

藝術學報

-
- 1 澎湖縣表演藝術的演出製作現狀與未來
紀家琳、林璞
-
- 33 從原社與卡塔文化的文化創業歷程談傳統藝術
本真性之追溯與實踐
汪冠廷
-
- 51 報導攝影的人道關懷與源流——以王信與關曉榮
為例
姜麗華
-
- 73 淺析網路APP會員之數位隱私權保護——從全聯
PXPay結合全支付電子支付談起
蔡孟修
-
- 97 臺灣兒童圖畫書插畫創作環境現況：出版端與創作
端的共識與歧異
伊彬、林昕怡
-
- 121 視聽交融下的悲秋體悟：《秋》的敘事結構及
潛文本分析
吳孟珊
-
- 165 適性化的素描技能學習與創造思考教學之實施與
成效：以數位媒體設計系設計素描課程為例
林昭宇
-

半年刊 第二十卷第 1 期 (總 114 期)



國立臺灣藝術大學
中華民國 113 年 6 月

編輯的話

國立臺灣藝術大學《藝術學報》創刊於 1966 年，為國內歷史最悠久的藝術類學術期刊，能維持至今，由衷感謝歷屆主編、編輯委員、評審委員、投稿作者及讀者的共同努力與支持，才得以持續茁壯成長。

為利於作者投稿，本學報自第 83 期起採全年徵稿、隨到隨審方式辦理。另為健全審稿制度及提高審稿流程之時效性，亦持續召開出版編輯委員會議，適時修訂徵稿及審查流程等事項，期藉由不斷的檢討，使得審查制度更臻完善，進而提升學報品質與內容，以及滿足稿件性質的多元化。

期望未來在出版編輯作業中，持續秉持嚴謹的態度，以更有效率的方式，遴選出國內的優良學術論文，也盼望投稿作者與讀者能踴躍提供高見，以使本學報不斷進步並順應時代潮流，朝向國際化的高品質學術期刊發展。

本期第 114 期藝術學報共收 11 篇投稿論文，完成初審及雙向匿名外審作業者共計 10 篇，經提本校出版編輯委員會審議後，決審通過 7 篇論文，其中保留 3 篇論文至下期刊登。由於上期保留 3 篇至本期刊登，本期總計刊登 7 篇論文，分別為美術學門 3 篇、設計學門 1 篇、表演學門 2 篇及人文學門 1 篇。

國立臺灣藝術大學出版編輯委員會
2024 年 6 月

藝術學報 第114期

目次

- 一、澎湖縣表演藝術的演出製作現狀與未來
/ 紀家琳、林璞 1
- 二、從原社與卡塔文化的文化創業歷程談傳統藝術本真性之追溯與實踐
/ 汪冠廷 33
- 三、報導攝影的人道關懷與源流——以王信與關曉榮為例
/ 姜麗華 51
- 四、淺析網路 APP 會員之數位隱私權保護—從全聯 PXPAY 結合全支付電子支付談起
/ 蔡孟修 73
- 五、臺灣兒童圖畫書插畫創作環境現況：出版端與創作端的共識與歧異
/ 伊彬、林昕怡 97
- 六、視聽交融下的悲秋體悟：《秋》的敘事結構及潛文本分析
/ 吳孟珊 121
- 七、適性化的素描技能學習與創造思考教學之實施與成效：以數位媒體設計系設計素描課程為例 / 林昭宇 165

TAIWAN JOURNAL OF ARTS

Vol.114

June 2024

CONTENTS

1. The Current Status and Future of Performing Arts Production in Penghu County
/ Chia-Lin Chi & Pu Lin 1
2. Tracing and Practicing the Authenticity of Traditional Arts: The Cultural
Entrepreneurship Journey of an Indigenous Art Workshop
/ Kuan-Ting Wang 33
3. Humanitarian Concerns and Origins of Reportage Photography As Example of
Wang Hsin and Kuan Hsiao-Jung
/ Li-Hua Chiang 51
4. A Brief Analysis of the Digital Privacy Protection for Online APP Members in PX
Mart's PXPAY, Combined with PXPAY Plus Electronic Payment
/ Meng-Hsiu Tsai 73
5. Illustration Creation Environment of Picture Books for Children in Taiwan:
Consensus and Discrepancies Between the Editors and Illustrators
/ Bin I & Hsin-Yi Lin 97
6. The Comprehension of Autumn-Sadness underlying the Visual and Auditory
Fusion: The Narrative Structure and Subtext Analysis of “Autumn”
/ Meng-Shan Wu 121
7. The Application and Evaluation of Adaptive Learning of Sketching and Teaching
of Creative Thinking: Using the Design Drawing Course in the Department of
Digital Media Design as an Example
/ Chao-Yu Lin 165

《藝術學報》第114期主編

姓名	任職單位及職稱	備註
蔡秉衡	本校中國音樂學系 教授兼主任	校內

112 學年度出版編輯委員會委員

委員別	姓名	任職單位及職稱	備註
主任委員	呂允在	本校圖書館 館長	校內
當然委員	劉家伶	本校多媒體動畫藝術學系 教授兼教務長	校內
美術學門			
當然委員	劉靜敏	本校書畫藝術學系 教授兼美術學院代理院長	校內
委員	曾肅良	國立臺灣師範大學藝術史研究所 教授	校外
委員	郭博州	國立臺北教育大學藝術與造形設計學系 教授	校外
設計學門			
當然委員	傅銘傳	本校視覺傳達設計學系 教授兼設計學院院長	校內
委員	賴淑玲	南華大學產品與室內設計學系 講座教授兼副校長、圖書館館長	校外
委員	陳殿禮	國立臺灣工藝研究發展中心 主任	校外
傳播學門			
當然委員	連淑錦	本校廣播電視學系 教授兼行政副校長、傳播學院院長	校內
委員	陳清河	世新大學廣播電視電影學系 教授兼校長	校外
委員	王翔郁	新竹市文化局 局長	校外
表演學門			
當然委員	曾照薰	本校舞蹈學系 教授兼表演藝術學院院長	校內
委員	莊敏仁	國立臺中教育大學音樂學系 教授	校外
委員	范聖韜	國立臺灣師範大學表演藝術研究所 教授	校外
人文學門			
當然委員	劉俊裕	本校藝術管理與文化政策研究所 教授兼人文學院院長	校內
委員	郭昭佑	國立政治大學教育學院 特聘教授	校外
委員	王麗雁	國立彰化師範大學美術學系 教授	校外

澎湖縣表演藝術的演出製作現狀與未來

紀家琳*、林璞**

收件日期：2023 年 5 月 9 日

接受日期：2023 年 10 月 27 日

摘要

本論文資料皆採「110年澎湖縣表演藝術藝文調查及演藝廳專業健檢勞務採購案評估報告」據以撰寫，當地表演藝術藝文生態調查研究以2018至2020年資料為主，並經本文重新以論文形式書寫。研究目的有二項：(一)根據所獲取的資訊內容，進行澎湖縣表演藝術製作的實地調查與團隊訪談，分析其演出製作現狀，以提出對地方政策的建言。(二)完成本研究之基本架構與方式，成為日後研究者的參考文獻與研究資料。研究方法採質化與量化研究雙軌並行，並透過舉辦線上座談會、多場研究團隊會議、田野調查、在地團隊焦點訪談與臺灣演出團隊問卷調查，最終進行結論與建議。

關鍵詞：澎湖縣、表演藝術、演出製作、地方政策

* 中國文化大學戲劇學系副教授

** 國立臺灣戲曲學院劇場藝術學系副教授

壹、緒論

本論文大部分研究資料皆由「110年澎湖縣表演藝術藝文調查暨演藝廳專業健檢勞務採購案評估報告¹」內容所據以撰寫（以下稱評估報告）。該評估報告分成兩大部分，一為「澎湖縣演藝廳²」的專業健檢，二為根據2018至2020年資料進行當地表演藝術藝文生態調查研究，而作者為第二部分的計畫主持人。當中，藝文生態調查研究之目標為「針對澎湖縣藝文生態現況進行研究訪視與調查，再為澎湖縣未來的前瞻性表演藝文節目及發展類型進行初步性的規劃與提出建言。」，為此作者根據當時的標案計畫程序與財團法人臺灣技術劇場協會（2021）同仁們共同進行研究、規劃後，幾近獨立撰寫完成調查研究報告，以下擷取此研究內容以論文形式呈現。

一、研究背景

（一）「澎湖縣」歷史地理位置

澎湖縣現在是臺灣的離島縣之一，位於臺灣海峽上，由群島所組成，由於縣內遍布「天人菊」，故有「菊島」美稱（維基百科，無日期）。

歷史上澎湖古稱「平湖」或「彭湖」。連橫（1918）所著《臺灣通史》稱「澎湖之有居人，尤遠在秦和漢之際，或曰楚滅越，越之子孫遷於閩，流落海上，或居於澎湖。」，隋代以前無任何文獻資料可查詢關於澎湖的紀錄。直至南宋趙汝適（1225）著《諸蕃志》中明確指出：「泉有海島曰彭湖，隸晉江縣。」以及元初馬端臨（1307）《文獻通考》曾記載：「琉求國在泉州之東，有島曰澎湖。煙火相望，水行五日而至。」可知至宋朝才有正式的文獻記載。

明朝時曾設官署於島上，之後荷蘭人佔據，直至明鄭時期成為鄭成功的重要據點對抗清朝。明鄭歸降清朝後，進駐的軍隊使澎湖經濟消費需求增加，於當地天后宮附近開始逐漸出現商業活動，原天后宮前方的「魚市」形成了馬公的「街市」，以此成為澎湖最早經濟活動的核心區域，推論當時已有簡單的民間表演活動，但是因無記載無法證實。澎湖縣志中推論最早之演劇活動，則至少在清雍正三年（1725年）之前已經在現今「望安鄉」發生過（許雪姬、楊麗祝編，2005）。

1886年籌建清政府媽宮城，為清朝在臺灣最後建造的一座城牆式防禦型古城，現今的文化古蹟與戶外表演場所「順承門」即為當時所建（澎湖縣交通部觀光局，無日期）。

1 參閱「110年澎湖縣表演藝術藝文調查暨演藝廳專業健檢勞務採購案」，契約編號 SV-110025。

2 前身為澎湖縣音樂廳，1982年創建，現今改名為演藝廳。

1894 年甲午戰爭和談期間，日軍發動澎湖之役，隔年派軍登陸澎湖本島，攻下澎湖設置「澎湖列島行政廳」。澎湖遂成為日本在臺灣最早統治的地區，2020 年 12 月開設的「洪根深美術館」即為清朝與日治時期後的建築物與展演場域（澎湖縣政府文化局，無日期）。

1945 年第二次世界大戰日本戰敗後，澎湖列島由中華民國政府接收，設立「臺灣省澎湖縣」，2007 年所設立的「篤行十村文化園區」即為當時的「澎湖防衛司令部」軍官眷舍改建而成，「篤行十村」可說是全臺、澎最早形成的眷村，可視為當地具有特殊人文、歷史環境的文創園區（篤行十村眷村文化保存園區，無日期）。可惜的是，由於經營不善已幾乎全面停止營業的現狀。

歷史上，澎湖歷經了中外文化的洗禮，之前都是因為戰略要地所以成為爭取的條件，真正統治過本地進行深化的為日本殖民時期，1945 年後才又回歸至中華民國管轄至今日。可知全縣特殊的地理位置及優良的四面環海港灣條件，自古以來便是往來臺灣海峽的移民中繼站與軍事要地，早期經濟活動由於環海條件以漁業為主，隨著近年漁業資源逐漸枯竭，現已轉型為以觀光為主的縣市，至今可成為表演活動的場所，據調查皆與歷史建築有著相當的關連性。

地理上，早年以海上航行為主要交通往返方式，因與臺灣本島（以下稱本島）「雲林縣」、「嘉義縣」相望，故有船班進行交通運輸。隨著航空的興起，現今已有從嘉義、臺中、高雄、臺北等地來回航班；也會開始以不定期的兩岸及港、澳包機增加當地的遊客。但當冬季東北季風或夏季颱風侵襲時，因天候影響，船班即會停駛，對外聯絡即會以航空為主，由於能運輸的遊客有限，觀光旅遊會停擺將近一季之久，對觀光業而言，淡季與每年 4 至 9 月的旺季，遊客人數對比非常明顯，對表演藝術演出的影響，是否會因為遊客增減而有所差異，則有待深入瞭解。

（二）澎湖現今人口、藝文背景

島上的總人口數，根據「澎湖縣政府」2021 年 9 月統計，總計 106,036 人（澎湖縣政府，無日期），同年「內政部」全國人口統計，在全國 22 縣市中排名第 21 名³，與第一名新北市 4 百萬人口相差 40 倍。全部人口有超過六成定居於縣治最大城市「馬公市」，同時也是離島最大城市，全市約 6.3 萬人，與全國第一名人口數的「新北市板橋區」55 萬人，相差 9 倍左右。在全國縣市人口總數差異上有極大的差距（內政部，無日期）。

全縣轄有 1 市：「馬公市」、5 鄉：「湖西鄉」、「白沙鄉」、「西嶼鄉」、「望安鄉」、「七美鄉」，共有 6 個鄉市，其中馬公與湖西、白沙與西嶼鄉，已透過橋樑連接成一環狀島的型態，人口總計約 9 萬人，占全縣總人口數近 9 成，望安與七美則素有離島中離島的稱呼，兩島相加不足 1 萬人。

3 實則是臺灣各縣市中人口最少，全國只比馬祖多。

以「文化部」公布的「2019 年全臺各縣市演藝團隊與文化藝術基金會數量統計」資料顯示，本縣演藝團隊總計 36 團，與「臺北市」1,644 團，相差 45 倍之多，與最少的「新竹市」65 團，差了近 1 倍，但是在文化藝術基金會的數量上與新竹就差了 11 倍之多（文化部，2019）。

在藝文與表演展場的數量上，幾乎也是最後一位。雖然展演場所總數比「苗栗縣」多，但是苗栗的專職展演場所有 3 間，仍比本縣唯一的 1 間演出場所多。此外，本縣大都是中、小企業，缺乏大型的私人或國營企業，在爭取機構的補助與贊助上，無法如同其他縣市較易獲取經費與資源。

因此，就澎湖縣的人口總數、藝文環境統計資料上來看，本縣完全無法與本島縣市比擬。但是，作為臺灣唯一的離島縣市，在文化部近年進行的藝文場館升級考評機制下，卻是被整體合併評比，採取所有評比項目的中位數作為衡量基準，在縣市基本條件差異極大的現狀下，離島縣評比幾乎不可能獲得公平的評價⁴，甚為可惜。

（三）當地的展演空間與資源

本次的現狀調查，由於能夠停留的時間極為有限，在短時間內必須完成當地展演場所田野調查與團隊的現場訪談與座談，故實地能訪視的場域，僅能以馬公市區與離島的望安、七美，以及相關曾發生過展演的場所進行調查與紀錄。由作者帶領的研究團隊，實地訪查的地點，共計有文化局演藝廳、「洪根深美術館」、「順承門」、「篤行十村」、「觀音亭」戶外廣場、「望安鄉綠蠶龜保育中心」戶外廣場、「七美鄉南滬戶外廣場」，其他地點，礙於時間、經費故無法較全面性查訪。

透過上述背景歸納，可知澎湖縣演出場所大部分以戶外廣場為主，唯一正式的室內專業劇場，只有文化局屬於中大型劇場的演藝廳，缺乏中、小型劇場，且當地只有一家專業燈光音響廠商，主要提供澎湖各種戶外節慶演出時所需的設備，欠缺相關的專業劇場資源與從業人員，就藝術展演環境而言，難與本島表演藝術的各種資源相比擬。

二、研究動機

根據原始計畫目標以及背景構築出本次研究的動機如下：

（一）為澎湖未來的前瞻性表演藝文節目及發展類型進行初步性的規畫與提出建言

澎湖縣作為全國的離島縣市之一，所有藝文活動及場館的補助、舉辦、管理甚至是藝文場館的興建、規劃與管理人員培訓，由於離島的限制，最終都只能依靠縣府文化局自行處理，故在各種資

4 文化部 2018 年藝文場館營運升級考評為「亟待加強」（最低評等）、2019 年藝文場館營運升級考評為「待加強」（最低評等）、2020 年藝文場館營運升級評等為「佳」（中等評價）。

源有限的狀況下，要如何自主發展當地表演藝術演出的節目、團隊型態、演出製作、外來邀演類型等，進而提升當地的藝文水平並進行政策制訂，實際上唯有當地政府才會急需知道當地的整體需求與狀態。因此，針對過往表演製作的調查與分析，結合硬體藝文設施資源的實務性研究，成為本地文化局亟需瞭解的重點項目，而據此提出未來初步的務實性建議，即成為本次研究的主要動機所在。

(二) 期望能由此為起點與示範，成為進行盤查各地方表演藝術生態的先例

進行臺灣相關的表演藝術文獻調查後，發現都是大規模的全國藝文調查報告，最早的報告是由「中華民國表演藝術協會」(2003)受「國家表演藝術中心國家兩廳院」委託，歷時一年所發表的《中華民國九十一年表演藝術生態報告》以及從 2015 年開始由國立傳統藝術中心進行的歷年「臺灣傳統表演藝術生態觀察與分析計畫」。其他相關的研究計畫，有現今文化部前身「行政院文化建設委員會」委託「表演藝術聯盟」(2005)所撰寫的《表演藝術產業生態系統初探摘要》，以及同單位近期受「財團法人國家文化藝術基金會」委託於 2020 年發表的《表演藝術生態觀測指標與架構研究計畫》等。

以上的成果報告是全國性的大規模調查，研究計畫則是對於表演藝術生態體系內藉以描繪產業鏈間的「供給」、「需求」與「通路」間關係的系統研究，藉以提出日後研究架構的計畫(于國華、袁梅芬，2020)。然而，實際上，從第一次全國生態報告 20 年過後，至今針對地方政府施行的政策、場館、地方團隊製作現狀、外來團隊反應等等，進行真正對地方表演藝術團隊製作上的深入與實際研究幾乎沒有發生過。生態系統研究計畫則是規模龐大與連結性過於精密，是適合中、大型製作組織的研究方法，與臺灣地方的表演團隊絕大部分皆非大型團隊實際現狀差異極大，難以適用。故期待本次所進行的地方表演藝術生態的研究方法、研究步驟與之後的結論與建議，能成為日後進行地方表演藝術演出製作研究的重要參考案例，為後人的研究進行開路與示範。

三、研究目的

基於上述對於澎湖縣當地的研究背景陳述，縣政府對於當地表演藝術政策制訂的積極性，與研究者個人期待的動機，據以形成以下的研究目的：

- (一) 透過澎湖縣表演藝術製作的實地調查與團隊訪談，分析其演出製作現狀，以提出對地方的政策建言。
- (二) 完成本研究之基本架構與方式，成為之後研究者的研究文獻與參考資料。

貳、研究方法

本次研究注重的是過往資料的收集與實際演出製作時的實務呈現分析，雖然相關基本資料可由公部門獲取，但是部分資料沒有適時更新以利信效度呈現。以本地團隊為例，往往即因成立時間久遠或是基於爭取補助因素，調查後發現一人多團的情形非常明顯，故需進行詳細的資料比對，才能獲取量化後的質化解釋與歸納。

因此，本次研究採取質化與量化並行形式進行。量化分析以當地正式註冊的演出團隊進行類型分類、趨勢分析與演出類型資訊，做為質化與量化的基本架構。當地展演分析，為免於資訊量過大，以研究 2018 至 2020 年的當地演出資訊為限，進行量化的現狀、經費、人數統計與分析。質化研究則以量化分析後的資訊進行歸納統整解釋，並採取文獻量化，半結構式個人訪談、集體焦點訪談、問卷填寫等資料收集與分析。最終根據文化局、當地團隊、外來團隊等三方訪談資料，完成質化研究三角檢核之信效度機制，據以歸納澎湖縣當地、外來團隊在演出製作時所會面臨的各種難題與狀態。問卷大綱則是由專家小組成員，參酌《表演藝術生態觀測指標與架構研究計畫》內容，並經過先期的量化與訪談分析後，針對本地演出製作的現象以及產生困難的項目討論後完成。

一、研究成員

本次研究的製作現狀專家團隊，共邀集學界及產業界專家共 6 人組成如下，以確立調查目標、研究方法與訪談大綱內容。

專家諮詢團隊名單：紀家琳（計畫主持人、本文第一作者）、林璞（本文第二作者）、尚安璿、馬薇茜、陳志峰、王正源。⁵

上述學者專家之組成，涵蓋政策採購招標、團隊營運製作、演出設計執行、行銷管理等層面，對於場館營運、演出製作在計畫及實務經驗上皆非常豐富，故對於本研究之信效度應有一定的可驗證性。

二、研究程序

實地訪視前，基於考量疫情與經費，採線上訪談進行。研究團隊先行訪談已於澎湖當地舞蹈藝才班教學多年的「體相舞蹈劇場」藝術總監李名正以及文化局展演藝術科科長、科員，以獲取當地藝文環境的基本狀態、政策面的過去、現在、未來實施的方向與憧憬。隨後即根據本次調查的實施程序進行訪談資料收集。以下為研究的程序、日期與相關資訊列表：

⁵ 詳細個人學經歷，詳見評估報告。

表 1 研究步驟、紀錄編號與相關資訊列表

序	日期／地點	編號	受訪者	訪談內容／方式	訪談者	備註
1	2021 年 9 月 7 日／線上訪談	IV0907	李名正	諮詢澎湖當地表演藝術演出現狀、風俗民情、地方勢力等。	專家諮詢團隊	體相舞蹈劇場藝術總監，於當地舞蹈班教學近 10 年。
2	2021 年 9 月 10 日／線上訪談	IV0910	澎湖表演藝術科科長與組員	問卷大綱、訪談統整紀錄詳見第肆章統整紀錄表。以半結構式訪談問卷進行訪談與紀錄。	專家諮詢團隊	
3	2021 年 10 月 3 日／澎湖縣文化局會議室	LFG1003-A~C A：音樂 B：戲劇 C：舞蹈	澎湖當地表演藝術團隊代表	問卷大綱、焦點訪談統整紀錄詳見第肆章統整紀錄表。採團體焦點訪談，進行半結構式問卷訪談並紀錄。	專家諮詢團隊	礙於經費只能邀請 10 個代表團隊，當天來了 12 個團隊。並下分音樂、戲劇（含戲曲）、舞蹈（含藝陣）三類。
4	2021 年 10 月 3 日／澎湖縣文化局會議室	FGS1003	澎湖當地表演藝術團隊代表	綜合座談會統整紀錄於第四、五章中提出。採焦點團體座談方式進行。	表演藝術科科長、專家諮詢團隊	針對澎湖當地藝文生態及表演藝術發展提出建議與意見。
5	2021 年 10 月 15 日至 11 月 15 日／電子郵件與即時通訊軟體	TC1120-A~D A：戲劇 B：舞蹈 C：兒童 1 D：兒童 2	2018 至 2020 年赴澎湖演出過的臺灣團隊	問卷大綱、訪談統整紀錄詳見第四章對照統整紀錄表。以半結構式訪談問卷進行統整。	本次研究專家諮詢團隊	經三年演出資料統計，共要求 12 家團隊給於回覆，至截止日，僅有 4 家回覆。

註：本研究自行整理。

本次實地參訪之前，研究小組即已開始進行當地團隊的資料收集、聯繫，演出資訊歸納與分析的工作，因篇幅有限在此不多論述。

三、研究限制

本次研究之程序與問卷內容或可為日後研究者參酌並進行修正，研究結論與建議則因各地方團隊數量、類型、地方政策、經費、外來演出團隊等等各種因素，產生質量上的基本差異，故無法推論至其他地方的表演藝術製作上的分析與探究，日後研究者應注意此限制。

參、研究結果

以下將進行澎湖縣所能從公部門所公布、紀錄的各項數值資料，進行分類、統計、歸納與分析後之統整，並給於對於各項數值結合後的相關結論。

一、各項數值資料統整

(一) 在地表演團體名單

經由文化局網路公布在地團隊名單（澎湖縣政府文化局，2021），進行分類統計，並藉由本次藝文調查座談會的召開，確認其營運現狀。評估與審核後實際家數應如下表 2 所呈現：

表 2 澎湖縣立案演藝團隊類型數量

分類	原先總數	原比例	統整後總計	統整後比例
1.音樂	21	55%	11	44%
2.舞蹈	4	11%	3	12%
3.戲劇	3	8%	1	4%
4.綜合（當地藝陣）	4	11%	4	16%
5.傳統戲曲	6	16%	6	24%
合計	38	100%	25	100%

註：本研究自行整理。

(二) 2018至2020年文化局演藝補助演出、演藝廳外借、藝文活動年平均預算及經費來源列表及戶數統計

文化局下轄專業場館以演藝廳為主，是當地表演藝術製作與活動的主要政策與指標性場館，藉由三年的展演資料歸納及統計後獲得以下統計表：

表 3 澎湖縣文化局 2018 至 2020 年藝文活動及演藝廳場館使用相關資料統計表

項目	2018 年	2019 年	2020 年 (受疫情影響及舞台整修, 改戶外演出或取消)
藝文人口及演藝廳入館人次統計 (單位: 人次)			
演藝廳入館總人次	44,847	33,975	6,280
外借入館人數	23,685	13,110	0
表演藝術參與人數 (含非演藝廳演出)	50,801	34,415	6,280
演藝廳演出場次 (單位: 場次)			
演藝廳演出總場數	42	44	6
演藝廳外借及公務借用場次	35	22	0
使用演藝廳總次數	77	66	6
演藝廳使用總天數 (單位: 天數)	約 100 天	約 72 天	約 10 天
補助經費總數 (單位: 元)			
各年總計	6,683,020	8,427,594	6,629,294
平均單場次補助費用	121,509	171,992	150,666
文化局表演藝術人口一人平均補助	132	245	1,056
文化局年度最低單場補助費用	16,000	20,000	3,333
文化局年度最高單場補助費用	556,667	867,179	766,667
文化局年度最低本地團隊單場補助費用	20,000	20,000	30,000
文化局年度最高本地團隊單場補助費用	205,000	50,000	50,000

澎湖縣表演藝術的演出製作現狀與未來

項目	2018 年	2019 年	2020 年（受疫情影響及舞台整修，改戶外演出或取消）
文化局年度最低外來團隊單場補助費用（含海外團體）	16,000	50,000	3,333
文化局年度最高外來團隊單場補助費用（含海外團體）	556,667	867,179	766,667

註：本研究自行整理。

表 4 澎湖縣 2018 至 2020 年歷年人口數及戶數

年度	人口數	戶數
2020	105,952	42,002
2019	105,207	41,526
2018	104,440	40,574

註：本研究自行整理。

（三）各類型演出紀錄統計

以下根據文化局提供 2018~2020 年澎湖縣進行各項表演藝術演出的資料進行統計。

表 5 澎湖縣 2018 至 2020 年表演藝術活動演出類型場次統計表

表演藝術類別	2018 年	比例	2019 年	比例	2020 年	比例
1.音樂	35	52%	30	52%	28	64%
2.戲劇	7	10%	12	21%	4	9%
3.舞蹈	7	10%	7	12%	0	0
4.傳統戲曲	18	27%	9	16%	12	27%
總場次	67	100%	58	100%	44 （估計外借 25 至 30 場， 可達 69 場以上。）	100%

註：本研究自行整理。

(四) 票價資訊暨目標客群統計

演出製作中的售票能力與團隊生存及藝文政策有價化的推廣極度相關，以下為 2018 至 2020 年，澎湖縣演藝廳售票團隊、票價、類別的統計表，由於本地團隊皆無售票記錄，故售票團隊皆為本島團隊：

表 6 澎湖縣 2018 至 2020 年售票紀錄

2018 年澎湖售票紀錄				
演出日期	演出活動名稱	觀賞人數	票價	類別
2018.06.02	蘋果劇團：小蜘蛛大英雄（兩廳院售票）	436	200	親子/戲劇
2018.06.08	財團法人采苑藝術文教基金會：2018 環境合唱 戲劇—莎瑪娜（傳統票點售票）	238	100	音樂
2018.06.23	時空旅人音樂紀行：城市戀人—人間五月天 1.8 （年代售票）	100	500	音樂
2018.10.20	皮皮兒童表演藝術團：小松鼠拉拉（兒童喜劇） （年代售票）	732	150	親子/戲劇
購票總人數		1506 人		
2019 年澎湖售票紀錄				
演出日期	演出活動名稱	觀賞人數	票價	類別
2019.04.20	亮棠文創有限公司：李國修紀念作品—三人行 不行（兩廳院售票）	719	400、800	戲劇
2019.06.15	小青蛙劇團：安可巡演—三隻小豬（兩廳院售 票）下午場	397	200、300、 400	親子/戲劇
2019.09.14	故事工廠：莊子兵法（兩廳院售票）	833	300、500、 700	戲劇
2019.11.30	銀河谷音劇團：小精靈歷險記（兩廳院售票） （兩廳院售票）下午場	545	100、200、 300	親子/戲劇
2019.11.30	銀河谷音劇團：小精靈歷險記（兩廳院售票） （兩廳院售票）晚午場	600	100、200、 300	親子/戲劇
購票總人數		3094 人		

2020 年澎湖售票記錄				
演出日期	演出活動名稱	觀賞人數	票價	類別
2020.08.12	藍眼淚樂團 Blue Tears Band：聲息—「歷史建物 x 聲響」音樂計畫（現場售票）1100 場	66	100	音樂
2020.12.31	故事工廠：七十三變（兩廳院售票）	620	300、500、700	戲劇
購票總人數		686 人		

註：本研究自行整理。

二、總結

根據上述的數值統計後，歸納分析前三年當地基本展演現狀為以下四點結論：

（一）當地表演藝術團隊現狀

音樂類型團隊及演出偏多，顯示政策對團隊演出製作無法平均發展。

根據表 2、5，音樂類團隊經重新調查後，依然是本地最多的團體，占 44%。戲劇及舞蹈類相加，統整前、後都不足 20%，其中戲劇類最少，全澎湖只剩 1 家，可見專業類戲劇團隊在當地難以生存。綜合與傳統戲曲團隊查訪多家告知不繼續常態性演出，近三年的傳統戲曲類演出，都是從臺灣邀請知名團隊來縣演出，基本上是名存實亡的狀態。

綜合以上現狀，音樂類團隊是本地最多數的演藝團隊，專業性舞蹈、戲劇類及綜合型與傳統曲藝團隊，在本地幾乎都無法正常發展。團隊現狀連帶形成當地專業場館展演趨勢皆以音樂類演出為主。對於不平衡的發展現狀，應提出政策上的建議，或是基於優勢加以重點發展或跨領域結合方式提出政策上的新方針。

（二）歷年表演藝術參與人數、演藝廳使用場數及天數、補助總數統計現狀

1. 演藝廳各項數值均呈現減少的趨勢，顯示政策有調整空間

根據表 3、4，人口及戶數每年呈現微幅成長的趨勢，藝文活動的總人口數呈下降趨勢，顯示兩者之間無直接性的影響。2020 年適逢新冠疫情期間，停止演出活動將近 4 個月，雖影響了日後

入館參與活動的總人數，但是整體可看出演藝廳入館人數、參與人口及使用天數、場數等各項數值皆呈現減少的趨勢，顯示在政策推廣上應有可調整的空間。

2. 總體經費補助逐年增高，表演藝術觀賞人口數下降，補助方向應檢討與調整

根據表 3，2020 年雖然少了 4 個月的正常展演活動，經費補助與 2018 年幾乎已呈現同樣的經費支出，表示總體經費補助正逐年增高，但是演出場數及表演藝術人口數卻逐年下降，顯現現階段的文化政策經費補助及使用，應進行檢討與調整。

3. 春節常態性專款政策性邀請變常態性，應重新思考未來的必要性

根據表 3、6，本地專業性演出，以外來團隊為主，幾乎已鮮少有專業性自主演出。外來演出單場補助最高經費，都是春節期間同一團隊的專款補助，但是民眾觀賞人數逐漸下滑，所費不貲。經詢問成因，春節演出經費是固定性特別經費，近年因政策上邀請同一大陸團隊，成為常態性演出，初期演出時盛況空前，後來因內容無大幅更新，造成觀賞人數下滑，經費亦無調降，故此項補助是否仍要持續應有檢討與調整的必要。

4. 在地團隊補助金額可增加，特色或專案計畫有其必要性

根據表 3，本地團隊申請最高補助在 2018 年，其他 2019 至 2020 年無差異性。主因是 2018 年本地團隊與國外團隊合作演出，故單場補助金額較高，但是入館觀眾數全部場次幾乎滿座。其他受補助由本島來的演出，進場人數亦有不錯的表現，故利用本島或國外團隊與在地團隊合作的方式，皆能夠獲得不錯的入座率，雖然都是免費觀賞，卻是政策上可行的製作選項，唯其補助金額由於本縣製作環境的資源缺乏，最終補助金額都不低。其他對於本地年度補助的最高金額並無太大差異，對比演出場次，亦無太大變化，因此應可改變經費對於本地團隊的補助上限，測試能否獲取更多本地民眾參與的可能性。

(三) 各類型演出紀錄

表演藝術類演出占比量能差異大，顯示弱勢類型製作時的困境。

根據表 5，本地演出類型以音樂類比例最高，占每年總量 1/2 左右。戲劇與舞蹈類已微幅上揚，量能上還有很多進步空間，但是因為製作時的劇場基本要素、要求較高，從表 6 的購票意願上看出，即便有購票的觀賞意願，由於當地缺乏相關人才、設備等各種資源，仍發展困難。傳統戲曲類的情形與戲劇、舞蹈類極度類似。數字上每年的差異性較大，經詢問與當地觀眾的喜好度有關。且每年戲曲邀演重複性高，都是臺灣本島團隊，整體費用亦較高，而當地團隊已幾乎都不再營運，

故戲曲演出多是為了滿足當地高齡民眾的觀戲娛樂才進行邀演，同時亦缺乏人才與培育計畫，當地團隊若要進行製作、經營同樣極為困難。

雖然從比例上可解讀 2020 年藝文演出總場數已有回升的狀況，但是仍以音樂類型居多，以作者個人的音樂類演出參與製作經驗為例，音樂類對比其他表演藝術，演出製作較為簡單，傳統器樂演出、合唱團甚至下午裝台、彩排，晚上即可演出，馬上離場。不似戲劇、舞蹈、戲曲類演出時，準備流程可長達一個星期，然後進行四到五場演出。故結合表 3 的演藝廳使用天數，實際上應為減少的趨勢，可見離島縣市的表演藝術種類與發展上，戲劇、舞蹈、戲曲團隊在演出製作與營運上皆是非常弱勢的類型，亟需檢討當地的表演藝術相關政策。

(四) 票價資訊暨目標客群統計

1. 售票情形逐年增加，觀光人潮非主流，現階段本地觀眾為主要客群

從表 6 可看出這三年澎湖縣演出售票日期並不多，演藝廳內演出幾乎都採贈票方式，只有本島知名團隊至本地時，才會進行 1 場或 2 場的售票演出，並獲得較高量的售票數，其中又以非兒童劇的戲劇類演出售票情形較佳，且可推出較高價票，知名兒童劇團也能有不錯的觀眾入場數。

由售票情形與日期則可看出，即便澎湖已經轉形成以觀光為主的縣市，每年旺季的觀光客數量眾多，可達 100 萬以上（澎湖縣政府旅遊處，2021）。但是觀光客的流量並沒有與售票演出形成連結，主因應與遊客的屬性、目的性不同相關。且當旅遊旺季時，本地各類演出會與特定節日連結，為了廣大的觀光客，會以戶外免費演出為主，室內售票場次，就三年的時間點而言，即使在旅遊旺季，由於演出劇目都已在臺灣巡演過，觀眾會為了看演出特地到外島觀賞的機率極低，可見最終會進劇場購票實踐藝文有價化政策的觀眾群還是以本地居民為主，如何將觀光人潮透過行銷管道，轉化成當地表演藝術的人潮，並提高本地觀眾入場率，是從政策連結上可討論的方向。

2. 售票價格難以調高，音樂類售票差，行銷方式是售票的關鍵

在表 6 的票價表現上，雖然本地音樂類團隊與演出眾多，音樂類的售票情形也最差，即使在旅遊旺季希望以低票價吸引觀眾，但是成效不彰。這應與本地已經有非常多音樂類節目採取免費觀賞與演出團隊知名度不高因素有關。經訪談得知，本地國民教育中表演藝術教育成效不彰，各教育階段長年以音樂類社團為發展方向，而文化發展又與教育政策息息相關，故如果要在本地的音樂節目上獲得售票成果，除非團隊享有藝術界知名度才有機會售票，且本地專業性音樂團隊實際上也極少，演出仍以學生社團成果為主，要售票演出，在本縣實屬困難。

親子類的外來演出可以進行售票，但是票價不能過高，本地最高以 300 元左右較能接受，此票價與在臺灣同等劇場定為最低票價的現狀差異極大，其原因應與兒童劇場演出特質有關。大部分兒童劇場演出是以家庭為單位，經常至少會購買二張票，即一位大人陪同一位孩童觀賞，花 600 元獲取兒童的娛樂與教育。對於以漁業、觀光收入為主的本縣家庭而言，這樣的支出應還能接受。然而根據澎湖主計處（2018）的資料指出，2018 年澎湖縣家庭當年能夠支出在文化與娛樂的消費約為 2 萬 4 千元左右，每月的支出約為 2 千元，如果一個晚上需要三張票，就要花費幾乎整個月的預算，以一般家庭而言仍是不小的負擔。因此，本縣親子演出的最高票價，無法與本島比擬。

而戲劇團隊能售出較高票價的原因，除了團隊知名度之外，經訪談得知，即使是知名團隊到澎湖演出時，仍必須在行銷上用盡各種方式才能獲此成績，而且因為外島基本觀眾數的因素，也只能演出一場，知名度與行銷能力成為能否在本地售票的重要關鍵能力。

舞蹈與傳統戲曲類在本縣皆沒有售票紀錄，其中舞蹈類售票困難的原因，與來縣演出的外來團隊，其本身的行銷能力與製作態度有直接相關性。傳統戲曲類，則如同在本島演出時相同，通常以殿堂級戲劇院演出時才會進行售票，本地戲曲演出還是以廟宇慶典的野台免費形式居多，故傳統戲曲入館售票幾乎都不曾施行過。

肆、展演藝術科、在地團隊訪談、綜合座談會及臺灣團隊問卷統整

以下將本次文化局展演藝術科、在地團隊焦點訪談與綜合座談會以及臺灣團隊問卷記錄，進行統整以利結論與建議。團隊綜合座談會回應，因資訊龐雜，統整於本章總結中。

在地表演藝術團隊焦點訪談與綜合座談，由三位訪談員，分別進行訪談詢問與記錄。因時間有限，僅能提出經過專家團隊設計後的大綱式詢問內容，內容面項如表 7，涵蓋：團隊營運、演出製作、設計規劃三大部分，訪談員分配如下：團隊營運由華山藝文總監林璞負責，演出執行由資深製作人尚安璿負責，設計規劃由紀家琳負責。在地團隊綜合座談會，於焦點座談之後舉行，由本次研究團隊所有成員與文化局展演藝術科科長及 12 家當地團隊，進行面對面溝通座談。臺灣團隊訪談，採用電子問卷方式進行資料收集，最終只有 4 家回傳，共計戲劇 1 家、舞蹈 1 家、兒童親子類 2 家。

一、訪談記錄統整對應表

表 7 訪談記錄統整對應表⁶

1. 訪談面項：團隊營運		
題目 1：對於澎湖縣的藝文產業發展，你認為那些是具有潛力的（例如：表演形式或演出節目型態）？是可以在澎湖推廣發展的？藉由藝術教育深耕，藉由藝文人口培育，結合外來資源？		
文化局展演藝術科	在地團隊焦點訪談會	臺灣團隊問卷
節目策展制，節目多樣化及優質化：以往皆是音樂類節目、未來希望可以館際合作、國內外節目引進、導入不同議題/類型之表演藝術。藝文人口開發及推廣藝文有價化：目標群眾尚待培育，未來進行與本島的館際合作，共製節目，下鄉巡迴、串聯各地場館。進行劇場教育、人才回流及技術養成、建教合作、跨部會合作。（澎湖縣文化局展演藝術科科長）	認為在澎湖的藝文發展，屬於斷層式的，國高中以音樂、舞蹈為主，中老年以廟口演出為主。且擁有各自的領域，彼此不相連結。（澎湖縣戲劇類團隊 b2）	(1) 不論是藝術教育深耕，藝文人口培育、結合外來資源需要並進。（臺灣戲劇團隊 a4） (2) 認為藝文人口的培育非常重要，並以親子類的培育意見較一致。（臺灣兒童劇場類團隊 a6）
題目 2：當地的藝文人口對於欣賞表演藝術活動的參與度及關注度？你的觀察及建議為何？		
文化局展演藝術科	在地團隊焦點訪談會	臺灣團隊問卷
無特色在地演出，且立案團隊無法有效推動。目標群眾尚待培育（如廟口野台戲實例），有免費的演出，就不願意花錢入館觀賞演出。藝文消費人口母數少，且離島地域阻隔、一市五鄉分散觀眾數，故觀眾成長趨緩。從十多年前追求演出量→近三年追求質的成效，去年藝文場館營運計畫已有成效展現。（澎湖縣文化局展演藝術科科長）	由於澎湖音樂類演出與教育環境興盛，所以相關類別回來後會從事音樂教學。（澎湖縣音樂類團隊 b1）	長期以來澎湖的觀眾多是欣賞免費的藝文演出，所以如果沒有有效地建立使用者付費的習慣，民眾對於進劇場看演出這件事情並沒有很珍惜，但要推動這件事情，前提還是需要有好作品在劇場裡面演出，才有機會養成使用者付費的習慣。（臺灣戲劇團隊 a5）
題目 3：各位的團隊，有幾位專職的正式編制人員？都有依勞基法辦理保險嗎？今年五月職災保險法通過，未滿 5 人的微型企業都必須強制納保，請問您知道這項規定嗎？		

⁶ 本表內容記錄資料極多，因字數限制，僅列出其中代表紀錄，詳細內容請參閱「110 年澎湖縣表演藝術藝文調查暨演藝廳專業健檢勞務採購案評估報告」。

文化局展演藝術科	在地團隊焦點訪談會 (FGS1003)	
經費無法繼續提升，且科內人力不足，優質化改變有限，但是未來仍會研議本規定。(澎湖縣文化局展演藝術科科長)	不知道這項規定。無法處理納保問題，沒有這個能力處理，文化局能否幫忙處理這個問題？	
題目 4：貴團隊的營運經費-基本營運費用的來源為何？每年有固定的捐贈嗎？		題目 3：貴團來澎湖演出時，花費最大的部分為何項目？以您的演出規模，補助是否合理？為什麼？
文化局展演藝術科	在地團隊焦點訪談會	臺灣團隊問卷
目前澎湖雖有近 40 個團隊但一半以上無常態運作。傑團流於學校社團化，無法往專業面向提升。無特色在地演出，且立案團隊無法有效推動。因立案團隊活動多為成果發表，與演藝廳推動方向關聯不高。文化局近年藝文經費約為 800 萬。表演款項基本有：文化部 (離建) 藝文升級 3 百萬，春節 300 至 400 萬 (2019 年起)，演藝補助 140 萬變 300 萬。(澎湖縣文化局展演藝術科科長)	沒有固定的捐贈，有固定經費，跟文化局申請經費約十萬、其他是專場演出費。各種類型團體都非專業性團隊，非常態性演出，團隊人員較多是以熱忱參與演出，平常從事其他事業保持生存管道。音樂類因為演出多，補助多，且都是學校學生性演出，所以較無影響。(澎湖縣音樂、舞蹈類團隊 b2、b3)	看演出規模而定，演職人員多時，人事費用就會增高，不然以交通、運輸費占最大部分。文化局的補助部分基本上可以分擔費用，但是如要增加與平衡開銷，賣票增加收入是可以的方式，但是因為交通問題需要文化局的協助或是在補助項目下增加行銷的費用。(臺灣戲劇、舞蹈、兒童劇場團隊 a1、a2、a3)
題目 5：對於澎湖演藝廳的期待及期盼為何？是當地演藝節目的殿堂？當地演藝團隊與藝文活動的交流平台？當地藝文人口的聚聚集散地？		
文化局展演藝術科	在地團隊焦點訪談會	臺灣團隊問卷
從十多年前追求演出量，近三年追求質。朝向專業化發展(硬體、軟體，節目補助篩選)，透過藝術顧問及節目質量提升，開始參考外縣市場館經驗，逐步提升。但是，演藝廳是澎湖唯一的大型場館，須多元運用、定位方向的媒合，例如需外借給各樣態藝文活動，如各局處活動、學校畢業典禮、民間團體等。因為場地空間固定，所以也要提供舞台、藝文教育、研習培育。(澎湖縣文化局展演藝術科科長)	可以成為排練的場地，但是現在是要收費的。對於演藝廳感覺是一個提供演出的場所而已。(澎湖縣戲劇類團隊 b2)	在地文化局 (演藝廳) 是推動藝文活動的主要單位，展演場地也較為完善，應當是主要藝文活動的交流平台也是殿堂。若是要讓劇場活絡起來，還需要編列足夠的預算才能夠邀請好的作品，並針對目標族群進行行銷，同時針對學校教育人口進行推廣，但是，這是需要花費大量資源去長期經營的。(臺灣戲劇團隊 a1)

2. 訪談面項：演出製作

題目 1：本地雖無表演藝術相關科系的學校，從青少年至大學、或返鄉青年的人才培育，是否有機會與場館、文化局共同經營發展？您的看法為何？

文化局展演藝術科	在地團隊焦點訪談會	臺灣團隊問卷
<p>人才培育政策：2019 年劇場教育、原規劃辦理劇場夏令營及人才營。與在地大學澎科大較無連接。大部分青年回澎湖後不會以表演藝術做為職業。目前無駐校駐村（人力問題），僅有在地劇本創作跟開始嘗試不同型態演出，結合不同場域（如本次小戲節活動）；或文化部駐館計畫：拉絳人。目前澎湖雖有近 40 個團隊但一半以上無常態運作。（澎湖縣文化局展演藝術科科長）</p>	<p>整合團隊的各方意見，或許由文化局邀請臺灣創作者至澎湖舉辦專業的研習營與工作坊，結合本地人文題材進行發展及創作，為可推動的方向。（澎湖縣音樂、戲劇、舞蹈類團隊 c1、c2、c3）</p>	<p>能夠由公部門引領推動，搭配場館提供專業空間，結合表演藝術團隊的專業，結合三方資源，定期且長期的規劃相關內容，開放申請進駐、或是舉辦藝術節，結合當地觀光活動徵件邀請藝文團隊演出，讓對表演藝術感興趣的青少年、返鄉青年等學員，藉由課程的參與，帶領學員們進入表演藝術領域，進而有機會成為從業人員。（臺灣戲劇團隊 a4）</p>

題目 2：過往在本地的製作經驗中，是否曾因場地軟硬體上的限制，於創作或製作端因此有侷限之處？而本地觀眾是否會因演出場地的不同，而影響觀賞意願或有明顯的觀眾族群區隔？

文化局展演藝術科	在地團隊焦點訪談會	臺灣團隊問卷
<p>演出團隊通常反應劇場硬體問題：樂池太大、場地太大、設備老舊、後台空間規劃複雜，最主要抱怨經費不夠。（澎湖縣文化局展演藝術科科長）</p>	<p>綜合在地團隊的經驗，過往在澎湖的演出，能進到演藝廳這樣規模的機會不多。（澎湖縣音樂、戲劇、舞蹈類團隊 c1、c2、c3）</p>	<p>就目前澎湖演藝廳硬體的規格，其實是有機會邀請到更多大型演出的，過去比較大的問題都還是來自於票房收入無法彌補票房的損失，因此期待能投注更多的費用在表演藝術的展演上，長期下來應能有所成就。（臺灣戲劇團隊 a4）</p>

題目 3：與外縣市藝術家或單位、場館，合製在地題材的可能？行銷上曾遭遇過的問題為何？

文化局展演藝術科	在地團隊焦點訪談會	臺灣團隊問卷
<p>已有在地劇本創作跟開始嘗試不同型態演出，結合不同場域（如本次小戲節活動），非行銷管道不彰而是觀眾多認大團、免費活動過多導致參加疲乏、各局處辦理活動時間多於假日而分散觀眾數、觀眾資料庫無</p>	<p>共同表示，對於在地團隊礙於經費及規模，較難以自發性的推動邀請臺灣的創作者來合作，若文化局或是相關單位有意以專案形式來促成，媒合外地藝術家結合在</p>	<p>就人口結構來說，澎湖縣的人口數要來支撐整個澎湖縣演藝廳及周邊的藝文活動，有一定難度，因為藝術不是本地民眾生活與習慣，必須要透過有效地策展，有思想有主題的論述，</p>

<p>法有效推廣。且各單位自行邀演，視該單位預算及行銷程度而有不同。 (澎湖縣文化局展演藝術科科長)</p>	<p>地團隊資源進行共同創作，則表示樂觀其成。(澎湖縣音樂、戲劇、舞蹈類團隊 c1、c2、c3)</p>	<p>讓當地的民眾有感，精彩的節目或活動的推動才能吸引民眾參與。(臺灣戲劇團隊 a4)</p>
<p>3. 訪談面項：設計規劃</p>		
<p>題目 1：以往來本場館或是到戶外演出時，會聘用自己的舞台美術（舞台、燈光、音響、服化妝等）設計人員共同參與嗎？如果有，是臺灣本島的設計師還是澎湖本地的？質、量上您覺得有差別嗎？他們曾經因為演出需求提出對場館的要求嗎？最後能完成嗎？</p>		
<p>文化局展演藝術科</p>	<p>在地團隊焦點訪談會</p>	<p>臺灣團隊問卷</p>
<p>各單位無專業技術人員，且 run down 等節目安排、舞監等並無要求；另大多演出都是最低限度的展演要求。而本地團隊都是小型團隊，在經費有限下，與臺灣設計師的合作較少。(澎湖縣文化局展演藝術科科長)</p>	<p>看團隊屬性而有不同的看法，基本上臺灣的設計師比在地的設計人才會有較好的質感，但是費用高，在經費有限的狀況下，無法經常請這方面的設計師。(澎湖縣音樂、戲劇、舞蹈類團隊 a1、a2、a3)</p>	<p>都不曾聘用。不是能力問題，而是團隊在有限時間內需裝台、彩排及演出，短時間內要分配、溝通與協調執行皆有困難，通常會事先安排好，不過若當地有人員協助通常是對外來團體很加分。(臺灣戲劇團隊 a4)</p>
<p>題目 2：因為現在人工的費用不斷漲價，所以這三年在設計與製作費用上，大致上是多少？可能占總費用多少百分比？本島與從臺灣請過來，您認為有差別性嗎？</p>		
<p>文化局展演藝術科</p>	<p>在地團隊焦點訪談會</p>	<p>臺灣團隊問卷</p>
<p>縣外團隊：分成大型與小型，所以在經費補助上會有差異。在場館使用差異性上是因為故事工廠來演藝廳演出後，才知道演出型態與劇場技</p>	<p>戲劇類約 20-30 萬。音樂類需求少，補助就少，每場含宣傳需要 5 至 8 萬。(澎湖縣</p>	<p>主要是人員往返機票費、貨櫃海運費、貨車費用皆高於在臺灣的支出，故旅運費用支出為差異較大的費用。人事費通常</p>

術的差異性。(澎湖縣文化局展演藝術科科長)	音樂、戲劇、舞蹈類團隊 a1、a2、a3)	沒有差異。(臺灣戲劇、舞蹈、兒童劇場團隊 a4、a5、a6)
題目 3：您認為在表演藝術設計與執行人才上，從場館面能怎麼配合？或是團隊自己能怎麼處理呢？核心問題可能為何？		題目 2：過往演出中，曾經因為演出需求對場館的提出要求嗎？最後場館的回應為何？
文化局展演藝術科	在地團隊焦點訪談會	臺灣團隊問卷
小型劇場空間，不增設而是活用現有場地創造舞台→提供多元演出機會，藉以培育當地人才。持續進行下鄉巡迴、串聯各地場館、劇場教育、建教合作模式與政策，以利人才回流、技術養成。(澎湖縣文化局展演藝術科科長)	費用越多越好。能否將演藝廳的閒置空間提供給團隊使用，提高場館的使用率。演藝廳有技術人力的問題，我們可以理解文化局的難處。(澎湖縣音樂類團隊 a1)	與場館之間，皆以順利完成演出為目標進行溝通與合作，合作經驗都是友善及美好的。(臺灣戲劇團隊 a4)

註：本研究自行整理。

二、總結

綜合以上內容，基於團隊營運、演出製作、設計規劃三者互相連結且影響，以下統整上述意見，分成三項總結：

- (一) 政策期待多方發展顧此失彼，立案團隊皆為小型或學校社團形式，製作難以提升。
- (二) 當地習性形成只能依靠補助演出，無法培育具消費性人口以培育專業團隊。
- (三) 專業性場館功能難與本地團隊銜接，政策、場館、製作三方困境顯現無遺。

表演藝術的政策推行，一貫需要團隊、製作與場所空間的緊密連接，才能有明顯的成效。本縣由於在地團隊多為學校社團化，製作上偏向學生成果發表類型，與政策上所謂從扶植再成為具獨立藝術創作與運營的團隊理念相去甚遠。而本縣唯一的演藝廳，其劇場設備專業、舞台面積大、座位數多，即使已具有提供各種表演類型的空間與功能，但是專業設備需專業性人員設計與執行，表演空間需要創作、表演人員以內容表現美感，使用率則最終需要民眾入場支持，才能顯示專業場館的存在價值。然而本縣觀眾各有偏好的免費表演類型，在地團隊演出時觀眾屬性分散，加上全縣人口基數與消費能力低，若要團隊售票滿座，單靠本地觀眾就有極高的難度，形成長年下來沒有在地團隊能符合政策的成果。演藝廳則淪為本地部分團隊成果發表與教學課程的空間提供者，也不開放給團隊使用內部空間排練，形成只有本島團隊至當地演出時，才能展現其專業性與較高的觀眾席使用

率。但是外島交通不便演出不易，任何團隊幾乎都是演完馬上離開，使得本地專業場館不是政策的推手，亦不是藝術創作的基地與協助角色，只剩提供空間的建築物功能，甚為可惜。

而當地團隊製作時，之所以不願另外投入人力資源，據綜合座談會議得知，本地專業的表演藝術青、壯年人口外流嚴重，例如有志學習表演藝術的大學階段，因在地無專業科系，所以都至本島求學，畢業後因整體澎湖演出環境不佳謀生不易，缺乏政策的支持，導致大部分人才都留在本島不願回澎湖發展。此外，在地唯一有機會提供與培育高等藝術教育人才的科技大學，與藝術相關的活動與連結同樣欠缺，形成製作端無人才可用的情形。若要進行專業製作，往往還是從本島找尋各類人才合作，而如果設計端需求超過館方的設備能力，當地又無足夠資源的現狀下，則必須從臺灣運送設備才能滿足所需，且費用昂貴。在經費缺乏製作方不願投入，總經費攀升的狀況下，形成幾乎沒有在地團隊願意在演藝廳進行正式的大規模演出。故長年下來，場館在政策與團隊間缺少多方面的銜接，顯現了本縣在政策、場館、製作間三方困境的現狀。

伍、結論與建議

以下藉由上述的總結內容，並參酌先前評估報告的結論與建議進行本次研究重新整理後的結論與建議。

一、結論

(一) 先天、後天環境限制，基本數據實質力量薄弱，非常不利表演藝術產業發展

藉由澎湖縣的地理環境、經濟特色、人口總數、藝文團隊數量、經濟實力、展演場所、製作傾向等各項統計資料與總結歸納，發現澎湖雖然有極佳的海島型天然環境、海洋資源與特殊人文資源，但是小島眾多管理不易，本身資源有限，各種民生、建設資源基本上都需從本島透過海路及航空傳送，已有一定的限制，天候不佳時，限制更多。早年海洋資源豐富時還能依靠天然資源有所依靠，隨著環境受到人為破壞，天然資源減少，居民為求穩定生存逐漸往本島輸出，造成當地人口成長緩慢，1市3鄉就幾乎達到9成人口數，知名的離島中的離島二鄉，居民數、資源更少，照顧更加困難。以各縣市總人口數比較，本縣總人口甚至比直轄市的一個區的人數、戶數還少，加上全臺少子化因素，幾乎沒有任何人口紅利可獲取。人數、資源無法與本島的其他縣市比擬。

經濟上，全年觀光旺季至本縣的人數眾多，足以維持本縣的基本經濟所需，然而觀光客流動性大，娛樂意圖大於藝文參與，且旺季只有約半年時間，當地又缺乏大型商業娛樂等企業入駐，全縣

以中、小企業為主，故經濟收入有限，無法吸引大量各類型人口入住本地，使得全縣家庭平均收入低於全國平均數，也影響了個人在娛樂消費上的支出。

在整體文化各表現要素的民生、政治、經濟、教育、科技、娛樂、藝術等的排序上，雖然學者們認為重要性相同，且認為藝術具有高度的重要性。然而藝術成品由於不是直接民生的必須品，其中表演藝術通常是一般民眾在民生、經濟有餘的前提下，才能支持、發展的產業。故在交通不便、資源貧瘠、人口基數過低、經濟不利的本國離島，由於先天、後天環境限制，現階段即便已有大量人為政策的施行與試圖協助，在不斷投入、增加經費後，其整體表現，仍只能依靠外來資源與免費演出壯大數據，成為難以自行發展的藝文製作環境現況。

(二) 文化、教育政策無法全面均衡發展，欠缺各層面表演藝術相關人力與人才進行製作

文化與教育彼此之間關係密切，互為表裡表現。本縣由於早期有心人士的努力並結合國民教育導向，形成音樂類教育環境與社團興盛。進而促使本地長年皆以校際社團音樂類演出與製作為主，影響了當地藝文社團設立的類別。即便 2009 年國民義務教育政策，已在課程綱要中加入以戲劇、戲曲、舞蹈為主的表演藝術課程。由於本縣為離島，中央教育政策不易快速普及，加以表演藝術專業教師尋找不易，以及長久以來的藝術學習氛圍，造成當地至今仍以音樂類藝術教育與社團發展為主軸，雖然當地有高中、國中、小舞蹈藝才班的設立，但是至高中階段人才外流至本島的情形嚴重，招生不易；戲劇類社團則如統計資料所示，幾乎不存在。而上述音樂社團在節日、節慶需要演出節目支援時，亦能大力配合，故本地表演藝術政策為配合民間、教育發展，即使期待能遍地開花，均衡開展各類表演藝術相關業務，甚至建設大型專業場館，地方仍有其因應在地環境、勢力，順勢而為的對策方式。再加上各項文化政策推廣繁雜，在地公部門欠缺足夠的專業、專職人力，各相關業務部門之間的橫向統合或對於藝術與娛樂的認知不一時，即發展成本縣在表演藝術發展上似乎極具當地特色，卻並非百花齊放均衡的表現。

因此，單靠本縣文化局展演藝術科 6 位職工卻要管理一座中大型專業場館，又要推廣、執行全縣表演藝術相關的中央與地方業務時，即可瞭解本科是燃燒公職人員工作熱情的場所，要使各項政策數據在評比時能達到類比臺灣其他縣市統計上中位數的可能性，極難公平。在教育環境上，法理解釋音樂屬於音像藝術，不屬於表演藝術類別，各級專業教師的來源、屬性、名額限制完全不同。從一般藝術教育即已欠缺課程、環境，難以培育表演藝術人才的現狀下，要在專業、社會藝術教育原則下發展團隊與製作能力，更為困難。可知本縣從上至下的各層級與表演藝術相關人力與人才都極為欠缺，要在當地集合創作、設計、表演、執行人士，朝向專業製作的演出規模，現階段幾乎難以實現。

(三) 缺乏跨處科整合，雖然群眾屬性不同，仍可利用行銷與劇場形式創造多贏可行性

從訪談統整可知演出團隊知名度、製作內容的精緻度、行銷手法是影響本地觀眾購票意願的要素，本地觀眾是支持藝文有價化政策與維持演藝廳入館數的主要來源，在基數有限與免費觀賞習性難改的前提下，如何增加參與人口與逐漸導入藝文有價化，改變習性成為政策重點。

澎湖縣全年度各種與表演相關的演出，從統計資料上發現是由各主管處科各自邀演規劃完成，即便每年的觀光人數能夠達到 100 萬以上，比人口基數大 10 倍，但是卻無法有效導入至當地的表演藝術產業。雖然觀光旅遊與藝文欣賞的目的在本質上不同，觀光客鮮少專程至澎湖觀賞或參與藝文活動，但在現今依靠網路媒體、社群、大數據行銷的時代，如何使用共同資源，經由招攬屬性單一人群，在離島遊樂時將之導入藝文領域，作為以觀光經濟主要收入的縣市，此時更應該接受透過整合行銷的觀念將資源組合與公用。處室各自單打獨鬥招攬群眾，絕對比不上合作開拓客源運用整體資源有成效。從本縣各項數值現狀，可知在政策的行銷規劃上，全縣欠缺整體規劃與橫向統合，亦即如何將觀光人潮導入至藝文環境中，以人口紅利獲取雙贏，進而從外而內改變當地民眾免費參與表演藝術藝文活動習性的思維，亟需完整考量。

以改變本縣演出場所思維為例，本地只有一座專業的中大型劇場，座席眾多，對於尚未有足夠觀眾群的本地團隊而言，在此劇場進行製作並不適合，邀演外地大型團隊費用亦極高。而較大眾性與參與性的舞蹈、戲劇類別演出，例如街舞或是兒童劇場、馬戲、即興表演、物件劇場、教育劇場、環境劇場、單口相聲等等的呈現，因為通常要接近觀眾與互動，本劇場舞台與觀眾席距離過遠，不易改善，所以大部分本地的小型團隊不適合此劇場。因此，小場地的戶外與室內非典型劇場的開發與應用，應更能夠幫助並解決場地過大與團隊沒有適合演出的問題。

本縣演藝廳、文化局下轄的場所，本就有很多空間適合規劃成小型室內、戶外表演場或排練場，例如演藝廳前廳、篤行十村、美術館、博物館以及民間有特色的咖啡廳、戶外場所等，演出只需簡單的規畫空間與設備，朝向內容、表演取勝，透過政策的活化場館招標、補助或是低價提供本地、外來團隊使用，解鎖本地受補助不能再售票的限制，從小型演出場所的製作籌劃開始，並在觀光季節與平時推展線上與現場招攬售票的概念，結合外來群眾購票觀賞與培育當地的製作能力為目的，讓在地團隊有學習與勇於製作、獨立生存發展的機會，使售票觀賞從觀光客影響到本地群眾，最終朝向未來本地團隊能依靠表演藝術製作與存活的可行性。

二、建議

以下根據結論進行對本地政策、團隊營運、製作規劃三部分建議，期望能對臺灣所屬唯一的離島縣，於未來在表演藝術演出製作的培育、發展、養成能力上有所助益。

(一) 政策方向

1. 善用中央經費補助增加專職人力，以招攬、培育演出與製作人才為首要任務

根據結論，本縣在表演藝術的演出製作上，最欠缺的是各層級、各式人才的留駐。以公部門為例，文化部各項政策的原始立意佳，但是不是所有縣市都適合，如社區劇團參與社區營造政策，其前提是專業創、展、演人才的融入與投入，在專業人力都還極度欠缺時，本項政策就可以其他選項處理。且本縣公部門專職人力有限，外來至本地演出經費高，執行不易，建議未來應以專案形式向文化部爭取專職人力與推廣、留駐經費，不足部分地方再加碼補助，例如未來篤行十村要再進行規劃，可藉由專案專人推展與管理國際／國內駐村藝術家計畫，以展演為目的，推展國際、國內合作與在地接軌，吸引專業人才進駐。

文化與教育發展本來就連結緊密，教育部也有徵選藝術家或劇團駐校計畫，以進入高中、國中、小學校園協同藝術課程的推展。有鑑於本縣在教育領域表演藝術各項人才的欠缺，而創作、表演學習應從小扎根，同時也讓本縣子弟能回流貢獻所學與平衡本地單一藝術領域發展現狀，利用導入校園教育資源的機會，招攬、培育演出製作及創演人才，透過政策紅利，為本縣文化與教育創造與再造雙贏的契機。但是以上的駐村、駐校計畫其前提，必須要優於本島的經費補助與長期執行才有機會獲得改善，否則最終難以吸引任何人才的留駐。

2. 利用旅遊旺季與淡季推出不同活動，創造經驗、培育人才與場館使用的契機

本地在觀光旺季時，會以各種活動為名舉辦大型戶外展演，雖然本地表演藝術團隊難以進行大型創作演出，但是在眾人面前表演機會極為可貴，因此活動舉辦時即成為製作與實作練習的絕佳機會。如夏日藝術派對，建議搭設舞台提供基本的燈光音響設備，每年可依照主題進行匯演活動，給當地藝術團隊加大補助，獲取正式上台實作的機會並吸收當地粉絲。在活動安排上，由於傳統戲曲保存演出不易，可利用節慶式的扮仙祝賀演出形式，讓當地團隊配合邀演劇團，以開幕為名進行儀式性演出，之後匯演各類本地舞蹈、熱門音樂、街舞、陣頭社團等，同時邀請臺灣知名團體演出，使本地團隊有交流與學習製作展演的機會，以獲得傳統戲曲與在地團隊實務製作上的機會與經驗。此外可開放洪根深美術館、順承門、篤行十村、博物館等空間，以非典型劇場類似藝穗節、小戲節方式，開發場地與創作內容的可能性，鼓勵與資助年輕學子或是外來團隊多加參與使用，並提倡與

當地商業的藝企合作或產品製入模式，讓藝文活動發生在觀光客、在地民眾周圍，習慣商業模式的運作方式，以政策推動觀光、藝文雙贏的可能性。

觀光淡季時，為增加整體演藝廳使用天數、場數入館人次，活化場館的使用效益，可透過教育活動課程以培育表演藝術各式人才。建議可參考台北市藝文推廣處的「育藝深遠」活動。該活動分成傳統戲曲、音樂、戲劇演出，其中戲劇演出是針對全台北市四年級兒童，至文山劇場免費觀賞戲劇演出，透過政策招標選擇優良與具有行政處理能力的兒童劇團，為期一年進行所有規劃與聯繫。本縣亦可仿照此模式，而由於全縣兒童人數無法與台北市比擬，故可提出全縣 3 至 6 年級國小生共同參與，單場以 200 人為上限，前 5 年實施臺灣團隊招演以及劇場初體驗課程計畫為主，藉由戲劇表演藝術的推廣，活化劇場的演出與教育功能，示範本縣在整體表現都最弱的戲劇類演出，當本縣演出團隊有能力合作或承接時再由本地團隊接手本計畫。亦可將補助擴大至本地國小至大學生，利用學生票價補貼觀賞政策，以觀賞人數的票款補助每季邀演的各類表演藝術演出，藉以與本島同價售票演出，減低淪為次等公民的感受，同時要求邀演團隊增加劇場導覽等相關教育活動，除了輔助劇場教育之外，讓藝文有價化的觀念從國小開始建立，藉以影響其他年齡層觀眾習性。另外，由於近年青少年街舞舞蹈極為興盛，可舉辦相關當地、全國競賽，鼓勵各級學生參與，除可增加場館使用效益外，亦可達到推廣表演藝術與培育藝術人才的目的。夏季暑期時間，可定期舉辦短期音樂劇及戲劇製作、肢體營隊，為舞台及排練室增加使用率，並提供本縣青少年及兒童於暑假期間能夠有多樣化的演藝活動選擇，將場館的使用率達到最大化，也為未來演出製作培育各式人才。期望在旅遊旺季與淡季時，除了利用各種現有活動增加演出製作的實作機會外，也增加各式活動，為本縣未來表演藝術的演出奠定人才與製作基礎，以獲取場館使用與培育人才的契機。

3. 應捨棄旗艦式精緻演出與排斥商業連結概念，活用行銷、小團隊優勢，培育團隊製作的可行性 認知

臺灣歷年來具濃厚公部門色彩的旗艦式精緻表演藝術製作，由於經費、人員、演出規劃等因素，極易形成一次性浪費公部門資源的結果。本島具有創作大型精緻演出的表演藝術團隊，除了公立戲曲劇團，私人團隊都已寥寥可數，且集中在北部的戲劇、兒童劇團，舞蹈團隊能倚靠演出持續運營的團隊更少。據近年考評報告中提出，利用旗艦製作為離島留下、留住人才的目的實難達成，因現實環境中，本縣的表演藝術人才有限，外流嚴重，團隊都還在學校社團化、小型團隊與靠補助才演出的狀態，進行大型製作，最終利益還是回歸至本島的團隊與廠商，對本縣的提升極為有限，故應捨棄這樣的想法，以務實漸進為佳。

而觀光人口帶來的消費能力不容小覷，因此，建議縣府應在未來政策制訂時，必須要將全縣的觀光旅遊與藝文活動的節目、活動規劃等，進行合作式的橫向與縱向連結，透過統一系統的行銷模

式，將商業觀光、展演藝術、民俗傳統等等的推廣，進行最大的連結，讓所有當地政策都能雨露均沾外來的消費力。例如各種演出票券的連結式折扣與推廣、活動參與的社群媒體視覺徵選活動，針對活動與演出的各項行銷連結、露出廣告等等。其中在表演藝術的製作上，應利用小型團隊的優勢，培育、鼓勵、發展非典型劇場娛樂與藝術成效兼具的團隊，可製作例如劇場式解謎尋寶活動、即興戲劇、脫口秀、物品劇場、肢體劇場、音樂劇場等的演出。廣加利用社群媒體的力量，進行目標群眾最大化的行銷，同時藉以收集觀光客與在地群眾的各項基本數據資料，建構資料庫以便之後進行更有效率的大數據行銷。

最後，建議文化局的各項演出不要排斥商業上產品置入的觀念，企業透過行銷連結與適當的商品置入模式，已知能對業績提升有所助益。精緻藝術、大眾藝術與商業利益往往只有一線之隔，表演藝術作品可以當作商品與行銷媒介看待，透過商業手法，將娛樂與藝術並置時，不會必然減低藝術價值。在現階段欠缺發展優勢的狀況下，應改變傳統上政策、商業、藝術各自為政的認知，進而多加連結，為未來的表演藝術產業拓展更多存活的可行性方向。

(二) 團隊營運

1. 提出人才需求規劃尋求支持，製作售票改變習性是長久生存的關鍵

綜合座談時各類團隊都提出欠缺人才的問題，建議團隊在申請傑出、駐館團隊補助徵選時，就應該提出培訓、參與相關管理、行政、表演、設計人才的遠期計畫，藉此提高團隊的藝術水準，而不是一直停留在學校社團組成的現狀，亦讓主政者了解團隊的規劃，從而給於政策上的協助。要求提高補助經費，全國皆然，但是政府的經費不是無限的，團隊應也要有自身的投入與開始進行所有演出活動皆售票的計畫，從演出製作的概念出發，重新思考政策方向、團隊營運、當地環境等元素形成的現狀，並予以主動改變。中央、地方政府的扶植與演出補助，目的還是希望團隊未來能涵養成獨立團隊，能夠計畫性的進行演出製作以表現藝術創作能力，在政府財政有限，補助難以大幅度提高與有限制的情形下，團隊未來要長久生存，在地團隊未來售票演出並改變免費觀賞習性，是本地必然的趨勢。

2. 團隊轉型或融合表演藝術進行演出製作，增加獨立營運的可行性

本地演出團隊特色偏向音樂與學校社團性結構，傳統的中、西音樂或合唱團隊是本地的藝術特色，當有足夠量能時，建議團隊應盡速往統整式演出進行製作上的思考，例如：結合戲劇、劇場元素的歌舞劇或音樂劇場。現今的表演藝術是多元發展，維持傳統音樂藝術呈現的方式，並不適合未來已成為網路世代的民眾。音樂早已成為表演藝術中必要的混和元素之一，在日後團隊有售票的需

求下，利用表演藝術與音樂融合的非單一類別演出，應能對售票機制有所助益。此外，發展音樂兒童劇場亦是可行的方向，其相關案例，建議可參考「朱宗慶打擊樂團」、「AM 創意團」或具規模的專業兒童劇團。改變學校音樂社團的結構，朝向混合多元的演出製作，藉以成為真正的社團並進行獨立營運。

(三) 製作規劃

1. 政策利用跨縣市場館合作演出，主動規劃臺灣團隊演出行程，提高離島演出水準

政策上跨縣市的場館演出合作計畫，是獲取演出資源的快速方式，但是基於離島的特殊性，交通運輸一直是臺灣團隊來縣演出最大的限制與考量，因此，建議可優先考量與本縣交通便利的縣市做為合作起點，例如高雄市貨船可以載運貨車，方便劇團演出各種設備等的運送，故可從「衛武營」、「至德堂」等做為合作起點，或是其他縣市演出製作較為簡單的戲劇、舞蹈、音樂劇節目作為政策上邀演的考量，例如相聲劇場、輕喜劇或高雄在地的兒童劇場、舞蹈劇場等，提前與團隊聯絡規劃巡演行程，除了可節省經費增加至澎湖的演出機會外，再加上學生票價補貼政策，應可收到以政策規劃提升本縣演出水準的成效。

2. 利用合作、共製，養成人才與累計經驗，從小型演出開始發展製作規模

本地表演藝術各項人才與資源有限，為了獲取更多演出製作經驗，亦可從合作、共製的國際或與本島團隊演出著手，藉以向當地文化局與相關部會爭取經費，例如文化部、文化內容政策院、國藝會等等，以此吸取製作經驗與創作方式，循序漸進發展製作量能，從非典型劇場或小型的製作開始，以便日後能發展出巡迴全台，屬於澎湖自創與獨有的演出節目。

3. 利用行銷手法轉化觀光客與增加本地各年齡群人數，以打開知名度作為必須思維

本地大量的觀光客與既有的觀賞人群是最好的製作資源，未來團隊營運售票演出藉以自給自足時，建議團隊在製作規劃階段，就要開始學習與實際操作行銷的管道與手法，而不是只想依靠親友團維持支持率，特別是臺灣團隊實際操作後，認為票價與經濟因素並非是本地的最大考量時，可知團隊如果能結合官方資源拓展觀光客之間的知名度，並培育在地的青壯年至學生族群觀眾，透過整合行銷方式，將觀光客與在地觀眾養成本地團隊的粉絲，藉以獲得演出上的肯定與實際利益，應是未來製作規劃時必須涵蓋的思維之一。

4. 擺脫專業設計思維，演出簡單化、概念化、創意化可做為未來本地的製作規劃特色

由於本地團隊現階段不適合大規模的演出，如要進行，製作時往往需要投入大量技術設備的租用，造成團隊不願投入過多經費，懼怕演出產生債務。據研究者訪談與經驗，全臺灣所有至劇場演出的團隊，由於演出需求不同，對於劇場固有設備從來沒有滿意過，專業性的表演藝術團隊，往往都是自行準備設備以利演出的各種設計，需要節省人事、租用經費或不需要複雜技術時，才會大量使用館方現有設備，傳統音樂類演出就是後者的最佳例證。然而表演藝術的演出，並非一定要依靠劇場的懸吊、燈光、音響等專業設備才能進行外表華麗的精緻製作，當表演回歸演員的基本能力、大眾本色、善用場所與當地人文為特點，以創意與內容表現為主時，表演製作也能節省經費，同時獲得好評。因此因應本地團隊、環境的現狀，建議擺脫劇場性的專業設計思維，演出以簡單化、概念化、創意化做為本地未來製作規劃時的特色，除了節省經費外，更能發展出符合表演藝術本質融合娛樂與藝術的最佳演出。

本次研究的項目與深度，因受經費、時間與疫情影響，必定仍有許多影響的因素無法得知，甚為可惜。雖然現階段的演藝活動各項數值不平均，經費、人力不足，基本人口數薄弱，各項環境、經濟、教育等都呈現落後本島的現狀，但是本次研究仍深受當地政府、團隊的努力而感動，真誠期待本次研究結論與建議，能為澎湖縣未來的表演藝術製作環境帶來新的可能性與契機。

參考文獻

- 于國華、袁梅芬 (2020)。表演藝術生態觀測指標與架構研究計畫—以表演團體體質能量作為表演藝術發展鏈的健全指標觀測。財團法人國家文化藝術基金會。
- 中華民國表演藝術協會 (2003)。中華民國九十一年表演藝術生態報告。國家表演藝術中心國家兩廳院。內政部 (無日期)。人口數按三階段年齡及性別。全國人口資料庫統計圖。2022 年 12 月 23 日, 取自 <https://gis.ris.gov.tw/dashboard.html?key=B02>
- 文化部 (2018)。文化部 107 年度藝文場館營運升級、地方扶植傑出團隊、媒合團隊駐館計畫」澎湖縣考評調查報告。文化部。
<https://www.penghu.gov.tw/uploaddowndoc?file=unit02/201912021001510.pdf&filedisplay=%5B%E7%AC%AC108-06%E8%99%9F%5D%E6%BE%8E%E6%B9%96%E7%B8%A3%E5%AE%B6%E5%BA%AD%E6%94%B6%E6%94%AF%E6%A6%82%E6%B3%81.pdf&flag=doc>
- 文化部 (2019)。文化部 108 年度藝文場館營運升級、地方扶植傑出團隊澎湖縣考評調查報告。文化部。
- 文化部 (2019)。各縣市藝文團體與文化藝術基金會數。
https://stat.moc.gov.tw/ImportantPointer_LatestDownload.aspx?sno=50
- 文化部 (2020)。文化部 109 年度藝文場館營運升級澎湖縣考評調查報告。文化部。
- 表演藝術聯盟 (2005)。表演藝術產業生態系統初探摘要。行政院文化建設委員會。
- 財團法人臺灣技術劇場協會 (2021)。110 年澎湖縣表演藝術藝文調查暨演藝廳專業健檢勞務採購案評估報告。財團法人臺灣技術劇場協會。
- 馬端臨 (1307)。文獻通考。維基文庫。
<https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=576035&searchu=%E7%90%89%E7%90%83%E5%9C%8B>
- 許雪姬、楊麗祝 (編) (2005)。續修澎湖縣志·卷十三—文化志。澎湖縣政府。
- 連橫 (1918)。臺灣通史。維基文庫。<https://zh.wikisource.org/zh-hant/%E8%87%BA%E7%81%A3%E9%80%9A%E5%8F%B2%E5%8D%B71>
- 維基百科 (無日期)。澎湖。2021 年 9 月 1 日, 取自 <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%BE%8E%E6%B9%96%E7%B8%A3>
- 趙汝適 (1225)。諸蕃志卷上。中國哲學書電子化計劃。
<https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=191282#%E6%AF%97%E8%88%8D%E8%80%B6>
- 澎湖縣主計處 (2011)。澎湖縣主計通報澎湖縣 107 年家庭收支概況。澎湖縣政府。
- 澎湖縣交通部觀光局 (無日期)。順承門。2022 年 12 月 23 日, 取自 https://www.taiwan.net.tw/ml.aspx?sNo=0001125&id=C100_464

澎湖縣表演藝術的演出製作現狀與未來

澎湖縣政府（無日期）。澎湖縣政府人口統計。2021年9月1日，取自

<https://www.penghu.gov.tw/ch/home.jsp?id=10178>

澎湖縣政府文化局（2021）。澎湖縣在地團隊名單。澎湖縣演藝廳。2021年9月1日，取自

<https://hall.phhcc.gov.tw/home.jsp?id=5>

澎湖縣政府文化局（無日期）。洪根深美術館。2022年12月23日，取自

<https://www.phhcc.gov.tw/home.jsp?id=10143>

澎湖縣政府旅遊處（2021）。澎湖縣政府旅遊處旅遊人數統計表。2021年11月1日，取自

<https://www.penghu.gov.tw/tourism/home.jsp?intpage=2&id=18&qptdate=&qldate=&keyword=%E8%A%B%8B%E8%BC%B8%E5%85%A5%E9%97%9C%E9%8D%B5%E5%AD%97&pagenum=3&pagesize=15>

篤行十村眷村文化保存園區（無日期）。篤行十村。2023年12月23日，取自 <https://dxsv.phhcc.gov.tw/>

賴逸芳、花佳正、盧俊偉（2021）。109年臺灣傳統表演藝術生態觀察與分析計畫成果報告。國立傳統藝術中心。

The Current Status and Future of Performing Arts Production in Penghu County

Chia-Lin Chi* & Pu Lin**

Abstract

The data for this academic journal article are all based on the "Evaluation Report on the Investigation of Performing Arts and Cultural Affairs in Penghu County and the Procurement of Professional Health Check Services for Performing Arts Halls in 2021." The local performing arts and cultural ecology survey research primarily used data from the years 2018-2020, and this paper rewrites it in the form of a thesis. The research has two main objectives: first, to conduct on-site investigations and team interviews regarding the production of performing arts in Penghu County based on the obtained information, analyzing the current status of production, and providing policy recommendations for the locality; second, to establish the basic framework and methodology of this research to serve as literature and reference material for future researchers. The research methodology involves both qualitative and quantitative approaches, including online seminars, multiple research team meetings, field surveys, on-site team focus interviews, and questionnaires for performing arts groups in Taiwan. The findings are then synthesized to draw conclusions and provide recommendations.

Keywords: Penghu County, performing arts, production, local policy

* Associate Professor, Department of Theatre Arts, Chinese Culture University

** Associate Professor, Department of Theatre Arts, National Taiwan College of Performing Arts

從原社與卡塔文化的文化創業歷程談傳統藝術本真性之追溯與實踐

汪冠廷**

收件日期：2023 年 6 月 26 日

接受日期：2023 年 10 月 27 日

摘要

當代原住民青年透過傳統領域尋根踏查的過程，追尋與族群本真性的連結來應對生活裡文化斷裂的焦慮並強化認同。在此脈絡之下，原住民傳統藝術的尋根踏查是什麼樣貌？又如何為族群文化闢出新徑？本文以臺東發展排灣族琉璃珠工藝的「原社手創生活館」和後繼「卡塔文化工作室」為對象，檢視其文化創業的歷程與務實靈活的組織特色，以及從文化創意產業回溯傳統藝術本真性與知識的實踐。最後，並置「文化創業」和「本真性回溯」的兩條軸線，呈現同時往傳統藝術本真性核心取材，並積極務實向前開創，交織成豐盛而富動能的當代原住民身影。¹

關鍵詞：文化創業、本真性、拼裝、原住民族知識體系、傳統藝術、媽媽創業

* 國立臺灣師範大學美術教育與美術行政暨管理組博士生

¹ 本文承「卡塔文化」負責人林秀慧百忙之中協助，謹此致謝。

壹、前言

長久以來，部落社會或原住民社會都被認為注定會在西方文化和經濟發展的暴力進逼下消失……。但到了二十世紀末……仍有為數不少的原住民挺過壓力，把橫遭破壞的生方式的殘餘給改編和重組起來。他們往根深而有適應力的傳統取材，在一種錯綜複雜的後現代性（postmodernity）中闢出新的途徑（Clifford, 2013/2017, p. 9）。

以這段文字，James Clifford（2013/2017）在其著作《復返：21世紀成為原住民》之序文中劃出他其中一條論述軸線，描述1980年代開始逐漸擴散的原住民復興現象，探索原住民如何以實用主義的方式在全球化、資本主義和特定國家霸權的重重險阻中開展替代性的出路。

學者謝博剛（2020）在其新武呂溪流域布農傳統家屋測繪與尋根踏查行動的書寫中引用了這個概念，探究他於返回舊部落和舊家屋的山徑上的種種覺察與喚醒，以及「尋根」這個追尋原住民「本真性」（authenticity）想像的行動，對當代原住民的意義。在結語中作者提到，除了重新踏上雜草掩蓋的通往舊部落的山徑，各種快速發展當中的「織品復振、博物館典藏品再製、語言活力、祭儀傳承等等也都是追求本真性認同的多樣路徑」。

藉由傳統領域和空間的尋根踏查的這個極具象徵意義的行動，當代原住民追尋與原住民本真性的聯繫來應對生活中文化斷裂的焦慮並強化認同；也藉由傳統領域的測繪、劃定邊界、宣示權力與權利，原住民社群試圖重新找回與建構在大社會裡日漸模糊的原住民性（indigeneity）。在此脈絡下，傳統藝術的尋根踏查可以是什麼樣貌？是否也帶來如空間的尋根踏查般對本真性的追尋、認同的強化，甚至邊界的劃定、權力與權利的宣示？

我自2008至2012年在國立臺灣史前文化博物館（簡稱「史前館」）服務，任職於展示和教育部門。史前館主要關注的領域為「臺灣自然史」、「臺灣史前史」與「南島族群」，館舍座落於原住民族匯聚的臺東，許多教育推廣活動都與在地的原住民社群合作。或許因為當年臺東觀光並不熱絡²，記憶中史前館的紀念品店和餐廳似乎不是很好經營，在我任職期間陸續換過了幾任經營者，而其中印象最深刻的是2011年由「臺灣基督教長老會原住民社區發展中心」（簡稱「原社」）進駐的團隊。和一般批貨販售的工藝品店不同，他們經營的博物館商店匯集了許多原住民工藝老師的創作作品，例如漂流木傢俱、月桃編織工藝品、卑南族傳統色系的織品小物、傳統或創新的排灣族琉璃珠首飾等，而店內的銷售人員本身也是工藝創作者。

² 2008年7月臺東總遊客為487,211人次，2022年7月臺東總遊客為1,672,999人次，差距極大（臺東縣政府，2023）。

從「原社」這個機構開始談起，以文獻分析為主要的方法，輔以和「卡塔文化」負責人林秀慧的往來確認，本文將探討兩條交織的軸線：其一，「從原社到卡塔」，以臺東「原社手創生活館」及後來自立之「卡塔文化工作室」為對象，探究其文化創業（cultural entrepreneurship）歷程與特色樣貌；其二，「從出口到入口」，探討此創業歷程中，逐漸浮現的對原住民文化本真性追溯與原住民傳統知識再確立的實踐。最後，綜整梳理出當代原住民藝術家同時往返傳統取材並朝向未來跨步的積極面貌。

貳、從原社到卡塔：文化創業

文化創業這個詞有多重的詮釋意涵，在 Dobрева 和 Ivanov 的 2020 年文獻分析研究中指出，文化創業至少有三個區塊：首先，這個詞最早由 DiMaggio (1982) 所提出，意在討論 19 世紀末美國波士頓地區高等文化³ (high culture) 與大眾文化 (popular culture) 彼此區隔開來並機構化的時期，例如波士頓交響樂團和波士頓美術館的創立之初，資本家將手中的財富投注其中所造成的影響，以及他們在這個新興系統中扮演的角色；此時文化創業的定義可概括為「文化機構的創造與管理」。其次，文化創業也指稱文化創意產業以及藝術的創業活動，在此文化為相對狹義的領域；在這個定義下，Spilling (1991) 視「文化」為開發地方發展潛能的要素，把文化創業視為「改變某一個區域的文化」的創業模式。最後，文化創業亦用來形容企業家運用文化資源來支持他們的創業行為，在此文化是相對廣義的；如 Lounsbury 和 Glynn (2001) 將文化創業詮釋為強調「說故事」(storytelling) 的創業形式，而這個故事可以增加新創企業在情感上以至行銷上的合法性以及說服力，因此協助其取得創業初期所需的資源與獲利。

「原社」為臺灣基督教長老會所屬的社會福利慈善事業單位，1971 年成立於臺東市，原名「東部山地服務中心」，以原住民為服務對象。隨著時代改變，1992 年組織調整，更名「臺灣基督長老教會原住民社區發展中心」，業務的重心從最初的經濟補助，轉為鼓勵原住民自主和自立，並以此為目標於 2000 年成立「原社手創生活館」。2002 年原社手創生活館下再設立「傳習工場」，傳習工場以文化傳承為主軸辦理工藝課程，鼓勵部落婦女⁴前來學習技能與並協助其就業 (蔡瑞貞, 2016)。因此原社手創生活館並非傳統慈善事業，而是自給自足，混合商業模式與文化傳承之長期社會使命的社會企業 (social enterprise) (方元沂, 2019)，也是一種典型的「文化創業」模式；在分類上，屬於運用文化來推動社區改變的第二種模式，但同時他們在發展的過程中，也積極地追溯原住民的

³ 在此「高等文化」依原文呈現，但一般而論，如 Franz Boas 所言，文化和文明並無絕對高低優劣 (Dall & Boas, 1887)。

⁴ 主要針對中低收入家庭與單親婦女，但並不限於此。

工藝文化傳統，並述說原住民的故事為其產品附加價值，而符合 Lounsbury 和 Glynn 所描述的第三種形式。

從 1997 年英國設立創意工業專責小組 (Ministerial Creative Industries Strategy Group) 開始，「文化創意產業」所引發的浪潮，在二十一世紀剛開始的十年成為各國積極發展的方向 (薛保瑕等，2002，頁 10)。2002 年臺灣《挑戰 2008：國家發展重點計畫》出爐 (行政院，2002)，其中「文化創意產業發展計畫」列為十大重點投資項目，原社手創生活館的發展與機會也可說與這個時代並進。在文化部協助下，臺東市近郊之臺東糖廠於 2006 年執行「製糖產業文化資產再生計畫」，以「原糖原創工廠」為名招募藝術文化與表演團體 (李汪諭，2016)。2007 年原社手創生活館租下其中一間倉庫，爭取經費翻修整理，隔年搬遷進駐，作為生產、教學、展示和銷售的空間，命名「這裡 R 原味聚落」，成為臺東地區原住民工藝師匯聚的平台；這一個工藝師的社群中有原社自己內部的團隊班底，有原先是「傳習工場」學員，後來由原社協助立案成立工作室的伙伴，也有一些輔導或合作的團隊和工坊 (蔡瑞貞，2016)。之後他們建立「卡塔文化」這個品牌，並從教會系統中獨立出來，核心人物如原社主任高黎香、經理林秀慧，以及專案經理洪啟榮，則在不同階段中扮演著 Strandvad (2022) 所謂催化劑角色 (catalyst figures) 的領導人，其主要成就不僅限於自我實現，而是帶來他人的改變，以及社區和社會的變革。

除了文化創業之外，原社某一些特別的創業特質，如媽媽創業 (mumpreneur)、拼裝 (bricolage) 和合作拼裝 (collaborative bricolage)，也支持了該團體的持續發展和務實靈活的經營策略。

一、媽媽創業

媽媽創業指是同時兼顧了工作收入和母親的角色的創業家。這一詞最早源自一個名為 Mompreneursonline.com⁵的網站，該網站上有文章、書籍、專家建議以及討論區，協助解決創業媽媽的各種需求，並提供一個媽媽們交流互助的空間 (Bower, 2005)。之後漸有討論，到了 2009 年，一場「媽媽創業」的研討會在英國伯明罕舉辦，超過 60 名與會者聚會交流，媽媽創業群體成為文化研究關注的對象。雖然這個詞彙看似強化了性別刻板印象，畢竟少有人特別討論爸爸創業 (dadpreneur)，但如學者 Ekinsmyth (2011) 所強調，(不論是爸爸、媽媽、多元性別，或誰主外誰主內) 應該將比較多的關注放在「帶著孩子創業」，也就是家庭職責和創業活動之間，身分的流動與空間界線的模糊。這個結構性的改變當然會造成現代家庭與工作之間的衝突和磨合，但也代表著更多父母生涯與職涯的選擇權與能動性的解放。

⁵ 經搜尋發現網站已失效 (2023 年 5 月 25 日)。

原社手創生活館的「傳習工場」最初是以部落婦女為主要的招募對象，據當時原社主任高黎香以及經理林秀慧的說法，為了讓從部落遠道而來的婦女們專心上課，原社開辦課後的安親班，看顧孩子的功課、為孩子說故事，甚至有美勞課程和籃球等體育活動。有些培訓的媽媽們後來成為共事合作的伙伴，也參與工藝作品的發想討論、作品生產、包裝設計，以在部落跟年邁母親下田工作的故事為出發點，逐漸發展出得獎的「小鳥不要來」等一系列琉璃珠作品（胡慕情，2008；江妙瑩，2009）。與原社密切合作的工藝老師黃美花表示，編織原本就是早年原住民工作之餘閒暇時刻在做的事情，她也是「在家裡照顧老人家然後照顧小孩子那空檔的時間」去從事編織創作，後來才成立工作室，並與原社手創生活館合作行銷（黃美花，引自蔡瑞貞，2016）。

雖然「媽媽創業」的特色在家庭性別分工朝女性傾斜的現實狀況下，造成原社手創生活館行銷方面的困擾，因為團隊裡多半是婦女，而家庭的照顧被視為女性重要的工作，偶爾要長期出門時只能依靠一些「年輕單身或年老單身」的伙伴（林秀慧，引自蔡瑞貞，2016）。不過隨著性別平等意識的傳播、網路的普及與新世代電腦能力的持續提升，加上近年 Covid-19 疫後遠距工作門檻大幅降低，也許能這方面的不便漸漸能夠有所改變。

從文化傳承的角度來看，現代化以來，因為社會分工的專業化與碎片化，以及工作與家庭之間的分隔，在兒童成長濡化（enculturation）與社會化上造成的文化不連續性（cultural discontinuity）（Kneller, 1965, pp. 95-114），也在這種生活和工作混雜的「媽媽創業」模式中得到一些接續的可能。2017 年，關島工藝師 Joe Viloría 應林秀慧與月桃工藝師江布妮的邀請邀來臺東，並在原社開設工藝課程，根據事後的訪談，Viloría 特別提到他欣喜於見到孩子跟著媽媽一起來上課，因為「讓孩子於成長過程中看見大人們使用和操作傳統工藝是傳承中非常重要的一個推力」，若能將傳統在生活中實踐，文化就不會消失（Viloría，引自林佩君，2017）。

二、拼裝

於創業模式的討論中，「拼裝」被視為一種常見而有用的特質。這個概念來自於法國人類學家李維史陀（Claude Lévi-Strauss），意指工匠在有限的時間裡，用手邊現有的、不全然適合的、回收的、備用的零件，來重組修補應對新的狀況（Lévi-Strauss, 1966, p. 16）。Baker 和 Nelson（2005）的研究顯示許多創新創業的公司展現了這種在資源受限的環境中創造價值的特性。學者 De Klerk（2015）更延伸探究，在文化創意產業中，藝術家們也經常採用「合作拼裝」的工作狀態，他描述這是一種「人們相互合作以充分利用現有資源的關係」，意即「以人為單位」的拼裝。這種合作模式的前提是藝術家們共享某個「長期的願景」，因而能相互競爭同時也彼此支持，善用資源，創造出比單打獨鬥工作更有價值的作品；這在音樂家或演員之間的合作情況尤其明顯，也讓我們回想到

Becker 早在 1974 年發表的論述：「藝術為集體行動」，宣稱「所有藝術形式都涉及複雜的合作網絡，必然會發生勞動的分工」（Becker, 1974）。

如前面提及，原社手創生活館於 2007 年租用臺東糖廠倉庫，翻修整理之後命名為「這裡 R 原味聚落」。當時的主任高黎香說，這個原先荒廢的巨大倉儲空間激發了伙伴們的創意和巧思，把倉庫內廢棄的鐵零件、廢五金、舊傢俱，甚至酒瓶等，都拿來再利用為空間改造的素材，亦有藝術家如安聖惠以竹子製作的空間營造裝置作品（王昱心，2009）。林秀慧強調這種 3R 的精神——Recycle（回收）、Reuse（重複使用）、Reduce（減量）⁶，其實只是依循原住民的傳統文化脈絡；他們追求的部落生活美感，是在創新的過程裡，因應生活的需求作改變，但依然保持對材料的永續使用與尊重（白騏璋，2020）。而自草創初期，原社手創生活館就積極尋求各種資源，例如行政院勞工委員會於 2002 年因應失業率急遽攀升而推行「多元就業開發方案」（施淑惠，2008；勞動部，2023），原社手創生活館在 2005 年即獲得第二屆多元就業開發方案執行優良單位之獎項，之後連年申請並獲得補助。除了勞委會，他們也曾撰寫計畫爭取獲得國家文化藝術基金會、行政院文化建設委員會⁷、原住民族委員會、臺東縣政府、中華民國對外貿易發展協會、經濟部工業局、教育部，以及財政部的補助（蔡瑞貞，2016），展現靈活務實與韌性。

在臺灣諸多人類學家的研究中，我們可以看到原住民在自然資源永續發展上的智慧，以及部落人際之間互助分享的社會慣習。例如鄭漢文（1996）在蘭嶼的民俗植物研究中提到，雅美人（達悟人）以非常驚人的細緻分類取用自然界的物資，他們認為自然環境中的一切都有它的用處，都應該予以重視。在這個概念下，嚴格的植物砍伐時序和規則，轉化成社會制約與文化禁忌而深入人心，確保了山林資源的永續。王梅霞（2009）和官大偉（2013）的研究分別提到「分享」是泰雅人 gaga⁸ 的核心價值之一；胡家瑜（2009）、浦忠勇（2014），以及葉淑綾（2014）的研究則分別描述了賽夏族、阿里山鄒族、烏石鼻阿美族社會中，「共食」文化對行塑社會關係的重要影響力。

因此其實我不太能夠分辨原社手創生活館的這些工藝師社群，他們熟練的資源「拼裝」能力，以及人員「合作拼裝」的狀態，是當代文化創意領域共通的產業特性，還是承襲自原住民永續的自然智慧，以及群體互助分享的社會價值？或者，其實兩者皆是！當然「拼裝」是遠自法國人類學家的概念，亦是我從外部觀看的歸納與詮釋，在一次我與林秀慧的談話中，她表示更認同的是「共作」這一個詞彙，來形容團隊成員各安其位、各自發揮所長的傳統工作型態（林秀慧，個人通訊，2023 年 6 月 16 日）。

⁶ 原文為「可重複使用（Reuse）、再生（Reduce）、可回收（Recycle）」，應為誤植。

⁷ 行政院文化建設委員會於 2012 年升格文化部。

⁸ 泰雅語 gaga 的字面意義為「祖先留傳下來的話」，是泰雅家族之外最重要的社會組織，亦有多層次的意涵，代表文化觀念和社會的價值與規範（王梅霞，2003）。

參、從出口到入口：本真性的回溯

本真性 (authenticity) 這一個字，在劍橋字典中的意思為「the quality of being real or true」，意指真實而正確的質地 (Cambridge University Press, 2023)。學界的中文翻譯很多，有本真性、真實性、確實性，可靠性、真跡性、鑑別性 (國家教育研究院, 2021)，且在哲學、正向心裡學、商業、教育裡都有不同層次的討論 (徐永康, 2013)。

至於關注文化本真性的面向，人類學家 Richard Handler (1986) 則有這樣分層的論述：首先本真性是一個現代西方的文化建構，是一種對「真正文化體驗的追尋，對未被污染、原始、真實、未被觸碰和傳統的追求」；其次本真性是一個西方個人主義思維下的文化建構，此個人主義將「個人」放在宇宙和世界的核心。最後，他認為本真性與個人主義之間的關連在文化中是非常密切的，形容在民族主義、人類學，甚至更大的消費文化的想像之中，總是暗指若個體選擇了號稱真實事物，該個體就能得到真實的存在。他宣稱，在這種意識形態中，「一個民族集體的存在取決於對本真性文化的『擁有』」。所以當我們以此架構回看謝博剛 (2020, 頁 89) 和布農族青年在新武呂溪流域回返舊部落尋根測繪的行動，即能約略理解作者所謂：

「尋根之旅」乃代表對於社會焦慮或懷鄉之情 (nostalgia) 的回應，藉由尋求本真性的自我來解決現代性所面臨的衝突與困境，證明自我的社會存在、自我的權利／力所在與對於自我主體的主張。

一、傳統、創新，以及兩者之間

「卡塔」為排灣族語 qkata，意指琉璃珠，也就是原社後來創立的「卡塔文化工作室」主力發展的傳統工藝項目。琉璃珠在排灣文化中有裝飾美化、展現財富地位，以及傳達祖先力量的文化意涵，極為貴重 (胡家瑜, 2012)。

經理林秀慧提到，她的啟蒙恩師，泰雅族傳統染織工藝師尤瑪·達陸當年是直接向部落耆老學習，以傳統知識為本源，漸次創新發展回應新時代；而所學為設計的她，則是從對傳統琉璃珠工藝全然的陌生的狀態努力往回走，一點一滴累積資料、一次一次修正所學，從文化創意產業回溯傳統文化與知識，「從出口走這一端走回去」(林佩君, 2018)。這條回溯之路，不只是祖先工藝知識與技術的回溯道路，也是一條身分與認同的回溯道路，一條通往原住民本真性舊部落的蜿蜒山徑。

林秀慧承認，在發展之初，他們即評估自己沒有辦法直接從事傳統琉璃珠的製作，只能先發展「與文化相關的創作作品」，如「小鳥不要來」系列作品。其原因除了初期是以提供部落媽媽就業

為首要目標，經濟需求大於文化傳承的企圖，資本和設備也不夠，更重要的是傳統琉璃珠相關的知識還沒有到位。

因此積極而靈活地，卡塔文化將其琉璃珠產品分為三個產品線，其一是鑽研復刻「傳統的」排灣族琉璃珠，這系列產品的型制不能隨意創作變更，是承載族群文化深度的「新的古董」；其二是「文化主題的」，是與排灣文化和議題有關的創作，如得獎與熱銷的「小鳥不要來」系列琉璃珠工藝商品，以排灣族的小米文化為發想；最後是「創新的」，則是單純依材料特性進行嘗試，或跳脫傳統，也有時下年輕人流行的樣式。卡塔文化以這個模式，將傳統工藝文化分層次劃開，並以不同的態度去發展，兼顧傳統的延續和再生，也開創新的道路；傳統的文化可以作為創新的泉源，暢銷的品項則在銷售獲利上支持傳統項目的研究與永續（林秀慧、高黎香，引自蔡瑞貞，2016）。

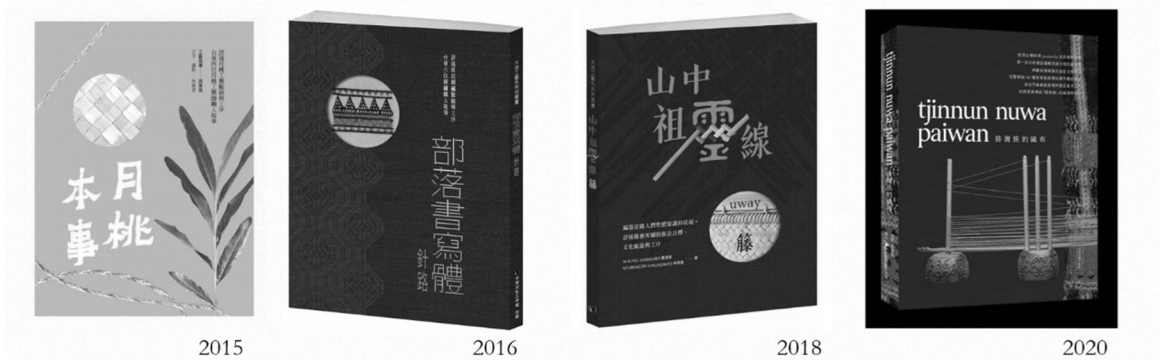
二、立起知識的石碑

在十餘年發展的過程中，卡塔文化遭遇了許多的挑戰，包括作品遭到抄襲，傳統工藝文化承受刻板印象與誤解，部落或家族的圖紋遭到文化挪用以及誤用（*cultural appropriation / misappropriation*），以及其他工坊用進口玻璃珠或織品以民族風混充，而在文化的混淆和低價競爭上造成的雙重壓力，甚至是傳統異質性之衝突——這個衝突包括傳統文化的詮釋差異，以及博物館典藏或學者研究文獻裡的資料和部落老人的說法相歧異等，導致年輕人拿著書裡的資料質疑老人家。而最嚴峻的，則可能是與時間的賽跑，也就是耆老與傳統知識的快速凋零消逝（莎歷瓦勞·布朗，2017；Evoked 編，2017；林秀慧，2018；江昭倫，2019；白騏璋，2020；陳明輝，2023）。

面對這些挑戰，卡塔文化積極回應的方式，就是他們的書籍出版（圖 1）。首先是 2015 年出版的《月桃本事》，林秀慧邀請江布妮和孫業琪等工藝師，系統化地整理原住民傳統的月桃工藝知識並編輯成冊；除了正面回應當時工藝界對月桃容易發黴不耐用的看法，更為月桃工藝的傳承與再擴散立下基石（林佩君，2016）。接著 2016 年《部落書寫體：針路》出版，收錄臺東多位不同族群的織品刺繡工藝師的分享，他們進入博物館庫房調閱先人織造的服飾與織品來分析探究，並以原住民而非西方的知識架構來整理，而且訪談老人家對圖文、針法等工序的稱呼；這是一本可以放在手邊的工具書，但遠遠超越工具書的範疇。2018 年《山中祖靈線：uway 籐》出版，依序從「籐」這個自然材質的採摘、文化、自然環境等原住民知識談起，再介紹五位臺東在地藤編工藝師，接著從藤材整備、工具介紹，由簡至繁以圖例步驟進行各種藤編技法演示。因為主要的作者為卑南族 Ahung i Masikadd 鄭浩祥老師，因此主要的技法名、工具名、器物名都以卑南族語為主，後附中文為翻譯。最近的一本書則是 2020 年出版的《tjinnun nuwa paiwan 排灣族的織布》，與國家重要傳統工藝保存者許春美老師合作，以排灣族的知識為主體，從苧麻種植、纖維採集處理等工序開始，介紹織布工

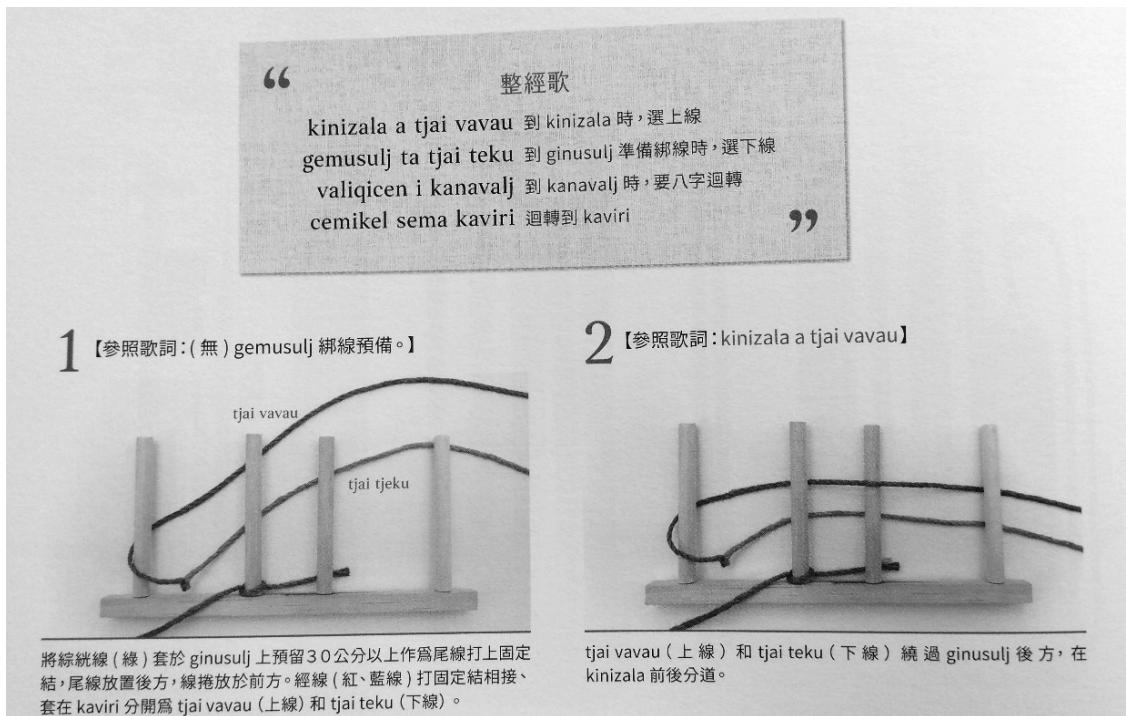
具技術，解說 40 種排灣傳統織紋的意涵，包含背後對照的文化倫理和社會規範，甚至記錄了與織布知識系統緊密連結的傳統整經歌謠（圖 2）。

圖 1 卡塔文化書籍出版



註：圖片版權為卡塔文化所有。

圖 2 《tjinnun nuwa paiwan 排灣族的織布》中的整經歌與工序對照



註：圖片版權為許春美（2020，頁 38）所有。

卡塔文化出版的這些書籍，不止內容詳細、圖例精美，以《山中祖靈線：uway 籐》為例，更將卑南族語祈禱文、從採籐開始的族群文化養成觀念、五位工藝師耆老的生命故事，鋪陳在所有的籐編操作演示之前，各種不同的編法也詳述屬於哪些族群以及適用的情境(鄭浩祥、林秀慧, 2018)。林秀慧說明，在《部落書寫體：針路》書中，即使某一種針法在阿美族、卑南族、布農族，以及現代的編織系統裡都有，她還是會保留各族群不同的詮釋，最後再附註現代通用的名稱。她視書籍的出版如同原住民針繡工藝的羅塞塔石碑⁹ (Rosetta Stone) (Evoked 編, 2017)，讓原住民的知識跨越時空的限制，重新回到當代原住民學習的道路上。

臺灣原住民的「知識」在近幾年有許多討論。源自民國 108 年 (2019 年)《原住民族教育法》修正案第 5 條，建構「原住民族知識體系」的理念 (原住民族教育法, 2019)，原住民族委員會委託國立東華大學設立「建構原住民族教育文化知識體系專案管理中心」，並於 2022 年掛牌營運，其目標為原住民族文獻檔案的系統性盤點，並建立臺灣原住民族知識分類架構，之後會架設原住民族知識服務的網路平台，以增加原住民知識的擴散與運用 (國立東華大學, 2022)。

法規的推出與相關機構的設立具有指標性意義，但原住民主體的知識之整理與再建構已提出多年，比如張培倫¹⁰ (2009) 對於原住民族知識的整體主義 (holism) 特色和變化可能性的分析，以及當前研究目標在於追求族群主體性之釐清。施正鋒 (2013) 亦從主體性知識論的觀點切入探討，介紹張培倫和汪明輝的研究成果，以及當時的研討會等發展概況。個別知識領域則包括羅素玫和胡哲明 (2020) 對原住民的民族植物與傳統生態知識之探討、巴唐志強和鄭志富 (2021) 對臺灣原住民族體育知識的研究，或樂錯·祿璞峻岸等人 (2017) 從原住民科學教育的角度切入進行文獻整理盤點等。

回看藝術領域，多年來臺灣學界與大眾對原住民傳統藝術的關注相當多，對相關工藝的材質、工具、技術和文化特色的探索也有文獻可參考，但如同張培倫 (2009, 頁 47) 所強調，對原住民知識的關注，其重點應該轉向族群知識主體性的掌握：

現今大社會對於原住民族所保有之特殊知識的重視，若僅止於滿足主流社會之所需，或者關注於原住民族知識的實用價值 (譬如藥草知識)，或者將對其之研究視為單純的學術興趣 (譬如博物館式的人類學研究)，而未就其自身主體性甚至族群生存發展前景需求的角度觀之，那不就等於舊有殖民邏輯的延續，仍將之視為被剝削對象？

⁹ 羅塞塔石碑為 1799 年法軍在埃及羅塞塔發現之石碑，其上有公元前 196 年以埃及象形文體、平民體、希臘文刻下之詔文，因而在比對解讀古埃及文字上有其重要性 (蒲慕州, 2017, 頁 15)。

¹⁰ 現已改名陳張培倫。

卡塔文化所出版的這四本書，其特殊與重要之處就在於此：從當代原住民的視角，以當代原住民文化復振的需求，記錄下原住民的知識，以及知識生產的路徑。當然許多知識是普世皆同的，並不能用原住民或非原住民這樣簡單甚至封閉的二元劃分，但我們可以看到他們清晰地，為強化原住民主體性所展現的企圖、態度與努力。

肆、往傳統取材，闢出新的途徑

一、兩條交織的軸線

從臺灣基督教長老會下屬，執行經濟補助的社會福利慈善事業的「東部山地服務中心」，轉型為鼓勵原住民自主自立的「原住民社區發展中心」，到成立「原社手創生活館」這個自給自足，具有經濟產能與文化傳承任務的社會企業。從扶助部落婦女為主軸辦理文化工藝課程之「傳習工場」，到租用臺東糖廠倉庫打造「這裡 R 原味聚落」作為臺東工藝師聚集生產、教學、展示和銷售的空間，創辦發展深化排灣琉璃珠工藝的「卡塔文化工作室」，並出版原住民族知識本位的一系列工藝書籍。在這歷程中我們看到兩條交織的軸線：

與新武呂溪流域布農傳統家屋測繪與尋根踏查行動相似，原社和卡塔文化的發展歷程，亦呈現傳統藝術的本真性追尋，以及認同強化的趨向。他們在傳統排灣琉璃珠工藝上的探源和實驗，在月桃編織、織品刺繡、藤編，排灣織布工藝的追尋、記錄、研究和出版，還有多年來舉辦過數不盡的課程、講座、工作坊——就像當代原住民青年一步一步走進舊部落的山徑，然後沿途立起石頭做下記號——讓模糊的傳統藝術本真性，如那些祖父輩們踩踏過無數次山林地景般，歷歷浮現。

相對於回溯、尋根的面向，原社和卡塔文化作為一個創業的實體，更展現了運用豐富的文化來「說故事」以爭取目光和資源，並創造地方改變的「文化創業」特色，以及積極利用和重組現有資源，成員彼此支持和合作的「拼裝」與「合作拼裝」狀態。也許更因為攜手向前的成員們主要是帶著孩子的部落媽媽們（我們都知道帶著孩子的媽媽的厲害），而且行走的是一條和「墾殖者」(settler) 的政府和機構打交道，以及與「平地人」共榮又競爭的市場經濟的道路，他們展現出一種靈活、務實，想要為下一代的開創新局的企圖的積極未來性。

這兩條軸線看似衝突，但事實上是相輔相成的，在核心與實務面兩個不同的層次上交織運作著。舉個例子來說，其實有點像博物館的典藏研究部門，與展示教育單位（或博物館商店！）之間的協力關係——前者典藏文物，進行維護修復與研究，再將研究成果交由後者轉化成展覽、教育推廣活動，或各種吸引人的文創商品。收斂而又開放，保守而又積極，回溯而又向前，恰如前引 Clifford

(2013/2017, p. 9) 所提到的，原住民「往根深而有適應力的傳統取材，在一種錯綜複雜的後現代性中闢出新的途徑」而不斷變化的當代身影。

二、傳統藝術本真性的反思

最後想簡短提及的是，在傳統藝術本真性追溯的過程中，我們依然要時時覺察反思。比如排灣族就分有北、中、南、東四個區域，各個不同地區和次群體都會有其殊異特性。另外印度學者 Homi Bhabha 則提出，所有的文化都是與其他的文化持續雜揉生成的「文化雜揉性」(cultural hybridity) 特質 (Bhabha, 1994, p. 37)。因此到底是否真的有一個曾經清晰而今已模糊的「傳統藝術的本真性」，如舊部落山林土地一般，可以讓我們去標示它，讓它「再次浮現」？還是這片山林自始至終都是模糊的？因而我們當代的追溯、標示，雖然讓它定著，卻也冒著排除多元溢出可能性和壓抑永續演進動能的危險？

傳統是什麼？什麼時候的傳統？誰的傳統？我是誰？我想要成為誰¹¹？甚至，當都市原住民的佔比或已大於全體原住民半數的當下 (原住民族委員會, 2023)，當代原住民對傳統與文化本真性的追溯，會不會／應不應該成為某種道德的命題也是值得思考的。

不過身為非原住民，我認同夏威夷原住民主權運動領導人 Haunani-Kay Trask (2000, pp. 20-21) 對民族自決和主權的強力宣稱：

(夏威夷原住民) 對非原住民的盟友最迫切的需求，是支持原住民的自決。只有當非原住民扮演原住民分配給他們的角色時，他們對捍衛夏威夷主權才會有幫助。換句話說，民族主義者總是需要支持，但他們必須擁有這種支持的實質與適用情況的決定性話語權。

因而行文至此，我雖提出上述反思，但並無意越俎代庖從旁指點。

¹¹ 身為非原住民，一個福老人 (還是福佬人、河洛人、鶴佬人、閩南人?)，每每書寫原住民文化議題至此，我都不禁自問，身為號稱「多數」、「強勢」、「主流」的族群，我們自己的部分做了哪些，又已經失去了哪些呢？

伍、結語

藉由傳統領域和空間的尋根踏查，當代原住民青年追尋與原住民本真性的聯繫來應對生活中文化斷裂的焦慮並強化認同，並試圖重新找回與建構在大社會裡日漸模糊的原住民性。在這樣的脈絡下，傳統藝術的尋根踏查可以是什麼樣貌？

本文先以臺東「原社手創生活館」及後來自立之「卡塔文化工作室」之文化創業為主軸，檢視此組織文化創業的歷程與特色，包括「文化創業」的分類屬性，「媽媽創業」緩解兒童成長之文化不連續性因而有助於傳統工藝的傳承，以及「拼裝」這個同時源自當代文化創意產業特性，和原住民永續自然智慧和互助分享社會價值的一種文化創業模式。

接著，探討「卡塔文化工作室」發展排灣族琉璃珠工藝，從文化創意產業回溯傳統藝術知識的歷程，展現出當代原住民「尋根」這個追溯原住民本真性的行動，在傳統藝術領域中的樣貌展現。卡塔文化以積極靈活的方式將其琉璃珠產品劃分為「傳統的」、「文化主題的」、「創新的」三個產品線，並互相增補支援。而在發展過程中雖然面臨文化挪用、文化詮釋、以及因耆老凋零面臨族群知識流失等挑戰，他們積極以出版原住民工藝書籍的方式作回應，以原住民為主體的角度出發，回溯傳統，建立起原住民工藝的知識體系。

最後，當我們並置原社和卡塔文化發展歷程中「文化創業」和「本真性的回溯」的兩條軸線，可以看到他們同時往返傳統藝術本真性追溯的核心中取材，並以文化創業靈活務實的特性積極闢出新的途徑，兩者互相交織影響，而形構出一個豐盛而充滿動能的當代原住民身影。

參考文獻

一、中文部分

- Clifford, J. (2017)。復返：21 世紀成為原住民 [林徐達、梁永安譯]。桂冠圖書。(原著出版年：2013)
- Evoked (編) (2017, 9 月 3 日)。一針一線，修復我們的文化神經：專訪《部落書寫體一針路》出版人林秀慧。文化銀行。2023 年 6 月 4 日，取自：<http://bankofculture.com/archives/3547>
- 巴唐志強、鄭志富 (2021)。以知識體系觀點論臺灣原住民族體育知識之內涵。中華體育季刊，35 (4)，217-226。
- 方元沂 (2019)。從企業社會責任到社會企業－論公司型社會企業的發展。臺灣財經法學論叢，1 (1)，133-168。
- 王昱心 (2009)。原鄉文化產品之路-以原社與臺東縣金峰鄉正興村為例。臺灣工藝，33，54-61。
- 王梅霞 (2003)。從 gaga 的多義性看泰雅族的社會性質。臺灣人類學刊，1 (1)，77-104。
- 王梅霞 (2009)。從「交換」看族群互動與文化再創造：日治初期苗栗地區泰雅族的研究。考古人類學刊，71，93-144。
- 白騏璋 (2020, 7 月 24 日)。搭建一座橋樑·用部落工藝文化·串連傳統與創新·對接歷史與未來：卡塔文化/這裡 R~原味工藝聚落·林秀慧。樹冠。2023 年 5 月 30 日，取自 <https://canopi.tw/culture-and-lifestyle/herer/>
- 江妙瑩 (2009, 6 月 9 日)。林秀慧心靈原鄉之路－東台灣卡塔文化團隊的傳承。網氏／罔市女性電子報。2023 年 5 月 2 日，取自 <https://bongchhi.frontier.org.tw/archives/7460>
- 江昭倫 (2019, 2 月 1 日)。卡塔文化搭建平台，培養傳承部落文化種子 [採訪]。中央廣播電台。2023 年 6 月 4 日，取自 <https://www.rti.org.tw/news/view/id/2010259>
- 行政院 (2002)。挑戰 2008：國家發展重點計畫 (2002－2007)。2023 年 5 月 2 日，取自 <http://www.wpeiic.ncku.edu.tw/law/%E6%8C%91%E6%88%B02008.pdf>
- 李汪諭 (2016)。臺東糖廠閒置空間再利用之研究。臺東大學人文學報，6 (2) 1-69。
- 官大偉 (2013)。原住民生態知識與流域治理－以泰雅族 Mrqwang 群之人河關係為例。地理學報，70，69-105。
- 林秀慧 (2018, 3 月 27 日)。淺談排灣族 qkata 琉璃文化於現代面臨的難題：以卡塔文化工作室為例 [主題演講]。「考古與歷史所見之玻璃—文化、經濟與藝術交流」國際學術研討會，臺北市，臺灣。 <https://theme.npm.edu.tw/seminar/10701/ch/page-3.html>
- 林佩君 (2016)。讓月桃回到我們日常生活。臺灣工藝，62，58-69。

林佩君 (2017)。身體配飾文化與環境材料的實踐—臺灣·關島交流。**臺灣工藝**，67，70-73。

林佩君 (2018)。臺東原住民傳統工藝文化運動破風手—卡塔文化工作室林秀慧。**臺灣工藝**，69，50-55。

施正鋒 (2013)。原住民族知識體系與客家知識體系，**台灣原住民族研究學報**，3 (2)，115-142。

施淑惠 (2008)。「多元就業開發方案」之政治經濟分析，2000—2008 [碩士論文，國立臺灣大學]。臺灣博碩士論文知識加值系統。<https://hdl.handle.net/11296/4n856m>

胡家瑜 (2009)。食物符碼與儀式行動：從賽夏社會關係的建構到時間連結的體現。**民俗曲藝**，166，61-96。

胡家瑜 (2012)。臺灣南島民族玻璃珠飾品的跨文化分析比較：對於形式，價值與物質性的一些思考。**考古人類學刊**，76，97-133。

胡慕情 (2008，2月21日)。來自部落的溫暖。我們甚至失去了黃昏。2023年5月30日，取自 http://gaea-choas.blogspot.com/2008/02/blog-post_21.html

原住民族委員會 (2023)。**11102 臺閩縣市鄉鎮市區原住民族人口—都會比例**。2023年5月2日，取自 <https://www.cip.gov.tw/zh-tw/news/data-list/940F9579765AC6A0/91111270B6DD952508D8AB6A54AB3A09-info.html>

原住民族教育法，第 5 條 (2019 年 5 月 24 日) 修正公布。

<https://law.moj.gov.tw/LawClass/LawAll.aspx?pcode=H0020037>

徐永康 (2013，10月26日)。**本真性的三種說法** [主題演講]。臺灣哲學學會 2013 年「語言、詮釋與公共理性」年度學術研討會，新竹市，臺灣。<http://yykksbook.blogspot.com/2013/10/blog-post.html>

浦忠勇 (2014)。阿里山鄒族小米文化的知識典範及其變遷。**台灣原住民族研究學報**，4 (3)，21-44。

國立東華大學 (2022，5月4日)。「**建構原住民族教育文化知識體系專案管理中心**」揭牌成立。2023年5月30日，取自 <https://www.ndhu.edu.tw/p/404-1000-195819.php?Lang=zh-tw>

國家教育研究院 (2021)。**名詞查詢：authenticity**。2023年6月6日，取自

[https://terms.naer.edu.tw/search/?csrfmiddlewaretoken=dZpyP2xySoGysCZqYDExpYq7KhDLuKcVRGUkrFEYwjZwnKcoynFIWvoh5nqCbi8J3&match_type=phrase&query_op=&query_field=title&query_term=authenticity&filter_term=&filter_field=&filter_op=&filter_bool=&filter_term=&filter_field=&filter_op=&filter_bool=&filter_term=&filter_field=&filter_op=&filter_bool=](https://terms.naer.edu.tw/search/?csrfmiddlewaretoken=dZpyP2xySoGysCZqYDExpYq7KhDLuKcVRGUkrFEYwjZwnKcoynFIWvoh5nqCbi8J3&match_type=phrase&query_op=&query_field=title&query_term=authenticity&filter_term=&filter_field=&filter_op=&filter_bool=&filter_term=&filter_field=&filter_op=&filter_bool=&filter_term=&filter_field=&filter_op=&filter_bool=&filter_term=&filter_field=&filter_op=&filter_bool=)

張培倫 (2009)。關於原住民族知識研究的一些反思。**台灣原住民研究論叢**，5，25-53。

莎歷瓦勞·布朗 (2017)。**《部落書寫體—針路》工藝職人創作歷程分享會**。臺灣原住民族圖書資訊中心部落格。2023年6月4日，取自 <https://tiprc.cip.gov.tw/blogDetail/-/1/268>

許春美 (2020)。tjinnun nuwa paiwan 排灣族的織布。卡塔文化。

陳明輝 (主持) (2023, 3 月 29 日)。我要替部落老 vuvu 們的知識拉票 ft. 卡塔文化工作室林秀慧。我們的工藝時代 (第 3 集) [Podcast 專輯]。鏡好聽。

https://www.mirrorvoice.com.tw/podcasts/186/3425?utm_source=fb&utm_medium=mvpage&utm_content=20230329_3&fbclid=IwAR1VXscDJ1sQIUq3DeAK6EEi0HYhgqzxK09ATgBh6dCXHy6FRxMEsfpw a4I

勞動部 (2023)。多元就業開發方案。2023 年 5 月 2 日，取自

<https://www.wda.gov.tw/cp.aspx?n=C87DBAD8E7B8A8E3&s=B0B4247B94EF3821>

葉淑綾 (2014)。變遷中的存續—當代烏石鼻阿美族人的社群生活。南島研究學報, 5 (1), 1-30。

臺東縣政府 (2023)。遊客統計。臺東縣政府交通及觀光發展處。2023 年 5 月 30 日，取自

<https://tour.taitung.gov.tw/zh-tw/visitorstatics>

蒲慕州 (2017)。法老的國度：古埃及文化史 (修訂版)。麥田。

樂錯·祿璞峻岸、高慧蓮、洪素蘋、周子琳、陳雲雀 (2017)。台灣原住民科學教育的回顧與展望。台灣原住民研究論叢, 22, 77-104。

蔡瑞貞 (2016)。台灣原住民族工藝產業行銷策略探討—以臺東縣原社手創生活館為例 [碩士論文, 國立臺灣師範大學]。臺灣博碩士論文知識加值系統。https://hdl.handle.net/11296/872q6p

鄭浩祥、林秀慧 (2018)。山中祖靈線：uway 藤。卡塔文化。

鄭漢文 (1996)。雅美族的民俗植物。東台灣研究, 1, 67-104。

薛保瑕、孫華翔、吳漢中、吳品萱、林舒、楊文豪、連振佑、沈伯承、鄭智偉 (2002)。文化創意產業概況分析調查。財團法人國家文化藝術基金會。

謝博剛 (2020)。走上回家的山徑，讓石板家屋升起煙來：由一趟臺東布農社群「尋根之旅」思考「文化資產」的認同與實踐。民俗曲藝, 210, 65-104。

羅素玫、胡哲明 (2020)。臺灣原住民的民族植物與傳統生態知識研究文獻回顧。台灣原住民研究論叢, 8, 29-53。

二、英文部分

Baker, T., & Nelson, R. E. (2005). Creating something from nothing: Resource construction through entrepreneurial bricolage. *Administrative science quarterly*, 50(3), 329-366.

<http://dx.doi.org/10.2189/asqu.2005.50.3.329>

- Becker, H. S. (1974). Art As Collective Action. *American Sociological Review*, 39(6), 767-776.
<https://doi.org/10.2307/2094151>
- Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. Routledge.
- Bower, A. (2005, April 25). Meet the Mompreneurs. *TIME*. Retrieved November 17, 2008, from
<https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,1053667,00.html>
- Cambridge University Press. (n.d.). Authenticity. *Cambridge Dictionary*. Retrieved June 6, 2023, from
<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/authenticity>
- De Klerk, S. (2015). *The creative industries: An entrepreneurial bricolage perspective*. Management Decision.
- DiMaggio, P. (1982). Cultural entrepreneurship in nineteenth-century Boston: The creation of an organizational base for high culture in America. *Media, Culture & Society*, 4(1), 33-50.
<https://doi.org/10.1177/016344378200400104>
- Dobрева, N., & Ivanov, S. H. (2020). Cultural entrepreneurship: a review of the literature. *Tourism & Management Studies*, 16(4), 23-34. <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.3824265>
- Ekinsmyth, C. (2011). Challenging the boundaries of entrepreneurship: The spatialities and practices of UK 'Mumpreneurs'. *Geoforum*, 42(1), 104-114. <https://doi.org/10.1016/j.geoforum.2010.10.005>
- Handler, R. (1986). Authenticity. *Anthropology today*, 2(1), 2-4. <https://doi.org/10.2307/3032899>
- Kneller, G. F. (1965). *Educational anthropology: An introduction*. John Wiley & Sons.
- Lévi-Strauss, C. (1966). *The Savage Mind*. University Chicago Press, Chicago, IL.
- Lounsbury, M., & Glynn, M. A. (2001). Cultural entrepreneurship: Stories, legitimacy, and the acquisition of resources. *Strategic management journal*, 22(6-7), 545-564. <https://doi.org/10.1002/smj.188>
- Spilling, O. R. (1991). Entrepreneurship in a cultural perspective. *Entrepreneurship & Regional Development*, 3(1), 33-48. <https://doi.org/10.1080/08985629100000003>
- Strandvad, S. M. (2022). From Gung Ho Heroes and Their Tragic Counterparts to Catalyst Characters: Figures of the Cultural Entrepreneur in the Scholarly Literature. *Artivate*, 11(2), 1-16.
<https://doi.org/10.34053/artivate.11.2.178>
- Trask, H. K. (2000). Settlers of color and "immigrant" Hegemony: "Locals" in Hawai'i. *Amerasia Journal*, 26(2), 1-26. <https://doi.org/10.17953/amer.26.2.b31642r221215k7k>
- Wm. H. Dall, & Boas, F. (1887). Museums of Ethnology and Their Classification. *Science*, 9(228), 587-589.

Tracing and Practicing the Authenticity of Traditional Arts: The Cultural Entrepreneurship Journey of an Indigenous Art Workshop

Kuan-Ting Wang*

Abstract

Through investigations and mapping of traditional territories and spaces, contemporary indigenous young people seek to connect with their indigenous authenticity, addressing the anxiety caused by cultural ruptures in modern daily life and strengthening their identity. In this context, does the investigation of traditional arts work in the same way? How does it open new horizons for indigenous culture? This research focuses on the “Aboriginal Life DIY Hall” in Taitung and its successor, the “Ata Beads Workshop”. It examines the pragmatic and flexible cultural entrepreneurship process of this organization, investigating how it retraces and establishes the authenticity and knowledge of traditional arts through the development of the Paiwan “qkata” glass bead craftsmanship within the cultural and creative industries. Lastly, by juxtaposing the axes of “cultural entrepreneurship” and “authenticity retracing,” this article highlights the simultaneous movement of drawing inspiration from the core of traditional art's authenticity and actively finding new paths through cultural entrepreneurship. This presentation offers a vibrant and dynamic portrayal of contemporary indigenous peoples.

Keywords: authenticity, traditional art, bricolage, cultural entrepreneurship, indigenous knowledge system, mumpreneur

* Ph.D. Student, Program of Art Education and Art Administration and Art Management, National Taiwan Normal University

報導攝影的人道關懷與源流 ——以王信與關曉榮為例

姜麗華*

收件日期：2023 年 7 月 18 日

接受日期：2023 年 10 月 27 日

摘要

本文主要探究報導攝影的形成及定位，釐清報導攝影的名詞定義與發展脈絡，並舉例兩位臺灣早期報導攝影家王信與關曉榮，他們皆受到西方攝影家尤金·史密斯的影響，創作頗富人道精神的攝影形式與風格，探究他們耗費長時間拍攝具有人道關懷的作品意涵及其對攝影倫理的觀點，反映臺灣斯時原住民的社會環境，落實經由報導攝影促使改善社會的理念。作為臺灣報導攝影先驅者王信，本著人道關懷的精神觀察與記錄原住民的生活，提供感動人與反省的視覺語言，提出應以持平的心態瞭解原住民的文化，彰顯自然純樸人性的光輝。關曉榮長期關注被漠視的族群衝突問題，以一種單純的人道關懷溫情作為其內在的驅力進行蹲點式的拍攝，透過他圖文並茂的圖片故事，展現其改造社會結構的使命。文末檢視報導攝影的演變並說明面對當今數位攝影的傳輸效能更快速，電腦網路媒體更能達到廣為周知，促進社會改革的報導攝影精神如何延續。

關鍵詞：報導攝影、人道關懷、王信、關曉榮

* 國立臺灣藝術大學通識教育中心教授

壹、緒論：報導攝影的正名與濫觴期

「報導攝影」一詞 1970 年代在臺灣便已出現，但在用法或定義上稍顯模糊，直到七〇年代後期「報導攝影」的概念才有比較清晰的說法。¹本文除了回溯西方與臺灣報導攝影的源流與發展歷程之外，並以兩位早期報導攝影家王信與關曉榮及其作品，淺述他們具有人道關懷的視野與理念。嚴格來說，並非所有的寫實攝影 (Realistic photography) 或譯為紀實攝影 (Documentary photography)² 都可以稱為報導攝影 (Reportage photography) (徐勇，2011；洪威詰，2012，頁 36-42)，因為報導攝影這個概念最早出現是在 1930 年代初期，新聞攝影教父 (Godfather of Photojournalism) 斯特凡·洛蘭德 (Stefan Lorant, 1901-1997) 在擔任德國《慕尼黑畫報》(Münchner Illustrierte Presse) 總編輯期間，提出有別於單張新聞照片的呈現形式，而是以一系列照片陳述中心主題的概念 (陳姿琳，2018，頁 2)。³ 易言之，報導攝影必須是以多張照片陳述某個主題，雖然早期大多數攝影者使用寫實主義的拍攝手法，但嚴格定義下的報導攝影者往往是帶著個人信奉的世界觀，發現現實生命活動中存在的倫理學課題 (蕭永盛，2010)。⁴ 在這樣的定義下，臺灣民國初期由「快門三劍客」張才、鄧南光以及李鳴鵬引領的寫實攝影路線，就不能被歸為報導攝影，這時期精確的定義應該稱為「街頭攝影」(Street photography)。或是 1954 年由鄧南光指導，與李鈞綸等人共同發起成立「自由影展」，並於 1960 年代推廣日本新興攝影「組寫真」⁵ 的「聯作故事攝影」(Photo story) (吳嘉寶，2012)⁶，然此雖具備有主題概念的專題攝影，但非本文所要探討的主要內容。另有一類攝影使用手持或「偵探」式小攝影機，直接記錄都市即景的素樸攝影 (Candid photography) (林志明、蕭永盛，2004，頁 12)⁷，亦不列入本文討論內容。為了釐清與正名報導攝影，筆者採用臺灣攝影家王

¹ 莊靈曾數度在《雄獅美術》發表與攝影相關文章裡提及報導攝影，但非專文引介，王信則是最早在臺灣報刊以專文介紹報導攝影的概念，本文將在第貳節詳述之。

² Documentary photography 是由林少忠等人譯為「紀實攝影」，亦可譯為「紀錄攝影」、「文獻攝影」、「文件攝影」、「證據攝影」或「檔案攝影」，概念源自 1936 年美國的《生活》雜誌，指出「在照片拍攝判斷的過程中，一方面強調所拍事物物件的「客觀真實」，一方面卻又強調拍攝者的自我主觀性：作品的光影、構圖、氣氛甚至黑白呈現等等的視覺或「藝術」效果——將寫實繪畫中對事物物件象徵性資訊的提取、概括、加強，浪漫地當成「紀實攝影」的表現方法；將職業化或沙龍攝影式的技藝體現當成藝術語言。」以上參閱徐勇 (2011)〈「紀實攝影」—嚴重的概念誤導〉，2021 年 4 月 3 日取自「郎靜山個人官網」，<http://www.longchinsan.com/?p=79>。詳細名詞解釋可參閱洪威詰 (2012)〈真實與美學的協調—當代紀實攝影從社會性到藝術性的轉折〉，《藝術認證》第 44 期，頁 36-42。

³ 參閱陳姿琳 (2018)〈理想與現實之間的擺盪—臺灣早期報導攝影家王信〉，國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，頁 2。

⁴ 蕭永盛 (2010)〈報導攝影〉，2021 年 3 月 3 日取自「臺灣大百科全書」，<https://nrch.culture.tw/twpedia.aspx?id=2424>。

⁵ 以多張照片來表達一個主題意念的系列專題作品。

⁶ 參閱吳嘉寶 (2012)〈報導攝影在臺灣〉，2021 年 4 月 3 日取自《視丘藝術學院》攝影文選十之六，<http://old.photosharp.com.tw/discussion/Wu/wu-6.htm>。Photo story 或 Photo essay 又可翻譯成「聯作故事攝影」或是「圖片故事」，指有別於搭配新聞報導的單張配圖，而是以多張圖片為主、文字並陳，輔以詮釋現實的新聞攝影 (photojournalism)。

⁷ 參閱林志明、蕭永盛 (2004)〈紀實與報導攝影的源流及基本概念問題〉，《臺灣現代美術大系—攝影類：報導紀實攝影》，頁 12。

信 (1985a, 頁 51)⁸針對「報導攝影」定義的說法：「報導攝影應不僅僅是某種新聞照片，而是一組具有作者鮮明意圖、立場、觀點的照片，具體地呈現出事實的全貌，點出問題的核心，進而促成社會的改革。」本文試圖在這樣的定義下回溯報導攝影的源流，以及報導攝影家如何經由攝影展現人道關懷。

首先，回顧西方報導攝影的濫觴，筆者根據法國知名出版社 Larousse (拉互斯) 的《攝影辭典》(*Dictionnaire de la PHOTO*) 「報導」(REPORTAGE) 一詞的說明 (Larousse, 1996)，載明廣義的「報導」以《達蓋爾遊記》(*Excursions Daguerriennes*)⁹作為第一本有報導形式的攝影 (Hudson, 2018)。1855 年出現首位報導戰爭的英國攝影家羅傑·芬頓 (Roger Fenton, 1819-1869) 專題報導克里米亞戰爭。這期間報導的主題，除了報導戰爭，陸陸續續也開啟有關社會學、民族學或人種學的報導攝影，同時在 1870 年代起，各國攝影家完成記錄景觀、庶民生活與戰事等作為國家及社會用途的報導攝影。特別是美國的攝影記者雅各布·里斯 (Jacob Riis, 1849-1914)¹⁰把攝影當作批判社會的工具，在 1890 年出版《另一半的人如何生活》(*How the Other Half Lives*) 最引人注目，他以一系列照片展示移民們居住在擁擠且殘破不堪的公寓裡，配合關於紐約貧民窟的文章，掀起社會輿論。另一位原為美國教育學和社會學家路易斯·海因 (Lewis Hine, 1874-1940)¹¹，從 1908 年到 1914 年視照相機既是研究工具，也是推動社會改革的齒輪，仿效里斯拍攝在工廠或田野裡一天工作 12 小時的童工，促使美國制定童工勞動法，進而成為改善窮人生活的利器。以及法國攝影家尤金·阿特傑 (Eugène Atget, 1857-1927)¹²從 1906 年開始，耗費多年詳盡記錄消失中的巴黎舊建築與街道景觀最為聞名，經由曼·雷 (Man Ray, 1890-1976) 的引介刊登在《超現實主義革命》雜誌上¹³，獲得許

⁸ 王信 (1985a) 〈告訴你真相又發人深省的照片：淺談報導攝影〉，《人間》第 1 期，頁 51。

⁹ Larousse 記載 *Excursions daguerriennes* 出版發行年為 1841-1844 年，實際上，最早出版年為 1840 年 8 月 1 日，1840 年的專輯裡，收錄全球最引人注目的景觀和紀念碑共 50 張圖版，接著分別在 1841 年 9 月 10 日和同年 12 月 12 日出版，前三冊合輯成第一卷共 60 張圖版，1842 年 5 月 14 日出版《新達蓋爾遊記》(*Nouvelles Excursions Daguerriennes*)，最後 1844 年 12 月 20 日再發行，合輯成第二卷共 53 張圖版 (Hudson, 2018)。

¹⁰ 丹麥裔的美國社會改革者里斯，初始於 1888 年 2 月在紐約《太陽報》(*Sun Newspaper*) 發表 12 張照片，以「Lighting Up The Slums With Flash Photograph」為題，刻意使用閃光燈，將貧民窟惡劣的居住環境，被隱藏的黑暗角落，攤開在讀者眼前，1890 年出版《另一半人怎樣生活》(*How the Other Half Lives*)，1902 年再出版《與貧民窟的鬥爭》(*The Battle with the Slum*) 報導紐約貧民區的生活，促使官方通過立法對經濟公寓進行改革。

¹¹ 海因提倡「圖片故事」攝影，從 1905 年《找尋失落行李的義大利人家族》和 1908 年《加里福尼亞綿工廠》的作品中，可以看到他關注難民和童工等社會問題，1932 年《工作中的人》(*Men at Work*) 主要歌頌工人。

¹² 阿特傑在其暗房工作室門外掛了一個牌子「Documents pour artistes」(給藝術家的文獻)，可說是最早使用 Document 這個詞來看待攝影的用途，他也是 Documentary photography 這類攝影的先驅之一。

¹³ 阿特傑 2000 張攝影底版以每張 5 法郎賣給巴黎國家檔案館，1925 年曼·雷買下一些阿特傑的照片，其中 3 張刊登在《超現實主義革命》雜誌上，阿特傑身後約 1928 年他的朋友將其他底版賣給了曼·雷的助手貝倫尼斯·阿博特 (Berenice Abbott, 1898-1991)，1930 年阿博特在美國出版《阿特傑，巴黎的攝影家》(*Atget, photographe de Paris*)、1963 年《巴黎影像》(*A Vision of Paris*) 以及 1964 年出版《阿特傑的世界》(*The World of Atget*) 等並寫文章推廣，直到 1968 年她將

多超現實主義者非常欣賞這些昔日街景的圖像 (Benjamin, 1983/1999, 頁 36)。¹⁴ 接著 1930 年代由政府機構美國聯邦農業安全局 (Farm Security Administration 簡稱 FSA) 指派史崔克 (Roy Stryker, 1893-1975) 組成的攝影調查隊，進行有關經濟大蕭條的報導攝影，是一項首創由上而下的拍攝計畫 (Larousse, 1996, pp. 542-543) ¹⁵，首見由政府機構委任民間攝影家，進行此項由上而下的報導攝影活動。上述針對具有報導一詞的說明，指出影響國際政治或社會重要的報導攝影活動，多數是攝影者自發性的行為去關懷社會的底層，比較特別是美國農業安全局所組成的攝影調查隊，記錄當時被經濟危機與乾旱等天災打擊之下，人民艱困苦不堪言的歲月，試圖以不偏不倚的態度進行報導攝影。

此外，根據攝影記者暨作家吉澤爾·弗倫德 (Gisèle Freud, 1908-2000) ¹⁶ 在《攝影與社會》(Photographie et société) 一書中，回溯新聞攝影報導的誕生，表明起源於德國，當時的報導攝影，意指使用多張系列照片來報導新聞事件，同時和這些照片搭配的文字，被壓縮幾乎僅剩下標題。約莫在 1920 年代，最初這些畫報以有插圖的雜誌形式出現，逐漸以時事照片取而代之。這群提供照片給畫報的攝影家中，最負盛名者為埃里希·沙樂門 (Erich Salomon, 1886-1944) ¹⁷，他經常在《柏林人畫報》(Berliner Presse) 發表經過精心擺佈選取畫面的「秘密照片」成了畫報的一大魅力。另一位攝影家洛蘭德為《慕尼黑畫報》(Münchener Illustrierte Presse) 工作時，則堅持拒絕採用擺拍再製的照片，提出「運用一系列影像講述一個故事」(Freud, 1974, p. 115) ¹⁸，強調報導內容必須有始有終，載明時間、地點與過程，應以相當數量的照片描述細節 (Freud, 1974, pp. 107-132; Freud, 1974/1990, pp. 125-143)。他這樣的想法影響了美國《Life》(生活) 雜誌，從此照片的畫面不再僅描寫知名人士軼事或歷史事件，也描寫市井小民的生活。弗倫德梳理 1920 至 1930 年代這段期間，德國的畫報因應社會的狀況，創立有別以往的報導形式與內容的演變。

阿特傑的作品底版賣給紐約現代藝術博物館為止，促使阿特傑這位攝影界的「掃街始祖」在國際上獲得極高的稱譽與名聲。

¹⁴ 華特·班雅明 (Walter Benjamin, 1892-1940) 在《攝影小史》提到阿特傑作品時也指出：「超現實主義攝影便是以這種潛能在環境與人之間安置了有益健康的距離……。」。

¹⁵ 參閱 REPORTAGE 「報導」一詞，筆者譯。

¹⁶ 弗倫德 (Gisèle Freud) 出生於德國柏林的法國攝影家與作家，1925 年父親為他買了第一台相機，就讀法蘭克福大學研究所時期，加入法蘭克福學派，決心將攝影作為她實踐社會主義的方法之一。希特勒上台後，1933 年 5 月 30 日隨著華特·班雅明一同逃往巴黎生活。

¹⁷ 沙樂門出生於柏林銀行家之子，擁有法律博士頭銜的律師，1918 年發現戰後德國經濟不宜從事律師事務，而在商界謀生，因工作參與審判時，借來一架相機拍下生平第一張照片後，發現照片可以營利，便自購照相機。自 1928 年在《柏林人畫報》發表他在法庭裡獨家拍攝的照片後一舉成名，從 1928 年到 1933 年間他特意把相機藏在公文箱裏等祕密地拍攝大量照片，報導眾多題材。

¹⁸ Cf. 「...faire raconter une histoire par une succession d'image.」，筆者譯。

從攝影美學的角度來看報導攝影，法國美學暨藝評家法蘭西·蘇拉吉 (François Soulages, 1943-) 指出攝影家不能還原客體的真實或本質，他面對的其實是一種客體的問題 (problème) 或藉口 (prétexte)，揭露得以建立報導攝影美學，究竟是對攝影客體的捕捉，還是攝影客體不可捕捉的事實？表明照片能夠啟發觀者思考論證進而行動，或是引發同情的人道主義理想，改善人類生活固然美好，然而當照片攤在大眾面前，「從此，任何人都可以按照自身的目標構築一個圈套的世界。」 (Soulages, 1998, p. 28)¹⁹他指出為雜誌社工作的報導攝影者，不但不能提供真實，還背負製造幻象的風險，因為照片裡的被拍攝物 (l'objet photographié)，不是攝影客體 (l'objet à photographier)，後者屬於思想層面而非物質層面，故不可被拍攝，故此，與其說照片告訴我們客體的真實，不如說是呈現拍攝者的視角，這也是為何攝影可以被歸為藝術創作的領域。再者，蘇拉吉對報導攝影的思辨中還指出，被拍攝物的真實已不是報導攝影主要追求的目標，而是引發人道主義關懷後改善人類生活，拍攝者反而能表現其個人視角而成為藝術創作的可能。

綜合上述的幾種說法，筆者歸納出報導攝影無論是指 Reportage Photography、Documentary Photography 或是 Photojournalism (新聞攝影)，皆強調不是由單張照片組成的新聞照片，也不是著重其真實性的寫實攝影，而是由一組或系列性的照片共同描述一個具有目的性的主題，期待經由攝影家的報導影像，對社會大眾產生教育意義或促進社會改革，甚至有可能被視為是一種藝術創作，開啟一扇觀察隱蔽世界的窗戶，或是形成一面省視社會的鏡子。

¹⁹ Cf. 「Dès lors, n'importe qui peut construire un monde de leures en fonction de ses propres objectifs.」 François Soulages, *Esthétiques de la photographie: La perte et le reste* (Soulages, 1998, p. 28)，筆者譯。

貳、在臺灣報導攝影的發展歷程

探討臺灣報導攝影的發展脈絡，最早始於 1977 年 5 月 10 日，王信（1985a，頁 49）於《中國時報》「人間副刊」發表〈報導攝影〉的文章，她認為報導攝影最先開始於 1887 年紐約記者²⁰用相機揭發當時貧民街的生活，打動政府單位著手改善貧民的生活，並將她在日本學習的報導攝影概念，融入她對報導攝影的理念，提出報知性、指導性、國際性與人道主義這四大觀點²¹，王信（1977）除引述伊奈信男（Ina Nobuo, 1898-1978）四點定義之外，隨即再增加一點個人見解，具體內容如下：

報導攝影的原文是 reportage photo 或 documentary photo，一九三四年日本攝影家伊奈信男²²才將它翻譯成報導攝影，並給它下了定義：（一）報導攝影的報是報知，導是指導之意，因此報導攝影除了有報導性外同時須有指導性。（二）報導照片必須容易被大眾所了解並有國際性。（三）報導照片不只限於新聞照片，它是有意圖而拍攝的組合照片，並須能明確地將事象的全貌表現出來。（四）報導攝影家除了熟悉各種攝影技法外還須具備有敏銳的洞察力。除了上述四點，我個人認為還須補充一點：（五）報導攝影家必須有良知和正義感，對人類報有愛心和同情心。²³

除此之外，王信曾於 1985 年 10 月書寫〈報導攝影的精神與價值〉、1989 年〈也談報導攝影加布列松〉原文刊載於《自立早報》第三屆臺灣年度最佳新聞獎、1989 年 1 月〈報導攝影家瑪格烈特·帕克懷特〉載於《婦女雜誌》第 194 期、1990 年 2 月〈報導攝影的真實性〉原載於《婦女雜誌》第 257 期等文章，可以說明當時報導攝影被討論的概況。

²⁰ 王信文中未說明該名記者的姓名，筆者推算年代應該是里斯，他原本是報社記者，從丹麥遷居至紐約。他居住的下城區是個充斥移民的貧民區，促使他從 1870 年代末期花費十餘年期間，深入髒污腥臭狹窄的房舍、擁擠的廉價公寓等處，記錄貧民及流浪族群，並投以同情、中肯的角度取框，1890 年集結出版《另一半的人如何生活》（*How the Other Half Lives*）攝影集，獲得當時紐約市警察局長（爾後當選美國總統）羅斯福（Theodore Roosevelt, 1858-1919）的注意，進而改善該區的公共衛生設施。後於〈告訴你真相又發人深省的照片：淺談報導攝影〉文中，王信增修報導攝影的濫觴，可追溯至十九世紀中葉後，其中拍攝英國倫敦貧窮工人的理查·比瑞爾（Richard Bearel）、記錄倫敦平民階級生活的約翰·湯姆生（John Thomson）以及拍攝紐約因貧窮引起各種社會問題的雅各布·里斯（Jacob Riis），視為三位先驅性的報導攝影家。

²¹ 參閱同註 2。

²² 1933 年日本攝影家名取洋之助（Yonosuke Natori, 1910-1962）將報導攝影從德國引入日本。1934 年伊奈信男依照德文將報導攝影譯作「報導寫真」。參閱陳姿琳（2018）〈理想與現實之間的擺盪——臺灣早期報導攝影家王信〉，國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，頁 2、39。

²³ 王信（1977）〈報導攝影〉，出自《中國時報》第 12 版。雖然筆者認為報導攝影嚴格來說應只是 reportage Photo，不是 documentary Photo，後者指涉範圍較廣，在此遵從原文。

從另一角度來看，依據眾多研究者認為在臺灣攝影文化脈絡裡，具有報導性質的攝影興起的時代為 1970 年代後半葉，臺灣人面對國際政治環境現實、政府推動重大建設經濟起飛、透過傳播媒體與原文書籍的引進之下，年輕世代紛紛尋求自我認同的價值，興起回歸鄉土或是本土意識高漲的「鄉土文學論戰」，催生了真正屬於臺灣的報導攝影，強調「比沙龍攝影具有更強的生命性和真實性，比新聞攝影具有更高的藝術性和個人性」(林清玄，1979)²⁴，只是在臺灣的攝影界大多以紀實攝影涵括了報導攝影。有些研究者以 1974 年由王信所拍攝的「訪霧社」作為專題式報導攝影的先河，接續有陳傳興在幼獅文藝中心舉行「蘆洲浮生圖」攝影展；1970 年代還有梁正居的「臺灣行腳」、謝春德「吾土吾民」攝影展、林柏樑、何宗仁、林樂群與李璋岷四人合辦的「林何林李攝影展」；1980 年代關曉榮的「百分之二的希望與掙扎」、阮義忠的「人與土地」與「台北謠言」、梁正居的「臺灣飛行」、謝春德的「家園」等人的攝影展，除了引起藝文界的關注之外，這股風潮除了《中國時報》人間副刊持續推廣報導攝影(劉還月，1985)²⁵，定期舉辦「時報新聞報導攝影研討會」(1979-1987)；《攝影天地》第 82 期李正芳(1982，頁 15)以「紀錄報導攝影」為主題，他認為「如僅須滿足特定人的需要，那麼多半祇能稱為紀錄性攝影。如欲求滿足不特定人的需要，則應屬報導性攝影」；1983 年 3 月至 12 月《聯合報》設立「報導攝影」專欄，說明了臺灣攝影踏上關懷社會之路，並且延燒到 1985 年由《人間》雜誌記者強調人道主義關懷進而達到高峰。

1980 年代臺灣第一本完全以報導攝影／文學為主的《人間》雜誌，係由陳映真(1937-2016，原名陳映善，改名陳永善)等人創辦，結合文學與攝影並以圖片和文字從事報告、發現、記錄、見證和評論，刊登臺灣許多以黑白攝影忠實揭露社會不公不義的一面，「以弱小者的視野觀看世間，記錄臺灣這片土地和人民的點滴」(劉依潔，2000，頁 151)²⁶，強調關懷弱勢、關注族群平等及社會正義為出發點的專題報導攝影。身為社會主義者陳映真所創辦的《人間》雜誌(1985 年創刊，發行近四年，總共四十七期)，具有將攝影與臺灣社會脈動結合的推動力，促進臺灣社會改革的力量，也促使臺灣的攝影記者進行專題式的拍攝計畫。陳映真(1985，頁 2)²⁷在創刊詞表示：「透過我們的報告、發現、記錄、見證和評論，讓我們的關心甦醒；讓我們的希望重新帶領我們的腳步；讓愛再度豐潤我們的生活。」。擔任總編輯之一的陳映真提出了兩條抵觸則無效的「人間憲法」：(一)《人間》雜誌是以文字與影像為語言，來從事記錄、發現與批評；(二)《人間》雜誌是站在社會弱小者的立場去看，去認識社會、生活、人、大自然、歷史。陳映真創刊的《人間》雜誌試圖落實他一向「追求真實、促進社會改革的精神與人道情操。」(劉依潔，2000，頁 154)。²⁸ 該雜誌當時主

²⁴ 林清玄(1979)〈為時代張目，為斯民塑像(上)〉，《中國時報》第 8 版。

²⁵ 劉還月(1985)〈在順逆間定影——一九八四年臺灣攝影界回顧(下)〉，《自立晚報》第 10 版。

²⁶ 參閱劉依潔(2000)〈陳映真在《人間》雜誌中所表現的媒體觀點與實踐方式〉，《東吳中文研究集刊》第 7 期，頁 151。

²⁷ 陳映真(1985)〈創刊的話：因為我們相信，我們希望，我們愛……〉，《人間》第 1 期，頁 2。

²⁸ 同註 27，頁 154。

要的採訪攝影及編輯群有潘庭松、林柏樑、藍博洲、李文吉、關曉榮、郭力昕、蔡明德以及鍾俊陞等人，他們用攝影及文字走訪臺灣各角落，發掘被人忽視的議題，試圖用不同的角度去看待每個事件，企圖激起更多人的注意，進而達到促進改善社會的願景。陳映真提出的這些想法，深深影響《人間》雜誌的報導攝影工作者，及摒棄表現虛無飄渺意象（意指「沙龍攝影」）的攝影，也有人針對《天下》雜誌提出不同的觀點（王品驊，2010，頁 7-8）²⁹，呈現當時已經成為社會主力階層的中產階級，感到陌生與從未了解過的政治與歷史的另一個面向（王品驊，2010，頁 8）³⁰，轉向朝往對當時的現實社會進行改革，使得以攝影介入社會的攝影師與其作品紛紛出籠。

以最早成為《人間》雜誌的成員之一蔡明德（1955-）為例，他是從籌備、創刊到停刊，皆以專題報導攝影記錄臺灣社會底層，約莫四年期間，他曾在花蓮門諾醫院報導與血癌病魔抗爭的陳小妹妹（假姓），記錄她就醫的過程中所承受的苦痛；或是自閉症兒童、白河鎮虐殺老虎的現場等，不僅展現其關懷弱勢的態度，更引起政府與社會大眾的關注，以及郭力昕寫文分析蔡明德的影像作品時，認為他「具有人文關懷的諸多『人間燈火』作品，和反映當時臺灣光怪陸離的一些社會現象的報導，在蔡明德的人道主義注視和見證下」（蔡明德，2016，頁 15）³¹，儼然作為該份雜誌完整呈現具有人道主義情懷的「人間現場」，針對許多新聞事件的深度報導。

綜觀臺灣早期 1970 年代至 1980 年代報導攝影的粗略概況，主要從解嚴（1987 年）前後這 20 年間，臺灣歷經 1971 年英文版的《漢聲》（*ECHO*）雜誌創刊；1975 年鄭桑溪與徐清波等人創立「鄉土文化攝影群」；1978 年《漢聲》（*ECHO*）雜誌中文版創刊；1980 年《中國時報》舉辦新聞報導攝影比賽；1985 年《人間》雜誌創刊；1988 年「夏門攝影藝廊」成立等攝影界的大事，這期間許多攝影家包括張照堂、王信、陳傳興、梁正居、謝春德、阮義忠、關曉榮等人皆曾舉行個展，各自訴求主題迥異。根據張照堂提出臺灣 1980 年代興起的報導攝影特色為：「年輕的影像工作者社會意識較強烈，他們感性凝重，告白率真，藉由較長時間的介入和觀察，企圖透過『專題報導』的形³²式，達到警示、省思或批判的目的。」（張照堂，1998，頁 1-48）³³而陳學聖的觀察指出早期報導攝影除了傳統上記錄的功能外，它基本上是一種創作形式；攝影者將自己的情感、思考反應在被攝者的影像上。他在記錄社會狀況的同時，往往伴隨實際的改革行動，形成報導攝影的道德性及人道精神的

²⁹ 《天下》雜誌的觀點取向：「為了要以更寬廣深遠的視野迎向未來，先讓我們一同走過從前，回顧過去的歷史，喚起共同的記憶。」《人間》雜誌的專題為：「讓歷史指引未來：溯走四十年來臺灣民眾艱辛而偉大的腳蹤。」參閱王品驊（2010）〈一九八〇年代：身體暴動——日常景觀革命前夕的媒體、藝術與社會裝置〉，《藝術觀點》第 44 期，頁 7-8。

³⁰ 同前註，頁 8。

³¹ 郭力昕〈古典紀實攝影的美好一仗〉，引自蔡明德（2016）《人間現場——八〇年代紀實攝影》，頁 15。

³² 原文為型式。

³³ 張照堂〈光影與腳步：臺灣寫實攝影發展報告〉收錄於《臺灣攝影年鑑綜覽：臺灣百年攝影～一九九七》，頁 1-48。

來源。然而攝影者為了能深入報導，難免與被攝者產生互動關係，導致追求客觀真實變成了一項難題（陳學聖，1997）。³⁴

與西方報導攝影相較之下，雖然臺灣起步稍晚，但是臺灣屬於專題式的報導攝影相當多元（林志明、蕭永盛，2004）³⁵，尤其在 1987 年臺灣解嚴後，因為開放報禁、黨禁，擺脫一元化的威權思維，也使得文化邁向多元開放的轉折期。綜觀從 1980 年代至今，反應在藝術生態上最明顯的就是得以自由的表現，以往不敢碰觸的政治敏感問題、社會批判議題、本土文化尋根和反映當前時代等題材，成為創作的新的探討方向與詮釋的面向，也開啟真正屬於臺灣斯土斯民的影像文化。若就題材而言，依攝影者的拍攝使命或動機張蒼松與胡詔凱（2002，頁 116-117）將之分成六大題型：（一）承襲 1970 年代鄉土攝影的民情報導；（二）新聞或偶發事件的深度報導；（三）特殊人物、現象或單位的現身說法；（四）針對社會邊緣或有違公義的事件提出不平之鳴；（五）攝影比賽徵件單位指定的題目；（六）街頭（快拍）攝影的前設與後設命題。³⁶無論是哪一的題型，攝影者通常以長期，甚至蹲點式地觀察日常生活中的各種人、事、物為拍攝主題，特別是第一項鄉土攝影的民情報導，例如王信「蘭嶼·再見」、關曉榮「八尺門手札」、陳傳興「蘆洲浮生圖」、吳忠維「桃源村造像」等，偏重在報導民間特定活動或偏遠鄉鎮的生活紀實，而第六項街頭攝影的前後設命題只在拍攝前（後）擬出一個創作方向，並未明確事先界定拍攝的宗旨、方向，或是針對探討的範疇進行研究探勘，譬如梁正居「臺灣行腳」或「臺灣飛行」、阮義忠「人與土地」或「台北謠言」等。其餘題型的創作，往往屬於偶發或非常態性的事件，例如蔡榮豐「吉地出租」；特殊人物或現象的侯聰慧「龍發堂」、周慶輝「癲瘋病院」、陳敬寶「檳榔西施」等；社會邊緣不平之鳴的何經泰「白色檔案」、關曉榮「尊嚴與屈辱」等；或是比賽徵件例如陸委會舉辦「生活·台灣」等專題報導攝影，至於哪一類題型較能夠引起社會的共鳴，端視影像後座力的強度（姜麗華，2019，頁 177-178）。³⁷甚至隨著二十一世紀數位時代來臨，幾乎人人都能使用數位相機或手機拍照，如何能有效益地報導書寫影像，成為當今攝影者須重新思考的方向。

筆者僅以拍攝高雄路竹的民間宗教單位「龍發堂」的侯聰慧與張乾琦為例，說明這兩位攝影家如何透過影像報導臺灣特有的社會現象，前者於 1983 年在《立達杏苑》醫學雜誌擔任攝影記者，因而有機會去到非合法作為精神病患私人收容所的龍發堂拍攝，又因為部分底片閒置 6 年長出黴

³⁴ 參閱陳學聖（1997）〈理念剖析：報導攝影的危機與轉機〉，《攝影天地》249 期，頁 47-48。

³⁵ 依照林志明、蕭永盛（2004）《臺灣現代美術大系—攝影類：報導紀實攝影》〈戰後台灣紀實攝影史略簡表〉，頁 14-17。在滿滿四頁裡，蕭永盛整理出從 1946 年起至 2004 年有關紀實與報導的重要大事紀，內容混合紀實與報導的類型，足見影響臺灣攝影活動多年。

³⁶ 參閱張蒼松與胡詔凱（2002）《四十年來臺灣美術發展之攝影發展研究報告》，國立臺灣美術館未出版研究報告，頁 116-117。

³⁷ 參閱姜麗華（2019）《臺灣近代攝影藝術史概論—1850 年代至 2018 年》，頁 177-178。

菌，1989年才沖印成照片並且發表《龍發堂》系列作品，導致畫面產生奇特斑點，讓影中人物顯得更加詭異，進而探究當時精神病的醫療方式，引起社會與藝術界等多方的關注；事經將近20多年之後，後者於2008年發表《鍊》攝影系列作品，畫面主要以立像姿態呈現兩兩之間鍊成一組的龍發堂群像，報導歷經數十年始終在體制外，有別於主流精神病醫療的照顧模式，凸顯病患內心的孤寂。這兩位雖然是拍攝同一個題材，呈現的作品風格迥異，傳達出不同攝影家以不一樣的視角來傳達他們對社會的關懷。

參、具有人道關懷的報導攝影家：以臺灣攝影家王信與關曉榮為例

西方人文主義思想運動，較為完整的概念源於歐洲文藝復興時期，此時的人文主義強調學習新的知識，尤其指古羅馬、古希臘的歷史和哲學。現代人文主義經歷啟蒙時代、政教分離、科學革命、殖民主義、兩次的世界大戰等重大事件後，漸漸地人文主義的核心則是重視人的幸福，強調人類之間的互助、關愛，與促進人類福祉的價值，後來延伸為扶助弱者的慈善精神，又可以稱為人道主義（Humanism），強調讓人從社會的不公平中解放出來。此思想運動的歷史悠久，倡導者強調人的自由並重視人的尊嚴（徐宗林，1985）³⁸，本文不贅述其評價差異與多元的意義，而是探討報導攝影裡的人道關懷精神。

羅蘭·巴特（Roland Barthes, 1915-1980）曾經批判1955年愛德華·史泰欽（Edward Steichen, 1879-1973）為美國紐約現代藝術博物館（MoMA）策劃的展覽「The Family of Man」（人類一家），展出273位攝影家來自68個國家503件作品，跨越階級、種族與國界的藩籬，見證人類從誕生至死亡的平等歷程，被譽為攝影史上重要的里程碑，然而他卻認為這些照片呈現出一種理想化、反歷史的人道主義，因為影像內容僅關注於某些特殊視角，並非反映現實的生活及世界。即便如此，人道主義攝影（Humanist photography）³⁹重要典範之一尤金·史密斯（Eugene Smith, 1918-1978），從1945年深入沖繩戰區拍攝二次世界大戰專題險些喪命之後，鏡頭下的影像往往刻意凸顯「棄絕黑

³⁸ 徐宗林（1985）〈人文主義教育思想之研究〉，師大學報第30期，頁1-43。

³⁹ Humanist photography 係出現於法國的一種攝影運動，泛指拍攝關懷人類以及關注人的生活，都可稱為人道主義攝影。這種拍攝風潮興起於1930年代，這類作品最早見於德國的雜誌，在歐洲蔓延後，1936年美國的《Life》（生活）雜誌達到頂峰，1945至1960年風行世界。1955年由美國現代藝術博物館攝影部長愛德華·史泰欽（Edward Steichen）策劃的國際巡迴攝影展「人類一家」（The Family of Man），被視為是最具代表性的人道主義攝影。參閱 HUMANISME ET PHOTOGRAPHIE, in *Dictionnaire de la PHOTO*, Op. cit., pp. 310-311。「人道主義與攝影」一詞，出自《攝影辭典》，同前註，頁310-311，筆者譯。其中史密斯拍攝自己兒女的背影〈邁向天堂花園〉（The Walk to Paradise Garden, 1946）作為該展覽的壓軸照片，也作為象徵他對人類、對生命、對世界的人道精神。

暗、遠離戰爭、走向和平，邁向光明的祈望。」(Stephenson, 2017/2019, p. 21)⁴⁰甚至他認為攝影家擁有雜誌刊登內容的主導權，即使是攝影者的偏見，他嚴肅執著的工作態度，讓他成為別人眼中不好溝通的偏執狂(罹患躁鬱症)。經過數年的努力，終於讓他得以全權主導 1971 年在紐約猶太博物館策劃「讓真理成為偏見」(*Let Truth Be the Prejudice*) 回顧展。同年帶著此展覽作品至日本巡迴展出，隨即與妻子艾琳·美緒子(Aileen Mioko Smith)前往日本熊本縣水俣市(Minamata)在當地蹲點三年後，終於獲得上村夫婦的信任與合作完成〈入浴的智子〉。⁴¹透過他獨到的暗房明暗技術，修飾該作品成為不僅是「美麗的圖片」(郭力昕，2019，頁 92)⁴²，同時成功地達到揭露水俣村的居民遭受水銀毒苦，而逐日趨向死亡事件的政治效應。

這張充滿人道關懷的影像早已深入人心，王信在日本學習期間首次接觸報導攝影從而認識了尤金·史密斯的思想和作品，也成為她精神上的導師(郭力昕，2019，頁 52)。⁴³王信也曾表明「因欣賞敬仰報導攝影權威——尤金·史密斯的個性及精神，決心走報導攝影的路。」(王信，1985b，頁 8)。⁴⁴臺灣首位以系列專題方式進行拍攝計畫的女性攝影家王信(1942⁴⁵-)，生於鹿港，成長於臺中，屏東農專畢業後，曾在霧社高農教書，對原住民族的生活習性和想法比一般民眾較為認識，也對於原住民被欺壓的命運有說不出的同情與憤慨。之後赴日本求學，1972 年畢業於「東京寫真

⁴⁰ 張世倫〈尤金·史密斯——一位以紀實之名、化真理為偏見的攝影家〉，出自 Stephenson (2019)《浮與沈：攝影家尤金·史密斯的傳奇人生【百歲珍藏版】》(*Gene Smith's Sink: A Wide-Angle View*)，頁 21。

⁴¹ 畫面為母親抱著患有胎兒性水俣病患者上村智子入浴，1977 年智子去世時值 21 歲。因上村夫婦希望不再使用此照片，史密斯之妻艾琳便將照片版權歸還給上村夫婦，並且聲明不再讓這張照片出現在任何出版物，故本文亦不附上圖版。

⁴² 郭力昕認為蘇珊·桑塔格(Susan Sontag, 1933-2004)將尤金·史密斯有關《水俣》所有照片的意義，化約為僅僅是「美麗的圖片」，或簡化為痛苦影像的藝術畫冊，是不合理的。《水俣》系列中除了〈入浴的智子〉還有其他照片，並非單單為了將影像直接的意義轉化為某種昇華的美學象徵。以上參閱郭力昕(2019)《製造意義：現實主義攝影的話語、權力與文化政治》(第二版)，頁 92。Susan Sontag 在《論攝影》其中一文〈視覺的英雄精神〉(*The Heroism of Vision*)，以 Eugene Smith 的攝影作品作為其中一例，指出作為反抗傳統美，攝影擴展了甚麼是審美上令人愉悅的工具。然而，她同時批判這種反動雖是以真相為名，有時，是以矯飾化(refinement)或更誘人的謊言(more seductive lies)為名。Eugene Smith 的《水俣》系列記錄了一種會喚醒我們義憤填膺的痛苦，而且是由於它們(這些照片)處於華美狀態，然而 Sontag 提醒我們每一張照片會因它在視覺上的前後脈絡關係而改變它的道德與情感重量，所以沒有人可以擔保它們(所有的照片)的意義。Sontag (1978). *On Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux, pp. 111-112. 筆者同意〈入浴的智子〉不僅只是一張「美麗的圖片」，它同時達到應有的政治效應，然而隨著這張照片被廣為「應用」在不同場合而有不同意義，使得它失去原有脈絡與意義，甚至造成智子父母親的再度傷害。

⁴³ 參閱同前註，頁 52。

⁴⁴ 引自王信(1985)〈我的攝影歷程與理念〉，《蘭嶼·再見》王信攝影集，頁 8。

⁴⁵ 當時戶政所誤寫為 1941 年，身分證亦登記錯誤。出生時取名為王信，1954 年改名為王惠芬，直到 2011 年再改回王信，約 1956 年用借來的相機拍攝家人同學及友人，1957 年至 1960 年擁有自己的第一部相機。以上資料參閱雷逸婷(2016)主編《另一種目線：王信攝影展》，頁 467。

專門學院」商業攝影科。留日時因受到濱谷浩（Hiroshi Hamaya, 1915-1999）⁴⁶《雪國》攝影集的觸動，促使她開啟拍攝原住民日常生活的報導攝影，希望透過影像讓大眾可以抹除對原住民不適切的歧視或偏見。1972年至1973年她赴霧社進行報導泰雅族（今更名為賽德克族）拍攝計畫，1974年於東京銀座尼康沙龍（Nikon Salon）展出「訪霧社」黑白影像作品，並在臺灣各地巡迴展出《訪霧社》系列專題報導攝影受到矚目。她特別強調報導攝影必須具有客觀的記錄性和主觀的指導性，更重要的是，攝影作品必須引起政府注意，實現改革社會的目的（姜麗華，2019，頁179-180）。⁴⁷她說：「就一般而言，在一個集權專制的社會，報導攝影會備受壓制與扭曲。因為報導攝影的基本精神是本著人道主義的胸懷，透過攝影去揭發問題。相反地，在一個民主開放的社會裡，報導攝影可提供一種刺激和反省，形成輿論，推動、改革社會，因而受尊重。」（王信，1985b，頁11）⁴⁸，透過王信的影像，原住民不是以人種誌的形式被記錄，而是更貼近他們的日常生活紀錄。

根據張照堂對王信作品的說法：「她希望透過視覺影像，令讀者對原住民的文化與生態有更深一層的了解，從而消除某些歧視與偏見。」（張照堂，1998，頁1-48至1-49）⁴⁹，在她的鏡頭下，原住民是一群純樸憨直敬天的民族。她繼續以兩年（1974-1975）的時間，報導當時尚未開發之地蘭嶼達悟族（日本時期稱為：雅美族）人的生活，尤其當時臺日斷交與民族意識高漲，她表明創作「蘭嶼·再見」⁵⁰的理念：「文化沒有優劣只有不同，……以自己的文化模式和生活方式去衡量別人，這是一種不公平也是一種錯誤的比較法。我們必須懂得尊重並容納各種不同的文化模式與生活方式，同時去發掘肯定它們的優點，否則人類永遠難以和諧共存。」（雷逸婷編，2016，頁37）⁵¹，1988年她出版了《蘭嶼·再見》寫下她的攝影歷程與理念中闡明：「通常一般人都誤以為報導攝影就是新聞攝影，只須客觀、記流水帳似的拍些插圖式的照片。其實客觀無主見的拍攝你所看到的東西，是一種攝影行為；但主觀有見解的拍攝你看到而感受到的東西，則是一種創作行為。」（王信，1985b，頁11）。⁵²再者，王信在《蘭嶼·再見》的首篇〈映像也是一種語言〉指出：「他們那長年被風吹日曬的皮膚，竟和岩石的色調一樣，遠望去真使人分辨不出哪些是石，哪些是人呢！彷彿和大自然融合在一起了！接觸外來人之後，他們慢慢遠離自然，喪失了自尊心，開始厭惡自己黝黑而

⁴⁶ 濱谷浩（Hiroshi Hamaya）生於東京，1960年成為亞洲第一位馬格蘭攝影通訊社（Magnum Photos）的成員，透過精闢的視覺語言，傳達人類的生活環境與風土民情之間的關聯性，主要攝影集有1956年《雪國》、1957年《裏日本》、1960年《憤怒與悲傷的記錄》等。

⁴⁷ 參閱姜麗華（2019）《臺灣近代攝影藝術史概論—1850年代至2018年》，頁179-180。

⁴⁸ 王信（1985b）〈我的攝影歷程與理念〉，《蘭嶼·再見—王信攝影集》，頁11。

⁴⁹ 張照堂（1998）〈光影與腳步：臺灣寫實攝影發展報告〉，載於《臺灣攝影年鑑綜覽：臺灣百年攝影，～一九九七》，頁1-48至1-49。

⁵⁰ 1988年由純文學出版《蘭嶼·再見》（初版二刷），全書共175頁，收錄132張黑白照片。

⁵¹ 雷逸婷編（2016）《另一種目線：王信攝影展》，頁37。

⁵² 同註50，頁11。

健康的皮膚。」(王信, 1988/1985, 頁 15),⁵³從這段話我們可以知道她欽羨與肯定蘭嶼人可以和大自然融合,也細心觀察與瞭解。從這張〈蘭嶼·再見系列-3〉⁵⁴她拍攝一名達悟族(雅美族)人雙手抱起年幼的小孩,孩童的眼神正視著鏡頭,臉上充滿著自然童稚的笑容,從圖像中得知畫面裡的人物們正位處於蘭嶼人自己建蓋的茅草屋,王信捕捉蘭嶼當地居家生活的場景,許多皆以茅草屋為背景,真實呈現原住民天地共容的居住環境和樸實自然的生活態度。她在《大自然》雜誌發表「蘭嶼掠影」再次重申(王信, 1985c, 頁 66)⁵⁵:

雅美族人在這孤立的小島上,經過長期的隔離,已發展出一套特有的獨立生活方式,長久以來已成為蘭嶼島特殊生態系的一員。他們日常食衣住行的所需都取之於大自然,但他們以往在利用當地的自然資源的過程中,對於自然生態卻幾乎沒有留下任何破壞的痕跡。

同樣的,邱國峻〈「另一種目線」:王信攝影中的鏡像兩窗景〉一文中分析王信《訪霧社》是一種具有「任務性」作品,是為了霧社的原住民發聲,而為了表達自我所拍攝,「她真正思索的是:不同文化下,彼此間因為不了解而產生的問題。」(邱國峻, 2017, 頁 51)⁵⁶,而在《蘭嶼·再見》則是在特定地點進行有計畫性長時間的深入觀察與記錄,或許可以看見「王信在自身欲望下所產生的凝視,仍具備特有的人性關照。」(邱國峻, 2017, 頁 52)。⁵⁷王信的關照是主觀式的凝視,不是走馬看花,觀光客獵奇式的凝視,並非被動地跟隨導遊在預設行程觀看「假事件」,而是她個人深入民間生活環境漫遊並主動選擇拍攝的目標,傳達她關心的議題。林文月在序文中追述王信是尊重攝影對象的人,「虔誠的態度,使她在蘭嶼及其他地方工作時,能贏得當地人的友誼與合作。她的攝影不是好奇,也不是憐憫……應是出自一懂本然參與的精神才對。」(王信, 1985b, 頁 7)⁵⁸,曾經也是《人間》雜誌專欄攝影記者之一的王信,總是本著人道關懷的精神,透過報導攝影提供感動人與反省的視覺語言,深切地揭發問題核心,激發社會改革的訴求,提出持平的心態瞭解原住民

⁵³ 王信攝影集(1988/1985)。<《蘭嶼·再見》(初版二刷),頁 15。

⁵⁴ 該作品創作年代約 1974 年,圖片請參閱「國美典藏」,2023 年 9 月 29 日取自 <https://ntmofa-collections.ntmofa.gov.tw/GalData.aspx?RNO=M7M6MSM8MAMAMPY&FROM=5A5O5D5X515Y>。或參閱《蘭嶼·再見》王信攝影集,頁 72。

⁵⁵ 王信(1985c)〈「蘭嶼掠影」攝影作品〉,《大自然》第一卷第三期,頁 66。

⁵⁶ 邱國峻(2017)〈「另一種目線」:王信攝影中的鏡像兩窗景〉,《現代美術》第 184 期,頁 51。

⁵⁷ 同上註,頁 52。

⁵⁸ 林文月〈我讀——蘭嶼·再見〉引自王信(1985b)《蘭嶼·再見》王信攝影集,頁 7。

的文化，以及彰顯自然純樸人性的光輝，並非以觀光客的心態獵奇，或是事不關己地捕捉失真的景致。

雖然王信由於時間與經費不足等原因之故，無法完成用影像記錄臺灣九大族文化的心願，呈現她對原住民的所見所聞與省思。但是她從 1975 年至 1988 年間頻繁在報章雜誌發表這些「真相系列」的報導攝影作品，奠定她是位引領臺灣攝影朝向專題報導攝影的先行者。

以不同視角報導同樣關注原住民主題，而且最能代表《人間》雜誌人道精神的攝影家首推關曉榮，他受到尤金·史密斯影響的契機約莫在 1980 年，臺灣大拇指出版社引進發行的西方攝影叢書，其中「尤金·史密斯的拍攝方式，深深影響關曉榮的報導實踐，也讓他意識到攝影與社會之間的關係，逐漸脫離知識分子對生活的單純感懷。」（沈柏逸，2020，頁 150、174）。⁵⁹關曉榮（1949-）生於海南島三亞市，隨著國民政府遷居臺中新社眷村，具有左翼人道思想的他，1984 年赴基隆八尺門實際參與阿美族漁工生活。⁶⁰驅使他比較有意識進行八尺門專題報告的想法，是因為他覺得：「攝影雖然來自於西方，但做為一種記錄的工具或方法，必須通過記錄並揭露我們自己的社會現實，才能積累在紀實攝影領域的成績。」（沈柏逸，2020，頁 151）。⁶¹所以他以多張系列的攝影作品和報導文學的方式完成「百分之二的希望與掙扎」（張照堂，1998，頁 1-49）。⁶²這種拍攝態度與人道關懷攝影師尤金·史密斯為了拍攝〈入浴的智子〉協助漁民爭取環境正義的工作方式雷同，都是以「先融入生活，關切對象，經過了解與感受，有了一種心靈上默契之後再自然地拿起相機」（張照堂，1998，頁 1-49），進而忠實報導該地居民現實生活的社會調查。關曉榮經由長時間（1984 年 9 月 13 日至 1985 年 5 月 16 日）的觀察，記錄都市底層原住民無解無告的困境，出版的《八尺門手札》以圖文並茂敘事的形式呈現。例如書裡全頁的圖像〈雨中扛米的八尺門男子〉⁶³，他拍攝一名原住民青年在雨中左手撐著傘，右手扶著肩上扛著的一袋米，走在狹窄又陡峭的巷道，曲折寬窄不一道路兩旁的矮房舍，是利用廢棄杉木船支解而來的木材，依山勢而臨時建蓋。他在圖像下方配上這一段文字：「阿美族青年林明發在傾盆大雨中扛回親人從台東故鄉運來的食米。」（關曉榮，1996，頁 33）。⁶⁴其實呈現居住在潮濕多雨基隆八尺門的阿美族漁工的生活樣貌。之後，1985 年 9 月關曉榮於美國文化中心舉辦「百分之二的希望與掙扎」展出作品時結識陳映真，倍受賞識，邀約關曉榮在《人間》

⁵⁹ 沈柏逸專訪關曉榮，口述訪談與傳記式年表皆有提及受到史密斯攝影實踐的影響。引自沈柏逸（2020）《臺灣攝影家——關曉榮》，頁 150、174。

⁶⁰ 1950 年代基隆市因經濟發展吸引不少阿美族勞工北上求職，其中擔任漁工者便聚居於八尺門一帶。但是八尺門屬於國有地，暫居在此的原住民部落被視為違章建築，屢遭拆遷。

⁶¹ 同註 61，頁 151

⁶² 主要報導 1962 年起遷移至基隆八尺門的阿美族漁工，百分之二意指原住民占臺灣的總人口比。

⁶³ 創作年代約 1985 年，圖像請參閱「國美典藏」，2023 年 9 月 29 日取自 <https://ntmofa-collections.ntmofa.gov.tw/GalData.aspx?RNO=MXM4MRMLMAM1MPMY&FROM=5A5O5D5X515Y>。

⁶⁴ 關曉榮撰文攝影（1996）《八尺門手札》，頁 33。

雜誌發表〈八尺門專題〉，11 月《人間》雜誌創刊號封面即是關曉榮拍攝阿美族青年高昌隆，就此成為《人間》現實主義的風格基底（沈柏逸，2020，頁 178）。⁶⁵

二十世紀八〇年代臺灣社會正處於脫胎換骨的劇烈胎動期，關曉榮「以手札形式呈現的八尺門影像與文字，是一個擺盪於精神風暴領域的報導者的告白，其間聚合著這個人的血肉與靈魂。」（關曉榮，1996，頁 9）⁶⁶，突顯長期被漠視的族群衝突問題，他以一種單純的人道溫情作為其內在的驅力進行拍攝，促成 1984 年「原住民權利促進委員會」成立。1987 年元月至 1988 年二月他進駐蘭嶼拍攝「達悟」族（日本人類學家鳥居龍藏以 Yami 雅美稱呼當地居民），1991 至 1994 年時報文化出版《尊嚴與屈辱·國境邊陲—蘭嶼·造舟》（1991）、《尊嚴與屈辱·國境邊陲—蘭嶼·主屋重建·飛魚招魚祭·老輩夫婦的傳統日作息》（1992）、《尊嚴與屈辱·國境邊陲—蘭嶼·1987》（1994）三冊⁶⁷，這項拍攝計劃不僅是單純的蹲點報導記錄而已，行前關曉榮先行閱讀自然環境、生物學、文化等相關資料，記載衝擊圍繞在文明底層與教育深刻且深沈記錄，如十人造舟的榮耀、飛魚祭的悲壯哀歌等，經由實地參與蘭嶼被漢化的教育、老一輩的傳統日作息、文明的凋萎、薪傳問題、流落異鄉的青年勞工、開放觀光後的奇觀、被現代遺棄的醫療衛生、反抗核能廢料等種種議題，當時他也陸續在《人間》雜誌發表「關曉榮蘭嶼紀事系列」（沈柏逸，2020，頁 182-183）。⁶⁸關曉榮在拍攝蘭嶼的身分多元，據說在反抗現場他會和原住民並肩作戰，神情慷慨激昂，當他拿起相機記錄時，卻轉換成陌生人似的靜默地站在旁邊拍攝。透過切換角色距離的方式，郭力昕認為正是這樣的冷靜觀察和報導，關曉榮才能避免將達悟族的文化聖化或將對立簡化，提出人道主義攝影應有的深層反思。他藉由攝影影像，反映當時占臺灣總人口比例百分之二的原住民的日常、工作、反核廢料和土地抗爭等議題，落實他曾表示「要用攝影去做影像的社會實踐」（陳弘岱，2006，頁 73），探索臺灣

⁶⁵ 關曉榮八尺門專題共於《人間》雜誌連載五期：1.〈百分之二的希望與奮鬥〉（1985，頁 16-25）；2.〈船東·海蟑螂和八尺門打漁的漢子們〉（1985，頁 86-95）；3.〈老邱想哭的時候〉（1986，頁 70-79）；4.〈失去了中指的阿春〉（1986，頁 52-59）；5.〈都是人間的面貌〉（1986，頁 108-115）。參閱沈柏逸（2020）專訪關曉榮《臺灣攝影家——關曉榮》，頁 178。

⁶⁶ 鍾喬〈在希望與掙扎之間〉出自關曉榮（1996）《八尺門手札》序文，頁 9。

⁶⁷ 這三冊共有《蘭嶼十人舟的榮耀》、《主屋重建》、《飛魚招魚祭》、《老輩夫婦的傳統日作息》、《漢化教育》、《戰後的青年勞工》、《觀光暴行》、《現代醫療衛生》、《反抗核能廢料》等系列作品，內含 300 餘張圖片，他將一半的版稅捐出給蘭嶼反核運動組織。

⁶⁸ 該系列分別在《人間》雜誌刊登共 11 期如下：〈孤獨傲岸的礁岩〉，第 18 期（1987，頁 8-23）、〈飛魚祭的悲壯哀歌〉，第 19 期（1987，頁 48-65）、〈文明，在仄窄的樊籠中潰決〉，第 20 期（1987，頁 86-101）、〈塵埃下的薪傳餘燼〉，第 21 期（1987，頁 108-123）、〈酷烈的壓榨，悲慘的世界〉，第 23 期（1987，頁 150-164）、〈觀光暴行下的蘭嶼〉，第 24 期（1987，頁 128-141）、〈一個蘭嶼能掩埋多少「國家機器」？〉，第 26 期（1987，頁 90-115）、〈漢化主義下的蘭嶼教育〉，第 28 期（1988，頁 126-140）、〈被現代醫療福祉遺棄的蘭嶼〉，第 30 期（1988，頁 86-101）、〈流落都市的雅美勞工〉，第 33 期（1988，頁 142-155）、〈十人舟下水儀典〉，第 36 期（1988，頁 78-91），1989 年《人間》雜誌因不敵現實的經濟壓力而停刊。參閱沈柏逸（2020）《臺灣攝影家——關曉榮》，頁 182-183。

島內漢系與原住民之間的民族壓迫問題，彰顯國家霸權所造成的災難，推動臺灣泛原住民解放運動。

這兩位臺灣早期報導攝影家，自發性地費心費時費力為臺灣的弱勢族群造像與發聲，皆以人道主義的情懷投以溫情的力量，將當時原住民所面對的現實狀況，透過影像與文字詳實記載，冀望能夠形成改變社會現況的影響力。

肆、結論

本文統整報導攝影的定義與緣起，綜觀在 19 世紀西方攝影史中，由於照相製版技術的發展，使得文字搭配圖片變為一種趨勢，圖片的張力顯而易見，大量運用圖片來說明新聞事實，成為各大畫報編排的版面，被稱作報導攝影家也因而產生（Gunthert & Poivert, 2007/2016, p. 304）。然而確切來說，誰才是首位具有專題式報導形式的攝影家，眾說紛紜，沒有明確的定論。根據法國的《攝影辭典》具有報導形式的攝影作品，以 1841 年作為初端，弗倫德則認為發軔於 1920 年代德國的畫報。王信原以 1887 年美國攝影家里斯為創始者，後在〈告訴你真相又發人深省的照片：淺談報導攝影〉增列蘇格蘭攝影家約翰·湯姆生（John Thomson, 1837-1921），他於 1865 年起遊歷東方各國記錄各地的風土民情，與 1873-1877 年間與阿道夫·史密斯（Adolphe Smith, 1846-1924）一起合作報導倫敦貧民的街頭生活並於 1877 年出版《Street Life in London》，以及另一位先驅報導家理查·比瑞爾（Richard Bearel）於 19 世紀中葉為了社會學研究拍攝倫敦的貧窮工人，並以木板印刷問世。另根據臺灣攝影家鄭桑溪（1934-2011）⁶⁹在〈攝影器材改進與報導攝影的發展〉一文中表明，自 1920 年後，當時的新銳攝影家提出「單一的新聞照片常會將新聞事件的真實性加以扭曲，有誤導判斷的危險」（鄭桑溪，1992，頁 22）⁷⁰，逐漸以系列多張的圖片同時刊登在報章雜誌。斯時，以出其不意的快攝手法捕捉社會名流的埃里希·沙樂門獲有「報導攝影之父」之稱，後有阿爾弗雷德·艾森史塔特（Alfred Eisenstaedt, 1898-1995）拍攝衣索比亞戰爭的紀錄照片聞名，成為《Life》生活雜誌⁷¹創刊時主要攝影記者。這份 1936 年 11 月 23 日創刊的《Life》生活雜誌，從首期 38 萬份，兩個月後激增至 76 萬份，說明當時受到廣大讀者好評，新聞媒體的作用也從「讀」的時代，進展到「看」

⁶⁹ 鄭桑溪基隆人，「堪稱第一位土生土長基隆的視覺發現者，且已具備報導攝影的精神，在臺灣攝影史上更顯其承先啟後之地位。」參閱《凝視兩都-藝術家的基隆》，2023 年 2 月 27 日取自 https://keelung-for-a-walk.com/zh/基隆人_A/2554/。

⁷⁰ 參閱鄭桑溪（1992）〈攝影器材改進與報導攝影的發展〉，《現代美術》第 44 期，頁 22。

⁷¹ 美國《Life》生活雜誌 1936 年創刊，因不敵電視取代了印刷媒體，1972 年停刊。6 年後生活雜誌復刊，但原是報導時事的新聞週刊，轉型以生活為主的月刊。

的時代(鄭桑溪, 1992, 頁 22-23)。⁷²然而, 許多報導攝影的內容「照片所隱藏的, 超過所呈現的」(鄭惠美, 2001, 頁 330-333)⁷³, 而且臺灣攝影家張乾琦(1961-)坦言:「這些照片都是我個人的主觀加偏見!」(鄭惠美, 2001, 頁 330)⁷⁴觀者該如何看待及面對報導攝影所記錄的苦難、不公不義等負面的社會狀態呢? 或許如前文引述蘇拉吉的論點, 指出攝影家不能還原客體的真實或本質, 因為我們很容易按照自己「主觀加偏見」的視角來觀看事件, 難以排除攝影師往往主動擇取拍攝的觀點並非客觀的一面, 甚至帶著個人的情感捕捉畫面。然而, 正是如此, 這也是為何報導攝影可以被歸為藝術創作的領域, 同時藝術創作最崇高的理想, 則是可以作為改善社會的動力。

再者, 本文回顧兩位臺灣報導攝影家王信與關曉榮, 他們皆受到人道主義攝影家尤金·史密斯的影響, 不僅耗費多時為臺灣的弱勢族群發聲, 並帶著個人關注的視角與情感, 試圖反映原住民現實的生活及世界。筆者認為他們所記錄的影像, 與 1955 年巡迴展出的「The Family of Man」被認為過度理想化的攝影展, 截然不同, 因為他們兩位皆是經過長期貼近觀察原住民的生活, 才進行拍攝並提出個人的觀點。郭力昕在〈人道主義攝影的感性化與政治化: 閱讀 1980 年代關於蘭嶼的兩部紀實攝影經典〉(郭力昕, 2008, 頁 9-42)⁷⁵或〈人道主義攝影: 凝視他者的政治意義, 並與桑塔格格爭辯〉(郭力昕, 2018/2019, 頁 59-100)⁷⁶文中亦以王信與關曉榮為例, 提出兩者的凝視⁷⁷略有不同(郭力昕, 2019, 頁 77-78、96)。筆者認為當時王信對報導攝影的貢獻並非著重於獵奇式、浪漫化的表現, 而是在於報導和紀錄性的分野, 強調攝影可以將人類的生活和現實赤裸裸地表現出來, 表明「最重要的是站在公正的立場觀察事態, 並客觀地站在大眾的立場報導真實的事象。」(雷逸婷編, 2016, 頁 456)。⁷⁸她對於攝影倫理講求不以拍到影像為前提, 而是隨時檢視自己拍攝的意圖和內容, 「確立正面的攝影意圖與嚴守攝影倫理, 才能發揮以報導攝影改善社會的力量。」(雷逸婷編, 2016, 頁 460)。⁷⁹而關曉榮則關注臺灣百分之二人口比例的原住民, 他們的生活形態與

⁷² 同註 71, 頁 22-23。

⁷³ 參閱鄭惠美(2001)〈照片所隱藏的, 超過所呈現的——張乾琦的報導攝影『鍊』〉, 《藝術家》第 311 期, 頁 330-333。

⁷⁴ 張乾琦出自鄭惠美(2001)〈照片所隱藏的, 超過所呈現的——張乾琦的報導攝影『鍊』〉, 頁 330。張乾琦是臺灣唯一馬格蘭攝影通訊社終身成員, 超過 30 年的攝影生涯出版過四本攝影集, 包括以龍發堂精神病患為主題的《鍊》(The Chain)、反諷臺灣婚紗攝影生態的《我願意》(I do I do I do)、揭露臺灣仲介越南新娘真相的《囍》(Double Happiness)、思索跨國移動時空轉換的《時差》(Jet Lag)。2022 年冒險進入烏克蘭戰地, 讓我們看到「戰爭」帶來許多悲劇與反思戰爭的意義。獲頒 2022 年卓越新聞志業特殊貢獻獎。

⁷⁵ 郭力昕(2008), 該文出自《文化研究》第六期, 頁 9-42。

⁷⁶ 郭力昕(2018/2019), 該文出自《製造意義: 現實主義攝影的話語、權力與文化政治》(二版第刷), 頁 59-100。

⁷⁷ 對郭力昕來說, 王信的《蘭嶼·再見》是謂「獵奇式的凝視」、少數帶有「人類學式的凝視」、或「浪漫化凝視」以及「回報的凝視」。關曉榮在拍攝《國境邊陲·蘭嶼》期間角色多重, 對郭力昕來說, 他的攝影沒有對邊緣民族製造異國情調的凝視, 而是國家權力和統治階級提出質問和怒視。以上關於分析王信有關凝視的說法, 參閱郭力昕(2019)《製造意義: 現實主義攝影的話語、權力與文化政治》, 頁 77-81, 分析關曉榮有關凝視的說法, 參閱頁 96。

⁷⁸ 王信〈報導攝影的真實性〉, 參閱雷逸婷編(2016)《另一種目線: 王信攝影展》, 頁 456。

⁷⁹ 王信〈論攝影倫理〉, 參閱雷逸婷編(2016)《另一種目線: 王信攝影展》, 頁 460。

民族特質得以被尊重，關於拍攝倫理，他申明在階級與權力不平等的社會結構裡，應該提醒攝影者追求平等的視線，他說：「我們常常站在刀鋒上，一不留神就變成一種霸權觀看。」（沈柏逸編，2020，頁 155）。⁸⁰這兩位具有人道關懷精神的攝影家，拍攝的態度反映出報導攝影具備的條件，無關乎影像的真實性是否可被證實，而是這些影像產生改善社會的力量。

推算興起報導攝影的概念至今，近一個世紀之後，反觀在現今資訊爆炸的數位網路時代，可說人手一機（手機也是照相機），眾人隨時隨地皆可攝影與上傳至網際網路昭告天下，自詡報導攝影者又該如何迅速地達到具有「報知性、指導性、國際性與人道主義」。根據陳學聖〈報導攝影的危機與轉機〉的分析，真正傷害報導攝影的媒體其實是電視、印刷媒體及電腦網路中的「名人文化」（Celebrity Culture），導致較少人關注具有批判性的社會報導，他同時指出當今在大眾傳播媒體劣質化的情況下，攝影者或許可以注意網路新科技可能帶來的轉機，電腦網路也許提供一個「最可能展示攝影者完整作品的空間。在喧囂的媒體中，也許寂靜的影像仍能帶來一些對社會的反省力量。」（陳學聖，1997，頁 49）。⁸¹面對數位攝影的傳輸效能更快，透過網際網路更能達到廣為周知，我們得以期待將早期報導攝影者促進社會改革之初衷延續。

⁸⁰ 出自沈柏逸編（2020）《臺灣攝影家：關曉榮》，頁 155。

⁸¹ 參閱陳學聖（1997）〈理念剖析：報導攝影的危機與轉機〉，《攝影天地》第 249 期，頁 49。

參考文獻

一、中文部分

- Benjamin, W. (1999)。迎向靈光消逝的年代〔許綺玲編譯〕。台灣攝影。(原著出版年：1983)
- Freud, G. (1990) 攝影與社會〔盛繼潤、黃少華譯〕。藝術家。(原著出版年：1974)
- Gunthert, A., & Poivert, M. (2016)。世界攝影藝術史〔趙欣、王帥譯〕。中國攝影出版社。(原著出版年：2007)
- Stephenson, S. (2019)。浮與沈：攝影家尤金·史密斯的傳奇人生【百歲珍藏版】〔吳莉君譯〕。原點。(原著出版年：2017)
- 王信 (1977, 5 月 10 日)。報導攝影。中國時報，第 12 版。
- 王信 (1985a)。告訴你真相又發人深省的照片：淺談報導攝影。人間，1，48-51。
- 王信 (1985b)。我的攝影歷程與理念。蘭嶼·再見—王信攝影集。夏林含英。
- 王信 (1985c)。「蘭嶼掠影」攝影作品。大自然，1 (3)，66-69。
- 王信 (1988)。蘭嶼·再見 (初版二刷)。純文學。(原著出版年：1985)
- 王品驊 (2010)。一九八〇年代：身體暴動——日常景觀革命前夕的媒體、藝術與社會裝置。藝術觀點，44，6-16。
- 吳嘉寶 (2012, 10 月 20 日)。報導攝影在臺灣。視丘藝術學院攝影文選十之六。2021 年 4 月 3 日，取自 <http://old.photosharp.com.tw/discussion/Wu/wu-6.htm>
- 李正芳 (1982)。攝影入門第十七講——紀錄報導攝影。攝影天地，82，13-21。
- 沈柏逸 (編) (2020)。臺灣攝影家——關曉榮。國立臺灣美術館。
- 林志明、蕭永盛 (2004)。臺灣現代美術大系—攝影類：報導紀實攝影。文化建設委員會。
- 林清玄 (1979, 10 月 25 日)。為時代張目，為斯民塑像 (上)。中國時報。第 8 版。
- 邱國峻 (2017)。「另一種目線」：王信攝影中的鏡像兩窗景。現代美術，184，48-54。
- 姜麗華 (2019)。臺灣近代攝影藝術史概論—1850 年代至 2018 年。國立臺灣藝術大學。
- 洪威詰 (2012)。真實與美學的協調—當代紀實攝影從社會性到藝術性的轉折。藝術認證，44，36-42。
- 徐宗林 (1985)。人文主義教育思想之研究。師大學報，30，1-43。
- 徐勇 (2011, 10 月 5 日)。「紀實攝影」——嚴重的概念誤導。郎靜山個人官網。2021 年 4 月 3 日，取自 <http://www.longchinsan.com/?p=79>
- 張照堂 (1998)。光影與腳步：臺灣寫實攝影發展報告。載於臺灣攝影年鑑編輯委員會 (編)，臺灣攝影年鑑綜覽：臺灣百年攝影～一九九七 (頁 1-48)。原亦藝術空間。
- 張蒼松、胡詔凱 (2002)。四十年來臺灣美術發展之攝影發展研究報告〔未出版〕。國立臺灣美術館。

- 郭力昕 (2008)。人道主義攝影的感性化與政治化：閱讀 1980 年代關於蘭嶼的兩部紀實攝影經典。《文化研究》，6，9-42。https://doi.org/10.6752/JCS.200803_(6).0003
- 郭力昕 (2019)。《製造意義：現實主義攝影的話語、權力與文化政治》(二版一刷)。影言社。(原著出版年：2018)
- 陳弘岱 (2006)。《人間》雜誌紀實攝影對臺灣紀實攝影的影響 [碩士論文，中國文化大學]。臺灣博碩士論文知識加值系統。https://hdl.handle.net/11296/qhy57a
- 陳姿琳 (2018)。《理想與現實之間的擺盪：臺灣早期報導攝影家王信》[碩士論文，國立臺灣大學]。臺灣博碩士論文知識加值系統。https://hdl.handle.net/11296/bf97j8
- 陳映真 (1985)。創刊的話：因為我們相信，我們希望，我們愛……。《人間》，1，2。
- 陳學聖 (1997)。理念剖析：報導攝影的危機與轉機。《攝影天地》，249，47-49。
- 雷逸婷 (編) (2016)。《另一種目線：王信攝影展》。臺北市美術館。
- 劉依潔 (2000)。陳映真在《人間》雜誌中所表現的媒體觀點與實踐方式。《東吳中文研究集刊》，7，151-170。
- 劉還月 (1985 年 6 月 8 日)。在順逆間定影——一九八四年臺灣攝影界回顧(下)。《自立晚報》。第 10 版。
- 蔡明德 (2016)。《人間現場：八〇年代紀實攝影》。南方家園。
- 鄭桑溪 (1992)。攝影器材改進與報導攝影的發展。《現代美術》，44，17-26。
- 鄭惠美 (2001)。照片所隱藏的，超過所呈現的——張乾琦的報導攝影『鍊』。《藝術家》，311，330-333。
- 蕭永盛 (2010，4 月 9 日)。《報導攝影》。臺灣大白科全書。2021 年 3 月 3 日，取自 https://nrch.culture.tw/twpedia.aspx?id=2424
- 關曉榮 (1996)。《八尺門手札》。臺原。

二、英文部分

- Freud, G. (1974). *Photographie de société*. Seuil.
- Larousse (1996). *Dictionnaire de la PHOTO*. Larousse.
- Hudson, G. (2018, November 24). 'Dating Excursions daguerriennes', *Matters photographic*. Retrieved March 25, 2023, from https://mattersphotographical.wordpress.com/2018/11/24/excursions-daguerriennes/
- Sontag, S. (1978). *On Photography*. Farrar, Straus and Giroux.
- Soulages, F. (1998). *Esthétiques de la photographie: La perte et le reste*. Nathan.

Humanitarian Concerns and Origins of Reportage Photography As Example of Wang Hsin and Kuan Hsiao-Jung

Li-Hua Chiang*

Abstract

This article delves into the formation and positioning of reportage photography, clarifying the definition and developmental context of the term and referencing the works of two early Taiwanese reportage photographers, Wang Hsin and Kuan Hsiao-Jung. Both Wang and Kuan are influenced by Western photographer William Eugene Smith and create photography works that showcase forms and styles with distinctive humanitarian undertones. The article investigates the meaning behind their works, which they created with ample time and effort, and their humanitarian concern, which reflects their views on photography ethics and the social environment of Taiwan's indigenous people at that time. The works of the two artists embody the concept of using reportage photography to aid social improvement. As a pioneer in reportage photography in Taiwan, Wang Hsin observed and documented the lives of Indigenous people with a humanistic perspective, presenting moving and reflective visual expressions. Wang proposes that people should understand indigenous culture with a fair and impartial mindset, highlighting their authentic and pure nature rather than imposing. Kuan Hsiao-Jung has long been concerned with neglected ethnic conflicts and uses a simple and humane approach as his inner drive to conduct on-site photography shootings. Kuan's picture stories, which excel in both image and text, relay the mission of improving social structures. The last section of this article examines the evolution of reportage photography, and explains how reportage photography's mission of promoting social reform can continue to thrive in the face of today's world of faster digital transmission and the widespread accessibility of computer network media.

Keywords: reportage photography, humanitarian concern, Wang Hsin, Kuan Hsiao-Jung

* Professor, General Education Center, National Taiwan University of Arts

淺析網路 APP 會員之數位隱私權保護—從全聯 PXPAY 結合全支付電子支付談起

蔡孟修*

收件日期：2023 年 8 月 25 日

接受日期：2024 年 5 月 10 日

摘要

智慧型手機對現代人而言是便利的工具，但APP卻屢見對手機用戶隱私權的侵害。加上網路的無遠弗屆，也讓個人資料透過網路傳遞到世界的任一個角落，產生更多不可預期的資訊安全事件，因此個人在數位世界的隱私權保護值得進一步地重視。

本文擬以消費者熟悉的全聯會員的APP結合全支付APP為例，說明智慧型手機用戶可能在使用APP時可能產生的數位隱私權風險，除了個人基本資料，金融資料、消費資料、日常定位均被記錄於網路系統作大數據統計，進而做商業廣告投放，本文並擬略述可能的保護機制。

關鍵詞：智慧型手機、APP、數位隱私權、資訊安全

* 國立臺灣師範大學國際與社會科學學院東亞學系碩士生

壹、前言

一、研究問題與背景

APP 即 Application，原意為申請或應用，目前均用來泛指在智能裝置上之應用程式或應用軟體。當全聯將會員集點的實體福利卡數位化改為「PX Pay」APP，又進一步結合「全支付」公司的電子支付功能，消費者的實體消費可以透過電子多元支付，企業端則可藉由電子支付產生的消費資訊之運算分析技術，開創數位時代之商機。消費資訊不僅是消費類別與金額，包括消費者的身分別可能因為加入會員時的相關連結，而可做出進一步消費預測與分析。各公司紛紛開發出推陳出新的應用程式供消費者免費下載，然而在資訊安全產業內常以「有無數個人資料在網路上裸奔」稱之（Janus, 2023），足見個資遭到濫用、隨意蒐集或棄置於網路之情形並非個案，而這不僅是單純個資外洩的問題，更成為詐騙集團案件資料的來源，無形中也增加了社會治安與金融資訊管理上的風險，對個人隱私權的侵害造成不可預期的影響（邱莉燕，2022）。現今社群媒體對用戶之資料通常採被動防護狀態，也就是用戶如未設定隱藏，則原則開放，因此只要隨意搜尋某人的姓名或暱稱，就能在網路上找到相關個人有關的片段。如再搜尋的相關訊息，之後很快可拼湊出某一個人形象，這已經不是設定密碼就能保護的。然而這些問題一開始並未受到重視，直到臉書用戶個資與隱私權受到侵害的事件發生。臉書默許了劍橋分析公司（Cambridge Analytica）透過心理分析測驗等對臉書用戶竊取個人資料與臉書朋友內的個資，不自覺也未受到警示的臉書用戶，其個資遭到不當利用後，而臉書的後續處置與修補措施也受到不小的爭議（朱泓任，2018）。

手機下載的 APP 可能在手機用戶未發覺的情形下開啟存於手機的隱私訊息，甚至在用戶通話時默默監控與監聽，此時手機用戶不得不思考，APP 功能越強則可能風險越高，因為在任何情況下，個人訊息都可能悄悄被蒐集（ETtoday 新聞雲，2023），更有以 AI 技術模擬聲音影像方式行詐騙之事者（聯合新聞網，2023）。因此智慧型手機的資安問題隨手機功能的強化與用戶的依賴程度日漸提升，又有可儲存雲端發票及消費紀錄等與個人生活相關細節之功能，雖為消費者帶來生活高度便利性，但透過個人資料連結財金資訊與相關衍生資訊後，個人的隱私幾乎已蕩然無存（邱莉燕，2022）。而在零售業的紅海戰場中，對全聯而言，僅會員卡集點數位化 APP 早已不能滿足其商業上的推展腳步，透過應用程式間之結合與交互運用的作法，更大力提升為各通路支付的工具。藉由數據平台蒐集而來的個資、消費紀錄與相關資料轉換運算，更可掌握會員的在交通、餐廳、夜市、百貨等各個電子支付通路的消費紀錄與細節，如將之鋪成實體路線，則可謂是鋪天蓋地相互交織的消費網。由此可知，數位雲端上的資料有大量、低成本、易取得、容易計算與再利用、資訊快速流通與提升知識等好處，無怪乎人稱網路之資源與價值蘊藏量多於石油在地球的實際蘊藏量。然而個人

資料的被浮濫運用、管理法規不足、資訊在網路到處流竄等資安保護的問題也因此層出不窮（陳信助、陳寶山，2016）。

再者，全聯的「PX Pay」APP 憑藉相關資料，對會員做的廣告推播與投放時，雖更貼近消費者每日的生活需求、生活瑣事與消費紀錄，且被記錄的會員並不會覺得有所妨害，甚至樂於使用，但處於認知失諧（cognitive dissonance）的狀態的會員對個人資料之保護認知不足，即使已告知「行動裝置綁定認證或開始使用服務即已視為審閱、了解並同意相關約定內容」，但若這些資料全掌握在某些人或集團手中，可否任意做商業利用？或是掌握資料的一方未盡保管責任，導致數據中臺遭入侵而外流相關資料，或輾轉遭非法使用從事網路詐騙等行為，都可能對消費者將致生不可預期之侵害。

消費者初因主動加入會員，便會在應用程式要求下勾選同意個人資料運用，以利成為網路平台會員及享有會員福利，全聯在 App 與消費者做精細的互動，也可以「精準溝通」。其收容數據的中台裡資料極度龐雜，內有消費者個人年籍資料、消費紀錄包括日期時間與定位路線，為會員設定獨有標籤，各種資料綜合了會員年齡層及消費習慣，進而可運用在行銷企畫中。以「量身打造」為名，APP 儼然已是企業與消費者間的溝通橋梁，更不諱言將該資料庫裡的各種資料消化運算之後，改做業務行銷之用，「精準投放、將電商模式導入實體店」（隋昱嬋，2022），而標籤化雖是社會學上常見的識別行為，也可以快速形塑一個人的特質，並作為溝通的起點，但也容易造成個人形象過度簡要的偏差（林仁廷，2019）。全聯取得會員個人資料後，再與全支付公司共享會員相關資訊，跨公司之資料互相流用已是普遍現象。雖在各種條款中均已事先告知會員對其個人資料之被蒐集、使用、運算等可能性，消費者個人資料已由會員之同意而取得，但蒐集者與使用者是否應負起等同國外立法例上對「與特定或足資識別」、「得以識別」及「與身分有關」之資料強化自身保管之責呢¹？

眾所周知，各個 APP 在會員申請加入時，手機裝置螢幕會先出現一長串的隱私權聲明同意書，勾選「同意」才能進入下一步，不勾選則不會同意加入，且無不同意選項。數位時代講究效率，且會員本就為消費之目的而下載該 APP，其勾選同意雖是自主行為，但實際上幾乎不會花費太多時間去閱讀相關隱私權條款。智慧型手機讓用戶可以隨時且隨意連上網路消費或得到服務，人與人之間快速溝通交流，使用者因而也產生依賴性；相對而言，智慧型手機也在使用過程中或連線上網的同時隨時隨地傳遞著個人資料，供給網路另一端的資料蒐集者，本文擬自全聯 PXPAY 全支付 APP 工具此一案例談起，探究手機用戶個人隱私權因這一類的網路消費可能受到之影響。

1 郭戎晉（2012）〈論數位環境下個人資料保護法制之發展與難題—以「數位足跡」之評價為核心〉，頁 30。並參見歐盟 1995 年「個人資料保護指令」第 2 條（a）款（Directive 95/46/EC of the European Parliament and of the Council of 24 October 1995 on the protection of individuals with regard to the processing of personal data and on the free movement of such data, art. 2(a).）及英國「資料保護法」（Data Protection Act 1998, c. 29. (UK)）。

二、研究變項定義

本文就 APP 網路會員之數位隱私權及範疇，提出以下相關議題討論：

- (一) 除手機用戶在應用程式上填具之個人資料之外，種種活動軌跡可否算得上是一種隱私？
- (二) 如果認定這些是隱私，該不該被明確地保護？其請求權基礎為何？
- (三) 所涉及之手機用戶隱私權保護與網路公司商業利益產生衝突時，應以何者為先？
- (四) 數據平台取得個資後之使用是否應有所限制？可否將該等會員個人相關資料以大數據運算後作商業行銷利用、牟取其企業轉型及賺取相關利益？可能之方式為何？

大數據網路時代下，人們日常生活觸及網路並留下紀錄已無法避免，因為直接或間接方式，而在網路上留下個人相關的活動紀錄，如直接在手機連上網路瀏覽，或在現實上消費或移動的資訊，這些雖已是過去的紀錄，統稱為「數位足跡」，除了瀏覽紀錄外，因為定位功能的關係，電信業者可以透過手機而精確知道用戶身在何處（郭戎晉，2012，頁 26-27）。這些訊息原如蒸發到的空氣裡的廢氣，對用戶而言應該是微不足道且早已消失的資訊。然而對該電信業者與 APP 開發者而言，相關資料可謂如飢餓者眼見炊煙般興奮。因為這些資料雖然瑣碎，經過大數據運算與分析後之數據，即可有效預測消費趨性（consumption-taxis）與各種資料的關連性，只要集中投放廣告給可能消費之客戶，更節省過去須對不特定人招攬業務的廣告成本。只要再加上蒐集到其用戶造訪的地點或網頁，便能更精準切中用戶需求，以使消費額提高。因此這些數據成為其他企業願意購買的商品，更可能在企業間輾轉流通，也算得上另類商機（曹家榮，2021）。而在現實世界裡自由生活著的手機用戶，其資料卻在網路世界裡被動地流通，更被記錄了生活的一點一滴，自由在網路生活被默默侵犯的現象，整個世界實際上已走入了所謂「監控資本主義時代」（曹家榮，2021）。

企業透過 APP 提供便利與折價優惠等，除了增加回購率外，優惠券讓消費者「為了省 50 元而願意多花 500 元」，陷入賺到優惠的迷思，消費端的消費者花了錢又提供了個資，還附贈了消費生活細節與地點供企業參考。所謂魔鬼就藏在細節裡，多數解讀為「失誤就在容易忽略的小地方」，也常有引用莎士比亞的名句：「馬，馬，一馬失社稷！」這個因一個馬蹄釘而失去一個國家的故事來證明「細節可以決定成敗」（原原幸福，2018）。本文認為關鍵利益也藏在這細節中，如沒有注意將失去大利益與大格局，而這也是全聯藉由大數據分析另闢成功蹊徑的主因。另外取得相關資料之前，企業事先設置好固定式內容的頁籤讓想加入會員者點選同意，達到取得會員同意權以使用相關

個資，而「定型化內容的頁籤屬於定型化契約，是否能做片面有利於企業的解釋」則需另由消費者保護角度研討之，囿於篇幅故本文先略而不談。

三、研究目的與假設

手機用戶的會員個人資料及財金資料固然屬我國個人資料保護法中隱私權保護之範疇，而當資訊在網際網路上被任意收集已是不可避免，大部分的網路使用者對自己的個人資料保護上的心態都屬於被動式的，或俗稱比較「佛系」，採取信任網路業者與開發 APP 的企業，不會主動要求保護，似乎這樣的蒐集是本來就應該發生的事情（郭戎晉，2012，頁 35-36）。但如手機用戶了解其數位上消費紀錄如有數位隱私權可主張時，甚至可受個人資料保護法保護，將有權要求事先授權方能使用、限制使用範圍及時限、並得撤回先前授權，因此，對自我權利的認知，在資訊安全保護上更顯得重要。畢竟有權利要靠自己主張，如手機用戶於嗣後不再願意被蒐集，並要求刪除，則企業之後不得繼續使用。這一部分的權利已在歐盟法院判決中提出被遺忘權（The Right to Be Forgotten）的觀念，更彰顯國際間對個人在數位時代隱私權之重視（楊柏宏、陳鈺雄，2016）。另一方面，應用程式中所記錄之資料，作為商業運用時，除了「消費紀錄」、「消費型態」、「手機定位功能」亦可能造成對用戶之隱私權侵害。現實生活到過的地方，也因手機定位功能而被動地即時性紀錄在 APP 裡。APP 經過計算所蒐集到的定位資訊後，提供了手機用戶路徑的路況，更貼近手機用戶之規劃生活所需。這些實際生活的足跡與網路瀏覽的足跡，一併統稱為「數位足跡」，在此一數位時代，隨著紀錄資訊的需求與技術提升，手機用戶形同受到無時無刻的監控。

本文針對全聯之 PXPAY 結合全支付 APP 後，在公司間交互運用著會員的個人資料，經過大數據分析會員個資之行為屬性，其會員資料庫裡所記錄的個資、路徑，加上曾在何時、何地連上網路、在某網頁駐留的時間（網路足跡）、曾經到過的現實區域（現實足跡），跟隨著手機定位功能都將完整記錄下來。換個角度思考，形同監控著會員的生活點滴，對會員個人隱私權也有重大影響。由手機用戶過去紀錄以「萃取」出其行銷需要的資訊再利用，對手機用戶之資訊自主權已產生干擾，業者藉此數位足跡進行直接對用戶之手機交互推播廣告，提供了廣告商取得與 APP 用戶手機之連結，進而影響用戶使用網頁之完整性權利，更不符合網路用戶之期待。本文基於數位足跡屬於其個人之資訊隱私權立論，在現今法令與制度上保護尚有不足，建議未來修訂時應補充對手機用戶數位隱私權之保護，並應由專責主政機關管理全民之數位隱私權（如數位發展部），與時俱進地修訂相關法令以作為依循（郭戎晉，2012，頁 21）。

就手機定位功能方面，用戶現實生活的路徑匯整後之紀錄亦可經大數據演算後做商業使用。手機定位說明了用戶當下的位置，但卻與網路公司提供相關天氣或地圖無必然連結關係，則有不當聯結之虞。而手機定位看似無傷大雅，也不會造成什麼明顯、明確或即時性的傷害，但在為了犯罪調

查所需時，即調閱該手機用戶之曾經的定位資料用以偵查，雖說此一紀錄對犯罪偵查機關提供了一個便捷的手段，但對於一個並無犯罪也無嫌疑之人，卻因為手機定位功能而成了隨時被監控者（一如楚門的世界或如全民公敵電影之情節），一個享有自由權保障的人權主體，「於公共場域中得合理期待不受侵擾之自由與個人資料自主權」，故一個享有人權自由的人不應無故受到監控，這不合理也不必要，其言行亦不能隨意被紀錄。²故本文參考行政法上「不當聯結禁止原則」，即以行政機關在執行行政處分時亦不得結合與該行政處分無關之事由，本文認為手機用戶對各種 APP 對其做無關無意義之侵擾與監控應享有拒絕權。

現今科技社會已呈現重度依賴手機情形，個人資料在經由透過手機的曝險可能無限擴大，一個 APP 程式的病毒，可將手持裝置中個人資料及私密照片外洩，傳遞及暴露於網際網路供不特定人閱覽或販售，而相關鏈結的風險持續增加，也可能擴大到病歷、醫療、基因、性生活、健康檢查及犯罪前科等特殊個人資料，相關事件亦在國際間頻傳。依我國個人資料保護法之立法意旨，除「法律明定」、「必要」、「適當安全維護措施」、「自行公開或合法公開」、「醫療、衛生或犯罪預防之目的」、「揭露方式無從識別」、「書面同意」等情狀下原則上並不得任意蒐集、處理或利用，此等規定明確肯定與當事人切身人格權、人性尊嚴、與私密生活之資料，更與公眾利益無關，如被蒐集、處理與利用，將影響個人在社會立足之形象。³立法例上也有前例可循，法律規範為能夠限縮個人資料外洩事件之風險，因各種商業行為而持有廣大民眾個人資料之企業，亦須透過法規將被賦予更高之保管責任，方能做到數位隱私權之保護。

貳、數位隱私權保障之法理分析

一、學理基礎

（一）個人資料保護法

我國個人資料保護法第 1 條為「避免人格權受侵害」，並促進大眾能合理利用自己的與他人的個人資料，針對個人資料的蒐集與運用提供保護依據，並慮及「隱私權」及「合理利用」。網路世界蓬勃發展的現代，數位隱私權的重要性比起實體隱私權更加難以保護，這也更顯出強化數位隱私權保護的重要性，個人對於實體隱私權的觀念可能深植於心，其自我保護意識也相對較強，而數位隱私權常常在為了取得某種網路資源或訊息而不知不覺曝光於網路而不自覺，因為個人資料可能

2 參照大法官會議（舊制）釋字 689 號。

3 參照個人資料保護法第 6 條。

輕易在網路上即可複製或竄改，而實體隱私權則來自於自由權，自由權則源於人格權。如不自由則人格權之完整性及受到妨害。於是本文認為可將數位隱私權之學理基礎上升到憲法位階，並套用到自由權之保障規定，針對自由權之妨礙時，例如遭受任何機關未經依法審判或無法律依據而逮捕拘禁時，本人或他人得向法院聲請恢復其自由、要求賠償或補償與追究相關單位責任等。⁴

(二) 大法官會議 (舊制) 解釋

大法官會議 (舊制) 釋字第 603 號解釋認為，個人的私密生活領域能夠部遭到任何人任意侵擾，是維持人性尊嚴與人格自由發展與完整性的必要條件，也是自由民主社會的秩序中，彰顯人與人之間互動的價值。個人資料的自主權代表了在社會群體生活中不會受到任何人隨意打擾，隱私權即使憲法未明確規定，實際上屬於在這個自由民主社會生活的人們不可或缺之基本權利。如今，數位世界的活動已經是現代人生活中必需品，手機等於一臺個人隨身電腦，隨時隨地都把精神用網路世界裡面，人們在網路世界的活躍程度不亞於實體生活，如果任何人可以隨意觸及登載其中的個人資料，甚至能夠蒐集或紀錄活動內容與軌跡，並進一步另作使用，而未能給予足夠的防護與保障，將使個人的網路生活毫無隱私可言。因此對即使是政府機關已經有權取得個人資料，對所蒐集之資料檔案還必須建立防護系統與組織，並有完整保護程序，才足以保障個人隱私權。在其保護措施尚未完成之前，實際上不能夠允許進行蒐集。凡是在各層面拼湊出足以識別其個人人格的資料，均認對人格權之完整性有所影響，即使有公眾利益之行政便利性，仍然須在法律保障之比例原則考慮下進行取舍。⁵大法官會議 (舊制) 釋字第 689 號解釋更把隱私權的保障與資料自主權必要性提升到等同「保護個人之行動自由」、「免於身心傷害之身體權」、「公共場域中得合理期待不受侵擾之自由」等，即將隱私權相當於自由權之保護。⁶

綜上所述，隱私權屬於人格權之重要組成部分，更是人格尊嚴據以存在之基礎，任何人不得任意侵害或干擾，個人作為資訊的主體，雖具有資訊之自主性，卻不能在非合理利用的基礎下將隱私權任意放棄或拋棄，手機用戶不因填寫任何文件或同意而放棄其數位隱私權。

4 參照個人資料保護法第 1 條、憲法第 8 條。

5 參照大法官會議 (舊制) 釋字第 603 號。

6 參照大法官會議 (舊制) 釋字第 689 號。

二、文獻分析

有關數位隱私權之保護，如李思壯、黃彥男之〈數位時代之數位隱私保護〉中曾論及「資料金礦」的概念，在數位時代只要能夠掌握精煉資料的技術，便能萃取出可以利用的資料甚至商機。Google 跟 Amazon 分別自其中取得的創造新商機的機會，惟其對於數位世界裡個人資料自主性與隱私性之衝擊甚大。

又如莊宜庭（2019）之〈人肉搜索之法律爭議分析——數位足跡時代下的資訊自主權觀點〉、黃則馨（2013）之〈數位足跡之發展及運用與對隱私權的威脅〉等，針對數位足跡之資訊自主權給予明確立論基礎，並認為數位足跡之運用將造成數位隱私權之威脅，可作為本文對手機用戶隱私權範疇之保護立論探討與學理基礎。

另查蔡昀臻與樊國楨（2019）之〈自抹除、刪除與抹除權及被遺忘權之控制措施的標準化談「設計及預設的資料防護」：根基於雲端運算服務〉、郭戎晉之〈論數位環境下個人資料保護法制之發展與難題—以「數位足跡」之評價為核心〉，其在資訊自主權上加強了數位隱私權之衍伸定義，資訊之自主性不只限於公開與否，更有權要求更正與刪除，範圍包括了數位足跡，可以強化本文所述數位隱私權裡的資訊自主性，數位足跡的揭露、刪除或更正決定權，屬於數位隱私權之重要成分。

徐新隆（2005）之《數位時代下資訊隱私權之問題研究以個人資料保護為中心》一文，直接針對數位時代裡的資訊隱私做深入保護探討，資訊主體除了對侵害隱私的消極地拒絕之外，更具有積極自主權，可以決定網路上屬於個人私密資料有權限制蒐集者的使用範疇與更正；尤重道（2017）之〈個人資料保護之概念與蒐集處理利用暨違法責任（上）〉裡針對以探討真相為名，實際上卻與公眾利益無關的蒐集提出其違法責任之論述，足見即使涉及公眾利益，仍須與個人隱私之一比例原則衡平考量。

三、研究方法

本文擬採文獻分析法途徑，即 Document Analysis，依循本文研究之脈絡，併參相關研究期刊論文等資料與報告，進以深入本文所研究之問題。經分析資料後，將其相關觀點歸納，並與法規一併探討，就網路隱私權保護之範疇、形成原因與未來可能之發展，以呼應現行法律制度(如個人資料保護法)及各相關之大法官會議（舊制）解釋涉及隱私權保障者，如釋字 603 及 689 號的「保障私人活動之不受干擾與個人資訊得以自主之權利」，均於探討手機用戶於網路世界之個人資料、活動足跡、定位情形及其資料之再運用如何進行保護、保護情形與應補充者之可能性有其相關聯。

參、全聯PXPAY對數位隱私權之可能侵害

在此數位時代，各種手持裝置蓬勃發展，個人資料以多元化方式在網際網路間流通，資料經過不斷重製與大數據程式運算，個人資料與各種衍生的數據值，如未能經過「去識別化」處理，個資主體之個別特質凸顯，經過多重拼湊，將迅速可精確掌握之個人形象，如此將加劇個人資料在數位環境中之危機與風險。APP 用戶之數位隱私權透過其手持裝置連上網路，把「網路足跡」及「現實足跡」傳給業者，而這兩者應屬於其個人之隱私權範圍內之「與自我相關之資訊」，除消極保護外，更應賦予資訊主體積極自主權，即包括可以被蒐集與否的決定權、公開或隱匿、查核與更正（徐新隆，2005），以利受到個人資料保護法之保護。

為了使會員有權享有網路上的隱私空間，要求企業持有相關紀錄時應盡到善良管理人保管注意義務在實務上並不難做到。另一方面，APP 用戶的手機因為長時間保上網狀態，也隨時處於許多廣告商能觸及之地位，其數位之隱私權與用戶網路使用之自主權也可能受到干擾與影響。例如網路公司記錄了網路用戶在連上網路的相關位址 IP，因此下次瀏覽網頁時可能出現廣告妨礙干擾其瀏覽。相對言之，司法機關在從事犯罪調查程序前，針對如有違法犯紀之嫌疑行為，尚須取得一定授權方能調閱相關資料，但網路公司在使用用戶瀏覽紀錄時卻能在未經用戶同意狀況下，不間斷地投放廣告，網路使用之完整性及自主權即受到影響。

個人資料透過網路科技與資訊通信技術，再加上多元處理技術及大數據技術計算處理後，促使該資料不斷提升供利用層級。如何防免個人資料外洩形成常態現象，致影響個人隱私權，雖是法律訂定之立法目的，但如何積極養成個人資料保護之個人習慣，從源頭加強保護方為根本解決之道。由於商業模式千變萬化，個人資料經過多元處理後，將產生不可計量之商業利益，故而法律之保護有必要再深入並擴大對象與範圍。從強調「個人主體性」開始，把個人之人權放在最高為考量，並明確定出醫療、基因、性生活、健康檢查、犯罪前科等五類特種資料特定資料應予限制使用，以避免遭到竊取影響個人生活，更需要明確列出各種侵害隱私權之態樣，以提供執法者判斷不同之情形。在上對下之行政監督方面，除了一般行政體系之檢查，讓一般不特定民眾能夠參與監督是一個常見之方案，但一般民眾並無能力提起訴訟，故通常均以公益法人為代表，相關責任上可能牽連甚廣（法務部法律事務司，2013）。

為使蒐集或利用者能具有合法性，除了取得被蒐集個資者之書面同意，蒐集者更有義務告知蒐集利用之範圍。而且如不幸發生個資外洩情形，蒐集利用者為避免違反善盡善良管理人之注意義務，應立即通知個資主體，並賦予個資主體有主動拒絕被蒐集利用之權利。而個資如果被用來營利或販賣，更將增加個資被利用之犯罪風險，個資主體可能因各種犯罪事件受到牽連，因此未來還必須強化犯罪控制整體運作系統，注意涉及治外法權事件、個人加強管控、跨域跨國合作、對被受害者給予賠償等。

本文認為與其僅靠被動被法律保護之外，個人應具有主動拒絕隱私權受侵害之權利，簡言之即說「不」的權利，對各種可能之侵害或妨礙權益之行為擁有拒絕權利，此一拒絕全是可以主動拒絕，表彰個人人格主體之完整性，其道理如同人參對其身體有完整權利，得拒絕任何非自願性、非自主性之侵害與干擾。侵害者無論是什麼理由，甚至誇大自我重要性（違反人生而平等之平等權），也無從合理化其獲取利用個人資料之行為。如個資主體不能說「不」，則個人在社會上與其他人共同生存之風險與責任界線無法確定，自由權之保障則不完整且有瑕疵，故此一拒絕權，在個人隱私權保障範疇中，也代表著個資主體之人權主體性，獨立性與不可侵犯性。亦即當事人有權利拒絕在任何眾人所得共見之公開平台或網路呈現與個人相關之事件與資料。

前文提及的「被遺忘權」，也可說是為了隱私權維護而產生之拒絕權利，其與公共利益維護之界線，只要在於私生活領域所發生的種種事項原則與他人無關，便無須攤開在公眾眼前。然而如公眾對該訊息具有「正當合理之公共關切」之必要性，則公共得予以關切，這都必須建立在與公共利益正當合理關聯，而非僅滿足公眾對該隱私事項好奇心，這樣的作法才能避免社會上到處充斥著以真相為名，卻是網路肉搜與狗仔隊的行為（尤重道，2017）。因此，除了在積極面應該用法律上保障人格獨立、人格自由及人性尊嚴之外，消極面亦賦予資訊主體對其個資不可拋棄、能夠主動拒絕侵擾的權利，這是「人」作為權利主體之絕對性價值的意義，而「他人」不得無故干擾。此一「他人」也包括了國家與社會，個人私領域之不可侵犯，代表了個人追求幸福之人格。

因此，在個人資料保護上也衍伸出資訊自決權（**Right of Information Self-determination**）之論述（潘元寧，2019），個人在網路上所產生之各種訊息，包括瀏覽過的頁面與曾經與個人相關的資訊，網頁連結上的或實際到達的數位足跡，有權利自己決定是否公開，或以自己公開的自己決定是否刪除，人可以選擇日常生活不被打擾，個人的生活細節與曾經的一切也可以自己決定不被知道，所以人對其在網路上過去種種言行活動，有權利決定是否公開或隱而不見。過去的一切雖已隨歲月而逝，但因為科技發達，個人的種種資訊都被主動或被動地記錄下來，生而為人，除了有權利選擇「被注意」或「被忽略」，也有權利拒絕被動被公開，用積極面向言之，也就是「有權享有不被注意的自由」，這也是個人自由權的範疇。尼采曾說，「所謂自由不僅在於自己決定能做什麼，更包括有自由決定能不做什麼」。因此，在網路上有權利選擇當一個沒人注意的路人甲，且無人有權隨時監控著或強迫將人與某個事件網綁在一起，這才是真正的人權。個人資訊受到侵害時，多因不自知、無從知悉或因認為受損權益輕微，當事人因此不願求償追究（潘元寧，2019）。我國目前在法制上資訊自決權與資訊自主權除了個人資料保護法之外，僅能從憲法第 23 條推出保障之法源依據。本文建議未來修訂法規時，應與時俱進，明定手機用戶有權利拒絕對其個資無必要性蒐集，也可有權利拒絕任何未去識別性之連結。

另一方面，企業基於保護自身蒐集個人資料合法性，「先要求點選同意再給予使用 APP 之權限」，固然應用程式開發端的企業可設置使用門檻，實則用戶之使用自主權僅剩同意，如不同意將無法使用該應用程式，使用者之選擇等同受到限制，如不點選同意將被排除使用，其選擇權可說已萎縮至零，等於只能選擇使用與不使用，如不同意個資蒐集則不能使用。

個人資料中涉及個人的私人生活資訊部分，如再加上足以辨識個人之相關特徵，很容易就拼湊出個人的形象。因個資外洩及非法取得個人資料者將之販售牟利之案件屢見不鮮，僅就作為電子商務使用者，即已嚴重侵害個人隱私。我國曾有警方破獲行銷公司持有個人資料上千萬筆作為販售之用；而危害社會之甚者，則是無數詐騙集團利用該等個人資料以詐騙不特定大眾，或進行偽卡製作、偽造證件等更破壞整體經濟秩序，其手段層出不窮，更彰顯了對個人資料洩漏查緝之困難。檢警單位為盡快獲取破案線索，藉由通訊保障及監察法第 11 條之 1 時採用便宜行事的做法。在現代國際化之社會，屢見詐騙集團利用跨國地域性與法治權的落差，將基地移往國外，因涉及引渡等問題，此一類型司法案件之調查與查緝及後續偵辦難上加難，對全世界各國不特定人民實施詐騙，其危害全球金融秩序與經濟更加擴大（徐新隆，2005）。足見在此數位資訊更容易取得的時代，個人資料外洩除造成個人隱私權侵害之外，對社會秩序與金融財務經濟正向發展也產生嚴重後遺症。近期更有發現連政府所設之電子發票平台資安也爆漏洞連企業主也成為資料外洩的受害者。因為發票明細有銷售內容及營業收入等商業資訊細節，對於銷售端及消費端的相關財金資訊，作為政府機關的數位發展部更應積極提升自我定位，以保護全民資訊安全（讀+READr，2023）。

我國個人資料保護法第一條開宗明義即說明，「為規範個人資料之蒐集、處理及利用，以避免人格權受侵害，並促進個人資料之合理利用」，更以隱私權之起於「人有不受干擾之權利」(Right to be alone)，其後衍伸出資訊隱私權之意義，由此推論之，個人資料自然有權不受他人任意取用，其利用必須合理，且在法律上做出例示規定。⁷除此之外我國個人資料保護法再參照 OECD（經濟合作暨發展組織）針對個人資料之保護羅列了「限制蒐集原則、資訊內容完整正確原則、目的明確化原則、限制利用原則、安全保護原則、公開原則、個人參加原則、責任原則」，嘗試用以為維持國際金融秩序穩定及國際間之公共安全，以下分析各個原則在立法上之意義與重要性。

7 參照個人資料保護法第 1 條、憲法第 8 條。

表 1 我國個人資料保護法之修正原則

修正原則	內容
限制蒐集原則	欲蒐集個人資料，必須在特定限制條件方能為之，並須嚴格遵守該條件，非訓示規定，否則則屬於違反個人資料保護法；所蒐集之資訊與內容必須符合真實，不能任意加油添醋，如有錯誤必須更正。
蒐集必要性之條件	蒐集資訊之前必須確認，確實有蒐集必要之情形下方能為之，且此必要性還需加入比例原則之斟酌，如採用之方法必須有助於目的、多種方法可達目的必須選擇損害最小之方式，採用之方法之損害不得與欲達成之目的利益有失衡情形。
目的明確化原則	進行蒐集資訊之目的必須具體、明確、可得而知，不宜以不確定之法律概念為之，例如以公共利益與公共安全為目的，則必須說明所涉及之具體公共利益與公共安全為何。
限制利用原則	所蒐集之資訊與內容之使用必須合乎原蒐集之目的，不能逾越其範圍進行蒐集，包括蒐集之時間或蒐集之對象。
安全保護原則	因蒐集而取得之相關個人資料，持有者必須善盡善良管理人注意義務之責，不能任意公開或供不特定人可任意取得。
公開原則	資訊蒐集之程序方法是否進行蒐集均必須公開，不得私下蒐集，亦即須讓被蒐集者知悉其被蒐集，不能以私下竊取方式取得個人資料。
個人參加原則	因為是對個人蒐集資訊，資訊主體得以自主決定其相關資訊是否同意被蒐集。在一般情形下，即使未符合前述嚴格限制要件，個人如願出具同意證明，也可以進行蒐集，但要注意其蒐集之目的、範圍、時間等，個人也得以自由意志決定是否終止蒐集。
責任原則	蒐集個人資料之機構必須對其蒐集行為與所蒐集之個資負有保管之責，蒐集之行為除了須遵守上述諸多原則，蒐集資料者並須對所蒐集之資料負責保管，該保管責任同屬善良管理人之注意義務層級。

註：本研究自行整理。

肆、強化隱私權之可能途徑

從德國基本法第一條「人性尊嚴不可侵犯」論之，衍生出個人人格之完整性與不可侵犯剝奪限制，且其私密生活空間不應受到他人監控，此為人性尊嚴及人格完整的重要組成。個人資料之自主性自然也屬於其中內涵，大法官會議（舊制）釋字 603 號解釋明白宣示，隱私權為人格完整與人性尊嚴不可或缺之權利，此亦為不可侵犯之自由民主憲政之核心價值。人格存在之基本權雖曾有二分論說，但基本權本身之核心價值不可實質拋棄，而衍生之其他價值，可能在特定時空與情境之下、甚至對特定對象，則可以自我意識決定是否拋棄或部分拋棄；但蘇大法官之不同意見書則認為，該等人性尊嚴具有絕對不可侵犯性，且基本人權有優先保護必要（高煒輝，1995），因此如以「最小侵害原則」考量，當當事人自主拋棄，僅能在「防止妨礙他人自由、避免緊急危難、增進公共利益與維持公共秩序」之必要下為之，亦即回歸我國憲法第 23 條比例原則。而所謂自主決定，雖是個人能夠容忍之隱私權侵害範圍，屬於個人隱私之事項之揭露與揭露方法，仍需具有自主權以決定揭露對象。依例外從嚴之原則，應嚴格審查是否符合相關要件方可進而限制之。

隱私權具有防止與避免個人資料受到無端揭露或限制之消極性效果。未經同意的使用其實在網路上也屢見不鮮，新生兒圖卡資料在網路中傳遞，更不可能基於當事人的同意（媽媽寶寶，2023）。未來可再進一步深入討論，資訊主體可積極主張要求現持有屬於其個人私密生活之相關內容訊息者應予以更正或抹除。數位時代中，個人隱私遭受侵害隱私權之風險與侵害頻傳，企業保障對取得之會員個人資料及瀏覽紀錄不宜有自由使用權，其使用上應給予限制，手機用戶授權亦可撤回，手機用戶對自己之個資及瀏覽紀錄同樣可主張隱私權並有要求刪除個人存於該企業之相關資訊拒絕應用程式之登載資料之權（魏大曉，2017）。也帶動另一概念即為被遺忘權。都是智慧型手機帶來的便利生活裡，亟待釐清的手機用戶隱私權保障議題。由此可知，資訊安全應重視的不僅是維護安全而已，更需注意資料遺失、遭竊、盜用或濫用，均可能妨礙隱私權等問題，個人資料及個人金融資料在網際網路間竄流，亦造成各種更造成金融秩序之風險與危機。

是否會員同意就可以進行任意使用？為了防止與避免企業手中所掌控之個人資料受到不合理或未經實際授權就任意蒐集、使用、揭露、複製、修改、處置，新加坡個人資料保護法（*Personal Data Protection Act, PDPA*）與我國所訂定之相關規定類似，在取得資訊主體的同意之後，與個人相關之資訊，似乎資訊自主權與自決權之保護仍未見相當程度地保護，例如其個人資訊願意讓他人知悉之內容、範圍、時間、地點、對象、方式收回與能否更正（何念修，2019）。人擁有追求幸福之基本國民權利，為日本憲法的 13 條之精神，此一追求幸福為維護人格生存所需，具有人格上的利益。隱私權（*Privacy Right*）為追求幸福權而衍生，等同於美國判例中「個人私事不受干預之權利」之範疇。此一權力又被定義為不能隨意公開私生活之法之保障與權利，在資訊上亦同樣享有自我可控制之權利（*The Right of Informational Self-determination*）皆屬於私法之人格權領域，日本同時也

訂下了在電腦處理系統內保障個人資訊之法律針對利用、提供、公開，均設有例外規定，可謂已屬於個人資訊控制權之濫觴（許炳華，2015，頁 132）。本文認為手機用戶在其相關會員資訊上應具有隱私權，對與自己有關之資訊具有決定權限。

隱私權既然是人作為人所不可或缺之權利，為了維護人格完整發展與人權主體性，保護人格尊嚴，更應積極給予足夠的保護⁸；「維護人性尊嚴與尊重人格自由發展，乃自由民主憲政秩序之核心價值」⁹，因此個人對與己相關之資訊享有自主權、自決權，手機用戶在其 APP 內的會員資料亦然（邱莉燕，2022）。本文認手機用戶之數位隱私權為維護人格尊嚴與人格完整性之重要基礎。

由「非法官授權不得任意為之」之立論基礎，舉重以明輕，當有權執行調查犯罪之警察人員執行職權時，尚須取得法官授權方得進行實質上之盤查詢問與取得個人資料，而針對手機用戶於網路上之留存資訊，在通訊保障及監察法之規範下，如對其且其監控須獲得相當授權方得為之。而企業之蒐集僅憑用戶一紙同意書顯然太過薄弱。由此觀之，英認為企業在蒐集手機用戶之相關資訊時，皆須有與其目的相關方可為之，另外還需符合蒐集方法與蒐集目的具備關聯性，期蒐集行為對手機用戶有損害最小性與必要性。¹⁰爰此，雖網路用戶係以自由意志將該等資料登錄於網路平台，於取得網路用戶之相關個資或數位足跡或手機定位資料時，企業端除了期蒐集必須具有關聯與必要之外，另應負起善良管理人之注意義務與保管資料之責任，因此則可明白蒐集後並不能據以私用或任意作商業使用。由此可知，手機用戶數位隱私權被侵害態樣，實則還包括了 APP 廠商的未經授權即實施默默監控的行為。

以我國通訊保障及監察法立法精神研之，個人資料屬於具有人格權性質，不能且不宜以個人同意作為唯一依據而放棄之。人格權能夠到完整保障為自由民主社會裡發展自我之必需，因此手機用戶在網路上使用各種應用程式之服務前，雖已經自願填寫個人資料加入會員，或使用服務時勾選同意個人資料蒐集運用之條款，但其運用上依照前面分析，仍有其限度，即僅限定在成為會員或使用網路平台「確認身分與會員權益之必要性」範圍下，作為商業廣告投射之用，雖可說是依會員喜好而提供廣告要約引誘，實際上已屬於游走法律邊緣的情形，不能僅因會員有填寫或勾選放棄之選項，即認為企業得任意使用會員所留下之各種紀錄。本文認為，此即彰顯手機用戶數位隱私權與資訊自主性的必要條件。

8 參照大法官會議（舊制）釋字第 603 號。

9 參照大法官會議（舊制）釋字第 689 號。

10 參照大法官會議（舊制）釋字第 535 號，「須以有相當理由足認其行為已構成或即將發生危害者為限，且均應遵守比例原則，不得逾越必要程度」。

伍、結語與建議

《論語·為政》篇所謂「人焉廋哉」，這可謂是科技時代必然的現象。在這個數位世界，訊息傳遞與言行交流更加流暢，也被記錄在不同網路工具裡，現代人幾乎可說是沒有秘密可言，因此除了需要更謹言慎行外，個人的隱私保護則更是數位時代的重要課題。居住與遷徙自由即象徵了人類人性自由發展與人格尊嚴，「人民有自由設定住居所、遷徙、旅行」包括「入出國境」權利，因居住與遷徙之自由為憲法所保障之基本權利，屬於人類為符合生存之日常必須，或行或住，皆屬於維持人類生存之必要，因此人現實生活不應受到監控，具有其自由權保障，也蘊含免於恐懼的自由在其中。¹¹試想誰會願意當一個隨時被監控的人？這樣的生活又怎能稱得上自由？再者，為了能夠「維護人性尊嚴」，並且「尊重人格自由發展」，「自由民主憲政秩序之核心價值」應賦予每一個個人有完整的自由發展權利，不應活在無形監控與紀錄之中。因此，在個人資訊部分只要受到憲法第 23 條所保障之範圍，應給予充足保障，個人的生活即使連政府機關也不宜任意限制或監督，才能夠足以保障人性尊嚴與個人主體性，個人人格之發展才能說得上完整。¹²另外，個人對其相關之資訊的是否公開、公開之時、地、對象、方式甚至是能否更正或撤回之前同意，都應予以充分保障個人自主權，甚至應給予告知權利的機會，才符合人民在自由民主社會生活裡，及現代數位時代發展時，對可能隨時遭遇到的個人資料受到蒐集與利用情形，個人如知悉可對其個人資料之使用有自主權及更正權，也才能夠據以主張相關權利。¹³

凡人所不可被剝奪的權利，包括生命權、自由權、追求幸福權（unalienable Rights, that among these are Life, Liberty and the Pursuit of Happiness）¹⁴，隱私權及其衍伸性之權利，由上述之探討可得出同屬於自由權範疇之結論。更進一步說，隱私權可理解為個人對生活平靜幸福之需求，故 APP 使用者的數位足跡（Digital footprint）常可由該等內容形塑出個人之形象，因此也是人類在網路上的自由權範疇。在基本權的立場下，對於手機用戶使用 APP 時數位隱私權之保護，無論是網路瀏覽的紀錄或現實足跡的定位，此等數位足跡，依前面所分析，個人有權主張須受到「最大限度之維護」，所以都屬於個人自由的活動與表現行為，這樣便能夠達到「實現自我、溝通意見、追求真理及監督各種政治或社會活動」，以維護人性尊嚴與人格自由之完整及個人精神活動之自由。¹⁵

另外，當網路使用者之親近網頁使用權限受到妨礙，對資訊的獲取權限不足，或將無法針對相關訊息以自由之認知做精神活動，更無從完整實現其個人自主與自由。人在網路上之活動有權享有

11 參照大法官會議（舊制）釋字第 443、454、558 號。

12 參照大法官會議（舊制）釋字第 585 號。

13 參照大法官會議（舊制）釋字第 603 號之意旨。

14 參照美國獨立宣言序言（1776）。

15 參照大法官會議（舊制）釋字第 509 號之意旨。

與一般實際私人活動不受打擾，此為數位隱私權（Digital Privacy）之真諦，個人資料活動軌跡，有權利自己決定是否公開、公開之對象、時間、地點、方式與期限都由自己決定，甚至可以主張更正，或於事後決定不同意原公開之對象、時間、地點、方式，都是屬於其自身可掌握之權利他人無權干涉，如該等資訊繼續存在於網路已不符合個人權益，則應賦予其要求去除的權利，如此才能符合所謂資訊自主與資訊自決權（The Right of Information Autonomy）（吳宇凡，2017）。

在網際網路時代，資訊的傳遞常是跨國的，以至於對個人隱私權之侵害亦常同步出現跨國侵害之態樣。站在隱私權保護的立場上，使用網路者似有被監控的情形而不自知，在國際間更似乎有無所不在的監控者，因為輕忽隱私權而受到侵害的情形可能由幼童就開始，直到成年卻不自知或無從維護自身權益。故無論是消極性防免產生侵害之風險，或積極性主張保護之權利，我國目前的個人資料保護法所定之保護範疇上仍太過侷限，僅就其「個人資料被蒐集、處理及利用，以避免人格權受侵害，並促進個人資料之合理利用」規定，而此一條所謂合理使用，主要著墨在避免個人人格權之受侵害，其合理使用原則之認定，仍須依其使用目的而定之。本文認為可參考著作權法所探究之原則，所謂利用之合理性其大要在於是否具有「商業目的」、「該事實之性質」、「所使用之比例」、「使用方式」所造成的影響（陳信助、陳寶山，2016，頁 35）。

本文認為，就目的性而言，個人資料之保護目的在於人格權之尊重，欲使用個人之資料時，最低容許條件為「徵得當事人之同意」，至於其事實之性質仍需視該事件對公共利益之影響。但就目前我國個人資料之「合理使用」規定，與對個人隱私權之實質保障，尚稱不上具體且足夠。日本總務省認為「隱私保障」為網際網路之使用之社會重大保障政策（郭戎晉，2012，頁 34），足以證明法規之訂定目的係為避免個人人格權之受侵害，而人格權之保障則包括了維持人格尊嚴及人格獨立完整性，此屬於憲法所保護之階層，合理利用仍須依照此一概念為之。相較於商業行為係在法律保障之階層，故建議商業模式下之利用或公共衛生所需之利用，應取得足夠憲法授權再予以利用較為妥當。例如憲法第二十三條之「防止妨礙他人自由、避免緊急危難、維持社會秩序或增進公共利益」等合理理由下，且在比例原則下衡量，做好防免侵害手段過度之措施，仔細斟酌合不適當？是否必要？是否過度？侵害之手段與所受之侵害間有無失衡？¹⁶方能據此憲法授權做出對個人隱私權之限制。

為防止或避免隱私權被侵害或用戶使用時被侵擾，本文建議無論是全聯或其他商業機構在 APP 所取得之用戶相關資料，應該參考匿名化保護技術，亦可以達到不更動原有紀錄可能並兼收潛在商業利益之可能性。此一技術源於歐洲議會在 2016 年施行之「一般資料保護規則（General Data

16 行政程序法第 7 條行政行為，應依下列原則為之：一、採取之方法應有助於目的之達成。二、有多種同樣能達成目的之方法時，應選擇對人民權益損害最少者。三、採取之方法所造成之損害不得與欲達成目的之利益顯失均衡。

Protection Regulation, GDPR)」採行之方法，其作法是將個人資料以匿名方式處理，即去識別化，作為衡平資料持有者（包括原始取得與繼受取得者）與資料主體之間之利益。

蓋因權利必須由權利主體自我主張之方能落實，而成為一個正式權利之前，人必須先能認知自己有何權利及有何可保護之價值，方能據以主張。本文認為應鼓勵提升資訊主體對其權利的「社會知覺 (social perception)」(葉重新，2009，頁 314)。如權利主體能自發性確認其在數位世界中之隱私權利，也知此為追求其作為「人」之主體性之自我感知，進而在數位世界中自我防衛隱私權，亦不自我否定其權利之存在價值。權利則不再有「睡著」的情形，即使權利存在於法律明文仍須有權利主體主張，保障才有其意義。

自由權應受到保障現已屬於普世價值無庸置疑，故個人有權利主張在私人活動時空狀態下之自由。個人的私下活動正象徵了個人之自由權完整性，經由完整之自由，個人能夠擁有自由發展時空，也構成人類發展進步之要素。因此，個人對屬於私人活動下產生之文字、訊息、活動、影像等，其公開與否、公開對象與公開時間等，個人應有權自己決定。因此不論是主動要求禁止媒體或商業活動，如有業者任意將上述範圍之個人私生活領域之相關資料當作商業使用，或個人在公開平台上被動公布之相關事件無再供他人繼續瀏覽之意願，個人因而主張應予以刪除之，均得以主張資訊自主權，對之拒絕、要求停止或調整改正。此亦符合康德謂「人本身即為目的」之思維，其權利起源之外在表徵為「人之存在」，其存在不受任何外在力量左右或操控，而每一個體之內心必須具有自發且完整之自主性，始能滿足維護其人格尊嚴及人格完整性之需求。再進一步論之，人本身即為主體，並非為他人、或為了社會與國家而存在；反之，社會與國家是為了人才會存在，人的存在必須含有自主性且理性維護自我完整之權利，才能是一個具有完整人格與尊嚴的人，人不能作為國家社會可以隨意處置之客體。因此，人也因為能夠自主與自治，人也必須對自我行為完全負責，此亦屬人對自我權利與義務之自覺，也是作為一個完整的個人必須具有的認知。

個人之獨立性既受到國家社會法律之尊重，其人格完整性及人性尊嚴也受到保障，但個人不能以自主決定的方式放棄其自主性而願意受人宰制，否則將違背個人本身即存在之目的，人格尊嚴自不得作為商品進行交易，人性尊嚴不能由權利主體自己決定放棄，一如對於個人之生存權亦無從對任何人絕對或相對性主張放棄，這也構成「人是最高之法價值」觀念 (法操 FOLLAW, 2019)。循此觀念延伸之，被遺忘權係作為個人對私密生活之自主性範圍，歐盟亦從把握與尊重人類之基本人權之概念而作出涉及被遺忘權之判決。本文以為可同時呼應我國大法官會議(舊制)解釋釋字第 631 號解釋之「確保人民就通訊之有無、對象、時間、方式及內容等事項，有不受國家及他人任意侵擾之權利」。

由個人身體自主決定權觀之，個人的人格尊嚴與人格完整性之保障，從個人私下生活擁有不受干擾或有權不被他人攤開在眾人眼前，在數位時代裡對個人身體權的侵犯已由現實世界提升到網路世界。因為科技越加發達，個人就越沒有隱私，因此個人私生活受保護之範圍與界限尚須涵攝科技能力所及才有意義，在此一科技設備技術卓越的時代，個人獨處而自在生活的權利如何予以保護則更顯有意義與價值（陳宛榆，2017，頁 15），對資訊自主權保護之價值便更重要了。依照使用者的瀏覽紀錄，做出歸類，推測出使用者可能有興趣的資訊類別，藉此作為廣告行銷、商業活動、政治或社經議題等訊息投放，尤有甚者藉此加入惡意應用程式之操作，以竊取網路使用者之個人金融資料或進行網路詐騙。凡打開一個新聞頁面，使用此一 IP 位址及做出連結，所有點閱過的資料，無論是誤觸或確實有心瀏覽，都會記錄在瀏覽器的後台，造成個人資訊自主權之侵害。該等大數據資料累積產生之利益太過吸引人，從一開始沒有廣告的臉書平臺，開始依照用戶之瀏覽習慣與資料統計後直接投放廣告（此為數位足跡對隱私權之侵害），為臉書帶來豐富收入，網路使用空間卻開始對用戶更不友善。

廣告投放相信用戶均能接受，但因許多廣告頁面時間過久或所占版面過大，反而影響到手機用戶使用網路之權利。例如網頁周邊不斷更新之廣告可能不是自己現在想知道的，而且導致無法專心，或出現彈跳式頁面干擾或阻擋了想瀏覽的網頁內容，至少幾秒鐘時間必須被迫觀賞或閱讀廣告內容，造成了被動性的不便利（陳宛榆，2017，頁 56）。這便形成了網路使用者主觀意識式接受社群網站或網路公司侵害自己數位足跡之行為，而忽略自己本身的權利；社群平台或網路公司也會以「為能提升網路使用者之使用者體驗為由」，預先設計點選同意隱私權蒐集或預告蒐集資訊之頁面，並藉以規避可能對網路使用者之數位足跡的侵害疑慮，因此如何保護個人在數位空間之隱私權，及可以賦予使用者紀錄消除權（The Right to Record-erasing）之方式為之。

個人曾在網路上瀏覽之數位足跡紀錄所帶來之風險，如可要求網路公司將之永久刪除，才能符合網路使用者之資訊自主權與資訊自決權之真諦，即使 APP 開發之企業為提供更貼近消費者需要的網路服務，完全失去資料卻造成相關紀錄消失也可能影響商業發展。如能對該等數位足跡或相關資料以隱私權保護為由，賦予持有的企業以適當且足夠之保護責任，有涉及個人人格完整性與人性尊嚴的問題，更應採取適當而安全之措施，例如先完成去識別性，以免因為多方拼湊而顯露出個人形象，方能保障個人基本人權（尤重道，2017，頁 56）。再者，對網路使用者投放廣告部分，應涉及網路使用者對其網路頁面的有無權利需具有可控性。該頁面之設計固然屬於網頁設計公司，其編排法則仍在於網頁創建者所能自主為之，網路使用者對網路使用接近權之象徵，立基於其在使用網路時，可以自主決定其所欲瀏覽之畫面。

網路提升了各種訊息的可及性，但網路使用者如受到過度廣告干擾，對網頁創建者反而造成資訊傳遞上之障礙。本文建議 APP 業者對會員資訊之使用原則應把握「絕對去識別性原則」、「授權

必要性與關聯性原則」、「合理使用原則」、「授權中斷性原則」，便可避免因為對會員個人資料保護不足的傷害與外溢效應 (spillover effect)¹⁷ (吳清山, 2018)，如此一來，持有個資的企業主亦無須憂慮承擔外洩個資產生之賠償責任。當企業能自主適時刪除所持有之會員個資，但容許保留已經去識別化的數據資料，應可還給 APP 使用者一個友善之網路使用空間。未來除了對企業方加強管理並賦予資安保護責任外，更應增加所有使用網路的個人對個人資料流通於網路觀念風險的認知，提升資訊安全觀念教育，從學校教育著手，強化資訊安全防護之技術、提升對自我資料保護觀念、資訊安全相關法規之教育宣導，並由學校端開啟資安人才培育與管理，進一步從學校帶回相關資訊安全觀念，以加強一般民眾之認知宣導 (ETtoday 新聞雲, 2023)。期許未來網路使用者在使用網路過程中，除了安心點選網頁使用網路外，更看見對資訊安全的希望，而非對個資安全外洩的恐懼。

17 又稱外溢效果，係指某一個事件或行為出現，往往會影響到其他事務發展，產生一種外部式的溢出效果。

參考文獻

一、中文部分

- ETtoday 新聞雲(2023, 3月25日)。**手機在偷聽！網路專家曝「這功能」躲背景秘密監聽**。LINE TODAY。2023年3月25日，取自 https://today.line.me/tw/v2/article/Qw63k3j?utm_source=lineshare
- Janus (2023, 1月31日)。**和泰 iRent 遭外媒爆料客戶資料庫沒加密，至少 10 萬筆客戶資料、信用卡號碼、手機號碼「裸奔」**。T 客邦。2023年2月4日，取自 <https://www.techbang.com/posts/103626-hetai-irent-was-exposed-by-foreign-media-to-reveal-that-the>
- 大法官會議（舊制）釋字第 443 號（1997 年 12 月 26 日）。
<https://law.moj.gov.tw/LawClass/ExContent.aspx?ty=C&CC=D&CNO=443>
- 大法官會議（舊制）釋字第 454 號（1998 年 5 月 22 日）。
<https://law.moj.gov.tw/LawClass/ExContent.aspx?ty=C&CC=D&CNO=454>
- 大法官會議（舊制）釋字第 509 號（2000 年 7 月 7 日）。
<https://law.moj.gov.tw/LawClass/ExContent.aspx?ty=C&CC=D&CNO=509>
- 大法官會議（舊制）釋字第 535 號（2001 年 12 月 14 日）。
<https://law.moj.gov.tw/LawClass/ExContent.aspx?ty=C&CC=D&CNO=535>
- 大法官會議（舊制）釋字第 558 號（2003 年 4 月 18 日）。
<https://law.moj.gov.tw/LawClass/ExContent.aspx?ty=C&CC=D&CNO=558>
- 大法官會議（舊制）釋字第 585 號（2003 年 4 月 18 日）。
<https://law.moj.gov.tw/LawClass/ExContent.aspx?ty=C&CC=D&CNO=585>
- 大法官會議（舊制）釋字第 603 號解釋（2005 年 9 月 28 日）。
<https://law.moj.gov.tw/LawClass/ExContent.aspx?ty=C&CC=D&CNO=603>
- 大法官會議（舊制）釋字第 689 號解釋（2011 年 7 月 29 日）。
<https://law.moj.gov.tw/LawClass/ExContent.aspx?ty=C&CC=D&CNO=689>
- 尤重道（2017）。個人資料保護之概念與蒐集處理利用暨違法責任（上）。**全國律師**，21（7），87-88。
- 朱泓任（2018, 3月28日）。**Facebook 個資事件大彙整 完整始末懶人包**。Newtalk 新聞。2022年6月28日，取自 <https://newtalk.tw/news/view/2018-03-28/118934>
- 行政程序法（2021年1月20日）。<https://law.moj.gov.tw/LawClass/LawAll.aspx?pcode=A0030055>
- 何念修（2019）。個資保護「適當之安全措施」—以新加坡個資法之技術措施建議為比較對象。**科技法律透析**，31（1），55-61。

- 吳宇凡 (2017)。人權與記憶的角力：被遺忘權的核心理念及其對檔案事業之衝擊與影響。**圖資與檔案學刊**，**90**，15-31。https://doi.org/10.6575/JILA.2017.90.02
- 吳清山 (2018)。外溢效應。**教育研究月刊**，**294**，135-136。https://doi.org/10.3966/168063602018100294009
- 林仁廷 (2019，9 月 11 日)。【諮商實務】標籤或標籤化？。林仁廷心理師的社會心理講義。痞客邦。2023 年 5 月 24 日，取自 <https://sn094545.pixnet.net/blog/post/404205764>
- 法務部法律事務司 (編) (2013)。個人資料保護法規及參考資料彙編。法務部。
- 法操 FOLLAW (2019，10 月 21 日)。《通訊保障及監察法》：LINE 資料是警察想調就可以調嗎？。關鍵評論網站 The News Lens。2021 年 5 月 9 日，取自 <https://www.google.com/amp/s/www.thenewslens.com/amparticle/126248>
- 邱莉燕 (2022，1 月 13 日)。別讓你的隱私在網路上裸奔！防詐騙達人教你：大數據時代的生存之道。Newtalk 新聞。2023 年 5 月 19 日，取自 <https://www.gvm.com.tw/article/86174>
- 個人資料保護法 (2023 年 5 月 31 日) 修正公布。
<https://law.moj.gov.tw/LawClass/LawAll.aspx?pcode=I0050021>
- 原原幸福 (2018，3 月 21 日)。少一個馬掌釘。2022 年 12 月 23 日，取自 <https://kknews.cc/history/4l6l8yx.html>
- 徐新隆 (2005)。數位時代下資訊隱私權問題之研究 [未出版之碩士論文]。國立臺北大學。
- 高煒輝 (1995)。基本權之拋棄自由及其界限 [碩士論文，輔仁大學]。臺灣博碩士論文知識加值系統。
<https://hdl.handle.net/11296/sebqx5>。
- 曹家榮 (2020，11 月 6 日)。自由？不自由？抑或逃避自由？—《監控資本主義時代》書評。OKAPI 閱讀生活誌。2021 年 5 月 9 日，取自 <https://okapi.books.com.tw/article/13977>
- 莊宜庭 (2019)。人肉搜索之法律爭議分析——數位足跡時代下的資訊自主權觀點 [碩士論文]。國立交通大學。
- 許炳華 (2015)。被遺忘的權利：比較法之觀察。**東吳法律學報**，**27** (1)，125-163。
- 郭戎晉 (2012)。論數位環境下個人資料保護法制之發展與難題—以「數位足跡」之評價為核心。科技法律透析，**24** (4)，18-39。https://doi.org/10.7062/STLR.201204.0018
- 陳宛榆 (2017)。網路空間隱私權問題之研究 [碩士論文，國立成功大學]。臺灣博碩士論文知識加值系統。
<https://hdl.handle.net/11296/8j2e8b>。
- 陳信助、陳寶山 (2016)。探討雲端應用之資安問題：隱私權中的被遺忘權及其對台灣教育與社會層面的影響。**學校行政**，**102**，29-44。https://doi.org/10.3966/160683002016030102003

隋昱嬋 (2022, 12 月 8 日)。掌握全台近 7 成資料！全聯如何透過會員數據、AI 模型，年收狂破 1500 億？。經理人。2022 年 12 月 9 日，取自

https://www.managertoday.com.tw/articles/view/66118?utm_source=line&utm_medium=message

黃則馨 (2013)。數位足跡之發展及運用與對隱私權的威脅 [碩士論文]。國立臺灣大學。

媽媽寶寶 (2023, 5 月 21 日)。隱私危機！長輩 Line 傳來完全不認識、今日剛出生新生兒資料卡照片：「不知道是誰的小孩，只是想分享喜悅.....」。LINE TODAY。2023 年 5 月 24 日，取自

https://today.line.me/tw/v2/article/EXDoaEY?utm_source=lineshare

楊柏宏、陳鈺雄 (2016)。被遺忘權之研析—以歐盟法院 Google Spain SL 案及歐盟個人資料保護規章為中心。萬國法律，208，98-120。

葉立誠、葉至誠 (1999)。研究方法與論文寫作。商鼎文化。

葉重新 (1999)。心理學 (簡明版第二版)。心理出版社。

潘元寧 (2019)。被遺忘權作為網路世界的隱私權—從歐盟概念發展看我國法制回應 [碩士論文]。國立中央大學。

蔡昀臻、樊國楨 (2019)。自抹除、刪除與抹除權及被遺忘權之控制措施的標準化談「設計及預設的資料防護」：根基於雲端運算服務。電腦稽核，40，10-30。

憲法 (1947 年 1 月 1 日)。 <https://law.moj.gov.tw/LawClass/LawAll.aspx?pcode=A0000001>

聯合新聞網 (2023, 5 月 22 日)。10 分鐘被騙 1876 萬 陸科技業老闆遭「AI 換臉詐騙」。聯合新聞網。2023 年 5 月 24 日，取自 <https://udn.com/news/story/7332/7182429>

魏大嘯 (2017)。被遺忘權在台灣實現之法律途徑—最高法院 103 年台上字第 1611 號民事判決評釋(下)。司法周刊，1835，2-3。

讀+READr (2023, 5 月 16 日)。電子發票平台資安爆漏洞 逾 7%上市櫃公司營業隱私恐外洩。LINE TODAY。2023 年 5 月 24 日，取自 https://today.line.me/tw/v2/article/9m8XnYm?utm_source=lineshare

二、英文部分

Data Protection Act 1998, c. 29. (UK). <https://www.legislation.gov.uk/ukpga/1998/29/contents>

Directive 95/46/EC of the European Parliament and of the Council of 24 October 1995 on the protection of individuals with regard to the processing of personal data and on the free movement of such data, art. 2(a). *Official Journal L 281, 23/11/1995*, 31-50. <http://data.europa.eu/eli/dir/1995/46/oj>

The Declaration of Independence. (1776, July 4). National Archives. <https://www.archives.gov/founding-docs/declaration-transcript>

A Brief Analysis of the Digital Privacy Protection of Online APP Members - From PX Mart's PXPAY Combining PXPAY Plus

Meng-Hsiu Tsai*



Abstract

Smartphones are convenient tools for modern people, but apps often violate users' privacy rights. Given the vast reach of the Internet, personal information can be transmitted to any corner of the world, resulting in more unpredictable information security incidents. Therefore, the protection of personal privacy in the digital world deserves further attention.

This article intends to use the APP of PX Mart's members familiar to consumers combined with the PXPAY Plus APP as an example to illustrate the digital privacy risks that smartphone users may encounter. In addition to basic personal information, financial data, consumption data, and daily location tracking all are recorded in network system for big data statistics, and then for commercial advertisement placement. This article intends to outline possible protection mechanisms.

Keywords: smartphone, APP, digital privacy rights, information security

* Master's Student, Department of East Asian Studies, College of International Studies and Social Sciences, National Taiwan Normal University

淺析網路 APP 會員之數位隱私權保護—從全聯 PXPAY 結合全支付電子支付談起

臺灣兒童圖畫書插畫創作環境現況： 出版端與創作端的共識與歧異

伊彬*、林昕怡**

收件日期：2023 年 9 月 4 日

接受日期：2024 年 5 月 10 日

摘要

兒童圖書在臺灣出版業衰退的二十年間處於逆勢成長的榮景。然而根據2007年伊彬與劉瑋婷的研究，作為其指標性書種的圖畫書，其插畫創作環境仍有改善空間。本研究透過採用結構型問卷，透過分層抽樣分別調查9間出版社編輯與20位插畫家對合作的看法。研究結果顯示，插畫家與編輯皆共同在意出版品的品質與成果，唯職務差異使得兩者有不同的側重點。本研究建議：編輯應1.多元管道開拓圖畫書市場；2.提供良好的創作環境；3.提升編輯專業。插畫家應1.提升視野、文化涵養與創作專業；2.理解出版社的出版規劃；3.經營出版社以外的出版與曝光管道。

關鍵詞：兒童圖畫書、創作環境、插畫家、編輯、出版社

* 國立臺灣師範大學設計學系教授

** 國立臺灣師範大學設計學系碩士生

壹、研究背景與動機

兒童圖書在臺灣紙本出版持續萎靡的狀態下（黃榮華，2019；財政部，2023），不僅佔有一席之地，且有逆勢成長的趨勢（文化部，2015；洪文瓊，2016a；文化部，2017；文化部，2018；文化內容策進院，2023）。然而，作為童書代表的圖畫書（洪文瓊，2016b），其創作環境卻不如其市場表現一般理想（伊彬、劉瑋婷，2007）。

根據伊彬、劉瑋婷（2007）以及伊彬、林季誼（2007）的調查發現，由於臺灣市場狹小，出版社為減低風險大量翻譯進口圖畫書，擠壓本土插畫家生存空間；過低的收入影響插畫創作品質，讓編輯在品質考量下難以選用本土插畫家，形成臺灣兒童圖畫書插畫創作的惡性循環；而政府雖有發展創意產業的口號，卻忽略重要的兒童圖畫書插畫領域，缺乏具體計畫與政策。

在伊彬、劉瑋婷（2007）及伊彬、林季誼（2007）提出報告的 2007 年至本調查實施的 15 年間，臺灣與國際社會的互動關係、出版產業的整體發展、與其運用的技術層面皆有很大的變動。從成人圖畫書的發展、圖畫書的分眾分齡化、議題取向的趨勢等現象，以及臺灣插畫家在國際插畫獎項上的表現、臺灣圖畫書的版權售出情況，可以窺見臺灣圖畫書創作與出版的變化。我們好奇，在大環境的變動與圖畫書產業的成熟下，圖畫書插畫的創作環境是否有所改變？

本研究希望延續前述文獻對臺灣圖畫書創作環境的調查。除收集當下時代的資料外，也合併比較圖畫書插畫家與編輯對同一議題的想法。本文將回顧自 2007 年後至 2022 年臺灣圖畫書出版環境的改變，並透過問卷調查收集插畫家與編輯在合作過程中的互動經驗。希望透過此資料了解插畫家與編輯之間對圖畫書創作上想法的異同，進而勾勒當代臺灣圖畫書插畫創作環境的樣貌，並提出可能的改進建議。

貳、文獻探討

借用洪文瓊（2016b）以生物學對生態系的描述觀點所提出的兒童文學生態觀，「依存環境」與「社群」是其兩大部分。「自身發展環境」與「非自身環境」構成依存環境，後者又可分為「國內政經社會大環境」及「國際文化產業環境」；在社群部分有隸屬於生產端的創作與出版社群，以及隸屬於需求端的行銷、消費、研評社群，彼此間存在供需依存關係，以書刊為營生物串連（洪文瓊，2016b）。

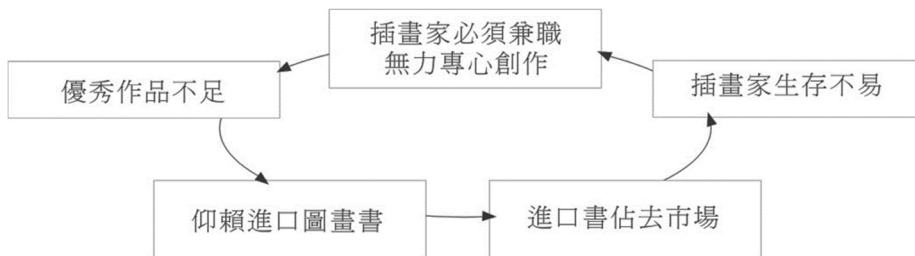
過往曾針對圖畫書插畫創作環境進行調查的文章有伊彬、劉瑋婷（2007）與伊彬、林季誼（2007）個別對臺灣圖畫書插畫家與編輯施行的兩份調查，以及李君懿（2010）對圖畫書編輯進行的訪談。前者對以插畫家的調查為基礎對臺灣的圖畫書插畫創作環境提出了建設性的建議，後兩者則收集

了出版現場編輯的聲音。可惜的是皆無研究試圖對比較插畫家與編輯兩者的聲音，提出整合性的意見。

本文基於洪文瓊（2016b）提出的架構，整理既有文獻對圖畫書依存環境及圖畫書創作社群的觀察進行討論。雖然在 2000 年左右之圖畫書熱潮消退後，回顧 2007 年至今僅有少數的學術研究。不過本研究盡力選取適當之文獻，回顧大環境與圖畫書創作社群的變化，並整合插畫家與編輯的聲音，試圖梳理插畫創作合作過程中的微觀互動關係。

一、臺灣圖畫書出版環境

圖 1 臺灣圖畫書出版的惡性循環



註：資料來源自伊彬、劉瑋婷（2007，頁 346）。

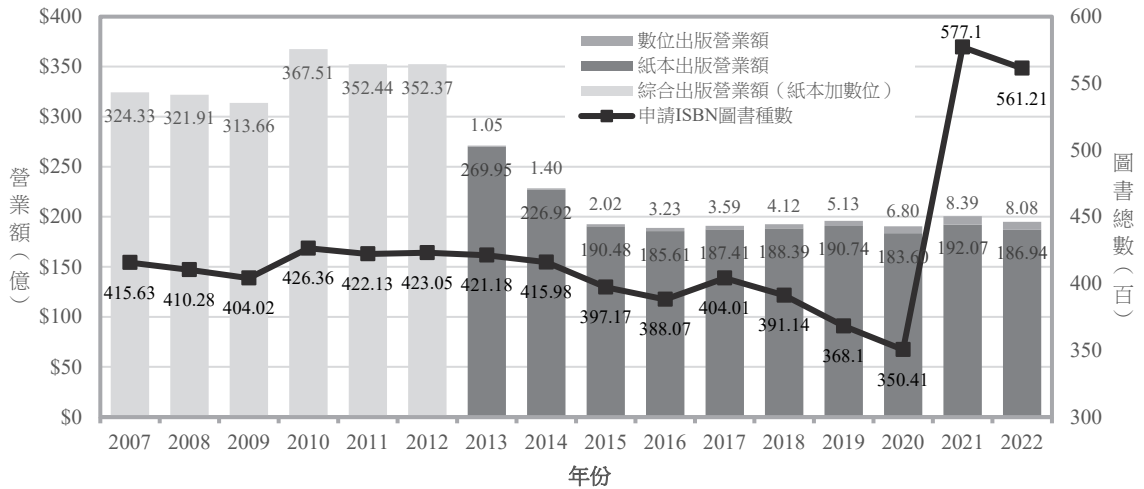
臺灣先天市場小（賴素秋，2002），初期仰賴進口版權圖畫書以降低成本並維持品質（伊彬、劉瑋婷，2007；邱各容，2016）。以進口版權為主的方針壓縮了本土創作者的生存空間，插畫家不得不在創作圖畫書之外兼職接案維持生計，進而影響插畫的創作品質（伊彬、劉瑋婷，2007）。出版社無法在國內找到品質優良的圖畫書插畫創作者，只能繼續依賴翻譯進口圖畫書，形成了臺灣圖畫書出版產業的惡性循環（伊彬、劉瑋婷，2007；見圖 1）。

伊彬、劉瑋婷（2007）提出：政府單位應針對圖畫書產業進行整體的規劃與措施；出版單位建立良好的創作環境並積極開拓市場；教育單位提供專業且完整的培育計畫；插畫家累積專業實力並可仰賴經紀人分攤非插畫業務。

（一）出版市場變化

臺灣的紙本出版在 2000 年初達到巔峰，其後產值下跌（文化部，2018；黃榮華，2019。見圖 2）。黃榮華（2019）認為臺灣書市呈現供過於求的現象。

圖 2 2007 年至 2022 年圖書出版營業額¹



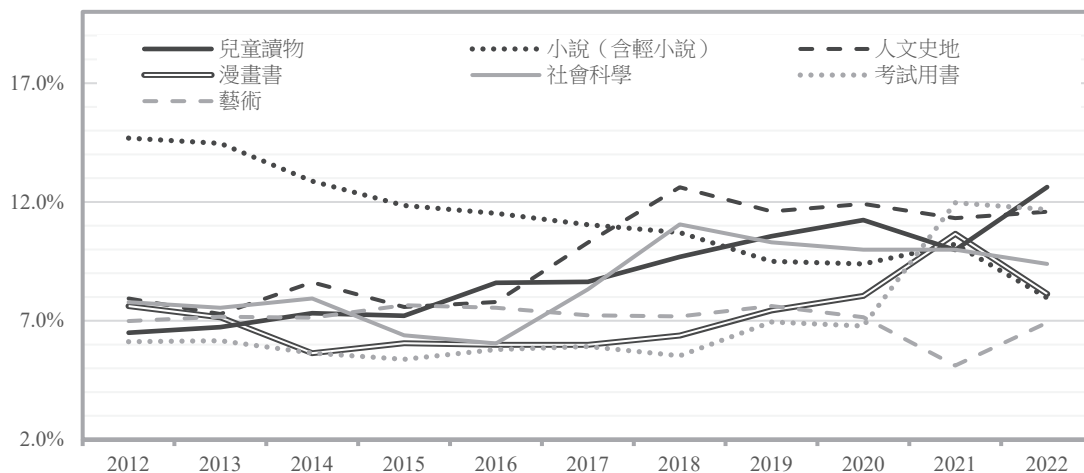
註：本研究自行整理。引自出版產業調查報告（文化內容策進院，2023，2022，2021；文化部，2018，2017，2015），營利事業家數及銷售額（財政部，2023）。²

2007 年至 2022 年間，對兒童圖畫書的研究數量甚少，因此僅能從廣泛的兒童圖書範圍來看其出版環境的變化。自 1990 年代兒童文學在臺灣逐漸成熟後，2000 年起圖畫書在此領域一支獨秀（洪文瓊，2016b），童書出版雖然在 21 世紀後略微衰退，出版社數量減少（陳玉金，2009）。但近五年從出版社數量及書籍再版情形來看，似乎有回升的趨勢（邱各容，2017，2018，2019）。兒童讀物在新書的佔比自 2012 年後逐年攀升，僅在 2021 年短暫下跌，現已超過新書總量的 12%（文化部，2015，2017，2018；文化內容策進院，2023。見圖 3）。

¹ 2021 年起由於實施圖書出版免徵營業稅，造成 ISBN 數申請量大幅增加。

² 2009 年前的資料來自財政部公告之營利事業家數及銷售額，2010 年起採用文化部及文化內容策進院每年實施之出版產業報告之資料。

圖 3 2012 年至 2022 年新書類型佔比折線圖



註：本研究自行整理。引自 2020 至 2022 年臺灣文化內容產業調查報告（文化內容策進院，2021，2022，2023）、2012 至 2017 年出版產業調查報告（文化部，2014，2015，2017，2018）。³

有多篇文獻認為，圖畫書是在出版市場萎靡狀況下很具潛力的書種。陳培瑜（2019）認為，圖像閱讀或可是紙本出版衰頹之際，重振閱讀行為可能性的切口。再者，以圖像為主的特性使其具有跨越國界的可能，是最具海外拓展能力的表現形式（陳玉金，2020）。在 90 年代即有積極對外出口圖畫書的本土出版社（賴素秋，2002），而現今更有多間出版社能向外銷售版權（洪文瓊，2016b）。根據 2017 年的出版產業報告，兒童圖畫書在總圖書進口金額持續下跌的狀況下一直維持穩定的進口金額，且從 2015 年的 0.5 億、2016 年的 9 億成長到 2017 年的 13.9 億，其發展潛力不可小覷（文化部，2018）。

（二）本土創作的發展

過往臺灣曾因為市場限制大量進口翻譯圖畫書（賴素秋，2002；伊彬、劉瑋婷，2007；邱各容，2014），這類作品在早期擠壓了本土創作者的發展空間（伊彬、劉瑋婷，2007；陳玉金，2022）。又，由於進口圖畫書長期盤踞市場，具「臺灣」標籤的圖畫書曾在市場上不受消費者青睞（賴素秋，

³ 僅列入曾進入前三名之類型進行比較。

2002)。而臺灣插畫家參與國際獎項、閱讀進口圖畫書，造成風格上多模仿歐洲，不若早期曹俊彥、洪義男等人圖畫書具有本土特色，也是其中一個值得關注的問題（賴素秋，2002）。

近年來臺灣圖畫書市場逐漸成熟，加之臺灣文化意識抬頭，本土圖畫書的數量有增加的趨勢（李君懿，2010）。擴大到兒童文學的範圍來看，近幾年各級政府或教育單位因文化扎根的政策紛紛投入兒童文學的出版（洪葦聿，2014；伊彬，2015；邱各容，2019），透過童書出版具有當地人文特色、生活題材的作品，其中又以圖畫書居多（邱各容，2016）。唯政策目標可能無形中成為創作上的枷鎖（李君懿，2010；伊彬，2015）。

此外，有不少童書出版社持續耕耘本土創作，數量已從過去的 7 家擴張到 20 餘家（邱各容，2014）。童書的創作人數在近幾年有增加的趨勢（邱各容，2019），亦有母語寫作甚至新住民語言的作品進入（邱各容，2017，2019）。

（三）圖畫書題材與閱讀族群的變化

圖畫書的載體使得一些較難討論的議題找到了對外連結的可能（蔡明原，2020）。近幾年亦有出版社嘗試用圖畫書與兒童談論重要議題（游珮芸，2018）。除了前項提到的原住民與新住民議題外，人文、環保等題材也出現在市場之中（陳玉金，2020）。

圖畫書閱讀年齡層也逐漸多元。在 1990 年代圖畫書向下分化幼兒市場後（洪文瓊，2004），近幾年在幾米開展成人圖畫書類別後有向成人發展的趨勢（游珮芸，2018）。諸如《大野狼·繪本誌》、《大人也喜歡的繪本》等刊物的出現，也顯示圖畫書閱讀的年齡疆域正逐漸被打破。成人讀者的閱讀經驗的參與擴張了圖畫書表現形式的潛在可能，是創作者可以嘗試開拓的嶄新領域。

（四）科技發展對出版的變化

例如電子書、有聲書等其他出版形式逐漸發展（文化部，2014；文化內容策進院，2021）。近年來由於區塊鏈或 AI 的運用，使出版社擁有掌握讀者需求的可能（黃榮華，2019）。另一方面，出版的管道逐漸多樣化，現在任何人都有能力成為出版人，不若過往僅出版社掌握生殺大權（文化部，2017；黃榮華，2019）。

社群媒體使得創作者可以將短篇作品上線試水溫並集結成電子書販售（雷碧秀，2019）或透過集資訂閱平臺使作品變現（文化部，2017）。2012 年群眾募資平台的出現，開啟創作者從發想到創作、出版與行銷，一貫作業的新形態（陳玉金，2022）。

(五) 插畫經紀的發展

文化內容策進院於 2020 年起將原創插畫經紀納入年度調查的範圍。大部分的公司成立年數尚短，業務應用類別以插畫／貼圖 (37.97%) 最多，圖書出版僅佔 6.33% (文化內容策進院，2022)。在營收上，書籍版稅的佔比雖從 2019 的 1.99% 些微上升到 2020 的 2.17%、2021 的 2.1%，但仍遠不及圖像／角色分潤三年平均的 43.65% (文化內容策進院，2021，2022，2023)。這些數據顯示我國近年雖已出現插畫經紀，但業務範圍以原創插畫角色 IP 的授權為主，在圖畫書插畫的領域還有發展的空間。

二、圖畫書創作社群

(一) 圖畫書製作專業人才

1. 插畫創作者的人才現況

相較於日本有專門培訓繪本人才的學校，臺灣的創作者處在相對艱困的環境，大多需要靠自己的力量搜集資訊以累積創作實力 (李君懿，2010)。許多插畫家在出道之初多靠著圖畫書創作獎打開知名度，但年年縮減的獎項亦減低了創作的意願 (李君懿，2010)。又，無收入保障的創作環境導致插畫家需兼職貼補生活，不僅影響了作品品質，也造成臺灣圖畫書出版的惡性循環 (伊彬、劉瑋婷，2007)。

在這樣的狀況下，宜蘭縣文化局舉辦的「蘭陽繪本創作營」是少數較具規模的圖畫書創作培育活動。本創作營除了有專業人才的經驗傳承外，也能讓學員實際了解圖畫書從企劃到出版過程中的製作細節，更能培養合作時的專業態度 (陳玉金，2018)，是臺灣近年來在圖畫書出版人才培育上的重要活動。

另，陳玉金 (2020) 觀察到插畫家的來源有多元化的傾向。例如，陳璐茜手製繪本教室讓參與繪本製作的不只有專業的插畫家；部分政府單位文化局也邀請一般民眾、兒童參與圖畫書創作 (洪葦聿，2014；陳玉金，2020)。

近年來，臺灣插畫家在國際插畫獎項上穩定獲獎 (洪文瓊，2016b；陳玉金，2020)，到海外求學的狀況也與日俱增 (陳玉金，2020)。在國際進出的同時，也意味著插畫家的競爭舞台已從臺灣躍升至國際 (陳玉金，2020)。

2. 出版社編輯的人才現況

臺灣長期引進翻譯書，導致編輯缺乏自製圖畫書的經驗，是圖畫書製作的一大問題。且臺灣缺少文圖合一的創作者，當文圖分開創作時，文字創作者與插畫家的溝通合作就更顯重要（李君懿，2010），而編輯則需擔任中間溝通的橋樑。另，臺灣圖畫書發展剛起步時，常由插畫家兼任編輯策劃的角色，除了幫助內頁編排上更具美感外，也能利用其對於印刷裝訂的知識協助插畫家創作（賴素秋，2002）。但現今臺灣的編輯多為文史科系的畢業生，不僅缺乏藝術背景，出版社也鮮少有完整的在職訓練（李君懿，2010）。在文字與編輯專業上都有待摸索的狀況下，更難期待能顧及視覺上的表現。

（二）出版社編輯與插畫家的合作關係

1. 插畫家的觀點

編輯對圖像美感的素養、專業企劃能力以及對插畫專業的尊重程度是在創作過程中遇到最大的困難。編輯除了需要有具美感基礎把關書籍整體的美感，也需要在對市場有深入的瞭解與熱情的狀況下，具備專業編輯、完整企劃、統籌、溝通表達的能力（伊彬、劉瑋婷，2007）。

另外，編輯因現實條件可能無法給予足夠的稿費，導致插畫家可能會因此調整創作方式，除了限制了插畫的表現風格，也影響創作品質。尊重插畫家的創作主導權，並且安排合理的工作時程，才能完成有品質的創作。並且，為讓插畫家能專心創作，希望編輯能提供合理即時的創作報酬、主動提出公平合理的合約（伊彬、劉瑋婷，2007）。

2. 編輯的觀點

插畫家要能從兒童的觀點來增加創作的養分，能與兒童對話，對於兒童文學有基本認識（伊彬、林季誼，2007）。出版社期待插畫家有多樣且穩定的插畫風格、嫻熟的繪畫技巧、良好的敘事能力，並且能從圖畫書整體製作的層面考量創作，理解書籍的印刷、製作、版面與視覺節奏考量，更重要的是對插畫工作有高度的熱忱與持續創作的能量（伊彬、林季誼，2007）。但具備此能力的成熟的插畫家在臺灣寥寥可數（李君懿，2010）。

溝通合作的能力也是編輯在選擇合作對象的一大考量（伊彬、林季誼，2007）。一本書的出版不只需要創作者的努力，也需要出版社中各個職務的角色共同合作（伊彬、林季誼，2007；陳玉金，2018）。插畫家應重視與出版社間的溝通，放下本位心理配合相關活動規劃，也應該對市場具有敏銳度，且與實務界保持密切互動（伊彬、林季誼，2007）。

3. 出版社編輯與插畫創作者的權力關係變化

過往，傳統出版社提供資金、掌握審核機制，具有極大的權力，使得插畫家時在提案過程備受挫折（陳玉金，2022）。1960 年代左右的圖畫書出版，由於專業上的限制，主要決策權力把持在出版社手裡，圖畫書的插畫家人選多經由編輯人脈尋覓，或從已發表作品的插畫家中找尋（陳玉金，2022）。直至 1970 年代，插畫家有了主動參與的機會。民間的寫作班與創作獎，使得素人有了主動進入圖畫書出版界的管道（陳玉金，2022）。電腦技術的發展也提供了便利的繪圖軟體與排版印刷程序，不但降低了進入此產業的專業門檻（伊彬、張長蓉，2022），也使得出版圖畫書的專業難度降低（陳玉金，2022）。

圖畫書在 2000 年左右的蓬勃發展提升了插畫家在圖畫書創作領域的地位（洪文瓊，2016b）。然而網路的普及真正使得雙方的權力關係有了顛覆性的變化。部落格、社群網站等平台，使得插畫家能主動接觸讀者群；募資平台的興起，讓插畫家有能力跳過出版社的審查機制，自行進行圖畫書出版，免去與出版社交涉、修改過程中種種痛苦（陳玉金，2022）。

三、小結

臺灣出版業的大環境雖在 2007 年後持續衰退，但兒童圖書卻持續佔有一席之地，且其對外輸出額正年年增長。圖畫書搭配圖像閱讀的潮流，是解救紙本出版的一盞明燈（陳培瑜，2019）；能跨越語言障礙的媒體性質，也使得其具有對外輸出的潛力。本文雖關注面向兒童的圖畫書作品，但圖畫書載體在閱讀年齡向上、向下的擴張，也使得圖畫書出版有了更多的可能性。

而近年來政府與社會對臺灣本土文化的重視，使得越來越多公私機構投入本土圖畫書製作。然而，如何發展出具國際水準又有臺灣風格的作品是其挑戰。過往具有臺灣標籤的作品曾處於次等地位，現今雖有許多插畫家出國留學或獲得國際獎項，但卻尚未發展出能明確具有臺灣風格的作品。

近十幾年，臺灣插畫家雖在國際上有亮眼的表現，也有多位插畫家到國外求學，但對圖畫書插畫人才完整的培育似乎還有進步空間。目前雖有素人社團，以及出版社與政府主導的蘭陽繪本創作營，但皆非具有持續性、長久營運的組織機構。而編輯人才也是值得矚目的問題。過往大多引進翻譯書導致編輯缺乏自製書經驗，但近年來逐漸增加的本土創作的數量應能使此狀況逐漸改善。但文史背景出身的編輯導致其對圖像的敏感度不若美術背景出身的編輯，除了較難給予插畫家創作上的支持、出版技術上的後援外，也可能因不理解而造成合作上的衝突。

插畫家與編輯的權力關係也隨著科技的進步逐漸變化，現今的插畫家已有更多自行出版的選擇權，不必再對出版社言聽計從。然而，雖然現在有諸多工具、平台，能讓插畫家以個人之姿進入出版市場，但從另一個角度，卻也代表著插畫家需要自行負擔從企劃、製作、宣傳、印刷到販售等

整個出版過程。伊彬、劉瑋婷（2007）認為插畫家的兼職工作是使得其無法專心創作、提升創作品質的原因，沒有了出版社的支援，插畫家是否仍然只是陷入另外一種兼職工作的窘境，值得繼續觀察。但，與出版社合作之外的選擇的出現，確實能讓插畫家在與出版方合作時具有更多談判的籌碼。

而臺灣近十年亦發展出插畫經紀，負責仲介插畫工作，可惜的是多以貼圖、玩具等案件為主，書籍出版僅佔一小部分。若未來能有成熟的圖畫書插畫經紀，相信能圖畫書插畫家有更好的出版環境。

參、研究方法

本研究採用結構型問卷，分別調查編輯與插畫家對於合作的想法。

一、參與者

插畫家名單以本系列研究之前期研究伊彬、張長蓉（2022）之研究資料為基礎。該研究收集了2004至2019年臺北市立圖書館之館藏書單中所有臺灣自製兒童圖畫書共1,109本為研究樣本；本研究以其插畫家名單為抽樣架構，考量繪畫風格、年齡層、出版量進行分層立意抽樣；之後徵詢插畫家同意，獲得20位參與者。編輯名單亦根據上述研究資料之出版社總出版量與近十年出版量，篩選再根據出版品性質比例、出版社性質進行分層抽樣，找出具有代表性的出版社名單，之後徵詢該出版社編輯人員同意，獲得9位參與者。

二、研究工具

問卷分為雙方共通比較與插畫家個別內容兩部分。在共通比較的段落分為六大部分1.過往經歷；2.創作能力；3.創作風格；4.其他能力；5.配合能力；6.其他；在個別內容則有以下兩種類別：插畫家的編輯經驗；插畫家對編輯的想法。共通比較的部分以李克特10點量表收集參與者看法，後以SPSS軟體進行*t-test*檢定與描述性統計分析，以了解雙方看法的差異。其他部分則有單選、多選等題目，則以Microsoft Excel描述性統計分析。

肆、研究結果

一、插畫家認為編輯挑選插畫家的經歷重視度與實際狀況之比較

編輯在挑選插畫家時最重視的分別為「工作口碑」、「形象」、「插畫作品出書經歷」與「相關得獎經歷」，但插畫家則認為是「相關得獎經歷」、「知名度」、「工作口碑」。值得注意的是 *t-test* 顯示「知名度」、「相關得獎經歷」、「工作口碑」三項，雙方有顯著的差異（見表 1）。

由此差異可知，比起創作者的聲譽，編輯更較看重創作者過往的作品表現與合作過程的狀況。插畫家在「工作口碑」上顯著低估了編輯的重視度，而在「相關得獎經歷」與「知名度」顯著高估了編輯的重視度。編輯會根據前次的工作狀況決定未來的合作與否，顯示編輯對出書風險的重視。

表 1 插畫家認為編輯挑選插畫家的各面向重視度與編輯實際的重視度之比較

大項目	出版社		插畫家		比較		
	<i>M_p</i>	<i>SD_p</i>	<i>M_i</i>	<i>SD_i</i>	<i>M_p-M_i</i>	<i>t</i>	<i>p (2-tailed)</i>
工作口碑	8.44	1.01	7.25	1.55	1.19	2.105	.045*
編輯經驗	4.78	1.79	3.95	2.31	.83	.953	.349
學歷／畢業系所	3.44	2.13	3.45	1.96	.01	-.007	.995
形象	6.56	2.96	6.80	2.04	-.24	-.259	.798
插畫作品出書經歷	5.67	2.92	7.00	1.59	-1.33	-1.289	.226
海外留學或工作經歷	3.67	2.24	5.60	2.58	-1.93	-1.938	.063
相關得獎經驗	5.67	2.29	7.65	2.16	-1.98	-2.247	.033*
知名度	5.44	2.51	7.45	1.96	-2.01	-2.339	.027*
總平均	5.46	1.60	6.14	1.64	.68		

註：本研究自行整理。**p* < .05

相關得獎經歷、知名度、形象皆與插畫家本人對外的名聲與榮譽有關相關得獎經歷跟隨作品成果而來，知名度則可能來自於創作者本人的聲量，形象則含有對創作者個人道德行為的評價。可能因為兒童圖書的性質，編輯對形象較為重視。至於得獎經歷，有插畫家提及在得獎後有得到更多的尊重，但編輯則認為插畫獎項的評比作品並非整本圖書，因此不一定會將此作為最終指標。

二、編輯與插畫家兩者對出版合作過程看法的比較

本項共分為創作能力、繪畫風格、創作以外的其他能力、插畫家與出版社間的配合四大部分來比較編輯與插畫家間對各種要素的重視度差異。

(一) 各大面向與細項總覽

表 2 顯示：編輯與插畫家在四個面向之中皆最重視創作能力，也皆認為繪畫風格是相對不重要的面向。在所有面向中，編輯最重視的五個項目分別為「對文本的獨特的詮釋/想像力」、「理解文本的能力」、「時間管理能力」、「對計畫與修正的配合度」、「增添額外細節／趣味的能力」。插畫家則分別為「對文本的獨特的詮釋/想像力」、「對整本書圖像編輯之規劃能力」、「理解文本的能力」、「獨立創作故事的能力」、「溝通能力」。

編輯較不重視的五個項目分別為「能畫出具臺灣在地感的風格」、「有穩定的個人風格」、「對印刷特性的了解」、「能畫出一般大眾喜愛的風格」、「稿酬／版稅的高低」。插畫家較不重視的五個項目分別為「能畫出具臺灣在地感的風格」、「能畫出一般大眾喜愛的風格」、「對行銷活動的配合度」、「能畫出具實驗性、嶄新前衛的風格」、「能配合需求，畫出多樣的風格」。

編輯與插畫家在最重視與較不重視的項目上有類似的想法：最被重視的皆為對文本的獨特的詮釋／想像力，且文本的理解能力都被列入前五名。除此，編輯也在意插畫家的時間管理與是否能配合出版社進行修改。而插畫家則大部分著重在創作作品本身的能力，以及與編輯雙向來往的溝通能力。

而以下四點的差距有達統計上的顯著差異：「對計畫與修正的配合度」、「時間管理能力」、「理解文本的能力」、「對文本的獨特的詮釋／想像力」。所有的項目皆是編輯的評分高於插畫家，且皆在編輯最重視的前五名中。編輯對整體出版時程的掌握、對圖畫書的主導需求皆高於插畫家的想像。在「能配合需求，畫出多樣的風格」的評分差異，也不難看出編輯希望插畫家能配合出版社的書籍定位，提供適合的視覺圖像。

表 2 編輯與插畫家兩者對出版合作過程看法的比較：各面向總覽

面向	問題	出版社		插畫家		差距		
		<i>Mp</i>	<i>SDp</i>	<i>Mp</i>	<i>SDi</i>	<i>Mp-Mi</i>	<i>t</i>	<i>p (2-tailed)</i>
A 創作能力	理解文本的能力	9.56	.36	8.45	.77	1.11	2.628	.014*
	能利用視覺元素在故事中放入隱喻、哲理	8.44	.67	7.50	.75	.94	1.616	.118
	畫出正確內容的能力	8.44	.94	7.55	1.13	.89	1.035	.310
	增添額外細節/趣味的能力	8.67	.71	7.85	.75	.82	1.382	.178
	對文本的獨特的詮釋/想像力	9.67	.25	8.95	.57	.72	2.345	.027*
	能運用色彩、造型、構圖等視覺元素達成故事目的	8.33	.87	7.75	1.07	.58	.714	.481
	善用圖畫書籍載體特性進行創作的的能力	8.44	1.09	7.90	.76	.54	.778	.443
	基本繪畫能力/技術	7.89	.92	7.50	.97	.39	.509	.615
	能善用媒材性質進行創作	7.11	1.38	7.15	.91	-.04	-.045	.964
	獨立創作故事的能力	8.33	1.03	8.40	1.06	-.07	-.079	.937
	對整本書圖像編輯之規劃能力	7.44	.87	8.70	.52	-1.26	-.818	.421
總計	8.39	.77	7.89	.70	.50	-1.124	.271	
B 創作風格	能配合需求，畫出多樣的風格	7.67	.71	6.45	.83	1.22	1.897	.069
	能畫出一般大眾喜愛的風格	6.78	1.36	5.80	1.05	.98	1.059	.299
	有獨特的個人風格	8.11	1.24	7.30	1.14	.81	.866	.394
	能畫出具實驗性、嶄新前衛的風格	7.11	.53	6.35	1.05	.76	1.019	.317
	有穩定的個人風格	6.44	.91	6.65	1.12	-.21	-.242	.811
	能畫出具臺灣在地感的風格	5.22	1.14	5.70	.96	-.48	-.585	.563
總計	6.89	1.01	6.12	.54	.76	1.037	.309	
C 其他能力	時間管理能力	8.78	.42	7.25	1.20	1.53	2.525	.018*
	情緒管理能力	8.11	.53	7.50	.88	.61	1.158	.258
	豐富的知識／搜尋知識的能力	7.89	.92	7.45	.85	.44	.628	.535
	溝通能力	8.44	.51	8.20	.85	.24	.397	.694
	總計	8.31	.39	7.26	.57	1.05	1.193	.243

面向	問題	出版社		插畫家			差距	
		<i>M_p</i>	<i>SD_p</i>	<i>M_p</i>	<i>SD_i</i>	<i>M_p-M_i</i>	<i>t</i>	<i>p (2-tailed)</i>
D 配合 能力	對計畫與修正的配合度	8.78	.42	6.90	.87	1.88	3.054	.005*
	對行銷活動的配合度	7.33	1.06	5.80	1.06	1.53	1.803	.083
	對出版流程的了解	7.00	.56	6.85	.78	.15	.258	.798
	對印刷特性的了解	6.67	.87	7.15	.82	-.48	-.725	.475
	稿酬／版稅的高低	7.00	1.00	7.55	.87	-.55	-.755	.457
	總計	7.36	.83	6.70	.61	.65	1.089	.286

註：本研究自行整理。* $p < .05$

(二) 創作能力

編輯在創作能力的整體項目幾乎都比插畫家高。在「理解文本的能力」與「對文本的獨特的詮釋/想像力」除高達 9.5 分以上，更達到了統計上的顯著差距。編輯十分在意插畫家是否能正確表達文意，或從幽微簡短的字句中找到合理正確的內容與情境，並期待能透過圖像創造更多價值。有趣的是：「對整本書圖像編輯之規劃能力」是插畫家認為前三重要的項目之一，排名第二，比編輯的評價高出許多。「善用媒材性質創作」則在兩方都給予最低的評價。不過本面向的各評分均高於 7 分，前述之評分高低僅為相對比較下的結果。

(三) 繪畫風格

繪畫風格是各面向中總體評分較低者。編輯與插畫家皆給予「獨特的個人風格」最高的重視程度。兩者間評分落差較大的是「能配合需求，畫出多樣的風格」與「能畫出一般大眾喜愛的風格」，皆為編輯高於插畫家，但未達顯著水準。前者可能是因為多樣的風格才能配合出版社不同文本與企劃方向。但此一並未達顯著水準。後者能對插畫家而言過於媚俗，但編輯仍希望插畫家的風格能夠是一般市場容易叫座的討喜類型。

(四) 創作以外的其他能力

這個面向的整體重要程度界於創作能力與繪畫風格之間。「時間管理能力」是出版社最為在意的最重要能力，而卻是插畫家最不在意的能力（但插畫家意見也分歧， $SDi = 1.20$ ），其差異已達顯著水平。而兩者皆重視「溝通能力」，是插畫家唯一高於 8 分的項目，也是編輯在意的第二名，平均值落差僅 0.24。

(五) 插畫家與出版社間的配合能力

插畫家對此面向各部份的評估都在 5-8 分之間，編輯則在 6-9 分之間。在編輯評分高於插畫家的「計畫與修正的配合度」與「對行銷活動的配合度」上，皆與圖畫書內容較無關聯卻與出版社工作流程、書籍後續銷售有關，且雙方在前項具有顯著差異。

而在插畫家評分較高的「稿酬／版稅的高低」與「對印刷特性的了解」，前者對編輯而言是業務支出，而對插畫家而言是切身的生計問題；後者可能因為技術性的畫面印製問題對插畫家的作品呈現而言較有切身關係。

三、插畫家對編輯的觀察與想法

(一) 插畫家自身的編輯經驗

在參與者中擁有編輯書輯經驗的插畫家比沒有編輯書輯經驗的插畫家的比例還要多 50%，大部分插畫家認為有編輯書籍經驗會使溝通更順暢，使他們與出版社的編輯互動時更能理解或有效率的溝通（表 3）。

表 3 插畫家是否有編輯圖書的經驗？是否有影響插畫工作？

經驗	影響	溝通結果	<i>n</i>	%
否	無	-	3	15.0
否	有	-	0	.0
是	無	-	3	15.0
是	有	更順暢	13	65.0
是	有	更不順暢	1	5.0
總計			20	100.0

註：本研究自行整理。

（二）編輯對風格、美感的素養

表 4 顯示：插畫家頗認為「編輯的美感素養會影響插畫的表現」，而且「編輯對插畫風格擁有清楚的個人偏好」，兩者評分皆高於 7.8。插畫家遇到的「編輯具有足夠的美感素養」僅不到六成；認為臺灣的「出版社編輯，了解風格的差異」的分數也是類似，只有 5.75 分。且他們遇見過的編輯們，不到四成「具有足夠工作需求的插畫經驗」。與前一個小項相比，20 位插畫家當中就有 17 位有編輯圖書的經驗，相對而言編輯們較少擁有足夠創作經驗。

表 4 插畫家對編輯與風格、美感之相關評分

排名	問題內容	<i>Mi</i>	<i>SDi</i>
1	編輯的美感素養是否會影響插畫的表現？	8.50	1.50
2	認為編輯有自己個人的插畫風格偏好嗎？	7.80	1.50
3	遇到的編輯，有幾成具有足夠的美感素養？	5.90	1.58
4	平均而言，臺灣的出版社編輯，了解風格的差異嗎？	5.75	1.65
5	遇到的編輯，有幾成具有足夠的（插畫）創作經驗？	3.80	1.82
總平均		6.35	1.6

註：本研究自行整理。

(三) 插畫家心中理想的編輯樣貌

表 5 顯示：插畫家們認為理想的編輯應該具備的條件之重要程度。最重要的三項分別是「尊重的態度」、「整體美感」、「溝通能力」，都罕見的超過 9 分且標準差偏低，顯示內部意見一致。「字體設計素養」和「插畫經驗」的重要性都在 8 分以下。插畫經驗雖遙遙落後，但有較高的標準差，顯示插畫家對此項目分歧的意見。與上一題相比，雖然插畫家認為編輯需要接受風格的多樣性，但現實中明顯有所落差。

表 5 插畫家認為理想編輯具備之條件重視評分

排名	問題內容	<i>Mi</i>	<i>SDi</i>
1	尊重的態度	9.2	1.23
2	整體美感	9.15	.93
3	溝通能力	9.1	.91
4	對多樣風格的接受力	8.9	1.07
5	提出明確的目的/要求	8.9	1.16
6	適時給予建設性的建議	8.7	1.21
7	版面設計素養	8.7	.97
8	文學素養	8.65	1.49
9	企劃能力	8.6	1.42
10	整體流程的規劃能力	8.6	1.66
11	時間管理的能力	8.4	1.75
12	意見前後一致	8.4	1.81
13	安排適當的行銷活動	8.35	1.87
14	想像力	8.3	1.55
15	字體設計素養	7.95	1.84
16	插畫經驗	5.5	2.56
總平均		8.46	1.46

註：本研究自行整理。

同時研究者也一併調查插畫家挑選並排序各項特質的偏好程度如下：插畫家認為尊重的態度、文學涵養、給予建設性的建議、與溝通能力，是他們最欣賞的幾個編輯特質。此外，某位插畫家提出他很喜歡編輯「願意花時間跟插畫家討論創作的煩惱和細節」這項特質，會讓創作者更有動力創作。以上皆顯示受訪的插畫家在意的是圖畫書本身品質相關的項目，是否能與插畫家共同工作一同完成「作品」，而非商業手法販賣推銷作品的的能力。

(四) 出版社的哪些行為會使插畫家受挫折或是阻礙插畫家的創作？

延續前一個問題，詢問插畫家哪些出版社或編輯的行為會使插畫家受挫，或是阻礙插畫家的創作。表 6 顯示累積得分最高的項目是：「過度干涉創作，無法自由發揮」、「編輯無法理解插畫家想表達的意境」。可見插畫家十分在意自己的創作是否能受到肯定且能自由發揮，當作品受到質疑或無法被欣賞了解時，最讓他們受挫折。而自己是否獲得足夠的稿費，編輯有自己的風格偏好、合約、行銷、時間控制等反而是次要的問題來源。

表 6 編輯使插畫家感到挫折的行為的累積分數

排名	問題內容	得分
1	過度干涉創作，無法自由發揮	48
2	編輯無法理解插畫家想表達的意境	46
3	溝通不良	40
4	反覆要求修改	34
5	稿費不合理	33
6	過度著重文本思考，忽略圖像思考	31
7	對固定風格的偏好	29
8	過度商業取向	24
9	不懂畫面美感	23
10	合約不合理	20
11	不會行銷	15
12	不會掌控時程	11
13	安排過多行銷活動，壓縮創作時間	9

註：本研究自行整理。

伍、討論與建議

一、背景的差異導致合作上的衝突

普遍而言較多插畫家擁有編輯經驗，但現今的編輯多為文史背景出身。根據調查結果，雙方一致地重視作品的完成度與品質，但側重的面向有所不同。編輯的職務需對出版計劃有通盤的考慮，諸如書籍企劃、市場接納度、時程規劃、宣傳等；插畫家則側重於作品本身的詮釋、表現、製作。

在內容製作上，文字背景出身的編輯對圖像的敏感度不若插畫家，雙方權力不對等導致編輯過度以文字思維介入圖像創作；插畫家過於侷限於單張插畫而無法以整本書籍的視野進行創作。都是造成衝突的可能原因。

在合作過程中，編輯對內容製作以外的時程控管、書籍販售宣傳更為在意，希望插畫家能配合合作過程中的各類安排；插畫家更在意創作的自主空間，希望編輯能夠理解圖像表現風格並降低干涉；插畫家反應編輯對修改的建議模糊且反反覆覆，可能導致創作過程中的挫折，但文字背景出身的編輯要給予明確的修改建議可能有其困難。

二、給出版社與編輯的建議

(一) 多元管道開拓圖畫書市場

紙本閱讀的萎靡可能連帶造成圖畫書市場的萎縮，進而惡化創作環境。除了開發諸如電子書、有聲書等新媒體，以及開拓成人圖畫書的市場外，利用其對外輸出的潛力開拓海外市場也是可行的做法。尤其同樣使用中文的中國具有龐大的市場，且有較歐美國家相近的文化背景。

(二) 提供良好的創作環境

臺灣的插畫家相較於他國，獲得的支持較少（李君懿，2010），也較無收入保障（伊彬、劉瑋婷，2007）。在插畫家已有各種出版管道選擇的今日，編輯若無法提供友善且優質的創作環境，勢必難以留住優秀的插畫人才。建議編輯在事先就出版計劃做明確的溝通，明確劃分雙方的職責界線，提供插畫家創作的自由：以合作友好的態度，尊重插畫創作的時間與心血；用專業能力協助插畫家的創作；給予合理的金錢待遇；甚或是對旗下插畫家有長期的培育計畫。想必都能創造更良好的合作關係。

（三）編輯專業的提升

雖現今因重視本土創作，使得編輯越來越有自製圖畫書的經驗，但較少美術背景的編輯卻可能造成合作上的隱憂。本次的調查中，對創作有經驗的編輯遠遠少於對編輯有經驗的插畫家，且插畫家認為超過一半的編輯並未具有足夠的美感素養。不論是在編輯現職培養對圖像的敏銳度，抑或是聘用視覺背景的美術編輯，出版方應具有足夠的視覺素養，方能提升圖畫書創作環境及作品品質。

三、給插畫家的建議

（一）提升視野、文化涵養與創作專業

圖畫書插畫應要能表達超越文字的意涵，與文本達成相輔相成的效果。插畫家個人的文化涵養、對事物的體悟則是達成此目標的根基。建議插畫家多方涉略不同的知識、對生活擁有自己的體悟；另外，插畫家也應在理解書籍載體的特性下以宏觀的角度進行創作；插畫家的國際進出也使得創作者應以國際市場的標準檢視自己的作品，甚或是在跨國文化脈絡下考量作品風格、內容的定位。

（二）理解出版社的出版規劃

圖畫書出版是一個牽涉大量環節的工作，縱然內容是出版的核心，但其出版亦需要經過相關人員的密切合作。編輯掌握書籍的開發進度，且需要對內、對外進行繁雜的溝通，若插畫家希望能順利出書，理解編輯在內容開發之外的工作，採取合作的態度理解編輯對時間、進度的要求，並配合相關的行銷計畫，相信會是一個有效的策略。但站在藝術表達的角度，用商業合作的互動邏輯完成出版社需求是否是一個好的策略，又或可能在妥協中失去作品的應有價值，兩者的尺度需要審慎拿捏。

（三）經營出版社以外的出版與曝光管道

社群媒體的發展使得插畫家能簡單地以自媒體對外發聲，而群眾募資、創作者贊助平台的出現也使得插畫家能脫離出版社來透過創作獲益。許多創作者選擇自行經營 Facebook、Instagram 等媒體平台，或透過相關平台自費出版，而非從傳統的競賽、投遞出版社作為走向商業的渠道，不失為一個可參考的方式。但此一方式須自行負責開發圖畫書的所有環節，卻可能形成額外的工作負擔。出版社具有成熟的編輯、行銷、印刷及銷售資源，能使一本書能以更完成且專業的方式呈現。不過，

透過此類平台作為初啼試聲的管道，在尚未進入商業出版前先累積經歷，對日後與出版社的合作也有一定的幫助。

謝誌

本研究為科技部補助計劃案 (MOST 108-2410-H-003-034-MY2) 部分成果。感謝科技部經費支持與資料收集過程中出版單位與插畫家之協助，以及國立臺灣師範大學設計系碩士生兼研究助理施京汝協助插畫家部分之資料收集。

參考文獻

文化內容策進院 (2021)。2020 年臺灣文化內容產業調查報告 I—圖書、雜誌、漫畫、原創圖像產業。

文化內容策進院。https://taicca.tw/uploads/userfiles/research/20231228/2020/2020%20Vol%201.pdf

文化內容策進院 (2022)。2021 年臺灣文化內容產業調查報告 I—圖書、雜誌、漫畫、原創圖像產業。

文化內容策進院。https://taicca.s3.ap-northeast-1.amazonaws.com/files/creative/2021_臺灣文化創意產業發展年報.pdf

文化內容策進院 (2023)。2022 年臺灣文化內容產業調查報告 I—圖書、雜誌、漫畫、原創圖像產業。

文化內容策進院。https://taicca.s3.ap-northeast-1.amazonaws.com/files/creative/2022_臺灣文化創意產業發展年報.pdf

文化部 (2014)。2013 出版年鑑。文化統計網。https://stat.moc.gov.tw/Research_Download.aspx?idno=40

文化部 (2015)。2013 年暨 2014 年臺灣出版產業調查報告。文化統計網。

https://stat.moc.gov.tw/Research_Download.aspx?idno=65

文化部 (2017)。2015 年臺灣出版產業調查報告。文化統計網。

https://stat.moc.gov.tw/Research_Download.aspx?idno=73

文化部 (2018)。2016 年臺灣出版產業調查暨 2017 年閱讀及消費趨勢分析。文化統計網。

https://stat.moc.gov.tw/Research_Download.aspx?idno=1100

伊彬 (2015)。從風格分布看中華兒童叢書之外台灣政府出版圖畫書之特色與限制。國科會 101 年度研究計畫補助結案報告 (NSC-101-2410-H-003-047-MY2)。

伊彬、林季誼 (2007, 5 月 12 日)。從出版單位的角度來看插畫人才培育的方向。中華民國設計學會第 12 屆學術研討會—前瞻設計：科技與人文的整合論文集 (下)，頁 955-959。中華民國設計學會第 12 屆學術研討會，高雄市，臺灣。

伊彬、張長蓉 (2022)。臺灣 2004 年到 2019 年民間出版兒童圖畫書之插畫風格特徵。藝術教育研究，44，1-46。https://doi.org/10.6622/RAE.202212_(44).0001

伊彬、劉瑋婷 (2007)。臺灣兒童圖畫書出版產業之困境與願景：從插畫創作者之角度檢視。教育資料與圖書館學，44 (3)，327-356。https://doi.org/10.6120/JoEMLS.200704_44(3).0164.RS.BM

李君懿 (2010)。優良兒童繪本出版研究。中華印刷科技年報，364-377。

https://doi.org/10.30153/JCAGST.201003.0026

邱各容 (2014)。2013 年臺灣童書出版觀察報告。全國新書資訊月刊，182，27-34。

邱各容 (2016)。2015 年臺灣童書出版觀察報告。全國新書資訊月刊，206，36-40。

邱各容 (2017)。2016 年臺灣童書出版觀察報告。全國新書資訊月刊，218，26-31。

邱各容 (2018)。2016 年臺灣童書出版觀察報告。臺灣出版與閱讀，107 (1)，39-47。

- 邱各容 (2019)。2018 年臺灣童書出版觀察報告。**臺灣出版與閱讀**，**108** (1)，116-123。
- 洪文瓊 (2004)。**臺灣圖畫書發展史：出版觀點的解析**。傳文文化。
- 洪文瓊 (2016a)。難窺 2015 年國內兒童文學出版量：該是要成立國家級兒童文學館的時候了。**臺灣文學館通訊**，**50**，40-43。
- 洪文瓊 (2016b)。臺灣兒童文學生態變遷之我見。**竹蜻蜓·兒少文學與文化**，**2**，315-338。
[https://doi.org/10.6738/bdcl.201606_\(2\).0009](https://doi.org/10.6738/bdcl.201606_(2).0009)
- 洪葦聿 (2014)。**臺灣政府出版之兒童圖畫書出版調查** [碩士論文，國立臺灣師範大學]。臺灣博碩士論文知識加值系統。
- 財政部 (2023)。營利事業家數及銷售額。**財政統計資料庫**。2023 年 7 月 12 日，取自
<https://web02.mof.gov.tw/njswww/WebMain.aspx?sys=100&funid=defjspf2>
- 陳玉金 (2009)。2008 臺灣童書出版觀察報告。**全國新書資訊月刊**，**121**，26-30。
- 陳玉金 (2018)。「蘭陽創作繪本系列」以團隊企劃創作出版的意義。**臺灣出版與閱讀**，**107** (2)，38-45。
- 陳玉金 (2020)。邁向自我品牌之路—臺灣兒童圖畫書的發展與挑戰。**臺灣文學館通訊**，**69**，22-25。
- 陳玉金 (2022)。臺灣繪本從傳統到群眾募資出版現象觀察。**竹蜻蜓·兒少文學與文化**，**8**，13-43。
[https://doi.org/10.6738/bdcl.202204_\(8\).0001](https://doi.org/10.6738/bdcl.202204_(8).0001)
- 陳培瑜 (2019)。培養圖像素養：閱讀滿載真實生活經驗的繪本圖像。**臺灣出版與閱讀**，**108** (2)，44-48。
- 游珮芸 (2018)。Why “picturebook”? — 「圖畫書」或「繪本」在臺灣風行的幾點觀察。**竹蜻蜓·兒少文學與文化**，**4**，347-365。
[https://doi.org/10.6738/bdcl.201805_\(4\).0010](https://doi.org/10.6738/bdcl.201805_(4).0010)
- 黃榮華 (2019)。出版未曾崩壞，是載體與技術的多元豐富了出版市場。**臺灣出版與閱讀**，**108** (3)，18-21。
- 雷碧秀 (2019)。E 出版讓我們以嶄新的方式看待世界：獨立作者的自出版時代。**臺灣出版與閱讀**，**108** (3)，90-97。
- 蔡明原 (2020)。2019 年年度臺灣原創繪本回顧。**臺灣出版與閱讀**，**109** (1)，104-106。
- 賴素秋 (2002)。**臺灣兒童圖畫書發展研究 (1945-2001)** [碩士論文，國立臺東師範學院]。臺灣博碩士論文知識加值系統。

Illustration Creation Environment of Picture Books for Children in Taiwan: Consensus and Discrepancies Between the Editors and Illustrators

Bin I* & Hsin-Yi Lin**

Abstract

During the past two decades of decline in the publishing industry in Taiwan, children's literature has exhibited a remarkable trend of growth. However, as illuminated by the seminal study conducted by I and Liu in 2007, the creation environment of illustration of picture books, which are the representation in children's literature, still has possibilities for refinement. This research, employing a structured questionnaire, undertakes an investigation involving nine editors and twenty illustrators selected through stratified sampling. The outcomes of this study demonstrate a shared concern among illustrators and editors alike for the outcomes of picture books, but in different way according their respective roles. The recommendations are: For editors: 1. Expand the market through various avenues; 2. Cultivate a fine environment for creators; 3. Enhance editorial expertise. As for illustrators: 1. Augment their perspectives, cultural acumen, and creative profession; 2. Attain a comprehension of publishing house's publishing plan; 3. Engage alternative for publication and exposure beyond publishing house.

Keywords: picture book, creating environment, illustrator, editor, publishing house

* Professor, Department of Design, National Taiwan Normal University

** Graduate Student, Department of Design, National Taiwan Normal University

視聽交融下的悲秋體悟：《秋》的敘事結構 及潛文本分析

吳孟珊*

收件日期：2023 年 9 月 4 日

接受日期：2024 年 5 月 10 日

摘要

領域藝術作品《秋》以二胡及鋼琴為音樂載體，融合舞蹈、多媒體達到視聽交融之跨領域展演。作為一部集音樂、舞蹈和多媒體於一體的作品，已超乎傳統上單一的聽覺或視覺作品，在視聽交融的語境中綜合體現了跨領域的創作和展演，視與聽的立體交織缺一不可。

本研究著重在文本分析，係從兩方面進行，第一方面敘事結構，分析作品內容的形式、內容的質料、表達的形式、表達的質料，從文本結構中析出事件、人物、背景，深入表現媒介和表現方法的討論，進而揭示表層文本下潛藏的潛文本，也凸顯文化底蘊對創作者的影響力。

研究發現，所有創作者從溝通與協調中達成共識，產生出新的價值，創造有別於單一領域的跨領域作品。音樂做為主要骨幹提供了作品架構，具備了連貫性和穩固性，而舞蹈和多媒體則投以視覺元素的穿引和呼應。透過音樂、舞蹈、多媒體的各種溝通與對話，使《秋》的文本呈現豐富的織度和明顯的敘事結構。在敘事結構之下運作的潛文本（悲秋文學），既影響了創作者的藝術行動，亦形成主要的創作意圖，在表層文本底下運作的悲秋文學，讓觀眾在音樂、舞蹈、多媒體所形成的視聽交融體悟過程中，產生了悲秋的共鳴。

關鍵詞：敘事結構、潛文本、悲秋文學、秋、跨領域藝術

* 國立臺灣藝術大學中國音樂學系兼任講師、表演藝術學院表演藝術博士班研究生
臺北市立國樂團二胡演奏員

壹、緒論

跨領域藝術作品《秋》由四位創作者¹共同創作，作品講述對秋這個季節之感受，引發自「秋」帶給人們生命的感知。作品由二胡及鋼琴為創作素材基底，二胡演奏者以站立方式演奏，在舞台上移位及與舞者肢體互動之呈現，融合舞蹈、多媒體達到視聽交融之跨領域展演。根據筆者觀察，單純從視覺或聽覺單一角度欣賞作品，無法感受作品的情境和跨領域的融合特性，視聽之間的交融不僅加強了作品的跨領域性質，更是形成跨領域作品的核心要素，因此本文側重於作品之文本，對作品結構與內容進行剖析，了解視與聽之間交互嵌合的因素。

《秋》之表演不同於以往的傳統展演方式，三種藝術形式的交織呈現是該作品的基礎，本文將運用敘事結構、潛文本之視角來進行研究。敘事學最早源於西方文學批評或文學修辭學，後發展為敘事學理論，從敘事結構和技巧分析，可探討文本外部至內部的層次和結構。近年來多有借重文本分析方法用於表演藝術方面之研究，音樂敘事學亦是受到敘事學影響而衍生之分析方法。潛文本是潛藏在文本字面底下的成分，無法脫離文本獨立存在，被稱之為「言外之意」或「潛台詞」(劉早，2019，頁 18)，為表層意義下的深層含義。

「敘事諸要素的拓展」理論是 Chatman (2013)²於 1978 年在其著作中提出，著重探討敘事作品的內部結構，以故事及話語的概念來分析敘事結構，本研究依據此理論，將作品文本與作品技法之表現詳盡探析。本文一方面以 Chatman 提出的敘事諸要素來剖析內容的形式、內容的質料、表達的形式、表達的質料四個面向的敘事架構，及三種藝術形態的具體表現；另一方面，希冀透過表層文本的分析，分別梳理音樂、舞蹈和多媒體的表層文本，觀察表層文本與潛文本的勾連關係，藉以找到潛文本在情感表現層次中的運用，挖掘潛文本深層的意涵，並探討蘊藏在其中的悲秋文學。這些深層的潛文本是支撐作品的原創來源，亦是構成作品視聽交融的關鍵因素。

本文旨在探討《秋》在跨領域的藝術形式中，運用敘事要素和潛文本之分析，探究其如何建構敘事結構與潛文本之內涵，以達到視聽交融之創作及展演。在這融合多元媒材共同創作的時代，對於如何透過不同的藝術形式達到交流和共鳴，成為一個值得進一步研究和探索的議題。

¹ 《秋》創作於 2016 到 2017 年，作曲者為徐瑋廷、吳孟珊，編舞者為黃任鴻，多媒體創作者為詹嘉華。

² 西摩·查特曼 (Seymour Chatman, 1928 年 8 月 30 日至 2015 年 11 月 4 日)，美國電影與文學批評家、敘事學家、加州大學柏克萊分校修辭學教授。

貳、敘事學的起源

敘事學作為一門以文學發跡的新學科，起源於 20 世紀的西方所興起的文本探究理論。學者申丹和王麗亞（2023，頁 2）將敘事定義為「通過語言或其他媒介來再現發生在特定時間和空間裡的事件」，譚君強（2014，頁 2）進一步說明敘事學「就是關於敘事文本或是敘事作品的理論」，它在對意義構成進行切分的基礎上，強調其內在構成機制和相互關係的研究。

敘事學的發展源於 20 世紀初逐漸發展成熟的小說研究和俄國形式主義。在 20 世紀 20~30 年代，隨著形式主義的興盛，研究小說的理論開始走向敘事形式的探究，英美新批評理論開始倡導文本細讀的方式，將小說研究開始從文本外部轉向文本內部，在 50 年代後甚至開始出現敘事結構和敘事技巧的批評術語。隨著結構主義在 20 世紀 50~60 年代的成熟，小說研究和結構主義在巧合之下開始發展，敘事學也開始形成獨立的研究範疇。1966 年《交際》雜誌專刊「符號學研究——敘事作品結構」標誌著敘事學的實際起點，而「敘事學」一詞則是在 1969 年由法國學者茨維坦·托多羅夫在《〈十日談〉語法》一書中正式提出。

敘事學在 20 世紀 60~80 年代被稱為「經典敘事學」，主要研究文本內部的敘事結構和內部要素的關係。隨後，後結構主義的興起帶來了「後經典敘事學」，反對單純的文本結構分析，並納入了女性主義、修辭性敘事學、認知敘事學等多種理論。後經典敘事學家往往認為經典敘事學已經過時，其實不然，在分析敘事作品時，仍然需要依靠經典敘事學的概念和技巧支撐（申丹、王麗亞，2023，頁 7）。

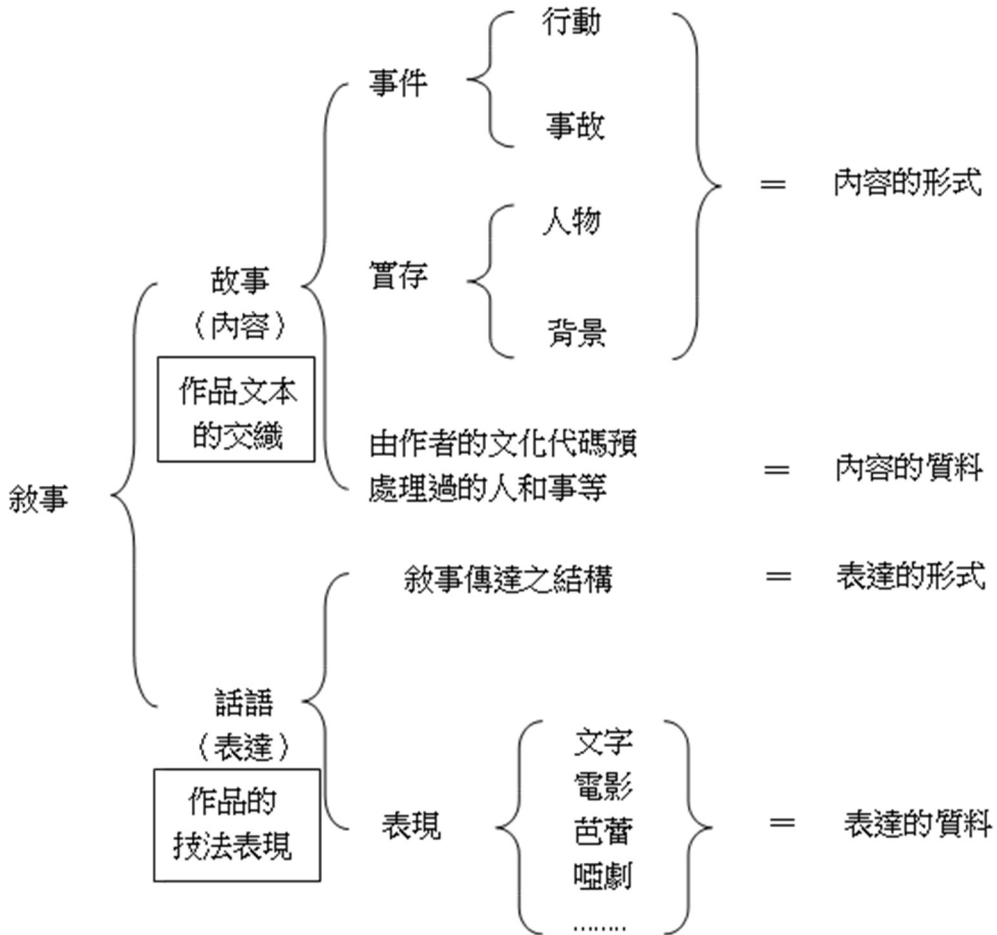
在敘事學的發展歷史中，有許多敘事學家的研究見證了經典敘事學向後經典敘事學轉向的過程。Chatman 便是其中一位，他在《故事與話語》一書中提出敘事結構分為「故事」和「話語」兩個層次，並將這些分析方法擴展至電影領域。查特曼的工作不僅影響了經典敘事學，也為後經典敘事學搭建了橋梁。而其提出的「敘事諸要素的拓展」一圖更是簡單扼要地表現出敘事的框架，成為提供後來學者們一窺敘事學的取徑方法之一。

參、敘事結構分析

Chatman 是跨媒介敘事研究的先驅，在小說和電影兩類的敘事結構中區分與比較，本研究使用其著作所主張的「敘事諸要素的拓展」框架（Chatman，2013，頁 12）。他提出「我假定了一個「是什麼」（what）和一個「如何」（way）的問題。敘事的「是什麼」，我稱之為其「故事」（story）；「如何」，我稱之為其「話語」（discourse）」（Chatman，2013，頁 1）。此一論點為本研究提供重要線索，故事與話語的概念也為本研究提供了精確的分析視角，揭示了《秋》敘事要素的四大面向：內容的

形式、內容的質料、表達的形式以及表達的質料，從這四大面向進入探論本研究作品，可以明確指出《秋》的敘事結構，以及該作品如何來敘事。

圖 1 Chatman「敘事諸要素的拓展」圖



註：本研究自行繪製，並參考 Chatman (2013)《故事與話語：小說和電影的敘事結構》，頁 12。

上圖顯示敘事分為故事（內容）和話語（表達）兩大面向，故事有內容的形式與質料，也就是《秋》在敘事中，文本「講述了什麼」；話語是表達的形式與質料，是講述《秋》的敘事「如何表現」。在本研究作品裡，「故事」為作品文本的交織，故事的二大要素為事件與實存，這二要素被認

為是核心要素，《秋》根據其音樂段落明確界定六個事件³，建立起敘事中故事的骨架；實存，從字面上來看是指實際存在的事物，在《秋》當中指涉人物和背景，其中，人物有二胡演奏者和舞者來推進故事情節，另一方面，透過音樂（聽覺方面）和多媒體技術（視覺方面）來形成背景，把敘事中的背景意象鮮明地傳達給觀眾。以上事件、人物及背景，為《秋》敘事結構中內容的形式。《秋》內容的質料深受悲秋文學的啟發，從而在作品中表露出以秋季作為主題所引發的內心反思。「話語」為表達的形式和質料，是作品的技法表現，本研究作品有音樂、舞蹈、多媒體三種藝術形式作為表現媒介，其表現方法就是《秋》的敘事話語。

故事與話語這兩個概念有清晰的區隔，但在《秋》的文本中它們是緊密結合的，這四個面向的敘事要素鞏固了文本的敘事基礎。從故事的事件來看，作品描述了六個段落，每個段落是與秋季有關的事件，通過這六個事件可以建立作品的結構，而此結構也正是作品的骨架，此與申丹（2021a，頁 41）提出的論點相同，無論事件之間的關係，是偶然性或具有因果性，只要事件在作品中有擔當骨架的作用，事件也可以被認為是情節的一部分。⁴此一論點可驗證《秋》的事件根據段落來看具有因果關係，亦為作品之骨架，是秋天引發人的悲傷沉痛進而反思與自我和解的過程。以下為《秋》依照音樂段落劃分之六段事件（見表 1）。

表 1 《秋》的事件

段落	事件
（一）橙黃桔綠時	感受到秋日來臨，品味秋的美。
（二）纏綿蘊藉	觀看自己內在，雀躍後進入思考。
（三）秋思萬千	隨落葉思緒萬千，沉痛不安難以言喻。
（四）秋夜獨白	與自己對話，多重情緒同時湧現。
（五）秋雨驟降	面對秋雨困境，尋求前行的決心。
（六）蒼穹遼闊	超越困境，與自我和解與釋懷。



註：本研究自行整理。

³ 根據 Chatman 提出之「敘事諸要素的拓展」，事件包含有行動（actions）和事故（happenings），二者皆為狀態之改變。本研究以事件來統一探討《秋》的行動和事故。

⁴ 如果故事事件在作品中起了一種骨架的作用，即使不具因果關係，也可稱之為情節。

故事中的實存，於《秋》是指涉人物和背景。在敘事學中人物具有功能性，人物也是推動情節發展的工具，代表著情節進展的關鍵（申丹，2021b，頁 42）⁵，因此我們得知人物在敘事的過程中扮演著重大的推力。《秋》的人物分別為二胡演奏者與舞者，這兩個人物是由單一個體自我意識中衍生而出，二胡演奏者透過二胡演奏音樂，以站立方式演奏，在舞臺有移位並且與舞者有肢體互動；舞者透過舞蹈和二胡演奏者共舞及肢體互動，兩位人物在表演中透過情緒的鋪陳、轉折，達到情節的推展，有不同的功能及特徵（見表 2）。

表 2 《秋》人物功能、特徵之分析

人物	二胡演奏者	舞者
演出畫面 ⁶		
功能	透過二胡演奏音樂，在舞臺有移位，與舞者有肢體互動。	以舞蹈表演，和二胡演奏者有肢體互動。
特徵	身穿白衣、手執二胡。	身穿白衣、一身素雅。

註：本研究自行整理。

背景是集合各種客體，用以來襯托角色之行動與情感，是人物存在並活動之空間，該空間抽象存在於故事的深層。《秋》是藉由二胡的主奏、鋼琴的伴奏（聽覺組成）及多媒體（視覺組成）來

⁵ 人物的作用僅僅在於推動情節的發展。

⁶ 本研究所參考之《秋》展演版本，為大觀國際表演藝術節 2017 熱對流系列節目：「踏在秋日裡 尋根」吳孟珊 2017 胡琴獨奏會「In Search of My Roots」—WU Meng-Shan 2017 Erhu Recital，展演時間：2017 年 11 月 25 日，展演地點：臺藝表演廳，作品《秋》表演者有二胡：吳孟珊、鋼琴：徐瑋廷、舞蹈：黃任鴻、多媒體：詹嘉華。

表現出背景，其首要功能為造就敘事基調，透過不同的設置來喚起特定的意象或情感反應。筆者將《秋》之組成要素及象徵之背景意象列表（見表 3）分析如下：

表 3 《秋》背景意象組成表

段落	視覺組成	聽覺組成（音樂風格）	背景意象
（一）橙黃桔綠時	黃綠色直條	優美地、雅緻地	秋日之美
（二）纏綿蘊藉	樹慢慢顯現	興高采烈地	樹
（三）秋思萬千	樹葉緩緩掉落	深思的	落葉
（四）秋夜獨白	無	說話似的、彈性速度	獨白
（五）秋雨驟降	顏色依序變化：黃綠、藍、綠色。 形狀、線條變化：圓形由小變大、 直線條、波狀、橫式線條擺、水 波、夾雜直線斜線平面式。	堅定地、斷然地	降雨、毀滅
（六）蒼穹遼闊	黃綠色圓形，轉變為樹	平靜地、寬廣開闊地	圓滿

註：本研究自行整理。

敘事要素中，故事的概念裡尚有內容的質料，在本研究作品中是指涉創作者在原本的社會規範及文化影響之下，引發其創作的發想來源。《秋》的創作發想來自於創作者閱讀過以秋為主題之文學作品⁷，筆者認為中國文學以共時、歷時的影響，對創作者產生潛移默化之作用，使其對秋產生悲的感受，影響本研究作品背後的社會文化因素，便是悲秋文學，亦為《秋》敘事要素之內容的質料。《秋》的呈現是以悲傷的情緒引發內心悸動為主體，也就是客觀的秋經過創作者所處的社會規範，或文化所過濾之影響來呈現，而秋為何引發悲傷的情緒？要從秋所帶來之悲的感受說起。由此可知，社會規範或文化之影響、過濾，對於文本如何呈現有其重要性。筆者將以後面章節來呈現本研究作品的文化底蘊——悲秋文學。

《秋》是一部融合音樂、舞蹈、多媒體的展演作品，亦是一個具有敘事結構和文化內涵的作品。在這作品中，敘事的核心圍繞著秋天這一主題，以及它所帶來的悲傷情感與內心的反思，故事按照音樂段落清晰地定義六個事件，每一事件不僅表現出因果關聯，更在作品中起到結構性的作用，這些事件成為了作品的骨架。此外，二胡演奏者與舞者作為作品中的主要人物，不僅呈現表演上的情

⁷ 根據筆者對作曲家徐瑋廷的訪談紀錄（2022 年 6 月 3 日）。

感，還推動了情節的發展，他們的功能與特徵，均凸顯了他們在敘事中的重要性。背景，作為一個支撐人物行動和情感的空間，在本作品中透過音樂、舞蹈和多媒體鮮明地呈現，每一個段落中的視覺和聽覺組成，不僅塑造了獨特的背景意象，更加深了觀眾對秋天的感受。從悲秋文學的視角來看，《秋》承襲了東方悲秋傳統，將秋季的哀愁和人生的無常緊密地結合起來，是對生命的敬畏和感慨，也反映了創作者對社會和文化的映照。總的來說，《秋》是集結了敘事、文化、情感和藝術技法的融合之作，從敘事結構切入分析，得以深入地探討和理解作品中的每一個敘事要素皆是缺一不可。敘事中故事的每一個部分使作品的文本變得立體，可稱之為骨，其背後所蘊含的文化意義，以及敘事中的話語，即《秋》當中三種藝術形式的表現，可稱之為肉，作品中有骨有肉的完整構造，使《秋》的文本呈現豐富的織度和明顯的敘事結構。

肆、表達的形式

本章節將著墨於《秋》表達的形式之探討，也就是作品表現媒介和表現方法的討論，將《秋》三種藝術形式敘事傳達之結構詳細剖析。藉由音樂的主導，引領舞蹈和多媒體展開跨領域的融合與創作，在創作過程中，音樂始終作為核心提供了整體作品的結構基礎，而舞蹈和多媒體則作為補充和擴展的元素。王旭青（2013，頁 63）指出「「主題－動機」往往具有很強的塑形性，滿足其在情節架構過程中的重要性。」從音樂學的角度來看，「動機」和「主題」在音樂文本中成為了驅動整體敘事的主要要素，而《秋》音樂主題與動機之創作更是推展情節意義之關鍵因素。

本研究作品音樂先行於舞蹈、多媒體，更多時候音樂中的主題、動機為故事與情節推動的重要線索。此外，《秋》有鮮明的主題與動機，在此依據之下發展與再現，貫穿作品之核心精神。以下將著重以主題、動機部份來分析音樂，並探究舞蹈、多媒體的呈現，根據作品分段有六段之分析，每段亦有小結，統整該段表述之意象。

一、第一段：橙黃桔綠時

（一）音樂

鋼琴彈奏出動機一，帶入秋天「橙黃桔綠時」之意象。動機一旋律由兩個小節構成，在 C 大調上營造出秋的氛围，在中音使用降 E 音，影響調性色彩，賦予這個秋有近似小調悲傷的感覺。動機一在本段以重複、模進、音程改變等方式不斷出現，第 1~8 小節低音半音級進下行，鋪陳出秋的波動與起伏之情感（見譜例 1）。

譜例 1 《秋》第 1~8 小節

A 【橙黃桔綠時】 Lento (M.M. ♩ = c. 60)
C大調

二胡

鋼琴

動機一 動機一重複 動機一模進、音程改變 動機一模進、音程改變

8^{va} 降E音 降E音

mp

低音半音級進下行

註：本研究自行製譜，並參考《秋》，頁 19-1（徐瑋廷、吳孟珊，2017）。

動機一後由二胡演奏主題一，第 17~23 小節旋律在節奏上有疏密之變化，節奏疏時多有長音之呈現，長音後音符節奏密集，透過節奏的疏密變化，讓旋律產生像踩著步伐行進又躊躇不前的畫面。鋼琴第 17~20 小節為動機一重複，將秋的背景與氛圍再度鋪陳（見譜例 2）。

譜例 2 《秋》第 17~23 小節

二胡

鋼琴

主題一 節奏疏 節奏密 節奏密 節奏疏

Delicato

8^{va} 動機一重複 動機一重複

mp p

註：本研究自行製譜，並參考《秋》，頁 19-1（徐瑋廷、吳孟珊，2017）。

(二) 舞蹈

舞者站立於二胡演奏者身後，畫面中完全重疊，兩人原先合而為一，畫面中只看得見二胡演奏者（見圖 2）。前奏完接續第 17 小節二胡演奏主題一，二胡演奏者現身後，另一主角舞者的姿態才漸漸顯露，爾後舞者稍往右移動，代表兩人一分为二。

圖 2 兩人原先合而為一



舞者自二胡演奏者身後轉身出走，人物一分为二象徵二個「我」。舞者依序踏出左腳一步、右腳一步，靜靜地緩緩前行（見圖 3），低下身好像拾取什麼，似是捧著心上的念想，拾起一段回憶卻又有些疑惑（見圖 4）。

圖 3 兩人一分为二，舞者轉身出走



圖 4 舞者拾取回憶，有疑惑之感



二胡演奏完主題一之後走向舞者並跟在身後，同樣以右手往高處伸手，像要觸及什麼（見圖 5）。隨後舞者將伸出的手收回，回首轉身，二胡演奏者將手搭在舞者肩上，跟著舞者轉身，舞者繞著二胡演奏者的手靈巧地低頭，順勢讓原本搭於舞者肩上的手，落在舞者另一肩上，兩人並排搭肩、目視彼此（見圖 6）。舞者將姿態擺低、轉圈（見圖 7），隨後坐下，來到二胡演奏者的左側（見圖 8）。

兩人平行站著，一位身體面向前、一位面向後，目視彼此（見圖 9），這一段二位主角姿態及互動像是表達自我內心的相互依賴。

圖 5 兩人伸手似要觸及什麼



圖 6 兩人並排搭肩目視彼此



圖 7 舞者轉圈、靈巧低頭



圖 8 舞者坐在二胡演奏者左側



圖 9 兩人分別面向前、後目視彼此



（三）多媒體

多媒體投影於下舞台透明紗幕，本段音樂開始畫面有左側鋼琴演奏者，亮燈部分為演奏者之譜架燈，畫面正中間由底部開始有黃綠色之不規則色塊，如顏料般暈染，逐漸往上蔓延，隨機波動並隨著音樂緩緩行進，蔓延至畫面中央直條狀（見圖 10、11）。

圖 10 黃綠色暈染變化



圖 11 黃綠色暈染變為長直條

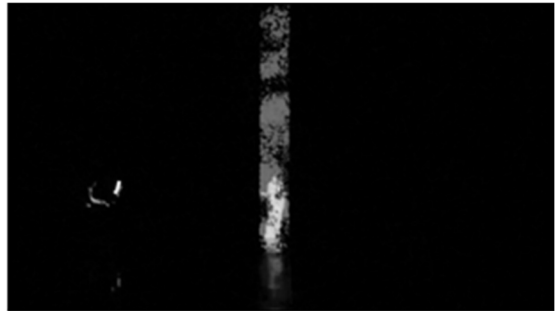
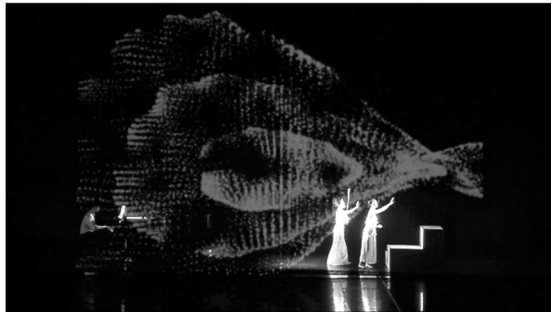


圖 10 變化到圖 11 依稀可見人物（二胡演奏者），用黃綠色之暈染帶出「秋」的氣息，賦予屬於它的顏色，以晦暗不明的方式慢慢顯露二胡演奏者這一角色。接著以黃綠色的橢圓波形有規則地律動，畫面呈現在黃綠色調底下，慢慢闡述二胡演奏者與舞者的記憶，從直條至橫式波形，襯托記憶的延展（見圖 12）。

圖 12 多媒體橫式波形，延展記憶



（四）小結

第一段「橙黃桔綠時」從音樂旋律上可感受到秋的優美雅緻，又有疑惑之感，思緒是沉著地，暗示著未知與期待。人物未出現時，多媒體以黃綠色呼應音樂給予的秋之意象，靠近地面之處顯現些微的黃綠色，再蔓延至上方以直條呈現，映照在二胡演奏者身上，舞者與二胡演奏者從一分離為

二，故事正式開始。多媒體有波形變化，黃綠色塊暈染為橢圓形，不停地波動，人物在其形狀之中，兩人共同把回憶拾起，娓娓道來記憶的延展。人物一分為二，兩人搭肩、相視、互動，像是表達自我內心的互相依賴，雖是二個「我」卻又相互關照。

二、第二段：纏綿蘊藉

(一) 音樂部分

此段小快板音樂風格為生氣蓬勃地，由鋼琴演奏輕盈帶有跳躍感的前奏，第 57~60 小節為動機二，第 57~72 小節每四小節為一個樂句，從第二樂句開始皆為動機二之音程改變，每句第三、四小節分別有漸強漸弱之音量變化，四個樂句皆有此變化，顯現生意盎然的生命力（見譜例 3）。

譜例 3 《秋》第 57~72 小節

B 【纏綿蘊藉】 *Animato* (M.M. ♩ = c. 120)
鋼琴前奏

二胡
鋼琴

57
樂句一
動機二

樂句二
動機二音程改變

→ 漸強、漸弱之變化

65
樂句三
動機二音程改變

樂句四
動機二音程改變

二胡
鋼琴

註：本研究自行製譜，並參考《秋》，頁 19-3（徐瑋廷、吳孟珊，2017）。

主題二是第 73~79 小節，由動機三 GEDE 四個音符創作而成，其中主題二旋律的第二樂句與第一樂句一致，表現出安定之感。另外在第 73~76 小節鋼琴為動機二重複，將此段輕盈的前奏再現，結合二胡的主題二，共同表現此段主題纏綿蘊藉的愉悅、安穩的時光（見譜例 4）。

譜例 4 《秋》第 73~79 小節

Con allegrezza

73 主題二 動機三 兩者樂句節奏一致 動機三

二胡

鋼琴

動機二重複

註：本研究自行製譜，並參考《秋》，頁 19-3 至 19-4（徐瑋廷、吳孟珊，2017）。

（二）舞蹈部分

隨規律的鋼琴前奏四句，舞者依序一句對應一個方位圍繞著二胡演奏者，共四個方位定點移動，跳躍、跨步，站姿結合坐姿交錯（見圖 13），兩人不時相視，面部帶有笑意，共築回憶之趣。舞步中帶有手勢解構二胡構造：琴筒、長長的琴桿、左右拉奏的弓（見圖 14、15），坐下倚著二胡演奏者，抬頭仰望並相視（見圖 16）。爾後舞者有侷促、緊張的動作，至此段結束，舞者與二胡演奏者最後一音與最後一個動作共同停留在視線的交融（見圖 17）。

圖 13 兩人方位定點移動，舞者坐姿



圖 14 舞者解構二胡樂器的構造

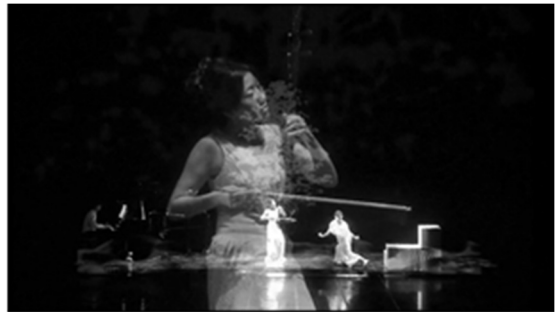


圖 15 舞者解構二胡拉奏的弓



圖 16 舞者倚著二胡演奏者相視



圖 17 兩人視線交融



(三) 多媒體部分

第二段開頭多媒體無畫面，鋼琴前奏與二位表演者進行方位定點移動時，舞臺正中央處逐漸有綠色色塊暈染，直到前奏結束時一棵樹的形象已幾乎清晰。第二段多媒體始終為一棵樹在畫面中央，背景意象鮮明（見圖 18）。

圖 18 多媒體畫面為一棵樹



(四) 小結

多媒體從第一段的黃綠色塊暈染為橢圓波形，到第二段「纏綿蘊藉」轉變為一棵樹，具象又鮮明。音樂有精神煥發、充滿生命力的氣息，二胡的輕柔樂句與鋼琴的跳躍音型，表現出愉悅氛圍，舞者舞姿輕盈並帶有歡愉之意，在樹前舞動的兩人有不言而喻的默契，這份恬靜時光令人想永久留存。這二個角色是從第一人稱的限知觀點做出詮釋，再從內心世界衍生另一個角色。段落最後營造二人音樂與動作共同停止之境，是對過往美好與現下轉變抱持著遲疑，可以永遠停在這一刻嗎？引導觀者進入省思與思考。

三、第三段：秋思萬千

(一) 音樂部分

主題三在第 143~151 小節，是由動機三調性改變創作而成，二胡多有長音拍長節奏，二胡長音時對照鋼琴所使用之二種固定節奏（第一種：第 144~147、第 152~153 小節，第二種：第 148~149、第 154 小節）象徵著步伐，一步一步踏著沉重腳步，有慢慢前進之感（見譜例 5），這段是樂曲中較平穩的部份，表現出秋的寧靜。主題四從第 160~167 小節需以充滿感情地風格詮釋旋律，將秋之傷感發揮地淋漓盡致。主題四旋律節奏一致、持續模進，共有六組，由此可見感傷是壓抑地並且不斷地抒發宣洩（見譜例 6）。

譜例 5 《秋》第 143~154 小節

C 【秋思萬千】 Lento (M.M. ♩ = c. 54) Pensirto
 主題三 動機三調性改變 動機三調性改變
 動機三 長音 動機三 長音
 二胡
 鋼琴
 mp
 第一種固定節奏 第二種固定節奏

二胡

鋼琴

長音

第一種固定節奏

第二種固定節奏

註：本研究自行製譜，並參考《秋》，頁 19-7（徐瑋廷、吳孟珊，2017）。

譜例 6 《秋》第 160~167 小節

主題四
Sentimentale

二胡

鋼琴

節奏一致，持續模進，共六組

6

7

mf

註：本研究自行製譜，並參考《秋》，頁 19-7 至 19-8（徐瑋廷、吳孟珊，2017）。

(二) 舞蹈部分

二胡旋律第三段第一個音開始，舞者左手像牽引二胡演奏者右手拉奏的弓（見圖 19）。舞者牽引弓段動作，從二胡演奏者為軸心向外發展更具空間感之舞步，渲染這一片寂靜深思（見圖 20）。二胡演奏者一邊演奏一邊移動至左下舞台的梯形方塊上，回頭看舞者，像是看著沈浸在傷痛中的自己（見圖 21）。舞者伸手、被動地舞動，蔓延思緒，直到坐臥後趴臥地面靜止不動，二胡演奏者在段落結束的同時，也緩慢坐於方塊上方（見圖 22、23）。

圖 19 舞者牽引二胡演奏者的弓



圖 20 舞者以二胡為軸心發揮



圖 21 二胡演奏者移動後回頭看舞者



圖 22 舞者伸手被動地舞動



圖 23 二胡演奏者坐下、舞者躺地靜止



(三) 多媒體部分

淡淡的綠色落葉，不密集地四散緩緩落下，像思緒片片飛落。爾後再以落下的樹葉反向捲起，由低到高的落葉像是倒帶記憶，細數昔日過往傷痛，畫面張力感極強，搭配情感濃烈的音樂風格，為此萬段詮釋出混亂的思緒。落葉又從反向捲起回到正向落下，好似暫時拋下席捲而來的回憶（見圖 24）。

圖 24 多媒體落葉片片飛落



(四) 小結

對比第二段的歡愉輕快，第三段「秋思萬千」像是挖掘隱藏在喜悅背後的傷口與枷鎖。二胡演奏者弓段拉推來回之間，舞者亦跟著來回，像是牽扯不清的思緒，剪不斷理還亂、複雜又牽絆。多媒體落葉持續飄落，思緒不斷蔓延，舞者沒有刻意抓住落葉，或許是象徵想抓卻又捉不住任何東西。二胡演奏者望向舞者，似是自己看著自己，在那場恣意宣洩的悲痛裡慢慢平息，說不盡的傷痛沒有止息，只是和緩地將思緒撫平，將往下一段走去。

四、第四段：秋夜獨白

(一) 音樂部分

主題五是二胡的 Cadenza 獨奏樂段，在第 185~188 小節都有動機三的出現，是由動機三調性改變及音程改變創作而成。主題五可分為五個樂句，其中從第二樂句開始有第一、二種音型，第三樂句有第三種音型，第四樂句有第四、五種音型，其中多有規律的三連音，在每樂句中音型的堆疊與變化呈現情緒的湧現，密集的快速音群伴隨高低起伏的旋律，及速度自由的獨奏片段讓這一段顯得情緒豐富而激動。第 192~195 小節鋼琴延續二胡的尾句長音呼應，彷彿叩問秋夜獨白的悲痛與深思。第 196 小節 G.P. (Grand Pause) 為全體演奏者休止，完全靜止呈現極致孤寂的狀態（見譜例 7）。

譜例 7 《秋》第 186 到 199 小節

D 【秋夜獨白】 Cadenza, Parlando, Tempo Rubato

樂句一 動機三 動機三 樂句二 動機三音程改變 第一種音型

185 二胡

189 二胡 第二種音型

190 二胡 樂句三 第三種音型

鋼琴 *mf*

191 二胡 樂句四 第四種音型 第五種音型

鋼琴 半音階

192 二胡 樂句五

鋼琴 *mf* *mp* G.P. G.P.

註：本研究自行製譜，並參考《秋》，頁 19-8 至 19-9（徐瑋廷、吳孟珊，2017）。

(二) 舞蹈部分、多媒體部分

舞者靜止躺於地面，僅二胡演奏者一個人坐於方塊上演奏，多媒體沒有畫面，畫面完全聚焦於二胡演奏者（見圖 25）。

圖 25 僅二胡演奏者坐於方塊演奏



(三) 小結

第四段沒有鋼琴、舞者、多媒體的呈現（除了鋼琴延續二胡的尾句長音呼應），全體表演者休止，僅有二胡演奏者以獨白的形式演奏，不僅表現精湛的演奏技術，更精準拿捏情緒之傳達。顯現從喃喃自語的狀態，接到激動後隨即轉變為孤寂，為《秋》的轉折段落。

五、第五段：秋雨驟降

(一) 音樂部分

此段由第 197 小節鋼琴開始演奏，以連續八分音符、固定音型、規律節奏、2 度音程級進創作動機四，並且有由弱漸強等力度變化，像是預告即將來臨的風雨。第 197~198 小節多有 2 度音程的級進，描繪旋律象徵雨滴初落，第 199~200 小節為高低音聲部反向進行，顯示出雨滴逐漸蔓延擴散的動態（見譜例 8）。

例 8 《秋》第 197~200 小節

E 【秋雨驟降】 Allegro Vivace (M.M. ♩ = c. 152)

二胡

鋼琴

動機四

高、低二聲部反向進行

p

註：本研究自行製譜，並參考《秋》，頁 19-9 至 19-10（徐瑋廷、吳孟珊，2017）。

第 206~213 小節為主題六，是動機四減值、略加裝飾及調性改變。主題六前四小節為每小節四拍組成，後四小節轉為三拍，每小節拍長縮短，凸顯旋律在聽覺上更為急促。第 206 小節第一拍為四個十六分音符單音重複動機四的旋律，依此模進進行四小節，第五小節第一拍為三個十六分音符。對比第 206 小節、第 210 小節的第一拍，四個有重音的十六分音符變成三個，音符減少也是彰顯兩勢急促的表現（見譜例 9）。

譜例 9 《秋》第 206~213 小節

The musical score consists of two systems. The first system, measures 206-209, is in 4/4 time. The Erhu part is marked 'Deciso' and '動機四'. The Piano part is marked 'fp'. The second system, measures 210-213, is in 3/4 time, marked '由前4/4轉3/4'. Annotations include '由4個16分音符變為3個' pointing to the first measure of measure 210, and '動機四' pointing to the melodic motif in the Erhu part.

註：本研究自行製譜，並參考《秋》，頁 19-10（徐瑋廷、吳孟珊，2017）。

第 226 小節開始為使用動機四片段後略加開展的創作方式，其中 X 符號為弓擊琴筒製造聲響，模擬更大雨勢的聲音，同時旋律中不時夾雜重音，似有力道的兩拍打在人身上。第 233~236 小節有三組上行的旋律，第二、三組旋律上行後出現雙音及重音，製造更大的聲響，雨滴重重落下之感強烈浮現（見譜例 10）。

譜例 10 《秋》第 226~236 小節

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 226 to 232. The Erhu part starts with a '動機四' (Motif 4) and includes several '重音' (Accent) markings. A note in measure 226 is marked with an 'X' and the instruction 'Use bow hit the barrel.' The Piano part provides harmonic support with chords and single notes. The second system covers measures 233 to 236. The Erhu part features three ascending ('上行') melodic lines, with the second and third lines ending in '雙音' (Double notes) and '重音' (Accent) markings. The Piano part continues with chords and single notes.

註：本研究自行製譜，並參考《秋》，頁 19-11（徐瑋廷、吳孟珊，2017）。

第 238~245 小節為主題七，第 238~241 小節巧妙地運用動機四的節奏改變來呈現，第 242~245 小節為主題七模進，也是動機四的節奏、調性改變與模進。主題七的鋼琴聲部有別於前，以圓滑演奏法呈現，讓鋼琴旋律聽起來有綿延之感，似是主角的內在呈現，有不畏風雨、不斷前行之感，與上一個譜例多有斷奏之設計呈現對比，此一現象亦能觀察出第五段描繪秋雨之音樂有多種創作手法（見譜例 11）。

譜例 11 《秋》第 238~245 小節

The musical score for Example 11, 'Autumn' (秋), measures 238-245, is presented in two systems. The first system (measures 238-241) is labeled '主題七 動機四節奏改變' (Theme 7, Motif 4 rhythm change) and '圓滑奏' (Crescendo). The second system (measures 242-245) is labeled '主題七模進 動機四節奏、調性改變與模進' (Theme 7 modulation, Motif 4 rhythm, key change, and modulation). The score is for Erhu and Piano. The Erhu part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score shows a transition from a more rhythmic motif in the first system to a more melodic and modulating theme in the second system.

註：本研究自行製譜，並參考《秋》，頁 19-12（徐瑋廷、吳孟珊，2017）。

第 254 小節開始僅有鋼琴高音聲部，每一拍為一組半音下行的十六分音符，由中弱的音量表現持續降落的雨滴，三小節重複後進行到 257 小節主題八二胡聲部加入，仍不停持續著，緊湊又有規律，像機械地下著微弱的雨。第 257 小節為主題八，是主題一的轉調與增值，以不揉弦演奏法詮釋旋律，第 261 小節左手有撥弦技法同時演奏長音，似持續飄落的雨滴猛然低落大雨點。這整段鋼琴皆是十六分音符，二胡為長音旋律，動態對比靜態，創造出一種奇幻的氛圍，像是人物在動態的風雨中依然維持著靜態的堅定與平衡（見譜例 12）。

譜例 12 《秋》第 254~262 小節

二胡

鋼琴

鋼琴高音聲部每拍為一組半音下行

mp 中弱

主題八為主題一轉調、增值

non Vibrato

鋼琴低音聲部加入

Left hand Pizz.

arco.

註：本研究自行製譜，並參考《秋》，頁 19-13（徐瑋廷、吳孟珊，2017）。

第 287 小節起音樂似有三陣風與依序加入，分別是第 287 小節開始的二胡聲部、第 291 小節開始的鋼琴聲部（見譜例 13），及 298 小節開始的鋼琴低音聲部（見譜例 14）。譜例 13 可以觀察出第 291 小節鋼琴聲部加入，為第二陣風雨以音量弱的力度加入，二胡與鋼琴同時演奏重音加保持音，為一連串快速音群強調出雨勢的律動與張力。

譜例 13 《秋》第 287~292 小節

註：本研究自行製譜，並參考《秋》，頁 19-15（徐瑋廷、吳孟珊，2017）。

譜例 14 《秋》第 298~301 小節

註：本研究自行製譜，並參考《秋》，頁 19-16（徐瑋廷、吳孟珊，2017）。

第五段音樂呈現出一個緊張且富有戲劇張力的情境，這段為音樂聲響最為飽滿的部分。於段落之末，在第 309~310 小節中，二胡與鋼琴的高音聲部呈現半音階的上升趨勢，表現出向上的動力；相對地，鋼琴的低音部分則是半音階下行，展現向下的動向，這種對立的動向不僅在音樂結構上豐富了高低音的互動，更隱喻了主角內心的矛盾與掙扎。隨著音樂由弱見強至第 311 小節達到巔峰，這象徵著情境的逐步緊縮，如同滂沱大雨進展至其極致的景象（見譜例 15）。

譜例 15 《秋》第 309~311 小節

二胡半音階上行
accel.

鋼琴高音聲部半音階上行
cresc.

反向進行

鋼琴低音聲部半音階下行

sfz

f

註：本研究自行製譜，並參考《秋》，頁 19-17（徐瑋廷、吳孟珊，2017）。

於劇烈的急板樂段之後，音樂於第 333 小節有和緩的速度呈現。第 333 至 336 小節展示了主題七的旋律減值，不僅回應了主題七的音樂動態，也代表一種心靈的過渡與提昇。鋼琴部分選擇了一個穩定的節奏，這與第三段「秋思萬千」中鋼琴部分的節奏相互呼應，其和弦結構更為繁複，象徵著角色堅韌不撓的腳步，面對困難仍持續前進。（見譜例 16）

譜例 16 《秋》第 333~336 小節

主題七減值
Piu Lento (M.M. ♩ = c. 86)

333

二胡

鋼琴固定節奏

鋼琴

註：本研究自行製譜，並參考《秋》，頁 19-18（徐瑋廷、吳孟珊，2017）。

(二) 舞蹈部分

二胡演奏者在第一小段鋼琴前奏第一音即起身站立，趴臥靜止在地上的舞者，捲曲的身體有些微移動，頭仍保持低處，雙手支撐身體使上半身已有動態，呼應即將來臨的風雨，身體也將甦醒（見圖 26）。舞者從右手單手撐地、左手高舉、雙腳蹬地、扭曲身體並且掙扎，為的是奮力站起。接續著舞者已完全站立，掙扎未停止，多媒體呈現在舞者身上的圓持續擴大，呼應舞者舞動的身軀與四肢、高舉的雙手，似是傳達著掙脫（見圖 27），隨後在舞姿上有更強烈的重拍扭動與扭曲之感（見圖 28）。

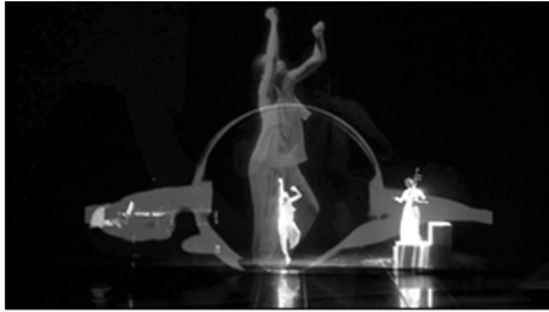
圖 26 二胡演奏者坐而立、舞者趴臥



圖 27 舞者右手撐地、高舉左手



圖 28 舞者有更強烈的扭曲之感



舞者舞姿越趨強烈扭動，多媒體呈現的圓球越增擴大，似是延展舞者的掙扎，也像壓抑的舞者（見圖 29），因此舞者的舞姿在此與畫面裡變化中的圓球，有相互影響的關係，多媒體畫面的變化將於下段呈現分析。

圖 29 舞者似在被壓抑中掙脫



舞者放慢動作似的，以雙手平舉的舞姿呈現，隨二胡長線條的主旋律同時翱翔，音樂有鋼琴的十六音符描繪雨勢強烈的動態，對比二胡長音的靜態，像在雨勢中尋到一絲平衡，呼應音樂的奇幻氛圍（見圖 30）。接續舞者不時抬頭，在這一片強烈滂礫的雨勢之中，舞者像是訴說著縱使艱難，也要試圖掙脫、披荊斬棘（見圖 31）。

圖 30 舞者有飛翔舞姿，尋得平衡



圖 31 舞者不時抬頭，勇於掙脫



(三) 多媒體部分

多媒體在此段有較多變化與表現，筆者將幾種變化羅列於下。段落開頭，自畫面正中間，從無到有逐漸型塑圓形，包覆著舞者，似是凝聚一股能量，也像囚禁或限制的範圍（見圖 32）。舞者在圓形之中舞動身軀與四肢，圓形持續擴大，以順時針方向轉動，線條填滿圓形同步轉動（見圖 33），帶有線條的圓形轉動至垂直時，畫面正中間形成一束有寬度的直條，貫穿在圓形中（見圖 34），接著持續以順時針方向轉動，並且直條散開為大片形狀，似海浪波形方式隨機波動（見圖 35），如雨勢的波濤洶湧。後畫面逐漸有短的直線條，持續描繪雨勢的千變萬化（見圖 36），並且有以線構成的面，呈一大片的畫面旋轉，夾雜波浪形與有長有短的直線混雜其中，搭配舞者的舞姿，將「秋思萬千」詮釋地淋漓盡致（見圖 37），以上多媒體為藍、綠色之色彩呈現。此段最後從激烈的急板速度變緩和，多媒體從藍、綠色變為僅有藍色，從複雜的畫面轉化為簡單的線條，在旋轉之中再合為一直線條（見圖 38、39）。

圖 32 多媒體型塑圓形包裹舞者



圖 33 多媒體圓形內填滿線條



圖 34 畫面中成一束直條貫穿圓形

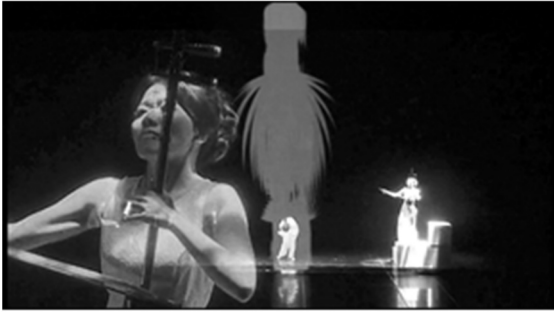


圖 35 多媒體波形隨機波動

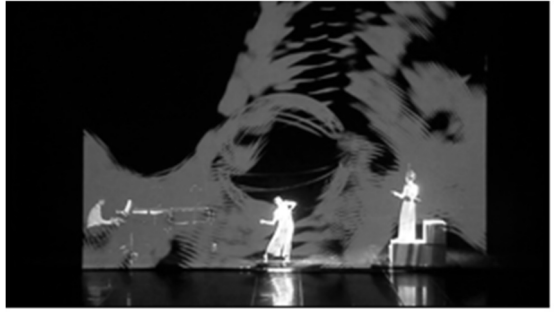


圖 36 短的直接條描繪雨勢



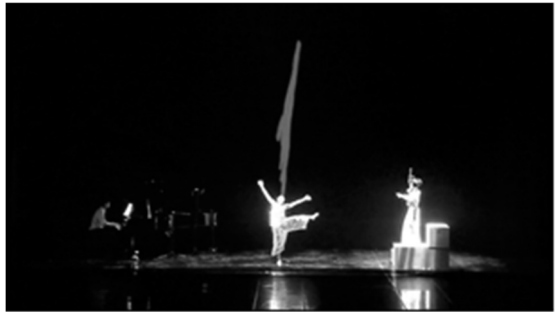
圖 37 畫面夾雜波浪形與線條



圖 38 多媒體僅有藍色簡單線條



圖 39 多媒體畫面轉為一直線條



(四) 小結

從第四段獨白、激動、孤寂，過渡到第五段，「秋雨驟降」是篇幅最大之段落。音樂以固定音型、規律節奏、強弱等力度變化來表現，二胡有使用弓桿敲擊琴筒、拉奏同時撥弦、不間斷的快速音群等演奏技法，描寫雨勢夾雜風的各種瞬息萬變。舞者從趴臥到奮力站起，不斷舞動四肢及高舉雙手，在多媒體越來越大的圓形中試圖掙脫，以扭曲及掙扎舞姿表現渴望逃離迴圈。多媒體由圓形、轉為直條，再轉為波浪形、長線條、短線條來描繪雨勢變化，舞者以雙手平舉的舞姿表現出已在風雨中尋得平衡。而滂礪的風雨卻再度席來，多媒體以藍、綠色波浪形及線條，將混沌的困境及思緒

充分顯現，舞者在驟雨狂風中恣意舞蹈，將「秋思萬千」推到高點，最後音樂將主題七再次呈現，多媒體轉化簡單線條及單一藍色，舞者趨於平緩，以釋然外在之困乏，昇華自我精神。

六、第六段：蒼穹遼闊

(一) 音樂部分

於第 343 小節主題一再度浮現，且以 G 大調的明亮色調出現，猶如經過一場急雨後，呈現了一種寧靜和安定的情境。儘管主題一原本帶有某種憂鬱的情調，但經過此次轉調後，其所營造的氛圍已不再充斥著悲傷的感覺。第 345~348 小節和第 349~352 小節呈現了二種固定節奏，與主題三和主題七鋼琴聲部的固定節奏相呼應，透過這種固定節奏，秋日的感傷、回憶與沉思得以逐漸放下，達到釋懷的境界（見譜例 17）。

譜例 17 《秋》第 343~352 小節

G大調 主題一調性改變
F 【蒼穹遼闊】 *Largo* (M.M. ♩ = c. 52) *Tranquillo, Con larghezza* 主題一調性改變

二胡
 鋼琴

鋼琴固定節奏(一)
 鋼琴固定節奏(二)

註：本研究自行製譜，並參考《秋》，頁 19-19（徐瑋廷、吳孟珊，2017）。

在作品的最後一部分動機一再次呈現，在第 359 小節，動機一的旋律在鋼琴高音聲部中達到其高峰。保留動機一中音降 E 音呈現進似小調悲傷的特質，於此段中再次體現。而在第 365 至 368 小節中，鋼琴的和弦呈現了上升的旋律，象徵著秋天從其原始的憂鬱情感中走向了一種釋懷的境地，這不僅是對悲傷和掙扎的放手，更代表了一種心靈的昇華（見譜例 18）。

譜例 18 《秋》第 359~368 小節

註：本研究自行製譜，並參考《秋》，頁 19-19（徐瑋廷、吳孟珊，2017）。

（二）舞蹈部分

段落開始舞者沒有任何動作，二胡演奏者站於方塊上演奏，與舞者遙遙相望（見圖 40），像是回到第一段，與第一段呼應，爾後舞者有俯身拾取動作（見圖 41），再次提起回憶，走向二胡演奏者，並且將回憶拾起帶往二胡演奏者地方，二胡演奏者演奏的同時，眼神與舞者眼神之交流無間斷，似是接收回應（見圖 42），舞者持續走向二胡演奏者並轉身與二胡演奏者一同做拉奏的動作（見圖 43），這個動作十分巧妙地將觀眾視線帶往多媒體。爾後舞者與二胡演奏者相望後，一同坐下，望向且凝視著多媒體的樹（見圖 44、45）。

圖 40 舞者無動作，二位主角相望



圖 41 舞者有俯身拾取之動作



圖 42 舞者拾取後走向二胡演奏者



圖 43 舞者有一同拉奏二胡之動作

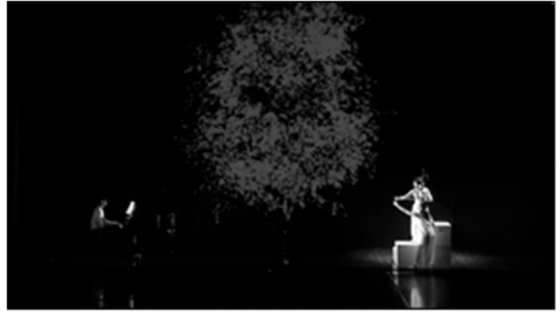


圖 44 二位主角相望相視



圖 45 二位主角一起凝望綠樹



(三) 多媒體部分

以無畫面來搭配靜止無動作的舞者及緩緩演奏的二胡演奏者（見圖 46），呈現空靈之感。舞者低身有俯拾的動作，畫面有逐漸飄落的葉子，淡淡的黃綠色（見圖 47），像勾勒一個輪廓，舞者有拾取動作同時走向二胡演奏者，多媒體上一棵樹已幾乎成形（見圖 48），直到舞者坐於方塊上仰視，與二胡演奏者相望的同時，樹的形象已完全明朗，樹葉隨風搖曳（見圖 49），二胡演奏者演奏完最後一音，在音樂進入最末部分鋼琴尾奏時，畫面上燈光給予舞者及二胡演奏者黃色燈光，象徵走向明亮（見圖 50），鋼琴尾奏音樂至最後一音結束時，舞台燈光全暗，僅保留樹的畫面，象徵圓滿與完整（見圖 51）。

圖 46 多媒體無畫面

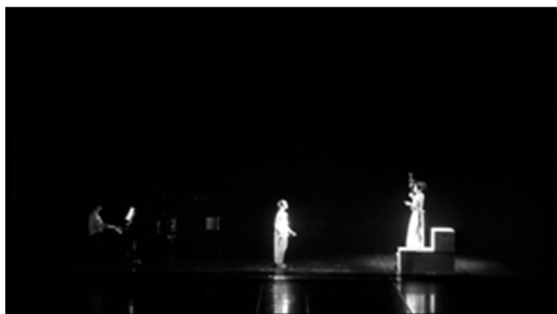


圖 47 多媒體有逐漸飄落的葉子



圖 48 多媒體之樹幾乎成形



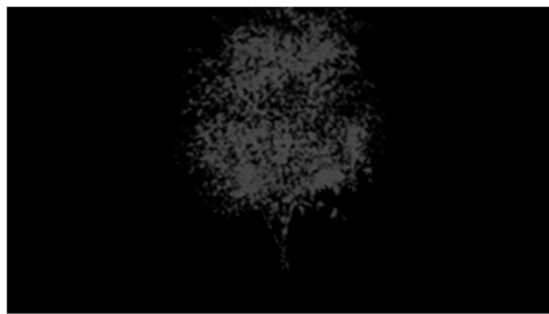
圖 49 樹已鮮明，樹葉隨風搖曳



圖 50 黃色燈光映照二位主角



圖 51 舞台燈光全暗，畫面僅有樹



(四) 小結

第六段為蒼穹遼闊之意象，音樂有主題一再現，保有秋的憂鬱，轉調後卻多一分明亮之感，不再漂泊，秋的思緒也轉為釋懷。舞者俯拾回憶走向二胡演奏者，與二胡演奏者不間斷的視線交流、相融，象徵二位主角合而為一，呼應第一段一分為二前之狀態。多媒體以稀少的落葉吹落將舞台空間讓予二位主角，燈光亦聚焦在主角們，讓觀眾視線聚焦在主角們的表情變化。最後綠樹以第一段原本的状态呈現，主角們一同凝視著樹，象徵體悟與對自己的和解。

伍、潛文本分析

潛文本是指文本表面之下所隱含的深層意義，代表語、義分層後之現象，拓展文本語義之深度，劉早（2019，頁 18-19）指出「有的稱言外之意，也有的稱潛台詞，但指的都是同一種現象，即在字面（或話語）意思之下，還隱含有更深層次的含義。」潛文本能揭露人物或表演的內心活動，以隱密的方式進行表達，傳達出具體表演內容之弦外之音，即作品的某種深層涵義。除了從潛台詞能解讀人物的形象，亦能觀察出其性格特徵，並且從眼神、肢體動作等表演者所傳達之訊息，可以有效地幫助推展故事的發展。觀察《秋》的潛文本，無論從音樂、舞蹈或多媒體的面向，都能發覺以其敘事話語描繪之表層文本，透過表演展現其內涵，抒發其欲表達之情緒，使觀眾產生共鳴。觀眾體驗、想像或思考讀取表演或表演者內心，藉由隱含在表演中未明確表達之潛台詞，豐富其審美體驗。在音樂的主架構之下，加上舞蹈、多媒體所帶出情感表達的層次，亦是潛文本的部分。

本研究作品的呈現是以悲傷的情緒引發內心悸動為主體，也就是客觀的秋天經過作者所處的社會規範或是文化所過濾之影響來呈現。秋為何會引發悲傷的情緒？要從感覺秋所帶來之「悲的方式」說起。描述有關秋的文學在中國千年歷史裡，由歷代詩人呈現的詩詞創作，把秋的景象和悲的情緒交織相融，使得秋在中國文學有「悲秋文學」一詞。依照文本的互文性做解釋，文本有共時性、歷時性的參照，因此創作者會根據自身經驗、知識涵養，及所沈浸多年的文化影響，悲秋文學作為一部分或大部分的創作基礎，融入到作品之中。

參照東方自古以來的悲秋文學，何寄澎（1995，頁 1）在其研究中從悲秋原型之樹立、內含之擴充、悲之轉化等三方面多有探討，講述在中國文學裡悲秋文學為自成體系、自為傳承的一種重要文學類型，「中國人對時間、空間所懷具的一種特殊鮮明意識；也可以了解中國人在面對人與自然關係的思考時所慣用的一種特殊思維方式；更可以體認到傳統士大夫在現實世界裏幾乎無可避免，必然遭遇挫折的一種宿命性的感傷。」每到夏秋轉換之際，必定帶有微微憂鬱的意識，這是由時間、氣候帶來之感受。人類的生活與自然生態息息相關，傳統士大夫以悲春傷秋的心性感嘆秋來春逝，如此特殊的既定思維也喻為傳統文人仕途不順，或對社會動蕩不安、國破家亡之局面有感，把時運不濟、命途多舛都歸類給一種「感傷」狀態。從屈原〈離騷〉到宋玉〈九辯〉，皆有把自然與人文貫通，反映出四季更換草木衰敗又興榮、人的生命卻是一去不返，對生命的觀察與意識是傳統文人一致的悲秋思維。

本研究作品承繼了悲秋文學的文化底蘊，將秋日的哀愁與人生無常之感慨緊密地繫結在一起。《秋》的樂曲解說提及：「蘊藏在炎夏與寒冬之間，秋是由盛轉衰的過渡季節，亦是生命轉變最大的時分。衰弱，同時也是增強的契機，在收穫之後，當綠葉漸黃、枯萎、凋零……，生命該走往什麼出口？……人與人之間的連結、情感亦是如此，相依相存互有牽絆。究竟是『獨立』、『寄生』亦

或是『共生』？在茂盛、纏結、開花、疑惑、矛盾、分歧……之後，該走往何處？如何開展？」⁸其表述季節變遷下的傷感和創作者對於生命的敬畏和感慨，有空間的凋零景象及歲暮的時間意義，不僅有悲傷之情緒，還有對時光流轉的感嘆，也反映了創作者在所處的社會規範，和文化背景下的個人觀察和體悟，這樣的呈現方式，無疑加深了作品與悲秋文學及潛文本的連結，使《秋》成為一部賦存文化底蘊的作品。筆者整理每段音樂、舞蹈和多媒體具體的表層文本，以三個藝術形式融合之展演面向來梳理，命名勾勒出每段之潛文本。悲秋文學常有以秋季的景致或抒發心志來反思人生短暫、流逝和無常的隱喻，本章藉以挖掘表層文本深層的情感意涵，探討蘊藏在其中的悲秋文學與各段潛文本相同呼應之處。

一、表層文本

第一段橙黃桔綠時之潛文本為「我與自己」，音樂以優美雅緻的風格為基調，鋼琴前奏和緩，二胡演奏歌唱性的旋律呈現出舒適、愉悅的情感，舞者的動作及與二胡演奏者的互動展示了與自己的對話的狀態，多媒體則透過黃綠色彩變化呈現出秋的基調及自我內在情感的展開。第二段纏綿蘊藉之潛文本為「渴望愉悅」，音樂節奏輕快，鋼琴和二胡的互相呼應表達出愉悅和喜悅，舞蹈中的動作和互動強調了人與人之間的連結和喜悅，多媒體則以樹和草地的形象營造出秋天的氛圍。第三段秋思萬千之潛文本為「沉澱深思」，展現出深思的氛圍，音樂的深沉情感通過鋼琴的固定音型和二胡的高亢音群表達出來，舞者和二胡演奏者的互動透露出對內在世界的探索，多媒體的樹葉落下和反向捲起也呼應了思索的過程。第四段秋夜獨白之潛文本為「悲中生悲」，呈現出內心的獨白和情感之深刻，音樂以快速的音群和演奏方式表達出情感的激烈，舞台佈局（舞者靜止、多媒體無畫面）則凸顯出情感的壓抑和掙扎。第五段秋雨驟降之潛文本為「披荊斬棘」呈現出勇氣和堅持的主題，音樂以堅定和斷然的風格描繪出風雨之勢，舞蹈有抗爭和不屈的精神，多媒體的圖像變化則增強了局勢激烈和張力十足的表達效果。最後一段蒼穹遼闊之潛文本為「超脫釋懷」展現寬廣和超脫的情感，音樂的平靜和寬廣表達出心靈的解脫，舞者和二胡演奏者的互動呈現出共鳴和諧，多媒體的畫面變化則象徵了超越和自由。綜合以上分析，《秋》通過音樂、舞蹈和多媒體的結合，呈現了情感的多樣性和深度，並探討了自我、連結、思考、抗爭、解脫和超越等主題，以融合多元媒材的創作方式為觀眾帶來視聽交融的藝術體驗。

⁸ 徐瑋廷、吳孟珊，2017，樂譜。

二、潛文本

透過二篇具有悲秋主題的文學作品—歐陽脩的〈秋聲賦〉，以及宋玉的〈九辯〉，經比對後挖掘《秋》表層文本所隱含的潛文本。首先，「我與自己」與歐陽脩的〈秋聲賦〉（戴月芳編，1992a，頁 315）中的詩句「嗟乎！草木無情，有時飄零；……奈何以非金石之質，欲與草木而爭榮？」有著相近的關聯，該句描繪他對秋天的情感交流和內心的自我探索，教人應以平靜接受的態度面對生命的秩序與變遷，這種自我對話的情感體驗，與「我與自己」段落中表達的情感流露相近。〈秋聲賦〉是感嘆草木為無情之物，有衰敗零落之時，在《秋》的表層文本上，多媒體有黃綠色顏料般地暈染畫面，二胡演奏者與舞者在其畫面之中面部冷靜，音樂雖然是以優美雅緻的風格做為基調，但在音樂的細節表現上仍透露出淡淡的憂愁，相近於「有動於中，必搖其精」的文字寓意（戴月芳編，1992a，頁 315），只要內心被外物所觸動，必定會動搖其精神心志，二位表演者被觸發後充滿惆悵情感，精神心志皆於此情此景中蔓延心緒。看回《秋》的樂曲解說「追尋自我是條無盡的漫漫長路，每當閉上眼睛，抬起頭讓身體靜靜感受自我，佇足留意記憶中的吉光片羽，生命裡總有幾分恬靜。終點究竟是什麼？或許永遠不會知曉。」（徐瑋廷、吳孟珊，2017）與〈秋聲賦〉文句表達之內涵相近，人的起伏往往起始於自我之憂思，面對草木之興衰不必流於過度悲秋，雖處於惆悵的秋，仍要找尋與自己共處之道，坦然面對生命之變化。接著，在宋玉的〈九辯〉（戴月芳編，1992b，頁 191）中「悲哉秋之為氣也！蕭瑟兮，草木搖落而變衰。」與「沉澱深思」有著相近的情感基調，此句多次表達出對秋天的哀愁，教人悲傷的秋日天氣（氣氛），蕭瑟的大地與草木凋零之景，充分描寫秋的惆悵與哀愁，與《秋》段落中對情感壓抑的描繪相近。「沉澱深思」展現出深思的氛圍，音樂的深沉情感通過鋼琴的固定音型和二胡的抒情旋律表達出來，舞者和二胡演奏者的互動透露出對內在世界的探索，梳理悲傷不已的內心，多媒體的樹葉不停地自然落下，表演後段卻又反向捲起，呼應了「草木搖落而變衰」的思索過程與心境之起伏。此外，宋玉〈九辯〉（戴月芳編，1992b，頁 194）中「靚杪秋之遙夜兮，心繚悵而有哀。」指涉出相近於「悲中生悲」的潛文本意境，在寂靜的秋日長夜，心中縈繞著深深的哀傷，引發舞者靜止、多媒體無畫面，如長夜般孤寂，對比出舞台上僅剩二胡演奏者一人，呈現出人物內心的獨白，音樂以快速音群和激烈的演奏方式表達出情感的濃烈，凸顯出情感的壓抑和掙扎，「心中縈繞著哀傷」與「悲中生悲」情境緊密勾連，意境相近。

三、小結

潛文本在本研究作品中扮演相當重要的角色，透過潛文本，觀眾可以深入地了解作品背後的情感、意義和內涵。上述分析中，從《秋》的表層文本到潛文本的深入分析，探討其如何與傳統悲秋文學相呼應。潛文本是超越字面上的深層意義，透露作品中的內心活動並隱密地傳達出表演的深層

含義，透過對音樂、舞蹈和多媒體的剖析，體察出作品不僅是對秋天的抒情言志，也是對時空意識和傳統文化的反思。

透過表層文本展現秋的多樣情感和主題，同時也藉由潛文本與悲秋文學作品建立深刻的勾連關係。《秋》繼承了悲秋文學的文化基因，深刻地將秋日的哀愁與人生的無常連接起來，以不同段落的潛文本如「我與自己」、「渴望愉悅」等，呈現從內心對話到情感探索的過程，藉由對悲秋文學的參照，作品反映對於時運、人生觀察的感慨，體現了時間、氣候和人與自然之間緊密的連接。此外，從《秋》中可以看出創作者所處的社會規範和文化背景對其個人觀察和體悟的影響。在敘事結構之下運作的潛文本（悲秋文學），既影響了創作者的藝術行動，亦形成主要的創作意圖，在表層文本底下運作的悲秋文學，讓觀眾在音樂、舞蹈、多媒體所形成的視聽交融體悟過程中，產生了悲秋的共鳴。

陸、總結與建議

表演藝術在當代已從其傳統框架中拓展，多領域結合成為蓬勃發展的創新趨勢，嘗試融合和共同創作，成為當代創作的核心理念。本研究對《秋》的文本進行敘事結構和潛文本兩方面分析，第一部分透過敘事諸要素的架構，剖析《秋》作品文本的交織和技法的表現，發現敘事結構之於作品的重要性，我們得以理解《秋》如何結合三種藝術形式，達到視聽交融之跨領域創作和展演；第二部分是發掘在表層文本底下運作的潛文本，讓觀眾在音樂、舞蹈、多媒體所形成的視聽交融體悟過程中，產生了悲秋的共鳴。跨領域藝術作品《秋》將三種藝術形式融為一體，不僅打破了傳統藝術的框架，也是對生命、情感和文化脈絡的獨特詮釋，總結如下：

一、跨領域創作的結合與挑戰

在《秋》的創作過程中，音樂擔任主導的角色，提供清晰的敘事結構，更為舞蹈和多媒體建構明確的發展框架，音樂的主題和動機成為事件（情節）推進的主要線索。根據陳慧珊（2016，頁 100）提出跨界的六種型態，《秋》為其中的「Inter」⁹，從溝通與協調中達成共識，在所有創作者的共識之下產生出新的價值，創造有別於單純音樂、舞蹈或多媒體單一領域的跨領域作品。本研究揭示音樂在這個作品的中心地位，和它對於其他藝術形式的引導作用，確保整體作品的連貫性和穩定性。

⁹ 原文為：Inter，其單字字意為「互相」、「在……之間」、「在……之內」，顯示其不同主體間的關係，因此強調雙方的相互包容與磨合，在取得雙方的共識下產生新價值。……Inter並非為了彰顯自我價值，而是透過溝通與對話，企圖在雙方特質的基礎上創造出有別於以往的創新作品。

二、敘事結構的重要性

透過分析《秋》的敘事結構，可以發現三種藝術形式是如何來緊密結合，形成一個完整的敘事，以 Chatman 敘事諸要素的四個面向進入分析本研究作品，可釐清《秋》的敘事結構為何。二胡表演者和舞者為主要人物，由人物演奏的音樂（聽覺）和多媒體（視覺）交織形成背景，在人物和背景的相互影響之下建立事件，隨著事件的進行向下開展情節。視聽的交融表現了作品的整體意象，每一個敘事要素缺一不可。音樂的動機和主題為推展情節之關鍵，音樂作為主架構，為作品帶來發展的連貫性和穩固性，而舞蹈和多媒體則彌補了音樂缺少的視覺元素，共同織造作品表現，將敘事結構中的每一層次立體交織為視聽交融之作品。

三、潛文本的呈現

本文對《秋》的表層文本與潛文本進行詳細分析，揭示其與悲秋文學的勾連關係，深入其潛文本探討出作品背後的情感深度，以及悲秋文學帶給作品之影響和意義。潛文本表露作品細膩的內在，隱密地傳達表演的深層含義，在敘事結構之下運作的潛文本（悲秋文學），既影響了創作者的藝術行動，亦形成主要的創作意圖。本研究藉由對悲秋文學的參照，剖析作品所代表的文化和社會背景，挖掘潛藏在作品底層的情感和文化底蘊，發現《秋》不僅對「秋」抒情言志，也是對時空意識和文化的反思。這些潛文本豐富了作品的深度，在表層文本底下運作的悲秋文學，讓觀眾在音樂、舞蹈、多媒體所形成的視聽交融體悟過程中，產生了悲秋的共鳴。

四、未來方向與建議

隨著科技的快速發展和觀眾需求的多元化，藝術的表演形式也需進行不斷的創新和調整，跨領域的融合與合作將是未來藝術發展的關鍵之一。如何確保各領域之間能夠有效地結合、達成共識，不僅保有作品的藝術性，亦能兼顧觀眾的接受度與藝術體驗，將是創作者和表演者必須深入思考的問題。

《秋》表現了跨領域創作的可能性和魅力，不拘泥於傳統表演框架的侷限，似乎給傳統器樂演奏帶來一種嶄新的嘗試，在視聽交融的語境中綜合體現了跨領域的創作和展演。透過敘事結構和潛文本分析，揭示了作品背後的深層含義和創作細節，結合多種藝術形式的跨領域作品，不僅為觀眾帶來一種的藝術體驗，也為未來的創作提供參考。希冀透過此研究的敘事結構、潛文本和作品分析的探討，為表演藝術跨領域創作實務提供一些經驗分享。

參考文獻

- Chatman, S. (2013)。故事與話語：小說和電影的敘事結構 [徐強譯]。中國人民大學。(原著出版年：1978)
- 王旭青 (2013)。言說的藝術：音樂敘事理論導論。人民音樂出版社。
- 申丹 (2021a)。敘事、文體與潛文本——重讀英美經典短篇小說 (第二次印刷)。北京大學出版社。
- 申丹 (2021b)。敘述學與小說文體學研究 (第四版第二次印刷)。北京大學出版社。
- 申丹、王麗亞 (2023)。西方敘事學：經典與後經典 (第二版)。北京大學出版社。
- 何寄澎 (1995)。悲秋：中國文學傳統中時空意識的一種典型。臺大中文學報，7，77-92。
- 吳孟珊 (2024，6月20日)。《秋》二胡、鋼琴、舞蹈與多媒體 [影片]。YouTube。
<https://youtu.be/mOabX1C74uE>
- 徐瑋廷、吳孟珊 (2017)。《秋》二胡協奏曲。疑問詞科技有限公司。
- 陳慧珊 (2016)。傾聽弦外之音：音樂藝術跨界展演研究。美商 EHGBooks。
- 劉早 (2019)。潛文本的闡釋與翻譯。中國社會科學出版社。
- 戴月芳 (編) (1992a)。楚辭。錦繡出版事業股份有限公司。
- 戴月芳 (編) (1992b)。歐陽修詩文。錦繡出版事業股份有限公司。
- 譚君強 (2014)。敘事學導論—從經典敘事學到後經典敘事學 (第二版)。高等教育出版社。

The Comprehension of Autumn-Sadness underlying the Visual and Auditory Fusion: The Narrative Structure and Subtext Analysis of “Autumn”

Meng-Shan Wu*

Abstract

The interdisciplinary artwork “Autumn”, playing the Erhu and piano as the music carrier, blending dance and multimedia, presents the visual and auditory fusion of the interdisciplinary performance. As the artwork of blending music, dance, and multimedia, it presents the interdisciplinary art and performance, beyond traditional single auditory or visual works, to embody the interweaving of sight and hearing indispensably.

This study focuses on text analysis from two aspects. The first is narrative structure, to analyze the form of content, substance of content, form of expression and substance of expression. From the text structure, this study explores the events, characters, and backgrounds, discussing deeply the medium and method of expression, furthermore, to reveals the subtext underlying the surface text, and to highlight the influence of cultural deposits on the creators.

This study finds that all creators reach a consensus through communication and coordination, to create the interdisciplinary arts with new values, different from one single artistic discipline. Music, as the main backbone, provide the structure for the works, with coherence and stability. Dance and multimedia act as go-betweens and echoes to play the roles of visual elements. Through a variety of communication and dialogue by the means of music, dance and multimedia, the text of “Autumn” presents rich texture and obvious narrative structure. The subtext (autumn-sadness literature) underlying the narrative structure not only affects the artistic actions of the creators, but also forms the main creative intention. The autumn-sadness literature underlying the surface text enables the audience to resonate with autumn-sadness in the process of visual and auditory blending by music, dance and multimedia.

Keywords: narrative structure, subtext, autumn-sadness literature, autumn, interdisciplinary arts

* Adjunct Instructor, Department of Art Chinese Music, and Ph.D. Student, Program of Performing Arts, College of Performing Arts, National Taiwan University of Arts
Erhu I Members, Bowed-String Section, Taipei Chinese Orchestra

適性化的素描技能學習與創造思考教學之實施與成效：以數位媒體設計系設計素描課程為例

林昭宇*

收件日期：2023 年 9 月 21 日

接受日期：2024 年 5 月 10 日

摘要

本文基於「教素描，適性學」與「學創造，適性教」的核心概念，以適性化的素描技能學習與創造思考教學於數位媒體設計系之設計素描課程，來提升素描技能與創造思考的學習成效。在素描訓練階段運用適性化的示範教學法與不同層級的課程內容，以符合學生素描起始能力的程度差異，而設計專題階段透過創造性問題解決教學法與FTC (Form形式、Theme主題、Context脈絡) 視覺藝術批評模式融入於創造力課程設計架構，以符合學生創造力的潛能差異。本研究採用「混合研究方法」整量化工具 (大學入學美術科素描試題、個人素描作業評量、學習興趣量表、創造性解決問題模式五階段的創造力之潛能表現評估、小組專案作業評量) 與質性資料 (學習回饋單) 來評估實驗課程的學習興趣與學習成效。在素描訓練階段的結果顯示，學生依照個人的起始能力來自主規畫學習節奏，有助於激發學習興趣而增進素描技能的學習成效；在設計專題階段的結果指出，小組成員在設計專題創造思考的發展歷程中，利於「形式」的批判辯證、「主題」的交流溝通與「脈絡」的反思對話，有利於激發學習興趣而提升創造思考的學習成效。最後，本文提供未來相關設計課程的教學建議，作為適性化設計教育的參考依據。

關鍵詞：設計素描、適性教學、創造思考、FTC視覺藝術批評模式

* 銘傳大學數位媒體設計學系副教授

壹、緒論

一、研究背景與動機

全球知識經濟時代的新創風潮下，數位媒體設計產業基於產品創新為設計導向，並影響到設計教育的革新發展，教師亦從過去為中心的教學型態，翻轉為當今以學生為中心的教學模式，推動學生深度統整跨域知能的學習機會，以培育出具備三創（創造、創新、創業）的優秀設計人才，其中又以「創造」能力的人才培育為重要核心之教育方針。檢視臺灣大學校院的相關數位設計學系，多集中於大二到大四專業課程的創造思考培育為主要目標，鮮少探討大一基礎課程，例如：設計素描，被視為「設計的基石、繪畫的法則」，為設計領域奠定邏輯思維的重要方法：將設計專案的創意發想，經由批判思考之論證方式，並透過手繪技巧與美感經驗，呈現於創造成果的實踐歷程。值得注意的是，設計素描課程普遍規劃為設計學群的基礎核心之必修課程，為培育出具備高階數位設計的創造能力之先備知識（prior knowledge），其重要性可見一斑。

此外，近年來臺灣高教體系的多元入學方案，在數媒設計學群招收學生來源（考試分發、四技甄選、繁星推薦、個人申請、運動績優、境外招生等）亦更加多元化，因其學習背景的不盡相同，出現大一學生的素描起始能力之程度差異。然而在傳統授課方式，為了顧及零素描基礎的學生，通常一體適用的教導全部學生來學習基礎入門的課程內容，而忽視其素描起始能力不同的個別差異，造成能力中等與較佳的學生覺得浪費寶貴時間，故應該更為著力於適性化的學習需求。另一方面，當前臺灣高中職學生多處於被動接受知識的學習行為，一旦踏入大一設計素描的獨立思考之創造場域，其個人靈感發想往往流於毫無組織或漫無章法的隨意想法，缺乏自主獨立的批判思考之論證觀點，無法有效轉化成為系統性與邏輯性的設計思維，其創造思考呈現於創作成果亦顯出深廣度皆不足。同時，在設計素描的創造思考之典型教學模式，多強調廣泛一致地培養全部學生的高層次認知之創造力，而忽略不同程度的創造力表現、發展歷程與其特質風格，故無法有效地符合個體差異的教學方式。

鑑於上述情況，本文在設計素描的課程重構，致力於培育「素描手繪」與「創造思考」的整合能力，試圖解決目前教學現場的重要問題，亦為本研究問題：（一）素描起始能力的差異甚大。（二）創造思考的深度與廣度不足。除了關注於整體層面的學習效果之外，在面對個別差異的學習狀況，亦需要聚焦於適性化的素描技能學習與創造思考教學，因此值得更多的討論與精進。

二、研究目的

基於上述的研究背景與動機，本研究旨於探討適性化的素描技能學習與創造思考教學於設計素描課程之教學實踐與學習成效。研究目的如下：

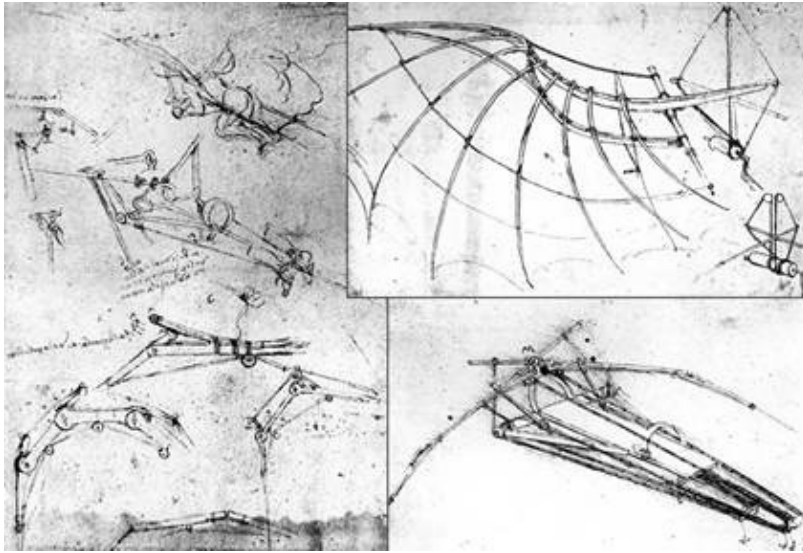
- (一) 探討適性化的示範教學法與多種層次的課程內容，以符合學生素描起始能力的程度差異來增進素描技能的學習成效。
- (二) 探討適性化的創造性問題解決教學法與創造力課程設計架構，加入 FTC 視覺藝術批評模式，以符合學生創造力的潛能差異來提升創造思考的學習成效。

貳、文獻探討

一、設計素描的課程內涵

「素描」的定義為運用單色的線條表現與明暗層次，來描繪物體的型態、結構與立體等的手繪方式（楊勝雄，2018；蘇俞安，2018；杜姍姍，2014；曹司勝，2013；林文昌，2009；Blake, 1991）。十五世紀文藝復興大師達文西（Leonardo da Vinci）對於素描的定義，進一步闡釋為一種探索的藝術方法，透過對物體的透視表現、比例位置、明暗色調、體積大小等的探索方式（蘇俞安，2018）。而達文西為實現人類飛行夢想所描繪出一系列飛行器的設計構想，例如：撲翼機（ornithopter）（圖 1），藉由觀察昆蟲或鳥類振翅飛行時，由撲動翅膀的動作姿態與肌肉結構，手繪出撲翼飛行器之設計構想（Domenico, 2009）。此撲翼機的創造靈感與設計巧思呈現於機械圖像的素描繪製，亦是設計素描的創作典範。

圖 1 達文西設計撲翼機的繪圖手稿



註：圖片來自林士強（2015，4月22日）。優雅的飛行—機械鳥。
北美智權報。2019年11月18日取自
http://www.naipo.com/Portals/1/web_tw/Knowledge_Center/Research_Development/publish-110.htm。

在近代設計的教育場域，德國「國立包浩斯設計學校」(Staatliches Bauhaus)，通常簡稱包浩斯，是最早將素描具有視覺藝術之繪畫功能應用於設計領域的學習理念，其課程內容分成三大類型：工藝、素描與繪畫、科學與理論，其中的素描與繪畫即是納入設計教育的基礎核心能力之課程主軸，建立了獨樹一格的藝術設計教育體系（楊勝雄，2018）。而此基礎課程的內容設定深深影響到現今國內外高等設計教育領域，作為培育設計基礎能力的作畫技巧，例如：澳洲高等學校藝術設計的畢業技能之一，應具備優秀徒手的作畫能力與創意展現的草圖繪製（曹司勝，2013）。因此，「設計素描」可以定義為以設計為目的之繪畫方式，多呈現於其創意發想於產品前期的設計歷程，並廣泛應用於各種設計領域的基礎能力，包含：數位設計、工業設計、建築設計、服裝設計等。而審視目前臺灣大專院校相關數位設計學系的设计素描課程，雖然在課程名稱有些許不同（例如：設計素描與應用、基礎及設計素描等），但是其課程的教學目標之擬定方向，皆依據其數媒設計產業的四大領域（動畫、影視、遊戲、多媒體）之用途特性來規劃其課程內容，概略敘述如下：

- （一）動畫設計：透過具象繪製手法，刻畫角色造型的鮮明個性、展現故事內容的分鏡腳本與塑造場景設定的時代背景。

- (二) 影視設計：運用俐落線條與簡單光影來表現劇情內容的分鏡腳本，傳達人物場景的運鏡角度與影像構成的氛圍營造。
- (三) 遊戲設計：帶有明確線條的描繪技巧，來演繹出遊戲角色的造型樣貌，以及營造出主題場景的特色氛圍。
- (四) 多媒體設計：透過仔細繪製出互動媒體設計產品的功能圖、介面使用流程、線框稿等的開發工作流程。

梳理臺灣大學校院相關數媒設計系的設計素描之課程內容，大多可歸納成三個主要的學習面向：物體形態與明暗變化、運用藝術或設計理論、物體解構的創意表現，分別說明如下（楊美維，2016；吳彥霖，2011；翁漢騰，2016；劉韓畿，2013；黃俊榮，2008）：

- (一) 物體形態與明暗變化：訓練學生對於傳統素描的理論基礎與繪畫技法，包含輪廓線條、明暗層次、質感表現與畫面構圖等，並重視透視原理來描繪物體與物體之間的距離表現，以及物體位置與整體空間的虛實遠近之視覺變化。
- (二) 運用藝術或設計理論：引導學生融合各類的藝術流派、美學理論、色彩基礎與造型構成等，運用於畫面構成與視覺心理等的相關性，例如：美的原理原則（統一、平衡、律動、比例等）與視覺心理感受（張力、錯視、運動等）於畫面安排等的訓練過程。
- (三) 物體解構的創意表現：鼓勵學生將天馬行空的創意構思，透過物體型態的分解與重構，以解構視覺元素來呈現設計創作歷程，以培養學生觀察日常生活中常見的現實景象，跳脫傳統客觀的「既定印象」之形態規律，啟發創意構思的「想像抽象」之奇異世界，並且從中詮釋物體解構的設計美感。

二、適應個別差異的教學策略與課程設計

（一）適性化的示範教學法與多種層次的課程設計理念

適性教育理念的教學實務與課程實踐，基於自主學習精神為出發點，瞭解個別學生的潛能發展，透過差異化的教學策略實行於教學現場，讓學生依照個人能力來進行自發性的學習活動，讓學習歷程能循序漸進與逐級而上，進而提高個人的學習成效，並同時完成學習目標，最後達到「適性揚才」的教育理想（王佳琪、宋世祥，2019；陳學志，2016；王政彥，2011；胡祖櫻、張丁才、孫煒超，2010）。許多適性化的課程設計架構，打破傳統課程的設計框架，運用不同層級的學習媒材

於課程內容（容易、適中、困難的課程內容），符應不同能力的學生差異（例如：未具基礎至低能力、中低至中階能力、中高至高階能力）來進行主動性的學習歷程，以引發學習興趣與提高學習成效（Judson, 2019；林吟霞，2018；林吟霞、王儷燕，2018；林吟霞、吳秀霞，2018）。

在設計素描的課程本質為「做中學」，多偏重使用示範教學法（Modeling）來引導學生培養素描能力與美感經驗，始於觀察物體到手繪表現出物體型態的精確輪廓、整體明暗、前後空間、陰影鋪成等關係（Legaspi, 2019；楊勝雄，2018；顧兆仁，2018；曹司勝，2013；林文昌，2009）。然而，梳理近幾年相關文獻雖有探究素描技能（例如：速寫能力）利於轉化創意發想於視覺設計領域的重要性（例如：顧兆仁，2018；楊勝雄，2018；曹司勝，2013），亦鮮少討論如何透過適性化的課程設計，來提升學生不同程度的素描能力之學習成效。另一方面，檢視許多學習素描技法的參考書籍，雖然提供詳細圖解的繪製步驟，但是鮮少針對不同程度的素描能力，來區分其學習內容的難易度，或是其他素描基礎的入門相關書籍雖標榜「給初學者或快速入門」，但所提供學習內容多過於艱澀難懂，並不適於無基礎或初級程度的學習者。

從上述分析可知，適性教育學者們所建議適性化的示範教學法與多種層次的課程內容，導入設計素描課程提供多種層次的課程設計，包含：初階、中階、高階的課程內容於學習單元的投影片與作業實作的示範影片，適合不同程度的素描起始能力之學習需求，因此學生則可依照個人能力與學習節奏來進行自主學習，進而激發學習投入與提升學習成效。此外，教師則依據多種層次的課程設計理念，在課堂中運用適性化的示範教學法，依照學生個別的能力差異，適切引導素描技巧於繪畫步驟之中，從開始整體描繪到細節刻畫，再從細節處理回看整體完成的學習歷程，符合其課程屬性的技能操作與美感原理。

（二）創造性問題解決教學法與創造力課程設計理念

創造思考教學（Creative Thinking Teaching）用以激發創造能力與思考能力之教學方法與課程設計，營造出支持性的創造情境，以建構創造行為的發展歷程（Parnes, 1967a; Williams, 1980）。過去已有許多學者運用不同類型的創造思考教學模式，融入於設計教育研究來提升設計創作的實務能力，包含：陳龍安「愛的（ATDE）教學模式」（陳龍安，1998）、Williams「創造與情意教學模式」（Williams, 1980）、Parnes「創造性問題解決教學模式（Creative Problem Solving, CPS）」（Parnes, 1967b）等。其中又以「創造性問題解決教學模式」應用於設計教育研究的創造力培育議題中，來培養問題解決與創造啟發的學習成效良好，可視為統整創造知識的學習典範之一（顏貞、高新發，2010；郭凡瑞、吳春燕、鍾鼎、林奕汝，2013；謝修璟，2015）。Parnes（1967b）的CPS五階段：1.發現事實（fact-finding）：探究的事實情境中，客觀審視問題、2.發現問題（problem-finding）：思索主要問題的產生原因、3.發現構想（idea-finding）：利用擴散性思考和聚斂性思考，提出各種可能

的解決方案、4.發現解答 (solution-finding)：客觀評定各種可能方案，並選出最佳的可行方案、5.接受結果 (acceptance-finding)：針對已選取最佳的解決方案，以擬定實施行動計畫。謝修璟 (2015) 運用 CPS 五階段於視覺創作設計專案中，有效地培養學生創造思考的五個步驟設計歷程，敘述如下：

1. 探索目標議題或問題：從人類生活的現實脈絡之中，探索具備獨特新奇與前衛挑戰的觀點，並進而定義目標議題 (或問題) 的關鍵重點。
2. 尋找設計概念解答：針對目標議題或問題，透過擴散性思考的方式，來產生大量的可能性方案。
3. 挑選適宜視覺概念：從解決大量的解決方案之中，基於聚斂性思考的概念，以選取最佳的視覺呈現，來符合已選定的設計概念。
4. 完成正式設計作品：將具開發性的設計概念，透過手繪或電繪技巧來製作完整圖像作品，已傳達目標議題的視覺內涵。
5. 實施專家評估驗證：透過教師或邀請專家來實施專業性評估，以驗證其設計作品的具體成效。

然而，增進學生創造力的教學方式，不僅僅只是要求全部學生一致性地學習運用高層次思考 (例如：問題解決、批判思考等) 的課程內容，應考量到其不同創造力的高低潛能與特質風格，提供適性化的創造力課程設計架構 (張雨霖，2016)。Treffinger, Schoonover & Selby (2012) 發展出創造力潛能表現的評估架構與其創造力的培育需求，包含四個不同表現等級，說明如下：

1. 尚未萌生 (not yet evident)：學生的行為當中，尚未見到具有創造力表現的相關特徵。
2. 初期萌芽 (emerging)：學生的行為之中，看到有限的創造力表現的相關特徵，顯示出其創造力行為尚不穩定，並處為嘗試階段的狀態。
3. 表達旺盛 (expressing)：從學生的行為表現，觀察到創造力的相關特徵，表示其創造力行為是穩定，而且偶爾會出現較高層次的創造思考 (例如：深入探討問題、選定解決方案)。
4. 表現傑出 (excelling)：在學生的行為表現中，展現出高層次的創造思考於轉化於高品質與原創性的創作成果。

張雨霖（2016）依據 Treffinger 等人（2012）的創造力潛能表現的評估架構，發展適性化的創造力課程設計架構，以符合四個創造力潛能的表現等級、特質風格與課程目標，其內涵詳如表 1。

表 1 適性化的創造力課程設計架構

表現等級	尚未萌生	初期萌芽	表達旺盛	表現傑出
特質風格	猶豫：開始探索並發展能力。	感興趣：建立自信並提升能力。	熱情：應用技巧並解決問題。	卓越：應用新知識於創新層次。
課程目標	培養創造力的必要基礎。	發展興趣並練習創造力技法。	應用個人習慣的創造力技巧，在某些真實狀況，可解決問題。	延伸思考與應用相關創造力技巧於多變的問題，以個人或團體的方式，展現自發和自我引導的創造力。

註：資料來源自張雨霖（2016，頁 48-49）。

三、FTC 視覺藝術批評模式

當代的視覺藝術觀點，現代主義強調「形式」、後現代主義重視「主題」、視覺文化主張「脈絡」，因此 Sandell（2006, 2009）整合 FTC（Form 形式、Theme 主題、Context 脈絡）視覺藝術批評模式，即可視為「藝術＝形式＋主題＋脈絡」的公式，並具備三面向之間的平等特質，利於均衡觸及每個面向的核心主軸。另外，此模式的橫向特質可幫助學習者，依據藝術創作或設計主題的創意靈感，加以思考解析其三面向的各個子項之重要意涵（Sandell 2006, 2009；何文玲、嚴貞，2011；何文玲、李傳房、陳俊宏，2013；林昭宇、吳可文，2015；林昭宇，2019）。FTC 視覺藝術批評模式的三面向要素：1.形式／F 為作品的呈現樣貌；2.主題／T 為作品的表現概念；3.脈絡／C 為作品的創作時間、地點、目的與作者等（表 2）：

表 2 FTC 視覺藝術批評模式

形式 (作品的呈現樣貌)	主題 (作品的表現概念)	脈絡 (作品的創作時間、地點、目的及作者等)
<ul style="list-style-type: none"> ● 畫面構圖 ● 藝術元素 ● 設計要領 ● 2D 與 3D 特質 ● 大小/規模 ● 創作媒材 ● 過程/方法 ● 技術 ● 風格 ● 其他 	<ul style="list-style-type: none"> ● 主題/內容 ● 議題 ● 觀點 ● 視覺出處/源頭 ● 參考之藝術史 ● 文學出處/源頭 ● 其他藝術關聯：音樂、劇場、舞蹈、電影/新媒體 ● 其他相關領域：數學、語言藝術、科學、社會學、體育、職業教育 	<ul style="list-style-type: none"> ● 時間 ● 地點 ● 創作者/擁有者 ● 創作目的 ● 重要性/相關性：個人、社會、文化、歷史、藝術、教育、政治、宗教、其他

註：資料來源自 Sandell (2009, p. 291)

許多國內視覺藝術教育學者（例如：何文玲與嚴貞，2011；何文玲等人，2013；林昭宇、吳可文，2015）將 FTC 模式應用於大學藝術與設計教學場域中，證實其學習成效利於學生整合三面向的主體核心，透過理論視野與藝術實務相互融合，使得理論探究的深層思考融入創作實務的學習歷程，而創作實務的問題解決培養批判思維的獨特觀點。何文玲、嚴貞（2011）應用 FTC 模式於大學設計實務的研究方法，有效地整合理論探究與創作實踐並重之設計創造過程，引導學生的創意靈感融入於設計實務過程的分析規劃、邏輯思考、省思回饋，並進而發展自我風格的創作（或產品）成果。何文玲等人（2013）大學藝術與設計實務導向研究之教學個案中，導入 FTC 模式於創作、理論與寫作的跨域統整課程，並基於同儕合作的教學策略與學習框架，訓練學生個人的洞察學習力與激發同儕團體的創意思考力。林昭宇、吳可文（2015）將 FTC 模式融入大學數位藝術的創作課程，用以組構 Facebook 同儕學習社群，其結果發現有效地整合理論探究與實務創作的創意學習歷程，為促進學生在建構高層級知識（例如：新知識的應用、後設認知等）的主要因素，進而集體形塑「形式」呈現、多元闡釋「主題」概念與批判思考「脈絡」環境之創造關聯性。有鑑於此，FTC 視覺藝術批評模式為核心素養的理論基礎，建立理論探究引領創意構思轉化創作實踐的學習歷程，系統性建構自身創作的新的論述意涵，利於作為學習設計素描的創造思考之實務課程。

四、小結

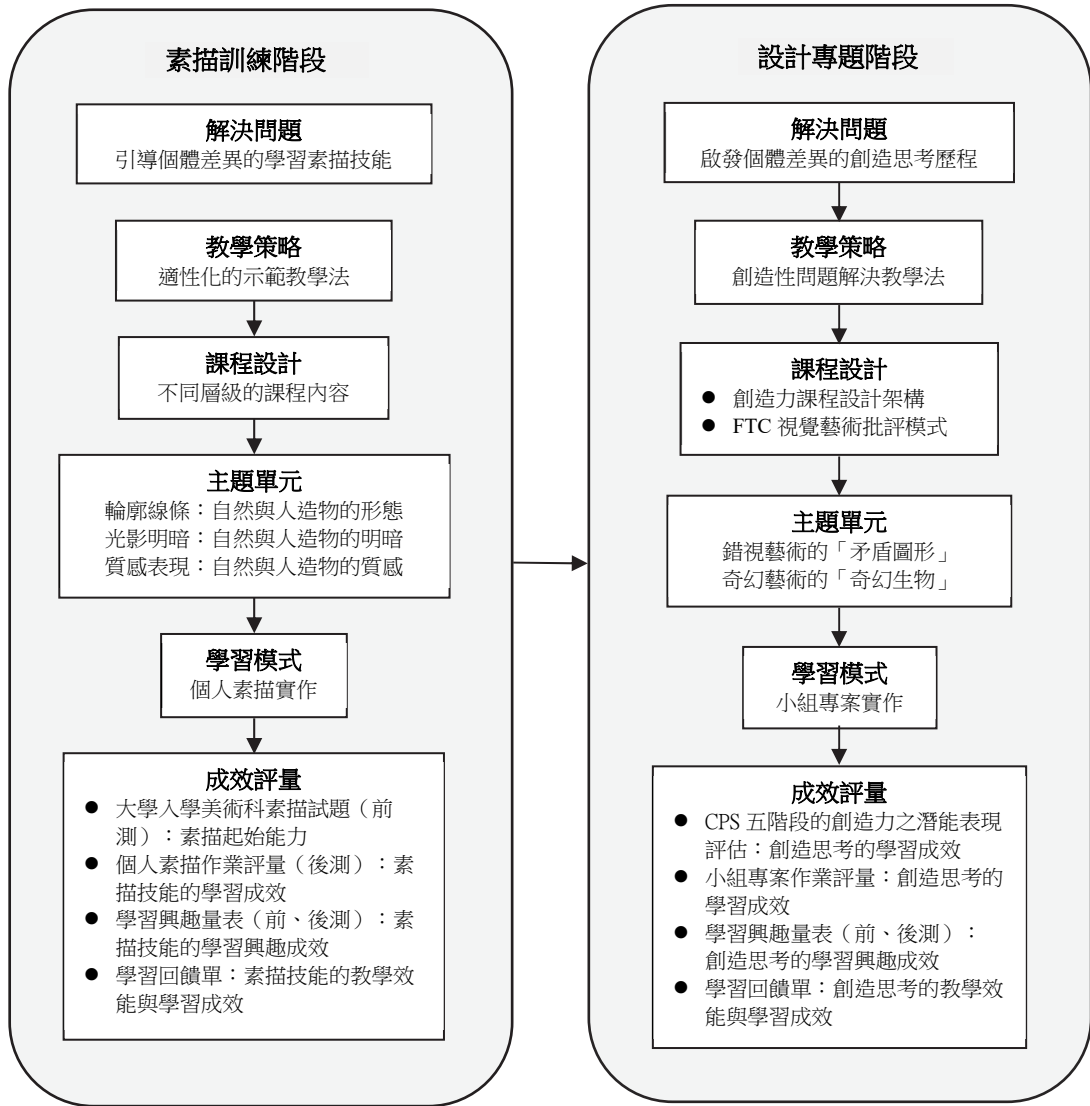
綜合文獻探討的適性化之教學策略與課程設計導入於設計素描的課程重構，在課程開始到中期為素描訓練階段，運用適性化的示範教學法與不同層級的課程內容，幫助學生個人依照自己的起始能力，以自主規畫學習順序來增進素描技能。而在課程中期到結束為設計專題階段，基於學生個人的創造力表現與特質風格，透過創造性問題解決教學法、創造力課程設計架構與 FTC 視覺藝術批評模式，引領理論探究與創作實踐來建構創造思考的發展歷程，並以素描技法來繪製其創造內涵於設計專題的實作成品。

參、研究方法

一、課程設計

由於筆者任教於北部某大學數位媒體設計系的設計素描課程，因此在研究架構（詳如圖 2）的教學期程從「素描訓練階段」：引導個體差異的學習素描技能到「設計專題階段」：透過「矛盾圖形」與「奇幻生物」的主題單元，啟發個體差異的創造思考歷程，亦延伸應用於數位媒體設計範疇，此兩階段包含解決問題、教學策略、課程設計、主題單元、學習模式與成效評量。而本研究的實驗課程大綱（表 3）為 8 週的「素描訓練階段」以示範教學法與單元主題與其多種層次的課程內容，6 週的「設計專題階段」以適性化的創造性問題解決教學法與創造力課程設計架構，為期 14 週，每週 3 節課（共 150 分鐘）。

圖 2 研究架構



註：本研究自行整理。


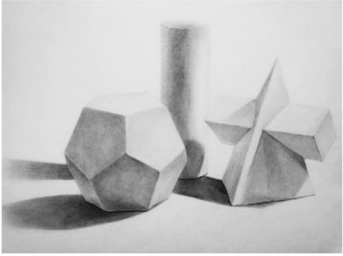

表 3 實驗課程大綱

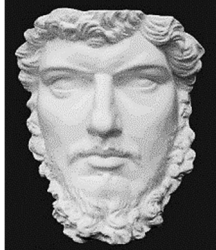
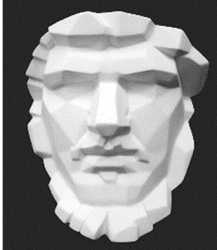

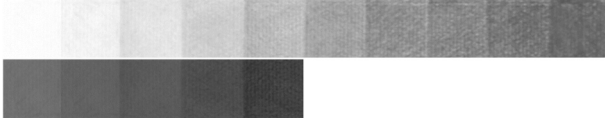
階段	週數	主題單元	學習目標
素描 訓練 階段	2	輪廓線條：自然與人造物的形態	描繪自然與人造物的形態輪廓，並運用透視原理來描繪視物體與物體、物體與空間的遠近關係。
	3	光影明暗：自然與人造物的明暗	描繪物體光影的明暗變化之「三大面」與「五大調」，以及物體與空間的明暗層次。
	3	質感表現：自然與人造物的質感	描繪自然物（木頭、石頭、金屬、玻璃等）與人造物（布、塑膠等）的質感表現。
設計 專題 階段	3	錯視藝術的「矛盾圖形」(FTC模式)	<ul style="list-style-type: none"> ● 瞭解「錯視原理」：物理錯視、心理錯視、生理錯視（認知錯視）。 ● 熟悉「矛盾圖形」的 2 種分類：1.型態交叉行的矛盾圖形（本質的）、2.注目性差異行的矛盾圖形（解釋的）與造型要。 ● 鑑賞「矛盾圖形」的創作作品與數位設計應用範圍。 ● 使用「錯視圖形設計模組」（理論探究）融入於設計素描的實務創作（創作實踐），來達成矛盾空間的視覺效果。
	3	奇幻藝術的「奇幻生物」(FTC模式)	<ul style="list-style-type: none"> ● 瞭解奇幻生物的歷史起源（奇獸誌異、手抄本、神話故事、民間傳說、歷史典籍與著名史詩等）。 ● 解釋「真實與虛構」的融合法則與動物形態學（Animal Morphology）相互關聯。 ● 熟悉「奇幻生物」的主要分類（路上走獸、海底異獸、天上飛獸）與造型要。 ● 鑑賞「奇幻生物」的創作作品與數位設計應用範圍。 ● 使用「奇幻生物的設計方法」（理論探究）融入於設計素描的實務創作（創作實踐），來達成奇幻生物的真實感受。


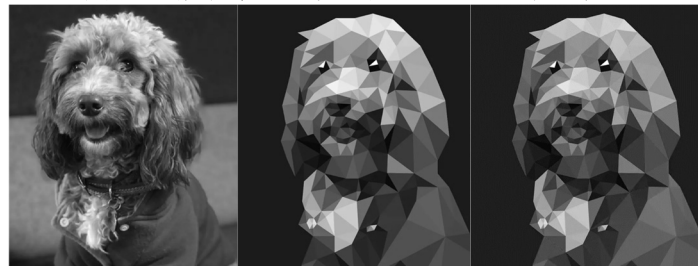
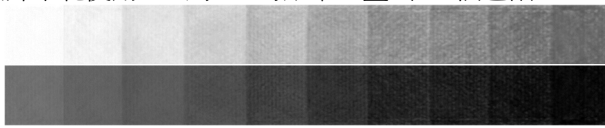
註：本研究自行整理。

在教學資源應用，除了專業素描教室所使用的軟硬體之外，亦製作各個主題單元的教學投影片與錄製作業實作的示範影片於 Moodle 學習平台，協助學生於課前預習與課後複習，並運用 Line 學習社群的交流方式，提供課業輔導的機制與學習經驗的分享。以素描訓練階段的主題單元「光影明暗」之子單元「明暗色階」(表 4) 為範例，依照適性化的示範教學法整合於多種層次的課程架構，規劃其課程重點、教學目標與學習任務，適合不同程度的素描起始能力之學習需求。而以設計專題階段的主題單元「矛盾圖形」(表 5) 為範例，依據創造性問題解決教學法整合於創造力課程的設計架構，並透過 FTC 模式以理論探究引領實務創作，符合學生創造力的潛能差異之學習需要。

表 4 素描訓練階段的子單元「明暗色階」為範例

課程重點	教學目標	學習任務	適合能力
<p>明度色階的形成原因</p>	<p>● 教導因光線照射在物體後，所形成不同明暗的光影變化而產生物體的立體感(圖 3)，其明度色階的視覺呈現，正是素描用來描繪物體立體感的表現手法(圖 4)。</p> <p>圖 3 物體的立體感</p>  <p>註：本研究自行拍攝</p> <p>圖 4 用素描來描繪物體的立體感</p>  <p>註：圖片引自學生陳楷婷作品</p>	<p>● 學生認識光影變化、明度色階與立體感的形成原因。</p> <p>● 學生使用 2H 到 HB 的鉛筆，畫出 10 個色階。</p>	<p>未具基礎 ~ 低</p>
	<p>● 教師示範使用 2H 到 HB 的鉛筆，畫出 10 個色階。</p> 		

課程重點	教學目標	學習任務	適合能力
<p>真人與幾何石膏像的明度色階</p>	<p>● 教導因光線照射在複雜的與簡單的物體之間的差異，但是所形成不同明暗的光影變化卻是類似的概念，而其明度色階的視覺呈現則透過素描技法，來表現其物體的複雜（圖 5）或簡單立體感（圖 6、7）。</p> <p>圖 5 亞歷山大石膏像</p>  <p>註：圖片來源 2019 年 11 月 20 日引自 http://www.arts-hop.com.tw/index.php?route=product/product&product_id=1983</p> <p>圖 6 幾何形分面的亞歷山大石膏像</p>  <p>註：圖片來源 2019 年 11 月 20 日引自 http://www.artshop.com.tw/index.php?route=product/product&product_id=1983</p> <p>圖 7 幾何形分面的亞歷山大素描作品</p>  <p>註：本研究自行繪製</p>	<p>● 學生區分從亞歷山大石膏像（複雜明度色階）（圖 5）、幾何分面的亞歷山大石膏像（簡單明度色階）（圖 6）與幾何形分面的亞歷山大素描作品（圖 7），其明度色階的關係。</p> <p>● 學生使用 2H 到 4B 的鉛筆，畫出 15 個色階。</p>	<p>中低 ~中</p>
	<p>● 教師示範使用 2H 到 4B 的鉛筆，畫出 15 個色階。</p> 		

課程重點	教學目標	學習任務	適合能力
<p>明度色階與物體基本色的關係</p>	<ul style="list-style-type: none"> ● 教導由於光線照射在不同物體的光影變化，會依照其物體本身的主要顏色而產生淺、灰或深的灰階顏色（例如：紅色與綠色的灰階是深灰色為基本色），在加入物體立體的光影變化（圖 8）。 	<ul style="list-style-type: none"> ● 學生能區分明度色階與物體基本色的關係 ● 學生能認識光影變化於物體立體感與幾何塊狀的相應位置之重要性。 ● 學生使用 2H 到 6B 的鉛筆，畫出 20 個色階 	<p>中高 ~高</p>
<p>圖 8 明度色階與物體基本色的關係</p>			
			
<p>註：本研究自行拍攝。</p>			
<ul style="list-style-type: none"> ● 教導動物與「幾何化」動物的複雜與簡單的立體感表現使用，以及光影變化於物體立體感與幾何塊狀的相對應位置（圖 9）。 			
<p>圖 9 動物的幾何塊狀、明度色階與立體感的相應位置</p>			
			
<p>註：圖片來源，2024 年 3 月 18 日引自 https://polydin.com/low-poly-art/</p>			
<ul style="list-style-type: none"> ● 教師示範使用 2H 到 4B 的鉛筆，畫出 20 個色階。 			

註：本研究自行整理。

表 5 設計專題階段：「錯視藝術的矛盾圖形」單元

		創造力潛能的表現等級			
		尚未萌生	初期萌芽	表達旺盛	表現傑出
創造性問題解決教學法 + FTC 模式	發現事實	瞭解矛盾圖形的形成原因 (T 主題)、造形設計 (F 形式) 與運用於數位媒體的設計實例 (C 脈絡)。	—	—	—
	發現問題	—	依照 M 大學設計學院的建築特色 (C 脈絡)，來發現其建築特色的造型設計 (F 形式)。	—	—
	發現構想	—	依照擬定的創作主題 (T 主題) 發展其故事內容 (C 脈絡)，並鼓勵大量發想 (C 脈絡) 的矛盾空間之靈感發想 (F 形式)。	圍繞其創作主題 (T 主題)、故事內容 (C 脈絡) 與建築特色 (C 脈絡)，並鼓勵大量發想 (C 脈絡) 的矛盾空間 (F 形式) 之造型設計。	—
	發現解答	—	—	基於 FTC 模式的各面向來思考評估，並選取最佳的矛盾空間的構想方案。	—
	接受結果	—	—	—	以素描繪製其設計學院建築特色的矛盾空間 (F 形式)，以準確地傳達目標議題 (T 主題) 與視覺內涵 (C 脈絡)。

註：本研究自行整理。

二、研究樣本

受試者為 110 學年度北部某大學修習數位媒體設計系「設計素描」課程的學生，在素描訓練階段共計有 23 位學生參與教學實驗；在設計專題階段的教學實驗，因 2 位學生無意願參與分組，共計有 21 位學生，而小組人數是根據 Slavin (1990) 與林昭宇、吳可文 (2015) 的研究建議，以 2 至 6 人組成一個學習小組，成員間基於小組目標、交流討論、問題解決、成果展現，有助地成員之間的合作學習。因此考量此階段的教學策略、課程設計與學習模式，適合於 2 至 3 人成員的小組專案實作。

三、研究工具

本研究採用「混合研究方法」(mixed methods research) 整合量化工具與質性資料的研究方法，利於分析教學效能、學習興趣與學習成效的影響面向，以有效提升整體研究的信效度 (Maxwell, 1992; Miles & Huberman, 1994; 王佳琪、宋世祥, 2019)。其量化工具，包含：大學入學美術科素描試題、個人素描作業、學習興趣量表、核心能力評分表、小組專案作業；而質性資料為學習回饋單，進行資料蒐集與分析說明如下：

(一) 素描訓練階段

1. 大學入學美術科素描試題 (前測)：隨機選取三年內之大學入學美術術科的素描試題，其檢測標準：畫面構圖 10%、物體輪廓 20%、明暗光影 40%、細節描繪 30%，進行學生的基礎寫實能力之素描測驗，而素描能力的判定基準將依照已選取年度成績的檢定標準 (頂標到底標)，以確認學生個人起始能力的差異程度。
2. 個人素描作業評量 (後測)：基於個人素描作業的繪製內容，其評分標準與素描起始能力的檢測標準相同 (畫面構圖 10%、物體輪廓 20%、明暗光影 40%、細節描繪 30%)，以比較學生在教學前後的個人與整體素描技能之學習成效。
3. 學習興趣量表 (前測、後測)：使用王佳琪、宋世祥 (2019) 所修訂學習興趣量表，來檢核學生的學習興趣，包含五個面向：1.個人興趣的情感：個人參與活動的內在興趣、2.個人興趣的價值：個人參與活動的內在價值、3.促發性情境興趣：為喚起興趣、4.維持性情境興趣的情感：較深層情感的興趣、5.維持性情境興趣的價值：較深層價值的興趣，以比較學生在此階段的教學前後之學習興趣成效。
4. 學習回饋單：學生填寫學習心得，依據適性化的示範教學法與多種層次的課程內容之相關心得來進行編碼分析，以檢視此階段的整體素描技能之教學效能與學習成效。

(二) 設計專題階段

1. CPS 五階段的創造力之潛能表現評估：針對每位學生在小組專案實作過程的五階段之創造力潛能表現，其 CPS 五階段對應於創造力潛能表現的四個等級，分別為 1.發現事實：尚未萌芽、2. 發現問題：初期萌芽、3. 發現構想：初期萌芽、4. 發現解答：表達旺盛、5 接受結果：表現傑出，以評估學生在教學後的個人與整體創造思考之學習成效。
2. 小組專案作業評量：基於小組專案作品的繪製內容，根據評分標準：設計專題階段的評分標準：創造思考 70%、素描繪製 20%、小組合作 10%，以檢核學生在教學後的個人與整體創造思考之學習成效。
3. 學習興趣量表（前測、後測）：亦使用王佳琪、宋世祥（2019）所修訂學習興趣量表，以比較學生在設計專題階段教學前後之創造思考之學習興趣成效。
4. 學習回饋單：學生填寫學習心得，依據 CPS 與 FTC 模式於創造力課程的設計架構之相關心得來進行編碼分析，檢視此階段的整體創造思考之教學效能與學習成效。

四、資料處理與分析

本研究在量化資料的統計分析，採用平均值、標準差與成對樣本 t 檢定，來檢驗學生在素描訓練階段的教學前後，其個人作業成績與學習興趣的前後測是否有顯著差異；而設計專案階段的教學前後，亦使用平均值、標準差與成對樣本 t 檢定，其學習興趣的前後測是否有顯著差異，在 CPS 階段的創造力之潛能表現，採用平均值來檢測創造思考之學習成效，而小組專案作業成績以平均值、標準差、最高分與最低分來評估創造思考之學習成效。另外，在質性資料的分析部分，透過學生學習回饋的意見調查，以檢視素描訓練階段與設計專案階段的整體教學效能與學習成效。

肆、研究結果

本研究探討適性化的素描技能學習與創造思考教學於設計素描課程，分析適性教學對學生的學習興趣、學習成效與教師的教學效能之影響，以下將分別論述三方面：一、適性化的示範教學法與不同層級的課程內容之成效；二、創造性問題解決教學法與 FTC 模式於創造力課程設計架構之成效；三、課程反思與專業成長。

一、適性化的示範教學法與不同層級的課程內容之成效

參與學生在素描訓練階段的課程教學前後，分別檢視個人素描起始能力（前測）依據 109 學年度大學入學素描科目成績的檢定標準與所有素描作業成績（後測），以評估六個級距的學生素描程度之學習成效，其研究結果（表 6）指出除了整體素描技能的學習成效有顯著提升（ $t = 5.601, p < .01$ ）之外，在各級距學生個人的素描技能之學習成效皆有顯著提升。此外，各級距學生的素描平均成績進步幅度皆有 6.28 至 43 分之間的提升，以未具基礎能力學生的成績進步 43 分，其分數提升幅度最多，而中高能力學生的成績進步 6.28 分，其分數則是提升幅度最少。

表 6 素描訓練階段的教學前後之素描技能學習成效

素描程度的級距（檢定標準）	人數	教學前		教學後		t值	顯著性 （雙尾）
		平均數	標準差	平均數	標準差		
高能力（81-100分，頂標）	2	81.50	.71	89.00	1.41	15.000	.042*
中高能力（75-80分，頂標-前標）	7	77.29	2.06	83.57	5.22	3.041	.023*
中能力（63-74分，前標-均標）	7	68.86	3.63	78.43	4.65	4.368	.005**
中低能力（51-62分，均標-後標）	3	56.33	4.16	77.67	3.06	16.000	.004**
低能力（43-50分，後標-底標）	2	45.50	3.54	75.00	1.41	19.667	.032*
未具基礎能力（42分以下，底標）	2	32.50	3.54	75.50	.71	21.500	.030*
整體素描技能的學習成效	23	65.61	15.23	80.26	5.60	5.601	.000**

註：本研究自行整理。* $p < .05$, ** $p < .01$

就學習興趣成效而言，比較此階段課程教學前後的結果指出（表 7）整體素描技能的學習興趣有顯著提升（ $t=10.680, p<.01$ ），其中包括「個人興趣的情感」（ $t=2.545, p<.05$ ）：引導個人參與活動的內在情緒興趣（例如：我喜歡素描技能的相關主題）、「促發性情境興趣」（ $t=3.435, p<.01$ ）：為喚起或引起興趣（例如：老師講課有趣與課程生動活潑，能吸引我上課的注意力）、「維持性情境興趣的情感」（ $t=2.587, p<.05$ ）：較深層價值的興趣（例如：我學習素描技能的課程內容是重要的，可幫助對其他事物瞭解，並運用於日常生活），皆有顯著提升。

表 7 素描訓練階段的教學前後之學習興趣成效

學習興趣量表的五面向	教學前		教學後		t值	顯著性 (雙尾)
	平均數	標準差	平均數	標準差		
個人興趣的情感	3.48	.09	4.03	.12	2.545	.029*
個人興趣的價值	3.92	.11	4.33	.12	1.878	.100
促發性情境興趣	3.62	.10	4.22	.04	3.435	.005**
維持性情境興趣的情感	3.68	.07	4.23	.03	2.587	.024*
維持性情境興趣的價值	4.01	.13	4.42	.08	1.965	.080
整體素描技能的學習興趣	3.73	.75	4.24	.73	10.680	.000**

註：本研究自行整理。* $p<.05$, ** $p<.01$

最後，此階段課程教學後所進行學習回饋，其回饋問題包含：1.課程 PPT 的初階、中階、高階範例，對我在素描訓練（線條運用、明度色階、一點透視、兩點透視、質感練習等）的學習感想？2.單元影片的初階、中階、高階範例，對我在素描訓練（線條運用、明度色階、一點透視、兩點透視、質感練習等）的學習感想？3.老師依照我的素描程度，在課堂示範與個別指導的學習感想？在學習回饋結果顯示筆者基於適性化的示範教學法（S-D1、4、6）與不同層級的課程內容，例如：各學習單元的投影片（S-D9）與其作業實作的示範影片（S-D10、13），引導學生個人依照自己起始能力來規畫自主化的學習順序，其整體教學效能有助於增進學生的學習能力，並有效地激發他們的學習興趣，進而提升個人與整體學習成效。然而，部分學生認為影片錄製的攝影角度需要些微調整（S-D11），未來影片拍攝將注意光線角度來清晰呈現素描繪製的色調變化與立體層次。

很好的，老師會看我們的水準（程度）到哪裡，他會在每個人不同的程度上不同的指導。讓大家都有在自己的水準（程度）上有到很好的進步。(S-D1)

老師會依照我的程度去指導我，像我這種沒有基礎的學生，老師也會來教導我如何修改構圖跟線條，很棒喔。(S-D4)

我認為老師親自的示範對我們來說會更加有效果，並且依個人程度來指導，也讓我們可以從適合我們的節奏來學習較有難度的部分，使困難的變得更好上手，更是促使我們的進步。(S-D6)

準備很多指導影片和 PPT 給我們能在回家時，可以更容易的掌握上素描。我覺得只要用心觀看老師用心為我們準備的 PPT 你就可以從初階到高階慢慢進步，當你能掌握高階的技法時，你就基本已經在水準之上了。(S-D9)

在此課堂中，老師提供影片使我們於課後可以複習及參考，從初至高階，皆細緻且明確展示技巧，很成為素描繪製的幫助！（S-D10）

透過影片影像的呈現，可以讓課後在家的我也能依照影片的講解，畫出作業該呈現的樣子，老師也很貼心的依各位的程度分成了初中高階的等級，我覺得這讓我繪畫時更輕鬆。(S-D13)

影片中的素描教學幫助是挺大的，也可以時常拿出來複習，但比較可惜的是因為是透過機器傳輸的影片，光線感覺多少受到影響，錄製成品的圖在中高階沒辦法使光影的差異明顯，影片底下的字會很友好的給予提示，對我幫助頗大。(S-D11)

二、創造性問題解決教學法與FTC模式於創造力課程設計架構之成效

在設計專題階段當中，針對 A-I 組，共計 9 組（每組成員 2-3 人，如：A1 與 A2 則為 A 組成員）的設計專題作品來評定 CPS 五階段的創造思考之學習成效，其結果指出（表 8），個人創造思考的學習成效之平均值 2.4-4.6 分之間，而整體創造思考的學習成效之平均值 3.70 分，各階段的平均值 3.29-4.19 分之間。以「發現事實：尚未萌生」階段的平均值 4.19 分，其創造力表現之學習成

效最佳，顯示多數小組成員充分瞭解設計專題的學習目標與任務，從多元途徑來蒐集相關應用的設計實例；以「發現構想：初期萌芽」階段的平均值 3.29 分，其創造力學習成效則是略微薄弱，而原因在於此階段的小組成員需要依循專案的主要概念來形塑創作主題（T 主題），續以發展其創作理念（C 脈絡），並開始考量創作形式（F 形式）的構圖安排與表現風格。然而，雖然筆者適時地指導小組合作的討論技巧與營造小組互動的學習情境，但是少部分小組成員（C1、D2、F2）卻缺乏團隊合作的協調方式，故難以聚焦於主題的交流溝通、理念（脈絡）的反思對話、形式的批判辯證。

表 8 設計專題階段的 CPS 五階段與創造思考之學習成效

CPS 五階段的創造力之潛能表現	A組		B組		C組		D組			E組			F組		G組		H組			I組		全體人員
	A1	A2	B1	B2	C1	C2	D1	D2	D3	E1	E2	E3	F1	F2	G1	G2	H1	H2	H3	I1	I2	
發現事實：尚未萌生	4	5	5	5	4	4	4	3	4	5	5	4	3	3	5	5	4	5	5	3	4	4.19
發現問題：初期萌芽	3	4	3	3	3	3	3	2	4	4	4	4	3	3	4	4	4	3	4	3	3	3.43
發現構想：初期萌芽	3	3	4	3	2	3	3	2	3	4	4	3	4	2	4	4	3	4	4	4	3	3.29
發現解答：表達旺盛	4	3	5	4	3	3	4	2	3	4	5	4	3	3	4	5	3	4	4	3	4	3.67
接受結果：表現傑出	4	4	5	4	3	4	3	3	3	5	5	4	4	3	5	5	4	4	5	3	3	3.95
個人創造思考的學習成效	3.6	3.8	4.4	3.8	3	3.4	3.4	2.4	3.4	4.4	4.6	3.8	3.4	2.8	4.4	4.6	3.6	4	4.4	3.2	3.4	3.70
整體創造思考的學習成效	3.70		4.10		3.20		3.07			4.27			3.10		4.50		4.00			3.30		

註：本研究自行整理。

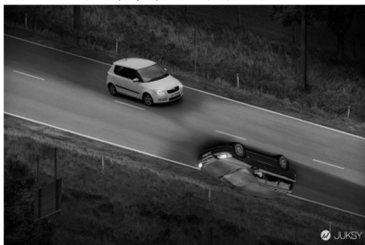


在小組專案作品的成績當中(表 9)，除了 1 位學生獲得 60-69 分之間，其餘學生均獲得 70 分以上，其中有 4 位學生獲得 90 分以上，而整體專案的平均成績為 80.33 分。其分數高低反映出學生在專案的 CPS 五階段與 FTC 模式之創造思考過程中，仰賴小組成員間的合作學習來逐步地完成專案進度，而筆者則依照每組專案 CPS 各階段的創造力潛能之表現等級，適性地引導 FTC 模式運用於各個階段的設計課題，以增進學生創造思考的學習成效。此外，更進一步來檢視設計專題「矛盾圖形」(表 10)與「奇幻生物」(表 11)的優良作品為例，其 CPS 五階段與 FTC 模式的創造思考之學習成效良好，亦顯現其專案的整體過程表現出色與最後成果令人滿意。

表 9 設計專題階段的小組專案成績與創造思考之學習成效

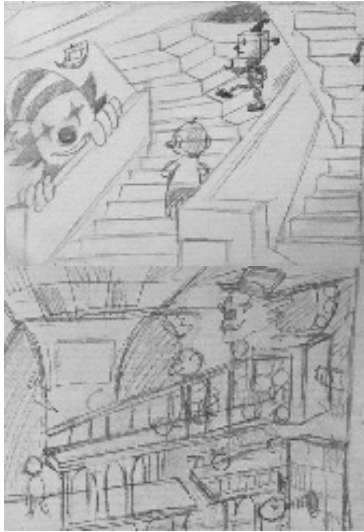
成績級距	人數	比例	小組專案成績			
			平均數	標準差	最高分	最低分
90-100分	4	19%	92.50	1.73	94.00	91.00
80-89分	6	29%	85.83	2.48	89.00	82.00
70-79分	10	48%	73.40	2.59	78.00	70.00
60-69分	1	5%	68.00	-	68.00	68.00
59分以下	0	0	0	0	0	0
整體創造思考的學習成效	21	100%	80.33	8.68	94	68

註：本研究自行整理。

表 10 「矛盾圖形」的 CPS 與 FTC 模式的創造思考

發現事實 (尚未萌生)	發現問題 (初期萌芽)	發現構想 (初期萌芽)
	<p>矛盾空間設計啟發： 小男孩在某天意外地進入到奇幻的玩具世界，裡面的玩具都被賦予了生命，結合矛盾空間的視覺效果，讓玩具存在的空間互相連結，使畫面中更加活潑生動，富有趣味性。</p> 	
<p>資料來源：2023年4月8日，取自 https://www.wowlavie.com/design_unit.php?article_id=AE1502014。</p>		

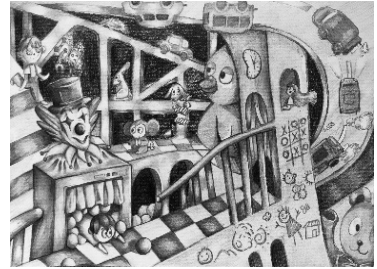
發現構想（表達旺盛）



發現解答（表達旺盛）



接受結果（表現傑出）



註：本研究自行整理。資料來源自學生小組作品。

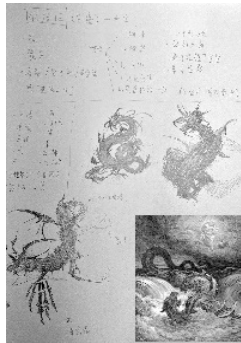
表 11 「奇幻生物」的 CPS 與 FTC 模式的創造思考

發現事實（尚未萌生）

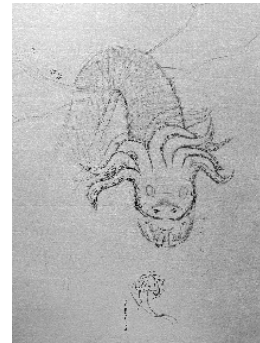


資料來源：2023年6月13日，取自
<https://forum.gamer.com.tw/C.php?bsn=40536&snA=40>。

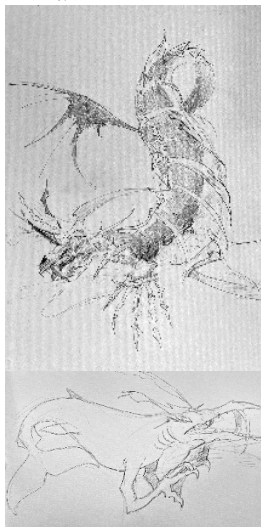
發現問題與構想（初期萌芽）



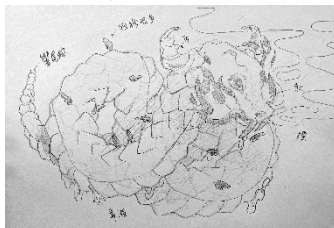
發現構想（初期萌芽）



發現構想 (表達旺盛)



發現解答 (表達旺盛)



接受結果 (表現傑出)



註：本研究自行整理。資料來源自學生小組作品。

就學習興趣成效而言，比較此階段課程教學前後的結果指出（表 12）學生整體的學習興趣有顯著提升（ $t=10.686, p<.01$ ），其中包括「個人興趣的價值」（ $t=2.437, p<.05$ ）：引導個人參與活動的內在價值興趣（例如：我認為設計專題的相關主題是有用的、我認為運用或理解設計專題是重要的、創造性的思考是我擁有的特質等）、「促發性情境興趣」（ $t=3.007, p<.01$ ）：為喚起或引起興趣（例如：老師講課有趣與課程生動活潑，能吸引我上課的注意力）、「維持性情境興趣的價值」（ $t=2.780, p<.05$ ）：具有較深層價值的興趣（例如：我學習設計專題的課程內容是重要的，可幫助對其他事物瞭解，並可運用於日常生活之中）皆有顯著提升。

表 12 設計專題階段的教學前後之學習興趣成效

學習興趣量表的五面向	教學前		教學後		t值	顯著性 (雙尾)
	平均數	標準差	平均數	標準差		
個人興趣的情感	3.95	.06	4.36	.05	1.805	.106
個人興趣的價值	3.75	.05	4.35	.22	2.437	.035*
促發性情境興趣	3.65	.06	4.30	.05	3.007	.009**
維持性情境興趣的情感	3.79	.09	4.33	.11	2.568	.055
維持性情境興趣的價值	3.89	.11	4.49	.10	2.780	.019*
整體創造思考的學習興趣	3.80	.75	4.36	.74	10.686	.000**

註：本研究自行整理。* $p < .05$, ** $p < .01$

最後，此階段課程教學後所進行學習回饋，其回饋問題包含：1.矛盾空間的 PPT 範例，對我們在矛盾空間的主題發想、設計學院的空間分析、4 個草圖的繪製、最後完成圖的學習感想？2.奇幻生物的 PPT 範例，對我們在奇幻生物的故事與象徵、動物形態學的特徵分析、4 個草圖的繪製、最後完成圖的學習感想？3.矛盾空間與奇幻生物的單元影片之實作示範，對我們在設計專題的學習感想？4.老師依照整組的矛盾空間與奇幻生物，對我們在設計專題的各階段（引導主題設定、鼓勵創意啟發、討論 4 個草圖的最佳選取構想、建議最後完成圖）的學習感想？其結果顯示筆者基於創造性問題解決教學法（CPS）與 FTC 模式於創造力課程的設計架構，並依據小組成員不同程度的創造力表現與其特質風格（S-P1、2），適性引導各個階段創造思考的發展歷程（S-P 4），有效地建構 T 主題的交流溝通（S-P 5、7）、C 脈絡（理念）的反思對話（S-P8）、F 形式的批判辯證（S-P11、13），故其整體教學效能利於提升個人與整體創造思考的學習成效。

老師十分用心，依照我們每種不同的情況和每位同學的發想進行提議和 brainstorming，令我們有更完整的思考跟創作!十分有幫助。(S-P1)

對老師在分組中和組員討論來增強明確目標，對我的設計考量有很大的啟發。(S-P2)

各個階段都十分重要，搜尋階段能認識更多生物，草稿階段能讓我更瞭解作品的型態，以利於最後完成圖的精確，都十分有用，缺一不可。(S-P4)

我覺得在這個主題的製作過程中，我不但更了解了空間的定義，還能順利地創造出矛盾空間，這些過程都使我的空間感更強了，對空間的素描也有了更多的了解。(S-P5)

我覺得這個主題不但讓我更瞭解生物的身體構造，還能自由創造出奇幻生物的樣貌，這些技能在將來也許能幫助我對於生物的主題更加得心應手。(S-P7)

矛盾空間的主題內容有趣，學校建築結合童話故事很特別、新穎，而我們也從中瞭解到學校各個角落的空間美感。(S-P8)

在思考上面花了很多的心思，像是要怎麼結合動物特徵又不矛盾，讓我們覺得十分有挑戰性，也在創作的過程中，遇到了很多問題，最後這個期末作業很有趣。(S-P11)

奇幻生物本身並非真實的，因此要基於普通生物的外觀做組合，同時能進行不同材質(外皮)的描繪練習。(S-P13)

三、課程反思與專業成長

本研究以適性化的素描技能學習與創造思考教學於設計素描課程之教學實踐，基於「起始能力差異」、「實作導向課程」、「營造師生互動」與「多元評量機制」的層面考量，作為筆者的課程反思與專業成長，用以精進教師的適性教學品質來有效提升學生的學習成效，提供臺灣大學校院未來建構適性設計教育之參考依據。

- (一) 起始能力差異：高中升大學的入學管道，已從「一試定終身」的舊思維，邁向「多元入學管道」的新時代，為了因應學生不同來源的背景差異，在大一必修課程融入「以人為本」的適性教育之精神理念，尊重學生不同的起始能力與學習特質(例如：創造力表現)，符合個別差異的學習需求，利於激發學習動機來提高學習成效。
- (二) 實作導向課程：大學相關設計科系多重視「做中學、學中做」的實作導向課程，例如：設計素描、藝用解剖學、電腦繪圖等，教師除了依據其課程屬性來考量學生個體的學習

需求之外，若能擬訂適宜的教學策略來規劃多元的課程內容，易於引導學生觀察事實、批判思考、整合轉化、展現創造於最終實作成果。

- (三) 營造師生互動：教師鼓勵學生勇於表達自己意見，將利於營造良好師生互動的教學場域，同時亦可了解學生個人在學習上的差異性，適時關心其學習行為與狀況，進而肯定其努力與進步的學習過程與成果。
- (四) 多元評量機制：透過多元評量的方式來檢視不同面向的個別與整體學習成效，在素描技能的學習面向，包含畫面構圖、物體輪廓、明暗光影；而設計專題的學習面向，包含：創造思考（CPS 五階段的創造力之潛能表現）、素描繪製、小組合作，並建議未來將可邀請相關領域專家來共同進行評圖，提供學生更多元化的專業意見。

伍、結論

從多元視角觀看高等教育的多元入學制度，從「分流」不同來源的學生背景到「合流」同一科系的教學現場，藉由彼此間的「差異」相互激盪出炫麗的火花，正是迎向「適性揚才、適才適所」於設計教育的新契機，故有效實施適性教學，有利於學生適性發展，以培養知識跨域的創造力人才，為邁向數位媒體設計產業的未來關鍵之一。

本文運用適性化的素描技能學習與創造思考教學於設計素描之課程革新來提升學習成效。本研究採用「混合研究方法」整合量化工具（大學入學美術科素描試題、個人素描作業評量、學習興趣量表、CPS 五階段的創造力之潛能表現評估、小組專案作業評量）與質性資料（學習回饋單）來評估實驗課程的學習興趣與學習成效。在素描訓練階段的結果顯示，基於適性化的示範教學法與不同層級的課程內容，學生依照個人不同的起始能力來自主規畫學習節奏，有助於激發「個人興趣的情感」、「促發性情境興趣」、「維持性情境興趣的情感」面向與整體學習興趣，提升素描技能的學習成效；在設計專題階段的結果指出，透過創造性問題解決教學法與 FTC 視覺藝術批評模式融入於創造力課程設計架構，小組成員在設計專題創造思考的發展歷程中，利於 T 主題的交流溝通、C 脈絡的反思對話、F 形式的批判辯證之三面向關聯性，有利於激發「個人興趣的價值」、「促發性情境興趣」、「維持性情境興趣的價值」面向與整體學習興趣，進而提升創造思考的學習成效。

最後，本研究重新回顧「教素描，適性學」與「學創造，適性教」互為主體核心，導入於設計素描課程的教學實踐歷程，基於「起始能力差異」、「實作導向課程」、「營造師生互動」與「多元評量機制」的四個層面，作為課程反思與專業成長，利於精進教師的適性教學品質與有效增進學生的

學習成效。未來研究將探討雙師跨域協同教學（設計與生物領域）與適性創造思考學習於藝用解剖學課程（繪畫、人類與動物解剖之間的跨域共創設計實作，可視為設計素描的高階應用課程）之行動研究，深度統整雙師教學、跨域課程、適性學習與創造思考的四面向之教學創新與課程重構，以期促進個人與整體學習成效。

致謝：本文為教育部教學實踐研究計畫 PHA1100672 的研究成果，由於教育部的經費補助，使本研究得以順利進行，特此致上感謝之意。

參考文獻

一、中文部分

- Domenico, L. (2009)。達文西的飛行機器 [羅倩宜譯]。世茂出版有限公司。(原著出版年：2004)
- 王佳琪、宋世祥 (2019)。設計思考融入職前師資培育課程之實施與成效：以適性教學為例。《教育科學研究期刊》，64 (4)，145-173。https://doi.org/10.6209/JORIES.201912_64(4).0006
- 王政彥 (2011)。大學校院學生來源異質化與其適性教學偏好之因應策略。《人文與社會學報》，2 (7)，1-27。https://doi.org/10.30165/JHSS.201101.0001
- 何文玲、李傳房、陳俊宏 (2013)。大學「藝術與設計實務導向研究」之教學個案：整合創作、理論與寫作。《藝術教育研究》，26，1-32。
- 何文玲、嚴貞 (2011)。藝術與設計「實務研究」應用於大學藝術系學生創作發展之研究。《藝術教育研究》，21，85-110。
- 吳彥霖 (2011)。設計素描與應用的課程大綱。2019年10月26日，取自
http://modern.csu.edu.tw/wSite/public/Attachment/fl380508225732.pdf
- 杜姍姍 (2014)。淺談傳統素描與設計素描，《赤峰學院學報 (漢文哲學社會科學版)》，35 (5)，288-230。
- 林文昌 (2009)。設計素描。藝術圖書。
- 林吟霞 (2018)。運用德國「工作站學習法」促進學生自主學習的教學策略。《課程與教學季刊》，21 (2)，1-32。https://doi.org/10.6384/CIQ.201804_21(2).0001
- 林吟霞、王儷燕 (2018)。運用工作站學習法進行環境教育議題融入生活課程之有效策略與局限性。《臺灣教育評論月刊》，7 (10)，93-101。
- 林吟霞、吳秀霞 (2018)。從自主學習觀點探討德國工作站學習法的教學運用。《國家教育研究院教育脈動電子期刊》，15。2019年11月24日，取自
https://teric.naer.edu.tw/wSite/ct?ctNode=655&mp=teric_b&xItem=2013146&resCtNode=454
- 林昭宇 (2019)。混種與形變：人獸混種於數位創作研究。《藝術研究學報》，12 (1)，45-66。
- 林昭宇、吳可文 (2015)。Facebook 學習社群融入數位藝術創作對知識建構影響。《設計學研究》，18 (1)，123-145。https://doi.org/10.30105/JDS.201507_18(1).0006
- 胡祖櫻、張丁才、孫煒超 (2010)。以學習等級制建構適性教學之研究。《中華管理學報》，11 (1)，41-57。https://doi.org/10.30053/CHJM.201003.0003
- 翁漢騰 (2016)。商業素描。2019年11月16日，取自 https://eclass.nttu.edu.tw/course/645/intro

- 張雨霖 (2016)。從「教創意·適性學」到「適性教·學創意」。《中等教育》，67 (1)，36-55。
<https://doi.org/10.6249/SE.2016.67.1.04>
- 曹司勝 (2013)。有用的「素描」——談高校設計素描的應用性與專業指向性，《巢湖學院學報》，4，159-161。
- 郭凡瑞、吳春燕、鍾鼎、林奕汝 (2013)。導入創造思考教學策略對大學生網路問題解決能力之影響分析。《國立臺灣科技大學人文社會學報》，9 (1)，17-48。<https://doi.org/10.29506/JLASS.201203.0003>
- 陳學志 (2016)。適性教學的理論與實踐。《中等教育》，67 (1)，1-2。
<https://doi.org/10.6249/SE.2015.67.1.01>
- 陳龍安 (1998)。《創意思考教學法》。師大書苑。
- 黃俊榮 (2008)。《基礎及設計素描的課程大綱》。2019 年 11 月 26 日，取自
https://ap2.shu.edu.tw/stu1/stu1/SE0202GRD01.aspx?course_key=88951
- 楊美維 (2016)。《設計素描的課程大綱》。2019 年 11 月 25 日，取自
<https://flip.stust.edu.tw/course/12356/intro>
- 楊勝雄 (2018)。草圖速寫 (SKETCH) 練習對視覺傳達能力提昇之研究，《中國廣告學刊》，23，93-116。
- 劉韓畿 (2013)。《設計素描的課程大綱》。2019 年 11 月 24 日，取自 <http://ic.knu.edu.tw/download/102-1-syllabus/%E8%A8%AD%E8%A8%88%E7%B4%A0%E6%8F%8F02.pdf>
- 謝修璟 (2015)。應用創造性問題解決模式於設計創作教育之研究。《藝術學報》，96，71-91。
- 顏貞、高新發 (2010)。視傳系學生專題製作之問題解決歷程與特性研究。《科技學刊—人文社會類》，19 (1)，27-37。
- 蘇俞安 (2018)。淺談素描與書寫—當代繪畫中的書寫趨向，《藝術家》，516，146-155。
- 顧兆仁 (2018)。速寫技法教學對於設計領域學生的學習成效。《教學實務研究論叢》，6，75-98。

二、外文部分

- Blake W. (1991), *Getting Started in Drawing*. North Light Books
- Judson E. (2019), Learning Stations in College Classrooms. *College Teaching*, 67(4), 250-251.
<https://doi.org/10.1080/87567555.2019.1650707>
- Legaspi, C. (2019), *Life Drawing for Artists: Understanding Figure Drawing Through Poses, Postures, and Lighting*, Massachusetts: Rockport Publishers.
- Maxwell, J. A. (1992). Understanding and validity in qualitative research. *Harvard Educational Review*, 62(3), 279-300. <https://doi.org/10.17763/haer.62.3.8323320856251826>

- Miles, M. B., & Huberman, A. M. (1994). *Qualitative data analysis: An expanding sourcebook (2nd ed.)*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Parnes, S. J. (1967a), *Creative behavior guidebook*. Scribners.
- Parnes, S. J. (1967b). Idea-Stimulation Techniques. *Journal of Behavior*, 18(1), 62-66.
- Sandell R. (2006), Form+Theme+Context: Balancing considerations for meaningful art learning. *Art Education*, 59(1), 33-37. <https://doi.org/10.1080/00043125.2006.11651576>
- Sandell R. (2009), Using Form+Theme+Context (FTC) for rebalancing 21st-century art education. *Studies in Art Education*, 50(3), 287-299.
- Slavin, R. E. (1990). *Co-operative learning: Theory, research and practice*. Prentice Hall, Englewood Cliffs.
- Treffinger, D. J., Schoonover, P. F., & Selby, E. C. (2012). *Educating for Creativity and Innovation*. Waco: Prufrock Press Inc.
- Williams, F. E. (1980), *Creativity Assessment Packet*. Aldine.

The Application and Evaluation of Adaptive Learning of Sketching and Teaching of Creative Thinking: Using the Design Drawing Course in the Department of Digital Media Design as an Example

Chao-Yu Lin *

Abstract

This study is dedicated to adaptive learning of sketching and teaching of creative thinking to enhance learning effectiveness in the course of design drawing for the Department of Digital Media Design. In the sketching training stage, adaptive approach of modeling and the different levels of curriculum content helped students to plan the learning sequence according to their own starting abilities. In the design project stage, creative problem solving (CPS) approach, adaptive curriculum framework of creativity and FTC (Form, Theme and Context) model were used to integrate theoretical exploration and creative practice in order to construct creative and critical thinking in implementation of a design project based on teamwork. The mixed methods research was applied through quantitative tools (sketching of the fine arts college entrance examination, personal sketching assignment, learning interest survey, the degree of creativity in the 5 phases of CPS and group project assignment) and qualitative data (student learning feedback) to assess students' learning interest and their learning effectiveness. The results of the sketching training stage show that students can independently plan their rhythms of learning according to personal abilities, which help stimulate their learning interest, ultimately enhancing the learning effectiveness of sketching skills. The results of the design project stage indicate that the team members in the development process of creative thinking on design topics can help stimulate their learning interest among critical dialectics of the form, communication of the theme and reflective dialogue of the context, ultimately enhancing creative thinking. Finally, this paper provides relevant suggestions for similar design courses in adaptive education for future research references.

Keywords: design drawing course, adaptive instruction, creative thinking, FTC model

* Associate Professor, Department of Digital Media Design, Ming Chuan University

適性化的素描技能學習與創造思考教學之實施與成效：以數位媒體設計系設計素描課程為例

國立臺灣藝術大學藝術學報稿約

- 一、本校《藝術學報》(以下簡稱本學報)為刊登藝術相關之學術性論述刊物，涵蓋美術、設計、傳播、表演、人文等五大學門，於每年六月及十二月出刊，全年徵稿，隨到隨審。歡迎國內、外各大專校院教師、機構研究人員及研究生惠賜學術論文。
- 二、本學報刊載之文章以未經發表為原則。請勿一稿二投、違反學術倫理或侵犯他人著作權。如有違反，法律責任由作者自行負責，且本學報於往後不接受該作者來稿。
- 三、來稿所用文字，以中文、英文為限。請使用 Microsoft Word 軟體處理，版面規格為 A4 直式，上下左右邊界為 2.5 公分，每頁右下角標註頁碼。
- 四、每篇文稿(含中、英文摘要、正文、註釋、圖表、參考文獻、附錄)字數以 8,000 至 20,000 字為原則(含標點符號)。中文摘要以 300 至 500 字、英文摘要以 150 至 250 字為原則(含關鍵字，以 3 至 6 個為原則)。為便於匿名審查作業，中、英文摘要及正文中請勿出現任何個人資料。
- 五、中文字體請使用新細明體，如須強調請使用標楷體，標點符號及空白字為全形字；英文字體請使用 Times New Roman，標點符號及空白字為半形字體。相關撰稿體例請參考「國立臺灣藝術大學藝術學報撰稿格式」，請逕至網站下載 <https://lib.ntua.edu.tw> (路徑：圖書館→出版中心→藝術學報→撰稿格式)。
- 六、作者需同意無償授權本學報以開放取用及非專屬授權方式，再授權予其他資料庫業者收錄於各資料庫中，並得數位化典藏、重製、發行、公開傳輸、授權使用者瀏覽、下載、列印等行為，且為符合紙本期刊或資料庫之需求，得進行格式及文字編輯。惟作者仍保有未來集結出版、公開傳輸與自我典藏等個人使用之權利，作者在再出版之著作中，亦須清楚註明於本學報初次出版之完整書目資訊。
- 七、因編輯需要，本學報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。
- 八、來稿若經刊登，將敬贈作者當期刊物 3 冊及抽印本 20 份，不另致酬，亦不收取任何出版費用。
- 九、來稿請以掛號郵寄紙本稿件 3 份、投稿者資料表及著作權授權書各 1 份，另備電子檔 Word 及 PDF 檔各 1 份(可存入光碟、隨身碟或 Email 至本學報信箱)。

收件人：國立臺灣藝術大學圖書館出版中心

收件地址：(22058) 新北市板橋區大觀路一段 59 號

聯絡電話：(02) 2272-2181 分機 1712。

有關投稿者資料表、著作權授權書等，請逕至網站下載 <https://lib.ntua.edu.tw> (路徑：圖書館→出版中心→藝術學報→投稿表單下載)。

藝術學報 第 114 期

出版機關：國立臺灣藝術大學

發行人：鐘世凱

主編：蔡秉衡

出版年月：中華民國一一三年六月

創刊年月：中華民國五十五年十月

刊期頻率：半年刊

地址：220307 新北市板橋區大觀路一段 59 號

網址：www.lib.ntua.edu.tw

電話：02-22722181 分機 1712

印刷：新北市維凱創意印刷庇護工場 02-82266239

定價：新臺幣 500 元整

展售處：五南圖書出版股份有限公司

臺北市大安區和平東路二段 339 號 4 樓 02-27055066

國家書店松江門市

臺北市中山區松江路 209 號 1 樓 02-25180207

版權所有 · 禁止翻印藝術學報

GPN：2005500004

ISSN：10213686

TAIWAN JOURNAL OF ARTS

Vol.114

June 2024

Published by: National Taiwan University of Arts

Issued by: Dr. Chung, Shih-Kai, President

Chief Editor: Dr. Tsai, Ping-Heng, Professor

Publishing Date: June 2024

Start-Publication Date: October 1966

Publication Frequency: Semiannual

Address: No.59, Sec. 1, Dagan Rd., Banqiao Dist., New Taipei City
220307, Taiwan, R.O.C.

Web Site: www.lib.ntua.edu.tw

Telephone: 02-22722181 ext. 1712

Printed by: New Taipei City Wecare Creative Printing Shelter Factory
02-82266239

Price: NTD 500

Sales Outlets: Wu-Nan Book Inc. 02-27055066

Government Publications Bookstore 02-25180207

Copyright © National Taiwan University of Arts

GPN : 2005500004

ISSN : 10213686

Taiwan JOURNAL of ARTS

-
- 1 The Current Status and Future of Performing Arts Production in Penghu County
Chia-Lin Chi & Pu Lin
-
- 33 Tracing and Practicing the Authenticity of Traditional Arts: The Cultural Entrepreneurship Journey of an Indigenous Art Workshop
Kuan-Ting Wang
-
- 51 Humanitarian Concerns and Origins of Reportage Photography As Example of Wang Hsin and Kuan Hsiao-Jung
Li-Hua Chiang
-
- 73 A Brief Analysis of the Digital Privacy Protection for Online APP Members in PX Mart's PXPAY, Combined with PXPAY Plus Electronic Payment
Meng-Hsiu Tsai
-
- 97 Illustration Creation Environment of Picture Books for Children in Taiwan: Consensus and Discrepancies Between the Editors and Illustrators
Bin I & Hsin-Yi Lin
-
- 121 The Comprehension of Autumn-Sadness underlying the Visual and Auditory Fusion: The Narrative Structure and Subtext Analysis of "Autumn"
Meng-Shan Wu
-
- 165 The Application and Evaluation of Adaptive Learning of Sketching and Teaching of Creative Thinking: Using the Design Drawing Course in the Department of Digital Media Design as an Example
Chao-Yu Lin
-

Semiyearly print, Volume 20, Issue 1 (No. 114)



National Taiwan University of Arts
The Republic of China (Taiwan), June 2024