺性」（visuality）概括之，是一種看與被看關係的再檢視與再詮釋，提出此概念的核心人物 Mieke Bal 指出「視覺本質主義」的謬誤，二方面提煉出如理念型般的「視覺性」以跨越材質與感官而進入權力結構式的分析取徑，將視覺從眼睛的觀看「禁錮」中解放出來進入文化意義的探討範疇。此外，Mirzoeff（2004）認為視覺文化之特色有三：跨學科界域、奠基於後現代主義思想之上、對日常生活視覺現象的關注。這裡意味著相應的三種對（現代主義）現狀的「不滿」：對從單一學域出發的視覺現象研究之不滿、對現代主義觀點無法掌握當代洶湧的視覺思潮的不滿、對過去視覺研究專注於精緻藝術而忽略日常生活充滿視覺涵義的不滿。

台灣早期視覺討論約始於一九七〇年代，集中於美術心理學領域。「視覺文化」一詞在台灣藝術界有時和視覺藝術混用，並沒有因此引發不同的啟發，更多的探討則見於美術教育研究。引介西方視覺文化研究始見於王正華的〈藝術史與文化史的交界：關於視覺文化研究〉（2001）。王文除了把 1990 年以來西方視覺文化研究幾條重要脈絡、一些關鍵詞以及相關資料做一全面介紹之外，特別著重藝術的社會史研究和視覺文化在文化史方面的交集。台灣視覺文化從點到面的探討始於交通大學外國語文學系暨新興文化研究中心舉辦之「視覺文化與批評理論」文化研究國際營（2002）。該會所邀請的講座事實上和後殖民理論有更多的聯繫，顯示後殖民理論的觀看差異、帝國之眼等議題是視覺文化研究中重要的面相。劉紀蕙以「視覺系統」界定文化研究的視覺關懷為表象之內的文化邏輯，並將視覺文化研究鎖定在「可見性」、「觀看位置」與「視覺化」三個議題上。劉紀蕙（2006）特別指出呈現意識型態的感性政體（regime of the sensible）架構了觀看模式，決定了美／醜、可看／不可看、喜好／憎惡、優越／劣勢等的空間化區隔，因此視覺被規訓為一種感覺體系，處於被囚禁、監控的狀態。文化研究檢視視覺化（visualization）狀況事實上主要在批判權力分佈與宰制的版圖——一種權力執行的判決。

參、視覺社會學：社會學的視覺關照

視覺研究常常沿用社會學所開發出來的理論與概念，社會學也從學科本位之角度提供更完整而具深度社會學意義的視覺分析，談視覺和社會的關係是理解視覺如何介入社會、形塑行為過程的社會學式的考察。關注視覺現象，並從廣義的視覺文本中探討社會議題的社會學稱為「視覺社會學」（visual sociology）。《當前社會學》（Current Sociology）出版的《視覺社會學的理論與實務》（Theory and Practice of Visual Sociology）專輯中聲稱「視覺社

會學的歷史和社會學一樣久」，只不過它的名稱是晚近才出現而已（1986）。1960 年代的視覺社會學進入運用攝影等工具的高峰，也比 1995 年後視覺文化研究潮流早了 30 年。¹根據 Henny（1986）的分析，社會學的研究中經常運用攝影作為證據（或視覺化的插圖）和社會工程改造的用途：前者稱為「行為主義者」（the behaviorists），將照片、電影或錄影當作是追求科學的測量工具；後者稱為「社會改革者」（the social reformists）或「人文主義者」（the humanists），藉著影音媒介中的訊息介入進行社會行動。視覺社會學強調以影像記錄與分析來作為社會分析的主要工作，其界定為：

視覺社會學家關心事物的外表，大部分的視覺社會學家企圖經由社會學的原則來解釋隱藏在外表之後為何物…當事物的表象和社會學的解釋連結起來，這個循環就此完成：視覺社會學也就大功告成。（ibid: 47）

視覺社會學是外在社會與社會思維的聯繫，說明社會學研究之「表裡如一」、「內外一致」（或「心眼合一」）的科學立場。撇開透過影像探討社會議題，視覺社會學廣義而言是社會學的視野延伸，因為社會學家研究社會可觀察的現象，進而對可見之物的測量、分析、解釋與詮釋。另外，視覺社會學經常提出下面的通盤性問題：

哪些社會事實影響視覺？哪些影響了我們觀看事物的方法及意義之賦與？

在現實的社會建構中什麼是視覺象徵的性質、角色與機構組織？

透過視覺影像的分析，有哪些對於社會的性質及組織的洞見可以被揭露出來？（ibid: 47-48）

以及一些特定的問題：領域的定義、媒體中的社會影像、社會互動中的視覺向度、視覺藝術的社會學、視覺技術與社會組織。視覺社會學也進一步探討能否透過視覺的研究呈現社會真實、能否因此比統計圖表或社會學規則更具人性。以上的討論發現，社會學處理視覺問題所思考的角度和觀點，較偏向於社會學所關心的一些核心議題，如社會事實、社會建構、角色、組織等，但也同時碰觸到當今視覺文化的興趣所在，如權力、象徵、消費、影像等，而主題方面也遍及視覺文化的觀照範圍。Tomaselli（1999）認為視覺社會學提供主流社會學通常所忽略的三種分析技巧：傳送訊息－以統計圖表或地圖記錄或展示社會事實；探出訪問資料，如攝影探查（photo-elicitation）；從影像分類、描述，探索影像的批判社會學脈絡如再製或斷裂來了解社會事實自身。但他也批評這種方法將正在做觀察的學者移出田野，導致觀察者及其主題（subject）更有距離，成為普遍化的社會學研究之無法知悉的對象（less knowable object）。基於此，他批評視覺社會學是「無家可歸的孤兒」（the homeless orphan）。

此外，視覺社會學和社會學的教學最有關聯。大學社會學教師希望透過生活化的視覺教材讓學生更容易領會社會學的內涵，也就是說主要發揮視覺在解讀影像方面的功能，是工具理性傾向的，是應用社會學的一種形式。一本由「美國社會學會」（The American Sociological Association）為社會學教學而出版的《視覺社會學及社會學課程使用電影/錄像》

(“Visual Sociology and Using Film/Video in Sociology Courses”)中顯示(Papademas ed., 1993),²以視覺媒材為社會學的教學見於各大學(就筆者所知,台灣社會學教學甚少有關的視覺社會學課程,值得關心)。³「國際視覺社會學學會」(International Visual Sociology Association, 簡稱 IVSA)網站中亦有會員的視覺社會學教學大綱,⁴雖然該會會名與主要幹部以社會學者為主,該會出版的學刊《視覺研究》(Visual Studies)及相關出版品事實上跨越了各領域,這可見於《視覺研究》的七個目標:⁵

- 一、提供發展視覺研究的國際平台。
- 二、提倡以影像為基礎研究的廣泛的方法、取徑、典範的接受與了解。
- 三、降低社會科學中不對等的視覺與文字的研究。
- 四、發展對各種形式的視覺研究方法論的興趣。
- 五、鼓勵於研究中使用混合的視覺方法和分析取徑。
- 六、鼓勵實證和象徵視覺研究之辯論,以增加相互的理解。
- 七、提供一個不同取徑(如社會符號學),特殊方法(攝影探查),主題(物質文化),視覺現象(姿態與舞蹈)之深度探索的舞台。

IVSA 廣泛邀請社會學、人類學、媒體傳達、教育、歷史、攝影、新聞攝影、心理學各領域的人士參與,由此可見,視覺社會學雖以社會學為名,其關注焦點亦漸趨與視覺文化合流,不以經典社會學理論架構自居,成為一個綜合的、跨域的當代視覺影像現象的探討領域。

由以上討論可知,視覺社會學對視覺形構或視覺化的根本現象之探討與批判是比較少的,這是視覺社會學與視覺文化研究的基本差異之一,後者除探討視覺現象和社會、個體的關係之外,更關切視覺形構的理論探討;但前者圍繞社會學之核心議題,對視覺作為社會行動(the visual as social action)的探討較有理論上的依據。如果我們承認視覺是社會形構下的產物,那麼,社會學不僅是以應用社會學的姿態分析視覺現象與影像世界。依此而言,視覺的社會形構通過視覺的社會學解釋與關照,一方面可以更深入探討傳統社會學主要理論中對視覺的看法,另一方面可以和視覺文化或視覺研究作更好的論述上的對話,甚至接合。Hooper-Greenhill (2000: 14)指出視覺文化是一種研究典範的轉換,所發展的理論其實是「視覺性社會理論」,說明視覺研究和社會學理論可以有更密切的銜接:

視覺文化研究指的是一種視覺性的社會理論。它所關注的是一些如下的問題,例如,是什麼東西形塑其可見的面向、是誰在觀看、如何觀看、認知與權力是如何相互關聯等。它所欲考察的是外部形象、對象與內部思想過程之間的張力下所產生觀看的行為。

在眾多視覺理論的整合中,學者們指出社會學的觀點將有助於視覺研究與視覺社會學的建構。然而,社會學依賴社會觀察蒐集資料、形成概念與建構理論,和上述期待一個批判、後設的社會學之出現是有一段差距的。值得注意的是,社會研究方法中的「觀察」建立了科學資料的基礎,和視覺分析的關係最為密切。而其觀看(作為一種分析的取徑)的問題性,和視覺文化研究所探討的視覺的社會形構問題相遇,是社會學和視覺文化整合的可能關鍵點。對社會學研究方法的視覺方法論批判,有助於釐清這一段距離為何。

肆、視覺方法論批判

一、社會研究的「觀」點及其「盲」點

「察言觀色」是視覺的最基本作用，就如同「觀察」在社會研究方法中扮演舉足輕重的角色。人們透過眼睛接收、感知、評估內外關係，並據以提出行動策略因應，最後形成理論思考。英文“perceptible”指被「察覺」(observed)或「注意」(noticed)的感知狀態，因此，觀察可以說是進入意義感知世界的入門階。另一層的意思是：客體必需顯明、或「值得」注意，方能被收錄為有用的資料做後續處理。以 Babbie 的《社會研究法》(2005)為例，「實驗法」、「調查研究」、「質性的實地研究」、「非介入性研究」、「評估研究」這五大章均被納入第三篇「觀察的方式」中。他說：「科學的觀察是一種自覺的活動。更謹慎的觀察可以減少錯誤的發生」(ibid: 8)、「觀察是科學的基礎」(ibid: 43)、「理論可以合理解釋觀察到的模式」(ibid: 32)。這種科學程序的認定賦予觀察重要的使命，規範出社會研究的標準程序。表面為一種瞬息萬變的現象，透過觀察進入深層的內部世界揭露其秘密成為社會科學研究的重心，和前述視覺社會學「企圖經由社會學的原則來解釋隱藏在外表之後為何物」(Henny, 1986: 47)的陳述如出一轍，反應出社會學運用視覺的「表裡如一」的基本假設。觀察因此和洞見 (insight) 有著必然的因果關係，“insight”又是以「內視」(in-sight)的方式進行。從“in-sight”出發到“insight”的獲取，視覺的本性可以說是具有穿透作用的(所謂「深度訪談」所取得的內容意義，也是建立在“in-depth”的層次上)。

「看穿表面」成為一種啟蒙心智的表現，可以說是知識生產過程中的理性化表演。但是，將觀看科學化，用以掌握社會世界，在一些學者看來，其操作方式是有問題性的。Jenks (1995) 指出，所謂「西方之眼」在科學條件的訴求下不斷精進、純粹化觀察與推理技術，以朝向中立客觀的科學標準，這樣的程序符應了孔德式實證主義精神—普遍、化約、純粹、經驗驗證 (Comte 1996)。⁶科學的觀察並預設了三種假設：其一，認定社會現象的有限與能見度；其二，理論者的道德與政治秉性，即「清楚的視看」(the “clear sightedness”) 的預設；其三，理論家和現象間的可視形式 (the manner of “visual” relationship) 之直接無誤的連結。這些假設的邏輯是：一雙受過科學訓練的眼睛可以正確地掌握表象，而表象是內在結構的忠實反映，解讀表象因此理所當然地可獲得內在的意義。到頭來，事物的「真實面貌」不在表象，而存在於內容，也就是說不可以「不明究裡」。所謂「誠於中，形於外」，外表與內在是一個頗為順暢的認知流程，這一套科學程序(或遊戲規則)的觀看彷彿保證了資訊取得的結果及其隨之而來的分析與詮釋。Jenks 批判：科學的觀察其實是「衛生化的方法論形式」(sanitised methodological form)，是「純粹的視覺」(“pure” vision)，是「視覺的理性化」(the rationalisation of sight)，是「指導的觀念」(an instructive concept)；總之，是「無懈可擊的教條」(the doctrine of immaculate perception)。這一套科學的意識型態的極致反映於「笛卡兒透視主義」(Cartesian perspectivalism) 的獨斷操作，在 Jay (1992) 看來這就是「現代性的視覺政體」(scopic regimes of modernity)—透過科學主義操作達到用視覺統一再現自然的目的。透視法 (perspective) 的發明是典型的例子，事物在此單點觀看中進入次序的系統，而隱藏其後的是一套科學觀看的意識型態。藉由 Jay 的觀點，詹克斯批判西方現代科學

主義操作法則下視覺的社會理論的主要方法論機制為：選擇（分類的方法論）、抽象（異化的操作）與轉換（符碼化），最後終將日常生活多樣的訊息單一化、甚至窄化為科學的操作與符碼系統，並據此視為客觀的溝通平台。葉啟政認為，視覺的認知模式和社會統計有著類型學思考上的親近性，都是「以分類的方式對秩序從事表徵工作」（2005: 8），並獲致客觀的目的，並以規範的姿態取得大眾的信賴，因而「此一強調視覺感官經驗可認證之屬性的研究對象，自然不是、也不可能是人做為一個完整體的自身，而僅能是依附在人身上一些特定選擇的外顯特徵。」（前引: 14-15）由此看來，一方面社會研究依賴觀看作為客觀的資料蒐集，二方面這個動作隱含著現代主義科學規格要求下的問題性。

二、從表面到內裡－層次解讀策略

古典社會學獨鍾觀察的態度其來有自，除了孔德的實證主義主張知識是建立在感官考察之上外，⁷ 涂爾幹可為代表。在《社會學研究方法論》（1990）中，他一再強調擺脫既成概念，了解社會的真正方法是觀察現象的外表。透過觀察外在，「社會事實」因而被客觀地取得，這是科學研究的第一步，也是「將社會事實看作客觀事物的具體法則」。他說：

我們必需將社會現象看做是社會本身的現象，是呈現在我們面前的外部事物，必需擺脫我們自己對它們的主觀意識，把它們當作與己無關的外部事物來研究。這種外在性可以使我們從外面觀察事物的裡面，從而免除一些謬誤。（ibid: 29）

社會事實的各種表現是在個人意識以外，必需觀察外部事物而不必考究個人內部的事情。（ibid: 31）

他認為「從事物的外形去觀察」（「部分」表象）可以取得一種真正獲得信度的社會分析與研究的位置，從而了解事物的「全部」真相：

社會學者用這種方法下定義，可以使科學研究從一開始就與事物的真實現象相接觸。必須指出，分析事物外形的方法，同樣不能靠意念去想像，必須根據事物的自然現象。將事物進行分類所使（ibid: 36-37）

開始研究事物時，要從事物的外形去觀察事物，而不是說在研究中或者研究結束後，可以用外形觀察的結果來解釋事物的實質。用事物外形去下定義的目的，不是為了解事物的實質，而是為了使我們能夠與該事物相接觸。因為一個事物最容易與我們接觸的地方，正是它的外形。觀察事物外形的定義，它的效用就在於能夠解釋事物的外形，並且不必解釋事物的全部外形，只要能夠為我們著手進行研究提供足夠的解釋就行了。（ibid: 43）

涂爾幹將觀察做為社會學客觀研究的首要條件，無疑強調了視覺所扮演的角色，將視覺做為通往客觀研究的第一步。在他看來，視覺的可靠在於它不受「成見」的約束而重新碰觸事物，並獲得新鮮的觀感。透過科學程序檢驗下選擇，據此獲得事物的真實資料，而不受刻板框架的影響。外表、視覺、客觀、真實因此構成相當穩定的聯繫。即使是如此，視覺

仍然不是這討論過程中的核心；視覺是方法、工具，事物的內在關係才是最後的真正目的，所謂「自然規律表明的是事物之間的內在關係，而不是事物表現的形式」(ibid: 27)。同樣的，在《宗教生活的基本形式》(1992)中涂爾幹對圖騰的探討亦是以視覺觀察為基礎的，但他對圖騰所帶來的神聖化概念或意義之興趣遠遠高於圖騰自身，也就是說，集體社會的神聖性代表了圖騰與物質，而不是相反。抽象的概念是各類物質的核心，表象之下有更「引人注目」的結構，其特質則偏重思考的、理念的，性格上是探掘的、「內」斂的。「將思想翻譯成物質」而非「將物質翻譯成思想」透露視覺感知的次要地位。他所揭櫫「凡事皆可神聖」的看法，將神聖與凡俗區隔開來，作為社會形構的準則，也同時將視覺一分為二，內外有別：影像與觀看雖然於過程中不可缺少但並非重點，具有神聖氛圍的是背後所帶來的集體沸騰。什麼樣的形式、材質並不重要，要緊的是它們代表什麼、象徵什麼。社會的神聖結構之意義大於社會的表象變化，前者決定後者，後者是前者的反射。同時，涂爾幹似乎非常肯定社會中的人們看的方法都相當一致，因而感受也相同。他說：

事物的外形無論如何表面淺顯，只要是通過觀察方法得出的、與事實符合的，就可以做為一種深入研究事物的途徑，做為研究的起點，科學由此繼續下去，可以逐步得到詳細的解釋。(ibid: 43-44)

他的精確無誤的觀看之假設，如同前述實證科學因果一致性的原則下之觀察一般，多少有純化或絕對化視覺操作的意思。

事實上，在時空背景的條件下，觀看事物並非一定是透明、因果式的過程，上述的觀看邏輯彷彿意味著觀察等同於客體內外關係的掌握，引起一些論者的反省。當代社會理論對社會關係之考察有意避開了單一、單向的傾向，而採取更具人文詮釋的態度來處理多變多因的社會文化現象。韋伯的社會科學研究強調意義的理解就是這種典型的主張。在《社會學的基本概念》(1997: 25-27)中，他區分兩種理解方式，並將觀察視為「直接觀察」，和隱微的動機理解、意義理解尚有一段距離。他主張理解有「直接觀察的理解」與「解釋性理解」兩種。前者「藉著直接觀察而理解它的意義」，後者則更進一步地「理解到他為什麼在這個時候及這些情境下如此做」。他以伐木或瞄槍為例，他認為光靠觀察不足以理解其動機並掌握主觀意義，而詮釋性理解可協助純粹觀察的不足，是為一項「額外的成就」(ibid: 36)。總之，視覺觀察與動機密切搭配方能竟其功，行動方能稱為有社會學意義的社會行動：

通常我們習稱社會學中各式各樣的概括性推論為某些「法則」，…它們事實上是經由觀察在既定情況下、某種社會行動被預期可能發生之典型機會後，所得出的通則，同時這種社會行動又得以透過行動者典型的動機與典型的主觀意義而獲得理解。(ibid: 40-41)

和涂爾幹對純粹觀察的評價和信賴和韋伯不同。韋伯的社會觀察除了藉助概念，還更要藉助典型的主觀意義來檢視、詮釋社會行動。韋伯承認觀察具有理解客體的積極功能，可達到因果妥當，但直觀的理解和以意義詮釋為基礎的人文理解是兩種不同的層次，後者具有意義的妥當性。有因果妥當而無意義妥當的理解，不足以稱為社會科學；而有意義妥當而無因果妥當，則不足以稱為科學。由此看出，相對於真正的理解，韋伯認為視覺觀察之於

社會學並不是徹底的、完美的媒介，尚需要其它詮釋概念的協助。同時韋伯的詮釋方法論中，和涂爾幹一樣暗示著一種表象與內容的層次關係。對現象的層次閱讀意味著理論的態度。事物、客體因著歷史承載、文化積累、社會形塑的結果而必然有其結構性，「表象－內在」的二元性因此是方法論上及方法操作中不可忽「視」的參酌架構。既然結構是由內而外，則由外而內的反向解析是理所當然的做法。

透過視覺觀察將事物表象穿透而獲得事物內在結構的取徑，存在著一種深度的形式，並成為人透徹自然、見證文化的必經之路。藝術研究方法也有這種視覺閱讀的取向。藝術史學家 Erwin Panofsky 的圖像學名著《圖像學研究－文藝復興的人文主題》(1972)都是一種深度的、層次的、結構式的視覺解讀策略，雖然後者更重視詮釋與歷史的角色，架構也更細緻。Panofsky 將閱讀圖像分為自然主題（事實、表達）、傳統主題（故事寓言）、內在意義（象徵價值）三個層次。這三層分別對應於三個詮釋的行動：描述、分析、詮釋，並動用實際經驗、文學知識與綜合的直覺，以及詮釋的控制原則（controlling principle of interpretation）：風格的歷史、類型的歷史、文化徵狀或象徵的歷史。潘諾夫斯基以下表顯示圖像的三層次分析內容（ibid: 14-15）：

表 1

詮釋客體	詮釋行動	詮釋裝備	詮釋的控制原則	傳 統 的 歷 史
1. 主要或自然主題 （subject matter） －事實的、表現 的，建構藝術主 題（artistic motifs）的世界。	前圖意學的 （Pre-iconographical） 描述（及虛假形式 pseudo-formal 分析）。	現實的經驗（熟悉客體 與事件）。	風格（forms）史（對方式 manner 的洞見，在變動歷史的狀況下， 客體與事件由形式表達）。	
2. 第二或傳統主 題，建構圖像、 故事與寓言。	圖像學分析 （Iconographical analysis）文字的狹義 面。	文學來源的知識 （熟悉特殊的主题 themes 與觀念）。	類型（types）史（對方式 manner 的洞見，在變動歷史的狀況下， 特殊的主题 themes 或觀念遊客 體及事件所表達）。	
3. 內在意義或內 容，組成「象徵」 價值的世界。	深層面的圖像詮釋（圖 像學的綜合 Iconographical synthesis）。	合成的（synthetic）直覺 （熟悉人類心靈的本質 的傾向），由個人的心 理學與「世界觀」 （Weltanschauung）的條 件所限制。	普遍的文化徵候或「象徵」史（對 方式 manner 的洞見，在變動歷 史的狀況下，本質的人類心靈傾 向由特殊的主题 themes 和觀念 來表達）。	

他舉例，當一個熟視的人在街上脫帽向我們招手，我們首先察覺的是他的外表與感受到他所表達的訊息，接著解讀脫帽的動作為一種禮貌，最後連結到更深層的意涵：教育背景、生活史所形塑的人格等等，也就是可能的文化社會結構形式。Panofsky 因此總結，精確掌握歷史傳統的象徵意義是獲得正確詮釋的必要條件：

當我們希望非常嚴格地表達我們自己（…），我們必須區別這三種層次（stratum）的主題或意義，最低層通常被形式困擾著，第二層【及第三層】狹義的看則是特殊的圖像學的範圍。不論從那一層次移動，我們的認同與詮釋都依靠主觀的工具，基於這個理由，是受到對歷史過程的洞見的糾正與影響，總的說就是傳統。（ibid:16）

這裡凸顯出來的重點是：逐層（stratum）地由外而內之解讀策略可獲得相當程序的系統、準確而深刻的意義成果，也就是說愈深入深層（預設了結構與層次關係）愈反映出學科的理論觀點與態度。⁸Mitchell（1994）推崇 Panofsky 是「圖畫轉向」（the pictorial turn）的推動者，是視覺文化研究的起點。Panofsky 的圖像解讀策略受到曼罕（Karl Mannheim）1922 年〈論世界觀的詮釋〉的影響；另一方面藝術解讀方法也得到曼罕的注意。Tanner（2003: 10）說：

他〔Mannheim〕認為所有的領域都相當合法性地透過由沃夫林和潘諾夫斯基展示的各種分析的抽象之操作來形成各領域的目標。然而，他〔Mannheim〕也尋求創造知識架構來整合有相同目標的不同領域的瞭解，或至少協調不同領域的特殊洞見。

曼罕發展出來的文化產物的客觀意義（objective meaning）、表達意義（expressive meaning）、文件（或證據）意義（documentary or evidential meaning）和藝術作品的三層圖像意義雷同，稱為「意義層」（stratum of meaning）。他（1971）以施捨為例，首先看到的動作是社會幫助（即社會所鼓勵的行為），第二層是表現出來的是憐憫、仁慈、同情，和施捨主體的主觀意識（意圖）有關，第三層文件意義是將所看見的分析為完全不同的、超越的結果：透過其臉部表情、姿態、步態、說話語調判斷其施捨動作是虛偽的行為，這是「文化客體化」（cultural objectification）的行動。值得注意的是，曼罕的分析層次也是由外而內，從可視的部分出發走向分析、詮釋：

我們的第一個任務是使相關現象可見，並且保持分離；它必需顯示詮釋技巧可應用於文化分析，特別是最後詮釋的型態〔文件（或證據）意義〕是不可或缺的理解的最佳例證，它不可與前二者混為一談。（ibid: 22）

第三層的詮釋因此有結構、集體、抽象的意涵，是主體的「意索」（the ethos of the subject）。

將藝術作品置入社會文化的符號脈絡中考察是 20 世紀中葉「新藝術史研究的新主張」，⁹Coser（1998: 148）認為曼罕肯定這種藝術研究趨勢反映出他受到格式塔心理學與反原子論的影響，「企圖通過對某一時期的生活和文化環境，綜合地去解釋和理解一件藝術作品」。同時，這也和德國歷史主義的「歷史理解的現實條件與相對關係」之見解不謀而合。這裡牽涉到人如何「看」待歷史的雙關用語－觀點和「觀」點，曼罕綜合了視覺與歷史態度於知識形構中。換言之，觀看此時不僅是對應歷史的一種視覺隱喻，也是一種對應歷史的認

知或價值觀。他說：

「觀點」是指吾人看待某一客體的方式，從客體看到了什麼，以及吾人如何思考解釋客體。因此，觀點不只是由思想所範塑決定，而是還涉及思想結構中的性質要素，這些要素必然為純粹形式邏輯所忽略。(Mannheim 1998: 27)

關於視覺認知客體的爭論（此一例證在性質上，只能視之為觀點），並非由建立周遍的觀點（這是不可能的）來解決。反之，是要徵諸一個人自己的處境決定了其見解，而了解到客體對處境不同的人為何看來不同來解決…就像視覺觀點的情況一樣，確實最具有包容性與成果最豐碩的觀點，也就是卓越的觀點。(ibid: 79)

「入虎穴，得虎子」似乎成為社會科學與人文研究的途徑。同樣的，一般人對藝術品的欣賞也朝著這個方向操作，反映了一種假設的事物形成的結構性次序。藝術品作為文化象徵物，布迪厄（1990、1984）認為觀察者必需具備一套掌握文化符碼的能力方能有所謂解讀的能力，因此取得有意義的觀察、能發生作用的觀察，在藝術世界中完全是象徵的。有觀察之「眼」而無文化資產之「珠」有如「文化盲者」（有眼無珠），擁有和使用在文化符碼的操作世界中是一體兩面、不可切割的。藉助於文化象徵體系，人的觀看由自然進入文化構作的世界，也有由淺入深的層次意涵，所謂「外行看熱鬧，內行看門道」的品味區隔。表象是外，結構是內；沒有外行的專家，只有內行的專家。

上述從表面到深度的層次閱讀取徑是結構功能式的立體狀態，方法論上地假定每一層次均互相扣接，循序漸進，最後通達現象的核心，即相對於表面假象的真實內在。一個成功的「剖析」有一定的軌跡可循，這可見諸於 17 世紀笛卡兒理性主義的四個方法規則中(1991: 129-130)：

第一規則：自明律，即明和晰。…絕不承認任何事物為真，除非我自明地認識它是如此，就是說小心躲避速斷和成見，並在我的判斷中，不要含有任何多餘之物，除非它是明顯清晰地呈在我的精神面前，使我沒有置疑的機會。

第二規則：分析律。…將我要檢查的每一個難題，儘可能分割成許多小部份，使我能順利解決這些難題。

第三規則：綜合律。…順序引導我的思想，由最簡單，最容易認識的對象開始，一步一步上升，好像登階一般，直到最複雜的知識，同時對那些本來沒有先後次序者，也假定它們有一秩序。

第四規則：枚舉律。…處處做一很周全的核算和很普遍的檢查，直到足以保證我沒有遺落為止。

笛卡兒的綜合律，也就是層次漸進（昇）的看法普遍存在於社會學、人類學與文化研究的理論中。墨頓（Robert King Merton）《社會理論與社會結構》（1968）中顯性與隱性功能的功能分析討論，也具有層次閱讀的意味。透過隱性功能分析，以達到明晰社會內裡、發覺具潛力領域、避免道德判斷下的庸俗結論。這裡似乎暗示著，表面的具體現象固然必要，但是是不可靠的、多變的，即使以科學的觀察獲得資料，仍然必需經過心智的判斷、辨證、過濾，以「學術之眼」透視客體方能取得「社會學重大的進步」，以及既抽象又可以普遍化

的概念結構。在視覺分析上，顯性與隱性的概念有兩種指涉：其一，形式與內容，前者外顯後者隱藏；其二，內容的直接義（外表、一般概念）與間接義（即符號、象徵）（Walker & Chaplin, 1997）。而詮釋人類學者吉爾茲（Clifford Geertz）在《文化的詮釋》（1999）中強調找出事物隱晦的文化符號體系與意義是「厚描」（thick description）的偉大目標，融合了觀察與抽象界定，也是人文研究的科學風格之保證。他說：

所有非常普遍的、在學院內造就的概念和概念系統——“整合”、“理性化”、“符號”、“意識型態”、“民族精神”、“革命”、“本體”、“比喻”、“結構”、“宗教儀式”、“世界觀”、“角色”、“功能”、“神聖”，當然，還有“文化”本身——都被編織進深〔厚〕描式民族誌的主要部分之中，以期使單純的事件具有科學般的雄辯性。…因此，不僅僅是解〔詮〕釋要一直落實到最直接的觀察層次上，解〔詮〕釋在概念上所依賴的理論也要深入到這一層次。（ibid: 35-36）

上面引文中的語詞概念都具有分析的功能，但都傾向厚度的暗示，潛藏於物體之內。相對於厚描，就是薄描（thin description），只觸及表面的現象，也許連貫、合乎日常生活用途，但並不深入，研究者並不視為探討的終極，也不認為是研究的飽和狀態。這就是理論的「厚度」，具有破解文化密碼的堅實能力及呈現特有的解題「管道」。社會或文化的表象與符號結構之差異在於：後者的意義遠大於前者，前者是進入後者的必要門道。整體來說，文化層次閱讀的標準句構是：「表面是…，實際上是…」，如同吉爾茲對巴里島鬥雞的分析：「表面上在那裡搏鬥的只是公雞，而實際上卻是男人。」（ibid: 490）總之，人類學家的主要使命是「從內部觀察並感覺原始社會是如何運轉的…運用了心理分析的洞見：個人或群體會無意之間、不由自主地透露最珍貴的數據。」（McLuhan, 2004: 93）其他層次分析如索緒爾（Ferdinand Saussure）的語言分析結構（1997）和李維史陀（Claude Levi-Strauss）的文化心靈結構（1995），都有表與裡之分，都是一種透析現象的企圖。在此，表象可以說是一種挑戰；表象作為迷障，吸引著研究者一探究竟。此探勘的痕跡或記錄即是結構分析。表象隱藏著立體的形式，在撥雲見日之後，揭露結構的神秘面紗，但同時也更確認了結構層次的根本特性，彷彿如意識型態般的固著。

不同於上述結構式的態度，巴特（Roland Barthes）採取徵狀式（symptomatic）地探索影像，主要在文化結構體（syntagm）中找尋其裂縫、衝突處並「見縫插針」，批判其文化形構的意識型態。在〈影像的修辭〉（1972）一文中，他分析廣告影像有三層訊息：語言的（linguistic）、指示的（denotational）、內涵的或意識型態的（connotational or ideological）。影像的意涵由淺而深，最後達到理解與批判社會整體的目的，第三個層次也稱為「今日神話」（myth today）。所以一幅義大利麵的商業廣告圖 1，不只透露產品的類屬（指示的），也強化新鮮、自然的訊息（內涵的），更重要的是鞏固了義大利的文化與國家認同，即「義大利特性」（Italianicity or Italian-ness）（意識型態的）。同樣都是透過分



圖 1

析的理路，巴特標榜視覺解構，一種反閱讀的閱讀，成為哈伯瑪斯的「解放自主」的第三個解放旨趣的意味（Habermas, 1972）。

巴特所討論的是資本市場操作下的商品形象。倘若讓我們站在馬克思主義的立場來看，現代資本主義下的生產關係下商品邏輯與私有財產制相互增強，而財產的擁有可以表現在感官的聯繫上，人因而有人自身的感官與為其存在的世界，同時也佔有了別人的感官與生命，這構成了一個異化的、片面的世界。「看」清這一層的人必需堅決揚棄這種擁有價值與使用價值。揚棄這種「絕對的貧困」，才能重回或找到完整而全面的人之自我—社會的存有狀態，進入真正人的狀態，真正屬於人「類」的眼睛，人「類」的感官，一個豐富的世界才真正的展開。馬克思（1993: 82-85）詳細地剖析了這個狀況：

人同世界的任何一種人的關係—視覺、聽覺、嗅覺、味覺、觸覺、思維、直觀、情感、願望、活動、愛，一總之，他〔sic〕的個體的一切器官，正像在形式上直接是社會的器官的那些器官一樣，是通過自己的對象性關係，即通過自己同對象的關係對對象的佔有，對人的現實的佔有；這些器官同對象的關係，是人的現實的實現，是人的能動和人的受動，因為按人的方式來理解的受動，是人的一種自我的享受。…因此，一切肉體的和精神的感覺都被這一切感覺的單純異化即擁有的感覺所替代。…因此，私有財產的揚棄，是人的一切感覺和特性的徹底解放；這種揚棄之所以是這種解放，正是因為這些感覺和特性無論在主體上還是客體上都變成人的。眼睛變成了人的眼睛，正像眼睛的對象變成了社會的、人的、由人並為了人創造出來的對象一樣，因此，感覺通過自己的實踐直接變成了理論家。…不言而喻，人的眼睛和野性的、非人的眼睛得到的享受不同，人的耳朵和野性的、非人的耳朵得到的享受不同，如此等等。…所以社會的人的感覺不同於非社會的人的感覺。只是由於人的本質的客觀地展開的豐富性，主體的、人的感性的豐富性，如有音樂感的耳朵、能感受形式美的眼睛，總之，那些能成為人的享受的感覺，即確證自己是人的本質力量的感覺，才一部分發展起來，一部分產生出來。因為，不僅五官感覺，而且所謂精神感覺、實踐感覺（意志、愛等等），一句話，人的感覺，感覺的人性，都只是由於它的對象的存在，由於人化的自然界，才產生出來的。

上述的說法反映了一種「現代主義的感官苦行僧主義」，企圖通過對「表面感官享樂主義」的分析解剖（或克制）獲致「深」刻甚至批判的、帶著嚴肅氣氛的意義，同時也約制感官朝向特定的社會作用。批判、啟蒙、除魅的嚴肅議題通過對表象、感官的「整肅」而被實踐著，是現代性計畫的關鍵一步。觀看的從自然狀態轉變呈文化狀態才有「人化」的可能。這裡的假定是，視覺與其它感官如同資本一樣被私有化，一種總體結構化的現象，邏輯和層次分析相似：表象的接觸底下有複雜的操作。我們不能看穿事物的外表，卻可以藉著理論（來自視覺意義的延伸）的洞見（insight）進入客體的內部（in-sight）取得結構性的意義，或藉著理論之光（enlightening）獲得啟蒙（enlightenment）的效果。這就是視覺理性的展現。

三、非深度分析

總結上面的討論，由表層到深層的方向探索暗示著結構內文化欲力的強度是逐漸增加

的，帶有啟蒙或除魅的色彩。層次閱讀因此體現了研究者對事物的洞見，當然也包括一種說服的魔力在其中；視覺與影像的層次分析架構因著影像、視覺的具體接觸而成為這種層次分析的代表作。行動見於形體之中，形體也見於行動之中，兩者互相證成。但是，形體與行動如何互相定義，還是被限定在視覺之可見與不可見的框架中，事實上是有討論的空間的。對於後現代主義者詹明信（1990: 211-221）而言，西方科學主義與理性主義主導下的層次思考模式有其歷史與結構視野的問題，並據此分析而提出「非深度」的分析模式。首先，他剖析西方的四種深度模式，也是四種分析社會世界的理論。詹明信的分析說明視覺和西方理性科學的建立有絕對的關係，同時，視覺之原初的感官功能則被轉化為一種處理知識的「機器」。進一步地，這種科學的觀看的文化模式和分析社會世界的深度理論有相互呼應之處，都區分內外兩層，並且從外表出發逐漸進入內在的深度解讀模式，計有四種：（1）黑格爾/馬克思辯證法，認為現象與本質有所區別，經過破解翻譯而尋得內在規律。（2）以笛卡兒為基礎的存在主義模式，區分確實性可從非確實性的表面下找到，前者才是思想、行動價值的核心。（3）佛洛伊德模式區分明顯與隱含（原我、自我與超我），深藏於內的慾望經壓抑的作用而轉化為它種表現，如昇華。解讀外在表現以找到內在密碼是「解夢者」的能力與責任。（4）由索緒爾的語言學到巴特的記號語言學所發展出來的所指（signified）與能指（signifier），兩者的武斷（arbitrary）關係隱藏著文化符號、象徵與再現的祕密—事物作為一種符號總是能指與所指的辯證現象（1990、1998）。

對於深度結構的層次策略解讀有賴於詮釋的啟動，詮釋的能力因此做為一種理解世界的洞見的表現。如前所論，這裡預藏著一種假設：表像與內裡之分，兩者的關係是隱微的，而在兩者之間，詮釋擔負揭密（弊）的角色。誠如他所言「人們一個堅定的信念，就是在表面的現象之下必有某種意義」（1990: 213-4）。詹明信認為，這樣的信仰與假設在當代理論視野中不復見，因為「所有當代的理論都抨擊解釋的思想模式，認為解釋就是不相信表面的現實和現象，企圖走進內在的意義裡去。」他（1998）因此總結西方現代主義和後現代主義的進程，其明顯的變化是「從深度感走向平面感」。對深度感的質疑，和批判製造幻覺空間、一統視點的透視法（單點透視）有關係，也就是對 15 世紀以降人類視覺的科學化過程予以一觀看點為中心所獲得的秩序化、系統化空間的再反省。詹明信將這種狀況和笛卡兒哲學中「意識即中心」的看法、自然的統一化、商業以及科學觀聯繫在一起，和前述傑的「笛卡兒透視主義」相呼應。

事實上，詹明信批判地突顯視覺在西方文明化的形構中所扮演舉足輕重的角色。視覺所到之處，顯示新的社會秩序正在成形，也就是新的社會景觀的浮現，而主宰著這一切變遷的主要動力就是科學，並意味著對人類身體知覺的信任大多投注在視覺方面；換言之，將視覺絕對化為接觸世界、收集正確可靠資料的途徑，雖然，這種信賴從批判的角度來說是有保留的。透過觀察、視覺、表象、層次，似乎也保證了社會世界的結構式存在。

詹明信反對金字塔式的結構邏輯，也就是由某一種基礎引向更高或更深的意義體系。在他看來，表面與內容之間並沒有這種厚度式的因果關係，表面的現象不是內在結構的一種不可信賴的、片面斷續的訊息，表面有其自身更高的意義層次，表面現象就可以生產出足夠的意義，表面就是結構，因此大膽地提出「最簡單的、表面的東西也就是最高級的東西」的看法。結構、深度、層次、關係在此成為西方建構知識體系中的共同分析架構之概

念特色(1998)。它既是分析的、也是建構的，既是分、也是合，兩者互為表裡、互相指涉，但是它不必然是垂直的、或上下的統攝關係，它可以是水平關係，以位置(position)的差異取代階層(stratum)的從屬關係。這樣的思考有另類方法論的意涵。齊穆爾(George Simmel)(1991: 1-2)以橋與門隱喻文化與自然的區別，說明人類整合聯繫與區分內外的本能，可以作為水平觀察的參考。他解釋道：

人類以特有的方式進行連繫和分離。換言之，連繫和分離總是相輔相成，互為前提。假若我們列舉兩種天然物稱之為“分離”，那麼，在我們意識中，這兩者已經相互連繫並互為對方的襯托了。反之，被稱為連繫的事物，當用任意方法使之分離後，它們正是為了相互連繫才分離的。實際正如邏輯一般，連繫本來並不分離的事物毫無意義，連繫並非在所有情況下均處於分離的事物也無意義。…無論直接的或象徵性的，無論肉體的或精神的，人類無時無刻不處於分者必合，合者必分之中。

透過齊穆爾的啟示，層次閱讀的分析結構一方面具有橋的聯繫功能，另一方面具有門的區隔作用，都是意志(或權力)形塑下的「形式再現」。當我們把層次閱讀的觀點視為聯繫的橋時，我們對事物的表象與內在的假設猶如河流的兩岸，此時反映聯繫欲力的重點是橋的形式(造形)，而不是抽象的主觀意圖。因此齊穆爾說：「形體源於行動，行動趨向形體」(ibid: 2)，分析的結構是具有形式意義的，是美學的、直觀的，因為：

橋樑的美學價值在於，它使分者相連，它將意圖付諸實施，而且它已直觀可見。…奉獻於實施架橋意圖之純動力已變成固定的直觀形象…包含著整個現實生活的過程。橋樑授與超越一切感性生活的最終感覺以一種個別的未經具體顯現的現象，它又將橋樑的目的意圖返回自身，視之成為直觀形象，彷彿“被塑對象”一樣。(ibid: 3)

分析結構成為重要的觀看對象，而不只是作為連結兩岸的目的。換言之，結構形式的使用價值建立在象徵價值之上，成為作品的自身價值，是詮釋行動的展現。其次，若是層次閱讀結構具有門的區隔特性，那麼現象被看做是連續的整體，透過門區隔出有限(內)與無限(外)的運作模式，據此「體現了界限意義和價值所在」(ibid: 8)。循此，層次閱讀始終是一種方法論上的切割方式，體現閱讀者的策略位置。因此所謂表象與內在是人為的區隔，並非本質上的認定，可以確認的是，方向是構成門裡門外重要的決定因素。扁平化視覺分析的層次觀，化為形式關係，視覺表象的意義在表象自身及其互動關係，神聖與凡俗的嚴密區隔因此鬆動，是視覺研究透過理論(一種深度的假設)以突破雅俗區分所需思考的。進而言之，表象和具體、內在和抽象的連結與對立之二元觀點因此有重新檢討的必要。

齊穆爾非常重視視覺的運用。在〈面容的美學意義〉一文中認為眼睛是表情達意的首要感官，符合一般所謂「眼睛是靈魂之窗」的說法。他(1991: 182-183)說：

沒有任何特別的東西像眼睛那樣絕對固定在自己的位置上卻又似乎遠遠超過這個位置而伸展。眼睛能夠表示探透、懇求、還願、迷惘，表示希望得到渴望的事物；這就需要特別的研究〔粗體為筆者所強調〕，猶如畫家為安排畫面的空間使之易於理解而運用方

位、明暗以及透視那樣。面容反映氣質的功能尤其集中在眼睛；同時，眼睛又可以執行在只說明現象而毫不知道現象後面不可見的精神世界時所具有的最細膩的純形式功能。

齊穆爾對面容與眼睛的討論是建立在「社會精神」意涵上，亦即出自群體又超乎群體的統一，和涂爾幹所持社會學觀點（外在、強迫）相似。

非深度分析雖然強調表面與表面連結的意義，但是不是因此完全捨棄結構的詮釋方法令人懷疑。理解現象的過程，總是需要描述、分析、詮釋，不論其採取的方式為何，總是一種從某一點出發形成「延伸的」、「擴展的」、或「釋放意義的」過程，總而言之，是意圖的，即使不使用深度的用詞，即使避免固著的結構性看法，仍然具有深度的意味。毋寧的，詹明信的平面化解讀，重視形式關係是層次解讀策略的反序操作，也就是說，當游離的能指（floating signifier）附著於他處後（所謂「拼貼」、「混雜」的後現代主義概念），重新生根，建構意義，觀察者根據表面的構成「虛擬」其構造，是由表面返回表面的洄游，或說找一面可以返照的鏡子「暫時」認清自身，和深度分析中企圖揭穿事實、解剖早已存在的形構關係的力道不同，但拉開距離動作是相同的。非深度分析可以是另類深度解讀模式，一種抵抗解釋的方式。

以上層次解讀策略與非深度分析觀點，對事物之外貌（physiognomy）及主體解讀意義均抱持重視的態度，但對於處理外貌的態度顯然是不同調的，因之其研究目的也有根本的紛歧、取得的視覺意義更有所不同。

伍、結論

察言觀色有賴視覺感官的運作，而達成此表裡如一的觀察則端賴正確的觀看的方法，這個正確的觀察之道事實上和實證主義、科學主義與理性主義有關，而這三者的精神體現與貫徹在透過觀察所獲取的知識上面。雖然科學的觀看帶來洞見，批判而論，它反映了科學介入觀看後視覺被窄化的隱憂。總的來說，視覺的理性化使視覺淪為選擇、抽象與轉換的工具，是「觀」點，也是「盲」點；是洞見，也是漏洞之見。

檢討社會科學的觀看，可從層次解讀策略加以瞭解。涂爾幹認為，從事物的部分外形進入觀察可以取得一種可靠的資料，從而了解事物的全部真相。對他而言，慧眼可以識(視)英雄，但唯獨必需英雄的內在構成英雄的外在特質，這是不容置疑的假設。同樣是社會學方法名著，韋伯提出理解有「直接觀察」與「解釋性」兩種，前者和後者相互搭配成為真正的理解，社會行動的意義在對視覺接觸後的詮釋才得以成立，詮釋性理解可以說是觀察的額外成就。由外而內，內在解讀因此比外在解讀更具有意義關聯，更具有社會學意義。韋伯所舉伐木工人的例子說明動機的詮釋為觀察之本，視覺在兩位社會學家的眼中的確受到重視，但不是一個可以獨立竟其功的感知感官。從 Panofsky 到曼罕可知，觀看是對歷史與文化層層剝解的方法，「觀點」有其雙關語——「觀」點和觀點，既是視覺隱喻也是方法的態度或價值觀。值得注意的是觀看是可以在方法的驅動下進行細膩的拆解程序，視覺此時被納入層次解讀的第一關。第一關意味著視覺無法獨立作業，擁有布迪厄所謂文化符碼的階級方能解讀文化系統，因此層次閱讀的視覺是符碼化的視覺，視覺帶著符碼的工具才能出入該體系。詮釋人類學者吉爾茲「厚描」和「淺描」的概念充分反映層次解讀的看法：

越深厚越有意義。事物被假設為有其厚薄，透過理論的「厚度」解讀，文化結構之密碼因而被破解。

上述表裡如一的想法是屬於結構功能式的，看是「看穿」、「看透」、「看對」客體，是正閱讀。另一種層次閱讀是反閱讀，其目的不在詮釋結構的內在功能與目的，而是找到文化運作的把戲，巴特徵狀式閱讀（語言的、指示的、內涵的或意識型態的）的第三層現代神話，反將了結構一軍，因此解讀策略獲得內在批判的支撐點。特別是巴特專注於圖像修辭更凸顯層次解讀策略在視覺上的特殊角色。可以說，它賦予視覺文化詮釋方法更強的合法性地位。

社會學、人類學、藝術史學及符號學的「觀」點採取的是層次閱讀的路線，在詹明信看來，並不符合跨國資本體系下的文化邏輯。他主張人們所堅信的表象之下必有某種意義的迷思必需破除，後現代社會的表象就是終點。詹明信總結了現代主義的四種深度模式並以平面終結視覺的層層探索。非深度分析並非捨棄分析或根本就不分析，而是強調連結的意義，不是脈絡的意義。因此，後現代影像的拼貼、諧擬、歷史精神分裂症等特質在在都顯示一種新的視覺隱喻的解讀策略於焉形成。過去強調深刻性，當代認為膚淺也有「可看性」，這是視覺模式、層次閱讀與其符應於現代/後現代的最大分野，也是視覺文化研究與社會學的視覺觀照的分野，批判社會學如何挪用視覺作為社會論述，則是開啟兩者間批判對話的可能。視覺文化所企圖揭櫫的視覺性意涵等批判取徑將提供社會學檢視視覺在社會學觀點形成與理論建構的過程中引帶的問題性。

註 釋

1. 另一種說法及更詳細的資料是「視覺社會學」一詞出現於 1975 年，始於一九七〇年代美國社會學會的會議中。1981 年成立「國際視覺社會學學會」（“International Visual Sociology Association”，簡稱 IVSA），1991 年出版《視覺社會學》（Visual Sociology），1986-1990 有非正式的《視覺社會學評述》（Visual Sociology Review）。另外，兩種視覺的社會學刊物《美國視覺社會學季刊》（American Visual Sociology Quarterly）及《歐洲視覺社會學簡訊》（European Newsletter on Visual Sociology）於 1983 年合併為《國際視覺社會學學報》（International Journal of Visual Sociology），1986 年因出刊不定期而結束（Tomaselli, 1999: 19-28）。
2. 該書已於 1980 年，1982 年，1987 年有出版紀錄，先前的書名為《在社會學課程中使用影片》（Using Film in Sociology Courses）。
3. 例如：「用故事電影鼓勵批判思考」（Peter A. Remender, Wisconsin-Oshkosh 大學），「用故事電影來幫助社會學思考」（Kathleen A. Tieman, North Dakota 大學），「電影社會學：透過流行電影來培養社會學的想像」（Christopher Prendergast, Illinois Wesleyan 大學），「透過錄像教授社會學理論：實驗策略的發展」（Eleanor V. Fails, Duquesne 大學），「探討全球脈落中社會問題的電影」（Paula Dressel, Georgia 州立大學），「從商業動畫中探討老年刻板印象」（Bradley J. Fisher, Southwest Missouri 州立大學），「透過電影教授醫療社會學：理論方法與實際工具」（Bernice A. Pescosolido, Indiana 大學），「藉由故事電影教授流行音樂社會學」（Stephen B. Groce, Western Kentucky 大學），「社會學研討會：攝影與社會」（Cathy Greenblat, Rutgers 大學），「傳達與媒體社會學」（Diana Papademas, SUNY

- Old Westbury),「電影作為一個社會學的研究工具」(Richard Williams, SUNY Stony Brook)等。(以上大學譯名省略)
4. 例如 Wheaton 學院的 John Grady 所開設的「視覺社會學」課程目標有四：1.學習如何使用視覺方法來從事社會研究；2.學習如何詮釋體現於視覺溝通中的社會訊息；3.學習使用視覺媒介於社會研究之報告；4.評估視覺方法對文化與社會研究的貢獻。葛萊諦的做法比較是應用社會學取向。
http://sjmc.cla.umn.edu/faculty/schwartz/ivsa/files/grady_vis_soc_04.pdf, 取用日期：2005 年 12 月 26 日。
 5. <http://www.tandf.co.uk/journals/routledge/1472586X.html>, 取用日期：2005 年 12 月 26 日。
 6. 孔德說：「純粹的想像便無可挽回地失卻從前的精神優勢，而必然服從於觀察，從而達到完全正常的邏輯狀態，不過它依然在實證思辯中發揮關鍵的永不衰竭的作用，由此而建立或改善永久的或臨時的關聯手段。簡言之，做為我們智慧成熟標誌的根本革命，主要是在於處處以單純的規律探求、及研究被觀察現象之間存在的恆定關係，來代替無法認識的本義的起因。」(1996: 9-10)
 7. 孔德說：「這一段必然的漫長開端最後把我們逐漸獲得解放的智慧引導到最終的理性實證狀態。…自此以後，人類智慧便放棄追求絕對知識（那只適宜於人類的童年階段）而把力量放在從此迅速發展起來的真實觀察〔粗體為筆者所加〕領域，這是真正能被接受而且切合實際需要的各門學識的唯一可能的基礎。」「我們的實證研究基本上應該歸結為在一切方面對存在物做系統評價，並放棄探求其最早來源和終極目的，不僅如此，而且還應該領會到，這種對現象的研究，不能成為任何絕對的東西，而應該始終與我們的身體結構、我們的狀況息息相關。…如果說，失去一個重要的感覺器官便足以根本感覺不到整整一類自然現象，反過來，那就很有理由地認為，有時獲得一個新的感覺器官就可能令我們發現目前我們全然無知的一系列事物…」(1996: 9, 10)
 8. 詹明信說：「科學就是穿透、取消感性認知的現實，科學要發現的是表面現象以下更深一層、更真實的現實。」(1990: 27-28) 這種剝洋葱式的分析方法早在柏拉圖倡導窮究宇宙本質時就提出來，並且和三種床的比喻、對畫家的批評之概念是相通的。《斐德若篇》記載：「無論什麼事物，你若想窮究它的本質，是否要用這樣方法？頭一層，對於我們自己想精通又要教旁人精通的事物，先要研究它是純一的還是雜多的；其次，如果這事物是純一的，就要研究它的自然本質…如果這事物是雜多的，就要把雜多的分析成為若干純一的，…」(2005: 224) 總之，「分到不可分為止」是窮究事物的法則。
 9. 新藝術史質疑傳統藝術的探究方法與觀點，將研究焦點擺在關於藝術品的生產與消費脈絡、擁有與收藏、階級關係與鬥爭、政經運作、意識形態等議題上，也就是以藝術的社會史取代藝術的作品史的研究取徑。其使用的理論不再侷限於藝術史學傳統如圖像研究或形式分析，而是社會理論如馬克思主義、女性主義、結構主義、心理分析、符號理論等。克拉克 (Timothy James Clark) 著於 1973 年的《絕對的布爾喬亞—1848-1851 法國的藝術家與政治》(The Absolute Bourgeois-Artists and Politics in France 1848-1851) 和《人民的形象—庫爾培和 1848 年的革命》(Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution) 為代表作 (王正華, 2001; Rees & Borzello eds., 1986)。根據 Rees & Borzello, 新藝術史發展於一九七〇年代的英國，因此筆者認為 Coser 將 1940 年代的曼罕放入新藝術史的脈絡看待和一般新藝術史的看法有些許出入。關於新藝術史的評介，參見 Bann (2004) 及 Overy (2004)。

參考文獻

一、中文書籍

- 王正華 (2001)。藝術史與文化史的交界：關於視覺文化研究。《近代中國史研究通訊》，32，頁 76-89。
- 吳瓊 (2005)。視覺性與視覺文化——視覺文化研究的譜系。在吳瓊編著，*視覺文化的奇觀——視覺文化總論*（頁 1-9）。北京：中國人民大學出版社。
- 新興文化研究中心 (2002)。國立交通大學「新興文化研究中心」文化研究國際營。《中外文學》，30（12），頁 5-8。
- 葉啟政 (2005)。《觀念巴貝塔：當代社會學的迷思》。台北：群學。
- 劉紀蕙 (2002)。文化研究的視覺系統。《中外文學》，30（12），頁 12-23。
- 劉紀蕙 (2006)。可見性問題與視覺政權。在劉紀蕙編著，*文化的視覺系統*。台北：麥田。

二、英文文獻

- Babbie, E. (2005)。《社會研究法》（邱澤奇譯）。北京：華夏出版社。
- Bal, M. (2005)。視覺本質主義與視覺文化的對象（吳瓊譯）。在吳瓊編著，*視覺文化的奇觀——視覺文化的總論*。北京：中國人民大學出版社。
- Bann, S. (2004)。新藝術史有多革命性？（常寧生譯）。在常寧生編著，*藝術史的終結——當代西方藝術史哲學文選*（頁 161-172）。北京：中國人民大學出版社。
- Barthes, R. (1977). Rhetoric of the image. In S. Heath (Ed.), *Image, music, text*. New York: Noonday Press.
- Berger, J. (1972). *Ways of seeing*. London: BBC Publications.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction—a social critique of the judgement of taste*. London: Routledge.
- Bourdieu, P. (1990). Artistic taste and cultural capital. In J. C. Alexander & S. Seidman (Eds.), *Culture and society—contemporary debates*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bourdieu, P. (1993). *The field of cultural production: Essays on art and literature*. Cambridge: Polity.
- Comte, A. (1996)。《論實證精神》（*discours sur l'esprit positif*）（黃建華譯）。北京：商務印書館。
- Coser, L. (1998)。曼海姆思想評介（張明貴譯）。在《知識社會學導論》（*ideology and utopia: An introduction to the sociology of knowledge*）。台北：風雲論壇出版社。
- Current Sociology (1986). Preface. *Current Sociology* 34(3).
- Descartes, R. (1991)。《我思故我在》（錢志純譯）。台北：志文出版社。
- Durkheim, E. (1990)。《社會學研究方法論》（*the rules of sociological method*）。台北：結構群。
- Durkheim, E. (1992)。《宗教生活的基本形式》（*the elementary forms of the religious life*）（芮傳明、趙學元譯）。台北：桂冠。
- Elkins, J. (2003). *Visual studies—a skeptical introduction*. London: Routledge.
- Geertz, C. (1999)。《文化的解釋》（*the interpretation of cultures*）（韓莉譯）。南京：譯林出版社。
- Habermas, J. (1979). *Knowledge and human interests* (J. J. Shapiro, Trans.). London: Heinemann Educational.
- Henny, L. M. (1986). Theory and practice of visual sociology. *Current Sociology*, 34, 1-76.

- Hooper-Greenhill, E. (2000). *Museums and the interpretation of visual culture*. London: Routledge.
- Jameson, F. (1990)。後現代主義與文化理論 (唐小兵譯)。台北：合志。
- Jameson, F. (1998)。後現代主義或晚期資本主義的文化邏輯 (*postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*) (吳美真譯)。台北：時報。
- Jay, M. (1992). Scopic regimes of modernity. In N. Mirzoeff (Ed.), *The visual culture reader*. London: Routledge.
- Jenks, C. (1995). The centrality of the eye in western culture. In C. Jenks (Ed.), *Visual culture*. London: Routledge.
- Jonas, H. (1953/1954). The nobility of sight - a study in the phenomenology of the senses. *Philosophy and Phenomenological Research*, 14, 507-519.
- Levi-Strauss, C. (1995)。結構人類學 (謝維揚、俞宣孟譯)。上海：上海譯文。
- Mannheim, K. (1998)。知識社會學導論 (*ideology and utopia: An introduction to the sociology of knowledge*) (張明貴譯)。台北：風雲論壇出版社。
- Mannheim, K. (1971). *From karl mannheim* (Kurt H. Wolff. ed.). New York: Oxford University Press.
- Marx, K. (1993)。1844 年經濟學哲學手稿 (*economic and philosophical manuscripts*) (伊海宇譯)。台北：時報文化。
- McLuhan, M. (2004)。機器新娘—工業人的民俗 (*the mechanical bride-folklore of industrial man*) (何道寬譯)。北京：中國人民大學出版社。
- Mirzoeff, N. (2004)。視覺文化導論 (*an introduction to visual culture*) (陳芸芸譯)。台北：韋伯文化。
- Merton, R. K. (1968). *Social theory and social structure*. New York: Free Press.
- Mirzoeff, Nicholas 著, 2004。視覺文化導論 (*an Introduction to Visual Culture*) (陳芸芸譯)。台北：韋伯文化。
- Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture theory*. London: University of Chicago Press.
- October. (1996). *Visual culture questionnaire*. October, 77, 25-70.
- Overy, P. (2004)。新藝術史與藝術批評 (常寧生譯)。在常寧生編著, *藝術史的終結：當代西方藝術史哲學文選* (頁 173-187)。北京：中國人民大學出版社。
- Panofsky, E. (1972). *Studies in iconology-humanistic themes in the art of the renaissance*. London: Harper & Row, Publisher.
- Papademas, D. (1993). *Visual sociology and using film/video in sociology courses* (American Sociological Association ed.). Washington.
- Plato (2005)。柏拉圖文藝對話錄 (朱光潛譯)。台北：網路與書。
- Rees, A. L., & Borzello, F. (Eds.). (1986). *The new art history*. London: Camden Press.
- Sociology, C. (1986). Preface. *Current Sociology*, 34(3).
- Saussure, F. (1997)。符號與語言 (陳志清譯)。在吳潛誠編著, *文化與社會* (頁 75-87)。台北：立緒。
- Simmel, G. (1991)。橋與門—齊美爾隨筆集 (*das individuum und die freiheit essai*) (涯鴻、宇聲譯)。上海：新華書店。
- Simmel, G. (2004)。社會學—關於社會化形式的研究 (*soziologie*) (林榮遠譯)。北京：華夏出版社。
- Tanner, J. (2003). Introduction: Sociology and art history. In J. Tanner (Ed.), *The sociology of art-a reader*

(pp. 1-26). London: Routledge.

Tomaselli, K. G. (1999). *Appropriating images-the semiotics of visual representation*. Denmark: Intervention Press.

Walker, J. A., & Chaplin, S. (1997). *Visual culture - an introduction*. New York: Manchester University Press.

Weber, M. (1997)。社會學的基本概念 (*soziologische grundbegriffe*) (顧忠華譯)。台北：遠流。

Stratums of Seeing: Visual Culture, Visual Sociology and the Critique of Visual Method

Liao Hsintien

Abstract

Influenced by culture studies and image theories, visual culture (or visual culture studies) emerges in the 1990s. There are three characteristics in visual culture: cross disciplines, postmodernism basis, and daily-life concern. “Visuality” is one of key words coined by visual culture. The concept invites power and discourse into the traditional visual discussion, entering into a critical dimension and societal perspective. In the development of visual culture, theory of sociology does not play a positive role, though it is often mentioned. Chris Jenks conceives sociology does not involve profoundly in the visual and modernity, comparing with other issues. However, it is a misunderstanding. Exploring social issues through visual images is called “visual sociology.” Current Sociology(1986) put that “visual sociology” is about as old as sociology itself.” Moreover, the fundamental position of “observation” in social research method is closely connected to visual analysis. The problematic of observation therefore is perhaps the meeting point of visual culture studies and visual sociology. This paper will critically examine “stratum of seeing” in social observation and try to find out the possible “visual encounter” between the two fields.

Key words : Visual Culture, Visual Sociology, Observation, Visuality, Postmodernism

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**

摘 要

本研究旨在探討注意力缺陷過動症幼兒不專注行為改變，而研究者採單一受試 B-C 之無基線期設計，並以一位注意力缺陷過動症幼兒為研究對象，進行每週 2 次，每次 25 至 30 分鐘，為期 3 個月之團體黏土活動；此外活動結束後 3 週後，進行追蹤觀察。本研究以訪談、「不專注行為時距觀察紀錄表」、「注意力行為事件取樣紀錄表」及「兒童活動量評量表」等研究工具蒐集資料。資料分析以目視分析法及時間序列 C 統計分析，並輔以觀察記錄、訪談及兒童活動量表等資料為主。結果 (1) 黏土活動對個案之不專注行為有介入效果，而活動撤除後只具有部份保留效果；(2) 個案之不專注行為，在團體黏土活動介入後獲得改變。因此團體黏土活動能改善個案之不專注行為表現，及獲得教師與家長的正向肯定及回饋。

關鍵字：注意力缺陷過動症、不專注行為、團體黏土活動

* 徐庭蘭現為國立屏東科技大學幼兒保育系副教授

** 許芷菀現為國立屏東科技大學幼兒保育系研究所畢業生

緒 論

注意力缺陷過動症 (Attention Deficit Hyperactivity Disorder, 簡稱 ADHD) 是一種在兒童早期就已出現的發展缺失, 且表現在注意力缺陷、衝動及過動等行為問題上, 而這些多半會造成不遵守規則行為、注意力不專心、認知缺陷、語言障礙、情緒困擾和動作障礙等問題 (洪麗瑜, 1998)。依此而言, 注意力缺陷的問題不容小覷, 但如何協助注意力缺陷過動症者能於早期獲得治療, 是目前研究之重要課題。其實學童不專心問題在學前階段便有跡可尋, 例如經常出現離座、無法專心聽講、注意力不持久、學習效果差、破壞同儕活動、攻擊或哭鬧等行為而遭機構拒絕 (洪麗瑜, 1998)。可是若能及早瞭解到這些問題特徵與發展歷程, 可成為入學前的預防性介入 (謝玉英, 2003)。

近期研究顯示以行為治療 (司念雲, 2002; 巫素貞, 2006)、親子共讀活動 (蔡雅琪, 2005) 及藝術或音樂治療 (張媛媛, 2003; 康恩昕, 2006) 等其他非藥物的介入方式, 可有效改善注意力缺陷過動症兒童之行為問題, 但沒有任何一種治療方式是絕對有效果。換言之, 每種介入治療方式或方案, 僅對某部份注意力缺陷過動症兒童是有效的; 而且近來介入方式走向多元化的趨勢觀之, 對於不同研究對象、介入目標所帶來的不同效果, 值得本研究以藝術媒材進行探究。是以, 研究者以注意力缺陷過動症幼兒為對象, 並以黏土活動為媒介, 探討其不專注行為之變化, 也冀能對研究提出結果及建議, 供相關實務工作者之參考。

文獻探討

文獻先統整注意力缺陷過動症之相關研究, 其次, 分析藝活動應用於注意力缺陷過動症者研究, 最後則是黏土與注意力之相關研究, 茲說明如下。

一、注意力缺陷過動症之相關研究

綜觀國內, 許多研究者從認知與行為管理、社會技能訓練及其他活動等介入方式進行探討, 以下分述之。

首先在認知與行為管理上, 王碧暉 (2004) 以自我教導策略進行實驗, 對 3 位國小學童進行約 10 週之教學, 而結果能顯著改善不專注行為且並可持續至追蹤期。另外, 司念雲 (2002) 以代幣策略、巫素貞 (2006) 以獎勵及自我記錄方法, 使過動症兒童之學業表現、離座與作答之專注行為有進步, 亦具維持成效。Fabino & Pelham (2003) 以行為管理方式, 提昇 3 年級注意力缺陷過動症男童之專注力, 並減少破壞行為。其次, 在社會技能訓練方面, 謝美華 (2003) 對國小高年級、中年級注意力缺陷過動症學童, 實施社會技能活動, 改善其人際關係並提昇社交技巧, 但卻不能完全減少其不適應行為。最後由其他活動之介入來看, 林宛儒 (2005) 以教學方案課程介入, 使國小低、中年級注意力缺陷過動症學童, 在介入期間其不當行為有下降之趨勢, 而且有部份行為也可持續保留。洪秋綿 (2004) 研

研究結果也發現，2 位國小資源班注意力缺陷過動症兒童，在結構式的教學環境中，有較多的主動工作之行為，且亦具有保留的效果。另外，其他陳蒂勻（2005）、蔡雅琪（2005）等以檢核表及活動量表為研究工具，並透過知覺動作訓練與親子共讀活動，提昇注意力缺陷過動症學童注意力。從上述研究可知，目前尚無以黏土活動介入之相關研究，故研究者希冀團體黏土活動，能有效改善個案之不專注行為。

二、藝術活動應用於注意力缺陷過動症者之相關研究

藝術活動與注意力缺陷過動症少有專文討論，然 Safran（2002）認為因注意力缺陷過動症患者的情感經驗，可透過藝術的媒介而表達。Cowart, Saylor, Dingle, & Mainor 等人（2004）指出，注意力缺陷過動症的兒童在參與藝術活動後，會有較佳的社交技巧。而藝術活動在教育系統之應用，最早始於幫助身心障礙的兒童（侯禎塘，2002），其中陳理哲（2001）指出諸多研究以各種藝術媒介，例如音樂、舞蹈、美術、戲劇等，對智能不足、自閉症、肢體殘障、過動兒及過度情緒化兒童等問題之改善，具顯著功效。唐千雅（2000）更認為注意力缺陷過動症幼兒，可透過結構化的藝術活動，改善不注意、分心、衝動及低自我概念等問題。陸雪鈴（2003）對 2 位注意力缺陷過動症學齡兒童，進行舞蹈活動方案，而結果不專注行為獲得輔導效果。康恩昕（2006）以團體音樂活動，改善 2 位學前注意力缺陷過動症幼兒之選擇性、分離性、持續性注意力。張媛媛（2003）以繪畫活動改善 3 位國小學童注意力行為，由此可看出藝術與注意力之重要性。黏土活動對於注意力缺陷過動症幼兒，注意力之改善或許有些相關，但因無直接的論點可引證，所以本研究對此做進一步的探討。

承上述，以藝術活動探討注意力缺陷過動症幼兒的注意力問題，是值得研究的議題。因注意力缺陷過動症兒童的專注力很低，故在藝術活動的安排上，若選擇兒童「有興趣」的主題，便能加強創作的動機和持續力（陸雅青，1995）。而本研究亦秉持此項重要原則，也瞭解注意力缺陷過動症幼兒對甜點、水果等「食物」類之主題感興趣，因此研究者進一步以教育功能上無結構性，但可以結構化教學之黏土活動為媒介，參照幼兒能力、動作發展及教學原則並適度調整活動，以瞭解注意力缺陷過動症幼兒不專注行為表現。

三、黏土與不專注行為之相關研究

Exner（2000）認為藝術活動可提供發展、訓練大小肌肉技巧，而其中黏土是訓練幼兒精細動作之最佳媒材，且又可將不適當過動行為獲得宣洩。而目前與黏土相關之研究，多是探討兒童立體造型的表現，其中黃兆申（2003）探討大班幼兒立體造型認知表現的影響，研究結果顯示幼兒在立體作品表現上，受到創造力的影響較大。康光輝（2003）研究國小兒童陶塑創意思考教學對學童的創造力之影響，而發現創意思考教學僅在訓練獨創力的向度上，比一般美勞教學有效。黃志宏（2004）則以國小學童在「數學成就」及「雕塑表現能力」間的相關性為主，結果相對於繪畫能力，在雕塑表現能力的發展有明顯落後的情型，且雕塑表現能力與數學成就存在相關。林筆藝（2004）是以幼稚園幼兒及國小兒童為對象，鑽研人物塑造發展的型式特徵，結果不同性別、年齡階段的學童在人物塑造發展的型式特徵上，具有顯著差異。而徐惠芳（2001）以 5 至 18 歲之視障兒童與青少年階段為主，探討

其立體表現策略之發展，結果發現盲人在部分主題表現上優於明眼人。然而，以黏土探討注意力缺陷過動症幼兒之相關研究卻付之闕如，故研究者以此為研究主題，進一步探討黏土活動對其注意力之影響；而本研究以教育為目標，並給予黏土操作的經驗，進行立體造型的活動，從中瞭解其對個案不專行為改變之影響。

研究方法

本研究方法是採基本時間系列之單一受試者 B-C 研究設計，並分析介入時、介入後的觀察資料，以下包括研究設計、研究情境、研究對象、研究工具、團體黏土活動設計、研究程序、資料處理與分析等。

一、單一受試者 B-C 研究設計

本研究為個案研究，並採用單一受試者無基線期之形式，即「B-C」設計，並於介入期進行 24 次的黏土活動，而活動結束後間隔 3 週，再進行 8 次追蹤觀察。此研究未有「A」階段的基線期觀察，乃因早療中心並無類似團體靜態活動，所以本研究中第一個月活動的介入階段，也可作為其他階段之對照，以瞭解個案在活動過程中的注意力行為變化情形。研究者將三個月的黏土教學活動，以月份及活動單元難易，而將活動介入期分為三個階段。一個月 8 次的活動列為一個統計階段，因此介入期 B 之中，分為階段 I、階段 II 及階段 III；而保留期 C 為 8 次的追蹤觀察，即階段 IV。

二、研究情境

以下就黏土活動場域、方式及資源等說明。

（一）活動場域

本研究以屏東縣某醫院附設之早期療育中心為研究場域，而活動場地為其中一間教室。黏土活動於每週一、三上午的團體律動活動後，進行約 25 至 30 分鐘之團體黏土活動，而其中目視觀察記錄時間是 15 分鐘。

（二）活動方式

過動兒藝術活動若為團體組合，則團體人數以四至八人較恰當，且異質性團體可提供過動兒模仿，或認同良好行為模式的機會（陸雅青，1995）。故本研究之活動是綜合如自閉症、注意力缺陷過動症等四至八位幼兒，並以組成異質性團體進行活動。而研究者為活動之帶領者，而家長及研究者之同儕為協助者。

（三）活動資源

研究者依活動幼兒所需的黏土及工具準備，但當活動需要固定數量的材料，例如五顆黑色的豆子、二根白色的棉花棒，則請幼兒輪流拿取。

三、研究對象

個案之背景及與黏土相關經驗，敘述如下。

1. 性別：男。
2. 研究開始之實足年齡：5 歲 2 個月。
3. 障礙類別：個案由屏東縣榮泉榮民醫院診斷為注意力缺陷過動症合併型，並伴隨中度智能障礙。
4. 發展評估：學齡前兒童行為發展量表(Chinese Children Development Inventory, CCDI) 的分數與常模比較落後 30%，其整體發展約為 3 歲 2 個月，顯示有發展遲緩之現象。
5. 家庭背景：單親家庭，獨子。
6. 成長史：母親在懷孕及個案出生時皆無異樣，但一歲多時才發現個案發展比其他孩子慢。語言上，個案大多只能仿說，且個案出現注意力、衝動等問題。因家庭其他成員皆以大雞晚啼、宿命論視之，而反對個案進入早療中心，因此延遲至三歲才接受療育（訪媽－950308）。
7. 教育史：依據早療中心教師的觀察描述：（1）在注意力行為方面，個案的注視很短，易被其他事物干擾，眼神會飄掉及持續度不佳。動態活動的專心度較短、有時會離座、注意看老師的時間很少，而靜態活動時較躁動，有時會搶說熟悉的學習內容，團體活動時很容易分心會看其他幼兒。（2）在過動－衝動行為方面，靜態活動時的身體動作很多、顯得較躁動，會一直想要伸手拿學習物，以及運筆時容易急促，所以手眼協調差、穩定性也不夠。動態活動時，個案經常急著衝出隊伍、各項活動的控制力都不好，而且對痛的表情和反應很慢、不明顯。（訪師－950217）
8. 醫療史：個案目前只接受龍泉榮民醫院的療育服務。
9. 相關黏土經驗：個案在家曾玩過家長買的黏土，但家長擔心誤食黏土，所以個案較少接觸黏土。個案操弄黏土的表現方式尚處塗鴉期，即會以手指將黏土剝成小塊狀，但不會以語言說明黏土作品。個案在家中喜歡和大伯父玩沙堆、機械類玩具的遊戲（訪伯－950215）。

可知個案具易分心、持續專注力不足、感覺統合能力、語言及認知發展較一般幼兒遲緩之相關行為問題。

四、研究工具

本研究有訪談大綱、「不專注行為時距紀錄表」、「注意力行為事件取樣紀錄表」、「兒童活動量評量表」等研究工具。以下說明之。

（一）訪談大綱

研究者於活動前後分別對教師及家長訪談，並於活動期間，訪談其他幼兒的家長，以瞭解活動其他成員的意見。

（二）不專注行為時距觀察紀錄表

本研究自編「不專注行為時距觀察紀錄表」，其觀察項目包括：(1) 視線轉離或注視與活動無關的事物，即個案將視線從正在進行的項目轉離，或是注視與活動無關的事物達 3 秒以上，但不包含完成工作時的等待。(2) 注意力短暫，就是個案無法持久從事與活動相關的事物，並從一項未完成的工作轉至另一項。(3) 對指令無反應，則是研究者說出指令 3 秒後，個案仍未做出正確的反應。(4) 干擾行為，代表個案行為的出現干擾到自己或其他幼兒學習，且是持續 3 秒以上。記分方式是將整個觀察時段分為若干相等的時距，並在每個時距中記錄目標行為是否發生。杜正治 (2006) 指出當使用 10 秒為時距時，頻率的上限為每分鐘 6 次；但若採用 20 秒時距，則其上限為每分鐘 3 次。研究者觀察個案於早療中心活動中，其不專注行為發生頻率，為每分鐘平均 4 次。故研究者採 15 秒為觀察時距，而總目視觀察時間以 15 分鐘活動時間為上限，最後再統計 15 分鐘內，個案不專注行為發生次數，並轉換為發生頻率百分比。

(三) 教師用兒童活動量評量表

量表係根據劉英森 (2002) 編製之「幼稚園兒童活動量評量表」

修訂而成，而內容分不專注、衝動、過動三個分量表共 37 題，而不專注分量表有 15 題；量表為李克氏五點量表，分別以 0-4 分代表五等級，而分數愈高者，活動量愈高。全量表之內部一致性為 (α) .9742；再測信度是 .886 ($p < .01$)，而評分者一致性 .765。因研究之目的，僅選擇「不專注」為主要施測方向，而此量表經徐庭蘭與蔡雅琪 (2005) 修改相關語詞後，再一次使用於本研究。

(四) 家長用兒童活動量評量表

家長用「兒童活動量評量表」為林淑瑜 (2002)，依據 DSM-IV 中的注意力 / 過動疾患之診斷準則修訂而成。其中共分注意力不足與過動-易衝動二個分量表共有 40 題；量表為李克氏五點量表，分別以 0-4 分代表五等級，而分數愈高者，活動量愈高。在注意力不足分量表上的 .75；再測信度是 .45；評分者一致性是 .65。為符合本研究目的，研究者只選擇「注意力不足」為主要施測方向。

(五) 注意力行為事件取樣記錄表

研究者根據活動拍攝影帶，並設計「注意力行為事件取樣紀錄表」，以為觀察並描述性個案於黏土活動中，不專注行為表現之依據。

五、團體黏土活動設計

研究者參酌藝術與治療之理念，設計一系列團體黏土活動。因活動時間僅三個月，而所能達成的目標與涵蓋的範圍有限。基此，整個活動設計的方向，是以強調幼兒能專注地參與活動為主要目的，並能習得相關動作技巧。相關設計說明如下。

(一) 團體活動之理念

研究以團體形式進行之理念有：(1) 研究面之不足：雖有李杰禧 (2003) 以團體方式

進行，但卻是應用於一般學校之藝術教育中；而目前僅有康恩昕（2005）以團體音樂活動探究個案之注意力行為。(2)個案之發展：個案在團體活動中更容易被突顯（宋維村，1982），進而影響學習，亦可藉由互動增進個案之同儕關係。

（二）設計原則與實施

研究者以設計原則、目標與實施流程，提出說明。

1. 設計原則

研究者參酌幼兒的經驗、能力、興趣，並與早療中心教師討論，設計「食物」與「生活」之兩個主題，並以「主題」、「動作發展」及「教學指導」三個面向之設計活動。

2. 設計目標理念與期望

活動目標分為三階段。第一階段運用簡單的圖形組合，及吸引幼兒的各種食物單元，使幼兒有樂趣並熟悉活動流程，以建立注意力。第二階段延續「食物」主題，使幼兒保持對活動的興趣，同時提昇操作難度，並以重複操作的動作，培養耐心。第三階段則是結合前兩階段的學習，將具體單元轉為抽象的、富想像的「生活」主題。此外，操作技巧難度的提昇，也是訓練幼兒的專注力。在設計活動時，研究者也將認知、語言表達、動作發展等列入，使幼兒有多面向的學習經驗。

3. 實施流程

每次活動時，研究者示範各步驟的示範說明操作後，將操作過程分成小步驟，並請幼兒依照步驟練習，以作為活動前的暖身，再將幼兒導入學習活動，並請幼兒實際操作以展開活動。活動結束前，幼兒可欣賞完成的學習結果，然後研究者指導幼兒收拾工具至原來的地方。

六、研究程序

本研究之流程，如下表 1 所示。

表 1 研究實施流程表

研究程序	實施時間	實施內容
編製觀察紀錄表 並進入現場觀察	民國 95 年 2 月底	編製「不專注行為時距觀察紀錄表」「注意力行為事件取樣紀錄表」。進入現場觀察。
設計黏土教學活動	民國 95 年 3 月初	設計 2 次試探性活動與 24 次正式黏土活動，並商請相關學者專家與早療中心教師提供建議並加以修正。
試探性研究	民國 95 年 3 月中	為期一週，共 2 次的試教活動。對活動內容做進一步的修正。
訓練觀察者	民國 95 年 4 月中	除研究者本身參與觀察紀錄之外，亦邀請另外兩位同儕為協同觀察者共同參與觀察記錄。

正式教學 (介入期)	民國 95 年 3 月中 至 6 月中	為期三個月，共 24 次的正式活動。將活動時間設定為 25 至 30 分鐘。活動開始前與早療教師討論，並在每次活動結束後，提出討論並加以調整。
追蹤觀察 (保留期)	民國 95 年 7 月	活動結束三週後，研究者不介入任何黏土教學活動，再以「不專注行為時距紀錄表」，觀察 4 次個別活動及 4 次團體律動活動，共 8 次的追蹤觀察。

七、資料處理與分析

本研究由量化及質性方式蒐集不同資料。

(一) 量化資料

研究者與協同觀察者對於「不專注行為」之依變項，以觀察紀錄表記錄不專注行為頻率，且考驗其所得的資料。以下分述。

1. 觀察者間信度考驗

不專注行為百分比信度考驗，即兩位觀察者觀察個案於三個階段、追蹤期之不專注行為，並採用時距紀錄法記錄，其中觀察者一致性採「點對點一致性百分率」之計算信度考驗。而兩位觀察者是研究者同儕，亦具與幼保及藝術相關的經驗，同儕與研究者進行觀察者訓練後，始進入正式觀察記錄之程序。本研究之個案觀察者間平均信度係數值為 .96。不專注行為時距百分比是計算個案於 15 秒的觀察時距內，出現「不專注行為」之總次數，再除以觀察的全部時距數，最後乘以 100%，即為不專注行為發生時距百分比。

2. 目視分析

研究者搜集「不專注行為時距百分比」的資料點繪於座標圖上，並以曲線圖的方式呈現各階段變化情形。本研究的目視分析分為階段內與相鄰階段間兩部分。

3. C 統計分析

本研究以簡化時間序列分析法的 C 統計輔助目視分析的結果，以考驗各階段內資料點的變化走勢，是否達顯著水準。在本研究中，因無建立基線期故介入期各階段間的 Z 值，若達 $p < .05$ 或 $p < .01$ 的顯著水準，則表示團體黏土活動的介入效果達到統計差異，亦即黏土活動對個案的注意力行為有明顯差異，也代表介入具有效果。又介入期與保留期之間的 Z 值若達顯著水準，則表示黏土活動對個案注意力行為的保留效果不佳。

(二) 質性資料

本研究之描述性質化資料以訪談大綱、「注意力事件取樣紀錄表」及兒童活動量評量表，對個案於活動中的注意力行為進行觀察。

結果與討論

研究結果之量化資料包括個案不專注行為百分比，而質性資料觀察記錄，是注意力缺陷過動症幼兒，於團體黏土活動歷程之其不專注行為。

一、不專注行為資料變化分析

在表 2 中，個案於第 2、3、4、5、19 次活動缺席，介入期階段共有 19 個觀察資料點，而保留期則有 8 個觀察資料點。

表 2 不專注行為百分比資料表

研究階段	活動次數	反應出現時距數	觀察全部時距 (每 15 秒為一個時距)	時距百分比
介入期 階段 I	1	18	15 分 (60)	30%
	2	×	×	×
	3	×	×	×
	4	×	×	×
	5	×	×	×
	6	11	10 分 (40)	28%
	7	16	15 分 (60)	27%
	8	9.5	10 分 (40)	24%
介入期 階段 II	9	8	15 分 (60)	13%
	10	15.5	15 分 (60)	26%
	11	21	15 分 (60)	35%
	12	20	15 分 (60)	33%
	13	17	15 分 (60)	28%
	14	5.5	15 分 (60)	9%
	15	9	15 分 (60)	15%
	16	8.5	15 分 (60)	14%
介入期 階段 III	17	11.5	15 分 (60)	19%
	18	8	15 分 (60)	13%
	19	×	×	×
	20	9.5	15 分 (60)	16%
	21	9	15 分 (60)	15%
	22	12.5	15 分 (60)	21%
	23	12	15 分 (60)	20%
	24	12	15 分 (60)	20%
保留期 階段 IV	25	11	10 分 (40)	28%
	26	12	15 分 (60)	19%
	27	11.5	15 分 (60)	19%
	28	5	10 分 (40)	8%
	29	4	12 分 (48)	9%
	30	4	13 分 (52)	8%
	31	5	15 分 (60)	8%
	32	5	10 分 (40)	8%

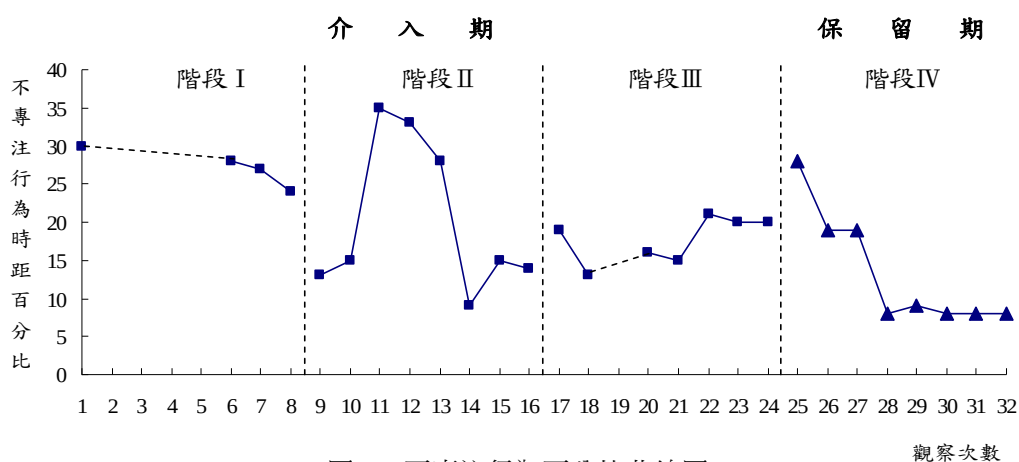


圖 1 不專注行為百分比曲線圖

(一) 階段內不專注行為百分比變化分析

由表 2 及圖 1 可看出，個案在介入期階段 I 缺席 4 次，其不專注行為百分比在 27%到 30%間，是呈現不連續且逐漸下降的情況。在進入介入期階段 II 時，不專注行為百分比的波動幅度增大，而其值介於 9%到 35%之間，有急遽爬升後再下降之不穩定波動。到了階段 III，不專注行為之波動幅度明顯減緩，其百分比值介於 6%到 17%間。最後在保留期階段 IV，不專注行為時距百分比分佈在 8%到 28%之間，顯示個案在團體活動的不專注行為急速下降後，最後在個別活動則維持平緩的趨勢。

在表 3 的階段內變化分析結果顯示，個案在介入期階段 I 的水準平均值為 27.3%，預估趨向是下降的正向走勢，水準變化值為+6，故可知個案從第 1 次到第 8 活動，其不專注行為頻率減低，表個案乙不專注行為有所減少。階段 II 之水準平均值下降為 21.6%，趨向預估仍保持下降的正向走勢，而水準變化值為+1，故個案從第 9 次到第 16 活動之不專注行為頻率稍減，其不專注行為小幅進步。在階段 III 的水準平均值雖降為 17.7%，但趨向預估轉為上升的負向走勢，而水準變化值為-1，代表個案從第 17 次到第 24 活動中，其不專注行為頻率增加，可知其不專注行為有增加的趨勢。保留期階段 IV 之預估趨向再轉為下降的正向走勢，水準平均值為 13.4%，是低於介入期三個階段之平均值，而水準變化值為+20，所以在保留期第 25 到 32 次之活動，其不專注行為頻率減少，且 4 次個別活動之不專注行為百分比，皆比 4 次團體活動比值要來得低，亦即個案之不專注行為在保留期逐漸減少。

表 3 不專注行為百分比之階段內變化分析摘要表

介入情況	B	B	B	C
階段次序	I	II	III	IV
階段長度	4	8	7	8
預估趨向	＼ (+)	＼ (+)	/ (-)	＼ (+)
水準平均值	27.3	21.6	17.7	13.4
水準範圍	24~30	9~35	13~21	8~28
水準變化	30-24 (+6)	13-14 (-1)	19-20 (-1)	28~8 (+20)

(二) 階段間不專注行為變化分析

由表 4 的階段間變化分析摘要表可知，個案從介入期階段 I 進入階段 II，其趨向預估保持正向下降走勢，水準變化也由 24%降為 13%，而兩階段的重疊百分比為 75%，即個案在階段 I、II 之間，不專注行為有不明顯的減少趨勢。由階段 II 進入階段 III，不專注行為趨向預估由下降轉為上升，水準變化由 14%上升為 19%，其重疊百分比為 100%，顯示階段 II 和 III 之間的不專注行為百分的變化不大，但不專注行為有減少的趨勢。再從階段 III 進入保留期階段 IV，不專注行為趨向預估由上升轉為下降的正向走勢，但水準變化卻由 20%上升至 28%，且重疊百分比為 25%，此結果代表個案之不專注行為在介入期，階段 III 與保留期階段 IV 間的改變情形不明顯，但有退步的趨勢。

表 4 不專注行為百分比之階段間變化分析摘要表

階段比較	B / B (II : I)	B / B (III : II)	C / B (IV : III)
趨向變化與 效果變化	$\diagdown$ (+)(+) 無	$\diagup$ (+)(-) 負向	$\diagdown$ (-)(+) 正向
水準變化	24-13 (+11)	14-19 (-5)	20~28 (-8)
重疊百分比	75%	100%	25%

(三) C 統計分析

從表 5 及圖 1、表 3 及、表 4 來看，在介入期階段 I、III 的資料點分別為 4、7 個是少於 8，故無法以 C 統計進行考驗。而個案在介入期階段 II 的 C 統計考驗結果，達顯著性 ($Z=1.68$, $p<.05$)，可知在階段 II 的不專注行為百分比，呈現不穩定的狀態。

在保留期階段 IV 的考驗結果，Z 值為 2.42，是達 $p<.01$ 的顯著水準，故可知在團體黏土活動撤除後，個案乙於此階段之不專注行為發生明顯改變之情形。由圖 1 及表 2 所示，個案在階段 IV 個別活動，出現不專注行為的頻率比團體活動少，且團體黏土活動撤除後，不專注行為有顯著下降的趨勢。整體而言，個案之不專注行為百分比，在階段 IV 呈現持續下降的走勢，且平均值低於介入期的三個階段。

再從階段間的變化來看，由介入期階段 I 進入階段 II，其平均值由 27.3%下降到 21.6%，且合併兩階段 (I + II) 的 C 統計考驗結果，Z 值為 1.92，達顯著性 ($p<.05$)；在由表 3 所示，階段間重疊百分比為 75%，因此個案在團體黏土活動初期，其不專注行為有明顯減少的情形。

由介入期階段 II 進入階段 III，總平均值由 21.6%下降至 17.7%，但合併兩階段 (II + III) 的 C 統計考驗結果，而 Z 值為 2.17 ($p<.05$)，達顯著性；再配合表 1，其重疊百分比為 100%，個案不專注行為有明顯減少的趨勢，但趨向是由下降轉上升的負向變化，結果顯示團體黏土活動介入，對個案不專注行為的成效不大。

最後階段 III 至保留期階段 IV，其平均值從 17.7%降至 13.4%；由表 3 看，重疊百分比為 25%，趨向由上升轉為下降的正向變化；再合併兩階段 (III + IV) 的 C 統計考驗結果，顯

示 Z 值為 2.67，達到統計 $p < .01$ 的顯著水準，即個案不專注行為，在團體黏土活動撤除後，不專注行為有顯著下降的減少趨勢，但在保留期，黏土活動持續對其不專注行為的影響效果不高。

表 5 不專注行為整體表現之 C 統計分析摘要表

階段	n	M	C	S _C	Z
I	4	27.3	×	×	×
II	8	21.6	0.52	0.31	1.68*
III	7	17.7	×	×	×
IV	8	13.4	0.75	0.31	2.42**
I + II	12	23.5	0.50	0.26	1.92*
II + III	15	19.8	0.52	0.24	2.17*
III + IV	15	15.4	0.64	0.24	2.67**

* $p < .05$ ** $p < .01$

(四) 不專注行為綜合結果

從以上資料可以得知，個案於介入期的三個階段之間，其不專注行為百分比平均值從 27.3% 下降為 17.7%，重疊百分比分別為 75% 與 100%。因目視分析結果無法確定，團體黏土活動的介入是有效的，而再經過 C 統計分析後，階段間的 Z 值皆達 $p < .05$ 顯著水準。由此可知，個案在參與團體黏土活動的過程中，不專注行為百分比呈現不穩定的狀態，但仍有持續減少的趨勢，且活動介入對影響不專注行為有減少的效果。在介入期進入保留期的階段，不專注行為百分比下降，階段間的 Z 值達 $p < .01$ 之顯著水準，顯示團體黏土活動結束後，對影響個案之不專注行為的保留效果不佳。

二、「兒童活動量評量表」結果分析

研究者於團體黏土活動介入前後，請個案的家長與早療教師分別填寫「兒童活動量評量表」，其得分愈高，則表示個案不專注行為的頻率愈高。個案在家長用及教師用「兒童活動量評量表」之前後測得分之分析如表 6 所示，而前後測得分，比較分析圖如 2 所示。

由表 6 及圖 2 顯示，個案在家長用「兒童活動量評量表」之得分由 35 分降為 28 分；而教師用評量表之得分由 36 分下降至 31 分，顯示兩者的後測分數皆低於前測分數，研究者推測個案整體的不專注行為，在團體黏土活動後有減少之趨勢。

表 6 「兒童活動量評量表」之前後測得分摘要表

幼兒注意力行為評量表	前測	後測
家長用	35	28
教師用	36	31

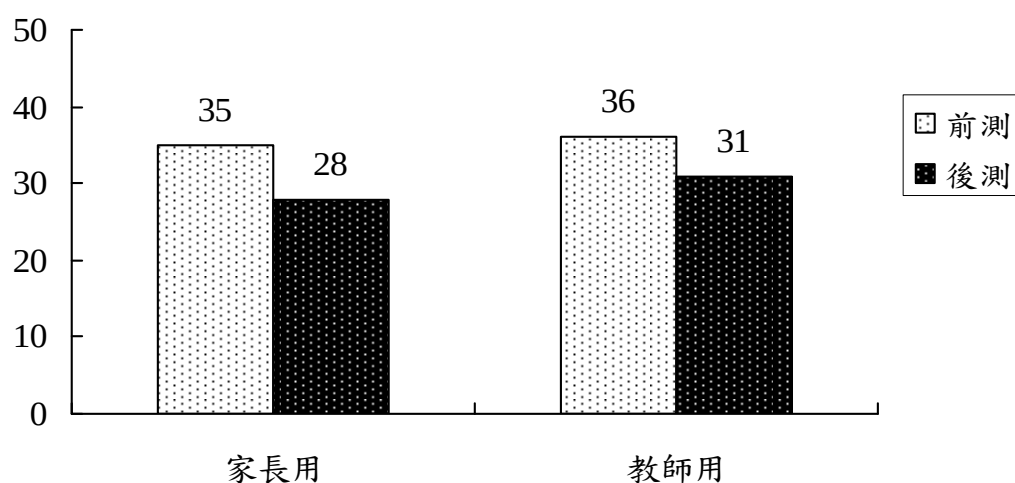


圖 2 「兒童活動量評量表」之前後測得分比較圖

由教師用及家長用「兒童活動量評量表」之分析結果來看，在團體黏土活動後，個案在注意力不足的分數皆比活動介入前較低，所以推測個案之不專注行為在程度上有部分的減少。

三、團體黏土活動歷程之不專注行為表現

研究者根據觀察記錄，將個案不專注行為分析後，並依照四個階段的表現變化敘述。

(一) 階段 I

因個案衝動、過動的徵狀表現，以及尚未熟悉活動的流程，經常無法配合研究者的指令。雖然個案第 1 次活動後，缺席 4 次，約兩週後才又繼續參與黏土活動，但是個案大伯提及「個案對活動仍有很大的興趣」。該階段之不專注行為主要為看攝影機、被聲音與動作等其他刺激所干擾，因此總是東看西看，需要協助者不斷提醒。個案表現例子如下

例 1

T：那我們開始搓圓圓囉！

B：(手在搓圓，看一下 O 又看一下 T，黏土從手中掉落)

T：搓好之後，我們再分一半！

B：(沒有行動，眼睛還是看 O) (觀 B95032001)

例 2

T：打開蓋子，找橘色的黏土

B：(手在盒子裡摸，眼睛看 O)

H：眼睛有沒有看，黏土在哪裡？

B：(仍然看著 O)

H：(拿黏土在 B 的面前晃) B！你的黏土呢？(觀 B95041207)

例 3

T：現在要捲起來喔！看 T 要怎麼捲，看這邊喔！

B：(拿黏土放在 A 的桌上)

T：B！黏土放你的桌上，看 T！

B：(未看 T，看著 O)(觀 B95041408)

個案於階段 I 之團體黏土活動中，雖然參與度高但剛接觸團體黏土活動時，卻無法立即對研究者之指示有反應，且又不能注意指示，故其反應多半與指示不符，例如個案會看什麼顏色的黏土，但常拿錯顏色。因研究者所進行之活動給予個案新鮮度，故使其在研究者說明時會專心注視，及對黏土的變化會有驚呼「哇」之反應。整體來看，個案在階段 I 的注意力持續度是不夠的，而且容易分心、東看西看，且是需要協助者不斷提醒、有時會發呆及看攝影機等行為出現；然而個案在輪流操作時，卻是可以耐心等待並注意看其他幼兒。研究者將個案於階段 I 之注意力行為表現歸類，並整理如下表 7。

表 7 階段 I 之注意力行為表現摘要表

階段 I		注意力行為
時間	專注行為	不專注行為
第一個月	1.輪流時可以耐心等待並注意看其他幼兒 2.需要對應的動作較專注 3.能夠持續注意的整體時間約 3 至 4 分鐘：聽研究者的說明、專心的把 5 粒豆子排好	1.分心：看其他幼兒或他處（平均一次約 6~7 秒）、對研究者的指令沒有立即的反應、看攝影機、發呆、受其他聲音或動作的干擾 2.對研究者的指令做出錯誤的反應 3.缺乏耐心等待，動作很急

(二) 階段 II

個案大致能夠持續專注聽研究者之提示，且有期待的神情。當研究者動作示範時，個案會看也會跟著做動作；但操作過程中仍經常會東張西望、或很容易受其他參與者的聲音、動作而分心，且偶而會注意攝影機，或以言語表達與活動無關的事情。例如活動當天下雨，個案在操作時會說數次的「下雨了」等口語。而在操作時，個案眼睛還是會看其他地方等問題，不過分心時間卻比前一階段短，且經由協助者的不斷提醒，是比較可以將注意力轉回在活動上。

例 1

T：要滾的大大的喔！

B：(眼睛看 O 和 T，停止桿平黏土的動作)

H：看著你的黏土

B：(一邊桿黏土，一邊東張西望)(觀 B95051015)

例 2

T：小朋友看怎麼做喔！

OH：（在旁邊走動）

B：（一直看著 OH）

T：（提高音量）用棍子滾滾滾！

H：看 T！

B：（視線轉回看 T）滾滾滾（觀 B95042411）

例 3

T：在草莓上戳洞洞喔！

OH：（手機響，接起電話）

B：（視線從黏土轉向 OH）

H：要戳洞洞（把 B 的頭轉向黏土）（觀 B95050814）

個案於階段 II 比較能夠依照研究者的指示，並做出正確的反應。例如研究者要個案把黏土捏一捏時，在聽到後即能做出捏的動作，此即表示個案逐漸能夠注意，並理解研究者的指示。但個案有時仍在研究者說明時動來動去，或還沒聽完指令就急著先動作、離座、看攝影機或拿其他幼兒桌面的物品等行為表現。就整體來看，因個案已熟悉活動的規則，會覆述研究者的說明，雖仍有注意力短暫且不持久、容易分心等之不專注行為，可是發生次數較階段 I 減少。個案在許多操作皆能較持續的完成，且能夠知道黏土工具該如何使用。研究者將個案於階段 II 之注意力行為表現歸類並整理如下表 8。

表 8 階段 II 之注意力行為表現摘要表

階段 II		注意力行為
時間	專注行為	不專注行為
第二個月	1. 能夠專注研究者的說明與示範，且能加以覆述 2. 較能夠持續將動作完成 3. 能夠持續注意整體的時間約 4 分鐘：可持續完成約三分之一的操作量	1. 分心：看其他幼兒或他處（平均一次約 3 秒）、離座、看攝影機、干擾其他幼兒、受其他參與者的聲音與動作影響 2. 語言表達與活動無關的內容 3. 對指令做出錯誤的反應 4. 固著行為：挖鼻孔、摳耳朵

（三）階段 III

個案於階段 III 看攝影機、發呆等不專注行為比前兩個階段少，且對於研究者的說明能夠持續專注的聽，也能有所反應，像是點頭回答、提醒別的幼兒等。有時雖然因個案感冒身體狀況不佳，而會有心不在焉或注意力較分散，或是拿其他幼兒桌上的東西等之行為，但對於該階段出現新的操作動作技巧，則較能注意，又被其他參與者的聲音、動作的干擾所影響之分心行為也減少許多。相關舉例說明如下。

例 1

T：小朋友看喔！要這樣搓喔！搓的吸管一樣長！

B：(先看 T 的動作) 一樣長 (並且在桌上模仿 T 做搓的動作) (觀 B95052218)

例 2

T：用手手凹起來！

B：(看著 T)

(早療教師拿袋子裡的東西發出聲音)

B：(轉過去看)

H：看 T 這邊啊！(觀 B95051717)

例 3

T：拿藍色黏土！

B：(重複說) 藍色！

(點頭，在盒子裡找到藍色的黏土) (觀 B95060923)

以階段Ⅲ的團體黏土活動而言，個案對於活動內容，較能理解且能做出正確反應，例如教學者要個案找出正確顏色的黏土，則可以有正確反應；且個案對抽象概念之活動單元，也能保持參與的興趣。雖然個案在面臨比較有難度的動作時，其注意力容易分散，但比起前兩階段依賴協助者之行為，個案則較能夠主動操作也熟悉操作之技巧、理解黏土的特性。例如在桌上搓長時，個案知道要往兩邊搓才會變長。總體來看在階段Ⅲ的活動中，個案已能專注的參與活動，且發呆、東張西望的情形也減少。另外，個案能透過語言和其他幼兒互動，而不造成干擾的行為或表達與活動無關的內容。至於其衝動、過動徵狀行為方面，像是戳洞、拍打等動作的訓練，個案乙對力道的控制也有所進步。研究者將個案於階段Ⅲ之注意力行為表現歸類並整理如表 9 所示。

表 9 階段Ⅲ之注意力行為表現摘要表

階段Ⅲ 時間	注意力行為	
	專注行為	不專注行為
第三個月	1. 能夠持續注意研究者的說明，並能覆述並點頭說「好」、「知道」 2. 對研究者的指令可以做出正確的反應 3. 參與活動的持續時間較前兩個階段長 4. 較能專注的操作，且操作完成時會發出歡呼聲 5. 能夠持續注意的整體時間約 4 至 5 分鐘：專心聽研究者的說明、可持續完成約三分之一的操作量	1. 分心：看其他幼兒或他處（平均一次約 3 秒）、受其他參與者的聲音與動作影響、發呆 2. 固著行為：挖鼻孔

(四) 階段 IV—保留期

在團體律動活動方面，個案挖鼻孔、吸手指頭的固著行為仍會發生，但比較可以有耐心等待，可是卻也會有玩弄手腳的行為。在活動中，能注意並將球瓶順利打倒，也會注意其他幼兒也模仿其動作，更能主動以口語表達教師的提問。個案注意力短暫以及被其他幼兒的聲音，或動作的情形也較為減少，

在個別教學活動方面，個案較能夠專注於喜歡的拼圖活動，但對於較困難之拼注音則容易分心。出現不專注行為時，教師會先撤除教學物，耐心等待個案自己重新注意活動。雖然有時候個案仍會因等不住，而離座或表現的較躁動，但整體來看個案之注意力行為，已獲得部分的改善。整體而言，個案不專注行為表現較少的情形，代表其注意力行為之改善成效，而且大致具有保留的效果。個案在階段IV保留期之注意力行為表現，整理如表 10 所示。

表 10 個案於保留期階段IV之注意力行為表現摘要表

階段 IV		注意力行為
時間	專注行為	不專注行為
第四個月	1.較能夠持續注意其他幼兒的表現，並模仿其動作 2.會持續注意研究者的說明 3.較能夠持續完成目標行為 4.對喜歡的東西能注意（聽到教師說汽車，便立即反應） 5.能夠持續注意的整體時間約 6 分鐘：專心聽教師說明及注意其他幼兒、活動時的操作持續較久	1.分心：輪流時較無法耐心等待、看攝影機 2.個別課會離座、團體課會從隊伍跑開 3.干擾其他幼兒 4.固著行為：挖鼻孔、吸手指

承上述，可知個案在團體黏土活動過程中，其不專注行為，例如分心、無法遵從指令等行為，由第一個月至第三個月有逐漸減少的情形，且能做出較多與指令相符的正確反應。黏土活動結束後，個案之不專注亦有進步之表現。

四、家長與早療教師對團體黏土活動之看法

由於個案的伯伯負責接送個案至早療中心，且陪伴個案參與團體活動，因此研究者在團體活動介入之前後對個案伯伯及早療中心教師進行訪談，相關之結果比較分析如下。

(一) 個案伯伯

1. 團體黏土活動介入前

個案容易被身旁的事物影響而分心，且其眼神經常東看西一看，做活動時不能專心且持續時間非常短，行為比現總是很躁動、坐不住、離座等。在遊戲或跑步的時候，不會注

意自己的動作而時常跌倒，但個案對於新鮮的東西及有興趣的事物，則能引起其注意，而且對熟悉的事情會主動表現、搶著做，例如當伯伯在晾衣服時，會主動幫忙拿衣架，也較能夠安靜的做並維持一段時間。當問問題時，個案有時能回答但有時又答非所問，而且大部份總是仿說，故其語言表達及認知能力皆不佳，而其手眼協調能力亦不成熟。

2. 團體黏土活動介入後

伯伯認為和個案說話時，其眼睛看著伯伯回答。而在團體律動活動時，個案眼神雖然能夠注視著教師，但身體動來動去、被外物影響而分心的情形仍然經常發生；可是個案卻比較能夠耐心等待，且其急躁之表現也有進步。此外，個案的用詞及語言表達有所進展，例如回家會告訴家人今天做了什麼作品。在黏土活動過程中，個案對經驗過的或食物都比較喜歡也比較注意，例如個案經常接觸蝸牛，所以該單元中就能表現出專注的樣子。因個案對黏土活動逐漸產生興趣，有時會用語言表達並主導黏土的操作，像個案會推開伯伯並大叫：「伯伯走開，我切」（觀 950614）。伯伯認為個案對玩黏土較有概念，比較不會拿黏土在地上摔，且玩完之後還會放回去。

（二）早療中心教師

1. 團體黏土活動介入前

教師平日教學時，個案對學習事物的注視時間很短，且在個別活動或靜態活動的時候，會離座、東看西看等。個案身體動作多，幾乎沒有停頓的時候，不是握就是抓，必需盯著才能夠稍為持續。在團體律動的活動時，個案專心度不佳而且注意教師的時間也很少，且過度注意其他的幼兒，也經常離座，就算坐著仍會動來動去。團體活動時，個案在跳圈圈、跑步的控制力不佳，因此腳步快慢不一、易跌倒。個案經常只注意其他幼兒跑，而不注意聽音樂，所以別人停，才會跟著停。由於個案容易等不住、急躁，再加上穩定性、控制力皆不足，因此其手眼協調能力較差。

2. 團體黏土活動介入後

早療教師認為在活動結束後，個案較能夠持續的完成做安排的活動，而且其離座的行為也較少。在個別活動時，個案較可以注意主題並跟著教師的指示進行，有時候還會搶說。個案出現較多主動的語言，但只能用簡單的字詞表達，例如團體律動時，會對其他幼兒說：「某某，換你了！」或是在黏土活動過程中，對旁邊的幼兒：「某某幼兒，趕快做或紙打開來」。活動時，對於教師的問題，或研究者解說的內容只能覆述，而其理解的能力需再加強。不過研究者在示範時，個案眼神會注意看，也會跟著說，但其注視的持續度較長，且干擾其他幼兒、東看西看之行為比黏土活動介入前又減少。總體而言，個案參與活動時有很大的興趣，及不專注的行為慢慢地減少。

五、結果討論

根據目視分析的結果，個案在介入期的不專注行為，其平均百分比皆有持續減少的下

降趨勢。個案 Z 值則是多達顯著水準，換言之，即黏土活動對個案之不專注行為的影響較大。再者個案不專注行為重疊百分比值皆大於 50%，表示團體黏土活動，對個案不專注行為之介入成效不佳。

但整體而言，團體黏土活動對注意力缺陷過動症幼兒之不專注行為仍具改善成效。此結果與運用認知或行為治療之研究一致（王碧暉，2004；司念雲，2002；巫素貞，2006），且其結果多是顯著有效的。可是因相關研究之介入多含有訓練成份，且訓練焦點僅只針對注意力。然而對於年齡層較低、或認知能力有困難的注意力缺陷過動症兒童，應用藝術活動（張媛媛，2003；康恩昕，2006；陸雪鈴，2003），對不專注行為雖然僅獲得改善效果，且介入成效不若訓練方案或行為治療顯著，但較能從中培養課程中的其他能力及正向經驗。本研究團體黏土活動對個案之介入效果雖不顯著，但以藝術活動介入的方式，則與相關研究結果相似（張媛媛，2003；康恩昕，2006；陸雪鈴，2003），即能改善不專注行為。

而研究者認為，王碧暉（2004）、司念雲（2002）、巫素貞（2006）等之研究以國小學童為主要對象，且皆以處理策略融入一般教學中，故撤除方案後與平日學活動差異不大，因此較能維持介入的效果。本研究黏土活動之實施，是採與早療中心活動相異之團體靜態活動，因此當黏土活動結束後，個案無法將其經驗延續至早療中心其他律動團體動活動，或個案之個別操作活動當中。再者，研究者（陳蒂勻，2005；蔡雅琪，2005）以發展檢核表、活動量表等工具評估注意力缺陷過動症兒童之注意力，而結果只提昇集中性注意力。而本研究之量表及教師、家長訪談結果得知，個案參與黏土活動後，其不專注行為有逐漸減少之傾向。研究者推測陳蒂勻、蔡雅琪之研究僅以量表、測驗之前後測得分，判斷個案注意力表現情形，欠缺觀察以瞭解個案於活動中的注意力行為變化。本研究多方蒐集研究資料，降低概括性推論研究結果，使研究結果有更完整及正向之結果呈現。

結論與建議

根據量化資料以及質性資料的觀察所得之結果，分別歸納為結論，並提出建議。

一、結論

（一）依據目視分析和 C 統計考驗分析結果，團體黏土活動對改善個案不專注行為的有介入效果，但保留效果不佳

團體黏土活動對個案不專注行為之介入獲得效果；並進一步由觀察紀錄得知，個案不專注行為皆有逐漸減少之趨勢。個案在團體黏土活動之保留效果，皆達顯著水準，因此團體黏土活動對個案之不專注行為，保留效果不佳。

（二）依據訪談、觀察資料及「兒童活動量評量表」分析結果，團體黏土活動能減少個案不專注行為

個案之後測分數皆低於前測分數；再透過訪談與觀察資料得知，個案之分心、缺乏耐心、因干擾而影響其注意等之不專注行為，在團體黏土活動介入後可獲得改善，並有助於增進個案注意力行為之表現。

二、建議

(一) 活動時間方面

本研究礙於時間限制，及協助的成人從旁介入較多，而容易造成幼兒的緊迫感，進而影響幼兒參與活動的品質與操作機會。故相關活動教學者應給予幼兒，較有彈性的活動時間。

(二) 活動內容方面

本研究黏土活動內容是融合認識黏土各種技巧動作，使幼兒熟悉黏土活動。然而研究發現參與團體黏土活動的幼兒黏土相關經驗不足。因此研究者建議活動帶領者，可將基本技巧動作加以變化，並融入各種生活媒材，以達成漸進式又豐富的學習內容。

(三) 藝術領域方面

團體黏土活動是屬於立體塑造的美勞活動，以幼兒發展階段來看，幼兒早期運用較大肌肉的動作來從事藝術活動。因此建議活動教學者可設計兼顧大、小肌肉之黏土活動，使幼兒能適當的掌控力道。

(四) 後續研究之建議

1. 研究方法方面

研究者建議未來研究應增加基線期之觀察記錄，待個案不專注行為表現穩定的趨向，才開始引進介入或進行活動 (A-B-A)，以加強研究結果的內在效度。

2. 研究對象方面

研究者建議後續可增加個案人數，以瞭解不同類別幼兒的注意力改善成效。

3. 研究變項方面

研究者建議未來的研究可針對有、無動作困難之注意力缺陷過動症幼兒，於操作活動之精細動作、手眼協調能力提出探討。其次，未來研究亦可採團體合作之方式，瞭解注意力缺陷過動症幼兒之人際關係，或黏土活動對其情緒之輔導效果。

參考文獻

- 王碧暉 (2004)。自我教導策略對注意力缺陷過動症兒童行為問題與人際關係的影響研究。台北市立師範學院國民教育研究所碩士論文，[全國碩博士論文資訊網](#)，092TMTC0576084。
- 司念雲 (2002)。代幣增強方案對增進注意力渙散學生用功行為成效之研究。彰化師範大學特殊教育學系碩士論文，[全國碩博士論文資訊網](#)，090NCUE1284001。
- 巫素真 (2006)。探討獎勵與自我紀錄方法對改善注意力缺陷兒童學業表現。美和技術學院幼兒保育系舉辦之「**南台灣 2006 幼兒保育學術研討會**」(頁 191-210)，屏東縣。
- 杜正治 (2006)。**單一受試研究法**。台北市：心理。
- 宋維村 (1982)。注意力不足過動症後群：綜論。**中華民國神經精神醫學會會刊**，8(1)，12-21。
- 李杰禧 (2003)。藝術教育治療的實施國小中年級學童自我概念與同儕關係之影響：一位國小導師的教學行動研究。台北市立師範學院視覺藝術研究所碩士論文。[全國碩博士論文資訊網](#)，091TMTC0616007。
- 林宛儒 (2005)。**社會故事教學對減少國小注意力缺陷過動症兒童攻擊行為成效之研究**。國立高雄師範大學特殊教育學系碩士論文，未出版，高雄市。
- 林淑瑜 (2002)。**母親的憂鬱症、焦慮症及兒童的性別對學齡前兒童的注意缺失及過動問題之影響**。國立成功大學行為醫學研究所碩士論文，未出版，台南市。
- 林筆藝 (2005)。兒童黏土人物形式特徵發展之研究。國立新竹師範學院進修部美勞教學研究所碩士論文，[全國碩博士論文資訊網](#)，093NHCT526013。
- 侯禎瑋 (2002)。兒童美術發展與特殊兒童美術教育。**特殊教育文集** (4)，76-121。
- 洪秋綿 (2004)。**結構式教學環境對國小資源班 ADHD 兒童學習成效之研究**。國立花蓮師範學院特殊教育教學碩士班碩士論文，未出版，花蓮市。
- 洪儷瑜 (1998)。**ADHD 學生的教育與輔導**。台北市：心理。
- 唐千雅 (2000)。感覺統合治療對注意力缺陷過動症兒童諮商的效果探討。**輔導季刊**，36(3)，16-19。
- 徐惠芳 (2001)。**台灣視障兒童與青少年階段立體表現策略之發展**。台灣科技大學工程技術研究所設計技術學程碩士論文，未出版，台北市。
- 張媛媛 (2003)。**藝術治療對國小學習障礙兒童提升注意力輔導效果**，國立臺中師範學院國民教育研究所碩士論文。[全國碩博士論文資訊網](#)，091NTCTC576047。
- 陳理哲 (2001)。**藝術治療在特殊教育之應用-以音樂治療、舞蹈治療為例**。國立台灣體育學學報，9，115-129。
- 陳蒂勻 (2005)。**知覺動作訓練課程對 ADHD 兒童動作能力影響之個案研究**。屏東師範學院體育學系碩士論文，[全國碩博士論文資訊網](#)，092NPTTC567008。
- 陸雅青 (1995)。**藝術治療在過動兒治療的應用**。台北市立師範學院學報，26，91-116。
- 陸雪鈴 (2003)。**舞蹈治療方案對國小注意力缺陷過動症不專心行為輔導效果之研究**。台北市立師範學院國民教育研究所碩士論文，未出版，台北市。
- 徐庭蘭、康恩昕 (2006)。**團體音樂活動應用於注意力缺陷過動症幼兒注意力影響之研究**。**藝術學報**，3(1)。165-184。
- 黃兆申 (2003)。**創意黏土教學對於幼兒立體造型認知的影響**。國立台灣藝術大學造型藝術研究所碩

- 士論文，未出版，台北市。
- 黃志宏 (2004)。國民小學學童數學成就與雕塑表現能力之相關性研究—以雲林縣莿桐國民小學六年級學生為例。台北市立師範學院視覺藝術研究所碩士論文，未出版，台北市。
- 蔡雅琪 (2005)。親子共讀對注意力缺陷過動症幼兒注意力行為成效之研究。屏東科大學幼兒保育系碩士班碩士論文，未出版，屏東縣。
- 劉英森 (2002)。幼稚園兒童活動量及其相關因素之研究。國立嘉義大學國民教育研究所碩士論文，未出版，嘉義市。
- 謝玉英 (2003)。學前發展遲緩幼兒在融合教育中人際關係之研究：一位「注意力缺失過動症」幼兒教育楚育的過程。靜宜大學青少年兒童福利研究所碩士論文，未出版，台中縣。
- 謝美華 (2003)。社交技巧訓練對 ADHD 學童人際關係和社交技巧輔導效果之研究。台北市立師範學院國民教育研究所輔導教學碩士論文，未出版，台北市。
- Cowart, B., Saylor, C., Dingle, A., & Mainor, M. (2004). Social skills and recreational preferences of children with and without disabilities. *North American Journal of Psychology*, 6(1), 27-42.
- Exner, C. E. (2000). *Development of Hand Skills*. In Case-Smith, T. J., Allen, A. S. & Pratt, P. N. (Eds.), *Occupation therapy for child* (289-328). St. Louis: Mosby.
- Fabiano, G. A., & Pelham, W. E. (2003). Improving the effectiveness of behavioral classroom interventions for Attention-Deficit/Hyperactive Disorder. *Journal of Emotional and Behavioral Disorder: A Case Studies*, 11(2), 122-128.
- Safran, D. S. (2002). *An art therapy approach Attention-Deficit / Hyperactivity Disorder*. Handbook of art therapy, pp(181-192). New York: The Guilford Press.

The Case Study of Changing of Inattention Behavior to Young Children with Attention Deficit Hyperactivity Disorder on Group of Clay Activity

Hsu Ting-Lan* Hsu Chi-Wan**

Abstract

The purpose of study was to understand inattention behavior with attention deficit hyperactivity disorder children. The none-baseline design of single subject research was used to conduct three months, twice a week and 15 to 20 minutes of group of clay activity, and three weeks of observation at end of activity. The instruments of interview; “interval record table of inattention behavior” and “event sample record of attention behavior” were used to collect data. Data analysis was analyzed by time series C statistics; activity assessment form; interview and observation. The results included: (1) subject’s inattention behavior had improved after activity; (2) subject’s inattention behavior had been changed after group of clay activity. Therefore, the group of the clay activity could increase subject’s attention behavior, and got positive feedback from the teachers and parents

Key words : Attention Deficit Hyperactivity Disorder (ADHD), Inattention Behavior, Group of Clay Activity

* Associated Professor, Department of Child Care, National Pingtung University of Science and Technology.

** Graduated Student, Department of Child Care, National Pingtung University of Science and Technology.

明人書齋的命名、格局與佈置

呂允在

摘 要

齋有古意，人有古風。為書齋取雅名別號，是歷代文人雅士普遍皆有的文化行為，藉由書齋之內的讀書、論學、鑑賞、創作、清言等文化活動，提昇文人內在的精神與心靈涵養。書齋雅號都有其特定的寓意，或明志以自勉，或擷趣以寄情，題意雖各有千秋，卻都能反映出文人內在的情趣志行與外在的理念追求，由書齋之雅趣而延展至生活的典雅，可謂文人最終的旨趣所在。本文分為：前言、書齋的命名、書齋的外部環境、書齋的內在佈置、結語等五部分來探索明人書齋生活的多采面貌。

傳統中國文人之所以崇尚風雅，自然是知識階層自詡孤傲反俗的性格使然，也反映在周遭事物上。對於居住的室、堂、軒、居、廬、樓、館、齋、閣等建築名稱所賦予之稱呼，不僅可以從中看出主人的心志與理想，有時亦能感染到主人的性格特質。而書齋成為文人寄託閒情逸趣的空間，無論是典雅豪華的高堂，還是簡陋窄小的斗室，都寄託著書齋主人的理想，自始至終營造著獨具魅力的一片文化天地。

本文欲窺探書齋署名的緣由，以及書齋的外部環境與內在佈置，主要是藉以說明書齋命名的背後所隱含明代文人內心性格與理想抱負；其次再分別探究書齋的內外整體規劃與設計，透過書籍、圖畫、文玩、家具等等的排列，襯托出文人內在的思緒與情感。

明代文人對書齋的命名，多少透露出書齋主人寄託自己的情懷，又富有生活的氣息，及遠大抱負理想，有時在其書齋悠閒生活中，也常帶有一股與世無爭的尊嚴，亦不難看出當時文人多彩多姿的讀書生活。書齋生活是一種文化，而考察書齋生活，不僅僅在於探尋來龍去脈，亦可探知其背後深藏中國古代文人的讀書心路和深厚的人文精神。這是一個很有意義且值得探究的議題，其精神與典故對時下學子皆有所啟發。

關鍵字：明代、文人、書齋、生活、讀書、佈置、格局

壹、前言

自古以來，知識階層除在自己的著作中表達思想感情、呈現性格，甚至對人生經驗的種種領悟外，並常運用一些相應的方式來顯露內心感受，例如為自己取字號，作為個人獨特的標誌記號。此種表現在文字符號之外，還將這類想法訴諸於實際所處環境，如將自己的居室或書房賦予某樓、堂、館、閣、廬、苑、軒、齋等專屬名稱，至於樓、館的所在位置與格局，無一不是經過殫思竭慮的細心籌劃，謀求讀書生活環境更加充實多彩。這種雅好風尚所及，尤以明代為甚。

傳統中國文人之所以崇尚風雅，自然是知識階層自詡孤傲反俗的性格使然，也反映在周遭事物上。對於居住的室、堂、軒、居、廬、樓、館、齋、閣等建築名稱所賦予之稱呼，不僅可以從中看出主人的心志與理想，有時亦能感染到主人的性格特質。而書齋成為文人寄託閒情逸趣的空間，無論是典雅豪華的高堂，還是簡陋窄小的斗室，都寄託著書齋主人的理想，自始至終營造著獨具魅力的一片文化天地。¹這些居室或書房，雖有大宅、深院的恢弘氣象，亦不乏蝸舍、斗室的巧致精雅，無論是樓館名稱、位置格局，背後的意涵皆有其箇中奧妙，不但是讀書人一種閒情逸致的表徵，更是當時文人讀書生活的一種文化展現。深入探討其中的意涵、個人生涯規劃和產生過程的影響，是有其時代意義且值得探究的一個議題。

「書齋」本為居家生活的空間之一，主要作為讀書的場域，但明代文人常將書齋轉化為日常生活的重心，藉由書齋之內的讀書、論學、鑑賞、創作、清言等文化活動，提昇文人內在的精神與心靈涵養。書齋不僅作為讀書、休憩之場域，更作為圖書蒐藏的用途，為保存文化典籍與傳承作出極大的貢獻，而藏書樓即是書齋的延伸和擴大，因此書齋也就成為人物、書籍、生活相互交融的空間，以及文化思想醞釀的重要場所。

本文欲窺探書齋署名的緣由，藉以說明書齋命名的背後所隱含明代文人內在性格與理想抱負；其次再分別深究書齋的內外整體規劃與設計。書齋的規劃約可分為格局與佈置兩大部分，前者為書齋的外部環境，透過環境的景致塑造出書齋具體的形象；後者為書齋的內部擺設，透過書籍、圖畫、古物、家具等的排列，襯托出文人內在的思緒與情感。

貳、書齋的命名

書齋既為文人與讀書、典籍、生活交融的空間，同時也是思想文化醞釀的場域，而文人在賦詩、寫作時，有時還會以書齋之命名代稱其性格的特質，其重要性並不亞於字號。因此對於書齋的署名，既不能過於簡略，又不能流於庸俗，更是格外的費盡心思。明代文人對於書齋命名的緣由，各有其不同原因與理由，²主要是受文人自身與居處環境的主、客觀兩種因素所影響。客觀的環境因素，如取其環境、景致、格局、器物等賦予書齋名稱；個人主觀的情感因素，如文人性格、抱負、景仰等情懷的寄託與隱喻。以下將明代文人對於書齋命名的緣由，析分為四類並予以論述如次。

一、取意於書齋的環境、景致與格局

書的「齋」字原為齋戒、潔淨之意，而書齋作為文人讀書，涵養內心的場域，所擇之地，多為山林花木景色宜人之區。明人計成（1582-？）認為：「書房之基，立於園林者，無拘內外，擇偏僻處，隨便通園，令遊人莫之有此。內構齋、館、房、室，借外景，自然幽雅，深得山林之趣。」³所處僻靜幽雅的自然環境，文人的身心才能無拘於內外，因此清幽高雅的居處環境，便成為文人命名書齋的重要靈感來源。

仕宦生涯多為讀書人追求的目標，但是宦途未必一帆風順，因此在面對崎嶇的宦途經歷，不少明代文人遂轉而退歸山林，並躬耕讀書隱居其中，所建構的書齋、書室則以所居處的環境予以命名。明初浦江宋濂（1310-1381）字景濂，號潛溪，因元末戰亂自浙江潛溪遷居至浦江，遂於青蘿山中築室讀書，因名其樓為「青蘿山房」。雖處戰亂兵燹之際，尚能隱居山中，坐擁書城，蒐藏圖書達萬卷之多，被譽為當地藏書家之冠。⁴建安楊榮（1371-1440）在朝為官四十餘年，與楊士奇（1365-1444）、楊溥（1375-1446）並稱「三楊」。年少時即家居白鶴山附近，並築書房於旁，遂署名為「白鶴山房」，終日讀書好學，深得鄉人的讚許，當地知府芮麟為褒揚其苦讀精神，親書「白鶴山房」為匾並為之作記。⁵武進唐順之（1507-1560）在辭歸故里之後，在鄉里購地一頃，因居處位於陳渡橋附近，故名曰「陳渡草堂」，並寫詩記述其生活樂趣：「近市偏逢食有魚，閉門不問出無車。牛衣聊自對妻子，蠟酒時將洽裏閭。世網幸疏如野馬，微名猶在愧山樗。亦知農圃真吾事，春至頻翻種樹書。」⁶唐順之雖身處鄉野，尚不忘讀書自娛，甚至樂在其中。蘇州府城外有座天平山，旁有龍池塢，當地文人周長雙親皆葬於龍池塢旁，遂於墓傍隙地起建書室，並題名為「龍岡書舍」，周長遂與兄弟兩人在此守喪，並躬耕讀書於其中。⁷

明代部分文人既絕望仕途，便著重追求讀書的意趣，古雅幽境、高潔脫俗的讀書環境，使其能與書齋主人的情操交融於一體，令人見其書齋，如見書齋主人一般。元末明初無錫倪瓚（1301-1374）書齋署名的緣由，即是因為書齋環境的高雅清幽：

倪瓚，字元鎮，無錫人也。家雄於貲，工詩，善書畫。四方名士日至其門。所居有閤曰清閬，幽迴絕塵。藏書數千卷，皆手自勘定。古鼎法書，名琴奇畫，陳列左右。四時卉木，縈繞其外，高木修篁，蔚然深秀，故自號雲林居士，時與客觴詠其中。為人有潔癖，盥濯不離手，俗客造廬，比去，必洗滌其處。求縑素者踵至，瓚亦時應之。⁸

「閬」字原義為幽深、緊閉之意，倪瓚因為藏書之居所幽雅絕塵，故而將閤樓署名為「清閬閣」。又因樓閣花卉草木茂密，儼然身處雲中仙境，故自號「雲林居士」。而倪瓚不僅書齋取名奇特，以符合書齋意境，而為人又有潔癖，凡有俗客造訪書齋，待訪客離去之後，必定反覆洗滌其處，如此的特殊癖好，相較於書齋署名之奇，真可謂奇之又奇。（參見：圖1）



圖1 紫茲山房圖

資料出處：元·倪瓚〈紫茲山房圖〉，取自故宮博物院編著，《故宮博物院藏畫精選》（香港：讀者文摘亞洲有限公司，一九八一年），頁一三九。疏林平沙、湖光夜色，更突顯讀書人胸中平淡，輕鬆自若的意境。

而上海杜元芳「翡翠碧雲樓」的書齋更是高出樹林，足以遠眺美景：

翡翠碧雲樓在杜村，宋杜祁國公九世孫杜元芳建，以其高出林杪，故名。樓中貯書萬卷，下有蒼厓碧灣，竹深荷淨，晴好雨奇，諸軒齋凡七十二所。⁹

書齋或書樓建於高處，則可以其高聳的姿態，遠眺山水景致，彷彿身處仙境一般。而「翡翠碧雲樓」的大型建築，居然有軒、齋七十二所，一以居停主人，一以居停友訪，如此讀書、論道、講學、清言、結社、聚會結合為一的讀書生活空間，令人嚮往。

中國自古以來，文人都喜歡營建書樓，以為貯書之所，如此一來不僅便於貯存與管理，也是文人專業身分的表徵。而明代文人之所以喜歡營建書樓以藏書，與當代文人讀書、居室與書齋生活休閒文化大有關係。¹⁰明代文人建造樓、閣於高處，其目的在於登高望遠，山

水環伺，方能取景優美，同時樓閣不僅具有遠眺賞景的功能，更具有迎風納氣、與友共娛的性質。¹¹龍雍於居室之旁構築讀書之樓，以著書論道、交友宴樂其中，以其四周皆為竹林，故取名為「借竹樓」。¹²皋亭山旁有位隱士王昶，所居之處皆種滿梅花，同時梅花又有歲寒而後凋之節操，深得王昶的喜愛，乃取其「凌風霜而獨秀，守潔白而不污」之意，並感嘆世人多為鑽營之徒，不如與梅花結交為友，並以明心志，於是遂將其書屋命名為「友梅軒」。¹³桃源江盈科（1553-1605）在湖廣桃源縣築有「兩君子亭」，作為讀書、鼓琴、題詩之所在，而此亭命名之緣由，則是因江盈科喜好竹、蓮所代表的君子德行之象徵：

夫草木之部不可勝數，惟竹與蓮號曰「君子」。蓋竹中虛外勁，歲寒不渝，其號「君子」也，自《淇澳》之詩始；蓮在淤不染，處芳不媚，其號「君子」也，自元公之說始。余性澹于聲色，而于草木泉石頗鍾情焉。草木之中，猶愛竹與蓮，蓋亦因其比德于君子爾。¹⁴

江盈科愛好竹、蓮的君子德行象徵，不僅內心景仰，更訴諸於實際行動，將竹、蓮種滿書齋的周圍，希望藉由不時的與竹、蓮親近，浸潤並涵養其君子之高風。

取意於書齋的格局或設計，也是明代文人書齋命名的原因之一。鄞縣范欽（1506-1585）為明代著名的藏書家，其書樓原名「東明草堂」，書樓前開鑿池水以備蓄水之用，¹⁵而「天一閣」命名的緣由，則是在建閣之初，曾鑿一池於其下，環植竹木，「忽得吳道士龍虎山『天一池』石刻，元揭文安公所書，而有記於其陰，大喜，適與是閣鑿池之意相合，因即移以名閣。」¹⁶根據《骨董瑣記》記載，寧波范氏「天一閣」，位於范宅東側，左右為牆垣，前後上下俱有窗門，樑柱皆用松杉等木材，閣前鑿池，「傳聞鑿池之始，土中隱有字形如『天一』二字，因悟『天一生水』之義，即以名閣。閣由六間，取『地六成之』之義，是以高下深廣，及書櫥數目、尺寸，具含六數。」¹⁷無論是鑿池、或石刻、隔間數目的因素，都說明「天一閣」書樓的命名極具巧思，更反映出范欽將造園理論與文化意涵相結合的智慧與結晶。平陽孔子的書齋位於東南方，而《易經》巽卦位於東南，因此將其書室署名為「巽齋」，取其「大凡卦有象、有辭、有變、有占，而隨風則巽之象也」，不僅以書齋的東南方位置作為書齋的命名，同時另有歸隱退藏、涵養心性，致力玩易讀書之意。¹⁸

二、取意於古代書畫或器物的寓意

對於文人而言，有時會從書齋蒐藏之中，擇其精妙、罕見的書畫或器物，作為書齋署名的緣由。如華亭陳繼儒（1558-1639），曾獲得唐代顏真卿（707-784）所書〈朱巨川告身帖〉，於是把藏書室取名為「寶顏堂」。¹⁹毘陵徐元度，對於文房四寶之一的「硯」情有獨鍾，認為此物實為士大夫之圭寶，硯、筆、墨三類性質相似，含意卻又各不相同，而硯則兼有筆、墨的特性：

筆之體銳而硯則鈍者也，墨之體動而硯則靜者也，然筆之壽以日計，墨之壽以月計，惟硯之壽為久遠，是鈍與靜有合於道也，學士大夫於是得養生焉。²⁰

硯雖只是物品，但文人抒發胸懷、創作文學，仍需藉助硯的幫助，加上硯的壽命長久，足以為文人養生之鑑，所以「硯」雖微而富有寓意，於是將其書齋署名為「寶硯齋」。

古琴為中國傳統樂器，琴音低沉渾厚、緩慢規律，頗有恬澹簡雅的風格，歷來常被視為文人自娛的樂器，因此文人書齋的清供擺設，多置有古琴以表自身高雅之趣。古琴雖為書齋的擺設之一，但有些明代文人極為鍾愛古琴，甚至將其作為書齋的名稱。秀水項元汴（1525-1590）是「退密齋」主人，為明代著名藏書家、書畫鑑賞家。工畫墨竹、梅花、蘭草，並精於鑑賞，好蒐藏金石遺文，法書名畫，其「天籟閣」藏書皆以精妙絕倫著稱。其書齋之命名，即是以獲得古琴而琴上刻有天籟字樣，遂將其書齋署名為「天籟閣」。²¹另外，華亭章仁正於溪濱建「書樓」以藏群書，構成「書樓」後的次年，「得一古琴，其陰有『澄懷』字，迺置諸樓中而取以名其樓。」²²

此外，碑帖、玉石、鐘鼎等古物，凡有可以為圭寶或流傳子孫者，文人也將其作為書齋命名的可能。〈快雪時晴帖〉為王羲之行書的作品，此帖用筆圓潤，筆鋒內斂不露，行氣結體平穩勻稱，顯示出優美流暢的韻意，被歷來文人視為法帖中的逸品。而秀水馮夢禎（1546-1605）為人高曠，甚好讀書，罷歸鄉里之後，築室於杭州西湖孤山之麓，後因緣獲得藏有〈快雪時晴帖〉逸品，遂以此名為「快雪堂」，²³同時亦有誇耀、珍藏之意味。崑山張丑（1577-1643）曾於萬曆四十三年（1615），購得米芾（1051-1107）《寶章待訪錄》墨跡，因此將其書室命名為「寶米軒」。²⁴米芾所書《寶章待訪錄》成書於元祐元年（1086）八月，所錄八十四件晉、唐時期書家的作品，凡四千餘字，相傳至元代為趙孟頫所藏，書末有「趙氏子昂」印，明初則散於他處，張丑為得此一傳世墨寶，訪問蹤跡二十餘年，最終以傾資購得，足見其鍾愛之情。

華亭董其昌（1555-1636）幼時即勤奮力學，才華俊逸，兼善詩文書畫。曾於萬曆三十二年（1604）獲得漢代的碧玉珪，玉上刻有「元鼎年得寶鼎」等字樣，遂將其典藏於藏書室之內奉為圭寶，並以此命名書室為「寶鼎齋」。²⁵長洲沈伯凝，不僅好學，更勤於古鼎彝尊、金石法書的蒐集，嗜好鑑賞考古，並將其書室稱為「彝齋」：

吳長洲沈伯凝氏好學，而勤於古鼎彝尊敦之器，金石法書之跡，以至於圖畫象物、珍異之玩，一見輒能別鑑定其久近高下、是非良否之。自湖海間號稱好古博雅者，無不歎其知鑒，家治一室，左琴右書，燕几在席，題曰「彝齋」。²⁶

鑑賞考古不僅玩樂，還符合君子格物致知的道理，同時更藉由金石的不變特性，砥礪自身持續於讀書學習。這些都是將蒐藏不易的書畫碑帖、玉器鐘鼎視為寶物，而予以善加珍藏，並將其作為書齋命名的實例。

三、取意於書齋主人的性格或抱負

書齋為文人讀書、休憩的清靜場所，而文人的內心性格或理想抱負，也就自然成為書齋命名的原因之一。歸安茅坤（1512-1601）在為新昌呂光洵（1518-1580）營建「皆可園」所作之記文，即提到皆可園所代表著文人的內心理念，以及其背後的意涵：

擇其林壑之最佳處，而懸之以閣曰「可仰」。閣之陰，俯以圖史之室曰「可玩」。左則賓客數過，或嘯或歌，投壺博弈，飲酒無筭，歡然適也，曰「可游」。右則客且忘歸，或枕石而臥，曰「可休」。前覆之以蘭徑，檻列之以名花，而穿竹為亭，間以自媚焉，曰

「可君」。閣之西，則又縱之以千百若干尺，橫之以千百若干尺，分畦而樹椒、桂、桔、柚、柰、李、櫨、梨、枇杷、燃柿、丹栗、玄棗、緋桃、絳梅、石榴、黃楊、金櫻、銀杏之屬，一切奇卉異果，若帶而綰也，曰「可圃」。圃中瞰以曲池，引泉而魚，因以亭于其上焉，曰「可泳」。亭之北，又別爲小亭，客或選林麓分曹治射，曰「可觀」。其再北，則又屏田而庾之以百穀之屬，曰「可稼」。當其四時之勝，幽香繁陰，刻露嚴霜，而無所不可也。于是合而名之曰「皆可園」。²⁷

茅坤認為主人善擇山林美景，種植奇珍異卉，並與賓客博弈飲酒、詩歌吟嘯，展現出可仰、可玩、可游、可休、可君、可圃、可泳、可觀、可稼等各種不同的生活面貌，隨著四時季節的不同風情，體現閒適悠然的生命價值，故而能無所不可、隨遇而安，遂號曰「皆可園」。雖然讀書的書齋僅是其中的一部分，就整體而言，「皆可園」是一種綜合型生活空間的閣樓，猶如上海杜元芳「翡翠碧雲樓」一般。

對於隨遇而安，心境的追求，無錫高攀龍（1562-1626）同樣展現出嚮往之情，而將其書樓命名為「可樓」：

居一室耳，高其左偏爲樓。樓可方丈，窗疏四辟。其南則湖山，北則田舍，東則九陸，西則九龍恃焉。樓成，高子登而望之曰：「可矣！吾於山有穆然之思焉，於水有悠悠之旨焉，可以被風之爽，可以負日之暄，可以賓月之來而餞其往，優哉游哉，可以卒歲矣！於是名之曰「可樓」，謂吾意之所可也。²⁸

高攀龍在早年訪遍五嶽名山，想找出一處猶如桃花源般的景致，作為終生之寄託，但遊歷許久仍無法滿足其願望，而今起建此樓，高攀龍亦曾困惑自問：這難道就是內心所嚮往已久之處？最後高攀龍有所感悟，認為：「凡人之大患，生於有所不足，意所不足，生於有所不可，無所不可焉，斯無所不足矣，斯無所不歡矣。」因此體認到有所可、則有所不可的意境，而將書樓命名為「可樓」，即是表明內心感悟的經歷與轉變。

「樵雪齋」為王伯彰的書齋，性好博涉文史，家居於澄江之東的梅花岡，常思四民皆有本業，而文人的本業就是讀書學習，曾於讀書閒適之際，感受到山林大雪紛飛，上下皎潔一色的情景，遂以為天下之潔淨莫過於此，同時這種情境也切合自己的內心，故而將「此樵雪所以名吾齋也」。²⁹ 王伯彰內心的志向，在於不戾乎道，不役乎物，所以無處不可以安其身，心境自然隨遇而安。

無錫刻書名家華燧（1439-1513）素好藏書與校書，熱衷於從書中校閱經史、辯證異同，遂將其書室取名為「會通館」，以期許自我能夠會通古今典籍，進而融會貫通。³⁰ 太倉張溥（1602-1641）其書齋之所以署名為「七錄齋」，即是取意於自身好學不倦的勤奮態度：

溥幼嗜學。所讀書必手鈔，鈔已朗誦一過，即焚之，又鈔，如是者六七始已。右手握管處，指掌成繭。冬日手皸，日沃湯數次。後名讀書之齋曰「七錄」，以此也。與同里張采共學齊名，號「婁東二張」。³¹

張溥讀書的方法是親手鈔錄，鈔罷之後朗讀一遍，然後燒掉，再重鈔錄一遍，再讀再燒，如此反覆七遍之多，以致於右手指掌之間長滿厚繭，如此努力不懈，文章必定了然於胸，

故能博覽群書，融會活用。

書齋代表清靜、齋戒或反省的意義，是最能夠反映文人的內在性格與理想抱負，因此不少文人書齋的命名，多集中於慎思、反省等詞彙的內涵。明初浙江四明王思永，將其書齋命名為「慎獨齋」，在於儒家強調君子為學在於慎獨，而朱熹在註解《大學》與《中庸》時，都將「慎獨」作為是學者有志於道的努力目標，因此王思永從中領悟到：「君子之學至乎道者，存天理，遏人欲，好善而惡惡爾。用功之要則在於人，所不知而已所獨知之地，獨知之地其動而未形之時乎。蓋無欲者，所以全乎靜，主靜者所以制乎動，欲動未動之間，善惡之分，天理人欲之判在焉。」³²同時也體認到「慎獨」並不是一件容易的事，而是需要時時刻刻的牢記於內心深處，故而將書齋署名為「慎獨」，也有警惕自己的作用。張起鳴的書齋稱為「退思齋」，則是認為：「學必思而後得，行必思而後善。」因此無論學問或行為舉止，都必須要詳加思考與慎思，而且思考需要幽靜的環境，所以體認到：「退而思之以為進」的真諦，因此將書齋取名為「退思」。³³無論「慎獨」或「退思」，都確實反映出書齋主人求學、好學的內在性格與理想抱負。

四、取意於先賢事跡或典故的景仰

古來先賢的事跡，往往具有對後世啟發、鑑鏡的作用，因此在好古的文人心中，不僅景仰前人行誼典範，甚至取其意涵作為書齋的命名，以示崇敬之意。東晉陶侃（259-334）於廣州刺史任內，每天早晨從書房內搬運一百個磚塊至戶外，有人問其緣故，陶侃回答道：雖然身處南方，但內心則冀望收復中原，因此藉此鍛鍊筋骨，以備國家之需。³⁴剡山單陽非常欽佩陶侃的事跡，並認為陶侃的事跡不僅止於搬運磚塊一事，更重要的是珍惜光陰、勵志勤勞之態度。「人情好逸而惡勞，天下之事恒成於勤而敗於逸，運甓之喻豈不善耶」，遂將其書齋命名為「運甓齋」，以為效法前人勤奮的精神。³⁵而廬陵張生某因欣慕孟子前往齊國，與齊宣王問對時，勸其效法文王、武王之事，輔弼日漸衰微的周王室，拯救萬民於水火，若「苟有志於斯民，則文武之事反掌可為，勇之時義豈不大哉」，因此將自己的書齋命名為「大勇齋」。³⁶

常熟錢謙益（1562-1664）的友人顧伊人，因獲得宋刻本《陶淵明集》，藏於書齋之中，終日吟諷不綽，更嚮往陶淵明（365-427）種菊讀書，悠然自得的隱約生活，因而將其讀書之處名為「陶廬」，並請錢謙益作〈陶廬記〉。³⁷從陶廬記內容來看，所謂：「陶淵明一夕滿人間」，「讀古人書，負當世之志」，可見顧伊人確實相當崇敬陶淵明，並願追隨其志趣。明末清初著名藏書家曹溶（1613-1685），晚年在家鄉浙江嘉興范蠡湖之濱，築室並聚書其中，閒暇之餘，常與賓客飲樂論道，此處原為宋代岳珂（1183-1243）讀書之處，亦即舊時的「金陀坊」，因岳珂自號倦翁，所以曹溶亦別號倦圃，並將書室稱為「倦圃」，命名之緣由「蓋取倦翁之字以自寄」。³⁸

「四友齋」為華亭何良俊（1506-1573）之書齋，則因其欣慕王維、莊子、白樂天等三人而署名：

四友齋者，何子宴息處也，何子讀書頗愚，日處四友齋中，隨所聞見，書之於牘，歲月積累，遂成三十卷云。四友云者，莊子、維摩詰、白太傅與何子而四也。³⁹

何良俊既景仰莊子、王維、白居易等三人，將書齋之名作為崇敬前人之意，但從何良俊與三人並列為四友，亦可看出崇敬古人之外，還具有自信與自我標榜的意味。當塗陶安（1312-1368）稱許其好友劉彥琬書室的署名由來，即提到他因為《尚書》所謂：「昂哉夫子」、《儀禮》所載：「昂率以敬」等事跡，敬佩古人好學不倦、努力不懈的精神，而古人天資聰穎尚且好學，況且資質平庸之人，因而將其書室命名為「昂齋」，取其「昂，合冒力而成文，勉其事冒犯而為之」的字義，作為勉勵努力的自我期許。有時崇敬古人也不是僅止一人，凡是一鄉或一國的君子德行，足以為效法者，皆可為崇敬的對象，甚至應該要自我期許。⁴⁰因此王敏文認為：「吾誠無愧於古人也，則固非一世之士，千古之下，人之尚友於我，亦猶吾今日所尚友者矣，而士君子以萬物皆備之身，上不以千古自任，下不以千古自期者，豈非不篤於自信，而徒以自遏其躬耶！」⁴¹遂將其書齋稱為「尚友千古齋」。王敏文不僅是要以古人為崇敬的對象，甚至更加自我期許，深自惕勵努力，以期作為後人崇敬的楷模，可見其以道學自任的君子風範。

倪瓚的文人性格特立獨行，甚得後代文人的稱譽，而其書齋署名的意境，也成為後代文人仿效的對象。山陰張岱（1597-1685）即欣慕倪瓚的「清閨閣」，遂仿其書齋之名而號曰「雲林秘閣」：

陔萼樓後，老屋傾圮，余築基四尺，造書屋一大間。傍廣耳室如紗幮，設臥榻。前後空地，後牆壇其趾，西瓜瓤大牡丹三株，花出牆上，歲滿三百餘朵。壇前西府二樹，花時，積三尺香雪。前四壁稍高，對面砌石台，插太湖石數峰。西溪梅骨古勁，滇茶數莖嫵媚，其旁梅根種西番蓮，纏繞如纓絡。窗外竹棚，密寶裏蓋之。階下翠草深三尺，秋海棠疏疏雜入。前後明窗，寶裏西府，漸作綠暗。余坐臥其中，非高流佳客，不得輒入。慕倪迂「清閨」，又以「雲林秘閣」名之。⁴²

張岱「非高流佳客，不得輒入」的論調，與倪瓚好潔之癖相去不遠，同為追求文人雅致的極致，難怪欣慕前人的風流雅致，而將「梅花書屋」又命名為「雲林秘閣」。文人追求書齋的意境，並賦予一種出塵絕世的氛圍，對於文人自身的感受是極為重要。崑山歸有光（1506-1571）應朋友之請撰寫一篇〈杏花書屋記〉：

杏花書屋，余友周孺允所構讀書之室也。孺允自言其先大夫玉巖公為御史，謫沅、湘時，嘗夢居一室，室旁杏花爛漫，諸子讀書其間，聲琅然出戶外。嘉靖初，起官陟憲使，乃從故居遷縣之東門，今所居宅是也。公指其後隙地謂孺允曰：「他日當建一室，名之為杏花書屋，以志吾夢云。」⁴³

「杏花書屋」是周孺允根據其先父的遺願而建造的讀書室，孺允先父周廣在正德年間（1506-1521）為御史，敢於直諫聞名。歸有光對這位前輩十分敬仰，又與周孺允有深厚的交誼，因此應朋友之請作記。

為書齋取雅名別號，是歷代文人雅士普遍皆有的文化行為，書齋雅號都有其特定的寓意，或明志以自勉，或擷趣以寄情，題意雖各有千秋，卻都能反映出文人內在的情趣志行與外在的理念追求，由書齋之雅趣而延展至生活的典雅，可謂文人最終的旨趣所在。（參見：附表）從前述援引明代文人對書齋的命名，多少透露出書齋主人寄託自己的情懷，又富有

生活的氣息，及遠大抱負理想，有時在其悠閒的生活中也常帶有一股與世無爭的尊嚴，亦不難看出當時文人讀書生活多彩多姿，對時下學子皆有所啟發。

參、書齋的外部環境

文人生活文化，常結合居住的空間環境，配合四時節序的變化，為讀書生活營造一種合宜而多樣的讀書境界。明代文人書齋的佈置與規劃，大致可區分為兩方面：外部環境、內在佈置。外部環境主要取決於客觀的氣候與地理環境，以景致幽勝的山林、流水等美景，映襯讀書時的心境；而內在佈置則取決於主觀的個性與審美觀，或撫琴吟唱，或品茗焚香，或器物鑒賞，塑造高雅清幽的氣息。因此書齋的佈置藉由主、客觀條件的取捨與融合，進而體現出文人獨特的生活文化風格。

文人在讀書之餘，不僅是在書籍上學問、知識的知性學習，更曉得在生活文化之中，調和山水、棋酒、花月等感性事物。明人有謂：「善讀書者，無之而非書，山水亦書也，棋酒亦書也，花月亦書也。」⁴⁴明人衛泳《枕中秘》則將松聲、澗聲、山禽聲、夜蟲聲、鶴聲、棋子落聲、雨滴階聲、雪洒聲、煎茶聲、讀書聲等，稱之為「聲之至清者」。⁴⁵而萬曆進士鄱陽祝世祿認為暢懷山水，更是讀書生活之餘不可或缺的重要一環：

展書是讀書，拋書、枕書亦是讀書。吾蓋於寤之中得幾分，寐之中得幾分，書之中得幾分，書之外、山水之間得幾分。⁴⁶

明代文人在生活情趣的培養上，兼具知性與感性之學習，所以在書齋所處的外部環境選擇上，多取決於山水景致或花卉茂盛之地，調適讀書之餘的愉快心情。而文人借書齋外景的山水、花卉、竹檜，以得山林之野趣，而齋內的書籍、圖畫、賞玩，則是將知識、生活、文化三者結合為一，造就明人追尋性靈的生活，落實於塵世的時代文化格調。⁴⁷

一、山水景致的遠眺

文人喜好隱密式的寧靜環境，書齋圖書滿架，戶外花木扶梳，在讀書生活之中特別強調安靜、幽雅，而有利於讀書時的思索與感受。⁴⁸明人也提出透過山水可以開拓視野，增廣見聞，而與文學相輔相成的「山水輔文」觀念。⁴⁹此外，將讀書場所之外的景觀，融入於讀書生活的情境，讓文人的書齋結合山水花木的自然景致，其中不僅具有保護圖書、創作文藝的功能，還有飲宴會客、鑑賞吟唱、怡悅性情的人文活動。因此書齋的周遭環境，挑選一處幽雅安靜的位置，是營造一座文人書齋的重要條件。

在讀書之際，推窗遠眺山水景致，不僅讓人感受到幽靜的氣氛，而山水秀麗的景觀更能使文人胸襟感受到壯闊的氣度展現。所謂：「讀書宜樓，有五快：無剝啄之驚一，可遠眺二，無濕氣侵床三，木末竹顛與鳥交語四，雲霞宿高簷五。」⁵⁰而馬平張翀（1531-1579）的「讀書堂」，「乃前為堂三間，後為寢室，室之上，復為一小樓，以便登眺，又兩旁為廂房，門戶墻垣各備焉」，⁵¹其目的則是便於遠眺。在樓中讀書，不但可隔絕塵囂紛擾，防止濕氣招病，更能遙眺美景、欣賞花木禽鳥，真可謂兼具生理與心靈的解放。不少文人更盛讚，遠眺山水景色，不失為讀書之餘的至樂，因而有所謂：「日坐樓中，對佳山展卷，此自

世間第一種清福」之語。⁵²有些文人既絕仕途，便著重於追求個人讀書的無限意境上，甚至反映在追求古雅幽、境高潔脫俗的讀書環境，因此明人極為刻意為讀書生活，締造屬於自我的絕佳閱讀空間：

齋欲深，檻欲曲，樹欲疎，蘿薜欲青垂。几席、欄干、窗竇欲淨澈如秋水，榻上欲有烟雲氣，墨池、筆床欲時泛花香。傭書欲曉人，挂牙籤欲解事僕，讀書得此護持，萬卷盡生懽喜，鄉鄰仙洞，不足羨矣！⁵³

不但書齋深靜、欄檻曲折、樹木扶疏、藤蘿盤環，即使几席、窗檻亦需潔靜明敞，伴隨煙雲繚繞，花香拂送，這樣的讀書空間環境，確實令人神往不止。

書齋位臨山水清妙之處，有助於讀書時的雅致氣氛，如李素臣讀書所在的「竹溪草堂」，面臨湖河交接地，日見潮汐迴流，周遭田野數百里，而背倚箕山之麓，橫互綿延不止。而書室「依山架構，房廊迴複，亭池高下，山若委蛇盤折，以相映望，湖光山色，錯互穿漏。窗櫺几席，依約浮動，灌木千章，榆柳雜蔭，修竹萬竿，烟啼露壓。」如此蜿蜒山巒與湖光水色相互輝映，景致甚為高雅，以致於錢謙益在拜訪過「竹溪草堂」之後，極為讚嘆道：「嗟夫！此世中洞天福地，去人間不遠。」⁵⁴而汪希周更懂得於山水之間，享受讀書的生活樂趣，據《小山類稿》載：

汪君乃翁，更度幽勝處，屋而讀書其中。翁嘗以邑造士選入澤宮，輒辭去不就，退而冥棲是山，取所讀之書而益諷詠之，且忘其年之既邁也。夫人情於天下之物，凡有慕焉，皆足以移其中。惟山水之樂，得之則其趣愈高，其心日益以靜，而讀書於山水之間，其樂又有甚焉者。顧世之讀書者，或未能深悟其樂，而山林靜養之士，亦自謂真有所得而無事於書。是二者，余交病之。翁之避寵辱，屏世味，而從事於斯也，精詣冥會，意象俱忘，山光水色，入我襟懷，豈無足樂者乎？謂之書，可也；謂之山水亦可也；謂其出二者之外而自有所樂，亦可也。然余未足以知之。⁵⁵

「集山書屋」不僅有林壑岩洞之美，身處山水幽靜之間，生活更是樂趣無窮，而讀書時若能將山水景色納於襟懷之中，更增添許多的意境與感受。

在山中幽居生活之中，文人也得以悠哉享受書齋讀書之樂。元末明初十才子之一的北郭生徐賁，以吳興「蜀山書舍」作為讀書學習之所，自言：「吾山在城東若干里，吾居在山若干楹，吾書在屋若干卷。山雖小而甚美，屋雖朴而升完，書雖不多而足以備閱。」⁵⁶（參見：圖2）在樸質山屋之中，藏書雖不多，但亦堪消磨山居淡雅的情懷。鉛山費棗（1483-1548）築居的「鍾石山房」，位於橫林大溪之上，旁有大石突起，遂築屋於石巔，「大溪曲屈，三面抱石而流，又外環靈山、鵝湖、芙蓉，五峰之奇，費子讀書其間，於是鏗錡之音，日警于耳，峯岬之容，日壯于目，泓澄之色，日滌于心。費子乃起聖智與遊，於是精會神融，千古莫遁，費子遂悠然而得。」⁵⁷宗仁於鶴溪之地田築室，將書室命名為「鶴溪書舍」，美景更是獨勝當地：

偏構屋數椽，以為圖書居。青簡韋編、牙籤黃卷，充牣其中。簾影微動，芸香滿室，兀坐伊吾，如鶴斯唳，散跌而步，宛在雞群。八窗洞開，諸勝輻輳，此鶴溪書舍所以扁也。⁵⁸

若居家環境景致怡人，更可增添文人吟詠時的趣味。元末明初桐廬徐舫（1358-1426），家居與江水為伴，於江邊築一屋，自號「滄江散人」，日夜在山光水色中苦吟，令人有種遠離人世，達到另一境界的感覺。⁵⁹月光下的江河、松柏等美景是詩詞歌賦的最佳題材，讀書時若能懷擁此等美景，則能有所感觸而吟詠以抒己懷：

薇楊子毛氏宗正者，世居勾餘上林，即其所居，得八景焉，結廬其中，顏其堂曰「八景」。
坐臥酣醉，觴詠于斯，朝夕風雲之變，四序林水之佳，披繡綺於群芳，考笙鏞於萬籟。⁶⁰

「八景堂」居處中有八處美景，隨著四季、朝夕時間的變化差異，景致即有不同的轉換，足供文人感受繽紛的內心世界。



圖2 廬山讀書圖

資料出處：明·徐賁〈廬山讀書圖〉，取自故宮博物院編著，《故宮博物院藏畫精選》（香港：讀者文摘亞洲有限公司，一九八一年），頁一九〇。歷來歌詠廬山的詩文不計其數，蘇東坡的詩句：「橫看成嶺側成峰，遠近高低各不同，不識廬山真面目，只緣身在此山中。」

在冥想的世界裡，文人細膩的心思更營造出綺麗、燦爛的悠然生活。明末清初桐城戴名世（1653-1713）認為心目中的山水書屋應該是：

山數峰，田數頃，水一溪，瀑十丈，樹千章，竹萬個。主人攜書千卷，童子一人，琴一張，酒一甕。其園無徑，主人不知出，人不知入。……其童子伐薪、採薇、捕魚。主人以半日讀書，以半日看花，彈琴飲酒，聽鳥聲、松聲、水聲、觀太空，粲然而笑，怡然而睡，明日亦如之。歲幾更歟，代幾變歟，不知也。避世者歟，避地者歟，不知也。⁶¹

「意園」這座山水園林的讀書想像，實際上是座美好的生活藍圖，透過文字的描繪，可以察覺出這是種逍遙、遊樂的人生取徑，同時也是隱逸避世的生活境界。在此，是生命重心遂專注在悠閒情境之中，並且沉醉於品評鑑賞的活動，如此正可謂閒情隱逸的生活寫照。

明代文人常以山水寄託懷抱與理想，所謂：「凡人身雖閒，心不能無寄。桑者閒矣，十畝其寄心也；碧山閒矣，桃花流水其寄心也。吾儕謝事閒居，心即恥為不善矣，而或寄之詞賦，寄之山水，寄之棊酒，寄之花木禽魚，要于自娛。」⁶²藉由讀書之餘，飽覽群山壯闊，作為休憩閒適的樂趣，因此沉醉於山水景致之中，不僅是寄託心志，更是將休閒、生活、山水相互結合的生活理念。⁶³

二、花卉草木的近玩

若將山水景致視為文人胸襟氣度的展現，花卉草木便可視為文人內心細緻的情感。故而文人書齋之旁，往往種植草木手栽花卉，環伺如此幽雅的讀書環境，也為讀書生活、文化氛圍，憑添不少美感。

花卉草木是天地間造物之精蘊，而花卉匯集形、色、香於一體，為萬物美妙的象徵，因此文人多喜愛將花卉賦予豐富多樣的性格。於是花卉不僅可以賞觀，可以娛性，甚至可以養生，在欣賞花姿綽約的同時，還能嗅得花香，更能細細品味花卉的各種德行。古來賞花者不乏高雅之士，如陶淵明愛菊、周濂溪愛蓮，各率以菊為花之隱逸，蓮為花之君子，所崇尚的德行雖不同，但愛花之情卻不變；為此，賞花更被譽為文人七大韻事之一。⁶⁴明代文人不僅喜愛賞玩群花，更感受到由不同時節來賞花，亦饒有不盡的樂趣，陸紹珩甚至將雪後尋梅、霜前訪菊、雨際撫蘭、風外聽竹等四種觀賞花木風情，併稱為文人雅士之深趣。⁶⁵

自古文人品藻群花，以菊為花之隱逸者，菊花素來為文人所崇尚，即使是明代文人也例外。蘇州袁翼在不得志於仕途，晚年深居簡出，隱逸於鄉野之間，惟以讀書藝菊自娛：

性喜菊，闢小圃，植菊數百本，手自栽接，不以為勞。嘗曰：「吾平生萬事皆可遺棄，惟積書種菊，不能忘情。」⁶⁶

而晉代陶淵明「採菊東籬下，悠然見南山」的詩句，更將隱士悠閒的生活，與品藻菊花的感受相融合，描繪出隱士清高孤雅的形象，而菊所代表的隱逸身影，更吸引眾多文人的追求。莆田黃仲昭（1435-1508）從官場致仕後，隱逸於鄉里，學者稱為未軒先生，亦雅好菊花，稱其具有幽人逸士之風範：

凡草木之花，率多爭妍競吐於春夏長育之時，而菊獨介烈高潔，不與他卉同，其盛衰必待霜降，草木黃落之後，乃燁然秀發，傲睨風露。且其色鮮妍而不妖，其氣芬馥而不媚，有幽人逸士之風焉。是以古之篤行堅操者，無不愛之，蓋亦以其臭味之同也。⁶⁷

菊花必待天寒霜降，草木盡皆凋零之後，才綻然而發，睥睨於風霜之中，表現出耿介高潔的性格；且色鮮妍而不妖，氣芬馥而不媚，故多為明代文人所喜愛，以效法篤行堅貞之節操。

蓮花一向被視為花之君子，同樣也受到不少明代文人的喜愛。公安袁蘭澤為袁中道（1570-1623）的叔父，家有十畝池，池中白蓮盛開，荷葉皆數丈餘，袁中道嘗於諸兄弟駕舟蓮花池上，一齊飲酒賦詩，旁有蓮花清香撲鼻，而入夜後香氣愈熾，如此美景適與學友吟詠其間，不禁使袁中道感到「殆非人境」，幽然之情溢於言表。⁶⁸蓮花池畔的書齋，更成為一種文人脫俗的表徵。

梅花也是許多文人鍾愛的花卉，以其寒天堅忍不拔。嘉興周履靖（1542-1632）雅好古詩文，家中藏書甚多，因其素愛梅花，乃將書屋命名為「梅墟書屋」，書屋附近皆栽植梅花，環境極為幽雅：

廣藝花卉，土宜梅而種梅三之一，逸之構數椽為書屋，列槿為墉，編竹為屏，繞垣皆梅，軒榭此其所縈，啓窗睡矚，湖峽之勝雖不盡歸之周然，亦得之過半矣。……方雪晴月白，梅始著花，有客乘興至者，于時東風飏蕩，清晝遲遲，散趾晤言，花氣襲袂，撫柯盤桓流光，常在香雪之上。⁶⁹

書屋三分之一的空地栽種梅花，至嚴冬下雪之後，梅花便環伺整個書屋，此時梅香撲鼻而來，與雪白之地相互輝映，當有訪客前來，伴著美景與客談歡，更不覺流光飛逝而去。

亦有多數文人並非只鍾愛單一花種，而是雜植各類花卉，享受百花齊放的美景，更藉由觀賞花卉草木的生意盎然，使生活增添雅趣。⁷⁰如「一蓬春雨軒」的書齋主人陳謨，在此燕游之際，「雜蒔花卉，左右圖書，風晨夜夕，茶煙香篆，其古之玩好絕俗之名流，日相嬉娛其間。」⁷¹沙縣樂純更是「性愛芬馥，無花不植。每一開吐，輒飛觴賦詩其下，非敢謂彩筆生花，亦以其有自然裊裊。」⁷²百花綻放，風情萬種，也帶來文人賦詩讚詠的靈感泉源。故而文人相當重視讀書生活之餘的栽花、種竹的樂趣：

讀理義書，學法帖字，澄心靜坐，益友清談，小酌半醺，澆花種竹，聽琴玩鶴，焚香煮茶，泛舟觀山，寓意弈棋，雖有他樂，吾不易也。⁷³

金壇于孔兼投牒歸，家居二十年，「杜門習靜，自讀書課子外，非問農則種竹，間讀諸名家五七言詩，希欲步其音律，憾未窺其藩籬。無已，則誦《淵明集》以消況味耳。」⁷⁴讀書、栽種之外，還親自參與農事，可謂是躬耕讀書的最佳寫照。

文人在雜植花卉草木之餘，對於花種的排列、佈置也投注不少心力。吳江袁仁在家居的佈置與環境上，不僅樓閣、亭園栽滿杏花、芙蓉、薔薇，甚至種有藥草三十餘種：

自築室于亭橋之滸，堂之東。復築一廳，植杏於庭，而以軒臨之曰「怡杏軒」。東北有園，植藥草三十餘種，曰「種藥園」。軒之東起小樓，樓前有山，曰「雲山閣」。閣後有堊室，曰「雪月窩」。窩北有池，植藕其中，曰「半畝池」。上有橋，曰「五步橋」。繞池皆植芙蓉，而虛其南，曰「芙蓉灣」。灣之南植薔薇，而周圍以木架之，曰「薔薇架」。讀書撫景，徜徉自適。客至則對酒賦詩，評花詠月，陶然有忘世之趣。⁷⁵

樓閣別院坐落之旁，滿庭花卉，參差其間，小橋流水，更覺舒暢，能得以身處讀書仙境，的確有忘世之趣。桃源江盈科在其讀書所在的「兩君子亭」，栽種竹子數千株，種類有水竹、斑竹、實竹、南竹等數種，並將其裁成管筴、酒盞、杖柱；於亭前水池，則種滿水蓮，得其誘人香氣。⁷⁶ 因此，亭中竹與蓮相互映襯，景致十分幽雅宜人，增添讀書時的樂趣。（參見：圖3）

花卉之外，樹木的栽種也是文人精神寄託的對象，其中又以松、竹最具代表性。王光美家居之旁，起建書齋作為讀書、休閒之所，「齋畔古松數株，白鶴一雙，境寂趣幽，翛然塵外。得暇即展卷而呻吟焉，倦則徙倚流盼，盤桓於松陰鶴跡間，意泊如也。」⁷⁷ 逸軒周鐸在晚年築書室於西溪，「而環以竹檜，日倘佯其間，客至則焚香煮茗，治具相飲，壺奕觴咏以為樂，雖久兒弗厭也。室中所蓄，惟經史子集及百氏之書。」⁷⁸ 有些文人則「度古今典籍，編茆引流，雜植梅竹，讀書其中。」⁷⁸ 長洲徐桂（?-1605）徙居餘杭，恃才自放，家居「杭城東隅，有亭池竹木之勝，亭中列圖史、金石遺文，與彝鼎諸法書名畫，日婆娑其中。」⁸⁰ 可知松、竹等植物既可以樹蔭遮日，更可以享受森林的自然氣息，相較於花卉賞玩的親近情趣，自是別有一番趣味。



圖3 秋林書舍圖

資料出處：明·王緱〈秋林書舍圖〉，取自國立故宮博物院編輯委員會編輯，《海外遺珍·繪畫》（臺北：國立故宮博物院，一九九〇年五月第一版），頁七八。在秋天的園林中讀書，不難窺視文人對生命意義的執著與性靈陶冶的追求。

即如有病在身，輔以讀書賞花、調養心性，似可作為另類的養病之法。亳州薛蕙（1489-1541），以病告歸家居，便以樹藝悠然為樂：

所居之西，隙地數弓，即所謂西原者，故有水竹之勝；至是益加樹藝，室廬靚深，松竹秀列，陂魚養花，日游衍其中。著書樂道，悠然自適，遂以是終其身。⁸¹

秀水沈啟原（1526-1591）退歸家鄉，絕口不談世事，不與貴顯交往，「為堂有與閒、存石，為閣有紫芝、閨風，為齋有止觀、徐子，為臺有紫雲、香雪，為亭有蒼玉、點易。栽花種竹，野服葛巾，親朋來往，如山人而已。」⁸²據說沈啟原自幼好學，曾有次突然發疹，「為小兒醫者皆愕視，猶然持一編朗誦，眾甚奇之。」⁸³顯然是以專心讀書的方式，轉移身體上的病痛。錢塘錢士鰲亦曾言：「蓋余性善病，病善慵也。讀書家居十一，山居十九，時且几上十一，枕上十九。每每手一編，高臥北窗下，伸足長吟。」⁸⁴無錫華垕（1438-1514）更是在晚年老疾的情況下，仍舊「日焚香靜坐，間以製藥治書自適」，將讀書、製藥、焚香、靜坐交融於生活之中。⁸⁵因此，無論是病痛在身或是晚年老疾，不少明代文人都藉由讀書賞花來調養心性，甚至作為養病時的生活情趣。

觀花、栽花既為文人視作生活樂趣，當輕風吹拂，落英繽紛之際，滿地花瓣，亦足以映襯文人蕭然的心境。《雪菴清史》所謂：「歸來乎山中，林泉之滢，風飄萬點，清露晨流，新相初引，可是蕭然無事，掃落花，足散人懷」，⁸⁶點出文人心中淡淡的蕭瑟之情。花草雖因時節而興衰，本是生命之中的規律，正如鄞縣屠隆（1542-1605）所認為：「草色花香，游人賞其有趣；桃開梅謝，達士悟其無常」而已。⁸⁷徜徉在讀書生活之中，或許短暫霎時的蕭瑟氣息，更加點綴明代文人生活之中的清閒與淡泊。

由此觀之，無論文人對梅、蘭、菊等各種花卉的青睞，不僅賦予獨特的精神氣質，同時也充分象徵文人自勵自省的風範表率。⁸⁸佳山好水不僅造就文人舞文弄墨的靈感泉源，而三五好友吟詩作詞、品茶飲酒，更能寄託彼此的心情故事，使得書齋讀書生活悠然自得。此外，書齋外部環境的空間格局與規劃，配合四時節序的變化，為讀書生活營造一種合宜而多樣的讀書天地。所以外在的暢懷山水、盡攬美景，成為明代文人書齋讀書生活不可或缺的組成部分。

肆、書齋的內在佈置

一、書齋空間的規劃

書齋為文人讀書之地、藏脩之所、典藏之室、清言之處，所以書齋的要求最主要的是潔淨、清幽。青田劉基（1311-1375）在記述其友人朱伯賢的書齋時，即提到：「室以齋名，取其潔也；齋以清名，清者，潔之華也，惟潔也，而後清生焉。」因此書齋的清幽、潔淨與否，對書齋主人的身心皆有調適作用，身處如此環境，故而能讓朱伯賢感受到潔身、潔口、潔目、潔耳、潔鼻、潔心的情緒安定，唯有「五情既治，百魔不生，潔不污而後天下之清歸焉。」⁸⁹所以書齋環境的整潔舒適、安頓性靈，是文人極為重視的要求，方能安逸於屬於個人的自在空間。

文人樂於嚮往超脫塵俗的書齋意境，為追求書齋整體的別緻，不少書齋主人莫不用心措意於此。「綠雨樓」為上海陸深（1477-1544）讀書之處，坐擁書樓，可以遠眺山巒起伏，隱約雲間，風景極為秀麗，異常秀美；而城中萬家民戶的屋頂紅瓦，櫛比鱗次的排列。書樓之後，則有一棵百年巨槐，樹蔭覆蓋屋簷，每朝晨起，則見浮綠滿樓，因此陸深取古詩「綠槐疏雨」之義，將書樓命名為「綠雨樓」。除了風景綺麗之外，書齋的空間設計更是別具用心：綠雨樓共分上、下二層，樓下有屋三間，窗朝南開，夏涼冬暖，為主人的居室。上層樓東有一室，名曰「素軒」，此室與陸深的書房連接，書房中有一木榻、一茶几、一古琴、一銅香鼎；書房北面有西窗，窗外巨槐遮蔭，每當夏天酷熱時，則可於書房內讀書納涼。上層面北有一室，名曰「潛室」。上層樓的中間一室為藏書處，名曰「書窟」，其「廣可五尺，長丈有咫，穴北壁以取明，雜藏書三千卷」。「書窟」與「素軒」之間，另隔有二小屋，供主人接待賓客之用，凡有賓客來訪，則遠眺山水、坐玩賞月，一同把酒論學吟詩。⁹⁰

仁和高應鵬為高濂之父，於住家居所「旁築藏書室，貯古圖書其上；為樓居，貯古尊彝鍾鼎。」⁹¹高應鵬對於書齋規劃的概念，是認為古籍圖書與尊彝鐘鼎是不同類型的文化產物，正因為性質有異，所以將其區分開來，把古籍圖書置於下層樓閣；而尊彝鐘鼎等古物則置於上層樓閣。書齋佈置為搭配文人氣質，所以「齋欲大雅不俗，須窗櫺虛朗，庭院清幽，門無輪蹄，逕有花鳥，絕去腥羶，滌除塵垢，乃妙。宜圖史、宜屏風、宜蓄素琴、宜懸古畫、宜列彝鼎、宜設几榻。」⁹²在窗几明淨的私人空間裡，琴畫書史陳列左右，而讀書休閒其中，更顯遠離塵囂、幽雅不凡之感受。

文人追求的書齋意境，有一種超脫出塵的氣氛，因此一些明代文人對這種境界的追求，甚至成為一種癖好。如明代寧獻王朱權（1378-1448）徙封於江西南昌，由於宗藩被限制不許干預軍政，朱權終日在書齋中研讀秘籍，沉澱詩文，嘗令人往廬山之巔，囊雲以歸，遂於書齋之中，障以帘幕，每日放雲一囊，四壁氤氳，如在岩洞，故名其書齋為「雲齋」。⁹³入其書齋，如臨仙境一般，可謂別出心裁。

關於書齋的營建，高濂認為：「書齋宜明淨，不可太敞，明淨可爽心神，宏敞則傷目力。」⁹⁴並以大小適中為宜，而書齋的牆壁也應去俗入雅，故「書房之壁，最宜瀟灑，欲其瀟灑，切忌油漆。油漆二物，俗物也。」，「壁間書畫自不可少，然粘貼太繁，不留餘地，亦是文人俗態。」⁹⁵除了標榜別具巧思的書齋空間設計，並且以山水雅致來作為書齋意境的追求之外，但亦有不少明代文人卻是一反此舉，強調以簡單的書齋作為讀書所在。常熟桑悅（1447-1503）少負才名，讀書過目不忘，曾任柳州府通判，為人拓落自負，文辭瑰麗。成化年間以會試副榜，派任至泰和縣擔任訓導，遂於學圃中築起小軒，將此命名為「獨坐軒」，雖是取其書齋空間狹小，僅容一人獨坐之意，但卻是反襯托出書齋主人內心安貧樂道的崇高理想：

予為西昌校官，學圃中築一軒，大如斗，僅容臺椅各一，臺僅可置經史數卷，賓至無可升降，弗肅以入，因名之曰獨坐。予訓課暇輒憩息其中，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，又次則咀嚙左傳、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。軒前有池半畝，隙地數丈，池種芰

荷，地雜植松檜竹柏，予坐是軒，塵坌不入，胸次日拓。又若左臨太行，右挾東海，而蔭萬間之廣廈也。……雖然予之所紛拏糾錯者，皆世之寂寞者也，而天壤之間，坐予坐者寥寥，不謂之獨，亦莫予同，作獨坐軒記。⁹⁶

桑悅的「獨坐軒」僅容一桌一椅，賓客來訪時甚至無法接待，但是從經史之中，得與先賢古人相論道，旁有荷花、松柏相倚，讓桑悅反而覺得是種悠哉的閒趣，甚至使心胸漸開闊。由此看來，桑悅所謂的「獨坐軒」，又何「獨」之有？

相對於桑悅「獨坐軒」之意境，龍泉章溢（1311-1375）晚年所隱居的「苦齋」，亦同樣饒富深意。明初曾官至御史中丞，與劉基（1311-1375）、宋濂（1310-1381）、葉琛齊名，世稱為「浙東四先生」。⁹⁷劉基與章溢本為舊識故交，而章溢所居的「苦齋」，位於龍泉縣西南二百里外，鄰近劍溪之旁，由於北風吹襲的緣故，致使居處周圍的花草、蜂蜜、溪魚等，食之皆有苦味。劉基曾前往拜訪舊友，並對於他所居之地人煙稀少，極為簡略的生活環境條件而提出疑問，章溢則以甘於以苦為樂的心境來答覆，因此劉基寫下〈苦齋記〉予以讚誦：

苦齋者，章溢先生隱居之室也。室十有二楹，覆之以茆，在匡山之巔。匡山在處之龍泉縣西南二百里，劍溪之水出焉。山四面峭壁拔起，巖崿皆蒼石，岸外而白中。其下惟白雲，其上多北風，風從北來者，大率不能甘而善苦，故植物中之其味皆苦，兒物性之苦者亦樂生焉。於是鮮支、黃蘗、苦棟、側柏之木，黃連、苦扶、亭歷、苦參、鉤天之草，地黃、游冬、葳、芑之菜，櫛、櫟、草斗之實，楮竹之筍，莫不族布而羅生焉。野蜂巢其間，採花髓作蜜，味亦苦，山中方言謂之黃杜，初食頗苦難，久則彌覺其甘，能已積熱，除煩渴之疾。其櫟茶亦苦于常茶。其泄水皆齧石出，其源沸沸汨汨，瀾瀾曲折，注入大谷。其中多斑文小魚，狀如吹沙，味苦而微辛，食之可以清酒。……故孟子曰：『天之將大任於是人也，必先苦其心志，勞其筋骨，餓其體膚。』趙子曰：『良藥苦口利於病，忠言逆耳利於行。』彼之苦，吾之樂；而彼之樂，吾之苦也。吾聞井之甘竭，李以苦存。夫差以酣酒亡，而勾踐以嘗膽興。無亦猶是也夫？」劉子聞而悟之，名其室曰「苦齋」，作〈苦齋記〉。⁹⁸

章溢因地處遠僻，加上氣候惡劣與北風吹襲之故，周圍環境的花草、溪魚等，食之皆有苦味，正是映襯章溢心靈深處恬淡、自適的感受。而這種簞食瓢飲的簡單生活，即為印證孟子的境界，況且樂苦本為相倚不離，僅存於心念之間而已，所以「彼之苦，吾之樂；而彼之樂，吾之苦也」，正是章溢心靈深處的真實寫照。

無論是桑悅「獨坐」的內心意境，或是章溢「苦其心志」的寫照，其實這種內心的感受其來有自。早在唐代詩人劉禹錫（772-842）的〈陋室銘〉，即已強調：「山不在高，有仙則名。水不在深，有龍則靈。斯是陋室，惟吾德馨。」簡樸的「陋室」對劉禹錫而言，有何簡陋？而僅容獨坐的書軒，在桑悅眼中看來則是足以悠哉的好處所，這些都說明文人甘於清雅的心境。而劉禹錫的「陋室」尚有鴻儒來訪，桑悅的「獨坐軒」雖因為書齋空間狹小，以致賓客無法來訪，但是現實客觀環境的侷限，卻並不代表桑悅內心的孤獨，他藉由經史的閱讀，與先賢古人神遊交談，盡是難得的知音，桑悅應當是樂於享受這份所謂的孤

寂之感。

書齋空間的狹隘，既不能掩蓋文人內心的孤寂，反而映襯出文人高雅的身影，因此不少明代文人亦頗好此理，競率以簡單書齋為樂。歸有光的「項脊軒」本是空間狹窄，僅可容一人居停，但卻不減意境，為增加讀書生活的情趣，「又雜植蘭桂竹木於庭，舊時欄楯，亦遂增勝。借書滿架，偃仰嘯歌，冥然兀坐。萬籟有聲，而庭堦寂寂，小鳥時來啄食，人至不去」，⁹⁹可見書室雖小，讀書樂趣卻是無窮。會稽王元實亦將其大不盈丈、高不逾仞的小書室，取名為「裕軒」，即取其「一榻之小，容身之外非無庸；一室之卑，蔽風雨之外非吾憂；僮僕之愚，子弟之癡，任使令之外非吾誅，然則何往而不裕哉」的深意。¹⁰⁰

書齋既為文人寄託閒情逸趣的空間，不論是典雅豪華的高堂，還是簡陋窄小的斗室，都寄託著書齋主人的理想。¹⁰¹在生活中營造一個遠離塵囂的個人空間，文人生活的重點，而這個空間規模的大小並不苛求，即如嘉興李日華（1565-1635）所謂：「潔一室，橫榻陳几其中，爐香茗甌，蕭然不雜他物，但獨坐凝想，自然有清靈之氣來集我身，清靈之氣集，則世界惡濁之氣，亦從此中漸漸消去。」¹⁰²唯有容納自我，但求身心舒適暢快而已。

二、詩文古籍的陳列

書齋既以讀書為主，佔文人生活空間中的重要地位，而文人也以讀書、著書、藏書等條件，作為衡量文人的文化素養與社會地位，其中書齋尤以藏書多寡為主要指標，因此明代文人多以廣蓄圖籍相標榜。如「綠雨樓」內「廣可五尺，長丈有咫，穴北壁以取明，雜藏書三千卷。」¹⁰³閩侯徐 的書齋名為「綠玉齋」，四面縹緗，於圖籍文書無所不藏，自署所居云：「不讀數千卷書，不得入此室。」¹⁰⁴這都說明書齋藏書的數量多寡，是作為評價文人的重要條件之一。

但文人蒐藏書籍動輒數千、萬卷，有時未暇整理，以致錯落其間，造成臨時取閱時的困難，於是部分文人在書齋閱讀書籍完畢之後，隨即放回書架歸位，採取隨取隨放的方式，以免書籍參差雜亂。華亭錢福（1461-1504）在書齋讀書之時，「環列四庫書，童子分執，有所採掇，各簡所執以獻。」¹⁰⁵有些則限制「子孫取讀者就堂檢閱，閱竟即入架，不得入私堂」，一則避免書籍被挾帶外出，一則讓書籍閱畢上架歸位，以免書籍散亂。¹⁰⁶而宜興萬士和（1516-1586）對於藏書書籍的管理方式，則是採取分類管理：

（書籍）聚于一處，足備查考，散在各室，則彼有此無，彼盈此缺，猝然取究，其何便乎？，故余昔年蓋一小樓，悉貯其中，遇有疑難，則命諸子按號緝閱，向來無異。¹⁰⁷

無論是錢福或萬士和的書齋內書籍擺放，都是排列井然有序，因此即使連童僕都知道放置的位置。

由於文人藏書數量頗多，加上蒐藏的鐘鼎古物，若不予以管理放置，對於讀書而言，將造成臨時查閱翻檢的困難度，所以一般文人在書齋的內部管理方式上，大致會將文章書籍與書畫器物分列放置。如仁和凌雲翰素好學，博通經文，「處一室，左圖右書，講習其間，研幾極深，嚴寒盛暑不輟。」¹⁰⁸吉水解縉（1369-1415）的「時敏齋」佈置，則是左右琴瑟、詩書器畫，皆竈足玩適而已。¹⁰⁹江陰孫作（？-1375）對於書齋的擺設，以及讀書生活的情

境則描寫道：「吾室左圖右書，暇則與聖賢相對，汗尊杯飲，則與華胥同適。」¹¹⁰江盈科僑寓姻親鄧氏家中的「契蘭軒」時，則「寄傲軒中，左圖右史，觴詠嘯歌，沖然適也。」¹¹¹無論是採取「左圖右書」、「左圖右史」或是「左琴右書，前場後圃」¹¹²的敘述，都代表著明代文人將書籍、圖畫或鐘鼎等器物，採取分類擺置的作法，雖是作初步的分類，但仍有助於閱讀時的便利。

不少明代文人身居於書齋之內，對於詩文、書籍的陳列與擺設空間，更是極其用心，除簡要排列書籍類別之外，仁和高濂認為在書齋之中，需將書籍仔細分類排列：

右列書架一，上置周易、離騷、百家、唐詩、草堂詩餘、花間集、歷代詞府、洵釋典導引諸書。¹¹³

高濂是將周易、離騷、百家、唐詩、歷代詩詞文集，與佛道、養生經典等書籍，放置於同列書架。秀水姚幹家藏書籍頗多，「有書四十笥，皆部分類聚」，¹¹⁴作為分類書籍管理。同鄉馮夢禎對於書籍的排列分類，則是採取天、地、玄三號，並且不時巡視察看，若有排列顛倒錯誤時，則整理改正。¹¹⁵而太倉王世貞（1526-1590）藏書數萬卷，其管理書籍的方式，則委由書僕負責：

王弇州書室中，一老僕，能解公意，公欲取某書，某卷、某葉、某字，一脫聲，即檢出待用，若有夙因。余官南雍，常熟陳抱沖禹謨，為助教，其書滿家，亦有一僕如弇州，乃知文人必有助。¹¹⁶

無論是王世貞或陳禹謨（1548-1618）書齋之中的書僕，專司書籍整理排列，真可謂是私家書室專用的管理人員。

對於書籍分類的整理，不僅有利於文人讀書時的取閱與檢索，更能使書齋維持整齊美觀，因此放置書籍的書架，在書齋內部的佈置上尤顯格外重要。洪芳洲（1516-1582）友人楊君於疾病致仕之後，隱居於竹溪之旁的「潛心堂」，其性酷好讀書與藏書，其書籍的管理方式，是將書籍分為經、史、子、集，分別貯放於四個書櫃之上：

戶部楊君小竹，既謝病歸，臥於竹溪之上，無所嗜好，顧獨好書，買書若干卷，度以四木櫃，分為經、史、子、集，而名其堂曰「潛心」，曰：「吾將潛心於是焉。」¹¹⁷

此外，更有時人作〈書架銘〉以說明並盛讚書架置書的作用，不僅提出書架的目的在於放置書籍且隔絕塵埃，使書籍不受其所害，甚至將書架單純的實用性質層面，延伸至文人修養心性的層面。所謂：「書架，架乎其書者也。架乎其書者何？書之有塵，其害也小，絕之也易；人之有塵，其害也大，絕之也難。」，「昔日朝思夕思，思絕萬卷之塵，今乃朝嬉夕嬉，嬉然縱一念之塵。」¹¹⁸顯然書架不但有整齊圖書的實際功能，更有對文人內心修養的警惕作用。

書架雖能將書籍整齊排列，使書齋看起來美觀整潔，但是若書齋主人未能用心讀書，即使書籍再如何整齊也是枉然。祥符周亮工（1612-1672）曾撰寫《因樹屋書影》以記述先人居四十吉祥相，其中第二條為：「架上無整齊書籍」，並自註解釋道：「本本精良，一一

完善，手且未觸，目於何有？但觀架中，便知腹中。」¹¹⁹ 周亮工表面上雖然是將整齊圖畫的書架功能，作為居家或書齋的美觀的評比之一，但是從其註解來看，則是更深刻的批評到，即使書籍再整齊清潔，也不過是徒有其表而已，最重要的仍是書齋主人是否有真正利用圖籍，用心於讀書。

三、書畫器物的擺設

明初的社會生活較為儉樸，反映在文化活動上也較為平淡，因此並不鼓勵文人從事圖畫琴弈之餘事。所謂：「士大夫遊藝必審輕重，且當先有跡者。學文勝學詩，學詩勝學書，學書勝學圖畫，圖畫又勝學琴弈之事。蓋有跡者勝耳。詩與文工者，傳寫刊佈，一化百千萬億，垂之無窮。字與圖畫工者，繫其楮素存亡，稍經摹搨不免失真，真者百年不免水火之患。琴弈之事，雖極精妙，身後何寄。」¹²⁰ 後因社會經濟發展快速，文人的讀書生活漸好博雅，於是詩文、書畫、古玩等活動，逐漸成為文人生活的主體之一。同時在書齋的私人天地之中，除放置喜愛的書籍，更樂於在書齋內陳設，如歷代尊壘、彝器以及書畫等高雅高潔之器物。¹²¹

在書齋的陳設物品之中，明代文人除珍藏眾多的書籍外，則以書畫、古玩器物為主，儼然成為書齋文化不可或缺的重要組成部分。關於書齋陳設書畫的原因，是因為明代文人承襲前代知識階層須兼有詩、文、書、畫的特質，而明代文人多善於書法與繪畫，所以書畫遂成為書齋中不可缺少的陳設。至於古代器物的蒐藏，之所以成為書齋蒐藏的對象，則是和明代文人好古的風尚有相當關聯。在古籍方面，明代文人藏書尤其愛好宋元版本，甚至成為競相追逐的目標。由於明代文人的好古風尚所及，習性也漸漸受到感染，蘇州吳江史鑑（1434-1496），甚至好以古人自居：

吳江穆溪之上，有隱士曰史明古，於書無所不讀，而熟於史。家居水竹幽茂，亭館相通。客至，陳三代、秦、漢器物，及唐、宋以來書畫，相與鑒賞，好著古衣冠，曳履揮塵，望之者以為列仙之儔也。¹²²

史鑑不僅好古，與賓客相談時也是以鑑賞古物為言，甚至自身都喜好古代衣冠服飾，簡直自視為古代隱士一般。

明代文人雖然未必都像史鑑一樣好古成癡，但書齋內擺設古代文物卻是必要的條件。鉛山費元祿有「鼃采館」，時常在館中挑燈讀古書，並藉由擺設古物來塑造優雅的生活情境：

聚書萬卷，演以縹緗，搜帖千軸，束以異錦，琴一、笛一、劍戣、尊壘、名香、古鼎、湘榻、素屏、茶具、墨品。暇日肅咏其間，無俗客塵事之累，當是震旦淨土，人世丹丘。¹²³

其書齋擺設包含：法帖、琴笛、劍戣、尊壘、名香、古鼎、屏風、茶具諸物。蘭谿胡應麟（1551-1602）的「二酉山房」，「所貯亦獨書，書之外，一榻、一几、一博山、一蒲團、一筆、一研、一丹鉛之缶而已。性既畏客，客亦見畏，門屏之間，剝啄都盡。亭午深夜，坐榻隱几，焚香展卷。」¹²⁴ 仁和高濂的書齋格局，則是壁間掛書畫、古琴，井然有序：

壁間掛古琴一，中置几一，如吳中雲林几式佳。壁間懸畫一。書室中畫惟二品，山水爲上，花木次之，禽鳥人物不與也。或奉名畫山水雲霞中神佛像亦可。名賢字幅，以詩句清雅者可共事。¹²⁵

高濂認為書齋書畫的擺設，以山水爲上，花木次之，禽鳥人物爲下，如此層次分明的規劃，足見其佈置的精心。(參見：圖4)

尊彝鐘鼎等古玩既爲文人書齋的蒐藏物品，在耳濡目染的賞玩下，不少文人逐漸精於鑑賞。丘時雍從小好學，曾「築室四楹，于所居之東，聚書數千卷，凡六經、諸史、九流之說、班、楊、韓、柳、歐、曾、王、蘇之文章，山鐫、冢刻、彝卣、鍾鼎之銘、莫不畢具。」¹²⁶ 明清之際常熟錢謙益(1582-1644)，博綜學藝好以寸管評量天下才士，在浙西，推嘉興高明水爲第一，認為：「君天才明銳，賦性通脫。讀書採掇菁華，不守章句。爲詩文陶冶性情，不事剽賊。鑒古則如米南宮、黃長睿，畫在逸品元鎮、子久之間。」¹²⁷

文人蒐藏古玩器物的風氣所及，幾乎成爲讀書生活中的必要條件，嘉興沈德符(1578-1642)即記述：「嘉靖末年，海內宴安，士大夫富厚者，以治園亭，教歌舞之隙，間及古玩。如吳中吳文恪之孫，溧陽史尚寶之子，皆世藏珍祕，不假外索。延陵則嵇太史應科，雲間則朱太史大韶，吾郡項太學錫山、安太學、華戶部輩，不吝重貲蒐購，名播江南。南都則姚太守汝循、胡太史汝嘉亦稱好事，若輩下則此風稍遜。」¹²⁸ 書齋中書畫真跡以及古代器物的蒐藏，所代表的是一種文化氣質，而古物鑒賞則是一種文化涵養，在文人眼中兩者兼而有之，始能稱爲博雅君子。

伍、結語

文人生活文化，常結合居住的空間環境，配合四時節序的變化，爲讀書生活營造一種合宜而多樣的讀書境界。若將山水景致視爲文人胸襟氣度的展現，花卉草木便可視爲文人內心細緻的情感。而書齋即爲文人讀書之地、藏脩之所、典藏之室、清言之處，所以書齋的最主要的要求是潔淨、清幽，有山水景致相伴，有花卉草木爲鄰。如此古雅幽靜的書齋環靜是中國古代文人所追求的書齋意境，一些絕意仕途的文人，書齋更成爲他們的精神寄託。書齋生涯不但是文人追求的本意，同時也是辭官隱退的後路。因此，中國傳統的文人階層大都喜歡爲自己的書齋取雅致名稱，以勵其志、抒其懷、明其節。日積月累，書齋名稱成爲當時的一種文化表徵。

古代文人的書齋亦深具有美學價值，閱讀古代書齋以及文人書齋生活的記述，常令人掩卷遐想，把人們帶到那種古色古香，恬淡寧靜的意境之中。關於古代的書齋文化，尤以明代最具典型意義，這也是本文論述的初衷。

明代文人書齋生活的意境深遠，內在涵養則顯情趣盎然，從書齋的內在佈置、或詩文古籍的陳列、書畫器物的擺設，都隱約可以體會到當時文人的性格與氣度，及發生在書齋中的趣聞軼事，並結合明代文苑生活之特色，展現出與眾不同的時代文化特質，充分反映了文人的情懷與一種超脫世俗的風範。

明人的書齋不緊緊追求陳設的古雅，其書齋主人也非常講究與書齋意境的相結合，書齋成了明人讀書生活的主室。書齋生活是一種文化，而考察書齋生活，不僅僅在於探尋來

龍去脈，亦可探知其背後深藏中國古代文人的讀書心路和深厚的人文精神。古代大量的書齋之所以名傳後世，是因為文人在書齋中創造了燦爛的文化，體驗書齋生活的樂趣，從而使書齋本身也成為一種獨特的文化現象。

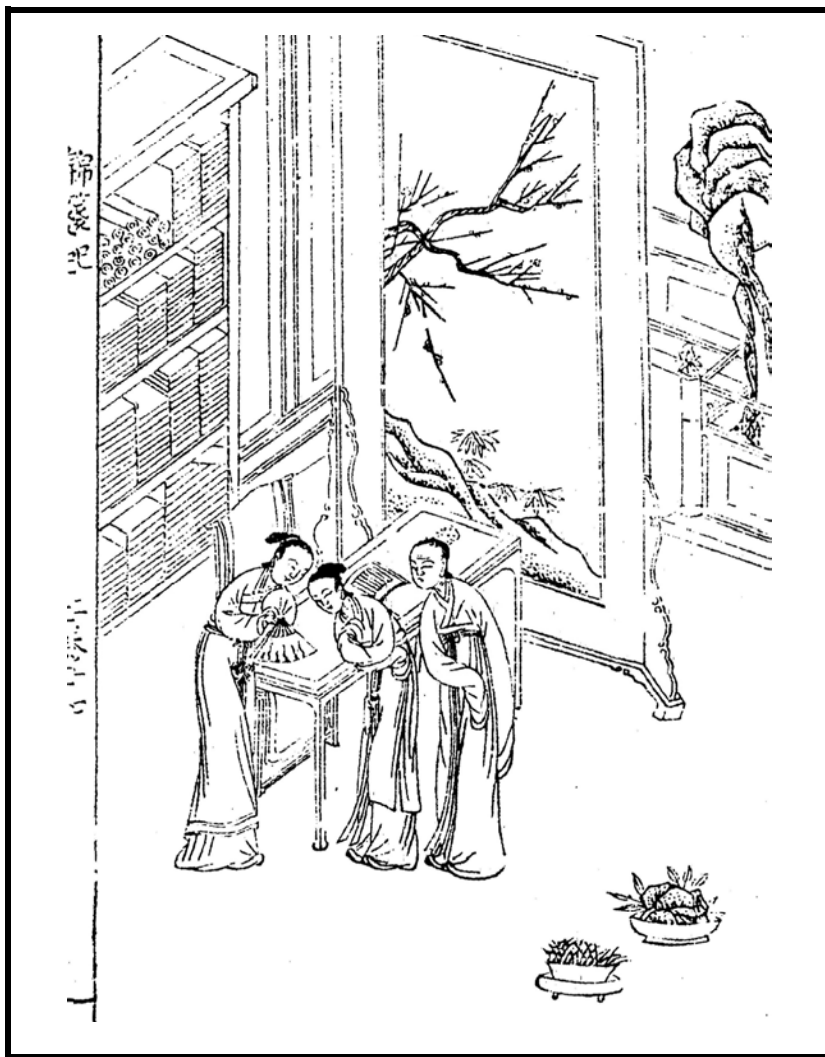


圖4 文人書齋擺設圖

資料出處：朱家潛，《明清室內陳設》，（北京：紫禁城出版社，二〇〇四年十一月），頁三二；明末毛氏汲古閣刻本《錦箋記》插圖。明代文人書齋的陳設，有高大的書架作為貯放書籍之處，藏書包含書籍與卷軸，書桌位於明亮之處，旁有屏風遮蔽。

附表：明代文人書齋舉隅

書齋名稱	書齋主人	籍貫	生卒年	齋名緣由
青蘿山房	宋濂	浙江金華府浦江縣	1310-1381	為避禍，因隱居之處為青蘿山，故名齋室「青蘿山房」。
苦齋	章溢	浙江處州府龍泉縣	1314-1369	苦齋原居於苦地，且書齋主人認為「樂與苦相為倚伏者也。人知樂之為樂，而不知苦之為樂，人知樂其樂，而不知苦生於樂」。
白鶴山房	楊榮	福建建寧府建安縣	1371-1440	因書齋依白鶴山而得名。
雲齋	朱權	南直隸鳳陽府鳳陽縣	1378-1448	為追求一種超出世塵的氣氛，派人往廬山之巔囊雲以歸，於書齋中置簾幕、放雲囊，致使室內雲氣氤氳，如身仙境一般。
菴竹堂	葉盛	南直隸蘇州府崑山縣	1420-1474	「菴竹」語出《詩經·衛風·淇奧》：「瞻彼淇奧，菴竹猗猗」。「菴」即古「綠」字，葉盛取學問須自修之義，署名書齋。
會通館	華燧	南直隸常州府無錫縣	1439-1513	凡奇書難得者，皆勘校後印行，期許「能會而通之」，遂以此自號並將「會通」命名書齋。
獨坐軒	桑悅	南直隸蘇州府常熟縣	1447-1513	以其軒大如斗，僅容台椅各一，台僅可置經史數卷，賓至無以入，遂名「獨坐」。
懷麓堂	李東陽	湖廣長沙府茶陵州	1447-1516	取名「懷麓」，意為懷念家鄉長沙的嶽麓山。
望洋書堂	徐源	南直隸蘇州府長洲縣	? -1515	書堂位居蘇州瓜涇，臨松江、陳湖，二水交匯於此，而湖面開闊，遠眺景色透碧，令人賞心悅目，遂稱之為「望洋書堂」。
臥讀齋	楊循吉	南直隸蘇州府吳縣	1456-1544	體弱多病，又好讀書，常因體力不支而臥榻苦讀，故名書齋為「臥讀齋」。
二泉精舍	邵寶	南直隸常州府無錫縣	1460-1527	原有精舍在無錫城東，後以藏書日富，另建別舍於西門，匾曰：「二泉精舍」，與無錫名勝「天下第二泉」暗合。
真賞齋	華夏	南直隸常州府無錫縣	生卒年不詳	以「真賞」名其書齋，表明齋主對古器物的真誠熱愛。
魁星閣	唐寅	南直隸蘇州府吳縣	1470-1523	「魁星」語取《孝經·援神契》：「奎主文章」之義，傳說魁星是主宰文章興衰之神。
研易台	陳省	福建福州府長樂縣	生卒年不詳	辭官歸隱後築讀書之處，並願埋首於《易》的鑽研，乃「將退藏於此，假數年而學之，而強以『研易』為台也」。
陽明洞	王守仁	浙江紹興府餘姚縣	1472-1528	築室於龍崗山東洞，講學授徒，著書立說，後人仍襲舊名，以「陽明洞」稱之。
雙桂堂	楊慎	四川成都府新都縣	1487-1559	因屋前的兩棵金銀古桂而得名。

怡怡齋	張經	福建福州府侯官縣	1492-1555	「怡怡」，寓和順之意，典出《論語·子路》：「朋友切切偲偲，兄弟怡怡。」
項脊軒	歸有光	南直隸蘇州府崑山縣	1506-1571	崑山舊有項脊涇，歸有光的遠祖曾在此居住。以「項脊」命軒，有紀念先祖之意。
四友齋	何良俊	南直隸松江府華亭縣	1506-1573	四友為王維摩詰、莊子、白樂天與何子（何良俊）而相互為友。
天一閣	范欽	浙江寧波府鄞縣	1506-1585	得龍虎山石碑一塊，上刻有「天一池」三字。范欽覺得「天一池」正合自己的建閣開池之意，又與《易經》中「天一生水」之說相合。
陳渡草堂	唐順之	南直隸常州府武進縣	1507-1560	辭歸故里後，以銀買民居、農田，因居處位於陳渡橋，故名其宅曰「陳渡草堂」。
射陽移	吳承恩	南直隸淮安府山陽縣	1510-1561	所居淮陽府境內有射陽湖，彼此相連，遂以湖河之名命其書齋。
兀冊度	孫樓	南直隸蘇州府常熟縣	1515-1583	深感用度藏書之妙處，故用「兀冊度」作齋名。
萬卷樓	朱睦㮮	南直隸鳳陽府鳳陽縣	1517-1586	「萬卷」暗寓藏書豐富之義。
借借室	林兆恩	福建興化府莆田縣	1517-1598	因其居所為租借之處，故名其書齋為「借借室」。
青藤書屋	徐渭	浙江紹興府山陰縣	1521-1593	原名「榴花書屋」，以其春夏時節，青藤綠葉滿架，故名「青藤書屋」。
天籟閣	項元汴	浙江嘉興府秀水縣	1525-1590	因項元汴所珍愛的一架古琴，上刻有「天籟」兩字而名。
爾雅樓	王世貞	南直隸蘇州府太倉州	1526-1590	「爾雅樓」之名代表儒士的「溫文爾雅」形象。
思齋	李贄	福建泉州府晉江縣	1527-1602	因思其父，故題書齋名「思齋」。
不二齋	張元忭	浙江紹興府山陰縣	1538-1588	取自佛教文殊與維摩二大士說法，佛法非常非無常，佛法非悟非迷，深為不二法門之義。
雅積樓	湯顯祖	江西撫州府臨川縣	1550-1611	因樓內貯藏書籍上萬卷，且多古書，故名「雅積」。
二酉山房	胡應麟	浙江金華府蘭谿縣	1551-1602	有感於古人嗜書好學的精神，乃將自己的書齋命名為「二酉山房」。
畫禪室	董其昌	南直隸松江府華亭縣	1556-1636	以禪室作為書齋之名，乃寓作畫習書當靜思之意。
落落齋	李如一	南直隸常州府江陰縣	1557-1630	「落落」取左思《詠史》詩：「落落窮巷士，抱影守空廬」之句意，並以「窮巷士」自許，雖為一介布衣，但願能廣收博采天下書籍。
寶顏堂	陳繼儒	南直隸松江府華亭縣	1558-1639	因得顏真卿書跡《朱巨川告身》帖，故以「寶顏」名其書齋。

松窗樓	張瀚	浙江杭州府 仁和縣	1511-1593	以其書齋窗外巨松，高聳挺拔，青翠濃郁，或旭日東昇，或明月高懸，或影落樓窗，因此命名書齋為「松窗樓」。
白蘇齋	袁宗道	湖廣荊州府 公安縣	1560-1600	推崇後七子的「文必秦漢、詩必盛唐」之說，並引白居易、蘇軾作為楷模，遂將書齋以白、蘇之姓為名，稱為「白蘇齋」。
澹生堂	祁承燦	浙江紹興府 山陰縣	1562-1628	在家鄉梅里興建一座莊園，名為「曠園」，在園中建有書齋「澹生堂」。
脈望館	趙琦美	南直隸蘇州 府常熟縣	1563-1624	據《仙經》載：「蠹魚三食神仙字，則化為此物，名曰脈望。」
硯北樓	袁宏道	湖廣荊州府 公安縣	1568-1610	根據唐末文學家段成式「杯瀝之餘，常居硯北」之句，題齋名為「硯北樓」。
紅雨樓	徐燊	福建福州府 閩侯縣	1570-1645	齋名係取唐李賀〈將進酒〉詩：「況是青春日將暮暮，桃花亂落如紅雨」之句意。
汗竹齋	曹學佺	福建福州府 侯官縣	1574-1647	「汗竹」暗含著述艱辛之意。
寶米軒	張丑	南直隸蘇州 府崑山縣	1577-1643	曾於明萬曆四十三年（1615），得米芾《寶草待訪錄》墨跡。
陶廬	顧湄	南直隸蘇州 府太倉州	生卒年不詳	顧湄因得宋刻本《陶淵明》十卷，故名其書齋為「陶廬」。
絳雲樓	錢謙益	南直隸蘇州 府常熟縣	1582-1644	齋名語出紫微夫人詩句：「乘飈儔衾寢，齊牢攜絳雲」。
兼山堂	孫奇逢	北直隸保定 府容城縣	1584-1674	兼山，典出《周易·艮》：「兼山，艮，君子以思不出其位。」借指應甘於現狀，安分守己之意。
雲山石室	黃道周	福建漳州府 漳浦縣	1585-1646	年輕時，為潛心讀書，於漳浦不遠的東山島東門嶼上，修葺居室於洞，名「雲山石室」為其讀書之處。
茶洞書室	黃道周	福建漳州府 漳浦縣	1585-1646	回歸故鄉後，在武夷山五曲之北修築讀書處。相傳此地產茶為武夷之先，故黃道周名其齋室為「茶洞書室」。
家食之間堂	宋應星	江西南昌府 奉新縣	1587- ?	「家食之間」即指日常生活的學問。因此，將自己著書立說的書齋命名為「家食之間堂」。
陶庵	張岱	浙江紹興府 山陰縣	1597-1689	平生仰慕東晉大詩人陶淵明，故題齋名「陶庵」，並以此為號。
雲林秘閣	張岱	浙江紹興府 山陰縣	1597-1689	仰慕元末隱士倪瓚之故。
逸老堂	俞弁	南直隸蘇州 府崑山縣	1488- ?	意為厭倦權勢而安逸養老就讀的書齋。

汲古閣	毛晉	南直隸蘇州府常熟縣	1599-1659	「汲古」取自唐朝詩人韓愈：「歸愚識夷途，汲古得修埂」之句，意寓鑽研古籍好似汲水一樣。
七錄齋	張溥	南直隸蘇州府太倉州	1602-1641	又名「七焚齋」，張溥自少刻苦學習，每讀文章必鈔錄一遍，鈔畢後隨即燒毀，如此反復六七遍，故書齋為「七錄齋」。
八求樓	祁彪佳	浙江紹興府山陰縣	1602-1645	「八求樓」乃書齋主人讀南宋史家鄭樵的「求書八法」而名之。
續抄堂	黃宗羲	浙江紹興府餘姚縣	1610-1695	為讀書鈔書方便，他在居室近旁興建一所書齋，「續鈔堂」之命名，以示借書鈔寫誓將連續下去的決心。
惜字庵	黃宗羲	浙江紹興府餘姚縣	1610-1695	作文嚴謹，惜字如金，故題自己的齋名為「惜字庵」。
堡中書齋	顧炎武	南直隸蘇州府崑山縣	1613-1682	晚年居於陝西華陰。陝西多堡（土築小城），山麓多松、竹林，乃稱其書齋為「堡中書齋」。
倦圃	曹溶	浙江嘉興府秀水縣	1613-1685	「倦圃」，是齋主取宋代岳珂的號「倦翁」以自寄。
壯悔堂	侯方域	河南歸德府商丘縣	1618-1654	侯方域年輕時以貴公子自居，行為放蕩，經常飲酒狎妓，縱情聲色。及至中年，回顧往昔放蕩生活，感慨悔恨不已，故名。
陋軒	吳嘉紀	南直隸揚州府泰州	1618-1684	因遭逢兵亂，家產損失殆盡，僅有「草屋一楹，環堵不蔽，與冷風涼月為鄰，荒草寒煙為伍」，因此稱其讀書草屋為「陋軒」。
掃葉樓	龔賢	南直隸蘇州府崑山縣	1618-1689	明亡後，龔賢自稱「半千」，意謂看破大千世界的紅塵，當半個和尚。避開喧囂，於南京清涼山善慶寺旁，構築小樓一座。
湘西草堂	王夫之	湖廣衡州府衡陽縣	1619-1692	明亡後，王夫之隱居深山讀書、著述，草堂地處湘西，故名。

資料出處：杜產明、孫亞夫，《中華名人書齋大觀》（上海：漢語大詞典出版社，一九九七年九月第一版），頁四九～九九；范鳳書，《中國私家藏書史》（鄭州：大象出版社，二〇〇一年七月第一版），頁一六八～一八七；以及本文所援引的史料。

註 釋

1. 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。
2. 范鳳書,《中國私家藏書史》,頁六六一~六七四;周少川等,〈古代私家藏書樓的構建與命名〉,《中國典籍與文化》,二〇〇〇年一期,頁三七~四三。
3. 明·計成著、陳植注釋,《園治注釋》(臺北:明文書局,一九八二年六月初版),卷一,〈立基·書房基〉,頁六七。
4. 清·戴殿泗,《風希堂文集》(《續修四庫全書》集部一四七一冊,上海:上海古籍出版社,一九九五年,據清道光八年九靈山房刻本影印),卷二,〈宋文憲全集序〉,頁五上~下:「始自潛溪徙浦江,得鄭氏藏書藏書八萬卷,居青蘿山中,日講明而切究之。」
5. 明·楊榮,《楊文敏公集》,卷九,〈白鶴山房記〉,頁一六下~一七下。
6. 明·唐順之,《唐荊川先生文集》(《叢書集成續編》第一四四冊,臺北:新文豐出版公司,一九八九年,據常州先哲遺書本排印),卷三,〈陳渡草堂二首〉,頁二下。
7. 明·林弼,《林登州遺集》,卷一七,〈龍岡書舍記〉,頁一三上~一四上。
8. 清·張廷玉等,《明史》(臺北:鼎文書局,一九七八年十月再版),卷二九八,〈隱逸·倪瓚傳〉,頁七六二四。
9. 明·方岳貢等,《崇禎·松江府志》(《日本藏中國罕見地方志叢刊》,北京:書目文獻出版社,一九九一年十月第一版,據明崇禎三年刻本影印),卷四六,〈宅第園林〉,頁二三上。
10. 陳冠至,《明代的江南藏書—五府藏書家的藏書活動與藏書生活》,頁二四七。
11. 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。
12. 明·徐渭,《徐文長逸稿》(北京:中華書局,一九五六年六月第一版),卷一九,〈借竹樓記〉,頁九九四。
13. 明·劉基,《劉基集》(杭州:浙江古籍出版社,一九九九年十二月第一版),卷三,〈友梅軒記〉,頁一〇〇~一〇一。
14. 明·江盈科,《江盈科集》(長沙:岳麓書社,一九九七年四月第一版),卷七,〈兩君子亭記〉,頁三六八~三六九。
15. 程勉中,《中國書院書齋》(重慶:重慶出版社,二〇〇二年四月第一版),頁一七九。
16. 清·全祖望,《全祖望集彙校集注》(上海:上海古籍出版社,二〇〇〇年七月第一版),《結埼亭集外編》,卷一七,〈天一閣碑目記〉,頁一〇七〇。
17. 清·鄧之誠,《骨董瑣記全編》(《文玩鑑賞叢書》,北京:北京出版社,一九九六年七月第一版),卷三,頁八九。
18. 明·蘇伯衡,《蘇平仲集》(《叢書集成新編》六七冊,臺北:新文豐出版公司,一九八五年元月,據《金華叢書》本排印),卷八,〈巽齋記〉,頁一九二~一九三。
19. 劉兆祐,《認識古籍版刻與藏書家》(臺北:臺灣書店,一九九七年六月初版),頁二一五。
20. 明·王禕,《王忠文公文集》(《北京圖書館古籍珍本叢刊》,北京:書目文獻出版社,一九八八年,據明嘉靖元年張齊刻本影印),卷九,〈寶硯齋記〉,頁三一下~三二下。
21. 清·許瑤光等,《光緒·嘉興府志》(《中國方志叢書》華中五三冊,臺北:成文出版社有限公司,

- 一九七〇年八月台一版，據清光緒五年刻本影印），卷五三，〈秀水文苑〉，頁三五上。
22. 《崇禎·松江府志》，卷四六，〈宅第園林〉，頁三四上。
23. 清·錢謙益，《列朝詩集小傳》（臺北：世界書局，一九八五年二月三版），〈丁集下·馮祭酒夢禎〉，頁六二〇～六二一。亦見於：《藏書紀事詩》，卷四，〈馮文昌研祥〉，頁三六三：「馮開之築室孤山之麓，家藏快雪時晴帖，名其堂曰快雪。」
24. 清·永瑤、紀昀等奉敕撰，《四庫全書總目提要》（臺北：臺灣商務印書館，一九八三年），卷一一三，〈子部二十三·藝術類二〉，頁一二下。
25. 明·李日華，《味水軒日記》（上海：上海遠東出版社，一九九六年十二月第一版），卷二，頁一三九。
26. 明·王行，《半軒集》（《景印文淵閣四庫全書》集部一二三一冊，臺北：臺灣商務印書館，一九八三年三月，據國立故宮博物院藏本影印），卷四，〈彝齋記〉，頁一下～二上。
27. 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，〈皆可園記〉，頁六一四。
28. 明·高攀龍，《高子遺書》（《乾坤正氣集》一七冊，臺北：環球書局，一九六六年九月，據清道光二十八年求是齋刊本景印），卷三，〈可樓記〉，頁二八上～下。
29. 明·楊士奇，《東里文集》（北京：中華書局，一九九八年七月第一版），卷二，〈樵雪齋記〉，頁二二。
30. 明·邵寶，《容春堂集》（《景印文淵閣四庫全書》集部一二五八冊，臺北：臺灣商務印書館，一九八三年），卷七，〈會通君傳〉，頁四〇上～四一下。
31. 《明史》，卷二八八，〈文苑四·張溥〉，頁七四〇四。
32. 明·宋訥，《西隱文》（《明人文集叢刊》，臺北：文海出版社，一九七〇年三月，據中央圖書館藏萬曆六年滑縣刊本影印），卷五，〈慎獨齋記〉，總頁二一三～二一五。
33. 明·林弼，《林登州遺集》，卷一七，〈退思齋記〉，頁一一上～一二上。
34. 唐·房玄齡等，《晉書》（臺北：鼎文書局，一九八〇年三月），卷六六，〈列傳·陶侃〉，頁一七七三。
35. 明·貝瓊，《清江貝先生文集》（《四部叢刊初編》二五〇冊，上海：上海書店，一九八九年二月，據上海涵芬樓借景烏程許氏藏明刊本重印），卷一五，〈運覽齋記〉，頁二下～三下。
36. 《劉基集》，卷三，〈大勇齋記〉，頁一二八～一二九。
37. 清·錢謙益，《牧齋有學集》（上海：上海古籍出版社，二〇〇三年八月第一版），卷二六，〈陶廬記〉，頁一〇〇九。
38. 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），卷四，〈曹溶潔躬〉，頁三五二。
39. 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。另見於：明·何良俊，《何翰林集》（《四庫全書存目叢書》集部一四二冊，臺南：莊嚴文化事業有限公司，一九九七年六月初版，據明嘉靖四十四年何氏香嚴精舍刻本影印），卷一五，〈四友齋記〉，頁六下。
40. 明·陶安，《陶學士先生文集》（《北京圖書館古籍珍本叢刊》，北京：書目文獻出版社，一九八八年，據明弘治十三年項經刻遞修本影印），卷一六，〈易齋記〉，頁一下～二下。

41. 《王忠文公文集》，卷九，〈尚友千古齋記〉，頁二八下～三〇上。
42. 明·張岱，《陶庵夢憶》（《筆記小說大觀》六編六冊，臺北：新興書局，一九八三年一月初版），卷二，〈梅花書屋〉，頁八下。
43. 明·歸有光，《歸震川集》（《中國學術名著》第三集一三冊，臺北：世界書局，一九六〇年八月），卷一五，〈杏花書屋記〉，頁二六下～二七上。
44. 清·張潮，《幽夢影》（臺南：漢風出版社，一九九二年一月初版），頁一〇三。
45. 明·衛泳輯，《枕中秘》（《四庫全書存目叢書》子部一五二冊，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），《讀書觀》，頁一上～下。
46. 明·祝世祿，《祝子小言》（《四庫全書存目叢書》，子部九〇冊，臺南：莊嚴文化事業有限公司，一九九五年九月初版），頁二一上～下。
47. 吳智和，《明清時代飲茶生活》（臺北：博遠出版有限公司，一九九〇年十月初版），頁一三八。
48. 江慶柏，〈圖書與明清蘇南社會〉，《中國典籍與文化》，一九九九年三期，頁四五～五一。
49. 張嘉昕，《明人的旅遊生活》（宜蘭：明史研究小組，二〇〇三年八月初版），頁一二六～一三四。
50. 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〉，頁一一上～下。
51. 明·張翀，《鶴樓集》（臺北：漢學研究中心景照明隆慶四年序刊本卷不明），〈讀書堂記〉，頁三下。
52. 明·黃奭，《黃玄龍先生小品》（《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，據清康熙刻本影印），〈尺牘上〉，頁四六上～下。
53. 枕中秘》，《書憲》，〈十一·護持〉，頁六上。
54. 《牧齋有學集》，卷二六，〈竹溪草堂記〉，頁一〇〇四。
55. 明·張岳，《小山類稿》（臺北：漢學研究中心景照明嘉靖三十九年序刊本），卷三，〈集山書屋敘〉，頁一三上～下。
56. 清·黃宗義編，《明文海》（《景印文淵閣四庫全書》一四五三～一四五八冊，臺北：臺灣商務印書館），卷三二七，高啓〈蜀山書舍記〉，頁一五上～下。
57. 明·黃綰，《久庵先生文選》（臺北：漢學研究中心景照明萬曆刊本），卷五，〈鍾石山房詩引〉，頁一一下～一二上。
58. 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，〈鶴溪書舍後記〉，頁三一。
59. 韓兆琦，《中國古代隱士》（臺北：臺灣商務印書館，一九九八年十二月初版），頁九六。
60. 明·錢琦，《錢臨江集》（臺北：漢學研究中心景照明萬曆三二年刊本），卷一一，〈八景堂記〉，頁二下～三上。
61. 清·戴名世，《戴名世集》（北京：中華書局，一九八六年二月第一版）卷一四，〈意園記〉，頁三八六。
62. 明·王宇，《烏衣集》（臺北：漢學研究中心景明天啓四年刊本），卷二，〈亦園問業序〉，頁三三下。
63. 吳智和，〈明人山水休閒生活〉，《漢學研究》，二〇〇卷一期，二〇〇二年六月，頁一〇一～一二九。
64. 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)，頁二三九。
65. 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），頁八一。
66. 明·文徵明，《文徵明集》（上海：上海古籍出版社，一九八七年十月第一版），卷三二，〈袁飛卿墓誌銘〉，頁七三八。
67. 明·黃仲昭，《未軒公文集》（臺北：漢學研究中心影照明嘉靖三十四年莆田黃氏家刊本），卷六，〈芝田菊隱序〉，頁三六下～三七上。
68. 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），卷一二，〈荷葉山房銷夏記〉，頁五四七。
69. 明·周履靖，《梅塢貽瓊》（《夷門廣牘》下冊，北京：書目文獻出版社，一九九〇年四月第一版，據明萬曆刻本影印），卷五，嚴從簡〈梅墟書屋記〉，頁二一下～二二下。
70. 明·游羽，《博物志補》（《四庫全書存目叢書》，子部二五一冊，臺南：莊嚴文化事業有限公司，一九九五年九月初版），補卷之下，頁四三上～下。
71. 明·陳謨，《海桑集》（《文淵閣四庫全書》一二三二冊，臺北：臺灣商務印書館），卷五，〈一蓬春雨軒序〉，頁一三上。
72. 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·栽花〉，頁七六上。
73. 《醉古堂劍掃》，卷一，頁一一、卷四，頁一一七。
74. 明·于孔兼，《山居稿》（臺北：漢學研究中心景照明萬曆四〇年序刊本），卷四，〈簡客部洪劬韋〉，頁二一上。
75. 明·袁仁，《一螺集》（臺北：漢學研究中心景照明萬曆二四年序刊本），卷一，〈家居八景賦〉，頁一上～下。
76. 《江盈科集》，卷七，〈兩君子亭記〉，頁三六九。
77. 明·王光美，《松鶴齋草》（臺北：漢學研究中心景照明刊本），吳光翰〈松鶴齋草序〉，頁一上。
78. 明·章懋，《楓山章先生集》（《百部叢書集成·金華叢書》，臺北：藝文印書館，一九六八年），卷五，〈逸軒處士周君墓誌銘〉，頁二一下。
79. 明·李培等，《萬曆·秀水縣志》（《中國方志叢書》華中五七冊，臺北：成文出版社，一九七〇年八月台一版，據明萬曆二十四年修民國十四年鉛字重刻本影印），卷六，〈人物·隱逸〉，頁三五上。
80. 明·薛應旂等，《嘉靖·浙江通志》（《天一閣藏明代方志選刊續編》二六冊，上海：上海書店，一九九〇年十二月第一版，據明嘉靖刻本影印），卷一七八，〈人物六·文苑一〉，頁三一〇五。
81. 《文徵明集》，補遺卷三二，〈吏部郎中西原先生薛君墓碑銘〉，頁一五七〇。
82. 明·焦竑，《澹園集》（北京：中華書局，一九九九年五月第一版），卷三三，〈陝西按察司副使霓川沈先生行狀〉，頁五三九。
83. 明·過庭訓，《明分省人物考》（《明代傳記叢刊》一三一冊，臺北：明文書局，一九九一年十月初版），卷四五，〈沈啓原〉，頁二三上。
84. 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。

85. 《容春堂集》，卷四，〈明故光祿寺署丞進階文林郎華君墓誌銘〉，頁一三上。
86. 《雪菴清史》，卷三，〈清課·栽花〉，頁七八下。
87. 明·屠隆，《娑羅館清言》（《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），頁一七。
88. 朱倩如，《明人的居家生活》（宜蘭：明史研究小組，二〇〇三年八月初版），頁一四〇～一四四。
89. 《劉基集》，卷三，〈清齋記〉，頁一二七。
90. 明·陸深，《陸文裕公行遠集》（《四庫全書存目叢書》集部五九冊，臺南：莊嚴文化事業有限公司，一九九七年六月初版，據明陸起龍刻清康熙六十一年陸瀛齡補修本影印），卷四，〈綠雨樓記〉，頁八下。
91. 明·汪道昆，《太函集》（《四庫全書存目叢書》集部一一七冊，臺南：莊嚴文化事業有限公司，一九九七年六月初版，據明萬曆刻本影印），卷四七，〈明故徵仕郎判忻州高季公墓志銘〉，頁一六下～一七上。
92. 明·徐渭輯，《刻徐文長先生秘集》（《四庫全書存目叢書》，子部一二九冊，臺南：莊嚴文化事業有限公司，一九九五年九月初版，據天津圖書館藏明天啓刻本影印），卷一一，〈致品·齋〉，頁一三上。
93. 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，〈寧獻王權〉，頁一〇。
94. 明·高濂，《遵生八箋校注》，卷七，〈起居安樂箋上·居室安處條·高子書齋說〉，頁二二六。
95. 清·李漁，《閒情偶寄》（臺北：長安出版社，一九七五年九月台一版），一九七九年九月台三版，卷九，〈居室部〉，頁一九八。
96. 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。
97. 《明史》，卷一二八，〈列傳·章溢〉，頁三七八九～三七九〇。
98. 《劉基集》，卷三，〈苦齋記〉，頁一二五～一二六。
99. 《歸震川集》，卷一七，〈項脊軒志〉，頁二二八。
100. 《劉基集》，卷三，〈裕軒記〉，頁一一五。
101. 王明洪，〈明清時期的書齋文化〉，頁五六。
102. 李日華，《六研齋三筆》（《四庫全書珍本七集》第四四集，臺北：臺灣商務印書館，一九七七年），卷四，頁六上。
103. 《陸文裕公行遠集》，卷四，〈綠雨樓記〉，頁八下。
104. 明·徐，〈《龍峰集》〉（臺北：國家圖書館藏明天啓乙丑南居益福建刊本），〈壽徐興公先生六十一序〉，頁一四上～一五上。
105. 清·葉德輝，《書林清話》（臺北：文史哲出版社，一九七三年十二月初版），卷八，〈明華堅之世家〉，頁九上。
106. 明·祁承，〈《澹生堂藏書約》〉（《叢書集成新編》二冊，臺北：新文豐出版公司，一九八五年，據知不足齋叢書本影印），頁六。
107. 明·萬士和，《萬文恭公摘集》（《四庫全書存目叢書》集部一〇九冊，臺南：莊嚴文化事業有限公司，一九九七年六月初版，據明萬曆二十年萬氏素履齋刻本影印），卷一〇，〈分諸子書目〉，

頁四八下。

108. 清·丁申,《武林藏書錄》(《中國目錄學名著》第一輯,臺北:世界書局,一九八〇年十月四版),卷中,〈尊德堂〉,頁四一。
- 109.《明文海》,卷三二九,解縉〈時敏齋記〉,頁一一上~下。
110. 明·孫作,《滄螺集》(《常州先哲遺書》,臺北:藝文印書館,一九七一年十月初版,據清光緒盛氏刻本影印),補遺,〈太古軒記〉,頁二上。
- 111.《江盈科集》,卷七,〈契蘭軒記〉,頁三三六。
- 112.《珂雪齋集》,卷九,〈壽懿所沈翁七十序〉,頁四四一。
113. 明·高濂,《山齋志》(《廣百川學海》本,臺北:新興書局,一九七〇年七月初版),〈書齋〉,頁二一五五。
114. 清·李衛等,《光緒·浙江通志》(上海:商務印書館,一九三四年十月再版,據清光緒二十五年重刻本影印),卷一七九,〈人物六·文苑二〉,頁三一八。
115. 明·馮夢禎,《快雪堂集》(《四庫全書存目叢書》集部一六四冊,臺南:莊嚴文化事業有限公司,一九九七年六月初版,據明萬曆四十四年黃汝亨朱之蕃等刻本影印),卷四八,〈戊子〉,頁四〇上、二二下。
116. 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),卷二〇,〈書僕書傭〉,頁四九八。
117. 明·洪朝選,《洪芳洲公文集》(臺北:洪福增重印,一九八九年十一月),《洪芳洲先生摘稿》,卷二,〈潛心堂記〉,頁五〇上。
118. 明·黃訓,《黃潭先生文集》(臺北:中央研究院藏明嘉靖三十八年新安黃氏刊本),卷七,〈書架銘〉,頁一下。
- 119.《藏書紀事詩》,卷四,〈周亮工元亮〉,頁三五五。
120. 明·何孟春,《餘冬序錄》(臺北:國家圖書館藏明萬曆間衡州府推官黃齊賢等重刊本),卷二,頁六上。
121. 暴鴻昌,〈明清時代書齋文化散論〉,《齊魯學刊》,一九九二年二期,頁一〇〇。
- 122.《藏書紀事詩》,卷二,〈史鑑明古〉,頁一二四。
123. 費元祿,《采館清課》(《寶顏堂秘笈》本,臺北:藝文印書館,一九六五年),卷上,頁二六下~二七上。
124. 明·王世貞,《弇州山人續稿》(《明人文集叢刊》,臺北:文海出版社,一九七〇年版),卷六三,〈二酉山房記〉,頁二三下~二四上。
- 125.《遵生八箋校注》,卷七,〈起居安樂箋上·居室安處條·高子書齋說〉,頁二二六。
126. 明·何喬新,《椒邱文集》(《景印文淵閣四庫全書》集部一二四九冊,臺北:臺灣商務印書館,一九八三年,據國立故宮博物院藏本影印),卷二三,〈雙松書屋記〉,頁一六上。
- 127.《牧齋有學集》,卷一六,〈高玄期景玄堂集序〉,頁七四八。
128. 明·沈德符,《萬曆野獲編》(北京:中華書局,一九九七年十一月第一版),卷二六,〈好事家〉,頁六五四。

The Names, Surroundings, and Furnishings of the Reading Rooms of Scholars in the Ming Dynasty

Lu Yun-Tsai

Abstract

Giving a name for the reading room is a cultural behavior of the scholars for centuries. The name have specific meanings such as encouragement or emotional expression. Although the purposes are various, it reflects the ambitions and ideals which the scholar desired. The substance is to get pleasure and knowledge from the reading room which the scholars do cultural activities as reading, discussing, appreciating, and writing. This text discovered the scholars' lives in the reading rooms in the Ming Dynasty with five parts, including Introduction, Naming the Reading Room, The Environment of The Reading Room, The Furnishings in the Reading Room, and Conclusion.

It is because the clerisy-narcissism that made the ancient Chinese scholars uphold elegance. It also reflects on things around them. The name of the rooms and buildings shows one's ideals and personality whether a luxury hall or a simple room. It also created a cultural place have special charms. The text discovered the origin of the reading room's name and environment. By doning so, we found out the personalities and ambitions of the scholars in the Ming Dynasty. Then we saw the thoughts and emotions by the arrangement of the books, paintings, toys, and furniture.

In sum, the name of the reading room express the owner's feelings, living pleasures, great ambitions, and sometimes dignity stand aloof from the worldly affairs. Not only well-rounded reading lives, but also enlightened students nowadays. It is culture, researching on the reading lives is to find out not only the historical origins but also the ancient Chinese human spirits. It is a topic that deserve to be discussed.

Key words : Ming Dynasty, Scholar, Reading Room, Life, Studying, Decoration, Environment.

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

摘 要

大學校園的文化生活常決定大學的風格，一個擁有豐富校園記憶與意義的文化活動，對於校園文化的發展是深刻而重要的。然而大學校園中設立「藝文中心」，對整個校園文化的發展，具有何價值？面對國內各大學紛紛設置藝文中心現象，是否誠如 D. Throsby 所言是一種文化驅動力？據此背景，本文研究目的為：(1) 從「文化價值」的觀點剖析大學藝文中心的文化特徵；(2) 探討大學藝文中心的文化價值可運用何種方式進行評析；(3) 從個案資料中建構大學藝文中心創造校園文化的核心內涵。並採用「文獻分析」和「個案研究」法進行，最後歸納以下結論：(1) 大學藝文中心於大學校園中可以創造美學、精神、社會、歷史、象徵、真實等文化特徵；(2) 大學藝文中心的文化價值可運用「條件評價法」和「文化資本」兩種觀點進行分析；(3) 大學藝文中心建構校園文化價值的核心內涵包括物質、制度、心理等三種文化。

關鍵字：大學藝文中心、文化價值、文化資本、校園文化

壹、研究動機與目的

一、研究動機

哈佛大學的教授 C. Steinitz 曾說：「當一個城市或建築的形式很突出，卻無法連結到有意義的社會性活動（significant social activities）時，人們的意向認知仍是偏低的」（引自陳朝興，1999）；S. Kaplan 認為「人是環境資訊的處理器（humans as processors of information）」，因此人處在何處就必須學習接受地方的任何訊息，都市、城鎮如此，校園亦是如此，其中更包含聽覺、視覺、觸覺、味覺、嗅覺與感覺（引自楊公俠，2005）；前加州大學校長 C. Kerr 則給今日美國大學一個新的稱呼，即「綜合大學（multiversity）」，他認為現今大學的性格已不是「大學（university）」一字所能表達了，今日的大學是一個多元體，並具有高度的多樣性（引自楊公俠，2005）；而德國哲學家 K. Jasper 於《大學理念（The Idea of University）》一書中亦提及大學必須有三個要素，一是學術之教學，二是科學與學術性研究，三為創造性之文化生活，三者密不可分（引自張譽騰，1996）。從上述眾多學者的詮釋不難發現，一個校園即使擁有巨觀的建築，但欠缺有意義的社會性活動，學生的人文認知仍是很茫然；再者校園是個具有生命的有機體，不只是個體形貌隨著校園變化，生活於其中的學生、教職員工，其內涵精神更會隨著時間、空間、人際互動不停地轉化；然而大學除教學與研究之外，更應如 Jasper 所主張，營造一個「創造性的文化生活」，因為一流的大學，都具有一種特殊的文化生活，皆是在知性生活之外，創造其感性的校園文化。

文化生活常決定大學的風格，影響學生的氣質品行，也因此研究者認為一個擁有豐富校園記憶與具有文化意義的活動，對於一個校園文化的發展是深刻而重要的。岳慶平（2002）即認為，一流的大學通常擁有一流的校園文化，無形的文化氛圍或有形的標誌性建築，都是一種文化載體，無聲地傳遞著各種文化資訊。而從校園文化的面向來看，「大學博物館（University Museum）」、「大學藝文中心（University Art Center）」可稱得上是大學校園文化發展的指標，這些藝文中心，藉由多元的展示內容，使參訪者在最短的時間內瞭解一個學校的文化特色。許多國外著名的大學皆成立主題性大學博物館，一方面彰顯大學的學術成就，另一方面則可以達到服務社會的功能，提昇大學的公共性；例如英國牛津大學的 Ashmolean 博物館、日本東京藝術大學的博物館等等，皆是大學博物館典範的代表；再者國際博物館協會「International Council of Museums，簡稱 ICOM」，則設置有大學博物館與收藏（University Museum and Collection，簡稱 UMAC）的國際分會組織，在 UMAC 資料庫下登錄的各國大學博物館數量則達兩千四百多家（UMAC, 2008）；而英國亦設有大學博物館群組織（University Museums Group，簡稱 UMG），該組織的設立即體認到英國大學博物館和大學畫廊日益增加，目前在英國大約有一百多個大學博物館，除了提供教學和研究之外，都具有社會公眾性，該組織並認為在二十世紀，這些大學博物館都將成為國際性卓越的公共文化資源（UMG, 2008）。綜合上述可發現，今日大學發展重點不僅著眼於學術成果，更重要的是校園文化的形塑，並希望透過大學博物館/大學藝文中心的平台，將校園文化資產當成一種公共財和社會大眾交流與分享。

學者 D. Throsby 認為，經濟的驅動力（impulse）是個人主義的（individualistic），而文

化的驅動力是集體的（collective）（引自張維倫譯，2003）；因為藝術的消費通常是一種集體的活動，群體的經驗超越了個別的消費者，文化驅動力能表現出群體的信仰、渴望及認同（引自張維倫譯，2003）。而目前國內的大學校園中，設置「藝文中心」、「博物館」者，亦已形成一股風潮，有的以「博物館」、「美術館」稱之，有的則以「藝術中心」、「藝文中心」稱之；這些名稱雖異，而其型態也有大小、格局之諸多差別，但就其功能而言，都是一種「類博物館（Quasi-Museum）」或「擬博物館」的型態。而大學藝文中心的數量，幾乎從1988年至今，每年平均增設3-4個，現今數量約有80幾所（王芸三，2006）；其增加的數量與速度令人驚訝，為何在短短數年間國內大學博物館／大學藝文中心有如此數字的成長，此種現象亦令研究者感到疑惑，大學作為一個知識的殿堂，校園中設立「大學博物館／大學藝文中心」的組織，對整個校園文化的發展，有何實質效益？此現象是否誠如Throsby所言是一種文化驅動力？因此本研究在文獻部分將從「文化價值」的觀點，論述大學藝文中心發展與生成的意義，並從「文化資本」與「條件評價法」兩個角度詮釋大學藝文中心的文化價值；繼而透過個案研究，以親身訪談、實地觀察的方式瞭解美國俄亥俄州立大學（The Ohio State University）的Wexner藝文中心（Wexner Center for the Arts）和國內交通大學藝文中心，並從兩個個案研究中，剖析出大學藝文中心在校園文化中所存在的核心價值與內涵。

二、研究目的

根據上述的背景緣由，本文的研究目的如下：

- （一）從「文化價值」的觀點剖析大學藝文中心的文化特徵；
- （二）探討大學藝文中心的文化價值可運用何種方式進行評析；
- （三）從個案資料中建構大學藝文中心創造校園文化的核心內涵；

三、研究限制與範圍

礙於各校「大學博物館／大學藝文中心」的發展名稱不同，各校所挹注經費的多寡亦影響其規模發展，因此本文以「類博物館」的定義來詮釋「大學博物館／大學藝文中心」¹；所以文中所出現的相關文獻，有固定用詞時則以「大學博物館」或「大學藝文中心」分開稱之，而論述整體性的概念時則以「大學博物館／大學藝文中心」稱之，但個案研究部分，則距焦於以「大學藝文中心」稱呼者為對象研究。

再者本研究屬於質性研究，在個案選取上，礙於人力與時間的限制，僅挑選美國俄亥俄州立大學（The Ohio State University）的Wexner藝文中心（Wexner Center for the Arts），和國內的國立交通大學（以下簡稱交大）藝文中心為研究對象，希望透過「深描」與「內容分析」的方式，了解兩個個案在大學校園文化中所創造的文化特徵與文化價值。

貳、從「文化價值」的觀點論大學藝文中心

一、何謂「文化價值」

「文化 (culture)」這個字有多種不同的詮釋，國內外學者均有不同的定義；C. Mercer (1995) 指出：文化通常代表兩個涵意：一指智識與藝術的活動，其二泛指所有生活的一切，無論是物質或是精神向度；Mercer 將「文化」分為狹義的「智識與藝術活動」，以及廣義的「整體生活型態」兩種，兩者相輔相成。而一般所指稱之「價值 (value)」概念是所有經濟行為的起因與動機 (Towse, 1997)，但從另一個角度觀之，文化領域其實也充斥著「價值」概念，因為在經濟範疇中，「價值」與效用、實惠、價格、個人或市場的價值評估有關，但在文化範疇中，「價值」則存在於文化現象的某些屬性中 (Towse, 1997)，所以當一般人思考文化的多重定義時，其實就是思考文化的價值。

文化價值的思考不僅限於價值本身，也包括：估計、歸因、修正和確認 (Klamer, 1996)；文化領域中的價值來源與經濟領域不同，文化價值強調文化的普遍、超越、客觀及絕對的特質 (Connor, 1992)；文化價值是多樣的 (various) 且多變的 (variable)，我們不能用單一領域來理解 (Klamer, 1996)；再者其評價方法是從文化論述裡產生，無法依據單一量化或質化的標準來估算我們所關心的現象 (Connor, 1992)。學者 Throsby 並針對文化價值的特徵 (視表一)、評估方法 (視圖一) 作如下論述 (以下部分資料整理自張維倫譯，2003)：

(一) 文化價值的特徵

1. 美學價值 (aesthetic value)

美學價值意指作品的美、和諧、形象及其他相關美學的特徵。例如羅浮宮的蒙娜麗莎的微笑、米羅的維納斯；故宮博物館的翠玉白菜、清明上河圖…等等藝術品皆具有極高的美學價值。

2. 精神價值 (spiritual value)

精神價值所傳達的意義包括理解、啟蒙及洞察力，意指信仰、種族、社群所擁有獨特的文化意義。例如雅美族的船祭、客家族群的擂茶、閩南族群的中元普渡等等活動，都是該族群歷代傳承的文化活動，對該族群而言皆具有其文化精神象徵。

3. 社會價值 (social value)

社會價值意指一種與別人聯繫的感覺，它有助於我們理解社會的本質與認同感。例如在二十世紀後大家普遍接受抽象繪畫，這是因為時空條件的差異所造成對藝術的認知不同，而現今科技結合藝術亦已成為一股創作思潮，這則是一種社會價值。

4. 歷史價值 (historical value)

歷史價值意指與歷史的關聯性，是否可以反映當時的生活條件，或具有何種承先啟後的意義。例如現今許多閒置空間被再活化，最主要是這些文化建物皆能反應某一時代的生活，因此透過建物保存或修復，可以還原當時的歷史價值。

5. 象徵價值 (symbolic value)

象徵價值意指作品本身的意義以及傳遞的訊息。例如歷史上雋永留長的故事或音樂，貝多芬、莫札特的音樂總是令人回味再三，羅密歐與茱麗葉的故事，亦為愛情世界所歌頌，這些作品的價值即是一種象徵價值，其價值並不會隨著時代的更迭而消失。

6. 真實價值 (authenticity value)

真實價值意指作品真正的、原創的及獨一無二的價值性，作品本身具有可驗證的價值。例如藝術作品的原作總是比複製品來得有價值，因為其獨一性常具有不可取代性。

表一：文化價值的特徵

美學價值	指作品的美、和諧、形象及其他相關美學的特徵
精神價值	指信仰、種族、社群所擁有獨特的文化意義
社會價值	指一種與別人聯繫的感覺，是一種共同的社會認同感
歷史價值	指與歷史的關聯性，或具有何種承先啟後的意義
象徵價值	指作品本身的意義以及傳遞的訊息
真實價值	指作品真正、原創及獨一無二的價值性

資料來源：(本研究整理自 Throsby, 張維倫譯, 2003)

(二) 文化價值的評估方法

1. 關係圖 (mapping)

對研究對象進行簡單的脈絡分析 (contextual analysis)，包含物理、地理、社會、人類學及其他類別的關係圖，以建立一個全面性架構，反映文化價值裡每一種成分中的評價。關係圖的建立有助於釐清各種價值觀，以及每一個脈絡不同的位置與互動關係。

2. 深描 (thick description)

深描是一種解釋方法，用來描述文化對象、環境或過程，使難以理解的現象合理化，並讓我們對行為的背景與意義更加了解。一般人類學的田野調查即屬此類，研究者必須長時間居住於某一個環境，繼而透過長期的觀察與互動提出仔細的描述。

3. 態度分析 (attitudinal analysis)

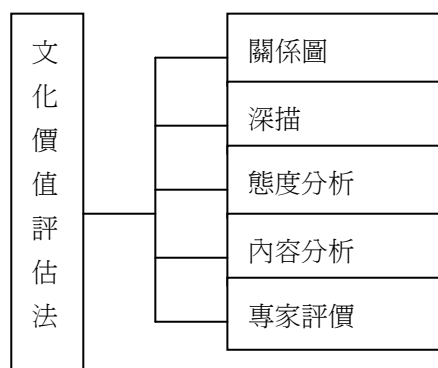
態度分析是一種方法，例如社會調查方法、心理測量法等等，這些方法常用於評估社會及精神方面的文化價值。此部分常見的調查方式是量化或質化的研究，量化的部分是透過問卷調查，質化的方式則可以透過訪談或觀察。

4. 內容分析 (content analysis)

這種方法在於意義的確認與描述，適合解釋象徵價值的各種估量。此部分最常見於對圖片或文字的分析、對現況的陳述，繼而透過交叉分析的方式，找出共通的關鍵概念。

5. 專家評價 (expert appraisal)

利用專門知識來進行評價，例如特別的技術、訓練和經驗能使評價更為完善。一般而言是邀請相關領域的專家或學者，針對某一研究現象，提出其專業的見解。



圖一：文化價值的評估方法

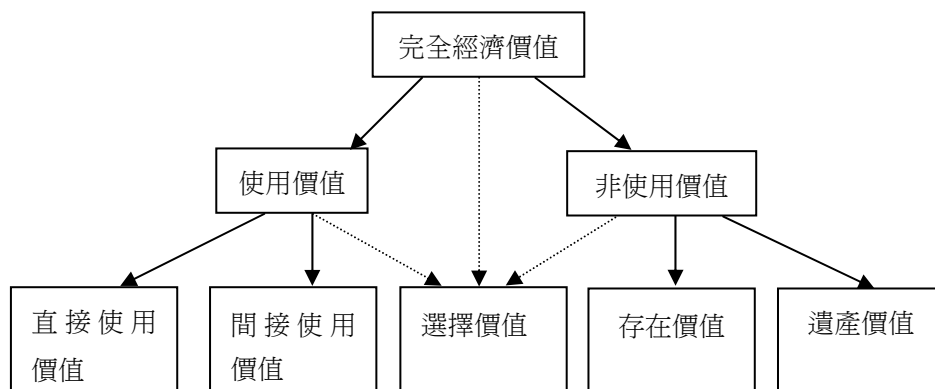
(資料來源：本研究改編自 Throsby，張維倫譯，2003)

二、從「條件評價法」、「文化資本」談藝文中心的「文化價值」

(一) 何謂「條件評價法」、「文化資本」

1. 條件評價法

藝文活動有沒有價值？在文化經濟學中，有所謂「條件評價法 (Contingent Valuation Method, 簡稱 CVM)」來推估藝術活動的價值 (楊靜姍, 2006)；藝文活動的經濟價值是一種「完全經濟價值 (total economic values)」包括了「使用價值 (use values)」和「非使用價值 (non-use values)」(Dziegielewska, 2007)；「使用價值」是指直接或間接運用到各項藝文資源，並從中獲得收穫，例如參與了學校藝文中心所舉行的一場展演活動，從中獲得知性與感性的成長；而「非使用價值」則包括「存在價值 (existence values)」、「遺產價值 (bequest values)」；「存在價值」是指即使學校學生不出席任何的藝文活動，但全校學生還是會因為文化藝術的存在而受益；「遺產價值」是指學校學生雖然不參與任何的藝文活動，但這些文化資產仍會留存於學校，歷歷代代的學生一樣會因藝術文化的傳承而受益；而介於「使用價值」和「非使用價值」之間則為「選擇價值 (option values)」，「選擇價值」則是指雖然目前學生並沒有直接參與藝文活動，但只要大學中存有藝文中心，未來學生願意參與仍有機會運用到藝文中心的各項資源。簡單而言其公式如下 (視圖二)：



圖二：完全經濟價值架構圖

(資料來源：Dziegielewska, 2007:2)

說明：完全經濟價值＝使用價值＋非使用價值

非使用價值＝選擇價值＋遺產價值＋存在價值

2. 文化資本

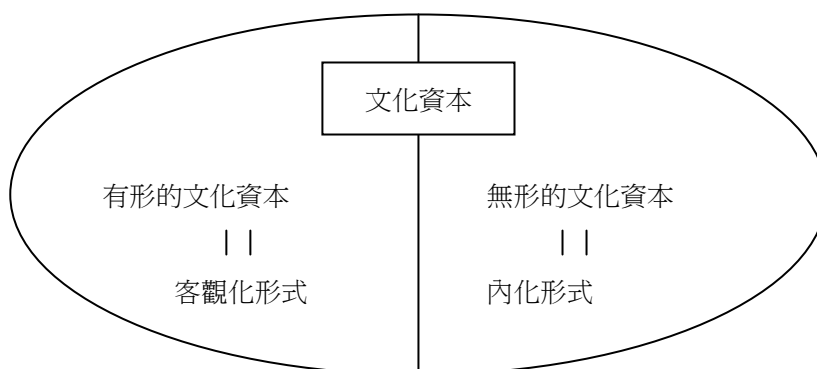
P. Bourdieu 曾將經濟範疇的「資本 (capital)」概念延伸應用到社會學的領域，他將資本分成四種形式，包括經濟資本、文化資本、社會資本以及象徵資本 (高宜揚，2002)；而其中「文化資本」係指語言、意義、思考、行為模式、價值與秉性，具有語言學、風格學與知識等特質 (Bourdieu & Wacquant, 1992)；S. B. Frey (2000) 則認為文化資本是一種資產，它除了擁有經濟價值外，還如同其他種類的資本一樣，分別有存量 (stocks) 與流量 (flows) 的概念。Throsby 則認為文化資本與其他資本最大的不同點，在於它除了經濟價值之外，還能產生文化價值 (引自張維倫譯，2003)；換言之，文化資本與經濟資本最大的不同，在於前者同時擁有文化價值及經濟價值，而後者只擁有了經濟價值。

Bourdieu (1984:53-80) 認為文化資本以下列三種形式出現：(1) 內化形式 (embodied state)，例如一個人的品味、舉止風範等等；(2) 客觀化形式 (objectified state)，例如一個人的文化消費，包括文化財的累積、各種名畫的收藏，參與各種文化活動等等；(3) 制度化形式 (institutionalized state)，意指社會性認可，例如文憑或證書等等。

Throsby 則認為文化資本有如下兩種形式 (引自張維倫譯，2003:57)：(1) 有形的 (tangible) 文化資本：其外在特徵與實質資本 (physical capital) 很相似，就如同實質資本一樣，擁有可衡量的資金價值，例如建築物、藝術品等等樣式；(2) 無形的 (intangible) 文化資本：這是一種心智 (intellectual) 資本，以群體共有的觀念、習慣、信仰及價值的形式而存在，例如具公共財特性的音樂、語言、民俗、節慶、信仰等等。

根據上述兩位學者對文化資本形式的定義，研究者認為有異曲同工之趨，Bourdieu 是從「個人」的角度來論述，Throsby 則是從「群體」的角度來分析，其相關性如圖 (視圖三)。

然而從本研究的角度觀之，研究者認為運用 Throsby 的分類，不但能涵括 Bourdieu 文化資本的定義，更能詮釋本文的論述。因為一所大學校園中設立藝文中心，此中心的建築、藝術品，是 Bourdieu 所言的「客觀化形式」，也就是一種有形的文化資本，可以產生物質上的利益；而中心逐年逐月所舉辦的各種藝文活動，帶給校內師生甚至周邊社區民眾，則是一種非物質上的利益，具有更廣泛公共財的效益，對個人而言會產生 Bourdieu 所言的「內化形式」，亦能提昇大眾的藝文生活水平，這是一種無形的文化資本。



圖三：Bourdieu 文化資本定義與 Throsby 文化資本定義的關係

(二) 從「條件評價法」、「文化資本」概念解讀大學藝文中心的文化價值

從「條件評價法」來評估大學藝文中心，可以發現其實藝術活動本身會產生有形與無形的「外部效益 (external benefits)」，例如認同、聲望、教育貢獻、提昇社會層次…等等 (Heilbrun & Gray, 2001)；以日本建築師安藤忠雄將在台灣打造全球首見的大學美術館--「亞洲大學藝術館」(自由時報, 2008)，以及國立台灣藝術大學成立台灣首座綜合性大學博物館「Our Museum」(聯合報, 2008)所帶來的媒體效應，可以發現這些都是一種「外部效益」，對一所大學的聲望、文化水平都有某種程度的助益；再者藝術活動會帶給整個社會環境有「積極外在效果 (positive external effect)」，這些外在的效益誠如上述文獻所探討的「非使用者利益 (non-user benefits)」，因為受益者是全部的大眾，包括了不參與特定文化活動的人 (Frey, 2003)。因而若從「條件評價法」的觀點來剖析大學藝文中心的存在，對眾多師生而言是具有「選擇」、「遺產」、「存在」等三種價值。

再者一個人的文化資本會長期鑲嵌於身心深處，體現出一個人的性情氣質 (embodied state)，或者被物化於人類的文化活動、文化物品當中 (objectified state)，或隱含於社會制度當中 (institutionalized state) (Bourdieu, 1984)；所以研究者認為目前各大學校園中所設置的藝文中心，事實上不僅是創造校園的文化資本，也是累積個人的文化資本量，因為大學藝文中心可以透過教育深化藝術的學習，這不但有助於文化內涵的提升，亦可從一般校園生活中創造文化實踐的空間。

整而言之，當藝術文化的氛圍，被創造在一個環境時，其實不論學生是否參與，藝術都有其存在、聲望、教育、傳承等「非經濟價值」；換言之，設有大學藝文中心之學校，顯然其文化資本會逐年提升，因為不論學生是否參與，潛移默化中，都會透過時間的累進，

逐漸地累積有形和無形兼具的文化資本。

三、大學藝文中心創造高等教育校園的文化價值

黃友玖（2000）認為現存台灣各地的大學藝文中心，等於讓政府直接在每個城市中多了一個文化藝術中心；簡茂發（2002）則認為這些大學藝文中心都是國家級博物館之外的另一展演管道，在大學校園與社區之中，扮演著藝術催化者的角色。美國 1996 年出版的《大學博物館與畫廊指南（University and College Museums, Galleries, and Related Facilities, A Descriptive Directory）》書中，亦曾明白指出，大學校園中有沒有設立美術館，已經成為大學卓越與否的指標之一（Danilov, 1996）。從上述的論述可以發現，大學對社會而言，是一個文化創造者的角色，除學術研究之外，更重要的使命即是文化生活的營造；以下則從「校園文化環境營造」角度，論述大學藝文中心如何創造校園的文化認同：

（一）校園文化環境的營造

R. P. Dober（1992）曾在《校園設計（Campus Design）》書中提及，校園意象由「場所營造（Place-making）」和「場所賦意（Place-meaning）」的元素組成；場所營造為外在特徵，場所賦意則為內在涵蘊；黃世孟、陳郁婷（2006）則強調校園場所設計必須兼顧「場所營造」與「場所意義」；意指在場所營造的過程中，除了形塑外在的硬體空間之外，更應該賦予場所意涵，創造富有意義的空間；並透過事件（Event）、談話（Talking）或故事（Story）等等元素，創造具有價值、內涵與永續性的大學校園文化空間（黃世孟、陳郁婷，2006）。

而何謂大學的校園文化呢？何鏡堂等（2002）指出，是「物質、制度與心理三種文化融匯而成」；所謂「物質文化」就是「大學校園的建築環境景觀、設施及整體印象」等空間實體；「制度文化」的理念，就是大學的制度規章，可落實大學教育理念與目標；而「心理文化」是大學主體成員的價值觀，是大學成員行為與生活方式的動力，也是大學發展的重要基礎。因而若從「物質、制度、心理」三種文化來論述大學藝文中心的角色，研究者認為有如下三點貢獻：

1、物質文化：物質文化指的是一種實體的空間；Frey 認為藝術與文化機構常被非使用者歸納為具有正面積極的聲望價值（引自蔡宜真、林秀玲譯，2003）；因而一個有特色的大學藝文中心，其屬性與特質，往往可以營造美感校園與文化氛圍，除了其建築可以發展為學校重要的地標之外，最重要的是可以成為一所學校的人文精神象徵。

2、制度文化：制度文化指的是一種理念與目標；Frey 認為藝術除了具有「選擇價值」、「存在價值」、「遺產價值」之外，還包括「聲望價值」和「教育價值」（引自蔡宜真、林秀玲譯，2003）；其中「教育價值」就是一種高等教育的責任，現今大學的校園訴求無牆校園，最主要是感受到大學與社區的關係，因此透過大學藝文中心的各項藝文活動，所創造的是一種文化資源共享的理念。

3、心理文化：心理文化指的是大學主體成員的價值觀；Frey 指出藝術活動會為社會帶來實質的貢獻，最積極的影響則是個人美感的提升與創造（引自蔡宜真、林秀玲譯，2003）。然而大學藝文中心作為一所高等教育的藝文機構，其實就是散播美感的種子，其文化散播的範圍並不侷限於校園，其所營造出的文化氛圍會潛移默化地影響參與的民眾。

一所大學校園不僅需要「場所營造」更需要「場所意義」，而大學藝文中心正是「場所意義」的創造者與賦予者；而且具體從「物質文化、制度文化、心理文化」三個面向逐一累積大學校園的文化資源，進而創造該校特有的校園文化環境。

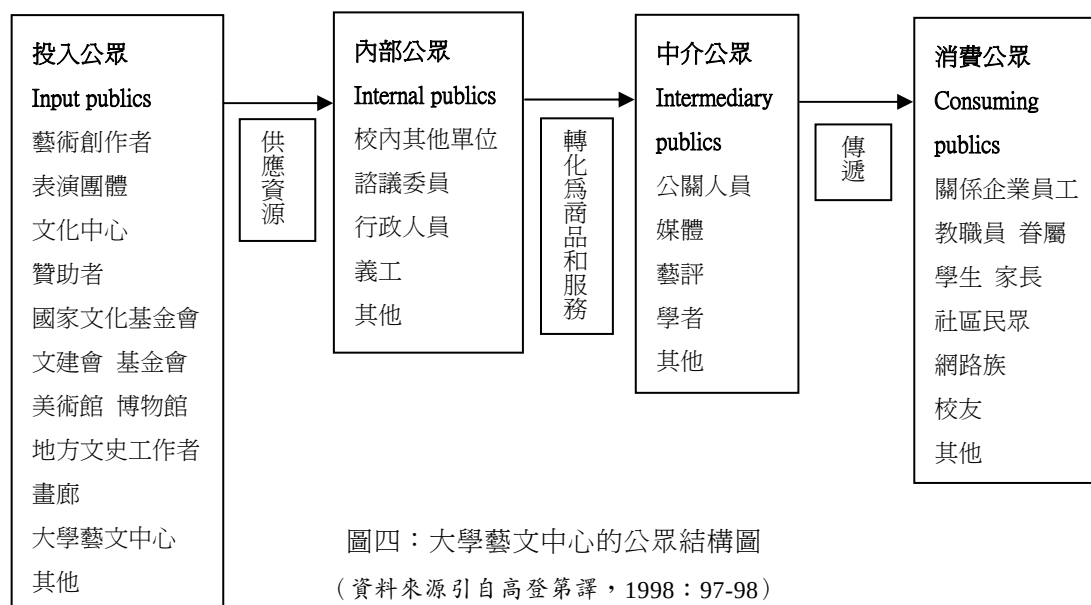
(二) 大學藝文中心促發文化認同

學者 J. Petitdemange 曾提及，文化認同可分成三個領域，分別為發展 (development)、表現 (expression) 和採證 (evidence) (引自羅秀芝譯，2003)；文化認同是由習俗、價值觀、傳統、態度、信仰和溝通方式等無形的事物中被發展 (developed) 出來，並且透過藝術、文學、設計、正式與非正式的溝通系統來表達 (express)，同時藉由物質環境，如建築物、景觀而獲得證明 (evidenced) (引自羅秀芝譯，2003)。校園中的文化認同、文化消費習慣，一般而言即包括了有形的物質環境和無形的精神環境；「校園文化」不論是意識上的認同或習慣性的文化消費，都將建構出學校成員共有的信仰、期望、信念、行為模式與價值觀，且足以影響學校外在效能的一種內在表現。

藝術活動在文化發展中有其重要角色，憑藉著表演藝術、文學、設計、傳播與繪畫等活動，提供了發展、表達和呈現文化認同的方式。舉例而言，一個校園能藉由舉辦藝術相關活動，而提高自身文化認同，例如成功大學藝文中心的「藝文季」活動 (成功大學，2008)、中山大學藝文中心的「陽光藝術季」活動 (中山大學，2008)，都是該校重要的文藝季活動，兩者皆已醞釀成藝術節慶活動，於校園和社區中發展成一股重要的藝文潮流；再者隨著社區意識的推展、大學角色的改變，許多大學藝文中心努力朝向整合地方藝術資源，共同推展校園與社區的文化發展，例如：元智大學人文藝術中心，從 1997 年開始與福特六和汽車公司合作一整年的系列活動，以「共築社區人文藝術生活」為目標 (元智大學，2007)；清華大學自 1994 年起則將藝文中心定位為「學校及附近社區之藝文中心」(清華大學，2007) …等等；在社區意識鮮明的現今，大學藝文中心與社區互動頻繁，許多大學藝文中心儼然成為地方最重要的藝文中心 (林維格，2000)。

若以學者 P. Kotler & J. Scheff 之非營利機構組織，來分析大學藝文中心的公眾結構 (視圖四) (引自高登第譯，1998)，不難發現大學的藝文中心與美術館、博物館一樣，都是屬於藝術資源的「投入公眾」(input publics)，其中透過「轉化」和「傳遞」，將藝術資源呈現給「消費公眾」(consumin publics)；而就「消費公眾」的角度而言，其涵蓋層面並不限於校內師生，還包括了社區民眾，顯示出大學藝文中心的發展，逐步跨越了教育、社會與文化的界線，成為社會藝術教育重要的一環。

綜合上述，研究者認為大學藝文中心透過藝術活動，對內能孕育出獨一無二的文化特質，進而形成一股凝聚力，讓校園的莘莘學子產生對校園文化的認同；對外則與地方團體合作，利用文化活動喚起居民參與社區文化，其意義不僅是對社區文化的認同，更可透過學校與社區互動之機會，培養學生公民美學與社區美學之文化意識。



參、個案評析

以下將透過個案研究，以訪談和實地觀察的方式，瞭解大學藝文中心在大學校園文化中所創造的文化特徵與文化價值。在個案的選擇上，國外部分則以美國俄亥俄州立大學(The Ohio State University)的Wexner藝文中心(Wexner Center for the Arts)為研究對象；國內部分則以國立交通大學(以下簡稱交大)藝文中心為研究對象；此兩個個案的選取原則為，研究者曾於暑假期間於俄亥俄州立大學進行藝術教育課程的短期進修，並參訪該校的藝文中心，深深感受到該校藝文中心所呈顯出來的藝文能量；而國內的個案--國立交通大學，其設立時間堪稱國內最早成立的大學藝文中心之一，而近年來其藝文活動的推展更兼具質與量的發展；基於上述的源由，研究者利用文化價值評估方法中的「深描」與「內容分析」兩種方式，對此兩個個案進行評析，因為這兩種方式最能透過深度訪談與互動，建構出個案的發展面貌；而「深描」的部分則以觀察、訪談、電子郵件為主；「內容分析」則以該校藝文中心的網頁資料、出版品為主要分析內容；其資料的管理與編碼系統如表(視表二)：

表二：資料管理與編碼系統

資料類別	代碼	資料來源	備註
個別訪談	訪 A	訪談 A 大學藝文中心主管	依學校類推「訪 A，2007/01/01」
實地觀察	觀 A	實地觀察 A 大學藝文中心	依場域、日期類推「觀 A，2007/01/01」
文件資料	文 A	有關 A 大學藝文中心文件資料	依文件資料類推「文 A，2007/01/01」

一、個案一：美國俄亥俄州立大學 Wexner 藝文中心

(一) 發展歷史

Wexner 藝文中心成立於 1989 年 11 月，是美國俄亥俄州立大學校園內的藝文機構；該中心強調多元藝術的學習，其教育活動方案包括表演藝術、視覺藝術以及其他相關藝術講座活動等等（資料來源：文 B1，2007/07/28）；該中心的發展主要以當代藝術為主，並期待該中心能成為藝術家的展現平台、多元藝術研究的實驗室，繼而為學校和社區提供一流的藝術活動（Wexner Center for the Arts, 2008）。

再者 Wexner 藝術中心是以捐贈人 L. H. Wexner 的名字為命名，具有其歷史紀念的價值；除了藝文活動規劃之外，Wexner 藝術中心的建築相當具有特色，外觀是四方形鏤空的白色基架所組成，再搭配咖啡色系的外牆顏色，頗具現代感又不失古典風，是校園中相當醒目的建築地標（資料來源：觀 B，2007/07/17）。

(二) 中心簡介

1. 活動規劃

該中心為一非營利組織，展演內容主要是邀請國內外知名的藝術團體蒞校演出；在表演藝術方面平均一個月有 4-5 場演出，在展覽方面平均三個月則有 1-2 場的展覽（Wexner Center for the Arts, 2008）；而在藝術教育課程上，更設計五大類型的課程供民眾選擇，分別為：青少年的課程、家庭親子的課程、中小學老師進修課程、學校團體課程，以及成人的活動等等（資料來源：文 B2，2007/07/28）；此外也不定期舉辦駐校藝術家與民眾的互動，並提供展演場地給校內藝術系學生實習訓練之用。再者亦有義工制度，並有專門人員負責義工招募與訓練活動，以協助中心的各項導覽活動（資料來源：文 B，2007/07/28）。

2. 空間規劃

視覺藝術的展覽空間有 2-3 個畫廊，分佈在中心內和中心外；表演藝術的表演場地，則擁有 2000 座次；此外還有電影放映廳與影視錄影剪輯室，值得一提的是該中心並設有博物館商店和咖啡廳、書店，以營造藝術休閒的空間（資料來源：觀 B，2007/07/17）。

3. 經營與管理

本中心為非營利組織，亦設有基金會，基金會與大學監委會之間擁有夥伴關係，藝文中心主管直接向校長負責，在營運上不受其他單位影響。此外該中心設有八個部門，分別為展覽、表演藝術、電影、教育、募款、行銷/媒體、會員、行政與設施租借等部門，目前則擁有 12 位資深的職員；而中心的經費則來自於學校提撥、門票、會員、禮品店所得（資料來源：觀 B，2007/07/17）。

(三) 從文化價值觀點評析其發展

1. 文化價值的特徵分析

以下將從文化價值的特徵，分析 Wexner 藝文中心的文化價值：

- (1) 美學價值：Wexner 藝文中心本身的外觀建築即具有特殊的美感造型，極具現代主義的造型風格，加上白與咖啡色的對比性差異、長格子型規則的分佈，在校園中更凸顯其特殊性，目前已成為校園與社區中重要的人文地標（資料來源：觀 B，2007/07/17）；此即為該中心的美學價值。
- (2) 精神價值：Wexner 藝文中心對社區或校內師生而言都是一個重要的藝文機構，從教師、親子、民眾、校內導覽互動的活動中可發現，該中心具有極強的公眾性特徵，不僅與社區學校互動頻繁，並強調對內師生的服務，該中心可謂當地重要的藝文資源中心（資料來源：觀 B，2007/07/17）；其精神指標的意義不可言喻。
- (3) 社會價值：Wexner 藝文中心在校園與社區中創造許多藝文活動的機會，除了提供國內外藝術家展現才華、引進優質的藝文活動之外，亦提供大眾藝文賞析的平台，製作了相當多不同對象的導覽手冊，媒合了大眾藝術欣賞的橋樑（資料來源：觀 B，2007/07/17）；此可謂具有社會價值的特徵。
- (4) 歷史價值：Wexner 藝文中心本身的成立是紀念 Wexner 先生的贊助與支持，因此該中心對俄亥俄州立大學而言，是一個歷史性的紀念價值（資料來源：觀 B，2007/07/17），以歷史軌跡的方式，永遠留存在校園師生和社區民眾的心中。
- (5) 象徵價值：從 Wexner 藝文中心的網站資料上可發現，該中心設有教育部門，專職的工作人員，並針對不同年齡層與族群的觀眾，設計不同的教育活動，例如舉辦暑期藝術夏令營、研習工作坊等等，以深入藝術紮根的功效（資料來源：文 B4，2007/07/28）；從教育活動的品質與規模發現，Wexner 藝文中心相當具有社會藝術教育的功效，提供非正式學習和正式學習的方案供大家選擇，該中心所呈顯出教育上的象徵意義極大。
- (6) 真實價值：Wexner 藝文中心提供相當多與藝術家或藝術品互動的機會，讓社區民眾或校園學生有機會目睹藝術創作的歷程（資料來源：觀 B，2007/07/17）；此互動機制即創造了一個真實體驗的價值。

2. 文化價值的分析

以下利用「非使用價值」和「文化資本」的觀點審視 Wexner 藝文中心的文化價值：

- (1) 選擇價值：Wexner 藝文中心位於俄亥俄州立大學校園內，基本而言對全校師生與教職員工、社區民眾就具有「選擇價值」，Wexner 藝文中心周邊的學校、社會大眾，只要有機會或有興趣，她們都有可以運用到藝文中心的各項資源。
- (2) 遺產價值：Wexner 藝文中心對於俄亥俄州而言，都將永遠是一個重要的「遺產價值」，因為即使學校校內的師生或周邊的民眾不參與 Wexner 藝文中心所舉辦的任何藝文活動，但 Wexner 藝文中心逐年所創造的文化資產仍會留存於學校和社區，周邊的社區民眾和歷屆學生一樣會因藝術文化的傳承而受益。
- (3) 存在價值：Wexner 藝文中心只要存在於俄亥俄州立大學校園內，即使該校學生、社區民眾不出席任何的藝文活動，但全校學生還是會因為 Wexner 藝文中心所創造的文化效益，例如學校能見度提升、學校文化形象大增…等等聲望而受益。
- (4) 有形的文化資本：Wexner 藝文中心的建築特色、逐年累積的藝術典藏品、中心內各種特殊的設施，例如放映剪輯室、表演廳、博物館賣店等等，都是一種藝文設施，是一

種有形的文化資本，此資本量將會逐年累積。

- (5) 無形的文化資本：Wexner 藝文中心非常強調藝術教育活動的紮根與延伸，從其教育活動的策略上可發現，基本的族群包括：家庭親子、學校教師、親少年、一般民眾等等；雖然此學習成效很難有量化的表現，但從質化的觀點可發現 Wexner 藝文中心扮演著文化創造者的角色，形塑出難以估計的文化學習機會。

3. 創造校園文化價值的分析

以下資料則根據訪談，並輔以 E-Mail 訪談資料歸納而成：

- (1) 物質文化的面向：以 Wexner 藝文中心發展的規模而言，已經是一個美術館發展的形態，尤其在空間的規劃設計、展演活動的多元面向上，已具有實質大型美術館的能量：例如：「本中心針對媒體藝術的部分，亦設有電影放映室和影視錄影剪接室；每年會邀請大約 20 位攝製者和錄影藝術家在本中心錄製實驗室工作，並研創許多媒體藝術的內容、技術和形式，而這些成果也會定期在相關節日或博物館中展出」。(資料來源：訪 B，2007/07/17)
- 例如：「本中心於 1989 年開始營運，擁有國際級的創新建築與精良的設備，...；其中有四個陳列展示室（約 13,000 平方英尺）、一個劇院、一間影視錄製室等等；其中有一個可以和觀眾親密接觸的視聽展示空間，稱為盒子（The Box），...，其特色在於創造觀者獨特的視覺經驗，該空間可以彈性轉換成任何藝術表現的場所，觀者可以在此和藝術充分的融合和接觸」。(資料來源：訪 B，2007/07/17)
- (2) 制度文化的面向：Wexner 藝文中心非常強調藝術教育的部分，因此設有駐校藝術家部分，並設置 Wexner 獎，鼓勵當代傑出藝術家；並透過創新藝術家的駐校，設計豐富的教育活動與參訪者交流；再者就宣傳面向而言，該中心運用網路功能，不斷製造藝術與觀眾的互動，無形中創造出藝術學習的氛圍：
- 例如：「本中心於 1992 年設置 Wexner 獎（The Wexner Prize），此獎最主要是選出當代藝術中，任何藝術領域具有創新性的藝術家，...。我們整合各種獲獎藝術家，並將其事蹟透過各種方案展現出來，讓校園和社區的民眾都有機會接觸這些受獎的藝術家最特殊與創新的作品，此獎項在 Wexner 中心的教育任務中扮演一個極重要的角色」。(資料來源：文 B，2007/8/30)
- 例如：「Wexne 中心是一個創作藝術活動的搖籃，我們不斷地策劃各項活動，並透過網站的公告不斷地呈現我們最新的展演資訊，例如網站上有 Wex 部落格（Wexblog）、Wex 電視（WexTV）、Wex 點擊（Wexcasts）等平台，定時公告相關藝術家的採訪、藝術家的演講或讓參與藝術活動者表達想法」。(資料來源：訪 B，2007/07/17)
- (3) 心理文化的面向：Wexner 藝文中心教育部門針對不同對象規劃相當多教育活動，藝術的層面擴及建築、戲劇、音樂、舞蹈、繪畫、電影和雕塑，並研發許多學習導覽手冊，提供相關學習者認識和瞭解藝術各個領域；Wexner 藝文中心對整個社區而言是扮演藝術資源提供者與創造者的角色，大大提升地方的藝文認同感：
- 例如：「本中心的教育部門人員，皆具有專業的藝術教育能力，可以針對不同年齡和不同能力的學生提出不同主題的學習策略與方法；如果中小學教師有任何需要，本中心教

育部門人員亦會派相關人員，到該校解說如何運用本中心各項課程或教育資源」。（資料來源：訪 B，2007/07/17）

例如：「俄亥俄州立大學的 Wexner 藝文中心，是美國唯一運用當代藝術多元學科概念於大學校園中的一所研究大學。我們的教育活動與展演節目皆具有國際水準的藝術家和學者參與。中心希望透過活動方案的設計，在校園中扮演文化藝術的提供者，在社區中提供豐富多元及各領域的藝術表現，讓社區居民接觸文化藝術的機會。」（資料來源：文 B6，2007/8/30）

二、個案二：國立交通大學藝文中心

（一）發展歷史

國立交通大學藝文中心成立於 1988 年，原名「應用藝術中心」，設有電腦音樂及視覺藝術工作室等單位，其後又增設演藝廳、實驗劇場、廣播電台等等；1992 年改名為「藝術與傳播中心」，2000 年更名為「藝文中心」（資料來源：文 A1，2008/03/20）。該中心並扮演推動校園藝文火車頭的角色，秉持「傳統與現代兼顧，精緻與通俗並融」的理念（交通大學，2008），主動策劃豐富多元的藝文活動，進而提昇校園與社區人文氣息。

（二）中心簡介

1. 活動規劃

藝文中心每學期均策劃精采的藝術季活動，邀請國內外傑出藝術家及團體到學校展覽、演出或專題演講（資料來源：文 A2，2008/03/20）。並規劃「藝文賞析教育」課程，希望透過多元而豐富的活動，充實師生的精神生活，提供社區民眾更高品質的休閒選擇（資料來源：觀 A，2008/03/14）；該中心透過一連串藝術季活動，為原本嚴肅陽剛的校園注入鮮活的藝文氣息與柔性的人文思維。

2. 空間規劃

藝文中心位於該校浩然圖書館地下室的藝文空間，展場面積約 180 坪，分為兩個樓層（交通大學，2008），是一個極具設計感的精緻畫廊；樓層間設有大片的落地光牆，為展場增添最佳的視覺美感特色（資料來源：觀 A，2008/03/14）。而位於學生活動中心二、三樓的演藝廳，則是一個標準式的舞臺劇場設備，設有 250 個觀眾席位，該廳不論燈光、音響，均具有專業水準，是新竹地區欣賞音樂、戲劇、舞蹈的最佳場地（資料來源：文 A2，2008/03/20）。

3. 經營與管理

藝文中心為該校一級單位，除行政之外並兼具教學與研究的功能，該中心設有中心主任 1 人，分為場地設施管理組與企劃推廣組兩組，共有 3 位助理員和 2 位技術員（資料來源：觀 A，2008/03/14）；該中心設有藝術指導委員會，並分「演藝審議小組」、「藝展審議小組」共同審查其年度活動計劃（資料來源：文 A3，2008/03/20）。而經費的部分，有一部

分是學校經費挹注，一部分需由中心自行籌款，自行籌款多由畢業校友或相關企業贊助。

(三) 從文化價值觀點評析其發展

1. 文化價值的特徵分析

以下將從文化價值的特徵，分析交大藝文中心的文化價值：

- (1) 美學價值：交大藝文中心是附設於圖書館地下室的一二樓空間，因此就建築環境而言，並沒有美國 Wexner 藝文中心擁有一個專屬的建築空間，但該中心典藏相當多雕塑家楊英風的大型戶外雕塑（資料來源：觀 A，2008/03/14）；這些大型雕塑散置在校園各個角落，形塑出無牆美術館的意象，更呈顯出大學藝文中心所營造的美學氛圍。
- (2) 精神價值：交大藝文中心設置「藝文賞析教育」實施辦法，以提昇學校學生人文素養，增進學生藝術欣賞能力與創意潛能（資料來源：文 A5，2008/03/20）；因而該校大學部入學新生必須於一年級修習「藝文賞析教育－藝文護照」課程，此方案讓全校學生於求學期間都有數次參與藝文活動的經驗；而表演藝術的部分，更開放讓社區民眾參與，其所創造藝文體驗的機會，就是一種精神文化意象的形塑。
- (3) 社會價值：交大藝文中心之主要功能為提供學校師生及新竹民眾欣賞藝術的場所，而教學與研究，則開放學校學生社團申請展覽，並讓相關科系學生實習，以縮短理論與實務間的差距（資料來源：觀 A，2008/03/14）；此外並規劃藝術學習單、藝術作品導覽、音樂導聆等活動，讓民眾與學生可以深入瞭解藝術的意涵，實具有社會藝術教育的價值特徵。
- (4) 歷史價值：交大藝文中心成立的時間只有 20 年，與國外眾多大學藝文中心相比雖然時間稍短，但對國內而言已堪稱藝文中心的創始者，其經營模式更是典範型的學校（資料來源：觀 A，2008/03/14）；因此其發展歷程往往成為其他學校分析、研究的對象，此點亦突顯其歷史的價值。
- (5) 象徵價值：交大藝文中心每學期固定主辦「交大藝術季」活動，參與對象為學校師生、校友與新竹地區民眾（資料來源：文 A5，2008/03/20）。而頗具特色的是「浩然講座」，則每年邀請歷屆國家文藝獎得獎者擔任主講人，讓學生及社區人士分享其藝文創作的心路歷程與寶貴的人生經驗（資料來源：觀 A，2008/03/14）；這些活動不僅對學校聲譽有直接正面提高的效益，對參與的校外人士而言，亦增強其對學校文化的認同，此即為象徵的價值。
- (6) 真實價值：交大藝文中心創造不少「真實價值」，除了典藏一般的藝術真蹟之外，還邀請相當多知名藝術家駐校或國家文藝獎得主蒞校演講（資料來源：觀 A，2008/03/14），這對在學學生而言，是一個非常難得的體驗機會，可以透過對談、互動、聆聽，瞭解一位藝術工作者成功的背景，此即為創造了真實的價值。

2. 文化價值的分析

以下利用「非使用價值」和「文化價值」的觀點審視交通大學藝文中心的文化價值：

- (1) 選擇價值：交大藝文中心位於新竹地區，目前已演變成新竹地區重要的藝文機構，其發展的能量已不限於大學校園，更拓及整個大新竹地區；因此對交大師生、新竹地區

的民眾而言，交大藝文中心的存在就具有「選擇價值」，未來大新竹地區的民眾都有機會可以運用到該中心的各項藝術資源。

- (2) 遺產價值：交大藝文中心對整個新竹地區而言，都具有「遺產價值」的指標性意義，尤其校內累積相當多楊英風的雕塑品，這些戶外大型的雕塑品，都將留存於校園與社區之中，讓大新竹地區的民眾因歷年典藏品的累積而受益。
- (3) 存在價值：交大藝文中心存在於大學校園內，即使該校學生、社區民眾不出席任何的藝文活動，但全校學生還是會因為交大藝文中心逐年所創造的文化效益，以及在文化形象上的知名度而受益。
- (4) 有形的文化資本：交大藝文中心擁有兩間典藏室，各約 10 坪大，目前已累積水彩、油畫、雕塑、陶藝等等類型的作品約上百件；再者交大藝文中心擁有展覽場、小型演藝廳、小型文化商品的賣店，這些都是一種有形的文化資本。
- (5) 無形的文化資本：交大藝文中心相當重視文化紮根的工作，一年之中表演藝術每學期舉辦約 12-16 場，視覺藝術每學期約 5-6 檔，為提昇師生參與藝術活動的興趣，還聘請專人錄製藝術家導覽 DVD，並於展場播放，無形中創造更多藝文文化學習的機會，這亦是一種文化資本的累積。

3. 創造校園文化價值的分析

以下資料則根據訪談資料整理歸納而成：

- (1) 物質文化的面向：就展場空間設備、經費預算、環境景觀而言，交大藝文中心儼然具有地區文化局之能量；再者該校校園具有眾多楊英風所捐贈的大型雕塑，在校園中已成為一個非常重要的文化景觀地標：

例如：「本校展場坪數則包括畫廊和演藝廳，展場約 100 多坪，而演藝廳則可容納 250 人；…學校一年五百多萬元經費，一百多萬用於設備（包含維修），…但以活動量來說還是需要透過募款支援。」（資料來源：訪 A，2008/03/14）

例如：「本校會逐年累積本校的藝術典藏品，有的是藝術家捐贈、有的是校友捐贈；…校園內有眾多大型楊英風先生景觀雕塑，隨著景觀的不同分散於各學院中。」（資料來源：訪 A，2008/03/14）

- (2) 制度文化的面向：就交大學藝文中心所建立的「通識護照」和「桃竹苗聯合展覽」兩個型式可以看出，交大藝文中心在「資源共享」的概念下，於校內和校外皆創造了開放性的平台：

例如：「…由藝文中心主動聯繫通識中心，聯合發起通識護照，學生在大一必須在學期內參與所規定的次數（必修 0 學分），並且設有學習單可蓋章，一學期必須參與四次…。」（資料來源：訪 A，2008/03/14）

例如：「我們發起桃竹苗十一個學校聯合展覽的制度，每學期參與的學校會訂出不同的主題，由輪流學校主辦，…每年參賽的創意和水準不斷提升，而且非本科系的參與度極高…。」（資料來源：訪 A，2008/03/14）

- (3) 心理文化的面向：交大藝文中心非常關注藝術文化紮根的部分，其活動的辦理並非單純展覽或表演，展覽部分一定有導覽解說，表演部分一定有表演導聆，在教育的層面

可以有系統地培養學生美感賞析的能力。

例如：「…我們的職責主要是培養學生有欲望想要參加人文藝術活動的興趣，進而養成鑑賞人文藝術的能力」。(資料來源：訪 A，2008/03/14)

例如：「…中心主要是以展示、教育為主；在典藏上多半是校友捐贈；在方向上調性以「精緻」教育為主，如：音樂會（會透過週六日的展演藝術活動而與社區有互動，由其是音樂會，一定安排音樂導聆）…」。(資料來源：訪 A，2008/03/14)

肆、結論與建議

大學作為一個知識殿堂的領航者，其學術研究往往導引著社會脈動，成為社會進步動力，各大學在學術研究之餘，更應該重視校園文化層次的提升；因此大學透過「大學博物館／大學藝文中心」的平台，可以展現校園的文化，並將藝術文化等資產與社會大眾共享，創造更多文化實踐的空間。以下則為本研究的結論與建議：

一、結論

(一) 大學藝文中心於大學校園中可以創造美學、精神、社會、歷史、象徵、真實等文化特徵

根據本研究的兩個個案：美國俄亥俄州立大學的 Wexner 藝文中心和國內交通大學的藝文中心，研究者運用文獻分析中所提及「文化價值」的特徵，分析其個案的發展，從資料分析中研究者認為，兩所大學藝文中心位於大學校園內，其所創造出來的藝術氛圍、藝文活動、美感能量皆符合文化價值的特徵，其發展不僅是學校重要的文化精神指標，更是社區中重要的藝文資源中心，潛移默化地影響校園和社區民眾；因此研究者認為大學藝文中心的生成與發展有其存在的價值與必要性，而且在一所大學中可以創造「美學性」、「精神性」、「社會性」、「歷史性」、「象徵性」、「真實性」等文化特徵。

(二) 大學藝文中心的文化價值可運用「條件評價法」和「文化資本」兩種觀點進行分析

過往文化的價值很難被評估，因為其效益無法用經濟學的觀點，以量化的數據呈現出來，但是運用「條件評價法」的「選擇價值」、「遺產價值」、「存在價值」等觀點，則可以以質化的論述評析出其價值；再者運用「文化資本」的「有形文化資本」與「無形文化資本」等概念，亦可分析大學藝文中心所創造出來的文化價值，是一種顯性文化與隱性文化兼具的文化資本，而且其文化資本量會隨著時間的增加而逐漸累積其能量。因此研究者認為，透過「條件評價法」和「文化資本」兩個觀點，可以說明國內大學藝文中心，為何在近幾年內有快速驚人的成長數量，這是一種文化驅動力的表徵，是一種群體的動力，亦說明了大學成員在學術追求之外，對校園文化藝術的需求。

(三) 大學藝文中心建構校園文化價值的核心內涵包括物質、制度、心理等三種文化

「創造育人空間與文化環境」的大學校園文化已逐漸為人所重視，從訪談資料和文獻

資料的歸納，研究者認為大學藝文中心於校園中透過軟硬體活動，尤其是軟體活動的策劃，逐年累積其文化資源，並間接創造了文化知識、文化技能、文化創新與文化氛圍。而這些校園文化都可以被歸納為物質、制度、心理等三種文化；其中物質文化是一種實體文化、制度文化是一種理念、心理文化則是一種價值觀，不同學校所創造出的校園文化亦不相同；因此從研究個案所展現的能量，研究者認為大學藝文中心建構校園文化價值的核心內涵，包括了物質、制度、心理等三種文化，請視圖（圖五）。

二、建議

根據以上的研究結果，研究者進一步提出下列三點建議：

（一）各大學藝文中心在資源共享的理念下應將服務範圍擴及社區中小學

根據本研究的文獻與個案分析，可發現大學藝文中心的存在確有其文化的價值，然而一所大學以其豐沛的藝術資源，更應形塑出以「藝術教育」為核心的大學藝文中心，開放或主動邀請讓社區中小學的教師或學生有機會可以參與藝文中心的活動，讓藝術資源較不足夠的中小學，仍能透過大手拉小手的方式，享受到本研究所論述之「使用價值」和「非使用價值」。再者從兩個個案的活動規劃亦可發現，美國俄亥俄州立大學的 Wexner 藝文中心非常關注「教育」的部分，因此有針對學校教師、學校學生所規劃的藝術課程，甚至標榜有專業藝術教育的規劃人員，可以協助不同學校藝術課程的需求；當然國情不同、人員組織編制；以及對藝術文化的認同亦有所差異，但美國俄亥俄州立大學 Wexner 藝文中心在藝術教育層面的紮根方式，的確值得國內大學藝文中心策劃活動之參考。

（二）各大學藝文中心應以策略聯盟的方式進行藝術資源整合

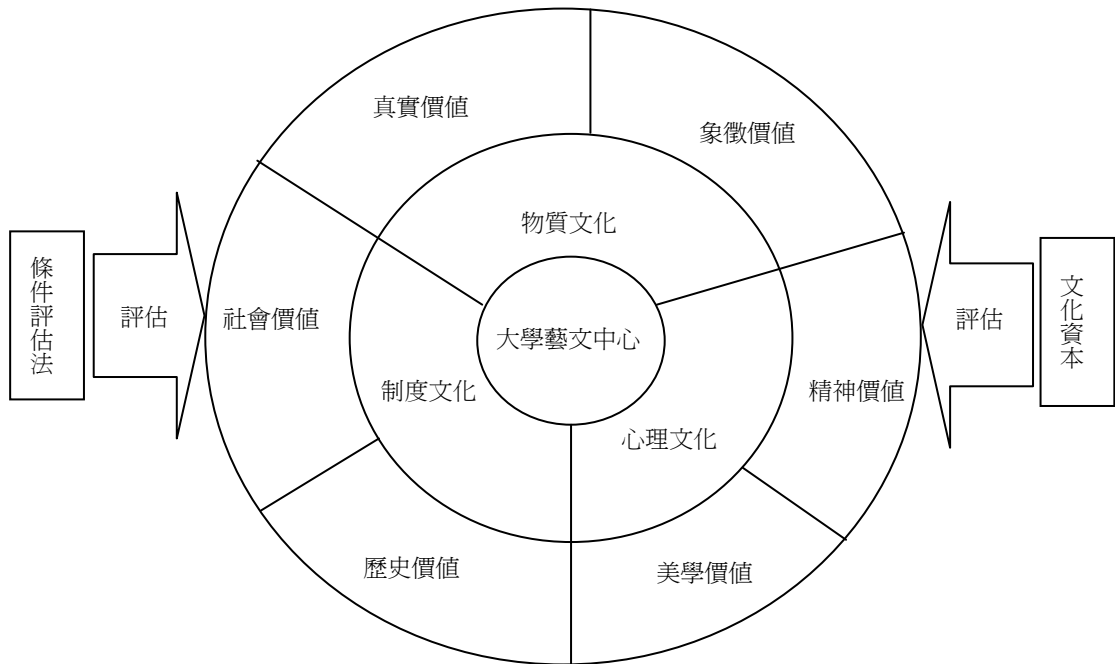
目前國內大學設有藝文中心之組織有將近 80 幾所，而且此數字仍持續增加之中；然而基於各校經費、組織定位的不同，其規模發展亦差異極大；有的單位只是通識教育中心下的一個藝文組，有的單位則是校內一級單位，有充分的主導權；然而不論其定位大小，仍不減其文化的價值性。

雖然目前國內設有「中華民國大學院校藝文中心協會」，亦已有將近 50 幾所學校參與，希望透過協會的平台，整合與分享各校資源；然而研究者仍認為各大學可以先進行區域性的策略聯盟，例如分北、中、南、東四區，在展演活動方面策劃巡迴展的方式，以補足資源較不足之學校；在提升藝術管理層面上，可以舉辦定期觀摩，透過交流讓主管者交換經營理念；在提升藝術知能上，可以針對藝文中心的行政人員或助理，實施相關策展或活動規劃等理念的研習課程，讓國內大學藝文中心不僅在量的數字提升，更能在質的發展上，朝向優質化的發展。

（三）共同建立一個評鑑指標系統以作為各大學藝文中心發展的目標

國內大學藝文中心蓬勃發展之際，不論於社區或校園中，皆有其發展的重要性，然而在快速發展之下，如何確保各大學藝文中心發展的品質，研究者認為應該制定出一套評鑑指標系統；該指標一則可作為其他學校設立發展之參考，二則可作為已發展之學校修正的

標準。再者大學藝文中心對大學而言是屬於學校的藝術教育，對一般社區民眾而言，是屬於社會藝術教育，兼具正式學習和非正式的特質，其中非正式學習的層面多於正式學習，因此更應關注非正式學習者的需求與特性。因此研究者認為基於文化價值的理念，國內大學藝文中心需要發展一份評鑑指標，作為各校發展之參考依據。



圖五：本研究所建構大學藝文中心與「文化價值」之間的關係圖

(資料來源：本研究繪)

說明：1、第一層--大學藝文中心建構校園文化的核心內涵包括：物質、制度、心理等三種文化

2、第二層--大學藝文中心創造校園文化的特徵包括：美學、精神、社會、歷史、象徵、真實等文化特徵

註：本研究受國科會補助，計畫編號 96-2411-H-150-003-。

註 釋

1. 有關「大學博物館/大學藝文中心」的差異，請參考研究者〈大學博物館到大學藝文中心——從藝術社會學的角度論大學藝文中心對國內高等藝術教育的影響〉一文。

參考文獻

中文書籍

- 中山大學（2008）。中山大學藝文中心。2008年4月30日，取自：<http://www.artcenter.nsysu.edu.tw/>
- 元智大學（2007）。元智大學藝文中心。2007年6月30日，取自：<http://www.yzu.edu.tw/yzu/art/main.htm>
- 王芸三（2006）。台灣地區大學院校藝文中心之研究—以大葉大學藝文中心規劃為例。國立台灣師範大學碩士論文。台北：國立台灣師範大學。未出版。
- 交通大學（2007）。交通大學藝文中心。2007年6月30日，取自：<http://www.nctu.edu.tw/>
- 成功大學（2008）。成功大學藝術中心。2008年4月30日，取自：
<http://www.ncku.edu.tw/~artctr/nckuac08/news.html>
- 自由時報（2008年，4月20日）。安藤忠雄抵台發表新案—將設計亞洲大學藝術館。自由時報電子報。2008年4月25日，取自：<http://www.libertytimes.com.tw/2008/new/jan/10/today-art5.htm>
- 何鏡堂等（2002）。新世紀大學校園規劃設計。海峽兩岸大學的校園學術研討會：歷史的與新設的大學校園規劃與發展論文集（頁23-30）。台北：建築情報季刊雜誌社。
- 岳慶平（2002）。北京大學校園規劃與事業發展。海峽兩岸大學的校園學術研討會：歷史的與新設的大學校園規劃與發展論文集（頁15-22）。台北：建築情報季刊雜誌社。
- 林維格（2000）。校園內的藝術殿堂——從哈佛大學美術館到台灣大學的藝術中心。典藏今藝術，4，130-132。
- 高宣揚（2002）。布爾迪厄。台北：生智圖書。
- 高登第譯，P. Kotler & J. Scheff 著（1998）。票房行銷。台北：遠流出版。
- 張維倫譯，D. Throsby 著（2003）。文化經濟學。台北：典藏出版社。
- 清華大學（2007）。清華大學藝術中心。2007年6月30日，取自：
http://art.nthu.edu.tw/faint/frame/index_.htm
- 陳朝興（1999）。從包浩斯到藝術村：非圍場藝術社區的建造。藝術99專輯1（頁14-15）。台北：文建會。
- 黃友玫（2000）。大學藝文中心定位與展望——座談會。典藏今藝術，91，120-126。
- 黃世孟、陳郁婷（2006）。大學圖書館建築設置公共藝術課題之探討。海峽兩岸大學圖書館建築學術研討會論文集（頁53-58）。台北：台大圖書館。
- 楊公俠（2005）。環境心理學——環境、知覺和行為。台北：五南出版社。
- 楊靜嫻（2006）。博物館值多少？從文化經濟學文獻中尋找解答。製作博物館學術研討會論文彙編（頁41-54）。台中：國立台中科學博物館。
- 蔡宜真、林秀玲譯，B. S. Frey 著（2003）。當藝術遇上經濟。台北：典藏出版社。
- 聯合報（2008年，4月15日）。台藝大誕生博物館。聯合報電子報。2008年4月20日，取自：

<http://mag.udn.com/mag/campus/storypage.jsp>

簡茂發 (2002)。大學藝文中心與地方資源分享。大學藝文中心與地方中心的連結與資源分享研討會論文集 (頁 10-1)。台北：中華民國大學院校藝文中心協會。

羅秀芝譯，J. Petitdemange 著 (2003)。文化新形象－藝術與娛樂管理。台北：五觀藝術管理。

二、英文文獻

Bourdieu, P. (1984). The social space and its transformations. In *distinction: A social critique of the judgment of taste* (pp.99-125). London: Routledge & Kegan Paul.

Bourdieu, P., & Wacquant, L. (1992). *An invitation to reflexive sociology*. Chicago: University of Chicago Press.

Connor, S. (1992). *Theory and cultural value*. Oxford: Blackwell.

Danilov, V. J. (1996). *University and college museums, galleries, and related facilities, a descriptive directory*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.

Dober, P. R. (1992). *Campus design*. Wiley & Sons, Inc.

Dziegielewska, D. (2007). *Introduction*. Retrieved on December 12th, 2007, from Web Site: http://www.eoearth.org/article/Total_economic_value.

Frey, B. S. (2000). *Art and economics*. Heidelberg: Springer-Verlag.

Frey, B. S. (2003). *Arts & economics: Analysis & cultural policy*. (2nd ed.). New York: Springer.

Heilbrun, J., & Gray, M. C. (2001). *The economics of art and culture*. (2nd ed.). Cambridge UK : Cambridge University Press.

Klamer, A. (1996). *The value of culture: On the relationship between economics and arts*. Amsterdam University Press.

Mercer, C. (1995). *Urban cultures and value production*. In cities and new global economy: conference proceedings. Vol.2. AGPS, Canberra.

Towse, R. (1997). *Cultural economics: The arts, the heritage and the media industries*. Vol.2. Cheltenham: Edward Elgar.

University Museum and Collection. (2008). *Welcome to UMAC*. Retrieved on March 12th, 2008, from Web Site: <http://publicus.culture.hu-berlin.de/umac/>.

University Museums Group. (2008) . *Introduction*. Retrieved on March 12th, 2008, from Web Site: <http://www.umg.org.uk/pages/intro.html>.

Wexner Center for the Arts. (2008). *About us*. Retrieved May 7, 2008, from Web Site: <http://hop.dartmouth.edu/about/gen-info.html>

Driving Force of Culture

-- A Review on Formation and Development of a University Art Center from the Perspective of Cultural Value

Tun-Ju Liao

Abstract

The cultural life on campus determines the style of a university. A cultural activity with rich school memories and meanings is profound and significant for development of campus culture. However, what values do the art centers that are established in universities one after another have for the overall development of campus culture? Is this phenomenon the so-called a driving force of culture like D. Throsby said? Accordingly, the purposes of this research are: (1) to analyze the cultural characteristics of university art centers from the aspect of cultural value, (2) to explore the approach that can be applied to review and analyze the cultural values of university art centers, and (3) to locate the core elements used by university art centers to create campus culture from cases. Literature review and case study methods will be adopted in this research. Final conclusions are summarized as follows: (1) university art centers may create cultural characteristics like aesthetic, spiritual, social, historical, symbolic and authentic values, (2) cultural values of university art centers can be analyzed by contingent valuation method and cultural capital, and (3) the three core elements that university art centers use to construct campus cultural values include material, system and mental.

Key words : Campus Culture, Culture Capital, Cultural Value, University Art Center

從容天圻之琴曲〈歸去來兮辭〉 看文人琴的藝術精神

李美燕

摘 要

容天圻先生(1936-1994)是當代古琴家與書畫名家，其指畫作品在臺灣當代文人畫壇中備受中外人士所推崇；而容先生亦以古琴聞名遐邇，其於1963年曾親炙於胡瑩堂先生門下，得其薪傳，爾後，又與梅庵派大師吳宗漢先生相善，以知音互許，兼習其琴曲(〈玉樓春曉〉)，故其琴曲兼有琴界兩位大師之長。

容先生亦曾監製古琴十餘張，並收藏〈秋月〉與〈飛霞珮〉等老琴；且曾撰有關於古琴的文章45篇，分別載錄於《庸齋談藝錄》(1964)、《藝人與藝事》(1968)、《畫餘隨筆》(1970初版、1974再版)、《談藝續錄》(1975)及《東方雜誌》、《故宮文物月刊》及諸報章、雜誌等，其中對琴論、琴譜版本及琴曲之比較、考證和研究皆不遺餘力。此外，容先生彈奏之琴曲有錄音帶與錄影帶保存，且清晰可辨者有〈關山月〉、〈秋風辭〉、〈玉樓春曉〉、〈醉漁唱晚〉、〈空山憶故人〉、〈陽關三疊〉、〈歸去來兮辭〉……等，皆有其獨具之風格與特色。

今本文特以容天圻先生參酌數本琴譜，親自打譜之作一琴曲〈歸去來兮辭〉來看其傳承古代文人琴的藝術精神與生命境界，而為使先生彈奏此曲的特色與風格明朗化，乃透過其對此曲譜例之打譜詮釋，加上其同名畫作來參照，以見其撫琴之技巧與意境，使今人更能體認容先生之古琴造詣與貢獻。

關鍵字：容天圻、古琴、〈歸去來兮辭〉、文人藝術

前言

容天圻先生(1936-1994)號琴禪,出生於福州市,祖籍敦煌,後籍廣東中山縣,是當代古琴家與書畫名家,其指畫作品在臺灣當代文人畫壇中備受中外人士所推崇,成就可謂早有定論。然而容先生在古琴方面的造詣卻少見討論,事實上,容先生在古琴方面的造詣與貢獻,並不亞於其在書畫方面的成就。容先生於 1963 年曾親炙於胡瑩堂先生門下,得其薪傳,胡翁本身彈的曲子有泛川派的作品,爾後容先生又與梅庵派大師吳宗漢先生相善,以知音互許,並兼習其〈玉樓春曉〉一曲,因此,容先生的琴曲有泛川派¹、梅庵派之影響,兼具數派之長。

而容先生亦曾監製過〈海潮音〉、〈鳴鳳〉、〈寒泉〉、〈聽濤〉、〈秋池〉、〈天風〉、〈海月〉等十四張古琴,收藏〈秋月〉、〈飛霞珮〉兩張老琴,且曾著有關於古琴的文章 45 篇,分別載錄於《庸齋談藝錄》(1964)、《藝人與藝事》(1968)、《畫餘隨筆》(1970 初版、1974 再版)、《談藝續錄》(1975)及《東方雜誌》、《故宮文物月刊》、諸報章等(附錄一)。

此外,容先生的琴樂亦有錄音帶與錄影帶保存,其音色與畫質仍清晰可辨。這些資料目前保存在 1983 年華盛頓大學及香港大學所發行之英譯《梅庵琴譜》中,內附有容先生於 1975 年親自彈奏之梅庵琴曲〈關山月〉、〈秋風辭〉、〈玉樓春曉〉的錄音帶隨書發行。而在 1990 年由樺橡傳播公司製作,中國電視公司鄭大智導播領隊,前往鳳山錄製的容先生古琴獨奏曲:〈醉漁唱晚〉、〈空山憶故人〉、〈歸去來兮辭〉、〈陽關三疊〉等,在「古調今談」的電視節目中曾經公開播出。

今本文旨在研究容天圻先生之琴曲,以見其傳承古代文人琴的藝術精神與生命境界,特以〈歸去來兮辭〉為例,此曲乃容先生參酌數本琴譜,親自打譜之作,而為使先生彈奏此曲的特色與風格明朗化,乃透過其對此曲譜例的打譜詮釋(以「古調今談」的電視節目中所播出者為研究素材),加上其同名畫作來參照,以見其撫琴之技巧與意境,使今人更能體認容天圻先生之古琴造詣與貢獻。

一、琴學的師承、經歷與成就

容天圻先生的琴學師承胡瑩堂先生與吳宗漢先生(附錄二),他在 27 歲(1963)時,先隨臺灣古琴與書畫名家胡瑩堂先生學習古琴與山水畫,在〈古琴薪傳〉一文中其自述與胡瑩堂先生結識的因緣:

我認識胡師瑩堂是民國五十一年春,可是我知道瑩翁的名字則遠在民國四十一二年間,有一天我在一篇林光灝先生寫的「蕭齋琴雨」的文章中,看到瑩翁三次撫琴風雨大作的奇事,陳定山先生當時贈詩給瑩翁有句曰:「風雨同舟王四國,聽君一曲涉江吟。」心中留下了很深的印象,後來又在陳定山先生的一篇文章讀到他推崇瑩翁為「當代琴之國手,琴弟子滿國中。」心中更是嚮往。民國四十六年間又在海風月刊讀到女畫家朱珊女士在「漱玉庵憶語」中,記瑩翁在高雄一柳書屋彈古琴的事,她說:「聽胡瑩堂先生奏瀟湘水雲之曲,雲水蒼茫,如入九嶷,誠如王敦告衛玠的話『不意永嘉之末,復聞正始之音』」讀了她的文章,更令人神往不置,從此胡瑩翁的名字在我腦海中留下了極深刻

的印象，我當時連做夢也沒有想到有一天我能够從遊門下從他學琴習畫，現在想起來，真是奇緣。（〈古琴傳薪——記當代幾位古琴家〉）

（容天圻，談藝續錄，1975，p111、p138）

容天圻先生也曾在他的文章中提及胡瑩堂先生的琴學淵源與師承關係：

先師……於西湖廣化寺，學古琴於慧空和尚，……故所撫琴曲均為各派經精華，如彭祉卿家傳的普庵咒、憶故人、梅花三弄，王燕卿梅庵派的長門怨、風雷引，查照雨的瀟湘水雲、鷗鷺忘機，沈草農的秋塞吟，而於抄本平沙落雁尤具心得，及門弟子，無不精擅此曲。（〈懷念古琴大師胡瑩堂〉）（容天圻，談藝續錄，1975，p137-138）

據容先生說，他「從瑩翁師習琴七八年」（容天圻，談藝續錄，1975，p159），「先後從他（胡瑩堂）學了慨古吟、平沙落雁、長門怨、空山憶故人、鷗鷺忘機、瀟湘水雲等琴曲」（容天圻，1975，p139）。此外，在容先生的手抄琴譜中，保留有〈湘江怨〉、〈關山月〉、〈秋風辭〉、〈鳳求凰〉、〈漁翁引〉、〈玉樓春曉〉、〈秋江夜泊〉、〈良宵引〉、〈歸去來兮辭〉、〈古琴吟〉、〈雙鶴聽泉〉、〈春曉吟〉、〈陽關三疊〉、〈梅花三弄〉、〈普庵咒〉、〈醉漁唱晚〉、〈瀟湘水雲〉、〈流水〉等琴曲，這些琴曲的版本為何？據其自述，〈關山月〉、〈玉樓春曉〉，是梅庵派名曲；〈憶故人〉是彭祉卿氏家傳的舊譜，因胡瑩堂先生與彭氏為親友，此曲係彭祉卿氏親傳；〈梅花三弄〉則是晉代笛曲改編的琴曲（容天圻，1975，p188-190）。

而當年容先生學琴的過程相當艱苦，「為了學習古琴，他又不辭路遠，轉車轉舟，往老師家中請教，往往深夜方歸，這時班車已經停駛，他只得冒著徹骨嚴寒，在昏暗的路燈下，瑟縮而回」（李永翹，1990）。且容先生初學古琴時並沒有琴，他說「（胡瑩堂）老師便以他宋朝的『金聲玉振』琴借我彈，因為那是一床名貴的古琴，我不便借回家彈，所以在家中我使用一張厚紙板，畫成琴的模樣，畫了琴及琴徽的位置，便在紙上練習起來。以前有句話說『紙上談兵』，而我則是名副其實的『紙上撫琴』，這樣一直學到一年以後蘇爰林為我製好古琴時，我才擁有一張真正的琴好彈」（容天圻，自得琴中趣，世界日報，1977年08月30日）。

爾後，容天圻先生也曾受教於梅庵派古琴家吳宗漢先生，容先生提及，在民國59年「吳先生以珍藏的杭絃一套為贈，並將『玉樓春曉』傳給我，後來他移居美國，臨行又將他珍藏的『梅庵琴譜』送到全錄公司複印了一部送給我。他在美國定居之後又將他歷年所彈的梅庵琴曲錄音陸續拷貝了寄贈給我。使我對梅庵琴派琴學有深一層的體會與認識」（容天圻，自得琴中趣，世界日報，1977年08月30日）。容先生對梅庵琴派琴學的體會與認識，見諸他所撰寫的〈記梅庵琴派〉、〈梅庵派古琴大師吳宗漢〉二文有詳盡的說明²。

而容先生除了撫琴外，他還作琴譜版本的比較、考證與研究等。有時候為了一處琴譜之不解，他經常寫信到全世界有關單位或研究所或圖書館找尋資料，結果是「有時信寄出去後，則如石沉大海，有時幸運一點則可收到一些資料回音」（陳煌，1978），他也曾把民國26年今虞琴社出版的《今虞琴刊》從頭到尾抄了一本（容天圻，自得琴中趣，世界日報，1977年08月30日），且自修苦學地研讀荷蘭漢學家高羅佩（Robert Hans van Gulik）英文論著《琴道》（*The Lore of the Chinese Lute; an Essay in the Ideology of the Ch'in*）一書，從頭

至尾地查閱英文字典詳盡地閱讀³。

此外，筆者亦在訪談容氏家族後得知，容先生當年在非常艱苦的環境下學琴，仍滿懷熱情地自力苦學，可謂已到廢寢忘食的地步。容先生撫琴不止是追求技巧上的熟練而已，在他的生活中無時無刻都在咀嚼著琴曲的內涵，不斷地在心中蘊釀琴曲的情思與曲意，經常為了一個音或一個樂句之不解，而翻遍了可以查詢的資料，爾後才在他的心中沉澱出琴曲之美。而由於他對古琴孜孜不倦地努力，使其撫琴造詣深獲國畫大師張大千先生的賞識，大師乃在 1975 年贈予容先生其所書「秋月草堂」橫額一禎及所繪「秋月草堂圖」一幅（附錄三）。

爾後，容先生又將彈奏琴曲〈流水〉七十二滾拂指法的經驗與體認融入其指畫的技藝中，自行悟出指畫雙手互用之道，他說：「近年復於撫琴之餘，忽然想到，撫琴之際左手進退吟猱，右手挑剔滾拂，左右呼應，音韻交響，那麼作指畫是否亦可左右開弓，在指韻墨趣中增加一些交響呢？我又想，以指撫琴是有聲之樂，以指作畫不就是『絃外之音』呢？」（容天圻，指韻墨趣談指畫，中央日報，1980 年 07 月 08 日）容先生意會到撫琴之際左手進退吟猱，右手挑剔滾拂，其實與指畫運用手的「甲、肉、掌、背」的勁道來拿捏輕、重、疾、徐，有、無、虛、實的變化，實有異曲同工之妙。

所以，容先生「常將他的指畫比為古琴的『絃外之音』，意謂指畫的剛柔、疾徐……與撫琴有同樣的理路，撫琴時往往令他想起繪畫的表達」，「將古琴的技法巧妙的融匯於指畫中，令指畫山水溶有音樂的韻律，產生特殊的意境」（王馥質，容天圻以撫琴指法入畫，民生報，1980 年 07 月 11 日）。而大陸四川省社會科學院藝術理論學者李永翹先生亦曾對其藝術造詣讚譽至高，謂「其畫幅裏充滿著幽雅恬淡之琴聲，其琴聲中亦展現出清新雅逸的畫面，給人以美的享受與遐想，這種將琴境帶入畫境的工夫」（許宏義，琴境入畫境指畫神乎其技 容天圻指下功夫備受推崇，中央日報，1990 年 10 月 01 日；容天圻畫展 今起展出，臺灣新聞報，1990 年 10 月 13 日），甚至稱譽其「為繼清初指畫大家高其珮之後，三百年來第一人」（李永翹，1993；魏曦年，名師指導果不虛傳——容天圻彈指畫神奇，民眾日報，1990 年 10 月 01 日）。

二、琴曲的打譜、結構與特色——以〈歸去來兮辭〉為例

容天圻先生在古琴方面的貢獻與造詣主要在於兩方面，一是在他的琴學研究的論著中有非常精闢的觀點，值得發掘與深入研究；另一是在他的琴曲演奏的作品中留下文人琴的典範，今日如欲瞭解容天圻先生的古琴造詣與貢獻，最好的方法就是從其親自打譜的琴曲入手，看其如何結合琴曲理論，落實於撫琴操縵的實踐中，以下筆者即以容先生親自打譜與彈奏的琴曲〈歸去來兮辭〉⁴（以「古調今談」電視節目所播出者為研究素材）及其同名畫作為例，來看容先生如何將其對古琴的體認融入打譜實踐中。

容天圻先生在〈古琴名家談古琴（三）〉一文中曾提及他最喜歡陶淵明的詩（容天圻口述 江大昭紀錄，1985 年 03 月 31 日），或許這就是他選擇〈歸去來兮辭〉來打譜的原因之一，而容先生是如何來打這首曲子的譜呢？他按譜彈曲的思維過程是甚麼呢？以容先生在書法、繪畫與國學的素養和造詣來說，他打譜是本乎傳統文人以「意」為主的方式，將萌

發自內心中的「意」，作為展開樂曲章法的動機，導引出整首曲子的樂思，再慢慢地琢磨出整首樂曲的風格。容先生在其論著中曾提出中國音樂所重在寄託之「意」：

中國音樂係以意為主，所重者乃作者所寄託之意，故琴曲是多半屬於此類印象主意的標題音樂，與西方絕對音樂追求純粹的聲音之美有別。中國音樂既以意為主，故接近於哲學，西方音樂以音為主，故接近於物理，觀點不同，努力的方向亦有別，而各成體系，……（容天圻，談藝續錄，1975，p38-39）

容先生以為中國音樂所強調者是創作者所寄託之「意」，何謂「意」？「意」是印象式，近乎哲學，有別於西方音樂是以「音」為主，近於物理。容先生的這個說法點示出中西音樂不同的側重面向，而容先生在撫琴實踐時即是本乎這個理念去體認與咀嚼琴曲之「意」。

即以容先生對〈歸去來兮辭〉這首曲子打譜的意趣來看，筆者除了以其對琴曲彈奏的詮釋與體認，作為解讀其彈奏這首曲子的根據外。同時，亦透過容先生的一幅同名畫作來說，在〈歸去來兮辭〉這幅畫作中（附錄四），畫面中以一株傾斜的孤松、稀疏的短竹與黃菊、石作襯景，藉著磐環錯節的老松投射高風亮節的正人君子的形象，陶淵明則倚仗敝襟迎向大自然。整幅畫面的上半部留下大片的空白，其上題〈歸去來兮辭〉一文，整體而言，畫面空間的分割佈局很簡潔，其重點是放在陶淵明的自適悅樂的心情上。

由於容天圻先生是屬於名士派的文人畫家，在未曾受過學院派的訓練下，人物的造型並不是很嚴謹，因此，人物的臉部並沒有表情的流露，然而相對地，文人畫所重視的筆墨的韻味和自由隨筆的意境，使其畫作另有特色。審言之，畫中的佈局簡潔，由虛（留白）、實（孤松、短竹與黃菊、石）相對地映照，使抽象的「意」在陶淵明的形象上流露出來，凸顯出返歸田園的心境，同樣地，也流露出容天圻先生對陶淵明的欣羨之情。而由畫中之「意」切入「琴譜」，在〈歸去來兮辭〉的打譜過程中也可能有相同的思維。

就從容天圻先生的琴曲〈歸去來兮辭〉來看，筆者對這首曲子的探討不採用五線譜來標示，因為琴曲中有很多透過吟、猱、綽、注等左手指法的變化以呈現韻味，往往使琴曲的板式節奏不一致，再配上散、按、泛音和聲產生的參差變化，皆非五線譜之標示所能展現，如果用五線譜來記譜，又標示節拍與劃分小節線，非但無法呈現出琴人打譜的自由性，還會讓人產生固定的形象。所以，筆者將容先生〈歸去來兮辭〉一曲的手抄譜附錄於文末，再根據容先生實際彈奏的情形，以簡譜參照於後（附錄五）。

同時，在解讀容先生的這首曲子之前，先參酌其對琴曲結構的說法：

琴曲的構成也類似詩文「起、承、轉、合」的章法，比較大型的曲子開始總有一段節拍自由，速度徐緩的散板，古人稱之為「散起」，散起總是緩慢的，這很像詩文中長篇鉅製，多半由遠處落墨，它的曲調不一定很明顯，主要是運用「主音」、「屬音」以確定調性。曲中具有特徵的「音型」開始在此作介紹性地出現，為聽者作好欣賞全曲的心理準備。

經過蘊釀後，開始展示樂曲的主要音調，如文章之「承」，此時開始進入正題，節拍已入常軌，曲調也大為加強，這就是琴書中所說的「入調」。入調以後形象鮮明悅耳動聽的主題開始呈現，此時經常採取「反覆」、「對比」、「變形」等形式以緊湊的旋律，突出

主題將樂曲導向高潮，故高潮部分往往是加快速度，展開音域，加強音色對比，一些加強曲調音量的雙音、諧音常在此時出現，這很像詩歌中的雙聲疊韻，字句響亮，可歌可泣，在詩文中為「警句」，在琴曲這是最主要的部分。通常詩文句調過於圓熟，必流於油滑，有時需變以澀句拘體，琴曲此時則以變音、轉調予以調劑。

高潮之後，情緒漸趨平穩，於是進入「入慢」，這時利用明顯的節奏對比，或調性變化，把樂曲引入一個新的境界，如果是大曲，則在此時不斷穿插帶有結束意味的素材，有時再將主題變形隱約出現以加深印象，使人有「餘音繞樑」、「欲罷不能」的感覺，到了最後，如詩句的結尾，悠揚綿渺，以輕盈的泛音徐徐結束。（容天圻，談藝續錄，1975，p38-39）⁵

依據其說法來解讀他打譜的〈歸去來兮辭〉這首琴曲的章法結構及節奏，可以發現他彈奏這首琴曲的章法結構即是本乎傳統的思維模式—由「散起」、「入調」進入「主題」（「反覆」、「對比」、「變形」等），達至「高潮」，最後「入慢」、「散收」來表現，加上他自己的感覺去摸索出曲子的思路，爾後再對整首曲子的章法結構與節奏反覆咀嚼，彈奏得精鍊純熟後，蘊釀出整首琴曲的氛圍。這裏，筆者以其中的第一、二、三段為例說明如下。

容天圻先生打譜彈奏的〈歸去來兮辭〉這首曲子取自《自遠堂琴譜》（清吳仕柏編，p523-525），曲子原本即有句讀與歌詞，共分六段，結構分明。因此，在打譜時所需處理的問題只是節奏的安排、氣口的拿捏與吟猱的變化。一般而言，琴人對於陌生的曲譜，對開頭的第一句的摸索很重要，這一句會導引打譜者如何找到入調的型態，而容先生在處理第一段時，是以「散起」入手，以左手大指下注到七弦九徽，加上「撞」與「猱」二音的盪漾，有如人聲般地吁一聲「歸」字，接上「去」字（在音符的時值上，「歸」、「去」二字各佔一拍），再銜接「來」字，音較長（佔兩拍），最後左手大指上綽至六弦九徽，而右手挑六弦音，呼應出「兮」字（約佔三拍），徐緩舒盪地展開。

通常一個有經驗的彈奏者，在讀譜的過程中，其實就可以從指法的變化中，領略出曲子所暗示的輕重緩急，如〈歸去來兮辭〉第一段散起，由緩入調，其與第二段、第三段前半部輕快而清脆的泛音群形成緩慢與輕快的對比，增強了曲子的輕快行進的節奏感，也使韻律的層次分明。換言之，第二段與第三段前半部的泛音，顯然已有某種暗示在其中。爾後，在第三段第 5、6 句，誠如容先生所說，「形象鮮明悅耳動聽的主題開始呈現」、「以緊湊的旋律，突出主題將樂曲導向高潮」，從左手大指七徽在右手抹挑六絃後，一“撞”，瞬間加快速度下「飛」至九徽展開音域，呈現出音色的強烈對比。

接著，第四段起又是從「歸去來兮」一句開始，然而容先生對這句的彈奏與第一段第 1 句並不相同，因為琴譜上記載的是四個泛音，而容先生也是採一字一拍的方式來彈。之後，誠如容先生所說，「高潮之後，情緒漸趨平穩，於是進入『入慢』，這時利用明顯的節奏對比，或調性變化，把樂曲引入一個新的境界」，最後，「再將主題變形隱約出現以加深印象，使人有『餘音繞樑』、『欲罷不能』的感覺，到了最後，如詩句的結尾，悠揚綿渺，以輕盈的泛音徐徐結束」，在收尾的時候，容先生將每一個音的拍子的時值延長，使空間的韻味漸行漸遠。

事實上，〈歸去來兮辭〉一曲的指法幾乎都是約定成俗的彈奏動作，讓人可一目瞭然何

處隱涵著輕重緩急的節奏，因此，打譜者只需按照自己的體會，呈現出自己的情感與感受，一首琴曲的結構與特色自然蘊釀而出，再加上彈琴者對其所擁有的古琴特質有一番認識後，在古琴與人之間建立起一份熟識的默契，就更能於琴身上拿捏出輕重緩急的表現，以細緻地展現撫琴操縵的樂趣。以容先生而言，其曾收藏〈秋月〉、〈飛霞珮〉兩張老琴，根據筆者實際彈奏這兩張老琴的體認，〈秋月〉琴的音色渾厚、鬆透而勻和，而〈飛霞珮〉琴的音色則勻和而雅緻，兩張琴的音色反映出容先生所愛好的古琴特質，也呈現出常伴其心靈空間的琴韻之美，乃在淡和雅緻，加上容先生之為人一向平和恬淡，琴與人的特色正好相映成趣。

三、文人琴的藝術精神與境界

容先生曾自述其彈琴的經歷，「早年習琴，著重在傳統琴曲及技法的接受延續，後來漸漸感到無法滿足，於是開始從事琴史、琴學理論方面的探討，並開始自行打譜（容註：「打譜是未經別人傳授的琴曲，依據琴譜，照個人的經驗與體會將琴曲研彈出來。」）他經常為了琴譜上一個符號，或一個音而翻遍存譜，排比研究，往往到深更半夜還懸疑難決，後來他覺得如此「皓首窮經」不是永久的辦法，也就不再特別為這些枝節問題傷腦筋，「於是開始注意曲情曲意的表達，從音樂原理、音樂美學與中國文學、藝術的意境中尋求開拓古琴的境界，漸有倒啖甘蔗苦盡甘來之感」（容天圻，自得琴中趣，世界日報，1977年08月30日）。

容先生究竟是如何由撫琴表達其體認的曲情與曲意，以開拓古琴的生命境界呢？（陳煌，1978年）⁶筆者在仔細反覆地聆聽容先生對〈歸去來兮辭〉這首琴曲的節奏安排時發現，容先生彈奏此曲大致上是順應譜面固有的理路而行，一字一音平緩地行進，流暢自然，少有變化。他的特色不在於音與音上作技巧的變化，而在樂句與樂句、樂段與樂段之間作起、承、轉、合的銜接時，在氣口上呈現出自然舒緩的氣韻，有如人在不疾不徐的調息下體現行雲流水般的自在心境。同時，再細審容先生彈奏這首琴曲的吟猱裝飾音的變化，則可發現他在吟猱音色的表現上恰如其份，都是在音到位時自然地搖動，毫無矜心矯揉之態。換言之，容天圻先生的琴曲演奏，其所重者不在音樂強度的表現，而在心境自然的流露，毫無刻意追求琴聲之美的矯情，但令人聽之，卻「淡」而益有味。

審言之，何以容先生能將曲情與曲意的表達得恰如其份，而開拓出〈歸去來兮辭〉的意境，呈現出琴譜所蘊藏的深層意涵？這些精神層面的探索，當然與容先生對陶淵明生活情趣的體認有關，再加上他平日對傳統文藝的涵養和恬淡自如的心境產生的審美情趣融入整首曲子的彈奏中，自然別具一番風格。更重要者是，容先生在撫琴操縵的過程中體認到彈琴的最高意義，容先生說：

古琴本來是一種陶淑人心性的工具，可以悅己，非以悅人，故撫琴是當作一種修養工夫，此猶如佛家之靜坐禪定一樣，是故撫琴時必須要整身端坐，凝神澄志，然後撫弦審音，加意於吟猱綽注，傳神於高下抑揚，段落分明，起結不苟，藉絃上之音，發絃外之趣，超以象外，得其寰中，如果撫琴時只斤斤計較好聽不好聽，存意在取悅於人，而非悅己，則已入二乘，非病燥烈，即病急促，因此古人論琴說：「琴到無人聽時工。」換一句話

說，撫琴必須彈到無人無我，人琴合一，物我兩忘的境界時才是上乘……。(容天圻，畫餘隨筆，p38)

撫琴必須沐手焚香端坐澄慮，有人說這是故作姿態，其實這是十分必要的，因為古琴固然是音樂，但它比一般音樂有更高深的境界，它是音樂，同時也是一種修養，音樂是由內而外，誠於中，形於外，樂記說：「凡音者，生於人心者也。」又說：「故於樂也者，動於內者也。」

……

故古琴不僅是音樂，同時也是訓練淨化自己追求真理之道，由開始時沐手焚香端坐澄慮，到撫弦弄操，陶淑心性，整個過程都在追求一個屬於心靈的寧靜的忘我境界，是一種屬於心智的訓練。這種訓練可以培養注意力的集中，清明的心智，淨靜的心境，可以鬆弛緊張的身心，平息浮躁的心情，得到至真、至善、至美的直覺的享樂。由焚香端坐「撫琴動操，欲令眾山皆響。」到「但識琴中趣，何勞絃上音。」的弦外之音，是由「有我」到「無我」，那種陶然與萬物合一，渾然忘我的境界，是「琴道」，其極致則接近於「禪」，故古琴稱為「琴道」，亦可以稱為「琴禪」。(容天圻，談藝續錄，p159、p162)

在這段論述中，容天圻先生寫出古代文人士子們撫琴操縵的最高意義，在於「撫弦弄操，陶淑心性」，以追求心靈深度的寧靜，而達到物我合一的「琴道」境界，這些說法以今日的音樂藝術來看，似乎是保守而傳統的價值觀，或不免會懷疑，這些說法在現今社會還值得推崇、認同和提倡嗎？這個問題其實也就是讓我們去思考，容天圻先生這些論述還能給予現代社會甚麼貢獻呢？筆者以為，容先生身為一介文人雅士，他除了扮演傳承文化的角色外，主要的貢獻就在於其身體力行地實踐，而體證出古琴在人之生命中的最高意義。

容先生以為撫琴操縵「可以鬆弛緊張的身心，平息浮躁的心情」，這些觀點在人的生命中是有其永恆的價值性，因為不論社會變遷如何日新月異，人之身、心、靈需要獲得安頓與和諧，始終是人性中不變的課題，而古人撫琴操縵的意義其實也就是在透過古琴來尋獲生命的歸宿，在熙熙攘攘的現實紛擾中找到心靈真正的寧靜。這也就是何以「古琴不僅是音樂，同時也是訓練淨化自己追求真理之道」，「由開始時沐手焚香端坐澄慮，到撫弦弄操，陶淑心性，整個過程都在追求一個屬於心靈的寧靜的忘我境界」。容先生本乎其對古琴藝術的這個理念，在其彈奏〈歸去來兮辭〉一曲時表現出悠遊從容的風格，流露出自然而舒緩的音色，不疾不徐，這種琴樂色調的體現非但與其溫文儒雅性情與氣質相應，同時，這就是容先生在表達這首琴曲的曲意和曲情的特色。

審言之，當容先生打完〈歸去來兮辭〉這首琴曲後，自然而然會將其琴學的體會及生命涵養融入琴曲的表現中，而流出自己的特色，通過這個層面的表現，就是容先生與其心中的陶淵明相遇相迎，神馳交往的體現，這種特色的產生完全植基於個人生命中的體驗與涵養。尤其是容天圻先生體認到撫琴的目的—「可以悅己，非以悅人」，所謂「琴到無人聽時工」，能在這種心境下撫琴，純然是一種信手拈來的情趣，不帶任何功利性的目的，毫無矜心著意的追求，自然流露出平和舒緩的氣息，因此，在他的琴曲中無追求音樂之美的矯飾，全曲少見明顯的強弱，輕重、快慢……等音樂性的變化，純由內在生命律動，一氣呵成地蘊釀而出，這也就是由生命境界的高度，流露在琴曲中的特色。

總之，容天圻先生在撫絃操縵時不刻意求工，亦無矜心著意的雕琢，純然是由自我生命流瀉而出，這也就是典型的中國傳統文人在古琴音樂上表現的型態，將古琴音樂視為陶冶性情的工具。而容天圻先生在古琴方面的貢獻，也就在於他保留了中國傳統文人琴樂的特質，同時，他將撫琴操縵當作一種獲得心靈寧靜的方式，誠如徐鉉在〈谿山琴況〉所言：「惟涵養之士，淡泊寧靜，心無塵翳，指有餘閑，與論希聲之理，悠然可得矣」（清徐鉉撰，1995，據華東師範大學圖書館藏清康熙十二年蔡毓榮刻本影印原書），唯有在返歸生命中之寧靜大自在，才能體現古琴動中求靜的氣韻，容先生這種「誠於中，形於外」的琴樂之美，就是其傳承中國文人琴樂的藝術精神的造詣與貢獻。

結 論

容天圻先生在臺灣當代的文人畫壇中，以指畫作品備受中外人士推崇；然其在古琴方面亦貢獻匪淺，其曾親炙於胡瑩堂先生門下，得其薪傳，胡翁本身彈的曲子有泛川派的作品，爾後其又與梅庵派大師吳宗漢先生相善，以知音互許，習其琴曲，因此，容先生的琴曲兼有泛川派、梅庵派之特色。而其著有琴學論著 45 篇，對琴譜版本之比較、考證和研究皆不遺餘力，且曾斲琴十四張，從理論與實踐中去探索古琴音樂的價值，其對古琴鍥而不捨的執著與廢寢忘食的熱情，使其成為傳承古代中國文人琴的臺灣重要琴人之一。

尤其是他將古琴、繪畫與書法的精神融會貫通於一身，由古琴曲〈流水〉七十二滾拂指法，將琴法融入指畫畫法中，自行悟出指畫雙手互用之道，使其指畫的造詣更臻高明。同時，容先生本乎其在國學、書法與繪畫方面的造詣，融入琴曲的演奏中，使其琴樂有行云流水般的技巧與意境，表現出淡泊寧靜的特色，可見容先生早年雖因其指畫而盛名遠播，然其對古琴所下的功夫，絕不亞於其在書法與繪畫方面的努力。

然容先生終其一生甘居邊陲，寧願在鳳山中學任教，而婉拒當年臺北藝術學院與文化大學聘任其為古琴教師一職，因為淡泊名利無競心。而真正的藝術家也只有在放下名利繁心的執著，才能回歸到心靈的寧靜，找到藝術創作的起點，這是一般汲營於世俗名利的人無法瞭解的境界。容先生曾說：「藝術與學問一樣，沒有捷徑可走，只有虔志勤修，不斷努力才有成功的一天，至於假藝術之名而作名利的追逐者，則又另當別論了。」（容天圻，畫餘隨筆，p156）容先生本乎其對藝術的堅持，其撫琴也就是在不斷地琢磨、反覆咀嚼、揣摩後，才蘊釀出琴曲的曲情與曲意。

尤其是在昔日資訊不發達，找資料極不容易，學琴很艱辛的大環境下，容先生在撫琴、斲琴與琴學研究上所付出的努力和代價，豈是今人所能想像！今日由於古琴藝術的日受重視，現代資訊的交流發達，使得可見的琴學資料與新舊古琴日益增多，而撫琴的人士也相對地增加不少，然人們不論在撫琴的技巧上如何精益求精，卻少有人能像容先生一樣，能融中國山水畫、書法、古琴之涵養於一身。因此，今人在撫琴的技巧上可以超越他，但是如欲真正體現傳統文人的古琴造詣與境界卻不能繞過他，他的淡泊寧靜的心境，在撫琴方面流露出自然從容而無矯飾的曲韻，使娓娓琴曲流瀉出「淡」而益有味的特色，仍是琴人們心嚮往之的境界。

附錄一：容天圻先生琴學論著

(一) 發表於期刊或報章之文章 (不包括已收入專書者)

1. 容天圻 (1965 年 05 月 17 日)。聽琴記。中央日報。
2. 容天圻 (1971 年 04 月 19 日)。中國古琴的復興「琴府」序。中央日報。
3. 容天圻 (1971 年 05 月 16 日)。古琴薪傳 上 記當代幾位古琴家。中央日報。
4. 容天圻 (1971 年 05 月 17 日)。古琴薪傳 下 記當代幾位古琴家。中央日報。
5. 容天圻 (1971 年 10 月 13 日)。古琴古箏欣賞會追記。臺灣新生報。
6. 容天圻 (1975)。中國音樂的精華--古琴。東方雜誌, 8(9), p66-67。
7. 容天圻 (1975)。琴曲五首述略。東方雜誌, 9(5), p64-67。
8. 容天圻 (1977)。古琴觀賞記。大成, 39 期, p26-27。
9. 容天圻 (1977 年 08 月 30 日)。自得琴中趣。世界日報。
10. 容天圻 (1977 年 10 月 23 日)。瑩翁最真率。中央日報。
11. 容天圻 (1977)。「廣陵散」~廣陵散的內涵及賞析。中華國學, 1(12), p55-58。
12. 容天圻 (1984 年 08 月 09 日)。香港訪琴記 兼懷古琴家盧家炳。成功時報。
13. 容天圻 (1984 年 09 月 04 日)。記梅庵琴派。成功時報。
14. 容天圻 (1984)。記故宮所藏的兩幅琴士圖。故宮文物月刊, 2(1), p68-73。
15. 容天圻 (1984)。王徽之的古琴。故宮文物月刊, 2(2), p42-46。
16. 容天圻 (1988)。唐宋古琴今猶在。故宮文物月刊, 6(1), p22-27。
17. 容天圻 (1989)。古琴的過去與現在。故宮文物月刊, 7(1), p81-85。

(二) 收錄於專書中之文章⁷

18. 談古琴
19. 古琴名曲與廣陵散
20. 知音
- ◎ 18-20 收錄於容天圻 (1968)。庸齋談藝錄。臺北：臺灣商務印書館。
21. 古琴曲譜的整理與發掘
22. 古琴欣賞
23. 白居易與古琴
24. 記琴學入門及其作者張靜籟
25. 琴畫家招學庵
26. 琴社紀盛
- ◎ 21-26 收錄於容天圻 (1968)。藝人與藝事。臺北：臺灣商務印書館。
27. 論古琴的源流及其藝事
28. 談古說今話名琴
29. 古琴曲與琴譜
- ◎ 27-29 收錄於容天圻 (1970)。畫餘隨筆。臺北：臺灣商務印書館。

- 30. 談古琴
- 31. 古琴研究與今後的發展
- 32. 歐陽修與古琴
- 33. 古琴名曲一流水
- 34. 古琴傳薪
- 35. 張大千談春雷古琴
- 36. 懷念古琴大師胡瑩堂
- 37. 盲琴家徐文鏡
- 38. 梅庵派古琴大師吳宗漢
- 39. 寄一卷琴聲
- 40. 六十年來的琴學
- 41. 鼓琴一得

◎ 30-41 收錄於容天圻（1975）。談藝續錄。臺北：臺灣商務印書館。

（三）收錄於琴譜中之文章

- 42. 重印梅庵琴譜序
- 43. 梅庵派古琴大師吳宗漢
- 44. 琴學概說

◎ 42-44 收錄於王燕卿原著、徐立孫編輯（1990）。梅庵琴譜。臺北：華正書局。

- 45. 春雨草堂琴譜序

◎ 45 收錄於盧家炳（1966）。春雨草堂琴譜。香港：盧家炳出版。

附錄二：胡瑩堂先生與容天圻先生

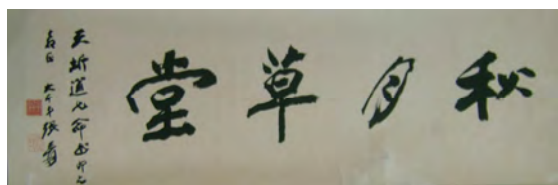


胡瑩堂先生撫琴



吳宗漢先生撫琴

附錄三：容天圻先生與張大千先生



「秋月草堂」書法



「秋月草堂」圖

附錄四：容天圻先生繪〈歸去來兮圖〉120×56公分

(取自《容天圻書畫集》，鳳山：柯淑美出版，1995年)



自遠堂

仲昂均

一、^一枕^二池^三立^四子^五。^六迄^七苟^八迄^九。^{一〇}迄^{一一}迄^{一二}。^{一三}迄^{一四}迄^{一五}。^{一六}迄^{一七}迄^{一八}。^{一九}迄^{二〇}迄^{二一}。^{二二}迄^{二三}迄^{二四}。^{二五}迄^{二六}迄^{二七}。^{二八}迄^{二九}迄^{三〇}。^{三一}迄^{三二}迄^{三三}。^{三四}迄^{三五}迄^{三六}。^{三七}迄^{三八}迄^{三九}。^{四〇}迄^{四一}迄^{四二}。^{四三}迄^{四四}迄^{四五}。^{四六}迄^{四七}迄^{四八}。^{四九}迄^{五〇}迄^{五一}。^{五二}迄^{五三}迄^{五四}。^{五五}迄^{五六}迄^{五七}。^{五八}迄^{五九}迄^{六〇}。^{六一}迄^{六二}迄^{六三}。^{六四}迄^{六五}迄^{六六}。^{六七}迄^{六八}迄^{六九}。^{七〇}迄^{七一}迄^{七二}。^{七三}迄^{七四}迄^{七五}。^{七六}迄^{七七}迄^{七八}。^{七九}迄^{八〇}迄^{八一}。^{八二}迄^{八三}迄^{八四}。^{八五}迄^{八六}迄^{八七}。^{八八}迄^{八九}迄^{九〇}。^{九一}迄^{九二}迄^{九三}。^{九四}迄^{九五}迄^{九六}。^{九七}迄^{九八}迄^{九九}。^{一〇〇}迄^{一〇一}迄^{一〇二}。^{一〇三}迄^{一〇四}迄^{一〇五}。^{一〇六}迄^{一〇七}迄^{一〇八}。^{一〇九}迄^{一一〇}迄^{一一一}。^{一一二}迄^{一一三}迄^{一一四}。^{一一五}迄^{一一六}迄^{一一七}。^{一一八}迄^{一一九}迄^{一二〇}。^{一二一}迄^{一二二}迄^{一二三}。^{一二四}迄^{一二五}迄^{一二六}。^{一二七}迄^{一二八}迄^{一二九}。^{一三〇}迄^{一三一}迄^{一三二}。^{一三三}迄^{一三四}迄^{一三五}。^{一三六}迄^{一三七}迄^{一三八}。^{一三九}迄^{一四〇}迄^{一四一}。^{一四二}迄^{一四三}迄^{一四四}。^{一四五}迄^{一四六}迄^{一四七}。^{一四八}迄^{一四九}迄^{一五〇}。^{一五一}迄^{一五二}迄^{一五三}。^{一五四}迄^{一五五}迄^{一五六}。^{一五七}迄^{一五八}迄^{一五九}。^{一六〇}迄^{一六一}迄^{一六二}。^{一六三}迄^{一六四}迄^{一六五}。^{一六七}迄^{一六八}迄^{一六九}。^{一七〇}迄^{一七一}迄^{一七二}。^{一七三}迄^{一七四}迄^{一七五}。^{一七六}迄^{一七七}迄^{一七八}。^{一七九}迄^{一八〇}迄^{一八一}。^{一八二}迄^{一八三}迄^{一八四}。^{一八五}迄^{一八六}迄^{一八七}。^{一八九}迄^{一九〇}迄^{一九一}。^{一九二}迄^{一九三}迄^{一九四}。^{一九五}迄^{一九六}迄^{一九七}。^{一九八}迄^{一九九}迄^{二〇〇}。二、^一迄^二迄^三迄^四迄^五迄^六迄^七迄^八迄^九迄^{一〇}迄^{一一}迄^{一二}迄^{一三}迄^{一四}迄^{一五}迄^{一六}迄^{一七}迄^{一八}迄^{一九}迄^{二〇}迄^{二一}迄^{二二}迄^{二三}迄^{二四}迄^{二五}迄^{二六}迄^{二七}迄^{二八}迄^{二九}迄^{三〇}迄^{三一}迄^{三二}迄^{三三}迄^{三四}迄^{三五}迄^{三六}迄^{三七}迄^{三八}迄^{三九}迄^{四〇}迄^{四一}迄^{四二}迄^{四三}迄^{四四}迄^{四五}迄^{四六}迄^{四七}迄^{四八}迄^{四九}迄^{五〇}迄^{五一}迄^{五二}迄^{五三}迄^{五四}迄^{五五}迄^{五六}迄^{五七}迄^{五八}迄^{五九}迄^{六〇}迄^{六一}迄^{六二}迄^{六三}迄^{六四}迄^{六五}迄^{六六}迄^{六七}迄^{六八}迄^{六九}迄^{七〇}迄^{七一}迄^{七二}迄^{七三}迄^{七四}迄^{七五}迄^{七六}迄^{七七}迄^{七八}迄^{七九}迄^{八〇}迄^{八一}迄^{八二}迄^{八三}迄^{八四}迄^{八五}迄^{八六}迄^{八七}迄^{八八}迄^{八九}迄^{九〇}迄^{九一}迄^{九二}迄^{九三}迄^{九四}迄^{九五}迄^{九六}迄^{九七}迄^{九八}迄^{九九}迄^{一〇〇}迄^{一〇一}迄^{一〇二}迄^{一〇三}迄^{一〇四}迄^{一〇五}迄^{一〇六}迄^{一〇七}迄^{一〇八}迄^{一〇九}迄^{一一〇}迄^{一一一}迄^{一一二}迄^{一一三}迄^{一一四}迄^{一一五}迄^{一一六}迄^{一一七}迄^{一一八}迄^{一一九}迄^{一二〇}迄^{一二一}迄^{一二二}迄^{一二三}迄^{一二四}迄^{一二五}迄^{一二六}迄^{一二七}迄^{一二八}迄^{一二九}迄^{一三〇}迄^{一三一}迄^{一三二}迄^{一三三}迄^{一三四}迄^{一三五}迄^{一三六}迄^{一三七}迄^{一三八}迄^{一三九}迄^{一四〇}迄^{一四一}迄^{一四二}迄^{一四三}迄^{一四四}迄^{一四五}迄^{一四六}迄^{一四七}迄^{一四八}迄^{一四九}迄^{一五〇}迄^{一五一}迄^{一五二}迄^{一五三}迄^{一五四}迄^{一五五}迄^{一五六}迄^{一五七}迄^{一五八}迄^{一五九}迄^{一六〇}迄^{一六一}迄^{一六二}迄^{一六三}迄^{一六四}迄^{一六五}迄^{一六六}迄^{一六七}迄^{一六八}迄^{一六九}迄^{一七〇}迄^{一七一}迄^{一七二}迄^{一七三}迄^{一七四}迄^{一七五}迄^{一七六}迄^{一七七}迄^{一七八}迄^{一七九}迄^{一八〇}迄^{一八一}迄^{一八二}迄^{一八三}迄^{一八四}迄^{一八五}迄^{一八六}迄^{一八七}迄^{一八八}迄^{一八九}迄^{一九〇}迄^{一九一}迄^{一九二}迄^{一九三}迄^{一九四}迄^{一九五}迄^{一九六}迄^{一九七}迄^{一九八}迄^{一九九}迄^{二〇〇}迄^{二〇一}迄^{二〇二}迄^{二〇三}迄^{二〇四}迄^{二〇五}迄^{二〇六}迄^{二〇七}迄^{二〇八}迄^{二〇九}迄^{二一〇}迄^{二一一}迄^{二一二}迄^{二一三}迄^{二一四}迄^{二一五}迄^{二一六}迄^{二一七}迄^{二一八}迄^{二一九}迄^{二二〇}迄^{二二一}迄^{二二二}迄^{二二三}迄^{二二四}迄^{二二五}迄^{二二六}迄^{二二七}迄^{二二八}迄^{二二九}迄^{二三〇}迄^{二三一}迄^{二三二}迄^{二三三}迄^{二三四}迄^{二三五}迄^{二三六}迄^{二三七}迄^{二三八}迄^{二三九}迄^{二四〇}迄<

二、色仇筭_七色_六筭_五筭_四色_三筭_二。筭_七色_六筭_五仇_四筭_三。

恬淡 幽雅 意境 悠遠 有悠 然見 南山 之妙 天折 識

六、枕_上筍_上枕_上。句_上句_上并_上法_上。正_上五_上牙_上筍_上枕_上。淘_上
 句_上上_上淘_上筍_上枕_上筍_上。枕_上句_上句_上枕_上筍_上三_上三_上。
 句_上枕_上三_上。入_上昌_上筍_上句_上筍_上。筍_上句_上句_上句_上句_上。
 仇_上筍_上枕_上。正_上五_上牙_上筍_上枕_上仇_上筍_上。三_上三_上句_上枕_上。
 淘_上。句_上上_上淘_上。筍_上筍_上。筍_上正_上五_上筍_上。
 句_上四_上句_上正_上外_上筍_上。色_上筍_上枕_上正_上四_上仇_上句_上枕_上。正_上。
 曲冬

63
10
20
63
10
27

此曲与明刊太古遺音同 天折識 甲寅冬

C 調 〈歸去來兮辭〉 容天圻先生 彈奏⁹

(第一段) 6 5 5— 5——。 2 1 1 1 5 1 1—。 1 • 2 4 5 6 5 5 5—。 3 5 6 3 • 2 1 1—。

6 1 2 6 • 5 5 5—。 5 2 1 6 1 1—。 1 6 1 6 5 5 5—。 2 3 5 6 3 • 2 1 1—。

6 1 2 6 • 5 5 5—。 5 2 1 6 1 1—。

(第二段) 2̣ 6̣ 5̣ 3̣ 5̣ 5̣。 5 2 1 6 1 1。 2 2̣ 5 5。 5 1̣ 2̣ 2̣。 2 2̣ 5 5。 5 1̣ 2̣ 2̣。

6 5 6 6。 5 3 5 5。 6 5 6 6。 5 3 5 5。

2 6 5 3 5 5。 5 2 1 6 1 1。 2 6 5 3 5 5。 5 2 1 6 1 1。

(第三段) 6̣ 1̣ 6̣ 1̣ 5̣ 5̣。 3 5 3 5 1 1。 6 • 1 6 1 5 5。 3 • 5 3 5 1 1—。

5 1² 1 6 5 5。 2 6 5 3 5 5。 3 5 • 6 3 • 2 2 2。 3 5 • 6 3 • 2 1 1。

(第四段) 6 5 5 5。 2 6 5 3 5 5。 5 3 2 1 2 2。 6 5 5 5 5 5——。

6 1 2 6 • 5 5 5。 5 2 1 6 1 1。

(第五段) 2 3 6 5 4 5 5。 3 5 6 3 • 2 1 1。 3 2 2 2。 3 • 2 1 1。 2 • 4 5 6 6 6。

3 5 6 3 • 2 1 1。 6 5 5 • 4 2 2。 5 4 4 • 2 1 1。 6 1 • 2 6 • 5 5 5。 5 2 1 6 1 1。

(第六段) 5 5 5。 5 6⁷ 6 5 4 5 5。 3 5 • 6 3 2 1—1—1—。 2—5—6 2—1 6 1 1—。

5 5 2 5 5。 6 5 6 1 2。 2 6 5 4 5 5。 5 2 1 6 1 1。

6 1 2 6 • 5 5 5。 5 2 1 6 1 1。 2 5 4 2 1—1—。 5—2—1—5—1—1—1——。

附錄六：有關容天圻先生古琴紀事年表

西元	內 容
1936	出生於福州市
1963	27 歲時，隨臺灣古琴與書畫名家胡瑩堂先生學習古琴與山水畫 ¹⁰ 。
1975	張大千先生託香港大成出版社社長沈葦窗先生帶幾件書畫分贈給好友，居住在鳳山的容天圻先生獲得張大千先生所書「秋月草堂」橫額一禎及所繪「秋月草堂圖」一幅。 美國華盛頓大學音樂系派人來台錄製其演奏，以供學術研究之用。
1976	2 月與梁在平、陳蕾士諸教授、唯是震一夫婦舉行「亞洲箏樂欣賞會」。 3 月在花蓮與梁在平教授舉行古箏、古琴音樂欣賞會。 11 月應高雄市中廣電臺之邀演奏古琴。 年底在臺北外雙溪國立故宮博物院為亞太音樂會議主辦，梁銘越博士主持的古琴欣賞會中擔任古琴演奏。
1978	來自巴黎的郭茂基博士 (Dr. Georges Goormaghtigh)，透過文藝界人士的安排，在鳳山拜訪古琴家容天圻。
1980	5 月以客座專家身份在臺灣省文藝季梁在平教授的古箏欣賞會中演奏古琴。 夏季旅遊香港，拜訪 86 高齡古琴耆宿盧家炳先生，參觀盧氏所藏唐、宋、元、明各代古琴，同時應邀為盧氏《春雨草堂琴譜》作序，並與盧氏訂為忘年交。 四本著作《庸齋談藝錄》、《藝人與藝事》、《畫餘隨筆》、《談藝續錄》為歐洲漢學中心荷蘭萊頓漢學研究院所收藏。 北京中央音樂學院國際著名古琴家李祥霆先生特由倫敦來高雄參觀「容天圻書畫巡迴展」，並與容天圻先生會晤合影。
1981	與梁在平教授及弟子施桂珍女士在屏東演出古琴。
1983	美國華盛頓大學及香港大學發行英譯《梅庵琴譜》，內附容天圻先生演奏之梅庵琴曲：〈關山月〉、〈秋風辭〉、〈玉樓春曉〉三首的錄音帶，隨書發行。 華盛頓大學李伯曼博士 (Dr. Fredric Liebermann) 在英譯《梅庵琴譜》中亦述及容天圻先生為當代古琴學者，編輯《梅庵琴譜》第四版 ¹¹ 。
1984	5 月於高雄市文藝季「琴箏和鳴」中，在文化中心至德堂攜同弟子梁菁蘭女士擔任古琴演出。
1986	10 月應台南市立文化中心邀請演講〈古琴的過去與現在〉
1989	年底在四川成都舉行中國古琴藝術國際交流會，容天圻先生同時接獲該交流會組織委員會、北京音樂學院、南開大學、四川科學院邀請函，但因限於教職員只能在寒假赴大陸而不得不放棄。
1990	2 月應文建會「大雅清音」系列活動之邀，分別於臺南 (02 月 25 日) 及高雄文化中心 (02 月 28 日) 演奏古琴，國立中山大學文學院院長余光中教授在演奏會中朗頌〈聽容天圻彈古琴〉。 12 月樺橡傳播公司製作，中國電視公司鄭大智導播領隊來鳳山錄製其古琴獨奏〈醉漁唱晚〉、〈空山憶故人〉、〈歸去來兮辭〉、〈陽關三疊〉、等曲目，爾後，在「古調今談」的電視節目中公開播出，在節目中其首次展示收藏的「五知齋」名琴〈秋月〉。

1993	4 月與上海古琴家龔一先生、邵元復先生等於高雄市立文化中心舉辦「兩岸古琴名家深情對話」。 6 月參加台北「快雪堂」古琴書畫聯展。
1994	4 月 25 日逝世。

余光中〈聽容天圻彈琴〉¹²

七弦泠泠，十指輕輕
才起更落，拂罷還攏
向龍眼樹下的午夢
召來一片古墓的琴音
有的，滑下了青苔
有的，飄落在石階
有的，被山風帶走
有的，隨澗水流去
還有一些更加悠揚的
就伴著宛轉的爐煙
上升而迴旋
越飄越淡，越飛越遠
化作六龜一帶的晚涼

容天圻先生與邵元復先生、龔一先生
(1993 年於高雄市立文化中心舉辦「兩岸古琴名家深情對話」)



註 釋

1. 在 1990 年由樺橡傳播公司製作，中國電視公司鄭大智導播領隊，前往鳳山錄製的容先生的古琴獨奏曲，在電視公開播出的「古調今談」節目中，據容天圻先生口述，胡瑩堂先生彈的曲子有泛川派的作品。
2. 容天圻（1984 年 09 月 04 日），記梅庵琴派，成功時報。
梅庵琴派能打破傳統，獨成一派是有他的特殊風格與優點。譬如節拍，在一般古琴，對於節拍都沒有有一定的規定，同一琴曲，各人彈法亦異，而梅庵琴曲則有嚴格的節拍，數人至數十人合奏都絲毫不差。它在指法處理上，則服從琴曲的內容，同一指法，在不同的曲子上是有不同的表現。在手法上左手按絃多用肉音，很少用甲音，右手指法取剛勁有力，琴韻飽滿充實，使聽者能精神集中久聽不厭。
容天圻（1990），梅庵派古琴大師吳宗漢，收錄於王燕卿原著、徐立孫編輯，梅庵琴譜。臺北：華正書局，p163-165。
一般琴家撫琴，不大注重節拍，對於琴曲可以任意發揮，而梅庵派則特重節拍，數人合奏，一絲不差，此與其他琴派不同者，……吳教授在港大則表演夫婦雙彈，加入洞簫、琵琶、二胡、古箏等組織一大合奏之古琴節目，以事實證明古琴不但是獨奏的樂器，同時也可以合奏來糾正社會上一些錯誤的觀念。
3. 筆者在親自訪談容氏家族時所見而得知。
4. 在 1990 年由樺橡傳播公司製作，中國電視公司鄭大智導播領隊，前往鳳山錄製的容先生的古琴獨奏曲，在電視公開播出的「古調今談」節目中，據容天圻先生口述，〈歸去來兮辭〉乃其自己打譜之曲。
5. 上述之說法部分亦見於容天圻（1968）。古琴欣賞，藝人與藝事。臺北：臺灣商務印書館，p41。
6. 在撫琴時，我（筆者按：容天圻先生）感覺不僅要講究技巧，並且要注意表達琴曲的曲意和曲情，使之琴曲在演奏時更具內涵。當然，也必須具有自己的風格，……
7. 以下收錄於專書之文章，有些曾發表於期刊或報章上，有些是屬於容先生早年的作品，目前已無法在舊期刊或報章上尋獲。
8. 本手抄譜上有容天圻先生之親筆眉批，由容先生之弟子黃國樑（懷瑾）先生所提供，特此致上真誠地感謝。
9. 由於古琴彈奏在曲譜詮釋上有很大的彈性，隨著琴人的心境與環境的變化，可有不同的音色表現，因此，嚴格說來，即使是一個琴人彈同一首曲子，每次彈琴的結果也不可能一樣，其中或多或少都有些微的變化，筆者的記譜是根據「古調今談」電視節目所播出者為主。這裏，在簡譜上不強為之劃分小節線，僅標記出音高和節奏，而據古譜的原本句讀，在每一樂句末以「。」來標示；以「—」標示音符時值的延長。
10. 有關容天圻先生與胡瑩堂先生學琴的時間，有兩種不同的資料記錄，一是民國 50 年（1961），一是民國 52 年（1963），經筆者向容天圻先生之夫人柯淑美女士求證，應是民國 52 年（1963）。
11. Wang Ping-Lu. *A Chinese zither tutor: the Mei-an ch'in-p'u*. Hong Kong University Press,

1983, translated with commentary by Fredric Liebermann, pp4.

A fourth edition of the *Mei-an ch'in-p'u* has recently been published in Taiwan under the editorship of the ch'in player and scholar Jung T'ien-ch'i. He added a preface of his own and a frontispiece photograph of Wang Yen-ch'ing, while omitting the line-drawing portrait in Hsü Li-sun's introductory essays. He also restored Wang's original preface. Following the photo reprinted text, Jung added Hsü's three essays from the *Chin-yu ch'in-K'an*, a new essay of his own about Wu Chung-han, and an extensive (twelve-part) essay on ch'in research.

筆者譯：

最近，《梅庵琴譜》第四版在古琴演奏家與學者容天圻先生的編校下，已經在臺灣出版了，容先生在書前增加一篇他自己的序言和一張王燕卿的照片，而刪去了在徐立孫介紹性的文章中的線描圖，他也復原了王燕卿的原序。在這本重印版的書末，容先生增加取自《今虞琴刊》中徐立孫先生的三篇琴論（筆者按：〈梅庵琴社原起〉、〈論琴派〉、〈論音節〉），和一篇由他自己所寫關於吳宗漢的文章（筆者按：〈梅庵派古琴大師吳宗漢〉），另一篇關於古琴研究的長篇大論（有 12 個部份）……（筆者按：〈琴學概說〉，全文有 12 個主題：一、前言；二、琴學的源流；三、古代的琴家及其成就；四、琴的體制與形式；五、名琴的琴材與琴音的鑑賞；六、斷紋的研究與鑑定；七、琴曲與琴譜；八、音律與音域；九、指法與演奏；十、琴曲結構與賞析；十一、琴派的研究；十二、琴學研究與展望）。

12. 余光中（1990），聽容天圻彈琴，夢與地理，臺北：洪範書店，頁 185。

據筆者親自電訪余光中教授，1988 年 5 月 16 日，余光中教授等廿餘名詩人、藝術家共赴六龜「林谷蘭園」踏青，當時容天圻先生臨流焚香鼓琴，相繼彈奏琴曲〈關山月〉、〈流水〉與〈空山憶故人〉，而余光中教授則端坐古琴前聆賞，寫下了〈聽容天圻彈琴〉一詩。

參考文獻

一、書籍

- 宋·趙希鵠撰 (1983-1986)。*洞天清錄*，景印文淵閣四庫全書。臺北：臺灣商務印書館，子一七七。
- 容天圻 (1981)。白居易與古琴、古琴名曲與廣陵散、古琴欣賞、古琴曲譜的整理與發掘、知音、記琴學入門及其作者張靜籟、琴社紀盛、琴畫家招學庵、談古琴、論古琴的源流及其藝事、談古說今話名琴、鼓琴一得、古琴傳薪、張大千談春雷古琴、歐陽修與古琴、古琴古箏欣賞會追記；收錄於唐健垣編纂，*琴府*。臺北：聯貫出版社。
- 王燕卿原著、徐立孫編輯 (1990)。*梅庵琴譜*。臺北：華正書局。
- 清·徐鉉撰 (1995)。*大還閣琴譜*。上海：上海古籍出版社，據華東師範大學圖書館藏清康熙十二年蔡毓榮刻本影印原書。
- 清·吳仕柏 (1991)。*自遠堂琴譜*，1802 清嘉慶七年原刊殘本影印，琴曲集成。北京：中華書局，第 17 冊。
- 余光中 (1990)。*聽容天圻撫琴，夢與地理*。臺北：洪範書店。
- 李霖燦 (1990)。古畫琴韻，*雄獅美術*，237 期。
- 李永翹 (1993)。羅胸富邱壑·彈指出雲煙——論容天圻先生的指畫藝術，*容天圻畫展特輯*。高雄：春秋藝文中心，。
- Wang Ping-Lu (1983). *A Chinese zither tutor: the Mei-an ch'in-p'u*. Hong Kong University Press, translated with commentary by Fredric Liebermann.

二、期刊

- 容天圻口述 江大昭紀錄 (1985 年 01 月 25 日)。古琴名家談古琴 (一)。*高雄市國樂學會會訊*，第一期。
- 容天圻口述 江大昭紀錄 (1985 年 02 月 28 日)。古琴名家談古琴 (二)。*高雄市國樂學會會訊*，第二期。
- 容天圻口述 江大昭紀錄 (1985 年 03 月 31 日)。古琴名家談古琴 (三)。*高雄市國樂學會會訊*，第三期，發行。
- 容天圻口述 江大昭紀錄 (1985 年 05 月 01 日)。古琴名家談古琴 (四)。*高雄市國樂學會會訊*，第四期。
- 李永翹 (1990)。畫中有琴 琴中有畫——記臺灣著名書畫家兼古琴家容天圻。*明報月刊*，五月號。

三、報紙

- (1975 年 10 月 06 日)。瑞士籍教授郭茂基 會晤古琴家容天圻。*臺灣時報*。
- (1975 年 11 月 27 日)。張大千已康復 為容天圻題字。*新聞報*。亦見於 (1975 年 11 月 30 日) *青年戰士報*。
- 陳 煌 (1978 年 09 月 21 日)。雨聲·琴聲 與古琴家容天圻談琴。*愛書人*。
- (1978 年 10 月 08 日)。張大千題辭 讚譽容天圻。*臺灣新聞報*。

張素青（1978年10月12日）。為聽古琴郭茂基走遍世界 終在臺灣聆賞容天圻絕技。**自立晚報**。

左靜如（1979年05月05日）。容天圻其人其事。**臺灣新聞報**。

程 飛（1980年07月04日）。指揮如意 指畫家容天圻簡介。**中華日報**。

王馥質（1980年07月11日）。容天圻以撫琴指法入畫。**民生報**。

譚中興（1980年09月30日）。琤琤古樂幾成絕響 誰人識得琴韻心聲 容天圻寄情古琴彈秋月 盼
同道研彈曲譜傳雅音。**聯合報**。

——（1984年06月20日）。琴聲・墨韻・書香 容天圻雅人雅事。**成功時報**（晚刊）。

——（1985年01月30日）。操琴習畫・旦旦練功力 彈指揮筆・件件不含糊 容天圻苦學有成 古
琴書畫具風格 筆墨水恰到好處 展覽會上見真章。**臺灣新聞報**。

——（1985年01月30日）。容天圻展琴書畫。**臺灣新聞報**。

——（1985年02月02日）。撫琴筆繪相益彰 容天圻展出作品 目見耳聞、雙重享受 觀畫聽樂、
妙不勝哉。**中國晚報**。

——（1988年02月02日）。佬儂溪畔彈流水。**臺灣新聞報**。

黃智平（1990年02月24日）。容天圻演奏古宋琴秋月。**中國晨報**。

——（1990年02月24日）。古琴演奏會即將登場 文化中心邀您齊聆賞。**中央日報**。

——（1990年02月28日）。「弦上的琴操」古琴音樂會。**臺灣時報**。

黃 吾（1990年）。容天圻的藝術世界，**高雄縣青溪通訊**。5月號。

陳璧琳（1990年05月08日）。彈指之間詮釋琴畫 容天圻是現代鍾子期。**中國時報**（南部版）。

A Discussion on the Artistic Spirit of Literati's Guqin: A Case Study of Rong Tian-qi's Guqin Music “Gui Qu Lai Xi Ci”

Mei-Yen Lee

Abstract

The purpose of this paper is to discuss the inheritance of Chinese literati's Guqin in modern Taiwan through a review of the Guqin music by Rong Tian-qi (1936-1994), a well-known Guqin player, calligrapher and Chinese painter.

Mr. Rong had learned Guqin music with Masters Hu Ying-Tang and Wu Zong-Han. He had made more than 14 pieces of Guqin and written 45 articles about Guqin. Throughout his whole life, he had devoted a great deal of effort and time to the study of Guqin theories and to the comparative analyses of various versions of Guqin music and music scores. Today, we still can retrieve tapes and videos that vividly recorded the breathtaking performances of Guqin by Mr. Rong himself.

Based on his performance of the ancient Guqin music *Gui Qu Lai Xi Ci*, which was video-taped in 1990, and the painting he painted of the same title, the author will illustrate his outstanding performing skills and his artistic conception of Guqin music, hoping to help modern people to understand and appreciate the accomplishments and contributions that Mr. Rong had left us.

Key words : Rong Tian-Qi, Guqin, Gui Qu Lai Xi Ci, Literati Art

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

摘 要

本研究主要目的在於了解大專院校桌球選手目標取向、運動自信心以及賽前焦慮情形為何？並探討目標取向、運動自信心與賽前焦慮之間的相關情形。所得之實際調查資料以 SPSS for windows 9.0 套裝統計軟體進行統計分析，所使用之分析方法為 t 考驗、單因子變異數分析、皮爾遜積差相關等統計方法。主要發現如下：

全體受測者在目標取向的工作取向、自我取向都有達到顯著水準，在工作取向是屬於高目標取向的，然而在自我取向卻是屬於低目標取向。

不同性別在自我取向男生顯著高於女生；另外，在運動自信心方面，男生的自信心顯著高於女生的自信心；在認知焦慮方面，女生的認知焦慮顯著高於男生。不同工作取向在運動自信心以及賽前焦慮變項上，只有身體焦慮有顯著差異存在，然而工作取向低者顯著高於工作取向高者；不同自我取向的運動自信心有顯著差異，並且是自我取向高者的運動自信心顯著高於自我取向低者。工作取向與運動自信心呈顯著正相關。工作取向與認知焦慮呈顯著正相關。自我取向與認知焦慮呈顯著正相關。身體焦慮與認知焦慮呈顯著正相關。

關鍵字：桌球、目標取向、工作取向、自我取向、運動自信心、賽前焦慮

壹、緒論

國際奧會於 1988 年漢城奧運，正式把桌球列入奧運項目之一（包括男女單打、男女雙打），推動了世界桌球運動進一步的發展。1988 年漢城奧運會，大陸選手獲得了男子雙打金牌及女子單打的金、銀、銅牌；1992 年巴塞隆納奧運會，大陸取得男子雙打、女子單打及女子雙打的金牌；1996 年亞特蘭大奧運會和 2000 年雪梨奧運會，大陸囊括四個比賽項目的全部金牌。在四屆奧運中，亞洲幾乎囊括所有的冠軍，事實證明亞洲稱霸了桌球運動。在我國已將桌球列為奧運會培訓的重點項目之一，代表我國的陳靜選手在 1996 年亞特蘭大奧運會和 2000 年雪梨奧運會獲得女子單打項目銀、銅牌；男子雙打（蔣澎龍、張雁書）在 2000 年雪梨奧運會名列第五；第四十七屆的世界桌球錦標賽中，中華隊的莊智淵、蔣澎龍分別被列為第五與第十一種子，由以上種種例子可知，我國桌球選手亦有能力邁向奧運奪牌以及世界冠軍之路。

目前我國家代表隊成員大部分為大專生或研究生，為了幫選手贏得佳績並且訂定目標，避免在比賽時有先盛後衰的情況發生，以提高選手自信心，減少焦慮，種種因素均是左右勝負之關鍵，亦是本研究探討之重點。

研究目的

本研究探討大專院校桌球選手之背景因素、目標取向、運動自信心以及賽前狀態焦慮之間的差異及相關情形，以期對大專院校桌球選手賽前的心理狀態有深入的了解。因此，具體而言，本研究主要的目的有三：

- 一、比較男、女大專桌球運動員在目標取向、運動自信心及對賽前狀態焦慮的差異。
- 二、探討不同目標取向的大專桌球運動員，其運動自信心與賽前狀態焦慮是否有所差異？
- 三、探討大專桌球運動員目標取向、運動自信心以及賽前狀態焦慮的相關情形。

貳、研究方法與步驟

一、研究對象

本研究的範圍係以民國九十一年全國大專院校運動會桌球比賽之選手為對象，研究者於民國 90 年 12 月中旬預試問卷編製完成之後，立即進行預試問卷填答。本研究採用調查法，調查日期為 91 年 3 月 29 日至 91 年 4 月 2 日，調查地點為義守大學體育館（91 年全國大專院校運動會桌球比賽大會地點）。總共發出 337 份問卷，回收 331 份。問卷收回後，經整理剔除無效問卷 14 份，可用之問卷共計 317 份，問卷可用率 94.06 %

二、研究工具

採用季力康（1993）根據 Duda & Nicholls（1989）編製的運動目標取向量表（TEOSQ）以及由許啞豪與季力康（1998）根據 Vealey（1986）所編製的狀態性運動自信心量表（State Sport Confident Inventory；SSCI）修訂而來，本量表以黃英哲、季力康（1994）之賽前狀態

性焦慮量表中的自信心分量表作為同時效度之效標，並以 Cronbach α 考驗其內部一致性信度，結果經由許旺豪與季力康（1998）證明具有良好的同時效度（ $r = .687$ ）及內部一致性信度（Cronbach $\alpha = .948$ ）。競賽狀態性焦慮量表（CSAI-2）原為 Martens et al.（1981）所完成的量表，用來測量一位選手在競賽狀態性焦慮的認知、身體及自信心等三個層面所知覺到徵狀的強度，國內的「賽前狀態焦慮量表」係由黃英哲（1994）編譯 Martens, Burton, et al.（1990）的 CSAI-2 所發展出來的，具有良好的建構效度與信度。

三、資料處理

本研究所使用的統計方法有下列數種：

- 1 本研究之資料處理以 $\alpha = .05$ 為顯著水準進行統計分析。
- 2 以 Cronbach' α 內部一致性考驗問卷的信度，及因素分析驗證構效度。
- 3 根據研究目的，本研究所使用的統計方法如下：
 - （1）以描述統計方法統計大專院校桌球選手不同的背景資料，並以平均數描述大專院校桌球選手目標取向、運動自信心、賽前焦慮的情形。
 - （2）採用 t 考驗及獨立樣本單因子變異數分析（one way ANOVA）分別檢定不同性別、目標取向在運動自信心以及賽前焦慮程度上的差異情形，若比較結果達顯著水準，則採用 Scheffe 法進行事後比較。
 - （3）以皮爾遜積差相關法（Pearson product-moment correlation），檢定大專院校桌球選手之目標取向、運動自信心及賽前焦慮程度之間的相關。

參、結果分析與討論

本節乃就問卷調查情形加以描述與討論，共分三部分：第一部分為大專院校桌球選手目標取向情形，第二部分為運動自信心與賽前焦慮情形，並使用相依樣本 t 檢定（Pair-Samples t Test），相依樣本 t 檢定是將兩相依的兩個群體相互檢驗，是否有達顯著差異。因此目標取向選項的分數最高分為 5 分，最低分為 1 分，取其中性值為 3 者作為目標取向的另一相依母群體，再將目標取向所得之平均值與中性值為 3 者做相依樣本 t 檢定；另外運動自信心的最高值為 9 最低值為 1，取其中性值為 5 者，再將運動自信心之平均值與中性值為 5 者做相依樣本 t 檢定；最後，賽前焦慮的最高值為 4 最低值為 1，取其中性值為 2 者與賽前焦慮的平均值做相依樣本 t 檢定，以檢定三個因素的平均值是否有達到顯著水準。

一、大專院校桌球選手資料

在全體受試者中，以男性運動員佔多數，共 195 人（61.5%），女性運動員有 122 人（38.5%），總數為 317 人。

表一 背景變項人數及百分比分佈表

背景特性	性別	人數	百分比 (%)
	男	195	61.51
	女	122	38.49

二、結果分析

(一) 大專院校桌球選手目標取向情形

全體受試者在目標取向中的工作取向及自我取向與中性值為 3 者之相依樣本 t 檢定後之平均數、標準差、t 值及 P 值之情形請見表二。

表二 大專院校桌球選手目標取向情形

因 素	平均值	標準差	t 值	P 值
工作取向	4.12	.53	21.61 [*]	.00
自我取向	2.79	.56	6.21 [*]	.00

* p<.05

由表二可知，本研究之受試者在目標取向的二個因素都有達到顯著水準，在工作取向因素方面是屬於高目標取向的，然而在自我取向卻是屬於低目標取向，這表示全體受試者在目標取向的兩因素中有高低不同的取向。

(二) 運動自信心與賽前焦慮

全體受試者在運動自信心與中性值為 5 者；賽前焦慮的身體焦慮及認知焦慮與中性值為 2 者作相依樣本 t 檢定後的總分之平均數、標準差、t 值及 P 值之情形請見表三。

表三 大專院校桌球選手運動自信心與賽前焦慮情形

因 素	平均值	標準差	t 值	P 值
運 動 自 信 心	5.29	.78	7.66 [*]	.00
身 體 焦 慮	3.25	.93	3.42 [*]	.00
狀 態 焦 慮	2.60	.77	5.78 [*]	.00

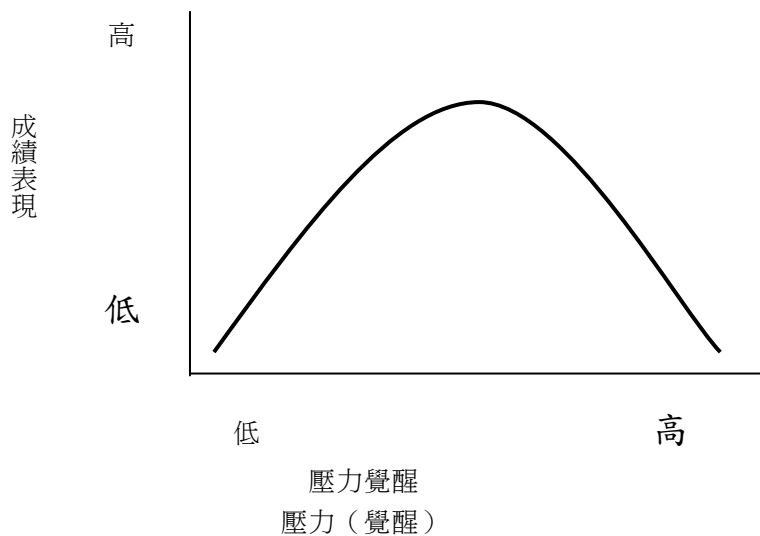
* P<.05

由表三可知，全體受試者在運動自信心中達顯著水準，而且平均數偏高，屬於中高自信，這表示整體受試者還算滿有自信心的；而受試者賽前焦慮的兩個因素都屬於中高焦慮的狀態，代表全體受試者在賽前焦慮方面有身體焦慮及狀態性焦慮的情形。

綜合討論

運動自信心方面；全體受試者的信心指數是有信心的，以教練的觀點而言，參與大學以上的校隊練習，幾乎都是自主性比較高，所以全體受試者所呈現出來是有信心的。

賽前焦慮方面；全體受試者在賽前焦慮方面有身體焦慮及狀態性焦慮的情形。焦慮常被一般人視為一種負面的情緒，但是在運動世界裡，競賽焦慮未必對表現全然不利，許多研究證實優秀運動員或是比賽經驗豐富的選手相信適度的競賽焦慮會激勵自己創造最佳的表現（Hanin, 1999a, 1999b; Jones & Swain, 1992, 1995; Jones, Swain, & Hardy, 1993）。然而盧俊宏（1994）也提出：在競賽時給予適度之壓力，成績反而會好，這種壓力，又稱良性壓力（good stress）。不過壓力太大時，就會身體緊張，心智或精神不容易集中，而沒有辦法把事情做好。常見詮釋壓力的概念即是所謂倒 U 字型理論（Inverted-U Theory）（如圖一）。適度的焦慮亦是如此，倒 U 字型理論對於桌球選手最適合去詮釋，適度的心理焦慮，有助於選手在比賽時能集中精神，提昇成績表現，但過度的焦慮也是同樣會造成不必要的失誤而輸掉比賽。



圖一 倒 U 字型理論

盧俊宏（1994）

三、不同性別、目標取向之大專院校桌球選手對運動自信心以及賽前焦慮變項上之差異情形

結果分析

（一）不同性別在運動自信心以及賽前焦慮變項上之差異情形

不同性別在目標取向、運動自信心，以及賽前焦慮的差異時，所使用的統計方法為獨立樣本 t 檢定（見表四）。

表四 不同性別在目標取向、運動自信心以及賽前焦慮變項上之差異情形

因 素	組別	N	平均值	標準差	t 值	P 值
工作取向	男	195	4.08	.55	-1.95	.052
	女	122	4.19	.47		
自我取向	男	195	2.84	.54	2.22*	.027
	女	122	2.70	.58		
運動自信心	男	195	5.42	1.14	2.59*	.010
	女	122	5.09	1.26		
身體焦慮	男	195	1.92	.49	.15	.882
	女	122	1.91	.47		
認知焦慮	男	195	2.49	.59	-4.13*	.000
	女	122	2.78	.65		

*P<.05

由表四可知，不同性別在自我取向達顯著差異 ($t = 2.22^*$ ， $P < .05$)，並且是男生高於女生；另外，在運動自信心也有達顯著差異 ($t = 2.59^*$ ， $P < .05$)，並且是男生的自信心高於女生的自信心；在認知焦慮方面也有達顯著差異 ($t = -4.13^*$ ， $P < .05$)，而女生的認知焦慮比男生高。

(二) 不同目標取向在運動自信心以及賽前焦慮變項上之差異情形

在這部分，將檢視不同的工作取向與不同的自我取向在運動自信心與賽前焦慮的差異情形時，另外再將不同工作取向與不同自我取向交互作用後，編成四組——分別是高工作取向 / 高自我取向組、高工作取向 / 低自我取向組、低工作取向 / 高自我取向組、低工作取向 / 低自我取向組，檢驗這四組是否對於運動自信心與賽前焦慮有所差異，所使用的統計方法為獨立樣本 t 檢定以及單因子變異數分析法，檢定有達顯著差異後，立即進行 Scheffe 法作比較（見表一、二、三、四）。

表五 不同目標取向各組人員分配情形

自我取向	工作取向		總和 (人數)
	高 (人數)	低 (人數)	
高 (人數)	87	74	161
低 (人數)	82	74	156
總和 (人數)	169	148	317

由表五可看出不同目標取向各組人員分配情形，高工作取向的人數有 169 位，低工作取向的人數有 148 位；高自我取向的人數有 161 位，低自我取向的人數有 156 位；另外，高工作取向/高自我取向組的人數有 87 位、高工作取向/低自我取向組的人數有 82 位、低工作取向/高自我取向組的人數有 74 位、低工作取向/低自我取向組的人數有 74 位。

表六 不同工作取向在運動自信心以及賽前焦慮變項上之差異情形

因 素	組別	N	平均值	標準差	t 值	P 值
運動自信心	高	169	5.28	1.21	1.89	.16
	低	148	5.34	.97		
身體焦慮	高	169	1.91	.49	.86*	.02
	低	148	2.09	.39		
認知焦慮	高	169	2.60	.64	.31	.21
	低	148	2.54	.50		

從表六發現不同工作取向在運動自信心以及賽前焦慮變項上，只有身體焦慮有顯著差異存在（ $t = .86^*$ ， $P < .05$ ），然而工作取向低者平均值，身體焦慮狀況比工作取向高者來的嚴重，再從數據中可發現工作取向低者平均值(2.09)高於 2，另外工作取向高者平均值(1.91)低於 2，表示並無身體焦慮狀況。

表七 不同自我取向在運動自信心以及賽前焦慮變項上之差異情形

因 素	組別	N	平均值	標準差	t 值	P 值
運動自信心	高	169	5.40	1.12	.60*	.01
	低	148	5.12	1.28		
身體焦慮	高	169	1.94	.48	.35	.55
	低	148	1.59	.48		
認知焦慮	高	169	2.64	.63	.90	.34
	低	148	2.54	.62		

從表七中發現不同自我取向在運動自信心以及賽前焦慮變項上，只有運動自信心有顯著差異（ $t = .60^*$ ， $P < .05$ ），並且是自我取向高者的運動自信心比自我取向低者還要有自信心，其餘的變項則無顯著差異存在。

表八 不同目標取向在運動自信心以及賽前焦慮變項上之差異情形

因 素	組別	N	平均值	標準差	F值	P值
運動自信心	高工作 / 高自我	87	5.53	1.17	.048	.83
	高工作 / 低自我	82	5.29	1.39		
	低工作 / 高自我	74	5.32	1.05		
	低工作 / 低自我	74	5.06	1.08		
身體焦慮	高工作 / 高自我	87	1.88	.46	.06	.94
	高工作 / 低自我	82	1.85	.47		
	低工作 / 高自我	74	2.01	.50		
	低工作 / 低自我	74	1.96	.49		
認知焦慮	高工作 / 高自我	87	2.65	.69	.32	.57
	高工作 / 低自我	82	2.64	.62		
	低工作 / 高自我	74	2.61	.62		
	低工作 / 低自我	74	2.50	.58		

從表八中發現，不同目標取向的四組—高工作取向/高自我取向、高工作取向/低自我取向、低工作取向 / 高自我取向、低工作取向/低自我取向，以單因子變異數分析後發現，在運動自信心以及賽前焦慮變項上是無顯著差異存在的。

綜合討論

(一) 不同性別在運動自信心以及賽前焦慮變項上之差異情形

不同性別在這部分的研究結果為，工作取向並無達顯著差異；性別在自我取向達顯著差異。鄧碧珍（2001）以 89 年高中籃球聯賽之男、女 166 位選手為受試對象的研究當中，結果發現在自我取向方面有顯著差異存在，並且是男選手高於女選手，與本研究的研究結果相同。在過去的研究結果發現：男、女在工作取向方面並無顯著差異（黃英哲、季力康，1996）。其原因有可能受到運動屬性（黃英哲、季力康，1996）或是競技水準高低（White & Duda, 1994）的影響；然而，從本研究的結果中可以發現：男性、女性運動員在工作取向上雖然無顯著差異存在，但是從其平均值來看，女性在工作取向上有高於男性運動員的傾向，而男性在自我取向上顯著高於女性運動員，結果與先前研究相似：女性較男性有較高的工作取向特質，男性有較高的自我取向特質（陳美芳，1993；彭文蓉、季力康，1995；White & Duda, 1994），另外，Duda et al.（1989）認為，在運動情境中的運動目標取向特質方面，男性認為運動目的視為實質社會評價或利益；女性較重視活動本身的樂趣或學習。因此男性比女性較傾向自我取向，而本研究結果亦是如此。不同性別在運動自信心方面有顯著差異，並且是男生的運動自信心高於女生的運動自信心。張庭語（2002）以參加九十年全國

中等學校運動會跆拳道項目之高中組前八強男、女選手，共計 116 名作研究，結果發現：男性選手運動自信心顯著高於女性選手，與本研究結果相符合。

已有許多研究者指出，雖然在成就情境中，女性擁有許多達到成功的先決條件，但他們經常對自己的能力缺乏自信，然而對於上述情形（引自 Charles et al. 1981），同時提到：對於上述情形男女之間自信心的差異，有一部分是由於女性的低表現期望，男性的過度表現期望而造成的。然而 Lenney（1977）卻有不同的看法，對於影響女性自信心的因素分為三個情境因素：工作取向、社會取向、及回饋需求，因此他認為表現的期望並不全是影響女性自信心的因素。而這三個影響自信心的因素分別也有學者提出相同的看法，首先 Corbin & Nix（1979）認為，女性可能會在一份不適合其性別角色的工作上（如：肌肉展示或力量呈現）顯露出低水準的自信，但男性就不會有這方面的困擾；再者蔡秋豪（1999）認為，對於女性表現若提供清楚的回饋，則其所顯示出的自信將與男性一樣多。Corbin（1981）提出，在社會比較情形下將會影響不同性別之間產生不同的自信水準，例如：女性在沒有社會比較的情境下從事工作，那麼他所顯示出的自信水準將不低於男性，相反的，如果處在社會比較的氣氛下，則將顯示出較低的自信水準，而此情形並不全是害怕成功。在賽前焦慮方面，身體焦慮並無顯著差異存在，認知焦慮有顯著差異存在，並且是女生的認知性焦慮比男生來得高。這樣的結果與鄧碧珍（2001）的研究結果相同。就如同運動自信心一樣，Corbin & Nix（1979）認為，女性可能會在一份不適合其性別角色的工作上（如：肌肉展示或力量呈現）顯露出低水準的自信，和較高的認知焦慮，同樣的 Duda, et al. (1989) 也提出相同看法認為，女性選手普遍有怕成功動機的存在，害怕被冠上男性化以及輸不起的心理，因此女子選手會展現較低的運動自信心與較高的認知焦慮。

（二）不同目標取向在運動自信心以及賽前焦慮變項上之差異情形

不同工作取向在運動自信心以及賽前焦慮變項上，只有身體焦慮有顯著差異存在，Walling（1993）等人解釋，工作取向是強調學習的過程，對於低工作取向者的身體焦慮程度比較不會像高工作取向者來得高。

不同自我取向在運動自信心以及賽前焦慮變項上，只有運動自信心有顯著差異，並且是自我取向高者的運動自信心，比自我取向低者還要有自信心。從 Ames and Archer（1988）的研究中我們就能發現。Ames and Archer 研究班級的成就目標取向對影響學生的學習策略、自覺能力與工作選擇的影響，結果 176 位高中生的工作選擇情形為下：高自我取向者—選擇中度挑戰性的工作，低自我取向者—選擇非常容易的工作。

四、大專院校桌球選手目標取向、運動自信心以及賽前焦慮之相關情形

結果分析

（一）目標取向、運動自信心以及賽前焦慮的關係分析

經 Pearson 積差相關進行大專院校桌球選手目標取向、自信心以及賽前焦慮的結果如表九。

表九 目標取向、運動自信心以及賽前焦慮的簡單相關矩陣 (N=317)

	工作取向	自我取向	運動自信心	身體焦慮	認知焦慮
工作取向	1.000				
自我取向	.160	1.000			
運動自信心	.027*	1.68	1.000		
身體焦慮	-.162	.088	-.060	1.000	
認知焦慮	.116*	.103*	-.250	.474*	1.000

* $P < .05$

從表九目標取向、運動自信心以及賽前焦慮的簡單相關矩陣中可得知：

- (一) 工作取向與運動自信心呈顯著正相關。
- (二) 工作取向與認知焦慮呈顯著正相關。
- (三) 自我取向與認知焦慮呈顯著正相關。
- (四) 身體焦慮與認知焦慮呈顯著正相關。

綜合討論

本研究結果顯示，在工作取向的相關方面：認知焦慮與工作取向呈顯著正相關，高工作取向者，有高超的技術為基礎，因此將認知性焦慮視為一種提醒自己努力的指標。

另外，在工作取向方面，工作取向也與運動自信心呈正相關，此研究結果與季力康 (1996)、鄧碧雲 (2002)、趙文其 (1998) 相同。這樣的研究結果亦即說明了，選手若個人認為自己能力較高的時候，在運動情境中自信心強度會有越高的情形。然而這些研究結果也和國外學者相同 (Burton, 1988; Gould, Petlichkoff, Simons & Vevera, 1987; Jones, 1993)。當個體能將客觀的環境要求視為威脅時，即會產生焦慮，這種威脅主要是源自於知覺自己的能力與客觀環境要求無法取得平衡。另外，選手若傾向工作取向者時，由於強調投入於工作本身，希望改進自己技能，達到精熟的地步，因此，較不在乎與他人競爭的結果如何，只求盡其在我，努力表現，更會感到展現出較高的自信心水準與成就感 (Roberts, 1986)。

在自我取向方面，與認知性焦慮成正相關。Nicholls, 1989; Roberts, (1986) 提出，運動情境下不管是工作取向或自我取向者，都希望展現高能力來滿足成就的需求。自我取向者，強調社會比較過程來展現能力，因此，他們非常在意自己與他人的比較結果，因為這結果代表個人能力與成就的效標。然而社會比較的結果往往是難以預知與不可控制的 (除非工作難度非常高或非常低)。因此理論上預測自我取向者，可能會有較高的認知性焦慮。而本研究之研究結果也和預測的結果相同。另外，Duda, et al. (1990) 以青少年網球選手為對象，探討個人目標取向與賽前狀態焦慮的關係，結果發現高自我取向且預期將輸掉比賽的選手，有較高的賽前認知與身體焦慮，同時比賽前自信心較低。

肆、結論

一、大專院校桌球選手目標取向、運動自信心以及賽前焦慮情形

全體受試者在目標取向的二個因素都有達到顯著水準，在工作取向因素方面是屬於高目標取向的，然而在自我取向卻是屬於低目標取向。在運動自信中達顯著水準，而且平均數高於中間值 5，屬於中高自信，這表示受試者的運動自信心還算滿高的；而受試者賽前焦慮的兩個因素都屬於中間值 2，也都有超過 2，代表全體受試者在賽前焦慮方面有身體焦慮及狀態性焦慮的情形。

二、不同性別、目標取向之大專院校桌球選手對運動自信心以及賽前焦慮變項上之差異情形

不同性別在自我取向達顯著差異，並且是男生高於女生；另外，在運動自信也有達顯著差異，並且是男生的運動自信心高於女生的運動自信心；在認知焦慮方面也有達顯著差異，而女生的認知焦慮比男生高。

不同目標取向各組人員分配情形，工作取向高的人數有 169 位，工作取向低的人數有 148 位；自我取向高的人數有 161 位，自我取向低的人數有 156 位；另外，高（工作取向）／高（自我取向）組的人數有 87 位、高（工作取向）／低（自我取向）組的人數有 82 位、低（工作取向）／高（自我取向）組的人數有 74 位、低（工作取向）／低（自我取向）組的人數有 74 位。

不同工作取向在運動自信心以及賽前焦慮變項上，只有身體焦慮有顯著差異存在，然而工作取向低者平均值，其身體焦慮狀況比工作取向高者來得嚴重。

不同自我取向在運動自信心以及賽前焦慮變項上，只有運動自信心有顯著差異，並且是自我取向高者的運動自信心，比自我取向低者還要有運動自信心，其餘的變項則無顯著差異存在。

不同目標取向經不同工作取向與不同自我取向交互作用後，編成四組比較，在運動自信心以及賽前焦慮變項上是無顯著差異存在的。

參考文獻

中文書目

- 田麥久(1997): **論運動訓練計畫**。台北市:中國文化大學出版部。
- 吳素卿(2002): **足球選手目標取向、知覺運動動機氣候與運動自信心來源之相關研究**。國立體育學院碩士論文。
- 邱鍾惠(1994): **現代乒乓球技術的研究**。北京:人民體育出版社。
- 柯秋溢(2000): **花蓮、台東地區阿美族與漢族運動員之成就目標取向、知覺運動成功信念、知覺運動目的之比較研究**。國立體育學院碩士論文。
- 黃英哲(1994): **運動動機氣候、自覺能力、賽前狀態焦慮和滿足感的相關研究**。國立台灣師範大學碩士論文。
- 黃英哲(2002): **運動成就目標與賽前狀態焦慮的關係:以目標涉入為主軸之研究**。國立台灣師範大學博士論文。
- 季力康(1993): **運動目標取向量表—信度和效度的分析**。**國立體育學院論叢**, 4卷1期, 179-185頁。
- 季力康(1996): **運動目標取向在運動動機之研究與應用**。1996年體育學術研討會論文集, 55-57頁。
- 季力康、賴素玲、陳美燕(1995): **大專網球選手運動目標取向與運動動機之相關研究**。**體育學報**第二十輯, 1-12頁。
- 柯竺村(1996): **目標取向與外在獎賞對高工學生射十二碼之內在動機的影響**。**大專體育學術專刊**, 251-259頁。
- 苗培榮、季力康(1996): **高中男子籃球運動目標取向、運動家精神態度及知覺傷害對手合法性之相關研究**。**大專體育學術專刊**, 251-260頁。
- 許旺豪(1998): **意象訓練對擊劍運動員注意力, 運動自信心, 賽前狀態性焦慮及運動表現之影響**。國立體育學院碩士論文。
- 莊鵬輝(1995): **目標取向、外在報酬對國民小學學童踢毽子之內在動機的影響**。**體育學報**第二十輯, 13-24頁。
- 黃英哲、季力康(1996): **青少年合球選手目標取向與成功信念的關係**。**台北師院學報**, 11期, 767-786頁。
- 黃崇儒、郭香雲(1999): **運動員自信心的來源**。**中華體育**, 第13卷, 第3期, 60-66。
- 張春興(1989): **心理學**。台北市:東華出版社。
- 張庭語(2002): **跆拳道選手目標取向、知覺動機氣候與運動自信心之相關研究**。國立體育學院教練研究所碩士論文。
- 陳美芳(1993): **大專體育科系學生的目標取向與知覺運動目的之相關研究**。**國立體育學院論叢**, 4卷, 1期, 187-196頁。
- 彭文蓉、季力康(1995): **大專優秀運動選手的運動目標取向和知覺運動成功信念與運動樂趣之相關研究**。**中華民國大專院校八十四年度體育學術研討會**, 357-366頁。
- 趙文其(1998): **目標取向父母導引動機氣候與知覺能力對國中生柔道選手賽前狀態焦慮和運動樂趣的影響**。國立體育學院教練研究所碩士論文。

- 蔡秋豪 (1999)：運動動機心理學—理論、研究與應用。屏東：睿煜出版社。
- 蘇德育 (2001)：國內優秀網球運動員自信心及自我對話行為之分析研究。私立中國文化大學教育學院運動教練研究所碩士論文。
- 鄧碧珍 (2001)：男、女籃球選手成就目標取向、知覺動機氣候及自覺能力、完美主義、賽前狀態性焦慮與滿足感之研究。國立體育學院碩士論文。
- 鄧碧雲 (2002)：籃球選手成就目標取向、知覺動機氣候及自覺能力對賽前狀態性焦慮與因應策略之影響。國立體育學院碩士論文。
- 盧俊宏 (1994)：運動心理學。台北：師大書苑發行。
- 盧素娥 (1994)：不同目標取向與運動樂趣的相關研究。體育學報第 18 輯，311-320 頁。
- 盧素娥 (1995)：不同目標取向與團隊凝聚率的相關研究。大專體育學術專刊，333-344 頁。

英文書目

- Ames, C., & Archer, J. (1988). Achievement goals in the classroom: Students learning strategies and motivation processes. *Journal of Educational Psychology*, 80, 260-267.
- Corbin, C. B. & Nix, C. (1979). Sex-Typing of physical activities and success predictions of children before and after cross-sex competition. *Journal of Sport Psychology*, 1, 43-52.
- Charles B. Corbin, Michael J. Stewart, and William O. Blair. (1981). Self-confidence and Motor Performance of Preadolescent Boys and Girls studied in Different Feedback Situations. *Journal of Sport Psychology*, 3, 30-34.
- Duda, J. L. (1989): The relationship between task and ego orientation and perceived purpose of sport among male and female high school athletes. *Journal of Sport and Exercise Psychology*, 11, 318-335.
- Duda, J. L., Chi, L., & Newton, M. (1990). *Psychometric characteristics of the TEOSQ*. Paper presented at annual meeting of the North American Society for the psychology of sport and physical activity. University of Houston, TX.
- Hanin, Y. L. (1999a). Individual zones of optimal functioning (IZOF) model. In Y. L. Hanin (Ed.), *Emotions in sport* (pp. 65-89). Champaign, IL: Human Kinetics.
- Jones, G., & Swain, G. (1992). Intensity and direction of competitive state anxiety and relationships with competitiveness. *Perceptual and Motor Skills*, 74, 467-472.
- Jones, G., & Swain, G. (1995). Predispositions to experience facilitative and debilitating anxiety in elite and non-elite performers. *The Sport Psychologist*, 9, 201-211.
- Jones, G., Swain, A., & Hardy, L. (1993). Intensity and direction dimensions of competitive state anxiety and relationships with performance. *Journal of Sports Sciences*, 11, 533-542.
- Lenney, E. (1977). Women's self confidence in achievement situations. *Psychological Bulletin*, 84, 1-13.
- Nicholls, J. G. (1989). *The competitive ethos and democratic education*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Roberts, g. C. (1986). The perception of stress: A potential source and its development. In M. R. Weiss & D.R. Gould (Eds.). *Sport for Children and Youths* (pp. 119-126). Champaign IL: Human Kinetics.
- Vealey, R. (1986). Conceptualization of sport-confidence and competitive orientation : Preliminary

- investigation and instrument development. *Journal of Sport Psychology*, 8, 221-246.
- Walling, N. D., Duda, J. L., & Chi, L. (1993). The perceived motivational climate in sport questionnaire: Construct and predictive validity. 1 *Journal of Sport and Exercise Psychology*, 15, 172-183.
- White, S.A., & Duda, J.L. (1994). The relationship of Gender, Level of sport involvement, and participation motivation to task and ego orientation. *International Journal Sport Psychology*, 25, 4-18.

A Study of College Table Tennis Athletes' Goal Orientation, Confidence, and Pre-Tournament Anxieties

Chu Chien-jung

Abstract

How do the table tennis athletes in colleges and universities behave when they confront tournaments? The present study singles out the athletes' goal orientation, confidence, and pre-tournament anxieties and inquires into the co-relations among the three factors. The statistical package SPSS for Windows 9.0 is used for statistical analysis of the fieldwork data collected from them. The measures taken consist of the statistical method of the t-test, one way analysis of variance, and Pearson product-moment correlation. The major discoveries are:

All subjects of study achieve a high level on task orientation and ego orientation in goal orientation. On task orientation, they belong to high goal orientation, while on self orientation, they belong to low goal orientation.

Between the two sexes, male students are remarkably higher than females in ego orientation. The males are also markedly higher than females in sports confidence. On the other hand, the females show remarkably higher cognitive anxieties. In the variables of sports confidence and pre-tournament anxieties among different task orientations, marked difference exists only in physical anxieties, which are higher among those with lower task orientation than those with higher task orientation. Marked difference in sports confidence exists among different task orientations: obviously, sports confidence is higher among those whose ego orientation is higher than those whose ego orientation is lower.

Correlation of goal orientation, confidence, and pre-tournament anxieties among college table tennis athletes: Task orientation and sports confidence show high positive correlation. Task orientation and cognitive anxieties show high positive correlation. Ego orientation and cognitive anxieties show high positive correlation. Physical anxieties and cognitive anxieties show high positive correlation.

Key words : Table Tennis, Goal Orientation, Task Orientation, Ego Orientation, Confidence, Pre-Tournament Anxieties

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

摘 要

本研究旨在探討學生對體育課認知及滿意度之反應，及探討學生對體育課程修習的需求與意願。以「國立臺灣藝大體育課程認知與滿意度問卷」針對一、二年級學生實施普查，所得資料之統計方法以描述性統計、信效度考證，單因子變異數分析及主成分分析，得到如下的結論：

體育課主要性認知，日一學生優於日二學生；進一學生優於日二學生。而在體育課滿意度之反應，進一學生比日一、日二及進二的學生有較滿於體育課滿意度。下學年選修體育課項目之優先順序分別：羽球、塑身瑜珈、保齡球、有氧舞蹈、桌球、拉丁有氧、游泳、網球、籃球、韻律體操、排球、土風舞、籃球三對三及健身體適能。體育課選課與否的調查結果，選課原因依序為有興趣、上課時段、任課教師、與交新朋友；不選課原因依序為課業繁忙、衝堂、無運動習慣和沒興趣。

關鍵字：體育課程、認知、滿意度

呂青山現為國立臺灣藝術大學體育教學中心專任副教授兼主任

張宏文現為國立臺灣藝術大學體育教學中心教授

劉榮聰現為國立臺灣藝術大學體育教學中心副教授

林宗賢現為國立臺灣藝術大學體育教學中心副教授

壹、前言

有關體育課之認知或滿意度之調查，主委是想瞭解課程實施的缺失成效，提供學生多元選擇課程的機會，養成運動技能成為終身生活的一部分。由於每校體育教學所提供的做法、目標未盡一致，有鑑於此，有不少研究進行體育課程滿意度的研究，例如：鄭金昌（1997），宋孟遠（2000），杜錦豐與黃郁琦（2001），李志峰與楊慶南（2003），汪在莒與林金杉（2005）。但每校情況不一，所得到的結果僅能提供參考，無法全套在本校的體育課程。本校體育教學中心也因為課程設計及實施已一段時間，加上場地設備先天上之不足，雖極力試圖彌補缺失終究有些能力未及之憾，因此再次地進行體育教學滿意度調查實在有其必要，也藉此機會瞭解現行課程之選課反應及原因（時段及人數等因素），適時採取必要的措施來提高教學成效。

一、研究目的

本研究之主要目的有二：

- （一）探討學生對體育課程認知及滿意度之反應。
- （二）探討學生對體育課程修習的需求與意願。

二、研究問題以上：

- （一）樣本不同性別（男、女）、學制（日間及進學）、年級（一～二）及學院（美術、設計、傳播及表演四個學院）之間對體育課程認知及滿意度之差異。
- （二）瞭解學生對 97 學年度選課設計（項目、時段、人數）之意願與需求。

貳、研究方法

一、研究對象

本研究以 96 學年度完成註冊手續之日間部及進學班各學系一、二年級的學生為對象進行調查，問卷發放與回收委請各系助教協助。共計發出 1474 份（日間部一年級 556 份，日間部二年級 578 份，進學班 330 份），共回收 1062 份回收率為 72.05%，問卷回收後剔除空白及作答不完整問卷，實際上有效卷為 490 份，有效率為 46.14%。

二、研究工具

- （一）本研究所使用之問卷係參考逢甲大學廖珮如教授所編製「逢甲大學學生體育課程認知，滿意度及選修意願調查研究」問卷，再根據本校狀況加以修訂。
- （二）信效度考驗
- （三）信度分析以研究問卷 cronbach's Alpha 值，本研究之 α 係數為 0.963 顯示本研究的信度顯佳。
- （四）效度考驗在因子分析之前，先進行 KMO（Kaiser-Meyer-Olkin）取樣適切性量數

0.958，其 Bartlett 球形檢定近似卡方分配 14550.304，自由度 435，顯著性 .000 ($P < .001$)，因此本研究之所得結果應屬有效。

三、資料處理

- (一) 本研究回收後，先加以編碼 (coding) 整理並將其登錄，再以 SAS 套裝軟體進行統計分析。
- (二) 研究所採用的統計方法：描述性統計、信度分析(以 cronbach's α 係數)、單因子變異數分析、主成分分析。

參、研究結果

一、體育課認知及滿意度之分析

本研究在探討體育課認知及滿意度之分析，在重要性認知與滿意度兩個面向共 32 個因素以主成分分析法萃取，再經 Kaiser 常態化的 Varimax 法加以旋轉，得到轉軸後的成分矩陣下列所示：共取得四個成分其可解釋總變異量數的 71.339%，其中第一個成分可解釋總變異量的 30.763%，第二個成分可解釋總變異量的 18.315%，第三個成分可解釋總變異量的 12.917%，第四個成分可解釋總變異量的 9.345%，各個成分所包含之因素分述如下：

第一成分：包括場地品質、體育設施、器材使用量、開課時段、獲得成就感。運動能力提升、成績評量、每班上課人數、教師教學經驗、教師教學方式、教師授課態度、教師之專業知識、教師之示範能力、課程內容設計等 14 個因素的認知，及教師之示範能力、教師之專業知識、教師之授課態度、教師之教學經驗、課程內容設計 5 個因素的滿意度。前面的 14 個因素認知幾乎包括所有的課程軟、硬體要件，尤其在後面的五個滿意度也都關係著體育教師之專業知能。

第二成分：包括教師教學經驗、授課態度、專業知識、教學方式、示範能力及課程內容設計等 6 個因素的認知，及教師教學經驗、授課態度、專業知識、教學方式、教學示範能力、課程設計、運動能力提升、成就感、男女合班、上課人數、成績評量等，11 個滿意度所組成。教師體育學能的專業是組成認知的主要因素及滿意感受要件。

第三成份：包括課程設計、場地品質、體育設施、器材使用量、開課時段、運動能力提升、成就感、男女合班、上課人數及成績評量等 9 個滿意因素所組成。

第四部分：包括器材使用量、男女合班、上課人數等三個因素的認知，及課程設計開課時段、運動能力提升、成就感、男女合班、上課人數、及成績評量等 7 個滿意因素所組成。

二、體育課重要性認知之比較

本研究體育課重要性之調查設計認知之感受，是將不同學制、年級別、性別、學院別進行變異數分析 (ANOVA)，如達到顯著差異再進行事後比較，以瞭解各組之間的差異情

形，全部差異檢定如下：

(一) 學制與級別

本研究將目前日間部及進學班一、二年級必修學級納入研究之範圍，其描述性統計如表一、表二所示：

表一 學制級別體育課重要性認知描述性統計

變項	個數	平均數	標準差	標準誤
日一	165	3.81	0.55	0.04
日二	177	3.50	1.05	0.07
進一	110	3.93	0.64	0.06
進二	38	3.72	0.60	0.09
總和	490	3.72	0.81	0.04

表二 學制年級體育課重要性認知變異數分析摘要表

變異來源	離均差平方和	自由度	均方	F 值	顯著性	事後比較
組 間	14.729	3	4.91	7.77		日一 > 日二
組 內	307.076	486	0.963			進一 > 日二
總 和	321.806	489	0.63			

$P < .00$

學制與級別的描述性統計後，可發現其平均得分介於 3.50 至 3.93 之間，這種感知是正面且達中上程度，之後再進行變異數分析考驗，得到學制與級別間的重要性認知達非常顯著的差異水準 (< 0.001)，再以薛費氏法事後比較進行檢驗，可發現日一學生對體育課重要性認之優於日二的同學；及進一的學生對體育課重要性認知優於日二同學。

(二) 性別

本研究基於學校學生性別結構之特殊，遂將性別列為重要的選項，其統計如下表三、表四所示：

表三 性別在體育課重要性認知統計表

變項	個數	平均數	標準差	標準誤
男	145	3.75	0.88	0.07
女	343	3.71	0.77	0.04
總和	488	3.72	0.80	0.03

表四 性別體育課重要性認知變異數分析摘要表

變異來源	離均差平方和	自由度	均方	F 值	顯著性
組 間	0.14	1	0.14	0.22	0.63
組 內	317.55	486	0.65		
總 和	317.70	487			

($P > 0.05$)

性別重要性認知之描述性統計後，可發現男、女生之認知相當接近，之後再進行變異數分析考驗，得到：性別對於重要性認知，未具顯著性之差異水準（ $p > 0.05$ ），表示本研究男女生的看法沒有差異。

（三）學院別

以學院做為研究比較的變項，本研究仍以學校現有的表演學院、傳播學院、設計學院及美術學院為對象加以比較。其統計如下表五、表六所示：

表五 學院別體育課重要性認知統計表

變項	個數	平均數	標準差	標準誤
表演學院	155	3.63	0.85	0.06
傳播學院	137	3.78	0.75	0.06
設計學院	83	3.63	0.63	0.07
美術學院	115	3.80	0.92	0.08
總 和	490	3.71	0.81	0.03

表六 學院別體育課重要性認知變異數分析摘要表

變異來源	離均差平方和	自由度	均方	F 值	顯著性
組 間	3.166	3	1.05	1.59	0.18
組 內	321.323	486	0.66		
總 和	324.489	489			

（ $P > 0.5$ ）

學院別重要性認知描述性統計後，可發現學院間重要性認知得分介於 3.63 至 3.80，結果與性別類似，之後再進行變異數分析，得到：學院別重要性認知上未達顯著性之差異水準（ $P > 0.05$ ），表示院際間的看法沒有差異。

三、體育課滿意度之比較

前面已進行體育課重要性的認知檢驗，再次以滿意度認知進行同樣程序的檢定，依序為學制年級、性別及學院等三個面向的考驗。

（一）學制與級別

本研究仍將目前二必二選開設體育課原則，將日間部及進學班一、二年級學生列入研究對象之中。有關學制及級別滿意度之統計，如下表七、表八所示：

表七 學制級別體育課滿意度認知統計表

變項	個數	平均數	標準差	標準誤
日間一	165	3.38	0.50	0.03
日間二	177	3.35	0.76	0.05
進學一	110	3.80	0.72	0.06
進學二	38	3.16	0.46	0.07
總 和	490	3.44	0.68	0.03

表八 學制級別體育課滿意度之變異數分析摘要表

變異來源	離均差平方和	自由度	均方	F 值	顯著性	事後比較
組 間	19.776	3	6.59	15.18	0.000	日一>日二
組 內	210.927	486	0.43			進一>日二
總 和	230.703	489				

學制級別間的滿意度認知描述性統計後，可發現其得分介於 3.1667~3.8091，這種滿意度的感知是正面且在中等程度以上，之後再進行變異數分析考驗，得到學制級別間的滿意度達非常顯著的差異水準 ($P < 0.001$)，再以薛費氏法事後比較進行檢驗，得知這些差異是由進學一年比日間部一年級、日間部二年級及進學二年級之差異所形成，表示進學一的學生比日一、日二、進二的學生有較高的體育課滿意度，是否是原班上課，同學之間的感情聚集所致？亦或是其他因素所造成，值得進一步探討。

(二) 性別

本研究基於學校學生性別結構之特殊，遂將性別列為重要的變項，其描述性統計如下表九、表十所示：

表九 性別體育課滿意度之統計表

變項	個數	平均數	標準差	標準誤
男	145	3.59	0.79	0.06
女	343	3.38	0.62	0.03
總和	488	3.45	0.68	0.03

表十 性別體育課滿意度變異數分析摘要表

變異來源	離均差平方和	自由度	均方	F 值	顯著性
組 間	4.40	1	4.40	9.53	0.002
組 內	224.38	486	0.46		
總 和	228.78	487			

* * $P < 0.01$

性別體育課描述性統計後，可發現其得分為 3.38 與 3.59，這種中等程度以上的滿意度具正面的意義，之後再進行變異數分析考驗，由上述之比較得知：本校選修體育課之男生比女生感覺較為滿意。

(三) 學院別

以學院做為研究比較的變項，本研究仍以學校現有的表演學院、傳播學院、設計學院及美術學院為對象加以比較。其統計如表十一、表十二所示：

表十一 學院別體育課滿意度之描述性統計表

變項	個數	平均數	標準差	標準誤
表演學院	155	3.44	0.73	0.05
傳播學院	137	3.42	0.70	0.06
設計學院	83	3.35	0.46	0.05
美術學院	115	3.52	0.73	0.06
總 和	490	3.44	0.68	0.03

表十二 學院別體育課滿意度變異數分析摘要表

變異來源	離均差平方和	自由度	均方	F 值	顯著性
組 間	1.456	3	0.48	1.02	0.37
組 內	229.12	486	0.47		
總 和	230.57	489			

(P>0.05)

學院別體育課滿意度之描述性統計後，可發現其得分介於 3.3582~3.5281 之間，屬中等以上程度的滿意，之後再進行變異數分析考驗，得到：學院間對體育課滿意度未達顯著差異水準（P>0.05），表示各學院之間對體育課滿意度沒有差異。

四、體育課選修意願之調查結果

本研究有關體育課選修意願乃以現有開課之項目為前提，選修與否進行個案。

- （一）選修項目，由表十三中所列的既訂項目中，選修項目依序為羽球（31.1%），塑身瑜珈（28%）、保齡球（20.5%）、有氧舞蹈（20.3%）、桌球與拉丁有氧（17.7%）、游泳（15.7%）、網球（15.2%）、籃球（14.4%）、韻律體操（13.2%）、排球（11.6%）、土風舞（8.1%）、籃球三對三（7.7%）、健身體適能（4.5%）。

表十三 體育課理想的選修意願統計表

排名	項 目	選修人數	百分比 (%)	不選修人數	累積百分比 (%)
1	羽球	153	31.1	339	68.9
2	塑身瑜珈	138	28.0	354	72.0
3	保齡球	101	20.5	391	79.5
4	有氧舞蹈	100	20.3	392	79.7
5	桌球	87	17.7	405	82.3
6	拉丁有氧	87	17.7	405	82.3
7	游泳	77	15.7	415	84.3
8	網球	75	15.2	417	84.8
9	籃球	71	14.4	421	85.6
10	韻律體操	65	13.2	427	86.8
11	排球	57	11.6	435	88.4
12	土風舞	40	8.1	452	91.9
13	籃球三對三	38	7.7	454	92.3
14	健身體適能	22	4.5	470	95.5
15	未填（其它）				100

(二) 體育課選修或不選修之原因

一、二年級必修三、四年級選修的課程模式已施行將近八年，在這段實施過程中，體育教學中心行政時時在監控整個運作情況，尤其選課與否的原因也是注意的焦點，學生調查的結果如表十四、十五所示：

不選擇的原因仍屬課業繁忙占了 44.3%，其次是衝堂 24.4%，這兩項其實有其盲點，科系屬性及課程要求是主要訴求，事實上大部分學系作業之繁重，光是應付已夠忙得不可開支。其次，是個人支配時間的能力，再說，想選修體育課的原因，如表十五所示情況，有興趣占了 73.4%，其次是上課時段 10.8%與獲得學分 10.2%。由此可知有興趣仍然是選修理想項目的主軸，回溯那些不選課原因中沒有興趣的 14.2%及無運動習慣的 17.1%，這兩個區塊才是體育老師最需要去說服的對象，唯有靠良好條件（時段、項目、器材、教學專業知能…）等的配合才能夠迎合學生之需求，建立信心來修習課程。

表十四 體育課不選課原因

原因	人數	百分比%	累積百分比
無運動習慣	84	17.1	17.1
課業繁忙	218	44.3	61.4
沒有興趣	70	14.2	75.6

表十五 體育課選課原因

排名	原因	人數	百分比	累積百分比
1	有興趣	361	73.4	73.4
2	獲學分	50	10.2	83.5
3	任課教師	18	3.7	87.2
4	上課時段	53	10.8	98.0
5	交新朋友	10	2.0	100

(三) 理想班級人數

如表十六所示的情況，理想班級人數 34 人以下的班級人數佔 412 人（83.7%），這與本校招生的班級人數也設定在 35 人左右極為接近。唯一需特別注意的是體育課程有其特殊性及限制性，類似室內空間不大、不能容納更多人數，或是人數多一點的場館也不會影響教學的情況。

表十六 體育課理想班級人數

排名	組別人數	百分比	累進百分比
2	24 人以下	159	32.3 32.3
1	25 人~34 人	253	51.4 83.7
3	35 人~44 人	57	11.6 95.3
5	45 人~54 人	10	2.0 97.4
4	55 人以上	13	2.6 100

肆、結論與建議

本校體育課重要性認知、滿意度及選課意願的調查，應該有助於整個體育課程的實施，雖然學校現行有教學評量，但這僅針對個別教師的教學滿意評量所得結果並未未能適切的

提供行政當局做開課選課的參考。是故，透過學生對體育課重要性認知及滿意度的反應，才有機會讓行政工作去調整及設計更好的課程，本研究獲致如下的結論與建議：

一、結論

- (一) 體育課重要性認知，在學制年級上有極顯著的差異，再進行事後比較檢驗後得知：日一的學生體育課重要性認知優於日二同學；及進一同學對體育課重要認知優於日二同學。
- (二) 體育課重要性之認知，在男女、性別與學院之間沒有顯著差異。
- (三) 體育課滿意度之反應，在學制年級上有極顯著的差異，再進行事後比較後得知：進一學生比日一、日二及進二的學生有較高的體育滿意度。
- (四) 體育課滿意度之反應，在性別上男生較女生滿意度高。
- (五) 體育課滿意度之反應，在學院間沒有顯著的差異。
- (六) 下學年度選修體育課項目的優先順序為羽球、塑身瑜珈、保齡球、有氧舞蹈、桌球、拉丁有氧、游泳、網球、籃球、韻律體操。
- (七) 選修體育課的主要原因依序為有興趣、上課時段、獲學分、任課教師、交新朋友。不選修體育課的原因依序為課業繁忙、衝堂、無運動習慣、沒有興趣。

二、建議

- (一) 對於本中心所規劃的課程設計可看出朝樂趣化與多元的方向努力，但以學生為導向的行銷觀念應給予重視。
- (二) 以往學生所詬病的設施仍是一個難題，朝利用校外場地的權宜措施畢竟不能持久，仍應與學校溝通、協調解決。
- (三) 不斷充實新知，提高教師專業效能，方能滿足學生求新與求知的需求。

參考文獻

1. 李志峰、楊慶南 (2003)，大葉大學大四學生選修體育課程考量因素與教學滿意程度之研究。**大葉學報**，第 12 卷，第 1 期，頁 19-28，大葉大學。
2. 汪在茗、林金杉 (2005)，逢甲大學體育教學滿意度之研究。**逢甲人文社會學報**，第 10 期，頁 199-216，逢甲大學人文社會學院。
3. 宋孟遠 (2001)，勤益技術學院學生對體育教學重視度及滿意度之調查研究。**大專體育**，52，頁 42-48，中華民國大專體育總會。
4. 鄭金昌 (1997)，東海大學學生對體育課興趣分組教學滿意度與修課態度調查研究。**大專體育**，29，頁 22-32，中華民國大專體育總會。
5. 林錦豐、黃郁琦 (2001)，國立政治大學學生體育課程、教學目標、滿意程度與選課因素之研究。**政大體育研究**，13，頁 21-32，國立政治大學。
6. 廖佩如 (2002) 逢甲大學學生體育課程認知，滿意度及選修意願調查研究。**逢甲人文社會學報**，第 5 期，頁 147-164，逢甲人文社會學學院。

A Study of National Taiwan University of Arts at Physical Education Course Cognitive and Satisfaction

Lu Ching-shan¹

Liu Rong-tsing³

Chang Hong-wen²

Lin Tsung-hsien⁴

Abstract

Appreciation Survey” was designed for freshmen, sophomores. The information was collected through descriptive statistics, reliability and validity analysis, one-way ANOVA analysis, using the SAS software. The results of the survey are as follows:

- 1.Cognitive and satisfaction of P.E cause for Physical Education consists of 4 main parts. They count as 71.33% of the total variance.
- 2.The Importance of Physical Education: There was a significant difference among the different age groups. After examination, the difference was caused by the different views of the daytime and nighttime 1st graders, and daytime 2nd graders.
- 3.The Importance of Physical Education: There is no significant difference among the males and females of the student body.
- 4.Appreciation of Physical Education: Significant difference is found among the different age groups.
- 5.Appreciation of Physical Education: The males are more satisfied than the females.
- 6.Appreciation of Physical Education: There is no significant difference among the school.
- 7.The desired classes for the next year are in the order as follows: Badminton, yoga, bowling, dancing, table tennis, and Latin Aerobics.
- 8.The main reason that students chose these classes was because they were interested. The main reason that students didn't chose any classes in this area was because they were too busy from school work.

Key words : Physical Educational Course, Cognitive, Satisfaction

¹Associate professor, National Taiwan University of Arts.

²Professor, National Taiwan University of Arts.

³Associate professor, National Taiwan University of Arts.

⁴Associate professor, National Taiwan University of Arts.

藝術學報七十五至八十二期目錄

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、楊絢晞
 八、許常惠鋼琴獨奏曲《五首插曲》之復古傾向與浪漫風格……………吳玲宜
 九、黃友棣的音詩“琵琶行”研究……………申亞華
 十、從美學觀點論音樂即興、演奏及作曲之交互關係……………林文琪
 十一、析論雙槓技術特性與發展趨勢……………張宏文、吳森琛、賴高司
 十二、由視覺比喻研究設計的理解性與趣味性……………陳郁佳
 十三、平面圖形複雜度與面積錯視之關聯性研究——以不規則多邊形為例……………楊清田、魏碩廷
 十四、Toward a Successful Computer Animation-Producing and Production Management in CGI
 Animation……………李宏耕、鐘世凱
 十五、互動式媒體藝術創作觀念之探討……………陳永賢
 十六、摩登仙杜麗娜——廣告女性角色描繪與視覺訴求之跨文化研究……………葉金燦
 十七、唐宋時期人體花飾功能性及選材品類關係之研究……………朱惠英、詹慧珊

第七十八期

- 一、非設計科系通識課程產品創新教學案例分析……………趙方麟
 二、產品類型影響創意認知的相關研究……………范成浩、林榮泰、邱文科、王文正
 三、從形態構成研究文字的造形與圖像設計之可行性……………蔡奇睿
 四、塗鴉藝術創作觀念之探討……………周鴻祥
 五、台灣紀錄片再現模式分析——以 921 地震紀錄片《生命》為例……………王慰慈
 六、偶像劇《流星花園》的文本分析：青少年次文化的建構與再現……………趙庭輝
 七、民眾參與表演藝術觀賞行為之研究——以文建會九十三年度表演藝術團隊表演為例
 ……………陳麗娟、陳為任、唐瑞芬、鄭天明、李宗鴻
 八、原始主義在繪畫與音樂的兩面性……………謝斐紋

九、從西方音樂劇的歷史與特質看台灣音樂劇的發展.....	王潤婷
十、荀白克鋼琴作品研究——Op.11, No.2.....	駱淑嫻
十一、古琴以「澹」為美之意涵析論.....	李美燕

第七十九期

(1) 綜合類

美術.....	
一、系譜、危機與認同：多納·庫斯比（Donald Kuspit）的現代藝術理論.....	譚力新
二、徐渭「遊戲」繪畫的特質與表現.....	陳宣彤
三、Creative Minds between ‘Digital Fantasy’, ‘Pictorial Aura’ and ‘Photographic Reality’ ——Digital Computer as a Virtual Studio in Contemporary Fine Art Imaging Practice 介乎於‘數位虛幻’、‘繪畫氛圍’與‘影像真實’之創作意念 ——數位電腦如同為當代影像藝術創作的虛擬工坊.....	翁銘邦
四、杜象達達應否為當代藝術「亂象」負責.....	林素惠
設計.....	
五、應用文化創意於產品造形之研究.....	王銘顯、范成浩、林榮泰
六、社區文化之創意產品設計模式——以北投溫泉精品計畫為例	林榮泰、王銘顯、洪德仁、孫銘賢、孫俊彥
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	柯樹馨、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忬的文人生活與著述.....	呂允在
十三、戰爭題材於動畫之研究.....	林佩淳、彭立洲
十四、美學的轉向：從體現的哲學觀論新媒體藝術之「新」.....	邱誌勇

第八十二期

一、身體行為與極限體驗的影像探討——以馬修·巴尼的錄像藝術為例.....	陳永賢
二、一方寸見一世界——試析戰國時期北方黃金牌飾的美學意涵.....	李建緯
三、造形讀寫技術的開發與其效能.....	鄭凱元
四、臺灣設計產業發展現況與願景之探討.....	林榮泰、王銘顯
五、臺灣藝術大學設計教育的改變——以「校友經典設計大展」為例.....	霍鵬程
六、非寫實性電腦繪畫表現之研究.....	陳鎰望、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

藝術學報 第八十三期

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：中華民國九十七年十月

創刊年月：中華民國五十五年十月

刊其頻率：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：昆毅彩色製版股份有限公司 / (02)2971-8809

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.83

October 2008

PUBLISHER:

Huang, Kuang-Nan

EDITOR:

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

ADDRESS OF ADMINISTRATION OFFICE:

59 Daguan Rd Sec. 1, Banciao City, Taipei, Taiwan 220
Republic of China

SUBSCRIPTION RATES:

NTS 500.00

ALL RIGHTS RESERVED

No part of this book may be reproduced in any form, by mimeograph or any other means, without permission in writing from the publisher, except by a reviewer, who may quote brief passages in review to be printed in a magazine or newspaper.

GPN : 2005500004

ISSN : 10213686



ISSN 10213686



00500



9 771021 368004

GPN : 2005500004

定價：新台幣500元整