

ISSN : 10213686

藝術學報

Taiwan Journal of Arts

半年刊

第九卷第1期(總92期)

國立臺灣藝術大學

中華民國102年4月

序

藝術學報創刊於1966年，是國內歷史最悠久的藝術類學術期刊，目前也是國科會臺灣人文學引文索引THCI收錄期刊，能維持至今，需感謝歷屆主編、編輯委員、評審委員、投稿作者以及讀者的努力與支持，才得以持續茁壯成長。

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，祈藉由不斷的檢討，使得審查制度更為公平完善，進而提昇學報品質與內容並滿足稿件性質的多元化。

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

國立臺灣藝術大學出版編輯委員會
民國101年10月

藝術學報 第九十二期

目次

美術	一、Crossing Boundaries: from "Convergence of Art and Technology" to "Interdisciplinary Creations in Digital Art" 跨越疆域界線：從「藝術與科技的邂逅」到「數位藝術的跨領域創作」 / 林昭宇、林敏智、吳可文 1	1
	二、超越「常形」之外取「常理」於內 - 論蘇軾「常理」論述與文人畫系之聯結關係與發展 / 徐永賢 33	33
	三、南張與北溥—論二十世紀兩位傳統型畫家張大千、溥心畬的時代性與個人性 / 馮幼衡 71	71
設計	四、以「在地文化」為主題之設計創作教學研究 / 謝修璟、李靜芳 115	115
	五、A Culturally-Oriented Design Process for Modern Fashion Textile Designs 文化為導向之流行織品設計流程 / 卓欣穎 143	143
傳播	六、臺灣當代女性藝術的覺醒：藝術體制中的性別問題論述 / 許如婷 177	177
	七、非虛構繪本敘事與美感傳播：以肯亞 Haler Park 野生動物園繪本《小河馬歐文和牠的麻吉》(Owen & Mzee: The true story of a remarkable friendship) 為例 / 賴玉釵 209	209
	八、女性運動電影《陽陽》：性別再現與身分認同 / 趙庭輝 237	237
表演	九、見證、書寫與延異 - 李天民臺灣舞蹈史論述初探 / 趙玉玲 255	255
	十、戲曲悲劇「果報觀」的探討：以元雜劇《趙氏孤兒》為例 / 徐之卉 271	271
	十一、影響聲樂歌唱教育學習因素之探討 / 林美智、邱英芳 291	291
人文	十二、臺灣中小校長評鑑其專業向度指標建立之研究 / 謝如山、黃增榮 319	319

TAIWAN JOURNAL OF ARTS

Vol.92

April 2013

CONTENTS

1. Crossing Boundaries: from "Convergence of Art and Technology" to "Interdisciplinary Creations in Digital Art"
/Lin, Chao-Yu, Lin Min-Tzu, Wu Carin..... 1
2. Breaking “normal form” from Externals , Capturing ” normal rule” from Internals
/Shyu Yeong Shyan..... 33
3. “Southern Chang and Northern Pu”—A Study of the Personal and Period Styles of Two 20th Century Traditionalist Painters Chang Dai-chien and Pu Xinyu
/Youheng Feng..... 71
4. A Pedagogical Study of Local Culture as a Subject for Design Creation Education
/Hsiu Ching Hsieh, Ching Fang Lee..... 115
5. A Culturally-Oriented Design Process for Modern Fashion Textile Designs
/ Cho Hsin-Ying..... 143
6. The Awakening of Contemporary Women’s art in Taiwan : A Critical Analysis of Gender Issues within the Art Structure
/Ju-Ting Hsu..... 177
7. Non-fiction pictorial narrative and aesthetic communication: A case study of “Owen & Mzee: The true story of a remarkable friendship” in Haler Park of Kenya/Yu-Chai Lai..... 209
8. Female Sport Film Yang Yang: Gender Representation and Identification
/Daniel Ting-Huei Chao..... 237
9. Witness, Writing and *Différance*-A Preliminary Inquiry on Ten-Ming Lee’s Taiwanese Dance Historical Discourses
/Yu-ling Chao..... 255
10. An Analysis of the Cause-Effect Retribution in The Orphan of Zhao, a Zaju Opera of Yuan Dynasty
/Hsu, Chih-Hui..... 271
11. Exploring the factors influencing the educational learning of vocal singers
/Lin, Mei-chih, Yingfang Chiou..... 291
12. The Evaluation of Principal’s Dimensions and Indicators for Junior and Elementary Schools in Taiwan
/Ju-Shan Hsieh, Tzeng-Rong Huang..... 319

國立臺灣藝術大學出版編輯委員會組織辦法

89.10.17 八十九學年度第六次行政會議通過

91.03.05 九十學年度第十五次行政會議修正通過

93.12.14 九十三年度第九次行政會議修正通過

97.2.19 九十六學年度第九次行政會議修正通過

- 第一條 為健全本校出版品之學術評審機制，提昇學術研究水準，特訂定出版編輯委員會（以下稱本會）組織辦法。
- 第二條 本會負責學校出版品之法規、徵稿、審查、編輯、印行等相關作業之研議。
- 第三條 本會設委員十六人，教務長及各學院院長為當然委員，另每一學門聘任兩位校外委員，由校長遴聘之。本校委員應少於委員會總人數之二分之一；各委員任期一年，連選得連任。
- 第四條 本會置主任委員一人，由教務長擔任並兼會議主席。
- 第五條 本會置執行秘書一人，由教務處綜合業務組組長兼任，負責執行開會決議，並處理有關出版品之編印、發行作業。
- 第六條 本會分別依美術學院、設計學院、傳播學院、表演學院、人文學院等五大學門各設置召集人一人，由各學院院長擔任之，負責該學門稿件初審事宜。
- 第七條 本會於預定出版品截稿後、編印前召開一次審查會議，必要時由主席召集臨時會議。開會時，需有全體委員二分之一以上出席，執行秘書列席。若非國科會申請獎助項目者，其校內、外委員人數不受比例限制。
- 第八條 本會委員及派兼人員均為無給職，但非由本校人員兼任者得依規定支給出席費。
- 第九條 本辦法未盡事宜，悉依相關法令辦理。
- 第十條 本辦法經行政會議通過後實施，修正時亦同。

101 學年度出版編輯委員會委員名單

審查類別	姓名	服務單位	職稱	備註
主任委員	楊清田	本校視覺傳達設計學系	教授兼教務長	校內
美術學門	林進忠	本校美術學院	教授兼院長	校內
	曾肅良	國立臺灣師範大學藝術史研究所	教授	校外
	郭博州	國立臺北教育大學藝術與造形設計系	教授兼主任	校外
設計學門	林榮泰	本校設計學院	教授兼院長	校內
	林品章	銘傳大學設計學院	教授兼院長	校外
	葉俊顯	國立新竹教育大學藝術與設計學系	教授兼系主任	校外
傳播學門	謝章富	本校傳播學院	教授兼院長	校內
	李基常	國立臺灣師範大學工業教育學系	教授(退休)	校外
	陳清河	世新大學傳播學院	教授兼院長	校外
表演學門	蔡永文	本校表演學院	教授兼院長	校內
	歐遠帆	臺北市立教育大學音樂學系	教授兼教務長	校外
	歐陽慧剛	實踐大學民生學院	教授兼院長	校外
人文學門	張浣芸	本校人文學院	教授兼院長	校內
	李大偉	健行科技大學	教授兼校長	校外
	賴貴三	國立臺灣師範大學國文學系	教授	校外

「國立臺灣藝術大學藝術學報」徵稿及審查辦法

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

第一條 宗旨：

- 一 本校為處理藝術學報之徵稿及審查事項，特訂定「國立臺灣藝術大學藝術學報」徵稿及審查辦法，以下簡稱本辦法。
- 二 本學報以鼓勵教師從事學術研究，提高學術水準，促進學術交流為宗旨。

第二條 徵稿：

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

第三條 撰稿原則：

- 一 來稿所用文字，以中文、英文為限。
- 二 稿件請用電腦橫打，每篇文稿（含中、英文摘要、本文、註釋、參考文獻、附錄、圖表）字數以八千字至兩萬字為原則（含標點符號），圖文併計以 24 個版面（純文字滿頁 38 字×38 行=1,444 字）為限。
- 三 稿件正文與中、英文摘要請自行印出一式四份，連同投稿者資料表，寄交出版編輯委員會，經通知錄取後，再繳交確認文稿磁片（請用 word 文字檔儲存）及本校製發之授權書乙份。
- 四 中、英文摘要以 250 字為原則，摘要包含：研究動機、目的、方法、結果等；並列出中、英文關鍵字（key-words），關鍵字以不超過 6 個為原則。
- 五 為便於匿名審查作業，正文及中、英文摘要中請勿出現任何個人資料，來稿之附註及參考書目，請用 APA 格式。

第四條 稿件格式：

- 一 中文字體請使用新細明體，如須強調請用標楷體，文稿格式為橫向排列、左右對齊，並註明頁碼（置每頁文末右下角）；英文字體字體請使用 Times New Roman 體。
- 二 稿件首頁為 1、論文題目；2、作者姓名；3、任職機構及職稱、聯絡地址、傳真、E-mail。

- 三 稿件次頁為論文題目、論文摘要及正文。
- 四 稿件末頁以英文書明論文題目、作者姓名及任職機構、職稱。
- 五 稿件裝訂順序為：1、首頁資料；2、中文摘要（含關鍵字）、正文（含參考文獻、注釋）、圖表；3、英文摘要（含關鍵字）。

第五條 著作財產權事宜：

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

第六條 本學報不支付稿費，來稿若經刊登，將敬贈作者當期刊物 3 冊及抽印本 20 份。

第七條 稿件交寄：

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

第八條 審查：

- 一 投稿稿件與本刊撰稿原則及稿件格式等規定不符者，主編得逕予退回投稿者。
- 二 稿件於投稿後委請出版編輯委員會各學門召集人或學門委員負責初審事宜。初審通過之稿件，聘請相關領域之專家擔任審查工作。
- 三 稿件複審分別委請校內、外學者專家三位審查之，經二人以上通過者始准予刊登。
- 四 送請審查之稿件，請審查人於三週內審閱完畢，註明審查意見後送回。。
- 五 稿件審查採雙向匿名方式進行，投稿者及審查人姓名均予保密。
- 六 審查意見共分四級：
 - (A) 同意刊登（建議 80 分以上）
 - (B) 修正後刊登（建議 80 分以上）
 - (C) 修正後再審（建議 79-70 分）
 - (D) 不同意刊登（69 分以下）
- 七 當審查分數或意見落差過大，稿件刊登與否，由「出版編輯委員會」依審稿委員之意見討論後決議之。
- 八 學報稿件之審查，酌致審查人審查費；其審查費之支給標準採按字計酬，每千字中文一百七十元，外文二百一十元，每人每件審查費之請領金額以貳仟元為限。
- 九 審查通過之稿件，本刊因編輯上之需要，保有刊登期數調整權。同一期同一作者以刊載一篇論文稿件為原則，如作者係一人以上者，則以第一作者為認定基準；如確有需要須及時刊載者，同一作者同一期中以加刊一篇為限。
- 十 投稿者撤稿之要求，需以書面提出，並敘明撤稿理由。為避免資源浪費，凡於送外審階段提出撤稿者，本刊一年內不接受其投稿。

第九條 本辦法經行政會議通過後施行，修正時亦同。

戲曲悲劇「果報觀」的探討： 以元雜劇《趙氏孤兒》為例

徐之卉

摘要

中國傳統戲曲究竟有無悲劇？如果有，戲曲悲劇如何定義？這些問題確實難解。本文跳脫定義問題，也不預設戲曲非有悲劇不可，從西方古典悲劇理論的核心：果報觀，以「甚麼樣的人」，「面對甚麼樣的情勢」，「做出甚麼樣的行為」，「得到甚麼樣的結果」，「帶給觀眾甚麼樣的情緒」等五個指標，分析元雜劇《趙氏孤兒》。

從分析中發現其悲劇主人翁程嬰，僅是一介平民。面對屠岸賈這樣一個無法與之匹敵的強大勢力，卻能選擇捨子救孤，並甘願忍辱二十年，大義凜然的氣節，讓觀眾哀憐其遭遇，生悲壯之感。孤兒完成復仇，程嬰受封田莊十頃，全在觀眾的期待之下發生，形成所謂「補償作用」。

關鍵字：戲曲、悲劇、果報觀、元雜劇、趙氏孤兒

壹、前言

早在兩千多年前的希臘，亞里士多德（Aristotle）在其所著《詩學（*The Poetics*）》中，就闡明了悲劇的定義、要素、特質、作用，往後的兩千年中，西方戲劇學者也多在他的基礎上，發展出完整的悲劇理論。在中國傳統戲曲的理論中，從宋、元至明、清，也有將近七百多年的時間，卻直到民國前後，才陸續出現一些有系統地探索戲曲悲劇的文獻。

這說明了古人在創作劇本之初，並沒有要將之寫成悲劇或喜劇的意識，卻不能據以說明戲曲中沒有悲劇。清光緒 30 年（1904），蔣觀雲在〈中國之演劇界〉一文中，就引用了當時日本某報刊之言論，謂：「中國之演劇也，有喜劇，無悲劇。每有男女相慕悅一齣，其博人之喝采多在此，是尤可謂卑陋惡俗者也。」（梁啟超，1989，頁 50）其後，作者認為：「我國之劇界中，其最大缺憾，誠如耆者所謂無悲劇。……劇界佳作，皆為悲劇，無喜劇者。」（梁啟超，1989，頁 51）

但如果戲曲中沒有悲劇，那麼竇娥對天道的吶喊算甚麼呢？趙氏全家三百餘口被誅盡殺絕，程嬰等義士為保存趙家所做的犧牲又算甚麼？個人以為：戲曲作家在創作之初，或許沒有要把劇本寫成悲劇或喜劇的意識，但理論從作品分析而來，歷朝歷代的戲曲作品中應該確實存在著具有悲劇性格的作品吧！

歷來論戲曲悲劇者，多極力推崇紀君祥《趙氏孤兒》一劇為不折不扣的悲劇。另一派學者又以「戲曲不必非有悲劇不可」，完全否定對戲曲悲劇研究的學術價值。林妙勳在其碩士論文《西方悲劇理論在中國戲曲批評中的運用——以元雜劇《趙氏孤兒》為例》中，從西方悲劇觀分析《趙氏孤兒》，一方面忽略了悲劇主人翁的性格對全局的影響力，另一方面因為該劇有補償作用而認為這不是一部悲劇。然而我們頂多只能說《趙氏孤兒》不同於西方古典悲劇，在缺乏戲曲悲劇定義的情況下，貿然斷定其不是悲劇，是很危險的推論。姚師一葦在〈元雜劇的悲劇觀初探〉一文中，從戲曲大戲的晚出和中國人的宇宙觀與西方不同，論述中國不可能產生希臘式的悲劇。此論點筆者十分認同。既然中國不可能產生希臘式的悲劇，就不能全部套用希臘悲劇的定義來分析戲曲作品，甚至判斷其是否為悲劇。

本文擬跳脫悲劇定義的爭論，以《趙氏孤兒》為例，從五個指標，即：「甚麼人」，「面對甚麼樣的情勢」，「做出甚麼樣的決定」，「得到甚麼樣的結果」，「帶給觀眾甚麼樣的情緒反應」，分析其「果報觀」。

所謂「果報觀」，簡單的說，就是有關因果報應的觀念。「無論作善作惡，一切業因之結果，必有其善、惡之報，曰之果報，則這種觀念叫做果報觀。」（金仁喆，1989，頁17）西方哲學論著中，

「果報觀」的討論首見於亞里士多德的《倫理學》。在其卷五第十章中說道：「人於善惡，每求所以報復，惡而不復，是為奴隸，善而不報，則互相救助之事業，將無由矣。而社會之所賴以綱維者此耳。」(亞里士多德著；向達譯，1939，頁106)

在顏元叔翻譯之《西洋文學批評史》中，將亞氏之論點整理出如下四種可能：(衛姆賽特，布魯克斯著；顏元叔譯，1987，114-115頁)

- 一、當傷害之來與合理所期待者恰恰相反時，這叫意外橫禍。
- 二、當傷害之來與合理所期待偶然相值，同時傷害不含罪孽，則是錯誤行為(hamartema)——當過失起於自身，則當事人犯了差錯；當過失起於身外，則當事人變成了犧牲者。
- 三、他是知而行的，卻未深思以辨知，這是不正義的行為——如由憤怒或其他無法避免的情感衝動所引發的行動；因為，當人作出這類有害的或錯誤的行為，他的舉動自屬不義。不過，是時的行為雖屬不義，而行為者的本身，卻不一定永遠是不義或可惡的，因為他的錯誤並不源於罪惡。
- 四、但是，當一個人經過其意識的抉擇而犯罪，則是個不義之人，是惡人。

這顯然從行為的動機出發，談論行為者的善惡。中國哲學中的「果報觀」，則一貫的肯定「善有善報，惡有惡報；不是不報，時辰未到。今生不報，來世必報。」金仁喆在其碩士論文《聊齋志異之宿命論與果報觀研究》中，整理了自《詩經》、《墨子》、《淮南子》、以至佛教傳入中國後，中國人「果報觀」之演變。(金仁喆，1989，15-17頁)大抵《淮南子》及其以前，都認為「善有善報，惡有惡報」，杜佑《通典》中提出疑問，認為亦有為善而遭惡報者。佛教傳入中國後，引入輪迴之說，而有「現報」(即現世報)、「生報」(今生之業果，來生便受)、「後報」(積數世之業果，然後乃受)。以後千餘年來，中國人的人生、文學、戲曲受此影響甚深。

本文除前言外，共分三大部份：在「戲曲悲劇論的奠基者」中，將臚列中國古代劇論中有關悲劇的模糊概念，及清末王國維以後較有系統的戲曲悲劇理論研究。在「理論的提出」中，將論證「果報觀」為悲劇理論的核心部分，並說明「果報觀」、「五大指標」、與情節架構間的關係。這也是本文寫作的目的。有了這樣的基礎之後，再以此五大指標分析元雜劇《趙氏孤兒》的果報觀。¹

貳、戲曲悲劇論的奠基者

清末以前的戲曲評論，因為劇作者與評論者從不以「是否為悲劇」這樣一個觀點來考量創作或評論，所以總沒有形成完整的悲劇理論體系。但其實類似的概念在由宋元至明清幾百年來的戲曲理論中並非完全不存在，例如高明在《琵琶記》中就說：「樂人易，動人難。」說明讓人悲比讓人喜更難。又如王世貞《曲藻》論施惠《拜月亭記》曰：

元朗謂勝琵琶，則大謬也。中間雖有一二佳曲，然無詞家大學問，一短也；既無風情，又無禪風教，二短也；歌演終場，不能使人墮淚，三短也。（〔明〕王世貞，1982，頁34）

同書論高明《琵琶記》曰：

則誠所以冠絕諸劇者，不唯其琢句之工，使事之美而已，其體貼人情，委屈必盡；描寫物態，仿佛如生；問答之際，了不見扭造，所以佳耳。（〔明〕王世貞，1982，頁34）

體貼人情，即所謂傳情；描寫物態，即所謂寫景；問答之際，即所謂敘事。傳情、寫景、敘事正是戲劇意境的三個組成部分。情悲，景淒，事慘者是為「苦境」，「苦境」能使人墮淚，才是好戲。這樣的觀點，與亞里士多德在《詩學》中，把悲劇的地位提昇到喜劇之上，是不謀而合的。

戲曲評論中，呂天成首開意境說，特別對「苦境」提出探討。其《曲品》論《焚香記》謂：「王魁負桂英，做來最懇楚。」（〔明〕呂天成，1982，頁244）論《雙珠記》謂：「情節極苦，串合最巧，觀之慘然。」（〔明〕呂天成，1982，頁238）他如論《祝髮記》、《合衫記》、《雙魚記》、《分錢記》、《雙忠記》、《教子記》皆有類似的說法。繼之者如祈彪佳，在評沈自徵《霸亭秋》雜劇時說：「傳奇取人笑易，取人哭難。」（祈彪佳，1982，頁143）而認為「悲境」較「歡境」意味深長。

在王國維之前，無論說苦境或是談悲境，總只是悲劇性的一種現象，而談不到全面，有苦境或有悲境，不必然就是悲劇。近代的戲曲家中，最早提出悲劇論的是王國維。他在1904年6月，於《教育世界》發表了一篇〈紅樓夢評論〉，文中借用德國哲學家叔本華（Arthur Schopenhauer，1788—1860）的理論，提出了以下的悲劇觀：

- 一、人生本質是「欲望」、「生活」與「痛苦」的結合。（王國維，1979，2-3頁）
- 二、藝術超脫物外，能使觀者忘物我之關係，從而產生「優美」和「壯美」這兩種「藝術之美」。（王國維，1979，頁5）「優美」指「一物與吾人無利害之關係，……」。「壯美」指與吾人生活之意志相衝突者。
- 三、從叔本華之說，將悲劇的造成分為三種可能：（王國維，1979，頁19）

甲、極惡之人使然

乙、命運使然

丙、不得不然

四、從亞里士多德的淨化論，認為悲劇的美學價值與倫理學價值是統一的。(王國維，1979，頁22)

甲、真：示人生之真相

乙、善：感發人之情緒而高上之

丙、美：置悲劇於詩歌之頂點

五、戲曲的「大團圓」結局不具備「厭世解脫」的精神。(王國維，1979，17-18頁)

到了1908年的《人間詞話》(王國維，1986，頁63)，及1910年的《錄曲餘談》(王國維，1993，頁313)中，王氏又特別推崇元雜劇，特別是《漢宮秋》、《梧桐雨》和《倩女離魂》。²終於在1912年的《宋元戲曲考》第十二章「元劇之文章」中，他認為明代以後的傳奇都是喜劇，而元雜劇中，脫離了「先離後合，始困終亨」的模式，且戲劇動作的推展，是出於悲劇主人翁的意志，所以是悲劇的。

其最有悲劇之性質者，則如關漢卿之《竇娥冤》、紀君祥之《趙氏孤兒》，劇中雖有惡人交構其間，而其蹈湯赴火者，仍出於其主人翁之意志，即列之於世界大悲劇中，亦無愧色也。(王國維，1993，123-124頁)

王國維之後，王季思也在其主編的《中國十大古典悲劇集·前言》中，從「史」的角度論述了戲曲中悲劇性的發展，並提出了戲曲悲劇獨特的藝術風貌，一是「塑造出一系列普通人民，特別是受壓迫婦女的悲劇形象」；二是「顯示悲劇的社會作用，尤其是美感教育作用」；三是「我國古典悲劇結構的完整和富有變化」；四是「曲詞的悲壯動人」。(王季思，1991，18-27頁)不可否認，在戲曲悲劇論的範疇中，是極重要的文獻資料。

但綜觀以上兩家的論述，王國維雖有其清楚的見解，卻是從叔本華的觀點衍伸而來，西學是否真能符合中國戲曲的實況？恐有商榷的空間。王季思雖說明了戲曲悲劇的發展，卻沒有清楚說明為什麼他認為這十部戲是悲劇。且他所提出的四個特質，除第一點外，如果放眼西方古典悲劇，似乎不算特質。

更有甚者，亞里士多德在《詩學·第六章》中，給當時的希臘悲劇下了一個完整的定義，整部《詩學》之論悲劇，皆以這一定義為依據。反觀兩位王氏之論戲曲悲劇，卻連戲曲悲劇是甚麼都沒

有討論。謝柏梁師承王季思之論說，而有其發展，在其《中國悲劇史綱》及《中國悲劇文學史》中，旁徵博引，包羅萬象，卻也沒有給戲曲悲劇下個定義。這雖然給後來的學者發揮的空間，卻也造成各說各話，莫衷一是的現象。³

陸潤棠在〈悲劇文類分法與中國古典戲劇〉一文開頭便說：

自柏拉圖、亞里士多德以迄新古典主義的文學批評，一般批評家均嚴格將悲劇作為一種個別文類（Genre）來處理，故一直以來均以文類的方法，將體裁和內容相近的作品，歸為一類。（陸潤棠，1983，頁30）

可見西方把悲劇當成一種文類，能稱之為悲劇的，應當總有些相似的特質。傅謹則認為：如果要問中國有沒有悲劇，首先就涉及甚麼是悲劇的問題。（傅謹，1995，頁134）古代戲曲論從未談過悲劇這樣一種文類，近代學者又沒有替戲曲悲劇找到合適的定義。於是有人說戲曲有悲劇，有人說戲曲沒有悲劇，⁴（王季思，1991，1-3頁）問題就出在這裡。

戲曲真的非有悲劇不可嗎？當然不必。姚師一葦在〈元雜劇中的悲劇觀初探〉一文中，從文化發展的差異性，特別是宗教和宇宙觀的不同發展，論證中國不可能產生西方式的悲劇，卻存在所謂「人生的悲劇感」。將判定是否為悲劇的標準回歸到亞里斯多德的悲劇定義。進而舉《竇娥冤》、《趙氏孤兒》、《冤家債主》三劇為例，說明元雜劇中之具悲劇性質者，主要係表現善與惡之爭。（姚一葦，1989，1-21頁）

參、理論的提出

誠然，若是企圖給戲曲悲劇下定義，那絕對是一項艱鉅的工程，必須大量且全面地閱讀戲曲中可以讓觀眾悲的作品，像亞里士多德給希臘悲劇下定義一樣。然而，亞里士多德的年代，距離希臘悲劇的全盛時期尚不算太遠；戲曲自有劇本流傳後世的南戲，至今也有八百餘年，名作之多，風格各異，這樣一個論題太過龐大，無怪乎學者至今仍然不能為戲曲整理出悲劇的定義。即便只是討論「戲曲悲劇論」的問題，也不是這篇短文所能處理。所以筆者試圖跳脫戲曲悲劇定義的爭論，只打算把目標放在戲曲悲劇的「果報觀」。

所謂「果報觀」，如前言所述，簡單而籠統的說，就是「善有善報，惡有惡報；不是不報，時辰未到。今生不報，來世必報。」在西方的古典悲劇理論中，這是一個極為重要的概念。當然，不僅悲劇有果報觀，喜劇、悲喜劇、甚至鬧劇，也都有果報觀。只是果報觀不同，所引發觀眾的情緒反應就不同，當然也就形成了不同的「文類」。在《詩學·第十三章》中，亞里士多德認為：因為

悲劇是模擬引起哀憐與恐懼的動作，所以：

三種情節之樣式應予避免。第一，一個好人不應讓他由幸福到不幸；第二，或一個惡人不應讓他由不幸到幸福。……第三，再者，所不宜者，一個極惡之人應見其自幸福陷於不幸。……蓋哀憐起於不應得之不幸，而恐懼則由於劇中人與吾人相似。(亞里斯多德，1981，頁108)

可見西方古典悲劇的構成原理，就是悲劇英雄因為自身的錯誤決定（悲劇缺陷 tragic flaw）而受難，此即所謂「詩的正義（Poetic Justice）」。因此，悲劇英雄絕非完美無缺的聖人，因為聖人不可能犯錯，若善有惡報，則斷沒有天理，只能令觀眾厭惡，而不能使其產生哀憐與恐懼的情緒。也絕非無惡不作的壞人，因為惡有惡報，大快人心，觀眾也無由產生哀憐與恐懼的情緒；唯有「較吾人為優」的天神或帝王將相，因為性格的缺陷，作出錯誤的決定，因而受難，才會令觀眾因同情而哀憐，因反思而恐懼。

試看莎士比亞四大悲劇，《哈姆雷特》因猶豫不決而錯失報仇良機，導致「該死的都死了，不該死的也死了」的遺憾；《李爾王》因為愛聽好聽話，終於在暴風雨中發瘋，最心愛的小女兒也因為救他而死在他的懷裡；《奧賽羅》因善妒和多疑，親手殺死了清白的愛妻，毀了一個原本應該幸福美滿的家庭；《馬克白》因野心而聽信了女巫和妻子的慫恿，弑君篡位，終於得到天譴，身死而家滅。這些皆是「悲劇英雄因為性格的缺陷，作出錯誤的決定，因而受難」的明證。

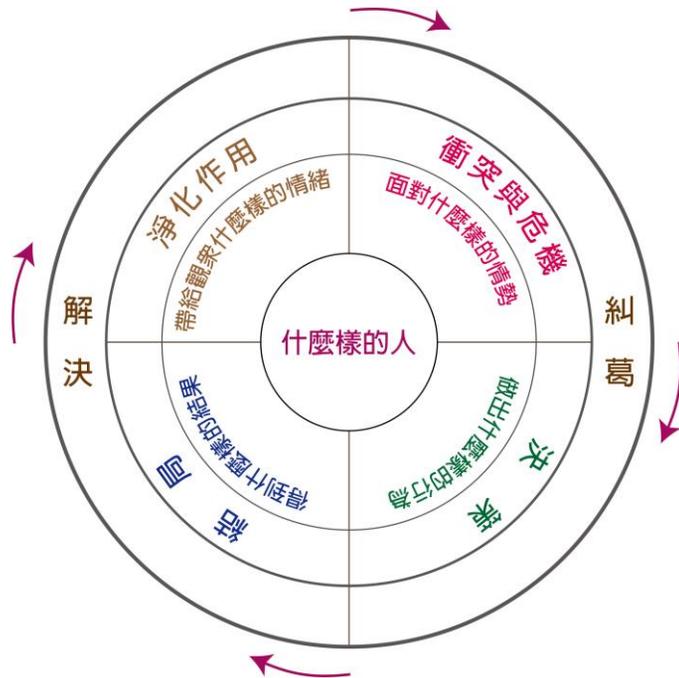
西方的古典悲劇一直以神仙或帝王將相等人物做為其悲劇的主人翁，直到十七世紀民主思想方興未艾之前，這似乎是一條金科玉律。(Nicoll, 1987, 123-125 頁)林妙勳在其碩士論文中也說：「西方悲劇雖然歷經希臘、文藝復興、新古典主義、現代等四個時代，題材、形式方面，代有不同，但是卻有一個萬變不離其宗的一貫性存在。」(林妙勳，1991，頁2)那麼「悲劇英雄因為性格的缺陷，作出錯誤的決定，因而受難」自然也就是大多數西方古典悲劇所依循的模式。

由是觀之，善人因自身的錯誤決定而受難的「果報觀」，即前述《西洋文學批評史》所分類的第三類，應該是西方古典悲劇理論的核心。試看「果報觀」的結構：首先，戲劇的主人翁面對某種情勢；接著，因為其具備某種人格特質，而做出某種行為；最後，產生某種結果，從而帶給觀眾某種情緒。那麼，解答這些「某種」，也就是找出甚麼樣的人，面對甚麼樣的情勢，做出甚麼樣的行為，得到甚麼樣的結果，帶給觀眾甚麼樣的情緒，這將是判斷戲曲悲劇果報觀的重要指標。林妙勳認為：「……，西方多數悲劇的共同要素，可從以下幾項來理解：(1)困境，(2)人物的行為因應，(3)受難，(4)沒有補償，(5)戲劇效果。」(林妙勳，1991，頁102)古添洪也在〈悲劇：感天動地竇娥冤〉

一文中曾說：

當我們考慮一劇是否為悲劇時，重點是置於這主角身上。主角是否人格上比一般高貴？是否有著執拗的道德勇氣？是否走向磨難，走向悲劇的收場？是否引起憐憫與恐懼？這些條件在悲劇裡是缺一不可的，是相互關聯的。（古添洪，1976，頁 115）

這樣的說法，就西方古典悲劇的情節架構來說，是完全符合的。亞里士多德認為悲劇的情節「一部分為糾葛，一部分為解決。」（亞里斯多德，1981，頁 149）則以這五項指標來看，「面對甚麼樣的情勢，做出甚麼樣的行為」是主人翁與某人或某集團發生衝突，因應所產生的危機而採取某種策略，這是糾葛的部分；「得到甚麼樣的結果，帶給觀眾甚麼樣的情緒」是在衝突結束之後，衝突的結果造成甚麼樣的淨化作用，是解決的部分；而這些都導因於悲劇主人翁是「甚麼樣的人」。所以，在「甚麼樣的人」中要辨識其身分與人格；在「面對甚麼樣的情勢，做出甚麼樣的行為」中要考察其遭受及反應；在「得到甚麼樣的結果，帶給觀眾甚麼樣的情緒」中要分析其結局及觀眾的回饋。試以下圖呈現這樣的關係。



五大指標與情節架構的關係

肆、《趙氏孤兒》的果報觀

在各大戲曲劇種中，幾乎都有此劇的改編劇目存在，可見其在國內受歡迎之程度。十七世紀末，此劇又經西方傳教士傳到歐洲，透過馬若瑟 (P. Premare) 神父不完整的法文譯本，法國啟蒙時代大文豪伏爾泰 (François-Marie Arouet, 又名 Voltaire, 1694 - 1778) 將之改編為五幕詩劇《中國孤兒》，1755年8月20日在法國巴黎大劇院演出。其他模擬之作如法國布晒(Boucher)的《中國盜菩薩》、英國謀飛的《中國孤兒》等。無怪乎王國維稱此劇「即列之於世界大悲劇中，亦無愧色也。」

一、劇情對本事的剪裁

此劇故事以春秋時代晉國大夫趙氏的滅門血案為題材，相關文獻可見《史記》〈晉世家〉、〈趙世家〉、〈韓世家〉、《國語》〈晉語五〉、〈晉語九〉、《左傳》〈成公八年〉、〈宣公二年〉。有關血案的內容，三部史書的記載不盡相同，也未必真實，但從比較「史」與「劇」的相異處，我們可以從「剪裁」的痕跡探究作者的主體意識。范希衡在《趙氏孤兒與中國孤兒》一書中，對此考之甚詳，茲述其要如後。(范希衡，1993，11-25頁)

劇情顯然是以《史記·趙世家》晉景公三年的記載為骨幹，而對文獻記載有所剪裁。一是時間的壓縮。本事自趙盾執政至趙武為正卿，經歷襄公、靈公、成公、景公、厲公、悼公、平公七朝，劇情中趙氏血案被壓縮在靈公一朝，報仇的執行又以跳躍的方式至悼公朝。這顯然為的是「減頭緒」，「密針線」，有助於戲劇動作 (Action) 的統一。此劇的動作可以歸納為：「程嬰自捨子救孤到復仇完成的一系列發展過程」。

其二，作者杜撰了一些事件，包括公主、韓厥的自殺，和屠岸賈殺嬰。前者表現了春秋戰國時期的俠士作風。後者則藉以塑造屠岸賈的惡煞形象，強化程嬰捨子救孤的俠義精神，並賦予告發者充分的理由。更製造了親情、人性與俠義精神的衝突。

有關發展過程的改動，先是程嬰捨子救孤一事，本事為取他人子，劇情則以程嬰之獨子替。二是撫孤的處所，本事原在深山，劇情改在帥府。三是孤兒的報仇，本事為韓厥發動，程嬰攜孤兒執行，劇情改為程嬰策動，悼公派魏絳主持，孤兒執行。有關程嬰在孤兒報仇後的結局由本事中的自盡改為受封。

撫孤在帥府，似乎暗示漢人將從元人肘腋下復國。程嬰的受封，是為了符合觀眾的期望，此點容後再議。

此外，有些人物的身分也被調整：屠岸賈由大夫、司寇變成了元帥、權奸、惡煞；程嬰本趙朔

友人，改作門客；公孫杵臼從趙朔的門客成了退休的中大夫、老宰輔。屠岸賈身分的調整，乃是誇大其罪行。程嬰改為草澤醫生，是為了方便進入禁宮，攜出孤兒；公孫杵臼改為元老，則製造了與程嬰不同的俠義形象，層次更為豐富。

二、五大指標

此處要依據前述的五個指標，即：甚麼樣的人，面對甚麼樣的情勢，做出甚麼樣的行為，得到甚麼樣的結果，帶給觀眾甚麼樣的情緒，檢視《趙氏孤兒》的「果報觀」。

（一）甚麼樣的人

先就悲劇的主人翁來看，悲劇的發生，導因在楔子中，屠岸賈假傳靈公旨意，將趙氏三百餘口誅盡殺絕，又賜趙朔三般朝典令其自盡。表面看來趙孤是悲劇的主人翁。雖然他也受難，但如果他是悲劇的主人翁，則程嬰犧牲了自己的幼子和名節，公孫杵臼、韓厥、提彌明、鉅賈、靈輒等人犧牲自己的性命，只為保全趙氏一脈，他們難道沒有受難？他們難道不是悲劇英雄嗎？再從行為的主動性和情節的輕重程度來看，程嬰才是全劇的靈魂人物。

前述西方古典悲劇的主人翁，不是神仙，就是帝王將相，直到十七世紀民主思想方興未艾之前，這似乎是一條金科玉律。但程嬰在劇中的身分卻是一個「草澤醫人」，是一介平民。在戲曲中，以地位卑微的平民百姓做為主人翁者比比皆是，如：《竇娥冤》中的竇娥、《嬌紅記》中的王嬌娘與申純、《琵琶記》中的趙五娘、《雷峰塔》中的白娘子等等，比起西方的現代悲劇，這種現象要早了好幾百年。此即王季思論戲曲悲劇獨特的藝術風貌，所謂「塑造出一系列普通人民，……的悲劇形象。」

（二）面對甚麼樣的情勢

正因為程嬰的平民身分，更彰顯了他忠義的節操。他所面對的衝突，是來自於晉國的元帥，位高權重，殘暴無比的屠岸賈，無論地位或權勢，二者都相差懸殊，不成比例，程嬰只有秉持著極其堅忍的意志，和屠岸賈進行持久的鬥爭。

在楔子中，屠岸賈為遂其竊國的野心，處心積慮擊殺老臣趙盾，這與南宋的奸相賈似道樹立黨羽，殘害忠良（〔元〕脫脫等，1981，5622-5627頁）實出一轍。他又假傳聖旨，先是屠殺趙家三百餘口，接著賜死趙朔。更在第一折中，知道公主生男，決定斬殺孤兒。之所以如此步步進逼，都是為了斬草除根。則屠岸賈的暴行，又與蒙古時期，殺人盈市的燕京留後長

官威得卜(〔明〕宋濂等, 1981, 頁 1688)不相上下。

由於屠岸賈決定讓孤兒活過滿月, 導致公主有時間託孤給程嬰, 加上韓厥的放行, 以及公主和韓厥的自盡, 屠岸賈憤而下令如若找不到孤兒, 便要殺害舉國的同齡男嬰。1214 年成吉思汗入北京, 所擄山東、河南、北直隸、山西童男童女為奴者盡殺之, 為數極眾,⁵則屠岸賈的威脅殺嬰, 雖不合史實, 卻有了史實的照應。

再者, 孤兒猶如宋末三帝。元軍得臨安, 謝太后領恭帝投降, 文天祥等立端宗於福州, 在秀山殉國, 張世杰立衛王於崖山, 元軍攻崖山, 陸秀夫負衛王投海。公主猶如衛王母楊淑妃, 衛王死, 楊淑妃曰:「我忍死艱關至此者, 正為趙氏一塊肉耳, 今無望矣!」亦投海死。(〔元〕脫脫等, 1981, 頁 3122)則程嬰、公孫杵臼、韓厥、靈輒、鉏麁、提彌明等, 就如文天祥、張世杰、陸秀夫之流, 同樣都有了史實的照應。

(三) 做出甚麼樣的行為

程嬰在面對屠岸賈殺趙、搜孤和威脅要殺舉國男嬰的情勢之下, 毅然決定犧牲自己的幼子和名節, 趙孤因此而得到保全。程嬰捨子發想於「召公捨子救宣王」的故事,⁶(〔西漢〕司馬遷, 1978, 頁 43)可營造程嬰的俠義精神, 和壯烈的情操。

這是一種倫理意圖的展現, 正如姚師一葦在《美的範疇論》中所說:

元雜劇中之具悲劇性質者, 主要係表現善與惡之爭。惡人係自一己的私利出發, 為達成他的權勢或財富或美色的慾望的滿足, 而不擇手段以毀滅好人。而好人不是成為一個無辜的受害者(Victim), 因為他從不曾為了自身的目的和利益有所作為, 而只是為了達成某一種信念, 而忍受痛苦, 甚至毀滅。(姚一葦, 1978, 頁 160)

照這樣的說法, 《趙氏孤兒》劇中所謂「惡人」, 無疑是屠岸賈, 他為了追求權勢而不擇手段地殺趙; 這所謂「好人」則應該指的是程嬰、公孫杵臼、韓厥等人, 他們為了保存趙孤而「忍受痛苦, 甚至毀滅」。這所謂「信念」, 在倫理意圖「內化」為一種意識型態(Ideology)後, 已經成為「好人」的自覺的意志。此劇正展現了這種自覺意志的衝突。

在戲中, 程嬰只是趙朔的門客, 在大多數人眼中, 一個與此事無關的人, 何以甘願犧牲自己的幼子, 甚至忍辱負重二十年, 去換取趙孤的存活? 傳統中國講求倫理關係, 要求下對上要絕對地尊敬與服從。李亦園在《文化與行為》一書中認為:

中國古代的君臣關係, 實是父子關係的投射, 由於中國社會的背景所孕育, 中國人

的性格因素首先是服從權威和長上，再則是各守本分，生存於中國家族組織下的人，每一個人各有其一定的地位和關係。其實就是一種以處境為中心的社會結構。（李亦園，1992，頁 23）

類似的說法，高達觀在《中國家族社會之演變·緒論》中也曾提出。

中國家族社會是一種歷時悠久的父系家族社會。父親掌握權力，有撫養、保護、教育兒女之權；兒女則服從父母的一切意志與行為，因此，可以用執政者（Pouvoir）與服從者（Aujes）去比擬父親與兒女之稱謂。（高達觀，1978，頁 1）

在這樣的社會結構之下，為了保全倫理意圖而犧牲自己，因而受難，是會引起觀眾的哀憐的。如《竇娥冤》中，竇娥為了保全婆婆而認下了毒殺張父的罪名，被判斬刑；《趙氏孤兒》中，程嬰、公孫杵臼、韓厥等人為了保存趙孤，不是犧牲性命，就是像程嬰那樣，不僅犧牲了名節，還要讓自己的幼兒在眼前被剝成三段；《精忠旗》中，岳飛大可「將在外，君命有所不受」，卻為了「尊君」，在秦檜連下了十二道金牌之後，回京受審，下獄冤死。這都是因為倫理的意圖，讓他們自覺地去對抗強大的阻礙。在忍辱負重二十年之後，他以手繪圖卷將舊事告知孤兒，孤兒因此決定復仇，既產生了「發現」，同時也造成了情節的急轉。

更重要的是，如王國維所說：「劇中雖有惡人交構其間，而其蹈湯赴火者，仍出於其主人翁之意志」。如果在面對這種強大的壓力之下，程嬰選擇逃避，或許他和他的家人遜入深山，那麼，悲劇將不會發生在他的身上。但他不僅為了朋友之義，更為了保全晉國之內與孤兒同庚的所有男嬰，他犧牲了自己的兒子，也犧牲了自己的名節，「他的思想境界顯得更崇高。」（王季思，1991，頁 104）有關悲劇的發生，「不得不然」比「極惡之人使然」或「命運使然」，更要無可奈何。

（四）得到甚麼樣的結果

元雜劇一本一般只有四折，此劇卻多出第五折。究竟第五折是否有存在的必要？不僅眾說紛紜，且與其果報觀息息相關，茲分析如下。日人青木正兒在《元人雜劇序說》中，以元刊本《古今雜劇》未有第五折，至臧晉叔《元曲選》才增入第五折孤兒復仇的情節，認為第五折全是蛇足。

元刊本把以上的事情分為四折，到這裏告終，《元曲選》本則更增添第五折，表演復仇的事。元刊本因為只有曲詞，科白一概省略，所以也就不能知其詳細。我想也

許在第四折末尾，只用科白簡單的演著復仇的那一場吧。《元曲選》本增加了第五折，這完全是蛇足。(青木正兒，1981，頁95)

如果按照青木正兒的說法，「復仇」這個關目原本只有科白而無唱詞，則該劇的結尾竟如此草率，與前面的結構緊湊，曲詞遒勁的風格大相逕庭，實在沒甚麼道理。范希衡認為是元刊本避諱，不便將復仇的情節刊出。(范希衡，1993，頁69)除此而外，個人以為：我們可以從戲劇動作(Action)、主旨、果報觀等三個方面，審視第五折的必要性。

首先，就戲劇動作說，第五折乃是全劇動作的「結束」。本劇的關目可分為殺趙、托孤、盜孤、搜孤、救孤、報仇，而以跳躍的手法省略了撫孤的過程。全劇動作則可歸納為程嬰從孤兒家破人亡到協助他復仇完成的一系列發展過程。那麼，殺趙為動作的開始，托孤、盜孤、搜孤、救孤為動作的中間，報仇為動作的結束。如果沒有完成復仇，全劇似乎沒有完成。

其次，就本劇的主旨而言，本劇主旨為藉程嬰等人存趙的義舉，寄望在元人肘腋下恢復趙宋。晉悼公因魏絳「和戎」的政策而中興，再成霸主。(左丘明，1982，777-778頁)故第五折以此君臣二人主導，令孤兒完成報仇，與本劇主旨吻合，如略去第五折，則主旨無由突顯。這也就可以解釋何以作者要犧牲韓厥而成就魏絳，並且將復仇的時間向後拉到悼公朝的原因。

最後，就果報觀來說，復仇完成是「補償作用」。程嬰在孤兒復仇完成之後，究竟該死或不該死？《史記》中的程嬰，選擇以自盡的方式告知當年「下宮之難」的犧牲者：復仇已經完成。此劇中的程嬰卻因為忍辱撫孤，完成復仇而受封田莊十頃。程嬰究竟該不該死，這牽涉到悲劇能不能有「善終」的問題。

大部分的西方古典悲劇是沒有善終，而以受難收場。前引古添洪的文中，也認為要判斷是否為悲劇，要看「是否走向磨難，走向悲劇的收場？」當然，西方古典悲劇中也有少數例外，如希臘三大悲劇家之首 Aeschylus 的《普羅米修斯 (*Prometheus*)》，這是一部三聯劇，現在只留下了第一部，即《被縛的普羅米修斯 (*Pometheus Bound*)》，第二部和第三部分別是《被解放的普羅米修斯 (*Prometheus Unbound*)》和《傳火種的普羅米修斯 (*Prometheus the Fire-Carrier*)》。(Gassner & Quinn, 1970, 頁681)

《被縛的普羅米修斯》寫宙斯的弟弟普羅米修斯違背宙斯的旨意，要把火種傳給人類，被宙斯綁縛在山頂，遭受老鷹啄食之苦。這顯然是以受難結尾，雖然第二部和第三部已佚，卻可以從劇名上看出，普羅米修斯求仁得仁，終於把火種傳給了人類，這不是善終嗎？但似乎無損於它是 Aeschylus 最偉大的悲劇。

看來悲劇不一定要以「死亡」或「受難」做結，只是不能沒有「受難」。其實，大部分西方古典悲劇的受難，都在全劇的結尾或接近結尾之處；但戲曲的受難多發生得比較早。《趙氏孤兒》中，在公孫杵臼捨命，程嬰捨子之時，程嬰注定委曲求全的命運已經形成，他得到了「不應得的不幸」，他的受難也已經開始。無論孤兒復仇與否，趙家三百餘口冤魂無法起死回生；孤兒復仇之後，程嬰雖獲田莊十頃，程嬰的幼子無法再與他團圓，程嬰「捨子救孤」的行為亦同時遭受「賣友求榮」的譴責和誤解。可見孤兒的復仇絕非團圓結局，這所謂「補償作用」，只是基於「悲劇的正義」，讓惡人有惡報，讓好人因為「時辰未到」而受難之後，能有所補償。此劇如此，《竇娥冤》中竇娥死後三年，竇天章還其清白，亦復如此。則這所謂「補償作用」，不僅符合觀眾的期待，更符合中國人「善有善報，惡有惡報；不是不報，時辰未到。今生不報，來世必報。」的天道觀。

竇娥是冤死後得到補償，程嬰也是受難後報仇完成，得到補償。既然已經有了補償作用，如果再要讓他自我了結，豈不多此一舉。那麼，第五折的復仇全在觀眾的預知和期待之下，不但不會消解全劇的悲劇力量，更因為這樣一個「補償作用」，讓觀眾相信能在元蒙的肘腋下恢復趙宋，完成了遲來的正義。

（五）帶給觀眾甚麼樣的情緒

筆者曾撰〈梁祝戲曲中情節與人物的非理性與合理性——以越劇及黃梅調電影《梁祝》為例〉一文，其中借用「戲劇幻覺論」的概念，討論「觀眾的期待」對該劇情節發展的影響，茲引錄如下：（徐之卉，2011，頁78）

從營造幻覺的手段上說，為了讓觀眾在觀劇的時候產生一種「同一的幻覺」，（姚一葦，1992，143-144頁）通常話劇的作家會使情節的發展符合「必然律」或「可能律」，（亞里斯多德，1981，頁126）這點早在亞里士多德的《詩學(The Poetics)》中已經提出，兩千多年來在西方劇壇習以為常。⁷但是除了這種手段之外，也可以透過表現觀眾的期待，讓觀眾以未必「理性」的方式，對劇中人的遭遇感同身受，進而產生哀憐與恐懼的情緒。……

從這個觀點審視梁祝故事的非理性與不合理現象，許多問題便可迎刃而解。祝員外答應英臺上杭城讀書，是讓她能與山伯結識，這是觀眾的期待：期待他們兩人的愛情，更期待女子也可讀書。讓山伯這個書呆子三年下來竟不知英臺是女兒身，則是

因為山伯如果早就知道，則往後英臺必將被逐出師門回家去，否則山伯無論以何種身份和她相處，都有僭越禮數的問題，那麼，這齣戲就唱不下去了。

可見戲曲的創作是以「觀眾的期待」為依歸的。而觀眾看戲，又是以「感同身受」的態度達成「同一的幻覺」。朱光潛在《文藝心理學》第二章中有以下的論述：(朱光潛，1982，頁 22)

欣賞者對於所欣賞的事物的態度通常分為「旁觀者」和「分享者」兩類，「旁觀者」置身局外，「分享者」設身局中，分享者往往容易失去我和物中應有的距離。一個觀劇者看見演曹操的戲，看到曹操的那副老奸巨滑的樣子，不覺義憤填胸，提起刀走上臺去把那位扮演曹操的角色殺了。一般人看戲雖不至於此，卻也常不知不覺地把戲中情節看成真實的。有一個戲角演一個窮發明家，發明的工作快要完成時，爐中的火熄了，沒有錢去買柴炭，大有功虧一簣的趨勢，觀眾中有一個人鄭重其事地捧一塊錢去送他，向他說：「拿這塊錢買炭去吧！」在一般演戲者看，扮演到使觀眾忘其為戲時，技藝已算到家了，但是觀眾在忘其為戲時便已失去美感的態度，像上文殺曹操和送錢買炭的人都是由美感的世界回到實用的世界裡去了。看戲到興酣采烈之際鼓掌叫好，一方面雖是表示能欣賞，同時卻也已離開欣賞的態度回到實用的態度。這都是「距離」的消失。

傳統戲曲的觀眾多的是在「看戲到興酣采烈之際鼓掌叫好」，這樣打破美感距離的態度顯然與西方觀眾不同。那麼，西方古典悲劇給觀眾哀憐與恐懼的情緒，戲曲悲劇的觀眾是否也有這樣的情緒呢？王季思在《中國悲劇史綱》的序中，認為戲曲悲劇帶給觀眾哀憐（或哀怨），悲壯（或悲苦）的情緒，然而缺乏恐懼的情緒。(謝柏梁，1993，頁 4)「哀憐」如踏謠娘，「哀怨」似裴興奴；讀《精忠旗》、《清忠譜》令觀者對岳飛、周順昌生悲壯之情，讀《白兔記》、《琵琶記》令觀者對李三娘、趙五娘生悲苦之情。以《趙氏孤兒》一劇來說，程嬰犧牲幼子，忍辱負重，著實令人哀憐，而其義舉，又使觀者萌生悲壯之情。最後因為悲劇的補償作用，觀眾得以相信「在元人的肘腋下恢復趙宋」的可能性，而與現實情境發生聯結。

總以上五端，可替《趙氏孤兒》一劇之果報觀作出如下之結論：駙馬門客，草澤醫生程嬰，(甚麼樣的人)面對晉國元帥屠岸賈接二連三陷害趙家，並以殺害舉國同齡男嬰要脅交出趙氏孤兒，(面對甚麼樣的情勢)經與公孫杵臼商議，程嬰以己子替，公孫捨命，在帥府忍辱負重，撫養孤兒長大。(做出甚麼樣的行為)此時受難已經造成，待孤兒成年，以圖卷告知當

年「下宮之難」的經過，晉悼公下令，孤兒在魏絳的協助下完成復仇，程嬰受封田莊十頃。（得到甚麼樣的結果）觀眾在同一的幻覺作用之下，經歷了如此慘烈的鬥爭，哀憐而生悲壯之情。更因為悲劇的補償作用，「激勵人們豎立正義必然戰勝邪惡的堅定信念」。（王季思，1991，頁104）（帶給觀眾甚麼樣的情緒）

伍、結語

中國傳統戲曲究竟有無悲劇？如果有，戲曲悲劇如何定義？這些問題確實難解。本文跳脫了定義問題，也不預設戲曲非有悲劇不可，而從西方古典悲劇理論的核心：果報觀，以「甚麼樣的人」，「面對甚麼樣的情勢」，「做出甚麼樣的行為」，「得到甚麼樣的結果」，「帶給觀眾甚麼樣的情緒」等五個指標，分析王國維所謂「即列之於世界大悲劇中，亦無愧色也。」的元雜劇《趙氏孤兒》。

從分析中發現其悲劇主人翁程嬰，與西方古典悲劇主人翁不同，僅是一介平民。面對屠岸賈這樣一個無法與之匹敵的強大勢力，不僅殺害忠臣趙盾一家，更威脅以趙氏孤兒的性命換取全晉國同齡男嬰的性命，卻能選擇捨子救孤，並甘願忍辱二十年，這樣大義凜然的氣節，讓觀眾哀憐其遭遇，生悲壯之感。其後孤兒完成復仇，程嬰受封田莊十頃，全在觀眾的期待之下發生，而形成所謂「補償作用」。

這「補償作用」絕非「團圓結局」，畢竟死者不能復生，這所謂「補償」，絕不能完全彌補其「受難」。只是悲劇的主人翁之所以受難，雖是他自己的決定，但不是因為他性格的缺失所做出錯誤的決定，而是在面對一種無法匹敵的情勢時，一種「不得不然」的決定。所以在他受難之後，基於「悲劇的正義」，必須給他補償。觀眾也因此興起「正義必然戰勝邪惡的堅定信念」，所以，這樣的補償不僅不會削弱悲劇的力量，反而產生一種「起而行」的作用。

最後，再將元雜劇《趙氏孤兒》的果報觀簡化成如下的模式：

1. 主人翁程嬰為一介平民。
2. 遭遇屠岸賈的威逼，無力匹敵。
3. 選擇捨子救孤，忍辱負重。
4. 由於悲劇的發生並非因為悲劇主人翁的錯誤決定造成，基於悲劇的正義，在觀眾的期待下，孤兒成年，得知身世，殺屠復仇，程嬰獲田莊十頃，以為補償。
5. 給予觀眾哀憐與悲壯的情緒，從而使之對滅元興宋產生正義必然戰勝邪惡的堅定信念。

我們可以說：「果報觀」的幾種模式中，善有惡報或惡有善報都不合情理，不能產生悲劇；惡

有惡報應是喜劇；善有善報應是悲喜劇；唯有「時辰未到，來世必報」有可能產生悲劇效果。姚師一葦在〈元雜劇中的悲劇觀初探〉一文中肯定地說：(姚一葦，1989，13-14 頁)

因為中國係生存於一個截然不同的精神文化的背景裡，不僅不可能產生希臘式的悲劇，亦不可能產生有若文藝復興時代的英國悲劇；如果悲劇一詞是指特定歷史條件下的藝術形式，則中國是沒有悲劇的。但是如果我們不採取這一狹義的悲劇的定義，而是字一個廣泛的基礎來看，認為凡從展現「人生的悲劇感」(tragic sense of life) 的，便是所謂的悲劇。

當然，傳統戲曲中具有「人生的悲劇感」的作品多如汗牛充棟，我們不能因為元雜劇《趙氏孤兒》是這樣的果報觀，就武斷地說這是戲曲悲劇的原理，由於定義難下，對這類具有「人生的悲劇感」的作品名之曰「悲劇」也好，其他也罷，但不可否認，傳統戲曲中確實存在這一類的作品，也確實存在這一類的果報觀。

本文或有疏漏，期能拋磚引玉，就正方家，或能於不久的將來，完全解決戲曲悲劇論的難題，亦未可知。

註釋

1. 本文用以分析的元雜劇《趙氏孤兒》之文本，是以王季思所編《中國十大古典悲劇》的版本為依據，也就是以《元曲選》本為主，以《元刊雜劇三十種》和《酹江集》本為輔所修訂出來的版本。
2. 《人間詞話》第 64 則：「白仁甫《秋夜梧桐雨》，沉雄悲壯，為元曲冠冕」。《錄曲餘談》：「余於元曲中，得三大傑作：馬致遠之《漢宮秋》、白仁甫之《梧桐雨》、鄭德輝之《倩女離魂》是也。馬之雄勁，白之悲壯，鄭之幽艷，可謂千古精品。」
3. 雖然蘇國榮在其《中國劇詩美學風格》中曾嘗試性地替戲曲悲劇下過定義（頁 162），但亦未見學術界大量討論其周延性，故不能具代表性。
4. 原文為「……，在辛亥革命前後，……，曾引起中國有沒有悲劇的爭論。由於我國古代文學論著中沒有出現悲劇的概念，也沒有系統地探討過悲劇和喜劇的不同藝術特徵，而歐洲從希臘的亞里斯多德以來，流傳了大量這方面的論著。當時熟悉歐洲文化的學者，就往往拿歐洲文學史上出現的悲劇名著，以及從這些名著中概括出來的理論著作來衡量中國悲劇。而另外有的學者……，則認為中國戲劇的發展有自己獨特的道路，形成自己獨特的風格，不能拿歐洲的悲劇

理論來衡量。由於雙方所熟悉的材料不同，觀點不同，……，他們的爭論自然不會有結果。……但是悲劇作品在不同的民族、國家各自產生、發展時，由於歷史條件的不同，民族性格的各異，在思想傾向、人物性格、情節結構等各個方面，又各自形成不同的藝術特徵。我國古代雖然沒有系統的悲劇理論，但從宋元以來的舞臺演出和戲曲創作來看，說明悲劇是存在的。」

5. 見戈比爾，《成吉思汗及蒙古朝史》，引阿拉伯史家語。轉引自范希衡，1993，頁 18。
6. 見《史記·卷四》〈周本紀〉：「王不聽，於是國莫敢出言。三年，乃相與畔，襲厲王，厲王出奔於斃。厲王太子靜，逆召公之家。國人聞之，乃圍之。召公曰：『昔吾驟諫王，王不從，以及此難也。今殺王太子，王其以我為讎而懟怒乎？夫事君者，險而不讎，怨而不怒，況事王乎？』乃以其子代王太子，太子竟得脫。召公、周公二相行政，號曰共和。」
7. 所謂「同一的幻覺」，指觀眾在觀劇時，與劇中人同一；看到劇中人受苦，則心有戚戚焉，看到劇中人歡喜，自己也替他歡喜。至於「必然律」或「可能律」，《詩學·十五章》：「性格之恰當處理正如戲劇中之事件，當自必然或蓋然中求取；是故當某一劇中人說或做某事時，必須必然或蓋然地出諸他的性格；同時當此一事件跟隨彼一事件之後，亦必須必然或蓋然地由其引起。」

參考文獻

- 〔明〕王世貞，(1982)，曲藻。中國戲曲研究院，《中國古典戲曲論著集成》(Vol. 4，27-42 頁)。北京市：中國戲劇出版社。
- 〔明〕呂天成，(1982)，曲品。中國戲曲研究院，《中國古典戲曲論著集成》(Vol. 6，201-263 頁)。北京市：中國戲劇出版社。
- 〔元〕脫脫等，(1981)，宋史(臺 5 版)。臺北市：臺灣商務印書館。
- 〔明〕宋濂等，(1981)，元史(臺 5 版)。臺北市：臺灣商務印書館。
- 〔西漢〕司馬遷，(1978)，史記(2 版)。臺南市：大行。
- 〔明〕祈彪佳，(1982)，遠山堂劇品。中國戲曲研究院，《中國古典戲曲論著集成》(Vol. 6，135-200 頁)。北京市：中國戲劇出版社。
- Gassner, J., & Quinn, E. (1970). Prometheus Bound. In J. Gassner & E. Quinn (Eds.), *The Reader's Encyclopedia of World Drama* (3 ed.). New York: Thomas Y. Crowell Compant.
- Nicoll, A. (1987), *西歐戲劇理論* (徐士瑚, Trans. 1 ed.). 北京市：中國戲劇出版社。
- 王季思，(1991)，重訂增註中國十大古典悲劇集。濟南市：齊魯書社。

- 王國維，(1979)，*紅樓夢評論*。臺北市：天華書局。
- 王國維，(1986)，*人間詞話*。臺北市：天龍書局。
- 王國維，(1993)，*王國維戲曲論文集*。臺北市：里仁書局。
- 古添洪，(1976)，悲劇：感天動地竇娥冤。*中外文學*，4(8)，112-127 頁。
- 左丘明，(1982)，*春秋左傳今註今譯* (李宗侗譯，5 版)。臺北市：臺灣商務。
- 朱光潛，(1982)，*文藝心理學* (重 15 版)。臺北市：臺灣開明書店。
- 李亦園，(1992)，*文化與行為* (2 版)。臺北市：臺灣商務。
- 亞里斯多德著；向達譯，(1939)，*亞里士多德倫理學*。上海：商務印書館。
- 亞里斯多德，(1981)，*詩學箋註* (6 版)。臺北市：中華書局。
- 林妙勳，(1991)，西方悲劇理論在中國戲曲批評中的運用——以元雜劇《趙氏孤兒》為例。碩士，
國立成功大學，臺南。
- 金仁喆，(1989)，*聊齋志異之宿命論與果報觀研究*。碩士，輔仁大學，新莊。
- 青木正兒，(1981)，*元人雜劇序說*。臺北市：長安。
- 姚一葦，(1978)，*美的範疇論*。臺北市：臺灣開明書店。
- 姚一葦，(1989)，元雜劇中的悲劇觀初探。*戲劇與文學*(1-21 頁)。臺北市：聯經出版社。
- 姚一葦，(1992)，*戲劇原理*，臺北市：書林。
- 范希衡，(1993)，*趙氏孤兒與中國孤兒*。臺北市：學海出版社。
- 高達觀，(1978)，*中國家族社會之演變*。臺北市：九思。
- 徐之卉，(2011)，梁祝戲曲中情節與人物的非理性與合理性——以越劇及黃梅調電影《梁祝》為例。
戲曲研究通訊，(7)，57-84 頁。
- 梁啟超，(1989)，*晚清文學叢鈔：小說戲曲研究卷*。臺北市：新文豐。
- 陸潤棠，(1983)，悲劇文類分法與中國古典戲劇。*中外文學*，11(7)，30-44 頁。
- 傅謹，(1995)，*戲曲美學*。板橋市：文津出版社。
- 衛姆賽特，布魯克斯著；顏元叔譯，(1987)，*西洋文學批評史*。北京：中國人民大學出版社。
- 謝柏梁，(1993)，*中國悲劇史綱*。上海市：學林出版社。
- 蘇國榮，(1987)，*中國劇詩美學風格*。臺北市：丹青，1987。

An Analysis of the Cause-Effect Retribution in *The Orphan of Zhao*, a Zaju Opera of Yuan Dynasty

Hsu, Chih-Hui

Abstract

Is there a tragedy in Chinese Opera? If yes, how can it be defined? Two thousand years ago, Aristotle's ideas about tragedy were recorded in *Poetics*. In it, he has a great deal to say about the structure, purpose, and intended effect of tragedy. His ideas have been adopted, disputed, expanded, and discussed by drama scholars for several centuries. Based on Aristotle's *Poetics* to tragedy, modern scholars dedicate much of their critical energy to bring more completeness to the theories of tragedy. This paper traces the notion of Cause-Effect Retribution from classical tragedy theory, hoping to reconsider the possibility of the universality of drama experiences in Chinese opera.

The *Orphan of Zhao*, an unfortunately sparse title based on the story of zaju opera of Yuan Dynasty, recounts the story of the aristocratic family Zhao's being framed to death by Tu Angu, a treacherous official in the Spring & Autumn Period and the survival orphan Zhao's revenge for his family when he grows up.

The purpose of this paper is to examine the Cause-Effect Retribution in *The Orphan of Zhao*(趙氏孤兒). This paper includes five parts as the following

Who are the protagonists ?

What circumstances have the protagonists encountered ?

How the protagonists act ?

What results are produced by the previous actions of the protagonists?

What audience feels about the results of the actions?

Keywords: traditional Chinese opera, tragedy, Cause-Effect retribution, zaju opera of the Yuan Dynasty, *The Orphan of Zhao*

影響聲樂歌唱教育學習因素之探討

林美智*、邱英芳**

摘要

研究者從多年教學經驗觀察到影響聲樂歌者之教育養成及是否持續擁有熱情的八項原因：文化、教育、人口、政府組織、經濟、表演、大眾參與、和整合，這些原因協助了解聲樂歌者培育過程需加強之處。研究者並與協同研究者編制調查臺灣的歌唱心理問卷並根據李克特量表檢測。問卷共發出 1,300 份含全國非專業和科班學生，回收 1,017 份有效樣本 998 份。在 95%信賴區間；可信度 0.879；並小於 3.1%的抽樣誤差。

問卷分析四個影響歌者的主要因素：1. 歌唱需求/期待 2. 內在的支持 3. 外在刺激 4. 主觀動機支援。問卷結果顯示四個因素與八項原因對聲樂教育與生涯的影響，不只減少聲樂歌唱學習機會，也削弱聲樂歌唱的動機，也對長期目標帶來負面影響。

關鍵字：歌唱動機、聲樂歌唱教育學習、影響聲樂歌唱因素、李克特量表

*林美智現為國立臺灣藝術大學音樂系聲樂兼任講師

**邱英芳現為玄奘大學應用心理學系專任講師

壹、前言

一、聲樂與歌唱對人的重大影響

聲樂歌唱在人類歷史扮演不可或缺的角色，原始人類以歌唱方式表現情感。人類音樂常是從模仿自然聲音與動物聲而來，聖經中的讚美、祭祀、崇拜神或中國歷史的禮樂、詩經，和古希臘的荷馬史詩或希臘悲劇等，根據朱光潛（1982。P.3）相關研究，詩歌或歌謠都是起始久遠。

人類聲樂歌唱經歷中或讓人感動、忘我、回味、低迴不已、或使人有勇氣...。曾留下許多對聲樂歌唱的讚美與感嘆。如：中國歷史孔子聞韶樂而「三月不知肉味」、韓娥善唱餘音竟能繞樑三日、戰國鄭列禦寇列子湯問：「撫節悲歌，聲振林木，響遏行雲。」等記載都顯示聲樂歌唱對人身心靈深切的影響。這就是為什麼婚喪喜慶必須有音樂歌曲，生日有生日歌，嬰兒睡覺需催眠歌，及頌讚母親的歌與父親的歌曲，甚至早期有出征曲或凱旋歌等等。在人類的歷史生活中，聲樂歌唱已有不可或缺的重要地位，如生命中水、陽光與食物一般。根據 Matheopoulos H. (林祖誠譯 1991/1994。p.257)談到，當今著名歌唱家安格奈絲·芭爾莎 Agnes Baltsa 說：「沒有生活，我無法歌唱；而沒有歌唱，我也無法生活。」

歌，是「歌者」用生命體驗人生與生活，是「歌者」用唱歌的藝術淬煉出人類文明的美感。這其中藉由作曲家因彼時彼地的心情呈現，轉化成此時此地的感動。歌唱或許是一種休閒，更可以是一個專業。人為什麼要唱歌？歌唱的功能與目的？從時代背景對歌唱學習，與當前聲樂歌唱教育、歌唱學習人口等，對長遠聲樂歌唱教育之影響期待釐清並相關因素之探討。首先探討人歌唱的目的。

二、歌唱聲音呈現的三種目的

根據不同的文獻、聲樂家與研究者的說明，研究者歸類出主要三種歌唱聲音目的：

第一種、表現傳達情感

依據洛杉磯加州長島州立大學哲學教授 Julie Van Camp¹於（1997）研究俄羅斯作家李奧·托爾斯泰 (Leo Tolstoy 1828-1910)曾說：「藝術表現，就是人類將自己情感經驗，藉動作、線條、色彩、聲音或文字的表現形式，傳達給同有情感經驗者。」以歌唱中聲音的氣息與語意傳遞情感經驗等也展演了藝術。據 Matheopoulos H. (1991/1994。P.76) 訪談著名歌者卡芭葉 (Montserrat Caballé 1933~) 曾說「歌者，一個詮釋者，一個傳達的工具，必須做的便是詮

釋音樂的精神。當一個歌者真情流露地表現這點，歌詞的意義便在那一剎那幻化成真。」歌唱音樂的情感表現就是展現自己的心理經驗，以聲音或詩詞展演自己、傳達情感使人明白。

第二種、吸引

相關研究（Diane Ackerman 1990/1993，P.41-44。林美智 2011，p.11）談到動物為追求伴侶常以發出聲音，或特有的味道費洛蒙彼此吸引；人類也用各種方式吸引異性，「吸引」就是要有別於他人，如何發出自己的特色與技巧，引人注目，所以人類也如其他動物一樣，喜愛以獨特聲音引人注目，也以聲音傳情。

第三種、讚頌

頌讚是人對神、大自然或對崇高的人事物所發出的讚嘆聲音，成為詩歌頌詞，就如古猶太語發出像「Hosanna」「Alleluia」等頌讚神的聲音來歌唱。

三、唱歌中的休閒與專業

休閒與專業的分別，有人稱為獲得愉悅與健康的生活體驗所從事活動為休閒，特別是運動的休閒活動。歌隨時都可唱，只要歌者或聽者能抒發情緒或表現情感，藉發出聲音使心裡愉悅舒暢，所以歌唱也能稱為休閒。專業則指具有卓越精湛的學識能力，及服務與願奉獻的心。將聲樂歌唱轉換成學有專精的專業工作者，就要能生活與職業專業連結，且具備高度熱誠，及成熟的熱愛，而非僅屬血氣方剛的熱情，如此歌唱才能持續長久，歌者也能永續服務與奉獻。兩者的權衡在乎個人之動機與需求。

貳、研究動機

～人為何要唱歌？ 歌唱動機的探究！～

研究者之一為聲樂教育工作者常思考與關心學習者的學習動機與其受到哪些因素影響。常見因為愛唱歌而走向聲樂表演或教學，如今學生學習聲樂歌唱不再因喜愛而為選擇之動機，導致面臨畢業即轉業的現象。此景不禁令人深思如下議題，諸如聲樂歌唱人口銳減是否有其他因素？歌唱的動機與熱誠是否足以促使歌唱成為職業（專業）？我國的聲樂歌唱在生活中佔一般人心目中有多少比例？歌唱有何特別吸引之處？如何促進歌唱學習教育與生涯發展？

研究「人為何歌唱與動機」，就必觸及「歌唱之意義與目的」，如李維斯陀 Claudy Levi-Strauss(1978/2001)談何為意義，劉翔平在 (2001，P.213)談到法蘭克 Viktor Frankl (1905-1997)

曾指出意義追求的旨在於追求超越個人本能（自我）、存在、生命的最終意義，人生若缺乏意義會產生問題。歌者若清楚明白聲樂歌唱的意義或目的，將可以幫助歌者瞭解歌唱方向與聲樂歌唱發展。歌唱的本能與存在，連結於生命意義，也就是歌唱動機與態度，對改變聲樂歌唱表現與展望有很大之影響。因此藉由尋找出為何歌唱之動機與態度等因素和影響歌唱之元素，將使教學者幫助初學者釐清自我動機與挑動熱情。

一、影響一般人的歌唱學習經驗

每個人都會經過呀呀學語的成長過程，而母親所唱的兒歌是最令人感動的聲音，這聲音沒有講究任何花俏、技巧，只是媽媽個人特色的聲音，它充滿濃濃的愛、溫柔能安穩嬰兒，它是媽媽因愛而歌唱。人的成長過程除母語環境，最重要是嬰兒受媽媽的兒語與兒歌所影響，可以說學習歌唱就從嬰兒時期開始，這是潛藏於人身的歌唱文化因子。在媽媽的搖籃歌或兒歌所發出的聲音及孩童開心歌唱的聲音，與表演時的歌唱或自發性的歌唱之間有一個共通點，就是因歌聲充滿「愛」和自然勇敢而令人感動。

一般人學習聲樂歌唱的歷程多少與生活環境因素有關，臺灣從 80 到 90 年代好樂迪、錢櫃、K9 等卡拉 OK 到處林立興起，就可知道大家都喜歡歌唱，當時 KTV 包廂在假日期間常是大排長龍，連家用卡拉伴唱機也非常流行（好樂迪、錢櫃網站）。研究者小時候常利用家門前的一塊斜坡地當舞臺，在人群攜攘、車水馬龍前盡情歌唱表演，這是當時最喜愛且最容易找到的場地，並參與教會詩班，與母親引領進入聲樂歌唱的領域，自然愛上音樂歌唱。一般人學習音樂除了喜愛，另一重要因素就是生活環境背景的促成。

西方古典音樂是一套迥然異於臺灣文化的音樂文化系統，特別在美聲歌唱的學習，因其學習過程有著文字、發音與背景的隔閡充滿問題與困難等。面對聲樂必需學習多種外來語文詩詞，若能結合台語的羅馬拼音，使得聲樂歌唱得以以語言自然融入生活，欣賞之餘甚至可成為喜好。藉理解、轉化與表現之學習過程，讓這些西方/歐洲的聲樂與歌唱扎根於這塊土地與文化，這過程亦是一般最易取得之歌唱經驗之一。

二、觀察影響名歌者的歌唱經驗

加拿大年輕女高音娜塔莉·夏高 Natalie Choquettes，曾於 2010 年 3 月 20 日來台演出「女高音不設限」。她十足的創意真令人眼目一亮，當時見會場一半以上幾乎是年輕族群，「她極盡之所能

吸引年輕族群也能喜愛她的聲樂歌唱」。她的歌唱呈現兩種目的，第一種為表現傳達情感與第二種吸引的目的。而這演出令研究者有很深的感觸，每個行為背後都有其目的，即「歌唱之意義」，因為若歌唱經驗不符合期望與其目的，永續歌唱之動機如何延續？

再藉由三位著名女歌手之歌唱經驗來了解影響歌唱之因素，從 Matheopoulos H. (1991/1994。p.29, p.67, p.109) 訪談，瓊·安德頌 (June Anderson 1952~) 曾對其他音樂家的樂器不會造成生活的負擔而嫉妒說：「作歌手的，人人必須恆久不斷地保護自己，以避免情緒的波動造成聲音上的障礙。」因此可發現歌唱樂器與其他樂器之不同，可見情緒對歌唱有重要的影響。另一卡芭葉 (M. Caballé 1933) 曾說「一個歌手的聲帶和一般人並無太大差別，所以音樂不可能靠那裡產生...」。若是如此每個人的聲帶都無太大差別，其差異變化在哪？心思、意念、情緒等因素已形成。還有葛貝洛娃 (Edita Gruberova 1946~) 花腔女高音也曾表示「...我真的急切渴望這場演出一鳴驚人，它對我的未來太重要了。但求好心切的緊張幾乎讓我窒息...」他們的經驗或許很多人都有經歷過，只是投資與報酬是否相等？是否為他們的歌唱的目的？然而每人經驗不盡相同，是什麼能支持他們完成歌唱志業？

卡拉絲 (Maria Callas 1923~1977) (施寄青譯，1986，P.217，P.28) 也曾說過：「我將全部的生活投入我的藝術中。」Callas 在早期聲樂歌唱學習過程，也曾說：「努力，因此才成就現在的我，如果不努力能怎樣？」雖然早期 Callas 時常四處試唱卻老吃閉門羹，但她還是堅持努力不懈，並鞭策自己若當天歌唱少練一小時，第二天必加倍工作補回來。可以瞭解 Maria Callas 自我要求嚴謹之意志與紀律。

接著由男性歌者之歌唱經驗來了解其他影響歌唱之因素，相同 Matheopoulos H. 對男歌手 (湯定九譯 1986/1995。p.100) 如：多明哥 (Placido Domingo 1941~) 的聲樂教練也是鋼琴伴奏的妮娜·沃克曾說「聲帶純粹是解剖學的問題，是身體一部份，隨著身體生長，並受身上所發生的任何事物的制約」中，就可理解蓋達 (Nicolai Gedda 1925~) 曾因鼻子受傷而長出軟骨，妨礙他呼吸而做手術，並改變他術後聽覺習慣，而受外在事物制約影響歌唱的經驗。通常男性歌者難得表達情緒，克勞斯 (Alfredo Kraus 1927~1999) 因為與名聲大噪的 Callas 同台演唱令他非常緊張，也表示 Callas 是非常肯幫忙與富有同情心，有她的幫助，促成他獲得成功的因素。

另外如帕瓦洛第 (Luciano Pavarotti 1935~2007) (施寄青譯。1986) 到 19 歲才真正學習聲樂歌唱，開始的六個多月僅僅在發聲、母音、音階等練習上花功夫，以嚴格強化且單調的訓練，造就他成為聲樂歌唱家。他曾說過：「我是一位真正的歌唱家~非常專業化，也一直在學習...。」猶記得研究

者曾在義大利米蘭 La Scalla 歌劇院現場聽 Pavarotti 演出歌劇 “Un Ballo in Maschera”假面舞會，第一幕因為沒唱好高音，立刻被觀眾大力吹噓下台，而另一女主角 Ghenia Dimitrova 一樣沒唱好也被吹噓，這位女高音後來欲振乏力，可是 Pavarotti 到最後卻如倒吃甘蔗越唱越好，甚至到最後觀眾都起立鼓掌喊 Bravo。著名男高音 Di Stefano 說過：『誠如 Pavarotti 被稱為是「偉大歌劇歌唱家」時，當名聲落在你肩上則變成無法承受的負擔，因為不可能——也沒有人能夠——在每次演出都能表現出最高水準。』（Matheopoulos。1986/1995。p.183）

上述著名歌者對歌唱當下、前後等經驗，看到他們的身理心理變化所帶給自己或別人的影響，但他們如何跨越而為成功的歌唱家？是因他們在聲樂歌唱學習過程中努力跨越自己的本能與一些外在的影響因素？Maria Callas 或 Luciano Pavarotti 兩人聲音除了得自遺傳，學習的環境、背景與父母全力栽培、支持，加上自己熱愛並且盡心盡力辛勤努力的結果，才踏入聲樂歌唱藝術行列。

三、歌唱受個人、性格、家庭、社會脈絡、歷史文化等總總因素的綜合影響

由前述可見生活環境可增進歌唱的興趣，家人（旁人）的鼓舞與支持使歌唱更能堅持投入，皆大大影響歌唱的相互變化因素。歌唱如同說話，以歌唱表達意思、情感，就比起以說話之方式增加了音樂旋律，也更易引發人的感官知覺之感受，藉此助人抒發情緒，雖會受到個人性格、家庭背景與社會脈絡等影響，然透過聽歌而建構出聲音之審美觀，可使喜愛歌唱者產生學習歌唱動機，也就產生歌唱的目的。除此之外，影響聲樂歌唱之一因素，還有生活文化之傳承。例如：

臺灣原住民校園民歌手胡德夫也曾說：歌唱就是生活也是態度。歌唱對於原住民就是生活，是非常貼切的。研究者曾訪談南投南山長老教會阿諾牧師，他就提到：「從早期布農族所有的傳統祭典儀式都少不了歌唱，歌唱讓他們祭典豐富並與神產生連結，歌唱就是他們的生活，好比他們在山中互相呼喊『ma-ci-lumah』²一樣，雖然唱歌時的歌詞不多，幾乎以「啊伊呀哪、伊呀ㄟ」等虛詞表達，卻能將他們所有情緒都發洩出來。從小他們喜愛歌唱也因此耳濡目染、傳承下來，歌唱音樂是原住民對於自己的認同，與對生活的熱情表現。歌唱是他們文化的一部分，源自於他們的家庭、血液、歌唱是自然流露散發的。如此從上述瞭解不論一般人或名歌手，其背景、歌唱目的與經驗，都對回應歌唱的學習興趣有很深的影響。

參、研究背景

臺灣在 1950 年代之後於政治、社會、經濟、教育與文化等層面，發生許多的變化。而這些變

化也直接、間接影響聲樂歌唱的學習教育；研究者嘗試整理與描繪這些變化：

一、早期臺灣聲樂歌唱的經濟、社會與文化背景

(一) 經濟條件非常貧瘠

早期學習聲樂人口不多，因為臺灣生活環境以農業為主，男女都需下田幫忙，多數家庭總是希望可以多點幫手作農事，男孩必須學習養家活口，更沒有多餘閒錢買樂器，或閒情逸致彈琴練樂器。由於樂器的添購對當時許多家庭都是沈重的負擔，學習歌唱便是首選。然而當時普遍存在：「歌唱是種無法攢錢的悠閒雅緻的事」，或以「女孩學習歌唱比較適合的觀念」；因此，50年代歌唱人口男孩屈指可數，幾乎清一色是女孩。

(二) 聲樂歌唱接觸管道的欠缺

猶記得小時有電視時常以大毛巾被披掛身上，模仿當時最紅的歌仔戲小生楊麗花歌唱神情；或如數家珍於布袋戲中「史豔文」、「苦海女神龍」、和最重要的「藏鏡人」等人物模仿聲音變化；早期生活中的大眾傳播媒體，除了無法選擇電視節目內容對聲樂歌唱知識更是無法可及，雖藉著廣播媒體、書籍、有聲資料如唱片、錄音帶、獨唱會等掌握音樂各種走向，或藉由教會詩歌接觸學習音樂，但都不如現今多，亦無電腦網路，全倚賴家境好壞、興趣自學參與和接觸學習的機會。

二、影響聲樂歌唱教育學習之八項因素

時至今日，臺灣社會雖然在政治制度、物質文明有長足的進步；然而依據研究者的觀察，認為在臺灣當前音樂聲樂教育領域仍存有許多隱憂與挑戰。將一一進行提出說明：

(一) 文化背景影響聲樂歌唱學習

認知上聲樂歌唱源自西方，西方之教育文化強調的是勇於表達自己想法與情緒，當表現好時也樂於鼓勵與肯定，這樣的教育方式是非常有利於人體聲樂歌唱樂器放鬆的學習。國人的家庭教育文化卻迥異於西方文化，如張兆球、郭黎玉晶（1998）指出因父母不習慣直接表達自己的感受，而以內斂而含蓄的情緒表達，且管教多為懲罰與責罵，自是不與子女談論感受與想法，所以認為華人的溝通是傾向婉轉、隱晦和依賴非語言表達。這和聲樂歌唱所需勇於表達與誇飾情緒方式有相當大的不同。

另外一個影響聲樂學習很重要的心理文化因子是國人的羞恥（shame）文化，張嘉真、李

美枝（2000）指出重視別人意見與批評，為免顏面掛不住，往往隱藏真正自我，做出角色扮演。研究者曾多次在街上或公車上，聽到、看見小朋友自然的說故事、歌唱或跳舞或哭或笑，他們天真展現真實的自己沒偽裝，這是他自然的情感表達，曾幾何時長大後這種自然的信心或自然表達的情緒卻不復存在？研究者懷疑這或許與羞恥（shame）文化有極大之關係。常聽臺灣諺語：囡仔人有耳無嘴等，因為父母怕小孩犯錯、丟臉等，在父母師長教導與文化環繞下，東方小孩較嚴謹、容易害羞³（天下雜誌 2005/10 月號）、不易表達（也少見父母表達）、較沒自信...等生活傳承的文化因素，雖然現今世代已改變，但生活經驗與背景日積月累，不但影響學習表現也成為我們的包袱，好比無法自然看待自我各種情緒表達，也不習慣別人發洩感受。

聲樂歌唱更甚其他樂器最大之差異，在於能夠全人坦然面對自己，才能自然面對觀眾，當其他樂器都可以專注於樂器，唯獨歌唱樂器必須面對群眾，歌者比起其他樂器更需要建立自我信心，研究者多年教學經驗屢屢在學生身上看到上述學者所提出的國人羞恥文化因子深深影響聲樂的學習，因此進一步思考如何轉化這些因子之教學策略需要大家共同努力。

（二）歌唱教育環境需求減少並缺少整體性

整體歌唱教育環境之負向因子有：

- 1.從小學開啟音樂班選擇其他樂器，使得所學習樂器時間加長，也間接減少學習聲樂機會。
- 2.中小學校音樂課程對合唱、歌唱任課老師沒有相關聲樂課程學分學習之特別要求，使學生學習之動機更減少，也會使家長報名小孩學習聲樂之動機更減少。
- 3.師範體系等教育大學音樂系所不再對第二副修必須選擇學習聲樂的要求，致必須學習聲樂的必要性改變。
- 4.臺灣早期教會混聲詩班培育許多練習歌唱機會，今天教會推動詩歌敬拜讚美，間接影響古典音樂聲音學習的動機與人口。
- 5.因經濟因素導致現今聲樂就業市場機會萎縮。

這五項因素，都是影響選擇聲樂歌唱為其志向一大阻因漸而影響熱愛聲樂歌唱之動機。

目前臺灣聲樂教育整個以北中南東西各地大學音樂系所為主，在全台各地國高中也有許多音樂班、音樂教室與合唱團等，相較二、三十年前普及許多。早期僅在四所大學有音樂系，對聲樂歌唱教育有極大影響貢獻，雖然高、中、小等學校課程也有唱遊、音樂課或合唱課，

但要深入學習必須有完整音樂學習課程，與訓練演出場地，才是一完整教育。我國聲樂歌唱環境尚未臻最終階段，亦即必須逐漸輔導各地區有國家歌劇工作室、或歌劇團等，使聲樂歌唱人才有發揮之地方，整個聲樂歌唱文化才能興旺提升。

(三) 少子化現象與升學主義的雙重因素使聲樂教育人口更形萎縮

除受生育率下降與升學主義的雙重因素影響，臺灣整體政經環境也都很直接地成為影響學生學習聲樂的態度和爾後以聲樂為志業的因素。許多學生必須面對畢業如同失業的嚴峻事實、國內對於聲樂教育的需求量或聲樂表演的供給量嚴重不足，都是影響學生選擇放棄學習聲樂的原因。從近年來報考聲樂的學生有日漸減少的趨勢，具體呈現了上述的憂慮。從 92 學年度到 101 學年度的歷年大學術科考試報名人數日趨減少⁴（如表一）可見一般。

表一 大學術科考試 92-101 學年度報名人數統計表

組別	項目	92 學年度	93 學年度	94 學年度	95 學年度	96 學年度	97 學年度	98 學年度	99 學年度	100 學年度	101 學年度
音樂	報名人數	1603	1603	1598	1629	1664	1667	1546	1512	1491	1392
	主修	1577	1571	1556	1555	1576	1598	1489	1451	1295	1306

資料來源：大考中心第二處，2012/1/2。

(四) 政府財團對聲樂團體輔助的欠缺

長期聲樂歌唱比較沒有豐富資源在設備、器材之配合，但如今除了場地外，其他資源如管弦樂、戲劇、舞蹈或服裝、道具、燈光、布景、影音與電腦影音等之應用，若無雄厚財力根本無法以民間團體可以負擔如此龐大之經費支出，因此國外都以國家作為輔導單位，以增加聲樂歌唱市場競爭力，及普遍拓展聲樂歌唱教育。猶記得在義大利米蘭都能以站票合台幣 75 元看一齣歌劇，在台北卻得花上好幾百元甚至上千元。要建立符合普羅大眾之音樂票價，若能同時長期得到財團支持與政府獎勵補助，就能提高學習與降低成本費用。

(五) 高成本的聲樂歌唱學習影響學習動機

高成本的主因之一是因高中小學校音樂課的學習似乎無法直接與大學之專業聲樂歌唱銜接上。另一高成本因素是比起其它科目，音樂課程的學習過程，必須擔負各科之學費（如：主修、副修、樂理、視唱聽寫等），所以每位學生都必須經歷好幾科目的個別課老師，這還不包括其它影音（CD、DVD、或音樂會、大師班、比賽甚至出國留學等）學習或伴奏的費用。

因著上述因素，音樂在現今人的心目中仍還是個「貴族」，音樂這個「東西」似乎能與生活脫節，特別在金融海嘯百業蕭條之際，它更不是每個家庭每天的自然必需品，它的藝術性當然無法融入每個家庭生活。在生活痛苦指數高的時代中，「音樂」更可能變成奢侈品。早期歌唱被認為是攜帶方便和省錢的樂器，如今卻成為高成本學習之樂器。

(六) 聲樂專業演出之軟硬體設施的拮据

生活隨處充滿音樂，如計程車上、街上商店、電視廣播、醫院、喪葬喜慶...因此它應是生活的一部份。比起其它只是樂器演奏的音樂，聲樂還帶著歌詞的歌唱更能貼近人心、連結情緒，提供安撫、抒解功能，與建立信心。

學習聲樂歌唱必須面對的課題，就是如何藉助教育功能及專業軟硬體設施，發揮聲樂歌唱潛能與才華。古諺有云：工欲善其事，必先利其器，想將聲樂歌唱變成為職業生計，就必須盡量將聲樂演出之軟硬體設施提升至專業層次。臺灣目前雖有國家交響樂團與國樂團，但卻尚未有專為聲樂歌唱演唱的團體如歌劇團，所以聲樂家之生存，僅能以教學為職業，倘若歌唱學習不為演出，這學習有如秣馬厲兵而後偃旗息鼓。前聲樂家協會理事長孫清吉教授呼籲連署（連署書主要訴求內容：期望為聲樂歌唱者的生存與工作權，提供健全聲樂工作環境，並促進藝術文化發展）。歌唱職業生計與展演空間增加，都能提升聲樂歌唱人口、促進良性競爭與專業化，促使聲樂歌唱生活藝術化、藝術生活化的健康文化環境。

(七) 聲樂歌唱走入人群的方法

2012年4月10日法新社斯德哥爾摩新聞報導瑞典歌劇院新的服務，斯德哥爾摩人民歌劇院新推出「歌劇陳列室」⁵，旨在讓歌劇走出歌劇院、走出菁英階層。要讓歌劇能進入人民生活，這種方式在臺灣好比不可能的任務，當前要人們走進音樂廳就已是不容易的事實，何況是由聲樂歌唱歌劇這種「外來音樂」，平時若藉由學校提供育樂教育中播放聲樂歌唱音樂，達潛移默化，重視精緻文化的目的，或學習如瑞典將精緻商業文化與『聲樂歌唱』結合，藉此使『聲樂歌唱』慢慢走入人群，也使更多人認識歌唱文化。

(八) 傳統禮儀文化、本土文化與現代聲樂歌唱有待融合

從音樂史的角度來看，不論教會音樂或吟詩作樂、東方的禮樂或媽媽的兒歌，都與各種節期慶典禮儀連結，然若欲連結歌唱於休閒生活，則通常會遇上萬般皆下品唯有讀

書高的傳統華人文化，而導致無法重視藝術表演文化或整個藝術停滯不前。

普立茲得主 Thomas L. Friedman 佛德曼⁶，曾因了解臺灣文化特徵在紐約時報專欄說：臺灣是他最喜愛的國家，他強調人「本身」才是最大資源。本身來自於自身生活文化，意即自我的認同，歌唱學習過程若能融合並內化自身文化，及本土文化的三項特徵使之和諧。如 Warner, Jean-Pierre (1924-2005) 他以世界貿易組織角度思考文化使命，它不再只是在地文化單向作用，也分析全球市場，而是藉文化碰撞 (1999/2003。P.12) 並激發新的文化動力與和諧。這文化互動好比連結聲樂歌唱、自身文化與本土文化，將大大助益於聲樂歌唱文化的培育與推廣。若將強調和諧精神延伸至聲樂歌唱的「身聲和鳴」(林美智，2011)，歌者自然能展現情緒與身體樂器的伸展度，感受與連結身體的律動、氣息與情感。若歌唱學習者以「態度務實」坦然接受他人對歌唱的建議與回饋，歌唱潛能因而被激發，聲樂歌唱學習也就不斷超越自己。聲樂歌唱在臺灣相對是一較弱勢的隱學(不受重視)，「愛拼才會贏」的本土文化將有助於聲樂歌唱者勉勵自己，終生為聲樂歌唱努力，讓聲樂歌唱有朝一日能像歐洲國家一樣成為顯學。

當聲樂歌唱學習能融合與內化本土文化的特徵時，在教育學習過程中自然得到一「強化信心」的機會，若家庭教育也能同時提供這樣融合與內化的學習過程，當能讓聲樂歌唱學習者之人「心」豁達，增加自我信心並自然改變歌唱的教育、習慣、生活，轉化害羞、自信、認同...等歌唱文化的包袱。

肆、研究方法

研究者於 2009 年暑假開始著手進行「歌唱心理」的研究與調查。這個調查研究主要是使用「調查法」來進行，研究目標是探究影響聲樂歌唱的相關心理因素及其意涵。首先編制李克特量表(Likert scale)的「歌唱心理調查表」，作為研究工具。

一、研究工具

研究首先透過文獻閱讀(小鹽真司 2004 / 2006, 王俊明 1999)與研究者的教學經驗，整理出若干題目(共 20 題)成為預試的題目，並進行前測。這些題目加以彙編與整理後，隨機取樣 80 人進行預試。之後使用預試的資料進行項目分析(item analysis)，其中包含一致性分析(consistency)與決斷值(critical ratio)分析。

一致性分析是指特定題目，與其他題目的總和的相關數值，此一相關越高，表示這一個題目與調查表所調查的內容越一致；本研究使用 $r = 0.3$ 為決斷值，將與「其他題目總分」相關低於 0.3 的題目剔除。經過此一程序，研究者整理出 1 題進行下一階段的決斷值分析。

決斷值分析是使用調查表的總分，將得分者的最高 73% 分為高分組、最低 27% 分為低分組；然後對每一個題目分為高分組與低分組進行差異檢定（一般是使用 t 檢定）；如果差異檢定不顯著，則表示這一個題目，在高分組與低分組的平均並未達顯著差異，意即這一題無法顯示出高分組與低分組的差別，因此需要於以剔除。在本研究中，這 15 題在高分組與低分組間之差異皆達顯著水準，因此全部題目加以保留。這便是歌唱問卷正式題本中的題目了（附件一）。

正式題本完成之後，再進行信度分析與效度分析，以確認調查表的信度與效度是否合適，如此便完成一個具有信度與效度的調查表。經過這樣的項目分析後，正式量表共 15 題，信度為 0.879；使用因素分析確認問卷之效度與因素結構。在因素分析中，本研究以主要成分分析法，萃取出四個因素，其累計總變異解釋量達 65.344%。依據分析後的結果，得到四個主要因素並進行因素命名。

表二 各因素之命名、因素負荷量與相關題目

因素	因素命名	因素負荷量	題目
因素 1	需求與期待因素	16.913	(3) 身體或精神不適時，不會影響我歌唱的表現
			(2) 當心情不好時我喜歡唱歌，因為歌唱能改變心情
			(15) 歌唱對我如陽光、空氣、水，哪天若沒有歌唱就很痛苦
			(14) 我對歌唱的表現要求盡善盡美
因素 2	內在支持因素	16.860	(8) 若有機會我喜歡獨自表演，心理較為專注表現較好
			(9) 歌唱時我專注自己感受，完全不受環境影響
			(4) 歌唱表演失常時，我曾臨場調整而恢復平常水準
			(1) 在任何情況下，我對自己的歌聲都非常有信心
因素 3	外在刺激因素	15.884	(7) 歌唱時如有人在旁練唱，這會激勵、刺激我唱的更好
			(6) 有時歌唱表現雖不完美，但我還是繼續歌唱練習
			(5) 我曾因歌唱表現良好而自我鼓勵繼續歌唱練習
因素 4	主觀動機支援因素	15.687	(13) 當聽到熟悉或好聽的歌曲時，我有股練唱並表演的衝動
			(11) 學習歌唱是祈望自己可以學以致用
			(10) 他人對我歌唱的鼓勵，至今還鼓舞著我
			(12) 我喜歡上台表演也喜歡享受表演帶來的成就感

研究者依據因素分析結果嘗試對因素進行命名，各因素的分數為該因素中所有題目的總和，分數越高表示該因素的強度越高。以下是對各項因素進行命名：

因素 1、需求與期待因素：

相關題目顯示出雖然身體不適、心情不好，但沒有歌唱會很痛苦，並且對歌唱要求完美等，研

究者認為以身體情緒變化，但對歌唱的需求動機與對歌唱的期待要求非常高，而以這兩個原因作為第 1 因素「歌唱需求與期待」之命名。

因素 2、內在支持因素：

題目顯示出歌唱時，我喜歡獨自表演、專注自己、能調整自己、對自己很有信心，這些都是歌唱自我內在的動力因素，而以第 2 因素「歌唱的內在支持」為之命名。

因素 3、外在刺激因素：

題目顯示歌唱時若有人在旁、表現不佳或因表現好而自我激勵，歌唱表現影響歌唱的動力。為了與因素 2 做一對比，而決定以第 3 因素「歌唱的外在刺激」為之命名。

因素 4、主觀動機支援因素：

相關題目顯示自我有一股練唱表演的衝動、期待學有所用、別人鼓勵而鼓舞自己、喜歡上台的成就感，對歌唱的認知，明白屬於自我所要的方向並主動出擊，而以第 4 因素「歌唱的主觀動機支援」做命名。

二、正式取樣

本研究主要是希望瞭解影響聲樂歌唱學習相關因素，為提升歌唱教育之層面，乃需要廣大問卷提問範圍，不僅止於音樂科系學生，還得包括性別與年齡層，歌唱年齡與教育程度之區別，與非正科班個人學習聲樂與教學所面對的各種問題。

因此本研究取樣來源遍布北中南各縣市包括各層面之科班與非科班之學生、合唱團和個人經歷，盼藉由男女老少各年齡層與性別，特別是原住民部落，觀察在學習歌唱時所面臨之阻力或助力，關係著影響個人聲樂歌唱之意願。取樣原是不易，研究者立意於聲樂人口或愛歌唱人口之比較，期望由取樣多樣化（不同年齡層，地域與職業及性別等），來了解內外情緒對提升學習態度和教學之影響。

本次研究共發出問卷 1300 份，回收 1017 份有效問卷 998 份。雖然使用方便取樣的程序與技術，但是仍然企圖盡量讓受試者的異質性增大、涵蓋不同領域與層面的受試，企圖增加樣本的代表性。依據抽樣理論，本次抽樣有效樣本為 998 份，在 95%信賴區間，抽樣誤差小於 3.1%。

伍、資料分析

在回收 998 (98.13%) 份有效問卷之後，將針對性別、年齡、歌齡、教育程度進行描述統計。接著使用性別、年齡、歌齡與教育程度為依變項，進行問卷總分與各因素之差異檢定。最後，使用因素 1 作為依變項，探討因素 2、3、4 對因素 1 是否有影響。以下一一分別說明之。

一、描述統計：

調查表回收之後首先對性別、年齡、歌齡與教育程度等人口變項進行統計：

- (一) 在 998 位受試者中，性別分佈分析為男生 210 位，佔 21%；女生 788 位佔 79%。
- (二) 在 998 位受試者中，年齡以 20 歲以下佔百分比 40.7% 最多、20~50 歲佔百分 33.1%、50 歲以上佔百分比 26.3% 最少。
- (三) 在 998 位受試者中，歌齡分佈則以 5~15 年者最多佔百分比 41.5%、5 年以下佔 30.5%、15 年以上佔 28.1% 最少。
- (四) 在 998 位受試者中，教育程度則以高中-大學者最多佔百分比 63%、國中小佔 20.2%、大學以上佔 16.8%、遺漏值為 1.6%。

二、差異檢定

在差異檢定中，將依據性別、年齡、歌齡與學歷為依變項，對量表總分、因素 1、因素 2、因素 3 與因素 4 進行做差異檢定，以瞭解性別、年齡、歌齡與學歷在這些因素上的是否顯著差異。

(一) 性別差異

首先人數：男生 210 人，女生 788 人，首先以不同性別與四個因素作描述統計，觀察男女性別差異在因素 1、2、3、4 其數據平均數，不論於總分或個別因素平均數，男性都比女性來的高，特別在差異分析第 1 因素「歌唱的需求與期待」，男性有明顯差異變化。

表三 不同性別在總分與各因素間之描述統計

組別統計量 (描述統計)				
	性別	個數	平均數	標準差
量表總分	男生	210	52.4619	11.71475
	女生	788	51.1447	12.21022
因素 1	男生	210	13.8095	3.47126
	女生	788	13.4201	3.84945
因素 2	男生	210	12.3476	3.59267
	女生	788	11.8046	3.62259
因素 3	男生	210	11.2333	3.09620
	女生	788	10.8617	3.10713
因素 4	男生	210	15.0714	3.90309
	女生	788	15.0584	4.06480

表四 不同性別的量表總分，與四個因素的差異分析

獨立樣本檢定						
		變異數相等的 Levene 檢定		平均數相等的 t 檢定		
		F 檢定	顯著性	t	自由度	顯著性 (雙尾)
假設變異數相等			3.968	.047	1.401	996
量表總分	不假設變異數相等			1.435	339.969	.162
	假設變異數相等	7.450	.006	1.329	996	.152
因素 1	不假設變異數相等			1.411	358.221	.184
	假設變異數相等	.000	.992	1.934	996	.159
因素 2	不假設變異數相等			1.943	331.146	.053
	假設變異數相等	.657	.418	1.541	996	.053
因素 3	不假設變異數相等			1.545	329.927	.124
	假設變異數相等	2.042	.153	.042	996	.123
因素 4	不假設變異數相等			.043	339.741	.967
	假設變異數相等					

說明：依據分析結果顯示，量表總分，因素 1 性別差異則顯著，因素 2、3、4 不明顯。

(二) 年齡差異檢定

年齡上分為 20 歲以下(406 人)、20~50 歲(330 人)、50 歲以上(262 人)，再以年齡與這四個因素作差異檢定。

表五 單因子變異數分析(不同年年齡層之差異分析)

		平方和	自由度	平均平方和	F	顯著性
量表總分	組間	14122.699	2	7061.349	53.155	.000
	組內	132180.705	995	132.845		
	總和	146303.404	997			
因素 1	組間	1355.818	2	677.909	52.493	.000
	組內	12849.678	995	12.914		
	總和	14205.496	997			
因素 2	組間	627.139	2	313.570	25.066	.000
	組內	12447.287	995	12.510		
	總和	13074.426	997			
因素 3	組間	1055.054	2	527.527	61.252	.000
	組內	8569.339	995	8.612		
	總和	9624.393	997			
因素 4	組間	611.882	2	305.941	19.544	.000
	組內	15575.390	995	15.654		
	總和	16187.272	997			

由數據觀察到不論量表總分或因素 1、2、3、4 的分量表，年齡愈大，評量表得分也逐漸提高。差異分析顯示，不同年齡層在量表總分與四個因素量表都有顯著差異。

(三) 歌齡差異分析

在本研究中，歌齡分為 5 年以下 304 人、5~15 年 414 人、15 年以上 280 人。不同受試者的歌齡層與量表總分及四個因素量表，進行差異檢定。

表六 單因子變異數分析(歌齡之差異分析)

		平方和	自由度	平均平方和	F	顯著性
量表總分	組間	10707.199	2	5353.599	39.285	.000
	組內	135596.205	995	136.278		
	總和	146303.404	997			
因素 1	組間	1189.307	2	594.653	45.457	.000
	組內	13016.189	995	13.082		
	總和	14205.496	997			
因素 2	組間	721.503	2	360.751	29.058	.000
	組內	12352.923	995	12.415		
	總和	13074.426	997			
因素 3	組間	583.994	2	291.997	32.138	.000
	組內	9040.399	995	9.086		
	總和	9624.393	997			
因素 4	組間	344.747	2	172.374	10.826	.000
	組內	15842.524	995	15.922		
	總和	16187.272	997			

根據上述的分析，可以發現與受試者的年齡數據非常相近，也就是歌齡愈高其因素的總量表或分量表，數據也是逐漸提高。而差異分析顯示於不同歌齡層在總量表與分量表都有顯著差異。

(四)教育程度之差異分析

本研究中將叫程度分為國小-國中(198 人)高中-大學(619 人)大學以上(165 人)。不同學歷的受試者在總分與四個因素(共五個分數)中，進行差異檢定：

表七 不同受試者學歷在量表總分，與四個分量表的差異分析

單因子變異數分析						
		平方和	自由度	平均平方和	F	顯著性
量表總分	組間	673.809	2	336.904	2.329	.098
	組內	141622.578	979	144.660		
	總和	142296.387	981			
因素 1	組間	25.676	2	12.838	.916	.401
	組內	13725.625	979	14.020		
	總和	13751.300	981			
因素 2	組間	30.753	2	15.377	1.197	.302
	組內	12571.301	979	12.841		
	總和	12602.054	981			
因素 3	組間	171.676	2	85.838	9.043	.000
	組內	9292.658	979	9.492		
	總和	9464.334	981			
因素 4	組間	54.830	2	27.415	1.716	.180
	組內	15642.734	979	15.978		
	總和	15697.564	981			

根據上述分析發現：數據平均值在第 2 因素中，雖不像其他三個分量表顯示學歷愈高者其數據平均值不再逐漸提高，而是國中小與大學以上其平均值較高中大學組均值來的高。數據平均值其差異分析，只有第 3 個因素有顯著差異。（不同學歷的受試者，在第 3 因素上的表現是不一樣的。）其他，如總分、第 1 因素、第 2 因素、與第 4 因素，不同的學歷的差異皆未達顯著差異。

三、迴歸分析

迴歸分析主要以第 1 因素「歌唱的需求與期待」作為依據變異項目（依變項），而以第 2、3、4 作為其獨自可變異項目（獨變項或稱自變項）做其研究顯示，在第 1 因素「歌唱的需求與期待」常會受到第 2 因素「歌唱個人內在支持」、第 3 因素「歌唱外在刺激」與第 4 因素「主觀動機支援」性之綜合影響。其迴歸分析數據顯示三項都有顯著差異。

表八 以因素 1 為依變項的迴歸分析

模式		未標準化係數		標準化係數	t	顯著性
		B 之估計值	標準誤差	Beta 分配		
模式一	(常數)	4.963	.335		14.794	.000
	因素 3	.781	.029	.642	26.459	.000
模式二	(常數)	3.074	.344		8.935	.000
	因素 3	.572	.032	.471	17.963	.000
	因素 2	.350	.027	.336	12.829	.000
	因素 4	.267	.028	.285	9.400	.000
模式三	(常數)	1.972	.350		5.634	.000
	因素 3	.380	.037	.313	10.348	.000
	因素 2	.282	.027	.270	10.378	.000
	因素 4	.267	.028	.285	9.400	.000

a. 依變數: fl

b. 獨變項為第 2、3、4 因素

結果顯示，以因素 1 為依變項，因素 3、因素 2、因素 4 為獨變項。發現因素 2、3、4 能有效預測因素 1，且達統計水準。

陸、研究結果與討論

本段落將進行資料分析結果的整理與討論，並分析研究的貢獻與限制，最後提出後續研究的拙見與建議。

一、研究結果

在「性別差異」因素分析結果，男性較女性於第 1 因素「歌唱的需求與期待」差異更顯著，即歌唱的需求與完美程度，男性在歌唱於身體不適時較女性歌唱更不受影響，心情不好時，藉歌唱來改變心情也以男性動機更顯著，男性比起女性更愛歌唱，男性在歌唱學習上也較女性要求更為完美，其餘因素則不明顯。

在「年齡差異」分析結果，每項因素呈現年齡愈高，其分量表數據愈高顯示差異愈大，亦即不分男女年齡愈大者，不論精神好不好或身體好壞皆較能夠控制歌唱表現、心情不好時年齡愈高者愈喜歡歌唱，年齡愈大者對歌唱的熱愛程度也愈高、對歌唱的完美要求相較年紀輕者來的高。年齡愈大者愈喜歡獨自表演，對自我較能專注感受，也較能於歌唱當下失常時調整步調恢復演唱，年齡愈高對自己歌聲更有信心。年齡愈大者歌唱時更喜歡有人在旁、不論歌唱表現好或不夠完美，都較年齡輕者能繼續歌唱練習不受外在刺激影響。年齡愈大者聽到好聽或熟悉歌曲，愈有感受想跟著演唱或表現，年齡大者較年輕者較易瞭解學習歌唱的目的，年齡大者較會因受鼓舞而加以努力歌唱學習，相對也更能享受表演所帶來的成就感。似乎年齡愈大者對歌唱的第 1 因素「需求與期待」、第 2「內

在支持因素」、第 3「外在刺激因素」、或第 4「主觀動機支援」等因素都較年齡輕者來得顯著變化。

在「歌齡差異」分析結果，每項因素就如上述年齡因素呈現方式一樣。15 年以上歌齡較 5 年以下其因素差異愈顯著，即歌齡愈長的人其歌唱需求相對愈高，雖身體或精神不適，也較不受影響，心情不好時也較會以歌唱來平和心情，歌齡較長的人較歌齡低者更熱愛歌唱，也較歌齡輕者在歌唱上要求更完美。歌齡較長的人比較歌齡低者更喜歡獨自表演、也專注自己感受、或有歌唱失常或任何情形，歌齡長的人對自己的歌聲較歌齡低者來的有信心。不論是有人在旁邊的刺激或因歌唱不夠完美，或歌唱表現良好，歌齡較長的比歌齡較低者對歌唱更執著不受影響。歌齡較長的人聽到熟悉或好聽的歌曲，較歌齡低者愈有歌唱與表演的慾望。歌齡較長的人較歌齡低者更希望能學以致用。鼓勵對歌齡較長的人較有幫助，並且更享受表演所帶來的成就感。歌齡較長者較歌齡較低者對 4 項因素都更有顯著差異。

在「學歷差異」因素分析結果，僅有第 3 因素「歌唱的外在刺激影響」在學歷高低有顯著差異。亦即歌唱若有人在旁邊練唱，學歷愈高者反而愈能激勵刺激將歌唱的更好，不論歌唱表現好壞，學歷愈高者愈不受影響，還可以繼續練唱。

迴歸分析中發現：以第 1 因素「歌唱的需求與期待」作為依變項，以第 2、3、4 因素作獨變項，分析結果第 1 因素會受其他三種因素綜合的影響，主要是個人「歌唱的需求與期待」會受內在或外在因素與歌唱的主觀動機支援變化所影響，例如：身體或精神不適（第 1 因素），因為有人在旁練唱激勵刺激（第 3 因素），就忘記原不適的身體，而打起精神練唱。或原心情不好（第 1 因素），受外在旁人練唱的刺激而想練唱（第 3 因素），因為專注（第 2 因素）而忘了原來的壞心情。另一種是對唱歌要求盡善盡美（第 1 因素），雖受歌唱表現不完美（第 3 因素）影響，但在任何情況下都對自己歌聲非常有信心（第 2 因素），都能修正這不完美成為最美好的學習經驗，並能變成學以致用（第 4 因素）。

本研究總和上述分析發現：聲樂歌唱時除了原有歌唱技巧，也會受歌者性別、年齡、歌齡及教育程度的影響。整體而言，年齡愈大、歌齡愈久、學歷愈高者，因其成熟度愈久愈高，其掌控也愈好。其中男性更勝於女性。經過迴歸綜合性分析發現，在連結上述四項因素時都有相當大的差異變化。

雖然影響個人歌唱因素很多，但歌唱與生活其實是密切連結，比如歌唱提供情緒出口，歌唱自然就成為生活的一部份，就像 *Maia Callas* 或 *Luciano Pavarotti* 兩人在時運不濟、遭遇挫折時，假若就裹足不前、黯然神傷甚至萬念俱灰不再歌唱，怎能造就出歌劇女神或其中之一的三大

男高音呢?然而因對聲樂歌唱的滿腔熱情，他們跨越了各種因素影響，最後成為專業歌手或聲樂教師。從他們兩人的例子可以看出歌唱自我需求的重要，尤其重要的是要讓對歌唱的熱情大過如內在支持、外在刺激與主觀動機支援等因素變化，及這些因素所引起之情緒。每個人都有情緒，情緒是聲樂歌唱最難掌控的樂器部位，當然也是很需要歌者自我紀律與面對的。聲樂歌唱是以全身的感官做為樂器，當對自身樂器無法觀察入微，就無法合適掌控運作，也將特別容易受內、外在的干擾影響。

從本研究四種因素在性別、年齡、歌齡和學歷方面都對聲樂歌唱起差異變化，歌唱本身樂器心理的情緒影響，也會增加干擾歌唱之變化因子，這些因子包含在遭遇挫折時失去對歌唱之熱情，若再遇上各種聲樂歌唱之客觀環境挑戰，皆會對聲樂歌唱教育產生深遠之影響。

二、研究之貢獻與限制

本研究提供聲樂歌唱教育者一個更瞭解聲樂歌唱學習者對歌唱的認知、想法與動機的機會。從研究結果得知，若能提高「需求與期待」、「內在支持」、「外在刺激」、或「主觀動機支援」等四項因素的差異變化，對歌唱學習將會有好的影響。研究結果也指出教學的過程也擔負著提供歌唱學習者所需的外在刺激影響，如對學習者給予正面鼓勵與建議學習方向，提升學習者對歌唱的熱誠，對聲樂歌唱學習者都將有很深遠的影響，並會加深歌唱者的「需求與期待」。問卷中發現到「歌唱的需求期待」，亦即歌者對歌唱的熱愛程度，是四項因素中的第 1 因素數據最高分，可見歌唱需求與期待容易由內、外在與主觀動機支援等綜合因素產生變化。

本問卷從個體層次探討影響聲樂歌唱學習的相關因素，任何因素的差異都直接或間接改變個人學習態度與動機。聲樂歌唱學習除受個人資質與動機會影響外，家人支持之程度與個人生涯發展與規劃，與國家教育政策（如師資無相關聲樂學分之要求）也都會影響個人之聲樂歌唱學習，國家教育政策之範疇是此研究之限制。

三、後續研究之建議

許多聲樂歌唱教學通常主要都以聲樂歌唱的聲音技巧、詮釋、語音、樂曲音樂性等為主，較少碰觸心理層面。古今中外之音樂歌唱都顯示會影響身體情緒感官（奧立佛·薩克斯 2007/2008），情緒變化也會影響改變所發出的音樂聲音，如：論語述而：「子在齊聞韶，三月不知肉味」，或禮記樂記：「鄭、衛之音，亂世之音也」。柴可夫斯基（1840~1893）（梅克夫人 1998）曾說：「音

樂不是血肉的聯繫，而是情感和精神的相通，使一個人有權力去援助另一個人」等等。美國 CBN 新聞曾訪問盧安格⁷ (Lou Engle) 的報導指出，音樂能改變國家的文化，主持人問盧安格（創立呼昭百萬運動的人）怎能呼昭到百萬青年投入這個運動，盧安格說最主要是「音樂」，音樂吸引青年來到這運動，而這裡的音樂最主要是以歌唱為主。

世界各國處處充滿改變人的生活與行動力的音樂故事，音樂對人的生理與心理確實產生極大影響力 (Oliver Sacks, 2007/2008。Allen F. Harrison and Robert M. Bramson, 1982)。『影響聲樂歌唱教育之因素』之後續研究方向將從聲樂歌唱心理角度來編寫，期盼藉此能引導更多人來瞭解與重視歌唱，明白歌唱能引領生活呈現美妙（頌讚歌）、勇氣（凱旋歌）、安慰（悲歌）、抒發（情歌）...等面向，而投入參與聲樂歌唱，提升聲樂歌唱人口。後續研究方向也期盼能讓人進而將固定的『聲樂歌唱』時間與行動經過日積月累的『生活習慣』轉成『生活儀式』，再將『生活儀式』轉化成『歌唱文化』，如此，有朝一日，這一『歌唱文化』將成為社會大眾歡喜享有的『聲樂歌唱價值』。

臺灣少見以心理問卷來瞭解聲樂歌唱學習之心理因素，希望藉助此篇文章所設計之問卷與分析，瞭解人聲歌唱這樂器之獨特。未來的研究方向可以繼續以此為方向，同時本文所提及之『影響聲樂歌唱教育學習之八項因素』特別第 1、7、8 這三項也是未來研究重點的方向，希望後續研究能促進聲樂歌唱教學與文化之提升。

參考文獻

中文書目

1. 朱光潛(1982)。詩論。台北：漢京文庫。
2. 林美智(2011)。身聲和鳴～歌者感官內在對談。台北：互談雜誌出版。
3. 劉翔平(2001)。尋找生命的意義。(法蘭克的意義治療學說)。台北：貓頭鷹

翻譯書目

1. 林祖誠譯(1994)。歌劇群芳譜。台北：世界文物出版社。Helena Matheopoulos。“Great sopranos and mezzos discuss Their Art”。(原出版於 1991) Victor gollancz Ltd.。
2. 吳錫德譯(2003)。文化全球化。台北：麥田文化。Warnier, Jean-Pierre。“La Mondialisation de la Culture”(原出版於 1999) Publisher: La Decouverte

3. 施寄青譯(1986)。不同凡響。台北：大呂音樂叢刊。威廉·萊特著。
4. 施寄青譯 陳國修校定(1988)。卡拉絲的愛恨之歌。台北：大呂音樂叢刊。Arianna Stassinopoulos 著。
5. 莊安祺譯(1993)。感官之旅。台北：時報出版。Diane Ackerman。 “*A natural history of the senses*”。(原出版於 1990) First published Random House Inc.。
6. 陳原譯(1998)。我的音樂生活。香港：新知三聯出版。梅克夫人著。
7. 陳耀茂編審 (2006)。心理&市調資料的 SPSS・AMOS 使用手冊。台北：鼎茂圖書出版股份有限公司。小鹽真司著。SPSS と Amos による心理・調査データ解析 (原出版於 2004) 東京圖書株式會社。
8. 連理譯(1996)。聲樂家談歌唱奧秘。台北：世界文物出版社。Jerome Hines。 “*Great singers on great singing*”。 (原出版於 1982) Doubleday & Company, Inc.。
9. 湯定九譯 (1995)。歌劇群英譜。世界文物出版社。Helena Matheopoulos。 “*Bravo-The World's Great Male Singers Discuss Their Roles*”。 (原出版於 1986) Victor Gollancz Ltd.
10. 楊德睿譯(2001)。神話與意義。台北：麥田出版。Claude Lévi-Strauss。 “*Myth and Meaning*” (原出版於 1978) University of Toronto Press。
11. 廖月娟譯(2008)。腦袋裝了 2000 齣歌劇的人。台北：天下文化。Oliver Sacks。 “*Musicophilia: Tale of the Brain*”。 (原出版於 2007) Commonwealth Publishing Group。

期刊論文

1. 王俊明 (1999)。問卷與量表的編制及分析方法。載於張至滿、王俊明編：**體育測驗與評價**。(P.139-158)台北：中華民國體育學會。
2. 張兆球、郭黎玉晶 (1998)。香港兒童對父母管教訊息的情緒反應和行為傾向。第九期(P.281-306)《本心理學研究》。
3. 張嘉真、李美枝 (2000)。親子間情感行為的溯源與文化塑形。(P.1-35) (TSSCI) 中華心理衛生學刊第 13 卷第 2 期。

報章雜誌

1. 葉匡時「少了羞恥心的恥感文化」2005/10 月號。天下雜誌雙週刊 P.142-146

2. 魏國金編譯。斯德哥爾摩人民歌劇院新推出「歌劇陳列室」。自由時報 2012/4/11A 國際新聞版。
3. 陳維真編譯。普立茲得主 Thomas L. Friedman 佛德曼在紐約時報專欄談臺灣文化特徵。綜合報導自由時報 2012/3/13A 政治新聞版。

英文書目

Allen F. Harrison and Robert M. Bramson, (1982). “*The Art of Thinking*” (A tool to Increase your Brain Power) Berkley nonfiction

網路資料

1. What is Art? –Wikipedia ,the free encyclopedia-Windows Internet Explorer
<http://www.csulb.edu/~jvancamp/361r14.html> 2006/11/23
2. <http://www.holiday.com.tw> , <http://www.cashbox.com.tw>
3. ed.arte.gov.tw/uploadfile/Book/2435-00520060.pdf 大考中心第二處 2012/1/2
4. <http://www.myspace.com/thecallrevolution/blog/161064738#!> 盧安格部落格 2006/8/29

註釋

1. (What is Art? by Leo Tolstoy excerpts chapter five 4#) This page by Julie Van Camp。-Wikipedia, the free encyclopedia-Windows Internet Explorer <http://www.csulb.edu/~jvancamp/361r14.html>
2. 『ma-ci-lumah』 ma 是前導詞也是動詞, ci 是喊的意思, lumah 則是家人的意思, 合起來為「喊家人」。無論是對自己或別人這是一種鼓舞、提神、重擔, 並有勸導和安慰的意思。
3. 葉匡時教授寫的「少了羞恥心的恥感文化」, 指出東西方反省態度不同, 東方的恥感文化產生在於對錯常常由人際關係而定等。天下雜誌雙週刊 2005/10 月號 p.142-146
4. 教育部大學術科考試委員會聯合會大考中心第二處(2012/1/2)大學術科考試歷年報名人數統計表 ed.arte.gov.tw/uploadfile/Book/2435-00520060.pdf
5. 旨在讓歌劇走出歌劇院、走出菁英階層。這稱為「歌劇救援」(Opera Aid)的觀點是由英國藝術家索菲爾構思提出的。他認為, 藝術中的情感力量可以改變生命和觀點, 讓人們產生新的行為方式, 並且已進行兩週。由此, 聲樂歌唱的療癒效果可以另種方式展演(自由時報 2012/4/11A 版)。
6. 普立茲得主 Thomas L. Friedman 佛德曼¹曾因了解臺灣文化特徵在紐約時報專欄說: 臺灣是他最喜愛的國家, 儘管臺灣颱風多、土地貧瘠、沒有自然資源..., 卻是全球第四大外匯存底國。臺

灣的資源就是 2300 萬個臺灣人，以及臺灣人的才華、精力、智慧，所以要驕傲的說我是臺灣人。Friedman 還說臺灣人發展出磨練技能的文化與習性，成為全球最有價值且是貨真價實的可再生資源。以國際學生能力評量結果顯示，自然資源豐富的國家，年輕人缺乏磨練技能與做功課的動機，相較缺少自然資源的日本、新加坡等，重視教育、教育成果也很好。Friedman 推論，21 世紀對國家最重要的不是石油、黃金蘊藏，而是教的好的老師、投入的家長、以及認真的學生。讓人有擁有知識、技能，才能有競爭力。(自由時報 2112/3/14 A 版)。

7. <http://www.myspace.com/thecallrevolution/blog/161064738#!> 盧安格部落格 2006/8/29

附件一： 歌唱心理問卷調查表

心感激您撥空填寫此一問卷，此一問卷目的乃在 1.瞭解心理與歌唱兩者互動之關係 2.認識歌唱過程中挫折並予以調適，以增添歌唱樂趣 3.增加歌唱人口，以淨化人心，促進社會祥和。期待您的協助，讓本研究順利進行。

煩請先填在以下適當之處打✓

性別：男 <input type="checkbox"/> 女 <input type="checkbox"/>	年齡： <input type="checkbox"/> 20 以下 <input type="checkbox"/> 20 ~50 <input type="checkbox"/> 50 以上	歌齡： <input type="checkbox"/> 5 年以下 <input type="checkbox"/> 5~15 年 <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> 15~以上	教育： <input type="checkbox"/> 國中以下 <input type="checkbox"/> 高中-大學 <input type="checkbox"/> 大學以上 <input type="checkbox"/>
---	--	---	--

請以您的歌唱經驗在下列 20 題後之 1-5 空格中接近您經驗之處打✓，本量表設計為 1 至 5 (1 代表非常不符合自己經驗，5 代表非常符合自己經驗，請盡量不在 3 之處打✓)：

- | | | | | | |
|-------------------------------|----|----|----|----|----|
| (1) 在任何情況下，我對自己的歌聲都非常有信心 | 1. | 2. | 3. | 4. | 5. |
| (2) 當心情不好時我喜歡唱歌，因為歌唱能改變心情 | 1. | 2. | 3. | 4. | 5. |
| (3) 身體或精神不適時，不會影響我歌唱的表現 | 1. | 2. | 3. | 4. | 5. |
| (4) 歌唱表演失常時，我曾臨場調整而恢復平常水準 | 1. | 2. | 3. | 4. | 5. |
| (5) 我曾因歌唱表現良好而自我鼓勵繼續歌唱練習 | 1. | 2. | 3. | 4. | 5. |
| (6) 有時歌唱表現雖不完美，但我還是繼續歌唱練習 | 1. | 2. | 3. | 4. | 5. |
| (7) 歌唱時如有人在旁練唱，這會激勵、刺激我唱的更好 | 1. | 2. | 3. | 4. | 5. |
| (8) 若有機會我喜歡獨自表演，心理較為專注表現較好 | 1. | 2. | 3. | 4. | 5. |
| (9) 歌唱時我專注自己感受，完全不受環境影響 | 1. | 2. | 3. | 4. | 5. |
| (10) 他人對我歌唱的鼓勵，至今還鼓舞著我 | 1. | 2. | 3. | 4. | 5. |
| (11) 學習歌唱是祈望自己可以學以致用 | 1. | 2. | 3. | 4. | 5. |
| (12) 我喜歡上台表演也喜歡享受表演帶來的成就感 | 1. | 2. | 3. | 4. | 5. |
| (13) 當聽到熟悉或好聽的歌曲時，我有股練唱並表演的衝動 | 1. | 2. | 3. | 4. | 5. |
| (14) 我對歌唱的表現要求盡善盡美 | 1. | 2. | 3. | 4. | 5. |
| (15) 歌唱對我如陽光、空氣、水，哪天若沒有歌唱就很痛苦 | 1. | 2. | 3. | 4. | 5. |

寫出三個參加合唱或學習歌唱之原因/期待。

原因：

期待：

Exploring the factors influencing the educational learning of vocal singers

Lin, Mei-chih Yingfang Chiou



Abstract

Over the years, researcher observed eight factors that seem to influence singers, and plays a significant role in their education and aspirations. These include Cultural; Educational; Demographic; Governmental; Economical; Performance; Public Access; and Integrative Factors. Researcher and co-researcher developed a questionnaire based on the Likert Scale to examine the psychology of singing in Taiwan. The questionnaire was randomly distributed nationwide to 1,300 non-professional and professional singers. Of those questionnaires, 1,017 were returned and 998 were deemed valid to be included in the study. The study had a Confidence Interval of 95%; a Reliability of 0.879%; and a Sampling Error of less than 3.1%.

The data identified four major factors that influenced singers: namely, the (1) Need/ Expectation Support; (2) Internal Supports; (3) External Supports; and (4) Subjective Motivational Supports. All the above-mentioned factors not only impacted their education, careers and avocations by diminishing their musical opportunities as well as their motivation to sing, but it also brought adverse affect on long-term goals.

Keywords: Motivation for singing、Educational learning for vocal singing、Factors influence vocal singing、Likert scale

* Vocal Lecturer, Department of Music, National Taiwan University of Arts.

**Lecturer, Department of Applied Psychology, Hsuan Chuang University.

臺灣中小學校長評鑑其專業向度 與指標建立之研究

謝如山*、黃增榮**

摘要

本研究目的在建立以臺灣為本位之校長評鑑向度與指標。本研究依據美國 ISLLC(1996；2009) 校長評鑑規準、台北市優質學校指標(2010)、台北縣卓越學校指標(2010)、台北市校務評鑑指標(2009b)進行指標比較與文獻分析。研究歷程可分四階段：第一為有 46 位校長參與北、中、南分區座談，第二為 7 位校長進行個別訪談，第三有 23 位校長參與德懷術兩階段分析，最後有 13 位校長進行指標審查等，參與計劃之校長達 89 人。研究方法採質化與量化並行模式，質化研究有焦點座談、專家訪談等；量化研究有德懷術權重分析。研究結果發現校長評鑑五個專業向度，分別為學校願景、行政領導、課程與教學領導、社區關係與道德領導等，個別細項指標有 99 項。本研究貢獻有四：一可提供校長專業認證，二可提供校長培育課程方向，三為建立校長遴選客觀機制，最後可建立輔導校長與夥伴校長的輔導機制進行參考。

關鍵字：校長評鑑、ISLLC 標準

*謝如山現為國立臺灣藝術大學師資培育中心副教授

**黃增榮現為國立臺灣藝術大學師資培育中心助理教授

一、緒論

校長領導對學校辦學有深入的影響，即辦好一所學校，固然需要優良師資，健全組織，完整設備與充裕經費等條件，最重要的是校長的領導理念。欲提升此一品質的重要機制就是校長評鑑，因此校長評鑑制度的建立，乃當前迫切需要的課題（江文雄，1999；黃振球，1992；黃政傑，1994；張德銳，1998；顏秉嶼，1992；羅英豪，2000）。

校長在學校扮演核心角色，具備的專業知識與領導技能影響學校的發展與學生的學習。依據教育部(2009)修正公布的《國民教育法》第 9 之 3 條明訂：「組織遴選委員會之機關、師範校院及設有教育院（系）之大學，應就所屬國民小學、國民中學校長辦學績效予以評鑑，以為應否繼續遴聘之依據。」；及《國民教育法施行細則》第 11 條：「遴選委員會應在校長第一任任期屆滿一個月內，視其辦學績效、連任或轉任意願及其他實際情況，決定其應否繼續遴聘。」（教育部，2004）。

目前國內各縣市辦理校長辦學績效評鑑或以績效為導向的校務評鑑，作為校長遴選之依據，如臺南縣、花蓮縣等二縣市辦理校長辦學績效評鑑；臺北市、臺北縣、新竹市、臺中市、高雄市、基隆市、宜蘭縣、桃園縣、嘉義市、臺南市、高雄縣、臺東縣等十二縣市辦理校務評鑑，其他縣市多以督學訪視及校長考核成績或專案考核作為校長遴選依據。雖有學者認為應對現有評鑑機制改善（宋宏明，2007；鄭新輝，2007），觀諸目前各縣市所實施的辦學績效評鑑、校務評鑑，或校長遴選之計畫（臺北市教育局，2009a），均直接與校長遴選制度結合，即評鑑目的偏向總結性評鑑為主。所以目前評鑑模式過度強調績效責任，而忽略校長本身專業，亦未強調以形成性評鑑方式改善校務發展為目的（龔素丹，2007；張憲庭，2007）。

我國校長晉升機制幾乎全由基層教師做起，需歷經組長、主任職位，進而擔任校長。角色從教師兼任行政的角色，轉而負起一所學校之運作責任，豐富行政經歷或可作為校長經營校務之基礎，但校長職位已非僅注重行政、課程、教學等校內專業，亦需兼備對外界情勢變化的敏銳覺察力，掌握社區人士或家長的期望，進而對社經脈絡或教育潮流能有雙向互動的能力，才能在競爭激烈的市場發揮才能。因此，校長領導的專業知能在資深教育人員擔任校長職位後，不斷累積與成長。是故，校長評鑑的目的在於提供校長專業審視與精進的輔導機制，而非僅聚焦於校長的汰換（吳淑好，2003；胡英健，2001；張憲庭，2007）。

校長評鑑係協助校長專業發展及健全辦學成效之重要因素，本研究參酌國內外現行校長評鑑指標，建構出符合我國國情、文化背景之指標。本研究目的如下：

一、根據國內外校長評鑑相關指標為基礎，建構出符合國際潮流及我國國情之校長評鑑指標。

二、分析校長評鑑專業向度及其權重分配。

貳、文獻探討

以下對校長評鑑的意義，美國校長評鑑制度現況，國內外校長評鑑指標統整與研究目的分述之。

一、校長評鑑的意義

於校長評鑑的意義來看，教育評鑑標準聯合委員會（Joint Committee on Standards of Educational Evaluation, JCSEE）在 1988 年對於人事評鑑的定義：「人事評鑑是對於個人的表現、關於某種角色的資格或是為某種特定制度之目的所進行之系統化的評鑑歷程。」是故，學校校長的評鑑為針對校長表現，為對於其角色扮演之歷程進行系統化評鑑之過程。

張德銳（1999）提出校長評鑑是對校長表現做價值判斷和決定的歷程，其步驟為根據校長表現的規準，蒐集一切有關訊息，以了解校長表現的優劣得失及其原因，以協助校長改變其服務品質或做為行政決定的依據。朱淑雅（1999）認為校長評鑑是審慎訂定的規準，經由評鑑者對受評者相關表現資料的多方蒐集，以評估、判斷受評者的表現，並進而根據評鑑結果，以協助校長專業成長或做為行政上決定校長任用、獎懲之依據。

張清楚（1986）對校長考核的意義界定為：國小校長成績考核是對國小校長的辦學績效作價值判斷，以作行政決定的歷程。因此，校長評鑑為診斷校長於學校領導品質持續的過程。校長評鑑重視學校團隊成員於校長工作表現之相關資訊的蒐集、分析、比較與研判。歷程中務必以科學的方法、精神與態度將事力求客觀、精確、有效。校長評鑑之指標向度應要有具體的評量規準，使其指標向度能符合學校團隊成員之期望。

二、美國校長評鑑制度

美國自 1980 年代起，許多州開始立法明訂校長評鑑制度，美國跨州學校領導人員聯合會（Interstate School Leaders Licensure Consortium, ISLLC）於 1994 年 8 月成立，是基於 24 個州會員的貢獻、PEW Charitable 信託的基金投入、Danforth 基金會和美國教育行政政策委員會（National Policy Board for Educational Administration, NPBEA）的協助，以及州高級教育行政官員協會（Council of Chief State School Officers, CCSSO）的主辦，並且有許多專業協會的研擬。

ISLLC 目的在提供各州間的相互合作，以發展和執行學校領導人員的模式標準、評量、專業發展和證照程序。ISLLC 指出大多數的州皆已採用 ISLLC 標準以建構各州的校長評鑑標準。本標

準從 1998 年僅有 20 個州左右採用，至 2002 年近 30 個州採用，再到 2006 年已有 43 個州使用。其標準的第一版本是在 1996 年形成，經過十餘年的運作與修正，至 2009 年為第二版的更新。對於過去較少被提及的重要概念，進行更為清楚的論述（ISLLC，2009）。ISLLC (1996)學校領導的標準版本將各標準分成知識、技能、心向三方面，183 項標準；ISLLC (2009)年表現期望與指標版本則將標準下再細 87 項標準。表 1 為 ISLLC (1996)與 ISLLC (2009)面向與內涵比較。

表 1 ISLLC 1996 版本與 ISLLC 2009 版本之比較

	1996 學校領導的 ISLLC 標準	2009 表現期望與指標
標準面向	標準 1 學校的行政人員是教育的領導者，他以促進發展、連結、落實和管理一個由學校社群所分享和支持的學習願景，來提昇所有學生的成就。	標準 1：願景、任務、目標 教育領導者應確保學生能在學習願景、組織任務、高度期望的發展與執行下，達到理想的教育目標。
	標準 2 學校的行政人員是教育的領導者，他提倡培育和支持學校文化和教學計畫，以有助於學生學習和教職員的專業成長。	標準 2：教學領導 教育領導者藉由密切注意與持續性地改善教學，來確保所有學生的成就與成功。
	標準 3 學校的行政人員是教育的領導者，他確實管理組織、運作、和資源以提供一個安全有效能和有影響力的學習環境，來提昇所有學生的成就。	標準 3：組織系統管理與安全 教育領導者確保所有學生必須要在組織管理系統及高度期望且安全的學習環下獲得成功。
	標準 4 學校的行政人員是教育的領導者，他和家庭與社區成員合作，回應社區不同的興趣和需求，與動員社區的資源，以提昇所有學生的成就。	標準 4：與家庭和利害關係人的合作 教育領導者為確保所有學生在學習上的成功，藉由和家庭與利害關係人的合作，瞭解社區的利益與需求所在，並促進社區資源的引入來改善教與學的活動。
	標準 5 學校的行政人員是教育的領導者，他以正直、公平和合於道德倫理的方式行動，來提昇所有學生的成就	標準 5：道德和誠信 領導者確保所有學生的成功都是在道德行動與誠信的原則下所完成的。
	標準 6 學校的行政人員是教育的領導者，他瞭解、回應和影響廣大的政治、社會、經濟、法令和文化的脈絡，以提昇所有學生的成就。	標準 6：教育系統 在這交互影響的政治、社會、經濟、法律、文化的脈絡下，教育領導者仍然求，以確保所有學生的成功。
版本內涵	2008 版本與 1996 版本相較之下，代表的是評鑑標準與政策、研究的更加貼切，也加入許多過去較少被提及的重要概念，如社會正義的擁護；對多元化社區、家長、學生等成員的尊重；瞭解學生評量結果或背景的重要性。	

資料來源：研究者自行整理

三、國內外校長評鑑指標統整

國內有關學校評鑑指標眾多，於本研究採用較接近於校長評鑑指標有三，一為台北市優質學校指標(臺北市教育局，2010)，二為台北縣卓越學校指標(臺北縣教育局，2010)，三為台北市國小校務評鑑指標等(臺北市教育局，2009b)。台北市優質學校指標為導引臺北市建構優質學校環境，實踐精緻教育理念，訂立之「臺北市優質學校評選及獎勵要點」規定，於九十六年開始辦理評選。

台北縣卓越學校指標為臺北縣教育局(2010)有感於美國藍帶學校、特許學校及英國燈塔學校之提升學校經營成效的理念，進而發展的認證機制，以積極鼓勵方式來發展學校本位特色。

台北市國小校務評鑑指標成績評核來自三方面：1.臺北市校務評鑑中的校長領導內涵；2.臺北市國中小校長遴選評鑑；3.校長本身的年度考核。臺北市校務評鑑實施時間已久，指標體系較遴選評鑑與年度考核來得穩定，因此為本研究參考依據之一。以下依 ISLLC 與國內三項指標內容整理如表二。由於 ISLLC 標準有六向度，為因應國內向度之差異性，已將第六向度，教育系統更名為社經脈絡，並併入第四向度家庭和家長的合作。

表 2 ISLLC 校長評鑑專業向度與國內指標之比較

本研究 指標體系 (標準及面向)	ISLLC 標準	臺北市 優質學校	臺北縣 卓越學校	臺北市 國小校務評鑑	
標準一 學校願景	願景、任務、目標	學校文化	校長領導	行政領導與管理	
面 向	願景型塑	重視每個學生的學習、檢視自我假定與信念	共塑願景	前瞻的辦學理念	發展優質的學校計畫
	全員參與	與所有利害關係人合作	全員參與、團體合作		
	政策執行	對所有教育事務都有著高度期望			
	持續創新	利用相關證據來持續改善	持續創新、永續發展	創新的領導作為	
本研究 指標體系 (標準及面向)	ISLLC 標準	臺北市 優質學校	臺北縣 卓越學校	臺北市 國小校務評鑑	
標準二 課程與教學 領導	教學領導	校長領導、課程發展、教師教學、專業發展	課程發展、教師專業、教師教學、學生學習、學生輔導	課程教學與評量、專業知能與發展、資訊規劃與執行、學生學習與表現	
面 向	課程發展	學習是學校最基本的目的	專業領導	統整的教學規劃、活潑的教學策略	提供全面的課程教學規劃與領導、發展切合學校本位的課程教學與評量內

				容
課程與教學 創新	將多元化視為一種 資產	系統規畫、有效執 行、持續研發、創 新教學	完善的組織規劃、 創新的課程研發、 合群的专业態度、 活潑的教學策略、 多元的學習活動	規劃完善的資訊教 育發展計畫、實施 適宜的資訊科技融 入教學、展現學生 多樣的行為表現、 顯現學生多元的知 識表現
檢核與成長	終身學習	落實評鑑、有效教 學、計畫專業成長	周延的評鑑機制、 系統的专业成長、 健全的終身學習	實施有效的教學與 評量、進行系統的 課程教學與評量檢 討、參與多元的學 術活動、訂立系統 的專業成長計畫
輔導機制	不斷提高專業水準 和發展	評估進修成果	教學回饋、健全輔 導機制、多元輔導 策略、適性輔導措 施	適切的改進課程教 學與評量計畫
本研究 指標體系 (標準及面向)	ISLLC 標準	臺北市 優質學校	臺北縣 卓越學校	臺北市 國小校務評鑑
標準三 行政領導	組織系統管理與安 全	行政管理、校園營 造、專業發展	行政經營、教師專 業、學生學習、環 境營造、資源整合	行政領導與管理、 專業知能與發展、 學生事務與輔導、 資訊規劃與執行、 校園環境與設施、 學生學習與表現
組織管理	和所有利害關係人 合作	知識管理	系統的行政規劃	建置有效的行政管 理系統
運作管理	有效地運作	品質管理、e 化管 理	創新的行政領導	運用合適的資訊科 技從事校務行政管理
資源管理	充足而又廣布的資 源		靈活的資源運用、 擴大的資源效益	提供適足的軟硬體 設施
安全管理				營造適宜的校園教 育環境
面向	績效管理	為學生的學習及成 員的服務來作管理	績效管理、計畫專 業成長	有效的管理策略、 系統的专业成長
	促進正向的 安全環境	安全且支持性的學 習環境	安全校園、健康校 園	有效的管理策略、 系統的专业成長
			友善的校園情境、 多元的學習活動、 安全的校園環境	完整的評估進修成 果、規劃完善的資 訊教育發展計畫、 提升有效的教師資 訊素養、實施合宜 的績效管理制度
				建置完善的學生事 務與輔導系統、有 效的辦理學生身心 輔導與相關活動、 妥適的維護並輔導

					學生身心發展、創造優質的校園文化與氣氛
本研究指標體系 (標準及面向)	ISLLC 標準	臺北市 優質學校	臺北縣 卓越學校	臺北市 國小校務評鑑	
標準四 社區關係	與家庭和利害關係人的合作、教育系統	校長領導、資源統整、學校文化	家長參與、資源整合、文化形塑	家長與社區參與校園環境與設施	
家長參與	尊重各種家庭組成的多樣性、擁護孩子和教育本身	整合領導、家長正向參與、家長多元參與、共塑願景、全員參與	良性的親師互動、多元的合作模式、系統的資源引進	建立完備的家長人力及社區資源資料庫、引導家長正向的參與校務、提供社區與家長適切的資源、形成有效的家長參與機制	
面向	社區融入	以多元社會和文化的資產為立基點、包含所有家庭和社區的社區夥伴	整合領導、善用社區資源、引導社區發展、共塑願景、全員參與	系統的資源引進、豐富的資源內涵	建立完備的家長人力及社區資源資料庫、提供社區與家長適切的資源
	文化型塑	為所有教育事務持續學習和改善	整合領導、人文校園、和諧溫馨	溫馨的組織氣氛、和諧的校園文化	創造優質的校園文化與氣氛
	社經脈絡	影響政策、堅守並改善法令規章、消除障礙，促進改善	趨勢領導	系統的資源引進、擴大的資源效益	
本研究指標體系 (標準及面向)	ISLLC 標準	臺北市 優質學校	臺北縣 卓越學校	臺北市 國小校務評鑑	
標準五 道德領導	道德和誠信	校長領導、學校文化			
面向	人格特質	群體的公益大過於個人利益、為所有的行動負責	和諧溫馨		
	倫理道德	在所有關係與決策中都蘊含道德準則	道德領導		
	專業責任	持續地改善知識和技能、型塑高度期望			

資料來源：研究者自行整理

依「ISLLC 標準」、「臺北市優質學校」、「臺北縣卓越學校」、「臺北市國小校務評鑑」等四個方案評鑑標準進行歸納，可總結五大標準分別是「學校願景」、「課程與教學領導」、「行政領導」、「社區關係」、「道德領導」等面向領導型態，期望藉由領導型態的易區別性來涵括校長在運作校務時所

需的能力，其理論內容如下：

一、學校願景

Sergiovanni (2009) 認為，學校願景應該反映出校長、教師、家長及學生的期待與夢想、需求與興趣、以及價值觀與信念。願景領導係校長透過與學校相關人士討論學校未來運作方向後，所建立的目標與期待，並且在實踐的過程當中，讓學校教職員、學生、家長、社區人士皆能共同努力，去除過去阻礙成功的障礙，以系統性方式逐步達成成員們的需求與目標。

二、課程與教學領導

課程領導與教學領導是兩個獨立的領導型態，但其關係又密不可分，課程需藉教學來實踐，教學又需有課程設計來引導，而在廣義的課程領導當中，又可將教學行為涵括在內(鍾添騰，2002)，校長能以自身為示範進行教學活動，最後教學與課程作一連結。

三、行政領導

行政領導為一意義廣泛的名詞，但從實務運作來看，學校的行政領導聚焦於三個要素「領導」、「管理」、「組織」，因此校長進行良好的行政領導，需先以領導作為使成員願意獻策獻力，再管理內部行政流程及溝通行為使學校結構健全化，最後將學校視為永續經營之組織，在與外部環境的互動中成長。

四、社區關係

學校與社區關係在教育的運用為將學校視為一獨立組織，把社會大眾、社區人士、家長等視為不同屬性的外部組織，運用整合領導的型態，緊密結合學校運作與社會、社區及家長。

五、道德領導

Sergiovanni (1992) 提出道德領導分為下列三層次：領導之心 (heart of leadership)、領導之腦 (head of leadership)、領導之手 (hand of leadership)，道德領導處於「領導之心」(the heart of leadership) 的層次，重視領導者對於自身的領導哲學、信念與價值觀的探索，不只是技術的運用。總而言之，學校領導者是一個道德示範者，領導作為應兼顧合價值性、合認知性與合自願性三規準，本著正義感、責任感與高尚品行操守，揚棄威權領導模式，以道德倫理等高道德水平之「領導之心」

激化部屬的正向作為，建立合道德性之學校。

從 ISLLC(2009)指標來看，與國內評鑑指標不同處即為強調校長道德領導面向，可能歸因於道德倫理與人格特質較不易評判。但校長為學校的領導者，其一舉一行牽動成員的心向，若能建立指標之客觀標準、應可將抽象的道德行為予以檢核。

參、研究設計與實施

以下依研究時程、研究對象、研究工具與研究方法，分別論述。

一、研究時程

研究期程自 98 年 7 月起至 99 年 1 月底止，共 7 個月，實施歷程可分五階段。

(一)成立研究小組

由研究者蒐集我國校長評鑑相關研究文獻，分析我國校長專業向度與指標，同時探究美國評鑑標準 (ISLLC, 1996; 2009)，做為研訂校長評鑑指標及未來制度實施之參考，以規劃符合台灣學校特色之校長評鑑指標為方向。

(二)專家焦點座談階段

基於國內校長評鑑相關研究之文獻較少，目前並無相關縣市進行校長評鑑機制，多以校務評鑑方式進行。因此階段主要目的為初步蒐集臺灣校長對於校長評鑑專業向與指標之看法，焦點座談分為北、中、南三區進行。

(三)專家個別訪談階段

專家訪談階段則是於焦點座談蒐集相關意見後，為整全與修正相關評鑑面向與指標所進行之研究過程。

(四)德懷術階層分析階段

本研究目的之一為調查並設定校長評鑑專業向度及其權重分配，由於 AHP 問卷之填寫需對其議題有相當瞭解程度，藉由德懷術結構化的溝通程序，整合意見，故本研究運用德懷術與 AHP 優點的 DHP 作為調查校長專業向度權重的方法。(Satty, 1994)

(五)評鑑指標暨實踐策略審查階段

本階段邀集 13 位實務專家(校長)針對本研究校長評鑑指標及其實踐策略進行審查，以

為後續研究的參考。

二、研究對象

研究對象依實施過程可分四階段，以下分述之。

(一)焦點座談階段

焦點座談分北、中、南三區於 2009 年 7 月至 8 月分別辦理。北區焦點座談由於邀請之專家人數較多，北區中小學校長有 26 位校長，來自臺北縣市與桃園縣市，中區中小學校長有 14 位校長參與，來自台中縣市、南投縣市、彰化縣市與苗栗縣市；南區中小學校長有 6 位校長，來自高雄縣市。顧及研究小組成員交通往來較為不便，皆以縣市合併舉辦為主，參與焦點校長共計 46 位。依焦點座談結果，依不同指標向度選擇進行深入訪談的對象。

(二)專家訪談階段

本階段於 2009 年 9 月辦理，進行個別訪談，有 7 位校長參與，參與校長均獲得教育部校長領導卓越獎，來自台北市 1 位校長，台北縣 5 位校長，桃園縣 1 位校長，每位校長訪談二至三小時，分別依不同校長與不同校長專業指標向度，進行訪談。

(三)德懷術階層分析問卷階段

本階段分兩回合，第一回合問卷於 2009 年 9 月寄出，共寄送 26 份，回收 23 份，回收率 88.5%，有效問卷 20 份；第二回合於 2009 年 10 月 27 日寄出，共寄送 23 份，回收 20 份，回收率 87%，有效問卷 20 份。

(四)評鑑指標審查階段

在指標審查階段，於 2010 年 1 月辦理，邀集 13 位實務校長依本研究校長評鑑指標及其實踐策略進行審查與充實之意見蒐集。

三、研究工具

研究工具依階段可分以下四種。

(一)專家焦點座談階段

ISLLC (1996)標準將校長專業指標向度分為專業知識、心向、表現三大層面，經探討後 ISLLC 標準的「表現」較能建構校長評鑑指標之基礎，以連結台灣教育現場的指標內容。

(二)專家訪談階段

州高級教育行政官員協會(Council of Chief State School Officers, CCSSO)將 ISLLC(2009)標準更新「表現期望與指標」的向度。ISLLC(2009)較 ISLLC(1996)版本,加入較少提及之概念,如社會正義,多元化社區、家長、學生等成員的尊重及瞭解學生評量結果或背景的重要性等。因此依 ISLLC(2009),對實務專家進行半結構式訪談,建構具臺灣特色的校長評鑑指標。

(三)DHP 問卷階段

本階段有兩回合,分別設計不同研究工具。第一回合依焦點座談結果,將校長評鑑向度分為「願景」、「教學領導」、「行政領導」、「社區關係」、「人格特質」、「社經脈絡」等六面向,探討不同專業面向的權重。

第二回合問卷,依專家訪談結論與第一回合問卷分析結果,於第二回合更名為「課程與教學領導」。可總結為五領导向度,分別為「學校願景」、「課程與教學領導」、「行政領導」、「社區關係」與「道德領導」,探討不同專業面向的權重。

(四)細部向度指標暨整體指標審查階段

本指標參考台北市優質學校與臺北縣卓越學校指標內容,將校長評鑑分為「概念與操作說明」及「實踐策略」兩方向,於 2010 年 1 月對已建構向度邀請 13 位資深校長分別依不同專長,針對單一向度細部指標進行審查。

四、研究結果

以下依焦點座談、專家訪談、相對權重調查問卷與評鑑指標審查等階段所蒐集之相關意見進行說明,最後對於校長專業向度與指標體系進行分析。

(一)焦點座談

由於國內並未推行校長評鑑相關機制,大多為校長辦學成效的考核,如校長辦學績效評鑑、校長遴選評鑑、校務評鑑等這樣偏向績效責任目的之評鑑制度,因此本研究進行之初,許多校長誤認為校長評鑑僅是一個績效考核的方式,無法達到協助其專業成長之目的,誤解其涵義,因此焦點座談之目的亦為建立校長們對於校長評鑑有一正確之認識,進行相互溝通的重要歷程。校長焦點座談之成果如表 3 所示。

表 3 中小學校長焦點座談指標修正意見歸納

指標轉化依據	意見
標準一 學校成員努力於學校的改革。	1.學校校長能帶領行政人員、教師做好 SWOT 分析，並依分析結果做為制定願景的依據。 2.學校教職員工能針對組織變革提出建言，建言部分做為願景制定的依據。 3.學校校長或行政人員能對學校創新經營，提出方案策略，而此方案策略即做為制定願景的依據。
標準一 以學校願景塑造教育的課程、計畫和行動。	1.學校能將學校願景轉化為校本課程，藉實現願景讓學生學習願景造的課程。 2.學校願景的執行，必須配合學校校務發展計劃，分短、中、長程依序進行。 3.學校願景要制定完成的目標期程，定期向全校師生及家長說明執行情形。
標準一 應用學生學習的評鑑資料於發展學校的願景和目標。	1.學校能依據校務評鑑中的結果，學生學習表現的情形，做為學校願景。 2.學校能針對學生定期考查成果，制定補校教學方案的願景。 3.學校對學習有障礙的學生、弱勢學生，制定長期補救教學方案的願景。
標準二 課程的決策以研究、教師專業經驗、和專業研究社群的建議為基礎。	1.課程發展的策略，以各領域教師團隊所提的意見為優先。 2.教師的專業研究發展，以組織研究社群為優先。 3.學校應將課程發展的分享經驗作為各專業研究社群的目標之一。
標準二 引用不同形式的督導和評鑑方法。	1.學校行政人員能不定期的督導教師、學生和家長的學習，以提升教育的績效和品質。 2.學校應該辦理教師教學評鑑，以了解教學的品質並作為是否續聘的依據。 3.學校校長能不定期視察教師教學及學生平常的學習成就。
標準三 依據學校目標整合財力、人事和物資的資源。	1.學校的行政成本符合整體教學目標的效益。 2.能依據學校目標整合人力、物力和財力資源以達成整體性目標。
標準三 分擔責任以促成最大的所有權和績效責任。	1.學校的行政權能具有適當的分層負責機制。 2.能建立績效責任管理機制，促成學校有效管理。
標準四 信賴在價值觀和意見可能相異的個人或團體。	1.學校與社區之間具有多元文化的信賴關係。 2.能廣納社區的意見與異見。
標準四 學校和社區互為可用的資源。	1.學校與社區之間具有資源流通與控制的管道。 2.能將學校和社區資源共榮共享。
標準五 展現可以激發他人趨向高層次表現的價值觀、信念和態度	1.支持教師專業發展評鑑。 2.當老師有好的表現時適時獎勵（口頭或者實質）。
標準六 學校社群在地方政府、州政府和聯邦政府所頒布的政策、法令和規定所形成的架構之下活動。	1.學校執行的教育措施需和中央及地方相符應。
標準六 修訂公共政策以提供學生有品質的教育。	1.學校能夠積極投入各項教育政策實驗試辦，改善教育品質。 2.校長對於教育政策能夠適時提供回饋修正意見。 3.積極投入各項改善教育品質行動方案。

與學校社群之外的決策人 1.廣納各方意見及善於與人溝通。
物發展溝通的管道。 2.能夠與社區及地方意見領袖保持良善關係及溝通管道。

(二)專家訪談

ISLLC (2008)表現期望與指標在「願景、任務、目標」、「教學領導」、「組織系統管理與安全」、「與家庭和利害關係人的合作」、「道德和誠信」、「教育系統」六大標準之下，各分成A、B、C三要素，專家在訪談中對此加以轉化為符合臺灣本土性的校長評鑑指標，如表4。

表4 專家訪談之校長評鑑指標建構

ISLLC 2008 表現期望與指標	意見
標準一：分享對於執行願景、任務和目標的承諾	可轉化為「全員參與」
標準一：面對願景、任務和目標持續地改善	可轉化為「持續創新」
標準二：堅實的專業文化	可轉化為「課程發展」
標準二：評量和責任	可轉化為「檢核與成長」
標準三：有效的運作系統	可轉化為「運作管理」
標準三：讓財務系統與人力資源相互配合	可轉化為「資源與人力管理」
標準三：保障學生和成員的福利與安全	可轉化為「促進安全正向的環境」
標準四：和家庭及社區夥伴合作	可轉化為「家長參與」
標準四：建立在社區資源之上	可轉化為「社區融入」
標準五：道德和合法性標準	可轉化為「倫理道德」
標準五：對他人和自己都維持高度的標準	可轉化為「專業責任」
標準一「為了學生公平、適當且有效的學習機會，促進一個具體的想法，以實現高度的教育水準。」	1.校長對每一位學生都應賦予高期望。 2.校長能維護所有學生的受教權。
標準一「將願景和目標納入計畫、改善策略及結構性程序之中（策略性計畫、學校改善計畫）。」	1.校長能依據學校特性，訂定發展目標，擬訂短、中、長程計畫。
標準一「辨認出並解決一切障礙，以實現理想、使命和目標。」	1.校長有其系統性思考，以更有效率的方式促進學校運作。
標準二「規畫時間和資源建立起一個開放性且協作型的專業文化，讓教師們在這些時間中交換資訊、分析成果並設計改善。」	1.校長能支持教師專業發展各項機制。
標準三「發展並促進溝通和數據的系統，確保資訊的及時流通。」	1.校長能具備表達與行政雙向溝通的能力。
標準五「保持著個人的動機、樂觀、承諾、活力和健康，以調和承擔專業與個人責任，並且鼓勵其他人作出相似的行動。」	1.校長能在與家長、老師、學生的會談中展現傾聽與耐心的特質。 2.校長能有接受關懷及關懷他人的特質。
標準五「發展並使用易於瞭解的教育政策，例如績效責任，以避免出於私利、不充足、未經證明的方法來達成短效、短利的教育目標（例如提高測驗成績）。」	1.校長能尊重職權避免獲得私利。

其他對於指標建構的敘述性意見包括：

有關願景領導的重要性，一位桃園校長提出：「願景設立就一個組織管理來說是最上位，願景成立有一個領導者，校長要經營學校跟自己教育理念及生涯規劃是會互相連接再一起的，反思臺灣教育願景，任何一個校長在新設學校願景是非常明確，從校設規劃，硬體建設，

課程安排都可朝願景規劃去做；而在其餘四年一任、八年一任的學校中，校長通常不會輕易去更改其學校願景。以○○國小為例，願景是舊校長設立，以行政單位去主導願景成立，經過校長深入了解發現，是比較沒有經過反思跟親師設計，來考慮到學校社經脈絡、學生專長或是學校的需求為何。而不會輕易去更改其學校願景就易產生，國外遠景和國內法律政策和願景沒有辦法連結在一起，因為原創願景不是由下而上所營造出來」。

有關社經脈絡的指標，一位北縣校長提出：「社經脈絡的指標建構重點，應著重於校長到了一個環境（學校）後，是否能夠快速地對其背景脈絡作一環境掃描與瞭解，深度地認識這個學校，並且策略性地運用 SWOT 分析，知道這個學校可以如何和外界來溝通聯繫。例如今天跨文化、全球化、少子化在各個學校的影響顯露出來了，校長便該思考該如何針對這些問題，來進行內部組織的調整，例如組織的再造、輔導工作的規劃、多元課程的設計，來帶動教師對問題的認識，進而使全體成員皆快速的反應；再來便是進一步引入外界的資源，來解決現有的問題」。

有關社區關係與社經脈絡的疑慮，台北縣校長提到 ISLLC 的社區關係不斷提到多樣性的概念，但由於「多樣性」的這個特質在臺灣並不明顯，然而這個社區關係的指標內容一直都是圍繞著這個概念，因此是否相關指標是否需要加以轉化，則仍需後續討論。社經脈絡這個標準也顯露出，臺灣與美國國情及教育體制的差異性，因為在美國的教育行政體系當中，是相當的高度地方自治，學區委員會有其訂定當地經費、人事規範的權利，但是在臺灣只有中央有立法的權力，就連各地方的教育局都沒有立法權，僅有限度的行政決定之權，遑論是學校本身，因此標準中提到了教育與立法、社會、政治脈絡的結合，在臺灣是否適合值得商榷。在校長評鑑制度的應用部份，一位北縣校長提到：「國外指標的轉化，直接由 ISLLC 移植到我國國內，確實是一個需要非常小心的作法，因為美國的教育行政體制與我國相比有著很大的差異，因此特別需要注意其中的適用性」。

於校長評鑑與校務評鑑的區分，一位北縣校長提到：「校長評鑑應不同於校務評鑑，雖然此二者很難截然二分，但今日既然是校長評鑑的研究，那麼就應該定調為是一個對人的評鑑，那假如是一個對人的評鑑，我認為應該要將建構出來的評鑑指標盡量放寬，加以抽象化，否則就會很多評鑑一樣，一旦評鑑指標出現，被評鑑對象未來只要針對評鑑指標的內涵加以按表操課，就可以通過評鑑了，那麼這樣的做法，反而只會窄化了我國校長的實質作為」。

有關評鑑委員的組成，一位北縣校長提到：「評鑑委員的組成部分，有能力的退休校長是

一個很好的選擇，但仍建議不要以身分來主要決定某個人是否有資格來擔任評鑑委員，但是身分可以成為他是否成為評鑑委員的門檻，例如今天我們要評鑑校長在行政領導這個項目的作為時，假使有位老師、家長、社區人士他有這方面的相當程度的專業背景，那麼或許就可以成為評鑑委員的一員，而行政經歷豐富的教育局、部官員也包含其中，那本身假如本來就是研究行政領導的學者的話，就更適合擔任此職位了」。

有關校長分級制的可能性，一位桃園縣校長提到：「我認為此指標一種方式，對於高階指標較少，認為如同等金字塔本來就會有此現象。平衡計分卡，用於企業沒有問題但教育就無法比較，所以校長評鑑沒有前後參照是最大罩門，可能要有起點和終點，如同校長校務評鑑可以從自己第一年到第四年的結果來評鑑，這樣如此就可以客觀」。

(三)相對權重調查問卷

本研究經由文獻分析建立校長評鑑專業向度，運用 Delphi 法及 AHP 法，經二次問卷調查機制，第一回合問卷為設計第二問卷之基礎，第二回合問卷內容不同於第一回合問卷內容。

1.第一回合權重調查結果

第一回合問卷編製依焦點座談結果，問卷所得結果如表 5。第一回合問卷回收的分析結果，發出問卷 26 份，回收 23 份，其中 3 份之 CR 值分別為 0.15、0.17、0.28 皆超過 0.1 之標準，表示成對比較結果不一致，故予以刪除，有效問卷 20 份，其 CR 值皆界於 0.00 至 0.08 之間，未超過 0.1 之界限，顯示矩陣內之評比值可被接受。結果顯示指標權重要性依序為：「願景」(.225)、「行政領導」(.213)、「教學領導」(.207)、「人格特質」(.201)、「社區關係」(.082)以及「社經脈絡」(.073)。其中，「願景」經建議為「學校願景」；於「教學領導」面向亦包含課程領導內涵，為顯現其重要。

表 5 第一回合校長專業向度指標權重體系表

專業向度	指標權重	指標權重排序
願景	.225	1
教學領導	.207	3
行政領導	.213	2
社區關係	.082	5
人格特質	.201	4
社經脈絡	.073	6
CR值.(一致性比率)	0.04 < 0.1	

2. 第二回合相對權重調查結果

第二回合問卷依第一回合問卷結果與專家訪談意見，由上述五種面向，如「學校願景」、「課程與教學領導」、「行政領導」、「社區關係」、「道德領導」。與問卷一不同處在於事先提供第一回合問卷統計結果予專家本人參考，在瞭解其他專家意見後，對自己第一次問卷結果再加以評估。經由 Delphi 評分法的結果，確立層級關係評級準則之架構後，運用 AHP 法建立成對比較矩陣，使用 9 點量尺來評估五個專業面向的一致性與權重。

問卷結果如表 6，問卷 23 份，有效問卷 20 份。第二回合問卷結果顯示，其 CR 值皆界於 0.01 至 0.09 之間，未超過 0.1 的規定。從 AHP 結果發現，權重要性依序為：「行政領導」(.276)、「課程與教學領導」(.254)、「學校願景」(.195)、「道德領導」(.167)以及「社區關係」(.108)。其中「行政領導」及「課程與教學領導」權重皆在.25 以上，代表現階段這兩種領導型態是校長專業領導向度中的核心。另外「學校願景」及「道德領導」這兩種因應後現代挑戰的領導新形態，其權重亦在.15 以上，代表現今需有新的領導思維。

表 6 第二回合校長專業向度指標權重體系表

專業向度	指標權重	指標權重排序
學校願景	.195	3
課程與教學領導	.254	2
行政領導	.276	1
社區關係	.108	5
道德領導	.167	4
CR值.(一致性比率)	0.03 < 0.1	

(四) 評鑑指標審查之意見彙整與分析

在指標審查階段，邀集 13 位實務校長，臺北市中學校長 1 位，台北縣小學校長 6 位、中學校長 1 位，桃園縣國小校長 2 位，中學校長 1 位，高雄縣市中學校長 2 位，共 13 位。每位審查校長均擔任校長十五年以上，其中有七位獲頒教育部領導卓越獎。以下將 13 位實務專家之意見彙整如下。

一、指標修正之意見

此部份的「出處」，指的是本研究專業向度與指標建構的結果，指標體系共分成五大標準、24 個面向、99 個指標。

針對審查者給予之意見，本研究採納並處理的方式有合併、修正、轉化、刪除等四種，合計共有 36 項指標在接受專家意見後進行更動，如表 7。

表 7 校長評鑑指標暨實踐策略審查之指標修正

出處	處理方式	原指標	新指標
標準一	合併	1.校長能依目標，訂定先後順序之行動目標。 2.校長能依序執行行動目標。	校長有其系統性的想法，以更有效率的方式促進學校運作。
標準二	修正	1.校長能發展出多樣化的學生學習經驗。	校長能將學生的多樣性優點帶入學校與社區。
	合併	1.校長帶領或引進外部專家進行學校課程規劃。 2.校長能帶領或引進外部專家教師進行教學創新。	校長帶領或引進外部專家進行學校課程規劃與創新。
	修正	1.校長對自己與他人都有終身學習的觀念。	校長能鼓勵終身學習並且加以制度化。
標準二	修正	1.校長能肯定教職員的成就與奉獻。	校長能讓教職員感受到自己的價值與被尊重感。
	修正	1.校長能應用測驗、評量與評鑑策略。 2.校長能協助教師尊重學生個別差異，維護學生學習權益。	校長能應用測驗、評量與評鑑策略於學生學習與教師教學。
標準二	修正	1.校長能運用多種學習輔導策略，提升學生學習成就。	校長能有行動策略重視弱勢學生之學習權益。
	合併	1.校長對行政團隊能應用資訊媒體來溝通，如 e-mail。 2.校長能注意各種溝通的方式，如信件、個人的註記、卡片、公布欄、校刊、新聞稿、電子信件等。 3.校長能暢通學校溝通管道，進行教職員生之溝通。 4.校長能促進教職員擁有科技運用的能力。	校長能使用科技於學校管理。
標準三	合併	1.每年能評估計畫的執行是否達成目標。 2.校長能對不同的方案和計畫設定目標。	校長能依發展目標，設定先後順序之行動目標。
	合併	1.校長能改善校園保全能力。 2.校長能讓相關單位掌控進出校園的人物。	校長能增強學校範圍內的安全，如避免死角、門禁、緊急按鈕、急救箱等防護措施。
標準三	合併	1.校長能列出危機處理團隊名單與職掌。 2.校長能在危機發生時使用各種聯絡方式與該負責人員聯繫。	校長能成立危機處理團隊。
	轉化	1.校長能知道明確的學校地圖，如廁所、電話與逃生門。 2.學校面對突發事故時有相對應的處理設備，如緊急按鈕、急救箱。	校長能有標準的危機處理程序。 校長能有面對危機時的簡明範本以提供給學校成員
標準三	刪除	1.校長能運用適當的學習環境促進學生學習，如添購資訊設備。	
標準四	刪除	1.校長瞭解社區和家長的參與能讓孩子在學校	

更為成功。

2.家長能認知到校長在社區與家長中，扮演極重要的角色。

3.家長有權利參與學校的部分決定。

4.校長能在幫助學生學習的前提上，讓教師與家長間有良性互動。

	修正	1.校長能減少外界對學校的負面想法。	校長能增加外界對學校的正面想法。
標準四	合併	1.校長能運用校友會的人力資源於學校事務。 2.校長能運用退休人員的人力資源於學校事務。	校長能運用校友會及退休人員的人力資源於學校事務。
標準五	刪除	1.校長應鼓勵所有教師熱忱參與公共事務。	
標準五	刪除	1.校長能建立社會關係訓練課程，如人際關係、性別平等、法律常識等增能課程。	
	轉化	1.校長能維護所有學生的人權。	校長對所有親師生和社區成員均能有尊重、關懷，並有責任感的期望。
標準五	刪除	1.校長能積極參與學校內的所有活動。 2.校長能鼓勵教師發現、探索教育活動的多樣性並勇於創新。 3.校長能高度參與和認同教師活動。 4.校長能鼓勵教師主動做出自我決定，讓教師具備原創性和行動。	

(五)校長專業向度指標分析

有鑑於國內校長評鑑制度與國外評鑑指標之歧異，本指標建構歷經四個研究階段，第一階段為凝聚北、中、南區，基層校長對於校長評鑑之共識，其共識基礎參照美國 ISLLC (1996) 指標之內涵。第二階段依照美國 ISLLC (2008) 指標之內涵，針對七位校長進行個別訪談。第三階段依據校長之意見，轉化 ISLLC 之指標內涵，並參考臺北市優質學校指標與臺北縣卓越學校指標，擬定指標概念說明及具體行動策略之架構。第四階段則選定十三位優質校長，進行審查與充實指標具體行動之策略，製定更加完整的校長專業向度指標說明。

本研究之校長專業指標向度依美國 ISLLC 之六向度指標整合成為五個向度，分別為學校願景、課程與教學領導、行政領導、社區關係與道德領導，所有指標的目的為提升所有學生學習成就為目標。以下依五項領導之內涵分別敘述。

1.學校願景

學校願景之重要架構有四，涵蓋願景形塑、全員參與、政策執行與持續創新等。可分為三層次，第一層次為願景形塑，其為校長接掌學校初期所應有的作為，即校長應激勵行政同仁與教師共同為學校願景而努力，形成願景共識的階段。第二層次為全員參

與政策執行兩部份，當學校同仁有一致的努力方向時，即要有具體實踐的時間表與作為。第三層次為持續創新，校長能持續對於學生的學習成就是否依願景目標之達成而能有所提升，並隨時能調整願景的系統性計劃，以有效提升學生學習競爭力。有關四向度與 12 項細部指標分述如下。

A. 願景型塑

- 1.校長能依據學校特性，訂定目標，訂立學校近、中、長程計畫。
- 2.校長能激勵學校成員共同發展願景。
- 3.校長能讓學校願景符合社會發展的趨勢。
- 4.校長能建立學校願景回饋與修正機制。

B. 全員參與

- 1.校長具備良好的語文溝通能力，在願景分享中能避免專業術語。
- 2.校長具備良好的願景行銷能力，讓利害關係人瞭解願景內涵。

C. 政策執行

- 1.校長能依目標，擬訂執行計畫及編列所需預算。
- 2.校長能將教育政策與法令清楚傳達給學校成員。
- 3.校長能將教育政策加以轉化訂定學校目標。
- 4.校長能執行當地教育局重點推行工作並著有績效。

D. 持續創新

- 1.校長有其系統性的想法，以更有效率的方式促進學校運作。
- 2.校長能蒐集並分析所得之資料來判斷並確定學生學習的過程，以調整教學計畫。

2. 課程與教學領導

於 ISLLC (1996; 2008) 之標準僅定義為教學領導，有鑑於國內課程與教學領域面向並重，依基層校長意見，定為課程與教學領導面向。其有課程發展、課程與教學創新、檢核與成長及輔導機制等四向度，可分為十九項指標，以下分列之。課程與教學領導層次，亦可區分為三層次，第一為課程發展、第二為課程與教學創新，第三為檢核與成長，有關輔導機制面向，需有教師專業發展評鑑之配套，則列屬第三面向之領域。

A. 課程發展

- 1.校長能瞭解本位課程的總體性架構與內涵。

- 2.校長能讓學校相關人參與課程發展的工作。
- 3.校長具備課程領導所需的專業素養。
- 4.校長能充分提供教師在課程發展上的支持與支援系統。
- 5.校長能要求教師應用科技於課程中。

B.課程與教學創新

- 1.校長能應用學習理論於教學團隊。
- 2.校長能將學生的多樣性優點帶入學校與社區。
- 3.校長帶領或引進外部專家進行學校課程規劃與創新。
- 4.校長能鼓勵教師建立教學檔案，檢視教學成效。
- 5.校長能協助教師成立教學專業社群，進行專業分享。

C.檢核與成長

- 1.校長能讓教職員感受到自己的價值與被尊重感。
- 2.校長能鼓勵教師終身學習並且加以制度化。
- 3.校長能依教師專長意願安排教師課務。
- 4.校長能依教師專業發展需求，辦理教師專業活動。
- 5.校長能應用測驗、評量與評鑑策略於學生學習與教師教學。

D.輔導機制

- 1.校長能建立教師輔導機制，輔導不適任教師。
- 2.校長能有行動策略重視弱勢學生之學習權益。
- 3.校長能協助教師團隊擬定學生基本能力表現水準，強化學生學習成效。
- 4.校長能強化學校輔導功能，減少中輟學生比例。

3. 行政領導

於行政領導部份，參考臺北市優質學校指標、臺北縣卓越學校指標與 ISLLC(1996；2008)於行政領導中，有關組織管理、運作管理、資源管理與安全管理均為第一級層次所應著重之面向，於績效管理則為第二層次；促進正向的安全環境則為第三層次。有關六向度 30 項指標，以下分列之。

A. 組織管理

- 1.校長能提出計畫和組織事務的能力。

- 2.校長能領導行政團隊努力推展校務。
- 3.校長能有分析問題和作決定的能力。
- 4.校長能具備表達與行政雙向溝通的能力。
- 5.校長能有效整合、督導各處室專業分工與合作，確保校務正常運作。

B. 運作管理

- 1.校長能建立行政團隊的互信。
- 2.校長能有效率的主持學校各種會議，如晨會、校務會議等。
- 3.校長能依發展目標，設定先後順序之行動目標。
- 4.校長對工作不力的教職員工，能予積極輔導，協助解決困難。
- 5.校長能建立合理、明確的人事任免、職務分派與獎懲制度。
- 6.校長能使用科技於學校管理。

C. 資源管理

- 1.校長能依各單位所負事務和重要性排入預算的優先順序。
- 2.校長能謹慎分派教學任務，以將教學效用極大化。
- 3.校長能依據學校願景，有效運用人力資源。
- 4.校長能妥善運用社會資源或專案經費，協助學校充實設施及設備。

D. 安全管理

- 1.校長能增強學校範圍內的安全，如避免死角、門禁、緊急按鈕、急救箱等防護措施。
- 2.校長能成立危機處理團隊。
- 3.校長能有外部專家人員的名單。
- 4.校長能有標準的危機處理程序。
- 5.校長能有面對危機時的簡明範本以提供給學校成員。
- 6.學校能按時檢視危機處理程序的有效性。

E. 績效管理

- 1.教職員與學生能有接受科技研習教育的機會。
- 2.校長能支持教職員工在工作上的創新與突破，並扮演領導角色。
- 3.校長能領導學校行政團隊，支援教學。
- 4.每年能評估計畫的執行是否達成目標。

F.促進正向的安全環境

- 1.校長能建立教育的有效性原則，如推動優秀教師的教學觀摩活動。
- 2.校長能促進學校的學習文化，如推動閱讀活動。
- 3.校長能支持一個安全學習的場域，如倡導零體罰。
- 4.校長能確立與釐清阻礙學生學習的原因，如運用三級輔導機制幫助學生解決學習困難。
- 5.校長能營造優質的教學環境，如規畫合宜的圖書環境。

4. 社區關係

於社區關係則為校長能整合社區資源中的人、事、物，故名為社區關係。社區關係可分家長參與、社區融入、文化形塑與社經脈絡等四面向共 18 項指標。於社區關係亦可略分為三層次，第一層次為家長參與，第二層次為社區融入，第三層次為文化形塑。第四面向之社經脈絡則可適當融入於三層次之中。以下分列之。

A. 家長參與

- 1.校長能推展有效策略鼓勵家長參與學校事務。
- 2.校長能辦理親職座談提昇家長教育內涵。
- 3.校長能與家長溝通學校計畫與學生進步方案。
- 4.校長能建立教職員與家長間的有效溝通平台。
- 5.校長能運用家長會志工的人力資源於學校事務。

B. 社區融入

- 1.校長應尊重社區多元文化的差異性。
- 2.校長能整合社區資源。
- 3.校長應建立與社區暢通的溝通管道。
- 4.校長應能對所要改變的想法獲得社區的支持。

C. 文化型塑

- 1.校長能尊重並保存學校相關文物，如建築、校徽、出版品、歷史老照片等。
- 2.校長能將社區特色融入學校設施或佈景中，建構鄉土意象景觀。
- 3.校長能鼓勵發展具學校本位特色的學校社團。
- 4.校長能整體規劃學校成為一具環境教育功能的學習校園。

D. 社經脈絡

1. 校長在推行計畫時，能從相關單位獲得必要的支持。
2. 校長能讓學校達到社區辦學期望。
3. 校長能溝通協調以降低校內外的衝突。
4. 校長能增加外界對學校的正面想法。
5. 校長能運用校友會及退休人員的人力資源於學校事務。

5. 道德領導

道德領導為國內多數校務績效評鑑未納入評鑑的面向。道德領導的三面向內涵，均應為校長所具備之專業向，故不論為那一層級之校長均需具備專業指標所敘述之特質。主要參考 Sergeorvanni (1992) 有關道德領導的論述，並參考國內有關優質校長的人格特質，以形成本研究具體的專業指標。道德領導有人格特質、倫理道德與專業責任三個向度，共二十項指標。以下分列之。

A. 人格特質

1. 校長應具備公平、責任心、真誠與無私的人格特質。
2. 校長應對所有教師與學生要有同理心。
3. 校長能在與家長、老師、學生的溝通中展現傾聽與耐心的特質。
4. 校長處理事務時能具備正向思考的特質。
5. 校長能有信任學校成員的素養。
6. 校長能有接受關懷及關懷他人的特質。
7. 校長在承受壓力時仍能有所發揮表現的能力。

B. 倫理道德

1. 校長應鼓勵教師透過對學生的關懷，以提升學生學習成就。
2. 校長對所有教師與學生秉持誠信原則。
3. 校長與所有教師均須尊重每一位學生的自尊。
4. 校長應重視人格教育的核心，如公平、自律、意志力、衝突解決與有始有終的態度。
5. 校長能避免運用職權來獲得政治、社會、宗教、經濟等利益。
6. 校長能鼓勵教師透過教學活動形成學生正確的價值觀。

C. 專業責任

- 1.校長對每一位學生都應賦予高期望。
- 2.校長能依誠信與正直原則履行專業責任。
- 3.校長對所有親師生和社區成員均能有尊重、關懷，並有責任感的期望。
- 4.校長遵守各級法令，依法行政。
- 5.在不違背教育目標下，校長能彈性執行現行的政策與規定。
- 6.校長能接受來自公正機構的專業認證，如教育部領導卓越獎甄選。
- 7.校長能將品德教育融入學校文化和課程。

五、結論與研究貢獻

以下依結論與研究貢獻分別論述：

(一)結論

校長評鑑之目的在於獎優汰劣。校長之良莠影響學校甚鉅，是故，校長評鑑制度應從中央到地方，從整體到區域的全方位考量。雖然本研究於七個月內訂定校長評鑑的專業向度指標，時間短促。從北、中、南區蒐集相關校長意見與訪談資料，經量化與質化資料分析，經四階段的資料蒐集歷程，可分五專業向度，分別為學校願景、課程與教學領導、行政領導、社區關係與道德領導，其權重由低至高分別為：行政領導(.276)、課程與教學領導(.254)、學校願景(.195)、道德領導(.1.67)以及社區關係(.108)，詳見圖 1。由以上結果顯示，行政領導與課程與教學領導為校長所最重視的兩個面向，其次為願景領導與道德領導面向。

值得注意的是，學校願景與道德領導為一般校務評鑑並未明確規範的部份。本研究提供明確的方向可供主管教育機關進行校長評鑑之參考。

(二)研究貢獻

本研究之貢獻有四，分述如下。

1. 建立校長專業認證標準

校長專業認證為時代發展的趨勢，如何判斷優質校長，除教育部所頒校長領導卓越獎項外，應要其他客觀的形成性評鑑機制，做為專業認證標準。由於國內缺乏校長的評鑑機制，對於優質校長之評判有失公允。相對的，對於有志成為優質校長的後進，亦未有客觀的實質標準以資參考。是故，建立系統性的認證標準，可提升國內校長領導專業

的發展，提供正向發展機制。

2. 建立系統性的校長培育機制

現有的校長培育課程，多為師範院校為培育初任校長所做的臨時培育機構，如校長培育中心等。國內缺乏對培育主任，培育校長、初任校長培育，進階校長配育規劃不同階段的培育課程，本研究所訂定之指標可為培育課程，擬定系統性的方向。

3. 建立校長遴選客觀機制

現階段校長遴選工作未與校務評鑑連結，在於校務評鑑之目的在於評鑑學校之運作，而非評鑑校長。再者，有些校長於當年八月調任其它學校後，於當年度十月原任學校接受校務評鑑，其評鑑結果對原任校長並無任何獎懲機制，造成不公之現象。因校務評鑑之爭議，不少縣市政府之校長調任不受校務評鑑結果之影響，致使沒有評鑑機制規範後續校長遴派之現象。而本研究所進行之校長評鑑，則可對校長後續遴選做出判斷，以校長四年任期內之表現，做為遴選參考，對初派校長議可進行輔導措施，以提早進入優質校長的階段。

4. 建立輔導校長與夥伴校長機制

國內雖有部份縣市有師傅校長與徒弟校長機制，但多數流於形式，多為資深校長帶領資淺校長的模式。於制度上，並未有明確的專業機制加以規範。現在多數校長提前退休，年輕校長任職大型學校的現象愈來愈普遍，若缺乏適當的輔導機制，校長的經驗傳承將面臨嚴重空窗期，對於學校之良性發展將是重大的損失。是故，本研究指標可為學校校長建立傳承制度，一方面可提升年輕校長專業度，另一方面可提供資深校長改變新思維，故輔導校長機制可創造資淺校長與資深校長雙贏的局面。建立校長的夥伴制度，可使學校在專業上永續發展，在制度上可相互學習，使優質學校邁向卓越。

參考文獻

- 江文雄（1998）。校長評鑑可行性探討。**教師天地**，**96**，10-19。
- 朱淑雅（1999）。校長評鑑制度之初探。**國民教育**，**40(2)**。98-103。
- 吳淑妤（2002）。國民小學校長評鑑標準歷程與方法之研究。國立臺北師範學院國民教育研究所碩士論文，未出版，臺北市。
- 宋宏明（2007）。臺北縣國民中學校長評鑑規準之調查分析。**北縣教育**，**62**，60-64。

究所碩士論文，未出版，臺北。

胡英健（2001）。**基隆市國民小學校長評鑑指標建構之研究**。國立臺北師範學院國民教育研究所碩士論文，未出版，臺北市。

張明輝（2003）。卓越校長的關鍵能力。**社教雙月刊**，**114**，15-19。

張清楚（1996）。**國民小學校長成績考核之研究**。臺北市立師範學院初等教育研究所碩士論文，未出版。

張德銳（1998）。以校長評鑑提昇辦學品質－談校長評鑑的目的、規準與程序。**教師天地**，**96**，4。

張德銳（1999）。國民中小學校長評鑑系統的初步建構。**初等教育學刊**，**7**，15-37 頁。

張憲庭（2007）。從中小學校長辦學績效談校長評鑑之意涵。**北縣教育**，**62**，75-78。

教育部（2004）。**國民教育法施行細則**。臺北：教育部。

教育部（2009）。**國民教育法**。臺北：教育部。

黃政傑（1994）。**課程評鑑**。臺北：師大書苑。

黃振球（1992）。**績優學校**。臺北：師大書苑。

臺北市教育局（2009a）。**臺北市國民中小學校長遴選評鑑實施計畫**。臺北：教育局。

臺北市教育局(2009b)。**臺北市國民小學 96-100 學年度校務評鑑計畫**。臺北：臺北市教局。

臺北市教育局(2010)。台北市優質學校評選與獎例要點。臺北：臺北市教局。

臺北縣教育局(2010)。臺北縣邁向卓越學校—指標系統與行動方案。臺北：臺北縣教育局。

鄭新輝（2007）。以校長績效管理取代績效評鑑：英國經驗的啟示。載於國立臺中教育大學主辦，2007 年中小學校長專業發展國際學術研討會，141-171，臺中：國立臺中教育大學。

鍾添騰（2002）。課程領導的角色任務與作為。**國民教育**，**42**(4)，44-48。

顏秉嶼（1992）。**臺灣省國民中學初任校長行政校評量研究**。國立新竹師範學院。

羅英豪（1990）。**國民中學校長辦學績效評鑑指標之研究**。國立臺灣師範大學教育研究所碩士論文，未出版。

龔素丹（2007）。校長辦學績效評鑑之難處與展望。**北縣教育**，**62**，65-70。

Interstate School Leaders Licensure Consortium, [ISLLC] (1996). *Standards for school leaders*. State Education Assessment Center Supported by a grant from The Pew Charitable Trusts.

Interstate School Leaders Licensure Consortium, [ISLLC] (2009). *Standards for School Leaders*. State Education Assessment Center Supported by a grant from The Pew Charitable Trusts.

Saaty, T. L (1994). *Fundamentals of Decision Making and Priority Theory with the Analytic Hierarchy Process*. RWS Publication, Pittsburgh.

Sergiovanni, T. J. (1992). *Moral Leadership: Getting to the heart of school improvement*. San Francisco: Jossey-Bass Publishers.

Sergiovanni, T. J. (2009). *The principalship: A reflective practice perspective (6th)*. Boston: Allyn and Bacon.

The Evaluation of Principal's Dimensions and Indicators for Junior and Elementary Schools in Taiwan

Ju-Shan Hsieh* Tzeng-Rong Huang**



Abstract

The aim of the current study was to create professional evaluation indicators of principals for junior and elementary schools in Taiwan. These indicators were referenced based upon the ISLLC (1996:2009) standards, the excellent school indicators (Educational Institute in Taipei city, 2010), the blue-ribbon school indicators (Educational Institute in Taipei county, 2010), and the school evaluation indicators (Educational Institute in Taipei city, 2009). Both the quantitative and qualitative methodologies were applied to explore the related evidence. Four data collection steps were designed to organize the data. First, the focus-group seminars were held in north, middle and south of Taiwan to incorporate 46 principals' practical suggestions. As a second, seven principals were interviewed individually. Thirdly, the Delphi method was applied to explore the weights of different dimensions of principal's indicators. Finally, thirteen principals were selected to verify whether the dimensions and indicators of principal evaluation were appropriate. The results showed that five dimensions were determined. The five dimensions were school vision, the leadership of administration, the leadership of curriculum and instruction, the leadership of community and the moral leadership. Totally 99 indicators were constructed based upon the five dimensions. Four educational contributions can be concluded. Firstly, the results can be applied into the principal certification. Secondly, the results point out the framework of principal preparing curriculum. Thirdly, the results can be taken for the mechanism of principal selection. Finally, the results can be used for expert principals to assist the novice principals.

Keywords: Principal evaluation, ISLLC standards

*Associate professor of Teacher Education Center at National Taiwan University of Arts.

**Assistant professor of Teacher Education Center at National Taiwan University of Arts.

Crossing Boundaries: from "Convergence of Art and Technology" to "Interdisciplinary Creations in Digital Art"

Lin, Chao-Yu* Lin, Min-Tzu ** Wu, Carin***



Abstract

In the past, the application of technology in forms of artistic creations places emphasis on subjective (i.e. art) and objective realities (i.e. technology) in the mainstream art world. However, the boundary between art and technology has become blurry and complex since the art world is now rapidly influenced by digital technology. This research examines "the convergence of art and technology" and "interdisciplinary creations in Digital Art" in terms of interdisciplinary collaborations, aesthetic characteristics, and possible future trends. The literature review addresses two key issues: 1) impacts of technology on the development of art in historical context; 2) crossing disciplines facilitates an emerging dialog and an interdisciplinary collaboration between digital technology and artistic practices. This study applied a modified Delphi method investigation by combining both qualitative and quantitative methods for statistical analysis and forecast through experts' views and perspectives. Moreover, findings indicate that the importance of the subject of art and the application of technology relies on a symbiotic relationship between embodiment and existence. The possible future trends for interdisciplinary creations and practices in Digital Art bring the integration of the collective wisdom to manifest multiple art forms and languages in contemporary arts field, including the perspectives of biological body, game-like structures, and audience interactive participation.

Keywords: Interdisciplinary Creations, Digital Art, Modified Delphi Method

*Assistant Professor, Department of Digital Media Design, Ming-Chuan University.

**Assistant Professor, Department of Computer Aided Media Design, Chang Jung Christitn University.

***Assistant Professor, Department of Digital Media Design, Ming-Chuan University.

1. Introduction

The notion of technology is concerned to symbolize reasoning; by contrast, the spirit of art is regarded to symbolize emotions. In the history of art, the relationship of art and technology has always been inseparable. The creation of art in its period mirrors the language, the culture and society, as well as the medium of technology in the creation of art. This close relationship between subjective (i.e. art) and objective realities (i.e. technology) exists in the mainstream art world. However, since the world of art is rapidly affected by digital technology, the boundary between art and technology has currently become blurry and complex. This research addresses two key issues:

1. The convergence between art and technology regarding an interactive relationship between artistic creations, aesthetic elements, and art manifestations.
2. Interdisciplinary artistic practices to respond to economic, social and cultural changes in possible future trends of Digital Art.

The method used in this study includes modified Delphi method grounded upon both qualitative and quantitative research for statistical and interpretive analysis. The modified Delphi method was applied to investigate the key issues through three groups of experts, including professors of art, museum directors and managers, and artists. Adler and Ziglio (1996) suggest that fifteen specialists should be recruited for determination on the extent of agreement through collaborative discussions.

This study found it noteworthy that the importance of the subject of art and the application of technology is regarded as a symbiotic relationship between embodiment and existence. Interdisciplinary creations in Digital Art have been promoted as a revolutionary artistic way to encourage the transfer of ideas between different disciplines through collaborative approaches. The possible future trends for interdisciplinary artistic practices in the scope of Digital Art bring the identity of co-creators in integrating collective wisdom to manifest multiple art forms and languages of technologies themselves in the field of contemporary art. These possible future trends include the economic, social and cultural issues in biological body, game-like structures in multiple ways, and audience interactive participation in the digital platform.

2. Literature review

This section addresses relevant literature relating to the convergence of art and technology as it influences on various forms of art in the technological and art-historical evolution. The development of interdisciplinary creations in the scope of Digital Art also outlined its development of art-historical evolution, collaborative approaches, and aesthetic aspects.

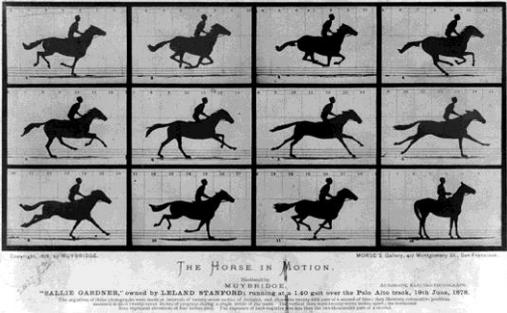
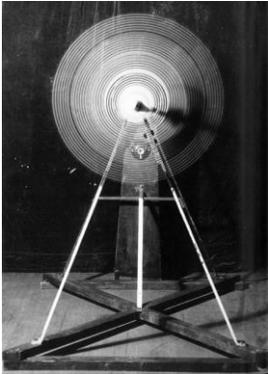
2.1 Convergence of Art and Technology

The convergence of art and technology provides a broad range of artistic practices as it applies to the world of art. Art has always employed technology of its time in the art history (Paul, 2003; Tseng, 2009; Ziv, 2009; Lin and Lin, 2010). Concerning the field of fine arts, after the Renaissance, technology was incorporated into art with specific viewpoints. Anatomy helped artists to understand the structure of human body for figure painting. Sir Isaac Newton discovered that a prism could decompose white light into a spectrum of colors which influenced impressionism. Electronics has influenced multiple forms of art, such as Computer Art. As can be seen, new technology has influenced the development of fine arts since the 15th century, leading to different art forms, styles and skills. A list of the importance of new technologies that have affected fine arts in this period is shown in Table 1.

Crossing Boundaries: from "Convergence of Art and Technology" to "Interdisciplinary Creations in Digital Art"

Table 1 Influence of new technology on fine arts (15th - the middle of the 20th century)

Centuries	New technology	Features and notions
15 th Century	Anatomy	<p>●Anatomy influenced figure drawing and was applied to sculpture and other fields that use depictions of the human form. For example, a Small Sketch for a Seated Figure (verso) drawn by Michelangelo Buonarroti (Italian, 1475–1564) in Italian Renaissance.</p>  <p>A Small Sketch for a Seated Figure (source: http://www.metmuseum.org/connections/images/ct/ct_24.197.2.jpg)</p>
17 th Century	Prism	<p>●The discovery that white light is a blend of colors that can be observed when light passes through a prism. This influenced the colors and light that were explored in Impressionism (Sagner, 2006). For example, the French Impressionist Claude Monet (1840-1926) created the "Haystacks" series, among which the famous Grainstack in the Sunlight. The series is known for its use of repetition to show the differences in light at various times of day.</p>  <p>Monet's Grainstack in the Sunlight (source: http://en.wikipedia.org/wiki/Haystacks_(Monet))</p>

<p>19th Century</p>	<p>Camera</p>	<ul style="list-style-type: none"> ●In 1826, Joseph Niepce took the world's first photograph. The camera's influence was apparent in the visual characteristics of paintings. For example, Muybridge in 1878 photographed a horse in fast motion using a series and this was the first time that the actual, discrete sequence of motion was captured. These photographs influenced motion pictures and animation.  <p>Muybridge's photograph of the horse in motion (source: http://www.forensicgenealogy.info/contest_255_results.html)</p>
<p>Early 20th Century</p>	<p>Power mechanics</p>	<ul style="list-style-type: none"> ●Marcel Duchamp was the first artist to use actual movement in art. Duchamp used five painted glass plates that rotated around a metal axis in Rotary Glass Plates in 1920. The work required viewer to stand at a distance of one meter (Paul, 2003).  <p>Rotary Glass Plates (source: http://www.interactivearchitecture.org/kinetic-art-and-architecture-part-1.html)</p>
<p>1945-1950s</p>	<p>Computer</p>	<ul style="list-style-type: none"> ●The first experiment using computers to make various kinds of art was in the early 1950s. In the 1950s-60s, artists and engineers used formulas that repeated geometric shapes in art.

Crossing Boundaries: from "Convergence of Art and Technology" to "Interdisciplinary Creations in Digital Art"

		<p>For example, Herbert W. Franke was a pioneer in using computers to create abstract and geometric patterns (Digital Art Museum, 2011).</p>  <p>Oszillogramme (source: http://digitalartmuseum.org/franke/index.htm)</p>
--	--	--

Since the 1950s, computer technologies have been used as an ever more common tool or technique in art. Moreover, the rapid development of digital technology opened up new opportunities for a range of processes of art making in its conception and production in the field of art in the 1990s. With regard to the influence of digital technology on art, Paul (2003) pointed out that 'not only have traditional forms of art such as printing, painting, photography and sculpture been transformed by digital techniques and media, but entirely new forms such as net art, software art, digital installation and virtual reality have emerged as recognized artistic practices.' Paul (2003) further summarizes the effects and influences of technologies on the massive development of art to present various technological art forms (i.e. Computer Art, Multimedia Art, New Media Art and Digital Art) in different periods. She stated that

The terminology for technological art forms has always been extremely fluid and what is now known as digital art has undergone several name changes since it first emerged: once referred to as "computer art" (since the 1970s) and then "multimedia art", "digital art" now takes its place under the umbrella terms "new media art", which at the end of the twentieth century was used mostly for film or video, as well

as sound art and other hybrid forms. (Paul 2003: 7)

This statement also indicates that contemporary artists have used and examined technologies of their time to create various technological art forms. Ziv (2009) concluded that the art world was changed by technology in the beginning of the 20th century, and contemporary artistic practice is manifested by means of digital technologies. Moreover, the combination of art and technology can induce multiple types of art to reflect on aesthetic symbols and cultural phenomenon in multicultural societies through cross-disciplinary creations (Lin and Lin, 2010). The next section will discuss the developments of interdisciplinary creations in Digital Art in order to highlight characterized categories, collaborative approaches, and aesthetic manifestations.

2.2 Interdisciplinary creations in Digital Art

A number of studies show that the term "Digital Art" has been used as a synonym for a range of artistic works and practices by means of digital processes that it is generally not deemed as a unified set of aesthetic precepts and a specific form of artistic representation (Pual, 2003; Ziv, 2009; Lopes, 2009; Yeh, 2008; Tseng, 2010). All forms of Digital Art are captivated into digital technologies through digitization. Forms of digital artworks are inextricably presented with aestheticized techniques involving various characteristics of digital technologies (e.g. dynamic and customizable elements) in particular aspects of processing or production.

With regard to the evolution of art history in the intersections between art and technology, Billy Klüver founded E.A.T. in 1966, devoted to interdisciplinary creations through collaboration between artists and other different disciplinary experts in engineering, programing, and science (Klüver, 2000; Morris et al., 2006; Lambert, 2003; Tseng, 2009 and Cheng, 2011). Such an interdisciplinary artistic practice based on the complex collaboration initially pioneered by E.A.T. had apparently become a characteristic of Digital Art (Paul, 2003). The first presentation of Billy Klüver and E.A.T., *9 Evenings: Theatre and Engineering* (Figure 1), is a series of innovative performances incorporating dance, music, and theatre, developed in collaboration with engineers and scientists. Notably, the notion of this interdisciplinary collaborative work attempted to bridge the gap between art and technology as well as extend into a new course in early artistic experiments and activities.

Crossing Boundaries: from "Convergence of Art and Technology" to "Interdisciplinary Creations in Digital Art"



Figure 1 **Robert Rauschenberg, Billy Klüver and engineers at Bell Labs, *9 Evenings: Theatre and Engineering*, 1966** (source: <http://www.arnolfini.org.uk/blog/2012/06/20/566/>)

Artists all over the world made several experiments by means of new technologies starting from the 1970s. For instance, video and satellites were used to broadcast live performances (Paul, 2003). The *Send/Receive Satellite Network* (Figure 2) was created by Liza Bear and Keith Sonnier. Collaborating with dancers, the artists presented interactive performances based on satellite transmission between New York and San Francisco in 1977. During the 1970-1980s, more and more artists attempted to create artworks through making experiments with new computer imaging which incorporated process-oriented virtual objects (Paul, 2003). The interdisciplinary creations in Digital Art were frequently based on collaborations between artists and experts from other disciplines, although some artists were also engineers, programmers, or scientists. From its history to its manifestation, the interdisciplinary thinking of Digital Art has brought about works that leap beyond boundaries between disciplines, hybridizing new forms of art.



Figure 2 **Liza Bear and Keith Sonnier**, *Send/Receive Satellite Network*, 1977 (source: <http://www.artelectronicmedia.com/artwork/sendreceive-satellite-network>)

Hargrove (1998) argued that the different views and perspectives in collaboration are essential to help members of a group to share knowledge and form creative concept. However, communicative difficulties and contrasting viewpoints do exist among artists and experts from different disciplines. As interdisciplinary communication in the context of creative collaboration in art and technology is an important issue, not only between artists and technologists, but also between various disciplines within the large fields (Niemetz, Brown & Gander, 2011). In order to find a solution to these communicative problems, recent research of Zhang and Candy indicates a contextual framework of communicative method based on a protocol analysis for technologists to understand how artists' creative aspects and notions during the process of art-technology collaboration (Zhang and Candy, 2006; Zhang and Candy, 2007).

In the *Phenomenology of Perception*, Merleau-Ponty (2002) stated that 'external perception and the perception of one's own body vary in conjunction because they are the two facets of one and the same act.' This statement, in the territories of Digital Art, can be expanded as the perception of a person's body being visually impacted by the realistic and vivid presentation of digital art in interdisciplinary creations using virtual reality technology, leading to participants' presence in immersive virtual environments. In

Crossing Boundaries: from "Convergence of Art and Technology" to "Interdisciplinary Creations in Digital Art"

the phenomenology of the Visual Arts into the ontology of Digital Art, Crowther (2009) argued that the aesthetic "feel" of Digital Art can be achieved by visitors' own special iconological character in a virtual reality environment, leading to a deep engagement in the content within a virtual space. Digital technology also allows Digital Art to construct various visual representations into the basis of distinctive ontologies (Crowther, 2009). In the phenomenology of inter-subjectivity, there are three aesthetic aspects which often exist in the manifestations of interdisciplinary creations based on collaborations: 1) changes in artworks' media/materials, 2) differences in the identity of co-creators, and 3) intersections of various artistic disciplines (Chang, 2011).

1. Changes in artworks' media/materials: focus on incorporating new and traditional media/materials to experiences on visual, auditory, and even on the perception of the overall space.
2. Differences in the identity of co-creators: hybridize other different disciplines in its creative and expressive presentation based on the integration of collective wisdom.
3. Intersections of various artistic disciplines: emphasize the synthesis of the visual arts, music, drama, dance, etc., leading to a dialog between users/participants' involvement and comprehension of artworks based on the concept of Gesamtkunstwerk.

These aesthetic aspects of interdisciplinary creations can be expanded in the scope of Digital Art. As The British Council England (2006) noted, an interdisciplinary artistic practice in digital platforms also enables to incorporate new and traditional media or/and technologies that allow artists to cross, integrate or/and hybridize various disciplines of creations. Lin and Lin (2010) further claimed that interdisciplinary artistic creations are considered as a new discourse between art and technology, integrating digital media into artistic practice, the construction of novel experimental art applications, and the enhancement of interactivity in the exhibition of art works. In addition, because art is influenced by technology of its time, the future of Digital Art correspondingly reflects the socio-cultural changes induced by developments in the state-of-the-art information technology (e.g. biotechnology, neuroscience nanotechnology, etc.) in the art-historical context (Pual, 2003). Therefore, possible future themes in interdisciplinary creations in Digital Art based on art-technology collaborations may be predictably intended to respond to economic, social, and cultural changes in the context of art-historical developments.

From the literature review, it is concluded that the influences and effects of technology on the artistic and historical developments of interdisciplinary creations in Digital Art include two core issues as follows:

1. The convergence of art and technology in an interactive relationship among artistic creation, aesthetic elements, and art manifestations.
2. Interdisciplinary artistic practices reflect and response to economic, social, and cultural changes in trends of Digital Art.

3. Methodology

3.1 Modified Delphi method

The modified Delphi technique is considered as a consensus method to determine the extent of agreement on problems or issues relying on a panel of experts. The modification of Delphi method enables groups of experts to deal with complex problems during the iterative process of problem discussion and opinion forming. The modified Delphi technique can also be designed to recruit experts without face-to-face discussion among selected experts. Cornish (1977) asserted that the Delphi method is a variable exploration technique to generate predictions in science, technology, and other fields of social sciences such as education. In the scope of art, this method was also applied to study on relationship between visual arts and computer technology. For example, Lin and Lin's (2010) recent research on the influences between computer and fine art applied the modified Delphi method to forecast possible trends in the territories of Computer Art. This research presents that the relationship between computers and art has always been a close connection with software and hardware to create an enhancement of interactivity as an aesthetic character for the display of artworks (ibid). The method could be regarded as a useful approach to investigate the convergence of art and technology in the context of art-historical evolution and the development of interdisciplinary practices influenced by technology in the field of Digital Art. The modified Delphi technique includes four phases in the procedure applied to this study as follows (Delbecq, Van de Ven and Gustafson, 1975; Hsu and Sandford, 2007):

Crossing Boundaries: from "Convergence of Art and Technology" to "Interdisciplinary Creations in Digital Art"

Phase one: address problems or issues and provide questionnaire

The research addresses research problems or key issues to be written in the questionnaire sent to a group of experts. Questionnaire is designed using a 5 point Likert scale format (1 =least agree; 5 = most agree) for each item.

Phase two: first round – first consensus:

Feedback is obtained from each expert to determine consensus from the questionnaire. Responses to individual question are evaluated with levels of agreement and/or disagreement

Phase three: second round – final consensus:

In this phase, the modified questions from the first round of consensus are sent to the consensus body for a second round of ratings.

Phase four: conclusions

In the final phase, a final set of feasible ideas are identified with high levels of consensual agreement. The analysis of the overall results are summarized to draw research conclusions or recommendations for further study.

Assessment criteria in this study for acceptance or rejection include Mean (M), Quartile Deviation (QD), and Mode (MO). Mean (M) is the arithmetic average of sample. The Mean (M) for an item equal to 3.75 or is lower than 3.75 represents inconsistencies in opinions on an issue with a low level of agreement (Todd & Reece, 1989). In such case, the item requires revise for another round of ratings. Quartile Deviation (QD) is the dispersion which shows a measure of the spread around the middle half of a distribution. The Quartile Deviation for the item equal or higher than 0.6 indicates inconsistencies in experts' advices (Fahety, 1979; Holden & Wedman 1993). In such case, the statement or question of this item requires modification for another round of ratings. Moreover, Mode (MO) is the number in the set of data value(s) that occurs most often.

3.2 Subject Selection

According to Dalkey (1969), more than ten participants in a panel results in data of less errors and high reliability in the modified Delphi method. Adler and Ziglio (1996) suggested that a panel of members should be between 10 to 15 members who have similar expertise or professional background. For the purpose of this study, 15 experts who have similar expertise or a knowledge of art-technology developments were therefore recruited to explore the convergence of art and technology in the context of art-historical evolution and the development of interdisciplinary practices in the field of Digital Art. The list of the participants categorized in groups is shown in Table 2.

Table 2 The list of the selected participants categorized in groups

Group	Expert	Institution
Professors	Associate professor #1	Graduate School of Applied Design, Shu Te University
	Associate professor #2	Department of Visual Communication Design, Kun Shan University
	Associate professor #3	Department of Visual Communication Design, Kun Shan University
	Professor #1	Department of Fine Art, National Kaohsiung Normal University
	Professor #2	Department of Fine Art, National Kaohsiung Normal University
Museum directors and art managers	Director #1	National Taipei Museum of Fine Arts
	Director #2	National Taiwan Museum of Fine Arts
	Director #3	National Kaohsiung Museum of Fine Arts
	Manager #1	Art Center of Tainan National University of the Arts

Crossing Boundaries: from "Convergence of Art and Technology" to "Interdisciplinary Creations in Digital Art"

	Manager #2	Department of Visual Communication Design, Kun Shan University
Artists	Artist #1	Pixel Frame Visual Technology Co., LTD
	Artist #2	Pixel Frame Visual Technology Co., LTD
	Artist #3	Professional Artist
	Artist #4	Wei Deng Photo Design Studio
	Artist #5	Professional Artist

4. Results of the modified Delphi Survey

Two keys emerged after reviewing relevant literature regarding the convergence between art and technology, and interdisciplinary creations in the realm of Digital Art:

Key A: Convergence between art and technology regarding a relationship between artistic creation, aesthetic elements, and art manifestations

Key B: Interdisciplinary artistic practices as an innovative way to respond to the economic, social, and cultural changes in possible trends of Digital Art

From the 1990s to the present, the influences of technology on Art, especially digital technology, has been the manifestation of the developments of new media. Thus **Key A** is intended to examine the convergence between art and technology, including three dimensions: artistic creation, aesthetic elements, and art manifestations. The digital evolution of technology development provides opportunities for emerging artistic practices such as interdisciplinary artistic practices. An interdisciplinary creation in Digital Art is deemed as an innovative approach based on cross-discipline collaboration in its creative and expressive production which could contribute to the developments of Digital Art. Therefore, **Key B** is attempted to identify interdisciplinary artistic practices as an innovative way, including collaborative relationship between artists and experts from other disciplines for artistic processes and possible future developments of Digital Art in the economic, social, and cultural changes in the art-historical context.

4.1 First round

The survey questionnaire using a 5 point Likert scale format in the modified Delphi method included 7 items in **Key A**, and 16 items in **Key B**. The experts' ratings for each item is the score for the item, e.g., 1 - 5 (1 =least agree; 5 = most agree). Each item receiving a mean (M) of ≥ 3.75 is counted as an important item. A rating of ≤ 0.6 in the Quartile Deviation (QD) is considered as a consensus gathered for each criterion ranking.

Based on the three groups of experts' correspondence, the findings indicate that the items receiving a mean (M) of ≥ 3.75 include: **A-1, A-3, A-4, A-6, A-7, A-9, A-2, B-2, B-3, B-4, B-5, B-6, B-7, B-8, B-9, B-10, B-11, B-12, B-13 and B-14**. The four items, **A-8, B-1, A-5, and B-7**, resulted in a mean (M) ≤ 3.75 requires modification for another round of ratings. The revision of statement in the second round questionnaire applied to **items A-5, A-8, B-1 and B-7** because the experts unanimously asked for changes to these. Furthermore, the Quartile Deviation (QD) of ≥ 0.6 indicates the expert advice showed inconsistencies in **items B-1, A-5, and B-7**. As mentioned earlier, a quartile is any of the three values which divide the sorted data set into four equal parts, so that each part represents 1/4th of the sample or population. Therefore, the explanation or revision of statement is needed for **items B-1, A-5 and B-7** for another round of ratings.

4.1.1 Analysis of the first-round for the Key A items

In the first round modified Delphi method questionnaire for the **Key A items (convergence between art and technology regarding a relationship between artistic creation, aesthetic elements, and art manifestations)** in terms of MEAN, QD, and MO are shown in Table 3. To be considered important and unanimous, the experts' responses must present a mean (M) of ≥ 3.75 . The means (M) of **Key A** items were ranked in the following order: **A-2, A-4, A-1, A-3, A-9** (**A-3** and **A-9** had the same mean 4.14), **A-7, A-5, A-6, and A-8**.

Crossing Boundaries: from "Convergence of Art and Technology" to "Interdisciplinary Creations in Digital Art"

Table 3 Experts' responses for Key A items in the first-round

Item	Statement	MEAN	QD	MO
A-1	Digital technology provides more powerful tools than other technologies in art creation.	4.28	0.375	4
A-2	The jobs created by digital technology have provoked a breakthrough in the conventional artistic pattern.	4.42	0.5	4
A-3	The relationship between art and technology can be regarded as a symbiotic concept for art creation.	4.14	0	4
A-4	Digital artworks using digital technologies may reflect on those technologies' aesthetic elements such as interactivity and combination of different art forms.	4.35	0.5	4
A-5	The audience has changed from one-way receivers to active participants in Digital Art.	3.92	0.75 (redo)	4
A-6	The instruments of digital technology change the sense of beauty for art.	3.78	0	4
A-7	The advent of digital technology has impacted the mainstay of contemporary art in manifestations.	4.07	0	4
A-8	Digital technology changes artistic thoughts demonstrated in artistic presentation.	3.71 (redo)	0	4
A-9	The combination of technology and art galvanizes a reconsideration of the nature of creation in manifestations.	4.14	0	4

In terms of the concepts of artistic creation in digital age, **items A-1 to A-3** have a mean between 4.14-4.42. **Item A-1** "Digital technology provides more powerful tools than other technologies in art creation" was agreed by most of the experts, garnering a mean of 4.28 (mode 4). This finding indicates that digital technology, computers (both hardware and software) have been promoted as powerful instruments for artistic creation efficiently and vividly.

Experts gave support to **item A-2** "The jobs created by digital technology have provoked a breakthrough in the conventional artistic pattern" at a mean level of 4.42 (mode 4). This result shows that

new technologies have become new tools as media to deliver particular areas of contemporary practices in the art world, supporting Lopes's (2009) research on a significant relationship between the computer technologies and artworks in interactive features for expression and presentation in the digital platforms.

The experts also agreed on **item A-3** "The relationship between art and technology can be regarded as a symbiotic concept for art creation" (mean 4.14). Art and technology have certainly informed and influenced one another. This relationship can be regarded in co-evolutionary developments in a symbiotic concept which enrich artists to provide unique perspectives on shaping their thinking, perceptions, and responses to technological influences. The connective relationship between art and technology lies on the spirit of symbiosis involving the use of technology to achieve the aims and the representations of artistic creation, shaping and transforming our sense of reality.

Item A-4 "Digital artworks using digital technologies may reflect on those technologies' aesthetic elements such as interactivity and combination of different art forms" received the experts' unanimous agreement (mean 4.35). Digital technology plays a vital role in spheres of aesthetic elements in artworks that also inherit the application of technology's characteristics. For example, artworks in the field of Net Art can provide interactive elements for viewers such as click on buttons in artworks for more information about artistic expression or presentation.

Experts have unanimous opinion on **item A-6** resulting in a mean of 3.78 and mode of 4 for "The instruments of digital technology change the sense of beauty for art". New digital technology is always deemed as a tool to bring new art forms as well as new high-tech aesthetics of digital technology that is related to the joint development of contemporary society, economy, and other kinds of factors such as cultural phenomena.

Responses on **item A-7** "The advent of digital technology has impacted the mainstay of contemporary art in manifestations" indicated the experts agreed on the statement (mean = 4.07). Paul (2003) stated that 'digital technology has revolutionized the way we produce and experience art today' in artistic manifestations.

Experts also agreed on **item A-9** "The combination of technology and art galvanizes a reconsideration of the nature of creation in manifestations" (mean 4.14). The early merger between technology and art took place in the modern art era since the 20th century. In the digital age, the

Crossing Boundaries: from "Convergence of Art and Technology" to "Interdisciplinary Creations in Digital Art"

combination of technology and art has constantly been coopted from digital process for art creations, reflecting on its characterized manifestations. The nature of art creation resides its specific manifestations in a digital form seems to remain debates on the existential realities of art's values.

As mentioned earlier, the mean (M) ≤ 3.75 for **item A-8** and the Quartile Deviation (QD) ≥ 0.6 for **item A-5** requires modification for another round of ratings using Delphi method questionnaire for further determination. Also the revision of sentence for item A-5 and A-8 are redone in the second round questionnaire based on experts' suggestion and advice.

4.1.2 Analysis of the first-round for the Key B items

MEAN, QD and MO of **Key B items (interdisciplinary artistic practices as an innovative way to respond to the economic, social, and cultural changes in trends of Digital Art)** in the first round of ratings are presented in Table 4. The means of these items obtaining ≥ 3.75 are counted as an important item that reach unanimous determination from the three groups of experts. The experts' advice to determine correspondence indicated that the means (M) of **Key B items** were ranked in the following order: **B-3, B-9, B-10, B-12** (these 4 items obtained the same mean 4.5), **B-4, B-8, B-11** (these 3 items obtained the same mean 4.21), **B-14, B-2, B-5, B-13** (B-5 and B-13 had the same mean 4.00), **B-6, B-1** and **B-7**.

Table 4 Experts' responses for Key B items in the first-round

Item	Statement	MEAN	QD	MO
B-1	The central meaning in interdisciplinary artistic practices in Digital Art does not reflect the innovation of digital techniques.	3.71 (redo)	0.75 (redo)	4
B-2	Technological impacts on interdisciplinary artistic practices lead to emerging experimental concepts in various art forms of Digital Art.	4.07	0	4
B-3	Interdisciplinary artistic practices in Digital Art contain the combination of the aesthetics that artists have and the aesthetics that artists are seeking for.	4.5	0.5	5
B-4	The basic characteristics of interdisciplinary artistic practices in	4.21	0.5	4

	Digital Art contain nature inherited from Technological Art (e.g. Net Art and Digital Installation) for enhancements of interactivity.			
B-5	Interdisciplinary artistic practices in Digital Art encourage engagement of audiences making multiple kinds of manipulation.	4.00	0.5	4
B-6	Interdisciplinary artistic practices in Digital Art have blurred distinctions between different media, encouraging enhancements of interactivity.	3.85	0	4
B-7	The direction of technological development is one of the main factors to interdisciplinary artistic practices in Digital Art.	3.50 (redo)	0.875 (redo)	4
B-8	Interdisciplinary artistic practices based on collaborative process combine different perspectives to gain access to new skills and new knowledge.	4.21	0.375	4
B-9	The spirit of interdisciplinary artistic practices is-cooperation and mutual learning.	4.50	0.5	5
B-10	Interdisciplinary collaboration brings new possibilities for art creations.	4.50	0.5	5
B-11	The relationship of interdisciplinary collaboration is the bridge across art and technology.	4.21	0.375	4
B-12	The possible future of interdisciplinary artistic practices in Digital Art reflect cultural changes induced by developments in technology as it intersects with biotechnology, nanotechnology, and other disciplines.	4.50	0.5	5
B-13	The possible future of interdisciplinary artistic practices in Digital Art reflect economic changes induced by developments in creative industry as it intersects with games, electronic publishing, software, and other industries.	4.00	0	4
B-14	The possible future of interdisciplinary artistic practices in Digital Art reflects changes in art education induced by developments in university courses as it encourages cross discipline studies.	4.14	0	4

Crossing Boundaries: from "Convergence of Art and Technology" to "Interdisciplinary Creations in Digital Art"

Item B-2 "Technological impacts on interdisciplinary artistic practices lead to emerging experimental concepts in various art forms of Digital Art" (mean 4.07 and mode 4). This finding shows that technological revolutions have impacted artists to produce experimental forms of interdisciplinary creations in the fields of digital media communication.

For **item B-3** "Interdisciplinary artistic practices in Digital Art contain the combination of the aesthetics that artists have and the aesthetics that artists are seeking for." The mean was 4.5. This result indicates that the importance of Interdisciplinary Art could broaden the scope of aesthetic forms through creating new types of experimental characteristics based on various artistic elements.

Item B-4 "The basic characteristics of interdisciplinary artistic practices in Digital Art contain nature inherited from Technological Art (e.g. Net Art and Digital Installation) for enhancements of interactivity" achieved a mean of 4.21. The basic characteristics of interdisciplinary artistic practices in Digital Art inherited the essence of Technological Art (e.g. Net Art and Digital Installation) as these forms appear primarily to the inherent characteristics and languages of technologies themselves. For example, the feasibility of digital technology using computer programs can provide immersive functions with the artwork for enhancements in interactivity within virtual environments.

Item B-5 "Interdisciplinary artistic practices in Digital Art encourage engagement of audiences making multiple kinds of manipulation." The mean was 4.0. This result indicates that the profile of interdisciplinary artworks using interactive media could transform viewers into participants. Engagement of viewers is increased significantly by the widespread technological developments.

Item B-6 "Interdisciplinary artistic practices in Digital Art have blurred distinctions between different media, encouraging enhancements of interactivity" resulted in mean level 3.85 (mode 4). This shows that interdisciplinary artistic practices may bring about integration of the arts and different media using digital technologies, and the importance lies in inspiring viewers to join the creative process through interaction.

Item B-8 "Interdisciplinary artistic practices based on collaborative process combine different perspectives to gain access to new skills and new knowledge" (mean 4.21 and mode 4). It is noteworthy that this collaborative process creates an artwork through different disciplinary creators' skills and knowledge.

Item B-9 "The spirit of interdisciplinary artistic practices is cooperation and mutual learning" achieved strong support with a mean of 4.5 and mode of 5, same as **item B-10** "Interdisciplinary collaboration brings new possibilities for art creations". The spirit of interdisciplinary artistic practices could eliminate the boundaries of different fields through the cooperation process of planning, producing and disseminating. Nowadays many artists are involved in making interdisciplinary artworks in cooperation with soft programmers, engineers, and other disciplinary experts based on the concepts of mutual learning to solve possible problems raised in the process of art creations. Collaboration brings new possibilities for innovative patterns of art creations.

Item B-11 "The relationship of interdisciplinary collaboration is the bridge across art and technology" resulted with mean 4.21 and mode 4, indicating that interdisciplinary collaboration helps make connection between art and technology.

Items B-12, B-13 and B-14 show that the possible future of interdisciplinary artistic practices explore themes addressed and raised by the art, reflecting on the changes in culture, economy, and art education in the social context.

Item B-12 "The possible future of interdisciplinary artistic practices in Digital Art reflect cultural changes induced by developments in technology as it intersects with biotechnology, nanotechnology, and other disciplines" (mean 4.50 and mode 5) received slightly more support than **item B-13** "The possible future of interdisciplinary artistic practices in Digital Art reflect economic changes induced by developments in creative industry as it intersects with games, electronic publishing, software, and other industries" (mean of 4.00 and mode 4). These results indicate that possible future of interdisciplinary artistic practices could elicit innovative model of thinking and raise concern about cultural issues regarding high-tech development and innovation.

Item B-14 "The possible future of interdisciplinary artistic practices in Digital Art reflects changes in art education induced by developments in university courses as it encourages cross discipline studies" (mean 4.14). This result supports that universities across UK, USA, and Taiwan encourage interdisciplinary studies through network learning systems to respond to educational needs for interdisciplinary artistic practices by means of digital technology. For example, The Art Center College of Design in the USA has established Transdisciplinary Studio workshops to mirror the needs of artistic

creation and practices for the future trends of Interdisciplinary Art.

However, according to the assessment criteria, the mean of ≤ 3.75 or the Quartile Deviation (QD) of ≥ 0.6 indicates inconsistencies were found in items **B-1** and **B-7**. These items required modification suggested by the experts for a second round questionnaire.

4.2 Second round

Items A-5, A-8, B-1 and B-7 obtaining either the mean of ≤ 3.75 or the Quartile Deviation (QD) of ≥ 0.6 . The statements of these items were modified for the second round of Delphi questionnaire.

4.2.1 Analysis of the second round for the Key A items

Table 5 shows the experts' responses for **Key A items (convergence between art and technology regarding a relationship between artistic creation, aesthetic elements, and art manifestations)** in the second round ratings using Delphi method questionnaire. Experts' evaluation on items **A-5** and **A-8** reached a mean higher than 3.75, hence the two items are considered important.

Table 5 Experts' responses for Key A items in the second round

Item	Statement	MEAN	QD	MO
A-5	The fact that audience has changed from one-way receivers to active participants has given audience the power to interactively generate aesthetics in the realm of Digital Art.	4.07	0.375	4
A-8	Digital technology stimulates artistic thoughts as well as changes parts of artistic presentation.	4	0	4

On **item A-5** "The fact that audience has changed from one-way receivers to active participants has given audience the power to interactively generate aesthetics in the realm of Digital Art." Experts' votes came to a mean of 4.07 and mode of 4. Works using interaction-oriented technology can provide novel participation possibilities for audiences.

For **item A-8** "Digital technology stimulates artistic thoughts as well as changes parts of artistic presentation." Experts' agreement was at a mean of 4 and mode of 4. According to the context of art history, many artists believe that revolution of technology help them in the creative process by integrating

their ideas in artistic presentations. This result indicates that digital technology has become an essential facilitator to express artists' views for artistic expressions.

4.2.2 Analysis of the second round for the Key B items

The second round Delphi questionnaire for **Key B** items (**interdisciplinary artistic practices as an innovative way to respond to the economic, social, and cultural changes in trends of Digital Art**) is presented in Table 6. Two items, **B-1** and **B-7**, were supported by the panel of experts receiving means ≥ 3.75 , hence evaluated as important items.

Table 6 Experts' responses for Key B items in the second round

Item	Statement	Mean	QD	MO
B-1	The central meaning in interdisciplinary artistic practices in Digital Art discloses an innovative way by means of digital techniques.	4	0.5	4
B-7	The key direction of technological development is to develop new instruments and /or new materials for interdisciplinary artistic practices in Digital Art.	3.78	0.5	4

Item B-1 "The central meaning in interdisciplinary artistic practices in Digital Art discloses an innovative way by means of digital techniques" garnered experts' approval to a mean of 4 and mode of 4. An essential element of interdisciplinary artistic practices involves the implication of digital techniques.

Item B-7 "The key direction of technological development is to develop new instruments or/and new materials for interdisciplinary artistic practices in Digital Art" reached a mean of 3.78 and mode of 4. The technological developments influence artists, especially younger artists, who have grown up with immersion of digital technologies. New approaches of artistic creation applied to the new instruments and/or new materials are constantly developed for such younger artists.

4.3. Summary of the first and second round results

The overview of the first and second round results of the modified Delphi method based on experts' evaluations is showed in Table 7. The results indicate that since art and technology formed close

Crossing Boundaries: from "Convergence of Art and Technology" to "Interdisciplinary Creations in Digital Art"

relationships, the creation of art inevitably becomes more collaborative in sociable environments. The blurring of boundaries between art and technology has dramatic consequences for the economic, social, and cultural stances. This therefore lead to art-technology collaborations for artistic creations, responding to economic, social, and cultural changes induced by developments in the state-of-the-art technology in the context of art-historical developments.

Table 7 The overview of the first and second round results of the modified Delphi

	First round				Second round			
Item	MEAN	QD	Mo	Unity	MEAN	QD	Mo	Unity
A-1	4.28	0.375	4	unity				
A-2	4.42	0.5	4	unity				
A-3	4.14	0	4	unity				
A-4	4.35	0.5	4	unity				
A-5	3.92	0.75 (redo)	4	redo	4.07	0.375	4	unity
A-6	3.78	0	4	unity				
A-7	4.07	0	4	unity				
A-8	3.71 (redo)	0	4	redo	4	0	4	unity
A-9	4.14	0	4	unity				
B-1	3.71 (redo)	0.75 (redo)	4	redo	4	0.5	4	unity
B-2	4.07	0	4	unity				
B-3	4.5	0.5	5	unity				
B-4	4.21	0.5	4	unity				
B-5	4.00	0.5	4	unity				
B-6	3.85	0	4	unity				
B-7	3.50	0.875	4	redo	3.78	0.5	4	unity

	(redo)	(redo)						
B-8	4.21	0.375	4	unity				
B-9	4.50	0.5	5	unity				
B-10	4.50	0.5	5	unity				
B-11	4.21	0.375	4	unity				
B-12	4.50	0.5	5	unity				
B-13	4.00	0	4	unity				
B-14	4.14	0	4	unity				

From the results of the first and second round survey questionnaire in this study, the important findings in terms of the convergence between art and technology, and interdisciplinary creations in the realm of Digital Art are summarized as follows:

1. Convergence between art and technology regarding relationships between artistic creation, aesthetic elements, and art manifestations

- The relationship of art and technology has unquestionably influenced one another in the art-historical context. Art-technology development in contemporary art is a critical element that explores innovative art presentations into the basis of its distinctive ontology for embodiment and existence. Artistic interventions into technological developments may envision possible futures in the art world.
- In the digital era, the significance of the convergence between art and technology has recently been given a new impetus to establish a symbiotic relationship. The role of the symbiotic relationship leads to ongoing co-evolutionary developments in shaping artistic perspectives and responses to technological influences.
- Digital technology alter the sense of aesthetic beauty for art, reflecting on those technologies' aesthetic elements such as computer-generated imagery, interactive features, and a combination of different art forms that change our sense of reality. Audiences today are inspired by interactive art from one-way receivers to active participants in the interactivity of Digital Art. In many cases, audiences' reactions need to be triggered by physical movements or manipulations to complete the creative process in an audience-friendly manner. To a certain degree, tangible audience reaction is an important factor in the

Crossing Boundaries: from "Convergence of Art and Technology" to "Interdisciplinary Creations in Digital Art"

interactive element of Digital Art.

- Technologies have positively been utilized as advanced instruments and new media for art since ancient times. The tools and media supplied by digital technology go beyond application of new tools or new medium. Art created and represented through the agency of digital technology has impacted the mainstay of contemporary art. The integration of technology and art has constantly been internalized from digital process for artistic creativity by its characterized manifestations in the digital platform.
2. Interdisciplinary artistic practices as an innovative way to respond to the economic, social, and cultural changes in possible future trends of Digital Art
- Interdisciplinary artistic practices in Digital Art can be described as an innovative approach that artists and experts from different disciplines seeking for experimental art forms by means of digital techniques based on collaborations. The collaborative process combines different perspectives to gain access to new skills and new knowledge from one another.
 - The possible future of interdisciplinary artistic practices in Digital Art will reflect on cultural situation of exponential changes induced by developments in cutting edge biotechnology, nanotechnology, and other disciplines. This will be widely practiced to become a focus in art, creating new forms about cultural dimension, social inquiry and aesthetic experiment based on cross-disciplinary perspectives.
 - The possible future of interdisciplinary artistic practices in Digital Art reflect economic changes induced by developments in the creative industries such as gaming, electronic publishing, software. Based on interdisciplinary settings, artworks of game-like structures could have a more connective relationship with their commercial counterparts as well as highlight and interact with economic realities and commercial practicalities in technological culture.
 - The possible future of interdisciplinary artistic practices in Digital Art reflect changes in art education induced by developments in university courses based on cross-discipline and multi-disciplinary studies. Artistic perceptions of interdisciplinary creations thus could be more open in the realm of Digital Art.

5. Conclusions

This study is devoted to investigating "the convergence of art and technology" and "interdisciplinary artistic practices in Digital Art" in terms of interdisciplinary collaborations, aesthetic characteristics, and

possible future trends through modified Delphi method. The modified Delphi method is a practical approach both qualitatively and quantitatively for statistical and interpretive analysis. Based on Adler and Ziglio (1996) suggestion, the fifteen specialists from the three expert groups, including professors of art, museum directors and managers, and artists were recruited to determine the importance of the raised issues based on collaborative discussions.

The findings indicate that the convergence of art and technology has recently been given a new impetus to establish a more symbiotic relationship in ongoing co-evolutionary developments, shaping artistic perspectives and responses to technological influences. The sense of aesthetic beauty in the context of art through the intervention of digital technologies changes our sense of reality, reflecting on those technologies' aesthetic elements. The fact that audience has changed from one-way receivers to active participants has given audience the power to interactively generate aesthetics in the realm of Digital Art. In addition, the advent of digital technology has impacted the mainstay of contemporary art in manifestations.

Regarding the possible future of interdisciplinary artistic practices in the realm of Digital Art, the results show that hybridizing ideas, specializations, and experiences may be important factors during the process of networking collaborations among art co-creators (e.g. artists, programmers, engineers, and scientists). This concept is widely practiced to reflect cultural, economic, and educational situations of exponential changes based on cross-disciplinary perspectives. Interdisciplinary artistic practices in the area of biotechnology, nanotechnology, and other disciplines will present new forms in the context of art about the cultural implications and aesthetic explorations. The notion of interdisciplinary artistic practices could also construct economic realities for industrial trends, such as gaming artworks referenced by existing games or game-like structures in the technological culture. Moreover, interdisciplinary artistic practices will require cross-discipline and multi-disciplinary courses with team-teaching strategies in the educational context.

This research may have its limitation of sampling. Although the sampling selection in this study is based on Adler and Ziglio's (1996) suggestion, the selection of representative could be extended to include other artistic experts such as art critics and historians. Future study will focus on art education and art-technology collaboration in interdisciplinary artistic practices. Other possible future study may include

Crossing Boundaries: from "Convergence of Art and Technology" to "Interdisciplinary Creations in Digital Art"

investigation on artistic creation courses in universities in Taiwan regarding how education should respond to the development of interdisciplinary artistic practices and creations in the field of Digital Art. These artistic creation courses may adopt pedagogic strategy using team-teaching, crossing various disciplines through networking collaborations. Another possible future study is to understand what digital artists and digital technologists have in conflicts, as well as the difficulties and problems in communication and reasoning during the interdisciplinary collaborative process. A number of communication modes can be used to examine the level of understanding between on another in different stages of art-technology collaborations.

References

- Adler, M. and Ziglio, E. (1996). *Gazing into the Oracle: The Delphi Method and Its Application to Social Policy and Public Health*. London: Jessica Kingsley Publishers.
- British Arts Council (2006). *Interdisciplinary arts policy*. Retrieved 7 July 2012, from <http://www.artscouncil.org.uk/media/uploads/documents/publications/phpFb0MbD.pdf>
- Chang, C.-L. (2011). *Investigating aesthetic significances of interdisciplinary art in exhibitions*. Retrieved 9 May 2012, from <http://makingmuseum.tnua.edu.tw/emnews/38/columns/1072/>
- Cheng, A. (2011) Art's Double Leap: the interdisciplinary thinking of digital art. In Chiu, C.-Y. (Eds.), *Digital Art Criticism* (pp. 38-43). Taipei: Garden City Publishers.
- Cornish, E. (1977). *The study of the future*. Washington, D.C.: World Future Society.
- Crowther, P. (2009). *Phenomenology of the Visual Arts (even the frame)*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Dalkey, N. C. (1969). *The Delphi method: An experimental study of group opinion*. Santa Monica, CA: The Rand Corporation.
- Delbecq, A. L., Van de Ven, A. H. & Gustafson, D. H. (1975). *Group techniques for program planning: A guide to nominal group and delphi processes*. Chicago, NJ: Scott, Foresman and Company.
- Digital Art Museum (2011). *Herbert W Franke*. Retrieved 15 July 2012, from <http://digitalartmuseum.org/franke/index.htm>
- Fahety, V. (1979). Continuing Social Work Education: results of a Delphi Survey. *Journal of Education for Social Work*, 15(1), 12-19.
- Hargrove, R. A. (1998). *Mastering the Art of Creative Collaboration*, New York: McGraw-Hill.
- Holden, M. C. & Wedman, J. F. (1993). Future issues of computer-mediated communication: The results of a Delphi study. *Educational technology research and development*, 4(1), 5-24.
- Hsu, C.-C. & Sandford, B. A. (2007), 'The Delphi Technique: Making Sense Of Consensus', *Practical Assessment, Research & Evaluation*, 12, 1-8.
- Klüver, B. (1998). *Spectrum*, IEEE 35(7), Jul 1998 Page(s): 20-29.

Crossing Boundaries: from "Convergence of Art and Technology" to "Interdisciplinary Creations in Digital Art"

- Lambert, N. (2003). A critical examination of "computer art": its history and application. (PhD Thesis, Oxford University). University of Oxford, Oxford, United Kingdom.
- Lin, H.-Z. (2004). *Boundaries between inside and outside: interdisciplinary art*. Retrieved 15 July 2012, from http://www.ncafroc.org.tw/Upload/%E8%B7%A8%E9%A0%98%E5%9F%9F%E8%97%9D%E8%A1%93%E5%9C%A8%E5%8F%B0%E7%81%A3_%E5%AE%8C%E6%95%B4%E7%A0%94%E7%A9%B6%E5%A0%B1%E5%91%8A.pdf
- Lin, M.-Z. & Lin, C.-Y. (2010). Modified Delphi method investigation into the relationship and influences between computer and fine art with forecast possible future trends for computer art, *Journal of Arts Research*, 6, 53-82.
- Lopes, D. M. (2009). *A Philosophy of Computer Art*. London: Routledge.
- Merleau-Ponty, M. (2002). *Phenomenology of Perception*. New York: Routledge, 237 (Original work published 1945.)
- Morris, C., Bardiot, C., & MIT List Visual Arts Center. (2006). *9 evenings reconsidered: art, theatre, and engineering, 1966*. Cambridge, Mass.: MIT List Visual Arts Center.
- Niemetz, A., Brown, C., & Gander, P. (2011). *Performing Sleep/Wake Cycles: An Arts-Science Dialogue through Embodied Technologies*. Retrieved 27 June 2012, from <http://people.brunel.ac.uk/bst/vol1001/anneniemetz/anneniemetz.pdf>
- Paul, C. (2003). *Digital Art*. London: Thames & Hudson Ltd.
- Sagner, K. (2006). *Claude Monet - 1840-1926: a Feast for the Eyes*, Taschen; 25th edition, Taschen America Llc.
- Todd, R. F. & Reece, C.C. (1989). *Desirable skills and knowledge outcomes for an introductory education research course: A Delphi study*, (ERIC Document Reproduction Service No. ED305342)
- Tseng, Y.-C. (2009). An Absent History From "Arts and Technology" to "Digital Arts", *Journal of Aesthetic Education*, 169, 12-21
- Tseng, Y.-C. (2010). *The Characteristics of Contemporary Digital Interactive Art*. (PhD Thesis, National Chiao Tung University), National Chiao Tung University, Taiwan.

Yeh, C.-J. (2008) *Digital Aesthetics? Analysis of creation of art and culture trends in computer age.*

Taipei Taiwan: The Artists. Ltd.

Zhang, Y. and Candy L. (2006). Investigating collaboration in art and technology. *CoDesign: International Journal of CoCreation in Design and the Arts*, 2(4), 53-62.

Zhang, Y. & Candy, L. (2007). 'A Communicative Behaviour Analysis of Art-Technology Collaboration' in

Michael J. Smith; Gavriel Salvendy (eds), *Lecture Notes in Computer Science 4558 - Human*

Interface and the Management of Information, Springer, Germany, 212-221

Ziv, Y. (2009), *Parallels between Suprematism and the Abstract, Vector-Based Motion Graphics of Flash.*

Retrieved 27 June 2012, from http://www.intelligentagent.com/archive/IA6_1interfaceziv.pdf

跨越疆域界線：從「藝術與科技的邂逅」到「數位藝術的跨領域創作」

林昭宇* 林敏智** 吳可文***

摘要

過去科技應用存在於藝術創作的形式與思維之主客體關係，然而在數位科技所建構的世界中，藝術與科技的邂逅存在著曖昧模糊的複雜關係，因此本文檢視從藝術與科技的結合到數位藝術實踐的跨界合作、美感特質與發展趨勢。透過文獻探討歸納出藝術與科技之間的相互關係，以及數位藝術的跨域創作，分成兩個面向：(一) 科技面向與藝術發展的歷史脈絡；(二) 跨科目學門加強數位科技與藝術實踐的新興對話與合作模式。研究方法運用修正型德菲法(結合質與量的研究方法)，以藝術領域的專家為對象，進行定量統計分析與群體決策的預測評估。研究發現，結合藝術主體與科技應用的重要性，是處於彼此相互體現與存在的共生關係。另外，數位藝術跨域創作與實踐的發展趨勢，可能走向生物性身體、遊戲性結構、觀者互動參與，突顯整合集體智慧的多元藝術樣貌及語彙。

關鍵字：跨領域創作，數位藝術，修正型德菲法

*林昭宇現為銘傳大學數位媒體設計學系專任助理教授

**林敏智現為長榮大學媒體設計科技學系專任助理教授

***吳可文現為銘傳大學媒體設計科技學系專任助理教授

超越「常形」之外 攫取「常理」於內 ——論蘇軾「常理」論述與文人畫系之聯結 關係與發展

徐永賢

摘要

本文通過蘇軾《淨因院畫記》，對文同竹畫之讚譽，所引申出「常形」與「常理」之形神論，及文人畫系中對於自然萬物觀照¹之應對態度等命題之闡述，予以詮釋與定位。

《淨因院畫記》為蘇軾形神範疇論中，有關「理」之命題所予以論述代表之一。蘇軾以「常形」與「無常形」具體分述題材，其中「常理」最為重要論述，體現出蘇軾在文藝理念中之美學趣味與意識。

本文將蘇軾「常理」論述分置於宋朝當下情境來探討，及對後世之影響，並探究元、明、清及民初時代，對於自然萬物應對之流變，希冀能得以透過共時性之自然觀照論述，使該古典性論述得以轉化成現代創作精神，因此為週全蘇軾「常理」論述，除了《淨因院畫記》外，同時也透過蘇軾對於文同畫竹有關文獻進行比對與旁證，如有關「理」與「常形」間得失關聯性、文人體系特質與形成等論述，希冀週全蘇軾「常理」論述。

另外論及有關「常理」論述下所產生「變異」樣態之畫史現象，本文則避開了西方繪畫體系所慣稱「變形主義」(Style-Transformation)一詞，係因水墨畫史中「變異」樣態，自有其創作者之生命面向，或畫史面對之對應，或其底蘊特質，與西方繪畫體系存在著不同藝術生態、歷史現象與論述表達等等之差異性，故而為還諸於自身歷史意識，本文以宋代劉道醇於《宋朝名畫評》中「變異合理」詞彙中擷取「變異」二字，作為闡述畫史現象中該特有之論述，相信除了可區隔出西方「變形主義」所含之要義，亦可呼應出畫史中「變異」樣態所主張之意欲，與流變特徵之連結；最後藉陳師曾《文人畫之價值》一文，作為文人畫系中「常理」擷取，與「變異」樣式之流變效應，予以連結，以作為論述總結，希冀使「常理」論述能互古互今，條貫時代脈絡，為今所知。

關鍵字：常理、文人畫系、變異樣態

徐永賢現為國立臺灣藝術大學古蹟藝術修護學系兼任講師

壹、前言

藝術史研究無法孤立，或斷絕所應面對之人、事件、地緣、創作媒材及作品等因素；如能在發生事件、藝術家以至個別主題研究中，不斷進行交叉、比對，建構整體有機脈絡，則將益顯出其特有意義與價值，此係因所有藝術創作均可視為一種哲學上個人情感及生命意欲，同時也將指涉出，社會學上共同事件之集體反映與記憶，尤其當我們感之到「寄蜉蝣於天地，渺滄海之一粟。」²之際，往往會非自覺性地體悟到天人感應，或對生命短暫無常，喟然而嘆，進而欲求本質認同及原生性之探求，並於創作過程中，對於自然萬物與社會中同屬共構事件之本質性進行觀照與思考，此刻對於「常理」意識之把握，則益顯重要。

「常理」具體論述於藝文範疇中，首見於蘇軾《淨因院畫記》，係屬形神論中側重「神」之論述。蘇軾（1037年—1101年）的文藝美學，推動了文人畫潮流之發展，是文人畫理論的奠基者，其影響可謂無遠弗屆。他博覽經史，好議古今，其德行兼集文學家、詩人、書畫家等專才，當世之際，即已風行天下，深入人心，人人渴仰；其人文思想匯集道、儒、釋三家學說，其中以道家經典最為專精覃思，年輕時尤好《莊子》，並言「吾昔有見，口未能言，得吾心矣。」³，可見其心之所嚮；並兼習佛法，晚年漸習極深，自號「居士」。

蘇軾一生宦海沉浮，藉由老莊及佛家思想陶冶，化育其情操及精神上慰藉，開展出超然物外，處世曠達之態度和思想，形成審美意識及美學思想體系。整體而言，蘇軾以道家平淡虛靜為審美品味，以佛家事理無礙為審美意識，但其處世態度則體現出儒家入世精神⁴，故能契合宋代「理學」思潮主軸與文化品味，體現出文人畫系所戮力於高雅平淡品味之取向，開展出所承續之文化思潮，為中華文化發展軌跡中，留下豐碩的人文精神與特質，其書畫史地位，亦為文人畫系經典之一。

然而蘇軾繪畫成就，文獻所載甚少，但其繪畫思想多載錄於題跋中，或論畫詩中，在畫史上仍佔有特殊地位與影響；但因其「常理」特有論述方式，導致後人對其理解上或有些落差；雖然如此，就美學意識上來看，蘇軾認為由創作中所表現出自然萬物之「常理」，比描繪物象之「常形」來得重要多了，是以該論述的確改變了北宋前期，因一味追求形似，而忽略了個人情感、思想與寓意之表達，影響層面所及，由「重形似」、「形神兼備」轉向「重襟懷」之發展；在認識方法上，北宋寫實樣態，經歷了由側重外在形似，內化成對「常理」之掌握；亦因「理學」內在思想之轉化，由窮形極相，至窮理盡性；由精細生動之形，至求窮萬物深妙之理，究盡生靈所稟之性。

貳、有關《淨因院畫記》之載體

一、《淨因院畫記》中之「常理」

藝術哲學上之「形」與「神」辯證對舉關係，係由東方哲學所引導開來，歷來各表論述，終行化成文藝理論與美學重要命題，形成豐碩文化成果。

「形」與「神」兩者間應相互依存，得以體現出形神兼備命題，此乃係因「形」為「神」之立基點，成了表現手段；「神」成了表現「形」之目的，並成為內在體現所依存之標準。

最早具體論述「形」與「神」對舉關係，是東晉顧愷之（約344年—405年）運用於人物畫創作時所提出「以形寫神」⁵論述，直至宋代熙寧年間（1068年—1077年）才由以歐陽修（1007年—1072年）為始，蘇軾（1037年—1101年）為中心，具體提出文人畫系論述⁶，形神論命題才得以開展，並視為創作良窳因素與品評標準之一，對北宋中期及後世藝文美學有著深遠影響，該二人所提出之文人畫論述並非偶然，而是因應時代所衍生之必然現象，不僅豐富了「形」與「神」對舉範疇，並產生了極為重要意義，蘇軾則進而延伸且具體論述對於物象掌握之理念—「常理」。

蘇軾闡述《淨因院畫記》之意義所在，在於首次提出「常形」與「常理」論述，提供了觀照自然原則與方法，具體地陳述人禽、宮室、器用、山、石、竹、木，水波、煙雲等物象認知，將自然萬物複雜多變型態，賦予了「常」與「變」內在規律之論述，強調自然萬物恆常性之「常」，與外在環境變易之「變」，認為大自然物象並非孤立地存在，物與物間彼此是互根共存，其基本根源在「理」，進而闡述對於「常理」之理解，係屬形神範疇認識論。

同時從蘇軾《上曾丞相書》⁷中可得到進一步佐證，認為從「幽居默處」中可感悟出萬物之「理」，進而得以「通萬物之理」、「盡其自然之理」，並得以與之連結；雖屬為學之感念性質，亦頗能符合當時文人對「理學」之理解；並於《跋君謨飛白》⁸中，以醫學為例，認為如能通曉醫理，即能通透搭接其他專業領域，正所謂能「物一理也，通其意，則無適而不可」，故而書法家亦復如是，如能通才練識，瞻學多聞，才能使翰墨文章雙美，完備文人體要，將一般物象之「理」，聯結了對書畫藝術評論與創作之道，實際上所闡述的即是「常理」要義。

「常理」一詞，首見於魏晉南北朝陶淵明（約365年—427年）《形贈影》詩中，其云：

天地長不沒，山川無改時，草木得「常理」，霜露榮悴之。⁹

論述了大自然運行規律，又如《宋書·五行志五》：

後嬖聞之，詣官爭之，所在不能決。…此是非常事，不得以「常理」斷之。¹⁰

超越「常形」之外 攫取「常理」於內—論蘇軾「常理」論述與文人畫系之聯結關係與發展

是為有關後婿人倫之論述；又如宋代歐陽修云：

凡物有常理而推之，不可知者聖人之所不言也。¹¹

意謂聖人應依一般規律與實證作為所言依據；又如蘇軾論及水之「無常形」時云：

萬物皆有常形，惟水不然。¹²

認為萬物屬性均有「常形」的存在，惟水之形態所面對之變異，更加不可測，進一步說明了「常理」決定了物性之本；蘇軾亦詩云：

平生師衛玠，非意常理遺¹³，……。

該論述雖從大自然形而上推衍至道德層面，說明了觀照物象，不僅在其可見之「形」，更重要在不可見之「理」，故應循形入理，方為觀照之道；明代謝肇淛（1566年—？年）亦云：

其人長至二丈，有不可以常理論也。¹⁴

此「常理」二字，則指物性規律而言。清代方薰更是將蘇軾「常理」論述，更進一步就用筆之趣，闡述「常理」餘意，其云：

有畫法而無畫理，非也，有畫理而無畫趣亦非也。畫無定法，物有常理。物理有常，而其動靜變化，機趣無方。出之於筆，乃臻神妙。¹⁵

方薰認為就事物之「常」與「變」法則—『動靜變化』之下，『常理』所開展出之『機趣無方』，歸源於用筆，而至『神妙』境地。

從「常理」字面上，及以上論述之演繹，無論是指自然萬物，抑或社會人倫，抑或道德訓誡，抑或藝術創作，往往帶有一般性原則及通則性之規律，故而「常理」可歸納推衍成自然界萬物、社會人倫道德及藝術創作之內在規律，無論外在如何發生變化，不因人之意志而變異或轉移，仍存在著秩序規律及反覆之運行，並保有其內在特有之本質。

《淨因院畫記》為蘇軾重要美學論述，所云「常理」，即是指運用於繪畫中表達出客觀世界所存在之本質及秩序規律之「理」，體現出某種層面上，側重「神似」思想，其云：

余嘗論畫，以為人禽、宮室、器用皆有常形。至於山石竹木，水波煙雲，雖無常形，而有「常理」。常形之失，人皆知之。「常理」之不當，雖曉畫者有不知。故凡可以欺世而取名者，必託於無常形者也。雖然，常形之失，止於所失，而不能病其全，若「常理」之不當，則舉廢之矣。以其形之無常，是以其理不可不謹也。世之工人，或能曲盡其形，而至於其理，非高人逸才不能辨。與可之於竹石枯木，真可謂得其理者矣。如是而生，如是而死，如是而學拳癢，如是而條達暢茂根莖節葉，牙角脈絡，千變萬化，未始相襲，而各當其處。合於天

造，厭於人意。蓋達士之所寓也歟。昔歲嘗畫兩叢竹於淨因之方丈，其後出守陵陽而西也，余與之偕別老臻師，又畫兩竹梢一枯木於其東齋。臻師方治四壁於法堂，而請於與可，與可既許之矣，故余并為記之。必有明於理而深觀之者，然後知余言之不妄。元豐三年（1080年）端陽月八日眉山蘇軾於淨因方丈書。¹⁶

就形神論而言，蘇軾所謂『常形』即為「形」，『常理』則屬「神」之範疇，蘇軾受道家「常」與「變」更迭相乘理念之影響，將「形」又區分為「有常形」和「無常形」兩種狀態，認為「常形」係指『人禽、宮室、器用』，具有依存相對穩定性較高之物象；而所謂「無常形」則指『山石竹木，水波煙雲』等類表象上可能會隨著外在客觀條件，如時令、季節、或地理環境變化與制約，而變易成似無規則之狀態。

然而蘇軾並未在《淨因院畫記》中將「常理」的概念闡述清楚，亦未將「常形」與「常理」之關係，作更進一步的分析，故茲以蘇軾《靜常齋記》作為進一步引證，應可漸以知萌：

虛而一，直而正，萬物之生芸芸，此獨漠然而自定，吾其命之曰靜。泛而出，渺而藏，萬物之逝滔滔，此獨且然而不忘，吾其命之曰『常』。……。¹⁷

蘇軾感知於萬物生成之無常，故於此篇中論證自然萬物間，無論處於變易之下，均能保有其『常』，縱然『萬物之逝滔滔』，仍不離其「理」，算是較為明晰說明「常」之理的現象，從而推之，所謂「常理」指事物內在規律，具有永恆不變—『常』之特質，據此，「常理」論述，則是指「無常形」所具不確定性且無規則型態下，仍保有其絕對內在精神及客觀事物、本質及現象間之必然聯繫，故「常理」具有事物之內在規律與永恆不變之屬性。

從文字字義上看來，將「常形」視為事物較為穩定之表象，故「常形之失，人皆知之」，顯然地，蘇軾反對只追求對事物表象之描摹，並進一步要求擷取事物內在規律，深入掌握本質，使之能「得其理」，進而體悟「常理」，才能將物象特有本質與精神，凝鍊於筆墨毫端，表現於內容與形式間，故而亦可視為蘇軾藝文美學認識論之體現。

至於物象掌握是否深入真切？蘇軾亦以「常理」觀點作為評騭標準，認為無論是「有常形」，抑或「無常形」之物象，均必須表現出內在「常理」。「有常形」類物象之描繪，易於評斷形似與否；「無常形」類物象，如處理不當者，雖容易被人發覺，但至多只是一小部份的失當，即所云『常形之失，止於所失』，不至於『病其全』；然而『常理之不當』則將『舉廢之矣』，『是以其理，不可不謹也。』

蘇軾以「常理」存在於物象本質與規律之觀點，進一步明確指出，提出處於無時不刻變化莫測

中一「常」與「變」狀態，將可能出現面臨『欺世而取名者』推諉於因屬「無常形」樣態之曖昧，及『曉畫者』也難以判定所描繪之物象，是否符合本質與精神性之窘困。顯然地，蘇軾將「常理」之掌握，建立於創作者處於「常」與「變」之原則下，對物象本質與永恆性之體悟與掌握。

二、「常」與「變」下「常理」

蘇軾「常理」論述中，將「常形」與「無常形」列於對舉範疇中，可能受到《周易》¹⁸思想中之「易變」、或謂「變易」思維之影響，並與先秦道家自然哲學中天道論—「道常無名」¹⁹，及佛家所言「無常」²⁰思想相近，進一步體悟出「常」與「變」之間辯證關係，其要義指宇宙間萬物變化，自有其時序與法度，並非永恆不變地，且無時不刻處於變易運化中。其實萬物變化除了規律之外，同時呈現出穩定之反覆性，並視為具本源性之規律，故「常」雖處於規律中，仍有變易之常則；反之，「變」則具有變易中之規律性，故而得以生生不息；總而言之，根本規律下之「常」與「變」，決定了事物無窮盡變化，正說明了「常」與「變」間互為因果關聯。

然而創作主體觀照自然萬物，並非被動、靜止或單向地，而是將當下所認知的外界訊息，與先驗基礎聯繫，進而產生感知及體悟，藝術創作既作為審美意識之表達，亦是對客觀世界審美表達之過程，故惟有創作主體能掌握「常理」真義，觀照共性及普遍性事物，以相對穩定之恆常性及永恆性—「常」之本質，進行思考與其間之運化—「變」之掌握，才能利於總體審視及動態掌握。

「理」之哲學意義，在於揭橥萬物生成自有其規律性，是為「常」態，然而，更重要的是其間之協調性，使之得以處於無時不刻變易之中，故而藝術創作所描繪之物象精神、情性及生命力，皆由自然萬物之「常」與「變」情境下，顯現出創作主體經哲思後之理念與表現，所以蘇軾要求創作主體須能超越「形似」樣態，思考「常理」存在性，以顯現精神、情性之存在，如此「變」與「常理」即為一體兩面。

蘇軾以「常形」與「常理」分述「常」與「變」之狀態；兩者間之差異，在於物象本身狀態，與環境整體連結關係，『山石竹木，水波煙雲』等物象之所以「無常形」，係因環境變易，但其本質不為環境變易而改變，故而常中有變，變中有常。

在我們觀照萬物之際，必能體悟出，處於變易狀態下內在精神恆常不變之「理」，即是蘇軾所言「常理」，即是從「變」之動態掌握到體悟對象之「常理」，說明了「常」為「變」之「理」，即為變化之規律；同樣的，只有從「變」中掌握觀照對象，才能真正體悟到事物之「常理」。觀照客觀世界方式，必然受到外在條件—「常」與「變」狀態之影響，創作者所觀照之物象，因「無常形」

樣態出現，必然與欣賞者產生相當落差，故而物象本質與規律之攫取，才是「常理」論述中之真義。

誠如蘇軾於「題西林寺壁」所云：「橫看成嶺側成峰，遠近高低各不同。不識廬山真面目，只緣身在此山中。」說明了蘇軾意圖所指一無論以『橫看』之角度，及『遠近』之距離，仍可知覺出『廬山真面目』，此乃因物象風貌，係隨著觀賞者的視野和距離不同，產生了變化，蘇軾所吟，貼切地傳達出創作主體觀照多視野所產生之可能性，說明了在我們知覺條件下所發生之變化情況，仍能對於廬山印象保有相對穩定性和不變性，闡述出廬山所具備之「常」；然而廬山之「常」還能使人在不同的觀照條件下，仍按照物象之實際原貌準確地反映出「常理」；廬山雖「無常形」，仍蘊含「常理」，說明了萬物運行間之變動，其絕對性「常理」決定了萬物差別之相對性之「變」，在此，自然萬物不應只視為一種現象之存在，而是應以近乎規律化，及理念化之本質性來觀照，以多層次界面來思考「常理」真義之所存。

三、「畫理」與「物理」下之「常理」

體整而言，北宋院體畫系，專尚法度，精審物象，逼真描繪，形成寫實樣態，以彰顯天地萬物間之「理」，進而以「理」為本，使之兼具社會道德倫理意識與普遍規律。

宋代繪畫整體而言，呈現出既寫實，又蘊含著創作主體的情感與思想，尤以熙寧年間（大約11世紀70年代到12世紀20年代年）之後，因心性開展，其性、理、意等人文特質漸趨顯著，已出現較不拘泥於「形似」之樣貌，其所衍生之「畫理」不只是為單一審美快感，而是作為天地萬物間和諧之體現，更重要的是，藉繪畫形式來引導人們遵循天地間之基本秩序，展現出人與自然間的內在共鳴，至此已具備了宇宙論與認識論之意義，此一現象，有一部份原因，在於「理學」之興起。

東方哲學中有關「理」之範疇論述，自先秦以來，自有其邏輯性演化，從水墨畫範疇而論，其所衍生之「畫理」係指繪畫藝術中一般規律、原則與原理；直至宋代「理學」興起和發展之時，「理」這個概念才衍化成「畫理」，也才真正成為書畫美學中一個重要範疇。

雖然蘇軾之前，已有些繪畫美學理論家已提出「理」的概念²¹，除了闡述自身的價值和意義外，當它擴及至創作者觀照自然物象後，經醞釀立意所表現出畫面之「理」，同時，並於創作過程中所形成之方法與概念，體現於作品中，展現自然萬物本身所存在之規律與本質之「理」，因此所謂「畫理」，除了指創作者所創造之藝術形象是否符合自然規律與屬性之外，同時於創作過程中，還必須遵循之基本規律，如筆墨、章法、設色、造形等範疇，並聯結思考觀照物象後之變動性、關連性、矛盾性、……等等，以進行對立統一辯證後之規律；相較之下，單純體現出自然物象中所具備之基

本屬性是為「物理」。

歷代對於「物理」與「畫理」之側重表現，自有其時代背景與現象，然而，董其昌頗能切中「物理」及「畫理」衍化流變之要義，其云：

以境之奇怪論，則畫不如山水；以筆墨之精妙論，則山水決不如畫。東坡有詩曰：「論畫以形似，見與兒童鄰。作詩必此詩，定知非詩人。」余曰：「此元畫也。」晁以道詩云：「畫寫物外形，要物形不改。詩傳畫外意，貴有畫中態。」余曰：「此宋畫也。」²²

董其昌分別以蘇軾與晁以道分述立論為依據，不僅論述了宋畫重於「物理」之「理」的體悟，及畫外寓意之要求，呼應了蘇軾「常理」論述中，對物象之「理」進行闡述，指陳從元畫始，逐漸轉至心性之「理」的詮釋；換言之，元畫雖描繪客觀世界所存在之事物，卻更戮力於表現物象及物象間之形而上的心性表現，我們從畫史現象窺知，山水畫流變至明代時，則開展出對筆精墨妙本質論述與思考，換言之，宋畫重「物理」之「常理」論述，轉向於明畫重「畫理」之關注及詮釋。

然而蘇軾所言之「常理」，並非「畫理」，而是「物理」，即是指自然運行規律之「理」，《淨因院畫記》中並無指涉「畫理」，強調的是追求「常理」，其目的在於「合於天造，厭於人意」，其動機則在於超越形似，取得物象之「常理」；換言之，蘇軾所云並非單純物象之「物理」，而是體悟「常理」，以追求物象外之深層內在律動及生命力，故而蘇軾「天工與清新」²³審美趣味，同時呼應莊子所言「既雕既琢，復歸於樸」²⁴和「工乎天，而拙乎人」²⁵之精義，同樣是強調能超越「形似」，不事修飾，以天然為貴，平淡中見奇趣，簡略中見率真，於質樸中，展現出完美合於自然和諧境地。

四、格物致知 專尚法度下之「常理」

宋畫以寫實樣態為風尚，形成之因，可謂千絲萬縷，頗為複雜；其中以「理學」窮究事物之「格物致知」思想尤最，朱熹之「窮理」²⁶、程頤、程顥之「理照」²⁷、「物理」²⁸，均從此一體系中，衍化而生；蘇軾「常理」論述，雖有「理學」淵源上之連結與影響，亦有其特有邏輯上之演繹，可視為從「格物致知」本源上之思考，與意義上之延伸。

「理」字在意義上，賦予了原則、規律之屬性²⁹，當它被引入至哲學領域中，並成為特有之意含時，則被詮釋為自然萬物形而上，有機呈現之結構原則及規則，或成為化育創造的原則，然而，卻往往需要透過分析及邏輯推演而掌握，換言之，「理」之探究，在於以「格物致知」的方式去認知，從而得知對於宇宙之「理」，或具體事物本末本質，進而理解。

「理學」係以儒學為思想主軸，以道、釋、儒家為學養，於宋代所開展³⁰。其深具倫理道德內

涵，重名物訓詁與務實理性，尚精覈研究精神，在儒學基礎上，「理學」進一步將倫理綱常視為應遵守的「天理」³¹與自覺意識，宋代畫家及畫論家亦多以儒學經典為基礎，以胸懷論畫為藝，不尚玄奧；宋神宗、徽宗亦為儒學提倡者，換言之，宋畫精覈之風，在相當程度上，均是在新儒學陶冶下形成「格物致知」認識論，及專尚法度思想，形成為宋畫寫實樣貌成因之一。

宋代「理學」家將「理」視為哲學體系中最高範疇，連結「格物致知」精義，以程顥（1032年—1085年）論述最具經典，其曰：

格、至也。窮理而至於物，則物理盡。……物來則知起，物各付物，不役其知，則意誠不動。

意誠自定，則心正，始學之事也。³²

意謂能窮究事物道理，以意誠務本為態度，自能不受外物牽役；程頤（1033年—1107年）亦云：

格猶窮也，物猶理也，猶曰窮其理而已也。窮其理然後足以致之，不窮則不能致也。……。

物，猶事也。凡事上窮其理，則無不通。³³

意謂能窮究事物道理，使其自身通曉天理。同時也說明了「理」與「格物致知」不僅是方法論，同時亦屬認識論範疇，蘇軾「常理」論述亦然。蘇軾「常理」論述與宋代「理學」在本源上、邏輯上亦有其衍化之關聯性，欲進一步深入瞭解蘇軾「常理」論述，必須對宋代「理學」有關認識論之基本概念—「格物」與「致知」予以探討。

「格物」與「致知」二詞，源自於先秦儒家思想中《禮記·大學》³⁴，意指推究事物的道理，方能獲得不盡的知識，亦指人們在觀照世上事物之際，能從已知之原則去認知，進而發掘、感悟，以達到心志上之體悟，從而於心靈中產生力量，「格物致知」理念提供了方法論，隨時代衍化，創作主體於觀照萬物，掌握其內在精神之際，同時，產生了精覈物象、重形似與法度之理念，承續成之，漸次體現於宋代畫家創作思維和整體繪畫風格之影響。

繪畫精審物象精神，約始於五代，大成於兩宋時期，神宗熙寧年間至徽宗（大約11世紀70年代到12世紀20年代年）達到高潮，此一風潮，不僅影響強調逼肖院體畫師，連院外畫家也非常重視格法，亦有刻意求工之流，寫實樣貌為該時期重要特徵之一；然而，雖曰「寫實」，但其表現之樣態，亦應視為創作者對於物象表達仍須經提煉、概括與轉化等之過程及表現手法；雖然北宋繪畫寫實樣貌，並非單一立論於「格物致知」基礎上，係因畫史畢竟非思想史，畫史自有其發展生態與邏輯，並與時代情境連結作為思維面向³⁵，如黃筌（？年—965年）精研物象，細審物理之時，宋代「理學」並未形成體系，黃筌現象說明了「格物致知」認識論在強化宋代寫實樣態上，仍具意義，為不可忽視之畫史現象；另外當時畫論家也的確受「格物致知」思想影響，認為應對「物理」中之

物性進行細審入微之認知，並以形似與格法為主軸，這是我們應予以理解之處。

北宋末年，畫論上成就已攀達高峰，我們從郭熙（約 1023 年—1085 年）、羅大經（1196 年—1242 年）、郭若虛（生卒年不詳）等人畫論，可印證「格物致知」認識論所影響下之具體論述特質。郭熙雖為傑出山水畫家，對花卉畫亦頗有研究，提出了「臨其上而瞰之」³⁶具體論述，要求能從各個角度觀察花卉丰姿及型態，同時呼應傳移佐證其《早春圖》（圖一）窺其「山形步步移」、「山形面面看」³⁷等觀物論述。



圖一 北宋 郭熙《早春圖》絹本，水墨，長 158.3 公分，寬 108.1 公分。國立故宮博物院。

又如羅大經以李公麟觀察『御馬』時之情境與用心為例，稱頌李公麟「胸中有全馬」³⁸，肯定其認知之能，故李公麟能進而「信意落筆」，達到「自然超妙」；亦如羅大經以草蟲名家曾雲巢（1146—1236 年）間對話，以「取草蟲籠而觀之，窮晝夜不厭」，「不知我之為草蟲耶，草蟲之為我也」³⁹，闡述曾雲巢觀察草蟲動態用心與境地，進一步指出，認為惟有全面認知物象生長規律與特徵，才能心無罣礙，自由表現，達忘我之境地，亦能不違反物象屬性；又如郭若虛《圖畫見聞誌》中「論製作楷模」論述，以博究物理為該論畫重要綱領之一，分別論述花果草木、畜獸及翎毛等題材時提出：

畫花果草木，自有四時景候，陰陽向背，筍條老嫩，苞萼後先，逮諸園蔬野草，咸有出土體性。

40

畫畜獸者，全要停分向背，筋力精神，肉分肥圓，毛骨隱起，仍分諸物所稟動止之性。⁴¹

畫翎毛者，必須知識諸禽形體名件。⁴²

其論述要義，不外乎為繪之一物就要細審一物，使之能得以『知識諸禽形體名件』，體察所稟受『體性』之「理」，並將對象一一目記心傳，使之具備全面性認知物象之能，極具博究精神，其間充溢著「格物致知」式之思維，說明郭若虛博究物理觀物方式，以細審與體察為認知物象不可或缺要件，可謂具體而微，物盡窮理，在宋代繪畫理論發展史上具有重要象徵意義。

參、「常理」下之宋代文人畫系

就畫史而言，宋代寫實之風是一種時代風尚，相應之下，文人畫系則是畫史中特有的文藝思潮及現象，初由文人士大夫所萌發，經過畫史的演進與淘澄，終發散至整個藝文思潮領域，其中宋代文人畫則與當時盛行之民間繪畫、宮廷繪畫分庭抗禮，其最大特色，係以文人學養與胸懷為創作主體，以物比德⁴³之寓意，或象徵，或隱喻手法，開展出特有情思與心性作為內容主軸，最先使用「文人畫」一詞，雖為明末董其昌（1555年—1636年）率先提出，認為「文人之畫，自王右丞始。」⁴⁴，闡述了文人畫體系之連結。

然而，蘇軾於《跋漢傑畫山》⁴⁵一文中，則標幟性地提挈文人畫身份與特質之區分概念，其云：

觀士人畫，如閱天下馬，取其意氣所到。乃若畫工，往往只取鞭策皮毛槽枥芻秣，無一點俊發，看數尺便倦。

文獻中之『士人畫』，與《淨因院畫記》中以『高人逸才』、『達士』均屬文人畫體系範疇，並與『畫工』、『工人』區隔開來；蘇軾以「常理」為認知標準，以區分出『士人畫』與『畫工』，言謂『畫工』謹毛失貌，庸從流俗，並未深入物象本質，正符合了《淨因院畫記》中認為「世之工人」，雖深諳繪畫之法，亦能「曲盡其形」，其不足處在於無法辨識是否掌握「常理」，進一步闡述『士人畫』應有開展闊達不拘之『意氣』心性與情思之特質。

文人畫系雖以唐代王維為始，然而宋初時期繪畫，仍以政教勸戒為用，如依寫實樣貌，北宋略可分為兩階段：一為熙寧年（1067年）間之前，以黃體⁴⁶為主之院體畫系，追求外在形似，以寫實工整，典雅富麗為樣貌；二為熙寧到宣和年（1068年—1125年）間，因受「理學」濡化，續事漸衍差異，不復以古法自限，而以自然傳神，活潑機趣為能事，於觀照自然之際，體驗物理之真，以求理尚真為態度，得自然之內美，以才情思想為內蘊，逸趣為韻致，進而自我內感相契，追求形理兩臻之境，此時之文人畫系已具群體規模，及多樣性之創作，創作動機雖可能出於自娛，較不為功名爵祿所羈絆，如稍早之前的徐熙（886年—975年）、文同（1018年—1079年）、蘇軾（1037年—

1101年)、李公麟(1049年—1106年),及之後的米芾(1051年—1107年)等人,則更具文學情懷之創造性;雖然如此,就作品本體而言,無論是院畫體系之演進,或文人畫系之發軔,均從嚴格審物精神發展,形成宋代繪畫特有時代韻致。

其實北宋文人畫系與院體畫系所形成背景,並非絕對壁壘分明,但在欲意表現之理念,及創作動機才存在著差異;北宋雖為文人畫草創初期,但仍秉持著嚴謹審物態度,與院體畫家不同之處,在於文人畫系以自身情性與情懷來觀照自然,其思緒因人文素養,衍化成特有文學情懷,更為著重於情感、思想與精神層面,以托物比德之象徵手法寓興、寓情、寓意,強調性靈揮灑;並非單純追求簡逸樣態,或意圖奪造化之功;而是追求「形」與「理」間熔鑄。

換言之,文人畫系與院體畫系最大差異在於,對於「常理」之掌握與理解,文人畫系,攫取「常理」之際,較不拘於形似,亦不失其「理」,仍重神似,以托物比德手法進行立意構思,同時也重視將其自身學養與才情傾注於筆墨中,在畫面及造形意匠經營上,以文學及書法特質來彌補或強化,使詩、書、畫融為一體,使之多一些人文韻致與逸趣。

文人畫托物象徵手法,立意構思,與宋初之前重「成教化,助人倫」為目的,大相逕庭,文人畫系戮力於理想品格之抒發與表現,傳達出文人情操和思想—「寓意於物」⁴⁷之理念;此時「理學」與當時繪畫理論基礎得以結合與開展,加上文人們掌握了自身繪畫體系特有之發言權及詮釋權,其優勢為院體系所不及,因此從而確立了自身歷史之定位;反觀畫院體系仍尚法度,誠如鄧椿所言:

至徽宗皇帝,專尚法度,乃以神、逸、妙、能為次。⁴⁸

徽宗以精覈形似之「神品」作為評賞最高標準,貫徹「格物致知」精神;然而此時之文人畫系,雖演繹更迭,漸形生態,如上述之郭熙、李公麟、曾雲巢之形神論述,益顯出當時反潮流意味,鄧椿亦就此一現象,進一步強化「畫者,文之極也」⁴⁹主張,崇尚文人畫,鄙薄畫工,並改變宋徽宗排序方向,置「逸品」於「神品」之上,顯現出宋代院體畫系與文人畫系,不同審美觀對立相爭的情況,為傳神論提出深具意義之結論,鄧椿云:

畫之為用大矣!盈天地之間者,萬物悉皆,含毫運思,曲盡其態,而所以能曲盡者著,止一法耳,一者何也?曰:『傳神』而已矣。⁵⁰

其『萬物悉皆』之方法論與認識論,進而使之得以『含毫運思,曲盡其態』,其物象觀照精神,呼應了蘇軾「常理」論述,進一步豐富了「常理」詮釋系統及文人畫系創作目的論述。

肆、文同竹畫之評騭與「常理」體悟

文同(1018年—1079年)墨竹成就，後人畫竹多宗之，畫史遂定尊為墨竹之宗⁵¹，蘇軾受文同影響，亦有枯木竹石之作，對文同竹畫亦多評騭，其中於《淨因院畫記》中，蘇軾認為文同畫竹「能曲盡其形，而至於其理」，是理性與感性取得最佳平衡，為通曉「物理」與「畫理」之「高人逸才」、「達士」，並能達至胸有成竹，「形理兩全」境地；《宣和畫譜》亦云文同能「托物寓興」⁵²，以盡戲墨之興，畫史地位之重要性，可見一斑。

本章節透過蘇軾對於文同畫竹之評述—《題墨竹》、《書晁補之所藏與可畫竹三首》、《文可與畫〈篔簹谷偃竹〉記》及《墨君堂記》等文獻，進行比對與互證，定位出文同於情性中帶有清雅灑脫，不求名利，見識高遠等文人畫中超脫世俗及對「常理」體悟之特質。

元豐五年(1082年)蘇軾在自己的一幅竹石畫上作的跋文—《題墨竹》，藉文同之竹畫，詮釋「形」與「理」論述：

與可所畫竹石，其根莖脈縷，牙角節葉，無不臻理。非世之工人所能者。與可論畫竹木，於形既不可失，而能理更當知，生死新老、煙雲風雨，必取盡真態，合於天造，厭於人意，而形理兩全，然後可言曉畫。故非達士明理，不能辯論也。⁵³

此跋與《淨因院畫記》闡述內容十分相近。認為惟有如文同般之『達士』所掌握之「常理」—『達士明理』，才可堪稱「形理兩全」，說明了蘇軾對於「常理」並非單指極盡精覈物象之「形」罷了，而是指能對物象延伸至本質與規律之理解，才能使之得以達到「合於天造，厭於人意」境地，但如何能達到如此境地？才可堪言「曉畫」？顯然地，蘇軾意指觀物不審，肆意為之，則有違「常理」，並進一步指出，創作者如能隨物賦形，寓『理』其中，「神」亦將隨之呼出，如此才算堪稱『合於天造，厭於人意』，方可堪言「曉畫」。

相較之下，《題墨竹》較《淨因院畫記》更能明確指出「形理兩全」的主張，呼應了蘇軾在品評上經常將「理」與「神」放在同等的位置，對於理解蘇軾形神論主張之真義，極具重要意義。

明代汪砢玉(1587年—?)，針對《題墨竹》則進一步評騭『理形相傳』論述，並予以連結至書法，其曰：

文忠公畫記有形理之說，真能發古人未言之微。惜湖州公竹枝不與俱傳，俾今之畫家不得觀，其自惜哉。然文忠此記之妙，似不專於畫，即書家亦然。點畫肥瘦者，形也；結構圓融者，理也。形具而顯，理隱而微。形非理弗備，猶文非理弗宣。今作畫之求形似且不能，況理乎？書亦惟於形又鮮得其似，若語於理無不懵然。以為誕矣。文忠書本二王帖中來，故機軸成家，

學者罕到，中間妙處，理形相傳，非滯然塗抹而已也。此卷姑置而重其書，自當與蘇公竝稱宇內神物矣。丙戌冬日張靜題。其二：此蘇文忠公行書畫記真跡卷，在紙上。宜入法書部。因論畫之形理有會，故留斯便覽。⁵⁴

汪訶玉認為「理形」命題，不應只限於繪畫，亦可連結於書法上，具體論述「形」即是書法『點畫肥瘦』，「理」即是『結構圓融』，『形』顯發於外，『理』則顯影於內。沒有「形」，「理」也就無以存在。因此，不能作到『形似』，也就不可能把握住「理」，並進一步認為蘇軾書法之妙，在於能『神形相傳』之結果，此一論述可視為將蘇軾「常理」論之旁徵博引與書法間之承續。

蘇軾並進一步，以《莊子·齊物論》「莊周化蝶」典故，妙喻文同畫竹其云：

與可畫竹時，見竹不見人。豈獨不見人，嗒然遺其身。其身與竹化，無窮出清新。莊周世無有，誰知此凝神。⁵⁵

認為客觀世界中竹之「物理」與風采，契合內化成文同之神韻、情思、情操與風骨，並達至物我合一——『身與竹化』境地。



圖二 北宋 文同《墨竹圖》絹本 水墨 131.6×105.4 公分 國立故宮博物院

審視文同墨竹（圖二）之作，托竹言志於筆墨形象中，倒垂竹枝，竹葉濃淡相間，濃墨為面，淡墨為背，且筆法謹嚴有致，亦現瀟灑之態，既符合了筆墨、章法等「畫理」呈現，亦符合對竹之「物理」理解，並融入了文同特有的情感及趣味，展現出對「常理」之理解。

由此可見，蘇軾審美標準中，能否達到「理」之要求，是建構於創作者對於客觀世界中之「物理」，及對主觀情感中審美情致與趣味之表達，其中對「物理」理解涉及是否能提昇至對「常理」

之體悟，亦如蘇軾於《淨因院畫記》中所云：「如是而生，如是而死，如是而攣拳瘠蹙，如是而條達暢茂根莖節葉，牙角脈縷，千變萬化」，陳述文同寫竹之變易狀態，以「未始相襲，而各當其處」，來說明畫家在觀照這些自然物象之際，不僅要求對自然物象要保有一種純粹觀照的審美態度，進行深入觀察，不應只是停滯於客觀物象之表面型態，或因襲舊習觀物方式，不思體悟與實踐；應對客觀物象內在規律深化體悟，以『能得其理者』跡化出「合於天造，厭於人意」境地。

蘇軾《淨因院畫記》同時也呼應了其《筥簞谷偃竹圖》中對文同竹畫之評述，其中『成竹於胸中』，成了畫史劃時代重要命題，其云：

竹之始生，一寸之萌耳，而節葉具焉。自蜩蝻蛇蚹，以至於劍拔十尋者。生而有之也。今畫者乃節節而為之，葉葉而累之。豈復有竹乎？故畫竹必先得成竹於胸中，執筆熟視，乃見其所欲畫者，急起從之，振筆直遂，以追其所見，如兔起鶻落，少縱即逝矣，與可之教予如此，予不能然也，而心識其所以然。夫既心識其所以然而不能然者，內外不一，心手不相應，不學之過。故凡有見於中，而操之不熟者，平居自視了然，而臨事忽焉喪之，豈獨竹乎？⁵⁶

此文不僅論述了竹之自然成長之規律，同時也論述了文同創作過程，蘇軾除了再次強調構思之際，須能把握竹之內在特質與規律外，更具體地說明，要求創作者能內化『成竹於胸中』使之為創作心理前導，才能跡化『以追其所見』，其意指創作者須熟記「物理」物性，體悟「常理」，自能心胸寬綽，自由自在，使意念與物象之「常理」間融合，才能『急起從之，振筆直遂』，肆意寫其生意，傳其神態，以達到『心識其所以然而不能然者』，開展出客體（天造）及主體（人意）交融。

然而，蘇軾《墨君堂記》一文，應是最能貼近文同墨竹創作精義之理解，蘇軾云：

與可之為人也，端靜而文，明哲而忠，士之修潔博習，朝夕磨治洗濯，以求交於與可者，非一人也。而獨厚君如此。君又疏簡抗勁，無聲色臭味可以娛悅人之耳目鼻口，則與可之厚君也，其必有以賢君矣。世之能寒燠人者，其氣焰亦未至若霜雪風雨之切於肌膚也，而士鮮不以為欣戚喪其所守。自植物而言之，四時之變亦大矣，而君獨不顧。雖微與可，天下其孰不賢之。然與可獨能得君之深，而知君之所以賢。雍容談笑，揮灑奮迅而盡君之德，稚壯枯老之容，披折偃仰之勢。風雪凌厲，以觀其操；崖石犖确，以致其節。得志，遂茂而不驕；不得志，瘁瘠而不辱。群居不倚，獨立不懼。與可之於君，可謂得其情而盡其性矣。

文獻中有關文同人品、竹之「物理」、創作過程之「畫理」、情性、及比德寓意表達等之論述，闡述文同之「身與竹化」，心融神會於間；其中『自植物而言之，四時之變亦大矣，而君獨不顧。』強調竹子不隨環境而變異，認為文同對竹之「常理」體悟，加諸與以寓意比德其間，故於創作之際，

亦能『雍容談笑，揮灑奮迅』，超越藩籬，達到情性彰顯—『得其情而盡其性矣。』，可謂得竹之規律之『理』、創作者之『情』及『性』，其境地盡在此文獻中闡明。

伍、變異樣態下之「常理」

本文所論述「變異」樣態，係針對蘇軾「常理」論述中「常形」一詞，衍生而出；就畫史客觀現象相對而言，「常形」並非單指如蘇軾所指「人禽、宮室、器用」等類，而是擴大至現實生活中之物象型態；就廣義上「變異」而言，無論何種類型之造形思考及表現，均會涉及到強調、集中、選擇，進而等改造之藝術手法，嚴格地說，即便是描繪現實生活或描繪精密的創作者，所再現之物象，必定與客觀事物本身仍有些差別，某種程度上來說，「變異」表現是畫史上的普遍現象，亦是在「常理」理解與掌握之原則下所開展。

相對而言，本文所論述之「變異」則是指創作主體在描繪自然物象時，並非全然依照物象，亦有偏離自然所形成之外在形貌，但並不悖離離本質及規律之原則，主要特徵在於想像力之奔馳，有意識地以「常形」為基礎，以依託情感、審美意識與思想為依據，將物象改變、扭曲，使之偏離了自然物象後之再表現。

水墨畫史中，往往亦有以高古怪異，樸拙誇張為藝術效果，反映出創作主體對客觀世界物象審美意識特有傳達，使之具有一種特殊意義及美感，經營出「神」、「理」契合之「常理」，並以奇特表現力之藝術效果，吸引觀賞者進行體悟，此一現象，雖可視為對「常形」自然型態之突破表現，但如以蘇軾之「常形」來衡量「變異」意義，則無法全面瞭解創作者之美學意義，因為它具有其特有之變異邏輯思維及美學意義，水墨畫史中所謂「不似之似」與「不求形似」⁵⁷等命題，即是在此一情形下產生。

隨著畫史演進及人文主流思想影響，自宋代熙寧年間以來，文人畫系已漸趨形成「不求形似」樣貌，在造形上，往往以簡約、隱喻、變形等等為表現手段，結合文學情懷，構成形神論中「不似之似」方法論，一般而言，「不似之似」類型之形神立論，所關注的是，指創作主體所變異物象之自然型態，與自身理念契合，故可能以剪裁、壓縮、擴張、凝聚、轉向、改造、融合、扭曲、換位、變形等為手法，其樣態往往帶有強烈的主觀色彩，使象徵，或隱喻意味更加濃厚；惟其不變的是，對於「常理」之掌握，使之不偏離於深刻理念之陳述，換言之，重神似創作者以「不似之似」為立論體系基礎，開展出「變異」樣態之畫史進化現象。

北宋劉道醇《宋朝名畫評》中提出「六要」及「六長」，可謂首開「變異」樣態論述；於「六要」⁵⁸中提出『變異合理』，於「六長」⁵⁹中提出『狂怪求理』，『變異』與『狂怪』強調以情為心源之主導，儘求合「理」，後來南宋梁楷《潑墨仙人》（圖三）一作，於興到意存之際，肆意塗抹，雖變異狂怪，卻能攫取仙人亦莊亦諧神態，其飄逸風流之行走身影，成了「變異」實踐典型代表。⁶⁰



圖三 南宋 梁楷《潑墨仙人》，紙本·水墨，48.7 x 27.7 公分 國立故宮博物院

其實畫史中亦不乏有「變異」樣態者，且悖離自然生長之例，卻仍具寓綿邈悠然之意，最為經典者應屬沈括（1031年—1095年）所援引張彥遠《畫評》，進而肯定王維「袁安臥雪圖」雪中芭蕉之例，其云「其理入神，迴得天意」⁶¹，此為沈括有感於張彥遠對王維畫物，在組合上不符「四時」生態之理，有『多不問四時』節令，而有扞格之評。眾所週知，雪地非芭蕉生長之地，沈括認為王維將雪與芭蕉並置，既不囿『四時』之理，又不拘泥感官之囿，故能『得心應手，意到便成』，造就『奧理冥造』意趣，以『理入神，迴得天意』之「意趣」來超越對於自然萬物之「物理」之理解。

然而，沈括對於李成所繪屋椽，卻有「掀屋角」⁶²之譏，沈括認為李成雖掌握了『屋角』當下「物理」之固定型態，卻忽略了以『大觀小之法，其間折高、折遠』變異時之「常理」，故而無以取得『妙理』。以上兩例說明了沈括亦以「常理」論述之，然而在「物理」與「畫理」間游離之際，

較側重於「畫理」範疇中。

畫史中蘇軾以朱色寫竹亦為經典之例，亦可視為蘇軾對「常理」論述所作進一步詮釋或理解。蘇軾所繪之竹，係針對特定內涵、思想及情感為前導，以超然外物胸懷而攫獲「常理」，遂有「隨造自成妙理」⁶³之論，充滿時代自我意識及自由闊度意味，係為「畫理」與「常理」相融之觀點。

又如元代倪瓚（1301年—1374年）之『寫胸中逸氣』為畫史經典論述，其攫取竹之「常理」，以創作意圖為前導，指陳以「不求形似」⁶⁴為造形思考真義，其云：

余之竹，聊以寫胸中之逸氣耳。豈復較其似與否，葉之繁與疏，枝之斜與直哉。或塗抹久之，他人視以為麻為蘆，僕亦不能強辨為竹。⁶⁵

倪瓚畫竹被他人視為蘆、麻，可能係因個性使然，無意辯解。

文獻敘述，雖云離形似遠矣，然觀其經典之作（圖四、圖五），果真為『為麻為蘆』？只要實證畫作，即可體悟到倪瓚對竹之「常理」之理解，倪瓚所謂「不求形似」所強調係指其精神不專注於形似與否，更不應止於形似耳；而是著重於主觀感受，使之精神得以曠然—『逸氣』。



圖四 元代 倪瓚《畫竹軸》紙本 水墨
67.1x32.9 公分 國立故宮博物院



圖五 元代 倪瓚《倚竹圖軸》紙本 水墨
51x34.5 公分 國立故宮博物院

晚明畫家從劉道醇「變異合理」及「狂怪求理」論述中取得變異樣態立論基礎，開展出對「常理」另一理解與思考—「不以形似」，即指在精神上不致力於形似，進而以高古怪異，簡樸誇張等變異造形為手段，構成形神論中的一種方法論與體系，此時「常理」成了「不以形似」立論基礎之

一，以「不似」之形，連結非寫實樣態下，進行對「神似」下之要求，為畫史進程豎立了里程碑，此一風尚實非偶然，然而隨時代流變，產生交錯與紛雜，致使逐漸輕「形似」，缺乏「常理」體悟，誠如晚明文藝評論家謝肇淛（1566年—？年）所云：

任意師心，鹵莽滅裂，動輒托之寫意而止也。⁶⁶

謝肇淛認為『任意師心』，侈言「超越形似」，「不求形似」之論，影響所及，亦有以粗野狂態，面目可憎—『鹵莽滅裂』樣式出現，既無蘇軾所言之「常形」掌握，更無「常理」可悟及所寓。

晚明「變異」樣態之畫家，可謂「變異合理」、「狂怪求理」、「不求形似」等論述之詮釋及實踐，並取得重大成就，如徐渭（1521年—1593年）（圖六）則以狂怪樣態，獨闢蹊徑見長；藍瑛（1585年—1666年）（圖七）畫風，係轉益多師，成就出奇古秀潤韻致；吳彬（約1583年—1626年間）（圖八）則以山水畫見長，畫風奇古雄偉，以不同的山石林木彼此交錯、截斷，以怪異皴法建構北宋雄偉韻致，並兼具雄奇詭異意象；陳洪綬（1598年—1652年）（圖九）人物造形特異誇張，松石表現異於自然界型態呈現，此乃出於自身意匠經營之巧思，結合筆墨拙澀蒼勁，意態高古雄奇；八大山人（約1626年—1705年）（圖十）擅以誇張樣貌描繪飛禽，特以白眼向青天，顯現出憤世嫉俗蘊意，開展出狂放意賅樣態，體現了作者悲憤、哀怨感情；崔子忠（約1574年—1644年）（圖十一）與陳洪綬齊名，有「南陳北崔」之譽，善繪山水及人物，參酌古法，所繪人物體格高古，清剛絕俗，以上所述代表人物，均以其心性摠發為主導，不失對「常理」體悟之下，成就出晚明「變異」樣態。



圖六 明代 徐渭《墨葡萄圖軸》紙本 水墨
165.7 x 64.5 公分 北京故宮博物院。



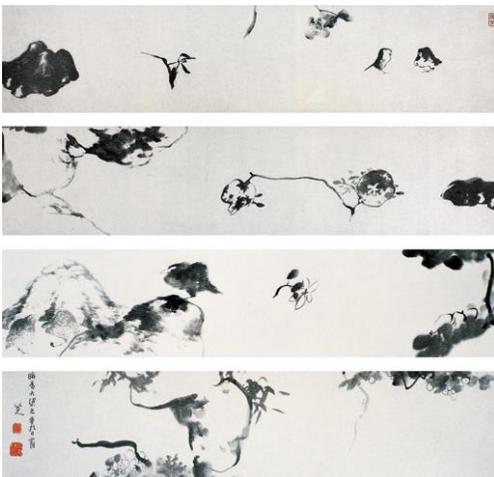
圖七 明代 藍瑛《仿李唐山水圖軸》絹本
水墨設色 211.2x98.2 公分 上海博物館



圖八 明代 吳彬《岱輿圖軸》絹本 水墨設色
148.1x48.7 公分 北京故宮博物院



圖九 明代 陳洪綬《喬松仙壽圖軸》絹本 水墨設色
202.1x97.8 公分 國立故宮博物院



圖十：清代 八大山人《花鳥圖卷》紙本水墨
26x468 公分 國立故宮博物院



圖十一：明代 崔子忠《雲林洗桐圖軸》綾本 水墨設色
160x53 公分 國立故宮博物院

陸、文人畫系下對「常理」之認知與流變

「理」既為古東方哲學範疇，有道理、規律、法則、哲理、情理和倫理等意含，衍化於美學範疇中，遂為藝文表現之規律與原則。

莊子可說是最早將哲學與美學間聯繫作了初步論述：

聖人者，原天地之美而達萬物之理。⁶⁷

判天地之美，析萬物之理。⁶⁸

將「美」與「理」維繫起來。認為天地之『美』出於自然，使「理」之哲思，得以轉化至美學範疇中；然而，當我們理解老莊道家或佛教禪宗思想之際，所關注的往往是對審美直覺、凝神觀照、虛淡玄遠、……等藝文範疇；對應於傳統文化主流的儒家思想，與其所影響下之美學，卻又往往囿於政教中之鑒戒、典範之功利論，成了載道與提高道德認識之附屬媒介；當我們深入瞭解宋代「理學」之際，可感認出「理學」不僅是一種關注於社會政治之理論，還擴及至，形而上之思考，是一種並於天地合而為一體之經驗，所陳述的是自我超越之理想，因此，所關注之對象，從自然萬物亦隨之擴及至自我身心之心性修養，與道德良知標準等範圍。

就蘇軾「常理」論述，與宋代理學思想間之連結而言，蘇軾以理性認知自然法則，觀照天地，體悟萬物，與宋代「理學」本質上有其相通之處，與其內涵十分相近，其邏輯根源於宇宙萬物之普遍規律與法則，進而延伸至對萬物自成生生不息「道」體之「理」的理解與體悟，故而重視自然萬物中，最具本質性與本源之所在，並演繹出它既存在於萬物之內在，亦存在於社會當下中；就哲學精義而論，即使處於「常」與「變」狀態下，仍保有其質樸天性，並於感性存在中提昇出抽象本體，故而宋元之後，畫論與畫家所關心的，幾乎無非是如何觀照自然，面對萬物與圖像間之連結與理解。

影響所及，宋代文人畫系以超然物外，不重形似之精神、品格及理想欲求為立論與思考，不僅影響了南宋院體畫系，對之後元、明、清文人畫系開闢了多元性韻致，及寫意樣態發展，雖有其進化影響與價值；然而，隨時代流變所致，同時也造成了對自然與物象間法則，認知與擷取之負面影響，致使明清時期畫家，將師承作品視為第一自然，缺乏深刻體悟，隨機詮釋，任意師心，假托摠懷，終至清末民初西潮影響之下，受到改革派人士強烈批判。

金代王若虛（1174年—1243年）所言，極具標舉意義：

東坡云：『論畫以形似，見與兒童鄰。賦詩必此詩，定非知詩人。』夫所貴於畫者，為其似耳；畫而不似，則如勿畫。命題而賦詩，不必此詩，果為何語？然則坡之論非歟？曰：論妙在形似之外，而非遺其形似，不窘於題，而要其不失其題，如是而已耳。世之人不本其實，無得於心，而借此論以為高。畫山水者，未能正作一木一石，而托雲煙杳靄，謂之氣象。……一有不然，則必相嗤點，以為淺易而尋常。不求是而求奇。真偽未知，而先論高下，亦自欺而已矣。豈坡公之本意也哉！⁶⁹

蘇軾「論畫以形似，見與兒童鄰」⁷⁰論述，強調描繪出物象之本質，以塑造出感人藝術形象之重要性，對宋代熙寧年間與後世產生了極大影響。如前述所述，畫史衍化自有其邏輯性發展與生態；王若虛詮釋了蘇軾形神與文人畫論述，認為作畫『妙在形似之外』，不應拘囿於形似中，並以『畫山

水者』負面為例—『未能正作一木一石，而托雲煙杳靄』、或『不本其實』、或『求奇』等之論述來借托、隱匿『不求是』情事，遂行欺世之實，頗能呼應蘇軾「常理」論述中「可以欺世而取名者，必託於無常形者也」精義，雖然蘇軾「常理」論述所產生解讀之歧義，以致後人無意，或有意借託所觀照之物象為「無常形」所產生之流變，王若虛於此就蘇軾「常理」論述提出了明晰闡述。

雖然晚明變異樣態，開展出畫史中特有韻致，但受歷史制約，明清文人畫系對「常理」掌握，與自然萬物之觀照，已不似宋代精審嚴謹般地思考，取而代之的是對筆墨特質及本質進行思考，對形式上以整合、轉換持續深化為態度，並於心性義理上之情思過於關注，流風所及，致使明清文人畫系對於前人成就，往往只限於筆墨形式上摹仿，或別出心裁予以另一形式之詮釋，並未能深刻觸及對自然萬物觀照後之展現或再表現，在筆墨技法上，雖愈顯清逸性靈，但在形式上則愈現老態虛無；直至 19 世紀中葉至 20 世紀上半葉之變動時代，才進行水墨畫表現形式上之反思。

1840 年始，西方霸權主義挾帶船堅炮利，鯨吞蠶食，使中國處於劇烈變革時代，加入西學東漸，各種學術思潮不斷地，如排山倒海撲向近代中國進行實驗，除西方資產階級民主主義訴求，及馬克思社會主義等政治、經濟上之衝擊外，文化藝術也產生了驚天駭地的變化，迫使面對省思，其中五四（1919 年—1921 年）文化運動⁷¹，所造成文化藝術發展衝擊下，力求水墨畫變革之思考與實踐，成了遏不可止的趨勢。

當時所謂水墨畫改革論者，立論於因應民族主義時代背景之質變，及急切匡正扶弊之心理，「文人畫」作為傳統藝術核心價值之一，亦難逃欲求改革者之批判與攻擊；然而，改革者多以西方寫實主義觀點出發，認為水墨畫對生活寫實性及造形掌握不足，進而要求以寫實技巧橫向且片面移植，以迎合時代品味與要求，同時欲求西方藝壇認同，隨即使水墨畫處於中西繪畫融合與改良之思考。

回顧當時論述，以今盱衡，其實是影響了水墨畫特有主體性與純粹性，徹底衝擊了文人畫的底層精神；美術改革論述者，除了將西洋寫實繪畫思潮直接移植於水墨畫之外⁷²，亦有對西方印象派及後印象派進行折衷式思考⁷³，無論引用中西融合、引西潤中之理念者，往往只是針對水墨畫之筆墨、造形及形式進行調整；相對地，亦存在著堅持對於傳統文化與精神之認知者⁷⁴。

陳師曾（1876—1923 年）為其中代表之一，他以文人畫家的身份為文人畫進行辯護，以豐厚史學修養，針對當時水墨畫改革者之思維，就畫史及學理進行辯護，展開了批評與獨到見解，進而揭櫫文人畫精神與價值；其中有一部份係針對明清以來，對筆墨與形式表現重於對自然萬物觀照與體悟，所萌發之弊端，直接予以抨擊；並針對隨著時代衍化，企圖以西方寫實主義觀點，來改變傳統水墨畫精義，有感而發，其著作《文人畫之價值》一文，對文人畫予以系統理論化與闡述，可謂立

論精闢，鞭辟入裡，其云：

夫文人畫，又豈僅以醜怪荒率為事邪？曠觀古今文人之畫，其格局何等謹嚴，意匠何等精密，下筆何等矜慎，立論何等幽微，學養何等深醇，豈粗心浮氣輕妄之輩，所能望其肩背哉！但文人畫首重精神，不貴形式，故形式有所欠缺，而精神優美者，仍不失為文人畫。⁷⁵

陳師曾指出，水墨畫之改革核心問題，應先確立以何種視野與心態來對應文人畫史現象，其目的在於對文人畫系地位與價值之維護，他擷取文人畫系所側重精神特有之『格局』、『意匠』、『下筆』、『立論』及『學養』等要義，以『精神優美者』指出文人畫具有比德寓意於物之思考，使之得以咀英嚼華，意味深長；同時也針對畫史現象，直指不諱，認為文人畫之『形式有所欠缺』，其省思可謂真切深刻。

揆諸畫史，文人畫系風貌樣態，其實是多元的，無論格局、意匠、筆墨、立論、學養均以文人性靈，及思想為立意基礎；然而流風所變，雖『形式上有所欠缺』，也非一朝一夕所造就而成，除了受史觀、師承等制約因素外，影響最為深遠者，即是對自然萬物「常理」觀照與體悟之闕失。

至於陳師曾如何正向看待文人畫系呢？其云：

何謂文人畫？即畫中帶有文人之性質，含有文人之趣味，不在畫中考究藝術上之工夫，必須於畫外看出許多文人之感想，此之所謂文人畫。

所謂『不在畫中考究藝術上之工夫』即是對於「常理」缺乏體悟，而造成此一現象，係因過於側重『畫外看出許多文人之感想』，加上往往以譬喻、或象徵性手法、或以書法線條適性，作為物象造形之主體思考，致使對自然萬物之「常理」輕忽，缺乏精審態度與精神，致使對自然物象與藝術表現上之融鑄，難以深化；陳師曾進一步針對『初學畫』者，對於『形似』要求對應態度之切要，頗為精確，積極指出：

今有人初學畫時，欲求形似而不能，久之則漸似矣，久之則愈似矣。後以所見物體記熟於胸中，則任意畫之，無不形似，不必處處描寫，自能得心應手，與之契合。

其謂『所見物體記熟於胸中』即是指應深具「格物致知」之認知，及對物象「常理」之體悟，以突破畫史中，陳陳相因，「不貴形式」及「不在畫中考究藝術上之工夫」之藩籬，具體陳述『形似』漸成之方法與認識。

然而從『畫外看出許多文人之感想』之比德、象徵之表達，未必成為文人畫之憾，反使成文人畫重要特徵，陳師曾則進一步正向且積極指出：

所貴乎藝術者，即在陶寫性靈，發表個性與其感想。

「於畫外看出許多文人之感想」之比德、象徵之表達，為文人畫史重要特質，其可貴之處，亦為目的一在於『陶寫性靈，發表個性與其感想』，其關鍵在於創作者之「人品、學問、才情、思想」⁷⁶等人文素養；至於造形上之創作是否能展現出『畫中考究藝術上之工夫』？是否進而能得『澹遠幽微之思』，其關乎對大自然觀照，及對「常理」之體悟，陳師曾亦明確指出方法：

文人畫有何奇哉？不過發揮其性靈與感想而已。……。文辭詩賦之材料，無非山川草木、禽獸蟲魚及尋常目所接觸之物而已。其所感想，無非人情世故、古往今來之變遷而已。……則畫也謂之文亦可，謂之畫亦可。而山川草木、禽獸蟲魚、尋常目所接觸之物，信手拈來，頭頭是道。譬如耳目鼻舌，筆墨也；聲色臭味者，山川鳥獸蟲魚，尋常目所接觸之物也。而所以能視聽言動觸發者，乃人之精神所主司運用也。

具體論述了，無論續事或詩詞，要『能視聽言動觸發者』，才能得以「陶寫性靈」與「發表個性與其感想」，是故，不管對人物山川，鳥獸蟲魚及社會倫常等之『尋常目所接觸之物也』，均來自於大自然「常」與「變」運化下之「常理」的觀照及體悟。

陳師曾除了明晰畫史進化特質外，並以世界繪畫為立足點，提出中西繪畫表現上本質之相近處，他說：

而近來之後印象派，乃反其道而行之，不重客體，專任主觀。立體派、未來派、表現派，聯翩演出，其思想之轉變，亦足見形似之不是盡藝術之長。

陳師曾感知，當時所重之後期印象派、立體派、未來派、表現派等，並非僅僅側重於形似與否，而是專注於主觀上之表達，即所謂『不重客體，專任主觀』，並就當時西洋現代繪畫是『形似之不是盡藝術之長』，提出中西繪畫本質上亦有相近之精義。

就畫史進化論而言，陳師曾並不認同以西方寫實主義片面橫向移植於水墨畫體系中，認為也只是『僅僅追求形似』罷了：

僅拘拘於形似，而形式之外，別無可取，則照相之類也。

同時陳師曾也開展出見識不凡與廣博胸襟，對當時對於文人畫因『形體不正確，失畫家之規矩』，致使『不見賞流俗』所產生之誤解，以精闢見論，辨明清濁，陳曰：

世俗之所謂文人畫，以為藝術不甚考究，形體不正確，失畫家之規矩，任意塗抹，以醜怪為能，以荒率為美；專家視為野狐禪，流俗從而非笑，文人畫遂不能見賞於人。而進退趨踰，動中繩墨，彩色鮮麗，搔首弄姿者，目為上乘。雖然，陽春白雪，曲高寡和，文人畫之不見賞流俗，正可見其格調之高耳。

直指文人畫系，充滿了個人情感與思想，對於形體上之變異，恣意縱橫，格調高逸，雖『陽春白雪，曲高寡和』未能與觀賞者取得共鳴，但仍堅信文人畫對於「常理」下之「不求形似」之體悟，其關鍵在於「精神優美者」，正為其進步之處，亦為畫史之現象。

柒、結論

蘇軾以理性精神所提出「常形」與「常理」論述之觀照與方法，可謂至論，影響後世文人畫系之意匠、立意、造形等面向思考，極具劃時代意義。

綜觀畫史，「形神」論對「神」之理解，最為多元且歧義紛沓，以致於大量淺薄末流創作者，逕自以文人畫自居，以仿古人為能事，缺乏對自然物象深化之觀照，亦缺乏形而上「常」與「變」深層思辨，對形神及水墨畫本體極盡曲解，往往侈言追求胸中逸氣，以致陳陳相因，因循沿襲。

然而就畫史進展看來，文人畫系自北宋從自然物象中對於「常理」之理解，至明清之後，轉至孤立地對應於筆墨特質，及形式規律與本質之理解，筆墨形式往往成了品評優劣標準，其主因在於，對自然萬物之觀照，及對「常理」缺乏深刻思考與體悟，以致於弊竇所乘。

蘇軾雖將「常形」者直指物象之固定形態，並認為易於掌握與理解；「無常形」者則反之，指無固定型態之物象，此一論述，容易造成誤讀或誤解，我們審視蘇軾形神論及「常理」論述要義，其實不然，所謂人禽、宮室、器用等「常形」之物象，並非無「常理」可言。

換言之，「常形」之物象亦存在著「常理」。「常理」之掌握，在於建構物象本質性及恆久穩定性之體悟，「常理」之體悟在於觀照，而非只是對物象類別之認知與區別，故而蘇軾所提示對物象之「常理」，以進而求取「理」之冥奧，雖易於托之欺世取名，但終未能得逞，蘇軾就此一現象，萌發出續事「常形」與「常理」之鑑，可謂發前人之所未發，深具畫史意義。顯然地，這是蘇軾針對當時因側重於形似追求風潮下所提出警語而論述開來，其實蘇軾未曾嘗言輕「形」，「常理」論述只是一種側重的說明，可說是後人自我依傍之誤解。

蘇軾「常理」論述，切中了宋代精審物理思想之要義，並予之結合或對立，影響所及，下啟元、明、清文人蕩然飄逸情懷，其形式上，雖各時代自承風靡，就自然萬物「傳神」真義而論，蘇軾「常理」論述之積極意義，除了在攫取物象之本質與規律外，亦在於能取比德寓意，傳達理念，進而連結情、意、韻等範疇。

註釋

1. 「觀照」是東方特有的創作心理活動中重要形式之一。原為佛教語，為一種修慧的方法，指以靜觀態度，從對應自然中，參透智慧，以照見事物之理，以顯現或反映出本質與真性。本文引用此語，基本上，從佛教意念上，延續美學中對於自然萬物以心靈深刻觀察、認知及體悟後之對應態度與心理。
2. 宋代 蘇軾·赤壁賦《經進東坡文集事略》卷一。231 頁。臺北市。世界書局。
3. 「宋史卷三百三十八·列傳第九十七·蘇軾」。《仁壽本二十六史·宋史》。23539 頁。(1971)。臺北市。國防研究所。
4. 蘇軾「祭龍井辯才文」：「孔、老異門，儒、釋分宮，又於其間，禪、律相攻。我見大海，有北南東，江河雖殊，其至則同。雖大法師，自戒定通，律無持破，垢淨皆空。講無辯訥，事理皆融，如不動山，如常撞鐘，如一月水，如萬竅風。八十一年，生雖有終，遇物而應，施則無窮……。」蘇軾除稱讚懷瑾法師（1007 年—1090 年）能調和儒與佛、老之外；對於辯才（1011 年—1091 年），則指出其在佛教宗派間取兼容態度，實際上，正是蘇軾闡揚自身儒、釋、道家思想能表裡融通，以事理圓融觀點，認為不僅佛教各宗派，就是儒、佛、道各家自有其價值，亦能相反而相為用，不謀而同。
5. 東晉，顧愷之「論畫」：「凡生人，亡有手揖眼視而前亡所對者。以形寫神而空其實對，荃生之用乖，神之趨失矣」。俞劍華編著。(1975)。《中國畫論類編》，347 頁。河洛圖書出版社。臺北市。
6. 宋代，歐陽修「盤車圖」：「古畫畫意不畫形，梅詩詠物無隱情。忘形得意知者寡，不若見詩如 見畫。」。俞劍華編著。(1975)。《中國畫論類編》，43 頁。臺北市。河洛圖書出版社。清代，方薰「山靜居畫論」：「蘇軾：『觀士人畫，如閱天下馬，取其意氣所到。乃若畫工，往往 只取鞭策皮毛、槽枥芻秣，無一點俊發，看數尺許便倦。漢傑真士人畫也』。」。俞劍華編著。(1975)。《中國畫論類編》，231 頁。臺北市。河洛圖書出版社。
7. 「蘇軾文集·卷七十二·上曾丞相書」：「以為凡學之難者，難於無私。無私之難者，難於通萬物之理。故不通乎萬物之理，雖欲無私，不可得也。己好則好之，己惡則惡之，以是自信則惑也。是故幽居默處，而觀萬物之變，盡其自然之理，而斷之於中」。李福順 編著。(2008)。《蘇軾與書畫文獻集》，85 頁。北京市。榮寶齋出版社。
8. 「東坡題跋·跋君謨飛白」：「物一理也，通其意，則無適而不可。分科而醫，醫之衰也，占色

- 而畫，畫之陋也。和、緩之醫，不別老少，曹、吳之畫，不擇人物。謂彼長於是則可也，曰能是能不能是則不可。世之書篆不兼隸，行不及草，殆未能通其意者也。如君謨真、行、草、隸，無不如意，其遺力餘意，變為飛白，可愛而不可學，非通其意，能如是乎？」李福順 編著。(2008)。《蘇軾與書畫文獻集》，32 頁。北京市。榮寶齋出版社。
9. 晉代，陶淵明《陶淵明集·五言詩·形影神·形贈影》(1997)。陶潛原著、郭維森等譯注。352 頁。臺北市。臺灣古籍。
 10. 《宋書·五行志五》：「其夫徑至女墓，不勝哀情，便發塚開棺，女遂活，因與俱歸。後媿聞之，詣官爭之，所在不能決。祕書郎王導 議曰：『此是非常事，不得以常理斷之，宜還前夫。』」。趙昌平、李國章主編。(1998)。《二十五史新編》。773 頁。香港。中華書局。
 11. 《歐陽文忠公文集·筆說·物有常理者》。《四部叢刊》本。上海涵芬樓景印元刊本。上海市。上海商務印書館。
 12. 《東坡易傳·坎卦二十九·卷三》：「萬物皆有常形，惟水不然。因物以為形而已。世以有常形者為信，而以無常形者為不信。然而，方者可斲以為圓，曲者可矯以為直，常形之不可恃，以為信也如此。今夫水，雖無常形，而因物以為形者，可以前定也，是故工取平焉，君子取法焉。惟無常形，是以迕物而無傷。惟莫之傷也，故行險而不失其信。由此觀之，天下之信，未有若水者也。」。文淵閣四庫全書本，第9冊，54頁。
 13. 宋代，蘇東坡「次韻李端叔謝送牛戩鴛鴦竹石圖」：「聞君談西戎，廢食忘早晚。王師本不陳，賊壘何足剗。守邊在得士，此語要而簡。知君論將口，似我識畫眼。笑指塵壁間，此是老牛戩。平生師衛玠，非意常理遣。訴君定何人，未用市朝顯。置之勿復道，世俗固多舛。歸去亦何須，單車渡澗澗。如蟲得羽化，已脫安用繭。家書空萬軸，涼曝困舒卷。念當掃長物，閉息默自暖。此畫聊付君，幽處得小展。新詩勿縱筆，群吠驚邑犬。時來未可知，妙斫待輪扁。」李福順 編著。(2008)。《蘇軾與書畫文獻集》，37 頁。北京市。榮寶齋出版社。
 14. 明代，謝肇淛「五雜俎論畫·人部三」。俞劍華編著。(1975)。《中國畫論類編》，127 頁。臺北市。河洛圖書出版社。
 15. 清代，方薰「山靜居畫論」。俞劍華編著。(1975)。《中國畫論類編》，232 頁。臺北市。河洛圖書出版社。
 16. 「蘇軾文集·卷十一·淨因院畫記」。李福順 編著。(2008)。《蘇軾與書畫文獻集》，58 頁。北京市。榮寶齋出版社。

17. 宋代 蘇軾《蘇軾文集卷十一·靜常齋記》。(1986)。茅維編·孔凡禮點校。72頁。上海。中華書局。
18. 《易經·系辭·第十二章》曰：「易有大極，是生兩儀，兩儀生四象，四象生八卦，八卦定吉凶，吉凶生大業。」。錢仲聯主編。(1994)。《十三經精華》，37頁。臺北市。華正書局。萬物於陰陽變化中，處於相根、相生、相存與相剋變易中，故『易』成了是萬物本原及規律稱謂。
19. 老子《道德經》：「道常無名，樸雖小，天下莫能臣也。」。朱謙之釋、任繼愈譯。(1985)。《老子釋譯》。872頁。台北市。里仁書局。
20. 《八大人覺經·第一覺悟》：「覺悟世間無常，國土危脆。」。473頁。後漢沙門安世高譯。(2000)。臺北市。靜思文化出版社。「無常」為佛教教義三法印之一，指世界萬有（一切事物和思維概念）均生滅變化無常。
21. 如南朝宋炳「應目會心為理者」強調了『應目會心』作為審美感受中「理」之論述；又如南齊謝赫評陸探微：「窮理盡性，事絕言象。」『窮理』指窮究客觀事物的一般規律，在繪畫中具體是指把握客觀事物具體的體貌、特徵，從中攫取對象之屬性；隨後，南朝陳姚最《續畫品》也提出「方窮致理」、「疇訪理絕」等論；直至唐代，繪畫美學中談論「理」的例子更多了，如唐代朱景玄於《聖朝名畫評·論識畫觀法》：「先觀其氣象，後定其去就，次根其意，終求其理。」；從五代起，對於畫論中「理」之體要深化探求，漸趨精思完備，如後梁荆浩謂「文理合儀」，『文』指客觀世界所存在之外在形貌，『理』指客觀世界之內在規律，其所言皆為「物理」。宋代「理學」興起和發展之時，「理」這個概念衍化成「畫理」時，如蘇軾於《書黃筌畫雀》的跋語中說：「黃筌畫飛雀，頸足皆展，或曰：『飛鳥縮頸則展足，縮足則展頸，無兩展者。』，驗之信然。乃知觀物不審者，雖畫師且不能，況其大者乎？君子以是務學而好問也。」蘇軾認為像黃筌這樣的畫師『觀物不審』，故未能掌握飛鳥習性規律而失去了自然界之「物理」。
22. 明 董其昌「畫旨」。李來源，林木編。(1997)。《中國古代畫論發展史實》215頁，上海人民美術出版社。
23. 《蘇東坡集》前集卷十六「書鄆陵王主簿所畫折枝二首之一」：「論畫以形似，見與兒童鄰。賦詩必此詩，定非知詩人。詩畫本一律，天工與清新」。李來源，林木編。(1997)。《中國古代畫論發展史實》，99頁。上海人民美術出版社。
24. 《莊子·外篇·山木》。歐陽景賢，歐陽超釋譯。(1996)。《莊子釋譯》，765頁。臺北市。里仁書局。

25. 《莊子·庚桑楚》。歐陽景賢，歐陽超釋譯。(1996)。《莊子釋譯》，919頁。臺北市。里仁書局。
26. 《朱子語類卷第十五·大學二·經下》：「所謂窮理者，事事物物，各自有個事物的道理，窮之須要周盡。若見得一邊，不見一邊，便不該通。」，宋代，黎靖德編·王星賢點校。(1986)。《朱子語類》。上海。中華書局。
27. 《程氏遺書·卷十八》：「天下物皆可以理照。有物必有則，一物須有一理。」郭齊譯注。(2011)。《二程文選譯》，679頁。上海。鳳凰出版社。
28. 《程氏遺書·卷二十一》：「格、至也。窮理而至於物，則物理盡。」郭齊譯注。(2011)。《二程文選譯》，749頁。上海。鳳凰出版社。
29. 漢代，許慎《說文解字·第一篇》：「理，治玉也。從玉，裏聲。」蔡艷艷編著。(2009)。96頁。北京市。北京出版社。
30. 「理學」是宋代主流思想派別，然而在宋代此派學者並未以「理學」自稱，後人所稱「理學」，以別於儒學，卻亦有「新儒學」之稱；「理學」基本上揉合了漢代儒學災異感應，佛教談心說性、道家先天太極思想，並在禪宗形而上思考等影響之下，以道為本，以儒為用，雖以道為本，卻不離孔孟之言，仍託附闡述老子之道；其中的主要觀念卻是來自於先秦道家自然哲學中之天道觀，故又名為「道學」，後經宋明之理學闡發微言大義，窮心性義理之學，使之成一新氣象。
31. 宋代《朱子全書·卷七》：「今為此學而不窮天理，明人倫，講聖言，通世故，乃兀然存心於一草一木，一器用之間，此是何學問！如此而望有所得，是炊沙而欲其成飯也。」王貽梁校點、呂友仁審讀。(2010)。59頁。上海市。上海古籍出版社。
32. 北宋「河南程氏遺書·卷第二上」。郭齊譯注。(2011)。《二程文選譯》。846頁。上海市。鳳凰出版社。
33. 同上。852頁。
34. 「禮記·大學」。姜義華-注譯、黃俊郎-校閱。(1997)。《新譯禮記讀本》(上/下)。870頁。臺北市。三民書局。
35. 從宋代理學家程頤開始將「格物致知」作為認識論的重要命題，與之對應，他認為：「格猶窮也，物猶理也，猶曰窮其理而已」，所言之「物」指一切事物，包括精神與物質現象；本文所引用「格物致知」一詞，並非宋人論畫所慣用之詞，直至清代鄒一桂於《小山畫譜》中才直接引入畫論中；本文引用此一名詞，係因該詞具有本源性，且涵蓋面又廣，其語意並不失宋畫精審物象之精神，是故引用之。

36. 宋代，郭熙、郭思父子撰，「林泉高致·山水訓」：「學畫花者，以一株花置深坑中，臨其上而瞰之，則花之四面得矣。學畫竹者，取一枝竹，因月夜照其影於素壁之上，則竹之真形出矣。」俞劍華編著（1975）。《中國畫論類編》，634 頁。臺北市。河洛圖書出版社。
37. 宋代，郭熙、郭思父子撰「林泉高致·山水訓」：「山近看如此，遠數裏看又如此，遠十數裏看又如此，每遠每異，所謂“山形步步移”也。山正面如此，側面又如此，背面又如此，每看每異，所謂“山形面面看”也。」俞劍華編著。（1975）。《中國畫論類編》，635 頁。臺北市。河洛圖書出版社。
38. 宋·羅大經「鶴林玉露」：「太僕廐舍，御馬皆在焉。伯時每過之，必終日縱觀，至不暇與客語。大概畫馬者，必先有全馬在胸中，若能積精聚神，賞其神駿，久之則胸中有全馬矣。信意一筆，自然超妙，所謂用意不分，乃凝於神者也。」俞劍華編著。（1975）。《中國畫論類編》，1030 頁，河洛圖書出版社。臺北市。
39. 同上，「曾雲巢無疑工畫草蟲，年邁愈精。余嘗問其有所傳乎，無疑笑曰：『是豈有法可傳哉？某自少時，取草蟲籠而觀之，窮晝夜不厭。又恐其神之不完也，復就草地之間觀之。於是始得其天，方其落筆之際，不知我之為草蟲耶，草蟲之為我也。此與造化生物之機緘蓋無以異，豈有可傳之法哉！』」
40. 宋代，郭若虛「圖畫見聞誌·論製作楷模」俞劍華編著。（1975）。《中國畫論類編》，58 頁。河洛圖書出版社。臺北市。
41. 同上，57 頁。
42. 同上，58 頁。
43. 「比德」一詞，援引於《禮記·聘義》，孔子曰：「夫昔者，君子比德於玉焉。」；「比德於玉」係孔子以儒家道德修為角度，以擬人手法，闡述君子之德也。本文亦以「比德」一詞以作為文人畫系中以象徵或譬喻手法，來闡述文人畫中托物寓德、寓興、寓情、寓意。
44. 明代 董其昌「畫旨」：「文人之畫，自王右丞始，其后董源、巨然、李成、范寬為嫡子。王晉卿、米南宮及虎兒，皆從董、巨得來，直至元四家黃子久、王叔明、倪雲林、吳仲圭，皆其正傳。吾朝文、沈，則又遠接衣鉢。」李來源，林木編（1997）。《中國古代畫論發展史實》，215 頁。上海人民美術出版社。
45. 「東坡題跋·又跋漢傑畫山」。李來源，林木編。（1997）。《中國古代畫論發展史實》，99 頁。上海人民美術出版社。

46. 黃筌作品在宋代產生了巨大影響，從五代北宋之交，至北宋末年之一百多年時間中，黃家富貴畫體，一直受到官方提倡與重視，北宋畫院在很長時間裡，以其為範本，《宣和畫譜·卷十六》載記：「自祖宗以來，圖畫院為一時標準，較藝者視黃式體制為優劣去取。」至北宋末年，宮廷所藏黃筌畫作達 349 幅之多；其子黃居寶、黃居寀傳其家法，在北宋初年的畫院中已具有較高地位，除了宮廷味、富貴相之外，在形式上的一個重要特點就是形尚逼真精準。
47. 「經進東坡文集事略·卷五十二·王君寶繪堂記」：「君子可以寓意於物，而不可以留意於物。寓意於物，雖微物足以為樂，雖尤物不足以為病。留意於物，雖微物足以為病，雖尤物不足以為樂。老子曰：『五色令人目盲，五音令人耳聾，五味令人口爽，馳騁田獵令人心發狂。』然聖人未嘗廢此四者，亦聊以寓意焉耳。」，李來源，林木編。(1997)。《中國古代畫論發展史實》102 頁。上海人民美術出版社。
48. 宋代，鄧椿「畫繼」。俞劍華編著。(1975)。《中國畫論類編》。76 頁。231 頁。臺北市。河洛圖書出版社。
49. 同上。75 頁。
50. 同上。75 頁。
51. 元代吳鎮，蒐集師法文同畫竹技法之宋元畫家，共計二十五人小傳，編成《文湖州竹派》，畫史由此，定位成了「湖州竹派」。
52. 宋代 徽宗敕纂《宣和畫譜，卷二十》：「文同，字與可，梓潼永泰人。善畫墨竹，知名於時。凡於翰墨之間，托物寓興，則見於水墨之戲。」岳任 譯注。(1999)。《宣和畫譜》，407 頁。湖南省。湖南美術出版社。
53. 明代 李日華「六研齋筆記三筆·卷一」。李福順 編著。(2008)。《蘇軾與書畫文獻集》。330 頁。北京市。榮寶齋出版社。
54. 明代 汪砢玉「汪氏珊瑚網畫法」。民國 黃賓虹·鄧實 編著《美術叢書》(六) 二集第一輯。231 頁，北京古籍出版社。
55. 宋代，蘇軾「書晁補之所藏與可畫竹三首」。李福順 編著。(2008)。《蘇軾與書畫文獻集》，105 頁。北京市。榮寶齋出版社。
56. 宋代，蘇軾「文可與畫〈篔簹谷偃竹〉記」。李福順 編著。(2008)。《蘇軾與書畫文獻集》。107 頁。北京市，榮寶齋出版社。
57. 「不似之似」與「不求形似」等命題自元代以來呈現出對神似的強化與要求，形成對側重形似

論述之反思，直至明代闡述者益發多元，如沈顥於《畫塵》：「似而不似，不似而似。」又如清代石濤題詩亦有：「名山許游未許畫，畫必似之山必怪，變幻神奇懵懂間，不似似之當下拜。」，亦有民國齊白石所云：「不似之似」，亦如黃賓虹云：「絕似物象者與絕不似物象者，皆欺世盜名之畫，惟絕似又絕不似於物象者，此乃真畫」，均指創作者所營造出的藝術形象，不再只是單純客觀之描寫，而是以撥刪大要，概括取之，捨棄細微，開展體要，以求更為突出藝術效果。

58. 宋代，劉道醇「宋朝名畫評」：「所謂六要者：『氣韻兼力一也，格制俱老二也，變異合理三也，彩繪有澤四也，去來自然五也，師學舍短六也』。」俞劍華編著。(1975)。《中國畫論類編》，408頁。河洛圖書出版社。臺北市。
59. 同上。「六長者：『『麤鹵求筆一也，僻澀求才二也，細巧求力三也，狂怪求理四也，無墨求染五也，平畫求長六也』。』」
60. 梁楷（生卒年不詳），南宋畫家，自號「梁風子」，但其性情豪放，不拘禮法，雖曾被任命南宋甯宗畫院待詔，卻將金帶掛於院中，不受，飄然而去；其早年工筆人物細緻工整，後漸衍化成不拘法度之粗放減筆，其《潑墨仙人》一作之變異樣態，反似歷來傳統文人畫系中所言「不求形似」之樣態。
61. 宋代，沈括「夢溪筆談書畫」：「書畫之妙，當以神會，難可以形器求也。世之觀畫者，多能指摘其間形象、位置、彩色瑕疵而已，至於奧理冥造者，罕見其人。如彥遠「畫評」言：王維畫物，多不問四時，如畫花往往以桃、杏、芙蓉、蓮花同畫一景。余家所藏摩詰畫《袁安臥雪圖》，有雪中芭蕉，此乃得心應手，意到便成，故其理入神，迴得天意，此難可與俗人論也。」俞劍華編著。(1975)。《中國畫論類編》，43頁。河洛圖書出版社。臺北市。
62. 宋代，沈括「夢溪筆談書畫·論畫山水」：「李君蓋不知以大觀小之法，其間折高、折遠，自有妙理，豈在掀屋角也。」李來源，林木編。(1997)。《中國古代畫論發展史實》，90頁，上海人民美術出版社。
63. 清代，方薰「山靜居畫論」：「東坡試院時，興到以朱筆劃竹，隨造自成妙理。或謂竹色非朱，則竹色亦非墨可代。後世士人，遂以為法。」俞劍華編著。(1975)。《中國畫論類編》，1189頁。河洛圖書出版社。臺北市。
64. 明代，何良俊撰「四友齋畫論」：「倪雲林答張藻仲書曰：『……僕之所謂畫者，不過逸筆草草，不求形似，聊以自娛耳。』」俞劍華編著。(1975)。《中國畫論類編》，111頁。河洛圖書出版社。臺北市。

65. 「佩文齋書畫譜·卷十六」。李來源，林木編。(1997)。《中國古代畫論發展史實》，173頁。上海人民美術出版社。
66. 明代，謝肇淛「五雜俎」。俞劍華編著。(1975)。《中國畫論類編》，127頁。河洛圖書出版社。臺北市。
67. 「莊子·外篇，知北遊」歐陽景賢，歐陽超釋譯。(1996)。《莊子釋譯》。750頁。臺北市。里仁書局。
68. 「莊子·天下」。同上。859頁。
69. 金代，王若虛「滹南遺集·卷三十九」。黃霖 蔣凡 主編(2007)。《中國歷代文論選新編·宋金元卷》，492頁。上海：上海教育出版社。
70. 宋代 蘇軾「蘇東坡集·前集卷十六·書鄢陵王主簿所畫折枝」。李來源，林木編。(1997)。《中國古代畫論發展史實》，99頁。上海人民美術出版社。
71. 五四新文化運動，指自1915年中日簽訂《二十一條》至1926年北伐戰爭之間，中國知識界和青年學生反思中國傳統文化，追隨「德先生」(民主)與「賽先生」(科學)，探索強國之路的新文化運動的繼續和發展；此期間某些反對中華傳統道德思想文化之人士，推行了新文化運動，提出「打孔家店」、「推倒貞節牌坊」等口號。五四新文化運動進一步促進了反傳統思想的發展，與尊重中華文化的思潮，形成針鋒相對的局面，同時也開創了文學新時代，對文化藝術發展影響深遠。
72. 如康有為、魯迅(1881年—1936年)、陳獨秀(1889年—1927年)等人，以民族本位高舉「美術革命」大纛，提出「採用洋畫的寫實精神」、「改良中國畫」等論述，要求進行美術革命，並完全採用西方的寫實手法改造繪畫；亦有高劍父(1879年—1951年)，提倡「國畫革命」，主張「折衷中外，融合古今」，思考水墨畫現代化；亦有徐悲鴻(1895年—1953年)則以西方寫實主義觀點企圖改良水墨畫，提出「古法之佳者守之，垂絕者繼之，不佳者改之，未足者增之，西方畫之可採入者融之」。
73. 如林風眠(1900年—1991年)及劉海粟(1896年—1994年)等人企圖融合中西繪畫，主張面對中西藝術之際，應擷長補短，建構時代性、民族性及個性的藝術，自身亦以西洋古典繪畫、印象派及現代畫派作為改造水墨畫融合之典範。
74. 如黃賓虹(1865年—1955年)、齊白石(1864年—1957年)、潘天壽(1897年—1971年)及張大千(1899年—1983年)等人。

75. 民國，陳師曾「文人畫之價值」。何懷碩主編。(1991)。《近代中國美術論集·2》，49 頁。臺北市。藝術家出版社。
76. 民國，陳師曾「文人畫之價值」：「文人畫之要素：第一人品，第二學問，第三才情，第四思想；具此四者，乃能完善。」。何懷碩主編。(1991)。《近代中國美術論集·2》，49 頁。臺北市。藝術家出版社。

參考文獻

1. 王世襄未刊手稿(2008)。《中國畫論研究》影印本。廣西：廣西師範大學。
2. 朱萬章 著(2003)。《中國名畫家全集—陳師曾》。石家莊市：河北教育出版社。
3. 何懷碩 主編(1991)。《近代中國美術論集—藝海鈞沈》。台北市：藝術圖書公司。
4. 巫鴻 著(2012)。《廢墟的故事》。上海：人民出版社。
5. 巫鴻著 梅玫 蕭鐵 施傑 等譯(2010)。《時空中的美術》。北京市：新華書店。
6. 李來源·林木編。(1997)。《中國古代畫論發展史實》。上海：上海人民美術出版社。
7. 李福順 編著(2008)。《蘇軾與書畫文獻集》。北京市：榮寶齋出版社。
8. 長北 編著(2007)。《中國古代藝術論著集注與研究》。天津市：天津人民出版社。
9. 俞劍華 注釋(2007)。《中國畫選讀》。南精：鳳凰出版傳媒集團江蘇美術出版社。
10. 俞劍華編著。(1975)。《中國畫論類編》。台北市：河洛圖書出版社。臺北市。
11. 韋政通 著 王冰校勘(2009)。《中國哲學辭典》。吉林市：吉林出版及團有限責任公司。
12. 泰祥洲 著(2011)。《仰觀垂象》。北京市：中華書局。
13. 馬良書 著(2011)。《中國畫型態學》。北京：清華大學出版社。
14. 高木森 著(1994)。《宋畫思想探微》。台北市：台北市立美術館。
15. 張乾元 著(2006)。《象外之意》。北京：中國書店。
16. 敏澤 著(1989)。《中國美學思想史》。濟南：齊魯書社。
17. 曹利華 著(1999)。《中華傳統美學體系探源》。北京市：北京圖書館出版社。
18. 陳中浙 著(2006)。《蘇軾書畫藝術與佛教》。北京：商務印書館。
19. 彭修銀 劉建蓉 著(2012)。《中國畫美學探驪》。北京：北京大學出版社。
20. 曾祖蔭 著(1887)。《中國古代美學範疇》。臺北市：丹青圖書有限公司。
21. 黃霖 蔣凡 主編(2007)。《中國歷代文論選新編·宋金元卷》
22. 葉朗 著(1985)。《中國美學史大綱》上下冊。台北市：滄浪出版社。
23. 葛路 著(2009)。《中國繪畫美學範疇體系》。北京：北京大學出版社。
24. 董欣賓 鄭奇 著(1998)。《中國繪畫對偶範疇論》。江蘇：江蘇美術出版社。
25. 臧克和 著(1995)。《說文解字的文化說解》。湖北省：湖北人民出版社。
26. 鄭昶 著(1987)。《中國畫全史》。台北市：臺灣中華書局。

27. 薛永年 著（1996）。《橫看成嶺側成峰》。臺北市：東土圖書公司。
28. 韓玉濤（1998）。《寫意—中國美學之靈魂》。廣東省：海天出版社。
29. 嚴善錚 著（2005）。《文人與畫》。江蘇：江蘇教育出版社。

期刊

1. 《中國美術史研究》朵雲 67 集。上海市：上海書畫出版社。

Breaking “normal form” from Externals , Capturing ” normal rule” from Internals

Shyu Yeong Shyan



Abstract

The bounded relationship and development between” literati painting school” and the article of Jinq-In temple by Shih Shyh on “normal rule “

Author, using the explanations of “theory-form and expression” and “literati painting school” subjects which can be concluded in the praise to Wen Torng’s bamboo paintings in the article The Article of Jinq-In temple by Shih Shyh, intent to pursue and induce the reflection attitudes of literati painting school towards all nature matters in the painting history, furthermore, to interpret and to position the above attitudes.

Shih Shyh’s “The Article of Jinq-In temple” is one of the representative works of “principle” ideas in the “theory-form and expression” fields. In “The Article of Jinq-In temple” article, Shih Shyh’s the ideas of “normal form” and “non-normal form” are concretely specified the painting subjects and among them, the “normal rule” idea is the most important idea discussed through Shih Shyh’s article.

Author puts Shih Shyh’s the ideas of “normal rule” to be discussed under the “The Sung Dynasty” dynasty social environment and sees how it influenced the society in later days, moreover, with the hope to transform the classic statement into modern creation sprits abstracted from timeless nature truth author also discusses the changes and trends in “The Yuan Dynasty” “The Ming Dynasty” “The Ch’ing Dynasty” each dynasty and in the early present government days. In order to improve the Shih Shyh’s the idea of “normal rule”, besides “The Article of Jinq-In temple” article, using Shih Shyh’s Wen Torng bamboo paintings etc., some other documents author verifies the inter-relationships between “principle” and “normal form” and compares the characteristics in literati and its fable presentations.

This reason why author here tries to avoid the Western Painting System “Style -Transformation”

term is because that “become deformed” in Chinese Ink Paintings the artist has his own life aspect which is totally different from Western Painting System in the art environment, history and presentation. Using the term “become deformed”, which diverts from “reasonable- deformed”-- one term by “Liou Daw Chwen”, author believes not only it can present the special phenomena in painting history , separating the Western “Style -Transformation” but also it can interpret the relationship bounds between the concept of “become deformed” in painting history and characteristic changes in trends. In the end, author comments to literati painting school the phenomena in trends using the works of “Value of literati painting school” by Chern Shy Tzeng and that of “become deformed” in trends for conclusion, with the hope the treatise on “normal rule” to be known through time, from past to now, even in times to come.

Keywords: The normal rule, The literati painting school, Reasonable- deformed

南張與北溥—論二十世紀兩位傳統型畫家 張大千、溥心畬的時代性與個人性

馮幼衡

摘要

1930年代于非闇首度提出「南張與北溥」的稱號，推出張大千與溥心畬這兩位畫壇明星，作為當時南方與北方在國畫成就上的代表與指標性人物。將近八十年過後，本文回顧並分析兩人在畫論、花鳥、仕女、山水、書法上的代表作，指出兩人在師從對象、學習路徑、個性與書畫風格的發展上，都有極大的歧異，甚至成為有趣的對比。即便張溥兩人無論畫風與個性處處迥異，但同為二十世紀的傳統型畫家，他們也受著同樣的歷史制約，畫作中有著某些共同的傾向。

在畫風與書風上，張大千永遠是站在時代浪潮上的先行者，溥心畬則尾隨其後。兩人顛覆了傳統對「文人」與「職業」畫家的看法與定義，塑造了二十世紀的新面貌。最終代表南方的張大千，畢生努力的方向在在顯示了時勢造英雄的大勢所趨；而代表北方的溥心畬，則在時代的浪花中糾結著個人的命運——皇室貴胄的身份使得他與新的時代格格不入，卻因此更造就了他獨一無二的藝術。

關鍵字：寫意花鳥，工筆重彩，白描，潑墨潑彩，界畫，碑學與帖學

壹、前言

張大千(1899-1983)與溥心畬(1896—1963)二人，被一般人目為二十世紀重要的延續傳統型之畫家，然而兩人的身世背景、個性、畫風卻迥異，因此兩人之間的對比也就特別有趣且富特殊意義。¹張溥兩人在二十世紀的代表性是無庸置疑的，因為從三〇年代開始，二人就被譽以「南張北溥」，可說當時已成全中國畫壇的兩大天王。張溥年輕時的師承本不相同，一宗石濤(1642-1707)，一宗馬、夏(馬遠，約 1160-1225、夏圭，活動於 1180-1230 前後)，而這種差異性隨著日後兩人各自的發展，畫風似乎也愈行愈遠。

張溥兩人定交於 1928 年，而于非闇提出「南張北溥」的口號則在 1935 年，據說當時溥心畬並非很樂意，認為是張大千自我宣傳的手法。²然而隨著時日流逝，兩人既時有合作畫，也互相推許，尤其溥心畬對張大千的贈詩一再顯示出對張大千由衷的欣賞，而兩人友誼也就此維繫數十年之久。兩人當年是分別來自南方與北方的明星，代表著清末到民國國畫畫壇所累積的高度與光芒。溥心畬是前清貴胄(恭親王奕訢之孫)，不但山水、花鳥、人物皆精絕，且點畫之間，往往洋溢著書卷氣與飄逸出塵之姿。而出身平民、卻有著傳奇一生的張大千亦不惶多讓，也是全方位畫家，工筆固然細膩旖旎，潑墨潑彩則兼具空靈與雄奇之境，畢生於藝事之追求更是以天才之資作苦行僧般的努力。

貳、畫論大相逕庭

兩人畫風的差異，也可以從兩人在繪畫理論上的對比看出端倪來：張大千曾說：「得筆法易，得墨法難；得墨法易，得水法難。」³顯示對張大千而言，筆法的重要性遠不如用墨與用水之法。然而溥心畬卻說：「與其無筆，寧可無墨。」⁴說明了他對筆法的重視超過墨法的使用--與張大千恰恰相反。對照著兩人的作品也可發現，溥心畬作品最動人之處便是他畫筆起落之間靈動的筆法與線條；他的用墨卻並不令人印象特別深刻。而張大千則反之，他的線條雖然出色，但是他最膾炙人口的潑墨潑彩作品中卻將用墨與用水的功力發揮到極緻。

溥心畬與張大千兩人的藝術風格一長於明秀一長於博大的對比也可以在畫論中一窺究竟。溥心畬曾說：「畫山水不難於險峻，而難於博大；不難於明秀，而難於渾厚。險峻明秀者，筆墨也，博大渾厚者，氣勢也。筆墨出於積學，氣勢由於天縱。」⁵他指出山水難於博大渾厚的氣勢，不難於明秀的筆墨，而觀溥氏最精采的小品中，確實以明秀的筆墨見長而拙於博大的氣勢，所以他接著又說筆墨可以經由學養和訓練得來，而氣勢是出於天縱，無法強求，似乎也間接說明了他自己畫風的特色與限制。

相反的，溥心畬所認為困難的雄厚博大，卻正是張大千所擅長；他無論在潑墨潑彩的山水或荷花中，都表現出奔騰的氣勢與一洩千里的豪情。不過這是他晚年的風格，早年他仍然傾心於石濤的秀雅淡宕，所以在 1940 年為龐萊臣(1833-89)所收藏的石濤《溪南八景》冊頁題跋（圖 1）時總結他自二 0 年代以來對石濤風格的推崇：「秀而密，實而虛。幽而不怪，澹而多姿，清湘此境豈易企及耶？」⁶而他早年的作品也的確是朝這個靈秀幽淡方向努力的。

然而經過四 0 年代學習董巨風格及經過臨摹敦煌壁畫的淬煉後，他的畫風丕變，漸漸從石濤式的清奇轉往宋畫的渾厚發展，晚年的新畫風可在他 1961 年送給張日寒的一張畫中得到印證：「此幅宋人有其雄奇，無其溫潤，元人有其氣韻，無其博大，明清以來無論矣。」⁷語氣中對自己畫風中的博大雄奇透著無限自負！溥心畬一生的畫風一直以靈秀見長；然而張大千早年畫風清秀，晚年卻走出一條氣勢豪邁的路來—兩人的畫論與畫跋也反映著這樣的情況。

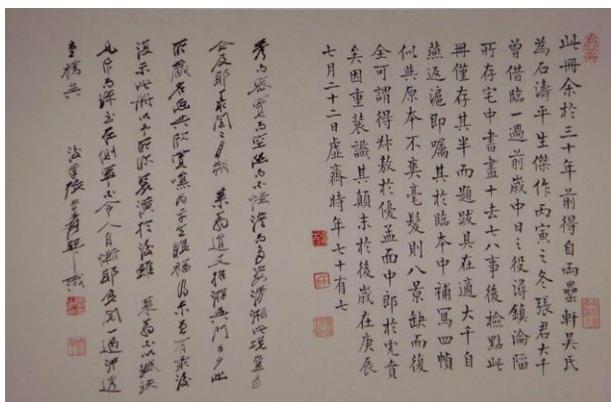


圖 1

參、花鳥各具擅場

張溥兩人無論在花鳥、人物、與山水方面，師承與發展路徑都不相同，成就也各放異彩。張氏早年花鳥學明代的陳淳(1483-1544)、徐渭(1521-93)，清秀靈活，但個人色彩不強。直到 1941 年去敦煌臨摹壁畫後，開始以敦煌學來的重彩繪花鳥畫，使得他花鳥畫別有一種裝飾性。如 1944 年的《紅葉青禽》(圖 2)，上面雖題：「寫生以宋人為最，物理、物情、物態三者具備，元明以來，每況愈下，有清三百年，更無與其秘者。」可是紅葉的描繪與全圖的色澤都有宋畫所無的鮮豔與裝飾性，顯然

張氏在宋人的寫真之外，又加上了唐人的妍麗。

溥心畬與張氏相同，亦是最推崇宋代的花鳥畫的。他曾在畫論中提到花鳥畫的歷史，以宋代為最高峰：「古之善畫者，唐有薛稷、邊鸞之妙，五代有徐熙、黃筌之奇，宋則趙昌、崔白之倫，李迪、馬遠之徒。北宋集其大成，南宋窮其變化，匪獨畫其形容，且能通其情性，後之作者，莫或加焉。」⁸而溥氏的花鳥作品中，也以工筆為最精采，例如溥氏的《秋高鳴鴉》卷(圖 3)中伯勞鳥的寫生與精工就頗得宋代李安忠(活動於 1119-1162)《竹鳩圖》(圖 4)的神韻，也做到了他對宋畫的最高禮讚：「匪獨畫其形容，且能通其情性」。



圖 2



圖 3



圖 4

但是他也有些作品題名為學宋人的作品，其實卻另有所本，如他的《臨宋人花鳥小景》(圖 5)，其實構圖完全來自元代張中(活動於 1336-68)的《桃花幽鳥》(圖 6)。⁹這類寫意作品在他的花鳥畫中

並不突出，正如詹前裕所指出，寫意花鳥是溥氏作品中較弱的一環，或許是情性使然，他學八大山人(約 1626-1705)等的寫意花鳥，常有「佈局結構鬆散、運筆過於快速而變化不足」的缺憾。¹⁰



圖 5



圖 6

相較之下，張氏中年戮力追求豐艷寫實的唐宋，晚年反璞歸真，回歸到他早年的出發點——八大山人(約 1626-1705)簡約孤絕的花鳥。¹¹如 1968 年信筆寫來之《秋葉幽禽》(圖 7)，鳥的頭部線條斷斷續續的作法便來自八大的《花果鳥蟲冊之四—蜜蜂》(圖 8)(大風堂藏)；另一張《貓石圖》(圖 9)，雖然將構圖做了些變化，相信靈感仍來自八大的《艾虎圖》(圖 10)(大風堂藏)，且石頭上的筆墨趣味也來自八大。只是張大千將八大的孤憤與奇崛改成了他自己渾成的趣味及老辣的用筆，與八大冷雋的氣息不盡相同。



圖 7



圖 8



圖 9



圖 10

不但如此，八大對張大千荷花的影響亦貫穿他全生。如 1962 年這張《出水荷花》(圖 11)仍然顯示出八大對他荷葉大筆千鈞、橫向一掃的影響。比較之下，溥心畬的《翠蓋紅衣》(圖 12)雖無大千之作構圖新穎及剛健婀娜的精神，也看不出明顯的師承，但別有一種纖弱與嫵媚婷婷之姿。荷花旁枝幹斷續與翻轉之間的信筆拈來，以及荷葉墨色暈染之際揮灑出殘荷的渾然天成，是文人信手點染下的神來之筆。



圖 11



圖 12



圖 13



圖 14

張氏不僅早年荷花的氣勢來自八大，連晚年(1982年)這張《丈二墨荷》(圖 13)，描繪荷葉側面的橫向狂掃，荷莖的如篆如椽之筆，亦復如八大再生--見八大《荷花雙覺》(圖 14)。張氏荷花風格除了繼承八大與溥氏不同外，他從敦煌歸來後的《紅妝步障》(圖 15)，以金地為背景，用石青、石綠、硃砂等重彩作荷葉與荷花，花瓣及花苞復以金線勾邊，極盡華麗眩目之能事，完全反映著敦煌唐代壁畫用礦物顏料的穠艷風格給他的啟發。相較之下，溥心畬的《池塘秋意》(圖 16)色澤華美優雅，而且畫中蜻蜓頗富宋院畫的重理、一絲不苟的精神，若與南宋許迪《野蔬草蟲》中的蜻蜓相比，則用筆顯得更為精細，尤其透視法的運用也更為成熟，真可謂唯妙唯肖。然而荷花部分清新自然，在工緻之外復有些寫意的筆觸，類似清代花卉大家恽壽平(1633-1690)的表現，與張氏工筆重彩勾勒的荷花大不相同。



圖 15



圖 16

張氏秉著早年自八大習來的荷花技法，他繼續將之發展成墨采斑斕的狂飆氣勢，晚年他結合畫荷花如山水般的豪邁與中年自敦煌得來的金碧荷花的裝飾性，終於成功了精采萬分之《潑彩朱荷六扇屏風》(1975年)(圖 17)。總結他在荷花方面的成就，結合了明遺民八大的虛實對比與考古敦煌所得的妍麗色澤，加上自創大筆如椽的氣勢，成就了充滿現代感與視覺性的荷花，這份成就使得溥心畬在荷花方面不論墨荷或彩荷，雖然清新自然，也並未完全步踵古人，但在創造性上不得不遜於張氏。



圖 17

張氏在荷花上自是獨領風騷，但溥氏在花鳥的其他表現上也毫不遜色。由溥氏來台以後的一些作品看來，不僅題材特殊、新穎，在傳統花鳥畫中極為少見，另一方面也顯示溥氏在繼承宋代工筆花鳥的細膩用筆之餘，在立體感營造上的技巧相當進步與純熟。如大理花瓣上戲劇性的明暗對比(圖 18)，鳥窩以類似西方炭筆素描的技巧描繪，以及魚蝦不用傳統墨法渲染，卻有水彩般透明的效果等。其中最出色的莫過於作於民國四十八年(1959)的《變葉木》，此作畫法大異於傳統的勾勒填彩，將多種顏色巧妙地融合在一個葉片上，製作出鮮豔對比與多層次色調變化的效果，為傳統花鳥畫所罕見。¹²從這些作品看來，溥心畬的花鳥畫應該曾在傳統的工筆畫法中融入一點西方的寫實技巧。¹³相較之下，張氏花鳥畫無論受宋人、明人、八大甚或敦煌壁畫影響，都較難找到西洋技法的痕跡。

肆、仕女畫與觀音像各有千秋

至於仕女畫，兩人的表現亦復迥異。以表達兩人對妻子(愛人)的懷念之畫作為例，張氏 1934 年的《紅衣仕女》(圖 19)畫中人身型豐滿、臉蛋艷麗，身著鮮紅色鑲藍邊衣袍，女子造型健康寫實，衣著用色彩度極高。上面題著：「別來春又夏，空閨愁遣難，一叢妃子竹，偃著淚痕看。」¹⁴可能是思念三 0 年代所結識愛人懷玉所作，當時由於她纖手頗入畫，所以留下此張含情脈脈，以手托腮，如懷念遠人的「特寫」，戰後他曾想尋懷玉，卻不知她所向了。¹⁵

溥心畬 1949 年甫來台時局動亂之時，也有一張悼亡之作，是懷念他的元配羅清媛女士的作品《夫人小影》(圖 20)，上面以白描勾勒出一張斜坐椅上的古裝仕女，女子面容清秀，神態宛如少女。

但是誠如畫上題跋所寫：「余與先室羅夫人清媛結褵三十年」，歷經與溥心畬相伴三十年的婚姻，羅夫人享年五十餘歲，應該不似畫中人般面貌年輕、身型輕盈，經對照羅清媛相片，與畫中人也並不相似。



圖 18



圖 19

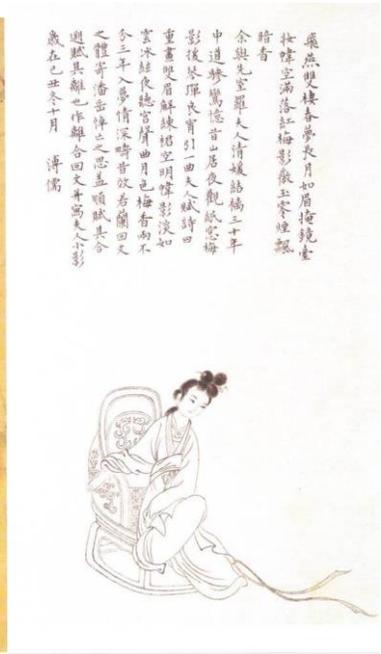


圖 20

溥氏在畫跋中繼續寫道：「…憶昔山居夜觀紙窗梅影，援琴彈良宵引一曲，夫人賦詩曰：重畫雙眉解練裙，空明幃影淡如雲。冰絃夜聽宮聲曲，月色梅香兩不分。…作離合回文，並寫夫人小影。」溥氏因回憶與前妻曾在月下觀梅影，彼此又彈琴引吭高歌助興，富有詩才的夫人並賦詩一首，令溥氏至今難忘兩人曾度過的美好時光，所以畫此畫紀念其前妻，不過畫中人似乎完全是理想中的模樣，不但身著古裝，也與溥氏所畫的其他古代仕女無異，並不像真實生活中的羅清媛。

和溥心畬但求寄意的悼亡之作相比，張氏的懷念懷玉之作就顯得不但現實感強，女子含情托腮的動作與臉蛋身材也刻畫得絲絲入扣，與溥氏逸筆草草下不食人間煙火的女子要富肉體感官性也「入世」得多，就此二作之對比，已可看出溥氏之仕女畫脫離現實，象徵意味強，而張氏之作則無論服裝、神情、與姿勢都緊扣著時代的脈動。依兩人一生的感情生活看，張氏自是更為多彩多姿，除四房妻室外，在人生不同的階段尚有許多情人，而溥氏則除了原配外，僅有繼室李墨雲一人，也鮮少傳出風流韻事。不知是否因此而使得溥氏對仕女的描繪流於概念與類型化，且缺乏現代感呢？而張氏由於情史豐富，觀察入微，對女性的描繪就顯得充滿世俗性且反映出時代的訊息？

溥氏目前存世最早的觀音像是他作於二十一歲(1916年)的《大士像》(圖 21)，圖中觀音的造型與服裝都與明清以來的觀音類似，但是 1963 年在臺灣他所繪的《白描觀音》(圖 22)，卻一改以往的造型，成了坦胸露手腳的模樣，與張大千在敦煌時期所臨摹的《莫高窟一百五十二窟晚唐畫瓔珞大士像》(圖 23)極為接近。雖然張氏的作品為工筆重彩，而溥氏易之為筆法純淨秀雅的水墨線條，考量張氏完成此作於 1940 年代，比溥氏早了二十年，溥氏在觀音形象上受張氏啟發應是可以成立的。另外溥氏有一張可能也成於六 0 年代的水月觀音《觀音》(圖 24)與張氏作於 1937 年的《水月觀音》(圖 25)，雖然一為水墨，一為淺絳，且背景山水不太一樣，但觀音造型亦復接近，且比較起創作年代，仍是溥氏晚於張氏二十年以上。



圖 21



圖 22



圖 23



圖 24



圖 25



圖 26



圖 27



圖 28



圖 29

張氏不僅在觀音像上得風氣之先，他學習明代仕女畫是在三〇年代，而溥氏取法明代仕女畫之作品也出現得較晚。溥氏在四〇年代晚期有一張帶有明代吳偉(1459-1508)《琵琶仕女》(圖 26)粗筆白描風格的仕女畫《仕女圖軸》(圖 27)。然而比起張大千早在 1934 年就有學吳偉的《仿吳小仙仕女》的作品(圖 28)，¹⁶一直到 1949 年敦煌歸來後還有結合唐人體態造型與吳偉筆法的《琵琶仕女》(圖 29)，雖然白描筆法二人各有千秋，張氏較接近吳偉的粗豪痛快，溥氏顯得細膩繁複，但在時間上顯然溥氏又瞠乎其後了。另外張氏學明代唐寅(1470-1524)的仕女畫風格也早於溥氏，如這張 1934 年的《芭蕉仕女》(圖 30)，而溥氏在 1957 年則有學唐寅(1470-1524)《秋風紈扇》(圖 31)的《紈扇明月》(圖 32)。雖則張氏將唐寅仕女的造型、筆法、背景都加以變化，視唐寅為自己仕女畫風形成過程中取法的一個對象，而溥氏則是興之所至，幾近臨摹唐寅的原作，只改了一下唐寅的題跋罷了。



圖 30



圖 31



圖 32

伍、山水寄情與風格變異

張溥兩人都是全才型畫家，除了出色的花卉與人物外，山水更是兩人展現不同師承與功力的場域，也由此可以看出兩人藉以寄託的情懷與心境。溥心畬在 1940 年的扇面《方壺松影》(圖 33)中，勾勒出一幅他心目中世外桃源或人間仙境的面貌。圖中左右各伸出一巉岩，兩邊岩上俱生長著生機勃勃、迂迴曲高枝的松樹，而矗立在左右的松巖則環繞出中間空白的水域，水上一白帆載二仕人及一童子正悠悠駛過，右上角的一片天空則有一仙鶴正翩然凌空。溥氏在右上角題著：「方壺松影接丹丘，弱水連天日夜流。華表鶴來非故國，千年不見海山秋。」

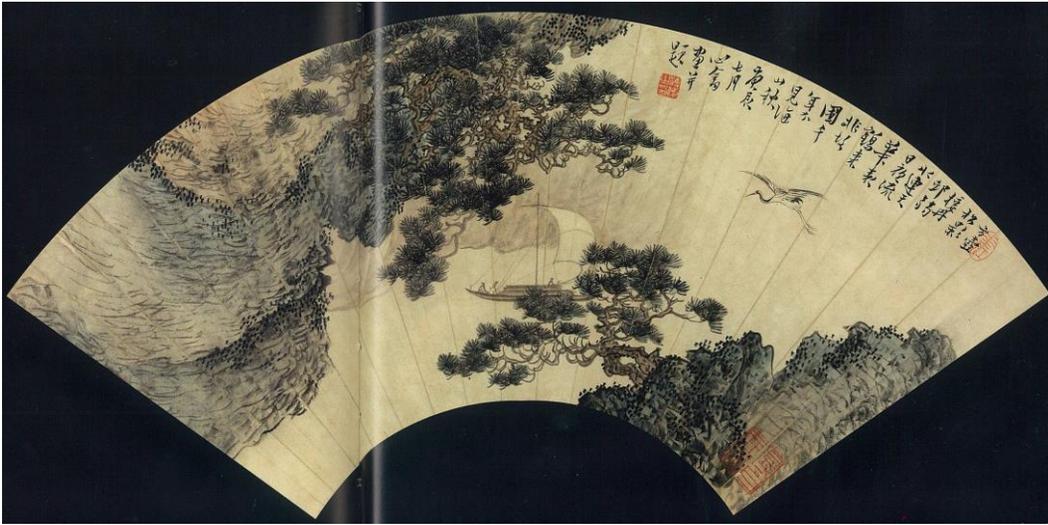


圖 33

顯然這是溥氏用心靈建構的別有天地非人間之「方壺」世界，仙鶴的降臨更為這有道家色彩的神仙之境憑添一份飄然物外的另一個時空之想像！可是在這個主角化身為輕盈放舟於靜止優美國度的士子形象中，仍然有「華表鶴來非故國」這般難以言說的故國之痛，溥氏到哪裡去找尋他心中這個美好的神仙世界呢？即便有也永遠承載著那揮之不去也不堪回首的喪國之痛，一輩子跟著他——即使在他編織出的美好夢境式的畫面中。

溥氏繪製此圖時，已經不是二〇到三〇年代初甫出道時的一派馬、夏峭直剛猛的面貌，三〇年代以後他的畫風取材更廣，不但學習元四家，也加入吳派、浙派的風貌。¹⁷此畫中巖石上的皴法自然生動，比較接近文人書法性的筆意，而在岩塊邊緣飾以苔點的作法，則接近吳派文人畫家沈周(1427-1509)與文徵明(1470-1559)。從松樹樹幹健勁有力、枝桠不斷轉折，無一寸之直，松針活潑而

靈動，筆法既跳脫又富彈性看來，此時的溥氏已實踐了他在《寒玉堂畫論》中所論述的用筆之法：「古人論畫，一字之訣曰活；活者，謂使轉迅速，頓挫不定，無遲滯板刻之病。用筆能活，則山水人物，翎毛花卉，皆有神。」¹⁸畫面虛實相映，層次井然，經營出一個虛擬又真實的理想幻境。經過將近二十年的精進，溥氏逐漸脫離早先初學馬夏風格時畫面的平面性與線條的少變化，此畫顯示40年代初他已融會貫通早先所學，而發展出自己的風格，且能以己身筆墨特色，經營出獨特的秀雅空靈的意境來。



圖 34

張大千 1962 年《頌橘第二圖》(圖 34)則顯示了另一種畫家在山水中寄託的理想與失落。¹⁹圖中右側是大塊的山脈，赭色的山體上大筆豪邁地刷出山的肌理與走向，圖面正中與左側有潑墨的痕跡，可不是嗎？從 1960 年開始他的畫作中開始出現大量的潑墨作品，而正是 1962 年秋天，他完成了劃時代的潑墨作品《青城山通景屏風》。《頌橘第二圖》則成於同年稍早的三月，這時他已實驗潑墨有兩三年的時間，畫面也已不留天地，變得較為西化，成為擷取式構圖。左上角遠處的雪山和一年以後畫的瑞士《少婦峯》處理方法相近，都像西畫，以淡彩為之，但雪山前粗服亂頭式以乾筆皴擦出的墨線與墨塊則是典型東方式墨趣與功力的展現。

即便寄居異域，也永遠在追求心靈中唯美的隱士情境，可是現實與理想間永遠矛盾重重。右上角的題跋處張氏寫著：「頌橘重揮第二圖，安排猶覺費踟躕。尋常下筆千秋壑，何處堪宜置幼輿？」頌橘是他的友人書法篆刻家曾克崙(1900-76)之號，在送給曾氏第二幅山水之時，他覺得構圖頗費一

番心思，照理說，他繪製山水數十年，甚麼筆法構圖能難倒他？但是此刻他卻覺得要在畫面中安置一個東晉名士謝鯤(280-322)無法落筆。的確，圖中左方的幾間茅屋中，只見空蕩蕩的第一間僅置一桌一椅，不見謝幼輿的蹤影。表面上他說的是安排費踟躕，但是細細讀來，恐怕他的意思是雖然在藝壇縱橫多年，什麼樣的山水丘壑沒畫過，可是此時羈旅海外的他卻無處可以安置自己這名現代的「謝幼輿」啊。

張氏早年曾經精研趙孟頫(1254-1322)，對趙氏的名作《幼輿秋壑》自是十分熟悉。²⁰ 趙孟頫在仕元前夕，以謝幼輿自況，表明自己其實心繫山水的心跡。²¹而東晉大畫家顧愷之(346-407)曾說當自己畫謝鯤時：「此子宜置丘壑中」，張氏當然也熟諳此典故，顯然此處張氏是慨然而嘆，他一生奔波尋覓，不斷找尋他心目中的桃花源與安身立命之處，但宇宙之大，哪兒才是他心中「永恆的丘壑」呢？²²

比較溥心畬與張大千的以上兩幅作品，兩人俱在山水中描繪出理想中的情境，但在題跋中又都表現了無奈之情。溥氏勾勒出宛如遨遊於赤壁之下的意境，兼而又有羽化而登仙的遐想，然而舉目正自有河山之異卻擊碎了他的夢想，他的皇族身分使他一生於民國之世處處扞格不入。比起溥心畬的神仙世界，張氏自比胸中有丘壑的謝幼輿似乎是比較入世而可企及的理想。而張大千終其一生也在追尋自己的桃花源，從早期居住的蘇州網師園開始，一直到中年因時代巨變被迫移居南美巴西的八德園，晚年又遷至美國的環筆庵，終老於臺灣的摩耶精舍，他都是在經營心中的夢土和胸中之丘壑，可是此際在巴西待了十年後，他卻仍然慨歎不知何處是自己容身之地？顯然國共內戰逼著他去國離鄉對他而言仍是終生之痛。

以畫風來作比較，則溥氏一生畫風變化不大，溥氏初入藝壇以馬、夏風格見長，雖然後來又涉獵多種畫風，但到晚年為止，仍然不脫馬、夏。如 1924 年他初入畫壇的這張《山水條》(圖 35)，山石造形奇峭，用筆時有斧劈之意。而溥氏這種仿馬遠，或者仿馬遠在後代的跟隨者(如元代孫君澤、甚至明代浙派)的畫風一直延續到他晚年。溥氏這張《漁父圖》(圖 36)便是仿浙派畫家張路(約 1490-1563)的《漁父圖》(圖 37)，只是溥氏將張路的剛硬筆法變化為柔韌細膩、也更富書法筆意的線條。一直到晚年 1962 年的《寒雨落千峰》(圖 38)，雖是一張青綠山水，然山形構造仍與 1924 年那張出手「儼然馬夏」的相去不遠。²³

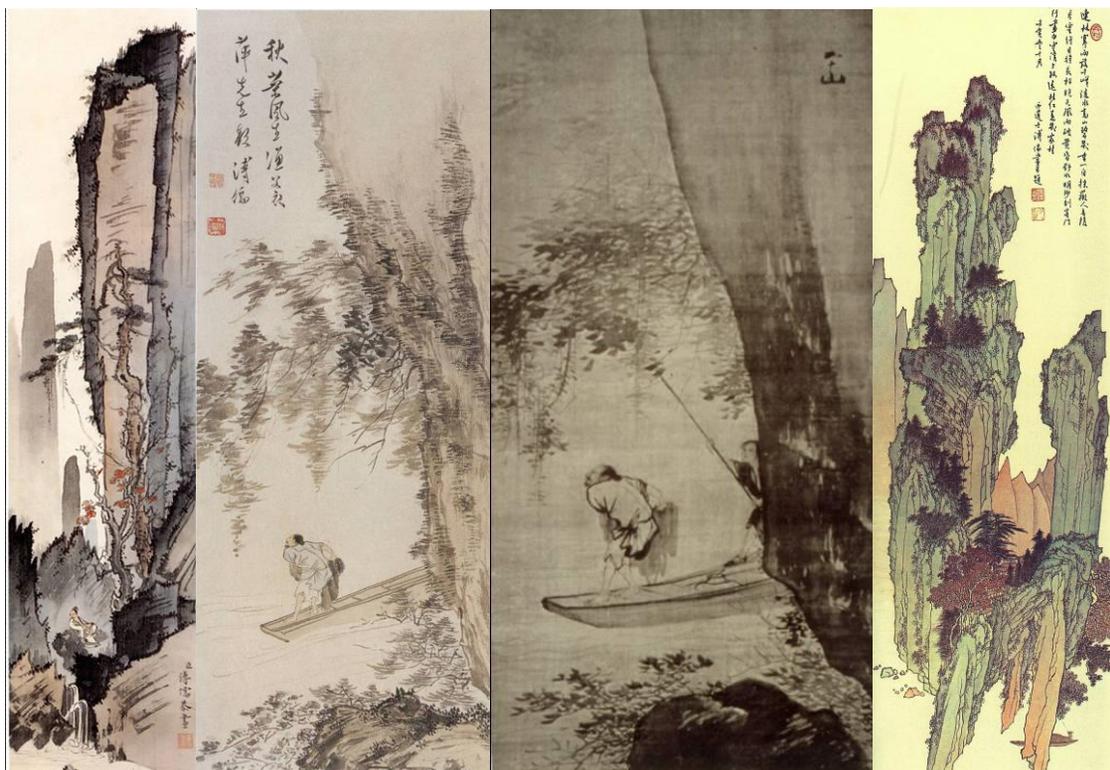


圖 35

圖 36

圖 37

圖 38

相較之下，張大千的山水畫風一生至少有三變，而且無變不興。以他畫故鄉的峨嵋山題材為例，要不是有中年銜接起前後，使得畫風的變化成為合理，否則乍看他早晚年作品畫風變化之大，幾乎恍若二人。試看他於 1928 年所繪的《峨嵋金頂》(圖 39)，²⁴那時的風格尚以石濤為師，除了右下角有些微的皴法外，全圖顯得相當清空，而左上角的山峰上則有些潑墨的痕跡，相信也是從石濤得來。比較此圖與北平《藝林月刊》1930 年所刊載，應該也是張大千所作的陳半丁(1877-1970)收藏之《石濤山水冊之八》(圖 40)，²⁵兩畫的山石皴紋、樹形、及遠方山頭以潑墨為之皆顯示張氏斯時用功於石濤的痕跡。三 0 年代末，張氏漸漸從石濤晚年《金陵懷古冊》中悟出石濤筆法來自元代黃公望(1269-1354)的披麻皴，並從黃公望開始上溯五代披麻之祖董源(?-約 962 年)的風格，正如他在《大風堂名蹟》序中所承認自己的學習歷程：「石濤漸江諸賢之作，上窺董巨，旁獵倪黃，莫不心摹手追」。

26



圖 39



圖 40

因此同樣的題材，1955年這張《峨嵋山》(圖41)就與前張風格迥異了，景緻依稀，峨嵋顛上的寺廟建築物宛然，但山形結構卻更有宋代的偉岸高聳，皴法除了山腳下猶有石濤《張公洞圖卷》的遺意外，通篇以董源筆法為之，代表張氏第二階段更精工寫實、以宋代為師的山水風貌。

可是此一承繼古人之畫風隨後又為他第三階段自創的潑墨潑彩所取代，試看他成於1971年的《可以橫絕峨嵋顛》(圖42)，將早中年的直幅峨嵋一變而為橫幅構圖，不但無損於峨嵋高聳之意，卻更能從「顛」上渺小的寺院見到「橫絕」之意，山腳下翻覆奔騰的雲霧動勢更加深了此命題。--更不提他奔放的潑墨與墨上拖曳著縱橫自如、墨趣橫生的健筆早將早中年小心翼翼、唯恐細節不真的用心拋到九霄雲外，此刻他真正享受到筆墨的意趣，表現出彷彿站立於峨嵋峯頂、胸中完全旁若無人的氣魄。1979年的潑彩作品《峨嵋三頂》(圖43)亦是此一精神的延續，通篇以潑墨為底，但墨筆的走向卻不像前幅的率性瀟灑，而是多了些幽暗渾沌，但一經右下方鮮豔的石青石綠之強力點醒，成為墨與彩交織激盪的橫幅，連原先強調一片湧動的雲海也放棄了，只專心經營一個靜止的「顛」的境界。



圖 41

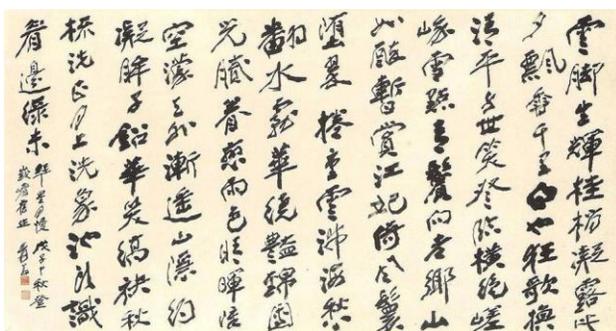


圖 42



一路走來，從二〇年代末張大千在上海初出茅廬，一直畫到寄居海外，終老臺灣，張氏在這個描繪一生魂牽夢縈的峨嵋山景緻上寄託了他畢生的家國之愛，也從此不變的主題中看見他不斷變奏的風格，對照著早年的峨嵋山與晚年的峨嵋顛，除了山巔上放置著房子的作法依舊，其餘的山與樹的筆法造形，甚至全畫的結構用脫胎換骨來形容亦不為過。

溥氏與張氏在山水上的差異性還可經由兩人對臺灣山川的描繪見之。溥心畬在 1958 年以臺灣最高峰玉山為主題作《玉峰雪景》(圖 44)，雖說是寫臺灣實景，但在溥氏的玉山作品中的山形走向及結構，卻依稀可看出對他藝事影響最大、也是他畫風淵源最重要的一卷恭王府舊藏《無款南宋山水畫》(圖 45)的影子。²⁷再加上畫上卷尾的題跋：「台地暖，雪難見如閩粵，惟玉峰高峻，冬必雪，然陰則凝，晴則消矣。戊戌壬子冬之月，茅舍沍寒，玉峰已雪，峰顛皚然，而平岡茂林猶碧。且其山谿深險不能往，寫此圖以寄意。」進一步說明溥氏因玉山峭跋不能親往，寫此圖不過「寄意」而已，是他想像中而非真正的「寫實」之作。²⁸而觀此圖雖山勢連綿白雪皚皚，仍是以傳統構圖及既有筆法建構出的臺灣景物。

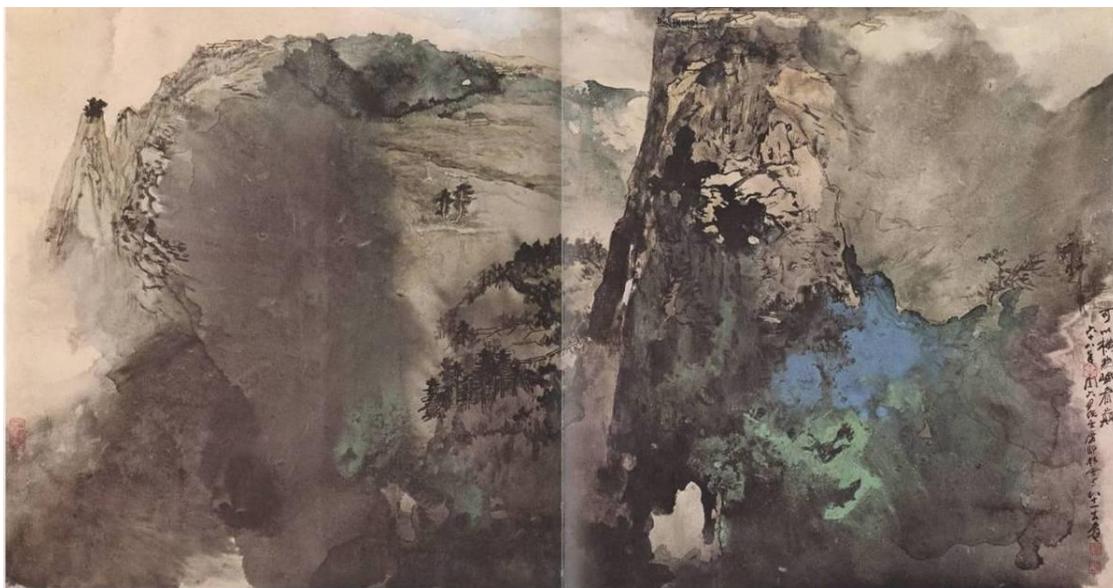


圖 43



圖 44

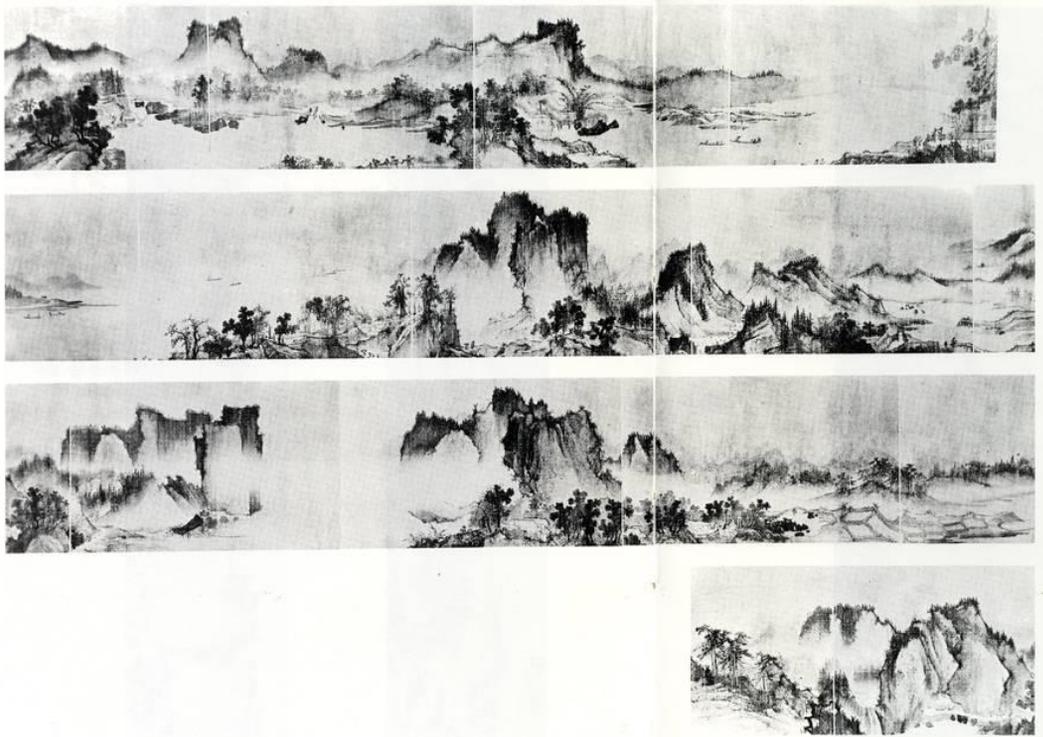


圖 45

晚年定居臺灣的張大千 1972 年亦有《玉山小景》之作，與溥心畬的玉山景緻相比，雖有部分山體近似，但風格可謂懸殊。兩作相差有十四年之久，不知溥心畬若看到張大千這樣鮮豔的潑彩之作，不知會不會愕然而驚？從他們二人在上世紀三 0 年代被冠以「南張北溥」以後，不論是在三 0 年代的北京，甚或五 0 年代的東京、台北，兩人不時便有合作畫的出現，而無論是溥氏畫松樹、張氏畫人物，甚或兩人先後作的山水合璧，雖可以分辨出兩人筆跡，但整體則是合拍而不突兀的，因為二位雖風格迥異，但畢竟是傳統國畫大師，信手拈來，便成佳趣。²⁹只是 1960 年張氏先有潑墨的半抽象畫風，1965 年繼之以更大膽的潑彩創舉之後，兩人畫風從此更南轅北轍，再談合作，令人無法想像，而溥氏此時也已仙逝(1963 年)，他若知道張氏有此新風，究竟是贊同並起而跟隨？抑或彼此將愈行愈遠，已無法推論。

張溥兩人雖畫風迥異，但卻有志一同的在界畫上有深厚的造詣，這也不能不說是二十世紀的特殊現象，因為界畫是傳統文人畫家所不屑為的--至少在宋代以後，需要高度技巧的界畫已成為工匠之事。由於上世紀初在中西文化衝突的背景下，傳統派以金城(1864-1957)為首的畫家面對著西畫在寫實上的優勢時，提出以院體畫的「工筆」為真能畫的人，值得重視學習。³⁰無異認為新時代的文

人畫不同於以往的僅強調書法性線條與逸筆草草，而是要有寫實的真功夫。因此「南張北溥」均擅古典文人不碰的界畫自有其劃時代的意義。

張大千早期並無界畫的作品出現，中期學宋畫以後，特別是從敦煌歸來以後，風格由秀逸發展為精工，如 1947 年《湖山清夏圖》中的建築物，當真雕欄畫棟，極盡工細華美之能事。溥心畬則從三 0 年代開始畫中就常見精緻的亭臺樓閣，對界畫的興趣也持續在他畫中，不似張大千僅盛於中期。³¹

這固與溥氏從小在恭王府中長大，及長又居住在萃錦園、頤和園等有園林建築之勝的背景有關，但「雕欄玉砌應猶在，只是朱顏改」身世之痛的隱喻，應該更是他沉湎於界畫樂趣中最大的原由吧。觀他畫《臨郭熙雪意圖》中的宮廷樓閣凡屋簷、斗拱、鴿吻，無不畢肖，頗有宋人之氣息，但細看人物卻是文人裝束閒坐其中，與亭台樓閣的富貴氣象及宋代樓閣中妝點著的皇室貴族人物全不相類。再看他的《瓊島瑤台圖》(圖 46)中的華麗樓閣卻一看就知是徒手畫成，並不仰賴界尺，偌大的建築物只一讀書人寂然面對著空無一人(物)的室內，題跋上寫著：「瓊島飛雙鶴，瑤台對萬松」，或許這就是溥氏內心世界，永恆的瓊島瑤臺，一個他永遠畫不厭的題材，卻是永遠的回不去了，也是他永遠的「失樂園」。



圖 46

嚴格說來，溥張兩人的界畫都透露著明清人的氣息，並非純正的宋畫建築本色，張氏受仇英(約 1494-1552)影響猶深，所以界畫設色極富裝飾性，溥氏亦復如此，建築物色彩往往鮮豔而華麗，與宋代的素樸頗有距離。

陸、書法成就碑帖有別

至於兩個人的書法，成就也都很高--雖說兩人皆以畫家名世，書法只是陪襯，但是單獨視之，兩人書法都可以在二十世紀自成一派而無愧。有人認為溥心畬的書法是文人的書法；而張大千的書法則是畫家的書法。但這種印象式的看法有不周延之處，也不盡能完全解釋二人的書風，如果要更清晰而準確的來解釋二人書風的來源與書學本質上最大的差異，倒不如說是帖學與碑學之分。

溥氏平生自許「經學第一，詩文第二，書法第三，繪畫第四」，³²將自身書法成就置於繪畫之前，經學與詩文成就又置於書畫之前，會有這種認知，或許是他的傳統士大夫觀念使然，但世人對他成就的看法卻是把這個順序恰恰倒過來。

溥氏雖篆隸楷行草各體兼擅，但是他的篆隸並不出色，還是行楷最突出，這與他的書學觀念有關，他在篆書上得力最多的是石鼓文與韓仁銘篆額。³³前者時代為秦，後者為東漢，在篆書發展的歷史上，自不能與商周甲骨文、金文的高古相比，所以他篆書常見的面目都是接近唐代李陽冰(約721-87)那種用筆尖細，已經把篆書的雄渾斑駁修飾為整齊劃一而且像美術字的篆體。他的隸書亦復如此，雖說研習東漢曹全、禮器、史晨、華廟諸碑，³⁴但是他的筆劃卻帶有楷書的用筆習慣，與傳統唐代人寫隸書的精神近似。³⁵唐人這種以楷寫隸的方法在清中葉碑學盛行以前是大行其道的，包括明代名家文徵明(1470-1559)寫隸書都是走這種「帖學」的路線，與張大千兩位老師曾熙、李瑞清直接取法於金文、章草等考古發現的前瞻性書學概念(或曰碑學精神)自然相去甚遠。



圖 47



圖 48

溥氏雖不長於碑學派霸悍的力與美，不過這張《扇面》(圖 47)上摹漢武帝元狩殘磚的字樣是他罕見直接取法於考古所得漢磚的例子，然而筆法中仍不脫溥氏慣有的秀氣。溥氏的《楷書五言聯》(圖 48)受唐代柳公權(778-865)、裴休(791-864)等人的影響最深，筆法在勁健方折的使轉中兼有柔韌的韻味—小楷則兼取法於王獻之(344-86)的空間雍容和文徵明的細秀明潔，如上述《夫人小影》(圖 20)上之跋。他的行書出入於二王的羲之(321-79)、獻之(344-386)，與米芾(1051-1107)之間，³⁶充滿了靈秀與飄逸之美，在他的畫作中最常見到，如《方壺松影》(圖 33)中的題跋，和畫作中松枝充滿彈性和速度的筆意相互輝映，也相得益彰。無論書法或畫作中的運筆，在頓挫處既勁健又跳脫，輕盈而不荏弱，靈活而不虛浮，是多年在書法上練就的功力，使得他在畫作上的筆觸含蓄而有韻味。

至於張氏的書法，與溥氏治成一強烈對比。如果說溥氏是傳統「帖學」的守護者，則張氏是清中葉到民國新興「碑學」的發揚者。他的書學主張直接繼承於曾李二師，而兩位都是民初在上海鬻書的碑學大將，尤其李瑞清「求分於石，求篆於金」--認為應向秦漢以前的「鼎彝」中追求篆書神髓之書學主張對張氏影響至鉅。張大千在畫跋中以「學不通經，謂之俗學，書不通篆，謂之俗書，畫不撫古，謂之俗畫。」³⁷強調篆書為篆隸楷行草各種書體之本，呼應著李瑞清所說：「學書不學篆，猶文家不通經也，學書必自通篆始，學書必神遊三代，目無二李，乃得佳爾。」³⁸

李瑞清不把篆書二傑—李斯(約西元前 280-208 年)、李陽冰放在眼裏，致力於追求更高古來源的態度自然也為張大千所繼承。在實踐上，張氏早年的篆書也依循李瑞清「求篆於金」的路線，不但線條蒼勁凝練，其抖動波折處一如青銅器上鑄造的銘文中所見，還有渴筆飛白的表現，在在都得自清道人真傳。這種直接取法於三代篆法的態度與溥氏來自李陽冰的篆書風格自然大異其趣，一斑駁澀進，一規整秀麗，可說南轅北轍了。



圖 49

張氏的隸書多是早年(30 和 40 年代)作品，包括他仿金農的「漆書」。在這些隸書作品中，他的線條仍然抖動波磔，有時甚至引篆入隸，體現三國時《天發神識碑》那種篆隸併行、雄奇瑰偉、錯綜詭譎的趣味，與溥心畬用楷法入隸的筆劃濃淡均一、字形方正整齊的韻味更是兩個極端了。

但是張氏最膾炙人口的還是他的行書，亦即出現在他畫跋上的字體(如圖 42)，也有人稱之為「大千體」。大千體是他融會貫通了曾李二師的書風，以早年金石訓練參酌黃庭堅(1045-1105)筆法結構所成就的，四十歲以後就逐漸成形，如此張《行書八言聯》(圖 49)，六十歲以後進入人書俱老的境界。³⁹張氏以金石的凝重運筆結合黃山谷大開大闔，縱橫傾斜的體勢也是得自李瑞清學北碑二十年後「納碑入帖」，並在行楷書上對黃山谷用功最深之故。⁴⁰雖然張氏接受了二位老師的書學主張與實踐，但是平心而論，他的創作才華卻在兩師之上，因此比較起為人所詬病的李字失之「做作」，曾字失之「平庸」之評，⁴¹張氏學自李瑞清一波三折的抖筆就比李師要渾厚天然而不造作，學自曾師用章草筆意或圓筆入書時也富奇趣橫生之姿而不落入曾師的平淡無奇。

而和曾李二師無關，卻來自張氏畫家本能的，是他也曾把石濤、八大、趙孟頫、唐寅(1470-1524)的字都學得活靈活現，其中尤其是仿石濤帶有隸書意味的楷體更是逼真，不僅出現於他 20 到 30 年代仿石濤的作品裏，也出現在他其他自行創作的畫作裏。和溥心畬一樣，張氏也以書入畫，溥心畬的繪畫得力於他正側鋒並用的線條，張氏也早在 20 年代就將李師的方筆線條以及曾師的圓筆線條帶入他的繪畫中。⁴²還有他早年從曾李二師得來的篆書訓練亦在他帶飛白筆意的枯樹及一筆而就、氣勢萬千的荷莖中表露無遺。

柒、互贈詩文中的友情

至於二人有心結或溥氏因「南張北溥」的稱號而引起心中不快的傳言，應該在三〇年代起就已不是事實。因為啟功先生曾記 1933 年所見，二人在恭王府合作起畫來，各自運筆如飛，隨即將半製成品丟給對方，對方立即補全，三小時內完成幾十張，你來我往，默契十足，令人看到兩位一流大師表演行雲流水般的畫藝絕技。⁴³不僅如此，彼此對對方之推重佩服，更可以從互贈之詩文中見之。

也由於溥氏的贈詩，使得人們對唐代詩人李白(701-762)與杜甫(712-770)詩仙詩聖間友誼所激盪之火花及其想像，千餘年之後再現於「南張北溥」身上。溥氏贈張氏之詩中最有名的當推 1955 年，兩人相見於東京時溥氏所作：「滔滔四海風塵日，宇宙難容一大千。卻似少陵天寶後，吟詩空憶李青蓮。」大陸易幟後，溥氏輾轉由舟山群島抵台，此時他定居臺灣一面在師大授課，一面在家中授徒，來海隅之後，失去皇室庇蔭的舊王孫，幸有腹內詩書畫賴以為生。而張氏在國共內戰後先後流轉於印度、臺灣、香港之間，直到 1952 年方轉去南美的阿根廷，54 年移居巴西定居。所以詩中溥心畬感嘆時局動盪、世變不已，天下之大，何處是大千的歸宿？繼而在第二聯中，自比天寶之亂後的杜甫，對同為詩人的李白只有藉著詩句，道出無盡的懷念。

此詩引人矚目的是溥氏比張氏大三歲，卻自居比李白小上十一歲的杜甫，而把年齡小於他的張氏比喻成令杜甫激賞又崇拜的詩壇前輩李白。一直以來李杜的關係就為世人所爭論不休，一般的意見認為這是不對等的友誼關係，從杜甫贈詩李白十五首、李白贈杜甫僅四首即可略窺一二，更不用說李白贈杜甫的詩句都較平淡，哪及得上杜甫對李白熱情洋溢、真摯動人的那些千古名句，如拜服他才華的：「筆落驚風雨，詩成泣鬼神」、「李白斗酒詩百篇，長安市上酒家眠」、「白也詩無敵、飄然詩不群」；思念其人的：「死別已吞聲，生別常惻惻」、「冠蓋滿京華，斯人獨憔悴」，勾勒其一生心靈性情的：「痛飲狂歌空度日，飛揚跋扈為誰雄？」

相較之下，溥氏亦對張氏贈詩文不斷，從張氏三十歲自畫像上溥氏題的「倚馬識仙才」開始，到 1957 年在張氏畫上題跋對張氏的形容可謂將兩人的相知相賞做了登峰造極的陳述：「蜀客大千居士，天資超邁，筆蹤奇逸，其人亦放浪形骸，不拘繩檢，畫如其人也。然其細筆則似春蠶吐絲，粗則橫掃千軍，畫後繪之能事矣！...今觀此畫，想見其掀髯雄辯，為之惘然耳。」⁴⁴溥氏不但對張大千不論工筆(細筆如春蠶吐絲)、寫意(粗則橫掃千軍)都有如此傳神之描述，用蘇東坡(1037-1101)盛讚唐代畫聖吳道子(約 680-759)畫藝「天下之能事畢矣」的語氣形容張氏，⁴⁵對張氏為人豪邁不拘，言談風趣又滔滔不絕的樣貌，也捕捉得入木三分。

可是相對的，張氏贈溥氏的詩文在數量上就遜色得多，令人印象深刻的有他 1972 年在美國舊金山舉行四十年回顧展時，回憶起同時代的畫家們各有他仰慕之所長，其中他對溥心畬的評語是：「柔而能健，峭而能厚」。至於針對溥心畬畫藝的則有讚賞溥氏畫馬的功力，認為他是元代畫馬大家趙孟頫再世：「五百年來，見子昂後身也。」⁴⁶大概最對溥心畬最無保留的推崇應屬 1956 年當他畫雪景冊頁時，忽然想起溥氏令他甘拜下風之拿手絕活：「並世畫雪景，當以溥王孫為第一，予每避之不敢作，此幅若令王孫見之，定笑我又於無佛處稱尊矣！」以黃庭堅對蘇東坡嘆為觀止，但天下也僅此一人令他臣服的口氣來稱道溥氏畫雪景的獨到。

觀張氏對溥氏的懷念與推賞，多半還是就畫論畫，鮮少論及兩人之間的友誼或勾勒溥氏的為人性情，且稱許溥氏無論畫馬與雪景，也都不是張氏專攻的項目，更不用說張氏後來潑彩的作品如《瑞士雪山》在技巧及視野上應早超越溥氏的傳統雪景了。這樣說來，溥氏與張氏之間的情誼難道真如溥氏在贈詩中自居的杜甫般對李白是一面倒的激賞懷念？而對方對己身的感情及評價倒真是不成比例了？其實專在詩文中找證據倒也不盡然，比較起兩人在真實人生中的個性來，溥氏內斂保守，張氏豁達熱情，然而文字中表現出來的卻反之。究其原因，或許因為溥氏究竟是詩文上的捷才，作詩屬文，往往不經思索、一揮而就。張氏雖然詩才亦高，佳作迭出，但作詩畢竟為配合畫作而成，而溥氏的詩文如行雲流水，湧泉而出，此所以溥贈張的詩文在數量與程度上遠勝於後者對前者。

另外，溥氏與張氏如以詩聖杜甫與詩仙李白的關係視之，除了年齡因素不相符外，溥氏渾然天成的詩才與繪畫上無師自通的聰慧倒與謫仙李白較為相似，⁴⁷而張氏雖才華洋溢，卻在繪畫上以非比尋常的毅力下著畢生的苦功，倒與無一字無來歷，只為從來作詩苦的杜甫相似了。

捌、結語

距離于非闇喊出「南張北溥」的年代已有八十年之久，時間的沉澱也讓歷史的面貌漸漸清晰起來。當時溥心畬與張大千分別在中國兩大代表性城市，北京與上海崛起。前者由於兩位領導畫風的傳統派大將陳師曾(1876-1923)與金城都英年早逝，而齊白石(1864-1957)雖在北京定居，尚未因衰年變法而聲名大噪，在北京這傳統文化深厚，從明代以來即是首都的北方重鎮，唯有詩書畫俱佳的舊王孫溥心畬足以代表這種舊文化的賡續與傳承，並穩佔北方畫家的第一把交椅。

相對於北方故都的傳統文化深厚，南方的上海雖在 1843 年才開埠，卻迅速在清末已成為中國第一大商業都市，新興的思潮與外國文化，不斷流入這十里洋場，藝壇也由晚清出奇致勝的海派過渡到百花齊放的民國。當時風靡上海的畫家有三吳一馮(吳湖帆、吳待秋、吳子深、馮超然)及黃賓

虹(1864-1955)等人，但三吳一馮中功力最高的吳湖帆(1894-1968)仍停留於清初四王風格中未見太大突破，黃賓虹日後獨樹一幟的風貌也還在醞釀中，而來自四川的張大千能以不到三十的年紀，在人才濟濟的上海嶄露頭角，是因緣際會也是時勢所趨。他藉臨仿並學習石濤而異軍突起，同時藉石濤八大開創新局，為國畫帶來現代的面貌。⁴⁸

溥心畬習畫從馬夏入手，與傳統文人對馬夏及其所代表之院畫傳統避之唯恐不及的態度恰恰相反，然而1930年他在北平的首展卻極為轟動，當時的觀眾之一台靜農先生回憶道：「凡愛好此道者，皆為之歡喜讚嘆。北宗風格沉寂了幾百年，…心畬挾其天才學力，獨振頹風，…」；⁴⁹另一位藝評家則指出：「惟有心畬出手驚人，儼然馬夏。」⁵⁰

二十世紀初，康有為(1858-1927)「以院體為正法」的呼聲逐漸發出影響力。⁵¹面對西畫在寫實上的優勢，連傳統派畫家金城也主張以院體畫中的「工筆」來彌補傳統文人畫的弱點，同為傳統派大將的陳師曾更在1920年對文人畫的價值重新定義，認為能看出文人的趣味、思想、感情者即為文人畫。⁵²可謂與晚明董其昌(1555-1636)將文人畫等同於南宗的理論完全脫鉤，不再區分職業與文人的風格問題，而回歸創作者的態度思想及作品韻味，反而與文人畫理論先驅北宋蘇東坡的觀念更為接近。⁵³

就是在這樣的時代背景下，溥心畬的北宗畫才得以成功的攻佔當時的北平畫壇，而且引起一片喝采。也是在這樣的環境條件下，南張北溥兩人才都喜作且工於界畫--這個傳統文人不屬於一碰的項目。

至於張大千早期賴以成名的風格，也與民初的時代風潮有關。他之所以能接觸石濤，是受兩位老師喜愛石濤八大的影響，而曾李二師都是前清進士，又都曾仕清，自然在滿清覆亡，民國成立以後，會有懷念追憶前朝之種種錯綜複雜的「遺民」情緒，這使得他們很自然的在同樣身歷家國巨變的明末四僧畫家的作品中找到自我認同，特別是八大石濤孤絕冷逸的畫風，更令他們喜愛。⁵⁴而在曾李二師鬻書的上海，比他們二人更早注意到石濤的是同樣在上海鬻畫的金石派書畫家吳昌碩(1844-1927)，吳昌碩透過學習與他同樣擅長寫意花卉的趙之謙(1829-84)而上溯揚州八怪及石濤八大，意欲藉提倡石濤八大打破當時四王盛行的局面。⁵⁵

但是吳昌碩對石濤八大的興趣仍集中在花鳥方面，而李瑞清與曾熙對石濤八大的推崇雖是全面性的，但這股力量在他們自己身上並未開花結果，而是透過深受他們影響的張大千，才使得在整個清代備受忽視的明遺民畫風，成為打破當時上海由四王獨佔的沉悶局面之新選擇，並且獲得了現代的面貌，對許多二十世紀畫家的畫風造成深遠的影響。⁵⁶

石濤帶領大千入門，張大千也靠模仿石濤足以亂真而成名，但他仿石濤之作，卻並非亦步亦趨。⁵⁷他常常依己意或放大石濤原作尺幅，或將直幅改為橫幅，並任意改動前中後景的關係與景深，尤其明顯的是更動石濤的筆墨，將石濤線性的皴法改為一片水氣淋漓的墨染，或在大塊墨色中加以濃重的苔點。石濤早期受揚州畫派影響，山水中渴筆線條多，中晚年以後才有豐富的墨染。⁵⁸然而張大千卻頗富創意的將石濤早晚期風格混為一爐，在自己的作品中將石濤早期的構圖施以晚年的筆墨，處處見他自己的匠心，完全重新詮釋了石濤的作品。⁵⁹

溥心畬學馬夏時，亦只取馬夏造型奇峭的山石，但用筆含蓄秀雅，可謂將馬夏徹底文人化了。馬夏在南宋本來精緻簡約畫風，到了元代孫君澤輩將之漸漸板刻，及至明代院畫則成為更制式化的面貌，尤其到了浙派末流筆墨僵化、構圖呆滯。⁶⁰但是溥心畬卻似明代的唐寅般能將老師周臣(約1450-1535)硬挺勁直的線條轉為秀逸動人，密不通風的構圖變得流動而靈活。⁶¹而在歷史上早成僵化代名詞的馬夏傳統，在溥氏手中，以其清幽空靈的景物，及豐富的筆墨變化，不但令畫面有了更深厚的層次，充滿了活潑的生氣，也使得馬夏傳統在二十世紀獲得了新生命。

然而溥氏的山水畫畢竟因襲古人的構圖太厲害，缺乏創新精神。⁶²與張大千比起來，復成一強烈對比。張大千從早歲兩上黃山並以黃山照片作為作畫依據開始，就已奠定他一生以壯遊經驗做為山水畫作靈感的基礎。而溥心畬卻很少基於真山水作畫，他的題材與構圖，幾乎都從摹古而來。從兩人的作畫態度看來，張氏較像現代畫家強調原創性，而溥氏則延續古代畫家藉臨仿發揮己意的傳統，就像他自己所辯解的：「藉古人骨架，發揮自我筆墨、精神，是國畫的特點」。⁶³而溥心畬在構圖上的缺少變化也讓人想起元代畫家倪瓚(1301-74)同樣以一成不變的「萬用山水」應世，但無人能否認倪瓚的偉大，同樣的，溥氏在山水構圖上的缺點卻正說明了他和倪瓚一樣，他們只是不斷藉著這變化不大的象徵性媒介，訴說自己心靈的純淨和透明而已。

兩人山水風格之異也正如兩人堂名之別：張氏山水畫大開大闔，一如大風起兮雲飛揚的「大風堂」；溥氏山水秀雅蘊藉，卻似冷玉沉靜、曖曖內含光的「寒玉堂」。在取法的廣度上，溥氏的山水大宗只及於明代，宋代千巖萬壑的荆關董巨從來不是他的選項；張氏卻有系統的在山水溯源上從明清一直上追到宋元，敦煌行以後還擁抱了唐代甚至六朝的山水用色傳統。

至於兩人的花卉，各有所長，溥氏細膩又處處見新意的花鳥作品足與張氏大氣魄的荷花平分秋色。張氏早年以「張水仙」知名，晚年依他在荷花上的成就，應該可以改叫「張荷花」而無愧。仕女畫並非溥氏強項，有些作品甚至有比例失調的問題，想是溥氏缺乏素描訓練所致。至於張氏，由於有敦煌時期嚴謹的臨摹人物經驗，所以中期的仕女畫要比溥氏精緻華麗許多，但晚年眼力日衰，

也就漸不為此道了。

雖然溥氏作品與張氏《長江萬里圖》、《廬山圖》、《四軸連屏大墨荷》那些巨製相比，或有能小不能大之憾，但正是溥氏的許多小品，特別是像《水蘆花》(1953年)(圖50)那樣的作品，線條清麗雅潔，畫面纖塵不染，上書工整水蘆花賦，一絲不苟的專注中是近乎潔癖的超凡絕俗，和投注在雪白蘆花中自傷又自賞的的遁世情懷。不禁使人想起元代隱逸畫家錢選(約1239-1299)筆下白蓮與梨花的风緻，同樣是畫家的心靈反照，呈現了畫家不願同流合污、與世浮沉的幽獨內心世界。



圖 50

回首前塵，這兩位二十世紀傳統畫家的指標性人物，也顛覆了我們對職業畫家與文人畫家的定義。溥氏挾其詩書畫三絕，身後被詩人周棄子譽為「中國文人畫最後的一筆」，⁶⁴時人皆以為溥氏當之無愧，然而其畢生所專精的卻是院體畫，亦即傳統職業畫家所從事者；而張大千藝術生涯中所用功的對象一包括石濤、八大、董源、巨然(活動於十世紀下半葉)等巨匠完全是文人畫的正脈，然而很少人會將張氏作品以文人畫視之。究其原因，張氏雖然也具詩書畫三絕的修養，但是四0年代遠走敦煌石窟，臨摹三年後，畫風便有了唐代大製作的格局與濃麗的裝飾性，早已超越了文人畫的限制。更有甚者，張氏對藝術追求日新又新的態度，以及一生下苦功鑽研他心目中藝術典範的過程，

都更像現代畫家的專業精神。而溥氏自以為「經學第一，...繪畫第四」，丹青於他，是經濟需要時的易米之舉，更是一生將亡國之痛忘情寄意於書畫的途徑，從此觀點，溥心畬之畫也更像「文人畫」。

張溥兩人一方面都是時代的產物，如張大千的書法係從清末延續到民國的碑學風潮出發，繪畫則以民初重新受到重視的石濤八大為師，不只從石濤的破墨山水發展出他自己晚期的潑墨山水，且從八大學習到近乎抽象的佈局與筆墨。溥心畬也在前有北方傳統派畫家金城、陳師曾都將西方明暗、體積、透視融入國畫的先例下，⁶⁵ 在各項花鳥題材中，讓人見到他陰影明暗法的使用，還有他的繪畫以向來受文人厭棄的「北宗」名世，本身就是二十世紀的新的現象。

然而另一方面比較起張大千在書學上的前瞻性，中年大膽赴敦煌取經，將考古作品與傳世繪畫結合，成為自己作畫的養分，晚年更在時代的浪潮下，接受西方藝術的洗禮，在席捲全球的抽象表現主義影響下，創為能與中國源自唐代潑墨傳統接軌的半抽象之潑墨潑彩畫，處處顯示出時代的烙印與軌轍。相對的，溥氏卻一如其先祖般--康熙書風追隨董其昌、乾隆則以趙孟頫為師，溥氏書法亦出入於二王、虞褚的「帖學」傳統之間。他埋首於舊時的「帖學」系統，在書法上完全自外於二十世紀的「碑學」潮流，在繪畫上則常臨古襲古而不以為意，不勇於創新之作畫態度與清初受皇帝力捧的四王相似。這也使得他成為捍衛清代皇室傳統書風與畫風，最出類拔萃但也是最後的後一名成員。

他的繪畫，無論山水、花鳥、人物，甚至畫馬，訴說的都是他個人的身世之痛，就像同樣在觀音像中，張大千署名為「蜀郡清信士張大千敬造」，溥心畬則署名為「大清信士弟子溥儒敬寫」，充分顯示張氏自豪於來自四川的畫家身分，而溥心畬巧妙的在清上加一大字，卻再清楚不過的說明他心中認同的仍是那個已經逝去的時代，那個由他先祖一手締造的王朝。相對於張大千不斷進取的書風與畫風，溥心畬書學與畫風的保守與退縮，以及對於舊時代及其所代表意義的耽溺，則使他的藝術在時代性中更帶著悲劇性的個人色彩。

最終張大千所代表的南方，在懷抱傳統之餘，以其活潑多變之姿大踏步地翻動了歷史的新頁；而代表北方的溥心畬，則深陷於即將一逝不復返的傳統美感中，徒留讓人追憶的一縷馨香。

註釋

1. 方聞先生將張大千、齊白石(1864-1957)、黃賓虹(1865-1955)等歸類為二十世紀傳統型畫家；高劍父(1879-1951)、徐悲鴻(1895-1953)、傅抱石(1904-1965)等則為西化型畫家，見 Wen C. Fong, *Between Two Cultures* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2002).

2. 「南張北溥」的稱號最先由琉璃廠集粹山房經理周殿候提出，再經于非闇於 1935 年 5 月 22 日的《北晨畫刊》上正式為文傳揚。朱省齋曾撰文表示溥氏對此表不悅，但由於朱氏後來與張大千有恩怨，故而所說是否誇大，值得考慮。見傅申，〈南張北溥〉，《雄獅美術》，第 268 期(1993)，頁 22-23。
3. 張大千，《張大千詩文集》(下)(台北: 國立故宮博物院編輯委員會，1993)，卷 7，頁 116。
4. 溥心畬說:「畫，有皴皴而無渲染，謂之無墨。但有渲染而無皴皴，謂之無筆。與其無筆，寧可無墨。」見溥心畬，《寒玉堂論書畫·真書獲麟解》(台北: 世界書局，1974)，頁 23。
5. 同上註，頁 28-29。
6. 龐氏之《溪南八景》現藏上海博物館，龐氏 1940 年曾請張大千根據其先前臨摹之畫稿，補齊戰時遺失的四幅而得完整，張氏便在冊頁後題下此跋。見鍾銀蘭，〈張大千仿石濤《溪南八景圖冊》及其他〉，收入李碧珊編，《張大千前期山水畫特集》，《名家翰墨》40 期(香港: 翰墨軒，1993)，頁 38-41。
7. 見張大千，〈山水〉，《張大千詩文集》(下) 卷 7，頁 129-130。
8. 溥心畬，〈論花卉〉，《寒玉堂畫論》(台北: 學海出版社，1975 年)，頁 27。
9. 感謝林順得同學在我所開設的近現代繪畫課程中讓我注意到溥氏受元明人影響的花鳥作品。
10. 見詹前裕，《民國藝林集英研究之二》《溥心畬繪畫藝術之研究研究報告展覽專輯彙編》(台中: 臺灣省立美術館，1992)，頁 40。
11. 張氏受其兩位老師曾熙(1861-1930)及李瑞清(1867-1920)的影響，1920 年代初便對石濤八大發生興趣並下過工夫。見張大千:「梅師酷好八大山人，...髯師則好石濤」。張大千《張大千先生詩文集》(下)，卷 6，頁 55。
12. 見本文作者，〈丹青千秋意，江山有無中---溥心畬(1896-1963)在臺灣〉，《造形藝術學刊》(2006 年 12 月)，頁 33-35。
13. 但是研究溥氏畫風的學者們普遍認為他的繪畫絲毫不受西洋感染，見詹前裕，《溥心畬繪畫研究》(台中:東海大學印刷所，1991)，頁 165；鄭國，〈一硯梨花雨〉，《溥心畬—中國近現代名家畫集》(台北: 錦繡文化，1993)，前言，頁 6。
14. 張大千詩文集中有題《時裝仕女》的詩，與此畫題詩相同，但下面有「以懷玉為模特兒寫此」。見張大千，《張大千詩文集》(上)卷 2，頁 53。此畫題款於甲戌(1934)年，但仕女之風格(面容體態及服裝)已是敦煌歸來(1943)之後的面貌，所以不排除是後來據原先畫稿再加工的作品。

15. 張氏於 1934 年春在北平結識懷玉，雖對她有愛慕之心，但因家人反對而未結合，見李永翹，《張大千年譜》(成都：四川省社會科學院出版社，1987)，頁 70。
16. 此圖見民國二十四年十月，由北平黃懷英照像製版印刷專科學校發行之《現代名畫集》第一冊，感謝吳文隆先生贈送該畫冊圖片給作者。
17. 詹前裕將溥心畬 1924-1932 年之間的畫風訂為恭王府前期，這段時間是典型的馬、夏風格，而自 1932-37 年為恭王府後期，此時溥氏廣泛學習元明諸家的風格，1938-49 年則為頤和園時期，此時自身筆墨特色已經顯現，見詹前裕，《溥心畬繪畫研究》，頁 106-107。
18. 溥心畬，〈論用筆〉，《寒玉堂畫論》(台北：學海出版社，1975)，頁 67。
19. 此圖之解說，見《渡海前後--張大千、溥儒、黃君璧精品集成》，中國嘉德 2011 秋季拍賣會，* 1370。
20. 張氏 1932 年有《青綠山水》之作，上題「擬松雪老人秋山訪友圖」，與趙孟頫的《幼輿秋壑》構圖有類似之處，見本文作者，〈張大千中期(1941-60)青綠山水：嘗恨古人不見我也！〉，《書畫藝術學刊》，第 11 期，2011 年 11 月，頁 42。
21. 《世說新語·品藻》：明帝問謝鯤「：君自謂何如庾亮？」答曰：「端委廟堂，使百官準則，臣不如亮；一丘一壑，自謂過之」。見劉義慶著，楊勇校箋，《世說新語》(台北：正大書局，1971)，頁 386-87。
22. 關於張大千畢生對桃花源的追求，見傅申〈畢生尋桃源--張大千和他的時代〉《張大千的世界》(台北：羲之堂文化出版事業有限公司，1998)，頁 24-27。
23. 1926 年溥心畬在北平的首次畫展極為轟動，藝評家認為：「唯有心畬出手驚人，儼然馬夏」。見黃秋月，〈花隨人聖庵摭憶〉，轉引自王家誠，《溥心畬傳》(台北：九歌出版社，2002)，頁 94。
24. 此圖見爛漫社編輯部，《爛漫社》(黃賓虹題)第一輯(上海：爛漫社出版部，1928)，頁 15。感謝吳文隆先生提供此一刊出張大千早期作品之珍貴畫冊，該輯刊出張大千作品兩幅，除《峨眉金頂》外，另有一幅《黃山看雲》，也是石濤風格。
25. 北平《藝林月刊》從 1930 年 6 月起，連續八個月，接連刊登八頁《石濤山水冊》，這八幅圖的構圖與題詩，與上海藏家龐萊臣(虛齋)的石濤《溪南八景》完全相同，由於張大千於 1926 年即向龐萊臣借《溪南八景》來臨摹，並留有其稿本，且《石濤山水冊》之書法與畫風皆合於張氏手法，所以可以確定陳半丁所藏《石濤山水冊》係出於張氏之手。關於張氏回憶曾向龐萊臣借《溪南八景》來臨之事，見張氏 1940 年為龐氏補畫的《溪南八景》之一的題跋，又見鍾銀蘭〈張

- 大千仿石濤《溪南八景圖冊》及其他》，頁 38-41。關於陳半丁藏《石濤山水冊》與張大千畫風及書風的關係，見吳惠寬，〈張大千早期(1920-40)的石濤收藏及對其山水畫之影響〉，國立台南藝術大學碩士論文，100 年 7 月，頁 55-56。
26. 張大千曾於 1930 年代末期以石濤《金陵懷古冊》(1707 年)的披麻皴筆法作成《山水》一軸，現藏天津人民美術出版社，吳惠寬，〈張大千早期(1920-40)的石濤收藏及對其山水畫之影響〉，頁 97-98。
27. 這張畫應該只是一張明代院體畫，關於此畫對溥心畬的重要性，見朱靜華，〈溥心畬繪畫風格的傳承〉，《張大千溥心畬詩書畫學術討論會論文集》(台北: 國立故宮博物院，1994)，頁 282。
28. 見王家誠，《溥心畬傳》，頁 355-56。
29. 關於兩人合作畫的介紹與分析，見 Shen Fu, *Challenging the Past: The Paintings of Chang Dai-chien* (Washington D.C.: Smithsonian Institution, 1991), pp. 110-115; 又見王耀庭，〈南張北溥合作書畫〉，《南張北溥: 台北歷史博物館藏張大千溥心畬書畫作品集》(瀋陽: 遼寧人民出版社，2009)，頁 1-14。
30. 見金城，〈金拱北演講錄〉，原載於《湖社月刊》第 21 冊(1938 年 7 月)；轉引自郎紹君、水中天主編，《二十世紀美術文選》(上海: 上海書畫出版社，1999)，頁 43-47。
31. 關於溥心畬的界畫，見詹前裕，《溥心畬—復古的文人逸士》(台北: 藝術家出版社，2004)，頁 54-59。
32. 見詹前裕，《溥心畬繪畫研究》，頁 133。
33. 同上註，頁 90-91。
34. 見溥心畬(陳雋甫筆錄)，〈自述〉，《雄獅美術》39 期(1974 年 5 月)，頁 22；詹前裕，《溥心畬繪畫研究》，頁 90。
35. 關於唐楷對唐隸的影響，見白謙慎，《傅山的世界: 十七世紀中國書法的嬗變》(台北: 石頭出版股份有限公司，2004)，頁 246-47。
36. 關於溥氏行書與楷書的分析，見詹前裕，《溥心畬繪畫研究》，頁 92-95。
37. 張大千，《張大千詩文集》(下)，卷 7，頁 13-14。
38. 李瑞清，〈玉梅花盒書斷〉，《清道人遺集》「佚稿」(台北: 文海出版社，1969)，頁 308-309。
39. 張大千的書風來源與分期，見朱惠良，〈張大千書法風格之發展〉，《張大千溥心畬詩書畫學術討論會論文集》，頁 179-80；王耀庭，〈張大千書集山谷稼軒長聯—略記張大千書風的淵源〉，《故宮文物月刊》，九卷五期(1991，8)，頁 10-19。

40. 李瑞清的「納碑入帖」傾向，見盧廷清，〈曾熙與李瑞清的書藝初探〉，《張大千的老師--曾熙、李瑞清書畫特展》(台北: 國立歷史博物館，2010)，頁 39-41。
41. 見陳振濂，《現代中國書法史》(河南: 河南美術出版社，1993)，頁 67-76。
42. 見本文作者，〈張大千的仕女畫——一個二十世紀中國傳統畫家對現代的回應〉，《1901-2000 中華文化百年論文集 I》(台北: 國立歷史博物館，1999)，頁 140-42。
43. 見啟功，〈溥心畬先生南渡前的藝術生涯〉，《張大千溥心畬詩書畫學術討論會論文集》，頁 246-247。
44. 全文見溥心畬 1957 年題張大千 1942 年《仿元人方壺山水》，轉引自傅申，〈南張北溥〉，《雄獅美術》，第 268 期(1993)，頁 21；又見傅申，〈南張奇古奔放北溥華貴高逸〉，收於廖建欽編，《南張北溥藏真集萃》(台北: 羲之堂出版有限公司，1999)，頁 8-11。
45. 「天下之能事畢矣」見蘇軾，〈書吳道子畫後〉，王水照選注，《蘇軾選集》(上海: 上海古籍出版社，1984)，頁 402。
46. 張大千曾題溥心畬所作《人馬圖》:「絕無頓掣，自然雄俊，五百年來，見子昂後身也。」見傅申，〈南張北溥〉，頁 27-28；王耀庭，〈南張北溥合作書畫〉，《南張北溥: 台北歷史博物館藏張大千溥心畬書畫作品選集》(瀋陽: 遼寧人民出版社，2009)，頁 7。
47. 啟功認為溥氏學畫並無師承，且天分高於功力，見啟功，〈溥心畬先生南渡前的藝術生涯〉，頁 239，250。
48. 關於南張北溥崛起的背景，見李鑄晉，〈「南張北溥」的時代背景〉，《雄獅美術》，第 268 期(1993)，頁 44-48。
49. 見台靜農，〈有關西山逸士二三事〉，《龍坡雜文》(台北: 洪範書店，1988)，頁 103，但文中將「北宗」誤植為「北宋」；又見詹前裕，《溥心畬繪畫研究》，頁 61。
50. 同註 23。
51. 見康有為，《萬木草堂藏中國畫目》序，(上海: 長興書局石印本，1918 年初版; 台北: 文史哲出版社影印本，1977)，頁 8-9。
52. 見陳衡恪，〈文人畫之價值〉，《中國畫研究》第一期，1921 年 11 月，頁 205。
53. 有關在新舊思潮衝突下，傳統與改革派思想對溥氏畫風之影響，見本文作者，〈丹青千秋意，江山有無中---溥心畬(1896-1963)在臺灣〉，《造形藝術學刊》(2006 年 12 月)，頁 23-27，39-40。
54. 關於這些前朝遺老藉由對四僧作品的書寫感懷，發抒他們對故國及傳統文化的依戀，見楊敦堯，

- 〈清遺老的網路、情境與藝術表述〉，收入楊敦堯、蘇盈隆編，《世變·形象·流風：中國近代繪畫 1796-1949》（高雄：高雄市立美術館，2007），頁 113-135。
55. 關於近代石濤風潮興盛之緣起，見吳惠寬，〈張大千早期(1920-40)的石濤收藏及對其山水畫之影響〉，頁 16-19。
56. 明遺民(包括石濤八大)的畫風對黃賓虹、陳師曾、齊白石、劉海粟(1896-1994)、傅抱石(1904-65)等人均發生影響。
57. 劉九庵亦認為張大千的偽作古人作品，大多是自然的揮灑，少有忠實的摹作，見劉九庵，〈張大千偽作名人書畫的瑣記與辨偽〉，《名家翰墨叢刊 F7 劉九庵書畫鑒定文集》（香港：翰墨軒出版有限公司，2007），頁 406。
58. 關於石濤早期線性風格與晚期喜用濕筆可參考傅申，〈明清之際的渴筆勾勒風尚與石濤的早期作品〉，《香港中文大學文化研究所學報》，8 卷 2 期，1976 年 12 月，頁 579-615；傅申，〈大千與石濤〉，《雄獅美術》，第 147 期，1983 年，頁 52-70；James Cahill, *The Compelling Image: Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting* (Cambridge, Massachusetts, and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 1982), pp.200-202.
59. 見吳惠寬，〈張大千早期(1920-40)的石濤收藏及對其山水畫之影響〉，頁 93-100。
60. 見 James Cahill, *Parting at the Shore: Chinese Painting of the Early and Middle Ming Dynasty, 1368-1580* (New York & Tokyo: Weatherhill, 1978), pp.107-134.
61. 朱靜華認為溥心畬在山水構圖、詩畫合一的修養、與綜合南北宗上，都追隨唐寅，見朱靜華，〈溥心畬繪畫風格的傳承〉，頁 286-87。
62. 溥氏常令弟子將古畫一五一十描下來，再填以自己的筆墨，見詹前裕，《溥心畬繪畫研究》，頁 97-104。
63. 王家誠，《溥心畬傳》，頁 239。
64. 同上註，頁 418。
65. 見林木，《二十世紀中國繪畫研究》（廣西：廣西美術出版社，2000 年），頁 248。

引用書目

Cahill, James. *Parting at the Shore: Chinese Painting of the Early and Middle Ming Dynasty, 1368-1580* (New York & Tokyo: Weatherhill, 1978)

- _____, *The Compelling Image: Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting* (Cambridge, Massachusetts, and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 1982).
- Fong, Wen C.. *Between Two Cultures* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2002).
- Fu, Shen. *Challenging the Past: The Paintings of Chang Dai-chien* (Washington D.C.: Smithsonian Institution, 1991).
- 王家誠,《溥心畬傳》(台北: 九歌出版社, 2002)。
- 王耀庭,〈張大千書集山谷稼軒長聯一略記張大千書風的淵源〉,《故宮文物月刊》,九卷五期(1991, 8),頁 10-19。
- ,〈南張北溥合作書畫〉,《南張北溥: 台北歷史博物館藏張大千溥心畬書畫作品集》(瀋陽: 遼寧人民出版社, 2009),頁 1-14。
- 白謙慎,《傅山的世界:十七世紀中國書法的嬗變》(台北: 石頭出版股份有限公司, 2004)。
- 朱惠良,〈張大千書法風格之發展〉,《張大千溥心畬詩書畫學術討論會論文集》,頁 173-204。
- 朱靜華,〈溥心畬繪畫風格的傳承〉,《張大千溥心畬詩書畫學術討論會論文集》(台北: 國立故宮博物院, 1994),頁 255-318。
- 李永翹,《張大千年譜》(成都: 四川省社會科學院出版社, 1987)。
- 李瑞清,〈玉梅花盞書斷〉,《清道人遺集》「佚稿」(台北:文海出版社, 1969)。
- 李鑄晉,〈「南張北溥」的時代背景〉,《雄獅美術》,第 268 期(1993),頁 44-48。
- 林木,《二十世紀中國繪畫研究》(廣西: 廣西美術出版社, 2000 年)。
- 金城,〈金拱北演講錄〉,原載於《湖社月刊》第 21 冊(1938 年 7 月);轉引自郎紹君、水中天主編,《二十世紀美術文選》(上海: 上海書畫出版社, 1999),頁 43-47。
- 吳惠寬,〈張大千早期(1920-40)的石濤收藏及對其山水畫之影響〉,國立台南藝術大學碩士論文,100 年 7 月。
- 張大千,《張大千詩文集》(台北: 國立故宮博物院編輯委員會, 1993)。
- 啟功,〈溥心畬先生南渡前的藝術生涯〉,《張大千溥心畬詩書畫學術討論會論文集》,頁 237-254。
- 康有為,《萬木草堂藏中國畫目》序,(上海: 長興書局石印本, 1918 年初版;台北: 文史哲出版社影印本, 1977)。
- 陳振濂,《現代中國書法史》(河南: 河南美術出版社, 1993)。
- 陳衡恪,〈文人畫之價值〉,《中國畫研究》第一期, 1921 年 11 月。

- 《渡海前後--張大千、溥儒、黃君璧精品集成》，中國嘉德 2011 秋季拍賣會(北京:中國嘉德，2011)
- 傅申，〈明清之際的渴筆勾勒風尚與石濤的早期作品〉，《香港中文大學文化研究所學報》，8 卷 2 期，1976 年 12 月，頁 579-615。
- ，〈大千與石濤〉，《雄獅美術》，第 147 期，1983 年，頁 52-70。
- ，〈南張北溥〉，《雄獅美術》，第 268 期(1993)，頁 18-28。
- ，〈畢生尋桃源--張大千和他的時代〉《張大千的世界》(台北: 羲之堂文化出版事業有限公司，1998)，頁 24-27。
- ，〈南張奇古奔放北溥華貴高逸〉，收於廖建欽編，《南張北溥藏真集萃》(台北: 羲之堂出版有限公司，1999)。
- 馮幼衡，〈張大千的仕女畫——一個二十世紀中國傳統畫家對現代的回應〉，《1901-2000 中華文化百年論文集 I》(台北: 國立歷史博物館，1999)，頁 136-65。
- ，〈丹青千秋意，江山有無中---溥心畬(1896-1963)在臺灣〉，《造形藝術學刊》(2006 年 12 月)，頁 19-50。
- ，〈張大千中期(1941-60)青綠山水: 嘗恨古人不見我也!〉，《書畫藝術學刊》，第 11 期，2011 年 11 月，頁 13-58。
- 溥心畬(陳雋甫筆錄)，〈自述〉，《雄獅美術》39 期(1974 年 5 月)，頁 15-22。
- ，《寒玉堂論書畫·真書獲麟解》(台北: 世界書局，1974)。
- ，〈論花卉〉，《寒玉堂畫論》(台北: 學海出版社，1975 年)。
- 詹前裕，《溥心畬繪畫研究》(台中:東海大學印刷所，1991)詹前裕，《民國藝林集英研究之二》《溥心畬繪畫藝術之研究研究報告展覽專輯彙編》(台中: 臺灣省立美術館，1992)
- ，《溥心畬—復古的文人逸士》(台北: 藝術家出版社，2004)，
- 楊敦堯，〈清遺老的網路、情境與藝術表述〉，收入楊敦堯、蘇盈隆編，《世變·形象·流風:中國近代繪畫 1796-1949》(高雄: 高雄市立美術館，2007)，頁 113-135。
- 臺靜農，〈有關西山逸士二三事〉，《龍坡雜文》(台北: 洪範書店，1988)，頁 103-109。
- 鄭國，〈一硯梨花雨〉，《溥心畬—中國近現代名家畫集》(台北: 錦繡文化，1993)，前言。
- 劉九庵，〈張大千偽作名人書畫的瑣記與辨偽〉，《名家翰墨叢刊 F7 劉九庵書畫鑒定文集》(香港: 翰墨軒出版有限公司，2007)，頁 399-411。
- 劉義慶著，楊勇校箋，《世說新語》(台北:正大書局，1971)，頁 386-87。

盧廷清，〈曾熙與李瑞清的書藝初探〉，《張大千的老師--曾熙、李瑞清書畫特展》(台北:國立歷史博物館，2010)。

鍾銀蘭，〈張大千仿石濤《溪南八景圖冊》及其他〉，收入李碧珊編，《張大千前期山水畫特集》，《名家翰墨》40期(香港:翰墨軒，1993)，頁38-41。

蘇軾，〈書吳道子畫後〉，王水照選注，《蘇軾選集》(上海:上海古籍出版社，1984)。

爛漫社編輯部，《爛漫社》(黃賓虹題)第一輯(上海:爛漫社出版部，1928)。

圖版說明

(圖1) 張大千(1899-1983)，題石濤(1642-1707)《溪南八景圖冊》，紙本設色，各31.5x51.8公分，上海博物館藏。陳浩星編，《至人無法：故宮上博珍藏八大石濤書畫精品》(澳門:民政總署，澳門藝術博物館，2004)，圖101。

(圖2) 張大千，《紅葉青禽》，1944年，紙本設色立軸，99x46公分。中國嘉德2011秋季拍賣會《渡海前後—張大千、溥儒、黃君璧精品集成》*1387。

(圖3) 溥心畬(1896-1963)，《秋高鳴鴉》，34.9x75.1公分，絹本。《溥心畬書畫集文物圖錄》(台北:國立故宮博物院，1993)，頁74-75。

(圖4) 李安忠(活動於十二世紀上半葉)，《竹鳩圖》，紈扇冊頁，25.4 X26.9公分，台北國立故宮博物院收藏。

(圖5) 溥心畬，《臨宋人花鳥小景》，25x15公分，紙本水墨設色，《溥心畬書畫全集》(台北:乾隆圖書無限公司，1978)，頁55。

(圖6) 張中(1294-?)，《桃花幽鳥》，紙本水墨立軸，112.2X31.4公分，台北國立故宮博物院藏。

(圖7) 張大千，《秋葉幽禽》，1968年，紙本水墨橫幅，33.5X45公分，中國嘉德2011秋季拍賣會《渡海前後—張大千、溥儒、黃君璧精品集成》*1386。

(圖8) 八大山人(1626-1705)《花果鳥蟲冊之四—蜜蜂》，張大千編，《大風堂名跡》(台北:聯經出版事業公司，1978)，第三集(八大山人專輯)，圖十一。

(圖9) 張大千，《貓石圖》，1968年，紙本水墨設色立軸，145X70公分，美國私人收藏。

(圖10) 八大山人《艾虎圖》，張大千編，《大風堂名跡》，第三集(八大山人專輯)，圖六。

(圖11) 張大千，《出水荷花》，1962年，紙本水墨鏡片，31.1X39.1公分，台北國立歷史博物館藏。

(圖12) 溥心畬，《翠蓋紅衣》，1963年，(旁江兆申楷書小跋尺寸15x3.7公分)，吳繼濤，《臺灣近現

代水墨畫大系—江兆申》(台北:藝術家, 2010), 頁 17。

(圖 13)張大千,《丈二墨荷》, 1982 年, 340X152 公分,《張大千書畫集》(台北:國立歷史博物館, 1973) 第五集, 圖 77。

(圖 14)八大山人,《荷花雙鳧》, 張大千編,《大風堂名跡》(台北:聯經出版事業公司, 1978), 第三集(八大山人專輯), 圖四。

(圖 15)張大千,《紅妝步障》, 非予編,《張大千畫集》(上海: 上海人民美術出版社, 1995), 圖版 48。

(圖 16)溥心畬,《池塘秋意》, 紙本設色, 34X32 公分, 吉林博物館藏。

(圖 17)張大千,《潑彩朱荷六扇屏風》, 1975 年, 泥金絹本設色, 168X369 公分,《香港蘇富比 2002 年秋季拍賣會圖錄》。

(圖 18)溥心畬,《花》, 1954 年, 44.5X70cm, 私人收藏,《臺灣近現代水墨畫大系—溥心畬》(台北:藝術家出版社, 2004), 頁 29。

(圖 19)張大千,《紅衣仕女》, 1934 年, 紙本設色立軸, 95X50 公分,《張大千書畫集》第五集(台北:國立歷史博物館, 1983), 圖 5。

(圖 20)溥心畬,《夫人小影》, 40X25 公分,《溥心畬書畫》(台北:文化大學華岡博物館, 2010), 頁 60。

(圖 21)溥心畬,《大士像》, 1916 年, 紙本水墨立軸, 70X33.5 公分, 吉林省博物館藏。

(圖 22)溥心畬,《白描觀音》, 1963 年, 紙本水墨立軸, 121.3X57.2 公分, 台北國立故宮博物院託管。

(圖 23)張大千,《莫高窟一百五十二窟晚唐畫瓔珞大士像》, 絹本設色立軸, 101.6X67.2 公分,《張大千先生紀念展圖錄》(台北:國立故宮博物院, 1988), 頁 72。

(圖 24)溥心畬,《觀音》, 104.2X47.4 公分, 紙本水墨立軸, 國立歷史博物館藏,《館藏溥心畬書畫》(台北:國立歷史博物館, 1996), 頁 52。

(圖 25) 張大千,《水月觀音》, 1937 年, 紙本水墨淺絳立軸, 178X88 公分, 傅申,《張大千的世界》(台北: 羲之堂文化出版事業有限公司, 1998), 頁 118。

(圖 26) 吳偉,《琵琶仕女》, 紙本水墨立軸, 125.1 X61.3 公分, 美國印第安納波里斯博物館藏。

(圖 27)溥心畬,《仕女圖軸》, 紙本水墨立軸, 103.7X36.4 公分, 南京博物館藏。

(圖 28)張大千,《仿吳小仙仕女》, 1934 年, 紙本水墨立軸,《現代名畫集》第一冊(北平:懷英照像製版印刷專科學校發行, 1935), 無頁數。

(圖 29)張大千,《琵琶仕女》,1949年,紙本水墨設色立軸,許禮平編,《中國近代名家書畫全集 1 張大千/仕女》(香港:翰墨軒出版有限公司,1994),頁 45。

(圖 30)張大千,《芭蕉仕女》,1934年,紙本水墨立軸,131X47公分,佳士得提供,許禮平編,《中國近代名家書畫全集 1 張大千/仕女》,頁 17。

(圖 31)唐寅,《秋風紈扇》,紙本水墨立軸,77.1X39.3公分,上海博物館藏。

(圖 32)溥心畬,《紈扇明月》,詹前裕,《溥心畬繪畫藝術之研究研究報告展覽專輯彙編》(台中:臺灣省立美術館出版,1992),第 191 頁。

(圖 33)溥心畬,《方壺松影》,1940年,紙本設色扇面,18X51.5公分,中國嘉德 2011 秋季拍賣會《渡海前後一張大千、溥儒、黃君璧精品集成》*1421。

(圖 34)張大千,《頌菊第二圖》,1962年,紙本水墨設色,69X134公分,中國嘉德 2011 秋季拍賣會《渡海前後一張大千、溥儒、黃君璧精品集成》*1370。

(圖 35)溥心畬,《山水條》,1924年,絹本設色立軸,北京故宮博物院藏。

(圖 36)溥心畬,《漁父圖》,80.5x30.6公分,紙本,吉林博物館藏。《中國近現代名家畫集—溥心畬》(台北:錦繡文化企業,1993),圖版 101。

(圖 37)張路(約 1490-1563 年),《漁父圖》,水墨設色立軸,138X69.2公分,東京相國寺藏。

(圖 38)溥心畬,《寒雨落千峰》,1962年,紙本設色立軸,99X31公分,私人收藏。

(圖 39)張大千,《峨嵋金頂》,《爛漫社》第一輯(上海:爛漫社出版部,1928),頁 15。

(圖 40)張大千,《石濤山水冊之八》,《藝林月刊》民國十九年(1930年)12月第7期,頁 7。

(圖 41)張大千,《峨嵋山》,1955年,紙本設色立軸,190X87.5公分,法國私人收藏。

(圖 42)張大千,《可以橫絕峨嵋顛》,1971年,紙本淺絳水墨,195X103公分,臺灣私人收藏。

(圖 43)張大千,《峨嵋三頂》,1979年,100X92公分,《張大千書畫集》第一集(台北:國立歷史博物館,1980),頁 76。

(圖 44)溥心畬,《玉峰雪景》,1958年,97x19公分,台北故宮博物院藏。《張大千溥心畬詩畫學術討論會論文集》(台北:國立故宮博物院,1994),頁 379。

(圖 45)溥心畬,《無款山水畫》,水墨設色手卷,23.8X475.5公分,14世紀末-15世紀初,美國納爾遜遜博物館藏。

(圖 46)溥心畬,《瓊島瑤台圖》,紙本設色立軸,32.5X32公分,中國嘉德 2011 秋季拍賣會《渡海前後一張大千、溥儒、黃君璧精品集成》*1424。

(圖 47) 溥心畬，《扇面》，紙本水墨設色，1955 年，中國嘉德 2011 秋季拍賣會《渡海前後一張大千、溥儒、黃君璧精品集成》*1412-1 背面。

(圖 48) 溥心畬，《楷書五言聯》，水墨紙本立軸，122.8X35.4 公分，《溥心畬書畫集文物圖錄》(台北：國立故宮博物院，1993)，頁 231。

(圖 49)張大千，《行書八言聯》，水墨紙本立軸，170X38.5 公分，1948 年，中國嘉德 2011 秋季拍賣會《渡海前後一張大千、溥儒、黃君璧精品集成》*1396。

(圖 50)溥心畬，《水蘆花》，1953 年，紙本水墨設色，102.9 X41.6 公分，私人收藏。《溥心畬書畫集文物圖錄》(台北：國立故宮博物院，1993)，頁 89。

“Southern Chang and Northern Pu”—A Study of the Personal and Period Styles of Two 20th Century Traditionalist Painters Chang Dai-chien and Pu Xinyu

Youheng Feng

Abstract

The slogan of “Southern Chang and Northern Pu” was promulgated by the artist and art critic Yu Feian in 1935. At the time, Chang Dai-chien, a young painter coming from Sichuan Province, and Pu Xinyu, a descendent from the Qing royal house in Beijing, were two superstars of Chinese traditional painting rising respectively in the South and North of China. Almost eighty years have passed since then, and a comparison of their works is both interesting and significant. This article discusses and analyzes their painting theories, bird-and-flower paintings, paintings of women and Guanyin, landscape paintings, and calligraphic works. The comparison of their works shows a marked contrast in every aspect including their artistic penchant and artistic style; even the artistic schools or traditions they follow are divergent. But at the same time, to be 20th century traditionalist Chinese painters, they shared some common traits. For example, they both were good at architecture painting, which is a genre despised by traditional elite literati painters and left to the hands of the artisans. Architecture painting only established status and earned legitimacy in the 20th century.

In paintings and calligraphic works as well, Chang Dai-chien always tended to set the new trend, while Pu Xinyu just follows the lead. In the end, it is Chang Dai-chien who represents the south, which is more creative, outreaching and responsive to his age. Pu Xinyu who represents the north, on the other hand, owing to his royal member identity, became a misfit in the newly established Republic, withdrawing to the entrenched old tradition and hence forming his own unique retrospective style..

Keywords: freehand bird-and-flower painting, meticulous drawing and decorative coloring, plain

line drawing, architecture painting, splashed-ink and splashed-color, calligraphy based on stone steles and based on copybooks

以「在地文化」為主題之設計創作教學研究

謝修璟*、李靜芳**

摘要

研究者們任教於大學美術與設計類科，在教學現場發現當下許多學生熱烈地接受並認同日、韓、歐美的消費流行文化，反而忽略了自身所處的在地文化之價值。因此，我們認為可以透過藝術設計教育去推動文化認同的議題；從全球化視覺文化的諸多觀點，引導學生進行反思並認同在地文化。本研究採質性的研究方法，以學生訪談、課堂創作觀察、及學生作品與教學相關文件徵集等方法來收集並分析研究資料。目的是為：一、研擬「在地文化」為主題之設計創作教學的策略。二、探討以「在地文化」為主題之設計創作教學實施的優勢與過程中會面臨的挑戰，三、提出以「在地文化」為主題之設計創作教學反省與建議。結論中指出以「在地文化」為主題之設計創作教學策略有其成效性及可行性，並提出如下建議：一、適度調整設計教學時間規劃，以確認學生學習之完整度。二、建立跨科際之統整性流程導向設計教學策略有其必要性。三、發現學生以在地文化為主題之設計創作大多止於形似法及直喻法的應用，需要更聚焦於操作形式與內涵層次融入文化價值觀或行為模式，讓文化精神內涵融入設計，以帶給使用者更有意義及更愉悅的使用經驗。四、設計教育者要持續觀察文化現象，並習得設計統整流程模式，以促進設計教育未來推動在地文化認同上的影響力。而本研究之重要性在於鼓勵學生重新認識自身所處的在地文化之美與特色，提升學生融入文化元素與內涵於創意設計表現之能力，透過嶄新的設計手法與傳遞媒介，推動並創新在地文化的價值；另外透過教學策略的規劃與實施，建立一個設計創作教育統整體系，以提供從事設計教育相關研究者教學實施及設計師實務設計的參考。

關鍵字：在地文化、設計創作教育

*謝修璟現為國立雲林科技大學創意生活設計系助理教授

**李靜芳現為國立彰化師範大學美術學系副教授

壹、緒論

一、研究背景及動機

在全球化的時代，不管是經濟、政治、社會、文化、藝術、商品...等等，各國在文化上皆演變成「同質化」及「普及化」的狀態，這是種全球文化的形成（劉維公, 2000）。處在全球化的趨勢下，視覺商品在世界各地流動，全球化就如同消費商品的化身；McDonalds、NIKE、Hello Kitty、Harry Potter、Angry Bird等符號讓全球化以消費商品形式呈現，演變成可觸、可食、可穿、可讀的樣態。而上述之全球化的視覺文化現象至今依然存在且持續在演譯中，只不過是新的消費商品不斷出現(如Lady Gaga、海綿寶寶、UNIQLO等)且讓臺灣的青年學生趨之若鶩。受到網路普遍化的影響及臺灣本身是個海島型國家的因素，臺灣學生對外來的文化採取一種開放與全然接受的態度，也因此造就社會文化的多元樣貌。在視覺影像快速傳播的影響下，已形成視覺文化全球化極度普遍的狀態，而當下年輕學生的流行商品文化更顯露出全球化視覺影像所造成的衝擊。當視覺文化影像形成全球化的狀態，許多大學裡的設計系學生全然地接受及認同日韓及歐美的消費流行文化，但卻忽略了自身所處的在地文化價值。全球化的視覺文化觸動了人們開始對自我文化提出省思與認同，也激勵了許多設計師藉由個人的原生文化與他者的差異性來發展具有識別性與文化特色的設計（Van Raaij, 2005；林榮泰，2009）。在地文化所蘊含的豐富內涵可成為設計的創作源泉；設計者可從中擷取文化元素並適當地轉換成符號或特徵融入作品以傳達文化價值，有助在全球市場上彰顯設計作品的識別性，提升設計作品具有差異化之競爭力（Moalosi, Popovic, 和 Hickling-Hudson, 2010）。而設計學者衛萬里(2011)亦呼應上述所言並提出，學習如何善用臺灣的文化資產於商品設計，不僅可保存臺灣傳統文化且可推動在地文化創意的展現，同時更能增進臺灣土地上的人們對本土文化的認同與歸屬感。

上述之設計思維的轉變，對於設計創作教學是新的契機，同時也是挑戰，需要投入相關設計研究與實務來累積經驗與知識，以深耕在地的設計涵養（董芳武，2011）。身為教育者有必要從全球化的觀點引導學生進行文化省思，如何將文化元素應用於設計，並將其整合成一個教學策略，以協助設計系學生進行反思、認同在地文化，增進其設計涵養並能對當下及未來的文化創意設計產業有所貢獻。然而，當前這樣的相關研究是比較不足的，也因此形塑了本研究之動機。教育者有責任去促進學生省視自己的文化遺產，並讓學生親身感受經驗及探索在地文化的精神內涵，來達到文化的認同與重新建構，並發展出以在地文化為核心之統整性的設計教育策略。

二、研究目的

- (一)探討如何將在地文化元素應用於設計創作，並將其整合研擬成一「在地文化」為主題之設計創作教學的策略。
- (二)探討以「在地文化」為主題之設計創作教學實施的優勢與過程中會面臨的挑戰。
- (三)提出以「在地文化」為主題之設計創作教學反省與建議。

三、研究範圍

對象範圍：國立雲林科技大學創意生活設計系二年級學生 36 人，並曾學習過基本設計及構成科目。

地理範圍：因臺灣文化非常多元且有多種族融入，涵蓋範圍甚深且廣，在時間的限制下，本研究將範圍設定在中部四縣市：臺中、彰化、雲林、南投。

內容範圍：研究者整合文獻分析之文化理論、符號學理論、設計方法、文化轉譯於設計之觀點，進而形塑出「文化轉換於設計創作之流程方法」為教學策略的依據，並採在地文化實地觀察、授課、學生小組討論與呈報、師生的討論為教學原則，最終以電腦繪圖具體完成設計概念。

時間範圍：100學年度上學期的8週，暑期預備週（2011年8月22日至9月12日）以及開學後的五週（從2011年9月13日到2011年10月14日）。

貳、文獻探討

本節文獻從下列三個向度探討之，以做為研擬教學策略、建構課程實施與分析學生創作成果的理论基礎，這三個向度分別是文化及臺灣在地文化、符號學及設計創作、文化融入於設計的相關研究。

一、文化及臺灣在地文化

跨文化設計研究者 Evers(2002)提及，文化形塑了人們如何去行動、看世界、表達自己、思考，這些都是受到歷史經驗、價值觀、傳統及環境之影響；人們以自身的文化成長淵源來觀覽及理解這個世界，是故人們如何表現其行為、表達想法及互動溝通模式皆是文化的養成。而知名人類學者 Trompenaars 和 Hampden-Turner (1997) 則認為文化的本質有三個層次，最外層是外顯的日常生活所見及各項藝術工藝與生活用具(Explicit products)之展現，中間層是價值觀與規範(norms and

values)，軸心層是對於生存的奮戰精神。文化的最外層涵蓋了人們日常生活所用之物，例如：藝術、工藝品、廟宇、農業工具、流行、語言等；而這些物件是文化內涵之外在表現形式(符號具)。而對一事情之對錯判斷則被定義為規範，規範可被建構如同法律般之法則，發展成社會規範，而此規範則受到價值觀的影響。然而衝擊價值觀的核心則可追溯至人類為生活而努力掙扎、求生存的奮戰精神。關於文化層次之分析，徐啟賢與林榮泰(2011)亦指出，文化有三個層次，外在層次是實體的，物質的。中間層次是使用行為及儀式習俗。內在層次是意識形態及無形精神。

據 Hofstede(2005)之理論，符號、儀式、行為、風俗習慣及價值觀的累積形塑了文化；而符號(Symbols)、典範人物(Heroes)、儀式與規範(Ritual and Norms)、價值觀(Value)是文化中的四個關鍵元素，特別價值觀是文化的最軸心元素，任何符號、典範人物、及儀式規範皆是價值觀醞釀及影響後的外在表徵，依據謝修璟(2013)對於 Hofstede 的研究，建議以上四個項目都是值得被設計師運用於設計並能達成傳訊溝通的好方式。而 Hofstede 之文化理論與國內學者(徐啟賢、林榮泰，2011)之文化層次分析，兩者之軸心思維是相呼應的。符號(Symbols)等同於文化的外在層次(實體的、物質的)，典範人物(Heroes)相應於文化的中間與內在層次(人們價值、精神所反映出的景仰人物)，儀式與規範(Ritual and Norms)相通於文化的中間層次(行為、儀式習俗)，價值觀(Value)則牽涉到文化的內在層次(意識形態及無形精神)。

臺灣文化由於地理位置四面環海，所以對各種文化有很大的包容力，從最早的原住民文化再加上中華文化，乃至於荷蘭、西班牙、日本等國所遺留的文化遺跡，讓臺灣在地文化呈現多元面貌，由於多種文化的融合，臺灣在地文化風貌呈現出民族多元文化及多樣性的社會狀態，文化特質及層次豐富(劉文三，1999)。在本研究中，所謂在地文化指的是臺灣本土文化，臺灣一共有十六個縣市的樣貌，每個縣市在人、文、地、景與產各方面皆有其特有的風貌和差異性。綜合以上所述，本研究將臺灣在地文化定義為特定符號、工藝、價值觀、行為、產品、傳統、信仰、規範、價值觀之集體組合，這些組合能夠展現某一群體(或某一縣市)之特質。

二、符號學及設計創作

本小節之理論探討將做為分析學生設計創作溝通成效及是否傳遞文化內涵意義之基礎，探討向度如下：符號學及訊息溝通、符號轉換的三種類型、及語言學觀點的轉譯設計法則。

(一) 符號學及訊息溝通

根據 Fiske (1990) 的說明，符號學(Semiology)探討符號(Sign)如何製造意義，意義如何在環境中流通、演變，及意義所依附的文化如何發揮作用力。其實人們生活中的用品、工藝品、門牌、居所等，皆屬符號的形式。

設計者之所以要運用符號是為達到設計的目的—與觀者的溝通。不管何種符號(標誌、影像、設計創作、人的動作、表情)之呈現，其目的都在於傳達訊息。觀眾透過符號，進而闡釋其意義(這過程可稱為解碼)。身為設計者必須深刻體悟如何精確適宜地操作及運用符號來傳遞所要傳達之訊息，讓觀眾能有效釋義(解碼)；換言之，符號呈現後，經由觀眾釋義，這整個過程就是設計師透過符號呈現與觀眾溝通。設計師發訊後，則期待觀眾能理解並接收到設計師所發出的訊息。符號不僅具外顯於表層的外在形式(符號具)，還隱含有深層的意義(符號義)。語言學專家Saussure (1959)提出符號學的分析方法，把一個符號視為具兩個面向的實體，符號是由「符號具」(Signifier)與「符號義」(Signified)所組成；「符號具」是符號外在的物理形式，也就是看得到的影像、可觸的物體、可聽的聲音等實質形式，人們必需透過感官去感受它；「符號義」(signified)是觀賞者對於符號指涉對象的一種想像，稱為所表示的概念。在訊息意義的分析上，符號不僅具有外顯於表層的意義，還有隱含於深層的意義。Barthes (1972)支持Saussure(1959)的符號理念，進而提出意義分析的系統模式，認為符號表達意義的過程，有兩個層次：一為「指示義」(denotation)：直接明白地表現事物表層的意義，是符號具與符號義之間的直接關係，亦稱作外延意義。二為「暗示義」(connotation)：當符號與符號使用者的感覺、文化價值觀互動時，所延伸出來的深層意義，又稱內涵意義。

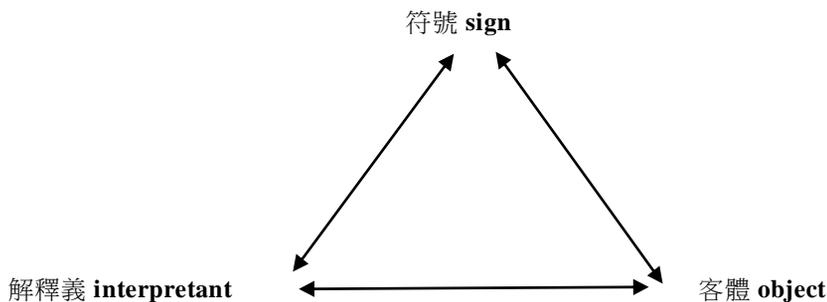


圖 1 符號溝通理論(Pierce, 1958)

(二) 符號轉換的三種類型：形似、指示、象徵

Pierce於1931-58年間提出，符號是由「符碼」本身(Sign)、「客體」(Object)與「解釋義」(Interpretant)三個主體建構而成，並依符號與其客體或與指涉物之間的差異性與關係(參閱圖1)，將符號劃分為「形似」(Icon)、「指示」(Index)和「象徵」(Symbol)三種類型。1.「形似」(Icon)：符號的造形與所指涉物的外型極度相似，也就是說「符號具」備客體的一些特徵，例如，電腦桌面的垃圾桶符號類似於人們日常生活中的垃圾收集桶的造形。2.「指示」(Index)：符號與所指涉的客體存在著因果的關係，具邏輯性可以推想出來的，例如，見到煙的符號造形就想到可能是有火。3.「象徵」(Symbol)：與所指涉物的客體之間完全不相似也沒有直接關聯，是由人們約定俗成的慣例、約定或規則，例如，英文中的26個字母或是阿拉伯數字皆屬此類符號。

(三) 轉譯設計法則

本研究採語言學的觀點來探討「轉譯設計」的定義，藉以釐清「轉譯設計法則」之差異性。「轉譯」是傳達意義的重要手法之一；它是透過類比來說明兩件事物間的關係(Berger, 1994)，據Krippendorff(1989)及McCoy(1987)的產品語意理論，可歸納分析出設計中常被應用的五種形式聯想法則，這些法則是：直喻、轉喻、類比、暗喻、諷喻。

1. 直喻(Simile)：係指「該設計作品」與「被借用之符號」，在重要的特徵上有極為類似之處。因而，此符號被用來闡釋該設計創作，故設計創作與符號的關連性是非常明白直接的，即稱為直喻。2. 隱喻(Metaphor)：係指「該設計作品」與「被借用之符號」，在非主要的特徵屬性上有相似處(例如：形態、色彩、性質…)。因此；這類符號被用來闡釋某一作品時，但設計創作與符號的關連性較為暗藏的，稱為隱喻。3. 轉喻(Metonymy)：在設計創作應用轉喻的詮釋係指應用某符號之部份元素來詮釋設計創作，而該符號的部份元素具有可象徵作品性質的強烈特色。這種取整體符號之部份元素來詮釋設計創作，讓設計創作投射出符號所欲傳達之概念，是為轉喻。4. 類推(Analogy)：在設計創作造形應用類推的表達上，係指該「設計作品」與「被借用之符號」兩者之間並無直接的關聯性，但在某一特點或使用情境具有聯想或比較的可能，因此這類符號被用來闡釋該作品。5. 諷喻(Allegory)：在設計創作造形應用諷喻的表達，係指該「設計作品」與「被借用之符號」兩者間並沒有直接關聯性，但在某一特點或使用情境上，卻意外透露了設計者所想傳達之概念或是弦外之音，並衍生出諷

刺性的意涵。

三、文化融入於設計的相關研究

透過上述對於文化的探討可知文化的核心是價值觀(Value)，而價值觀是藉由儀式規範(Ritual and Norm)、為人景仰的典範人物(Heroes)及符號(Symbols)來展現之。文化符號本身亦存在著「指示義」與「暗示義」。因此，設計創作之文化內涵需要藉由文化符號的運用，方能展現文化的內涵意義與價值；文化符號的運用的方式也因文化的差異而有所不同。如何在文化與設計創作兩者間取得適切結合，則需藉由不同的設計方法，適當的將文化符號轉化於設計創作中。而「轉譯設計法則(形式聯想法則)」中的直喻、轉喻、類比、暗喻、諷喻，其所異之處在於主者與喻者間所使用之設計手法與關係性不同。若將此種模式應用於設計創作，可活絡設計創作之創意發想，並進而理解文化符號於設計創作中的運用方式及關係性(蔡孟珊，2007)。

文化商品設計與一般商品於設計過程中是有所不同的。絕大部分的產品設計過程，常是先有目標使用者(消費者)的需求或目標產品之後再著手進行設計；但文化商品設計則需考量到文化本身所蘊涵的深刻內涵意義。因此，必需從文化的觀點入手，以尋求文化意涵與商品呈現的適宜脈絡關係(徐啟賢，2004)。易言之，在著手進行地方文化商品設計前，設計者必需對文化的外層表徵及內在的意涵作深刻且周詳的調查，並針對其有形的符碼、儀式習俗、所崇敬的人物、價值觀等文化屬性，進行資料收集、分析。當進入設計發想階段時，運用各種發想方法與設計手法，透過設計適度地將文化內在意涵表達於設計創作上；另一方面，透過文化意義的闡釋，設計者將自己的經驗情感投射於設計成品上，藉以引發人們的共鳴，而達到滿足人的情感的需求與增進地方文化的認同感(林榮泰、徐啟賢，2004)。設計者將文化產品中的文化內涵轉換成設計的創意，林榮泰與徐啟賢(2004)將文化產品設計概念分為1)文化因素分析(條列式調查)；2)文化層次分析；3)設計發想方法；4)對應產品屬性；5)設計評量。

參、研究方法與研究步驟

根據上述文獻探討與分析，本研究形塑了「文化轉換於設計創作之流程方法」。文化產品設計概念與本研究的議題有許多相似處，兩者的研究目的都在於文化內涵意義的轉化。但文化產品設計偏重於文化產品設計概念的形塑與設計，而本研究則聚焦於文化符號的選取、轉換於對應器物與符號轉譯的過程演繹及分析。研究者整合了上述的文化理論的分析、符號學理論的探討、符號轉譯設

計法的理解，讓設計者透過轉譯過程與分析，將自己的經驗情感投射於創作中。本研究分析上節之文獻並整合出「文化轉換於設計創作之流程方法」(請參閱圖 2)。第一個步驟是做文化的選定，第二個步驟則是針對所選定的目標文化作深入探討與分析：整合林榮泰及徐啟賢(2011)的文化由內而外之層次分析及 Hofstede (2005) 的文化四要項：符碼、典範人物、儀式規範、價值觀去做分析。Hofstede 之文化理論與國內學者徐啟賢、林榮泰(2011)之文化層次分析，兩者之軸心思維是相呼應的；符號(Symbols)等同於文化的外在層次(實體的、物質的)，典範人物(Heroes)相應於文化的中間與內在層次(人們價值、精神所反映出的景仰人物)，儀式與規範(Ritual and Norms)相通於文化的中間層次(行為、儀式習俗)，價值觀(Value)則牽涉到文化的內在層次(意識形態及無形精神)。進一步地，第三個步驟則是進行文化符號選取。因為任何一個文化皆有其深厚的資產與根源與許多的代表性的文化符號。但是，並非所有符碼皆能適用或轉化成設計創作。因此，在這個階段必須慎選適宜且具代表性的符碼。選定符號後，第四個步驟則是思考要運用何種符號轉換類型將生活中的文化符碼轉換成設計草圖，而進一步地則運用第五個步驟的符號轉譯法(形式聯想法)，將文化符碼轉載於對應器物上，並將設計具體視覺化(採用電腦 2D 及 3D 繪圖軟體將其完稿)。

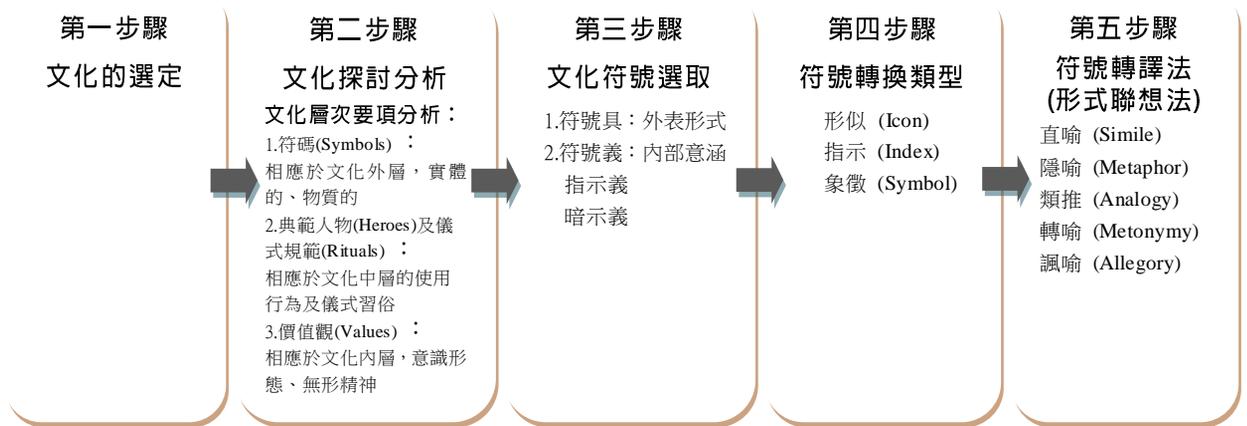


圖2 文化轉換於設計創作之流程方法

本研究採質性的個案研究法，研究者以「『在地文化』為主題的設計創作教學課程」為研究實施的個案，探討「文化轉換於設計創作之流程方法」(請參閱圖 2)整合成教學策略並應用於教學課程實施的歷程。教學成果分析的案例研究對象為國立雲林科技大學創意生活設計系的二年級學生，

共七個案例；為了要符合研究的目的，對於案例的選擇，採立意取樣，條件有二：1.修習研究者開設的二年級創意生活整合設計課程，且設計創作有特色的學生 2. 並有意願參與訪談及填寫「文化轉換於設計創作流程分析表」的學生。資料的收集方法為：訪談法、觀察法與內容分析法。研究工具為：教師教學觀察週誌、文化轉換於設計創作流程分析表、訪談大綱、照相機、錄音機。

為達本研究目的，本研究共有五大步驟。

第一步驟：文獻探討。

第二步驟：根據文獻探討及分析，整合並歸納出「文化轉換於設計創作之流程方法」。

第三步驟：以「文化轉換於設計創作之流程方法」為依據，研擬出實務設計創作的教學策略方法與實施歷程，以國立雲林科技大學創意生活設計系的二年級學生為對象，進行八週以「在地文化」為主題發展成的設計創作課程之實驗教學。

第四步驟：根據教學過程的實施、創作過程中「文化轉換於設計創作流程分析表」的回應分析、及學生的創作案例分析、與學生的半結構式訪談內容分析、教學觀察週誌，提出教學的省思。

第五步驟：根據第四步驟研究資料的搜集與交叉分析，比對結果，綜合歸納出未來教學的檢討與省思，提出結論與建議。

肆、研擬「在地文化」為主題之設計教學策略與實施

本節將文獻探討之理論整合出「文化轉換於設計創作的流程方法」，進而將其轉換為教學策略並實行實驗教學八週。接下來將陳述，以「在地文化」為議題之設計教學策略及以「在地文化」為議題之設計創作教學實施。

一、以「在地文化」為主題之設計教學策略

- (一) 問題分析：文化是無形且抽象的，那麼如何將文化表現於設計？文化是如何經由符號譯碼的轉換而搭載於設計中，這是一個很需要探討的問題。設計教學者有必要去思考，文化符號如何被挑選、塑造、轉譯、進而融入於設計創作中，因此本課程針對文化符號轉換成設計創作實務來切入問題。
- (二) 教學目標：使學生透過此堂課的訓練，能用在地文化所蘊含的豐富內涵作為設計的創作泉源，從在地文化中擷取文化元素並適當地轉換成符號或特徵融入作品以傳達文化價值，並讓學生認同自己的文化，並從文化中找到創意。

(三) **教學內涵**：本教學之關鍵概念是如何將在地文化應用於設計創作，設計創作將落實於下列四個步驟，地方文化選擇與實地體驗、訪查，如何分析地方文化，如何選擇地方文化符碼，如何將文化符碼轉換為設計創作。而教學實施流程活動則有，1. 設計主題：擇一中部四縣市（雲林、彰化、臺中、南投）的文化特色，做出一件能傳達地方文化內涵的設計創作。2. 選擇與調查一在地文化，做中區四縣市（雲林、彰化、臺中、南投）人、文、地、景、產之分析。3. 在地文化實地體驗與訪查。4. 認知符號學相關理論。5. 選取與轉化在地文化符號，運用課程中所教授之符號學理論及文化轉換於設計創作之流程方法，繪製造型景物草稿各 6 組、產品設計草稿 6 組。6. 與老師討論後選擇最佳之草稿並採電腦視覺化並完成設計創作，進而發表。

(四) **教學對象**：國立雲林科技大學創意生活設計系的二年級學生 36 人，曾學習過基本設計及構成，接受過電腦繪圖軟體(2D 及 3D)之技巧訓練，兩人一組完成創作。

(五) **教學時間**：一共 8 週，9 月 13 日前之三週為暑期預備週（2011 年 8 月 22 日至 9 月 12 日），學生必須先至所選定之一個縣市做在地文化觀察訪問及體驗。從 2011 年 9 月 13 日到 2011 年 10 月 14 日，開學後的五週，每週上課 7 小時（創意生活整合設計 I 課程，週二早上 4 小時、週五早上 3 小時）。

(六) **教學內容**：以文獻分析所得之符號學理論、設計方法、文化轉譯於設計等觀點所形塑的「文化轉換於設計創作之流程方法」為基本策略依據，並採實地觀察、授課、學生小組討論與呈報、師生的討論為教學策略，最終以電腦繪圖具體完成設計概念。

二、將「文化符碼轉換於設計創作之流程」轉化為以「在地文化」為主題之教學實施

研究者們試圖將「文化符碼轉換於設計創作之流程」的五個步驟衍生成設計創作教學實施進度歷程，為的是建構一套採「在地文化」為設計發想至完成創作的設計教學策略，讓學生在學習設計時有一個依歸，不至感到無所適從。每週教學課程規劃與銜接則詳述於下。(一)開學前第三週：選擇與調查一在地文化。相當於實踐「文化符碼轉換於設計創作之流程」的第一步驟。(二)開學前第二至一週：在地文化實地體驗、訪查與分析。等同於實踐「文化符碼轉換於設計創作之流程」的第二步驟：文化探討分析的基礎。(三)開學第一週：認知符號學相關理論、文化理論應用。相當於實踐「文化符碼轉換於設計創作之流程」的第三步驟。(四)開學第二週：在地文化符號的選取。等同

於實踐「文化符碼轉換於設計創作之流程」的第三步驟。(五)開學第三週：在地文化符號的轉化—符號轉換類型分析、符號轉譯法的運用。相當於實踐「文化符碼轉換於設計創作之流程」的第四步驟。(六)開學第四週：設計創作的實踐(視覺化)。等同於實踐「文化符碼轉換於設計創作之流程」。第五步驟(七)開學第五週：完成並發表設計創作。

伍、「在地文化」為主題之設計創作之案例分析

本研究所選擇之七個案例，其編碼分別為 P1、P2、P3、P4、P5、P6、P7，「文化轉換於設計創作流程分析表」的回應編碼為 A，學生訪談編碼為 I。「相契—你和你的另一伴」(編碼 P1，請參閱表 1)。「廢寢忘食--打鐵大笨鐘」(編碼 P2，請參閱表 2)。「梧棲風華」(編碼 P3，請參閱表 3)。「日月同輝」(編碼 P4，請參閱表 4)。「熊來了」(編碼 P5，請參閱表 5)。「祖靈之眼」(編碼 P6，請參閱表 6)。

「顯鹿風華」(編碼 P7，請參閱表 7)。

一、文化符碼轉換於設計創作流程分析

研究者分析文化符碼轉換於設計創作流程，為的是要檢視文化符碼的運用是否達到傳達出在地文化意涵之溝通效果。在案例分析過程中，研究者要求學生填寫「文化轉換於設計創作流程分析表」，用以了解學生們是否能做適當地運用符號學原理分析，並透過原理的應用創作出具文化內涵意義的作品。所以在創作流程分析表中，研究者設計了文化解碼來源、符號表現類型、對應器物、符號轉譯法(形式聯想法則)、創作理念分析等面向，讓學生根據實際創作經驗來回應(參閱表 2)。在整個設計的內涵，其最終目的就是為了溝通(在前述文獻中提及過)，以本次教學主題而言，則是要傳達文化內在意涵，因此，研究者將採用 Pierce 的符號理論來檢視七個案例創作者所填寫之創作流程分析表內容及分析創作者是如何運用所選的符號來傳遞在地文化內涵之訊息。

表 1 案例 P1 — 「相契 - 你和你的另一伴」文化符碼轉換於設計創作流程分析表

地方選擇：彰化鹿港		
文化解碼來源：半邊井	文化轉換為設計的具體視覺化	
		
符號表現類型	對應器物	符號轉譯法(形式聯想法則)
形似 (Icon)	咖啡對杯組	直喻 (Simile) 隱喻 (Metaphor)

表 1 之圖像由作者曾同學所拍攝及提供

本案例 P1 同學所創作的是形似半邊井造型的“咖啡對杯組符號”，這個符號所要指涉的客體是鹿港的“半邊井”，而使用者可透過符號半邊井造型的“咖啡對杯組”來理解其所指涉的意義。「鹿港的半邊井，…表達過去鄰居彼此深厚的情誼與當地濃濃的人情味，牆內、牆外的人情緊緊相依…縱然是鄰居或陌生人也能從牆外飲用牆內的水…」(P1-A01)。從符號轉變為實際的器物，其設計轉化過程整理如表 1。“半邊井”這個符碼之所以對應到“咖啡對杯”器物，在於人們在半邊井取用水源以解渴，而咖啡杯在日常生活中亦是取用飲料之器皿，以取用飲料之器對應到取水飲用之情態，與人們之日常生活之取水飲用行為相聯結。

表2 案例 P2：「廢寢忘食-打鐵大笨鐘」文化符碼轉換於設計創作流程分析

地方選擇：埔里南興		
文化解碼來源：打鐵匠	文化轉換為設計的具體視覺化	
		
符號表現類型	對應器物	符號轉譯法(形式聯想法則)
形似 (Icon)	造型地標景物 造型招牌	直喻 (Simile) 類推 (Analogy)

表 2 之圖像由作者梁同學所拍攝及提供

本案例 P2 同學所運用的符號是打鐵師造型的“地標景物”及“招牌”，而這符號所要指涉的客體是“正在打鐵中的師傅”，而觀眾可透過符號—打鐵師造型的“造型地標景物”及“造型招牌”了解其所指涉的意義。「南投埔里南興打鐵街，打鐵師傅…讓打鐵聲源源不絕於耳，總傾注全力的製造工具…」(P2-A01)。從符號轉變成實際的器物，其設計轉化過程整理如表 2。“打鐵匠”符碼對應到“造型地標景物”，是因為打鐵匠在賣力打鐵時不僅有鏗鏘聲，還有賣力且具張力之身體姿態，將「打鐵匠賣力工作之姿」符碼相應於造形地標之塑造，是為傳遞並彰顯當地人們生活及工作之真實樣態，不僅能引起當地居民之生活共鳴亦能製造該地與其他地域之高度識別性進而引起遊客之好奇進而進入及探討南興打鐵街之地方產業文化的演進並認知其文化內涵。

表 3 案例 P3：「梧棲風華」文化符碼轉換於設計創作流程分析

地方選擇：臺中梧棲		
文化解碼來源：船	文化轉換為設計的具體視覺化	
		
符號表現類型	對應器物	符號轉譯法(形式聯想法則)
形似 (Icon)	複合式公佈欄觀港椅	直喻 (Simile)

表 3 之圖像由作者陳同學所拍攝及提供

本案例 P3 同學所應用的符號是大船造型的“公佈欄”，而這符號所要指涉的客體是“梧棲漁港大船”，而觀者可透過符號—大船造型的“公佈欄”闡釋其所指涉的意義，「梧棲觀光漁港以豐富的海產資源為主，海、魚、船，三者密不可分，用船隻停靠在漁港的意象傳達出強烈的漁港特色並使用流線的造型美化之…」(P3-A01)。從符號的選取、對應器物、乃至聯想法則之設計過程，請參閱表 3。關於“大船”為何對應到“複合式公佈欄觀港椅”，乃因大船是港口之最常見且最具代表性之停泊物，而入港參觀之民眾常會有導覽、詢問及休憩之需求，因而建構複合式公佈欄觀港椅以應遊客之行為模式需求，如公佈欄觀港椅之外形採一般之方正形態將很難建立地方文化識別性，因而整合大船之造型結構與整體環境意象相呼應。

表 4 案例 P4：「日月同輝」文化符碼轉換於設計創作流程分析

地方選擇：南投日月潭		
文化解碼來源：日月潭	文化轉換為設計的具體視覺化	
		
符號表現類型	對應器物	符號轉譯法(形式聯想法則)
形似 (Icon)	茶具組	直喻 (Simile)
指示 (Index)		類推 (Analogy)

表 4 之圖像由作者周同學所拍攝及提供

本案例 P4 同學所選擇的符號是日月潭造型的“茶具組”，茶托形似日月潭、茶壺形似日、月的古文圖騰、攪拌器形似杵，而這些符號所要指涉的生活中的客體分別是“日月潭”、“日字和月字”、“邵族的杵”，而觀眾可透過符號日月潭造型的“茶具組”闡釋其所指涉的意義，「領略日月潭之美…太陽之光明能量及月亮之皎潔…邵族的杵音文化」(P4-A01)。其設計轉化過程請參閱表 4。“日月潭”符號之所以對應到“茶具組”，在於日月潭顧名思義，聚水之處，其外形呈現許多的弧狀，而茶具器皿亦具備聚水之功能且外型也具弧型線條，因而不論在功能與外形皆相稱且呼應。

表 5 案例 P5：「熊來了」文化符碼轉換於設計創作流程分析

地方選擇：南投大雪山		
文化解碼來源：臺灣黑熊	文化轉換為設計的具體視覺化	
		
符號表現類型	對應器物	符號轉譯法(形式聯想法則)
形似 (Icon)	交通警示標誌	直喻 (Simile)

表 5 之圖像由作者洪同學所拍攝及提供

本案例 P5 所採用的符號是黑熊造型“交通警示標誌”，而這符號所要指涉的客體是“大雪山的黑熊”，而觀眾可透過符號—黑熊造型的“交通警示標誌”闡釋其所指涉的意義，「臺灣黑熊經常出沒於大雪山…由黑熊擔任交通指揮大使來提醒遊客各項事宜，藉此讓大雪山顯出活力…也呼籲大家黑熊不僅是臺灣國寶…也要疼惜保育類動物」(P5-A01)。其設計轉化過程請參閱表 5。“黑熊”符碼之所以呼應到“交通警示標誌”，是因黑熊站立起來前腳揮舞的樣態，與交警指揮交通有許多形似處，取黑熊之站姿及手揮動之姿以聯結對應到，日常生活中馬路邊為人們指揮交通之交通警察的行為樣貌與意涵。

表 6 案例 P6：「祖靈之眼」文化符碼轉換於設計創作流程分析

地方選擇：南投霧社		
文化解碼來源：泰雅族服飾圖紋	文化轉換為設計的具體視覺化	
		
符號表現類型	對應器物	符號轉譯法(形式聯想法則)
形似 (Icon)	路燈 路擋	直喻 (Simile)

表 6 之圖像由作者羅同學所拍攝及提供

本案例 P6 所運用符號是祖靈之眼造型的“路燈”、“路擋”，它們所意指涉的事物是“霧社泰雅族的代表性 - 祖靈之眼”，而釋義者(觀眾)可透過上述的符號闡釋其所指涉的意義「代表著祖靈的眼睛，而路燈運用菱形紋路意味可為人們照亮前方道路，引領人們前往安全處並迎向光明…」(P6-A01)。本案例的設計轉化過程請參閱表 6。

“祖靈之眼”之所以對應到“路燈”，在於泰雅族圖紋「祖靈之眼」意味著經由祖先之庇佑引領至光明安全處，這樣的蘊涵相通於人們日常生活中「燈」之應用於道路，其功能亦在於照亮黑暗，帶來生活之便利與安全。

表 7 案例 P7：「顯鹿風華」文化符碼轉換於設計創作流程分析表

文化解碼來源：鹿		文化轉換為設計的具體視覺化	
		 <p>2. 福·鹿·禧·壽 指示路標</p> <p>設計理念 因鹿角的形狀恰當作“福祿壽”中“福”的象形，象徵地位及錢財，所以選擇出這般有錢財的象徵。我設計了簡單易懂的鹿造型，上頭用角聯連造型的燈飾，象徵鹿港的福祿，路牌也延伸出鹿角的意象。</p> <p>合成圖 </p> <p>尺寸：H 4m</p>	
符號表現類型	對應器物	符號轉譯法(形式聯想法則)	
形似 (Icon) 指示 (Index)	指示路標	直喻 (Simile)	

表 7 之圖像由作者蔡同學所拍攝及提供

本案例同學所運用的符號是鹿角結合銅錢造型的“指示路標”，而這些符號所要指涉的客體分別是“鹿”及“銅錢”，而釋義者(觀眾)可透過符號—鹿角造型的“指示路標”闡釋其所指涉的意義「它代表著鹿港過去曾養殖鹿群的過去，而鹿的發音如同祿(財富)象徵鹿港的財富豐盛…」(P7A01)。本案例的設計轉化過程請參閱表 7。“鹿”為何對應到“指示路標”，是因鹿角具分岔角度，其先天之造型即具備指示引導之特質，因而很容易聯結至道路上之路標以引導遊客找到方向，且其發音與“祿”同，蘊涵著帶來財富之意。

陸、整體設計創作教學成效檢討與省思

學生們最終所完成之多件作品獲得 2011 生活美學大賽的獎項肯定皆是成效驗收的表徵，得獎案例如下：案例 P1 參加 2011 生活美學創意設計大賽獲「產品設計組」第二名。案例 P2 與案例 P3 參加 2011 生活美學創意設計大賽獲「造型景物組」第二名。案例 P5 與案例 P7 參加 2011 生活美學創意設計大賽獲造型景物組佳作。接下來就設計創作、設計過程、未來解決設計問題三向度解析之。

一、就設計創作向度分析

(一)以設計方法言，研究者所整合的文化符碼轉換於設計創作流程能幫助學生設計創作，整個設計創作教學方法就是在教導學生如何將文化元素轉換於設計的流程，並將其整合為一統整性的教學策略，讓學生有程序、有步驟地學習，而非無邊無際的抓取靈感。研究者認為「文化轉換於設計創作流程」對學生的設計創作是很有幫助的。以下的學生訪談內容可正面回應上述所言。

學生們的訪談如下：

「以前沒學過這樣的方法…覺得設計創作流程對我們有幫助，較易聚焦…」(P1-I 0101)。「以前做設計時感到較無頭緒…，有這樣的流程覺得能引導我」(P4-I 0401)。

「有很大幫助，自己去做覺得會迷失發散掉」(P6-I0601)。

(二)以設計目的言，以符號溝通理論為基礎的設計教學策略能達到設計溝通的目的。根據學生「文化轉換於設計創作流程」分析表的反應，發現學生們在掌握文化符碼之運用大多能達到設計的目的--溝通。研究者根據 Peirce 的符號溝通理論架構分析了七個案例同學之創作流程分析表填寫內容，他們對符號理論有相當程度的了解，依設計要達到溝通之目的面向言，學生們運用符號傳達了在地文化意涵。

(三)以設計過程言，設計流程為導向的設計教學策略對設計創作帶來的是階段性的挑戰，從設計創作流程中的挑戰及困處之檢視及分析發現：每個步驟皆具挑戰性，約化符碼且保存其符碼精神亦是有所難度的。身為設計者可根據階段性問題找出更有效或更適宜的方法來面對這些困難，根據這些困難挑戰提出解決之道。這樣的過程是種紮實有效的訓練，適於因應未來畢業後之職涯挑戰。

(四)以未來解決設計問題言，這樣的設計流程方法對解決未來的設計創作問題是有所啟發與幫助的，以後在面對一個新的設計議題時，縱然非文化議題但仍可試圖用此模式來運作一觀察目標使用者、分析使用需求、設計發想、設計修正、完成設計。以下的學生訪談內容可支持上面可正面回應上述所言。

「這樣的流程是有幫助的，以後在做新的主題設計時，這模式是可應用的」(P3 I 0305)。

「有助於設計…，較有架構」(P4-I0405)。「這樣的方法流程是有助於我們的…，關於形式聯想法則還有對於文化層次的分析，我們特別感覺會有幫助」(P6 I 0605)。

二、就知識認知向度分析

學生在此課程中可習得不同的設計理論知識，但根據研究者的教學週誌第一週的記錄(參閱附錄之二)，發現課程中的符號理論、形式聯想法則、文化理論對同學有所助益，幫助他們有依循且有系統地去發想、創造符號、在眾多設計資源中，理出頭緒並分析出甚麼是適用的、甚麼是該捨棄的，這類的理論在其他相關設計課程(如企業形象規劃、設計創意發想)上依然適用，同學們亦很感興趣，但只有一週說明理論部份，非常匆促、緊迫，這些專業理論知識需要更充裕時間來講解及說明，方能讓同學更深入了解及吸收。

三、就文化認同向度分析

透過設計創作的過程讓設計者進行反思進而理解及認同在地文化是本研究之目的，在教學歷程中的實地訪查是要協助學生們透過訪查發覺在地文化有許多具人情、深度的感人處。顯然地，透過設計創作前的實地訪查，能協助學生重新思考及認識自己所處的文化的故事性與優質性，並投入自己的情感。另外，透過文化意義的表達(闡釋)投射自己的感受經驗於創作中，以引發觀者共鳴達到滿足人的情感需求，甚而能增進自己與他人對在地文化的認同。整體而言，案例學生們透過本次設計創作對在地文化有了感情連結與重新認同。以下的學生訪談內容可回應上述。

「到鹿港才知道有半天井，後來知道與陌生人分享水源的內涵就覺得這是個好有人情的地方」(P1-I0102)。「在現場我們體驗到一種氣氛，看見打鐵師傅黑黑的，流著汗水在工作。老遠就可以聽到打鐵聲音…，發覺打鐵街是當地人的驕傲」(P2-I0202)。

四、教學省思

(一)需要根據課程的難易度來調整授課時間的長短

有些教學流程步驟，時間過於短促，有延長週數之必要，以確認學生完整吸收學習。從教學週誌第一週的記載(參閱附錄二)，可了解文化理論、符號學溝通理論、形式聯想法則，教授時間太短促，學生來不及吸收完整的知識。符號轉譯的討論時間，甚至實地探訪方法與時

間皆有調整之必要性，符碼擷取、符號約化、形式轉譯步驟仍需更多專業討論解說或課程安排及時間的演練來解決學生的困難點。

(二) 統整性之跨領域流程導向設計教學策略有其必要性

以文化為主題，且以流程為導向的設計流程教學策略與實施歷程所統整的專業課程與範圍甚廣。理論有其深度與難度，因此在時間及演練皆需要安排得更長及充足，或可交由相關專業理論課程教師來擔綱。而電腦技巧訓練亦需持續加強與演練，可交由電腦繪圖課程來強化。實地探訪亦需要教導及演練的，或可交由研究方法老師來引導並訓練。綜合言之，整合形塑成一統整性之跨領域設計課程有其必要性，但亦需要不同課程領域的專業老師協助方能完美且有效地實踐。

(三) 本次的學生以在地文化為主題之設計創作大多止於形似法及直喻法的應用

也就是說，比較流於造形的外在轉譯的應用。其實文化運用於設計需要更聚焦於操作形式與內涵層次融入文化價值觀或行為模式，讓文化融入設計以帶給使用者更好及更愉悅的使用經驗。換句話說，可嘗試不同的方法鼓勵學生發價值觀及行為模式的理解，並轉譯於設計的結構或操作功能上，亦將鼓勵同學可採納其他之轉譯法則，例如，直喻 (Simile)、隱喻 (Metaphor)、類推 (Analogy)、轉喻 (Metonymy)、諷喻 (Allegory)。

柒、結論與建議

本研究所研發之「文化符碼轉換於設計創作」之流程方法及所研擬之以「在地文化」為主題之教學策略，透過實際教學之實施、學生訪談及創作流程分析表內容之解析、教學觀察週誌記載的交叉比對與個案的獲獎狀態，可知這樣的設計創作教學策略有其成效性及可行性。本研究之貢獻將分三向度說明之：就藝術設計教育言，本研究可鼓勵學生重新認識自身所處的在地文化，從中探究在地文化符碼的象徵意義產生的內涵與情境脈絡，藉此領會蘊涵其中的價值觀與生活理念，有助提升學生的文化素養與文化認同度。就文化創意設計產業而言，將文化轉化並再現於設計作品中，有助於提升創意於創作成品與其他文化的差異度，以期能在全球化市場上具有識別性與競爭力。而設計學習者在未來欲採用文化元素於設計時亦有所依歸，首先，要做的是文化的選定。進而，針對文化作探討與分析：文化層次要項分析。然後，是文化符號選取：思考符號具(外表形式)及符號義(內部意涵)。再進一步地，進行符號轉換類型：思考要運用何種符號轉換類型將生活中的文化符碼轉換

成設計草圖(形似、指示、象徵)。最後是符號轉譯法(形式聯想法)的選用：將文化符碼轉載於對應器物上(直喻、隱喻、類推、轉喻、諷喻)，並將設計具體視覺化(採用電腦 2D 及 3D 繪圖軟體將其完稿)。就研究而言，藉由以在地文化為主題之教學策略與實施歷程，整合出一個教學統整體系以提供從事藝術設計相關教育研究者方法與借鏡。

而建議如下，身為設計教育或設計者要持續觀察文化，文化就是生活，文化造就我們，我們也在造就文化。文化永遠是創意來源，只要我們懂得觀察，設計創意點子永不止息。但觀察有方法、設計亦有方法。學生們除了完成本次在地文化設計創作習得有創意且有效率的方法外，也是需要持續地關心文化的轉變。特別近年來新住民的融入及新世代不同的思維和行為模式的變化，都是值得被關注的。

綜言之，身為教育者、研究者與設計者一定要立足本土，放眼世界；在隨時省思自身文化的發展與了解他方文化的轉變中，思考可以為設計教育與實務注入什麼樣地能量？更進一步藉此能量不斷地開創文化的生機與建構文化的嶄新面貌。每一個文化人，既是文化的消費者，也是文化的創造者。因此，發揚與創造文化是每一個人的責任，而設計藝術教育則是培育優質文化創造者的重要途徑。

參考文獻

- 林銘煌 (2001)。產品造形的編碼與解碼。工業設計，28(2)：39-52。
- 林銘煌 (2000)。產品造形中的符號與符碼，設計學報，5(2)：73-82。
- 林銘煌、黃慶賢 (2011)。比喻式設計的邏輯與產品功能認知之關連，設計學報，7(2)：1-21。
- 林榮泰 (2009)融合文化與美學促成文化創意設計新興產業之探討，《藝術學報》，85：81-105。
- 徐啟賢、林榮泰(2011)。文化產品設計程序設計學報，16(4)：1-18。
- 徐啟賢 (2004)。以臺灣原住民文化為例探討文化產品設計的轉換運用。長庚大學工業設計研究所碩士論文。
- 陳瓊花 (1997)。藝術概論。臺北：三民書局。
- 陳文印 (1997)。設計解讀—工業設計專業知能之探索。臺北市：亞太圖書。
- 黃世輝 (2005)。湖本社區營造永續發展歷程與推動現況 2005 生態旅遊實務推動研討會：社區生態旅遊之永續發展論文集，臺北，61-69。
- 董芳武 (2011)。傳說為設計泉源：以龍生九子為產品設計之題材。設計學報，16(4)：75-90。

- 蔡孟珊 (2007) 。地方文化符號於文化商品設計過程中的轉化與運用—以雲科大工業設計系學生文化商品設計為例。國立雲林科技大學工業設計研究所碩士論文。
- 廖敦如 (2004) 。從全球化的視覺文化觀點-探討「流行文化」為議題之藝術教學。藝術教育研究，7：55-86。
- 衛萬里 (2011) 。無形文化符碼於商品設計程序之應用—以臺灣閩南鬼神諺語為例。設計學報，16(3)：1-20。
- 謝修璟 (2013) 。創意·生活·設計—閱讀新心美學。臺北：全華圖書。
- 劉文三 (1999) 。臺灣早期民藝。臺北：雄獅圖書。
- 劉維公 (2000) 。全球文化與在地文化的「連結」(connection)關係：論日常生活取向的文化全球化研究，臺大社會學刊，28：189-228。
- 劉維公 (2001) 。當代消費文化社會學理論的分析架構：文化經濟學、生活風格與生活美學。東吳社會學報，11：113-136。
- Barthes, R. (1972). *Mythologies*, New York: Marion Boyars.
- Cooper, R. & Press, M. (2005). *The Design Agenda*, Chichester : John Wiley & Son.
- Duncum, P. (1999). A case for an art education of every day aesthetic. *Studies in Art Education*, 40 (4), 295 - 311 .
- Duncum, P. (2000). *Art education and visual culture* . International visual arts conference : Art education and visual culture, 125 - 151, Taipei .
- Evers, V. (2002). Cultural aspects of user interface understanding: An empirical evaluation of an E-learning Website by international user group. PhD thesis, Open University, 52-580.
- Fiske, J. (1990). *Introduction to communication studies*, London: Routledge.
- Hofstede, G. (2005). *Cultures and Organizations: Software of the Mind*. London: McGraw-Hill.
- Krippendorff, K., (1989). *Product Semantics: A Triangulation and Four Design Theories*, Product Semantic '89. Helsinki: Finland.
- Lin, R. T. (2007). Transforming Taiwan aboriginal cultural features into modern product design: A case study of a cross-cultural product design model. *International Journal of Design*, 1(2).47-53.
- McCoy, M., (1987). Interpreting Technology Through Product Form . *Industrial DESIGN*. 140, 6-9.

- Moalosi, R., Popovic, V., & Hickling-Hudson, A. (2010). Culture-orientated product design. *International Journal of Technology and Design education*, 20, 175-190.
- Norman, D. A. (1998). *The Psychology of Everyday Things*, New York: Basic Books.
- O'Keefe, E. (1999). Teaching popular culture : Beyond radical pedagogy. *British Educational Research Journal*. 25 (2), 261.
- Peirce, C. S. (1958) *Collected Papers*, Cambridge. Mass: Harvard University Press.
- Saussure, F. (1966). *Course in general linguistics*. New York: McGraw-Hill.
- Scott, A. J. (2004). Cultural-products industries and urban economic development- Prospects for growth and market contestation in global context. *Urban Affairs Review*, 39(4), 461 -490.
- Trompenaars and Hampden-Turner. (1997). *Riding the Waves of Culture: Understanding Cultural Diversity in Business*. London: Nicholas Brealey.
- Van Raaij, F. W. (2005). *Applied consumer behaviour*. London: Longman.

附錄

一、學生訪談的問題

1. 比起未學習到這樣的方法前，這樣的設計流程對你的設計是否有幫助，是在哪方面有幫助？請舉例說明。
2. 實地訪查過程中是否覺得在地文化也是有趣且有許多人情、深度的地方？
3. 本次設計創作過程中，你覺得最困難的地方是甚麼？
4. 覺得自己設計的作品是否能傳遞自己所選擇的「在地文化」特質？
5. 這樣的設計流程方法對未來的相關設計創作可有幫助(引導)或啟發？請舉例說明。

二、教學觀察週誌

	教學內容	重要記事及發現問題
開學前第三週 2011/08/22 至2011/08/26	要求每位同學選擇中部四縣市(雲林、彰化、臺中、南投)之其中一個縣市做調查。	本週以電子郵件通知同學們可先多上網找雲、彰、中、投的基本資料，心中可先有具發想性的腹案選擇，下兩週再前往實地場勘會較有效率。
開學前第二週/一週 2011/08/29 至2011/09/09	要求每位同學實際下鄉去體驗與理解在地文化的狀況與各項發展。	這兩週由同學親自前往自己選定知地方造訪，過程中鼓勵同學們訪問當地居民、耆老並將過程錄下，以便設計發想，原則上建議同學們從人、文、地、景、產諸向度切入。
第一週 2011/09/13 (Tue) 至2011/09/16 (Fri)	1. 讓學生認識符號學相關理論，作為在地文化符號轉化之應用 2. 讓學生認識分析文化之面向並運用文化理論來分析所蒐集的資料。認識符號轉譯法(形式聯想法)直喻 (Simile)、隱喻 (Metaphor)、類推 (Analogy)、轉喻 (Metonymy)、諷喻 (Allegory)。	本週教授符號學理論與文化理論，同學們是第一次聽到這樣的內容，雖感好奇，但需要老師用很口白及舉實例的方式來說明那些理論。只有一週說明理論，非常匆促、緊迫，這些專業理論知識需要更多時間來講解及說明，方能讓同學更深入了解，發現有些同學還是不太明白。
第二週 2011/09/20 (Tue) 至2011/09/23 (Fri)	1.討論文化符號(符號具)擷取是 否具在地文化之代表性 2.討論並修改文化符號應用於設計的草稿。	本週同學們要做課堂口頭呈報並與老師討論所呈報的內容，呈報與討論非常熱烈，對文化符號選取上需要很多的引導，但課堂上討論時間非常不足，同學們的組別很多，因此還得安排課後時間各組到老師研究室，繼續討論。
第三週 2011/09/27(Tue) 至2011/09/30 (Fri)	1. 討論並修改文化符號轉譯於設計的草稿。 2. 提供文化元素運用於設計的	本週同學們要做課堂口頭呈報至少要帶6組草稿的 ppt 檔說明並與老師討論草稿的設計想法，但有多組同學的草稿組數過少，很難看到

以「在地文化」為主題之設計創作教學研究

	建議。	好的形式轉譯發想稿。同學們應該再多做腦力激盪，課後繼續與老師討論，討論後勢必要針對老師指出的問題點做修正。
<p>第四週</p> <p>2011/10/04 (Tue) 至2011/10/07 (Fri)</p>	採用各種繪圖軟體(2D 及 3D 軟體)將前兩週之草稿視覺化。	經過上週及本週之多次反覆討論及修正後的一組最佳草稿，以 2D、3D 電腦繪圖軟體完稿。發現有幾組同學草稿的設計想法很好，但對電腦繪圖軟體運用操作不熟悉，未能將好的創意想法表現出來。
<p>第五週</p> <p>10/11 (Tue) 至10/14 (Fri)</p>	設計創作成品解析與設計經驗分享，發表設計創作於設計三館。	同學們交流互動非常熱烈。

A Pedagogical Study of Local Culture as a Subject for Design Creation Education

Hsiu Ching Hsieh* Ching Fang Lee**



Abstract

In the globalization of visual culture, most Taiwanese students enthusiastically accept and consume the popular cultures of Japan, Korea, the United States, and others while ignoring the value of their own local culture. Therefore, as design educators, it is necessary to remind Taiwanese students of this phenomenon and to encourage them to understand and cherish their own culture. In this case study of our local cultural design class, we applied qualitative methods to analyze and collect data from our teaching practices and our students' feedback and design works, using interviews, observations, and documents collected.

This research aims to offer college art education teachers some reflections in the context of the globalization of visual culture and to analyze the significance of valuing local culture in design education with a global context. It also proposes pedagogies and strategies for a curriculum on local cultural design creation. Further, it discusses the advantages of this content for design education and the challenges and difficulties of implementing the proposed pedagogical practices. A reflection on whole class teaching, in terms of pedagogy, problem-solving methods, and the teaching process will be discussed and introduced. The study will be concluded as following: (a) the duration of the teaching curriculum requires to be modified to ensure the learnability of the students; (b) it is essential to develop and establish a strategy for cross-field design creation curriculum; (c) most students use cultural similes and icon transformation methods, while in practice more methods could be applied to appropriately incorporate cultural factors to facilitate effective communication and improve the users' experiences; and (d) design educators need to continue observing the evolution of culture and to comprehend the model of an integrated design process in order to enhance the influence of the identification of local culture through design education.

In short, the contributions of this research are (a) to encourage students to recognize their own cultural aesthetic, and to improve their capability of integrating cultural factors into design thinking, practical design developing process, and design skills; (b) to innovate and recreate the value of traditional culture; and (c) to establish a systematic pedagogical approach and model that can be a valuable reference for other art and design educators.

Keywords: local culture, design creation education

*Assistant Professor, Department of Creative Design, National Yunlin University of Science & Technology.

** Assistant Professor, Department of Art & the Master's Program in Art Education, National Chunghua University of Education.

A Culturally-Oriented Design Process for Modern Fashion Textile Designs

Cho Hsin-Ying



Abstract

Patterns from the past have frequently been a source of creative ideas for fashion textiles. Culturally-inspired fashion products reflect traditional beauty, cultural identity, and national image, and preserve national cultural heritage.

A significant body of professional and scholarly literature demonstrates that design is considered to be a key factor in contributing to the success of fashion and textile enterprises in a highly competitive global market and that an effective design process can facilitate the success of apparel and textile products. This paper gives an overview of the design process used in textile and clothing design, and reviews the processes involved with regard to using traditional elements for contemporary products.

A series of semi-structured interviews were carried out in Taiwan. The findings of interview research showed several methods of pattern design that use elements of traditional images. Designers do not copy from original traditional patterns when using traditional patterns in modern textiles or clothing. They need to understand the origin, symbols and meaning of a traditional pattern, in order to apply characteristics and spirit of a traditional pattern in new designs. The research also uncovered several crucial factors that should be considered when creating pattern designs, including target customers' needs, fashion trends, budget and the direction of a company. Based on these results, and an investigation into the design process and fashion theories, a model of a new design process for reinterpreting traditional patterns into contemporary ones is proposed. University students and designers can apply this design process model to any textile design project based on traditional patterns. This study also has provided some guidelines for reinterpreting traditional images for the contemporary fashion market.

Keywords: *cultural and creative industries, fashion textile design, textile design process, culturally-orientated design process, cultural elements*

Assistant Professor, Department of Beauty Science, National Taichung University of Science and Technology.

1. Introduction

The Taiwanese Government is currently encouraging the creative industries as these are seen as growth areas for the economy. It is working hard to promote a design-led textile industry which can compete more effectively in an international market. Initiatives to promote economic growth at the same time as protecting the environment have been put into place. These aim to cultivate talent and encourage research, development, and innovation to create a high-quality living environment. Alongside these initiatives is a drive to preserve Taiwanese culture. One Government project aims to apply traditional Taiwanese culture to the fashion industry in order to help its transition from a manufacturing-led industry to a design-led one to improve its international competitiveness (Council for Cultural Affairs, Taiwan, 2008) and to help develop the creative industries which are very new and still developing in Taiwan.

Researchers have shown that effective design processes used for apparel and textile products can enhance the success of products (Regan et al., 1997; LaBat and Sokolowski, 1999; Watkins, 1988; Lamb and Kallal, 1992). The culture-orientated design model and cultural product-design model have been developed to help designers to use traditional elements in cross-cultural products (Moalosi et al., 2007; Lin, 2007). These story-telling approaches are applied in the design models in order to meet users' needs. One question that needs to be asked, however, is whether the cultural product-design process can be applied to apparel and textile design.

In order to determine the major influential factors in the process of transforming traditional patterns into contemporary ones, there must first be an understanding as to how the use of elements of traditional images help designers in designing modern textiles and garments. An investigation into how past designs have influenced contemporary fashion designs was undertaken through a review of literature. Different design processes were also researched by reviewing the literature. A series of semi-structured interviews were also carried out in Taiwan. The findings from the interviews in Taiwan are summarised with regard to what is considered appropriate in terms of using traditional imagery to inform contemporary fashion textile designs. From this and the study of fashion adoption and design process models a design model for the development of cultural imagery for today's fashion textiles is presented.

2. Literature Review

Different clothing and textile design processes are reviewed. An investigation into fashion adoption theories and how past designs have influenced contemporary designs were also undertaken through a review of literature.

2.1 Clothing and textile design processes

A structured design process can facilitate a quality product (Jones, 1992; Regan et al., 1997; LaBat and Sokolowski, 1999; Moalosi et al., 2007). In the field of clothing and textile design, the design process is critical to the success of apparel and textile products (Regan et al., 1997; LaBat and Sokolowski, 1999; Watkins, 1988; Lamb and Kallal, 1992).

2.1.1 Clothing design processes

DeJonge (1984) proposed a design process for functional apparel design. She described the clothing-design process as a creative problem-solving process. DeJonge (1984) suggested that the designer should research all information that may be relevant to the given design situation, and expand objectives and problem boundaries in many directions in order to provide the possibility of problem redefinition. After objectives were well defined, the designer was required to thoroughly explore specific factors affecting the design. The findings at this stage were used to establish design criteria for use in prototype development. The final stage was to evaluate the prototype against important design criteria and then make any necessary modifications. DeJonge (1984) also considered flexibility in a design process to be important, this was necessary to allow the designer to return to any activities.

Watkins's (1988) seven-step design process, adapted from Koberg and Bagnall (1981), was developed for teaching functional clothing design. She stated that the clothing design process involved seven stages: acceptance, analysis, definition, ideas, selection, implementation and evaluation. The term 'acceptance' refers to motivation.

“...the best acceptance comes when a student is truly fascinated with the problem and sees the assigned project as relating to his or her life, as exciting or rewarding in itself, or as an intellectual challenge that will lead to a future personal goal.” (Watkins, 1988; 11)

A Culturally-Oriented Design Process for Modern Fashion Textile Designs

Analysis was possibly the most important and time-consuming stage of the design process. Watkins (1988) claimed that a designer should explore a design situation from as many aspects as possible in order to determine the true nature of the design problem, and begin the idea-generation process. After data had been collected in the analysis phase a designer should define goals and determine exactly what the design problems were based on this. The next step was to generate ideas. Watkins (1988) pointed out that the generation of design ideas also required the accumulation of design experience. Idea selection was the process in which some of most appropriate design ideas were selected for implementation. Watkins (1988) suggested that both cognitive and intuitive approaches were used for this. After this, design ideas were taken through to designs. Evaluation was the final stage and “was based on the degree to which a design met the criteria listed in the definition within the boundaries set by the analysis” (Watkins, 1988; 14).

Lamb and Kallal (1992) claimed that there was no significant difference between functional apparel design and fashion design although functional design is often viewed as less concerned with aesthetics and social acceptance. They therefore proposed their ‘Functional-Expressive-Aesthetic (FEA) Consumer Needs Model’. They identified three categories that could be used to establish design criteria. Functional considerations referred to the utility of an apparel product such as “protection, thermal comfort, fit, and ease of movement” (Lamb and Kallal, 1992; 43). Expressive considerations were associated with the communicative symbolism of dress, that is how the manner of dress of an individual conveys messages about the wearer. Aesthetic considerations related to the desire for beauty. Fashion designers should concern themselves with aesthetic elements such as line, form, colour, texture, and pattern, in order to create a pleasing design.

The target consumer is at the centre of the FEA model. Lamb and Kallal (1992) pointed out that the design and development of apparel products required an understanding of the needs and wants of users and that this understanding came from the development of customer profiles. They further highlighted the importance of considering culture in developing customer profiles. Culture may affect the viewers’ interpretation of the meaning of dress and a consumer’s decision to purchase apparel is subject to cultural standards of beauty (Kaiser, 1990).

Lamb and Kallal (1992) further expanded their FEA model to incorporate a six-step design process which included the following: problem identification, preliminary ideas, design refinement, prototype

development, evaluation, and implementation. They considered that an analysis of user needs and wants was necessary while the nature of the problem was being defined. In the preliminary idea stage, the designer generates design solutions (ideas) using sketches, brainstorming, research, surveys, and question-and-answer sessions.

The following stage is to select preliminary ideas according to FEA criteria established in the problem-identification stage. The results of this phase are a few ideas that can be trialed (prototype development). In the evaluation stage, the designer may modify the prototype. After evaluation, the prototype is taken through to a final design to complete the process. Lamb and Kallal (1992) concluded that this design process was repeated until the design meets requirements.

2.1.2 Textile design processes

LaBat and Sokolowski (1999) presented a design process for textile design based on examining the design processes in a number of areas. They claimed that all design processes reveal three common stages: (a) problem definition and research, (b) creative exploration, and (c) implementation.

Wilson (2001) described a textile design process that had five main phases, as illustrated in Figure 1. The first step was the requirement or desire for a new product. After the initial request was made, designers should research information related to this need as widely as possible.

Next, various initial ideas were generated, some of which were then selected and developed as proposals that would meet the initial need. This phase corresponded to Lamb and Kallal's (1992) preliminary idea and design refinement stages. The best solution to the design problem was determined and, finally, the specifications and instructions were given. A new item or product evolved from the process.

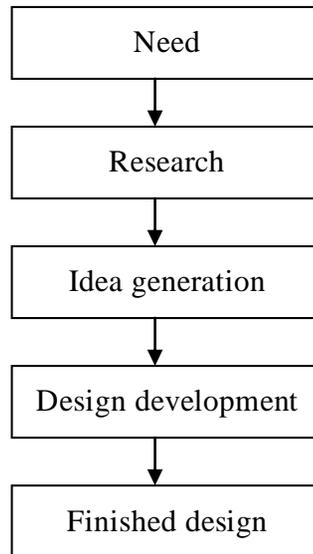


Figure 1 The textile design process. (Illustration reproduced from Wilson, 2001).

Wilson (2001) also considered the textile design process to involve range planning, range development and presentation, where a range is defined as ‘a group of products offered for sale’ (Wilson, 2001; 24). She described four operations for range planning: brief, research, design work and range (see Fig. 2). Wilson (2001) emphasised that forecasting was very important for designing new products because “the whole area of forecasting is one where much money is invested to ‘get it right’ and much money can be lost if a designer gets it wrong” (Wilson, 2001; 24). Information related to design should be gathered when planning a range. Wilson suggested that this information should include the type of product, the customer profile, price points for sales, manufacturing capabilities, quality required, the number of designs and colourways required. After briefing, the designer proceeds to more in-depth research of products and markets, production processes and techniques. In addition, ideas are generated to achieve the aims identified in the brief during initial research. Wilson (2001) suggested that brainstorming is a useful technique that helps designers to produce design solutions.



Figure 2 Range development.(Illustration reproduced from Wilson, 2001).

In terms of range development, Wilson (2001) considered that the development of design ideas may be affected by two main factors: “How an individual designer prefers to work and what is being designed for” (Wilson, 2001; 28). She pointed out that a new range should be developed according to a colour palette “colour co-ordination does not mean that every design has to be in exactly the same colourway, but colours should be related” (Wilson, 2001; 26).

The design processes described previously have several characters in common. Firstly, these design processes are systemic and logical processes. Secondly, they are flexible and iterative, that is to say, return loops are allowed in the design process in order to ensure a good solution to a problem. Finally, most clothing/textile design processes are adapted from existing design models.

There is a lack of in-depth research and appropriate design process to assist designers on how culture can be consciously integrated in fashion textile product design. Although many researchers developed design processes for textiles and clothing design, their design processes have only focused on functional apparel design, fashion and textile design. Both DeJonge’ and Watkin’s design process used for functional clothing design. Lamb and Kallal (1992) proposed a design process model for use in all types of apparel design and emphasise the importance of ‘aesthetic’ in fashion design. The design process proposed by LaBat and Sokolowski (1999) and Wilson (2001) applied to textile product design projects. These processes have not dealt with how designers transform cultural elements into fashion textile product. Accordingly, further exploration and understanding of culturally-oriented design process is necessary to advance the use of culture as a catalyst for designing product in the field of fashion and textile. The in-depth research is still required to be carried out and the appropriate fashion textile design process that fits for culture-orientated design is necessary to be proposed.

2.1.3 Process of using traditional elements

Moalosi et al. (2007) argued that the idea of local identity emerged as a trend in contrast to globalisation. Globalisation leads to product standardisation and causes the homogenisation of users’ culture. To avoid this, designers should be challenged to come up with solutions that celebrate cultural diversity in products. Moalosi et al. (2007) proposed a conceptual culture-orientated design model. This design model was developed through field work which included interviews and observations. It was

influenced by a ‘storytelling’ or ‘scenario’ approach where designers create a scenario for a user based on analysis of data such as lifestyle, technology, social trends, and market orientation. Storytelling can help designers to develop products from the viewpoint of the target customer, and thus better meet customers’ requirements (Moggridge, 1992; Kelley, 2001; McIlroy, 2003). Moalosi et al. (2007) claimed that their model focused on the consideration of users’ desires and expectations because design solutions should meet users’ needs and wants. This more consumer-focused concept was echoed by Lamb and Kallal (1992), who felt that understanding the needs of the intended user was crucial for developing design criteria. The first phase of the model (user domain) is user research, identifying socio-cultural factors, including material factors, social practices, emotional factors and technology/design factors.

Moalosi et al. (2007) stated:

“The sources include but are not limited to the following: folktales, oral traditions, songs, reports on culture, poetry, books and users. These sources cover the inner core layers of culture and thus basic assumptions, values, systems and institutions... Socio cultural factors were used as a way of uncovering or at least shedding light on users’ social, emotional and aesthetic values and habits.” (Moalosi et al., 2007; 13)

Socio-cultural factors could be gathered through interviews and observations and be used to help designers to gain information about users. In addition, traditional socio-cultural factors could reveal the cultural practices which are most valuable for a society, and which have to be preserved and revived in order to adapt to modern society (Moalosi et al., 2007). At the integration phase the designer transforms socio-cultural factors into appropriate product design features for the group being designed for. Moalosi et al. (2007) claimed that humanness is very important in design, so designers must take notice of users’ interactions with products. The stage of ‘cherishable culturally-orientated products’ referred to the generation of novel design concepts which fit users’ demands and product images. Moalosi et al. (2007) suggested that a product image conveys messages about users’ identities and aspirations.

Lin (2007) proposed a cultural model for use in designing a successful cross-cultural product. His model consisted of three main phases, as illustrated in Figure 3: the conceptual model, the research method, and the design process. The conceptual model referred to the way that the cultural features of an object were extracted and transferred into a design model. The research method consisted of three steps:

identification, translation, and implementation. The first step was the identification of key features of the original cultural object, including three levels of design features, namely appearance, function and cultural meaning. At the translation stage, the design information is translated into design knowledge and elements. A designer develops prototypes in relation to these design elements and considers the factors that will influence design, such as economic issues, social culture, and technology. In the implementation stage, the design elements and a designer's aesthetic sensibility are combined to create a cultural product. Lin (2007) emphasised that all levels of cultural features should be considered in design. He applied scenario and storytelling approaches for cultural product design. His culture design process involves four steps: investigation (setting a scenario), interaction (telling a story), development (writing a script), and implementation (designing a product). The first step is the analysis of cultural features of the object and setting a scenario. After the scenario stage, a designer should explore the interaction between culture and technology and the dialogue between users and designers. Lin (2007) stated, “according to these interactions, a user-centred approach based on story-telling is developed to describe the user’s needs and the features of the product” (Lin, 2007; 48). The following step is the development of ideas and the final step is the application of cultural features. Lin (2007) suggested that a designer should list all the important cultural features in a list or table. The final product or prototype may be modified by evaluating the features, meaning, and appropriateness of the product.

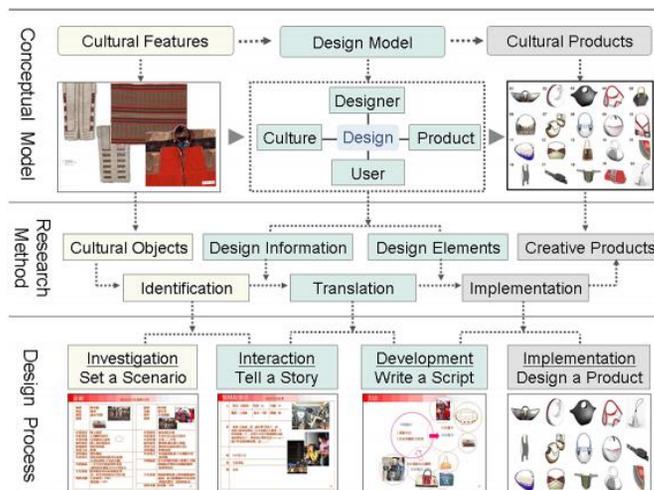


Figure 3 Culture product design model. (Illustration reproduced from Lin, 2007, with permission).

Lin's and Maolosi's two cultural design models both illustrate ways designers transform cultural features and elements into product design. Users' requirements and their interaction with products are the focus of both design models, and a storytelling approach is applied in both models. One question however that needs to be asked, is whether these cultural product design processes could be applied to apparel and textile design. Compared with product design, clothing and textile design seems to be more focused on expression and aesthetics as defined by Lamb and Kallal (1992). In order to provide designers with an effective design process for clothing and textile design a detailed culturally-orientated design process should be developed. The major stages of the design processes discussed are presented in Table 1.

2.2 Fashion adoption theories

Several theories of fashion adoption have been used to analyse fashion. This section considers the literature on fashion adoption theories, in particular art movement model and historical resurrection model, which is related to this research.

2.2.1 Art movement model

Essentially, the art movement model explains the relationship between art movements and evolving fashions. According to Sproles and Burns (1994), fashions of a specific period reflect popular art forms of their time. To support their opinions they cited a number of examples of styles being influenced by art movements. For instance, the softly draped styles in the late 1700s were influenced by the Neoclassic art movement of that time. Paul Poiret (1879–1944), a well-known French couturier, who revolutionised women's fashion at the beginning of the twentieth century, was deeply influenced by the Art Nouveau movement of the time and his designs clearly show this (Sproles and Burns, 1994). Fashion and fabric design were considered mediums for artists in the Surrealist movement of the 1920s and 1930s (Martin, 1987). Horn and Gurel (1981) suggested that fashion and fabric designs in the 1960s reflected the Pop and Op art movements of the time when fabrics were printed with optical illusions or served as a canvas for Andy Warhol-style designs. In addition, the styles and heavy shoulder-padded silhouettes of the 1980s were derived from the post-modern art movement at the time (Sproles and Burns, 1994). This evidence indicates that art movements have a strong influence on the fashions of the time.

Table 1 Design processes in the fields of clothing/textile and cultural product design.

The cultural product design		Design processes in the clothing and textile design										
Li (2007)	Investigation/setting a scenario	Social-cultural factors	Integration phase	Interaction/ telling a story	Development/ Writing a script						Implementation/designing a product	
Moalosi et al. (2007)		Social-cultural factors	Integration phase	Interaction/ telling a story	Development/ Writing a script						Chensable culturally orientated products	
Wilson (2001)	Need	Research	Idea generation	Design work	Design development						Finished design	
Lamb and Karhal (1992)	Problem Identification	Research	Creative exploration	Preliminary ideas	Design Refinement	Prototype Developed	Evaluation				Implement	
Watkins (1988)	Accept Problem	Analyse	Define	Ideate	Select						Implement	Evaluate
DeJonghe (1984)	Request Mode	Design Situation Explored	Problem Structure Perceived	Spaces Described	Design Criteria Established	Prototype Developed						Design Evolution
LaBar and Sokolowski (1999)	Problem definition and research	Research	Creative exploration	Preliminary ideas	Design Refinement	Prototype Developed	Evaluation				Implementation	

2.2.2 Historical resurrection model

Fashion is often a reflection of the past with designers drawing inspiration from history. A new fashion however rarely comes back exactly as it was in the past. In other words, previous fashions are modernised, resurrected and updated in some innovative way to become fashion trends in contemporary society (Sproles, 1985).

2.3 The use of traditional designs in contemporary fashion

Traditional designs have been a source of inspiration for designers and have been reused in contemporary fashion textiles (Au, Taylor and Newton, 2000; Yu et al., 2001; Gale and Kaur, 2004; Delong, Wu and Bao, 2005). How past designs have influenced contemporary ones and how traditional designs can be reinterpreted are reviewed.

2.3.1 Culturally-inspired fashion products

Recent developments in textiles and fashion have heightened the need for cultural fashion products which incorporate the valuable knowledge of history and heritage with new ideas in design works (Perivoliotis, 2005; Hyun and Bae, 2007; Lin, 2007). Many researchers have highlighted the benefits of cultural products, stating that the use of traditional motifs in contemporary fashion can increase innovation, originality, and elegance of design products and reflect traditional beauty and preserve national cultural heritage (Perivoliotis, 2005; Hyun and Bae, 2007). According to Hyun and Bae (2007), traditional fashion products reflect cultural identity and national image because traditional patterns contain historical and cultural values. They suggest that “Traditional patterns have great historical and cultural value as a conventional structure of reflecting native culture through the collective value system and natural and emotional background of our nation” (Hyun and Bae, 2007; 140).

2.3.2 Traditional motifs used in contemporary fashion design

A review of the literature on fashion design indicated that many designers seek traditional historical sources for inspiration to create designs. Issey Miyake and Vivienne Westwood are most frequently mentioned in the literature (Au, Taylor and Newton, 2000; Gale and Kaur, 2004). Some of Miyake’s design ideas were adapted from traditional Japanese styles and textiles such as the kimono, the checked cloth worn by farmers, the shapes of workers’ clothes and traditional textiles (Au, Taylor and Newton,

2000). Miyake combined traditional elements of shape, form and fabric with modern materials and new trends in his designs. Miyake's designs reflected traditions and trends which fitted the historical resurrection and the art movement models proposed by Sproles (1985) (Au, Taylor and Newton, 2000). The influence of traditional and historical sources can also be found in many of Vivienne Westwood's designs in terms of silhouette and fabric choices. Her most recognisable trademark look, underwear-as-outerwear, was inspired by the corset (Wilcox, 2001; Gale and Kaur, 2004; Hyun and Bae, 2007). Other fashion designers like Karl Lagerfeld and Rei Kawakubo have also used traditional historical inspirations for their designs (Au, Taylor and Newton, 2000).

Nodir (2005) investigated fashion designers from Uzbekistan and concluded that folk traditions rapidly enter the contemporary fashion world with elements of traditional Uzbekistan culture reinterpreted and successfully integrated into modern fashion. Fashion designers such as L. Babaeva, S. Amir and L. Saifi are strongly inspired by traditional historical sources in relation to shape, form, fabric and pattern. Saifi combines many kinds of traditional Uzbek ornaments with hand painted fabrics in her design work (Nodir, 2005).

According to the literature reviewed there is strong evidence that traditional designs influence fashion. Traditional and historical references have been a major source of inspiration for both Western and Eastern fashion designers. On analysis of their work, it can be seen that traditional cultural values are integrated into contemporary fashion, fitting the historical-resurrection model.

2.3.3 Developing designs from traditional patterns

Many approaches to apply traditional motifs in design have been suggested in the literature. Wu, Xie and Mao (2008) address methods for the use of Chinese culture in modern product design. They pointed out that the spirit of traditional Chinese culture should be emphasised by means of colour and the meanings of traditional patterns. They suggested that a designer must deeply and fully understand the Chinese culture in order to seize its essence or spirit, and then transform it into a new design. "It should be a natural emotional outpouring of the designer after he or she gives a full understanding of the national culture" (Wu, Xie and Mao, 2008; 110). Advanced design concepts should be adopted when applying Chinese culture to product design in order to ensure a successful design (Wu, Xie and Mao, 2008). Wu, Xie and Mao (2008) also emphasised that designers needed to transform traditional elements and create new designs conveying the Chinese spirit, rather than simply using symbols or patterns with traditional features. They explained that the use of symbols and pattern cannot fully reflect the profoundness of the

traditional culture.

Perivoliotis (2005), a Greek textile design professor, described the process her students used in a project to create new textile designs using elements of ancient Hellenic textile design. She stated that the starting point for the designs was a collection of historical data, designs and techniques on ancient Hellenic textiles from libraries, museums, archaeological sites and expert interviews. Decisions about sources of inspiration were made during design sessions, then the materials, colours, patterns and techniques of Hellenic textiles were analysed. At the same time, students were encouraged to conduct market research, including the requirements and the present condition of the European textile market, products and their possible applications, and the commercial acceptability of their proposed designs. Finally, designs and colours were selected and used as the medium to express students' feelings, identities and their creativity. As Perivoliotis (2005) said, "their designs and colour selections expressed not only hidden emotions, artistic anxieties and visions, but also their cultural heritage and identity" (Perivoliotis, 2005; 14).

Perivoliotis's (2005) work have provided empirical evidence that traditional motifs can serve as the source of inspiration for designers. Wu, Xie and Mao (2008) argued that the direct use of symbols and original patterns should be avoided. Each of these perspectives gives ideas as to how to develop new designs based on traditional motifs and suggests that the first step in developing traditional motifs is to research the cultural context. It is also essential that the materials, colours, patterns and techniques of traditional designs are analysed.

3. Methodology

3.1 Semi-structured interview

The factors that will affect the choice of which type of qualitative interview to use were identified by Bryman (2004). He suggests that researchers who wish to gain a more genuine and in-depth understanding of the respondent's views, common attributes, or their social setting use an unstructured interview. On the other hand, if researchers have a fairly clear focus for the investigation rather than a very general notion of research topic before beginning their research, the semi-structured interview is a more appropriate data collection tool.

A literature review was undertaken to look at the design process and how contemporary designs have frequently been influenced by past designs. The findings from this literature review provided a fairly clear

focus for a qualitative investigation. Semi-structured interviews were used as they allow specific questions to be asked while allowing enough flexibility for interviewees to expand on areas as they felt appropriate and to allow the author to probe for more information if required.

When considering the validity and reliability of this research, there appears to be a problem with bias creeping into interviews. This is inevitable as the interviewer's manner may have an effect on respondents (Bryman, 2004). However, Sarantakos (1998) and Bryman (2004) point out that in conducting qualitative research, the primary emphasis has usually been laid on validity rather than on reliability. To improve the validity of interviews experts were interviewed. In addition, electronic records were used to ensure the accuracy of the interview recording. This should increase the trustworthiness of this research.

3.2 Selection of interviewees

Purposive (deliberate) sampling was used to identify interviewees. The sample for this fieldwork was chosen purposively rather than randomly to ensure that interviewees would have a good understanding of the research topic. Snowball sampling as described by Bryman (2004) is often used in interview-based research and is where those first identified as relevant to the research topic are asked to nominate other people for interviewing (Bryman, 2004).

In the interviews carried out in Taiwan, the identification of appropriate people to interview was through academics at the Shih Chien University in Taiwan and through a number of designers and managers in fashion and textile organizations who were already known to the author. A total of nineteen semi-structured interviews were carried out from December 2007 to January 2008. Participants were selected on the basis of their experience of working in the fields of fashion and textiles. Participants included three textile designers, six managing directors from textile companies (textile digital printing companies, screen-printing companies and a fashion magazine company), one retailer, and nine educators who lecture on clothing, textiles design and other fashion-related courses in Fu Jen University, Shih Chien University and National Pingtung University. Full details of the interviewees are given in Table 2.

A Culturally-Oriented Design Process for Modern Fashion Textile Designs

Table 2 List of interviewees

Interviewee I.D.	Gender	Working Experience	Interview date
A	Female	Woven Designer Lecture in Fu Jen Catholic University	December 1, 2007
B	Female	Director of Taipei Costume Cultural Center Vice Professor of Department of Fashion Design and Merchandising / Shih Chien University	December 2, 2007
C	Male	Managing Director of BEBE Cotton Knitting Co.,Ltd	December 11, 2007
D	Male	Director of fashion magazine (<i>Phoebes</i>)	December 14, 2007
E	Female	Associate Professor of Department of Textiles and Clothing / Fu Jen Catholic University Consultant of Totem- Empire Company (www.china56n.com)	December 20, 2007
F	Female	Lecture in Department of Fashion Design and Merchandising / Shih Chien University	December 24, 2007
G	Male	Advisor of Textile Company Associate Professor/ CEO of Textile Design Section of FU JEN University	December 26, 2007
H	Female	Director of Chinese Clothing Cultural Center of Fu Jen University Graduate Institute of Textiles & Clothing The Lecturer in Department of Textiles & Clothing of Fu Jen University	December 26, 2007
I	Female	The owner of four retail shops The owner of 'L'aime La Vie'	January 6, 2008
J	Female	Lecturer in the fashion design department at Shih Chien University	January 9, 2008
K	Male	Course leader in National Pingtung University of Science & Technology	January 10, 2008
L	Female	Lecturer in National Pingtung University of Science & Technology	January 10, 2008
M	Male	Manager of Chih Yi Embroidery Co., Ltd.	January 11, 2008
N	Female	Manager of Browzwear (Taiwan) V-Stitcher The Lecturer in Department of Textiles & Clothing of Fu Jen University	January 16, 2008
O	Female	Fashion designer of Y.B.S Company	January 16, 2008
P	Female	The Lecturer in Department of Textiles & Clothing of Fu Jen University	January 22, 2008
Q	Male	The President of Vision Scientific Company (In 1997, the first company of Taiwan introduced digital textile printing systems form overseas and sold to Taiwan Textile Research Institute)	January 23, 2008

R	Male	Manager of Chang-Tai Printing Co., Ltd	January 23, 2008
S	Female	The purchase assistant in CK men's clothing department; Textile designer in Taiwan Textile Federation; The professional marketing researcher of Nan Yang Group	January 26, 2008

3.3 Data protection

The purpose of the interviews was explained to all interviewees and they were told that all data collected in this survey would be held anonymously and securely. They were told that while they gave some personal data, this was not mandatory. They all consented for the given information to be published, and stated that they were happy to be involved in the study and had no problems with data being shared.

3.4 Interview guide

Interviews were carried out with pre-prepared semi-structured interview guides. The use of such interview guides is a key component to conduct a successful research interview (Bryman, 2004). The interview questions were linked to the outcomes of the literature review on the use of traditional designs in contemporary fashion (Section 2.3). Fashion designers frequently make use of colours, symbols and the meaning of traditional patterns when transforming traditional patterns into contemporary designs. These results were used to help to define the eight main research questions.

1. How do you see tradition and culture affecting the type of fashion textile designs being produced?
What other factors affect fashion textile designs?
2. Do you think that traditional imagery is suitable for modern textile and clothing? Why do you agree or disagree?
3. In your opinion, how can elements of traditional imagery best be used?
4. Do you think colour is an important aspect of the fashion textile designs? Why do you agree or disagree?
5. If you were to use traditional imagery to inspire any fashion textile design would you use traditional colours or recolour? Why?
6. Do you think the choice of fabrics is an important aspect of pattern design? Why?
7. Would you express the original meaning of any imagery in any new design?
8. Do you have any further comments?

3.5 Data analysis

Each interview was tape-recorded. They were then transcribed and checked to ensure the accuracy and completeness of the interview data. The data were analysed employing grounded theory. This theoretical sampling is where data collected is coded and analysed as an ongoing process; that is after coding and analysis more data is considered as appropriate (Glaser and Strauss, 1967). The digital recorded interviews were transcribed in a word processing application in order to make them text-based. Bryman (2004) indicates that the coding stage is the key process in grounded theory. The coding process was undertaken with the computer software NVivo. The transcripts were firstly imported into NVivo documents. The interviews were read through both in printed form and in NVivo documents to secure a sense of the whole story before line-by-line coding. Word coding was used to describe what was happening in a particular fragment of data. Each similar passage of text was given a code name (free node) in order to generate concepts so that they could be retrieved for further analysis. (The term 'node' is used by NVivo for a code). These concepts were subsequently compared and coded with the appropriate label (tree nodes) to generate the categories.

There were several interesting findings from this process of analysis. This paper focuses on five categories related to the main emphasis of the study. The findings are described as follows under these five category headings.

4. Result Analysis of Interviews

4.1 The successful use of elements of traditional imagery

Nearly half of the interviewees emphasised that new pattern designs should be in a modern style. According to the interviewees, it was important to integrate traditional images and the contemporary art, culture and aesthetic feeling into new pattern design. They stated that customers preferred and would possibly buy designs that mixed modern and traditional elements, rather than purely traditional design.

Nearly 47% of the interviewees said people did not like too traditional, old-fashioned or vulgar pattern designs. Interviewee N suggested:

“If you are using traditional themes in pattern designs, you cannot make it look too traditional, because it will be very old-fashioned. I think you really have to recreate new designs on colours and patterns when you are doing traditional themes.”

Two interviewees stated that patterns could be created by using different design techniques, like the

use of new strokes, to make a pattern that was different from traditional designs which customers were familiar with. Interviewee J expressed her opinion on pattern design as follows:

“Suppose you are drawing a dragon pattern; in general, a dragon pattern is probably carved or engraved, but you could draw it with a Chinese writing brush, creating very smooth brush strokes. The new pattern will not look like a dragon or phoenix pattern which has been familiar to people.”

It is also worth noting that some interviewees stated that computers could assist in the design of new patterns. They suggested that a traditional pattern can be scanned into a computer and transformed with difficult visual effects and strokes, such as watercolour painting, by using design software. However, Interviewee F held an opposing point of view on computer-aided design. She pointed out that a new design created on a computer may lack the “hand-drawn feeling” and “the human thought” although the use of filters offered by computer software can create elaborate effects. She said:

“If a designer relies heavily on the filter functions provided by Photoshop, at first glance, people may feel that a design is impressive, but after a while people would feel that it is simply composed of existing images, rather than creative ideas. I want a design to have a unique hand-drawn feeling and innovative ideas from a designer.”

Five interviewees suggested designers should transform original patterns into new patterns that are suitable for modern fashion products, rather than directly copy original patterns. The interviewees generally felt patterns must be new and innovative. Interviewee J noted that:

“If I make a design, I will break the traditional concept of a pattern. Because everybody dislikes the traditional designs, they want to see innovative designs. So I feel customers do not like traditional designs that they saw before. However, if you insist on copying original traditional patterns in a design, I feel such a design will not be accepted by customers.”

Interviewee J suggested that new designs have to integrate with modern language and symbols instead of traditional symbols. As she noted: “Some traditional patterns such as flowers combined with butterflies represent blessing and happiness, but ... nowadays happiness can be expressed in many ways, such as ... warm colours”.

Seven interviewees commented that unless traditional imagery was re-interpreted incorporating new ideas traditional imagery could not be in harmony with modern products, could not look modern and would not be purchased by customers. In contrast, three interviewees felt that a traditional pattern has a distinct, original meaning and the idea should not be re-created, rather it could be modernised by changing its colour or repeated direction. As Interviewee J stated:

“Last time, I used the pattern of the Taiwanese aboriginal hundred-pace snake, and I did not change its original shape at all, I only changed the colours of the pattern, and its repeated direction... I used different strokes, adding some broad and narrow strokes in the design. Thus, you need to look at the design carefully to know it is the hundred-pace snake. The snake’s pattern will not be recognised right away.”

Interviewees suggested that a pattern’s design must be simple rather than complex. Seven interviewees commented that the patterns that were too busy were less likely to be accepted. Interviewee R noted that:

“At present in Taiwan, no matter the clothes or the designs on fabrics, the pattern is usually only for support but it is not a protagonist. Patterns may go with a plain cloth, like a bright red cloth, and then mix in a little Chinese pattern, such as the dragon, traditional characters, or some flowers, etc. But if the traditional patterns are fully covered on a textile product, usually it will be too showy for consumers to accept.”

4.2 Colour and fashion textile designs

When interviewees were asked whether they felt colour is an important aspect of textile designs, almost all of the interviewees strongly agreed that colour is the most important element of the textile designs. Five interviewees stated that colour is often the customer’s first impression when buying clothing and textiles. Only after this will he/she then notice the style and pattern. Thus, colour can be used to catch customers’ attention.

Interviewee G stated that the colours are the first decided when designers do textile designs. Fashion colours had already been determined in two years or two and half years before new fashion textile products produced, and designers will refer to these fashion colours.

In addition, two managers of textile companies said that fashion colours in Taiwan always follow Europe, but soft colours are commonly used by Taiwan. Taiwan does not use the strong and contrast colours like Europe, there is a colour difference between regions. Interviewee M stated: “the degree of acceptance in some colors for Taiwanese consumers is lower, for example, green and orange, the degree of acceptance by consumers for these kind of colours are lower.”

Interviewee B responded to this question based on psychology. She stated that loud and clashing colours will injure human eyes and cause a headache. By contrast, soft and harmonious hues will make a human feel calm. Thus, she indicated that designers must consider colours used in textile design. She also

stated that black, white and gray are most common and important colours in costume, “white has always symbolised innocence, faith and purity. All-white outfits become fashionable for babies and shirt...people prefer wear all- white clothing because they wish to demonstrate wealth and status...black and gray is often associated with mystery and silence and therefore, both these colours are always used in formal wear.” Interviewee H said that “I must keep basic colours- black, grey, and white because they are long lasting colours in the market. But I will have some colours which are going with fashion trends as well”.

4.3 Traditional imagery as an inspiration for colour

Research findings suggest that colour is thought to be symbolic of a certain culture. Two interviewees pointed out that there are many aboriginals in Taiwan, and each tribe has its own colour. For example, red, black and white are associated with the Ataya. Therefore, they remarked that colour could help a designer to express a certain culture to consumers.

Interviewee J described her experience of transforming Taiwanese aboriginal patterns:

“At the beginning, when I took over the project from the Taiwan Textile Federation, I insisted that I would not use the original colours of aboriginal patterns, because the aboriginal colours are too traditional. If you used these original colours in designs, no matter if you used the best textile designs or even design work by the greatest illustrator, everybody would feel that the design was inspired by an aboriginal culture. Because colour combinations strongly represent a certain culture.”

This statement again reflects the belief that customers may associate particular colours with certain cultures. Furthermore, colour conveys messages also influenced by ethnic, racial. One interviewee added that the symbolic meaning of colour varies by nations and culture. For instance, red in Chinese culture means good luck; however it signifies danger in Western culture. Thus, she suggested that a designer should take notice of the use of colour in pattern design. The using of colours in textile products should consider the cultural backgrounds of clients.

Three interviewees stated that they would use traditional colours due to the fact that traditional colours have their own specific meaning; for example, the colour yellow has a traditional association with emperors in China. Interviewee D noted that “Basically, I do not change colours. Traditional patterns have their own colours which represent special meanings, and so, traditional colours should not be allowed to change”.

In contrast, five interviewees emphasised the importance of colour in fashion trends for pattern

design. They commented that customers' colour preference is based on fashion trends and personal taste, so they would recreate traditional patterns by using fashionable colours in order to accord with customers' preferences and sell well. They did however say that they would use traditional colours if these colours fitted in with fashion trends. As Interviewee H said:

“I would use traditional colours if they were popular. For example, the tone of Chinese pure red was a fashionable colour in 2008. Perhaps I have to pick Chinese pure red for designs in order to use Chinese images. But in 2009 I started to change the colour. I added a little bit of grey tone, or gold and silver tones on pure red. The main point is that I have to follow fashion trends instead of cultures.”

Three interviewees suggested that traditional colours were necessary when traditional images were the source for new designs, but at the same time, fashion colours should also be taken into consideration in order to increase market acceptance, express a new visual effect and avoid looking old-fashioned. Interviewee L stated:

“In my opinion, traditional colours and fashionable colours need to match each other when using traditional images as inspiration in textile design. With regard to colour matching, I think the best mix is 70 percent traditional colours and 30 percent fashion colours in a new design. If a design uses all traditional colours, it may give customers an old-fashioned feeling.”

It is worth noticing the frequently mentioned reason for using traditional colours or re-colouring was for “the purpose of design”. Some interviewees stated that they would use traditional colours when designs were aimed at tourists. However, fashion colours would be selected when designs are for the fashion market. In addition, Interviewee A suggested that a designer can try different colours in new designs, including “colours you want”, “colours the market needs” and “colours you expect”. She described her experience of using Taiwan's aboriginal tattoo face patterns in furniture fabrics as follows:

“At the beginning, I had four collections, that is, the same pattern with four different colours. One set is blue-black with a dark brown colour which represents old people's skin. Another set is dark blue with orange-red which is a very fashionable colour. Of course you have to consider the usage of fabrics, thus I select softer colours for furniture fabrics. The traditional colours are very important because they have specific meanings. But you can also change traditional colours in order to fit markets or fashion trends.”

4.4 Choice of fabrics

Almost all interviewees said that the choice of fabric being as important as the effect of the pattern

on the fabric also had to be considered. One interviewee said that texture influenced the impression of pattern designs; the pattern and the material needed to coordinate properly. The interviewees suggested delicate fabrics such as silk were suitable for elegant patterns. On the other hand, a rough textile such as linen may be more appropriate for a simple pattern. Interviewee E said:

“Suppose I want to print out a graphic with rendering or layered effects. If the fabrics I pick do not have the correct qualities, paint or pigment will not achieve the effects that I expected. So fabrics and patterns should be considered together.”

Moreover, three interviewees suggested that pattern designers should consider local material when designing textiles. For example, Taiwanese designers are encouraged to choose synthetic fabrics for pattern design, because Taiwan is very dominant in the field of synthetic fabrics, and they are very cheap. Interviewee G said:

“You have to consider markets, the company’s limits, and local materials. For example, it will be hard if you choose a natural fabric such as silk or wool for designs in Taiwan, because Taiwan lacks sources of natural fibres. Conversely, it will be easy to use synthetic fabrics for designs in Taiwan.”

4.5 The original meaning of any imagery

When asked about this, three interviewees stated that a designer needed to understand the socio-cultural background of a traditional pattern, such as its origin, symbols and meaning, in order to take and make use of the pattern’s characteristics and spirit in new designs. They suggested that in showing traditional culture, instead of using all elements, designers should apply the quintessential features. For example, instead of using all the elements of traditional patterns, designers should take and make use of the spirit. Interviewee B said that:

“A designer should understand the concept of the pattern, namely, the origin of the pattern and the colour ... then re-create it anew. A designer has to apply the spirit of the pattern in the new design and to express the meaning of the pattern, rather than to express patterns identically.”

It was felt that understanding a culture was very important. Another interviewee suggested that designers should work with native people when using their traditional patterns for designs.

Three interviewees stated that the meaning of a pattern is likely to be ignored by designers from different cultural backgrounds. For example, Western designers would not really know the meaning of the patterns they use. Interviewee H stated that “Western designers just treat Chinese dragons as a graphic when they are using them. Will they consider whether this dragon has five claws or four claws, which

relate to the symbols of different emperors? They do not really care”.

In contrast to the above findings, however, four interviewees stated that they would not emphasise the meaning of the pattern in new designs, because “the pattern is a traditional pattern, its meaning is known by everybody”, “when consumers see the new pattern, they can interpret the meaning of it in their own way”, “customers may be unlike past people who believed that patterns could bring fortunes to them”, and “what I want to express is new fashion trends not traditional meanings”. They highlighted that new visual effects and new fashion trends were more important than the original meaning of the patterns.

Interviewee H stated that products with rich cultural connotations are appropriate for the purpose of tourism. However, products for sale to fashion markets have to acknowledge the latest fashion trends rather than cultural meaning. She noted:

“There are many workshops in Taiwan which are selling products related to aboriginal cultures. The design of the fabric is very simple, but they will tell you that this rhombus pattern is an eye of their ancestors’ soul. They might tell you a story. It is OK if this fabric is for tourists. But fabric for the fashion industry needs to have more fashion elements and become more fashionable looking; they are already too far from their original cultures. You cannot create modern fashioned designs unless you set the cultural element apart.”

4.6 Factors affecting pattern design

The research uncovered several crucial factors that should be considered when creating pattern designs.

● *Target customers’ needs*

Approximately 68% of the interviewees stated that identifying the target market is one of the most important things that pattern designers should consider when designing textile surfaces. According to most interviewees, the style of the patterns has to meet different customers’ needs, that is to say, the style should be varied in order to cope with the demand in the target market. “Customers’ age” is the criterion most frequently mentioned by interviewees to identify the target market. One interviewee thought that age reveals consumers’ purchasing power and taste in pattern design. This statement is confirmed by another interviewee who said that according to a market survey, university students are interested in cultural products but they expect lower prices. In addition, one interviewee, who is a fashion retailer, described that many young people like shiny designs, but older people might think these designs are too bright. Interviewee J expressed her feeling of using traditional patterns in new designs. She noted:

“I agree with using traditional elements in modern textile products, but I feel it is still at the initial stage in Taiwan. I think the most difficult thing is that there are old and young people in Taiwan. What is acceptable to the younger generation, is different to the older generation, thus you have to think how to balance it.”

Additionally, Interviewee F added that age related differences in customers' life experience may affect customers' choice in traditional pattern design. She stated that old-fashioned pattern designs are not likely to be accepted by young people, but probably could be accepted by people 70 years old or older. She explained that older people have “familiar” and “friendly” feelings toward traditional patterns.

Two interviewees indicated that the importance of understanding customers' lifestyles is crucial for textile designers. They felt that textile designers needed to get knowledge about customers' lifestyles through market research and by observing the target market, in order to respond to customers' needs.

● *A final purpose*

Five interviewees commented that “the purpose of a fabric” should be considered by a pattern designer because it will affect the expression of pattern design. That is to say, a designer has to consider if a design is suitable for a finished product. Interviewee S suggested:

“I think the most important element in pattern design is that a designer needs to know to what kind of products a pattern will be applied. A pattern might look great, but when it is applied in different products, such as clothes, bags or furniture, it will give customers totally different feelings.”

● *Budget and the direction of a company*

Five interviewees suggested that “the purpose and direction of a company” should be considered when creating pattern designs. They stated that designers must know the budget and special materials that companies want to promote in order to transform ideas into designs that fit the needs of fashion companies.

Other important factors affecting pattern design mentioned by the interviewees include “the layout of a pattern on fabric”, “the choice of clothes' style”, “taboo patterns”, “the environment of the fabric used” and “technique limitations”.

4.7 Further comments

Two interviewees felt that pattern design could enhance the beauty and value of textile products. However, one interviewee had entirely different views. She thought that colour was more important than pattern when customers make fashion and textile purchases and that many people preferred plain clothing.

According to the interviewees, customers could be helped to understand the origin, symbols and meaning of a new pattern design through information given in booklets, through the media and from salespeople. Interviewee F suggested each new design could have a booklet attached which explained to customers the background of the designer, how the new design was created, the story of the pattern and the symbols and meaning of the pattern. She noted that “I suggest that there is a booklet for a textile product which lets consumers know the story of a pattern and the meaning of its blessing. Consumers giving this textile as a present to friends can at the same time give this blessing.”

Another interviewee commented that advertising in magazines and the press could be a useful way to convey the original meaning of a pattern, and the ideas behind a design to consumers. In addition to advertising, salespeople could communicate the background and meaning of a design pattern to customers.

Additionally, two interviewees hold the same opinion that the current goal of pattern design is to create new visual effects that people have never seen before. They highlighted the important of a “3-D visual effect” and “a stereoscopic effect” for pattern design. Interviewee S suggested:

“I feel most fabric pattern designs are flat surface images. How to make stereo pictures or 3-D visual effects on a flat surface is the main problem. Thus, a designer needs to try different design methods and materials in order to make the image have a 3-D visual effect.”

Three interviewees pointed out the main difficulty in developing the cultural and creative industries in Taiwan was that there was no real connection of these with the fashion and textile industries; no fashion textile manufacturers were producing designs inspired by traditional Taiwanese cultures. Interviewee J described her experience in designing textiles based on traditional imagery:

“I cooperated with the Taiwan Textile Federation to develop some aboriginal patterns for use in contemporary interior textiles. I felt this design concept was fine. After finishing the project, everybody felt that the new designs were very special, but the project was not developed further.”

Manufacturers were not willing to produce traditional designs as Taiwanese customers prefer to buy imported fashion products, according to the current fashion trend. This idea was confirmed by Interviewee M who also felt that the main priority of any manufacturer was marketability. He considered that it was “difficult to produce cultural products due to the fact that the degree of acceptance of such products in Taiwan is still low”. He said that the current market for cultural products in Taiwan is mainly tourists.

5. Conclusion and recommendations

It was found that throughout history there was evidence to show that traditional and historical patterns have frequently been used to inspire contemporary designs. Fashion adoption theories were investigated through a literature review to get a better understanding of how certain styles and patterns became fashion.

An outcome from the interviews was a series of recommendations and suggestions as to how traditional textiles might be taken through into contemporary fashion textile designs. Some interviewees mentioned that the use of traditional patterns in modern design should be done with an awareness of how design serves tourism or the fashion industry. Products with rich cultural connotations and traditional colours are suitable for the purpose of tourism. On the other hand, products which are offered for sale in the fashion-orientated market have to integrate with fashion trends instead of cultural meaning. Traditional pattern can be modernised by using new techniques or different strokes, changing its colour or repeated directions, and adding modern language and symbols. Design software enables designers to make different strokes on traditional patterns, which can produce new visual effects. However, it was felt that adapting patterns had to be done carefully and while these could be scanned and transformed via CAD this had to be done sensitively. Designs should not be complex and the retention of the hand drawn qualities of many traditional patterns was important. With regard to colour, fashion trends had to be considered and that the best approach would be for traditional colours to be adjusted or blended with fashion colours in order to increase customers' levels of acceptance; combining traditional patterns with fashionable colours was considered to avoid patterns looking old-fashioned. After reinterpreting the original pattern, a designer can endow the new pattern with the language and symbols that we use in the present day.

5.1 A culturally-orientated design process used in modern fashion textile designs

Section 2.1 included an investigation into design processes. The design process model that follows (see Fig. 4) was developed from this investigation and is discussed with regard to the interview findings. This culturally-orientated design process for modern fashion textile designs is based on the textile design process presented by LaBat and Sokolowski (1999) and the culture product design model proposed by Lin (2007). There are three main phases for this design process: the research method, the creative exploration and the implementation.

The first stage of the research method is to research the history and meaning of traditional patterns. In terms of the methods used to develop traditional patterns and imagery into contemporary textiles, the findings from the interviews suggest that a designer should make an in-depth study of the origins, symbols and meanings of traditional patterns in order to fully grasp and make use of the design characteristics and spirit for his or her new designs. This finding is consistent with that of Lin (2007) who suggests that the first step of the research methods of the culture product design model is analysis and identification of key features of the original cultural object, including appearance, function and cultural meaning (see Section 2.1.3). The characteristics and spirit of traditional patterns as suggested by Lin (2007) could be presented in a list, table or mind map.

The brief is proposed in the next stage of research method. The findings of interviews indicated that the customer profile, the direction of a company, the type of product and the purpose of a fabric should be considered when using traditional patterns in modern design. This finding accords with that of Wilson (2001) who suggests that writing a design brief is an essential step before market research in textile designer process. In addition, at the brief stage, designers also need to clearly define the new textile designs for tourism or for the fashion industry. After briefing, designers have to conduct market research. The interview evidence in Section 4.6 shows that an understanding of the market and customer lifestyle is required, so that designs are suitable for the clients they are made for. Therefore, the new design process emphasises the importance of market research in order to understand customers' lifestyles and their requirement. At the market research stage, the designer should consider the factors that will influence the ultimate design, such as the requirements of the target market, the present condition of the target textile market, and the products a pattern would be applied to. This stage corresponds to DeJonge's (1984) design situation explored stage, Watkins's (1988) analyse stage, Lamb and Kallal's (1992) problem identification stage and Wilson's (2001) research stage. According to interview results (See Section 4.5), design serves fashion industry must be in a modern style. The interview evidence shows that fashion trends, the contemporary art, aesthetic feelings, modern language and symbols should be integrated into traditional patterns when creating fashion textile designs for fashion markets. This would allow for traditionally based patterns with a more contemporary feel that would be more acceptable for customers. A possible explanation for this might be that fashion trends and art movements affect consumers' perceptions of beauty (Sproles, 1985) and therefore contemporary aesthetics also should be considered. Designers can obtain fashion colours and trends information from leading fashion magazines, for example, Vogue, Elle and Harper's Bazaar. Also, it is able to examine fashion trends through fashion blogs and

websites such as WGSN and Style.com. Fashion exhibitions also provide information on the latest trends in fashion.

The interview evidence shows that design serves tourism demands the features of traditional images or conveys cultural meaning. Therefore, in the new design process, textile products designed for tourism is direct to the step of establishment of design criteria for use in design development. On the other hand, textile products designed for fashion industry have to survey of contemporary art and fashion trends in order to understand what is currently in fashion, after this stage, design criteria will be established. Budgets and any constraints such as making capabilities in terms of manufacturing plant availability would also have to be considered. The review of fashion and textile design processes revealed that the stages of ideas generation, design development, implementation and evaluation were common for all the design processes studied. LaBat and Sokolowski (1999) proposed that the stages of ideas generation and design development can be integrated into the area of creative exploration. A number of initial ideas would be generated with some of these being selected for further development as design solution proposals that would meet the initial requirements. The implementation stage is when designers put their chosen ideas to new products. Finally, the new designs are evaluated on their success in meeting criteria established in previous stages, including the requirements of the target market and technical and economic criteria. It is important to note that iterative loops from evaluation are needed at most stages. The results of the literature review showed that return loops were required throughout the design process in order to refine the design to meet the criteria.

Compared with design processes in the fields of clothing and textiles reviewed in the literature (see Section 2.1), the new culturally-orientated design process emphasises a step that shows an understanding of the meaning of traditional patterns when designers reinterpret traditional patterns for contemporary product designs.

There are a number of similarities between the culture product design model and the new design process. An understanding of the cultural features is the first step in these two design model/processes. However, the new culturally-orientated design process for modern fashion textile designs tends to be more concerned with the contemporary art and fashion trends. Consumers react to apparel and textile merchandise within the context of cultural standards of beauty, which are affected by fashion trends and art movements. The results of the brief stage decide whether the aim of the project is for tourism or fashion industry. Therefore, two branches of the market research are proposed in the new design process.

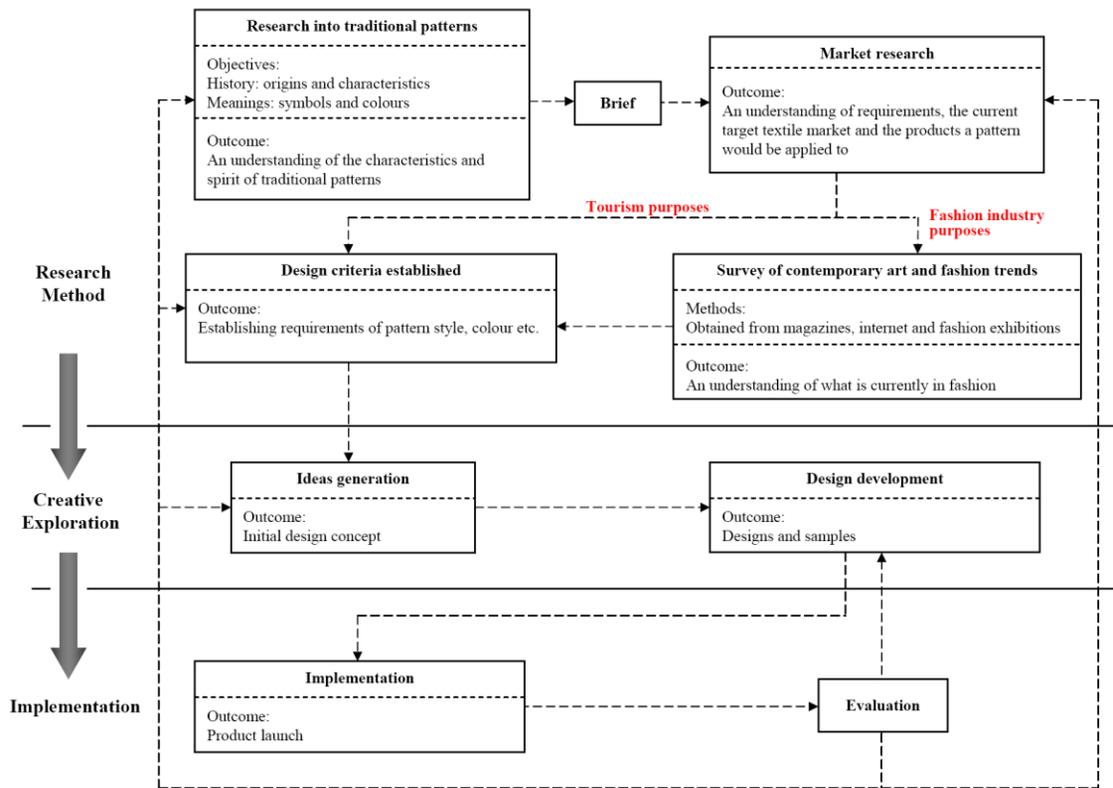


Figure 4 A design process for the reinterpretation of traditional images for contemporary fashion textile designs.

6. Research limitations and further research

There are several limitations that need to be acknowledged regarding this research: firstly, the generalisability of these research findings is limited because they were generated in an exploratory, qualitative inquiry. The relatively small sample sizes are another limitation of the research. The use of an expert for interview was employed to enhance the validity of the research findings from the semi-structured interviews. There were only 19 participants who were selected for interview in Taiwan were all involved in textiles and fashion in some way. Time constraints prevented a survey of the general public. If more people had been surveyed during the data-collection stage of the fieldwork in Taiwan, views from a different perspective could have been gathered and it would have been interesting to compare these with those involved in textiles and fashion.

There are many areas for further work and research that can be identified. As previously stated a limitation of this research is that interviews in Taiwan were only with people involved in the fashion and textile industry. Consumer focus groups and further questionnaires could be used to test the findings of this research and identify suitable markets. This would help by cross-checking findings and so enhance the validity of the findings of this study.

This research identifies important factors to be considered when taking traditional pattern designs and reinterpreting these for the contemporary market. The new culturally-orientated design process for modern fashion textile designs is also proposed in this research. A portfolio of designs based on traditional patterns can be developed with consideration of some of the factors thought to be important for pattern adaption that were identified from the interviews in Taiwan and the new design process. The resulting designs could be shown to manufacturers and customers to gauge the response of the market.

7. Reference

- Au, J.S., Taylor, G., & Newton, E.W. (2000). East and West think differently? The European and Japanese fashion designers. *Journal of Fashion Marketing and Management*, 4(3), 223-242.
- Bryman, A. (2004). *Social research methods*. Oxford, Oxford University Press.
- Dejonge, J.O. (1984). Forward: the design process. In S. M. Watkins (Ed.), *Clothing: The portable environment* (pp. vii-xiii) Ames, IA, Iowa State University Press.
- DeLong, M., Wu, J. & Bao, M. (2005). The influence of Chinese dress on Western fashion. *Journal of Fashion Marketing and Management*, 9 (2), 166-179.
- Gale, C., & Kaur, J. (2004). *Fashion and textiles – an overview*. Oxford: Berg.
- Glaser, B.G., & Strauss, A.L. (1967). *The discovery of grounded theory: Strategies for qualitative research*. Chicago: Aldine.
- Horn, M.J., & Gurel, L.M. (1981). *The second skin* (3d ed.). Boston: Houghton Mifflin.
- Hyun, S.H., & Bae, S.J. (2007). Aesthetic characteristics of traditional Korean patterns expressed on contemporary fashion design- from 1990 to 2005. *Journal of Fashion Business*, 11 (6), 139-156.
- Jones, J.C. (1992). *Design methods* (2nd ed.). New York: Van Nostrand Reinhold.
- Kaiser, S.B. (1990). *The social psychology of clothing: Symbolic appearances in context* (2nd ed.). New York: Macmillan.
- Koberg, D., & Bagnall, J. (1981). *The universal traveler: A soft-systems approach to creativity, problemsolving and the process of reaching goals*. Lost Altos, CA: William Kaufmann.

A Culturally-Oriented Design Process for Modern Fashion Textile Designs

- Kelley, T. (2001). *The art of innovation*. New York: Doubleday.
- Labat, K.L., & Sokolowski, S.L. (1999). A three-stage design process applied to an industry-university textile product design project. *Clothing and Textiles Research Journal*, 17 (1), 11-20.
- Lamb, J.M., & Kallal, M.J. (1992). A conceptual framework for apparel design. *Clothing and Textiles Research Journal*, 10 (2), 42-47.
- Lin, R.T. (2007). Transforming Taiwan aboriginal cultural features into modern product design: A case study of a cross-cultural product design model. *International Journal of Design*, 1(2), 45-53.
- Martin, R. (1987). *Fashion and Surrealism*. New York: Rizzoli.
- Moalasi, R., Popovic, V., & Hudson, A.H. (2007). Culture-orientated product design. In Proceedings IASDR07: International Association of Societies of Design Research 2007, Emerging Trends in Design Research, Hong Kong.
- Moggridge, B. (1992). *Design for the information revolution*. Design DK 4, Copenhagen, Danish Design Centre.
- Mcilroy, A. (2003). Culture industry funding—sponsorship or investment? Opportunities and case studies in the promotion of cultural industries. *International Forum*, 1-8.
- Nodir, B. (2005). *Traditional motives in today's fashion*. Academy of Arts of Uzbekistan. Retrieved October 24, 2009, from http://www.sanat.orexca.com/eng/1-05/traditional_motives.shtml.
- Policy Principles*. (n. d.). Retrieved May 19, 2008, from Council for cultural affairs, Taiwan Web site: <http://english.cca.gov.tw/mp.asp?mp=1>
- Perivoliotis, M.C. (2005). The role of textile history in design innovation: A case study using Hellenic textile history. *Textile History*, 36 (1), 1-19.
- Regan, C.L., Kincade, D.H., & Sheldon, G. (1997). Applicability of the engineering design process theory in the apparel design process. *Clothing and Textiles Research Journal*, 16(1), 36-46.
- Sarantakos, S. (1998). *Social Research*. London: Macmillan Press.
- Sproles, G.B. (1985). Behavioral science theories of fashion. In: Solomon, M. R. *The Psychology of Fashion*. U.S., Lexington Books, 55-70.
- Sproles, G.B., & Burns, L.D. (1994). *Changing appearances: understanding dress in contemporary society*. New York: Fairchild Publications.
- Yu, H.L., Kim, C., Lee, J., & Hong, N. (2001). An analysis of modern fashion designs as influenced by Asian ethnic dress. *International Journal of Consumer Studies*, 25(4), 309-321.
- Watkins, S.M. (1988). Using the design process to teach functional apparel design. *Clothing and Textiles*

Research Journal, 7(1), 10-14.

Wilson, J. (2001). *Handbook of textile design: principles, processes and practice*. Cambridge: Woodhead Publishing.

Wilcox, C. (2001). *Radical fashion*. London: V&A Publications.

Wu, X., Xie, J., & Mao, Y. (2008). The Application of Chinese elements in the product design. *Asian Social Science*, 4(8), 109-111.

文化為導向之流行織品設計流程

卓欣穎

摘要

傳統圖紋經常為流行織品的設計靈感來源。以文化為靈感來源的流行商品反映出傳統之美、文化認同以及國家形象，並且也保留了國家文化的傳統。

許多專業的學術文獻提及在高度競爭的全球市場中，設計被視為是服裝及織品企業成功的關鍵要素；有效的設計流程可以提升服裝及織品商品的成功性。此篇論文針對織品與服裝的設計流程，以及傳統元素應用在現代商品中的設計流程做文獻探討。

本研究採用「半結構式訪談」針對台灣服裝織品專家學者及廠商進行深度訪談。訪談結果發現數種運用傳統圖紋元素進行圖案設計的方法；當運用傳統圖紋於現代織品或服裝中時，設計師不要完全複製原始傳統圖紋，設計師需了解傳統圖紋的起源、象徵與其意義，以便運用傳統圖紋的特點和精神在新設計中。此外，經由深度訪談，本研究亦發現創作織品圖案設計時需考慮幾項關鍵要素，包括目標客戶的需求、時尚潮流、預算和公司的方向。根據訪談結果，以及各種設計流程與流行理論之文獻探討，本研究提出一個應用傳統圖紋到現代織品設計的新設計流程；此設計流程可提升學生及設計師應用傳統圖紋於流行織品設計的成功性。此篇研究也提供重新運用傳統圖紋到現代流行商品的設計方法。

關鍵字：文化創意產業、流行織品設計、織品設計流程、文化導向之設計流程、文化元素

臺灣當代女性藝術的覺醒： 藝術體制中的性別問題批判

許如婷

摘要

本研究以臺灣當代女性藝術為題，期盼分析臺灣當代女性藝術於性別覺醒過程中，如何檢視藝術體制中的性別問題，進而說明臺灣女性藝術發展的處境。

研究過程，援引女性主義、女性主義藝術批評等理論文獻，並藉由訪談臺灣當代重要的女性藝術創作者、評論者與學者，透過他/她們的意見，解析臺灣當代女性藝術發展所面臨的困境。同時，輔以文獻分析法進行分析。研究發現，臺灣藝壇中呈現諸多性別問題，包括：教育體制中對女性藝術創作的漠視、藝術史與理論相關研究忽略女性藝術的討論、展演空間存在性別結構偏差，以及女性在父權意識型態霸權下角色期待的矛盾，這些皆致使女性藝術創作者被視為缺席者，也成了本研究最關注的核心。期盼透過本研究的討論能為臺灣當代女性藝術發展邁向更美好、受重視的前景盡一份心力。

關鍵字：女性藝術、女性主義、女性主義藝術批評、性別意識、婦女解放運動

壹、緒論

女性議題不在「臺灣美術」思考的視野中（葉玉靜，1994）。

在臺灣美術的體制中，性別是消失的，並且女性的身影似乎是很少見的。

八〇年至九〇年的臺灣社會，歷經一九八七年的解嚴，帶動了社會政治的解放，及國家權威的崩盤。同時，政治思想的開放，也致使臺灣開始逐漸與國際接軌，融合西方文化思潮，呈現了多元的面貌。其中，婦女解放運動在一群女性有意識的察覺到她們的共同處境，同時認為她們有能力促成改變，而團結在一起要求改變社會父權體制的操控，並要求重新分配社會資源之訴求下開始慢慢發展、集結及發聲。其中，女性藝術的發展也從在波解放的潮流中獲取身體與情慾探索的相應力量（陳曼華，2000）。因此，一九八〇年代開始，「女性藝術」這個名詞正式進入了臺灣藝壇而被討論，並開啟一女性觀看自己、描寫自己、表現自己的「女性意識」覺醒歷程。

這群臺灣女性藝術創作者的反動與覺醒，對於藝術體制中的女性歧視，有道不盡的委屈。因為自古以來，藝術和女性就是對立的。不僅我們熟知的大師、經典、軼聞等，甚至創作、鑑賞、教學、評估等領域中的概念、標準和理論都完全排除女性。並且，在藝術體制中，女性創作者所遭受的困境遠甚於男性：知名度、聲望、作品的數量、種類、普遍性和價格都是女不如男，藝術創作對女性似乎也有嚴苛的要求（王雅各，1998）。因此，我們可以說，藝術所呈現的女性乃是根源於一般社會大眾所抱持的約定俗成想法，這種想法是：一般大眾，尤其是藝術家，認為男性的權力應該超越女性，而且男性比女性優越，女性必須受到控制，尤其部份藝術家對這類說法的認同程度遠勝過其他人。也因為如此，逐漸地，女性被認定是脆弱而被動的；她是藝術創作的對象，而非創作者。

如同西方女性主義藝術學者派克（Parker）與波洛克（Griselda Pollock）在《女大師：女人、藝術與意識型態》主張，當她們在分析女性之歷史及意識型態的處境與藝術，藝術生產與藝術觀念之關係時，她們完全質疑傳統的歷史結構之認定方式。她們指出：「藝術史被研究及評價的方式並非是中性的、客觀的學術工作，而為意識型態的實踐」。她們承認女性與藝術及社會結構的關係與男性藝術家不同，但是她們想做的不是置之不理。相對地，她們認為自己更重要的目的是去分析女性藝術創作者之事業、挖掘她們，進而建立她們自己的藝術特殊地位。

因此，女性藝術創作者在意識到藝術領域中所存在的性別問題，即開始展開了一系列反擊活動，要求藝術體制的「性別平等」。如此的訴求，致使她們開始檢視藝術中的女性參與人數、作品數量、展覽、影展、美術館、大眾傳播媒介、藝術欣賞、評論及出版等層面所出現的性別不平等問題。而且，為了顛覆主流/男性的藝術結構，這些女性藝術創作者更積極在不同藝術環節中展現「性

別意識」覺醒的魄力與決心。她們的「性別意識」實踐，乃從個體性別的視角來觀察整體藝術環境，對於體制中既有的性別意識型態持高度質疑。並且，她們也理解到由生物性觀點來解釋、規範性別角色的不合理性，因而願意由具體的藝術環境中去檢驗兩性在現實環境中的種種經驗，進而建立相互尊重、性別平等的社會。有鑑於以上觀察，興起了研究的動機，希望探討臺灣當代女性藝術在性別覺醒的過程中，她們在臺灣藝壇中的處境以及所面臨的困難。

當女性藝術伴隨著婦女解放運動、女性主義觀點，成為學術研究領域中的一個重要「文類」(genre)，它不但提倡了藝術不應該有性別差異的觀念(即藝術不分男女)，也激勵了更多的女性從事藝術創作。更重要的是，她們專注於男性藝術所忽略的面向，試圖在創作中突顯、讚揚與強調女性。她們的「性別意識」展現在不同層面中，有著深刻的目標與期待，希望能徹底改善臺灣藝術體制中的男性霸權操控與歧視結構，而針對她們性別意識的覺醒訴求，究竟如何檢視臺灣藝壇中的性別問題？這當中，研究者乃以八〇年代至今的時間脈絡為分水嶺，而說明臺灣女性藝術從八〇年代開始至現今，她們的性別意識覺醒進而批判藝術領域的女性歧視之現象。選擇八〇年代為研究起點的原因在於，臺灣的女性藝術在七〇年代的婦運中沒有發出任何的聲響，直到八〇年代藉由外力的協助，如婦女解放運動，婦女團體(如婦女新知)或是出版社(如「女書店」)，致使女性意識在藝術展演上有付諸行動的機會。同時，八〇年代西方女性主義觀點思潮的引進、多數女性藝術創作者留學返國等原因的影響，讓社會開始關注「女性藝術」議題，因此作為本研究的分析範圍，以「當代」為區分方式，並藉由「臺灣當代女性藝術」為題而討論。¹

綜合而論，臺灣女性藝術在八〇年代乘風破浪的出現，首要的工作就是檢視藝術結構中的性別問題，並且透過批判而展現性別意識的訴求。而這也構築了本研究的目的，試圖以幾個面向作為研究目的：其一，探討臺灣女性藝術的發展，並勾勒出當代女性藝術的重要性；其二，分析臺灣當代女性藝術創作者，在性別意識覺醒過程中，她們所意識到的藝壇中性別問題為何，即她們的處境。透過以上研究過程的討論，期盼臺灣當代女性藝術能被重視、尊重，進而得到與男性藝術平起平坐的機會。

貳、研究方法

本研究企圖探討：臺灣當代女性藝術伴隨著西方女性主義覺醒運動，她們在意識到藝壇中的性別問題後，試圖檢視藝壇中所呈現的性別問題。在研究方法的運用上乃採取文獻分析、深度訪談方法為主。

一、文獻分析方法

本研究以文獻分析之方法，閱讀、收集相關資料包括：出版著作（報紙藝評/文藝宣傳、書籍、雜誌、期刊、論文）、藝術展覽機制宣傳之文宣（專刊出版物、海報、冊子）、公私立藝術空間展覽之文獻資料（政策規章、藝術家作品分析、介紹、網路資訊），甚至藝術學會的相關記載（成果報告、訊息）等，藉由這些文獻資料的蒐集，以完整的探討臺灣當代女性藝術的發展、創作與未來。並且，試圖透過文獻分析法，檢視藝術體制中性別問題，進而分析臺灣當代女性藝術發展的處境。

二、深度訪談

除了文獻分析方法的運用之外，為了更深入探究臺灣當代女性藝術於藝壇中究竟面臨哪些困境，本研究亦透過與臺灣當代女性藝術創作者的互動、對話，瞭解她們的處境。因而，採取深度訪談之研究方法，藉由親身訪問臺灣當代的女性藝術創作者、藝術體/機制相關工作者（學會、美術館）、藝術策展/劃人以及學術研究者之過程，詮釋臺灣當代女性藝術所遭遇的性別問題。

本研究在進行深度訪談過程中，在受訪者資訊的來源上，乃參考臺灣女性藝術的相關著作（書籍、理論、期刊、論文）、藝術網站（臺灣女性藝術學會）之「女性影像資料庫」資訊，以及公私立/畫廊展覽資訊等，而歸納整理出臺灣當代八〇年至今積極參與女性藝術創作、藝術評論、學術研究、藝術展覽策劃/策展、學會籌備及講座等多面向的受訪者。同時，本研究訪談對象相關資訊可參考附錄（表1）內容說明。在訪談問題的設計上，為了深入檢視臺灣當代女性藝術在藝壇中的處境，本研究所擬定的問題架構，乃包括個人基本資料與主要問題項目兩個面向。詳細訪談問題可參考附錄內容（表2）。

參、理論文獻探討

依循以上針對本研究動機、目的與研究方法之探討，為了分析臺灣當代女性藝術在性別意識覺醒過程中，檢視臺灣藝壇中的性別問題，本研究在理論文獻的運用上，乃援引三個面向的觀點討論之。其一，藉由臺灣當代女性藝術的發展相關文獻，瞭解臺灣女性藝術的過去、現在；其二，臺灣當代女性藝術的出現乃受到西方女性主義思潮的影響而覺醒，因而將透過女性主義相關討論，解釋臺灣女性藝術與女性主義觀點之間的關聯性。其三，臺灣當代女性藝術的發展，受到女性主義概念影響，進而提出一種「女性主義藝術批評」立場，本研究也將參考女性主義藝術批評相關文獻而探討。

一、臺灣當代女性藝術的發展

臺灣女性藝術首次被提出，並且與「女性主義」及「女性議題」公開被探討，是在八〇年代至九〇年代初期，正值婦女解放運動的女性意識覺醒之社會背景。臺灣婦運的風潮席捲至藝術、文化的領域之後，才有/由女性主義藝術工作者開始對圖畫中、影像中父權意識型態的深刻/全面批判（王雅各，2003）。

然而，根據相關文獻的探討，論及臺灣女性藝術的發展可由日據時期開始談論。日治教育體制中，臺灣女性被社會父權意識、價值觀與道德所約束，導致女性成為藝術家是不被鼓勵的。即使有女性藝術家從事藝術創作，她們的作品卻缺乏藝術風格的變化，一般也傾向於清柔秀麗的唯美風格。即傳統婦女受限於生活活動的限制，只能畫一些花鳥草蟲之類的題材，即使有偶爾為之的山水、人物畫，也多半溫婉柔順，故此時期的女性藝術創作被世人形容為「閨秀藝術」。著名的女性藝術創作者包括：陳進、蔡碧吟、周紅綢、陳雪君、邱金蓮與黃早早（李進發，1993）。

五〇年代至六〇年，臺灣女性藝術受到西方現代藝術思潮的衝擊，試圖從閨秀藝術中解放，她們的作品中流露出溫馨甜美的情趣，並且多半屬於學院出身的女婦型藝術創作。因此，在這波創作風潮中，女性藝術的創作靈感有時是來自對臺灣土地的懷舊、自我主體認同，有時又以臺灣真實經驗與豐富情感為主題創作（簡瑛瑛，1998）。這類風格的女性藝術家則包括：張淑美、黎蘭、陳豔淑、林雪卿、何清吟、周月坡、李娟娟、王美幸與周月秀等。

臺灣女性藝術的發展，於一九七〇年與一九八〇年開始，受制社會政經結構的變化，及多數女性藝術創作者留學返台，導致臺灣女性藝術發展掀起了一股活絡又變革的熱潮。然而，女性藝術的發展，仍然以「寫實主義」與「現實主義」為主，並在一片殖民懷舊情結中，興起「本土運動」潮流。但在鄉土懷舊的風格影響下，七〇年的臺灣女性藝術仍然不忘追求西方化，參考普普藝術、抽象藝術與觀念藝術等風格以創作。

八〇年代的臺灣，歷經一九八七年的解嚴，提供臺灣藝術創作者幾乎毫無限制的創作空間。並且，一九八〇年代末期，伴隨著女性主義運動的風行，女性藝術也逐漸在藝術界中成為一門顯學。在這波女性藝術崛起之風潮中，諸多從國外歸國的女性藝術家創作者如林珮淳、吳瑪俐、嚴明惠、陸蓉之及謝鴻均等，對臺灣當代女性藝術發展皆具有重要貢獻。在創作風格上，她們擺脫了傳統創作的限制，不再以靜物、風景甚至花草為題材。相對地的大量引進西方的藝術風格，大膽、豪放不拘的表現個人風格及意念。

九〇年代的當代女性藝術期盼擺脫男性霸權操控，試圖以一種顛覆、二元模糊與去中心的方

式，而取代過去傳統女性「被觀看軀體」的窘境。她們的作品展現，釋放了女性壓抑本質，並且創作中再現「陰性書寫」之內涵，企圖宣示與肯定女性藝術家的存在與藝術經驗。並且，九〇年代的女性藝術為了爭取更多的發表空間與管道，除了積極加入正式的展覽空間爭取發聲機會之外，更向另類的非主流展覽空間躍進，即「替代空間」的參與，展現了驚人的活動與發聲能量。

隨後，九〇年代末期至今的女性藝術發展，表達女性意識的女性作品不再被視為是「次流作品」，反而在某種程度上受到相當的矚目。新生代的女性藝術創作者，包括謝伊婷、郭慧禪、張惠蘭、林欣怡、曲家瑞、許惠晴與莫淑蘭等，她們的作品在題材上皆展現了新一代的女性創作自由、幹練、手法精明與創作大膽風格。同時，不再單槍匹馬而是以聯展、集結的方式表現性別意識，並且透過多元方式的創作，展現女性藝術的積極活躍。

以上討論，透過臺灣歷史脈絡時間以探討臺灣女性藝術的發展歷程。在分析過程發現，八〇年代以前，女性藝術的發展呈現零星、被動與個人的孤軍奮鬥，然而八〇年代至今，當代女性藝術的創作一反以往的怯弱，進而大膽地挑戰社會禁忌，並試圖揭露病態、悲傷、頹廢的社會黑暗面。並且，這些當代女性藝術創作者在女性意識的覺醒下，積極的捍衛臺灣女性藝術發展，並試圖全面檢視藝術體制長期以來對女性的歧視、輕視之父權意識型態。也因此本研究以八〇年代至今的臺灣當代女性藝術為討論範疇開啟論述。

二、女性主義的性別覺醒歷程

臺灣女性藝術的發展乃受到西方女性主義觀點的影響，而開始一連串的性別覺醒歷程，因此女性主義理論的論述，也是本研究運用的文獻基礎。談及西方女性主義觀點的起源，沃頓（Chris Weedon）在《女性主義實踐與後結構主義理論》（*Feminist Practice and Poststructuralist Theory*）書中，開宗明義強調女性主義的訴求，即是關心父權體制的視角，企圖針對性、性別、女性氣質、男性氣概、女同性戀與性別認同，提出關鍵的批判與討論（Weedon, 1987）。

一般而言，如同歐克莉（Ann Oakley）在一九七二年《性別、性屬及社會》（*Sex, Gender, and Society*）書中所提，女性主義的觀點雖有差異，但幾乎歸類在本質論（essentialism）/生物性別與建構論（constructionism）/社會性別之間的針鋒相對（1972: 12-13）。其中，本質論/生物性的性別觀點，主張女性生理差異於社會文化中所遭受的不平等、歧視與父權宰制。相較性別本質論，建構論/社會性別論者則主張，理想的性別期待與角色，皆為社會建構的產物，是現今解釋性別差異的主流論點。如同，女性主義先驅西蒙·波娃在一九四七年《第二性》（*The Second Sex*）著作，主張：

「女人非天生，而是逐漸變成女人」。她直指性別角色是學習而得的特質，是被指派的位置，同時是自然意識型態的一部份（1947: 12）。

雖然女性主義研究一直處在本質論與建構論的爭議，但一九七〇年陸續也出現了不同完整記載女性主義的論述。其中，重新問世的自由女性主義理論家沃斯東奎夫特的《女人權利辯護論》與米爾（Stuart Mill）的《女人的臣服》（*The Subjection of Women*）著作，皆提出了解釋女人之從屬地位的分析，說明女性之所以處於臣屬地位，根源在於傳統社會中習俗與法律的限制（Tong, 1989）。

一九七〇年自由女性主義興起後，激進女性主義派的論述也相繼出現。激進女性主義流派學者費爾斯頓（Shulamith Firestone）於《性的辯證》（*The Dialectic of Sex*）書中，即提出了女性受到壓迫是因為生物基礎，再生產角色的扮演，導致她們的附屬地位。在費爾斯頓的觀點裡，若要打破社會中的性別歧視，其主張應該透過同性戀的關係取代具有男性宰制色彩的異性戀關係（顧燕翎，2000）。

一九七〇末至一九八〇年，女性主義的討論進入「第三波」的訴求階段，試圖結合不同學科論述以詮釋性別問題。此時期的女性主義理論，結合了馬克思主義、精神分析、結構主義等理論，展現新的風貌（Brooker, 1999）。其中，馬克思女性主義的論述為女性研究注入新的觀點。它認為在一個階級社會裡，多數人所生產的財富會落在少數人手裡，而女人不可能擁有真正平等的機會（Tong, 1989）。繼馬克思女性主義觀點之後，一九八五年出現的烏托邦社會女性主義，乃強調資本主義和私有財產制度都是婦女受壓迫的根源（黃淑玲，2000）。

經歷一九七〇年與一九八〇年的女性主義討論，一九八〇末期至一九九〇年，女性主義出現了後現代的論述。在後現代的女性主義基調中，乃是以反策略、反本質與意義不確定的方式來討論性別，主張的是一種性別認同的多元性、流動性，與行動實踐。換言之，性別是一種「銷融/變異」（*disintegration/transfiguration*）、「抗拒」（*resistance*）與「多元意義」。在此觀點下，性別將呈現一種模糊的、去中心及忽男忽女的關係，而女性也在如此策略下，擺脫了男性的操控。

九〇年代的性別討論，伴隨著同性戀與酷兒理論的出現，性別呈現的是一種顛覆、反抗的假扮再現，並圍繞在裝扮、變性及亦趨亦同等議題的討論。酷兒理論學者巴特勒（Judith Butler）於《性別麻煩》（*Gender Trouble*）與《肉身之物質重要性》（*Bodies That Matter*）著作指出，性別角色乃是一種性慾特質的操演，它是透過一種對性別本質的模仿與反諷，以排除「主體認同形構」的可能性（1990: 131）。

以上討論讓我們瞭解臺灣的女性地位、意識及形象，歷經不同女性主義觀點的喚醒，其所呈

現的轉變。然而，女性主義觀點多元，以上的文獻整理乃以本研究分析過程中將援引的觀點為主，其他相關女性藝術觀點則不在此篇幅探討。

二、尋找「她」的聲音：女性主義藝術批評觀點

西方諸多女性主義藝術評論者的經典提問：「曾經有過女性藝術家嗎？為什麼女性藝術家從來不曾偉大（Pollock, 1988）」？即道破了藝術結構中的女性地位。女性藝術家真的不能偉大嗎？傳統社會的男尊女卑價值觀，以及男主外女主內的分工，註定了許多女性未能在公共領域中留下足跡，也因此未能留下足以代表偉大的物件。

藝術史作為文明史的一部份（對時代與其思想潮流的忠實反映）；以及藝術史作為自主的美學化客體的歷史（Hadjinicolaou, 1973）。然而，為何歷史上記錄的偉大男性總是多於偉大女性，其原因何在？其中，諾克琳指出，教育機會、政治經濟主導等「社會機制」的不平等，是限制女性發展的重要原因。也就是說，藝術領域中無論教育機會、專業訓練、藝術品的傳播、流通、收藏管道與藝術家養成的各個相關環節，並非植基於男女平等。所以，嘗試去尋找出女的米開朗基羅（Michelangelo Buonarroti），儼然就是一場毫無勝算的遊戲。

緹克納（Lisa Tickner）的觀點回應了上述的討論。她在《身體政治：一九七〇年以來的女性性意識及女性藝術家》（*The Body Politics: Female Sexuality and Women Artists since 1970*）著作中，主張父權意識主導之下的藝術作品雖然時常以女性形象為主題，但卻未出現真正的女性：「它並不是女性經驗的表現，而是男性傳達的符號」（1978: 238）。因此，她認為西方藝術傳統中的女性經常是「看起來現身（present）在藝術的每個地方，但事實上卻是缺席的（absent）」。

帕克與波洛克（Parker and Pollock）也在《女大師：女人、藝術與意識型態》（*Old Mistresses: Women, Art and Ideology*）書中，提及：「藝術史被研究及評價的方式並非中性的、客觀的學術工作，而是為意識型態的實踐，呈現對女性藝術家的偏狹」（1981）。惠特尼·薛維克（Whitney Chadwick）在《女人，藝術與社會》（*Women, Art and Society*）書中，也發現中世紀以來女性藝術家的社會處境，一直受到社會的壓抑（1990）。針對以上，似乎可以發現西方藝術史的記載中，對於女性藝術的論述總是缺乏的，並引起諸多批評與質疑。

面對藝術環境中對於女性藝術家的漠視，致使許多女性主義藝術評論學者採取了不同的因應策略。然而，到底應該是重新把女人加入藝術史？還是另外再創造女性主義新的藝術史呢（Fox-Genovese, 1982）？一般的女性主義藝術史學者，皆有不同的論述基礎，但是對於主流藝術

史中的男性宰制，她們的批判立場始終是一致的。其中波洛克的女性主義方法學論點，建議的方法是「女性主義干預藝術歷史的行動」，她強調我們必須處理多重歷史的互動、藝術符碼、藝術界之意識型態、生產形式、社會階級與性別之間的相互依賴。

當然，除了葛雷塞達·波洛克的干預藝術史之實踐方式討論，她自己與羅西卡·帕克在《女大師：女人、藝術與意識型態》書中，也主張應該要將女性藝術家納入藝術史，因為這對社會中有關藝術和藝術家的定義來說是十分關鍵的（Parker and Pollock, 1981）。

此外，面對西方藝術史中對於女性藝術家的漠視，布萊德與葛拉德（Brouda & Garrard）在《女性主義與藝術歷史》（The Expanding Discourse: Feminism and Art History）著作中，也提出藝術歷史與藝術理論長期普遍的性別偏向，導致了女性在藝術研究領域中缺席，若要突破窘境，她們建議唯有積極創作一門「新藝術史」，重新書寫藝術史。因此，藉由「新藝術史」的重建，是可以積極捍衛女性在藝術創作中的角色，而重新賦予女性在藝術史中的位置（Brouda and Garrard, 1992）。

誠上述，不難發現臺灣當代女性藝術在性別意識的覺醒過程中，無不先從檢視藝術體制中的性別問題開啟論述，期盼能重新建構藝術史的文本，並試著讓女性藝術家有發聲的機會。於是，她們的首要工作即是揭示美術史、影像史所隱藏的價值、它的假定、它的沉默，以及它偏見，讓多數人都能瞭解與體認社會對女性藝術的記載是多麼的殘酷（Parker and Pollock, 1981）。同時，透過西方女性主義藝術批評的觀點，臺灣當代女性藝術也開始了臺灣藝壇中性別歧視的批判歷程。

肆、研究分析與結果

綜合以上討論，本研究觀察臺灣當代女性藝術在女性主義、女性主義藝術批評的觀點影響之下，歷經性別意識覺醒的過程，進而開啟檢視與批評臺灣藝壇中性別問題的研究之路。研究過程，藉由文獻分析與深度訪談訪，試圖多元完整的探究，諸多研究發現可討論如下。

一、藝術教育結構的濫觴：女性藝術的缺席、漠視

在檢視臺灣藝壇中的性別問題過程，研究者發現藝術教育體制是摧毀臺灣當代女性藝術發展的罪魁禍首之一。根據相關文獻資料顯示，在藝術教育的系所中，男性老師佔了百分之八十，而女性學生也佔有百分之八十以上。但是如此陽剛性的教育性別結構，為何讓多數墨守成規的女學生感到理所當然，然後對其他具有自我性別覺醒的女學生卻是困惑、無解、不知如何適從？藝術家吳瑪俐對此現象即表示：

回憶起九〇年代初臺灣的畫壇，性別是壁壘分明的：一級主管九成以上是女性，但是畫家則絕大多數是男性；另外，畫廊的服務人員清一色是女性，而畫廊老闆幾乎都是男性；在學院教創作的老師也幾乎全是男性。其實，我也不知道為何我們的藝術工作領域中，會有此種情況？

嚴明惠在的〈談女性藝術家的角色扮演〉文中，將諾克琳於一九七〇年的發問運用到臺灣藝壇情境，質疑：「近代有才華的女性畫家到哪裡去了？為什麼佔二分之一人口的女性，沒有與男性相同比率的女畫家出現，而僅有的女性畫家成就又是如此微薄？」（嚴明惠，1988）。嚴明惠自己回辯，她認為臺灣當代女性藝術的邊緣地位，除了是男性霸權的刻意安排之外，女性缺少與男性競爭的鬥志及決心才是最令人擔心之處（嚴明惠，1995）。因此，她在訪談中表示：

其實在藝術教育體制中，男性的教師還是比較多，但是從學生中的男女比率來看，其實女學生的比率居多，但是不清楚為什麼畢業之後，繼續從事藝術創作的比較多是男性。我覺得可能是女性多半不被鼓勵吧！像我記得我們以前在學校，在課程中老師比較不會鼓勵女學生，但是對於男同學，老師好像理所當然覺得他們未來畢業就是會當藝術家。所以女同學即使畫的再好老師的態度也比較是被動的、忽略的方式看待。

嚴明惠以自己同時是藝術創作者、教師的角色來討論藝術體制對女性的漠視，不難發現藝術教育灌輸的觀念，多半理所當然的視男學生為未來的達文西、米開朗基羅、梵谷或是高更，因此男性是被鼓勵的、正面的，及有學習目標的。相對地，女性在教育體制中的學習，是有才華與敏銳性的，同時也是認真向學的，但是卻普遍沒有性別意識，對於未來繼續從事藝術創作持保留的態度。

歸咎藝術教育體制對女性的歧視，可以從傳統西方的藝術學院教育訓練開始談起。過去在藝術學院的課程學習中，女性即被排除在裸體模特兒素描課程之外。導致女性學員因此欠缺精確描繪人體的能力，並無法從事當時被視為主流、「高等藝術」的歷史故事描繪者。而且，在藝術體制的教育訓練中，女性永遠是為一群男人展示自己，作為男性描繪刻劃的對象，她是裸露的客體，歷史上也沒有任何一幅藝術家的裸體畫出現的是「男人」。也因為如此，女人要像男人一樣把男性裸體當作客體般描繪，幾乎是完全不可能。這些皆間接的影響了女性進入偉大藝術家的行列。同時，基於這些充滿性別歧視的藝術教育結構操控，勢必也限制了女性藝術創作者自我的成就，更侷限了她們抒發及表達的意願（Nochlin，1976）。

如上述現象，西方藝術教育所建構的男尊女卑形象，在臺灣的藝術教育殿堂中也如法炮製。透過一些課程的設計規制女性學生的學習，漸漸地也許女性可能不是天生就不適合藝術創作，但是在

教育體制的長期訓練與學習，她們背負著「女性就是她的階級代言人」的種種社會經濟、物質化與意識型態普遍化的社會制約，她們始終是「陰柔刻板印象」(feminine stereotype)的犧牲者。她們只適合靜物、風景畫與肖像畫的靜態議題創作，也被以「閨秀藝術家」的方式在藝術史中留下記載。正如研究者訪談王雅各時，他表示：

女性在藝術教育學習過程中，是不被鼓勵的。我去年秋季在學校，開了一門「女性主義視覺藝術」的課，修過這門課的同學都對這門課反應好的，因為學生（尤其是女學生），她們在學習過程中會感覺被鼓勵、被讚賞，而不是像在其它課程中被忽略的學習經驗。²

面對藝術教育體制的問題，出生在四〇年代至五〇年代的臺灣藝術家、藝評者，似乎皆有切身經驗。她們深深覺得自己在教育體制是被歧視的，但是這樣的認知並不是在國內接受教育時所體認的感受，而是這些女性藝術創作者在臺灣完成大學學位之後，遠赴國外繼續深造時才深刻體會的。國外的藝術教育訓練，受到七〇年代女性主義思潮的影響，開始講求藝術的性別平等。因此在多元文化的性別尊重西方教育體制訓練下，多半的臺灣女性藝術創作者開始有了女性意識的認知，與對自我性別的主體認同，進而爭取女性自主。並在回國之後，積極宣揚女性意識的抬頭與女性價值的肯定。同時，她們也才意識到原來臺灣藝壇中所存在的諸多性別問題有待解決。

綜合以上，研究者發現臺灣藝壇中普遍存在的性別問題，最根本來自於藝術教育體制結構的偏差，不論課程訓練、學習過程，甚至角色期待，女性學生多半在傳統的父權意識型態操控中，不被鼓勵從事藝術創作，就連最基礎的藝術學習課程，女性也只是男性創作刻劃、描繪的客體與它者。也因為如此的藝術教育體制，女性永遠是被忽略、漠視的藝術從事者，而無法被平等對待。

二、翻開藝術史：女性是被忽略、男性權勢蔭庇的「它者」

藝術教育體制的濫觴，排除了女性藝術進入主流、正當的藝術結構。翻開臺灣諸多的藝術史相關記載，女性藝術家亦是永遠被忽略，甚至不曾被記載、書寫的它者。因此，藝術史的記載，多半讚揚的是「男人的」(his)「故事」(story)，即關於男性宗師/天才/巨匠/名人的故事、傳記(王雅各，2003)。這些現象呼應女性主義藝術批評學者諾克林所言：「為什麼歷史上沒有偉大的女性藝術家」(1970: 1-3)質疑，以及布萊德與葛拉德的：「藝術歷史與藝術研究長期普遍存在性別偏向」(1992: 14-15)之立場。於是，藝術史與相關理論文獻，永遠獨缺女性藝術。

在這些質疑中，臺灣當代女性藝術創作者針對過去藝術史的記載，林珮淳就在〈從文化差異探討臺灣女性藝術深層、表層的發表問題〉、〈女性、藝術與社會－解構父權文化和女性藝術語彙〉

文中，針對臺灣女性藝術工作者所面臨的「內外」障礙進行討論，她從解構父權文化的觀點，發現藝術界對女性藝術的討論甚少（林珮淳，1996）。陳香君也在〈閱讀臺灣當代藝術裡的女性主義向度〉文中，直指臺灣藝壇中對女性藝術創作者的忽略，不論是在藝術史、理論皆是以男性為中心而論述。此外，侯宜人也在〈翻開藝術史的另一面：女性藝術在臺灣發展的意義與必要性〉直接批判臺灣藝術史以男性為中心的藝術史版圖缺陷。

在這種情況下，我們也發現，古往今來能在文化史上留下影像的女性，大多是藉男性的關係而成為被描繪、被記述的對象：她們大多因蒙男性權勢的蔭庇而受青睞，因身為某個「偉大」男人之家眷：母親、妻子、姊妹、女兒、情婦，而幸能在男性中心的藝術呈現中佔得一席之地。只有極少數的婦女是因為其個人的成就傑出，受社會之肯定而被記載於藝術史（曾曬淑，1997）。在臺灣女性藝術創作者中有許多類似例子可說明。包括陳進出身書香門第與望族；黃荷華是實業家黃溪泉的長女，一九三六年以「冠夫性」的署名油畫《婦人像》入選台展；袁樞真出生於書香世家；周月坡與周月秀受到祖父與父親皆為教授背景的影響，從小接受良好教育；黃潤色出生富裕家庭；陳幸婉父親則是雕塑家前輩陳夏雨，因而對其藝術生涯的發展有極大的影響；吳瑪俐的家族成員與黨外政治人士有著深厚淵源，這些例子皆說明了女性藝術創作者從事藝術創作，除了她們本身獨特的藝術天份之外，她們多半具有家庭親族或是經濟的援助，才有機會在藝壇一展長才，同時被記錄於藝術相關文獻而受到關注。

面對藝術史缺乏女性創作者的相關記載，臺灣當代女性藝術創作者謝鴻均於訪談中也回應她對此現象的觀察：

我從紐約留學回到臺灣，開始投入了女性研究的領域。著手翻譯一些女性藝術相關議題的書籍。但是在翻譯的過程中，感到非常心痛的是，書目中針對女性藝術的討論總是有大量的註腳，因為女性是沒有約定俗成的歷史，必須需要從不同領域的討論作為註腳來解釋、承接其內涵，隨之對此邊緣狀態反能夠引出跨領域豐富的思考，則感到欣喜。因此在另一方面來說，我對被稱為「女性藝術家」，自覺是一種恭維、推崇，而且很榮幸，畢竟這是對身為一個「她者」的肯定。我因此自許做為一位有使命的女性藝術家，希望能為臺灣女性藝術奉獻。或許目前藝術相關記載似乎不太重視女性藝術創作者，她者的宿命即是知其不可而為之。⁸

因此，藝術史缺乏女性的記載，或是需要藉由男性權勢而被記載，面對如此窘境，導致許多的女性藝術創作採取因應的對策，其中女性影像藝術創作者，即批判臺灣藝壇中針對藝術的相關研

究、理論與藝術史記載視女性為它者，這些致使她們積極的為女性書寫歷史，於訪談過程中游婷敬表達了她的觀點：

我覺得在臺灣女性電影創作中，除了以女人經驗、意象、自我展演、身體呈現，甚至社會、政治現象為創作題材之外。有一個我覺得非常重要的現象，就是臺灣女導演為偉大的女性或是歷史人物寫史，藉由紀錄片的方式，敘述她們的生命歷程。透過她們一生的歷史書寫、紀錄，讓我們對她們更瞭解，也更認識她們。我想女導演會以描繪，傳記方式來呈現一個女人的原因是，歷史上，或是藝術史中多半不重視女性的經驗。⁴

除了臺灣女性影像學會工作者游婷敬觀察到女性影像中擅長為女人寫史的創作風格之外，另一位女導演蔡秀女，於訪談的過程中也表達了自己的觀察：

在以前我們那個時代，受到傳統父權意識型態的影響，其實女人是很壓抑的。她們無法表達自己的感受，也無法自由的展現女性意識，在生活中受到很多的壓抑。所以我們這一輩的創作者，以我為例，在從事創作的時候，就會因為自己過去曾經受到壓迫的經驗，所以很希望在電影創作過程中，以女人的觀點、角度，來幫女人的一生紀錄，甚至書寫她們的歷史。我覺得這個很重要，因為女性過去從來沒有機會出現在主流電影中被描繪，或是被記載，如果有的話，也是扮演配角。⁵

如同以上本研究訪談者所表述的心情，面對藝術史、研究與文獻中女性藝術創作者的缺席，許多女性影像藝術創作者開始藉由紀錄片的拍攝方式，試圖為女性書寫，導演蔡秀女在訪談中即表示：

我們一直想把女人當作一個主體看待，而不是總是忽視它、漠視它，甚至歧視它。因此，我以這樣的理念，開始了紀錄片的製作。我的想法就是要以完整的、紀錄式的、記載的與歷史性的等方式來呈現一位女人的才華和生命歷程。因為我覺得才能藉由紀錄片對這些臺灣代表性的女性完整的影像呈現，才能讓社會大眾更認識她們，因為女人從來就不是矚目的主角。

6

綜上所論，只要翻開臺灣藝術史，幾乎就是雄性、氣魄，以及由男性主導的藝術理論及文獻討論，而女人在藝術歷史上，就是躲在幕後，從事「看不見」的家事創作。臺灣當代女性藝術創作者在性別覺醒的過程中，開始對於藝術史完全以男性角度而記載的事實進行批判，並且，她們所採取的方式，即是透過積極的為文著作，批判過去藝術史的女性忽略，重新定義女性藝術創作者的地位，同時也期盼以大量撰文的方式，記載女性藝術的創作、理論、理念與文化之相關文獻，期望女性藝術也能發聲、記載與被關注。

三、主流、展演機制的共謀：女性藝術的邊緣、次級標籤建構

誠上述，臺灣當代女性藝術創作者所受到的社會權力、教育體制的平等對待，導致她們必須背負傳統的價值觀，受到傳統婦道的三從四德觀念影響，而無法與男性藝術家有平等的地位。也因為如此，她們的女性意識覺醒，除了批判主流社會男性權力結構、教育體制之外，她們也關注藝術展覽如何牴觸女性藝術家的參與。畢竟，女性藝術家們為了爭取生存機會，仍然必須緊抓「主流藝術」的救生圈。但是「女性化」的形容詞，始終讓這些女性藝術創作者，被貼上代表著具有「詆毀性」的標籤。在臺灣的許多當代女性藝術創作者都曾表示過此看法：

我們申請展覽實在不太容易，然後很多審核作品的展覽或是比賽也沒有女性評審（李重重）。而且一些主流的展覽真的不重視女性藝術家，幾乎可以發現大多數的展覽清一色全部是男性（洛貞）。基本上，在藝術結構中男性的意見詮釋了所有部份，根本沒有女性的聲音，我們的作品就像是隱形的，被人視而不見（薛保瑕，1998）。

主流展覽機制對臺灣女性的歧視，明顯的例子即是，一九九六年的臺灣《情慾與權力》雙年展，它引爆了藝術的性別爭議。吳瑪俐率先以〈一九九六年台北雙年展幕後沒有女人味〉為題，批判展覽機制的性別權力問題。她認為全由男性策劃的台北雙年展「幕後沒有女人味」，她指責此展以「臺灣主體性」為題，但所建構的卻是父權主體而非女性主體。同時女性參展人數最多的「權力與情慾」單元中，展出的作品卻出現大量陽具崇拜、物化主體之作（吳瑪俐，1996）。如此現象也導致高千惠提出回應，她指出「幕後的沒有女人味，或許是因為此展覽主辦者的用人品味所致，幕前沒有女人味才是真正的問題所在」（高千惠，1996）。吳瑪俐與高千惠的文章，引爆了性別議題的攻防戰，也致使大家再次思考臺灣當代女性藝術的處境、藝術語言與女人的關係。

仔細探究，就公立展覽空間而言，一九八三年成立的台北市立美術館、各縣市政府資源補助的文化中心、文化藝術中心與公共藝文空間，這些公立藝術展覽空間從一九八九年二〇一三年，以女性藝術家為主的正式展覽⁷幾乎不難計算出，統計大概在二十五個以內（表3）。⁸並且，多數人皆注意到五〇年代至八〇年代初期，臺灣女性藝術在公立展覽空間出現的機率甚低。一直到九〇年代開始，女性藝術才有機會在公立展覽空間展出她們的藝術創作。然而，這些展覽的舉辦仍舊無法擺脫在父權優越意識的策展機制中，女性主體被扭曲與消音的困境，因為從主導展覽的策劃人與展出作品的分類及選擇皆暴露了對女性性別的刻板印象。而為何這些展覽要將女性藝術拒於門外？藝術家、藝評者，及藝術欣賞者間各有不同的意見想法：

我個人是覺得主流展覽中，女性藝術的創作很少出現的原因，可能是女性藝術家本來就很少。而且女性藝術家的創作，在議題上都比較偏向個人經驗，可是很多展覽的主題是社會巨觀的、宏觀的。雖然，每年其實也還是都有一些女性藝術創作者的作品不錯，但是策展上就是少看到她們的作品⁹。

臺灣當代女性藝術創作者在九〇年代對於公立展覽空間中的女性歧視批判可說是火力全開，她們發現從八〇年代至今的女性展覽幾乎寥寥可數。不用說公立展覽，其實私人的一些商業展覽對於女性的創作也是興趣缺缺。因此，上述曾鈺涓提出了女性藝術家創作風格與展覽主題上的差異，致使女性作品不論是在公立或私人展覽中出現的機率都很低。同時，女性受限於家務勞動、照料小孩與夫婿，在完全沒有空閒時間創作的情況下，也無法適時配合展覽時間展出自己的作品。此外，女性作品很難參加正式展覽的原因還包括一般人會對她們的作品冠上負面形象：

我覺得現在的展出機會真的很少，像我這幾天就一直在聯繫一些認識的畫廊，想問問看他們能否展出我轉型之後的作品（女體素描、觀音陶瓷）。但是到現在還沒有比較確定的展出機會，因為他們覺得我的創作轉型了，也很久沒展出，擔心我的作品的市場反應。一般的商業畫廊，真的很難接受女性藝術家的作品。¹⁰

相同的觀點，臺灣當代女性藝術創作者謝鴻均於訪談過程中也提及：

展出女性藝術創作者的作品場域不多，因為擔心女性不會長期從事藝術創作。一般人且認為女性的作品軟而無力，其創作可能會因為家庭、婚姻等原因而停滯，無法滿足一般收藏者的期待。基於這些原因，導致相關單位比較沒有與女性藝術創作者維持長期的合作關係。¹¹

因此，仔細觀察公立與商業畫廊，它們通常很少展出女性藝術家的個展，一年四季的展出檔期都以男性藝術家的展覽居多，相形之下女性藝術家的展出機會簡直少之又少。對此現象，一般藝評者認為，這和收藏家的品味和預期心理多少也有關係。因為，臺灣的收藏家多半是男性，他們普遍不買女性藝術家的作品而比較習慣和偏好氣勢磅礴與大格局的美學。

以上的討論，幾乎可以發現藝術展覽機制不論是公立或是私立經營，對女性參展的排擠現象是相當明顯的。當然，這當中造成的因素有許多是客觀因素，諸如商業畫廊基於商業利益的考量而拒絕給予女性展出的機會，但是不難發現諸多的主觀原因還是發生在「女性」藝術家這個性別的標籤上。例如：女性藝術創作題材的女性化；女性因為家務、婚姻生活無法配合展出；女性藝術家的創作不受商業市場青睞，女性藝術家似乎永遠背負著「女性」的原罪而無法翻身。

同時，在檢視六〇年代至九〇年代的畫廊資料過程中，更發現多半的私人畫廊經營不喜歡與

女性藝術家有穩定的經紀約協定。面對畫廊經紀約所呈現的女性問題，《藝術家》雜誌還特別在一九九三年「女性藝術專欄」中，針對畫廊經紀人對談而記載的〈女性藝術經紀人與文字工作者的對談〉文中，談及為何女性藝術家被畫廊經紀的人數比較少之問題。多數的畫廊經紀人有不同的觀點：「最根本的原因在於女性藝術家本來就少，再加上雙方必須達成經紀與被經紀的共識，這數量自然又更少」。同時，女性藝術家的作品雖有細膩之處，但似乎格局較小。並且，女性創作的持續力很短，受制於家庭或是社會的限制，包括結婚、生子。她們常在這樣的過程選擇退讓，因為結婚與家庭增加許多女性藝術家的職責，所以女性藝術家沒有成就，在於她們的體力與時間都被消耗掉了。類似的觀點，在訪談臺灣一些女性藝術家時，她們也表示了自己的想法：

我覺得很多私人畫廊跟女性藝術家沒有穩定的經紀約，主要是因為很多的女性藝術家創作無法長久，可能是「副業」在創作，然後她們通常都會因為有了家庭、感情或是小孩而中斷自己的創作。妳也知道這些畫廊是商業經營的，他們也無法跟一些不穩定的藝術家維持經紀約的關係，加上收藏者的心態也是這樣，他們收藏者也會長期收藏某一位藝術家的創作，如果這位藝術家的創作是很不穩定的，也不值得收藏者收藏。¹²

以上的討論從不同層面分析臺灣女性藝術在藝術環境中所受到的歧視。而在檢視的過程中發現，藝術環境受到社會傳統價值觀偏見的影響，長期排擠女性藝術工作者，認為她們不應該具有「偉大」的特質。並且，女性受限於家庭、婚姻與小孩照料等勞務的影響，較難專心致力於藝術創作，但是男性藝術家卻沒有如此的困擾。同時，教育體制、公私立藝術展覽、主流電影院/影展、政府電影輔導金，及商業畫廊經營，都對女性作品以一種負面形象的方式加以對待。這些皆導致女性藝術家面臨創作上的困境，也因為如此，多半的女性創作者在意識到了藝術結構中如此的性別歧視問題之後，希望透過女性意識的提倡，全面檢閱與批判藝術體制的男性霸權，而重建女性的藝術空間，讓女性也可以得到與男性藝術家平等被對待的機會。

四、父權意識型態的操控：女性、母職與創作者角色期待的矛盾

針對藝術史重新賦予女性藝術家位置的實際行動，多數的女性藝術家、藝評者及女性主義學以全面檢視整體社會結構問題為起點。在臺灣的藝術環境中，大多數的女性藝術家並未受到與男性同等的重視。

然而，社會體制對待女性的方式，存在如此多的偏見與漠視，我們不禁質疑，臺灣藝壇中的普遍問題：女性在藝術創作上的人口為何會少於男性？為何女性藝術總是處於邊緣地位？她們的藝術

創作題材為何總是如此的狹隘？同時為何女性藝術家的創作始終被逐出以男性為中心的主流藝術世界，而被歸類為「閨秀藝術」？這些始終讓我們不解，為何藝術體制總是排除化、標籤化及邊緣化女性藝術，它的原因究竟為何？

探究臺灣女性藝術家未受到重視的原因，可能包括：一是她們從事藝術創作時間較短，所累積的成果有限；二是受限女性身分，其社會活動力較弱；三是大多數的藝術史家於撰史時乃採取菁英主義的觀點考量。其中，多數的臺灣女性藝術家一致認為女性藝術發展所面臨的最重要課題，就是女性於社會中的性別角色賦予，致使她們受到太多社會傳統制度的規範與限制，以及男人權力的控制，而無法在藝術環境中大展長才。如同嚴明惠即感慨的表示：

我覺得當女性藝術家真的很辛苦，為了要生活，常常要面臨經濟上的壓力。所以如果要專心創作，又害怕沒有收入。畢竟，我又要自己料理家務，還要照顧小孩，又打算未來可能把他送出國外唸書，這又需要花費一筆錢。我的畫風跟以前比起來有一點點的差異。現在比較少畫廊能展出我的創作。所以，我覺得這樣過日子是很辛苦。¹⁸

嚴明惠的感慨，說明了「藝術市場經濟」對女性藝術家的漠視，導致她們需要面對經濟生活的無助、生存不易的窘境。同時，面對社會普遍男性霸權的意識型態操控，嚴明惠的處境相對於其他的臺灣女性藝術家又是加倍辛苦，需要面對婚姻結束、家庭經濟收入的重擔、照料家務的勞動付出，以及藝術創作的轉向與衝擊。這些不但凸顯了女性藝術家創作所需面臨的社會權力約束，更說明了女性藝術家的艱困處境。

嚴明惠面對母職與工作之間的心力交瘁，呈現了女性藝術工作者從事藝術創作所面臨的諸多牽絆。反觀男性藝術創作者，卻可以專心致力投入工作，無需顧慮無法家庭照料、子女照顧，此即反應了社會結構對女性藝術家的歧視。除此，從生理特質來看待女性藝術家發展的另一種思考觀點，即可能是生理的差異導致女性藝術家不同男性藝術家的處境。因此，女性藝術家之所以受到忽略是發生在女性性別、生物性身分上的問題，並非天賦或能力的問題致使她們被排除於歷史書寫，這一切說穿了就是女人的劣勢。

不論女性藝術究竟面臨的是社會生物性或是建構性意識型態的論述差異而不受重視，或被歧視。我們仍然可以發現她們就是無法逃脫如此的命運。因此，女性藝術家所面臨的困境，是父權體制的經濟壓迫、物質操控，也是生理、生物本能的限制。當中，還有來自於傳統社會對女性角色的期待，她們既要照顧家庭、從事家務、育兒，又要遵從溫柔賢淑、宜家宜室，及三從四德的婦女價值觀，她們可以同時是妻子、母親、女兒。我們可以說，傳統社會對「女性」的刻板印象、價值觀，

侷限了女性藝術家的活動、藝術創作及發展。同時，家庭制度始終是女性最大的一個桎梏。她們每天需要重覆操演著家務勞動，至於從事藝術創作對她們來說，只能當作業餘的工作，她們被迫當個「業餘/假日/星期日藝術家」：

我覺得女性藝術家和男性在作品上其實是沒有什麼不同的，但是大部份的展覽還是以男性居多，原因在於妳會發現在結婚之後，女性藝術家要花比較多的精力在家庭上。所以很多時候女生因為家庭或是生小孩而沉寂一段時間沒有創作，這就是整個社會體制上的問題。¹⁴

曾鈺涓的觀點，明確的反應了多數女性藝術家的處境。即為了符合社會傳統價值觀的期待，即使面臨需要照顧家務、育兒及藝術創作的多重身分扮演，仍然要以照顧家庭、家務與小孩為優先考量，至於男性完全不會有如此的顧忌。類似的觀點，謝鴻均於訪談過程中也娓娓道來：

曾經在某個以女性藝術為題的座談會中，一些女性藝術創作者這樣問我：如何能做到同時照顧小孩、料理家務、從事藝術創作又教書？因為她們覺得非常不可思議。在場結婚的一位女性藝術創作者，甚至表示有時候不太敢讓大家知道自己已婚、生育的事實，原因是擔心大家會因此忽略了她的藝術創作，也覺得大家會因為她結了婚與帶小孩的家務事情繁多，認為她無法專心從事藝術創作。對於這些，我完全可以理解她們的疑慮。我的女兒小學二年級開始，因為老公外地工作的關係，平常時間家裡就只有我和女兒，照顧小孩和料理家務就只有自己一個人，自己又要教書、還要創作，當時面對此狀況也有點無法釋懷。但是，透過不斷閱讀、思考，我慢慢開始對女性身份釋懷，也從閱讀女人歷史過程中發現女人的宿命，然後正視女人特質，轉而思考如何發揮女人特質，唯有這樣轉換心境和想法才是肯定自己身為女人身份的方式。¹⁵

因此，家庭與婚姻對於女性藝術家來說，始終是一個牽絆：

我覺得女性藝術家面臨的最大問題就是家庭，一旦有了婚姻就不太能專心的創作。因為結了婚，如果又有了小孩，又要料理家務，根本沒辦法有時間創作。常常只能利用一些短暫的時間偶爾創作。加上如果家裡的小孩年輕比較小，那真的是無時無刻沒辦法分身，就是要在她身邊照顧他。但是如果小孩年紀長大一點，雖然你可以有自己比較多一點的時間，但是總不能每天什麼事情都不做，這樣家庭很快就會失和，老公可能也會無法接受。¹⁶

如上述，普遍的女性藝術家在婚姻、家庭與小孩等費盡心力，疲憊不堪的狀況下仍然被迫遵從社會傳統價值觀，無法有太多自主性，而專心的從事藝術創作。這當中凸顯了藝術體制中排除女性獲取工作的平等權利，並說明了男性透過性取向對女性所執行的壓制與屈從。

以上的討論從不同層面分析臺灣女性藝術在藝術環境中處境。而在檢視的過程中發現，藝術環境受到社會傳統價值觀偏見的影響，長期排擠女性藝術工作者，認為她們不應該具有「偉大」的特質。並且，女性受限於家庭、婚姻與小孩照料等勞務的影響，較難專心致力於藝術創作，但是男性藝術家卻沒有如此的困擾。同時，教育體制、公私立藝術展覽及商業畫廊經營，都對女性作品以一種負面形象的方式加以對待。這些皆導致女性藝術家面臨創作上的困境，也因為如此，多半的女性創作者在意識到了藝術結構中如此的性別問題之後，希望透過女性意識的提倡，全面檢閱與批判藝術體制的男性霸權，而重建女性的藝術空間，讓女性也可以得到與男性藝術家平等被對待的機會。

伍、結論與建議

本研究以臺灣當代女性藝術為研究主題，期盼藉由西女性主義、女性主義藝術批評等觀點，並透過深度訪談與文獻分析之研究方法，以一種介入藝術的態度，探究臺灣當代女性藝術於藝術體制中所遭遇的問題，進而檢視臺灣藝術環境中的性別問題。研究發現，女性在藝術環境中所受到的諸多性別歧視，其中，在男尊女卑/男女外、女主內的社會價值觀影響下，女性從事藝術創作是不被鼓勵的。同時，在藝術研究領域中，不論是藝術史、理論與批評皆以男性為主而記載、論述，幾乎忽略了女性藝術創作者的存在。此外，女性在婚姻、家庭與母職等分身乏術角色扮演之侷限下，也被迫選擇以一種業餘的、假日式的身分從事藝術創作。受到以上諸多因素的影響，女性藝術創作者在藝術體制中遭遇了被歧視、漠視的窘境，也因為如此她們開始了一段艱辛抗爭、意識覺醒的「女性藝術」訴求之歷程。

深入觀察為何臺灣藝壇體制對女性藝術創作者的百般責難，研究發現這似乎需要回歸到臺灣整體父權意識型態操控的影響而論。長期以來，不論從本質論、建構論出發，社會對於女性的角色期待，不外乎生產、輔育、家務與勞動等母職身份賦予。取而代之的是，女人從小即被灌輸了以男性為主的服從觀念，並且扮演男性權力的依附者。於是，在此以男性為中心社會結構中，更遑論女性從事藝術創作，幾乎是不受重視。因此，研究者以為探討臺灣當代女性藝術於藝壇中所面臨的種種窘境，父權意識型態的宰制可以是分析的源頭。然而，礙於研究篇幅、時間與研究問題所限，本研究乃直接探討臺灣藝壇體制中的性別問題。建議未來相關主題討論，可以試著重構臺灣藝壇性別問題與父權意識型態思想之間的關聯性。即使如此，還是希望本研究的呼籲，能為藝術體制中的兩性平權訴求帶來契機。

另外，本研究的其他限制在於臺灣女性藝術範疇多元，本研究僅以傳統視覺藝術為主進行分析，原因在於女性藝術的出現乃以傳統視覺藝術為開啟，因此本研究選擇以傳統視覺藝術為題，不過女性藝術藝包含影像、多元裝置藝術等，期盼未來研究能完整的探究多元女性藝術的面向。除此，本研究檢視藝壇中臺灣當代女性藝術所面臨的性別問題，但由於研究範圍與時間限制，建議未來研究乃可以在檢視臺灣藝壇中的性別問題之後，提出具體的解決與建議方向，將更完整。

除此，針對臺灣當代女性藝術的探討，在文獻援引上，較缺乏近幾年的討論文獻。原因在於，研究者於資料收集過程中發現，臺灣女性藝術起源於八〇年代，隨時此時期的女性藝術發展，在學術領域中出現了许多以女性藝術為題的文獻討論，並且九〇年代還出現了幾本重要的參考著作。

但至九〇年代後期，臺灣女性藝術的性別喚醒、批判與平權爭取，已經減緩女性在藝術體制中遭受不平等對待的危機狀況，相對地以臺灣女性藝術為題的相關文獻與討論即逐漸變成零星、個人與沉隱的少數論述，也因為如此本研究所援引的文獻觀點，較缺乏近幾年的觀點呈現，並成了本研究在文獻引用上的遺憾。

在以上研究限制下，本研究亦有所貢獻。即於研究過程發現臺灣當代女性藝術從無到有、從單槍匹馬到團體集結、從體制外的搖旗吶喊到進入體制內發聲，為臺灣女性藝術「存在/發聲」而喝采的歷史階段。而她們流血/汗為女性藝術刻劃「歷史」的過程，更展現了積極的藝術史干預/實踐之行動力，讓我們參與/見證女性藝術存在的歷史寓言。

並且，在以上研究過程中，研究者更發現臺灣當代女性藝術雖然受到西方女性藝術理論的影響，但是卻呈現了屬於臺灣本土的女性藝術發展特質。而此獨特性展現在，積極與婦女運動團體結合，採取一種女性主義藝術介入的態度，檢視、批判傳統藝術史、藝術理論對女性藝術記載的漠視，以填補、重塑並建構臺灣女性藝術史。同時，在創作的策略上，有感於藝術環境對女性的長期歧視與忽略，臺灣當代女性藝術企圖進入藝術體制內各環節，透過雙重、多元身分持續為女性藝術爭取資源與發聲機會。因此，臺灣女性藝術的發展，乃與婦女運動結盟、互動，展現獨特的藝術內涵、形式、靈感與風格。她們歷經筆路藍縷的艱困過程，試圖為臺灣女性藝術重寫歷史，也記載了臺灣女性解放運動的民主化過程。後續，臺灣女性藝術的發展仍有待更多的論述、研究與記載之關注，期盼本研究開啟了議題探討的契機，未來研究持續著，致使女性藝術從不缺席。

註釋

1. 本研究以臺灣女性藝術為探討對象，並且在爬梳臺灣女性藝術發展歷程中發現，臺灣女性藝術於八〇年代開始嶄露頭角。因此，界定以當代的臺灣女性藝術發展主要探討時期，並於研究中稱之為「臺灣當代女性藝術」。於是，本研究中所討論的「臺灣當代女性藝術」內涵，是女性藝術創作、藝術品，與女性藝術議題的統稱。如此作法在於，女性藝術創作品、女性藝術議題彼此之間息息相關，都是構成臺灣當代女性藝術發展的一環，很難將其分割。然而，本研究將以「臺灣當代女性藝術創作者」名稱來代表各個臺灣當代女性藝術家，將「臺灣當代女性藝術」與「臺灣當代女性藝術創作者」分開處理的原因在於，前者指涉女性藝術整體的發展；後者考量不同女性藝術創作者的各自觀點、立場與作品風格表現，因此特以說明。
2. 研究者於 2010 年 05 月 30 日訪談王雅各，述及自己身為女性主義者，如何看待臺灣當代女性

藝術。

3. 研究者於 2013 年 03 月 27 日訪談女性藝術創作者謝鴻均的過程中，對於藝術史中缺乏女性藝術創作者的相關記載，她提出了自己的觀點。
4. 研究者於 2008 年 04 月 01 日訪談游婷敬，針對臺灣女性影像創作領域中，女性面臨的問題，她提出了自己的看法。
5. 研究者於 2008 年 02 月 19 日訪談臺灣影像導演蔡秀女，她提及自己於影像製作環境中所發現的性別問題。
6. 同上註。
7. 本研究此處所討論的「正式展覽」，乃指在公立展覽館、公立藝文中心與公立藝文區展出，並有女性藝術創作者的作品展出而稱之。同時，以女性藝術創作者聯展為主，個人展覽不在計算範疇中。
8. 研究者的統計，八〇年代至今的臺灣女性藝術聯展，大眾較為熟悉大概有 25 個，各個展覽名稱與參展者，可參見附錄中的表 3 內容加以說明。
9. 此處內容乃訪談曾鈺涓，她討論臺灣藝壇中策展過程中，女性創作者所面臨的困境。
10. 研究者於 2007 年 06 月訪談嚴明惠，針對目前臺灣藝術環境中的性別問題，她提及自己的處境。
11. 研究者於 2013 年 03 月 27 日訪談謝鴻均，針對目前臺灣藝術畫廊的作品展出狀況，她提及自己的觀察與看法。
12. 研究者於研究過程中，訪談新生代女性創作者郭慧禪，她提及女性在藝術創作體制中可能面對的問題。
13. 研究者於 2007 年 06 月 06 日中午十一點至嚴明惠的住家訪談，在訪談過程中嚴明惠表示了身為女性藝術家所面臨的壓力。。
14. 研究者於 2007 年 06 月 22 日訪談臺灣女性藝術創作者曾鈺涓，訪談過程中闡述了臺灣女性藝術創作者的普遍處境。
15. 研究者訪談謝鴻均的過程中，她談及自己身為母親、妻子、創作者與教授多重身份時的情緒、壓力，也表述了自己如何調整與面對不同角色期待，而肯定女人特質的心情。
16. 研究者訪談曾鈺涓、林珮淳、嚴明惠等臺灣女性藝術創作者，都強調女性受到婚姻的影響，而無法專心致力於藝術創作，但相較於男性藝術家顯然就沒有類似的困擾。同時，在本研究所訪問的臺灣男性藝術創作者、藝術工作者也認為女性藝術的創作受到婚姻及家庭生活的影響，導

致女性常常無法持續創作。

參考書目

一、中文

- 王雅各(1998)。婦女運動與藝術。載於 陳淑鈴(主編)，**意象與美學—臺灣女性藝術展**(頁 21-24)。台北：市立美術館。
- 王雅各(2003年9月)。**十年有成！臺灣女性影像展**。2003年第十屆女性影展國際論壇，台北市。
- 林珮淳(1996年11月)。從文化差異探討臺灣女性藝術深層、表層的發表問題。**現代美術**，**67**，頁 26-31。
- 吳瑪俐(1996年8月24日)。1996雙年展的幕後沒有女人味，**中國時報**。
- 高千惠(1996年10月)。拳頭與枕頭的藝術特區—回顧九六年台北雙年展的屬性問題。**藝術家**，**257**，頁 419-420。
- 黃淑玲(2000)。烏托邦社會主義/馬克思主義女性主義，載於 顧燕翎(主編)，**女性主義理論與流派**(頁 37-80)。台北：女書。
- 陳曼華(2000)。**在隱匿與現身之間：解嚴後臺灣女性藝術的身體書寫**。台南藝術學院藝術史與藝術評論研究所碩士論文，未出版，台南。
- 葉玉靜(主編)(1994)。**臺灣美術中的臺灣意識**。台北：雄獅美術。
- 董成渝(1998年12月3日)。焦點話題：女性藝術，小樹苗長大了，**中國時報開卷週報**。
- 曾曬淑(1997)。女性主義觀點的美術史研究。**國立中央大學人文學報**，**15**，頁 81-82。
- 賴明珠(1994)。女性藝術家的角色定位與社會限制—談 30、40 年代臺灣樹林黃氏姊妹的繪畫活動。**藝術家**，**233**，頁 330-340。
- 薛保瑕(1998)。臺灣當代女性抽象之創作性與關鍵性。載於 林珮淳(主編)，**女藝論：臺灣女性藝術文化現象**(頁 107-174)。台北：女書。
- 嚴明惠(1988年6月)。談女性藝術家的角色扮演。**雄獅美術**，**208**，頁 29-30。
- 嚴明惠(1995)。危機就是轉機—談女性藝術創作發展的隘口。載於 郭繼生(主編)，**臺灣視覺文化**(頁 252-253)。台北：藝術家。
- 簡瑛瑛(1998)。臺灣女性藝術的歷史面向。載於 林珮淳(主編)，**女/藝/論：臺灣女性藝術文化現象**(頁 73-78)。台北：女書。

顧燕翎 (2000)。女性主義理論與流派。台北：女書。

二、英文

Brooker, P. (1999). *A Concise Glossary of Cultural Theory*. London: Arnold.

Brouda, N., and Garrard, M. D. (1992). *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*. New York: Harper Collins.

Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.

Chadwick, W. (1990). *Women, Art and Society*. London: Thames and Hudson.

de Beauvoir, S. (1972). *The Second Sex* (H. M. Parshely trans). Harmondsworth: Penguin Books. (Original Work Published 1949).

Fox-Genovese, E. (1982). Placing women's history in history. *New Left Review*, 133, 6-20.

Hadjinicolaou, N. (1973). *Art History and Class Struggle*. London: Pluto Press.

Harris, A. S., & Nochlin, L. (Eds.). (1976). *Women Artists: 1550-1950*. New York: Alfred Knopf.

Nochlin, L. (1970). Why Have There been no Great Women Artists?. In E. Baker and T. Hess (Ed.), *Art and Sexual Politics* (pp. 3-4). London: Collier Macmillan.

Oakley, A. (1972). *Sex, Gender and Society*. London: Temple Smith. Reprinted with new Introduction, London: Gower.

Parker, R., and Pollock, G. (1981). *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. London: Routledge and Kegan Paul.

Pollock, G. (1988). *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*. London: Routledge.

Pollock, G. (1988). Woman as Sign: Psychoanalytic Readings. In G. Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art*. New York: Routledge.

Tickner, L. (1978). The Body Politic: Female Sexuality and Women Artists Since 1970. *Art History*, 1(2), 236-251.

Tong, R. (1989). *Feminist Thought: A Comprehensive Introduction*. London: Routledge.

Weedon, C. (1987). *Feminist Practice and Poststructuralist Theory*. Oxford: Basil Blackwell.

附錄

表1 本研究受訪者資訊

受訪者	性別	教育背景	資歷/經驗	專長領域
王雅各	男	美國羅耀拉大學 社會學博士	現任台北大學社會學系教授。	學術研究，研究專長於社會學/理論、藝術社會學、社會/婦女運動。
林珮淳	女	澳大利亞國立沃隆岡大學藝術創作博士	現任國立臺灣藝術大學多媒體動畫藝術學系(所)專任教授。	學術教學、著作、策展及藝術個展/聯展之藝術創作。
吳瑪俐	女	德國杜塞道夫藝術學院雕塑系畢業	現任國立高雄師範大學跨領域藝術研究所專任助理教授。	學術教學、著作、策展與藝術創作。強調駐地創作模式、田野工作，與社群互動之實踐/行動藝術創作。
謝鴻均	女	紐約大學藝術創作博士	現任國立新竹師範學院美術教育學系教授	學術教學、著作、策展及藝術個展/聯展之藝術創作。
郭慧禪	女	倫敦藝術學院藝術碩士	任新樂園藝術成員、曾任大趨勢畫廊行政助理。	從事藝術創作與策展。
游婷敬	女	輔仁大學比較文學研究所博士班進修中。	現任臺灣女性影像學會辦公室主任。	女性電影研究、講座、影展策劃。
曾鈺涓	女	交通大學應用藝術研究所博士	現任世新大學公共關係暨廣告學系助理教授。臺灣女性藝術協會理事長	藝術創作，並以互動多媒體設計、互動藝術創作與美學為創作基礎。
蔡秀女	女	法國社會高等科學院博士班研究文化大學藝術研	曾任台北市女性影像學會理事長、現任紀錄片編導與公共電視製作人。	影像導演、編劇。

臺灣當代女性藝術的覺醒：藝術體制中的性別問題批判

		究所戲劇碩士		
嚴明惠	女	美國紐約州立大學藝術研究所碩士	現任萬能科技大學化妝品應用與管理系副教授。	藝術教學、女性藝術作品創作、策展。

(資料來源：本研究整理)

表2 臺灣當代女性藝術訪談大綱

訪問項目	題目
基本資料	<ol style="list-style-type: none"> 1. 姓名 2. 性別 3. 年齡 4. 學經歷背景 5. 職業 6. 創作經歷（個人參展、聯展經驗） 7. 學術著作
問題項目	<ol style="list-style-type: none"> 1. 您覺得何謂女性藝術？ 2. 您開始接觸藝術創作的原因為何？家庭、成長與教育背景的影響為何？ 3. 您覺得在臺灣的藝壇中，女性藝術面臨哪些性別的問題？處境為何？ 4. 您是否與畫廊或是商業的展覽有特定的經紀約？

表3 臺灣當代女性藝術聯展

年代	主題、策展人	參展者
1990年	陸蓉之策劃，以《臺灣女性藝術週聯展》為主題。	郭悒芬、陳美岑、梁美玉、謝伊婷、杜婷婷、許鳳珍、薛保瑕與楊世芝等人參展。
1991年	陳艾妮策劃，以《女人·女人畫展》為主題；張金玉策劃，以《女我展—女性與當代藝術對話》為主題。	王春香、王美幸、金芬華、徐玉茹、袁炎雲、許清美、蔡黃香、嚴明惠、吳瑪俐、侯宜人、傅嘉琿、薛保瑕、湯瓊生、李美蓉、洪美玲、陳張莉、徐秀美、林珮淳、黃麗絹與李錦繡等人參展。
1991年	陸蓉之策劃，以《臺灣當代女性藝術家特展》為主題。	林惠懿、林燕、李錦繡、周邦玲、陳慧嶠、黃麗絹、吳李玉哥與陳幸婉等人參展。
1993年	陸蓉之策劃，以《女性藝術風采》為主題。	吳爽熹、吳瑪俐、李重重、李蕙芳、卓有瑞、林純如、侯宜人、徐心如、徐秀美、粘碧華、陳慧嶠、陸蓉之、傅嘉琿、黃麗絹、黃慧鶯、楊世芝、董陽孜、湯瓊生、賴純純、謝伊婷、

臺灣當代女性藝術的覺醒：藝術體制中的性別問題批判

		薛保瑕、蕭麗紅與嚴明惠等人參展。
1993年	張素惠策劃，以《形與色：女性藝術家抽象藝術聯展》為主題。	陳張莉、楊世芝、陳幸婉、薛保瑕、林珮淳、湯瓊生與陳文玲等人參展。
1993年	楊素惠策劃，以《形與色－女性藝術家抽象藝術聯展》為主題。	陳張莉、楊世芝、陳幸婉、薛保瑕、林珮淳、陳文玲與湯瓊生等人參展。
1994年	侯宜人策劃，以《女性創作的力量》為主題。	李錦繡、周邦玲、吳瑪俐、林麗華、侯宜人、要惠珠、徐翠嶺、陳幸婉、陸蓉之、陳慧嶠、黃麗絹、湯皇珍、傅嘉琿、楊世芝、廖秀玲、賴美華、賴純純、薛保瑕、簡扶育、蕭麗紅與嚴明惠等人參展。
1994年	簡丹策劃，以《世紀末：臺灣女性藝術家抽象繪畫》為主題。	陳張莉、楊世芝、賴純純與薛保瑕等人參展。
1995年	簡明輝策劃，以《我不知道，我渴望》為主題。	湯皇珍、林蓓青、蔡海如、林冬吟、柳菊良、蘇菁菁、方彩欣、魏玉娟與曾雅萍等人參展。
1995年	張元茜策劃，以《盆邊主人－自在自為》為主題。	徐洵蔚、林純如、侯淑姿與吳瑪俐等人參展。
1996年	《1996 台北雙年展－臺灣藝術主體性》	陳進、簡扶育、嚴明惠、林麗華、湯瓊生、林珮淳、徐洵蔚、李昕、王春香、林純如、王德瑜、郭娟秋與賴美華等人參展。
1997年	《二二八美展：被遺忘的女人》	吳瑪俐、蔡海如、簡扶育與林珮淳等人參展。
1998年	李亞俐策劃，以《女味一甲子》為主題。	陳進、袁旃、郭禎祥、侯翠杏、賴純純、林阿琴、呂淑珍、嚴明惠、郭娟秋、陳慧嶠與杜婷婷等人參展。
1998年	賴瑛瑛策劃，以《意象與美學》為主題。	劉世芬、徐洵蔚等人參展。
1998年	陸蓉之策劃，以《女味一甲子》為主題。	陳進、袁旃、郭禎祥、侯翠杏、賴純純、林阿琴、江寶珠、呂淑珍、嚴明惠、郭娟秋、

		陳慧嶠與杜婷婷等人參展。
2000年	簡瑛瑛策劃，以《心靈再現：臺灣女性當代藝術》為主題。	薛保瑕、賴純純、嚴明惠、陳幸婉、洪美玲、簡扶育、杜婷婷、曾愛真、林純如、林珮淳、郭娟秋、邱紫媛、潘娉玉、柳菊良、林逸青與張惠蘭等人參展。
2001年	張惠蘭策劃，以《酸甜酵母菌—烏梅酒廠與橋頭糖廠的甜蜜對話》為主題。	林珮淳、林平、林淑女、林純如、王紫芸、張惠蘭、張金玉、李重重、杜嘉琪、柯燕美、徐洵蔚、許淑真、周文麗、蔡宗芬、陳艷皇、郭淑莉、劉素幸、謝詠絮與謝鴻均等人參展。
2001年	以《絕對身體—臺灣當代女性藝術知覺》為主題。	陳張莉、謝鴻均、薛保瑕、陳幸婉、陳君竹、楊世芝、江玫倫、黃裕智、李昀珊、陳慧茹、黃靜怡、林怡君、洪上翔、王德瑜、蔡海如、張杏玉、黃雅蘭、楊慧菊、陳慧嶠與吳瑪俐等人參展。
2003年	清華大學人社院策劃，以《女藝、女憶》為主題。	吳瑪俐、張金蓮、黃瑛玉與鄧文貞等人參展。
2004年	有相 VS 無相：臺灣女性創作的政治藝語。	林平、許淑真、徐景亭、吳瑪俐、蔡瑛瑾、李國嘉等人參展。
2005年	鄭淑文策劃，以《女人的世界聯展——寶島深情錄》為主題。	許淑媛、黃薇甄、蘇雪莉、陳麗娟、蘇好、鄭惠美、黃栩兒、鄭國玉、鄭淑文等人參展。
2008年	萬一一策劃，以《當代女藝：身份／環保》為主題。	王怡美、宇中怡、宋少奐、李佩欣、何佳真、吳心荷、林平、洪素珍、柯燕美、唐幼、徐凌煊、莊彩琴、陳君竹、陳志芬、陳映伶、陳淑、郭芃君、張敏嫻、章銘月、連宏珠、連寶猜、曾玉冰、萬一一、葉子啟、楊夕霞、楊偉林、蔣金蘭、蔡珏伶、蔡海如、蔡淑惠、賴純純、蘇俞安等人參展。
2009年	陳君竹策劃，以《2009 非限制級——藝術何以灌溉》為主題。	萬一一、宇中怡、劉素幸、蔣金蘭、范晏暖、宋少奐、陳秋瑾、賴純純、蕭麗虹、陸真儀、蔡淑惠、陳君竹、

臺灣當代女性藝術的覺醒：藝術體制中的性別問題批判

		吳麗華、莊彩琴、王怡美、黃瑛玉、林珮淳、蔡海如、蔡珣伶、曾玉冰、張惠蘭、賴芳玉、吳妍儀、郭芃君、唐幼玲、劉育蓉、陳志芬、林麗華、吳心荷、何佳真、杜嘉琪、陳育玲、周文麗、陳文卉、殷亞蘭、張雅萍、駱麗真、連寶猜、楊凱婷、陳韻如等人參展。
2009年	以《她的第一次個展－臺灣當代女藝術家的回顧與前瞻》為主題	賴純純、吳瑪俐、謝鴻均、林平、侯淑姿、曾鈺涓、蕭麗虹、王怡美、湯皇珍、周文麗、林珮淳等人參展。
2011年	以《Day & Night 原創女性藝術展》為主題	王瑜旋、小彌、黃沛涵、張凡旋等年輕女性藝術創作者參展。
2013年	以《女媧·大地 WAALAND-女性藝術家聯展》為主題	吳可文、吳妍儀、邱澣瑩、連宏珠、陳香伶、陸真儀、黃凡容、黃郁涵、劉素幸、蔡淑惠、張苑玲等人參展。

(資料來源：本研究整理)

The Awakening of Contemporary Women's art in Taiwan : A Critical Analysis of Gender Issues within the Art Structure

Ju-Ting Hsu



Abstract

In Taiwan, the contemporary women's art began to show up at 1980's, and their priority was to examine the gender issues within the artistic structure. This research focuses on the gender issues in this structure, and tries to depict the development of the women's art through the artists' process of the gender awakening.

To do so, the researcher goes firstly by reviewing the literature of feminism and the critics of women's art, and then uses the documentary analysis and in-depth interview as the method. The findings show that there are some noticeable topics in Taiwan's artistic field for women, like being ignorant of the creations in educational systems, art history and theoretical researches. And yet, there is structural deviation in performing spaces, and the contradictory to the role expectations under the patriarchal hegemony.

What mentioned here had made women, especially women's art absent, and this is also the core concept of this research.

Keywords: Women's Art, Feminist, Gender Consciousness, Women's Liberation Movement

非虛構繪本敘事之召喚式結構初探： 以紀實照片圖像故事《小河馬歐文和牠的麻吉》 (*Owen & Mzee: The true story of a remarkable friendship*) 為例

賴玉釵

摘要

本研究以非虛構繪本敘事《小河馬歐文和牠的麻吉》為例，此書為動物園觀察家融入紀實照片描述小河馬與象龜互動點滴。本書講述小河馬歐文自南亞海嘯之浩劫餘生，並送至荷勒野生動物園安置，隨後遇見象龜麻吉而展開跨物種情誼。

本文試圖釐清紀實照片、文字及圖文整合形態，說明其邀請讀者融入文本之「召喚式結構」。非虛構繪本予讀者之美感傳播歷程，可根據真實人生閱歷而引發讀者同理等交流方式；也因題材真實，讀者反應亦較能直接回饋於現實生活，如從「日常美學」展開具體實踐。

關鍵字：兒童文學、美感傳播、紀實照片、非虛構敘事、繪本

賴玉釵現為銘傳大學新聞系助理教授

本研究為國科會研究計畫〈文本召喚式結構與閱聽人美感反映〉(NSC101-2410-H-130-027-MY2)部分研究結果。

壹、研究動機

繪本乃是以圖為主敘事之類型，圖像並不為附屬文字附屬，且扮演整合、協助產製意義的角色 (Evans, 1998)。繪本乃兩大符號系統組成，包括圖像 (空間式表述) 與文字 (時序式表述)，圖像可模擬真實以展現方式與閱聽人溝通；文字則可依附圖像，如畫外音般以言說方式傳述故事 (Nikolajeva & Scott, 2006)。就實務層次言之，研究者亦云繪本對視覺素養 (visual literacy) 之重要，讀者可從中了解圖像中符碼，並將圖像應用在非虛構 (non-fiction) 或虛構 (fiction) 文本中，以印證習得的知識或理解敘事策略，最終創造具意義之敘事 (Goodwin, 2009; Hughes, 1998)。易言之，研析繪本對視覺傳播及視覺素養教育均具重要性，了解繪本敘事方式或為傳播研究發展方向。

繪本總盼激起讀者美感反應，期待讀者享受悅讀之樂 (Evans, 1998; Kümmerling-Meibauer, 2010; Nikolajeva, 2010)。讀者之所以享有美感反應，實與文本與讀者交流之「美感傳播模式」(aesthetic communication model) 相繫 (Iser, 1972)。美感傳播模式試圖回應人與作品交流時之歷程與效果，其引發之效果乃美感反應，屬無功利之心靈愉悅 (Carroll, 2001; Levinson, 1996; Munz, 2001)。美感傳播模式乃由「藝術創作端」(artistic pole) 及「美感接收端」(aesthetic pole) 組成，觸及敘事策略及讀者之美感反應 (Iser, 1978)。

在藝術創作端中，敘事者可因應虛構讀者 (fictitious reader) 之想像，為心目中設定之理想讀者設定視角、角色及鋪陳情節 (Iser, 1972; 1978)。美感傳播 (aesthetic communication) 亦涉及讀者能否回應文本召喚，故 Iser 將文本結構名之為「召喚式結構」(inviting structure)；此乃 Iser 承襲美學研究者 Ingarden 觀察而來，可拆解為「語音語調層」(文字聲韻)、「語義單位層」(字彙及句段組合及呈現意義)、「表現客體層」(敘事者欲彰顯之角色、時空背景) 與「圖式化層次」(情節概要) 等四層次 (Ingarden, 1973; Iser, 1978)。召喚式結構中隱含了眾多空白 (blanks) 而形成不確定點 (indeterminacy)，僅提供大略圖式 (Iser, 1972; 1978)。

故「美感接收端」(讀者) 需依感官體驗、情感、生命歷程與記憶等想像力之活動，以填補間隙 (gaps) 方能克服不確定感 (uncertainty)，並隨文本內容調整先前預想 (即「視點游移」; wandering point of view) 而引發共鳴等美感反應 (Iser, 1978; Levinson, 1996; Munz, 2001; Nekrylova, 2007; Vartanian & Nadal, 2007)。Iser (1978) 曾強調，空白 (blank) 與間隙 (gap) 乃是兩種不同概念，前者潛藏於構成召喚式結構之組成元素與關係中；後者則指閱聽人賦予意義、並將情節建立為完整的文本圖景。

總之，美感傳播歷程之「召喚式結構」與閱聽人「主動詮釋」佔重要角色，為美感傳播組成關

鍵。美感傳播過程或如下圖所示：

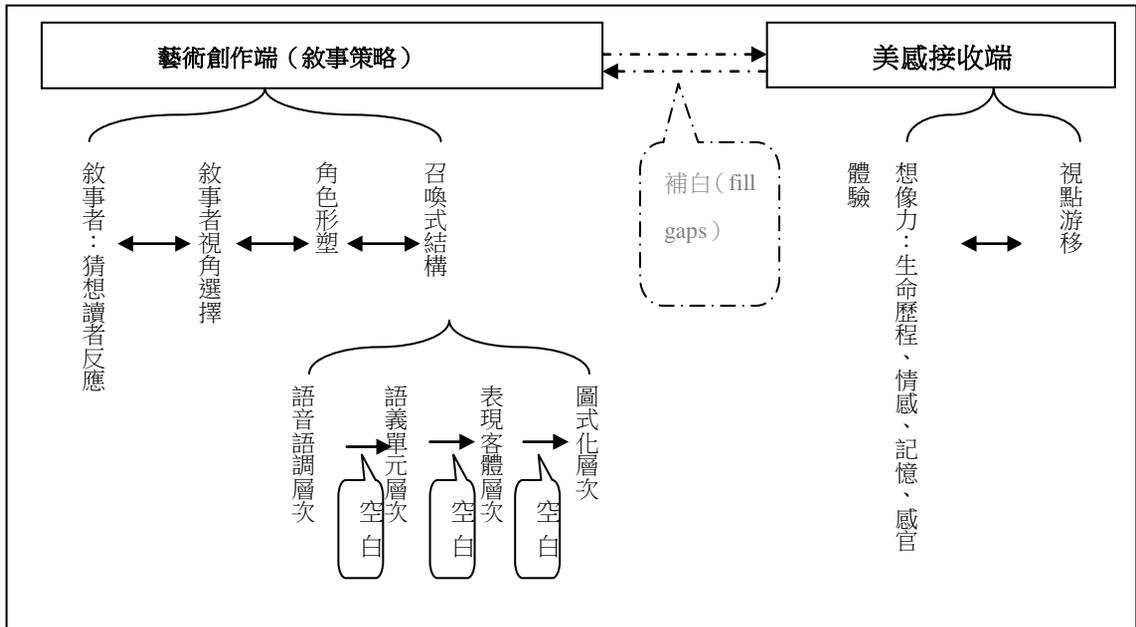


圖 1 美感傳播過程示意圖

(資料來源：改寫自“試論小說評點與美學反應理論”，單德興，民 80，中外文學，12(3)，13。讀者未必順利補白而完成美感傳播歷程，故以虛線表之)

Iser (1972, 1978) 等人多以虛構類型作為討論標準，以細緻說明美感傳播歷程。但此觀察基準是否適用於其他類型，或有討論空間。如非虛構類型旨在傳達確切事物本質，所述故事需符合真實情境；如其描寫磁吸效應時，便不能以「磁鐵吸附銅線」製圖 (Alda, Cullinan, & Sipe, 2010; Kristo, Colman & Wilson, 2008; Sawyer & Comer, 1996)。非虛構敘事常見類型包括「訊息類」及「傳記類」等，前者旨在傳遞科學知識、歷史事件及地域描寫；後者描繪不凡人物之經歷，其來源可為名人之日記、回憶錄或信函，彰顯資訊之原真與權威 (谷瑞勉，民 99; Galda, Cullinan, & Sipe, 2010; Glazer, 1986; Kiefer & Wilson, 2011)。

美學之父 Baumgarten 於二百年前即主張「虛構與否」(fiction or non-fiction) 在美感傳播歷程扮演要角，讀者需運用其閱讀經驗 (類型知識等) 開展敘事期待或推論，而虛構／非虛構類型可助讀者衍生既定之審美定向或創新期待 (Cadden, 2011; Leontiev, 2007; Nodelman, 1988; Vartanian &

非虛構繪本敘事之召喚式結構初探：以紀實照片圖像故事《小河馬歐文和牠的麻吉》(Owen & Mzee: The true story of a remarkable friendship) 為例

Nadal, 2007)。虛構／非虛構類型所引發之美感反應、交流歷程實為讀者反應論中早被發掘之概念，卻少有研究者分述虛構／非虛構類型引發之美感傳播歷程之差異（Gibson, 2010; Leontiev, 2007; Pearson & Reynolds, 2010; Vartanian & Nadal, 2007）。

再如繪本領域中波隆那兒童書展已將非虛構類列為重要參賽獎項，但目前繪本之美感反應研究多以虛構類型為主；故研究者暢言，未來鑽研非虛構類型繪本，以延展閱聽人美感反應研究範疇（Evans, 1998; Gibson, 2010; Kümmerling-Meibauer, 2010; Nikolajeva, 2010）。以此言之，目前傳播研究領域可再細緻化說明美感傳播模式，針對相異類型多所討論，將 Iser（1978）等人之模式多作發揮或作學理上之辨證。

近年非虛構繪本在國際繪本獎項亦有亮眼成績，如《雪花人》(Snowflake Bentley; Briggs, 2009)、《星星的使者伽利略》(Starry messenger; Sis, 1996)、《生命之樹：查爾斯·達爾文》(The tree of life; Sis, 2003) 獲波隆那國際兒童插畫展非虛構類最佳選書，皆為著名科學家傳記。《浯島四月十二日迎城隍》獲波隆那兒童插畫展非虛構獎入圍，本書介紹「迎城隍」文化采風（張哲銘、陳長志，民 98）。再如由林海音作品改編之《城南舊事 I 惠安館的小桂子（繪本版）》、《城南舊事 II 我們看海去（繪本版）》與《城南舊事 III 爸爸的花兒落了（繪本版）》則獲波隆那國際兒童插畫展、布拉迪斯國際插畫雙年展肯定（林海音，民 99a；林海音，民 99b；林海音，民 99c）。

上述書籍均以手繪質感之藝術表現為訴求，盼藉由生動表現以引發讀者關注。而「美國圖書館協會注目童書榮譽」(ALA notable books for children publishers weekly best book of the year) 則由全美家長、學校教師、學童與圖書館員共同推薦最適宜兒童欣賞圖書，盼兼顧可讀性與資訊正確性（林敏宜，民 89）。非虛構繪本敘事《小河馬歐文和牠的麻吉》(Owen & Mzee) 即獲得此榮譽，本書訴說 130 歲老象龜「麻吉」(Mzee) 及 7 歲小河馬「歐文」(Owen) 之情誼（張東君譯，民 95 / Hatkoff, Hatkoff, & Kahumbu, 2006）。不同於上述手繪質感創作，《小河馬歐文和牠的麻吉》(張東君譯，2006 / Hatkoff, Hatkoff, & Kahumbu, 2006) 則以紀實照片之圖文呈現為軸，亦為更展現非虛構繪本之「紀實」特質。

《小河馬歐文和牠的麻吉》故事背景為小河馬在南亞大海嘯中失怙，在當地漁民協助下轉送至肯亞荷勒野生動物園 (Haler Park) 收留。孤單的小河馬歐文或許將象龜錯認為自己的同類（因體型相仿），不但亦步亦趨，也喜歡跟著老象龜麻吉進食。老象龜之後也接納這位新伙伴，如同一同泡泥巴澡、希望小河馬幫忙抓癢等。這段跨物種情誼為動物觀察家以科學日誌記述，再由兒童改寫為更親和文字；本書亦有紀實照片，乃由照顧歐文與麻吉的動物觀察家近距離拍攝。

由於《小河馬歐文和牠的麻吉》提供紀實照片及「不尋常」之非虛構故事，引發國際媒體 CNN 及 NBC 關注，轉述繪本圖像作為報導素材。荷勒野生動物員官網除引入歐文與麻吉之圖樣外，也發行相關刊物及玩偶，顯見歐文與麻吉受歡迎程度。



圖 2 繪本《小河馬歐文和他的麻吉》封面（圖片提供：遠流出版社）

本研究考量非虛構繪本之特質，故擬以兼顧原真性之紀實照片敘事《小河馬歐文與牠的麻吉》為例，盼凸顯非虛構研究旨趣。另則考量此作之文學與藝術表現乃獲「美國圖書館協會注目童書榮譽」，或可作為鑽研美感傳播歷程之參考。考量本書之紀實照片與文學表現在非虛構繪本之代表性，故擬以《小河馬歐文和牠的麻吉》為例試析召喚式結構。

研究問題如下：

(1) 《小河馬歐文和牠的麻吉》召喚式結構為何？

- (1) 圖像安排蘊含哪些視覺語言及隱喻？
- (2) 文字安排蘊含哪些感動人心之質素？
- (3) 圖文整合之綜效為何？

非虛構繪本敘事之召喚式結構初探：以紀實照片圖像故事《小河馬歐文和牠的麻吉》(Owen & Mzee: The true story of a remarkable friendship) 為例

(2)以《小河馬歐文和牠的麻吉》之召喚式結構為例，此個案之繪本敘事可予美感傳播研究何種啟發？

貳、研究價值

研究者將讀者與文本交流形式分為「美感式閱讀」及「實用式閱讀」兩者，前者指涉讀者憑生命經歷與文本對話後而享美感反應；後者則關切讀者如何從閱讀歷程中獲得公共訊息及與現實攸關事物 (Rosenblatt, 1938; 1978)。易言之，「美感」與「資訊」似為不同交流取徑之效果，彷彿難具交集可能。

上述區分方式被廣為沿用，繪本研究討論美感反應時多以「美感式閱讀」為核心 (Pantaleo, 2009)。如前所述，非虛構類型亦可能在美感傳播歷程扮演要角。非虛構敘事亦具召喚式結構，敘事者由語音聲調或視覺元素等最小形式起始，構築欲陳述之母題；非虛構敘事乃盼藉語音修辭等形式邀請讀者融入文本，繼而讓讀者感受較深層之敘事旨趣、人情趣味、同理等共同感 (孫德宏，民 96)。讀者因具共同感，故可將心比心而投射自身情感；亦或可從跨文化之角度，明瞭異文化情境而有所觸動 (孫德宏，民 96 年；Goldman, 2006; Minai, 1993)。研究者曾以「新聞」類型為例，讀者可憑日常生活熟悉事物起始，接收非虛構敘事之召喚；若敘事者選取人性光明面或人文關懷等視角，或能引發讀者情感觸動或心靈愉悅 (孫德宏，民 96)。易言之，非虛構敘事除可帶給讀者實用資訊外，亦可能具備審美等條件 (Kiefer & Wilson, 2011)。

若以非虛構敘事類型言之，因其多半提供資訊類或傳記類之知識，或屬「實用式閱讀」一類。但若就上文言及之美感傳播歷程為例，非虛構敘事也可具備「美感式閱讀」質素；故「美感式閱讀」及「實用式閱讀」是否僅能明確區分，實有再探索空間。本文以非虛構繪本敘事為例，除著眼其文學與藝術表現外，亦從美感傳播歷程剖析召喚式結構。本研究嘗試探析美感式及實用式閱讀之交集可能，乃為研究價值之一。

再就非虛構繪本敘事之「紀實」特質言之，本文考量繪本之藝術及文學表現外，亦選擇紀實照片之繪本作為研究對象。由於照片「忠實」紀錄某一片刻，更易讓讀者直觀感受現場情景之氛圍 (Lopes, 1996; Stecker & Gracyk, 2010; Varnum & Gibbons, 2001)。本研究以真實照片之非虛構繪本 (有別於既定手繪風格) 為例，盼彰顯「紀實」特質。本文盼從紀實照片題材起始，嘗試探索非虛構繪本敘事之其他面向，此乃研究價值之二。

參、文獻探討

如前所述，美感傳播歷程乃屬藝術創作端及美感接收端之對話過程（Iser, 1972）。以藝術創作端為例，敘事者設計圖文時多半有其考量或策略；而此層預存結構亦會引導讀者與文本之交流方式（Carroll, 2001）。以美感接收端為例，讀者投射生命經歷及個人感受等以詮釋文本，從創造及想像等補白歷程中獲取美感反應（Iser, 1978）。

故美感傳播歷程似可視為某種系統，由藝術創作端提供圖文元素以組成召喚式結構，而讀者則依背景知識解讀文本並有所回饋（Iser, 1978）。下文擬從美感傳播歷程起始介紹「美感」定義；其次再介紹召喚式結構意涵，並融入非虛構繪本敘事及紀實圖像實例加以探析。

一、讀者與文本對話之美感傳播歷程

自 Kant 依始，美感幾乎等同於「無功利性」，意指無涉現實利害關係之精神愉快（李淳玲譯，民 100 年／Wenzel, 2005）。美感反應則可區分為不同層次，其一為涉及感官愉悅等單純感動，其二則涉及如何理解作品之詮釋活動層次（Carroll, 2001）。

研究者其後則續有延伸，思考美感乃與文本結構及讀者接收歷程相繫。以文本結構言之，需考量藝術創作端如何組裝元素或再現世界；亦需思考藝術創作端再現世界時，原初事物經歷何種轉化（Minai, 1993）。以讀者言之，圖像等具體事物或可刺激人們聯想，體認圖像呈現與真實世界之「同一性」（identity; Minai, 1993）。故美感反應乃讀者與文本交流之效果，藝術創作端可其敘事策略依組織文本元素，如強調感官特質或欲表現之主題（Iser, 1972; Rosenblatt, 1938）。

美感傳播歷程亦涉及讀者能否回應文本召喚，故 Iser 將文本結構名之為「召喚式結構」(inviting structure)；此乃 Iser 承襲美學研究者 Ingarden 觀察而來，可拆解為「語音語調層」(文字聲韻)、「語義單位層」(字彙及句段組合及呈現意義)、「表現客體層」(敘事者欲彰顯之角色、時空背景)與「圖式化層次」(情節概要)等四層次（Ingarden, 1973; Iser, 1978）。召喚式結構中隱含了眾多空白而形成不確定點 (indeterminacy)，僅提供大略圖式（Iser, 1972; 1978）。召喚式結構蘊含諸多不確定點，依此激起讀者懸念而展開補白活動；讀者解決懸念後或可重拾紓緩之感，但也因理解層面之轉變或許發掘新事物與疑惑，再次啟動與文本對話之歷程（Iser, 1978）。

以美感接收端言之，由於召喚式結構存在若干空白，讀者需以想像力填補縫隙以維繫閱讀歷程（Ingarden, 1973; Iser, 1978; Rosenblatt, 1994）。讀者與文本交流歷程中，實受文本之召喚或牽引；

非虛構繪本敘事之召喚式結構初探：以紀實照片圖像故事《小河馬歐文和牠的麻吉》(Owen & Mzee: The true story of a remarkable friendship) 為例

即使是讀者想像或補白歷程，屬性及範疇仍受文本結構約制 (Iser, 1978)。

總體而言，美感傳播歷程可包括藝術創作端之召喚式結構及美感接收端。召喚式結構蘊藏空白而需讀者發揮想像力填補，此補白／創造歷程乃為美感傳播之重要質素。

二、非虛構繪本敘事之圖像召喚式結構：以紀實照片為例

圖像及真實再現間具特殊之因果關係，如紀實照片多盼真實傳達事物之具體層面，提供眼見為憑之觀點 (Mitchell, 1994)。紀實照片可強化特定視角、抓取某段片刻，觀者可將自身置於特殊脈絡，融入個人熟悉之現實情境加以解讀 (Mitchell, 1994)。

研究者可藉由分析圖像刺激之結構，理解各元素之功能與整體結構之關聯，繼而理解文本結構如何引導讀者美感反應 (Sobkin & Leontiev, 1992)。以非虛構繪本敘事為例，紀實圖像之關切層面或可包含「圖像表徵結構」、「圖像如何再現事件」及「圖像揭示何種敘事者與觀者的關係」(Kiefer & Wilson, 2011)。以圖像表徵結構為例，研究者可嘗試理解視覺元素扮演何種角色，構圖如何呈現部份與整體之關聯；以圖像再現事件為例，包括某物件之顯著度(所處位置及所佔大小等)及組織方式均為考量重點；以圖像揭示之敘事者／觀者關係為例，拍攝視角及剪接等或可誘發觀者反應(如涉入程度多少；Kiefer & Wilson, 2011)。

依此言之，非虛構圖像之構圖、顯著度、組織形式、拍攝視角及剪接形態等，均為研究者所關切之視覺形式。下文擬從此類型圖像特質起始，思考非虛構繪本之召喚式結構為何。

讀者對視覺形式之詮釋可依「格式塔」法則而來，個體可發掘若干元素後再組織為視覺圖式 (Arnheim, 1974; Gombrich, 1994)。而視覺形式與表現客體之構成關聯，隱含階層關係 (hierarchical principle)，最小元素可組成較大單元並形成一整體 (Gombrich, 1994)。易言之，藝術作品乃由小元素構成，將部份元素加總為整體 (an assembly of parts; Gombrich, 1994)。故就召喚式結構為例，圖像文本結構應可還原為最小元素 (如視覺形式)；最小元素再依序集結為概略之指涉系統，並鋪陳欲表現之客體 (如角色與場景等) 再擴展為圖式化層次。以下擬依視覺元素、指涉系統、表現客體及圖式化層次，分述非虛構繪本之召喚式結構。

(一) 非虛構繪本之紀實照片與視覺元素

就圖像形式言之，視覺元素可由線條、顏色、視角、形狀、邊框等組成；若考量紀實照片類型特質，則構圖概念實應包括鏡頭語言與裁切等面向（Edwards, 2002; Rose, 2007; Lewis, 2001）。如廖金鳳（民 97）分析「觀看」角度與取景均帶有個人見解，「**任何一個『看』都是有偏見的。為什麼不看他？為什麼看我？為什麼從這個角度看？**」；故構圖實涉及攝影者之選擇與排除若干題材。

以非虛構繪本之照片為例，視覺元素可包括敘事者欲呈現線條、色調（如採光強度及明暗）、鏡頭語言、邊框及裁切等部份（Berger & Mohr, 1982）。視覺元素之呈現形態，實與敘事者欲展現／排除之創作動機相繫。

(二) 非虛構繪本之紀實照片與指涉系統

藝術創作端以特定形式建構視覺元素後，可試著將其組織為有機整體而指涉某種情境（如真實場景；Mitchell, 1994）。就美感接收端言之，賞析歷程亦涉及觀者對現實世物之先前理解，依據背景知識將細微形式轉為完整圖像（Mitchell, 1994）。

由於紀實照片乃自現實場景取材，故其更易呈現「此時此刻」之瞬息感（Berger & Mohr, 1982）。紀實照片呈現著片斷樣貌，提醒觀者「此地」發生何事之真實感（authenticity; Berger & Mohr, 1982）。

如非虛構繪本《小北極熊努特：一隻小北極熊如何征服全世界的故事》即以德國動物園之小北極熊為主角，描述其誕生與茁壯歷程（郭雪貞譯，民 96／Hatkoff, Hatkoff, Hatkoff & Uhlich, 2007）。封面以小熊努特為中心，並搭配雪景等指涉「北極熊生於冰天雪地」之情境。



圖 3 繪本《小北極熊努特：一隻小北極熊如何征服全世界的故事》封面（圖片來源：格林出版社）

非虛構繪本敘事之召喚式結構初探：以紀實照片圖像故事《小河馬歐文和牠的麻吉》(Owen & Mzee: The true story of a remarkable friendship) 為例

《小北極熊努特：一隻小北極熊如何征服全世界的故事》封面拍攝小熊活動瞬間，並輔以雪地場景以傳達「此時此刻」概念。故藉由紀實圖像之視覺元素組合，實可明確呈現活動情境，提供真實感以召喚讀者涉入即以德國動物園之小北極熊為主角，描述其誕生與茁壯歷程。

(三) 非虛構繪本之紀實照片與表現客體

由於紀實照片乃自動態現實生活萃取而出，僅能反映片刻事件之即時感；因其捕捉特定瞬間，似為連續場景之片斷切面而體現不連續感 (Berger & Mohr, 1982)。也正由於紀實照片即時性及不連續特質，提供觀者眾多詮釋空間 (Berger & Mohr, 1982)。觀者需記憶及文化背景基礎詮釋圖像 (Arnheim, 1974)，將照片置於合宜文脈中以適切理解欲表現客體。

以《小北極熊努特：一隻小北極熊如何征服全世界的故事》為例，故事開場時則融入剛誕生之小熊照片，再帶入保溫箱內之小熊圖樣。在保溫箱內之小熊照片展現了主角特質（身形瘦弱）及背景環境（與外界隔離之保溫箱），凸顯小熊亟待受保護氛圍。

封面圖像呈現出已在雪地健走之小熊，對比保溫箱內正被照顧之幼熊，恰可展現努特已茁壯之特質。讀者可將紀實照片置於圖像發展序列（如小熊成長史）或合宜情境（保溫箱可調節溫度以保護小熊），融入科學知識等背景以詮釋表現客體。

(四) 非虛構繪本之紀實照片與圖式化層次

敘事動線可由空間因素（構圖平衡與否）及時間因素（描繪次序）所共同決定 (Arnheim, 1974)。視覺形式（如線條等）之方向性，亦可影響構圖平衡與否，從而引導讀者視覺動線、暗示讀者可照何種次序詮釋 (Arnheim, 1974)。

以《小北極熊努特：一隻小北極熊如何征服全世界的故事》為例，繪本以多格連續照片呈現努特進食模樣。讀者可從由左而右之視覺動線理解敘事時間，或從努特眼神注意方向而隨多格照片移動。故照片之構圖及編排方式，可適時紀錄主角成長軌跡並作了有力見證。

大體言之，非虛構繪本敘事之紀實照片宛若代言真實事件，如指涉系統層次凸顯「此時此刻」意涵；表現客體層次則鼓勵讀者融入背景知識，連接圖脈以與文本交流；圖式化層次則可展現時空之演進，刺激讀者連綴圖像序列而體現故事情節。下文則擬以獲「美國圖書館協會注目童書榮譽」(ALA) 之《小河馬歐文和牠的麻吉》為例，剖析非虛構敘事之召喚式結構及可能具備何種美感質素。

肆、研究方法

在美感傳播歷程中，敘事者藉「召喚式結構」邀請讀者融入文本世界；而讀者則可依循文字、語義、句段等基礎構築情節，逐步回應文本之召喚（Ingarden, 1973; Iser, 1978）。易言之，讀者所體認之情節，乃受藝術作品之結構預先導引（Rudnick, 1976）。

召喚式結構由最小單位之語音／視覺元素組成，從語音語調架構形成語義單元後，漸次形成描繪角色與背景之表現客體；而眾多表現客體又可連綴為具情節發展之圖式化層次，服膺藝術創作端欲呈現之母題（Ingarden, 1973）。召喚式結構蘊藏諸多空白，激起讀者活化想像力以補白以持續開展閱讀歷程（Iser, 1978）。

如前所述，繪本乃為以圖為主、文字為輔訴說故事。故研析非虛構繪本敘事之召喚式結構時，或可從圖像與文字之基本元素起始，再依序理解圖像如何從單一瞬間衍生為整體情節、文字如何由片斷詞語擴展為完整事件。由於圖文乃分屬空間與時間系統，若置於繪本脈絡下應再剖析，圖文共構後之格式塔效果及機制（Lewis, 2001）。

在研究方法部份，下文擬從圖像結構與文字結構為軸，分述繪本之召喚式結構；次再以現有文獻討論為軸，分述圖文整合形式以推衍相關指標，作為後續分析基礎。

就文字之召喚式結構為例，前文述及 Ingarden（1973）曾將文字還原為聲音形式之最小單位；藉由聲調疊合而成語義等心像後，再具體化為角色及場景等表現客體。而眾多表現客體集結後，則成具故事軸線潛力之圖式化層次。易言之，文字之召喚式結構可切割為「語音語調」等聲音元素，漸次結合為指涉意義之「語義單元」、描繪角色與地域之「表現客體」，最終成貫串情節之「圖式化層次」（Ingarden, 1973）。

就圖像之召喚式結構為例，亦可依 Ingarden（1973）等人提及方法還原為視覺元素、指涉系統、表現客體及圖式化層次等層面。以視覺形式言之，包括線條、顏色、視角、形狀、邊框、構圖考量（鏡頭語言與裁切）等面向。以指涉系統為例，敘事者可藉眾多視覺元素以指涉特定情境，便於讀者對應至現實生活脈絡（Mitchell, 1994）。再如表現客體言之，敘事者可藉視覺元素及指涉系統等表達角色特質，或刻意凸顯場景等特色（Kress & van Leeuwen, 2006）。以至圖式化層次，則牽涉眾多圖像如何集結為連續圖景，如藉構圖之方向性以引導視覺動線、助讀者延續賞析活動（Berger & Mohr, 1982）。

若以圖文整合形式為例，可包括分離（deviation）、互補（interanimation）、對稱（symmetrical）、增強（enhancement）、倒反等項（Doonan, 1993; Golden, 1990; Nikolajeva & Scott, 2000; Nodelman,

非虛構繪本敘事之召喚式結構初探：以紀實照片圖像故事《小河馬歐文和牠的麻吉》(Owen & Mzee: The true story of a remarkable friendship) 為例

1988; Schwarcz, 1982)。以圖文分離為例，可指圖文意義並未重疊，而屬平行並置之關係；而圖文互補則為圖像可補充文字缺漏之細節、文字可補述圖像未含之資訊；圖文對稱則指兩類媒介同述一事；圖文增強乃指圖像補充文字既有資訊，或文字補充圖像既有訊息；倒反則為圖文呈現反諷之效果 (Doonan, 1993; Golden, 1990; Nikolajeva & Scott, 2000; Nodelman, 1988; Schwarcz, 1982)。

非虛構繪本敘事之召喚式結構或如下所示：

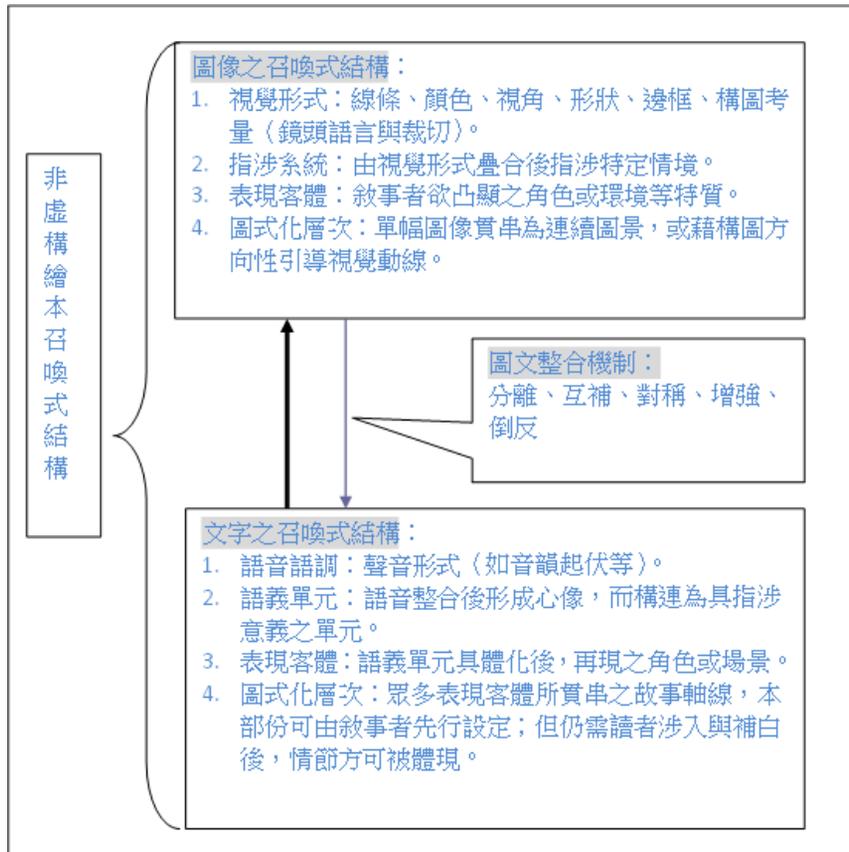


圖 4 非虛構繪本敘事之召喚式結構

(資料來源：本研究整理；考量繪本乃「以圖為主」呈現故事，故圖文整合關係應為文字輔助圖像為多，暫以粗體線表之；而圖像輔助文字之情況較少，暫以細線表之)

故下文則擬以「圖像召喚式結構」、「文字召喚式結構」及「圖文整合機制」，剖析《小河馬歐文和牠的麻吉》召喚式結構。本文並歸結該書如何邀請讀者融入紀實世界而與文本對話，達到美感傳播之交流歷程。

伍、研究發現與討論

本文分析《小河馬歐文和牠的麻吉》之召喚式結構，從紀實照片及文字敘述剖析藝術創作端之敘事考量。以下擬先說明紀實照片之召喚式結構，次再說明非虛構繪本之文字扮演何種角色，並兼述圖文整合後可能產生之綜效。

一、紀實照片序列之召喚式結構

如前所述，紀實照片之圖像序列可由視覺元素、指涉系統、表現客體與圖式化層次組成。下文擬依上述層次逐一分析，說明非虛構敘事之召喚式結構。

(一) 視覺元素層次

非虛構故事呈現方式亦屬多元，包括故事因果與影響、連鎖反應、對概念介紹或更細緻化之處理、相異事件之比較 (Kiefer & Wilson, 2011)。就圖像言之，讀者可能會關心究竟發生何物，而視覺元素又在再現過程扮演之角色。如前所述，視覺元素包括線條、形狀、色澤、構圖、媒材、邊框、鏡頭語言等層面。

由於語言可清楚構連及呈現現實主題、再現世界之真實價值，故語言對「非虛構」之認知判斷實具影響力 (Ryan, 2010)。而圖像 (攝影) 亦是捕捉真實的方法，提供目擊現場或眼見為真之效。攝影不僅是圖像形式、模仿客體；同時也是指涉與真實世界相關之體系，讓人想起攝影與真實的因果關聯，亦為不能否認事物存在之證據 (Ryan, 2010)。

《小河馬歐文和牠的麻吉》乃以紀實照片呈現，其線條、形狀與顏色乃依真實物件具體再現。本書呈現色澤多半為黃色 (土地) 與綠色 (森林與草葉等)，構築自然環境氛圍。如前所述，視覺元素可提供若干物件，予讀者作更多元想像 (Kiefer & Wilson, 2011)。故色澤部份亦可與「自然」及「野生」等荷勒野生動物園形象相呼應。

而圖像選用視角亦可展現敘事力量，亦隱含觀看者與被攝者之社會距離，從而引發讀者涉入與否之反應 (Kiefer & Wilson, 2011)。如《小河馬歐文和牠的麻吉》共收錄了歐文與麻吉合照之十餘幅照片。其中有五幅照片以遠景呈現歐文與麻吉一起覓食、散步或乘涼等情況，

間或攝製大自然景觀。圖像使用中景者最多，有六幅照片使用中景描繪歐文與麻吉互動情況：如歐文輕觸象龜麻吉的背，看似盼麻吉走快些；歐文與麻吉一同進食，並融入動物園準備的草葉食材。而近景及特寫則有五幅，如歐文倚靠在麻吉臂上，或兩者共同泡泥巴澡等。在近景及特寫中，則明顯可看見歐文之嘴角貌似上揚，宛若人類微笑般。故《小河馬歐文和牠的麻吉》多以遠景及中景呈現兩位主角互動情況，並適時融入荷勒野生動物園景觀以供讀者理解飼育概況。而近景與特寫部份，則帶入歐文之微笑表情，凸顯兩位主角互動融洽。

近景與特寫實可彰顯拍攝者與被攝者之社會距離，如拍攝者必須取得野生動物之信任方能近距離拍攝。而讀者在近景或特寫鏡頭中，亦可感受與被攝對象較為貼近，彷彿在旁觀看而增加涉入感。

另在遠景與中景之部份，拍攝者以歐文與麻吉共同活動為主，融入荷勒野生動物園之環境情況。雖然取鏡角度反應了社會距離（如動物攝影師擔心驚擾主角，故以遠距鏡頭捕捉），但仍可反映歐文與麻吉「哥倆好」情誼，並以讓觀者理解荷勒野生動物園概況。故本書之圖像呈現除以歐文與麻吉之情感為宗，亦盼讀者理解野生動物園飼育情況而達故事行銷目標。

而在角色顯著度部份，可指角色設置位置及所佔大小等（Kiefer & Wilson, 2011）。以設置位置言之，歐文與麻吉多為構圖核心。如歐文或麻吉頭像近九成列於圖片中央或上緣，以接近「視覺中心點」吸引讀者注意。以所佔大小言之，此與上述之遠景至特寫之鏡頭語言相關，近景與特寫圖樣中歐文與麻吉佔了百分之六十以上面積，而在遠景及中景部份則約佔五成左右面積。

(二)指涉系統層次

指涉系統暗指圖像再現之真實及對映景觀（Kiefer & Wilson, 2011）。由於本書圖像為動物紀實攝影，故讀者實可依所認知之現實環境為基礎，聯想照片欲指涉之語境為何。如眼見歐文與麻吉共食草葉之特寫，即可意會此屬於動物互動之層次；若鏡頭拉遠至林蔭與綠樹，揭示此為自然景觀以描述「野生動物園」概觀。

(三)表現客體層次

表現客體層次涉及單幅照片再現之目標，如何剪輯呈現等；若無涉剪輯，則拍攝者可藉此展現部份場景與整體之關的關係（Kiefer & Wilson, 2011）。由於拙作僅以文本分析為軸，難以全然斷定剪輯成份。但如同前述視覺元素層次言之，《小河馬歐文和牠的麻吉》（張東君譯，

2006/Hatkoff, Hatkoff, & Kahumbu, 2006) 敘事主軸為歐文與麻吉，兩者並佔顯著部份；而在特寫與近景層次，則著墨歐文之微笑神情。故在表現客體層次，本書似欲凸顯歐文與麻吉互動狀況及跨物種情誼。

(四)圖式化層次

圖式化層次則指圖像堆疊後展現之效果，如物件如何集結或被分散在不同圖框、圖像展現之連續及單一動作、敘事時間及相異圖像類型之混用 (Kiefer & Wilson, 2011)。

以《小河馬歐文和牠的麻吉》為例，全書大半依照事件發生時序，交待故事情節。如照片呈現眾漁夫合力搭救歐文，隨後帶出野生動物園之飼育者共同商議之畫面，再交待歐文與麻吉從生疏到緊密互動等場景。讀者可依圖片堆疊出故事情節，理解事件發展之遠近時序。

另在相異圖像類型混用部份，本書介紹完歐文與麻吉互動情況後，隨即在附錄「歐文與麻吉二三事」以地圖帶出野生動物園所在地域等；另打破連續敘事之方式，逐一介紹河馬及象龜物種、荷勒野生動物園介紹，並提供網頁位址補充歐文與麻吉之點點滴滴。

故以非虛構繪本敘事為例，本書以紀實動物攝影為軸，鋪陳跨物種情誼及該野生動物園之場景，召喚讀者情感涉入及直觀聯想。圖像與文字均能傳達及描述現實，亦可召喚人們情感；而圖像宛若描繪現實之功能，故更能激起人們直觀的情感與震撼 (Gombrich, 1982; Kiefer, 1993)。

另在附錄部份，則分批介紹野生動物園地域及組織情況。由於本書之非虛構特質，更易讓讀者驚異於跨物種情誼確曾發生，而圖像則為有力佐證。在「有圖有真相」之狀況下，讀者能藉此理解歐文與麻吉之真實互動情況，並了解荷勒野生動物園照料動物情況。易言之，敘事者藉由介紹歐文與麻吉故事，闡明荷勒野生動物園對生態保育之貢獻。

二、紀實文字之召喚式結構

本書資料雖出自動物觀察家日誌，但用字均較淺顯且罕有學術用語或艱難字彙。若就文字召喚式結構言之，可分成語音語調層、語義單元層、表現客體層及圖式化層次分述之 (Ingarden, 1973; Iser, 1978)。

在語音語調部份，不論就英文原文或中文譯本言之，似較少著眼「押韻」或「重複頻次高」等部份，異於兒童文學講求韻律等呈現 (Lewis, 2001)。兒童文學講求「韻律」及「重複頻次」時，乃考量學齡前幼兒便於記誦之特質。但就語音語調、抑揚頓挫部份，本書似乎並不特別強調此層面。

非虛構繪本敘事之召喚式結構初探：以紀實照片圖像故事《小河馬歐文和牠的麻吉》(Owen & Mzee: The true story of a remarkable friendship) 為例

在語義單元層部份，敘事者以較淺顯字彙介紹主角及互動情況。如「麻吉」一角乃為 Mzee 之譯音，中文版以「麻吉」為象龜命名，呼應動物「哥倆好」旨趣；而英文版則介紹 Mzee 在 Swahili 當地用語之意涵，說明其具「睿智老人」(wise old man) 語義。故在語義單元層次言之，中文版以「麻吉」拉近與中文社群讀者之距離，而英文版則以簡單用字說明當地口語及文化意涵。淺顯兼具在地文化之用語，或為文字召喚讀者融入之因素。

在表現客體層部份，文字部份帶出了欲表現之角色及場景。本書勾勒拯救歐文之場景、歐文所處之時空環境變遷，並說明麻吉在其中扮演之要角。此亦間接呼應了本書題旨「小河馬歐文和牠的麻吉」。

在圖式化層次部份，敘事者先介紹海嘯背景後，次鋪陳小海馬歐文孤單無依、被送到野生動物園飼養，最後與 Mzee 相依作伴之「快樂結局」。此為文字陳述部份，亦與圖義相合。如前所述，繪本乃以圖像為軸、文字為輔訴說故事 (Lewis, 2001)，故在「圖式化層次」鋪陳部份實需考量「圖文整合」形式與效果。下文擬以繪本之圖文整合形式為例，分析本書如何呈現歐文與麻吉之跨物種情誼。

三、圖文整合形式與效果

繪本研究 Sipe (2011) 論及，圖文整合可探索：繪本之形式與形狀如何與敘事展現之氛圍相合？而敘事者又如何使用視角？而圖像與文字又如何整合而發揮綜效？圖文之敘事形態如何整合，從而產生讓讀者滿意、感知和諧之美感反應？故圖文整合後之訊息價值、品質，亦值得重視 (Kiefer & Wilson, 2011)。

從形式至圖像之階層建構，可藉由敘事序列而來（從自然到習以為常公式、實踐至識讀層面或哲學知識；如分析人們如何理解圖文整合關係；Mitchell, 1994）。Moebius (1986) 說明了圖文之版面構成之關聯；Miller (1992) 則以科學為喻，說明圖像與文字之交互作用及其組成模式為何，以物理模式說明兩者如何融為一體、創造嶄新模式。Schwarcz (1982) 及 Nikolajeva & Scott (2000) 等人提及繪本圖文整合之形式，包括各自分述 (deviation)、互補 (interanimation)、對稱 (symmetrical)、強化 (enhancement) 與倒反，以下逐一說明之。

(一) 各自分述

Schwarcz (1982) 也提出各自分述之說，即圖與文為自說自話之關係。Golden (1990) 所云，讀者可以走出文字而融入圖像世界；亦可從圖像中跳脫，融入文字構築場景中。

以《小河馬歐文和牠的麻吉》為例，頁 11 畫面為漁夫們搭救歐文的畫面，除了眾多人物、魚網與車輛援助外，亦有兒童奔馳其中想幫忙。而頁 10 之文字除記述此段場景外，亦補充說明由於搭救小河馬的漁夫叫歐文，於是乎大家也用「歐文」稱呼小河馬（張東君譯，2006: 10 / Hatkoff, Hatkoff, & Kahumbu, 2006）。小河馬名字由來未見於圖中，故屬圖文各自分述之形態。如本圖重心為眾人拯救歐文後歡欣場面，而文字則著墨於歐文名字由來及救援歷程，故屬各自分述形態。

(二) 互補

圖像可說明文字未表明之資訊，圖像也可轉化文字之若干訊息，彌補另套系統所未言及之事物（Golden, 1990; Nodelman, 1988）。《小河馬歐文和牠的麻吉》頁 17 為麻吉獨照，採近景方式呈現。圖像中僅有象龜麻吉，而文字則補述相關資訊，說明「麻吉，是荷勒公園裡的『睿智老人』」（張東君譯，2006: 17 / Hatkoff, Hatkoff, & Kahumbu, 2006）。由於圖說乃依圖像資訊再作延伸及補述，說明麻吉在野生動物園之角色與特質，可屬互補形式之展現。

(三) 對稱

文字與圖像訴說同一件事，但僅以不同媒介呈現（Nikolajeva & Scott, 2000）。《小河馬歐文和牠的麻吉》頁 23 中照片為歐文輕觸麻吉脖子，宛若幫麻吉按摩般；而圖說則為「歐文用鼻子幫麻吉搔搔怕癢的脖子」。若單以歐文為麻吉搔癢為例，圖像與文字藉由不同系統，同時表述一事。此為對稱形式之表現。

(四) 強化

圖像可延伸文字曾描述之部份，而作細緻補充與解釋；而文字亦可依圖像曾提供之資訊，依此進一步說明（Nikolajeva & Scott, 2000）。《小河馬歐文和牠的麻吉》頁 28-29 之跨頁圖為小河馬微笑地枕在麻吉手上；而圖說則為「歐文的未來一片光明」，內文亦述及了歐文或許將麻吉當成父母或好友，但重點是兩人為「超級好麻吉」（張東君譯，2006: 29 / Hatkoff, Hatkoff, & Kahumbu, 2006）。故圖說延伸歐文之笑臉，並加強說明歐文具愉快未來及交到好朋友，此即為強化之效。

非虛構繪本敘事之召喚式結構初探：以紀實照片圖像故事《小河馬歐文和牠的麻吉》(Owen & Mzee: The true story of a remarkable friendship) 為例

(五) 倒反

文字與圖像展現的是截然不同意象，多半具反諷之效 (Nikolajeva & Scott, 2000)。《小河馬歐文和牠的麻吉》並未見倒反效果之呈現，以互補及強化等訊息為主。

上文援引繪本敘事之圖文整合結構為例，說明紀實類繪本《小河馬歐文和牠的麻吉》圖文整合形式。如前文述及，本書多展現圖文之相互依存、各自分述、互補、對稱與強化形態，並將陳述重點置於角色特徵介紹、南亞海嘯倖存者歐文之背景資訊、歐文與麻吉互動情誼。紀實圖像提供真實資訊，宛若不可抹滅紀錄，亦讓讀者可眼見為憑地直觀相信「真有其事」；而文字則扮演輔助功能，除了錨定圖像意義，也進一步補述或延展圖像所指。

在圖像召喚式結構、文字召喚式結構及圖文整合關係下，《小河馬歐文和牠的麻吉》呈現如下情節：全書先簡介南亞海嘯背景，次鋪陳小河馬遇難而獲眾人搭救，隨後小河馬被送往荷勒野生動物園安置。在荷勒野生動物園中，小河馬遇到了保育人員，展開一連串安頓歷程。故事亦提及荷勒野生動物園背景及關鍵角色特質（如麻吉原本喜歡獨來獨往，不愛跟人親近），以概述野生動物園之點滴。鋪陳故事時空環境、荷勒野生動物園扮演要角並提供救援後，故事才講述歐文與麻吉如何變成「超級好朋友」。

四、環境保育之非虛構敘事與美學意涵

美感反應牽涉對確切主題的欣賞與了解，包括經常出現的結構、物體特有的表達形態、作品伴隨的特徵與組成成份，同時也涉及了這些特徵與閱聽人的互動方式（如認知、感知、情緒、想像力的作用；Carroll, 2001）。

近二百年的西方美學理論多半忽略日常生活美學 (everyday aesthetics)，美學理論談論的對象幾乎鎖定在藝術層面 (Saito, 2007)。晚近「日常生活美學」研究者盼提供不同認識，揭露美感品味與判斷對生活品質實具有相當大的影響力 (Berleant, 2005; Leddy, 2005)。美感反應也包括了瞭解、欣賞、尊重他人主體等層次，且關切層面也可擴展至其他生物 (Berleant, 2005; Leddy, 2005; Principe, 2005)。

如《小河馬歐文和牠的麻吉》輯錄眾多讀者觀後感，亦透露了「美的無功利性」或「心靈感動」訊息。台北市立動物園園長陳寶忠即指出，本書鼓勵人們以單純、不具利害考量之角度欣賞萬物，以體認日常生活之美好。另兒童青少年精神科醫師陳質采亦指出，本書或許喚起了「幼吾幼以及人之幼」情懷，訴說友伴的美好。故就美感反應言之，讀者可藉現實題材起始，聯想更多美善層面並

更直接地回饋至日常生活中。

再以召喚式結構為例，本書「視覺元素」涉紀實照片如何呈現現實世界；而圖文整合形式具多種不同功能，加強敘事者欲表現之客體；而隨著表現客體之改變（如主角與環境變遷），可帶給讀者不同空間感與時間感（Minai, 1993）。讀者對事件脈絡理解（如本書背景為南亞大海嘯後，小河馬劫後餘生之情境），亦讓其理解故事脈絡及同理角色心境，成為與文本互動之有力因素（Carroll, 2001）。

以環境美學（environmental aesthetics）為例，人們對生物的反應植基於它們是否具美感吸引力，如顏色、形狀、動作或可見程度等均扮演要角（Saito, 2007）。若回應現實生活中對可愛、可佈、多彩的生物議題，《時代雜誌》曾揭示北大西洋海岸鱈魚瀕臨絕種的困境，從圖片震撼力引發人們對環保關注（Saito, 2007）。研究者也強調了日常生活美學的主要部份，如人們可依所見、所接觸、所體驗，延伸出情感依附及更深層的情感（Berleant, 2005; Principe, 2005）。日常生活中細瑣美感反應，可能延伸人們對道德、社會、環保議題的想法，甚至引領了社會行動（Saito, 2005）。

非虛構繪本敘事《小河馬歐文和牠的麻吉》藉由紀實圖像及文字召喚式結構起始，並融入圖文整合之效以描寫跨物種情誼。而全書除能喚起「無功利之心靈愉悅」等美感反應外，亦彰顯非營利組織荷勒野生動物園關鍵角色，讓讀者適時地體認該組織成立目標及關切事物。單以此案例言之，非虛構繪本故事實可在非營利組織行銷中扮演要角，藉由美感傳播起始，喚起人們對現實環境之關心（Eaton, 2010; Light & Smith, 2005）。

整體言之，非虛構繪本敘事或可與日常生活美學唱和，有別於主流的、以藝術為核心的美學思想，重新提供更多元的觀點以真誠對待人們的美感反應，並將關切焦點跨展至自然環境。其次，透過多樣分析日常生活事件與現象，人們能充實美學論述的內容；即使是瑣碎之日常生活與美感態度或判斷，也可能對生活品質、社會和文化思潮發展產生重要影響（Kuehn, 2005; Saito, 2007）。易言之，日常生活美學強調自然環境與愛護動物面向，並言及相關之美感效應（除心靈暢快外，亦可能伴隨社會行動或環保運動等），或可供非虛構敘事與美感傳播借鏡。

陸、小結

一、研究發現

本研究以非虛構繪本敘事《小河馬歐文和牠的麻吉》為例，此書為荷勒野生動物園觀察家記述小河馬與象龜互動點滴。本書描述了小河馬歐文自南亞海嘯之浩劫餘生，並送至野生動物園安置，

非虛構繪本敘事之召喚式結構初探：以紀實照片圖像故事《小河馬歐文和牠的麻吉》(Owen & Mzee: The true story of a remarkable friendship) 為例

隨後遇見象龜麻吉而展開跨物種情誼。這段不可思議之真實故事感動讀者們，也引發 CNN 及 NBC 等國際媒體之轉述及多方報導，為荷勒野生動物園之非營利組織行銷開展新頁。

本研究則從非虛構繪本敘事著手，試圖釐清《小河馬歐文和牠的麻吉》圖像、文字及圖文整合形態，說明其召喚式結構為何。研究發現，非虛構式繪本之召喚式結構仍不脫視覺元素、表現客體、指向系統（組合語境）、圖式化層次之組成方式。由於非虛構（貼近真實或史實）類型與紀實照片特質，故敘事者可藉鏡頭語言等視覺形式展現；其組合語境易讓讀者聯想到現實世界，並在圖像堆疊中理解主角之生活事蹟，構成圖式化層次等故事題旨。

如前所述，繪本之圖文整合形式涵蓋「相互依存」、「各自分述」、「互補」、「對稱」與「強化」等層次。非虛構繪本圖像可描繪現實場景，並由文字補述之，細緻化圖像之表達方式；圖像亦提供豐富細節，給予人們直觀感動。在圖像序列中，圖文關係宛若彼此交互作用及相互影響。易言之，圖文整合方式宛若蒙太奇般組合功能般，具相輔相成之功效（Cioffi, 2001）。

研究亦發現，環保主題之非虛構繪本故事亦會引導讀者之敘事期待。如讀者可從紀實照片思考真實性，或許更易直接從人生展開補白活動而引發更深刻共鳴。易言之，非虛構繪本予讀者之美感傳播歷程，可根據真實人生閱歷而引發讀者同理等交流方式。如《小河馬歐文和牠的麻吉》保育動物之題材真實，故讀者反應亦能直接體現於現實生活，如從「日常生活美學」著手而感需保護動物。

二、未來研究建議

如前所述，繪本乃以圖像為主、文字為輔訴說故事，其中圖像扮演重要角色。而圖像中實則蘊藏鏡頭語言之概念，如中景、近景和特寫之運用，暗示著社會距離並引發讀者不同情感反應。故繪本實隱藏著「跨媒介」(transmedia) 性格，如繪本紙本可延展為電腦動畫及影像，並搭配聲音而鋪陳更多元之敘事形態（Sipe, 2011）。易言之，非虛構繪本故事如何為不同媒介平台所用，轉為電視新聞、網頁圖像或電腦動畫圖示等「轉化歷程」，亦值得探究。

《小河馬歐文與牠的麻吉》揭示著繪本敘事者可將靜態作品轉述為眾多媒體（動畫、網頁圖示及新聞報導），為非營利組織開展更多元之通路。故往後非營利組織若欲藉繪本敘事傳散若干理念，或許可在創作時考量「跨媒介」之特質，讓敘事題材同時為多種平台／通路所用。

另針對美感接收層次言之，往後可著眼閱聽人如何從非虛構敘事理解資訊，亦可發展指標評估美感效應 (aesthetic effects)。如讀者對非虛構敘事之美感反應、是否因此投入環保等日常生活美學之議題等，均可再關注（Kiefer & Wilson, 2011）。

參考書目

- 文哲(民100年)。**康德美學**(李淳玲譯)。台北：聯經。(原著出版年：2005)
- 谷瑞勉(民99年)。**幼兒文學與教學**。台北：心理。
- 林海音(民99年a)。**城南舊事 I 惠安館的小桂子**(繪本版)。台北：格林文化。
- 林海音(民99年b)。**城南舊事 II 我們看海去**(繪本版)。台北：格林文化。
- 林海音(民99年c)。**城南舊事 III 爸爸的花兒落了**(繪本版)。台北：格林文化。
- 林敏宜(民89年)。**圖畫書的欣賞與應用**。台北：心理。
- 依莎貝拉·哈克芙、克雷格·哈克芙、寶拉·卡呼卜(民95年)。**小河馬歐文和牠的麻吉**
(張東君譯)。台北：遠流。(原著出版年：2006)
- 茱莉亞·哈克芙、伊莎貝拉·哈克芙、克雷格·哈克芙、傑瑞德·利奇(民96年)。
小北極熊努特：一隻小北極熊如何征服全世界的故事(郭雪貞譯)。台北：格林文化。(原
著出版年：2007)
- 孫德宏(民100年)。**新聞的審美傳播**。北京：三聯書店。
- 單德興(民80年)。**試論小說評點與美學反應理論**。*中外文學*，12(3)，73-101。
- 廖金鳳(民97年)。**台灣紀錄片「前史」：紀實影像、家庭電影到紀錄片**。台中：國立台灣美術館。
- Arnheim, R. (1974). *Art and visual perception: A psychology of the creative eye*. Berkeley: University of California Press.
- Berger, J. & Mohr, J. (1982). *Another way of telling*. New York, NY: Pantheon Books.
- Berleant, A. (2005). Ideas for a social aesthetic, In A., Light, & J. M., Smith (Eds.), *The aesthetics of everyday life* (pp. 23-38). New York, NY: De Gruyter.
- Cadden, M. (2011). Genre as nexus: The novel for children and young adults, In S. A. Wolf, K. Coats, P. Enciso, & C. A. Jenkins (Eds.), *Handbook of research on children's and young adult literature* (pp. 302-314). New York, NY: Routledge.
- Carlson, A. (2005). What is the correct curriculum for landscape, In A., Light, & J. M., Smith (Eds.), *The aesthetics of everyday life* (pp. 92-108). New York, NY: De Gruyter.
- Carroll, N. (2001). *Beyond aesthetics: Philosophical essays*. New York, NY: Cambridge University Press.
- Cioffi, F. L. (2001). Disturbing comics. In R. Varnum, & C. T. Gibbons (Eds.), *The language of comics: Word and image*(pp. 97-122). Jackson, Miss.: University Press of Mississippi.

非虛構繪本敘事之召喚式結構初探：以紀實照片圖像故事《小河馬歐文和牠的麻吉》(Owen & Mzee: The true story of a remarkable friendship) 為例

- Doonan, J. (1993). *Looking at pictures in picture book*. Stroud: Thimble Press.
- Eaton, M. M. (2009). Fact and fiction in the aesthetic appreciation of nature, In R. Stecker & T. Gracyk (Eds.), *Aesthetics today: A reader* (pp. 19-27). Lanham, Md: Rowman & Littlefield Publishers.
- Edwards, E. (2002). Material beings: Objecthood and ethnographic photographs. *Visual Studies*, 17, 67-75.
- Evans, J. (1998). Introduction, In J. Evans (Ed.), *What's in the picture? Responding to illustrations in picture books*. (pp. xiii-xviii). London, UK: Paul Chapman.
- Galdan, L., Gullinan, B. E., & Sipe, L. (2010). *Literature and the child*. Belmont, CA: Thomas Wadsworth.
- Gibson, M. (2010). Picturebooks, comics and graphic novels, In D. Rudd (Ed.), *The Routledge companion to children's literature* (pp. 100-111). London, UK; Routledge.
- Glazer, J. I. (1986). *Literature for young children*. Columbus, OH: Merrill.
- Golden, J. M. (1990). *The narrative symbol in childhood literature: Exploaration in the construction of text*. Berlin: Mouton.
- Golden, J. M. (1990). *The narrative symbol in childhood literature: Exploaration in the construction of text*. Berlin: Mouton.
- Gombrich, E. H. (1994). *The sense of order: A study in the psychology of decorative art*. London, UK: Phaidon.
- Goodwin, P. (2009). Developing understanding of narrative, empathy and inference through picturebooks, In J. Evans (Ed.), *Talking beyond the page: Reading and responding to picturebooks* (pp. 118-133). Abingdon, Oxon: Routledge.
- Hughes, P. (1998). Exploring visual literacy across the curriculum, In J. Evans(Ed.). *What's in the picture? Responding to illustrations in picture books*(115-131). London: Paul Chapman.
- Ingarden, R. (1973). *The cognition of the literary work of art*. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Iser, W. (1972). *The implied reader: Patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- Iser, W. (1978). *The act of reading: A theory of aesthetic response*. Baltimore: Johns Hopkins University

Press.

- Kiefer, B. (1993). Visual criticism and children's literature. In Hearne, B. & Sutton, R. (Eds.). *Evaluating children's books: A critical look. Aesthetic, social, and political aspects of analyzing and using children's books* (pp.73-91). IL: University of Illinois.
- Kiefer, B., & Wilson, M. I. (2011). Nonfiction literature for children: old assumption and new directions, In S. A. Wolf, K. Coats, P. Enciso, & C. A. Jenkins (Eds.), *Handbook of research on children's and young adult literature* (pp. 290-301). New York, NY: Routledge.
- Kress, G. & van Leeuwen, T. (2006). *Reading images: The grammar of visual design*. London, UK: Routledge.
- Kristo, J. V., Colman, P., & Wilson, S. (2008). Bold new perspective: Issues in selecting and using nonfiction. In S. S. Lehr (Ed.), *Shattering the looking glass: Challenge, risk and controversy in children's literature* (pp. 339-360). Norwood, MA: Christopher Gordon.
- Kuehn, G. (2005). How can food be art?, In A., Light, & J. M., Smith (Eds.), *The aesthetics of everyday life* (pp. 194-212). New York, NY: De Gruyter.
- Kümmerling-Meibauer, B. (2010). Remembering the past in words and pictures: How autobiographical stories become picturebook, In T. Colomer, B. Kümmerling-Meibauer, & C. Silva-Díaz (Eds.), *New directions in picturebook research*(pp. 205-216). London, UK: Routledge.
- László, J. & Fülöp, E. (2007). The role of attachment patterns in emotional processing of literary narratives. In L. Dorfman, C. Martindale & V. Petrov (Eds.), *Aesthetics and innovation*(pp. 257-270). UK, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Leddy, T. (2005). The nature of everyday aesthetics, In A., Light, & J. M., Smith (Eds.), *The aesthetics of everyday life* (pp. 3-22). New York, NY: De Gruyter.
- Leontiev, D. A. (2007). Translation of values through art: Non-classical value approach. In L. Dorfman, C. Martindale & V. Petrov (Eds.), *Aesthetics and innovation*(pp. 227-240). UK, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Leontiev, D. A. (2007). Translation of values through art: Non-classical value approach. In L. Dorfman, C. Martindale & V. Petrov (Eds.), *Aesthetics and innovation* (pp. 227-240). UK, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

非虛構繪本敘事之召喚式結構初探：以紀實照片圖像故事《小河馬歐文和牠的麻吉》(Owen & Mzee: The true story of a remarkable friendship) 為例

- Levinson, J. (1996). *The pleasures of aesthetics*. New York: Cornell University.
- Lewis, D. (2001). *Reading contemporary picturebooks: Picturing text*. London, UK: Routledge.
- Light, A. & Smith, J. (Eds.)(2005). *The aesthetics of everyday life*. New York, NY: Columbia University Press.
- Lopes, D. (1996). *Understanding pictures*. Oxford, UK: Oxford University Press.
- McCloud, S. (1999). *Understanding comics: The invisible art*. New York, NY: Paradox Press.
- McGuire, C., Belfattie, M., & Ghiso, M. (2008). "It doesn't say how?": Third graders' collaborative sense-making form postmodern picturebooks, In L. R. Sipe & Pantaleo, S. (Eds.), *Postmodern picturebooks: Play, parody, and self-referentiality* (pp. 193-206). London, UK: Routledge.
- Miller, J. H. (1992). *Illustration*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Minai, A. T. (1993). *Aesthetics, mind, and nature: A communication approach to the unity of matter and consciousness*. London, UK: Praeger.
- Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture theory: Essays on verbal and visual representation*. Chicago, Ill.: University of Chicago Press.
- Moebius, W. (1986). Introduction to picturebook codes. *Word and Image*, 2, 141-158.
- Munz, V. (2007). What is beauty? On the dichotomy between subject and object around 1900. In L. Dorfman, C. Martindale & V. Petrov (Eds.), *Aesthetics and innovation*(pp. 33-46). UK, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Nekrylova, N. V. (2007). Objective and subjective components of aesthetic experience. In L. Dorfman, C. Martindale & V. Petrov (Eds.), *Aesthetics and innovation* (pp. 21-32). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Nikolajeva, M. & Scott, C. (2000). *How picturebooks work*. London, UK: Routledge.
- Nikolajeva, M. (2010). Interpretative codes and implied readers of children's picturebooks, In T. Colomer, B. Kümmerling-Meibauer, & C. Silva-Díaz (Eds.), *New directions in picturebook research*(pp. 27-40). London, UK: Routledge.
- Nikolajeva, M., & Scott, C. (2006). *How picturebooks work*. New York: Routledge.
- Nodelman, P. (1988). *Words about pictures: The narrative art of children's picture books*. Athens, Georgia: University of Georgia Press.
- Nodelman, P., & Reimer, M. (2003). *The pleasures of children's literature*. Boston, MA: Allyn and Bacon.

- Pantaleo, S. (2009). *Exploring student response to contemporary picturebooks*. Toronto, ON: University of Toronto Press.
- Pearson, L. & Reynolds, K. (2010). Realism, In D. Rudd (Ed.), *The Routledge companion to children's literature* (pp. 63-74). London, UK; Routledge.
- Principe, M. A. (2005). Danto and Baruchello: From art to the aesthetics of the everyday, In A., Light, & J. M., Smith (Eds.), *The aesthetics of everyday life* (pp. 56-69). New York, NY: De Gruyter.
- Rosenblatt, L. M. (1938). *Literature as exploration*. NY: MLA.
- Rosenblatt, L. M. (1994). The transaction theory of reading and writing. In R. Ruddell, M. Ruddell, & H. Singer (Eds.), *Theoretical models and processes of reading*. Newark, DE: International Reading Association.
- Ross, G. (2007). *Visual methodologies: An introduction to the interpretation of visual materials*. London: Sage Publications.
- Rudnick, H. H. (1976). Roman Ingarden's literary theory. In Tymieniecka, A. (Ed.), *Ingardeniana: A spectrum of specialized studies establishing the field of research* (pp. 105-119). Dordrecht, Holland; Boston: D. Riedel.
- Ryan, M. (2010). Fiction, cognition, and non-verbal media, In M., Grishakova, & M. Ryan (Eds.), *Intermediality and storytelling* (pp. 8-26). New York, NY: De Gruyter.
- Saito, Y. (2005). The aesthetics of weather, In A., Light, & J. M., Smith (Eds.), *The aesthetics of everyday life* (pp. 156-176). New York, NY: De Gruyter.
- Saito, Y. (2007). *Everyday aesthetics*. Oxford, UK: Oxford University Press.
- Sawyer, W. & Comer, D. (1996). *Growing up with literature*. New York, NY: Delmar Publishers.
- Schwarcz, J. H. (1982). *Ways of the illustrator: Visual communication in children's literature*. Chicago: American Library Association.
- Sipe, L. R. (2011). The art of the picturebook, In S. A. Wolf, K. Coats, P. Enciso, & C. A. Jenkins (Eds.), *Handbook of research on children's and young adult literature* (pp. 238-255). New York, NY: Routledge.
- Smith, J. M. (2005). Introduction, In A., Light, & J. M., Smith (Eds.), *The aesthetics of everyday life* (pp. ix-xv). New York, NY: De Gruyter.

非虛構繪本敘事之召喚式結構初探：以紀實照片圖像故事《小河馬歐文和牠的麻吉》(Owen & Mzee: The true story of a remarkable friendship) 為例

- Sobkin, V. S. & Leontiev, D. A. (1992). The beginning of a new psychology: Vygotsky's psychology of art. In C. Cupchik, & J. László (Eds.). *Emerging visions of the aesthetic process: Psychology, semiology, and philosophy* (pp. 185-193). Cambridge, UK: Cambridge University.
- Stecker, R., & Gracyk, T. (2010). *Aesthetic today: A reader*. New York, NY: Rowman & Littlefield publishers.
- Varnum, R. & Gibbons, C. T. (2001). Introduction. In R. Varnum, & C. T. Gibbons (Eds.), *The language of comics: Word and image*(pp. ix-xix). Jackson, Miss.: University Press of Mississippi.
- Vartanian, O. & Nadal, M. (2007). A biological approach to a model of aesthetic experience. In L. Dorfman, C. Martindale & V. Petrov (Eds.), *Aesthetics and innovation*(pp. 429-444). Newcastle, UK: Cambridge Scholars Publishing.
- Winner, E. (1982). *Invented worlds: The psychology of the arts*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Non-fiction pictorial narrative and aesthetic communication: A case study of “Owen & Mzee: The true story of a remarkable friendship” in Haler Park of Kenya

Yu-Chai Lai

Abstract

The aesthetic interaction process triggered by statements of fiction and non-fiction is a concept widely developed by reader-response criticism. For example, in the 18th century, Baumgarten, the father of aesthetics, highlighted the importance of “fabricating” to aesthetic reactions. However, few researchers have addressed the difference between aesthetic reactions triggered by statements of fiction and non-fiction. Non-fiction picture books are based on history, autobiography, intellectual books, and real events.

In non-fiction picture books, most of the inviting structure is comprised of visual elements, represented objects, pointing systems (composed contexts), and schematized levels.

However, when considering non-fiction (based on reality or real history), picture narrators must consider the visual performance of real events and the environment when presenting pictures. Composed contexts can easily cause readers to associate with the real world, allowing readers to better understand the life and events surrounding the protagonist through pictures. The presentation of non-fiction picture books can affect the expectations of readers about statements from the book. The process of filling in knowledge gaps might easily be taken from daily life, arousing echoes of the hard life faced by the protagonist.

The aesthetic interaction process created by non-fiction picture books can be varied by the real life experiences. Readers may see picture books from perspectives of recognition and sympathy, which are different from visual-oriented fiction picture books that emphasize fantastic themes.

Keywords: children’s literature, aesthetic communication, photo documentary, non-fiction narrative, picturebook

Assistant Professor, Department of Journalism, Ming Chuan University, Taipei, Taiwan.

非虛構繪本敘事之召喚式結構初探：以紀實照片圖像故事《小河馬歐文和牠的麻吉》(Owen & Mzee: The true story of a remarkable friendship) 為例

女性運動電影《陽陽》：性別再現與身分認同

趙庭輝

摘要

臺灣運動電影的研究逐漸受到重視，而且主要出現在體育或休閒領域。然而相當注重「男性」運動電影、忽略「女性」運動電影的討論，使得類似研究處於邊緣位置。本文認為，充滿文本特殊性的《陽陽》，正好提供一個可以介入女性運動電影研究的文本個案。本文的主要旨趣在於，援引電影理論觀點，以文本分析的方法解讀與詮釋《陽陽》，分別從性別再現與身分認同兩個層面進行論證，解構這部結合運動競技與演藝事業的影片，在各種不同權力關係的拉扯與妥協中，如何呈現多元的性別與文化意涵。

關鍵字：女性運動電影、《陽陽》、性別再現、身分認同

壹、前言

具有悠久長遠歷史傳統的運動電影，向來都是被歸類為展現男性陽剛特質的主要類型¹。使得取材自不同競賽項目的運動電影，已經成為突顯男性身體力量、兄弟情誼與成長經驗的文化場域。在這些運動電影中，可以粗略分成兩種表現方式。一是純粹以比賽競技作為推動故事情節的主軸，例如《蠻牛》（拳擊）、《火戰車》（馬拉松）、《馬拉松小子》（馬拉松）與《頭文字 D》（賽車）。二是將其當成某種記憶或經驗，像是《生之慾》（棒球）、《阿甘正傳》（美式足球）、《藍色大門》（游泳）、《九降風》（棒球）、《練習曲》（自由車）、《聽說》（游泳）、《2分20秒》（游泳）。除了以上兩種劇情片的表現方式之外，也有處理運動題材的紀錄片，例如臺灣的《野球孩子》（棒球）、《奇蹟的夏天》（足球）與《翻滾吧！男孩》（體操）。

然而無論是採取何種表現方式，女性角色不是刻意受到忽略，就是根本不存在，甚至只能作為男性角色的陪襯與附庸。雖然運動電影或許不是展現女性陰柔特質的主要形式，但是值得注意的是，近年來，以女性角色為主的運動電影開始受到關注。其中，比較明顯的例子是《我愛貝克漢》。這部描寫英國印度裔（錫克教徒）女性與白種女性夢想成為職業足球員心路歷程的影片，充滿性別、世代與種族之間權力關係的緊張與衝突。而《登峰造擊》則是著重來自破碎家庭的女性選手與失意落魄的男性教練，在年齡與性別的重大差異裡，如何看待拳擊這個運動項目，並且克服傷痛造就自己獨特的人生經歷，在強調運動競技之餘也充滿溫馨的親情描繪。

即使如此，女性運動電影仍然為數甚少而處於邊緣位置。與國外運動電影比較起來，臺灣以運動題材作為書寫女性成長經驗的影片更是相當罕見。除了《聽說》描繪勵志的聽障奧運女游泳選手、卻著重愛情之外，《陽陽》（民 98）可以說是最為重要的一部電影作品。《陽陽》是李安與李崗聯手策畫，以扶植新秀導演作為目標之「推手計畫」的首部影片，並且由鄭有傑編劇與執導²。獲得國片輔導金的《陽陽》，除了入選民國 96 年釜山電影節「亞洲電影資助計畫」（PPP）之外，也在民國 98 年入選柏林影展「電影大觀」單元³，同時獲選當年臺北電影節開幕片，入圍臺北電影獎與國際青年導演競賽⁴，在國內外影壇上都大放異采。

然而在國內外影壇上獲獎無數的《陽陽》，票房收入卻是慘遭失敗。舉例而言，整個大臺北票房只有 78 萬，與總額高達 1800 萬的製作費用不成比例⁵。對於這部曲高和寡、擺盪在「藝術」與「商業」兩極之間的影片而言，無疑是相當弔詭的嘲弄與諷刺。與商業映演保持一定距離的《陽陽》，其實充滿文本的特殊性（textual specificity）。以某種程度而言，本片能夠在國內外影壇大放異采、受到眾所矚目的原因之一，在於美籍男性攝影師包軒鳴（Jake Pollock）透過風格化的逆光肩扛手

持攝影、充滿焦慮感的晃動鏡頭、角色明焦而周遭背景糊焦的逼視技巧，以及大量一鏡到底的跟拍手法，藉以捕捉演員真實細微的情緒，使得深具強烈風格的《陽陽》與商業影片漸行漸遠⁶。然而除了這些影像美學與表現手法的文本特殊性之外，究竟本片再現哪些與性別有關的文化意義，應該是相當值得探究的部分。

在敘事形式上，《陽陽》以徑賽運動作為書寫女性成長經驗的題材，並且藉由陽陽（張榕容飾）這個故事情節的推動者，除了描繪她與小如（何思慧飾）在田徑場上相互較勁之外，也往前推展至友情、親情、愛情與情慾流動（sexuality）的衝突⁷。同時本片更是透過陽陽進入演藝圈、在流行文化的氛圍裡與男性的情感互動，以及著重國際標準舞（Ballroom Dancing）這種運動項目刻劃幽微的性別權力關係（gender power relationship）⁸，導向一個開放的結局，突顯「臺法混血」女性陽陽身分認同的困境。一方面，本片在鄭有傑強調非傳統敘事的形式裡，具有看似清楚、卻又相當模糊的敘事策略而自成一格，並且偏重主要角色心理層面的起伏變化⁹。另一方面，這部以陽陽這個女性作為主要角色的影片，徹底「翻轉」（transverse）傳統運動電影的性別意涵，不僅透過掌握情慾自主權重新書寫女性的形象，而且也開啟觀看臺灣女性運動電影性別再現的重要契機，因此確實深具重要的學術意義與研究價值。

目前，臺灣有關運動電影的研究逐漸受到重視，而且主要出現在體育或休閒領域。例如藉由社會意涵的分析方式探究《洛基》的「美國夢」，以及拳擊與美國種族議題（吳東威，民96）；將《火戰車》的競技運動視為宗教聖化與俗化的現象（奚成祺，民97）；探索運動電影《衝鋒陷陣》的種族歧視（蔡芬卿，民90）；從《追夢高手》探討運動電影的教育意涵（胡凱揚、王俊杰，民93）；探究運動電影次類型（簡秋暖，民95）；以及運動電影的虛幻與真實的奇觀（安碧芸，民100）。

綜觀這些研究可以發現，關注的焦點都集中於「男性」運動電影。此外，也有少數論文是從性別研究角度論證運動電影性別再現的議題，像是討論泰國「男變女」（male-to-female）變性拳王東·芭莉婭的《美麗拳王》中有關運動與性別身體的辯證¹⁰、以及臺灣紀錄片對於運動議題的性別再現與詮釋¹¹。或是藉由《紅粉聯盟》裡對於美國女性職業棒球隊的描述，討論體育教學的性別議題（賴丹穠，民97）。

總而言之，臺灣運動電影研究相當注重「男性」、而忽略「女性」運動電影。除了類似研究原本就是處於邊緣位置之外，主要原因還是相關影片為數不多，絕大多數取材自國外的劇情片或臺灣的紀錄片。而且體育或休閒領域較為關心女性在運動競技與體育教學中，如何與男性具有平等地位，卻極少著重女性運動電影如何透過影像機制與文化符號再現與建構性別意義。根據前述，充滿

文本特殊性的《陽陽》，在這樣的文化脈絡裡，正好提供一個可以介入女性運動電影研究的文本個案。因此本文的主要旨趣在於，援引電影理論觀點，以文本分析的方法解讀與詮釋《陽陽》，分別從性別再現與身分認同兩個層面進行論證，解構這部結合運動競技與演藝事業的影片，在各種不同權力關係的拉扯與妥協中，如何呈現多元的性別與文化意涵。

貳、性別再現

表面上看來，《陽陽》是一部以徑賽為主、舞蹈為輔的女性運動電影，然而卻與一般類型電影不同，具有非類型電影的特色與風格。根據 Schatz (1981) 的看法，非類型電影描繪的是「中心角色」(the central character) 或主角的個人與心理發展，這些中心角色不是觀眾熟悉的人物，而是相當獨特的個人。雖然與觀者的觀影經驗關聯較小，但是與觀者「現實世界」裡的經驗關聯較大，因此觀者較少透過先前的觀影經驗進行理解。非類型電影的故事情節通常不是遵循可預期的傳統模式發展：從衝突到解決，而是一種直線式的發展，不同事件按照時間順序連結，並且由中心角色的觀點加以組織。非類型電影的敘事元素—角色、場景、故事情節、技術—整合在一部影片中時，才會顯出重要性 (Schatz, 1981；李亞梅譯，民 88，頁 24)。

因此本片描繪的是陽陽這個「中心角色」，而且著重她的個人與心理發展。作為相當獨特個人的陽陽並不是觀者熟悉的人物，故事情節都是透過與她有關的角色和事件、同時藉由她的觀點進行組織的結果。除了陽陽之外，還包括小如、陳教練、陽陽母親、紹恩與鳴人五個角色，目的在於鋪陳親情、友情與愛情的敘事元素。即使與古典電影遵循的「三一律」原則不同，《陽陽》也採用通俗劇 (melodrama) 的公式—從相當歡樂的婚禮開始、而以深具悲劇性格的分離結束，使得本片在類型與非類型電影之間相互糾葛而充滿文本內的矛盾 (intra-textual paradox)。通俗劇不是刻劃堅強的女性形象，就是直接與女性觀者進行對話，除了處理女性的問題之外，更提供女性觀者相當程度的觀影快感與身分認同。特別是通俗劇最能夠突顯女性的觀點，同時化解女性慾望與周遭環境之間的衝突。更進一步地說，通俗劇具有解構 (deconstruct) 電影的能力，不僅暴露女性在異性戀父權體制中遭受性別歧視的處境，而且也能夠顛覆傳統用來強化主流意識型態 (dominant ideology) 的教條 (李顯立，民 86，頁 317)。

《陽陽》開場白的婚禮無疑是在敘事形式裡一個相當重要的事件，然而它也是以陽陽的心理狀態作為起點，並且透過快速的攝影機運動強調婚禮主角—母親與陳教練—和陽陽之間的關係，卻將小如推往景框邊緣之外，預設故事情節朝向通俗劇發展的調性。如同男性運動電影一樣，陽陽與小

如這兩個女性田徑選手都必須面對體能極限的挑戰，然而以陽陽作為故事情節的主要推動者，本片卻再現與男性運動電影相當不同的性別形象。徑賽是一種強調身體爆發力與耐力的運動，也是相當個人式的競爭。透過這種運動競技的比賽規則，隱喻陽陽與小如在愛情上，必須藉由自己的身體，周旋於紹恩之間進行爭奪。

在本片中，陽陽的本名是張欣陽、而小如則是陳靖如。雖然陽陽與小如在生理上都是女性，但是她們的名字在某種程度上卻是性別權力關係的隱喻。張欣陽的「陽」在中文語言系統的造字裡是雄性或男性的能指 (signifier)，然而陳靖如的「如」是以女字部首指示雌性或女性。更進一步地說，「陽」的所指 (signified) 是陽剛的、而「如」則是具有陰柔的內涵意義 (connotation) (Barthes, 1968)，藉以突顯陽陽深具不同於異性戀父權體制文化期待的陰柔特質。弔詭的是，在整個故事情節的發展過程中，卻又藉由性別權力關係的拉扯與妥協，不斷質疑這個名字符號的意涵而產生文本內矛盾的現象。如同 Doane (1982: 87) 指出：「現在，陰柔特質必須被視為一個『在權力關係的網絡之內』建構起來的位置」，由於陰柔特質成為多元形式 (multiform) 與多元位置 (pluralistically position) 一起建構的產物，因此 de Lauetis (1987: 28) 強調，陰柔特質是從女性觀點在「任何地方」突顯出來的意義。在解讀與詮釋《陽陽》再現陰柔特質的多元形式時，必須著重放在性別權力關係的多元位置上加以討論。

紹恩陪著陽陽前往棒球打擊練習場，陽陽「挪用」(appropriate) 異性戀男性普遍使用的「全壘打」用語，這個用語意指男性在性關係上「完全」征服女性。雖然陽陽並沒有打出全壘打，但是不曉得陽陽究竟要他作什麼的紹恩，卻幾乎「完全」被她征服。陽陽像陳教練般與紹恩「約法三章」，兩人在紹恩住處進行交合，聲軌交替出現他們的興奮聲，在充滿報復的心理中，她取代小如的位置，並且向紹恩說出：「我愛你。我真的好愛你。」的囈語。與紹恩透過 A 片混血女郎對她進行「被動」性幻想不同的是，陽陽不僅掌握情慾自主權，而且交合過程中陽陽在上、紹恩在下，這種由女性採取主動的交合體位，證明陽陽的情慾在本片中獲得主導與控制。

相反的，被陽陽拒絕再續身體歡愉的紹恩與小如在他的住處交合時，則是紹恩在上、小如在下，這種交合體位完全是由男性採取主動、而女性處於被動的狀態。聲軌只有出現紹恩的興奮聲，小如完全是沒有高潮的「無聲」(soundless)，同時她的臉部表情相當茫然憂鬱。「無聲」帶給觀者一種真空的感覺，似乎有重要的事件即將發生，甚至它也經常象徵死亡的意涵，因為聲音與活存的現實世界經常連結在一起 (焦雄屏譯，民 94，頁 239-240)，所以「無聲」正是隱喻小如與紹恩之間愛情關係死亡的表現手法。而紹恩在高潮之後吻著小如說出：「好漂亮喔！妳好漂亮喔！」的囈語。

事實上，陽陽與紹恩、紹恩與小如的交合體位，以及陽陽對紹恩說出、紹恩對小如說出的囈語，都形成強烈的兩元對比。當小如問紹恩：「我是誰？」時，紹恩回答：「小如啊！」，小如突然流出眼淚，暗示她「預知」紹恩與陽陽的背叛已經成真，即使小如確認紹恩並沒有忘記自己的名字，然而這個「有聲」卻是深具「無聲」的反諷意味，再次說明小如與紹恩之間愛情關係死亡的事實。

屈居弱勢的小如真正發現陽陽與紹恩的背叛，進而展開報復行動。小如將禁藥摻入礦泉水中，讓陽陽在接受藥檢時呈現陽性反應。她將原本透過父母婚姻關係建立起來的「微弱」姐妹情誼（sisterhood）轉向「強烈」的敵對關係（antagonism），小如親手毀掉陽陽的田徑生涯，藉以報復她奪走自己的愛情與情慾，使得「矮人一截」的小如無論在運動競技與性別權力關係上都勝過陽陽。在小如發現已經進入演藝圈的陽陽拍攝 Nokia 手機廣告時將它撕裂丟掉，卻被紹恩撿起看到。紹恩質問小如不跟他分手的原因，是否自己是小如的「戰利品」，她沒有答腔。紹恩向小如求歡，同樣紹恩在上、小如在下，雖然整個交合過程予以省略，但是卻在故事情節中證明紹恩的提問，突顯小如的主導與控制。

除了陽陽與小如在愛情、情慾與運動競技的爭奪之外，雖然陽陽母親出現在影片中的場面較少，但是卻也被再現成為不同於異性戀父權體制文化期待的陰柔特質。陽陽母親脖子上的「玫瑰刺青」突顯其特立獨行的性格與女性形象，她默許陽陽打敗小如的企圖心，彷彿不是一般母親的行事作為。母親如同陽陽的「心理」教練、或者可以說是「真正」的教練，取代陳教練在陽陽心目中的地位。這種將徑賽與愛情和親情兩個元素結合的敘事策略，與一般男性運動電影相當不同。當陽陽進入演藝事業之後，她與原本家庭成員真正保持關係的只有自己母親。而母親允許陽陽離家的行為，也充分說明陽陽如同她的「翻版」與「拷貝」。

陽陽母親與陳教練重組的家庭，必須將同住一個屋簷下、卻沒有任何血緣的四個人，推向性別權力關係的拉扯與妥協中，而維繫這個異性戀父權體制的樞紐就是陳教練。生理性別作為男性的他，完全符合陽剛特質的文化期待。有關陽剛特質的描述，基本上都是形容詞式的（adjective），根據 Metcalf and Humphries（1985）的看法，陽剛特質是激進的、好競爭的、感情遲鈍的、冷酷的、喜好掌權的，以及對性具有獨特的敏銳感。然而對 Nixon（1997: 296-297）來說，這種陽剛特質的形容詞式描述是相當簡單而且獨一的概念化過程，有關男性對女性的支配、以及男性陽剛特質的表現，也都應該被包括在內。Nixon 指出，多元的陽剛特質（plural masculinities）必須是複數，同時是能夠接受挑戰的概念。他提到，Weeks（1981, 1985）從歷史性的角度回顧陽剛特質的社會形構，強調男性陽剛特質的養成應該與階級、種族、種族性（ethnicity）、世代有關。因此在討論《陽陽》

的陽剛特質時，如同 Nixon (1997: 298) 指出，就必須將它放在廣泛的性別權力關係中加以討論，特別是它與陰柔特質之間的關聯性。也就是說，需要思考陳教練與紹恩、鳴人的男性關係和陽剛特質的不同、他們陽剛特質與陰柔特質的差異，以及這些陽剛特質在社會階級中的不同，才能夠得到明確的意義。

雖然陳教練在公共領域裡是陽陽與小如的田徑教練，但是在私人領域裡也分別是她們的繼父與生父。無論穿梭在哪個領域或是空間，陳教練都是異性戀父權體制的代理人 (agent) 象徵。從他婚後第二天立即與陽陽「約法三章」、責罵逃避田徑生涯的鳴人，都可以看出陳教練紀律森嚴、鐵面無私的一面。相反的，他非常關心腳裸扭傷的陽陽、相當擔憂接到紹恩手機不肯吃飯的小如，則是純粹是出自一種父親對女兒的疼愛。陳教練帶隊參加田徑比賽，同樣鼓勵陽陽與小如好好加油，然而他卻完全不曉得自己的親生女兒小如設計陷害陽陽。使得公共領域的運動競技「倫理」被私人領域的親情、愛情與情慾徹底擊垮，而陳教練完全符合文化期待的陽剛特質，在敘事形式裡並沒有發揮任何主導與支配的作用。

紹恩符合異性戀父權體制文化期待的陽剛特質，與被再現成為「無情慾的」(non-sexual) 隱晦男同志形象的鳴人形成強烈的兩元對比，使得這兩個男性角色在故事情節中產生明顯的對應關係。對性具有獨特敏銳感的紹恩迷戀 A 片混血女郎身體、與已經沒有愛情的小如交合，使得他成為喪失靈魂、只有情慾的男性軀體。紹恩違反與陽陽「約法三章」的承諾，想要再續身體歡愉，並且企圖「腳踏兩隻船、大享齊人之福」。他更是三番兩次質問鳴人是否已經與陽陽發生性關係，卻又無法擊垮在影片裡一直保持「童子之身」、甚至大他 8 歲的學長。突顯紹恩與女性之間的關係似乎只有情慾而沒有愛情，甚至男性原本應有的強壯身體與肌力，也因為縱慾過度而逐漸衰敗。

在異性戀父權體制裡，鳴人隱晦的男同志形象是透過相當陰柔的潛隱方式顯現。他沒有繼續擔任田徑選手而改行轉作經紀人，被陳教練稱為「不正經」的工作，說明運動在異性戀男性的普遍認知中具有正當性。不僅使得運動競技與演藝事業形成正當與「不正經」的強烈兩元對比，而且也藉此隱喻鳴人被異性戀父權體制邊緣化的處境。鳴人在演藝圈內相當保守內斂，並不像一般異性戀男性擅於逢場作戲與性好漁色。雖然他主動為陽陽介紹各種可能的工作機會，但是自己卻被動應付錯綜複雜的人際關係。與紹恩輕視愛情、看重情慾不同的是，鳴人對於陽陽一直保持相當尊重的態度，溫柔而煦、輕聲細語，並且鼓勵陽陽學習法語、參與社交活動，以及稱呼她為「臺妹」。

鳴人為手背受傷的陽陽點藥，這是他們身體首次近距離的接觸，並且與紹恩替陽陽點食鹽水相互對應。即使鳴人似乎是因為工作倫理的緣故而與陽陽保持「若即若離」的關係，然而他在第一次

教導陽陽國標舞時，卻與穿著中跟舞鞋的陽陽在「一進一退」中不斷碰撞與接觸。運動競技不僅已經轉換為舞蹈練習，而且也從個人式的競爭轉換為動作的相互協調，使得兩人之間的情慾流動顯得更為焦慮不安。在帶有嬉鬧意味的愉悅練習之後，鳴人以看不到陽陽的腳步作為理由幫她找一個舞伴，可以視為他試圖逃避尷尬場面的藉口。然而在這個舞伴尚未到達之前，陽陽卻想要與鳴人先跳跳看。陽陽不僅一開始就主動掌握國標舞的舞姿與手勢，而且她也將臉部緊貼著鳴人。由於陽陽與鳴人具有同等高度，因此兩人相互觀看的眼神更加曖昧，同時她透過身體與舞步不斷挑逗著鳴人，導致鳴人面露害羞、避免觀看，甚至舞步混亂，鳴人最終婉拒陽陽主動的追求。

與田徑場上因為跑道隔離、讓徑賽選手無法進行身體接觸不同的是，在空無一人的國標舞練習場地中，要求的是男女身體黏貼幾乎合而為一；也與田徑場上個人式競爭不同的是，這是一種必須藉由男女雙方的協調合作才能夠完成的休閒運動。由於這些特質的存在，因此能夠直接引發與喚起鳴人與陽陽的情慾流動，並且暗示鳴人「無情慾的」男性慾望。鳴人不僅已經成為陽陽的「重要他人」(significant other)，而且他們的相處方式充滿極為「陰性化」(feminization)的氛圍，甚至具有一種「準」姐妹情誼(quasi-sisterhood)的象徵。藉由將男性／陽剛特質、女性／陰柔特質進行「置換」(displacement)的過程，使得異性戀父權體制兩元對立僵化的性別編派受到質疑。

參、身分認同

陽陽在離家出走之後前往投靠鳴人，使得本片在敘事形式上清楚一分為二，並且從運動競技轉向演藝事業。無論如何，演藝事業似乎遠比運動競技更為需要依賴身體外貌作為基本的篩選標準。事實上，由於飾演陽陽的張榕容本身具有「臺法混血」的種族背景¹²，因此與影片中的任何男性或女性角色比較起來，顯得更為容貌姣好、身形勻稱，甚至高大英挺。在母親的婚禮上，前來祝賀的吳媽媽（李崗之妻飾）就稱讚陽陽「長得好漂亮，她輪廓很深，長得很像外國人耶！」。然而「臺法混血」卻終究成為陽陽身分認同的緊箍咒，也是如影隨形、無所不在的桎梏與束縛。陽陽拍攝手機廣告尚稱順利，然而在偶像劇的拍攝過程中，其故事情節如同本片的「翻版」與「拷貝」，陽陽飾演的正是介入男女主角愛情關係的第三者，而形成一種「戲中戲」(drama within a drama)的反諷效果。同時因為看不懂法文無法說出新劇本的臺詞，她遭到導演以「妳不是法國人嗎？」責罵。最終，陽陽向鳴人表示不想再演法國人，並且決定離開演藝圈、重新回到學校。陽陽好像是因為禁藥陰影而無法如願以償，其實她是游移於生理結構的「臺法混血」與父系語言(patriarchal language)的「會說法語」之間，使得自己徘徊在無法獲得真正身分認同的模糊疆界。

有關陽陽的種族身分認同問題，可以藉由 BhaBha (1983/1992: 312-331) 引用語言學與符號學理論、以及 Lacan 精神分析理論裡主體的概念進行論證。他指出，後殖民經驗具有曖昧與「混種」(hybridity) 的特質，強調後殖民主體是一個混種，因為他們處於兩個文化之間，又在一個文化之內。BhaBha 認為，後殖民理論主張避免使用受到兩元對立框架限制的概念，以便在定義主體位置時，不會讓主體所在的層級加以區分。而「之內又之間的空間」(in-between space) 與「兩極徘徊」(ambivalence) 的概念運用，就是指涉兩個文化無法相合、也無法分開的矛盾。使得「第三空間」(a third space) 不是第一個文化、也不是第二個文化造成的後殖民主體「混種化」(hybridization) 結果，因此後殖民主體處於其認同被陳述 (be enunciated) 的「第三空間」中。由於這是一個具有潛在反抗力量的位置，具體表現兩個文化的矛盾與兩極徘徊，因此後殖民主體讓每個文化之內與之間的矛盾與兩極徘徊的暴露成為可能。雖然被殖民者表面上看來好像是徹底屈從與模仿，但是其實他們顯露出一種狡詐的反抗形式。

根據 BhaBha 的說法，作為「臺法混血」、從來未曾見過法國生父的陽陽，正是具有這種曖昧與「混種」特質的後殖民經驗。她處在臺灣這塊土地「之內又之間的空間」中，並且不斷「兩極徘徊」拉扯與掙扎。因為陽陽清楚理解自己身處臺灣與法國兩個文化無法相合、也無法分開的矛盾處境，所以積極尋找具有潛在反抗力量「第三空間」的可能位置。即使陽陽好像是徹底屈從與模仿原本「臺法混血」的事實，然而卻又持續顯露出狡詐的反抗形式。最明顯的就是她透過拒絕學習父系語言的法語、而以母系語言 (matriarchal language) 的華語或福佬話進行替代。當鳴人安排陽陽上法語課時，男性法語老師與學生練習會話，一個女學生以流利的法語回答。接著他轉問陽陽：「Bonjour, je m'appelle Jean, et toi?」(早安，我是尚，你呢?)，戴著口罩的她卻以華語回答：「我感冒。」相當尷尬的法語老師指著黑板很認真重問陽陽：「Bonjour, je m'appelle Jean. Je suis professeur, et toi?」(早安，我是尚，我是老師，你呢?)，法語老師的重問強調他作為父系語言代理人的身分，陽陽卻更不高興轉以福佬話回答：「我感冒。」最終畫外出現法語老師詢問一個男學生的聲音，相當清楚說明陽陽狡詐的反抗形式已經達到目的，拒絕法語老師引領她進入主體位置的企圖。而課後陽陽打電話給鳴人時立即脫掉口罩，更加說明口罩確實是她假借感冒名義的一種掩飾與象徵。

雖然 BhaBha 也提出「滑動」(mobility) 與「流動性」(fluency) 的後殖民語彙，目的在於論辯殖民主義無法建構固定的身分，而能夠有效顛覆其理論觀點 (Stam, 2000; 陳儒修、郭幼龍譯，民 91，頁 396)，但是並無法完全用以解讀與詮釋陽陽究竟如何能夠在「第三空間」中，不斷透過滑動產生的流動性而獲得種族身分認同的可能。Hall (1989/1990: 235) 曾經提出「離散」(diaspora)

這個概念¹³，藉以解釋它與文化認同之間的關係。他指稱，「離散」經驗並不是透過本質性（essence）或純淨性（purity）、而是藉由異質性（heterogeneity）與多元性（diversity）進行定義。「離散」經驗更是藉由一起生活、透過生活產生的「認同」概念，它不是輕視與差異、而是「混種」的結果。「離散認同」（diaspora identities）是指那些可以運用轉型（transformation）與差異，為要讓自己持續生產與再生產而重造的（anew）人。

以 Hall 的話來說，陽陽能夠獲得「離散認同」的方式，就是想盡辦法透過母系語言的運用，讓自己持續生產與再生產而成為重造的人——臺灣人。除了在法語課中積極以華語與福佬話拒絕法語老師的會話提問之外，陽陽也消極藉由不斷曠課而沒有讓鳴人知道，目的在於希望鳴人可以不要再強調她是法國人後裔的事實。陽陽的簡單舉動看似如同一個厭倦學習而喜歡曠課的學生，然而卻具有相當深沉的意涵。她試圖藉由母系語言的運用達到文化認同的態度，持續要求生活周遭的人能夠接納她。陽陽想要證明的是，雖然她擁有「臺法混血」的生理結構，但是卻可以說得一口流利的臺灣語言——華語與福佬話，因為這些母系語言原本即是陽陽與其他臺灣土生土長的人，一起生活、透過生活產生的「認同」概念。換句話說，「離散」經驗促使陽陽必須透過母系語言的運用進行轉型，而獲得文化上「離散認同」的可能。

除了種族身分認同之外，陽陽的性別身分應該是認同自己的母親。以 Freud（1933: 124）的話來說，陽陽「認為母親應該為她的缺乏陽具負責，而且不肯原諒她如此這般將自己放在劣勢的位置上」，然而她卻發現母親也沒有陽具，「她原先愛的是（她自己以為）擁有陽具的母親（the phallic mother），在發現母親已經被去勢之後，她就能夠放棄以母親為愛的對象」，進而轉變成為愛男性的女性。陽陽在被小如陷害誤服禁藥之後回到家裡收拾行李準備離家，母親希望陽陽無論如何都不要離開她。陽陽要求母親陪她睡覺，這是一種「回歸」母女相依為命的生活狀態，也是拒絕陳教練與小如介入她們心理與物理空間的外在表現。然而陽陽還是帶著母女的合照哭著離家出走，並且日後與母親在咖啡廳見面時，拒絕陳教練前來探望她的美意。原本陽陽與母親的「共生」關係（symbiotic relationship）被陳教練透過異性戀父權體制的婚姻予以破壞，這種「共生」正是 Irigaray（1991: 39-40）強調的，「我們與胎盤的關係」、以及「對我們與母親身體的最初接觸」的再現。只是陽陽與母親的「共生」關係卻也被自己破壞，她的目的是為要衝垮陳教練從異性戀父權體制帶來的限制與枷鎖。

陽陽的離家出走成為她尋找性別身分認同的重要行動，而母親的「不在場」則是敘事形式中極為關鍵性的轉折。即使陽陽深受「臺法混血」特殊外表與未曾謀面生父「不在場」的身分認同困擾，然而她在本片中卻同時擁有三個父親。一是在暗中守護著她的生父，二是因為婚姻關係產生的繼

父，他們都是陽陽「真實的父親」(the real father)，也是在異性戀父權體制中被承認的父親。事實上，陽陽「真實的父親」一直是存在的，甚至她的法國生父還以真實姓名「Bernard Duport」存在臺灣，並且將陽陽「命名」(naming)為 Agnès—與被稱為法國新浪潮教母的著名女性導演 Varda 同名。只是陽陽拒絕學習法語，卻是直接否認法國生父存在的事實。而陽陽離家出走之後，陳教練與法國生父一樣，在本片裡變成「不在場」的角色。與法國生父一直存在於「語境外」(extra-diégèsis)不同的是，他是先存於「語境內」(diégèsis)、而後消失於「語境外」。最終，這兩個「真實的父親」同樣都是「不在場」的。由於兩個「真實的父親」先後的「不在場」，因此陽陽無法順利跨越「依蕾克特拉情結」(Electra Complex)¹⁴，獲得女性主體的身分認同。更進一步地說，第三個父親對陽陽而言，遠比前兩者還要來得重要，也就是鳴人這個「想像的父親」(imaginary father)。

與鳴人對於陽陽沒有任何異性戀男性慾望不同的是，陽陽卻對他擁有某種程度的「戀父情結」(意同依蕾克特拉情結)。陽陽母親的「不在場」是極為關鍵性轉折的原因在於，鳴人這個「想像的父親」在敘事形式裡能夠產生作用。一方面，鳴人已經取代陽陽母親的位置，帶領陽陽瞭解她身為女性的匱乏(lack)與不完整性(incompleteness)。另一方面，鳴人也是陽陽必須認定生父與繼父都已經「名存實亡」之後，才能順利帶領她進入「依蕾克特拉情結」的「想像的父親」。根據 Kristeva (1986: 244, 256) 的看法，鳴人這個「想像的父親」之取決過程在於陽陽對陽具的慾望、或是陽陽對他的愛，因此「想像的父親」其實是一個「父母聚合體」(the father-mother conglomerate)。正是這個「父母聚合體」、或從陽陽的愛形塑而成的「想像的父親」，才有足夠的力量使得成形中的陽陽「自我」(ego)，願意並且勇於脫離「母親的容器」(the maternal container)，進入以陽具為優勢能指的象徵秩序(symbolic order)與語言體系中。而這一切的滲透與認同，都是源自於愛的緣故。因此對 Kristeva (1984: 211) 來說，「想像的父親」是「父與母、男與女的聚合體」，鳴人「不是嚴酷的、伊底帕斯式的，而是活生生的慈愛父親」，使得陽陽在鳴人兼具「父母」的愛中獲得性別身分認同成為可能。

另一個在敘事形式中極為關鍵性的轉折是，鳴人帶領陽陽前往參加選角活動。從法國來到臺灣拍攝電影的導演 Laurent 表明，她在演出過程裡不需要會說法語。由於這齣戲正是描述「混血兒尋父」的故事情節，因此鳴人認為片中角色根本就是陽陽的化身。這部電影如同《陽陽》的「翻版」與「拷貝」，再次形成「戲中戲」的反諷效果。Laurent 相當喜歡陽陽，然而鳴人則是認為陽陽害怕而想要逃避飾演這個角色，卻遭到陽陽的反駁。雖然陽陽詢問鳴人意見的過程突顯她在心理上的疑問與掙扎，但是終究還是決定完全信任鳴人的一切安排，充分說明鳴人是帶領陽陽順利進入「依蕾

克特拉情結」的「想像的父親」。在本片即將結束之前，也是陽陽主演電影的最後一場戲，引導她回到 Freud 指稱的潛意識慾望形塑而成的「原初幻想」(primal phantasies) 結構，重演精神創傷 (trauma) 或是記憶痕跡 (memory traces)，即使這種結構並不一定是來自於實際的觀看或聆聽，甚至有可能只是成人主體建構的回溯性幻想 (沈志中、王文基譯，民 89，頁 166，422)。

這些事件與為數有限的典型情節似乎早已在陽陽主演的電影中預備，作為一個「原初幻想」結構等待著她演繹片中角色而進入應有的主體位置。Laurent 特別強調，當陽陽進入生父的房裡時，會發現他其實已經死亡，而陽陽也會看到生父偷偷拍攝的照片。Laurent 希望陽陽看到這些照片時，能夠很深刻想到自己的生父，並且釋放最真實的情感。即使陽陽無法掌握這種感覺，然而 Laurent 還是要她試試看。陽陽再次向鳴人詢問：「我爸愛我嗎？」，並且從鳴人手上拿過照片閉上眼睛進行想像，背景突然出現火車的模糊身影、而聲軌則是出現火車經過的聲音，隱喻時間流逝的意象¹⁵。弔詭的是，陽陽從來沒有見過自己的生父，她真正看到的、腦海裡想像的只有眼前鳴人這個「想像的父親」。也就是說，陽陽對於生父的「抽象」感覺是來自她對於鳴人的「具像」認識，在「原初幻想」結構中，透過回溯重演自己的精神創傷。使得陽陽看到題為「我的女兒是冠軍」的照片時，能夠自然而然落淚。陽陽的哭泣不僅是瞭解生父暗中守護她的愛，而且也是認定死亡的生父已經被鳴人取代。

然而陽陽是否真的能夠藉由鳴人的帶領順利跨越「依蕾克特拉情結」呢？片尾畫面一個「溢出」(exceed) 本片故事情節的片段，卻又否認這個可能。這個長達 3 分 5 秒的片段是陽陽獨自一人在夜色裡完全正面 (full front) 直視鏡頭奔跑，邀請觀者毫無攔阻地參與、觀察她的所作所為 (焦雄屏譯，民 94，頁 92)。事實上，陽陽充滿痛苦不悅與迷惘茫然的異樣表情，似乎已經說明一切。以故事情節的上下文來看，鳴人仍然還是無法帶領陽陽順利跨越「依蕾克特拉情結」。因為他隱晦的男同志形象並不符合異性戀父權體制文化期待的要求，同時作為「想像的父親」的鳴人與陽陽的相處方式具有一種「準」姐妹情誼的意涵，所以更為突顯《陽陽》文本內矛盾的現象。對陽陽而言，田徑場上的運動競技與演藝事業的載浮載沉，或許已經「被銘刻」(be inscribed) 成為某種記憶，只是它們能否讓陽陽真正獲得種族或性別身分認同的主體地位，確實留下一個不解的疑問。它質問觀者、也質問影片自己。

肆、結語

《陽陽》具有描繪「中心角色」非類型電影的特色與風格，再現與男性運動電影大異其趣的性別形象。陽陽與小如都擁有不同於異性戀父權體制文化期待的陰柔特質，陽陽與紹恩的交合說明她的情慾相當具有自主性，並且在體位上獲得主導與控制。即使紹恩在與小如的交合體位上具有主動性，然而他卻是被小如擄獲的戰利品。陽陽從運動競技轉向演藝事業，偶像劇的故事情節與本片形成「戲中戲」的反諷效果，而陽陽母親的性別形象也被再現成為不同於異性戀父權體制文化期待的陰柔特質。陳教練與紹恩都擁有符合異性戀父權體制文化期待的陽剛特質，而紹恩的陽剛特質更是與鳴人以相當陰柔的潛隱方式顯現的隱晦男同志形象，形成強烈的兩元對比。正當的運動競技與「不正經」的演藝事業，隱喻鳴人被異性戀父權體制邊緣化的處境。鳴人與陽陽保持「若即若離」的工作倫理，在兩次教導陽陽國標舞時受到她的主動挑逗，而婉拒陽陽的追求。不僅暗示鳴人「無情慾的」男性慾望，而且他與陽陽的相處方式充滿極為「陰性化」的氛圍，甚至具有「準」姐妹情誼的象徵，使得異性戀父權體制兩元對立僵化的性別編派受到質疑。

陽陽相當瞭解自己的「混種」處境，她在臺灣這塊土地上獲得「離散認同」的方式，就是透過拒絕學習父系語言的法語、而以母系語言的華語與福佬話進行替代，想要讓自己能夠持續生產與再生產而成為重造的人——臺灣人，因為語言就是陽陽與其他臺灣土生土長的人，一起生活、透過生活產生的「認同」概念。鳴人作為陽陽「父母聚合體」的「想像的父親」，試圖帶領她跨越「依蕾克特拉情結」，讓陽陽願意並且勇於脫離「母親的容器」形成自我，獲得女性主體的身分認同。陽陽在片中主演電影的最後一場戲，再次形成「戲中戲」的反諷效果，引導她回到「原初幻想」結構，同時透過對於眼前鳴人這個「想像的父親」的「具像」認識，獲得對於生父的「抽象」感覺，進而重演自己的精神創傷。然而片尾畫面出現「溢出」本片故事情節的片段，卻又為陽陽能否真正獲得身分認同的主體地位留下不解的疑問。

註釋

1. 「List of Sports Films」以電影史上不同運動競技項目作為分類標準，條列各種次類型影片。
http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_sports_films。
2. 鄭有傑是臺灣新秀導演之一，電影作品《一年之初》曾入選威尼斯影展「影評人週」單元，並獲得臺北電影節百萬首獎。
<http://mag.chinatimes.com/mag-cnt.aspx?artid=2612&page=1>。

- <http://zh.wikipedia.org/zh-tw/%E9%84%AD%E6%9C%89%E5%82%91>。
3. <http://www.funscreen.com.tw>。
 4. 同註 30。
 5. <http://www.taiwancinema.com/ct.asp?xItem=58986&ctNode=259&mp=4>。
<http://blog.yam.com/jostar2/article/23241924>。
 6. 同註 2。也可參閱 <http://blog.chinatimes.com/redhot/archive/2009/08/08/424014.html>。
<http://app.atmovies.com.tw/eweekly/eweekly.cfm?action=edata&vol=224&cid=v224107>。
 7. 在演出本片時，何思慧還是臺北教育大學的學生。從小是田徑選手的她，曾得過短跑與跳遠多項獎牌。她不僅是本片裡唯一具有體育背景的女性演員，而且也藉由成功的演出獲得第 46 屆金馬獎最佳新演員提名。<http://baike.baidu.com/view/3056198.htm>。
 8. 「國際標準舞」一般簡稱為「國標舞」，又稱為標準舞、運動舞蹈、競技舞或社交舞。國標舞兼具運動、休閒、健身與社交等功能，目前已成為全世界最受歡迎的室內運動之一。充滿力與美的國標舞，可望列入奧運正式比賽項目而獲得大力推廣。<http://www.dancers.com.tw/>。
 9. 對鄭有傑來說，「角色」影片並不代表沒有故事情節，而是跟著角色往前推展，因此不像「敘事」電影般以故事情節為主。雖然本片也曾試圖演繹其他角色，但是都在剪接時予以去除，為要強調「角色」影片的特殊性。同註 2 與註 3。其實鄭有傑早在描繪異國戀情的《石碇的夏天》、辯證虛無存在的《一年之初》中，就流露出類似敘事形式的個人偏好。
 10. 徐珊惠（民 97 年 1 月）。體育性別化與性別體育化：《美麗拳王》中運動與性別身體辯證。樂生怒活 Enjoy Living, Raging Lives，臺灣文化研究學會 2008 年年會，臺北市。
 11. 徐珊惠（民 99 年 12 月）。性別、運動、電影：以臺灣 90 年代紀錄片對運動議題的再現與詮釋。預見下一個臺灣社會？臺灣社會學年會暨國科會專題研究成果發表會 2010 年年會，臺北市。
 12. <http://zh.wikipedia.org/zh-hk/%E5%BC%B5%E6%A6%95%E5%AE%B9>。
 13. 「離散」最早是指猶太人被擄到巴比倫之後，在異地寄居必須面對宗教與文化衝突的困境，就是母文化與異文化之間的矛盾。後來，也被廣泛地用以指涉移民在另一個國家或地區，面對類似問題的文化現象。
 14. 依蕾克特拉是希臘神話中的人物，出自希臘劇作家 Sophocles（西元前 495-406）的悲劇。她的父親阿加美儂王遠征特洛伊 10 年未歸，母親與情人通姦，在阿加美儂王回來之後，母親出計將國王殺害，依蕾克特拉唆使弟弟殺死母親與情人報仇。

15. 李行在《街頭巷尾》(民 52)裡就已使用類似的表現方式，該片將小珠母親過世的場景予以省略，而以火車經過的聲音進行處理。使得正在書寫功課的她並沒有發現，藉以減緩生離死別帶來的悲傷情境。

參考書目

- 安碧芸(民 100)。運動電影：虛幻與真實的奇觀。中華體育季刊，第 25 卷第 3 期，574-583。
- 李亞梅(譯)(民 88)。好萊塢類型電影：公式、電影製作與片廠制度。(原作者：Thomas Schatz)。臺北市：遠流。
- 李顯立(民 86)。差異與觀影快感：談英美女性主義電影研究。載於游惠貞(主編)，女性與影像——女性電影的多角度閱讀。臺北市：遠流。
- 沈志中、王文基(譯)(民 89)。精神分析辭彙。(原作者：Jean Laplanche)。臺北市：行人。
- 吳東威(民 96)。美國運動電影之社會意涵分析—以「洛基」為例。輔仁大學體育學刊，6，326-333。
- 胡凱揚、王俊杰(民 93)。淺談運動電影中的教育意涵：以『追夢高手』(HARD BALL)為例。大專體育，73，41-45。
- 奚成祺(民 97)。競技運動現象的聖化與俗化：以電影「烈火戰車」為分析對象。身體文化學報，6，86-120。
- 陳渝苓、廖明慧(民 98)。「搖滾玫瑰」：女性主義在運動場域中的具象與再現。大專體育學刊，第 11 卷第 4 期，15-28。
- 陳儒修、郭幼龍(譯)(民 91)。電影理論解讀。(原作者：Robert Stam)。臺北市：遠流。
- 焦雄屏(譯)(民 94)。認識電影。(原作者：Louis Giannetti)。修訂第十版。臺北市：遠流。
- 簡秋暖(民 95)。運動電影之次類型初探。嶺東體育暨休閒學刊，4，119-128。
- 賴丹禮(民 97)。從運動電影《紅粉聯盟》淺談體育教學的性別議題。學校體育，第 18 卷第 6 期，101-104。
- 蔡芬卿(民 90)。「衝鋒陷陣」(Remember the Titans)運動意涵之探討。學校體育，67，78-83。
- Barthes, R (1968). *Elements of semiology*. (A. Lavers and C. Smith, Trans.). London: Jonathan Cape.
- BhaBha, H. (1983/1992). The other question: the stereotype and colonial discourse. In *Screen* (Ed.) *The sexual subject: a screen reader in sexuality*. (pp. 312-331). London and New York: Routledge. First published. *Screen*, 24(6), 18-36.

- Bredin, H. (1984). Roman Jakobson on metaphor and metonymy. *Philosophy and Literature*, 8(1), 89-103.
- de Lauretis, T. (1987). *Technologies of gender: essays on theory, film and fiction*. London: Macmillan.
- Doane, M. A. (1982). Film and the masquerade: theorizing the female spectatorship. *Screen*, 23(3-4), 74-88.
- Freud, S. (1927). Fetishism. In J. Strachey (Trans. and Ed.). *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*. (Vol. 24). London: Hogarth Press.
- Freud, S. (1933). Femininity. In J. Strachey (Trans. and Ed.). *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*. (Vol. 22). London: Hogarth Press.
- Hall, S. (1989/1990). Cultural identity and diaspora. In J. Rutherford (Ed.). *Identity, community, culture, difference*. (pp. 222-237). London: Lawrence and Wishart. First published. *Framework*, 36, 68-81.
- Irigaray, L. (1991). *The Irigaray reader*. (M. Whitford, Ed.). Oxford, UK: Basil Blackwell.
- Jakobson, R. (1972). Linguistics and poetics. In Richard T. DeGeorge and Fernande M. DeGeorge (Eds.). *The structuralists from Marx to Lévi-Strauss*. (F. M. DeGeorge, Trans.). New York: Doubleday.
- Jakobson, R. (1960/1988). Concluding statements: linguistics and poetics. In D. Lodge (Ed.) *Modern criticism and theory: a reader*. (pp. 32-57). London: Longman. First published. In T. Sebeok (Ed.). *Style in language*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Kristeva, J. (1984). *Revolution in poetic language*. (M. Waller, Trans.). New York: Columbia University Press.
- Kristeva, J. (1986). *The Kristeva reader*. (T. Moi, Ed.). Oxford, UK: Basil Blackwell.
- Lacan, J. (1997a). *Ecrits: a selection* (A. Sheridan, Trans.). London: Tavistock Publications.
- Lacan, J. (1997b). *The four fundamental concepts of psychoanalysis*. (A. Sheridan, Trans.). London: Hogarth Press.
- Metcalf, A. and Humphries, M. (Eds.). (1985). *The sexuality of men*. London: Pluto Press.
- Nixon, S. (1997). Exhibiting masculinity. In S. Hall (Ed.). *Representation: cultural representations and signifying practices*. (pp. 291-336). London: Routledge.
- Schatz, T. (1981). *Hollywood genres: formulas, filmmaking, and the studio system*. New York: McGraw-Hill.

Stam, R. (2000). *Film theory: an introduction*. New York: Blackwell.

Weeks, J. (1981). *Sex, politics and society*. Harlow: Longman.

Weeks, J. (1985). *Sexuality and its discontents*. London: Routledge.

Female Sport Film Yang Yang: Gender Representation and Identification

Daniel Ting-Huei Chao



Abstract

Sport film studies in Taiwan is gradually raising up and mainly appeared in the fields of physical education or leisure recreation. Nevertheless, it focuses on ‘male’ sport film and ignores the discussion of ‘female’ one. It leads the latter to marginal position. This article considers that Yang Yang could be a textual case involving the research of female sport film based on its textual specificity. The main purpose of this article is, citing the theoretical perspectives of film studies in order to read and interpret this film with textual analysis. It argues and debates through two dimensions including gender representation and identification. This article deconstructs how Yang Yang, a film combining sport competition and entertainment career, presents multiple gender and cultural meanings within the struggling and negotiation of various power relations.

Keywords: Female Sport Film, Yang Yang, Gender Representation, Identification

見證、書寫與延異－李天民臺灣舞蹈史論述初探

趙玉玲

摘要

本研究聚焦臺灣舞蹈先驅李天民的著作，分析這位「當代臺灣舞蹈復興往事的見證人」的舞蹈史論述。研究者參考德希達(Jacques Derrida, 1978, 1997)「解構」(deconstruction)的策略，分析李天民五篇重要臺灣舞蹈史論述之「延異」(*différance*)，發現其中「差異」(difference)與「延宕」(deferral)的跡證。研究者發現李天民由早期書寫臺灣與遠古中國歷史之連結；轉而論證「中國舞蹈復興」引發「臺灣傳統舞蹈文化復興」；最後改採「漢族舞蹈的移植和創新」並增添「原住民的歌舞風情」，說明傳統臺灣舞蹈之特色。李天民臺灣舞蹈史論述之書寫、出版、宣傳與運用，顯然是希望以「見證者」的地位以及舞蹈先驅之威信，競爭賦予社會實踐意義的權力，希望爭取公眾的同意、改變社會定見。

關鍵字：臺灣舞蹈史、李天民、論述、延異、霸權

一、前言

本論文研究動機源自研究者 2012 年發表於 *藝術學報* 的一篇學術論文(論述建構與觀點變異－臺灣舞蹈史初探)該論文探討歷史寫作中詮釋與書寫的差異，經由檢視 1911 年以來臺灣與大陸出版 13 項臺灣舞蹈史書稿，發現臺灣不同世代發表的舞蹈書寫，已經自中國認同轉為臺灣認同；兩岸舞蹈論述已出現文化認同與國家認同之立場差異。(趙玉玲，2012a)雖然研究者在論文末了建議讀者面對不同觀點的歷史編纂，需帶著批判分析的態度、洞察歷史書寫人為建構與游移變異的特質，其實這也是研究者對自己的期許。

選擇研究臺灣舞蹈先驅李天民(1925-2007)之臺灣舞蹈史論述的原因有三：(一)李天民舞蹈閱歷豐厚，曾任國立臺灣藝術大學舞蹈系教授及中華民國舞蹈學會理事長。¹出生於中華民國東北地區遼寧省錦縣的李天民，學習成長階段經歷偽滿洲國(1931-1945)、對日抗戰勝利以及國共內戰。早年他以舞者、舞蹈教師與編舞者的身分活躍於東北，1948 年遷居臺灣後積極投入舞蹈教育、創作、教學、推廣與研究活動，是臺灣舞蹈界少數能文能「舞」、創作與著作豐沛的舞蹈家。(二)李天民參與臺灣舞蹈活動近六十年，自認為「當代臺灣舞蹈復興往事的見證人」。(李天民、余國芳，2005a，頁 1081)其臺灣舞蹈史寫作，源自 1975 年應邀撰寫 *中華民國文藝史* 之舞蹈部分。²接下來 30 年他的臺灣舞蹈史書寫，出現資料的增添刪減、論述的發展與觀點變化。(三)研究者先前初探臺灣舞蹈史寫作，分析的 13 項具代表性的臺灣舞蹈史書稿中、李天民的著作就占四項。分別是：*中國舞蹈史*(李天民、余國芳，1998)、*臺灣舞蹈史(上、下冊)*(李天民、余國芳，2005a、2005b)、*臺灣傳統舞蹈*(李天民，2001)以及 *中華民國文化發展史* 書中的舞蹈專文(李天民，1981)。這四項著作當中雖然有兩項 (*中國舞蹈史*、*臺灣舞蹈史*) 是李天民與他的夫人余國芳合著，即使這兩項出版兩人均分，以上李天民的舞蹈史著作不論質與量在臺灣舞蹈界少有人能與其相較。再者 *中國舞蹈史*、*臺灣舞蹈史(上、下冊)* 之第二作者余國芳是舞蹈界公認李天民最佳舞伴與詮釋者，她與李天民共同舞蹈創作、教學與研究超過五十年。文字工作者伍湘芝因撰寫 *李天民：舞蹈荒原的墾拓者*，有機會觀察余國芳如何輔助她的夫婿李天民。伍湘芝(2004，頁 12)記載：

師母不但是李老師人生的伴侶，更是無可取代的最佳秘書，她肩負了整理李老師人生經歷的重大責任，無論李老師需要甚麼資料，師母都能在最短的時間內找出來；字跡娟秀的師母也是代筆人，為李老師的著作留下清晰的版書，由於夫妻倆在舞蹈界有許多共同經歷的回憶，師母的記憶庫還可以補強李老師不足之處。

伍湘芝為書寫傳記，數度訪問李天民與余國芳，在拜訪與互動中窺見本論文運用之重要資料—**臺灣舞蹈史(上、下冊)**接近完稿階段的工作狀況。(伍湘芝，2004，頁 11-12，頁 110) 考量**中國舞蹈史、臺灣舞蹈史(上、下冊)**的第一作者為李天民，加上**臺灣舞蹈史(上、下冊)**之「序言」與「結語」皆署名李天民，因此研究者將李天民視為這兩本書之主要觀點來源。

以上三點因素引發研究者接續先前論文之研究，聚焦臺灣舞蹈先驅李天民的著作，進一步分析這位「見證人」的舞蹈史論述。研究者鎖定以下論著，分別是**中華民國文藝史**之第七章舞蹈部分(李天民，1975)、**中華民國文化發展史**的舞蹈專文(李天民，1981)、**中國舞蹈史**(李天民、余國芳，1998)、**臺灣傳統舞蹈**(李天民，2001)以及**臺灣舞蹈史(上、下冊)**(李天民、余國芳，2005a、2005b)，初步分析李天民臺灣舞蹈史論述中的見證、書寫與延異。

二、解構歷史、分析論述

本論文之研究方法延伸自研究者另一篇 2012 年發表的學術論文—解構蔡瑞月舞蹈迷思(趙玉玲，2012b)。研究者運用後結構主義之理論與方法，探討此一臺灣舞蹈女先祖神話形成過程中之權力與政治議題。經由分析近 20 年來發展出的蔡瑞月(1921-2005)「文化文本」(culture text)以及詮釋的「延異」(*différance*)變化，研究者發現「霸權」(hegemony)操控中隱藏的政治假設與「迷思」(myth)。這個權力競逐的過程最早發生在 1994 年國民黨執政時期，是由下層到上層的「反霸權」運作。蔡瑞月之親友門徒與感佩其艱辛舞蹈歷程者，經由集結、串連、行動、言說、創作與建立論述，希望「喚起台灣文化界對本土舞蹈先驅的認識及建立台灣舞蹈史的完整性」³，挑戰當時臺灣舞蹈界的典範。到了 2000-2008 年民進黨執政時期，這股「重新發現蔡瑞月」的活動，已經幾乎轉變為由上層到下層的「霸權」運作—經由官方、半官方機構、傳播媒體、基金會甚至是教科書的肯定與宣揚，⁴將蔡瑞月塑造為臺灣二十世紀女性文化的代表人物。研究者發現宣揚蔡瑞月之話語，往往以「接合」修辭，將蔡瑞月連結臺灣的歷史、意識、認同與舞蹈復興，以便鞏固其舞蹈「文化文本」的正確性與正統性，最後將蔡瑞月歷史定位提升為臺灣的舞蹈女先祖。研究者自這項研究領悟到臺灣舞蹈發展的歷程中，權力的運作產生舞蹈知識；權力的操控塑造舞蹈歷史；權力的實踐建構舞蹈神話。

由後現代史學與批判社會學的角度來看，不論是李天民、蔡瑞月、其他臺灣舞蹈先驅與後繼舞蹈人，他們舞蹈活動產生之文字、視覺與聽覺資料，⁵都是表意的產物、都是社會的產物、都是權力網絡的產物、都是舞蹈的「文化文本」。這些舞蹈「文化文本」不僅記錄各類舞蹈創作、展演與詮釋活動，更承載這些社會成員因其動機與目的、運用符號系統表達意義，表現其意識型態價值觀。

歷史的書寫是「文化文本」的一環，臺灣舞蹈史的書寫也就無法擺脫權力的影響。因此臺灣舞蹈史論述之建構、宣揚與競爭是為了爭取賦予社會實踐意義的權力，以便改革社會。在爭取社會成員同意、取得優越性的「霸權」拉鋸戰中，競爭的各方需要調整與妥協，經過協商聯盟、進而塑造出新的論述。因著社會內在與外在環境的變化，不同的策略聯盟持續角力，勝出的強勢觀念體系因而發展其「霸權文本」(hegemonic texts)。影響所及、一般人不太能察覺「霸權」運作之下，主流觀點的製造與維護。經由傳播與教育令大眾漸漸習慣成自然，因此大多數人也就被動地接受主流觀點。但是、對於具有批判分析能力的人來說(包含主動閱聽人、評論者、研究者)書寫的調整、觀點的改變、詮釋的更新與論述的正統化，不只是展現出文化符碼的多義性，更重要的是、歷史書寫的「延異」以及「論述」的變化，都是肇因於「霸權」的變動。

「延異」(*différance*)一詞出自於解構主義學者、法國哲學家賈克·德希達(Jacques Derrida, 1978, 1997)，這是一個新創的法文用語，表示「差異」(difference)與「延宕」(deferral)。不同於結構主義者認為語言與文字等「符號」(sign)表意系統中，「符徵」(signifier)與「符旨」(signified)之連結是固定的、意義是確定的。德希達認為「符徵」與「符旨」之連結是變動的，「符號」的意義是游移變異的。德希達認為在符號系統之內，人的思想與經驗雖然經由語言表達以及文字書寫脫離了消逝的過往，成為一種存在的記錄。但是意義卻無法因為話語的述說、或是文字的寫作而固定下來。隨著時空變遷、原本明確的語文符號，需要解讀與詮釋，因此展開一系列替代原意的補充與說明。

德希達(1998)在一篇名為「涵義」的記錄稿中，進一步說明「延異」的四個特質。分別是：(1)「延異指的是(主動的和被動的)運動。這一運動因拖延(delay)、委託(delegation)、暫緩(retrieve)、分派(referral)、迂迴(detour)、延遲(postponement)、保留(reserving)而遲延。」(德希達，1998，頁9)(2)「延異的運動，作為能夠產生相異物、造成分化的運動……延異也是同一物的因素。這些對立就是在同一物中宣告的。」(德希達，1998，頁9)(3)「延異亦是生產，是差異性的生產。」(德希達，1998，頁9)(4)「延異因此將暫時意指這種差異性的展開」(德希達，1998，頁11)。研究者由以上德希達的說明發現，「延異」這個概念由空間面向可以看出「差異」的多元變異；由時間面向可以見到「延宕」的發展延續。「延異」不僅可以解釋「符號」在時間與空間面向的無限變異，它更可以運用於分析「文本」的多元建構。既然人們對於文化、傳統、權威、習俗等過去活動的解讀，會因為「霸權」的移轉而調整其描述與評價。研究者反向思考，認為「延異」的觀念可以運用於「解構」(deconstruction)歷史書寫、分析主流論述，做為一種解構「霸權文本」的取徑。

在一篇訪談中、德希達答覆張寧的提問，說明如何「解構」(deconstruction)存在於文化中的

「霸權」。⁶德希達認為：「解構的責任首先正是盡可能地去重建這種霸權的譜系；他從哪兒來的，而為什麼是它獲得今日的霸權地位？」（張寧，2007，頁 21）德希達指出「解構不是一種簡單的倫理姿態，它是一種介入倫理及政治轉型的姿態。」（張寧，2007，頁 21）考量「解構」的實踐與培力特性，研究者援引德希達(Derrida, 1978, 1997)的「解構」策略，分析李天民臺灣舞蹈史論述之「延異」，發現其中「差異」與「延宕」的跡證。研究者希望發現文本「延異」之證據，探索「霸權」變動如何影響李天民這位「當代臺灣舞蹈復興往事的見證人」臺灣舞蹈史之書寫與詮釋。

三、見證、書寫與延異

李天民參與臺灣舞蹈發展近 60 年歲月中，國際政治、兩岸局勢以及臺灣社會皆經歷不少變化。中國共產黨統治下的中華人民共和國獲得國際承認，是聯合國會員國中唯一的「中國」代表。中國國民黨治理下的中華民國則是固守臺澎金馬，退出聯合國之後在國際更加孤立、邦交國寥寥可數。國民黨政府由宣揚中國文化轉為強調臺灣文化；臺灣社會由傾向中國認同變為國家認同；臺灣舞蹈界由提倡民族舞蹈改為崇尚現代舞。臺灣在 1987 年解除戒嚴、開放大陸探親與兩岸交流，2000 年的政黨輪替、民進黨取代國民黨執政。在臺獨傾向政治菁英與臺灣本土政黨執政的情況下，社會瀰漫日益高漲的臺灣意識與臺灣認同。隨著大陸政治與經濟的改革開放，兩岸關係自軍事衝突、轉為和平對峙，發展為協商與交流。由以上社會政治環境、意識型態與文化發展之概述，不難看出「霸權」爭奪抗衡中，原本是優勢觀念體系的中華文化已經被臺灣文化取代。在去中國化的同時、主流觀點的改變亦將臺灣文化塑造為正統，將臺灣研究轉化為顯學。在舞蹈領域內、尤其是年輕一代的認知中，蔡瑞月「文化文本」經過一連串出版、展演、研討與宣傳活動，已發展到近似「霸權文本」的態勢，挑戰過去以中國為中心的舞蹈史典範。

面對這些社會變化與「霸權」消長，李天民如何維持其一貫以中國為中心的舞蹈論述，同時回應日益茁壯、也是其投身參與發展的臺灣舞蹈？李天民如何命名與分類臺灣舞蹈活動？李天民如何將臺灣舞蹈活動納入中華舞蹈之領域內？研究者希望經由分析李天民五篇重要著作中修辭的接合與文字的增補，發現李天民臺灣舞蹈史文本中「延異」的證據，進而推論「霸權」如何影響其歷史論述。以下分析將由三個層次一分析書寫、記錄「延異」以及競逐「霸權」，初探李天民之臺灣舞蹈史論述。

(一) 分析書寫

研究者檢視李天民的五篇著作，發現其歷史論述文中不僅是將臺灣舞蹈活動含括在中國舞蹈譜系之內，更重要的是他將臺灣地區舞蹈活動視為「舞蹈之復興」。*中華民國文藝史*之第七章舞蹈部分，將自古以來的中國舞蹈統稱為「民族舞蹈」，分為四個時期－「上古至西周」、「秦漢隋唐」、「宋元明清」、「民國以來」。(李天民，1975，頁 575) 中華民國之舞蹈發展為本文焦點，李天民指出：「從民國初年到民國三十八年可說是民族舞蹈復興的初期」(1975，頁 575)，他認為民國 38 年政府遷臺之後的文化政策激發「民族舞蹈勃發展」(1975，頁 581)。當年「我國執政黨：中國國民黨與政府各方面幾度集議，乃成立了『民族舞蹈推行委員會』負責推行民族舞蹈；並訂定每年五月五日為舞蹈節，定期舉辦舞蹈競賽。」(李天民，1975，頁 583-584) 李天民文稿中以「民族舞蹈蓬勃發展的背景」、「民族舞蹈的形式與內容」以及「民族舞蹈活動概況」三大段，介紹國民政府遷臺後的舞蹈史。

*中華民國文化發展史*收錄李天民的舞蹈專文，包含「舞蹈源流與演進」、「民初至抗戰勝利」以及「中國舞蹈之復興」。第三部分為書寫之重點，包含政府遷臺之後「歷年之舞蹈活動」、「成長與演出盛況」、「舞蹈教員之創建」、「舞蹈社團之貢獻」、「舞蹈節日之頒訂」、「中國舞譜之研究」、「舞蹈書刊之出版」、「舞蹈成果與名錄」、「中國舞蹈之展望」。(李天民，1981，頁 1433-1454) 作者將「中國舞蹈之復興」的時間點改為政府遷臺後才展開。(李天民，1981，頁 1433)。關於舞蹈復興之近因，李天民(1981，頁 1433-1434)則在介紹成立於 1952 年「民族舞蹈推行委員會」的影響之前，增添文字描述 1950 年防守金門的士兵圍繞當時的國防部總政治部主任蔣經國，舞出李天民創作之**萬眾歡騰**、歡迎長官視察。他認為因此「興起了當時蔣主任在軍中提倡舞蹈康樂的動機，也啟發了中國舞蹈的復興運動」(李天民，1981，頁 1434)。

*中國舞蹈史*一書寫作範圍始於上古，止於光復初期的 1948 年，因此完全沒有提及在臺灣蓬勃發展之民族舞蹈運動。作者在該書結語留下伏筆，指出「一九四八年以後，將是中國舞蹈史的新頁，舞蹈將向中國大社會中發展奔騰，走向世界」。(李天民、余國芳，1998，頁 943) 該書將「臺灣地區之舞蹈」包含在「民國早期之舞蹈」一章，僅介紹「臺灣原住民舞蹈」與「臺灣漢民族舞蹈」之現況。(李天民、余國芳，1998，頁 930-942) 該段文字在原住民部分、簡介「比漢人早數百年至數千年前，來定居的族群，所以又叫先住民族」(李天民、余國芳，1998，頁 931) 的十族⁷人口、區域、宗教文化與樂舞特質。接著在漢族部分、簡介移民臺灣「皆為大陸的炎黃子孫的福佬人與客

家人」(李天民、余國芳, 1998, 頁 934)之「廟堂祭祀之雅舞—八佾舞」、「民間之民俗舞蹈」活動。

臺灣傳統舞蹈(李天民, 2001)分為九章, 分別是「傳統民族舞蹈」、「中華傳統舞蹈」、「中華民族舞蹈」、「宗教舞蹈」、「戲曲舞蹈」、「臺灣傳統舞蹈」、「臺灣原住民舞蹈」、「臺灣民俗藝陣舞蹈」、「傳統舞蹈中之古典舞、民俗舞」。延續**中華民國文化發展史**的看法, 該書更進一步將提倡軍中舞蹈康樂以及民族舞蹈兩項, 視為「臺灣傳統舞蹈文化復興緣起」。(李天民, 2001, 頁 15)在一段以「民族舞蹈大競賽中追尋傳統」為標題的文字中, 作者記載:「為尋找中華傳統舞蹈, 民國四十三年,『民族舞蹈推行委員會』主辦第一次民族舞蹈大競賽, 後易名為『中華民族舞蹈競賽』。」(李天民, 2001, 頁 15)該書前半由歷史、性質與功能說明各種舞蹈類型之間的關係, 後半則聚焦「臺灣傳統舞蹈」。李天民認為臺灣傳統舞蹈之發展可分為三個時期(「臺灣原住民舞蹈」、「漢民族移民舞蹈」以及「中華民族大遷移」)(李天民, 2001, 頁 13-15), 他並依序在書中分別介紹「臺灣原住民舞蹈」、「臺灣民俗藝陣舞蹈」以及「傳統舞蹈中之古典舞、民俗舞」三類舞蹈。(李天民, 2001, 頁 15-174)李天民認為:「歷年來永續出現在臺灣地區的『中華民族舞蹈』, 古典舞、民俗舞, 經臺灣舞蹈家之整編、創造再現者, 連續數十年仍在各地不斷表演著。均應視為臺灣傳統舞蹈。」(李天民, 2001, 頁 15)他將「臺灣原住民舞蹈」、「漢民族移民舞蹈」與「中華民族舞蹈」這三種「歷久不衰, 而永恆流傳的者, 稱之為『傳統舞蹈』。也是『民族舞蹈』亦可稱為『移住民舞蹈』。」(李天民, 2001, 頁 13)

臺灣舞蹈史(上、下冊)(李天民、余國芳, 2005a、2005b)不論在檔案文獻、書寫範疇以及書中刊載之筆記、書信、公文、證件、節目單、活動手冊、照片與圖表皆大幅超越以往之臺灣舞蹈出版, 資料珍貴豐富, 議題多元複合。該書上冊以大敘事、線性發展的方式分「史前篇」、「古代篇」、「近代篇」、「當代篇」, 記錄史前到 2000 年的臺灣舞蹈。內容包含史前考古發現, 殖民帝國占據臺灣, 中國不同朝代對臺灣之探索、開發與移民。「當代篇」占據上冊大部分篇幅, 記錄光復後臺灣的各種舞蹈活動與成果。(李天民、余國芳, 2005a, 頁 139-1080)該書以大量論述以及文書與圖片證據, 呈現在臺灣舉辦的「『民族舞蹈競賽』從民國四十三年興起, 歷半個多世紀功勳著著」。(李天民、余國芳, 2005a, 頁 1078)作者認為該競賽:「改變了臺灣社會原來對舞蹈的卑視觀念和冷漠局面, 培育了公眾的舞蹈風氣和大批舞蹈人才, 同時創立起劇場表演舞蹈, 引動舞蹈教育機構的建立」。(李天民、余國芳, 2005a, 頁 1078)延續 1975 年**中華民國文化發展史**以及 2001 年**臺灣傳統舞蹈**的觀點, 本書介紹軍中舞蹈康樂啟發中國舞蹈復興, 在臺灣舞蹈發展的重要性與開創性。下冊之

書寫主要採主題式，介紹「臺灣傳統舞蹈」、「現代社會娛樂舞蹈」以及「舞蹈教育與出版」。下冊著墨最多的部分為「臺灣傳統舞蹈」，該部分包含：「原住民的歌舞風情」、「漢族舞蹈的移植和創新」（包含「『藝陣』中之舞」，「傳統舞蹈中之『古典舞』、『民俗舞』」，「其他民族的民俗舞蹈」）、「戲曲舞蹈」與「宗教舞蹈」。(李天民、余國芳，2005b，頁 1-434)附錄部分刊載歷屆舞蹈比賽決賽秩序冊與賽程表，是重要的臺灣舞蹈史料。(李天民、余國芳，2005b，頁 I-V，頁 *001*-361)

以上五篇舞蹈史文稿皆採取線性敘事，李天民的舞蹈書寫始於遠古中國、經正史各朝代，最後因為國民政府遷臺而將臺灣納入中國體系。例如 *中華民國文藝史*、*中華民國文化發展史* 在中央政府撤退到臺灣地區之前，完全不提同樣是「炎黃子孫的福佬人與客家人」在臺灣的舞蹈活動，也沒有介紹「比漢人早數百年至數千年」移民臺灣、同是中華民族成員的臺灣原住民的舞蹈。*中國舞蹈史* 僅止於現況概述 1948 年光復初期、政府遷臺之前的「臺灣原住民舞蹈」與「臺灣漢民族舞蹈」，不介紹明朝、清朝治理下（甚至更早期）臺灣的舞蹈活動。*臺灣傳統舞蹈* 強調臺灣的「傳統舞蹈」是「民族舞蹈」也是「移住民舞蹈」，是不同時期移民臺灣的原住民、福佬人、客家人，以及隨政府遷臺的中華民族各省與少數民族的傳統舞蹈文化融合而成。*臺灣舞蹈史（上、下冊）* 延續前一本書之基調，作者視「臺灣是移民社會」、「是中國文化的一部分」（李天民、余國芳，2005b，頁 ii）。書中呈現中國不同朝代對臺灣的探索與墾殖，漢族舞蹈的傳承與創新，以及原住民因接觸漢文化導致樂舞變化。作者以大量論述輔以文字與圖片證據，呈現 1943-2000 年在臺灣舉辦的民族舞蹈競賽，對臺灣的舞蹈風氣、人才培植、教育與演出機構之建立影響深遠、貢獻恢宏。

（二）記錄「延異」

由以上分析可以發現這五篇臺灣舞蹈史論述在線性的歷史敘事（時間面向）產生「延宕」狀態，在活動的命名分類（空間面向）發生「差異」現象。

1. 「延宕」

中華民國文藝史 之第七章舞蹈部分（李天民，1975）、*中華民國文化發展史* 的舞蹈專文（李天民，1981）、*中國舞蹈史*（李天民、余國芳，1998）完全不用說明臺灣與中國大陸之淵源，反倒是 *臺灣傳統舞蹈*（李天民，2001）、*臺灣舞蹈史（上、下冊）*（李天民、余國芳，2005a、2005b）花費不少篇幅說明、舉證並論述臺灣與中國大陸的密切連結。前三篇之書寫皆採單一縱向的方式，直接將遠古中國之舞蹈發展連接 1949 年中華民國政府遷臺後的民族舞蹈復興運動。後兩篇之書寫則是在歷史縱深之外增加跨越海峽的橫向連結，強化臺灣與中國大陸之相關、交流甚至是互動的網絡關係。由以上

五部論著之書名與內容可知，李天民認為中國與臺灣之間是延續關係，不是二分兩立。在李天民的舞蹈歷史書寫中、中國是臺灣的源頭；臺灣是中國的發展。舞蹈活動的領域，已經由原本的中國擴展到臺灣；其重心已經由中國大陸轉移到臺灣地區。關於臺灣傳統舞蹈的介紹，已經由最早 1975 年的「民族舞蹈」；延伸為 1981 年的「臺灣原住民舞蹈」、「臺灣漢民族舞蹈」；擴張到 2001 年的「臺灣原住民舞蹈」、「臺灣民俗藝陣舞蹈」與「傳統舞蹈中之古典舞、民俗舞」；最後發展為 2005 年的「原住民的歌舞風情」、「漢族舞蹈的移植和創新」、「戲曲舞蹈」以及「宗教舞蹈」。經由分析 30 年來李天民舞蹈史書寫，研究者發現其著作中呈現中國舞蹈在臺灣的傳承與演繹。

2. 「差異」

研究者進一步分析這五篇著作，發現李天民歷史敘事的演變，導致其文字中臺灣傳統舞蹈活動之命名與分類，也經過數度調整與變化。例如命名部分：**臺灣傳統舞蹈**一書之書名即是將「臺灣」與「傳統舞蹈」接合，意指臺灣的舞蹈活動已發展出自己的傳承體系與特質。因為對作者而言，1954 年起舉辦的民族舞蹈競賽「復興了中華民族舞蹈傳統……也創新了臺灣的傳統舞蹈，具有臺灣地區特殊的舞蹈風格，自立於臺灣的舞蹈傳統」。(李天民，2001，頁 3)。不同於之前的兩篇文章（刊載於**中華民國文藝史**、**中華民國文化發展史**）李天民將視野擴大，將政府遷臺促成之舞蹈活動，視為「臺灣傳統舞蹈文化復興緣起」，取代過去的用語—「民族舞蹈復興」或是「中國舞蹈復興」。比較這三本歷史書寫可以發現、原本「民族舞蹈」、「中國舞蹈」的命名，變異為「臺灣傳統舞蹈」。

例如分類部分：李天民在**臺灣傳統舞蹈**一書依照遷臺移民順序，將「臺灣傳統舞蹈」分類為「臺灣原住民舞蹈」、「臺灣民俗藝陣舞蹈」以及「傳統舞蹈中之古典舞、民俗舞」三類。(李天民，2001，頁 15-174)本書特別之處在於將臺灣傳統舞蹈之範圍擴大，包含且提升過去被忽視的「臺灣原住民舞蹈」，並將過去軍中舞蹈康樂活動與民間的舞蹈競賽發展出的舞蹈歸類為「傳統舞蹈中之古典舞、民俗舞」⁸，同時將以上兩類與明清時期漢民族引進之移民舞蹈「臺灣民俗藝陣舞蹈」地位同等。**臺灣舞蹈史(下冊)**進一步將「臺灣傳統舞蹈」改變為四類：(1)「原住民的歌舞風情」、(2)「漢族舞蹈的移植和創新」、(3)「戲曲舞蹈」與(4)「宗教舞蹈」。(李天民、余國芳，2005b，頁 1-434)該書將原先在**臺灣傳統舞蹈**一書中自成一類的「臺灣民俗藝陣舞蹈」與「傳統舞蹈中之古典舞、民俗舞」都降一級，並且將原本包含在後者的「新疆舞」、「薩滿舞」、「藏族舞蹈」、「蒙古族舞蹈」、「跳月」、「板凳舞」，分離出來自成一項、稱為「其他民族的民俗舞蹈」。這個新的分類法將(i)「臺灣民俗藝陣舞蹈」、(ii)「傳統舞蹈中之古典舞、民俗舞」、(iii)「其他民族的民俗舞蹈」都歸入新增的項

目「漢族舞蹈的移植和創新」。雖然以上兩部著作在命名與分類兩部分存在「差異」，但是仍可了解對李天民而言、明清兩朝與國民政府遷臺引進臺灣發展之舞蹈，不論其來臺先後、或是其源自於大陸哪一個民族，都在臺灣發展出創新風貌。分析 30 年來李天民的舞蹈論述，研究者發現這五部著作中呈現中國舞蹈在臺灣的多元變異。

(三) 競逐「霸權」

由以上臺灣舞蹈歷史寫作中文字「差異」與「延宕」的情形，可以看出李天民書寫的調整、觀點的改變與詮釋的更新。這些舞蹈歷史書寫的「延異」以及「論述」的變化，皆起因於「霸權」的變動。中華民國政府遷臺 60 多年來隨著臺灣地區政治經濟與文化的成長，過去強調三民主義統一中國的國民黨漸漸本土化，社會上臺灣認同、臺灣獨立、原住民自決的呼聲日益壯大。在支持臺灣國家認同的人士心裡，臺灣與中國大陸的連結不是必然的，也不是唯一的，過去不是如此、現在也不是如此、未來不一定是如此。面對國民黨內臺籍菁英逐漸擔任要角，李登輝總統(蔣經國總統的繼任者)日益清晰的臺灣立場，以及支持臺灣獨立的民進黨成立，之後更推舉陳水扁、進而在 2000 年贏得總統大選。**臺灣傳統舞蹈**(李天民, 2001)撰寫階段末期，正是不同政治立場、文化認同與國家認同激烈競逐，爭取社會成員同意的期間。由書中李天民(2001, 頁 3)的序言，可以看出他的立場：

民國三十八年，國民政府遷台，中華各民族移民臺灣，政府於民國四十三年舉行「中華民族舞蹈競賽」，復興了中華民族舞蹈傳統，在歷時半世紀中，在競賽中研究、繼承、創作、再生，臺灣地區舞蹈家也創新了臺灣的傳統舞蹈，具有臺灣地區特殊的舞蹈風格，自立於臺灣的舞蹈傳統。

由該書結語可以看出李天民(2001, 頁 175)對臺灣的傳統舞蹈的評價：

在歷史演變過程中，臺灣地區的舞蹈先後吸收中國傳統舞蹈文化，在時空中自然的融合、變化、創造、再生、新生，已發展出具有獨特風格與臺灣地區傳統舞蹈文化的特色。在各項舞蹈表演中，即可發現此種現象，但民族精神、社會意識未變。

從這角度看來、所謂的「民族精神」指的是中華民族的精神，而不是狹隘的臺灣民族精神；所謂的「社會意識」指的是華人社會的精神，而不是狹隘的臺灣人社會精神。

由於臺灣社會中政治權力移轉、臺灣意識抬頭，導致中國認同受到挑戰、去中國化成為衝突與爭議的話題。影響所及 1997-2000 年的「中華民族舞蹈比賽」四個競賽類別當中，前三個類別原本

名稱的「中國」兩字被刪去，改為「古典舞」、「民俗舞」、「創作舞」，第四類「兒童唱遊」則是名稱不變。(李天民、余國芳，2005a，頁 1023-1024；2005b，頁*311-*361)**臺灣舞蹈史(上冊)**(李天民、余國芳，2005a，頁 1023-1024)特別記載當年「中華民國舞蹈學會」去文有關主管單位教育部與文建會，質疑刪去「中國」兩字的決定：

中華民國在台灣，政府所辦理的舞蹈比賽內涵，是中國的古典、是中國的民俗。世界上其他民族國家，各有古典與民俗，減去兩字是否適當？因為政府舉辦的全名是「中華民族舞蹈比賽」，目的是展現各民族的傳統文化，與創造新生的中國舞蹈文化。

研究者推論、**臺灣傳統舞蹈**與**臺灣舞蹈史**兩書，皆將「古典舞」與「民俗舞」兩名詞與「傳統舞蹈」四個字接合，是為了突顯這兩種舞蹈皆源自於中國傳統文化的特性。因此研究者認為**臺灣舞蹈史**將「傳統舞蹈中之古典舞、民俗舞」含括在「漢族舞蹈的移植和創新」這個新創的舞蹈類型之下，是一種「霸權」移轉狀態下發展出的一種妥協的應變方式。它一方面是沿用 1997-2000 年舞蹈比賽官方決定的新類型名稱（刪除「中國」兩個字），一方面則是呼應「中華民國舞蹈學會」指出「創造新生的中國舞蹈文化」之觀點。

臺灣舞蹈史記錄 1995 年此一舞蹈競賽「出現存廢危機」(李天民、余國芳，2005a，頁 1020)，在聽取舞蹈界意見以及考量利弊得失之後教育部決定維持舞蹈競賽(李天民、余國芳，2005a，頁 1023)。隨著 2000 年政黨輪替，在支持臺灣獨立的民進黨政府治理下，向來標榜復興中華文化的舞蹈競賽成為修正的對象。這項競賽在 2001 年改為「學生舞蹈比賽」，新的名稱去除原先形容舞蹈民族性的用語像是「民族」、「中國」、「中華民族」⁹，轉而採用形容參賽者身分的「學生」兩字命名。**臺灣舞蹈史**指出舞蹈競賽「最終因公權力的變更落下帷幕」(李天民、余國芳，2005a，頁 1020)，認為民進黨執政是停辦「中華民族舞蹈比賽」之近因。

四、結論

本研究分析李天民五篇重要臺灣舞蹈史著作之論述「延異」，發現其歷史敘事產生「延宕」狀態，同時其舞蹈命名與分類亦發生「差異」現象。原先**中華民國文藝史**、**中華民國文化發展史**以及**中國舞蹈史**三篇論著中不需要論證的中華文化傳統，在**臺灣傳統舞蹈**與**臺灣舞蹈史**兩書中卻是需要詳細說明、補充舉證、連結鋪陳，確認「中國舞蹈」對「臺灣舞蹈」之影響。

研究者發現李天民由早期書寫臺灣與遠古中國歷史之連結；轉而論證「中國舞蹈復興」引發「臺灣傳統舞蹈文化復興」；最後改採「漢族舞蹈的移植和創新」並增添「原住民的歌舞風情」，說明傳

統臺灣舞蹈之特色。研究者認為**臺灣傳統舞蹈**(李天民, 2001)、**臺灣舞蹈史(上、下冊)**(李天民、余國芳, 2005a、2005b)兩書呈現的是李天民因應「霸權」的調整, 提出對臺灣舞蹈發展的新詮釋, 是「霸權」拉鋸下的產物。

李天民在**臺灣舞蹈史**的結語寫道:「寫這本書是純出於興趣, 我與內人, 不是文學家, 也非史學家, 只是把舞蹈在臺灣地區發展的歷史情況, 作個述說記錄而已, 我們已竭盡所能, 全力以赴了。」(李天民、余國芳, 2005a, 頁 1083)由**臺灣舞蹈史(上、下冊)**(李天民、余國芳, 2005a、2005b)刊載龐大的資料與舉證歷歷的內容來看, 顯示作者用心良苦。新世紀的臺灣已經非常不同於 1949 年國民政府撤退來臺時期, 此時在臺灣社會「消滅共匪、光復大陸」已經成為夢想;「復興中華文化」已經成為過去, 取而代之的是臺灣鄉土文化的追尋、中國認同與臺灣認同的論戰以及臺灣國家主義的建構。面對優勢的中華文化體系逐漸衰退, 去中國化的趨勢日漸增強, 李天民臺灣舞蹈論述之書寫、出版、宣傳與運用, 顯然是希望以「見證者」的地位以及舞蹈先驅之威信, 競爭賦予社會實踐意義的權力, 希望爭取公眾的同意、改變社會定見。

註釋

1. 「中華民國舞蹈學會」之前身為成立於 1952 年的「民族舞蹈推行委員會」, 在 1964 年更名為「中華民族舞蹈學會」、1976 年更改為目前的名稱「中華民國舞蹈學會」。(中華民國舞蹈學會簡介, 2012/11/02 下載)
2. 李天民提及 1975 年他負責撰寫舞蹈史文章, 交稿後被擔任**中華民國文藝史**總編纂的文學家尹雪曼要求重寫, 因此:「啟動了開始寫臺灣舞蹈史的意念, 與寫作的規格方式」。(李天民、余國芳, 2005a, 頁 1082)
3. 出自「向蔡瑞月致敬－中山北路昔影今塵」傳單之文字。(蕭靜文舞蹈團, 1994)
4. 例如(1) 公共電視台播出 2000 年臺北市新舞台現場演出錄影與訪談**牢獄與玫瑰－蔡瑞月的人生浮現**, (2) 2001 年 8 月 10 日**自由時報**副刊登載作家李昂專文(牢獄與玫瑰－蔡瑞月的人生浮現), (3) 2004 年公共電視台播出陳麗貴導演的「世紀女性」系列影片**暗冥 e 月光**, (4) 2004 年南一書局出版的**國民小學藝術與人文教科書－六上(第七冊)**課程(台灣舞蹈的拓荒者: 蔡瑞月), (5) 2006 年起「蔡瑞月文化基金會」每年舉辦「蔡瑞月舞蹈節文化論壇」, (6) 2006 年女書文化出版的**女性履痕**一書刊載葉益青(2006, 頁 146-157)的文章(衝破禁忌舞動生命之地: 蔡瑞月舞蹈社), (7) 2008 年 3 月 29 日國家文化總會樹立「蔡瑞月舞蹈社－女性文化地標」紀念碑。

5. 例如信件、草稿、專書、論文、日誌、回憶錄、新聞稿、電子書、照片、幻燈片、圖譜、海報、傳單、節目單、設計圖、表演、展覽、影片(電影、紀錄片、影帶、LD、VCD、DVD)、訪談錄影、錄音。
6. 出自**書寫與差異**中譯書之序文(張寧, 2007, 頁 21)。
7. 不同於現今政府承認的 14 族, 本書出版當年為九族之外新增一族共十族, 分別是: 平埔族、泰雅族、賽夏族、布農族、鄒族(早期稱曹族)、排灣族、卑南族、魯凱族、阿美族、達悟族(早期稱雅美族)。
8. 1954 年第一屆舞蹈競賽之類型為「戰鬥舞」、「勞動舞」、「禮節舞」、「聯歡舞」、「欣賞舞」(李天民, 2005, 頁 250-251), 1970 年改為四類, 分別是「中國古典舞」、「中國民俗舞」、「中國現代舞」與「兒童唱遊」。(李天民、2005, 頁 677)
9. 舞蹈競賽之名稱歷數次改變, 例如 1954 年「民族舞蹈大競賽」, 1960 年改為「臺灣省全省民族舞蹈比賽」, 1968 年調整為「臺灣區民族舞蹈比賽」, 1969 年修改為「臺灣區中華民族舞蹈比賽」, 最後在 2001 年更新為「全國學生舞蹈比賽」。(李天民、余國芳, 2005a, 頁 1023-1024; 2005b, 頁 I-V, *311-*361)

參考書目

中文書目

- 尹雪曼(主編)(1975)。《**中華民國文藝史**》。臺北市: 正中書局。
- 伍湘芝(2004)。《**李天民: 舞蹈荒原的墾拓者**》。臺北市: 文建會。
- 李天民(1975)。舞蹈。載於 尹雪曼(主編), 《**中華民國文藝史**》(569-593頁)。臺北市: 正中書局。
- 李天民(1981)。舞蹈。載於 秦孝儀(主編), 《**中華民國文化發展史**》(1422-1454頁)。臺北市: 近代中國出版社。
- 李天民(2001)。《**臺灣傳統舞蹈**》。臺北市: 國立臺灣藝術教育館。
- 李天民、余國芳(1998)。《**中國舞蹈史**》。臺北市: 大卷文化。
- 李天民、余國芳(2005a)。《**臺灣舞蹈史(上冊)**》。臺北市: 大卷文化。
- 李天民、余國芳(2005b)。《**臺灣舞蹈史(下冊)**》。臺北市: 大卷文化。
- 南一書局編(2004)。台灣舞蹈的拓荒者: 蔡瑞月。《**國民小學藝術與人文教科書一六上(第七冊)**》

(72-75 頁)。臺南市。

秦孝儀(主編)(1981)。*中華民國文化發展史*。臺北市：近代中國出版社。

張寧(2007)。訪談代序。載於 德希達(Jacques Derrida)，*書寫與差異 (L'écriture et la différence)*，張寧 譯(7-34 頁)。臺北市：麥田。

葉益青(2006)。衝破禁忌舞動生命之地：蔡瑞月舞蹈社。載於范情等著，*女性展痕*(146-157 頁)。臺北市：女書文化。

趙玉玲(2012a)。論述建構與觀點變異－臺灣舞蹈史初探。*藝術學報*(287-303 頁)，第 99 期。新北市：國立臺灣藝術大學。

趙玉玲(2012b)。解構蔡瑞月舞蹈迷思。*說文蹈舞 2012：多元化舞蹈論壇研討會論文集*(1-14 頁)。新北市：國立臺灣藝術大學舞蹈系。

德希達(Jacques Derrida)(1998)。涵義－與龍斯(Henri Ronse)的談話。載於德希達，*立場(Positions)*，楊恆達、劉北成 譯(3-17 頁)。臺北市：麥田。

蕭靜文舞蹈團(1994)。「向蔡瑞月致敬－中山北路昔影今塵」*宣傳單*。臺北市。

Barker, C. (2004)。*文化研究－理論與實踐(Cultural studies: Theory and practice)*，羅世宏等 譯。臺北市：五南。

西文書目

Derrida, J. (1978), *Writing and difference* (Alan Bass, Trans.). London, England: Routledge. [Original French edition first published in 1967]

Derrida, J. (1997), *Of grammatology* (Gayatri Chakravorty Spivak, Trans.). Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press. [Original French edition first published in 1967]

影音資料

公共電視台(2000)。「*牢獄與玫瑰－蔡瑞月的人生浮現*」*演出錄影*。臺北市新舞台現場演出。

陳麗貴(2004)。暗冥 ê 月光。*世紀女性*。臺北市：公共電視台。

網路資料

中華民國舞蹈學會簡介。*中華民國舞蹈學會*。取自<http://www.nda.org.tw/intro/index.html> (2012/11/02)

下載)

李昂(2001年8月10日)。牢獄與玫瑰－蔡瑞月的人生浮現。自由時報。取自 <http://www.libertytimes.com.tw/2001/new/aug/10/life/article-1.htm> (2012/11/02下載)

Witness, Writing and *Différance* – A Preliminary Inquiry on Ten-Ming Lee’s Taiwanese Dance Historical Discourses

Yu-ling Chao

Abstract

This research focuses on writings of Taiwanese dance pioneer Ten-Ming Lee. It is intended to analyze the dance historical discourses written by this ‘witness of dance renaissance of contemporary Taiwanese history’. Reflecting on Jacques Derrida’s (1978, 1997) strategy of deconstruction, the researcher examine five of Lee’s important Taiwanese dance historical discourses and discover traces of difference and deferral, leading to *différance*. The researcher discovers that Lee’s early writings tend to linked Taiwan with ancient Chinese history. He then moved on to demonstrate that the revitalization of Chinese dance in Taiwan paved the way to the renaissance of Taiwanese traditional dance. Lee concluded his description on the characteristics of traditional Taiwanese dance with the transfer and innovation of Han Chinese dance, in addition to the phenomenon of Taiwanese aboriginal song-and-dance. It is believed that the writing, publication, promotion and application of Ten-Ming Lee’s Taiwanese dance historical discourses derived from competing the power to define the meaning of social practice. Lee intended to utilize his reputation, both as a dance pioneer and a witness of Taiwanese dance history, in order to win over the consent of the masses and to change the public’s opinion.

Keywords: Taiwanese dance history, Ten-Ming Lee, Discourses, *Différance*, Hegemony

國立臺灣藝術大學「藝術學報」撰稿格式

壹、稿件：

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

貳、文章結構：

一、封面：依次包括（一）論文題目、（二）作者姓名、（三）服務單位、職稱。

二、摘要：

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

（二）、評論性或理論性文章：分析主題、目的或架構、資料來源、結論。

三、本文：

（一）、緒論：研究問題與背景、研究變項定義、研究目的與假設。

（二）、研究方法：研究對象、研究工具、實施程序。

（三）、研究結果：

（四）、結論與建議（或研究限制）

（五）、參考文獻：採 APA 格式。

參、文獻引用：（詳閱 APA 格式第五版）

一、作者為一個人時，格式為：（中文文獻部份為筆者的意見）

（一）、英文文獻：姓氏（出版或發表年代）或（姓氏，出版或發表年代）。

（二）、中文文獻：姓名（出版或發表年代）或（姓名，出版或發表年代）。

二、作者為二人以上時，必須依據以下原則撰寫：

（一）、原則一：作者為兩人時，兩人的姓氏（名）全列。

（二）、原則二：作者為三至五人時，第一次所有作者均列出，第二次以後僅寫出第一位作者並加 et al.（等人），同一段內則年代再省略。

（三）、原則三：作者為六人以上時，僅列第一位作者並加 et al.（等人），但在參考文獻中要列出所有作者姓名。

（四）、原則四：二位以上作者時，文中引用時作者之間用 and（與）連接，在括弧內以及參考文獻中用 &（、）連接。

三、作者為組織、團體、或單位時，依下列原則撰寫：

（一）、易生混淆之單位，每次均用全名。

（二）、簡單且廣為人知的單位，第二次以後可用縮寫（如 APEC, 行政院教改會），但在參考文獻中一律要寫出全名。

四、未標明作者（如法令、報紙社論）或作者為無名氏時，依據下列原則撰寫：

（一）、未標明作者的文章，把引用文章的篇名或章名當作作者並加雙引號，如：（“Educational Leadership,” 1994）或（“領導效能”，民 84）。

（二）、未標明作者的書、期刊、手冊、或報告，把書名、期刊名、手冊名稱、或報告名稱當作作者並劃線，如：(Total Quality Management, 1995) 或(全面品質管理, 民 84) 或(師

資培育法，民 83)。

(三)、作者署名為無名氏時，以「無名氏」當作作者。

五、作者姓氏相同時，相同姓氏之作者於文中引用時均引用全名，以避免混淆，如：R. D. Luce (1995) and G. E. Luce (1988)，中文部份則可加註文章名稱或書名以之區別。

六、括弧內同時包括多比文獻時，依姓氏字母（筆畫）、年代、印行中等優先順序排列，不同作者之間用；號分開，相同作者不同年代之文獻用，分開。如：(Pautler, 1992; Razik & Swanson, 1993a, 1993b, in press-a, in press-b) 或 研究顯示 (吳清山、林天祐，民 83，民 84a，民 84b；劉春榮，民 84，印行中-a，印行中-b)。

七、引用資料無年代記載或古典文獻時：

(一)、知道作者姓氏，不知年代以 n.d. 代替年代。

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

(三)、知道作者姓氏，不知原始年代，但知現用版本年代時，引用現用版本年代並於其後註明版本別，古典文件不必列入參考文獻中，文中僅說明引用章節。如：Aristotle(n.d.) argued，或 (Aristotle, trans. 1945) 或 (Aristotle, 1842/1945) 或論語子路篇。

八、引用特定文獻時，如資料來自特定章、節、圖、表、公式，要一一標明特定出處，如引用整段原文獻資料，要加註頁碼。如：(Shujaa, 1992, chap. 8) 或 (Lomotey, 1990, p. 125) 或 (Lomotey, 1990)···(p. 125) 或 (陳明終，民 83，第八章) 或 (陳明終，民 83，頁 8)。

九、引用個人紀錄時，不必列入參考文獻中，引用時要註明：作者、個人紀錄類別、以及詳細日期。如：(T. A. Razik, Diary, May 1, 1993) 或 (林天祐，日記，83 年 5 月 1 日)。

十、其他方面，如：(see Table 2 of Razik & Swanson, 1993, for complete data) 或 (詳細資料請參閱：林天祐，民 84，表 1)。

肆、參考文獻：(詳閱 APA 格式第五版)

一、編排格式

(一)、英文文獻每一列均為雙行距，每一筆英文文獻開頭要縮排五個英文字母，長度超過一行時，次行以下不縮排，如：Razik, T. A., & Swanson, A. D. (1995). Fundamental concepts for educational administration and leadership. New York: Macmillan.

(二)、中文文獻開頭可縮排兩個中文字，長度超過一行時，次行以下不縮排，如：張芬芬 (84 年 4 月)。教育實習專業理論模式的探討。毛連塹 (主持人)，教師社會化的過程。師資培育專業化研討會，台北市立師範學院。

二、引用格式

(一)、期刊、雜誌、新聞文獻：

1. 中文期刊格式 A：作者 (年代)。文章名稱。期刊名稱，期別，頁別。

2. 中文期刊格式 B：作者 (印製中)。文章名稱。期刊名稱，期別，頁別。

3. 英文期刊格式 A：Author, A. A., Author, B. B., & Author, C. C. (1995). Title of article. Title of Periodical, xx(xx), xxx-xxx.

4. 英文期刊格式 B：Author, A. A., Author, B. B., & Author, C. C. (in press). Title of article. Title of Periodical, xx(xx), xxx-xxx.

5. 中文雜誌格式：作者 (年月日)。文章名稱。雜誌名稱，期別，頁別。

6. 英文雜誌格式：Author, A. A., & Author, B. B. (1996, January 9). Article title. Magazine Title, xxx, xx-xx.

7. 中文報紙格式 A：作者 (年月日)。文章名稱。報紙名稱，版別。
8. 中文報紙格式 B：文章名稱 (年月日)。報紙名稱，版別。
9. 英文報紙格式 A：Author, A. A. (1996, January 9). Article title. Newspaper Title, p. xx.
10. 英文報紙格式 B：Article title. (1996, January 9). Newspaper Title, p. xx.

(二)、書籍、手冊、書的一章：

1. 中文書籍格式 A：作者 (年代)。書名。出版地點：出版商。
2. 中文書籍格式 B：作者 (年代)。書名 (版別)。出版地點：出版商。
3. 中文書籍格式 C：單位 (年代)。書名 (編號)。出版地點：作者。
4. 中文書籍格式 D：書名 (年代)。出版地點：出版商。
5. 英文書籍格式 A：Author, A. A. (1993). Book title. Location: Publisher.
6. 英文書籍格式 B：Author, A. A. (1993). Book title. (2nd ed.). Location: Publisher.
7. 英文書籍格式 C：Institute. (1993). Book title. (No. 123.). Location: Author.
8. 英文書籍格式 D：Book title. (1993). Location: Publisher.
9. 中文書文集格式：作者 (主編) (年代)。書名。出版地點：出版商。
10. 英文書文集格式 A：Author, A. A. (Ed.). (1995). Book title. Location: Publisher.
11. 英文書文集格式 B：Author, A. A., & Author, B. B. (Eds.). (1995). Book title. Location: Publisher.
12. 中文百科全書或辭書格式：作者 (主編) (年代)。書名 (第 2 冊)。出版地點：出版商。
13. 英文百科全書或辭書格式：Author, A. A. (Ed.). Title (3 rd. ed., Vol. 1). Location: Publisher.
14. 中文翻譯書格式 A：原作者中文譯名 (譯本出版年代)。書名 (版別) (譯者 譯)。出版地點：出版商。(原著出版年：1984 年)
15. 中文翻譯書格式 B：書名 (譯本出版年代)。(譯者 譯)。出版地點：出版商。(原著出版年：1984 年)
16. 英文翻譯書格式：Author, A. A. (1996). Book title (B. Author, T rans.). Location: Publisher. (Original work published 1983)
17. 中文書文集文章格式 A：作者 (年代)。文章名稱。載於 文集作者 (主 編)，書名 (頁別)。出版地點：出版商。
18. 中文書文集文章格式 B：作者 (年代)。文章名稱。載於 文集作者 (主編)，書名 (章別)。出版地點：出版商。
19. 英文書文集文章格式 A：Author, A. A. (1993). Article title. In B. B. Author (Ed.), Book title (pp. xx-xx). Location: Publisher.
20. 英文書文集文章格式 B：Author, A. A. (1993). Article title. In B. B. Author (Ed.), Book title (chap. 3). Location: Publisher.

(三)、專門及研究報告：

1. 中文政府報告格式 A：單位 (年代)。報告名稱 (報告編號：xx)。出版地：作者或出版商。
2. 中文政府報告格式 B：作者 (年代)。報告名稱 (○○單位報告編號：xx)。出版地：作者或出版商。
3. 英文政府報告格式 A：Institute (1996). Report title (Rep. No.). Location: Publisher.

4. 英文政府報告格式 B : Author, A. A. (1996). Report title (Rep. No.). Location: Publisher.
5. ERIC 報告格式 : Author, A. A. (1995). Report title (Report No. xx xx-xxxxxxxx). 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：民 89 年 10 月 27 日)
2. 中文線上查詢格式 B：作者 (年代)。文章名稱【線上查詢】。線上查詢的詳細程序。(如：<http://www.tmtc.edu.tw/~primary/right.htm>)。(上網查詢日期，如：民 89 年 10 月 27 日)
3. 英文線上查詢格式 A：Author, A. A. (1996). Article title. Periodical Name [On-line], xx. Available: Specify path(如：<http://www.ed.gov/pubs/planrpts.html>) (Visited date 如：

October 27, 2000)

4. 英文線上查詢格式 B : Author, A. A. (1995). Title [On-line]. Available:Specify path(如 : <http://www.ed.gov/pubs/planrpts.html>) (Visited date 如 : October 27, 2000)
5. 中文 CD-ROM 文章摘要格式 : 作者 (年代)。文章名稱【光碟】。期刊名稱, 期別, 頁別。光碟資料庫別 : 文章摘要編號。
6. 中文 CD-ROM 論文摘要格式 : 作者 (年代)。論文名稱【光碟】。光碟資料庫別 : 論文摘要編號。
7. 英文 CD-ROM 文章摘要格式 : Author, A. A. (1995). Article title [CD-ROM]. Journal Title, xx, xxx-xxx. Abstract from: Source and retrieval number.
8. 英文 CD-ROM 論文摘要格式 : Author, A. A. (1995). Article title [CD-ROM]. Abstract from: ProQuest File: Dissertation Abstracts Item: 9514263.

(八)、法令 :

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

伍、圖表製作 : (詳閱 APA 格式第五版)

一、表格的製作 :

表格主要包括 : 標題、內容、以及註記三個部份, 格式如下 :

- (一)、中文表格標題的格式 : 表 1. 標題或表 2. 標題, …等。(置於表格之上)。
- (二)、英文表格標題的格式 : Table 1. Table Title (均置於表格之上)。如為定稿, 則改為 Table 1. Table Title 不再分為兩行。
- (三)、中英文表格內容的格式 : 格內如無適當的資料, 以空白方式處理, 如有資料, 但無需列出, 則劃上斜線 / 。列數可酌予增加, 但行數愈少愈好。同一行的小數位的數目要一致。
- (四)、中文表格註記的格式 : 於表格下方靠左對齊第一個字起, 第一項寫總表的註解 (如 : 本資料係由九位評審依五等第計分法…, 資料來源 : …), 第二項另起一列寫特定行或列的註解 (如 : $n_1=25$. $n_2=32$.), 第三項另起一列寫機率的註解 (如 : $*p < .05$. $**p < .01$. $***p < .001$.)
- (五)、英文表格註記的格式 : 與中文格式原則相同, 但以英文敘述, 第一項為 Note, 第二項為 $n_1=20$. $n_2=30$., …等, 第三項為 $*p < .05$. $**p < .01$. $***p < .001$.等。
- (六)、中文表格資料來源的格式 A : 註記第一項可說明本表的出處, 來自期刊文章可寫 : 資料來源 : “文章名稱”, 作者, 年代, 期刊名稱, 期別, 頁別。
- (七)、中文表格資料來源的格式 B : 如來自書籍可寫 : 資料來源 : 書名 (頁別), 作者, 年代, 出版地 : 出版商。
- (八)、英文表格資料來源的格式 A : Note. From “Title of Article,” by A. A. Author, 1995, Title of Journal, xx(xx), p. xx. Copyright 1993 by the Name of Copyright Holder. Reprinted [or Adapted] with permission.
- (九)、英文表格資料來源的格式 B : Note. From Title of Book (p. xxx), by A. A. Author, 1995, Place: Publisher. Copyright 1993 by the Name of Copyright Holder. Reprinted [or Adapted]

with permission.

二、圖形的製作：

圖形包括：標題、內容、註記三部份，格式如下：

- (一)、中文圖形標題的格式：圖 1. 標題 或 圖 2. 標題，…等。(置於圖形下方)。
- (二)、英文圖形標題的格式：Figure 1. Title. (置於圖形下方)，在投稿時，APA 要求所有圖形標題全部另紙打印在一張紙上。
- (三)、中英文圖形內容的格式：縱座標本身的單位要一致、橫座標本身的單位也要一致，而且不論縱座標或橫座標，都要有明確的標題，並且要在圖形中標出不同形式的圖形代表何種變項。
- (四)、中英文圖形註記的格式：與表格的格式相同。
- (五)、每一圖表的大小以不超過一頁為原則，如超過時，可在前表的右下方註明 (table continues) 或 (續後頁)，在後表的左上方註明 (continued) 或 (接前頁)。

陸、數字與統計符號：(詳閱 APA 格式第五版)

- 一、小數點之前 0 的使用格式：一般情形之下，小於 1 的小數點之前要加 0，如：0.12, 0.96 等，但當某些特定數字不可能大於 1 時 (如相關係數、比率、機率值)，小數點之前的 0 要去掉，如： $r(24) = .26, p < .05$ 等。
- 二、小數位的格式：小數位的多寡要以能準確反映其數值為準，如 0.00015 以及 0.00011 兩數如只取三位小數，無法反映其間的差異，就可以考慮增加小數位。一般的原則是，依據原始分數的小數位，再加取兩位小數位。但相關係數以及比率須取兩個小數位，百分比須取整數。推論統計的數據一律取小數兩位。
- 三、千位數字以上，逗號的使用格式：原則上整數部份，每三位數字用逗號分開，但小數位不用，如：1,002.1324。但自由度、頁數、二進位、流水號、溫度、頻率等一律不必分隔。
- 四、統計數據的撰寫格式： $M = 12.31, SD = 3.52, F(2,16) = 45.95, F_s(3, 124) = 78.32, 25.37, t(63) = 2.39, \chi^2(3, N = 65) = 15.83 \dots$ 等，其中推論統計數據，要標明自由度。(請參閱該手冊，第 113 頁)。
- 五、統計符號的字形格式：除 $\mu, \alpha, \varepsilon, \beta$ 以及 V 等符號外，其餘統計符號均要在其下劃線，如：ANCOVA, ANOVA, MANOVA, $N, n_1, M, SD, F, p, R \dots$ 等。如為定稿，這些統計符號的字形一律以斜體羅馬字形呈現。

藝術學報 第九十二期

刊 名：藝術學報

出版機關：國立臺灣藝術大學

發行人：謝顯丞

出版年月：中華民國一〇二年四月

創刊年月：中華民國五十五年四月

刊期頻率：半年刊

地 址：新北市板橋區大觀路一段五十九號

網 址：<http://www.ntua.edu.tw>

電 話：(02)2272-2181-1151

印 刷：領航協會 曦望美工設計社 / (02)2309-3138

定 價：新台幣 500 元整

展 售 處：五南文化廣場 / 臺中市中山路 2 號 (04)2226-0330

國家書店松江門市 / 臺北市松江路 209 號 1 樓

(02)2518-0207

版權所有 · 不准翻印

GPN：2005500004

ISSN：10213686

TAWAN JOURNAL OF ARTS

Vol.92

April 2013

PUBLISHER:

Heieh, Yung-Cheng

EDITOR:

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

ADDRESS OF ADMINISTRATION OFFICE:

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

SUBSCRIPTION RATES:

NTS 500.00

ALL RIGHTS RESERVED

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

GPN : 2005500004

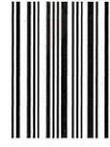
ISSN : 10213686



ISSN 10213686



00500



9 771021 368004

GPN : 200550004

定價：新台幣500元整