

藝術學報

-
- 1 臺灣「竹馬陣」南管音樂轉化現象之探析
施德玉
-
- 41 是音樂史的起源還是發展？
——以埕施則比梭子調的歌舞樂關係為例
呂鈺秀
-
- 53 從創造力自我效能視覺敘事解析陶藝拉坯低造形
創造力成效原因與演進形式研究
李堅萍
-
- 81 試論女性攝影家的私我寫真
姜麗華
-
- 103 王雪濤對齊白石、王夢白花鳥畫風格的繼承和發展
劉北一
-
- 147 中文歌劇《鄭莊公涉泉會母》之劇本音樂詮釋
張玉胤
-

半年刊 第十五卷第1期(總104期)



國立臺灣藝術大學

中華民國 108 年 6 月

編輯的話

藝術學報創刊於1966年，是國內歷史最悠久的藝術類學術期刊，能維持至今，需感謝歷屆主編、編輯委員、評審委員、投稿作者以及讀者的努力與支持，才得以持續茁壯成長。

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

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

104期藝術學報總計收23篇投稿論文，完成初審及雙向匿名外審作業者共計19篇，經提本校出版編輯委員會審議，最後決議通過6篇論文。本期共計刊登6篇，除第103期餘稿1篇外，由本期通過稿件選出5篇，包括美術學門3篇，表演學門2篇。

國立臺灣藝術大學出版編輯委員會
民國108年6月

藝術學報 第104期

目次

- 一、臺灣「竹馬陣」南管音樂轉化現象之探析
/ 施德玉 1
- 二、是音樂史的起源還是發展？——以埕施則比梭子調的歌舞樂關係為例
/ 呂鈺秀 41
- 三、從創造力自我效能視覺敘事解析陶藝拉坯低造形創造力成效原因
與演進形式研究
/ 李堅萍 53
- 四、試論女性攝影家的私我寫真
/ 姜麗華 81
- 五、王雪濤對齊白石、王夢白花鳥畫風格的繼承和發展
/ 劉北一 103
- 六、中文歌劇《鄭莊公涉泉會母》之劇本音樂詮釋
/ 張玉胤 147

TAIWAN JOURNAL OF ARTS

Vol.104

June 2019

CONTENTS

1. The Analysis of The Conversion of Nanguan Music in Taiwanese Zu Ma Zhen..... 1
/ Te-Yu Shih
2. Is It The Origin or The Development in The History of Music?
– A Case of The Relationship between The Singing-Dancing-Instrumental
Playing of *Locedai* Piece in *Zebi* Suite of Dishu Village
/ Yu-hsiu Lu 41
3. A Study of Using Visual Narrative to Analyze The Reasons and Evolutionary Form
of Low-Creativity Ceramic Throwing Learner from Creative Self-Efficacy Approach
/ Zen-Pin Lee 53
4. Discussion on The Private-Self Photography of Female
/ Li-Hua Chiang 81
5. A Research on The Inheritance and Development for Flower and Bird Painting of
Wang Xuetao from Qi Baishi & Wang Mengbai
/ Pei-Yi Liu 103
6. On The Opera’s Interpretation of Libretto and Music : A Study of Opera
“A Vow to The Underworld Spring”
/ Yuh-Yin Chang 147

國立臺灣藝術大學出版編輯委員會設置要點

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

- 一、國立臺灣藝術大學(以下簡稱本校)為辦理學術出版與發行，提升研究風氣，促進教學與研究成果交流，依據本校出版中心設置要點第四點，設置出版編輯委員會(以下簡稱本會)，並訂定本要點。
- 二、本會負責本校出版品之法規、徵稿、審查、編輯、印行等相關作業方針之研議與諮詢。
- 三、本會置委員十七人，圖書館館長、教務長及各學院院長為當然委員，其餘委員由校長遴聘校內、外之學者專家擔任之，各委員任期二年，連選得連任。
本校委員應少於總委員人數之二分之一。
- 四、本會置召集人一人，由圖書館館長擔任並兼會議主席。
- 五、本會每學期至少召開一次審查會議，必要時由主席召集臨時會議，需有全體委員二分之一以上出席始得開議，開會時，執行秘書需列席。
- 六、本會委員為無給職，校外委員(含校外特聘主編)得依規定支給出席費及交通費。
- 七、本要點未盡事宜，悉依相關法令辦理。
- 八、本要點經行政會議通過，陳請校長核定後實施，修正時亦同。

107學年度出版編輯委員會委員名單

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

藝術學報主編及學術顧問

主編

趙慶河 國立臺灣藝術大學圖書館館長

學術顧問

海倫·湯瑪斯 (Prof. Helen Thomas)

聖三一拉邦音樂舞蹈學院 舞蹈研究 教授

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

紀元文 中央研究院歐美研究所副研究員

國立臺灣藝術大學藝術學報徵稿及審查作業要點

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

- 一、國立臺灣藝術大學（以下簡稱本校）為鼓勵教師從事學術研究，提高學術水準，促進學術交流，特出版藝術學報（以下簡稱本學報），為處理本學報之徵稿及審查事項，特訂定「國立臺灣藝術大學藝術學報徵稿及審查作業要點」（以下簡稱本要點）。
- 二、本學報為與藝術相關之論著、調查報告及專題研究之發表園地，於每年六月及十二月出版，邀請國內、外各大專校院教師、各機構研究人員暨研究生投稿。
- 三、撰稿原則：
 - （一）來稿所用文字，以中文、英文為限。
 - （二）稿件請用電腦橫打，每篇文稿（含中、英文摘要、本文、註釋、參考文獻、附錄、圖表）字數以八千字至兩萬字為原則（含標點符號），圖文併計以24個版面（純文字滿頁38字×38行=1,444字）為限。
 - （三）稿件正文與中、英文摘要請自行印出一式四份，連同投稿者資料表，寄交本校圖書館出版中心，經通知錄取後，再繳交確認文稿磁片（請用word文字檔儲存）及本校製發之授權書一份。
 - （四）中、英文摘要以250字為原則，摘要包含：研究動機、目的、方法、結果等；並列出中、英文關鍵字（key-words），關鍵字以不超過6個為原則。
 - （五）為便於匿名審查作業，正文及中、英文摘要中請勿出現任何個人資料，來稿之附註及參考書目，請依文稿性質採用APA或MLA格式。

四、稿件格式：

- (一) 中文字體請使用新細明體，如須強調請用標楷體，文稿格式為橫向排列、左右對齊，並註明頁碼（置每頁文末右下角）；英文字體請使用Times New Roman體。
- (二) 稿件首頁為1、論文題目；2、作者姓名；3、任職機構及職稱、聯絡地址、傳真、E-mail。
- (三) 稿件次頁為論文題目、論文摘要及正文。
- (四) 稿件末頁以英文書明論文題目、作者姓名及任職機構、職稱。
- (五) 稿件裝訂順序為：1、首頁資料；2、中文摘要（含關鍵字）、正文（含參考文獻、注釋）、圖表；3、英文摘要（含關鍵字）。

五、著作財產權事宜：

- (一) 本學報刊載之論著以未經發表為原則。請勿一稿兩投，違反學術倫理，或侵犯他人著作權。
- (二) 經本學報接受刊登之著作，其著作權仍歸作者所有，但作者同意授權本學報得再授權其他資料庫業者，進行重製、透過網路提供服務、授權用戶下載、列印等行為。並得酌作格式之修改。且未經本校同意，不得在其他刊物再行發表。
- (三) 來稿若經採用，本學報因編輯需要，保有文字刪修權。
- (四) 文稿有抄襲爭議者，概由撰稿人自行負責。

六、本學報不支付稿費，來稿若經刊登，將敬贈作者當期刊物3冊及抽印本20份。

七、稿件交寄：

- (一) 來稿請以掛號郵寄新北市板橋區（220）大觀路1段59號國立臺灣藝術大學圖書館出版中心收。
- (二) 有關本學報之「投稿者資料表」、「授權書」等，請逕至本校網站查詢，網址為：
<http://www.ntua.edu.tw>。洽詢電話：(02) 2272-2181-1715。

八、審查：

本學報之審稿制度，包括初審（含形式審查、預審）、外審與複審四個階段。

- (一) 形式審查：由主編針對來稿確認是否符合形式要件（包括字數、撰稿體例等），不合者退回修正或退件。
- (二) 預審：通過形式審查之稿件，由本學報主編針對文稿品質及主題宗旨進行預審；如有疑義，由本學報主編邀請另一位委員複審，若看法一致即予退件。
- (三) 外審：
 - 1、通過預審之稿件，由主編提出建議名單經主任委員同意後，以匿名方式送請二至三位相關領域之專業學者進行外部審查，經二人以上通過者始准進入複審。

2、經審查要求修改之論文，應填寫「學報論文審查意見處理情形表」。

3、外審意見分為四類：

- (1) 同意刊登。
- (2) 修正後刊登。
- (3) 修正後再審。
- (4) 不同意刊登。

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

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

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

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

九、本要點經行政會議通過，陳請校長核定後施行，修正時亦同。

臺灣「竹馬陣」南管音樂轉化現象之探析

施德玉*

收件日期 2018 年 7 月 3 日

接受日期 2019 年 4 月 30 日

摘要

臺灣臺南市新營區土庫里土安宮「竹馬陣」團，為臺灣唯一的竹馬陣團體。依其表演性質和內容可分為藝陣和小戲兩種類型。由於其表演角色分別以十二生肖呈現，有其獨特風格，亦為中國所僅見，因此極具藝術文化之特殊性與意義價值。竹馬陣團的「竹馬戲」表演藝術為我國戲曲類型中之「小戲」，該團的表演除了娛樂之功能外，尚有宗教驅邪意義，因此受到當地人重視，並予以極高之評價。

「竹馬陣」音樂有閩南一帶流行的民歌曲調，以及轉化後的南管音樂，使其民間色彩中具有雅化的藝術特質。伴奏樂器以大廣弦、三弦、笛等文場為主，行進表演時也用到武場打擊樂器，並經常以邊歌邊舞的踏謠形式演出，極具地方特色。本文分別從其藝陣表演形式、音樂曲體結構、音樂形式、十二生肖調弄等面向，探析竹馬陣應用南管音樂配合戲曲故事情節，轉化為民間表演藝術的現象。

筆者透過田野調查、資料比對、分析和訪談法，對於「竹馬陣」表演和經典劇目之音樂進行探究，期望能對於臺灣特有的竹馬陣音樂予以記錄保存，並提供給該團體以及相關研究者參考。

關鍵字：竹馬陣、竹馬戲、小戲、南管音樂、十二生肖弄

*國立成功大學藝術研究所特聘教授

壹、前言

1997年筆者參加「閩台戲曲關係調查研究計劃」，赴福建閩南閩西和臺灣北中南部進行田野調查，並觀賞各地劇團精彩的演出，演出結束後舉行「座談會」，對於所訪視的戲曲劇種有更深層的認識和瞭解，收穫頗多。就在這樣的機緣裏，見識到臺南市新營區土庫里土安宮有「竹馬陣」團。由於該團團員多為當地農民，平日務農為重，工作餘暇進行竹馬陣表演，雖歷史悠久，但對於沿革歷程多已不解，僅代代傳承其技藝與音樂。

當時初步認知臺灣竹馬戲，誤以為表演十二生肖弄的不同身段，根本沒有劇情可言，是鄉土歌舞結合鄉土舞蹈的「踏謠」，是雜技調弄，還算不上戲曲中的「小戲」。經過數次南下造訪，才深入瞭解，臺南市新營區土庫里土安宮竹馬陣團，不僅有藝陣表演，並已實質發展形成「小戲」，有部分是「車鼓」的身段進行戲曲的演出。經常演出的劇目有《千金本是》、《看燈十五》、《早起日上》、《走賊》、《元宵十五》、《共君走到》、《新淚雜膜》等。

又從竹馬陣的音樂觀察，不僅具有閩南民間歌謠的特質，還能欣賞到南管音樂的內容，這更增加筆者進一步研究的動力。期望從文獻資料與曲譜分析，探究竹馬陣音樂與南管音樂之脈絡關係，與轉化的現象。呂鍾寬撰輯《泉州弦管（南管）指譜叢編上編》的自序中提及：

閩南地區自百千年來，一直流傳著以琵琶、洞簫、三絃、二絃、或十七簧笙，以及拍板等和歌或合奏的音樂，館閣子弟們稱其為「絃管」，彼此互稱「絃友」，唱之、奏之，謂為「勅桃絃管」（勅桃或作迤迤，讀如 t'it-te，意為玩耍）。此一古老的樂種，隨著不同的地區以及不同階層的人士，有許多不同的稱法，例如臺灣地區習稱之為「南管」（或南館），說者謂乃為北方樂種「北管」（或北館）之對稱，東南亞地區之閩南僑社常以「南樂」、「南音」稱之，大陸地區則多作「南曲」或「南音」，而見諸文字者，尚有「五音」、「郎君樂」、「郎君唱」等，凡此種種名稱，皆僅各描述了此一樂種的部份特色。¹

該文對於「南管」在不同地區的各種名稱，和演出時所使用的樂器，都有清楚的說明。文中又對於「合樂」的方式，提出許多不同的種類，行文如下：

于其他的民間音樂中，吾人尚可發現摘取絃管的曲調演唱或表演的曲藝，然其合樂方式皆各不同，如「歌館」，乃以琵琶和歌藝妲，「太平歌」，係以月琴、笛子（品簫）

¹ 呂鍾寬撰輯（1987）《泉州弦管（南管）指譜叢編上編》，臺北：行政萬文化建設委員會出版，頁9。

和歌，「車鼓」，則屬以殼仔絃、笛子和歌之表演曲藝，此外尚有布袋戲、加禮戲(傀儡戲)、高甲戲(或九脚戲、交加戲、鼓介戲)、梨園戲，仍屬於吸收了部份或大部份的絃管曲調，而賦予不同的合樂方式與演唱風格的表演藝術，一般人雖無法一一辨識，內行之絃管家則絕無含混其詞，仍將其與絃管清楚地區別。²

筆者試著以呂氏所論南管音樂為基準，並從文中所述，以南管音樂演出的梨園戲音樂，探析臺灣臺南市新營區土庫里土安宮「竹馬陣」團的音樂表演，和南管音樂的脈絡關係。

貳、臺灣新營竹馬陣

臺灣臺南市新營區土庫里土安宮「竹馬陣」團³為臺灣唯一的竹馬陣團體，並演出「竹馬戲」。筆者於 1998 年參與國立傳統藝術中心「民間藝術保存計劃」，主持「新營土庫里竹馬戲調查研究計劃」，深入其各方面之特色，從而對竹馬戲之音樂有所認識和了解，並蒐集整理曲譜多首，繼而深入音樂上的分析探究，一方面從事民族音樂的保存，另一方面可提供相關學者研究資料。

一、新營竹馬陣團背景

關於臺灣竹馬戲之沿革，原無文獻資料可探索。據當地耆宿稱，清雍正九年（1732 年），有一位竹馬陣師傅從大陸山東來臺，隨身帶有一尊田都元帥神座至土庫里定居。並在土庫傳教竹馬陣，嗣後該竹馬陣師傅就在土庫壽終正寢，竹馬陣得以在土庫留存，一代傳一代，迄今已有二百多年歷史。據筆者多次田野調查，深入探究其音樂內涵，發現有許多音樂曲調是屬於「南管」系統，論其歷史脈絡，也應源於閩南一帶。

筆者從新營竹馬陣的表演、腳色、故事情節和音樂等各種角度，進行分析與探究，於 2017 年完成〈論臺灣「竹馬陣」之歷史沿革〉論文，論述臺灣竹馬戲的起源，並非單一源流，而是多元因素形成的藝陣團體，是以福建竹馬戲為基礎，結合其他戲曲劇種的表演藝術和裝扮，以及宗教信仰所形成，最初從大陸福建流播到臺灣，又與臺灣的民間藝術、宗教信仰、民俗活動結合而形成的獨特團體。並且論文中也考證竹馬陣師傅應該是從大陸福建漳浦一帶，也就是現在的東山地區來臺，而非山東。⁴從這篇論文的考證，使新營「竹馬陣」團的歷史沿革有了明確的脈絡依據。

由於新營「竹馬陣」歷來有明確的團規，只能傳習新營土庫里的民眾，其表演不能外傳。尤其因為時代的變遷，年輕學子多離家求學或工作，使新營「竹馬陣」也多次面臨失傳之危機。1998

² 同上註。

³ 臺灣臺南市新營區土庫里土安宮「竹馬陣」團名稱冗長，本文以下稱新營「竹馬陣」團。

⁴ 施德玉（2017）〈論臺灣「竹馬陣」之歷史沿革〉論文，刊登於國立臺北藝術大學《戲劇學刊》第 25 期，頁 49-78。

年土庫國小校長林瑞和先生有見於民俗技藝維護保存之重要，乃大力支持與提倡，當時鼓勵竹馬陣師傅廖丁力、花龍雄、林宗奮、郭不、周振文、蘇木材、陳丁進、蔡欽祥、林助、王來順等組成竹馬陣促進委員會，推行竹馬陣。這些師傅在土庫國小組織「竹馬陣」團，並擔任教學，才又暫時的恢復了土庫竹馬陣之薪傳。

新營土庫里「竹馬陣」為一文館，由十二生肖組成，加上後台文武場，人數不多。扮演十二生肖者，早期每人均以竹子編製十二生肖模型，上糊以紙，加上彩繪，穿戴身上。因為十二生肖中馬扮成「白馬書生」，而在古代以讀書人為貴的觀念下，乃將此十二藝陣命名為「竹馬陣」。又由於編製這十二生肖模型的技術已失傳，所以目前用現代的平日服飾或戲服來代替竹編模型。

新營「竹馬陣」的表演主要內容是：與竹馬陣有淵源的田都元帥為了救世濟民，向玉皇大帝請領玉旨，由鼠為首，帶領十二生肖軍，配合神的威力與神咒，在古樂、古曲的演奏和歌聲中，腳踏七星步，以開大小、分陰陽、文陣、配對，點四門等各種不同的陣勢，加上口唱團曲咒語，展神通、施法力，同心協力，驅邪普救眾生。又為了增加演出的戲劇效果，由十二生肖各扮演不同的戲劇腳色，龍扮帝王、虎扮武將、狗扮知縣、猴扮齊天大聖、牛扮宰相、鼠扮師爺、馬扮小生，兔、豬為千金小姐，蛇、羊、雞等扮奴婢。其中兔、豬、蛇、羊、雞五位扮飾女性腳色，其他生肖均為男性腳色。

從新營「竹馬陣」團體的歷史背景、演出型態、演出內容、功能性，以及團員以十二生肖為腳色、扮相的陣頭、小戲表演觀察，這真是一個非常特別的藝陣團體。為了解其表演藝術和南管的關係，本文首先以 1998 年筆者主持「新營土庫里竹馬戲調查研究計劃」成果報告書之資料，對該團的表演形式進行敘述，而後論述其音樂由南管音樂轉化的現象。

二、藝陣表演形式

新營「竹馬陣」團以十二生肖的「竹馬陣」為主要表演形式，田野調查訪談時據藝師說明有「藝弄」、「歌曲」和「路曲」三種不同的表演形式。又經藝師表演過後，針對該團的表演型態，敘述說明如下：

（一）藝弄

藝弄是竹馬陣的身段部分，表演的主要形式，有十二生肖一起表演，有單獨生肖藝弄和二或三個生肖一起藝弄等三種形式。分述如下：

1. 環繞藝弄：即十二生肖鼠、牛、虎、兔、龍、蛇、馬、羊、猴、雞、狗、豬全部出陣，由鼠領頭，豬排尾手舉旗，其餘生肖手執魁扇、四塊等，搭配各自不同舞步的進行繞圈的表演。

2. 單獨生肖藝弄：十二生肖中每一生肖繞到廟前時，面對神明各舞弄一次，即由鼠至豬，每一生肖各自舞弄。
3. 兩或三個生肖一起藝弄：由兩種生肖或三種生肖，面對神明同時舞弄，又稱為對弄、三人弄等。

(二) 歌曲

竹馬陣的對弄、三人藝弄時，一定會演唱歌曲，這些歌曲之音樂近似南管樂，藝師說明該團大約有一百首樂曲，⁵如〈元宵十五〉、〈看燈十五〉、〈共君走到〉、〈早起日上〉、〈牽君手雙〉等，每曲名稱皆有特定劇情含意呈現於唱詞中，歌唱時一曲接一曲，將同屬性之樂曲串聯演唱，展現歌聲和音樂美，在演唱時配上說白，進行戲曲的演出，也就是小戲的表演。每首歌曲演唱之前有一段前奏，唱腔句間有過門，最後還有尾聲，從音樂理論上分析，有些樂曲有轉調的情形，而非從頭至尾同一調門，以增加音樂之變化。

(三) 路曲

路曲通常在香陣行進中表演，即所謂「陣頭」。由歌舞和鑼鼓穿插交織而成。可分為「厭淚」和「傳令將軍」，兩類分述如下：

1. 厭淚：近似「王昭君和番」的情節，表演中原女子被送到番邦的心境，沿路啼哭歌唱，唱時邊舞邊走，有樂器伴奏，每句唱完由鑼鼓擔任過門，一曲唱完以轉一圈等身段為完結，再進行下一曲。
2. 傳令將軍：情節是番邦派遣將領進入中原，強娶中原女子回番，此為六人合演之劇目，狗表示小番要傳令給大王；兔子代表被選中之小姐，豬是不願嫁去番邦女子，要受處罰；另外還有鼠、牛、龍等男性身份的三個生肖。表演形式也是行進中邊走邊舞邊唱，由鑼鼓與唱腔加樂器伴奏相互交替演出。

就表演場地而言，新營竹馬陣是以戶外演出為主，也不是在架好的高台舞台表演，而是除地為場，或是在行進中的陣頭表演。而以上所述竹馬陣各種形式的演出，所使用的樂器如下：

文場：大廣弦、殼仔絃、笛、三絃、高音嗩吶等。

⁵據筆者訪視該團，了解他們經常演出的樂曲，大約有十幾首。

武場：鼓、鑼、鈸、板、四塊等。

南管的上四管演奏樂器是琵琶、三絃、二弦和簫，其中管樂是「簫」，所以是洞簫和樂之館閣，也有稱為「洞館」或「洞管」。新營竹馬戲的音樂近似南管，但其主奏樂器是「笛」，即所謂「品管」音樂，在臺灣一般品管音樂使用樂器有笛、月琴、大廣弦、三絃等，而新營竹馬戲多年傳承卻一直沒有使用月琴。

新營「竹馬陣」團的表演形式有「藝弄」、「歌曲」、「路曲」，經筆者分析，這三種表演形式之名稱雖然不同，但是內容卻也有重疊之處，如：「藝弄」中的「兩或三個生尙一起藝弄」所唱之曲即為「歌曲」，所以「藝弄」中是有「歌曲」的。筆者認為新營「竹馬陣」藝師將該團的表演形式如此分類，是依其表演性質進行分類的，並且有其不同著重點的邏輯基準。其一「藝弄」是以演出者的身段變化形式為主；其二「歌曲」是以定點演出的小戲之唱曲為主；其三「路曲」是以行進中歌唱具有故事情節的表演為主。

（四）音樂類型與曲譜

在「藝弄」、「歌曲」、「路曲」的音樂中，與南管音樂有脈絡關係的當屬「歌曲」，尤其竹馬陣定點演出小戲時，所唱之曲經分析可以探究該團應用南管音樂配合戲曲故事情節，轉化為民間表演藝術的現象。

據筆者田野調查訪視，福建漳浦縣已無專業的竹馬戲團，僅在漳州薌劇戲團中作散出保存，也是一劇一曲的表現形式。意即一劇中僅使用一曲，以不斷反覆曲調演唱小戲中不同情節唱詞的「重頭」曲式結構。就以臺灣竹馬陣所保留的一劇一曲小戲音樂數量觀之，臺灣新營「竹馬陣」團，較漳浦縣薌劇團當時演員表演的「竹馬戲」音樂更豐富些。

雖然新營土庫里竹馬陣團號稱歌唱演奏之音樂有一百首樂曲，但藝人所知者至多六十多曲，屬於小戲演出的有二十曲左右，⁶並且大多是一劇一曲、專曲專用的曲體，皆以曲首開頭唱詞為曲名和劇名。⁷

由於負責音樂的花龍雄師傅是唯一記寫曲譜者，將歷代老師傅口傳相授的音樂聽寫成簡譜。但其所記之簡譜，未標明高、低音，花師傅認為如此更適用於高胡或低胡等樂器，但是一個曲譜中音的高低八度未標明，那麼不同演奏者就會任意詮釋演奏，使音樂旋律產生不同的變化，因此頗讓初學者無所適從。

⁶ 由於本文篇幅有限，未能將所有曲譜列入，僅能取部份曲目之片段為例證。

⁷ 南管系統的音樂，同一門頭的樂曲，常以首曲開頭唱詞為曲名。

據筆者考察，「竹馬戲」小戲音樂，幾乎是以調高的名稱，來進行樂曲分類。筆者目前田野調查所得結果，臺灣竹馬戲音樂共有四種類型，藝師說明是 C 調、D 調、F 調和 C 調轉 F 調樂曲。一般車鼓民間藝師的手抄譜，大都是以直行記錄唱詞為主，即使有音樂部分，也多为工尺譜和簡譜。但是新營竹馬戲團的花龍雄先生是將其聽寫出的簡譜音符，又使用非固定音高的五線譜的形式記錄，筆者認為他是以首調的觀念記譜，但是以五線譜的方式呈現。他認為以五線譜記譜比較能跟得上時代，學習者也容易學習。特別的是，不論屬於何調的樂曲，都以 C 大調記錄（見譜例 1），並註明演出腳色，以及所使用樂器的定弦。

譜例 1 〈看燈十五〉手抄譜片段

馬維 看燈十五 F 調大胡 2-6 變 6-3 高胡 6-3 變 3-7 三絃 6-2 變 3-

前奏

看燈十五月半元霄郎君騎馬是街上人逍遙遇見您阿娘青春少年青春少年時紅綉鞋步步騎

《臺灣音樂百科辭書》呂鍾寬撰寫「南管」辭調：「南管曲的曲調系統稱為『滾門』和『門頭』，同一『滾門』可以套用於若干曲目，例如【相思引】滾門的曲目即有六十餘闕」⁸。依此概念觀察新營竹馬陣的音樂，屬於他們所謂同調的樂曲，其實是相似曲調旋律的音樂，有如南管音樂中同「門頭」的樂曲，有相似的曲調，並非西方音樂，C 調 D 調是單指不同調性的概念。

筆者將花師傅手抄譜音樂和南管音樂進行比對，分析 C 調、D 調和 F 調分別是「福馬」、「潮陽春」和「水車」三個門頭的音樂；第四種 C 調轉 F 調是南管譜【棉搭絮】，只是轉調後的音樂移高演奏相似的曲調，並非由【棉搭絮】轉為「水車」。分述如下：

1. C 調樂曲（福馬）：〈早起日上〉、〈走賊〉、〈千金本是〉、〈頂巧〉、
〈元宵十五〉、〈共君走〉、〈新內雜膜〉、
〈女間 勸娘〉、〈赴會〉。
2. D 調樂曲（潮陽春）：〈有緣千里〉、〈當天下紙〉。
3. F 調樂曲（水車）：〈看燈十五〉、〈正月掛起旌旗〉、〈生新醒〉、
〈情君去〉、〈勸阿娘〉。
4. C 調轉 F 調樂曲（南管譜【棉搭絮】）：〈牽君手雙〉。

基本上這些曲名即劇名，每劇起首之前奏⁹音樂骨幹音皆相同，雖然樂曲之曲調不完全一樣，但都有相同的語法和相近的音形，也有共同的屬性。因此我們可以這麼說，臺灣竹馬戲的音樂類型是以調門為名稱來分類，和南管音樂的「門頭」相似，幾乎同調門的曲子是同一音樂類型，並且〔前奏〕與〔後奏〕皆相同。

參、竹馬戲音樂與梨園戲音樂之關係

以上我們了解臺灣新營竹馬陣團的表演藝術，但是究竟其和南管音樂有何脈絡關係，筆者試從戲曲曲調方面著手比較。吳捷秋著《梨園戲藝術史論》，說明：

梨園戲是古南戲的遺響，又偏處東南海嶼，在泉州歷史文化的基澱下，以中原古語為方言，以古樂南音的指譜為基礎，從唐代參軍戲演出形式的傳入，承襲五代的歌

⁸ 呂鍾寬（2008）撰寫「南管」辭調，《臺灣音樂百科辭書》臺北：遠流出版社。

⁹ 「前奏」形同「序曲」又稱「音頭」或「申」。

舞及其化粧表演，結合宋的百戲與雜劇，萌生了地域聲腔的道白、唱腔，與獨特的表演藝術風格。¹⁰

文中明確指出梨園戲的音樂是以「古樂南音的指譜為基礎」，因此筆者試以新營竹馬陣團的竹馬戲常用的不同類型樂曲腔調音樂為主，從故事情節內容和音樂曲調分析，尋找和梨園戲腔調音樂近似之唱曲，探究其相近之處，進而論述臺灣新營竹馬陣團音樂與南管音樂的關係。

一、〈千金本是〉南管音樂之轉化現象

新營竹馬陣團所演出的竹馬戲〈千金本是〉歸類為 C 調的樂曲，是三人弄的小戲，演出梨園戲「過橋」、「入窯」二折劇情，內容描寫呂蒙正落魄居於寒窯，其妻本是千金小姐出身的劉月娥於家中打掃，當時二人窮困家徒四壁，三餐不飽，而呂蒙正外出借米之情境，內容呈現怨嘆感傷之情。

該劇由龍飾演呂蒙正、蛇（或羊）和兔共同演出劉月娥，此處有兩位旦腳皆是扮演千金小姐，兩人身段皆一致。根據藝師說明是為了讓舞臺場面豐富飽滿，而由兩人同時扮飾同一腳色。該齣戲以演唱為主而少賓白，音樂旋律出現重頭的情形，唱詞也重複演唱。（見譜例 2）

¹⁰ 吳捷秋（1994），《梨園戲藝術史論》，收錄於《民俗曲藝》叢書，臺北：財團法人施合鄭民俗文化基金會，頁 423。

譜例 2〈千金本是〉片段

竹馬戲曲譜【千金本是】

角色：龍·羊·雞三生肖相弄

記譜：花龍雄
曲譜整理：施德玉
製譜：黃新財

1=C

4/4 6̣ ị 6̣ ị 6̣ 6̣ ị | 6̣ 5̣ 6̣ - ||: 6̣ ị ị ị 6̣ 6̣ ị | 6̣ 5̣ 3̣ 3̣ |

3̣ 3̣ 5̣ 6̣ 5̣ | 6̣ 6̣ 6̣ 5̣ 6̣ ị | 6̣ 5̣ 6̣ . 6̣ | 3̣ 2̣ 3̣ 5̣ 3̣ 2̣ |

1̣ 2̣ 1̣ 6̣ 6̣ | 3̣ 6̣ 3̣ . 3̣ | 5̣ . 5̣ 3̣ 3̣ 5̣ | 3̣ 2̣ 1̣ 1̣ 6̣ 6̣ |

ị 6̣ ị ị 3̣ 3̣ | 3̣ 2̣ 1̣ 6̣ 2̣ 2̣ 2̣ | 6̣ 1̣ 1̣ 2̣ 6̣ 6̣ 1̣ | 6̣ 5̣ 6̣ 6̣ :||

3̣ 3̣ 5̣ 2̣ 3̣ ị ị | 6̣ 6̣ ị 3̣ 2̣ | 3̣ 2̣ ị 6̣ 2̣ - | 2̣ 6̣ 6̣ 6̣ 3̣ |

千

1̇ 1̇ 2̇ 1̇ 6 | 5 2 2̇ 2̇ 2̇ 2̇ | 1̇ 6 1̇ 1̇ · 6 | 6 3 6 6 |
 金 本 阮 是 阮 相
 1̇ 6 3 6 | 1̇ 6 5 6 · 6 | 1̇ 6 3 6 | 1̇ 6 5 6 3 |
 府 子 相 府 子 兒
 0 5 3 3 2 | 2 2 2 2 6 6 | 5 3 5 2 | 6 3 5 3 2 |
 拋 別 家
 3 6 1 2 2 2 | 2 6 5 3 5 | 3 5 2 2 5 5 | 3 3 3 3 3 |
 鄉 不 寧 拋 別 阿 你 家
 2 3 2 2 1 | 6 5 6 2 1 2 | 6 3 2 2 2 3 | 6 6 2 1 2 |
 鄉 阮 厝 爸 媽 豈 有 阮 毒 心
 6 2 3 2 1 | 6 6 2 1 2 | 6 2 3 2 1 2 | 6 6 6 2 3 |
 短 毒 心 短 幸

〈千金本是〉前奏部分為閩南民歌〈家婆答〉又稱〈越恁好〉，七子戲也稱〈家婆顯〉或〈家婆譜〉，閩南十音稱〈花婆跳〉，常用於車鼓演出，又稱為〈車鼓譜〉，或〈四門譜〉，曲調為五聲音階羽調式。唱詞部分的音樂也是五聲音階羽調式，因此句末經常出現 La 和其屬音 Mi。音樂曲調流暢舒徐、委婉動聽，沒有強烈的切分節奏、也沒有激昂的大跳音程，在力度與速度上也沒有突兀的變化和特殊的效果，適合敘事。全曲以四分音符和八分音符自然流暢的反覆，偶爾以二分音符或附點四分音符增加些變化情趣。

本文選擇以南管音樂為主的梨園戲《呂蒙正》〈秀才先行〉的「福馬」樂曲為例（見譜例 3），和相同劇齣的〈千金本是〉進行音樂比對，觀察二曲的音樂現象。

譜例 3 〈秀才先行〉「福馬」樂曲

梨園戲 名曲之一 呂蒙正

小工、E、笛 秀才先行 福馬郎
(月娥、蒙正唱)

7 6 - 5 3 2 | (3) 2 2 5 3 0 6 | 7 6 7 6 5 3 2 | (3) 2 2 5 3 0 3 |
 秀才 先 (行) 于 秀才請先 (行) 于

2 5 3 5 3 2 | 1 1 | 3 1 2 5 3 | 3 0 3 3 2 | 0 5 3 2 3 1 2 |
 待妾隨 后 跟 千金 到 此

2 2 2 3 3 2 5 | 2 3 2 3 2 6 | 2 3 2 2 3 2 1 | 2 6 7 (6 - |
 (不汝)千金行未 到 此 須着 相牽相扶 持, (蒙正)

7 6 - 5 3 2 | 3 2 2 5 3 0 7 | 7 6 7 6 5 3 2 | (3) 2 2 5 3 0 5 |
 趕上 几 步 咱 再 行几 时 (月娥)阮

3 5 3 5 3 2 | (3) 1 2 5 3 | 3 0 2 5 | 0 5 3 2 6 1 2 |
 脚酸步 难 (移) (蒙正)日头 卜 落

2 5 5 2 5 2 5 | 3 - 2 3 2 6 | 2 2 7 2 7 6 | (6) 5 5 6 . (2 |
 看许日头那障 卜 落 須着 紧 走 莫于延 (迟)

7 2 7 6 5 5 6 2 | 7 2 7 6 5 5 6 - | 6 - 5 7 6 5 | 5 3 3 5 3 2 |
 (月娥)爹

梨園戲《呂蒙正》〈秀才先行〉的「福馬」，樂曲也是五聲音階羽調式，曲譜中筆者以橢圓形圈起句末唱詞的音符多為 Mi 和 La，其中畫方形的 Sol Mi Re 音型和畫三角形的 Re Mi Re 音型，在新營竹馬戲〈千金本是〉的曲譜中都是主要的音型。只有梨園戲的〈秀才先行〉切分音比較多，筆者認為是為了強調詞情的效果，也就是戲劇性比較強烈。從以上二曲譜的比對，筆者認為新營竹馬戲〈千金本是〉的音樂是和南管音樂「福馬」有脈絡關係。

雖然竹馬戲音樂已發展為曲牌體，但與南北詞屬於「細曲」曲牌唱詞上有極大差異，竹馬戲音樂同一調門的樂曲唱詞沒有字數、句數、平仄等的約制，可以依劇情內容的變化，填入適當的唱詞，只要句末維持押韻即可，因此這是「粗曲」形式，仍保留有相當傳統的民間色彩。〈千金本是〉的音樂雖不似南管音樂「福馬」這般緊湊多變化，而以通俗性語法展現，但是也呈現了南管音樂民間化的轉化現象。

二、〈有緣千里〉南管音樂之轉化現象

新營竹馬陣能演出許多小戲和陣頭，除了以上舉例說明之戲曲音樂和南管音樂具有脈絡關係之外，還有其他曲調也和南管音樂有相當的關係，如〈有緣千里〉（譜例 4）屬於 D 調樂曲類型，是《陳三五娘》的情節，描寫五娘思念陳三時悲傷、哀愁之境，是小戲性質。音樂風格是哀傷、愁苦之情調。曲調是受南管音樂影響的民歌，有些近似「倍士管」的〈潮陽春〉曲調。

譜例 4 〈有緣千里〉片段

5 5 6 3 | 5 5 5 5 6 | i i i 2̣ 3̣ 2̣ i | 6 5 i i i i |

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

有 緣 千 里 來 相

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

見 不

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

泉 無 緣 放 走

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

折 散 分 離

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

無 得

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

三 心 共 二 意

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

誤 阮

1 3 3 3 | 5 2 3 2 1 | 2 2 2 2 5 | 2 2 3 2 |

一 身 無 伊 多

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

悲

1 | 1 1 1 | 1 1 5 1 2 | 3 2 1 | 1 1 | 1 i i i 6 |

想 思 伊 病

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

重 我 只 下 頭 捺

新營竹馬戲〈有緣千里〉音樂是五聲音階徵調式，音型多級進下行，句末結音多停留在 Sol 或是屬音 Re，全曲以四分音符和八分音符自然流暢的反覆，節奏上較少變化。

本文選擇以南管音樂為主的梨園戲《陳三五娘》〈懶起梳妝〉的「潮陽春」樂曲為例（見譜例 5），和竹馬戲相同劇齣的〈有緣千里〉進行音樂比對，觀察二曲的音樂現象。

譜例 5 〈懶起梳妝〉「潮陽春」片段

梨園戲 名曲之一 陳三五娘 梳粧

貝士、F、洞簫 懶起梳粧 潮陽春

(五娘唱)

1. 3 2 1 6 7 6 1 | 2 3 2 1 3 2 | (3) 2 3 2 3 1 1 | 2 1 6 5 6 |

懶 起 梳 粧 日

1 2 3 1 1 | 1 0 5 6 5 | 3 5 1 2 3 | (5) 3 2 5 3 |

彩 洗 掃 娥 眉 誇 点 胭 脂

3 3 3 2 1 2 1 6 1 | 2 1 3 2 2 3 2 1 | 1 6 1 5 5 3 6 | (5) — 3 5 3 |

(不汝)強 把 心 情 看 (伊) 宝 鏡, 玉 容 消 瘦

2 3 1 | 2 1 2 2 | 2 3 5 5 1 2 | 3 — 2 3 1 | 2 1 6 1 |

(不汝)減 冰

2 3 1 5 5 3 6 | (5) — 3 5 3 | 2 3 1 2 1 2 2 | 2 3 5 5 1 2 |

肌, 玉 容 消 瘦 (不汝)減 肌, 玉 容 消 瘦 (不汝)減

3 — 2 3 1 | 2 1 6 1 | (2 3 1) 0 ||

冰 肌

梨園戲《陳三五娘》〈懶起梳妝〉的「潮陽春」，樂曲也是五聲音階徵調式，曲譜中筆者以橢圓形圈起句末唱詞的音符多為 Sol、Mi 和 Do，又以畫上方形的 Mi Re Do 音型和畫上三角形的 Sol La Sol 音型，在新營竹馬戲〈有緣千里〉的曲譜中都是主要的音型。二曲不同之處是竹馬戲〈有緣千

里)的四分音符比較多，節奏比較規整，而梨園戲的〈懶起梳妝〉的八分音符和十六分音符比較多，節奏變化多。筆者認為是為了強調詞情，也就是戲劇性的效果。從以上二曲譜的比對，筆者認為新營竹馬戲〈有緣千里〉的音樂是和南管音樂「潮陽春」有脈絡關係，呈現南管音樂轉化為民間音樂的現象。

三、〈看燈十五〉南管音樂之轉化現象

竹馬戲〈看燈十五〉是F調樂曲，情節是《陳三五娘》的故事，此劇描寫元宵十五看燈時陳三與五娘相遇，互相愛慕，陳三便入五娘家學做磨鏡，五娘又喜又愛，又怕父母洞悉察覺的矛盾心情。各腳色由馬飾演陳三、雞飾演五娘、羊飾演益春，唱詞前半為〈看燈十五〉，後段為〈共君斷約〉。

呂鍾寬撰輯《泉州弦管（南管）指譜叢編下編》第三輯「散曲」中對於散曲的曲目提及：「水車歌：共君斷約。」¹¹從音樂方面我們可以知道竹馬戲〈看燈十五〉是使用南管的「水車」門頭演唱，也是南管音樂俗化的現象（見譜例 6）。

¹¹ 呂鍾寬（1987）《泉州弦管（南管）指譜叢編下編》，臺北：行政萬文化建設委員會出版，頁 1。

譜例 6〈看燈十五〉片段

【看燈十五】

演出角色：馬·雞·羊

花龍雄記譜
施德玉整理

1=F

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

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

3 - 2 2 3 | 5 5 3 5 3 2 | 1 2 3 1 . 6 | 1 1 1 6 6 6 2 |

3 3 5 3 5 3 2 | 1 6 2 2 3 | 6 1 2 3 1 6 :|| 5 3 3 3 2 |

1 2 3 1 1 1 | 6 6 5 3 3 5 | 6 i 2 i 6 5 | 6 6 - - |

5 5 3 1 . 6̣ | 3 6̣ 5 3 | 2 3 5 3 2 6̣ | 2 - 2 6̣ |

看 燈 十 五

2 2 1 2 3 | 0 2 3 2 1 | 2 3 2 1 6̣ 6̣ 1 | 6̣ 2 3 2 . 2 |

月 半 元 宵

2 6̣ 5 3 | 6̣ 6̣ 2 . 3 | 2 3 1 2 6̣ 6̣ 1 | 6̣ 2 3 1 1 1 |

郎 君 騎 馬 是 街

2 3 2 1 6̣ 6̣ 1 | 6̣ 3 6̣ i 6̣ 5 | 3 3 5 3 6̣ i | 6̣ 6̣ 6̣ i 6̣ |

上 人 遺 遙

5 5 i i 6̣ | 3 6̣ 6̣ 5 3 | 2 3 5 3 2 6̣ | 2 2 6̣ |

遇 見 令 阿 娘

2 - 3 - | 2 6̣ 1 6̣ 1 6̣ | 2 2 3 . 3 | 2 6̣ 1 6̣ . 6̣ |

青 春 少 年 青 春 少 年

筆者於 1998-2001 年，執行國立臺灣傳統藝術總處籌備處之「臺南地區的車鼓陣調查研究計畫」，當時訪視許多藝陣團體，其中許多車鼓團體都有〈看燈十五〉這首樂曲，並且各團仍能演出這齣戲。例如：臺南六甲鄉車鼓陣，由陳清山和辜連勇的演出，就具有梨園戲的風格，表情非常傳神。

筆者又於 2009 年主持「高雄地區『車鼓陣』調查採集保存計畫」，蒐集高雄地區車鼓團體的藝師手抄譜，其中燕巢鄉吳萬道口述的車鼓曲譜（蕭金柱整理），有十五首樂曲；燕巢鄉吳萬道手抄的車鼓曲譜，有二十七首樂曲；大社鄉柯來福手抄的車鼓曲譜（吳萬道提供），有二十三首樂曲；大社鄉柯來福手抄的車鼓曲譜（李認川提供），有四十首樂曲；大社鄉神農村車鼓陣曲譜，有二十八首樂曲；湖內鄉劉家村車鼓陣曲譜，有二十一首樂曲。這些手抄譜中也都有〈看燈十五〉（見圖 1）這首樂曲，明顯地指出是「水車」門頭。

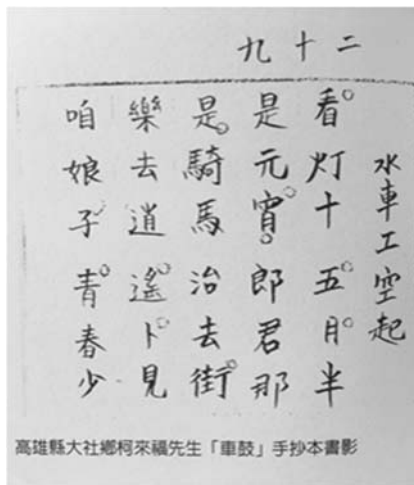


圖 1 高雄縣大社鄉柯來福手抄的車鼓曲譜〈看燈十五〉¹²

從以上資料顯示《陳三五娘》的戲曲題材，已經在臺灣普及的以小戲形式進行傳承，並且透過車鼓的身段進行表演。表演者中旦腳經常以入前三步、後三步的肢體細膩表現，或作「闌雞行」，或作「小碎步」，還有類似梨園戲的螃蟹手姿勢（一元三角）進行演出，這些表演都能清楚的呈現

¹² 資料出處：林珀姬（2004），《舞弄門陣—陳學禮夫婦傳統雜技曲藝金生玉振（音樂篇）》，臺北：國立傳統藝術中心出版，頁 26。

臺灣車鼓戲、竹馬戲和大陸梨園戲、南管音樂的關係。我們可以說，新營竹馬陣的小戲部分，確實是梨園戲音樂和南管音樂轉化的表演型態。

四、〈牽君手雙〉南管音樂之轉化現象

臺灣新營竹馬戲音樂多為一劇一曲、一曲一調，雖有多曲雜綴表演，也都以同調門的同性質樂曲銜接，但唯有一曲〈牽君手雙〉（見譜例 7）是由 C 調轉 F 調，一曲中「轉調」之情形，也是曲式變化較多的類型。此曲〔前奏〕與 C 調的〈早起日上〉或〈千金本是〉相同，是同曲調。曲中用同音高轉成 F 調音階形式演唱，據花龍雄先生說明，早期藝人每唱此曲到轉調處，便言明音樂怪怪的，不好演奏唱，花師傅用笛色伴奏時發現已是轉成 F 調的指法，這才豁然。

譜例 7〈牽君手雙〉片段

3̇ 2̇ 1̇ 1̇ | 2̇ 2̇ 3̇ 2̇ | 2̇ 3̇ 3̇ 6 | 5 3̇ 2̇ 6 |
 3̇ 3̇ 5̇ 2̇ 2̇ | 2̇ 6 (2̇ 2̇ 6 3̇ | 2̇ 2̇ 2̇ 6)
 2̇ 3̇ 2̇ 1̇ 1̇ 2̇ 6 6 6 6 | 2 6 3 5 3 2 | 1̇ 2̇ 3̇ 2̇ |
 6 6 6 2̇ | 6 1̇ 1̇ 6 | 1̇ 6 2̇ 1̇ 2̇ | 3̇ 2̇ 2̇ 3̇ |
 2̇ 2̇ 6 5 | 3 5 3 2 | 2 | 2 6 2 2 3 | 3̇ 2̇ 1̇ 2̇ |
 3̇ 2̇ 1̇ 2̇ | 3̇ 6 1̇ 2̇ 2̇ | 2̇ 2̇ 6 6 6 | 2̇ 3̇ 2̇ 2̇ |

牽 君 手 雙
 牽 來 睡 相 隨 不 甘 拆 分
 離 共 伊 共 伊 溫 愛 溫
 愛 翻 身 如 如 去 雙 手 攬 君 抱 君
 允 來 共 君 結 成 雙 現 轉 星

$\dot{2}$ $\dot{6}$ $\dot{6}$ $\dot{2}$ | $\dot{1}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ $\dot{5}$ | $\dot{5}$ $\dot{5}$ $\dot{3}$ $\dot{3}$ $\dot{5}$ | $\dot{6}$ $\dot{6}$ $\dot{1}$ $\dot{6}$ $\dot{6}$ |
 現 轉 星 又 來 若 是 眠 望

$\dot{6}$ $\dot{6}$ $\dot{6}$ $\dot{1}$ | $\dot{1}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ $\dot{5}$ | $\dot{3}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{1}$ | $\dot{3}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{3}$ |
 翻 來 乎 去 翻 來 乎 去 想 我 一 點

$\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{6}$ $\dot{6}$ | $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{6}$ $\dot{6}$ | $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{6}$ $\dot{6}$ | $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{6}$ $\dot{6}$ |
 相 思 病 障 重 床 共 枕 共

$\dot{3}$ $\dot{3}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ | $\dot{3}$ $\dot{5}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{2}$ | $\dot{2}$ $\dot{6}$ $\dot{2}$ $\dot{2}$ | $\dot{3}$ $\dot{3}$ $\dot{5}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ |
 翻 身 卜 尋 無 半 人 情 伊 去

$\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{6}$ $\dot{2}$ | $\dot{5}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{3}$ | $\dot{2}$ $\dot{6}$ $\dot{1}$ $\dot{6}$ | $\dot{3}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{2}$ |
 不 肯 返 鄉 來 誤 我 想

$\dot{3}$ $\dot{3}$ $\dot{1}$ $\dot{6}$ | $\dot{3}$ $\dot{3}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ | $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{6}$ | $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ |
 思 病 捐 到 窗 前 嘻 步 有 廳

臺灣「竹馬陣」南管音樂轉化現象之探析

3 3 3 6 i 2̇ 2̇ 2̇ 6 | 2̇ 2̇ i 2̇ | 6 6 6 6 |

鐵卜響珍冬我思君

6 2̇ 6 2̇ | i i i i | 6 2̇ i 6 | 5 5 5 5 ||

思君又心酸未食休治塊

1=F
(2 2 2 3 | 2 2 2 6̇) | 6̇ 6̇ 2 2 | 6̇ 6̇ 2 2 |

誤誤治帝誤我治帝

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

無緣余那再通起僥心罪障

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

重我思想思想

1 2 3 | 2 | 6̇ 6̇ 6̇ 6̇ | 6̇ 1 1 6̇ | 1 1 2 1 2 |

未通見君面旦得旦得僅

〈牽君手雙〉音樂內容很接近南管譜之【綿搭絮】，唱詞是描述兒女私情的感傷，被男人遺棄的女子，因思君而徹夜難眠。調式並不明確，是以 La 的羽音為多，但是筆者以橢圓形圈出句末字，也有 Mi Re Sol Do 等音，所以調式並不明顯。當思念情感激昂時，音樂由 C 調轉 F 調。曲調升高，較激動，想喚回郎君的心，以不同調門的音階形式表達一層一層的思想情感。基本上雖然曲中有轉調，但 F 調部份的音樂旋律節奏仍維持 C 調樂曲風格，與前所論的 F 調樂曲〈看燈十五〉、〈正月掛起旌旗〉、〈生新醒〉是不一樣的音樂內涵。也就是說，臺灣竹馬戲音樂中唯一保存下來的轉調樂曲，是轉換不同調高，使音樂色彩改變以渲染情節，而非二曲聯綴。

本文選擇梨園戲的《鄭元和》〈三千兩金〉【綿搭絮】(見譜例 8) 曲調，和竹馬戲〈牽君手雙〉音樂進行比對。

譜例 8 〈三千兩金〉【綿搭絮】片段

五空、E. 洞簫 三 千 兩 金 綿搭絮

(元和等唱)

(2 2 3 2 2 1 6)	(2 3 2 1 2 3 2 (6) — 6 1 6
三千兩 金 虧 去 盡)	空 今 旦 梳 落 只 蘇 (州) 元 和 為
1 2 3 2 2 3 3 6 5 3 (2 3 5 2 5 3 2 1 2 6 1 2 3 3 1	也 一 剪 來 落 落 千 辛 萬 苦 朝 思 暮 想 只 都 是 自 為 着 風 流 怎 行
(2) 0 6 2 7 6 6 2 7 6 5 3 5 (6) — 6 1 6	未 十 年 窗 前 十 年 守 窗 前 勤 苦 讀 三 年 一
5 6 1 6 5 5 3 5 3 2 1 2 6 2 6 2 6 6 2 (3) 5 5	度 三 年 一 度 愛 下 京 都 去 赴 試 所 望 所 望 求 光 明 只 去
3 2 1 2 (3) — 3 5 2 3 6 7 6 5 5 5 6 3 5 3 2 1 2 6 1	蘇 州 守 亞 仙 因 此 上 才 貪 戀 伊 新 鮮 郎 將 只 許 多 盤 纏 黃 金
2 3 3 1 2 0 6 5 3 5 — 5 5 6 7 2 7 6 2 7 6	費 了 一 空 空 心 念 女 何 時 會 得 我 今 有 日 返 家
(5) — 5 5 3 2 1 2 3 2 2 3 3 6 5 3 2 3 5 (2) —	多 我 借 爹 媽 那 知 打 馬 一 坊 去 倒 餒 得 進 退 難

【綿搭絮】在南管譜中是「起手板」的第五節，也就是入門的樂曲，梨園戲《鄭元和》〈三千兩金〉的【綿搭絮】使用此曲調而填詞，樂曲也是七聲音階筆者以橢圓形圈起句末唱詞有 La Mi Re Sol 等音，所以調式並不明顯。二曲開頭和中間反覆音形處，筆者以跨號畫出 Re Re Mi Re Re Do La，可以見到相似的主要音形，又以畫方形的 Mi Re Re Mi 音型和畫三角形的 Me Re Do Re 音型，在新營竹馬戲〈牽君手双〉的曲譜中都是主要的音型。

此二曲也像其他本文所比較的樂曲一樣，不同之處是竹馬戲〈牽君手双〉的四分音符比較多，節奏比較規整，這似乎是新營竹馬戲的節奏特徵，而梨園戲的〈三千兩金〉的八分音符比較多，也有切分音，因此節奏變化多。從以上二曲譜的比對，筆者認為新營竹馬戲〈牽君手双〉的音樂是和南管譜音樂的【綿搭絮】有脈絡關係，呈現南管音樂轉化為民間音樂的現象。

肆、十二生肖弄及其「咒語」

臺灣臺南新營土庫里「竹馬陣」團的表演，有一種最具特色的十二生肖弄，當有重大的慶典、廟會活動或當地新公司成立即組團前往表演。其中每一個腳色都出場表演一番，自跳自唱，由於沒有具體的戲曲特質，應屬於「藝陣」。

一、十二生肖弄

竹馬陣〈十二生肖弄〉演出時，首先祭祀「田都元帥」，音樂奏一段〔前奏〕，然後是十二生肖按五行八卦步法跳弄，進行表演，同時唱出：

元宵景致我只盡點賀花燈點賀花燈
一拜請卜牛魔大王白馬二元帥
二拜請卜龍王共山軍
三拜請卜鬼蛇羊金鳳雞
單拜請卜齊天孫大聖
又拜請卜狗頭大王豬鳳搗
總拜請卜十二生肖軍都齊到
手執旌旗展起府法力

接著十二生肖從鼠至豬，一一單獨出來表演。全曲共分為十二段，皆以 C 調指法記譜，曲式上此十二段樂曲是單段體的重頭變奏形式，使用同一主題每段加以變化之呈現，曲體形式如下：前

奏 + A1 + A2 + A3 + A4 + A5 + A6 + A7 + A8 + A9 + A10 + A11 + A12 + 尾聲。茲將每段曲譜摘列如下 (見譜例 9):

譜例 9 〈十二生肖弄〉每段之片段

【十二生肖弄】

花龍雄記譜
施德玉整理

鼠乙變 1=C

4/4 6 i 6 5 6 | 3 3 5 6 6 i | 6 3 6 5 | 5 6 3 2 2 6 |

小 巧 是 我 妖 精

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

雙 目 以 如 雙 目 以 如

花龍雄記譜
施德玉整理

牛乙變 1=C

4/4 6 i 6 5 6 | 3 3 5 3 3 | 6 3 6 5 | 5 6 3 2 2 6 |

牛 魔 王 是 伊 大 王

3 3 2 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 | 3 3 2 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

威 威

花龍雄記譜
施德玉整理

虎乙變 1=C

$\frac{4}{4}$ 6 $\dot{1}$ 6 5 6 | 3 $\underline{3\ 5}$ 3 3 | 6 3 6 5 | $\underline{5\ 6}$ 3 2 $\underline{2\ 6}$ |

 山 軍 位 伊 大 尊
 5 5 3 3 | 3 $\underline{3\ 5}$ 3 $\underline{2\ 6}$ | 5 5 3 3 | 3 $\underline{3\ 5}$ 3 $\underline{2\ 6}$ |

 百 獸 來 去 相 百 獸 來 去 相

花龍雄記譜
施德玉整理

兔乙變 1=C

$\frac{4}{4}$ 6 $\underline{6\ 5\ 3}$ $\underline{3\ 5}$ | 6 $\underline{6\ \dot{1}\ 6}$ 3 | 6 5 $\underline{5\ 6\ 3}$ | 2 $\underline{2\ 6\ 2}$ 2 | 5 3 6 5 |

 兔 仔 月 裡 嫦 娥 唇 紅 以
 3 $\underline{2\ 6\ 2}$ 2 | 5 3 $\underline{2\ 6\ 5}$ | 3 $\underline{2\ 6\ 3}$ 2 | $\underline{3\ 2\ 1\ 6\ 2}$ 2 | 2 6 6 $\underline{6\ \dot{1}}$ |

 目 唇 紅 以 目 黃 四

花龍雄記譜
施德玉整理

龍乙變 1=C

4/4 6 6.5 3 3.5 | 3 3 6 3 | 6 5 5.6 3 | 2 2.6 3 3.2 | 1.2 3 3 2 |



我 是 伊 龍 軍 變 化 為

3.2 1.6 3 3.2 | 1.2 3 3 2 | 3.2 1.6 3 2 | 3.2 1.6 2 2 | 2 6 6 6 i |



變 化 為 尊 五

花龍雄記譜
施德玉整理

蛇乙變 1=C

4/4 6 6.5 3 3.5 | 3 3 6 3 | 6 5 5.6 3 | 2 2.6 2 2 | 5 3 2.6 3 |



我 是 伊 蛇 精 神 通 伊

2 2.6 2 2 | 5 3 2.6 3 | 2 2.6 3 2 | 3.2 1.6 2 2 | 2 6 6 6 i |



無 神 通 伊 無 比 要

花龍雄記譜
施德玉整理

馬乙變 1=C

4/4 6 i65 6 | 3 356 6i | 6 636 5 | 563 2 2.6 | 303 303 |

白 馬 掛 乞 金 鞍 騎 出

3 353 2.6 | 303 303 | 3 353 2.6 | 3 2 321.6 | 2 2 2 6 |

上 伊 人 騎 出 上 伊 人 看

花龍雄記譜
施德玉整理

羊乙變 1=C

4/4 6 353 3 | 6 3 6 5 | 563 2 2.6 | 3 32123 | 3 5 3 2.6 |

我 是 羊 婆 走 遍 伊 山

3 32123 | 3 5 3 2.6 | 3 2 321.6 | 2 2 2 6 | 6 6i6 65 |

走 遍 伊 山 坡 今 逢

花龍雄記譜
施德玉整理

猴乙變 1=C

4 6 1̇ 6 5 6 | 3 3̇ 5 3 3̇ 3 | 6 3 6 5 | 5 6 3 2 2̇ 6 | 5 5 3 2 3 |

齊 天 是 伊 大 聖 火 眼

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

金 火 眼 金 精

花龍雄記譜
施德玉整理

雞乙變 1=C

4 6 6 5 3 3 5 | 3 3 6 3 | 6 5 5 6 3 | 2 2 6 2 2 | 5 3 6 5 |

我 是 伊 令 雞 張 容 伊

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

無 張 容 伊 無 稽 五

花龍雄記譜
施德玉整理

狗乙變 1=C

4/4 6 i 6 5 6 | 3 3 5 3 3 | 6 3 6 5 | 5 6 3 2 2 6 | 5 5 3 2 3 |

狐 狸 是 伊 大 王 展 起

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

神 展 起 神 通

花龍雄記譜
施德玉整理

豬乙變 1=C

4/4 6 i 6 5 6 | 3 3 5 6 6 | i 6 6 5 | 5 6 3 2 2 |

盤 古 是 我 開 基

2 6 3 3 5 | 5 3 3 5 3 | 2 6 3 3 5 5 | 3 3 5 3 2 6 |

算 來 都 有 名 算 來 都 有 名

十二生肖弄的樂曲中較特別處，為每生肖唱完的曲末都有一段相同的「咒語」為〔尾聲〕。演出時唱「咒語」前，是有一些特定的步法，要將手中扇子打開轉一圈做一特定動作，再繼續唱，此乃臺灣竹馬陣表演時的一個特點。

二、咒語

竹馬戲表演時，也許受到南管音樂的影響，打擊樂器用的並不多，¹³唯獨演唱「咒語」時要加入大小鑼、鈸、鼓等樂器。據當地老藝人說明，如果土庫里有居民房舍不潔，陰間晦氣侵入時，他們便進行裝扮，口含綠葉跳弄唱「咒語」，即可清除不淨物，驅邪避凶，並且非常有效。

「咒語」共有二種，內容是以聲記字，不明詞意，其音樂（見譜例 10）如下：

譜例 10 第一種「咒語」〈十二生肖弄〉尾聲

5 2 2 6 6 i | 6 3 6 5 | 5 6 3 2 2 6 | 2 6 3 3 5 |
 路 又 又 利 A A 利 ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ A 路 A A 路 又 利 A A

3 3 2 1 6 1 | 3 2 2 2 | 6 5 5 3 2 | 6 3 3 5 3 |
 林 Y Y 路 又 又 利 ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ 路 A A 路 又 利 A A 利

3 2 3 2 3 | 1 6 1 1 | 6 1 5 6 | 6 6 2 6 |
 ㄣ ㄣ 路 又 又 又 利 ㄣ ㄣ ㄣ 路 又 又 又 又 利 又

3 3 5 3 3 2 | 1 6 1 3 2 | 3 2 1 6 2 2 | 2 2 |
 利 A A 林 Y Y 路 又 又 利 ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ 路 又 又 又

¹³ 竹馬戲與竹馬陣表演時所使用的樂器略有不同，竹馬戲以文場為主；竹馬陣為行進中的藝陣表演時，較常使用武場樂器。

這是第一種類型的「咒語」，於竹馬陣十二生肖弄的每個生肖表演之後唱念。而第二種「咒語」是用於F調〈生新醒〉的〔尾聲〕，音樂（見譜例 11）列述如下：

譜例 11 第二種「咒語」〈生新醒〉尾聲

3̣. 5̣ 3̣ | 6̣. 1̣ 6̣ | 6̣ 6̣ 6̣ 5 | 5̣ ị 5 6 3 | 6 5 3 2 |

路 又 又 利 ㄣ 利 ㄣ 林 ㄣ 路

3 5 3 | 2 6̣ 2 | 2 2 2 6̣ 2 | 2 3 3 2 | 6̣. 1̣ 6̣ 6̣ 2 |

又 又 又 又 又 又 又 又 又 又 路 又 林 ㄣ 利 ㄣ ㄣ 路 又 利

1 2 2 2 | 6̣ 5 6 3 | 6 2̣ 3̣ 3̣ 2̣ | 6̣ ị 6 6̣ ị 2̣ |

ㄣ 路 又 又 又 林 路 我 路 利 ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ 路 又 利

ị 6 6 2̣ 3̣ | 2̣ ị 6 6 ị 6 | 6 3 6 5 | 3 3 5 3 5 | 5 5 5 5 ||

林 路 又 林 ㄣ ㄣ 路 又 又 利 ㄣ ㄣ ㄣ 利 ㄣ ㄣ 林 ㄣ ㄣ 又 又 又 又

目前臺灣新營竹馬陣保留有以上二種咒語，至於完整的「咒語」有多少段落？如何演唱？目前藝人言明，多已失傳。但無疑的，此劇種是具有宗教驅邪意義，應是與宗教音樂有關。據花龍雄先生稱，此段為「咒語」系統的第二種類型，為何置於〈生新醒〉曲末為〔尾聲〕已無人知悉，此乃一脈傳唱之樂曲，仍保留至今。

新營竹馬陣「咒語」唱詞是以「路利林我又ㄣ」等無意義的音聲字記錄呈現，讓筆者思考，這是否和梨園戲的獻棚儀式所唱的【懶怛】「嘮哩嚏」有脈絡關係。

梨園戲演出的形式中「獻棚」時唱【懶怛】¹⁴，是由「嘵哩嘵」三個音組成的無字曲。吳捷秋《梨園戲藝術史論》論及梨園戲戲神與「獻棚」的演出程序時說明：「梨園戲舊時有一套演出程序，上路、下南、小梨園三個流派大體相同，每一個戲班都得按規定程序進行，不得擅自更改。」¹⁵文中所列順序為：起鼓、賀壽、跳加官、獻禮獻棚。其中「獻棚」特別說明：

獻棚是戲班在開演前紀念戲祖師—田都元帥，祈求演出成功，保佑闔班平安的一種活動儀式。在戲房內(化妝的地方)置一桌，放上相公爺神龕，前面放持板一副，以及酒瓶、杯、紙帛、柱香等物，由末行(小梨園用丑行)獻棚，先落鑼三下，用持板和拍三下，斟上三杯酒、上香，請相公爺(用偶像雕成，也有用紅紙和紅布寫上相公爺神位)用「藍青官話」唸道：「寶香寶香燒你金爐里，一對蠟燭點爐邊，好花插在金瓶上，美酒敬在金杯裏。恭請，拜請玉音大王、九天風火院、田都元帥府、大舍、二舍、吹簫童子、引調判官、來富舍人、武燦將軍；再請本院土地、諸位神明，各各都在上。」唸完奠酒，燒紙帛，把紙灰滲入酒中，用無名指醮酒在持板上畫了個「十八」符號，再在板上畫「...」符號，然後合板，把酒捧給後臺全體人員點酒，喝采，唱【懶怛】。¹⁶

這整個儀式都有一定的流程和規範，吳捷秋在文中說明上路、下南、小梨園三個流派所唱的【懶怛】各有不同，並舉出小梨園是：

【頭懶怛】嘵(啊) 嘵嘵哩，嘵嘵嘵嘵哩，嘵哩嘵嘵哩，嘵(啊) 哩嘵嘵，嘵嘵嘵(啊) 哩嘵哩嘵嘵哩嘵，嘵哩嘵嘵哩，嘵(啊) 哩嘵嘵，嘵嘵嘵哩嘵嘵嘵哩，嘵嘵哩嘵嘵哩嘵嘵嘵，嘵嘵嘵嘵哩，嘵嘵嘵嘵哩，嘵哩嘵，哩嘵嘵嘵哩，哩嘵(啊)，哩嘵(啊)，哩嘵嘵。【倒拖船】，嘵嘵嘵，嘵哩嘵，嘵哩嘵，嘵嘵嘵哩嘵嘵嘵哩嘵，哩嘵嘵嘵嘵，嘵哩(啊) 哩嘵嘵。

而上路老戲的【倒拖船】，共有五段，每段用「馬鑼鼓」連結起來：(一段)哩嘵嘵。(二段)嘵哩嘵，嘵嘵嘵哩嘵，嘵哩嘵嘵嘵嘵嘵哩嘵，哩嘵哩(啊)哩嘵嘵，哩(啊)哩(啊)哩嘵嘵，嘵嘵哩嘵嘵。¹⁷

¹⁴ 【懶怛】內容是表示三十六天罡、七十二地煞，故由一百零八音所組合。

¹⁵ 吳捷秋(1994)，《梨園戲藝術史論》，收錄於《民俗曲藝》叢書，臺北：財團法人施合鄭民俗文化基金會，頁423。

¹⁶ 同上註，頁425。

¹⁷ 同上註。

從梨園戲的「獻棚」儀式所唱的【懶怛】嘮哩噠中，知道有明確的規範，並且所唱的發音詞也有不同組合的排序，從吳捷秋所述小梨園的【頭懶怛】共 79 個音，【倒拖船】共 28 個音，總共是 107 個音，如果原本是 108 個音，則明顯的少了 1 音。新營竹馬陣團具有宗教儀式的十二生肖表演，每一生肖表演結束也唱曲調和發音完全相同的「咒語」，唱詞有「路利林我又ㄣ」等音，一個生肖表演結束時唱 77 個音。所以嚴格的說唱法上是和小梨園的【頭懶怛】不完全相同，但是從發音的聲響觀之，却有相似的情形，如：「路」音近「嘮」；「利」音近「哩」；「林」音近「噠」；「我」音近「啊」。僅有「又ㄣ」這二個音在小梨園的【懶怛】中沒有出現，筆者觀察近似一詞的托音記字。

又新營竹馬陣和梨園戲的「獻棚」儀式相似，都是祭祀「田都元帥」，時唸唱咒語，並且竹馬陣有大小鑼、鈸、鼓等樂器；上路老戲的【倒拖船】，每段用「馬鑼鼓」連結，並且也有二段，這些都是雷同之處。因此筆者認為新營竹馬陣團的「咒語」，是從梨園戲的「獻棚」儀式中所唱的【懶怛】或是【倒拖船】進行轉化的情形。

伍、結論

臺灣臺南縣新營市土庫里土安宮竹馬陣團，據當地耆宿稱最初是西元 1732 年（雍正九年）開始在臺灣發展，若依此推論，迄今已逾二百八十多年，雖然無文獻資料可佐證，但依其表演形式和內容，以及多代相傳之事實，也可知是相當古老的劇團，由於具有宗教色彩加上久流傳於保守偏僻之鄉間，並不被廣大群眾知悉。在該團還有一規矩，即不可將此音樂和表演技藝流傳別地，僅能傳授本地學人，外傳者將會被神明責罰，並有致命危險，在大家嚴格遵守此法之下，為竹馬戲披上了神秘的面紗，也更增加了研究和取得資料的困難。

臺灣新營竹馬陣團雖然組織並不大，成員才十幾位，但是在當地具有極崇高的地位，加上民間和政府的重視，現在正傳習於土庫國小和當地民眾，使這特殊的表演藝術以及音樂能得以延續。

從本文中所探討的臺灣臺南新營土庫里土安宮竹馬陣團的音樂結構與內容，分析出以下九項特點，分述如下：

- 一、臺灣竹馬戲音樂與閩南南管音樂有一定的脈絡關係。
- 二、新營土庫里竹馬陣團演出形式有二種，其一為「藝陣」表演，如十二生肖弄，沒有故事情節，僅是踏謠形成的歌舞表演。其二為「小戲」，如《早起日上》、《看燈十五》、《千金本是》、《頂巧》、《走賊》等。從表演形態看來，不但古樸俚俗，還充滿插科打諢，並有歌舞、故事情節和代言，已具有小戲的特質。

- 三、音樂性質以調門區分，目前曲調可歸為四種類形，其一 C 調，其二 D 調，其三 F 調，其四 C 調轉 F 調。每種類型樂曲使用相同的前奏和後奏，極似南管音樂門頭的曲牌的分類方法，與西洋音樂調高的意義不同。樂曲以五聲音階為主。
- 四、臺灣竹馬戲音樂屬於「粗曲」曲體，約制不嚴謹，同一曲調可依劇情內容做不同情感的表達，唱詞的字數、句數、平仄都沒有規範，屬於比較自由的體制。
- 五、音樂曲體基本上多屬於一劇一曲的單段體，應劇情需要可重頭（反覆）或重頭變奏成多段；另有運用同一類型動機發展成之多段體曲式，如《早起日上》有十三段之多。
- 六、竹馬陣的音樂，早期是口傳心授，老藝人唱一句學一句，完全沒有曲譜，劇本上也沒有工尺的記載，近期花龍雄先生按他本人音樂素養才寫成曲譜，但幾乎曲譜高低八度音並未明確記錄，經多次田野調查仔細聽寫，才將曲譜內容確實記錄。
- 七、竹馬陣具有宗教驅邪意義，運用十二生肖的擺陣踏謠歌舞演出，清除當地居民房舍中的不潔晦氣，唱「咒語」時跳著特定的步法，達到驅邪避凶的作用。
- 八、伴奏樂器文場：大廣弦、殼仔弦、三弦、笛、嗩吶；武場：小鑼、木魚、鈸、鼓、四塊等。
- 九、每曲前有〔前奏〕、曲末有〔後奏〕，〔前奏〕有二層意義，其一讓在場觀眾靜心，進入情況。其二讓演員有充份時間準備，上台時有「梳妝」動作，演員整髮，先左而右，整衣領、衣服、鞋子，轉一圈才正式演出，這期間〔前奏〕可自由反覆，直至開始，所以〔前奏〕可長可短，極自由。有些劇中說白多，如《早起日上》；有些說白少如《走賊》；有些有冗長的過門，如《走賊》；有些以「鼓界」分段，如《厭淚》。

從本文對於臺灣竹馬陣音樂及咒語的分析，以及和閩南泉州梨園戲的比較，發現臺灣竹馬陣和竹馬戲的音樂，確實與福建泉州的「南管」音樂有脈絡關係，尤其戲曲的部分也與梨園戲的內容與表演形式接近，所以筆者認為這是南管音樂民間化的轉化之現象。

參考文獻

- 王嵩山（1988）。**扮仙與作戲**。臺北：稻鄉出版。
- 邱坤良（1981）。**中國傳統戲曲音樂**。臺北：遠流出版。
- 邱坤良（1992）。**舊劇與新劇：日治時期臺灣戲劇之研究（1985-1945）**。臺北自立晚報出版。
- 邱坤良（1997）。**臺灣劇場與文化變遷：歷史記憶與文化觀點**。臺北：台原出版。
- 吳捷秋（1994）。**梨園戲藝術史論**。收錄於《民俗曲藝》叢書。臺北：財團法人施合鄭民俗文化基金會。
- 呂鍾寬（2008）。**「南管」辭調，臺灣音樂百科辭書**。臺北：遠流出版社。
- 呂鍾寬撰輯（1987）。**泉州弦管（南管）指譜叢編下編**。臺北：行政萬文化建設委員會出版。
- 吳騰達（1984）。**臺灣民間舞獅研究**。臺北：大立出版。
- 林珀姬（2004）。**舞弄門陣—陳學禮夫婦傳統雜技曲藝金生玉振（音樂篇）**。臺北：國立傳統藝術中心出版。
- 施德玉（1998）。**閩台竹馬戲之探討**。傳統藝術研討會論文集。
- 施德玉（2013）。**中國地方小戲及其音樂之研究（再版）**。臺北：國家出版社。
- 陳正之（1995）。**樂韻泥香**。臺中：臺灣省政府新聞處。
- 張紫晨（1982）。**中國民間小戲選**。上海：文藝出版。
- 梨園戲劇團編（1980）。**梨園戲名曲選**。泉州：福建省晉江地區梨園戲劇團出版。
- 黃文博（1992）。**臺灣藝陣傳奇**。臺北：台原出版。
- 曾永義（1980）。**說俗文學**。臺北：聯經出版。
- 曾永義（1987）。**說民藝**。臺北：幼獅出版。
- 曾永義（1988）。**詩歌與戲曲**。臺北：聯經出版。
- 曾永義（1991）。**中國古典戲劇的認識與欣賞**。臺北：正中出版。
- 黃玲玉（1991）。**從閩南車鼓之田野調查試探臺灣車鼓音樂之源流**。財團法人中華民族音樂學會。
- 鄭志明（1996）。**文化臺灣（卷一）**。臺北：大道文化。
- 蔣菁（1995）。**中國戲曲音樂**。北京：人民音樂出版。
- 李榮茂（1996. 6.9）。**土庫國小竹馬陣目光焦點**。中華日報。
- 謝玲玉（1996. 6.9）。**土庫國小竹馬陣全省罕見**。聯合報。

The Analysis of The Conversion of Nanguan Music in Taiwanese Zu Ma Zhen

Te-Yu Shih*

Abstract

The Zu Ma Zhen troupe from Tu-an Temple, Tu-ku Village, Xin-ying District, Tainan City, Taiwan, is the only acting troupe that performs Zu Ma Zhen in Taiwan. Based on the features and contents of the performance, Zu Ma Zhen could be divided into two types: an art formation and xiao-xi (a skit). The characters are twelve animals from the Chinese zodiac, which is unique and only to be found here, making Zu Ma Zhen rich with distinctiveness and value of art and culture. Zu Ma Xi performed by the Zu Ma Zhen troupe is categorized as a xiao-xi in the Chinese traditional drama. Apart from its being entertaining, the performance is also seen as a religious exorcising ritual. Local people look up to the performance a lot and value it with respect.

Music used in Zu Ma Zhen is partially from popular folk tunes in Min-nan and converted Nanguan music, which enriches this folk art with a tint of artistic quality. The accompanying instruments are mainly the Wen-chang instruments: a Daguangxian, Sanxian and bamboo flute. When acting, some Wu-chang percussion instruments might be used as well. The form is usually in the way of Ta-yao, a performance of singing, stepping and dancing at the same time, which is rich with local color and flavor. This paper will analyze starting from the acting form of the art formation, the structure of the music tunes, the musical form, and the presentation of twelve animals from the Chinese zodiac, and then discuss how Nanguan music has been applied to adapt to the plot and converted itself to a folk art.

The research methods would be the field investigation, comparison and analysis on data and materials, and conducting interviews. By doing research and study on Zu Ma Zhen and its classic music tunes, hopefully I could contribute toward documenting the music in Zu Ma Zhen, and offer a reference for the troupe and anyone who is interested in this research.

Keywords: Zu Ma Zhen, Zu Ma Xi, Xiao-Xi, Nanguan Music, the Chinese Zodiac Play

臺灣「竹馬陣」南管音樂轉化現象之探析

* Distinguished professor, Institute of Art Studies, National Cheng Kung University

是音樂史的起源還是發展？ ——以埡施則比梭子調的歌舞樂關係為例

呂鈺秀*

收件日期 2018 年 12 月 1 日

接受日期 2019 年 4 月 30 日

摘要

歌舞樂形式的音樂，在音樂史不同時段中均曾出現。歌舞樂三者都具備的唐代《大曲》，被認為需擁有高度的協調性，內容表現也被認為能有更多的內涵與張力，是音樂高度發展下的產物。但在中國古代音樂史的遠古篇中，同樣也提及歌舞樂一體形式，而對於此時期的歌舞樂一體現象，卻被認為是一種三者不可分的形式，是音樂發展的雛形。

如果歌舞樂一體形式，是一種三者相互協調的產物，理應為一個高度發展的成果。但如果其做為音樂的雛形，它可能會以一個怎樣的樣貌相互依存？本文對於雲南哀勞山深處，很晚才受現代化影響的一個小村落：埡施，現今仍存在，被村民認為擁有長時間傳統的彝族尼蘇人歌舞樂一體的「則比」進行分析，認為村民所擁有的，應是從音樂起源開始，至高度發展之前，歌舞樂一體音樂組合形式的其中一種樣貌。

關鍵字：大曲、歌舞樂一體形式、埡施、則比

* 國立臺灣師範大學民族音樂研究所教授

壹、前言

一、唐代《大曲》是音樂發展的結果

傑克·魏斯楚珀 (Jack Westrup) 在探討西方音樂史學者以及時間長流下，音樂史階段劃分概念這個問題時，提及十九世紀由於達爾文 (Charles Darwin) 進化論的影響，西方音樂史寫作產生了一個新觀點。就如達爾文「物競天擇，適者生存」的理念，此時期的音樂史寫作，特別注重偉大人物的成就，並在音樂史寫作上，將一個接著一個的大作曲家串聯起來。這種對於偉大成就的展示，乃因當時許多的音樂史學家認為，音樂是從一個低層次開始，逐漸進步到一個光彩絢麗的高點 (Westrup, 1973, 52)。魏斯楚珀在其著作中所舉的例子，是約翰·弗烈德瑞克·羅伯湯姆 (John Frederick Rowbotham, 1885-87) 所寫作的三冊巨著《吟游詩人時代的音樂史》(*History of Music to the Time of the Troubadours*)。作者在書中展示了原始人類從擁有一個音高，逐漸發展到兩個、三個的音高，就如器樂的發展，是從「鼓舞台」(drum stage) 的敲擊樂器，接續到「管笛舞台」(pipe stage) 的吹管樂器，而後轉向「里拉琴舞台」(lyre stage) 的弦樂器時代 (轉引自 Westrup, 1973, 53)。

中國音樂史對於唐代大曲一向著墨頗多。在許多中國古代音樂史書籍的字裡行間，對於唐代大曲的描述，都有進化論的傾向，研究者們均認為，大曲乃是在音樂史的進程中，逐步發展而來的，前身有著許多的來源，可能受相和歌與清商調等樂種形式的影響。楊蔭瀏在敘述漢代相和歌於三國、兩晉與南北朝時期的繼續發展時，說到「……由此可知，這種由器樂、聲樂和舞蹈三者綜合而成的大型《相和歌》曲式，已是將來唐代《大曲》之早期雛型。」(楊蔭瀏，1981)；另在繁盛的唐代燕樂中「各民族音樂的融合」段落，楊蔭瀏又提及「在漢代的《相和歌》中已經有那時候的《大曲》形式；在南北朝時候的《清商三調》中間已經有著多段的器樂演奏的樂段，又在《相和大曲》的基礎上發展了一步。」(楊蔭瀏，1981) 楊氏的描述中運用了「雛型」、「發展」等詞彙，可看出唐代《大曲》是在前朝一些類似的樂種形式下，循序演變而形成的。或如劉再生所言「唐代大曲又稱燕樂大曲，是一種綜合器樂、歌唱和舞蹈的含有多段結構的大型歌舞音樂，其形式與規模較之漢魏的相和、清商大曲有著更高程度的發展。」(劉再升，2006) 文句中所謂「更高程度的發展」，同樣指向唐代大曲是前代音樂文明高度演化下的結果。蕭興華在其《中國音樂史》(1995) 一書中，除了對於唐代大曲的組織結構有著詳細的描述，更指出「唐代大曲之所以能達到這樣的高度，是因為它在歷代大曲流傳的基礎上，經過再發展和不斷衍變而定型的。」(蕭興華，1995)

除了在古代音樂史書籍中，音樂史學者們有著唐大曲為音樂在高度發展下的產物一說，王維真在《漢唐大曲研究》專書中，應用了「盛大完備」、「高度發展」等詞彙 (1988, 1)；史惟亮在其《「大曲」之大》一文中，敘述道「它的形體之大，使人仰之彌高」(1978, 12)、「大曲是中國人音樂創造的一項偉大而理性的成就」(1978, 16)，呂鍾寬在《從生態史觀論大曲之展演型態》一文對於大曲

的評價，則認為大曲「曾有高度的發展」(2017, 46)。以上是學者們對於唐代大曲型態的進化論觀點，均認為唐代大曲這種歌、舞、樂一體形式，乃是音樂高度發展下的產物。

二、遠古的歌舞樂是音樂起源形式

但翻開中國音樂史的遠古篇，卻發現文中同樣描述著歌、舞、樂一體的形式，並認為其為音樂起源時的一種普遍形式。楊蔭瀏在《中國古代音樂史稿》(1981)一書中認為，「在原始社會中，是詩歌、音樂與舞蹈三者結合為一體的。一般來說，音樂比較簡單，它的基本因素是節奏。」(1981, 13) 劉再生也認為：

音樂的早期形態是一種歌唱、舞蹈、奏樂結合在一起的樂舞形態。這種歌、舞、樂「三位一體」的原始樂舞，是處於萌芽狀態的音樂藝術……歌、舞、樂三者之間存在著相當程度的相互依賴性，都不足以成為獨立的藝術門類。同時，音樂藝術的起源之始便是一種綜合藝術，有可能從勞動的呼號、動作、節奏、音調等組合中演化而出，這就是一般所說的歌、舞、樂同源。(2006, 11-12)

劉再生甚至引用德國學者格羅塞《藝術的起源》中的觀點「音樂在文化的最低階段上顯見的跟舞蹈、詩歌結連得極密切。」(轉引自劉再升, 2006, 12)

以上對於遠古歌、舞、樂的敘述，與唐代大曲在高度發展下所形成的歌舞樂形式，似乎相互矛盾。歌、舞、樂器三者相互搭配的形式，必須依靠三者的協力配合，從邏輯而言，似乎應該是音樂史中高度發展的結果，但其又如何可能是學者所認為的上古時期一個普遍現象呢？

貳、探討目的與對象

歌舞樂一體的發展，從進化論視角觀看，並如之前研究中國古代音樂史學者所認為，上古時期的音樂形式相對簡單，那這種上古時期歌舞樂形式，在音樂上有可能會是一個怎樣的樣貌呢？

本論文並非企圖重新考證唐代大曲的源頭，也無意批判進化論觀點在中國音樂史中的書寫情形，而是試圖以今日受到中國政府重視，於 2008 年被列為國家級非物質文化遺產中，一種歌舞樂的表演形式做為研究對象，此處所選擇的為位於中國雲南省紅河縣紅河以南，在哀勞山深處的一座小村落：瑤施，其所涵括歌、舞、樂於一體，此地人稱為「則比」(也有翻譯成「栽比」) 的形式，進行解構分析，以探討歌舞樂三者之間相互關聯的邏輯與可能。由於村落位置相對隱蔽，開發較晚，而其歌舞樂一體的則比，則已存在此處很長的時間，加以瑤施對於此文化傳統，除了進行段落的加疊與組合的變動，每個段落自身內在的歌舞樂關係，據歷經五年的調查研究，其並無改變，因此希

望透過分析這種形式，觀察「則比」的歌、舞、樂三者搭配邏輯。而透過對其邏輯的梳理，提供在思考遠古時代歌舞樂形式，或思考歌舞樂在進入最高級相互協調，緊密配合之前，它可能擁有的樣貌。

一、垵施則比的歌舞樂一體形態

垵施是以彝族的尼蘇人為大宗所組成的一個小村落。據調查，先祖來自於雲南石屏地區。因為戰亂，此處的尼蘇彝族人，可能是從元朝開始，為逃避「三丁出一，五丁出二」的徵兵制度，輾轉逃到此處的（畢乙鑫，2017，22-23）。由於傳統社會組織結構上，此處長期受土司管轄，部落呈現奴隸社會形態，加以其地處偏僻，這種社會組織一直延續到了1950年代。

尼蘇彝語「則比」一詞中，「則」為「舞蹈」之意，「比」為「跳」，是一種歌、舞、器樂一體的音樂表演形式。傳統以舞蹈動作的不同，劃分為十一個段落。除了第十一段為靜態形式，僅有歌唱與器樂伴奏，未有舞蹈表現，其餘十段，均有著各種與生活相關的動作舞步，例如從當地蕎麥收成後，以腳踩踏使蕎麥顆粒掉落動作所發展的「踩蕎調」（當地尼蘇彝語稱 *godahe*）；男女相互追趕的「攆調」（*zegiemo*，攆為當地方言「追趕」之意）；模仿在水田間蹲下，手於水中摸索撿拾螺螄的「摸螺螄」（*agumgailaihe*）、男女相互抬腳相對的「鬥腳」（*qiegodai*），相互背對背擦身而過的「擦背」（*zegiamo*）等等。由於此舞蹈動作與當地勞動人民的生活緊密結合，1964年，此處曾選拔出若干表演者，至北京參與中華人民共和國成立後第一次的「全國少數民族群眾業餘藝術觀摩演出會」（呂鈺秀，2017），此種歌舞因而受到地方政府的推廣。之後演出日益頻繁，1980年代，當地的民歌與器樂演奏段落被加入「則比」演出中，形成更為大型的歌舞樂形態，並與臨近的哈尼族部落類似的歌舞樂一起，總稱為「樂作舞」，於2008年被認定為中國國家級非物質文化遺產。

二、分析對象選擇

傳統「則比」十段有歌、有舞、有器樂的演唱演奏中，有八段呈現相同的歌唱旋律，此旋律為整齊的兩拍子形式，並由四個兩拍子形式的段落，組合成一個樂句，不斷反覆，僅在舞蹈動作上，以及部分段落在器樂演奏上，有著差異性。至於第一段「踩蕎調」與第八段「梭子調」（*locedai*），歌唱旋律與其他八段差異較大，但二者彼此間則呈現雷同性。其中第八段的歌唱旋律，僅為第一段歌唱旋律的前半部分，且為非規整的奇數五拍子形式，並在整段舞蹈中不斷反覆。至於舞蹈部分，第八段「梭子調」動作乃此十段歌舞樂種中，變化最為多樣的，器樂部分，也與其他幾段呈現差異性。由於相對於其他九個段落，第八段「梭子調」的獨特性，較少受其他參數影響，因此本論文選擇垵施地區「則比」形式的第八段「梭子調」為例，試圖分析其音樂組織結構，並觀看歌舞樂三者

表 1 譜 1 兩種旋律出現次數與百分比

錄音年份	出現次數與比例		出現百分比	
	譜 1-1	譜 1-2	譜 1-1	譜 1-2
2015-1	26	7	79%	21%
2015-2	30	5	86%	14%
2017	14	0	100%	0

二、則比中的「舞」

「梭子調」的舞蹈，由四個人圍成一個小圓圈所組成。如果整個玩場中有更多人參與，則會每四人一組，形成一個小圓圈，因此整個玩場可能會有許多的小圓圈。由於歌者同時是舞者，因此會邊舞蹈邊歌唱。相對於歌唱旋律的簡單性以及一再反覆性，舞蹈動作則顯得較為複雜。

本研究首先分析了 2015-2 的錄影。其舞蹈動作擁有 17 拍的 A 段、23 拍的 B 段與 C 段，以及動作與前三者都無關連性的尾聲 (coda) 等幾段動作組合結構。另每一段本身，又包含著複雜的個別動作，例如左腳後踮、左跨、右跨，以及身體順時針或逆時針進行半圈的旋轉等。「梭子調」的旋轉方向性很複雜，可以為舞者單獨的順時針或逆時針旋轉 (A 段)、或在整個隊形上，繞著圓形隊形進行旋轉 (B 段)、甚或有舞者兩兩面對，左右橫向交叉的旋轉 (C 段) 等不同形式。尾聲段在舞步方面，則以七步為單位，呈現順時針或逆時針方向，向後倒退行進的舞蹈步伐。

再從每一段構成次數面向進行分析，可發現 2015-2 的每段結構所展演的次數，均是相同的：17 拍的 A 段、23 拍的 B 段以及 23 拍的 C 段，均進行了 3 次的動作循環；尾聲雖也同樣進行了 3 次，但以七步一組的單數組舞步，則呈現逆時針或順時針不同方向的後倒退，並在第三次完畢後，透過歌者的高聲呼喊，結束整個展演。

比對另外兩年的錄影，各段動作在每一次的錄影中，銜接的次序上都不曾改變，呈現著一定的套路。但每段動作反覆的次數，卻並非與 2015-2 的錄影完全相同。例如 2015-1 的錄影，A 段動作雖同樣為 3 次，但 B 段動作僅出現 2 次，C 段動作則出現 4 次，尾聲與 2015-2 的錄影相同。而 2017 年的錄影，可能因為天氣太過炎熱，且錄影時間過於冗長，A 段動作僅出現 2 次，B 段動作 1 次，C 段動作也僅 1 次，尾聲的舞步則沒有出現 (表 2)。

表 2 三次錄影中每一段所出現的次數

錄影年\段	A	B	C	尾聲
2015-1	3	2	4	3
2015-2	3	3	3	3
2017	2	1	1	無

三、則比中的「樂」

當樂器聲響起，歌者配合著器樂的速度開始歌唱，並決定了整曲的律動速度。如果分析樂器的演奏，可發現七件樂器所呈現的音樂，有著兩種不同的曲式（譜 2），一種是一個固定音型的一再反覆，這出現於吹奏類樂器，包括四小節旋律循環反覆的葉子，以及兩小節旋律循環反覆的巴烏與草桿。另外一種音樂曲式，則是由一個固定音型與一個即興音型所組成的循環反覆，例如笛子：可見譜 2 的第一、三小節為固定音型，第二、四小節則為即興音型。固定音型在循環反覆中基本不變化，而即興音型則在每次出現時都可變化。至於四絃的固定音型，出現在第一小節與第三小節的前三拍；三絃的固定音型出現在第二與第四小節的前三拍；二胡的固定音型，則出現在每一小節的第三拍與第四拍前半拍。其他未提及部分，都是屬於即興部分，各個樂器可自由展示。

由於每件樂器的即興部分以及固定音型部分均不相同，因而形成了「七聲部」的合奏關係。七件樂器的合奏，除了均以四拍子為律動進行的基本框架，則七者會以固定音型，相互校正自己與其他演奏者速度上的關係，調整彼此之間的協作所需的聲音協調感，五拍子的歌謠演唱在此時則有如節拍器一般，以歌者配合舞步動作的定速度，給予七位演奏者一個共同的律動感。

譜 2 七個樂器聲部所一再循環的基本四拍子音樂

呂鈺秀採譜

The musical score consists of seven staves, each representing a different instrument. The instruments are listed on the left: 笛子 (Di Zi), 巴烏 (Ba Wu), 草桿 (Cao Gan), 葉子 (Ye Zi), 四絃 (Si Xian), 三絃 (San Xian), and 二胡 (Er Hu). The score is written in a single system with a 4/4 time signature. Each staff shows a repeating pattern of notes. Gray boxes are drawn around specific sections of the music to indicate fixed melodic motifs. For example, the 笛子 staff has gray boxes around the first and third measures of its repeating pattern. The 葉子 staff has gray boxes around its first and third measures. The 四絃 staff has gray boxes around the first and third measures of its repeating pattern. The 三絃 staff has gray boxes around the second and fourth measures of its repeating pattern. The 二胡 staff has gray boxes around the third and fourth measures of its repeating pattern.

註：灰框為每件樂器的固定音型部分

肆、則比梭子調的歌舞樂關係

「梭子調」動作中，自身和整體隊形之旋轉與交叉，模仿了梭子纏線以及穿梭於織布機上的情景，是舞蹈將生活中事物具象化的模仿形式，彼得·布林森 (Peter Brinson) 提出「舞蹈，是關於人類行動的歷史、人類文化的歷史以及人類交流的歷史。」(Nugent, 1996, 126-9)「梭子調」呈現的，正是埵施地區人民生活行動的縮影。這種形式，也是許多早期舞蹈被賦予的形式。

個別分析了「則比」「梭子調」的歌、舞、樂組成元素後，可發現舞蹈結構較為繁複，呈現了四段不同的動作鏈，前三段動作鏈呈現 17 或 23 拍的循環，第四段尾聲則以 7 拍，但以順時針與逆時針對稱性的循環動作進行。四段有著固定的順序組合，但每段反覆次數，則可依照演出當時的狀況進行變化。顯現了舞蹈中，表演者與周圍環境、自我娛樂、或在旁觀看的欣賞者之間，緊密的互動關係。隨著周遭環境所給予舞者感覺的折射，段落的反覆次數上，顯現出了差異性。

相較於比較複雜的舞步組成，「梭子調」的歌唱與器樂部分，顯示了另外一種的歌、舞、樂結構邏輯。歌唱在整個歌舞樂合作中，一直反覆唱著僅僅五拍長度的旋律，且歌詞一成不變。這樣的旋律，與舞蹈主軸的 A 段 (17 拍)、B 段與 C 段 (23 拍)、尾聲 (7 拍) 舞步，並沒有任何聯結關係。以 2015-2 的錄影為例，三次 A 段舞步的開頭，分別是尚未進入歌唱部分、五拍子歌唱旋律的第三拍、五拍子歌唱旋律的第五拍；B 段前兩次有歌唱的舞步開頭，分別是五拍子歌唱旋律的第二拍與第五拍；C 段第一與第三次具有歌唱的舞步開頭，均為歌唱旋律的第三拍；尾聲段落的開頭，則為歌唱旋律的第三拍 (表 3)。

表 3 2015-2 歌唱旋律與不同段落的舞步組合

A1	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17						
A2	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17						
A3	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17						
B1	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23
B2	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23
B3	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23
C1	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23
C2	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23
C3	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23
coda	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21		

註：1.顏色說明：淺灰與白色為五拍子交替的歌唱旋律，深灰色則代表無歌唱部分

2.字體說明：正體字部分使用譜例 1-1 音樂，斜體字部分使用譜例 1-2 音樂

3.底線部分為尾聲的循環舞步，但每次順時針與逆時針行走方向相反

舞蹈動作進行時，除了搭配著不斷反覆的歌唱，歌者在舞蹈開始處、舞蹈進行到 B 段第二次的後半開始、C 段第一次的後半開始，以及尾聲的開頭處，分別有 10 拍、13 拍、6 拍以及 9 拍未歌唱部分。非歌唱段落時間長度上既沒有一定，與每一舞步段落的起始也非固定形式，而是有著很大的自由性。顯示歌者在舞蹈間，歌聲可暫時停止，以進行不同時間長短的休息喘氣，此時舞步並未停止，歌者可隨時重新開始歌唱。

從以上對於歌唱與舞蹈關係的分析，可發現歌唱旋律除了四處有不同時值的休息，基本是從頭到尾以五拍子旋律，一再反覆歌唱所組成，歌詞與速度都不曾變化，顯現歌唱在整個歌舞樂形態中，應該不是為了聆聽歌詞，甚至也不是為了聆聽歌唱旋律的曲折變化。其功用，可能僅僅有如節拍器，為舞蹈步伐定下速度規範，讓舞步不會因為每位舞者心中拍子速度不一，而亂了四個人繁複的腳步與動作的規律。

此外歌者五拍子的旋律重複，應該同時也是給器樂演奏者一個定速度的規範。器樂與歌唱及舞蹈間，呈現著一個鬆散的結合關係。由七件樂器組成的合奏形式，大多有著自己的自由即興部分以及固定音型部分。在「梭子調」五拍子歌唱旋律的規範下，七件樂器各自演奏著它們自己的自由即興音型與固定音型部分。

在整個則比十段的樂器伴奏中，隨著樂器功能與演奏技巧的不同，有三種到六種不同的固定音型形式（呂鈺秀，2017）。雖然每件樂器本身演奏上並不困難，但七件樂器如何在各自一定的律動下能不顯得混亂，有序的進行合奏，則其中除了固定音型的規律出現時，每件樂器可藉機調整自己與團體的協作關係，那嘹亮的五拍子歌聲旋律，也正好成為七件樂器統一即興與固定樂句拍子的節拍器，好讓音樂呈現和諧的關係。

伍、結論

音樂形式高度發展下的唐代大曲，與音樂原初即可能存在的歌舞樂三者一體型式，在中國音樂史學界，一向以進化論的觀點看待之。但二者雖同樣都是歌舞樂的融合表現，可是早期人類起源時的歌舞樂，與後期高度發展下的唐代歌舞樂之間會是怎樣的型態，則可透過本論文對於已存在最少三百多年的埡施地區「則比」之探討，認識不同於二者間的另一種歌舞樂一體所存在的邏輯關係。

雲南哀勞山內地處偏僻山區的小村落埡施，有著大套的歌舞樂「則比」。其中第八首「梭子調」的歌舞樂，呈現了一個與唐代《大曲》高度發展下，歌舞樂相互密切配合情形不同的另一種展示形式。「梭子調」舞蹈動作取材於生活要素，並在一定的模式化規範下，進行動作與舞步的變化。至於歌唱與器樂部分，雖與舞蹈一樣具有模式化規範，但三者所建立的模式卻各不相同，獨立運作，呈現一個鬆散的相互重疊，三者之間，既無一定規律存在，也無結合規範約束。在一個以顯性舞蹈表演為主的歌舞樂內容下，嘹亮的歌聲是舞步與器樂的節拍器，可使舞與樂有著一定的速度依循。

但基本在四拍律動下進行的器樂，與五拍一個循環的歌唱，以及十拍以上的舞蹈動作循環，並無聲音上縱向或橫向的聯繫關係。歌聲與器樂二者，在各自表述的聲響世界中，豐富了舞蹈的表現力。這種歌舞樂三者，既各自發展，又相互共同結合的形式，也許可以提供我們想像遠古時代歌舞樂一體時，或從遠古到歌舞樂高度協調配合之前，三者關係間的另一種可能性。

致謝：本論文研究，受科技部「埡施則比歌唱、舞蹈、器樂三者音樂織體關係研究(I)」(MOST 107-2410-H-003-120) 一案提供部分補助。

參考文獻

一、中文

- 王維真 (1988)。《漢唐大曲研究》。臺北：學藝出版社。
- 史惟亮 (1978)。《音樂向歷史求證》。臺北：臺灣中華書局。
- 呂鈺秀 (2017)。埡施村寨則比樂隊七重奏的旋律織體，**藝術探索**，31，86-91。
- 呂鈺秀 (2017)。尋找埡施樂人的名字——從「全國少數民族群眾業餘藝術觀摩演出會」到非物質文化遺產名錄，**音樂探索**，3，7-13。
- 呂鍾寬 (2017)。從生態史觀論大曲之展演型態，**黃鐘**，4，45-54。
- 畢乙鑫 (2017)。埡施部落音樂史——一個部落的音樂歷史鉤沈 (未出版碩士論文)，中央音樂學院，北京。
- 楊蔭瀏 (1981)。《中國古代音樂史稿》。北京：人民音樂出版社。
- 劉再生 (2006²)。《中國古代音樂史簡述》。北京：人民音樂出版社。
- 蕭興華 (1995)。《中國音樂史》。臺北：文津出版社。

二、外文

- Nugent, Ann (1996). In Memoriam: Peter Brinson. *Dance Research Journal*, 28 (1), 126-9.
- Westrup, Jack (1973²). *An Introduction to Musical History*. London, Hutchinson University Library.

Is It The Origin or The Development in The History of Music? – A Case of The Relationship between The Singing-Dancing-Instrumental Playing of *Locedai* Piece in *Zebi* Suite of Dishi Village

Yu-hsiu Lu *

Abstract

Music with singing-dancing-instrumental playing form has appeared in the different historical periods of Chinese music. The *Daqu* in the *Tang* dynasty, which was the singing-dancing-instrumental playing form, is considered to have high cooperation and coordination. Its expression is believed to be more connotation and tension. It is the product of highly developed form. However, the singing-dancing-instrumental playing form is also mentioned in the ancient times of the Chinese music history, which is considered to be unseparated and is the origin of the music.

If the singing-dancing-instrumental playing form is a product, which should be coordinated, it should be the result of a highly developed musical form. Whereas the origin of the music raises the question: should singing, dancing and instrumental playing be depended from one another? Through analysis of the singing-dancing-instrumental playing form in *Dishi*, a small village in the remote *Ailao* Mountain, which was not modernized until recently, the relationship between its original and high development among these three elements can maybe be explained.

Keywords: *Daqu*, singing-dancing-instrumental playing form, *Dishi*, *Zebi*

* Professor of the Graduate Institute of Ethnomusicology, National Taiwan Normal University

是音樂史的起源還是發展？——以埵施則比梭子調的歌舞樂關係為例

從創造力自我效能視覺敘事解析陶藝拉坯低 造形創造力成效原因與演進形式研究

李堅萍*

收件日期 2019 年 2 月 2 日

接受日期 2019 年 4 月 30 日

摘要

新近研究認為創造力自我效能才是個體實現創造力的關鍵，但欠缺對低創造力成效學習者的形成性研究。本研究從創造力自我效能面向，以視覺敘事法解析陶藝拉坯低造形創造力之成因與演進形式，研究目的：一、探索造形創造力成效低劣的原因。二、分析創造力自我效能的演進形式。三、歸納創造力自我效能變化的主因。採視覺敘事研究法，以三項研究工具，研究低造形創造力學習者16週學習歷程。結論：一、技能生疏肇致造形創造力成效低劣且根源於沉迷網路排擠練習時間。二、創造力自我效能呈下降線形且在未及獲致「技能性動作形式」時急遽陡降。三、同儕成功習得技能形塑的壓力是影響創造力自我效能陡降的最主要原因。建議教師教學首務在促使學習者練習技能達到第三層級「技能性動作形式」，並研究同儕競爭與合作效應。

關鍵字：創造力自我效能、視覺敘事、造形創造力

* 國立屏東大學視覺藝術學系教授

壹、緒論

現有理論認為：創造力不惟是天賦，也能後天學習而得；但 2011 年加拿大心理學會（Canadian Psychological Association）出版「劍橋創造力指南（The Cambridge Handbook of Creativity）」一書，主張：創造力自我效能（Creative self-efficacy）才是個體實現創造力的關鍵（O'Neill, 2011）。這項新思潮立刻引發眾多學術討論，並已有頗多研究證實。

但創造力自我效能雖是創造力成效的關鍵，但新近研究悉以高創造力對象、總結性成效來評估創造力自我效能的影響，欠缺對低創造力成效學習者成因與歷程的形成性研究，故本研究以低造形創造力學習者陶藝拉坯技能的學習歷程為例，研究其與創造力自我效能的關聯性，研究目的分述如下：一、探索造形創造力成效低劣的原因。二、分析創造力自我效能的演進形式。三、歸納創造力自我效能變化的主因。

貳、文獻探討

加拿大心理學會 2011 年「劍橋創造力指南」一書針對教育體系如何促進學習者創造力的議題，特別指出最應進行研究的就是創造力自我效能，並定義為：個體實現創意之創造力意志與信念的程度（O'Neill, 2011）。近期研究已有相當成果，如 Jaussi and Randel（2014）研究發現，無論哪種創造力，創造力自我效能都是影響創造力成效的最重要因素。其中波蘭華沙特殊教育研究院（Academy of Special Education）Karwowski（2014）研究發現，創造力自我效能與習得性創造力有高度正向關係。

教育領域的研究相當積極，Katz-Buonincontro and Hektner（2014）研究發現，當學習者認知無法解決問題且時間不足，便會削弱創造力自我效能，導致失敗工作目標；Hong, Peng, and O'Neil（2014）研究發現，創造力自我效能相關於音樂、視覺藝術、創意寫作、科學領域的創造力成效；Kalimullin and Utemov（2017）研究發現，創造力自我效能有助中學生的創造力水平與效能；在高等教育，Pretz and McCollum（2014）研究發現，創造力自我效能與既有創造力成就相關；Thundiyl, Chiaburu, Li, and Wagner（2016）研究發現，創造力自我效能對創造力成效有正向影響力。

商業講求創新，是最積極研究創造力的另一領域，Simmons, Payne, and Pariyothorn（2014）實證發現，創造力自我效能不惟可以預測且正相關創造力成效；Wang, Zhang and Martocchio（2011）研究發現，員工對不明確的任務指示與創造力成效呈 U 型相關，轉折關鍵就是創造力自我效能；Stixrud（2014）研究發現，員工的創造力自我效能與領導者的創造力行為領導風格顯著相關，進而影響創造力成效；Zhang and Zhou（2014）認為創造力自我效能是探索企業整體創造力與員工個體創造力的最重要議題，這論點獲得另一研究佐證，Brazeal, Schenkel, and Kumar（2014）研究發現，創造力自我效能為最直接相關於團隊組織的革新能力與活動品質，是最重要的關鍵因素；Yunlu

(2014)實證也發現，個體創造力自我效能有賴組織團隊的有效支援與緊密連結，再連動影響創造力成效。

創造力在各領域的重要性，使創造力自我效能成為新近創造力研究最熱衷探索的議題。Amhag (2013)研究認為創造力自我效能是最值得進行研究探索的創造力議題；西班牙 María L Sanz and Maria T Sanz (2014)彙整西歐有關創造力的學術研究，認為創造力自我效能才是統合眾多心理變項的議題；Pisanu and Menapace (2014)研究發現，團隊組織與個體的創造力自我效能是關鍵，也是最應開展研究的新議題；Yasin and Yunus (2014)也彙整 2000 至 2012 年科技與工程教育七大學術資料庫，歸納創造力研究最有待探索的方向，就是創造力自我效能。

歸納近年研究發現可以臚列四大論點：一、創造力自我效能是影響創造力成效的最重要因素。二、創造力自我效能與習得性創造力高度正相關。三、創造力自我效能可以預測創造力成效。四、創造力自我效能是創造力領域最值得進行研究探索的議題。但即使如此，迄今所有研究均只探討高創造力者與最終成效；以「一個都不能少」的理念，創造力自我效能如何解釋學習者的低創造力成效呢？這是本研究的實務與學術價值。

參、設計與實施

為達成研究主旨，規劃研究程序如下。

一、運用「創造力自我效能調查問卷」

本研究工具由李堅萍(2017)所開發，目的在界定本土的創造力自我效能構面內涵，發展程序如下。

(一) 研擬初稿題項

題項係以加拿大心理學會於「劍橋創造力指南」該書所界定的「創造力自我效能」(O'Neill, 2011)內涵為基礎，再納入 Brazeal, Schenkel, and Kumar (2014)和波蘭華沙特殊教育研究院教育系(Karwowski, 2014)的涵義界定，以及 Hong, Peng, and O'Neil (2014)於「人格特質與動機」、Yunlu (2014)於「人格特質與內在動機」、Jaussi and Randel (2014)於「習得創造力因素」、Liu, Wu, Chen, Tsai, and Lin (2014)於「外在規定、限制、條件」、Lee, Lin, Chen, and Chen (2014)於「信心、期望」、Katz-Buonincontro and Hektner (2014)於「動機、激勵、情緒」、Pretz and McCollum (2014)於「自我認知、人格特質」、Stixrud (2014)於「外在動機、監看」、Simmons, Payne, and Pariyothorn (2014)於「自律行為」等的論點建構而成，計 45 題。

(二) 項目分析

為評鑑問卷題項品質，檢測題項之有效性：具有預期功能、難度與鑑別度適當、選項有效，須施行項目分析。依 Sadman (1976) 和 Gorsuch (1983) 對調查性研究抽樣率的論點：預試樣本數與正式樣本數最好為題項數的 1：4 或 1：5 比例，且受試總樣本數應高於 100 人。本題項 45 題，預試人數應至少 180 名為適當。故以視覺藝術學系與通識教育陶藝鑑賞課程計 215 名學生為預試對象進行施測。

經採計 209 份有效樣本，設定總分前 27% (56 名) 受試者為高分組，後 27% (56 名) 受試者為低分組，先施行獨立樣本 t 檢定 (t-test)，以檢驗每個題項在高低分組中是否具有差異性，藉以取得各題項的決斷值 (Critical Ratio, CR 值)。次以 Pearson 積差相關 (Pearson product-moment correlation) 考驗各題與總分的相關程度；以決斷值與相關度的顯著性保留或刪除題項，結果如表 1 所示。合計保留 30 題，刪除 15 題。

表 1 項目分析摘要

題次	決斷值	與總分相關度	保留	題次	決斷值	與總分相關度	保留
1	2.569*	.514***	是	24	3.258**	.506**	是
2	2.732**	.431***	是	25	2.456*	.386***	是
3	2.581*	.492***	是	26	2.262*	.366***	是
4	2.425*	.505***	是	27	1.453	.316**	否
5	2.334*	.393***	是	28	1.974	.319**	否
6	3.382**	.454***	是	29	-.908	.062	否
7	-.955	.046	否	30	2.443*	.470***	是
8	2.062*	.462***	是	31	.555	.241*	否
9	2.147*	.461***	是	32	1.942	.319**	否
10	2.124*	.362***	是	33	2.252*	.341***	是
11	2.205*	.394***	是	34	2.505*	.458***	是
12	3.024**	.301**	是	35	.626	.172	否
13	2.139*	.469**	是	36	2.499*	.383***	是
14	3.331**	.484**	是	37	.277	.134	否
15	3.025**	.299**	是	38	2.431*	.340***	是
16	2.183*	.265**	是	39	1.152	.244*	否

題次	決斷值	與總分相關度	保留	題次	決斷值	與總分相關度	保留
17	1.156	.266**	否	40	2.417*	.291**	是
18	1.946	.195*	否	41	.875	.192	否
19	1.043	.107	否	42	2.088*	.516***	是
20	2.675**	.358***	是	43	1.423	.141	否
21	2.056*	.270**	是	44	1.485	.320**	否
22	2.124*	.241*	是	45	2.084*	.482***	是
23	2.477*	.460***	是				

*P<.05, **P<.01, ***P<.001

(三) 因素分析

其次，為建立問卷的建構效度 (construct validity)，以確認問卷題項能測得預期目標特質，乃採經項目分析後篩選的 30 題問卷題項進行因素分析。先經 KMO 與 Bartlett 球形檢定 (KMO and Bartlett's test of sphericity)，如表 2 所示。因 KMO 值.911 已大於.50，顯示適合進行因素分析；且卡方值達顯著水準，顯示題項具有共同因素。

表 2 KMO 與 Bartlett 球形檢定結果

Kaiser-Meyer-Olkin 取樣適切性量數		.911
Bartlett 的球形檢定	近似卡方分配	2883.134
	df	465
	顯著性	.000

經以主軸因子 (Principle axis factoring) 萃取法抽取共同因素，保留特徵值 (eigen value, δ) 大於 1 的共同因素，獲得 5 個主成份與 71.688% 的解釋總變異量。經轉軸以平均化各因素負荷量且取得最大的解釋變異量，且以共同因素較多的解釋變異量區分群組，且以粗線框圈圍，使得轉軸後各成份，如表 3 所示。

表 3 轉軸後各成份矩陣

題號	因子				
	1	2	3	4	5
33	.653	.241	.150	.210	.152
30	.587	.375	.262	.268	.354
20	.571	.169	.248	.130	.170
14	.558	.152	.434	.353	.183
8	.557	.369	.275	.326	.233
36	.536	.322	.312	-.014	.403
45	.514	.239	.239	.258	.317
34	.352	.755	.181	.246	.264
26	.202	.715	.292	.252	.250
6	.306	.644	.286	.419	.183
38	.301	.554	.357	.168	.098
25	.072	.525	.453	.397	.212
40	.247	.522	.387	.030	.325
12	.354	.158	.691	.093	.171
21	.133	.269	.676	.152	.245
15	.217	.255	.579	.038	.242
13	.502	.114	.567	.293	.254
11	.264	.346	.519	.437	.115
10	.381	.401	.468	.373	-.083
2	.398	.328	.441	.428	.174
1	.504	.144	.165	.618	.302
22	.121	.376	-.042	.527	.175
5	.190	.212	.295	.473	.374
3	.422	.432	.356	.468	.211
4	.441	.328	.344	.460	.235
16	.247	.304	.364	.371	.149
23	.255	.271	.249	.238	.753
24	.341	.307	.302	.284	.667
9	.344	.074	.224	.463	.503
42	.422	.390	.186	.338	.481

由於每一個因素均包含有 3 題以上的題項，足以表達所測因素的構面，故 30 題項全數保留；且由於轉軸僅改變個別題項的特徵值與解釋變異量，總特徵值與總解釋變異量維持不變，故 30 題項所含 5 個共同因素計可解釋 71.688%的變異量，效度屬良好層級（Anastasi, 1990）。參就題項內容，將共同因素分別命名為：(1) 創新壓力、(2) 創新信念、(3) 創新意志、(4) 創新趨力、(5) 創新樂趣等五個構面，如表 4 所示。

表 4 因素命名、負荷量與題項

序	構面名稱	因素 負荷量	題號		題項
			原	新	
1	創新壓力	16.814	33	1	外來鞭策或壓力促使我創造與創新。
			30	2	與同儕討論，對我的創作或創新幫助很大。
			20	3	創造與創新就是該做出超越自我能力的事物。
			14	4	觀摩經典創作，對我的創造或創新幫助很大。
			8	5	別人成功創新，會使我更加努力。
			36	6	我覺得創造創新的成果與我努力相合。
			45	7	我喜歡創新的挑戰性。
2	創新信念	13.844	34	8	我堅信我一定可以創造與創新。
			26	9	我對我的創造與創新能力很有信心。
			6	10	即使面臨困難也不會阻止我繼續創新創作。
			38	11	只要我訂下目標，就必然實行。
			25	12	當我決定要創造創新，我會立刻去做。
			40	13	創新的主題，我比較容易成功。
3	創新意志	13.786	12	14	我覺得創新成果不佳的原因通常是不夠努力。
			21	15	我覺得創新最重要的是要有堅強的意志。
			15	16	我覺得具有精湛技術，才能創造與創新。
			13	17	我相信只要努力嘗試，就能一直創新。
			11	18	就算是不喜歡的創作主題，我仍會堅持完成。
			10	19	別人批評，會使我更努力創造與創新。
			2	20	創新失敗反而會讓我更努力。
4	創新趨力	13.665	1	21	唯有創新，我才有創作意願。
			22	22	我很難有創造與創新。

序	構面名稱	因素 負荷量	題號		題項
			原	新	
			5	23	我討厭一成不變的創作。
			3	24	創新的主題會讓我充滿創作動力。
			4	25	我喜愛獨立自主地創作。
			16	26	獎金獎品獎勵讓我更有創新動機。
5	創新樂趣	13.579	23	27	我認為創造與創新很有趣。
			24	28	我樂於學習創造與創新的活動。
			9	29	別人讚美，會使我更努力創造與創新。
			42	30	我很喜歡實現創意的感覺。

考量題項內容，定義五構面內涵為：

1. 創新壓力：施壓創新的外在鞭策推力。
2. 創新信念：立意從事創新的中心理念。
3. 創新意志：克服困難阻礙的堅持意念。
4. 創新趨力：引致創新的外在正向拉力。
5. 創新樂趣：樂在創新歷程的正向回饋。

(四) 信度考驗

最後，為確認不同情境下，相同測驗題項具有一致性與穩定性的測驗結果，應對題項進行信度分析。以經過效度考驗後的題項，進行 Cronbach's α 之信度分析。獲致 Cronbach 內部一致性係數 (Cronbach's α coefficient) 值.970，顯示信度良好。

二、界定造形創造力內涵

為界定創造力成效，配合課程屬性，本研究聚焦於造形創造力，區分四個向度各以上限 25 分、總分 100 分評量：

- (一) 造形流暢性：造形數量的表現性；在本研究中指獨立部件且不同造形樣式的件次數量。
- (二) 造形變通性：思考的廣度、不同種類的造形表現性；在本研究中指基於陶土材料特質、成形加工技術、釉色釉面效果的造形變化。
- (三) 造形獨創性：獨特與創新的造形表現性；在本研究中指發明獨特造形、創新造形技術、開發疊釉效果等造形樣式。

(四) 造形精進性：概念的延伸、細節的添增、細緻有意義的造形表現性；在本研究中指延伸造形意義、精湛造形技術、優良運作機能、精準公差與配合等。

三、設定拉坯技能層級內涵

為評量拉坯技能層級，採李堅萍（2001）在比較 Simpson、Harrow 與 Goldberger 技能領域教育目標分類理論後，認定較為切合的 Goldberger 技能形式五層級論點：

- (一) 反射性動作形式：指人類天賦具備的生理自動反應動作；因非學習而得，不具教育意義而無須界定。
- (二) 一般性動作形式：由意識指揮之聯結基本生理動作的片段性技能，如正確握持操作手工具。
- (三) 技能性的動作形式：有目的性與意義性組織數個基本動作的單元性技能，如操控轆轤機具而有相應適切的施力位置、位移、方向、力道和順序等技術。
- (四) 功能性的動作形式：因應情境條件限制而良好控制動作並達成設定目的的連續性技能，如熟稔拉坯技術施作指定機能成品。
- (五) 擴展性動作形式：解決問題、改良或發明等特質的創新性技能，如改良拉坯效能或創新發明技術。

四、施行視覺敘事研究法

視覺敘事 (visual narrative) 研究法是由研究者透過結構性觀察並錄製研究對象的目標活動後，邀請研究對象回顧視訊影像且闡釋行為內容與成因的研究方法 (Harper, 2000; Johnson, 2002)。由於可以記錄活動歷程與詢訪行為原因，極切合本研究需求。

選取一名曾修讀陶藝（已學習捏塑、土板、土條等基本成形技法）但創造力成效欠佳（從創造力四分項而言是：僅繳驗三件數量成品、單一土板成形種類且未有疊釉測試作品、均為仿製教師示範而未能獨創造形、零件脫落破裂與機能失常等未能掌握材料特質的技術水平）、目前續修讀陶藝拉坯成形課程的學生為研究對象。排除期初概論與期末評量，課程編序以 8 次基本造形（小杯形、盤碟形、鉢罐形、直筒形、窄口瓶、玉壺春、球形瓶、提把杯）技術示範、間隔 8 次實作診斷合計 16 次教學進度。每進度課後以「創造力自我效能調查問卷」施測，並於實作診斷節次進行錄影，課後再以問卷題項為話引，實施視覺敘事，以「年月日-題序話引」為鍵入碼，如「180926-03」即為擷取自 2018 年 9 月 26 日研究對象回應第 3 題話引的主要文詞，並統計課堂與課外實作時數。

資料處理方式：(一) 自錄影畫面評估學習者技能層級發展。(二) 以後續成功進入修坯程序之坯體統計為作品數量。(三) 四向度分析作品以界定造形創造力成效。(四) 統計課內外實作時數。

(五)以問卷施測結果圖示創造力自我效能演進形式。(六)以視覺敘事詢答內容解釋目標行為原因。

肆、發現與討論

課程進度、問卷測次、視覺敘事、作品數量與實作時數等內容，摘要如表 5 所示。

表 5 研究發現摘要

問卷測次	視覺敘事	課程進度	小杯形		盤碟形		鉢罐形		直筒形		窄口瓶		玉壺春		球形瓶		提把杯		實作時數	
			成	敗	成	敗	成	敗	成	敗	成	敗	成	敗	成	敗	成	敗	課堂	課外
1	-	小杯形	0	2															2	0
2	1	實作診斷	0	2															3	2
3	-	盤碟形			1	2													2	0
4	2	實作診斷	0	1	1	2													2	2
5	-	鉢罐形					0	1											1	0
6	3	實作診斷	0	1			1	1											2	1
7	-	直筒形			1	0			0	1									1	0
8	4	實作診斷					0	1	1	0									2	0
9	-	窄口瓶	1	0						0	1								2	1
10	5	實作診斷	1	1						1	0								2	2
11	-	玉壺春										0	1						1	0
12	6	實作診斷										0	1						1	0
13	-	球形瓶												0	2				2	0
14	7	實作診斷								1	0				0	2			2	1
15	-	提把杯															0	1	1	0
16	8	實作診斷	1	0													0	1	1	4
		合計																	27	15

研究結果：

一、造形創造力的視覺敘事結果

(一) 第一次視覺敘事：小杯形實作與診斷

小杯器形即短直筒形的小型化，托高為小杯，矮化為鉢碗，堪稱是拉坯的最基本造形之一。拉

坯成形主要在定中心與拉高兩項關鍵技術，兩者都需要穩定施力；前者尚須留意施力部位在於兩手掌根，後者施力重點則在於兩手指壓夾持坯壁均勻施力上拉。在造形創造力的表現，可分述如下。

1. 造形流暢性：施作 4 件但無成功任何作品。「實作才發現的確不容易 (180926-03)」、「沒想到這很花時間，都花在調整手勢上 (180926-10)」，顯然仍在摸索與調整肢體階段——特別是手部的施力大小、方向、位置、位移、速度和順序。技術尚未上手，故而未產出任何成功作品，無可評議造形流暢性。
2. 造形變通性：實作歷程中持續試作小杯形，並未有造形變化。「既然這是基本造形，我先鎖定杯形做看看 (180926-04)」、「坍塌時沒想過改作盤碟，現在想想當時不仿試試看 (180926-20)」。對造形主題執意練習，即使兩三次因離心力甩大杯口呈盤形、扭曲呈麻花捲形，亦都嘗試回復直筒小杯造形，肇致成形失敗告終，無有造形變通性。
3. 造形獨創性：練習歷程中，都未嘗試、未有獨創造形出現，「就像老師說的這是基本形，我希望能先穩定中心並拉高才創意造形 (180926-04)」、「老師舉列的經典造形的確有創意，但這應該是習得技術後的表現吧 (180926-19)」。頗能認同「技術為創新要件或創新工具」的理念，練習未及旁驚其他造形，亦即歸因於技術尚處於磨練階段，致未有任何造形獨創性的嘗試。
4. 造形精進性：尚未習得技術且未成就作品，故未有精進造形。「好像蠻難的，不像看起來那麼簡單 (180926-16)」，這應當還是在於定中心與拉高兩項關鍵技術尚未習得，欠缺穩定造形能力，無作品產生，自然也無精進造形可能。

(二) 第二次視覺敘事：盤碟形實作與診斷

盤碟口緣外撇擴展，器形相應於輾轉運轉的離心力，成形容易，也是拉坯基礎造形。由於盤碟器形表層接觸空氣面積大，失水率較底部大量且快速，表層與底部含水率落差大便極易肇致裂底；故而拉坯時，務須落實底部壓平壓結實與積水吸乾淨原則。在造形創造力的表現，可分述如下。

1. 造形流暢性：施作 7 件，2 件成功進入次一階段「修坯」的作品，雖然盤口扭曲頗為嚴重，仍是欠缺穩定的歪斜造形，但符合成功成形的定義，初具備造形流暢性。「我覺得這技術很難，現在感覺很有壓力 (181011-15)」、「應該是要花時間來練習 (181011-14)」，產出量深受施作時間長短影響，長時間練習雖不必然有正比例多量產出、高造形流暢性；但多量產出、高造形流暢性必然是有多量足量的施作練習時間支持。
2. 造形變通性：7 件中曾有 2 件造形變通性的嘗試，一件在施作盤碟時嘗試拉高為杯形；後因口緣外翻，離心力甩大口徑而回復盤碟造形，並成功進入修坯階段，「癢結還是拉 (高) 不起來 (181011-06)」。另一件施作盤碟形曾嘗試縮口，但欠缺穩定中心技術、坯壁扭曲嚴重

而乾脆成就浪形盤口，「是想起以前看過荷花缸就順便改換造形（181011-04）」；評量具造形變通性。

3. 造形獨創性：以 2 件成功進入次一階段「修坯」的盤碟造形作品而言，外觀樣式並無特異獨創之處。「我沒想到做其他造形的嘗試（181011-04）」、「即使現在也沒想到做其他造形，拉坯的時候都在模仿老師今天示範的（盤碟）造形（181011-04）」。肇因於：（1）專注練習技術，（2）技術仍處於生疏階段，加之（3）未有多量成功作品，故而並未有造形獨創性。
4. 造形精進性：「沒想到真的很難練（181011-17）」、「練習很花時間，我課外沒時間（181011-06）」，進一步詢答，因為沉迷於觀看韓劇、日劇（即「追劇」），以及滑手機線上通訊軟體與同儕聊天，造成熬夜晚睡，「很不由自主，聽到 LINE（手機線上通訊軟體）來訊，就忍不住看一下，然後眼睛就盯住了（181011-15）」、「沒辦法，不追劇就沒朋友、沒話題（181011-15）」。顯然瞭解「技術需要練習」的理念，但沒有堅強意志力，難以克服網路與通訊誘惑，肇致技術粗糙生疏，作品自然難有造形精進性。

（三）第三次視覺敘事：鉢罐形實作與診斷

鉢罐造形具有器形矮胖、胸徑外擴、短頸內縮、口緣外翻的特質，由於重心偏低，可以削弱晃動幅度；而且口緣外翻，於倒置坯體以修削坯底時，更有助於土條固定坯體，堪稱是鍛鍊拉坯與修坯技術的最佳初始器形之一，技術難度較低。在造形創造力的表現，可分述如下。

1. 造形流暢性：嘗試做 4 件，鉢罐成敗各 1 件，另 2 件轉杯形失敗。由於僅出席 2 小時施作，練習與創作時間短少，直接結果就是產出作品量少。「很抱歉上課遲到，昨天太晚睡了（181024-01）」，經詢問原因仍是（1）熬夜追劇和（2）滑手機線上通訊聊天，導致睡眠時間延後，趕不及清早課程。加計課外練習時間，施作時數僅 4 小時，技術不成熟，成功作品數量自然偏少，造形流暢性成效差。
2. 造形變通性：練習歷程中，僅專意於施作現時造形（鉢罐），除定中心與拉高技術尚未穩定，也僅模仿教學示範的擴腹、縮口等鉢罐兩大造形特點，並未有變通造形，「忙著跟進度，沒細想變化（181024-08）」，造形變通性可謂乏善可陳。
3. 造形獨創性：唯一成功作品，是模仿本次進度鉢罐造形，並未有獨創創新之處，「練習時一直在做今天的進度，好像沒有創新造形念頭（181024-11）」，「記得修課之前，我有想過要創新的造形；但實際施作的時候都沒想到（181024-18）」。這應當是短短施作期間，仍以模仿本次進度造形為學習重心，故而未有造形獨創性成效。
4. 造形精進性：以該件成功作品而論，相較於之前的作品，的確在坯壁均勻度、口緣平整度有略為進步，亦即定中心與拉高技術的穩定度略有提升，只是幅度不大。「我一定要振作了，

不能把時間一直拿去滑手機(181024-22)」、「我(技術)進步很慢,我也很心急(181024-09)」、「有,我有想要學會(181024-17)」。若是以準時到課且課外花時間練習兩項指標並對照最後產出作品質量的績效而論,研究對象可謂心有餘、但未投入真正相應的實際行動,造形精進性僅微幅成長。

(四) 第四次視覺敘事：直筒形實作與診斷

直筒造形即空心圓柱狀體。從實心土團拉製成直筒造形,需要先有穩定中心的前提,方得有拉高成直筒的機會;易言之,定中心欠穩定,直筒坯體便易因重心高、離心力大而晃動愈趨嚴重,最終歪斜傾覆。研究對象造形創造力的表現,可分述如下。

1. 造形流暢性：由於遲到且未有課外練習,在合計 3 小時的 4 件施作中,僅成功了盤碟形與直筒形共 2 件作品。「沒辦法,感覺技術很生疏,老是做不起來(181031-05)」、「我先趕評鑑用的件數就好了(181031-11)」、「先拼一下期中考試,所以沒練習(181031-21)」。不僅未有課外時間練習,因為晚睡導致晚起,連正式課程的學習時間都受影響,已連續兩次未能於第一節到課。缺乏練習與創作時間,肇致作品量稀少,造形流暢性仍處於低檔。
2. 造形變通性：成功的 2 件作品是依循基本造形,失敗的 2 件作品中,1 件是直筒造形失敗,1 件在施作直筒造形歷程中,離心力甩口外掀,遂雙手縮口,變通略呈鉢罐造形,「不知道要改做甚麼,腦子空白好像沒(創新)天份(181031-30)」;惟最後亦失敗告終,故缺乏造形變通性成效。
3. 造形獨創性：施作過程與成品,都僅是基本造形的模仿,「我好像都沒有想到創新甚麼,就只練習今天教的造形(181031-04)」。在作品口緣、坯壁、底腳、紋理等各造形部位,以及對稱、韻律、統一、對比等美學元素,都未有創新變換之處,毫無造形獨創性可論。
4. 造形精進性：作品技術幾無任何精進性,就課程所示範的造形,尚且無法達成正定中心、厚薄均勻、口緣平整、稜線圓潤的基本原則。「某某同學會拉壞了,這讓我最有壓力,因為我們倆一開始誰都不會啊(181031-02)」、「我感覺我學不起來,有想過放棄(181031-08)」、「晚上比較晚睡,早上一直起不來(181031-17)」、「課外沒辦法練習(181031-25)」。缺乏練習技術時間,直接導致毫無可能精進造形,並嚴重削弱學習意志。

(五) 第五次視覺敘事：窄口瓶實作與診斷

窄口瓶是口徑小於胸徑、腹徑的造形,略等於大腹瓶;大腹有利於盛裝機能,窄口有利於出水控制。成形技術上,通常是先拉坯成直筒造形,以內部施力手勁大於外部的原則擴增胸徑與腹徑,再以兩手虎口對向施力壓縮口徑即能縮小口徑成形。在造形創造力的表現,可分述如下。

1. 造形流暢性：嘗試施作 5 件作品，成功窄口瓶 1 件與轉換造形為 2 件杯形，是課程中最多量的一次。「我還是沒有注意到要點（指把底部壓平壓結實、把水吸乾淨），2 個坯又裂底報廢了（181128-05）」，相較於班級平均值，造形流暢性並不高。
2. 造形變通性：施作成功的杯形作品，是以失敗的窄口瓶轉換造形而來，「我沒辦法有效擴大腹徑，縮口技術也不行，只好做成杯子形（181128-17）」。雖有造形變通性，但口緣仍略內縮，在盛裝液體機能上，是屬於會浸染杯身「流口水」的不良造形。
3. 造形獨創性：成功產出的 3 件作品，並未在造形上有獨創創新之處，「我沒有甚麼創新造形，期中考筆試可以在考前硬背，期末作品評鑑我覺得很有壓力（181128-03）」、「當然有壓力，蠻多同學都會（技術）了，我連經典造形都還做不太出來（181128-04）」。明顯仍處於技術練習階段，心神均投注於模仿示範基本造形，故而並未有任何造形獨創性。
4. 造形精進性：產出的 3 件作品，扭曲性已經較為減輕，穩定度較有增長，但離穩定中心仍有距離，「很心虛，連跟老師對看到，都很不好意思（181128-14）」、「練習時，我都不敢看那邊（講台）（181128-15）」、「老師並沒有特別給我壓力，是我沒練習、很心虛造成的壓力（181128-22）」、「我本來很喜歡陶藝，但是我太懶了，都沒練習，越來越怕（181128-30）」。相較於一般同學技術成長進度，研究對象缺少投入足夠時間練習定中心和拉高兩項關鍵技術致使穩定度和精進度仍欠佳，造形精進性進步有限。

（六）第六次視覺敘事：玉壺春實作與診斷

玉壺春瓶造形有上凹下凸雙曲弧線勾勒，有撇口、細頸、圓腹、圈足等四項特質，是縮口瓶的衍生造形，體態優美、柔和、勻稱且具內斂寓意，是最能展現陶土材料柔軟撓曲特質的造形之一，亦是傳統經典陶瓷瓶體造形，在商業市場一向具有穩定需求。技術難度在於：擴增腹徑才能「圓腹」，卻使坯壁變薄、強度削弱；縮緊頸徑才能「細頸」，雖能增加強度，但也加粗坯體、影響美觀；且因頸腹上下施力方向恰好相反，極易扭體成麻花形狀。在造形創造力的表現，可分述如下。

1. 造形流暢性：只施作了 2 件，但悉數成形失敗。兩週課程僅上課時間練習又遲到，課外又未練習，合計施作時間僅 2 小時，無產出任何作品，無造形流暢性。
2. 造形變通性：雖然沒有產出任何作品，但是確實有變通造形樣式的想法，這當然是因為造形變通性是思考的廣度、不同種類的造形表現性，調整變化造形樣式難度並不高。「我有參考同學做荷葉邊，但是捏太薄，無法進入修坯（181128-05）」，因為未產出任何作品，所以仍無造形變通性可言。

3. 造形獨創性：由於未有產出作品，所以即使「最近有想要捏塑口緣創新造形，但是都失敗，因為坯體本身扭曲的很厲害，根本無法捏（口緣）（181128-14）」的想法與嘗試，但造形獨創性仍以零分評量。
4. 造形精進性：因未有產出作品，且瞭解自身技術的不足，「雖然這是經典造形、很有市場，但我做不出來（181128-03）」、「我很喜歡這個造形（玉壺春），線條很優美但做不出來（181128-04）」、「技術成熟的同學拿到老師的陶杯獎品，我好羨慕（181128-26）」，所以無造形精進性成效。

（七）第七次視覺敘事：球形瓶實作與診斷

球形瓶即瓶主體外觀呈現圓球造形。由於從三向度觀看均呈圓形，而華人視圓造形有圓滿、圓順、圓融、團圓的吉祥正向寓意，一向是商業市場接受度最高的造形之一。拉坯雖最能或只能做出圓造形作品，但球形瓶技術難度很高，因為（1）擴大腹徑即意味坯壁變薄，削弱支撐瓶口陶土下壓重量的應力；而（2）縮口或造形口緣需要淋水潤滑，既增加瓶口重量又易軟化坯土，兩者都易導致瓶口塌陷而成形失敗。在造形創造力的表現，可分述如下。

1. 造形流暢性：課內與課外時間共嘗試施作 5 件作品，球造形全數失敗，成功轉換 1 件為窄口瓶造形，「很抱歉，我又遲到了（181212-02）」、「昨晚很晚睡，早上起不來；這當然有影響，都沒足夠時間創作啊（181212-08）」。遲到與沒有足夠時間練習和創作的的原因，是因為晚睡；而晚睡的原因就在於以網路通訊軟體聊天和沉迷於網路追劇，致使就寢時間延後，睡眠不足，無法準時起床到課。另外也未充分利用課外時間練習技能與創作，造成作品數量偏低，造形流暢力低落。
2. 造形變通性：有 1 件施作原為球造形，卻因口頸塌陷，於切除扭曲口緣後，成功轉換為窄口瓶造形，「我在縮口的時候施力不均，意外造成浪花邊口緣，不忍丟棄，順勢轉變造形（181212-17）」、「陶土材料可以這樣隨意變換造形真的好有趣，也容易有成就感（181212-27）」。雖有單件作品樣式的變通轉換，但由於作品量稀少，可資變換造形展現變通力機會就少，造形變通性成效仍低。
3. 造形獨創性：所施作作品並未有獨創創新造形之處，「老師教的造形變化就已經很有創意了，但是我連這一些都沒辦法模仿起來（181212-04）」。關鍵原因仍在於一般學生已經到達「技能性動作形式」層級，已經擁有定中心與拉高兩項關鍵技術，得以穩定的技術為基礎，支持虛擬的創新想法具象化實現；但研究對象缺乏穩定的基礎技術，仍持續在練習基礎技能，故而到此階段，並未展現任何造形獨創性。

4. 造形精進性：未有球形瓶成功作品，技術仍生疏，「球形瓶果然是拉坯最高難度，實在太難了（181212-07）」，「我都還沒有縮口完畢，就一直塌陷了（181212-08）」。連基礎技術都未穩定具備，技術層級低落。欠缺練習，技術難能獲得與精進。「我看我學不起來了，我課外時間都沒有練習（181212-20）」，「這需要最高段的拉坯技術，我放棄了（181212-20）」，「陶藝收入不錯，但我看我不行了（181212-26）」，缺乏技術直接導致興趣、意志、信念、趨力全面崩解。既無基本、基礎技術，自然未有造形精進性的展現。

（八）第八次視覺敘事：提把杯實作與診斷

提把杯即是杯體加黏提把。無疑的，這使成品愈見完整性；但在造形技術上，卻是須於拉坯成形的基礎再添捏塑與黏合技術。而成形技術愈多樣，不僅需要掌握的施作要領愈多，且搭配適宜施作時機（黏與被黏雙方均須尚有黏性狀態）更為成敗關鍵。在造形創造力的表現，可分述如下。

1. 造形流暢性：施作 3 件次作品，2 件提把杯均失敗告終，1 件成功杯形進入修坯。肇因於兩次上課均各遲到 2 小時，實作時間僅餘 2 小時；課餘雖有 4 小時練習，但係因應期末作品評鑑而匆忙施作的「臨時抱佛腳」性質，應急施作又欠缺基礎技術而徒勞無功。直接原因即是網路成癮，「很難戒除滑手機和連續劇，真的時間都被這兩樣佔滿了，都沒練習（181226-03）」，排擠實作練習時間而導致作品產出數量奇缺，「其他實作課也一樣（181226-05）」，造形流暢性成效低落。
2. 造形變通性：2 件提把杯的施作均以失敗告終，1 件去除皸裂接合處殘泥，轉換機能為無把杯形，「這是每個人大概都這樣的吧（181226-05）」、「陶土材料很容易中途改換造形（181226-27）」，略有造形變通性。
3. 造形獨創性：仍然是以杯狀成形，並未有獨創創新的造形樣式出現，「上課有看到同學和老師示範，我沒有創新想法（181226-05）」、「老師說先參考經典造形，我就一直停留在這階段了（181226-04）」、「一直忙著要把杯身先做出來，忘記做變化了（181226-25）」。連荷葉口與曲線身形等適合本項材料特質的造形也都未出現，缺乏造形獨創性。
4. 造形精進性：在提把黏合技術的數項要點如（1）接合的兩方須都還黏手。（2）塗泥漿前要先將兩方接合面先刮毛與刮粗，以增加接合面積的錨接效應。（3）接合面塗佈泥漿的用量應該過量到滿溢。（4）搓濕潤細土條沾泥漿埋入接合線抹勻，以更強化接合力道……等原則，都未遵循，造成接線皸裂、接合失敗。「感覺提把的黏合應該很簡單，沒想到還是龜裂、沒黏著（181226-13）」，「我知道要學會技能一定要練習，但是我沒有下工夫（181226-17）」。顯然也知道問題的癥結，但未投入時間、缺乏實作練習，導致技術生疏，無造形精進性可言。

二、造形創造力評量與演進形式

統計 16 次造形創造力評量結果之描述性統計量如表 6 所示。

表 6 造形創造力評量結果

序次	造形流暢性	造形變通性	造形獨創性	造形精進性	總量
1	0	0	0	0	0
2	0	0	0	0	0
3	4	3	0	4	11
4	5	4	0	4	13
5	0	0	0	0	0
6	4	2	0	3	9
7	4	4	0	3	11
8	4	2	0	0	6
9	5	4	0	5	14
10	8	8	0	6	22
11	0	0	0	0	0
12	0	0	0	0	0
13	0	0	0	0	0
14	4	5	0	2	11
15	0	0	0	0	0
16	4	4	0	0	8

統計 16 次造形創造力四分項與總量評量結果並繪製演進形式，如圖 1 所示。

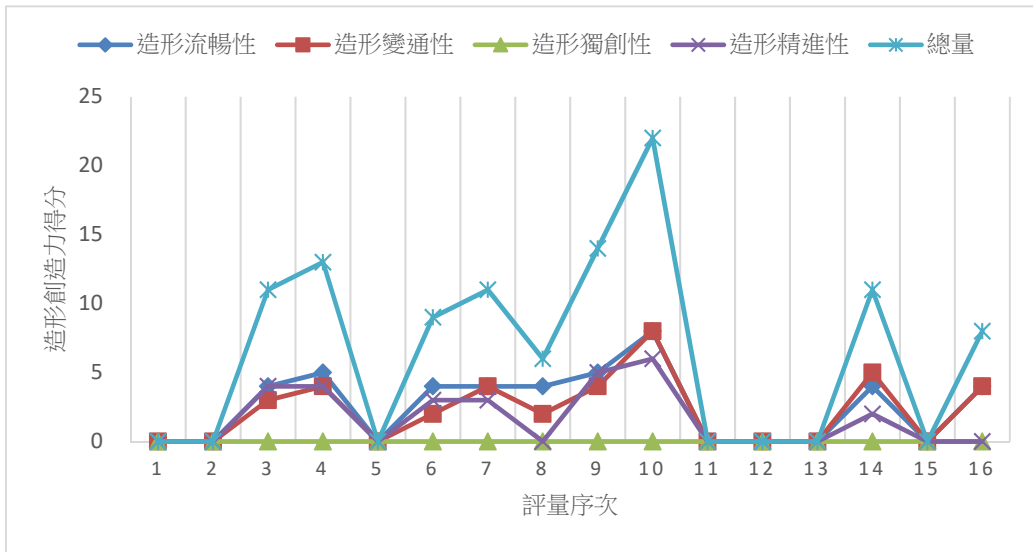


圖 1 造形創造力演進形式

討論如下：

- (一) 缺少練習致技術生疏與學習動機崩解影響分量表現：以分量而言，1.造形流暢力起伏劇烈，毫無產出作品竟有 7 次，幾乎達半數測驗序次以上；直接原因當然是因為施作時間少，產出作品量即少。2.造形變通力則有更加震盪起伏的變化線形。此得益於陶土材料高度的可塑性，所以即使技術生疏，仍可以在預設造形失敗時，輕易變通轉換為其他造形，成效差強人意。3.造形獨創力則自始至終，都評量為零分；亦即在施作的歷程中，研究對象的獨創創新想法，都未有具體化實現的成功案例。最重要的因素，即是因為研究對象技術差劣，生疏技能無法支持實現創意想法所致。4.以每次施測比諸前次施測，造形精進力是較能有緩步上升的項目；惟受限於成功作品量少與練習時間稀缺導致的技術生疏，且於第八次評量序次即放棄學習、學習動機崩解的效應，造形精進力進步幅度仍是太過短小。
- (二) 沉迷網路排擠練習時間導致技術生疏：不投入時間練習，即未能取得熟練技能，甚至連基礎技能都生疏，便無法以熟練技能為工具，將心中的虛擬創意具體化實現。而比對視覺敘事內容，未能投入足夠時間來練習技能的最重要原因，即是沉迷於網路追劇（觀看韓劇、日劇）和滑手機通訊軟體聊天所產生的排擠效應，導致需要時間練習方能獲致技能的目標，完全無法實現。更甚者，未獲得熟練技能甚至是連基礎技能都未具備的直接性後果，除了無法藉由技能為工具，將心中虛擬化創意具體化實現外，也連帶斷損了興趣、意志和信心等心理因素，全面化潰散了學習動機與學習活動。

- (三) 造形創造力總量呈現巨大震盪起伏線形：由於無產出任何成功作品的七次評量，即無造形創造力得分，這使得造形創造力總量線形上下波動的非常劇烈。以技術累積的學習理論而言，這種時斷時續的方式，每次練習將會耗費更多時間與精力來回想前次終點與本次起點的內涵，猶如飛機經常性起降更耗損油料一樣，嚴重削弱學習效能；鑑諸本案例歷程，頗與學習理論相合。
- (四) 造形創造力總量成效低劣：受益於較多的造形流暢力與較佳的造形變通力，造形創造力總量最高分之處在第十測驗序次。但即使是此最佳表現時機，成效仍僅未達滿分（100 分）的四分之一（22 分），可謂成效差劣、乏善可陳。比較值得注意的是此時間點是在研究對象初次（第八次測驗序次）反映有放棄學習念頭之後；學習動機的消褪，在技術學習的影響效應巨大而明顯。

三、創造力自我效能調查問卷施測結果

創造力自我效能調查問卷施測結果之描述性統計量如表 7，演進形式如圖 2 所示。

表 7 創造力自我效能調查問卷施測結果摘要

測次	創新壓力	創新信念	創新意志	創新趨力	創新樂趣	總量
1	7	14	25	26	18	90
2	7	15	24	26	19	91
3	15	15	20	15	18	83
4	16	14	18	15	17	80
5	18	14	18	15	16	81
6	21	14	17	14	15	81
7	32	13	12	10	10	77
8	33	12	13	10	9	77
9	25	6	7	7	6	51
10	24	6	8	8	5	51
11	30	6	7	6	6	55
12	31	7	8	6	5	57
13	32	6	8	6	6	58
14	33	6	7	6	5	57
15	29	7	6	6	6	54
16	27	6	6	7	6	52
總和	380	161	204	183	167	1095
平均數	23.8	10.1	12.8	11.4	10.4	68.4
百分率	67.9	33.5	36.4	38.1	52.2	45.6

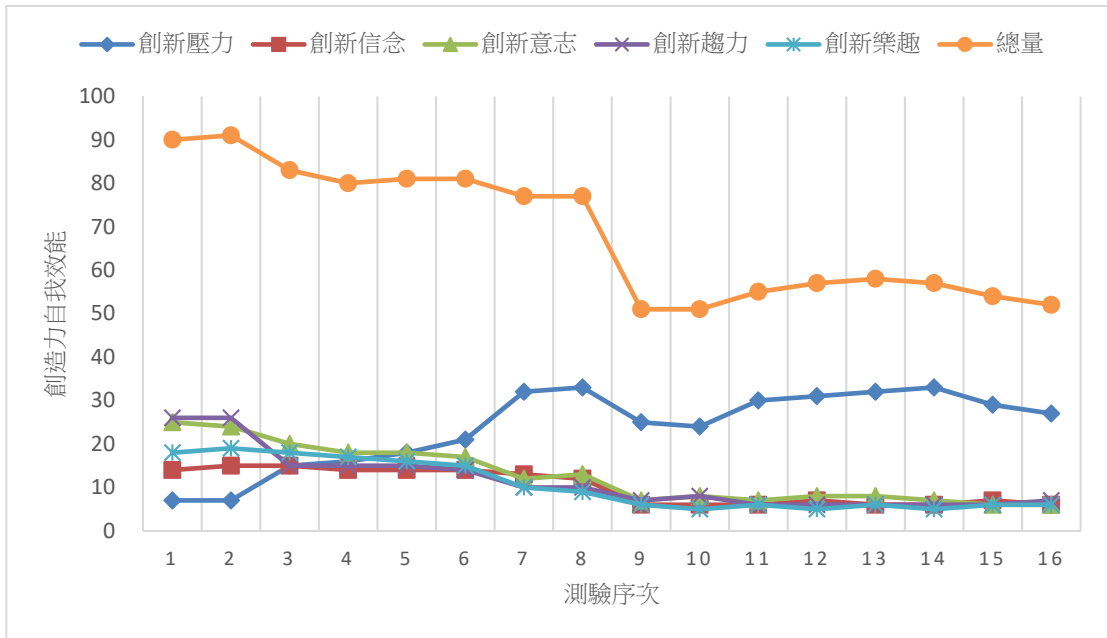


圖 2 創造力自我效能演進形式

分析問卷內容，比對視覺敘事內涵，討論演進形式如下。

- (一) 創造力自我效能總量逐步下降：在技術學習歷程中，創造力自我效能總量的演進形式大體呈現下降線形。以總量最後數值而言，造形創造力的低劣成效，的確符合現有文獻所稱創造力自我效能與創造力成效正相關、是影響創造力成效關鍵因素的論述。
- (二) 創造力自我效能分量多呈緩降線形：除了創新壓力分量外，創造力自我效能各分量的演進線形非常近似，初始階段與一般學生幾無不同，但之後卻緩步下降，一直到 16 次課程進度結束，均未有明顯的回升，這便與一般學生不同。依李堅萍（2017）研究發現，一般學生有較佳的堅持創新信念和克服困難與問題的創新意志，連同創新趨力均呈平穩高原線形，而創新樂趣雖有跌宕起伏，但也能回復高點。
- (三) 同儕學習成功形塑最大創新壓力：創新壓力分量的線形較為特別，初始階段並未有強烈的創新壓力感受，在學習歷程中卻逐漸攀升，於第八次測驗序次達到高峰。這時也是一般學習者獲致定中心與拉高兩項關鍵技能、即獲致第三層級「技能性動作形式」的時候；比對視覺敘事內容，確認同儕成功獲致「目的性與意義性組織數個基本動作的單元性技能」是造成研究對象創新壓力的主要因素，並首次促發放棄學習的負面想法。

(四) 生疏技術斷損創造力自我效能：最值得注意的是創造力自我效能第九次測驗序次中陡降，正是初次有放棄學習念頭的時間點後。對比視覺敘事內容，歸納主要原因有二：1.自覺未能投入充足的時間與心力練習，肇致技術生疏，從而斷損信心、動搖意志、削弱學習動機。2.最初相同起點的同儕已經獲定中心與拉高兩項關鍵技術，則形成莫大創新壓力；壓力不僅未能推動前進，反而擊潰自信而放棄進取，造形創造力停滯原地甚至倒退。

伍、結論與建議

一、結論

針對低造形創造力成效學習者，依研究目的序，研究結論可如下述。

(一) 技能生疏肇致造形創造力成效低劣，根源於沉迷網路排擠練習時間。

沉迷於網路追劇和滑手機通訊軟體聊天，排擠技術練習時間導致技能生疏，連基礎技能都未能具備，造成無法藉由技能為工具，具體化實現虛擬創意。而時斷時續的技術學習方式，使每次練習耗費更多時間與精力來回想前次終點與本次起點內涵，嚴重削弱學習效能，後果即是學習動機與學習活動潰散，終致造形創造力成效低劣。

(二) 創造力自我效能呈下降線形，而在未及獲致「技能性動作形式」時急遽陡降。

在技術學習歷程中，低造形創造力成效學習者之創造力自我效能總量的演進形式大體呈現下降線形。當一般學習者獲致定中心與拉高兩項關鍵技能、即獲致第三層級「技能性動作形式」的時候，低創造力成效學習者除了創新壓力攀升，創新信念、意志、趨力、樂趣均全面潰散，創造力自我效能總量急遽陡降。

(三) 同儕成功習得技能形塑的壓力是影響創造力自我效能陡降的最主要原因

比對視覺敘事內容，低造形創造力成效學習者認為來自當初相等起點行為的同儕已經成功習得第三層級「技能性動作形式」所形成的創新壓力，影響力最為巨大，是創造力自我效能急遽陡降的主因。壓力並連動斷損信心、動搖意志、喪失樂趣，連未來就業、薪酬願景的趨力都再無吸引力，甚至促發放棄學習的負面想法。

二、建議

首先，由於研究發現技能生疏直接造成造形創造力成效低劣，因此努力促使學習者練習技能達到第三層級「技能性動作形式」，成為教學首務。但無疑的，在資訊網路科技發達且易於取得、容易成癮的現在，如何適度使用、有效駕馭，還給技術練習時間，需要先行尋求有效解決策略。

其次，雖然研究發現同儕學習技能成功形塑的壓力，最負面影響創造力自我效能，但學理上，競爭與合作都能有正向促進學習成效的功能。故如何在技術的學習中，化同儕壓力為助力，應是可資進一步研究的議題。

最後，本研究以長時程錄影與視覺敘事方法單一研究對象的技術成長歷程，闡釋低創造力成因並探索演進形式，若能擴大樣本量、擴增其他領域、比較相異技術主題，都必更能厚實本土創造力學術理論，增益創造力政策、教育與產業內涵。

參考文獻

一、中文

李堅萍 (2001)。Simpson、Harrow 與 Goldberger 技能領域教育目標分類之比較研究。《屏東師院學報》，14，675-710。

李堅萍 (2005)。陶藝釉藥呈色劑之顯色能力研究。《國立臺中教育大學學報》，19(2)，21-51。

李堅萍 (2017)。創造力自我效能之成份涵義及與陶藝造形創造力之相關性研究。《國立臺中教育大學學報人文藝術類》，31(1)，1-21。

二、外文

Akinlade, E. (2014). *The dual effect of transformational leadership on individual- and team-level creativity*. Unpublished doctoral dissertations, University of Illinois at Chicago, Illinois.

Alese, O. D. (2011). The role of women's creativity and innovations in the Nigerian informal sector of Oke Ogun zone. *International Education Studies*, 4(3), 213-223.

Alkhenaini, N. (2013). *Fostering Creativity in Elementary School Art Education in Saudi Arabia through the Use of Selected Art Therapy Techniques*. Unpublished master's thesis, The University of the Arts, Ann Arbor, Pennsylvania.

- Al-kreimeen, R. (2014). The relationship between individual creativity and self-regulation-from grade nine student viewpoints in Jordan. *International Proceedings of Economics Development and Research*, 78, 85-90.
- Amabile, T. M. (1996). *Creativity in context: Update to the social psychology of creativity*. Oxford: Westview Press.
- Amhag, L. (2013). Creativity in and between collaborative peer assessment processes in higher distance education. *Creative Education*, 4(7), 94-104.
- Anastasi, A. (1990). *Psychological Testing*, 6th ed., New York: Macmillan Publishing Co.
- Biktagirova, G. F., & Kasimova, R. S. (2015). Development of university students' creative abilities. *Review of European Studies*, 7(5), 101-107.
- Brazeal, D. V., Schenkel, M. T., & Kumar, S. (2014). Beyond the organizational bounds in CE research: Exploring personal and relational factors in a flat organizational structure. *Journal of Applied Management and Entrepreneurship*, 19(2), 78-106.
- Charyton, C., Jagacinski, R. J., Merrill, J. A., Clifton, W., & DeDios, S. (2011). Assessing creativity specific to engineering with the revised creative engineering design assessment. *Journal of Engineering Education*, 100(4), 778-799.
- Culp, M. (2015). Diving into the creative realm. *Art Education*, 68(3), 6-10.
- Diteeyont, W. (2013). *Creativity and the development of technology integration skills of preservice teachers: A mixed methods study of online course activities*. Unpublished doctoral dissertations, Purdue University, Indiana.
- Fleming, K. D. (2012). *The agony and ecstasy of workplace creativity: A qualitative study of how facilitators view affect in helping adults learn creativity*. Unpublished doctoral dissertations, Pennsylvania State University, Pennsylvania.
- Foreman, A. (2014). *A micro-ethnographic study of creative behavior of title I urban art students: How do context, collaboration and content play a role in the development of creativity?* Unpublished doctoral dissertations, Arizona State University, Arizona.
- Glăveanu, V. P. (2013). Creativity and folk art: A study of creative action in traditional craft. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 7(2), 140-154.
- Gorsuch, R. (1983). *Factor Analysis*. (2nd Ed.). Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Association.
- Harper, D. (2000). Reimagining visual methods. In N. Denzin & Y. Lincoln (Eds.), *Handbook of qualitative research* (pp.717-732). Sage Publications.

- Hong, E., Peng, Y., & O'Neil, H. F., Jr. (2014). Activities and accomplishments in various domains: Relationships with creative personality and creative motivation in adolescence. *Roeper Review*, 36(2), 92.
- Huber, A. M., Leigh, K. E., & Tremblay, K. R. (2012). Creativity processes of students in the design studio. *College Student Journal*, 46(4), 903-913.
- Idi, D. B., & Khaidzir, K. A. B. M. (2015). Concept of creativity and innovation in architectural design process. *International Journal of Innovation, Management and Technology*, 6(1), 16-20.
- Janus, K., & Browning, S. L., F.A.C.H.E. (2014). The effect of professional culture on intrinsic motivation among physicians in an academic medical center / practitioner application. *Journal of Healthcare Management*, 59(4), 287-303.
- Jaussi, K. S., & Randel, A. E. (2014). Where to look? Creative self-efficacy, knowledge retrieval, and incremental and radical creativity. *Creativity Research Journal*, 26(4), 400.
- Johnson, G.C. (2002). Using visual narrative and poststructuralism to (re)read a student teacher's professional practice. *Teaching and teacher education*, 18, 387-404.
- Kalimullin, A. M., & Utemov, V. V. (2017). Open type tasks as a tool for developing creativity in secondary school students. *Interchange*, 48(2), 129-144.
- Karwowski, M. (2014). Creative mindsets: Measurement, correlates, consequences. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 8(1), 62-70.
- Katz-Buonincontro, J., & Hektner, J. M. (2014). Using experience sampling methodology to understand how educational leadership students solve problems on the fly. *Journal of Educational Administration*, 52(3), 379-403.
- Lee, C. C., Lin, C. C., Chen, C. Y., & Chen, P. Y. (2014). Knowledge sharing among university students facilitated with a creative commons licensing mechanism: A case study in a programming course. *Journal of Educational Technology & Society*, 17(3), 154-167.
- Liu, C., Wu, L. Y., Chen, Z., Tsai, C., & Lin, H. (2014). The effect of story grammars on creative self-efficacy and digital storytelling. *Journal of Computer Assisted Learning*, 30(5), 450-464.
- Lorfink, R. L. (2012). Discovering connections between creativity and time management in twenty-first century teaching. Unpublished doctoral dissertations, Drexel University, Pennsylvania.
- María L Sanz, d. A., & Maria T Sanz, d. A. (2014). Un modelo explicativo de las relaciones entre variables de la persona y creatividad. *Anales De Psicología*, 30(1), 355-363.
- Myszkowski, N., Storme, M., Davila, A., & Lubart, T. (2015). Managerial creative problem solving and the big five personality traits. *The Journal of Management Development*, 34(6), 674-684.

- O'Neill, S. (2011). The Cambridge handbook of creativity. *Canadian Psychology*, 52(4), 323-324.
- owers Schoen, J. L. (2011). *Predicting individual creativity in organizations: Why do adults engage in creative activities?* Unpublished doctoral dissertation, Georgia Institute of Technology, Georgia.
- Pisanu, F., & Menapace, P. (2014). Creativity & innovation: Four key issues from a literature review. *Creative Education*, 5(3), 145-154.
- Pretz, J. E., & McCollum, V. A. (2014). Self-perceptions of creativity do not always reflect actual creative performance. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 8(2), 227-236.
- Rubin, R. D. (2013). Cognitive neuroscience methodologies provide insight into medial temporal lobe contributions to perception, language, and creativity. Unpublished doctoral dissertations, University of Illinois at Urbana-Champaign, Illinois.
- Sacchetti, S., & Tortia, E. C. (2013). Satisfaction with Creativity: A Study of Organizational Characteristics and Individual Motivation. *Journal of Happiness Studies*, 14(6), 1789-1811.
- Sadman, S. (1976). *Applied sampling*. NY, : New York Academic Press.
- Simmons, A. L., Payne, S. C., & Pariyothorn, M. M. (2014). The role of means efficacy when predicting creative performance. *Creativity Research Journal*, 26(1), 53.
- Stixrud, E. A. (2014). Leading for creativity: Determining if behavioral modeling accounts for additional variance over transformational leadership in soliciting employee creativity. Unpublished doctoral dissertation, Chicago School of Professional Psychology, Chicago, Illinois.
- Thundiyl, T. G., Chiaburu, D. S., Li, N., & Wagner, D. T. (2016). Joint effects of creative self-efficacy, positive and negative affect on creative performance. *Chinese Management Studies*, 10(4), 726-745.
- Turner, S. (2013). Teachers' and pupils' perceptions of creativity across different key stages. *Research in Education*, 89, 23-40.
- Wang, C., & Tsai, C. (2014). Managing innovation and creativity in organizations: An empirical study of service industries in Taiwan. *Service Business*, 8(2), 313-335.
- Wang, L. (2011). *The dark side of creativity*. Unpublished doctoral dissertation, Northwestern University, Illinois.
- Wang, S., Zhang, X., & Martocchio, J. (2011). Thinking outside of the box when the box is missing: Role ambiguity and its linkage to creativity. *Creativity Research Journal*, 23(3), 211.
- Yasin, R. M., & Yunus, N. S. (2014). A meta-analysis study on the effectiveness of creativity approaches in technology and engineering education. *Asian Social Science*, 10(3), 242-252.

- Yunlu, D. G. (2014). *An integrated view of personal, relational, and organizational resources: How they ignite creative behavior at work*. Unpublished doctoral dissertation, The University of Wisconsin, Milwaukee, Wisconsin.
- Zhang, X., & Zhou, J. (2014). Empowering leadership, uncertainty avoidance, trust, and employee creativity: Interaction effects and a mediating mechanism. *Organizational Behavior and Human Decision Processes*, *124*(2), 150.

A Study of Using Visual Narrative to Analyze The Reasons and Evolutionary Form of Low-Creativity Ceramic Throwing Learner from Creative Self-Efficacy Approach

Zen-Pin Lee *

Abstract

Recent researches argue that creativity self-efficacy is the key to individual creativity, but lacks the formative study of low-creativity learner. The purposes of this study are: (1) To explore the reasons why poor creativity effectiveness. (2) To analyze the evolutionary form of creativity self-efficacy. (3) The main reason to induce the change of creativity self-efficacy. This study used the visual narrative research method and three research tools to study the 16-week learning process of low-creativity learners. The conclusions are: (1) The skill to create a forming creativity is inferior, and the root of which is to indulge in the network crowding out practice time. (2) The creativity self-efficacy decreases linearly and falls sharply in the form of "Skilled Movement Forms". (3) The pressure of the successful forming of peer learning skills is the key factor to influence the steep drop of creativity self-efficacy. The suggestions are that teachers should motivate learners to practice their skills to achieve the third level of "Skilled Movement Forms ", and to study the effect of peer competition and cooperation.

Keywords: Creative self-efficacy, Visual narrative, Form creativity

* Professor, Department of Visual arts, National Pingtung University

從創造力自我效能視覺敘事解析陶藝拉坯造形創造力成效原因與演進形式研究

試論女性攝影家的私我寫真

姜麗華*

收件日期 2019 年 2 月 17 日

接受日期 2019 年 4 月 30 日

摘要

本文透過分析18位女性攝影家的自拍像，檢視這類攝影藝術特有的「私我」與現實世界的交互作用關係，及其經由扮裝自拍呈現自我形象、自我詮釋或諧擬他人的多重自我，開啟另類觀看私我的方式，讓自拍像有別於肖像照，進而闡述其自身的生命歷程、聲張女性身體的自主權、性別政治主張與認同，形成對女性及弱勢群體關懷的私我寫真。本文分成「西方女性攝影家的私我寫真」以及「東方女性攝影家的私我寫真」兩大部分，解析這群女性攝影家如何使用自己的身體做為創作媒材，探索純屬女性的生命經驗，書寫私我的內心世界，以及批判世界加諸於女性的刻板印象，並積極地重新詮釋生命存在的本質，重構傳統符號的再現與性別認同，對女性被物化、情慾化的現象提出嚴正抗議。筆者試圖透過分析她們的自拍像，體驗這些女性在生命中遇到的各種事件、生活體驗以及對女人存在本質的追問之表現，同時比較東、西方女性攝影家關注議題及表現手法的差異。

關鍵字：女性攝影、扮裝自拍、自拍像、私寫真、私我寫真

*國立臺灣藝術大學通識中心暨美術學系專任副教授

壹、緒論

隨著攝影器材工業化量產、減重與便利性等因素，攝影很快的成為女性作為藝術表現的工具，而且在藝術市場與藝壇上，可與男性攝影師較勁。¹從 1839 年路易斯·達蓋爾 (Louis Daguerre, 1787-1851) 放棄專利公布攝影術以來，女性攝影家就相當活躍在藝壇上，甚至在十九世紀中葉，出現自我扮裝的自拍像，例如：倫敦的漢娜·庫爾維克 (Hannah Cullwick, 1833-1909) 把自己裝扮成農婦、女傭服務生、聖女瑪德蓮或是穿著男性服裝等角色；另一位巴黎的維吉尼亞·歐端妮 (Virginia Oldoini, 1837-1899) 與攝影師皮耶—路易斯·比爾森 (Pierre-Louis Pierson, 1822-1913) 合作，雖非自拍，但她自導自演挑戰女性傳統行為的角色，如撩裙露腳或是袒胸露肩，完成吸引又抗拒觀者目光等各種驚世駭俗的扮裝 (劉瑞琪, 2004, 12-13)。隨著第一波婦女運動在十九世紀晚期興起²，美國的法蘭西斯·班雅明·強斯頓 (Frances Benjamin Johnson, 1864-1952) 與愛麗絲·奧斯汀 (Alice Austen, 1866-1952) 和法國的克勞德·卡恩 (Claude Cahun, 1894-1954) 皆留下新女性追求自我形象與性別認同的自拍像，扮演忽男忽女或雌雄同體³的諧擬角色 (劉瑞琪, 2004, 14-17)。

進入二十世紀以後，攝影慢慢脫離追求繪畫性的美感，漸漸形成以攝影的細膩描繪力和表現拍攝者的思維為主，當時以自拍像為主的攝影家也隨之增加，我們從這些自拍的照片中，讓人感受到直接反映出拍攝者的人生。而女性從事攝影創作的人口比例日益增加，無論是東方或是西方的女性攝影家，不僅在藝壇占有一席之地，她們以女性的視角 (vision) 發聲，以實驗或革新的精神，拓

¹ Federica Muzzarelli (2009), *Femmes photographes : Émancipation et performance (1850-1940)*, Paris : Hazan, 7. 此書主要以 Julia Margaret Cameron (1815-1879), Madame Yevonde (1893-1975), Lady Clementina Hawarden (1822-1865), Hannah Cullwick (1833-1909), Virginia Oldoini (1837-1899), Anne Brigman (1869-1950), Alice Austen (1866-1952), Claude Cahun (1894-1954), Gertrud Arndt (1903-2000), Hannah Höch (1889-1978), Tina Modotti (1896-1942), Leni Riefenstahl (1902-2003), 這十二女性攝影家為例，說明攝影作為女性藝術的各種表現形式。序文中指出近代女性攝影家，如：Cindy Sherman (1954-), Nan Goldin (1953-), Mariko Mori (1967-), Inez Van Lamsweerde (1963-), Sam Taylor-Wood (1967-), Shirin Neshat (1957-) et Vanessa Beecroft (1969-) 等人，至今已成為藝術評論家討論的對象，贏得展覽與藝術市場的青睞。

² 女性主義運動從 1792 年瑪莉·烏絲東奎芙特 (Mary Wollstonecraft, 1759-1797) 發表《為女權辯護》(A Vindication of the Rights of Woman) 點出女性受教育之必要開始，到了 19 世紀初，女性主義轉變為有組織的社會運動，其中特里絲坦 (Flora Tristan, 1803-1844) 將婦女解放與工人階級結合，影響後世，女權主義和革命的社會主義理論結合。當時在 1848 紐約召開第一次女權大會，之後創辦報紙、工會聯盟以及婦女組織等，統稱第一波婦女運動。自從西蒙·德·波娃 (Simone de Beauvoir, 1908-1986) 1949 年出版《第二性》(La Deuxième Sexe)，提出限制女性角色不是天生，是一些成見、習俗和過時的法律所造成的，呼籲女性從自身所處的附屬地位掙脫出來，因此在 1960 年代女性主義者主要爭取婦女投票權、身體自主權 (避孕及墮胎權)，還關注社會福利、階級等社會歧視問題，被視為第二波婦女運動。以上資料參閱張南星譯 (1989)。女權主義 (Le Féminisme)。臺北：遠流。(Michel, A., 1979), 64-128。

³ 劉瑞琪指出女性攝影家以性/別認同為訴求的扮裝，還有喬曼·克魯爾 (Germaine Krull, 1897-1985)、佑絲·冰瑩 (Ilse Bing, 1899-1995) 與佛羅倫絲·亨利 (Florence Henri, 1893-1982) 等人，都以雌雄同體的裝扮，擺出攝影家的經典姿勢。參閱劉瑞琪 (2004)。陰性顯影：女性攝影家的扮裝自拍像。臺北：遠流，18-19。

展攝影藝術更多的表現空間。換言之，由於「照相機的發明改變了人們過去觀看的方式，對他們來說，肉眼可見的世界開始具有不同的意義。」(吳莉君譯，2005，23-24)這樣的意義反映在現代主義的藝術，促使近代攝影成為可以不斷凝視自我的工具，進而映照拍攝者的生命經驗。

回顧 1940 至 1960 年代藝術潮流，因為形式主義當道及婦女運動沉寂，女性攝影家扮裝自拍暫時消聲匿跡，直到 1960 年代末期，第二波婦女運動再起，討論有關性別政治方面的議題再度被關注，引導了女性藝術家對自己身體的覺醒，以及大膽呈現被男性藝術家所禁制的題材，無論藝術家本身是否贊同自己作品裡的女性意識是受女性主義影響，近代女性攝影的表現形式，往往彰顯自我對性別與身體的認同，並挑戰由父權主宰的社會與歷史所架構出的女性特質。因篇幅有限，筆者僅以 1940 年以後出生的女性攝影家，在成長過程中經歷第二波婦女運動的思潮，她們是如何以自拍為題材，表現形式超脫浪漫唯美的風格，進而彰顯自我認同、女性意識等議題，讓攝影這項媒材登上藝術舞台。筆者著重說明創作者試圖傳達的想法而非圖像內容分析，且有些作品是以系列呈現，數量頗為可觀，因此本文不附圖版，僅以網路連結供圖片查閱。筆者將這些自拍像歸類比「私寫真」⁴更具有私密性的「私我寫真」，按照飯澤耕太郎 (Iizawa Kotaro, 1954-)《論私寫真》一書中對私寫真的釋義：「所有的照片都是『私寫真』，都是從『私我』與被攝主體（現實世界）間的關係層層篩濾而成的結果。」(黃大旺譯，2016，12)故本文將透過分析女性攝影家的「私我寫真」，檢視這種攝影藝術特有的「私我」與現實世界的交互作用關係。筆者借用日文的「寫真」(写真しゃしん羅馬拼音 shasin)即是「攝影」，而「私」(わたし，羅馬拼音 watakushi)即是中文「我」的意思，「私」亦有個人的、私密的意思(新時代日漢辭典，2017，1957)，所以「私我」則是指「私密的我」，而私寫真「它是不斷凝視，擺盪在「私我」與「忘我」之間的拍攝視點；讓拍攝者的私我與現實世界摩擦，留下痕跡。」(黃大旺譯，書封底無頁碼)筆者為了強調這些自拍像所傳達的自我意識濃厚，不惜忘我的公開私密的自我，甚至具備有雙重或多重的我，故將這些傳達概念的自拍像比「私寫真」多加一個「我」字，稱之為「私我寫真」。本文按照採樣的女性藝術家其出生年份排序，分成兩大部分：一、西方女性攝影家的私我寫真；二、東方女性攝影家的私我寫真，共挑選 18 位女性藝術家分別說明她們各自如何表現自我在鏡頭前的樣貌，試論這群女性攝影家如何思索突破攝影的局限

⁴ 「私寫真」一詞源自 1971 年荒木經惟自費出版與其妻陽子蜜月之旅的「私小說」《感傷之旅》，「私小說」是一種自敘體小說(新時代日漢辭典，1957)，最早開山之祖田山花袋 (Tayama Katai, 1872-1930) 於 1907 年發表小說《棉被》，以露骨的情欲描寫而引人注目。因《感傷之旅》書中的照片具有「私我的世界」或「私性」，形成「私寫真」一詞的濫觴，1980 年代後期才開始被大量使用。參閱黃大旺(譯)(2016)。**私寫真論**(*SHI SHASHIN RON*)。臺北：田園。(Kotaro, Iizawa, 2000)，36。《私寫真論》主要評論日本四位男性攝影家自拍或拍攝親人的攝影集：中平卓馬 (1938-) 主要談論《新的凝視》和《Adieu à X》等攝影集；深瀨昌久 (1934-) 主要談論拍攝其前妻洋子《遊戲》、《家族》等攝影集；荒木經惟 (1940-) 拍攝其亡妻陽子《感傷之旅》、《鄉愁之旅》等攝影集；牛腸茂雄《SELF AND OTHERS》、《在習以為常的街道上》等攝影集。

及拓展攝影的形式，採樣的選取原則主要是這群女性藝術家如何藉由自拍，以「私我」的表現形式呈現自我形象、自我詮釋或是以「忘我」的形式，諧擬（parody）他人的角色扮演，開啟另類觀看私我與現實世界的方式。筆者試圖以女性的觀點分析女性攝影家的私我寫真，透過她們的自拍像，體驗這些女性在其生命中遇到的各種真實事件，或是私我世界中的經歷，以及做為女人存在本質的追問。

貳、西方女性攝影家的私我寫真

儘管 1960 年代的社會運動與性解放，婦女的角色與她們在藝術中被客體化的現象，依然尚未有明顯的改變，直到 1970 年代，部分出自民權運動與反戰運動的衝擊，終於讓婦女進入藝術世界。同時越戰結束後，美國經歷一次真正的認同危機，也開啟自我懷疑，藝術家紛紛轉向比較主觀、向內心觀察的藝術，特別在 1970 年代女權主義運動後，女性藝術家大量使用自己的身體作為創作媒介與題材，探索純屬女性的生命經驗，足見這波女性運動對那個時期與往後藝術的重要性不可小覷。本節採樣 9 位在 1940 年以後出生的西方女性攝影家，她們運用攝影自拍，書寫其私我的內心世界。儘管她們不一定直接受到二十世紀 70 年代女性運動的影響，但勇於透過攝影呈現其私密的身體，讓自拍像有別於肖像照，進而闡述其自身的生命經歷、聲張女性身體的自主權、對女性及弱勢群體的關懷等議題。

一、生於美國紐約的漢娜·薇爾克（Hannah Wilke, 1940-1993）被認為是女權主義概念藝術家的先驅，主要關注女性身體在媒體與藝術中的呈現，經常以自己的身體進行藝術創作，企圖展現自己身體的權力。作品〈緊急求救—滿身傷痕物體系列〉（S.O.S.—Starification Object Series, 1974-82）⁵一開始的構想僅是一項與觀眾互動的遊戲，結合表演藝術與人體攝影的形式，讓照片不僅成為存留表演行動的證據，更發展成另一種攝影藝術形式（藝術家自稱為「表演形式的自畫像」）。她發給在場觀眾一小塊口香糖開啟這場行動，請觀眾咀嚼後，將這些具有可塑性的口香糖捏成女性生殖器的形狀，之後黏貼於自己裸露的上半身及臉上，並在面對攝影鏡頭刻意擺出各種女性化迷人的姿勢。其策略用意達到「一種讓她避開男性窺視的化裝，以及將拜物化賴以作用的鎮壓加以破解的一種精神憑藉。」（李文吉譯，1997，130）照片排列的方式，類似安迪·沃霍爾（Andy Warhol, 1928-1987）製作明星圖像的方式，在系列中重複就像它們是產品一樣。她在創作自述表明：「我選擇口香糖，因為它足以適切的比喻美國女人——嚼了起來，可以得到你所想要的她，把她吐出來又可彈出一個新的形狀。」⁶她以口香糖象徵女人的可塑性，同時表現她反對女性必須讓男人看起來很

⁵ 圖片參閱：<https://www.moma.org/collection/works/102432>，2019/02/01 瀏覽。

⁶ 原文：“I chose gum because it’s the perfect metaphor for the American woman – chew her up, get what you want out of her, throw her out and pop in a new piece.”

舒服才能成為藝術品的偏見，透過這件作品我們看到象徵滿身傷痕的身體，或者類似非洲原始部落特殊的刺青，以阻斷男性將平滑女體的明星視為完美女體的投射，顛覆被男性凝視下的女體被色情化，翻轉男性觀者的拜物主義（fetishism）。薇爾克晚年以攝影鏡頭忠實記錄自己遭受癌症侵蝕而腐朽的身體，她將與病魔抗爭的過程命名為《內在維納斯》（Intra Venus Series, 1992-93）⁷系列，除了記錄身體接受醫療的情形與她坦然面對的心境之外，在第六號作品中，因為接受化療頭髮幾近掉光，她仍以堅定的目光注視著鏡頭，因而讓其攝影轉變為一種自我治療的儀式。她從年輕貌美到年華已去，甚至病魔纏身的自拍照，嘗試將私我身體的不舒適感，來對抗與檢驗藝術講究的唯美，打破傳統藝術表現上將女性身體物化，視為欲望獵物的文化桎梏。

二、生於法國聖－艾蒂安（Saint-Étienne）的奧蘭（Orlan, 1947-）本名為 Mireille Suzanne Francette Porte，1971 年將自己取名為字體全部大寫的 ORLAN，從此以聖奧蘭（Saint Orlan）作為自己的施教名。這位女性主義藝術家奧蘭經由作品表達她反對男權至上、宗教、文化隔離、種族主義等，透過不斷改變既有的事物、顛覆成規與既定的思想，使得她的作品總是混合著幽默，有時是誇張的諧擬，甚至是刻意挑釁致使人感到震驚。她最知名的《自我混種》（Self-Hybridization, 1998）⁸系列作品，是她在 1994 年與整形外科師進行 9 次整型的合作，完成她將自己的臉與早期非西方文明的面部（面具、雕塑、繪畫）混合的數位攝影影像作品，這些影像超越感官的極限，探問女性美的符號與不同階級的審美準則，創造女性臉孔突變體的意象。這些行為的源起，是她經由研究希臘、巴洛克、非洲文化、前哥倫布、美國印地安原住民以及中國傳統文化中圖像符號的啟發，質疑婦女在我們社會中的美學價值。奧蘭這種視自己的身體為表現媒介所進行的行為表演，進而發展出她個人獨有的「肉身藝術」（Carnal art）。為了闡述自己的藝術理念，她藉由發表《肉身藝術宣言》來區分與身體藝術（Body art）不同，並認為隨著科技的進步，人的身體已經成為「可改變的現成物」（Ready-made modifié），同時她強調私我身體的自主權，質疑整型美容、挑戰先進醫學科技、深化身體地位與探問道德問題的極限。她通過整容手術創造突變體的自畫像，顛覆大眾對美醜既定的標準，重申女性身體自主的權利。⁹

三、生於美國華盛頓的南·戈丁（Nan Goldin, 1953-）常以愛情、性別、家庭生活和性生活為拍攝主題，這些照片通常以現場光拍攝，非專業的燈光效果，反而更能讓她的攝影有貼近真實社會

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/wilke-marxism-and-art-beware-of-fascist-feminism-p79357>，2019/02/01 瀏覽。⁷ 圖片參閱：<https://awarwomenartists.com/en/artiste/hannah-wilke/>，2019/02/01 瀏覽。

⁷ 圖片參閱：<https://awarwomenartists.com/en/artiste/hannah-wilke/>，2019/02/01 瀏覽。

⁸ 圖片參閱：<https://artemperor.tw/focus/1675?page=3>，2019/02/01 瀏覽。

⁹ 姜麗華，〈巴黎藝訊 | Ross Lovegrove、ORLAN、Gloria Friedmann 個展評析〉，<https://artemperor.tw/focus/1675?page=3>，2019/02/01 瀏覽。

的效用，加上她記錄的對象人物，經常是平民百姓的人家，如在浴室和酒吧間的女孩，變裝皇后等社會邊緣角落的日常生活，使得這些圖像被認為是一種被公開的私人影像日記。其中《性依賴的民謠》(The Ballad of Sexual Dependency, 1986)¹⁰以最為私人化的方式，記錄她自己與其身邊最親密朋友的私生活，成為她延伸的大家庭相簿。尤其是她被毆打的照片，不僅訴說吸毒成癮造成的家庭暴力虐待和愛滋病流行的嚴酷現實，她盯著鏡頭看的眼神，傳達美麗和絕望是平等的，以及戈丁承認因受到享樂主義的影響，誤將藥物的形象過度浪漫化。她以照相機為日記本，創建她及她朋友生活的文本，並且不修飾他們的個性特徵或任何細節。她的影像魔力就在於對傳統攝影的準則和生活標準，提供另一種更為真實可信的座標，表現女性在私我的世界裡，「她在人際關係中的一種感情紀錄。」(李文吉譯，1997，146)無論真相為何，以攝影拍下個人紛亂的生活，甚至自我毀滅的勇氣，戈丁是誠實與勇敢的。

四、生於美國奧勒岡州(Oregon)的凱莉·梅·維姆斯(Carrie Mae Weems, 1953-)從二十世紀80年代中期開始，通過攝影作品探索主要的議題為美國黑人種族階級意識、黑人女性的性別與自我認同。她常以黑人民間傳說的文化為文本，配上圖像或文字並且現身說法，將自己扮裝成故事中的人物。例如她用幽默的、諷刺的圖像和文字完成這件〈鏡子，鏡子〉(Mirror, Morror, 1987)¹¹，畫面呈現一名黑人女性面對鏡子，及鏡子裡反射映照的卻是知道真相的仙女(藝術家本人)。她特別在照片下方寫著這樣的文字對話：「『面對鏡子，黑人女性問道：鏡子，牆上的鏡子，現在誰是最美麗的人？』鏡子說：『白雪公主，你是一個黑人，千萬不要忘記自己的身份!!!』」¹²維姆斯挪用白雪公主的傳說，以諷刺的方式說明世俗對於黑人女性的偏見，同時結尾也以三個驚嘆號作為強烈的警惕。她的創作往往從私人生活的體驗到社會政治普同的感受，如《漫遊》(Roaming, 2006)¹³系列圖像中，她身著黑色的禮服背對鏡頭，穿梭在羅馬及其周圍富有紀念性的建築及廣闊的風景之前，透過擁有古老歷史的羅馬其象徵巨大權力的空間，讓人感受國家與國家關係的力量、奴隸與領主的權力關係，而她儼然變成一名至高無上的女族長、擁有魔力的女祭司或是具有實權的女修道院院長，回視著羅馬時期為了維持龐大的帝國，查理曼大帝賦與女王財政之責並負責管理王室的領地，當時女性的地位普遍受到尊敬和重視，然而經歷人類種種歷史的演化：從反女權、限制婦女的自由、禁止女孩子上學、中央集權排除女性參與、某些行業只收男孩為學徒，導致女性技術不足，造成同工不同酬，甚至文藝復興時代中的婦女被侷限待在家中相夫教子，制定法律規定已婚女子

¹⁰ 圖片參閱：<http://yishuzs.com/2014/01/photographer-nan-goldin/>，2019/02/01 瀏覽。

¹¹ 圖片參閱：<https://womennart.com/2018/01/31/mirror-mirror-by-carrie-mae-weems/>，2019/02/01 瀏覽。

¹² 原文：LOOKING INTO THE MIRROR, THE BLACK WOMAN ASKED, "MIRROR, MIRROR ON THE WALL, WHO'S THE FINEST OF THEM ALL?" THE MIRROR SAYS, "SNOW WHITE, YOU BLACK BITCH, AND DON'T YOU FORGET IT!!!"。

¹³ 圖片參閱：<http://carriemaeweems.net/galleries/roaming.html>，2019/02/01 瀏覽。

經手之事，須經過丈夫或法院批准，致使女性紛紛提出抗議。(張南星譯，1989，33-46) 維姆斯以女性身分並且是黑皮膚(身穿黑禮服)的女人，提醒回顧現實世界裡女性被矮化的這段歷史，控訴黑人女性從母系社會演變成被壓迫的雙重邊緣角色。

五、生於美國紐澤西州(New Jersey)的辛蒂·雪曼(Cindy Sherman, 1954-)從二十世紀 70 年代開始，親自粉墨登場扮演各種形形色色的角色，表達自己以及女性在當代社會中的身份和權力。成名作《無題電影停格》(Untitled Film Stills, 1977-1980)¹⁴系列作品的拍攝靈感，來自她從年輕時就喜歡去跳蚤市場蒐集二手舊衣服，激發她將自己裝扮成復古的美國 50、60 年代電影中的各種女性形象。每幅圖像皆是她刻意創建的場景，讓人想起過時的電視節目或電影中的一個場景，這些場景被認為是電影劇照，因為模仿典型的電影角度，燈光和戲劇化，但它們並非來自於特定的電影，因此我們永遠不會知道女主角到底發生甚麼事情，腦海反射的是偽裝和戲劇，神秘和窺淫癖，憂鬱和脆弱等不真實的情感。雪曼以靜態攝影的方式，重新建構一種似真非真的擬仿影像，讓觀者在觀看時，思考媒體所建構的女性刻板形象，並在沒有深度的表象中，架構想像的敘事性空間，召喚女性觀者，反省大眾媒體對女性氣質與女性認同的塑造(劉瑞琪，2004，154-182)，指出了女性刻板印象的任意性。同樣以自己為主角擺出千面姿態的《歷史肖像》(History Portraits, 1988-90)¹⁵系列中，雪曼的創作主題從好萊塢電影及大眾媒體中的刻板形象，轉向挪用藝術史中拉斐爾(Raffaello Sanzio, 1483-1520)、卡拉瓦喬(Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1571-1610)和安格爾(Jean Auguste Dominique Ingres, 1780-1867)等男性藝術家的知名畫作。她巧妙結合服裝、各式假髮、義肢、化妝品、道具等各種工具，以極度誇張的手法、荒謬的化妝術，裝扮成聖母、貴婦、神話人物等，並模仿古典肖像畫中的構圖、色彩與場景，拍攝出具有劇場氛圍的影像。這些自拍像絕不是原始藝術作品的忠實鏡像，反而故意強調失真，並以諧擬的手法破壞原創和複製的概念，引用藝術策略質疑這些具有歷史性的藝術作品，經過長時間和記憶扭曲所產生的省思。劉瑞琪認為這是一種「從藝術史上被雙重邊緣化與次級化的女性與攝影的角度出發，以一貫幽默輕鬆的態度，從女性的角度入侵與嘲諷男性藝術家所創造的歷史肖像畫。」(劉瑞琪，2004，221) 這些圖像從來都不是雪曼真正的自拍像，而這種以詼諧幽默的擬仿，竄改藝術史上歷史肖像畫的權威，並達成挑戰父權文化主宰的意識形態的目的。雪曼透過復古的服裝，假髮和化妝，經由自己與自己的身體一起合作，探索這個看似有限的主題(扮裝自拍)的無限可能性，在媒體氾濫的時代裡，以真實影像與擬仿的再建構，提出女性自拍的私影像，在斯時代具有超真實的意向，突顯不管是男或女，人們應打破既有的刻板印象，自由選擇自我的角色並尊重他人的角色認同。

¹⁴ 圖片參閱：<https://artlead.net/content/journal/modern-classics-cindy-sherman-untitled-film-stills/>，2019/02/01 瀏覽。

¹⁵ 圖片參閱：<https://www.ngv.vic.gov.au/essay/the-multiple-worlds-of-cindy-shermans-history-portraits-2/>，2019/02/01 瀏覽。

六、生於美國科羅拉多州(Colorado)的法蘭雀斯卡·巫德曼(Francesca Woodman, 1958-1981)開始受到美國藝壇重視是在她自殺身亡(22歲)五年之後,生前為了回應「有可能拍攝不存在的事物嗎?」一生中製作了近千件以自身作為拍攝對象,將她的身體與所在的建物、空間或是自然界融合的黑白自拍像。她受到超現實主義和觀念藝術的影響,經常反復使用象徵性的圖案,如鳥類,鏡子和頭骨。劉瑞琪認為巫德曼帶有超現實意味的自拍像,用隱喻的手法將老房子與自然等場景比擬為母體般的陰性空間,她的身體迫切地與這些場景融合的景象,表達她對與母體親密連繫的渴望與幻想。例如《來自二維空間》(From Space 2, 1975-1976)¹⁶系列作品中,她緊靠老房子殘破的牆面,雙手將大片剝落的花壁紙覆蓋身軀,像以壁紙為裙子或面紗,也像隱藏自己,表達與母體般的壁面融合的深深渴望,但無法掩蓋的腹部也暗示融合之不可能。(劉瑞琪, 2004, 114-115)因刻意晃動身體及配合光影變化,使得她所製作的這些女體呈現夢幻般的朦朧,看不清楚女性形象與空間的關係,展現曾經存在、卻已經不在的痕跡,散發出令人迷醉的詩意,也為其死亡留下了神秘而耐人尋味的線索。她於1977年至1978年間赴羅馬修習榮譽(honors)課程,因為她的義大利語講得相當流利,所以她結識一些義大利知識分子和藝術家,共同完成《無題(羅馬)》(Untitled, Rome, Italy, 1977-1978)¹⁷系列作品,也是她以自裸拍攝最具挑釁的前衛作品。1979年搬到紐約與父母同住,完成《無題(紐約)》(Untitled, New York, 1979-1980)¹⁸系列作品,有計畫性的搭配服裝及配件與場所的空間結構,她透過這些物件的連結,將自己處在偽裝的狀態下,展演出一種主動陶醉在與空間融合的幻想,向人們展示一個觀看她、或她觀看自己私我世界的方式,以及探討存在本質與女性自我實現的身體藝術。

七、生於美國俄亥俄州的(Ohio)凱瑟琳·歐琵葉(Catherine Opie, 1961-)關注多元成家,性小眾等議題,早期用特寫拍攝一群跨性別的女同志黏上假鬍鬚,在一律是黃色背景下製造一種「假性」的陽剛氣質,或是用鮮豔的背景拍攝同性戀群體,反襯出他/她們在日常的隱蔽。二十世紀90年代以極其嚴肅和殘酷的方式自拍,表現自己的愛欲傾向,如〈自拍像/剪輯〉(Self Portrait/Cutting, 1993)¹⁹她站在翠綠色的掛毯前,上半身裸露,露出她用手術刀在其背部剗(類似刺青)畫了兩個身穿裙子的火柴人、一間童話般的小屋及象徵太陽雲朵的場景,表達同性戀人渴望在陽光下(比喻公開場所)擁有自組家庭的願望。隔年,更令人印象深刻的成名之作〈自拍像/墮落〉(Self Portrait/Pervert, 1994)²⁰,她將雙手放在膝蓋上,坐在黑色和金色的錦緞前,頭上戴SM

¹⁶ 圖片參閱：<http://www.artnet.com/artists/francesca-woodman/>，2019/02/01 瀏覽。

¹⁷ 同上註。

¹⁸ 同上註。

¹⁹ 圖片參閱：<https://www.guggenheim.org/artwork/12201>，2019/02/03 瀏覽。

²⁰ 圖片參閱：<https://www.guggenheim.org/artwork/30354>，2019/02/03 瀏覽。其中「Pervert」一字，通稱行為反常者，亦有墮落與變態的意思。

黑色皮頭套，攤開的雙臂上整齊地插了 46 根刺針，並在胸前刺了紅色的「Pervert」花體字樣。其中視覺呈現的性愛元素引來不少爭議，因為拍攝這張照片的期間，正是二十世紀 90 年代美國身份政治剛剛興起，當時同性戀被視為一種變態／墮落的行為，而歐芭葉故意以令人作嘔，令人反感的行為來追求被尊重。成名 10 年後，在〈自拍像／護理〉(Self-Portrait/Nursing, 2004)²¹中挪用藝術史最具有母性意象的作品〈聖母子〉(聖母瑪莉亞和耶穌)，她以母親懷抱嬰兒經典的姿勢，藉由一種狂喜的滿足感重新塑造她先前的形象，而在她胸部仍清晰可見當時刺刻“Pervert”這個字，經過一段時間後變成隱性的疤痕。這些裸露私密身體的自拍像，是她以最親密的方式與人交流，公開她個人的性傾向，似將她不可見的欲望攤在鏡頭前，渴求獲得眾人的認同。

八、生於英國倫敦的珊·泰勒-伍德 (Sam Taylor-Wood, 1967-) 拍攝的電影或攝影作品，經常涉及身分問題及公／私領域之間的緊張關係，得知罹患骨癌及乳癌後，藉由攝影創作傳達其面臨死亡與感觸死亡之間徘徊的情緒，如〈穿著單排扣裝與野兔合拍的自拍像〉(Self Portrait in a Single Breasted Suit with Hare, 2001)²²她的右手抓著一隻野兔標本代表對巴洛克藝術的欲望，而左手握住快門線，身著花花公子們常穿的單排扣裝，雙眼正視鏡頭，明確表達她對生命熱愛的意圖。自我隱喻與探索生死的自拍像，又以《懸空自拍像系列》(Suspended series, 2004)²³與《布蘭姆·史托克的椅子系列》(Bram Stoker's Chair series, 2005)²⁴最為難得，前者描繪泰勒-伍德毫無動力束縛的狀態懸掛在天地間，自由漂浮在生與死之間，每一個姿勢都為舞蹈增添了新的動作；後者引用小說家布蘭姆·史托克《吸血鬼》的劇情²⁵並增加 45 度角傾斜的椅子，同時傾斜的人體以腳尖墊觸著椅背一角，她宛如得以從不平衡的狀態飛起來，變成一個自由自在的自由落體。實際上泰勒-伍德事先請高空彈跳專家，協助完成這些以優雅的姿勢支撐其脆弱生命的攝影作品。拍攝時她身繫繩索做出各種體操動作，再經由數位處理繩索與網綁的部分，凸顯她將自己置身於內心和外在自我意識衝突的境地。不過在《網綁》(Bound, 2007)²⁶系列中，她則刻意沒將繩索修飾掉，可說是《布蘭姆·史托克的椅子系列》的幕後花絮，呈現自由落體背後的收縮和隱形結構，隱喻無法完全解放的女性。同樣懸浮的自拍像《解放的藝術家》(Escape Artist, 2008)²⁷系列中，她四肢被氣球拉住，做出各種快接近地面半倒吊、半懸空的姿勢。(鄭意萱，2010，280-282) 畫面中，彩色的氣球帶有馬

²¹ 圖片參閱：<https://www.guggenheim.org/artwork/14666>，2019/02/03 瀏覽。

²² 圖片參閱：<http://samtaylorjohnson.com/photography/art/self-portrait-in-a-single-breasted-suit-with-hare-2001>，2019/02/04 瀏覽。

²³ 圖片參閱：<https://mymodernmet.com/sam-taylorwood-gracefully/>，2019/02/04 瀏覽。

²⁴ 同上註。

²⁵ 布蘭姆·史托克《吸血鬼》劇情裡，少女露西被吸血鬼侵襲後，衣不蔽體的垂落在椅子上。

²⁶ 圖片參閱：<http://samtaylorjohnson.com/photography/art/bound-2007>，2019/02/04 瀏覽。

²⁷ 圖片參閱：<http://samtaylorjohnson.com/photography/art/escape-artist-2008>，2019/02/04 瀏覽。

戲團小丑的意味，這些懸空的自拍照，象徵她面對病魔頻頻叩門卻無力抵抗的心境，戲劇化地暗喻生命的卑微。

九、生於義大利熱那亞(Genova)英義混血兒的瓦妮莎·比克羅夫特(Vanessa Beecroft, 1969-)，常用裸體女人作為拍攝對象的做法被稱為裸露癖，與其說是攝影影像，寧可說她創作的概念方法更接近繪畫或雕塑，從畫面中每一個細節的掌握，包含模特兒的髮型、服裝，都含有一種潔癖式的謹慎，呈現精緻無比的雕琢和極其細膩陰柔的華麗，看似簡單的創作，其實是在探討一個政治認同與滿足窺視心理之間複雜關係的問題。比克羅夫特為 Elle 雜誌拍攝了一組自拍像《比克羅夫特穿著白衣瑪麗亞與雙胞胎》(Beecroft in White Madonna with Twins, 2006)²⁸，她特地從孤兒院借來一對黑人雙胞胎嬰兒，她則扮演白人聖母瑪麗亞正露出雙乳給這對蘇丹的雙胞胎餵奶。她分別以正視與45度斜視鏡頭，完成這組具有宗教性意象：「拯救」雙胞胎的理想主義，卻激怒了許多蘇丹人及種族歧視人士，她被認為是一個由於擁有白人特權而過於天真的自我主義者，甚至被描繪成以善意為幌子，強行實現自己的拍攝計劃，而冒犯了蘇丹人的傳統。然而，比克羅夫特覺得自己也許有黑人的血統，曾做過DNA測試，她宣稱是以自傳式的概念，進行拍攝這組照片。我們從這兩張跨越種族差異的圖像，觀看到比克羅夫特彰顯了聖母瑪麗亞平等博愛對眾生寬容的氣度，呈現女性無私無區別的母愛光輝。

參、東方女性攝影家的私我寫真

東方女性主義思潮多半從西方引入，主要途徑經由遠赴西方受教育或移居的機緣，使得東方女性更敏感的察覺東、西文化的異同觀點，反思個人生命經驗、自身的東方文化或傳統宗教的教義，也激發對西方思想的省思或質疑，更加強調超越文化差異的精神價值。本節採樣9位在1940年以後出生的東方女性攝影家，經由她們的自拍像講述她們試圖跳脫世界對東方女性的刻板印象，重新詮釋生命存在的本質，重構傳統符號的再現與性別認同，在不同文化語境下產生的多重意義，甚至對於女性被物化、性欲化提出嚴正的抗議，以及發出振聳發聵自我肯定的呼聲。

一、生於中東伊朗加茲溫(Qazvin)詩琳·娜夏特(Shirin Neshat, 1957-)從1974年起自我放逐至西方成為流亡藝術家，期待透過她的創作讓世界各地真正認識伊朗，因為生活在伊朗的女性，得無故面對審查、騷擾、逮捕、酷刑等不合理的待遇。她潛心研究伊朗女性在政治、歷史、生活上的地位，總是被描繪成順從到沒有一點聲音的形象，其實無論是歷史上還是現今，女性為了爭取自由企圖發聲，只是聲音無法傳達出國界。娜夏特藉由婦女強而有力的形象，探索伊朗在伊斯蘭革命前後的政治和社會變遷軌跡，以及全世界穆斯林婦女形象在複雜的社會、宗教、政治的真實面，無

²⁸ 圖片參閱：<https://www.straight.com/article-209448/art-star-and-sudanese-twins>，2019/02/04 瀏覽。

論是通過代表穆斯林女性的鏡頭，或是個人和宗教信仰的議題，主旨在探討中東不斷變化的文化景觀中，對於女性刻板印象能夠進行更細緻的思考，並挑戰女性被壓制的聲音得以被發聲。《來自真主的婦女系列》(From The Women of Allah Series, 1994-1996)²⁹她先自拍後，再用墨水在照片上的臉及身體，用波斯文寫著她對於人生種種的疑惑；針對那些自願奉獻對神的愛、信念有關殉教的主題，或是處於暴力、犯罪、殘酷交界的人們試圖大聲疾呼地提出她的疑問。在《來自真主的婦女系列》之一〈叛逆的沉默〉(Rebellious Silence, 1994)³⁰，一支長槍管劃破畫面左右，她的臉被分裂成兩半，經由武器代表宗教殉道及分裂的意象，意味著劇烈的威脅性或精神分裂，而其眼睛凝視著前方，暗示表面的背後更為複雜和矛盾的現實。娜夏特為了擺脫男性在視覺文化符碼中凝視女性的身體，學習女權主義藝術家利用凝視來反凝視作為一種手段，將女性身體從被物化中解放出來。另外，書寫的文字並非僅作為美學的功能，而是對歷史悠久的伊斯蘭藝術中女性詩歌和其他著作的轉錄，頌揚殉難的信念和勇敢。其他同系列作品〈尋求殉難〉(Seeking Martyrdom, 1995)³¹、〈身分認同〉(Identified, 1995)³²、〈無言以對〉(Speechless, 1996)³³等，呈現生命中交織的愛與仇恨，徘徊在傳統與世俗、東方與西方、表達與譴責之間伊斯蘭社會的全貌，並藉由流亡藝術家的身分去批判政治，細膩刻劃伊朗當地女性的處境，關於她們的困境與突破自我。

二、生於台灣新竹的萬一一(1958-，原名萬錦珠)取得舊金山藝術大學攝影美術碩士，開啟她以攝影進行關注性別政治及女性情慾自主議題，她將女人身體的訊息，透過針孔照相機製造懷舊的美學，為攝影注入不同的創作形式與影像風格。她從個人性別自覺到再現性別權力關係，隱晦的訴說女人的歷史與處境，因針孔攝影特殊透視效果，「就好像我們偷看到了私人世界中的私密情景。」³⁴(Alyson Belcher, 萬一一, 2008, 10) 因針孔沒有觀景窗，無法精準框取主題，「使得攝影能由現代科技下的照相機所具有的物化功能中解放出來……萬一一所採用的這種傳統的攝影程序，為當代的性別角色議題，提供了一個新的辨識層面。」(Alyson Belcher, 萬一一, 2008, 10) 其中〈向維吉尼亞·吳爾芙致敬〉(I Dedicate to Virginia Woolf, 2004)³⁵是她向英國女性主義作家吳爾芙致敬，因其著作《自己的房間》、《三枚金幣》強調女性應經濟獨立和擁有可上鎖不受干擾的房間，以及呼籲女性接受教育才能停止戰爭的思想，影響後世許多的女性。萬一一安排人物(藝術家本人)走在

²⁹ 圖片參閱：<https://www.artsy.net/artist/shirin-neshat>, 2019/02/05 瀏覽。

³⁰ 圖片參閱：<https://www.artsy.net/artwork/5698e5a0864d8203b10000ff>, 2019/02/05 瀏覽。

³¹ 圖片參閱：<https://www.artsy.net/artwork/shirin-neshat-seeking-martyrdom-from-the-women-of-allah-series>, 2019/02/05 瀏覽。

³² 圖片參閱：<https://www.artsy.net/artwork/shirin-neshat-untitled-from-the-women-of-allah-series>, 2019/02/05 瀏覽。

³³ 圖片參閱：<https://www.artsy.net/artwork/53caab4d726169686adf0b00>, 2019/02/05 瀏覽。

³⁴ Alyson Belcher (艾里森·貝雀兒)，〈不受傳統思想束縛的針孔攝影〉，出自萬一一(2008)。《壓抑？釋放？萬一一針孔攝影集》。新北市：萬一一，序文，10-11。

³⁵ 圖片參閱：<https://cyberisland.teldap.tw/g/qdEGpuLumBpuBibBltduldx>, 2019/02/05 瀏覽。

長廊，象徵性的跨出房門走出鳥籠，彷彿吳爾芙穿越時間，且走且行穿梭歲月痕跡，提醒女性應當自立自強。〈作為化妝舞會的女人味〉(Womanliness as a Masquerade?, 2003)³⁶前景放置四個繪有日本小女人圖像的杯子，她雙手高舉第 5 個杯子，像似在敬茶或酒，卻因為她戴上化妝舞會的面具，使得我們看不到面具底下真正的表情，諧擬社會價值觀中，常見假面順從的女人味，也凸顯她內在叛逆的沉默及女性自覺。

三、生於臺灣嘉義的侯淑姿(1962-)取得美國羅徹斯特理工學院藝術碩士，留美期間在女性主義思潮下，開始探討女性相關議題，從自我、情慾自主、身分認同、第三世界的女性勞工等議題，深具社會批判性，創作焦點從男女情慾關係轉至女性處境的關注。《窺》(Flower, 1996)³⁷系列，以八組自拍、自導、自演的攝影作品，進行男女關係的社會批判。她以矜持但充滿挑釁的意味，親自扮演五個分解動作，慢慢掀起洋裝的下襬，顯現不是女性私處，而是一朵菊花、香蕉或檸檬等性器官的聯想物。她結合攝影及行為表演，諧擬一段段掀女生裙子的視覺想像遊戲，「透露藝術家主體與性別制約機制之間的高低起伏的對話和掙扎歷程，」³⁸(陳香君，侯淑姿，2012，14)強而有力的嘲諷男性觀者窺視女性被物化的常態，直擊臺灣社會消費女性身體的視覺慣性，也是發掘自我內在與社會對抗關係的身體經驗。

四、生於臺灣嘉義縣的吳妍儀(1967-)巴黎凡爾賽藝術學院造形藝術系畢業，創作材質包含油畫、攝影、裝置以及布料實驗等，常以關懷女性身體、人文、生態環境為主要議題。運用攝影自拍的作品〈私足·密談〉(Indoor Series, 1998)³⁹系列，她利用光透過有紋路的物質產生的光影，照映在身體的足部，以只有在隱密的空間才得以自我觀察的姿勢，讓其身體得以與光影進行對話。她將光影比喻時間的推移，因為她視光影等同時間，操作斑斕的光影，烙影在她自身的肉體雙足，蕾絲碎花的紋路以及各種色彩，映照出朦朧美感的微光，營造半遮半掩半露的性感女體的情慾效果，一時之間難以辨認是實體或是虛影，在看似美好的虛構景象，隨著時間流逝，光影也產生變幻，然此影非真實之影。她用自己私密的身體，意圖探討自古女性美足被視為性象徵的迷思，反諷情慾化、物化女性美腿的圖像。

五、生於日本東京的森萬里子(Mariko Mori, 1967-)取得倫敦切爾西(Chelsea)藝術設計學院美術學士學位，1993年移居紐約，作品經常應用電腦合成影像，從時尚、科幻電影、流行文化和網路，表現對生命、死亡、靈性、現實和科技之間具有超我經驗的交會，並常把自己喬裝成各種艷麗的造型，創造出超越年代與時空的意象，或是從佛教世界及傳統日本文化發想，試圖演繹對日

³⁶ 圖片參閱：<https://cyberisland.teldap.tw/g/qdEGpXnmwgpuBibBitDuldQ>，2019/02/05 瀏覽。

³⁷ 圖片參閱：<http://collection.kmfa.gov.tw/kmfa/artsdisplay.asp?systemno=0000003740&viewsource=list>，2019/02/05 瀏覽。

³⁸ 陳香君，〈侯淑姿：到哪裡都「搞破壞」〉，出自侯淑姿(2012)。《女性影像書寫：侯淑姿影像創作集(1989-2009)》。臺北：典藏藝術，14。

³⁹ 圖片參閱：<https://wu5yi.blogspot.com/2005/03/2005.html>，2019/02/05 瀏覽。

本文化刻板 and 單一的想像，表達其融合東、西方文化達到國際化的觀點。她早期自拍像主要典型的妝扮是戴著銀白色或紫色的頭髮，裝束閃亮的角色扮演 (cosplay)，例如〈和我玩〉(Play With Me, 1994)⁴⁰、〈愛情旅店〉(Love Hotel, 1994)⁴¹或〈紅燈〉(Red Light, 1994)⁴²等系列作品中，森萬里子將自己設想為後人類時期的機器人，像似科幻人物從動漫遊戲中來到現實的社會，藉由這名女機器人以質疑日本卡通動漫和傳統女性角色的幻想，進而顛覆西方大眾文化對傳統亞洲社會順從的淑女形象。〈空夢〉(Empty Dream, 1995)⁴³她使用電腦軟體處理不同的真實場景，將自己化身為靦腆的美人魚置身於人群當中，照片背景是世界上最大的室內主題公園海洋巨蛋 (Ocean Dome)，製作摻假的動物及混合的世界，包括人造海灘及波浪等。另以電視選秀節目名稱命名的〈明星的誕生〉(Birth of a Star, 1996)⁴⁴她則變成長相看起來相似，聲音雷同的歌手，身穿惡魔般的龐克裝，成為日本首屈一指的少年偶像歌手。此外，一向對佛教有研究的她，有時將自己扮裝成具有宗教神性、基督教聖母瑪利亞並混有文藝復興時期維納斯形象的吉祥仙女，刻意將日本藝術、宗教傳統與西方藝術史混搭，化身為年代久遠的女神。又因受到西藏佛教的啟發完成〈燃燒的欲望〉(Burning Desire, 1996-1998)⁴⁵，在虛擬的火焰山場景中，她化為五個穿著西藏服裝的分身，以像似著火般打坐的姿勢漂浮在半空中，在日本文化中，火 (Ka) 可以聯想成欲望，這件作品森萬里子以藏人著火暗喻他們希望擺脫壓迫，爭取恢復獨立的想望。這個世界上每個人都有他們想要實現的夢想和願望，〈PRATIBIMBA, 1998〉⁴⁶森萬里子分飾三位象徵過去、現在和未來 (紫銀色頭髮) 的女神，穿著神道儀式的服裝，正如日本神道教和佛教的宗教幫助人們實現夢想和願望一樣，透過作品表明實現夢想和願望是過去、現在和未來的綜合過程。森萬里子在數位虛擬影像的扮裝行動中，結合華麗的服飾與造型，以及數位科技創建的背景和情境，變成一位千變萬化的女郎，讓影像穿梭在傳統神話和當代科技文化之間，成為多國語境中寰宇的溝通者，訴說著女性多重的角色。

六、生於臺灣臺北市的汪曉青 (1972-) 取得英國布萊敦大學藝術與媒體學院藝術創作博士，長期專注於女性意識、性別認同與視覺文化等主題。在英國求學期間，因意外懷孕，頓時領悟與其強調犧牲至上的傳統母性價值觀，毋寧重新定義母職的核心價值，讓母親不再只是一個屬於傳統的

⁴⁰ 圖片參閱：http://www.artnet.com/artists/mariko-mori/play-with-me-gelrg8rK37Am_QtYJg83RQ2，2019/02/05 瀏覽。

⁴¹ 圖片參閱：http://www.artnet.com/artists/mariko-mori/love-hotel-VeFBwtQtNWqs87Vz4AW_tg2，2019/02/05 瀏覽。

⁴² 圖片參閱：<http://www.artnet.com/artists/mariko-mori/red-light-4l94fUfons4N-S6rr2Ktw2>，2019/02/05 瀏覽。

⁴³ 圖片參閱：http://www.marthagarzon.com/contemporary_art/2011/08/mariko-mori-cybergeishas-technolgy/，2019/02/05 瀏覽。

⁴⁴ 圖片參閱：http://www.marthagarzon.com/contemporary_art/2011/08/mariko-mori-cybergeishas-technolgy/，2019/02/05 瀏覽。

⁴⁵ 圖片參閱：<https://tchetcuti.wordpress.com/2015/02/27/mariko-mori-burning-desire-1996/>，2019/02/05 瀏覽。

⁴⁶ 圖片參閱：http://www.marthagarzon.com/contemporary_art/2011/08/mariko-mori-cybergeishas-technolgy/，2019/02/05 瀏覽。

利他角色而已。她說：「母親這個角色不是為犧牲所設，她反而是最偉大的創造者，因為她將人類所能擁有的最崇高的傑作——生命，帶來到這個世界上。」⁴⁷她從不知如何面對成為母親的事實，到自我肯定母職具有創造性，進而發展出一系列的視覺策略，讓母親在保有自我的狀況下，以更積極正面的方式對待母職這個身分，進行自己與小孩成長過程的攝影藝術創作。汪曉青從 2001 年懷孕開始，執行媽媽的時光計劃，歷經 17 年後，至 2018 年完成《母親如同創作者，2001-2018》⁴⁸——共十張的攝影作品。她經由拍攝自己與兒子在不同年代齊聚於同一張影像中，事先在背景牆上掛著先前拍下的照片，並以複數多元、時序遞增的再現概念，挑戰傳統單一且固定的刻板母親形象。從懷孕獨照開始，隔年，她一起和兒子按快門的背景中，張貼著前一年預產期前一天的獨照影像，接著是 2003 年兒子的腳裹著石膏，她拿著相機並以前兩年的合影為背景，拍下第三年的合影，2004 年選擇慶祝聖誕節，2005 年小孩長大可以幫忙布展，如此類推，記錄每一年與小孩的互動，到了 2014 年她結合母親與小孩的身高拍攝計畫「我的兒子和我一樣高」⁴⁹，從小孩比她矮，漸漸達到真正一樣高，歷時 14 年，每張照片都巧妙地標註了年月日，最後第十張 2018 年，表現 17 歲男孩的自主意識，並結合文字說明親子之間的對話。這 17 年來，她用藝術家創造的能力來體驗母職的價值，並試圖傳達當代新母職詮釋的可能性，也讓自古以來的母子圖有新的意象，顛覆傳統觀看親子圖的思維。

七、生於臺灣宜蘭縣的郭慧禪（1976-）取得倫敦藝術學院藝術碩士，作品探討人和環境的關係，試圖反映人存在的價值與認同。《無題》（Untitled, 2001）⁵⁰系列她以最自然的肉身展演，將自己置身於公領域的捷運車廂裡，不惜剃光頭全裸入鏡，重複曝光不同姿勢的自己，進行一場反覆的自我對話，並運用電腦科技去除性別特徵，「以親密而非肉慾示現『自體性慾』，以及跨越生理限制因自體性慾既而有的之同性生殖，」（梁云繡，2010.03，236）部分影像也有透過反射映照出穿著厚重衣物的她自己，實虛交錯。郭慧禪藉由影像合成所建構出來的虛擬世界，企圖將在現實生活中無法達成的「妄念」或是「理想」，透過合成的假像，傳達「跨越性別」的性別思維，以及在想像空間裡，可以自由的做出平常被禁止的行為，讓生命回到最初嬰兒般的人體，無髮亦無性別特徵。去性別的另一系列作品《人造花園》（Byniki, 2002-2003）⁵¹，拍攝地點是座落於新北市人車擁擠街道旁某間人造花店的倉庫，周圍被檳榔攤、洗車廠之類的建築包圍，處在這樣吵雜的環境中，與花店內柔和的燈光與瑰麗的花朵形成強烈的對比，試圖傳達給長期居住在擁擠吵雜都會裡的人，一種

⁴⁷ 圖片參閱：<http://www.orgs.one/show/268094>，2019/02/05 瀏覽。

⁴⁸ 圖片參閱：<https://artanniewang.weebly.com/the-mother-as-a-creator.html>，2019/02/05 瀏覽。

⁴⁹ 圖片參閱：<https://artanniewang.weebly.com/my-son-and-i-at-the-same-height.html>，從 2002 年起時間長達 16 年以上，2019/02/05 瀏覽。

⁵⁰ 圖片參閱：<https://cyberisland.teldap.tw/graphyer/album/olyz>，2019/02/06 瀏覽。

⁵¹ 圖片參閱：<https://cyberisland.teldap.tw/g/qwhcsUFlygguTFuolcvxENIResu>，2019/02/06 瀏覽。

回到人類最初伊甸園的感受。她全裸入鏡，或站或坐或蹲的處身在滿室飛舞的彩蝶，以及色彩繽紛似幻似真的奇妙花園裡，去性別特徵的她，做出若有所思或是呆滯的表情，反映剛回國的她，遙望未來內心充滿徬徨。在種種失敗、失落圍困之下，郭慧禪萌發消弭自體的內在衝突和矛盾的情緒，學習生物昆蟲為了抵禦天敵的攻擊，發揮擬態的自衛本能，試圖自我消解隱身於外在環境，創作《擬態》(Mimicry, 2005-2010、2014)⁵²系列作品，模擬人類為了適應環境的擬態行為。郭慧禪在不同場域中遊走或只是存在著，背景可以是草原或樹林間，也可以是住宅環境中工業化的防禦性材質，如鐵窗、鐵門、瓷磚和水泥牆，或是 2014 年選擇票選受歡迎的熱鬧地點。她會先在現場拍攝空景與個人自拍後，經由電腦軟體 (Photoshop) 處理影像，呈現透過融合、交錯並存，達到人與環境互不干擾，表現一種消極而不帶侵略性的適應現實空間的樣貌，讓她自己「在城市空間中以拍照和拍攝自己的一種表演 (performance) 方式介入了城市，成為城市經驗的一部分，並以數位攝影作為界面，再現了一個共感的後現代經驗。」(梁云繡，2010.03，237) 藉此探討現代都市人如何與社會環境相容，個人自我意識與群體認同之間如何妥協或調適，提供思考人為了生存，消融自我究竟是出自一種本能，還是無奈的行為。

八、生於臺灣基隆市的何孟娟 (1977-) 長期以白雪公主的扮相關注女人的心理狀態，《我是白雪公主》(I am Snow White, 1999-2010)⁵³ 的場景中，從初期自我扮裝成孤單的公主，時而與自己私密對話，時而對應社會場景，漸漸發展成一人分飾多重角色，透過數位技術構成龐大的敘事場景。「百變公主」何孟娟經由她所扮演的各種角色相互對立衝突，探問自我是否存在？甚至爾虞我詐，探討關於女性的種種課題，「女人真正的敵人是女人？」這是何孟娟提出令人省思的問句，正如西蒙·德·波娃 (Simone de Beauvoir, 1908-1986) 在《第二性》(Le Deuxième Sexe, 1949) 堅決相信，限制女性角色的，不是天生，而是一些成見、習俗和過時的法律，而女性對於這些成見、習俗和法律的形是難辭其咎。(張南星譯，1989，119) 其中〈你只能愛我 II〉(You Can Love Me Only! Part 2, 2005)⁵⁴ 透露女性自我認同的過程中，一種複雜的鬥爭型態並非僅只是對外的活動，而更是一場面對自我的超級戰爭，她將自己扮裝 (cosplay) 成各種不同的象徵性角色，其中有純真的學生、辛勤的女僕、知性的老師、古怪的精靈、高雅的貴婦以及手持著槍的白雪公主，這五個角色都是她，也都不是她，都是女人可能被符號化的角色，傳達「現代人對情緒與感受的自癒與宣洩方式，在現代社會的壓抑與發展下正逐漸退化，成就新一代的『宅文化』。現代人需要從這樣的社會與自我的矛盾衝突中找到自處的方式、找到與自己及與他人的溝通方式。」⁵⁵而《我有無比的勇氣—溫良恭

⁵² 圖片參閱：<https://cyberisland.teldap.tw/graphyer/album/oFnd>，2019/02/06 瀏覽。

⁵³ 圖片參閱：http://www.isaho.info/ch/works_snowwhite.html，2019/02/06 瀏覽。

⁵⁴ 圖片參閱：http://www.isaho.info/ch/works_snowwhite.html，2019/02/06 瀏覽。

⁵⁵ 何孟娟創作自述：同上註。

儉讓，2008》⁵⁶系列她將自己妝扮成象徵男子氣概的軍人，但卻有部分與女性的特質合體，如著胸衣、裹小腳、穿性感內褲、手抱洋娃娃與刺繡，混搭著軍人的迷彩裝，呈現剛柔並存，突顯女性複雜的陰性特質與風貌。而「溫良恭儉讓」原來是孔子形容君子應有的特質與氣度，代表為人應符合溫和、善良、恭敬、儉樸與謙讓，何孟娟將之轉義成現代新女性應有的美德形象，直指現代女性在自我與傳統儒家思想社會期許下的矛盾心理，同時強調「隨著時代變遷和女權解放，現代女性有著更多的機會面對自我與發揮所長，」⁵⁷而新時代價值觀下的女性，與舊傳統價值之間的自然揉合與演進，必然產生的衝突與差異。《我的牡丹亭，2015》系列是她觀察到當前年輕世代迷戀南韓的流行音樂（Korea POP 通稱 K-POP），使她聯想到明朝湯顯祖的崑曲《牡丹亭》，描述對於情愛的憧憬並與夢境有關，故事內容虛實相交。何孟娟分析韓國流行音樂 K-POP 世代的舞蹈動作，從手勢、身段、心態、及舞蹈結構，發現這兩者之間有些身體語言，即使隨著時間推移，仍有異曲同工之妙，於是結合傳統戲曲場景，搬挪至當今的現實生活，完成她個人的《牡丹亭》。《我的牡丹亭》系列中的〈牡丹亭／尋夢〉⁵⁸及〈牡丹亭／提辭〉⁵⁹，以同樣的手法仿擬《牡丹亭》戲曲裡舉手投足的神情，她將古典／現代，戲曲／舞蹈跨越時空的混搭在一起，將自己扮裝成一名 K-POP 舞者，站立在奢華房間裡的桌上，房裡的電視螢幕正播放《牡丹亭》戲曲與她姿勢雷同的橋段。不論從戲劇、舞蹈，她發現當今亞洲女性對自己的身心，「是女性自我意識的巨大變革。不只是身為女性，擁女性別平權，而是一種享受身為女性的獨立狀態，」⁶⁰不再將身體囚禁在傳統的羞愧窘境裡，更熱衷表現自己。《我的牡丹亭》除了呈現時間歷程的文化變遷，也探討女性身體與存在之間的關係，提醒女性反思自己生命經驗的獨特性。

九、生於臺灣虎尾鎮的韓筠青（1986-）取得美國舊金山大學攝影碩士學位，作品著重情感的表現，更著重概念的發想，她以 Storytelling（故事敘事法）以及 Self-portrait（自拍）的方式，來表述自己的創作理念，強調自拍的定義是“Self as subject”（將自身當作主題），而不是“Selfie”（自拍照）。易言之，不是直接拍攝自己的容貌，而是將自我內心的狀態當作是一個研究主題。韓筠青引用詩人但丁（Dante Alighieri, 1265-1321）所著《神曲》描述地獄之門：「此處通向悲慘之城，此處通向墮落眾生。」創作了《經由我，通向悲傷的城市》（Through me, to the sorrowful city, 2011）⁶¹系列，作品裡幾乎沒有她的身體，而是藉由擺置物件，以隱喻且抽象化的方式，將其內心的情感或情緒傳達出來，觀者可以從她新即物攝影的表現手法，感受她藉物表達在她生活中所得到的各種生

⁵⁶ 圖片參閱：http://www.isaho.info/ch/works_courage.html，2019/02/06 瀏覽。

⁵⁷ 何孟娟創作自述：同上註。

⁵⁸ 圖片參閱：http://www.isaho.info/ch/works_peony.html，2019/02/06 瀏覽。

⁵⁹ 圖片參閱：同上註。

⁶⁰ 何孟娟創作自述：同上註。

⁶¹ 圖片參閱：<https://missannah.net/through-me-to-the-sorrowful-city>，2019/02/07 瀏覽。

命經歷與感知。例如拿鐵柱穿透水煮蛋，蛋宛如其肉身，遭受巨大的傷，或是手掌心被鐵熨斗壓著等，她以物品替代自己的身體，營造一種心痛感。韓筠青說：「傷痛以各種不同的形式存在於我們身體裡，同時撕裂也溫暖著我們。藉著這組作品，我想讓曾經受過傷的人看到照片後能有相同的共鳴，或試著與自己展開對話。」⁶²她充滿聯想力組構各種異質的物件，特殊的造形和大膽的布局，形成一幅幅深具敘故事張力的影像。《愛和遺物》(LOVE & RELICS, 2013)⁶³系列的某些畫面中出現她的部分肢體或捲曲的裸身，安置的配件有殘破的信、枯枝、針筒、被釘住的花瓣、紙箱紙袋、打字機等等，給人的意象不但非甜蜜的爱情，反倒令人感到孤寂、痛苦、心酸，甚至急欲逃逸，正如她的註腳文字：「我在愛裡，成為自己的廢墟。」⁶⁴韓筠青認為：「如果與自己非常親密的朋友或家人，讓你覺得在他身上能看到自己的影子，也可以請他來做 model 進行『自拍創作』。」⁶⁵所以即使她自身沒有出現在影像畫面中，同樣代表著部分的她，在《束縛》(Bound, 2015)⁶⁶系列她寫著：「想要自由，就必須放棄回憶。」⁶⁷透過影像講述自己的故事，有人與人的關係（兩名女子長髮互相綁再一起），和人與愛情的關係（玫瑰花與手臂都被黑色膠帶黏住）等，表現各種不同的束縛關係，宛如羅蘭·巴特 (Roland Barthes, 1915-1980) 所言：「堵住了回憶，很快變成了反回憶，」（許綺玲譯，1997，109）達到放棄回憶，進而重獲自由。數位影像《蝴蝶，2018》⁶⁸系列，她在房間各角落裡讓自己部分身體入鏡，假設人在死亡時「靈魂出竅」的狀態，周遭出現許多蝴蝶帶領她進入彼岸，成為她靈魂的擺渡人。韓筠青藉由創作追尋自我生命的本質，以物件比喻個人的情感與心靈狀態，善用 19 世紀古典技法顯影，使得她的「自拍創作」所講述的事件或生命故事，增添悠遠歷史的時間感。

⁶² 韓筠青創作自述，同上註。

⁶³ 圖片參閱：<https://missannahan.net/LOVE-RELICS>，2019/02/07 瀏覽。

⁶⁴ 韓筠青創作自述，同上註。

⁶⁵ 韓筠青，〈當自拍變成一種創作，攝影師韓筠青 Anna Han 專訪〉網站連結：
<https://digiphoto.techbang.com/posts/7318-anna-han-self-portrait-interview-selfie#slideshow-3>，2019/02/07 瀏覽。

⁶⁶ 圖片參閱：<https://missannahan.net/the-bound>，2019/02/07 瀏覽。

⁶⁷ 韓筠青創作自述，同上註。

⁶⁸ 圖片參閱：<https://missannahan.net/13069576>，2019/02/07 瀏覽。

肆、東、西方女性藝術家私我寫真的異同

這 9 位西方女性藝術家自由表達的自拍像，主要關注的議題有黑人平權、女性權益、身體自主權、女性的刻板印象、存在本質、同性戀與少數族群應受到尊重及認同等。這 9 位東方女性藝術家關注性別與身體的認同、女性的困境、女性情慾自主、反對被物化、母職再詮釋、彰顯自我並挑戰由父權主宰的社會與歷史所架構出的女性特質。筆者認為西方女性攝影家（以下簡稱西方）挑戰觀看裸體的尺度比東方女性攝影家（以下簡稱東方）較寬；一直以來尚待化解的種族關係是東方較少談論的問題；女性身體被凝視、被物化的現象，則是東、西方共同的議題；表達女性情慾、性別政治與身體自主，東方比西方含蓄些；考究歷史與自身關係，東方較不注重。

關於這些女性藝術家藉由自拍，以「私我」呈現自我形象、自我詮釋或是以「忘我」諧擬他人的角色扮演，按比例來說，西方有較多位（七比二）以「私我」的形式關注自我身體的不舒適感與自主權、人際關係、性傾向、個人存在與生命本質的探問及跨種族的母愛；東方則較為平均（五比四）以「私我」的形式關注女性身體被物化、跨越性別，同樣對於存在與生命本質的提問，以及詮釋新母職的觀點。兩位西方藝術家以「忘我」的自我扮裝，試圖回視歷史中被矮化的女性角色與打破既有的性別刻板印象；而四位東方藝術家以「忘我」扮演各種角色，以強調女性自覺、顛覆傳統女性角色、被物化的常態以及肯定女性與存在的關係。（表 1）

表 1 東、西方女性藝術家主要關注議題及類型

	姓名	關注議題	類型		姓名	關注議題	類型
西方女性藝術家	漢娜·薇爾克	私我身體的不舒適感	私我	東方女性藝術家	詩琳·娜夏特	解放女性身體被物化	私我
	奧蘭	私我身體的自主權	私我		萬一一	強調女性自覺	忘我
	南·戈丁	私我世界的人際關係	私我		侯淑姿	女性被物化的常態	忘我
	凱莉·梅·維姆斯	現實世界女性被矮化的歷史	忘我		吳妍儀	反諷情慾化、物化女性	私我
	辛蒂·雪曼	打破既有性別刻板印象	忘我		森萬里子	顛覆傳統女性的角色	忘我
	法蘭雀斯卡·巫德曼	存在本質與女性自我實現	私我		汪曉青	詮釋當代新母職	私我
	凱瑟琳·歐琵葉	公開個人的性傾向	私我		郭慧禪	跨越性別及存在本質	私我
	珊·泰勒一伍德	生命的卑微	私我		何孟娟	肯定女性與存在的關係	忘我
	瓦妮莎·比克羅夫特	跨種族無區別的母愛	私我		韓筠青	生命的本質	私我

筆者製表

伍、結論

本文爬梳十九世紀攝影術發明之初，就已經有不少女性將照相機做為拍攝自己的工具，留下經典的扮裝自拍作品。因有感於二十世紀 60 年代的社會運動、性解放及第二波女性主義思潮的衝擊，對女性藝術家而言具有歷史性的影響，許多女性紛紛勇於以自身的身體作為創作媒材，使得女性重新正視自己身體的真實，以自拍像試圖破壞傳統對「美麗」既定的刻板印象，以主動的女性凝視（gaze）來反男性凝視、反被拜物化的位置，主動展現自我並尋求性別認同。本文試論 18 位出生於 1940 年代以後的女性攝影家，用相機鏡頭觀察自己的身體，表現自己的觀點，透過自己的眼睛自拍，是女性自我肯定和自我實現的管道。筆者將這類型的攝影作品歸類為「私我寫真」，並藉由分析表現私密自我的自拍像，探討東、西方女性藝術家的私我世界及其生命經驗與省思。整體而言，這群女性藝術家著重質疑一元主流的社會價值觀，轉向宣揚一個重視多元豐富性的社會價值觀，甚至在全球化的世界觀下，女性的角色已不再是天生的，不是做為家庭附屬或被犧牲的客體，而是與社會及世界脈動共同形成的主體。

數位攝影時代的來臨，自拍成了一種時尚，無論女性自拍的初衷是否以製造藝術作品自居，攝影這項媒材造就出不少傲視群倫的女性攝影家，因篇幅有限無法盡書。期待本文能拋磚引玉，讓更多女性能進行更多元有關自我的影像書寫，手機自拍像不僅是美圖秀秀而已，私我寫真的表現形式與內容，能有更跨域的藝術語彙。

參考文獻

一、中文

- 李文吉（譯）（1997）。**攝影與人體**（*Photography and the Body*）。臺北：遠流。（Pultz, John, 1995）。
- 吳莉君（譯）（2005）。**觀看的方式**（*Ways of Seeing*）。臺北：麥田。（Berger, John, 1972）。
- 邱瑞鑾（譯）（2013）。**第二性**（*La Deuxième Sexe*）。臺北：貓頭鷹。（Beauvoir, Simone de, 1949）。
- 許綺玲（譯）（1997）。**明室：攝影札記**（*La Chambre Claire: Note sur la Photographie*）。臺北：臺灣攝影工作室。（Barthes, Roland, 1980）。
- 張南星（譯）（1989）。**女權主義**（*Le Féminisme*）。臺北：遠流。（Michel, Andrée, 1979）。
- 梁云繡（2010.03）。女王的新衣——初探郭慧禪、林欣怡的扮裝自拍攝影，**議藝份子**。14，231-250。
- 黃大旺（譯）（2016）。**私寫真論**（*SHI SHASHIN RON*）。臺北：田園。（Kotaro, Iizawa, 2000）。
- 劉瑞琪（2004）。**陰性顯影：女性攝影家的扮裝自拍像**。臺北：遠流。
- 鄭意萱（2010）。**攝影藝術名人集**。臺北：藝術家。

二、外文

Federica Muzzarelli (2009). *Femmes photographes : Émancipation et performance (1850-1940)*. Paris : Hazan.

三、攝影集與辭典

侯淑姿 (2012)。女性影像書寫：侯淑姿影像創作集 (1989-2009)。臺北：典藏藝術。

陳伯陶主編 (2017)。新時代日漢辭典。臺北：大新。

萬一一 (2008)。壓抑？釋放？萬一一針孔攝影集。新北市：萬一一。

四、網際網路

<https://arterperor.tw/focus/1675>

<https://artlead.net/content/journal/modern-classics-cindy-sherman-untitled-film-stills/>

<https://awarewomenartists.com/en/artiste/hannah-wilke/>

<http://carriemaeweems.net/galleries/roaming.html>

<http://collection.kmfa.gov.tw/kmfa/artsdisplay.asp?systemno=0000003740&viewsource=list>

<https://cyberisland.teldap.tw/graphyer/album/oFnd>

<https://cyberisland.teldap.tw/graphyer/album/olyz>

<https://cyberisland.teldap.tw/g/qdEGpuLumBpuBibBItDuldx>

<https://cyberisland.teldap.tw/g/qdEGpXnmwgpuBibBItDulDQ>

<https://cyberisland.teldap.tw/g/qwhcsUFIygpuTFuolcvxENlResu>

<https://digipphoto.techbang.com/posts/7318-anna-han-self-portrait-interview-selfie#slideshow-3>

<https://missannahan.net/13069576>

<https://missannahan.net/LOVE-RELICS>

<https://missannahan.net/the-bound>

<https://missannahan.net/through-me-to-the-sorrowful-city>

<https://mymodernmet.com/sam-taylorwood-gracefully/>

<http://samaylorjohnson.com/photography/art/bound-2007>

<http://samaylorjohnson.com/photography/art/escape-artist-2008>

<http://samaylorjohnson.com/photography/art/self-portrait-in-a-single-breasted-suit-with-hare-2001>

<https://tchetcuti.wordpress.com/2015/02/27/mariko-mori-burning-desire-1996/>

<https://womennart.com/2018/01/31/mirror-mirror-by-carrie-mae-weems/>

<https://wu5yi.blogspot.com/2005/03/2005.html>

<http://www.artnet.com/artists/francesca-woodman/>
http://www.artnet.com/artists/mariko-mori/love-hotel-VeFBwtQtNWqs87Vz4AW_tg2
http://www.artnet.com/artists/mariko-mori/play-with-me-gelrg8rK37Am_QtYJg83RQ2
<http://www.artnet.com/artists/mariko-mori/red-light-4I94fUfons4N-S6rr2Ktw2>
<https://www.artsy.net/artist/shirin-neshat>
<https://www.artsy.net/artwork/53caab4d726169686adf0b00>
<https://www.artsy.net/artwork/5698e5a0864d8203b10000ff>
<https://www.artsy.net/artwork/shirin-neshat-seeking-martyrdom-from-the-women-of-allah-series>
<https://www.artsy.net/artwork/shirin-neshat-untitled-from-the-women-of-allah-series>
<https://www.ettoday.net/daemon/post/36982>
<https://www.guggenheim.org/artwork/12201>
<https://www.guggenheim.org/artwork/14666>
<https://www.guggenheim.org/artwork/30354>
http://www.isaho.info/ch/works_courage.html
http://www.isaho.info/ch/works_peony.html
http://www.isaho.info/ch/works_snowwhite.html
http://www.marthagarzon.com/contemporary_art/2011/08/mariko-mori-cybergeishas-technonolgy/
http://www.marthagarzon.com/contemporary_art/2011/08/mariko-mori-cybergeishas-t
<https://www.moma.org/collection/works/102432>
<https://www.ngv.vic.gov.au/essay/the-multiple-worlds-of-cindy-shermans-history-portraits-2/>
<http://www.orgs.one/show/268094>
<https://www.straight.com/article-209448/art-star-and-sudanese-twins>
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/wilke-marxism-and-art-beware-of-fascist-feminism-p79357>
<http://yishuzs.com/2014/01/photographer-nan-goldin/>

Discussion on The Private-Self Photography of Female

Li-Hua Chiang *

Abstract

This research reviews the relationship between the “private-self” elements within this form of photographic art and the real world through the study of the self-portraits of 18 female photographers; in addition to the new form of “private-self” viewing achieved through masquerade self-portraits in expressing oneself, interpretations of self or multi-selves through mimicking others. Self-portrait distinguishes itself apart from other portraits through elaborations and descriptions on one’s journey of life, the autonomy of the female body, and the advocacy and recognition of sexual politics; thereby becoming private-self photography album for females and the disadvantaged. The research text is divided into two main sections -- “Private-self Photography of Western Female Photographers” and “Private-self Photography of Eastern Female Photographers”. It analyzes how these female photographers utilize their own bodies as creational media to explore life experiences specifically for woman, to conceptualize in words the inner-world of private-self and provide criticism on the stereotypes applied to female individuals. Furthermore, it actively redefines the true meaning of life, restructuring the apparition of traditional symbols and gender recognition; a serious protest to the objectification and sexualization of women. The writer attempts to analyze how the self-portraits of the female photographers allow others to experience the different occurrences in everyday life of a female individual, the different life experiences and the display of pursuit of the valued of female existence, while comparing the difference in style and portraying methods between Eastern and Western female photographers.

Keywords: Female photography, Masquerade self-portrait, Self-portrait, Private photography,
Private-self photography

* Associate Professor, General Education Center & Fine Arts, National Taiwan University of Arts

王雪濤對齊白石、王夢白花鳥畫風格的 繼承和發展

劉北一*

收件日期 2018 年 9 月 6 日

接受日期 2019 年 4 月 30 日

摘要

王雪濤做為現代花鳥畫領域的代表畫家之一，其藝術成長經歷與二十世紀早期的藝術思潮息息相關。王雪濤於1922年考入國立北京美術專門學校（北平藝專前身）西畫科，後轉入國畫科並結識了齊白石、王夢白等畫壇名家，他曾深入學習此二人的花鳥畫風格，又因接觸聞一多、吳法鼎及法籍教員克羅多（Andre Claudot）¹等西畫教授，其對西畫觀念及技法有了新的理解，並在王夢白的引導下重視觀察與寫生的訓練，與此同時開始上溯傳統，研習明清花鳥畫，將水墨畫的傳統與西畫的表現技法相融合，本文主要通過藝術風格學的研究方法梳理王雪濤與齊、王的藝術師承關係，同時進一步分析王雪濤花鳥畫藝術在造型、構圖、墨色、意境等方面的風格特徵。

關鍵字：王雪濤、齊白石、王夢白、花鳥畫、傳承、發展

¹ 柯羅多（Andre Claudot 1892-1982），法國人，1926年林風眠任國立北平藝術專科學校校長，邀請柯羅多來華任教，王雪濤夫人徐蘭貞（徐佩適）曾受柯羅多指導。1928年王雪濤、徐蘭貞成婚時柯羅多出席婚禮，又於三日後宴請王氏夫婦，為徐蘭貞作畫慶祝。

* 閩南師範大學藝術學院講師

壹、前言

當前學界有關王雪濤與齊白石、王夢白的交往及藝術師承方面的研究還有待進一步釐清。相對而言，對齊白石的相關研究已經相當豐富，但關於王夢白及王雪濤的個案研究則相對薄弱。學界對畫家王雪濤的個案研究主要收錄於北京畫院 2010 年出版的〈墨海靈光－王雪濤花鳥畫精品集〉之中，其中包括薛永年、郎紹君、潘絜茲、金維諾等學者的文章，也有王雪濤自署及家屬、學生、友人的回憶性文章，除此之外還包括 4 篇大學碩士論文及一些散落在各類期刊上的論文。有關王雪濤與齊白石、王夢白的師承關係尚需進一步梳理，包括其中的脈絡及風格傳承，這些前期研究為筆者提供了基礎性資料。本文在學界已有的研究成果基礎上，進一步深入論證齊白石與王夢白的花鳥畫風格及創作觀念對王雪濤的啟發。對於瞭解王雪濤花鳥畫藝術的成長歷程及二十世紀花鳥畫的發展具有重要意義，同時對當代花鳥畫的學習和創作提供了一些借鑒。文中的圖檔資料主要來自《王雪濤紀念館藏畫集（人民美術出版社，1997）》、《王雪濤畫集》（人民美術出版社，1983）、《王雪濤畫集》（藝術圖書公司，1984）等著作中。

貳、齊白石花鳥畫風格對王雪濤的影響

王雪濤原名王庭鈞，「雪濤」是齊白石贈名，當時的徐蘭貞²在 1923 年考入北京美術專門學校西畫科，也拜入齊門，齊白石分別為二人更名「雪濤」、「佩蓮」。另據李苦禪回憶稱：「雪濤乃我五十年前之同窗藝友，共同攻讀於北京國立藝專。1923 年我二人又一道拜師於齊白石先生門下。」³王雪濤拜師齊白石大致有幾個原因，齊白石的「衰年變法」已經完成，又經陳師曾的幫助，聲名漸起，他常說自己是「門客三千」，可見當時追隨其學畫人數之多。青年時代的王雪濤是藝專的學生，先入西畫科再於 1923 年轉入國畫科，對中國畫藝術抱有崇高的理想和追求，為此求教津京畫壇的名流也是常理之事，當時畫壇風氣相對保守，門戶之見甚重，拜師學藝是一種潮流。另一方面，齊白石具有老農民的身世與樸素的氣質，王雪濤同樣出身農家，這種共同的出身也使得二人在人格和藝術氣質上更為一致。

王雪濤拜師之後，和其他學生一樣，先由臨摹齊白石的作品入手。從王雪濤作品風格轉型的脈絡來看，基本上在 1930 年之前的作品都能明顯看出帶有齊白石的繪畫風格，王雪濤的〈荷花〉（圖 1）與齊白石的作品（圖 2）十分相似，齊白石在王雪濤的作品中題有：「作畫只能授其法，未聞有授其手者，今雪濤此幅似白石手作。」可見王雪濤當時對齊白石花鳥畫風格的追摹程度。又齊白石在王雪濤畫的〈不倒翁〉（圖 3、4）一畫中題：「雪濤仁弟畫此，因聞余欲畫背面，先畫此呈余論

² 徐蘭貞（1904-1998）山東人，1923 年就讀於北京美術專門學校（北平藝專前身）西畫科，1987 年將王雪濤遺作及收藏捐贈山東濟南政府並籌建王雪濤紀念館，曾任中央文史館館員。

³ 北京畫院（2010）。墨海靈光－王雪濤花鳥畫精品集。北京：文化藝術出版社，143。

定，正合余意。」這說明王雪濤學習齊白石作品風格的同時，又在其基礎上進一步變化，這是他日後常說的「擬臨」⁴手法，即依據自己的理解與審美需要對原作進行調整。



圖 1 王雪濤 〈荷花〉1928 年

⁴ 王雪濤提出「對臨」、「擬臨」、「背臨」等方法，「對臨」是完全按照原稿臨摹，「擬臨」是根據需求對原稿作出調整，而「背臨」則是憑藉記憶對原畫進行再現。



圖2 齊白石 〈荷花〉

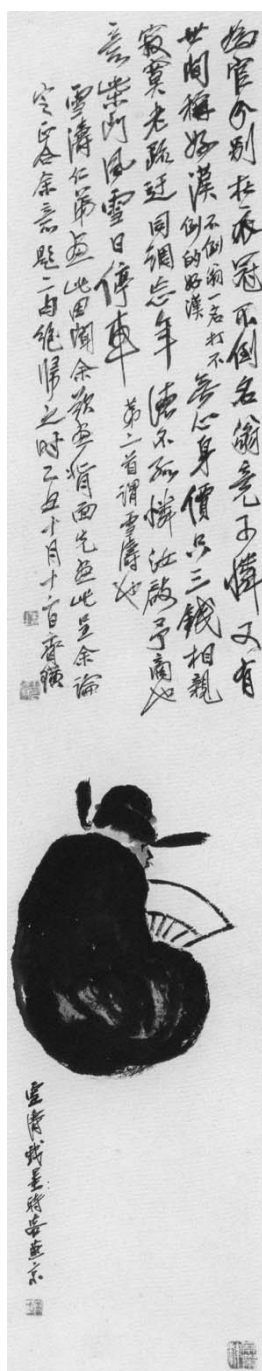


圖 3 王雪濤 〈不倒翁〉 1925 年



圖 4 齊白石 〈不倒翁〉

「紅花墨葉」是齊白石作品的重要風格特徵之一，王雪濤對這種風格的傳承也是有跡可循的，尤其是他畫的牡丹、荷花、茶花等常見花卉。比較王雪濤與齊白石畫的牡丹（圖 5、6），都屬於「紅花墨葉」的風格，二人都用墨色畫葉子，用胭脂或曙紅點花頭。齊白石用水分控制紅色的濃度。在此基礎上，王雪濤善於用粉，他先用筆沾白粉，再用筆尖沾紅色，強調牡丹花瓣的顏色變化，突出花頭的質感和體積感，表現牡丹花真實的自然形態。他畫的葉子有正面、側面之分，遠近大小各不相同，用筆更強調輪廓線條與枝幹的轉折和強弱力道，凸顯自然生機與意趣。王雪濤的〈荷花鴛鴦〉（圖 7）也具有齊白石作品的風格特徵，若比較齊白石的〈荷花鴛鴦〉（圖 8），二者都是「紅花墨葉」的表現手法，齊白石的荷花是大寫意風格，注重畫面的墨色對比與筆墨美感，有吳昌碩畫面的

蒼勁筆意，他尤其體現了「並蒂蓮」的吉祥寓意，畫中的兩隻鴛鴦也是採用極簡的手法。而反觀王雪濤的作品，他則借用觀察與寫生的方法，注重荷花、荷葉、鴛鴦及空間的自然形態，花瓣的線條注重輕重與轉折，以表現花朵的體積感和質感，鴛鴦是近似寫實的手法，注重大小、遠近及雌雄的對比，且刻意凸顯鴛鴦在水波上游動之感，以此模擬自然真實的情境。



圖 5 齊白石 〈牡丹〉 1951 年



圖6 王雪濤〈牡丹〉



圖 7 王雪濤 〈荷花鴛鴦〉 1962 年



圖8 齊白石〈荷花鴛鴦〉1938年

從畫作的表現內涵來分析，薛永年曾說：「他畫中濃郁的生活氣息是和平民老百姓的生活趣味結合在一起的。」⁵王雪濤曾說：「中國畫講畫理、畫情、畫趣。齊白石筆下的〈他日相呼〉傾注著人類的情感和使人聯想無窮的意境。一隻咬破了草籠爬於其外的紡織娘，有時不是比藏在瓜藤中更多一番情趣嗎？」⁶齊白石的〈他日相呼〉(圖 9)是借用了漢代韓嬰〈韓詩外傳〉中關於「雞有五德」的典故，其一德是「得食相呼」。齊白石表現了兩隻爭搶食物的小雞，是用了借物喻人的手法，即以此告訴人們，小雞長大了就會發揚謙讓的美德。王雪濤的〈紡織娘〉(圖 10)，被人裝在瓜藤的籠中，而紡織娘卻嚮往自由的天地，咬破籠子逃了出來，十分有趣，這與齊白石慣用的手法和表現的情感是一樣的。〈凌霄八哥〉(圖 11)是王雪濤的代表作之一，畫面背景是凌霄花，花的枝幹由上而下排布，上下兩枝呈包圍狀，將八哥活動的空間凸顯出來。兩隻八哥成為畫面的中心，一隻剛從樹上跳下，雙翅張開，振翅飛翔，另外一隻動態和神態誇張，雙翅微收，雙腳併攏，正在向前奮力飛去，神態緊張，似乎受到了驚嚇，眼睛朝另外一隻八哥觀看，兩隻鳥好像剛剛在樹上打鬥，又好像受到其他的驚擾，故而呈現此神態，畫面非常生動，這是畫家仔細觀察之後表現出來的。

⁵ 北京畫院(2010)。墨海靈光—王雪濤花鳥畫精品集。北京：文化藝術出版社，183。

⁶ 人民美術出版社(1986)。王雪濤畫選。北京：人民美術出版社，4-5。



圖9 齊白石 〈他日相呼〉



圖10 王雪濤 〈紡織娘〉



圖 11 王雪濤 〈凌霄八哥〉

齊白石曾說過「學我者生，似我者死。」的觀點，是強調學生應學習他的繪畫理念，而非風格，即每個人都需要依據自己的審美去創作，重複不是藝術。王雪濤曾專注於對齊白石繪畫風格的臨習和嘗試，並在臨習的基礎上，注重變化，將其風格不斷內化。他的一些作品繼承了齊白石「紅花墨葉」的風格特徵，王雪濤更注重表現自然的真實及形態變化，在此基礎上，他在作品的內涵傳達上吸收了齊白石的一些手法，即注重表現人文情懷和自然意趣。齊白石的大寫意花鳥畫風格及內涵特徵對王雪濤理解傳統水墨畫及其未來風格發展具有積極的指導意義。

叁、王夢白花鳥畫風格對王雪濤的啟發

王夢白（1888-1934），江西豐城人，曾受海派吳昌碩影響，後與同門陳師曾、陳半丁等人活躍於津京畫壇，早年任教於北平藝專。王雪濤在藝專求學期間與王夢白結識，常追隨其左右，二人亦師亦友。王瀧在〈回憶父親〉一文中曾談到：「王雪濤 1922 年考入北平藝專，1923 年就畫了一幅〈鬼趣圖〉扇面，王夢白不但為其題名，而且在另一幅扇面上題跋詩文以贈學生。」⁷便可見王夢白對好學上進的王雪濤非常器重。

王雪濤早年師承齊白石的大寫意花鳥畫，而真正開始探索小寫意畫風則是得益於王夢白。他繼承了王夢白清潤、勁挺的風格和筆法，在〈憶夢白師〉一文中曾提及二人作畫的情形，有一天他們看到梧桐樹上有四隻小鳥等待親鳥餵食，受此情景啟發，雪濤畫鳥，王夢白補梧桐並題寫新羅山人的詩句：「夕陽橋外風分雨，薄暮桐蔭鳥哺兒。又值客園春去後，梨花相索也無詩。」故將此畫取名為〈桐蔭哺子圖〉（圖 12），畫面整體風格取意華岳，清潤又不失文氣。此畫中一人畫鳥一人畫樹，若不經王雪濤後來的說明，很難辨識誰畫樹誰畫鳥，說明王雪濤當時的畫藝進步很快，二人風格趨向一致。王雪濤與王夢白常在一起鑽研繪畫，又常合作，這種學習的方法對王雪濤啟發很大。

分析二人畫的〈貓石圖〉（圖 13、14）也可以看出風格的傳承關係。王雪濤的〈貓石圖〉完全用水墨表現，畫面層次豐富，尤其在貓和石頭的處理上與王夢白的手法一致。若與王夢白的〈貓石圖〉相比，王雪濤在表現內容和構圖上有了新的變化，狸貓的視線朝向畫面右上方，將觀眾的視線引向畫面之外。王夢白的作品上下空間表現更為狹長，狸貓和石頭佔據畫面的上部，下有墨竹和綠芭蕉，兩隻麻雀緊貼左下角飛馳而去，屬於「造險」的手法，畫面之上的狸貓匍匐偷窺呈欲撲而下之勢，狸貓欲捕捉麻雀，使得畫面略有緊張的氣氛，二者的筆墨風格是一致的。王雪濤繼承了王夢白「勁挺」的筆法，即強調線條的「脆」、「勁」，改變了惲南田「纖柔」的筆意。比較二人的作品風格，王夢白的〈海棠〉（圖 15）敷色濃豔，筆法「勁挺」，將海棠花「脆」的質感表現出來，畫面充滿了張力與自然的生機。同樣，王雪濤的〈牡丹雙雞〉（圖 16）是其代表作品之一，畫中的牡丹花即體現了「脆」、「勁」的風格特徵，牡丹花的枝幹豎直而上，根根挺拔，牡丹花頭、葉子更體現了這種風格，此二人皆通過筆墨描繪了自然情境下花卉的生命力與質感。

⁷ 北京畫院（2010）。墨海靈光—王雪濤花鳥畫精品集。北京：文化藝術出版社，148。



圖 12 王雪濤、王夢白合作 〈桐蔭哺子〉 1931 年



圖 13 王雪濤 〈貓石圖〉



圖 14 王夢白 〈貓石圖〉 1930 年



圖 15 王夢白 〈海棠〉 1932 年



圖 16 王雪濤 〈牡丹雙雞〉 1961 年

除了筆墨技法和風格之外，王雪濤深受王夢白繪畫觀念的影響，薛永年曾說：「他的寫生是和默寫結合在一起的，這從今天展出的部分畫稿中可以看出。雪濤先生從王夢白那裡繼承了默記的本領，用眼睛觀看，用腦子記錄，因此關於物象的視覺記憶並不僅僅是形態與輪廓，而是把握住了神態。」⁸王雪濤在〈憶夢白師〉中回憶了師生二人看動物電影的故事，電影中的猴子互相牽拉，從樹上結成一串飲水，王夢白激動地捏王雪濤的手，以提示他仔細觀察這精彩的瞬間。⁹王夢白畫的猴子十分生動，如他的〈紅樹雙猿〉（圖 17）即是通過觀察與寫生得來，兩隻猴子的形態和動態非常自然，前面一隻表情淡然平靜，後面一隻表情詼諧，體現了自然界中猴子的活潑與機警。王雪濤受到王夢白的啟發，平時注重加強觀察與寫生的訓練，濟南王雪濤紀念館存有大量王雪濤的速寫稿件，如他的寫生稿〈烏鴉和小鳥〉（圖 18），將烏鴉、小鳥的瞬間動態描繪得十分生動，好像照相機的連拍鏡頭，這些動態為其水墨畫創作提供了豐富的素材。王雪濤的作品〈小鳥桔梗〉（圖 19）即是很好的例子，畫面中四隻飛舞在空中的麻雀是畫面的主體，王雪濤抓住了麻雀飛躍的瞬間動態，與速寫稿中的小鳥形態一致，他將麻雀邊飛邊鳴的特點及振翅前行的力量感刻畫得很生動，且每隻鳥的形態各異，再現了自然界的生機與意趣。他的仙鶴速寫稿（圖 20），表現了仙鶴的許多動態，如站立的、飛舞的等，故而他作品中的仙鶴形態十分豐富，打破了傳統文人畫中形態單一、陳陳相因的陋習。他的作品〈松鶴圖〉（圖 21）中，兩棵松樹橫斜直上，樹下的苔地和牡丹花叢營造了空間情境，兩隻仙鶴在花叢中十分悠閒，一隻展示飛舞跳躍，另外一隻站在石頭上非常閒適地梳理羽毛，仙鶴的形態是寫生得來的，接近仙鶴的真實形象，且王雪濤所創作的所有花鳥畫作品，幾乎沒有構圖或花鳥形態重複的現象。

⁸ 北京畫院（2010）。墨海靈光—王雪濤花鳥畫精品集。北京：文化藝術出版社，180。

⁹ 人民美術出版社（1986）。王雪濤畫選。北京：人民美術出版社，2。



圖 17 王夢白 〈紅樹雙猿〉 1929 年



圖 18 王雪濤〈烏鴉和小鳥〉局部



圖 19 王雪濤〈小鳥桔梗〉局部

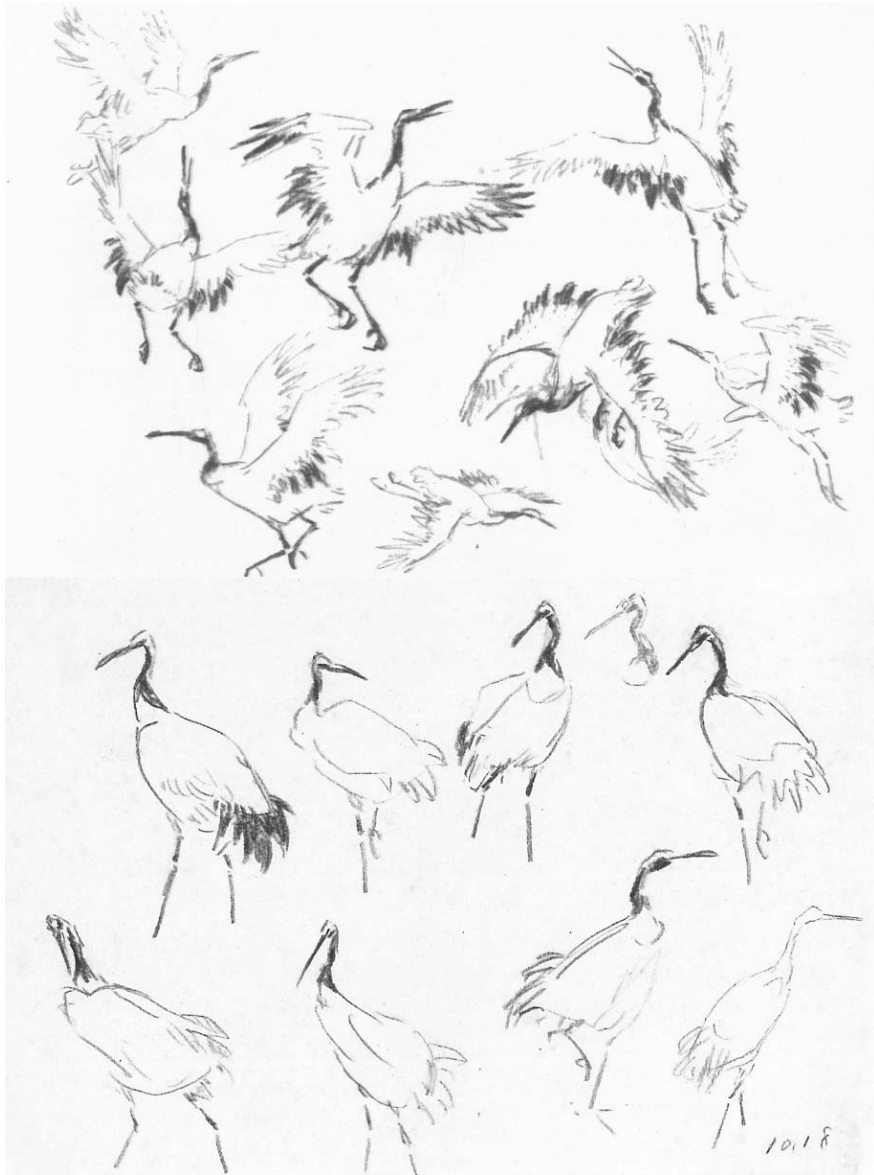


圖 20 王雪濤 〈仙鶴速寫〉 60 年代初



圖 21 王雪濤 〈松鶴圖〉局部 60 年代初

從王雪濤花鳥畫風格的轉型視角來看，王夢白是對其影響最大的一位師友。從技法層面來說，王雪濤的筆墨相較於齊白石學畫期間而言，表現得更為靈動、勁挺。從風格上看，畫面更具清潤的氣質。從花鳥畫學習和創作的觀念來說，觀察與寫生成為王雪濤繪畫學習中的常態。從某種意義上來說，王雪濤注重觀察和表現自然的觀念既是傳統水墨畫的表現需求，又受到西方繪畫思潮的影響。王雪濤在王夢白的引導下加強速寫功夫的訓練，注重體悟自然界的生機並能抓住花鳥瞬間的動態，這對王雪濤個人花鳥畫風格的形成起到了重要作用。

肆、王雪濤花鳥畫風格的形成

二十世紀關於水墨畫的發展問題產生了許多論爭，總體而言大致有三種觀念：一是以呂澂、陳獨秀為代表的觀點認為，中國近世的繪畫衰敗至極，並提「美術革命」，主張「全盤西化」；¹⁰二是陳師曾等人與之針鋒相對，主張維護文人畫的傳統；¹¹三是「中西融合」的觀點，如徐悲鴻、林風眠、高劍父等人均有類似的表述。¹²總體而言，在二十世紀中期以後，大陸地區湧現出許多新型水墨畫家，在某種程度上反映了水墨畫的包容性，已不再侷限於傳統的範式和表現人文意涵，即更加注重畫家的個性與時代感。¹³

王雪濤早年師從文人畫家齊白石與王夢白，雖然積極借鑒二人的藝術風格與觀念，但卻不是全盤照搬，而是有意識的依據自己的需要進行取捨。齊、王二人都注重畫面的人文意趣，畫中多有詩文題跋，以表現歷史、文學的意境，這是水墨畫的一種傳統。學者馬驍驍認為，王雪濤在學習前人的基礎上，開始積極探索符合個人審美特徵的風格，在繼承一些技法和理念之後，他逐漸跳脫老師的藝術面貌並開始注重表現時代氣息，他的作品風格已經不是傳統文人追求的蕭索荒寒或落寞孤寂的情調，而是大眾喜聞樂見的風格。¹⁴王雪濤在學習師長的同時，開始上溯傳統，如他臨摹呂紀的〈雪梅斑鳩〉(圖 22、23)，採用了「對臨」的手法，基本保持了原畫的面貌，但是在畫面的長寬比例上有所差別，王雪濤的畫比原作稍窄，他將原畫進行橫向伸縮，但看起來二者基本一致，說明他對臨的本領十分高超。現存王雪濤臨古的作品非常多，包括其臨摹徐渭的〈墨芭蕉〉、王乾的〈雙鷹〉(圖 24、25)、林良的〈百鳥圖卷〉、八大山人的〈蘆雁〉、高鳳翰的〈牡丹〉等。他臨摹王乾的〈雙鷹〉則採用了擬臨的手法，即沒有完全複製原圖，而是依據自己的理解和構圖需要進行了調整，他將王乾畫面中左側的鷹進行了重構，鷹頭本來朝向畫面左側，王雪濤認為兩隻鷹各朝一方，分散了畫面的焦點，故而將左側的鷹朝向了觀眾，並將畫面上的崖壁刪除，為了構圖上的考量，又添加了一些樹枝。明人王乾表現了荒寒的意境，而王雪濤做為現代畫家，他的禽鳥寫生稿多來自動物園，兩者身處的時代背景不同，故而畫面情境有了差別。王雪濤的〈松鷹圖〉(圖 26)，畫中的鷹在神態上較為溫和，即是這種畫面情境的差異。

¹⁰ 水天中(2012)。20世紀中國美術紀年。北京：人民美術出版社，50。

¹¹ 劉曦林(2012)。二十世紀中國畫史。上海：上海人民美術出版社，73-74。

¹² 劉曦林(2012)。二十世紀中國畫史。上海：上海人民美術出版社，66-69。

¹³ 李鑄晉、萬青力(2004)。中國現代繪畫史—當代之部。上海：文匯出版社，50-51。

¹⁴ 馬驍驍(2015)。墨海靈光五彩妍 攝得花魂鳥神髓—王雪濤與中國 20 世紀花鳥畫的現代轉型。邯鄲學院學報，9，105-108。

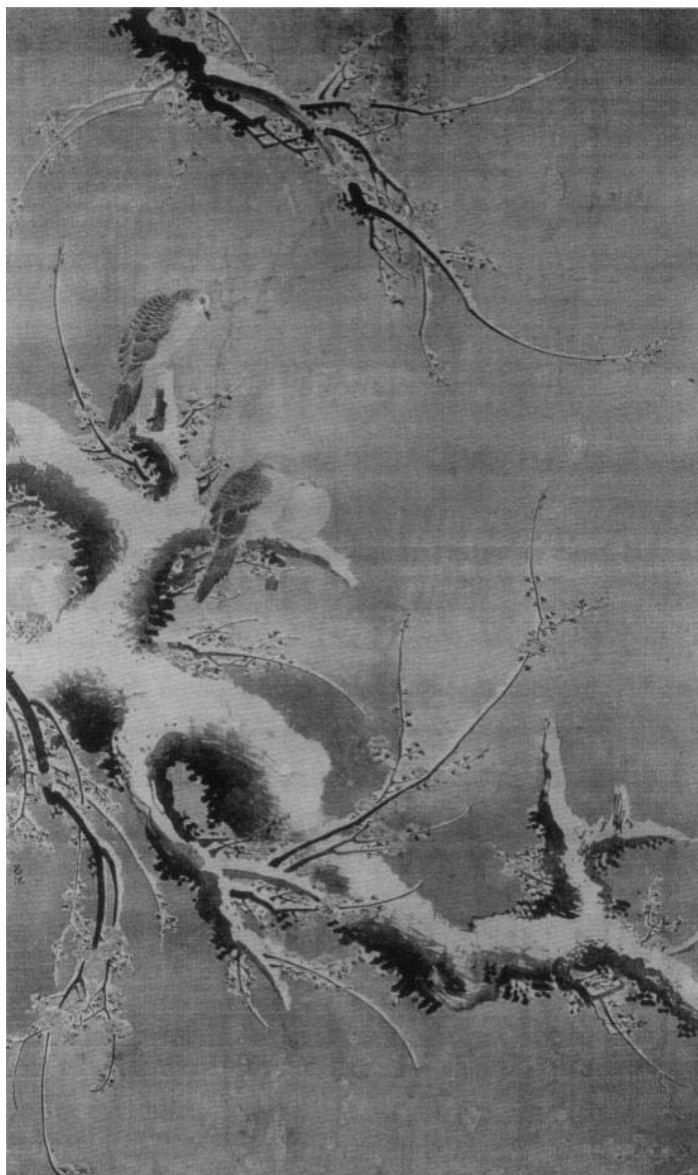


圖 22 (明) 呂紀 〈雪梅斑鳩〉



圖 23 王雪濤 〈雪梅斑鳴〉 臨摹本 1953 年



圖 24 (明)王乾〈雙鷹〉



圖 25 王雪濤〈雙鷹〉臨摹本 約 1953 年



圖 26 王雪濤〈松鷹圖〉 1964 年

在具體的創作過程中，王雪濤通過對現實的觀察、提煉、概括，對所繪的花鳥進行恰當而大膽的誇張、變形。他的禽鳥注重動態及神情表現。他畫牡丹花以順、逆戳點的筆法，注重墨色的虛實、濃淡、繁碎等，以增強牡丹花的質感和體積感，最大程度上展現了花鳥的神奇和情趣。¹⁵分析王雪濤的作品〈牽牛小鳥〉(圖 27)，一隻小鳥站在雜花叢中愉快地鳴叫，鳥的眼睛刻意誇張，自然界中鳥的瞳孔本來是不能轉動的，需要靠眼球整體轉動去改變視線。王雪濤卻借用了人眼的特徵，小鳥的瞳孔轉到眼球的後上方，誇張的手法增加了畫面的生機與情趣。他的作品〈研姿〉(圖 28)表現出自然中綻放的形態，色彩濃烈，花頭的質感表現得逼真，花的枝幹和葉子的肥厚、老嫩變化豐富，整幅畫張力十足，充滿了自然的機趣。



圖 27 王雪濤 〈牽牛小鳥〉

¹⁵ 彭麗群 (2014)。談王雪濤的花鳥畫藝術。時代文學，9，218-219。



圖 28 王雪濤 〈研姿〉約 60 年代末

在章法佈局上，他提出了「三線五字訣」的觀點，「三線」即是「主線」、「輔線」、「破線」，王雪濤認為中國畫不同於西畫，一般沒有完整的構圖設計。主線是要確定畫面形式的主導，輔線為加強主線的氣勢服務，破線是為調整畫面佈局考慮，打破單調的形式而進一步突出主線。¹⁶以他的〈梅花喜鵲〉(圖 29) 為例，梅花的主幹為主線，旁邊的小枝為輔線，而山茶花與主幹交叉，視為破線，幾條線的穿插增加了畫面的層次感與節奏感。而對於「五字訣」，即是「引」、「伸」、「堵」、「瀉」、「回」，他認為「引」即是通過畫面中其他表現對象將主體的氣質和精神引導出來。王雪濤說過一朵紅牡丹會顯得單調，但加上飛舞的蝴蝶就會分散紅牡丹的呆板；「伸」就是畫面上要有往外延伸的感覺，亦即畫外有畫，使畫面之氣息向外擴散。如他的〈荷塘鵲鴿〉(圖 30)，荷葉蓬勃向上，佔據了左側的畫面，而在右側下方出現了空白，一隻鵲鴿站在荷梗上朝下觀望已經飛離的同伴，飛走的鵲鴿朝畫面下方飛去，一根蒲草將這種勢引向鳥飛去的方向，產生了畫外空間的聯想；「堵」即是適當聚氣，不讓畫面之氣息散掉，需要將畫面中的某些地方「堵住」。如王雪濤的〈柳塘黃鸝〉(圖 31)，一隻黃鸝鳥站在畫面上方的柳枝上，呈往下跳躍的姿態，柳條將視點引向荷花，又借用青蛙朝下運動的姿態進一步將氣勢往下牽引，而左下角的浮萍和水草則在此起到了「堵」的作用，適當堵住畫面的外瀉之勢；「回」是對於過分散掉的氣息要回攏，避免畫中的氣息散掉而失去視覺焦點，他的作品〈紫藤八哥〉(圖 32) 中，幾隻八哥在紫藤花叢中嬉戲，八哥的目光朝上，順著紫藤花枝幹朝上的氣勢，將觀者的目光向上牽引，紫藤花的枝一直朝上，為了把即將衝到畫面之外的氣息聚攏回來，故而安排了一隻回頭的小鳥，整個畫面情境設計得非常巧妙。

¹⁶ 人民美術出版社(1986)。王雪濤畫選。北京：人民美術出版社，4-5。



圖 29 王雪濤 〈梅花喜鵲〉 1964 年



圖 30 王雪濤 〈荷塘鵓鴿〉 1961 年



圖 31 王雪濤 〈柳塘黃鸝〉 1975 年



圖 32 王雪濤 〈紫藤八哥〉 約 1962 年

王雪濤曾說：「繪畫不是機械地再現物象，而是要把握物象的精神氣質，著意於創造意境以感染觀者。刻意表現自然界的生機勃勃，抓取生活中的瞬間來表現動態，是意境創作的主要因素。」¹⁷王雪濤筆下的花鳥蟲魚，皆引人入勝，栩栩如生，他所表現的「形」、「神」、「意」極為精湛。¹⁸王雪濤的作品表現出清逸、明亮、飽滿，一派蓬勃向上的氣象，即使遇到了挫折和困境，他的作品更加注重表現自然生機與朝氣，看不出任何寂寥頹廢的氣息。¹⁹王雪濤注重畫面情境的表現，他畫面中的空間營造不同於西方的焦點透視，但與傳統花鳥畫的空間表現也有所區別，以〈紫藤遊鴨〉(圖 33)為例，畫面描繪了春江水暖、紫藤盛放的情景，一群白鴨在水中嬉戲，三個一群，五個一組，形態各異，王雪濤將水波的動感表現得很生動，鴨子在水面時起時伏，整幅畫面自然生趣。在空間的營造上，借鑒了西方透視中近大遠小、近實遠虛的手法，與傳統水墨畫的表現方法有所區別。

分析王雪濤的筆墨特色，大致有兩方面的特徵，用筆方面尤其體現出蒼勁、活潑的特點。如他的作品〈紫藤白鷗〉(圖 34)，紫藤花的枝幹蒼勁有力，亂枝纏繞，體現筆法上的嫺熟與力道，紫藤花、杜鵑花、石頭、白鷗的筆力和粗細都是不同的，能將每一物象特徵區分。結合他 1980 年作畫的錄影截圖(圖 35)，可以佐證他在運筆過程中，筆鋒的變化是十分豐富的，包括行筆過程中提按的輕重與速度的快慢等。他的墨色具有渾厚、豐富的特色，古人講求墨分五色，焦、濃、重、淡、輕，他十分注意墨色的變化，在畫八哥的錄影中，鳥的翅膀正面用重墨，翅膀的背面是灰色的羽毛，用淡墨，主翼羽與副主翼羽的筆墨表現也有差別，用筆墨的變化將鳥的動態和羽毛質感表現得非常生動。王雪濤晚年的作品墨色濃重，如〈秋齋遣興〉(圖 36)、〈菜根香〉(圖 37)等，是比較有代表性的作品，此二件作品具有大寫意花鳥畫的趣味，畫面中的筆墨酣暢，一改之前的小寫意手法，玉簪花和白菜的葉子在勾勒筋絡的過程中，墨線任意遊走，更凸顯筆墨的蒼勁與熟練的手法。畫中的白菜與玉簪花造型奇特，注重畫面構圖的張力，為其晚年比較出色的作品。

¹⁷ 人民美術出版社(1986)。王雪濤畫選。北京：人民美術出版社，4-5。

¹⁸ 丁紹敏(2011)。曲徑通幽 鳥語花香處—淺探王雪濤先生寫意花鳥藝術潛涵的生命物語。美與時代，4，65-66。

¹⁹ 馬鎮(2017)。墨海靈光五彩妍—記中國花鳥畫一代宗師王雪濤。前進論壇，5，61-64。



圖 33 王雪濤 〈紫藤遊鴨〉 約 1965 年



圖 34 王雪濤 〈紫藤白鴿〉 60 年代

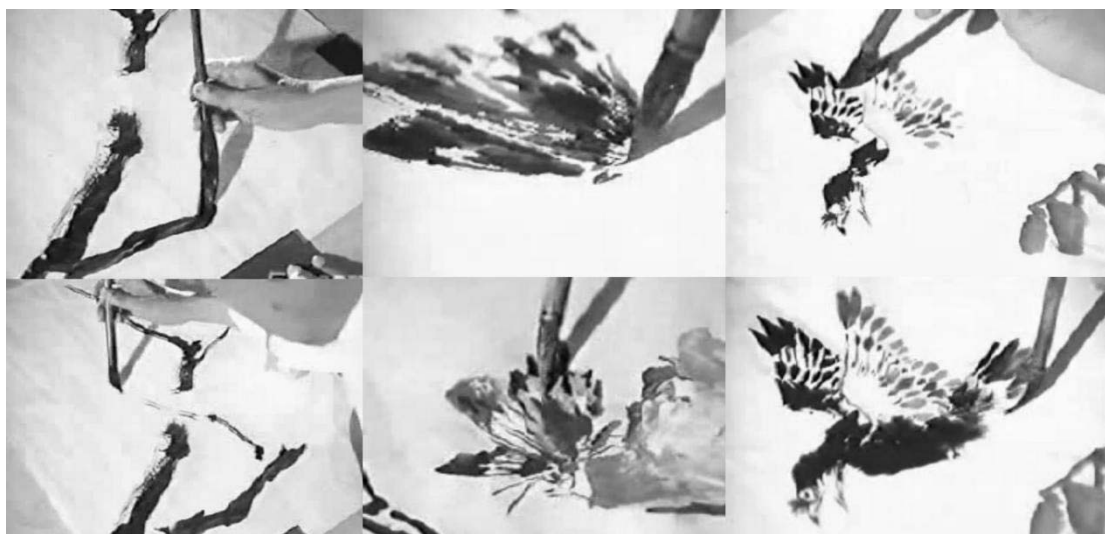


圖 35 王雪濤 1980 年作畫錄影截圖



圖 36 王雪濤 〈秋齋遣興〉 70 年代末



圖 37 王雪濤 〈菜根香〉 70 年代末

王雪濤花鳥畫風格是經過長時間的探索和變化逐漸完成的，他先深入學習傳統，後加強寫生訓練，並受到二十世紀美術思潮的影響，注重融合中西方繪畫的觀念，表現時代潮流，探索出鮮明的個人繪畫風格，形成自己的創作理論體系。王雪濤在表現傳統水墨意趣與寫生造型的基礎上，提出「三線」與「五字訣」的觀念。從圍繞畫面立意佈局而展開，表現花鳥自然生機的同時，能夠從視覺審美方面打動觀者，這種方法對現代花鳥畫的學習與創作具有積極的指導意義。王雪濤經過深入的繪畫實踐，逐漸形成了「鮮麗」、「生動」的花鳥畫風格，晚年的作品則進一步在花鳥形態和筆墨方面呈現出「蒼勁」、「渾厚」的風格特徵。

伍、結語

王雪濤做為二十世紀花鳥畫領域的重要畫家之一，在藝術學習和創作過程中積極實行「以西潤中」的藝術思維，這種觀念迎合了當時社會的藝術思潮。青年時代的王雪濤在北平藝專求學時期結識了齊白石與王夢白等畫壇名家，私下拜師齊白石求教大寫意花鳥畫，從臨摹齊白石作品入手，更多受到王夢白藝術觀念的啟發，專攻小寫意花鳥畫，並深入學習王夢白的花鳥畫風格。在王夢白的影響下，王雪濤開始注重觀察與寫生的訓練，加強了速寫造型的能力，這種觀察與表現自然的觀念，與傳統水墨畫所強調的「外師造化中得心源」並不完全相同。傳統繪畫強調畫家對自然的「感悟」，而西畫的觀察是注重「表現」。在此基礎上，王雪濤進一步上溯傳統並逐漸將西方的一些技法表現融入到現代花鳥畫的創作之中，包括花鳥的形象和動態、花卉的質感和體積、空間的層次與意境等，形成「鮮麗」、「生動」的花鳥畫風格。王雪濤在傳統花鳥畫基礎上探索出一種新的繪畫風格，迎合了時代的審美趣味，表現了大眾喜聞樂見的題材與風格，這種可貴的探索對當代花鳥畫的學習和實踐具有重要的現實意義。

本文感謝 2018 年福建省社科青年項目（編號：2018C089）補助。

參考文獻：

- 北京畫院（2010）。**墨海靈光—王雪濤花鳥畫精品集**。北京：文化藝術出版社，143。
- 人民美術出版社（1986）。**王雪濤畫選**。北京：人民美術出版社，4-5。
- 水天中（2012）。**20 世紀中國美術紀年**。北京：人民美術出版社，50。
- 劉曦林（2012）。**二十世紀中國畫史**。上海：上海人民美術出版社，73-74。
- 李鑄晉、萬青力（2004）。**中國現代繪畫史—當代之部**。上海：文匯出版社，50-51。
- 馬驍驍（2015）。墨海靈光五彩妍 攝得花魂鳥神髓—王雪濤與中國 20 世紀花鳥畫的現代轉型。**邯鄲學院學報**，9，105-108。
- 彭麗群（2014）。談王雪濤的花鳥畫藝術。**時代文學**，9，218-219。
- 丁紹敏（2011）。曲徑通幽 鳥語花香處—淺探王雪濤先生寫意花鳥藝術潛涵的生命物語。**美與時代**，4，65-66。
- 馬鎮（2017）。墨海靈光五彩妍—記中國花鳥畫一代宗師王雪濤。**前進論壇**，5，61-64。

A Research on The Inheritance and Development for Flower and Bird Painting of Wang Xuetao from Qi Baishi & Wang Mengbai

Pei-Yi Liu *

Abstract

As a representative in the field of modern flower and bird painting, the growth experience of Wang Xuetao in arts is closely related to the artistic trend of the early 20th century. Wang Xuetao was admitted to the Western Painting Department of the National Beijing Fine Arts School as the predecessor of Beiping Art College, in 1922. Later he transferred to the Chinese Painting Department and got acquainted with some famous artists such as Qi Baishi and Wang Mengbai, who he had studied the style of flower and bird paintings from. The contactation with Wen Yiduo, Wu Fanding and French teacher Andre Claudot and other Western painting professors made him have a new understanding of the concepts and techniques of western painting under the guidance of Wang Mengbai and attached importance to the training of observation and sketching. At the same time, he began to trace the tradition, and studied the flowers and birds paintings of Ming and Qing Dynasties, combining the tradition of ink painting with the performance techniques of Western painting. This paper mainly studies the mentoring relationship between Wang Xuetao and Qi and Wang by researching the artistic style, and further analyzes the style and characteristics of Wang Xuetao's flower and bird painting in style, composition, ink color, artistic conception, and the like.

Keywords: Wang Xuetao, Qi Baishi, Wang Mengbai, Flower and Bird Painting, Inheritance, Development

* Lecturer, Academy of Arts, Minnan Normal University

王雪濤對齊白石、王夢白花鳥畫風格的繼承和發展

中文歌劇《鄭莊公涉泉會母》之 劇本音樂詮釋

張玉胤*

收件日期 2018 年 9 月 1 日

接受日期 2019 年 4 月 30 日

摘要

時至今日，臺灣地區中文歌劇的創作與演出已然成形，但與西方歌劇的歷史及理論比較，這種以中文劇本為骨幹，西方音樂為形體的中文歌劇形式，無論在藝術涵養、創作題材及演出紀錄，資歷實在尚淺。然而在表演藝術的建構中，存在相當多的可塑性與可能性。本篇主要探討中文歌劇《鄭莊公涉泉會母》之劇本音樂詮釋，取材自《左傳》首篇〈鄭博克段於鄆〉改編成中文歌劇作品。將中國文學的經典古籍編撰為西方的歌劇劇本，已經是充滿實驗性質的挑戰，遑論將中國史實以西方歌劇形式忠實的詮釋於現代劇場。藉由分析《鄭莊公涉泉會母》劇本當中的文本劇情與虛構劇情，探討歌劇劇本的創作結構與劇情鋪陳，在音樂詮釋及演唱表現方面，嘗試以演唱者的視角探討本劇的音樂特性及演唱技巧，期能勾勒出中文歌劇《鄭莊公涉泉會母》的創作風貌與創新價值。

關鍵字：曾道雄教授、中文歌劇、劇本音樂詮釋、《鄭莊公涉泉會母》

*國立臺灣藝術大學表演藝術研究所博士候選人

壹、前言

一、研究背景

近年來，臺灣地區中文歌劇的創作及演出，在西方經典歌劇的蓬勃演出、文化政策的推波助瀾與民間表演團體的努力推廣下，逐漸成為當今文化藝術重要的發展指標，更成為臺灣表演藝術當中富有亮點的創作形式與國力展現。如何將深具臺灣特色的文化底蘊與藝術內涵，與西方歌劇的表演形式融合，型塑深具臺灣特色的現代中文歌劇，實為深具討論的嚴肅課題。

二、研究動機

中文歌劇《鄭莊公涉泉會母》故事取材自《左傳》首篇〈鄭伯克段於鄆〉，以中文為創作文字，改編成為西洋歌劇劇本，運用西方的作曲手法、劇場空間以及演出形式，建構成為當代的中文歌劇。本劇由臺北歌劇劇場製作，曾道雄教授擔任編劇、作曲及導演，並於2016年1月29日於臺北國家戲劇院首演。筆者有幸，在首演時擔綱演出，因此在演出之後，期望以表演藝術接收端¹的視角，重新對於本劇的創作背景、劇本編撰及樂曲表現進行探討和分析。

三、研究目的

本文主要探討《鄭莊公涉泉會母》劇本編撰與音樂詮釋，將中國文學及歷史的經典改編為西方的歌劇形式，已經是充滿實驗性質的挑戰，遑論將春秋戰國的家族興亡與政治恩怨以西方歌劇形式詮釋於現代的劇場。在此，中文歌劇《鄭莊公涉泉會母》適切體現了中國優良的傳統文化與倫理道德。

四、研究方法與步驟

本文從探討歌劇的演出特性與劇本文體特性出發，藉以釐清歌劇劇本與其他劇種劇本的差異與特徵、劇作家與作曲家的關係。在劇本結構與音樂特性上，輔以威爾第（G. Verdi, 1813- 1901）歌劇作品《弄臣》（Rigoletto）為例，作為劇本改編、音樂詮釋的指涉範圍及說明。而後探討並說明《鄭莊公涉泉會母》古籍史料在戲劇形式的轉化、歌詞語韻、樂曲風格、演唱技巧，期望能夠引發更多的共鳴和省思。

¹ 表演藝術活動為單向線性的循環過程，創作及詮釋為供給端，欣賞及評論為接收端。（陳慧珊，2016）

貳、西洋歌劇的探源與思考

一、結合歌唱與戲劇的表演藝術

眾所周知，歌劇（Opera）²起源於十六世紀末的義大利佛羅倫斯宮廷，是一種在舞台上呈現綜合藝術的表演形式，其中包括有音樂、舞蹈、服裝、布景、道具、燈光等。以歌唱為主軸並貫穿全劇，內容有宣敘調（recitativo）、詠唱調（aria）、重唱曲（如二重唱 duet、三重唱 trio、四重唱 quartet...）、合唱曲（chorus）等，以管絃樂作為歌唱的伴奏，依劇情需要負責導奏和過門，並在全劇開始前演奏序曲。

歌劇一如話劇，是在舞台上演出的。它包括有動作、布景、服飾、道具、燈光。歌劇劇本稱為“Libretto”（劉志明，1990），它的形式源自於戲劇，且在戲劇中加入歌唱的元素，並以歌唱貫穿整個戲劇架構，精準的掌握音樂在時間上的最大限制，也同時壓縮了戲劇中自由發揮的時間和空間，由於音樂與歌唱的行進必須箝制於時間的計算，使得多數的歌劇往往因為重視歌唱與音樂，反而忽略了戲劇在歌劇當中的重要性。直到浪漫樂派後期，音樂與戲劇的關係愈加水乳交融，也因此打破了宣敘調（Recitativo）與詠唱調（Aria）的界線，統一運用詠嘆般的歌唱旋律來彰顯戲劇的結構與張力，例如義大利的歌劇作曲家普契尼（Giacomo Puccini, 1858- 1924）、德國歌劇作曲家理查·史特勞斯（Richard Strauß, 1864- 1949）以及華格納（Richard Wagner, 1813- 1883）等大師的作品當中，都能發現軌跡，尤其是華格納的歌劇，更稱之為樂劇（Music Drama）。³

由於整合的藝術形式很多，歌劇在所有表演藝術當中毫無疑問是最複雜的，主要在於各種藝術相對於舞台上的歌唱和音樂嵌合的方式不盡相同，音樂行進時產生的時間軸線和舞台變化產生的空間軸線又必須互相吻合，因此一部優秀而能夠流芳百世的歌劇作品必然有其獨到之處，這也是歌劇發展至今四百餘年，每年在世界各大劇院所上演的熱門歌劇卻永遠是屈指可數的主要原因。隨著劇情的扣人心弦，讓演出者和觀眾之間產生巨大的吸引力，演唱歌手聲調起伏的詮釋，迅速感染全場觀眾的情緒，曲畢，劇場中讚嘆的喝采聲或是不滿的訕笑聲，立馬見真章。另外，舞台上其他藝術形式的呈現和整合、變化，更成為觀眾和樂評在演出後評論和批判的重點。這種一開始就無法預知演出是否能盡如人意的表演藝術形式，讓歌劇藝術四百年來在演出中透露出無數的實驗和極大的野心，這也是歌劇能夠昂首邁入廿一世紀歷久彌新的主要原因。

² 依據 2000 年《國家教育研究院之教育大辭典》解釋，歌劇（Opera）是以音樂為中心，並結合文學、舞蹈、音樂、戲劇、舞台技術等等而成的一種綜合性的舞台藝術，有別於其他舞台藝術。又 1983 年《中華百科全書》解釋，歌劇是一種融會了音樂、美術、文學、戲劇、舞蹈等藝術於一堂的綜合藝術，西元十六世紀末葉起源於義大利的佛羅倫斯。

³ 樂劇結合詩歌、音樂和戲劇為一整體，華格納揚棄了義大利傳統式封閉的歌曲，使用交響樂方式處理劇中的音樂主題，並且使用主導動機（Leitmotiv）來刻劃劇中人物，場景和情感等。這些連續不斷的主導動機交替形成無限的旋律，從而把戲劇中的一切描繪出來。（劉志明，1992）

二、關於歌劇劇本

歌劇劇本是一種有別於其他戲劇形式的特殊文體，因為在歌劇演出中，歌劇劇本不僅必須合理適切的描述及鋪陳劇情，也要適時的按照劇情的發展需要，寫出可以讓演唱者抒發內心感受的抒情歌詞，並且在劇情各種情感糾結、高潮迭起時，精確而深刻的寫下主角們的重唱歌詞，讓不同的歌詞在相同的音樂旋律進行中同時演繹。毫無疑問，這在其他戲劇文學的作品中絕無僅有。

歌劇劇本 (Libretto) 不同於一般戲劇文學，為預備譜作歌劇而寫，其語態、遣詞、詩句，甚至場景和分幕，都得把音樂，尤其是聲樂的性能考慮進去。除此之外，它所闡釋的精神和思想，應反映其時代的精神，或更為前瞻的理念。(曾道雄，1997)

因此，歌劇劇本大多都由劇作家改編原著題材來重新二次創作，或者是直接寫出全新的歌劇劇本。由於歌劇劇本的寫作方式有別於一般小說、散文等線性寫作的概念，劇作家除了劇情推移和發展的鋪陳外，更要同時能夠在心中默視劇中人物在舞台上的動作、情緒、張力、表情甚至動線等，讓歌劇劇本中的歌詞或詩句能夠飽滿而精準的融入劇情當中，以便歌劇劇本在交付譜曲時，能夠讓作曲家盡情揮灑於戲劇與音樂的想像世界。除此之外，歌劇劇本更有教育，瞭解歷史、文化、風俗的目的，當觀賞歌劇的風氣由貴族普及到市井小民之後，歌劇竟意外地成為當時義大利人獲得知識的渠道。

德國學者 Strohm(史托姆)⁴曾一針見血地指出，由於義大利歌劇的普及化，人們在那個時代是經由歌劇接觸到文學藝術以及自身過往的歷史及傳統，對於許多義大利人而言，接觸「文學」甚至得到「教育」唯一的管道就是歌劇。(宮筱筠，2013)

一般中產階級和升斗小民，在劇情豐富，舞台絢爛的吸引下，不需要閱讀艱難晦澀的書籍，就能經過觀賞歌劇瞭解希臘、羅馬的神話、人物及歷史。經典的故事提供了劇情基本的風貌，劇作家憑藉著本身的文采和創意，就能揮灑出獨具個人風格的詩詞和文采，也讓這些源自於古老的神話與歷史，透過歌劇舞台的呈現，在當時民智未開的年代，藉著娛樂的途徑，或多或少的傳播了知識和文化。

⁴ 史托姆 (Strohm Reinhard, 1942~) 現為牛津大學瓦德罕學院 (Wadham College-University of Oxford) 音樂名譽教授。

三、關於歌劇劇本的結構與音樂特性

所謂歌劇的情節，是指一連串戲劇事件所出現的結構而發生，歌劇劇本的結構乃是主宰歌劇能否流暢的主要骨幹，而情節則關乎歌劇是否能營造感人肺腑的氛圍，主要目的其實是導引觀眾的注意力，讓觀眾的注意力能夠很快集中在特定意義的主要關鍵或意識形態上，結構必須要統一均衡，情節必須緊湊合理，避免結構鬆散或頭重腳輕等問題。亞里斯多德（Aristotle, 384- 322 B.C.）《詩學》〈第六章〉中亦提及：「事件的組合（情節）是成分中最重要，……人物不是為了表現性格才行動，而是為了行動才需要性格的配合。」（陳中梅，2001）在歌劇劇本當中，劇本的長短必須要衡量，並預留給作曲家在重要事件當中，音樂發展及反覆或強調的時間。由於人類歌唱的本質，乃建立在情感的發抒和遣懷，因此在重要的關鍵節點上，詩詞往往會反覆多段，好讓情感能夠完整的表現。無論任何時代的歌劇，在歌劇劇本的宣敘或對話，必須務求精緻簡潔、言簡意賅，詠嘆的詞藻更需雋永與觸動人心。相反的，如果劇本詞句洋洋灑灑，鉅細靡遺的交代情節，作曲家也只能流水帳似的消化音樂，英雄氣短徒呼負負，對於劇情發展毫無發揮的空間。另外，歌劇劇本中各類型重唱詞句也是非常重要的，由於歌劇音樂的特性，能夠讓不同聲部（女高音、次女高音、女中音、男高音、男中音、男低音）的歌手進入到一個特定的關鍵情節時，依照情節安排同時或依序加入演唱，讓歌唱的旋律形成類似室內樂作品般「交響化」的呈現方式，各聲部歌手的歌詞內容、情感狀態、演唱旋律、聲音高低等均不相同，其中的千絲萬縷，複雜程度可見一般。所以劇作家需要非常好的想像力，在創作時就想好角色之間的關係和情緒，並且濃縮在有限的篇幅內，好讓作曲家能夠盡情發揮，大展身手，重唱部分寫作手法往往能窺見作曲家創作的功力。

威爾第的歌劇《弄臣》（Rigoletto），是一部能讓劇中每位主角在演唱功力上發揮到淋漓盡致的偉大作品。吉爾達（Gilda，女高音）、杜卡（Duka，男高音）、利果雷托（Rigoletto，男中音）三位劇中主要角色在整部歌劇當中頭角崢嶸，他們擅長發揮優異的演唱技巧並且互相較勁，無論對舞台上的歌手們或台下的欣賞者，都是一種極為津津樂道的寶貴經驗。本劇以男中音演唱的弄臣（利果雷托）為主貫穿全劇，無論在演唱或演技方面，堪為歌劇史上最偉大也最富挑戰性的男中音角色；公爵（杜卡）亦不遑多讓，二首動聽的詠嘆調〈善變的女子〉（La donna è mobile）、〈這位還是那位〉（Questa o quella）家喻戶曉外；女主角吉爾達的演唱份量稍輕，但一曲著名詠唱調〈可愛的名字〉（Caro nome）誠為經典。

此外《弄臣》二重唱的樂段不僅展現了劇中人物的性格和情緒，並且在旋律中能夠互相契合。利果雷托與吉爾達的二重唱，對照了父親的慈愛和女孩的善良；公爵與利果雷托的二重唱則展現了花花公子的形象與佞臣的諂媚。每段二重唱都根據不同人物進行旋律、節奏、力度的編排，充分運用歌唱的語韻和音調來製造衝突，擴張戲劇性的張力與高潮，最後，在第三幕的四重唱樂段，威爾第創作了精采的演繹。吉爾達（弄臣的女兒）、瑪達蕾娜（殺手的妹妹）、杜卡（公爵）及利果雷托

(弄臣)的四重唱〈心愛的小美人兒〉(Bella figlia del l'amore)，房間內公爵以高亢而甜美的歌聲大談愛情，瑪達蕾娜欲拒還迎的扭捏作態；房門外吉爾達悲憤的傷痛欲絕，弄臣則在旁一邊安慰，一邊狠狠的發誓要為女兒報仇（參譜例 1）。每個人的情緒狀態各有不同，心情有喜有悲，旋律融合交疊，速度緩急交織，巧妙的成就了一部精彩絕倫的佳作。

譜例 1 歌劇《弄臣》第三幕四重唱樂段

The musical score consists of four staves, each representing a different vocal part. The lyrics are in Italian, with English translations provided below. Hand-drawn circles highlight specific melodic lines in each part.

G (Soprano): cor tra - di to,
bro ken - heart - ed!

M (Mezzo-soprano): quan-to val-gaii vo-stro gio-co, mel cre-de-vo scap-prez-zar.
Take my word, I know ex-act-ly what your compliments are worth

D (Alto): - i; con un det-toun det-to sol tu
ty. You could com-fort all my pain and

R (Bass): ch'ei men - ti - va
ize he was ly - ing,

註：參考樂譜為 Verdi, G. (1963). *Rigoletto*. New York : G. Schirmer Press.p270.

能夠在相同的時空背景中，讓展演的舞台上，同時展現喜（杜卡）、樂（瑪達蕾娜）、哀（吉爾達）、怒（利果雷托），四位角色截然不同的情緒張力和衝突點，這是非常難得的，也足以證明劇作家皮雅威（Francesco Piave, 1810- 1876）在寫作上的功力和創意具有過人的才華與卓越的技巧，從下列歌詞的分析（參表 1），我們可以清楚的觀察到：

表 1 《弄臣》第三幕四重唱之歌詞分析

人物	情緒狀態	義文歌詞	中文翻譯 ⁵
杜卡	喜	Bella figlia dell'amore, schiavo son de' vezzi tuoi; con un detto sol tu puoi le mie pene consolar. Vieni e senti del mio core il frequente palpitar. Con un detto sol tu puoi, le mie pene consolar.	心愛的小美人兒， 我是你的小奴僕， 只要你說句話，痛苦就會立刻消 失。 快來感受我心裡激烈的顫動，快說 些話，安慰我心中的痛苦吧。
瑪達 蕾娜	樂	Ah! ah! rido ben di core, chè tai baje costan poco, quanto valga il vostro gioco, mel credete so apprezzar. Son avvezza, bel signore, ad un simile scherzare, mio bel signor!	哈哈，開玩笑吧！ 你的謊言真美妙呢！ 這個玩笑值多少啊！ 煞有其事的，我到底該不該相信 你。 告訴你吧，可愛的先生，我可是把 你說的話當玩笑呢！
吉爾達	哀	Ah! così parlar d'amore, a me pur l'infame ho udito! Infelice cor tradito per angoscia non scoppiare. Infelice cor radito, per angoscia non scoppiare.	啊！這愛情多麼似曾相似。如此的 謊言，也曾聽過，也曾相信，我內 心悲痛的無法言喻啊。
利果 雷托	怒	Taci, il piangere non vale, Ch'ei mentiva, sei sicura. Taci, e mia sarà la cura la vendetta d'affrettar, sì, pronta fia sarà fatele, io saprollo fulminar.	閉嘴！別再哭了， 千真萬確，他騙了你。安靜，我會 很快地替你報仇，是的，我準備好 了，會完成的。

威爾第與皮雅威聯手創作的《弄臣》，充分說明了歌劇劇本與音樂的關係是非常緊密的連結，相較其他劇種實屬特殊。觀賞者幾乎不可能透過交雜紛沓的歌詞，同時理解不同角色在劇情當中的平行發展。另外，主要的詠唱調當中，因應劇情需要適時的抒發情感，往往讓音樂的感受凌駕戲劇的進行，讓觀賞者無法一氣呵成貫穿劇情。因此身為觀眾的接受端，在歌劇演出之前，必須先了解劇情梗概再行聆賞，這是必要的事先功課。

⁵ 中文歌詞為筆者自譯。

參、《鄭莊公涉泉會母》之劇樂分析

歌劇的劇本與音樂，乃是歌劇藝術的核心主體，曾道雄在其著作《歌劇藝術的理念與實踐》中，開宗明義說道：

歌劇是結合音樂與戲劇，相輔相成，相互為用的精緻藝術。它始發於人類之精神理念，然後透過實際的創作過程，進入制度化與科學化的製作，最後完整的呈現於舞台，投射給社會群眾。因此，歌劇乃抽象的內在理念，借助一個題材，發展為具象的活動。(曾道雄，1997)

由此我們可以理解劇作家與作曲家，在創作素材與文本的選擇上，乃是希望藉由作品的完成，將其本身內在的思想與理念成為具象的實體呈現。作品的譜寫完成是歌劇創作的第一個階段，接著必須進入制度化與科學化的製作，意即由導演、指揮、演員（歌手、合唱團、舞蹈等）、樂團、劇場工作人員等以精細的分工和有效率的整合，齊心齊力共同執行第二階段的詮釋，方能以表演藝術的形式呈現於觀眾眼前，經過上述這些程序，才能將歌劇藝術中的理念，經由實際的行動付諸實踐。

一、歌劇《鄭莊公涉泉會母》的劇本探源

中文歌劇《鄭莊公涉泉會母》係取材自《左傳》⁶首篇〈鄭伯克段於鄆〉⁷。由曾道雄改編成歌劇劇本，並親自譜曲，於2016年1月29日於臺北國家戲劇院首演。曾道雄以多年歌劇的實作經驗，將左傳的經典史籍以西洋歌劇的形式來創作，實為首創。首演節目冊中演出的話寫到：

三十七年前，我開始寫此劇本時⁸，就體認到這個歷史故事，亦在強調孝道的價值，它同時標舉著封建制度的宗法秩序，卻也表露出政治的權謀。而整個戲劇脈絡，建構在一位母親的愛恨，以及最後勇於悔過的心路歷程，它觸及人性的底蘊，與希臘悲劇遙相輝映。希臘悲劇將人倫徹底拆解，中國的戲劇則常以喜劇收場。(曾道雄，2016)

⁶ 《左傳》，又名《春秋左氏傳》、《左氏春秋》，與《春秋公羊傳》、《春秋穀梁傳》並為「《春秋》三傳」。由於《左傳》以詳細記述歷史事件來闡釋《春秋》，所以《左傳》既是解釋《春秋》的傳，也可以視為一部獨立的史書。(吳曉昀，2011，臺北市孔廟儒學文化網。) <https://www.tctcc.taipei/zh-tw/C/Resources/Classic/1/16/24.htm>(查詢日期2018年10月23日。)

⁷ 初，鄭武公娶于申，曰武姜，生莊公及共叔段。莊公寤生，驚姜氏，故名曰寤生，遂惡之。愛共叔段，欲立之。亟請於武公，公弗許。及莊公即位，為之請制。……君子曰：「穎考叔，純孝也，愛其母，施及莊公。詩曰：『孝子不匱，永錫爾類。』其是之謂乎！」

⁸ 曾道雄於1980年將劇本完成，由南海圖書文具有限公司出版。

由上述說明，能夠瞭解曾道雄在創作時，企圖將希臘悲劇對於人倫親情的裂解的特性，融入在春秋時代封建體制的宗法秩序的氛圍裡，因此在劇情脈絡的發展上，自然就依循著西方歌劇場幕的節奏來鋪陳劇情，營造每個場幕的高潮迭起，最後再以中國傳統的喜劇形式收場。至於語體的運用，曾道雄則認為詩經的四言律詩雖美，但不可全用於劇本中。因此採用半白話半文言的方式，亦兼雜五言絕句、七言律詩甚或六四駢文，主要是希望歌手唱起來順暢，觀眾容易理解。



圖 1 《鄭莊公涉泉會母》於 1980 年出版之劇本，原劇名為《黃泉會母》。
資料來源：獲得版權持有者曾道雄之許可翻印。

二、歌劇《鄭莊公涉泉會母》音樂的創作與特色

在音樂作曲的手法上，曾道雄沒有使用中國五聲音階的調式⁹，也避免運用傳統的調性音樂及和聲、依序編排曲目的數字歌劇¹⁰的方式創作，而是運用類似浪漫後期華格納「樂劇」的技巧來創作，使得演唱和音樂在場景的互換和進行中不致中斷。

要把這個古老的經典故事，在兩個小時的歌劇舞台呈現出來是一大考驗。事實上，我在寫作劇本時，就已把音樂的機能都一併考量進去，我用三個衛士在鄆都城內戍

⁹ 除第三幕擷取《詩經，鄭風》〈叔于田〉的合唱曲以五聲音階創作外，其餘傾向樂劇創作手法。

¹⁰ 十九世紀初，受到浪漫主義文學的影響，德國歌唱劇中，原本在歌唱劇中占有重要地位的對白漸漸減輕，終至完全消失。另一方面，原本以一首首獨立的歌曲串成歌劇的數字歌劇（Number opera，或稱號碼歌劇或編號歌劇）逐漸被一氣呵成一幕的音樂結構所取代。換言之，歌劇中每一曲的規模日益增大，終至一曲即相當一景或一幕的情形，如此的情形亦顯示了歌劇戲劇結構日趨緊密的傾向。（羅基敏，2000，教育大辭典。）<http://terms.naer.edu.tw/detail/1313142/?index=2>（查詢日期：2018 年 10 月 20 日。）

夜對話的三重唱，將故事的緣由和武姜母子三人的相互關係，簡要述說出來，西洋歌劇中也經常被用到。(曾道雄，2016)

在歌劇當中，樂團演奏的音樂除了歌聲的伴奏外，主要是營造感人肺腑的氛圍，導引觀眾很快的融入劇情中，並且讓觀眾能夠集中在特定意義的主要關鍵人物或意識形態，因此音樂的曲式需要統一，劇情節奏必須緊湊合理，以避免鬆散凌亂。此外，中文語韻的四聲平仄、抑揚頓挫本身就具備有語言旋律，作曲家在寫作旋律上必須要符合音韻的起伏，否則即使旋律優美，歌手演唱起來拗口結舌，聽者藐藐不成語調。曾道雄顯然注意到中文語言旋律的特性，所以在歌詞與旋律的結合上，以語韻的聲調作為旋律的基礎，力求演唱順口聽得清楚。

以第一幕第三場為例，公子呂譴責太后武姜時唱出：「天無二日，國不堪二君！段叔不義不暱，是自斃也！」「二」為仄聲，「日」為仄聲，「君」為平聲；「不」、「義」及「暱」皆為仄聲，因此在音樂的旋律及節奏上，語韻的四聲平仄與抑揚頓挫，歌曲的旋律線條及節奏的長短，顯然是以中文語韻的起伏為基本的原則，務求文字語意、歌詞語韻和歌唱旋律的統一性（參譜例 2）。另外，就演唱者而言，在聲韻的掌握和吐字的清晰，也能在旋律和節奏的引導下，正確的詮釋原本要求的音樂語法，這點是非常重要的。在演唱技巧上，演唱者在換聲區音域亦必須掌握頭腔共鳴的位置與聲區的統一性，避免由高聲區的位置開始的演唱出現喉頭緊縮的喉音甚至是破音，唯有充分腹式呼吸產生的壓力，放鬆的喉部與下顎肌肉，方能在演唱時統一所有的共鳴位置。

譜例 2

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The lyrics are: 天無二日，國不堪二君！段叔不義不暱，是自斃也！. The lyrics are written in Chinese characters. The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The score includes dynamic markings such as > and >>. The vocal line starts with a fermata over the first measure. The piano accompaniment starts with a fermata over the first measure. The score is labeled '151 (公子呂)' at the beginning.

三、《鄭莊公涉泉會母》的劇情場景、樂曲詮釋及演唱技法、文本劇情與虛構劇情

本劇共分三幕七場，依據人、事、時、地、物的基本邏輯，故事中的主角本來應該照著原文的編排順序逐一登場，但如果從申國武姜與鄭武公的婚姻、莊公、太叔段這一家人的恩怨開始搬演，恐怕是一時半刻也說不清楚的宣敘調了。茲將每一幕的劇情場景、樂曲詮釋及演唱技法、文本劇情與虛構劇情分析如下：

(一) 第一幕的劇情場景、樂曲詮釋及演唱技法、文本劇情與虛構劇情

1. 劇情場景

幕啟，舞台場景依時序第一幕鄭都鄆城¹¹，初夏夜過三更。三位士兵在黑夜中衛戍京城，談及太后武姜偏寵太叔段，將詭異的氣氛適時的表現出來。接著第二場武姜獨挑大樑，一段武姜新仇舊恨的獨白完整的敘述了一個女子在為人母、為一國之后的哀怨情仇。此時突然陰風四起，次子太叔段披髮血漬的陰魂乍現，向母后凄訴戰死的噩耗，武姜此時甚感不安，但隨即釋然，認為幻覺乃是吉兆。城外傳來冑甲撻伐，武姜誤以為愛子將至，下令開啟城門，豈料赫然見到莊公愛將公子呂，之後在大臣祭仲、公子呂與太后爭辯之餘，武姜得知太叔段已死。

太后驚覺之前的預兆乃太叔段顯靈哀慟昏厥，待醒來後看見自己的長子鄭莊公率領大軍凱旋歸來，眾士兵與宮女們謳歌凱旋，高聲歌頌主公萬福。莊公此時假借骨肉相殘之沉重，盛怒之下起誓，向天發誓今生不到黃泉，不見母親。眾人驚懼，主公一言九鼎，卻說出大逆不道之悖孝之舉，眾人害怕地唱出：「人倫綱常、克儆不違、天地父母、唯孝為先；人子豈可、當天發誓、不見母親、直到黃泉。」

2. 樂曲詮釋及演唱表現

第一幕中，著眼於劇情的連貫和增加劇情的豐富性，劇作家曾道雄明顯的安排了虛構改編的橋段。幕啟時，三位衛戍士兵乃因應劇情開展而虛構巨星殞落，藉以隱喻大禍將至，也同時交代鄭莊公偕同公子呂討伐太叔段的決心。古今中外，星宿的變化往往是災禍的前兆¹²，安排此橋段恰能引

¹¹ 鄆，國名。高辛氏火正祝融之墟，在禹貢豫州外方之北，滎波之南，今之鄭州，即其地也。（辭海，中國哲學書電子化計畫，3462。）<https://ctext.org/dictionary.pl?if=gb&char=%E9%84%B6>（查詢日期：2018年10月20日。）

¹² 理查·史特勞斯依據王爾德的原著所寫的歌劇《莎樂美》中，幕起的開頭有著類似的場景，侍衛長納拉柏癡戀著莎樂美的艷麗，王后的侍童卻以月亮暗喻死亡唱出：「Sieh' die Mondscheibe, wie sie seltsam aussieht. Wie eine Frau, Die aufsteigt aus dem Grab.（那月亮看起來真奇怪，像一個女人從墳墓爬出來。）」隱喻侍衛長將會因迷戀莎樂美而自殺在洗者若翰之前，王爾德筆下的莎樂美以聖經新約為基礎，將黑洛德王（希律王）敗德淪喪的門風對應施洗者若翰的凜然義行，用顛覆傳統宗教的爭議，昭然人性心理的好奇、權力、慾望、懦弱、性慾、忌妒、死亡等最深層的恐懼。

發戲劇的想像。緊接著太后武姜登場，此時明顯的將中文「武姜」的聲韻用五度的音程唱出，樂團隨之呼應。而後用整個場景的獨唱，將新仇舊恨做了詳盡的描述和內心告白。武姜在一開場唱出 a^1 、 e^1 、 b^1 ，伴奏力度由 *mp* 漸強 *ff* 再到 *fff*，而後再高一個音程繼續演唱，武姜一開始就有吃重的演出，必須展現優秀高超的歌唱技巧和演技（參譜例 3）。音樂的張力在此完全發揮，歌詞依據語韻上抑揚頓挫的腔調寫作歌唱的旋律，對身世的來龍去脈做了完整的演唱詮釋。

譜例 3

姜氏

Andante $\text{♩} = 74$ Moderato $\text{♩} = 92$

我武姜， 我武姜！ 自從

Piano

mp *fff* *mp*

ff

突然陰風四起，次子太叔段披髮血漬的陰魂乍現，向母后淒訴戰死的噩耗，太叔段的旋律在死無葬身之「地」，由升 f^1 下行 b 表現淒厲的感受，武姜以女高音的 e^2 呼叫表示驚恐。¹³武姜厭惡長子莊公寵愛次子太叔段，策反未能得逞（參譜例 4）。這段虛構的場景交代了母子共謀的詭計未能如願，段兒自刎於共城，武姜必要承擔後果。

譜例 4

260

段

兒 今 死 無 葬 身 之 地 (姜氏) 段 兒， 段 兒！ (段魂) 兒 不 孝

f *mf*

¹³ 男高音演唱亦使用高音譜表，但實際音高較女聲低八度。

緊接而來主要角色的三重唱與群眾合唱，堆砌出太后與宮內大臣們的衝突點，音樂的特性讓公子呂與祭仲進入譴責太后的關鍵情節，依照情節安排依序加入，讓旋律形成「交響化」的呈現方式（參譜例 5）。歌詞內容因個人情緒而有不同發展，這樣重唱的作曲技巧，是西洋歌劇中創作獨有的創作手法，在前面章節的敘述中，以《弄臣》當中的四重唱已經舉例說明。以不同的歌手演唱不同的旋律以及不同的歌詞，交織堆砌出音樂的旋律變化、演員的情緒張力和劇情的高潮跌宕。在演唱的技巧上，獨唱者必須精準的熟悉自己的演唱旋律，並且依序堆疊成為音響化的表現方式，此時每位獨唱者的歌詞均不相同，在聽覺上勢必無法讓欣賞者清楚地聽見每段歌詞內容，但卻能在每個不同的旋律的進行抑揚中，分辨出演唱角色的情緒起伏與哀怨憤怒，隨著音樂的慷慨激昂，也馬上激起歌劇劇情的張力和衝突。

譜例 5

179

姜氏
原 只 欺 蒙 太 叔 與 我！ 原 只 欺 蒙 太

呂
私 情 何 曾 以 鄭 國 社 稷 為 念？

祭仲
陰 謀 篡 地 鄭！ 君！ 今 密 函 書 簡 俱 在， 太 后

合唱
國 不 堪 二 君！ 太 叔 未 及 篡 鄭

依循史籍所述加以演繹，鄭莊公喟嘆多行不義必自斃，乃與祭仲、公子呂共商討伐大計，士兵合唱以 g、a、降 b、c¹、升 c¹ 的上行歌唱旋律開始，透過陽剛而飽滿的和聲效果，凱歌高奏（參譜例 6）。此曲為男聲合唱，開頭的二拍三連音上行音階，必須要求節奏與音準的整齊畫一，接應的和聲進行強而有力，先後呼應出「我當先」。

譜例 6

227 (士兵)

士兵

踏早路作長征，討逆殺敵我當先！我當
討逆殺敵我當先我當
討逆殺敵我當先我當

隨後太后武姜失勢，鄭莊公威怒之下，發下重誓，不到黃泉，誓不見母親，大損威德，武姜與眾人皆驚嚇之，此處為戲劇高潮點，伴奏在眾人驚恐的低音聲部，用漸強的 *ff* 來強化戲劇效果。莊公 g^1 、降 b 至 g^1 唱出不到黃泉，隨後下行的 e 、 d 、 c 後，馬上反行跳至 g^1 、降 b^1 ，此時莊公男高音的明亮且強有力地高音，穿透舞台震懾全場，高亢的唱出「誓不見母親」的盛怒（參譜例 7），而後母親武姜下行的音型伴隨眾人的哀嚎，唱出了懼怕的呼應，在驚恐中結束了第一幕。

譜例 7

376 *ff* (眾人跪下，唯姜氏莊公站立)

莊公

不到黃泉，誓不見母親

武姜

啊！

合唱

啊！

Pno.

Tamtam & Pauken

Violin

ff

3.第一幕的文本劇情與虛構劇情

第一幕的劇本中，明顯的在第一場和第二場多為虛構劇情來交代情節的發展。首先，三位衛戍在抽絲剝繭的暗示中，透露出莊公討伐終將勝利。緊接太后武姜與太叔段的人鬼殊途，暗喻共謀失敗大勢抵定，武姜內心忐忑不安。接下來的第三場為文本劇情的演繹，將最後的劇情發展用歌劇劇本的寫作手法來完成本劇的高潮與衝突點（參表 2）。

表 2 第一幕的劇情分析與梗概

一景 四場	人物 (依出場 順序)	樂譜 小節	文本劇情 或 虛構劇情	劇情梗概
第一場 初夏 夜半 鄆城	三位衛戍士 兵	40-180 小節	虛構劇情	虛構的三位衛戍在城牆上，重唱出彗星出現、殞落，喻示兵禍將至。隨後預告鄭莊公討伐太叔段的決心，討伐終將凱歌。
第二場 城樓 城內	武姜 太叔段	205-426 小節	文本劇情	首先武姜的獨唱中，依史實完整的敘述了在長子莊公與太叔段的愛惡，而後對莊公大表不滿，乃與段叔共商密謀。
		427-612 小節	虛構劇情	此時披髮血漬的段魂乍現，向武姜淒訴死亡的噩耗，並抱怨母后害其死無葬身之地，武姜驚懼但隨即釋然，認為是吉兆，旋即歡迎太叔段歸來。
第三場 城內	武姜 子封 祭仲 士兵	613-716 小節	虛構劇情	太后武姜與子封爭辯，得知太叔段已死哀慟昏厥。
		717-821 小節	文本劇情	祭仲、子封（公子呂）與太后爭辯之餘，祭仲宣示先王之制，直言武姜不滿體制已久。
終場 城內	武姜 子封 祭仲 鄭莊公 文武百官 宮女士兵 (合唱團)	822-1082 小節	文本劇情	莊公率領大軍凱旋歸來，眾士兵合歌凱旋，高聲歌頌主公萬福。莊公此時假借骨肉相殘之沉重，盛怒之下起誓，向天發誓今生不及黃泉不相見母，眾人驚懼演唱終曲之大合唱，營造劇情的衝突與高潮。

(二) 第二幕的劇情場景、樂曲詮釋及演唱技法、文本劇情與虛構劇情

1. 劇情場景

一年之後晚秋時分，鄭莊公在宮女的歌聲中睹景思情，一言九鼎重誓難解。忽有穎谷孝子考叔求見，考叔手提木籃，裝盛山禽野味獻貢，並在君臣對談中，藉機以楓木思本、慈烏反哺、羔羊跪乳為比喻，闡述孝道乃天地倫常。隨後莊公賜以烤牛佳餚招待，穎考叔刻意將其放入袖中，欲將烤牛攜回作羹孝敬母親，莊公見此羞愧悔不當初。穎考叔告知為人子女者應晨昏定省，何況主公置母於城外，背負千古不孝之罪，何能服眾。穎考叔於是獻計莊公，可發五百壯丁於曲洧牛脾山下掘泉見母，化解重誓。¹⁴鄭莊公聞之大喜，一掃陰霾，君臣於是謳歌終曲：「五百壯丁即將掘地汲泉，世人應知至孝可以感天。」

2. 樂曲詮釋與演唱技法

第二幕中，依場景的變化和劇情的轉折，本劇一開始就安排了鄭國後宮的場景，以史實未記敘的虛構劇情作為開場。幕啟時，伴奏以圓滑奏的引導，宮內響起男女混聲四部的和聲旋律，並以頑固節奏行進的律動唱出時序運行，萬物滋養的旋律。當合唱唱至「萬物」時，女聲聲部及男低音聲部依照語韻以下行旋律表現，「滋生」則在女高音及男低音的外聲部反行跳進處理（參譜例 8），好能使得文字語意、歌詞語韻與歌唱旋律的有完整的統一性。

¹⁴ 清人高士奇撰：「穎考叔為穎谷封人，臣謹按穎谷城穎皆未詳所在，誌稱洧川縣南十里牛脾山，即莊公闕隧見母處。後漢誌，張齊民北征記宛陵東南，有大隧澗，鄭莊公所闕。或言許州東有穎谷城北二十里有穎考叔墓，或言穎水出登封縣之穎谷。元好問有詩云：「洩洩穎谷雲融融，穎川水未知孰是。」（高士奇（清）。春秋地名考略。中國哲學書電子化計畫，卷 6，11。）

<https://ctext.org/library.pl?if=gb&file=51381&page=11>（查詢日期：2018 年 10 月 23 日。）

譜例 8

41

S.
A.

時序運行 萬物滋生, 春去夏來

T.
B.

41

Pno.

隨後唱出為人子女有母者必要定省的警語，緊接鄭莊公以宣敘調的方式演唱，加入合唱團的，同聲重複若人有母不知定省奉養，一日與物同朽，則與草木幾稀乎的喟嘆。莊公獨唱時在重要歌詞的語韻上，務求歌唱時能表達音韻的完整，如「日」為 c^1 下行降 b ，「朽」為降 b 上行至 f^1 ，皆能將關鍵字語在吐字上清晰的表達語韻（參譜例 9）。

譜例 9

121

莊公

奉養 一日與物同朽 則與草木

122

穎考叔上場，藉機以楓木之思，「楓木」以 c^1 至降 b 的半音來表現，而後反行「以為籃」以 g 、 a 、降 b 。接著莊公依歌詞音韻的旋律唱出「可有」以 f 、 f 上行大跳小七度至降 e^1 、 d^1 、 d^1 、 c^1 「特別用處」的疑慮，伴奏尾音停留在減七和弦（參譜例 10），凸顯了不安定的感受。

譜例 10

43
莊公
卿 雕 楓 木 以 為 籃 可 有 特 別 用 途 ？
Pno.

穎考叔以下的音型唱出「慈烏反哺」。烏鴉天性叫聲闇啞，聲調由高音下行至低音，不甚優美，在此暗喻其貌不揚，聲調闇啞的烏鴉尚知反哺，為人者豈能不孝。之後「然知」由 f 上行至降 b，「反哺」由降 e 上行至降 a，凸顯孝行之可貴（參譜例 11）。

譜例 11

88
穎考叔
f 烏 鴉 其 貌 不 揚 其 聲 啞 啞 然 知 反 哺
Pno.
mf

接著唱出「羔羊跪乳」，尾音「母」字，在演唱裡特別以 g 上行至降 b 的小三度的音型，以加強四聲當中「上聲」的音韻，同時也將「母」的語韻特意加強（參譜例 12），在演唱時凸顯母親的重要地位。

譜例 12

121
穎考叔
當 哺 乳 子 必 跪 其 母

藉楓木、慈烏、羔羊為比喻，闡述孝道乃天地倫常。最後依史實所述，莊公賜食與考叔，言稱將攜此回家以孝敬母親，莊公聞之既羞愧又感動，莊公此時以器樂伴奏宣敘調（*recitativo accompagnato*）的手法演唱分享烤牛的情境。「牛」以 *g* 上行完四度至 *c'*，用以強調莊公豐賞烤牛的語氣（參譜例 13）。

譜例 13

141 (宮入)
上烤牛 尖 家人將 與考叔 共享用 遵命
Pno. *sf* *f*

最後，穎考叔藉機獻計掘地見泉，在地道中相見，建議鄭莊公可掘泉見母，以化解誓言，成全孝道。在音樂表現上，穎考叔對鄭莊公的獻策，以輕重緩急的鋪陳和醞釀，如以戲劇的口白兩者比較，歌劇的表現方式更凸顯了內在的情緒和感受。尾段以一段慷慨激昂的二重唱收場，莊公與穎考叔在演唱默契上必須要求聲量的平衡和飽滿的共鳴，讓伴奏以重音的琶音強調的方式呈現氣勢（參譜例 14），光明而充滿信心的結束。

譜例 14

356 莊公
曲洧牛脾山下可供母子相見
356 穎考叔
曲洧牛脾山下可供母子相見 茫問娶娶
Pno. *f* *mf*

3.第二幕的文本劇情與虛構劇情

第二幕僅有一場，一開始就安排了後宮場景改編的橋段作為開場。合唱團唱出與莊公唱出草木幾稀的喟嘆。接著穎考叔上場闡述孝道。之後依史實所記，莊公賜食與考叔，此處劇本將原典所述的肉羹改編成烤牛讓穎考叔置於袖中，顯然是彰顯孝行之可貴。最後，穎考叔藉機貢獻計策，如果掘地見泉，在地道中相見，有誰能說這個道理不通，穎考叔建議鄭莊公可掘泉見母，以化解誓言成全孝道（參表3）。

表3 第二幕的劇情分析與梗概

一景 一場	人物 (依出場 順序)	樂譜 小節 ¹⁵	文本劇情 或 虛構劇情	劇情鋪陳
第一場 深秋 黃昏 鄭國 後宮	宮女 舞技 (合唱團)	1-82 小節	虛構劇情	幕啟唱出時序運行，萬物滋養的旋律，隨後唱出為人子女有母者必要定省的警語。
	鄭莊公	83-145 小節	虛構劇情	鄭莊公加入合唱團歌聲，同聲重複若人有母不知定省奉養，一日與物同朽，則與草木幾稀的喟嘆。
	穎考叔	146-190 小節	文本劇情 (部分 虛構 劇情)	穎考叔上場，藉機以風木之思、慈烏反哺、羔羊跪乳為比喻（此處改編），闡述孝道乃天地倫常。後依史實所記，莊公賜食與考叔，而考叔欲將攜此回家以孝敬母親。（典籍所述的肉羹在劇本中虛構成烤牛讓穎考叔置於袖中，顯然是凸顯孝行之可貴。）
	鄭莊公 穎考叔	191-395 小節	文本劇情	莊公感嘆家門不幸，重誓難解。穎考叔於是獻計莊公，莊公遂命穎考叔，發五百壯丁，於曲洧牛脾山下掘泉見母，即刻化解重誓。

¹⁵ 小節數每幕分開，重新計算。

(三) 第三幕的劇情場景、樂曲詮釋及演唱技法、文本劇情與虛構劇情

1. 劇情場景

幕啟時，城內宮女們繼而陪太后武姜先行進入地隧，演唱大隧之內暗如漆的女聲三部合唱隨後離去，獨留太后等候鄭莊公，太后武姜疲憊之餘竟夢見太叔段。此時合唱團在幕後演唱《詩經》〈鄭風，叔于田〉，數名舞者於夢境中的高牆上舞出太叔段策馬田獵英姿。

待太后醒來時，見莊公涉黃泉入地隧，負荊向母親請罪。母子盡釋前嫌。武姜突然抽出袖中之匕首，欲行自絕。莊公力阻掙扎，不慎跌入泉中，武姜丟棄匕首，拉著莊公上棧道，母子相擁相泣。鄭莊公乃揹起母親，涉過泉水出於地面，黃泉誓言隨之化解。終場時天光乍現，祭仲、公子呂率穎考叔與文武官員及百姓，於曲洧牛脾山前，恭迎莊公與太后武姜。莊公高歌：「大隧之中，其樂也融融。」武姜亦賦：「大隧之外，其樂也泄泄。」母子終究和好如初。時值天明，鐘鼓齊鳴，眾人齊聲附和：「孝子不匱，如山之偉，黃泉會母，孝道恢弘，千秋萬世，亙古頌揚。」

2. 樂曲詮釋及演唱技法

第三幕的二個場景實為本劇最為感人的高潮，第一場的改編手法讓本劇巧妙的編織感人的時空交錯。幕啟時，女聲三部合唱開始以和聲轉變為卡農的輪唱手法演唱，暗示宮女們由戶外整齊的歌聲，魚貫進入隧道內繼續歌唱，演唱的歌聲如卡農輪唱般，彷彿隧道內歌唱的迴音。此時伴奏僅以和弦的琶音進行延伸旋律的感受，音樂柔美優雅(參譜例 15)，宮女將太后武姜帶入大隧後離去。

譜例 15

The musical score for Example 15 consists of four staves. The top three staves are for vocal parts: S.I (Soprano I), S.II (Soprano II), and A. (Alto). The bottom staff is for the piano accompaniment (Hp.). The score begins at measure 73. The vocal parts enter with the lyrics '繡錦衣。大隧之內暗如漆，舉目環顧徒四壁。'. The piano accompaniment features arpeggiated chords in the right hand and sustained chords in the left hand. The tempo and dynamics are marked as *p* (piano).

接著太后武姜困頓入夢，太后在夢中見到太叔段的騎馬英姿，合唱團自幕後吟唱詩經《鄭風》〈叔于田〉¹⁶。舞台上，大隧外的高處城牆上由舞蹈演員舞出太叔段的昔日風采，場面甚為溫馨感人，當女聲聲部演唱「叔于田」後，男聲聲部隨即呼應，「乘乘馬」亦作相同處理（參譜例 16），凸顯太叔段呼朋引伴騎馬遨遊原野的英姿。

譜例 16

205

S.
A.
T.
B.

叔 于 田 乘 乘 馬

叔 于 田 乘 乘 馬

Pno.

205

Detailed description: This musical score for Example 16 is in 4/4 time and G major. It features four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are '叔于田 乘乘馬'. The vocal lines are circled in red, showing a call-and-response pattern between the female and male voices. The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures.

隨後莊公負荊請罪，莊公先唱出大隧之內的陰暗，這樣的詮釋直接讓觀眾明瞭鄭莊公之不孝不義，於是親赴隧內請求太后原諒。伴奏的高音部分下行進行，表現莊公身處陰暗大隧內幽靜的感受，而莊公演唱「何其」g 至升 f 的半音下行，「陰暗」降 b 至 a 的半音下行（參譜例 17），也同時呼應莊公內心裡幽冥陰暗的不安。

譜例 17

284

莊公

大 隧 內 何 其 陰 暗 如 今

Pno.

284

Detailed description: This musical score for Example 17 is in 4/4 time and G minor. It features a vocal line for Zhuang Gong and a piano accompaniment. The lyrics are '大隧內何其陰暗如今'. The vocal line shows a half-step descent from G to F on '何其' and from Bb to A on '陰暗'. The piano accompaniment features a descending melodic line in the right hand and a steady bass line in the left hand.

¹⁶ 叔于田，巷無居人。豈無居人？不如叔也，洵美且仁。叔于狩，巷無飲酒。豈無飲酒？不如叔也，洵美且好。叔適野，巷無服馬。豈無服馬？不如叔也，洵美且武。

太后也知道兄弟相殘的禍因乃起於太后個人私心，也取出匕首自盡謝罪，此時莊公見狀阻止，卻不慎跌入水中，太后趕忙相救，母子以二重唱的堆疊，讓母子相擁而泣，前嫌盡釋。此時武姜演唱以八分音符斷音開始，凸顯情緒激動的抽搖感，「老身之罪」的上行音型，充分表現武姜的痛徹激昂。莊公則以切分音連接三連音的不穩定節奏，充分凸顯出內心激動的情緒（參譜例 18）。

譜例 18

360 *poco a poco stringendo ed Agitato*

武姜
此 乃 老 身 之 罪 也 ！

莊公
請 恕 罪 是 孩 兒 是 孩 兒 之 罪 也 ！

終曲依照文本情節所述的情境，首先是莊公攙扶著武姜走出大隧外的二重唱，二人以輪唱方式先後唱出母子情誼，卡農式的歌聲象徵母子在隧道內外的歌聲迴盪，伴奏以象徵著泉水的流動的音型襯托二人愉悅的歌聲（參譜例 19）。

譜例 19

701 *Andante*

武姜
大 隧 之 外 天 地 之 別 母 子

莊公
大 隧 之 外 天 地 之 別

701 *Larghetto*
mp
Pno.

最後是文武百官的終曲大合唱，明亮的和聲、整齊的節奏，以持續高聲歌頌黃泉會母、孝道恢弘、萬世萬代、亙古頌揚。此時舞台上聲樂獨唱與合唱齊聲高歌，聲勢浩大，音高節奏雖然相同，然因聲樂獨唱的共鳴質量明顯優於合唱團的歌聲，因此能形成一種氣勢磅礴的壯闊歌聲（參譜例 20），環繞全場，感動人心。

譜例 20

譜例 20 展示了六位歌者（武姜、莊公、S.、A.、T. (呂)、B. (穎、祭)）演唱的終曲大合唱樂譜。樂譜以五線譜形式呈現，包含六個聲部。所有聲部的歌詞均為「千 秋 萬 世 亙 古 頌 揚」。樂譜上方標有「801」及「♩ = ♩」的拍號。樂譜中有一圈手繪的圈線，圈住了武姜和莊公的聲部。

3.第三幕的文本劇情與虛構劇情

第三幕一開始採用時空交錯的改編手法，宮女離去隨後刻意讓太后困頓入夢，武姜在夢中見到太叔段的英姿。舞台上，大隧外的高處城牆上由舞蹈演員舞出太叔段的昔日風采，場面甚為溫馨感人。隨後武姜與莊公會面改編為莊公負荊請罪，讓觀眾明瞭鄭莊公之不孝不義，然太后也知道兄弟相殘的禍因乃起於太后個人私心，也取出匕首自盡謝罪，隨後母子相擁而泣前嫌盡釋。第二場景的場景採用原典所述的情境，終曲大合唱，高聲歌頌孝道恢弘萬世萬代。

表 4 第三幕的劇情分析與梗概

二景 二場	人物 (依出場 順序)	樂譜 小節	文本劇情 或 虛構劇情	劇情鋪陳
第一場 初春 破曉 大隧 之內	宮女 (合唱團)	1-179 小節	虛構劇情	宮女將太后武姜帶入大隧後離去。
	太后武姜	180-245 小節	虛構劇情	太后困頓入夢，武姜在夢中見到太叔段的英姿。伴隨著《詩經鄭風〈叔于田〉》的樂聲，大隧外的高處城牆上由舞蹈演員舞出太叔段的昔日風采。
	鄭莊公 武姜	246-338 小節	虛構劇情	武姜夢中驚醒，此時莊公入隧武姜驚動，二人大隧內相會。
	鄭莊公 武姜	339-590 小 節	虛構劇情	莊公負荊請罪，親赴隧內請求太后原諒。太后也取出匕首自盡謝罪，莊公見狀阻止，不慎跌入水中，太后相救，母子相擁而泣前嫌盡釋。鄭莊公乃揩起母親，涉過泉水出於地面。
終場 初春 天明 隧外 山城	鄭莊公 武姜 祭仲 公子呂 穎考叔 全體	677-826 小節	文本劇情 (將劇情 組合為獨 唱、重唱、合 唱的歌劇終 曲形式)	依典籍所述的情境，透過莊公、太后的二重唱、文武百官的終曲大合唱，高聲歌頌孝道恢弘，萬世萬代。

肆、結論

近年來，歌劇在臺灣的製作、演出、報導與評論，已經逐漸受到普羅大眾的重視與關心，每年都有許多新的製作和劇碼在各地公演。但是回歸到臺灣當代中文歌劇的現實層面而言，在創作與演出的階段都會受到不同程度的關心鼓勵、實質贊助、分析評論等不同的挑戰。綜合以上論述，歸納以下結論分別敘述之：

一、彰顯東方哲學的核心價值

關於《鄭莊公涉泉會母》的創作內涵，曾道雄在首演的節目手冊中清楚說明：「我開始寫此劇本時，就體認到這個歷史典故，意在強調孝道的價值。」(曾道雄，2016) 孝道是東方哲學的核心價值，也是本劇首要彰顯的哲學意向，人倫綱常乃是建立人類社會制度的主要基礎，《鄭莊公涉泉會母》的創作內涵充分表達了孝道的價值。

二、戲劇與音樂鑲嵌融合的創作特色

劇作家及作曲家曾道雄在《鄭莊公涉泉會母》文本改編與音樂風格的選擇上，無疑是希望藉由作品的完成，將其本身多年的歌劇製作經驗及藝術理念化為具象的實體呈現。因此本劇在作曲的手法方面，只有一段合唱使用中國五聲音階的調式，亦沒有使用依序編排曲目的號碼歌劇方式創作。曾道雄運用類似浪漫派後期華格納「樂劇」的技巧來創作，目的是能夠讓歌唱和戲劇在進行的過程中互相嵌合，讓音樂及戲劇能夠一氣呵成的水乳交融，加強戲劇在歌劇當中的重要性。在歌唱旋律方面，刻意打破宣敘調與詠嘆調的界線，運用歌唱旋律來烘托戲劇的結構與張力，也讓本劇摒棄傳統歌劇重視歌唱而忽視戲劇的刻板印象。在樂曲風格方面，《鄭莊公涉泉會母》避免運用傳統的調性音樂及和聲，使得整部歌劇的旋律和音響偏向無調音樂的風格，藉由現代音樂的演唱旋律嵌合於中國經典古籍的戲劇文本，充分的讓音樂與戲劇轉化為傳統與創新的多元思考，營造出獨具特色的創作風格。

三、聲韻兼顧與音準精確的演唱技法

既然稱為歌劇，《鄭莊公涉泉會母》的演唱方式仍以西方聲樂的美聲唱法為圭臬，因此腹式呼吸飽滿有力的身體支持；胸部、喉部、下顎自然的放鬆狀態；上顎和咽喉的全然擴張、頭腔共鳴及胸腔共鳴的位置穿透力等……，能夠唱出明亮均勻的美聲共鳴，都是演唱者本身所應具備氣韻合一的基本功夫。此外，由於中文的四聲平仄，使得歌詞在創作完成時，就具備了語言的旋律感受，所以在作曲的旋律進行上必須要符合音韻的起伏，考慮到四聲平仄與旋律線條的對應關係、行腔語韻與收尾的完整、節奏緩急與斷句的合宜等因果，才能將旋律譜寫於合適的語韻腔調中。作曲者顯然

注意到中文語言旋律的特性，所以在歌詞與旋律的結合上，皆以語韻的聲調作為旋律的基礎，好讓演唱者的吐字能夠清晰平順，力求順口順耳，在與交響樂團進行音樂排練時，作曲者更是嚴格要求每位演唱者的吐字清晰與語韻收尾的完整。最後，本劇在音樂風格的譜寫上，沒有使用中國五聲音階的調式，更避免運用傳統的調性音樂及和聲，所以歌唱時自然產生一種無調性的流動旋律，讓音樂和戲劇因為歌唱的作用融合為一，也讓場景的互換和進行不致中斷。但是由於歌曲調性的不明確，相較於調性音樂的規律進行，演唱者必須花費更多的時間將歌譜背熟，在事先的歌唱練習和音樂排練上，音準和音色的要求顯得格外的重要，稍有不甚走音，非但不成原曲風貌，更容易拖累其他重唱的演唱歌手。因此在正式排練前，個人在歌曲的熟練程度，必須完整而紮實，否則無法進入戲劇排練的階段。依上述說明，吐字清晰的聲韻相合、氣韻合一的美聲唱法以及音準精確的嫻熟演唱，是研究者與相關演唱歌手討論歌唱語韻、練習和過程；以及本人在擔綱演出的事先準備、排練及演出等，所觀察與體認到的演唱技法與經驗。

四、巧妙設計的舞台布局與燈光服裝

舞台布局方面，本劇共分三幕七場，除了第二幕的宮廷室內一場外。第一幕的四場城門內外的場景與第三幕的二場大隧內外的場景，舞台上主要佈景為正反二面的大型實景，正面為整面的城牆，背面則為隧道山洞的景象。藉由國家劇院的旋轉舞台，巧妙的將一體二面的實際場景，幻化為截然不同的劇場氛圍。第一幕時，無論是城牆垛頂上，太后武姜企盼段叔趁虛發兵；或是莊公及文武百官與武姜對峙場景，皆透露出宏偉的氣勢。第二幕時以軟幕的宮廷布景透窗遮蓋，形成室內的場景。待第二幕與第三幕之間時不換場休息，而是運用旋轉舞台將城牆的實景直接在舞台上轉換為隧道內外的場景，期間搭配交響樂段以音樂的情境導入、十餘位宮女的台步走位，將護送太后到隧內地底的場景完成動態的實景演繹，足以展現舞台製作團隊的實力。燈光設計方面，時序的變化在第一幕開始的入夏夜色三更、第二幕深秋的午後黃昏、第三幕的初春破曉至天明，都有著纖細深刻的表現。數場重要的戲劇高潮段落，亦運用明暗對比的燈光效果加強戲劇的張力。服裝設計方面，則依照季節的時令穿著，王公貴族與平民百姓的階級，搭配合宜的完整造型，將劇中人物的形象躍然於舞台之上。

五、創作意向、建議與改進

關於《鄭莊公涉泉會母》的創作意向，研究者認為創意的表達是最重要的環節，也是創作能否成功的關鍵，創意的落實往往必須建構在普羅大眾對於文化思潮和實驗性質的接受程度上，尤其是社會系統與教育系統對於新事物和新觀念的開放態度，如果整個體系對於創意的思潮與觀念接受程度甚高，多元創新的表演藝術與展演環境自然蓬勃興盛。其次關於本劇的建議與改進，研究者首先

對於製作與排練提出個人的觀察。原創者曾道雄集編劇、作曲、導演於一身，面對歌劇製作與演出的複雜繁瑣，必須以精細的分工和有效率的整合，方能在預定的期程內呈現於觀眾眼前。這樣的理想，對於曾道雄本人與製作的臺北歌劇劇場而言，確實不易。另外國家劇院的排練場地稍嫌狹小、刀劍兵器等道具數量龐大等原因，第一幕與第三幕的群眾場景往往遷就於空間不足及危險性，無法精確的走位，致使在全體排練時耗費很多的時間，實在可惜，盼能藉此寶貴經驗，日後予以改進。

《鄭莊公涉泉會母》移置了西方歌劇的載體於東方哲學的戲劇文本，必然存在東、西方跨文化的孰優孰劣、文化差距的主觀認定，因此觀眾和樂評的褒貶和評斷實屬應當。中文的「寫意」與「吟唱」，對照西方歌劇的「寫實」與「旋律」，無論是劇作家、作曲家、導演、演員等在選擇如何「跨文化」的融合過程當中，必定產生出內在檢視以及劇場實踐的反饋和省思。依此邏輯思考，研究者身為擔綱演出的一份子，如能將本身實地參與的觀察與粉墨登場的經驗，做為主要視角的描述和評論，期待產生拋磚引玉的效果，讓更多中文歌劇的創作與論述得以重視。

參考文獻

一、中文專書

- 宮筱筠 (2013)。純屬巧合？巴洛克義大利正歌劇與中國京劇之比較。臺北：美商 EHGBooks 微出版。
- 陳慧珊 (2016)。傾聽弦外之音－音樂藝術跨界展演研究。臺北：美商 EHGBooks 微出版。
- 曾道雄 (1997)。歌劇藝術的理念與實踐。臺北：揚智。
- 劉志明 (1990)。西洋音樂史與風格。臺北：全音。
- 劉志明 (1992)。西方歌劇史。臺北：全音。
- 亞里斯多德 (Aristotélēs) (2001)。詩學。陳中梅 (譯)。臺北：臺灣商務。譯自 *Peri Poiētikēs*, 335 B.C.。

二、樂譜

- 曾道雄 (2015)。鄭莊公涉泉會母。臺北：臺北歌劇劇場。
- Verdi, G. (1963). *Rigoletto*. New York: G. Schirmer Press.

三、節目手冊

- 節目手冊 (2016)。鄭莊公涉泉會母。臺北：臺北歌劇劇場。

四、網路資訊

- 吳曉昫 (2011)。左傳。臺北市孔廟儒學文化網。取自
<https://www.tctcc.taipei/zh-tw/C/resources/classic/16/25.htm?1> (查詢日期 2018 年 10 月 23 日。)
- 高士奇 (清)。春秋地名考略。中國哲學書電子化計畫，卷 6，11。取自
<https://ctext.org/library.pl?if=gb&file=51381&page=11> (查詢日期 2018 年 10 月 23 日。)
- 羅基敏 (2000)。歌劇。教育大辭典。取自
<http://terms.naer.edu.tw/detail/1313142/?index=2> (查詢日期 2018 年 10 月 20 日。)
- 鄒。辭海。中國哲學書電子化計畫，卷 1，3492。取自
<https://ctext.org/dictionary.pl?if=gb&char=%E9%84%B6> (查詢日期：2018 年 10 月 20 日。)

On The Opera's Interpretation of Libretto and Music : A Study of Opera “A Vow to The Underworld Spring”

Yuh-Yin Chang*

Abstract

“A Vow to the Underworld Spring” is the first opera that extracted from Chinese Classic Story, Zuo Zhuan. Opera music in Taiwan adapted opera Libretto with Chinese script since 1980's. Although the qualification of East opera development is still green, the Opera creation in Taiwan is considerable in the blending and variations between East and West intercultural, tradition and modernity. How to bring the traditional value of Chinese culture into the performing arts of Western opera form? This should be an experimental challenge, which playwright and composer by professor Tseng Dau- Hsiung strives to look for and construct the historical experience, culture and aesthetics unique insight Chinese classic Story in Zuo Zhuan. “A Vow to the Underworld Spring” had significant trial and interpretation in the history of Chinese contemporary classical opera.

First, this article will explore the differences and features of Opera libretto and other Drama, discuss creative structure, literary style, storyline and performance art aesthetics separately. Second, it discusses the transformation of historical stories in dramatic form, the structure and development of script adaptation. and the virtual plot and expression.

This article will look forward to discussing the literature and the debate of thought, Open new areas of Taiwanese performing art development and bring more ideas and inspiration. Contribute to creating Opera performance and creation in Taiwan. By means of adaptation and interpretation of the Chinese classical and creation of western Opera libretto and music presentation. Then outline the aesthetics and new vision of Chinese classical Opera.

Keywords: Professor Tseng Dau- Hsiung, Chinese classical opera, Interpretation of Libretto and Music,
“A Vow to the Underworld Spring”

* PH.D. Candidate of Performance Art, National Taiwan University of Arts

國立臺灣藝術大學「藝術學報」撰稿格式

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

貳、文章結構：

一、封面：依次包括（一）論文題目、（二）作者姓名、（三）服務單位、職稱。

二、摘要：

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

（二）評論性或理論性文章：分析主題、目的或架構、資料來源、結論。

三、本文：

（一）緒論：研究問題與背景、研究變項定義、研究目的與假設。

（二）研究方法：研究對象、研究工具、實施程序。

（三）研究結果

（四）結論與建議（或研究限制）

（五）參考文獻：

參、文獻引用：（詳閱 APA 格式第六版）

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

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

described the method...Walker also found...

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

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

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

二、作者為一個人時，格式為：

（一）英文文獻：姓氏（出版或發表年代）或（姓氏，出版或發表年代）。

例如：Porter (2001)…或 (Porter, 2001)。

（二）中文文獻：姓名（出版或發表年代）或（姓名，出版或發表年代）。

例如：吳清山（2001）。…或（吳清山，2001）。

三、作者為二人以上時，必須依據以下原則撰寫（括弧中註解為中文建議格式）：

（一）原則一：

英文論文：作者為兩人時，兩人的姓氏全列，並用「and」連接。

例如：Wassertein and Rosen (1994)…或…（Wassertein & Rosen 1994）

中文論文：作者為兩人時，兩人的姓名或姓氏全列，並用「與」連接。

例如：吳清山與林天祐（2001）…或（吳清山、林天祐，2001）

例如：Wasserstein 與 Rosen (1994) 或 (Wasserstein & Rosen 1994)

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

例如：

【英文論文】

【第一次出現】

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

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

【第二次以後】

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

【中文論文】

【第一次出現】

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

【第二次以後】

吳清山等人 (1995) 指出 或 (吳清山等人，1995)

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

- (三) 原則三：作者為六人以上時，每次僅列第一位作者並加 et al. (中文用「等人」)。

- (四) 原則四：二位以上作者時，在文中引用時，中文書寫格式上作者之間用「與」連接，英文書寫格式則用 and 連接，在括弧內以及參考文獻中則分別用「、」或「&」號連接。

四、作者為公司、協會、政府組織、學會等單位時，依下列原則撰寫：

- (一) 基本上，每次均使用全名。

- (二) 簡單且廣為人知的單位，第一次用全名並加註其縮寫名稱，第二次以後可用縮寫，但在參考文獻中一律要寫出全名。

例如：

[第一次出現] National Institute of Mental Health[NIMH] (1999)

或 (National Institute of Mental Health[NIMH], 1999)

[第二次以後] NIMH (1999)... 或 (NIMH, 1999)...

例如：

[第一次出現] 行政院教育改革審議委員會【行政院教改會】(1998)

或... (行政院教育改革審議委員會【行政院教改會】，(1998)。

[第二次以後] 行政院教改會 (1998) ... 或... (行政院教改會，1998)。

五、外文作者姓氏相同時，相同姓氏之作者於文中引用時均引用全名，以避免混淆。

例如：R. D. Luce (1995) and G. E. Luce (1988)... 或 R. D. Luce (1995) 與 G. E. Luce (1988)

六、未標明作者（如法令、報紙社論）或作者為「無名氏」（anonymous）時，依據下列原則撰寫：

（一）未標明作者的文章，把引用文章的篇名或章名當作作者，在文中英文用斜體（中文用粗體）顯示，在括弧中用雙引號（中文用「」）顯示。

例如：*Educational Leadership* (1994)...或... (“Educational Leadership,” 1994)。

例如：領導效能（1995）...或...（「領導效能」，1995）。

師資培育法（1994）...或...（「師資培育法」，1994）。

作者署名為無名氏（anonymous）時，以「無名氏」當作作者。

例如：...(Anonymous, 1998)。

例如：...（無名氏，1998）。

七、括弧內同時包括多筆文獻時，依姓氏字母（中文用筆畫）、年代、印製中等優先順序排列，不同作者之間用分號“；”分開，相同作者不同年代之文獻用逗號“，”分開。

例如：(Pautler, 1992; Razik & Swanson, 1993a, 1993b, in press-a, inpress-b)。

例如：（吳清山、林天祐，1994，1995a，1995b；劉春榮，1995，印製中-a，印製中-b）。

引用二手資料：除非絕版、無法透過一般管道尋獲或是沒有英文版本（有閱讀困難），盡量不要引用二手資料。如引用二手資料，僅在參考文獻中列出閱讀過的二手文獻來源。

例如：Allport's diary (as cited in Nicholson, 2003)

林天祐的記事本（引自陳明終，2009）…

八、引用資料無年代記載或古典文件時：

（一）知道作者姓氏，不知原始年代，但知道翻譯版年代時，引用譯版年代並於其前加 trans.。

例如：(Aristotle, trans. 1945)

（二）知道作者姓氏，不知原始年代，但知道現用版本年代時，引用現用版本年代並於其後註明版本別。

例如：(Aristotle, 1842/1945)

（三）古典文件不必列入參考文獻中，文中僅說明引用章節。

例如：1 Cor. 13.1 (Revised Standard Version)

例如：論語子路篇

九、引用特定局部文獻時，如資料來自特定章、節、圖、表、公式，要逐一標明特定出處，如引用整段原文獻資料，要加註頁碼。

例如：(Shujaa, 1992, chap. 8) 或 (Lomotey, 1990, p. 125) 或(Lomotey, 1990)...(p. 125)

例如：（陳明終，1994，第八章）或（陳明終，1994，頁8）

十、引用個人通訊紀錄如書信、日記、筆記、電子郵件、會晤、電話交談等，不必列入參考文獻中，但引用時要註明：作者、個人紀錄類別、以及詳細日期。

例如：(T. A. Razik, Diary, May 1, 1993)

例如：（林天祐，上課講義，1994年5月1日）

十一、其他方面：

例如：(see Table 2 of Razik & Swanson, 1993, for complete data)

例如：(詳細資料請參閱：林天祐，1995，表1)

肆、參考文獻：(詳閱 APA 格式第六版)

一、編排格式

(一) 英文文獻每一筆開頭要凸排 4 個英文字母，如：

Razik, T. A., & Swanson, A. D. (1995). *Fundamental concepts for educational administration and leadership*. New York: Macmillan.

(二) 中文文獻開頭凸排兩個中文字，如：

張芬芬 (1995 年 4 月)。教育實習專業理論模式的探討。毛連塹 (主持人)，教師社會化的過程。師資培育專業化研討會，臺北市立師範學院。

二、引用格式

(一) 期刊、雜誌、新聞文章、摘要資料：

1. 中文期刊格式 A：作者 (年代)。文章名稱。期刊名稱，期別，頁別。
2. 中文期刊格式 B：作者 (印製中)。文章名稱。期刊名稱，期別，頁別。
3. 英文期刊格式 A：Author, A. A., Author, B. B., & Author, C. C. (1995). Title of article. *Title of Periodical*, xx(xx), xxx-xxx.
4. 英文期刊格式 B：Author, A. A., Author, B. B., & Author, C. C. (in press). Title of article. *Title of Periodical*, xx(xx), xxx-xxx.
5. 中文雜誌格式：作者 (年月日)。文章名稱。雜誌名稱，期別，頁別。
6. 英文雜誌格式：Author, A. A., & Author, B. B. (1996, January 9). Article title. *Magazine Title*, xxx, xx-xx.
7. 中文報紙格式 A：作者 (年月日)。文章名稱。報紙名稱，版別。
8. 中文報紙格式 B：文章名稱 (年月日)。報紙名稱，版別。
9. 英文報紙格式 A：Author, A. A. (1996, January 9). Article title. *Newspaper Title*, p. xx.
10. 英文報紙格式 B：Article title. (1996, January 9). *Newspaper Title*, p. xx.

(二) 書籍、手冊、書的一章：

1. 中文書籍格式 A：作者 (年代)。書名。出版地點：出版商。
2. 中文書籍格式 B：作者 (年代)。書名 (版別)。出版地點：出版商。
3. 中文書籍格式 C：單位 (年代)。書名 (編號)。出版地點：作者。
4. 中文書籍格式 D：書名 (年代)。出版地點：出版商。
5. 英文書籍格式 A：Author, A. A. (1993). *Book title*. Location: Publisher.
6. 英文書籍格式 B：Author, A. A. (1993). *Book title*. (2nd ed.). Location: Publisher.
7. 英文書籍格式 C：Institute. (1993). *Book title* (No. 123.). Location: Author.
8. 英文書籍格式 D：*Book title*. (1993). Location: Publisher.

9. 中文書文集格式：作者 (主編)(年代)。書名。出版地點：出版商。
10. 英文書文集格式 A：Author, A. A. (Ed.). (1995). *Book title*. Location: Publisher.
11. 英文書文集格式 B：Author, A. A., & Author, B. B. (Eds.). (1995). *Book title*. Location: Publisher.
12. 中文百科全書或辭書格式：作者 (主編)(年代)。書名 (第 2 冊)。出版地點：出版商。
13. 英文百科全書或辭書格式：Author, A. A. (Ed.). *Title*(3rd. ed., Vol. 1). Location: Publisher.
14. 中文翻譯書格式 A：原作者中文譯名 (譯本出版年代)。書名 (版別) (譯者 譯)。出版地點：出版商。(原著出版年：1984 年)
15. 中文翻譯書格式 B：書名 (譯本出版年代)。(譯者 譯)。出版地點：出版商。(原著出版年：1984 年)
16. 英文翻譯書格式：Author, A. A. (1996). *Book title* (B. Author, Trans.). Location: Publisher. (Original work published 1983)
17. 中文書文集文章格式 A：作者 (年代)。文章名稱。載於 文集作者 (主 編)，書名 (頁別)。出版地點：出版商。
18. 中文書文集文章格式 B：作者 (年代)。文章名稱。載於 文集作者 (主編)，書名 (章別)。出版地點：出版商。
19. 英文書文集文章格式 A： Author, A. A. (1993). Article title. In B. B. Author (Ed.), *Book title* (pp. xx-xx). Location: Publisher.
20. 英文書文集文章格式 B： Author, A. A. (1993). Article title. In B. B. Author (Ed.), *Book title* (chap. 3). Location: Publisher.

(三) 專門及研究報告：

1. 中文政府報告格式 A：單位 (年代)。報告名稱 (報告編號：xx)。出版地：作者或出版商。
2. 中文政府報告格式 B：作者 (年代)。報告名稱 (○○單位報告編號：xx)。出版地：作者或出版商。
3. 英文政府報告格式 A：Institute (1996). *Report title* (Rep. No.). Location: Publisher.
4. 英文政府報告格式 B：Author, A. A. (1996). *Report title* (Rep. No.). Location: Publisher.
5. ERIC 報告格式：Author, A. A. (1995). *Report title* (Report No. xxxx-xxxxxxxxxx). Eugene, OR: University of Oregon, ERIC Clearinghouse on Educational Management. (EA xxx xxx)

(四) 會議專刊或專題座談會論文：

1. 已出版之會議專刊文章格式：依性質分別與書文集或期刊格式相同。
2. 中文專題研討會文章格式：作者 (年月)。論文名稱。研討會主持人 (主持人)，研討會主題。研討會名稱，舉行地點。
3. 英文專題研討會文章格式：Author, A. A. (1995, April). Report title. In B. B. Author. (Chair), *Symposium topic*. Symposium title, Place.
4. 中文會議發表論文格式：作者 (年月)。論文名稱。會議名稱，會議地點。
5. 英文會議發表論文格式：Author, A. A. (1995, April). *Paper title*. Paper presented in the Meeting Title,

Place.

(五) 學位論文：

1. DAI 微縮片格式：Author, A. A. (1995). Dissertation title. *Dissertation Abstracts International*, xx(xx), xxxA. (University Microfilms No. AAC95-14263)
2. DAI 原文格式：Author, A. A. (1995). Dissertation title. (Doctoral Dissertation, University Name, 1995). *Dissertation Abstracts International*, xx, xxxx.
3. 中文未出版學位論文：作者 (年代)。論文名稱。○○大學○○研究所碩或博士學位論文，未出版，大學地點。
4. 英文未出版學位論文：Author, A. A. (1995). *Dissertation title*. Unpublished doctoral dissertation, University Name, Place.

(六) 視聽媒體資料：

1. 中文影片格式：製作人姓名 (製作人)，導演姓名 (導演) (年代)。影片名稱【影片】。(影片來源，及詳細地址)
2. 英文影片格式：Author, A. A. (Producer), Author, B. B. (Director). (1995). Film title [Film]. (Avail from Company Name, Address)
3. 中文電視節目格式：節目製作人姓名 (製作人) (年月日)。節目名稱。電視台地點：電視台名稱。
4. 英文電視節目格式：Author, A. A. (Executive Producer). (1996, May 1). *Program title*. Place: Television Company.

(七) 電子媒體資料：

1. 中文線上查詢格式 A：作者 (年代)。文章名稱。期刊名稱【線上查詢】，期別。線上查詢的詳細程序(如：<http://www.tmtc.edu.tw/~primary/right.htm>)。(上網查詢日期，如：2000 年 10 月 27 日)
2. 中文線上查詢格式 B：作者 (年代)。文章名稱【線上查詢】。線上查詢的詳細程序。(如：<http://www.tmtc.edu.tw/~primary/right.htm>)。(上網查詢日期，如：2000 年 10 月 27 日)
3. 英文線上查詢格式 A：Author, A. A. (1996). Article title. *Periodical Name* [On-line], xx. Available: Specify path (如：<http://www.ed.gov/pubs/planrpts.html>) (Visited date 如：October 27, 2000)
4. 英文線上查詢格式 B：Author, A. A. (1995). *Title* [On-line]. Available:Specify path(如：<http://www.ed.gov/pubs/planrpts.html>) (Visited date 如：October 27, 2000)
5. 中文 CD-ROM 文章摘要格式：作者 (年代)。文章名稱【光碟】。期刊名稱，期別，頁別。光碟資料庫別：文章摘要編號。
6. 中文 CD-ROM 論文摘要格式：作者 (年代)。論文名稱【光碟】。光碟資料庫別：論文摘要編號。
7. 英文 CD-ROM 文章摘要格式：Author, A. A. (1995). Article title [CD-ROM]. *Journal Title*, xx, xxx-xxx. Abstract from: Source and retrieval number.
8. 英文 CD-ROM 論文摘要格式：Author, A. A. (1995). *Article title* [CD-ROM]. Abstract from: ProQuest File: Dissertation Abstracts Item: 9514263.

(八) 法令：

1. 中文法令格式 A：法令名稱 (公布或發布年代)。
2. 中文法令格式 B：法令名稱 (修正公布或發布年代)。
3. 英文法院判例格式：Name vs. Name, Volume Source Page (Court data).
4. 英文法令格式：Name of Act, Volume Source §xxx (1995).

伍、圖表製作：(詳閱 APA 格式第六版)

一、表格的製作：

表格主要包括：標題、內容、以及註記三個部份，格式如下：

(一) 中文表格標題的格式：表 1. 標題 或 表 2. 標題，...等。(置於表格之上)。

(二) 英文表格標題的格式：Table 1.

Table Title (均置於表格之上)

如為定稿，則改為 Table 1. *Table Title* 不再分為兩行。

(三) 中英文表格內容的格式：格內如無適當的資料，以空白方式處理，如有資料，但無需列出，則劃上斜線 / 。列數可酌予增加，但行數愈少愈好。同一行的小數位的數目要一致。

(四) 中文表格註記的格式：於表格下方靠左對齊第一個字起，第一項寫總表的註解 (如：本資料係由九位評審依五等第計分法...，資料來源：...)，第二項另起一列寫特定行或列的註解 (如： $n1=25$. $n2=32$.)，第三項另起一列寫機率的註解 (如： $*p < .05$. $**p < .01$. $***p < .001$.)

(五) 英文表格註記的格式：與中文格式原則相同，但以英文敘述，第一項為 *Note*，第二項為 $n1=20$. $n2=30$ ，...等，第三項為 $*p < .05$. $**p < .01$. $***p < .001$.等。

(六) 中文表格資料來源的格式 A：註記第一項可說明本表的出處，來自期刊文章可寫：資料來源：“文章名稱”，作者，年代，期刊名稱，期別，頁別。

(七) 中文表格資料來源的格式 B：如來自書籍可寫：資料來源：書名 (頁別)，作者，年代，出版地：出版商。

(八) 英文表格資料來源的格式 A：*Note*. From “Title of Article,” by A. A. Author, 1995, *Title of Journal*, xx(xx), p. xx. Copyright 1993 by the Name of Copyright Holder. Reprinted [or Adapted] with permission.

(九) 英文表格資料來源的格式 B：*Note*. From *Title of Book* (p. xxx), by A. A. Author, 1995, Place: Publisher. Copyright 1993 by the Name of Copyright Holder. Reprinted [or Adapted] with permission.

二、圖形的製作：

圖形包括：標題、內容、註記三部份，格式如下：

(一) 中文圖形標題的格式：圖 1. 標題 或 圖 2. 標題，...等。(置於圖形下方)

(二) 英文圖形標題的格式：*Figure 1. Title*. (置於圖形下方)，在投稿時，APA 要求所有圖形標題全部另紙打印在一張紙上。

(三) 中英文圖形內容的格式：縱座標本身的單位要一致、橫座標本身的單位也要一致，而且不論縱座標或橫座標，都要有明確的標題，並且要在圖形中標出不同形式的圖形代表何種變項。

(四) 中英文圖形註記的格式：與表格的格式相同。

(五) 每一圖表的大小以不超過一頁為原則，如超過時，可在前表的右下方註明(table continues) 或(續後頁)，在後表的左上方註明(continued) 或(接前頁)。

陸、數字與統計符號：(詳閱 APA 格式第六版)

一、小數點之前 0 的使用格式：一般情形之下，小於 1 的小數點之前要加 0，

如：0.12，0.96 等，但當某些特定數字不可能大於 1 時(如相關係數、比率、機率值)，小數點之前的 0 要去掉，如： $r(24)=.26, p < .05$ 等。

二、小數位的格式：小數位的多寡要以能準確反映其數值為準，如 0.00015 以及 0.00011 兩數如只取三位小數，無法反映其間的差異，就可以考慮增加小數位。一般的原則是，依據原始分數的小數位，再加取兩位小數位。但相關係數以及比率須取兩個小數位，百分比須取整數。推論統計的數據一律取小數兩位。

三、千位數字以上，逗號的使用格式：原則上整數部份，每三位數字用逗號分開，但小數位不用，如：1,002.1324。但自由度、頁數、二進位、流水號、溫度、頻率等一律不必分隔。

四、統計數據的撰寫格式： $M = 12.31, SD = 3.52, F(2,16) = 45.95, Fs(3, 124) = 78.32, 25.37, t(63) = 2.39, \chi^2(3, N = 65) = 15.83...$ 等，其中推論統計數據，要標明自由度。(請參閱該手冊，第 113 頁)

五、統計符號的字形格式：除 $\mu, \alpha, \varepsilon, \beta$ 以及 V 等符號外，其餘統計符號均要在其下劃線，如：ANCOVA, ANOVA, MANOVA, N, n1, M, SD, F, p, R... 等。如為定稿，這些統計符號的字形一律以斜體羅馬字形呈現。

藝術學報 第 104 期

刊 名：藝術學報

出版機關：國立臺灣藝術大學

發行人：陳志誠

本期主編：趙慶河

出版年月：中華民國一〇八年六月

創刊年月：中華民國五十五年十月

刊期頻率：半年刊

地 址：新北市板橋區大觀路一段五十九號

網 址：<http://www.ntua.edu.tw>

電 話：(02)2272-2181-1715

印 刷：新北市維凱創意印刷庇護工場 / (02)8226-6239

定 價：新台幣 500 元整

展 售 處：五南文化廣場/臺中市中山路 2 號 (04)2226-0330

國家書店松江門市 / 臺北市松江路 209 號 1 樓 (02)2518-0207

版權所有·不准翻印藝術學報

GPN：2005500004

ISSN：10213686

TAIWAN JOURNAL OF ARTS

Vol.104

June 2019

PUBLISHER:

Chih-Cheng, Chen

EDITOR:

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

ADDRESS OF ADMINISTRATION OFFICE:

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

SUBSCRIPTION RATES:

NTS 500.00

ALL RIGHTS RESERVED

No part of this book may be reproduced in any form, by mimeograph or any other means, without permission in writing from the publisher, except by a reviewer, who may quote brief passages in review to be printed in a magazine or newspaper.

GPN : 2005500004

ISSN : 10213686

Taiwan JOURNAL of ARTS

-
- 1 The Analysis of The Conversion of Nanguan Music in Taiwanese
Zu Ma Zhen
Te-Yu Shih
-
- 41 Is It The Origin or The Development in The History of Music?
– A Case of The Relationship between The Singing-Dancing-
Instrumental Playing of *Locedai* Piece in *Zebi* Suite of Dishu Village
Yu-hsiu Lu
-
- 53 A Study of Using Visual Narrative to Analyze The Reasons and
Evolutionary Form of Low-Creativity Ceramic Throwing Learner
from Creative Self-Efficacy Approach
Zen-Pin Lee
-
- 81 Discussion on The Private-Self Photography of Female
Li-Hua Chiang
-
- 103 A Research on The Inheritance and Development for Flower and
Bird Painting of Wang Xuctao from Qi Baishi & Wang Mengbai
Pei-Yi Liu
-
- 147 On The Opera’s Interpretation of Libretto and Music : A Study of
Opera “A Vow to The Underworld Spring”
Yuh-Yin Chang
-

Semiyearly print, Volume 15, Issue 1 (No. 104)

