

藝術學報

-
- 1 春華秋實：「中華國樂會」對臺灣現代國樂發展的
影響
蔡秉衡
-
- 25 動靜之間：注意力缺陷過動症兒童在陶藝學習課程
之經驗分析
黃語喬、鄭曉楓、梁家豪
-
- 47 呂佛與舒伯特三首歌德詩作之藝術歌曲比較分析
宮筱筠
-
- 81 當代的媒介境況：《蓋婭：幻我：它境》中「科技
—藝術」的視覺化策略
鄭庠
-
- 99 品牌行銷應用到NFT市場—以村上隆為例
柯梓偉
-
- 123 明清時期海洋動物的紀錄、想像與比較
連啟元
-

半年刊 第十九卷第1期 (總 112 期)



國立臺灣藝術大學
中華民國 112 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，目前也是國科會臺灣人文學引文索引THCI收錄期刊，能維持至今，需感謝歷屆主編、編輯委員、評審委員、投稿作者以及讀者的努力與支持，才得以持續茁壯成長。

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

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

112期藝術學報總計收12篇投稿論文，完成初審及雙向匿名外審作業者共計9篇，經提本校出版編輯委員會審議，最後決議通過6篇論文。包括美術學門1篇，傳播學門1篇，表演學門2篇，人文學門2篇，本期總共刊登6篇（含上期1篇），保留1篇下期刊登。

國立臺灣藝術大學出版編輯委員會
民國112年6月

藝術學報 第112期

目 次

一、春華秋實：「中華國樂會」對臺灣現代國樂發展的影響 / 蔡秉衡	1
二、動靜之間：注意力缺陷過動症兒童在陶藝學習課程之經驗分析 / 黃語喬、鄭曉楓、梁家豪	25
三、呂佛與舒伯特三首歌德詩作之藝術歌曲比較分析 / 宮筱筠	47
四、當代的媒介境況：《蓋婭：幻我；它境》中「科技—藝術」的視覺化策略 / 鄭庠	81
五、品牌行銷應用到 NFT 市場—以村上隆為例 / 柯梓偉	99
六、明清時期海洋動物的紀錄、想像與比較 / 連啟元	123

TAIWAN JOURNAL OF ARTS

Vol.112

June 2023

CONTENTS

1. Chinese Music Association Impact on Chinese Music in Taiwan
/ Ping-Heng Tsai 1
2. Between Impulsion and Calm: Analysis of the Experience of Children with Attention
Deficit Hyperactivity Disorder(ADHD) in Ceramics Learning Program
/ Yu-Chiao Huang, Hsiao-Feng Cheng, & Jia-Haur Liang 25
3. Comparative Analysis of Three Art Songs of Carl Loewe and Franz Schubert with
the same Goethe's Poem
/ Hsiao-Yun Kung 47
4. Contemporary Media Condition: "Gaia: Illusory Self; Other Realms" Visual Tactic
of "Technology-Art"
/ Hsiang Cheng 81
5. Applying Brand Marketing to the NFT Market, Taking Takashi Murakami as an
Example
/ Zi-Wei Ke 99
6. Records, Imagination and Comparison of Marine Animals in the Ming and Qing
Dynasties
/ Chi-Yuan Lien 123

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。

111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	呂允在	本校圖書館	館長	校內
委員	宋璽德	本校雕塑學系	教授兼教務長	校內
美術學門	陳貺怡	本校美術學院	院長	校內
"	黃海鳴	原國立臺北教育大學藝術與造形設計學系	教授	校外
"	白適銘	國立臺灣師範大學美術系	系主任	校外
設計學門	鐘世凱	本校設計學院	院長	校內
"	林品章	銘傳大學教育暨應用語文學院	院長	校外
"	陳殿禮	國立臺北科技大學工業設計系	教授兼系主任	校外
傳播學門	連淑錦	本校傳播學院	院長	校內
"	王毓莉	中國文化大學大眾傳播學系	教授	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	曾照薰	本校表演藝術學院	院長	校內
"	張己任	原東吳大學音樂系	教授	校外
"	曾瑞媛	國立臺北藝術大學舞蹈理論研究所	教授	校外
人文學門	陳嘉成	本校人文學院	院長	校內
"	王保進	中原大學校務研究暨策略處	策略長	校外
"	王志弘	國立臺灣大學建築與城鄉研究所	教授	校外

藝術學報主編

主編

蔡秉衡 國立臺灣藝術大學中國音樂學系教授兼系主任

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。

春華秋實： 「中華國樂會」對臺灣現代國樂發展的影響

蔡秉衡*

收件日期 2022 年 9 月 29 日

接受日期 2023 年 5 月 2 日

摘要

文章主要論述「中華國樂會」的創立，及其日後對臺灣國樂發展的影響為主軸。從中也論述該會對於中國音樂的各種面貌包含國樂教育的建設、古代音樂的恢復與研究、樂器製作與研創、輔導籌組國樂團、舉辦各種國樂演奏會與國樂比賽、鼓勵創作國樂作品、出版書譜與錄製音帶唱片、進行海內外音樂交流與學術講座等，可謂無役不與，且力行實踐。尤其對於現代化國樂的組建與催生，貢獻良多。今日現代國樂的概念已在國樂各界普遍週知，也透過前輩對國樂創作不間斷的呼籲，始成今日臺灣國樂豐盈的面貌，「中華國樂會」應是功不可沒。今日該會仍持續成長，並對臺灣國樂各界提供友善的支持環境，此亦是臺灣國樂發展的善緣。本文的史料梳理與書寫，亦有對現代音樂史紀錄的心意。

關鍵詞：中華國樂會、現代國樂、國樂團

* 國立臺灣藝術大學中國音樂學系教授兼系主任

一、一杯咖啡的前言

民國四十年十月間某晚，時任中信國樂社導師高子銘與社長何名忠於樂團練習後，兩人一起喝咖啡閒談，何名忠向高子銘建議：「我們為發展樂教，交換切磋技術，可否籌設一全國性之國樂會組織，以弘揚中國音樂文化。」¹，高子銘聽後，非常贊同，並說他也正有此意。²後續便以高子銘所在的中廣國樂團和中信國樂社為班底，開始步入國樂會的創設，於是在民國四十二年四月十九日於中信局禮堂，³舉行「中華國樂會」的成立大會。「中華國樂會」於民國七十一年奉內政部命改名，⁴於該年十一月七日舉行第十五屆會員大會，正式通過更名為「中華民國國樂學會」，⁵爾後對於學會有多个簡稱出現，如「中華國樂學會」、「國樂學會」、「國樂會」等。⁶

「中華國樂會」（以下簡稱「國樂會」）成立至今已六十九年，對於臺灣的國樂推展具有重要的貢獻。在臺灣早期傳統國樂與現代國樂的分別中，⁷「國樂會」在兩者間皆卓具貢獻，尤其對於現代國樂的推動更顯其功。

二、「中華國樂會」肇成始末

「國樂會」的發想從高子銘與何名忠的一杯咖啡開始，首先即是聯繫當時相關的國樂團，這些國樂社團分別成立於民國三十九年至四十一年間，組成與演奏有傳統國樂的社團也有現代化國樂的樂團。這些一起發起「國樂會」籌設的樂團除了原始發起的中廣國樂團和中信國樂社以外，在許多國樂前輩的記憶中略有不同，例如從何名忠的記載尚包括大鵬國樂團、鐵路國樂團、潮聲國樂團、海天琴社、穗聲國樂社（原靈芝國樂社）、晨鐘國樂社、政專國樂社、凱旋國樂社等總計有十個社團，⁸再從夏炎的記載來看有前述的中廣、中信、晨鐘、大鵬、潮聲以外尚有漢聲國樂團、福州國樂

¹ 何名忠（1983）。〈中華國樂會創立經過〉。中華民國國樂學會三十週年特刊，78。

² 何名忠在其他地方的回憶似乎與此有時間上的差異，他提到民國四十一年七月某晚中信國樂社團練，何名忠跟高子銘建議：「為發展我國國樂，推進樂教，必須集合全國愛好國樂者的力量，組織全國性之國樂團體。」參見何名忠（1974）。〈從中信國樂社到中華國樂會〉。中華國樂會成立二十一週年大會特刊，44。但是又在別處記載民國四十一年三月，已經將各樂團負責人召集到中國廣播公司討論籌備事宜，因此，時間序可能為民國四十年十月興起籌設「國樂會」的想法的。參見何名忠（1983）。〈中華國樂會創立經過〉。中華民國國樂學會三十週年特刊，79。

³ 當年民國四十二年時「中信局禮堂」位於臺北市貴陽街二段26號。

⁴ 何名忠（1983）。〈中華國樂會創立經過〉。中華民國國樂學會三十週年特刊，79。

⁵ 林培（1993）。〈中華民國國樂學會四十年來會務紀要〉。中華民國國樂學會四十週年特刊，21。

⁶ 陳裕剛（2004）。〈以新思維迎接國樂學會第二個六十年〉。走過臺灣國樂一甲子——中華民國國樂學會六十周年慶特輯，24。

⁷ 莊師本立認為「用傳統的民族樂器演奏古代或民間的樂曲。」這是屬於「純粹的國樂」，筆者權將其稱為傳統國樂。參見莊本立（1974）。〈何謂「國樂」？〉。中華國樂會成立二十一週年大會特刊，4-9。

⁸ 何名忠（1983）。〈中華國樂會創立經過〉。中華民國國樂學會三十週年特刊，79。

團等，⁹梁在平則記載了中信、晨鐘、潮聲、鐵路、海天、靈芝、琴心、大鵬等 8 個社團，¹⁰黃體培的記載尚有中華國樂團（原台聲國樂社）¹¹、薰風國樂社、幹校國樂社、琴心國樂社（原春明國樂社）、南管樂社等，¹²綜上所述，當時集合各國樂社團負責人的共識開始籌備「國樂會」，其團體可能約莫有 16 個之多（表 1）。當時設立全國性文藝團體的必備條件為須有 10 位文化界人士贊助，國樂界人士 30 人擔任發起人，今日全國性社團的籌設已廢除前項，後項仍維持之。當時之發起贊助人皆為社會名人，包括蔣經國、吳鐵城、何應欽、張道藩、吳道一、方治、谷正綱、李宗黃、陳紀滢、鄭品聰、鄭彥棻、戴粹倫、張其昀、黃秀陸、張勵生、于右任、梁寒操、何志浩等，¹³高子銘與何名忠尋覓聯繫贊助人與發起人響應，耗去將近一年的時間，時序已來到民國四十一年，夏炎回憶：「當時的高子銘老師，為了成立，幾乎每天對各方面的奔走接洽忙碌。」¹⁴

⁹ 夏炎（1983）。〈國樂三十年來的回顧〉。中華民國國樂學會三十週年特刊，89。另訪問當年參加兩樂團的吳武行老師，漢聲國樂團是以現代國樂為主，約有 20 人左右，福州國樂團主要以福州音樂為主，約有 16 人左右，當時的福州音樂又以道教音樂為主體。

¹⁰ 梁在平（1983）。〈三十而立—細說三十年來的中華國樂會〉。中華民國國樂學會三十週年特刊，63。

¹¹ 此處的中華國樂團應是指中廣國樂團，黃體培曾記載民國四十年八月廣國樂團曾赴菲律賓演出 19 場音樂會，並指出中華國樂團即是中廣國樂團。參見黃體培（1983）。中華樂學通論。臺北：行政院文化建設委員會，227。筆者查閱資料，當時的國樂師長多直接稱中廣國樂團，樂團前身即是台聲國樂團，當時的中廣國樂團出國演出常以中華國樂團為名。今日所稱的中華國樂團的前身為民國四十六年，由鄧昌國所主持的「國立音樂研究所」附設的樂團「中華實驗國樂團」而來，而後「國立音樂研究所」停辦，相關附設團體工作由臺灣藝術教育館接辦。後續在林培與柳西推動下，於民國五十八年十一月十二日正式成立「中華國樂團」，同樣仍附屬於臺灣藝術教育館。參見吳武行（2004）。〈民國四十至五十年代間我所認識的幾個國樂社團〉。走過臺灣國樂一甲子—中華民國國樂學會六十周年慶特輯，45-46。

¹² 黃體培（1983）。中華樂學通論。臺北：行政院文化建設委員會，205-206。

¹³ 黃體培與蔣滢兩者所記略有不同，黃體培無記載張其昀、黃秀陸、張勵生、于右任、梁寒操、何志浩等 6 人，蔣滢無記載戴粹倫，其餘皆同，又何名忠的記載與黃體培皆同。參見黃體培（1983）。中華樂學通論。臺北：行政院文化建設委員會，207。蔣滢（1983）。〈半甲子國樂之回顧〉。中華民國國樂學會三十週年特刊，86。何名忠（1974）。〈從中信國樂社到中華國樂會〉。中華國樂會成立二十一週年大會特刊，44。

¹⁴ 夏炎（1983）。〈國樂三十年來的回顧〉。中華民國國樂學會三十週年特刊，89。

表 1 「中華國樂會」發起籌設之相關國樂社團一覽表¹⁵

社團名稱	成立年月	負責人	演奏研習	人數	備註
中華國樂團	民國 39 年 3 月	高子銘	現代國樂	16	原名台聲國樂社
大鵬國樂團	民國 39 年 4 月	楊作仁	現代國樂	12	
中信國樂社	民國 39 年 9 月 ¹⁶	何名忠	粵曲	12	
鐵路國樂社	民國 39 年 10 月	闕大愚	粵曲	20	
潮聲國樂社	民國 39 年 11 月 ¹⁷	黃宗識	潮州音樂	30	
海天琴社	民國 40 年 3 月	梁在平	琴曲	11	
穗聲國樂社	民國 40 年 4 月	梅慶芳	粵曲	16 ¹⁸	原名靈芝國樂社
晨鐘國樂社	民國 40 年 8 月	莊本立	現代國樂	16	
政專國樂社	民國 40 年 9 月	朱明綱	現代國樂	11	
薰風國樂社	民國 41 年 3 月	歐陽水若	現代國樂	20	
幹校國樂社	民國 41 年 4 月	宋膺	現代國樂	19	
凱旋國樂社	民國 41 年 5 月	湯炳權	粵曲	27	
琴心國樂社	民國 41 年 12 月	黃體培	福州音樂	16	原名春明國樂社
南管樂社	——	林紅	南管樂曲	14	
漢聲國樂團	——	闕大愚	現代國樂	約 20	
福州國樂團	——	黃體培	福州音樂	約 16	

「國樂會」成立的緣由尚有黃宗識提及當時是被迫而來的說法，論及當時僑委會應海外華人之請，編寫國樂書刊一事，書成結論為：「調國樂已日趨沒落，已無保存價值，應予淘汰。」¹⁹，因此，咸認應該鄭重表達國樂的重要性，並由梁在平與莊本立重新書寫該書刊，於是開始聯絡社團籌組「國樂會」，上述事情，或許可能也是籌組「國樂會」的助緣之一。而後在國樂界的團結下，順利於民國四十二年四月十九日正式成立了「中華國樂會」，當時參加社員有 163 人，女性僅 2 人，省

¹⁵ 本表主要摘錄黃體培關於「中華國樂會」發起組織之初，當時臺北地區國樂社團，另外再加上何名忠與夏炎的回憶整理而成。參見黃體培（1983）。中華樂學通論。臺北：行政院文化建設委員會，205-207。

¹⁶ 何名忠（1974）。〈從中信國樂社到中華國樂會〉。中華國樂會成立二十一週年大會特刊，41。

¹⁷ 黃宗識自述是創立於民國 39 年 11 月 12 日。參見黃宗識（1974）。〈潮州音樂在臺灣〉。中華國樂會成立二十一週年大會特刊，30。

¹⁸ 原本在杭州南路的靈芝藥廠聚會，當時名單計有 16 人。參見陳尚志（1974）。〈嶺南業餘音樂研究社沿革〉。中華國樂會成立二十一週年大會特刊，38。

¹⁹ 黃宗識（1983）。〈三十而立有感〉。中華民國國樂學會三十週年特刊，83。

籍以廣東人最多。²⁰大會及理監事會選舉出第一屆理事長為高子銘，何名忠、莊本立、楊作仁、黃宗識為常務理事，梁在平、孫培章、闕大愚、黃體培、高亦涵、沈國權、奚富森、梅慶芳、呂慶琰、朱明綱為理事，呂純仁為常務監事，謝仲篴、馮萍、許祥香、陳慕平²¹（陳惠平）為監事，由此展開「國樂會」在臺灣國樂發展的影響力與其貢獻。

三、使命與理想

「國樂會」成立後主要欲推動的使命有：建議樂教設施、制訂祀孔禮樂、輔導籌組樂團、舉辦國樂展演、編印樂書樂譜、灌製國樂唱片、推薦國樂人才、監製國樂樂器、選介會友出國演奏、接待外賓來華講學等，²²另外還有記載「國樂會」工作的尚有舉辦國樂比賽和觀摩演奏。²³從上述項目來看，約略可以分為幾個大項：一是關於樂團組訓與展演；二是樂教與出版；三是古樂與學術研究。

（一）關於國樂團組訓與展演

從「國樂會」成立的工作要務來看，此部分占比最重，舉凡輔導籌組樂團、舉辦國樂展演、推薦國樂人才、監製國樂樂器、選介會友出國演奏、舉辦國樂比賽和觀摩演奏等皆屬之。當時在創會後三年內，協助創設了「省黨部文化工作隊國樂隊」、「南聲國樂社」、南部地區皆由李鎮東擔任樂團教練，創設了「六〇兵工廠國樂隊」、「左營海軍國樂隊」、「高雄煉油廠國樂隊」等。²⁴經二十餘年後，由「國樂會」贊助指導成立的國樂社團，除發起籌設「國樂會」的社團以外，尚有中華古樂團（律呂國樂社）、嶺南國樂社、中興國樂社、韻聲國樂社、篤實國樂隊、復興國樂社、魯聲國樂社、桃源古樂社、警光國樂社、電聲國樂社、內政部國樂社、中華實驗樂團、三山國樂社、海軍陸戰隊國樂隊、中國女子國樂團、琴聲女子國樂社、水泥公司國樂社、國防醫學院國樂社、天行國樂社、陳氏家庭樂團、中華閩南音樂研究社、翠竹婦女國樂社、東師國樂社、陽明國樂社、和平國樂社、潮州國樂社、閩南樂府、中國國樂團、東南工專國樂社、藝專國樂科國樂團、實驗國樂團、琴

²⁰ 黃宗識（1983）。〈三十而立有感〉。中華民國國樂學會三十週年特刊，83。

²¹ 黃體培（1983）。中華樂學通論。臺北：行政院文化建設委員會，244-245。黃宗識（1983）。〈三十而立有感〉。中華民國國樂學會三十週年特刊，84。關於陳慕平（陳惠平），前者記為陳慕平，後者書為陳惠平，何名忠亦書為陳慕平。參見何名忠（1974）。〈從中信國樂社到中華國樂會〉。中華國樂會成立二十一週年大會特刊，45。查歷屆理監事名單，應為陳慕平。參見《中華民國國樂學會三十週年特刊》，20。

²² 黃體培（1983）。中華樂學通論。臺北：行政院文化建設委員會，207。

²³ 蔣濤（1983）。〈半甲子國樂之回顧〉。中華民國國樂學會三十週年特刊，86。

²⁴ 梁在平（1983）。〈三十而立—細說三十年來的中華國樂會〉。中華民國國樂學會三十週年特刊，66。

韻箏聲齋、三鳳宮國樂團、大夏國樂社、澤溪古箏研究社、國泰綜合醫院古箏社、國樂之聲古箏社、第一商標樂團、運通家庭歸主音樂社國樂部、天籟國樂社、嶺南業餘音樂樂團、潮藝國樂社、中廣示範國樂團等四十三個社團，²⁵加上原發起的十六個與南部地區的五個社團，總計為六十四個社團，內容包括南管音樂、傳統地方音樂以及現代國樂三種。從上列樂團來看，軍警相關的國樂團也成立不少，此亦是當時代的特色，如同戲曲也在軍中蓬勃發展一樣，可見當時相當重視音樂藝術文化的發展與保存。

在展演方面，主要參加政府各重要紀念日及勞軍的演出活動，這些活動通常多為大型的演奏會，常動員十個社團多達一百二十餘人的演奏。另外還包括為舞蹈伴奏、影劇配音、歌曲伴奏等活動，內容包括與舞蹈家林香芸、李天民、蔡瑞月、黃秀峰等合作，晨鐘國樂社為郎靜山的《寶島風光》配音，中信國樂社為《洛神》部分配音，國樂為中學庸伴奏，鐵路國樂社與鐵路口琴社聯合演奏等。²⁶國內演奏會相當多，每年由「國樂會」舉辦的團體或個人演奏會不下百場，爾後陸續開展海外的交流演出，包括赴香港、美國、加拿大、菲律賓、泰國等，還有組織中南美綜合藝術團，由董榕森、陳裕剛指揮，赴中南美洲十六國演出八十多場，梁在平赴歐美十二國舉行演奏會等，²⁷民國七十八年再赴中南美洲十國演出，展演內容相當豐富。當時凡是由「國樂會」的會員團體或個人，分別赴國外進行演出的活動，也都視為會務推展的一部分，例如中華國樂團、國立藝專國樂團、文化大學大夏校友國樂團等。「國樂會」最早從民國六十九年與松山慈祐國際獅子會聯合辦理了「金獅獎」國樂比賽，又於民國七十年八月與先進工業社舉辦了第一、二屆「金琴獎」比賽，與長河實業公司舉辦第三屆，與龍門樂苑合辦第四屆，而後第五至七屆均由「國樂會」自行辦理，至民國七十七年十二月止，總計舉辦七屆「金琴獎」。民國七十二年及七十三年曾協助教育部辦理大專院校優等國樂團觀摩賽，比賽獎金做為各社團購置樂器使用。²⁸從國樂比賽一事來看，「國樂會」的前輩們，為了促進國樂演奏實力的提升，又能在有限資源的經費中，引入許多相關友善國樂的企業與公部門的資源，完成許多推動國樂展演能力的工作，實屬相當難得。

（二）樂教與出版

「國樂會」一直希望能推動國樂落實在教育制度中，尤其是高等教育體系，因此，爾後有國立藝專於民國六十年成立國樂科，由董榕森擔任科主任，中國文化學院設置音樂系國樂組，由莊本立主持，還有華岡藝校的成立，對於國樂教育均具有很重要的貢獻。今日有國立臺灣藝術大學、中國

²⁵ 梁在平（1983）。〈三十而立—細說三十年來的中華國樂會〉。中華民國國樂學會三十週年特刊，66-67。

²⁶ 梁在平（1983）。〈三十而立—細說三十年來的中華國樂會〉。中華民國國樂學會三十週年特刊，65。

²⁷ 梁在平（1983）。〈三十而立—細說三十年來的中華國樂會〉。中華民國國樂學會三十週年特刊，72-75。

²⁸ 中華民國國樂會（1993）。〈中華民國國樂學會四十年來會務紀要〉。中華民國國樂學會四十週年特刊，26。

文化大學、國立臺南藝術大學均設有「中國音樂學系」，此在「國樂會」早年張其昀任教育部長時，即已向政府提出正式建議案，建議應在大專學府設置國樂科系，在音樂科系中應設國樂組，後來也建議藝術學院應增列「中國音樂學系」。²⁹董榕森對於樂教亦提出相關看法：「為了改善我國大學音樂教育的各行其是和偏重西樂的陋規，宜請教育部協調各校，並研擬法令；凡屬藝術學院，必須設置『中國音樂學系』；凡屬一般大學院校之音樂系，必須增設『國樂組』，以充分配合未來文化建設整體發展之需要。」³⁰，國樂前輩的高瞻遠矚，同時有實際的行動力，始能創造今日國樂教育的蓬勃。

編印樂書樂譜與灌製國樂唱片一直是臺灣推廣國樂的重要方式之一，「國樂會」成立之初即已前瞻地關注此事並付諸行動。黃體培曾記載當時出版印行的國樂書籍有梁在平的《國樂概論》等 22 本，樂譜有高子銘的《國樂樂譜》等 38 本，³¹梁在平記載「國樂會」會員編印的書籍樂譜有莊本立的《中國律呂的研究》等 39 本。³²筆者整理對照了梁在平與黃體培的書譜紀錄，當時相關的書譜出版至少有 75 種（表 2），數量算是相當豐厚的。

表 2 梁在平與黃體培記載書譜出版紀錄對照表

序號	書譜名	編著者	梁在平記	黃體培記
1	現代國樂	高子銘	——	◎
2	國樂初階	高子銘	——	◎
3	新笛專輯	高子銘	——	◎
4	國樂樂譜第一輯	高子銘	——	◎
5	國樂譜第一冊	高子銘	——	◎
6	國樂譜第二冊	高子銘	——	◎
7	中國律呂的研究	莊本立教授著	◎	——
8	簫的研究	莊本立先生編	◎	——
9	古壎的研究	莊本立先生編	◎	——
10	中國古代之排簫	莊本立先生編	◎	◎
11	中國的音樂	莊本立	——	◎
12	談國樂	梁在平、莊本立合編	◎	◎

²⁹ 孫靖（1983）。〈中華民國國樂學會成立三十週年會務報告〉。中華民國國樂學會三十週年特刊，44-57。

³⁰ 董榕森（1983）。〈發揚國樂的時代意義〉。中華民國國樂學會三十週年特刊，104。

³¹ 黃體培（1983）。中華樂學通論。臺北：行政院文化建設委員會，214-218。

³² 梁在平（1983）。〈三十而立—細說三十年來的中華國樂會〉。中華民國國樂學會三十週年特刊，67-69。

春華秋實：「中華國樂會」對臺灣現代國樂發展的影響

序號	書譜名	編著者	梁在平記	黃體培記
13	國樂概論（中英文合訂本）	梁在平教授著	◎	◎
14	中國音樂書譜目錄	梁在平教授編著	◎	◎
15	唐代的音樂	梁在平教授編著	◎	——
16	英文國樂簡介附唱片一張	梁在平教授著	◎	◎
17	琴影心聲集	梁在平教授著	◎	◎
18	古箏獨奏曲	梁在平教授著	◎	◎
19	劉天華南胡琵琶曲集	梁在平教授編印	◎	——
20	中華樂典—近代名人篇	梁在平、顏文雄合編	◎	◎
21	中國的樂器及圖式（中英文）	梁在平教授編	◎	——
22	中國樂器大綱（中英文對照本）	梁在平	——	◎
23	中國的音樂	梁在平教授編	◎	——
24	中國古代音樂史料輯要	梁在平輯	◎	——
25	唐代音樂史（樂制）的研究（上下兩冊）	梁在平、黃志炯合譯	◎	——
26	中國樂器圖式（中英文合訂本）	黃體培先生編著	◎	◎
27	國樂樂譜（一至七輯）	黃體培先生編印	◎	◎
28	國樂曲選（一至二輯）	黃體培先生編	◎	◎
29	中華樂學通論	黃體培編著	◎	——
30	古琴指法字母詮義	黃體培	——	◎
31	祀孔禮樂	黃體培	——	◎
32	春江花月夜專輯	黃體培	——	◎
33	國樂淺談	劉毅志	——	◎
34	談箏瑟	劉毅志	——	◎
35	二胡的研究	劉毅志	——	◎
36	樂譜集成	劉毅志	——	◎
37	中國國樂集	鄭良浦	——	◎
38	中國民謠集	鄭良浦	——	◎
39	實用中國樂法	董榕森教授編著	◎	——

序號	書譜名	編著者	梁在平記	黃體培記
40	中國樂語研究	董榕森教授著	◎	——
41	南胡教本（一）	董榕森教授編著	◎	——
42	國樂合奏指定曲譜	董榕森教授等著	◎	——
43	普天同慶	董榕森	——	◎
44	南胡獨奏曲選	李兆星	——	◎
45	劉天華南胡全集	李兆星	——	◎
46	琵琶初步	李兆星	——	◎
47	琵琶獨奏十大名曲	李兆星	——	◎
48	橫笛入門	江永生先生編著	◎	——
49	洞簫彙編	江永生先生編著	◎	——
50	簫笛曲集	江永生先生編著	◎	——
51	中國簫笛的藝術	江永生先生編著	◎	——
52	中國的戲曲音樂	陳裕剛先生編著	◎	——
53	中國古代樂律的運算與解析	陳裕剛先生著	◎	——
54	國樂團組訓之研究	陳勝田先生編著	◎	——
55	中國笛之演進與技巧研究	陳勝田先生編著	◎	——
56	中國樂教與制度	何名忠教授著	◎	——
57	揚琴演奏法	何名忠教授著	◎	——
58	國樂樂譜第二輯	何名忠	——	◎
59	音樂詞典	王沛綸	——	◎
60	城市歌聲	王沛綸	——	◎
61	唐宋歌譜二十五調	顧一樵	——	◎
62	宋詞歌譜四十五調	顧一樵	——	◎
63	國樂名曲十首	孫培章	——	◎
64	箏曲精華	林美蘭	——	◎
65	國樂樂譜第三輯	李鎮東	——	◎
66	中國音樂史論集	戴粹倫等	——	◎
67	中國民歌舞曲集	李天民	——	◎

序號	書譜名	編著者	梁在平記	黃體培記
68	南管名曲精華	張再興先生編著	◎	◎
69	研易習琴齋琴譜（三卷）	章志蓀先生編印	◎	◎
70	國樂集粹	闕大愚先生編印	◎	◎
71	國樂名曲選	何抱生	——	◎
72	中國十大音樂家	丁志堅	——	◎
73	中華民國音樂年	譚峙軍	——	◎
74	箏之曲藝集	魏德棟、魏德樑先生編著	◎	——
75	中西音樂大詞典	——	——	◎

從出版的書譜來看，高子銘對於現代國樂的推動有著重要貢獻，他同時也是「國樂會」的催生者，「國樂會」第一任理事長，從胡彥久的新笛創制，到高子銘的大力推廣，新笛在國樂團中扮演了重要的功能地位，其《新笛專輯》適切地整理此樂器的教學教材，《國樂樂譜》的編輯也對國樂的推廣卓有貢獻。「國樂會」的第二屆理事長為梁在平，其擔任理事長一職持續至第十三屆，即民國四十三年四月至民國六十八年一月十四日止。³³梁在平對中國音樂的歷史研究、中國樂器研究還有箏曲研究與書譜整理等，編著相當豐富，同時期演奏足跡遍及歐美，對箏樂的推動具有莫大貢獻。黃體培對於近百年來國樂發展的敘述，尤其詳於民國四十年代至五十年代間臺灣國樂界現況的記載，對於了解當時之國樂情況頗具貢獻，其對於福州音樂與道教音樂尤為熟捻。

上列的諸種形式的國樂樂譜出版，可看出在基礎入門的部分多有耕耘，獨奏到合奏同時在推廣。除了書譜的出版品以外，「國樂會」還有出版期刊樂訊等刊物，便於即時動態地報導國樂現況。「國樂會」於民國六十四年創立中華樂訊雜誌社，並於十一月發行《中華樂訊》創刊號，至民國七十年一月止，總計發行 70 期。「國樂會」於民國七十六年成立「中國民族音樂資料館」，因而於一月發行《民族音樂》月刊，至民國七十九年二月止，共發行 38 期。³⁴雖然因為諸多因素未能持續刊物的發行，仍可見早期國樂前輩戮力於國樂推廣、保存與發揚的努力，我輩或可繼承前賢之續命，克服難關，毅力向前。

³³ 中華民國國樂學會（2004）。走過臺灣國樂一甲子——中華民國國樂學會六十周年慶特輯，68-70。

³⁴ 中華民國國樂學會（1993）。〈中華民國國樂學會四十年來會務紀要〉。中華民國國樂學會四十週年特刊，26-27。

(三) 古樂與學術研究

古樂與學術研究也是「國樂會」會務推動的重要項目之一，過去上海「大同樂會」也是將古樂的研究、古樂器複製等列為會務項目之一。在國樂的發展歷史上特別重視「大同樂會」的歷史，從事相關寫作的包括有蕭友梅³⁵、王同³⁶、馮雷³⁷、鄭體思³⁸、陳正生³⁹、石洋⁴⁰、文霞⁴¹、李為儒⁴²、郭豔燕⁴³等，尚有許多未及備載，「大同樂會」大致上對於樂器的仿製或製造也是擺在重點，當時即邀請蕭友梅加入，因此才有蕭氏所提出對於樂器仿製的意見，他認為對於改良舊樂器要有幾個先決問題，包括要研究舊樂器本身的有無價值；要決定選擇的標準；決定的手續；改良的進程序等，蕭友梅特別語重心長的說：「我們希望他們在改良一方面多做工作，對於整理國樂，方才可以盡一部份的責任。」⁴⁴，相關研究也多提到樂器改良的問題，這也是國樂發展初步的一個重要工作，至今，關於國樂器的改良仍在持續進行，這些前人足跡都值得為我們借鑑，「國樂會」的這項工作也有異曲同工之妙。莊本立對於古樂的研究卓有重要成果，所著的《中國音律之研究》、《中國古代之排簫》、《簾之研究》、《中國的音樂》、《埙的歷史與比較研究》等都是重要的古樂研究成果，⁴⁵其擔任中國文化大學國樂組主任期間，多次于系展演出研古與創新的音樂會，實踐古樂研究的復興。陳裕剛對於樂律學深有研究，所著的《中國古代樂律的運算與解析》、《我國古調式之稱謂與調號關係研究》以及其後對曾侯乙編鐘樂律學的研究，⁴⁶均有重要貢獻。

³⁵ 蕭友梅（1991）。〈對於大同樂會擬仿造舊樂器的我見〉。中國音樂，04，74。

³⁶ 王同（1999）。〈對“大同樂會”在現代國樂演進中的認識〉。南京藝術學院學報（音樂及表演版），02，34-37。

³⁷ 馮雷（2010）。〈重慶大同樂會考（上）〉。音樂藝術（上海音樂學院學報），03，4，53-61。馮雷（2011）。〈重慶大同樂會考（下）〉。音樂藝術（上海音樂學院學報），04，4，40-48。

³⁸ 鄭體思（2012）。〈抗戰前後的兩個“大同樂會”（上）〉。樂器，09，71-73。鄭體思（2012）。〈抗戰前後的兩個“大同樂會”（下）〉。樂器，11，68-71。鄭體思（2012）。〈抗戰前後的兩個“大同樂會”（中）〉。樂器，10，74-76。鄭體思（2012）。〈抗戰前後的兩個“大同樂會”（完結篇）〉。樂器，12，72-75。

³⁹ 陳正生（1999）。〈大同樂會活動紀事〉。交響（西安音樂學院學報），02，13-17。陳正生（2015）。〈鄭觀文年譜〉。南京藝術學院學報（音樂及表演版），01，64-68。

⁴⁰ 石洋（2015）。〈對《申報》筆下的大同樂會再認識〉。天津音樂學院學報，04，20-28。

⁴¹ 許文霞（2001）。〈我的父親許如輝與重慶『大同樂會』〉。音樂探索，4，74-81。

⁴² 李為儒（2016）。〈大同樂會音樂活動探微〉。黃河之聲，20，86。

⁴³ 郭豔燕（2013）。〈鄭觀文的“大同音樂”思想及“復興國樂”行動〉。蘭台世界，36，138-139。

⁴⁴ 蕭友梅（1991）。〈對於大同樂會擬仿造舊樂器的我見〉。中國音樂，04，74。

⁴⁵ 莊本立（1960）。〈中國音律之研究〉。中國音樂史論集。臺北：中華文化出版事業社。莊本立（1963）。〈中國古代之排簫〉。中央研究院民族學研究所專刊之四。臺北：中央研究院民族學研究所。莊本立（1965）。〈簾之研究〉。中央研究院民族學研究所集刊，19，139-203。莊本立（1968）。中國的音樂。臺中：臺灣省政府新聞處。莊本立（1972）。〈埙的歷史與比較研究〉。中央研究院民族學研究所集刊，33，177-253。

⁴⁶ 陳裕剛（1982）。中國古樂律的運算與解析。臺北：生韻出版社。陳裕剛（1985）。我國古調式之稱謂與調號關係研究。臺北：學藝出版社。陳裕剛（1995）。曾侯乙編鐘的律學運算與樂學探討。臺北：學藝出版社。

樂器的研製也是「國樂會」會務關注的項目，早年由於兩岸斷絕，國樂器的製作需自食其力。國樂在現代化的過程中特別重視樂器，因此，早期許多國樂前輩都在國樂器相關問題上提出看法，例如梁在平⁴⁷、孫培章⁴⁸、葉振綱⁴⁹、鄭德淵⁵⁰等，民國三十四年以後，國樂器的製造及其良莠，對臺灣的國樂界便顯得相當重要，當時全臺樂器製造約四家，多提供地方樂劇使用，包括有臺北市福玉華樂器號，製琴師陳樹銀，多以一般樂劇用器為主；臺中高金榮樂器號，仿製中胡、大胡、低胡、阮弦；臺北三重陳先進樂器號，專製現代國樂樂器，仿製低音瑟；國華樂器號等，各自模仿早期自大陸帶來臺灣的國樂器，因此，從實務到理論研究，便是此時期的特色。莊本立更於民國五十七年考訂仿製周制編鐘、編磬成功，民國五十九年又複製建鼓、應鼓、特磬、鞀等古代雅樂器用於祀孔的釋奠樂。⁵¹

四、現代國樂的推動

現代國樂可以說是「國樂會」在推動國樂歷程中，扮演非常重要的音樂表現形態，其後大多數的國樂團組訓，多以此現代化國樂的方式經營。「國樂會」記載了早年對各社團關於現代國樂的貢獻情況有如此描述：「現代國樂由於高子銘和孫培章兩位先生等倡導和張效良、李鎮東、董榕森、林沛宇等先生的執行，已普遍在各級學府成立組織，國民小學五六十人到一百多名的國樂團，已普及全島。」，⁵²「現代國樂」，簡言之，即是現代化的「國樂」，通常將常用樂器群分為擦弦、吹管、彈撥、敲擊等，同時對於樂器進行改良，作品除了傳統古曲外，多使用西方音樂理論以及作曲技法進行創作，或是中西方理論結合的手法創作，演出形式有合奏、獨奏、協奏、重奏等，現行也結合其他表演藝術進行跨域創作。民國三十八年二月中央廣播電臺撤退來臺，高子銘、孫培章、王沛綸、黃蘭英等四人來臺灣。後陳孝毅、周岐峯、劉克爾也從廣州來臺，民國三十九年三月成立了「台聲國樂團」，亦即「中廣國樂團」的前身，開始成為臺灣現代國樂之先聲，今日「中廣國樂團」已不復存在，其後遍地開花的臺灣現代國樂發展迄今已有七十餘年，在教育體系當中至少有國立臺灣藝術大學中國音樂學系、國立臺南藝術大學中國音樂學系、中國文化大學中國音樂學系、國立臺灣戲曲學院戲曲音樂系等四所大學設立專業系所，以及其他大學的音樂學系所的部分主副修項目，持續培育國樂學生；在專業樂團上有臺灣國樂團、臺北市立國樂團、桃園市國樂團、臺南民族管弦樂團、

⁴⁷ 梁在平（1970）。中國樂器大綱。臺北：中華國樂社。

⁴⁸ 孫培章（1975）。中國樂器演奏法基礎篇。臺北：幼獅文化事業公司。

⁴⁹ 葉振綱（1991）。中國音樂與樂器。臺北：瀚律圖書有限公司。

⁵⁰ 鄭德淵（1984）。中國樂器的藝術性與科學理論。臺北：生韻出版社。

⁵¹ 黃體培（1983）。中華樂學通論。臺北：行政院文化建設委員會，220-221。

⁵² 梁在平（1974）。〈二十一年來的中華國樂〉。中華國樂會成立二十一週年大會特刊，11。

高雄市國樂團等以及其他卓有成果的大小業餘樂團，各級學校的國樂團、絲竹樂團與校友團，不計其數，目前每年都有音樂會活動的樂團大約有數十團。

國樂與傳統音樂的樂器樂曲有著綿密的關係，二十世紀二〇年代前後，劉天華的二胡作品《病中吟》與「大同樂會」柳堯章根據琵琶曲《潯陽夜月》，改編成十二個聲部的合奏曲《秋江月》（後易名為《春江花月夜》），分別在傳統樂器創作與改編上，取得初步的成果，國樂也由此首途，逐漸走向一條與傳統音樂不同的發展道路。國樂一開始即是循著自身傳統音樂的根底，向前開展，同時也在西方音樂形態上，予以模仿，既有濡化的文化特徵，也有涵化的融合特色。王光祈對當時國樂的體悟認為：「吾國音樂進化，除律呂一事外，殆難與西洋音樂進化同日而語。但吾人既相信『音樂作品』與其他文學一樣，須建築於『民族性』之上，不能強以西樂代庖，則吾人對於『國樂』產生之道，勢不能不特別努力。而最能促成『國樂』產生者，殆莫過於整理中國樂史。」⁵³，當然，這也是其整理並書寫《中國音樂史》的一個因素之一。王光祈同時也提出：「倘吾國音樂史料，有相當整理；則國內音樂同志，便可運其天才，用其技術，（製譜技術），以創造偉大『國樂』，儕於國際樂界而無愧。……至於實際創造『國樂』，則有待來者。」⁵⁴，這裡所謂的「技術」即是指作曲方向的問題，其所期待的「有待來者」，也是日後國樂逐漸邁向現代國樂的一個路徑。

民國三十四年臺灣光復後，國樂演奏會開始在臺北市中山堂上演，這裡，對於臺灣國樂的發展有著重要意義。隨著戰爭歲月的落幕，民國三十八年後，許多渡海來臺的國樂前輩，開啟了臺灣早期國樂的樣貌。這種以西方音樂的展演型態、組訓方式、音樂創作理論、音樂美學、音樂詮釋、音樂教育等為學習並模仿的國樂，開始在樂器改良、樂團組訓方式、展演形式、創作方式等型塑自身的特色，這正是「國樂會」在現代國樂的推動重點。高子銘於是在民國四十八年出版了《現代國樂》一書，似乎在國樂的詮釋上給了一個定位。高子銘在書的序言寫到：「本書既名『現代國樂』，所以盡量地使他合乎現代化。譬如所附曲譜及各種樂器的音位圖表，都採用五線譜，意欲讓學西樂的中外朋友一目瞭然。也可以說是使國樂又往前邁了一大步，趕上了時代；與現在的樂界打成一片，消除了西樂人士對國樂的隔阂。」⁵⁵，高子銘的「現代國樂」概念涵化了西樂，最重要目的是希望未來國樂西樂能融洽一起，今日已經逐漸看見此場景了。「國樂會」創立後，臺灣許多的國樂前輩，他們在音樂投入上常身兼數職，包含創作、演奏、教育、研究與推廣等，很難以單一分項的專業領域來界定，這也是此時期前輩人物的一項特色，也是現代國樂在臺灣奮鬥的歷程。

高子銘提出「現代國樂」並出版專書，算是開啟對國樂發展的另一新看法，對國樂要合乎現代化是主要的中心思想，提出「國樂」必需要符合代表民族特性；發揮民族美德；暢舒民族感情等三

⁵³ 王光祈（1987）。中國音樂史。臺北：臺灣中華書局，2。

⁵⁴ 王光祈（1987）。中國音樂史。臺北：臺灣中華書局，3。

⁵⁵ 高子銘（1959）。現代國樂。臺北：正中書局，1。

個條件。⁵⁶全書的篇目除了國樂釋名、國樂釋義、古樂簡述以外，主要都著眼於實務操作的訓練，包括有現代國樂的訓練、現代國樂的知識、現代國樂的技術、現代國樂的調絃、現代國樂的樂隊等，最後以如何迎頭趕上世界樂壇為結論。從《現代國樂》可看出作者借鑑西樂的組訓展演等方式，希望國樂能朝此方向努力，逐漸成為具有現代化能力的國樂，高氏的見解與期盼，在爾後的國樂發展中，確實若合符節地朝向此方向發展，對臺灣的「現代國樂」具有重要啟發意義。

對於國樂作品的創作也是「國樂會」從創會至今，仍孜孜不倦的重要工作項目之一。「國樂會」早年即有會員董榕森創作的合奏曲《普天同慶》於民國五十七年獲中山文藝獎，唢呐協奏曲《偉大的建設》於民國六十六年獲第三屆國家文藝獎。⁵⁷「國樂會」也曾向公部門提出國樂比賽作品的創作，民國七十年終於獲得教育部委託創作國樂合奏比賽指定曲，各組總計 12 首，民國七十二年又委託創作琵琶、古箏、三絃、揚琴、笛子、笙、高胡、南胡等獨奏曲，計 32 首。⁵⁸民國九十六年開始舉辦了國樂創作聯合發表會，除民國一百零二年為「國樂會」六十週年活動未舉辦創作發表會以外，至今每年都持續舉辦創作發表會，除了民國一百年那場是以獨奏樂器為主，其他多以合奏曲與絲竹室內樂為主。國樂創作聯合發表會至民國一百一十二年止，⁵⁹總計舉辦了 16 場音樂會，發表了 166 首作品（表 3），對現代國樂的發展具有重要貢獻。期間從陳裕剛理事長歷蘇文慶理事長、林昱廷理事長至鄭翠蘋理事長，均繼續製作此重要的創作發表會。

⁵⁶ 高子銘（1959）。《現代國樂》。臺北：正中書局，2。

⁵⁷ 中華民國國樂會（1993）。〈中華民國國樂學會四十年來會務紀要〉。中華民國國樂學會四十週年特刊，28。

⁵⁸ 孫靖（1983）。〈中華民國國樂學會成立三十週年會務報告〉。中華民國國樂學會三十週年特刊，54-55。

⁵⁹ 民國一百一十二年是國樂學會成立七十週年，該年的創作聯合發表會即是七十週年的團慶音樂會「蓬瀛長春」，除了在台北國家音樂廳的首演音樂會以外，已規劃未來尚有桃園市國樂團、高雄市國樂團也將陸續重演，另由於各樂曲長度頗長，在音樂會中需耗時甚長，許多作品也由作曲家重新調整曲長推出，這也是該年新作品的特殊現象。

表 3 「國樂會」歷年國樂創作聯合發表會作品一覽表⁶⁰

演出日期	演出地點	演出樂團	指揮	曲名	作曲家	總數
2007 年 6 月 27 日	國家音樂廳	臺北市立國樂團	蘇文慶	《樂響》	蘇文慶	11 首
			郭哲誠	《玉山歌詩》	郭哲誠	
			陳中申	《講古》	陳中申	
			陳如祁	《花鼓隨想曲》	黃永漳	
			陳如祁	《山歌採茶隨想》	鄭榮興	
			任燕平	《乞食調》	倪珩均 周靖安	
			何立仁	《玉山新韻》	何立仁	
			劉至軒	《水雲間》	劉至軒	
			黃新財	《邊境隨想》	朱雲嵩	
			李 英	《層疊 II》	李 英	
			李 英	《山林綺想》	范光治	
2008 年 9 月 12 日	國立中山大學逸仙館	高雄市國樂團	李 英	《噶馬蘭》	蘇文慶	12 首
				《阿里山的日出》	張永欽	
				《山吟》	何立仁	
				《花雨》	吳宗憲	
				《原鄉》	劉昱昀	
				《月下獨酌》	陳炫合	
			郭哲誠	《客家小調隨想》	鄭榮興	
				《河岸紙鳶》	朱雲嵩	
			無	《戲·鑼鼓》	劉至軒	
			郭哲誠	《南島微風》	林岑陵	
				《赤子童心樂》	黃新財	
				《排灣風情四幅》	郭哲誠	

⁶⁰ 本表筆者根據歷年演出節目單整理製表。

春華秋實：「中華國樂會」對臺灣現代國樂發展的影響

2009 年 12 月 12 日	高雄市音 樂館演奏 廳	高市國附 設青少年 國樂團 高市國附 設二團	羅啟瑞	《鹽埕埔口的美樂蒂》琵琶協奏曲	劉昱昀	8 首
				《第二二胡協奏曲》	王乙聿	
				《北方》笛子協奏曲	吳宗憲	
				《延平郡王》笙協奏曲	朱雲嵩	
			黃光佑	《蝶戀》揚琴協奏曲	李 英	
				《吶》嗩吶協奏曲	李思嫻	
				《音之畫-秋》中胡協奏曲	蘇文慶	
				《都市幻想》古箏協奏曲	劉至軒	
2010 年 12 月 8 日	國家音樂 廳	中華國樂 團	黃光佑	《2011 節慶序曲》大合奏	王乙聿	9 首
				《大稻埕邊的亭仔腳》大合奏	劉昱昀	
				《半島風情》彈撥合奏	黃振南	
				《淒雨落花》弦樂合奏	何立仁	
				《戲歌仔》吹管合奏	朱雲嵩	
				《花》絲竹合奏	張永欽	
				《等待春天的風-鄧雨賢禮讚》大合奏	黃新財	
				《台北狂想》大合奏	李 英	
				《京韻隨想曲》大合奏	盧亮輝	
2011 年 11 月 13 日	國家演奏 廳	獨奏高笛	陳竑道	《流域·福爾摩沙》	邱熒淳	11 首
		中胡	林青儀	《山城之夢》	劉至軒	
		古箏	謝岱霖	《密》	王乙聿	
		柳琴	陳怡伶	《瀾濃山鄉》	黃振南	
		中笛	孫嘉豪	《浮雲》	朱雲嵩	
		琵琶	徐瑩燕	《意樓遙想》	何立仁	
		高胡	葉哲瑋	《昨夜西風凋碧樹》	吳 疊	
		揚琴	彭品昕	《稻香情》	林心蘋	
		中阮	李詩韻	《中阮與中胡二重奏》	黃新財	
		二胡	張鳳宜	《思想枝》	吳宗憲	
		嗩吶	許澄潔	《戲棚下的隨想》	鐘子峰	

2012 年 12 月 20 日	臺北蘆洲 功學社音 樂廳	中華國樂 團	黃光佑	《古調綺想》	何立仁	12 首
				《城南》	劉至軒	
				《棲...息》	邱熾淳	
				《白鷺鷥的華爾滋》	劉昱昀	
				《百家春》	周以謙	
				《小丑之舞》	李 英	
				《黑黑天》	孫嘉豪	
				《春 藤》	黎俊平	
				《終葵》	朱雲嵩	
				《舞》	林心蘋	
				《快板》	王乙聿	
				《松風》	黃新財	
2014 年 10 月 11 日	臺北蘆洲 功學社音 樂廳	中華國樂 團	黃光佑	《迴響》絲竹室內樂	孫嘉豪	10 首
				《歸律》絲竹室內樂	邱熾淳	
				《無題 III》古箏與小樂隊	郭岷勤	
				《自由之心》絲竹室內樂	李俐錦	
				《絲竹五重奏-給笛簫、琵琶、 揚琴、大阮與胡琴》	倪珩均	
				《鬧元宵》大合奏	陳中申	
				《熱蘭遮隨想》大合奏	黃振南	
				《雲起時》笛子協奏曲	何立仁	
				《憶關恩主》大合奏	朱雲嵩	
				《北管風》大合奏	王乙聿	
2015 年 12 月 4 日	臺北蘆洲 功學社音 樂廳	中華國樂 團 國立臺灣 戲曲學院 絲竹樂團	黃光佑	《浪漫兩拍》合奏	王乙聿	10 首
				《獨-林中》合奏	孫嘉豪	
				《絲竹小品》絲竹	倪珩均	
				《鄉情》絲竹	周以謙	
				《洛神伊人》笙六重奏	朱雲嵩	
				《無 3 不樂》絲竹	郭岷勤	

春華秋實：「中華國樂會」對臺灣現代國樂發展的影響

				《日月潭的午後》絲竹	張永欽	
				《沉花》合奏	任 重	
				《妝梳蓮花》合奏	何立仁	
				《舊城漫步》合奏	黃振南	
2016 年 12 月 23 日	國立臺灣 藝術大學 表演廳	中華國樂 團	黃光佑	《閣》絲竹室內樂	黎俊平	10 首
				《北海若》絲竹室內樂	任 重	
				《泰芙努特》絲竹室內樂	刁 鵬	
				《山雨》絲竹室內樂	劉至軒	
				十二生肖之《老鼠娶某》絲竹 室內樂	徐瑋廷	
				《迎上元》合奏	朱雲嵩	
				《山膏》合奏	郭岷勤	
				《交響音畫～山中的巴斯達 隘》合奏	何立仁	
				《淡水河的夜晚》合奏	張永欽	
				《中華風》合奏	王乙聿	
2017 年 11 月 24 日	臺北蘆洲 功學社音 樂廳	中華國樂 團	黃光佑	《花魁》絲竹室內樂	刁 鵬	10 首
				《花隱》絲竹室內樂	何立仁	
				《映 照》絲竹室內樂	郭岷勤	
				《夏風》絲竹室內樂	任 重	
				《江湖小曲》絲竹室內樂	周以謙	
				《競技》合奏	徐瑋廷	
				《瑯嶠沙月》合奏	黎俊平	
				《慢板》	王乙聿	
				《時光下的福爾摩沙》	曾翊玟	
				《胡旋幻想》	朱雲嵩	
2018 年 12 月 10 日	臺北蘆洲 功學社音 樂廳	小巨人絲 竹國樂團	陳志昇	《桐花情》絲竹室內樂	陳傳禹	10 首
				《琰》絲竹室內樂	任 重	
				《所以》絲竹室內樂	郭岷勤	
				《Naomi 變奏曲》絲竹室內樂	鄭光智	

		中華國樂團	黃光佑	《磯撫》絲竹室內樂	刁 鵬	
				《海岸邊的舊軌道》合奏	徐瑋廷	
				《寫意淡蘭》合奏	何立仁	
				《思念 2016》合奏	曾翊炫	
				《東溟曉日》合奏	朱雲嵩	
				《歇山鼓介》合奏	黎俊平	
2019 年 11 月 25 日	臺北蘆洲 功學社音 樂廳	中華國樂團	黃光佑	《夜市走一回》絲竹室內樂	徐瑋廷	10 首
				《海之祭》絲竹室內樂	黃振南	
				《廿·顫慄之慟》絲竹室內樂	林子倫	
				《輕快的腳步》絲竹室內樂	何立仁	
				《北風》絲竹室內樂	吳宗憲	
				《中華樂》合奏	王乙聿	
				《蒼穹》合奏	任 重	
				《美麗的家鄉》合奏	張永欽	
				《社戲》合奏	黎俊平	
				《泰雅之歌》合奏	鄭光智	
2020 年 11 月 25 日	臺北蘆洲 功學社音 樂廳	中華國樂團	黃光佑	《來自雨境的凝視》絲竹室內樂	熊仁岳	10 首
				《綠光》絲竹室內樂	吳宗憲	
				《落西北》絲竹室內樂	廖明勛	
				《鐘鼓樓》絲竹室內樂	黎俊平	
				《梅花操》絲竹室內樂	鄭光智	
				《銅仔丟丟》合奏	劉至軒	
				《流連，在熟悉又陌生的門徑中》合奏	倪珩均	
				《莎韻》合奏	徐瑋廷	
				《臺灣印祭》合奏	洪千惠	
				《鬼祭盛會》合奏	林子倫	

春華秋實：「中華國樂會」對臺灣現代國樂發展的影響

2021 年 12 月 25 日	臺北蘆洲 功學社音 樂廳	中華國樂 團	黃光佑	《鵲付鳥》絲竹室內樂	郭靖沐	10 首
				《喜樂情意》絲竹室內樂	盧亮輝	
				《燕山亭》絲竹室內樂	朱雲嵩	
				《落羽松下》絲竹室內樂	楊杰儒	
				《鳳陽？鳳陽！》絲竹室內樂	任 重	
				《藍染》合奏	徐瑋廷	
				《風中的故鄉》合奏	林岑陵	
				《洋流》合奏	曾翊玟	
				《22.53N 121.11E 都蘭山》合奏	黎俊平	
				《排灣之歌》合奏	鄭光智	
2022 年 9 月 30 日	臺北蘆洲 功學社音 樂廳	中華國樂 團	黃光佑	《五月雪》絲竹室內樂	林心蘋	11 首
				《游白》絲竹室內樂	熊仁岳	
				《東詠》絲竹室內樂	廖明勛	
				《水雲起》絲竹室內樂	劉至軒	
				《嵐》絲竹室內樂	吳宗憲	
				《食飯配滷卵》合奏	林子倫	
				《在開始之前》合奏	倪珩均	
				《鷹之冠》合奏	曾翊玟	
				《極樂世界》合奏	陳筱喬	
				《山嵐中的舞影》合奏	郭哲誠	
				《山水頌》合奏	蘇文慶	
2023 年 4 月 30 日	國家音樂 廳	中華國樂 團等 ⁶¹	瞿春泉 顧豐毓 杜潔明 陳俊憲 陳如祁 鄭立彬 劉江濱 陳志昇	《鹿港元宵夜》合奏	郭哲誠	12 首
				《木棉花開》合奏	黃新財	
				《世外桃源》合奏	黎俊平	
				《玉峯初陽》合奏	李 英	
				《明潭泛舟》合奏	何立仁	
				《雲湧阿里山》合奏	蘇文慶	

⁶¹ 此次演出樂團部分是由國立臺灣藝術大學中國音樂學系、中國文化大學中國音樂學系、台北青年國樂團、新竹青年國樂團、小巨人絲竹樂團、台北簪纓國樂團等聯合組成。

			黃光佑 劉文祥 郭聯昌 林昱廷	《東城竹塹風》合奏	朱雲嵩	
				《池上稼禾翻翠浪》合奏	劉至軒	
				《七星曉望》合奏	吳宗憲	
				《赤坎懷古》合奏	陳中申	
				《溪頭竹海》合奏	王樂倫	
				《太魯長春》合奏	盧亮輝	

五、結論

「國樂會」創立至今已六十八年，初創時須團結國樂界各方人士，實屬不易，卻也在困難中戮力成會。從「國樂會」國樂前輩們對臺灣國樂發展的規劃藍圖來看，每一個項目皆具高瞻遠矚，歸納諸多項目，多對現代國樂的展演、教育、推廣、創作、研究等具有密切關係，回顧一甲子餘的歷程，「國樂會」對臺灣國樂的貢獻，可謂功在國樂。「國樂會」在臺灣國樂發展的歷史中，幾乎是無法迴避的。本文僅是從「國樂會」諸多功業中提取部分進行研究，雖是點滴，已然見其巨大貢獻，希冀未來更多研究，全方位闡釋「國樂會」在臺灣國樂的角色與貢獻，同時也可見到許多國樂前輩熱心奉獻情懷的身影。

參考文獻

- 中華民國國樂會（1993）。〈中華民國國樂學會四十年來會務紀要〉。中華民國國樂學會四十週年特刊，26-28。
- 中華民國國樂會（1993）。中華民國國樂學會三十週年特刊，20。
- 中華民國國樂學會（2004）。走過臺灣國樂一甲子——中華民國國樂學會六十周年慶特輯，68-70。
- 王光祈（1987）。中國音樂史。臺北：臺灣中華書局，2-3。
- 王同（1999）。〈對“大同樂會”在現代國樂演進中的認識〉。南京藝術學院學報（音樂及表演版），02，34-37。
- 石洋（2015）。〈對《申報》筆下的大同樂會再認識〉。天津音樂學院學報，04，20-28。
- 何名忠（1974）。〈從中信國樂社到中華國樂會〉。中華國樂會成立二十一週年大會特刊，41、44-45。
- 何名忠（1983）。〈中華國樂會創立經過〉。中華民國國樂學會三十週年特刊，78-79。
- 吳武行（2004）。〈民國四十至五十年代間我所認識的幾個國樂社團〉。走過臺灣國樂一甲子——中華民國國樂學會六十周年慶特輯，45-46。
- 李為儒（2016）。〈大同樂會音樂活動探微〉。黃河之聲，20，86。
- 林培（1993）。〈中華民國國樂學會四十年來會務紀要〉。中華民國國樂學會四十週年特刊，21。
- 夏炎（1983）。〈國樂三十年來的回顧〉。中華民國國樂學會三十週年特刊，89。
- 孫培章（1975）。中國樂器演奏法基礎篇。臺北：幼獅文化事業公司。
- 孫靖（1983）。〈中華民國國樂學會成立三十週年會務報告〉。中華民國國樂學會三十週年特刊，44-57、54-55。
- 高子銘（1959）。現代國樂。臺北：正中書局，1-2。
- 梁在平（1970）。中國樂器大綱。臺北：中華國樂社。
- 梁在平（1974）。〈二十一年來的中華國樂〉。中華國樂會成立二十一週年大會特刊，11。
- 梁在平（1983）。〈三十而立——細說三十年來的中華國樂會〉。中華民國國樂學會三十週年特刊，63、65-69、72-75。
- 莊本立（1960）。〈中國音律之研究〉。中國音樂史論集。臺北：中華文化出版事業社。
- 莊本立（1963）。〈中國古代之排簫〉。中央研究院民族學研究所專刊之四。臺北：中央研究院民族學研究所。
- 莊本立（1965）。〈簾之研究〉。中央研究院民族學研究所集刊，19，139-203。
- 莊本立（1968）。中國的音樂。臺中：臺灣省政府新聞處。
- 莊本立（1972）。〈埙的歷史與比較研究〉。中央研究院民族學研究所集刊，33，177-253。
- 莊本立（1974）。〈何謂「國樂」？〉。中華國樂會成立二十一週年大會特刊，4-9。

- 許文霞 (2001)。〈我的父親許如輝與重慶『大同樂會』〉。音樂探索，4，74-81。
- 郭豔燕 (2013)。〈鄭觀文的“大同音樂”思想及“復興國樂”行動〉。蘭台世界，36，138-139。
- 陳正生 (1999)。〈大同樂會活動紀事〉。交響 (西安音樂學院學報)，02，13-17。
- 陳正生 (2015)。〈鄭觀文年譜〉。南京藝術學院學報 (音樂及表演版)，01，64-68。
- 陳尚志 (1974)。〈嶺南業餘音樂研究社沿革〉。中華國樂會成立二十一週年大會特刊，38。
- 陳裕剛 (1982)。中國古樂律的運算與解析。臺北：生韻出版社。
- 陳裕剛 (1985)。我國古調式之稱調與調號關係研究。臺北：學藝出版社。
- 陳裕剛 (1995)。曾侯乙編鐘的律學運算與樂學探討。臺北：學藝出版社。
- 陳裕剛 (2004)。〈以新思維迎接國樂學會第二個六十年〉。走過臺灣國樂一甲子—中華民國國樂學會六十周年慶特輯，24。
- 馮雷 (2010)。〈重慶大同樂會考 (上)〉。音樂藝術 (上海音樂學院學報)，03，4，53-61。
- 馮雷 (2011)。〈重慶大同樂會考 (下)〉。音樂藝術 (上海音樂學院學報)，04，4，40-48。
- 黃宗識 (1974)。〈潮州音樂在臺灣〉。中華國樂會成立二十一週年大會特刊，30。
- 黃宗識 (1983)。〈三十而立有感〉。中華民國國樂學會三十週年特刊，83-84。
- 黃體培 (1983)。中華樂學通論。臺北：行政院文化建設委員會，205-207、214-221、227、244-245。
- 葉振綱 (1991)。中國音樂與樂器。臺北：瀚律圖書有限公司。
- 董榕森 (1983)。〈發揚國樂的時代意義〉。中華民國國樂學會三十週年特刊，104。
- 蔣濤 (1983)。〈半甲子國樂之回顧〉。中華民國國樂學會三十週年特刊，86。
- 鄭德淵 (1984)。中國樂器的藝術性與科學理論。臺北：生韻出版社。
- 鄭體思 (2012)。〈抗戰前後的兩個“大同樂會”(上)〉。樂器，09，71-73。
- 鄭體思 (2012)。〈抗戰前後的兩個“大同樂會”(下)〉。樂器，11，68-71。
- 鄭體思 (2012)。〈抗戰前後的兩個“大同樂會”(中)〉。樂器，10，74-76。
- 鄭體思 (2012)。〈抗戰前後的兩個“大同樂會”(完結篇)〉。樂器，12，72-75。
- 蕭友梅 (1991)。〈對於大同樂會擬仿造舊樂器的我見〉。中國音樂，04，74。

Chinese Music Association Impact on Chinese Music in Taiwan

Ping-Heng Tsai*



Abstract

This study explored the founding of the Chinese Music Association (now Chinese Music Association, Taiwan, R.O.C.) and its impact on Chinese music in Taiwan. It also explored the association's endeavours to contribute to Chinese music, including introducing Chinese music education, restoring and researching ancient music, producing and innovating with instruments, guiding and organising Chinese music ensembles, hosting Chinese music performances and competitions, encouraging Chinese music composition, publishing sheet music, releasing tapes and albums, organising lectures, and facilitating academic exchanges with the international music community. The association is involved in every aspect of these endeavours and has made key contributions to modern Chinese music. Modern Chinese music has become well known in the field of Chinese music, not least because of predecessors' calls for Taiwan to continue producing Chinese music; the Chinese Music Association deserved credit for this accomplishment. The association continues to grow and provide a friendly and supportive environment for Taiwan's Chinese music to advance. Similar to the association, this study documents the history of modern music by presenting historical materials.

Keywords: Chinese Music Association, modern Chinese music, Chinese music ensemble

* Professor and Chair, Department of Chinese Music, National Taiwan University of Arts

動靜之間：注意力缺陷過動症兒童在陶藝學習課程之經驗分析

黃語喬^{*}、鄭曉楓^{**}、梁家豪^{***}

收件日期 2022 年 10 月 26 日

接受日期 2023 年 5 月 2 日

摘要

本研究目的為透過一套注意力缺陷過動症（ADHD）兒童的陶藝學習課程，理解其在學習過程中媒材的影響、觸覺反饋與視覺思考、動作協調度及注意力，以及過動及衝動樣態之經驗和學習成果。研究參與者為2位經醫院鑑定並持續服藥之8歲ADHD兒童。採行動研究法，以家長、班級導師、ADHD兒童訪談及陶藝學習課程之紀錄，以分析歸納法進行資料分析。研究結論：媒材中黏土的趣味性及轆轤轉動具有吸引力；在重複製作程序中，視、觸覺反饋與視覺思考逐漸整合；在力道逐漸掌握後，作品完成度隨之提升而願意持續專注於學習；能從焦慮浮動到能靜心不干擾他人。

關鍵詞：注意力缺陷過動症（ADHD）、陶藝、轆轤拉坯

^{*} 臺東市寶桑國小美術教師

^{**} 國立臺灣藝術大學師資培育中心副教授

^{***} 國立臺灣藝術大學工藝設計學系副教授

壹、緒論

目前臺灣對於注意力缺陷過動症（Attention deficit-hyperactivity disorder，以下稱為 ADHD）兒童之診斷主要依據美國精神醫學會（2013）所出版的美國精神疾病診斷與統計手冊（the Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders，簡稱 DSM-5）（臺灣精神醫學會譯，2013）。DSM 是依照「徵狀」診斷，亦即至精神科就診者只要符合某些疾病特徵，經醫生判斷其對應的心理疾病（留佩萱，2016）。依此診斷與醫生評估後，進行藥物治療或物理治療等相關介入。然而，本研究試圖以教育性的積極立場，透過非藥物的藝術取向介入探討 ADHD 兒童的學習成果，進而提供教學實務參考。

根據教育部的統計資料，2000 年到 2020 年全國高中以下學生（含幼兒園）的身心障礙生增加 81%。少子化造成學生總數逐年遞減，二十年來人數少了 30%，相當於每 25 個孩子中，就有一個是特殊生（李佩璇，2022）。在精神醫療診斷中，ADHD 屬於情緒行為障礙，在學齡階段較容易被發現（孟瑛如、簡吟文、陳明終、呂秋蓮，2015）。隨著特教知能的普及，大眾對醫療診斷與特殊教育的認識、特殊生的鑑定與相關介入也愈來愈廣泛。在回歸主流和融合教育的趨勢下，協助 ADHD 盡早適應團體生活是重要的議題。從全人的立場，以非醫療的教育視角來對待特殊的孩子是必然的方向。

教學現場觀察中發現，許多 ADHD 兒童由於組織能力較差、不常思考、無厘頭表現及跳躍式的問題解決模式，在學業、人際關係及自我照顧都發生了廣泛性的困難（孟瑛如等人，2015）。據徐儷瑜（2011）分析，許多被診斷為注意力缺陷過動症的兒童或青少年，長期出現挫折、生氣、擔憂、失望等負向情緒，也連帶出社交技巧不足的窘境。其在班級中，呂秋蓮（2015）研究指出，一般教師面對班級 ADHD 兒童時，在課程與教學、班級經營與管理方面會感到困擾。由於缺乏適當的支援系統，因此必須調整課程與教學、調整班級經營及管理策略，並支持系統整合，作為面對 ADHD 兒童的因應策略（孟瑛如等人，2015）。值得一提的是，在偏鄉小校因為學生數少，有特教鑑定身分的學生數也相對少，校內若並未配置特教老師，會採與其他校合聘老師的巡迴制。在缺少能立即提供支援的特教人力下，一般老師備受挑戰（許家齊，2022）。由上得知，ADHD 兒童在學校的學習及同儕相處上面臨困境，教師在教育的現場也備感艱辛，本研究跳脫團體導向的課室觀點，以藝術取向的適性介入探討 ADHD 兒童在生活與學習適應之相關助益。

綜合以上，基於非醫療的教育積極性、融合教育的團體適應、藝術取向的介入等，本研究目的為透過一套注意力缺陷過動症（ADHD）兒童的陶藝學習課程，理解其在學習過程中，在媒材使用時的觸覺反饋與視覺思考、動作協調度與注意力，以及過動及衝動樣態之經驗和學習成果，以供學校教育實務之參考。

貳、文獻探討

一、ADHD 兒童之相關特質

在動作協調度方面，當我們專注時，會先對事物進行篩選、判斷分析、攫取重點，然後將其完成。而 ADHD 兒童較難專注、掌握重點，加上過度活動與衝動，更不容易持續至完成。他們除了可能理解一些片段的細微末節，但難以串連訊息之間的關聯。文獻指出，有 8%~52% 的 ADHD 兒童在動作測驗上會呈現邊緣到顯著的動作障礙，而動作問題會影響到學業表現、體能表現或社會關係（周映君、蔡宜蓉，2016）。宋維村與侯育銘（1996）提出 ADHD 兒童容易合併其他障礙，其中之一為抽搐性的動作障礙（Tic Disorder）和動作協調障礙，例如：習慣性的抽搐動作、精細動作差、視動協調差、手腳協調差等問題。ADHD 和發展協調障礙（Developmental Coordination Disorder，簡稱 DCD）的共病率特別高，大約 50%（Barkley, 1990），會因細部動作的處理能力不協調而感到困窘，須透過治療訓練來減緩症狀。部分 ADHD 兒童有不成熟 STNR（對稱頸緊張反射動作 Symmetric Tonic Neck Reflex，簡稱 STNR）的問題，會影響身體左右兩部分的不自覺動作（繆靜玫譯，1999），藥物治療經常產生副作用，須透過訓練使反射動作成熟。另一方面，過動兒在靜態平衡能力及動作反應能力比一般兒童差，尤其在反應速度方面，過動兒的反應未能因跳躍的方向不同、難易度不同而有所差別（羅鈞令、陳威勝，2002）。相關研究中發現，ADHD 兒童的動作協調能力與處理日常生活技巧或適應行為具有關聯性，尤其在居家生活、社交技巧或自我引導（Self-directive）行為的領域（Kipp, Beckung, & Gillberg, 2010; Wang, Huang, & Lo, 2011）。如何改善這些狀況呢？藉由視覺去感受形、色、素材，再由手摸、揉、搓等感覺，無形中手眼就會產生連續反射運動，可改善其手眼不協調的障礙（吳長鵬，1984）。而動作之協調須從視覺與行動配合，才能展現良好協調和控制的能力，若能加強練習與養成 ADHD 兒童此方面能力，可能緩解以上狀況。

在注意力不足方面，Cantwell（1975）指出不專心係多向度（Multi-dimensional）結構，包含下列問題：變動、激發、選擇、持續注意力，以及分心。由於 ADHD 兒童的注意力不足，使得其思考、規劃或組織能力不如一般兒童（賴銘次，2000）。許多研究結果證實學童的上課行為會影響其學業表現，注意力不足是導致負向行為的主要指標之一（林鉉宇，2009）。注意力功能的缺陷將直接或間接影響到學業、生活、情緒及人際關係（鄭麗玉，2006）。由於 ADHD 兒童在課業上無法全神貫注，有時被誤認為懶惰無心；在人際相處上，難以理解他人的情緒狀態，而產生較多衝突的行為。其不協調而控制力差的反應，讓 ADHD 兒童在面對人、事、物感受到挫折。由此可見，ADHD 兒童需要不斷鍛鍊持續的注意力，方能漸進克服學習與人際方面之困擾。

在過動及衝動樣態方面，ADHD 兒童在行為上的控制能力較弱，經常難以遵守規範而擾亂他人。例如 DuPaul 與 Stoner（1994）指出，ADHD 兒童不專注、衝動及過動的症狀行為，常導致其

學業學習與社會適應上的困難（蔡明富、洪儷瑜，2005）。游淑娟（2008）在研究中指出，國小普通班有 ADHD 兒童，讓級任教師感到責任沉重、影響上課氣氛、缺乏時間對 ADHD 兒童個別輔導等。Kim 與 Kaiser（2000）主張大多數 ADHD 兒童之自我監控能力較一般兒童還差，不利其人際互動表現（賴美言、游錦雲，2010）。ADHD 兒童的人際互動，包括與父母、手足、同儕、老師之間的關係，經常被認為是負向且較多衝突的；然而，良好的人際互動必須要能理解他人的情緒狀態（徐儷瑜，2011）。過動及衝動樣態影響了 ADHD 兒童日常的生活及活動參與，而這些影響並非藥物能立刻改善，在學習動作協調、加強專注力的活動也需適時介入，以協助其精進。

經上可知，ADHD 兒童在動作協調度、注意力不足，以及過動及衝動樣態的各方面都有許多繼續成長的空間，而除了認知學習之外，多方的感知體驗與練習可以協助其調控能力、專注力及人際互動等。

二、兒童的觸覺反饋與視覺思考

觸覺是肌肉的感覺和運動的經驗的連結，例如：觸摸、品嚐、嗅覺、重量感覺、溫度等，亦是與外界建立連結的方式。在母體裡及嬰兒時期，已有觸摸行為經驗。觸摸是安全依戀的基礎，它是最早的身體記憶，與外界的處理能力（Elbrecht & Antcliff, 2014）。吳長鵬（1984）說明，在現有的紀錄中，最早提及觸覺的人是哲學家 Aristotle，他在五感之中賦予觸覺最特殊的地位，並描述觸覺是在所有知覺的能力之中最基本的，所有動物都具備觸覺。兒童雙手喜歡觸摸，因為觸覺是兒童認知周遭事物的主要方法之一，亦是兒童成長過程中最容易滿足的一種慾望。因此我們可以藉由觸覺來改變或操控環境，透過觸摸與環境互動獲得更多的資訊。在知覺要素方面，可以透過放鬆、自在的無意識反覆動作（如塗鴉）來覺察內在感受，或藉由觸摸、看、聞等感官來體驗媒材（吳明富，2010）。視覺、聽覺、嗅覺、味覺或甚至語言、記憶等高階認知功能，都會和觸覺結合，形成觸感。過去研究甚少關注觸摸的作用，本研究的陶藝學習課程可促進兒童手眼協調、心智發展和展現情緒的藝術活動，藉由肢體動作、媒材及工具的探索嘗試和自發性的行動，來喚醒觸覺的記憶，感受觸覺、視覺與媒材及工具互動的關聯。

視覺思考方面，藝術透過視覺形式溝通感受，並要求表達關於自己或他人的感受（Malchiodi, 2006）。事實上，我們的視覺理解先於語言表達，許多前語言的思考都是圖像化的。兒童與媒材接觸連結感官感受，觸碰情緒，亦會連結到日常生活的自我察覺，兒童以視覺化的方式來表達心情、面對自己（郭淑惠、陳雁白、黃傳永，2020）。由此可知，從視覺的接觸能激發個人表達感受，然而視覺的理解又更於語言表達之前，對於尚未完全能以精確語言表達的兒童來說，圖像化的思考與視覺的感受是頗佳的溝通媒介。更重要的是，透過視覺思考有助於兒童覺察自己的狀態、表達情緒。

整體而言，視覺擅長掌握空間資訊，觸覺擅長結合空間與時間處理資訊（仲谷正史、笈康明、三原聰一郎、南澤孝太，2017）。藉由視覺去感受形、色、素材，再由手摸、揉、搓等感覺，無形中手眼就會產生連續反射運動，改善其手眼不協調的障礙（吳長鵬，1984）。視覺與觸覺的感知能提升兒童對於情境中時間與空間的理解，進一步敏察自己與他人之間的脈絡，甚至有益於認知與行為的整合。

三、有關ADHD兒童的藝術取向介入

藝術創作是協助情緒整理和治療的歷程，媒材的不同屬性及其使用的方式會對心理產生不同的作用。相關的研究如杜宜真（2016）以直接觀察、晤談、實物證據及訪談等方法進行研究，了解情緒困擾兒童於藝術治療輔導之歷程，並分析兒童造成情緒困擾之因素，探討情緒困擾兒童進行藝術治療輔導後的情緒與行為改變。賴秀怡（2013）採質性研究，結合表達性藝術教學與情緒教育為主題，探討個案之口語與非口語表達資訊。黃名君（2016）以生氣情緒為主題，探討藝術療癒融入視覺藝術課程之研究，以「藝術創作即是治療」取向強調藝術創作過程裡內在療癒潛能，融入學校課程之中，藉由課程的引導與活動，讓學生壓抑、隱藏、未紓解完全的生氣情緒，得到抒發與釋放。從上述研究可知，藝術取向介入多試圖減緩兒童的情緒困擾，而本研究特別聚焦於操作的細節與歷程，以了解其對 ADHD 兒童的視覺思考及觸覺反饋、ADHD 兒童動作協調度、過動及衝動樣態的影響。

就藝術中的陶藝來說，作品是觀念的表達，它跟繪畫一樣，是用以表達作者的內心情感（羅曉芬，2008）。透過與黏土等藝術媒材的相互作用，身體動作和運動的動覺體驗釋放了能量，而感官則專注於內在和外感官的體驗。陶藝學習是允許節奏運動的藝術療法，黏土是透過重量提供抵抗力並且通過其三維外觀吸引觸摸的媒材（Elbrecht & Antcliff, 2014）。維克多羅恩菲德（1947）認為黏土能刺激兒童發展自我意識（Self-awareness）、自我意象（Self-image）、自我概念（Self-concept）及強化自我與他人之間的關係（王德育譯，1975）。在陶藝學習課程中接觸到的黏土是觸覺媒材，可以引發視覺、觸覺、聽覺及嗅覺等感官，且有延展性可探索質感和三度空間。郭修廷（2002）提及，黏土為觸覺媒材，拍打黏土很快就可以覺察到拍打的動作和黏土的冰冷感，反覆的捏塑及揉搓可以釋放壓力。黏土沒有彈性，其伸展後並不會回復到原來的形狀，可以令人感到放鬆。對兒童而言，表達性黏土有著特殊的感官觸動特質，並具備遊戲與表現的本質，能吸引兒童們的專注與投入。黏土的可塑性不只讓兒童能彈性地表達對物體的概念，其三度空間的特質亦能鼓勵孩子在空間方面的思考，並讓兒童意識到在操作過程中，物體造形可隨心所欲地不斷變化（陸雅青，2016）。在陶藝學習課程中的手部操作工具方面，有塑形及修飾工具，以及使用轆轤來作為拉坯（Wheel-throwing）學習。

陶藝的學習可能使 ADHD 在動靜之間找到一種平衡？文獻指出「禪」的修行可以與日常生活中的某些行為相聯繫的（王欣欣，2010）。而「禪」所蘊含的意義與能量即是從靜心到專注，拉坯時的所體現的禪意，依技藝、觸覺、創作分別簡述如下：在拉坯的過程中，需要心平氣靜、全神貫注、不急不徐地運用雙掌向內擠壓將黏土固定在中心、拔高、塑形，每個步驟都要求手的使力均衡、平穩，心若躁動，手的使力不但無法均衡，黏土也拉不成型（王欣欣，2010）。手與泥的接觸，使人對於種種性質有了敏銳的感覺，包括乾濕、剛柔、鬆勁以及土質粗細等各種信息。觸摸時會將感覺將信號傳到大腦，形成複雜的理性和感性模型。拉坯製器過程就是一種行為體驗，藝術家將技術的運用融進自身的律動中，形成具有愉悅感的節奏狀態，讓黏土在旋轉時透過手和工具，逐漸呈現有自己印痕的作品。拉坯即是與黏土對話，如何保留拉坯時由旋轉所產生的張力和印痕，及造形完整性，隨著與黏土對話與想法，成為體現藝術家思考創作過程的手段（羅曉芬，2008）。相關研究中，徐庭蘭與許芷苑（2008）探究團體黏土活動對 ADHD 幼兒不專注行為改變之個案研究，給予黏土操作的經驗，進行立體造型的活動，瞭解對個案不專注行為改變的影響。在研究 ADHD 兒童的視覺空間注意力的文獻中，發現 ADHD 兒童在兩項視覺空間注意力表現上均比正常兒童差（黃惠玲，2008）。此外，朱疆薇（2016）探討陶藝活動對國小認知功能缺損學童注意力之影響，透過陶藝活動做知覺動作訓練改善注意力，以捏、桿、搓、揉等手部精細動作與粗大動作共同完成創作活動，並說明陶土是天然材質，質地柔軟、安全、且延展性高，非常適合國小學童。綜上，ADHD 兒童的陶藝學習在提升感官觸覺與動作協調等成效不錯。本研究嘗試以陶藝學習課程中轆轤拉坯的遊戲性質，藉由視覺刺激吸引兒童目光以協助其專注，也藉由具體操作精進其動作協調度。

參、研究方法

一、研究方法與流程

本研究採行動研究法，欲突破 ADHD 兒童在主流課程下教學實務效果的限制；換言之，本研究試圖藉由藝術取向之陶藝學習來促進多方面的精進，以提升生活與學習適應。經由 6 個單元之陶藝學習課程，以多面向資料來理解 2 名 ADHD 兒童在學習過程中之經驗。在研究實施前，研究者向 ADHD 兒童、監護人、班級導師及校方等正式說明研究目的與相關研究流程，使其所有研究相關人員理解其在研究中的權利和義務，最後經研究參與者與 ADHD 兒童之監護人簽署研究知情同意書，始進行研究。依此，研究過程所蒐集之訪談錄音、觀察紀錄及文件資料皆以匿名且去個別辨識處理，謹守研究倫理。

本研究在陶藝學習課程開始前，進行家長、導師、ADHD 兒童之「課前訪談」，亦進入班級以「自然情境觀察法」觀察 ADHD 兒童之學習狀況；在陶藝學習課程中，以「觀察與紀錄」ADHD 兒童在學習中的歷程與表現；陶藝學習課程結束後，進行 ADHD 兒童、家長及班級導師的「課後訪談」。期間以兩週密集時間投入研究場域蒐集資料，盡量力求資料飽和及多重的資料來源，包括不同的情境、時間、間接參與者（家長和導師）、直接參與者（2 位 ADHD 兒童）。資料蒐集之工具為，觀察紀錄分析表、訪談紀錄分析表、個別訪談問卷、觀察指引，紀錄工具包括實地筆記、攝影器材、錄音器材和相機等。所蒐集之文本資料採「分析歸納法」進行分析。

研究品質的維護上，採用不同資料來源的三角查證，包括 ADHD 兒童、家長及導師在課前與課後的觀點；陶藝學習課程中的觀察紀錄等，綜合對照並交叉檢視，使研究結果的呈現更為客觀且貼近現場。

二、研究參與者

本研究參與者為中年級 ADHD 兒童共 2 位，皆為八歲，已經由醫院鑑定，並且持續服藥者。其特徵為具干擾功能或發展的持續注意力不足、過動及衝動樣態。本研究嚴謹守研究倫理，招收前向班級導師詢問，並經由 ADHD 兒童及其監護人知情同意後，開始進行研究。統整 ADHD 兒童相關基本資料如表 1。

表 1 ADHD 兒童基本資料表

研究參與者 S1		S2
年 齡	8	8
性 別	男	男
年 級	目前就讀國小三年級	目前就讀國小三年級
障 礙 類 別	注意力缺失過動疾患， 複合型	注意力缺失過動疾患，主要為注意力缺失型
發 展 評 估	醫師建議持續藥物治療	遇困難時願意多次嘗試，注意力持續度不足， 話多，衝動控制較弱，醫師建議持續藥物治療
家 庭 背 景	單親，由媽媽撫養，家中成員有 弟弟，和外公外婆同住	家中成員有哥哥、妹妹，排行第二，全家和父 母同住
行 為 表 現	易衝動，粗心，做作業或遊戲時 不能持久	服藥時安靜專注，未服藥時無法專心

情 緒 表 現	焦慮時會啃指甲	未服藥時容易情緒失控，會吼叫、打人
人 際 關 係	常干擾或侵犯（觸碰）別人	良好，但團體合作時易堅持己見
醫 療 史	109 年 7 月醫院鑑定，並開始服用藥物至今，每月回診	108 年 3 月醫院鑑定，並開始服用藥物至今，每 3 個月回診
黏 土 經 驗	紙黏土及輕質土手捏成形	紙黏土及輕質土手捏成形

三、陶藝學習課程

本研究觀察 ADHD 兒童陶藝學習課程之經驗，因此設定觀察要件如圖 1；課程所使用的黏土為處理過並適用於陶藝學習的陶土。陶藝學習課程設計與帶領者為本文第一作者，碩士層級之藝術專業背景，目前擔任國小教職，具豐富的陶藝教學經驗。陶藝學習課程共 6 單元，每個單元 90 分鐘，2 位 ADHD 兒童同時一起上課。第一部分「黏土觸覺化向度」是觀察 ADHD 兒童的觸覺反饋與視覺思考，在與黏土的相互作用時的身體動作的動覺體驗，讓感官專注於內在和外在感覺的體驗，面對外界干擾時的反應及衍生其他行為。第二部分「拉坯初體驗」觀察 ADHD 兒童的動作協調度與注意力，在拉坯的過程中的注意力、動作協調度及施力控制。第三部分觀察 ADHD 兒童的過動及衝動樣態。課程內容、學習重點及觀察重點如表 2 所示。



圖 1 陶藝學習觀察要件

四、使用工具及技法

(一) 使用工具一：黏土

黏土的化學性質很複雜，不同的製陶技巧要使用不一樣的黏土。拉坯使用的黏土構成粒子須很細，可塑性好亦不傷手。使用充分揉練的黏土有助於拉坯成型，減少無法定中心及土壁厚薄不均的問題。其軟硬度應以軟到以手指捏塑即可成型，而且還不會黏手。（日本春陶房，日本白金陶藝工作室，2017）。最早將黏土運用於心理治療的是 Lowenfeld，他認為泥塑（Clay modeling）是觸覺與視覺的運用，能激發情緒、社會、與心智成長等（Lowenfeld & Brittain, 1987）。維克多羅恩菲德（1947）認為，捏塑的過程允許經常的改變，物體能被移開、添加或者改變形狀和位置，歸功於黏土，這特殊的材料最原始的特性（王德育譯，1975）。郭修廷（2002）認為黏土對於第一次接觸的兒童來說，像是玩具。黏土是使用者直接以雙手觸碰，沒有中介物的搭配，使用者與媒材間的距離是親密的，媒材對使用者在知覺和情感層次上的衝擊直接且強烈，能催化出使用者在理性思維和認知層次上的掌控（吳明富，2010）。黏土本身並無特定形狀，正因如此為人類提供了更多自由創造的可能性（易中天，2010）。黏土材料之特性具體，能被一再使用，能傳達真實和實體的感覺，因此反覆的塑造、搓揉、拍打等行為，整個過程其實就是在進行一場個體內在的情緒的整合（郭修廷，2002）。黏土創作技巧可分辨和刺激 ADHD 兒童的認知、情緒與社會發展，有助於其發現很多面向的概念。

表 2 陶藝學習課程

第一部分 觸覺反饋與視覺思考	
單元一	黏土觸覺化向度
課程內容	1.認識陶藝創作的歷史。2.說明在學習時應有的態度。3.合宜的服裝儀容。4.認識基本使用工具。5.透過動手做來體驗黏土的觸感及特質。6.閉眼重覆技法來感受黏土。7.徒手並使用工具製做成品：飯碗及自由創作。
學習重點	1.喜愛黏土並專心投入課程情境中。2.簡述對黏土的觸感及類似感受
第一部分觀察重點：1.捏塑的技巧。2.對黏土的處理方式。3.外加的表現記號。4.動作強度和方向。5.先備知識的應用。6.與師長同儕互動情形。	
第二部分 動作協調度與注意力	
單元二	拉坯初體驗
課程內容	1.正確的坐姿及手勢。2.示範製做技巧。3.製做成品：飯碗、水杯以及盤子。

動靜之間：注意力缺陷過動症兒童在陶藝學習課程之經驗分析

學習重點	1.明瞭設備及工具的危險性及禁止的行為。2.製做時的注意力表現及耐心。3.動作果決或遲疑。
單元三	徒手及拉坯塑形
課程內容	1.說明在學習過程中應有的態度。2.徒手及拉坯製做成品：飯碗、水杯、盤子。
學習重點	1.製做時的手勢與施力。2.捏塑的技巧應用。
單元四	圓盤等速持續運動—土板拉飾
課程內容	1.將黏土用滾軸滾壓成土板。2.土板放置在轆轤轉台正中心。3.轉台旋轉時使用工具在土板不同位置固定不動，從土板中心點向外畫出一圈圈螺旋狀的凹痕。4.用工具將轉台上旋轉的土板畫大圓形並取下。
學習重點	1.製做時雙手配合應用。2.注意力的集中。3.控制施力的能力。4.使用工具的謹慎態度。
單元五	圓盤等速持續運動—土球拉飾
課程內容	1.將黏土用雙手捏塑成球狀。2.土球放置在轆轤轉台正中心。3.在轉台旋轉時使用工具從土球頂點順著球體弧度向下劃開。4.在轉台旋轉時使用工具在土球不同位置固定不動，畫出一圈圈螺旋狀的凹痕。
學習重點	1.製做時雙手配合應用。2.注意力的集中。3.控制施力的能力。4.使用工具的謹慎態度。
單元六	圓盤等速持續運動—坯體拉飾
課程內容	1.將黏土用雙手捏塑成圓桶狀。2.坯體放置在轆轤轉台正中心。3.在轉台旋轉時用雙手從坯體側邊向上提升。4.在轉台旋轉時用雙手從坯體頂端向下壓低。5.轉台旋轉時使用工具在坯體中央向外畫出一圈圈螺旋狀的凹痕。
學習重點	1.製做時雙手配合應用。2.注意力的集中。3.控制施力的能力。4.使用工具的謹慎態度。
第二部分觀察重點：1.技巧使用的熟練。2.視覺和動作的協調。3.控制線條的程度。4.施力控制。5.學習時的注意力表現。6.動作協調度。	
第三部分 過動及衝動的樣態	
課程內容	在每個單元進行時皆須觀察
學習重點	1.每個步驟都確實並按步就班。2.階段性完成與離開座位的關係。
第三部分觀察重點：1.參與度。2.受干擾情形。3.外加的動作及行為。	

(二) 使用工具二：轆轤

本研究使用製陶的轆轤，又稱陶輪或拉坯機，作為陶藝創作的重要工具之一，其歷史可以上溯到原始社會時期。據史料記載，在仰韶文化晚期，木質轉動的轆轤已經出現並廣泛應用於陶器製造，拉坯技巧也在此時逐漸成熟（王欣欣，2010）。據安娜伽拉佐利（2006）描述，製陶工匠們為了製造陶製酒瓶和油瓶，發明了拉坯轆轤，使用一個垂直的轉軸連接兩個轉盤，上面的轉盤放置黏土，用腳踢下方的轉盤就可以讓轉盤旋轉起來，雙手便利用離心力將黏土捏製成形（洪詩雅譯，2009）。轆轤的使用對於 ADHD 兒童而言，在連續與重複的活動中，培養可以維持一致的行為反應能力，有益於注意力的持續。

(三) 使用技法：拉坯基本技法

龐永輝（2008）描述拉坯的過程可分為下列 7 個步驟：構思、揉泥、撥正、打眼、提筒、放形、收口。拉坯是用雙手將黏土放在轆轤上拉製成形。轆轤拉坯成形法就是將轉盤快速旋轉，離心力作用使得黏土形成以圓為基本形態的器物（王欣欣，2010）。拉坯者採坐姿，放置黏土於小輪盤正中央，再用棍棒撥動大石輪盤，使之飛轉起來，用雙手蘸水後開始拉坯（胡平，2000）。拉坯機輪盤的旋轉，帶動固定在輪盤上的黏土朝同一方向旋轉，雙手在黏土上的用力方向是相對應的，黏土在內外兩個力的作用下產生升降、收放等形式上的變化，最終製成毛坯（龐永輝，2008）。在拉坯時需將雙手沾濕以防止黏住黏土，並避免水聚集在成品底部而倒塌，若有積水應用海綿吸拭，黏土在旋轉中成形（日本春陶房，日本白金陶藝工作室，2017）。拉坯對於 ADHD 兒童而言，可以培養直接面對特殊的視覺、或觸覺刺激產生反應的能力，有益於注意力的集中。

本研究所設計的陶藝學習課程，以黏土來塑造出作品是一種賦予 ADHD 兒童藉由媒材展現想法的最佳方式，它讓視覺和觸覺感覺到可重覆性，並可強調出 ADHD 兒童經驗裡重要的細節，此過程中產生的學習動機及有意義的經驗便是注意力表現以及動作協調度互相配合而成。以拉坯的學習來強化靜心專注，提升注意力的效益，藉由手部操作工具及雙手捏塑來調整動作協調度，改善 ADHD 兒童的動作障礙，以身體的律動感覺使之與環境有較密切的接觸，進而有助於改善過動及衝動樣態，建立有意義的學習經驗。

肆、研究結果與討論

一、媒材的影響：黏土趣味、轆轤轉動皆具有吸引力

（一）對黏土的回饋：觸感柔軟舒服、靜心獨立完成

本研究為形體概念階段（7~9 歲），此階段兒童可藉由學習發現秩序和相關的空間概念，黏土有非常可塑與機能性，例如具體、可移動及可改變，是在繪畫中無法獲得的表達經驗與思考方式。黏土創作亦有助於兒童表達、探索和溝通他們的情感和思想。本研究發現，藉由黏土作為媒材，施以畫圈圈、拍打、捏、揉、搓、搥等動作來促進動覺，或對黏土的操控來體驗媒材的觸感與特質，能引起 ADHD 兒童的興趣。黏土能透過觸覺喚醒最早的身體記憶產生安全感，其重複再塑的特質提供有意義再造經驗，亦即在失敗毀壞之後能持續再嘗試，以獲得自己想要的作品樣貌。

本研究發現，黏土創造活動能觸動人類內心深處的意識，透過黏土塑造學習，ADHD 兒童漸漸發現了自己各方面的特徵概念，有助於認知、情緒與社會發展。而轆轤的轉動不僅帶來視覺上的刺激，在觸覺上亦感受到有節奏的韻律感，看著握在手上的黏土成形，這像是遊戲般的體驗，激發了 ADHD 兒童想要征服、想挑戰、想掌控的並完成的慾望，莫大的吸引力令研究參與者著迷，引發樂趣，做到愛不釋手，也不覺得疲累。

研究參與者 S1（以下簡稱 S1）會持續操作，雖然過程中比較躁動，但因為喜歡黏土柔軟舒服的感覺，所以願意參與。以下為訪談逐字稿：

正訪後 C1100424-1》覺得陶藝學習好玩、很有趣，喜歡這個課程。

正訪後 C1100424-4》覺得陶土黏黏的很噁心，但軟軟的很舒服。

研究參與者 S2（以下簡稱 S2）在學習上，願意專注較長時間的事物是自己感到趣味的，也較能獨立完成，雖然難免夾雜情緒起伏。以下為訪談逐字稿：

正訪後 C1100424-1》S2 覺得陶藝學習很有趣。

（二）對轆轤「圓」的詮釋：等速連續轉動促進專注力

圓形，連結很多自然的形狀，在人類史上甚至延伸至宇宙的起源，都是很重要的視覺刺激。例如：銀河系的盤旋、環繞在太陽軌道上的行星、星辰的圓弧軌跡、地平線所呈現的圓弧、月食的現

象、月亮的運行軌跡、水池裡的漣漪擴散、雨後的彩虹以及南、北方星座的高度，皆是圓形（洪詩雅譯，2009）。圓形，在不同的領域有各自的解讀，以下簡述和圓有連結的事物：

1. 符號：轆轤上旋轉的黏土，最基本操作所塑出來的形式，在視覺上即是呈現圓形體。在語文領域即是一個句子的結束的符號，在化學領域即是一種物質，在音樂領域即是一個音階，甚至是一個美食的外形……等，端看人類給予其象徵的事物。
2. 幾何：在數學家研究的所有圖形當中，圓形具有一種獨特的魅力。在數學的領域即是幾何圖形，亦是一個數量的代表圖形。
3. 圓周運動：當雙手置於黏土旁，轆轤開始轉動後，均等的施力即會形成一個圓形體。轆轤的圓周運動不僅可以讓雙手感受到黏土滑動的觸感，手指不同的施壓深淺所呈現的紋路亦是有趣的，可靠雙手重複的施壓塑形，體驗遊戲的性質及樂趣。
4. 視覺暫留：當眼睛看到的影像消失後，仍繼續保留約 0.1~0.4 秒左右的圖像，稱為視覺暫留現象。當圓盤保持等速的持續運動時，因視覺暫留讓眼睛以為圓盤是靜止不動的，但雙手的觸摸又能感受到圓盤旋轉的力量。
5. 曼陀羅：曼陀羅裡一層層的圓都有著其含義，而在製做的過程中，時間記錄了一切，類似修行。層層的圖案，代表循環回到它初始的狀態。

在本研究中，使用黏土在轆轤上的圓盤，以一點為中心，朝著同一方向旋轉，黏土在雙手中產生圓弧，而作品就從這圓弧中時而升起，時而降低，不斷地變化，因此對於 ADHD 兒童在連續與重複的活動中，培養維持的一致行為反應與注意力。S1 最喜歡陶藝學習課程中的轆轤拉坯，雖然有難度，但喜歡看他轉動、旋轉的感覺；S2 重覆表達很喜歡陶藝學習安排的全部課程，特別對旋轉很有興趣。訪談逐字稿如下：

正訪後 C1100424-2》最喜歡陶藝學習時在轆轤上拉坯的部分，會有難度，但旋轉很有趣，喜歡看它轉動的時候。

正訪後 C1100424-3》在陶藝學習課程結束之後，感覺自己長大了，可以專心的去做動作，要認真的看著自己的手，如果不專心，土會歪掉。

正訪後 C1100424-2》S2 喜歡陶藝學習安排的全部課程，其中旋轉的部分很有趣。

二、觸覺反饋與視覺思考：在重複製作中，觸覺、視覺逐漸整合

觸覺反饋上，陶藝學習課程開始時，先讓 ADHD 兒童透過動手做來體驗黏土的觸感及特質，接著閉眼重覆技法來感受黏土，再搭配工具製作成品。一開始黏土的濕黏，S1 一直洗手，製作時

速度快，而且塑形能力佳，並加入其想法，呈現有趣的意涵。S2 會想將作品加大，黏土的硬挺讓 S2 不斷地用修補、撕黏，因此作品的形狀不規則，呈現出坑坑巴巴的紋理。本研究發現，可透過媒材來促進動覺要素，或者藉由對媒材的操控，如畫圈圈、拍打、捏、揉、搓、撻等動作來促進動覺要素、體驗媒材。

S1 與 S2 都有黏土捏塑的經驗，但「拉坯」都是初次接觸的技法，新鮮感加上旋轉所呈現出的趣味性，吸引了他們的目光。由於掌控不易，即使作品失敗多次，但仍願重新製作，直到作品完成，過程中並無放棄或厭煩的狀況。但 S1 沒有耐心以致作品較少，這和訪談家長時所說一致，覺得自己完成作品即可。S2 的作品做的愈來愈好，除了本身堅持之外，他也會參考 S1 的作法，所以同學間互相觀摩也是學習的重要影響。

視覺思考的進展，黏土在轆轤上轉動時，若不夠濕滑難以塑形，也會增加阻力；因此當眼睛和手感到不夠濕滑時，就要加水。S1 在這步驟勝任佳，而且作品在視覺的表現也較具體，能夠呈現認知思考的歷程；但 S2 在此步驟顯得困難，需要老師一再提醒。S1 會想裝飾作品而主動蒐集工具來製做；而 S2 所做的作品因不斷練習進步許多，即使未服藥，S2 還是有思考並堅持完成作品。S2 參考 S1 製做方式後的作品厚薄均勻度明顯進步，形狀也比較對稱，是在自我要求下不斷重製及練習。維克多羅恩菲德（1947）提出許多實驗顯示，以黏土來塑造是一種賦予這主觀表現以力量的極佳方式，因為它允許觸覺和身體感覺一種有彈性的再現，在兒童經驗裡重要的細節在這有彈性的再現中被強調了，而無意義部分則被忽略或被省略掉（王德育譯，1975）。

三、動作協調度及注意力：力道逐漸掌握且願意持續專注

（一）動作協調度：力道掌握逐漸成熟

在初期的陶藝學習課程中可看出，S1 與 S2 的作品比較沒有耐心修飾且歪斜，完成度也不夠。特別是，S2 製做作品總會一再反覆捏塑，即使研究者多次提醒也無效，導致很多作品毀壞。

接下來，S1 在壓土板時速度快，但可看出厚薄均勻，施力控制得宜，雖有毀壞是因為轆轤速度控制不當，但繼續重做，就表現得很好。S2 比較無法控制施力，在壓土板時厚薄不均，重覆很多次。此外，S2 在畫線條時總是太用力且使轆轤轉動過快，經不厭其煩地練習，在做土球拉飾的作品上施力控制得當，一次完成，呈現出漂亮的線條。藉由視覺看見形、色、素材，並用手摸、揉、搓時，手眼產生連續反射運動，改善動作協調度，在本研究中得以說明。

(二) 注意力：為了作品完整而願意繼續專注

剛開始，S1 上課態度認真，會記住老師教過的技法及姿勢，甚至願意重做直到作品達到標準；S2 只想著自己在思考的問題，沒有專注聽老師的指令及提醒，最後卻是毀壞作品。

課程中期之後，雖然 S1 與 S2 在精細動作協調度較差，但為了能呈現更好的作品，他們會總是不厭其煩地重覆製作，自主想要更好的表現；他們察覺到專注認真才能使作品更完整，於是他們再多次練習後，呈現出更好的作品。特別是，S2 在學習時總是心不在焉，轆轤速度控制不當，又反覆捏揉作品而導致毀壞；但課程中後期，他開始集中專注力，並堅持及不斷地重做，最後能完成作品。

四、過動及衝動樣態：從焦慮浮動到靜心不干擾他人

本研究發現，黏土舒緩了 ADHD 兒童內心的焦慮及緊張，並為了學習拉坯，而開始控制自己的行動；在轆轤上拉坯上，技術的運用融入自身的韻律感，產生具有愉悅感的節奏狀態。ADHD 兒童較難體會靜心，但透過陶藝學習能去感受到靜心，進而提升注意力，注意力上升後，增進動作協調度。具體來說，手控制黏土的穩定及協調度會因不斷地練習而有提升，在持續旋轉的轆轤上捏塑出成品，對 ADHD 兒童而言是喚醒觸感的記憶，也是靜心到專注的過渡，此階段是相當重要的環結，也凸顯了「禪」的精髓奧妙。

課程剛開始時，S1 偶爾會咬手指頭，在課程進行過半後不再咬手指，黏土的壓力釋放和拉坯時的靜心，潛移默化此行為。S2 非常喜愛藝術手作，製作時會自言自語，但不干擾別人，心思都在想要做的事，沒有聽到老師的教學或指令。S1 會禮讓 S2，心思細膩也非常貼心，會主動換水、清洗工具及整理環境，這和他在家常做家事的習慣有關。認真的態度使得他的作品完整度都很好。S2 一直不停地做作品，很少離開座位，展現堅持不懈的精神。S1 及 S2 在製做時會將桌子弄濕，手髒會擦在身上。老師在指導 S2 時，S1 會離開座位，開口或伸手要指導 S2。S1 會有節奏性的敲打桌子，S2 會大聲糾正 S1。他們都會將工具放在旋轉的轆轤上，擠水的時候會擠在轉盤上，S2 常常調整座位及姿勢被老師糾正，控制速度的方式也很奇怪。但都還是為了能繼續學習而調整態度及行為。

轆轤拉坯的旋轉，在視覺上帶來了刺激，在觸覺上感受到有節奏的韻律感，看著握在手上的黏土成形，這像是遊戲般的體驗，激發了想挑戰、想完成的慾望，莫大的吸引力令研究參與者著迷。對兒童而言，遊戲是天性，所謂「愛玩」是兒童的特性。有遊戲才能滿足其慾望，提高學習興趣，俗語亦說「遊戲是兒童的第二生命」。吳長鵬指出（1984），如 Kant 與 Schille 所說「藝術起於兒童遊戲生活」的主張。另外，S2 剛開始因學習時的不專注，導致作品一直毀壞；但他仍努力堅持重

做，直至作品達到應有的完整度，浮現出喜悅及成就感。這也說明了表達性黏土有著特殊的感官觸動特質，具有遊戲與表現的本質，吸引兒童們的專注與投入，並經由黏土操作激發心智的成長、建立自信心、表達情緒及經由團體操作強化與人互動、合作能力（郭修廷，2002）。根據以上，同儕彼此的學習態度與作品呈現的效果會互相影響，例如 S2 在製作時一直毀壞，於是他開始觀察 S1 並重新製做直到完成。另一方面，S1 因為有了成功經驗，自發性準備其他的工具想將作品表現得更好。S1 與 S2 在陶藝學習的過程中，因為產生興趣還想繼續想學習更多不同的技法，製作難度更高的作品。可見陶藝學習的各項元素成功吸引了 S1 與 S2 的注意力，並在相互觀摩中激發了持續學習的動力及堅持的意願。

從學習成果來看，在陶藝學習過程中，ADHD 兒童開始接觸與探索媒材，得到的刺激與回饋協助其安頓情緒、調整動作協調度，以及提升注意力，進而透過技法得以完成作品。亦即，在視覺與觸覺相互作用的過程中安定與舒緩了浮動的情緒，進而覺察內心的想法，並專注於眼前的操作，在強烈的動機下連帶調整學習態度與行為，使致完成作品，獲得成功的經驗。

伍、結論與建議

研究結果有四：首先，黏土媒材的捏塑性及操作轆轤時拉坯轉動的趣味性皆對 ADHD 兒童具有吸引力。第二，觸覺反饋與視覺思考方面，過程中的重複製做使得 ADHD 兒童觸、視覺能逐漸整合。第三，動作協調度及注意力方面，當力道逐漸掌握，作品完成度隨之提升，進而也更願意持續專注。最後，在過動及衝動樣態方面，ADHD 兒童能從焦慮浮動到能靜心不干擾他人。

一、陶藝學習課程增進ADHD兒童的觸覺反饋與視覺思考

藉由黏土作為媒材，施以畫圈圈、拍打、捏、揉、搓、撻等動作來促進動覺要素，或對黏土的操控來體驗媒材的觸感與特質，能引起 ADHD 兒童的興趣。在旋轉的轆轤上拉坯，黏土在雙手中產生圓弧，視覺在不斷地升起又降低的變化，刺激連結了圓的特質：生命、溫暖、向心力，吸引了 ADHD 兒童的目光，在觸覺上感受到有節奏的韻律感，看著握在手心的黏土成形，像遊戲般的體驗，激發了 ADHD 兒童想要征服、想挑戰、想掌控並完成的慾望，莫大的吸引力令研究參與者著迷，引發樂趣。黏土藉由觸覺喚醒了最早的身體記憶產生了安全感，其可重複再塑的特質能提供有意義的經驗，在失敗毀壞而持續再嘗試，完成作品。

二、陶藝學習課程有助於提升ADHD兒童的動作協調度和注意力

使用簡單的工具甚至徒手接觸，讓 ADHD 兒童更能感受到黏土在手中的變化，透過作品的呈現讓 ADHD 兒童能立即察覺到自己的注意力變化，了解此時此刻是集中或是分心的狀態，更明白只有持續的注意力才能讓作品完成更好。由此可推，可藉由對 ADHD 兒童能產生高度興趣與動機的活動，來訓練引導其注意力和動作協調度。例如本研究 S2 剛開始因不專注而不斷捏揉已經做好的作品，導致作品一直毀壞；最後卻因為想完成作品的高動機，開始堅持專注地不斷重做，直至作品達到應有的完整度，連帶也產生愉悅與成就感。

三、陶藝學習課程能舒緩ADHD兒童的過動及衝動

黏土的柔軟與舒服感，不但紓解了 ADHD 兒童內心的焦慮及緊張，也讓其感到喜歡與接納。在轆轤上拉坯，能將技術的運用融進自身的韻律感，會產生愉悅感的節奏狀態，能相應於喜愛敲打的 ADHD 兒童。當自身與拉坯融合為一體時，ADHD 兒童逐漸靜心下來，原本的躁動不安與不斷起身的狀況也獲得改善與安定。更重要的是，ADHD 兒童會自主觀察，並想學習完成更好的作品，而同儕間的互動及分享也讓彼此進步，產生正向氛圍。

四、具體建議

本研究陶藝學習課程時數並不長，但學習成果正向。茲將實務工作的建議及對研究設計的建議，分別說明之：

（一）實務工作的建議

由本研究中發現，ADHD 兒童透過觸覺與視覺刺激，手眼逐漸協調，也進一步提升專注力。故建議未來 ADHD 兒童可參與陶藝學習課程，並著重多感官刺激與體驗，也促進協調性。另外，由於本研究之陶藝學習僅針對個案實施，以一對二的方式教學，雖然效果不錯，也發現兩位參與者在學習過程有良性的相互觀摩，因此未來建議可採取小團體方式進行，增進更多團體互動與相互學習的機會。

（二）對研究設計的建議

陶藝學習課程設計方面，本研究發現學習陶藝對於 ADHD 兒童有積極正向的幫助，且其對於黏土、轆轤，以及拉坯基本技法等接納度和勝任度皆高，惟仍需要長期參與和練習方能穩定後續的效果。因此建議未來可加入更多豐富的技法與媒材等，並進一步分析這些技法與媒材對於 ADHD

兒童在情緒穩定、專注力、協調性等之細部與歷程性的助益。此外。建議未來課程結束後進行追蹤檢核，了解陶藝學習課程中之學習成果運用至生活中、課業上、人際互動的真實情形。

參考文獻

一、中文部分

- 日本春陶房，日本白金陶藝工作室（2017）。**從零開始學陶藝**（龔娜譯）。北京：人民郵電出版社。（原著出版年：2015 年）
- 丹尼爾·亞曼（2011）。**注意！你可能患了注意力缺失症！全新策略療癒六型 ADD**（謝維玲譯）。新北市：野人文化。（原著出版年：2002 年）
- 王欣欣（2010）。輾轉拉坯中的禪意。**藝術·生活**，6，26-27。
- 仲谷正史、笈康明、三原聰一郎、南澤孝太（2017）。**觸覺不思議：從觸感遊戲、感官實驗及最新研究，探索你從不知道的觸覺世界**（劉格安譯）。臺北市：臉譜出版。（原著出版年：2016 年）
- 安娜·伽拉佐利（2009）。**愛上幾何：義大利爺爺的生活實用數學課**（洪詩雅譯）。臺北市：如何。（原著出版年：2006 年）
- 朱疆薇（2016）。**陶藝活動對國小認知功能缺損學童注意力之影響**。亞太創意技術學院茶陶創意研究所碩士論文，未出版，苗栗縣頭份市。
- 杜宜真（2016）。**藝術治療作為情緒困擾兒童輔導媒介之個案研究**。銘傳大學教育研究所碩士在職專班碩士論文，未出版，臺北市。
- 李佩旋（2022）。他們是孩子未來的同學、同事，如何和特殊兒相處，從理解開始。**天下雜誌**，122，56-59。
- 吳明富（2010）。**走進希望之門：從藝術治療到藝術療育**。臺北市：張老師文化。
- 吳長鵬（1984）。**殘障兒童美勞教學研究**。臺北市：臺北市立師專。
- 呂秋蓮（2015）。**北部地區國小普通班教師面對 ADHD 兒童教學困擾與因應策略之研究**。臺北市立大學心理與諮商學系心理與諮商教學碩士學位班碩士論文，未出版，臺北市。
- 宋維村、侯育銘（1996）。**過動兒的認識與治療**。臺北市：正中書局。
- 易中天（2010）。**藝術人類學**。臺北市：泰電電業。
- 周映君、蔡宜蓉（2016）。動作障礙影響注意力缺陷過動症兒童在生活參與經驗的初探。**臺灣職能治療研究與實務雜誌**，12（1），1-9。
- 孟瑛如、簡吟文、陳明終、呂秋蓮（2015）。普通教師對注意力缺陷過動症學生在教學困擾與因應策略模式之探討：以臺灣北部地區國小為例。**特教論壇**，19，116-130。
- 林鉉宇（2009）。注意力缺陷過動症學童注意力問題的亞型探究。，27（2），49-63。**職能治療學會雜誌**。
- 胡平（2000）。潁水行一界首土窯考察記。**文藝研究**，2，126-133。
- 南希奧戴爾（1999）。**過動兒**（繆靜玫譯）。臺北市：新苗文化產業有限公司。（原著出版年：1997 年）

- 美國精神醫學會（2013）。**DSM-5 精神疾病診斷準則手冊（臺灣精神醫學會譯）**。新北市：合記。（原著出版年：2013 年）
- 徐庭蘭、許芷苑（2008）。團體黏土活動對注意力缺陷過動症幼兒不專注行為改變之個案研究。**藝術學報**，**83**，237-259。
- 留佩萱（2016）。吃藥治 ADHD？請最後再考慮！**人本教育札記**，**324**，58-063。
- 徐儷瑜（2011）。注意力缺陷過動症兒童的情緒能力探討。**應用心理研究**，**49**，65-87。
- 許家齊（2022）。調查《融合教育，中小學老師怎麼看？班班有特殊生，共好理念背後三大挑戰》。**親子天下雜誌**，**122**，84-89。
- 陳烜之（2007）。**認知心理學**。臺北市：五南。
- 郭淑惠、陳雁白、黃傳永（2020）。國小輔導教師接受藝術治療培訓方案期間運用藝術媒材於兒童輔導之經驗探究。**中華輔導與諮商學報**，**57**，51-83。
- 陸雅青（2016）。**藝術治療-繪畫詮釋：從美術進入孩子的心靈世界**。新北市：心理。
- 郭修廷（2002）。表達性黏土創作在兒童情緒與社會諮商上的應用。**諮商與輔導**，**196**，8-11。
- 黃名君（2016）。**藝術療癒融入於國小低年級視覺藝術課程之行動研究－以生氣情緒為例**。國立臺灣藝術大學藝術與人文教學研究所碩士論文，未出版，新北市。
- 黃惠玲（2008）。注意力缺陷過動疾患研究回顧。**應用心理研究**，**40**，197-219。
- 游淑娟（2008）。國小普通班任教師對 ADHD 兒童的教學困擾、因應策略及所需支持系統之現況調查－以桃園市為例。國立花蓮教育大學國民教育研究所碩士論文，未出版，花蓮縣。
- 維克多·羅恩菲德（1975）。**創性與心智之成長-兒童美術發展心理學（王德育譯）**。臺北市：五洲。（原著出版年：1947 年）
- 蔡明富、洪儷瑜（2005）。不同標記與行為訊息對國小學生之知覺影響-以 ADHD 為例。**高雄師大學報**，**18**，1-22。
- 鄭麗玉（2006）。**認知心理學-理論與應用**。臺北市：五南。
- 賴美言、游錦雲（2010）。藝術治療團體應用 ADHD 在兒童之人際適應輔導初探。**國小特殊教育**，**50**，101-115。
- 賴秀怡（2013）。**運用表達性藝術教學活動協助過動症兒童情緒抒發之個案研究**。國立臺中教育大學美術學系在職進修碩士班碩士論文，未出版，臺中市。
- 賴銘次（2000）。**特殊兒童異常行為之診斷與治療**。臺北市：心理。
- 羅鈞令、陳威勝（2002）。注意力不足過動症兒童之平衡功能。**台灣醫學**，**6（6）**，815-821。
- 羅曉芬（2008）。談手拉坯成型的器皿在陶藝創作中的再創造。**陶瓷科學與藝術**，**42（5）**，10-12。
- 龐永輝（2008）。定窑拉坯工藝初探。**陶瓷科學與藝術**，**42（5）**，48-53。

二、外文部分

- Barkley, R. A. (1990). Attention deficit hyperactivity disorder: A handbook for diagnosis and treatment. New York, NY: Guilford Press.
- Cantwell, D. (1975). The hyperactive child: Diagnosis, management, current research. New York, NY: Spectrum.
- DuPaul, G. J., & Stoner, G. (1994). *ADHD in the schools: Assessment and intervention strategies*. New York, NY: The Guilford Press.
- Elbrecht, C., & Antcliff, L. R. (2014). Being touched through touch trauma treatment through haptic perception at the clay field: A sensorimotor art therapy. *International Journal of Art Therapy: Formerly Inscape*, 19(1), 19-30.
- Kim, O. H., & Kaiser, A. P. (2000). Language characteristics of children with ADHD. *Communication Disorders Quarterly*, 21(3), 154-165.
- Kipp, S., Beckung, E., & Gillberg, C. (2010). Developmental coordination disorder and other motor control problems in girls with autism spectrum disorder and / or attention-deficit/hyperactivity disorder. *Research in Developmental Disabilities*, 31(2), 350-361. doi: 10.1016/j.ridd.2009.09.017
- Lowenfeld, V., & Brittain, W. L. (1987). *Creative and mental growth (8th ed.)*. New York, NY: Macmillan.
- Malchiodi, C. A. (2006). *The art therapy sourcebook*. New York, NY: McGraw-Hill.
- Wang, H. Y., Huang, T. H., & Lo, S. K. (2011). Motor ability and adaptive function in children with attention deficit hyperactivity disorder. *Kaohsiung Journal of Medical Sciences*, 27, 446-452. doi: 10.1016/j.kjms.2011.06.004
- Willcutt, E. (2012). The prevalence of DSM-IV attention-deficit/hyperactivity disorder: A meta-analytic review. *Neurotherapeutics*, 9, 490-499.

Between Impulsion and Calm: Analysis of the Experience of Children with Attention Deficit Hyperactivity Disorder(ADHD) in Ceramics Learning Program

Yu-Chiao Huang^{*}, Hsiao-Feng Cheng^{**}, & Jia-Haur Liang^{***}

Abstract

The purpose of this study was to understand the experiences and learning outcomes of children with Attention Deficit Hyperactivity Disorder (ADHD) in terms of media use, tactile feedback and visual thinking, motor coordination and attention, and hyperactivity and impulsivity patterns during the learning process through the ceramics learning program. The participants were two hospital-identified children with 8-year-old ADHD who were taking medication on an ongoing basis. The action research method is adopted, and the data analysis is carried out by the method of analysis and induction based on the records of parents, class tutors, ADHD children's interviews and pottery learning courses. Research conclusion: the interestingness of clay in the medium and the rotation of the potter's wheel are attractive; in the repeated production process, visual and tactile feedback and visual thinking are gradually integrated; after the strength is gradually mastered, the degree of completion of the work is improved and the willingness to continue to focus on Learning; being able to float from anxiety to being able to meditate without disturbing others.

Keywords: Attention Deficit Hyperactivity Disorder (ADHD), Ceramic, Wheel-throwing

^{*} Art Teacher, Taitung County Taitung City Bousang Elementary School

^{**} Associate Professor, Teacher Education Center, National Taiwan University of Arts

^{***} Associate Professor, Crafts and Design Department, National Taiwan University of Arts

呂佛與舒伯特三首歌德詩作之藝術歌曲 比較分析

宮筱筠*

收件日期 2022 年 10 月 27 日

接受日期 2023 年 5 月 2 日

摘要

卡爾·呂佛 (Carl Loewe, 1796-1869) 作為一位浪漫時期的作曲家，在世時有「北德舒伯特」之稱，敘事曲及神劇在他活著的時候就享有極高的讚譽，然而時至今日，他的名字已漸漸為人所淡忘。自二十世紀之後，在西方國家的音樂研究中，數量也十分稀少。呂佛與舒伯特 (Franz Schubert, 1797-1828) 大約同時開始譜寫歌曲，而比舒伯特晚三年寫成的敘事曲〈魔王〉被視為與舒伯特相提並論、等量齊名的傑作，然而他為數可觀的德文藝術歌曲卻鮮為人知，並且隨著時間很快地被世人所遺忘。相對於敘事曲，針對其藝術歌曲的研究也十分稀少，更遑論在呂佛的歌曲創作中佔有舉足輕重地位，以歌德詩作譜寫的藝術歌曲。此篇論文嘗試彌補這個缺憾，經由文獻分析法、音樂分析以及比較他與舒伯特同樣取自歌德詩作的三首作品，探討其藝術歌曲的風格，並且比較兩者在處理詞曲關係上的異同，嘗試為呂佛的藝術歌曲定位。且經由總體概觀的探究，瞭解其藝術歌曲之所以沒有受到重視的原因。

關鍵詞：呂佛、舒伯特、歌德、德文藝術歌曲

* 臺南應用科技大學音樂系所專任副教授

壹、緒論

一、前言

卡爾·呂佛（Carl Gottfried Loewe, 1796-1869）這位生於北德的作曲家只比舒伯特（Franz Schubert, 1797-1828）早出生兩個月，卻比他多活了近半個世紀，因此也是舒曼（Robert Schumann, 1810-1856）及布拉姆斯（Johannes Brahms, 1833-1897）同時代的人。作為一位很早就得到認可的作曲家，呂佛除了神劇、歌劇及室內樂之外，還寫下了無數的德文藝術歌曲以及敘事曲，尤其是敘事曲及神劇在他活著的時候就享有極高的讚譽¹。然而時至今日，他的名字已漸漸為人所淡忘。自二十世紀之後，在西方國家的音樂研究中，數量也十分稀少。當舒伯特 1814 年完成〈紡紗車旁的葛麗卿〉而被學者訂為浪漫樂派德文藝術歌曲的誕生日時²，呂佛同樣在此時開始寫作藝術歌曲，也有相當可觀的創作。而比舒伯特晚三年寫成的〈魔王〉被視為與舒伯特相提並論、等量齊名的傑作³。這位當時被稱頌為「北德舒伯特」的作曲家，今日多虧他的敘事曲才不致於完全被世人遺忘，然而在當代音樂會的節目單上，大量後輩作曲家傑出的藝術歌曲仍不免排擠了他昔日極受歡迎的作品，更遑論他有許多到目前為止尚未被研究的藝術歌曲。此篇論文嘗試彌補這個缺憾，除了介紹呂佛的生平與創作之外，並概述他的敘事曲風格以及以歌德（Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832）詩作譜寫的藝術歌曲，經由音樂分析以及比較他與舒伯特同樣取自歌德詩作的三首歌曲，探討其藝術歌曲的風格，並且比較兩者在處理詞曲關係上的異同，為呂佛的藝術歌曲定位，且經由總體概觀的探究，瞭解其藝術歌曲之所以沒有受到重視的原因。

二、呂佛的生平與創作

呂佛於 1796 年 11 月 30 日出生於東德的小城呂北庸（Löbejün）。他在 12 個兄弟姊妹中排行老么，因此與父母及兄姐的年齡差距極遠⁴。父親安德烈·呂佛（Andreas Loewe）為教堂唱詩班指揮，因此他兒時的音樂啟蒙主要來自於父親的教導。呂佛在新教地區的基督教家庭成長，宗教無論在精神層面還是音樂創作對他都有深遠的影響，路得教派的聖詠也是他創作的重要養分。童年時期的呂佛尤其愛好大自然，對大自然強大的感受力以及與內心深處的緊密聯繫，不但帶給他無窮的樂趣，也激發他豐沛的想像力⁵。1807 年他離開父母到科登（Köthen）就讀路德教會的合唱學校，受過訓

¹ Runze, Max (1905). *Carl Loewe*. Leipzig.

² Jost, Peter (1997). „Lied“, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ed. by Ludwig Fischer, Band 5, Kassel, 1292.

³ Runze, Max (1905). *Carl Loewe*. Leipzig.

⁴ 呂佛的母親生下他時已經 50 歲。Runze, Max (1905). *Carl Loewe*. Leipzig, 2.

⁵ Bitter, Carl Hermann (1870/R1976). *Dr. Carl Loewe's Selbstbiographie*, Berlin, 2-3, 10.

練的唱詩班兒童提供城市裡教會音樂的演出，並且換得免費的食宿⁶。兩年後他進入哈勒（Halle）的學校，由音樂家圖爾克（Daniel Gottlob Türk, 1756-1813⁷）帶領的合唱團打開了呂佛寬闊的音樂視野；藉由觀賞戲劇、歌劇的演出，他得以一窺戲劇文學的堂奧。呂佛在自傳中就曾提到，當時接觸大師們的戲劇傑作，讓他日後在選取樂曲的歌詞時有較為準確的判斷力及鑑賞力⁸。圖爾克為了加強他的音樂教育，在 1811 年到 1813 年間還授予他密集的理論及作曲的個別課。常在演出中擔任獨唱的呂佛也引起了當時威斯特法倫州（Westfalen）國王傑若米（Jérôme）的注意。國王願意給他每年一筆獎學金資助他赴義大利進修，然而由於 1812 年與蘇俄的戰役爆發，這個計畫不但沒能實現，也打斷了他的學校教育以及剛開始起步的創作生涯。1813 年他寫了作品編號 1 及 2 的作品，由於時間中斷太久，1818 年後便以其他的作品取代了最早的創作。

1817 年呂佛開始在哈勒大學（Halle）就讀神學及哲學。學術的訓練及文學的涉獵讓他往後在創作歌曲時，極少見地採用古代（古希臘羅馬）及宗教的題材。隔年他完成了作品編號 1 的三首著名敘事曲，分別是〈愛德華〉（Edward, op.1, no.1）及〈魔王〉（Erlkönig, op.1, no.3）等，在創作上有了顯著的突破。就讀期間他參加歌唱學院以及作曲家馬爾克斯（Adolf Bernhard Marx, 1795-1866）帶領的四重唱團體。做為一位傑出的男高音獨唱家及鋼琴家，他藉此將技藝琢磨地更加完美。在這段期間，他還與同好以及知識份子往來交遊，在馮雅可布（Von Jacob）國務委員家中的定期聚會，有關文學及藝術的談論讓他獲益匪淺⁹。呂佛也因此認識了主人的二女兒茱麗葉（Julie Von Jacob）並且在 1820 年與她結為連理¹⁰。

呂佛 24 歲時，經由甄試得到史特汀（Stettin）聖雅各比教堂（St. Jacobi）的唱詩班指揮一職，次年便晉升為皇家及此城市的音樂總監。他的工作包括在教會儀式中擔任指揮及管風琴演奏，負責教會所有節日的音樂演出，並且每週得在高中及大學教授 18 小時的音樂課程。呂佛在史特汀開展了多方面的音樂活動。他組織了一個合唱團及管弦樂團，為了大型的演出，之後還成立了一個擁有 100 位成員的歌唱協會，對於推動此城的音樂活動不遺餘力，貢獻卓越。還有一件鮮為人知的重大事件乃是呂佛於 1831 年的耶穌受難節在此城演出巴哈的馬太受難曲，這是孟德爾頌重新發掘巴哈並首演此曲後的第三次演出。除了巴哈、海頓、貝多芬的作品之外，他也指揮演出當代作曲家的作

⁶ 同註 5, 20-22.

⁷ 圖爾克為德國管風琴家、音樂理論家及作曲家。1774 年成為哈勒教堂的合唱領班，之後在哈勒大學教授音樂理論。

⁸ 同註 5, 35. 例如他閱讀了席勒年少時的作品《強盜》，深受撼動。

⁹ 同註 5, 63-65.

¹⁰ 然而茱麗葉卻在 1823 年兒子誕生後死於難產。1825 年呂佛又娶了一位女歌唱家及畫家 Auguste Lange。第二段婚姻中有四個女兒，其中一個年幼即夭折。

品¹¹，例如 1827 年孟德爾頌的仲夏夜之夢序曲，甚至他自己創作的一些大型作品，例如 1835 年在邁茵茲 (Mainz) 音樂節以 700 位男聲的浩大陣容演出他的神劇《頑強的蛇》(Die eherne Schlange)，獲得極大的成功。此外，呂佛對於教學工作也投入了極大的心力，他編寫的歌唱教學著作在世時就印了四刷¹²，1851 年又出版了兩本理論著作，分別是《鍵盤與數字低音教科書》、《教會儀式中歌唱與管風琴彈奏的方法指導》¹³。

除了職位上的工作，呂佛做為一位歌唱家在閒暇時亦相當活躍。他在德國及歐洲的許多城市舉辦巡迴演唱會。一方面想藉此機會推廣他創作的敘事曲，另一方面也可藉此跳脫尋常的環境，接觸到外界的刺激。呂佛 1844 年於維也納一次較長的停留中，在給妻子的一封信中寫到：「觀眾好似被我的魔力吸引住……。他們把我置於他們最好的歌者，最好的舒伯特之上」。這高度的評價極有可能是來自於他令人著迷的演唱藝術。呂佛不但能完美地駕馭歌唱技巧，更善於強化敘事曲中場景及氛圍的生動表現力¹⁴。他同時也是一位即興的大師。呂佛曾在一場音樂會中，應伯爵拉奇委爾 (Radziwill) 的要求，將歌德的詩作《魔法師的學徒》當場做即興演唱，贏得如雷的掌聲¹⁵。我們不難想像，呂佛在作曲時也會發揮這種能力，讓音樂靈感直接躍然紙上。他在自傳中寫到：「我從來不愛修改我的作品。有些仍有改進的空間，但是一旦手稿完成就必須維持如此，我從來就連一個音符都不願更改¹⁶」。呂佛在史特汀一共服務了 46 年，直到他 1866 年中風才離開了這個職位。之後全家搬至基爾 (Kiel)，直到呂佛於 1869 年 4 月 20 日離開人世。總而言之，作為一位鋼琴家、歌唱家及指揮家，呂佛在世時便享有極高的聲譽，由於對音樂多所貢獻，曾在 1832 年獲得格萊福瓦得大學 (Greifswald Universität) 的榮譽博士，也於 1837 年成為柏林藝術學院 (Berliner Akademie der Künste) 的會員。

綜觀呂佛的創作主要是以聲樂曲為主；種類從小型的歌曲、敘事曲、傳奇曲、經文歌，到二重唱、男聲合唱曲、混聲合唱曲以及大型的清唱劇與神劇等。他的 17 齣神劇以高度的戲劇性著稱，幾乎逾越了傳統的界線，有頗高的評價。但是六齣歌劇中卻只有《三個願望》這齣發行並搬演過。如同舒伯特，可能是缺乏舞台戲劇經驗以致效果不足之故。器樂曲的部分有一些標題的管弦樂曲¹⁷，

¹¹ 1827 年指揮演出貝多芬第九交響曲及孟德爾頌的仲夏夜之夢序曲，還有 1832 年海頓的《創世紀》，1841 年舒伯特的 C 大調交響曲、1844 年巴哈的《聖約翰受難曲》等。同註 1。

¹² Gesang-Lehre. Theoretisch und praktisch für Gymnasien, Seminarien und Bürgerschulen (歌唱教學。給中學、研討課及學校的理論及實踐)，於 1826 年出版。

¹³ Klavier und General-Bass-Schule 及 Musikalischer Gottesdienst. Methodische Anweisung zum Kirchengesange und Orgelspiel。

¹⁴ Anton, Karl (1920). Aus Karl Loewes noch unveröffentlichter Lehre des Balladengesangs. Zeitschrift für Musikwissenschaft, 2, 237.

¹⁵ 1831 年在柏林。同註 5, 133.

¹⁶ 同註 5, 42.

¹⁷ 例如給鋼琴的〈夜晚幻想曲〉(op.11)、〈阿爾卑斯山幻想曲〉(op.53)。交響詩〈馬采巴〉(op.27)、〈春〉(op.48) 等。給鋼琴與單簧管的〈蘇格蘭畫面〉(op.112)。

其中數量最多的當屬鋼琴的個性小品，除此之外，他還有 2 首交響曲、3 首鋼琴協奏曲、3 首弦樂四重奏，一首鋼琴三重奏及 5 首室內樂奏鳴曲。

呂佛在音樂史上的地位奇特，做為作曲家他循著一條特殊的發展路徑，在敘事曲及神劇的創作可以說是相當富有原創性及開創性，然而比起同時代的大作曲家們，他其他的作品則相形失色。呂佛雖然和一些當代的作曲家熟識¹⁸，卻只維持著表淺的關係，從極為稀疏的書信往來可見一斑。十分奇怪的是，浪漫樂派的大師如舒曼及華格納都曾給予他高度的關注，而他對他們卻幾乎未置一詞。他對於他所處的時代採取非常疏遠與孤立的態度。從作曲技法而言，雖仍是大時代的產物，但與傳統的關聯不深，幾乎也沒有留下任何對後世的影響。

三、呂佛的敘事曲創作

在呂佛整個音樂創作中，敘事曲無疑是最重要的，無論是質或量的成就皆早已被肯定。在這個屬於藝術歌曲的一個旁枝類型中，他對於塑造一種新的風格以及表現的可能性都做出卓越的貢獻。由於學術界對於他的研究多半都聚焦於此，因此在此只簡單整理呈現他敘事曲的重要性。

德國文學家賀爾德（Johann Gottfried Herder, 1744-1803）1765 年將古英國及蘇格蘭的敘事詩翻譯之後，引起了德國敘事詩創作的風潮。詩人布爾格（Gottfried August Bürger, 1747-1794）建立起德國文學中敘事詩的新典範，而後在歌德、席勒（Friedrich Schiller, 1759-1805）及烏蘭特（Ludwig Uhland, 1787-1862）等人的手中達到顛峰。敘事詩的形式與音樂的關係緊密，連歌德也不只視其為詩歌，而是一種適合譜曲的理想形式。為了達到令人印象深刻的效果，歌德也提到了表演者這個角色的重要性，因為「敘事曲的奧秘源自於其表現的方式」¹⁹，呂佛完全符合這個想像及要求，因為他本身便是集敘事曲的創作者及詮釋者於一身。

敘事曲由於具備敘述性的內涵而非精簡的詩意，往往詩節的數目比歌曲來得多的多。然而就詞曲關係而言，它的運用比歌曲更困難，因為歌詞本身變化多端，有敘述者、對話，情節或者是情境描繪。較早的敘事曲滿足於一個用在所有詩節的旋律，即是所謂的詩節式（Strophic song, Strophenlied），符合歌德以及作曲家徹爾特（Carl Friedrich Zelter, 1758-1832）對詩詞譜曲的美學觀²⁰。然而這種單一的方式實在很難令人滿意，因為無法顧及變換的內容以及戲劇性的發展。於是有

¹⁸ 例如呂佛經由圖爾克認識了歌曲作曲家賴夏德（Johann Friedrich Reichardt, 1752-1814）及徹爾特（Carl Friedrich Zelter, 1758-1832）。1811 年在音樂會中結識了韋伯（Carl Maria von Weber, 1786-1826）。在巡迴音樂會中也認識了史邦提尼（Gaspard Spontini, 1774-1851）、孟德爾頌及舒曼等人。

¹⁹ Goethe, Johann Wolfgang von (1902). Ballade. Betrachtung und Auslegung, in: Nachträge zu “Über Kunst und Altertum”. *Sophienausgabe*, vol. 41, 223.

²⁰ 大約十八世紀下半葉至十九世紀初，以作曲家徹爾特、賴夏德及舒爾茲（Abraham Peter Schulz, 1747-1800）為首的「柏林歌曲學派」（Berliner Liederschule）主導著當時的歌曲美學。他們認為將詩歌譜成音樂最主要的任務，就是賦予所有詩

作曲家嘗試使用變化的詩節式 (Modified strophic song, Variiertes Strophenlied) 給予一些戲劇性的轉變。另外有些作曲家轉向通作式 (Through-composed song, Durchkomponiertes Strophenlied)，例如安德烈 (Johann Andrés, 1741-1799) 的〈雷奧諾拉〉(Lenore)，因此從頭到尾不斷有新的素材。一直到南德的作曲家宗斯替 (Johann Rudolf Zumsteeg, 1760-1802) 才得到更進一步的突破。宗斯替對呂佛及年輕舒伯特的影響一再地被相關的研究提及與討論。呂佛在大學時代就曾鑽研過宗斯替的敘事曲，由他中肯的評斷可見其獨到的見解：「這位大師的音樂深深震撼了我。有獨特、巧妙的動機，完全忠實地反映了歌詞。但我認為，音樂還可以更戲劇化，可以塑造出潤飾變化的動機」。這裡指出了呂佛的敘事曲和宗斯替的主要差別。宗斯替嘗試給予每個不同的情境適合的音樂，因此產生了近乎奢侈的豐富素材。在宗斯替大型的敘事曲中，照著描繪性的原則，不同的段落還以小抒情曲 (Arioso) 及宣敘調 (Rezitativ) 互相交替。就形式的面向卻有些不近理想，因為缺乏一種內在的統一。而音畫的細節雖然賦予歌詞適當的表現，彼此之間卻毫無關連。

呂佛對敘事曲技法上一項決定性的突破在於，結合詩節式與通作式的形式。一個處理詩節的重要手法便是充分地使用一個動機或主題，並且在不同的詩節中以變化或變奏的形式再出現。藉由集中於一些顯著的基本動機或是較不顯著的動機，達到一種形式上的統一。

最明顯的例子莫過於將此技法已發揮到極為純熟的早期創作〈魔王〉(Erlkönig)。三位角色，父親、孩子和魔王，各自擁有自己的動機結構，並且符合戲劇性的發展而做些微的變化。孩子的主題徘徊在高音域，主要是二度音程的行進，他害怕的喊叫以音節式的、宣敘風的快速朗誦呈現。



父親的主題音域寬廣，它的主要音級多在一、四、五級 (e 小調)，常有沈穩的五度大跳。



獨特的魔王主題有如自然的聲響，G 大調的分解六四和弦，到了脅迫的歌詞 (你若不願意，我將使用暴力) 則轉為黯淡的 g 小調。整個陰森的氛圍及幽靈般的情調來自於持續的顫音伴奏，低音則支撐著主導動機。

節一條符合詩的格律及抑揚頓挫的「正確」旋律。他們主要使用的詩節式歌曲，即是每個詩節皆以同樣的旋律反覆。整體而言的美學標準為「簡單樸實」，對於鋼琴伴奏也同樣適用。



這種經由主導動機建構的形式雖然並不是呂佛的個人創舉²¹，在他大部分的敘事曲中卻被廣泛地運用，形成了頗具個人特色的風格。與舒伯特〈魔王〉中豐富、變化多樣的素材相較，呂佛素材的運用更集中，彼此有更多的關連。由於敘事曲中常涉及故事、情節及事件，呂佛就將情景的描摩、情境氛圍的捕捉交給了鋼琴伴奏，也常有展技的演奏，這點和舒伯特頗為類似。除此之外，精確的宣敘朗誦、細膩的心理刻畫以及豐富的效果也都是他敘事曲的特徵。由這些元素發展出的音樂場景有時甚至超越了敘事曲的界線，像是之後華格納在他的戲劇舞台作品所展現的一種心理探索一般²²。

四、呂佛的藝術歌曲創作概述

只消統計一下呂佛的藝術歌曲，就先會驚訝於其數量。若是將他的 100 多首敘事曲排除在外，配鋼琴伴奏的獨唱歌曲就有近 200 首²³。300 多首的總數雖不及舒伯特，但也超過了舒曼、孟德爾頌、布拉姆斯等作曲家。呂佛在世的時候，絕大部分的歌曲都已經印刷付梓，顯示當時頗受青睞。他通常會擇取幾首敘事曲或歌曲集結成一冊，再給予一個作品編號，也有照著詩人編排的歌曲集。最大的一個歌曲集包含 10 冊共 54 首，雖然在不同的時間出版，但之後呂佛以標題《集結的歌曲、歌詠、浪漫曲及敘事曲》(Gesammelte Lieder, Gesänge, Romanzen und Balladen)統整為作品編號 9²⁴。呂佛的歌曲創作貫穿其一生，他從 1810 年 14 歲時開始寫一些小型的歌曲，一直到 1864 年。然而階段的劃分卻不見得適用於呂佛的歌曲創作，主要是並沒有十分明顯的風格演變或發展，而他在史特汀一待就是 40 年，連生平部分也難以做區隔劃分。

呂佛歌曲及敘事曲中選取的詩人總數超過 80 位以上，有名氣響亮，也有名不見經傳的²⁵。根據筆者的統計，其中所占數量最多的分別是歌德、拜倫 (Lord Byron, 1788-1824)、呂克特 (Friedrich Rückert, 1788-1866)、佛格 (Johann Nepomuk Vogl, 1802-1866)、烏蘭特、吉瑟布雷希特 (Ludwig

²¹ 例如學者史匹塔 (Spitta) 也曾指出。Spitta, C. (1894). „Ballade“. *Musikgeschichtliche Aufsätze*, 413.

²² 學者 Engel 還強調呂佛的這種戲劇魅力也影響了韋伯、馬許納 (H. A. Marschner, 1795-1861)、凱魯比尼 (L. Cherubini, 1760-1842) 等作曲家。Engel, Hans (1934). Carl Loewe. Überblick und Würdigung seines Schaffens. *Musik in Pommern*, Hf.3, 119.

²³ 呂佛的敘事曲共有 118 首，還有 31 首傳奇曲 (Legenden)。也不包括他在作品全集中改編自神劇、歌劇等的鋼琴伴奏歌曲、童謠、飲酒歌、大量的宗教歌曲及聖詠曲或是為教學目的而譜的歌曲。

²⁴ 十冊中有些冠有標題，如「夜晚之歌」、「渴望之歌」或「歡樂之歌」等等。第八冊則全是歌德詩詞的譜曲。

²⁵ 例如較少為其他作曲家所採用的詩人如 Stieglitz, Mickiewicz, Gerstenberg 等。也有受到當時作曲家極歡迎的詩人如 Klopstock, Höltz, Stolberg 等，卻完全沒有得到呂佛的重視。

Giesebrecht, 1792-1873) 以及夏米索 (Adelbert von Chamisso, 1781-1838) 及海涅 (Heinrich Heine, 1797-1856) 等詩人。和舒伯特一樣，呂佛譜寫最多歌曲的詩人就是歌德。

呂佛選擇詩詞可以說是相當特殊和獨到，有許多歌曲及敘事曲的歌詞根本破天荒由他第一次採用，有一些詩詞原本詩人並非有意拿來譜曲，而詩歌的品質也參差不一。純抒情或是詩意濃厚的只占極少數，大部分是愉快、詼諧，適合社交群聚場合的。為何他有時會使用一些中等甚至較差的詩詞，或許可以從兩方面來理解。其一，由於他熱愛敘事曲，因此偏愛一些具有描繪性、內容豐富多變的歌曲歌詞；有些帶有遊戲、詼諧性質或警句式的文字也頗獲他青睞，但是這些特質和細膩的情感表現幾乎沾不上邊。其二是呂佛的歌曲乃是針對他熟悉的中產階級小市民而作，當時在家庭音樂扮演重要角色的歌曲，通常是為歡樂的氣氛或娛樂而設想，因此也決定了呂佛的選詞。相較於舒伯特，由於本身與詩人過從甚密，創作發表多是直接在藝術家朋友的小圈子中，選擇詩詞則多偏向詩意的想像和純文學的品味。

呂佛有許多以上述類似的素材集結成而成的歌曲集 (Liedersammlung)²⁶，在嚴格的意義上並不是所謂的「連篇歌集」(Song cycle, Liederkreis)，因為並沒有經由詩歌或是音樂產生樂曲之間的一種內在聯繫。但是呂佛仍然創作了三套真正的連篇歌集，分別是夏米索的《女人的愛情與生活》(Frauenliebe und -leben, op.60)、《礦工歌曲》(Bergmannslieder, op.39) 及《艾斯特》(Esther, op.52)。呂佛 1836 年的作品晚於舒曼 1830 年的同名之作，風格及和聲的處理雖不似舒曼那麼細膩詮釋歌詞，調性的安排上卻與他有異曲同工之妙。後兩部則非常特殊，呂佛稱之為「敘事曲形式的連篇歌集」，有如專為自己量身打造的混合形式，兩部連篇歌集在調性及內容的安排上都有緊密關連。

除此之外，有些歌曲集以主題歸類，例如《塞爾維亞歌曲》(Serbischen Lieder)、《希伯來歌曲》(Hebräischen Gesänge)、《東方情景》(Bildern des Orients, , op.10) 等²⁷，有的則是鬆散地組合同一位詩人不同的詩歌，例如《呂克特歌曲集》、《海涅歌曲集》以及以下要較為深入介紹他以歌德的詩詞譜寫的藝術歌曲。

五、呂佛與舒伯特三首歌德詩作的藝術歌曲比較分析

呂佛少年在哈勒就學時，就曾接觸過歌德的戲劇作品，對其印象深刻，極為讚嘆推崇。而他與歌德也曾有過一面之緣，那是 1820 年在他要去史特汀上任之前，有機會短暫地停留於耶拿 (Jena)，並且得知當時已 70 歲的歌德也駐足在此，便千方百計嘗試想拜見他，也幸運地達其所願。呂佛當時興奮地告訴歌德他對其敘事曲的激賞及偏愛，他視〈魔王〉為德國最好的敘事詩，不但把民間故

²⁶ 有的歌曲集還有主題，例如《塞爾維亞歌曲》、《希伯來歌曲》、《東方情景》等。

²⁷ 《希伯來歌曲》源自拜倫的詩歌《希伯來旋律》，呂佛採用的是帖若敏 (Franz Therenin) 的翻譯，一共四冊 23 首，分別給予 4, 5, 13, 14 的作品編號。1833 年完成《東方情景》。

事披上了浪漫的面紗，還能讓所有的人物都以說話的方式進入²⁸。呂佛與歌德對於敘事詩的本質都有一致的看法。他還希望將自己譜寫的〈魔王〉彈唱給歌德聽，卻因為沒有鋼琴而作罷。歌德表示他很感興趣，也邀請他有機會去魏瑪（Weimar）家中的音樂晚會，之後卻沒有實現的機會。不過呂佛和歌德的家庭一直保持友好的關係，特別是與他的孫子瓦爾特（Walther von Goethe）一直保持師生一般的密切關係，瓦爾特曾盛讚呂佛的敘事曲有如詩詞「一樣的翻版」²⁹。

呂佛總共將歌德的 52 首詩歌譜成曲，其中有 24 首獨唱歌曲，15 首敘事曲，3 首傳奇（Legenden）以及 10 首多聲部歌曲。與舒伯特採用了 59 首歌德詩作一樣，在其所採用的詩人中數量是最多的。他所選取的詩詞有些是名作，也有一些是從未被其他作曲家使用的無名之作。呂佛有兩個階段曾密集地與歌德對話；1816 到 1818 年間年輕的作曲家開始有許多大膽的嘗試，例如同樣被舒伯特譜曲的名作〈唯有知道渴望的人〉（Nur wer die Sehnsucht kennt）、〈我想念你〉（Ich denke Dein）等。1832 到 1836 年間作曲家的技法更成熟，屬於敘事曲的多產豐收期，呂佛極受歡迎及肯定的一些敘事曲如〈魔法師的學徒〉（Der Zauberlehrling）、〈婚禮歌〉（Hochzeitslied）、〈忠實的艾卡特〉（Der getreue Eckart）都是這個時期的作品。1844 年之後，呂佛就沒有再譜寫歌德的詩作了。值得一提的是，呂佛顯然對歌德的《浮士德》也有高度的興趣，他不但勤奮研讀後在 1834 年撰寫並出版了《歌德浮士德第二部的評注》，從呂佛一共有 9 首歌曲取自於《浮士德》，就知道他對此作品的偏愛了。

針對以歌德詩作譜寫的 24 首歌曲，筆者按照其形式做整理與統計，其中詩節式歌曲有 3 首，變化的詩節式歌曲有 10 首，而通作式的歌曲則有 11 首，無論是量與質都居於其中之冠。詩節式歌曲的主要特徵是鋼琴伴奏多半較為簡單。變化的詩節式歌曲則是根據詩詞的詩節構造、詩句、押韻等，劃分組織成不同的音樂段落，三段的 ABA' 曲式極為常見。而形式要求較高的通作式歌曲無疑是呂佛最成功的作品。以下以呂佛三首歌德的通作式歌曲為例，先分析呂佛的曲子，再與舒伯特做比較，或同時比較兩位作曲家的曲子，可以看出兩位作曲家如何詮釋詩詞，以及詩詞與音樂之間的關連，又有何相同與不同之處³⁰。

（一）〈唯有知道渴望的人〉

取自於歌德小說《威廉邁斯特的學徒生涯》（Wilhelm Meister Lehrjahre）的這首詩受到許多作曲家喜愛，也流傳下不少傑出的作品，例如從 18 世紀末柏林歌曲學派的兩位代表賴夏德（Reichardt, 1798）、徹爾特（Zelter, 1812），到較晚的舒曼（op.98a/3, 1849）及沃爾夫（Mignon II, 1888）等。

²⁸ 同註 5, 76.

²⁹ 呂佛全集第 XI 冊中的前言。Carl Loewes Werke (1904). Gesamtausgaben der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singstimme. Max Runze (ed.), Leipzig.

³⁰ 由於舒伯特的歌曲譜集極易取得，因此在本文便不附上完整譜例，以節省空間。

多位作曲家甚至重複譜曲，舒伯特在不同時間就一共譜寫了六個版本，本文選取最晚的一首作為比較之作（op.62, no.4, 1826）。而呂佛的歌曲則是屬於早期之作，完成於 1818 年（op.9, H.3, Nr.5）。原詩及翻譯如下：

原詩

翻譯

- | | |
|----------------------------------|--------------|
| 1 Nur wer die Sehnsucht kennt, | 1 唯有知道渴望的人， |
| 2 Weiß, was ich leide! | 2 才能了解我受的苦！ |
| 3 Allein nur abgetrennt | 3 獨自且遠離 |
| 4 Von aller Freud, | 4 所有歡樂， |
| 5 Seh ich ans Firmament | 5 我仰望穹蒼 |
| 6 Nach jener Seite. | 6 向著彼方。 |
| 7 Ach! der mich liebt und kennt, | 7 啊，那愛我且知我者， |
| 8 Ist in der Weite. | 8 身在遠方。 |
| 9 Es schwindelt mir, es brennt | 9 我頭暈目眩 |
| 10 Mein Eingeweide. | 10 我五內俱焚。 |
| 11 Nur wer die Sehnsucht kennt, | 11 唯有知道渴望的人， |
| 12 Weiß, was ich leide! | 12 才能了解我受的苦！ |

詩文分析

此詩由單一詩節的 12 行詩句組成。從頭到尾都是抑揚格（Iamb），以三個重音及兩個重音規律交替，唯一的例外是第七句。句尾的押韻由子音 t 與母音 e 不斷交替，按照韻腳的結構，此詩可以兩句為一組分為六個單位。但是如果考慮最後兩句重複了開頭二句的作法，也可以劃分為三段的形式（2+8+2）。然而按照詩的意涵實際上是四個段落（2+4+4+2），有如一種迴文的（Palindromic）對稱結構。

一開頭的兩句揭示了此詩的主題：渴望及痛苦。第二段（詩句 3-6）觸及了主題的原因，痛苦來自於寂寞，渴望由於遙遠的距離。第三段（詩句 7-10）則再進一步接近核心，點出了渴望的是在遠方的愛人，並且十分激烈地表現了主觀的感受，身心受折磨的症狀（頭暈目眩、五內俱焚），也達到了此詩的最高潮。雖然是對稱的形式，但是過程卻是不斷推進增強的。即便第四段的最後兩句是開頭兩句的重複，但卻不是一樣的了；開始有如感嘆一般，喚起了讀者的同情和好奇；結束則是隨著之前爆發的情緒再一次強調。

呂佛歌曲的音樂分析

呂佛的歌曲為 c 小調，4/4 拍，通作式歌曲。他對詩句的劃分（6+2+2+2）也顯現了他對詩詞的深刻詮釋。粗略來看，此曲可分為各包含 6 行詩句的兩大段落（第一段：m.1-8，第二段：m.10-34）。在第二段人聲進入之前，呂佛以加速的（*Poco a poco piu stretto*）的兩小節器樂間奏做準備。此二段式的特殊之處在於比例的安排，第一段以連續的模進輕描淡寫地快速帶過，相當短促。而第二段則經由終止式切割出三個小段落（三對詩句 2+2+2），一共有 25 小節的第二段比第一段長的多，佔了總長的四分之三，明顯地加重了第二段的比重。

呂佛對於歌詞戲劇性的詮釋完全反映在音樂中。鋼琴和人聲極有效果地共同作用，展現了從內心漸漸生長增強的「渴望」。這個發展的過程承載了戲劇性的演繹。鋼琴以左手低音及右手和弦互相交替的伴奏音型，從頭到尾貫穿全曲。但是隨著第二段開頭加入的強烈切分音以及「逐漸加快」的速度標記，整個伴奏的進行也越來越急迫。另一方面左手低音則承載著表情，有延音、在輕拍形成的兩個連接的四分音符，不斷反覆（m.8-16, m.22-28, m.33）。在重拍上不和諧的掛留音更強化了伴奏激烈、不安定及搖擺的運動。極為突出的還有倒數第二個詩句（m.22-28），經由重音的轉移造成的戲劇性效果。

第一段人聲的旋律符合抑揚格的韻律，絕大部分是快速的八分音符及每句結尾的四分音符，進行的十分倉促。開始的兩個樂句（詩句 1+2）以模進的方式進行，下行的半音階充分反映了「渴望」及「苦」這兩個情緒的字眼。接續的詩句 3 及 4 同樣為模進的樂句，先是重複音，再來的六度大跳具象地詮釋了「遠離」（*Abgetrennt*）這個字。下一個樂句雖然以低一個全音做模進，但是呂佛並沒有單純的按照前句，而是經由小調的三度（以降 d 取代 d），暗喻了一種「遠離的歡樂」。在第三次的六度大跳之後，在「穹蒼」這個字上，以放慢的二分音符做半音上行（降 c-c-降 d），象徵天際的高遠遼闊。四分休止符後，半音的聲線繼續連接「向著彼方」的拱形線條，這兩個樂句（詩句 5 及 6）成為一個整體，同時給予歌者某種程度的空間及喘息。

相較於第一段，第二段的人聲旋律整體更自由、更多延伸的音符。此外，為數眾多的大跳音程（八、六、五度）也製造了晃動的感覺。第二段的前兩句（詩句 7、8）音樂同樣劃分為 2 個四小節樂句（m.11-14, 15-18），而第二句是第一句的變奏，拉長的旋律線條則暗示了「在遠方」。

呂佛歌曲〈唯有知道渴望的人〉譜例 (m.1-19):

Op. 9 H. III Nr. 5.
Componirt 1818 (1816?), erschienen 1828.

Nach und nach immer schneller.

Nr. 5. Nur wer die Sehnsucht kennt, weiss was ich lei - de! al - lein und
p *fz* *fz*

abgetrennt von al - ler Freu - de, seh' ich am Fir - ma - ment nach
fz *fz* *p* *cresc.* *f* *un poco*

je - ner Sei - te. Ach,
ritard. *poco a poco più stretto* *dim.*

der mich liebt und kennt, ist

in der Wei - te! Es

從第九個詩句開始，到目前為止十分清晰規整的樂句結構已不復見。接下來大量的附點節奏支配了人聲旋律，推動著激昂的情緒。「頭暈目眩」(Schwindelt) 這個字經由伴奏結構的改變，得到了重音及強音的撞擊 (*forte*, m.19)，而減七和弦以及人聲上減七的大跳音程更強化了搖晃暈眩的感覺。

歌曲最後的兩行詩句有舉足輕重的地位。呂佛在開始時並沒有特別凸顯其比重，但同樣的詩句最後卻有意味深長的含意。「知道」(Weiss) 這個字被重複了兩次，並且由很長的休止符區隔開來，有如一種形式上的跳脫。在這些字詞之間的停頓 (m.26, 27, 28) 以及鋼琴低音 (d) 與人聲 (降 e, m.28) 造成的小二度摩擦，都展現了強烈的戲劇張力。而藉由這些手法及效果，讓核心主旨再次彰顯。在這個意義上，最後一個字眼「痛苦」(Leide)，以華彩延伸超過兩個小節，還有鋼琴伴奏加快的結尾 (Stretta)，在在都顯示呂佛刻畫詮釋歌詞匠心獨運的意圖。

呂佛歌曲〈唯有知道渴望的人〉譜例 (m.20-34)：

schwin - delt mir, es brennt mein Ein - ge - wei - del

forte

Nur wer die Seh - sucht kennt, weiss,

mf *fp* *ff*

weiss, weiss was ich lei -

p *ff* *ritard.*

de!! —



這首歌曲在和聲方面也很有表現力。一開頭調性不明確，也沒有目標，喚起一種漫無目的、來回擺盪之感，似乎就像是心中無法平息的渴望。從 1 到 4 小節在伴奏最高聲部還有一個下降的半音線條（c-b-降 b-a-降 a-g-降 g-f-降 f-降 e），也賦予了對痛苦的詮釋。進程中有短暫停留在 g 小調/大調、f 小調/大調、c 小調、降 b 小調、降 a 小調、降 d 小調，第一段最終結束在降 B 大調，仍然看不出與 c 小調的關連，一直到第二段開始之後 c 小調作為主調才漸漸形成（m.11-12）。第一次清楚的完全終止停留在第八句結尾的「遠方」上（Weite），但是兩小節後又離開了。下一個半終止停留在「五內」（Eigeweide, m.22），卻是以 a 小調為基準。c 小調最終才漸漸明朗（m.28）並且在第 32 小節以清楚的終止式確立。

音樂比較分析

舒伯特的歌曲為 a 小調，6/8 拍，採用三段體的歌曲曲式 AB^Á，並且根據詩詞回返的疊歌形式（Refrain），將詩句分為 2+8+2，有鋼琴的前奏及尾奏。A 段經由詩句 1 及 2 的重複，形成了工整的前句加後句的樂節（4+4），鮮明的歌曲風格。而 A 與 Á 段的不同之處在於，在「知道」（kennt, m.22）這個字上延長並加強了 f'' 音。另外 A 段結束在 C 大調（關係調）上，Á 段則結束在主調。

B 段因為不同的伴奏音型及織體又可分為兩個樂段（6+2），前 6 句為一段，結束在 C 大調，後 2 句為一段。而後 2 句無論在各方面都極為突出，有如一戲劇張力極強的發展樂段。2 句的歌詞由於重複了一次而擴張（m.27-33），全新的伴奏音型由 16 音符的六連音與三連音不斷交替，造成劇烈的震盪。和聲上沒有經過任何過門或轉調直接進入一個個緊接的減七和弦，低音線條以半音（降 b-b-c, d-升 d-e）向上攀升；人聲則是急促、朗誦、幾近呼喊的調子（多快速的重複音、半音、高音及附點音符），在在都顯示作曲家詮釋詩詞中內心的動盪不安及痛苦感受。不同於呂佛，回歸到抒情哀愁的 Á 段某種程度削弱了戲劇性，乃是顧及詩詞形式上的考量，也可詮釋為回復到較平靜的心情。

呂佛和舒伯特的共同之處在於對歌詞的皆有心理層面的描寫，為了凸顯歌詞中激烈的情緒（詩句 9 及 10），兩位都有戲劇化的處理與相對應的音樂表現力。舒伯特更以重複歌詞加以擴張，在程度上更為劇烈，而和聲上相連的減七和弦更是張力十足。但是呂佛並沒有遵照歌德原詩的循環結

構，像舒伯特一般回到開頭的音樂，實為一大膽的嘗試，也顯現他對詩歌的獨到見解。然而即便呂佛在第一段中有如音畫般的細節處理，筆者認為其旋律變化不大，過於輕薄短小快速，使得整曲的長度變的較短。舒伯特則是發揮其擅長的抒情旋律，讓整曲的段落取得較為平衡的比例。

(二)〈我已失去安寧〉(Meine Ruh' ist hin)

取自於《浮士德》的〈我已失去安寧〉其實也就是有名的〈紡紗車旁的葛麗卿〉，舒伯特作於 1814 年 (op.2, D118)，被學者稱為「德文藝術歌曲的誕生日」。呂佛則是譜寫於 1822 年 (op.9, H.3, Nr.2)，晚了舒伯特八年。由於舒伯特此曲於 1821 年出版，因此並不排除呂佛知道舒伯特這首曲子。以下為原詩及翻譯：

原詩及翻譯

Meine Ruh' ist hin	我失去安寧	Sein hoher Gang,	他豪邁的步伐，
Mein Herz ist schwer,	我心中苦悶，	Sein edle Gestalt,	他高貴的身影，
Ich finde sie nimmer	我再也找不回它	Seines Mundes Lächeln,	他嘴角的微笑，
Und nimmer mehr.	再也找不回了。	Sein Augen Gewalt,	他銳利的目光。
Wo ich ihn nicht hab,	沒有他的地方，	Und seiner Rede	還有他的言語
ist mir das Grab,	於我如同墳場，	Zauberfluß,	如魔法般的湧泉
Die ganze Welt	這整個世界，	Sein Händedruck,	他的握手，
Ist mir vergällt.	於我生趣全無。	Und ach, sein Kuß!	啊，還有他的吻！
Mein armer Kopf	我可憐的頭腦	Meine Ruh' ist hin	我失去安寧
Ist mir verrückt,	一片迷亂，	Mein Herz ist schwer,	我心中苦悶，
Mein armer Sinn	我可憐的心緒	Ich finde sie nimmer	我再也找不回它
Ist mir zerstückt.	也破碎不堪。	Und nimmer mehr.	再也找不回了。
Meine Ruh' ist hin	我失去安寧	Mein Busen drängt	我胸膛渴望
Mein Herz ist schwer,	我心中苦悶，	Sich nach ihm hin,	只迎向他，
Ich finde sie nimmer	我再也找不回它	Ach dürft ich fassen	啊我若能抓住
und nimmer mehr.	再也找不回了。	Und hatlen ihn,	且緊抱著他，

Nach ihm nur schau ich	我看著窗外	Und küssen ihn,	並如我所願的
Zum Fenster hinaus,	只為尋他，	So wie ich wollt,	吻著他，
Nach ihm nur geh ich	我走出屋外	An seinen Küssen	在他的親吻中
Aus dem Haus.	只為找他。	Vergehen sollt!	死去也可！

詩文分析

此詩共有 10 個四行的詩節，其中的第一、第四及第八個詩節完全一樣，可稱為迴返詩節（Ritornello，縮寫為 Rit.），也因此很自然地形成了三大部分（3+4+3）。這樣的形式劃分也與內容相符：第一部分（詩節 1 到 3）為女主角痛苦的心情，第二部分（詩節 4 到 7）她回憶想念著愛人，第三部分（詩節 8 到 10）則是熱情的幻想。整體是個張力不斷增強推向高潮的過程。重覆迴返的詩節有如換氣一般，同時為緩和，也是下一段的開始。

第一段的中心是「我」，道出了葛麗卿的痛苦。第二段痛苦的原因有了答案；其中第五個詩節由兩句成對的詩句組成，不斷出現的我和他（ich, ihn）點出了兩人之間的關係和情況，即是葛麗卿對愛人的依戀及思慕。之後（詩節 6，7）葛麗卿陷入回憶之中，從愛人外表形象的描述一直延伸到感官接觸的想像，並且一步步地拉近距離。藉著不斷重複「他的」（Sein），葛麗卿對於愛戀之人有如著魔一般，在最後呼喊出「啊，他的吻」後達到了高潮。第三部分不斷來回交織的「我」（Ich）與「他」（Ihn, ihm）更將一股內在的情緒引爆，熾熱的激情渴望在那些強烈的字眼中（Drängen, fassen, halten）表露無遺。以形式而言，雖然每行詩句皆有 2 個重音節，但是抑揚的分布卻不甚規律，然而第二部分回歸到規律的抑揚格，速度就稍快了些，透露出不耐和緊張，第三部分則是由於短促的字詞讓速度更快了。

音樂比較分析

如同詩詞，呂佛和舒伯特的歌曲也是三大段，然而兩人的劃分卻各異其趣。兩人都在最後增加了迴返詩節，不過呂佛是整個詩節，舒伯特只用了前兩句。呂佛 4+3+4 的詩節劃分使得第一及第三部分皆由兩個同樣的迴返詩節框住，第二段則無迴返詩節，獨立存在。第一及第三段為 b 小調 9/8 拍，而第二段則轉向 B 大調，換成拍號 12/8。呂佛的迴返詩節有如歌曲的支柱，有極強的戲劇表現力，整體的形式是封閉對稱的。舒伯特 3+4+4 的詩節劃分使得每一段都由迴返詩節開始，其功能有如序奏或是作為喘息和回到現實的轉圜媒介，前兩句在主調 d 小調，之後結束在 C 大調。曲子

最後開放式的結尾讓歌曲有如詠歎調一般³¹。為讓歌曲在主調結束，作曲家只使用前兩句，留下筆墨難以形容的餘韻。以下將兩首的形式段落與調性和聲佈局做一對照（小寫字母為小調，大寫字母為大調）。

	詩節 1(Rit.)	詩節 2-3	詩節 4 (Rit.)	詩節 5-7	詩節 8 (Rit.)	詩節 9-10	詩節 11(Rit.)
呂佛	_____	_____	_____	_____	_____	_____	_____
	b	B	C	升 f	b	B	B C7 b B b b B
舒伯特	_____	_____	_____	_____	_____	_____	_____
	d	C	d	F	d	C	d 減 7 d C d d d

呂佛塑造的迴返詩節張力十足。伴奏音型主要由一個四分音符加上一個八分音符的和弦模式組成，有如穩定的脈動，左手低音以八度強化人聲旋律。從 b 小調音階開始的人聲旋律以漸漸增加的強度爬升，在「不再」(Nimmer) 這個字上衝到最高音 (f'') 並且即刻以分解和弦急遽反轉下行，回到最低音 B。每一句的起音皆是上一句的最後一音，連接的十分緊湊，短短四個小節，人聲達到了極寬廣的音域（12 度），也呈現內心忐忑、情緒激動又抑鬱沈重的過程。

呂佛歌曲〈我已失去安寧〉譜例 (mm.1-6)：

Op. 9 H. III Nr. 2.
Componirt 1822, erschienen 1828.

Tief bewegt, mit glühender Sehnsucht.

p *cresc.*

Meine Ruh' ist hin, mein Herz ist schwer, ich finde sie

Nr. 12.

³¹ Dürr, W./Feil, A. (1991). *Franz Schubert*. Stuttgart: Reclams Musikführer, 42.



舒伯特的迴返詩節則抒情如歌。1 小節半的前奏直接帶入音畫般的伴奏音型，右手模仿紡紗機的轉輪（不停歇的 16 分音符），左手模仿踏板的律動（中聲部的八分音符及較長的持續低音），不但描繪了戲劇的場景，也營造了詩意的氛圍。

在第二個詩節中，兩位都以特殊的手法展現歌詞的內容。呂佛在第一次出現「他」這個字時（ihn, m.6），運用拿波里六和弦以及加強的重音 *Sforzato*，處理的很細膩。在「整個世界於我生趣全無」，旋律最後的八度向下大跳以及驟然將和弦縮減成同音 *Unisono* 與 *Pianissimo*（m.8），近乎說話般地達到一種沉鬱的效果，可謂神來之筆。在第三個詩節，伴奏的高聲部固守在持續音升 f' 上，中低聲部則形成一平行八度的潛藏旋律，與人聲對立造成一種空洞荒蕪之感，與歌詞十分呼應。

舒伯特在第二個詩節利用一些突兀的不和諧和弦（m.20, 22）、走低的人聲線條描繪鬱悶低落的心情。到了第三個詩節人聲旋律拉高八度，來回徘徊在幾個高音（e'', f'', g''），彷彿囁語一般失去了理智。

在第二段中呂佛和舒伯特都不約而同地做了類似的處理，因為歌詞從沮喪的心情轉換到甜蜜的回想。呂佛將節奏延伸並且以連續的八分音符取代了和弦，並且轉向了 B 大調³²。音樂反映了歌詞成對的詩句，伴奏高聲部愉快的旋律（m.18）不斷地重複並且被人聲模仿，有如二重奏一般唱和著，暗示著歌詞中「我」和「他」的緊密追隨。接下來（詩節 6）呂佛仍鉅細靡遺地詮釋歌詞，「豪邁的步伐」有昂揚的上行三和弦，「高貴的身影」運用了轉向升 g 小調的柔美和聲（升 d-重升 f-升 a），「嘴角的微笑」則變化為琶音伴奏（*Arpeggio*, m.24）以及氣息悠長、帶些裝飾音的甜美旋律。在「握手」上，從 E 大調到 G 大調的和弦轉接（中音轉調）十分動人，繼而在「吻」上結束在 C 大調（m.31）。呂佛將「啊！他的吻」這句再重複了一次，和聲上則是在 C 大調和弦上加了降 B，成為一屬七和弦，卻懸而未決（延長記號），藉著同音異名的升 A，沒有任何轉調過門直接回返至 b 小調。值得一提的是，在和聲的伴奏主音不斷攀升到最高潮時，人聲旋律卻是藉著下行的大跳到

³² 特殊的是，呂佛在迴返詩節的最後一小節直接結束在 B 大調和弦。用同一主音的大小調互換也是舒伯特喜用的和聲手法。

低音 (m.32, 34)，這種黯然的矛盾似乎暗示了幻想與現實的衝突，或許也可視為呂佛對此一悲劇結尾的詮釋。此段不但極為動聽（鋼琴伴奏與人聲做對位模仿），音樂也深入到心理的層面。

呂佛歌曲〈我已失去安寧〉譜例 (mm.18-35)：

Mit steigendem Affect.

Nach ihm nur schau' ich zum Fen-ster hin -

aus, nach ihm nur geh' ich aus dem Haus.

Sein ho - her Gang, sei-ne ed - le Ge-stalt, sei-nes

verweilend
p
Mun des Lächeln, sei-ner Au - gen Ge-

sempre legato

The image shows a musical score for a song, likely by Schubert, with German lyrics. The score is written for voice and piano. The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 3/4. The lyrics are: "walt, sein Hän - de druck, und ach sein Kuss! und ach sein Kuss! Mei - ne Ruh' ist hin, mein Herz ist". The score includes dynamic markings such as *rit.* (ritardando) and *più ritenuto* (more ritardando), and tempo markings such as *[a tempo]*. The piano part features a prominent bass line with sustained chords and moving lines.

舒伯特在第二段轉向明朗深情的 F 大調，之後（詩節 6）伴奏的左手簡化為一個支撐的和弦（每小節），整體更流動，象徵著葛麗卿的心馳神往。人聲旋律傾向不斷上揚，越來越激昂（詩節 7），一直到「他的吻」停住在高音 g² 上，而和聲則是從一個單獨的減七和弦（m.67）連結到 A 大調的屬七和弦（m.68），再加上一個小三度降 B 音成為九和弦的停格（延長記號 m.68），這個對當時歌曲而言極為大膽的和聲（從不和諧和弦到懸而未解決的不諧和和弦）生動地刻畫了葛麗卿因為忘情而出神的神態，回神之後紡車再漸漸轉動，簡直有如情景再現（m.69-71）。

由第九及第十個詩節組成的第三段無疑是全曲情感上的最高潮，兩位作曲家皆有相對應的精彩表現，在處理上也有共通之處。呂佛的伴奏音型有些類似第二段曾出現過的分節和弦形式（m.39-52），但是經由加快的速度及強調的重音顯得更急切。在關鍵、強調、重拍的字眼上（Fassen, halten, küssen、握著、抱著、親吻）形成一個以二度音程不斷向上升騰的樂句（c-升 c-升 d，m.41-44），反映了葛麗卿越來越激動的情緒，並且與伴奏聲部形成不諧和音（例如 m.39, 44 第 1 拍）或減七和弦（m.39）。最後兩行詩句的旋律線與第二段的最後類似，但程度上更劇烈，仍是往低處走，詩句重複一次時（m.47-50）音程的跳躍更大，再沉入的低音更久，悲劇的結局已經不言自明。

呂佛歌曲〈我已失去安寧〉譜例 (mm.40-58):

drängt sich nach ihm hin, ach dürft' ich ihn fas - sen und
 hal - ten ihn, und küs - sen ihn so wie ich wollt', an
 sei - nen Küs - sen ver - ge - hen sollt', an sei - nen Küs - sen ver -
 ge - hen sollt'! Meine Ruh' ist hin, mein Herz ist
 schwer, ich finde sie nimmer und nimmer - mehr!

rit. *p*
rit. *dimin.*
fp *stringendo*
stringendo *cre - scen - do*
f *p* *pp*

舒伯特同樣是從樂句到樂句經由模進不斷往上堆疊推進 (m.84-100)，有許多旋律及和聲上的半音行進，加上漸強及加快的速度 (*Poco a poco accelerando*)。藉著重覆詩句以及些許更動歌詞 (m.100-112) 又重新再啟動一次類似的過程，直到大跳攀升至此曲的最高音 a'' (m.107, 111)，給聽者的感覺已幾近歇斯底里的狂熱。

呂佛的歌曲一共 58 小節，不到舒伯特歌曲長度 (120 小節) 的一半。這反映了作曲家對情境的不同想像；呂佛選擇了較快的速度，註明「非常激動，帶著熾熱的渴望」(*Tiefbewegt, mit glühender Sehnsucht*)，舒伯特則保留了歌曲的抒情特徵，在最後達到戲劇性的高潮。以調性的選擇及人聲的音域來看，兩位作曲家對女主角的想法似乎也有些差異，舒伯特為女高音 (c'-a'') 而寫，呈現年輕女孩在痛苦壓抑 (d 小調) 的情感中最後激情的宣洩；呂佛選擇的女中音 (b-升 f'') 則象徵較為成熟的女性，透露出悲劇宿命的預見 (b 小調)。由於在歌德《浮士德》的原著中葛麗卿是個十足悲慘的角色，呂佛在音樂中進一步增加了這個難逃命運劫數的向度，顯見他對此戲劇內涵有更深一層的理解，不但有不同於舒伯特的詮釋，也相當具有說服力。

兩位作曲家都使用了同樣的伴奏音型貫穿全曲。呂佛建立在一基本的節奏型態上，並且隨著歌詞做了一些細微的變化。舒伯特的伴奏音型幾乎貫穿全曲，統一性更高。而兩位都是極盡所能地刻畫歌詞的內容，音樂的鋪陳不但都展現了一種隨著情緒高漲的過程，更深入到人物的心理層面，都是不可多得的傑出作品。

(三)〈啊，俯身垂視，悲慟的妳〉(Ach, neige, du Schmerzensreiche)

此詩取自於《浮士德》第一部第十八個場景，歌德註明「壁龕中有一個苦痛的聖母像，像前有個花瓶」。呂佛 1835 年完成這首純抒情的動人歌曲。舒伯特則是在 1817 年譜寫了「葛麗卿的祈求」(Gretchen's Bitte, D564)，卻只留下譜寫到第五個詩節的片段。以下是原詩及翻譯：

原詩

- | | |
|-------------------------------------|------------------------------------|
| 1 Ach, neige, | 22 Die Scherben vor meinem Fenster |
| 2 Du Schmerzensreiche, | 23 Betaut ich mit Tränen, ach! |
| 3 Dein Antlitz gnädig meiner Not! | 24 Als ich am frühen Morgen |
| | 25 Dir diese Blumen brach. |
| 4 Das Schwert im Herzen, | |
| 5 Mit tausend Schmerzen | 26 Schien hell in meine Kammer |
| 6 Blickst auf zu deines Sohnes Tod. | 27 Die Sonne früh herauf, |
| | 28 Saß ich in allem Jammer |

- | | | | |
|----|----------------------------------|----|---------------------------------------|
| 7 | Zum Vater blickst du, | 29 | In meinem Bett schon auf. |
| 8 | Und Seufyer schickst du, | | |
| 9 | Hinauf um sein und deine Not. | 30 | Hilf! Rette mich von Schmach und Tod! |
| | | 31 | Ach neige, |
| 10 | Wer fühlet, | 32 | Du Schmerzenreiche, |
| 11 | Wie wühlet | 33 | Dein Antlitz gnädig meiner Not! |
| 12 | Der Schmerz mir im Gebein? | | |
| 13 | Was mein armes Herz hier banget, | | |
| 14 | Was es zittert, was verlanget, | | |
| 15 | Weißt nur du, nur du allein! | | |
| | | | |
| 16 | Wohin ich immer gehe, | | |
| 17 | Wie weh, wie weh, wie wehe | | |
| 18 | Wird mir im Busen hier! | | |
| 19 | Ich bin ach kaum alleine, | | |
| 20 | Ich wein, ich wein, ich weine, | | |
| 21 | Das Herz zerbricht in mir. | | |

翻譯

- | | | | |
|---|---------------|----|-----------------|
| 1 | 啊，俯身垂視 | 22 | 窗前的花盆， |
| 2 | 悲慟的祢（聖母）， | 23 | 灑滿了我的眼淚啊！ |
| 3 | 祢的慈愛面容俯視我的苦難。 | 24 | 當我在清晨， |
| | | 25 | 為你帶來這些花朵時。 |
| | | | |
| 4 | 利劍穿心， | 26 | 早晨太陽升起， |
| 5 | 千重哀痛， | 27 | 照進我的房裡。 |
| 6 | 你仰望人子的死。 | 28 | 我坐在床上， |
| | | 29 | 籠罩在悲戚裡。 |
| | | | |
| 7 | 你仰望天父 | 30 | 救我！救我於我於羞辱和死亡中， |
| 8 | 為人子和你的災難 | 31 | 啊，俯身垂視， |
| 9 | 向上天訴說悲嘆。 | | |

- | | |
|--------------------|------------------|
| 10 誰感受 | 32 悲慟的祢（聖母）， |
| 11 誰知道 | 33 祢的慈愛面容俯視我的苦難。 |
| 12 我椎心刺骨之痛 | |
| 13 我可憐的心所擔憂的 | |
| 14 所戰慄、所渴望的 | |
| 15 只有你，只有你明瞭。 | |
| | |
| 16 無論我走到哪裏 | |
| 17 心中總是 | |
| 18 多麼痛心、多麼痛心、多麼痛心。 | |
| 19 只要我單獨時， | |
| 20 我哭泣、我哭泣、我哭泣 | |
| 21 我的心碎不已。 | |

詩文分析

這首詩一共有八個詩節，可按照不同的詩句組織分為三大部分（3+2+3）。第一部分為葛麗卿的祈禱，由三個三句的詩節組成，句尾皆押 aab 的韻。除了第一個感嘆詞啊（Ach）之外，每個詩節的第一、二句有兩個重音，第三句有四個重音，且都為抑揚格。

第二部分包含了兩個六句的詩節。以詩句的長短、音節數和格律而言，這兩個詩節的構造都相當自由，但是句尾的押韻皆為 aabccb。在這兩個詩節中不但有大量語音的重複（例如以 w 子音開頭的字詞），也有許多字意或詞意義上的反覆（Wie weh, ich weine, nu du, allein）。詩句中一直不斷強調、連續推動的字眼強化了內容中傷痛及壓抑的感覺，也傳達了整個第二部分陰鬱痛苦的情緒。

第三部分有三個詩節，分別是四行的詩句，但其中的格律並不完全規整。第一及第二個詩節的押韻皆為 abab，但是只有第一個詩節的前半段為揚抑抑格，其他則為揚抑格。而第三個詩節無論在形式或內容上都是一個例外；先出現一行此詩中最長的詩句，接著回到一開頭的三行詩句，給予此詩一個封閉循環的形式。在內容上可以說是一個極佳的搭配，葛麗卿在一句極為戲劇性的求救呼喊之後，激動的情緒已經達到最頂點，接下來復歸於最初平靜的禱告。

呂佛歌曲的音樂分析

藉著譜上的指示「遠方教堂的管風琴伴隨著歌曲」，呂佛點出了他對整個場景的想像，也同時將歌德戲劇中的內容再現。鋼琴伴奏如聖詠中的管風琴聲響一般，以穩定規律的四分音符和弦進

行。特殊的是，伴奏本身並不具備獨立的結構、沒有清楚的樂句劃分，而是有如連續體一般往前推進，唯有在符合詩詞段落的大樂段出現清楚的終止式。

呂佛的歌曲如同詩詞的結構，也由三大部分組成，g 小調，4/4 拍，慢板，通作式歌曲。第一部分（m.1-14）以 g 小調開始，結束在屬調 D 大調。第一個詩節開頭時，D 和降 E 的小二度的音程以不同的節奏型態徘徊反覆，傳達出一種嘆息懇求的語氣。第二個詩節充斥著上行的半音線條，第三個詩節基於同樣的格律，幾乎是第二個詩節的反覆。事實上整個第一部分，抒情如歌的旋律幾乎都是以半音向上，象徵歌詞「抬頭看」、「仰望」（Blickst auf, Hinauf）的姿態，栩栩如生地描繪葛麗卿抬頭仰望聖母肖像。除了第一個詩節的第三行詩句，「祢的慈愛面容俯視我的苦難」以下行的旋律線，跨越寬廣的九度音域，達到此部分的最低音 d。作法仍然是十分具象地描繪了上天的垂憐與塵世的艱難。管風琴的和聲在第一段的半終止之後仍繼續進行，然而經由一個雙手齊奏和弦（高聲部皆為 D，低聲部為下行的音階，m.14-16）的新伴奏，標示了下一個新的段落。

呂佛歌曲〈啊，俯身垂視，悲慟的祢〉譜例（mm.1-16）：

Adagio. (Gretchen steckt frische Blumen in die Krüge.)

Ach nei - ge, du Schmerzen.

(Die Orgel im fernen Dom begleitet den Gesang.)

Nr. 13. *p sanft getragen*

rei - che, dein gnädig Ant.litz mei - ner Noth! Das Schwert im Herzen, mit tausend

Schmerzen blickst auf zu dei - nes Soh - nes Tod. Zum Va - ter

blickst du, und Seuf - zer schickst du hin - auf um sein' und dei - ne

Noth. Wer füh - let, wie wüh - let der Schmerz mir im Ge - bein?

第二部分 (m.14-27) 位於中心地位的是葛麗卿的訴苦悲嘆，音樂也有相對應的表現，主要是藉由憂傷的小調旋律以及大量快速緊迫的朗誦吐字所導致。在歌詞「只有你知道」上 (m.19-20)，呂佛巧妙地運用各種要素，「知道」及「你」皆位於重拍，雖然「只有」在輕拍，但卻賦予它一個六度大跳後的高音與強調的切分節奏，同時兼顧音節的輕重與字詞的重要性。第五個詩節的開頭，人聲有如宣敘調般不斷以重複音及重複樂句強調 (m.21-22)，呼應形式與內容的需要。第二部分十分突出的還有豐富的轉調及強烈的和聲，先是從 g 小調轉到降 b 小調，又再轉至並終止在降 D 大調 (m.21)，也是舒伯特喜用的三度轉調。第五個詩節的最後又回到降 b 小調。鋼琴伴奏與人聲中不同聲部之間彼此摩擦，充滿了不和諧音、頑固音 (如 m.21-22)、減七和弦等，混亂不穩定的和聲造成悲痛壓抑之感，如同歌詞的內涵。

呂佛歌曲〈啊，俯身垂視，悲慟的祢〉譜例 (mm.17-26)：

Was mein ar - mes Herz hier ban - get, was es zit - tert, was ver - lan - get, ...

weiss - t nur du, - nur du - al - lein! Wo - hin ich im - mer

ge - he, wie weh, wie weh, wie we - he wird mir im - Bu - sen - hier! Ich

bin ach kaum al - lei - ne, ich wein', ich wein', ich wei - ne, das Herz zerbricht in -

第三部分反映出的是葛麗卿的沈思自省，調性回到比較明亮的降 B 大調。第六個詩節由對稱的前句與後句組成，在第七個詩節又再做細微變化的反覆，旋律有著較為安慰、較為柔和的特徵。伴奏 35 小節在降 B 大調的終止式後，以漸強的、聲部數量增強的和弦進入第八個詩節。呂佛在譜上給予了具體的指示：「教堂大門打開……，關上」。由於教堂大門的開啟，管風琴聲響流洩出去，葛麗卿在這個瞬間察覺到聲響的強度，對她而言有如天國的門，因此大聲（forte）直接地有如呼喊

般以高音唱出「救我」(Hilf! rette mich)，也達到此曲的最高音 f''。之後隨著慢慢關上的門伴奏漸漸減弱，而人聲在歌詞「羞辱和死亡」上失去了張力(漸弱)，流露出葛麗卿的害怕和無助。接著旋律沒有任何休止一氣呵成地回到了曲子的一開頭(m.37-39)，呂佛以極巧妙的方式譜寫這個毫無間隙的連接過渡；相較於第一個詩節，此處人聲及伴奏分別以弱及漸慢標示(g 小調)，經由重複「仁慈的」(Gnädig)這個字，讓樂句更加沈潛徘徊於低音，葛麗卿的祈求在此似乎也更深沈、更虔誠。

呂佛歌曲〈啊，俯身垂視，悲憫的祢〉譜例(mm.27-42)：

affettuoso

mir. Die Scherben in mei - nem Fenster be - thaut' ich mit Thrä - nen, ach! als

piano

con R.

ich am frü - hen Morgen dir die - se Blu - men brach. Schien hell in mei - ne

Kammer die Son - ne - früh her - auf, sass ich in al - lem Jam - mer in

mei - nem Bett schon auf. *forte* Hilf! ret - te mich! *dimin.* ret - te mich von Schmach und Tod! Ach

cresc. forte *dimin.*

(Die Kirchthüre öffnet schliesst sich.)



音樂比較分析

舒伯特這首同樣取自歌德的詩作只留下五個詩節。然而十分特殊的是，舒伯特此曲一反其抒情歌曲的常態，以類似敘事曲的方式譜寫。一方面或許是著眼於此詩來自於歌德的戲劇作品，有強烈的戲劇性表現。另一方面，1818 年，年輕的舒伯特正對宗斯替的敘事曲感到濃厚的興趣，或許想以敘事曲的風格實驗這首多詩節的形式³³。

以完成的五個詩節而言，每一個詩節都有明顯的段落區分（每段都有簡短的鋼琴尾奏），包括不同的伴奏音型或是變化多端的調性和聲及風格。第一個詩節有如導引（m.1-6，非常緩慢），詠歎調般的憂鬱抒情風格，降 b 小調開始並結束在降 D 大調，人聲旋律轉折悠揚，在重要的字詞上有上行大跳的音程（“du”四度、“gnädig”七度等），句尾的音節給予多個較長的音符。第二個詩節（m.6-12）換成左右手規律交錯的 16 分音符伴奏音型，同樣在重音的地方有強調的大跳音程，樂句不斷拔高，產生跌宕起伏的效果。第三個詩節（m.12-18）先直接轉至 A 大調，以兩個支撐的和弦加上十分昂揚的旋律（分解三和弦加附點音符）點出「天父」之意，接著又換到另一種 16 分音符伴奏，最後結束在 a 小調。第四個詩節的前三句（m.18-20）延續 a 小調，轉換為重複和弦的伴奏，走低的人聲旋律明顯描繪了訴苦，後兩句（m.20-22）憂戚惶恐的情緒則展現在充滿半音的宣敘式旋律、不和諧和聲及輕拍上的強重音；而最後一句「只有你明瞭」又變化為柔和的旋律與伴奏聲響（轉為 E 大調屬和弦，結束在 A 大調，m.23-28）。第五個詩節（m.28-43）更為戲劇化，速度稍快（Etwas geschwind），有如行走的伴奏音型，人聲旋律從急促到激動（「多麼痛心」的高音、「心碎」的吶喊），和聲則由升 f 小調經過 b 小調（m.32）及許多不穩定與不和諧和弦，最後終止在 C 大調。

有如呂佛譜寫敘事曲所擅用的手法，舒伯特不但將這五個詩節分別譜寫，而且不斷變化，也有許多音畫式的描繪手法。以這兩首歌曲來看，反倒是舒伯特犯了呂佛常在藝術歌曲中出現的毛病，即是太繽紛、太多變化、太流於細節，因而導致缺乏統一性或破壞整體的抒情性，也有可能作曲家

³³但是到底是原稿佚失，亦或是作曲家放棄沒有繼續寫下去，則無法從文獻中得知。

察覺此點因而無以為繼。呂佛則有如舒伯特的許多傑作一般，不但發揮想像力拓展了詩的意涵，對於場景的生動刻畫或是詮釋、對細節的關注，都發揮的淋漓盡致。呂佛這首藝術歌曲有著鮮明的抒情性，展現在動聽的旋律，從頭到尾貫穿的伴奏音型及原創性的和聲行進，同時又展現了對場景十足的想像。

六、結語

「呂佛提早被拋到一個偏僻的孤島上。外面世界所發生的，只是偶而經由口傳到他耳裡，如同反過來世界也很少聽到他的消息。雖然呂佛是這個島上的國王，建造它，美化它，因為他天生具備強大的詩性。但是對於世事的進程他不能，或許也不想給予較大的影響。太長久地孤立於世界最終傷害了這位藝術家³⁴」。舒曼 1842 年在《新音樂雜誌》（*Neue Zeitschrift für Musik*）為文，如此深刻又一針見血地總結了這位作曲家的創作特質。舒曼當時不知道的是，呂佛不但比小他二個月的舒伯特，也比晚他出生 14 年的自己活得還久，但從他身上卻沒有發現兩位同時代最偉大的歌曲作曲家的影響。十九世紀後半頁對於絕對音樂及標題音樂的火熱爭論他也完全置身事外。然而舒曼稱呂佛「提早被拋到一個偏僻的孤島上」的說法其實並不盡然。從 1835 年開始，呂佛就在許多德國城市巡迴演出，並且 1845 年在維也納、1847 年在倫敦皆獲得了巨大的成功。他還以極大的熱誠指揮演出巴哈的馬太受難曲以及貝多芬的第九號交響曲。呂佛與外界絕對是有聯繫的，但卻是單方面的。他以音樂會向外打開了大門，但在創作上卻並不採納接收外界任何的影響。在他專精的領域，敘事曲的世界中，他可能不能也不願從外界學得什麼，但是這樣的態度卻同樣可見於他的歌曲創作，並且某種程度阻止了他的進步。一些音樂學者也認為，「呂佛創作中的發展或是變化難以確定」³⁵，不似舒伯特及舒曼有鮮明的發展及成長軌跡。或是說，呂佛當然也有他的發展階段，但是比較早就停止了。早期他也有以宗斯替為典範的仿效或是充滿實驗樂趣的作品，1818 年他以作品編號一的兩首敘事曲便找到了自己的方向，並且將此一原則運用地極為純熟。也可能是太過於自滿於此，既然在敘事曲這個領域已成為大師，便不再尋找新的方法，也沒有將心思全力放在抒情的藝術歌曲上了。

孤立是停滯的一個原因，部分在於他的實際的音樂生活，大部分可能在於他的心理狀態。呂佛在其中當國王的「孤島」也就是他的敘事曲。他不但「建造它、美化它」，我們幾乎可以說，他晚期的敘事曲和早期的一樣繽紛及鮮活。但是這位國王同樣也成為孤島的囚徒。敘事曲是他創作的核

³⁴ Schumann, Robert (1842). *Neue Oratorien*. Johann Huß, komponiert von Dr. C. Löwe. *Neue Zeitschrift für Musik*, Vol. 17, Nr. 29, 119-120. 舒曼為浪漫樂派重要的作曲家、鋼琴家及樂評家。他與呂佛為同時代人，1842 年的這一篇文章可以說對當時呂佛的創作做了極具份量及代表性的總評。

³⁵ Oehlmann, Werner (1977). *Reclams Liedführer*. Stuttgart: Reclam, 324.

心，他運用的一些作曲技法也可以歸溯到敘事曲。不只是他的藝術歌曲，他的鋼琴曲，例如個性小品及幻想曲都蘊含著敘事曲風的特質。

然而敘事詩與抒情詩畢竟屬於不同訴求的詩歌體裁。單從詩的規模大小來看，抒情詩與敘事詩就無法相比。雖然呂佛靈活運用變奏的原則，也能產生巨大的音樂表現力，例如旋律的變形、調性的改變、敘述與對話之間的對比、細微變化的力度以及音畫般的描繪刻畫等，一方面能彈性地配合歌詞，另一方面又統整了多個詩節的情節。然而這種變奏原則並不是可以毫無問題地轉用在藝術歌曲上，因此呂佛在敘事曲上的成就也無法轉嫁到歌曲上。即便這種手法不能完全轉用，但是敘事曲對呂佛藝術歌曲的影響卻是顯而易見的。舒曼寫到：「呂佛先生的路線是純浪漫的，他的想像力極特別，有敏銳的獨特性，如畫一般的描繪，其效果來自於原創的和聲進行，獨特的節奏感以及鮮活的歌調³⁶」。這是舒曼 1835 年對呂佛的讚美，雖然針對的是他作品編號 39 的《礦工歌曲》，但是對於他的歌曲創作而言一般也適用。光是這個結合歌曲與敘事曲的名稱「敘事曲形式的連篇歌集」，就是呂佛偏愛敘事曲表現形式的最佳證明。連篇歌集顯然也比單首歌曲能提供更多內容上的材料。

然而呂佛整體的歌曲創作並沒有像他敘事曲一般高度的藝術性。敘事曲提供呂佛發揮對故事、戲劇、事件的想像力，也展現了他音樂描繪的功力。連在藝術歌曲中，他對歌詞也傾向選擇敘事詩具有的元素，例如戲劇的、敘述的、詼諧的或民風的。純抒情的歌詞以其數量而言，就知道不是他的偏好。在他大部分的歌曲中，充斥著一種舒適的、市民階層社交歌曲的風貌。學者恩爾（Engel）曾嚴厲批評呂佛的選詞³⁷，但筆者認為選詞或多或少反映了作曲家對歌曲的態度，也幾乎讓人不得不猜測，歌曲對他而言主要是娛樂消遣之用，這也是其眾多歌曲漸漸被世人遺忘的主要原因。而在他最好的抒情藝術歌曲及敘事曲中，即便有許多細膩的心理層面展現，仍無法達到舒伯特後期創作的深度（例如《冬之旅》）。

無庸置疑的是呂佛的歌德藝術歌曲在其歌曲創作中地位突出，獨占鰲頭，無論數量質量皆為其中之最，也證明了他並非不可為，只是較少為之，也或許是這些極富戲劇性的詩作給予他創作的靈感。除了少數較簡單的詩節式歌曲外，他不但特別細心地處理歌德的詩詞，也展現了對歌詞獨到的理解，就如同上面三首歌曲的精湛詮釋，已經和舒伯特的程度不相上下了。舒曼也曾寫到：「他對歌詞處理的純熟度展現了詩的精神」³⁸。呂佛的音樂其實根本是強烈地歌詞取向。與舒伯特相較，其最大的不同在於他的音樂較缺乏獨立性，音樂從屬於詩詞，即便他的音樂也極富於表現力。這個從屬的特質在他的歌曲上比在敘事曲上還要明顯，由於敘事曲因其篇幅及描繪的特質，可以藉著配合的音樂產生一種緊密的結合力，在歌曲上卻相反地成為一種阻礙，只能讓符合歌詞的局部細節效

³⁶ Schumann, Robert (1835). Kritik. Liederkompositionen von C. Löwe. *Neue Zeitschrift für Musik*, Vol.2, Nr.24, 95.

³⁷ Engel, 112.

³⁸ Schumann, Robert (1835). Kritik. Liederkompositionen von C. Löwe. *Neue Zeitschrift für Musik*, Vol.2, Nr.24, 95-96.

果比重加強。而舒伯特之所以在歌曲中成就斐然，就是因為在其傑出的曲子中，音樂不但與歌詞緊密結合，更能獨立於歌詞之外，有自成一體的藝術性。

呂佛歌曲的結構皆源於詩詞，清楚劃分的樂段總是符合歌詞的段落。即便在有些特殊情況音樂與詩詞的形式不完全一致，也是因為歌詞意涵的考量，常為了歌詞內在的意涵而改變結構。對呂佛而言，歌詞的含意始終是最主要的，他不但遵循著歌詞的大處小節，對歌詞的理解也相當具有說服力。詩中情境氛圍的變化或翻轉，音樂總是適時地反映出來。而在無歌詞的部分，呂佛的手法則相當節制，例如鋼琴的前奏、間奏或尾奏一般都不長。鋼琴伴奏的節奏多半與人聲融合在一起，較無獨立的特質，但是富於描繪及營造氣氛的效果。作為一位專業的歌者，人聲的旋律是他的拿手絕活，在他的歌曲中也常居於主導地位。其旋律不但合於音節的抑揚輕重，也能同時兼顧吐字與字意兩方面，極少有違悖，就此一角度與舒伯特同樣功力高強。他並且能將歌詞的情境刻畫的栩栩如生，甚至如分析中所見常反映出歌詞的細微末節。但是如前所述，這種作法有如刀的兩刃，過多局部又容易流於細節，一般而言也成為呂佛歌曲創作最大的一個致命傷。

總而言之，呂佛其實是位天生的戲劇家而非抒情家。他常從一個具體的想像或生動的場景出發，發揮其音樂想像力，有姿態性或戲劇性的表現，卻較少細膩的內省，抽象的或內心的情感表現也非其所長。然而他的音樂仍體現了早期浪漫的精神，雖然在同時代傑出的歌曲作曲家中找不到彼此之間的影響，然而他這種完全以歌詞為取向以及充滿戲劇性的表現手法，在之後奧地利作曲家沃爾夫（Hugo Wolf, 1860-1903）的德文藝術歌曲創作中，得到了更進一步的發展以及浪漫語彙更深層的開花結果。

参考文献

一、譜集

Carl Loewes Werke (1904). Gesamtausgaben der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singstimme. Max Runze (ed.), Leipzig.

二、外文文献

Anton, Karl (1920). Aus Karl Loewes noch unveröffentlichter Lehre des Balladengesangs. *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 2, 235-239.

Bitter, Carl Hermann (1870/R1976). *Dr. Carl Loewe's Selbstbiographie*. Berlin.

Dürr, W./Feil, A. (1991). *Franz Schubert*. Stuttgart: Reclams Musikführer.

Engel, Hans (1934). Carl Loewe. Überblick und Würdigung seines Schaffens. *Musik in Pommern*, Hf.3, 85-141.

Jost, Peter (1997). „Lied“, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Fischer, Band 5, 1288-1295.

Goethe, Johann Wolfgang von (1902). Ballade. Betrachtung und Auslegung, Nachträge zu “Über Kunst und Altertum”. *Sophienausgabe*, vol.41, Weimar.

Oehlmann, Werner (1977). *Reclams Liedführer*. Stuttgart: Reclam.

Runze, Max (1905). *Carl Loewe*. Leipzig.

Schumann, Robert (1835). Kritik. Liederkompositionen von C. Löwe. *Neue Zeitschrift für Musik*, Vol.2, Nr.24, 95-96.

Schumann, Robert (1842). Neue Oratorien. Johann Huß, componirt von Dr. C. Löwe. *Neue Zeitschrift für Musik*, Vol.17, Nr.29, 119-122.

Schumann, Robert (1875). *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. MartinKreisig (ed.), 2 Vol., Leipzig.

Spitta, Philipp (1894). „Ballade“, *Musikgeschichtliche Aufsätze*, 403-462.

Wellmer, August (1886). Carl Loewe. Ein deutscher Tonmeister. Leipzig.

Comparative Analysis of Three Art Songs of Carl Loewe and Franz Schubert with the same Goethe's Poem

Hsiao-Yun Kung *

Abstract

Carl Loewe as a composer of the Romantic period was known as the “North German Schubert” during his lifetime. His ballads and oratorios enjoyed high praise as he had alive. However, today his name has been gradually forgotten. Since the 20th century, the amount of research about him in Western countries has been very scarce.

Loewe and Schubert began to write songs about the same time, three years later written “Erlkönig” is considered as famous masterpiece which could rival with Schubert. However, a significant number of his German art songs are rarely known and over time will soon be forgotten by the world. In comparison to his Ballade, research on its art songs is also very rare, not to mention the creation of Loewe's Goethe-songs which play an important role in his art songs. This paper attempts to make up for this deficiency. Through documentary analysis, music analysis and comparison of three art songs respectively taken from Goethe's poetry to explore the style of his art songs and compare the similarities and differences between the two in dealing with the relationship between lyrics and music, and try to make a position in his art songs. Through the overall exploration, it is to understand the reason why his art songs are not taken seriously.

Keywords: Carl Loewe, Franz Schubert, Goethe, Deutsche Kunstlieder

* Associate Professor, Department of Music, Tainan University of Technology

當代的媒介境況：《蓋婭：幻我；它境》中 「科技—藝術」的視覺化策略

鄭庠^{*}

收件日期 2022 年 12 月 2 日

接受日期 2023 年 5 月 2 日

摘要

由於科技是當代藝術重要的探勘面向，因而本文目的為探討《蓋婭：基因、演算、智能設計與自動機—幻我；它境》如何呈現「科技藝術」的策略視野。因此，本文分析對象並不涉及展覽的實際作品與展覽實境，而是關注論述場域下的觀看視野，以及策展理念如何策略性整合「科技—藝術」範疇的視覺媒介。於是，透過分析視覺媒介所指涉的功能體系和回顧展覽中的媒介境況，藉以論證策展觀點如何以彙整感性經驗的方式，來建構科技與藝術的跨領域狀態。也因此，本文才得以宣稱《蓋婭：基因、演算、智能設計與自動機—幻我；它境》測繪了「科技—藝術」的視覺化圖譜，並邏輯性拓展科技藝術領域中視域的轉向可能。

關鍵詞：蓋婭、科技—藝術、視覺化媒介、跨領域

^{*} 國立臺灣師範大學美術學系碩士生

本文前身〈感性經驗轉向：「科技—藝術」的視覺化策略〉，已在 111 年 11 月 2 日於國立臺灣藝術大學美術學院研討會的〈跨界與連結：擴展的藝術〉以海報形式發表

一、關於「蓋姬」

近年來科技藝術的展覽已蔚為風潮，不過，科技藝術展覽的策略形式往往沿襲過往的視覺效果，如《璀璨年代－克林姆藝術沉浸特展》（松山文創園區，2022）、《再見梵谷－光影體驗展》（張雅琳，2019），或應用科技藝術探討不同人文情境，諸如：由反思亞洲文化對於媒體科技衍生的《科技斡旋・亞洲觀點》（曾鈺涓、Gunalan Nadarajan，2022）、透過科技藝術書寫人類紀之《後數位人類紀－國際科技藝術展》（邱誌勇、Iury Lech，2019）、以藝術觀念再製出科技應用困境之《超限社會》（莊偉慈，2022）、使人們重新評估與科技造物之間的認知基礎之《新數位局勢》（Ars Electronica Festival, 2021）和探詢科技系統與人們共生形式之《生物媒體：逼真行為媒體世代》（ZKM, 2021）等等（邱誌勇，2023），使科技藝術成為構建想像主題的實在媒介。而《蓋姬：基因、演算、智能設計與自動機__幻我；它境》的策展形式，因其展覽獨特的視覺化境況，或許可以扭轉此種媒介處境，進而解構「科技藝術」作為藝術類項的情況，使科技藝術轉化為「科技－藝術」，使科技與藝術還原成兩種領域，進而窺探某種科技藝術視覺化的認識轉向。不過，新的觀念論亦需要新的方法論以及技術觀。因此，若要讓科技藝術論及跨領域或轉向等相關議題中，可以確定的是，若「科技－藝術」意圖作為一種視覺學門的跨領域命題，至少在視覺表現上，就會重新拓展藝術或科技的學門視野，也會是既有領域思維的更新與擴充，一如相對論擴充了牛頓力學。是所以，在「科技－藝術」視覺化的展演裡，視覺或許也有發展出一個獨特視覺機制與感知模式的可能性。同時，也因為本文主旨為「科技－藝術」策展觀念轉向，是故本文將不特別從實在的物質性空間、作品展開討論，而是專注於分析、詮釋、展開《蓋姬：基因、演算、智能設計與自動機__幻我；它境》的策展視野。

（一）《蓋姬》的世界現場

策展人沈伯丞於 2022 年 2 月 12 日至 2022 年 4 月 24 日在台北當代藝術館策劃了《蓋姬：基因、演算、智能設計與自動機__幻我；它境》（以下簡稱《蓋姬》展）的開春展覽，以「科學」與「科技」視角切入人類世中科技藝術的面貌，並且其中橫跨生物基因科技、生態演化系統、數位科幻情境與 NFT 機制創作等跨域性創作的作品。然而，恰也是因為此展覽命題涉及領域跨度廣闊，因此參展作品樣貌繁複紛呈，作品之間所表現出來的視覺語彙也不盡相同，也因此，將科技與藝術視為兩種領域的交匯狀態或許也是恰適的討論取徑。若《蓋姬》展仍是一個具文化性意圖的視覺展覽，則《蓋姬》展的視覺語藝就會變成有待考察的對象，那展覽理念又是以何種策略完成展覽視覺化轉譯？

(二) 藝術學門的感性變項

即使我們已確信我們要討論的是展覽的策展策略，我們仍然有必要把問題說明得更為清楚，為甚麼《蓋婭》展是一個重要的參照對象。首先，一個最為直觀的問題便是當人們回顧《蓋婭》展時，會有怎樣的視覺化形象呢？此一問題的產生，源於大眾普遍對藝術領域視覺的基本見解：以「某某」為名的藝術流派、主義或理論，通常就會以該方式範疇「再現」視覺圖像，諸如當我們將文藝復興、古典主義、象徵主義、錄影藝術等諸多不盡相同的範疇並列時，並以視覺風格、媒材作為分類依據，均不脫離此窠臼的思辨特徵。當然如此的範疇劃分，不僅能很好體現，並同時也回應了「理念」（Idea）作為視覺化參照與依據，而這也提供了大眾了解藝術作品非常實用的基石。易言之，此種依理念與再現關係作為視覺領域的劃分觀點，不僅一致且明晰的部署了複雜視覺的經驗脈絡，也提供觀眾更為豐富的詮釋視野。不過，當我們依此方法回到前述問題，再次回顧《蓋婭》展的展覽面貌，又體現了怎樣的展覽理念呢？

所以，延續理念與再現的關係，若依視覺的美感形式原則探查參展作品，並企圖加以還原出《蓋婭》展的理念面貌，那在做出任何詮釋前，問題就會遞迴至前述的問題意識，當作品的視覺語彙不盡相同，視覺生產機制也相去甚遠。這也是有必要考察的，如同當貝克爾（Ralf Baecker）的《網路的自然史／軟機械》（2021）以跨科際方式呈現時，作品的詮釋空間便會是多元且紛呈的。這表示著，從表象形式進行探索《蓋婭》展，理念內涵就會非常不明確。讓我們換個方向，當人們習慣於視覺藝術即是透過事物表象來與理念連接，以建構認識，然而《蓋婭》展是否還保持著這種聯繫？

從全名《蓋婭：基因、演算、智能設計與自動機__幻我；它境》來看，它並不指涉特定的視覺性議題，基本上，它甚至不是直接回應特定的視覺圖像。不過，我們可以從策展論述中尋找線索，論述的結尾如此道：

展覽《蓋婭：基因、演算、智能設計與自動機__幻我；它境》，嘗試通過藝術家的創作，邀請觀者深刻地去凝視與思考「當代世界」這個特化版的培根式「美麗新世界」。（沈伯丞，2022）

於此，我們便可以清楚地意識到，若說再現與理念的基本關係仍然適用，那策展人意圖再現的是關於「當代世界」的理念，或者更應該說，《蓋婭》展希望觀眾在展覽裡看到當代世界。那麼，《蓋婭》展裡的「蓋婭」仍然如同希臘神話的大地之母（沈伯丞，2022），生成於以科技構成的當代世界。換言之，《蓋婭》展意圖將「當代世界」視覺化呈現。

其次，遑論「《蓋婭》展意圖將『當代世界』視覺化呈現」此命題是否為真前，我們更應該問，它如何跨出這種可能？在解答這個問題之前，仍然先回到再現與理念的理論框架之中，探詢此理論領域的邊界。所以，此理論的本質性問題就會被提出，事物的再現究竟意味著：事物再現了理念？抑或是理念被事物再現了？先別急著陷入兩者文字性的哲學辯證，因為在視覺領域，恰好有兩樣作品可以給出回應：分別是科蘇斯（Joseph Kosuth, 1945-）的《一與三張椅子》（One and Three Chairs, 1965）和馬格利特（René Magritte, 1898-1967）的《形象的叛逆》（The Treachery of Images, 1928），他們分別以視覺化的形式叩問並回歸「再現—理念」的最基礎條件：此討論範疇下，若《一與三張椅子》混淆了物件的理念來源，《形象的叛逆》又混淆了理念和物件的領域關係，則我們便可以發現透過美感形式探討作品並不是總是有效，而且，這兩件作品的思辨方式也會表明了一件事實，就是事物是以人們想要的理念形貌進而再現的。換言之，「《蓋婭》展意圖將『當代世界』視覺化呈現」此命題的研究意義不完全建立在作品的呈現上，而是立基於策展人「後設」（Meta）的策展規畫之中的。那麼，我們便可以指稱，在《蓋婭》展中《網路的自然史／軟機械》是如何透過化學系統中封閉迴圈的方式，回應了人們對於技術文明自我組織的另類想像。

因此「《蓋婭》展以甚麼機制、原則來視覺化『當代世界』」才會是我們探索方向的核心概念。不過，《蓋婭》展究竟提供我們怎樣的形象想像仍然同樣重要，如果《蓋婭》展確實有提供別樣的觀看視野，那這種「審美的」感性（Aesthetic）經驗的轉向便可以做為有效的指標與變項定義。最後，我們便能用感性經驗的轉向程度來檢驗《蓋婭》展策展人如何建構我們從「蓋婭」到「它境」的審美與思考路徑。

（三）《蓋婭》之目的與假設

既然《蓋婭》展目的於將「當代世界」以視覺化表現出來，而且必須以策展脈絡中窺探它的視覺語藝邏輯；那麼，就可以將「蓋婭」限制於《蓋婭》展的討論框架之中觀測，策展人到底如何有道理的操作《蓋婭》展之呈現便會是評論的核心目的。於是，我們仍然可以試著從展覽論述切入、剖析策展人的思考語境：首先，將《蓋婭：基因、演算、智能設計與自動機—幻我；它境》化約為《蓋婭：幻我；它境》，而這三個關鍵字依照策展概念分別會是主標題——「蓋婭」與兩個副標題——「幻我」、「它境」的關係型態（沈伯丞，2022）。其次，它們又分別指向不同層次的意象：「蓋婭」意味著為一切的初始現象；「幻我」象徵了人類中心主義的具體形象；「它境」則被視為理想的彼方。再者，某種程度上，「蓋婭」、「它境」都可視為一種世界面貌，那幻我的子標題——「基因、演算、智能設計與自動機」，更是要明確指向人們透過具體性推論和邏輯性演算世界發展而來的認識系統。最後，「蓋婭」歷經「幻我」所安置的「它境」，爾後才會是人們所視的《蓋婭》展。所以，

《蓋婭》亦如新初始的蓋婭或剛逝去的它境，也將成為當代世界的塵土，等待著觀眾來挖掘、探訪當代世界「幻我」的藝術面貌，此才理應是策展的理論基礎與展覽目的。

而如此的拆解，目的於開展《蓋婭》展如何表現當代世界的理論策略一覽無遺。也因此，我們才更能聚焦在被探究的對象——「幻我」，這也是討論「科技－藝術」如何跨領域的重要參數。根據策展人對「幻我」實質的詮釋：

科技技術實際上反映了，人類如何自我想像的歷程，並且整個科技史也勾勒出了人類如何依據特定的人類能力想像，持續通過技術進行靠近的發展過程。（沈伯丞，2022）

依上所述，若「幻我」體現在科技史的倒映裡，那就意味著「幻我」指涉的是「科技」本身的知識論，這性質亦表現在展場中，由卡爾（Amy Karle）所做的《鹽礦坑中的表演》（2021）所反映出的視覺經驗，就是倒映出創作者與大地之間精神性儀式。換言之，「幻我」的審美經驗並不來自感官的直接感性，而是源於思考科技作為知識整體結構的審美。如此的標榜，同時也區分出《蓋婭》展企圖有別於過去科技藝術在臺灣視覺領域思考慣習，事實上臺灣過去的科技藝術現象，更著重在觀察知識性美感或觀念美感，其目的是擴大知覺的表現，而非知識的感性。不過，當「幻我」被視為表現對象的科技藝術，就不會是應用了科技來表現藝術這個領域，而是從藝術領域去思考科技領域的跨領域活動。而從另一個角度說，所以《蓋婭》展的科技藝術就不會以知覺的連貫性為審美對象，而是知識的整體性為策展方向。於是我們就可以推論出，《蓋婭》展是要透過跨領域的概念，策劃「科技－藝術」的視覺化展覽。

此意謂著，「科技－藝術」是把科技與藝術帶入學科既有的知識範疇，透過「科技－藝術」之間的雙重辯證，重新把科技藝術從學科領域內部定義出來，重構出對於科技藝術理解、分析的認識方式，易言之，「科技－藝術」不是要提供解答，而是拋出問題：什麼是科技藝術？倘若《蓋婭》展的視覺「跨領域」（Cross-disciplinary）有其實質內涵（邱誌勇，2013），那視覺轉向就理應蘊含著不同以往的感性經驗。然而，視覺文化領域的跨領域意義，不應是原有領域內部的一種應用模式，而是既有型態的徹底置換。換言之，領域的轉向就是意味著一種嶄新觀念的理論性重構，這也將是《蓋婭》展理論的核心命題。那《蓋婭》展若是要討論「科技－藝術」的跨領域，科技和藝術不應是彼此的附庸，而是一種藝術與科技之間的框架重構。所以，轉向不應只是宣稱，而是某種獨特思維的辯證模式，再透過形式表現出其經驗的辯證結構，同時也代表著《蓋婭》展應該形塑出不同藝術領域的審美經驗。

於是，我們的目的就是以兩方面來論證《蓋婭》展的跨領域策略，一方面，它是否有效提供出跨領域觀點的理論路徑，另一方面，透過感性經驗的轉向有否來判定此假設是否為真。若成立，那臺灣的「科技－藝術」的領域就會在《蓋婭》展的策略範疇中得到有效的更新與擴充。

二、「幻我」的科技賦能

顯然的，上述論述只為了讓我們在詮釋之前，先確認它的語境與背景條件，此方式也是為了讓詮釋不再是一個步驟，而是先決要素。此方法同時也是為了再次強調並確立《蓋婭》展所創造「科技－藝術」的範疇與方向，以及聚焦展覽所形成的語境，而並非將作品視為展覽視覺化目的之對象。而且這樣的指認，可以讓我們的討論更限制於展覽——作品的實踐狀況，亦可避免將作品文本單獨抽離出展覽場域，又可再重新詮釋的窘境。基於同樣的理由，《蓋婭》展所展出作品並不是為了再現《蓋婭》展的理念型，而是建構「科技－藝術」的認識論，所以作品的展呈位置並不是可以任意互換的，卻仍然可以表現它們的個性。換言之，此詮釋策略是優先將《蓋婭》展視為一個「科技－藝術」的文本，而作品是它的舉例說明，那本文正是要回溯、詮釋出《蓋婭》展如何有效的討論——「『科技－藝術』的跨領域所帶來感性經驗的認識轉向」此一議題。並且，由於這種認識論是建立在「科技－藝術」的跨領域以及感性經驗的轉向，那我們就具有以《蓋婭》展的語境生產來回溯《蓋婭》展的跨領域生產作為研究方法的可能性。

（一）《蓋婭》的理念原型

在另一層面上，如同黃裕雄在《我跟你說一個故事》（2020）所呈現的資訊龐雜性，我們仍要繼續追究《蓋婭》展視覺化甚麼，一如《蓋婭》展帶來「科技－藝術」怎樣的感性經驗？首先，人們必須理解到，視覺化的圖像並不是如實所見，幾乎大多時候，圖像是以觀測者的預期方式出現，甚至我們幾乎不可能確切知道，圖像所呈現的事物原型是否一如圖像所見。其次，如同前述，《蓋婭》展並不是再現某種可見的科技事物，顯然的，「再現」並不是如此恰適的修辭，易言之，我們不該以再現來說明《蓋婭》展試圖詮釋的對象，因為《蓋婭》展指涉的「科技－藝術」並無事物原型，所以《蓋婭》展其實是讓「科技－藝術」可見化，那就非屬於再現的討論範疇。再者，既然《蓋婭》展某程度上已讓「科技－藝術」可見化，那作品的可見化事實，其實是「科技－藝術」透過作品作為視覺化媒介所呈現的證據，所以「《蓋婭》展的視覺性」即是《蓋婭》展企圖通過作品媒介，規訓人們的感性經驗。最後，既然《蓋婭》展的視覺性源於《蓋婭》展企圖讓我們所視，我們就可以確立研究對象就是要追溯、推估那個介入「科技－藝術」領域中，《蓋婭》展所蘊含之理論體系。

(二) 體現詮釋的視覺工具

人們也許可以提出疑問，本文預設的分析對象——《蓋婭》展的理論體系是否為一種複數或一種多義性的歸因（Imputation）呢？或許我們更應該提問，本文如何避免詮釋使《蓋婭》展的理論體系變相、甚至倍增的可能呢？這也是為何要在緒論時，就必須建立起討論脈絡，因為我們必須由《蓋婭》展內部意向，所形成的討論框架中形塑詮釋，而不是單就作品的視覺形式中型構《蓋婭》展的詮釋。兩者在方法層次上是有區別的：從作品叢堆中輪廓展覽框架，那展覽的討論範疇，就應被視為彙整出一種普遍化的作品特性；然而，從展覽中理解作品，儘管作品的性質可能會發生多樣性的變化，但展覽仍有一種共同屬性作為識別作品的理論體系。即便二者均關乎生產某種辨別性的理論屬性，但前者源於展覽對於作品的歸納；後者源於展覽對於作品的演繹。因此，當我們的詮釋是隨著《蓋婭》展的論述方向進行時，便可以有很大的機會避免超譯的發生，此議題同樣反映在薩摩拉（Juan Zamora）的《氣態文化》（2018）中，當技術邏輯僅是為了呈現「自然」微生物記載了「文化」大氣時，那麼資料不過是探詢思考的研究、參照工具，而不是被表現的主題。另外，若是前述分析已表示出《蓋婭》展有著明確的「跨領域」（Cross-disciplinary）意圖，而《蓋婭》展的視覺化機制亦不反映於個別作品上，那我們僅使用傳統視覺領域的研究工具進行詮釋就不再合適。

不過，我們仍然可以援用《蓋婭》展作品的展呈狀況作為研究、分析的工具，因為作品就是《蓋婭》展讓「科技－藝術」可見化的具體證據，而且此方式一方面探討作品作為「視覺化媒介」，在《蓋婭》展中感性經驗的變化程度，一方面檢視《蓋婭》展策畫的邏輯形式，如此一來，不僅可以建構《蓋婭》展的理論體系，也可以有效的檢驗它在感性經驗的轉向情況。

(三) 實施詮釋《蓋婭》展的程序

所以詮釋《蓋婭》展的目的即為，透過《蓋婭》展的視覺性說明，來指認出某種「科技－藝術」感性經驗轉向的具體策略。之所以要指認出某種策展策略，一方面係由展覽的存在決定於實踐本身，而且展覽有必要確保觀者有能回應主題的線索，在另一方面，作品的已然定型完成，但隨著時間的變化，我們對作品的詮釋也會有所變化，但作品仍然是它本來的樣子，那美學屬性就不屬於作品，而屬於詮釋的意向（Peter Lamarque, 2000），是所以我們也只能分析、揭示展覽已經存在的策略，卻迴避對著不確定的想像進行詮釋。無可否認的，作品與詮釋之間保持著某種緊張關係，但緊張不應源於詮釋價值的真偽，因為價值本身並無真偽問題，所以辯駁作品理念或觀者體驗在《蓋婭》展孰重孰輕，在本文的討論範疇幾乎是無意義的，因為它們沒有任何推理原則，也永遠不能被保證或拒絕。那麼，我們要提出的詮釋其實就是保持在《蓋婭》展展呈基礎上創建一種新視野，這視野既是延續我們對《蓋婭》展的分析，也是要提供不同的閱讀方式，那它本身就會是源於轉向後的感

性經驗，也會是「科技－藝術」的跨領域表現。此種策略的實施，並不會迴避對於作品文本考察或視覺分析，而是在詮釋的基礎上理解《蓋婭》展在視覺化策略中，所製造出來的創造性內涵。

也因此，「科技－藝術」在《蓋婭》展所表現出來的感性經驗轉向才會具有啟發性。

三、「它境」的媒介狀況

無論如何，仍然必須一再強調的是，我們討論的「科技－藝術」，並不是某種科技手法或媒材創作但具藝術形式的「科技藝術」，而是以藝術與科技兩學門相互交融的跨領域狀態。因為所謂的科技手法，實際上是一種時代性產物，所以前述定義存在著內部的邏輯危機，例如：若是依造前述「科技藝術」的定義，諸如印刷術、透視法、攝影術、管狀顏料或逐格動畫等，在它們被使用的時代之初，便可以宣稱為一種科技藝術，那麼「科技藝術」就不會是一種知識領域，而是一種現象形容。此顯然是無助於釐清人們對於「科技藝術」的理解。即便此種具藝術形式的「科技藝術」，仍不失為討論科技主題的佳作，但當「科技藝術」企圖指稱某種知識領域，而非現象形容時，就有著領域之間的本質區別。如同人們論及繪畫時，仍然會將薄邱尼（Umberto Boccioni, 1882-1916）的《內心狀態：告別》（*States of Mind I: The Farewells*, 1911）歸於繪畫範疇，不過並不會覺得《內心狀態：告別》與大衛（Jacques-Louis David, 1748-1825）的《荷拉斯兄弟之誓》（*Oath of the Horatii*, 1784）憑藉著相同的視覺邏輯或一致的審美方法進行創作與觀賞，即使兩者仍存在著某種繪畫邏輯的相似性，但已處於不同的領域思考繪畫的問題。實際上此種跨領域所形成的經驗轉向，在美術史的脈絡裡層出不窮。所以「科技藝術」不應只是新領域的宣稱，而是跨出既有領域的實踐事實。

另一方面，直到今日，遠在作品他方的人們也習慣著藉由圖像來學習造型藝術，當人們講起對於那些藝術作品的感性經驗時，彷彿作品就在我們面前。然而，眾所皆知的，由圖像所引發的視覺經驗，是有別於圖像所指涉的對象，實際上，我們亦可直接宣稱，圖像的視覺經驗，並不全然源於作品的魅力，很大程度也是源於圖像媒介的可見性。也因此，圖像媒介永遠都不是客觀中性的純潔存在，它們同時也是在詮釋中呈現指涉物與圖像自身，透過讓媒介與指涉事物彼此遞迴的方式，藉以確認觀測者的經驗對象。由於媒介的觀看脈絡足以影響人們對事物的認識視野，而此種特性也提醒了我們，很大程度上，人們也僅能在媒介視野裡認識事物，所以人們也是在媒介的內在指涉中完成我們對事物的認識。易言之，視覺藝術的圖像媒介總是在指涉自身，所以也無法反駁自身。

這亦是我們並不會單純使用作品文本之理念去推倒、解析或詮釋《蓋婭》展的根本原因，因為通過前述分析，《蓋婭》展並不是藉由作品媒介指涉某種可視化的原型，而是策展概念。既然《蓋婭》展使用作品文本有著不一樣的策略，那具體而言是什麼不同呢？我們要注意的是媒介的使用情境與指涉對象之區別。延續著視覺藝術與圖像媒介的討論範疇，若可見的視覺媒介目的為引領著人們尋思不可見的藝術作品，那我們仍然以相同的方式類比；在《蓋婭》展裡，可見的作品媒介

目的是引領著人們尋思不可見的《蓋婭》展。但看似相同的類比式卻有著本質上的區別，圖像媒介意圖指涉的是「實際」的藝術作品，但作品媒介卻指向「抽象」的展覽理念。然而人們卻再也無法憑藉視覺經驗指出「蓋婭」的視覺化要素，因為它並沒有具體事物對象，或可描述的視覺化風格，所以問題仍然是《蓋婭》展的視覺媒介發生怎樣的變化？

顯然的，《蓋婭》展的實踐事實便是展覽本身。那問題就會是它引來怎樣跨領域的思考面向，而又是怎樣的觀展經驗足以誘發跨領域的視野。於是，我們要以四道程序來推導《蓋婭》展的視覺化策略：第一部分梳理視覺媒介的性質，第二部分分析媒介的功能體系，第三部分再推導《蓋婭》展的視覺性系統，最後，以此展示我們的對《蓋婭》展形式與內涵再感知的研究結果。

（一）形成感性經驗的媒介性質

顯然的，這裡涉及人們對於視覺媒介的思考方式與感性經驗的生產模式。或許從傳播的脈絡演變，來說明媒介功能在時代特徵的模式變化：

傳統上，我們可以透過圖像載體巡梭事件或神話，圖像立足並垂直於它們所指涉的世界，讓人們透過認識指示性、象徵性之意象，於認知的意義中構建感性經驗；然而，此種視覺情況，在工業發展的影響下有了改變。現實層面裡，工業發展所帶來的是完全不同世界的感知體驗，而在媒介部分，攝影技術讓繪畫形式面臨了媒介競爭，媒介競爭也促使了媒介發展自身的媒介特性，例如未來主義（Futurism）與構成主義（Constructivism）在形式與內容上的轉換，便可作為此種媒介轉向的一種技術證據。種種跡象皆意味著視覺經驗的改變，而圖像媒介也會有新的思考與應用方式，並且在此境況下，圖像媒介並不再是遮蔽世界，而是讓認識在媒介的橫向擺盪中（Heintz & Huber, 2001）穿透，才逐步摸索、巡梭媒介所指涉世界。換言之，在工業技術時代，圖像媒介並不僅僅傳遞事物，而是提供了一種在場體驗的可能性，感性就不僅限於認知意義之中，也於視覺經驗之中生成，則感性經驗在交互指涉、辯證中生成；爾後，在資訊社會裡，人們不再直接面對事物，而是透過媒體知覺事物的狀態，那麼，如同前述人們運用圖像學習藝術作品的例子一樣，面對體驗之外的事物，人們被迫用圖像媒介認識、指認圖像，媒介也成為彼此遞迴的對象，現實事物成為認識理論之外的對象，被懸置在認識的討論範疇之外。亦如同前文提及，媒介並不純潔，當然感知也並不中性，那就表示著，在資訊社會的認知生產里程裡，感性經驗並不是在媒介傳遞之後才被生產，而是生產過程就已經混合了觀察者對事物的詮釋。於是，我們對於事物的感知經驗，完全僅止於接觸的現象層面，那認知意義與感知體驗就不會保持著辯證關係，而是認知意義只限於感知體驗的所屬範疇之內。

運用上述脈絡化的梳理方式，讓我們呈現出三種關於媒介功能與感性經驗的關係模式：第一種、媒介用於傳遞事物認知，人們藉由想像事物獲得感性經驗；第二種、媒介除傳遞認知外，也會指涉媒介自身境況，感性經驗是在雙重的辯證狀態中產出；第三種、當媒介如同所知的現象，那人

們也就會在循環歸因中，梳理感性經驗的討論範疇。依此我們可以整理出媒介的三種功能性質：傳遞性、參照性、工具性。

（二）可見媒介的功能體系

即使媒介的這三種性質表述了人們很難客觀描述現實事物，不過，並不會代表媒介的思考已然失效，實際上透過上段梳理的媒介發展進程，不難發覺人們很頻繁依賴媒介的傳播效應，以積累文明里程，比如文字等語言媒介在認識、銘刻（Inscription）世界（Bruno Latour, 1990）的運用，不僅意謂著媒介可以紀錄世界，甚至是表述世界，這在當今的媒體時代更是不證自明的。若人們能從德洛里耶（Matt DesLauriers）《子午線》（DesLauriers, 2022）的編碼生成、演算後的介面中閱讀到某種破碎景象，那麼此現象已然體現出，當人們在觀察現實可視的物件時，媒介的傳遞性與參照性都存在一個現實的原型，而原型作為媒介的指涉性存在，則意味著，我們可以清楚的以直接性的視覺經驗驗證媒介的精確性。不過，在銘刻那些非可視化的事物時，視覺經驗便會有了些改變。一方面當人們企圖呈現某種現實不可視的物質事物時，例如微小的病毒或另一個遙遠星系，我們則需要儀器等等技術媒介的介入性協助製圖，受限於媒介的限制，此方法同時也改變了直接視覺性的認識方式。在另一方面，在非物質性的情境裡，例如內心狀態或夢境，人們則是通過身體媒介體現，甚至視覺化它們，例如表現主義（Expressionism）以及超現實主義（Surrealism）。換言之，媒介在直接視覺性的原型處於匱乏狀態時，便會發揮至關重要的影響力。因此重要的並不單純是媒介呈現了什麼視覺現實，而是在媒介視覺化出怎樣的現實關係，也就媒介反映出的技術結構或邏輯形式，所以關鍵是媒介的使用條件與限制，才會決定媒介適切性等相關議題。

依此，若回到用圖像媒介認識藝術作品的學習討論裡，再來檢視《一與三張椅子》和《形象的叛逆》這兩件作品時，我們就可以再發現媒介的技術威力。我們從圖像的內容發起我們的討論：首先，圖像的視角就不會是一個問題，因為作品圖像的生產目的對應著觀者的視覺，所見視野已是需要被討論的資訊整體，換言之，媒介在退隱中恰好執行了它的傳遞性功能。其次，由於媒介透過自身指涉對象，那能指與所指的古老對立就更有所區隔了，媒介亦可更趨近於指涉某特定視覺事件或情境中，相對的，圖像的詮釋也被限縮在媒介內部，且沒有深度的視野之中，也因此，媒介成為指涉標的之有效參照。再者，歸納前兩點可以得知——媒介即為內涵，意即媒介形式即為內涵，那麼媒介就不再限縮於符號的指涉結構之中，化為純粹說明性的工具。然而，這種說明性就有別於媒介對於現實事物指涉的關係，因為說明的角度恰恰反映，說明性媒介源於外部構建的理論模型，媒介僅以已知掌握有效的資訊對現實事物進行討論。換言之，工具性媒介自身已化為另一詮釋系統對事物進行分析，才指認出原型，那工具性媒介視覺化的是原型理念的系統功能，比如：《一與三張椅子》透過圖像媒介、文字媒介、現實物件等三張椅子指認「椅子」的理念，那麼三種媒介呈現的就

是椅子理念所牽涉的系統狀態；而《形象的叛逆》亦是透過圖像媒介、文字媒介指認菸斗的「形像」原型，並透過圖像、文字的媒介功能交匯出作品的視覺狀態。即便視覺化媒介變成一種碎片化及並無深度的技術性工具，但這種從指涉到指認的方式，可以使的認識在文本中相互穿插，並加以透過媒介指認媒事物的系統功能。最後可以得知，觀念化的作品恰巧迴避了直接視覺性作為討論基礎，因此才會有了後續的詮釋可能，亦是讓人們透過媒介內部形式與內涵的再感知，並自我遞迴出認識脈絡，易言之，視覺媒介並不只是指涉事物的傳說，事實上也會是指認某種認知系統的工具性圖譜。

（三）《蓋婭》展的視覺性跨領域

如同緒論中我們試圖論證《蓋婭》展與《一與三張椅子》和《形象的叛逆》的視覺化模式的相似性，既然《蓋婭》展也企圖回應「蓋婭」的抽象概念，那它的可見化便可與上述視覺化媒介的體系進行某種類比：援引媒介與論述場域的討論，將此種視覺化模式套入《蓋婭》展的標題——《蓋婭：幻我；它境》，那麼我們可以獲得——「幻我」應視為《蓋婭》展的技術媒介，而「它境」則為《蓋婭》展的論述場域，因此《蓋婭》展才能夠表述當代世界。立足於此基礎上，再來延續對於《蓋婭》展的分析：

首先，由於「幻我」指涉的是科技所屬知識論的具體形象，又因「幻我」為《蓋婭》展的技術媒介，那麼作為體現「幻我」的藝術作品，就不是以「蓋婭」為現象，而應該是以「它境」作為可感知的現象，則《蓋婭》展僅僅是提供有效認識的視覺化平臺，易言之，《蓋婭》展的視覺化對象為「它境」，而非體感的現場。其次，當我們再用「它境」在《蓋婭》展的詮釋代入上述脈絡——當「它境」作為科技的理想面貌，我們就可以得出《蓋婭》展目標為讓科技的理想面貌視覺化。再者，繼而將「幻我」與本文的媒介觀帶入前述脈絡，再來分析《蓋婭》展的感性經驗，可得知——策展人希冀《蓋婭》展的感性經驗源於人們對科技領域的概念性審美，作品則是建構、經營、延續「它境」的媒介。這同樣可以在「它境」的語境中受到檢驗，作品的直接視覺性回應了「蓋婭」的樣貌，而作品的媒介技術才是回應「它境」的現象。換言之，《蓋婭》展的視覺性不僅源於藝術作品的形貌，也源於作品的科技結構。最後，藝術作品於《蓋婭》展的情境中，不單是「蓋婭」儀式化的參照物，亦是「它境」展示性的說明物。如此的層次也表明，《蓋婭》展在展覽處理的作品的媒介性質不同以往，作品轉向為一種工具性材料，但此路徑卻可以更為明晰且一致的詮釋——《蓋婭》展處理「科技－藝術」的策展手法，如何讓科技與藝術兩個學門相互交融。也因此，透過視覺化媒介來分析《蓋婭》展的理論觀點，我們也才可以指認出《蓋婭》展具體的實踐跨領域路徑。

（四）《蓋婭》展視覺化的創世母體

於是，經由上述分析，我們便能明晰化《蓋婭》展的策展視野。然而，此種新視野究竟意味著「科技－藝術」的感性經驗發生怎樣的變化？假如依此基調回顧媒介的境況，那麼我們或許就能以《蓋婭》展的策略視野，來回應「科技－藝術」中感性經驗的變化狀態。

如同前面強調的，《蓋婭》展意圖要給觀眾的視野，並不是源於直接視覺性的可見事實，而是起於「幻我」所表述的功能體系，才繼而從「科技－藝術」中體驗當代世界，不過，這並不意味著物質實境的摒棄，反倒是媒體性的體現。一旦我們確立《蓋婭》展的視覺化策略建立在媒體性這個基準時，那麼不僅解釋了作品的媒介境況，亦解釋了《蓋婭》展中，展覽實境的視覺化源於知識領域之擴增與虛擬化，易言之，作品媒介僅是構成《蓋婭》展訊息的一部分，也表示了《蓋婭》展製造了當代世界裡科技藝術的既定事實。即便作品受到「幻我」法則的支配與定義，但是「科技－藝術」的感性經驗也只有有在《蓋婭》展介面中才能體現，或如陳又的《地衣__／柏林》（2021）透過掃描科技拓撲了當代常態的視覺樣本，那麼《蓋婭》展才有會有表述當代世界——「科技－藝術」境況的機會與可能性。簡言之，《蓋婭》展替作品提供了科技藝術新視野以及系統性的工具圖譜，作品也才得以藉《蓋婭》展輝映出「它境」的新里程。

因此，即使《蓋婭》展的視覺現象表現在持續被篩選過程中，然而，在現象不斷轉譯的過程裡，「它境」的形成造成不僅是視覺現象，也會生產新的知識體系（Bruno Latour, 1999），透過限縮討論與詮釋範疇的展覽場域，使我們也不再看著作品表象對著「蓋婭」的原型進行思考，而是想著「它境」的知識型進行感性活動。換言之，唯有透過展覽論述脈絡對作品詮釋性化約，反而會清楚彰顯了作品中標記「幻我」的審美方式，進而擴展視覺化的可能性，一如《蓋婭》展中《「UVIVF 植物攝影」系列》（Craig P. Burrows, 2017-2020）與《100HEN - NOT WITHOUT YOU》（黃新，2021）一同將個別領域中外顯和內在的特質，分別從生態樣貌和交易樣態透顯出來，如此也延展了「科技－藝術」跨領域的可比較性。也因此，我們才能推導出《蓋婭》展的視覺化策略，為何能有效的校準、構建科技藝術的認識轉向。

簡言之，《蓋婭》展的展覽策略，即為將作品投影在展覽給定的脈絡框架內，並作為「科技－藝術」兩學門交匯的新母體，於此種策略性挪用中，藝術作品比起指涉性媒介更傾向工具性媒介，共同乘載《蓋婭》展這個特化版的「美麗新世界」。

四、結論

儘管視覺文化滋養了人們對視覺愉悅的想像，不過，視覺並不限於直接視覺性的觀看。如同《內心狀態：告別》與《荷拉斯兄弟之誓》的視覺內涵並不總是扁平如表象所見，若沒意識到視覺內涵的變化，那名為「藝術」的繪畫物件，也僅僅只是一種圖像，與隨手按下所拍攝的社群圖像實際上也並無二致，差別只是點陣的分佈與經營情況而已，易言之，視覺化的風格形式並不能代表作品的一切。另外，視覺內涵的深化也不意味著神秘化，而是透過關注展呈的策略狀態，考察視覺化媒介以何種特性形成感性經驗，以及牽動何種功能體系，也才會感知出媒介指涉、跨橫越了哪些情境，也才能認識媒介的視覺化境況。換言之，呈現在人們的視覺對象，是在一連串的系統功能中才能發揮它的效用，也只有在釐清討論的先決條件時，我們才能確立詮釋的對象。這也意味著，人們要意識到視覺化媒介的使用語境，是必須在特定的功能體系才能得以確立，也就是處於作品外部情境理解作品，那麼，《蓋婭》展作為詮釋作品媒介的背景脈絡，就顯得無比重要。

不過實際上，展呈背景的強調的確也會限縮了作品的詮釋範疇，但對於視覺對象的經驗性詮釋，這樣的操作有其必要性。此外，這手段也是要讓人們避免陷入以相對主義方式將作品以視覺性差異劃分，導致分析雜亂無章，而是從實際的展呈中理解作品，並且了解策展是以怎樣的視覺化策略整合作品，如此也才能明確的指認、評論作品的媒介境況，而此手段恰好也是觀念性文本的生產習性。不過，在展覽層面，《蓋婭》展如此的策略選擇，也突顯了展覽本身作為作品的外部體系對作品進行詮釋。在此基礎上，我們便能辨識《蓋婭》展本身對「科技藝術」的討論，已然是以一種策略性挪用的方式呈現。也因此，有別於其他科技藝術展切入科技藝術的視角，將《蓋婭》展論及的「科技－藝術」，獨立視為不同學門的交匯狀態，反而更能在《蓋婭》展的視覺經驗中，更為精確且邏輯性累積「科技－藝術」在其展覽中被指認的方式。

所以，某程度上，《蓋婭》展是以用新方式詮釋人們不知道的科技藝術，確認以及鞏固「科技－藝術」的內涵，並且讓當代世界的科技藝術成為可以認識的視覺化對象。這亦表示著，即便《蓋婭》展有著跨領域的性質，不過，人們仍可從展覽獲得新的視覺感染力，且非必須源於作品直接視覺性所表現的風格內容，同時，這種跨領域狀態的感性經驗亦仍可以說明、陳述策展邏輯思辨方式的確切證據。換言之，即便《蓋婭》展並不直接回應美感形式，卻也如同前述，《蓋婭》展並不是成立於人們觀測之外的客觀物件，而是以展覽說服並且回應人們感性經驗對「科技－藝術」認知體系的主動實踐。是以，這也表明《蓋婭》展的理論模型，並非以原型之視覺相似性或模仿論之再現來構成視覺經驗，但卻也恰好說明《蓋婭》展策略性挪用了原形與再現的關係：《蓋婭》展將原型轉化成知識型；再現物轉譯為視覺媒介。於是，透過《蓋婭》展的觀點（idea），不僅鋪敘了人們是如何以科技構成今日「蓋婭」，亦使得科技藝術的想像與實在發生交界與轉變，同時也帶來「科技－藝術」跨領域展呈的方針與指南。

8A%E5%9C%B0%E8%A1%A3_%2052.498471%20N,%2013.417284%20E%E3%80%8B。(2023 年 2 月 25 日)

黃新 (2021)。<〈100HEN - NOT WITHOUT YOU〉【 MoCA 新春首展「蓋婭基因、演算、智能設計與自動機__幻我；它境」】。台北當代藝術館。

<https://www.mocatapei.org.tw/tw/ExhibitionAndEvent/Info/%E8%93%8B%E5%A9%AD%EF%BC%9A%E5%9F%BA%E5%9B%A0%E3%80%81%E6%BC%94%E7%AE%97%E3%80%81%E6%99%BA%E8%83%BD%E8%A8%AD%E8%A8%88%E8%88%87%E8%87%AA%E5%8B%95%E6%A9%9F%EF%BC%BF%E5%B9%BB%E6%88%91%EF%BC%9B%E5%AE%83%E5%A2%83/%E3%80%8A100HEN%20-%20NOT%20WITHOUT%20YOU%E3%80%8B>。(2023 年 3 月 28 日)

黃裕雄 (2020)。<〈我跟你說一個故事〉【 MoCA 新春首展「蓋婭基因、演算、智能設計與自動機__幻我；它境」】。台北當代藝術館。

<https://www.mocatapei.org.tw/tw/ExhibitionAndEvent/Info/%E8%93%8B%E5%A9%AD%EF%BC%9A%E5%9F%BA%E5%9B%A0%E3%80%81%E6%BC%94%E7%AE%97%E3%80%81%E6%99%BA%E8%83%BD%E8%A8%AD%E8%A8%88%E8%88%87%E8%87%AA%E5%8B%95%E6%A9%9F%EF%BC%BF%E5%B9%BB%E6%88%91%EF%BC%9B%E5%AE%83%E5%A2%83/%E3%80%8A%E6%88%91%E8%B7%9F%E4%BD%A0%E8%AA%AA%E4%B8%80%E5%80%8B%E6%95%85%E4%BA%8B%E3%80%8B>。(2023 年 2 月 25 日)

Ars Electronica Festival (2021). A New Digital Deal. [Ars Electronica Center /All Festivals since 1979/ festival Archive]. Available: Ars Electronica festival. <https://zkm.de/en/exhibition/2021/12/biomedica> (February 24, 2023)

Baecker, R. (2021)。<〈網路的自然史／軟機械〉【 MoCA 新春首展「蓋婭基因、演算、智能設計與自動機__幻我；它境」】。台北當代藝術館。

<https://www.mocatapei.org.tw/tw/ExhibitionAndEvent/Info/%E8%93%8B%E5%A9%AD%EF%BC%9A%E5%9F%BA%E5%9B%A0%E3%80%81%E6%BC%94%E7%AE%97%E3%80%81%E6%99%BA%E8%83%BD%E8%A8%AD%E8%A8%88%E8%88%87%E8%87%AA%E5%8B%95%E6%A9%9F%EF%BC%BF%E5%B9%BB%E6%88%91%EF%BC%9B%E5%AE%83%E5%A2%83/%E3%80%8A%E7%B6%B2%E8%B7%AF%E7%9A%84%E8%87%AA%E7%84%B6%E5%8F%B2%EF%BC%8F%E8%BB%9F%E6%A9%9F%E6%A2%B0%E3%80%8B>。(2023 年 2 月 25 日)

Burrows, C. (2017-2020)。<〈「UVIVF 植物攝影」系列〉【 MoCA 新春首展「蓋婭基因、演算、智能設計與自動機__幻我；它境」】。台北當代藝術館。

<https://www.mocatapei.org.tw/tw/ExhibitionAndEvent/Info/%E8%93%8B%E5%A9%AD%EF%BC%9A%E5%9F%BA%E5%9B%A0%E3%80%81%E6%BC%94%E7%AE%97%E3%80%81%E6%99%BA%E8%83%BD%E8%A8%AD%E8%A8%88%E8%88%87%E8%87%AA%E5%8B%95%E6%A9%9F%EF%BC%BF%E5%B9%BB%E6%88%91%E7%BC%9B%E5%AE%83%E5%A2%83/%E3%80%8C%UVIVF%20%E6%A4%8D%E7%89%A9%E6%94%9D%E5%BD%B1%E3%80%8D%E7%B3%BB%E5%88%97>。(2023 年 3 月 28 日)

DesLauriers, M. (2021)。〈子午線〉【 MoCA 新春首展「蓋婭基因、演算、智能設計與自動機__幻我；它境」】。台北當代藝術館。

<https://www.mocatapei.org.tw/tw/ExhibitionAndEvent/Info/%E8%93%8B%E5%A9%AD%EF%BC%9A%E5%9F%BA%E5%9B%A0%E3%80%81%E6%BC%94%E7%AE%97%E3%80%81%E6%99%BA%E8%83%BD%E8%A8%AD%E8%A8%88%E8%88%87%E8%87%AA%E5%8B%95%E6%A9%9F%EF%BC%BF%E5%B9%BB%E6%88%91%E7%BC%9B%E5%AE%83%E5%A2%83/%E3%80%8A%E5%AD%90%E5%8D%88%E7%B7%9A%E3%80%8B>。(2023 年 2 月 25 日)

Heintz, B., & Hube, J. (2001)。〈誘人的目光：科學視覺化策略的形式與效果〉【臺灣數位藝術】。台灣數位藝術。https://www.digiarts.org.tw/DigiArts/DataBasePage/4_178860851401000/Chi。(2022 年 9 月 27 日)

Karle, A. (2021)。〈鹽礦坑中的表演〉【 MoCA 新春首展「蓋婭基因、演算、智能設計與自動機__幻我；它境」】。台北當代藝術館。

<https://www.mocatapei.org.tw/tw/ExhibitionAndEvent/Info/%E8%93%8B%E5%A9%AD%EF%BC%9A%E5%9F%BA%E5%9B%A0%E3%80%81%E6%BC%94%E7%AE%97%E3%80%81%E6%99%BA%E8%83%BD%E8%A8%AD%E8%A8%88%E8%88%87%E8%87%AA%E5%8B%95%E6%A9%9F%EF%BC%BF%E5%B9%BB%E6%88%91%E7%BC%9B%E5%AE%83%E5%A2%83/%E3%80%8A%E9%B9%BD%E7%A4%A6%E5%9D%91%E4%B8%AD%E7%9A%84%E8%A1%A8%E6%BC%94%E3%80%8B>。(2023 年 2 月 25 日)

Lamarque, P. (2000). Objects of interpretation. *Metaphilosophy*, Vol. 31, No. 1/2, pp. 96-124.

Latour, B. (1990). *Drawing Things Together. Repersentation in Scientific Practice*, (Cambridge, MA: MIT Press), 19-68.

Latour, B. (1999). *Circulating Reference: Sampling the Soil in the Amazon Forest. Pandora's Hope: Essays on the Reality of Science Studies*, (Cambridge, MA: Harvard University Press), 24-79.

Nadarajan, G.與曾鈺涓 (2022)。〈「科技斡旋・亞洲觀點」展覽介紹〉【「科技藝術共生計畫」的重點展覽】。國立臺灣美術館。

https://event.culture.tw/mocweb/reg/NTMOFA/Detail.init.ctr?actId=20104&utm_medium=query。(2023 年 2 月 25 日)

Zamora, J. (2018)。〈氣態文化〉【 MoCA 新春首展「蓋婭基因、演算、智能設計與自動機__幻我；它境」】。台北當代藝術館。

<https://www.mocatapei.org.tw/tw/ExhibitionAndEvent/Info/%E8%93%8B%E5%A9%AD%E5%9F%BA%E5%9B%A0%E3%80%81%E6%BC%94%E7%AE%97%E3%80%81%E6%99%BA%E8%83%BD%E8%A8%AD%E8%A8%88%E8%88%87%E8%87%AA%E5%8B%95%E6%A9%9F%E5%BC%BF%E5%B9%BB%E6%88%91%E5%AE%83%E5%A2%83%E3%80%8A%E6%B0%A3%E6%85%8B%E6%96%87%E5%8C%96%E3%80%8B>。(2023 年 2 月 25 日)

ZKM (2021) . Biomedica: The Age of Media with Life-like Behavior. [Collection & Archives/Archives/Exhibition Archive/BioMedia]. Available: ZKM exhibition (<https://zkm.de/en/exhibition/2021/12/biomedica>)(Visited, February 24, 2023)

Contemporary Media Condition: “Gaia: Illusory Self; Other Realms” Visual Tactic of “Technology-Art”

Hsiang Cheng*

Abstract

Because technology is an important creation of contemporary art, this article mainly discusses how Gaia: Gene, Algorithm, Intelligent Design and Automata _ Illusory Self; Other Realms presents the strategic vision of "Technology Art". Therefore, the object of analysis in this paper does not involve the actual works of the exhibition and the reality of the exhibition, but focuses on the viewing field of view under the discussion field, and how the curatorial concept strategically integrates the visual medium of "technology-art". Therefore, by analyzing the functional system of visual media and reviewing the media situation in the exhibition, it is possible to demonstrate how curatorial viewpoints can integrate perceptual experience to construct the interdisciplinary state of technology and art. Therefore, this article can claim that "Gaia: Gene, Algorithm, Intelligent Design and Automata _ Illusory Self; Other Realm" mapping the visual topography of "technology-art", and logically expands the possibility of turning the field of vision in the field of technology and art .

Keywords: Gaia, technology-art, visual medium, cross-disciplinary

* Graduate Student, Department of Fine Arts, National Taiwan Normal University

品牌行銷應用到 NFT 市場—以村上隆為例

柯梓偉*

收件日期 2023 年 1 月 6 日

接受日期 2023 年 5 月 2 日

摘要

區塊鏈賦予NFT的唯一性與稀缺性，為品牌提供新的數位行銷通路，各大品牌與藝術家紛紛嘗試發售或經營自己的NFT，以求建立品牌在數位世界中的影響力。但目前市場上關於NFT品牌行銷研究卻不多見，更缺乏相關的個案研究。本研究以村上隆參與NFT發售的三次歷程，分別為108個「Murakami Flowers」系列、「Clone-X」系列、「Murakami Flowers 2022」系列，並結合品牌、NFT市場及相關行銷策略理論進行分析，從個案研究的角度敘述傳統藝術家如何制定自己的行銷策略，並於NFT市場中建立品牌知名度。研究結果表明，運用品牌行銷，結合市場的運作模式，可以有效幫助品牌或藝術家在一個全新的領域擴展自己的影響力，並得到顯著的品牌行銷效果。

關鍵詞：品牌行銷策略、非同質化代幣、NFT市場、村上隆

* 國立臺灣師範大學設計學系碩士生

壹、緒論

一、研究背景與動機

早先 NFT 進入公眾的視野是在 2021 年，由藝術家 Beeple 創作的 NFT 藝術作品「Everydays: The First 5000 Days」，該作品在 2021 年佳士得（Christie's）拍賣行上，拍出價值 6930 萬美金的高價，打破了市場上的數位藝術或 NFT 售價的最高紀錄（Trautman, 2021）。區塊鏈賦予 NFT 的唯一性與稀缺性，彌補了傳統數位藝術作品無法追溯版權和確權的痛點（伊麗妍冬、武文龍，2021），為品牌行銷提供了無限的可能性與新的數位行銷優勢，各大知名品牌與藝術家紛紛進入，以求建立在數位世界中的影響力（Girlando, 2021/2022）。

標榜著藝術與商業結合，把品牌概念帶入到藝術創作中的日本知名藝術家村上隆（Takashi Murakami）（曲海波，2016），於 2021 年 3 月 29 日首次發售自己的 NFT 作品「Murakami.Flowers」，在拍賣結果不如預期的情況下，村上隆主動撤拍，首場拍賣以失敗告終（季濤，2021）。隨後在 12 月，村上隆與虛擬時尚品牌「RTFKT Studios」合作發售的 NFT 取得巨額的交易量，並在隔年的 2 月，宣佈重啟撤拍的 NFT 項目，並於同年 5 月在紐約「高古軒畫廊」（Gagosian Gallery）為「Murakami.Flowers 2022」舉辦展覽達到巔峰。要在市場上取得成功，藝術家必須擁有強大的競爭力（Preece & Kerrigan, 2015）。對於品牌或藝術家，如何應用 NFT 市場的運作機制與行銷策略在一定程度上影響著品牌 NFT 的銷售。

NFT 品牌行銷受交易平台、交易資訊、社群、產品開發、中間媒介等 NFT 市場的藝術生態及交易機制的影響，在 NFT 品牌行銷前，需具備相應的 NFT 市場理論基礎。而在品牌建設中，利用藝術家或名人品牌本身的聲譽或借用其它品牌的知名度都能有效的提高觀眾的品牌認知（鐘立群，2010）。Colicev（2022）則提出，行銷漏斗（Marketing Funnel）理論是顧客與品牌關係的發展過程，也是制定 NFT 品牌行銷策略的有效工具，行銷漏斗理論通常為預購、購買時、購買後三個階段，品牌需對不同的漏斗階段制定量身定做的行銷策略。

本文研究者在實際接觸 NFT 的過程中，對 NFT 市場的運作機制與藝術家的 NFT 發售歷程有持續的研究觀察。在透過不同管道瞭解村上隆的 NFT 發售歷程後，對於傳統知名藝術家為何想要進入 NFT 市場以及如何利用品牌行銷進入 NFT 市場產生好奇。為以客觀角度對事件內容及背景進行系統性的分析，本研究將藉助內容分析法與觀察法，從相關期刊、書籍、新聞、信件、銷售紀錄蒐集資訊，並以 NFT 市場運作機制、NFT 品牌行銷理論及行銷漏斗理論作為基礎，對村上隆 NFT 發售歷程的進行研究分析，試圖解釋傳統藝術家如何應用品牌行銷跨越到 NFT 世界中並取得成功的過程，最終提出研究結論及後續研究建議。

貳、文獻探討

一、NFT與NFT市場運作機制

(一) NFT的定義

非同質化代幣(Non-Fungible Token, 以下簡稱 NFT)是利用區塊鏈加密技術為物品附上獨一無二可溯源的識別代碼,並儲存在不可篡改的區塊鏈上(Belford, 2021; Chohan & Paschen, 2021; 성소라, 2021/2022),具有不可替代性、稀缺性、可追溯性與不可偽造等特質(Chohan & Paschen, 2021; Fairfield, 2021; Wilson, Karg, & Ghaderi, 2021; 성소라, Hoefer & McLaughlin, 2021/2022)。

(二) NFT市場

1. NFT藝術生態

NFT 生態系統包含維護 NFT 底層基礎建設的核心業務仲介及技術仲介、建立起 NFT 交易平台與拍賣行的非核心業務仲介及技術仲介、個人創作者與內容所有者,處於購買方的收藏家及投機客(Wilson et al., 2021)。在藝術品收藏方面,馬學東(2021)指出在 2021 年,NFT 市場與傳統藝術市場之間的交集還較小,購買和收藏這兩類資產的是完全不同的群體。

2. NFT市場

傳統藝術產業核心活動區分為以畫廊、藝術品商人等為中間媒介的第一市場(The Primary Market),以藝術拍賣行等為主的第一市場(The Secondary Market)(石隆盛、柯人鳳,2013;維爾蘇斯,2007/2017)。而 NFT 世界中,參與者參與一級市場的方式更為直接,NFT 一級市場大多為線上,發售無需透過畫廊或藝術品商人等仲介。創作者通過智能合約鑄造 NFT 並在一級市場發行,鑄幣平台按一級市場交易額的百分比收取首次銷售服務費(馮翠婷、文浩,2021)。

由一級市場鑄造的 NFT 衍生出 NFT 二級市場,二級市場按每個 NFT 交易額的百分比收取轉售服務費(馮翠婷、文浩,2021)。Wilson et al. (2021) 和 성소라 et al. (2021/2022) 提到,收藏家透過網絡便能直接與 NFT 作品接觸,這種便捷性與速度感改變了藝術參與者的交易方式。

3. 交易平台

「OpenSea」是目前市面上交易額最大的 NFT 交易平台,NFT 的交易和所有權透過智慧合約(Smart Contract)自動程式設計,每個 NFT 都具有唯一的代幣位址(Kapoor et al., 2022)。

「OpenSea」具有豐富的交易機制，英式拍賣是較為常用的拍賣手法，採用向上叫價的方式。Centieiro（2021）提到 NFT 市場和平台，高需求的 NFT 更傾向荷式拍賣，拍賣方法是設定一個最高價格，在特定時間間隔價格逐漸下降，這樣做法可以有效的降低區塊鏈在同一時間進行大量交易時產生的交易手續費（Gas Fee），達到吸引更多的 NFT 收藏家的預期。

（三）與傳統藝術市場的差別

1. 確權和溯源

傳統數位藝術因缺乏可提供追蹤的管道加上數位藝術品的虛擬性、易複製性，價值得不到真正的確認，加密藝術則彌合了傳統數位藝術中待解決的溯源和確權等痛點（伊麗妍冬、武文龍，2021），一旦交易資訊紀錄在區塊鏈上，NFT 的屬性和所有權都是透明的，任何人都被允許追蹤到已經發生的交易行為（王功明，2021；Belford, 2021; Chohan & Paschen, 2021; Wilson et al., 2021）。

2. 社群

不同於傳統藝術市場，伊麗妍冬（2021）提到社群才算是整個加密藝術生態一線資訊產生的地方，藝術家需維護自己的社群與粉絲基礎，獲得大家的共識。在 NFT 市場，社群是決定一個項目發展的關鍵因素之一，在項目發售的前後期，社群的經營、互動與用戶參與度等都可以衡量一個 NFT 項目的受歡迎程度（Footprint, 2022; Kapoor et al., 2022）。

3. 產品開發

Hofstetter et al.（2022）提到 NFT 的行銷和產品開發是眾包（Crowdsourcing）的，消費者可以利用已鑄造的 NFT，幫助品牌擴展 NFT 的應用領域，從而達到多樣的行銷與產品開發的目標。NFT 還分為虛擬性和實用性，除線上預覽、遊戲等，還利用該 NFT 兌換實物（Fairfield, 2021）。

4. 中間媒介的消失與轉變

在傳統藝術市場中，藝術品商人、畫廊是藝術家與市場的中間媒介，與藝術家達成獨家代理協定、推廣藝術家、實現銷售（維爾蘇斯，2007/2017）。而現在，NFT 賦予藝術家在網上銷售自己作品的權利（Trautman, 2021）。藝術家可以按照自己的喜好在不同的平台出售自己的 NFT 作品（王小偉，2021），而市場中的平台為 NFT 的買家和賣家提供了優化的功能，促進了 NFT 的流通與交易（Hofstetter et al., 2022）。但王小偉（2021）提到藝術品交易本身是一項複雜的商業活動，在區塊鏈的世界裡的交易邏輯仍與現實世界相同（馬學東，2021）。

二、品牌與品牌行銷

(一) 名人品牌

行銷專家 Philip Kotler 對品牌 (Brand) 的定義為，品牌是一個名字、名詞、符號或設計，或是上述的總合，目的是使產品或服務有別於競爭者 (彭建彰、呂旺坤，2005)，從本質上是為消費者提供長期的特點、利益和服務 (鐘立群，2010)，觸發消費者心中的情感，建立消費者對於產品的忠誠度 (戴國良，2006)。品牌標識賦予品牌意義和目的，有助於建立品牌資產並獲得財務收入 (Pusa & Uusitalo, 2014)。

名人品牌的文化形象是全球資本主義的持續再創造的關鍵組成部分 (Lash & Lury, 2007，引自 Kerrigan, Brownlie, Hewer, & LeTouze, 2011)，在品牌中，由知名演員或藝術家等帶來的名譽、形象等知名度可以滿足媒體和公眾的需求，並提高品牌知名度和消費者的關注度 (Kerrigan et al., 2011)。

(二) 品牌行銷策略

品牌行銷是塑造品牌最重要的因素之一 (彭建彰、呂旺坤，2005)，可以達到塑造品牌的目標，品牌行銷最常見的行銷策略包括了產品策略、價格策略、通路策略、促銷策略及四項策略的組合 (彭建彰、呂旺坤，2005；戴國良，2006)。

在 NFT 品牌行銷方面，許多奢侈品與藝術家品牌也嘗試透過發售 NFT 來塑造自己的品牌形象或吸引更多的受眾，以建立品牌在新的領域的影響力 (Colicev, 2022; Hofstetter et al., 2022; Yip, 2022)。蕭宏智 (2022) 提出品牌或通路結合 NFT，消費者購買行為背後蘊含的是品牌認同、社群歸屬、理念、文化底蘊等。

Colicev (2022) 認為 NFT 行銷主要在於品牌建設與社群力量兩部分，以行銷漏斗 (Marketing Funnel) 來解釋 NFT 品牌行銷，三個階段分別為，預購階段的品牌知名度打造，透過產品預熱創造品牌曝光度與品牌意識，提高 NFT 社群的活躍度；購買階段在功能性上的市場區隔與獨特社群體驗開發；購買後的開放品牌 NFT 的所有權，發展品牌的故事性與社群發展計劃，建立品牌忠誠度。

(三) 借用品牌策略

在品牌的行銷策略中，不少見許多品牌跨界合作或借用其它品牌知名度來達到銷售的案例。Pusa 與 Uusitalo (2014) 提到基於功能屬性的品牌差異化往往不足以吸引顧客，品牌已經開始將藝術家或特定的使用者族群創造品牌個性。在消費主義的影響下，人們也更傾向於更具有藝術品牌符號或是藝術家與時尚品牌合作的聯名商品 (劉文涵，2021)。對於借用其它品牌知名度，范軍、方

青雲、袁蔚與孫慧（2004）認為借用他人品牌的策略有利於一個商譽度較低的企業在未涉及的新市場中推銷產品。《市場營銷》一書中有以下描述（鐘立群，2010，頁 165）：

借用品牌策略是指屬於他人所有但企業擁有使用權的品牌。選用他人品牌策略，借用他人品牌推出產品，可以實現借譽上市，有利於產品銷售。等到時機成熟，再推出自己的品牌。

三、村上隆和RTFKT相關概述

（一）村上隆與品牌

村上隆（Murakami Takashi）是當代備受爭議的日本藝術家，他將商業、品牌等概念融入到藝術展覽中，將藝術與商業並談（曲海波，2016），利用商業化戰略與大眾進行溝通，將獨特的品牌化理論和精神價值等融入到藝術作品中（蔡雨晴，2022），藉由品牌的傳播來達到更大的商品銷售量（湯凱鈞，2009）。其代表性事件是在 2003 年與法國時裝公司 Louis Vuitton 合作，他把藝術家所創造的卡通形象融入到商品中，引起了藝術界與奢侈品界的風潮，重新詮釋了藝術家的品牌標識，將藝術家自身品牌化（蔡雨晴，2022；SooJin Lee, 2015）。

（二）RTFKT Studios

虛擬時尚品牌「RTFKT Studios」（以下簡稱為 RTFKT）成立於 2020 年，由 Benoit Pagotto、Steven Vasilev 與 Chris Le 三位創始人共同創立，業務範圍涵蓋了 NFT 虛擬頭像、數位球鞋，區塊鏈技術等（Lee, 2021）。該品牌 2021 年和藝術家 Fewocious 推出的聯名虛擬鞋款在 7 分鐘內達到 300 萬美元銷售量，再以特斯拉的 Cyber Truck（電動皮卡）為原型所設計鞋款被 Elon Musk 所青睞，造就了「RTFKT」在數位世界的知名度（Lee, 2021; Sestino, Guido, & Peluso, 2022）。此後依靠其在虛擬世界建立的名氣，被 Nike 等運動品牌收購，並與村上隆合作發售「Clone-X」系列 NFT。

結合上述文獻探討的品牌理論，村上隆和「RTFKT」在所屬市場中所建立的品牌形象及服務已經具備知名度，一定程度上符合獨特的品牌識別及名人品牌的特質。

四、文獻小結與分析架構整理

綜合以上的文獻所見，NFT 市場特質與傳統市場有所不同，包含豐富的買賣機制，便捷的交易方式，數位藝術的溯源，社群媒體經營與產品開發等，對品牌進入市場的行銷策略也有很大的影響。名人品牌的參與或品牌行銷的應用都有助於打造品牌知名度與消費者忠實度，並且幫助品牌建立品牌資產與獲得財務收入。借用品牌策略則可以達到幫助企業或藝術家在一個全新的領域建立知名度，銷售產品。

相較於傳統品牌行銷的理論及實務基礎，NFT 品牌行銷仍處於初步發展階段，具有探索性及可發展性。本研究根據上述文獻探討中，以 NFT 市場運作機制的歸納及品牌與品牌行銷的理論為基礎，整理出 NFT 品牌行銷分析架構，以作為後續個案行銷的分析依循，見表 2-1。

表 2-1 NFT 品牌行銷分析架構

內容	說明	比較
發售歷程概況	分別從品牌日期、背景、發售人物、歷程、重要事件等進行論述。	將村上隆三次參與 NFT 發售的歷程進行並列，比較其品牌運用 NFT 市場運作機制及品牌行銷策略的差異性。
品牌及品牌行銷策略及 NFT 市場運作機制分析	以 Colicev (2022) 提出的「行銷漏斗」理論作為主要理論與分析架構，結合 NFT 市場的運作機制，如社群經營、用戶參與度、消費者成熟度、拍賣模式、產品開發等，對村上隆三次參與 NFT 發售歷程的三個階段（預購階段、購買階段、購買後）中的品牌建設與社群力量進行分析；輔以名人品牌、借用品牌策略等理論進行分析與判斷其品牌行銷效應。	

資料來源：本研究自行整理

參、研究方法

一、研究流程

本研究的研究對象為村上隆和「RTFKT」，研究內容為村上隆參與 NFT 發售的三次歷程（108 個「Murakami Flowers」系列、「Clone-X」系列、「Murakami Flowers 2022」系列）的品牌行銷策略之運用。研究流程為，首先擬定明確的研究背景與動機，進行相關的文獻探討，建立研究方法與架構，後採取內容分析法與觀察法作為輔助質性研究之工具，分別從相關期刊、書籍之研究成果、與村上隆發售 NFT 之往來訂閱信件、關於事件的網站新聞、社群媒體、二級市場的銷售記錄等，對個案進行資料蒐集整理與分析，於文末提出結論與建議。

二、研究架構

本研究皆在探討名人品牌或藝術家品牌在進入 NFT 市場時所使用的品牌策略，對比無制定行銷策略的品牌和深入了解 NFT 市場運作機制及運用合理的 NFT 品牌行銷策略的品牌的差異，分別對品牌知名度與 NFT 價值及後續 NFT 交易額與用戶忠誠度的影響。

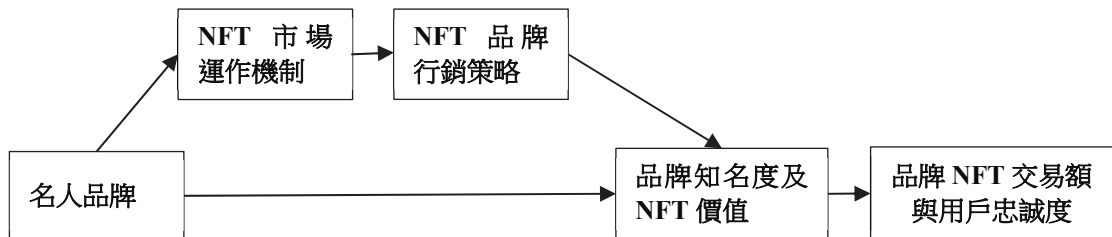


圖 3-1 研究架構圖

資料來源：本研究自行繪製

肆、個案行銷分析

一、市場背景與發展概況

根據 Belford (2021) 和성소라 et al. (2021/2022) 的文獻整理，NFT 發展源於 2012 年，首次出現一種運用比特幣區塊鏈的「彩色幣」(Colored Coins)，被應用在股票、不動產、加密貨幣發行權與數位收藏等方面。2014 年，Robert Dermody, Adam Krellenstein, & Evan Wagner 創立了「Counterparty」數位平台，隨後在 2016 年，該平台發行了由插畫家 Matt Furie 創作的稀有「佩佩蛙迷因」(Rare Pepes Meme) 卡牌遊戲交易，推動了 NFT 的發展。同樣在 2014 年，藝術家 Kevin McCoy 將自己的數位元藝術作品「量子」(Quantum) 製作成實驗性代幣，是第一個把區塊鏈運用在數位元藝術作品的人。

2017 年 6 月，「CryptoPunks」誕生，被生成的每個龐克角色擁有獨特的性格、服裝、髮型與飾品等各種屬性。2017 年 10 月，加拿大溫哥華遊戲工作室「Axiom Zen」的推出了一款「謎戀貓」(CryptoKitties) 線上遊戲，玩家可以收集、飼養、繁殖和交易貓咪 (Belford, 2021; Fairfield, 2021; Sylve, 2018; Urbach, 2019)。2020 年 12 月，藝術家 Beeple 的系列限量版 NFT 總成交額超過 350 萬美元，引發人們的關注。2021 年 3 月，Beeple 耗時 14 年創作的作品「Everydays: The First 5000 Days」在佳士得拍出了 6,930 萬美金，NFT 市場爆發。

隨後，Gucci、Nike 等品牌，作為數位時尚領域的推動者，創建了各種不同的數位專案來擴展其影響力，包括創建 NFT，並與其他知名的藝術家或元宇宙公司進行合作，為買家創造有趣的體驗 (Girlando, 2021/2022)。在此推動下，許多奢侈品品牌紛紛搶佔數位市場，NFT 成為幫助品牌擴展在數位世界影響力的關鍵。

二、發售歷程與行銷策略分析

本階段將以「文獻探討」小節的分析架構作為依循，對村上隆參與的三次參與 NFT 發售的階段進行行銷策略分析，第一次發售為村上隆首次拍賣 108 個「Murakami Flowers」系列，第二次發售為村上隆與數位時尚品牌「RTFKT」合作發售的「Clone-X」系列，第三次發售為村上隆的「Murakami Flowers 2022」系列。由於 108 個「Murakami Flowers」系列並未完成交易，第一階段 108 個「Murakami Flowers」系列無「購買後階段」的分析。

(一) 傳統藝術家首次跨越到線上

在 Beeple 的 NFT 作品「Everydays: The First 5000 Days」以 6,930 萬美金的價格成交後，一向具有敏銳的商業嗅覺的村上隆迅速進入 NFT 市場中。

2021 年 3 月 29 日首次在交易平台「OpenSea」上拍賣 108 個「Murakami Flowers」系列，其 108 的概念來源於佛教世俗欲望的象徵，見圖 4-1，該系列 NFT 以 9 天，每天發出 12 件作品的方式，以英式拍賣（English Auction）進行，在此期間，作品曾有的高拍賣金額被買家撤回（季濤，2021）。

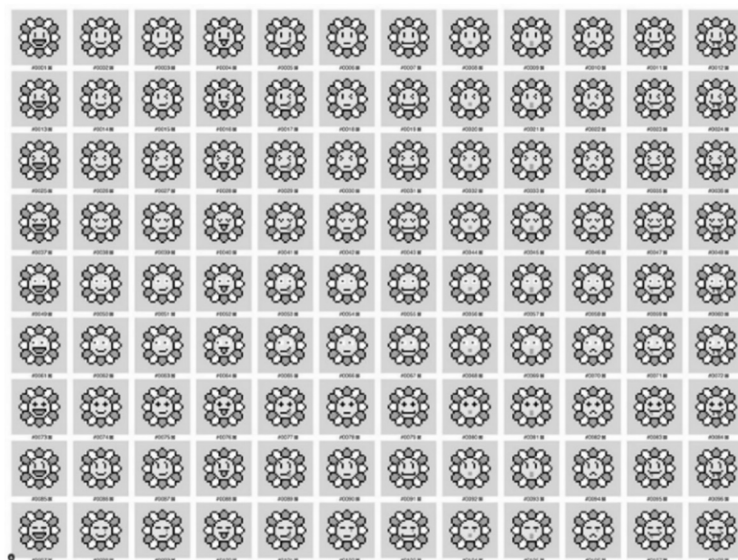


圖 4-1 The 108 Pink & White flower

資料來源：村上隆（2021）https://www.instagram.com/p/CZ4_u68BTbl/

2021 年 4 月 6 日，村上隆告知要將 108 件作品進行整合拍賣，但最終在拍賣截止的前一天，村上隆以主動撤拍結束這場拍賣，留下一個下跪道歉 Emoji 符號和 We'll be back soon（我們很快會回來）的字眼。事後村上隆做出回應，表達了自己還未真正消化什麼是 NFT 藝術，NFT 拍賣是對自己的一個挑戰（季濤，2021）。

1. 從預購階段分析

從品牌建設分析，雖然村上隆的個人品牌及實體作品在線下都具有非常高的知名度（蔡雨晴，2022），但在 2021 年初的 NFT 市場中，NFT 藏家與傳統藝術品藏家是完全不同的群體。此時，村上隆在 NFT 市場中的品牌影響力與知名度還未建立，加上 NFT 需要使用虛擬貨幣進行交易，具有複雜性，買家需要具備一定程度虛擬貨幣及區塊鏈的知識，此時村上隆的傳統藏家仍未具備對於 NFT 的了解。其次，村上隆釋出的 108 個 NFT 具有高度的相似性，雖然滿足了 NFT 具有數位稀缺

性特點，但是每一朵「Murakami Flowers」重複的表情、顏色難以區分相對的稀缺性，難以辨識不同的 NFT 的區別，自然無法引起買家想要購買稀有且價格高昂的藝術家作品的炫耀性消費心理。

從社群力量分析，社群是決定一個 NFT 品牌能否成功的關鍵因素，與用戶的互動與參與度都影響著 NFT 項目的進程。發售數量也影響著 NFT 的社群共識，以「CryptoPunks」和「Bored Ape Yacht Club」這兩個知名 NFT 項目為例，這兩個項目有 10,000 個 NFT 數量，由眾多購買者形成的社群力量也持續為品牌帶來效益，幫助擴展該項目的知名度與社群力量，可以看出村上隆在首次發售的過程中並沒有社群經營與項目數量選擇上的意識。

2. 從購買階段分析

從品牌建設分析，在此階段，品牌需要讓 NFT 突出有吸引力的功能並產生積極的客戶反饋來與競爭對手形成對比（Morwitz, 2014，引自 Colicev, 2022）。而村上隆並沒有提供任何具吸引力的功能，反而臨時告知要將 108 件作品進行整合拍賣。

從社群力量分析，品牌在此階段應該利用 NFT 的社區方面來連接消費者的線上和線下品牌體驗（Colicev, 2022），但村上隆只是單方面的利用社群媒體或交易平台發佈告知其發售資訊。其次，村上隆以英式拍賣作為此次的拍賣形式，在拍賣形式上與更貼近傳統的拍賣模式，但 NFT 市場不同於傳統市場，NFT 市場中的英式拍賣可以在結束拍賣之前撤走原先預設的出價。以價格逐漸下降的荷氏拍賣在 NFT 市場中更具有優勢（Centieiro, 2021），價格以預訂的時間和百分比下降，從而使更多購買者能夠參與，NFT 作品能夠在更短的時間內銷售一空。第三，「Opensea」中的 NFT 交易是依靠持續交易來維持整個項目的流動性，在持續的交易中，單個 NFT 價格的提升以影響整個項目價值的提升。

（二）「借用品牌策略」擴大影響力

2021 年 11 月，村上隆宣佈與知名數位時尚品牌「RTFKT」合作的「Clone-X」專案即將發佈，見圖 4-2。該項目共有 20,000 個，NFT 的眼睛、嘴巴、頭盔和衣服等融合了村上隆標誌性的設計，見圖 4-3。並保留 11,133 個 NFT 預留給擁有「RTFKT」其他系列收藏的收藏家，在官方網址的項目未來發展路線圖中，明確標識出持有者在未來都可以獲得一個屬於自己的虛擬空間、提供下載自己 NFT 的 3D 檔和未來可獲得實體收藏品等不同的規劃（Clonex, 2023）。



圖 4-2 Clone-X 宣傳圖

資料來源：Clone-X（2021）<https://clonex.rtfkt.com/>

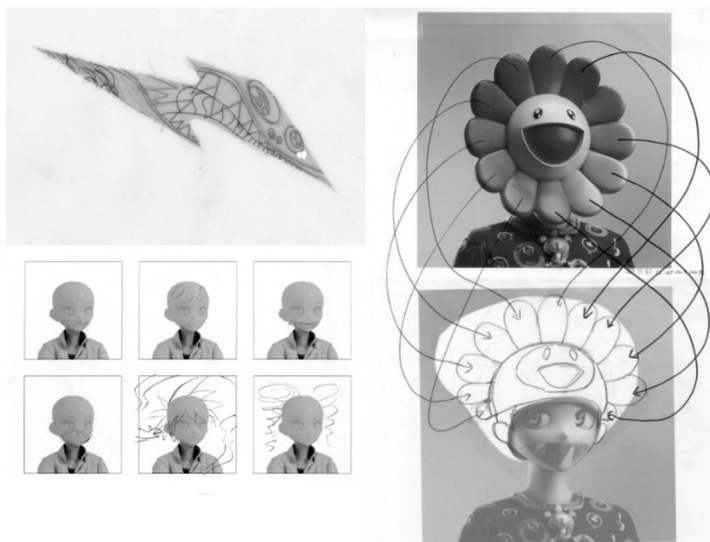


圖 4-3 Clone-X 設計概念圖

資料來源：MURAKAMI.FLOWERS. (2022, February). *tonari-no-news@kaikaikiki.co.jp*. Retrieved from <https://mail.google.com/mail/u/0/popout?ver=1g3ytthb29lwb&msg=%23msg-f%3A1751471702929367085&attid=0.14>

2021 年 12 月 1 日，「Clone-X」的正式公售以荷式拍賣（Dutch Auction）的方式進行，3 ETH 起標，每 30 分鐘價格下降 0.1 ETH，但在拍賣過程中，網站遭受到了攻擊，隨後統一為每個 2 ETH

的價格發售 (Fernau, 2021)。但這絲毫不影響該項目的熱度，發售隔天單日交易額便達到了 37,624 ETH (OpenSea, 2023)。

2021 年 12 月 13 日，Nike 正式收購「RTFKT」，並宣佈將利用他們的創新能力與社群能量，拓展 Nike 的數位影響力，「RTFKT」在實體世界和數位世界的知名度大大提升 (Nike, 2023)。

2022 年 2 月，「RTFKT」與 Nike 動作不斷，先是為「Clone-X」NFT 擁有者發放帶有 Nike 標誌的空投，推出 NFT x Nike 聯乘服裝系列，打造「RTFKT」和 Nike 聯名的「MNLTH」空投實體混凝土雕塑，發佈可兌換實體商品的「Forging」第一季服飾系列等 (RTFKT, 2022)，這些動作都意味著「RTFKT」將虛擬世界的產品聯動到實體世界中。

1. 從預購階段分析

從品牌建設分析，例如「CryptoPunks」和「Bored Ape Yacht Club」等知名項目這種以 NFT 虛擬頭像為主題的 NFT 是另一個更大的行銷機會。「Clone-X」系列共有 20,000 個完全不同 3D 角色的 NFT，決定了每個 NFT 本身的稀有性。其次，村上隆利用自己的獨特圖像特徵與影響力，包含村上隆代表性的卡通美學元素與村上隆本人的特質融入到角色的特徵中。此時，商品被賦予更多藝術家與精神屬性的符號象徵意義，增加了其品牌價值。第三，聯合虛擬時尚品牌「RTFKT」的數位知名度，建立起有效的品牌策略，結合「RTFKT」和村上隆個人的影響力將品牌和產品的聲量擴展到更廣泛的受眾。

從社群力量分析，「RTFKT」利用早先建立的社群基礎，鼓勵客戶參與品牌的 NFT 社區，如 Discord、Twitter 等，並透過持續發佈相關的內容吸引用戶，進而吸引包含原先的 NFT 玩家與新用戶等更多的參與者，提高了品牌認同，加深了社群歸屬。

2. 從購買階段分析

從品牌建設分析，品牌發佈的獨特的未來發展路線圖也展示了未來的發展方向，虛擬空間可以展示或與他人分享自己的 NFT 收藏，帶有 3D 骨架系統的模型意味著在後期可以融入到 AR、濾鏡或遊戲中，這些都暗示了品牌未來的無限可能性，進一步在產品的功能性上進行了市場區隔，與競爭對手形成積極的對比，創造了該品牌的可能性，推動消費者在購買該品牌產品的意向。

從社群力量分析，在「Clone-X」發售前，將首批 11,133 個 NFT 將於預售開放給擁有「RTFKT」其他系列收藏的收藏家；其次，以荷式拍賣作為此次的拍賣形式，普通參與者有望能以更低的價格購入 NFT，對於投機者來說，等待時間越長，價格越低，交易 NFT 的利潤空間則更大。雖然在拍賣過程中，網站遭受到了攻擊，隨後統一為每個 2 ETH 的價格發售引起原先購買者的不滿，但相對價格更低，想要購買的人數越多，社群的活躍度也相對更高。

3. 從購買後階段分析

從品牌建設分析，在此階段，品牌主要是需要透過 NFT 產品的體驗和實體活動來建立用戶的忠實度 (Colicev, 2022)。在品牌部分，「Clone-X」將允許部分的 NFT 擁有者應用該 NFT 進行至多一百萬美金的商業活動，與 Nike 的聯名增加了虛擬鞋款實體化的可能性。

從社群力量分析，運動產業龍頭 Nike 的收購也證明「RTFKT」在數位世界的潛質，Nike 的品牌效應持續為「Clone-X」注入新能量，帶來龐大的客戶群體。其次，專為「Clone-X」NFT 擁有者發放帶有 Nike 標誌的空投也為擁有者及社群提供了特權，打造「RTFKT」和 Nike 聯名的「MNLTH」空投實體混凝土雕塑，將虛擬世界的產品聯動到實體世界中建立起用戶的品牌忠誠度。

(三) 重啟個人NFT項目

「RTFKT」在數位世界的知名度與「Clone-X」成功的銷售是讓村上隆在 NFT 領域變得更加專業的關鍵。

2022 年 2 月，村上隆於 Instagram 上宣佈重啟個人項目「Murakami Flowers 2022」。該系列共有 11,664 個 NFT，以村上隆標誌性的花朵造型為元素，作品透過人工製作完成，見圖 4-4。隨後以用戶訂閱信件，村上隆親自向用戶發送資訊信件為社群溝通模式。

2022 年 2 月 22 日，在發給讀者的郵件中，村上隆向讀者講述了他的藝術生涯，以及 NFT 藝術推動藝術市場民主化的可能性 (Murakami Flowers, Personal Letter, February 22 to February 25, 2022)。

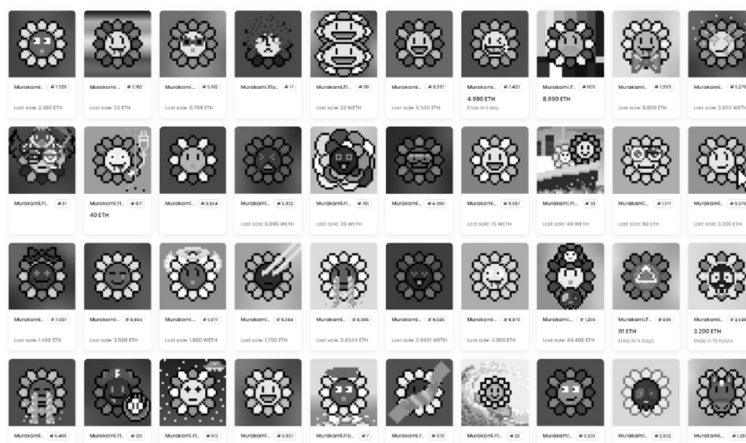


圖 4-4 Murakami Flowers 2022

資料來源：Murakami.Flowers. (2022, February). tonari-no-news@kaikaikiki.co.jp. Retrieved from <https://mail.google.com/mail/u/0/popout?ver=1g3ytthb29lwb&msg=%23msg-f%3A1751471702929367085&attid=0.13>

2022 年 2 月 29 日，村上隆說明將以抽籤的形式決定 NFT 的預售名單，根據其官方網址的介紹，共有 6,751 個預售名單，售價僅為 0.108 ETH，4 月 6 日，參與預售名單的抽籤申請份數超過 490 萬份（Murakami.Flowers, Personal Letter, February 29 to April 6, 2022）。隨後，村上隆宣佈 5 月 11 日將會在紐約「高古軒畫廊」（Gagosian Gallery）舉辦展覽，展覽包含 NFT 的實體化作品與村上隆本人對在當代藝術世界觀的載體上對 NFT 的解讀（Murakami.Flowers, Personal Letter, April 5, 2022）。

2022 年 4 月 18 日，「Murakami Flowers 2022」以花朵的種子的形式（Murakami Flowers Seed）公開銷售，收藏家在未來開啟種子，將獲得 11,664 個 NFT 中隨機的一個「Murakami Flowers 2022」NFT。在其品牌未來發展路線圖中，村上隆計劃發布一款屬於「Murakami Flowers 2022」的 LCD 顯示器的便攜式遊戲機，並強調將延續過去曾在現實世界中創作繪畫、雕塑、真人電影、電視劇風格動畫等藝術作品，並通過與著名的品牌和音樂家合作，在奢侈時尚和音樂行業發展等世界觀注入數位世界的作品中（Murakami Flowers, 2023）。

1. 從預購階段分析

從品牌建設分析，建立在「Clone-X」項目成功的基礎上，村上隆的成功為他的品牌標誌在 NFT 市場創造了一種光環，村上隆的知名度與影響力為該項目的重新發行帶來了巨大的聲量。其次，以村上隆標誌性的花朵造型為元素的 NFT 延續了更多的變化，商品同樣被賦予藝術家與精神屬性的符號象徵意義，在項目數量上達到了 11,664 個。

從社群力量分析，原先「Clone-X」的用戶數量龐大，社群基礎穩固，村上隆透過用戶訂閱郵件的方式與大眾進行溝通，利用個人的藝術生涯進行故事行銷，增加了舊用戶的忠實度也獲得了新用戶的信任，打造了參與者對於該項目的好感。

2. 從購買階段分析

從品牌建設分析，提前宣佈 2022 年 5 月 11 日在紐約「高古軒畫廊」（Gagosian Gallery）的展覽，將虛擬性延伸到實體，將該品牌的定位先與傳統知名畫廊和藝術界連結，帶給觀眾想像力。

從社群力量分析，官方表示原先預計會有約 100 萬個用戶參與抽籤，但已收到超過 490 萬份申請，大大超出官方預期，此次開放的公售名額為 6,751 個白名單，意味著用戶的抽中率極低，且公售價僅為 0.108 ETH，與市場上預售的 NFT 形成價差，無論是收藏家或投機客，獲得白名單所帶來的經濟效益不可估量。

3. 從購買後階段分析

從品牌建設分析，品牌也持續為「Murakami Flowers 2022」提供專屬特權和賦能，例如推出屬於「Murakami Flowers 2022」的帶有 LCD 顯示器的便攜式遊戲機及未來品牌產品的優先購買權等。

從社群力量分析，在後續的實體活動中，村上隆在紐約「高古軒畫廊」（Gagosian Gallery）的展覽中展示了「Clone-X」與「Murakami Flowers 2022」系列作品，見圖 4-5，實體的體驗與產品展示建立起用戶的忠誠度。

在這一階段，村上隆借用了「RTFKT」品牌在數位世界的影響力，逐步建立自己在 NFT 市場的地位，並重新發佈自己的 NFT，讓帶有村上隆「特徵」的品牌 NFT 具有更高的價值。截止到 2023 年 3 月 27 日，「Clone-X」和「Murakami Flowers 2022」的銷售量分別來到了 365,000 ETH（約美金 639,129,600 元）和 24,000 ETH（約美金 42,024,960 元）左右，背後帶來的品牌效益更不可估量。儘管在 2022 年，虛擬貨幣的下跌使得 NFT 市場受到了影響，NFT 價格持續下降，但「RTFKT」和「Murakami Flowers 2022」仍在推動 NFT 與實體世界的接觸，為 NFT 的功能性、社區建設和品牌行銷帶來更多的可能性。

三、三次發售歷程比較

綜合上一小節的論述，本研究將三次發售歷程進行分析比較。

在預購階段，藝術家村上隆在「Murakami Flowers」系列發售時並無相關的品牌行銷策略，在「Clone-X」系列發售時，則聯合「RTFKT」的知名度與自己獨特的形象特徵提高了自己在虛擬世界的品牌聲量，隨後借用已建立的品牌聲量再次發售「Murakami Flowers 2022」系列；從社群經營方面，除「Murakami Flowers」系列單方面的發佈資訊外，「Clone-X」系列和「Murakami Flowers 2022」系列都運用了不同的社群溝通方式，建立品牌與社群用戶的連結。

在購買階段，「Clone-X」系列和「Murakami Flowers 2022」系列為買家呈現了品牌未來的發展方向，區隔市場，讓買家產生購買意向；從社群經營方面，「Murakami Flowers」系列選擇了傳統的拍賣方式，「Clone-X」系列和「Murakami Flowers 2022」系列在拍賣方式上都運用了品牌 NFT 數量的稀缺性作為品牌的行銷策略。

在購買後階段，「Clone-X」系列和「Murakami Flowers 2022」系列積極為買家提供持有者特權及相關的體驗；從社群經營方面，「Clone-X」系列和「Murakami Flowers 2022」系列則積極與知名實體品牌或畫廊合作，延伸出實體物件，以上比較分析整理於表 4-1。

表 4-1 NFT 品牌行銷分析架構

歷程	「Murakami Flowers」系列	「Clone-X」系列	「Murakami Flowers 2022」系列
預購階段	品牌建設 品牌：藝術家品牌知名度集中於線下；108 個系列具有高度相似性。	品牌：聯合知名虛擬時尚品牌；20,000 個具有村上隆獨特的圖像特徵的稀缺性 3D 角色 NFT。	品牌：建立在「Clone-X」項目知名度的基礎上；11,664 個以村上隆標誌性的花朵延續的造型。
	社群力量 社群：無社群經營意識。	社群：鼓勵客戶參與品牌 NFT 社區；持續發佈相關內容。	社群：「Clone-X」社群基礎穩固；以用戶訂閱郵件的方式與大眾進行溝通；進行故事行銷。
購買階段	品牌建設 品牌：無突出有吸引力的功能與競爭對手形成積極的對比；臨時改變拍賣模式。	品牌：展現獨特的未來發展路線圖。	品牌：提前宣佈未來實體展覽；與藝術界做連結。
	社群力量 社群：單方面告知發售資訊；以英式拍賣進行。	社群：預售開放給早先「RTFKT」的其他買家；以荷式拍賣進行。	社群：以抽籤方式發放購買名額。
購買後階段	品牌建設	品牌：允許部分持有者利用 NFT 進行商業活動。	品牌：提供專屬特權和賦能；未來品牌產品的優先購買權等。
	社群力量	社群：被知名運動品牌收購；釋出虛擬鞋款實體化的信號；空投實體產品。	社群：在知名畫廊舉辦實體展覽。

資料來源：本研究自行整理

伍、結論與建議

一、結論

本研究提供了藝術家如何利用品牌行銷進入 NFT 市場的個案分析，以便於其他品牌借鑒。市場的樣態或商品的形式持續在改變，但全方面了解市場的運行機制，運用符合市場的品牌行銷策略是品牌達到有效行銷效益的關鍵。

經過對本研究個案的整理與分析，得到結論如下：

（一）名人品牌進入NFT市場時仍需注重品牌行銷策略

在品牌中，藝術家或知名演員等能夠給品牌帶來名人品牌效益，提高品牌知名度和消費者的關注度，但對於進入 NFT 市場而尚未打開知名度的品牌而言，其面對的是全新的購買群體，品牌效益有一定的局限性。村上隆第二個系列「Clone-X」的發售，除利用本身的知名度與豐富資源，更與其他品牌合作，借譽上市，為第三次「Murakami Flowers 2022」系列的發售奠定基礎，這與鐘立群（2010）所提出的借用品牌策略相符。另一方面，Colicev（2022）所指出的行銷漏斗理論，在「Clone-X」系列和「Murakami Flowers 2022」系列，為三個發售階段的品牌建設及社群力量制定獨特的行銷策略，是 NFT 品牌成功的基礎。

（二）NFT市場具備獨特的藝術生態及市場規則

對於品牌而言，NFT 市場是一個綜合的藝術生態，並非單一角色，包含其獨特的交易平台及交易機制，品牌在進行行銷時，需遵循相關的市場規則。NFT 的發售可透過事前的行銷溝通與品牌定位，利用市場的特性選擇最有效益的拍賣方式進行。其次，品牌發售 NFT 數量的需符合市場的特質，滿足 NFT 的市場流通的需求。第三，行銷可利用產品的開發，將品牌 NFT 或社群的虛擬性延伸到實體物件中，例如空投代幣、實體商品銷售、線下聚會、展覽等，賦予用戶更多的現實體驗樂趣，增強用戶的忠誠度。

（三）中間媒介的消失與轉變使得品牌更依賴於社群媒體

傳統中間媒介消失與轉變，使得藝術家更依賴社群媒體，品牌需要透過賦予用戶特別的權利或制定獨特的溝通策略，讓消費者和其他利益相關者隨著時間的推移共同開發，維護和改變品牌標識，用戶則顯示出比傳統市場更高的忠實度與參與度，這與文獻中所提及的 NFT 社群的重要性相符。在此藝術生態中，社群的維護與溝通得到很大的重視，藝術家與 NFT 藝術生態之間的聯繫更加的密切，品牌需要持續不斷的溝通與創新，才能維護持續 NFT 項目的發展。

(四) 區塊鏈推動藝術民主化賦予藝術市場自由

此外，區塊鏈所奉行的去中心化，本質上具有推動藝術民主化、反對霸權的特質，區塊鏈使得藝術品或商品的交易透明化，可以從區塊鏈中看到物品的所有交易紀錄，不再需要專家來驗證物品的真偽，品牌的構建在於建立自己的獨特性與信用，無論是名人品牌還是新創品牌，在 NFT 市場中具有同樣的話語權，利於品牌的發展及打造自己的價值。

二、研究限制與建議

本文的研究限制在於目前市場上關於 NFT 行銷的文獻較少，NFT 的發展速度較快，對於事件的背景和發展過程，無法有官方的詳細資訊，某些網站資訊來源不具有客觀性。且 NFT 的發展與虛擬貨幣的漲跌有著關聯性，本文個案研究中村上隆參與發佈品牌 NFT 的歷程與虛擬貨幣市場的關係，無法進行明確的說明。

NFT 的發展還處於初步的階段，市場上存在著許多魚龍混雜的 NFT 品牌及項目，虛擬貨幣的浮動也影響著 NFT 品牌的價值，消費者或收藏家的成熟度與鑒賞力等，這都對 NFT 品牌行銷帶來影響。後續的研究建議，期望研究者在品牌行銷方面可以找到更多的知名案例或不同的品牌行銷策略進行分析，或加入虛擬貨幣市場的漲跌幅時間段，結合 NFT 市場的價格浮動期進行研究探討。

參考文獻

一、中文部分

- Footprint. (2022)。分析 NFT 系列的 5 個指標【線上查詢】。<https://www.grenade.tw/blog/5-metrics-for-analyzing-nft-projects/>
- Lee, J. (2021)。Nike 買下 RTFKT 虛擬公司前進元宇宙！RTFKT 是誰、Metaverse 真的是未來嗎【線上查詢】。<https://www.marieclaire.com.tw/fashion/news/62461/nike-acquire-rtfkt>
- 王小偉 (2021)。盛世淘金熱中的冷思考：NFT 藝術的建構與挑戰。**中國美術**，4，20-24。
- 王功明 (2021)。NFT 藝術品的價值分析和問題探討。**中國美術**，4，38-43。
- 石隆盛、柯人鳳 (2013)。藝術經濟力 Art Power：藝術經濟學論述之基礎研究。從德國經濟力之崛起探討台灣藝術經濟力之未來報告（編號：1010300264）。新北市：文化部。
- 伊麗妍冬 (2021)。Reva & 宋婷：共建數字世界的「精神巴別塔」。**藝術市場**，6，34-37。
- 伊麗妍冬、武文龍 (2021)。高光下的 NFT 藝術。**藝術市場**，6，20-21。
- 曲海波 (2016)。當 A (artist) 遇到 B (business) 村上隆和他的無界狂歡。**東方藝術**，21，126-133。
- 季濤 (2021)。村上隆臨門一腳撤拍：NFT 是時候該冷靜冷靜了。**收藏·拍賣**，3，18-21。
- 范軍、方青雲、袁蔚、孫慧 (2004)。中小企業管理。上海市：復旦大學。
- 馬學東 (2021)。NFT 的這趟快車來了，你上還是不上？**藝術市場**，6，32-33。
- 彭建彰、呂旺坤 (2005)。品牌行銷與管理。臺北市：華泰文化。
- 湯凱鈞 (2009)。當代藝術商品運作邏輯：以村上隆為例。**文化研究月報**，93，17-23。
- 馮翠婷、文浩 (2021)。2021 年 NFT 行業概覽：文化與社交的數字確權價值。**天風證券研究報告**（編號：）。武漢市：天風證券。
- 黃莞婷、李于珊、宋佩芬、顏崇安（譯）(2022)。NFT 大未來：理解非同質化貨幣的第一本書！概念、應用、交易與製作的全方位指南（原作者：성소라, Hoefer, R., & McLaughlin, S.）。臺北市：英屬維京群島商高寶國際有限公司臺灣分公司。（原著出版年：2021）
- 維爾蘇斯 (2017)。藝術品如何定價：價格在當代藝術市場中的象徵意義（原作者：Velthuis, O）。南京市：譯林。（原著出版年：2007）
- 劉文涵 (2021)。消費主義浪潮下藝術家的品牌化——以徐震品牌為例。**美與時代（上）**，6，95-97。
- 蔡宗翰（審訂）(2022)。元宇宙：全面即懂 metaverse 的第一本書（原作者：이승환）。臺北市：三采文化。（原著出版年：2021）
- 蔡雨晴 (2022)。藝術家個人品牌研究——以村上隆的品牌化戰略為例。**藝術市場**，2，81-83。

蕭宏智 (2022)。百貨零售業如何結合 NFT 重塑通路品牌價值【線上查詢】。

https://www.find.org.tw/index/indus_trend/browse/4596ed1f57e799b0057bc219c901df94/

戴國良 (2006)。品牌行銷與管理。臺北市：五南圖書。

鐘立群 (2010)。市場行銷。北京市：中國農業大學。

二、外文部分

「Murakami.Flowers」 (2023). *Murakami.Flowers*[On-line]. <https://murakamiflowers.kaikaikiki.com/>

「RTFKT.」 (2022). *Hypebeast*[On-line]. <https://hypebeast.cn/search?s=RTFKT>

Belford, C. (2021). Non-fungible token (NFT) investing mastery: cryptocurrency history, market analysis, create, market, buy, sell and trade: NFT crypto investing guide for beginners to expert: art, tokens, music, film. USA: Silk Publishing.

Centieiro, H. (2021). *What is a Dutch Auction and Why it Matters in the NFT Space?*[On-line]. <https://medium.com/geekculture/what-is-a-dutch-auction-and-why-it-matters-in-the-nft-space-59d5d26369f9>

Chohan, R., & Paschen, J. (2021). What marketers need to know about non-fungible tokens (NFTs). *Business Horizons*, 66, 43-50. doi: 10.1016/j.bushor.2021.12.004

Clonex. (2023). *About the project*[On-line]. <https://clonex.rtftkt.com/>

Colicev, A. (2022). How can non-fungible tokens bring value to brands. *International Journal of Research in Marketing*, 41(1), 30-37. doi: 10.1016/j.ijresmar.2022.07.003

Fairfield, J. (2021). Tokenized: The law of non-fungible tokens and unique digital property. *Indiana Law Journal*, 97(4), 1-98. <https://ssrn.com/abstract=3821102>

Fernau, O. (2021). *CloneX NFTs sell out in auction roiled by attacks and controversy*[On-line]. The defiant. <https://thedefiant.io/clonex-nfts-rtftkt>

Girlando, K. P. (2021/2022). *Current perspectives and future outlooks for brands' use of NFTs and their impact on marketing*. Master's Degree Program in Management, Luiss University, RM, IT.

Hofstetter, R., de Bellis, E., Brandes, L., Clegg, M., Lamberton, C., Reibstein, D., Rohlfen, F., Schmitt, B., & Zhang, J. Z. (2022). Crypto-marketing: how non-fungible tokens (NFTs) challenge traditional marketing. *Marketing Letters*, 33, 705–711. doi: 10.1007/s11002-022-09639-2

Kapoor, A., Guhathakurta, D., Mehul, M., Yadav, R., Manish, G., & Kumaraguru, P. (2022). TweetBoost: influence of social media on NFT valuation. In Laforest, F., Troncy, R., Médini, L., & Herman, I. (Eds.),

- Companion Proceedings of the Web Conference 2022*, (pp. 621-629). New York, NY, USA: Association for Computing Machinery. doi: 10.48550/arXiv.2201.08373
- Kerrigan, F., Brownlie, D., Hewer, P., & LeTouze, C. D. (2011). ‘Spinning’ warhol: celebrity brand theoretics and the logic of the celebrity brand. *Journal of Marketing Management*, 27(13-14), 1504-1524. doi: 10.1080/0267257X.2011.624536
- Lash & Lury. (2007). ‘Spinning’ warhol: celebrity brand theoretics and the logic of the celebrity brand. *Journal of Marketing Management*, 27(13-14), 1504-1524. doi: 10.1080/0267257X.2011.624536(as cited in Kerrigan, F., Brownlie, D., Hewer, P., & LeTouze, C. D.)
- Morwitz. (2014). How can non-fungible tokens bring value to brands. *International Journal of Research in Marketing*, 41(1), 30-37. doi: 10.1016/j.ijresmar.2022.07.0033(as cited in Colicev, A.)
- Nike. (2023). *Nike acquires RTFKT*[On-line]. <https://about.nike.com/en/newsroom/releases/nike-acquires-rtfkt>
- Opensea. (2023). *Clone X - x Takashi Murakami*[On-line]. <https://opensea.io/collection/clonex>
- Preece, C. & Kerrigan, F. (2015). Multi-stakeholder brand narratives: an analysis of the construction of artistic brands. *Journal of Marketing Management*, 31(11-12), 1207-1230. <https://doi.org/10.1080/0267257X.2014.997272>
- Pusa, S., & Uusitalo, L. (2014). Creating brand identity in art museums: a case study. *International Journal of Arts Management*, 17(1), 18-30. <https://research.aalto.fi/en/publications/creating-brand-identity-in-art-museums-a-case-study-2>
- Schroeder, J. E. (2005). The artist and the brand. *European Journal of Marketing*, 1(39), 1291-1305. doi: 10.1108/03090560510623262
- Sestino, A., Guido, G., & Peluso, A.M. (2022). *A Review of the marketing literature on NFTs*. London, UK: Palgrave Macmillan, Cham.
- SooJin Lee (2015) ◦ Mariko mori and the globalization of japanese “cute” culture: art and pop culture in the 1990s ◦ *藝術學研究*, 16, 131-168 ◦
- Trautman, L. J. (2021). Virtual art and non-fungible tokens. (pre-publication draft). *Hofstra Law Review*, 50, 1-76. doi: 10.2139/ssrn.3814087
- Wilson, K, B., Karg, A., & Ghaderi, H. (2021). Prospecting non-fungible tokens in the digital economy: Stakeholders and ecosystem, risk and opportunity. *Business Horizons*, 65(5), 657-670. doi: 10.1016/j.bushor.2021.10.007
- Yip, P. (2022). *NFTs are making waves in luxury brands’ marketing strategy*[On-line]. <https://www.luxuo.com/business/nfts-are-making-waves-in-luxury-brands-marketing-strategy.html>

Applying Brand Marketing to the NFT Market, Taking Takashi Murakami as an Example

Zi-Wei Ke^{*}

Abstract

The uniqueness and scarcity conferred by blockchain to NFTs provide new digital marketing channels for brands. Many brands and artists are trying to sell or operate their own NFTs in order to establish their influence in the digital world. However, there is currently a lack of research on NFT brand marketing in the market, and there are few relevant case studies. This study analyzes the three processes in which Takashi Murakami participated in NFT sales, including the 108 Murakami Flowers series, Clone-X series, and Murakami Flowers 2022 series. It combines brand, NFT market, and related marketing strategy theories to describe how traditional artists formulate their marketing strategies and establish brand awareness in the NFT market from a case study perspective. The research results show that using brand marketing and combining with the operating mode of the market can effectively help brands or artists expand their influence in a new field and achieve significant brand marketing effects.

Keywords: brand marketing strategy, Non-Fungible Tokens (NFT), NFT market, Takashi Murakami

^{*} Graduate Student, Department of Design, National Taiwan University

品牌行銷應用到 NFT 市場—以村上隆為例

明清時期海洋動物的紀錄、想像與比較

連啟元*

收件日期 2023 年 2 月 18 日

接受日期 2023 年 5 月 2 日

摘要

明清以來，有記載海洋動物的紀錄，從明代黃衷的《海語》開始，陸續有記載海洋動物的紀錄，之後清代的聶璜，於康熙37年繪製了《海錯圖》，描繪了300餘種海洋生物，更翔實的表現出各種海洋生物的特徵，另有《閩中海錯疏》、《海怪圖記》、《記海錯》等相關書籍。本文嘗試以樣貌奇特的鯨、章魚為例，探討傳統書寫的文類，對於海洋知識與生物的理解差異，無法完全以文字呈現其具體的樣貌，進而產生真實與虛構摻雜的情形，於是有以視覺呈現的圖錄繪製。同時，進而理解明清時期對於海洋動物的描繪有哪些差異？對於海洋動物的關注、記載與地區範圍，有何不同？同時嘗試探討明清時期對於海洋生物的理解，其背後的社會環境與海洋文化的知識建構。

關鍵詞：海洋生物、海洋認知、海錯圖、鯨、章魚

* 中國文化大學史學系教授

一、前言：傳統社會對海洋環境的認知

傳統中國社會對於疆域的認識，主要是以陸地為主，而對於海洋的認知，則是依循江河、近海、遠洋的概念，漸次擴張，因此對於江河的生態環境、魚類養殖、水生動物認知等，都有較詳細的記載。關於明清時期江河的生態環境與活動，大致有：明代河泊所制度的管理、¹魚課稅收的討論、²漁戶與養殖事業的發展、³江河的鱗魚與貢魚、漁戶與社會等研究。

相較之下，明清時期的海洋政策與海洋認知，主要討論多著重在海洋經濟方面，例如：海洋漁業經濟與社會、⁴沿海漁業課稅制度、⁵沿海捕撈管制等，⁶這些都是因為基於傳統社會的海禁政策原則之下，出海捕魚多數是屬於違犯禁令，甚至在明代中晚期的嘉靖末年，沿海居民是以海上交易魚貨，而非下海捕魚，即所謂「出海捕魚，不如持銀與南洋漁船見買，得先還蘇，其價倍蓰，其利可必。故內地富家，或賃人舟出洋，乃販也，非捕也。」⁷在國家政策的限制之下，對於海洋的理解，甚至是海洋生物的認識，都是較為消極。

不過，基於對遠方海洋的想像，歷代仍有大量的觀海、望海、覽海等，相關的海洋文學與書寫紀錄，但整體而言，早期觀海、望海之作居多，遊海、渡海之行較少，因此多屬於海洋想像的描寫。⁸此後，歷經宋元時期，沿海地區設有市舶司，一度促進了航海貿易的發達，至明清時期，因外交冊封、沿海倭亂、海上征戰等因素，也造就一批海洋詩學的創作。⁹不過，文人的書寫創作，有時是寄予情懷與思緒，有時充滿著想像的情感，未必對海洋知識與環境，有深刻而實際參與的經驗；同時，明清時期官方對於沿海的政策制度，仍多以限制出海的海禁政策為主，於是對海洋的認知與接觸，逐漸產生疏離。

雖然在海禁政策限制之下，在明清時期仍有少數沿海地區的文人，基於對所居住海洋環境的認識與理解，或是傳統博物、格物知識的追求，開始有文人以海洋生物作為書寫對象，或聽說傳聞而

¹ 徐斌，《明代河泊所的變遷與漁戶管理：以湖廣地區為中心》，《江漢論壇》，2008年12期，頁84-88。

² 劉詩古，〈明代鄱陽湖區漁課制度的建立及其演變：以《嘉靖二十一年都昌縣漁米課冊》〉，《新史學》，2017年1期，頁1-55。

³ 吳智和，〈明代漁戶與養殖事業〉，《明史研究專刊》，1979年2期，頁109-164。

⁴ 歐陽宗書，《海上人家：海洋漁業經濟與漁民社會》，江西：江西高校出版社，1998年。

⁵ 楊培娜，〈清朝海洋管理之一環：東南沿海漁業課稅規制的演變〉，《中山大學學報（社會科學版）》，2015年3期，頁139-150。

⁶ 邱仲麟，〈從禁捕到漁甲：明代江浙地區出海捕魚管制措施的變遷〉，《清華學報》，2005年2期，頁331-367。

⁷ 明·鄭若曾，《江南經畧》（《文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1983年），卷8上，〈黃魚船議二〉，頁23b-24a。

⁸ 張高評，〈海洋詩賦與海洋性格：明末清初之臺灣文學〉，《臺灣學研究》，2008年5期，頁1-15。

⁹ 廖肇亨，〈長島怪沫、忠義淵藪、碧水長流：明清海洋詩學中的世界秩序〉，《中央研究院中國文哲研究集刊》，2008年32期，頁41-71。

紀錄，或親身考察與觀察，甚至以圖繪的方式紀錄各類海洋生物。於是，不少的紀錄水生與海洋生物的書寫文類，逐漸產生在明清時期的沿海地區，反映出對海洋生物的重視。

二、文字紀錄的彙整與差異性

由於傳統社會對海洋知識較為缺乏認知，即使到了清代，西方的博物學與科學知識傳到東方，仍舊以陸地動物作為主要的研究與探討。¹⁰因此傳統社會常以對陸地的認識，來思考海洋環境與海洋生物，認為陸地有的生物，在海洋必然存在，如同身、影的關係，並藉以認知或描述海洋生物的外型。¹¹然而，這些紀錄海洋生物的書寫，在內容上存在著歧異的問題，即書寫紀錄者，通常是文人階層，然而書寫者未必實際觀察過海洋生物，有些是聽聞而來，甚至僅是臨摹繪畫、或傳抄文獻與考證而已；而對於海洋生物的觀察與體認，進而區分細部，最為清楚的漁夫或捕撈者，卻可能無法以文字加以精準的敘述。於是書寫紀錄下的海洋生物，就出現了摻雜部分想像與虛構的成分。

目前就已知的明清時期，有關對海洋動物紀錄的文獻資料，大致有以下數種：

《海語》，黃衷所著。黃衷（1474-1553），字子和，廣東廣州府南海縣人，弘治九年（1496）丙辰科進士，歷任南京兵部員外郎、禮部郎中、吏部郎中、湖州知府、福建都轉運使、右副御史、雲南巡撫等職。《海語》為記載海外風物志書，所記載的內容，並非作者親眼所見，而是出自於來華番客、舟師、舵卒等人的敘述，然後予以記載，進而將紀錄稿彙整成書，於嘉靖十五年（1536）刊刻。《海語》共三卷，分為卷上〈風俗〉、卷中〈物產〉、卷下〈畏途與物怪〉。描述了明代廣州與暹羅（今泰國）、滿刺加（麻六甲，今屬馬來西亞）等地，有關地理、風俗、物產、生物等紀錄。¹²

《異魚圖贊》，明代楊慎所著。楊慎（1488-1559），號升庵，別號博南山人、博南戍史，四川新都縣人。此書成書於嘉靖年間，共 4 卷，其中魚圖 3 卷，海錯 1 卷，是為考訂博物的著作，因圖而立贊、前贊後題，並多引用典籍加以解釋說明，是延續對郭璞《山海經圖贊》、《爾雅圖贊》、張駿《山海經圖贊》的進一步發展。¹³

《閩中海錯疏》，明代屠本峻所著。屠本峻（1542-1622），字田叔，自稱憇先生，浙江鄞縣人，歷任太常寺典簿、禮部郎中、辰州知府等。此書撰於萬曆二十四年（1596），書中記載福建沿海各

¹⁰ 從清康熙時期以來，受到西方博物學的影響，開始繪製大量圖文並茂的動植物圖譜，例如：《鳥譜》、《鵠鵠譜》、《獸譜》、《海西集卉》、《嘉產薦馨》等，主要仍是以動物、植物為主。參見：賴毓芝，〈清宮對歐洲自然史圖像的再製：以乾隆朝《獸譜》為例〉，《中央研究院近代史研究所集刊》，2013 年 80 期，頁 5-9。

¹¹ 明·徐樹丕，《識小錄》（《筆記小說大觀》第 40 編第 3 冊，臺北：新興書局，1990 年），卷 1，〈邵子水陸說〉，頁 94。

¹² 明·黃衷，《海語》，《筆記小說大觀》第 4 編第 5 冊，臺北：新文豐出版公司，1985 年，據民國十一年刊本影印。

¹³ 明·楊慎，《異魚圖贊》（《文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1983 年），頁 1。序文記載：「凡魚圖三卷，共八十七種，為贊八十六首，附以海錯一卷，共三十五種，為贊三十首詞。」

種水產動物形態、生活環境、習性、分布等。萬曆年間（1573-1620）任職福建鹽運司同知，在任上觀察福建沿海生物所紀錄：「四明屠田叔來參鰲政，司樞之暇，博采周詢，於凡鱗介之登俎者，彙為一疏。……本峻生長明州，蓋波臣之國，而海客與居，海物惟錯，類能談之，樞齋餘暇，疏為海錯三卷，猶以雜物撰德聞見。」¹⁴全書分為三卷，上、中卷為鱗部，下卷為介部，記載福建海產動物 200 多種，由於屠本峻出長於浙江的沿海環境，所以對於福建海產生物，多有仔細觀察，且詢問當地人，紀錄翔實。此外，徐煥又為此書進行部分增補。

《金石昆蟲草木狀》，明代文俶所繪。文俶（1595-1634），江蘇長洲人，字端容，號寒山蘭閨畫史，為文徵明之玄孫女。以家學淵博，「所見幽花異卉，小蟲怪蝶，信筆渲染，皆能摹寫性情，鮮妍生動，圖得千種，名曰《寒山草木昆蟲狀》。摹內府本草千種，千日而就。」¹⁵據目前考證，文俶是根據家藏內府《本草品彙精要》原稿附圖為底稿，臨摹而成，並非從實地觀察而來。書首有萬曆四十八年（1620）其夫婿趙均，所寫序文與各卷目錄，每幅圖有其父文從簡（1574-1648）的硃筆親題，全書計繪本草圖 1070 種，凡 1316 幅。¹⁶其中除了昆蟲之外，也旁及海洋生物 40 種，數量雖不多、少有文字說明但，卻也保存了海洋生物的圖像。

《海錯圖》，清代聶璜繪製。聶璜，字存，號存庵，浙江杭州府錢塘縣人，生於明末清初之際，以繪畫為職業，於康熙三十七年（1698），集稿謄繪完成《海錯圖》共四冊，繪圖約 370 餘幅。之後，被收入皇宮，因民國時期戰爭紛擾，其中三冊留存於北京故宮博物院，並易名為《清宮海錯圖》；一冊存於國立故宮博物院，仍稱為《海錯圖》。《海錯圖》所記載的海洋生物，很多是聶璜親眼所見，然後描繪下來，據序文所稱：「予圖海錯，大都取東南海濱所得見者為憑。錢塘為吾梓里，與江甚近，而與海稍遠，海錯罕觀。及客台甌幾二十載，所見無非海物，……年來每睹一物，則必圖而識之，更考群書，核其名實，仍質諸蟹戶魚叟，以辨訂其是非。」¹⁷由於聶璜出生在東南沿海的杭州錢塘，因此可以就近觀察海洋生物的樣貌，屬於難得的海洋寫生作品。

《然犀志》，清代李調元所著。李調元（1734-1803），字羹堂，一字贊庵，號雨村、墨莊，別署童山蠹翁，四川綿州羅江縣人。乾隆二十八年（1763）進士，歷任廣東鄉試副主考、吏部考功司員外郎、提督廣東學政等職。《然犀志》共二卷，成書於乾隆四十四年（1779）年冬，據李調元所稱，是因「視學粵東，逼近其地，……以故供食饌者，惟魚為先。而中奇奇怪怪，令人瞠目而不下箸者，指不勝屈。是以博採方言，按諸山海地誌，一一精細備載，每得一物，則誌其形狀，考其出處，即

¹⁴ 明·屠本峻，《閩中海錯疏》（《叢書集成新編》第 44 冊，臺北：新文豐，1985 年），〈序〉，頁 200。所謂「海錯」一詞，是指種類繁多、錯綜複雜的魚類、貝類等海洋生物。

¹⁵ 明·錢謙益，《牧齋初學集》（《文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1983 年），卷 55，〈趙靈均墓誌銘〉，頁 18a-b。此外，另記載文俶「又以其暇畫《湘君搗素》、《惜花美人圖》，遠近購者填塞，貴姬季女，爭來師事，相傳筆法。」

¹⁶ 明·文俶，《金石昆蟲草木狀》，臺北：世界書局，2013 年。

¹⁷ 清·聶璜繪、文金祥編，《清宮海錯圖》，北京：紫禁城出版社，2014 年。

非魚類，如介蟲之屬，亦附於魚之族，日久所得，斐然成編。以其皆鱗介之物，故以然犀名之。」¹⁸書中記載廣東沿海地區九十餘種的海中生物，包括魚、貝、蝦、蟹、龜等，部分是李調元實地觀察、調查而來。

《記海錯》，清代郝懿行所著。郝懿行（1757-1825），字恂九，號蘭皋，山東登州府棲霞縣人，因居於山東海濱，從中選出可用以考證者四十九種，編成一卷，並從訓詁的角度出發，徵引古籍，加以融會貫通。另有《山海經箋疏》，留心草木蟲魚的生態觀察。¹⁹

《海錯百一錄》，清代郭柏蒼著。郭柏蒼（1815-1890），字蕙秋，福建侯官人，清道光庚子舉人。本書共五卷，卷一記漁，卷二記魚，卷三記介、殼石，卷四記蟲、鹽、海菜，卷五附記海鳥、海獸、海草。據書中序文所記載：「以數十年所見者，證之老漁。老漁所見者，粗細必記，不厭其鄙。以老漁所聞者，證之諸書。諸書同亦錄之，存其名，備其說，使音與義合。其因音訛而訓背者，皆從刪。」²⁰所以書中所記載的生物，大多是言之有據，而且經過實地考察與考證。

另外，大型的類書亦有收錄零星的海洋生物資料，例如：明代嘉靖時期嘉定縣人王圻（1530-1615）所編纂的《三才圖會》，成書於萬曆三十五年（1607）。以及清代康熙時期福建侯官人陳夢雷（1650-1741），所編纂的大型類書《古今圖書集成》，亦有收錄相關海洋生物的圖籍資料，約成書於雍正四至六年（1726-1728）。其中，《三才圖會》則將魚類、介類等海洋生物，分類於第六卷〈鳥獸〉之中的「鱗介類」；²¹而《古今圖書集成》則將海洋生物的內容，置於〈博物彙編·禽蟲典〉之下的〈魚部彙考〉等，約 30 卷以上的內容，紀錄各類的海洋生物。²²

綜上所述，有關記載海洋生物的書寫文類，主要有以下特點：一、除少數作者居住於內陸之外，大多居於沿海地區，例如：廣東、浙江、福建、山東等地，這樣的出生背景，與撰寫海洋生物紀錄的動機，有一定的關連性。二、作者編纂圖錄的目的，除了少數是臨摹繪本、博物考訂之外，大多是基於對鄉里環境的理解，甚至親身觀察、考究，進而紀錄當地沿海地區的海洋生物，例如：黃衷《海語》、屠本峻《閩中海錯疏》、聶璜《海錯圖》、李調元《然犀志》、郭柏蒼《海錯百一錄》等。三、除了以文字書寫紀錄之外，編寫者逐漸以圖繪的方式，以視覺方式精確的呈現海洋生物外貌，

¹⁸ 清·李調元，《然犀志》（《叢書集成新編》第 44 冊，臺北：新文豐，1985 年），頁 211。

¹⁹ 清·郝懿行，《記海錯》（《續百子全書》，北京：北京圖書館出版社，1998 年，據郝氏遺書本影印），頁 1。

²⁰ 清·郭柏蒼，《海錯百一錄》（《續修四庫全書》子部 1120 冊，上海：上海古籍出版社，1997 年，據浙江圖書館藏清光緒刻本影印），〈序〉，頁 525。

²¹ 明·王圻，《三才圖會》（《四庫全書存目叢書》子部 190 冊，濟南：齊魯書社，1995 年，據北京大學圖書館藏明萬曆三十七年刻本影印），卷 94，〈鳥獸·鱗介類〉，頁 440。

²² 清·陳夢雷，《古今圖書集成》，《博物彙編·禽蟲典》，卷 133 〈魚部彙考〉至卷 164 〈海月部彙考〉，至少收錄約 30 卷以上的內容，分別為：鯨魚部、鱷魚部、鯉魚部、鯊魚部、鰻魚部、鮑魚部、牛魚部、章魚部、河豚魚部、海豚魚部、魚虎部、烏賊魚部、比目魚部、雜魚部、異魚部、龜部、蟹部、蚌部、瑤瑁部、蝦部、蟹部、蟹部、海馬部、淡菜部等。可視為當時對於海洋生物的認知與分類標準。

例如：文俶《金石昆蟲草木狀》、聶璜《海錯圖》等，都保存了重要的水生與海洋生物的資料。（參見表 1）

三、圖像呈現的視覺「真實」與「虛構」摻雜：以蟹、章魚為例

對於海洋知識與生物的理解，由於文字敘述就無法呈現具體的樣貌，以致於產生誤解與差異，對此繪製《海錯圖》的聶璜，有深刻的體認與感受，因此他強調圖錄繪製的重要性。首先，是生物圖像的正確性，其序記：「古今來，載籍多矣，然皆弗圖也。《本草·魚蟲部》載有圖，而肖象未真；《山海經》雖依文擬議以為圖，然所志者，山海之神怪也，非志海錯也，且多詳於山而略於海；邇年泰西國有《異魚圖》，明季有《職方外紀》，但紀者皆外洋國族，所圖者皆海洋怪魚，於江浙閩廣海濱所產無與也。」²³無論是「有圖而肖象未真」，或「依文擬議以為圖」，都是未能正確觀察海洋生物的樣貌，所產生的失誤情形。

另外，聶璜為了繪製海洋生物的真實與觀察，則是實地考察、走訪各類生物，並詳細紀錄其外型、樣貌：「予圖海錯，大都取東南海濱所得見者為憑。錢塘為吾梓里，與江甚近，而與海稍遠，海錯罕觀。及客台甌幾二十載，所見無非海物，……年來每睹一物，則必圖而識之，更考群書，核其名實，仍質諸蟹戶魚叟，以辨訂其是非。」

所以，對於海洋生物的實際觀察與否，反映出繪圖的真實性，若未能親眼觀察，文人在書寫紀錄上，就會產生想像與虛構的成分。以下就「蟹」、「章魚」等兩種海洋生物，加以說明：

（一）蟹

「蟹」，為海洋底棲性無脊椎動物，節肢動物門（Phylum Arthropoda），有螯肢亞門（Subphylum Chelicerata），肢口綱（Class Merostomata），劍尾目（Order Xiphosurida），蟹科（Limulidae）。中國蟹主要分布於中國的東南沿海，蟹的外形奇特，圓形的殼是頭部，有四隻眼睛：兩隻單眼，兩隻複眼，腹下有六對足，以及劍尾，其血液更是罕見的藍色。李調元《然犀志》更記載：「凡物之血皆赤，而蟹之血獨碧色，亦其異也。」²⁴藍色的血液，是蟹除了劍尾之外，最為特殊之處。

²³ 清·聶璜繪、文金祥編，《清宮海錯圖》，頁 1-2。

²⁴ 清·李調元，《然犀志》，卷上，〈蟹〉，頁 4。

蟹，常應用於沿海居民的日常生活，肉能食用，但口感因人而異。唐代的虞世南提及南方的交州，將蟹用以作醬，或燒烤食用，稱為「蟹醬」。²⁵而韓愈也提到南方的潮州居民，把蟹摻雜椒、橙等的調味加以食用。²⁶而清代廣東居民提到一種小型的蟹，不可食用，以免誤食喪命。

蟹殼可以當做盛水器具，質地輕柔，且不易碎裂，稱之為「蟹槩」，也就是《閩部疏》所謂「海濱諸郡，以蟹皮代杓，歲省銅千餘斤。」²⁷《廣東新語》也記載，廣東鹽田的生產，常以蟹殼作為盛水器具：「日以蟹魚之殼戽水者三，而沙田始不涸也。以蟹魚殼者，以其堅而耐鹹，不易壞也。」

28

對於蟹的翔實紀錄，可見於成書於萬曆二十四年（1596）的《閩中海錯疏》，由於作者屠本峻為浙江鄞縣人，生長環境靠近沿海地區，對於海洋水生動物，有一定程度的理解。後因任職福建鹽運司同知，閒暇之餘，開始觀察福建的沿海生物，並加以詢問漁人，考訂後予以紀錄。屠本峻對於蟹的描寫為：

形如熨斗，如便面，如惠文冠，廣尺許，有刺。頭如蜣螂，而骨眼，眼在背上，背青黑色而穹，其血蔚藍，熟之純白，而肉甚甘美，當脊一行，兩旁有刺，殼覆身上，腹下十二足，長五六寸，環口而生，尾銳而長，觸之能刺斷，而置地行，其行郭索。雌嘗負雄，捕得其雄，雌亦就斃。雄少肉，雌多子，子如綠豆大而黃色，布滿骨骼中。東浙閩廣人重之，以為鮓，謂之蟹子醬，殼可屈為杓，簪釜輒盡，尾可為如意。

29

其中記載，蟹血為藍色，而蟹肉可以食用，也可醃製成食品，稱為「蟹子醬」；蟹殼可作為杓子，蟹尾則可當作如意。同時，也提及雌蟹背負雄蟹，成雙而行，若「捕得其雄，雌亦就斃」的特性。

而成書於道光年間的《海錯百一錄》，更對於蟹做為民間生活用品，有諸多詳細的描寫：

²⁵ 唐·虞世南，《北堂書鈔》（《續修四庫全書》子部 1213 冊，上海：上海古籍出版社，1997 年，據清光緒十四年孔氏三十三萬卷堂刻本影印），卷 146，〈酒食部五·醢三十六〉，頁 7a：「蟹如惠文冠，玉其形，如龜子、如麻子，可為醬。色黑，十二足，似蟹在腹下，雌負雄而行，南方用以作醬，可炙啖之。」

²⁶ 唐·韓愈，《昌黎先生集》（哈佛大學哈佛燕京圖書館珍藏印本），卷 6，〈古詩·初南食貽元十八協律〉，頁 13b-14a：「蟹實如惠文，骨眼相負行。蟻相黏為山，百十各自生。蒲魚尾如蛇，口眼不相營。蛤即是蝦蟆。同實浪異名。章舉馬甲柱，鬥以怪自呈。其餘數十種，莫不可嘆驚。我來禦魑魅，自宜味南烹。調以鹹與酸，芼以椒與橙」

²⁷ 明·王世懋，《閩部疏》（《四庫全書存目叢書》史部 247 冊，濟南：齊魯書社，1996 年，據上海圖書館藏明萬曆十三年刻王奉常雜著本影印），頁 20b。

²⁸ 清·屈大均，《廣東新語》（北京：中華書局，1985），卷 14，〈食語·鹽〉，頁 382。

²⁹ 明·屠本峻，《閩中海錯疏》，卷下，〈介部·蟹〉，頁 206。

（鰲）產於夏，色深碧，如半瓠覆地，前廣後殺，末折如鼈，甲尾三脊而多刺，其長等身，兩骨眼分展於背上，十二足鋸列於腹下，口在足中，子盈額上，其血藍色，全形似熨斗。……作羹用鹽不用鼓，其殼規之為瓢，軟不傷釜，名曰「鰲槩」。山姬畬民治其尾作簪，曰「鰲簪」。癩者燒鰲殼，則蟲動身癢，不支本草以為焚。鰲殼可以聚羣鼠，唐皮日休以鰲殼為樽，謂之「訶陵樽」。³⁰

除了一般人用鰲殼作為杓子，稱為「鰲槩」之外，婦女也用鰲尾做簪子，疏挽頭髮，謂之「鰲簪」。甚至用鰲殼作為吸引鼠羣的工具，也有將鰲殼作為酒器使用。因此，鰲的用途包含：工具、食用、服飾、驅蟲等各層面，與沿海居民生活息息相關。

此外，民間種植蘭花時，有時也以鰲殼用以驅蟻，所謂蘭花「春不出，夏不日，秋不乾，冬不濕。此花最喜魚腥水，凡澆灌不可過頻，頻則根爛，水在根下一過而已。蟻最喜食其根鬚，用油骨引去之，或用閩中鰲魚尾曰鰲帆，插於土中，亦去蟻。土底不可太緊，緊則不能發暢，且不易過水。」

31

而鰲殼頗似龜形，因此也曾被人認為龜，或者龜的同類，而多數的書寫記載，都將其歸類在「介類」，也就是屬於有殼、貝類之別。但實際上鰲是節肢動物，與蠍子、蜘蛛等節肢動物有關係。清末的《點石齋畫報》曾記載〈水族奇形〉一文，有某物「狀如鰲，有裙無足，有尾無首，背色青黑，文如龜」，約二十斤重，詢問老漁翁，亦不知其名稱，後有人以為是神物，買回去放生。³²而《點石齋畫報》呈現的百姓所持的圓盤狀，即是俗稱鰲帆的背殼。

由於鰲的外型奇特，具有四隻眼睛、腹下有六對足，以及長劍尾，加上血液為罕見的藍色，多見於沿海之處。若是記載的文人，居住於非沿海地區，未能親眼所見鰲的樣貌，實在很難以文字精確的加以紀錄描寫，甚至衍生出怪異的形象。萬曆年間的《三才圖會》，作者王圻可能未曾見過「鰲」的真實樣貌，只依據聽聞而加以記載：「鰲色青黑，十二足，足長五六寸，悉在腹下，舊說過海輒相負於背，高尺餘如帆，俗呼為鰲帆。又其眾如簾，名鰲簾，其相負則雌常負雄，雖波濤終不解，故號魚媚。大率鰲善候風，故其音如似。」³³於是，將鰲描寫成腹部有十二隻腳的水中魚類，加以雌鰲背負雄鰲出行，呈現出兩隻有十二隻腳的魚、交疊由於海中，摻雜想像的怪異樣貌。（圖 1）這

³⁰ 清·郭柏蒼，《海錯百一錄》，卷 3，〈記介·鰲〉，頁 6b。

³¹ 清·姚元之，《竹葉亭雜記》（北京：中華書局，2007），卷 8，〈養花法〉，頁 164。

³² 國家圖書館分館編，《清末民初報刊圖畫集成》（北京：全國圖書館文獻縮微複製中心，2003），《點石齋畫報》，〈水族奇形〉。

³³ 明·王圻，《三才圖會》，卷 94，〈鳥獸五·鱗介類〉，頁 460。

樣奇特的樣貌，可能是延續《山海經·東山經》之中的珠璣魚形象：「狀如肺而四目，六足有珠，其味酸甘，食之無癘。」³⁴不過，此類多屬憑空的想像，與實際「蟹」的樣貌差距甚大。(圖 2)

在圖像呈現上，文俶的《金石昆蟲草木狀》，與聶璜《海錯圖》所描繪「蟹」的樣貌，最為精確。只不過兩者的差別，在於文俶《金石昆蟲草木狀》所描繪的「蟹」，並非親眼所見，而僅只是臨摹家藏內府的底圖而來。(圖 3) 聶璜《海錯圖》所描繪的「蟹」，則是親眼所見，因此描繪得極為精確。(圖 4)

由於蟹的身形奇特，超乎一般常見水生動物的基本常識與型態，非沿海地區的居民，若未曾親眼所見，可能無法理解而完全精確的描述細節。而文人筆下的書寫紀錄，若非親眼觀察，更可能出現摻雜部分的想像。如同《三才圖會》就依據聽聞的敘述，在魚類的身形上，添加過多的足，同時讓雌、雄交疊而成，衍生出另類的怪異形象。(參見表 2)

(二) 章魚

章魚屬於軟體動物門 (Mollusca)、頭足綱 (Cephalopoda)，身體由頭部和八個觸腕拼接而成，能獵食海豹、海蛇的掠食性脊椎動物，有蛸、八帶蛸、石吸、望潮等稱呼。唐代以後則稱為「章舉」，³⁵取其有八腳高舉，後又稱章魚、石矩、石拒等名稱。明清時期隨著沿海地區的開發，出現對海洋生物記載的資料，章魚 的名稱另有：泥猴、鱗、胡泥、章花魚、紅鱗、桃花蛸、八索子等多樣名稱，不過這些名稱的多樣，或許代表著的認知頗為混雜，也可能是訛傳與誤襲、或語言上的音轉假借，形成同物異名、同名異物的現象。³⁶

章魚的身體，明清時期文人書寫的描述，大致有：聶璜稱為「活時身大如雞卵而長」。³⁷李調元《然犀志》則記載：「體形橢圓如豬膽，端分六足，如抽花鬚，其長倍於身。」³⁸《海錯百一錄》稱為「頭似兔而無口、眼」等。³⁹上述的紀錄，多以僧頭、雞卵、兔頭等形容，都說明傳統常以人體，或常見的陸地動物，作為章魚外貌的比喻對象。

³⁴ 晉·郭璞注，《山海經》(《文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1983 年)，卷 4，〈東山經·珠璣魚〉，頁 4b。

³⁵ 唐·韓愈，《昌黎先生集》，卷 6，〈古詩·初南食貽元十八協律〉，頁 13b-14a：「章舉馬甲柱，門以怪自呈。」

³⁶ 周舜瑾，〈海上鱗族異者：章魚史話與書寫〉，《止善》，2016 年 20 期，頁 90-91。

³⁷ 清·聶璜繪、文金祥編，《清宮海錯圖》(北京：紫禁城出版社 2014)，頁 196。

³⁸ 清·李調元，《然犀志》，卷上，〈章舉〉，頁 4。

³⁹ 清·郭柏蒼，《海錯百一錄》，卷 2，〈記魚·章魚〉，頁 15a。

章魚也常食用螃蟹，所以居住的洞口常有螃蟹殘骸，進而身體帶有蟹肉鮮味，因此有「腹中有膏類蟹」的說法，成為美食佳餚。⁴⁰而章魚的腕足上有吸盤，是其身體特徵，同時可以捕捉其他生物，《海錯百一錄》還記載了類似章魚的「石拒」，又有「八帶」的別稱，其習性為：

泉州臺灣皆稱八帶，計八帶凡列圓盂千數百，視之無隙，如牙齦能著石，吮海苔。人或取之，則八帶著石屹然不動，漁人赤身入水，則八帶糾纏著體，吸人血脈。漁者欲生，得乘其不覺掖之而出。⁴¹

可見章魚觸手吸附力道之大，若被章魚吸附之後，越掙扎就吸得越緊，更會在人身上留下吸痕。

關於章魚的食用，《閩中海錯疏》記載「（鱈）腹內有黃褐色，質如卵黃，有黑如烏鰂墨，有白粒如大麥，味皆美。」⁴²《海錯百一錄》則是「熟之傳以鹽、糖、香、糟，亦美品。」⁴³顯然在東南沿海地區的居民，都將章魚視為美味的象徵。

章魚的體型，在一般的書寫內容都能精確的描述，但大型章魚能補食水中生物，或陸地生物，則被許多人訛傳為怪異的生物。聶璜就紀錄了兩則章魚的特殊奇聞：鬼頭章魚、壽星章魚。其中的鬼頭章魚，則是發生在康熙十五年（1676），漁人在海上「漁網中偶得大章魚，狀如人形，約長二尺，口目皆具。自頭以下則有身軀，兩肩橫出，但少臂耳，身以下則八腳長拖，仍與章魚無異，滿身皆肉刺。初入網如石首魚，鳴七聲，畢即斃，漁人歎為罕有。觀者甚多，無人敢食。此鬼頭魚也。」⁴⁴由於外型狀如人形，口目皆具，龐大怪異，超乎常理，所以無人敢食，因此也被視為異物。而聶璜也在傳聞的基礎之下，發揮了想像力，而繪製出人身樣貌，下有八爪的怪異形象。（圖5）

⁴⁰ 清·郝玉麟監修、魯曾煜等纂纂，《廣東通志》（《文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1983年），卷52，〈物產志·章魚〉，頁119b。

⁴¹ 清·郭柏蒼，《海錯百一錄》，卷2，〈記魚·石拒〉，頁16a。

⁴² 明·屠本峻，《閩中海錯疏》，卷中，〈鱈部下·鱈魚〉，頁204。

⁴³ 清·郭柏蒼，《海錯百一錄》，卷2，〈記魚·章魚〉，頁15b。

⁴⁴ 清·聶璜繪、文金祥編，《清宮海錯圖》，頁192-193。

四、結語

傳統中國社會對於海洋的認知，是依循江河、近海、遠洋的概念，漸次擴張，同時受限於陸地的重視，加上海禁政策的反覆施行，相較之下，明清時期的海洋認知，是較為消極而疏離。不過，在明清時期仍有少數的文人，基於對所居住海洋環境的認識與理解，或是對傳統博物思想、格物知識的追求，開始有以海洋生物作為書寫對象的文類，或將聽聞傳聞而加以紀錄，或以親身考察與觀察，甚至以圖繪的方式紀錄各類水生與海洋生物。這些書寫海洋生物的內容，包含：黃衷《海語》、屠本峻《閩中海錯疏》、聶璜《海錯圖》、李調元《然犀志》、郭柏蒼《海錯百一錄》等著作。

此類書寫紀錄水生與海洋生物的作品，主要有以下特點：一、除少數作者居住於內陸之外，大多居於沿海地區，例如：廣東、浙江、福建、山東等地，這樣的出生背景，與撰寫海洋生物紀錄的動機，有一定的關連性。二、作者編纂圖錄的目的，除了少數是臨摹繪本、博物考訂之外，大多是基於對鄉里環境的理解，甚至親身觀察、考究，進而紀錄當地沿海地區的海洋生物，例如：黃衷《海語》、屠本峻《閩中海錯疏》、聶璜《海錯圖》、李調元《然犀志》、郭柏蒼《海錯百一錄》等。三、除了以文字書寫紀錄之外，編寫者逐漸以圖繪的方式，以視覺方式精確的呈現海洋生物外貌，例如：文俶《金石昆蟲草木狀》、聶璜《海錯圖》等，都保存了重要的水生與海洋生物的資料。

不過，傳統社會對海洋知識較為缺乏認知，常以傳統對陸地的認識，來思考海洋環境與海洋生物，認為陸地有的生物，在海洋必然存在，如同身、影的關係，並藉以描述海洋生物的外型。這些紀錄海洋生物的書寫，在內容上存在著歧異的問題，即書寫紀錄者，通常是文人階層，然而書寫者未必實際觀察過海洋生物，有些是聽聞而來，甚至僅是臨摹繪畫、或傳抄文獻與考證而已；而對於海洋生物的觀察與體認，進而區分細部，最為清楚的漁夫或捕撈者，卻可能無法以文字加以精準的敘述。於是書寫紀錄下的海洋生物，就出現了摻雜部分想像與虛構的成分，就如同《三才圖會》所描繪鰲的樣貌，以及《海錯圖》所呈現的鬼頭章魚、壽星章魚。但這些歧異與想像的虛構成份，卻也是保存了當時所認知海洋生物的重要紀錄。

表 1：海洋生物文類的作者與撰述動機表

書名	作者	籍貫	撰述動機	成書年代
《海語》	黃衷	廣東廣州	非作者親眼所見，而是聽聞番客、舟師、舵卒等人的敘述，然後彙集成書。	嘉靖 15 年 (1536)
《異魚圖贊》	楊慎	四川新都	非親眼所見，是為考訂博物之作，多引用典籍加以解釋說明。	嘉靖年間
《閩中海錯疏》	屠本峻	浙江鄞縣	任職福建鹽運司同知，於任內觀察福建沿海生物所作的紀錄。	萬曆 24 年 (1596)
《金石昆蟲草木狀》	文俶	江蘇長洲	非親眼所見，是臨摹家藏內府《本草品彙精要》原稿而成。	萬曆 48 年 (1620)
《三才圖會》	王圻	南直隸嘉定	非親眼所見，僅為編纂類書。	萬曆年間
《海錯圖》	聶璜	浙江杭州	多為親眼所見，紀錄東南沿海所見的海洋生物，予以繪圖保存。	康熙 37 年 (1698)
《古今圖書集成》《博物彙編·禽蟲典》	陳夢雷	福建侯官	非親眼所見，僅為編纂類書。	雍正 4-6 年 (1726-1728)
《然犀志》	李調元	四川綿州	因視學廣東，見沿海魚類生物，多有奇怪且令人瞠目者，於是進行觀察、考證，加以紀錄。	乾隆 44 年 (1779)
《記海錯》	郝懿行	山東登州	非親眼所見，僅以訓詁的角度出發，徵引古籍加以考證。	嘉慶年間
《海錯百一錄》	郭柏蒼	福建侯官	以數十年所親眼見，詢問漁人，並實地觀察，加以記錄考證。	道光年間

資料出處：黃衷，《海語》，《叢書集成新編》第 91 冊，臺北：新文豐，1985 年。楊慎，《異魚圖贊》，《叢書集成新編》第 44 冊，臺北：新文豐，1985 年。屠本峻，《閩中海錯疏》，《百部叢書集成·學津討原》，臺北：藝文印書館，1967。王圻，《三才圖會》，《四庫全書存目叢書》子部 190 冊，濟南：齊魯書社，1995 年。聶璜繪、文金祥編，《清宮海錯圖》，北京：紫禁城出版社，2014 年。陳夢雷，《古今圖書集成》，《中國學術類編》，臺北：鼎文，1977 年。李調元，《然犀志》，《叢書集成新編》第 44 冊，臺北：新文豐，1985 年。郝懿行，《記海錯》，《續百子全書》，北京：北京圖書館出版社，1998 年。郭柏蒼，《海錯百一錄》，《續修四庫全書》子部 1120 冊，上海：上海古籍出版社，1997 年。

表 2：海洋文獻中「蟹」的敘述與分類

書名	書卷分類	描述	成書年代
屠本峻《閩中海錯疏》	介部	形如熨斗，如便面，如惠文冠，廣尺許，有刺。頭如蜚螳，而骨眼，眼在背上，背青黑色而穹，其血蔚藍，熟之純白，而肉甚甘美，當脊一行，兩旁有刺，殼覆身上，腹下十二足，長五六寸，環口而生，尾銳而長，觸之能刺斷，而置地行，其行郭索。雌嘗負雄，捕得其雄，雌亦就斃。雄少肉，雌多子，子如綠豆大而黃色，布滿骨骼中。東浙閩廣人重之，以為鮓，謂之蟹子醬，殼可屈為杓，簞釜輒盡，尾可為如意。	萬曆 24 年 (1596)
文俶《金石昆蟲草木狀》	未分類	設色繪圖，無文字說明。	萬曆 48 年 (1620)
王圻《三才圖會》	鱗介類	蟹，色青黑，十二足，足長五六寸，悉在腹下，舊說過海輒相負於背，高尺餘如帆，俗呼為蟹帆。又其眾如簾，名蟹簾，其相負則雌常負雄，雖波濤終不解，故號魚媚。大率蟹善候風，故其音如似。	萬曆年間
聶璜《海錯圖》	未分類	設色繪圖。 說明：蟹，字彙音候，海中介虫也，足隱腹下不可見，雄常守雌，取之必得雙，俗呼為蟹媚。善候風，其相負，雖風濤終不能解。	康熙 37 年 (1698)
李調元《然犀志》	未分類	蟹，介蟲也，大者尺餘，形如覆箕，殼分前後及尾為三截。其色青綠而光瑩，骨眼著背，口藏於腹，首如蜚螳，足如螯而多其四，其尾三稜。雄小雌大，雌失雄則死。……凡物之血皆赤，而蟹之血獨碧色，亦其異也。	乾隆 44 年 (1779)
郭柏蒼《海錯百一錄》	介類	蟹產於夏，色深碧，如半瓠覆地，前廣後殺，末折如鼃。甲尾三脊而多刺，其長等身，兩骨眼分展於背上，十二足鋸列於腹下。口在足中，子盈額上，其血藍色。	道光年間

資料出處：屠本峻，《閩中海錯疏》，《百部叢書集成·學津討原》，臺北：藝文印書館，1967。王圻，《三才圖會》，《四庫全書存目叢書》子部 190 冊，濟南：齊魯書社，1995 年。聶璜繪、文金祥編，《清宮海錯圖》，北京：紫禁城出版社，2014 年。李調元，《然犀志》，《叢書集成新編》第 44 冊，臺北：新文豐，1985 年。郭柏蒼，《海錯百一錄》，《續修四庫全書》子部 1120 冊，上海：上海古籍出版社，1997 年。



圖 1：王圻，《三才圖會》，鯊，明萬曆刊本

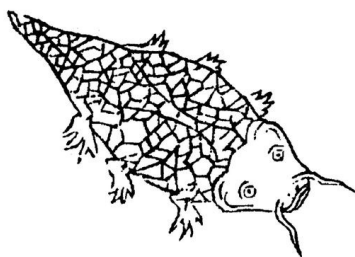


圖 2：蔣應鎬，《山海經圖繪全像》，朱鰐魚，明刻本

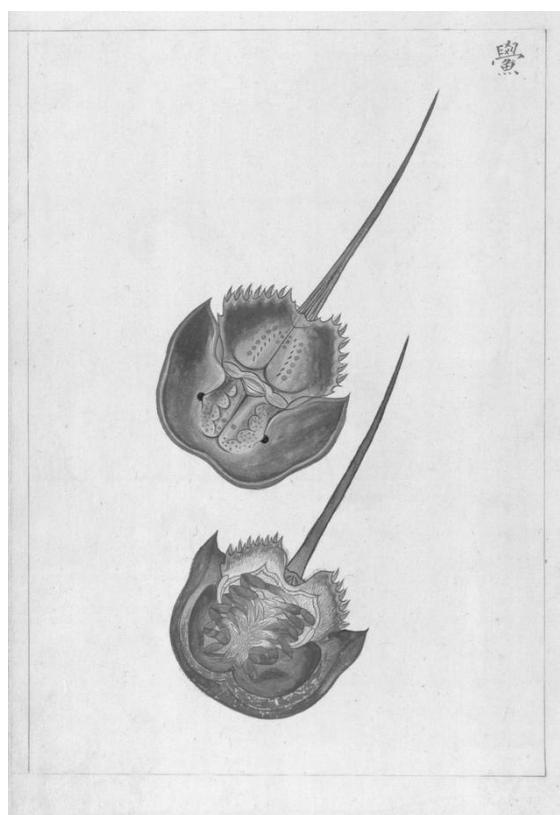


圖 3：文倬，《金石昆蟲草木狀》，蟹

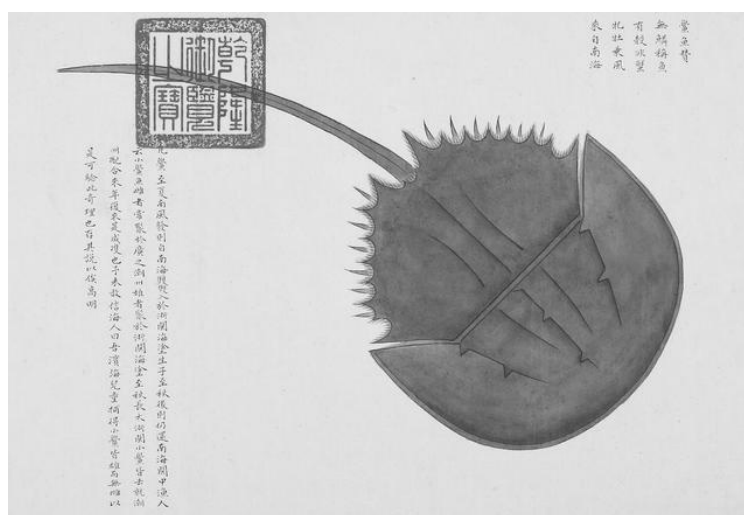


圖 4：聶璜，《海錯圖》，蟹，臺北故宮博物院藏

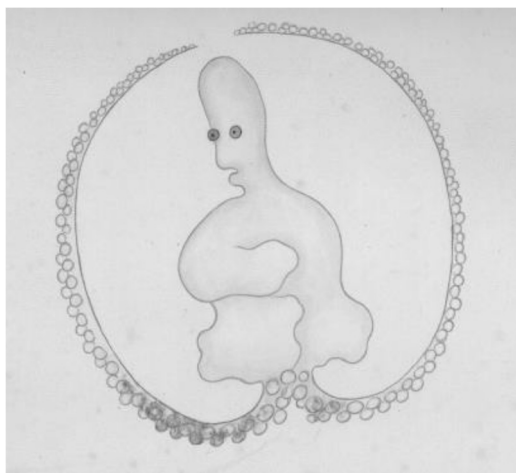


圖 5：聶璜繪、文金祥編，《清宮海錯圖》，壽星章魚

參考文獻

一、古籍

- 明・文俶(2013)。《金石昆蟲草木狀》，臺北：世界書局。
- 明・王世懋(1996)。《閩部疏》，《四庫全書存目叢書》史部 247 冊，濟南：齊魯書社，據上海圖書館藏明萬曆十三年刻王奉常雜著本影印。
- 明・王圻(1995)。《三才圖會》，《四庫全書存目叢書》子部 190 冊，濟南：齊魯書社，據北京大學圖書館藏明萬曆三十七年刻本影印。
- 明・徐樹丕(1990)。《識小錄》，《筆記小說大觀》第 40 編第 3 冊，臺北：新興書局。
- 明・屠本峻(1985)。《閩中海錯疏》，《叢書集成新編》第 44 冊，臺北：新文豐。
- 明・黃衷(1985)。《海語》，《筆記小說大觀》第 4 編第 5 冊，臺北：新文豐，據民國十一年刊本影印。
- 明・楊慎(1983)。《異魚圖贊》，《文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館。
- 明・蔣應鑄(2006)。《山海經圖繪全像》，《歷代山海經文獻集成》，西安：西安地圖出版社，據明刻本影印。
- 明・鄭若曾(1983)。《江南經畧》，《文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館。
- 清・李調元(1985)。《然犀志》，《叢書集成新編》第 44 冊，臺北：新文豐。
- 清・屈大均(1985)。《廣東新語》，北京：中華書局。
- 清・姚元之(2007)。《竹葉亭雜記》，北京：中華書局。
- 清・郝懿行(1998)。《記海錯》，《續百子全書》，北京：北京圖書館出版社，據郝氏遺書本影印。
- 清・郭柏蒼(1997)。《海錯百一錄》，《續修四庫全書》子部 1120 冊，上海：上海古籍出版社，據浙江圖書館藏清光緒刻本影印。
- 清・錢謙益(1983)。《牧齋初學集》，《文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館。
- 清・聶璜繪、文金祥編(2014)。《清宮海錯圖》，北京：紫禁城出版社。

二、專書

- 歐陽宗書(1998)。《海上人家：海洋漁業經濟與漁民社會》，江西：江西高校出版社。

三、期刊論文

吳智和（1979）。明代漁戶與養殖事業。**明史研究專刊**，2，109-164。

周舜瑾（2016）。海上鱗族異者：章魚史話與書寫。**止善**，20，85-112。

邱仲麟（2005）。從禁捕到漁甲：明代江浙地區出海捕魚管制措施的變遷。**清華學報**，2，331-367。

徐斌（2008）。明代河泊所的變遷與漁戶管理：以湖廣地區為中心。**江漢論壇**，12，84-88。

張高評（2008）。海洋詩賦與海洋性格：明末清初之臺灣文學。**臺灣學研究**，5，1-15。

楊培娜（2015）。〈清朝海洋管理之一環：東南沿海漁業課稅規制的演變〉。**中山大學學報（社會科學版）**，3，139-150。

廖肇亨（2008）。長島怪沫、忠義淵藪、碧水長流：明清海洋詩學中的世界秩序。**中央研究院中國文哲研究集刊**，32，41-71。

劉詩古（2017）。明代鄱陽湖區漁課制度的建立及其演變：以《嘉靖二十一年都昌縣漁米課冊》。**新史學**，1，1-55。

賴毓芝（2013）。清宮對歐洲自然史圖像的再製：以乾隆朝《獸譜》為例。**中央研究院近代史研究所集刊**，80，1-75。

Records, Imagination and Comparison of Marine Animals in the Ming and Qing Dynasties

Chi-Yuan Lien*

Abstract

Since the Ming and Qing Dynasties, there are not many records about marine animals, mainly in words, with relatively few images. Nie Huang, a painter in the Qing Dynasty, drew *Hai Cuo-Tu* (海錯圖, marine animals' images), depicting more than 300 kinds of marine life, including shapes and sizes. According to these image data, the characteristics of various marine organisms can be displayed in more detail and accurately. Especially some strange-looking creatures, such as horseshoe crabs and octopuses, are difficult to describe in words or pictures without seeing in h their own eyes. Then there is a strange image where reality and imagination exist at the same time. What are the differences in the depiction of marine animals during the Ming and Qing Dynasties? What is the difference between the attention, documentation and regional scope of marine animals? This article attempts to explore the understanding of marine life in the Ming and Qing Dynasties, as well as the understanding of the social environment and marine culture behind it.

Keywords: marine animals, marine cognition, *HaiCuo-Tu* (marine animals images), horseshoe crab, octopus

* Professor, Department of History, Chinese Culture University

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、英文姓名暨服務單位；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：Wassertein 與 Rosen (1994)…或(Wassertein & 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。毛連塏（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製致、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： $M = 12.31, SD = 3.52, F(2, 16) = 45.95, F_s(3, 124) = 78.32, 25.37, t(63) = 2.39, \chi^2(3, N = 65) = 15.83...$ 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 112 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：蔡秉衡

出版年月：中華民國一一二年六月

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：新臺幣 500 元整

展 售 處：五南文化廣場

臺中市西區臺灣大道 2 段 85 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.112

June 2023

PUBLISHER:

Chih-Cheng, Chen

EDITOR:

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

ADDRESS OF ADMINISTRATION OFFICE:

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

SUBSCRIPTION RATES:

NTD 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 Chinese Music Association Impact on Chinese Music in Taiwan
Ping-Heng Tsai
-
- 25 Between Impulsion and Calm: Analysis of the Experience of
Children with Attention Deficit Hyperactivity Disorder(ADHD)
in Ceramics Learning Program
Yu-Chiao Huang, Hsiao-Feng Cheng, Jia-Haur Liang
-
- 47 Comparative Analysis of Three Art Songs of Carl Loewe and
Franz Schubert with the same Goethe's Poem
Hsiao-Yun Kung
-
- 81 Contemporary Media Condition: "Gaia: Illusory Self; Other
Realms" Visual Tactic of "Technology-Art"
Hsiang Cheng
-
- 99 Applying Brand Marketing to the NFT Market, Taking Takashi
Murakami as an Example
Zi-Wei Ke
-
- 123 Records, Imagination and Comparison of Marine Animals in the
Ming and Qing Dynasties
Chi-Yuan Lien
-

Semiyearly print, Volume 19, Issue 1 (No. 112)



National Taiwan University of Arts
The Republic of China (Taiwan), June 2023