

ISSN : 10213686

藝術學報

Taiwan Journal of Arts

半年刊

第九卷第2期(總93期)

國立臺灣藝術大學

中華民國102年10月

編輯的話

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

為方便作者投稿，本學報自 83 期起改採全年徵稿方式辦理。另外，為了健全審稿制度及提高審稿流程之時效性，本刊將持續召開出版編輯委員會議，適時修訂徵稿及審查辦法、投稿規則、審查流程…等事項，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。

本期學報總計收 25 篇投稿論文，已完成初審及雙向匿名外審作業者共計 20 篇，經提本校出版編輯委員會議審議，最後決議通過刊登者共計 11 篇，修正後再審論文 1 篇，審查通過率為 60%，刊登之論文包括美術學門 4 篇、設計學門 3 篇、表演學門 3 篇、人文學門 2 篇。

國立臺灣藝術大學出版編輯委員會

民國 102 年 10 月

藝術學報 第九十三期

目次

美術	一、The Logic of the Imaginary: Metaphors of the Spirit 想像邏輯：靈之隱喻 / 馬丁·福克	1
	二、動態性思維的影像 / 馮勝宣	53
	三、以康丁斯基抽象繪畫理論探討李伯元作品的繪畫性 / 姜麗華	73
設計	四、「質」與「黑」的繁殖—莊連東的環繞花式創作 / 高甄孝	99
	五、正向裝飾：從裝飾的構築精神到文化加值的建築圖像 / 張恭領	123
	六、從工業設計雜誌封面分析臺灣設計的轉變 / 林美婷、林榮泰	153
傳播	七、傳統與數位插畫媒材對視覺藝術創造思考之影響探究 / 陳麗秋、陳志洪、曾僊齊	167
	八、從《綿答絮》到《皂雲飛》：回顧臺灣箏樂作品中的南管韻響 / 張儷瓊	199
表演	九、整合性音樂基礎訓練面面觀 / 卓甫見	237
	十、大三弦琴碼位置之科學分析研究 / 翁志文、張佳音、辛玫芬	263
	十一、部落格融入英文寫作課對學生學習態度之研究 / 曾敏珍	285
人文	十二、整合認知行為控制構面之科技接受模式研究—以國小校務資訊系統之使用為例 / 賴文堅	309

TAIWAN JOURNAL OF ARTS

Vol.93

October 2013

CONTENTS

1. The Logic of the Imaginary: Metaphors of the Spirit /Martin Forker.....	1
2. Thinking in the Movement of Image /Feng Sheng Hsuan.....	53
3. Exploring the Pictoriality of Li Po-Yen's Work through Kandinsky's Theory of Abstract Painting /CHIANG, Li-Hua.....	73
4. The Proliferation of "Quality" Multiplied by "Black": Lien-tung Chuang's Creation of Circular Floral Patterns /Jen-Shyue Kao.....	99
5. Positive Ornament: The Value added from Tectonics of Ornament to the Creative Cultural in Architecture /Kung-Ling, Chang.....	123
6. The Analysis of the Changes to Taiwan's Designs from Industrial Design Magazine Cover /Mei-Ting Lin, Rungtai Lin.....	153
7. The Influences of Traditional and Digital Drawing Mediums on Creative Thinking of Visual Arts /Li-Chiou Chen, Zhi-Hong Chen, Szu-Chi Tseng.....	167
8. From "MianDaXu" to "ZaoYunFei": A Retrospection of the Nanquan Elements in Taiwanese Zheng Works /Li-Chiung Chang.....	199
9. A Study of the Aspects of Comprehensive Musicianship /Fu- chien Cho.....	237
10. The Acoustic Analysis of the Bridge Place of Dasansian /Weng, Chih-wen , Zhang, Jia-ing , Hsin, Mei-fen.....	263
11. Students' Attitudes Toward Using Weblogs in English Writing Class /Min-chen Tseng.....	285
12. Integrating Behavior Control into Technology Acceptance Model on Elementary School Administration System /Wen-Chien Lai.....	309

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。

102 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
	楊永源	國立臺灣師範大學美術學系	教授兼系主任	校外
	吳宜澄	臺北市立大學視覺藝術學系	教授	校外
設計學門	許杏蓉	本校設計學院	教授兼院長	校內
	林品章	臺南應用科技大學	校長	校外
	梁桂嘉	國立臺灣師範大學設計研究所	教授兼所長	校外
傳播學門	朱全斌	本校傳播學院	教授兼院長	校內
	陳炳宏	國立臺灣師範大學大眾傳播研究所	教授兼媒體素養中心主任	校外
表演學門	劉立行	國立臺灣師範大學圖文傳播學系	教授	校外
	蔡永文	本校表演學院	教授兼院長	校內
	張中煖	國立臺北藝術大學	副校長	校外
人文學門	吳榮順	國立臺北藝術大學傳統音樂學系	教授兼系主任	校外
	廖新田	本校人文學院	教授兼院長	校內
	林啟屏	國立政治大學文學院	教授兼院長	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 來稿請以掛號郵寄新北市板橋區(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。

The Logic of the Imaginary: Metaphors of the Spirit

Martin Forker

Abstract

This study investigated how metaphors and symbols depicted the spirit or soul embedded in the logic of the imaginary clothing spirit in the metaphors of wax, air, clouds, and shadow. Such metaphors function in making visible the invisible according to belief and fantasy. The wax metaphor underpins the ambiguous boundary between animation and lifelessness and conveys a vivid experience of the uncanny and also underscores the inviolability of the preserved sacred body. In the air metaphor, the word becomes flesh through art. Even though these metaphors are deeply embedded in the imagination's forms, they are dependent and shaped in relation to time and experience. Today, we have new metaphors for clouds: clouds of terror, clouds of the nuclear sublime, and clouds of pollution. The shadow metaphor is the original chaos from which form originates *ex nihilo* (out of nothingness) to make darkness visible. Some images support Benjamin's (1968) and Barthes' (1980) argument that photographs do have a mystical aura and also Derrida's (1994) notion of hauntology which suggests a photograph gives the subject a haunting presence. The findings also reveal that metaphors and symbols can be multivocal; they resonate with different meanings (Turner, 1967). Thus, it seems that through our dreams, illusions, and in our imagination, we continually generate symbols and manipulate them.

Keywords: logic of the imaginary, metaphor, wax, air, cloud, shadow

*Dr. Martin Forker, Associate Professor, Applied English Department, Shih-Chien University, Kaohsiung Campus, Taiwan.

Introduction

At the outset of this study, it is important to point out to the reader that the scope of this study is vast and for reasons of limited space it is impossible to cover everything that relates to metaphors and symbols which are related to spirit or soul. This study sets out to explore imagery which is related to ideas of spirit or soul as depicted in various metaphors and symbols that traditionally conveyed the presence of immaterial forces, and revealed how imagery about ethereal beings are embedded in the logic of the imaginary clothing phantasmagorical and unseen phenomena such as spirit in the metaphors of wax, air, clouds, and shadow. Such metaphors function in making visible the invisible, mystical, enigmatic and impalpable according to belief and fantasy. Let us begin by exploring the concepts of metaphor and symbolism.

Definitions of Metaphor and Symbolism

The view of metaphor as a cognitive phenomenon became popular in the early 1980s (Gibbs, 1994; Lakoff, 1987; Lakoff & Johnson, 1980; Sweetser, 1990). Prior to this, a metaphor was seen as the poetic way of saying or writing something that could also be expressed in a literal way. Consequently, most scholars ignored the possibility of metaphors being represented in other modes besides the verbal. Cognitive theorists, by contrast, proposed that metaphor is a property of thought rather than of language and that it is about understanding and experiencing one kind of thing in terms of another (Lakoff & Johnson, 1980, p.5). According to this view, the mechanisms underlying metaphor exist in the mind independently of language, and what used to be referred to as a metaphor is now considered to be simply the surface realization of a particular way of thinking. Hence, any form of communication can be seen as an instance of metaphor if it is able to induce a metaphoric thought or concept. Lakoff & Johnson argue that metaphors provide symbolic networks around which people organize their lives. Metaphors are really statements based on some kind of analogy where two things are compared to each other” (St. Clair, 2004). Dirven & Paprotte (1985, p.viii) state that metaphor is seen as “being situated in the deepest and most general processes of human interaction with reality.” According to St. Clair (2004), metaphors can be used to understand cultural differences from the new perspective of visual images. Chun & Yu (2008, p.72) define “cultural metaphors” as “visual metaphors” that vividly and forcefully express the unique cultural features of one country or one living civilization.¹

The term “symbol” is a term used by Charles Sanders Peirce to describe the sign proper, wherein the

relation between signifier (an acoustic image) and signified (a concept or meaning) is entirely arbitrary and conventional (Liszka, 1996). Scheffler (1997, p.4) claims that we are symbolic rather than rational creatures (*animal symbolicum*) whose work is exhibited in several forms of thought comprising human culture (Cassirer, 1944). We live in symbolic worlds created by ourselves which mediate between nature and our minds (Langer, 1956). According to Sperber (1975, p. 99), a symbol is an object or a piece of knowledge which is in quotes. We see a picture of Jesus Christ and we know that it is quite different from a picture in a passport photograph. The symbolic picture gains its meaning through having been set aside. According to Turner (1967), three properties of symbol are especially important: condensation of meaning, multivocality and ambiguity. Multivocality suggests that a symbol may be understood in different ways. For example, paintings, operas, dramas and sculptures are multivocal. In terms of understanding symbols, Jung (1981) claims that there are two levels of the unconscious: the personal, which comprises repressed memories that are part of an individual's psyche, and the archetypal, which comprises the racial memory of a collective unconscious, a storehouse of images and patterns, vestigial traces of which all human beings find symbolic expression in all human art. According to Ortner (1973), key symbols are those that characterize whole peoples, nations, religions, and political movements, and tend to be among the most abstract and polysemous, yet still provide basic orientations for thought and action such as with the Virgin of Guadalupe, who is used to symbolize Mexico. Much can be achieved through symbolism, it can be creative and flexible: old symbols can gain new meanings and new symbols can emerge to meet new circumstances. "Anyone involved in artistic endeavour who has given thought to the process involved, knows that art worthy of the name must reveal the transcendental. It must, by its very nature, have recourse to the symbolic, and thereby becomes something different from any purely practical activity" (Wilson, 1981, p.20). Thus, it seems that through our dreams, illusions, and in our imagination, we continually generate symbols and manipulate them.

In Search of the Spirit or the Soul

As noted earlier, this study sets out to explore imagery which is related to ideas of spirit or soul as depicted in various metaphors and symbols. Man's relationship with the Divine and his search for his soul or spirit has been expressed symbolically through orthodox religions, metaphysics, mysticism, and other esoteric traditions (Forker, 2012, p.118).² According to Jung (1955), Archaic Man and Modern Man were magical entities endowed with supernatural powers animated with the spirits of powerful ancestors and forces of nature. Modern Man was like his earlier primitive counterpart, attempting to control nature

The Logic of the Imaginary: Metaphors of the Spirit

under disparate conditions of life with ceremonial figures: idols, masks, totems, charms and rituals hoping to exercise control over life and death. Two Jungian principles which were also widely known in the late 1930s and 1940s which seemed to underscore the spiritual were myths as archetypal forms that codify basic human experiences and conscious and unconscious as being interfused (Jung, 1939, pp. 53, 91).

The Catholic catechism asks the question: “How is your soul like to God?” To which the answer is: “My soul is like God because it is a spirit, and is immortal.” The soul is larger than the mind and it evokes personal truthfulness to feelings (soul music), the authentic homeland (soul food), while spirit continues to evoke the vital spark even when we are not certain what the principle of life consists of. Even when we profess agnosticism if not unbelief in a supernatural order, we are inheritors of much classical cosmology and medieval philosophy about spirit and soul in unconscious ways and in common parlance. The oddity of spirit’s material and secular usage is not made easier between the terms soul and spirit (Warner, 2006, p.9). Aristotle declared that the soul (*psyche*) never thinks without a mental image. In his book entitled *De Anima* (On the Soul), Aristotle (1936, pp.176-177), claims the soul (*psyche*) does not think with a mental image (*phantasma*). He claims that the soul is the form, or essence of any living thing; that the notion of a body without a soul, or of a soul in the wrong kind of body, is simply unintelligible. The French philosopher, Rene Descartes stated “it is the soul that sees, not the eye...this is why maniacs and men asleep often see, or think they see, objects that are not before their eyes” (Descartes, 1931, p.253). Descartes in *Passions of the Soul* (1649) suggests that the body works like a machine. It is a material entity. On the other hand, the mind or soul is described as a non-material entity. A woodcut from Descartes’ *Principles of Philosophy* (1644) illustrates Descartes’ theory of vision and its interaction with the pineal gland (See Figure 1). In this drawing, the external stimulus is translated into an act of will (pointing) by the pineal gland.



Figure 1: Rene Descartes, *Illustration of the Pineal Gland*, *Principles of Philosophy*, Woodcut (1644).

In a remarkable plate entitled *Vision of the Triple Soul in the Body* (See Figure 2), Robert Fludd has disposed the faculties in haloes around the profile of a man with suitably inflated and sensitive external organs: a radiant single eye, a protruding ear, a hand raised to display the fingertips, and swollen sensual lips. The senses radiate into a series of concentric circles, and these are bridged to a constellation of *animae*, or souls, inside the cranium. On the left is the sensitive soul, of which the circumference is intertwined with the imaginative soul. Another bridge leads upward from this to another planetary system, the world of the imagination (*mundus imaginabilis*), where everything is shadow: the rings of this system, the *Umbra Terrae* (Shadow of the World) are all shadows of the elements. Fludd writes, “This soul is called the imaginative soul, or fantasy or imagination itself; since it beholds not the true pictures of corporeal or sensory things, but their likenesses, their shadows” (Fludd, 1617-1621, p.218). One of Fludd’s most noteworthy illustrations locates an eye over the exact position of the imaginative soul in the earlier illustration (See Figure 3). The *oculus imaginationis* (eye of the imagination) radiates a montage of images: a Tower of Babel-like image, a guardian angel, an obelisk, a two-masted ship on a high sea, and the Last Judgment with Christ in glory on a rainbow among trumpeting angels while the dead rise with petitioning hands. These images belong to various orders of representation, based on memory or imagination, but it is clear that the inner eye in Fludd’s Neoplatonist notion does not receive images: it projects them onto a screen that lies beyond the back of the head, moving in a space that does not exist except in fantasy.



Figure 2: Robert Fludd, *Vision of the Triple Soul in the Body*, *Utriusque Cosmi*, Engraving, (c.1617-1619).



Figure 3: Robert Fludd, *Oculus Imaginationis*, *Utriusque Cosmi*, Engraving (c.1617-1619).

New technologies for seeing, recording, and picturing have rearranged the old-fashioned materials from which soul and spirit have been formed by imagination. Sconce (2000) uses the phrase *haunted media* when examining American culture's persistent association of new electronic media from the invention of the telegraph to the introduction of television and computers with paranormal or spiritual phenomena and offers a historical analysis of the relation between communication technologies, discourses of modernity, and metaphysical preoccupations. Sword (2002) explores the histories of modernity, media, and spirituality and argues that similar to modernist literature, popular spiritualism sought to embrace authority and iconoclasm, tradition, and innovation, continuity, fragmentation, the elitist mystique of high culture, and the chaotic vitality of popular culture. Gordon (1997, p.7) underscores that "haunting is a constituent element of modern social life. It is neither pre-modern superstition nor individual psychosis; it is a generalizable social phenomenon of great import. To study social life one must confront the ghostly aspects of it and "that which appears absent can indeed be a seething presence." The ghost is the sign, the empirical evidence that a haunting is taking place.

The Logic of the Imaginary

As noted earlier, this study sets out to explore imagery which is related to ideas of 'spirit' and 'soul' as depicted in various metaphors and symbols that traditionally convey the presence of immaterial forces, and reveal how imagery about ethereal beings are embedded in the logic of the imaginary clothing

phantasmagorical and unseen phenomena such as spirit in the metaphors of wax, air, clouds, and shadow. It has been argued that ‘forms’ have a life of their own and forms in art both derive from and generate other forms, autonomously, according to their own internal principles, both organic and abstract. Versteegh (2008, p.101) points out that “the vocabularies of spiritualism and science draw upon a shared pool of metaphors; that their concerns are interwoven; that they spring from the common heritage of human imagination and have, in this sense, co-evolved.” The art historian H.W. Janson distinguished between two ways of seeing: the first the artists discovering, within the stone or other material, the body inscribed there by nature. Janson associates this process with mimesis because the sculptor is trying to express something believed to already exist in the rock (Janson, 1961, pp. 258, 265). Gupton Borglum, the sculptor of the looming colossi of Mount Rushmore, studied the landscape for several days and nights until an image formed in the shapes and hollows of rocks (Warner, 2006, p.107). We must never think of forms, in their diverse states, as simply hovering in some remote, abstract zone, above the earth and above man. Focillon posits “they mingle with life, whence they come; they translate into space certain movements of the mind” (Focillon, 1934, p.60).

Focillon’s radical theory of forms echoes the writings of the Surrealist and polymath Roger Caillois who, like Mallarmé, argued that the imagination possesses its own logic and speculated that there might be a language of forms inherent in the universe - a ‘universal syntax’. Caillois was a friend of André Breton and a fellow Surrealist but in 1934 they separated over the Surrealist commitment to mystery for its own sake. Caillois’s disagreement with Breton arose when they were shown some Mexican jumping beans that suddenly twitched and leaped into the air. Attempting to explain this strange phenomenon, Caillois speculated that there was a worm or larva inside them, and he wanted to dissect one to find out. However, Breton objected sternly and disparaged Caillois as a low-grade positivist who rejected the idea of the marvelous and accused him of defacing the poetic with inadequate explanations. For Breton, objective chance or unpredictability marvelously disturbed the harmonious patterns of reason and delivered the mind-expanding stimulus of disorder: a sudden beauty (Warner, 2008). Caillois explored the idea of metamorphosis and proposed the continuity between matter and imagination as a phenomenon. In a short essay called *The Writing of Stones* (1970), he states that probably no images are silent. He considers the possibility of universal forms - the existence of fundamental constants which ensure the latent continuity of the stuff of the world. Consequently, the object creates the sign; it becomes the sign and it attracts onto itself that exact imagination which reveals the object more than inventing it. This continuity between matter and imagination also illuminates the power of symbols. Caillois claims the

The Logic of the Imaginary: Metaphors of the Spirit

logic of the imaginary does not attach fixed values and responses to its elements, but submits to the power of metamorphosis. In contemplating rocks and stones, meteorites and crystals, he called stones *l'orée du songe* (the shore of dreaming), he also recognized in his feeling for stones this logic of the imaginary is rooted in the laws of space and time, light and color, evolution and decay, naturally evolving shapes and naturally occurring rhythms, and it provides the underlying structure of aesthetics (See Figure 4).



Figure 4: Illustration of a stone from Roger Caillois' *The Writing of Stones* (1970).

Caillois argues that the marvelous in nature offers given or found works of art, such as stones, which then shape and lead human aesthetics from delight to horror, desire to repulsion and asserts that philosophers did not hesitate in identifying the real and the rational. He was convinced that a different bold step would lead to discover the grid of basic analogies and hidden connections which constituted the logic of the imaginary (Caillois, 1973, p. 230). Consequently, this logic of the imaginary structures the return of metaphors such as wax, breath, cloud, light, shadow and ether, when spirits are in question; the intrinsic physical properties of these substances have structured the axioms of our shared languages of the spirit. Such substances form a cluster in the repertory of linguistic vehicles for soul and spirit, and they persist into modernity, and came to be refashioned in the light of new technologies, from the first public waxwork displays to contemporary video games and digitized film. As the vast array of modern inventions began to change our experience of the world, their advent interacted with imagery from antiquity and theology which had dominated thought about the substance of spirit. “Verbal and visual,

these languages share with the language of demons, have the capacity to institute forms, meaning and experience. In order to make any kind of sense of the witchcraft beliefs of the past, we need to begin with language, not only the terms in which they are expressed, and the general systems of meanings they presuppose, but the question of how language authorizes any kind of belief at all” (Clark, 1997, p.3).

These languages have syntax, grammar, vocabulary, a complicated history, and a changing development over time. The intelligibility of their elements depends partly on handed-down expressions, on habitual ways of envisioning, on codes known, assembled, and disassembled in cognitive patterns that have been learnt and passed on. But in their frequent unintelligibility, they grasp at shared characters and figures to communicate. The apprehension of mysteries is as rooted in the mind’s freight of empirically acquired patterns of data and thought as is the mastery of a new skill. Among these manifestations are the figures of the inner world, unavailable to the senses. Nobody, except for a child seeing a baroque angel for the first time finds it strange that a naked boy could throw himself from below upwards from heaven’s ceiling on a swan, or lost loved ones return with arms stiffly held by their sides and wrapped head to foot in the shroud in which they were buried. Yet, these are the conventions which govern ‘the logic of the imaginary’ - they authorize belief. The metaphors that clothe phantasmagorical and unseen phenomena such as spirits, angels and cherubs, with flesh introduce them to reality but that reality can only be expressed through metaphor. Metaphor acts as the structuring principle for approaching these wonderful mysteries. Poetry, poetic language, the imagery of art and literature give us the necessary tools in this challenging quest.

Wax as Metaphor: Waxworks, Effigies, Death Masks, Sleeping Beauties

“One need no more ask whether the body and soul are one than whether the wax and the impression it receives are one.”

Aristotle, *De Anima*.

Life and death masks, waxworks, and other contact relics had continued in the eighteenth century the traditional struggle to represent the distinctiveness of a person: a life-like outer physical presence rendered in profuse and realistic detail seemed to promise entry to the subject’s essence, their inner spirit. As a metaphor, wax has played an important role in bodily image making and pointed to a synthesis of the sacred and the profane at the level of the body. Anatomy was used to gain insights into human character,

The Logic of the Imaginary: Metaphors of the Spirit

while the popularity of death masks confirmed the face as the essence of the individual. From the Enlightenment onwards, wax figures, frozen copies of historical persons, began to evoke the idea of ‘presence in absence.’ How can a waxwork or effigy created by the imagination capture the substance of a spirit or soul? Waxen effigies, like Santa Caterina de’ Vigri (See Figure 5), like many other saints immortally preserved in Catholic shrines capture their subjects and then preserve them eternally, imitating the blessed state of the soul in heaven, out of time, beyond the reach of the laws of this world. Saint Catherine sits in a reliquary chamber of her own, oval in shape, musty, shadowy, glinting with silver and gold ornament, crystal and velvet; there are no windows, and the walls are all richly encrusted with dusty *ex votos* in the shape of flaming hearts and other body parts. Saint Catherine’s living likeness, this life-in-death effigy of her kippered corpse, is extremely gruesome for most viewers. Nonetheless, viewers experience the ambiguous, terrible, and enthralling borderland between animation and lifelessness. The effigy exudes a vivid experience of the uncanny; the mixed-up feeling famously discussed by Freud in his study entitled the *Uncanny* (1919). A lifelike effigy like Santa Caterina’s throws the question of spirit into sharp relief; it excites inquisitiveness, to comprehend the mystery of its lack.



Figure 5: *Santa Caterina de’ Vigri* (Saint Catherine of Bologna), Church of Corpus Domini, Bologna.

In her glass box, Santa Caterina looks like the embalmed effigy of Jeremy Bentham, who left his body to University College, London, to be displayed as an “auto-icon” (See Figure 6). Like her, Jeremy

Bentham is also sitting, displayed in the main corridor of the college seated in a wooden box with folding doors which are opened for viewing the figure. But Bentham's mummy preserves his identity for posterity precisely because, according to his principles, the body is the seat of the person and there is nothing beyond it. Bentham also desired to keep his friends company at dinner on the anniversary of his death, and he is still brought out to take his place at the table at the annual gathering of the *Bentham Society*. But he was a skeptic, and he was bidding posterity to accept his mortal remains as vacant matter, no different from any other inanimate thing. While Santa Caterina de' Vigri is sacred, a hallowed recipient of suppliants and adorers, the rationalist philosopher Bentham was claiming the freedom to be profane and let his corpse remain in the world. However, he has not succeeded; his preserved and clothed body does not settle into the invisibility of the other statues in the College corridors. Nonetheless, Bentham's seated corpse is still a disturbing image.



Figure 6: Effigy of Jeremy Bentham with his embalmed head. University College, London.

It can be argued that some symbols and metaphors for the occidental culture holds true for the oriental culture. For example, wax takes such an exact impression that it has been used as a stamp of authenticity since the beginning of written documents.³ This binds it to testimony and to truth, and as with a life mask or a death mask; it fortifies conviction as well as faith. Death masks and waxworks keep active the metaphor Aristotle used in relation to a person's unique body/soul compact: the essential

The Logic of the Imaginary: Metaphors of the Spirit

distinctiveness of feature molds the generic flesh body that one particular subject shares with other humans and makes the mask unique. It has been claimed that the death mask is a psychological precursor of photography (Warner, 2006, p. 24). Madame Tussaud made a death mask of Jean-Paul Marat, soon after he was assassinated in 1793 (See Figure 7).⁴ Tussaud's tableau that was presented in Paris of Marat in his bathtub (See Figure 8) is similar to the one that is the subject of the famous painting by Jacques Louis David (See Figure 9). David had been a close friend of Marat. Where Tussaud saw diabolical features, David saw the features of a man he loved and admired. The representation of the murder of each is in large part the result of their relationship to the man and the French Revolution. David's painting was extolled as a great historical painting. Tussaud's depiction, on the other hand, was all about the death of the body; its brusqueness and its repugnance. The two images represent entirely different viewing experiences. In David's painting, the powerful proximity of the scene was used to transcend the limits of death. In contrast, Tussaud preferred to focus on bringing death itself close, in all its wretched details. David's revolutionary *Pieta* depicts Marat as a dead Christ-figure: it extends Catholic ritual for the purposes of revolutionary not religious metaphysics and it evokes the imagery of the dead Christ in Passion Week on his dais showing his wounds to stir the pity and repentance of the viewer. In short, David's image transforms Marat into a revolutionary martyr.



Figure 7: Madame Tussaud's Death Mask of Jean-Paul Marat.



Figure 8: Madame Tussaud, *Death of Marat*. Baker Street, London.



Figure 9: Jacque Louis David, *The Death of Marat* (1793) Oil on canvas, 162 x 128 cm. Musées Royaux des Beaux-Arts, Brussels.

The city of Bologna represents the apogee of a heroic attempt to pluck out the heart of the mystery of life. Clemente Susini was the chief modeler in the Florentine School of Anatomy. Susini's *La Venerina* (See Figure 10) is a sensual model of the body of a young pregnant woman whose torso contains detachable layers that reveal her internal organs. Susini's melodramatic depictions of viscera, veins, and even physical aberrations were highly histrionic. In 1783 in London, Rackstrow's Museum advertised a new entertainment showing a strange female figure that apparently was six months pregnant. Her pregnant state was signified by liquids flowing through glass tubes imitating arteries, and veins, the circulation of the blood, actions of the heart and lungs, and showing how the child is nourished in the

The Logic of the Imaginary: Metaphors of the Spirit

womb. Later, this new disregard for the integrity of the body after death gradually sharpened the value of its integrity and its liveliness in life. A new form of attention began to be paid to the details of features and individuals' specific differences, the way in which character might be read from the body. The very same skills which made it possible to anatomize the corpse without scruple, to dissect and then cast in wax the nerves, which give expression to a person's face, or lay bare the convulsions of the brain, also made it possible to create an illusion of suspended time or of immortality in the images of the once-living individual, anatomies spurred on the ambitions of new practitioners in physiognomy, phrenology, and portrait photography. Susini's dissected *La Venerina* has its modern equivalent in Gunther von Hagens' morbid anatomy exhibition *Body Worlds* of preserved human bodies and body parts that are prepared using a technique called *plastination* to reveal inner anatomical structures (See Figure 11).



Figure 10: Clemente Susini, *La Venerina*, Museum of Palazzo Poggi, Bologna, Italy.



Figure 11: Preserved Human Body. Gunther von Hagens' Body Worlds exhibition.

Waxen effigies, like Santa Caterina de' Vigri like many other saints immortally preserved in Catholic shrines seem to be enjoying an eternal heavenly sleep. The oldest surviving waxwork in Madame Tussaud's in London is *The Sleeping Beauty* (See Figure 12), a female figure lying down in the kind of pose often called 'abandoned'; as if spellbound rather than asleep, she seems suspended for all eternity like an effigy on a tomb awaiting the resurrection; her relaxed figure, even languorous slumber seems like an aspiring falsehood about death's defeat. *The Sleeping Beauty* was modeled by Philippe Curtius in 1765. According to the museum's tradition, it portrays Madame Du Barry, the mistress of King Louis XV, who was executed by the guillotine during the French Revolution. Du Barry was one of the few victims who had gone to her death protesting violently. Curtius modeled Du Barry's likeness from her severed head. A contemporary who claimed to be an eyewitness described how in the cemetery of La Madeleine, Curtius rearranged Du Barry's grimace with a skillful pinch of his finger and thumb: "He made up the face with a posthumous smile, rendered her beautiful and charming." Curtius then poured a layer of wax straight on to the turf at the side of the grave and rolled Du Barry's severed head in it to make an impression of her features (Fleischmann, 1908, p. 290). However, the image of Du Barry as a beautiful young woman is a fiction as she was executed when she was in her fifties, so in order to keep the gruesome death toll of *The Terror* before the eyes of the public, the Sleeping Beauty on show was provided with a different, spine-chilling story, and she was re-identified with the Royalist sympathizer, Madame de Saint

The Logic of the Imaginary: Metaphors of the Spirit

Amaranthe. At the age of twenty-two, this victim to virtue was hurried into eternity. However, *The Sleeping Beauty* at Madame Tussaud's ignores the historical circumstances, and the fairy tale character has taken precedence: a minor aristocrat who died at the guillotine became an innocent love object from the French fairy tale first written by Charles Perrault in 1697.⁵



Figure 12: Philippe Curtius, *The Sleeping Beauty*, Madame Tussaud's, Baker Street, London.

Thomas Aquinas singled out animation as the defining quality of the soul calling the soul “the starting point of all motion of things which live” and continuing with a reference to Aristotle, “The soul is indeed as it were, a life-giving principle in animate things” (D’Arcy, 1950, p.60). However a waxwork only looks alive. Its creepy inertia calls our attention to that missing ingredient: consciousness. The

animate body asserts a verifiable existence, while the mortified body opens a void. But violent and unnatural death offers a possible bridge between the two signifiers. “Death can only be represented in a visible and vigorous contrast between two states of the physical body: the body as lived body, intentional and animated - and the body as corpse, a thing of flesh unintended, inanimate, and static” (Sobchack, 2004, p. 236). The corpse presents an objective fact, the foundational materiality of the body, but also signifies something beyond the boundaries of sentient perception: the literal termination of the self. In its familiar corporeality, the corpse suggests some shared condition of subjectivity and elicits identification, even sympathy. At the same time, an unbridgeable gap creates a distance between the animate viewers and the inanimate viewed. The corpse literally embodies the absence of all sentience, a condition which by definition can never be experienced.

Air as Metaphor: Breath, Aura, Angels

“Yet air is the element most bearable to every mortal thing.”

Susan Stewart (2003)

How does our imagination summon up airy spirits such as angels? The word becomes flesh through art and imagery and metaphor: paintings and poems do not represent phenomena waiting in invisible regions to to be made visible but engender them, forge them, make them without external or prior referent. Mystical visions do not observe phenomena from another world but comprehend them through linguistic metaphors. Put simply, the subjects of angelic visitations do not actually exist until they are made visible by the image. In the love poem, *Air and Angels* (1633), John Donne evokes how thinking and imagining and feeling cannot work with nothing, but must clutch the material of the world, just as an angel takes on airy substance: “As an angel face and wings; of air, not pure as it, yet pure doth wear, So they love may be my love’s sphere” (Chambers, 1896, pp. 21-22). His love will put on her garments, as an angel wears a face and wings of pure air in a crude approximation of its true being. In the depiction of angels, artists have used the metaphor of air to communicate angels’ otherworldly nature. “Air is the element where the imagining of spirit mixes with the stuff of this world most richly and intimately” (Warner, 2006, p. 61).⁶



Figure 13: Gustave Doré, *Paradiso, Celestial Rose*, Plate 34 (c.1868) Engraving.

The *anima* (soul or spirit) depends on the metaphor of breath, the primary symbol of living being and breath participates in the element in which heavenly creatures fly. Breath itself gives ‘spirit’ from the Latin word *spirare* (to breathe). The Greek word for air or breath, *pneuma*, does not specify physical breath but spiritual breath. The spiritual breath of the Seraphim in singing paeans to God is described in Isaiah 6: 2-4: “Above him were seraphs, each with six wings: With two wings they covered their faces, with two they covered their feet, and with two they were flying. And they were calling to one another: “Holy, holy, holy is the Lord Almighty; the whole earth is full of his glory. At the sound of their voices the doorposts and thresholds shook and the temple was filled with smoke.” Seraphs are angels who worship God continually. For example, while Dante and Beatrice gaze upon the highest Heaven, the *Empyrean*, angelic choirs in a band of upper air that is akin to ether provides the pure and luminous habitation for ethereal bodies encircling the abode of God in Dante’s *Paradiso* illustrated by Gustave Doré (See Figure 13).

The early Christian Fathers had not agreed about the mystery of angelic nature. Augustine described

angels as *corpus sed non caro* (body but not flesh), and the view that angels did not have bodies prevailed when Thomas Aquinas wrote: “Although air, as long as it is in the state of rarefaction has neither shape nor colour, when condensed it can both be shaped and coloured, as appears in the clouds. Just so the angels assume bodies of air, condensing it by divine power in so far as is needful for forming the assumed body” (Mayr-Harting, 1998, p.19). This poetics of spirit substance persists. In the lexicon of human fantasy, spirits still put on clothes of air and vapours, light and radiance, to make themselves apparent to human senses. Another airy term, the word *aura*, embraces a triple image being both an emanation of air, an effect of luminescence, and a sensation of presence, thus stimulating the senses of smell and touch as well as sight. Used in alchemeical arcana, *aura* was adopted by the Theosophists and other modern spirit theorists to characterize the astral or spirit body. *Aura*, the effect of the soul visible in the body, functions as a modern pagan equivalent to the immortal soul of traditional Christianity. According to Forker (2012, p. 127), the key concept of the Theosophical mysticism of colour and form is the notion of vibration. The pattern of the human *aura*, as well as that of the musical configurations observed by the clairvoyants, is shaped and coloured by supernal vibrations generated by thoughts and emotions. The psychic vibrations pattern the mental and astral matter of the *aura* in the same way as physical vibrations organize physical matter in certain circumstances. The energy that quickened human beings is akin to the immortal figures of the spirit world.

The first quality of animation, spirit’s capacity for movement (*motility*), and the second, its modelling activity in relation to visible world are both Aristotelian properties. According to Aristotle, the mother provided all the matter of a child, while the father’s sperm formed it by the energy of its spirit. “For Aristotle, semen is the residue derived from nourishment, that is of blood, that has been highly concocted to the optimum temperature and substance. This can only be emitted by the male as only the male, by nature of his very being, has the requisite heat to concoct blood into semen” (Foxhall & Salmon, 1998, p.158). So, here the image of foam or froth (*aphros*) qualifies the character of spirit. Aristotle also offered a rather more vivid domestic metaphor, claiming that fertilization happened in the same way as rennet sets milk to make junket. This second property of spirit, the impressing power to form matter, associates spirit with active agency (Warner, 2006, p.65). Bloom (1996) asserts that language creates angels. For example, Bloom notes that Hayim Vital, a Jewish mystical follower of Moses Cordovero, in sixteenth-century Palestine, claimed that every word that is uttered creates an angel. Furthermore, Vital also claimed that when Cabbalists read the Torah, not only the words but the letters and spaces in between the letters and the words, and the interpretations of these gaps created angels (Bloom, 1996, p.88).

The Logic of the Imaginary: Metaphors of the Spirit

In both classical iconography and in Christian tradition, heaven contained a lesser kind of angelic being, the *putto* (baby angel) that expressed heavenly bliss. These cupid-like *angiolini* airborne in their supernatural home embody the energy of the animating principle. In Italian Renaissance and Baroque art, they are usually depicted as a chubby male child, usually nude, and sometimes winged. Seemingly, they represent a third species of the flesh, neither dead nor alive, but gravity-free and naked in paradise. Such angels are also called *amorini*. Strictly speaking, they are not Christian nor pagan, neither completely personal subjects nor allegorical personifications: they populate imaginary worlds, sacred and profane (Warner, 2006, p.74). Their presence underscores scenes of the Nativity or the Assumption, ascensions and apotheoses of saints, manifestations and visions of the divine. Like a musical motif playing in the background, *putti* imperceptibly fill the spaces of sky or the edges of the composition with their weightless peachy bodies, and their childlike innocent playfulness and mischievousness. Such impishness is clearly evident in Raphael's *Sistine Madonna* where two naughty *putti* with tousled hair are depicted at the bottom of the painting (See Figure 14).



Figure 14: Raphael, *Sistine Madonna*, (1513-1514) Oil on canvas, 265 x 196 cm. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.

Putti signify acts of sinless and spontaneous carnality as they twist and bounce in celestial air presenting their plump and rosy buttocks and their baby genitals to the spectator with unadulterated

delight. Sometimes, they are depicted as helping Cupid encouraging the commencement of profane secular love as between two people, rather than the love between a human and God. For example Poussin's painting *Bacchanal of Putti* (1626) is a depiction of sheer debauchery. It shows two *putti* making love, another drinking wine from a large jug, and another riding a goat. Symbolically, a goat can represent the active male sexual or fertility aspect of nature while a goat horn can be interpreted as a phallic symbol. The golden cloth draped over two Hermes-like figures underscore the sexual power of Hermes and depicts him with bulging genitals (See Figure 15). Bird and wing symbolization is related to the air metaphor. In the symbols of classical thought, the natural world offered embodied metaphors for the airy spirit, *psyche*, meaning 'soul'. In Greek, *psyche* also means 'butterfly' or 'moth'. Bird and insect symbolism is evident in some classical iconography and Christian imagery. For example, some images have depicted a soul-insect flying from the top of a penis symbolizing the power that quickens matter into life and transforms nebulous flesh into a real person. Images of Prometheus creating man, with the assistance of Athena, holding a butterfly over a man's head signifying the soul of man continued into the nineteenth century (See Figure 16).



Figure 15: Nicolas Poussin, *Bacchanal of Putti* (1626) Oil on canvas, 74 x 84 cm. Galleria Nazionale D'arte Antica, Palazzo Barberini, Rome.



Figure 16: Felice Giani, *Prometheus Creating the First Man* (c. 1810-1815), pen and brown ink with brown wash over graphite on tan wove paper, 50.1 x 37.4 cm. National Gallery of Canada.

The imagery of *putti*, *cherubini*, and *angiolini*, as well as other kinds of spirits take the form of birds. Some artists of the Seicento combined flights of metaphorical imagination with intense observation and introduced anatomical studies of real birds' wings for angels to wear. For example, the pair of eagle's wings for *Amor* in Caravaggio's painting *Amor Vincit Omnia* (Love Conquers All) are very representative of birds' wings (See Figure 17). Caravaggio also studied the wings of the commonplace pigeon for a seductive vision of a musical angel playing to the Holy Family in his painting, *The Rest on the Flight from Egypt* (See Figure 18).



Figure 17: Caravaggio, *Amor Vincit Omnia* (1601-1602) Oil on canvas, 156 x 113 cm. Gemäldegalerie, Berlin.



Figure 18: Caravaggio, *Rest on Flight to Egypt* (1596-1597) Oil on canvas, 133,5 x 166,5 cm. Galleria Doria Pamphilj, Rome.

Predominantly in Christian iconography, the most familiar spirit in the shape of a small bird is the Third Person of the Trinity, the Holy Spirit (Holy Ghost), who usually appears as a celestial dove. This form that spirit takes is also, as with the cherubim, closely associated with desire and with love. The mystery of the Trinity echoes with divine love; the energy that flows between the deity and his creation through the bird that in the Old Testament symbolizes the covenant between Man and God after the flood. Renaissance artists introduced the same symbolic messenger into images of the Annunciation and Pentecost in order to make visible the active word of God, conceived by Mary, and received by her and the apostles. When the Holy Spirit flies down a sunbeam in the form of a glowing dove in images of the Annunciation; tradition endows him with light, air, and fire to convey his incorporeal substance. This bird-spirit sometimes links God the Father and God the Son by hovering between their lips, like a kiss made flesh, breathed out between their lips in the form of a dove (See Figure 19). The resemblance between the Holy Spirit and the appearance of later spirit forms, in psychic photographs and séance phenomena, sometimes issuing ectoplasm from the mouths of entranced mediums arises from the core logic of the imaginary as constituted by language and metaphor (Warner, 2006, p.77). However since World War II reports of ectoplasmic phenomena have declined and many psychical researchers doubt whether genuine cases ever existed. For example, the photo of the medium Mary Marshall with Sir Arthur Conan Doyle's face in the ectoplasm looks extremely bogus (See Figure 20).

The Logic of the Imaginary: Metaphors of the Spirit



Figure 19: *The Coronation of the Virgin with the Trinity* (c. 1400) Oil on panel, 9.52x 91.40 cm. Cleveland Museum of Art.



Figure 20: Photo of the spiritual medium Mary Marshall with Sir Arthur Conan Doyle's face in the ectoplasm.

Clouds as Metaphor: Chinese Art, Fata Morgana, Marian Apparitions, Nuclear Sublime

“And what do you like, extraordinary stranger?”

“I like the clouds, the clouds passing over there, the marvellous clouds...”

Charles Baudelaire, *L'Etranger*, 1862.

In art, dramas, poems, songs, and novels, clouds are metaphors for everything from bad philosophy to the many incarnations of a soul. In his *Notebooks*, Leonardo Da Vinci suggested that, like angels and birds, clouds were useful in filling up the gaps around figures to situate them in space. This practical piece of advice on how to construct background assumes an equality between air and angels, empty space and clouds; it depends on spectators who have no reason to resist heaven as a metaphor and the sky as an image of the divine (Warner, 2006, p.83). Clouds get power as a metaphor because they are shape-shifters. As a result, they can stand in for many varied cultural tropes. For example, clouds appear to be one of the most constant features of Far Eastern art. Views of mists and clouds seem to have occupied a privileged position in Chinese art. Mi Youren's *Cloudy Mountains* (1130) is an excellent example of otherworldly cloud imagery (See Figure 21). As early as the eleventh century, Mi Fu, underlined the great antiquity of the concept of clouds, when writing about the views of mists painted by Dong Yuan. Buddhist painting, whether Chinese or Japanese, regularly made use of clouds as a metaphorical vehicle, drawn with a precise outline the curve of which in many cases evokes the silhouette of a dragon or a fish with a long tail, upon which the bodhisattva is seated. A collar of clouds was sometimes embroidered upon the robes of the Chinese emperor, a vestige of an extremely ancient cosmic symbol that marked the threshold of the heavens. Statues of Buddha often included cloud collars at the base of the statue (See Figure 22).



Figure 21: Mi Youren, *Cloudy Mountains* (1130) handscroll, ink and color on silk, 43.70 x 193.00 cm.
Cleveland Museum, Ohio, U.S.A.



Figure 22: Lama Statue of Sakyamuni Buddha showing Cloud Collar and lotus base.
Newark Museum, New Jersey.

Fan Kuan of the Song Dynasty (960–1279) depicted small human figures in mountains covered by mists being overpowered by the magnitude and mystery of their surroundings. Fan Kuan was implying that Nature is much more powerful than Man. Guo Xi of Northern Song Dynasty (960-1127) used textural strokes to construct credible, three-dimensional forms. Strokes particular to his style include those on clouds which resemble rocks. In his treatise entitled *Mountains and Waters*, Guo Xi stated that “the clouds and the vapours of real landscapes are not the same at the four seasons. In Spring they are light and diffused (See Figure 23), in Summer rich and dense, in Autumn scattered and thin, in Winter dark and solitary. When such effects can be seen in pictures, the clouds and vapours have an air of life” (Grousset, 1953, p. 195).



Figure 23: Guo Xi, *Early Spring* (1072) Northern Song Dynasty, Hanging scroll, ink and color on silk
158.3x108.1 cm. National Palace Museum, Taipei, Taiwan.

The symbolic value of cloud imagery persists in twentieth century art where it signifies the generative, the destructive, and the enigmatic in the artworks of René Magritte, as well in the work of Frida Kahlo and Georgia O'Keeffe. In the Christian scriptures, and especially in the Old Testament, clouds played an important role whenever there was a divine presence. God's appearance was usually accompanied by a cloud or mist. For example, the very first instruction on Moses' mission in the liberation of the Israelites from the bondage of Egypt is God's promise: "The Lord said to Moses, "I am going to come to you in a dense cloud, so that the people will hear me speaking with you and will always put their trust in you." (Exodus 19:9). In China and India, images of the Divine were accompanied by clouds. Both Jesus and Muhammad ascended to heaven in a cloud, and both the gospels and Islamic scriptures employ the image of the cloud as a theophany, an appearance of the divine. In much of the mystical writings of the world, the cloud expresses the apophatic nature of the divine, the unknowable, that which will forever elude our human understanding. Renaissance clouds have tactile solid bodies (Warner, 2006, p.86). For example, in Correggio's *Assumption of the Virgin*, cheerful buoyant angels and saints swim, romp, and rest on reefs and banks of cumulus. Correggio's cloudiness has tangible substance: tactile, malleable, and elastic; strictly material qualities (See Figure 24).



Figure 24: Antonio da Correggio, *Assumption of the Virgin* (Detail), (1526-1530) Fresco, 1093 x 1195 cm. Cathedral of Parma.

According to Athanasius Kircher's cosmology, a web of fire spreads through the world, linking volcanoes which erupt in a violent cloud of scorching ether (See Figure 25). "Clouds are interfused with anagogic ideas of the highest heaven, the ether; they mark out the space of the world above, creating pontoons and bridges between the two spheres, human and divine...Clouds and cloudiness offer a magical passkey to the labyrinth of unknowable mysteries, outer and inner" (Warner, 1999, p.72).

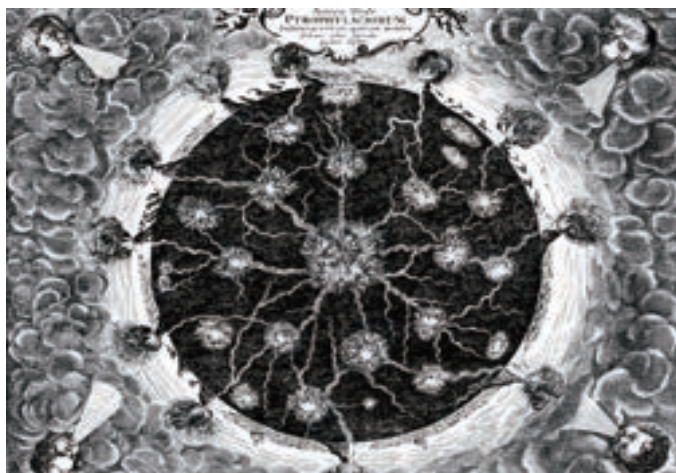


Figure 25: Illustration from Athanasius Kircher's *Mundus Subterraneus* (1665).

In the straits of Messina, the enchantress Morgan le Fay (*Fata Morgana*) occasionally conjures

castles in the clouds. When the Normans became Rulers of southern Italy, and they carried with them their cycle of Celtic legends in which Morgan le Fay as a sea witch who ensnares mortals into her palace under the sea. In a later, Italian, legend, she falls in love with a mortal youth and gives him the gift of eternal life in return for her love; when he becomes restless and bored with captivity, she summons up fairy spectacles for his entertainment (Warner, 1999, p. 67). The Jesuit polymath Athanasius Kircher reports a vision of Fata Morgana in the second part of his magnum opus, *The Great Art of Light and Shadow* (1646), where he reprints a letter from a fellow Jesuit in Sicily describing a manifestation on August 15, 1643 of the spectacular enchantments of Fata Morgana, Kircher, (1646, p. 704) reports:

“On the morning of the feast of the Assumption of the Most Blessed Virgin... It seems to me that the most holy Madonna made appear...a trace of Paradise that day...the sea that bathes Sicily swelled up and became ten miles in length all round, like the crests of a black mountain, and the sea of Calabria flattened out and appeared in a moment the clearest crystal, transparent as a mirror...and in this mirror there suddenly appeared...a line of more than 10,000 columns of equal width and height.”

Later, Kircher austere suggested to his Jesuit colleague that the whole vision was a figment of his imagination, a mere trick of the light. Apparently, this optical phenomenon occurs because rays of light are bent when they pass through air layers of different temperatures in a steep thermal inversion where an atmospheric duct has formed.⁷ The first detailed interpretations by artists of Fata Morgana are recorded in engravings. For instance, Guglielmo Fortuyn's (1773) engraving illustrates the remarkable illusion of the light: ships reflected in clouds, cities floating deep down under water (See Figure 26).



Figure 26: Guglielmo Fortuyn, *Fata Morgana*, (1773) Engraving. British Library, London.

The Logic of the Imaginary: Metaphors of the Spirit

Mirages such as Fata Morgana have been described as “casting clouds as veils or gauzes as “airy films” (Taylor, 1793, pp. 84-87) on which phantom wonders appear, and how the pursuit of fantasy, in meditating on fluid, evanescent, arbitrary forms, presents an important strand in the story of the imagination. The interaction between the signs and wonders of scripture and mythology and technical processes and contrivances, from the magic lantern to the phantasmagorias of late-eighteenth and nineteenth-century entertainment, to today’s cinematic special effects and virtual reality, is highly dynamic, and certainly cannot be assumed to be altogether fortuitous. But the very word “film” builds on the physical similarities of vapour and the medium of the movies” (Warner, 1999, p.72).

Benjamin (1968) suggests that photographs do not have the ‘aura’ that a traditional work of art allegedly has but Barthes argues that all photographs have an indexical relationship to their referents and underscores that there is a superimposition of reality and of the past. Thus, photographs do have an aura – the aura of lost time and lost memories (Barthes, 1980, p.76). Derrida (1994, p.10) describes the mystical nature of photographs. Derrida employs the term *hauntology* - a neologism that marks being by that which ‘spectralizes’ it, that which haunts it. Barthes’ argument that photographs do have an aura and Derrida’s notion of hauntology is evident in a photograph of the Virgin Mary (See Figure 27). Purportedly, the Virgin Mary allegedly appeared to thousands of Egyptians in the Zeitoun district of Cairo over a two to three year period starting on 2 April, 1968. The apparitions were witnessed by President Nasser and captured by newspaper photographers and Egyptian television. Investigations performed by the police could find no explanation for the phenomenon. Apparently, having been unable to produce an alternative explanation for the luminous sightings, the Egyptian government accepted the apparitions as true. Many Christians regarded this apparition as a modern Transfiguration. Some skeptics had the electricity supply cut off in the area but the heavenly apparition still remained. In fact, her illumination and her luminous gown of light became even clearer. Uncannily, she is surrounded in a celestial aura and a heavenly halo seems to encircle her head and a Holy Spirit-figure seems to be hovering above her.

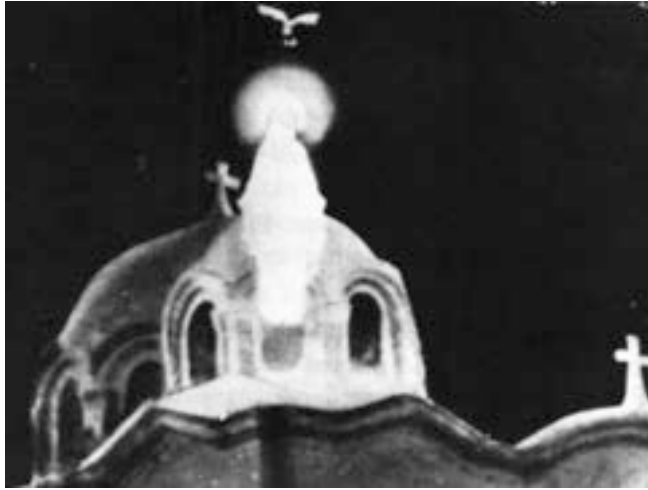


Figure 27: Marian Apparition at Zeitoun (1968).

Conrad Lycosthenes published *Prodigiorum ac Ostentorum Chronicon* (1557) in which he put together all miracles, miraculous happenings and strange phenomena from the creation of the world. One of his illustrations depicted celestial soldiers in the clouds (See Figure 28). “Heavenly wonders, benign and ominous, have not ceased in modern times: a phantom army was seen fighting in the sky about Verviers in Belgium on June 1815, a little before the Battle of Waterloo took place nearby” (Warner, 2006, p.100). *The Angels of Mons* is a popular legend about a group of angels who supposedly protected members of the British army in the Battle of Mons at the outset of World War I. Allegedly, an avenging angel, clothed all in white, mounted on the classical white horse, and brandishing a flaming sword, had appeared in a parting of the clouds at the worst moments of the night battle. The angel rallied the troops and enabled them to crush the enemy and halt their advance. In Alfred Pearse’s 1915 illustration (See Figure 29), shining angels throw a protective cloud around the British soldiers and even inflicted inexplicable arrow wounds on the Germans. The evidence suggests that the story is fictitious, developed through a combination of rumors, mass hysteria, psychic journals, urban legends, propaganda, and films, including Cecil B. de Mille’s *Joan of Arc* (1916) which opens with a scene set in the fields of Flanders, with angelic warriors including Joan overhead. The legend was reinforced by a patriotic short story by Arthur Machen in a London newspaper, in which St George called on by an English soldier, dashes to the rescue on a celestial steed at the head of a battalion of angelic bowmen. Certainly, the stories of the heroic guardian angels boosted morale on the home front as popular enthusiasm for the war was dying down in 1915. Even after the war there remained in the UK a widespread belief that some form of otherworldly

The Logic of the Imaginary: Metaphors of the Spirit

intervention had saved British forces at Mons. As late as 1963, the famous British historian A. J. P. Taylor wrote in his celebrated history of the First World War that: “supernatural intervention was observed, more or less reliably, on the British side. Indeed the Angels of Mons were the only recognition of the war vouchsafed by the Higher Powers” (Taylor, 1963, p.29).



Figure 28: Conrad Lycosthenes, *Celestial Soldiers* (1557) Woodcut, *Prodigiorum ac Ostentorum Chronicon*.



Figure 29: Alfred Pearse, *The Angels of Mons*. Illustration published in A. Churchwoman's *The Chariots of God* (1915).

Warner claims that “the game of descrying or catching sight of shapes in the skies, faces in the clouds, and images in stones, according to the complementary vagaries of individual reverie, should be

distinguished from the effects of weather, the causes of rainbows, the so-called Brocken spectre, St. Elmo's Fire, will-o'-the-wisps, foxfire, *ignis fatuus*, and other Fata Morganas." Warner further claims that their very names, endowing phenomena with supernatural origins, reveal how it is in practice difficult to keep the experiences distinct, how subjective dreaming alters the experience of the natural event. "As Nature abhors a vacuum, so does the mind resist meaninglessness, accord stories to haphazard incident, invent reasons and origins, mythical etiologies; the amorphous, the inchoate, the formless have beckoned irresistibly to the shaping powers of thought and fantasy" (Warner, 1999, p. 76). Such imagery provokes disbelief and curiosity. Fata Morgana and all the heavenly apparitions in celestial clouds and mystical skies provide a rich arena for inquiry into the observer who perceives the sign and its meanings and into the nature of phantasms in a person's mind. A natural phenomenon casts its own scintillating and dancing light on the story of the self, as the phenomenon changes character, shedding the divine portent to become a psychological mirror of the viewer's mind, and a Surrealist *foyer de song*, a hearth for incubating inner fantasies (Warner, 2006, p.102).

Clouds have also been depicted as metaphors and symbols of terror and the nuclear sublime. Photography made the key transformation in polluting the materials of this family of metaphors and symbols. The first images of shells bursting, bomb blasts, and billowing gusts of smoke in gas warfare seem to have taken place in the First World War. Seemingly, one photograph shows a soft miasmatic poisoned cloud which resembles an exploding human head (See Figure 30). After the collapse of the World Trade Center on 11 September 2001, a dense cloud of dust containing high levels of airborne pollutants covered Manhattan and parts of Brooklyn, New York. Between 60,000 and 70,000 responders were exposed and many reported adverse health effects. Some television viewers were convinced they saw the face of Satan in clouds of smoke billowing out of the World Trade Center. Correggio's *Assumption of the Virgin* (See Figure 24) invited us to believe in the Assumption of the Virgin taking place upon a rolling mass of heavenly cumulus but we now live as successors to the splitting of the atom and to the age of the nuclear mushroom cloud. Michael Light's (2003) book entitled *100 Suns* depicts one hundred photographs of mushroom clouds in nuclear tests. The title of the book refers to the response by Robert Oppenheimer to the world's first nuclear explosion in New Mexico when he quoted a passage from the Bhagavad Gita, the classic Vedic text: "If the radiance of a thousand suns were to burst forth at once in the sky, that would be like the splendour of the Mighty One...I am become Death, the destroyer of worlds." The photographs of these mushroom clouds are chilling in its inference while simultaneously aesthetically beautiful. The man-made nuclear landscape surpasses nature in its violence. The mushroom

The Logic of the Imaginary: Metaphors of the Spirit

clouds are a dichotomy of beauty and horror, attraction and repulsion, violence and seduction that make the photographs extremely compelling (See Figure 31).



Figure 30: Photograph of Gas Warfare during the First World War.



Figure 31: Michael Light, Photograph of a Nuclear Mushroom Cloud.

Even though photographs of atomic explosions, gas warfare, and the burning World Trade Centre are alarming to us; clouds as metaphors of dreams and possibility still drift through our world as Window screensavers, in advertisements and television commercials for future investments, and are still sustained by ancient laments for otherworldly paradises, divine authority, and eternal desires. The cloud metaphor has also changed due to our polluted world. The polluted cloud is a new kind of cloud – we breathe a different air now (Warner, 2006, p.373).

Shadow as Metaphor: Darkness made Visible

“The brightest flame casts the darkest shadow.”

George R. R. Martin (1999).

In Jungian psychology, the shadow may refer to (1) the entirety of the unconscious, i.e., everything of which a person is not fully conscious, or (2) an unconscious aspect of the personality which the conscious ego does not recognize in itself. Because one tends to reject or remain ignorant of the least desirable aspects of one's personality, the shadow is largely negative. It may be linked to one's more primitive animal instincts (Jung, 1958, p.12). Stevens (1990, p. 43) claims that the shadow is roughly equivalent to the whole of the Freudian unconscious. In mythology, the ancient Egyptians expressed the essence of the shadow in Nephtys, the dark twin sister of Isis and in astrology, the shadow is expressed as Lilith, the dark side of the moon while in folklore, the shadow is expressed as the *doppelganger* (a ghostly twin). The shadow is even evident in the fairy tale of Peter Pan where Peter needs his shadow to give him the human characteristic of emotion but at the same time, he must not have the shadow as it symbolizes a past and memory. His shadow signifies his childhood.⁸ The relationship between the elements of the shadow, light and the cast image of the object can be used as a legitimate metaphor for the individual, community, society and power. It is in the relationship between the 'dark figure' that is cast or is thrown upon a surface by an object intercepting the direct rays of the sun or other luminary that the metaphor resides. Shadow is a vital concept in the history of the imagination; the Platonist idea of shadow has played a significant role in communicating the nature of thoughts that are not created by direct sensory impressions or experience. Moreover, shadow's kinship in the realm of shadows of the imagination exists in smoke, vapour, and cloudiness. Such singularities can help call up the insubstantial character of spirit and the advent of ideas. Shadow is also the original chaos from which form comes forth *ex nihilo* (out of nothingness) to make darkness visible (Warner, 2006, p.91).

In art, the use of shadow creates a dramatic effect and generating a feeling of mysticism. For example, in William Holman Hunt's painting *The Shadow of Death* (1873), the use of shadow is employed for great dramatic effect and producing a sensation of spirituality (See Figure 32). Hunt's painting depicts Jesus as a young man prior to his ministry, working as a carpenter. He is shown stretching his arms after sawing wood. The shadow of his outstretched arms falls on a wooden spar on which carpentry tools hang, creating a shadow of death prefiguring the crucifixion. His mother Mary is

The Logic of the Imaginary: Metaphors of the Spirit

depicted from behind, gazing up at the shadow, having been looking into a box in which she has kept the gifts given by the Magi.



Figure 32: William Holman Hunt, *The Shadow of Death* (1873) Oil on canvas, 214.2 x 68.2 cm.
Manchester City Art Gallery, Manchester, England.

In the Enlightenment, interpreting people's shadows became a sort of pseudo-science. In his four-volume *Essays on Physiognomy* (1844) Lavater attempted to assure his readers that the soul of the person can be decoded in the interpretation of their profile. The idea of the face as a mirror of the soul is a long-standing one, and Lavater sought to capture a symbolic projection of the soul of the person through his face. What was new in Lavater was that the face was interpreted not as a surface of signs but as a line, specifically as profile line, or in order to be more even precise, as the profile line of the cast shadow. It was not necessary for Lavater to reproduce the shadow. In addition, Lavater explored the idea that Man's soul was in his shadow, and a shadow in his soul. To Lavater, the outlined profile is a hieroglyph that has to be deciphered. The aim of Lavater's shadow-analysis is that it should be a new 'cure for the soul.' It sets off with a notion of Man that takes his divine origins into account. Man was made in God's image and likeness, but sin drove him to lose his divine likeness, his relationship with the divinity was overshadowed by flesh.

The *phantasmagoria* was the first cinematic public entertainment. A phantasmagoric effect has come to represent, in Thomas Carlyle's expressionistic rhetoric, for the delirium of history itself. In his study of the French Revolution, Carlyle obsessively uses figures of the bloody spectacle of civil insurrection as a kind of spectral drama akin to a nightmarish magic lantern show playing on without relief in the agitated, ghostly boundaries of the historical imagination. Carlyle (1837, p. 165) describes the storming of the Bastille, as seen through the eyes of the Jacobin leader Thuriot:

“But outwards, behold, O Thuriot, how the multitude flows on, welling through every street: tocsin furiously pealing, all drums beating the generale: the Suburb Saint-Antoine rolling hitherward wholly, as one man! Such vision (spectral yet real) thou, O Thuriot, as from thy Mount of Vision, beholdest in this moment: prophetic of what other Phantasmagories, and loud-gibbering Spectral Realities, which thou yet beholdest not, but shalt!”

The word *phantasmagoria*, like the magic lantern itself, inevitably carried with it powerful atavistic associations with magic and the supernatural expressed through light and shadow. To invoke the allegedly mechanical analogy was subliminally to import the language of the mysterious into the sphere of mental function. The mind became a ‘phantom zone’ potentially replete with phantom manifestations and haunting fixations: a new type of demonic possession became imaginable. In Paris soon after the Revolution, the showman and inventor Etienne-Gaspard Robertson staged a *son-et-lumière* Gothic moving picture show, under the name of *Fantasmagorie* (an assembly of phantasms). Phantasmagoria adapted the conventional shadowy imagery of spirits into secular entertainment (See Figure 33). Heard (2006) argues that Robertson stole the idea from the German illusionist, Paul de Philipsthal. In Paris, Philipsthal gave advertised shows, of spirits, ghosts and grand wizards on 21 January 1793 within weeks of the execution of Louise XVI and he later came to London and opened an exhibition on Monday 5th October 1801 at the Lyceum in the Strand. Philipsthal offered Phantasmagoria, and a museum of optical and mechanical curiosities, including *automata* (See Figure 34).



Figure 33: Etienne-Gaspard Robertson, *Phantasmagoria* (1797)



Figure 34: *Poster for Philipsthal's Phantasmagoria*, 5 October 1801, London.

James Gillray's *A Phantasmagoria Scene Conjuring-Up an Armed Skeleton* (1803) is an image of political satire (See Figure 35). Gillray mockingly depicts Prime Minister Henry Addington (left), Charles James Fox (right background), and Lord Hawkesbury, the Foreign Secretary, as the three witches from Shakespeare's *Macbeth*. The skeleton of *Britannia* that rises from the pot, in which a British lion is being cooked, is the result of the Treaty of Amiens that was signed on March 27, 1802. The Treaty brought peace between the French Republic and England, although it only lasted one year. Salvador Dali's *Phantasmagoria* (1929) is replete with symbolism. For example, the keys on the box symbolically suggest the idea that Dali's mother as a receptacle and also implies that there are secrets in this painting to be unlocked. A Freudian analysis infers that the lion represents his father, who gazes with sexual desire at his mother. Dali's face is depicted as *The Great Masturbator* to which a grasshopper clings. A large shadow dominates the bottom right of the composition. The grasshopper mounts Dali's mouth in a sexual act signifying Dali's taciturn terror and sexual anxieties. His pain is symbolized by his bleeding nose (See Figure 36).



Figure 35: James Gillray, *A Phantasmagoria Scene - Conjuring-Up an Armed Skeleton* (1803)
Etching and aquatint with hand coloring. New College, Oxford.

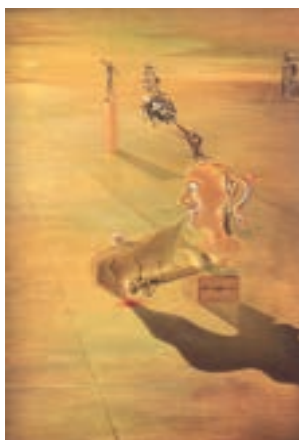


Figure 36: Salvador Dalí, *Phantasmagoria* (1929) Oil on panel, 69 x 44 cm. Jack Nicholson Collection,
Beverly Hills, California.

The Logic of the Imaginary: Metaphors of the Spirit

The uncanny did not focus on external, supernatural, and mysterious causes of fear and trembling which were connected to a shared religious faith but began to inhabit deranged, internal hallucinations, simmering with personal, peculiar shadowy monsters pushed out from the agitated brain by the force of intense imagination. For example, Goya described his *Los Caprichos* (See Figure 37) monsters being engendered by “the dream of reason” (Castle, 1995, p.17).



Figure 37: Francisco de Goya, *The Sleep of Reason Produces Monsters* (c. 1799) *Los Caprichos*, plate 43, Etching, 21.5 x 15 cm. Metropolitan Museum of Art, New York.

The phantasmagoria derived directly from the *camera obscura* and magic lantern shows, and many displays had been staged before Robertson's struck a chord with the public, but Robertson's Gothic horror spectacular, with its many brilliant twists and devices turned any spectator from a cool observer into a willing, excitable victim. Whereas the panorama concentrated on battles, modern cityscapes, or exotic scenery, customs, and people - it is the forerunner of the widescreen epic film: the phantasmagoria shadows forth great silent classics such as F. W. Murnau's 1919 vampire movie *Nosferatu* (See Figure 38) which engendered a whole generation of sinister vampire movies in the 20th century: *Count Dracula* (1931), *Son of Dracula* (1943), *House of Dracula* (1945), *Dracula* ((1958) and *Dracula* (1992). *Twilight* (2008) introduced vampires to a new generation of movie goers. German Expressionist film is obviously famous for its use of crooked, distorted shadows that often play a narrative role as indicators of evil.



Figure 38: Film Still from Friedrich Wilhelm Murnau's *Nosferatu* (1919).

The essential subject matter of phantasmagoria was shadowy spectral illusion; morbid, frequently macabre, supernatural, fit to inspire terror and dread, those qualities of the sublime. It prefigures the function of cinema as a stimulant, and prepared the foundation for the medium's imbroglio with hauntings, possession, and spirit visions. Phantasmagorias possessed the quality of giving shadowy spectres conscious life through animation. For example, in the famous still from Robert Wiene's movie, *The Cabinet of Doctor Caligari* (1920), we see a gargantuan projection of the character's shadow. Larger than the person, its dimensions are significant. It is the externalization of the person's inner self. It is as though the camera has first of all been able to plunge into the person's mind through the shadow, so that it could then project their inner self onto the wall. The shadow, an external image, reveals what is taking place inside the character: the profile looks nebulously simian; the fist unclenches to reveal desiccated fingers. The poetic message of the shadow is explicit: it is a metaphor, or more exactly, a hyperbole of the central medium of Expressionist cinema - the "close up" (See Figure 39).



Figure 39: Still from Robert Wiene's movie *The Cabinet of Doctor Caligari* (1920).

The Logic of the Imaginary: Metaphors of the Spirit

Shadow is the material that art is made on, according to one myth about the origin of painting. The first portrait was created when a Corinthian maid (*Dibutades*) saw the shadow of her lover's outline cast on the wall by a lamp; she then traced it because he was about to embark on a journey and she wanted it for a memento during his absence. Her father, Butades of Sicyon, was a potter, and discovering her drawing later, "pressed clay on this and made a relief, which he hardened by exposure to fire with the rest of his pottery" (Pliny the Elder, 1963, pp. 370-373). Pliny's account in the seventeenth and eighteenth centuries enthralled western artists' imagination (Rosenblum, 1957, pp.278-290) and Dibutades' act of loving representation inspired several works related to the origin of painting. Incongruously, the myth does not actually describe painting at all as the Corinthian maid never touches pigment or brush, and a silhouette of its essence does not describe anything but outline. Some artists noticed this inconsistency, and amended their titles to *The Invention of Drawing*. For example, the French painter, Joseph Suvée, explored the potential for high drama in the single light source and the looming shadows thrown against the wall (See Figure 40). In England, Joseph Wright of Derby further developed the romantic mood of the fantasy when he imagined the lover sleeping while his image was taken (See Figure 41). This feature of the fiction matched the era's taste for the sentimental and Dibutades stimulated the creation of poems and songs in which she represents a loyal maiden who wished to remember her beloved in serenity during his absence.

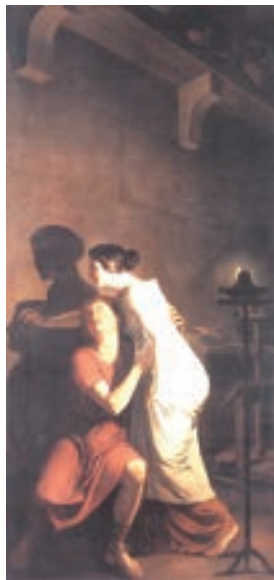


Figure 40: Joseph-Benoit Suvée, *Invention of the Art of Drawing* (1791) Oil on canvas, 267 x 131,5 cm.

Groeninge Museum, Bruges.



Figure 41: Joseph Wright, *The Corinthian Maid* (1782-1784), oil on canvas, 106.3 x 130.8 cm. National Gallery of Art, Washington DC., Paul Mellon Collection.

It may be argued that Dibutades' father, Butades the potter, invented bas-relief. Wright of Derby's painting was commissioned by Josiah Wedgwood, another potter. Wedgwood was the renowned creator of fired classical cameos, who consequently had strong reason to identify with the story. Cameo profiles are closely related to shadows and silhouettes: both play with reversed light and shade, relief and contour, and investigate the intrinsic recognizability of an outline. The onlooker supplies features from memory, so that the act of looking and filling in the shadow triggers his or her memories. The mind absorbs the incomplete image: the aesthetic principle of *non-finite* (not finished). Domestically, making silhouettes caught on in the nineteenth century as a parlour game in society both in Europe and America and played the part that photography would later fill. A shadow, well-preserved on paper, represented the quintessence of the subject's character. For all their schematic stillness, silhouettes can present the liveliest studies of family groups and friends. For example, Heinrich Philipp Bossler, from Speyer, made *schattenreise* (silhouette portraits) of Beethoven family's gatherings which capture their pastimes, gestures, and demeanour, and entice the viewer into filling in the gaps (See Figure 42).



Figure 42: Heinrich Philipp Bossler, Schattenrisse of Beethoven's Family Gatherings (c.1872).

Shadows can create resemblance with surprising sharpness even when the originals are not known to the viewer or are imagined figures. When the silhouette-maker and puppeteer Lotte Reiniger adapted the German tradition to the new art of the movies and began creating silhouette films, she also depended on the power of the audience's imagination and emotions to supplement her art. For example, her *chef-d'oeuvre*, *The Adventures of Prince Achmed* (1926), a full-length Arabian Night fantasia completely composed of cut-out silhouettes, conveys subtle nuance of humour and pathos as well as sharply drawn personalities and settings through illusion of light and shadow executed often in delicate filigree (See Figure 43).



Figure 43: Film Still from *The Adventures of Prince Achmed* (1926) directed by Lotte Reiniger.

Conclusions

This study examined imagery which is related to ideas of spirit or soul as depicted in various artworks and traced metaphors and symbols that have traditionally conveyed the presence of immaterial forces and reveal how such imagery about ethereal beings are embedded in the logic of the imaginary clothing spirits in the languages of wax, air, clouds, and shadows. Such languages function in making visible the invisible,

mystical, enigmatic and impalpable according to belief and fantasy. Janson (1961) differentiates between two ways of seeing: the first the artists discovering, within the stone or other material, the body inscribed there by nature. Focillon (1934) argues that forms mingle with life and they translate into space certain movements of the mind. Caillois (1973) claims that the imagination possesses its own logic and speculates that there might be a language of forms inherent in the universe - a 'universal syntax'. Caillois claims the logic of the imaginary does not attach fixed values and responses to its elements, but submits to the power of metamorphosis, and it provides the underlying structure of aesthetics.

Using the logic of the imaginary, the study examined the wax metaphor as used in waxworks, effigies, death masks, and sleeping beauties. The wax metaphor reveals that viewers experience the ambiguous, terrible, and fascinating boundary between animation and lifelessness, a waxwork or effigy radiates a vivid experience of the uncanny. The wax metaphor also underscores the inviolability of the dead body; the sacred preserved body of Santa Caterina de' Vigri is a sanctified beneficiary of petitioners and adorers and her preserved body is a testament to truth. Waxworks make it possible to create an impression of suspended time or of immortality in the images of the once-living individual. The corpse presents an objective fact, the foundational materiality of the body, but also signifies something beyond the boundaries of sentient perception: the literal termination of the self.

Using the logic of the imaginary, the study explored the air metaphor as reflected in breath, aura, and angels. Air is the element where the imagining of spirit mixes with the stuff of this world most richly and intimately. The spiritual breath of the Seraphim sings glorious paeans to their God. In the air metaphor, the word becomes flesh through art and imagery. Paintings and poems do not represent phenomena waiting in invisible realms to be made apparent, but generate them, forge them, make them without external or prior referent. Furthermore, mystical visions do not behold phenomena from another world, but realize them through linguistic tropes; the subjects of angelic visitations do not exist until they are made visible by the image.

Using the logic of the imaginary, the study examined the cloud metaphor in relation to Chinese art, Fata Morgana, Marian apparitions, and the nuclear sublime. In the Christian scriptures, and especially in the Old Testament, clouds played an important role whenever there was a divine presence. Cloudiness has tangible substance: tactile, malleable, and elastic. It is clearly evident that mist and cloud imagery occupied a privileged position in Chinese art. Chinese artists such as Mi Youren, Mi Fu, Dong Yuan, and Guo Xi employed cloud imagery to great effect in their artworks. Fan Kuan depicted small human figures in mountains covered by mists and clouds being overpowered by the magnitude and mystery of their

The Logic of the Imaginary: Metaphors of the Spirit

surroundings suggesting that Nature is much more powerful than Man. It is manifest that even though these metaphors are deeply entrenched in the imagination's forms, they are contingent and shaped in relation to time and experience. Clouds get power as a metaphor because they are shape-shifters. For example, even though photographs of clouds in atomic explosions, gas warfare, and the burning World Trade Centre are alarming to us, clouds as metaphors of dreams and possibility still drift through our world: as Window screensavers, in advertisements and television commercials for future investments and are still sustained by ancient laments for otherworldly paradises, divine authority, and eternal desires. The mushroom clouds are a dichotomy of beauty and horror, attraction and repulsion, and violence and seduction that make photographs of them fascinating. The cloud metaphor has also changed due to our polluted world; the polluted cloud is a new kind of cloud – we breathe a different air now.

Using the logic of the imaginary, the study investigated shadow as metaphor in terms of darkness made visible. Lavater (1844) claimed that Man's soul was in his shadow, and a shadow in his soul. In Jungian psychology, the shadow may refer to (1) the entirety of the unconscious, i.e., everything of which a person is not fully conscious, or (2) an unconscious aspect of the personality which the conscious ego does not recognize in itself. The relationship between the elements of the shadow, light and the cast image of the object can be used as a legitimate metaphor for the individual, community, society and power. It is in the relationship between the dark figure that is cast or is thrown upon a surface by an object intercepting the direct rays of the sun or other luminary that the metaphor resides. The shadow metaphor is evident in the imagery of smoke, vapour, and cloudiness. New technologies for seeing, recording, and picturing rearranged the old-fashioned materials from which soul and spirit had been formed by imagination. Phantasmagorias had powerful atavistic associations with magic and the supernatural expressed through light and shadow. Phantasmagorical shadows are evident in movies such as F. W. Murnau's 1919 vampire movie *Nosferatu* (See Figure 38) which engendered a whole generation of sinister vampire movies in the 20th century and 21st century. Shadow is also the original chaos from which form comes forth *ex nihilo* (out of nothingness) to make darkness visible.

Many of the selected images support Benjamin's (1968) and Barthes' (1980) argument that photographs do have a mystical aura – the aura of lost time and lost memories, and also Derrida's (1994) notion of *hauntology* which suggests a photograph 'spectralizes' the subject giving it a haunting presence. Such notions of auras and haunting presences are clearly evident in the Marian apparition at Zeitoun (Figure 27), the photograph of gas warfare during the First World War (Figure 30), the photograph of a

nuclear mushroom cloud (Figure 31), the film still from Friedrich Wilhelm Murnau's *Nosferatu* (Figure 38) and the film still from Robert Wiene's movie *The Cabinet of Doctor Caligari* (Figure 39).

The findings also reveal that metaphors and symbols can be multivocal (Turner, 1967): they resonate with different meanings and many of the chosen images reflect what Ortner (1973) calls key symbols which are used to characterize whole peoples, nations, and religions. Thus, it seems that through our dreams, illusions, and in our imagination, we continually generate symbols and manipulate them. It can also be argued that some symbols and metaphors for the occidental culture holds true for the oriental culture.

Acknowledgements

This author is greatly indebted to Dr. Miao-Jen Chang (Associate Professor, Fortune Institute of Technology, Kaohsiung, Taiwan) for translating the title, abstract, and keywords into Mandarin.

References

- Aristotle (1936). *De anima*. Trans. W.H. Hett. London: William Heinemann. Originally published circa. 350 B.C.E.
- W. Barthes, R. (1980). *Camera Lucida: Reflections on photography*. New York: Hill & Wang.
- Benjamin, W. (1968). The work of art in the age of mechanical reproduction. *Illuminations*, Benjamin & H. Arendt, 245-53. New York: Harcourt, Brace & World.
- Bennett, C.H., & Brough, R.B. (1860). *Shadow and substance*. London: W. Kent.
- Bloom, H. (1996). *Omens of millennium: The gnosis of angels, dreams, and resurrection*. New York: Riverhead Books.
- Caillois, R. (1973). *La pieuvre: Essay on the logic of the imaginary*. Paris: La Table Ronde.
- Carlyle, T. (1837). *The French Revolution*. London: James Fraser.
- Cassirer, E. (1944). *An essay on Man*. New Haven: Yale University Press.
- Castle, T. (1995). *The female thermometer, eighteenth-century culture and the invention of the uncanny*. Oxford: Oxford University Press.
- Chambers, E.K. (Ed.) (1896). *Poems of John Donne, Vol. I*. London: Lawrence & Bullen.
- Chun, J., & Yu, F. (2008). Cultural metaphors in China: A visual experience of hierarchy and status symbols. *Intercultural Communication Studies* 17, 1: 71-78.
- Churchwoman, A. (1915). *The chariots of god*. London: Stockwell.
- Clark, S. (1997). *Thinking with demons: The idea of witchcraft in early modern Europe*. New York:

The Logic of the Imaginary: Metaphors of the Spirit

Oxford University Press.

- D'Arcy, M.C. (1950). *Thomas Aquinas: Selected writings*. London: J.M. Dent.
- Derrida, J. (1994). *Specters of Marx: The state of the debt, the work of mourning, and the new international*. Trans. P. Kamuf. London: Routledge.
- Descartes, R. (1644). *Principles of philosophy*. Trans. V.R. Miller & R.P. Miller. Dordrecht: D. Reidel, 1983.
- Descartes, R. (1649). *The passions of the soul*. Trans. S.H. Voss. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1989.
- Descartes, R. (1931). *The philosophical works of Descartes*. E.S. Haldane & G.R.T. (Eds.). London: Dover Publications.
- Dirven, R., & Paprotte, W. (1985). Introduction. In W. Paprotte & R. Dirven (Eds.), *The ubiquity of metaphor: Metaphor in language and thought* (pp. vii-viii). Amsterdam: John Benjamins.
- Fleischmann, H. (1908). *La guillotine en 1793: D'après des documents inédits des Archives nationales*. Paris: Librairie des Publications Modernes.
- Fludd, R. (1617-1621). *Utriusque cosmi*. Florence: Oppenheim.
- Focillon, H. (1934) *The life of forms*. Trans. C.B. Hogan & G. Kubler. New York: Zone Books, 1992.
- Forker, M. (2012). Achieving visual literacy: Prior knowledge of spiritual symbolism in modern art. *Research in Arts Education, Taipei, 24*: 111-147.
- Foxhall, L. & Salmon, J.B. (1998). *Thinking men: Masculinity and its self-representation in the classical tradition*. London: Routledge.
- Freud, S. (1919). The 'uncanny'. Trans. D. McClintock. Harmondsworth: Penguin Books, 2003.
- Gibbs, R.W. (1994). *The poetics of mind: Figurative thought, language, and understanding*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gordon, A.F. (1997). *Ghostly matters. Haunting and the sociological imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Grousset, R. (1953). *The rise and splendour of the Chinese Empire*. Los Angeles: University of California Press.
- Heard, M. (2006). *Phantasmagoria: The secret life of the magic lantern*. Hastings, UK: The Projection Box.
- Janson, H.W. (1961). The image made by chance in Renaissance thought: Essays in honour of Erwin Panofsky, M. Meiss (Ed.), *De Artibus Opuscula*, 40 (1): 254-266.

- Jung C.G. (1955). *Modern man in search of a soul*. New York: Harcourt Harvest. Originally published in 1933.
- Jung, C.G. (1958). Answer to Job. *CW 11: Psychology and Religion: West and East*, (311–315). London: Routledge & Kegan Paul. Originally published in 1952.
- Jung, C.G. (1981). *Archetypes and the collective unconscious*. New Jersey: Princeton University Press. Originally published in 1934.
- Kircher, A. (1646). *The great art of light and shadow*. Rome: Hermann Scheus.
- Kircher, A. (1665). *Mundus subterraneus*. Amsterdam: Johannem Jassonium Waesberge.
- Lakoff, G. (1987). *Women, fire, and dangerous things*. Chicago: Chicago University Press.
- Lakoff, G., & Johnson, M. (1980). *Metaphors we live by*. Chicago: Chicago University Press.
- Langer, S.K. (1956). *Philosophy in a new key*. New York: Mentor Books.
- Lavater, G. (1844). *Essays on physiognomy*. Trans. T. Holcroft. London: Thomas Tegg.
- Light, M. (2003). *100 suns*. New York: Knopf.
- Liszka, J. (1996). *A general introduction to the semeiotic of Charles Sanders Pierce*. Bloomington: Indiana University Press.
- Lycosthenes, C. (1557). *Prodigiorum ac ostentorum chronicon*. Basle: Hendricus Petri.
- Martin, G.R.R. (1999). *A clash of kings*. New York: Bantam.
- Mayr-Harting, H. (1998). *Perceptions of angels in history*. Oxford: Clarendon Press.
- Ortner, S.B. (1973). On key symbols. *American Anthropologist*, 75 (5): 1338-1346.
- Pliny the Elder (1963). *Natural history*. Trans. W.H.S. Jones. London: Heinemann. Originally published circa AD 77-79.
- Rosenblum, R. (1957). The origin of painting: A problem in the iconography of romantic classicism. *The Art Bulletin*, 39 (4): 278-290.
- Scheffler, I. (1997). *Symbolic worlds: Art, science, language, ritual*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sconce, J. (2000). *Haunted media: Electronic presence from telegraphy to television*. Durham: Duke University Press.
- Sperber, D. (1975). *Rethinking symbolism*. Trans. Alice C Morton. Cambridge, Cambridge University Press.
- Sobchack, V. (2004). *Carnal thoughts: Embodiment and moving image culture*. Berkeley: University of California Press.

The Logic of the Imaginary: Metaphors of the Spirit

- St. Clair, R. N. (2002). *The major metaphors of European thought—Growth, game, language, drama, machine, time, and space*. Lewiston, NY: Edwin Mellen Publishers.
- Stevens, A. (1990). *On Jung*. London & New York: Routledge.
- Stewart, S. (2003). *Columbarium*. Chicago: Chicago Press.
- Sweetser, E. (1990). *From etymology to pragmatics: The mind-as-body metaphor in semantic structure and semantic change*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sword, H. (2002). *Ghostwriting modernism*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Taylor, A.J.P. (1963). *The first world war: An illustrated history*. London: Hamish Hamilton.
- Taylor, C. (1793). *Landscape magazine: Containing preceptive principles of landscape*. London: Gale ECCO, Print Editions (2010).
- Turner, V. (1967). *The forest of symbols*. New York: Cornell University Press.
- Versteegh, A. (2008). The persistence of metaphor. *Anamesa*, New York University, 6 (2): 101-107.
- Warner, M. (1999). *Spirit visions*. The Tanner Lectures on Human Values, Yale University, 20-21 October.
- Warner, M. (2006). *Phantasmagoria: Spirit visions, metaphors, and media into the twenty-first century*. Oxford: Oxford University Press.
- Warner, M. (2008). The writing of stones: Roger Caillois's imaginary logic. *Cabinet*, Issue 29.
<http://cabinetmagazine.org/issues/29/warner.php>. Retrieved 7 February, 2013.
- Wilson, F.A. (1981). *Art as revelation: The role of art in human existence*. Sussex, England: Centaur Press.

End Notes

- ¹ Chinese culture, to a great extent, is visual and pictographic by nature. This is reflected in the oracle language, the first recorded language of China, whose words resemble the pictorial shapes of their original objects. Symbolic meaning has played a significant role in the lives of the Chinese. The nature of their written and spoken language has contributed to the rich vocabulary of symbolism. The large numbers of homophones in the Chinese language means that words with different meanings become associated with each other due to a similarity of sound when spoken. As well as linguistic symbolism, there are symbols which originated from ancient cosmological and mythical beliefs.
- ² The Western tradition can be traced from antiquity dating back to theorists such as Hermes Trismegistus, Plato, and Plotinus to the Middle Ages with important figures including Meister Eckhart, Durante degli Alighieri (*Dante*), Robert Fludd, Jakob Boehme, through to the 18th and 19th centuries:

Emanuel Swedenborg, Johann Wolfgang von Goethe, William Blake, Ralph Waldo Emerson, and to the 20th century: William James, Titus Burckhardt, Henri Corbin, and Martin Heidegger. In the East, the lineage of such quests might embrace Lao-tzu, Chuang-tzu, Ikhawan al Safa, Ibn Arabi, Jalal ad-Din Muhammad Rumi, Shihab al-Din al-Suhrawardi, Liu Zhi, and Rabindranath Tagore.

³ Traditional wax seals were employed on certain high-status and ceremonial documents. In Central and Eastern Europe, as in East Asia, a signature alone is considered insufficient to authenticate a document of any kind in business.

⁴ Marat was murdered in his bathtub by Charlotte Corday, a Girondist sympathizer. According to her grandson, John Theodore Tussaud, Marie Tussaud was taken immediately to the scene of the crime and made a cast of Marat's face.

⁵ Actually, the face of Tussaud's *Sleeping Beauty* is difficult to see unless the viewer goes around her to look at her upside down, and then the upturned angle offers her throat and breast to the viewer's attention before anything else. Indeed, this is the most spectacular aspect of her as her breast rises and falls to her breathing; she appears animated, looks alive and real, and she looks as if she has overcome time and death.

⁶ In traditional Chinese culture, *qi* is an active principle forming part of any living thing. *Qi* is frequently translated as "natural energy", "life force", or "energy flow". *Qi* is the central underlying principle in traditional Chinese medicine and martial arts. The literal translation of "*qi*" is "breath", "air", or "gas".

⁷ A *thermal inversion* is an atmospheric condition where warmer air exists in a well-defined layer above a layer of significantly cooler air. This temperature inversion is the opposite of what is normally the case; air is usually warmer close to the surface, and cooler higher up.

⁸ As noted earlier, it can be argued that some symbols and metaphors for the occidental culture holds true for the oriental culture. For example, shadow puppets are a popular form of entertainment for both children and adults in many countries around the world. The use of shadow in shadow puppets is an old tradition and has a long history in Southeast Asia; especially in Indonesia, Malaysia, Thailand and Cambodia. It is also considered as an ancient art in other parts of Asia such as in China, India and Nepal. The origins of Taiwanese shadow puppetry can be traced to the Chaochow school of shadow puppet theatre. Commonly known as leather monkey shows or leather shows, the shadow plays were popular in Tainan, Kaohsiung, and Pingtung as early as the Qing dynasty (1644-1911 A.D.).

想像邏輯：靈之隱喻

馬丁·福克

摘要

本論文研究隱喻和象徵描繪如何鑲嵌於想像邏輯之靈魂、以及靈在蠟、氣、雲、影的隱喻。根據信念與幻想，這些隱喻的功用在於可看到無形事物。「蠟」之隱喻強化生命與死亡之間的模糊界線，傳遞怪異之逼真體驗並且強調封存聖體之不可侵犯。在「氣」的隱喻中，透過藝術，「氣」這個字變的肉體化，這些隱喻甚至深深的嵌入於想像形式、並且與時間及經驗息息相關。「雲」在目前具有新的隱喻：恐怖之雲、狀麗之雲和污染之雲。「影」之隱喻為屬渾沌形式產生從無到有使得黑暗可被瞧見。一些圖像附和 Benjamin (1968) 和 Barthes (1980) 的論點：相片的確具備神秘氣氛，亦支持 Derrida (1994) 魂在論 (hauntology) 的觀念：照片給予主題一種幽靈存在的感覺。研究結果顯示隱喻與象徵可多義化-可產生不同的意義 (Turner, 1967)。因此透過夢想、幻想、以及人類的想像力，我們似乎可持續產生象徵並且巧妙運用之。

關鍵字：想像邏輯、隱喻、蠟、空氣、雲、影

動態性思維的影像

馮勝宣

摘要

本文企圖依循著強納森·科拉瑞《觀察者的技術》一書之論述邏輯，接續其研究範疇之後，再將視野推向十九世紀末期的電影、二十世紀中期之錄像媒材。且雖從攝影術、電影以及錄像這些標題的字面上來看，筆者是藉由各種視覺呈顯之器材，框限、設定出一個研究領域以及時期界定，同時涉及到此領域中各關鍵性媒材發展間的脈絡轉變；但並非單純的僅從工具的發展史切入，而更大部分的重點將著眼於動態與靜態影像之間，於創作者及觀者處所形構之對人們觀看方式以及思考模式的影響與轉變。

關鍵字：刺點、運動影像、蒙太奇、即時性、質變

壹、緒論

強納森·科拉瑞(Jonathan Crary)於其《觀察者的技術》一書中，揭示了十六、十七世紀以暗箱作為主要視覺儀器代表，並強調一種割除身體與感知要素之影響，以保有清明澄淨的理性運作之傾向。而至十九世紀對視覺器官的生、物理學實驗的發展以及立體視鏡的發明後，身體感知要素被加以彰顯，同時亦自早先追求真理般的「同一性」訴求轉向專注於個體殊異之「差異性」邏輯發展。然時至今日，視覺儀器的發展實不斷推成出新，接續立體視鏡之後的攝影、電影以及錄像，自靜態影像到動態影像其各自牽引出之視覺效應為何？且又將人們對視覺影像的認知帶往何處？

貳、自攝影到錄像影像所衍生之觀看效應與典範轉移

一、攝影於媒材自身與個體詮釋層面對影像內涵之開啟

承上所述，立體視鏡與十九世紀生、物理實驗所引入之身體性要素，其所內含的變動與差異性，使得如暗箱所內含象徵的一種絕對性真理產生了鬆動。亦即此時人們縱使同樣面對暗箱所產生之影像，在觀看態度以及聚焦面向上，實皆產生了截然不同的效應與結果。自如認識論般的向外追求客觀與分析，轉為對自我個體內部的審視，同時亦突顯了相異個體間所存在的感知差異。如此從「認識」到「感受」的轉變過程中，影像內涵事實上亦自某種固著狀態，漸傾向成為一種多義且隨觀察者而異的流體狀態。於此，在觀察者內部的認知層面，影像內涵被初步的加以敞開。

而暗箱模組的隱匿性所產生的神秘感，使其影像得以給與人們一種與現實景象的變異幻覺，這種幻覺並非全然的與現實切割：幻覺的超越性仍需憑藉著現實的臍帶為其作引導。然而對藝術家而言，暗箱與自然間那無法割除的臍帶關係，反而成為自由表現的障礙。因此自一八三九年達蓋爾(Louis-Jacques-Mandé Daguerre, 1787-1851)的銀版照相術正式發表後，此種可將暗箱所生成之影像，固定於另一異質介面上的技術，在短時間便造成眾多層面的衝擊震撼。攝影的「將現實影像固定留存」這個動作，除了標誌著人們得以捕獲現實影像外，同時亦象徵著主動創造影像之可能，且此種創造性，事實上亦為影像自身成為藝術表現媒介的首要基礎。

相較於攝影術發明之前的其他藝術媒材，攝影的直接性與寫實再現能力，應可謂是影像發展史上空前的重大躍進(指其對表象真實的紀錄層面)。然事實上，於十九世紀中，對首批欲將其作為創作媒材的藝術家來說，此特點反而使他們對將攝影晉身至藝術層次，萌生了些許疑慮與不安。第一個發展成形的藝術攝影流派—「畫意攝影」¹，實已說明了當時藝術家對攝影媒材所抱持的質疑態度(圖 1)。「畫意攝影」顧名思義，即是結合了繪畫的技法與觀念，使攝影擁有繪畫的藝術效果，企

圖讓攝影達到如繪畫般的藝術高度。(一可, 2008)亦即此時影像自身尚被以一種「待加工」的素材來看待。然而, 接續其後以彼得·亨利·埃默森(Peter Henry Emerson, 1856–1936)為代表的「自然主義攝影」(圖 2), 便可謂為第一次對攝影媒材及其影像自身價值、定位的自省與確立。對埃默森而言,「自然」既是藝術的開始同時也是藝術的終結, 只有無限接近自然的藝術, 才能成為最高的藝術, 而再也沒有一種藝術手段能比攝影更精確、細緻、忠實地反映自然。(一可, 2008, 頁 115)

然而,「自然主義攝影」之後的第三個藝術攝影流派—「印象派攝影」(圖 3)卻又再度重回擬仿繪畫形式與效果的追求。其訴求為「要使作品看起來完全不像照片」, 這樣的訴求, 自然在某種程度上可說是放棄了攝影自身特點, 轉而模仿其他藝術, 以致最後反而導致自身定位不明的困局。然「印象派攝影」雖在訴求上遺棄了攝影自身, 但其為要達到「使作品看起來完全不像照片」, 而對攝影技術所作的一切實驗, 實確然將攝影表現的可能性大幅地予以擴展。而歷經「印象派攝影」的實驗、擴展期後, 攝影藝術家們終於重新將目光正視回攝影自身的獨特性, 因而接續其後便出現了主張從客觀主義立場出發, 忠實描繪事物以追求唯美和自然本質的「德國新客觀主義攝影流派(New Objectivity)」與美國的「直接攝影流派(Straight Photography)」、強調瞬間抓拍、偷拍的「堪的(Candid)派攝影」以及由《生活雜誌》²跟「瑪格南圖片社」為代表的「紀實攝影(Documentary photography)」等。而這亦是宣告了藝術攝影的「古典時期」的終結, 同時揭開了「現代攝影」之簾幕的轉折歷程。或可說是攝影確立自身作為一種藝術媒介的自省折返。

在藝術攝影發展之初, 此種「幾乎感受不到藝術家介入痕跡」的影像, 事實上, 與當時人們對「藝術作品」的認知是有所出入的。於此之前, 人們觀看「藝術作品」的態度, 主要是在端詳、賞析一個透過人為(藝術家)營塑(包含技藝、勞力等的灌注)而成的實質物件, 此時人們觀看的仍是一個人工打造的虛擬世界; 然而當人們接受現實本身可能成為一件藝術品時(對當時的人來說, 攝影影像就猶如現實影像般真實), 人們才能於面對藝術作品時, 真正的回視自身, 而此時影像的內涵從工具層面又再次被敞開。而攝影這段對媒材定位的探索歷程, 亦為人們奠定了在面對接續其後出現的電影或錄像的認知基礎。

而因前述兩次對影像內涵的敞開, 亦即自十九世紀引入了身體要素此一變數, 以及攝影將現實影像自身即可被視作為一種藝術表現的形式後, 人們實已無法用單一觀點或模式去看待影像。因世界的樣貌, 因各觀察者透過自身不同視點的詮釋而產生個人化的殊異性。同時意義已被消融於人們的現實週遭, 亦即日常性的隨機與不確定性因攝影術的凍結捕捉, 使其得以被具現表達。

面對某些相片, 我寧願孤僻野蠻, 捨棄文明教化; 於是我既不敢簡化人世間不計其數的相片,

也不敢將我個人的幾張相片拿來概括全部攝影。總之，我陷入了死胡同，亦可說，「在學術研究上」，我感到孤單無助。³

在羅蘭巴特(Roland Barthes, 1915 - 1980)這段對攝影的描述中，我們可以感覺到他對理性哲學論述(或是傳統認識論)，在面對攝影這種媒材時的無助。巴特這段文字出現於一九七七年出版的《明室》一書，其於文章前半段中，對照片的區分主要是奠基於兩大元素上，分別是「知面」(studium)以及打破「知面」的「刺點」(punctum)。所謂「知面」即是透過我們的知識文化背景便可駕輕就熟掌握，且並不意指「學習」，而是指對一項事物的用心、對某人的好感，是一種一般性的投注，無疑具有熱忱，但並不特別深刻劇烈；而「刺點」，則是真正會「刺傷」到我們的部分。(Barthes, 1977)

亦即「刺點」應屬某種真正「撼動」到主體內在的一種莫名的觸動，而對於巴特欲談論的攝影作品而言，並非指僅有「知面」的作品，而是真的能讓他觸發深刻內在感動之作品。我們可以明顯的感覺到，巴特確實嘗試著以個人感知去鬆動(至少在《明室》中是如此)表象訊息的穩固結構。而巴特這樣詮釋照片的方式，最大的貢獻其實是，將攝影從自身那擁有可如此快捷便利的獲取再現影像能力的包袱中解放，巴特讓看似清晰明確的照片訊息，帶入了觀者在詮釋以及感知層面上的不確定性。這不確定性正如巴特於《明室》後半段裡，因一張過世母親的孩童時期照片(冬園相片)而開啟了他對攝影產生更深刻的觸動。對巴特而言，他被那張照片所「刺傷」的經驗是專屬於個人的，非能以共同經驗或認知而得。縱使是這張相片中所承載的「知面」，亦與他人有別(其內含了家庭和母親的意義)，然而，這專屬於巴特的「知面」亦不是(能)構成其「創傷」的原因；真正造成巴特創傷的，是他雖然從母親幼年照片中閱讀到自身的不在場、自身對此經驗的匱乏處(因歷史所造成的距離)，但反而讓他「找到」了母親—那溫柔的本質，而這亦是巴特自覺真正讓其探觸到攝影本質的部分。

攝影術將影像與現實景象的臍帶切斷，而巴特再將攝影影像的表象訊息(知面)加以鬆動，並轉而建立起影像與觀者間的臍帶關係，亦即對「此曾在」⁴的意向性閱讀。這也就是巴特為影像內涵所作出的第三次重大敞開：一種時間性的「刺點」。

起初當我探詢我對某些相片的情感時，我以為能夠區分一個文化興趣領域(知面)及偶而穿越其中之意外交錯，即刺點。我現在曉得還有另一種刺點(另一種傷痕)，不是「細節」，這新的刺點，沒有形，只有強度，它就是時間，是所思(此曾在)叫人柔腸寸斷的激烈表現，純粹代表。⁵

巴特談論攝影的方式，並非經由理論詮釋後的構圖、意識形態、分類系統等分析，而僅僅是那自我(主體)因攝影對象的「此曾在」所牽引而出的想望，一種因「距離」所造就的時間性刺點。在此的時間性非指沖印顯影所佔據的時間，亦非觀者面對相片的實際觀看時間，且不直指相片中的凍結或動態等表現性的時間感效果。攝影時間性真正的力量，是在於它映照出所攝對象物，當其被拍攝下來的那一刻起，便象徵、蘊含著一個終結、死亡的意涵。而當我們正面對著那「曾經確然存在過之對象」同時，我們亦同樣閱讀到了它的消逝；且這種時間性創傷將轉而激盪出人們對被攝物的想像連結。巴特以一種時間性刺點的情感效度，使影像擺脫了固著表象的枷鎖，進而得到一種更為多義性的影像內涵敞開。

二、意義形構於持續變動當中的動態影像

電影此一視覺儀器的發明，在影像史的發展演進上，應為攝影術後的另一重大轉折，亦即其將影像的時間性更具體的加以顯現，同時亦衍生出一種與攝影截然不同的動態性思維與觀看模式。自一八九〇年愛迪生(Thomas Edison)及其助手狄克遜(William K. Laurie Dickson)製造出名為西洋鏡(kinetoscope)⁶此種藉由將攝影畫面連接，並使其快速連續撥放的發明後，使得人們在觀看的視野上，以及讓觀者於觀影過程中對時間的「體驗」狀態與攝影是截然不同的層次。亦即觀者自身所處現實的時間感與影像本身所具有的時間運行，在同一時刻並置且交融於觀看主體的身體感知中，而攝影的時間性則是內藏於「觀者的想像」之中。

看電影時，我是否能添加影像？我想不可能，我沒有時間；面對銀幕，我不能隨意的閉眼，否則睜開眼時，已不再是同一畫面；我被迫不停地狼吞虎嚥，電影必然有其種種優點，卻沒有沉思性。⁷

若攝影的時間性是源自於觀者的「沉思」活動當中被添加、賦予(觀者對照片中對象狀態，進行時空還原的想像)，那電影其影像本身實即具備了運動、變化等造成物理時間感的基本要素，因此當觀者在觀看電影時，實就如於一種運動狀態中進行思考與閱讀。也因此若我們以觀看攝影的方式去看待電影，勢必面臨如巴特所形容的「狼吞虎嚥」的狀態，而感到無所適從。就如華特·班雅明(Walter Benjamin)亦在一九三五年於其《機械複製時代的藝術作品》一文中所描述的：「看電影時，眼睛才剛捕捉到一個影像，馬上又被另一個影像取代，永遠來不及定睛去看。」以及他引述呂哈梅(Georges Duhamel, 1884 - 1966)於「未來生活的舞台」(1930)一文中的一段話：「我已經沒辦法隨心所欲的思考(看電影時)。流動不停的影像已取代了我的思路。」(Benjamin, 1935)

「睜開眼時，已不再是同一畫面」，這不正與我們面對現實生活的處境相似？若將電影與現實世界做一比較，事實上兩者間確有其相似之處，亦即皆具有其自為時間的秩序，身為觀者，我們無法擅自去變造或阻礙其運作。也因此無論在觀看方式或意義產生模式上，動態影像皆與攝影的靜態觀看相去甚遠。在攝影處，人們是就相片中所攝對象的終結處去回推，進而產生意義連結；反觀電影，其觀看的不是結果而是過程，一種在時間運行中同步作用的思維活動，它意不在找尋某種最終意喻，而是意義於不斷變動中形構自身。而筆者上述概念於巴特與德勒茲在討論攝影與電影之差異中，亦有類似的觀察：

攝影的本性的奠基者為「意定」(noème, la pose)……這裡所指的意定並非被拍對象的姿態，也非操縱者的技術，而是一種閱讀「意向」的專用詞：當我看一張照片時，註定在我的注視中包括這項思維……我將此時此刻相片之靜止狀態反注入已過去的拍攝時刻，而正是這停頓狀態構成意定。這一點解釋了何以當攝影轉為動像，成為電影時，攝影的所思亦隨之變質……在電影中，某樣東西曾經過那小孔，其意定卻馬上被襲捲而去，被接續不斷的影像否定。⁸

巴特以閱讀的意向性角度來解釋觀者在面對照片時，所產生之思維流向。觀者的閱讀意向並不會僅停留於相片所呈現的「靜止狀態」處(即為筆者所言之對象的終結狀態)，反而將因此「停頓狀態」而產生對已逝時間進行回溯的動作，事實上，便是這「停頓狀態」使得那已逝時間得以被顯影。若我們將觀者的閱讀意向視作如水一般的元素，而這意向之流於相片所構築的「通道」中流竄，此通道的終點與起點有可能皆為相片中所攝之「停頓狀態」，也可能皆為那「已過去的拍攝時刻」，亦或者兩者定位交互替換，總之，此「通道」一般情形應屬一種封閉式的狀態，縱使有如前段中所提及的個人情感因素介入，亦僅是在此封閉通道中產生分岔支流，而觀者的意向之流便是於此封閉路徑中來回往返，而這於封閉通道中的往返路徑即為巴特所言之「意定」。

因此，所謂「意定」絕非僅為一種固定的、點狀式的閱讀意向，唯其具有一框限模組存在。反觀電影，其意定之通道仍是存在，然對於電影影像的觀看，因如先前所提及具有一種「剛捕捉到一個影像，馬上又被另一個影像取代」的特性，使得電影所構築出之意向性通道的兩端不斷地產生隙縫，而這些細縫讓觀者必須不斷的將先前所建立的「意定」通道加以修正、轉譯甚至徹底顛覆(巴特所言之「否定」之)，亦即觀看電影影像時，觀者的所思是不斷產生質變的，這種讓所思不斷產生變異的狀態，事實上正是德勒茲(Gilles Louis René Deleuze, 1925 - 1995)所謂的「調性變化」(modulation)。

德勒茲則是以「模製品」(mouflage)的概念去理解攝影與電影之差異⁹，然實際上與巴特的「意定」概念十分相似，但其對巴特簡單以「意定卻馬上被襲捲而去」中的「被襲捲而去」狀態，做了更明確且重要的聲明：被襲捲而去的不僅止於觀者的意定，而是全體，且亦非被覆蓋替換，而是發生一種質的變化(調性變化)。巴特實是以觀者的角度去詮釋其觀影體驗；反之，德勒茲著眼的對象為動態影像此一本體的內運機制。後者以柏格森著名的「糖溶於水」的例子對這質的變化進行辯證：

在《創造性演化》中，柏格森給出了令人再無法想見更為震驚的著名例子；他說將糖置入一杯水裡，「而我必須等待著糖溶解」…奇怪的是柏格森似乎忘了匙子可以加快速它的溶解。但他真正想說的首要之事究竟為何，其實就是由分解糖粒並懸置於水中的轉移運動來表達全體的某種改變，意即在這杯水中有著糖水狀態的糖；如果我搖動匙子並加速運動，也會因而改變了全體，因為它現在也包含匙子了，並且加速運動仍持續地表達著全體的改變。¹⁰

德勒茲究竟為何如此強調著柏格森所遺忘的那攪動糖水的匙子？筆者認為，在此案例中那匙子便暗示著巴特所言之「觀者的意定」，因為改變的是全體，因此我們無法單就糖、水、糖水或匙子任何單一面向便對此調性變化進行詮釋。而需以關係(relation)來對其加以定義。意即以影像中各元素(element)並包含著觀者的期待、心理質素去看待此全體，且這全體並非是封閉的，而是屬於開敞(ouvert)的、是不斷在改變著或創生新事物的，因為它必須在每一裂分階段中皆一改本性(產生質的變化)，才得以發生自行分裂(Deleuze, 1983)。動態影像與攝影的思維邏輯最大差異亦在於此：動態影像是在運動中不斷產生變異的一種敞開性思維。然於此種動態的敞開思維背後，尚存一個重要的關鍵變因，即牽涉到藝術家與媒材間的影像創造性問題，而這部分便無法不提及在動態影像的創作中，位居核心位置的剪接以及蒙太奇手法。

三、影像的溝通語法與結構式影像態度的危機

正如美國電影學者路易斯·吉奈堤(Louis Giannetti)所言：「剪輯的發明代表了影評人 Terry Ramsaye 所謂的電影“文理”(syntax)。就如語言之文法結構，剪輯的文理也得學習，而不是天生就會。」(Giannetti, 1989)因此，當我們針對各導演創造之新型態影像語法的同時，不能忽略的，便是這過程同時亦內含了觀眾對動態影像語言的學習進程。

一八九五年首次公開放映的電影畫面《火車進站》(圖 4)，其意義不僅止於宣告電影的誕生，同時亦創生了電影影像中最基礎的元素與單位一段落鏡頭(sequence-shot)；且樹立了寫實主義形式

以及記錄片電影的類型風格。所謂段落鏡頭，即屬於一種最不具操控意味且中間並無使用任何剪接的拍攝手法。(Giannetti, 1989, 頁 136)而當一九〇二年喬治·梅里耶 (George Méliès, 1861-1938) 根據凡爾納 (Jules Verne) 1895 年的小說《登月記》(From the Earth to the Moon)以及威爾斯 (H.G. Wells) 1901 年的作品《月球上的第一批人》(The First Men in the Moon)所創作之第一部劇情長片(同時也是第一部科幻電影)《月球之旅》(*Le Voyage dans la lune*)(圖 5)出現後，人們才算真正發現了電影所潛藏的能耐：非僅止於再現或存留事物之形象，而是得以呈現出動作與事件在一段時間中的開展。

而當人們得以運用影像去掌握對事件開展的表達時，實亦意味著影像已具有被轉化為一種溝通語言。意即以動態圖像替代語言描述(當時有聲電影尚未誕生，皆為默片形式)，猶如真實事件上演於觀者眼前，但又不與現實事件的開展等同，而是經過凝縮、簡化後的由「呈現」轉為「表達」。如德裔美籍藝術心理學家魯道夫·阿恩海姆(Rudolf Arnheim, 1904-2007)所言，基本的生物反應是對於事件的反應，而不是在觀察物體時的反應。(Arnheim, 1969)人們對事物認知的留存往往須先來自於對整體關係上的掌握¹¹。而對關係性的掌握亦暗示著一種將各元素加以組合而產生的一種溝通邏輯能力；此即所謂的「連戲剪接」(cutting to continuity)，一種強調溝通邏輯，並透過濃縮各鏡頭動作，將內容傳達出同一時空的連戲處理。(Godard, 1998)

例如在《月球之旅》中，最難表達的時空置換，應要屬探險隊員從地球(場景)轉換到月球(場景)的部分。梅里耶為表達出「登陸月球」的合理以及可讀性，著實費了不少工夫：影片中從議會商討到工廠研發製造手槍造型的發射器，最後六位探險者所乘坐的子彈造型飛行艙，在一群妙齡女郎的協助下，由畫面左方向右方裝填進手槍之中，接下來一幕便是最令人驚艷且莞爾的處理：單攝月亮於畫面正中央，且由小變大，暗示著飛行座艙離月亮越來越近，最後帶有人物臉孔表情的月亮的左眼被子彈座艙射中(從左上到右下斜插)。而緊鄰的下一幕，便是子彈從畫面左上方飛進右下的著地畫面(圖 5)，背景自然與地球場景有所區隔(但仍是室內搭景)，如此便完成那艱鉅的登月事件之開展表達。

梅里耶透過物體動向的同一性，將不同場景、時空藉此同一性加以連結，讓觀者因坐艙發射方向、月亮被射中方向以及座艙登陸方向的一致，進而將此連結為由地球登陸月亮的過程表述。而這種影像表現的發展，也傳遞出人們因電影這種動態影像媒材的創生，其對影像的慾望在某種程度上，已無法滿足於僅透過靜態圖像。而是希望能真正的參與、體驗事件的生發過程。同時當創作者掌握了此媒材用以表述表象世界的能力後，下一步便是「如何用以表達內在情感」。

若稱梅里耶開創了各鏡頭間連接的影像邏輯語言，那一九一五年《國家的誕生》一片導演大衛·沃克·葛里菲斯(David-Wark Griffith, 1875-1948)，便是於梅里耶的連戲邏輯中，不斷挖掘出多重的分支通道，根據情節的輕重緩急，給予其對應之剪接模式。例如於本片末尾高潮的對決戲處，葛里菲斯用了多達兩百五十五個鏡頭去表現這緊張關鍵的二十分鐘，且越接近關鍵時刻，單一鏡頭停留時間便越短；於此同時，他亦穿插剪接了四個地方發生的情勢，使得這最終高潮的戲碼，呈現出一種緊湊、危急以及高漲的情緒，並因那不同地點卻發生相同事件的交互剪接，表現出當時全國各地普遍處於那高亢的情緒與對決的處境中，更進而渲染、挑發觀者的同仇敵愾。

將整部片情節明顯區分出鋪成、對決乃至結局，其用意與連戲剪接類似，皆是希望讓觀者獲得一種可溝通的邏輯，唯連戲剪接強調的是因果的理性邏輯，而葛里菲斯創造的此種剪接方式，則是強調於情感與情緒的感性邏輯。葛里菲斯透過影像剪接手法，讓整部片產生更為顯著的節奏韻律，同時表現出不同的情緒波動。在此，他成功的為人們演示了電影影像，如何造就出如西方古典戲劇不斷追尋的戲劇張力及節奏感。而電影從盧米埃兄弟的單鏡紀錄，到葛里菲斯有選擇性的強化內在情緒張力的過程中，影像的表現力越趨強烈，但同時創作者對影像的宰制力亦越趨強勢。

然筆者於前曾談論到十九世紀時，因身體要素的介入以及對生、物理學的研究，導致原本暗箱邏輯中象徵著單一且絕對的真理產生鬆動，進而衍生出「差異性」的觀念。若在此背景之下，觀者又如何能滿足於一種如暗箱邏輯般，完全受制於他者的觀看模式？(只是此時象徵真理角色的自然，如今幻化成導演)但對於創作者而言，此時終於得以真正利用電影此種動態影像媒介，進行概念抒發與傳達，又如何能拋開這表現利器？因此，便出現了蒙太奇(montage)此種對影像操控更講求高度精確，同時又需憑藉觀者想像介入才得以產生效力的電影理論與剪接手法。

在法國導演尚盧·高達(Jean-Luc Godard, 1930 -)所編導的《電影史：4A》當中，曾穿插了一個美國導演亞佛列德·希區考克(Alfred Hitchcock, 1899 - 1980)對蒙太奇的簡明定義的片段：「我們稱之為蒙太奇的東西、也就是讓鏡頭與鏡頭之間的連接，在瞬間完成。只讓觀眾注意到畫面出現的內容。」(Godard, 1998)

「讓鏡頭與鏡頭之間在瞬間產生連接」其實就猶如於在詞語中「讓單字與單字之間在瞬間產生連接」一般。而電影評論家貝拉·巴拉茲(Bela Balazs, 1886-1952)則對蒙太奇下了一個較為具體的解釋：「蒙太奇就是把導演攝影下來一個一個的鏡頭，依照著一定的順序連結，進而將這些具有連續性的鏡頭綜合，使它產生導演本身所意圖的效果，這種創造過程可以比喻成一個工程師把一些零零碎碎的機件組合，配成一件完整的機器一樣。」¹²真正令人玩味且具創造性的部份，實在於產生

怎樣的連接，依序合理性的連結自然沒甚麼問題，但卻難以越出原有對象所內含的象徵語境。

因而俄國電影理論家普多夫金(Pudovkin, Vsevolod Illarionovich 1893 – 1952)則進一步將蒙太奇定義為「兩個相異的鏡頭並列並非等於兩個或融合為一個鏡頭影像內涵」，而是必須能外延出原本兩個鏡頭影像各自內含文本以外之第三個新的擴延涵義。(Godard, 1998)一加一並非等於二的概念看似淺顯，就如柏格森的糖水例子：糖水無法與糖粒或水相等同。但於影像加成的應用上卻複雜許多，因為並非所有的影像加成皆得以擴延出外延涵義，而是需要透過一種將對象「議題化」的思維發動(無論創作者或觀者皆同)，並以此基礎擇選欲並置之影像；同時，亦牽涉到每個人對影像涵義的先備知識差異。而這將對象「議題化」的思維態度，即一種在可見與可述間建立起某種關係性橋樑。且這關係性橋樑又因個體認知的差異，使其應可形就出一種非固化的多義狀態，並使影像得以擁有其創造性之可能。

事實上，這種影像的創造性，早在普多夫金之前，俄國電影論者庫勒雪夫(Lev Kuleshov, 1899 – 1970)便已為我們證實，他曾經做過的兩個著名實驗：他分別拍攝了三個不同對象，一碗湯、一具棺材和一位小女孩玩耍的鏡頭，並與一位面無表情的演員並列。最後將這三組鏡頭播放給三組觀眾觀看，結果這三組觀眾對影像的反應與詮釋皆不相同。另外他亦曾反向的做了另一個實驗：他把各種不同的場景和不同的時間所拍攝下來的五個鏡頭結合，創造出好像是同一時間同一場所發生的同一個情景之效果。(Godard, 1998)

庫氏這兩個實驗分別點出了影像所具有的兩種特徵與效力—可組構與編/變造新的影像事實，同時亦帶出了人的兩種行為模式與慣性—隱喻與移情，且對造時會自行對其中相似與差異處進行類比或對比的判別，並於自身的邏輯架構內將訊息予以合理化，以整理出意義之所在。而這種對圖像並置所產生的思維慣性，阿恩海姆於一九七四年所著之《視覺思維》中便多有著墨，著作中他描述到其學生安娜·蓋倫·布魯克小姐所進行的一項未公開的視覺實驗，她首先將林布蘭特(1606—1669)的畫作《波蘭人騎士》(The Polish Rider, 1655)與杜布菲的《在鸚鵡出沒的地方》(Landscape with Partridge)畫作並置在一起，此時因背景色調的相似，以及後者大範圍的背景描繪(相對上主體顯的渺小且模糊)，使得林布蘭特那張畫中的背景同樣被強調了出來，且主體與背景距離看似更遠了些。反觀其後她改以夏卡爾的畫作(文中僅描述其為一隻大公雞奔跑的作品)同樣與《波蘭人騎士》相並置，此時則因夏卡爾畫作中公雞與馬同為動物的對應、公雞主體的放大與強化，反而得到與先前對照組相反之結果。

經驗告訴我們，在與其他事物的比較中描述一件事物，要比單獨描述它容易的多。之所以

如此，主要是由於「並置」作用把被比較事物的共同方面突顯出來，從而大大增強了知覺對這些特殊性質的敏感性。但是，這樣一種步驟仍然有其自身的危險性…這種比較得到的結果是任意的或武斷的。¹³

阿恩海姆對其學生的實驗所做的結語中，之所以稱這樣一種並置效應是具有危險性且任意與武斷的，主要是因為對照組合若產生變動，那結果非常有可能將完全不同，這樣對於我們去掌握事物本質或特徵上，將存在許多的變數。事實上，阿恩海姆所專注研究的完形理論，其中兩個重要觀念「整體不等於個別總和」以及「結構先於一切」便是不斷在論證上述例子中所呈現的「不確定性」。對事物本質的理解，在此時早已趨向於一種「未定的」傾向，而本質的顯露是來自於不斷與他者間進行比較與關係質變。然而，這樣的想法是否亦意味著，所有的知覺感受皆是一種學習與思維過程，必須先獲得結構上關係性的掌握，知覺才得以被發動？然而如此一來，結構是否亦將成為一種先驗限制，所有的知覺(甚至感覺)都將被其所限，我們僅能對「可產生關係性結構」的人事物進行聯結？

而回觀蒙太奇所強調的透過影像並置，將原影像所承載意義外的第三義併發而出，事實上孕育這第三義的培養皿，主要便是來自於我們的智性對結構關係的掌握。而智性與結構的背後，其實便暗示著知識與模組的建立，而這兩者或許反而正形成為另一種新的框架之觸媒。結構與邏輯的整體性認知，最主要來自於對人事物關係性上的掌握，而在多數的主流電影中，多是以敘事或對白來支撐起影像元素間之關係。然若我們將此種邏輯套用在影像的觀看上時，或許最終我們將陷影像於不義，因影像自身已不復存在，殘存的僅剩那得以被納入結構與邏輯的部分。

四、動態性思維的錄影影像

錄像與電影因同屬動態視覺影像，且其攝錄基本素材皆源自於我們的現實生活，使得兩者常常被視作類同之媒材來討論。若僅就影像畫面來論斷，或許兩者確實難有顯著的區分，然而，一但包含了影像畫面以外的所有要素(諸如工具媒材、製作流程、放映平台與觀影環境等因素)進行對照時，兩者實應隸屬兩個截然不同的邏輯與媒體定位。錄像媒材的開發直至一九六五年才算真正趨近成熟，這過程中最重要的即是錄音磁帶¹⁴以及錄影磁帶¹⁵的改良相繼問世。而關於在錄像媒材開發中，具有關鍵性地位的「磁帶」，其究竟具有哪些關鍵性的特徵與改革？台灣的數位藝術評論者葉謹睿在其《數位藝術概論》一書中即對磁帶的特性做出了四項說明：(1)磁帶不像影片需要沖洗，錄完馬上可以觀看結果，增加了即時性；(2)磁帶降低了創作成本，提升了普及性；(3)觀看磁帶所需的錄放影機與電視，原本就是普及的家用電視；(4)磁帶容易剪輯與拷貝，簡化了製作與發表的

程序，降低了技術門檻。(葉謹睿，2005)

光就磁帶的即時性以及便於剪輯與拷貝，另外再加上磁帶其實尚具有可重複錄製的特性這三點，便已與從西洋鏡脈絡發展而出的電影膠片系統有著很大的區別。若我們單就磁帶媒材不需沖洗，錄完即可觀看結果此一差異而言，實已帶出了另一種新的觀察者技術與態度。於暗箱邏輯階段，觀察者的位置是將自身與外在世界隔離，以保持個體思維的澄清。且透過一個如「真理」般的固定且單一之訊息源，被動的接收並進行整理與歸納。而攝影媒材則象徵著上述那單一觀點模式的瓦解，同時亦突顯了個體差異性自由詮釋的可能，同一影像之於不同個體而言，其所內含之意義已無法以同一標準去加以涵蓋。至於電影此一動態媒材的興起，則於攝影的基礎上，增添了第四度空間要素—時間。此時人們除了面對介入觀點的多重差異外，更加入了自身身體感知投注於時間的浸淫之中，進而造成自身觀點不斷產生質變的特殊體驗。且透過電影創作者對動態影像的探索，逐漸將影像帶往一種如語言般之影像溝通媒介。

而錄像則是將電影所建立起的溝通邏輯與結構再加以鬆動，相較於電影創作者對影像的結構性掌控，錄像那誘發出對結構性的鬆動趨力，則源自於媒材自身的「不需沖洗，錄完隨即可視」特性使然。例如麥克·拉什(Michael Rush)在《20世紀後期的錄像藝術》一書中，對錄像與電影所作的差異比較：「錄像可即時錄製，即時展示，而電影卻需要處理、加工。」同時他引用了六十年代空間裝置與錄像藝術家丹·格雷厄姆(Dan Graham, 1942)的一段話來加以闡述：「錄像當場就把自身的數據反饋了回來。而電影卻要深思熟慮，離我們「有距離」。它把觀眾從當下的真實狀況抽離了出來，使之成為旁觀者。」(Rush, p.40)

「深思熟慮」一詞便意味著將欲成就之事，於腦中不斷重複演練，直至符合自身期望之效益。而運用在電影的製作上，則是創作者(導演)於影像尚未生成前，便已揣想、設定規劃以及整合影像內容及其各元素。反觀錄像媒材，因其攝完即可立即檢視結果，且可重複錄製的特性，使得錄像創作者相較於電影創作者的「深思熟慮」，較屬於一種直覺式的、片段式的，每個片段所產生的直覺性，無論在觀點抑或表現形式上，皆可能讓實際拍攝之過程，持續且即時的處於一種流變般的浮動狀態。再加上錄像媒材的即時反饋特徵，除了讓影像創作活動更具機動性與準確性外，尚存一個對創作者尤為重要的效應，即因即時反饋特徵，使得錄像影像得以成為一個讓創作者能反覆投身其中，不斷進行感知與審視的場域。並於此往返感知與審視的行為過程中，搜尋影像那真正產生作用的「核」之所在。這「核」並非僅指現實景象中那最為關鍵的刺激要素，更是從媒材自身所呈顯的世界中，重新找尋到那得以趨近於原初現實景象那龐雜的感覺與料，所共構而成之感知觸動的關鍵

表現手法。且那重新找尋的動作，實必須藉由自身身體，實際的再次投身於表現媒材的內部去感受與摸索，而這再次投身的動作，一方面為的是聚焦並探索，另一方面亦是為了藉此，引發、提顯出那潛藏於自身身體以及記憶中的感知經驗，其所蘊藏的偶然與多樣性，實又再一次讓創作者不至於因媒材的「限定」而窄化了表現的可能性。

事實上，於錄像藝術的發展初期(1960-1970)時，錄像媒材便深受許多行為或身體藝術創作者的青睞，因當藝術家利用錄像媒介，將自身身體拍攝並即時呈現時，創作者的當下身體除了正感知著自身身體的內在波動外，同時亦透過鏡頭，感知著那被影像化的、如「他者」般存在的身體。而此亦因錄像媒材那「即時反饋」的特性，方使此種同步狀態成為可能。因此，錄像所牽引而出的動態性思維，實已不僅止於表現在影像意義的流動與多義、運動中的思維狀態，而是連同藝術創作活動的模式亦被予以更新，形就出一種更具液態狀的動態影像創造。

參、結論

自攝影對影像內涵所引發的三次敞開後，使影像藝術如班雅明所言般的從神秘的、遙望他者式的靈光建構，轉向到趨向觀者經驗、回憶式的誘發。而電影此種動態影像的出現，則將人們對影像的思考，由靜態圖像思維轉向至一種運動中的思維，並企圖建構出此種動態影像的形式語法。然而，當動態影像的形式語法發展漸趨穩固之時，僵化的形式框架與慣性，反而使得影像自身漸形消亡，成為了敘事的附庸或工具。雖在電影領域中，不斷的有許多導演、創作者，以其作品闡述對此種情狀的批判與質疑，然此類型作品一直以來皆未能進入電影的主流之列，箇中因素自然與電影的生產機制與市場傾向有關。但此種批判性與純粹性卻於錄像藝術中被加以承襲與拓展，延續了此種批判性精神，企圖將被稀釋、掩蓋的影像感知再次喚回。藉此，才得以再次讓影像進行第三次的轉向：從結構主義式的影像建構轉向至一種更為直覺的、朝著影像而去的影像自身之表現。亦即將已被單一化、形式化的意義固著黏附之影像，轉向至影像與意義間不具穩固聯結且可如流動意識般的可思影像。

這第三次的轉向，事實上是將影像重新帶回動態影像所獨具之特質，亦即真正實現一種動態性思維的影像，其重新將影像放置回時間、回返於身體。此處的時間，並非僅指影片的播映時間或內容的敘事體時間，亦非僅止於觀者的物理以及內在時間，而是以一種摻雜匯聚的形式現身。而身體亦非僅牽涉到我們的身體感官，而是連同意識、回憶皆得以被捲入其中，同時讓我們視見其被誘發的軌跡，或是說這種影像所為的，即是讓我們得以看見自身的思考方式(在影像中)，而非僅是在搜

尋或揣測一個最趨近於影片製作者的意圖。

在此，筆者並非在宣稱如今錄像已取代了電影，或孰較為符合當代性思維邏輯等，而僅是試著將各視覺媒材之特性，所牽引而出之影像創作方法論的改變作一觀察。錄像的即時性，給予創作者另一種有別於電影的「動態性思維」，在此，它指涉的是一種「進入到另一種介質(另一套系統)之中運作」的創作方式。更確切的說，即是創作者將自身身體再次投身於攝影機之眼所捕獲的影像之中，以其身體獲取那隸屬於動態影像的時間綿延之中的感知與料，進而再次做出判斷。因此，身體感知以及時間性要素實是藏於此字面的內涵之中，且為極重要的關鍵性要素，而錄像媒材的即時性特徵則是催化了此種創作模式的發展。在這樣的狀態下，其實已非是創作者在實踐出某種影像，而是在影像自身與創作者的對話過程中共同凝聚出作品。而創作者在面對影像的每次反饋，皆有可能與自身既有思維產生撞擊或外延，而得以即時的再次做出判斷，這個再次判斷的動作，實已牽涉到一種，於影像中進行思考的方式在產出影像，就如一種影像速寫般，投身於影像之中，不斷的進行再閱讀與改寫。

圖 1



亨利·佩奇·魯賓遜 (Henry Peach Robinson, 1830–1901), 〈彌留〉, 銀鹽攝影, 1858。翻拍自一可編註,《攝影術的歷史》,重慶出版社,重慶,2008,105頁。

圖 2



彼得·亨利·埃默森(Peter Henry Emerson, 1856 - 1936), 〈諾福克湖區的田園生活〉, 銀鹽攝影, 1887。翻拍自埃蒙·麥克卡比著,李忠譯,《傑作如何產生》,中國攝影出版,北京,2008,58頁。

圖 3



喬治·戴維森 (George Davison, 1856—1930), 〈蔥田〉, 凹版印刷術攝影, 1896。同上, 72 頁。

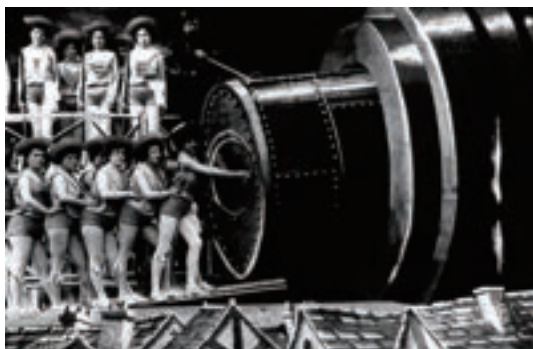
圖 4



盧米埃兄弟 (Auguste Lumière / Louis Lumière), 《火車進站》電影段落截圖, 1895。

<http://www.meworks.net/meworksv2a/meworks/page1.aspx?no=130924&step=1&newsno=54222>
2012/02/07。

圖 5





喬治·梅里耶 (George Méliès, 1861-1938), 《月球之旅》電影片段截圖, 1902。

http://lamagika.files.wordpress.com/2011/05/voyage_dans_la_lune.jpg

<http://famousfrenchfilms.files.wordpress.com/2010/01/188885132.jpg>

<http://www.profimedia.si/picture/le-voyage-dans-la-lune/0067741196/>, 2012/02/07。

參考文獻

1. 一可編註(2008)。攝影術的歷史。重慶：重慶出版社。
2. 羅蘭巴特(1997)。明室 攝影札記。(許綺玲 譯)。台北：台灣攝影。(原著出版年：1977)
3. 理查·豪厄爾斯(2007)。視覺文化。(葛紅兵等 譯)。廣西：廣西師範大學。(原著出版年：2003)
4. 蘇珊·宋塔(1997)。論攝影。(黃翰荻 譯)。台北：唐山出版社。(原著出版年：1977)
5. 雅米斯(1995)。錄影學。(唐維敏 譯)。台北：遠流。(原著出版年：1988)
6. 華特·班雅明(1998)。迎向靈光消逝的年代。(許綺鈴 譯)。台北：台灣攝影。(原著出版年：1931)
7. 吉爾·德勒茲(2003)。電影 I：運動—影像。(黃建弘 譯)。台北：遠流。(原著出版年：1983)
8. 路易斯·吉奈堤(2000)。認識電影。(焦雄屏 譯)。台北：遠流。(原著出版年：1989)
9. 魯道夫·阿恩海姆。視覺思維：審美直覺心理學。(滕守堯 譯)。四川：四川人民。(原著出版年：1969)
10. 葉謹睿(2005)。數位藝術概論。台北：藝術家出版社。
11. Michael Rush(1999). *New Media in Late 20th Century Art*. London: Thames & Hudson.
12. 陳純真(2007)。簡論蒙太奇。【線上查詢】。夏潮人文電影學苑／夏潮影展資料。2011/08/20。
http://www.xiachao.org.tw/i_f_page.asp?repno=439、
http://www.xiachao.org.tw/i_page.asp?act=page&repno=441。

註釋

1. 「畫意攝影」是以亨利·佩奇·魯賓遜(Henry Peach Robinson, 1830–1901)為代表之第一個藝術攝影流派，最早進行畫意攝影的是蘇格蘭的肖像畫家希爾(David Octavius Hill, 1802–1870)於1840年與亞當森(Robert Adamson, 1821-1848)合作拍攝了數百張採用繪畫構圖的肖像照片，其後則以魯賓遜於1858年所創作之《彌留》以及雷蘭德(Oscar G Rejlander)的《兩種生活方式》最受讚譽，且魯賓遜更先後撰寫了《攝影的畫意效果》、《攝影創作的圖畫》及《藝術攝影》等書。參照一可編註，《攝影術的歷史》，重慶出版社，重慶，2008，101~106頁。
2. 《生活雜誌》為一九三六年由亨利·魯賓遜·盧斯(Henry Robinson Luce, 1898–1967)所創立。「瑪格南圖片社」則是一九四六年由亨利·卡蒂爾·布列松(Henri Cartier-Bresson, 1908–2004)、羅伯特·卡帕(Robert Capa, 1913–1954)以及大衛·西蒙(David Seymour, 1911–1956)三人所成立。
3. 羅蘭巴特著，許綺玲譯，《明室 攝影札記》，台灣攝影，台北，1997，17頁。
4. 巴特定義攝影的「所思」(noème)即為「此曾在」，亦即相片所顯露的對象，曾經活生生的存在過、以一個存在個體的身分置身於鏡頭前，且只有這部分是不容質疑的。就如巴特所言：「我所謂的攝影的『指稱對象』，並不意指形象或符號所指示的可能為真之客體，而是指曾經置於鏡頭前，必然真實的物體，少了它便沒有相片。繪畫可假仿一真實景物，而從未真正見過該景物。文章由符號組成，這些符號雖然必然具有指稱對象，但這對象很可能是『不實在的空想』，且經常如此。與這兩種模仿體系相反的，我絕不能否認相片中有個東西曾經在那兒，且已包含兩個相結的立場真實與過去。」同註3，93頁。
5. 同註3，112頁。
6. 雖然在同時期，法國的發明家雷諾(Emile Reynaud)亦製造出手繪的動畫系統「派西諾鏡」(praxinoscope)，其與西洋鏡擁有相似的技術—同樣能夠產生連續的動態影像，但狄克遜他們採用的是攝影畫面，而雷諾採用的是手繪於紙張的動畫，因此雷諾可稱為「動畫影片之父」，也因此，動畫影片比現在所謂的電影早三年問世。參照 Roy Armes 著，唐維敏譯，《錄影學》，遠流，台北，1995，46~47頁。
7. 同註3，67頁。
8. 同註3，頁95。
9. 電影影像與照像影像的差異自此區隔開來了：照像是一種「模製品」(moulage)，模子以一種在某特定瞬間達成均衡狀態(即固定切面)的方式，來排組著這些事物的內力(forces internes)；然而電

影影像所屬的「調性變化」(modulation)是不會在達成均衡時停止的，而且還會不停的調整著模子。參照德勒茲著，黃建弘譯，《電影 I：運動—影像》，遠流出版，2003，台北，62 頁。

10.同註 9，35~37 頁。

11.當然這正是以阿恩海姆為代表的格式塔美學(完形理論)之基本概念，而這種概念同樣亦成為其後電影發展出的蒙太奇影像語言的理解與應用基礎。但對筆者而言，完形理論擴展了電影可能性同時，亦給予了它一定程度上的框限，將於後段述及。

12.參照陳純真著，《簡論蒙太奇》，夏潮人文電影學苑／夏潮影展資料，2011/08/20。

http://www.xiachao.org.tw/i_f_page.asp?repno=439、

http://www.xiachao.org.tw/i_page.asp?act=page&repno=441。

13.魯道夫·阿恩海姆著，滕守堯譯，《視覺思維：審美直覺心理學》，四川人民出版社，四川，2010，82 頁。

14.從 1898 年，丹麥的鮑生(Valdemar Poulsen)以鋼絲作為錄音材料演進到 1940 年代晚期的塑膠磁式錄放音帶問世。參照同註 6，96~98 頁。

15.1960 年代初期，一吋磁帶的盤式錄影系統已推出，可是具突破性的產品，卻是新力公司(SONY)在 1965 年推出的盤式、攜帶型黑白攝影機系統。它使用半吋的錄影磁帶、螺旋式掃描和裝有電晶體的錄影機。參照同註 6，106 頁。

Thinking in the Movement of Image

Feng Sheng Hsuan

Abstract

This paper attempts to follow logics expounded in Jonathan Crary's book "Techniques of the Observer", continue research category of this book and expand field of vision into movies of the end of 19th century and video media of mid-20th century. From perspective of titles such as photography, movie and video, the author frames and sets a research field and time definition by virtue of various visual-representation equipment; at the same time, changes in development of all key media of this field are also involved. However, this paper doesn't just investigate development history of tools but emphasizes influences on and changes in "creators and observers' mode of viewing dynamic and static images" as well as "their thinking mode".

Keywords: Punctum 、 Image-movement 、 Montage 、 immediateness 、 metamorphosis

以康丁斯基抽象繪畫理論探討李伯元作品的繪畫性

姜麗華

摘要

本文試以康丁斯基的抽象繪畫理論，探討李伯元1992年至2005年繪畫作品中的繪畫性，透過康丁斯基對繪畫三元素「點」、「線」、「面」的定義與分析，闡述李伯元畫作中繪畫元素的特性與表現的意涵，並藉用康氏對「色彩」與「形」的概念，呼應李伯元對「色彩」的感受與其對「形」象所賦予的喻意，創造一種專屬他個人的繪畫語彙。

康丁斯基認為由於「內在需要」，產生解放藝術家內在的聲音，它是一股無法壓抑的精神力量，所以當觀者觀看抽象畫作時，這些破壞客體外在的「形」和「色彩」，不能被認為是不完美或不明確的視覺資訊，而是畫家內涵的外現。畫家將所體悟到事物或人物的另一番理解，隱喻地呈現出來的內在經驗與其精神性。習佛多年的李伯元刻意抽離事物外在自然形貌與顏色，並以主觀方式呈現某時代、人物或事件不變的內在質量，呈展的畫作不再只是模仿客體世界外在的表象，而是反映藝術家內心的聲音與精神性。再者，李伯元認為專注作畫即是修道，他以隨性、偶然、無目的性的態度作畫，將修行的精神展現出抽象的形，體現童趣與禪意的內涵，期望觀其畫者能「歇下狂心」、「放下」凡俗之見，達到「自性自悟」、「無彼此」的大同境界。

關鍵字：李伯元、康丁斯基、抽象繪畫、繪畫性

壹、緒論

當如實再現的具象繪畫因攝影術的發明漸漸式微之際，傳統繪畫藝術反而得到解放，啟動了藝術家表達內心的思想與精神。誠如 20 世紀初期興起的抽象藝術，打破了藝術原來強調模擬「再現」(Representation) 自然形式的局限，畫家可以透過點、線、面、色彩與形狀(Form)，來擺脫對自然物體的模擬，並以主觀方式呈現某個時代、人物或事件不變的內在質量，而不再只是模仿客體世界外在的表象，¹正如畫家李伯元表示：「我們說的形象，是指我們世間、我們熟悉的，像貓的形象、狗的形象、男人的形象、女人的形象。而我覺得抽象它就是有形象的，那個形象正如同有個具體的形，來表現它的喜怒哀樂之情。就像看你的表情，如果你的嘴落下去就是難過，翹起來，那就是快樂，這就是形象，因為我們熟悉了，但是亦可從點、線、面、色來表現，點線面就構成抽象畫必有的。」²甚至，法國哲學家吉勒·德勒茲(Gilles Deleuze, 1925-1995)也認為，為了將現代藝術從具象中拔除，必須藉由超凡成果的抽象畫。³然而，這些破壞客體具象世界的抽象繪畫，在消滅客體之後究竟留下什麼？經過印象主義者將客體世界留下瞬間的主觀印象、野獸主義者留下狂野的主觀色彩，到立體主義者留下多視點的碎面形體等等，客體的實在性被剝奪了，藝術家的精神都沉浸在主觀意識中，那麼，他們創作理念與目的究竟為何？

本文將透過探討李伯元 1992 年至 2005 年抽象繪畫創作中的繪畫性、研究他與眾不同的點、線與色面的安排以及賦予色彩的喻意，如何反映出藝術家內心的思想與精神。他曾在創作自述中表明，自年輕求學以來便奉行「『突破規範』為創作至高無上的指針」⁴，並倡導畫家應該跳脫傳統時代的窠臼與桎梏，突破出專屬個人的風格，反映符合自身應有的時代性。從他早期的畫作〈古厝〉(圖 1) 即可窺見其獨特的表現手法，以簡單的色塊與線條表現臺灣舊式房屋外觀結構與不成比例的樹葉。然而，開創屬於自己時代所應有的藝術表現，往往需要堅持的信念、不畏媚俗眼光的歧視，和忠於藝術家內心的感覺。正如康丁斯基針對抽象藝術開宗明義的想法，每個藝術品都是它那時代的孩子，也是我們感覺的母親。每個文化時期，都有自己的藝術，它無法被重複。但有一種外在類似的藝術，卻是由於必要而產生，乃是由於道德和精神氣息內在傾向相似，也應用與過去相同的形式來表達，尋求的是作品的內在在本質，而不會顧慮到外在的形式。⁵李伯元企圖以「逆行的非具象繪畫風格，打破繪畫必須模仿自然的傳統觀念，」⁶詮釋自己的時代性與內心的感覺，再現的畫面不是如實拷貝(Copy)的景物，其中的繪畫元素、設色與構圖所產生的形色喻意所承載的繪畫性為何？



圖 1 李伯元
〈古厝〉，
1980-1996，台
灣，油畫、畫
布，61x50cm，
作者自藏。



圖 2 李伯元
〈蓮花座〉，
2005，巴黎，壓
克力、畫布，
162x130cm，香
雨書院典藏。

李伯元 1936 年生於台南，1961 年畢業於台灣師範大學美術系，在學期間接觸西方文化與藝術洗禮，他認為巴哈(Johann Sebastian Bach, 1685—1750)的音樂富有禪境，貝多芬(Ludwig van Beethoven, 1770—1827)則是傳達出吶喊與掙扎的情緒，無論是性靈或感官性的音樂，都是人類需要的。曾任教於台灣數所中學的李伯元，除了作畫亦自習書法。數年來潛心佛學、沉浸於足以寄託及擺脫世俗煩惱的東、西方藝術與宗教經書。歲及中年，習佛有成，深受禪學思想影響，將「禪」作為創作作品的主要支柱與靈魂。⁷以 56 歲之齡（1992 年）毅然遠赴法國實踐自身的藝術理念，旅法時期，其「畫風轉型為看似簡單綜合形象和色彩，其實是刻意以一種不合常理的方式創作，在抽象繪畫上展現精神上的自我放逐與個人對生活的體悟。」⁸釋迦佛陀曾訓誡他的弟子們，「當自作皈依，切不可向任何人求皈依或援手」。⁹當人類自主性地追求參悟人生，通過「滅苦」所得之「道」，才能達到佛陀聲稱的「涅槃」¹⁰之境。對照之下，李伯元則是透過繪畫實踐對人生的體悟，不是追求世俗的快樂，¹¹而是懂得放下，達到簡單與自在的「一心境」¹²，一種屬於心靈上沒有執著真正的解脫。

這位修行居士認為畫畫也是修行的一種，在他的繪畫創作中，以返樸歸真的精神性，回歸赤子之心般的直觀，傳達無目的¹³之美學態度，並以「簡單」、「言簡意賅」呈現真如佛性，為抽象繪畫引出另一種作畫態度。推崇六祖惠能禪宗的「般若思想」¹⁴的李伯元，如今人生歷練已達一甲子又一十七年，他所修得的禪意是如何以非具象寫實的畫面表現？筆者將以藝術創作兼理論家瓦西里·康丁斯基（Wassily Kandinsky, 1866-1944，以下簡稱「康氏」）所著的《點線面—繪畫元素分析論，以下簡稱「點線面」》與《藝術的精神性》作為探討抽象藝術的文獻，以解讀李伯元繪畫作品中在破壞客體外在的形與色之後，所再現的繪畫性與藝術家內在的精神性。

本文主要探討李伯元 1992 年至巴黎居住後的作品為主，因近期(2005 年之後)畫風與用色略有轉變，如〈蓮花座〉(圖 2) 的畫面安排更自由瀟灑。目前李伯元畫作近百餘幅，本文無法細細闡述每一幅作品，為聚焦研究其畫作的繪畫性，研究範圍將限定在這十三年期間所創作的三十餘幅的作品。另外，康氏的抽象藝術理論因受到德國音樂家威廉·華格納 (Wilhelm Wagner, 1813-1883) 的影響，分析各種線條、色彩與音樂的綜合經驗，使得他相信繪畫能發展出音樂擁有的力量，也就是有顏色的樂音。另外，康氏認為阿希勒-克勞德·德布西 (Achille-Claude Debussy, 1862-1918) 不以全然物質性的音符，而是利用「像」的內在價值製造出印象式的圖像，因此其作品也常被評論家與印象主義畫家相提並論。康氏尤其是受到亞諾德·荀白克 (Arnold Schoenberg, 1874-1951) 無調性音樂的影響，決定從具象藝術轉向抽象藝術，他以誇張的顏色並將形體模糊化，以色彩表現「聲響」。其理論最主要的部分是在探究點、線、面所產生的內在聲音與強弱度，以及色彩脫離具象功能時所產生的力量，企圖透過色彩創造造形與動態幻覺，產生出一種表現內在世界的視覺效果。甚至，他將繪畫的法則與音樂的各種音色作比較，並實踐在其抒情抽象創作之中，關於此項論點，將不在本文討論的範圍。

貳、抽象藝術的繪畫性

抽象繪畫畫家面對一幅空白的畫布，如何以言簡意賅的方式表達內心對生活的體悟？李伯元掌握「多一事不如少一事」的作畫原則，將視覺世界中的形與色簡化，再還原至一個深邃的哲思空間。就如同賴進欽在解讀李伯元的畫作時寫道：「相對於『外師造化』功夫的具象繪畫表現，抽象的繪畫創作主要靠的乃是畫家深懷『中得心源』的本事之支援，即各種以直覺或反覆經營錘鍊畫面的『無』中生『有』之轉化力、表現力或創造力等內蘊源泉，而這種藝術造形力之所以可以穩定支持藝術欣賞活動，是因它還於其『中』厚積一種心靈普遍感通接納的屬性：『音樂性』，乃放諸任何藝術種類皆準的美的形式原則，一種極富於空間張力的結構性和節奏線性的造形向度。」¹⁵李伯元同時借用八大山人「以少為足」¹⁶的藝術主張，以極具獨創性的點、線、面，表現出「高度的沉默和言語的結合」¹⁷，形成李伯元的藝術特色—非如實「再現」眼睛所見，而是如保羅·克利(Paul Klee, 1879—1940)所言，使不可見顯現—沒有作畫的動機、沒有目的。李伯元說：「沒有目的，就是不會給你限制。……我在創作時，心如一張白紙，並沒有成竹在胸，總是偶然、隨意、自由、無目的地把顏料在畫布上傾倒或揮灑，之後才在這些成形的線條、色塊中，決定增或減的佈局。……這隨興、任意，是我的創作精神。」這造就他的主要作品宛如美國畫家傑克森·波洛克 (Jackson Pollock, 1912-1956) 的行動繪畫強調自動性技法的意義，形構成氣韻生動的畫面。同時，他認為抽象畫和具象畫一樣，畫既定的、應有的感

覺，只是抽象畫比較自在，可以表現「行氣」。1990年他以簡單的線條完成這幅油畫〈夫妻〉(圖3)：在暗沉的底面，黑灰色的線條勾勒一男一女的形體與表情，呈現異鄉生活的苦悶感。〈秋煞〉(圖4)也是在紐約生活時期的作品，會用刮刀刻劃秋風與惆悵，因為他認為刮刀表現的技巧，能夠產生不同於畫筆的能量。



圖3 李伯元〈夫妻〉，1990，紐約，油畫、畫布，76x61cm，作者自藏。



圖4 李伯元〈秋煞〉，1991，紐約，油畫、畫布，61x76cm，作者自藏。



圖5 李伯元〈狂草〉，1992，巴黎，油畫、畫布，55x46cm，作者自藏。

1992年初到巴黎，李伯元壓擠白色顏料管，沒有調合顏料直接在畫布上作畫，完成〈狂草〉(圖5)。他以自動書寫技法產生無意識的畫面，也沒有具體的形象，類似波洛克的連續韻律，是一種抽離所有具體形象的斷斷續續韻律，得以純粹思考不連續線條本身的表現力。退休的巴黎生活，令李伯元有足夠的時間不斷重覆地思索自己的畫作，每幅畫的作畫期間往往長達五、六年不等，畫面從本已完全脫離具體形象的抽象繪畫，在疾筆的線條和破碎或大面積的色塊，輾轉地回到宛如具象基礎的形象繪畫。在充滿童趣與禪意的畫面，同時也豐富他個人的繪畫語彙。

康丁斯基為了喚起體驗作品之精神性的能力，認為這項由無限的體驗形成的能力在未來是絕對必要的，康氏在《點線面》中分析抽象繪畫中的形狀與顏色，即使看似簡單的組合也不是來自隨意的想

法，而是畫家耗費數年所創造出一個令人難以置信、感情豐富的內心體驗。對於李伯元而言，感情比技巧來得重要，他認為一幅真正的畫作是「感情引導技巧，感情放在前面，技巧只是一種助力。技巧分兩種，一種是描摹外在的能力，一種是表現內在的能力。那種表現內在技巧的能力，只能靠個人的獨特性而來，不是在學院可以學得到。」再經由長時間的審視觀察自己的畫作、研究其他藝術家的作品，一幅畫才完成形與色的最終組合，才得以呈現藝術家靈魂中對於顏色敏銳而主觀的感受。就此而言，創作可說是一個純粹主觀形式的經驗，因此，對藝術元素的分析也不是科學和客觀的觀察，它是從內在根本的主觀觀察，那些外在畫面呈展的圖像，即是由其內在本性所分析出來，因為「任何一個『像』，都可以兩種方式體驗。這兩種方式不是隨意的，而是和像連在一起一由像的本性分出來」。¹⁸為了分析李伯元畫作中這些「像」的本性，本文將透過繪畫的原始元素—「點」的內在聲音與另一個次要元素—「線」的運動張力，以及觀察不同色面的安排與色彩所引申的喻意，探討李伯元抽象作品中的繪畫性。

參、「點」的內在聲音

康氏指出，「點」時常被聯想成沉默，但是它是那麼地響，雖然窒息於實際應用的我們聽不見它的聲音卻為沉默所圍繞；「點」也有以下兩種可能性：第一種情形，脫離實際應用目的，進入一個非目的性、非邏輯性的狀況裡；第二種則是完全失去實際目的。因為，「點」有時是一個強烈的衝擊，可從因襲的習慣裡拔出來，產生內在的張力、形成獨立的生命和規律的內在目的—從沉默走向語言的繪畫世界。¹⁹綜觀李伯元作品「點」的元素，〈神瓶〉（圖 6）與〈淨瓶〉（圖 7）是以對比強烈的顏色點出數個「點」。〈淨瓶〉如題所示淨空瓶身，象徵有形物質的「點」在瓶外；〈神瓶〉裡的紅色塊，瓶外則是不等形的「點」。從外在來看，每一個圖形除了代表物質外，也有非物質的性質，必須從它的內在來體會：「點的張力密集，它堅守自己的崗位沒有動向，它是最謹約的、永恆的宣言。」²⁰而〈神瓶〉象徵的是非物質的、永恆的佛教思想。「篤信禪修、自學佛法的李伯元淡泊名利，即使潛居異域默默耕耘作畫，作品裡亦然流露東方韻味。……部份畫作在經多次修塗過程中，留下筆刀刮痕，形成別趣的印記，印證了藝術是生命的寫照」。²¹再舉〈豈受白雲礙〉（圖 8）與〈湖光山色〉（圖 9）畫中的「點」為例，「點」在此看似沒有運動的方向，但卻形成一股流動的聲音，正如康丁斯基繪畫裡的時間觀：「“時間”在「點」裡是幾乎不存在的元素……它就像音樂裡擊鼓、打三角丁或者像大自然啄木鳥短促的啄啄聲。」反觀李伯元這兩幅畫作：白雲在山間飄動，黑點是流竄的聲音（圖 8）；湖水盪漾波光粼粼，綠點是水波拍擊的聲音（圖 9），而時間是不存在的元素，宛如達到「涅槃」的境界，不生

不減、不增不減。



圖 6 李伯元〈神瓶〉，
1994-2002，巴黎，油畫、畫布，
116x89cm，作者自藏。

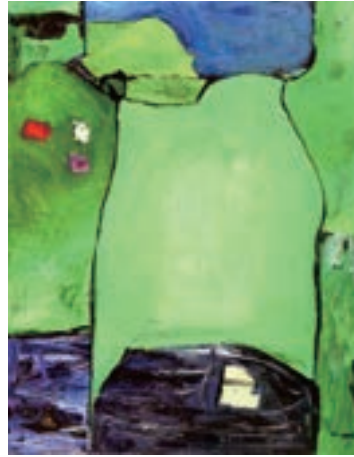


圖 7 李伯元〈淨瓶〉，
1994-2003，巴黎，油畫、畫布，
116x89cm，作者自藏。



圖 8 李伯元〈豈受白雲礙〉，
1996-2003，巴黎，油畫、畫布，
130x97cm，作者自藏。

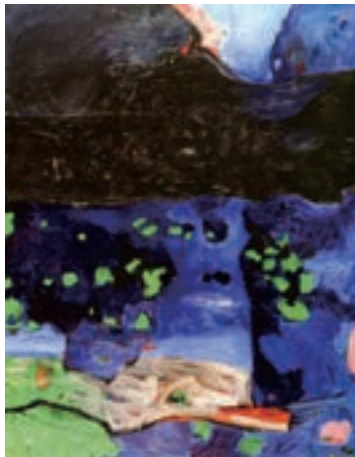


圖 9 李伯元〈湖光山色〉，
1996-2002，巴黎，油畫、畫布，
146x114cm，作者自藏。

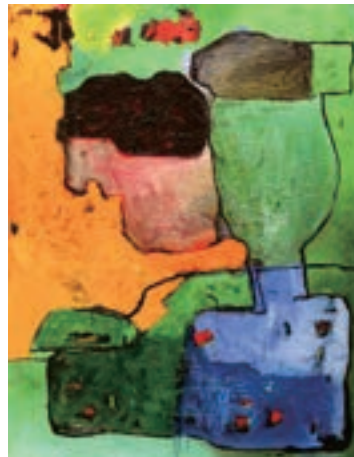


圖 10 李伯元〈街頭海報〉，
1993-2002，巴黎，油畫、畫布，
146x114cm，作者自藏。



圖 11 李伯元〈黑貓〉，
1995-1999，巴黎，油畫、畫布，
130x97cm，作者自藏。

除了圓形之外，「點」外在的大小決定其形狀，它能夠有無數種造形：鋸齒狀的圓、尖形或三角形，以及較安定形狀的四角形，或是不規則自由的幾何形。隨著大小和形狀的不同，「點」有各式各樣的基本聲音，這種變化性應相對地被視為內在本質的色彩，它總是一起純粹的發出聲音。²²李伯元

以簡單的幾何形象和不規則的色點或色面，傳達他的想像和想法。基本上，畫題是在完成畫作後才命名，有時僅是為了方便觀者觀其畫，有時則是反映時事與人情，並且讓觀者透過畫面的指引，進入畫裡的世界。正如〈街頭海報〉(圖 10)紅色方形點在此已不是像不像海報，而是其鮮豔耀眼的特質，可以引發內在的吶喊；又如〈黑貓〉(圖 11)一圖中畫的不是貓，而是時髦女性別稱，以大紅不規則形狀象徵作者發出的陣陣驚嘆。

肆、「線」的運動張力與「偶然」

抽象畫的基本元素，最常被應用除了「點」之外就是「線」。根據康氏的說法：「點——寧靜。線——由運動產生的內在運動的張力。交錯或並放這兩個元素有自己的『語言』，是文字所不及的」²³，因為強調直覺與偶然的現代藝術，比傳統藝術更自由地運用線條的表現，其所傳達出的張力是筆墨也難以道盡。關於線與偶然，杜象(Marcel Duchamp, 1887-1968)於 1913 年實驗性的作品〈三標準停止線(Trois stoppages-étalons)〉讓三根線隨機掉落在畫布上，並且將它們固定在它們所掉落的位置上。英國畫家法蘭西斯·培根(Francis Bacon, 1909-1992)論及這三條線偶然形成的圖形，認為杜象這項創作只存在「或然性」(probabilitaire)與「前繪畫性」(pré picturale)的意義。甚至培根認為這一種非繪畫性的、無繪畫性的動作，清潔女工也有能力達成這種偶然(hazard)的記號，儘管清潔女工並不知道如何操控這個隨機的偶然。因此，偶然正是對視覺整體的操控才會變成具有繪畫性，或者才被納入繪畫的動作。²⁴簡言之，畫家必須能夠操控隨機的偶然，才能使創作具有繪畫性。

李伯元作畫步驟雖然一開始以隨機的自動性技法潑灑顏料，但是畫面中無論是直線、曲線或折線都有其張力與方向，都是經過長時間的思考與佈局。他操控隨機的偶然，並透過有意識的「線」呈展畫面的運動，形成他個人的繪畫動作。如〈精靈對話〉(圖 12)先鋪呈暗色平塗的底面，再以畫筆畫出富有動感的黑、白色線條，這些「線」是「點」移動的軌跡，是無數持續運動「點」的結果。²⁵但依康氏所言：黑、白兩色原是無色的沉默色彩，黑白線也可稱為沉默線。「不管在那裡，它的聲音都保持最低限度：沉默，或者頂多只有細細的耳語和靜寂。」²⁶因此，畫面中運動狀態的黑白線條，看似隨機偶然，但在顏色的操控之下，呈現精靈在對話時各種不可見低鳴的聲音。同樣以暗色為底面的畫作〈運行〉(圖 13)，使用的線條較無方向性，多以直線畫出黑色的框線或黑色的十字或X字等。畫中「直線的張力，表現出無盡運動可能性的最簡形式」²⁷，畫面象徵宇宙以無盡運動的簡單形式運行，在浩瀚無邊的暗色空間裡，萬物緩慢地移動卻似不動。



圖 12 李伯元〈精靈對話〉，1992，巴黎，油畫、畫布，100x81cm，作者自藏。



圖 13 李伯元〈運行〉，1998，巴黎，油畫、畫布，55x46cm，作者自藏。

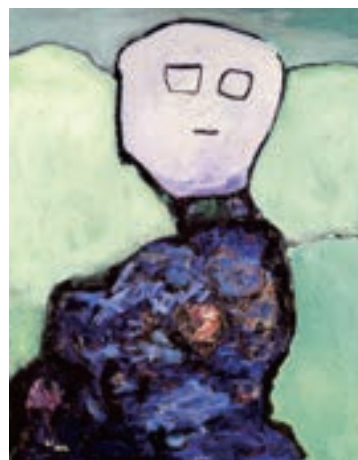


圖 14 李伯元〈大人物〉，1993-2002，巴黎，油畫、畫布，92x73cm，作者自藏。

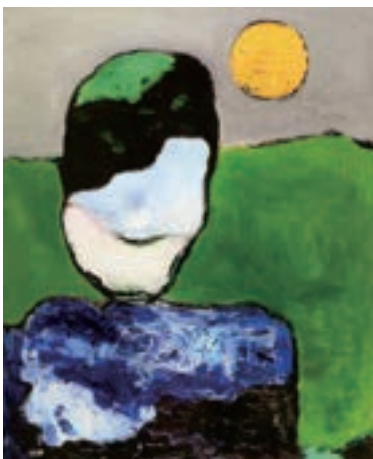


圖 15 李伯元〈老長壽〉，1993-2002，巴黎，油畫、畫布，100x81cm，作者自藏。



圖 16 李伯元〈樹人〉，2000-2003，巴黎，壓克力、畫布，130x97cm，作者自藏。



圖 17 李伯元〈東方女性〉，1992，巴黎，油畫、畫布，100x81cm，作者自藏。

康氏透過線條探討線的運動方向與張力，李伯元繪畫中的線條除了張力的表現之外，擅長以簡單的線條代表具象的外形，透過各種類型的線條表現出各種人物形象的表情與神韻。譬如這幅〈大人物〉（圖 14）在白色的色塊中，以簡單的方形線條象徵人物的眼睛或眼鏡，平行的短橫線象徵緊閉的嘴，傳達人物的莊嚴神情。〈老長壽〉（圖 15）畫中的人物省略眼的細節描寫，僅用一條微弧形的線代表微笑的嘴形。如果缺少這條線，似乎無法構築出所謂的人物，有了這條弧線，更能象徵長壽者之喜樂與

安詳。〈樹人〉(圖 16) 是樹亦是人，綠色的色塊與底面與線條式的身體，紫色的長方塊上有如黑色的頭髮卻沒有明顯的五官特徵。〈東方女性〉(圖 17) 畫中人物的臉孔以灰黑色的線條，畫出眼、鼻與戴著柵欄般的面具，象徵被無名的枷鎖困住。三條戲劇性的紅線，畫出東方保守、自我封閉之現象。然而，這些畫面裡的人物形象，皆是「實像、無相，無所不像」，每個觀者皆可有自己的解讀與詮釋。



圖 18 李伯元〈現代與古典〉，2001-2003，巴黎，壓克力、畫布，55x46cm，作者自藏。



圖 19 李伯元〈母女〉，1998，巴黎，壓克力、畫布，55x46cm，作者自藏。

李伯元表示他的人物畫因受到義大利畫家阿莫帝歐·莫迪里亞尼(Amedeo Modigliani, 1884-1920)影響，特意拉長人物形象正常比例的矯飾主義表現手法，以及為了刻意不要畫得太相像，總是將人物的脖子畫得比較長，充滿童趣。例如〈現代與古典〉(圖 18) 與〈母女〉(圖 19) 畫作中，他以短橫線代表眼睛和鼻樑，刻意拉長脖子以顯得較為「高尚」。同時，也因受到法國畫家喬治·盧奧(Georges Rouault, 1871-1958)以粗黑的線條描邊的影響，他同樣以黑色線條強調人物形象的身體輪廓。康氏認為一個藝術的抽象法則，不管是否意識應用，它都必然和自然法則平行。自然和藝術兩者，都給人一種特別的滿足，因此基本上，這個抽象法則就是將內在與外在的特質結合起來。²⁸綜觀李伯元的畫作中將人物簡化為各種色塊，五官以短線象徵，形象是非再現寫實的輪廓線表現，畫外之意借由畫題引人發想。例如〈現代與古典〉(圖 18) 畫面中的左邊人物形象代表古典，右邊象徵未成形的現代。對李伯元而言：「現代，比較不講究對比，它的比例，他的頭飾等，古典講究比例要很正確。」因此，現代與古典兩者之間的關係往往容易產生格格不入的現象，需要針對兩者間的衝突不斷協調、溝通。李伯元以法國政府準備在羅浮宮廣場上建蓋金字塔之前，曾經引起多方的爭議與討論為例，他說：「羅浮宮是古典的，金字塔是現代的。現代的人要走進古人的一些文化，有時候會格格不入，會有衝突感。」李伯元透過這幅畫作，企圖表明現代人看古典的東西，因差異性過大，往往導致方枘圓鑿，因此需要

緩衝心情，才能融合古與今。正如，美國華裔建築師貝律銘建造金字塔作為羅浮宮入口處，目的即是讓觀者可以先轉換心情再進入觀畫，才不會產生內在的衝突。因此，我們從這幅畫作瞭解畫家藉由畫面傳達內在的思想，印證抽象藝術雖然不依賴外在自然的表象，卻能呈現外在與內在的特質，如圖〈現代與古典〉的「外在」是現代與古典在講究正確比例態度的差異，「內在」是現代與古典之間抽象的類比或衝突性。然而「一切唯心造」，兩者只要經過協調與溝通，依然可以並存。

伍、「面」的安排

抽象繪畫元素中，第一元素是具有「畫龍點睛」的「點」，表達內在低鳴的聲音甚至沉默，卻足以造成亮點，成為眾所矚目的焦點；第二元素是具有張力的「線」，藝術家透過操控各種不同線條的方向或運動，將畫面更生動的引出內在特質、畫外之意；第三元素則是「面」，一個簡單的線複合體，可以有兩種方式—它或者和基面合而為一，或者自由地在空間裡。一個面上的點，也可以從面解放出來，「飄浮」在空間裡，²⁹三元素彼此交互作用。在康氏的概念中，基面是指物質的面，用來表現作品的內容，一般基面由兩條水平與垂直線圍成，形成的每一邊都有自己的音色，如冷與暖、寂靜和客觀的聲音。同時，基面本身是一個生命體，藝術家可以感受到基面的「呼吸」，甚至可以豐碩這個生命，並使之顯露出一個成熟生命的所有特質。³⁰在李伯元的繪畫創作中，色面（基面）是最重要的元素。安排不同基面大小、比例與顏色的選擇，都是他作畫時思考的要素。傳統繪畫追求畫面的寫實與精緻感，他反其道而行追求空間的表現，亦不講求黃金比例構圖，同時李伯元認為：「抽象，空間也是有形體的。」對繪畫而言，非物質的基面，空間變成一個不可定義的空間，同樣也具有形體。



圖 20 李伯元〈天鵝與小狗〉，1993-2002，巴黎，油畫、畫布，92x73cm，作者自藏。



圖 21 李伯元〈海平線〉，1994-2003，巴黎，油畫、畫布，100x81cm，作者自藏。

他的畫作〈天鵝與小狗〉(圖 20)、〈海平線〉(圖 21)與〈養病的佳佳〉(圖 22)皆都是由白、藍、黑三種主要顏色的色面所組成的畫面空間，卻有不同的意境空間和所代表的形體。就現實面而言，畫面裡屬於物質的部份都非如實再現，李伯元經長時間安排色面後，賦予了圖面中每個色面(基面)生命體。他表示：「我作畫過程是一種偶然的，碰巧的，但是作品完成是靠腦袋去判斷什麼時候停下來。最後決定是自主的，是一種生命的累積，是一生所學習的經驗累積。」觀者的眼睛如果未經訓練，無法超越物質的面去感覺不太明確的空間。而受過正確訓練的眼睛，必然可以透視作品的面和空間形態，體悟藝術家安排的局面和所要呈現的內在經驗。〈邂逅〉(圖 23)亦是如此，由幾個不同顏色的色面組構出一個無法明確定義的空間，或許代表山間、林間；或許是公園、路旁，兩個人物形象是眼神相對或相悖我們不得而知，但觀者可以在上下左右的畫面空間中，自由想像靠近或疏離這個畫家開放給觀者自由想像的空間。



圖 22 李伯元〈養病的佳佳〉，1996-2002，巴黎，油畫、畫布，116x89cm，作者自藏。



圖 23 李伯元〈邂逅〉，1999，巴黎，油畫、畫布，61x50cm，作者自藏。

李伯元為了力求簡單的精神，經常使用簡單的黑線條，並將線與基面合而為一，如：〈有樹就有水〉(圖 24) 構築出有樹有水的三度空間、〈功夫〉(圖 25) 表現無形能量在空間運動、〈運行〉(圖 26) 呈展空間有無數能量與物質相互碰撞、〈靈修〉(圖 27) 傳達領悟面山非山又是山之空相、〈大自然〉(圖 28) 以顏色建構空間的想像。在這些基面中，因邊長不同，產生不同強弱的聲音。〈有樹就有水〉是潺潺水聲、〈功夫〉是對峙窒息聲、〈運行〉是物體轉速聲、〈靈修〉是禪音虛縹聲，以及〈大自然〉生生不息的呼吸聲。「這些畫作，皆出自於憑空想像，沒有寫生的對象，主題也沒有成竹在胸，所有構圖、設色，均由隨性偶發而起，更非一蹴而就。有些作品，甚至放了十年後才完成的。」³¹李伯元讓畫作映照他的習佛態度，他常以一則禪宗公案做為自己作畫的態度：「臥輪有伎倆，能斷百思想，對境心不起，菩提日日長。」此偈強調技倆的重要性，六祖認為這樣的修行，反而是增加繫縛，因此

出示另一對偈：「惠能沒伎倆，不斷百思想，對境心數起，菩提作麼長。」³²六祖惠能修法的態度³³亦是李伯元認同的態度，因為「人一旦有覺照力，即可懂得『放下』，『狂心若歇，歇即菩提』(出自《楞嚴經》)」，他強調只要有自我覺照力，即能「自性自悟」。不執著，懂放下，理可頓悟。頓悟即能心無罣礙、隨心所欲，無所求的作畫。



圖 24 李伯元〈有樹就有水〉，1992-2004，巴黎，油畫、畫布，61x50cm，作者自藏。



圖 25 李伯元〈功夫〉，1999-2001，巴黎，油畫、畫布，130x97cm，作者自藏。



圖 26 李伯元〈運行〉，1995-1999，巴黎，油畫、畫布，146x114cm，作者自藏。



圖 27 李伯元〈靈修〉，1993-2004，巴黎，油畫、畫布，146x114cm，作者自藏。



圖 28 李伯元〈大自然〉，1996-2004，臺灣，油畫、畫布，76x461cm，作者自藏。



圖 29 李伯元〈一花一世界〉，2008，臺灣，壓克力、畫布，46x38cm，作者自藏。

陸、「形」與「色」的喻意

康氏透過其重要著作《藝術的精神性》，喚起藝術家體驗物質之內在以及抽象之精神性的能力，認為音樂可以直接傳到心靈得到回響，色彩可以觸動心靈，而「色彩」與「形」是抽象繪畫走向純粹繪畫性構成的主要兩個媒介。這兩者（色彩與形）的和諧必須建立於心靈的需要上，此即內在需要的原則。他說明「內在需要」由三個因素組成：1. 每位藝術家是創造者，表現出自己個人的元素。2. 每位藝術家是時代的孩子，表現出時代所特有的風格內在價值的元素。3. 每位藝術家都是藝術的僕人，表現藝術特有的純粹、永恆藝術性的元素。其中，個人與時代這兩個元素是主觀的，而純粹、永恆的藝術則是客觀元素，藉由主觀元素使人能夠瞭解，並以無法壓抑渴望傳達出客觀元素的力量，正是所謂內在需要。至於抽象繪畫走向純粹繪畫性構成的媒介：「形」，康氏認為藝術家應該要無視於一般人對「形」的見解，無關於理論教條或時代的要求。他的眼睛應該開向自己內在的生命，耳朵朝向自己的心，才能將這種內在需要表達出來。³⁴「他的職責不是去主宰形，而是，形式應該符合內容。」³⁵李伯元對創作的看法亦是如此，他認為「畫石膏像不必畫一輩子，因為創作最主要是具有敏銳知覺力和統禦整體感的能力」，善於描摹外形還可能框住創造力。畫家可以透過繪畫進行身心的修行，並以擺脫傳統的桎梏體現內在需要的作畫原則，如〈一花一世界〉（圖 29）超脫一般認知中花的外形，顯現藝術家所領悟的禪境與「思想」：心若無物，就可以一花一世界，一佛一如來。³⁶雖然「思想」是可聽、可理解，但無法被看見，而藝術家無需對花的外形精細描繪，只需透過對花的轉喻，我們看見被綠色包圍的紅花象徵形成的世界意象，也象徵專注一心的心境。另兩幅畫作〈怎麼會這樣〉（圖 30）表達的內容是比喻對政治的無奈感，〈我也叫阿嘉〉（圖 31）是觀賞電影《海角七號》後所下的標題，表達電影可以將戲劇和幽默結合。³⁷另外，李伯元舉法國雕塑家奧古斯特·羅丹(Auguste Rodin, 1840-1917) 不依具體外在形象為法國大文豪巴爾札克(Honoré de Balzac, 1799—1850) 塑像，³⁸來說明他的畫作中所描繪的形象，重點不是要畫得像，而是能傳達人物內在的神韻。簡言之，藝術家需有心靈深處的感動，從內在需要發掘令人感動的美，以具喻意的「形」傳達事物或人物的精神性。



圖 30 李伯元〈怎麼會這樣〉，2008，臺灣壓克力、畫布，61x50cm，作者自藏。



圖 31 李伯元〈我也叫阿嘉〉，2008，臺灣壓克力、宣紙，28x26.5cm，作者自藏。

抽象繪畫走向純粹繪畫性構成的另一個媒介：「色彩」，康氏在闡明色彩的作用時指出，當我們看調色板上許多的顏色，主要會有雙重效應：第一種效應是生理作用，純粹的物理性。觀者的眼睛被色彩的美感迷住，激起了歡樂或滿足的感覺，像我們口裡含著美味佳餚。但這種感覺很表面，如果不特別注意，不會存留什麼印象。但如果將這種感覺深化，色彩表現的印象可以發展為一種經驗，轉換成第二種心理作用，是生理作用傳到心靈而發生的，這種效用可以更深入導致情感和靈魂的振動，或一種內在的共振，這是一個純粹精神的效果，透過顏色與靈魂的接觸。心靈和身體常互為因果，當心理受震撼時，由於連鎖反應而影響到生理。不同的顏色會引起不同的生理反應，可能是味覺、嗅覺也可能是觸覺，甚至是聽覺反應。³⁹因此，我們可以說「形」是藝術家內涵的外現，⁴⁰可以不代表任何實際的物體，只是一個全然的抽象本質，它有它的生命、影響力。「色」是一個媒介，能直接影響心靈，色彩是鍵、眼睛是鎚、心靈是琴絃，藝術家是那隻依需要敲鍵而引起心靈變化的手，⁴¹以純粹的視覺表達共同感覺，讓色彩呈現心靈的聲音。

康氏對顏色有其一套近乎心靈式的詮釋，他認為黑色意味著空無，沒有可能性，像永恆的沉默，沒有希望沒有未來。白色被視為快樂和純潔，對心理而言就像一個絕對的沉默，它發出是內在的聲音卻似無聲，這種沉默不是死亡，而是無盡的可能，它是一個「空」。黃色令人覺得刺眼，壓迫人的情緒，是塵世的色彩。藍色具有深度感，色調愈深顯得愈密，內在作用更顯著，愈喚起人們一種遙遠的意象，藍加白，象徵遠離人們。綠色是向心與離心運動相互抵銷產生穩定感的色彩，如果是傾向黃色的綠，會變得比較活潑有活力，加入藍色變得深沉有思慮性。紅色是無邊際的、溫暖的色彩，飽含精力和衝動，加入黑色會將熱度減低。橘色微帶莊重的氣質，給人健康強壯的感覺。紫色不管物質上或精神上都含有冷紅的意味，即帶有傷感和病態。這些色彩的層次就像聲音的層次，非常精緻且千變萬化，足以喚起人們極為細膩的情感，卻是筆墨難以形容。⁴²



圖 32 李伯元〈愛作夢的佳佳〉，1993-2002，巴黎，油畫、畫布，116x89cm，作者自藏。



圖 33 李伯元〈渡輪所見〉，1995-2002，巴黎，油畫、畫布，146x114cm，作者自藏。



圖 34 李伯元〈歌伎與布偶〉，2000-2003，巴黎，壓克力、畫布，130x97cm，作者自藏。

正如李伯元畫中色彩的感受與表現，⁴³言表意深，文字只能做為提示或色彩外在的標記，盡其可能地映照出色彩的感覺與喻意。如〈愛作夢的佳佳〉（圖 32）在黑與灰色的底面上有大面積溫暖的紅色和小面積互補的綠色，象徵充滿活力的紅色與穩定的綠色，產生視覺上突出的效果，而畫面中白色亦象徵快樂和純潔，意味夢想有無盡的可能。對於使用小面積的互補色，李伯元舉古詩「風定花猶落，鳥鳴山更幽。」⁴⁴以動顯靜，來說明互補色彩可以給人一種很強烈的視覺感受。另一幅〈渡輪所見〉（圖 33）以藍綠兩色為主，具有深度感的藍色象徵遙遠的意象，給人沉穩感受的綠色，混入些許的白色變得較有活力，呈現有山有水有、有靜有動之境。紫色本由藍色與紅色混成，這幅〈歌伎與布偶〉（圖 34）使用這三種顏色，表現熱情、憂鬱、幻想與傷感等負面情緒，背景是大面積的深暗色，再以小面積的白色讓畫面的負面情緒得到些許的解放。值得注意的是，李伯元的畫作經常使用綠色，筆者認為綠色屬中性的顏色，從這幅〈模特兒〉（圖 35）所使用的大片綠色中，人們可以從中可以得到寧靜和奔放，長條形的黃色令人感到刺眼，顯現塵世即是如此刺激，不過絕大部份還是屬於安穩狀態。關於用色方面的選擇，李伯元說：「我比較不強調描摹外在形象技巧的能力，而是憑我的感覺，憑我的感動，表現我的內在精神。」例如〈無題〉（圖 36）融合李伯元個人獨到的繪畫三元素（點、線、面），全然抽象不受拘束的形，以及莊嚴黑、熱情紅、憂鬱藍、純潔白、還有小面積的黃色和橘色。這裡的橘色不但擁有莊重的氣質—依照康氏理論—並且讓畫面線條的張力，朝向此面積運動。



圖 35 李伯元〈模特兒〉，2000-2003，巴黎，壓克力、畫布，130x97cm，作者自藏。



圖 36 李伯元〈無題〉，2004，臺灣，壓克力、宣紙，242x121cm，香雨書院典藏。

柒、結論

本文試以康丁斯基抽象繪畫理論，探究李伯元 1992 年至 2005 年繪畫作品中的繪畫性，透過康氏對繪畫三元素「點」、「線」、「面」的定義與分析，闡述李伯元畫作中繪畫元素的特性與表現的意涵，並藉用康氏對「色彩」與「形」的概念，呼應李伯元對色彩的感受與其對形象所賦予的喻意。其繪畫風格在於他刻意抽離事物外在自然形貌，創造一種新的繪畫語彙。賴進欽曾在〈淺談我眼中一位藝術的行者〉分析李伯元書畫：「當藝術擺脫掉外在自然形貌的依附關係，即從自然形象的視覺慣性到進入非形象的造形表現，它已然開始邁向要求獨立『自主』之自體生命的深入度與靈活度，此即現代藝術開始掙脫傳統框束的內在思維轉折關鍵與重獲生機的方向之一，也因跳脫了依附性，而走向純粹性，繪畫性自此乃能連繫到更屬純粹表現的藝術性。」⁴⁵因此，「形」和「色彩」的美是不足以作為藝術追求的目標，需以內在美取代外在美。正如康丁斯基認為沒有難聽的聲音或難看的色彩，任何的聲音或色彩只要適當，只要基於內在需要，便是美，內在美會取代外在美。⁴⁶由於內在需要，產生解放藝術家內在的聲音，它是藝術客觀的一股精神力量，也是藝術的客觀性尋求一個不受時間限制的展現方式。⁴⁷總之，純粹結構的東西，似乎是唯一表現客觀性的方式，結構的時代精神，不是清楚擺在眼前的幾何形，而是含蓄內在心靈的表現。⁴⁸所以，當觀看者觀看抽象畫作時，這些破壞客體外在的「形」和「色彩」，不能被認為是不完美或不明確的視覺資訊，而是畫家將所體悟到事物或人物的另一番理

解，隱喻地呈現出來的內在經驗與其精神性。

綜上所述，李伯元的抽象繪畫作品中在破壞客體外在自然的「形」和「色彩」之後，所再現的繪畫性與藝術家內在的精神性，是超脫凡俗之見。因為李伯元體悟到「人常常面對自己的時候，就是苦惱的開始。聽一首音樂或是看一幅喜愛的畫，和它們合而為一的時候，那個境界是忘我的、無我的，物我可以達到一體。」他認為畫畫時的專注也是一種修行，「因為專注的時候，是物我達到合而為一的時候，在此『當下』，我就沒有『我』的存在，那個『當下』就能達到天人合一，處於佛境，達到忘我、無我的境界。人若沒有『我執』，就不會有煩惱，才能達到解脫。」換言之，藝術家專心創作時，可以產生一種與心靈溝通的力量，「藝術的心靈發展臻高度，也如一種修行般的內在生活表現，修行的精神提煉至純地，同是也有一種創造性生命般的藝術的美感。」⁴⁹簡言之，李伯元的作品藉由隨性、隨緣之揮灑彩料與畫筆，將修行的體悟，透過畫作體現出充滿童趣與禪意的內涵，傳達出內在的聲音與精神性。

李伯元表示他作品的標題僅是給觀者參考畫面的表面意義而已，並非是他抽畫繪畫真正要傳達的意象。李伯元以書法的結構比擬其繪畫的構圖，「簡單」可以說是他作畫最重要的原則，他的「書畫藝術最高境界是一種不著痕跡的意境，一種以少為空的空靈意境。」⁵⁰同時，透過繪畫呈現他內在的佛性和所習得的禪意，例如筆者與李伯元談到〈豈受白雲礙〉(圖7) 這幅畫作時，他舉禪詩：「白雲漫青山，青山依然在；青山自青山，豈受白雲礙。」他解釋說：「青山比喻不動的自性，白雲比喻人的妄念，當人起心動念時，就是白雲漫青山，人要立即察覺、觀照這個妄念。但是青山是青山，白雲是白雲，他們應是不相干的，青山不會受到白雲阻礙。比如人的難過或快樂不會增減人自身的佛性。」換言之，自性是不動不搖，妄念則是有起有滅。如《金剛經》指出：「一切有為法，如夢幻泡影，如露亦如電，應作如是觀。」我們在面對順、逆等一切外境的同時，還是要作如是觀照，把一切外境觀想成夢、幻相、朝露、閃電等那樣了不可得。若我們能時時刻刻這樣觀照，久久就會不為外境所動，就可斷妄念。⁵¹至於人自身的佛性，李伯元舉水中月說明，他說：「水中的月亮沒有辦法從水裡抽離，就像我們終生沒有辦法把我們的佛性從中抽離。所以我們每一天都是跟佛在一起，形影不離。當歇下狂心的時候，佛性自然就會顯現，不是求得來的，是本然的。當人『放下』才會出現，不『放下』就會掩蓋起來。」觀者觀其畫作時，需要費時探究才可得知李伯元如此的體悟與喻意，才能聽到經由抽象的形與色彩，解放出他內在的聲音。

目前，他每年往返臺灣與巴黎之間，曾在兩地參加過義賣也曾舉辦過展覽，寧願贈與其字畫也不願意販售，筆者問其創作的目的，他說：「畢卡索(Pablo Picasso, 1881-1973)曾說他最欣賞荷蘭畫家

林布蘭特(Rembrandt van Rijn, 1606-1669), 當他觀看林布蘭特的畫作時, 就好像走進教堂, 並與他的畫面合而為一, 在當下達到天人合一, 看到永恆, 洗滌凡夫心。」這是他創作無目的之佛學態度: 讓觀者宛如走進教堂、佛堂, 達到「歇下狂心, 即是佛」的境界。無爭無求、給人瀟灑自在感覺的李伯元, 總是在腰上纏着一條綿繩, 並以禪詩: 「巾體是同。因結有異。……結若不生。則無彼此。」⁵²來闡釋他的人生觀:

「巾體」代表萬物原來都是同一體系, 因結不同。這個「結」就是指我們每個人的思想、個性、執著和喜好等每個人皆不同, 所以才產生不同的結, 不同的個體。修道就是把個體的結打開, 把結打開就是「放下」。「結若不生, 則無彼此」。當人修道後, 把這個結打開, 可以到達無我的境界。所以當你跟你的畫融入的時候, 跟你的生活融入的時候, 你是沒有彼此。如果你有彼此, 就是因為你自己有自己的看法, 有自己的結, 你面對你自己的時候, 這個結才會產生痛苦跟快樂。如果人無彼此, 就沒有分別心與執著, 即達大同的境界。

總結, 藝術能讓人回到本性中自然純樸的本質, 和實踐自我的人生觀, 而這在李伯元的藝術理念和作品中可以得到印證。他認為人人都有佛性, 佛性早在每個人身上, 只要有覺照力, 懂得「放下」, 人的佛性即可顯現。修行即是達到自己覺醒自性為何, 而這自性即是佛性。既然每個人的自性皆為佛性, 那麼彼即是此, 此即是彼, 因而無彼此, 則為大同的境界。筆者認為李伯元創造一種專屬他個人的繪畫語彙, 並透過他的畫作表達其內在的聲音、思想與精神性, 一如康丁斯基透過畫作實踐他的藝術精神性與人生觀, 「外表看似冷靜嚴謹的幾何形元素, 在康定斯基的畫筆下呈現出其內在的生命力與其不可或缺的存在意義, 展現藝術家大同世界的觀念。」⁵³總之, 無論是康氏或李伯元兩位畫家皆有能力經由自身對生命無限的體驗, 透過解構大自然外在的形象, 讓其作品映照出抽象藝術的精神性。

參考文獻

中文書籍與文章

1. 瓦西里·康丁斯基(Wassily Kandinsky)著, 吳瑪俐譯(1995)。《藝術的精神性》(Über das Geistige in der Kunst, 1952)。台北: 藝術家出版, 1995年再版。
2. 瓦西里·康丁斯基(Wassily Kandinsky)著, 吳瑪俐譯(1985)。《點線面—繪畫元素分析論》(Punkt und Linie zu Fläche, 1955)。台北: 藝術家出版, 1985年初版 2009年再版。
3. 姜麗華(2013二月)。〈解放內在聲音的抽象-黎育奇個展《嚶西嘖鷹特惹斯特》〉, 《藝術家》, 453期。
4. 黃文樹(2012)。〈活水源头—李伯元的書畫世界〉。《美育》, 第189期, 頁50-61。

5. 劉抒芳 (2009 五月)。〈康定斯基的幾何抽象藝術理念對現今「造形基礎」課程之啟發〉，《通識教育學報第三期》。彰化：大葉大學造形藝術系。
6. 羅布·普瑞斯(Rob Preece)著，廖世德譯 (2008)。《榮格與密宗的 29 個「覺」：佛法和心理學在個體化歷程中的交叉點》(The Wisdom of Imperfection: The Challenge of Individuation in Buddhist Life)。台北：人本自然。
7. 羅睺羅·化普樂著，顧法嚴譯 (?)。《佛陀的啟示》。台南：正倫。

外文書籍

1. Deleuze, Gilles (1981). *Francis Bacon : Logique de la sensation*. Paris : Ed. De la Différence.

畫冊與展覽目錄

1. 《李伯元書畫》(2009)。台南縣：鹽分地帶文化。
2. 《台灣繪畫歷程閱讀》(2010)。台北：賓士印刷，駐法國代表處台灣文化中心出版。

網際網路

1. 《報佛恩網》。 <http://www.bfnn.org/>。
2. 《般若文海》。 <http://book.bfnn.org/>。
3. 《醒墨》。 <http://home.educities.edu.tw/f5101231/index.htm>。

註釋

1. 姜麗華 (2013 二月)。〈解放內在聲音的抽象-黎育奇個展《噯西嘖鷹特惹斯特》〉。《藝術家》，453 期，頁 338。
2. 李伯元，筆者於 101 年 4 月間採訪，根據李伯元的口述。為了區分並非引用文章，本文將此採訪內容特以標楷體書寫。
3. 參閱：「il a fallu l'extraordinaire travail de la peinture abstraite pour arracher l'art moderne à la figuration.」，吉勒·德勒茲(Gilles Deleuze) (1981), *Francis Bacon : Logique de la sensation*, Paris : Ed. De la Différence, p. 14. 內文中文部份由筆者譯。
4. 李伯元 (2009)。《李伯元書畫》。台南縣：鹽分地帶文化，頁 2。李伯元再三強調創作應是情感領先於技巧，而非技巧主導感情，認為創作者的情感假若被熟練的技巧所掌控，作品容易流於公式老套，甚至喪失作品本身的生命力，也無法如實反應創作者所處時代的特徵，只是以技巧仿造所見之物，

無法將不可見的情感表現在作品中。他還認為藝術創作應該要超越世俗價值的框架，並透過「無我」的境界，以符合「當前時代」語言來詮釋創作，才能跳脫「傳統時代」的桎梏，營造出專屬創作者個人的風格與語彙。

5. 瓦西里·康丁斯基(Wassily Kandinsky)著，吳瑪俐 譯(1995)。《藝術的精神性》(Über das Geistige in der Kunst, 1952)。台北：藝術家出版，1995年再版，頁17。
6. 姜麗華(2010)。《台灣繪畫歷程閱讀》。台北：賓士印刷，駐法國代表處台灣文化中心出版，頁26。
7. 李伯元(2009)。《李伯元書畫》。台南縣：鹽分地帶文化，頁2。
8. 姜麗華(2010)。《台灣繪畫歷程閱讀》。同前註，頁26。
9. 羅睺羅·化普樂著，顧法嚴譯(?)。《佛陀的啟示》。台南：正倫，頁10。
10. 「涅槃」(梵文 Nirvana)有多種解釋，如：「人類可以從相續不斷的苦得解脫、獲解放、享自由」；「涅槃是澈底斷絕貪愛」；「一切有為法的止息，放棄一切污染，斷絕貪愛、離欲、寂滅、涅槃」；「貪的熄滅，瞋的熄滅，癡的熄滅。」；「此中沒有地水火風四大種。長寬麤細善惡名色等等觀念也一律摧破無遺。無此世間亦無他世間，無來無去亦無停留，不死不生亦無根塵。」以及「涅槃是超越兩立與相對的境界」或是「大乘佛教『生死即涅槃』的見解，同一事物可以是生死，也可以是涅槃」等等，羅睺羅·化普樂，顧法嚴譯。《佛陀的啟示》。同前註，頁71-80。
11. 李伯元認為俗世的快樂也是一種痛苦，因為會害怕失去。
12. 「一心境」指的是：「修行，首先要將欲望捨掉；沒有欲望，就沒有輪迴，這一生當中就能心境一如。心是內，境是外面，心境一如，心地決定清淨，沒有掛礙，這是真正的解脫、真實的自在。」摘自〈淨空法師法語：要常常保持自己心境一如〉。<http://big5.xuefo.net/nr/article6/61513.html>。上網查詢日期：2013/03/19。
13. 李伯元說：「藝術沒有目的，就是沒有造作，那是沒有痕跡的，他是無為的。」
14. 《壇經》中六祖的得法偈為：「菩提本無樹，明鏡亦非台，本來無一物，何處惹塵埃。」體現了性空、無所得的般若思想。般若的核心思想是緣起性空，由能通達性空而破妄執，斷煩惱，證真實。
15. 賴進欽(2009)。〈淺談我眼中一位藝術的行者〉，《李伯元書畫》。台南縣：鹽分地帶文化，頁5。
16. 明皇室後裔八大山人本名朱耷，因崇禎帝自縊煤山、國破家亡，效力明王朝的雄心壯志化為烏有。為避殺身之禍，隱姓埋名，藏匿深山，處世淡然。八大山人的繪畫除了筆墨絕倫，構圖極其奇崛，墨點無多，予於畫「以少為足」的藝術主張，佈局既拉得開、又聚得緊，虛實關係非常明顯而又十分協調。

- 17.瓦西里·康丁斯基(Wassily Kandinsky)著,吳瑪俐 譯(1985)。《點線面—繪畫元素分析論》(*Punkt und Linie zu Fläche*, 1955)。台北:藝術家出版,1985年初版 2009年再版,頁19。
- 18.《點線面—繪畫元素分析論》(*Punkt und Linie Zu Fläche*)。同前註,頁13。
- 19.《點線面—繪畫元素分析論》(*Punkt und Linie Zu Fläche*)。同前註,頁19-22。
- 20.《點線面—繪畫元素分析論》(*Punkt und Linie Zu Fläche*)。同前註,頁26。
- 21.姜麗華(2010)。《台灣繪畫歷程閱讀》。同前註,頁37。
- 22.《點線面—繪畫元素分析論》(*Punkt und Linie Zu Fläche*)。同前註,頁24-25。
- 23.《點線面—繪畫元素分析論》(*Punkt und Linie Zu Fläche*)。同前註,頁102。
- 24.吉勒·德勒茲(Gilles Deleuze)(1981), *Francis Bacon : Logique de la sensation*, Paris : Ed. De la Différence, p. 61. 內文由筆者譯。
- 25.《點線面—繪畫元素分析論》(*Punkt und Linie Zu Fläche*)。同前註,頁47。
- 26.《點線面—繪畫元素分析論》(*Punkt und Linie Zu Fläche*)。同前註,頁52。
- 27.《點線面—繪畫元素分析論》(*Punkt und Linie Zu Fläche*)。同前註,頁47。
- 28.《點線面—繪畫元素分析論》(*Punkt und Linie Zu Fläche*)。同前註,頁70。
- 29.《點線面—繪畫元素分析論》(*Punkt und Linie Zu Fläche*)。同前註,頁133。
- 30.《點線面—繪畫元素分析論》(*Punkt und Linie Zu Fläche*)。同前註,頁103-105。
- 31.李伯元(2009)。〈作者自白〉,《李伯元書畫》。台南縣:鹽分地帶文化,頁2。
- 32.參閱徐恒志居士著。〈《六祖壇經白話譯義》序—兼論六祖的禪宗思想體系〉,出自《報佛恩網》。
<http://book.bfn.org/books2/1296.htm>, 上網查詢日期:2013/03/11。
- 33.六祖是以「真如自性」作為本體論;通過「般若觀照」來達到「頓悟自性」,作為實踐要領;而以「若見一切法,心不染著」的無念,「外離一切相」的無相,「於諸法上念念不住」的無住,作為認識論的基本要求。以六祖所說:「『自性自悟,頓悟頓修。』為最上乘境界。」同上註。
- 34.《藝術的精神性》。同前註,頁50-60。
- 35.《藝術的精神性》。同前註,頁90。
- 36.「一花一世界,一佛一如來」語出《佛典》:「一花一世界,一草一天堂,一葉一如來,一砂一極樂,一方一淨土,一笑一塵緣,一念一清淨。這一切都是一種心境。心若無物就可以一花一世界,一草一天堂。」摘自《十大經典佛語解讀》。
http://www.360doc.com/content/12/1222/01/7446551_255592220.shtml, 上網查詢日期:2013/03/19。

- 37.筆者對〈怎麼會這樣〉與〈我也叫阿嘉〉的解讀，是來自李伯元在接受訪問時談及該兩幅畫標題的解釋。
- 38.羅丹不依法國政府提供巴爾札克的相片肖像塑像，而是閱讀巴氏文學作品後想像他的內在神韻，這尊雕像使得羅丹成為現代主義雕塑之父。
- 39.《藝術的精神性》。同前註，頁 45-47。
- 40.參閱：「形，狹義來說，是面與面的界限。這只是外在的，但它卻隱含內在的質(或強或弱地表現出來)，所以每個形都有它的內涵。形因此是內涵的外現。」出自《藝術的精神性》。同前註，頁 52。
- 41.《藝術的精神性》。同前註，頁 48。
- 42.《藝術的精神性》。同前註，頁 69-72。
- 43.節錄 101 年四月間採訪李伯元對於色彩的感受：「綠色有青春的氣息，比較有活力，我喜歡綠色。有人用各種顏色來看人的個性，喜愛藍色的人看起來比較憂鬱、悲觀。紅色較熱情，也代表比較固執。黃色光明磊落，樂觀。紫色愛作夢、幻想、羅曼蒂克。橘色好虛榮。其實，黑色是很莊嚴的，白色很純潔，黑色會讓我有很厚重的感覺。我們台灣老師教學生，不能畫黑、不能畫白，我偏偏喜歡這兩個顏色。我的畫很少用咖啡色，一般人畫『土』用咖啡色，樹的樹幹也用咖啡色來表現，我都用綠色。所以說自然的顏色不一定要按照自然的顏色來畫。」
- 44.此句詩詞原出自許彥周《詩話》云：「『風定花猶舞，鳥鳴山更幽。』世傳荆公改『舞』作『落』字，其語頓工。然『風定花猶落』，乃梁謝元貞八歲時所作《春日閒居詩》，此解摘自網站《苕溪漁隱叢話》，宋朝胡仔著，網址：<http://home.educities.edu.tw/f5101231/f64.html>，上網查閱日期：2013/03/17。
- 45.賴進欽。〈淺談我眼中一位藝術的行者〉，《李伯元書畫》。同前註，頁 4。
- 46.《藝術的精神性》。同前註，頁 84。
- 47.《藝術的精神性》。同前註，頁 85。
- 48.《藝術的精神性》。同前註，頁 86。
- 49.賴進欽。〈淺談我眼中一位藝術的行者〉，《李伯元書畫》。同前註，頁 4。
- 50.黃文樹（2012）。〈活水源頭—李伯元的書畫世界〉，《美育》。第 189 期，頁 59。
- 51.元音老人著，恒河大手印（第十二講），<http://book.bfn.org/books/0394.htm>，上網查閱日期：2013/03/17。
- 52.湛山倭虛大師述，誠祥法師錄，〈大佛頂首楞嚴經講記（卷五）〉，參閱 <http://book.bfn.org/books3/2167.htm>，上網查詢日期：2013/03/17。

53. 劉抒芳（2009 五月）。〈康定斯基的幾何抽象藝術理念對現今「造形基礎」課程之啟發〉，《通識教育學報第三期》。彰化：大葉大學造形藝術系，頁 170。

Exploring the Pictoriality of Li Po-Yen's Work through Kandinsky's Theory of Abstract Painting

Chiang, Li-Hua

Abstract

This paper, through Kandinsky's Theory of Abstract Painting, explores the pictoriality in Li Po-Yen's work during the period of 1992-2005. It uses Kandinsky's definition and analysis of point, line, and plane to expound the color characteristics and the expression's implicit meanings in Li's works. Through mapping how Li feels about color and the symbolism he assigns to objects to Kandinsky's concept of color and shape, a set of painting vocabularies that uniquely belongs to Li – is created.

Kandinsky believes that the “internal needs” free artist's internal voices. This voice is a formidable spiritual power; consequently, as an observer looking at abstract works, those destructions on external shapes and colors should not be regarded as “imperfect” or “unclear” visual information – instead, should be treated as an artist's attempt to express the implicit inner self. Artists metaphorically transform the enlightenment and insights gained from contemplated experiences with the subject matters into expressive works stressing these artifacts' internal experience and spirituality. Being a long-time Buddhist, Li deliberately distances from the external shapes, forms, and colors of the subject matter, and subjectively displays the unchanging internal substances of the relevant time, people, and events. His works are no longer only an imitation of the explicit externality of the objective world, but a reflection of the voices and spirituality of the internality of the artist's subjective self. Furthermore, Li believes that the concentration in the process of painting in itself is a cultivation of spirituality, and he applies a free-will/free-form, incidental, and goalless approach to the painting process, displaying an abstract form of such spiritual cultivation with a content that is full of child-like and Zen-like, in hope that his audiences would “cease thoughts that run wild” and “let go” perspectives of a materialistic world, and arrive at the One World of “knowing yourself as the salvation and a Buddha” and “we are one.”

Keywords : Li, Po-Yen 、 Wassily Kandinsky 、 Abstract Painting 、 Pictoriality

「質」與「黑」的繁殖 ——莊連東的環繞花式創作

高甄孝

摘要

臺灣的水墨創作發展，在傳統與現代、西方與東方之間做了諸多選擇。本文透過與創作者的經驗對談，串聯創作者、作品與社會的文化現象，突顯水墨模態之中的實體、屬性或本質，從「憧憬的力量—彩墨的書寫地圖渴望」、「漆黑的周圍—創作的環繞花式模態」、「呢喃的碎片—視覺的觸覺材質摸索」三個段落中，試著闡述臺灣水墨創作裡面，已經建樹的文化思考，而這種思考，是從創作者的視角出發，並未必完全屬於歷史脈絡歸納下的強勢文本，是一種共時性發展的論述思考，因此，此文透過莊連東的水墨創作方法探析，重新檢視水墨創作在台灣的樣貌。

關鍵字：水墨、莊連東、創作方法、臺灣

壹、前言

回視臺灣水墨發展的脈絡，可能有一些尚未被發現或是需要重新檢視的看法。而本文試著從創作者的角度回應他所看到的問題與現象，並不能夠全面性的呈現所有事件，僅是水墨創作方法中已經呈現的一個樣貌，然而，由於資源的某方面限制、缺乏，因此，除了創作者本人提供的作品資料或相關文章外，輔以使用訪談、觀察的方式，希冀能夠更充分的關照、面對水墨創作的問題。而水墨發展上遇到的問題是什麼？新與舊的思維衝撞下以及水墨試驗的推進，似乎在新的創作方法上缺乏較為系統性的思考論述，日本學者中村元在《中國人之思維方法》中認為：尊重先例與事實的作法在觀念上是屬於歸納的，然而，這是在「自然科學」尚未充分發達的情況之下的說法而已(中村元，1991)，而時至今日的臺灣，除了藝術批評或歷史性的歸納等角度之外，對於當下的創作者而言，是不是可以用一種「自己的方式」或是「創作者的立場」來解釋所發生的現象與事實呢？而不是在時間的流逝中，遺失創作的真實性與言說的建構契機。

於此，本文以莊連東為訪談對象，進行臺灣水墨的另一種觀看方式，同時，希望在討論的方法中，試圖「包含研究的理論基礎的假定和價值，以及研究者用以闡釋資料下結構的標準或依據。」(劉勝驥，2011)然而，當下的水墨創作方法缺乏明確的論述資源，因而使用訪談作為文章很大一部分的敘述基底，在對話中尋找更多有關水墨創作的思考方式，如同舒茲(Schutz)所說：「人們對於彼此的認識與理解，是絕無可能達到完美無缺的境界。因為要能夠達到那樣的境界，就意味著我們必須進入對方的意識流，並且親身經驗他或她的所有經驗。如果我們真的有能力做到這點，那我們根本就是徹徹底底化身為對方了。...認清了我們對於他人的理解有著先天無可突破的限制之餘，我們還是可以設法透過理解其行動，努力來認識當事人。」(李政賢，2009)所以，筆者冀望讓更多還沒被討論的問題從這樣的過程當中被挖掘。

莊連東 1964 年生於台灣彰化縣溪湖鎮，1985 年台中師專(今國立台中教育大學)畢業後分發到桃園縣大溪鎮的國小擔任教職，期間，利用暑假去新竹師範學院(今國立新竹教育大學)美勞教育系進修兩年(1989-1990)，後來，直接以同等學歷考進師大美術研究所碩士班，1993 年取得國立臺灣師範大學美術研究所碩士學位，2004 年亦繼續於國立臺灣師範大學美術學系創作理論組博士班進修，2010 年取得博士學位，目前在國立臺灣師範大學美術學系擔任教授。

曾經身為同事、亦師亦友的李振明曾經形容莊連東焰髮黑顏、親切平易、任勞任怨，讓他聯想到台灣原住民傳說當中紅嘴黑鵝的故事(李振明，2009)，所以，和努力上進的學習歷程、學術嚴謹的學校教育不同，黝黑的外表以及橙黃色的頭髮，黑、白對比強烈的細小眼睛，從厚重的眼鏡背後

透出銳利的目光掃視周圍，外加一身素淨的改良式唐裝是他的招牌裝扮，這樣特別的「氣質」讓他的生活充滿一些驚奇，好比說，不苟言笑的嚴肅表情，常常讓不熟或初次見面的人感到「震懾」與些微的害怕，甚至以為是「混幫派」的大哥，但是，一旦開始對話，便會感到他的熱情洋溢以及充滿好奇的感性情懷，幽默的化解尷尬的誤會，而這些充滿差異的「驚喜組合」就像他的創作一樣，不時出現一些意外插曲以及變化，讓看似雙面性對比的誤植與結構，在生活表象的閱讀裡面，不自覺的使「變化」挑戰「計畫」的進行，然而，我們在創作者眼花撩亂的散置佈排作品中，仍然能夠發現一些空白，這些空白，也許是某些沉默的矛盾空間，亦或是事實深處的可能性，於此，莊連東的繪畫呈現的是某種表徵形制——環繞的、花俏的廣角思考。

所以，也許是太容易被某些訊息給吸引，或是不喜歡過度固執的作法，陌生的事物、人與人之間的八卦新聞等等新鮮事，最能夠容易的引起創作者的關注，而這顯現在作品的創作「系統」中，是一些看似「異常」的視角、位移或是形變，故意模糊化水墨的邊際、忽視標準，從另外一個角度來說，創作者似乎無法停止思想成為一個「自我」，但其實這個自我就是以一種「百變金剛」的樣子一直在變形、組合，有時候加、有時候減，讓人有困難真正的了解某些狀況。

而這種現象在兩次相距十個月左右的不同形式訪談中顯現出極大的差異：第一次的訪談是筆者與一位學妹一起進行，而我們兩個人根據所了解的文獻資料以及對創作者的認識進行提問，但幾乎共同討論出來的特徵問題都遭到創作者的否定，同時不斷的岔開題目，遠離想要探究的核心，於是乎，慢慢的可以了解或是印證創作者承認的一件事，那就是創作者在人格兩面性(詳細資料請參閱附錄：莊連東訪談記錄摘要，2012,2013)之下推衍的多變狀態。

訪談的渾沌狀態因著訪談技巧中，不允許「中間」回答的原則，對於創作者、作品與創作方法之間的聯繫性需要不斷的迂迴追問、要求澄清(劉勝驥，2011)，然而，創作者一片模糊、多變狀態的轉換機制下，被問到人格本質當中理性與感性的控制時，對於作品的主觀鋪排情形看法，他是這麼回答的：「自認是偏向理性，創作過程並不猶豫，只是創作過程會跟著感覺跑，所以往往跑開原先的構思和計劃，因為個性較大而化之沒細節，對很多事情的標準又很寬鬆，所以常常在創作過程中隨意就收尾。有時發現自己刻意要保留畫面的不完美或不完整，有時喜歡讓畫面產生兩種效果的對立或衝突，大概雙子座的個性，容許兩種異端並置。」(詳細資料請參閱附錄：莊連東訪談記錄摘要，2012,2013)

同時，也可以發現，即使創作者的感覺是如此的變化多端，但他深信的某些思考或「宿命」的觀念會深植在某個漆黑的底層，不見得能夠讓自己或他人看見，書寫至此，為什麼說創作者相信某

種「宿命」的觀念呢？在前一段所引用的對話裡，他相信「雙子座的個性」讓他「有時發現自己刻意要保留畫面的不完美或不完整，有時喜歡讓畫面產生兩種效果的對立或衝突」（詳細資料請參閱附錄：莊連東訪談記錄摘要，2012,2013），從另外一方面來說，相較於第一次的訪談，第二次的訪談，創作者就顯得「嚴謹」許多，這種情況的發生，也許是因為少了面對面的訪問壓力，可以比較容易避開某些第一次訪問時被質疑或是引起話題的觀察點，然而，這只是本文要探討莊連東的創作模式的一個起始切點，所以，接下來本文透過「憧憬的力量—彩墨的書寫地圖渴望」、「漆黑的周圍—創作的環繞花式模態」、「呢喃的碎片—視覺的觸覺材質摸索」三個層次，盡可能的抽絲剝繭，把創作者、創作方法與作品之間的纏繞關係釐清。

貳、憧憬的力量—彩墨的書寫地圖渴望

雖然，在前言或是摘要中都用較為廣泛、通用的「水墨」用語來鋪陳主題，而到了這個段落好像很突兀的出現「彩墨」的詞彙，其中，在本文書寫過程會用「彩墨」的詞彙作為標題中的主要意義，在於創作者作品的總體視覺表現上，並沒有特別要去突顯「媒介體」的屬性問題，反而著重在創作者如何運用這樣的特性，發展他的創作方法，闡述他所觀察、體會到的生活事件，此外，「彩墨」的概念點出創作者作品中無法避免某些特徵—他所喜好的色彩，比如說：紅色、黃色、藍色、綠色、褐色等的各式色調，常常以不同的濃度在他的作品中出現，並且用一種「混濁過程」的手法呈現，也就是說，整體性的回顧、觀看莊連東的作品，色彩在作品中的分量並非輕描淡寫的存在，而是用某種方式圍繞在「墨」的黑色周圍打轉，並且不斷的在創作中擴張區域或是相互滲透、變形。

除此之外，創作的同時，創作者也不排斥「異質」的事物進入他的系統之中混合，形塑我們現在看到的某一種作品樣貌(如圖 1：〈關照·田園生息交鋒〉)，而所謂的「異質」包括臘筆、清潔劑、噴漆、漿糊……等非傳統的繪畫材料，這裡所說的傳統觀念指的是上一代傳遞至下一代的活動方式、愛好及信仰等等，或是，可以理解成行為標準或方式，同時也是一種集體的思考表現，然而，除了這種屬於「繪畫媒材」的表現擴充之外，還包括圖像選擇、表現樣態、甚至是觀點的差異、混合，所以，從實體、屬性或本質各個層面拆解，亦即所謂的繪畫創作結果倒推回去思考，到底是什麼因素形成這樣的繪畫現象呢？



圖1 莊連東 關照·田園生息交鋒 180x360cm 2003

於是，在討論莊連東的創作模式前，我們先回到他早先的學習方法中或是更早的經驗探索。首先，是「異質材料」介入創作的主要因素，創作者說：「這是教學相長的結果，也是臺中這個環境使然。在臺中這二十年，和黃朝湖老師、李振明老師、程代勒老師熟。他們走的是開放水墨的觀念，所以相較於他們，我是屬於年輕世代，允許亂搞，就這樣孕育無拘無束的嘗試創作態度，當然這也是個性使然，從來就不給自己框框和標準。另一方面，在師院教書，初到美勞教育系，當時陳建北老師在系上颯起旋風，很多學生不愛搞平面的東西，對水墨更是興趣缺缺，水墨的表現力弱、主題限制多是關鍵，所以得先從打破材料技法的限制開始，強化學生自我表現的能力，先引發他們的興趣再說。就這樣把自己胡亂瞎搞的材料嘗試運用在教學上，學生歡迎，又有成果，其他老師也尊重，就這樣玩開，而透過學生一起行動，玩得廣，也玩得深。」(詳細資料請參閱附錄：莊連東訪談記錄摘要，2012,2013)

從這段回答看起來，這種必然的改變是趨勢逼迫下所延伸出來的解決方法，為了提高學生在學習上的「接觸意願」，讓有趣的方式、「玩」的態度來活化繪畫創作與人之間的關係，也可以說，學生對於學習的現實狀況是很明白的問題回覆，而對於創作者而言，不只是教學上的改變問題，更多的是在環境、創作者與創作之間，存在著多種問題模態：支配與從屬、清晰與模糊、靜態與動態等等，諸多的選項與決定，讓他的思考常常在混濁之中打轉，其次，要敢在創作中這樣肆無忌憚的

「玩」，除了有膽識以外，必要有某種自信，自信以他的立場來說，是有某種憧憬的理由、理想或是想像，並且可以不必害怕外在的抨擊聲浪，因為他仍然認為自己能夠自然的闡釋某種精神性的特徵：「這可從兩個階段說明，在讀博士班前，從助教升等到教授這段時間的創作很自由，因為覺得自己從臨摹、寫生開始，也寫很久的書法，本身具有傳統功力，學習歷程也是大部分讀的是關於東方的書，不管我怎麼胡搞瞎搞，當時認為只會擴充傳統水墨精神，無須去討論保不保留水墨精神的問題。當時如果有人質疑，也會覺得他的傳統功夫未必比我深，無須在意。...讀博士班之後，決定走出更新的水墨範疇，尤其在博士畢業創作手法是燒烙，不用筆、不用墨。呈現形式是裝置空間，是認真思考什麼是水墨精神。應該是越界了。才回頭去看界線在哪裡，但以自己的根基和水墨認知，自認無須刻意保留，它是自然會有的。」(詳細資料請參閱附錄：莊連東訪談記錄摘要，2012,2013)

所以，在「憧憬的力量—彩墨的書寫地圖渴望」這一章節中，討論關於創作者在行使創作權力時，一種創作模式轉換的可能性：外在因素的驅使、混合，伴隨內在性的自為因素行動，共構趨向憧憬的力量，讓創作者有能力、能量去拓展「傳統水墨精神」，而這種拓展方式並不是一種偶然發生的能量爆發事件，它是一種外在與內在擾動、攪和的現象，從另一個角度來說，外在的變動世界能夠進入到創作者的思考領地之中，在於創作者本性的驅使，因為，他總是能夠搜索到一些有趣的新鮮事物，並且為之著迷、保持高度的熱誠，這也許是創作者能夠擁有充足能量製作「多連屏」的大幅作品原因，這裡用「製作」來形容某種創作時刻，原由於他在創作過程中一定程度的「玩」，不喜歡一個先定的結果在作品完成的終點上，彷彿是在找尋童年時候的好奇心，一種對「未知」探索的瘋狂，因此，新的事物與舊的事物同時吸納在創作者身上，不斷的交錯、替換、編織、轉輸，並沒有把「時間的變動」看成決定性因子，反而是空間場域的融鑄以及找尋「真」的童稚心情，讓創作者維持在一種「渴望新的創作模態」中。

林昌德於《莊連東繪畫創作集 2000》序文中認為「莊連東的水墨創作概略可謂循著由形式轉進內容，再由內容導出個人形式樣貌的方式。」(莊連東，2000)2009年時，又在《圖像·演繹：莊連東繪畫創作集》序文中以「圖變、圖變、非突變」為題詮釋他在較為近期的創作態度(莊連東，2009)，也許，創作者自己在改變之中充滿了迷惘，冀望從片段的堆積之中，浮現他所感到不安定的社會、文化變遷，並且，以多樣的拼組方式去建構個人對世界的想望，然而，對於這種情緒，他以一種浮動性的演繹方式擴張「地圖」，往一些陌生的領地開發，就像有一張張的圖表清單，相互之間覆疊，從各自連結的左右點過渡到一個新的表象，但實際上，一張又一張的「象」是不存在的，反而是含有脫離、轉換的再現美學，讓各種感覺材質佈滿整個空間，保留「伸縮性」的調整彈性。

(吉爾·德勒茲，2001)

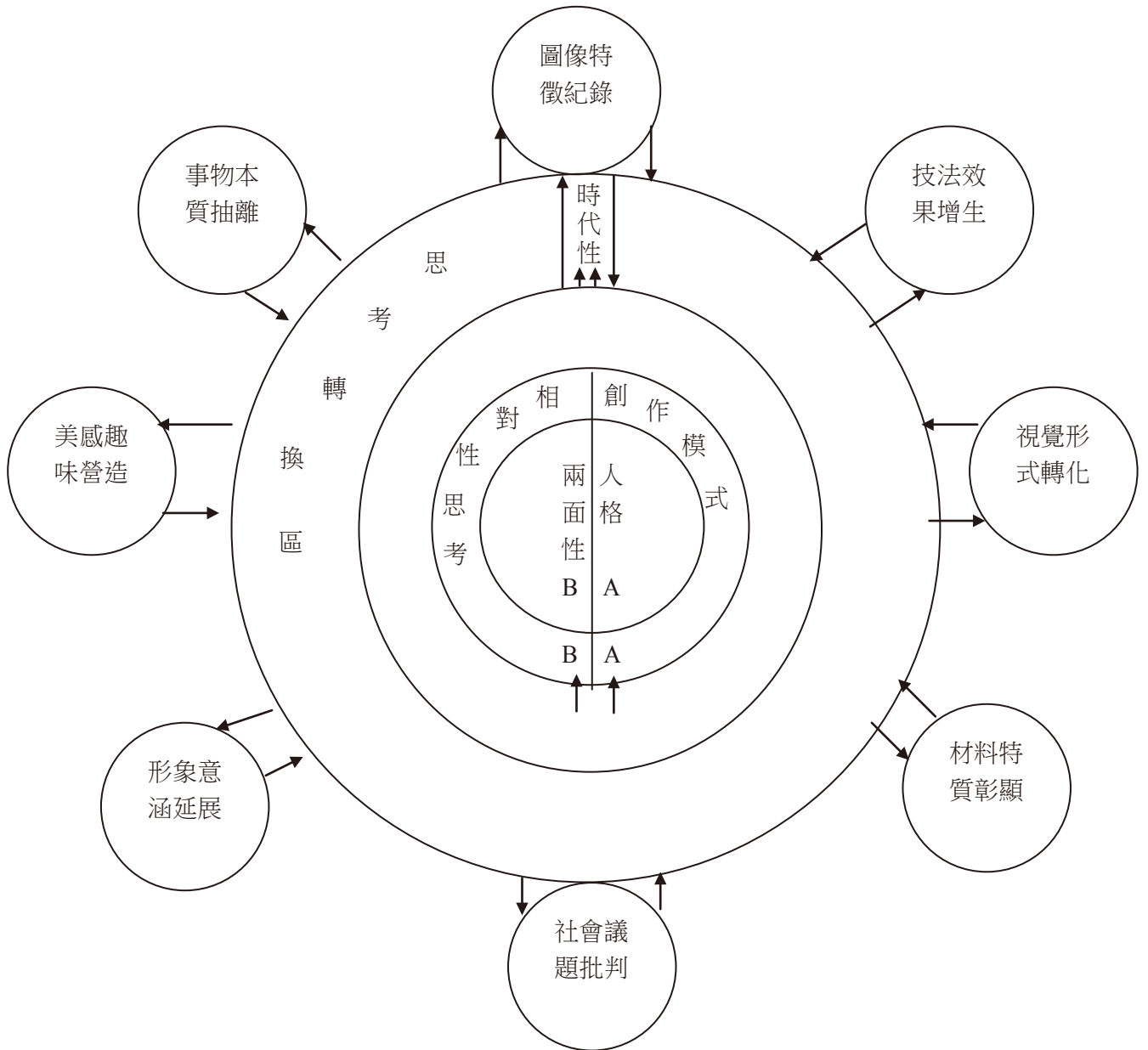
參、漆黑的周圍—創作的環繞花式模態

「書寫性」一直存在莊連東的作品之中，有時候以墨線的方式、有時候以痕跡的方式、亦或是一種思考的樣態，細碎的穿梭在諸多繪畫的角落之中，「一方面，這些線條只是確認了線條的不同存在方式；另一方面，存在著第三種輪廓，已經不是骨架或形象的輪廓，但上升到了自足的元素的状态。」(吉爾·德勒茲，2011)，在此，創作者與他的存在空間，有著一種奇特的召喚關係，讓他不自覺的被牽引到某個空間之中，並且為之著迷，然而，他就像是在遊戲一般，在組織、打散、重構之間徘徊，也像是貪玩的小孩一樣，總是想要找更好玩的法子來娛樂自己，因此，從整體的創作歷程看來，他開了很多條探索的路線，比如說：形象意涵延展、社會議題批判、材料特質彰顯、視覺形式轉化、技法效果增生、圖像特徵紀錄、事物本質抽離、美感趣味營造等等不同的角度，就像一片煙火一樣讓人目眩，驚嘆之餘往往讓人在時間的推延後，記不清楚到底有多少種花樣，僅可能剩下模糊的形象綜合體而已，而從另一個角度來說，好像什麼都可以包含在創作者的視野之中，以一種「全方位」的態度發展創作的總體形象(莊連東，2012)。(參考表1：莊連東創作方法論圖示)

創作者以「全」的發展態度，一部分來自於創作者對於「完整」的自我要求，希望各個面向都能有所優異的表現，彌補某些被比較之下的不完美，而另一部份精神像是來自於當時的國民教育以及師專教養：德、智、體、群、美的多方均衡培養，培養一個人應有的多種應變能力，去適應變幻多端的社會，相較於此，莊連東在師專時期的藝術學習興趣方面，也有這樣的特徵存在：從接觸國畫社開始，之後陸續參加西畫社、書法社、雕塑社，除此之外，還寫文章、代表學校參加國語文競賽……，繞著這些與藝術相關的類別或是參加相關的競賽。

然而，在人生的表象之中似乎總會有所缺憾，就像創作者小小的遺憾學生時代鮮少參加的娛樂活動(詳細資料請參閱附錄：莊連東訪談記錄摘要，2012,2013)，或是一些比較強調性的字眼：黑、醜(詳細資料請參閱附錄：莊連東訪談記錄摘要，2012,2013)之類的，對創作者而言，基於一種時間的流逝或是基因的控制，過去的某個狀態是不可能回去的，於是，這些就像是一團漆黑的曖昧，不需要也不想要刻意撥開的烏雲區域，以見縫插針的方式產出，在此，創作者以最自豪、最自信的書寫功夫自然而然的顯現在隱匿的漆黑主體當中。

表1 莊連東創作方法論圖示：本表格經筆者訪談後整理自製



曾肅良在《生態美學—莊連東繪畫創作集 2004》序文中用「穿梭於記憶與夢幻裡」為題形容他的創作樣貌，並且認為他的作品徘徊在傳統與創新的矛盾之中，(曾肅良，2004)而矛盾與創作者天生的好奇心交雜下，感官的限制與發言人的言詞意義，在一些主、客的因素相互干擾，「錯配」或是「誤讀」將不可避免，(紀斯·馮·迪姆特，2012)奇巧的是，這種「錯配」或是「誤讀」讓創作者的外圍思考多樣並且轉換快速。所以，莊連東的創作中最有趣的部份在於：創作者漆黑的核心周圍表現出變動多彩的世界，更具體的來說，創作者有一部分比例的訴說方式與繪畫方式相當接近，就像是兜圈子似的環繞，用很花俏、豐富的質理，掩蓋某些晦澀的窘境，並且致力於驅除編碼化的可能性，所以，作為一個觀察者，一時之間，往往有困難在同義反覆的修辭原則當中找到這個人「總是要陳述」的某些共通點。這個觀察角度的狀況，可以從莊連東自展覽、出版畫冊以來，自己分類的系統中顯露一些端倪，他依照時間的順序發展分成：「溪畔意象」、「林園情懷」、「生命組像」、「生存法則」、「民間圖像」、「傳統省思」、「生態美學」、「穿透·游移」，而近期則是旅居美國一年的新作，不管這些作品的視覺意像如何，回到一個通俗的大範圍裡，他脫離不了自然、人文、社會的主體牽連。

於此，「溪畔意象」系列是寫景造境，描述心中對大自然的感懷，有點移情，有點借物抒懷，屬於比較傳統想法；「林園情懷」系列是懷舊，但是對空間的轉換有高度的關注(莊連東，1993)；「生命組像」系列主要從生到死討論生命現象；「生存法則」系列討論肉弱強食的無奈，帶有批判現實的氣息；「民間圖像」系列是藉由圖像寓意，並且帶有批判或感懷的意味；「傳統省思」系列是水墨面對潮流質疑保守時，回視傳統的一種期許；「生態美學」系列是表述對土地的關懷；「穿透·游移」系列是單一題材的創作討論(莊連東，2010)。在每一個主題之間，看起來好像有關係又沒關係，互相置換系列順序後，似乎沒有太強烈的邏輯衝突，一樣圍繞著漆黑、渾沌、曖昧的核心打轉。

脫離這一片混雜的情形，創作者帶有漠視的態度從高空中俯瞰，多義性的改變藝術作品與創作者的關係，讓觀察的角度不只是內容，還包括「文本」的分析，因此，「在這種意義下的文本並非如其字面意義中所蘊含的『文字、語言』的概念，或是文意(syntax)與語法(grammar)的問題，而是將藝術作品與文化視為一個意義的整體；在巴特的概念中，作品與文本之相異處在於前者屬於一個文化物件(cultural object)，文本是建立在作品中連貫的符碼，使其本身成為一個意義化的整體。從文本角度看待，美學的『意義、特性、歷史』的連貫性，只是特定時空下的建構，意即某種符碼的建立才能夠成立。」(林宏璋，2005)於是在莊連東的作品總體裡面，要思考的是如何從文化、社

會的符碼意義重新建構自己本身，使藝術作品建構在某種已知的因果關係裡面。

也許在創作者天馬行空的思考中，厭煩了當地球人，想要當宇宙人，所以一再的尋找一種製造世界的方式，「環繞花式模態」(參考表 1：莊連東創作方法論圖示)反映的是創作者善於相對性思考的推演模式，這種方式以一團漆黑的模糊自我為中心，往外發展出各式各樣的系統，與自身的漆黑的模糊狀態是一種對比，也就是說，創作者通常一有想法，都會很自然的將它向外延伸為一個系統思考，甚至同時有四、五個想法並進，而在想法未完全實踐時，新的想法已經牽引創作者跑到另外一個區域之中(詳細資料請參閱附錄：莊連東訪談記錄摘要，2012,2013)，所以，對於每個系列來說，都有「未完成」的意味在裡面，但是諸多的「未完成」聚集，則帶有「全」的觀察態度以及善變的花式表現運轉。

肆、呢喃的碎片—視覺的觸覺材質摸索

「未完成」聚集仿如呢喃的碎片，細碎的建構莊連東的作品樣貌，因此，乾脆俐落、豪邁單純的色塊在他的作品之中是隱藏式的，豐厚的質理堆疊就像華人的年節盛宴一樣擺滿整個空間，很少有寬廣、悠閒的空間讓人呼吸，深怕不夠熱情、不夠多樣的選擇，讓他人失去對他的好奇，因此，他在漆黑的周圍—環繞花式模態中，常常處理非同質雜化空間問題，也關涉整體與個別之間轉換的差異與整一的問題。如圖 2：〈閱讀·海港圖象紀錄〉，對大多數人而言，現實之中的海港印象，建築物堅硬的「質」相對於周圍環境的海水、天空，是「硬」與「軟」的不同調性，然而，對創作者而言，刻意用塗抹的方式，解構物體形象，來完成他所謂的印象，讓「硬」、「軟」成為一種既相對又協調的存在。

而在〈繁華夢落〉(圖 3)則以細瑣的筆觸堆疊出繁華空間的奇特性，讓原本處於平面的建築空間開始翻轉，產生多層次的空間迴旋，然後指向「夢落」的情境；〈緣起〉(圖 4)用三十三個已切割的空間並置，混淆蠶、蠶絲和點、線之間的跳動，試圖突破界線的限制或是整合成某種節奏感，讓差異的個體在並置中呈現集體的力度；〈生命樂章〉(圖 5)中，因為鴿子被飛機渦輪絞斃的新聞事件而引發感慨，乍看之下，散亂的羽毛、鴿舍混在詭譎的紫色中，飛舞的慌亂空間以及無神的鴿子，卻矛盾的以剛強的線條表現柔弱的「境」，隱晦的表現非同質雜化的手法。



圖 2 莊連東 閱讀·海港圖象紀錄 180×360cm 2001



圖 3 莊連東 繁華夢落 180×180cm

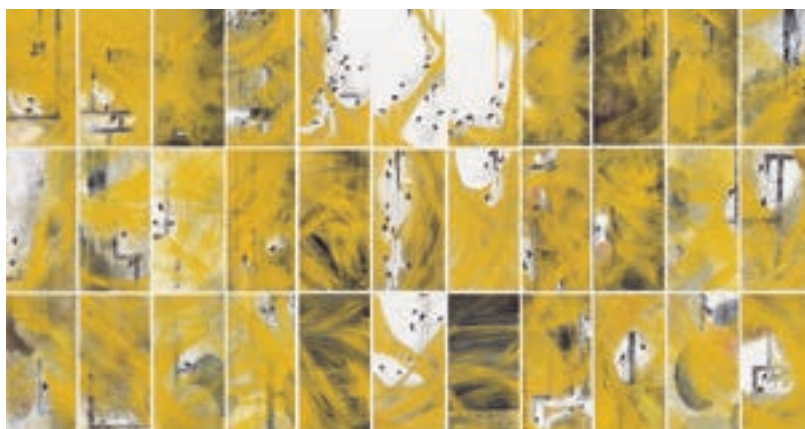


圖 4 莊連東 緣起 1998

「質」與「黑」的繁殖—莊連東的環繞花式創作



圖 5 莊連東 生命樂章 150×450cm 1999

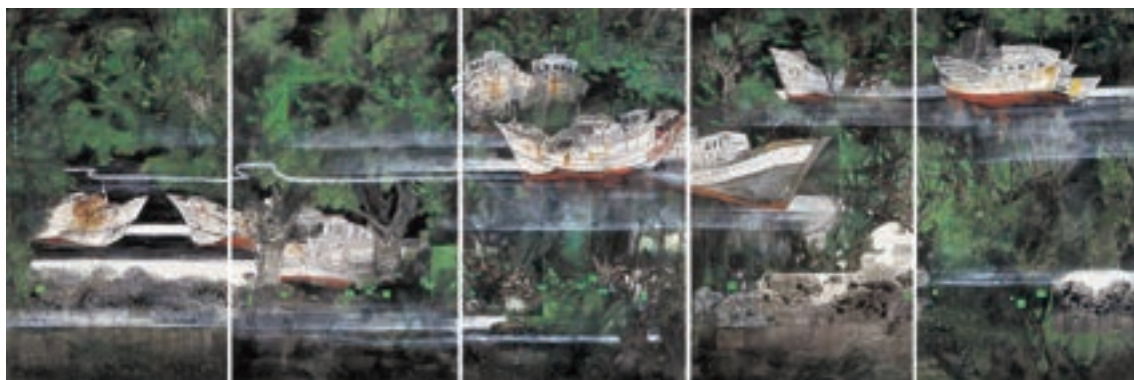


圖 6 莊連東 源遠流長 150×450cm 1999

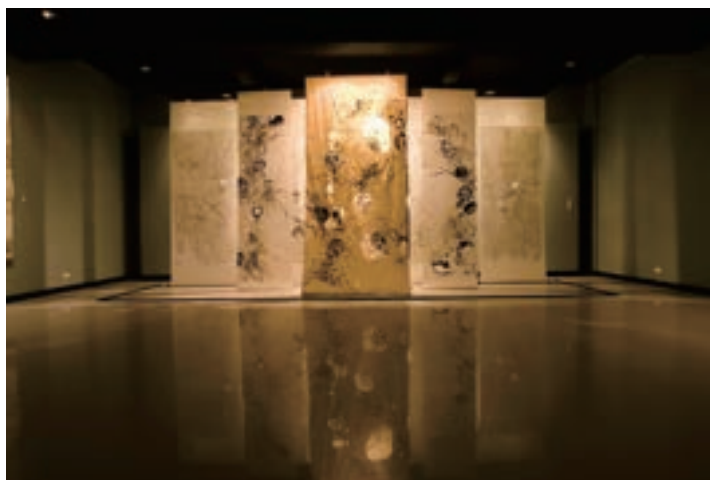


圖 7 莊連東 通透靜觀 四組作品組合裝置 2010(拍攝於國立台灣師範大學德群藝廊)

〈源遠流長〉(圖 6)中，先以真實與虛幻並置的手法解決異質圖像不合理的存在，整合成一種穩定的關係，然後再從安定的畫面中，製造紛雜的視覺狀態，所以，畫面中跳動的方塊「質」鋪排，令人感到納悶，有點格格不入的樣子，但少了它們又顯得失去一些節奏感趣味，這種反覆從穩定與不穩定的關係轉折的建構概念，或許可以看成創作者試圖因為怕無聊、無趣，而增加的方塊遊戲；〈通透靜觀〉(圖 7)是創作者到目前為止唯一一件牽涉到實體空間裝置的作品，它呈現更多的手部能量拓展狀態，可以說「這是一個手的空間，是積極的手的線條的空間，通過手的集合體而起作用，而非通過光線引起渙散。」(吉爾·德勒茲，2011)讓空間的關注走向空間表現的一件立體作品，每一個層次之間，光點的牽引，使每一個開通的觸點之間互相穿越，連結成整體的強度：「偶然性改變了地位，他不再在有機的『自然』中找到法則，而是在光線(與色彩)的獨立中，找到了一種精神的昇華，一種『解脫』，或者一種『奇跡』：就彷彿古典組織讓位給了一種構圖。而且，顯示出來的，不再是本質，而是顯示本身成了本質與法則：事物在光線中矗立起來、上升。形式不能與一種轉化分開，不能與一種『變容』分開，它從陰暗到明亮，從陰影到光線，建立起『某種具有自身生命的聯繫』，一種獨一無二的色調。」(吉爾·德勒茲，2011)

莊連東的創作過程，並非一開始就是形象化，邊創作邊改變是常有的現象，他喜歡一些不預期的效果，甚至在他已知的選項中刻意去找可能的分化面，多重選擇之中，感性常常讓理性思辨、統合、組織、歸納的能力潰堤(詳細資料請參閱附錄：莊連東訪談記錄摘要，2012,2013)，有時候是空間的，有時候是質感的，有時候是思考方面的，然而，這些自稱非意識的意識脫離不了多層次的質性增生，不只是細碎的點、線、面，更是引發人多重想像的媒介，讓觀者的視覺饗宴彷彿能夠有觸摸能力，而創作者是這樣看待「視覺」與「觸覺」之間的轉換關係：「也許從小鹹味吃重了，現在對視覺美的標準就容易去轉化到真實體驗的觸覺感。所以現在一件作品的圖像形象要達到什麼樣的視覺強度，是會用觸覺感思考的。另一方面，在水墨創作的歷程中，光一枝筆的操作是無法滿足愛動手的小孩的手部欲望的，現在畫水墨的方法，用手又貼又抹的，彷彿回到童年動手操作的時光，既滿足又快樂。後來我發現，油畫不好用手抹，水彩不能用手指畫，選這種水墨創作是對的。」(詳細資料請參閱附錄：莊連東訪談記錄摘要，2012,2013)

因此，繁多的「質」不只是材料而已，更帶有創作者的個人慾望以及情感，每一個質點就像有機的模式，而它可能僅用來服務創作者視覺真實或心理的擬像，尤其是〈通透靜觀〉(圖 7)這件作品，參雜陰影與光線的攪和，使得創作者本來營造關係複雜的視覺形狀，仍能穿越變化性視點，保有個體性的觸覺輪廓。於此，更廣泛的回溯莊連東的作品發展歷程，即使經過歲月的洗禮，在「質」

的表現一直以來都不是輕描淡寫的，所以在創作者手與眼睛的關係當，用視覺觸摸現實，再用觸覺製造視覺的擬像，回饋給藝術作品的觀賞者。也許在某個時刻，我們會厭倦這種繁多的「質」所帶來的豐富，而不知道如何重新闡釋這種繁殖的狀態，但從另外一個角度來說，「沒有任何東西需要講述。這個事實，就是一種視覺的觸覺功能的建構或重新建構。」（吉爾·德勒茲，2011）

伍、結語

「質」的不斷變化、生成和「黑」的晦澀不明、曖昧在莊連東的創作系統當中以不同的樣貌出現，很難說，這是一個不會改變的事實。約瑟夫·馬戈利斯在〈越軌的藝術品本體論〉中曾說：「與物質對象所可能做出的爭論不同（我們的確把物質對象說成是『獨立的』的，在此意義上——無論這在根本上是否合理），文化現象（語言、藝術品、機制、實踐）無法在『離開』人類自我或人類社會的情況下具有其屬性。」（卡羅爾，2010）創作者本自身的雙面性人格故意混雜在漆黑模糊之中，而在漆黑的周圍，以花俏的方式表現多種作品樣貌。但這種具有許多混合空間的表述方式，離不開創作者所生存的多變世界，而他面對這種正在不斷改變的現實，用一種「浮動」的方式來表達。

在本文中，把繪畫創作作為了解創作者的心理途徑，並嘗試找出一個恰當的創作方法，描述一包含創作者、作品、社會等等的一種模態，而不是根據理論將創作者進行「理論化」，（巫鴻，2008）而與水墨相關的中國哲學思考當中，「由於特別強調實踐和實用，所以純智性的活動缺乏獨立性，理論的分析與系統化多不講求，不容易從中學會自行從事哲學推究的能力。不論是心靈開拓的一面，或是政治社會的一面，都不足以培養出戡天役物的動機。」（韋政通，2011）所以，從另外一個角度來說，有時候是因為太習慣一種傳承的習性導致於某種集體性的困難，但這種困難，並不識毫無覺知的停滯。

因此，透過「憧憬的力量——彩墨的書寫地圖渴望」這個章節，從莊連東的學習歷程及經驗中，暗示創作者創作模式的契機、轉變，其中，沒有詳細論述的地圖概念是創作者還在拓展的，到目前為止，他自己都無法知道順著某個變動的因子會走向何處，只是好奇的在遊戲中再一次變換自己，而這個遊戲仍然在進行。第三段：「漆黑的周圍——創作的環繞花式模態」中，創作者將自己的核心或是雙面性格隱藏，以時代、生活的諸多事件作為養份，在混合之中，拓展成多個樣貌，因此，內與外的關係常常在擾動，而創作者自身的雙面性格亦常常搖擺、轉換。

最後，這種模式的運轉，搭配的操作手法是：「呢喃的碎片——視覺的觸覺材質摸索」，這些碎片以「質」的方式穿插在莊連東的繪畫共像當中，或是以「書寫」的方式體現「人」的精神存在。

而「在全球化的框架下，藝術風格、技術、概念等出現『雜化』，其『文化雜化』(Cultural hybridity)現象是一種雙面性的存在：一方面其文化起源在雜化的過程中，其純粹性再也不是一個重要的因素，同時歐美文化的起源與傳承在這種意義下絕非是一種線性而延續的發展，雜化是全球化下，文化異、同表現的必然現象。」(林宏璋，2005)於此，莊連東的創作表現一種關於文化姿態的樣貌，繽紛的證明自己的存在。

參考文獻

- (日)中村元(1991)。中國人之思維方法。台北市：台灣學生書局出版。
- (法)吉爾·德勒茲(2011)。弗蘭西斯·培根：感覺的邏輯(Francis Bacon Logique de la Sensation)。(董強譯)。廣西師範大學出版社。
- (美)卡羅爾(2010)。今日藝術理論。(殷曼婷、鄭從容譯)。南京：南京大學出版社。
- 吉爾·德勒茲(2001)。福科 褶子。(于奇智、楊潔譯)。長沙市：湖南文藝出版社。
- 巫鴻(2008)。走自己的路：巫鴻論中國當代藝術家。廣州：嶺南美術出版社。
- 李政賢(2009)。訪談研究法。台北市：五南。
- 李振明(2009)。莊連東圖像演繹水墨創作下的深層意指。載於莊連東(主編)。圖像·演繹：莊連東繪畫創作集。台中市：中市文化局。
- 林宏璋(2005)。後當代藝術徵候：書寫於在地之上。台北市：典藏藝術家庭。
- 林昌德(2000)。人間淨土畫裡看·胸中乾坤墨中染。莊連東(主編)。莊連東繪畫創作集 2000。台中市：印刷出版社。
- 林昌德(2009)。圖變、圖變、非突變。載於莊連東(主編)。圖像·演繹：莊連東繪畫創作集。台中市：中市文化局。
- 紀斯·馮·迪姆特(Kees van Deemter)(2012)。將模糊理論說清楚。(李隆生、張逸安譯)。台北市：時報文化。
- 韋政通著，何卓恩、王立新編(2011)。傳統與現代之間。北京：中華書局。
- 莊連東(1993)。真實與虛幻之間—與中國園林建築對話的繪畫創作試探。國立臺灣師範大學美術研究所碩士論文，未出版，台北市。
- 莊連東(2010)。穿透·游移—時間感應中圖像與空間對話的水墨創作思考。國立臺灣師範大學美術學系博士論文，未出版，台北市。

莊連東(2012)。軌變—島嶼思維的台灣當代水墨展 策展人：莊連東。載於美麗臺灣藝術空間(主編)，軌變—島嶼思維的台灣當代水墨展。臺中：美麗臺灣藝術空間。

曾肅良(2004)。穿梭於記憶與夢幻裡—閱讀莊連東的彩墨作品。莊連東(主編)。生態美學——莊連東繪畫創作集 2004。台中市：印刷出版社。

劉勝驥(2011)。方法論 I.方法之建立。台北市：巨流。

附錄：莊連東訪談紀錄摘要

2012年6月19日下午訪談莊連東於國立臺灣師範大學美術學系系館。2013年4月15日、16日、17日 SKYPE 線上訪談。以下粗體字為訪談人兼摘要整理人(本文作者)；非粗體字為被訪談人莊連東，之後以「莊」來表示。(摘要已經由莊連東修正及同意)

(作品與學習歷程的關係)

問：請簡單的談談你的水墨學習歷程。

莊：從進師專(高一年齡)，接觸國畫社開始，一開始是先從臨摹呂佛庭老師的山水稿，由學長們指導，後來林昌德老師來接國畫社指導老師，教對景寫生的方法，所以旋即拋棄臨稿，走出戶外水墨寫生，但學了很多林老師的用比用墨方法，師專實期很用功，畢業前在學校辦了生平第一場個展。

問：所以您的學習歷程目前看起來很「單一」？

莊：什麼是很單一？

答：就專心在某項專業的學習，而會忘記其他某些相關的有趣事物的樣子。

莊：我那實很用功啊，都沒看過電影，也參加西畫社，書法社阿，偶而還參加雕塑社。那時也寫文章，代表學校參加國語文競賽，是個文藝青年，就是沒參加舞會。

莊：畢業後(1985)分發到桃園縣大溪鎮的國小擔任教職，實習這一年跟蕭進興老師學畫，更加強化了寫生造境的概念，同時學到了用彩的方法和氣魄。當兵回來之後(1988)，拜師李奇茂老師，上了一年的課，他的創作啟發對我影響很大。那段時間我一方面貫徹大漢溪寫生系列，一方面從理老師的啟發中摸索自己的風格。得了國展第三名，信心大增。當時經濟景氣好，也賣了一點作品。參加戴武光老師組的「耕莘雅集」畫會，和一群藝術同好互動愉快，當時覺得畫畫真好。

莊：利用暑假去新竹教育師院(目前國立新竹教育大學校史中寫道民國七十六年七月：本校奉省政府命令改制升格為新竹師範學院，顏秉璵教授為第一任校長。設初等教育、語文教育、數理教育、社會科教育及美勞教育等五個學系，並附設二年制幼兒教育師資科。因此，本文中撰寫以國立新竹教育大學校史紀錄為準，寫成「新竹師範學院」。)美勞教育系進修兩年(1989-1990)，後來直接以同等學歷考進師大美術研究所碩士班(1990)，羅芳老師嚴厲要求大家要脫離傳統，脫離老師風格，因為自己先前受李奇茂老師影響，已經學會自我思考，所以如魚得水，很快找到自己想要的東西，碩士畢業創作主題是：真實與虛幻之間——與中國園林對話的繪畫創作試探，開始組構現代空間概念。

莊：以教授的身分就讀師大博士班(2004)，在何懷碩老師的質疑中，才發現自己代表某一種水墨風格的身分，一時之間對於傳統和現代的爭論有了很大的困惑，原本自由自在的創作空間被迫要選邊站，不過經過這一場爭論的洗禮，在一次與李振明老師的談話中，他告訴我如何不站在前一波懷鄉寫實浪潮的末端，而要站在下一波新水墨的浪頭領導學弟學妹前行，這一番話點了我，也讓當實際身為老師又是學生雙重身分的自己有了使命感，畢竟還很……年輕。於是我決定走得更前衛一點，帶著學生摸索未知的水墨未來。博士創作主題，完全用新的技法形式呈現。

問：回溯水墨創作的學習歷程，對於水墨傳統概念的反思？有沒有刻意保留某種「水墨精神」？

莊：這可從兩個階段說明，在讀博士班前，從助教升等到教授這段時間的創作很自由，因為覺得自己從臨摹、寫生開始，也寫很久的書法，本身具有傳統功力，學習歷程也是大部分讀的是關於東方的書，不管我怎麼胡搞瞎搞，當時認為只會擴充傳統水墨精神，無須去討論保不保留水墨精神的問題。當時如果有人質疑，也會覺得他的傳統功夫未必比我深，無須在意。

莊：讀博士班之後，決定走出更新的水墨範疇，尤其在博士畢業創作手法是燒烙，不用筆、不用墨。呈現形式是裝置空間，是認真思考什麼是水墨精神。應該是越界了。才回頭去看界線在哪裡，但以自己的根基和水墨認知，自認無須刻意保留，它是自然會在的。

問：但是，從什麼時候開始，對「異質材料」的介入產生興趣？

莊：這是教學相長的結果，也是臺中這個環境使然。在臺中這二十年，和黃朝湖老師、李振明老師、

程代勒老師熟。他們走的是開放水墨的觀念，所以相較於他們，我是屬於年輕世代，允許亂搞，就這樣孕育無拘無束的嘗試創作態度，當然這也是個性使然，從來就不給自己框框和標準。另一方面，在師院教書，初到美勞教育系，當時陳建北老師在系上颯起旋風，很多學生不愛搞平面的東西，對水墨更是興趣缺缺，水墨的表現力弱、主題限制多是關鍵，所以得先從打破材料技法的限制開始，強化學生自我表現的能力，先引發他們的興趣再說。就這樣把自己胡亂瞎搞的材料嘗試運用在教學上，學生歡迎，又有成果，其他老師也尊重，就這樣玩開，而透過學生一起行動，玩得廣，也玩得深。

問：學習經歷中，水墨創作中間是否有某些相互影響的契機點，讓您的作品「材質」的概念逐漸強化？

莊：從抽象水墨開始興起打破媒材觀念開始，一直都有人在做開拓媒材技法的嘗試，自己的學習歷程也多多少少接收了這些訊息，學習歷程中沒遇到給與這方面啟發的老師。到是自己創作歷程中，我喜歡以系列的方式進行創作，但是面對一個意念生成的構想時，常常天馬行空的繞著主題相關的面向狂想，然後運用各種角度，各式的表現形式，甚至各種技法去建構一個全面性而完整化的系統。因為理性的思維會幫助自己去進行分析、推衍、組織，然後逐步架構出一個體系。但是感性的那面又隨即產生更新的想法，更偏離主題的意念去模糊了原本清晰的主題面貌，然後理性又會去重構一個新的組織間架，然後又被打散，然後再重構。然後因為延伸得太廣、太遠，就慢慢分化成兩個、三個，甚至多個不同的主題。因創作的速度比不上自己腦袋運轉的速度，所以最後常常無法真正建構出一個自己原先規劃的主體完整的面貌，然後面對一大堆構想搖頭嘆息，真是做不完。腦袋又開始蠢動，又跑開了。所以我雖然具備了理性思辨、統合、組織、歸納的能力，但又極度任由感性的想像、逆反思考竄流，而顯然，大部分時候，感性是站在上風。而其中尤其是經歷了升等副教授和教授這二十年，算是自己創作能量大爆發的時期，但是它顯然沒有整體的大系統，而是由許許多多的小系列共構而成，這是因為兩次升等的論述採取比較大範圍的創作論述，所以沒去限定在單一主題上，所以顯得彈性較大，這段時期讓自己的創作感性自由的跳動，所以，常有些奇奇怪怪的想法想解決，譬如說，想想同一平面玩各種空間概念，就去找透明的紙來貼，想要有厚重的肌理感就加很多材料進去，因為要讓自己天馬行空的意念實現，也讓自己花俏的主題面相完整，就得想盡辦法囉，沒有明顯的契機點，就是創作中逐漸因應滿足需要。

問：在作品中的表現系列裡，有刻意去作區隔亦或是混合？創作系列作品中，兩件作品的創作時間是聯續性的，還是常常同時進行幾個系統的創作？系列作品完成後，會因為某些因素考量再做類似的作品嗎？

莊：我的想法跑得很快，期中除了四個系列作品（一、溪畔寫生時期、二、碩士創作階段、三、博士班單一題材創作、四、旅美期間）因為有特定的需求，刻意壓抑和限制岔出的想法，其他時間會讓很多想法並進，而一有想法，我都會很快將它延伸為一個系統思考，所以同時四、五個想法並進是常有的事，但通常都無法真正完成完整的系列作品，因為很快就跑掉了。對於每個系列，因為感覺未完成，所以都很想繼續延伸，但一直到目前為止，極少有機會再去做之前的系列。

(作品與生活的關係)

問：在您的作品中，質感是一種視覺的觸覺性表現嗎？如果是，那在生活中「視覺」與「觸覺」之間的轉換關係，您是怎麼看待的？

莊：泥地裡長大的孩子，從小動手做的機會要勝過用眼睛看，不論田裡的工作或家事，完成過程中的喜悅要強過用眼睛欣賞的感動，小時候看夕陽或天上的雲朵，試躺在一片綠油油或黃橙橙的草地上一面觀看，一面幻想的。有時候感受深刻的不是那色彩迷離的晚霞或造型變化多端的雲朵，而是一根根柔細帶點刺感的草包覆著自己，帶給自己背部或手背皮膚的感覺，冬天刺骨寒風中的傍晚在田裡摘豌豆，那刺骨的冷凍將雙手的感覺就是風的樣子，所以，所有有形、無形的視覺形象都必須回歸到觸覺的體驗才是真實的存在。也許從小鹹味吃重了，現在對視覺美的標準就容易去轉化到真實體驗的觸覺感。所以現在一件作品的圖像形象要達到什麼樣的視覺強度，是會用觸覺感思考的。另一方面，在水墨創作的歷程中，光一枝筆的操作是無法滿足愛動手的小孩的手部欲望的，現在畫水墨的方法，用手又貼又抹的，彷彿回到童年動手操作的時光，既滿足又快樂。後來我發現，油畫不好用手抹，水彩不能用手指畫，選這種水墨創作是對的。

問：延續上個問題，可以舉類似的生活實例嗎？

莊：是喜歡動手摸來摸去的，但是止乎於禮，非禮勿觸的。作品是可以摸的嘛，是啦，就手賤，爬山的時候看到什麼樹啊、花啊、草啊都會用手碰一下，有時碰到咬人貓就苦了，所以就收斂一下。還有一個經驗，小時候家裡窮，沒有太多的紙筆可以畫畫，因為很愛畫畫，又住在鄉下，庭院一大片廣場就是我的超大畫紙，在水泥的上我就找磚頭或石頭畫白色和紅色的線，在泥土地上就用樹枝

畫，天天畫，而且畫得滿滿的，整片畫完就擦掉重畫，那種刻下去的線條和拙拙硬硬的線條是童年深刻的記憶。我也喜歡在沙地上，或田裡鬆軟的土地上畫，因為可以畫很深的線，感覺好好。記得有一回，老師來家庭訪問，默默在我身邊看我趴跪在地上畫圖，看了很久我才發現。這事還在學校傳開，所以大家都知道我家裡窮，但很愛畫畫。

問：在作品中，近期轉向空間的複數儀式？而這種隱藏的創作模式是否指涉某些文化現象或是社會觀察？

莊：我從很早就對空間概念有深刻的感受，妳看我碩士創作的主题，讀研究所時，當時居住板橋，自己不曾有過的城市生活具有新的體驗，尤其是空間的概念和之前在大漢溪畔的感覺截然不同，曾經在一次拜訪林昌德老師時看到他年輕時到板橋林家花園寫生的素描稿，猛然想起自己就住在林家花園附近，理當去看一看，當時決定也去寫生。買了票就想應該待一整天才划算，結果待著就陶醉在古典雅緻的情境中(當時林家花園已經整修得很漂亮，和昌德老師畫時傾頹破舊的感覺不同，所以心情極為愉快)，可是一出林家花園，車水馬龍的現代都市文明急速將自己拉回來現實生活當中，這樣的日持續一段時間，在一進一出之間，忽然覺得自己好像生活在兩個不同的世界，一開始很好玩，久了竟然讓自己恍如掉進真實與虛幻的兩個空間當中，而且有時搞混了何者為真，何者為假，也就正巧讀研究所階段對空間特有感覺，就決定畫中國園林系列，做虛實交錯的空間結構。碩士創作是，博士創作也是。

莊：博士創作的空間霸權概念是從台灣社會現象中貧富差距問題，空間使用問題產生的，有錢人占有了多數空間使用權，貧窮人無立足之地，這是令人生氣的，尤其台北。另外，自己的父母在我讀博士班時相繼去世，進出醫院之間，感受至親的生命在流逝，在醫院照顧父母這段期間，對醫院這個空間是很恐懼的，感受到一種空間威脅感與權威性，所以博士畢業創作主题是將空間、時間、場域整合在單一題材的意義延伸與創作技法對應的關係上，進行創作者與觀賞者對話的議題討論，並刻意凸顯空間的某種意識。

(作品與個性之間的關係)

問：在個性上是偏向理性或是感性？在作品上的鋪排有所影響嗎？

莊：自認是偏向理性，創作過程並不猶豫，只是創作過程會跟著感覺跑，所以往往跑開原先的構思

和計劃，因為個性較大而化之沒細節，對很多事情的標準又很寬鬆，所以常常在創作過程中隨意就收尾。有時發現自己刻意要保留畫面的不完美或不完整，有時喜歡讓畫面產生兩種效果的對立或衝突，大概雙子座的個性，容許兩種異端並置。

問：可以舉生活實例來說嗎？

莊：理性的呈現在於自己下定決心要做的事，一定做到，很少去改變，但細節又會隨時調整。譬如說，規畫去旅行。決定哪幾天去，我就會把所有事情排開，不管天氣，或任何因素，但我不喜歡詳細規劃行程，大概就好。因為在行程中有機會岔出其它景點，然後會有意外的驚喜。這點跟創作過程很像。我在美國都這樣做，前一天才決定後一天的旅館，很隨興，很驚喜，因為不必趕行程。這樣是偏理性還是感性啊？

問：除此之外，您「奇特的外表」淵源可以簡單的描述自己或大家對此的看法嗎？

莊：年輕時就想在外表上作怪，但是家庭保守，讀師專更保守，都只能內心偷偷蠢動罷了，就是悶騷啦。後來年少白首，終於有機會在頭髮作怪了，尤其找到天然植物染料，父母這關就過了，開始將自己的外表作改變。其實，我不太在乎別人的批評，自己也滿意找到作怪的管道，結果竟然成了標誌，這也好，藝術家就要有自己的看法。別人久了也就見怪不怪了，這點跟我對創作的態度也很像，喜歡無拘無束的創作，其實不太管別人的批評，因為，我相信只要做得好，別人久了就會見怪不怪，就習慣了。水墨就會調向自己的方向了，現在看來是對的。

問：但是，這種「奇特的外表」還是有某些點是不可觸碰的？

莊：對啦，黑跟醜不能說。

(莊連東將自己的創作整理如下)

莊：我喜歡以系列的方式進行創作，但是面對一個意念生成的構想時，常常天馬行空的繞著主題相關的面向狂想，然後運用各種角度，各式的表現形式，甚至各種技法去建構一個全面性而完整化的系統。因為理性的思維會幫助自己去進行分析、推衍、組織，然後逐步架構出一個體系。但是感性的那面又隨即產生更新的想法，更偏離主題的意念去模糊了原本清晰的主題面貌，然後理性又會去重構一個新的組織問架，然後又被打散，然後再重構。然後因為延伸得太廣、太遠，就慢慢分化成

兩個、三個，甚至多個不同的主題。因創作的速度比不上自己腦袋運轉的速度，所以最後常常無法真正建構出一個自己原先規劃的主體完整的面貌，然後面對一大堆構想搖頭嘆息，真是做不完。腦袋又開始蠢動，又跑開了。所以我雖然具備了理性思辨、統合、組織、歸納的能力，但又極度任由感性的想像、逆反思考竄流，而顯然，大部分時候，感性是站在上風。但是也有理性戰勝感性的時候，那就是在特定環境情狀下，其中有四個比較重要的轉折點的作品，就呈現了比較完整的系統概念：

一、溪畔寫生時期

在依山傍水的大漢溪畔教書，一個人的日子極其簡單，心境澄明，感官敞開，被好山好水的美景深深吸引，於是自己就固執的下了決心，要畫完一條河的生命歷程——從山間源頭到流出大海的大漢溪沿途景觀。因此曾經借宿桃園縣復興鄉的三光國小教職員宿舍，然後直上拉拉山的溪谷。一直畫到台北縣鶯歌鎮的城市聚落，再往樹林鎮、板橋市的途中，因為不喜歡城市的感覺而停止。所以這條河的敘述，少了出海河口的意像，但還算完整。其中許多新意念也隨著在不同場域的體驗而不斷的建構出來，像是想畫農田倒影系列，養鴨人家系列……等等，都因為理智告訴自己要堅持畫完一條河而不敢任性而為，而才有了整條和體驗的完整感受。

二、碩士創作階段

因為畢業的壓力、因為創作論述必須集中在一個範疇內才能完整，所以研究所階段獲得了很多啟發，也得到相當大的衝擊，同時接收了很豐富的創作訊息。然而，終在因為必須找到一個創作主題而趨於理智。當時居住板橋，自己不曾有過的城市生活具有新的體驗，尤其是空間的概念和之前在大漢溪畔的感覺截然不同，曾經在一次拜訪林昌德老師時看到他年輕時到板橋林家花園寫生的素描稿，猛然想起自己就住在林家花園附近，理當去看一看，當時決定也去寫生。買了票就想應該待一整天才划算，結果待著就陶醉在古典雅緻的情境中(當時林家花園已經整修得很漂亮，和昌德老師畫時傾頹破舊的感覺不同，所以心情極為愉快)，可是一出林家花園，車水馬龍的現代都市文明急速將自己拉回來現實生活當中，這樣的日子持續一段時間，在一進一出之間，忽然覺得自己好像生活在兩個不同的世界，一開始很好玩，久了竟然讓自己恍如掉進真實與虛幻的兩個空間當中，而且有時搞混了何者為真，何者為假，也就正巧讀研究所階段對空間特有感覺，就決定畫中國園林系列，做虛實交錯的空間結構。

三、博士班單一題材創作

博士班階段因為必須兼顧實驗性、學術性的角度，創作顯然更必須趨於理性討論。所以嚴謹的規畫一個整體面面俱到的創作計畫。於是將空間、時間、場域整合在單一題材的意義延伸與創作技法對應的關係上，進行創作者與觀賞者對話的議題討論，相關節點的環環相扣，思想理論的強力支持，仿若一個完善創作方法論的建構，創作者的思維在縝密的步驟中規律的運行，迅速而有效率的累積出作品的效果，建構新的美感趣味。而在此創作研究中，新鮮材料與技法的嘗試彷彿成了讓感性衝動流轉的出口，發現與意想不到的驚喜是創作行進中的期待。所以系統化的實踐在作品中完整呈現。

四、旅美期間

來美之初就先給自己一個不預設立場的放空概念，果然身處於異質文化場域中，新的刺激排山倒海的向自己湧來，從生活適應到語言溝通，從自然景觀到文化內容，無時無刻不在挑戰自己的神經，也隨時隨地擠爆自己的腦容量，一如資料的隨即更新，流轉的速度讓自我的思維無法梳理出任何相關脈絡。亦即一旦有了某種清晰的概念，旋而又被打破。這樣的生活動態，放到創作思考的時候，就是一堆零碎的覺察與記憶，所以從變動的感知歷程進行隨意性的繪畫紀錄與再構的創作模式，成為一種創作方法的選項。沒有系統的系統，也是一種系統。

The Proliferation of "Quality" Multiplied by "Black": Lien-tung Chuang's Creation of Circular Floral Patterns

Jen-Shyue Kao

Abstract

The development of ink painting in Taiwan has vacillated between tradition and modernity, as well as between West and East. Through the conversation with the artist, this paper intends to explore the cultural phenomenon regarding the interactions between artist, artwork and society, highlighting the entity, attribute and essence of ink painting mode. In the three chapters, namely "Power of Expectation: The Desire Map of Ink and Color Writing," "Black Surroundings: The Creative Mode of Circular Floral Patterns" and "Twittering Fragments: The Visual Exploration of Tactile Materials," the research strives to explain the cultural achievements of ink painting in Taiwan, which is based on the perspective of the artist, not on the dominant text with its historical context. Therefore, by discussing the creative methods of Lien-tung Chuang, this paper re-examines the aspects of ink painting creation in Taiwan.

Keywords: ink painting, Lien-tung Chuang, creative methods, Taiwan

正向裝飾：從裝飾的構築精神到文化加值的建築圖像

張恭領

摘要

建築良好的表情圖像是種種設計意圖的綜合表現，反映在材料、組織構成與地方涵構上，因此所產生的圖像不是無意識的造形或一昧的擬仿裝飾。本研究更積極的將其建構為一種「正向裝飾」的觀點，從基本的幾何美到新興的數位型態，在材料、數位、工藝與文化之間，建構一種具正面價值的裝飾觀點。

正向裝飾將由「構築精神」論起，排除模仿與偽飾，並加入「文化性」的探討，加強當代技術與在地素材的運用轉化，勾勒出較積極的裝飾建構，提供出形式創新、材料運用創新的能量，使當前建築的表情不僅是新技術的表現，或思古幽情的仿舊，而是在兩者間產生加乘效果—「讓思古幽情有所轉化，讓當代技術有所加值」。本文透過對裝飾的意圖探討，綜合美學的、文化的、工程的各種考量，並擷取相關案例在「觀念變革」與「形式變革」之訴求，歸納出「正向裝飾」的概念方向，最後綜合相關概念有四，作為分析探討的架構基礎：1. 新藝—新技術產生的新圖像紋理、2. 重思—傳統材料的新應用形式、3. 反轉—具構築精神的裝飾、4. 融合—運用新舊技術、文化元素的構築意念表現。

關鍵字：正向裝飾、構築精神

壹、緒論

一、建築表徵的物質圖像與文化

建築作為一種社會化的產物，必然有其可見的物質形式而得以與文化產生關聯，建築不斷地藉由社會化過程與物質文化來呈現。建築的物質形式因此混合著許多可見與不可見的力量，於是建築學的發展，可由其與物質的關聯來發展新的概念，並且以此產生新的方向。

這些物質文化的觀察，在當代建築語言的建構上，提供了美學論述的素材，這些素材的初步建構包含了材料、技術、符號、地理、經濟、習俗、社會活動……等，而物質的成形表徵了他們彼此間的相互牽連與無法全然切割的關係，這些背後的綜合素材，支撐了物質呈現的最後樣貌。

建築美學的論述觀點，本就來自不斷演進的社會文化及其所展現的建築樣貌，因此在物質呈現的樣貌中，由「裝飾」的討論就可看到物質文化的整體，裝飾的議題含括了自建造行為以來，所有物質背後的形象¹(images)問題，有物質的存在即有圖像²(figures)的產生與背後文化的牽連，文化的牽連猶如當初的現代主義以抽象造形來創造形象(images)，其意在與古典文化的語彙包袱做切割，試圖以純粹的構成來建構形象(images)，而非以裝飾來創造圖像(figures)。裝飾的發問在此不是古典的議題，裝飾有其當代性意圖，提供我們在其物質表情上讀取，因此本文在此提出一種相應的敘述，從裝飾與非裝飾的觀點來發展論述的輪廓，建構探討構築意義的切入點，同時提出相應的概念與構築發展。

二、構築意圖

在《建築與科技》一文中解釋到，Tectonic 它源自希臘語 Tekton：「Tekton 原本的意義被定義為「木工工匠」或是轉換到「木工作業程序」或狀態。然而就像其它語言，希臘語在演進的過程中，也有由特定化轉為普通化的現象。自荷馬之後，tekton 已經被用於泛指「構築」的一切……西元前五世紀後，語言上的演進更進一步將 tekton 設定在「製作或顯現」上……甚至一切物質、非物質被顯現了解的狀態」(褚瑞基，2001，頁 43)。

就「顯現」與被了解的狀態來說，Tectonic 已脫離了單純技術問題的刻板討論，建築中的一切開始與操作者的活動「意圖」與材料本身有關：構築在於呈現人（操作者）的一種行動意志，透過物質脈落（材料精神、工匠系統、技術思維），表現於建造形式上，成為一種行動方案的凝結形式。這個形式的凝結表達了一個建築物的時代精神，這個時代的精神是以空間的型態續存於時間歷程

中。因此，一個空間的品質，透過構築的解壓縮觀察，由材料選擇、工法選擇、社會條件、環境因素，我們可以反過來看到物與物質文化背後的整體關係，而整個整體呈現的是操作者所欲表達的一種行動意志。

Tectonics 在中文中，已熟悉地被譯為構築二字，我們存有一般對 Tectonics 的語意理解，那即是涉及到關於技術或工法上的製作問題，但構築行為在建築歷史中的發展，已不單是形體、空間與結構的發展史，在材料、形體、結構之外，構築在今日更有許多深層意義的探討與省思。

今日在構築學上的探討，構築還涉及空間整體品質等非物質面的表現，也就是說，構築除了建築本體的探討外，還融入關於社會人文、地域文化、美學思維、空間情境、氣氛等無形的作用。例如：雨、霧、光等被 Jean Nouvel 認為是建築中不穩定的材料要素，但空間中的影像與情境，對他來說卻是一種無材料感的表現，因此他不討論建築的物體厚度空間，透過他對表層的詮釋反而更經營出空間的深度。「即使建築的本質掌握空間，但材料、質感及外觀的卓越以愈來愈重要，物體間的張力是在外表顯現，在介面上顯現」(Richard C. Levene, 1999, 頁 32)。而雖說這一類的設計是「去構築性」的議題，但這卻是必須透過更深化的構築學問來支持這些議題。如同 Jean Nouvel，近年來的兩位建築師 Herzog & de Meuron，持續的將注意力移轉至表皮、階層、外殼以及變形之探索……暗示著潛藏於皮層之後的事物等皆對平面的深度有所著墨 (Alicia Imperiale, 2002)。這等的深度不是物體上的深度意義，而在其作品的深度意義上。同時也反映了每個時代，對於建築美學的價值觀點。

總結來說，人為了特殊的建構意圖與表達，可以近一步的由材料、由工法中尋求新的刺激或新搭配，來達成一種形式。這樣的一個過程也就是一種構築的表現，這與技術由師傅傳承給徒弟的意義將有所不同。因此構築帶來的除了具有時代表徵的意義外，還是另一種深化創造意圖為物質與非物質的綜合體驗，構築意圖是一種積極正向的建構。

三、裝飾的構築精神

在建構的過程中，往往有其物質樣貌的線索，供人探索建構者原初的設計意念，是美學的、工程的或各種綜合的考量，背後同時也包含了文化背景的因素。這裡以建築表情中的物質樣貌（圖像構成），來探討裝飾的構築性議題，思考新的構築可能。

裝飾在普遍的語意認知上多指向為附加的，對於工藝，特別是建築而言，裝飾未必是必要的構造，相關的探究在此不是要討論裝飾的必要與否，也不是要強調裝飾的是非對立，反而希望藉此得

到更多的機會，在裝飾與構築的探討中擷取更多的發展面向。裝飾與構築的探討應處於積極的狀態，以展現人在構築過程中，由構築意念所呈現的物質樣貌，這樣的物質樣貌便是具構築性的裝飾呈現，而非消極的仿製、妝點或偽飾。在本研究中將這些物質樣貌的討論，統一以「裝飾」的字眼來討論。

貳、「正向裝飾」概念的建構

一、裝飾的詞意

在我國傳統建築中，裝飾寓意的種類可分為：諧音、移情、寓意、神話、傳說、掌故等六大類，裝飾在此牽涉的是人與物質形象之間的隱喻及象徵關聯。另外，蔡日祥（2001）在其論文研究中，對裝飾的名詞定義做了以下整理：

- 1.《辭海》中解釋為「身體器物之上，加以塗澤、點綴，以求美觀之謂也。」
- 2.日本《設計辭典》中解釋為「1·賦予美的行為，不僅僅表現為外表的裝飾，也包括『無裝飾』的美，即包括那些所謂的功能美。2·作為動詞來使用，指一定的材料進行某種裝飾活動。3·指裝飾性。4·作為一種工藝方法、技術。」
- 3.《康熙字典》中解釋為「飾，拭也。物穢者拭其上使明，由它物而後以明，猶加文於質也。」
- 4.格羅塞（Croze）氏「裝飾是人類的基本慾望」。
- 5.林會承先生在《傳統建築手冊—形式與作法篇》中稱「裝飾·意指傳統建築中的民俗工藝品」。(林會承，1995)
- 6.李乾朗先生在《廟宇建築》中稱「裝飾之起源多來自實際的功能及象徵，建築上的手法有寫、畫、彩、雕、塑、貼、砌等七種」。(李乾朗，1983：80)
- 7.陸元鼎、陸琦二位先生在《中國民居裝飾裝修藝術》中稱「裝飾是附加於構件上的一種藝術處理，它依附於建築實體，不一定具有實用價值，但也不影響建築物的使用和結構，其目的是為了美化建築物」。(陸元鼎、陸琦，1992)
- 8.吳振聲在《中國建築裝飾藝術》稱「中國建築是木構架建築，造型雖特異於世界各國，可是在中國木土而觀察，幾乎是千遍一律的……，非常感到單純化，因此，非藉裝飾的審美觀，無以調劑其單調之弊。其次，是建築的結構往往有接駁的地方，為掩飾其缺陷，必須賴裝飾手法以美化。」(吳振聲，1979)

由上述的整理來看，對於裝飾的概念，主要是求其美觀的附加動作或掩飾缺點，作為修飾的意圖。日本《設計辭典》與李乾朗先生各別指出了功能美與象徵用途。而《康熙字典》中的解釋說明了裝飾是指本質上的美，裝飾即使是附加上的也是在突顯其本質之美。

「對建築師阿道夫·魯斯(Adolf Loos)而言，裝飾即罪惡，在他的觀點中裝飾是一種傳統文化的社會意涵退化，現代社會不需要強調這樣的獨立存在狀態，相反的反反而需要壓抑它，因此對阿道夫·魯斯來說，這樣的裝飾跟不上社會機能，因此也就變成是多餘的」(Moussavi, 2006, p.6)。也就是說符號的傳承，若仍依賴某個特定的文化片刻或脈落，是無法倖存而改變狀況的。

二、裝飾區別的建構

(一)裝飾的意識探討

在探討裝飾之前，有必要為裝飾的理解，尋找一個區分的依據，來作為探討的基礎。裝飾的活動必定涵括了不同的民族與文化的個性，而又無法以一般概括性的標準來解釋不同文明的發展歷程；若以時間歷程作為解釋裝飾的發展，其範疇太過廣泛，因此將裝飾的特質性定義在人類對「裝飾意識」的體認，是比較有可能跨出每個斷代歷史的意義。其中能作出區別的指標，便是裝飾的「意識」(意圖)，本文將「意識」作為一個分類的辨識，而不同的意識常在同一個時間下並存，因此這裡不需要找尋時間軸上對應的意義，但卻能作出「區別」的參考。

(二)正向與反向裝飾

哈佛建築系教授 Farshid Moussavi (2006)，將裝飾的概念作出了兩極面向的區分，並有下列的詮釋。在此以「意識」成分作為區別來看，兩個區分皆是「有意識」地去創造出裝飾圖像，其一為負面的反向裝飾，另一為正向裝飾：

1. 反向的裝飾

反向的裝飾在後現代與不斷地再現過程中持續存在，這等於是一種當代的停滯，無法有任何新的創造性，這樣的裝飾是附帶的及相仿的。

2. 「正向裝飾」

裝飾是一個實現創造性的真實狀態，不是單單舊有的再製與重現，這樣的裝飾是有影響力且具共鳴作用的。

裝飾是由物質特性浮現而出的一種圖像(figure)，其力量的表達是透過建造的過程來深化，是由物質傳達出的效果。這樣的裝飾是必要的，不是附加上去的，因此與物體的本身是不可分離，如

此說來便不是以偽飾來創造涵義，雖然它仍有著非本意的意義(形體特徵)，但它卻沒有要去修飾的意圖，其本身的表徵意涵是具脈絡聯結且易於讀取的。

(三)低裝飾意識的生產：因製作而伴隨的圖像

在「有意識」地去創造裝飾圖像的情況下，可能是正向或反向的，而相較於反向的裝飾，低裝飾或說無意識情況下產生出來的裝飾圖像，由於是非預設的，反而在其圖像表徵上，保有著製作之初文化脈絡的可閱讀性。

在物質材料被人類意圖給器物化的過程中，可以說有這樣的一個階段—結構產生造型。也就是說在最初的「製作」之際，某種構造方式伴隨著其必要的圖像樣貌 (figures)，這個階段的圖像樣貌所產生的裝飾(外形)不是目的，裝飾只是一種伴隨而來的副產品，這是一種複雜的活動，嚴格的服務於實用目的下。這個階段指稱的「裝飾」，不是刻板上，我們對美學的「修飾」意圖，這樣的裝飾只能說是低意識或全然無意識的被生產。

「『裝飾』一詞過分強調了修飾性，這些特性很久以前獲得了它們並非一直挪有的重要性，它們現在幾乎成為所有圖案創作的根本目的」(Christie,2006)。裝飾早早就意指為設計中作為修飾的用途，而不是其中的構造型起源。但以竹藤器物、或織品編造上所產生的圖案為例，這些圖案紋理的形成，來自其編織的構造方式。因此，對其圖案的「審美性」，是來自於對構造與其物質文化的理解，有相當的知性成分來深化其美學作為。

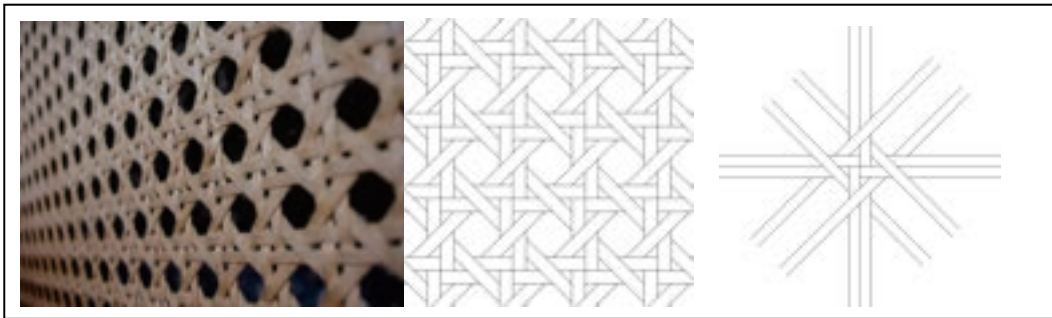


圖 1 編織法所形成的圖像樣貌(十字軸與斜紋軸向交錯)

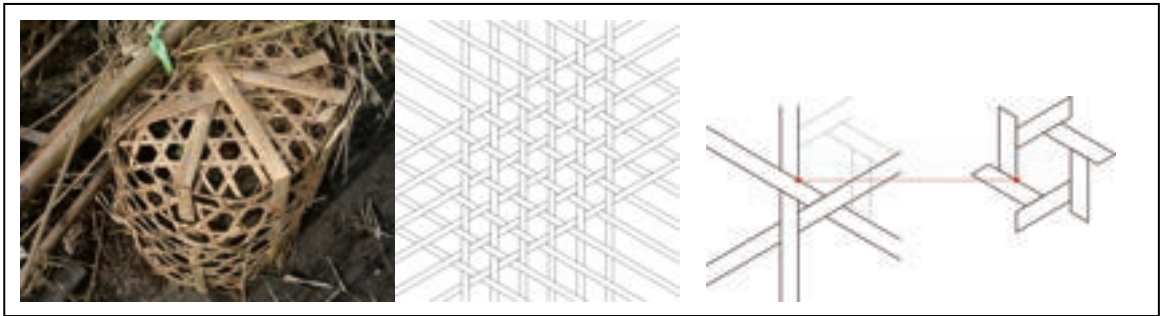


圖 2 六角孔編法所形成的圖像樣貌(60 度的線條交錯)

(四) 反向的裝飾生產

如前所述，工藝常因製作而伴隨出其特有的圖像，但反向裝飾如同一種倒置，是為了圖像而製作，是種消極的修飾意圖。另外反向的另一個層面指的是一味回返的去截用過往的圖像(figures)。

1. 圖像仿製

構造的裝飾性起源，來自其原始活動的遺留，但原活動的技術進步改良，卻造成裝飾性的改變，在技藝的傳承與轉變中，裝飾由原本技術下的副產品，變成是附加上的，僅僅作為一種空缺填補。也就是說新的製作方式已不同於以往，但仍仿製早期器物製作時，所留下的紋理圖案。又如圖中所示，鑄鐵的造形來自竹編，形同鐵的鑄造本身沒有自己的圖像(figures)，亦失去了鑄鐵與設計意圖間，產生新形象(images)的可能。

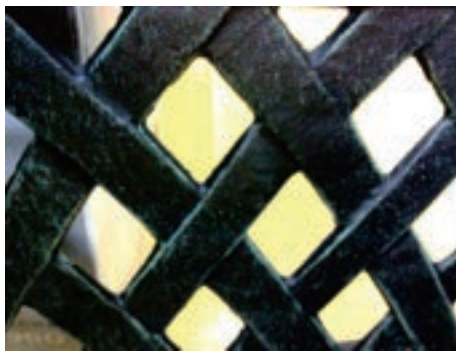


圖 3 消極的模仿—鑄鐵仿竹編造形。

許多器物的圖案紋飾是由所使用的工具技術，在歷史進程演進中以簡化、遺存與象徵形式而來的。在人類手工技藝的演進歷史中，編織手工技藝要早於陶器，至於竹木或植物纖維編織而成的衣物或容器，常常是以經緯交錯、重疊的方式為之，因此我們在彩陶的紋飾或器型上不難發現竹木籃器的造型或衣物編織的紋樣遺存。而在製作陶器的初期，常是以籃筐作為陶器的內模外範，來達到製陶成形的效果，籃筐成為陶器的模型，而留在陶器上的編織印痕，也使人產生一種美感，那些製陶工人竭力把新的陶器製作成舊有的籃筐形象，就如同青銅器時代，人們因模仿而保留陶器的造型和紋飾的道理一樣（曾肅良，1996，頁 49~50）。

古希臘的石造建築乃自木構造演化而來，我們可在石造建築上，看到石材雕鑿而出的木造細部，但這些細部卻毫無結構意義，她是一個形式演變的過程、一種對過去的追憶，她或許滿足了當時的社會文化的心理需求。今日我們習慣的在混凝土牆上貼磚來模仿過去的磚造技術，漢寶德先生在《明、清建築二論》一書中說明到：「這樣的技術模仿提供了心理與社會的滿足，人文的因素仍然迫使結構的因素退居於次要地位，說明了裝飾仍有其人文背景，不全然地來自於當下的技術。但這樣的意念，往往只能在存留的物質形式中探索，若這樣的物質面貌脫離了原有文化線索的聯結，很容易就淪為一種紀念形式或裝飾」（漢寶德，1988）。

2. 仿製背後消極的思古

傳統建築中，斗拱的造形從結構面向的角度來看，我們可以試圖解釋她是為了出檐而發展出來的一種構造形式；另一種說法是一斗拱本就是因宮廷建築所發展出的裝飾，全然沒有結構上的必然性，特別是由宋朝至明清的進程中，明清逐漸拋棄了木結構的發展邏輯，顯現了更為紀念、形式化的一面。明初漢人復興以後，他們有意識的把金、元建築的成績抹殺，而設想一種唐時的規模去模仿，表現了深刻的歷史演變意義（漢寶德，1988，頁 51）。它的文化表徵（紀念性）存在於當時而不是現在。

由今日社會的演進下來看，新的材料技術完全取代了斗拱在構造上深出檐的必然性位置，新的鋼鐵、混凝土技術早已可以達到這些需求，以今日的眼光來看，圖像在今日的被仿製（以混凝土灌製的斗拱形貌），理所當然是一種裝飾心理；但回到明清之際，我們卻可在當時看到明清宮廟建築中看到當時的文化，斗拱可說反映了明清時期的中央集權與專制所俱來的表徵。

（五）「正向裝飾」的生產：超越風格的裝飾

建築中的美學成分在歷史中曾被多種方式探索著，Moussavi（2006）指出：「在二十世紀，現

代主義嘗試以透明(transparency)，直接再現了建築元素中的空間、結構與建築計畫(program)，但近來的歷史發展使得過去所習慣的透明(transparency)概念被淘汰，刺激了建築表達方式的討論：後現代使用裝飾(decor)、解構使用幾何拼貼來做為一種風格取代過去的輕透，但這些「風格」卻無法輕易地適應文化的改變」。

後現代主義的概念在世俗謬誤之下被誤為怪異、模仿，而淪為裝飾(純粹修飾)，卻遺忘了當初的後現代主義亦是在現代主義之後，對形式提出的另一種異議。對於過去的當下而言，她們確實具備了各自的當代性，因此一個風格的變遷與圖案原意的誤解、挪用，只會成為另一種裝飾，它們終將隨文化的改變而衰落，如同技術產生的圖像樣貌隨技術的改變而衰落，雖說技術本就是文化的一環，但建築必需不斷的藉由新的文化來建立新的影像與概念，才不致於落入既有風格的反覆而淪為裝飾。現代性的概念也正是透過性質的新異、自我超越來代表一種「當代性」。

於此，正向裝飾在社會進程與案例發展中，如同一種社會集體生產的偶發效果，正向裝飾來自對現象、環境的敏銳感知察覺；相較於反向的裝飾在社會意涵上的退化而形成的獨處狀態，正向裝飾有著適切的文化表徵來建立其物質形象。

以Moussavi的概念來說，建築物的裝飾定義來自於她們物質的與文化的自身背景，並發展出她們的內在協調，這個內在秩序不是古典語言的秩序。裝飾透過這些明確的內在秩序(自身背景)，在建築中獲得了形體的驗證能力，去與文化產生關係，並得到它在此生產體系下的建造價值，來區別於反向裝飾。所以，這個正向裝飾自然也該隨時代的變動而有不同的樣貌特徵，或說正向裝飾該反映的是當代文化的表徵，她就不會只是裝飾，既然不只是裝飾，那也就不會淪為只是一種「風格」，而只代表那時的「當代性³」。所謂當代性不該只是停留於過去的當代，正向裝飾的美學論述觀點該是超越現代主義這些停留於「當時的現代風格」，正向裝飾終將為一種超越歷史分期與風格的一種美學的評論概念。

表 1 裝飾的意識之層級歸納與說明

裝飾的意識		說明	裝飾的構築意義
意識成分低 ↑	低(無)意識的裝飾生產	意謂非刻意、自然而生的造形樣貌，如伴隨製作產生的形圖像樣貌。	當代表情的忠實呈現
	反向的裝飾生產	為了裝飾而製作，特別是刻意仿製、模擬某種圖紋，卻已沒有相應文化的聯結。	衰弱消極
↓ 意識成分高	正向裝飾的生產	有意識的整合構造與圖紋的關聯，有因構造產生圖紋裝飾的成分，也因裝飾的美感適切的反映在構築關係上。	擴張裝飾的正向意義，統籌當代的綜合因素，透過建造的材料、製程與設計意圖來深化裝飾的意義，由構築精神的發揮使這樣裝飾具正面價值。

參、建築圖像變革的構築精神

今日的 technology 在不斷的改變，也引起建築建造方式改變，但仍要注意的是這些改變所要關注的不只是建築圖像的改變，同時要關切到空間經驗與人類生活的結合。模矩變化在數位設計、生產技術的演變下，使其更富有機變化，甚至是無模矩的建構。但該注意的仍是其中「意義」的改變，褚瑞基(2001)曾提到：「所謂的操作意義上的影響並不是直接連接建築空間的成就到『操作』或『作業』的程序與選擇。更明確一點的說，這些成就是源自於『意義』的改變。它所暗示的是當應用 technology 這件事時，設計者與執行者所意圖表達空間概念的特定想法。例如羅馬萬神殿(Pantheon)所形成正圓型剖面與巨大空間並不只是反應當時特定建築操作行為的混凝土操作結構系統，它的形狀與空間特性正是表達羅馬人對於神的理想居所(dwelling)或是宇宙觀(cosmology)的某種看法」。

本章由建築圖像變革的觀察，來探討其中的構築精神，在幾個觀察裡包括：一、建築界面形式語言的轉變、二、模矩概念的改寫、三、形式轉變之概念與思維。整理建構出圖像意義該有的精神價值—新藝、重思、反轉、融合。

一、建築界面形式語言的轉變

以現代主義時期，牆的概念來說，牆即是建築組成的一個基本單位概念，而極力地拋開古典語彙的包袱，在純粹幾何造形裡，現代主義追求的是形式與結構的純粹。幾何構成於此，是建築平面與整體的構成秩序，這些形體下，她們追求的是輕巧、透明甚至是流動性的(如立體派、風格派)，而不是裝飾。

Moussavi 亦曾在案例研究中指出由過去到當代建築的進程中，建築形式的關注焦點由空間的形體轉移至建築的表面 (Moussavi, 2006, p.11)：

- 1.在形體的類別下—6 個案例有 4 個是建於 1990 年前(占 66%)；(Form)。
- 2.在結構的類別下—9 個案例有 6 個是建於 1990 年前(占 66%)；(Structure)。
- 3.在屏幕的類別下—16 個案例有 4 個是建於 1990 年前(占 25%)；(Screen)。
- 4.在表面的類別下—11 個案例有 3 個是建於 1990 年前(占 27%)；(Surface)。

這顯露出了每個時期的特殊重點—現代主義是著重在形式與結構性上，而「屏幕 Screen」與「表面 Surface」，特別是「屏幕 Screen」在當代的案例，「屏幕 Screen」這個類別比其他要來的多，或許是因為它呈現了當代的條件，建築師們為了追求較小深度的建築物，「屏幕 Screen」可能是目前浮現出最具當代的建築表達類型。

在建築的案例搜尋中，建築學由過去較為關心量體、形體結構與整體構成，近來逐漸轉變到建築表面上，關於「當代環境的訊息」表現上，其中包含了：

- 1.物理環控上的需求：控制音光熱氣水。
- 2.非物質性的探討：以人文性、霧、光影為主題。如路易斯康在 1959 年的光建築，以光的觀點出發，在當時建築中長期探討的物與體的包袱下，開創了另一種討論建築的方式 (王維潔，2003，頁 110)。
- 3.概念傳達：Information Architecture。
建築表面負擔了傳達資訊與文化意義的表徵。
- 4.資訊圖像的建築：如范裘利 (1997) 在〈電子圖象的建築〉中所述：「電子資訊產生的建築表面更快速、直接且更接近普羅大眾，表達了當代文化」。
- 5.模矩性的改變：模矩性的改變意味著建築不再只是工程的、結構的。以往建築的模矩性取決於材料長度、跨度、施工機具、吊裝施作上的便利，但即使是科技的、技術學的，它都包含著行為上的思想顯現，並結合著藝術與人的生活。

二、模矩概念的改寫

(一)圖形指導的建構方案

「『圖案』一詞當指由一種或多種圖形組成的、按井然有條的順序增添和排列的圖案設計。一個單一的圖形，無論多麼複雜或完整，都不屬於圖案，而是設計者依據某種特定行動方案製作的一種可以構成一個圖案的單元(unit)。一個十字或一個圓圈、一片樹枝或一隻鳥—或數種此類事物精心結合，如果最終形成一個自行包含的圖像—如果它在表面上有規則地重複，則可以成為圖案中的單位圖形(unit-device)」(Christie, 2006)。

由圖形到圖案的概念過程，在於其中展演的「行動方案」，也就是所謂的「排列意圖」。在美術工藝運動時期，威廉摩里斯在壁紙圖案上所展演的排列意圖，常以二方與四方延續，來解決在不同空間尺寸中，壁紙的裁切、續接等，在設計上可被使用的實質問題。

「模矩」的概念對應的是最初衷，在於工程組構上直接的需求，最具經典的例子可以傳統的砌磚來說明，磚塊的單元尺寸純粹是燒製與手握施作上的考量，其砌磚的排列形式也完全是順應力學結構的；但在此之外，傳統的砌磚另外發展出了磚組砌的美感（如圖），這樣的裝飾是依據設計意圖地去產生具構築性的裝飾，這不是單向性的生產，反倒是在裝飾與構造間來回地接受檢驗，在構造需求之外，同時思考通風、採光、隱私性、寓意與美學的議題。

英國學者A.H.Christie（2006）亦曾以砌磚為例指出：「荷式與英式砌法的不同—在牆面上自然形成了兩種圖案，說明了相同的基本單位(一磚塊)所產生的不同效果」。此外，這些圖案的差異具有的是各自排列意圖（構造依據），所以相同的圖形單元、不同的組織方式，產生的是不同圖案效果，也就是不同的構造意圖，有著可以被設計意識所操作的空間。一個圖案排列的基模⁴變化，有機會指導出不同的設計方案，導引下一個層次，在組裝構法、工法創研與生產製作上的問題。



圖 4、圖 5 傳統建築的磚組砌表徵當時的文化寓意、機能訴求等構築意念

(二) 模矩意圖的重構

磚塊在尺寸上，以手作之便作為磚造建築的基本構築單位；在數位工具輔助設計下，「砌築」的動作被省略了，輔以數位工具中「拉伸」、「挖切」等概念取代手作的直接性。原本在手作隨塊築砌磚牆時，是有可能產生不同的磚組砌效果，但長久以來磚材作為承重牆體，作為空間圍閉(enclosure)的概念已成為既成的「慣性模式」。多數情況下，磚塊模矩單元的構築創思，被整片的牆體元素單位概念給遮蔽而忽視了，平面圖中的兩條線段就代表著制式的牆體構造。

在相關案例的觀察中，模矩與組構關係的探討，開始產生了不同的反動(Reactions)，以重思的觀點看待最小單元如磚塊的建構性，在不同的構成秩序與邏輯中，除了可能衍生的圖像效果，亦可能有相對應的機能(functions)、使用、界面與生活的探討。

在「意圖」下所衍生、所構築出的單元模矩構成，其模矩性不再只是為了組裝與運送的便利需求或結構反映，還包括了設計上的邏輯性。「建築 technology 是除了人們有效地執行建築過程的步驟之外，也是一種人類社會中對美學、哲學、科學認知的執行與作業」(褚瑞基，2001，頁 24)。我們可以清楚的知道，建築不是純粹的淨化到只有結構與功利。

(三) 模矩精神價值的取材

在建成環境中，磚長久以來被砌築為實體磚牆，而在傳統磚組砌上，卻可以讀到不同的文化寓意、機能訴求等「構築意念」，顯現當時的 technology 在幫助人們進入一種好的生活狀態，形成材料、形、意義與人的共同組合。在今日構築方式或需求的改變，使我們必須重新去檢視來發現圖像背後過往的「意義」，並依據現在的條件來創造新的意義，在下表 2 中的比較乃自模矩概念中，擷補到幾個意義的探討：新藝、重思、反轉。




Blobwall 代表的「新藝」是由 CAD 到 CAM 技術，Blobwall 以抗衝擊、輕量化的環保聚合物堆疊，產生的新圖像紋理。純粹由當前的 technology 來探討圖像意義的生成，具有當代性條件性的代表。

模矩的「重思」是以磚單元，探討砌磚應用方式的重思，另外磚在今日的條件或與其他材料條件的結合下，是可以展現更多不同意義的，讓設計者與執行者除了操作或作業程序的思考外，更能表達所意圖的空間概念、想法，而得以實踐。例如 Eladio Dieste 在 1956 年的 Cristo Obrero Church 教堂設計，將磚輔以金屬次構件，而達到他所欲表達的教堂空間的詮釋。

「反轉」是基於當前圖像裝飾術盛行之下，所提出的一種思考。這裡不是否定圖像的裝飾，我

們需要的是去思考裝飾的組織、結構性或具備的精神所帶來的更深刻的意義。目前的迷思便是當前設計者或開發者努力追求著表面「圖像」的語言，而非將當前新條件的訴求反映在更深的意義表現上。

表 2 模矩思維之比較與意義說明

	模矩單元之建構	模矩之思維	意義：精神價值
1.	 <p>→ 過往圖像意義為「寓意」 但世代變遷後，常被視為裝飾而無意義</p> <hr/>  <p>Projects 2004 -2005 launched in October 2004 at the School of Architecture of the International University of Catalonia</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 單元形的設定不單為了造形 整體圖像構成對應的是不同 機能性議題，如植草空隙、 嵌燈空間的留設。 	<p>反轉 思考裝飾的組 織、結構性或具備 的構築精神。</p>
2.	 <hr/>	<ul style="list-style-type: none"> • 最小單元的建構性重思 對於砌磚應用方式的重思， 改變原本磚牆平面與封閉的 慣性，依設計訴求重構單元 排列。 	<p>重思 在不同條件下，對 於「既有」的提出 再檢視。磚砌築形 式的重思。</p>

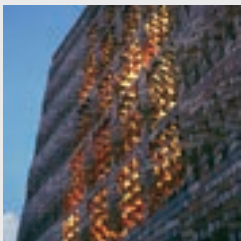


	 <p>Cristo Obrero Church in Atlántida, Uruguay(1956)</p>		
3.	 <p>Blobwall/ Greg Lynn</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 基本單元構造的設計 針對建築最基本的單元構造—「磚塊」，做了獨具創意得重新定義。並可藉由組合的方式構成不同造型的牆面（劉育東、林楚卿，2009）。 	<p>新藝 新技術產生的新 圖像紋理。 重思 「磚」單元的重新 定義</p>


三、形式轉變之概念與思維

這裡沿用新藝、重思、反轉的三個圖像意義，並加入融合的意義，探討建築形式相映的構築轉變與發展思維，「融合」的增加來自案例的發現，在當代構築與文化脈絡間，在設計的預設立場下，會有這樣的融合發生，也就是說舊有的文化在新條件發生的當下，透過設計的潛移默變，也產生了轉化的契機，而使舊有的脈絡持續融入當代之中而延伸。

依模矩思維、材料或技術的轉變，並由觀念變革與形式變革，取樣相關案例，初步歸納其轉變及精神價值如下：

表 3 建築形式的變革與精神價值

案 例	比較對映	轉 變	精神價值
<p>01 ANAGRAM</p> <p>Architects</p>  <p>Office for South Asian Human Rights Documentation, New Delhi, India(2007)</p>	<p>對映： 平面磚砌</p>	<p>取材訴求</p> <ul style="list-style-type: none"> ■觀念變革：慣性操作的改變 ■形式變革：砌磚平面形式的改變 <p>對於砌磚應用方式的重思，改變原本磚牆平面與封閉的慣性，依設計訴求重構單元排列。</p>	<p><input type="checkbox"/>新藝</p> <p>■重思</p> <p><input type="checkbox"/>反轉</p> <p><input type="checkbox"/>融合</p>
<p>02</p> <p>Renzo Piano</p>  <p>音樂研究中心增建案 IRCAM ,Paris,French(1988-90)</p>	<p>對映： 貼附 仿自磚塊圖 像的磁磚</p>	<p>取材訴求</p> <ul style="list-style-type: none"> ■觀念變革：皮層懸掛拖離牆面 ■形式變革：面磚的新形式 <p>磁磚脫離了對量體貼附的依賴。磁磚造型可以不再是對磚塊的模仿。</p>	<p><input type="checkbox"/>新藝</p> <p>■重思</p> <p><input type="checkbox"/>反轉</p> <p><input type="checkbox"/>融合</p>
<p>03</p> <p>Herzog & de Meuron</p>  <p>Dominus Winery, Napa Valley, California, USA(1996-98)</p>	<p>對映： 重力 漿砌膠結</p>	<p>取材訴求</p> <ul style="list-style-type: none"> ■觀念變革：打破石堆砌黏著的慣性思維 ■形式變革：石材運用創新 <p>石砌的概念不是慣性的以泥漿來固定，反而是乾式的砌築，石材大小及透氣性更回映了建築內部機能(酒窖)的需求。</p>	<p><input type="checkbox"/>新藝</p> <p>■重思</p> <p><input type="checkbox"/>反轉</p> <p><input type="checkbox"/>融合</p>

<p>04 Toyo Ito</p>  <p>TOD's 表參道大樓,東京,日本 (2004)</p>	<p>對映： 單元模矩</p>	<p>取材訴求</p> <p><input type="checkbox"/>觀念變革</p> <p><input checked="" type="checkbox"/>形式變革：無接縫建築</p> <hr/> <p>日本伊東豐雄提出所謂的無接縫建築 (Seamless Architecture),「無接縫」的這個概念,是希望能將建築從「接縫」、「分節」、「模矩」當中給解放出來。</p>	<p><input type="checkbox"/>新藝</p> <p><input checked="" type="checkbox"/>重思</p> <p><input type="checkbox"/>反轉</p> <p><input type="checkbox"/>融合</p>
<p>05 Toni cumella 製陶業</p>  <p>愛知博覽會西班牙館 Spanish Pavilion /Aichi Expo, Japan(2005)</p>	<p>對映： 磁磚形式</p>	<p>取材訴求</p> <p><input type="checkbox"/>觀念變革</p> <p><input checked="" type="checkbox"/>形式變革：材料形式創新</p> <hr/> <p>1.建構方式完全脫離了「磁磚的傳統形式」。</p> <p>2.重覆性單元的微調,在模矩週期的反覆下卻又富含變化。</p>	<p><input type="checkbox"/>新藝</p> <p><input checked="" type="checkbox"/>重思</p> <p><input type="checkbox"/>反轉</p> <p><input type="checkbox"/>融合</p>
<p>06 小嶋一浩 +赤松佳珠子</p>  <p>杜哈通識教育學院, Qatar 卡達(2005)</p>	<p>對映： 分段牆身</p>	<p>取材訴求</p> <p><input type="checkbox"/>觀念變革</p> <p><input checked="" type="checkbox"/>形式變革：形式界面的改變</p> <hr/> <p>形式界面⁵消彌了傳統三段式的立面牆身語彙及樓層界線。</p>	<p><input type="checkbox"/>新藝</p> <p><input checked="" type="checkbox"/>重思</p> <p><input type="checkbox"/>反轉</p> <p><input type="checkbox"/>融合</p>

<p>07</p> <p>Herzog & de Meuron</p>  <p>De Young Museum, San Francisco, US (2005)</p>	<p>對映： 傳統帷幕</p>	<p>取材訴求</p> <ul style="list-style-type: none"> ■觀念變革：在地表徵的詮釋 ■形式變革：材料形式創新 <hr/> <p>美術館的銅板外牆，使用來自於基地的植物影像，將其加工創造出如 3D 圖像般的孔洞與凹凸紋，這個效果不強調原圖像的判讀性，但卻因穿透性與週圍環境產生融合。</p>	<ul style="list-style-type: none"> ■新藝 □重思 □反轉 □融合
<p>08</p> <p>Herzog & de Meuron</p>  <p>Schutzenmatt 大街 11 號 Apartment and Office Building Basel, Switzerland (1992-93)</p>	<p>對映： 傳統帷幕</p>	<p>取材訴求</p> <ul style="list-style-type: none"> ■觀念變革：在地表徵的詮釋 ■形式變革：既成物的轉換應用 <hr/> <p>巴塞爾市內隨處可見的鑄鐵下水道井蓋轉換於立面來應用，思考材料與建造，並思考建築的表徵語言。</p>	<ul style="list-style-type: none"> □新藝 ■重思 □反轉 □融合
<p>09</p> <p>Toyo Ito</p>  <p>Serpentine Pavilion, London (2002)</p>	<p>對映： 金屬帷幕</p>	<p>取材訴求</p> <ul style="list-style-type: none"> ■觀念變革：數位紋理生成 ■形式變革：形式創新 <hr/> <p>以數位方式，透過規則化的操作來產生一個看似隨機產生的圖案，並賦予其結構性。</p>	<ul style="list-style-type: none"> ■新藝 □重思 ■反轉 □融合

<p>10</p> <p>Toyo Ito</p>  <p>大都會歌劇院,台中(2005~)</p>	<p>對映： 樑柱系統</p>	<p>取材訴求</p> <p>■觀念變革：立面 Façade/介面 Interface</p> <p>■形式變革：流動性與連續性</p> <hr/> <p>空間為水平及垂直向的網路，立面的概念被減弱，取而帶之的是空間的介面。</p>	<p>■新藝</p> <p>□重思</p> <p>□反轉</p> <p>□融合</p>
<p>11</p> <p>Toyo Ito</p>  <p>Suites avenue hotel, Barcelona, Catalunya ,Spain(2009)</p>	<p>對映： 實體牆面</p>	<p>取材訴求</p> <p>■觀念變革：數位紋理生成</p> <p>■形式變革：形式創新</p> <hr/> <p>在巴塞羅那，以數位方式與不同的材料形式呼應了米拉之家的外立面。</p>	<p>□新藝</p> <p>□重思</p> <p>□反轉</p> <p>■融合</p>

(一)觀念的轉變帶動形式變革

觀念的轉變是慣性思維的推翻，而觀念變革也必然帶動形式變革，致使材料、工法、施工方式有所改變。

1. 慣性思維改變

慣性思維的改變必定會帶動材料運用的新思維，並創造出新的形式，因此在前述表格中可以看到案例的取材訴求上，皆有相對映的比較，與過往的慣性活動對比。另外「觀念變革」必定連帶著「形式變革」，但「形式變革」則未必帶動「觀念變革」。相關慣性思維的改變，由案例整理的發現如下：

「牆可脫離結構體」：

自由立面早早的明示了牆的造形與主結構的行為沒有必然的關係，牆的造形與主結構的脫鉤，該有新的發展，但若持續承襲舊有的形式觀念，便辜負了新觀念所給出的契機。

「反制式工法」：

傳統工法以承重的力學行為為主，現今牆不承擔結構與承重，構法的思維該有所質變。

「反三段式牆身」：

現今的結構方式與文化已脫離了原本技術所形成的圖像，而牆的三段式圖像樣貌之傳承，至今已衰退與更新。

日本建築師小嶋一浩與赤松佳珠子，在卡達-杜哈通識教育學院的案例中，由於圖形在建築外觀的分佈跨越了樓層界線，因此傳統立面分割上，清楚的樓板位置不見了(傳統立面的模矩分割跟隨著樓層、開窗、結構組成)，這使得空間的尺度感 (Scale) 更為不同，而建築外觀則更像是一件完整的藝術作品。

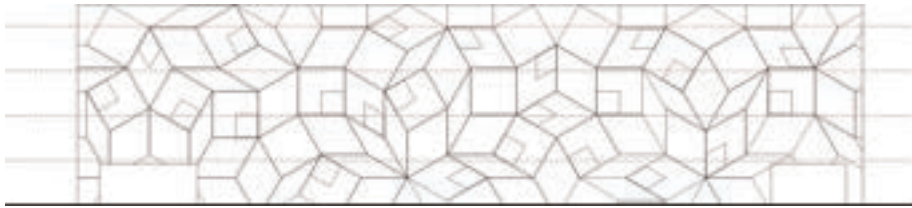


圖 6 杜哈通識教育學院的立面模矩(沒有樓板線)改變了尺度與空間感。

「瓷磚以自身為材料表現，脫離對磚牆的模仿」：

磁磚長久以來即以擬仿的角色出現，但有愈來愈多的案例磁磚開始以自身的材料性與構築性，在綠環境與環境控制的時代思維下，重新找到自身的形象。

2. 在地表徵到文化加值的構築詮釋

以 Herzog & de Meuron 與 Toyo Ito 的幾個設計案來看，在地素材的運用轉化時，皆提供出形式創新、材料運用創新的能量，特別是建築表徵的形式，強烈地呼應了「正向裝飾」的概念：裝飾圖像所該具有的構築精神。另外，在精神價值的四要項分析上，與在地素材有關的議題，皆透過不同層度的轉化與新材料技術結合，而包含了「文脈性-融合」的特性，這樣文化的加值概念，重新組織了地方紋理的素材，並透過新的知識與設計意圖，產生新的脈絡圖案 (或說地方紋理的重構)，來對應新的當代性思維。

(二)精神價值的取材

綜合相關之概念，本文探討的概念要項如下所述：

1. 「新藝」—技術、操作、作業程序面向

每個時代歷程皆有相映的風格取向，映射在具代表建築的圖像中，這樣的圖像可能來自於社會條件給出的背景，或材料上、技術上的變革，而「建築界面形式語言的轉變」提醒著不同時代有不同的關注焦點，並且持續轉移著，所要關注的是對於形式轉變背後的觀察，而非轉變的形式，形式僅是供我們閱讀圖像背後的狀態脈絡，猶如不同的風格派別，在不同或重疊的時間段落上，作出了質的「區別」。這裡僅將其特性純粹到一個全新的條件出現—「新藝」，以此來表述一個當代性的價值。

2. 「重思」—在不同條件下，對於「既有」提出的再檢視

以「模矩」的概念來檢視，其對應的是最初衷，在於工程組構上直接的需求，但模矩的可見常被認為是一種圖像結果，因為這類的操作常是一種技術方法的承襲，因此在慣性的使用模式下，只會有改良的進行，而不會有新的創造。重新思考新的創造，常須在不同的社會條件下進行，因為「重思」須要有新的變因出現（例如新的材料加入是其一），來衝擊承襲已久的慣性。因此「重思」是一種在不同條件下，對於「既有」提出的再檢視。

特別是既有的材料使用方式，Renzo Piano 在 IRCAM 音樂研究中心增建案中，以當時新的鋼構與帷幕觀點，對磁磚提出了重思，使磁磚脫離了對量體貼附的依賴。磁磚造形可以不再是對磚塊的模仿。

「重思」以再設計之觀點，對於日常習以為常之建構方式，提出「重思」的觀點，重思不是要推翻舊有的，舊有的作法有其必然的價值，重思是期望藉由再設計之觀點，在已知的、習慣性的作法上發現新的構想，也就是說將已認知的未知化，並且打破慣性思考。再設計需要時常抱持著不同的背景、觀點，在不同的立場下觀察，發現新的可行之路。

3. 「反轉」—由圖像導引而出的構築經驗

建築圖像往往來自建造過程、材料方式而產生圖像。反轉是以預設性的立場，思考圖像可提示的構築術創造，賦予既有的或新創的圖像，不僅在建構上，同時在空間體驗上能夠表達特定概念與想法。例如 Toyo Ito 在 Serpentine Pavilion 一案中，以數位方式，透過規則化的操作（參數條件）來產生一個看似隨機產生的圖案，並賦予其結構性。是一種由圖像導引而出的構築經驗。

4. 「融合」—由文脈再詮釋衍生的新應用

新的技藝，或說當代技術，往往創造了集體形象，代表一個時代的發展脈絡，為一種順向的發展。而舊有的文化在此同時，於新條件的當下，透過設計的潛移默化，也產生了轉化的契機，而使舊有的脈絡持續融入當代之中而延伸。通常這些融合的元素是以當前的材料技術來再現一個過往的圖像，但這樣的結果並不是單向的，就預設的立場來看，過往的圖像也提供了設計者構築思維發展的創新。

表 4 正向裝飾的精神價值要項歸納

	概念初分	精神價值		意義歸納	
正向裝飾	構築意義	材料性	<ul style="list-style-type: none"> 重思傳統材料的新應用形式。 	<ul style="list-style-type: none"> 觀念變革必定連帶著形式變革。 <p style="text-align: center;">觀念變革</p> <p style="text-align: center;">↑ ↓</p> <p style="text-align: center;">形式變革</p> <ul style="list-style-type: none"> 形式變革未必帶動觀念變革。 	<ul style="list-style-type: none"> 正向裝飾提供出形式創新、材料運用創新的能量，使當代建築表情不僅是新技術的表現，或思古幽情的仿舊，而是在兩者間產生加乘效果——「讓思古幽情有所轉化，讓當代技術有所加值」。
		構築性	<ul style="list-style-type: none"> 反轉思考裝飾的結構或具構築精神的裝飾。 		
	文化脈絡	當代性	<ul style="list-style-type: none"> 新藝新技術產生的新圖像紋理。 		
		文創性	<ul style="list-style-type: none"> 融合運用新舊技術、文化元素的構築意念表現。 		

肆、正向裝飾的概念歸納

一、以構築精神來產出

大片的雷射切割材、快速成形、皺折樓版、沖孔板、玻璃筒、複合材料、錯綜的瓷磚與新穎的構造圖像可說是我們當代的裝飾，此外，相對於這些逐漸普世的圖像發展，還有另一種態度在當前建築的圖像樣貌裡持續發展中（再地方化），而其構築性的樣貌有以下兩個面向：

- 1.非預設：裝飾圖案的生產不是預設的立場，是社會環境條件下，普及發展所衍生出的狀態，但構築意識的成分可能較低。
- 2.預 設：裝飾圖案的生產來自預設的立場，如文化創意再造的概念，對於傳統建築、傳統工藝、傳統材料的創新與再地方化，但這樣的圖像樣貌絕不能僅停留於裝飾的反覆使用。她的樣貌來自對地方與傳統材料、紋理的觀察了解，加上前述社會環境條件的狀態，設計者需要透過當前的條件發展來提出設計回映來重構，而極為重要的是要因應現代的改變，創造新的用法，因此具備相當的構築意識，與非預設的社會發展有著兩極的差異。

在下表 5 的兩極代表案例中，以表 4 所歸納出的精神價值要項做為檢視基礎。在預設的方向下，透過設計意圖的控制，清楚地表達了裝飾所備有的構築性議題，裝飾在此被賦予了構造需求的因應，也因構造而產生了裝飾。最後這樣的裝飾圖像，也隱喻著蕾絲的造形，作為融入地方傳統產業的意象，這樣的關係不是單向的裝飾生產，也不是單方面的構造需求，而是多向的聯結與融合。

表 5 以構築精神比較當前建築樣貌的兩極面向

	案例代表	精神價值的要項檢視	說明
<p>• 非預設</p> <p>社會條件下衍生出的集體圖像。</p>	 <p>常民中的鐵皮素材</p>	<p><u>當代性/材料性/構築性/文脈性</u></p> <p>1.新藝—鐵皮雖為當前技術產生的圖像紋理，但由於加工與取得便利，衍生出的工法隨性與脫序使用，並未真正面對其材料本質。</p> <p>2~4.本案例未有發展探討。</p>	<p>輕巧、加工方便、取得容易</p> <p>↓</p> <p>消極利用輕巧便利的材料性，未能真正發揮材料可能帶來的構築變革。</p>
<p>• 預設</p> <p>結合當代紋理的文化素材重構</p>	 <p>Bruges Pavilion⁶</p> <p>運用不同於蕾絲的材料技術，表現比利時 Bruges 的蕾絲傳產。</p>	<p><u>當代性/材料性/構築性/文脈性</u></p> <p>1.新藝—以金屬蜂巢網產生新的圖像紋理。</p> <p>2.重思—工業蜂巢網格的應用形式。</p> <p>3.反轉—轉換原為裝飾性的蕾絲圖案為構造。</p> <p>4.融合—在造形特徵與構造關係上，透過當代技術融合文化元素與構築意念的表現。</p>	<p>單純的金屬網格設置，因跨度問題，結構仍會下垂變形，輔以橢圓金屬面材上下夾層並作為蕾絲造形，成為強化結構之關鍵。</p> <p>↓</p> <p>設計意圖更深化地思考材料與應用形式，與文化脈絡的聯結整合，強調裝飾的構築性之意義。</p>

二、以文化來加值

上述兩種當代圖像的發展，一種是在自然的社會條件下衍生出的集體圖像，不是我們可預知與主導的。而第二種當代的圖像來自於地方條件的知覺、理解與記憶，經由對地方的認知思維，重新組織地方紋理的素材，這些素材透過新的支配及知識，將會產生新的圖像紋理（或說地方紋理的重構），來對應新的當代性思維。

綜合兩類之比較，前類是在自然的社會條件下衍生出的集體圖像，是今日技術呈現的圖像，部分伴隨製作而產生的紋理樣貌，在裝飾上被視為一種低意識或無意識的裝飾生產，日後雖然亦將是

文化的一脈，但其表徵性較低。因此在第二類預設的方向上，加注了文化性的加值討論，在裝飾的構築性之前題下，兩者的加總又更深化了設計的意圖，來創造具構築意圖的裝飾。



圖 7 當前技術與過往文化兩相加乘的發展契機

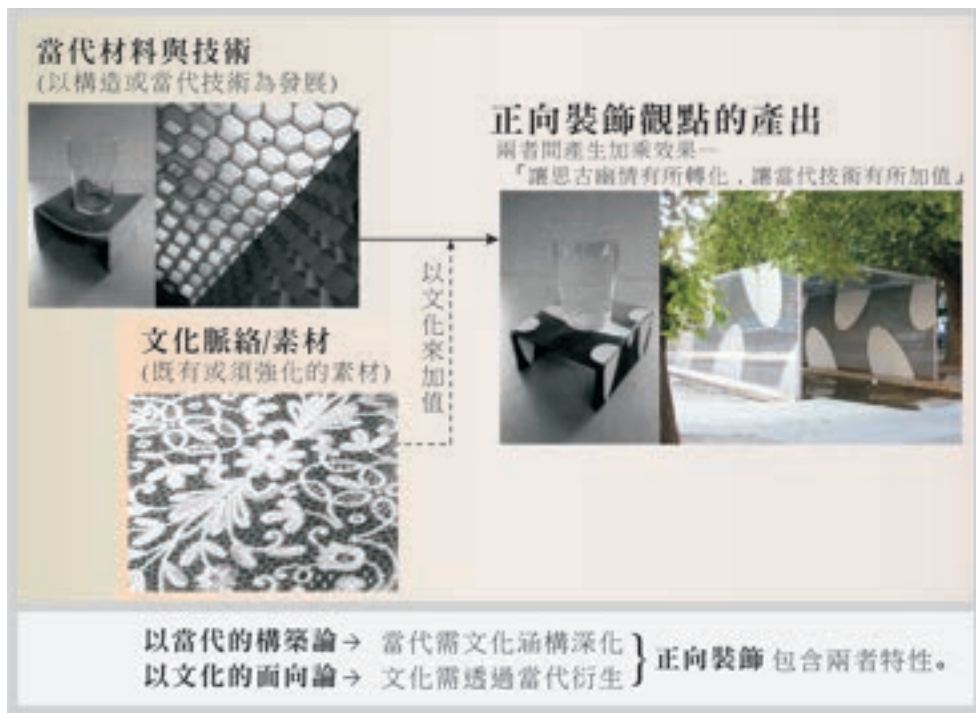


圖 8 案例/Bruges Pavilion。當前技術與過往文化兩相加乘的發展呈現

一個當代的设计須具有相當的「意識」來表達構築的意義，使其日後在時間歷程下，保有其文化脈絡可供審視，而不至淪為衰弱的文化圖像，這樣的「意識」會促使當代的發展融入日後的文化脈絡。而過往的文化圖像在當前，不僅是思古幽情的表像，更須透過「構築的積極面」，以相當的「意識」表達構築精神與文化融合之關係，透過新舊技術的運用、轉化文化素材，延伸舊有的脈絡，融入到當代的脈絡之中而得以持續傳續，這便是「融合」的意義。如此，在構築精神的表達中，可以閱讀到文化的涵構；而外顯的文化圖像，卻也顯現了構築的意義。正向裝飾的正向概念，結合了正向的構築意義與正面的文化價值，因此包含了「構築精神」與「文化涵構」，兩者不斷地透過操作者的意識顯現在物質圖像上，並不斷地交替融合。



圖 9 正向裝飾在構築與文化之關係圖

肆、結語

裝飾的概念，無論在中英文裡，我們還是對它存有既成的認知偏見，而無法直接用它來說明所欲傳達的概念，所以在此將裝飾與構築精神放在一起來談，也就是說裝飾是必需要有作用性的，來行使其職責。

建築圖像中裝飾精神價值的要項－「新藝」、「重思」、「反轉」與「融合」，其中「新藝」與「重思」是在每個當代之中，在一種自然意識下可以產生的自明區別，特別是「新藝」的概念，如英國哲學教授 Peter Osborne(2004)所說明的現代性，是在它自己的時代特性和在它之前的時代特性之間建立了區別。而「重思」則介於兩個區別範疇之間，以過渡之姿對舊的區別提出反思與新的應用。「反轉」與「融合」基本上就建立在一個新的「新藝」上，去區別前一個「新藝」，這時的裝飾生產可能在新科技方式推演下，正在尋求新的方向，「反轉」則做為此時的一種構築精神的檢視。最後「融合」的意義是一種當前所需思考的文化涵構議題，如何以當前的條件替既有的文化尋得傳承的價值，持續運行。而這些裝飾的精神價值要項可能是同時並存的，將其淬煉到最後，便是一種「意識」的顯現，在尚未找到更貼切的字眼時，或許只能將它描述為具構築精神，且以文化來加值的「正向裝飾」。

「正向裝飾」以加強當代技術與在地素材運用的轉化為方向，勾勒出較積極的裝飾建構，提供出形式創新、材料運用創新的能量，使當代建築表情不僅是新技術的表演，或思古幽情的仿舊，而是在兩者之間產生加乘效果－「讓思古幽情有所轉化，讓當代技術有所加值」。

構築具有其相當的文化位置，因為構築本就是一種文化，但要有相當的位階可能是在數十到數百年後，人們置換了時空背景來看待。而正向裝飾的觀點同時看的是「過往的文化」、「現有的技術」，在「當前」的綜合議題。現有的技術需要有對應的發揮來建立未來的價值；過往的文化需要現有的技術來發展新風貌，於是「過往的文化」便提供了「現有的技術」不同的刺激與發揮契機來完成不同的定位。

參考文獻

褚瑞基(2001)。《建築與科技論文集》。台北市：田園城市。

Richard C. Levene & Fernando Marquez Cecilia (1999)。《JEAN NOUVEL 1987-1994》(李翮，薛皓東/譯)。台北市：聖文書局。

- Alicia Imperiale (2002)。《建築新表面：數位化建築的表面張力》(邱信賢/譯)。台北市：旭營文化。
- 蔡日祥(2001)。《日治時期台灣地區建築上使用彩陶裝飾之研究》。淡江大學建築研究所，碩士論文，新北市。
- 林會承(1995)。《傳統建築手冊－形式與作法篇》。台北：藝術家。
- 李乾朗(1983)。《廟宇建築》。台北：北屋出版社。
- 陸元鼎、陸琦(1992)。《中國民居裝飾裝修藝術》。香港：珠海出版公司。
- 吳振聲(1979)。《中國建築裝飾藝術》。台北：文史哲出版社。
- Archibald H.Christi(2006)。《圖案設計－形式裝飾研究導論》(殷凌云/譯)。長沙：湖南科學技術出版社。(原著出版年：1969年)
- 曾肅良(1996)。從圖騰觀點探討彩陶紋飾的內在意涵。美育，70，49~50。
- 王維潔(2003)。《路康建築設計哲學》。台北市：田園城市。
- 伊東豐雄(2006)。無接縫的連續性建築。DA 夯雜誌書，06，13。台北市：田園城市。
- Peter Osborne (2004)。《時間的政治：現代性與先鋒 The politions of time》(王志宏/譯)。台北：商務印書館。
- 漢寶德(1988)。《明·清建築二論》。台北：境與象出版社。
- 林麗珠(2002)。《開放式界面之建築構造理論》。成功大學建築研究所，博士論文，台南市。
- 劉育東、林楚卿(2009)。《新構築》。台北市：田園城市。
- Robert Venturi(1997)。〈電子圖象的建築 An Argument for a Generic Architecture Defined by Iconography and Electronics〉。《Dialogue》，007，p16。
- Farshid Moussavi.(2006).The Function of Ornament. Barcelona：Actar.
- Manuel Gausa, Ramon Prat, & Anna Tetas (2004).Verb Matters. Barcelona：Actar.

註釋

- 1.形象：用於物質的文化內涵、意義，所呈現出來的風格、特色。
- 2.圖像：純粹用於物質的外形、狀貌之表象。
- 3.在《時間的政治》(2004)一書中，指出「現代性」在歷史分期範疇上的雙重角色：將當代性指派給一個作為區分的特定時刻；然而，又透過性質新異、自我超越的時間性來代表這種當代性。
- 4.圖案排列的基模：參數變化。另外，在加州建築師 Eric Owen Moss 的設計施作過程中，有所謂的

幾何指導控制圖，運用了類似的概念。

5.林麗珠(2002)指出：「形式界面是為表達視覺或空間上的分界」而不一定是構造界面。

6.Bruges Pavilion 之設計說明可參考：Verb Matters: Architectural Boogazine.一書。

Positive Ornament : The Value added from Tectonics of Ornament to the Creative Cultural in Architecture

Kung-Ling, Chang

Abstract

The exterior appearance of architecture represents designers purposes with materials, elements, units and local contexts. The surfaces wasn't shape without sprit or made to imitate any figure of crafts. This study has a positive attitude to wards architecture aesthetics with viewpoints of "Positive Ornament".

This research exploring the intentions of ornaments and make an overview of aesthetics, cultural and construction issues. On the basis of case studies to sum up the value factors of "Positive Ornament" which including tectonics and cultural values. "Positive Ornament" transforming the cultural features, elements and the current techniques into architecture design, providing the creative in material applications and the form of expression. The present architecture isn't only presented by current techniques or made to imitate old but multiple effect between. Sum up the concepts to make a framework that including: 1. New techniques 2. Rethinking 3. Reverse 4. Contextual.

Keywords: Positive Ornament, Tectonics

從工業設計雜誌封面分析臺灣設計的轉變

林美婷*、林榮泰**

摘要

臺灣藝術設計發展倘若從民國44年成立手工藝推廣中心中心算起，至今已超過半個世紀，在全球持續推動文化創意產業思維下，設計過去的發展正是現在設計轉變的基石。「工業設計」雜誌成立至今近半個世紀，是臺灣第一本以設計議題為中心之刊物，紀錄的是臺灣設計最完整的脈絡與相關研究的發展。從會社發展、技術進步、科技影響至國際設計思維等，一路陪著臺灣經歷外來思維的洗禮、承受經濟蕭條的考驗、走過文化與創新的整合。雖然工業設計雜誌目前在臺灣的學術期刊中，並未獲得核心期刊之列，但對臺灣設計的發展與影響之重要性其可見一斑。各年代的「封面」所呈現的畫面是當時的設計工具、技術與關心的議題，因此本研究藉由雜誌封面的蒐集與分析，再透過三位分別負責雜誌出刊之前、中、後期之專家所提供的資料進行交叉分析，資料顯示五十年來臺灣歷經九個階段的轉變，分別為幾何構成階段、在地技藝階段、人因工程階段、產品語意階段、生活機能階段、曲線擬像階段、電腦數位階段、情境感知階段以及創意全球等九個階段，從各階段的分析結果能得知臺灣五十年來，設計呈現的轉變與運用元素。當全球推動文化創意之際，了解自我文化的發展與在地特色的形成，成為重要的探究議題，臺灣的設計已過半世紀，在政府持續推動文化創意的當下，設計的過去發展脈絡更該被了解，因此本研究應具備研究之重要性。

關鍵字：工業設計雜誌、臺灣設計轉變、文化、創意

*林美婷現為醒吾科技大學商業設計系助理教授

**林榮泰現為國立臺灣藝術大學創意產業設計所教授

壹、緒論

在全球推動文化創意產業思維下，臺灣亦不斷的推動相關政策，進行各領域的補助，因而帶動產業與學界，對於文化創意的發展。臺灣過去經歷了按原圖設計代工製造(OEM 代客加工)階段、為客戶提供設計與製造代工的服務(ODM 代客設計)階段，以及現階段持續推動的自行建立自有品牌(OBM 自創品牌)階段，這三階段的轉變在歷史的意義中除了時間的改變外，更具思維的轉變、創作工具的轉變、技藝風格的轉變等等。

過去臺灣的設計多受外來思維的影響與多元族群文化的洗禮，進入 OBM 階段後吾人對於文化底蘊與在地化，開始提出省思與研究，也因此激勵了許多設計師藉由自我的原生文化與創意思維來發展具有自我特殊性與文化特色的設計(謝修環，2013)。然而在文化元素被大量抽絲剝繭與運用的時代下，臺灣的設計發展是如何形成，過去的脈絡卻是在學習中失落的一塊，歷史學家連橫曾說過：「汝為臺灣人，不可不知臺灣事」，正如全球設計發展的當下，臺灣設計發展的脈絡更應了解。

本研究欲透過臺灣第一本的設計雜誌「工業設計」之封面，對過去至今進行個階段發展的了解。從封面設計所運用的圖像、效果再對應刊物發表內文的閱讀，進行各項分析，包含創作工具的轉變、設計思維的主軸、技藝風格的呈現等，再透過專家協助進行分析，所得結果再依時間進行排序，除可了解轉變脈絡外，亦能了解 OEM 至 OBM 的各項轉變情形。

綜觀設計史的學習，以西洋設計史為學習內容居多，對應文化創意的推動，臺灣的設計史內容教學並不多，因此藉由一本陪臺灣走過半世紀的「工業設計」雜誌封面之呈現，來探究臺灣設計這半世紀以來的轉變，進而了解臺灣設計風格的發展，得以讓後學設計的學子們更了解臺灣設計發展的轉變與脈絡。文化創意產業的政策已行之有年並持續推動，當文化底蘊持續抽絲剝繭，那設計風格的演變與發展更該被深入了解。文化有底蘊、設計有脈絡，談文化創意產業方能更加完備。本研究應具有其時代意義、文化意義與歷史意義。

貳、文獻回顧

本節文獻從臺灣設計的起始分析起，進而了解臺灣從製造代工到自創品牌的年代與階段環境，進而了解國家設計政策的推動時間點，以對應後節各階段工業設計雜誌封面之分析結果，進行交叉分析，本研究將能由背景下，更清楚了解各個封面轉變的時代下背景。

一、臺灣設計的起始

臺灣在民國 36 年結束日本統治後，設計的概念尚未成形，產品以功能性為主，美感呈現主要以受過繪圖或圖案美術訓練的技師，模仿日本所帶入的美感經驗，進行招牌、產品包裝等的美術的繪製，因此早期以日系的視覺美感為主。臺灣光復後，最早的設計概念來自美援會(CUSA)，籌劃如何促進臺灣步上工業化，而由民間機構籌備成立推動手工藝及推動工業的組織(工業設計社，1971)，因此於民國 44 年成立「手工藝推廣中心」與「生產力及貿易中心」，美援會當時的負責人為郝樂遜，而由美國應聘來臺的技術人員中，一位名為羅素·賴特(RusselWright)的工業設計專家。約在 1957-1958 年間，他建議臺灣選派年輕人到美國學習工業設計，同時也聘請國外工業設計專家來臺指導(林品章，2009)。此外國立藝術專科學校亦成立於此時，於民國 46 年設立了美術工藝科，為我國最早之工藝與設計科系，可謂藝術與設計思維在臺灣種下了根苗。

民國 50 年，當時經濟部長李國鼎先生，竭力推動經濟，此時臺灣經濟正處於建設巨輪啟動中，同時接受聯合國安全理事會專家建議推動產品改善，因此政府單位賦予中國生產力中心肩負此一重任(楊靜，1996)。民間企業單位則有台塑集團創辦人王永慶先生，認為設計對產業影響深遠，並對設計的遠見。民國 53 年王永慶先生所創辦的明志工業專科學校，始設立工業設計科，為我國最早的正規工業設計教育(侯世光，2006)，王永慶先生的支持與開啟設計高等教育，為社會與企業提供相關人才之培育。此外，王永慶先生有鑑於當時設計參考文獻寥寥無幾的情況下，於民國 56 年創辦「工業設計」雜誌(秦自強，2009)為臺灣第一本設計雜誌，以提供專家們的創見，更引進國外新的設計思維，以彌補設計專業文獻的不足。王永慶先生對臺灣設計之初的貢獻包含設立台塑企業設計部門、明志工專工業設計科的設立、工業設計雜誌的創辦，以及建教工讀制度的落實(王明顯，2012)等，推動了臺灣設計之始。

因此本研究藉由透過工業設計雜誌從創刊號至今四十七年間，各刊封面進行蒐集分析，所得結果對於臺灣設計的發展與轉變能略知一二，對於臺灣設計發展的了解能提供初步的資訊。

二、從 OEM 到 OBM 的發展

臺灣過去的經濟奇蹟是架構在臺灣人勤儉的習性上，因此在OEM的階段拼的是如何「降低成本 (cost down)」生產「物美價廉」的產品；隨著製造業長期累積的深厚技術與研發創新之人力與能力下，經由設計「提高價值 (value up)」進而成為歐、美、日品牌企業最喜愛的設計代工(ODM)選擇對象；兩階段的累積，使臺灣產業具備完整的上中下游供應鏈，且深厚技術與研發經驗，為臺

灣奠定了邁向自創品牌(OBM) 提昇產品的「附加價值 (value added)」的能力基礎 (臺灣產業發展願景與策略, 2007; 林榮泰, 2006; 2005a)。

臺灣設計產業的發展目前正處於進一步提昇設計能量與價值, 邁向「美學體驗」的感性科技式設計。林榮泰教授曾透過施振榮先生的微笑理論為基礎, 勾勒出臺灣經濟發展從OEM 到OBM 的發展方向與重點(圖1), 並對照感性科技、人性設計與文化創意的發展, 終形成美學與體驗經濟(林榮泰, 2009)。

臺灣的勞力密集代工產業始於民國 55 年高雄加工出口區, 為 OEM 的起步; 在民國 79 年中技術上超越許多主要競爭國家, 臺灣廠商逐漸進入幫客戶設計, 依客戶需求於當地模組化生產, 進入到 ODM 階段(趙建雄, 2009); 隨著世界各國推動文化創意產業的成功經驗, 我國政府在民國 91 年政府推出「挑戰 2008 國家發展重點計畫」後, 逐步將產業帶向 OBM 的階段。

OEM、ODM、OBM 各階段發生並無明確的時間點, 因此僅能約略透過事件的發生加以劃分如上述, 以了解各階段約略的時間點, 如圖 1 所示。

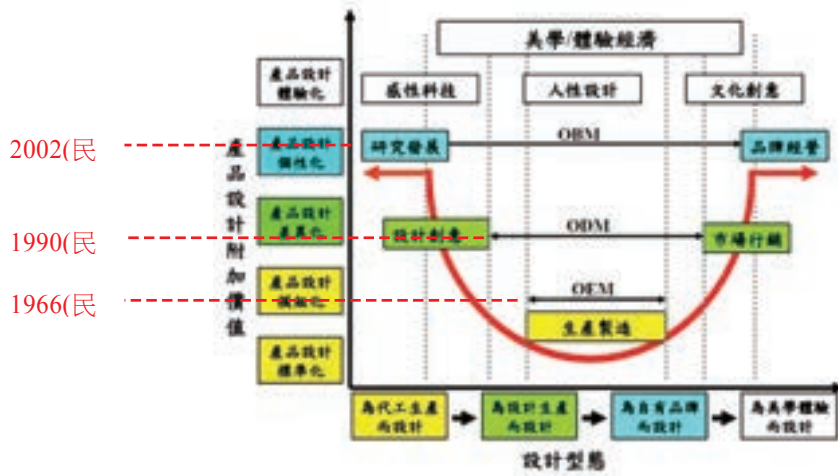


圖 1 臺灣 OEM 到 OBM 經濟發展示意圖(資料來源: 林榮泰, 2009)

三、國家設計政策的推動

歷年來國家政策對於提升產業競爭力、產品創新力與開發皆具有顯著的影響性。針對過去政府所提出, 關於影響設計相關的計畫包含「全面提升工業設計」、「設計起飛計畫」、「設計翱翔計畫」,

及至近年來政府制訂的「挑戰 2008 國家發展重點計畫」，以及「文創法」的施行，對於設計的發展皆具時代性的影響力。臺灣在經濟部工業局協同產、官、學界等單位自 1989 年至 2004 年間，委任外貿協會研擬持續 3 期的五年計畫 (鄭俊彥, 2004)，分別為 1989-1994「工業設計發展策略五年計畫」、1995-1999「全面提升產品能力計畫」、2000-2004「創意設計發展計畫」因而帶動臺灣設計從萌芽至成熟。為因應全球化、國際化的衝擊，加速臺灣經濟轉型，提高產品附加價值，2002 年由行政院推動「挑戰 2008 國家發展重點計畫」、2004 年行政院核定「臺灣設計產業起飛計畫」，做為推動設計產業之政策工具，政策不斷的推動，持續讓設計融入人民生活、輔助產業、培育人才、增加國際競爭力，企圖使臺灣成為亞太具有知識運籌能力之創意設計重鎮，及全球華人設計發展趨勢的領航員，立法院更於 2010 年元月通過「文創法」，為文創與設計帶來無限契機與希望。此外更在臺灣辦理多場設計博覽會，促使設計美學教育融入全民以及設計風潮融入生活。計畫的實施充分使臺灣的設計具競爭力，因而成功爭取到 2011 年在臺北舉辦世界設計大展，也為臺灣設計奠定良好的發展基礎(張光民, 2011)。

經過上述相關政策各時間發生點的了解，再與 OEM、ODM、OBM 各階段發生時間點彙整對照，再透過 OEM 到 OBM 經濟發展示意圖進行彙整，其透過圖 2 能更清楚了解五年計畫政策的產生，將 OEM 推向 ODM，產品設計從標準化被推向了產品的差異化；經過三期的五年計畫，將 ODM 推向 OBM，產品亦邁向個性化與體驗化。

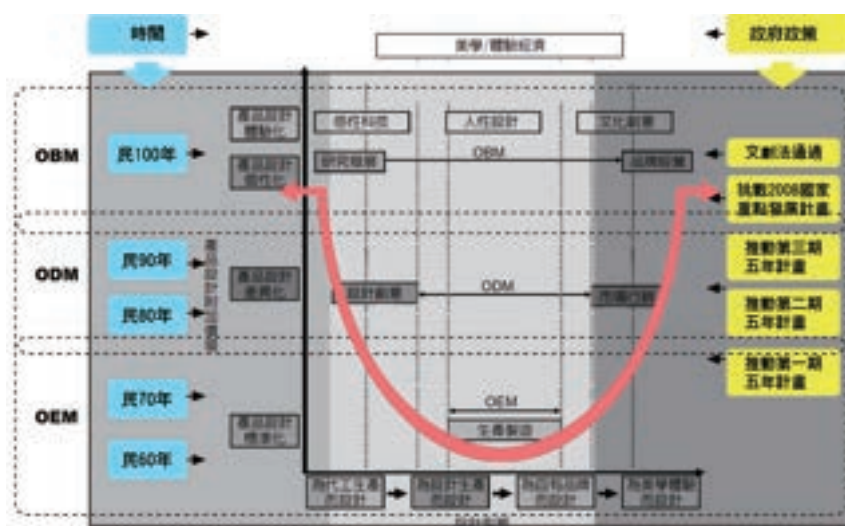


圖 2 OEM、ODM、OBM 發展與政策關係圖(資料來源：林榮泰, 2009、本研究彙整)

參、工業設計雜誌封面的歸納與專家分析

根據上述文獻分析後對於設計環境的變遷有了初步的了解，爾後本研究彙整從民國56年創刊號至民國101年第127期所有封面，並透過雜誌投稿內容進行對應封面所呈現之創作思維進行彙整；再透過專家，進行所有封面的呈現方式與封面元素之填寫，以質性進行兩階段交叉分析。因此本研究第一階段將各期工業設計雜誌進行分類分析，找出時代性風格表現。第二階段將不同設計元素分開分析，透過不同元素的分析了解設計風格的轉變。第三階段由三位曾參與工業設計雜誌出刊之專家，分別負責前期、中期、近期之學者，所提供之各期風格轉型變化之分析資料，進行前兩階段之交叉分析，以找出臺灣設計風格之轉變與脈絡。

一、工業雜誌封面風格

工業設計雜誌於民國56年創刊至今紀錄了臺灣產品設計，從初始的機能性設計、進入符合人性考量的親人性設計、整合科技的新奇性設計、再融入愉悅度的趣味性與人性化的貼心設計約五十年的設計變化。下列就各封面所呈現之風格彙整分析，以更了解這半世紀以來，臺灣設計的變革，本歸納透過逐一將內文瀏覽後並與風面呈現對照將其歸類分期，各時期如下說明：

民國56年至59年，創刊至第10期，工業設計雜誌主要都以「幾何造形」與鮮明的色彩為主(圖3)。其風格呈現主要在中國生產力中心、經濟部與教育部協助下，於民國50年初期邀請小池新二教授、吉岡道隆、吉岡林陸夫、大智浩等人來臺演講，並於國立藝專開設基礎課程，這些演講的內容與課程影響了臺灣初期的設計呈現。民國59年至60年，第11期至第15期，其封面主要以負片與疊影的效果呈現，此時「暗房技術」正開始，如下圖4所示。透過相機的拍攝，利用暗房技術呈現一種在正常視覺下不可能的狀態，引起的是一種視覺差異上的呈現。這種技術在當時是一種新技術的挑戰更是一種新風格的呈現。隨著工業設計的萌芽，大家所關心是與生活更有直接關係的物件，因此許多工藝技術的下的物件，便成為了此兩年的被關注的元素。工業設計雜誌透過攝影的方式，呈現了這時期「在地元素」的風格呈現，如圖5。

從民國61年開始，臺灣的設計對於歐美設計的推崇程度，大量學習外國設計，對於臺灣傳統造形而言，歐美的造形呈現顯然要新穎許多，便成為大量學習的對象，也因此種下仿冒王國之稱號的果。民國60年初期，商品透過攝影將在地元素轉為「歐美造形」如圖6所示，經歸納這時期封面產品主要可分為三類：1.歐洲收集之產品、2.競賽類獲獎產品、3.明志工專設計展作品。而這三項的產品呈現，深受歐美影響且影響臺灣設計至今可見。

工業設計雜誌至此，進入了困難的預告，民國 63 年 7 月出刊後即未再出刊，並於民國 64 年至民國 68 年停刊五年，仔細了解每一期工業設計雜誌的內容，將發現在第 23 期中預期了停刊的命運。說明了代工為主的時代裡，抄襲成為當時設計的模式。因此在資金缺乏與社會背景的推促下，工業設計雜誌發刊至 27 期後無預警停刊。

民國 69 年工業設計雜誌復刊。民國 68 年 5 月 15 至 18 舉辦「第一屆亞洲區域設計會議」於日本東京舉行，此會議亦引出了工業設計雜誌復刊的曙光，隔年 69 年 1 月在殷殷期盼下再度出刊。復刊後的尺寸由原本的 25 公分(寬)X26 公分(高)，改為 A4 的尺寸，維持以騎馬釘裝訂，如圖 7 所示，專業書籍的尺寸由方正改為 A4 的形式。

從封面風格中發現，雖依然使用攝影的手法呈現產品，但產品已不再是只注重造形的美，進而探討的是符合人體工學的造形，可見產品造形進入另外一個里程碑。此外這階段的封面中，第 31 期亦是值得加以探討的一期，以電算造圖為封面，屬於電腦初期的運用，在此預告了設計與電腦的連結。工業設計雜誌復刊所帶來的是設計思維的躍進，更是科技與技術的進步。

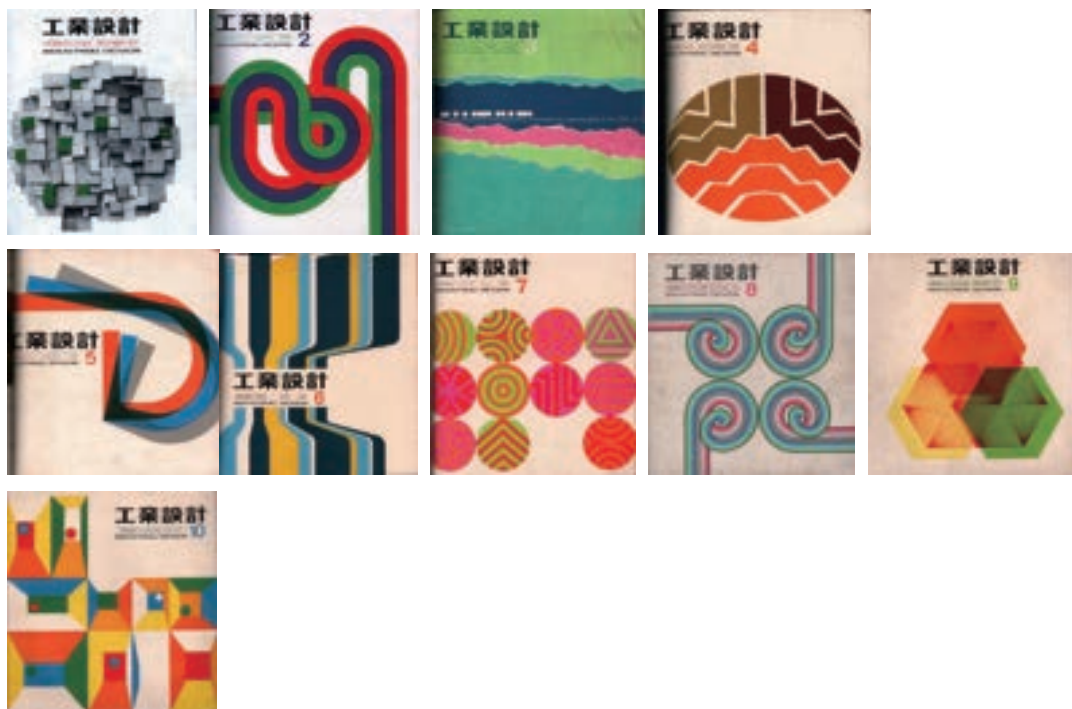


圖 3 民國 56 年至民國 59 年 創刊至第 10 期工業設計雜誌封面

從工業設計雜誌封面分析臺灣設計的轉變

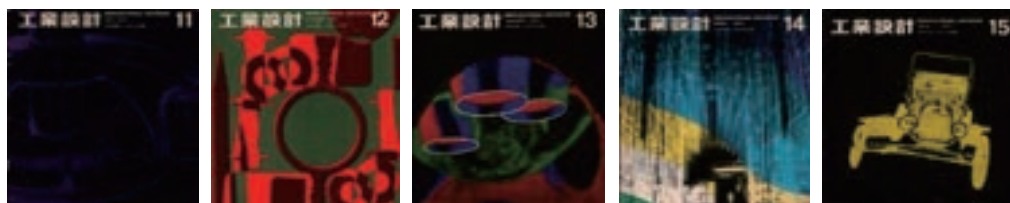


圖 4 民國 59 年至民國 60 年 第 11 期至第 15 期工業設計雜誌封面

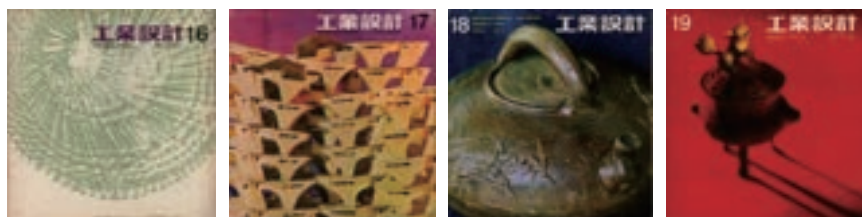


圖 5 民國 60 年至民國 61 年 第 16 期至第 19 期工業設計雜誌封面

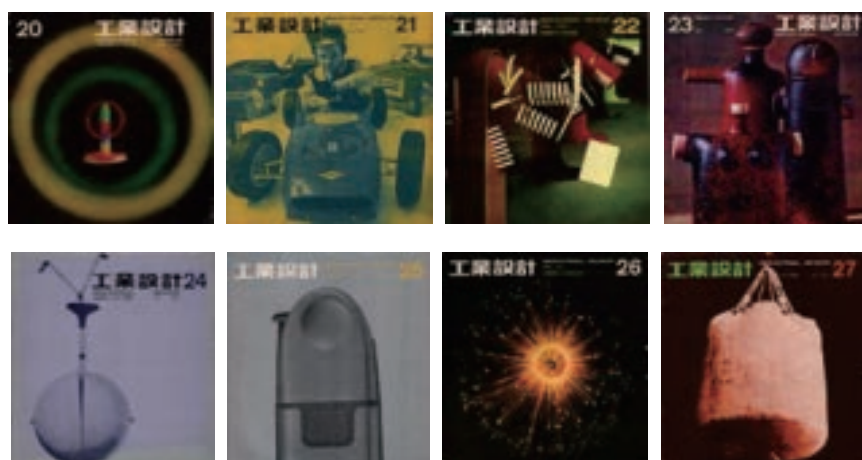


圖 6 民國 61 年至民國 63 年 第 20 期至第 27 期工業設計雜誌封面



圖 7 民國 69 年 第 28 期至第 31 期工業設計雜誌封面

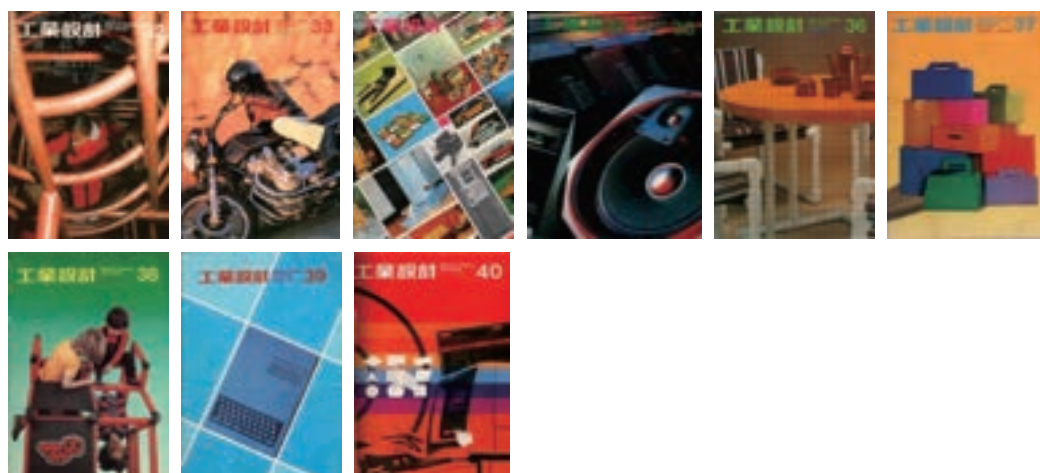


圖 8 民國 70 年至民國 72 年 第 32 期至第 40 期工業設計雜誌封面

民國 70 年至 72 年，還是以攝影手法來呈現產品為主(圖 8)。但從封面的產品呈現中可以發現，產品與科技間的連結更加廣泛，包括機車、音響與電腦等。產品出現趣味化，娛樂休閒成為這時期被重視的元素，由此可知設計所延伸的範圍與影響愈加廣泛，在風格上融入環境氛圍。此外特別將民國 69 年的 31 期與民國 72 年的 40 期加以比對，發現同樣使用電腦計設來呈現的風格，但出現很大的差異，顯示電腦在兩年間的進步與成長的幅度令人驚訝。民國 72 年至民國 85 年間封面設計風格屬類似，透過攝影將產品的特性表現出來，此時期的產品與之前所講述的內容不同，這個階段除了機能、趣味與人體工學外，亦關心「產品語意」的結果。產品使用的造形表達以及產品自身的特性，成為產品呈現被關心的方向，因此讓產品自己說話，與使用者產生互動，成為產這個時代產品的發展。

從 41 期至 92 期的封面產品裡(圖 9)發現，除了顯明的產品語意思維外，其應用更為廣泛，包含未來住屋的設計、辦公室家具設計、公共傳訊系統、燈具設計、雷射音響等，從單一產品的結構思維，逐向空間性發展，從個人商品轉為更關心公共產品的設計，所需的科技與技術更加複雜，顯示臺灣的設計至此，設計思維、設計創意、執行與技術等皆進入成熟階段。

工業設計經過十年的發展，至民國 85 年至民國 86 年間，設計與電腦在此階段產生大量的變化，設計者大量使用電腦利用 3D 來建構產品，從第 93 期至第 99 期間，可以清楚發現連續六期的封面都以電腦的「繪圖特效」來呈現(圖 10)，可見當時電腦與設計的連結程度，可說攝影為主的表現風格已被電腦完全取代，電腦輔助設計達到了一個重要的階段，並且持續影響至今。民國 87 年至民

從工業設計雜誌封面分析臺灣設計的轉變

國 94 年，每一期工業設計雜誌的呈現手法，都與電腦有著深度的連結以向量元素為主，攝影在 100 期至 113 期中僅有 101 期使用(圖 11)，可見「電腦繪圖」至此幾乎取代了原有的攝影呈現，電腦的輔助設計的進步程度實不可小覷。

民國 95 年以降，設計思維有了些許的轉變，過度的使用電腦繪圖來呈現的風格，除表達內容臆測度較高外，表現的內涵深度亦較淺，加上由於政府推動文化創意產業多年，因此這階段的設計思維再轉型，產業需要創意、創意需有文化、文化來自生活的累積，成為當代設計的重要思維。由 114 期至 127 期的封面中能發現(圖 12)，攝影輔助電腦成為這個時代最多的表達呈現方式，但技術與設備卻不是主角，而是產品與氛圍間的構建，用圖像賦予精神、用精神模擬體驗、用體驗傳遞情感，正是推動文化創意產業時代下，最主要的設計模式。



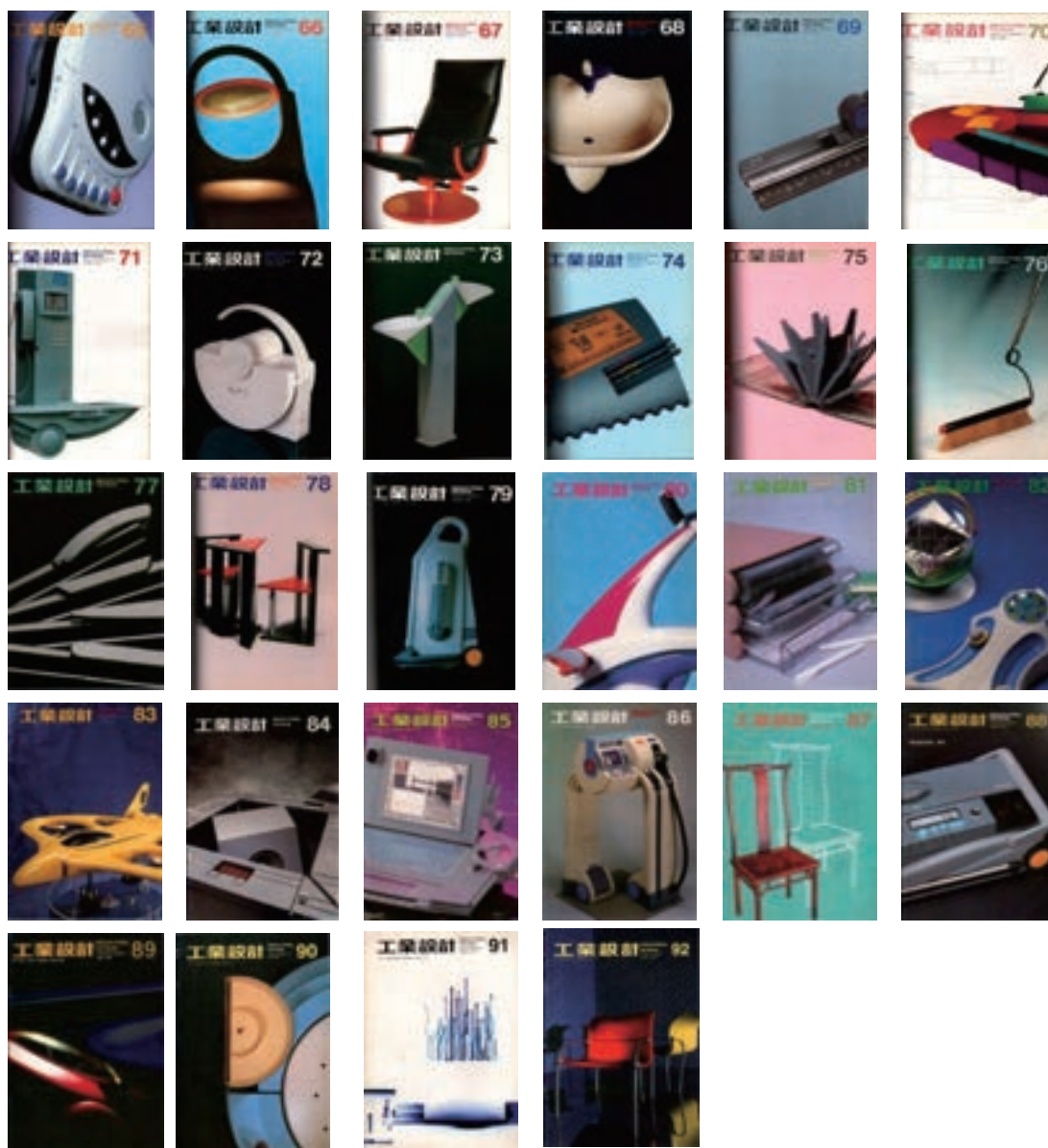


圖9 民國72年至民國85年 第41期至第92期工業設計雜誌封面

從工業設計雜誌封面分析臺灣設計的轉變

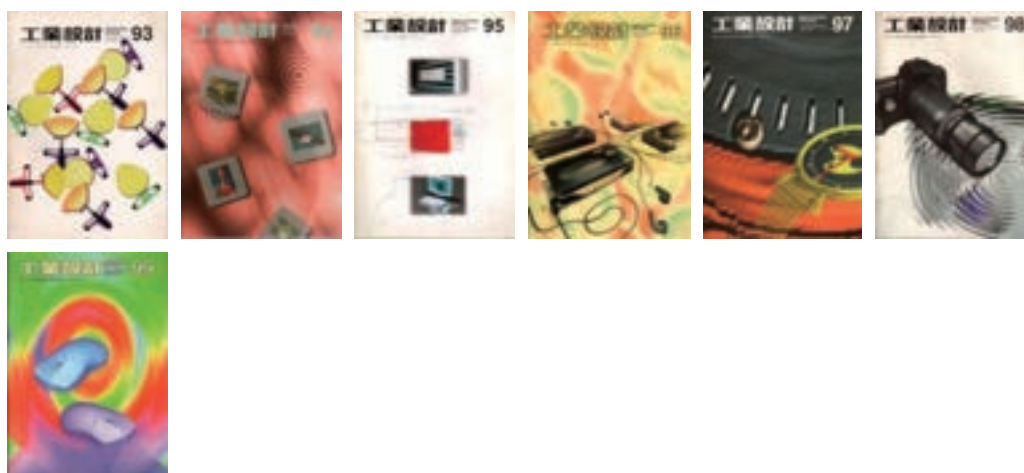


圖 10 民國 85 年至民國 86 年 第 93 期至第 99 期工業設計雜誌封面



圖 11 民國 87 年至民國 94 年 第 100 期至第 113 期工業設計雜誌封面



圖 12 民國 95 年至民國 101 年 第 114 期至第 127 期工業設計雜誌封面

由上述的封面風格分析，可以了解臺灣設計風格轉變的時間點。工業設計雜誌成立於民國 56 年，當時風格深受當時邀請來臺之日本學者影響，因此工業設計雜誌至民國 101 年底止發行 127 期，僅有創刊前 4 年連續使用幾何圖形與鮮明色彩來詮釋當時工業設計雜誌的風格，之後的各期皆以產品造形的表現來呈現，將所分析之結果，再加入影響設計發展之政策與教育發生時間點逐一標示，以清楚了解其間之關係，如圖 13 所示。民國 60 年以前，以手繪幾何圖形為主，專科成立，政府尚未對設計一環有重要之政策推動。

民國 60 年至民國 80 年期間，主要以攝影的方式來呈現，而其中又可以分為六個階段的產品呈現發展，包括暗房技術、在地元素、人體工學、趣味化、人因工程至產品語意等轉變。顯示相機是設計表達的重要介面，但隨著知識的轉變，所拍出的產品各階段有不同的涵義。設計教育從大學邁入了研究所的階段，政府推出了三次的五年計畫輔助設計相關的發展。

民國 80 年中後期至民國 90 年中期電腦成為設計新寵，顯示電腦繪圖的技術成熟以及設計者對電腦繪圖的高興趣度，電腦繪圖此時的發展包含 3D 電腦製圖的繪圖特效階段與向量圖形的繪圖階

段，可見設計呈現的工具由攝影進入了電腦時代的階段。政策持續推動，設計教育發展至博士班，顯示設計被重視的程度以及設計專業知識的重要性。

民國 90 年中期後發展至今，手繪技巧、攝影技巧、電腦技巧皆已完備，而產品與人之間的關係，體驗、氛圍、感受成為這時代被關注的議題，呈現技術不再是重點，而「人」成為焦點，文化與創意因應而生，民國 100 年更舉辦了臺北世界設計大展，在全球設計的交鋒下，設計將向前持續邁進。

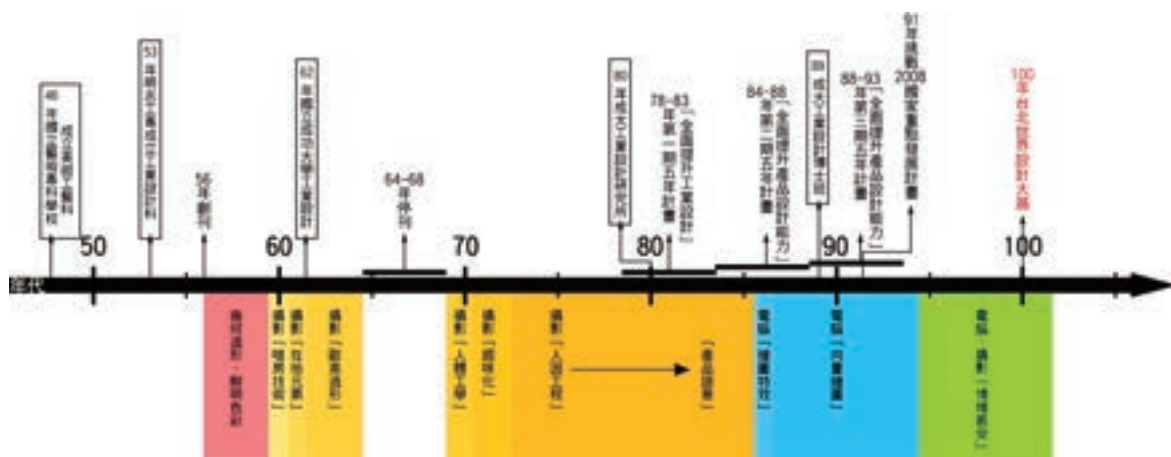


圖 13 工業設計雜誌視覺風格轉變圖(本研究製)

二、設計風格的分類分析

工業設計雜誌創刊至今，臺灣的設計環境歷經了四次重大的政策，為民國 78 年至民國 83 年的第一期五年計畫主要推動全面提升工業設計、民國 84 年至民國 88 年的第二期五年計畫推動全面提升產業設計能力、民國 88 年至民國 93 年的持續推動第三期五年計畫於民國 92 年更名發展國際品牌計畫，以及民國 91 年「挑戰 2008 國家重點發展計畫」其中推動文化創意產業之重點等(張光民，2009)，此四項針對設計產業與環境的輔助政策，政策的執行造就設計的成長，設計的成長帶動產業再升級，產業升級帶動經濟發展，而種種發展在工業設計雜誌封面中，構成設計的元素有色彩、造形、材質等，再產品呈現上又能分為生活類、科技類、應用類等，工業設計雜誌封面設計中在這些類別中，約能歸色彩、造形、生活產品、具科技類產品、以電腦設計之風格等，以下就各類進行分析。

1. 平面造形運用的轉變

平面造形的運用自雜誌創刊以來約近半個世紀，一段時間總會出現於封面設計上。民國 60 年之前，平面造形的表現在於幾何與色彩的運用；民國 72 至 76 年則轉為點線面的構成；民國 93 年後平面造形的表現趨於具象化的表現，以造形剪影的形態呈現，沒有多餘的細節表現，卻能引發對物件直接的聯想。因此彙整所有運用平面造形的封面加以分析後，得知臺灣運用於封面的平面造形轉變，從「幾何與色彩」轉為「點線面的構成」再轉為「具象剪影式的表現」，如圖 14 所示，從純粹美轉為形態美的表現形式。

2. 攝影呈現的轉變

攝影在設計上，是最早被使用於刊物封面上的創作介面，與其說創作不如說紀錄。攝影機出現影響的不只是藝術繪畫抽象與寫實的爭議，更是設計由手繪轉為實景呈現重要的轉類點。工業設計雜誌於民國 59、60 年連續五期使用負片的效果來呈現，除說明攝影漸影響設計更點出當時暗房技術的風行。民國 61 年後所有工業設計封面皆以攝影的形式呈現產品直至民國 85 年才有了變化。

而這些攝影手法的運用，隨著每一期的分析能發現些許不同的轉變。民國 60 年的負片效果；民國 61 年至 69 年實景寫實的將產品完整呈現，但至 70 年後出現出血的拍攝方式，產品的完整性已不再是攝影必須的呈現方式，反倒是特寫的拍攝手法出現，因此封面的產品皆由拍攝方式呈現，使用全景與特寫交替的運用，攝影的手法直至民國 85 年電腦繪圖取代了攝影的影像，攝影的呈現才告一段落。直到民國 97 年設計思維的轉變，攝影的運用才又出現並輔助電腦完成封面設計，如圖 15。

3. 在地文化元素的引用

在地文化一直是設計引用的最佳元素。工業設計雜誌 1 至 127 期中，使用在地文化元素為封面的共出現六期如圖 16 所示，前四期集中於民國 60、61 年，這時期臺灣的工業設計思維僅屬萌芽階段，因此說在地文化的應用不如說工藝的展現還來得更貼切，爾後民國 83 年出現一期針對探討本土設計文化之專輯，由此可知在地文化思維此時被應用在設計之中。民國 91 年政府提出了「挑戰 2008 國家重點發展計畫」，此年工業設計雜誌亦利用漢字進行封面呈現，將最具東方色彩之元素融入設計。可見在工業設計雜誌的封面分析中得知，在地文化思維在工業設計中至民國 80 年起逐漸萌芽，但何時大量應用，在此刊物中並無法得知，畢竟這是一本與工業設計高度相關的一本設計雜誌，一個產品是否具有文化特色還需要設計者的說明。

從工業設計雜誌封面分析臺灣設計的轉變

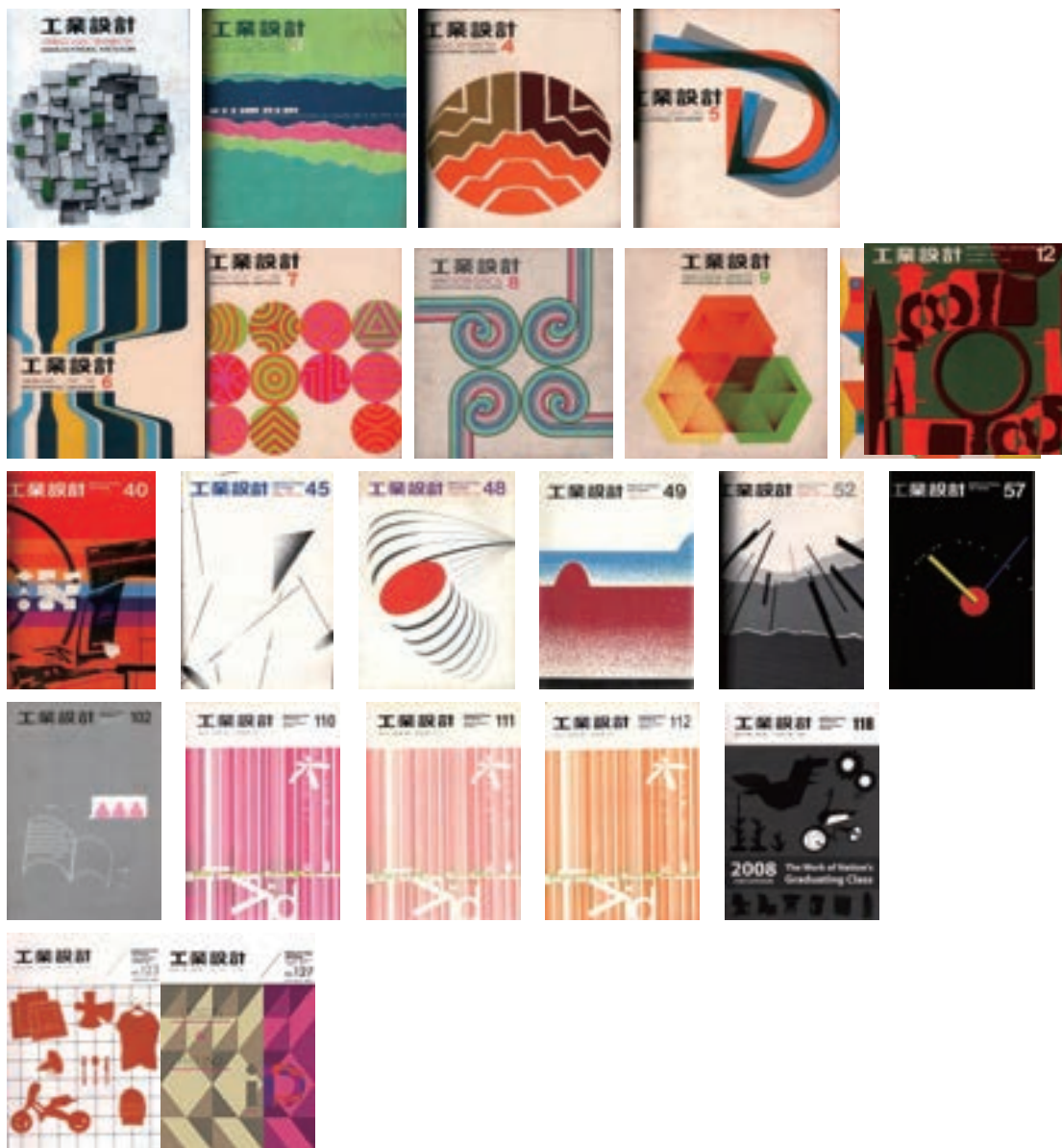


圖 14 運用平面造形之工業設計雜誌封面



圖 15 工業設計雜誌之攝影呈現封面

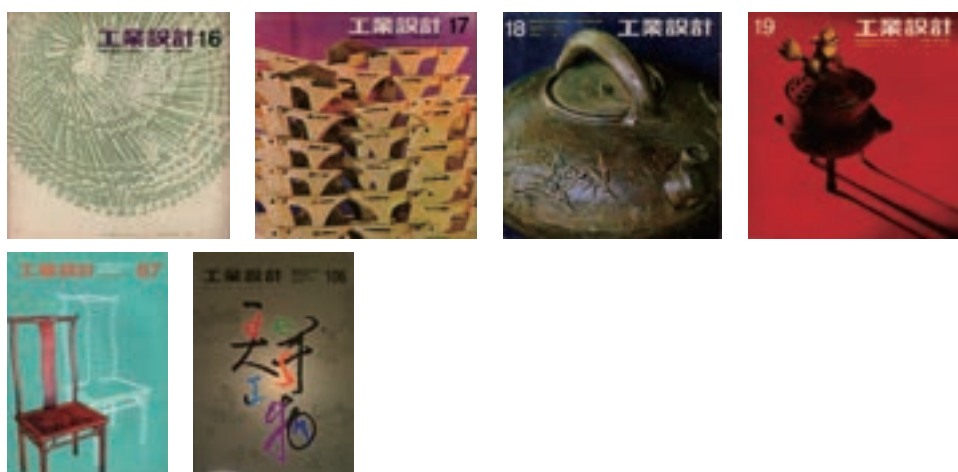


圖 16 引用在地文化元素之工業設計雜誌封面

從工業設計雜誌封面分析臺灣設計的轉變

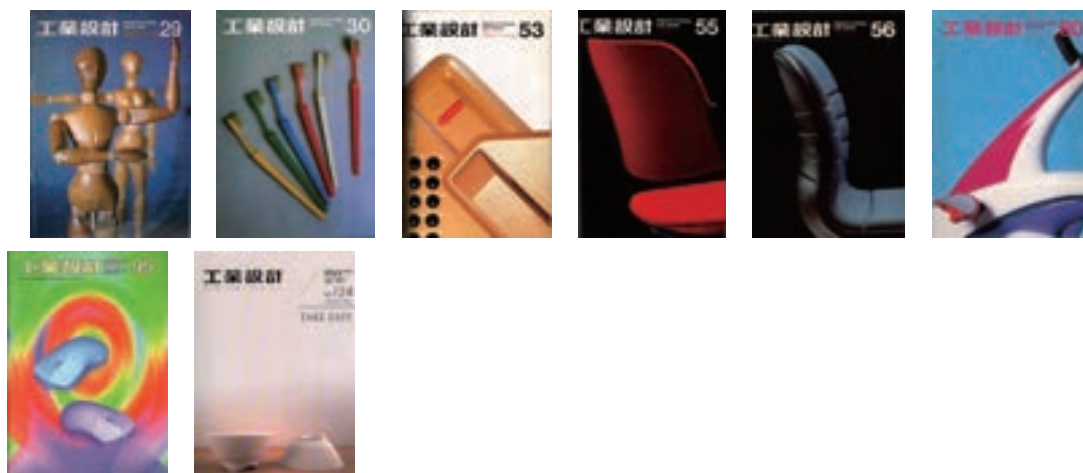


圖 17 應用人因工程於產品中之封面



圖 18 產品語意於產品中之封面

4. 人因工程的應用

人因工程始於民國 70 年，主要由第一批出美留學學生回國的影響。這些回國的學生們所學的皆屬人因背景，因此人因環境與人因空間等概念開始出現於產品設計中，進而影響封面產品的呈現，因此人因的概念從 70 年代起影響臺灣產品設計的造型呈現，且影響範圍亦越加廣泛，如圖 17。

5. 產品語意的表現

產品語意出現於人因工程之後，產品語意主要是研究人造物體在使用環境中的象徵特性，並將應用於工業設計上。這不僅指物理性、生理性的功能，而且也包含心理、社會、文化等被稱為象徵環境的方面。產品語意在臺灣出現是從民國 70 年之後，亦由第一批出美留學學生回國所影響並影響至今。由工業設計雜誌封面之產品中，能了解民國 70 年後的產品幾乎皆與產品語意有著高度的關係(圖 18)。

6. 椅子風格的轉變

椅子在工業設計雜誌封面中是出現過最多期數的產品，目前為止共八期。從民國 75 年至民國 85 年，從椅子的轉變中可以發現，從人因工程的舒適性至產品語意的造形表現，至探討本土設計之在地特色，再到電腦製圖的氛圍創造，說明了「坐」這件產品，從舒適功能一路發展到了舒適美學的特性(圖 19)。因此從椅子的設計轉變之中，可以了解產品設計的思維脈絡與轉變。

7. 電腦製圖的發展

電腦的發展影響設計甚鉅，在工業設計雜誌封面之中，民國 69 年第一次出現由程式組成的圖像後，歷經了約 15 年後才正式大量出現電腦繪圖，包括平面與立體的繪圖設計。從圖 22 所有電腦繪圖之封面中清楚了解民國 85 年開始，臺灣的設計與電腦有了大量的連結，且技術精良，3D 繪圖的產品微妙微俏，可見數位影像在民國 85 年後對臺灣設計的影響至今(圖 20)，且可了解未來電腦與設計間的連結將持續下去。

8. 人性設計與未來

從工業設計雜誌封面整個發展脈絡一例分析下來，臺灣設計從民國 90 年始，有了較大的轉變，產品除了基本的功能性、造形的美感與符合需求外，符合人性設計的設計思維進入了產品設計的考量(圖 21)，造形美感、使用情境與氛圍、體驗認知的喜好度，都是設計考量的元素。因此工業設計雜誌封面發展至此，可預見未來設計將是持續人性設計的發展脈絡。

從工業設計雜誌封面分析臺灣設計的轉變



圖 19 工業設計雜誌封面中椅子設計的轉變

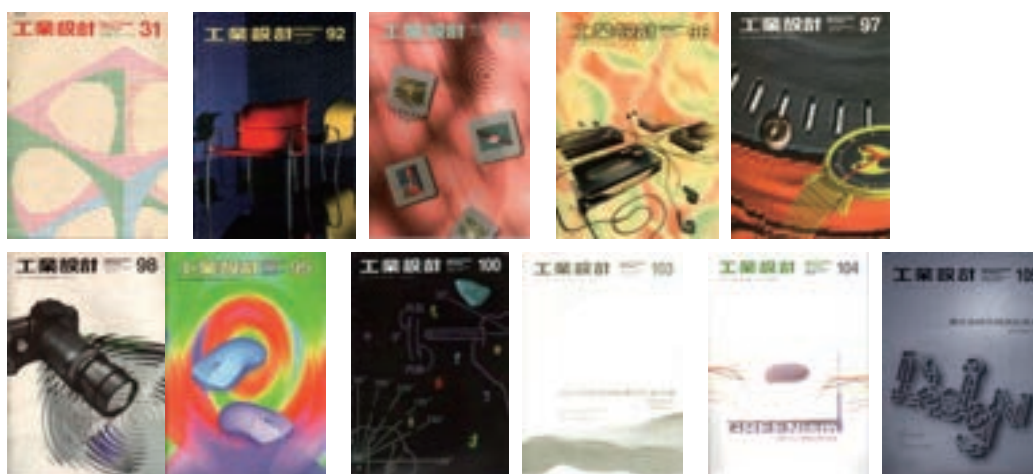




圖 20 工業設計雜誌封面中運用電腦繪圖的發展



圖 21 引用在地文化元素之工業設計雜誌封面

透過上述 8 項元素的分析探討，可以了解各元素在時間軸中的發展情形，從圖像發展的思維中，從幾何與色彩轉為點線面的構成進而轉為具象化的表現；在攝影的應用發展中從暗房技術的負片效果轉為全景寫實的將產品完整呈現，在民國 85 年至 95 年由於電腦技術的成熟被大量使用，因而此十年攝影技術在工業設計雜誌封面上完全未被使用，直至民國 95 年後才又出現，並僅以輔助電腦的腳色出現；在產品呈現的部分，從早期工藝品的在地小範圍應用，但隨著設計思維應具底蘊，進而引發在地化思維萌芽並影響現階段推動大範圍的文化創意產業；在產品功能面來說，民國 69 年出現人因工程、人體工學的思維後，產品與使用者間的關係就持續至今，以人為中心的產品發展成為三十多年來持續關心的設計原則，因而符合使用的功能進而發展為人性感受的原則。其各元素的轉變與發展如圖 22 所示。

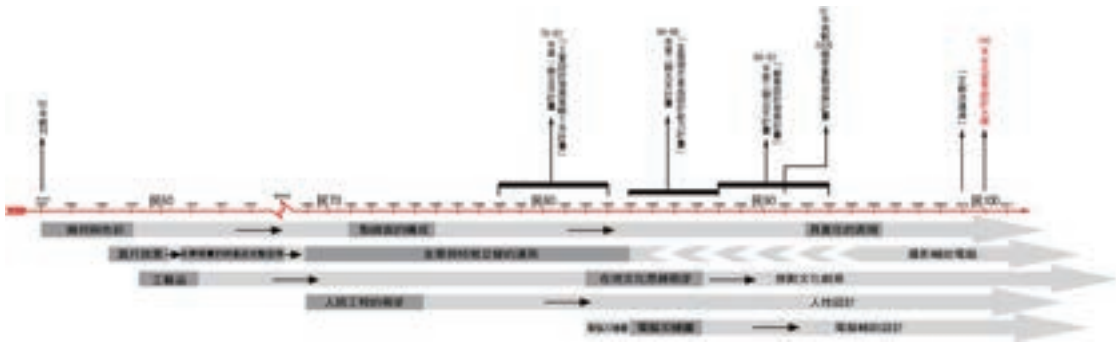


圖 22 設計階段分析與各元素變化(本研究整理，2013)

三、專家資料分析

本階段由三位曾參與工業設計雜誌發行之專家，分別負責前期、中期、近期之學者，所提供之各期風格轉型變化分析資料，進行前兩階段之交叉分析，以找出臺灣設計風格之轉變與脈絡。

專家所提供之資訊，經分析為 1.工業設計雜誌封面設計呈現方式、2.工業設計雜誌封面設計之時期元素，本研究將三位專家之關鍵字加以分析，並透過關鍵字找出差異之時間點，作為風格轉變之劃分點如表 1 所示，並透過三位專家所提供之使用詞進行階段分析以階段命名，其分析結果如下：

1. 民國 56 年至 60 年「幾何構成」階段

在此階段中，三位專家一致以「平面設計」定義該階段之呈現方式，抽象設計、平塗的、對比的，幾何構成與圖像設計為概念元素，透過上節之工業雜誌封面風格交叉分析，得以了解工業設計雜誌前 10 期之風格受民國 50 年初期邀請大智浩等人來臺之影響，因此該階段本研究經分析後命為「幾何構成」階段。

2. 民國 60 年至 63 年「在地技藝」階段

民國 60 年至 63 年三位專家一致以「產品設計」定義該階段之呈現方式，古老的、傳統設計、手工藝、早期國外作品、文創藝術、懷古設計、機構設計等為此階段之概念元素。透過專家資料了解此時期為對國外作品具有高度興趣之始，但作品呈現主要還是以傳統、手工與懷古為主，因此該階段本研究經分析後命為「在地技藝」階段。

3. 民國 69 年至 72 年「人因工程」階段

民國 69 年至 72 年三位專家均出現「平面設計、產品設計」兩項呈現方式穿插出現定義該階段之呈現方式，人因設計、結構設計、功能性的、使用者、多樣組合、塑膠製品等為此階段之概念元

素。此階段三位專家均提及「人因工程」之元素，且專家3資料顯示該階段第一批出美留學之學生皆屬人因背景，強調產品的人因設計、結構設計，因此人因環境與人因空間等概念開始顯現於產品中。因此該階段本研究經分析後命為「人因工程」階段。

4. 民國 73 年至 75 年「產品語意」階段

民國 73 年至 75 年三位專家一致以「平面設計」定義該階段之呈現方式，產品語意、抽象圖案、造形設計、產品特徵、空間構成、概念設計為此階段之概念元素。其中兩位專家均提及「產品語意」另一位專家強調「產品特徵」，產品語義學主研究人造物的形態在使用中的象徵特性，以及如何應用在工業設計上的學問，該階段透過產品特徵強調產品使用特性，因此該階段本研究經分析後命為「產品語意」階段。

5. 民國 75 年至 82 年「生活機能」階段

民國 75 年至 82 年三位專家一致以「產品設計」定義該階段之呈現方式，抽象感性、簡潔的、生活產品、產品語意、人因工程、機能主義等為此階段之概念元素。顯示本階段承接上階段之人因工程與產品語意思維，但專家資料強調生活化的應用，因此本階段產品除人因與造形外更強調融入生活，因此該階段本研究經分析後命為「生活機能」階段。

6. 民國 82 年至 84 年「曲線擬像」階段

民國 82 年至 84 年三位專家依舊以「產品設計」定義該階段之呈現方式，曲線設計、電腦輔助、模仿的、虛擬電腦造形、產品特徵、機能主義等為此階段之概念元素。三位專家資料一致顯示電腦設計，顯示設計在此時期進入另一個階段，透過電腦模擬產品融入設計，加上流線形思維出現，可見造形由直線轉為曲線、技術由手繪或攝影轉向電腦，因此該階段本研究經分析後命為「曲線擬像」階段。

7. 民國 84 年至 88 年「電腦數位」階段

民國 84 年至 88 年三位專家中兩位以「平面設計」定義該階段之呈現方式另一位無特別定義，電腦、電腦 3D、電腦設計、多層次的、圖文表現等為此階段之概念元素。三位專家資料再一次一致顯示電腦設計，但強調 3D 技術，雖然依舊為電腦的時代，但電腦繪圖上進入成熟期，顯示全面數位化輔助設計的時代來臨，因此該階段本研究經分析後命為「電腦數位」階段。

8. 民國 89 年至 94 年「情境感知」階段

民國 89 年至 94 年三位專家一致以「平面設計」定義該階段之呈現方式，文化意涵、有質感的、電腦視覺、情境傳達、圖文表現等為此階段之概念元素。且再專家資料中顯示，明志科技大學的視覺傳達設計系於民國 89 年成立，工業設計雜誌封面設計始從工業設計系中被獨立出來交由視覺傳達部，因此封面風格由產品呈現的模式轉為融入情境與氛圍的表現，因此該階段本研究經分析後命為「情境感知」階段。

9. 民國 95 年至 102 年「創意全球」階段

民國 95 年至 102 年三位專家中兩位以「平面設計」定義該階段之呈現方式另一位無特別定義，設計競賽作品、創意生活、現代風格、國際競賽得獎作品、情境傳達等為此階段之概念元素。三位專家皆提及該階段之封面均以 IF、Reddot 之競賽作為主，顯示民國 95 年後臺灣的設計走向國際，挑戰全球頂尖設計，以競賽獲獎備受肯定，因此該階段本研究經分析後命為「創意全球」階段。

以一本歷經五十年的設計雜誌，透過各階段的分析，包括技術的輔助、學習背景的成長、設計思維的引用、全球化競爭的趨勢加以分析探討，來了解臺灣設計的發展與轉變，經過上述專家資料分析，臺灣自民國 56 年以來至今可分為九個階段，分別為第一階段：民國 56~60 年幾何構成、第二階段：民國 60~63 年在地技藝、第三階段：民國 69~72 年人因工程、第四階段：民國 73~75 年產品語意、第五階段：民國 75~82 年生活機能、第六階段：民國 82~84 年曲線擬像、第七階段：民國 84~88 年電腦數位、第八階段：民國 89~94 年情境感知、第九階段：民國 95~102 年創意全球等九個轉變階段。在文化創意持續推動的當下，設計的轉變與脈絡，亦是應當被了解的一環，本階段分析將能提供設計發展脈絡探討的基礎知識。

表 1 專家資料彙整與分析(本研究分析)

年代 (民)	期數	專家 1 資料		專家 2 資料		專家 3 資料		階段分析
		呈現方式	封面元素	呈現方式	封面元素	呈現方式	封面元素	
56 60	1 16	平面設計	抽象設計 平塗的 對比的	平面設計	平面視覺	平面設計	幾何構成 圖像設計	幾何構成
60 63	17 27	產品設計	古老的 傳統設計	產品設計	手工藝 早期外國 設計作品	產品設計	文創藝術 懷古設計 機構設計	在地技藝
69 72	28 44	平面設計 產品設計	人因設計 結構設計 功能設計 使用者	平面設計 產品設計	人因主題 多樣組合 塑膠製品	平面設計 產品設計	人因工程 空間設計	人因工程
73 75	45 52	平面設計	產品語意 抽象圖案 造形設計	平面設計	平面視覺 產品特徵	平面設計	產品語意 空間構成 概念設計	產品語意
75 82	53 81	產品設計	抽象感性 簡潔的 生活化的	產品設計	產品特徵 人因主題	產品設計	人因工程 產品語意 機能主義 生活產品	生活機能
82 84	82 90	產品設計	曲線設計 電腦輔助 模仿的	產品設計	虛擬電腦 造形 產品特徵	產品設計	機能主義 概念設計 電腦設計	曲線擬像
84 88	91 101	平面設計	電腦 多層次的		電腦 3D	平面設計	電腦設計 圖文表現 仿生設計 概念設計	電腦數位

89 94	102 113	平面設計	文化意涵 有質感的	平面設計	電腦視覺	平面設計	情境傳達 電腦設計 圖文表現	<i>情境感知</i>
95 102	114 127	平面設計	設計競賽 創意生活 現代風格		國際競賽 得獎作品	平面設計	競賽產品 (IF.Reddot) 情境傳達	<i>創意全球</i>

四、研究結果與討論

生活形成文化、文化影響設計、設計改變生活。因此設計是提升國家競爭力的重要關鍵，也已然成為拓展國際市場的共識。而設計的目的在於改進人類的生活品質，提昇社會的文化層次。設計師必須掌握社會文化的脈動，作為設計參考並將其反應在設計上(林榮泰，2005)。因此本研究透過工業設計雜誌封面各期的分析與專家資料分析後，進行資料整合獲得如圖23所示發展脈絡，政府政策與社會轉變，使設計獲得相輔相成的成長，社會轉變所產生之需求推動政府政策的出現，政府政策的擬定帶動產業的成長。因此在研究整理中，將時間、社會轉變、思維變化、設計轉變與政府政策等因素依時間軸整理後，這些元素的發展造就了今日臺灣。

時間的累積能將習慣構成生活，而生活形成文化，那麼在臺灣這五十年來的轉變，將其影響因素由縱軸來了解，即能清楚各時期的變化。以下就依 OEM 到 OBM 為階段區塊，其分析結果如下：

(一)代客加工(OEM)的年代

代客加工時間約於民國 50 年後期至民國 80 年以前為定義區段，創作主要以手工、技術進入機械與工具的發展階段。從工藝創作轉為工具(機器)創作，在學術封面的呈現上，主要從幾何圖學轉向在地技藝的呈現，而後受外來影響轉為人因工程，王永慶先生有鑑於設計能力的不足，進而創立設計高等教育，因此設計逐漸發芽。

(二)代客設計(ODM)的年代

民國 80 年中後期，電腦逐漸成熟加上科技輔助，產品的發展由實際打造轉為虛擬設計，天馬行空的無限創作在此時期產生，且政府強力推動對設計輔助之政策，學校所學的技术轉為系統化，

設計教育由大學發展至碩士班，可見設計在此時期茁壯之速。設計實務能力成熟，國際化將設計創造思維展開，因此設計代工的年代被逐漸推向自創品牌的發展。

(三)自創品牌(OBM)的年代

民國 90 年後，臺灣設計各項元素具備且成熟，產業從嘗試了解國際市場到邁向國際化，以原本的設計代工之能力優勢，創造自我品牌，設計教育更推向博士班的發展階段，當技術成熟了，知識系統化了，能力強化了，在這自我品牌的創造時代下，何謂「創造」成為這個時代下最需思考的元素，因此文化底蘊與人性感知成為當代重要被探討的因素。

每個年代各影響因素的累積，都能預見下一個年代的來臨，將設計教育發展的年代、政府政策出現的年代與文獻分析及專家資料加以彙整後，臺灣的設計發展與脈絡雛形逐漸出現，過去的設計發展脈絡推動著未來設計發展的產生，因此本研究資料分析彙整後各轉變脈絡，如圖 23 所示。

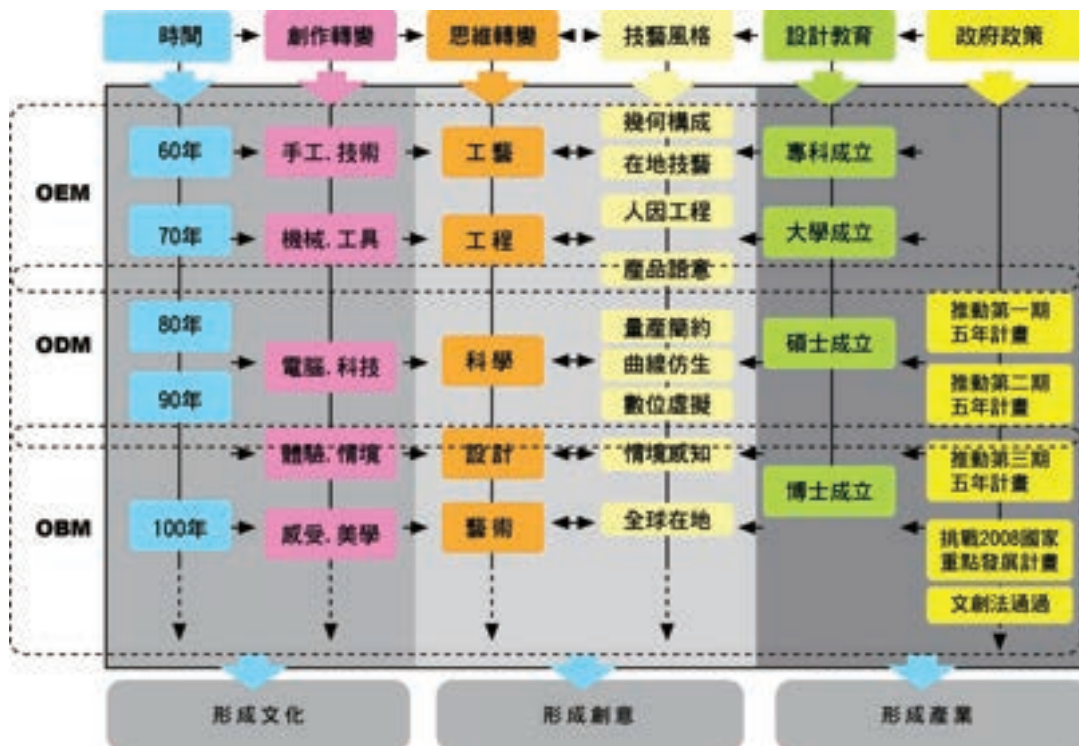


圖23 臺灣文化創意產業發展脈絡圖(本研究整理)

肆、結論與建議

本研究藉由工業設計雜誌封面之手法與呈現元素，進行探究臺灣設計五十年以來的轉變。本研究從創刊號至 127 期的封面進行歸納分類，了解過去至今，臺灣的設計歷經九個階段的發展，包括幾何構成階段、在地技藝階段、人因工程階段、產品語意階段、生活機能階段、曲線擬像階段、電腦數位階段、情境感知階段以及創意全球等九個階段。

過去臺灣歷經生產代工、設計代工至自創品牌的發展時期，這三個時期，經研究進行歸納與分析後，對於各時期的設計發展，有了更進一步的了解，從每一期不同封面的呈現，歸納出臺灣設計發展的轉變脈絡，有如見微知著；從工藝、工程、科學、設計到藝術；從手工、機械、電腦、體驗到美學，一路發展自今，在全球推動文創之際，這些過去的記憶與技藝便成為最好的文化價值。本研究為第一期研究，以封面分析為主軸，第二期將著手進行這 127 期投稿內文的相關分析，以期待對於臺灣過去的設計發展脈絡與轉變能更加完整。

當產業致力將品牌推向國際，創意全球成為現在與未來的重要指標，臺灣設計各項發展的脈絡逐一被各界抽絲剝繭，文化創意產業政策持續推動之時，文化有底蘊、設計有脈絡，談文化創意產業方能更加完備。本研究應具有其時代意義與文化價值，期能提供未來在臺灣設計發展上作為研究之基礎。

參考文獻

- 1.Lin, R (. 2007) . Transforming Taiwan Aboriginal Cultural Features Into Modern Product Design – A CaseStudy of Cross Cultural Product Design Model. International Journal of Design, Vol. 1, No.2, 47-55.
- 2.Lin, R. (2008a). A Framework for Human-Culture Interaction Design – Beyond Human-Computer Interaction. International Symposium for Emotion and Sensibility 2008, June, 27-29, KAIST, Korea. p8.(Keynote Speech)
- 3.Lin, R. (2008b). Service Innovation Design for Cultural and Creative Industries – A Case Study of the Cultural and Creative Industry Park at NTUA. International Service Innovation Design Conference 2008, 20-22 Oct. Dongseo University, Korea. 14-25. (Keynote Speech).
- 4.Lin, R. (2008c). Designing “Emotion” into modern Products. International Symposium for Emotion and Sensibility 2008, June, 27-29, KAIST, Korea. p11. (Panelists)
- 5.Lin, R., Cheng, R., & Sun, M.(2007). Digital Archive Database for cultural product design. HCI International

2007, 22-27 July, Beijing, P.R. China. paper- ID:825, Proceedings Volume 10, LNCS_4559, ISBN: 978-3-540-73286-0.

王銘顯、黃維信(2012)。台塑企業創辦人王永慶對臺灣設計發展貢獻之探討。藝術學報，第91期，pp.85-104

何明泉、蔡子瑋(1994)。設計之文化意義初探。工業設計，84:32-37。

林品章(2009)。臺灣設計史研究概況。人文與社會科學簡訊，第11卷第1期:24-31。

林榮泰(2005a)。人性科技·感性設計·文化創意。藝術欣賞，1(5)，98-103。

林榮泰(2005)。文化創意，設計加值。藝術欣賞，第1卷第7期:26-32。

林榮泰(2009)。文化創意產品設計：從感性科技、人性設計與文化創意談起。人文與社會科學簡訊，第11卷第1期:32-42。

林榮泰、林伯賢。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 NO85 2009.10[民98.10]p82-105

林榮泰、王銘顯(2008)。臺灣設計產業發展現況與願景之探討。藝術學報，第四卷第一期(83期)，pp.49-69。

侯世光(2006)。臺灣工業設計教育的現況與發展。教育資料與研究雙月刊，69:93-101。

張光民(2011)。跨界交鋒點亮臺北-2011臺北世界設計大會。臺北產經期刊No.7:22-27。

楊靜、李建臻(1996)。臺灣工業設計教育30年—從工業設計雜誌談起。工業設計，94:30-49。

謝修璟、李靜芳(2013)。以「在地文化」為主題之設計創作教學研究。藝術學報，第92期。pp.115-142。

編輯部(1971)。臺灣推動工業設計簡史。工業設計，16:10。

鄭俊彥(2004)。國家設計政策規劃持行之研究。銘傳大學設計管理研究所 碩士論文。

周業值(2005)。1970年代「中華民國工業設計及包裝中心」推廣活動模式及其影響之探討。國立雲林科技大學工業設計系 碩士論文。

盧詩韻(2011)。再現美學-臺灣設計潮流百年。美育雙月刊，第180期:68-81。

楊靜(2009)。臺灣早期工業設計發展政策與培養人才方案的形成與分析。科技學刊，第18卷人文社會類第1期:1-14。

趙建雄(2009)。勞力密集代工產業labor-intensive subcontractors。民102年9月10日，
<http://taiwanpedia.culture.tw/web/content?ID=4106>

秦自強(2009)。《工業設計》Industrial Design。民101年11月7日，取自：

從工業設計雜誌封面分析臺灣設計的轉變

<http://taiwanpedia.culture.tw/web/content?ID=4760>

張光民(2009)。全面提升工業設計能力計畫。民101年11月7日，取自：

<http://taiwanpedia.culture.tw/web/content?ID=2480>

The Analysis of the Changes to Taiwan's Designs from Industrial Design Magazine Cover

Mei-Ting Lin* 、 Rungtai Lin**

Abstract

If the development of art and design in Taiwan started from the establishment of the Handicraft Promotion Center in 1955, it has already been more than half a century. Under the influence of the international trend of promoting cultural and creative industry, the past of design development is the driving force of the design changes nowadays. The “Industrial Design” magazine has been published for over half a century, it is the first publication that centers on design topics in Taiwan; it documents the most complete and comprehensive development of Taiwan's design and its related researches. From social development, technique advancement, and technological influence to international design cogitations, it has been with Taiwan through the impacts of foreign thinking process, the test of global economic depression, and the integration of cultures and creativity. Though Industrial Design magazine is not one of the core publications among all the academic publications in Taiwan, yet its influence to the development of design in Taiwan is significant.

The front covers of the magazine of each generation displayed the design tools, technology, and the concerned issues of that time. Therefore, this research has collected and analyzed the magazine covers and performed cross analysis with the data provided by three experts who were responsible for the early, mid and post period of publishing the magazine. The data showed that Taiwan experienced a total of 9 phases of changes for the 50 years span; they are geometric composition phase, the local craftsmanship phase, the human factors engineering phase, the product semantics phase, the life functions phase, the curve fitting image phase, the computer digital phase, the situational awareness phase and the creative

global phase. By analyzing the results from each phase we could see the changes in design and the design elements utilized for the past 50 years. As everywhere in the world is promoting cultural creativity, understanding the development of our cultures and the formation of local specialties has been an important topic to explore. It has been over half a century since design rooted in Taiwan. With the government continues to promote and develop cultural creativity, the past development of our design should be appreciated more, and this is the goal which our research is aiming at.

Keywords: The Industrial Design magazine 、 Taiwan design changes 、 Culture 、 Creation

*Assistant Professor, Department of Commercial Design, Hsing Wu University.

**Professor, Department of Creative Industry Design, National Taiwan University of Art.

傳統與數位插畫媒材對視覺藝術創造思考之影響探究

陳麗秋*、陳志洪**、曾僊齊***

摘要

隨著科技的進步，多數電腦繪圖軟體皆可模擬傳統繪畫的筆觸，但仍有部分創作者堅持使用傳統繪畫媒材，可見此二種媒材之間存在著微妙的差異，故本研究從創造思考的角度，探討創作者在使用傳統媒材與電腦技法繪畫時的異同。本研究針對元智大學10位上過傳統繪畫與電腦繪圖課程之學生，於接受插畫測試後，做一對一形式的個別訪談。從資料分析中發現，在進行插畫創作的歷程中，傳統媒材與數位媒材最大的差異性，在於畫面的「修改」與「復原」，此差異是導致創作者在使用傳統媒材時，會將草圖的精細度提高，但在數位媒材方面，卻只會簡略描繪，甚至省略此步驟的主要原因。傳統媒材在工具使用的方便性上雖然受到限制，但其特有的手繪質感卻能提高作品的變通性與獨特性；而數位媒材的「復原」功能與易修改的特性，雖然大大提高創作時的流暢度與精密度，但工具的制式化卻會導致作品缺乏獨創性。

關鍵字：傳統插畫技法、數位插畫技法、創造思考

*陳麗秋現為元智大資訊傳播學系助理教授

**陳志洪現為元智大資訊傳播學系助理教授

***曾僊齊現為元智大學資訊傳播學系碩士生

壹、研究背景與目的

繪畫教育不只提升加強學生的傳統手繪能力，隨著科技的進步也增加了許多可能性的工具，近代科技對繪畫影響最深的應屬電腦應用於繪畫創作，尤其為了輔助繪畫，大部分的電腦繪畫軟體以模擬傳統繪畫筆觸做為設計界面的模式。有學者研究發現，專業插畫家使用傳統媒材結合電腦創作，多著眼於時效與便利性考量、較能保留人文情感與低稿費的插畫市場等因素考量（陳麗秋、蕭仁璋，2011），但也有插畫家表示如果有時間與稿費夠豐厚，那插畫家會更願意完全使用傳統媒材來作畫。台灣插畫家如幾米也對完全使用電腦做畫表達反對的態度：「如果我的朋友告訴我說，他要轉用電腦來畫畫，我直覺的反應是那就”完了！”」（Chen, 2008, p. 178）。英國兒童圖畫書插畫家 Helen Ward 也表示「我真的不能了解，為什麼其他人能夠在畫畫時，沒有實際觸摸紙張來做畫...」（p. 180）。

「創造」它是一種原始性的、自主性的自我表現，同時也是一種心智活動的過程，Guilford (1967) 提出，智力結構中的發散性思考(divergent thinking)具有流暢性 (fluency)、變通性 (flexibility)、獨創性 (originality) 與精密性(elaboration)等不同成分。過去的研究曾探討傳統媒材與電腦繪畫之間的差異性，但是多未從創造思考的角度去探討創作者在使用傳統媒材與電腦技法繪畫時的異同。因此本研究將插畫創作歷程從「概念」、「形象」到「操作」其創造思考的變化，藉由 Guilford 所提出的創造思考特性：「流暢性」、「變通性」、「獨創性」與「精密性」做為本研究的創造思考構面加以探討。

本研究將以個別訪談研究法，深入探究應用傳統與數位插畫技法對視覺藝術創造思考的影響。本研究之研究目的如下：

- 一、了解使用傳統媒材與數位媒材創作插畫，其概念期、形象期與操作期之創造思考變化；
- 二、探討運用傳統與數位繪圖插畫媒材兩者之間在創造思考上的異同。

貳、相關文獻探討

一、傳統與數位插畫媒材的應用

傳統插畫較常被使用的媒材主要可分為硬筆類、木質類、水性類、油性類與其他類媒材（徐素霞，2002），鉛筆為最常使用之媒材，具有易擦拭、塗改的特性，通常於打草稿時使用；而彩色鉛筆其色彩選擇較為多元，水溶性彩色鉛筆可讓筆觸具有暈染效果，能表現物體的細膩質感。此外，

水彩與壓克力顏料也為現代插畫家們喜愛使用的兩種主要畫材，水彩具有透明性，可使用乾畫法或濕畫法做出疊色及渲染效果；而壓克力顏料乾固後具有防水的功能，能以厚塗方式畫出近似油畫顏料的質感，亦可加入不同的媒介劑或是與各種畫材結合呈現出多元的樣式。

拼貼 (collage) 也是一般插畫常用的創作方式，將繪畫、照片、現成物...等剪貼與重組，賦予另一個不同的圖像意義，由於拼貼過程中具備了獨特的剪貼與重組特性，容易激發創作者在圖面上的想像力與思考能力（陳格理，1997）。近年來隨著科技的進步，藉由電腦工具的輔助，拼貼插畫能夠以大量複製及快速修改的方式讓技法更加多元化。創作者透過電腦數位工具創作插畫，或將傳統形式作品加以數位化，皆可稱之為數位插畫。大多數創作者最常使用的繪圖軟體為 Painter、Photoshop 與 Illustrator，各個軟體都有其特點與專長，故創作者會依自己的風格與專長來選擇使用軟體。

電腦繪圖軟體主要分為點陣式與向量式軟體，點陣式繪圖軟體如 Photoshop 與 Painter，其影像是由 pixel 像素方格所組成的圖形檔案，有其固定的解析度，常用於模擬傳統繪畫特徵與影像合成，讓創作者輕鬆合成素材及彈性的修改，表現出精緻的質感細節；而向量式繪圖軟體如 Illustrator，是以直線及曲線所組成，可任意縮小放大，在色彩調整與圖形修改編輯上更具靈活性，適合用於設計標準字、商標、圖案等。除了繪圖軟體，數位繪圖板 (graphics table, digitizer) 與數位筆 (stylus) 也是創作數位插畫的重要工具，數位繪圖板採用電磁式感應原理，可感應數位筆的力道，去呈現出粗細或濃淡變化，兩者皆具備「壓感」功能，能讓創作者去模擬傳統繪畫的筆觸和質感。

二、創造力定義與相關研究

創造力是個複雜的概念，根據過去研究者對創造力的定義，多從四個觀點來做探討：歷程觀點、個人特質、產品觀點、環境／壓力觀點，其中歷程觀點的創造力研究著重於創造的過程與階段，從意念萌生之前至形成概念和整個階段，其中以 Wallas (1926) 所提出的創造歷程四個步驟時期最具代表性，分別為：

- (一) 準備期 (preparation)：蒐集與問題有關的訊息，嘗試以不同的腳度去看問題，並組織他們以解決問題。
- (二) 醞釀期 (incubation)：將問題思考放入潛意識中進行。
- (三) 豁朗期 (illumination)：解決問題的方法突然出現在意識層次。
- (四) 驗證期 (verification)：檢證解決問題的可行性。

以個人特質研究觀點來看，Guilford (1950) 認為，具有創造性人物的興趣、態度、習性和性格特質組型就可能成為研究創造性人格特質的方向。而產品觀點的研究主要是針對界定產品或作品創作力的標準，學者 Amabile 認為，創造思考的進程與內容比較難以清楚地被觀察測量，因此需要倚賴最後產出的作品或其他結果而得知（邱皓政，2005）。此外，Amabile (1996) 也提出環境／壓力的研究觀點，認為環境因素對創意產品的產生深具影響力，創造力的展現需要來自環境適當的刺激。

此外，對於創作者的創造能力，能力導向的創造力測量可以說是共識最高的一種創造力測量方式，Guildford (1967) 認為創造力具有以下五點：

- (一) 流暢性：針對問題能迅速反應許多可能的構想與回答。
- (二) 變通性：能不受習慣限制去變更思考方式。
- (三) 獨創性：產生新奇、獨特的想法或方案。
- (四) 精密性：在原來的構想上增加新觀念或有趣的細節。
- (五) 敏覺性：敏於發現不尋常事物或缺失（陳龍安，2006）。

綜觀上述創造力觀點，本研究依 Wallas (1926) 所提出的創造歷程四步驟，將插畫創作歷程從「構思」、「草圖」到「繪製」的創作過程，分為「構思期」、「形象期」及「操作期」，並藉由 Guilford (1967) 所提出的創造思考特性「流暢性」、「變通性」、「獨創性」與「精密性」來觀察創作者在運用傳統與電腦媒材時的創造思考變化與差異。

三、媒材應用與創造思考之關聯

在創造思考的相關研究中，使用的媒材被認為是影響視覺和使用行為的關鍵因素（Cross, 1999; Goel, 1995; Goldschmidt, 1991, 1992, 1994; Purcell & Gero, 1998），傳統媒材的筆與紙具有方便性、自由性、筆觸壓力、顏色、半透明草圖紙等特性，多數的創作者較習慣使用筆在紙上繪製草圖，透過草圖可以將腦海中的符號、象徵或某個想像事物，透過媒材把構思呈現出來（Eysenck & Keane, 2003），在檢視或修改草圖的過程中，創作者也會產生許多無預期的發現，而這些發現會刺激出新的想法（Schön, 1992; Suwa, Purcell & Gero, 1998; Scrivener et al., 2000）。

而數位媒材的繪圖軟體則屬於完整明確的呈現系統（Gross, 1996），大部分的設計行為仍須仰賴傳統紙筆的操作來進行設計構想，因此，多數研究者認為，電腦所產生的草圖尚未與創造力有直接的關聯（Bilda & Demirkan, 2003; Elsas & Vergeest, 1998; Verstijnen, Leeumen, Goldschmidt, Hamel & Hennessey, 1998）。由此可知，使用不同的媒材，會引發創造思考過程中的差異，Hanna 與 Barber

(2001) 便發現，傳統繪畫的過程會先以草圖繪製，再進行整個概念的製作，但使用電腦軟體等數位媒材，則會直接由構思過程跳至整個概念的製作，就如同何孝元（1995）提到的，使用數位媒材的設計者會耗費較多的時間在操作上，對於設計的心思因此相對減少。

使用數位媒材的創作者，雖然在構思與草圖階段花費的時間相當的少，但也有學者認為，是由於數位媒材在工具使用上較精確的特性，導致數位媒材使用者會較傳統媒材使用者更容易進行想像、成像和發展細部等行為，並且能藉由電腦立即的在心中產生影像，這也是使用數位媒材的創作者，會花費較多的時間在操作階段的原因（Won, 2001），此點呼應了美國視覺學者 Wands (2007)所說：運用電腦為創作工具的主要優勢就是藝術家可以在創作的任一階段盡情嚐試而不用忐忑不安。此外，電腦能將作品中的視覺元素輕易的複製（Copy）、貼上（Paste）、變形（Transform）和儲存（Save）之能力，更可直接執行視覺元素精緻化步驟，並且能幫助創作者快速地紀錄下各種多元的想法，產生不同於傳統媒材的表現形式，但也因為如此，只要作品一旦變成數位形式，就可被迅速複製，不僅成本低且品質相同，與傳統作品「唯一」的特性有很大的不同（方彩欣，2009）。

現今電腦軟、硬體設備更新的速度非常快，此點也造成創作者在使用數位媒材與傳統媒材時，有著明顯的差異，方彩欣（2009）便提到，時間能培養藝術家對傳統媒材產生深刻熟練的技巧，但數位媒材的工具技術不斷改變，某些科技的知識是完全推翻更新而不是累積，導致創作者容易處在追逐科技的腳步壓力之下創作，對此 Splater (2002) 認為，數位創作者應該要努力超越電腦所給予技術上的表面能力，並且瞭解如何去掌控科技進而從科技中解放，才能進一步探索出新的意念並擺脫長久以來傳統媒材的缺失。

參、研究方法

本研究採用半結構式個別訪談，訪談重點著重於瞭解使用傳統媒材與數位媒材創作插畫，其概念期、形象期與操作期之創造思考(流暢性、變通性、獨創性與精密性)變化，並瞭解運用傳統與數位繪圖媒材兩者之間在創造思考上的異同。本研究於民國 101 年 6 月 5 日與 6 日執行測試與訪談，假借元智大學資訊傳播學系之研究室，針對元智大學 10 位上過傳統繪畫與電腦繪圖課程之學生，做一對一形式 (one-to-one interviews) 的訪問。由於插畫技法中，除了普遍使用的畫筆之外，拼貼方式也是常用的創作技法，因此本研究隨機將學生分為 A、B 兩組各 5 人，A 組應用「畫筆」技法，而 B 組則是應用「拼貼」技法。進行方式如表 1 所示，A、B 兩組各接受為時約一個半小時的傳統與數位媒材測試，受測者以 A1、A2、A3、A4、A5 與 B1、B2、B3、B4、B5 編號之。受測後隨

即進行個別訪談，以防長時間後受測記憶的流失。受測期間，並於草圖(形象期)與繪製(操作期)時期拍照，做為之後訪談時之佐證。而在電腦軟體應用上，由於 Photoshop 可模擬傳統筆觸，再加上強大的影像處理能力，能夠合成、拼貼素材及彈性的修改，因此本研究最終選擇以 Photoshop 做為本研究受測者的應用軟體。

表 1 本研究之研究設計

組別／ 人數	應用之技法	使用之傳統媒材與 電腦軟／硬體	受測學生之作品範例
A 組／ 5人	傳統畫筆	畫筆(硬筆類、木質類、水彩類、 油畫類)畫材、16開畫紙1張	
	電腦畫筆	電腦、Wacom、Photoshop	
B 組／ 5人	傳統拼貼	紙本雜誌數本、剪刀或美工刀與 切割版、膠水或完稿用噴膠、16 開畫紙1張	

圖1 A1／我的一天

圖2 A1／最開心的事

圖3 B1／夢境

電腦拼貼 電腦、Wacom、Photoshop、網路



圖4 B1/假如我有一個窩

肆、資料分析與討論

本研究之訪談資料分析以歸納(inductive)方式逐漸將資料歸類，依創意思考特性：「流暢性」、「變通性」、「獨創性」與「精密性」將之歸類分析與比較，探討傳統與數位媒材的創造思考變化與異同，其資料分析如下。

一、傳統媒材創作插畫的創造思考變化

傳統媒材為多數創作者較早接觸的創作工具，只要手上拿著筆便能夠隨意塗鴉。然而，使用水彩工具創作卻是相當耗時的，除了事前要先裝水、擠顏料之外，在構思色彩搭配時還要自行調色，相較之下，透過繪圖軟體中的色盤能快速選出顏色，讓構思的速度更快速（A5）。而以拼貼插畫創作來看，一般認為，在書本、雜誌裡能蒐集的素材相當有限，花費的時間也較多，但有趣的是，有部分受訪學生卻表示，當找不到符合想法的圖片時，會去改變原先的想法，反而能得到意外的靈感（B2、B3）。因此對一些人而言，當能使用的圖片有限時，反而能讓他們激發出更獨特的想法。除此之外，傳統媒材較能以抽象的形式去呈現，不單單只是畫出具象的東西，這種抽象的形式能流露豐富的情感，因此，透過傳統媒材去構思創作時，會受到過去所接觸的作品影響，使他們在腦海中將自己的感情與既有的畫面印象融合，想出具有極為獨特的視覺畫面（A2、A3）。

在使用傳統媒材繪製草圖時，大多數人會使用鉛筆來打草稿，在透過手直接操控畫筆時，會產生一種特殊的「手感」，便能夠順暢地在紙上作畫，而這種特殊的「手感」也會讓創作者畫出較精細的草圖。然而，在使用鉛筆畫草圖出錯時，清除修改的過程讓部分受訪者感到不便且耗時，一位受訪學生便表示，使用鉛筆畫草圖時是相當流暢的，但使用橡皮擦擦拭卻花費他很多時間，在畫紙上仍然會留下部分的痕跡，而繪圖軟體能夠大面積並且乾淨的清除筆跡，相較之下方便許多（A2）；但也因為如此，傳統媒材較不容易修改的特性，會讓部分受訪者把草稿畫的更加精細，而且不用擔

心在上色階段時會出錯。

直接操控畫筆產生的「手感」，除了會對草圖的繪製造成影響外，在創作者實際進行上色繪製時，「手感」也是重要的影響因素之一。多數受訪者認為，直接拿著筆在紙上繪圖，能夠準確的控制筆觸和力道，實際拿著畫筆或是觸摸紙張的情境，會讓創作者產生特殊的感覺，一位受訪學生便表示：「傳統的繪畫，筆就掌握在自己手上，可以很好控制他的方向、粗細；雖然數位的也是用電腦繪板，但是並不是在螢幕上直接畫……電腦的東西就好像透過了另外一個人的腦袋再呈現出來。」（A4）對此，其他人也有相同的感受，認為實際以手去操控畫筆，比較可以展現出比較強烈的個人風格，例如較雜亂的的筆觸可以呈現粗獷的風格，或是用手塗抹來呈現柔美朦朧的特色（A2、B2）。這或許可以說明，控制傳統媒材的筆觸表現，會影響每個人創作展現的獨特性，像是壓克力顏料可以呈現出顏料厚度和特有的凹凸紋路，碳筆媒材則需透過手才能抹出特殊的效果，而這些厚度、紋路及效果又會因為每個人的使用方式及力道而有差異，這些特點是軟體的模擬筆刷無法自然仿照的。

二、數位媒材創作插畫的創造思考變化

電腦繪圖軟體提供了多樣化的工具，各種模擬媒材的筆刷及調整圖片形狀尺寸的功能等，這些都讓創作者在繪製上更加便利。多數受訪者皆表示，數位媒材與傳統媒材最大的不同之處在於，繪圖軟體具有「復原」的功能，讓他們不會擔心出錯，且能夠大膽的去想像，相較之下，使用傳統媒材創作時失敗就難以修改，便會花費相當多的時間在構思（A3、A4、B4、B5）。而繪圖軟體中還有一個特有的「圖層」功能，可以任意變動圖片位置或是做出多種的合成變化，讓創作者在構思的過程中能不斷的去嘗試，一位受訪學生便表示：「因為圖層可以隨意拉動，不像畫圖需要蓋上去，思考能得到比較多不同的想法。」（B5）。除了數位媒材工具的便利性之外，創作者能藉由網路蒐集到大量的圖片素材，有受訪學生認為，在書本或雜誌上總是找不到他要的圖片，相較之下，在網路上能夠針對主題去搜尋，刺激他想出更多元的創作方式（B1）。「傳統媒材可能會翻到別人的作品而被影響；而數位素材上可以找一些沒有經過修飾過的照片可能會比較好。」（B5）

在使用數位媒材繪製草圖時，大多數的受訪者皆認為，繪圖軟體的修改工具會影響他們畫草圖時的流暢度和畫面的精緻度，而數位繪圖筆可以讓他們很順的畫完草圖，再加上數位媒材能任意修改、移動物件，甚至全部清除，將較之下，傳統媒材較不易修改，只能在附加其它東西去改變原有的畫面。然而，意外的是，數位媒材的修改特性，會導致某些受訪者在畫草圖時，只會大略畫出物

件的擺放位置及大小，甚至會省略畫草稿的步驟進而直接作畫。

繪圖軟體中的「復原功能」及「修改工具」，在創作者實際進行創作時也有相當大的影響，特別是創作時的流暢性與作品精密的程度，多位受訪者提到，使用數位媒材能自由的擺放物件或是任意下筆，不會因為害怕出錯而受到干擾，相較之下，傳統媒材若不小心弄髒畫面，再怎麼修復還是會有痕跡遺留（A2、A3、A5、B1、B2、B4）。此外，以拼貼創作來看，繪圖軟體能任意去改變圖片的形狀、大小，還能夠將畫面放大去做細節的調整或上色，而傳統媒材卻無法解決圖片尺寸的問題，在執行上便會受到阻礙（A2、A3、B2）。

雖然數位媒材提供各種方便的工具，卻也有部分受訪學生提到，工具的制式化會讓作品失去個人的獨特風格，尤其是當大家使用相同的濾鏡功能、顏色或是筆刷時，更難以分出差異；而在使用傳統媒材時，每個人用手畫出的感覺都不相同，反而會有自己的味道（A2、A3）。除此之外，多數受訪者認為，數位媒材能夠透過網路去蒐集大量的圖片及資訊是相當方便的，但這也會導致以相同主題去搜尋素材，其相似度也會提高，甚至會是用到重複的圖片，導致作品比較沒有獨創性。就如一位受訪學生所言：「網路上有大量的作品能當參考，只要套用相同作法及使用工具的步驟，便能創作出極為類似的作品。」（B1）

三、傳統與數位繪圖插畫媒材兩者之間在創造思考上的異同

隨著科技技術的發展，數位媒材不斷地改良繪圖軟體及數位工具，讓現代的電腦繪圖作品與傳統作品，在畫面上難以分辨其差異。然而，傳統媒材的使用上，每位創作者畫出的線條、調出的顏色皆不同，也因而形成個人獨特的手繪質感，是電腦工具無法模仿的。當創作者實際去操控畫筆、調色，會因為力道及使用的方式，呈現獨有的紋路及效果，因此創造出獨特的自我風格；相較之下，數位媒材的繪圖軟體反而是一種「制式化」工具，創作者只要使用相同的濾鏡功能、顏色或是筆刷時，便能創作出極為類似的作品而失去獨特性。

在插畫創作的過程中，創作者難免都會有出錯的狀況，這時是否「修改」或是「復原」成了傳統媒材與數位媒材最大的差異性，也特別會影響創作思考時的流暢性與精密性。由於電腦繪圖軟體具有復原的功能且易於修改的特性，使大多數的受訪者在構思及操作的階段較不受阻礙；反觀傳統媒材，即使能稍加修復但還是會有痕跡遺留，因而會使部分創作者在創作時遲遲無法下筆，也會影響作品畫面的精緻度。但也因為這個特性，導致傳統與數位媒材繪製出的草圖呈現相反的狀況，因為傳統媒材較不容易修改，故創作者必須將草圖的精細度提高，以免在上色的階段出錯；而大多數

使用數位媒材的受訪者只會大略畫出簡易的草圖，甚至會省略此步驟直接開始正式作畫。

由上述資料分析可知，在進創造思考時，除了傳統媒材特有的手繪質感會與數位媒材工具「制式化」有相當大的差異外，作品的畫面是否能夠「復原」及「修改」也是一大因素；然而，從訪談資料中卻另外發現，不論是使用傳統媒材或數位媒材，皆會受到「創作的主題」及「對使用工具的熟悉度」的影響，特別是創作時的流暢性及作品的精緻度。

「主題的設定」與創作的流暢性息息相關，多數受訪者皆表示，只要主題明確，就能夠很順利的在腦中產生想法，尤其是當創作的主題是先前就有思考過的東西，便能很快的想出自己想要的風格和做法，就如一位受訪學生所言：「當主題很明確並能夠與實體物件有關連時，便能很順利的將作品展現出來。」(A2)

除此之外，當對使用工具較熟悉時，不但能更順利的進行創作，作品的呈現也會更加精細。對數位媒材工具較熟悉的創作者們，能夠直覺地在數位繪圖板或是電腦螢幕上抓出精準的位置，所以能在腦海中想出一個完整清楚的畫面，並使用較多的功能去提升畫面細緻度，但相對的，因為不擅長以手去做裁剪的動作，便無法以傳統拼貼做出較精緻的作品(A3、B5)；而有傳統繪畫基礎的學生們，則是因為繪畫經驗相當豐富，已經習慣以手繪的方式創作，甚至對傳統工具產生情感，除了能在紙張上精確地抓出構圖位置，還能直覺性的想出一個畫面或畫法，但也因此，多數學生會對數位繪圖板感到陌生，比較無法靈活的操作數位媒材工具(A1、A2、A3、A4)。

伍、研究結論與建議

本研究以個別訪談研究法，深入探究應用傳統與數位插畫技法對視覺藝術創造思考的影響，從訪談資料分析中發現，在進行插畫創作的歷程中，傳統媒材除了在工具的使用上是較耗時不便的，畫面不易修改的缺點，也會對創作的過程造成阻礙，並影響到作品的精密度；相較之下，數位媒材工具較精確的特性，讓使用者更容易進行想像、成像和發展細部等行為(Won, 2001)。就傳統畫筆而言，創作過程的流暢性以及作品的獨創性與精密性，與創作者感覺直接用手去畫的「手繪感」息息相關，而此一特點也使傳統媒材具有豐富的筆觸表現，進而提高創作的變通性；以傳統拼貼來看，傳統素材的使用雖然受到限制，但卻能提高創作者構思的獨特性。

使用數位媒材創作的過程中，創作者透過網路能針對主題去蒐集大量的素材，對其創作時的流暢性與作品的變通性皆有好的影響，但此特性也會因為搜尋的路徑，導致素材的重複性提高，進而影響作品的獨創性。以工具層面而言，繪圖軟體的「復原」功能與易修改的特性，大大提高構思與

操作時的流暢性，以及作品的精密性，就如同 Wands (2007) 所說，數位媒材的主要優勢就是可以在創作的任一階段，盡情嚐試而不用忐忑不安；此外，還能直接進行作品的精緻化步驟（方彩欣，2009）；而其特有的「圖層」功能，還能提升創作者在構思時的變通性。雖然數位媒材提供便利的工具，但工具的制式化，如：使用相同的濾鏡功能、顏色或是筆刷時，便會導致作品缺乏獨創性。此外，較特別的是，本研究與 Hanna (2001) 等人有相似的發現，使用數位媒材的創作者，會直接由構思過程跳至整個概念的製作，對此本研究進一步發現，可能是由於數位工具可復原且易修改特性，放鬆創作者修改錯誤的憂慮，而使得創作者大多會省略繪製草圖的階段，直接進行正式的創作。

除了受媒材工具及外在資訊的影響外，本研究也發現，不論是使用傳統媒材或數位媒材，皆會受到「創作的主題」及「對使用工具的熟悉度」的影響，特別是創作時的流暢性及作品的精緻度。當創作的主题很明確並能夠與實體物件有關連時，創作者便能很順利的在腦中產生想法，再將作品展現出來。此外，創作時的流暢性也和使用工具的熟悉程度有非常大的關聯，創作者必須對使用的媒材具有相當的熟悉程度，才能流利的藉由它來進行創造，也因為如此，能創作出較精緻的作品。由此可知，創作者自身的技能與主題的設定，也會對創造思考造成影響。

本研究期望能透過分析電腦繪圖板輔助創作插畫所引發的內在思考變化，與過去傳統插畫媒材之間的相同與相異之處，並以此提供設計藝術相關教師們教學時的參考，使其能善加利用傳統與數位媒材各自在創作過程中創造思考的特性，協助學生發揮創造力潛能。後續建議能以量化研究方法做為進一步的驗證，發展出專屬的量表，以建立傳統與數位繪圖對視覺藝術創造思考影響的概念，做為未來研究基礎。

陸、參考文獻

- Amabile, T. M. (1996). *Creativity in context : Update to the social psychology of creativity*. Boulder, Colo. ; Oxford: Westview Press.
- Bilda, Z., & Demirkan, H. (2003). An insight on designers' sketching activities in traditional versus digital media. *Design Studies* , 24(1), 27-50.
- Chen, L. (2008). *The development of digital forms of illustration and their impact on print publishing from 1990 to the present, with particular reference to children's book*, Unpublished PhD thesis, Birmingham City University, Birmingham.
- Cross, N. (1996). Creativity in design: Not leaping but bridging. In L. Candy and E. Edmonds (Eds.),

- Creativity and Cognition: Proceedings of the Second International Symposium*. LUTCHI, Loughborough.
- Cross, N. (1999). Natural intelligence in design. *Design Studies*, 20(1), 25-39.
- Elsas, P. A., & Vergeest, J. S. M. (1998). New functionality for computer- aided conceptual design: The displacement feature. *Design Studies*, 19(1), 81-102.
- Goel, V. (1995). *Sketches of thought*, MIT Press, Cambridge, MA.
- Goldschmidt, G. (1991). The dialectics of sketching. *Creativity Research Journal*, 4(2), 123-143.
- Goldschmidt, G. (1992). Serial sketching: visual problem solving in designing. *Cybernetics and Systems: An International Journal*, 23(2), 191-219.
- Goldschmidt, G. (1994). On visual design thinking: The vis kids of architecture. *Design Studies*, 15(2), 158-174.
- Guilford, J. P. (1950). Creativity. *American Psychologist*, 5(9), 444-454.
- Guilford, J. P. (1967). *The nature of human intelligence*. New York: McGraw-Hill Book Co.
- Hanna, R. & Barber, T. (2001). An inquiry into computers in design: Attitudes before-attitudes after. *Design Studies*, 22(3), 255-281.
- Purcell, A. T., & Gero, J. S. (1998). Drawings and the design process. *Design Studies*, 19(4), 389-430.
- Schön, D.A. (1992). Designing as reflective conversation with the materials of a design situation. *Research in Engineering Design*, 3(3), 131-147.
- Scrivener, S.A.R., Ball, L. J., & Tseng, W. (2000). Uncertainty and sketching behavior. *Design Studies*, 21(5), 465-479.
- Spalter, A.M. (2005). *The computer in the visual arts*. Boston: Addison-Wesley Professional.
- Suwa, M., Purell, T., & Gero, J.S. (1998). Macroscopic analysis of design processes based on a scheme for coding designers' cognitive actions. *Design Studies*, 19(4), 455-483.
- Verstijnen, I. M., Leeumen, C., Goldschmidt, G., Hamel, R., & Hennessey, J. M. (1998). Sketching and creative discovery. *Design Studies*, 19(4), 519-546.
- Wallas, G. (1926). *The art of thought*. London: Jonathan Cape.
- Wands, B. (2007). *Art of the Digital Age*. New York: Thames & Hudson.
- Won, P. H. (2001). The comparison between visual thinking using computer and conventional media in

the concept generation stages of design. *Automation in Construction*, 10, 319-325.

方彩欣 (2009)。藝術或技術：數位媒材創作思維的探究。輔仁大學設計研究學報，3，18-25。

何孝元 (1995)。設計知識的研究－人類設計行為與電腦輔助設計系統之間的差距。國立交通大學應用藝術所，新竹市。

李素卿 (譯) (2003)。認知心理學 (原作者：M. T. Keane & M. W. Eysenck)。臺北市：五南。

徐素霞 (2002)。台灣兒童圖畫書導賞。臺北市：國立臺灣藝術教育館。

陳格理 (1997)。對建築基本設計課的省思與做法，1997 基本設計研討會論文集 (頁 27-36)。臺中：朝陽技術學院。

陳龍安 (2006)。創造思考教學的理論與實際。臺北市：心理。

陳麗秋、蕭仁瑋 (2011)。拼貼插畫技法初探—以傳統與數位整合性插畫技法為例，2011「新媒體創作與資訊科技」國際研討會。彰化：建國科技大學。

致謝

本文感謝行政院國家科學委員會補助經費，得以順利完成研究。計畫編號為NSC 101-2511-S-155-003。

The Influences of Traditional and Digital Drawing Mediums on Creative Thinking of Visual Arts

Li-Chiou Chen*、Zhi-Hong Chen**、Szu-Chi Tseng***

Abstract

As the advance of technology, most graphic software can be used to imitate strokes of traditional drawing. However part of creators still like to use traditional drawing mediums. It can be explained that they have the nuance differences between digital and traditional mediums. The study, therefore from the perspective of creative thinking discusses the similarities and differences while drawing with traditional and digital mediums. 10 students of Yuan Ze University, who have studied lessons of traditional drawing and computer graphics, joined the test of creating illustrations and then applied one-to-one interview to each student. Due to the data analysis, the study found that during a creative process of illustration, the most different between traditional and digital mediums are “redo” and “undo”. This has caused that when creators drawing with traditional mediums, the details of sketch will be increased. On the contrary, using the computer will draw comparatively a simple sketch or even without sketching. Although the convenience of traditional mediums has certain restrained, but they have its unique “handmade feel” and can increase the flexibility and originality on work. On the other hand, the computer’s function of “undo” and easy alterations have improved fluency and elaboration during creating a work; however as alike tools in the computer that will lead the work to lack of originality.

Keywords: Traditional drawing techniques, Digital drawing techniques, Creative thinking

*First author : Li-Chiou Chen Assistant Professor of Yuan Ze University.

**Co-author : Zhi-Hong Chen Assistant Professor of Yuan Ze University.

***Co-author : Szu-Chi Tseng Master Degree Student of Yuan Ze University.

從《綿答絮》到《皂雲飛》： 回顧臺灣箏樂作品中的南管韻響

張儷瓊

摘要

《綿答絮》與《皂雲飛》是梁在平、梁銘越父子的二首箏作，不約而同借鑑了南管音樂的意象風格與音韻素材。本文分別探討二首箏樂作品，從作者的創作意圖和思維想像，探討不同時空、不同手法的跨領域借鑑，以及作曲者為臺灣古箏音樂所開創的風格徑路。由本質而言，《綿答絮》與《皂雲飛》二個創作文本不僅是箏樂家個人經驗與創意的展示；在傳統遇上創新、民間藝術遇上多元文化的年代，更題點了箏樂風格識別與臺灣文化認同的經營。以古箏做韻的按滑揉顫，詮釋南管樂音的細膩爾雅，構成了一種特殊腔韻美感的表現。研究結果顯示，《綿答絮》是南管音樂文本在古箏上的移植與轉化；《皂雲飛》則是作曲家運用古箏對南管韻響的想像與描摹，是一首自由創作。《綿答絮》和《皂雲飛》融合二個樂種，體現當代箏樂人文觀點。在推動古箏音樂與南管音樂融合的過程中，成功地表現了臺灣傳統樂韻，對臺灣箏樂的發展而言具有啟發的意義。有鑑於此，文中提出呼籲：在全球化的環境之下，發展創新箏樂技巧、開發嶄新演奏內容的同時，箏人應著力建構如《綿答絮》與《皂雲飛》這樣具有臺灣人文地域特色的古箏音樂。

關鍵字：臺灣箏樂、綿答絮、皂雲飛、梁在平、梁銘越

壹、緒論

古箏音樂源遠流長，近代以來立基於地方樂種的背景，汲取民間音樂的素材，發展出內容風格各異其趣的箏派音樂，其中以山東、河南、廣東、浙江、陝西等地的古箏流派發展最為突出。回顧箏樂流派的經典，多以地方風格見長，作品依附說唱戲曲劇種的生態、借鑒民間歌謠的曲調、或提煉民間器樂的內容。箏樂的發展立基於民間音樂，當代箏樂蓬勃而多元的作品產出，更離不開與民間樂種之間的密切關連。

臺灣箏樂自民國三十年代末發展以來，一甲子的時間積累了許多文本，涵蓋了不同的文化層面。移民來台的箏人帶來河南、潮州箏樂曲目，形成了古箏音樂文化早期在臺灣的傳播。由於教學和表演的需要，民國六十至七十年代產生了眾多自創樂曲，形成一股創作高峰。近期民國八十年代以來，兩岸文化交流帶來了大量的大陸作品，一時之間，臺灣箏樂領域再次地被覆蓋在大陸箏樂層積中。九十年代，在多元的社會環境驅使之下，臺灣箏樂創作的呼聲逐漸升高，臺灣箏人、作曲家迭有佳作。於是，回顧作品文本的背景，猶如觀看歷史的過渡、文化趨勢的起伏。

六十餘年的臺灣箏樂創作，其內容和風格表現有許多類型，有的描述生活，有些表現意境，有的亦詩亦樂，有些展現在地生活的經驗。《綿答絮》和《皂雲飛》是二首具有南管音樂背景的古箏樂曲，分別由梁在平、梁銘越二位教授移植編寫、創作而成。此二曲即表現了移民來台的古箏樂人在地生活中的音樂經驗，將其對南管音樂的印象，匯為一篇箏樂的寫作，在古箏上敘寫抒發南管的樂韻。二首樂曲格局不同、角度殊異，然皆是援引南管音樂素材加以創編的代表作。

筆者閱聽《綿答絮》和《皂雲飛》之文本，賞彈二曲的板眼、工尺、用調和樂彙，深覺各有精妙絕到之處。過去學界甚少聚焦國人箏樂文本的討論，對南管音樂在箏樂上的體現也少有觀察探討。關於古箏《綿答絮》的專題討論付之闕如；《皂雲飛》則僅有梁銘越、黃好吟對於曲譜、內容和背景提出作曲者和演奏者角度的陳述（梁銘越，2007；黃好吟，2005）。對於臺灣箏樂發展而言，南管素材是少見的創作主題，這二首由國人創作的箏樂篇章，無論從創作動機、手法形態與素材、內涵等面向而言，都是值得回顧與討論的議題。

本文除了揭示二曲之文本意涵與創作背景之外，意欲透過鋪敘手法和藝術表現的剖析，呈現二首樂曲的呈示方法和內容的不同。從創作的思維到手法的設計中，探討作曲者的創作角度及其樂思觀點，從而展開對於臺灣箏樂發展方向及文化性的思考，提出臺灣箏樂在地化風格的討論。

貳、《綿答絮》和《皂雲飛》的文本背景

一、曲調的移植與轉化：南管曲牌【綿搭絮】的箏樂體現

(一) 梁在平與《綿答絮》

梁在平(1912-2000)，河北高陽人，十四歲隨史蔭美學習琴、箏、琵琶，二十歲拜師張友鶴，後又拜魏子猷為師。年十五，求學于北平時即與古琴大師楊時百、管平湖、張友鶴、鄭穎孫，箏師史蔭美、魏子猷、南胡大師劉天華、琵琶名家朱英等在北平藝術學院同席演出。(梁在平，1996，頁5) 梁教授在年少即獲得音樂訓練，承傳了一部份河南和潮州箏樂的曲目，然其一生的音樂風格道路卻是極具個人色彩的。

1951年，梁在平教授在臺灣創作了他的第一首箏曲《憶故人》，這首以樂府詩木蘭辭問答式體裁的創作，同時開啟了他個人以及臺灣箏樂的新里程。此後，直至2000年辭世為止，梁教授正式記譜出版的古箏創作曲計有44首、改編曲3首，琴曲創作1首、改編琴曲11首。(李楓，2009，頁13) 梁在平個人的琴韻箏聲風格突出，擅於將古琴的吟揉進退和泛音運用在箏曲創作中。他除了個人的創作數量豐富之外，在臺灣的音樂界還是一位具有活動能量的藝術領航者。他在1953年參與發起並主持中華國樂會，積極主辦國際性的箏樂交流活動，對箏樂的發展很有貢獻，多次攜著古箏在國際上以樂會友，推動箏樂不遺餘力，有臺灣箏樂之父之稱。(張儷瓊，2011，頁332-333)

梁在平教授的箏樂作品眾多，其中涵蓋多方面的創作角度。根據梁銘越博士的研究，梁在平教授之為箏樂藝術一代宗師，其中一因其以箏樂為移情、寄情及幻情之標題意識，從而建樹他獨到的梁式箏派。(梁銘越，2004，頁26) 梁教授在古箏樂曲的創作上，著重於琴韻箏聲的經營。他通曉古琴彈奏、熟悉崑曲音韻，運用中國傳統音韻與風格創作。《綿答絮》一曲更是在南管音樂曲牌的基礎上，利用移植註指發揮古箏音韻綿延、委婉柔和的特性，融合南管曲調與古箏的表演語彙，產生了借鑑南管樂韻的編作。這種借用他種器樂移植借鑑的作品，在梁式箏曲系列中，除了《綿答絮》之外，僅有《搗衣曲》(古琴)和《春江花月夜》(琵琶)二曲，可說甚為少見。因此，《綿答絮》的出現就更具有特殊意義。

梁在平演奏的《綿答絮》一曲，收錄在四海出版社出版的黑膠唱片《古箏獨奏曲全集》¹中，是全21首曲目中的第17首，壓刻在該套唱片的第三輯中。(見圖1、圖2)



圖 1、圖 2 梁在平《古箏獨奏曲全集》唱片封面及第三輯唱片（四海唱片出版社）

梁教授在唱片中曲前錄製了一段介紹文，說明了《綿答絮》的編作背景：「我們臺灣有很多的朋友研究南管古樂，其中有一位先生是張再興先生²，他編有南管古樂的精華，有很好的著作，他的小姐張婷婷小姐是我的學生，...由於他們兩位的要求，我特別把《綿答絮》這個曲子改為箏曲，用箏來奏出南管古樂的聲音，非常之纏綿悠揚。」由於該唱片的封套文案中並未顯示出版時間，然以「在中華文化復興運動推行委員會、教育部文化局的鼓勵之下...」等語說明出版此集的背景，按上述文字推論當是在民國 55 年中華文化復興運動³施行之後的出版品⁴。

（二）南管文本的移植

【綿搭絮】是一首著名的南管樂曲，又有【綿搭⁵絮】、【棉搭絮】之寫法。根據馮光鈺的研究，【綿搭絮】這個曲牌的歷史悠久，由來已遠，在元明時期的文獻及今人的著述中多有提及：

元代戲曲家、音韻學家周德清所著《中原音韻》的「越調三十五章」中，將【綿搭絮】引為第 15 首曲牌。近代學者、戲曲史家王國維（1877-1927）在他撰著的《宋元戲曲史》的《南戲之淵源及時代》的「同於元雜劇曲名者十有三」一節中，列有【綿搭絮】（越調近詞）。（馮光鈺，2008，頁 92）

明代學者對【綿搭絮】的記述有三種：朱權的《太和正音譜》、王驥德《曲律》、沈寵綏《絃索辨訛》中都有對【綿搭絮】這一曲牌的記述與討論。（馮光鈺，2008，頁 92）可知此曲牌在當時被運用的情形。

由上述幾項著述和研究可知，【綿搭絮】這首曲牌的歷史至少是推到了南宋時期。至於【綿搭絮】的曲牌音樂，最早則見諸清代乾隆十一年（1746）刊行的宮廷內府朱墨本《新定九宮大成南北詞宮譜》。在《九宮大成》卷之二十四、卷之二十七分別刊載有【綿搭絮】南詞越調正曲六首、【綿搭絮】北詞越調隻曲七首，共計十二首。（馮光鈺，2008，頁92）

梁在平《古箏獨奏曲全集》唱片中的《綿答絮》則來自南管曲牌，唱片封套上載有此曲的曲意說明：「由南管名曲改編保持宋明風格，在地方傳統樂曲中，具有純正資格（Authentic）。為我國古樂中的一大財富。用箏獨奏南管樂曲，是新的嘗試，本曲是以『滿腹心事向誰訴』的自白體，彈出纏綿悱惻、依依不盡的情緒。」說明以古箏演奏南管曲牌在當年對他而言還是新的嘗試。

二、意韻的參照、自由的創造：《皂雲飛》

（一）梁銘越與《皂雲飛》

梁銘越，1941年出生於湖南新晃縣。加州大學洛杉磯分校民族音樂學博士，曾任教於加拿大卑詩大學、美國瑪利蘭大學、客座任教於國立交通大學藝術研究所、北德州州立大學。曾獲美加地區作曲、研究獎，如：加州艾特華特作曲獎、加拿大人文社會科學研究獎及美國國家科學院研究獎。在臺灣出版《問海》、《夢蝶》、《童心》等唱片，曾獲金鼎獎、中山文藝獎、國家文藝獎。著作有《歷史長河的民族音樂》、《梁銘越箏曲與箏歌創作集》等。（黃好吟，2005，頁65）

《皂雲飛》的寫作，起因於黃好吟教授的邀稿，該曲於2000年10月16日完成，由黃好吟教授於2003年10月2日在台北國家音樂廳首演。

梁銘越教授在《皂雲飛》的創作理念自述文中，說明了寫作此曲的思維背景：

當前中國古箏流派僅有河南、山東、潮州及客家等四大地方風格，唯獨沒有所謂南管箏曲，也沒可參考的古箏風格，實在不知如何去「營造」另一個地方風格的古箏曲。明知這是一項艱難且頗具挑戰性的「任務」，但我無從選擇地，還是答應了下來。其實，艱鉅及挑戰本作曲家之「天職」，更何況，南管是我學習多年的功課之一，它更是當今現存古代歷史音樂的「聚寶盆」之一。就這樣，開始從事譜曲的工作。（梁銘越，2002，頁80）

如作曲者自己的認知，「以傳統之樂本繼往新樂脈之傳承」成為了此曲創作的核心理念。

（二）南管音樂的音韻轉譯與風格複製

《皂雲飛》全曲充滿了南管音韻的模寫，對南管音樂的風格進行了複製，從樂曲定絃到滾門⁶的設置，以及各種微分音的安排，在在展現作曲家對於南管音樂的理解。

《皂雲飛》只是南管曲名的借用，其內容與原曲音調沒有關連。梁銘越自述其中背景與淵源：

「阜⁷」者黑也，玄也，故亦可作「玄雲飛」，玄又富有神秘的意會，「雲」是一種具象之徵兆，天際萬象之符號，而「飛」更具有一種飛騰的戲劇及舞蹈節奏之趣味。因此，「阜雲飛」雖屬曲牌名，對我來說，它是一個三段曲式的節奏密度意識，亦是速度變易由慢至快的展示，正因為這三個字的意象，產生了本曲的意象。（梁銘越，2002，頁 80）

正由於《皂雲飛》樂曲名稱的意象參照，此曲有了字意延展的想像。只引用其名而不循著曲調發展，形成了自由創造的內容。此曲自始至終在南管意韻中進行了造句，運用古箏樂音融會出當代人眼中既傳統又現代的韻響。

參、《綿答絮》和《皂雲飛》的鋪敘手法和藝術表現

《綿答絮》和《皂雲飛》採用南管音樂素材進行編創，使用了二種不同的鋪敘手法，在曲體、樂彙、風格、技法等方面表現各異其趣。

一、曲體：從移植複製到新曲佈局

《綿答絮》和《皂雲飛》二首樂曲在曲體呈示上不相一致。《綿答絮》以移植的角度直接引用既有曲牌，在曲體上為帶有重頭⁸的單曲體。《皂雲飛》則反映曲名，成為三段相對獨立的內容。

（一）《綿答絮》

南管存見流傳的【綿搭絮】（見譜例 1）用在起手板⁹的第五節，管門¹⁰依五空管。除了用於起手板之外，在《八展舞》和《四不應》二套譜中也有應用。此曲在上述二套演奏中，更以用調的變化呈現一曲多用的靈活性。例如：《四不應》中的【又綿搭絮】、《八展舞》中的【六綿搭】。

譜例 1 南管樂譜《綿搭絮》

下片 上片

資料來源：《閩南音樂指譜全集》（劉鴻溝，1981，頁 8-9）

根據劉鴻溝的記譜，樂譜載有上下二片 11 曲調，上片為 97 板，下片為 94 板，其基本架構一致，為單段體的重頭反覆，由於在曲調尾聲部分稍有板拍及演奏指法之變化，以致二次之間板數不一，形成上下不相對稱的板數格局。

由梁在平的移植編作可知，古箏演奏南管《綿搭絮》曲韻，採用了許多吟滑手法，古箏的演奏與南管琵琶或其他樂器都不同，利用古箏綿長的音響和柔軟的按滑音，使得曲調的進行更為蜿蜒和

緩，轉化成為古箏器樂手法的表現。

梁譜翔實地移植了原曲牌的曲調，復以箏樂技法演繹潤飾，達到器樂化的目的。聲腔轉變而為器樂演繹，改變了音色和做韻的手法，保留的是樂曲的板拍格局和譜字梗概，在曲體上顯然與文本一致。

將梁譜與南管樂譜對照比較，可略知南管樂譜與古箏演奏譜之間的異同(下譜僅取上片示例)：

譜例 2 梁在平《綿搭絮》簡譜與工尺譜對照

The image shows a musical score for 'Mian Da Xu' comparing simplified notation (top) and Gongche notation (bottom). The score is arranged in a grid with 7 rows and 4 columns. Each row contains a measure of simplified notation (top) and its corresponding Gongche notation (bottom). The notation includes various symbols, numbers, and characters, with some characters being circled or underlined. The Gongche notation uses characters like '工', '尺', '六', '士', '下', '上', '一', '七', '八', '九', '十', '十一', '十二', '十三', '十四', '十五', '十六', '十七', '十八', '十九', '二十', '二十一', '二十二', '二十三', '二十四', '二十五', '二十六', '二十七', '二十八', '二十九', '三十', '三十一', '三十二', '三十三', '三十四', '三十五', '三十六', '三十七', '三十八', '三十九', '四十', '四十一', '四十二', '四十三', '四十四', '四十五', '四十六', '四十七', '四十八', '四十九', '五十'.

(張儷瓊排比)

(二)《皂雲飛》

根據樂譜，《皂雲飛》的曲式佈局與內容，與南管文本並無相關，純屬自由創造。其以三段體

為主要架構，其中 1.皂段，曲式上意解為「入」，又有二個分段。2.雲段，曲式上意解為「破」，又有三個分段。3.飛段，曲式上意解為「急」，下分四個分段。(如下表)

表 1 《皂雲飛》樂段結構表

一、皂(入)			二、雲(破)				三、飛(急)		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	
慢板	中板	行板	快板	行板	快板	散板	中快板	快板	

(根據樂譜文本製表)

在音樂呈示上，由於樂段之間的速度配置分野清楚，樂曲內容與藝術表現上各有程序重點和音樂特質。「皂」段的曲速最慢，做韻最為細緻婉轉，充分展現南管音韻綿延不斷的特色。「雲」段有明顯的速度轉折，曲情有所突破，亦可見做韻的手法之細膩繁複；進入「飛」樂段的快速演奏，左右手以飛馳點彈的快速運指交相演奏，呈現飛騰華彩的熱鬧場景，可以說是此曲架構於南管曲風之上的另一個創新角度的寫作。

二、用音與用調：

(一)《綿答絮》的五聲定散

《綿答絮》使用的管門為「五空管」，此管門音階使用的兩個特性音在南管工尺譜記為「六」(e1)、「𠂔」(b1)。(林珀姬, 2004, 頁 321)從曲調上來看,《綿答絮》一曲使用的音組織屬 **1 2 3 5 6 7** 六聲音階(簡譜 C 調固定唱名), 由於將原曲牌之曲調移植演奏, 五聲定散弦 (**1 2 3 5 6**) 符合了其音階結構的需要, 部分樂句中的 **7** 音僅需使用按絃技法施於 **6** 絃, 即可大致完整演繹曲牌的骨幹內容。根據林珀姬的記譜, 五空管的音高對照表如下:

表 1 南管工尺、絕對音高和簡譜固定唱名對照表

工尺譜：	下	乂	工	六	屯	一	伋	仕	伏	柷
西樂音高：	a	c1	d1	e1	g1	a1	b1	d2	e2	g2
簡譜唱名：	6	1	2	3	5	6	7	2̇	3̇	5̇

資料來源：《南管曲唱研究》(林珀姬, 2004, 頁 321)

南管曲牌音樂雖有「指骨」(即工尺骨幹), 但重在「指法」(即音韻潤飾)。琵琶、三絃演奏「指

骨」；洞簫、二弦注重「指法」。南管曲牌移至古箏上演奏，由於音樂轉化的主觀性因素，致使個別音符的使用有所變異，有許多南管音韻的過程、個別的「指法」或「攀字」在古箏上被移轉或省略。若將梁在平的箏譜與南管洞簫、二絃演奏譜比較，可發現有許多偏音被轉化為正聲。例如：簡譜 4→3 之間的帶過音，在古箏演奏時改為滑音或省略；3→4 的音級連接，順應古箏合乎五聲音階的做韻習慣，改以 3→5 小三度按滑演奏。這說明五聲音階的制約還是當時古箏樂曲奉為圭臬的音階結構。可見在梁在平的主觀意識中呈現了五聲性音階結構的傾向。（參照譜例 3）

譜例 3 南管譜與箏譜的比較

（二）《皂雲飛》的彈按七聲

相對於《綿答絮》的五正聲音階定絃，《皂雲飛》的定絃則採用含有偏音的五聲音階。作曲者梁銘越在此曲創作理念中說明了定絃的考慮因素：

南管的四大調式（管門）都是以七聲為指法音（Tuning mode），五聲為其骨幹。

這是南管樂調的一大特點。在譜寫南管風格箏曲時，勢必要以七聲調式結構意識去制定其五聲散弦定音的特殊因素。（梁銘越 2007，i）

基於上述的理念，梁銘越運用《皂雲飛》滾門的結構與樂彙模式設計了此曲音階，定為 **7 2 3 5 6**，預留變宮到宮音（**4 7 - 1**）之間以及角到清角（**3 - 4**）之間的半音關係，製造了二個偏音音高的多變可能。以 1=bE 的 **7 2 3 5 6** 定絃，表面看起來是 bE 調，但事實上由於南管以五正聲為骨幹、二偏音為輔的特性，此曲的樂調亦具有 bB 調五聲音階的結構特性，形成了側弄演奏的可能性。《皂雲飛》的三個主段落和段落之間的分段，就在兩個音階調性之間進行了側弄，形成多變的色彩。這和《綿答絮》在音階和樂調的使用方法上，有異曲同工之妙。

譜例 4 定絃及側弄絃音階表

Handwritten musical notation for Example 4, showing a scale on a grand staff. Below the staff are two rows of fingerings: the top row is for the right hand (RH) and the bottom row is for the left hand (LH). The RH fingering is 7 2 3 5 6 7 2 3 5 6 7 2 3 5 6 7 2 3 5 6 7. The LH fingering is 3 5 6 1 2 3 5 6 1 2 3 5 6 1 2 3 5 6 1 2 3.

這種含有偏音的五聲定絃，有別於傳統古箏五正聲定絃模式，在樂曲中又更增加彈按七聲的方便性，7能輕按至 $\dot{1}$ ，也能重按至 $\dot{2}$ ，提供南管樂彙、音韻演繹的利便工具。例如，「皂」段便經常使用各種小三度以內的按滑音（譜例 5），呈現南管音律的微分變化，展現古箏彈按做韻的演奏風格。尤其是二個偏音的使用，呈現作曲者對於南管音律和樂彙裝飾上的仔細描摹痕跡，4、7二個偏音做為倚音、經過音裝飾使用，頻繁地穿越在字裡行間，對於南管風格的複刻，是一種很具體的音樂形象經營。

譜例 5 「皂」段按滑音

1 = $\flat E$

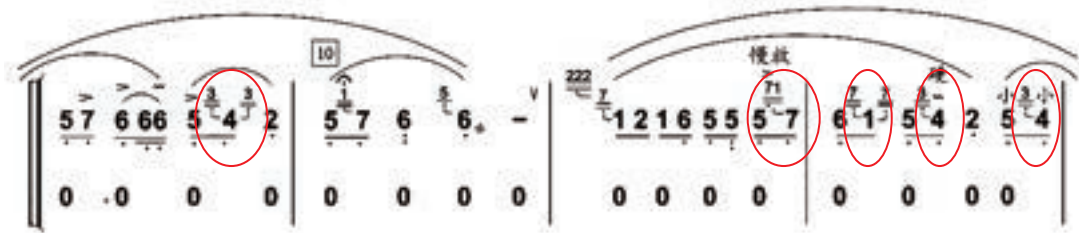
梁銘越作曲並複製
失傳南管箏樂遺風

(一) 皂

1. 慢板三撩 (♩ = 30-50)

Handwritten musical notation for Example 5, showing a score for the piece '皂'. The score is in 4/4 time and consists of two systems of music. The first system has four measures, and the second system has three measures. The notation includes notes, rests, and fingerings. Several notes and fingerings are circled in red, highlighting specific techniques or ornaments. The first system has a tempo marking of '慢板三撩 (♩ = 30-50)' and an 'accl.' marking. The second system has a 'rit.' marking and a '5' marking. The score is attributed to '梁銘越作曲並複製' and '失傳南管箏樂遺風'.

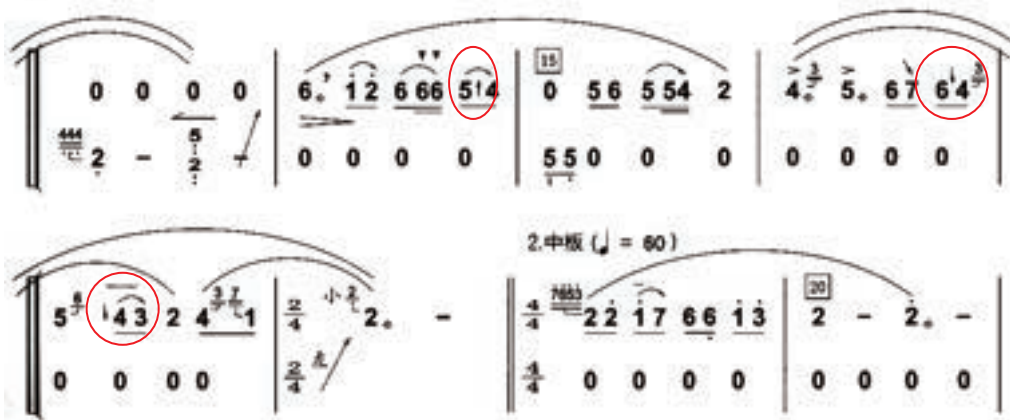
從《綿答絮》到《皂雲飛》：回顧臺灣箏樂作品中的南管韻響



資料來源：《梁銘越箏曲與箏歌創作集》（梁銘越，2007，頁 1）

譜例 6 顯示了各種音高落點的變化，都是透過按滑手法的輕重深淺產生或高或低的音高變化。作曲者在指法注解上說明了音高的落點：「↑」為偏高、「↓」則該音偏低。事實上，根據梁銘越對於南管音律的理解，在樂曲開首便已設定音律變動的基本架構：本曲 Eb 音和 Ab 音可按 25-45 音分之間，上下波動。每一次彈 Eb、Ab 二音偏高的程度都不相同，由樂句進行的順暢與否來決定。（梁銘越，2007，頁 12）「皂」段音高的微分變化說明了作曲者主觀上對於南管音律的敘寫。

譜例 6 「皂」段音高的微分變化



資料來源：《梁銘越箏曲與箏歌創作集》（梁銘越，2007，頁 1）

三、板式結構

(一)《綿答絮》

根據南管樂譜文本，此曲的板式為比疊拍¹²還快的緊疊拍¹³。就板式而言，梁在平的樂譜以4/4拍為記譜的格式，從撩拍¹⁴理論角度觀之並不合適。南管樂譜的疊拍意解為有板無眼，緊疊亦同；若以4/4記譜，在板拍、樂彙和分句上，顯然多所扞格不入，其樂句的起落受到小節線的規律限制，便會產生眼起板落的樂句駁坎。筆者參照劉鴻溝教授對此曲的記譜（劉鴻溝，1973，頁9-11），在下列譜例中標出樂彙分句，即可觀察其板拍分佈與樂句起落之情形（見譜例7）

譜例7 梁在平《綿答絮》箏譜

三、商調部份

句詞(第一板起碼)
第一板子

綿 答 絮

句詞(古曲)
李在平 改編

The image shows a musical score for the piece 'Mian Da Xu' (綿答絮) in G major (商調). The score is written in zongpu notation, which uses numbers and dots to represent pitches and rhythms. It is divided into two lines of music. Red brackets are drawn over the notation to indicate musical phrases or segments. The first line contains four measures, and the second line contains four measures. The notation includes various rhythmic values and pitch contours. The title '綿 答 絮' is written in large characters at the top center. On the left, there are annotations: '三、商調部份' (Part 3, G Major), '句詞(第一板起碼)' (Lyrics (First Board Start)), and '第一板子' (First Board). On the right, there are annotations: '句詞(古曲)' (Lyrics (Ancient Tune)) and '李在平 改編' (Adapted by Li Zaiping).



資料來源：《十六絃古箏獨奏曲》（梁在平，1996，頁 164-165）

另參看劉鴻溝所譯《綿答絮》五線譜和簡譜，其採用的是 2/4 拍式記譜。（如譜例 8）兩拍一節線的劃分，其樂句起落和板拍落點又與梁譜甚為不同。用 2/4 記譜，相對合乎南管樂譜之韻律，但如從撩拍理論來說，還不完全正確。

譜例 8 《綿答絮》五線譜和簡譜對照譜

(五) 綿搭絮
(5) *Eternale*

(1) *Allegro*

The image shows a musical score for the piece '綿搭絮' (Eternale). It consists of four systems of music. Each system has a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The first system is marked '(1) Allegro'. Below each staff system is a line of numbered notation (jianpu) corresponding to the notes above. The notation includes numbers 1-5, 6, 7, 8, 9, 10, and 11, along with various rhythmic markings like '2 2', '0 2 3', '2 0', '1 2', '1', '6 0', '2 2', '3 4 3 2', '1 2', '3 2', '4', '6 0', '6 1', '0 4', '1 1', '2 2 2', '3 2', '2 3', '5 6', '5 3', '2 2', '3 2 3', '2 5', '3 4 3 2', '1 2', '4 4', '6 1', '2 3', '5 1', '2', '2 0'.

(節錄)

資料來源：《閩南音樂指譜創作全集》（劉鴻溝，1973，頁9）

王瑞裕在 2012 年 2 月根據梁譜進行了板拍的考訂，提出了另一版本的修訂譜（如譜例 9）。此稿記為流水板，用意在反映南管音樂的文本內容。《綿搭絮》的板式原屬於緊疊拍，以 1/4 拍有板無眼記譜較為合乎板式規律，也省去了樂句起落的參差駁坎。

譜例 9 《綿搭絮》王瑞裕增修版

The image shows a musical score for the piece 'Mian Da Xu' (綿搭絮). It is presented in two columns. The left column contains the first part of the score, and the right column contains the second part. The score is written in staff notation with traditional Chinese notation (likely Gongche notation) written above the staff. The time signature is C 1/4. The key signature is one flat (B-flat). The score is divided into measures by vertical bar lines. The notation includes various rhythmic values and melodic lines. The right column ends with a double bar line and a fermata-like symbol.

資料來源：王瑞裕手稿

此外，根據王瑞裕的編修版本，主要對梁譜的板拍進行修訂，此譜刪掉了 46-47 板之間多餘的一拍，修訂了梁譜在記譜上的參差（見譜例 10）。同樣的方法，也刪掉了下片第 37 小節第 1 拍（即第 145 板，內容同譜例 10）。

譜例 10 王瑞裕《綿答絮》板拍修訂示意譜

南管譜	一 伏 一 士 一 伏 一 士 一 六 士	
梁在平原譜		刪除多餘一拍
王瑞裕修訂		

王譜對於梁譜的修訂，還有其他的著墨重點，其用意在於：1. 遵循梁譜加以修訂。2. 還原南管樂風，對南管琵琶的演奏，以及上四套樂器的合樂音響有所描述與參照。此舉使得王譜題點出更多南管風格的演奏，試以下譜加以排比。

譜例 11 兩版《綿答絮》比較譜

梁譜	
王譜	

值得一提的是，梁式箏曲的演奏板拍的自由和速度的變化是一特色。梁在平移植編寫的《綿答絮》在樂句的規律和語彙表達上，體現了南管音樂氣口的程序，例如：貫氣用滑按音或延長音表現（見譜例 11 標示處），梁在平的這種樂句安排就很貼近南管的行指模式。

（二）《皂雲飛》

《皂雲飛》以三段體做為主結構，將曲名轉換而為曲體概念，分以「皂」、「雲」、「飛」之曲意對應「入¹⁵」、「破」、「急」的三個段體。依著「慢、中、快」的速度程序佈局，利用速度的轉換搭配節奏密度的變化，以表現傳統器樂的演奏程式。整首樂曲沒有用任何曲調的複製，曲體上也沒有任何參照，完全是一種自由創造的佈局。

第一段「皂」起的是慢板三撩（記譜為 4/4）；第二段「雲」引用「雙闌¹⁶」，記譜為 2/4；末段「飛」，標示為「雙闌疊」，利用雙催的拍法加以細密分割拍時值，加以曲調變奏，以疊拍增加節奏密度，在提升曲速、縮短拍值的氛圍中，展現快速密集的节奏佈局。

譜例 12 各段撩拍與定速

(一) 皂

1. 慢板三撩 (♩ = 30-50)

4/4 右 0 3 1 1 2 | 1 1 2 4 3 2 | 2 2 2 1 7 6 1 3 3 | 2 2 2

4/4 左 2 2 2 2 | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 | 2 - -

accl.

(二) 云 (雙闌)

0 0 0 0 | 0 0 0 0

LR 2356 3567 5672 6723 | R 1235 2 456 456 1 5612

稍慢起 accel

35 6 12 4 1 | 2 4 5 2 4 | 5 6 4 5 6 1 | 7 2 3 5 6 7 2 3 5 6 7 | 2 2 2 6 2 | 1 1 6 4

0 0 0 0 | 0 0 | 0 0

3. 行板 (♩ = 70-80)

(三) 飛 (雙闌疊)

6. 快板 (♩ = 110)

1 = ^bB

140 2 2 6 1 5 6 1 2 | 3 3 5 6 2 2 3 5

R-R R-L R-L R-L R-L

0 0 | 0 0

資料來源：《梁銘越箏曲與箏歌創作集》(梁銘越，2007，頁 1-11) ¹⁷

四、樂彙的基礎模型：從寫實的詮釋到意韻的參照

南管的「門頭」，具有曲調的特徵意義，是南管絃友分辨曲調與管門的根據。(林珀姬，1994，337) 南管樂曲結構方面，以「滾門」做為基礎，形成「長拍」、「中拍」、「短拍」的家族式曲調系統。(呂鍾寬，2008)

《綿答絮》和《皂雲飛》二首樂曲，前者採用完整的曲調移植，後者則採用了滾門的方法和特徵發展樂曲。《綿答絮》中固有的「譜」的內容被完整演繹；滾門的主題式造句則在《皂雲飛》當中清晰可見脈絡。

南管曲調上最為重要而顯明的表徵就是所謂的滾門 (Thematic Phrasing)，以及由滾門發展出來的各種樂彙造句變化。這種樂彙模型是全曲的曲調支撐，也是構成樂曲最為重要的核心內容。

根據梁銘越的樂曲自述，皂段的滾門為「 $\dot{1} \ 6 \ 5 \ 7 \ 6 \ \dot{1} \ 5 \ 4 \ 2$ 」，在第 11-13 小節出現。(梁銘越，2007，頁 1)

譜例 13 皂段滾門

1. 慢板三撩 (♩ = 30-50)

進入雲段之後，仍延續這個滾門，作曲者復以擴充的手法佈局，加大了句幅，增添了做韻的空間和內容。(如譜例 14)

譜例 14 雲段滾門一

雲段的後半段出現另一個滾門：「6 5 4 5 1 3 2 1 7 6 1 5」，在 57-63 小節之間出現的是該滾門的基礎模型。

譜例 15 雲段滾門二





在這個滾門基礎上，另有其它的模進和發展，事實上，雲段篇幅中的後半部充滿與此滾門相關的樂彙組合。例如：

譜例 16 雲段滾門造句一例

這樣的樂彙應用和變化，在其後的快速樂段中密集發展著，繼續縮減滾門的拍值，並形於規整的樂句。由上可知，根據二個滾門發展而成的樂彙基礎模型，支持著《皂雲飛》的樂曲的進行。南管常見的節拍變化，舉凡句幅大小、拍值長短、擴增、減縮等種種的變化，也使得此曲的曲調表現不落俗套。調骨譜字之間細緻的「攀字」也在此曲的樂彙組織模式之中清晰可見，對南管的「一唱三嘆」有了細緻工筆的描述。

五、技法設計與演奏風格

古箏與琵琶、三絃、洞簫、二絃在技法上各有不同，產生的演奏樂彙也不相一致。南管琵琶、三絃的餘音不長，故只彈奏「指骨」主音，洞簫二絃則補其血肉、賦其靈魂，演奏各種「指法」，其行腔走韻轉折細膩。古箏演奏南管音樂，除能以右手運指將琵琶骨幹照板移植之外，亦能以左手形成做韻技法，轉化洞簫二絃的音韻特點，兼收音韻之美。

南管樂曲在餘韻處理方面，經常用的手法，皆可順利轉化為箏樂的按滑吟揉。例如古箏的按（上滑音）、放（下滑音）手法，對簫絃的「引空」（）、琵琶「攆」產生的前倚音（），以及各種因「引空攀字」¹⁸而產生的「插字」（如經過音 ）、洞簫「收尾」產生的贈音 等，都能產生微妙的音韻轉換。

（一）《綿答絮》

根據梁譜的記載顯示，古箏的演奏相對較為接近於琵琶演奏的指骨，並加以古箏式的慣用手法潤飾而成。如把琵琶/三絃和洞簫/二絃演奏的樂譜與梁譜相較，則能有更清楚的認識，排比如下：

譜例 17 劉鴻溝與梁在平樂譜排比

琵琶·三絃

洞簫·二絃

古箏
(梁)

(劉鴻溝原譜摘引)

(梁在平原譜摘引)

仔細參照劉鴻溝的南管樂譜並對照梁在平《綿答絮》的移植譜，可以發現後者的技法運用，是採用了一種梁式風格和古箏本位的詮釋角度。也就是說，儘管此曲來自南管的曲牌，古箏的演奏並不完全參照南管樂器演奏的語法，轉而將曲調化為箏樂語彙，並且充滿了梁式的琴韻箏聲特色。舉例而言，在劉鴻溝的樂譜中，琵琶的「全攆」和洞簫的「引空」，在古箏上都轉化為帶拂，以連續撥彈數絃音響帶過。「雙氣」（休止）轉化為按滑過程；「搶攆」（倚音）用鄰絃按音；單音改大撮或加顫；音符譜字之間的連接，多改為滑按或滑放音。各種箏樂化的技法，刻畫了以古箏演奏為主體的樂音形式和音響特質。

譜例 18 《綿答絮》的技法轉換

琵琶·三絃

南管譜

洞簫·二絃

簡譜 (胡)

古箏
(梁)

技法

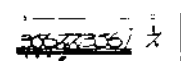
帶拂 按滑 鄰絃按音 加顫 大撮 按滑

《綿答絮》將南管的短拍值音符在古箏上轉化為綿長的滑按與滑放，形成回滑音的演奏效果。在樂句的尾聲、氣口之間，古箏的慢按音形成二度級進的滑音效果，有延長時值之效，刻畫音韻相

當仔細深入。這是琵琶、三絃指骨沒有的餘音特性；也是與洞簫二絃大相逕庭的音韻表現。

譜例 19 《綿答絮》的音韻表現

南管譜	1 2 3 2 ² 6 - 6 0 6 1 0 4 6 1 1 ² 2 2 2
古箏 (梁)	2 2 — 3 3 6 6 — 6 6 1 0 4 6 1 1 ² 2 2 2
技法	回滑 緩慢上滑 回滑 加顫 大撮

為加強此曲的古箏形象，樂曲也使用古箏風格性技法「長拂¹⁹」，布置在樂曲的結束句。樂曲尾聲的最後一板，間以滑按雙音，突出了此曲商調式的主音，如：。這種在中國器樂表現語法上相當突出的音像，是古箏特有的技法，用來詮釋轉化南管樂音，增添了一份綿延婉轉的氛圍。

多種箏樂技法的置入和演繹，使得《綿答絮》在古箏上的演奏富有梁式琴韻箏聲的特點，說明了梁在平對於《綿答絮》的音樂移植，是根據箏樂主體性意識而為的。他將曲調轉譯為古箏樂彙，捨棄南管樂器（如：琵琶、洞簫）的音樂形象參照，轉而經營梁式個人風格的箏樂演奏。此舉使得古箏《綿答絮》的演奏更為纏綿、典雅。至此古箏演奏曲《綿答絮》已經離開有板無眼的節奏規律，已經脫離南管上四管的器樂形式；更已經跳脫南管文本的制約，形成另一種箏樂美學的表現。筆者認為，這說明梁在平個人音樂意識的主觀性，也凸顯了梁式箏樂的獨特個人色彩。

（二）《皂雲飛》

《皂雲飛》一曲與【皂雲飛】南管原曲之間沒有任何內容上的聯繫，也未採用該曲的音樂內容。《皂雲飛》全曲側重於南管曲唱音韻的譜寫，取音用韻上刻畫仔細，註指痕跡細膩精密，在風格的沿用與音韻的延伸方面著墨甚多。尤其在技法的設計上，援用了許多細緻的古箏做韻手法，用以刻畫描述南管樂韻。左手按絃做韻有軟硬、全半、快慢之分，細膩地詮釋了南管韻響的音高變化。

此曲的開端使用了南管琵琶慣用的「全攆」，由疏漸密同音撥彈，產生由慢漸快的密度改變，做為全曲「引腔」之用。以古箏托擊指法來回撥彈演奏，亦有相近於琵琶的音響效果。（見譜例 20）其餘如南管琵琶的「全攆²⁰」、「雙攆²¹」、「搶攆²²」等技法，甚至是簫絃的「插字」，也都有相應的

運用。以古箏仿奏南管曲韻，頗能展現其行指過韻的形態。

譜例 20 仿南管行指

(一) 皂
1. 慢板三撩 (♩ = 30-50)

仿南管琵琶「全攆」

「雙攆」

洞簫「打指」或琵琶「搶攆」

簫絃「插字」

「打指」或「搶攆」

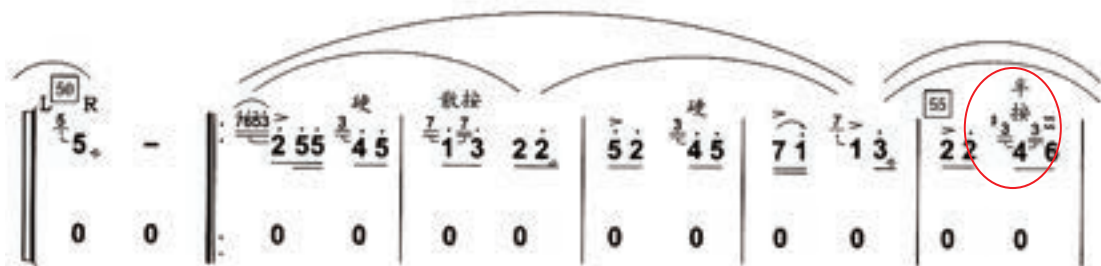
琵琶「點點挑」

對於音色音響的描述，作曲者選擇了以軟、硬相間的古箏彈按技法表現。所謂「軟按」，即是將做韻速度放慢，產生溫和舒緩的音響，這種帶軟、又慢按的技法，描寫了南管一唱三嘆的韻響特質。相對地，也有硬按絃的技法；註指曰：按弦速度稍快，樂音勁拔有力²³（見譜例 21），軟硬之間可見作曲者對於音韻設計之精微深入。

譜例 21 軟硬相間的按絃

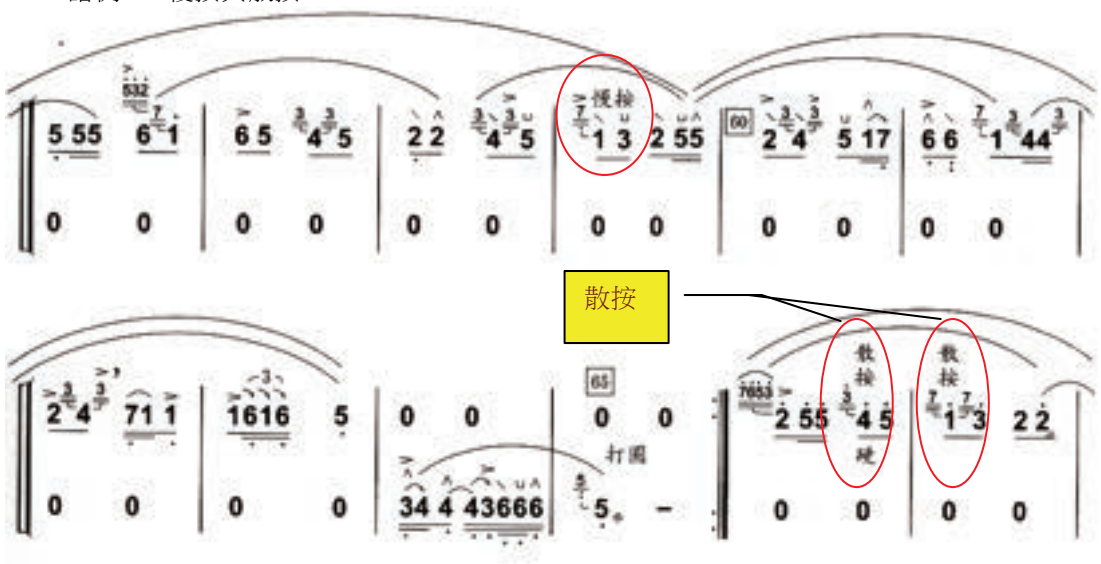
為了適切表現南管音律的變化，此曲除了左手做韻用指的軟硬之外，音高的經營也很微觀，採用了半按的手法描述簫絃做韻的過程。「半按」，是先按高半音左右，彈弦後再按到記譜音。「半放」，則是所按之音放至一半時，先彈下一音再將餘音全放。(梁銘越，2007，頁 12) 這樣一來便有效經營了古箏以韻補聲的器樂特點，餘音繚繞的音響環境之下，再加上音與音之間因加花過字而產生的微分音，以及富有變化的音色音量指示²⁴，使得在古箏上能出入有致、立體地演繹南管洞簫的一音三轉，音韻表現富有變化。

譜例 22 第 46、55 小節 半按



另一方面，散絃按音又分快慢控制，做韻形態的不同產生不同的演奏效果。散按按得快而硬(如下譜例)；慢按則指間遲速推進，過韻清晰而緩慢。同樣的，慢放技法就使得琴絃的滑放速度緩慢，樂音聽來就更為柔順婉轉了。

譜例 23 慢按與散按



樂曲在彈按之間，充分表現洞簫「引空」、「弄空」、「打指」、「攀字」和「單雙氣」的行指和做韻過程。

譜例 24 「引空」、「弄空」、「打指」、「攀字」等行指和做韻過程

The image displays a musical score for the piece 'Zao Yun Fei' (皂雲飛), divided into four systems. Each system contains two staves of notation, with the upper staff showing rhythmic values and fingerings, and the lower staff showing pitch values (0-5). Annotations in yellow boxes with red arrows point to specific techniques:

- System 1:** A yellow box labeled '雙氣' (Double Breath) points to a red box around the '66' notation in the second measure.
- System 2:** A yellow box labeled '弄空、打指' (Empty Play, Finger Tap) points to a red box around the '3' notation in the second measure. Another yellow box labeled '引空' (Empty Play) points to a red box around the '6-1' notation in the fifth measure.
- System 3:** A yellow box labeled '攀字' (Climbing Character) points to a red box around the '5 17' notation in the fourth measure. Another yellow box labeled '雙氣' (Double Breath) points to a red box around the '2 4' notation in the seventh measure.
- System 4:** A yellow box labeled '攀字' (Climbing Character) points to a red box around the '16 5' notation in the first measure.

Additional markings include '125', '130', and '135' in small boxes, and tempo markings like '6.快板 (♩ = 110)' and '1=B'.

從種種的技法設計可以發現，《皂雲飛》的造句和做韻，主要在刻畫南管曲韻的形象和內容。音韻的連接和過渡，仿南管音調，有來自琵琶「指骨」的骨幹演奏，也有來自簫絃「指法」的過字潤飾。整體而言，並非以某一項南管樂器為模仿對象，而是刻意營造整體的音響。從技法運用的痕跡來看，此曲使音韻方面較為強調微分音韻的變化，顯示了以古箏展現整體南管樂風的特殊角度。這是作曲者的巧思，也是全曲特出表現之一部分。

肆、有關《綿答絮》和《皂雲飛》的文化性思考

從歷史面向綜觀臺灣的箏樂發展，其傳承流播的時間尚為短淺，文化層積²⁵和作品數量也甚為有限。發展過程中，沒有來自在地藝術的托陳和供輸，也未形成音樂語彙或風格特質的共性。相反地，六十年來的箏樂作品呈現出的多是個人化的作品，臺灣箏樂的創作主體多半是樂人個人創意的累積。

在這些強調個人經驗與創意的作品中，《綿答絮》和《皂雲飛》吸收了地方音樂特點、借鑑在地音樂的素材，更保留了傳統箏樂的手法語言。由本質而言，《綿答絮》與《皂雲飛》二個創作文本不僅是箏樂家個人經驗與創意的展示；在傳統遇上創新、民間藝術遇上多元資訊的年代，更題點了箏樂文化認同與風格識別的經營。筆者認為這種建立在風格主體之上、落實箏樂演奏本質的作品應當受到重視。

從幾個文化性的思考面向，可以檢視這類作品的意義：

一、當代箏樂藝術家對南管音樂的認同與借鑑

《綿答絮》是對南管音樂的移植和轉化；《皂雲飛》則是對南管音樂風格基因的複刻。兩代音樂家，面對同一種南管音樂素材，卻有截然不同的兩種角度、兩種作法。《綿答絮》雖為曲調移植，但轉化為箏樂主體的演奏；《皂雲飛》著重樂彙的全新創造，以古箏詳細刻畫管絃器樂的形象，因而創造古箏演奏的樂韻表現。

二位音樂家自大陸移民來台，又融入臺灣的人文藝術生活、汲取南管音樂的風格特點，融入古箏的演奏中。這種提取在地素材的基因特點加以運用、轉化、再詮釋的過程，說明了音樂家個人的音樂經驗及其對南管音樂的認同態度，從而也顯示他們創作思維上的開放性與包容力。這兩代音樂家創作思維和手法的對照，顯示他們對於南管音樂的外在包容與內在融會，因而使得作品不僅能夠運用素材，更能置入內涵、表現風格。²⁶

二、兩種器樂形式藝術特點的融合與轉化

南管和箏樂兩種民間音樂領域相對獨立，各有特點。以古箏做為載體呈現南管韻響，促進二個樂種跨域的文本融合，對二種專項領域而言都是有利的嘗試，具有正面的意義和價值。《綿答絮》和《皂雲飛》二個作品既擁有南管的音韻、又發揮箏樂的語言；既能展現南管曲調的細膩典雅，又能表現古箏樂音的委婉纏綿。

雖然二種器樂背景淵源不同，發展脈絡各異，然而古箏有所謂「以韻補聲」的特質，用以托陳

南管曲唱細膩婉約的腔韻，正有音韻形象契合之感，在做韻表現、風格承載方面則具有相當的可適性，以古箏表現南管樂音，恰是構成了一種特殊的腔韻美感。這種跨樂種的藝術特點融合和器樂語言的轉化，對於箏樂曲目、技法、音響、風格的開展各方面都具有正面的意義。

三、建立臺灣古箏音樂的在地文化識別

《綿答絮》和《皂雲飛》中二個文本的交融與樂韻的體現，成功地表現了臺灣箏樂人文的觀點，更富含在地文化背景與歷史意義。歷來中國箏樂的發展與各地的人文環境以及藝術品類有密切的關連；然而回顧臺灣箏樂的歷史，移民音樂的外來背景使得箏樂在台發展六十餘年，尚未能有效結合本土的、在地的臺灣樂音發展出地域色彩。《綿答絮》和《皂雲飛》這種結合南管音樂風格與素材的編創作品，有特殊的文化背景、人文因素和音樂社會結構，表現了臺灣箏人的在地文化認同，為現在及未來世代的箏人帶來正面的啟發和教育意義。

在全球化的環境中，臺灣文化不斷面對經典與創新的挑戰，過去臺灣箏樂留下的歷史典範，多是個人智慧的積累；將來我們不可逃避、必須面對的，則是文化識別的挑戰。如何在多元繽紛的世界音樂舞台上表現臺灣箏樂的個別特色，《綿答絮》和《皂雲飛》的文本形式與內涵提供了很好的參照，甚具建設性。

四、演奏者即創作者的模式延續

「死譜活彈」，民間音樂演奏者即創作者的模式，一直是中國樂曲多面向發展，兼具統一性和變異性的根本原因。演奏者立基於骨幹樂譜加以變化，因而形成同中有異的演奏結果。演奏者立基於古箏演奏的指法和樂彙習慣，以創造力賦予作品生命，以主觀審美的角度重新進行演繹。長久以來傳統音樂作品賴以傳承的「活水」，就是這種死譜活彈的創作模式，它推助了箏樂歷史上源源不斷的發展動力。

回顧《綿答絮》的移植與註指，雖然來自南管曲牌的轉譯，但它基本上符合了古箏演奏者的演奏習慣，這就是一種演奏者即創作者的模式使然。縱然僅是移植註指，仍然主觀地融入了箏樂載體的審美意識。從實質角度而言，《綿答絮》既表現了箏樂慣用的技法，又充滿了梁式的風格與樂彙，形成富有高度人文標誌性的演繹，為原屬於南管《綿答絮》賦予了一種特殊的箏樂人文色彩。

五、專業作曲角度的融入

專業作曲的時代來臨，在樂曲的架構與風格的表現上，除了手法性的因循之外，尚其他的創

意方法，作曲者角度對於民間音樂的知識理解，以及開放性的創意，融會而為器樂發展的新契機。梁銘越的《皂雲飛》引用的是南管音樂的造句方法，特殊的樂彙模式引人進入南管樂風，設計巧妙。利用撩拍的轉變由慢漸快發展樂曲，使之成為入破急三段呈示。置入軟硬、全半、快慢、高低、貫煞等手法，呈現陰陽對比、相互映襯的南管韻響趣味。

作曲家的角度往往是富有創意、突破窠臼的。《皂雲飛》的末段運用了現代古箏技法，突破原來的右彈左按，運用左右兩手快速撥絃表現曲式「急」的意象，突出「飛舞」的曲意，以雙手共築的華麗樂語展示騰飛熱鬧的場景。根據梁銘越的自述：這種飛騰萬千的指法意識，並非南管樂風之常態。但其個人認為：器樂曲必須關照到其華彩的展現，剛柔之并濟，緩急之流暢，旋律與節奏的對比等美學審約是必要的（梁銘越，2007，頁 ii）。如此的演繹角度，顯然是作曲家觀點的抒發，支持著《皂雲飛》一曲的創意揮灑。它既成功地描摹了南管的古雅風格，又能融入當代人角度的創作，用作曲家的寬廣視野展開了箏樂的新頁。

伍、結論

臺灣箏樂發展大約一甲子的時間，文化層積雖還有限，但是由於箏樂人口眾多、文化創意豐富，多年來也積累了樣貌內容多元各異的作品。回顧臺灣箏樂創作領域，作品多屬於個人式的創意，這是由於在傳承過程中沒有傳統箏派的人文脈絡制約，也不因此形成樂派式的發展，表現在作品中的便多是自由的創意。現代化的腳步加速著人們的生活，增加了藝術作品多元變異的向度。這使得當代的箏樂作品與民間傳統音樂之間的脈絡關係越來越薄弱。

臺灣箏樂的發展過程與大陸古箏作品有不可分割的關連。兩岸密切的交流趨勢對於樂曲的傳播、流通及演奏手法的發展，有推波助瀾之效。這使得近來的作品內容與方向趨向一致性的發展。然而，就音樂風格的角度而言，歷史經驗告訴我們：一方土一方人，各地都應該有屬於在地的音樂特質，箏樂也是這樣。過去許多地方箏樂呈現的是民間藝術的各異性樣貌，彰顯著地域性的特質，呈現傳統箏樂的手法語言，值得當代作曲家參照。

如《綿答絮》和《皂雲飛》這樣建立在風格主體、落實在民間音樂內涵基礎上的箏樂，其本質應該受到重視。對於古箏整體發展而言，建立地域特點的絕佳途徑，便是在於包容、借鑑與汲取在地的樂音。臺灣箏樂曾經有一段獨立發展的時間和空間；嚴格來說，它應該具有發展在地特色、經營本土風格的先天優質條件。正因如此，當今各地在創新箏樂技巧、開發嶄新演奏的同時，應著力建構屬於本土地域和人文的箏樂特色。

臺灣有豐富的音樂資源，保留中原古音，擁有多族群的社會。有自由傳承的民間音樂人文體系。福佬民系、客家族群、原民傳統都在同一地域上傳播衍生。面對這麼多元而豐富的在地素材，筆者曾經為文對於箏樂創作提出呼籲，指出「積極運用在地素材」和「仔細梳理本土民間音樂的藝術特點」兩項工作的重要性²⁷。

在地素材的汲取與應用，經常是地方箏派音樂的基礎曲目來源，同時也是各地箏樂內容的獨特之處，能突顯各異性的音樂質地。然而，這種在地素材的選擇，應做有效的應用，不僅是曲調的移轉與重現而已。《綿答絮》的範例告訴我們，作品的形式規格與內容基調，若能經過思維設計，利用全新的箏樂載體，仍可達到托陳、輝映、發展在地素材的目的。

另一方面，仔細梳理本土民間音樂的藝術特點也是重要的工作，音腔的形式與內涵是中國民間音樂的風格精神所在，各地箏樂依附於民間樂種的主要原因，在於直接吸收該樂種的音腔特點，融入箏樂的曲目當中。因此，若要強化箏樂在地化的內涵，在素材的汲取、音樂的創作之前，對於民間音樂音腔內容的分析與實質掌握是重要的關鍵工作。《皂雲飛》一曲就是深入理解了南管音樂的音腔特點，成功地在古箏上複製了南管的樂風。南管音樂源於大陸福建，在臺灣福佬族群社會中因襲承傳，幾百年來已是臺灣漢族文化不可或缺的一環。多元並陳是臺灣文化的主體，各種族群民系的多元文化觸角不斷地衝撞和融合，成為臺灣珍貴的文化脈動。在這種多元文化融合的氛圍中，箏樂如能吸納臺灣在地素材，表現民系傳統的樂風，那將使得這項外來的器樂文化有進一步的在地化發展，呈現出新的風貌。

就《綿答絮》和《皂雲飛》所表現的箏樂思維和創作手法而言，二位作曲者已經做到融會在地音樂素材，包容樂種的文化背景，表現屬於當代樂人的音樂思想。他們不僅梳理了南管音樂的藝術特點，並且實際地應用在作品的創作與演奏上；更以當代眼光在古箏上做出移植編作和延伸創作。這不僅是對傳統音樂的認同和借鑑，其個人經驗的融會也使得音樂社會同時得到啟發。

南管音樂素材在箏樂上的演奏，傳遞了古樸典雅的中原遺響，對在地音樂素材的發揚和古箏音樂的發展，具有正面、雙重的意義。《綿答絮》和《皂雲飛》不僅擴展了箏樂人的視聽經驗，延伸了南管音樂文化的影響力；更直接對當代的箏樂創作帶來示範和啟發的效果。筆者認為，新世代的箏樂新聲不應只有仿西、跟中，其實還有另外更積極的選擇。《綿答絮》和《皂雲飛》二首作品開啟了箏樂族群對南管音樂的認識，同時也奠定了未來箏樂發展的另一種可能。從文本移植、曲體佈局、樂彙模式、風格表現、技法設計...等等角度而言，梁在平和梁銘越二位前輩給予箏人的示範和啟發，已經是時代留給我們的最好的文化資產了。

參考書目

一、辭書

呂鈺秀主編(2008)。《臺灣音樂百科辭書》。台北：遠流出版社。

二、專書及樂譜

呂鍾寬(2011)。《南管音樂》。台北：晨星出版社。

林珀姬(2004)。《南管曲唱研究》。台北：文史哲出版社，再版。

姜昆、戴宏森主編(2005)。《中國曲藝概論》。北京：人民文學出版社。

郭長揚(2000)。《梁在平：琴韻箏聲滿天下》。宜蘭：國立傳統藝術中心發行。

梁在平(1996)。《十六弦古箏獨奏曲》(12版)。屏東：施桂珍發行。

梁銘越(2007)。《梁銘越箏曲與箏歌創作集》。台北：觀念文化事業有限公司。

張儷瓊(2011)。《彈箏論樂：張儷瓊箏樂論文集》。台北：大卷文化出版社。

黃好吟(2005)。《臺灣箏曲創作選暨黃好吟箏樂文集》。台北：大陸書店。

溫秋菊(2010)。《在東方：南管曲牌與門頭大韻》。台北：國立台北藝術大學。

馮光鈺(2009)。《中國曲牌考》。安徽：安徽文藝出版社。

劉鴻溝編(1973)。《閩南音樂指譜創作全集》。台北：中華國樂會。

劉鴻溝編(1981)。《閩南音樂指譜全集》。台北：學藝出版社。

三、期刊及文集

林珀姬(2006)。〈聽見臺灣南管歷史的聲音兼談臺灣南管音樂的發展--從臺灣南管有聲出版品說起(1920~1980)〉，《關渡音樂學刊》，4，213-264。

梁銘越(2002)。〈「阜雲飛」南管古箏曲的來龍去脈與創作理念〉。載於黃好吟(編撰)，《臺灣箏曲創作選暨黃好吟箏樂文集》(頁65-82)。台北：大陸書店。

梁銘越 2004。〈梁在平箏藝與琴韻之契機—試論其50年代新曲之結構與風格意識〉，《臺灣箏樂創作之回顧與展望學術研討會論文集》。新北市：臺灣藝術大學，頁19-28。

四、研討會論文

李楓(2009)。〈梁在平教授的箏路歷程〉。《九十八年暑期臺灣古箏研習會研習手冊》，國立臺

灣傳統藝術總處籌備處。

張儷瓊、許雯婷（2009）。〈臺灣箏樂的經典論與創意門〉。收錄於《彈箏論樂：張儷瓊箏樂論文集》，「第一屆北京國際古箏藝術節」論壇論文。

五、網路資源

「2010 年度南管音樂活動觀察與評介」，《2010 臺灣傳統音樂年鑑》，林珀姬
http://rimh.ncfta.gov.tw/2010_taiwan_traditional_music_yearbook/tw/review/review_a.html（瀏覽日期 2013.2.8）

「中華文化復興運動」辭條，《中華百科全書》，
<http://ap6.pccu.edu.tw/encyclopedia/data.asp?id=230&nowpage=1>（瀏覽日期 2013.2.9）

「張再興」辭條，《臺灣大百科全書》，
<http://taiwanpedia.culture.tw/web/content?ID=15208>（瀏覽日期 2013.2.8）

「褶」辭條，《漢典》，
<http://www.zdic.net/zd/zi/ZdicE8ZdicA4ZdicA1.htm>（瀏覽日期 2013.2.9）

「褶」辭條，《教育部重編國語辭典》，
<http://dict.revised.moe.edu.tw/>（瀏覽日期 2013.2.9）







後記： 本文為國科會專題研究計畫「臺灣箏樂創作文本之研究 I」之部分成果（計畫編號 NSC 101-2410-H-144 -003 -MY2）。撰寫過程承蒙李楓、王瑞裕、林珀姬、葉圭安、溫秋菊諸位學者專家提點協助，謹此敬致謝忱。

註釋

1. 出版字號：內版台音字 145 號。
2. 張再興（1925-2010），出生於福建省泉州城，18 歲時（1942）在大陸向林碰鼠及朱仁乳老師學習南管，民國 35 年（1946）來台，在臺灣以輯錄成冊，印刷出版南樂曲集而受到兩岸三地絃友的重視。（蕭啟村，2009；林珀姬，2010）
3. 民國五十五年十一月十二日 國父一百卅一誕辰，先總統 蔣公發表中山樓中華文化會堂落成紀念文，其中言曰：「余篤信倫理、民主、科學乃三民主義思想之本質，亦即為中華民族傳統文化之基石。」當時參加此紀念會之全體人士，遂聯合簽名籲請政府明定每年十一月十二日 國父誕

辰紀念日，同時為中華文化復興節，並於五十六年七月二十八日，正式成立中華文化復興運動推行委員會，恭請先總統 蔣公為會長，督導推行中華文化復興工作，中華文化復興運動即由此開始。（中華百科全書 <http://ap6.pccu.edu.tw/encyclopedia/data.asp?id=230&nowpage=1>）

4. 根據郭長揚《梁在平：琴韻箏聲滿天下》一書所附「梁在平有聲作品一覽表」（郭長揚，2002，頁172）的記載，該集出版於1969年。
5. 查其曲名字義，「褡」字有二義，無袖的衣服，如背心稱為「背褡」；或為盛物的囊袋。如：「錢褡」（教育部重編國語辭典 <http://dict.revised.moe.edu.tw/>）。盛物的「褡包」是一種中間開口而兩端裝東西的口袋，大的可以搭在肩上，小的可以掛在腰帶上；長而寬的腰帶，用布或綢作成，繫在衣服外面，稱之「褡鏈」；另外，摔跤運動員穿的一種用多層布製成的上衣稱為「褡包」。總括而言，褡字有布製口袋的意象。（漢典 <http://www.zdic.net/zd/zi/ZdicE8ZdicA4ZdicA1.htm>）
6. 滾門，亦稱門頭。南管樂人對於「曲」類音樂的曲調系統習稱門頭，學者或稱「滾門」。（呂鈺秀主編，2008，頁323）
7. 阜，同皂。
8. 原為詞曲用語，指詞的上下片完全相同；散曲中以同一曲調反覆亦稱重頭。任訥《散曲概論》：“詞中前後闕完全相同者謂之重頭……曲中於前後闕首重同一調者，亦稱重頭。”單曲體結構中，有採用“重頭”的方法，將某一個曲牌的基本曲調從頭反覆數次，構成一個完整的唱段。這種“重頭”反覆，又有兩種形式，一為分節歌曲式的基本曲調無變化的唱段結構，二為基本曲調反覆時在旋律上均有所變化的結構。（姜昆、戴宏森主編，2005，頁278）
9. 起手板，著名南管入門曲。分為泉州法與廈門法。泉州法由《小蓬萊》、《鈞天奏》、《青雲遊》、《醉花陰》、《花玉蘭》、《棉搭絮》。廈門法由《小蓬萊》、《鈞天奏》、《霓裳詠》、《花玉蘭》、《棉搭絮》組成。（呂鍾寬，2011，頁238）
10. 管門，主要指南管音樂的音高系統，共計有四個門類：倍士管、五空管、五空四乂管、四空管，依據南管系列的音高符號，在四個不同管門定義下，形成四個特定音階。（呂鈺秀主編，2008，頁253）
11. 上下片，又稱上下闕，指詞曲的結構，一闕詞分為一段或數段（片），又以分兩段的最多，因而有上下片之分。在此延伸為曲式，一片指的是曲調一遍，反覆兩次則稱上片、下片。
12. 疊拍，有拍無撩，撩拍記號為「。。。」，南管音樂中，門頭牌名字尾含「疊」字者，奇葩法皆為疊拍，如【錦板疊】、【青陽疊】、【柳搖疊】、【金錢疊】等。（呂鈺秀主編 2008：217）

- 13.緊疊，比疊拍更為快速，記為 1/4 拍。
- 14.撩拍，南管音樂中用以計算拍子長短與速度快慢的單位。(呂鈺秀主編 2008：306)
- 15.依樂曲樂段佈局，作者之原意在結構上入段應相當於大曲的序段。
- 16.雙闌，南管門頭。
- 17.本文對《皂雲飛》的討論，皆引用《梁銘越箏曲與箏歌創作集》(梁銘越，2007，頁 1-11) 中樂譜文本，以下該曲樂譜之引用，不再加註說明。
- 18.「引空攀字」一作「引空伴字」或「引腔攀字」，指以插字方式對指骨加以裝飾音潤飾。
- 19.長拂：用食指連抹撥彈數絃，形成長幅的五聲音階連續級進上行。
- 20.全攞：琵琶指法，記為 ，音型如 。
- 21.雙攞：琵琶指法，記為 ，音型如 。
- 22.搶攞，琵琶指法，記為 ，音型如 。
- 23.此處演奏技法內涵根據梁銘越註指說明(梁銘越，2007，頁 1)。
- 24.例如演奏指示：「←←彈岳山和雁柱中間弦段近雁柱的位置」，即是透過變化觸絃位置以改變演奏音色的設計。
- 25.地層表面存在人類居住過的痕跡，人類使用的器物、生活的痕跡會留在地層的表面，這些層積稱為文化層。一般而言，若無天災外力的介入影響，上層必定較之下層晚近，因此觀察文化層的先後層疊順序，便能發現文化發展的時序性資訊。
- 26.梁在平對中國音樂的發展著力甚深，對於各種民間樂種的推廣也不遺餘力，經他策劃，1971 年美國 Anthology Record Tape Company 出版的 An Anthology of the World's Music: THE MUSIC OF CHINA II 的南管專輯，便是 1969 年 10 月閩南樂府受中華國樂會委託錄製，再寄送美國出版的。(林珀姬，2006，頁 246) 此外，1973 年出版的《閩南音樂指譜創作全集》也是由他主導的中華國樂會出版。由此可見梁在平對於南管音樂的認同和支持。
- 27.請參看《臺灣箏樂的經典鑰與創意門》一文，收錄在《彈箏論樂》(張儷瓊，2011，332-348) 一書。

From “*MianDaXu*” to “*ZaoYunFei*” : A Retrospection of the Nanquan Elements in Taiwanese Zheng Works

Li – Chiung Chang

Abstract

MianDaXu and *ZaoYunFei* are two Zheng pieces respectively composed by Tsai-Ping Liang and Ming-Yueh Liang, the father and son. They spontaneously took the images, styles and music sources of the Nanquan music as materials to compose. The study aimed to discuss the two pieces individually, starting from the composing motives and composers' imagination to probe into the different applications of interdisciplinary crossover in different periods. Concerning the essences, the two pieces not only displayed the personal experiences and creativities of the two zheng performers, but pointed out the identity of Taiwan zheng music as well as the identification of Taiwanese culture. With the rich lingering charm made by the left hand skills of zheng, it formed a unique aesthetic sense while interpreting the delicate and elegant qualities of Nanquan music. The result has displayed that *MianDaXu* is a piece of transplantation and conversion from the musical context of the Nanquan, but *ZaoYunFei*, performed by zheng with the imagination and imitation of the Nanquan music, is a free creation. *MianDaXu* and *ZaoYunFei* have fused two musical genres, embodied humane perspectives of the contemporary zheng music. Through the process of mingling zheng music with Nanquan music, the two pieces have successfully presented traits of traditional Taiwanese music, and significantly inspired the following development of Taiwan zheng music. According to this connection, the author made an appealing in the study: Under the surrounding of the cultural globalization, while creating novel techniques for zheng and developing diverse performing contexts, people in the field should put much more emphasis on pieces carrying cultural local features of Taiwan like *MianDaXu* and *ZaoYunFei*.

Keywords: Taiwan zheng music, *MianDaXu*, *ZaoYunFei*, Tsai-Ping Liang, Ming-Yueh Liang

從《綿答絮》到《皂雲飛》：回顧臺灣箏樂作品中的南管韻響

整合性音樂基礎訓練面面觀

卓甫見

摘要

音感是人人都具備的對於聲音之感受性。對於一個學習音樂的人或從事音樂工作的專家，音感的訓練及培養絕對是有必要的。整合性音樂基礎訓練（Comprehensive Musicianship，以下簡稱CM教學），對抗傳統上被動且不自然的學習（例如刻意設計的四部和聲練習題目），它不拘於西方嚴肅音樂，對於每一個時期的作品，從真正的曲目中學習音樂理論，從美國爵士樂到各國民族音樂，均以同等重要的觀點研究及學習。CM教學重視創作與即興的訓練，有助於學生自行統整個人的音樂綜合能力。CM教學讓學生沉浸在聲音的環境中悠游自得，使音樂的學習有趣且真實。最重要的概念是，每一項所教授的內容課題必須有關連性，環環相扣交互進行。筆者願就此領域，將歷經二十五年的歲月所得到許多的教學心得，歸納重點，分享出來，並祈各位先進不吝給予指教。

關鍵字：整合性音樂基礎訓練、教學目標、音感訓練、唱名法

前言

整合性音樂基礎訓練(Comprehensive Musicianship, 以下簡稱 CM 教學)音樂才能的訓練,不外乎創作(Composition)、演奏(Performance)、聆賞(Listening)。CM 教學透過下列六項訓練課題,來達成教學目標:

- 一、對於每一個時期的作品,均以同等重要的觀點研讀。早期音樂直到近代作品,重視其發展經過,音樂的種類也不拘於西方嚴肅音樂,從美國爵士樂到各國民族音樂均同等重要,同等看待。
- 二、各種音樂作品研究及譜例的廣泛學習。從各種可能得到的、真正的曲目中學習音樂理論,以對抗傳統上被動且不自然的學習(例如刻意設計的四部和聲練習題目),已成為 CM 教學中,學習綜合理論的主流核心方式。
- 三、決定性的分析訓練。無論是用文字或用聽力去分析,音樂的基本要素如節奏、音高、和聲、音色……等相互間的平衡與互動,均要整體分析。
- 四、創作與即興的訓練。一些基本的聲部進行習作、風格寫作及真正創作的練習,仍然是必要的。此外,在鍵盤上即興能力的培養,有助於學生自行統整個人的音樂綜合能力。
- 五、在課堂上研讀或演奏同學們及作曲家們的作品,是 CM 計畫中重要的一環,正如我們不可能光從書本上學得游泳技術或打各樣球類運動一般,真正的音樂學習也很少不與實際音響結合。因此,創作、分析後的聆聽和演奏,與躍入游泳池中弄得全身溼透的真實感覺,一樣重要。讓學生沉浸在聲音的環境中悠游自得,音樂的學習才會有趣真實。
- 六、CM 教學最重要的概念,即使是每一項所教授的內容課題必須有關連性,環環相扣交互進行。

音感是人人都具備的基本感官,也就是對於聲音的感受性。對於一個學習音樂的人或從事音樂工作的專家,音感的訓練及培養絕對是有必要的。一個視力有障礙的人,若有一對良好的耳朵,聽覺非常正常,加上有良好的訓練,一樣可以成為成功的音樂家,道理就在此。筆者就此領域,歷經二十五年的歲月。其中得到許多的教學心得,很願意就以下幾個問題的重點,分享出來,並祈各位先進不吝給予指教。

- (一) 何謂整合性音樂基礎訓練?
- (二) 其範圍包括哪些?
- (三) 如何進行整合性音樂基礎訓練?
- (四) 首調唱名法與固定調唱名法的差異及優、缺點。
- (五) 富變化的教學有助於學習。

(六) 結語

一、何謂整合性音樂基礎訓練？

在過去，這個課程，普遍被稱為「視唱」、「聽寫」，國內各級音樂班或大學音樂系，大都習慣稱它為「音樂基礎訓練」，唯英文名稱仍多未變，而沿用上述的稱呼。。原文有多種的說法，但普遍稱為“sight-singing and ear-training”，它就是一種唱(讀)譜、聽音的一門課程，另一種說法；“musicianship”，是指一個音樂家所必備的訓練。換句話說，也就是要學生包括從音符的長短、強弱、高低、速度等方面來訓練「心」、「口」、「耳」、「腦」甚至「寫(記譜)」等合而為一的地步。然而為了去瞭解到底懂了多少？唱出音準，旋律的處理。聽到的音，也能用五線譜記錄下來，這叫做視唱與聽寫。

其次，在音感教育內容之界定方面，究竟「音樂基礎訓練」應包含那些教學內容呢？迄今國內外各大學及音樂學院，大都各行其是，並無確定的範圍。不過，一般來說，課程內容有二：一、狹義的讀譜訓練、節奏訓練、和聲感訓練、聽寫、總譜視奏及鍵盤上的和聲彈奏、移調練習……等。二、廣義來說，它也應包括如：和聲學、對位法、曲式學、樂器學、樂曲分析……等音樂基礎理論課程。而在我國，由於各國中以上的音樂班及大專音樂科系，均另外開上述音樂基礎理論課程，因此這門課的教學，便幾乎都以讀譜視唱及聽音練耳為主要的授課內容了。而現今我們稱為：「**整合性音樂基礎訓練**」。

視唱與聽力對於樂器演奏家、歌唱家、音樂學習者，甚至業餘的音樂家、樂評家，都是非常重要的課題。視唱能力是一種實用的能力，它是一種看到音符即須轉換為聲音的藝術。好的樂器演奏家或是歌唱家能夠在演奏(唱)前，內心就首先能看到音符而聽到音樂，而非是一定要在琴上彈出才聽到聲音。換句話說，他們必須在發出聲音前，先在內心裡聽到聲音。尤其是一位指揮家，更需要具備這方面的讀譜能力。他甚至應該具有看總譜就如同聽到整個樂團演出的音響效果，判斷其各部的音色、曲調、和聲等等的能力。因此，視唱能力就是音樂能力的基礎，經由視唱發展內在的聽力，以成就「看」、「聽」的技巧和素養，是相當重要且絕不可忽視的訓練。

所以要成為一個有深度有內涵的音樂家，不能單靠唱幾首歌或彈幾首曲子就好了，必須經過嚴格的音感訓練課程，使他在聽覺、視覺甚至讀譜能力上更具實力，才能幫助他所想要創作或演奏(唱)的曲子更能表達深入，適切地表達音樂性和捉住其風格。

二、音感訓練範圍包括哪些？

練習聽力包含的五個課題：

以下讓我們一起來思考一些練習聽力的方法及步驟。

首先我們要清楚的瞭解到，音感訓練是一種長期性的進階課程，因此，急不得，要平均的在每天練習約二、三十分鐘，效果才會好。接下來我們應瞭解，一段樂曲是包括含有節奏、音高及和聲的，所以我們為了要去聽到它及它們相互間的關係，理當在各部分以多種方法的搭配、調整，做不斷反覆的練習；切記不要用一種死板的方法練習，才會有效果。我們可以分成以下幾個步驟來練習：（一）、節奏，（二）、音程，（三）、曲調(音程與節奏的結合)，（四）、和弦判斷（以三和弦、屬七和弦、增、減和弦為主），（五）、和聲進行等五種不同方面來練習。以下詳細說明。

（一）節奏（音的長短）練習

接下來要談些節奏方面的問題。每個人在聽力的領域其困難度和問題會有所不同；有些在音高上，有些則在節奏或和聲方面。或許是有些已有了「絕對音感」的關係，音高就沒甚麼問題，但，對於節奏方面可能倍感吃力，原因何在？因為對於各種不同節奏「音型」不甚熟悉，顯然單靠眼睛視譜及視唱是不夠的，必須要用心把各種節奏音型熟記下來，並能做到聽到就能寫出來才是。另外，沒有具備固定調(絕對音感)，而首調相當強的同学，對於非調性的曲調就相當的困擾和煩惱。筆者將於第三、四章就這些問題詳做說明及如何克服之道。

在未談到節奏訓練的方式前，首先讓我們來思考一些有關的問題。我們都知道，時值是指在音樂中音符的時間長度，節奏是音符運動的時間單位形式。近代學者們發現，節奏實際上是音樂進行速度與人體自然生理現象（如心跳和呼吸）之間的客觀關係。我們完全相信人類的整個歷史中，任何時值的音符的時間單位，都是以最自然、最合理的形態存在，我們稱之為「標準節奏」，大約與人的心跳速度相等，即每分鐘約七十至八十次。

節奏在音樂中是最活躍的因素，因而也最明顯。它與音高和調式結合起來，就形成優美的音樂，透過輕重音的不同變化，表現出緊張與鬆弛的交替運動，它也是音樂中最原始的基本要素。我們從影片中也能得知，一些部落或土著的民族，他們雖然在音樂素養和技巧以及樂器的種類上，沒有文明國家來得進步，但是他們的音樂是建立在強烈的節奏感上，就因為這樣，他們的歌唱、舞蹈均以敲打各種能發出聲響的簡單器皿而來。如今最流行的搖滾樂，還不是有走向復古的味道嗎？

我們都知道音樂中不能缺少節奏。通常在樂譜中，節奏的速度都有文字標明。緩慢、柔和的節奏，可以給人一種平靜和安全的感受。有時候人們會在潛意識中，感覺到音樂的節奏與生理功能的節奏合拍，讓人陶醉其中；有的卻能使情緒高漲、激發人心，也有的令人感到憂傷、壓抑…等。節奏還具有衝擊力，能表現突然意想不到的情感。弱拍上的突然而焦慮不安的感覺；這些在在都強調節奏對於一首歌曲、甚至每個人（包括非學習音樂者），都有著密切的關係。

在節奏訓練的方法上，當然要視學生的程度情況而定。以一個初學音樂者來說，當然要先讓他們懂得為何要在學習過程中注意拍子。我們常聽到老師說「拍子錯了，拍子不對」，這代表什麼呢？為何一定要那樣規定呢？也常聽到學生說「我實在看不懂拍子，音是會彈，可是不知道速度、拍子對不對，我沒把握…」等等。可見對一個學音樂者來說，若是不會打拍子，節奏不會看，往往就無法掌握一首曲子真正的韻味，甚至意思表達完全相反了。

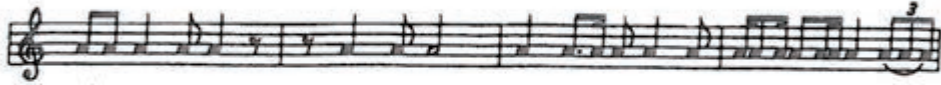
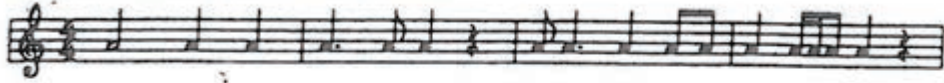
因此，除了對音符、休止符的長短有所瞭解外，進而必須懂得在不同的拍號、不同的單、複拍中所會產生的各種變化音型。若不將這些音型熟記的話，往往會產生一個重大問題，那也是一般學生最傷腦筋的問題：「聽得到，卻寫不出來」。這樣對於視奏、聽寫會有相當的阻礙。

節奏和節拍的相異處在於：節奏是指相同和不同的音在一定的音高（或幾個單純的音高上），做長短與強弱的對比關係。它是音樂組成的基本要素，是骨架，可以單獨存在（曲調則不能單獨存在）。而節拍是指強弱的音符有規律、週期性的反覆。在樂曲中，常常會一開頭就 3/4、6/8 等固定的時值音符表示拍號，就是拍子。總之，節奏、節拍與拍子，它們是有區別但又互相有關係的。

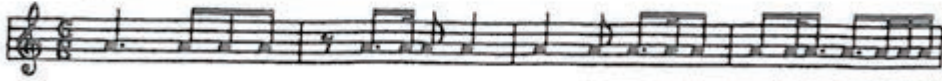
在還未開始聽力訓練之前，應該便能在視覺上看見譜上各種節奏，以正確的速度唱出來，並瞭解單、複拍的記譜法上之差異，熟練每拍所能發展出什麼樣子的變化音型，輕而易舉的打出來。如此認清之後，才漸漸地用筆寫在譜子上。否則常常會發現，聽得到、唱得出，但奇怪的是怎麼寫不出來？譬如說以下單拍子及複拍子的音型變化，在十六分音符以內的長短，至少就有那麼複雜：（見譜例一）單拍子基本節奏音型。

(譜例一) 單拍子基本節奏音型

各種單、複拍的認識在定義上，以單純音符為單位的拍子，叫做單拍子。
如：2/4, 3/4, 4/4, 5/4, 2/2, 3/2, 3/8, 4/8...等



| 在複拍子6/8拍中常見的節奏有：



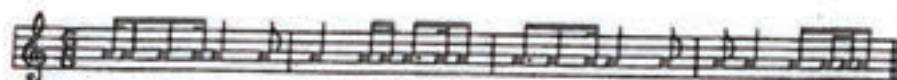
倘若再加上結合線或(和)高音，那困難度就更高了。為了更有效的練習，在單、複拍的節奏上套上各調音階上下行練習。(見譜例二)。

(譜例二)

1. 在單拍子上，套上各種音階(以方便唱出之音域範圍即可)



2. 在複拍子上，套上各種音階(以方便唱出之音域範圍即可)



在此順便提起「單拍子」與「複拍子」兩種記譜法，只是作曲家為了方便記譜而設計的。它是一種「二分法」與「三分法」的音樂。如：3/4 拍，上方數字代表每小節的拍數，以單純音符為一拍(為單位)，每小節有三拍；6/8 則只表示每小節以附點音符為單位(每小節包含有六個八分音符)，並非有六拍而是算成二拍。因此在唸的時候最好以三四拍、六八拍來唸，而不要以四分之三或八分之六來唸較為合理。此外，在單拍子上，有些不能等分的拍子音符就用連音來表示，如三連音、六

連音。複拍子當中也有二連音、四連音等等，這些都表明在一個拍子內的平均速度是以連音來分等它的。

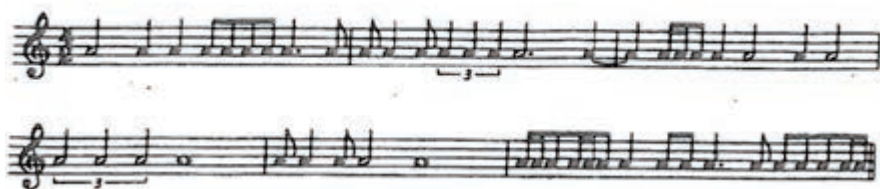
其次，要請各位讀者特別注意的一點是：不要誤以為音符的時值越短，就表示要越快。這話怎麼說呢？我們假設看到兩種不同的譜子：（見譜例三）

（譜例三）

a



b



以上二者到底哪一個快?答案是不一定!因為光從外表看似乎是 a 快於 b，但是速度術語若加上（Allegro molto energico）在 b 譜的左上角，而 Largo 在 a 譜右上角，那麼二者的速度術語就 b 快於 a 了。因此我們不能單從音符的時值長短上來判斷其速度，而是要參考其速度術語標示及註明四分音符為 120 或 60，甚至有的寫 =126 或 =63，那其中的意義都有相當大的差異，要特別小心才是。

（二）音程（音高），音與音的距離練習

我們都知道音程是指音和音之間的距離，它們可以先後發生（曲調音程），也可以同時發生（和聲音程），其範圍包括大、小二度、三度、六度、完全四度、五度、八度及增減音程。在各種協和度看來，雖然是八度、四度、五度音程是屬於完全協和音程，但距離相當遠，不易唱出；所以還是大、小度、三度較近距離的音程先練習辨認，較為簡單。練習方式：從 D 大調開始按任一音唱上下各大、小二度的音程，記住音高勿太高或太低，以適合人聲的能力範圍內為主；一般來說最高勿

超出高音譜表上加一間的 G，最低也勿低於下加二線的 A，以此範圍做練習較佳。

二度音程之後，三度音程是常用音程之，並且是在調性音樂裡，用來建立大、小、增、減三和弦的關鍵音程。練習方式也是與二度音程練習法相同，先設定一音其上下方做大、小三度的音程。如以上方式練習，在任何一調上各級數均可建立一個原位三和弦，這對於未來和弦的性能判斷是非常有幫助的。

再下來進入四度音程。但要特別聲明注意的是：進度勿太快!到了四度時要特別小心。首先以完全四度音程為主，然後在練增、減四度。因為增減四度音程先以完全音程為主，並且要配合三度音程一起練習更能有效。此外也能從下面「第(四)點」練習方式的知它們的關係，建立了三和弦的轉位和弦功能，相當值得練習，有助於音準的正確概念和進步。

主音與屬音之間的完全五度音程，以及屬音與其上主音所構成的完全四度音程，提共一強有力的調性架構，是繼三度音程之後的重要音程。唱完全四度與完全五度音程時，可以想像調性內容作為幫助，例如要唱一個完全五度音程時，可以想像音接的第一音與第五音之間的關係，唱完全四度音程時，想像屬音與其上方之主音的關係感覺。唱小六度音程時，可以想像完全五度上再加一個小二度音程;唱大六度音程時，則想為完全五度之上加一個大二度音程。

以同樣的方法練習更廣的音程，如超過八度以上的複音程，也可以先從八度音程唱，再加上上面(或下面)的剩餘音程，七度音程也可在內心先想到八度音程再減去(大、小)二度的音程，就比較容易捉住你所想要的大(小)七度音程。這方面練習多了以後，自然而然地對於音程的概念也會漸漸提昇，反應會更快，唱得也會更準。(參譜例四)


(三) 曲調 (音程與節奏的結合) 曲調可分為兩種：1. 調性 (Tonal) , 2. 非調性 (Atonal)

1. 調性 (Tonal)：全世界許多學校均採用歷史最久、旋律最美(有附伴奏)、備受歡迎和喜愛的 SOLFEGES(視唱)，由法國出版，從 1A.1B.2A.2B..3A.3B.et 6A.6B.7A.7B.等多冊。裡面內容豐富，且多變化。讓學生提高學習的興趣，筆者強力推薦。但，必須要有伴奏譜才好，否則，就乏味許多。


2. 非調性 (Atonal)「音程」的預備練習 (A.B.C.D.)。

(譜例四)


A. 音程範圍：大小二度、三度




自己設定




B. 音程範圍：大小二度、三度及完全五度




自己設定



C. 音程範圍：大小二度、三度及完全四度



自己設定



D. 音程範圍：大小二度、三度及完全四度、五度



3.前面所述；曲調可分為兩種：1.調性 (Tonal) ,2.非調性 (Atonal)，其中的調性曲調，利用前面所學；各種單、複拍的節奏音型，套上各種不同調的音階來應用其上，效果和趣味性會增加許多（參譜例五）。

(譜例五)



或是進入更高難度階段，邊打邊唱(唱上打下及唱下打上)都是非常有助於節奏、視唱甚至進入兩聲部聽音訓練的預備練習。(參譜例六)

(譜例六)

1. 單拍子方面：兩聲部的節奏與音階(曲調)練習

進而套上音階(唱上打下或唱下打上)，使其更具變化的練習。

唱下打上

唱上打下

2. 複拍子方面：兩聲部的節奏與音階(曲調)練習

進而套上音階(唱上打下或唱下打上)，使其更具變化的練習。

唱下打上

唱上打下

(四) 和弦判斷(以三和弦、屬七和弦、增、減和弦為主) (參譜例七)

(譜例七)

和弦練習的步驟
 首先，就如練習音程一樣，先唱出固定音(全音符)，再唱出上下的音，但是在腦海裡要先想到所要唱的這一個和弦是甚麼性質(如：大三和弦、小三和弦...等)。接下來，也要想到這個和弦的組合音程是甚麼？(如：大三原位和弦的上方兩音是小三度加上下方大三度音程所組成)。因此，先後連想連唱出Mi-Sol-Mi-Do，依此類推，練習唱出增、減或屬七(V7)和弦等(如下圖)。接下來再換一個固定音來練習，久而久之，一定會進步的。

大三和弦 小三和弦 增三和弦 減三和弦 屬七和弦

第一轉位(First Inversion)
 第二轉位(Second Inversion)
 第三轉位(Third Inversion)

(五) 和聲進行之進階練習 (參譜例八)

步驟一：當老師彈出四聲部進行時，同學先寫出低音(第四部)，再寫級數。

註：印上去的音是教材上原有的，而手寫的才是學生將要聽寫的音。換言之，當老師彈奏時，學生是可看到其他聲部的，要寫出沒有印出來的聲部和級數即可。

(譜例八)

級數：i, iv, V#, vi, ii°6, i6, V#, i

步驟二：聽寫外聲部(第一、四)部

Handwritten musical notation for the outer voice parts (first and fourth parts). The notation is on a grand staff with treble and bass clefs. Below the staff, there are handwritten Roman numerals: i , VI , $ii^{\circ}6$, VII_5 , $i6$, $ii^{\circ}6$, $V^{\#}$, i .

步驟三：聽寫內聲部(第二、三)部

Handwritten musical notation for the inner voice parts (second and third parts). The notation is on a grand staff with treble and bass clefs. Below the staff, there are handwritten Roman numerals: I , I^6 , V , I , IV , I^6 , IV , V . The text "級數: bB 大調" is written to the left of the first numeral.

三、如何進行整合性音樂基礎訓練

- (一) 調性及和聲結構聽寫:學生必須於一段音樂進行時,先聽出調性,然後依照音樂的行進,重點式地記錄和聲進行。在實施這項訓練的前幾週,學生依賴五線譜,先行寫下旋律、節奏,再用「眼睛」分析和聲結構、進行;但是,師生必須有共識且狠心地拋棄以五線譜紀錄音樂的方式,試著傾全「耳力」聆聽和聲進行。此時,只給予學生畫好小節線的空白紙張,而所聽的音樂,同時配合音樂史及和聲理論學過的範圍;以真正的曲目,而非為聽寫創作之樂段。這項訓練最大的困難,在於學生無法解除旋律的障礙;於由習慣性地由音高組合成和聲的思考模式,及長期做旋律聽寫的音準壓力,使學生對一完整樂句之縱向與橫向和聲結構進行,無法直接且自然地掌握。很多學生仍會忍不住先記音高,再設法(用理論基礎)拼出和聲。筆者一在鼓勵學生,拋開五線譜,掙脫以旋律為主的束縛,將自己投入充滿和聲色彩的大游泳池中,盡情享受其中之美。
- (二) 不同樂器的聽力訓練:筆者在多年音樂基礎訓練教學中發現,學生在長期使用鋼琴音色訓練音感的過程中,也同時降低其對異質音色(鋼琴以外的樂器)的敏銳度及辨認力。近來,筆者

對平均音樂訓練達八年的大班的學生，作過一項測試。一首長達三十六小節，轉調七次的巴赫《聖詠曲》，由鋼琴彈奏四聲部，二十八名受測學生中，有二十六名可以完整而快速地指出轉調處，及正確的調名。抽調女高音及女低音聲部，由人聲取代；而第三、第四聲部仍由鋼琴彈奏，則二十八名學生中，僅有十五名可以略指出轉調及調名。由此可證明，樂器在音感訓練過程中，扮演極重要的角色，而常常要更換不同樂器練習則有其必要。

因此，在 A 組的樂器聽寫部分，筆者在開學時便安排好樂器及演出的同學（均由 A 組同學自行擔任）。為了達到教學互動的關係，將這樣的課程交由主修該樂器的學生主導。上課前，與學生討論所選擇聆聽的曲目、樂段，請學生提供譜例並先行練習（有時即為其正在練習的主修曲目）。此外，該學生必須負責該樂器介紹及特殊技巧、指法，或其特有音樂語彙示範，而老師僅居於引導協助的角色。這樣的課程，正好稍微彌補本系所欠缺的樂器學課程。在過去二年的課程中，筆者的確發現學生對這一部份的內容充滿期待且投入，原因有 3：

1. 新鮮的音色，加強了學生的學習企圖，也拓展了學生們耳朵的潛能。雖然，其中真的有學生將舒伯特的歌曲移高了小二度，或將弦樂四重奏的部分聲部交換顛倒了，但是，同一個或同一組樂器持續作二、三週後，均有改善。
2. 學生由學而教的角色易位，投入的程度由被動而主動，彼此激勵觀摩，榮譽與責任感油然而生。
3. 由樂器語法與音色作媒介，趁此介紹不同時代的樂器用法、配器特色，話題廣而活；更同時藉由同學的演出，引導力度、速度、樂句斷奏，或圓滑奏、泛音、呼吸等音樂詮釋及記錄的問題。值得一提的是，A 組的學生，大多為大三、大四的同學，他們已具備傳統音樂基礎訓練的良好能力，我更企圖透過短短的教學活動中，訓練學生組織及表達的能力。可喜的是，從未受到教育訓練課程的他們，大部分都上有條理；而也有少數令老師、同學們印象深刻的特優示範教學的同學。

(三) 曲式聽析:用一張畫好段落、標示的紙張（不是五線譜），請學生依問題標示聽出動機特徵、和聲架構、樂句、終止式，或更進一步引導學生聽出作曲上的數項技巧，如反覆、增值、減值、模進、模擬、倒影、逆行……等。這項訓練可由單純而複雜，隨著學生能力的增進而變化要求項目。曲目的選擇，可由室內樂而至管弦樂曲，風格亦可依音樂史（縱向或橫向）安排。筆者不擔心「大眾化」且熟悉的曲目，因為學生充其量熟悉其旋律、曲風或樂器，而 CM 教學中最可貴的，更是窮耳力、心力之極，進入音樂之無限可能性。學生熟悉的曲目，有可能在和聲中、轉調方式或段落認知上有盲點，全方位的引導有助實際生活上的任何「音樂賞析」。

(四) 鍵盤能力的練習:鍵盤和聲及即興能力,在CM教學中是被嚴格要求的。基於本系有非常完整的鍵盤和聲課程,來訓練鍵盤組的學生,因此在A組音樂基礎訓練課程中,非主修鍵盤樂器的同學,會擔任某些鋼琴聲部的彈奏。比如為長笛聽寫作伴奏(學生需要自己分句、分段停下來讓同學聽寫);或者,在聽了一陣子綜合式聽寫後,需要回頭重新練習單純的四部和聲進行聽力訓練時,學生亦擔任彈奏。另外,每位學生均要彈巴赫聖詠曲的任何三個聲部,唱被省略彈奏的另一聲部(視男女同學的不同音域而有彈性)。這項練習,學生做得頗為輕鬆,主要原因是傳統單元的訓練中,關於視唱及音高的訓練並不缺乏,加上他們有合唱課程,若視譜彈奏不成問題,口唱聲部的加入並不困難。

CM教學的特色,在於連續式與融合性。由上例來看,老師在指定作業後,經由創作、改編、演出、再聆賞,這樣一貫的教學過程是連續式的;從第一次接觸被指定的和聲進行,到數週後再聆聽一和聲進行是反覆式的;而結合和聲、樂句,由鋼琴改編給弦樂,再經由同學的演出作詮釋指導是融合性的。筆者認為,自己在接受密集(每週三個上午)訓練的過程中,不僅開發了音樂的潛力,也同時學習到CM教學的方法,實際體悟CM教學之精神。

四、首調唱名法與固定調唱名法的差異及優、缺點

目前全世界所採用的唱名法主要有兩種:固定調(音)唱名法和首調唱名法。以下便來分析比較此而種唱名法的差異及優、缺點。

首調唱名法(Cheve system,通稱Movable Do)代表著有樂音認識的一種體系。他是在調式的基礎上來解釋樂音在調式中所具有的功能屬性、地位與相互的關係。所以,不論何種調,它都以維護樂音像互調的關係為主體,都唱成Do、Re、Mi、Fa、Sol、La、Si,使人產生調性功能的固定聯想,因而有強烈的調性感。目前在教會唱詩班中都是以此方法練習,而社會大眾及一般非專業人員也採用次唱名法(不懂五線譜而看簡單譜的人)。

(一)首調唱名法的優點:

1. 一般社會大眾,不會看五線譜的人士均採用這種唱法。因它較為方便,沒有理論方面的困擾。容易普及,且旋律容易唱、容易記。因為它強調音階裡各音相互的關係,如同一家人,父母兄弟姊妹等等,不管在哪個調上都可以用Do、Re、Mi…….唱法,只要把音升高或降低,都可用最基本的關係法唱出。

2. 首調唱名法同時也強調音階裡各音所給予我們精神上的效果。各調的主音、高低雖然不同，但聽起來效果卻相同，他們的中止感也是一樣的。
3. 因為他們都注重音階裡各音的效果和相互關係。各大音階第一度上的三和弦符號用首調唱名法來唱都是 Do、Mi、Sol，和聲學中在五級(V)上叫做屬和絃，用 V 來表示。而首調唱名法也同力將那三個音不論放在哪個大調裡，都唱做 Sol、Si、Re，如此就簡單得多了。
4. 用首調唱名法易於轉調。當把音高升高或降低時，隨著調性的轉換用心調的唱名不管轉調何種調，只要室友調性的旋律，照樣以主音唱成 Do、屬音唱成 Sol 的方式套上去就是了。特別對於即性演奏有相當的幫助。
5. 音階中碰到半音變化時，用首調唱名法就有另一種唱名。如:Do 的升半音唱 Di、Fa 的升半音唱成 Fee、Mi 的降半音唱成 Me……等。這要比固定唱名法的 Do 代表四、五個高低不同的音(升、降、重升、重降)，都是唱 Do 要來得精密些，也固定得多。
6. 首調唱名法沒有各調難易不同的毛病。用首調唱名法來唱，可以說在各調上是同樣難易的、唱者不必明白音階的構造，或升降記號(調號)的原理，也可以把五、六個的旋律應付得如同 C 調旋律一樣容易。
7. 首調唱名法在音樂性上較易表達得貼切。

(二)首調唱名的不便之處：

1. 首調唱名法雖然在聽覺上及歌詠上有極大的幫助，但在看譜上由於唱名的位置音調而異，尤其是對於大跳的音符不易馬上反應過來，這點對初學者頗感不便。
2. 在調性理論上較不清楚，對於音樂實際的發展會有所障礙。尤其是走音樂專業的學生，絕不可太依賴此種唱法。
3. 首調唱名法 Do、Re、Mi 不代表實際音高，所以對於辨別絕對音高的訓練並無幫助。
4. 首調唱名法不適用於無調音樂，因為每個音與音之間已失去其親屬關係，所以較不易唱。筆者在前面第二章，第(二)節中所述，要如何克服這問題的要點。
5. 對於器樂演奏者，除非他的鍵盤和聲基礎很好、或移調觀念很清楚，否則在樂器上找音樂是一件很費神的事。

(三)固定調唱名法(Fixed Do)的優點：

1. 對於音與音之間的關係，沒有任何界限都能直接反應，不需借助推理，對無調性音樂有聽覺能力，反應較快。
2. 絕大多數是完全的絕對音高記憶。
3. 喚起了樂音色彩的美感與想像。
4. 不受任何調性、調式的侷限，能快且準確的唱出曲調。

(四) 固定調唱名法的缺點：

1. 對於調性音樂來講，用固定調唱名法唱出時，較無法得到感官及精神上的滿足和印象。因唱名僅代表音高而不表現音階裡個音彼此之間的關係。
2. 對於升降記號較多的調（五、六個升降）較難以應付。
3. 對於非職業或非專業的音樂家，或一般喜好音樂但沒有特別理論基礎的愛樂者來說，固定調唱名法較無法勝任，會失去其興趣。為何一般人寧願看簡譜而不願學習看五線譜其道理就在於此。他們覺得五線譜太複雜、太麻煩了，簡譜只要會看長短記號、會看數字，就可以哼出曲調來了。但抱此種觀念的人，因長期處於這種認識水平和反應能力，強烈的調性、調式感，就會反過來束縛了樂音的想像力，舊有的音樂難以突破，新的音樂難以產生。

因此，從以上的分析看來，首調唱名法與固定調唱名法對於學習者來說，都必須去懂它們的優缺點，瞭解它們長短處，決不要刻意排斥任何一種。尤其對於一個從事專業性的學習而言，固定調唱名法絕對是有相當必要的。倘若你僅僅得使用首調唱名法，那麼你會對於一些固定音高的穩定感漸漸失去準確度，聽覺上會起干擾、模糊，對於音色的美感也漸漸喪失。因為首調唱名法又叫「流動 Do 唱名法」，它的唱名對於那固定音高，反應是永遠不斷的流動，同音音高在 F 調時唱 Do，在 C 調時唱成 Fa，在降 E 調時又唱成 Re 等等，唱名永遠隨著調性的改變而改變就因為它太強調調式、調式的關係，太依賴它，長期下來，形成聽覺上一種下意識的習慣衝擊，只注意旋律的進展而忽略了絕對音高級特定的音色。

反之，若只固定於固定調唱名法而不願去懂首調唱名法，對於鍵盤和聲上的即興或轉調等等變化會感覺較為吃力、較為緩慢，且對於調性音樂的背譜或無伴奏音樂的處理，以及音樂性方面都較感困難，這點是筆者個人經驗及在教學上所發現的，您有同感嗎？尤其是對於古式記憶法(Do 譜表)的唱法及演奏上，懂得用首調唱名法的人反而練習起來較為輕鬆自然。不信，可以嘗試看看。

一個特別的問題是發生在「絕對音感」者身上。擁有所謂「完全絕對音感」的學生，大部分在

聽力上沒有什麼問題，絕對音感又稱絕對音高（Absolute Pitch）不論它跟旋律或和聲有沒有關係。但是如果僅有所謂「消極性的絕對音感」，意味它完全聽得出別人唱出來或在鋼琴上（或其他樂器）彈出來的聲音，並不表示如果要求他將聲音記載譜上或是唱某些音時，它就一定有把握。通常這些學生在中等程度的自由調性的讀譜上，就會發生問題；但如果給他們有調性功能的旋律課題，他們「消極性的音感」就顯得很好。

其實絕對音感絕大部分是一種「記憶的型態」，而這種「記憶」大概包括絕對音高和一種大、小調式的處存。很顯然地，「消極性的音感」的人很少想到他們所唱的音程，更少去想他們正在唱的一些音程片段是屬於什麼調性功能，如果面對旋律讀譜的功課，而其大、小調功能顯弱時，他們音高記憶的線索就很少幫得上用途了，在這種情況下就顯示出他的程度來。

(五) 培養「絕對音感」的利、弊、得、失

在音感教學中，除了讀譜視唱教學外，聽音練耳教學是否應配合音樂理論的學習來進行，是一個值得探討的問題。本來，答案應該是肯定的。譬如教到三和絃的結構，就配合來訓練學生能聽辨什麼聲音色彩的和絃是大三和絃，什麼樣的是小三和絃、減三和絃、增三和絃。教到樂曲的轉調，聽寫教材才加入有轉調的曲調及和聲進行等等。可是問題是音感教育愈早開始愈好。根據多位專家的研究，「絕對音感」能力的培養，年齡越小開始，越有可能達成。而且目前國內自小學三年級開始，即有音樂班的設立，兒童通常早在四、五歲未進入音樂班前，即已開始接受音樂教育，到了就讀音樂班時，接受音感教育已有一段時間。小學音樂班雖然尚未開授和聲學等課程，但已開始教導聽辨和絃，甚至已作聽音記譜，只要學生聽力有了進步，教師沒理由不把更複雜、更身結構的和絃，彈給學生聽辨、聽寫。因此今日小學音樂班的學生，大都能聽寫各種大、小調的三和絃、七和絃，甚至更複雜的不諧和和絃，曲調聽寫也能寫出多調性或無調性的曲調，而許多學生也已經具有或接近絕對音感的能力了。

究竟此種現象是利或是弊呢？當然，具有絕對音感對一位學音樂的人，是求之不得的。早期音樂界認為這是天生的，約十萬人中可求其一，但是現代音樂心理學發達，經實驗研究的結果，已公認它是可經後天培養的。而具有絕對音感對一位音樂家來說，是相當有利的，尤其是指揮或演奏現代音樂作品這一方面。另外它對一位作曲家也有莫大的助益，雖然有人認為擁有它，在做移調時會有所干擾，但是瑕不掩瑜，擁有它，仍是利多於弊。

倘若為求培養學生的絕對音感，而使教學有所偏差，也是得不償失的。譬如：為求能有絕對音

高的辨識，一直以相當困難的自由調性或無調性曲調讓學生作聽寫練習，學生若未經長期循序的嚴格訓練，聽寫時教師每彈完一次曲調，學生只能寫出二、三個音符，在多次彈奏後才能像接龍似的慢慢湊成，甚至有些老師整節課只有一直讓學生在聽極其難度的大跳音高(音程)或音堆(奇怪的和弦)，這樣的練習便是本末倒置，失去意義。更糟糕的是因學生聽不出來，備感挫折，而抹煞了學生學習的興趣，真是得不償失…。

絕對音感的培養應該是自然的、漸成的，學生必須歷經單一調性、近系轉調、遠系轉調、多調性等，然後聽力訓練得差不多了，自然可聽辨自由調性或無調性的曲調。可是在這段學習的過程中，需要講求正確的教學方法，應讓學生養成專心聽辨完整曲調的習慣。例如練習時，對二小節或三、四小節不等的完整樂句或樂段，均能耐心聽完，再思索並下筆記譜。如此長期練習下來，才能養成學生對任何音樂迅速而完整的概念。

對沒有開設理論課程的小學音樂班學生，在四年的音樂課程中，對於困難的無調性曲調及複雜的不協和和聲聽寫，應該無須強求，宜循序漸進自然邁入。到了國中、高中階段，由於音樂基礎理論課程陸續開課，音感教學勢必也應與它們相配合。除了教材的編配外，教學活動應注重「知行合一」，實際的聽音練耳訓練應與理論的認知相融合。到了大專音樂科系的階段，因學生已歷多年的學習，則可在深厚的基礎下，加入諸如：總譜彈奏、記憶彈奏、視奏、鍵盤和聲、移調練習等課程。

綜合以上的試驗、比較，首調唱名法與固定唱名法在聽覺能力上所引起的差異，可以簡單地歸納為以下幾點：

首調唱名法

1. 絕大多數人失去絕對音高的記憶。
2. 模糊了樂音色彩的美感。
3. 對樂音的反應能力只侷限於有調性音樂範疇。
4. 對聽複雜的變化音感到困難，需要藉助推理來幫助。對無調性音樂無能為力。
5. 首調唱名法在人們上不懂的樂音如何反應時、掌握了它，可以引起音樂反應能力的推動，但長期處於這種認識水平和反應能力的範疇之內時，強烈的調性、調式感，就會反過來束縛了樂音的想像力，舊有的音樂難於突破、新的音調難於產生。

固定唱名法

1. 絕大多數是完全的絕對音高記憶。
2. 喚起了樂音色彩的美感與想像。

3. 對樂音的反應能力可以在有調性範疇，也可以在無調性範疇。
4. 對樂音間的關係，沒有任何界限都能直接反應，不需藉助推理，對無調性音樂有聽覺能力。
5. 立足於對樂音本質的認識，接近於樂音的客觀實際，接近於聲音的真實，所以更具有創造的活力，可以在聲音的汪洋大海之中，自由想像、創造，不受任何調性、調式的局限，它可以傳承，又可以發展。固定唱名法必然導致無調性音樂的產生和發展，而無調性是對有調性的突破，是對樂音功能進一步揭示，只積極的。在固定唱名的領域，調式關係僅是樂音結構中的一種結構，不是絕對的，還會有他種結構關係。

五、富變化的教學有助於學習

在教學上為了講求成果，不要墨守成規，要嘗試不斷的研發，力求變化、富有創意的的方法。

(一)除了以上各種方法的練習之外，老師上課的型態，也需要活潑性、變化性來和學生取得良好的互動關係，勿讓學生感到太大的壓力，枯燥或乏味。應注意各個學生的反應，隨機應變，帶些幽默感，也會有助於效果的提昇。

筆者曾經多次為了讓學生感到興趣，讓學生分成五、六人為一組，由老師先說明遊戲規則：

1. 音程僅限限於大、小二度、三度。
2. 節奏限制為四分音符至十六分音符之間，可包含有休止符（漸漸地依進度而增加難度）。
3. 拍子為三四拍(單拍)或六八拍（複拍）。
4. 每人僅設定一小節（或二拍以內的片段樂句）。
5. 音域不宜超出人聲可以唱出的範圍（以便利唱）。
6. 以上的規範每一組都可以了，接下來就可將範圍擴大（音程進入到四、五度，六、七度。節奏可加上掛留音。每人記憶增長到三或四拍）

依上述方式，由第一位同學先唱出，然後第二位、第三位同學必須先重覆前面同學唱過的音符，再接到自己所設定的音符（樂句），會發現每個同學都能集中精神，對於彼此之間的互動、成長，都相當良好。另外，偶爾也請學生自己設計一些節奏、因高，讓每個人自由發揮，並且到前面來彈奏自己所寫、所創作的作品，讓其他同學寫在五線譜上。這樣，老師就能走到每個同學旁邊注意他們的問題或困難，立刻加以檢討與修正，也可以注意到上來彈奏的學生問題的所在（如寫法上的錯誤或內容上的不當之處），立刻在黑板上和其他同學互相切磋、改進，真是一舉數得，效果極佳。

(二)過去，老師的角色大多是坐在鋼琴前彈些曲調給同學聽寫，或請同學起來唱，都是單向(老師

主動，學生被動)進行。這樣一來，尤其在三十多人的大班課，老師更無法注意到每位同學的不同問題和需要。效果也就大打折扣了。

每個單元：從(一)、節奏，(二)、音程，(三)、曲調(音程與節奏的結合)，(四)、和弦判斷(以三和弦、屬七和弦、增、減和弦為主)，(五)、和聲進行，都讓學生有參與感。換句話說，在每個單元範例的下方增加一「自己設定」欄，讓學生能用自己的想像力好好的發揮出來。接著，老師除了一一檢察發現不同問題立即糾正外，最重要的是要求每位同學回家後，一定要將自己的作品練熟，以便下次上課時，老師會抽點其中幾位同學上來彈奏自己的設定作品，讓全班同學聽寫。這時，老師就可以走到較為有困難、有問題的同学旁來幫助他(她)，照顧他們的問題，相當實際，且具果效。(參譜例九)

(譜例九)

The image displays a musical score for piano. The top part shows a four-measure excerpt with a treble and bass staff. The bottom part is a blank staff with a box labeled '自己設定' (Self-Setting) above it, indicating a space for student composition.

(三)聽寫教學的新嘗試

「音樂」是最精緻的藝術，有時候它講求絕對的精確性，但是在理智的科學性外，有時也需滲入感性的不確定性。例如音樂節拍有其等時性，如果要在不到半秒時間的一拍中，準確的演奏出各種不同數目的音符，一定要有相當的訓練以求精確。但是在音樂的進行中，卻不一定是將音符機械式的組合。音樂有其人性化的一面，因此彈性速度 (Tempo Rubato) 的運用、樂句的呼吸、氣氛的凝縮與舒張、高潮的疊造等等，必然會級細微的逾越那嚴謹的等時性。然而，音樂的基礎訓練課程，

卻在嚴格要求絕對的正確性。讀譜視唱時，應求節拍的穩定與音高的準確，聽寫練習時，教師的彈奏也要相當的正確。經過長期訓練的學生，對於長短相差不到十分之一秒的節奏長度，也能分辨出來，教師是一點也馬虎不得的。不過，長此以往，學生固然培養出敏銳的聽寫能力，但是否會淪於冥頑不靈的機械性呆板反應呢？

另外，鋼琴是當今教學上使用最普遍的樂器，原因是它有寬廣的音域、足夠的音量，可以奏出豐富的和聲與流暢的曲調，也能表現強弱的變化，而靈敏的鍵盤及敲擊性的發聲方式，也極富節奏性。因此長久以來，鋼琴便成了音感教學的必備工具。但是，其一成不變的音色及囿於機械構造所具的敲擊性音質，和豈因無法漸強、響度也無法持久的特性，使得它並不全然是完美無缺的教具。學生的聽音練耳長期沉浸在它的音色中，會不會因而欠缺對多采多姿管絃音色的想像能力呢？

針對以上兩個問題，筆者早在多年前，即已採取兩項教學措施來彌補其缺失。其一，為充分利用教學資源，由學生演奏提供聽寫練習。因為高中音樂班及大學音樂科系學生當中，均有主修各項管絃樂器的人才，針對各種樂器的音樂及音色特性，我編寫了適合該樂器及符合教學進度的曲調，約四小節至八小節不等，由各種樂器主修學生輪流演奏，供其他同學作聽寫練習，先由獨奏，繼而重奏。實施多年來，深覺其效果相當令人滿意，但也發現了一些問題。例如：長笛和法國號等樂器的低聲部曲調，常有學生會將其音高誤寫了高八度；管樂器吹奏時，因需要短暫的時間來換氣，卻常被誤認為有休止符；兩件木管樂器重奏時，音色常混淆不易辨別等等。此外，即使是相同的曲調，若由不同的樂器演奏，在聽寫時也有不同的感覺。這些都提供了學生對各種不同管絃樂器的音色與性能很好的認識機會，並使他們能分辨「活」音樂和譜面上的差異性，對他們將來從事合奏、作曲、指揮等的學習或工作，均會有所助益。

另一項教學嘗試，是操作音響，以 CD 唱片的音樂擇要供學生聽寫。由於現代音響器材的進步，CD 唱片所播放的音樂，其音高、音質及音色，已相當接近原音，而且準確。並且 CD 唱片有 Index 的顯示，唱盤上也有 Track 及 Search 之按鍵可供選曲、選段，相當方便。不過，教師在實施此項教學前，需要花費很大的心力來準備。首先，是選擇適當的曲目及唱片，太通俗及耳熟能詳的要避免，不只根據教學目標選擇某一種樂器的獨奏，或兩、三件樂器的重奏段落，曲調的難易也要適合學生的程度，唱片的錄音品質也要重視，最好還要同時備有樂譜或總譜，以便對照及訂正用。事前教師本身對教材須預先多次聆聽並作記錄，以便日後查用。

此項教學有數項優點：

第一：能讓學生深入認識某件樂器的音色、特性及在樂器合奏中之角色與地位，並且能知道那

一位作曲家在那一類樂曲中如何使用它。

第二:由於是實際演奏的錄音，多由著名樂團及名家擔綱，因此學生也可藉此學得如何處理樂句，詮釋樂曲，並感知各種不同的演奏風範。

第三:取材沒有特定範圍，舉凡不同時代、風格及形式的樂曲均可擇用，間接的拓寬了學生的音樂視野。我曾經選用了早至巴洛克時期以前，晚至如巴爾托克、斯特拉溫斯基或十二音列作曲家的作品，供學生聽寫，均有不錯的效果。

第四:由於教學方式比較生動有趣，因此深受學生喜愛。

(四)開拓新的教學境界—電腦的運用

傳統的聽寫課程，教師除了需在課前編寫教材外，尚需在課中當場以鋼琴彈奏。遇到較難的教材，就需課前先行練習一番。而且上課中因大都需多少彈奏，每次彈奏總戰戰兢兢，深恐彈錯或有出入，而嚴格來說，的確不可能每次都相同。

另外，受限於僅能用兩手彈奏，遇到音域較寬闊的和聲或多聲部曲調，便受到限制，無法更寬廣的施展開來，對程度較高的聽音訓練來說，便受到某種程度的影響。

為了擺脫上訴的缺憾和限制，現代的電腦便可以扮演一個積極的角色。由於電腦軟體和周邊設備得進步發達，已能利用電腦先書寫好教材，再使用周邊設備，將教材直接轉成音樂演奏出來，並且除了鋼琴的音色之外，各聲部也可任意設定成任何一種樂器的音色撥出。由於電子器材的精準，每次奏出的音樂一定相同，而且再難的曲調也能難奏出。音樂的速度、強弱也能調整。對於雙手無法彈奏的超寬遠的和弦或多聲部，也能輕易而忠實奏出。用它來教學，實在是邁入一種與使用傳統教具教學非常不同的境界。當然，前提是音樂教室應備有類似的電腦及軟體和周邊設備。不過，教室若沒有上述設備，也可將音樂教室以數位錄音(DAT)先行錄下，到教室在用數位錄音機播出，則其效果是相同。

八、結語

現代音樂教育，受到實驗心理學的影響，不斷有新的發現和發展，音感教育也不例外。再者，現代科技日新月異，使的教學或的相當的便利，新的教學不斷湧現，也開拓了新的教學觀念及視野。今日的習樂學生，由於環境的改善，其素質大致上也比幾二十年前有所有提高。因此，音感教育也應日益求精，以更人性化、科技化的進步教學，來迎接世紀的來臨。

一般而言，整合性音樂基礎訓練教學的內容包括基礎樂理、和聲學、對位法、曲式與分析、音

樂史，甚至於樂器學、管弦樂法、指揮、鍵盤技巧、合奏，及傳統上所謂的視唱聽寫等獨立課程的重新整合。其整合方式，首先將以上這些課程全部納入一個統稱「整合性音樂基礎訓練」的課程中，理想的安排為由一個老師帶領十五人左右的小班統整教學；若師資安排上有困難，也可以安排一個教學的交融（team teaching），共同分擔部分內容。當然，這些不同老師組成的教學小組（Integration）精神。提出 CM 教學方式的學者們認為，長期以來讓這些理論課程及聽力課程分散且單獨地進行，學生非但不能深刻地進入音樂本位，更無法玩從全面的角度，組織架構出音樂的全貌。因此，讓學生透過交融與整合課程的訓練，來理解音樂全貌，更成為 CM 教學的重要目標。

本文只是提出一個概念性的教學方向，整合性音樂基礎訓練，它不是最好或唯一的教學方式，卻值得我們省思。此外，從國外各種教學研究報告中，我們發現任何一個好的教學方式及內容，絕對不可能只出現在一位老師的課堂上；它必須從一群有共同認知者的概念上改革，統整所有的相關課程，建立在同一教學體系中。

高等教育，由於沒有升學的壓力，具有自行規劃課程的彈性與自主力，而綜觀國內各中小學眾多的音樂班習樂者，在其學習力旺盛的年紀，卻必須在升學標準試題制式項目中反覆訓練。連音樂基礎訓練這種課程，筆者亦深感國內「考試引導教學」的壓力與無奈。期望從事研究或教授音樂基礎訓練的老師們，共同思考「整合訓練」的問題與前途。

目前市面上雖然可以買到許多不同版本或練習的教材，但是要知道，音感訓練這門課程，如同樂器演奏，越早接受訓練越能有效的達到水準。不過練習時需要有方法，不要太單調，應多求變化，自己本身也可以從一些沒有音高的節奏上，先在心裡想好任何一個調的音階，以一個八度上下行練習套上已定的節奏模式，不但能練習視唱，也可以幫助視譜的反應；另外也可以用其他不同的「C」譜號（俗稱中音譜表）來練習，更加深內容的豐富與挑戰性。

此外，我發現大多數學生對於音感訓練方面僅僅偏重於聽寫上，而在聽寫上又只傾向於聽音和節奏兩方面而已，對於更進一步如：樂句、強弱、速度變化，甚至表情、風格等等都極少探討。我深深覺得，像這種較「感性」的層面，也是一個從事音樂教育或學習者不容忽視的問題，如此促使學習者的敏感度和想像力。總之，要將音樂理論、常識（統稱為樂理）與實際音樂相結合，瞭解彼此的關聯，才是音樂訓練的真正目標和最終目的。

參考書目

一、外文資料

Benward, Bruce. (1983). *Ear training- a technique for listening*. Dubuque, Iowa : W.C. Brown Co. Publishers.

Campbell, Patricia Shehan. (2008). *Musician and teacher: an orientation to music education*. New York: W.W. Norton.

Leland D. Bland. (1989). *Basic musicianship*. Englewood Cliffs, N.J: Prentice- Hall.

Wittlich, Gary E. and Lee Humphries. (1974). *Ear training : an approach through music literature*. New York : Harcourt Brace Jovanovich.

二、中文資料

林麗月。(2003)。《音樂基礎訓練的知與行》。臺北市：文化大學出版部。

邱垂堂。(1987)。《節奏訓練》。臺北市：樂韻出版社。

A Study of the Aspects of Comprehensive Musicianship

Fu- chien Cho

Abstract

The present study explores the contents of “Comprehensive Musicianship” including the training of composition, performance, and listening. Comprehensive Musicianship regards music of different historical periods with equal importance. Not limited by any genres of music, it encourages musicians learning Western serious music as well as Jazz and music of other nations. Comprehensive Musicianship takes examples from virtual repertoire rather than simulated practices. Musicians are required to be sensitive and analytical to various elements of music. They are soaked into a whole world of music with all kinds of compositions. Comprehensive Musicianship helps the music learners develop a strong ability in listening which is definitely a necessity for competent musicians. With twenty-five years of teaching experiences, Comprehensive Musicianship will be discussed in depth while some suggestions will be provided in this paper.

Keywords: music education, musicianship, comprehensive musicianship, sight-singing and ear-training

大三弦琴碼位置之科學分析研究

翁志文*、張佳音**、辛玫芬***

摘要

過去大三弦的琴碼擺放位置，約在琴鼓下方三分之一的地方；目前因音域增加和指距縮小的需求，另有「五度音」的擺法。本論文引用林昱廷研究二胡千金位置時，所運用的頻譜與協和度分析方法，對於大三弦琴碼位置進行研究。結果顯示，五度音擺法不失為一可取的方式。

另外，在研究過程中，發覺某些大三弦的專業老師，因著音色和力度感的堅持，對於琴碼位置的改變，持有較多保留意見。但多數學生對於指距縮小，以及會有演奏技巧較易之優點，則有較高的接受度。

關鍵字：大三弦、琴碼、頻譜、協和度

*翁志文現為國立臺南藝術大學中國音樂學系專任副教授

**張佳音現為音樂教師，國立臺南藝術大學民族音樂學研究所碩士

***辛玫芬現為音樂教師，英國杜倫大學音樂博士畢業

壹、前言

對現代國樂而言，目前一般常用大三弦琴碼的擺放位置（圖 1），約在琴鼓下方，由下往上三分之一處，即約距離琴尾 8.5 公分的地方（李明忠 1996：3）。然而，這樣的琴碼擺放位置，對於初學者而言，常伴隨著左手指距過大，練習時必須刻意地撐開，以及演奏時會有音準難以掌握之情形。



圖 1 傳統三分之一的擺放位置（8.5 公分）

因此，在開始學習大三弦時，必須不斷提醒學生應將左手指距撐開，並且會在琴桿上做出音位記號來加以輔助，以確實能夠掌握精準的音高位置。談龍建指出，「音不準」是學習和演奏大三弦的過程中，一個需要克服的重要課題，因為「音準」問題所牽涉的不僅是表面的技術層面，更進而到了深層音樂性的表演藝術層面（談龍建 2011：34-37）；雖然老師在學生學習大三弦的過程中，給予明確的技藝指導和規範要求，以達到「音準」。但傳統大三弦琴碼的擺放位置，已經決定了按弦指距上的困難度，左手為了按音而撐大的手型框架，極易導致音準問題的發生。

為了解決這個問題，本論文發表人之一的張佳音，於 2006 至 2008 年期間，親自赴中國大陸學習大三弦，發覺目前任教於北京中央音樂學院的談龍建，建議將琴碼往上移至稱為「五度音」¹的位置，即距離琴尾 11.2 公分的地方（圖 2）。



圖 2「五度音」的擺法（11.2 公分）

在未大幅改變大三弦演奏習慣與技巧的前提下，「五度音」的擺法除了可以縮小各音之間在指板上的按弦間距，並可擴增指板上的有效音域，即增加 c^3 和 d^3 此兩個高音的指位；「五度音」的擺法不僅有易於左手的揉弦效果與滑音技巧，也更符合現代樂曲對於增加這二個高音指位的演奏需求。

對於琴碼位置的改變，從樂器改革的角度而言，是在一種極為簡單的情況下，達到樂器改革之目的，使得演奏指距縮減、並有利於教學推廣。然而，有大三弦老師提出質疑，認為此舉改變了傳統大三弦的音色感覺，如同林昱廷在二胡千金位置的聲學研究時，提出琴弦長度與音色的關係。「五度音」的擺法，其琴弦張力減小，不只影響音色，並導致實際演奏時，產生演奏力度不足的問題。

也就是說，琴碼位置的移動，不單是音樂表面演奏技巧的問題，而是其「聲音根本不對」的音樂本質問題！若真要改變大三弦琴碼的擺放位置，除了應該要兼顧演奏上的考量，也應有科學上的根據加以支撐。因此，本論文採用聲學上的頻譜分析，希望藉由科學實驗上的數據分析，檢討談龍建所提五度音位置（11.2 公分），在聲學上是否具有其合理性。

貳、文獻回顧

音色是音樂的要素之一，也是影響聽眾音樂欣賞感覺的基本因素之一。根據 Laurent Demany 和 Catherine Semal 對於聲音的頻譜分析，發現在一個音的組成中，基音主要影響的是一個音的音高，而頻譜影響的是音色；另外，如果基音和其他分音只有微小改變，則對音高和音色幾乎沒有影

響 (Laurent Demany、Catherine Semal 1993)。

不過，音色的不同也會影響人耳對音高的判斷能力；根據 Elizabeth West Marvin 和 Alexander Brinkman 對具有絕對音感和受過音樂專業訓練的人，進行全音和半音的實驗，發現測試音色樣本的不同，是影響人耳判定音高結果的因素之一。而受試者本身彈奏的樂器也會影響音高判斷，也就是說音色和音樂涵養，確實和音高感知能力有所關連 (Elizabeth West Marvin、Alexander Brinkman 2000)。

此外，人耳對音色或音高的反應，會影響對於音階中音高的判斷。當一組相同組合，但音高不同的旋律線，如「C、E、G、C、E、G」不斷升高，且音色跟著變換，人耳聽覺判斷結果會成為「G、E、C、G、E、C」的下降音階 (Andrew Gregory 1994)。

上述的研究證明音色與音樂感知的關係，林昱廷進一步運用「音色」的概念，檢視琴弦張力對音色的影響。在林昱廷對於二胡千金擺放位置的科學研究中，為解決長久以來，如董榕森、宋國生、和劉建勳等人，對二胡空弦弦長的爭議；提出以頻譜分析方法，探究空弦樂音的泛音組成。對空弦樂音的影響，林氏認為各個泛音的強度，其頻譜組成會影響空弦樂音的音色，因此，運用頻譜分析的方法，發現二胡千金擺放位置的不同，會影響基音和其分音的強度比例，音色的協和度也會因而改變 (林昱廷 1995)。同理，這也說明大三弦老師為何會認為，當大三弦琴碼移動至談龍建所建議的「五度音」擺放位置時，傳統大三弦的音色感覺也隨之改變，使得大三弦老師對於接受琴碼位置的改變有所遲疑。

由上可知，當琴弦長度改變時，音色會隨之改變，而聽眾對其音樂的感受也會不同。但是，音色改變是否會影響彈奏音樂的心情、或學習樂器的意願？David Williams 認為個人對音色的偏好，會影響演奏時的音樂效果，也會影響學生學習音樂的動機 (David Williams 1996)；然而，音色並不是影響音樂欣賞或學習的唯一因素。例如，Ioannis Makris 和 Étienne Mullet 就指出，聽眾對音樂的鑑賞除了音色之外，尚包括音樂的整體結構、節奏和音高等因素，而且要比音色對聽眾的影響更大 (Ioannis Makris、Étienne Mullet 2003)。

因此，林昱廷藉由音樂聲學的科學分析，提供二胡演奏者對不同的空弦弦長，其樂音音色的差異性，從而確立最佳音響效果的二胡弦長，此種對二胡樂音的科學分析，或許也能提供大三弦演奏者對音色接受度的另一個思考方向。此外，當大三弦琴碼位置移動後，除了音色的改變外，是否也影響了學生的學習意願，或是大三弦的音樂演奏效果和心情，也是本論文關注的問題。

參、五度音擺法的考量

大三弦琴碼的擺放位置，基於經驗的累積，大約是在琴鼓正面下端，由下往上三分之一（8.5公分）的地方；子弦（g）、中弦（d）、老弦（G）等三條琴弦，由外到內架在琴碼凹槽上。不過，這個擺放位置對初學者而言，會產生其在學習過程中必須克服的困擾，亦即左手按指指距過大、形成難以撐開至正確位置，隨之而來的音準問題。

談龍建 (2012) 在〈中國三弦音色的多樣性之研究〉一文中指出，在傳統與現代之間，三弦這樣傳統樂器隨著時代的腳步，不論是在演奏技巧、音色、演奏角色（獨奏、主奏、或伴奏等）、以及演奏作品等均不斷革新。確實，在大三弦的現代作品中，屢屢可見在音域上的突破，如演奏曲《春到沂河》、《西藏舞曲》、《迎新春》、《金魚》、《蠶花曲》等（譜例 1-5）；然而，由於這些演奏曲中，其最高音 d^3 之位置已在琴鼓蛇皮之上，對於揉弦、滑音等演奏技巧、以及音色要求，其難度相對增加。

譜例 1：《春到沂河》第 167 至 170 小節



譜例 2：《西藏舞曲》第 107 至 110 小節



譜例 3：《迎新春》第 193 至 196 小節



譜例 4：《金魚》第 19 至 22 小節



譜例 5：《蠶花曲》第 28 至 31 小節



換言之，由於揉弦與滑音是大三弦的重要技巧與特色之一，在揉弦時，演奏者會使用左手手指站立在指板上，使指甲抵住琴弦；當彈奏該音時，手指上下來回揉按琴弦，改變弦振動，而產生揉弦效果。而在演奏滑音時，演奏者會使用指甲抵住琴弦，當彈奏琴弦時，藉著在琴弦上滑動改變有效弦長，使音高改變，諸如手指由上往下、由下往上、由上往下再往上，或者由下往上再往下，而產生樂音的變化（圖 3）。



圖 3 滑音的方向位置

但是，揉弦和滑音兩種技巧若是經常在蟒蛇皮之上運用，恐有損壞蛇皮的隱憂（圖 4），因此，五度音的擺放位置不失為解決此一問題的方法。



圖 4 傳統琴碼 d^3 音揉弦或滑音的位置點

也就是說，若將琴碼位置往上移到距離琴鼓下方 11.2 公分的地方（五度音），不僅音高按指指距會縮小（表 1），就連樂曲上最高音 d^3 音的位置，也會由原來在蟒蛇皮面上，移到在指板的下緣處，如此一來，演奏上的位置問題，便可有效解決。

表 1：傳統擺法與五度音之比較（以 g 弦為例） 單位：公分

第一、二把位	傳統擺法	五度音擺法	差距
a 音－b 音	8.8	8.4	0.4
b 音－c ¹ 音	4.05	3.85	0.3
c ¹ 音－d ¹ 音	7.1	6.9	0.2
d ¹ 音－e ¹ 音	6.4	6.2	0.2
e ¹ 音－f ^{#1} 音	5.6	5.4	0.2
f ^{#1} 音－g ¹ 音	2.5	2.4	0.1
第三、四把位	傳統擺法	五度音擺法	差距
g ¹ 音－a ¹ 音	4.7	4.6	0.1
a ¹ 音－b ¹ 音	4.3	4.2	0.1
b ¹ 音－c ² 音	1.85	1.8	0.05
c ² 音－d ² 音	3.6	3.4	0.2
d ² 音－e ² 音	3.15	3	0.15
e ² 音－f ^{#2} 音	3	2.9	0.1
f ^{#2} 音－g ² 音	1.3	1.2	0.1
g ² 音－a ² 音	2.3	2.2	0.1
a ² 音－b ² 音	2.2	2.1	0.1
b ² 音－c ³ 音	1.05	1	0.05

由表 1 可知，在指距方面，以第一把位的一個全音距離，即子弦的 a 音與 b 音，中弦的 e 音與 f[#]音，以及老弦的 A 音與 B 音之間的差距最大，達 8.8 公分。此指序分別由食指按得 a 或 e 或 A 音、無名指按得 b 或 f[#]或 B 音。從人體構造上而言，食指和無名指的距離要撐開至 8.8 公分，確實有所困難，這也表示傳統琴碼三分之一處的擺法，增加大三弦彈奏者對音高位置掌握的難度（圖 5）。



圖 5 三分之一琴碼擺放位置(子弦 a 音與 b 音的距離)

相對地，談龍建提議的五度音擺法，最大距離可由 8.8 公分變為 8.4 公分，差距為 0.4 公分，應可有效解決彈奏按音指距過大的問題（圖 6）。



圖 6 五度音琴碼擺放位置（子弦 a 音與 b 音的距離）

肆、研究方法

本論文在考慮大三弦琴碼位置的頻譜分析時，首先考量林昱廷在二胡千金位置的分析上，與之有異曲同工之妙；而所不同之處，在於大三弦的琴碼在下，而二胡的千金在上。若將大三弦琴碼的更多不同位置加以比較，則林氏所用二胡千金位置的協和度分析方法，應該同樣可以得到適當的研

究結果。另外，有關 B&K 頻譜分析儀和琴碼位置的設定，茲分別說明如下：

一、協和度分析方法

為瞭解大三弦琴碼位置的不同，對大三弦在除了演奏技巧的差異性影響之外，更希望進一步釐清大三弦的樂音音色的改變，因為琴碼位置的不同，直接改變了大三弦空弦弦長，間接影響大三弦的樂音音色，而音色是音樂的基本重要因素之一。好的音色是演奏家追求的目標，如何在提供一個對按弦演奏技巧有助益的弦長比例下，又不損及樂器本身的音色，是本研究的目的。

因此，本研究引用林昱廷二胡空弦弦長的分析方法，主要是因為在考慮二胡最佳空弦弦長時，是由音色的泛音比例形成的協和度，作為二胡千金位置的決定性因素。而二胡千金和大三弦琴碼位置，均是決定弦長和按弦的直接變因，也是影響樂器音色的關鍵。為了瞭解不同的空弦弦長對音色協和度的影響程度，林氏以依據一般二胡較常設定的二胡千金位置，將空弦弦長設定在 37 到 40 公分間的範圍，以 0.5 公分為間距，即 37（公分）、37.5、38、38.5、39、39.5 和 40 等 7 個位置。再從這 7 個不同的空弦弦長，進行聲音的測試，從樂器聲學的科學分析方法，擷取聲音的頻譜圖，從中得到各個音的組成分音及其強度，再從各分音強度計算其分音強度的百分比。從音樂聲學理論可知，音色受到整個包絡線的影響，也就是音色和每個分音的組成和及其分音 dB 值有極大的關聯。

現將此法運用在大三弦琴碼位置的研究，應該亦是適合的。因為當分音序列和基音為純五度、大三度、小三度、和八度音關係時，是為協和音，對音色有正面影響性；換句話說，即這些分音序列強度較大時，空弦音色可能較為飽滿、圓潤、甚且明亮；但當分音序列和基音為小七度、大七度、小九度、和大九度關係時，是為不協和音，對音色具有負面影響性，亦即這些分音序列強度較大時，空弦音色可能較為空洞、尖銳、或甚至暗沉。

二、基本設定

- (一) 硬體：B&K PULSE 3360C 型頻譜分析儀。
- (二) 軟體：PULSE LabShop 10.1 版。
- (三) 聲音輸入：以線路輸入方式連接。
- (四) 頻寬設定 (Span)：6.4 KHz。
- (五) 頻域設定 (Lines)：800 條。
- (六) 頻率解析度 (df)：8 Hz。

三、頻譜分析

- (一) 取音音高：大三弦子弦 g 音。
- (二) 頻譜選取範圍：全取。
- (三) 數據讀取：以 PULSE LabShop 的修正頻率值 (Corrected Frequency) 所得各泛音的測音數據為準。(圖 7)

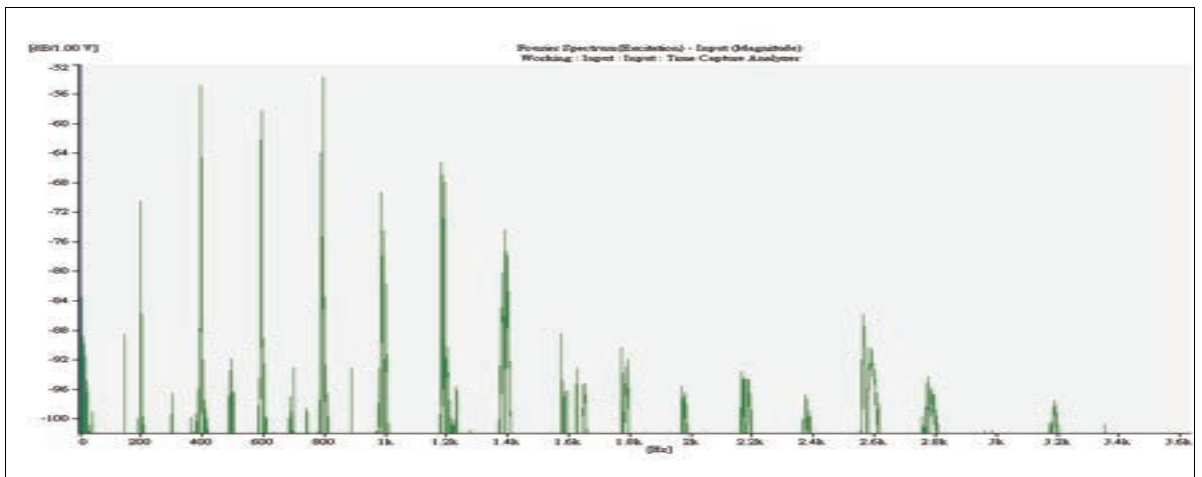


圖 7 子弦 g 音三分之一位置 (第一組頻譜結果)

四、琴碼位置

在琴碼位置的選取方面，除了上述傳統三分之一 (8.5 公分) 和五度音 (11.2 公分) 兩個位置，為了更詳細的比較分析，另外再選取這兩個位置的中間點 9.85 公分，以及琴鼓中間二分之一的的位置 (12.75 公分)。再以此中間位置為基準點，以對稱方式，往上選取 14.3 公分、15.65 公分和 17 公分等七個點進行分析 (圖 8)；詳細數據參見附錄一「g 音泛音譜分析表」。

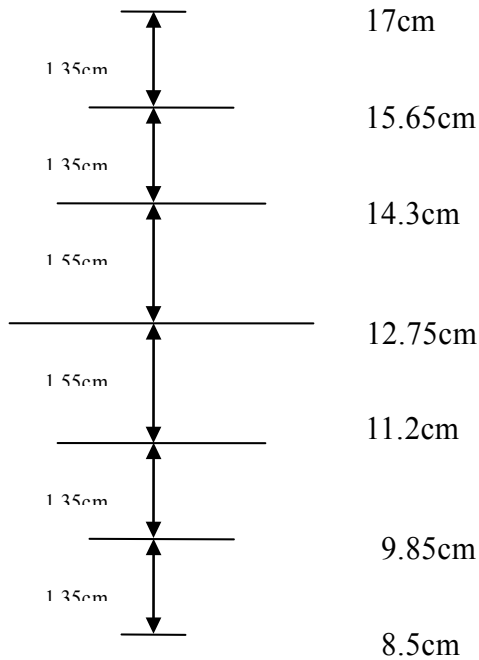


圖 8 大三弦琴碼位置

伍、研究結果與分析

- 一、基音及其八度音之總和，以傳統 8.5 公分為最大，佔全部音量的 42.6%；其次為 9.85 公分、11.2 公分，而為最小僅佔 27.84%，最大與最小兩者相差為 14.76%。由這數值可說明二分之一（12.75 公分）的擺放位置為何不用的道理。由整體看，基音音量總和以 12.75 公分為最低點，並向下方遞增；此外，在向下方遞增的方向上，基音音量在 11.2 公分時，音量增加並在第 8 分音中增加為最大。（附錄二）
- 二、純五度音及其八度音之總和以 8.5 公分為最大，佔全部音量的 25.31%；以 11.2 公分為最小僅佔 17.33%，最大與最小兩者相差為 7.65%。
- 三、大三度音及其八度音之總和以 11.2 公分為最大，佔全部音量的 17.25%；其次為 9.85 公分，佔全部音量的 15.35%，以 8.5 公分為最小僅佔 11.40%，最大與最小兩者相差為 5.85%。
- 四、從協和度之總和分析，以 8.5 公分為最大，佔音量的 79.31%；因此，單從協和成分的角度而

言，8.5公分各位置點之冠，9.85公分、11.2公分居次，12.75公分協和成分之總和最小。

五、小七度音及其八度音之總和以12.75公分為最大，佔全部音量的14.65%；以11.2公分為最小僅佔8.45%，最大與最小兩者相差為6.2%。

六、大九度音及其八度音之總和以11.2公分為最大，佔全部音量的8.51%；以8.5公分為最小僅佔3.33%，最大與最小兩者相差為5.17%。

七、從不協和度之總和來分析以8.5公分為最小，佔音量的13.72%，9.85公分、11.2公分居次，分別佔音量的18.67%及20.89%。

從上述協和與不協和度兩方面的結果顯示，8.5公分之位置點（及傳統琴碼擺放位置）必可列入優等，因為8.5公分之位置點擁有最佳的協和度，其次為9.85公分與11.2公分，12.75公分之位置點具有最小的協和度。9.85公分之位置點的不協和度最小，12.75公分之位置點的不協和度最大，因此，12.75公分列為最劣等。

茲將所有琴碼位置，依協和與不協和度的比例，其優劣分等如下：A、優等：8.5（公分）。B、佳等：9.85、11.2（公分）。C、劣等：17、15.65、14.3（公分）。D、最劣等：12.75（公分）。

陸、十次頻譜分析

頻譜分析的可信度，根據趙越喆、及吳碩賢等人在對大三弦各音的強度（dB值）落點進行聲學分析時，也證明聲源位置對結果幾無影響（趙越喆、吳碩賢等 2009：630）。也就是說，本文大三弦的聲音樣本是足可確信。但為確保本文頻譜分析的結果，具有足夠的代表性，特將每個位置點進行十次的頻譜分析採樣（附錄三），以進行協和度的比較分析。

結果顯示，各位置點的十組協和與不協和度比值數據，都有平均穩定的一致性，由此可證，這樣的測音結果，有其引用分析價值與可信度；以第一組為例：12.75公分的協和與不協和度比值，皆呈現較差的反應，而往兩端有逐漸轉好的跡象。

柒、結語

綜合以上的分析結果，傳統大三弦琴碼三分之一的擺放位置，在協和度方面，確實有超越其他各位置點的優勢，間接證明了古人的智慧及其優越性。而琴碼位置上移，音高仍定g、d、G的情形下，由於弦的張力已然改變，對於音色必定有所改變；但對現今樂曲需求與改革三弦演奏技法的角度來說，在協和度仍佳的情形下，「五度音」擺法亦有其優點，不失為一既簡單又有效的改變方

式，值得加以考量。

另就學習與推廣的角度來說，由於學生尚在學習階段，對於琴碼位置的改變，沒有接受度的問題。而且當第一把位的指距縮小，不用刻意將手形撐開時，在經過短暫的音階練習和把位的熟悉後，學生對演奏三弦應更具信心，因此，「五度音」擺法應可普遍且較容易被學習者所接受。

最後，在科學分析方面，未來若能就大三弦上的 d、G 二弦，以及聲音的起振（Attack）、衰減（Decay）、持續（Sustan）和釋放（Release）等四個階段做出分析，相信對於大三弦為何需要改以「五度音」的擺法演奏，可有進一步的思考與發言。

（本文寫作過程中，得到審查教授的寶貴修改意見，特此一併致謝！）

參考文獻

- 中國音樂學院考級委員會 主編（2005）。《中國音樂學院社會藝術水準考級全國通用教材·三弦》。北京：中國青年出版社。
- 中央音樂學院民樂系（2004）。《三弦曲譜》。北京：人民音樂出版社。
- 中國大百科全書出版社編輯部（1989）。《中國大百科全書－音樂·舞蹈》。北京：中國大百科全書出版社。
- 李鳳山、張棣華（2004）。《三弦基礎教程》。西安：陝西旅遊出版社。
- 李明忠（1996）。《三弦技藝基礎訓練》。臺北：學藝出版社。
- 林昱廷（1995）。《南胡空弦弦長的科學分析研究》。臺北：學藝出版社。
- 談龍建（2003）。《三弦自學入門與提高》。北京：北京體育大學出版社。
- 談龍建（2011）。〈三弦音準技能的認知〉。《樂器》，期別不詳，頁：34-37。
- 談龍建（2012）。〈中國三弦音色的多樣性之研究〉。《天津音樂學院學報》，第4期，頁：103-111。
- 趙越喆、吳碩賢、邱堅珍、黃虹、吳麗玲（2009）。〈中國傳統彈播樂器大三弦的聲功率級測試〉。《聲學技術》，第五期，頁：629-633
- 蕭劍聲（1998）。《蕭劍聲三弦曲集》。臺北：學藝出版社。
- 蕭劍聲（2002）。《三弦曲集》。太原：北嶽文藝出版社。
- Laurent Demany & Catherine Semal (1993), 'Pitch Versus brightness of Timbre: Detecting Combined Shifts in Fundamental and Formant Frequency', *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 11, No. 1, pp. 1 - 13.

- Elizabeth West Marvin & Alexander Brinkman (2000), 'The Effect of Key Color and Timbre on Absolute Pitch Recognition in Musical contexts', *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 18, No. 2, pp. 111 - 137.
- Andrew Gregory 1994, 'Timbre and Auditory Streaming', *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 12, No. 2, pp. 161 - 174.
- David Williams 1996, 'A Study of Internal Validity of the Instrument Timbre Preference Test', *Journal of Research in Music Education*, Vol.44, No. 3, pp. 268 - 277.
- Ioannis Makris & Étienne Mullet (2003), 'Judging the Pleasantness of Contour – Rhythm – Pitch – Timbre Musical combinations', *The American Journal of Psychology*, Vol. 116, No. 4, pp.581 – 661.

附錄一：g 音泛音譜分析表

分音序號	8.5 公分			9.85 公分			11.2 公分		
	分析所得	音量比例	百分比	分析所得	音量比例	百分比	分析所得	音量比例	百分比
1	69.7	100	9.26	67.9	100	8.41	76.3	100	6.95
2	54.1	151.49	14.03	53.2	145.79	12.26	67.8	135.86	9.45
3	57.3	140.92	13.05	58.8	128.35	10.79	60.7	165.82	11.53
4	52.9	155.45	14.39	56.9	134.27	11.29	56.4	183.97	12.79
5	68.1	105.28	9.75	56	137.07	11.52	63.5	154.01	10.71
6	64.1	118.48	10.97	64.3	111.21	9.35	79.1	88.19	6.13
7	73.1	88.78	8.22	68.5	98.13	8.25	74.6	107.17	7.45
8	87.2	42.24	3.91	83.1	52.65	4.43	76.7	98.31	6.84
9	89.1	35.97	3.33	79.9	62.62	5.26	74.3	108.44	7.54
10	94.6	17.82	1.65	85.4	45.48	3.82	77.7	94.09	6.54
11	92.6	24.42	2.26	85.8	44.24	3.72	90	42.19	2.93

大三弦琴碼位置之科學分析研究

12	95.8	13.86	1.28	100	0.00	0.00	100	0.00	0.00
13	84.6	50.83	4.71	90.3	30.22	2.54	89.5	44.30	3.08
14	93	23.10	2.14	95.1	15.26	1.28	96.6	14.35	1.00
15	100	0.00	0.00	92	24.92	2.10	91.6	35.44	2.46
16	96.7	10.89	1.01	87.8	38.01	3.20	92.7	30.80	2.14
17	99.9	0.33	0.03	93.2	21.18	1.78	95	21.10	1.47
18	100	0.00	0.00	100	0.00	0.00	96.7	13.92	0.97
總和		1079.87	100	總和	1189.41	100	總和	1437.97	100
1.基音及其八度音之總和			42.60	39.58			38.17		
2.純五度音及其八度音之總和			25.31	20.14			17.66		
3.大三度音及其八度音之總和			11.40	15.35			17.25		
4.小七度音及其八度音之總和			10.36	9.53			8.45		
5.大九度音及其八度音之總和			3.33	5.26			8.51		
6.大七度音及其八度音之總和			0.00	2.10			2.46		
7.小九度音及其八度音			0.03	1.78			1.47		
協和度之總和			79.31	75.07			73.09		
不協和度之總和			13.62	18.67			20.89		

分音序號	12.75 公分			14.3 公分			15.65 公分		
	分析所得	音量比例	百分比	分析所得	音量比例	百分比	分析所得	音量比例	百分比
1	86.1	100	3.61	79.1	100	6.22	75.5	100	6.23
2	72.7	196.40	7.09	61	186.60	11.61	59.4	165.71	10.33
3	66.7	239.57	8.65	71.8	134.93	8.40	53.3	190.61	11.88
4	58.7	297.12	10.72	60.4	189.47	11.79	62.8	151.84	9.46
5	66.7	239.57	8.65	66.1	162.20	10.10	64.5	144.90	9.03
6	65.6	247.48	8.93	73.4	127.27	7.92	60	163.27	10.17

7	68.5	226.62	8.18	76	114.83	7.15	68.9	126.94	7.91
8	75.3	177.70	6.41	74	124.40	7.74	70	122.45	7.63
9	78.7	153.24	5.53	74.7	121.05	7.53	74.4	104.49	6.51
10	73.5	190.65	6.88	82.7	82.78	5.15	86.4	55.51	3.46
11	82.5	125.90	4.54	84.6	73.68	4.59	79.7	82.86	5.16
12	89.7	74.10	2.67	92.9	33.97	2.11	87.7	50.20	3.13
13	78.9	151.80	5.48	90.8	44.02	2.74	93.9	24.90	1.55
14	75.1	179.14	6.47	89.2	51.67	3.22	84.8	62.04	3.87
15	80.2	142.45	5.14	96.7	15.79	0.98	85.5	59.18	3.69
16	100	0.00	0.00	98.9	5.26	0.33	100	0.00	0.00
17	96	28.78	1.04	91.9	38.76	2.41	100	0.00	0.00
18	100	0.00	0.00	100	0.00	0.00	100	0.00	0.00
總和		2770.50	100	總和	1606.70	100	總和	1604.90	100
1.基音及其八度音之總和			27.84	37.70			33.65		
2.純五度音及其八度音之總和			20.25	18.43			25.18		
3.大三度音及其八度音之總和			15.53	15.25			12.49		
4.小七度音及其八度音之總和			14.65	10.36			11.78		
5.大九度音及其八度音之總和			5.53	7.53			6.51		
6.大七度音及其八度音之總和			5.14	0.98			3.69		
7.小九度音及其八度音之總和			1.04	2.41			0.00		
協和度之總和			63.62	71.38			71.31		
不協和度之總和			26.36	21.29			21.97		

17 公分			
分音序號	分析所得	音量比例	百分比
1	76.7	100	5.65
2	60.6	169.10	9.56

大三弦琴碼位置之科學分析研究

3	67.1	141.20	7.98
4	67.5	139.48	7.88
5	59	175.97	9.95
6	62.4	161.37	9.12
7	58.8	176.82	10.00
8	67.3	140.34	7.93
9	76.5	100.86	5.70
10	77.3	97.42	5.51
11	72.9	116.31	6.57
12	84.1	68.24	3.86
13	83.7	69.96	3.95
14	88.5	49.36	2.79
15	88.9	47.64	2.69
16	96.5	15.02	0.85
17	100	0.00	0.00
18	100	0.00	0.00
總和		1769.1	100
1.基音及其八度音之總和			31.88
2.純五度音及其八度音之總和			20.96
3.大三度音及其八度音之總和			15.45
4.小七度音及其八度音之總和			12.79
5.大九度音及其八度音之總和			5.70
6.大七度音及其八度音之總和			2.69
7.小九度音及其八度音之總和			0.00
協和度之總和			68.29
不協和度之總和			21.18

附錄二：七個位置點第一組子弦 g 音泛音譜分析表

名稱\百分比\琴碼位置	8.5	9.85	11.2	12.75	14.3	15.65	17
基音及其八度音之總和	42.60	39.58	38.17	27.84	37.70	33.65	31.88
純五度音及其八度音之總和	25.31	20.14	17.66	20.25	18.43	25.18	20.96
大三度音及其八度音之總和	11.40	15.35	17.25	15.53	15.25	12.49	15.45
小七度音及其八度音之總和	10.36	9.53	8.45	14.65	10.36	11.78	12.79
大九度音及其八度音之總和	3.33	5.26	8.51	5.53	7.53	6.51	5.70
大七度音及其八度音之總和	0.00	2.10	2.46	5.14	0.98	3.69	2.69
小九度音及其八度音之總和	0.03	1.78	1.47	1.04	2.41	0.00	0.00
協和度之總和	79.31	75.07	73.10	63.62	71.38	71.31	68.29
不協和度之總和	13.72	18.67	20.89	26.36	21.29	21.97	21.18

附錄三：七個位置點子弦 g 音協和度與不協和度十組比較分析表

琴碼位置	8.5	9.85	11.2	12.75	14.3	15.65	17
第 1 次協和度	79.31	75.07	73.10	63.62	71.38	71.31	68.29
第 1 次不協和度	13.72	18.67	20.89	26.36	21.29	21.97	21.18
第 2 次協和度	74.78	76.64	71.05	64.95	71.13	71.48	68.26
第 2 次不協和度	17.52	17.66	20.79	25.56	22.34	21.76	21.58
第 3 次協和度	78.99	75.35	73.61	67.09	71.17	70.24	68.16
第 3 次不協和度	14.25	18.12	19.54	24.07	22.31	22.60	21.85
第 4 次協和度	76.90	72.71	73.70	67.27	69.63	70.13	68.04
第 4 次不協和度	16.43	20.24	19.08	25.16	22.67	22.83	21.95
第 5 次協和度	79.20	74.00	71.67	66.60	68.72	69.69	67.89
第 5 次不協和度	14.50	19.48	20.53	25.54	23.03	22.83	22.42
第 6 次協和度	80.43	74.18	68.32	67.27	69.27	71.32	69.82
第 6 次不協和度	14.64	19.30	22.76	23.65	23.63	23.69	20.63

大三弦琴碼位置之科學分析研究

第 7 次協和度	76.63	73.44	69.92	64.97	70.6	69.24	68.00
第 7 次不協和度	16.63	19.99	22.40	27.53	22.26	23.12	21.08
第 8 次協和度	76.68	74.94	70.09	65.49	66.05	69.61	68.06
第 8 次不協和度	15.75	18.97	22.46	24.91	25.46	23.19	21.12
第 9 次協和度	77.31	74.41	68.20	64.21	69.22	70.53	68.80
第 9 次不協和度	15.77	19.50	22.23	26.05	22.94	22.47	20.21
第 10 次協和度	79.18	74.75	69.20	65.72	65.92	70.98	68.47
第 10 次不協和度	14.21	18.53	22.75	27.13	25.99	21.79	21.03

The Acoustic Analysis of the Bridge Place of Dasansian

Weng, Chih-wen^{*}、Zhang, Jia-ing^{**}、Hsin, Mei-fen^{***}

Abstract

The bridge of Dasansian (lit. big sansian) is usually placed at the one-third of the resonant body, above the bottom of the instrument. However, there is another alternative to place the bridge, called ‘fifth interval’ on account of the increase of octave and the decrease of note-fingering distance.

This study aims to find out the ‘fifth interval’ place may be a good choice for performers, because this newly bridge place is easier for fingering, and at the same time, it will not damage its tone quality. In order to demonstrate this, the study, therefore, adopts the approach of Lin, Yu-ting, which examines the suitable place of erhu bridge through the analysis of its sound spectrum, to analyze the spectrum of each string, and also provide the reference of its acoustic data to the performers.

Keywords: Dasansian, bridge, spectrum

* Associate Professor in the Department of Chinese Classical Music,, Tainan National University of the Arts.

** MA degree in Ethnomusicology, Tainan National University of the Arts.

***Doctorate degree in music, University of Durham, United Kingdom.

Students' Attitudes Toward Using Weblogs in English Writing Class

Min-chen Tseng

Abstract

The purpose of the study was to investigate the effects of weblogs in the English writing class for EFL learners. Weblog is a malleable and fluid medium which students can develop their individualistic voices and reflects their personal style (Oravec, 2003). In an EFL writing classroom, did students form positive or negative attitudes toward using blogs? What were the advantages and disadvantages of using blogs in the writing class? Twenty-four Taiwanese EFL students participated in this study. The results show that the major advantages of using blogs included convenience, writing practice, and emotional expression, whereas the disadvantages were spontaneity, accuracy, and computer instability. The benefits of using blogs were synthesized as English practices, professional layouts, and diverse sides of their classmates, while on the contrary the difficulties were persistency, user-friendly, and inconvenient access of computers. The students formed positive attitudes toward using blogs in the EFL writing classes. The findings and conclusions from this study may be served as suggestions for teachers who intended to introduce blogs in English classes. The ultimate goal was to explore the effectiveness of blogs in language learning and teaching.

Keywords: Weblog, Writing, EFL, Attitude

* Assistant Professor, English Track, General Education Center, National Taiwan University of Arts.

Introduction

English writing in its own right is particularly challenging for EFL students. When it comes to the Taiwan context, however, a multitude of factors further complicate this task including large size of class in each English class, the lack of exposure to authentic English texts, and the opportunities of practice. All factors contribute to the less satisfactory levels of English writing for Taiwanese students.

Normally, students fear facing a blank piece of paper. They do not know where to start. By writing on the computers, rather than onto paper, students are freed from the linear constraints of pens, and they can “play around” with their text until they feel satisfied (Jones & Fortescue, 1991). Also, when students use computers to write, their ideas can flow more easily than when they use paper and pen, simply because they can easily replace words, sentences, or paragraphs they do not want (Holdstein, 1984). Originally, the use of computers was only for word processing. Later, with the development of new technology and new software, additional functions are added. Among them is the Internet. It significantly expands learning opportunities and allows students to connect with the world, particularly for EFL learners. One recent innovation of the Internet, weblogs or blogs, provides students with real-world tasks and learner-centered environments where they have autonomy, apply their previous knowledge, and record new ideas. The study investigated the use of weblogs in the writing class and demonstrated the uses and benefits of blogging to EFL learners.

Review of the Literature

In the early 1980s, Computer Assisted Language Learning (CALL) was booming due to the introduction of microcomputers (Levy, 1997) and research on the effectiveness of CALL increased markedly during this time (Dunkel, 1991). Levy defines CALL as “the search for and study of applications of the computer in language teaching and learning” (p. 1). According to Hardisty and Windeatt (1990), CALL is “most commonly used by teachers and learners to describe the use of computers as part of a language course” (p. 5). This does not mean that computers teach students. It is the teachers and learners who use computers as a source in the teaching and learning process.

For teachers and learners, CALL brings several advantages in language learning and teaching. First, computers act as tutors, assessing learners' replies, recording their performance, pointing out mistakes,

and giving explanations. Computers can provide instant feedback, which is very beneficial to the learning process (Kenning & Kenning, 1984). Computers can also display messages, take the learners through subsequent attempts at a question, and take them to a different section of the package, depending on the nature of the response. In this way, the computer is particularly suitable to the learners in Taiwan in the sense that there are about forty to fifty students in one class. Teachers often find out that a one-or-two hour class is not enough to correct all the mistakes made by learners or give feedback to all of them. Computers are a huge aid in preparing course materials for teachers, through means such as word processing, desktop publishing, presentation, or illustration packages. Computers offer teachers with the opportunity to make better use of their time and expertise. By tackling tedious mechanical tasks like correction and marking of simple exercises, computers allow them to spend more time on preparing activities such as discussions, styles, or project work, and focus on explaining information instead of conveying information (Reinhart, 1995).

Jones and Fortescue (1991) mention that computers, especially multimedia stations, can serve as “workhorses.” They can encompass a range of data types, including analog and digital links. They also include delivery media, such as CD-ROM discs and drives, graphics display hardware, and sound cards. As a result of the computer’s ability to store large amounts of information, learners can access information of any suitable kind such as vocabulary, grammar, information about a writing or discussion topic, and so on. Learners can store data produced by themselves. Teachers will no longer receive homework or assignments, which are stained with correction fluid or eraser marks and difficult to read. Posters are not the only way to do presentations or projects because learners can create their own web pages. Moreover, computers are patient, consistent, and unbiased. They have no ‘off-day,’ and will tirelessly go over the same points as long as is necessary for learners (Ahmad, Corbett, Rogers, & Sussex, 1985).

Kenning and Kenning (1983) point out several advantages of CALL. They state that computers are friends to learners. In some computer programs, such as reading mazes or role-plays, computers can “play” with learners. Not only can a computer be a partner, but it can also offer privacy, which relieves learners from the fear of being laughed at for their mistakes by their classmates. Learners are more comfortable with computers, and they do not feel embarrassed when they give the wrong answers to the

Students' Attitudes Toward Using Weblogs in English Writing Class

computer (Koedinger in Reinhardt, 1995). Moreover, Kenning and Kenning (1983) state that computers allow them to work at their own pace. This is suitable not only for students who are ill, or who are slow or left behind and need to catch up with the rest of the class, but also for better students who always finish early and need extra materials to challenge them. Also, they said that computers hold a kind of fascination for learners. Learners' reactions toward computers appear to be generally very favorable. Part of fascination is due to the appeal of the visual effects afforded by modern computer system using TV display screens. This is particular true of color systems. As last, they mention that through its record-keeping facilities, computers give teachers tools to build up detailed information on their learners' strengths, weakness and progress. Computers can help teachers to assess individual students and enables them to evaluate the materials and methods they have been using.

Although CALL provides teachers and students with a variety of learning methods, it is difficult to decide which class tasks are appropriate in order to achieve desired learning outcomes for students. It is believed that all computer-based tasks should complement each other and enhance the learning that takes place within the traditional classroom. Chappelle (2001) points out six criteria which are language learning potential, learner fit, meaning focus, authenticity, positive impact, practicality, and enhancement. Using blogs in the English writing class is fit to these criteria. Before that, it is necessary to define blogs in the first place.

A weblog (or blog) is a web-based space for writing where all the writing and editing of information is managed through a web browser and is immediately and openly on the Internet (Godwin, 2003). It is a kind of web application that displays serial entries with date and time stamps. Each entry is presented in reverse chronological order with most recent first (Thorne & Payne, 2005). Jorn Barger coined the term "weblog" in 1997 (Blood, 2000). The term weblog was later trimmed to "blog" (Merholz, 2002). Today, weblogs and blogs are terms used to refer to online sites and journals (Nardi, Schiano, Gumbrecht & Swartz, 2004).

To match the use of blogs with the criteria of CALL-based learning tasks (Fellner, 2006), it gives students the real learning opportunities to improve not only writing but also reading in English since they are asked to read their classmates' blogs. Zamel (1992) said that reading provides comprehensive input for writing vice versa. The use of blogs fits with students' interests. As mentioned, blog works as an

online journal. It frees students from worrying about grammar and syntax. Blogs include fast and easy publishing, chronologically archived posts, compatibility with multimedia elements (audio, video, graphic), and a reciprocal-communication mechanism enabling other users to interact with the author through comments. The benefits of using blogs in the educational setting are easy-steps of setting up blogs, wiring for real audience not for teachers only, and they enable two-way communication between authors and readers (Lowe & Williams, 2004). When writing the blogs, students have to make their “meaning” clear enough for their classmates to understand. It meets the third criteria. Blog writing is also a kind of authentic task because they are now common. It allows students to express their feelings and opinions, and information all over the world. Blogs also provide students with chances to acquire and learn new vocabulary. It is also practical because blogs are free. Students do not need to pay for using it. It won't bring any financial burden on students. At last, blogs enhance student's chances to write and use computers. They can access and update their blogs at home or school. Blogs are comparably motivating for students because they allow a familiar learning task in the English language classroom to seem fresh.

There are two key features of blogs: they provide users with freedom to edit the blogs by adding text, hyperlinks, pictures, video and audio clips and to comment or respond to the post displayed; and they have robust archival features so that blogs and post can automatically be archived, with the public allowed to access, search and retrieve content (Paquet, 2003).

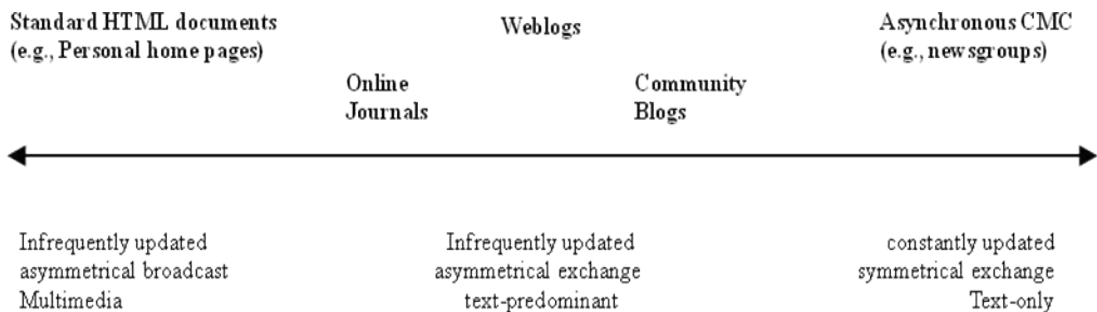
Blog is one of the Web 2.0 technologies, such as wiki, podcast, facebook, flickr, and RSS. They are so called social software tools in respect to their features. Web 2.0 is a set of Internet services which encourage users to join in various communities of knowledge and information building and sharing. Crook (2008) states that Web 2.0 encourages more active learning and enables feedbacks between teachers and students. This kind of interaction will lead to further increasing of student motivation. Minocha (2008) sustains that Web 2.0 fits well with modern thinking on educational practice. It gives students new opportunities to be independent in their study and research, and it encourages a wider range of expressive capability. Usually, studies about the application of the Web 2.0 technologies were conducted separately. Chen, Cannon, Gabrio, Leifer, and Toye (2005) used both blogs and wikis, referred to as the *Folio Thinking* approach, in an engineering course. The open-source Tikiwiki (<http://info.tikiwiki.org/tiki-index.php>) supported both blog and wiki formats. They adopted it their course

Students' Attitudes Toward Using Weblogs in English Writing Class

for e-portfolios and reflective writing. Students were interviewed about their evaluation of the system. The results show that the integration of the two systems helped to increase the engagement of the students and enriched their learning on the basis of the initial trial.

In 2005, Herring, Scheidt, Bonus and Wright identified blogs in the genre ecology of the Internet (See Figure 1).

Figure 1. Weblogs as a bridging genre.



Adapted from Herring, Scheidt, Bonus, & Wright (2005).

They compare blogs with standard HTML documents and asynchronous Computer-mediated Communication (CMC) from the aspects of frequency of update, symmetry of communicative exchange, and multimodality. Blogs is sitting between standard web pages and asynchronous CMC regarding each of these dimensions. Personal homepages may be updated only once every month, but newsgroups are updated every time a conversational participant posts a message. Blogs are in between personal homepage and newsgroup and they are usually updated several times a week. From the roles of author and reader, is it asymmetrical in standard HTML documents whereas it is the fully symmetrical give and take of un-moderated in newsgroup. For blogs, users hold the ownerships of and ultimate control over their blogs' content. While maintain blogs, multimedia elements can be incorporated as desired, similar to standard web pages, but tend to focus on text writing like CMC. It is important to bear in mind that the relationship is a continuum, not three separated points. In between standard HTML documents and weblogs, online journal sites are closer are closer to standard web pates than are blogs. Community blogs, in between blogs and asynchronous CMC, are closer to online discussion groups in their frequency of

activity and exchange of messages among multiple users than are individually-maintained blogs. Blogs have restored the importance of authorship, and indeed created more users than probably any other medium in human history. Although blogs have also changed the nature of authorship, with students on public blogs needing to think about both their immediate audience of intended readers or the audience of anyone on the Internet who could accidentally or intentionally post a message. Blogging can thus be used to help students write for a social audience and how to respond to others, while being aware of both the benefits and risks of expressing themselves online (Warschauer, 2010).

Blood (2002) distinguishes three types of blogs as filters, personal journals, and notebooks. The content of filters is external to the bloggers which includes world events, online happenings...etc. The content of personal journals is internal. It includes blogger's thoughts and internal workings. Notebooks may contain either external or internal content. They tend to be longer and focused essays. Most of the earliest blogs are filters, but now the journal type has become more common. Blogs are unique to the Web, rather than carried over from off-line genres. Krishnamurthy (2002) pointed out that the posts that were more insightful and controversial get the most attention and comments. The results were consistent with the view of blogs as filters, and bloggers as highly interconnected. Krishnamurthy also proposed a classification of blogs into four basic types according to two dimensions: personal vs. topical, and individual vs. community (See Figure 2). Online dairies which are highly personal and individual fall into Quadrant I, and the support group which a couple of friends collaboratively blog about personal matters constitute an example in Quadrant II. The enhanced column is known as filter blogs because they select and provide commentary on information from the web and it falls into Quadrant III. The community blogs is in Quadrant IV. Herring, Scheidt, Bonus and Wright (2004) found in their study that the types in Quadrant I and III were well-represented, but few examples were found in Quadrants II and IV among their 203 randomly-selected blogs they found.

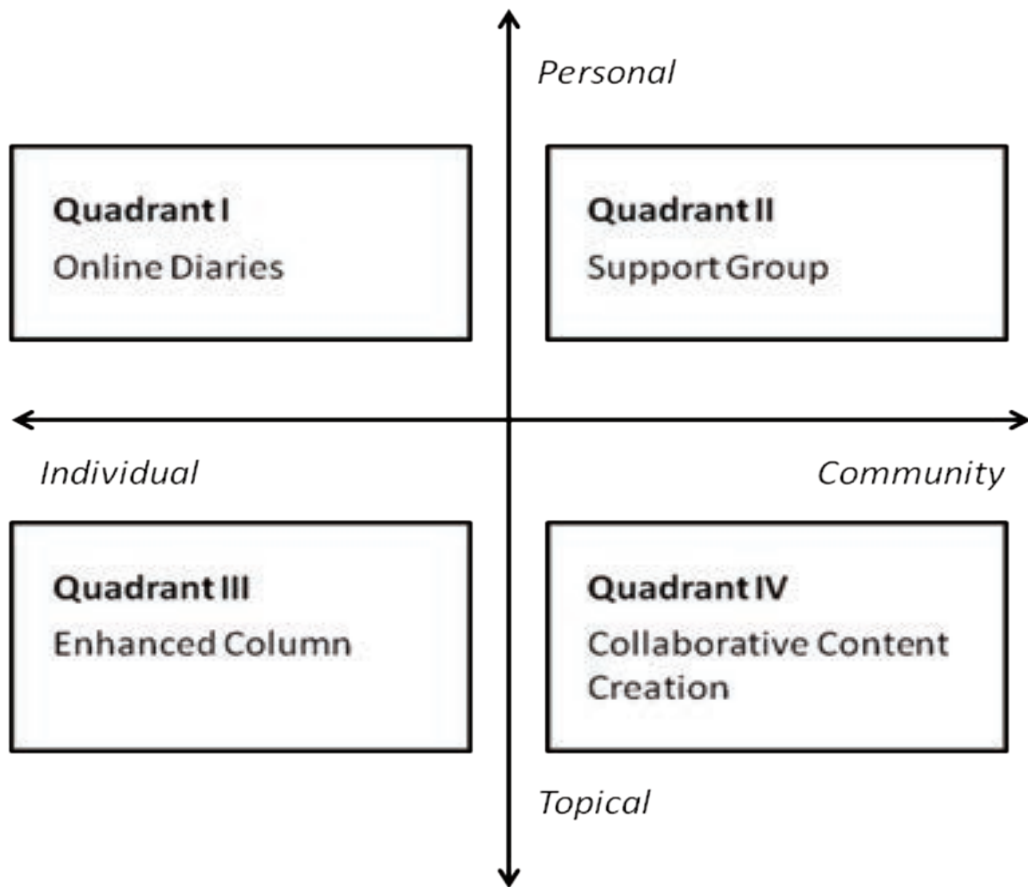


Figure 2. Types by blogs by Krishnamurthy (2002).

Blog possesses some advantages that help facilitate English writing which is important for English learners. Writing is a vital skill for academic or occupational success (National Commission on Writing, 2004), and it is the most difficult skill for English learners to master. In their report in 2006, *Writing and School Reform*, they suggested the following items: (1) double the amount of time that students spend with writing, (2) assign writing across the curriculum, (3) encourage out-of-school writing, and (4) employ technology to help improve writing. Blogs meet these writing requirements (Ferdig & Trammell, 2004). Blogs employ technology to provide students with opportunities with writing practices, thoughtful feedback, and revisions based on feedback. They are the fundamental steps in the process to improve

student writing (Williams, 2003). In the classroom, students do not have any inspirations or clues to write anything. Blogs could expand writing time by extending beyond the classroom environment and traditional school schedule constraints (Drexler, Dawson & Ferdig, 2007). Writing can be an effective tool for the development of academic language proficiency as learners more readily explore advanced lexical or syntactic expression in their written works (Warschauer, 1996; Weissberg, 1999). Writing across curriculum is invaluable for mastering different types of subject matters, as writing expression let students raise their awareness of knowledge gaps, abstract problem-specific knowledge into schemas that can be applied to other relevant gaps, and lift mental representations of knowledge that can be more easily retrieved. In the meanwhile, writing allows teachers to better understand student's state of knowledge and thinking process and thus adjust their instructions as necessary (Reeves, 2002). Archibald and Jeffery (2000) discuss four themes in writing: the process, product, context and teaching of writing. They recognize the complicated activity of this multi-faceted task which requires proficiency in several areas of skills and knowledge. Teachers should be familiar with the broad range of written expression skills, the objectives of the specific writing task and the needs and characteristics of those being assessed (Murrary, Hourigan & Jeanneau, 2007).

Using blogs in the language classroom can increase learner autonomy (Ward, 2004; Wu, 2005), posting class information (Johnson, 2004), and opening communication outside the classroom (Pinkman, 2005; Tseng, 2008). Also, there are several advantages of using blogs (Zhang, 2009). Blogs do not require complicated computer skill or knowledge. They provide user-friendly functions. EFL students do not need to worry about their computer skill and writing skill at the same time. Blogs offer several security options such as limiting access for reading, posting or replying. Students can develop a sense of ownership that they are the masters of their own blogs, and they can gain the experience of exchanging comments with their teacher or their classmates. Blog entries can consist text, images, audio, video and hyperlinks. Students who are afraid of English writing can start with adding photos or images to help them overcome the fear of not knowing what to write. Students can also invite their classmates to visit their blogs. Blog has an auto-archiving feature. All posts are archived. Students can search the posts they write before by keyword, or by date. Thus they can monitor their progress. Fernette and Eide (2005) also found that blogs can promote critical thinking and analytical thinking, be a powerful promoter of creative, intuitive, and

Students' Attitudes Toward Using Weblogs in English Writing Class

associational thinking, promote analogical thinking, be a powerful medium to increase access and exposure to quality information, and combine the best of solitary reflection and social interaction.

Although blogs provide teachers with a magical tool, Krause (2005) pointed out that when he used blogs in the classroom, he found that students did not want to use it. Some students posted repeatedly to the blogs, and others posted rarely. Some students wrote long and rambling reflections, and others posted little more than links to other websites. Also, he found blogs did not do a very good job of helping writers interact. He thought email lists do better, with each reply going automatically to all the other participants. At last, he pointed out that blogs work best for publishing individual texts that are more or less finished. Blog writing is most commonly compared to journalism and to writing in a diary or journal. Dron (2007) proposed a model of e-learning that extended traditional concepts of learner-teacher-content interactions to include these emergent properties of the group. It suggests that this feature of social software can facilitate an approach to e-learning that is qualitatively different from and capable of significantly augmenting traditional methods, with especial benefits for lifelong learners and those outside institutional boundaries. He specified the darker side of using social software. It was noted that the structure generated through social software may not be useful or pedagogically sound. Many of the social software have millions of users. All of them are contributing to the overall shape of the system. It is significant that many educational users of soft software make use of the smaller systems which can adapt more easily to the needs of the group. The crowds of social software are only wise when the individuals of which they are comprised are unaware of the choices others make (Surowiecki, 2004). With the awareness of the behavior of others, the influence of a few users is disproportionately large, shaping the behaviors of those who follow. The common solution to this problem in the school setting is to use such software as part of a learning ecology, often within specific courses, and then situating them in a framework that is somewhat controlled by a tutor (Brusilovsky, Chavan, & Farzan, 2004; Miettinen, Kurhila, Nokelainen, & Tirri, 2005). Blogs are susceptible to intentional attack, whereby a malevolent or mischievous individual or group can bend the system to its purposes. Intentional behavior can affect a virtual environment much as it can in nature, and much as in nature, the virtual environment can be polluted and corrupted. This remained an issue that was poorly resolved. Then he provided ten design principles for educational social software. It included the principle of adaptability, parcellation, trust, stigmergy, context, constraint,

sociability, connectivity, and scale.

Relevant research includes Schroeder, Minocha, and Schneidert (2010) used SWOT method to analyze the use of blogs, one of social software, in higher and further education teaching and learning. The “Strengths” includes building social relationships, improving learning, and enhancing communication between students and teachers. “Weakness” includes additional workload for both students and teachers, perceived limitations in the quality of interaction, and uncertainty about ownership and assessment issues. “Opportunities” include showcase work which means students can show their work to the wider public. It also creates and maintains communities. The communities could take a life on their own as the students appreciate the value of their interactions with others. “Threats” include the support and reliability of the applications. The social software applications are not controlled by school’s IT departments. If there is a problem such as login issue, schools cannot fix it or handle it. Another big problem is illegitimate use. Students may use the access to create or read inappropriate content or engage in devious behaviors. Such an activity would certainly affect the credibility of school and it is needed to be considered as a big threat. Also, external members of the public may enter a course-based student interaction and expose students in danger. In the same year, Miyazoe and Anderson examined the effectiveness of three different online writing activities in formal university education: forums, blogs, and wikis. They used a mixed-method approach including survey, interview, and text analysis. The results revealed that students formed positive perceptions of the blended forum and wiki writings and they showed progress in their ability to differentiate English writing styles. The variations provided by the combination of three activities served well in meeting challenges and were fun for students. Avci and Askar’s (2012) studied using blogs to 92 Turkish students. They compared the opinions of the university students on using Blog and Wiki for their courses. The results showed that were positive to blog and wiki usage. Both perceived usefulness and self efficacy variables explain 71% of blog and wiki usage. This result pointed to a very high and significant correlation. Grami (2012) used blogs to Saudi ESL students. The result show that blogs helped students develop critical thinking and ability to identify target audience. Students’ attitudes were positive and exhibited a desire to incorporate similar tasks in writing classes. In the same year, Kitchaharn used blogs to improve students’ summary writing abilities. The article compared students’ summary writing ability before and after they were taught blogs. The results indicated

that students' summary writing mean score of the post-test was higher than that of the pre-test, and they had positive attitudes toward learning through blogs, and they found blog was an interesting and new experience to work with their friends on the weblogs.

In summary, blogs can be served for many purposes. Although research related to blogs in the English classroom is blooming, it is clear that blogs have much to offer to literacy, especially in developing skills in writing in EFL contexts. This study offers some observations based on a study conducted with Taiwanese EFL students. Therefore, to investigate how blogs help students in English writing class and their attitudes toward using them, the present study answered the following questions:

1. Did students form positive or negative attitudes toward the tutor blog for the writing class?
2. What were students' attitudes toward learner blogs for their writing assignments?
3. What were the advantages and disadvantages of using blogs in language learning?
4. What were the difficulties and benefits students encountered when using blogs?

Methodology

Participants

A total of twenty-four Taiwanese students participated in this study. They took English writing class as an elective course, and the English writing class met every week for two hours. The participants' English proficiency levels ranged between Intermediate and Higher Intermediate of GEPT (General English Proficiency Test) which is an officially recognized test in Taiwan.

Materials

In the questionnaire, *The Use of Weblogs in the Language Classroom*, a total of twenty-five multiple choice questions and nine open-ended questions were constructed (Tseng, 2008). From question 1 to 10, the questions were designed to ask students' opinions about teacher's blog, and from question 11 to 25, the questions were about students' blogs. All the questions were quantified by a Likert-scale of 1 to 5 (1 = Strongly Disagree, 2 = Disagree, 3 = Neither Agree Nor Disagree, 4 = Agree, and 5 = Strongly Disagree). The reliability of each question was determined using Cronbach's alpha. From Q1 to Q25, the Cronbach's alpha is .83. From Q1 to Q10, Cronbach's alpha is .93. From Q11 to Q25, Cronbach's alpha

is .71. The questionnaire reached a high reliability. As Neuman (2001) points out, reliability tests are an indicator of the trustworthiness of a questionnaire. The questionnaire was constructed by the author but the high reliability of the questionnaire was considered as significant and signaled that all items included were reliable. In the open-ended questions, students were asked about the advantages and disadvantages of using blogs in the writing classes.

Procedure

In the introduction of writing class, students were told that maintaining an English blog was one of the requirements of class for one academic semester. The teacher demonstrated how to set up a blog and students followed the instructions step by step. After setting up the blogs, students gave their website addresses to the teacher, and the teacher listed the address on the class's blog (<http://jane0412.blogspot.com>). Students were asked to maintain their blogs regularly, and they would receive a score on the last day of each month. At the end of the students, a questionnaire was prepared for them to fill out.

The estimated completion time for the questionnaire was 10 to 15 minutes. After the completion of questionnaires, relevant data from multiple-choice questions were extracted and analyzed using SPSS (Statistical Package for the Social Sciences), the 11.0 Version of Windows program, and Microsoft XP, Excel. One sample t-test and a reliability test were used for statistical processing. The data from open-ended questions were classified into different categories manually according to the answers provided by students.

Results and Discussions

From the results of the questionnaire, Table 1 lists the mean scores for the twenty-five questions. Table 1

SUMMARY OF MEAN SCORES OF THE QUESTIONNAIRE

No	Questions	Mean
1	I think it is fast and convenient for the teacher to use blogs.	4.17
2	I think tutor blog is professional and beautiful.	4.04
3	I think it is a trend to use tutor blog.	4.08
4	Blogs can save the use of printing paper.	4.38

Students' Attitudes Toward Using Weblogs in English Writing Class

5	I can download the lecture notes from tutor blog at anytime.	4.21
6	English blogs can enhance my motivation in learning English.	3.96
7	I can accept the use of blogs in language teaching.	4.08
8	I can ask questions to the teacher on tutor blog.	3.67
9	I suggest that other teachers can use tutor blog too?	3.92
10	It is fast and convenient for the teacher to post announcements.	3.88
11	I am glad to have my own English blog.	3.79
12	On my blog, I can post anything I want..	4.13
13	My blog looks very professional.	3.08
14	I can post photos or pictures on my blog.	4.08
15	It is fast and convenient to update information on the blog.	4.17
16	I can visit and learn something from my classmates' blogs.	4.13
17	If I have some grammatical errors, my classmates would tell me.	3.50
18	If I have some grammatical errors, my teachers would tell me.	3.63
19	When using blogs, I cannot copy from others' works.	3.50
20	I wish I could see more English blogs built up by others.	3.83
21	I agree that teacher posts the common mistakes we make on the blog. We can learn the same mistakes together.	3.92
22	I think it is simple to use blogs.	3.88
23	I think it doesn't spend a lot of time learning how to use blogs.	3.54
24	Without English or composition class, I will still use my blog.	3.17
25	I will recommend others to do English blogs.	3.63

From Table 1, Q1 to Q10 were designed to retrieve students' opinions about teacher's blog. Q11 to Q25 were what students thought about their blogs. To examine the mean scores of individual questions, the highest one was Q4. In that question, 89.2% of participants agreed that using blogs would not be a waste of printing paper. The second highest one was Q15, where 80.3% of participants agreed that it was fast and convenient to post their messages onto their blogs, and shared them with their classmates,

families, and friends overseas. The third highest one was Q1, in which 73.2% of participants thought it was convenient for teachers to post class notes, supplementary materials, and announcements on the tutor blog and for them to review after classes. On the other hand, the lowest mean score was Q13. In answering that question, 16.1% of participants did not think their blogs looked professional. They wished they could put more pictures, songs, and clips of films to decorate their blogs. The second lowest one was Q24, where 10.7% of participants did not think they would continue to maintain their blogs after English writing class. They explained they would have a lot of courses in the following years, but 35.7% of participants did show the intention to maintain their blogs after English writing class. The third lowest one was Q17. For that question 17.9% of participants thought their classmates could not tell them where their mistakes were. They still depended on the teacher's feedback and corrections.

In the questionnaire, Q1 to Q10 were regarding participants' opinions toward the tutor blog. The mean score was 4.04, whereas Q11 to Q25 was about their attitudes toward learner blogs, the mean score was 3.81. The average score for both of the tutor blog and learner blogs was 3.90. To answer research question one and two, students show positive attitudes toward using blogs in the writing class. For the tutor blog, students agreed that blogs were useful and convenient for teachers and students. However, for learner blogs, the mean score was not as high as the tutor blog, as we could see the lowest first three mean scores were from the questions regarding learner blogs. How to manipulate the blogs, and correctness of the content was the biggest concern for students.

In the open-ended questions, participants were asked about the advantages and disadvantages of using blogs in the writing classes (Table 2). The first merit was convenience. Participants could post their messages or assignments anytime and anywhere. A sense of accomplishment was achieved when they saw their posts on the Internet right after they pressed the "submit" button. The second ranking of advantage was to practice writing. Sometimes, participants felt blank in their minds during the writing class. When using blogs, they could write something when they were in the mood, or when they experienced something after a day. The third advantage was to express thoughts and emotions for the teacher, writer and their classmates to read. Some participants thought it was good to be able to express feelings and also to read their classmates' thoughts. The other advantage of using blogs was to save printing costs and the use of paper. Participants did not need to carry printing papers around. The last advantage was being able

Students' Attitudes Toward Using Weblogs in English Writing Class

to read teacher's notes, announcements, and related information after regular school hours. They could focus on teacher's lectures in classes and check the notes when they reviewed the homework at night.

Table 2

Advantages and Disadvantages of Using Blogs in Writing Classes

Advantages	Percentage	Ranking
Convenience	42.6%	1
Practice writing	19.1%	2
Emotional Expressions	12.8%	3
Paper-saving	10.6%	4
Teacher' notes, announcement and related information	8.5%	5
Disadvantages	Percentage	Ranking
Spontaneity	41.9%	1
Accuracy/Correction	32.3%	2
Computer instability	12.9%	3
Self-creation	6.5%	4
Time-investment	6.5%	4

On the other hand, participants thought that blogs had some disadvantages. The first one was spontaneity. Because of the heavy load of other courses of their major, participants had to invest time in maintaining their blogs. However, in accordance with the instructions of blog assignments, participants were told that they could post any English material from different subjects. Blogs enhanced participants' interest and motivation in learning English. Peer learning benefits participants the most. Participants could learn English from their classmates' blogs. The language input was not merely from the writing teacher. The topics and content aroused mutual interests. The merits of blogs were acknowledged in this way. The second disadvantage was accuracy. As participants practiced writing on their blogs, it was difficult for teacher to give corrections individually, especially for a large class. However, some of the messages or articles were from their writing assignments. The teacher asked them to post the different revisions onto their blogs. In this way, they could see their writing progress, and they could also read how

their classmates wrote on the same topic. One good thing of doing this was to prevent participants from copying sentences or paragraphs from their classmates or from the Internet. The other disadvantage was computer instability. Sometimes the school network was down, and sometimes their computers had bugs. They had to fix up the problems and then their desire to write was gone. Their attention was distracted, so they just gave up writing. Another disadvantage deriving from participants' answers was self-creation. Participants thought it was difficult to create new topics or to write something on their own without teachers' guidance. They thought it would be better if the writing teacher told them what to do. But in this way, the creative innovation was gone. The last disadvantage was time-investment. Some participants thought they had to spend too much time writing the messages or posts. When there were other exams or big assignments, they sacrificed writing in their blogs until the last moment when the teacher reminded them.

In answer to research question three, it was convenient for the teachers and students to post relevant information without the limitations of time and space. Through the blogs, participants could get to know each other and saw the different sides of their classmates. However, because participants did not have a habit of writing English blogs, they forgot about blog assignments easily. Also, participants were encouraged to write as much as possible, but they did not know whether the messages they wrote were correct or not. It was also a huge burden for the teacher to make corrections on each of the participants' posts and messages. If these obstacles could be solved, the effectiveness of blogs could be established thoroughly.

In answering to research question four, the difficulties and benefits that the participants encountered are shown in Table 3.

Table 3

Difficulties and Benefits of Using Blogs in Writing Classes

Difficulties	Percentage	Ranking
Constant maintenance of blogs	35.7%	1
User-friendly	35.0%	2
Inconvenient access of computers	28.6%	3

Students' Attitudes Toward Using Weblogs in English Writing Class

Benefits	Percentage	Ranking
English practice	48.3%	1
Appreciation of their classmates' blogs	27.6%	2
Diverse sides of their classmates	24.1%	3

The major difficulties were elicited from participants' answers. About 35.7% of participants thought that maintaining blogs on a daily basis was difficult. They sometimes forgot their blog assignments because of the heavy load of other subjects. The second difficulty was that the design of blogs was not user friendly. It was difficult for them to become familiar with the instructions. The other difficulty was the inconvenient access of computers where 28.6% of participants said when they thought of something, they were not able to access the computers, or when they wanted to write, the network was down for unexpected reasons. It was a contradiction that participants thought a blog was convenient because it was fast, but it was also a problem here that they could not take computers anywhere they went. With the exception of the difficulties that a blog brought up, participants had realized the benefits of using blogs to help them practicing English. Around 48.3% of participants thought they had learnt new words, phrases, and sentences from their classmates. From viewing their classmates' blogs, they could pick up some new English expressions that they did not know, while 27.6% of participants thought that they could learn something from the layout and design of their classmates' blogs. They could appreciate the effort that others had devoted to their blogs, and then realized how little they had done. The other 24.1% of participants thought they were able to get to know their classmates via blogs. They could see the diverse sides of their classmates, and their personalities.

The results of the studies added to the literature of using blogs in learning English. The same with the 55 medicine-related majors in Tseng's study in 2008, the 92 Turkish students in Avci and Askar's study in 2012, Saudi ESL students in Grami's study in 2012, and Kitchaharn's study, students from different countries formed positive attitudes toward using blogs to assist them with learning English.

Limitation of the study

There are two limitations that need to be acknowledged and addressed regarding the present study. First, the number of participants was small and too limited for broad generalizations. A bigger trial population might reveal more about students' thinking. However, in a writing class, the correction of writing works for a class of twenty to twenty-five produces a lot of work loads for a teacher. The second limitation has to do with the extent to which different contexts and surroundings and different background of students are needed to replicate the findings in the study.

Pedagogical Implications and Conclusion

Students formed positive attitude toward using blog in the writing classroom, but there are two suggestions for teachers: First, all the posts are listed according to "date" instead of different "topics". If one teacher has more than one class, it is difficult to organize all the posts. Students will also see the messages posted for other classes. Students might feel confused. The blog cannot create subtopics or an area for one class. Second, all the posts can be saved as draft when they are not being used. However, when a teacher wants to update the post and publish the old post, the date will still be the original date instead of the publishing date. Students have to go back to the old date and find the post. It will be a big problem when a teacher posts many messages, and it will take time for students to find it. Therefore, it is suggested to repost the message, and students see the post on the top over all the other messages.

The Internet is one of the major innovations of the twenty-first century. It has had a profound impact on foreign language teaching and learning. In this study, the students show positive attitudes toward using blogs in the English writing class. The content of their blogs varies from personal feelings to the class notes of their courses. The students had much fun in maintaining and creating their own world on the Internet. With the positive attitudes toward blogs, students would be willing to write in English, and share their blogs with classmates and people all over the world.

References

Ahmad, K., Corbett, G., Rogers, M., & Sussex, R. (1985). *Computers, language learning and language teaching*. Cambridge University Press.

- Archibald, A. & G.C. Jeffery (2000). "Second language acquisition and writing: a multi-disciplinary approach". *Learning and Instruction*, Vol. 10, pp. 1-11.
- Avcı, U., & Askar, P. (2012). The comparison of the opinions of the university students on the usage of blog and wiki for their courses. *Educational Technology & Society*, Vol. 15 (2), pp. 194-205.
- Blood, R. (2000). *Weblogs: a history and perspective*. Retrieved January 8, 2007, from http://www.rebeccablood.net/essays/weblog_history.html
- Blood, R. (2002). *The Weblog Handbook: Practical Advice on Creating and Maintaining Your Blog*. Cambridge MA: Perseus Publishing.
- Brusilovsky, P., Chavan, G., & Farzan, R. (2004). Social Adaptive Navigation Support for Open Corpus Electronic Textbooks. *Paper presented at the AH 2004*, August 23-26, Eindhoven, The Netherlands.
- Chappelle, C. A. (2001). *Computer applications in second language acquisition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Chen, H., Cannon, D., Gabrio, J., Leifer, L., Toye, G., 2005. Using wikis and weblogs to support reflective learning in an introductory engineering design course. In: Paper Presented at the Human Behavior in Design '05, Key Centre of Design Computing and Cognition. University of Sydney, Sydney.
- Crook, C. (2008), *Web 2.0 technologies for learning: The current landscape-opportunities, challenges, and tensions*. Retrieved August 25, 2009, from http://dera.ioe.ac.uk/1474/1/becta_2008_web2_currentlandscape_litrev.pdf.
- Drexler, W., Dawson, K. & Ferdig, E. R. (2007). Collaborative blogging as a means to develop elementary expository writing skills. *Electronic Journal for the Integration of Technology in Education*, Vol. 6, pp. 140-160.
- Dron, J. (2007). Designing the undersignable: social software and control. *Educational Technology & Society*, Vol. 10 (3), pp. 60-71.
- Dunkel, P. (Ed.). (1991). *Computer-assisted language learning and testing: Research issues and practice*. NY: Newbury House.
- Fellner, T. (2006). Developing writing fluency and lexical complexity with blogs. *JALT CALL*, Vol. 2 (1), pp. 15-26.

- Ferdig, R.E. & Trammell, K.D. (2004). Content delivery in the blogosphere. *T.H.E. Journal*, Vol. 31(7), pp. 12-20.
- Fernette and Brock Eide's Neurolearning Blog. (2005, March 2). *Brain of the Blogger*. Retrieved June 3, 2007 from <http://eideneurolearningblog.blogspot.com/2005/03/brain-of-blogger.html>.
- Godwin-Jones, B. 2003. Blogs and Wikis: Environments for On-line Collaboration. *Language Learning & Technology*, Vol.7 (2).
- Grami, M. A. (2012). Online collaborative writing for ESL learners using blogs feedback checklists. *English Language Teaching*, Vol. 15 (10), pp. 43-48.
- Hardisty, D., & Windeatt, S. (1990). *CALL*. Oxford University Press.
- Herring, C. S., Scheidt, A. L., Bonus, S., & Wright, E. (2004). Bridging the gap: a genre analysis of weblogs. *Proceedings of the 37th Hawaii International Conference on System Sciences*, pp. 1-11.
- Herring, S. C., Scheidt, L. A., Bonus, S., & Wright, E. (2005). Weblogs as a bridging genre. *Information, Technology & People*, Vol. 18(2), pp. 142-171.
- Holdstein, D. H. (1984). *On composition and computers*. The Modern Language Association of America.
- Johnson, A. (2004). Creating a Writing Course Utilizing Class and Student Blogs. *The Internet TESL Journal*, Vol.10 (8).
- Jones, C. & Fortescue, S. (1991). *Using computers in the language classroom*. Longman Group UK Ltd.
- Kenning M. J., & Kenning M. M. (1983). *An introduction to Computer Assisted Language Teaching*. Oxford University Press.
- Kitchakarn, O. (2012). Using blogs to improve students' summary writing abilities. *Turkish Online Journal of Distance Education*, Vol. 13 (4), pp. 209-219.
- Krause, S. (2005). Blogs as a tool for teaching. *The Chronicle Review*, Vol. 51 (42), p. B33.
- Krishnamurthy, S. (2002). *The Multidimensionality of Blog Conversations: The Virtual Enactment of September 11*. In Maastricht, The Netherlands: Internet Research 3.0.
- Levy, M. (1997). *Computer-assisted language learning: Context and conceptualization*. Oxford University Press.
- Lowe, C., & Williams, T. (2004). Moving to the Public: Weblogs in the Writing Classroom. *Into the Blogosphere: Rhetoric, Community and Culture of Weblogs*. Retrieved April 21, 2007 from

Students' Attitudes Toward Using Weblogs in English Writing Class

http://blog.lib.umn.edu/blogosphere/moving_to_the_public.html

Merholz, P. (2002). Play with your words. *Peterme.com*, Retrieved Mar 25 2009 from

<http://www.peterme.com/archives/00000205.html>

Miettinen, M., Kurhila, J., Nokelainen, P., & Tirri, H. (2005). OurWeb - Transparent groupware for online communities. *Paper presented at the Web Based Communities 2005*, February 23-25, 2005, Algarve, Portugal.

Minocha, S. (2008). *A study on the effective use of social software by further and higher education in the UK to support student learning and engagement*. Bristol, UK: Joint Information Systems Committee. Retrieved August 25, 2010, from

<http://www.jisc.ac.uk/media/documents/projects/effective-use-of-social-software-in-education-final-report.pdf>

Miyazoe, T., & Anderson, T. (2010). Learning outcomes and students' perceptions of online writing: simultaneous implementation of a forum, blog, and wiki in an EFL blended learning setting. *System*, Vol. 38, pp. 185-199.

Murray, L., Hourigan, T., & Jeanneau, C. (2007). Blog writing integration for academic language learning purposes: towards an assessment framework, *IBERICA*, Vol. 14, pp.9-32.

Nardi, B. A., Schiano, D. J., Gumbrecht, M., & Swartz, L. (2003). *"I'm blogging this" A closer look at why people blog*. Retrieved Mar 22 2009 from

<http://home.comcast.net/~diane.schiano/Blog.draft.pdf>

National Commission on Writing. (2004). *Writing: A ticket to work...or a ticket out*. New York: The College Entrance Examination Board.

National Commission on Writing. (2006) *Writing and School Reform Including the Neglected "R", the Need for a Writing Revolution*. College Board, N.Y.

Neuman, W. (2001). *Social research methods: Qualitative and quantitative approaches*. Boston, MA: Allyn & Bacon.

Oravec, J. (2003) Some influences of online distance learning on US higher education, *Journal of Further and Higher Education*, Vol. 27(1), pp. 89–104.

Paquet, S. (2003). Personal knowledge publishing and its uses in research. *Knowledge Board*, Retrieved

January 10 2009 from <http://www.knowledgeboard.com/item/253>

- Pinkman, K. (2005). Using blogs in the foreign language classroom: Encouraging learner independence. *The JALT CALL Journal*, 1(1), pp.12-24.
- Reeves, D. (2002). *Accountability in action*. Denver, Colorado: Advanced Learning Press.
- Reinhardt, A. (1995). New ways to learn. *BYTE*, 20 (3).
- Schroeder, A., Minocha, S., & Schneider, C. (2010). The strengths, weakness, opportunities and threats of using social software in higher and further education teaching and learning, *Journal of Computer Assisted Learning*, Vol. 26, pp. 159-174.
- Surowiecki, J. (2004). *The Wisdom of Crowds*, London: Little, Brown.
- Throne, S. L., & Payne, J. S. (2005). Evolutionary trajectories, Internet-mediated expression, and language education. *CALICO Journal*, Vol. 22 (3), pp. 371-379.
- Tseng, M. C. (2008). The Use of Blogs in English Classes for Medicine-Related Majors. *Chang Gung Journal of Humanities and Social Sciences*, Vol. 1, pp. 167-187.
- Ward, J. (2004). Blog Assisted Language Learning: Push Button Publishing for the Pupils. *TEFL Web Journal*, Vol. 3(1).
- Warschauer, M. (1996). Comparing face-to-face and electronic communication in the second language classroom. *CALICO Journal*, Vol. 13 (2), pp. 7-26.
- Warschauer, M. (2010). Invited commentary: new tools for teaching writing. *Language Learning & Technology*, Vol. 14 (1), pp. 3-8.
- Weissberg, B. (1999). Developmental relationships in the acquisition of English syntax: Writing vs. speech. *Learning and instruction*, Vol. 10, pp. 37-53.
- Williams, K. M. (2003). Writing about the problem solving process to improve problem-solving performance. *Mathematics Teacher*, Vol. 96 (3), pp. 185-187.
- Wu, W. (2005). Using Blogs in an EFL Writing Class. *Paper Presented at the 2005 International Conference on TEFL and Applied Linguistics*. Retrieved September 24 2006, from: www.chu.edu.tw/wswu/publications/papers/conferences/05.pdf 2007-10-13.
- Zamel, V. (1992). Writing one's way into reading. *TESOL Quarterly*, Vol. 26, pp. 463-485.
- Zhang, D. (2009). The application of blog in English writing. *Journal of Cambridge Studies*, Vo. 4 (1), pp. 64-72.

部落格融入英文寫作課對學生學習態度之研究

曾敏珍

摘要

本研究之目的在於探討部落格應用於英文寫作課之成效。部落格一種可延展並且可流動之媒介，學生可以利用部落格塑造出自己的聲音和反映出自己風格。在英文寫作課中，學生對部落格的態度是正面還是負面呢？整體而言學生的態度為何呢？在本實驗共有二十四學生參與。實驗結果顯示使用部落格的優點有：便利性、寫作練習和情感表達；反之缺點：有學生的主動性、文章的正確性和電腦的不穩定。使用部落格的益處有可多作英文的練習、專業的介面和分享同學的另一面，困難為持續寫作性和使用電腦的方便性。整體而言，學生對部落格保持正面的態度。。

關鍵字：部落格、寫作課、態度

整合認知行為控制構面之科技接受模式研究 —以國小校務資訊系統之使用為例

賴文堅

摘要

科技接受模式相關研究指出資訊科技產品的有用性、易用性是使用者接受之關鍵因素。而校務行政系統可以視為資訊科技產品平台，國小教職員所知覺到校務行政系統的易用性、有用性，是採用校務行政系統的關鍵因素。本研究採用問卷調查法，以 536 為國小教職員為對象，實證探討影響國小教職員使用校務行政系統的因素，並整合社會認知理論角度—行為控制知覺於科技接受模式中，分析教職員校務行政系統之使用行為。

本研究以問卷蒐集資料，進行資料分析與驗證假設，經過結構方程式模式分析，結果發現模式適配度良好，主要結論如下：

- 一、本研究驗證國小教職員在校務行政系統使用之態度與行為，研究結果顯示教職員個人對於校務行政系統的認知，包括了有用性、行為控制與易用性，而認知程度愈高，將會提升教職員對於校務行政系統的態度與實際使用情形。
- 二、校務行政系統使用的態度是由認知行為控制、知覺有用與知覺易用三者所決定，且重要性依次為認知行為控制、知覺有用與知覺易用。
- 三、本研究在科技接受模式下所擴展的變項：行為控制的認知，影響了教職員認知到資訊系統是否容易操作，這透露出在校務行政系統的使用能力，將會對於整個使用態度與行為傾向產生關鍵性的影響。

關鍵字：科技接受模式、認知行為控制、校務行政系統

壹、緒論

1946 年於美國賓州大學誕生了人類的第一部電腦以後，在短短的幾十年間，為人類帶來空前的革命性改變，由各行業的專業使用，延伸到人們的日常生活中，由原先單純的使用目的，發展到現代多功能的整合，而能夠運用資訊科技的個人與組織，才能掌握競爭之優勢（王如哲，2001）。因此運用資訊科技，以有效地推動校務工作、提升教師教學、學生學習效能，是未來學校的必然道路。

校務行政電腦化成為政府資訊化政策核心，實施正確且有效率的行政管理作業流程，以提升教育品質與建立績效責任（黃超陽，2001）。將資訊科技運用在校務行政當中，除了可以提升行政作業的效率，並可致力於效能的改進，並進而提升服務的品質，例如在學生的成績處理及學校各處室之間的公文傳遞，若可以利用成績處理資訊系統來做成績的登載與計算，或是運用資訊系統及 E-mail 來傳遞公文與開會通知，不但可以減少錯誤並節省書面處理的時間，也可以減少人力與物力的浪費。

教育行政規劃與執行層面的資訊化，適足以落實教育革新並引導社會變遷與發展知識經濟，建構符合新世紀教育行政發展的先進趨勢（蔡進雄，2001）。運用資訊科技處理學校事務，主要目的是仰賴電腦處理速度快、準確度高、記憶量大等特性，運用資訊科技將複雜的資料加以整合，也就是建立整合的校務行政系統，可以達成資源共享、整合行政上的需求、降低系統發展維護人員的負擔、維持資料的一致與獨立性與確保資料的保密與安全性的作用。學校資訊系統透過資訊化行政資料庫與系統開發工具的中介，提升校務行政資訊整合與分享（李春雄、吳聲毅，2004）。校務行政系統的使用就是要透過教育機關與學校間網路的連線，將學校中資訊或資源直接透過網路傳至教育局處及教育部或相關單位，不但可以簡化資訊流通與交換的管道，加強資源的整合與應用，縮短行政管理的流程，更能提升行政體系的效率與服務品質。

有鑑於校務行政系統之建置與使用，已經成為目前教職員日常事務工作的一環，有其必要針對教職員對於校務行政系統之使用行為模式特性做更深入的分析與瞭解。而 Davids 所建立之科技接受模式(Technology Acceptance Model, TAM) 是目前常被用於探討資訊科技接受度的理論模型，但目前少有相關文獻針對學校校務行政系統進行有系統的探討。因之，本研究以科技接受模式為基礎並考慮教職員個人的資訊系統之自我效能，導入「認知行為控制」構面，試圖提升科技接受模式對教職員在資訊系統使用上的解釋力，以增加未來在資訊系統開發上的應用。

貳、文獻探討：

一、理性行動理論

Fishbein 和 Ajzen 在 1975 年提出了理性行動理論 (Theory of Reasoned Action, TRA)，用來預測和瞭解人類的行為發生，探討個人態度如何透過理性過程導引行為。根據 Fishbein 和 Ajzen 的主張認為實際行為發生會受到個人的行為意圖影響；而個人的態度和主觀規範將會影響行為意圖；個人的態度是受到外部變項影響決定個體的行為信念或評價；主觀規範主要是指個人受到規範信念及遵從動機的影響，當個人認為順從主觀規範強弱，決定了個體行為意圖高低，而態度和主觀規範兩者是會彼此交互影響。

Fishbein 和 Ajzen 主張個人對行為發生由「行為信念」與對此行為結果的「評價」，接續形成個人對此行為的正反面的評價，也就是「態度」；此外社會大眾與重要他人亦會對此行為有所看法，即「規範信念」與他順從這些規範意願的強弱，即「遵從動機」，這些形成他認為社會上對此行為的看法，稱之為「主觀規範」。內在的態度與外在的主觀規範便形成個人行為的「意願」，成為從事這項行為的動力，當有高度意願時便會從事這項「行為」(Fishbein and Ajzen, 1975)，其相互關係如下圖 1 所示。

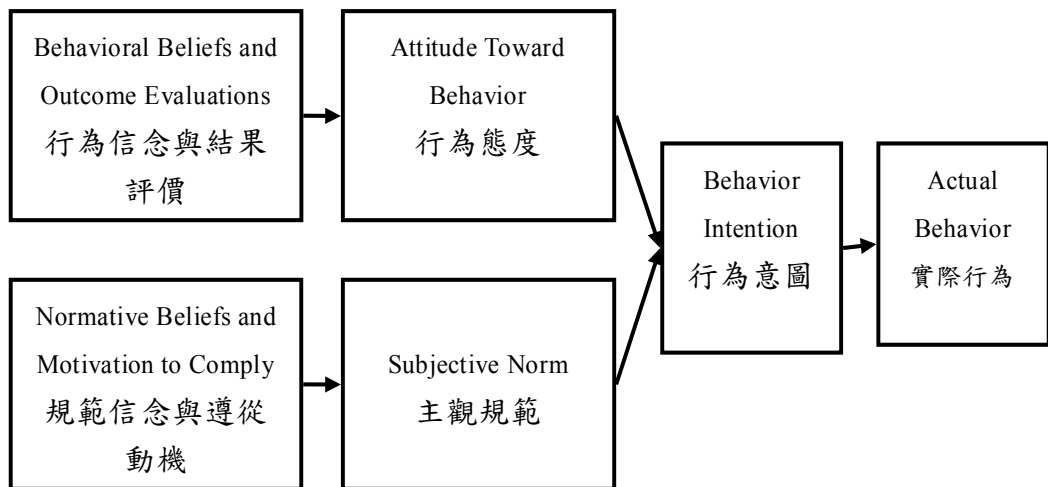


圖 1 理性行動理論模式

資料來源：Fishbein, M. and Ajzen, I.(1975).*Belief, Attitude, Intention and Behavior: An Introduction to Theory and Research*, Addison-Wesley, Reading, MA.

二、計畫行為理論

計畫行為理論 (Theory of Planned Behavior, TPB) 是由 Ajzen 所提出，該理論是由理性行動理論演變而來的，理性行動理論適用於個人意志控制下的行為，但在實際情形下，許多內外在因素會影響個人意志的控制程度 (Ajzen, 1985)，例如，時間、金錢、科技技術或政策等；內在因素包含個人差異性、資訊技術與能力、個人意志力、情緒修養及記憶力等項目，所以計畫行為理論則加強修正了「認知行為控制」(Ajzen, 1985；Taylor and Todd, 1995) 的構面。在觀察行為意圖時，「態度」、「主觀性規範」及「認知行為控制」三個因素皆會影響個人行為意圖，進而影響其行為。

在計畫行為理論中的認知行為控制變項，可用以解釋理性行動理論中影響行為控制的部分，涵括了內在及外在兩大因素，反應出接受新科技應用過去的經驗和預期的困難，其中內在因素包含個別差異、資訊、技術、能力、意志力、情緒及強迫、遺忘及記憶力等；外在因素則包含了時間、機會與仰賴他人協助等。不過，外在因素的影響通常只導致行為意圖的暫時性或局部變化，經由時間或環境的改變，或經由策略性的轉換而重新產生新的行為意圖。

三、科技接受模式

1989 年 Davis 提出「科技接受模式」理論主要是根據社會心理學的理性行動理論為基礎，加以修正用來解釋使用者對於科技系統接受的模型。此模式提供一個理論基礎，用於解釋或預測個人對於科技接受及使用之影響因素，提供一個理論基礎，用以了解外部變因對使用者內部信念、態度與意圖之影響，進而影響使用者對於科技產物使用行為意圖，並產生使用行為之情形 (Davis, 1989)。

從多數的研究文獻與實證結果中，發現科技接受模式被成功的使用在許多探討使用者接受新技術的行為研究，使用者對科技的實際使用情況會受到行為意圖所影響，該行為意圖又受到使用者對科技的態度、知覺有用所影響，而態度又受到使用者對科技的知覺有用和知覺易用所影響，同時知覺易用也會正向影響知覺有用，進而間接影響態度。至於新技術的特性、設計及支援上，則屬於外部變數，間接影響使用者考慮接受或使用新科技的行為。根據 Davis 的定義，知覺易用是指「使用者認知到學習採用系統容易程度」，知覺有用則為「在組織的環境中，使用者對於使用特定的應用系統將會提高其工作績效或學習表現的期望主觀機率」，其理論模式之相互關係如圖 2 所示：

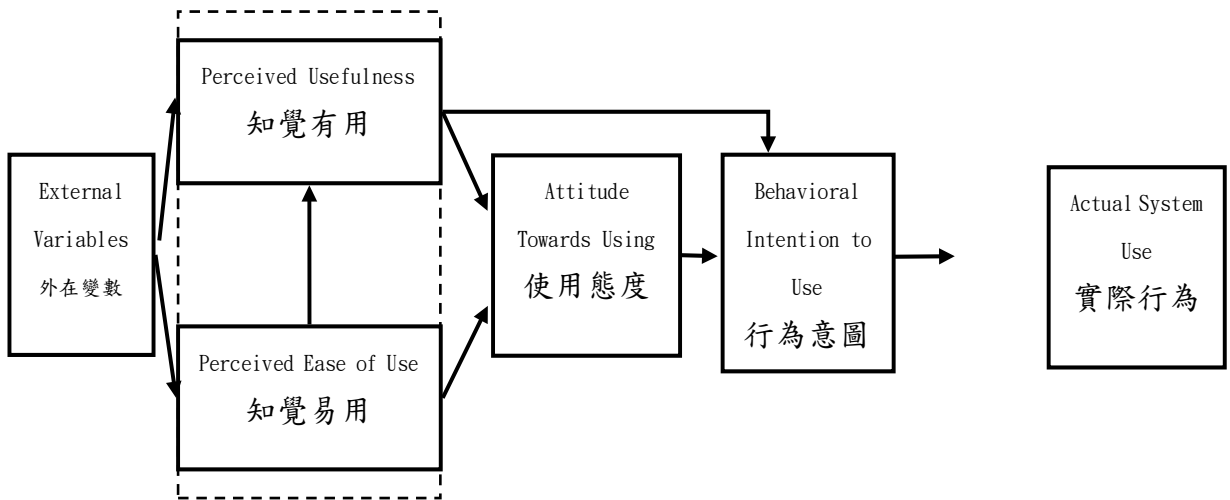


圖 2 科技接受模式

資料來源：Davis, F. D.(1989) Perceived Usefulness, Perceived Ease of Use, and User Acceptance of Information Technology. *MIS Quarterly* 13 (3) , p.323

科技接受模式是根據理性行動理論 (Fishbein and Ajzen, 1975) 加以延伸。Davis (1989) 在比較理性行動理論與科技接受模式時發現，態度是行為意圖與信念的中介變項，因此捨棄了理性行動理論中的規範性的信念與執行動機，並提出了兩個認知信念，分別為知覺易用和知覺有用，會影響個人對科技接受的行為。

四、科技接受模式對科技使用行為之分析

根據 Davis, Bagozzi, 和 Warshaw (1989) 指出科技接受模式的優點有模型簡單、可解釋資訊科技特性、具有堅強理論基礎、充份實證證明，Mathieson (1991) 以及 Taylor 和 Todd (1995) 皆針對科技接受模式與計劃行為理論模式進行分析與比較，使用計劃行為理論或是科技接受模式均可以獲得很好的解釋能力，而科技接受模式是一個簡單的模型，並且是針對新科技產品個體接受行為意圖的探討，而計劃行為理論則是針對個體行為意圖預測一般化之模式，則可應用之範圍較廣。

Mathieson (1991)、Taylor 和 Todd (1995) 比較科技接受模式與計劃行為理論，歸納出模式之間的差異，認為計劃行為理論著重在廣泛的行為預測，並沒有特定應用在資訊科技使用接受的研究

上，而計劃行為理論模式需要針對不同的情境來為行為的信念、規範信念與控制信念來發展測量工具，而在計劃行為理論所包含的變項無法以科技接受模式來取代。

科技接受模式在資訊界被廣為實證證明，此理論認為知覺科技易用性，及實用性兩者與科技的使用意願有正相關，常用來解釋為何個人接受或拒絕使用資訊科技。認知科技有用性及易用性將直接影響其個人使用的態度。科技接受模式相關之實徵研究相當多（Taylor and Todd, 1995; Davis, 1989; D. Gefen, E. Karahanna, D. Straub, 2003; Hung-Pin Shih, 2004），而不論在解釋能力或理論簡潔程度上皆獲得相當程度之肯定。而以學校場域為對象，應用科技接受模式的研究上，也可以發現到類似的研究結果。曾瑞譙（2009）針對專科學生在電腦輔助教學軟體使用行為分析中，其研究結果顯示知覺有用、知覺易用、主觀規範與電腦自我效能對於使用意圖有正向的影響；蔡玉娟和梁家銘（2009）以科技接受模式探討學生健康資訊管理系統的使用，發現到使用態度與使用效益對於使用意願有顯著影響。林志隆與周士雄（2010）以國小教師互動式電子白板的研究上，也發現知覺有用、知覺易用能提升使用態度與使用行為；此外曾瑞譙（2011）的研究中整合了社會壓力、個人知覺與認知觀點，探討學習平台的使用行為，研究結果發現壓力、學習能力、相容性與媒體豐富性對信念有正向影響，進而影響電子化學習平台的使用。國內外相關研究皆顯示出科技接受模式在分析與解釋新科技中軟、硬體的使用行為上，皆能獲得良好的驗證。

五、整合個人內在動機之科技接受模式

Bandura 所提出之社會認知理論，結合行為主義與社會學習的概念，用以解釋個人行為，也被應用於企業經營、人力資源、教育及科技等領域上。社會認知理論主張環境因素、個人因素（如動機及態度）及行為因素將會影響個人行為（Bandura, 1986），強調行為的產生是受到個人與環境間交互作用影響，三個構念互為因果，使得個人的行為與特質會因為環境的更動而發生變化，而環境的發展也會受到個人的行為意圖所影響。因此，環境、個人及行為因素之間的雙向作用即可以解釋社會認知的互動關係，即 Bandura 所謂之三角互動關係。Ajzen（1985）分析科技使用行為上強調個人內在因素，包含個人差異性、資訊技術與能力、個人意志力、情緒修養及記憶力對於使用行為的影響，而在其計畫行為理論中提出了「認知行為控制」（Ajzen, 1985; Taylor and Todd, 1995）的構面，Ajzen 認為「認知行為控制」是指為了作這個行為所需要資源和機會可以控制行為執行的程度，這類似於 Bandura 所提出之自我效能概念，在科技使用行為上影響個人行為上的判斷，進而增強其行為傾向。

在電腦與資訊系統的使用上，許多不同的變項彼此的交互影響著使用態度，近期的研究中可以發現態度受到知覺有用性(Teo,2009,2010)、使用電腦的信心(Rovai & Childress, 2010)、電腦訓練(Tsitouridou & Vryzas, 2003)以及電腦使用的經驗(Kumar & Kumar, 2003)的影響，而其中使用電腦的信心就如同自我效能對於行為態度的影響，使用上的信心將有助於電腦容易使用的感受(Rovai & Childress, 2002)。曾瑞譙(2009)的研究中也發現電腦自我效能對於使用行為意圖有正向的影響。Van Acker, van Buuren, Kreijns 和 Vermeulen (2013)針對教師在使用數位學習素材的研究中，即發現了自我效能在使用態度與行為上扮演著重要且核心的角色。Bandura 的自我效能概念影響了電腦效能的相關研究，隨著行為特質在資訊科技相關研究中重要性愈加受重視，陸續有研究者著手電腦自我效能與使用者行為之間的關係研究。如 Gist 和 Mitchell(1992)的研究中提出電腦自我效能對訓練績效之影響，Venkatesh 和 Davis (1996) 與 Venkatesh 和 Davis (2000) 則驗證了電腦自我效能對知覺易用性之影響。

從理性行動理論為開端，本研究結合計畫行為理論、科技接受模式以及相關研究，擴充整合認知行為構面於科技接受模式之中，由於內在動機是影響個人行為的重要因素，故本研究將認知行為控制加入整合於科技接受模式中，以解釋在學校教職員對於校務行政資訊系統在使用上的態度與行為。

參、研究方法

本研究以科技接受模式為基礎，整合擴充認知行為控制構面以校務行政系統使用者態度，研究模式如圖3所示。

一、研究驗證模式

研究模式可分為兩部分，認知行為控制部分與科技接受模式相關部分；關於認知行為控制部分，整理相關於資訊系統使用的研究文獻(Davis et al.,1992; Venkatesh, 2000; Teo, 2010; Lin and Lu, 2000; Moon and Kim, 2001)，可獲得認知行為控制、知覺易用、知覺有用與對資訊系統使用行為的實證支持，因之，本研究建立下述假設以驗證認知行為控制在校務行政資訊系統使用所扮演的角色：

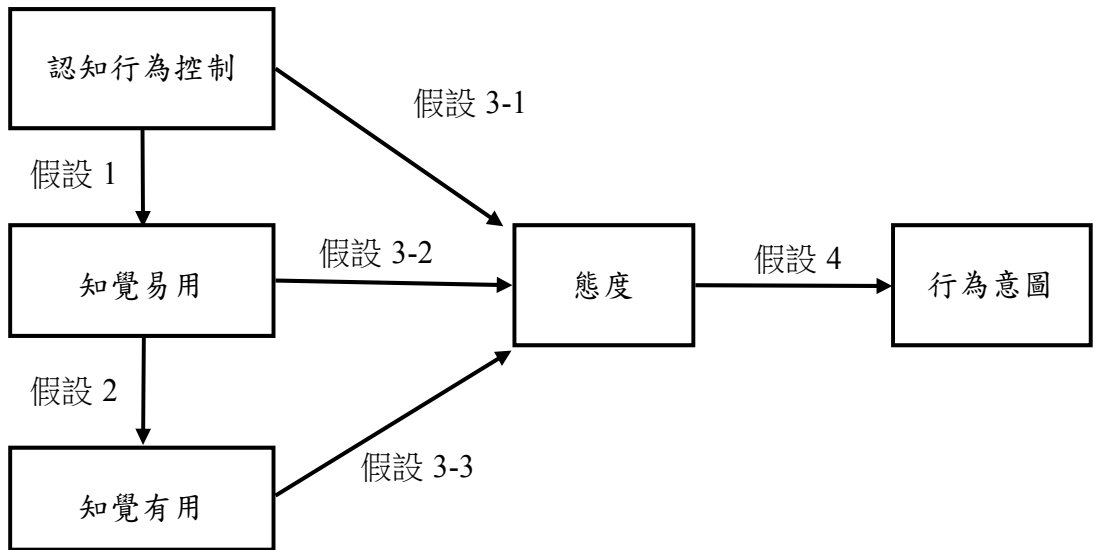


圖 3 研究模式圖

- 假設1：當使用者對校務行政資訊系統的「認知行為控制」程度越高，使用者對該資訊系統「知覺易用」程度就越高。
- 假設2：當使用者對校務行政資訊系統的「知覺易用」程度越高，使用者對該資訊系統的「知覺有用」就越佳。
- 假設3-1：當使用者對校務行政資訊系統的「認知行為控制」程度越高，對該資訊系統的「使用態度」就越佳。
- 假設3-2：當使用者對校務行政資訊系統的「知覺易用」程度越高，對該資訊系統的「使用態度」就越佳。
- 假設3-3：當使用者對校務行政資訊系統的「知覺有用」程度越高，對該資訊系統的「使用態度」就越佳。
- 假設4：當使用者對校務行政資訊系統的「使用態度」程度越高，對該資訊系統的「行為意圖」程度就越佳。

二、研究對象

為瞭解國民小學教職員使用校務行政系統之行為意圖現況與變項關係，研究對象以新竹縣國小

教職員為母群，問卷部分採分層抽樣，抽樣對象包括主任、組長、教師與行政人員。共計發出樣本數總計為 699 份，回收有效問卷數為 536 份，有效回收率為 77%。

三、研究工具

本研究所使用之問卷是根據 Ajzen(2002)、Davis (1989)、Venkatesh (2003) 等人所編訂的問卷，修訂成國小教職員校務行政系統科技接受模式之研究問卷，並以新竹縣國小教師 187 位為預試問卷對象進行調查分析，問卷各題項之項目分析如表 1。

表 1 中各題項項目分析之結果，各變項之信度信度介於 .868 至 .939 之間，顯示具有良好之信度，而各變項之驗證性因素分析之結果，各觀察值與潛在變項之結構負荷量介於 .699 至 .942，表示有良好之建構效度。

四、資料分析方法

本研究針對新竹縣國民小學教職員對於使用校務行政系統之行為意圖各變項，設計相關變項問卷並加以蒐集而得的資料利用 SPSS 18.0 For Windows 統計軟體進行統計分析。主要的統計分析方法有相關分析、利用結構方程式 (Structural Equation Model, SEM) 統計分析軟體 Amos 18.0 進行驗證性因素分析 (Confirmatory Factor Analysis, CFA)，並考驗所建構之徑路關係。

本研究將利用結構方程式 (Structural Equation Modeling, SEM) 中的線性結構關係模式 (Linear Structure Relation, LISREL) 驗證，可以同時處理多組自變數和多組依變數間因果關係的方法，將探討變數間的線性關係，並對顯性變數與潛在變數之徑路模式做假設之檢定，同時包含了測量模式與潛在變數結構方程式。

表 1 國小校務行政系統之科技接受行為問卷項目分析與信度分析摘要表

題 目	信度	與量表 相關	SEM 因素 負荷值
認知行為控制			
1. 我有足夠的能力去使用校務行政系統		.903	.890
2. 我有足夠的時間去使用校務行政系統	.893	.834	.721
3. 我有足夠的知識去使用校務行政系統		.921	.931
4. 我有足夠的信心去使用校務行政系統		.836	.777
知覺有用			
1.使用校務行政系統，可以使我更快地完成行政工作		.834	.863
2.使用校務行政系統，可以使我執行更多行政工作		.863	.855
3.使用校務行政系統，不能增進我的行政工作效率	.939	.677	.855
4.使用校務行政系統，可以增進我的行政工作表現		.819	.818
5.使用校務行政系統，可以使我輕鬆地完成行政工作		.869	.911
知覺易用			
1.學習操作校務行政系統對我來說是容易的		.783	.872
2.我可以很容易就熟悉如何使用校務行政系統	.868	.774	.916
3.我知道如何將校務行政系統運用於行政工作之中		.632	.711
4.校務行政系統是簡單易懂的		.692	.760
態度			
1.我喜歡使用校務行政系統		.767	.825
2.推動使用校務行政系統是有價值的		.857	.942
3.我認為使用校務行政系統是未來工作方式的趨勢， 所以我會去學習如何使用它	.914	.799	.862
4.我認為推動使用校務行政系統是不可行的		.812	.749
行為意願			
1.我將會繼續使用校務行政系統		.778	.769
2.未來我會增加校務行政系統的使用率		.890	.855
3.有機會的話，我願意參加校務行政系統學習活動	.935	.717	.790
4.我以後可以善加利用校務行政系統		.914	.939
5.我會推薦其他同仁也來使用校務行政系統		.846	.851

肆、資料分析與結果

本研究主要是採用「結構化方程式模型」分析方法。首先針對本研究建構之「測量模型」，進行模型適配度與區別效度的檢定。然後再針對本研究欲檢定之各假設所構成之結構模型，進行各概念間的徑路分析。

一、結構模型分析：

使用結構方程式來驗證理論的模式適配度時，理論模式與觀察資料是否能適配是最為重要的依據，結構方程式是以卡方值統計量(Chi-square)作為觀察指標之一，但卡方值很容易受樣本數大小的影響，研究者應考量結構方程式所提供重要的相關統計指標(Jöreskog and Sörbom,1996)。本研究各變項之間相關係數如表 2，模式適配度檢定結果整理如表 3。

表 2 本研究各變項的相關係數矩陣

	認知行為控制	知覺易用	知覺有用	態度	行為意圖
認知行為控制	1	.682***	.522***	.638***	.639***
知覺易用	.682***	1	.659***	.682***	.645***
知覺有用	.522***	.659***	1	.782***	.764***
態度	.638***	.682***	.782***	1	.871***
行為意圖	.639***	.645***	.764***	.871***	1

*** $p < .001$

表 3 本研究進行結構方程模式驗證之適配度分析

適配指標(Fit Indices)	建議要求標準	本研究結果
χ^2 (Chi-square)	愈小愈好	10.692***
χ^2 與其自由度(degrees of freedom)的比值	< 3	5.346
適配度指數(goodness of fit index, GFI)	> .9	.993
調整後的適配度指數 (adjusted goodness of fit index, AGFI)	> .9	.945
RMSEA (root mean square error of approximation)	< .05 優	
漸進殘差均方和平方根	< .08 良好 < .10 尚可	.087
規準適配度指數(normed fit index, NFI)	> .9	.995
非規準適配度指數(Tacker-Lewis index, TLI)	> .9	.981
比較適配度指數(comparative fit index, CFI)	> .9	.996
標準化殘差均方和平方根 (standardized root mean square residual, SRMR)	< .05	.0234

*** $p < .001$

從表3整體模式的適配度檢定分析， $\chi^2 = 10.629$ ($p < .001$)、GFI=.993、AGFI=.945、RMSEA=.087、NFI=.995、TLI=.981、CFI=.996、SRMR=.0234，相關指標皆顯示出此測量模式有良好之適配度。

二、徑路關係分析

本研究在確認各變項具有一定程度之效度與信度及整體模式之適配度後，進一步就研究模式所建立的研究假說進行檢定，分析「認知行為控制」、「知覺有用」、「知覺易用」、「態度」、「行為意圖」等變數，如何共同影響國小教職員在使用科技—校務行政系統的行為意圖。根據圖 4 整體模式路徑分析的迴歸係數來進行假說檢定，並將徑路分析結果整理於表 4。

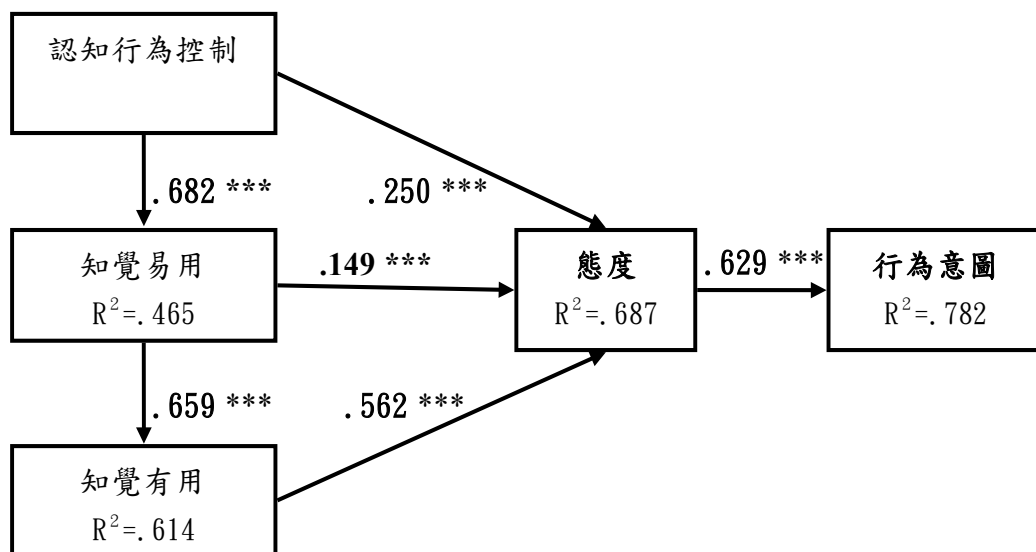


圖 4 本研究模式結果

表 4 各變項對於使用校務行政系統之「態度」效果分析

	直接效果	間接效果	總效果
認知行為控制 → 態度	.25	.35	.60
知覺易用 → 態度	.149	.37	.519
知覺有用 → 態度	.562		.562

在確認模型具有相當的適配度後，進一步檢視模型中所界定之各構面關係，亦即本研究所提之研究假設；其中假設 1 探討使用者認知行為控制對於知覺易用程度，假設 2 探討知覺易用程度對於知覺有用程度的影響，結果顯示認知行為控制能夠有效預測與解釋知覺易用，而知覺易用則能有效解釋與預測知覺有用，假設 1 與假設 2 皆獲得驗證。

認知行為控制構面顯著相關於知覺有用構面與使用態度構面，在影響使用態度方面，認知行為控制構面、知覺有用構面與知覺易用構面均能有效解釋，亦即假設 3-1、3-2、3-3 均成立；而認知行為控制、知覺有用與知覺易用三構面可解釋態度變異達 68.7%，這部分驗證科技接受模式對於知覺有用與知覺易用對使用態度之影響；而使用態度則直接影響校務行政資訊系統實際使用，因此假

設 4 獲得驗證，其可解釋變異達 78.2%。

本研究擴充的認知行為控制程度對資訊系統有用知覺、使用態度與實際使用亦均有顯著的直接或間接的效果，顯示資訊系統能否讓使用者有自我效能感，對於校務行政資訊系統使用者而言相形重要，認知行為控制程度直接影響知覺易用程度，而易用程度又直接影響了使用者對於資訊系統有用程度的感受，並直接間接的影響了資訊系統使用態度。

綜而言之，本研究結果驗證了科技接受模式，即校務行政資訊系統的實際使用、使用態度與知覺易用、知覺有用之間的關係。另外，本研究模式基於科技接受模式所擴充之認知行為控制構面，結果驗證認知行為控制會影響對於校務行政系統之易用與有用知覺程度，進而影響了使用態度與行為。從研究結果可看出認知行為控制的間接效果相當顯著，代表認知行為控制並不是直接影響使用者對校務行政資訊系統的實際使用，而是透過影響有用知覺、易用知覺與使用態度後，轉而影響使用者對校務行政資訊系統的實際使用，此部分可說明了個人內在的認知行為控制構面，可提升科技接受模式對校務行政資訊系統使用行為的解釋效果。

伍、結論與建議

本研究旨在採用「科技接受模式」並擴充個人內在動機的認知行為控制觀點，延伸應用至校務行政資訊系統的研究領域，並有助於對「校務行政資訊系統」使用行為的瞭解。研究結果顯示出科技接受模式能有效解釋國小教職員在學校校務行政系統的使用行為，資訊系統的操作上的便利性，以及處理學校事務的有用性，影響了使用態度與行為傾向，此外行為控制的認知，影響了教職員認知到資訊系統是否容易操作，這透露出在校務行政系統的使用能力，將會對於整個使用態度與行為傾向產生起始且關鍵的影響。

教職員對於校務行政系統使用的態度是由認知行為控制、知覺有用與知覺易用三者所決定，其相互之間關係為認知行為控制影響知覺易用，接而影響知覺有用的感受。這樣的結果顯示出認知行為控制是知覺易用的先行且具影響的重要因素，此結果在資訊系統的建置上別具意義，受限於硬體採購以及既有的作業系統限制下，新的資訊系統之建立無法建置出完全客制化的介面，無法有效的讓使用者因其易於使用而產生使用行為，因此若能經由教育訓練便可增加使用者的自我效能，影響系統使用的易用度知覺，進而提升使用態度與行為。

基於上述研究的結果，本研究提出建議以供推動行政資訊系統與未來研究之建議：

(一) 重視校務行政系統研習訓練活動

校務行政系統操作研習活動的舉辦，可增加教職員對於校務系統操作上的自我效能，因此適時給予教職員高品質、高效能的研習訓練，將有效提昇系統的推動成功。針對各項行政資訊系統開發上，本研究結果驗證系統使用之自我效能可有效提升了使用態度與行為，因此各校行政人員異動時，應將校務行政系統操作列入交接事項；而在新系統的建置與採購上，採購需求應將研習課程列入採購項目，並培育校務行政系統的種子教師，在新系統的使用上可產生更好的成效。

(二) 注重資訊行政系統開發的易用性與有用性

校務行政系統的推行與實踐能否成功，各項校務行政系統模組功能運用與軟體之有用性與易用性具有顯著的關係，資訊科技產品所知覺的有用性與易用性會影響運用校務行政系統的態度，因此在開發建置行政資訊系統時，應以現行之作業系統介面為架構進行開發，並以容易操作為設計之重要向度，以提升使用者知覺易用性；此外系統開發過程中，應結合教職員工作經驗而進行系統需求設計，方能增進教職員工作效能，提高其知覺有用感受，進而能夠有助於校務行政資訊系統的使用與效率。

(三) 未來研究將可擴展至內在動機的探討

科技接受模式是根據理性行動理論所發展出的理論，捨棄了理性行動理論中的規範性的信念與執行動機，以知覺易用和知覺有用加以解釋態度與行為，本研究則納入驗證了內在的信念會影響原本科技接受模式的知覺易用與使用態度，內在動機除了行為控制的信念外，成就動機、效能感與科技接受模式間的交互作用與影響，則有待未來研究予以釐清。

參考文獻

- 王如哲(2001)。**知識管理的理論與應用**。台北：五南。
- 李春雄、吳聲毅(2004)。**校務資訊系統跨平台整合之探討及實作**。**視聽教育雙月刊**，45(5)，39-45。
- 曾瑞譙(2009)。**電腦輔助教學軟體使用後之效益分析—科技接受模式的觀點與應用**。**新竹教育大學學報**，26(2)，127-163。
- 曾瑞譙(2011)。**學生使用數位學習平台之研究—個人差異與社會影響觀點**。**教學科技與媒體**，97，23-45。

- 黃超陽 (2001)。花蓮縣國民小學推動校務行政電腦化問題與對策。 *資訊與教育*, **82**, 63-74。
- 蔡玉娟和梁家銘 (2009) 以資訊系統成功模式及科技接受模式探討國小學生健康資訊管理系統之研究。 *高雄師大學報*, **27** (3), 35-59。
- 蔡進雄 (2001)。新世紀學校行政的發展方向。 *台東師院學報*, **12** 下, 1-18。
- Ajzen, I. (1985). *From Intention to actions: A theory of planned behavior*. Action control: From cognition to behavior Kuhl, Julius; Beckmann, Jürgen. Berlin and New York: Springer-Verlag, 11-39.
- Ajzen, I. (2002). Perceived behavioral control, self-efficacy, locus of control, and the theory of planned behavior. *Journal of Applied Social Psychology*, **32**, 1-20.
- Bandura, A. (1986). *Social Foundations of Thought and Action: A Social Cognitive Theory*, Englewood, Cliffs NJ: Prentice-Hall.
- D. Gefen, E. Karahanna, D. Straub (2003). Trust and TAM in online shopping: an integrated model. *MIS Quarterly*, **27**, 51-90.
- Davis, F. D. (1989) Perceived Usefulness, Perceived Ease of Use, and User Acceptance of Information Technology. *MIS Quarterly* **13** (3), 319-339.
- Davis, F. D., Bagozzi, R. P. & Warshaw, P. R. (1989). User Acceptance of Computer Technology: A Comparison of Two Theoretical Models. *Management Science*, **35** (8), 982-1002.
- Fishbein, M. and Ajzen, I. (1975). *Belief, Attitude, Intention and Behavior: An Introduction to Theory and Research*, Addison-Wesley, Reading, MA.
- Gist, M. E. and Mitchell, T. R. (1992). Self-Efficacy: A Theoretical Analysis of its Determinants and Malleability. *Academy of Management Review*, **17**(2), 183-211.
- Hung-Pin Shih (2004). Extended technology acceptance model of Internet utilization behavior. *Information & Management*, **41**, 719-729.
- Jöreskog, K. G., & Sörbom, D. (1996). *LISREL: A Guide to the Program and Applications* (3th ed).
- Kumar, P. and Kumar, A. (2003), "Effect of a web-based project on pre-service and inservice teachers' attitude towards computers and their technology skills", *Journal of Computing in Teacher Education*, Vol. 19 No. 3, pp. 87-91.
- Lin, J. C. C., & Lu, H. (2000). Towards an understanding of the behavioural intention to use a web site. *International Journal of Information Management*, **20**, 197-208.

- Mathieson, K. (1991). Predicting user intentions: comparing the technology acceptance model with the theory of planned behavior. *Information Systems Research*, 2 (3), 173-191.
- Moon, J.W., & Kim, Y.G. (2001). Extending the TAM for a world-wide-web context. *Information & Management*, 38, 217-230.
- Moore, G. C. & I. Benbasat (1991). Development of an Instrument to Measure the perceptions of Adopting an Information Technology Innovation. *Information Systems Research*, 2 (3), 192-222.
- Raafat Saade, Bouchaib Bahli (2005). The impact of cognitive absorption on perceived usefulness and perceived ease of use in on-line learning: an extension of the technology acceptance model. *Information & Management*, 42, 317-327.
- Rovai, A.P. and Childress, M.D. (2002), "Explaining and predicting teacher education students who are resistant to computer anxiety reduction", *Journal of Research on Technology in Education*, Vol. 35 No. 2, pp. 226-35.
- Taylor, S., & Todd, P. A. (1995). Understanding Information Technology Usage: a Test of Competing Models. *Information Systems Research*, 6 (2), 144-176.
- Teo, T. (2009), "Modelling technology acceptance in education: a study of pre-service teachers", *Computers & Education*, Vol. 52 No. 1, pp. 302-12.
- Teo, T. (2010), "A path analysis of pre-service teachers' attitudes to computer use: applying and extending the technology acceptance model in an educational context", *Interactive Learning Environments*, Vol. 18 No. 1, pp. 65-79.
- Tsitouridou, M. and Vryzas, K. (2003), "Early childhood teachers' attitudes towards computer and information technology: the case of Greece", *Information Technology in Childhood Education Annual*, Vol. 2003 No. 1, pp. 187-207.
- Van Acker, F., van Buuren, H., Kreijns, K., & Vermeulen, M. (2013). Why teachers use digital learning materials: The role of self-efficacy, subjective norm and attitude. *Education and Information Technologies*, 18(3), 495-514.
- Venkatesh, V. & Davis, F.D.(1996). A Model of the Antecedents of Perceived Ease of Use: Development and Test. *Decision Sciences*, 27(3), 451-481.
- Venkatesh, V., & Davis, F. D. (2000). A theoretical extension of the technology acceptance model: Four

longitudinal studies. *Management Science*, 46 (2) , 186-204.

Venkatesh, V., Morris, M. G., Davis, G. B., & Davis, F. D. (2003) .User acceptance of information technology: Toward a unified view. *MIS Quarterly*, 27 (3) ,425-478.

Integrating Behavior Control into Technology Acceptance Model on Elementary School Administration System

Wen-Chien Lai

Abstract

Technology Acceptance Model (TAM) developed by Davis(1989) shows that the usefulness, ease of use of IT products is the key factor to change the user's acceptance. In this study, TAM was used as the theoretical foundation, and to integrating behavior control into TAM on elementary school administration system.

The data were collected and analysis by the questionnaire. A study with 536 users of portal sites was conducted to test the hypothesized model, the results demonstrate that:

1. There is a positive relationship between Perceived Behavior Control, Perceived Ease of Use, Perceived and Attitude Usefulness on school administration system.
2. There is a positive relationship between Attitude toward Using and Actual Use to using in the school administration system.
3. There is a positive relationship between Perceived Behavior Control and Attitude toward using school administration system.

Keywords: school administration system 、 technology acceptance model 、 behavior control

國立臺灣藝術大學「藝術學報」撰稿格式

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

貳、文章結構：

一、封面：依次包括（一）論文題目、（二）作者姓名、（三）服務單位、職稱。

二、摘要：

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

（二）評論性或理論性文章：分析主題、目的或架構、資料來源、結論。

三、本文：

（一）緒論：研究問題與背景、研究變項定義、研究目的與假設。

（二）研究方法：研究對象、研究工具、實施程序。

（三）研究結果

（四）結論與建議（或研究限制）

（五）參考文獻：

參、文獻引用：（詳閱 APA 格式第六版）

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

（一）英文文獻：In a recent study of reaction times, Walker (2000) described the method...Walker also found...

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

（二）中文文獻：秦夢群（民90）強調掌握教育券之重要性，…；秦夢群同時建議…。文中也指出教育券使用不當之負面效果（秦夢群，民90）

二、作者為一個人時，格式為：

（一）英文文獻：姓氏（出版或發表年代）或（姓氏，出版或發表年代）。

例如：Porter (2001)…或 (Porter, 2001)。

（二）中文文獻：姓名（出版或發表年代）或（姓名，出版或發表年代）。

例如：吳清山（民90）。…或（吳清山，民90）。

三、作者為二人以上時，必須依據以下原則撰寫（括弧中註解為中文建議格式）：

（一）原則一：

英文論文：作者為兩人時，兩人的姓氏全列，並用「and」連接。

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

中文論文：作者為兩人時，兩人的姓名或姓氏全列，並用「與」連接。

例如：吳清山與林天祐（民90）…或（吳清山、林天祐，民90）

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

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

例如：

【英文論文】

【第一次出現】

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

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

【第二次以後】

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

【中文論文】

【第一次出現】

吳清山、劉春榮與陳明終（民84）指出…或（吳清山、劉春榮、陳明終，民84）

【第二次以後】

吳清山等人(民84)指出…或…(吳清山等人,民84)

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

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

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

四、作者為公司、協會、政府組織、學會等單位時,依下列原則撰寫:

(一)基本上,每次均使用全名。

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

例如:

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

[第二次以後] NIMH (1999)…或(NIMH, 1999)…

例如:

[第一次出現] 行政院教育改革審議委員會【行政院教改會】(民87)

或…(行政院教育改革審議委員會【行政院教改會】, (民87))。

[第二次以後] 行政院教改會(民87)…或…(行政院教改會, 民87)。

五、外文作者姓氏相同時,相同姓氏之作者於文中引用時均引用全名,以避免混淆。

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

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

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

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

例如: 領導效能(民84)…或…(「領導效能」, 民84)。

師資培育法(民83)…或…(「師資培育法」, 民83)。

作者署名為無名氏(anonymous)時,以「無名氏」當作作者。

例如:…(Anonymous, 1998)。

例如:…(無名氏, 民87)。

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

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

例如: (吳清山、林天祐, 民83, 民84a, 民84b; 劉春榮, 民84, 印製中-a, 印製中-b)。

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

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

林天祐的記事本(引自陳明終, 民98)…

九、引用資料無年代記載或古典文件時:

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

例如: (Aristotle, trans. 1945)

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

例如: (Aristotle, 1842/1945)

(三)古典文件不必列入參考文獻中,文中僅說明引用章節。

例如: 1 Cor. 13.1 (Revised Standard Version)

例如: 論語子路篇

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

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

例如：(陳明終，民83，第八章)或(陳明終，民83，頁8)

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

例如：(T. A. Razik, Diary, May 1, 1993)

例如：(林天祐，上課講義，民83年5月1日)

十二、其他方面：

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

例如：(詳細資料請參閱：林天祐，民84，表1)

肆、參考文獻：(詳閱 APA 格式第六版)

一、編排格式

(一) 英文文獻每一列均為雙行距，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、新聞文章、摘要資料：

1. 中文期刊格式 A：作者(年代)。文章名稱。期刊名稱，期別，頁別。

2. 中文期刊格式 B：作者(印製中)。文章名稱。期刊名稱，期別，頁別。

3. 英文期刊格式 A：Author, A. A., Author, B. B., & Author, C. C. (1995). Title of article. *Title of Periodical*, xx(xx), xxx-xxx.

4. 英文期刊格式 B：Author, A. A., Author, B. B., & Author, C. C. (in press). Title of article. *Title of Periodical*, xx(xx), xxx-xxx.

5. 中文雜誌格式：作者(年月日)。文章名稱。雜誌名稱，期別，頁別。

6. 英文雜誌格式：Author, A. A., & Author, B. B. (1996, January 9). Article title. *Magazine Title*, xxx, xx-xx.

7. 中文報紙格式 A：作者(年月日)。文章名稱。報紙名稱，版別。

8. 中文報紙格式 B：文章名稱(年月日)。報紙名稱，版別。

9. 英文報紙格式 A：Author, A. A. (1996, January 9). Article title. *Newspaper Title*, p. xx.

10. 英文報紙格式 B：Article title. (1996, January 9). *Newspaper Title*, p. xx.

(二)、書籍、手冊、書的一章：

1. 中文書籍格式 A：作者(年代)。書名。出版地點：出版商。

2. 中文書籍格式 B：作者(年代)。書名(版別)。出版地點：出版商。

3. 中文書籍格式 C：單位(年代)。書名(編號)。出版地點：作者。

4. 中文書籍格式 D：書名(年代)。出版地點：出版商。

5. 英文書籍格式 A：Author, A. A. (1993). *Book title*. Location: Publisher.

6. 英文書籍格式 B：Author, A. A. (1993). *Book title*. (2nd ed.). Location: Publisher.

7. 英文書籍格式 C：Institute. (1993). *Book title*. (No. 123.). Location: Author.

8. 英文書籍格式 D：*Book title*. (1993). Location: Publisher.

9. 中文書文集格式：作者(主編)(年代)。書名。出版地點：出版商。

10. 英文書文集格式 A：Author, A. A. (Ed.). (1995). *Book title*. Location: Publisher.

11. 英文書文集格式 B：Author, A. A., & Author, B. B. (Eds.). (1995). *Book title*. Location: Publisher.

12. 中文百科全書或辭書格式：作者(主編)(年代)。書名(第2冊)。出版地點：出版商。

13. 英文百科全書或辭書格式：Author, A. A. (Ed.). *Title* (3rd ed., Vol. 1). Location: Publisher.

14. 中文翻譯書格式 A：原作者中文譯名(譯本出版年代)。書名(版別)(譯者譯)。

出版地點：出版商。(原著出版年：1984年)

15. 中文翻譯書格式B：書名(譯本出版年代)。(譯者譯)。出版地點：出版商。(原著出版年：1984年)
16. 英文翻譯書格式：Author, A. A. (1996). *Book title* (B. Author, Trans.). Location: Publisher. (Original work published 1983)
17. 中文書文集文章格式A：作者(年代)。文章名稱。載於文集作者(主編)，書名(頁別)。出版地點：出版商。
18. 中文書文集文章格式B：作者(年代)。文章名稱。載於文集作者(主編)，書名(章別)。出版地點：出版商。
19. 英文書文集文章格式A：Author, A. A. (1993). Article title. In B. B. Author (Ed.), *Book title* (pp. xx-xx). Location: Publisher.
20. 英文書文集文章格式B：Author, A. A. (1993). Article title. In B. B. Author (Ed.), *Book title* (chap. 3). Location: Publisher.

(三) 專門及研究報告：

1. 中文政府報告格式A：單位(年代)。報告名稱(報告編號：xx)。出版地：作者或出版商。
2. 中文政府報告格式B：作者(年代)。報告名稱(○○單位報告編號：xx)。出版地：作者或出版商。
3. 英文政府報告格式A：Institute (1996). *Report title* (Rep. No.). Location: Publisher.
4. 英文政府報告格式B：Author, A. A. (1996). *Report title* (Rep. No.). Location: Publisher.
5. ERIC報告格式：Author, A. A. (1995). *Report title* (Report No. xxxx-xxxxxxxxx). 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 格式第六版)

一、表格的製作：

表格主要包括：標題、內容、以及註記三個部份，格式如下：

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

Table Title（均置於表格之上）

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

- (三)、中英文表格內容的格式：格內如無適當的資料，以空白方式處理，如有資料，但無需列出，則劃上斜線 /。列數可酌予增加，但行數愈少愈好。同一行的小數位的數目要一致。
- (四)、中文表格註記的格式：於表格下方靠左對齊第一個字起，第一項寫總表的註解（如：本資料係由九位評審依五等第計分法…，資料來源：…），第二項另起一列寫特定行或列的註解（如： $n_1=25$. $n_2=32$.），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 格式第六版)

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

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

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

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

四、統計數據的撰寫格式： $M = 12.31$, $SD = 3.52$, $F(2, 16) = 45.95$, $F_s(3, 124) = 78.32$, 25.37 , $t(63) = 2.39$, $\chi^2(3, N = 65) = 15.83\cdots$ 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 μ , α , ε , β 以及 V 等符號外，其餘統計符號均要在其下劃線，如：ANCOVA, ANOVA, MANOVA, N, n1, M, SD, F, p, R... 等。如為定稿，這些統計符號的字形一律以斜體羅馬字形呈現。

藝術學報 第九十三期

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：中華民國一〇二年十月

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.93

October 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 : 2005500004

定價：新台幣500元整