

# 藝術學報

## 專題【轉換】

- |     |  |
|-----|--|
| 1   | Images of Darkness and Subversion in the Fairy Tale Genre<br>Martin Forker |
| 57  | 無形感質服務轉化為有形感質產品之研究<br>簡秋薇 陳璽敬 林榮泰  |
| 79  | 臺灣文創商品風格探究<br>洪珮華 林伯賢  |
| 107 | 藝術作品轉換到室內設計模式之研究：以「詩情畫意」<br>系列畫作為例<br>高姪娟 顏惠芸 林榮泰                          |
| 135 | 轉化臺灣原住民連杯的文化意涵為療癒性活動之設計<br>楊明憲   |

## 【紀念專文】

- |     |                                   |
|-----|-----------------------------------|
| 161 | 論陳裕剛「臺灣國樂發展分期」學說及其學術影響<br>張儷瓊 林雅琇 |
|-----|-----------------------------------|

半年刊 第十三卷第2期(總101期)



國立臺灣藝術大學  
中華民國 106 年 12 月

## 主編語

《藝術學報》自1966年10月創刊，至今已屆百期，我們決定「改頭換面」，除重新設計新穎的封面、更具現代感的版面之外，並在原先委員會制度上加主編一職，統籌各期主題，希望更有聚焦、更具發言姿態。這一份歷史頗為悠久、伴隨著國立臺灣藝術大學走半世紀的學術刊物，期許歷久彌新，更上層樓，扮演臺灣藝術研究學界在論述上的重要平台。

本期刊登的五篇論文均觸及藝術中「轉換」或「轉變」的議題，形成有趣的對話，也富涵藝術文化的想像力。「轉」的意思必定包含兩種以上內容、文本、空間等等的交換、辯證、翻譯等等更為動態的、更具挑戰性的跨越，甚至超越二元思維，因此所要求的視野、創造力是相當高的，當然，失敗的機會也大，但若有成果則令人驚艷，也是可以想見之事。其實，這也就是吾人現今常說的「跨域」。藝術創造鼓勵跨域，藝術研究也樂見跨域；藝術創作樂見「轉」，藝術論述當然也欣喜有「轉」。這是展現藝術力的最好見證。

童話故事如何不童話，如何成為在轉換為另類能/符指理論機制的圖像原型？“Images of Darkness and Subversion in the Fairy Tale Genre”有「反轉」(subversion)的解讀。童話圖像中原先的純真刻板正好是製造反作用力的最佳跳板，結果當然是和我們的視覺文化期待有所落差，這正是藝術翻轉的力道。〈無形感質服務轉化為有形感質產品之研究〉探討服務的有形與無形兩個面向的融通，此時有質感的服務是有質感的商品，同時有質感的商品也是有質感的無聲服務。感質透顯質感，反之亦然。〈臺灣文創商品風格探究〉則以古典文學理論中的風格類型為啟發發展文創商品風格，直指異質領域在創意上的潛力與創意，是最典型的轉換的案例。同樣的，〈藝術作品轉換到室內設計模式之研究〉詮釋抽象的詩情、轉換非具體的畫意於室內設計，亦是鮮活而具應用價值的個案研究。〈轉化臺灣原住民連杯的文化意涵為療癒性活動之設計〉一文，分析與設計「文物有情」的真諦，是創意文化產業的創意轉換意涵的另一例證。最後，本集另外收錄本校陳裕剛教授與臺灣國樂的研究論文，紀念他對臺灣音樂與臺藝大的貢獻。

主編：廖新田

106年12月



# 藝術學報 第101期

## 目 次

### 專題【轉換】

- 一、Images of Darkness and Subversion in the Fairy Tale Genre  
/ Martin Forker ..... 1
- 二、無形感質服務轉化為有形感質產品之研究  
/ 簡秋薇、陳璽敬、林榮泰 ..... 57
- 三、臺灣文創商品風格探究  
/ 洪珮華、林伯賢 ..... 79
- 四、藝術作品轉換到室內設計模式之研究：以「詩情畫意」系列畫作為例  
/ 高婭娟、顏惠芸、林榮泰 ..... 107
- 五、轉化臺灣原住民連杯的文化意涵為療癒性活動之設計  
/ 楊明憲 ..... 135

### 【紀念專文】

- 六、論陳裕剛「臺灣國樂發展分期」學說及其學術影響  
/ 張儷瓊、林雅琇 ..... 161



# TAIWAN JOURNAL OF ARTS

Vol.101

December 2017

## CONTENTS

Subject : “Transferring”

1. Images of Darkness and Subversion in the Fairy Tale Genre..... 1  
/ Martin Forker
2. The Research on Transforming the Intangible Qualia Experience to Tangible Products  
/ Chiu-Wei Chien, Si-Jung Chen, Rungtai Lin ..... 57
3. The Style of Taiwan Cultural and Creative Products  
/ Pei-Hua Hung, Po-Hsien Lin..... 79
4. A Study Model on the Transformation of "Artwork" to "Interior Design" : Take the  
series of "Poetic Artwork" series as an example  
/ Ya-Juan Gao, Hui-Yun Yen, Rungtai Lin..... 107
5. Transforming Cultural Meanings of a Taiwanese Aboriginal Twin Cup into  
Therapeutic Activity Designs  
/ Ning-Hsien (aka Vincent) Yang..... 135

Commemorative Essay

6. A Review on Chen Yu-Kang’s Theory of Developmental Stages of Chinese Music in  
Taiwan and Its Academic Influences  
/ Li-Chiung Chang, Ya-Hsiu Lin ..... 161

# 國立臺灣藝術大學出版編輯委員會設置要點

89.10.17八十九學年度第六次行政會議通過

91.03.05九十學年度第十五次行政會議修正通過

93.12.14九十三學年度第九次行政會議修正通過

97.2.19九十六學年度第九次行政會議修正通過

106.03.21.105學年度第8次行政會議修正通過

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

# 106學年度出版編輯委員會委員名單

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

## 藝術學報主編及學術顧問

### 主編

廖新田            國立臺灣藝術大學人文學院院長

### 學術顧問

海倫·湯瑪斯 (Prof. Helen Thomas)

聖三一拉邦音樂舞蹈學院 舞蹈研究 教授

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

紀元文            中央研究院歐美研究所副研究員



# 國立臺灣藝術大學藝術學報徵稿及審查作業要點

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

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

#### 四、稿件格式：

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

#### 五、著作財產權事宜：

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

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

#### 七、稿件交寄：

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

#### 八、審查：

本學報之審稿制度，包括初審（含形式審查、預審）、外審與複審四個階段。

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

2、經審查要求修改之論文，應填寫「學報論文審查意見處理情形表」。

3、外審意見分為四類：

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

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

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

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

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

九、本要點經行政會議通過，陳請校長核定後施行，修正時亦同。

# Images of Darkness and Subversion in the Fairy Tale Genre

Martin Forker

---

## Abstract

This study explores the images of Darkness and Subversion in the Fairy Tale genre. The findings reveal that contemporary artists have interpreted fairy tale topics from a critical perspective, resolute in shocking readers and reminding them that the world is fractured and fairy tales offer no alternative to banal reality. Artists such as Sharon Singer, Kiki Smith, Paula Rego, Miwa Yanagi, Dina Goldstein and Cindy Sherman have revamped literary fairy tales with a sense of subversion, feminist humor, a sense of rage, and with black humor. The work of these artists echo Bakhtin's (1941) notion of the carnivalesque-grotesque. Indisputably, the subversive views of these artists conflict with the customary norms and expectations of traditional fairy tale representations.

**Keywords:** Fairy Tales, Darkness, Subversion, grotesque, symbolism.

## Introduction



Figure 1: *The Märchen Brunnen*, Berlin. Photograph.

This section explores the long standing history in qualitative research where artistic approaches are used at ontological, epistemological, theoretical, methodological, and representative level in qualitative research. In the 1970s, educational researchers began using the practices of artists and arts critics to conduct educational research (Eisner, 1976; Greene, 1975; Grumet, 1978; Vallance, 1977). With the introduction of aesthetics, arts-based forms of educational inquiry were formulated, and by the 1990s had grown to include narrative writing, autobiography, dance and movement, multi-media, hypertext, photography, music, poetry, and visual arts. Therefore, arts-based research draws from the creative arts to inform and shape social science research in interdisciplinary ways; thus redefining methodological vehicles in the field of education.

## Introduction to Fairy Tales

This section gives an introduction to fairy tales. In December, 1913, the Märchen Brunnen (*The Fountain of Fairy Tales*) was completed at the entrance to Friedrichshain Park in Berlin in which the idea of the architect, Stadt-Baurat Ludwig Hoffmann, erected an artistic monument to give joy to multitudes of children (See Figure 1). Gathered about the central fountain are the nine fairy characters among whom are

*Cinderella*, *Red Riding Hood*, *Hansel and Grethel*, and *Puss-in-Boots*. Looking down upon them from the surrounding balustrade are the animal figures by Joseph Rauch. In these simple natural archetypal groups, children may look to find the friendly beasts and the enchanted fairy tales they love. Fairy tales were populated by sorcerers and fairies, fearsome monsters, ogres and old washerwomen, acrobats and courtesans. They were full of grandiose active pyrotechnics. The adult fairy tale is a freakish, hybrid, disturbing creature, mostly forgotten in these days of Disney cleansing but some tales resurrects the genre with surreal humor and Gothic horror. It is evident that fairy tales do not always include fairies and that they are set in the past; they may be presented as historical fact from the past, include fantasy, supernatural or make-believe aspects, typically incorporate clearly defined good characters and evil characters, involve magical elements which may be magical people, animals, or objects. The magic may be positive or negative. Furthermore, fairy tales may include objects, people, or events in threes, focus the plot on a problem or conflict that needs to be solved, often have happy endings, based on the resolution of the conflict or problem and usually teach a lesson or demonstrate values important to the culture. It is also manifest that fairy tales have had a significant influence on the collective human psyche. Arthur Frank in *Letting Stories Breathe: A Socio-Narratology* (2010) claims that stories may not actually breathe, but they can animate. Unquestionably, stories such as fairy tales breathe and animate.

## Celebrated Tellers

This section explores the history of celebrated fairy tale tellers. The history of the fairy tale is particularly difficult to trace because only the literary forms can survive. Fairy tales are found in oral and in literary form; the name *fairy tale* was first ascribed to them by Madame d'ulnoy in the late 17th century. Many of today's fairy tales have evolved from centuries-old stories that have appeared, with variations, in multiple cultures around the world (Gray, 2009). In China, Taoist philosophers such as Liezi and Zhuangzi recounted fairy tales in their philosophical works (Roberts, 1980: xviii). Giovanni Francesco Straparola (c.1480-c.1557) was an Italian writer and fairy tale collector from Caravaggio, Italy.<sup>1</sup> Straparola is especially significant, not because he was an original storyteller or creator of the fairy tale, but because he wove all the simple forms of different genres into a master frame tale that celebrates storytelling. *The Facetious Nights of Straparola* (Le piacevoli notti, 1550-1555) is a two-volume

---

1. See: Waters, W.G. (1984). *The Nights of Straparola*, 2 Vols. London: Lawrence & Bullen.

collection of seventy-four stories. Modeled after Boccaccio's *Decameron*<sup>2</sup>, it is significant as often being called the first European storybook to contain fairy tales. Among the seventy-four tales that Straparola recorded, fourteen can be designated as fairy tales. All fourteen are extraordinarily different tale types with diverse plots and patterns showing traces of Babylonian, Indian, Arabic, North African, Hebrew oral storytelling and literary traditions that prefigured the artful cultivation of printed tales in the vernacular. Some fairy tales that originally appeared in *Nights of Straparola* were *Cassandrino*, *Tebaldo and Doralice*, and *Costantino Fortunato*. *The Pentamerone* (Lo cunto de li cunti overo lo trattenemiento de peccerille, *The Tale of Tales, or Entertainment for Little Ones*) is a seventeenth-century fairy tale collection by the Italian poet and courtier Giambattista Basile (1566-1632). It was first published in 1634. The stories in the *Pentamerone* were collected by Basile and published posthumously in two volumes in 1634 and 1636. These stories were later adapted by Charles Perrault and the Brothers Grimm, the latter making extensive, acknowledged use of Basile's collection. Examples of this are versions of *Cinderella*, *Rapunzel*, *Puss-in-Boots*, *Sleeping Beauty*, and *Hansel and Gretel*. In 1697, Charles Perrault (1628-1703) published *Histoires ou contes du temps passé* includes fairy tales such as *Little Red Riding Hood*, *Cinderella*, or the *Little Glass Slipper*, *Puss-in-Boots*, *Bluebeard*, *Riquet and the Tuft*, *The Fairy*, and *The Little Thumbling*. It was published during a major shift in social norms, when European society put greater emphasis on writing to and for children. Perrault's tales were written with behavioral instruction in mind. Perrault stated in his preface to an early work, the *Préface Contes en Vers* (1695) that "society has noticed that these trifles (the tales) were not mere trifles, that they contained a useful moral, and that the playful narrative surrounding them had been chosen only to allow the stories to penetrate the mind more pleasantly and in such a manner to instruct and amuse at the same time" (Zipes, 1988:16). Zipes further claims that "Perrault was responsible for the literary 'bourgeoisification' of the oral folk tale" (Zipes, 1988:27). The fairy tales were cultivated to assure that young people would be properly tutored for their

---

2. *The Decameron* is structured as a frame story containing 100 tales told by a group of seven young women and three young men sheltering in a secluded villa just outside Florence to escape the Black Death, which was afflicting the city. Boccaccio probably conceived *The Decameron* after the epidemic of 1348, and completed it by 1353. The various tales of love in *The Decameron* range from the erotic to the tragic. Tales of wit, practical jokes, and life lessons contribute to the mosaic. In addition to its literary value and widespread influence (for example on Chaucer's *The Canterbury Tales*), it provides a document of life at the time. Written in the vernacular of the Florentine language, it is considered a masterpiece of classical early Italian prose. [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Decameron](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Decameron). The concept of liminality figures prominently within *The Canterbury Tales*. The concept of liminality was first developed in the early 20th century by folklorist Arnold Van Gennep (1909) and later taken up by Victor Turner (1969). In anthropology, liminality means 'a threshold'. is the quality of ambiguity or disorientation that occurs in the middle stage of rituals, when participants no longer hold their pre-ritual status but have not yet begun the transition to the status they will hold when the ritual is complete. For more on *The Canterbury Tales* See Cooper, H. (1989). *The Canterbury Tales*. Clarendon Press ; New York : Oxford University Press,

social functions. At first, the fairy tales were modified from the oral tales of nurses, governesses and servants of the lower classes and then refined to be told in courtly circles. Some were even published arbitrarily in the latter part of the seventeenth century. By the 1690s, a remarkable vogue of writing and circulating literary fairy tales for children and adults had been started. Within five years, the literary fairy tale became the talk of the literary salons, or what had been the talk in these salons now came to print.

Mademoiselle Marie-Jeanne L'Heritier published *L'Adroite princesse, ou les aventures de finette* in 1696. Mademoiselle Catherine Bernard integrated two fairy tales in her novel *Inès de Cordoue* (1696), and then in 1697 Perrault's prose tales appeared along with two volumes of fairy stories by Madame Marie-Catherine D'Aulnoy and a smaller collection by Mademoiselle Charlotte-Rose Caumont de la Force called *Les Contes des Fées* (1697). Her best-known work was her 1698 fairy tale *Persinette* which was later adapted by the Brothers Grimm as the story *Rapunzel*. In 1698, Madame D'Aulnoy (1650-1705) published her four volumes of *Contes nouveaux ou Les fées à la mode*. When Madame D'Aulnoy "termed her works *Contes de Fées*, she originated the term that is now generally used for the genre" (Zipes, 2000:858). Moreover, fairy-tale plays were now produced. In 1698, Paul-Francois Nodet published his *Histoire de Mélusine* (1698) followed by Jean de Préchac's *Contes moins Contes que les autres* (1698), Madame Henriette-Julie de Murat's *Conte des Fées* (1699) and other anonymous collections of fairy tales. The French literary style called *préciosité* arose in the seventeenth century from the lively conversations and playful word games of les précieuses the witty and educated intellectual ladies who frequented the salon of Catherine de Vivonne (1588 –1665), marquise de Rambouillet; her *Chambre Bleue* (Blue Room) of the Hôtel Particulier offered a Parisian refuge from the dangerous political factionalism and coarse manners of the royal court during the minority of Louis XIV. In the subsequent one hundred years French society was literally inundated with fairy tales. Significantly the French fairy-tale boom subsided with the outbreak of the French Revolution, when the interests of the lower classes were made more manifest, and the result was a shift in socio-cultural perspective.

However in Germany the popularity of the Brothers Grimm overshadowed the contribution of many women writers. These women writers have always been excluded from critical discussions and their contributions have never been acknowledged. Jacob Grimm (1785-1863) and Wilhelm Grimm (1786-1859) were German academics, linguists, cultural researchers, lexicographers and authors who together specialized in collecting and publishing folklore during the nineteenth century. Their first collection of folk tales, *Children's and Household Tales* (Kinder-und Hausmärchen) was published in 1812. Originally intended for adults, the Kinder-und Harneusmärchen has become not only the world's



most important collection of folk and fairy tales but also the central work in the literary culture of childhood. Hans Christian Andersen's (1805-1875) reputation rests on his *Fairy Tales and Stories* written between 1835 and 1872. Andersen's *Fairy Tales* (1843), which have been translated into more than one hundred and twenty-five languages, have become culturally embedded in the West's collective consciousness, presenting lessons of virtue and resilience in the face of adversity. Some of his most famous fairy tales include *The Ugly Duckling*, *The Little Match Girl*, *The Little Mermaid*, and *The Shadow*. Andrew Lang's (1844-1912) *Fairy Books* are a series of twelve collections of fairy tales published between 1889 and 1910 and each volume is distinguished by its own color: in all, four hundred and thirty seven tales from a broad range of cultures and countries are presented. Joseph Jacobs (1854-1916) was an Australian folklorist whose work went on to popularize some of the world's best known versions of English fairy tales including *Jack and the Beanstalk*, *Goldilocks and the Three Bears*, and *The Three Little Pigs*. Jacobs published his English fairy tale collections: *English Fairy Tales* in 1890. Giuseppe Pitrè (1841-1916), the great Italian folklorist was also a medical doctor, professor, and senator in Sicily. Pitrè's *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani* (Sicilian Fairy Tales, Stories, and Folktales), 1875, documenting Sicily's rich folkloric heritage derived from both European and Middle Eastern traditions, is the culmination of the great European folklore scholarship that began earlier in the nineteenth century. Against the cultural grain of his times, Pitrè championed the common people of Sicily and their customs, and his scholarship of oral narrative tradition is arguably as significant as that of the Brothers Grimm.<sup>3</sup> Joseph Jacobs (1854-1916) was an Australian folklorist whose work went on to popularize some of the world's best known versions of English fairy tales including *Jack and the Beanstalk*, *Goldilocks and the Three Bears*, and *The Three Little Pigs*. Jacobs published his English fairy tale collections: *English Fairy Tales* in 1890. Oscar Wilde (1854-1900) was an Irish playwright, novelist, essayist, and poet. *The Happy Prince and Other Tales* is a collection of stories for children by Oscar Wilde first published in May 1888. It contains five stories: *The Happy Prince*, *The Nightingale and the Rose*, *The Selfish Giant*, *The Devoted Friend*, and *The Remarkable Rocket*.

---

3. See: Zipes, J. & Russo, J. (2009). *The Collected Sicilian Folk and Fairy Tales of Giuseppe Pitrè*. New York: Routledge.

## Iconology and Iconography

This section is a brief account of how we interpret imagery. *Iconology* is a method of interpretation in cultural history and the history of art used by Aby Warburg, Erwin Panofsky and their followers that reveal the cultural, social, and historical background of themes and subjects in the visual arts (Van Straten, 1994:12). It is derived from synthesis rather than scattered analysis and examines symbolic meaning on more than its face value by reconciling it with its historical context and with the artist's body of work. *Iconography* is the study of symbols depicted in a work of art. Traditionally, these symbols derive from a readily recognizable, common currency of cultural or religious experience. For instance, in Western culture, a cross is a familiar symbol for Christianity. In contrast to the widely descriptive iconography, which, as described by Panofsky (1955) is an approach to studying the content and meaning of works of art that is primarily focused on classifying, establishing dates, provenance and other necessary fundamental knowledge concerning the subject matter of an artwork that is needed for further interpretation.

## Classification and Structure of Fairy Tales

The structuralists were some of the first critics to classify the themes within these stories and to categorize them into recognizable subgroups. Antti Aarne was one of the first to breakdown fairy tales into a scientific classification system based on recurring plot patterns in the tales. Aarne's system was revised in 1928 by Stith Thompson and became the more familiar Aarne-Thompson classification system that is used today (Dundes, 1997:195). The Aarne-Thompson classification system motivated Vladimir Propp to create his *Morphology of the Folk-tale*, which was a classification system that categorized actions of the characters rather than story elements (Propp, 1928:73). Propp's morphology categorized tales based on the function or actions that characters performed in, what he called, wonder tales. Propp's major criticism of the Aarne-Thompson system was that it was too large to offer a complete approach to fairy tales. Fairy tales in the Aarne-Thompson system are numbered from 300-749 with subcategories for each individual number. By categorizing the actions of the characters, rather than focusing on them as individuals, Propp was able to trim down the system from hundreds of variations to just six elements that make up a wonder tale. The six are as follows: a family member leaves home, an interdiction is given to the hero, the interdiction is violated, the villain makes an attempt at recognition, the villain receives information about his victim, and the villain attempts to deceive the victim (Propp, 1928:74-75). By choosing to focus on the actions of

the characters, Propp draws attention to the overarching similarities that the fairy tales share, rather than focusing on superficial difference in characters or plot points. The focus on character's action was also a major theme in Joseph Campbell's *Hero with a Thousand Faces*, (1968) which deals with recurring plot elements in myth. A direct link can be drawn from Propp's Morphology to the work of Joseph Campbell and especially his theory of the *monomyth*. Joseph Campbell's *monomyth* is the theory that many myths and stories, especially the ones that resonate with a culture and last from generation to generation, contain a set number of structural elements. "A hero ventures forth from the world of common day into a region of supernatural wonder: fabulous forces are there encountered and a decisive victory is won: the hero comes back from this mysterious adventure with the power to bestow boons on his fellow man" (Campbell, 1968:23). Both Propp and Campbell focused on the elements that make up a fairy tale or myth. These men noticed repeated similarities among stories that are helpful when looking to the genre as a whole. The ability to group these two genres into a simple series of actions allows critics to make assumptions about the purpose of these stories. People can speculate about why this type of story is appealing rather than focus on the fantastic elements that make up such large genres. Claude Lévi-Strauss was known for his idea of the *fugue*, which is related to both the *monomyth* and Propp's Morphology, though it is more esoteric and scientific in nature than either. Strauss became entranced with the idea that music and myth were inextricably connected through their use of repetition. In music, when a series of notes is repeated with different emphasis, or in different keys, it is called a *fugue* (Levi-Strauss, 1963: 171). Myth contains its own version of the fugue with the recurrence of different elements. *Sleeping Beauty* and *Snow White* both concern a young, royal, female protagonist who is persecuted by a dominant female figure, is sent to sleep by the same character, and is awakened with a kiss from her true love. Analyzed at the structural level, we can see that these stories are almost identical, yet both tales are set apart by the details that dress these skeletal structures. Both tales retain their individuality despite their parallels. Strauss likened these elements to that of DNA (Levi-Strauss, 1963:80). Each story element becomes responsible for a unique whole much like a single difference in a gene sequence can result in vastly different species. If we look at the narrative structure of each tale as a skeleton of the story, then we can learn about the human experience by noticing where this skeleton pops up again and again. For example, when we see a "Cinderella" tale in both Western European culture and Chinese culture (Yeh-Shen), we can conclude that there is something about this type of tale that transcends differences in geography and language. Lévi-Strauss (1963:210) states "Myth is language, functioning on an especially high level where meaning succeeds practically at 'taking off' from the linguistic ground on which it keeps rolling."

“The wonder is that characteristics efficacy to touch and inspire deep creative centre dwells in the smallest nursery of fairy tale-as the flavour of the ocean is contained in a droplet or the whole mystery of life within the egg of a flea, for the symbols of mythology are not manufactured, they cannot be ordered, invented or permanently suppressed. They are the spontaneous production of the psyche and each bears within it the undamaged gem power of its source” (Campbell, 1968:1-2).

Propp was less interested in the matter than in the structure of the narrative, trying to establish a stable scenario in the relation between parts and whole in a totality of tales. Propp's (1928) structural model is based on the following criteria:

- 1) All fairytales are constructed on the basis of one single string of actions or events called ‘functions’.
- 2) ‘Function’ is a significant action or event defined according to its place in the plot.
- 3) Function, and not theme, motif, character, plot or motivation, is the fundamental unit of analysis.

## Propp's 31 Functions

Absentation: A member of the hero's community or family leaves the security of the home environment. This may be the hero themselves, or some other relation that the hero must later rescue.<sup>4</sup>

Interdiction: A forbidding edict or command is passed upon the hero.

Violation of Interdiction: The prior rule is violated.

Reconnaissance: The villain makes an effort to attain knowledge needed to fulfill their plot. Disguises are often invoked as the villain actively probes for information, perhaps for a valuable item or to abduct someone.

Delivery: The villain succeeds at recon and gains a lead on their intended victim.

Trickery: The villain attempts to deceive the victim to acquire something valuable.

Complicity: The victim is fooled or forced to concede and unwittingly or unwillingly helps the villain.

---

4. “Typically, the hero of the fairy tale achieves a domestic, microcosmic triumph, and the hero of myth a world-historical, macrocosmic triumph. Whereas the former – the youngest or despised child who becomes the master of extraordinary powers – prevails over his personal oppressors, the latter brings back from his adventure the means for the regeneration of his society as a whole. Tribal or local heroes, such as emperor Huang Ti, Moses, or the Aztec Tezcatlipoca, commit their boons to a single folk; universal heroes – Mohammed, Jesus, Gautama Buddha – bring a message for the entire world.” (Campbell, 1968:30).

## Images of Darkness and Subversion in the Fairy Tale Genre

**Villainy:** The villain harms a family member, including abduction, theft, spoiling crops, plundering, banishment or expulsion of one or more protagonists, murder, threatening a forced marriage, inflicting nightly torments, and so on.

**Mediation:** One or more of the negative factors covered above comes to the attention of the Hero, who uncovers the deceit/perceives the lacking/learns of the villainous acts that have transpired.

**Beginning Counteraction:** The hero considers ways to resolve the issues, by seeking a needed magical item, rescuing those who are captured or otherwise thwarting the villain. **Departure:** The hero leaves the home environment, this time with a sense of purpose. **First Function of the Donor:** The hero encounters a magical agent or helper (donor) on their path, and is tested in some manner through interrogation, combat, puzzles or more.

**Hero's Reaction:** The hero responds to the actions of their future donor.

**Receipt of a Magical Agent:** The hero acquires use of a magical agent as a consequence of their good actions.

**Guidance:** The hero is transferred, delivered or somehow led to a vital location.

**Struggle:** The hero and villain meet and engage in conflict directly, either in battle or some nature of contest.

**Branding:** The hero is marked in some manner, perhaps receiving a distinctive scar.

**Victory:** The villain is defeated by the hero.

**Liquidation:** The earlier misfortunes or issues of the story are resolved.

**Return:** The hero travels back to his home.

**Pursuit:** The hero is pursued by some threatening adversary, who perhaps seek to capture or eat him or her.

**Rescue:** The hero's life is saved. .

**Unrecognized Arrival:** The hero arrives and is unrecognized or unacknowledged.

**Unfounded Claims:** A false hero presents unfounded claims or performs some other form of deceit.

**Difficult Task:** A trial is proposed to the hero: riddles, test of strength or endurance, acrobatics and other ordeals.

**Solution:** The hero accomplishes a difficult task.

**Recognition:** The hero is given due recognition. .

**Exposure:** The false hero and/or villain is exposed to everyone.

**Transfiguration:** The hero gains a new appearance. For example, *Beauty and the Beast*.

Punishment: The villain suffers the consequences of their actions.

Wedding: The hero marries and is rewarded or promoted by the family or community, typically ascending to a throne.

Propp (1928) proposes that there are eight roles in narrative structure:

1. The villain struggles with the hero
2. The Donor provides the hero with a magical agent
3. The Helper assists the hero rescues, solves or transfigures the hero
4. The Princess is a goal and often marries the hero or kills the villain
5. The Father is the guardian of the princess
6. The Hero departs on a quest and gets married at the end of the tale
7. The Dispatcher who sends the Hero on his quest
8. The False- Hero claims to be the real hero

## Images of Darkness



Figure 2: Vilhelm Pedersen, *The Shadow*, Drawing, 1847.

This section explores images of darkness. “It is the business of mythology proper, and of the fairy tale, to reveal the specific dangers and techniques of the dark interior way from tragedy to comedy. Hence the incidents are fantastic and “unreal”: they represent psychological, not physical, triumphs... Something of the light that blazes invisible within the abysses of its normally opaque materiality breaks forth with an increasing uproar. The dreadful mutilations are then seen as shadows, only, of an immanent, imperishable eternity”(Campbell, 1968: 28-29). Numerous fairy tales often involve savagery, suicide, murder, rape, incest, torture, cannibalism and cruelty. Such tales are images of darkness and shadows. For example, *The Shadow* is a dark tale told by Hans Christian Andersen. *The Shadow* (1847) is a haunting story in Andersen’s darker fairy tales. The story follows a scholar on a voyage south from northern Europe. One day he lost his shadow. Eventually the Shadow returned, taking the form of a man, and the learned man sat down to talk with his shadow about its experiences from its travels. In their talks the Shadow claimed the man to be too much an idealist, and his view of the world flawed, they soon parted ways once more. The Shadow went on to make himself quite rich, as the learned man barely managed to survive. Finally he had become so ill that his former Shadow proposed a trip to a health resort at his expense, but on condition that the writer would pretend to be his shadow. The learned man eventually agreed and together they took the trip, the shadow now as his master. There the Shadow met a princess who he managed to court; later as the couple was to be married the shadow asked the learned man to become his shadow permanently, in exchange for a good life with them. The man refused, and threatened to tell the princess of the Shadow’s origins. The Shadow had the man arrested and executed, then going on to live with his princess bride. Zipes (1980) points out that “the fantastic projection in this story is connected to the Hegelian notion of master/slave (*Her/Knecht*). The shadow/slave which is closer to material conditions is able to take advantage of what he sees and experiences; the underpinnings of social life to overthrow his master, whereas the master, who has only been able to experience reality through the mediation of his shadow is too idealistic and cannot defend himself.”<sup>5</sup> This tale is a good instance of Propp’s (1928) notion of trickery when the villain attempts to deceive the victim to acquire something valuable.

In Jungian psychology, the *shadow* may refer to the entirety of the unconscious, i.e., everything of which a person is not fully conscious or an unconscious aspect of the personality which the conscious ego does not recognize in itself. “Because one tends to reject or remain ignorant of the least desirable aspects

---

5. Thomas Vilhelm Pedersen (28 January 1820 – 13 March 1859) was a Danish painter and illustrator who was the first artist to illustrate Andersen’s works. His drawings were converted into wood prints and used in the Danish and German editions.

of one's personality, the shadow is largely negative. it may be linked to one's more primitive animal instincts" (Jung, 1958:12).<sup>6</sup> "Shadow is a vital concept in the history of the imagination; the Platonist idea of shadow has played a significant role in communicating the nature of thoughts that are not created by direct sensory impressions or experience. Moreover, shadow's kinship in the realm of shadows of the imagination exists in smoke, vapor, and cloudiness. Such singularities can help call up the insubstantial character of spirit and the advent of ideas. Shadow is also the original chaos from which form comes forth *ex nihilo* (out of nothingness) to make darkness visible" (Warner, 2006: 91). Pedersen's use of lighting in this image is highly effective in underpinning the Shadow's phantasmagorical and intimidating presence. The ominous sharp pointed nose and chin of the Shadow further reinforces its threatening presence.



Figure 3: Rima Staines, *The Old Woman as Baba Yaga*, Drawing, 2009.

Every story has its historical, social and cultural background. One of the darkest fairy tale characters is *Baba Yaga* (See Figure 3). In Slavic folklore, The first clear reference to *Baba Yaga* (*Iaga baba*) occurs in 1755; Mikhail V. Lomonosov's *Rossiiskaya grammatika* ('Russian grammar'). She is a supernatural

---

6. Fairy tales are inextricably linked to the work of Carl Jung. The "collective unconscious" that lies at the principal of his work, and which he assumed is shared by all human beings, is revealed through archetypes, forms and symbols found in ample evidence in fairy tales. Some Jungians maintain that one reason fairy tales appeal to children is that they are in a stage of their development only slightly removed from deeper layers of the collective unconscious. Psychoanalysts such as Bruno Bettelheim, who regarded the cruelty of older fairy tales as indicative of psychological conflicts, strongly criticized this expurgation, because it weakened their usefulness to both children and adults as ways of symbolically resolving issues (Zipes, 2002).



being who appears as a deformed or ferocious-looking woman. Baba Yaga is both a dangerous witch and a maternal benefactress. She amalgamates shamanism, sorcery and fairy lore. She is inscrutable and too powerful for the devil to rule. She decides who shall live and die, who will be helped and who not. She eats children and women and occasionally men. She is ugly and tests people who come to her forest dwelling for advice. Andreas Johns identifies Baba Yaga as “one of the most memorable and distinctive figures in Slavic European folklore,” and observes that she is “enigmatic” and often exhibits “striking ambiguity” (Johns, 2004:1-3). Johns summarizes Baba Yaga as “a many-faceted figure, capable of inspiring researchers to see her as a Cloud, Moon, Death, Winter, Snake, Bird, Pelican or Earth Goddess, totemic matriarchal *ancestress*, female initiator, phallic mother, or archetypal image” (Johns, 2004, p.9). Rima Staines, a British artist, depicts Baba Yaga as a large bulbous, vicious witch-like figure holding her pestle pointing to a small log cabin with bird legs. The horror of Staines’ grotesque image is reinforced by six skulls, presumably six victims of Baba Yaga, spiked on sticks.<sup>7</sup>

Victor Turner (1967) points out that the *multivocality* of womanhood can be exemplified by a Mudyi tree which is equated with breast milk, a mother and child, materlineage, womanhood, and the wisdom of women. From another perspective, the essentialist myth of the Perfect Mother is that she must be all-loving, all-giving, and must embody all the qualities traditionally associated with femininity such as nurturing, intimacy, and softness (Forna, 1999). Barthes (1975) asserts that myth is a system of speech and that its system is a science, that the science is endowed with meaning, and that while anything can mean something, not everything carries with it the system of speech.<sup>8</sup>

---

7. Rima Staines is an artist using paint, wood, word, music, animation, clock-making, puppetry and story. She was born in London in 1979 and lives on the edge of Dartmoor in England.

8. Barthes, R. (1957). *Mythologies*. Paris, Editions du Seuil.



Figure 4: John B. Gruelle, *The Robber Bridegroom*, Drawing, 1914.

Although the brothers Grimm toned down the sex in later editions of their work, they actually ramped up the violence. Many fairy tales contain binary oppositions. For example, defenders/attackers, good/evil, and weak/powerful. The concept of binary opposition originated in Saussurean structuralist theory. According to Ferdinand de Saussure, the binary opposition is the means by which the units of language have value or meaning; each unit is defined in reciprocal determination with another term, as in binary code. If one cannot conceive of 'good', we do not understand 'evil'. Derrida's questioning of meaning constructed through binary opposition suggests that the dichotomy itself is a means of fixing meaning through which language as visual and textual symbolic representations secures relations of power: *differ* shades into *defer*—the idea that meaning is always deferred. Rather, Derrida argues that meaning is never complete but keeps on moving to encompass additional or supplementary meanings, which disturb the classical economy of language and representation (Norris, 1982). Without relations of difference, no representation can occur. What is seen is always open to being deferred, staggered, and serialized. Therefore, identities are constructed and formed in relation to other identities in terms of the *Other*; that is, in relation to what they are not. A particularly horrific incident occurs in *The Robber Bridegroom*, when some bandits drag a maiden into their underground hideout, force her to drink wine

until her heart bursts, rip off her clothes and then hack her body into pieces. *The Robber Bridegroom* is a German fairy tale collected by the Brothers Grimm, Tale 40. Gruelle's image depicts an evil cannibalistic crone with a ladle in her hand sitting beside a large boiling cooking pot. Gruelle's dramatic use of an ominous shadow on the wall underpins the crone's menacing presence (See Figure 4).<sup>9</sup>



Figure 5: Maurice Sendak, “She gathered up the bones of me and tied them in a silken cloth to lay under the juniper”Drawing, 1973.

*The Juniper Tree* is a German fairy tale collected by the Brothers Grimm. In this tale, a woman decapitates her stepson as he bends down to get an apple. She then chops up his body, cooks him in a stew and serves it to her husband, who enjoys the meal so much he asks for seconds. The boy eventually wins the day that is brought back to life. According to Warner (1994:25), *The Juniper Tree* “confers the authority of traditional wisdom accumulated over the past and acknowledged and shared by many on

---

9. John B. Gruelle (1880-1938) was an American artist, political cartoonist, children's book author and illustrator. He is known as the creator of *Raggedy Ann* and *Raggedy Andy*.

account of its truthfulness and capacity to teach and be useful.” Sendak’s elegiac image depicts a radiated bird singing above the lamenting sister. He employs dark tones and bright tones to emphasize the differences of light between the radiant bird and the blackness of the night (See Figure 5).<sup>10</sup>



Figure 6: Nadezhda Illarionova, *Donkeyskin*. Watercolor.

*Donkeyskin* (Peau d’Âne) is a French literary fairytale written by Charles Perrault. It was first published in 1695 in a small volume and republished in 1697 in Perrault’s *Histoires ou contes du temps passé*. Andrew Lang included it in his *The Grey Fairy Book* (1900). *Donkeyskin* is a tale that focuses on the incestuous relationship between a king and his daughter. Through this tale, we can infer what the values of the European society, from which this tale comes, held about female sexuality and female power. A dying Queen asks her husband to seek another spouse as beautiful as she is. The widowed king falls in love with his daughter who is as beautiful as her mother. However, *Donkeyskin* seeks supernatural help provided by a fairy godmother. *Donkeyskin* flees covered in the skin of a dead donkey. After she escapes,

---

10. Maurice Sendak (1928-2012) was an American illustrator and writer of children’s books. He became widely known for his book *Where the Wild Things Are*, first published in 1963. He also wrote and illustrated *Outside Over There* (1981), a picture book for children. Sendak’s drawings are sublime in their stillness. They lure the viewer into a world of hulking peasants, robust princesses, and enchanted animals.

Donkeyskin starts working as a peasant. But a prince sees her through a key-hole when she is trying on one the lavish gowns her father has given her. He falls in love to the point of being sick. The remedy that will heal the prince is a cake Donkeyskin has baked. She therefore bakes the cake and inserts her ring into the batter. The prince goes in search of the woman whose finger fits the ring and finds her. Donkeyskin is returned to her regal self. Illarionova's image envisages the princess with her Donkeyskin disguise hiding in a barren landscape with a yellowish sky and lake. The leafless branches of the trees suggest degeneration. Her left hand covers her face showing her apprehension and fear (See Figure 6).<sup>11</sup> This tale is an excellent example of Propp's (1928) notion of *absentation* when a member of the hero's community or family leaves the security of the home environment. It is also a splendid example of liminality as Donkeyskin is betwixt and between two identities.



Figure 7: John Leech, “*The Little Mermaid Visits the Old Witch of the Sea*”, Etching, 1846.

---

11. Nadezhda Illarionova is a Russian illustrator who creates entrancing, somber illustrations of fairy tales. Her dark palette shapes murky, shadowed visions of nymphs and hybrid creatures that echo the Grimms' darker stories.

*The Little Mermaid* (Den lille havfrue) is a fairy tale by Hans Christian Andersen. The tale was first published in 1837. *The Little Mermaid* is a highly disturbing and morbid tale about a mermaid who makes a diabolical bargain with a sea witch and suffers her tongue to be cut out and her tail to be lost, all for the love of a prince. Inevitably, he completely fails to recognize the enormity of her sacrifice.. “Andersen seems to be preaching that true virtue and self-realization can be obtained through self-denial. In fact, it is based on Andersen’s acute perception and his own experience as a lower-class clumsy youth who sought to cultivate himself: by becoming voiceless, walking with legs like knives, and denying one’s needs,, one as a non-entity, gains divine recognition” (Zipes, 1988:85). Leech’s enchanting image depicts Andersen’s passage: “The witch scoured out the kettle with the snakes, which she tied in a knot. She then cut open her breast, and let the black blood drop into the kettle, the steam of which formed such extraordinary figures, enough to frighten any one. Each moment she threw fresh things into the kettle, and when it boiled thoroughly it was like the crying of a crocodile”(See Figure 7).<sup>12</sup>



Figure 8: Gustave Doré, “*If you were to open the door, I should be very angry*” Drawing, 1862.

---

12. John Leech (1817-1864) was an English caricaturist and illustrator and is best known for his work for *Punch*, a humorous magazine for a broad middle-class audience, combining verbal and graphic political satire with light social comedy.

*Bluebeard* is a French folktale, the most famous surviving version of which was written by Charles Perrault and first published in Paris in 1697 in *Histoires ou contes du temps passé*. A beautiful girl is persuaded to marry a wealthy and mysterious aristocrat who has several unaccounted-for previous wives. He leaves her the keys to the château and forbids her from entering a room beneath the castle. Curiosity gets the better of her, and she discovers the room's floor is awash with blood, with the murdered corpses of Bluebeard's former wives hanging from the walls on hooks. As she and her sister plan to flee, Bluebeard returns home and is furious to discover blood on the room key. Before he can behead her, however, her brothers arrive and save her. Perrault's tale is believed to be based on the real trial of Gilles de Rais, a 15th-century aristocrat and soldier who was hanged and burned for the murder of between sixty and two hundred children in 1440. Doré's sinister image depicts a homicidal Bluebeard with intense bulging eyes holding a set of keys in his right hand while raising his left hand as a sign of warning. This tale is an excellent illustration of Propp's (1928) notion of *Interdiction* when the hero is given a forbidding edict or command is passed upon the hero and warned against some action. The title of Doré's menacing image is "If you were to open the door, I should be very angry". He looks intensely at the beautiful girl telling her never to use the key to enter the forbidden room. Bakhtin's (1914) notion of the grotesque body is evident in this image. Exaggeration, hyperbole, and expressiveness are all key elements of the grotesque style. Certain aspects of the body are referenced when talking about the grotesque. These things include elements of the body that either protrudes from the body or a part of the body that can be entered. Bluebeard's protruding eyes and the darkness in the background add a sense of terror to the composition.<sup>13</sup>

---

13. Paul Gustave Louis Christophe Doré (6 January 1832 – 23 January 1883) was a French artist, printmaker, illustrator and sculptor who worked primarily with wood engraving.



Figure 9: Arthur Rackham, *The Jew among Thorns*, Drawing, 1909.

As already noted, every story has its historical, social and cultural background. *The Jew among Thorns* is a tale told by the Brothers Grimm in their *Kinder- und Hausmärchen* (1839). The Grimms gathered over 200 tales for their collection, three of which contained Jewish characters. In *The Jew among Thorns*, the protagonist happily torments a Jew by forcing him to dance in a thicket of thorns. He also insults the Jew, calling him a ‘dirty dog’, among other things. Later on, a judge doubts that a Jew would ever voluntarily give away money. The Jew in the story turns out to be a thief and is hanged. Bottigheimer (1987) posits how even the smallest additions or deletions in the stories can speak volumes about larger tensions in German society across the nineteenth century. With the clarity of historical perspective, this German story of anti-Semitism and murder may be seen as a harbinger of much worse to come. Rackham’s excruciating image depicts a stereotypical Jew with a long beard grimacing with pain as he is entangled in sharp barbed thorns.<sup>14</sup> Ryan (1996) posits that such stereotyping and racism echoes the notion of dehumanization. Rackham’s traumatic image is reminiscent of the dark brooding imagery of German Expressionism (See Figure 9). German Expressionism refers to a number of connected creative movements beginning in Germany before the First World War that reached a peak in Berlin during the 1920s. The Expressionists sought to “arouse man against his temporal masters

---

14. English artist Arthur Rackham (1867-1939) brought countless stories and fairy tales to life through his vivid imagination and eye for telling details. Combining a sensitive use of line and subdued watercolors, he skillfully depicts forests of startling trees with claw-like roots, wholesome fairy maidens, monsters, and demons, and backgrounds filled with obscure figures.



by constantly reminding him of his inalienable humanity” (Klarmann, 1965). It’s typical characteristic is to present the world solely from a subjective perspective, distorting it radically for emotional effect in order to evoke moods or ideas. Expressionist artists sought to express the meaning of emotional experience rather than physical reality (Tejera, 1966, p.85 and p.140).<sup>15</sup>



Figure 10: Gustave Doré, *The Ogre and his Daughters*, Drawing, 1862.

*Hop-o’MyThumb* (le petit Poucet) or is one of the eight fairytales published by Charles Perrault in *Histoires ou Contes du temps passé* (1697). It is Aarne-Thompson type 327B: *Tales of Magic*. The tale is a story of an abnormally small boy who is the youngest of seven brothers. When the children are abandoned by their parents, Little Thumb finds a variety of means to save his life and the lives of his brothers. After being threatened and pursued by an ogre, he steals the magic “seven-league boots” from the sleeping ogre and is able to guide his brothers back to their home. Doré depicts the moment when Little Thumb saves his brothers’ lives through quick thinking and trickery. The boys were sleeping at an ogre’s house, and the ogre’s wife had persuaded the ogre to wait to kill and eat them until the morning. Little Thumb had observed that the ogre’s daughters had crowns of gold upon their heads, and was afraid that the ogre would regret waiting to kill the brothers, so he exchanged the daughters’ gold crowns for the

---

15. Some of the most famous Expressionist artists were Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolde, Hubert Roestenburg, August Macke, Oskar Kokoschka, Wassily Kandinsky, Max Pechstein and Käthe Kollwitz.

boys' bonnets. The ogre thought that his daughters were the seven boys, and ended up mistakenly killing his daughters instead. Bakhtin's (1914) notion of the grotesque body is also evident in this image. Doré's grotesque image depicts the ugly ogre with an insane facial expression, malevolent bulging eyes, and cheeks that contrast with the sweet repose of the little sleeping ogresses (See Figure 10).



Figure 11: Henry Justice Ford, *The Girl Without Hands*, Drawing, 1910.

*The Girl without Hands*, a German fairy tale collected by the Brothers Grimm, tale number 31.<sup>16</sup> In this gory tale, a father chops off his daughter's hands solely to save his own skin because he could not keep her dirty enough for the devil. However, her tears washed her hands clean and the devil had no power over her if she was clean. The devil swore to take the man himself if he could not deliver his

---

16. Grimm, J. & Grimm, W. (1884 and 1892). *Household Tales*. Margaret Hunt, translator. London: George Bell.

daughter. The focal point of Ford's violent and gory image shows the miller about to cut off his daughter's hands (See Figure 11). It is an image of darkness and extreme violence.<sup>17</sup>



Figure 12: Andrea Dezsö, *The Singing Bone*, ink on paper, 8 x 11 in. 2014.

*The Singing Bone* is a German fairy tale collected by the Brothers Grimm, tale number 28. It is Aarne-Thompson type 780: *Other Tales of the Supernatural*. In this dark tale, a giant boar terrorized a poor kingdom. Two brothers are tasked with killing the wild boar, with the successful one promised the king's daughter's hand in marriage. One brother goes out and kills the boar. When his drunk brother sees this he murders the successful brother and takes the boar to the king himself to claim the princess. Dezsö's intriguing silhouetted image is reminiscent of Shadow Theater imagery or silhouetted animations

---

17. Justice Ford (1860-1941) was a prolific and successful English artist and illustrator, active from 1886 through to the late 1920s.

used in the German animated fairytale film *The Adventures of Prince Achmed* (1926) by Lotte Reiniger. Dezsö's image is haunting and disturbing. Two figures seemingly about to walk off a precipice and fall into an abyss and ethereal levitating figures create a sense of endangerment (See Figure 12).<sup>18</sup>

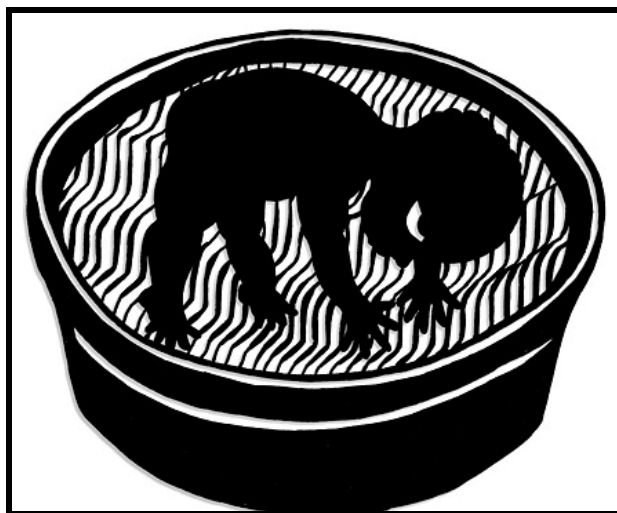


Figure 13: Andrea Dezsö, *How Some Children Played at Slaughtering*, Illustration, 2014.

*How Some Children Played at Slaughtering* (Wie Kinder Schlachtens miteinander gespielt haben) is a set of two short and rather gruesome anecdotes from Grimms' Fairy Tales. This is actually two short tales from Grimms' first edition. In one a group of children play at slaughtering with a child being chosen to play a pig. The butcher in the group slits his throat while other catches his blood in a bowl, to later make sausage. The murderous child is let go in the first tale. In the second tale we have two brothers. Again, one plays a butcher and one plays the pig. The pig has his throat slit. The boys' mother, who was bathing a third child at the time, comes downstairs at the commotion. She grabs the knife and stabs her other son in the heart. When she goes back upstairs, the third child had drowned. In the second of these two tales, after seeing all three of her children dead, the mother then commits suicide by hanging herself. Andrea Dezsö's chilling image depicts a boy drowning in a tub of water (See Figure 13).

---

18. Andrea Dezsö is a contemporary visual artist who works across a broad range of media including drawing, painting, artist's books, embroidery, cut paper, animation, sculpture, site-specific installation and public art.



Figure. 14: Gustave Doré, *Little Red Riding Hood*, Drawing, 1870.

This image comes from “Little Red Riding Hood,” the classic tale of a young girl who is tricked by a wolf in the forest. Red Riding Hood walks through the forest to deliver a package to her sickly grandmother, and comes upon a wolf. She tells him where her grandmother’s house is, and he finds the house faster than she does and eats the grandmother. When Red Riding Hood reaches the house, the wolf has disguised himself as the grandmother and fools her into getting into bed with him. Obviously, she has not got the nous to climb into bed with a whiskered old lady. He swallows her whole and she is subsequently saved by a passing hunter. Doré’s image shows the moment before the wolf swallows the little girl. Doré’s use of light in all of his drawings is extraordinary - the shading really makes the unpretentious line drawing feel realistic (See Figure 14). Little Red Riding Hood also known as Little Red Cap is a European fairy tale about a young girl and an evil wolf. The story was first published by Charles Perrault. The tale became very prominent between the fifteenth and seventeenth centuries because of the great superstitious belief in werewolves and the great witch-hunt (O’Donel, 1912). Some psychoanalysts see the hood as a symbol of the girl’s first menstruation while others compare the wolf as being the father of Red Riding Hood, warning against the dangers of incest. Both Kamenetsky (1984:74) and Zipes (1988:142) points out that the Nazis used fairy tales in a manner that often did not change fundamental aspects of the tale, selecting tales that fitted into their ideology. According to Zipes (1987:132), the Nazis saw fairy tales as a way “to uphold the racist and nationalist supremacy of the German people and the Nazis claimed that Little Red Riding Hood symbolized the German people suffering at the hands of the

Jewish wolf.”Snow White's father, a minor character in the Brothers Grimm tale, is portrayed in the Nazi film as the leader of a mighty army advancing on the "eastern" enemy. The film's premier, in October 1939, came one month after Germany launched its attack on Poland. Josef Goebbels, the propaganda mastermind of the regime, was quick to seize on the potential to promote Hitler to a hero and plant the seeds of racial superiority in the minds of German children, according to a new study “Red Riding Hood in the Third Reich: German fairy tale movies between 1933 and 1945”. One of the earliest Nazi fairy tales offered in cinemas across Germany was the adored “Puss - in - Boots”. The talking cat who lives like a lord after saving his master morphs into a Hitler figure at the end of the 1935 film, and is greeted by throngs who scream, in a parody of the Nuremberg rallies, “Heil Puss in Boots! He is our saviour! We will live again!” Demonizing Jews as the "race-enemy" was a popular theme in the Nazi corruption of fairy tales. In the Grimm story “*The Wishing Table, the Golden Ass and the Cudgel in a Sack*”, the three tailor sons of the story threaten a farmer with the punishment of a "yellow stain" on his trousers. Translated in German as *gelber fleck*, it was the street slang for the Yellow Star of David that Hitler forced all Jews to wear (Hall, 2010).

## Images of Subversion



Figure 15: Sharon Singer, *Yo Bitch, What Big Eyes You Have*, Oil on Canvas, 2012.

## Images of Darkness and Subversion in the Fairy Tale Genre

This section investigates images of subversion. Zipes (2006) argues that the fairy tale genre consistently has a potentiality for subversion, a word referring to the transformation of values previously associated with the genre. Bakhtin's (1914) notions of the grotesque body and the carnivalesque are evident in Sharon Singer's *Yo Bitch, What Big Eyes You Have* (See Figure 15). Beginning in 2004, the New Zealand painter Sharon Singer produced an extraordinary series of oil paintings that retell many famous fairy tales, offering vivid and often disturbing insights into how they relate to the crucial changes in our chaotic world and issues of identity. Her re-imaginings of fairy tales and children's dolls are bizarre projections that resonate in splendid color, abnormal shapes, and distorted forms that express disquieting associations with past and present tales. For example, Singer's subversive image *Yo Bitch, What Big Eyes You Have* (2012) uses a demonic image of Little Red Riding Hood to question the original morality codes found in this fairy tale. No longer do we have the 'prettiest' girl from Perrault's version or the 'sweet little maid' from the Grimm Brothers. Bakhtin's (1914) notion of the grotesque is evident in Singer's figure with her evil yellow-green eyes, her elongated nose and evil grimace. In short, Singer's Red Riding Hood adapts the role of super villain, aggressor, and powerful entity. She impishly stares at the viewer with intense malevolence who might be her next intended victim.



Figure 16: Sharon Singer, *Little Dread Riding Hood*, Oil on Canvas, 2004.

Sharon Singer's *Little Dread Riding Hood* (2004) depicts an aggressive young woman with dreadlocks seemingly riding a wolf that is tamed and muzzled. It is unclear whether she is really riding him because she is wearing skates, and the wolf seems to be more like a hobbyhorse than anything else, just as her basket appears to be carrying feathers, an egg, and a snake looking to escape, among other things instead of food to feed her grandmother. Different hues of red-like blood fuse to add luster to a forceful young woman who is dreaded because of her courage. She has become 'dreadful' indeed, a lovely monstrous entity that exudes a new form of power. Bakhtin's (1914) notions of the grotesque and carnivalesque are evident in the depiction of the wolf's gruesome head with lit candles attached to its head (See Figure 16).



Figure 17: Kiki Smith, *Daughter*, Detail, Sculpture, 1999.

Kiki Smith's grotesque sculpture entitled *Daughter* (1999) suggests that the girl might have been the daughter of Little Red Riding Hood and the wolf. This figure, rather than being embarrassed by her monstrosity, seems to glow with life and even shows a sly humor and pleasure in her hairy physical presence, as well as in her dangerously sharp teeth (See Figure 17).<sup>19</sup>

---

19. Kiki Smith (born 1954) is a German-born American artist. Her work has addressed the themes of birth and regeneration. Her figurative work of the late 1980s and early 1990s clashed with cultural taboos surrounding bodily functions. Her earlier pieces confronted subjects such as AIDS, gender and race, while recent works have depicted the human condition in relationship to nature.





Figure 18: Kiki Smith, *Born*, Lithograph, 2002.

Smith's gory lithograph *Born* (2002) is a more violent reading of *Little Red Riding Hood* depicting the wolf with blood dripping from its mouth and exploding from its abdomen (See Figure 18).<sup>20</sup> It is based on the ending of some versions of the story, in which the little girl and her grandmother emerge from the wolf's stomach after being eaten. This interpretation implies salvation and rebirth and is fused with Biblical connotations and Virgin Mary symbolism.<sup>21</sup>

---

20. Kiki Smith (born January 18, 1954) is a West German-born American artist[1] whose work has addressed the themes of sex, birth and regeneration.

21. For more on symbolism, See: Forker, M. (2009). Achieving Visual Literacy: An Analysis of the Symbolization of Frida Kahlo's Agonized Poetry. *Research in Arts Education Journal*, TSSC and Forker, M. (2013). The Logic of the Imaginary: Metaphors of the Spirit. *Journal of National Taiwan University of the Arts*, pp.1-58. Also, Gombrich, E. H. (1965) The Use of Art for the Study of Symbols, *American Psychologist*, 20: 34-50.



Figure 19: Paula Rego, *Swallows the Poisoned Apple*, 1995, Pastel on paper, 178 cm. x 150 cm.

Gilbert & Gubar (1999) regard Snow White and her mother/stepmother as two female stereotypes, the angel and the monster. The fact that the Queen was Snow White's biological mother has led several psychoanalytic critics to interpret Snow White as a story about repressed Oedipus complex or about Snow White's Electra Complex. Cashdan (1999) claims that the Queen's relentless question, "Mirror, mirror, on the wall, who is the fairest of them all?" literally reflects her fear that the king will find Snow White more appealing than her. Thus, it is the implicit sexual struggle between the young girl and the queen. At the end of the tale, the wicked Queen is invited to the wedding but experiences a painful death. Rego's *Swallows the Poison Apple*, exposes the fallible value of youth. Dressed in traditional Disney costume, this Snow White is not a beautiful princess but a middle-aged woman. Imagined moments after eating the poison apple, she lays sprawled amidst overturned furniture, suggesting painful and violent demise. Clutching her skirts, she alludes to her sexual nature, as if clinging to something slipping away. Her body lies between a blanket adorned with spring blossoms, and a sinister backdrop of red and black. Rego

illustrates the conflict of reality encroaching on the socially imposed myths of female worth, construing aging as both a physical and psychological violation (See Figure 19).<sup>22</sup>



Figure 20: Dina Goldstein, *Snowy*, Photograph, 2009.

Dina Goldstein, a Canadian photographer, produced a fascinating photo series, *Fallen Princesses* in 2009 that comments critically on the Walt Disney's quixotic notions of womanhood and raises many questions about the lives women are expected to lead versus their actual lives. In her whimsical portrayal of Snow White, she depicts the gruesome fate of the young woman, who is the spitting image of Disney's Barbie heroine. She stands in the middle of a suburban living room holding two of her children in diapers, one crying, and the other sucking her thumb. Another daughter is pulling on Snow White's skirt while a fourth is crawling in a corner of the room. A tiny bulldog sniffs the ground. Snow White stares solemnly at the viewer while her prince-like husband sits on an easy chair and watches a sporting event on television. He is holding a can of beer and is totally detached from his family (See Figure 20).

---

22. Paula Rego, (born 26 January 1935), is a Portuguese-born British visual artist who is particularly known for her paintings and prints based on storybooks. .



Figure 21: Carrie Ann Baade, *The Frog Prince*, Oil on Canvas.

From wise creatures to hapless victims, frogs and toads appear in numerous stories around the world. *The Frog Prince* (Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich) or *Iron Henry*, or *the Frog King* is a fairy tale, best known through the Brothers Grimm's written version. The beginning of this story begins with the princess sitting by a pool of water playing with her golden ball, symbolizing wealth, majesty, and truth, but accidentally drops it, therefore it rolls away and down into the spring. This is a typical archetype that many fairytales use, where the princess loses something and the prince later comes and finds her, returning her prized possession. Once the princess begins to cry over her loss, a frog appears out of the spring, promising her he will retrieve the ball back for her if she, in return, promises to love him, lets him live with her, eat off her golden plate, and sleep in her bed. According to Zipes (2008:109), *The Frog Prince* is "an example of how a discourse about mating has been disseminated memetically and how this particular fairy tale enables us to grasp the mating strategies that different cultures have developed over several centuries." In her version of the *Frog Prince*, Carrie Ann Baade depicts a weeping princess holding hands with an old-fashioned prince whose head is crowned by a bulging frog. The treatment that almost every character in Baade's paintings receives is a new set of eyes. The eyes share a role in attribute, symbol, disguise, and the telling of a story through a story. The eye takes the outside world into the inner, and can also project the inner world onto the outer (See Figure 21).<sup>23</sup>

---

23. Carrie Ann Baade (born February 18, 1974) is a painter based in Tallahassee, FL where she is an Associate Professor in the Fine Arts Department at Florida State University.



Figure 22: Patricia Piccinini, *Hide No 35*, Photograph, 1998.

Anna Gaskell (born 1969) creates ominous photographs of preadolescent girls that reference children's games, literature, and psychology. Gaskell shows ominous images suggesting abuse and manipulation. Gaskell's *Hide No 35* (1998) is based on Perrault's *Donkeyskin* and the image suggests abuse and manipulation. In most fairy tales about incest the father is generally absolved, but there is no tolerance in Gaskell's photos, just doubt about the identity of the young girls, and why they are posed in bizarre positions that provoke viewers to reflect on manipulation (See Figure 22).<sup>24</sup>



Figure 23: Walter Martin and Paloma Muñoz, *The Cliff*, Sculpture, 2006.

---

24. Patricia Piccinini (born 1965 in Freetown, Sierra Leone) is an Australian artist who works in a variety of media, including painting, video, sound, installation, digital prints, and sculpture.

Walter Martin, an American artist, and Paloma Muñoz, a Spanish artist, have collaborated to create and photograph dystopian sculptures. At first glance, these images by husband-and-wife duo look rather charming: a miniature, sculpted world enclosed in a kitsch, old-fashioned snow globe complete with seasonal flurries, frozen landscapes and zany toy inhabitants. Conversely, Martin and Muñoz create a fairy-tale winter wonderland gone horribly wrong; a universe trapped under a bell jar, where nightmarish things tend to happen- children are thrown down wells, giant spiders roam the land and people haul themselves off cliff edges (See Figure 23). These are tales to chill the heart. Martin and Muñoz give us eerie scenes, scenes rife with anxiety and uncertainty, scenes that reside in the darker parts of the human psyche. They create glistening spheres unfolding with macabre familial scenes in which delicate adults are exposed in moments of terror.<sup>25</sup>



Figure 24: Thomas Czarnecki, *Snow White - My Sweet Prince*, Detail, Photograph, 2009.

Czarnecki's series entitled *From Enchantment to Down* includes alternate endings for *The Little Mermaid*, *Cinderella*, *Snow White*, *Sleeping Beauty*, and other saccharine heroines.<sup>26</sup> But in his re-imagining, the women meet their demise. Czarnecki was inspired to create a clash the naive universe and the innocence of the fairy tales and a much darker reality that is as much part of our common culture provided through imagery we see in entertainment and media. So many Disney characters embedded in the collective culture as sweet and innocent creatures that he decided to get out of their recognized

---

25. Martin & Muñoz are Walter Martin & Paloma Muñoz are artists who have collaborated to create and photograph dystopian sculptures. Walter Martin was born in Norfolk, Virginia in 1953. He received his B.A. from Old Dominion University in Virginia and his M.F.A. from Virginia Commonwealth University. Paloma Muñoz was born in Madrid, Spain in 1965.

26. Thomas Czarnecki studied advertising at Saint-Luc in Belgium. He currently works as an art director at the Leo Burnett offices in Paris and continues to work as a freelance photographer.

fairy-tale frame and universe. Czarnecki's images depict fairy tale princesses in a state of rigor mortis: Snow White, as if caught by surprise, has dropped her basket of fruit (See Figure 24), *The Little Mermaid's* corpse lies on a shore. Cinderella's corpse lies on a staircase (See Figure 25).



Figure 25: Thomas Czarnecki, *The Little Mermaid - On the Other Shore*, Detail, Photograph, 2011.



Figure 26: Cindy Sherman, *Untitled 140*, Photograph, 1985.<sup>27</sup>

---

27. Cynthia Morris "Cindy" Sherman (born January 19, 1954) is an American photographer and film director, best known for her conceptual portraits. I

In *Fairy Tales* (1985), and *Disasters* (1986-1989), Sherman uses visible prostheses and mannequins in grotesque positions accentuating the sexual disintegration and perverse aspects of grim fairy tales. She does not allude to any particular fairy tales but synthetic bodies are mashed together into the ground in nightmarish scenes akin to a battlefield. Sherman's work on the fantastical includes a blue-lit portrait of a mythical hybrid beast; an unsettlingly human-looking creature with a pig-like snout, its sticky, bloodied face pressed to the earth and matted with dirt (See Figure 26). It has the feeling of a perverse fairy tale of bewitchment and metamorphosis crossed with the sorrow of classical tragedy. It is an intensely haunting image.<sup>28</sup>



Figure 27: Patricia Piccinini, *The Long Awaited*, 2008, Silicone, fiberglass, human hair, leather, plywood, clothing, 92cm H x 152cm.

*Fairy Tales, Monsters and the Genetic Imagination* is an exhibition of works by contemporary artists who are inspired by the fantastic stories and characters of myths, fairy tales and science fiction in which the boundaries between human and animal are blurred. One of these artists is Patricia Piccinini (born 1965 in Freetown, Sierra Leone). She works in a variety of media, including painting, video, sound, installation, digital prints, and sculpture. Piccinini has an ambivalent attitude towards technology and she uses her artistic practice as a forum for discussion about how technology impacts upon life. She is keenly interested in how contemporary ideas of nature, the natural and the artificial are changing our society. Specific works have addressed concerns about biotechnology, such as gene therapy and ongoing research to map the human genome. Piccinini's imagery goes beyond the boundaries of disturbing and ethical

---

28. Cindy Sherman (born 1954) is an American photographer and film director, best known for her conceptual portraits.



issues. In *The Long Awaited* the child and a fairy-tale creature seem to sleep peacefully, with the child's arm seeming to almost cradle the old, wizened head (See Figure 27). Looking at its tail we might guess the creature to be aquatic, but the ears are distinctly human, as is the hair and the sagging breasts. Has it been bred to give up its life for the child? Or was it a hybrid accidentally created through environmental practices like species importation? Whatever the situation, there is no condemnation here, only love and adoration.

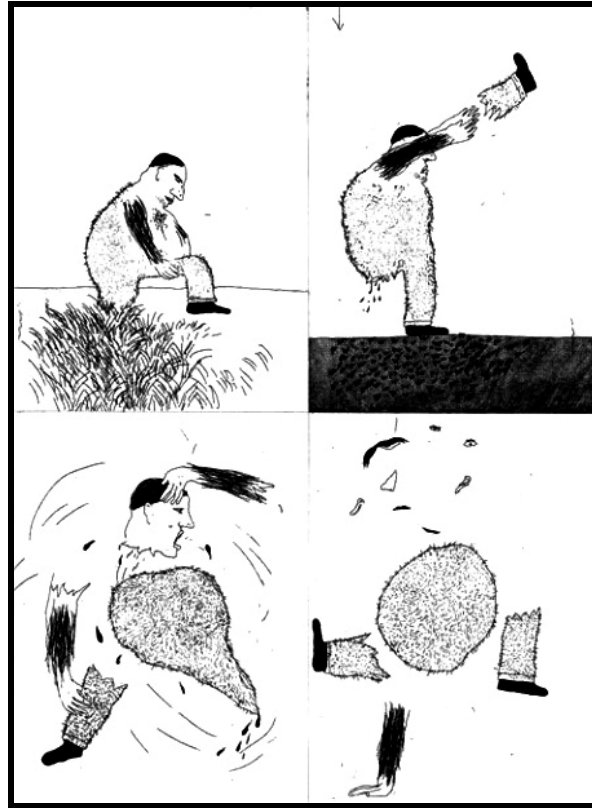


Figure 28: David Hockney, *Rumpelstiltskin*, “He tore himself in two”, Drawing, 2012.

*Rumpelstiltskin* is a tale published in the Brothers Grimm 1812 edition of *Children's and Household Tales*. In this tale, an imp becomes so violent that tears himself in two. *Rumpelstiltskin* is about a poor miller who wishes to become wealthy and tells the King that his daughter can spin straw into gold. An impish creature suddenly appears, boasting that he can spin the straw into gold in exchange for her necklace. The daughter accepts. Later, when the imp appears, the daughter promises to give him her firstborn child in exchange for his help. The imp accepts the bargain and spins the straw into threads of

gold before vanishing into thin air. The next morning, the King is so impressed with the miller's daughter that he makes her his Queen. Time passes and the Queen eventually gives birth to a child but when the imp returns to claim his payment, she is afraid to give away her firstborn. However, he consents to give up his claim to the child if the Queen is able to guess his name within three days. When the imp appears on the third day, the Queen reveals his name to be Rumpelstiltskin. The imp becomes violent and stomps his right foot so hard that it is driven deep into the ground prompting him to seize his left foot and tears himself in two (See Figure 28).<sup>29</sup>

### The Subversive Imagery of Miwa Yanagi



Figure 29: Miwa Yanagi, *Red Riding Hood*, Photograph, 2004.

---

29. David Hockney (born 1937) is an English painter, draughtsman, printmaker, stage designer and photographer. An important contributor to the Pop art movement of the 1960s, he is considered one of the most influential British artists of the twentieth century.

## Images of Darkness and Subversion in the Fairy Tale Genre

This section discusses the subversive imagery of Miwa Yanagi. The surreal imagery of Miwa Yanagi's *Fairy Tale* series (2004-2006) is subversive and disturbing.<sup>30</sup> Yanagi's Gothic horror and film noir-infused aesthetic imagery venture into the dark and twisted regions of the human psyche exploring age, beauty, and femininity. Like Smith's gory depiction of the little girl and her grandmother emerging from the wolf's stomach after being eaten, Yanagi exposes Red Riding Hood and her grandmother within the wolf's furry body which has been crudely dissected. Red Riding Hood lovingly embraces her comatose grandmother. The entire scene is extremely gory. The wolf's fur and the floorboards are covered in dark blood and the arms and legs of both figures are covered in streams of dark blood. This gory image is akin to an appalling autopsy photograph (See Figure 29).



Figure 30: Miwa Yanagi, *Gretel*, Photograph, 2004.

---

30. Yanagi was born in 1967 in Kobe, Japan. She concluded her postgraduate course work at the Kyoto City University of Arts. She is known primarily as a photographer and video artist. She creates an intricate, and often expensive staged event using female models ranging in different ages. She also uses video and computer graphics. She was selected to be in an exhibition in Germany in 1996 at the Kunsthalle in Frankfurt. The international exposure to a commercial art market gave her major advantage over other Japanese artists. Because of the lack of a contemporary art market in Japan and her success in Germany in 1996 she decided to display her work overseas. Yanagi currently works and lives in Kyoto, Japan.

*Hansel and Gretel* is a fairy tale recorded by the Brothers Grimm and published in 1812. “Now, then, Gretel,” she cried to the girl. “Let Hansel be fat or lean, tomorrow I will kill him, and cook him.” During a famine, an evil stepmother orders her husband to abandon his children in the woods, but the son, Hansel, overhears the plan, and leaves a trail of pebbles to guide him and his sister home safely. The next time they are abandoned, Hansel drops breadcrumbs, which are eaten by the birds. Lost and starving, they stumble upon a house made from gingerbread, only to be captured by the wicked, cannibalistic witch who lives inside. She enslaves Gretel and imprisons Hansel, fattening him up to eat. When she orders Gretel to heat up the oven to cook Hansel, she tricks the witch into leaning into the oven and pushes her in. The children rob the house of riches and return to their father, to find that their evil stepmother has died. Yanagi’s nightmarish image depicts Gretel biting the finger of a skeletal finger emanating from a dim staircase. She strategically places a lighted candle to highlight the cannibalistic nature of the spectral witch (See Figure 30).



Figure 31: Miwa Yanagi, *Rapunzel*, Photograph, 2004.

*Rapunzel* is a German fairy tale in the collection assembled by the Brothers Grimm, and first published in 1812 as part of *Children's and Household Tales*. *Rapunzel* is a story about a beautiful girl who gets kidnapped from her parents as a baby and raised by an evil sorceress. She is locked up in a tower her whole life until one day a prince hears her singing in her tower and immediately falls in love with her. Eventually he climbs the tower and they get married. In the Grimms' tale, Rapunzel reveals that she has become impregnated by the prince. Rapunzel is basically a 'puberty tale'. The rudiments of this puberty tale can be traced back to tribal societies which confined a young girl of Rapunzel's age inside a 'puberty hut' during the time of her mensuration. "Confronted by the trauma of blossoming sexuality, for instance, the young girl subliminally responds to fairy tale projections of adolescent conflicts. She often achieves comforting release from anxieties by subconsciously perceiving in symbolic tales the commonness of her existential dilemma" (Rowe, 2010, p.240). In Giuseppe Pitrè's Sicilian *Rapunzel* after the young girl is abandoned by her mother, she is brutally treated by an ogress. Yet instead of running away from the tower with a prince, she shoves the ogress into an oven and makes peace with her mother. In the original Grimms' version of *Rapunzel*, pre-marital sex is evident when the prince impregnates Rapunzel after the two spend many days together living in "joy and pleasure". Rapunzel was noted for her extraordinarily long golden hair: "*Rapunzel, Rapunzel, Let down your golden hair*. Yanagi depicts an ominous dark form hanging from the ceiling which symbolizes Rapunzel's elongated hair as the main focal point of her composition. Below, an old hag with pruning shears has cut the menacing sinister shape. Sitting on the wooden floor covered in a mass of twisted cut hair, Rapunzel looks fearfully at the menacing shears (See Figure 31).



Figure 32: Miwa Yanagi, *The Little Match Girl*, Photograph, 2005.

Hans Christian Andersen's *The Little Match Girl* (Den Lille Pige med Svovlstikkerne) was first published in 1845. The tale was inspired by the childhood experience of Andersen's mother who as a child was frequently sent out into the streets to beg. It is a story about a dying child's dreams and hope. On a cold New Year's Eve, a young, poor girl tries to sell matches in the street. She is already shivering from cold and early hypothermia. After running out of matches the child dies, and her grandmother carries her soul to Heaven. Andersen intended this to be a happy ending, as the girl is happy in Heaven with her grandmother and God, never to suffer in poverty again. In Yanagi's depiction of Hans Christian Andersen's *The Little Match Girl* (2005), the girl and the grandmother are fused into one image spanning the border of death (See Figure 32). At first sight, the figure, with her legs carelessly stretched out, looks like a little girl but a closer look reveals that her face is full of wrinkles; the face of the dead grandmother, who has come to guide the poor girl to heaven in Andersen's story, has been superimposed on the face of the girl. Yanagi does not use an exaggerated mask but a more refined makeup, through which the girl's

dead grandmother comes back to life in a supernatural manner. Yanagi's heroine continues to live wearing the dead old woman's face as though in vengeance for a world that sacrifices young girls as innocent and willing victims.

*Cinderella* or *The Little Glass Slipper* is a European folk tale embodying a myth-element of unjust oppression. Cinderella is probably the most famous fairy tale in the world and it has as many as three hundred and forty-five variants which have been examined by Cox (1893). For example, one of these variants is *Yeh-hsien*, a Chinese fairy tale first published in Duan Chengshi's (c.800-860) ninth century compilation *Youyang Zazu: Miscellaneous Morsels from Youyang*. The tale tells of Yeh-hsien befriending a magical fish who is akin to Cinderella's fairy godmother. "During the time of the Qin and Han dynasties, a cave chief named Wu married two wives and each gave birth to baby girls. Before long Chief Wu and one wife died leaving one baby, Yeh-Shen, to be reared by her stepmother. The stepmother didn't like Yeh-Shen for she was more beautiful and kinder than her own daughter so she treated her poorly. Yeh-Shen was given the worse jobs and the only friend she had was a beautiful fish with big golden eyes. Each day the fish came out of the water onto the bank to be fed by Yeh-Shen. Now Yen-Shen had little food for herself but she was willing to share with the fish. Her stepmother hearing about the fish disguised herself as Yen-Shen and enticed the fish from the water. She stabbed it with a dagger, and cooked the fish for dinner. Yeh-Shen was distraught when she learned of the fish's death. As she sat crying she heard a voice and looked up to see a wise old man wearing the coarsest of clothes and with hair hanging down over his shoulders. He told her that the bones of the fish were filled with a powerful spirit, and that when she was in serious need she was to kneel before the bones and tell them of her heart's desires. Yeh-Shen retrieved the bones from the trash heap and hid them in a safe place. Time passed and the spring festival was nearing. Yen-Shen longed to go to the festival but her stepmother wouldn't allow it because she feared that someone would pick Yeh-Shen rather than her own daughter. Yeh-Shen asked the bones for clothes to wear to the festival. Suddenly she was wearing a beautiful gown of azure blue with a cloak of kingfisher feathers draped around her shoulders. On her feet were beautiful slippers. Yeh-Shen arrived at the festival and soon all were looking her way. Seeing that she would be found out, Yeh-Shen dashed out of the village leaving behind one of the golden slippers. When she arrived home she was dressed again in her rags. She spoke again to the bones, but they were now silent. Saddened she put the one golden slipper in her bedstraw. After a time a merchant found the lost slipper, and seeing the value in the golden slipper sold it to a merchant who gave it to the king of the island kingdom of T'o Han. Now the king wanted to find the owner of this tiny beautiful slipper. He sent his people to search the kingdom but no one's foot

would fit in the tiny golden slipper. He had the slipper placed on display in a pavilion on the side of the road where the slipper had been found with an announcement that the shoe was to be returned to the owner. One dark night Yeh-Shen slipped quietly across the pavilion, took the tiny golden slipper and turned to leave, but the king's men rushed out and arrested her. She was taken to the king who was furious for he couldn't believe that any one in rags could possibly own a golden slipper. As he looked closer at her face he was struck by her beauty and he noticed she had the tiniest feet. The king and his men returned home with her where she produced the other slipper. As she slipped on the two slippers her rags turned into the beautiful gown and cloak she had worn to the festival. The king realized that she was the one for him. They married and lived happily ever after. However, the stepmother and daughter were never allowed to visit Yeh-Shen and were forced to continue to live in their cave until the day they were crushed to death in a shower of flying stones.”<sup>31</sup>

In Giuseppe Pitre's Sicilian *Cinderella*, *Ninetta*, she manipulates the prince in his garden until he falls desperately in love with her. She constantly evades him, even at three different balls, until he is at his wit's end. The prince's father must intervene to save his son's life, and actually proposes to Ninetta for his son. One of the most popular versions of Cinderella was written by Charles Perrault in 1697 (*Cendrillon*). The popularity of his tale was due to his additions to the story, including the pumpkin, the fairy-godmother and the introduction of glass slippers. According to Lieberman (1972, p.387), “the system of rewards in fairy tales equates three factors: being beautiful, being chosen, and getting rich.” The beautiful Cinderella is destined to become chosen by the prince and to be rich. The one incident which claims the tale as a Cinderella tale proper is the recognition of the heroine by means of her slipper. The slipper is sometimes thought as a symbol of the vagina, where the woman with the firmest vagina, instead of the smallest foot, wins the crown. The fact that the stepsisters cut off parts of their own feet also indicates their attempt to become more feminine and more desirable to the prince. The blood in the shoe, as a cause of their self-mutilation can also be another feminine symbol representing menstruation.

Bettelheim (1975:73) posits that many fairy tales deal in a manner that is “unreal, but not untrue” with oral and oedipal conflicts, with violent and phallic fantasies, with fear of sexuality or castration, with humiliation, self-destruction and separation anxiety. As for the ugly sisters, shoes become the constriction that clearly spells unavailability and explicitly blood. “When they put themselves forward as brides, they cut their toe or heel so as to fit the shoe, and the blood is spotted out by the doves” (Cardigos, 1999:223).

---

31. Solomon, C. (2015). Chinese Cinderella Yeh-Shen  
<https://myfairytalemagic.wordpress.com/2015/03/03/chinese-cinderella-yeh-shen/>. Accessed 18 June. 2017.



“Cinderella’s transformation from ‘slutty/maid’ to virtuous/princess’, accomplished by the fairy godmother, was in part an exercise in fashion design. Perrault’s narrative style matches the décor, characters, and virtues which he describes and each fairy tale exudes a polished baroque air” (Zipes, 1988:27). In Yanagi’s subversive image, a juvenile eroticism is given to Cinderella, around whom gather the three sisters, only one of whom may truly be ugly as she hides behind a wrinkled mask. In the original *Cinderella*, the evil stepsisters cut parts of their feet off so they would fit in Cinderella’s glass slipper and fool the prince into believing that they were his true love. However, in Yanagi’s image, three imps clinch Cinderella’s toes with fireplace tongs and pound her foot with a mallet (See Figure 33).



Figure 33: Miwa Yanagi, *Cinderella*, Photograph, 2004.

In *Cinderella*, the evil stepsisters cut off their toes and heels trying to make the slipper fit and later have their eyes pecked out by doves. In Yanagi’s subversive image, a juvenile eroticism is given to Cinderella, around whom gather the three sisters, only one of whom may truly be ugly as she hides behind a wrinkled mask. In the original *Cinderella*, the evil stepsisters cut parts of their feet off so they would fit in Cinderella’s glass slipper and fool the prince into believing that they were his true love. However, in Yanagi’s image, three imps clinch Cinderella’s toes with fireplace tongs and pound her foot with a mallet.



Figure 34: Miwa Yanagi, *Snow White*, Photograph, 2004.

In Yanagi's *Snow White* (2004), the heroine dons an aged mask of wrinkles before a mirror and hands an apple to her reflected image, suggesting that there is some sort of complicity between the youth and the old woman. In the Grimms' "Snow White" it is the wicked stepmother who sees not her own but her stepdaughter's face in the magic mirror. She then sets out to kill Snow White, whose youthful beauty has defeated her in a beauty contest that defines aging as a demeaning and fatal process for women. In Yanagi's version, however, the two stages of a woman's life are compressed into one figure in which the young self coexists with the old self, and it is the potential for death that connects them, as one side of the apple must be as poisonous as the other. The young girl and an old woman are shown as the mirror image of each other. A figure with her back to the camera appears to be the young Snow White, and the figure confronting the girl looks like her wicked stepmother. However, a closer look reveals that the masked figure is a reflection of the girl in the mirror. Yanagi seems to be implying that youth and age are always in conflict; that within every young girl is the potential for becoming a wicked hag, and within every hag is the innocent young girl she once was. Yanagi also appears to suggest that young girls need to struggle against old customs if they are to become wise women and avoid becoming wicked hags (See Figure 34). Whitford (1991:107) develops a feminist critique within a psychoanalytic framework rejecting

Lacanian psychoanalysis, and Irigaray, in particular, with conceptualization of the imaginary female body at the mirror stage as the *malebody*.



Figure 35: Miwa Yanagi, *Sleeping Beauty*, Photograph, 2004.

Originally published in 1697 by Charles Perrault, *Sleeping Beauty* was later collected by the Grimm brothers. The earliest written version of the fairy tale dates back to France in the 1340s and it is recorded in *Le Roman de Perceforest*. Cristina Mazzoni claims “that each human destiny can be foretold is confirmed by the fact that fairy tales... are ‘horoscopic’: the fairies at the royal baby’s baptism in ‘Sleeping Beauty’ are planets and constellations among whom an evil Saturn hides; but the evil fairy’s deathly malediction is tempered by her younger peer’s benign influence, so that even one’s misfortune in fairy tales may become one’s strength” (Mazzoni, 2012:251). In Yanagi’s *Sleeping Beauty* (2004), the girl sits astride the old woman and holds the spindle, which in Perrault’s story puts the heroine to sleep (See Figure 35). The power relation of the traditional tale is thus challenged in this recasting, with the girl threatening to put the old woman to sleep. At the same time, it is clear that the models can swap roles at any time by taking off or putting on the mask, as they look almost identical otherwise. The accompanying text

reads: “‘Time for bed.’ ‘I am not sleepy.’ ‘It is time to sleep.’ ‘Then you sleep first, Grandma’” Yanagi turns Perrault’s allegory about female sexual passivity into a bedtime game played by two women in a spinning room with soft, cocoon-like balls of yarn rolling all over the floor, a womb-like space permeated with an aura of female-centered eroticism, where the childlike flirting with death, which is symbolized by the spindle, serves to strengthen the female bonding. There is no need for a prince to come and awake the girl to full-fledged sexuality.

## Conclusions

The study began with an exploration of the long standing history in qualitative research where artistic approaches are used at ontological, epistemological, theoretical, methodological, and representative level in qualitative research. The subsequent section gave an introduction to fairy tales. The next section of the study investigated the history of celebrated fairy tale tellers. Giovanni Francesco Straparola (c.1480-c.1557) is especially noteworthy, not because he was an original storyteller or creator of the fairy tale, but because he merged all the simple forms of different genres into a master frame tale that celebrates storytelling. Other noteworthy tellers were Giambattista Basile, Charles Perrault and the Brothers Grimm. The next section explored the classification and structure of fairy tales. In terms of narrative structure, it is apparent that most of Propp’s thirty-one Functions are exemplified in the selected tales and also his eight roles of characters. Propp was less interested in the matter than in the structure of the narrative, trying to establish a stable scenario in the relation between parts and whole in a totality of tales.

The use of trickery is evident in *Hansel and Gretel* (1812) when Gretel tricks the witch into heating up the oven to cook Hansel and then she tricks the witch into leaning into the oven and pushes her in. When Red Riding Hood reaches the grandmother’s house, the wolf disguises himself as the grandmother and fools her into getting into bed with him. The use of trickery is also obvious in the Straparola’s *The Facetious Nights* (c. 1550-1553) when Tiberio floats in the air pretending to be Christ on a crucifix in order not to be discovered by Prudence’s husband. *Puss in Boots* (Le Maître Chat or Master Cat) is a European literary fairy tale of enchantment about a cat that uses trickery and deceit to gain power, wealth, and the hand of a princess in marriage for his penniless and low-born master. *Puss-in-Boots* is about brains and cunning exposing the contradictions and pretensions of upper class figures.

The next section explored images of darkness. Subsequently, the subversive imagery of Miwa Yanagi was investigated. It is also evident that fairy tales have always been a powerful discourse, capable

of being used to shape or destabilize attitudes and behavior within culture. Arthur Frank (2010) asserts that stories may not actually breathe, they can animate. Unquestionably, stories such as fairy tales breathe and animate. It is also patent that fairy tales have had a momentous influence on the collective human psyche. Furthermore, numerous fairy tales habitually include savagery, suicide, murder, rape, incest, torture, cannibalism and cruelty. Such tales are images of darkness and shadows. Moreover, many fairy tales contain binary oppositions, stereotypes and the concept of the psychological enemy image (Ryan, 1996). Turner's (1967) notion of *multivocality* is also evident in symbolism in the plethora of symbols that fairy tale tellers employ: shadows, mirrors, symbols of womanhood, mermaids and witches, ogres, singing bones, wolves, frogs, princes, roses, rockets, golden balls, keys to forbidden rooms and skeletal fingers emanating from dim staircases.

The findings also reveal that contemporary artists have interpreted fairy tale topics from a critical perspective, resolute in shocking viewers and reminding them that the world is fractured and fairy tales offer no alternative to banal reality. Artists such as Sharon Singer, Kiki Smith, Paula Rego, Miwa Yanagi, Dina Goldstein and Cindy Sherman have revamped literary fairy tales with a sense of subversion, feminist humor, a sense of rage, and with black humor. The work of these artists echo Bakhtin's (1941) notion of the carnivalesque-grotesque. Their imagery demonstrates bizarre humor and Gothic horror. Indisputably, the subversive views of these artists conflict with the customary norms and expectations of traditional fairy tale representations. It is also palpable that traditional ways of telling fairy tales used drawings and etchings but modern ways of telling fairy tales comprise photography, computer graphics, sculptures and models as in the work of Kiki Smith, Patricia Piccinini, Dina Goldstein, Cindy Sherman, Thomas Czarnecki, and Miwa Yanagi.

Fairy tales illustrate universal truths while still being beneficial for the study of the psyche. They would not have endured as an art form nor continued as culturally significant through different adaptations, if they did not illustrate something universal about the human experience. The fact that these stories are told again and again over many different time periods and play a substantial part in many cultures shows that these stories can reveal a great deal about societies and their people. They have the capability to help us understand complex topics and tend to offer an alternate world to ours. Finally, we can say that they provide a liminal space for us to enter alternative worlds of enchantment, darkness and subversion.

## Acknowledgements

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

## Bibliography

- Aguirre M. (2007). *The Thresholds of the Tale : Liminality and the Structure of Fairytales*. Madrid: The Gateway Press : Universidad Autónoma de Madrid.
- Andersen, H.C. (1843). *New Fairy Tales*. Copenhagen: C.A. Reitzel.
- Andersen, H.C. (1838). *Tales Told for Children*. Copenhagen: C.A. Reitzel Publishers.
- Bakhtin, M. (1941). *Rabelais and his World*. Hélène Iswolsky (Trans.). Bloomington: Indiana University Press, 1993.
- Barthes, R. (1957). *Mythologies*. Paris, Editions du Seuil.
- Basile. G.B. *Il Pentamerone; or, The tale of Tales* (1893). Richard Burton (Trans.). London: Henry & Co. Originally published in 1634.
- Bettelheim, B. (1975). *The uses of enchantment: The meaning and importance of fairy tales*. New York, NY: Random House, Vintage Books.
- Bernard, C. (1696). *Inès de cordoue*. Geneva: Slatkine.
- Campbell, J. (1968). *Tragedy and Comedy, The Hero with a Thousand Faces*. Princeton: Princeton University Press.
- Cooper, H. (1989). *The Canterbury Tales*. Clarendon Press ; New York : Oxford University Press,
- Cox, M.R. (1893). *Cinderella: Three hundred and forty-five variants of Cinderella*. London: David Nutt.
- Chengshi, D. (2001). *Youyang Zazu*. Beijing: Xueyuan Chubanshe.
- D'Aulnoy, M.C.B. (1892). *The Fairy Tales of Madame D'Aulnoy*. A.Macdonell (Trans.). London: Lawrence & Bullen.
- Dundes, A. (1997). "The Motif-Index and the Tale Type Index: A Critique." *Journal of Folklore Research* 34(3): 195–202.
- Eisner, E. (Ed.). (1976). *The Arts, Human Development and Education*. Berkeley. Company.
- Forker, M. (2009). Achieving Visual Literacy: An Analysis of the Symbolization of Frida Kahlo's Agonized Poetry. *Research in Arts Education Journal*, TSSCI No. 18, 127-184.

- Forker, M. (2013). The Logic of the Imaginary: Metaphors of the Spirit. *Journal of National Taiwan University of the Arts*, Taiwan Humanities Citation Index, 1-58.
- Forna, A. (1999). *Mother of All Myths: How Society Molds and Constrains Mothers*. London: Harper Collins.
- Frank, A.W. (2010). *Letting stories breathe: A socio-narratology*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Gilbert, S.M. & Gubar, S. (2002) Snow White and her Wicked Stepmother. *The Annotated Classic Fairy Tales*. Maria Tatar (Ed.). New York, NY: W.W. Norton & Company.
- Gombrich, E. H. (1965) The Use of Art for the Study of Symbols, *American Psychologist*, 20: 34-50
- Gray, R. (2009) *Fairy Tales have Ancient Origin*. The Telegraph 5 September 2009.
- Greene, M. (1975). Curriculum and Consciousness. In W. Pinar (Ed.), *Curriculum Theorizing: The Reconceptualists* (295-298). Berkeley, CA: McCutchan.
- Grimm, J. & Grimm, W. (1812). *Children's and Household Tales* (German: Kinder-und Hausmärchen).
- Grimm, J. & Grimm, W. *Household Tales*. Margaret Hunt, translator. London: George Bell, 1884, 1892. 2 volumes.
- Grumet, M. (1978). Songs and situations. In G. Willis (Ed.), *Qualitative Evaluation* (274-315), Berkeley, CA: McCutchan.
- Hall, A. (2010). [www.telegraph.co.uk/history/world-war-two/7594061/Nazi](http://www.telegraph.co.uk/history/world-war-two/7594061/Nazi). Accessed 22/9/2017.
- Jacobs, J. (1890). *English Fairy Tales*. London: David Nutt.
- Jacobs, J. (1894). *More English Fairy Tales*. London: David Nutt.
- Johns, A. (2004). *Baba Yaga: The ambiguous mother and witch of the Russian Folktale*. New York, NY: Peter Lang.
- Kamenetsky, C. (1984). *Children's Literature in Hitler's Germany: The Cultural Policy of National Socialism*. Athens, OH: Ohio University Press.
- Klarmann, A.D. (1965). *Expressionism In German Literature: A Retrospect of a Half Century*. *Modern Language Quarterly*, 26.1:70.
- L'Héritier de Villandon, M.J. (1696). *L'Adroite princesse, ou les aventures de finette*. Paris: Jean Guignard.
- Lang, A. (1897). *The Nursery Rhyme Book*. London: Frederick Warne & Co.
- Lang, A. (1889). *The Blue Fairy Book*. London: Longmans, Green & Co.
- Lang, A. (1890). *The Red Fairy Book*. London: Longmans, Green & Co.

- Lang, A. (1892). *The Green Fairy Book*. London: Longmans, Green & Co.
- Lang, A. (1894). *The Yellow Fairy Book*. London: Longmans, Green & Co.
- Lang, A. (1897). *The Pink Fairy Book*. London: Longmans, Green & Co.
- Lang, A. (1900). *The Grey Fairy Book*. London: Longmans, Green & Co.
- Lang, A. (1901). *The Violet Fairy Book*. London: Longmans, Green & Co.
- Lang, A. (1903). *The Crimson Fairy Book*. London: Longmans, Green & Co.
- Lang, A. (1904). *The Brown Fairy Book*. London: Longmans, Green & Co.
- Lang, A. (1906). *The Orange Fairy Book*. London: Longmans, Green & Co.
- Lang, A. (1907). *The Olive Fairy Book*. London: Longmans, Green & Co.
- Lang, A. (1910). *The Lilac Fairy Book*. London: Longmans, Green & Co.
- Lieberman, M. R. (1972). Some day my prince will come: Female acculturation through the fairy tale. *College English* 34(3): 383-395.
- L'Héritier de Villandon, M.J. (1696). *L'Adroite princesse, ou les aventures de finette*. Paris: Jean Guignard.
- Lévi-Strauss, C. (1963). *Structural Anthropology*. Trans. Claire Jacobson. New York: Basic Books.
- Mazzoni, C. (2012) "Tough Magical Nuts to Crack: Cristina Campo's Reflections on Fairy Tales." *Marvels & Tales: Journal of Fairy Tale Studies* 26.2: 240-258.).
- Norris, C. (1982). *Deconstruction: Theory and Practice*. London: Methuen.
- O'Donel, E. (1912). *Werewolves*. London: Methuen; Konrad Müller (1937). *Die Werwolfsage*. Karlsruhe: Macklotsche.
- Panofsky, E. (1955). "Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art." Garden City, NY: Doubleday.
- Pauli, W. (1958). *Atom and Archetype: The Pauli/Jung Letters, 1932-1958*. C. A. Meier (Ed.), David Roscoe (Trans).
- Perrault, C. (1695). *Préface contes en vers*. J.P. Collinet (Ed.). Paris: Gallimard, 1981.
- Perrault, C. (1697). *Histoires ou contes du temps passé*. Paris: Claude Barbin.
- Perrault, C. (1867). *Les contes de Perrault, dessins par Gustave Doré*. Paris: J. Hetzel.
- Propp, V. (1928). *Morphology of the Folktale*. Leningrad, 1928, The Hague: Mouton, 1958; Austin: University of Texas Press, 1968.
- Roberts, M. (1980). *Chinese Fairy Tales & Fantasies*. Pantheon



- Rowe, K.E. (2010). Feminism and Fairy Tales. *Women's Studies: An Inter-disciplinary Journal*, 6(3); 237-257.
- Ryan, S. (1996). The voice of sanity growing hoarse?: A comparative analysis of destructive processes in violent intercommunal conflict". *The Politics of Difference: Ethnic Premises in a World of Power*, P. McAllister & Wilmsen, E. (Eds.), Chicago, ILL:University of Chicago Press, 144-161.
- Sendak, M. (1963). *Where the Wild Things Are*. New York, NY: Harper Collins.
- Sendak, M. (1981). *Outside Over There*. New York, NY: Harper & Row.
- Straparola, G.T. (1901). The facetious nights by Straparola. W. G. Waters (Trans.). London: Privately Printed for Members of the Society of Bibliophiles, 4 volumes. Originally published in 1550-1553.
- Solomon, C. (2015). *Chinese Cinderella Yeh-Shen*  
<https://myfairytalemagic.wordpress.com/2015/03/03/chinese-cinderella-yeh-shen/>. Accessed 18 June.1917.
- Tejera, V. (1966). *Art and Human Intelligence*, Vision Press Limited, London.
- Turner, V. (1967). *The Forest of Symbols*. New York: Cornell University Press.
- Turner, V. (1969). *The Ritual Process*. Penguin.
- Vallance, E. (1977). The Landscape of the "Great Plains Experience": An Application of Curriculum Criticism. *Curriculum Inquiry*, 7(2), 87-105.
- Van Gennep, A. (1909). *Les rites de passage*. Paris: Émile Nourry.
- Van Straten, R. (1994). *An Introduction to Iconography: Symbols, Allusions and Meaning in the Visual Arts*. Abingdon and New York.
- Warner, M. (1994). *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and their Tellers*. Vintage. London.
- Waters, W.G. (1984). *The Nights of Straparola*, 2 Vols. London: Lawrence & Bullen.
- Whitford, M. (1991). *The Irigaray Reader*. Oxford: Blackwell.
- Wilde, O. (1888). *The HappyPrince and Other Tales*. London: David Nutt.
- Zipes, J. (1987). The Brothers Grimm: From Enchanted Forests to the Modern World. *Germanic Review*, 6(22): 50-65.
- Zipes, J. (1988). *Fairy Tales and the Art of Subversion: The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*. New York, NY: Routledge.
- Zipes, J. (2002). *The Brothers Grimm: From Enchanted Forests to the Modern World*. Palgrave Macmillan.

Zipers, J. (2008). What Makes a Repulsive Frog so Appealing: Memetics and FairyTales. *Journal of Folklore Research*, 45(2), 109-143.

Zipers, J. & Russo, J. (2009). *The Collected Sicilian Folk and Fairy Tales of Giuseppe*

# 童話故事類型中隱晦和顛覆的圖像

馬丁·福客

---

## 摘要

本研究探討了童話故事中隱晦與顛覆的圖像。調查結果顯示，當代藝術家從批判的角度解讀童話主題，刻意於驚嚇讀者，並提醒他們世界是破碎的，童話故事不能替代俗氣現實。諸如莎朗·辛格，基基·史密斯，保拉·雷戈，米娃·柳谷，迪娜·戈德斯坦和辛迪·謝爾曼等藝術家已經用顛覆感、女權主義幽默感、憤怒感和黑色幽默感改寫文學童話故事。這些藝術家的作品回應了巴赫金（1941）狂歡節怪誕圖樣的概念。無可爭議的是，這些藝術家的顛覆觀點與傳統童話表徵的規範和期望互相衝突。

**關鍵詞：**童話故事，隱晦，顛覆，怪誕，象徵主義。

# 無形感質服務轉化為有形感質產品之研究

簡秋薇\*、陳璽敬\*\*、林榮泰\*\*\*

## 摘要

現代的消費者將不再滿足於單一產品、服務品質或生理上的需求，而是追求心理上的感動，因此如何提供感質體驗的服務或產品成為企業必須思考的課題。本研究整合近年來體驗相關之概念及價值，並透過情境故事法建立一套感質服務轉化為感質產品之流程。以緩慢金瓜石民宿為對象進行此流程的實作說明。案例中不只針對該民宿的十項服務進行感質服務要素分析，更挑選其中三項服務內容開發專屬的感質產品。本研究所建立之產品開發模式能夠有效地，將無形的感質服務轉化為有形的感質產品，而此產品不但能延續消費者的美好回憶，提升顧客回流率，亦能增加企業經營範疇，強化市場競爭力。

**關鍵字：**感質體驗模式、商品設計、情境故事法、產品開發模式

---

\*簡秋薇現為宏國德霖科技大學創意產品設計系助理教授

\*\*陳璽敬現為國立臺灣藝術大學創意產業設計研究所博士生

\*\*\*林榮泰現為國立臺灣藝術大學創意產業設計研究所教授

## 壹、前言

文創勢力近年來在全球各地迅速崛起，尤其在歷經金融海嘯後，融合各國在地文化、生活風格及品味於創意設計的文化創意產業，成為影響商業命脈的當紅產業。加上目前臺灣產業處於由傳統製造轉向服務業，以滿足消費需求從物理性的功能品質轉向心靈的感動體驗為訴求。就此商品必須擁有魅力、美感及令人愉悅的感性元素，才能在市場上與競爭者做出區隔。據此經濟部中小企業處於 2009 年開始著手「感質中小企業推動計畫」，鼓勵與協助國內中小企業以優質商品製造品質為基礎，將感質元素融入商品，進而與消費需求接軌，提升企業整體競爭力。

感質（Qualia）為人類感受許多生活中的事物所形成的微妙感受，像是感官接受輕拂臉頰的風或是從雲層間射出來的陽光等所產生的感覺，因此哲學家將此主觀感受的質量取名為感質（茂木健一郎，2011）。Sony 前執行長出井伸之(2003)則將感質進一步運用於商品設計中，藉由在日本及美國市場中以訂製的方式推出「QUALIA」品牌，企圖以有形的物體作為引起消費者難忘記憶的媒介，顯示有形的物品亦能協助消費者喚起特別的情感。

面對消費者不再滿足於單一產品、服務品質或生理上的需求，逐漸以能否引起心理上的感動為訴求的消費趨勢，林榮泰(2011)認為感質為帶著一種感動人心的浪漫，藉由觸動消費者內心最深層情感的體驗，透過生活的意義與情感的滿足，成為提供企業突破競爭的重要課題。就此企業若欲以感質作為提升市場競爭實力的營運策略，須兼顧場域、體驗與商品這三大感質主軸的經營，爰能讓消費者不管接觸企業任何面向，皆能喚起消費者幸福感動的感質經驗。

### 一、感質經營模式

感質作為企業經營策略，如何讓企業品牌轉化為感質體驗的過程中易於被傳遞與執行，善於創造親和力，使理性的論證有可能被聽到的「故事化」效力，提供企業將感質融入企業經營與消費經驗串聯，讓品牌價值變的容易理解與溝通，進而與消費者建立長期關係。星野克美(1992)認為企業與消費者同時在生產故事和消費故事，雖然故事表面上是種娛樂，但其內涵卻不僅如此，由於所有溝通媒介都含有故事性質，因此它是人們理解及說明自己所處世界的有力工具。

就此以說故事的方式可使企業內部的員工以及企業外部的民眾，對企業更加瞭解並產生認同感。Fog, Budtz, Munch, and Blanchette (2010)將故事分為「策略面」與「操作面」兩個層次，以「說故事金字塔」形式來說明。在策略面上，主要是強調品牌概念，將故事視為核心精神，可作為協調企業內外，傳達一致的溝通訊息。在操作面則將故事做為一種對外溝通的工具，例如廣告、行銷活動等，將核心故事傳遞出去。

由於故事具有打動消費者之特質，因此欲提升自身品牌價值的企業在商品或服務設計之前，應架構一個消費者想聽、能喚起深存在腦海裡美好記憶的故事與之溝通。然而好的故事應來自於一明確的主題，不管劇情如何迂迴，終究不會偏離故事的核心主軸。因此，有意發展感質體驗的企業，一開始須訂定明確的故事主題，再透過實體空間營造出感性場域，以體驗形式給予感動體驗，並由感質商品建立與消費者的情感聯繫。在此本研究以林榮泰、劉邦初、李英傑、蘇錦夥、張淑華(2010)與鄭名傑、林志隆、林榮泰(2010)所提的模式為基礎，進一步整合 Fog et al. (2010)的故事金字塔形式、派恩及吉爾摩(2003)的體驗領域概念、史密特(2000)的體驗價值理論、及感質商品或服務的感性價值，建構一套新的感質經營之構想模式，如圖 1 所示，並依此模式探究企業欲營造感質價值的組成元素。



圖 1. 感質經營之構想模式

## 二、感質體驗的感性場域

空間對於消費者而言，是一個訴說故事的場域，企業透過實體環境的營造，藉由提供線索與暗示的過程，讓消費者在潛意識裡建構對環境的情感印象(Rapoport, 1982)。因此體驗場域不僅需要向消費者傳遞訊息，更要使其參與其中。

為設立品牌故事的體驗舞台，透過檢視消費者參與程度及體驗環境的關連性，可讓其中平凡之處變的不平凡，豐富整個體驗過程。就此派恩及吉爾摩(2003)以消費者參與度為橫軸，消費者於體驗空間主被動關係為縱軸，將體驗的主題領域區分成娛樂的、教育的、審美的及逃避現實的，當體

驗主題跨足的區塊越多，體驗層面就越豐富。在此本研究將此四領域轉換為自娛娛人(娛樂的)、自我學習(教育的)、賞心悅目(審美的)與遠離塵囂(逃避現實的)，其說明簡述如下：

### 1. 自娛娛人

透過五感的刺激，從引起興趣、積極參與、溫馨感受到留下深刻記憶，當感官刺激讓顧客感受到娛樂的愉悅感越強，顧客將越不容易忘記體驗事件。

### 2. 自我學習

積極的運用顧客的好奇、嘗鮮、好強的習性，透過創意的過程幫助顧客學習。

### 3. 賞心悅目

此為感性場域的核心價值與創意的運用，透過審美的要素，展現出視覺愉悅感受的體驗功能。

### 4. 遠離塵囂

與純娛樂體驗完全相反，使消費者完全投入其中，進入所扮演的「角色」中，以行動的方式讓消費者投入空間情境。

## 三、感質體驗的感動體驗

體驗已成為一種具經濟價值的形態，行銷大師科特勒(2005)認為行銷不應只是單純銷售商品或服務，必須提供消費者一套難忘的經驗，以提升體驗價值，此概念與體驗行銷的觀點不謀而合。「體驗行銷」一詞首度由史密特(2000)提出，以體驗作為行銷策略的基礎，揭示品牌效益的產生，除了以品質為基礎，更強調提供消費者感官、情感、思考、行動及關聯價值的體驗形態，以此作為體驗執行的工具，透過有效刺激，能使消費者留下深刻記憶，藉此達成行銷目的。

體驗借由消費者親身感受、眼見為憑的方式來決定是否購買的關鍵，而感質是種心靈層次的感受，就此感質的感動體驗來自於觸發人們愉悅、幸福的心靈感悟，不管是透過有形或無形的物體，當此體驗能喚起消費者過往記憶，引發感觸則會加深情感深度形成感動經驗。

## 四、感質體驗的感質商品

感質商品包含無形服務與有形產品，並以品質為基礎作為五大感質力(魅力、美感、創意、精緻與工學)的延伸，建構產品與服務的附加價值與獨特性，進而引發顧客心靈上的喜悅與感動。

感質商品與一般工業產品有何不同？過去一般工業產品的設計思考，其著眼點一切為「功能性」，未來感質商品的設計思維，其主體則是「人性」。感質商品講求「藝術」的美學特色，一般工業產品講求「標準」的科技規格，差異在「藝術」的美學特色是對「人」的要求；「標準」的科技規格則是對「物」的品質管制。感質商品是「人性」的表現，一般工業產品是「物性」的追求；感質商品是「感性」的訴求，一般工業產品是「理性」的需求；感質商品注重的是「故事性」，一般工業產品追求的是「合理性」。我們需要一些故事來點綴我們的生活，好的感質商品通常都有一個動人的故事，這也是感質商品動人的地方。

## 五、研究目的

感質是種觸動心弦引發感動的愉悅感受，而這種無法量化的微妙、獨特感動，不只可由良好的服務來提供，有形的物品也是喚起一段回憶特殊時刻的重要媒介，讓消費者產生心靈感動的關鍵要素(林榮泰等人 2010；林榮泰、蘇錦夥、張淑華，2010)。面對全球經濟不景氣的時代，將感動人心的服務轉化成有形的產品，是提升我國服務業競爭力的手段之一。因此本研究目的為建構感質服務到感質商品的轉化流程，並挑選一家已將感質元素成功運用於服務的企業，進行實作，藉以說明此流程的運作方式，讓企業或服務設計師有所遵循。

## 貳、從感質服務到感質產品之轉化流程

楊士鴻(2010)認為感質的投入與轉換於產品的設計，可刺激消費者曾經擁有的幸福回憶，藉由商品再次重現感動情緒。就此感質產品以能喚起消費者情感記憶為原則，然而這些記憶與情感的產生並非在於產品本身，是人們與商品之間的關連及所代表的情感和意義。諾曼(2005)提出產品能否受到消費者的喜好，在於設計者是否將多數人的情感經驗投入商品設計中。若在商品設計裡增加使用者參與互動過程，則能引起更多的認同感，增加使用頻率與時間，亦於使用過程中會感到心情愉悅，反映以情感為導向之商品設計價值。

情境故事法即在設計之初，模擬想像商品未來的使用情境，引導設計人員以視覺化及實際體驗的方式，設計、開發打動消費者的感質商品(McIlroy, 2003; Myerson, 2004)。因此本研究以情境故事法作為將消費者對服務體驗的認同感，延伸連結至設計有形感質產品的方法。

### 一、情境故事法

本研究主要運用「情境故事法」來開發感質商品。情境故事法亦稱為劇本法(Scenario)，其中概念的引導「起、承、轉、合」，是透過生活型態、技術、社會趨勢、市場定位、SWOT 分析，使用者面貌、劇本地圖等分析解讀與建構程序，引導設計者進入背景情況，再透過劇本撰寫閱讀體驗，



將使用情境、互動模式、關鍵議題等抽象內隱知識帶出，並累積解決問題感的張力。然後由靈感轉成應用概念、互動概念、產品模擬等具體形象，最後再透過各種劇本將概念轉換成更成熟具體的產品規格、產品型錄、行銷策略。此外，於設計開發過程中，不斷以視覺化及實驗方式引導參與產品設計開發人員，以「人、事、時、地、物(產品)」作為劇本的基本撰寫模式敘述，也可幫助參與者自全無的開始狀況下發展出情境(余德彰、林文綺、王介丘，2001)。

以 IDEO 為例，該公司應用情境故事法在產品創新設計之程序，大致可以分為五個步驟：

### 1. 了解(Understand)

企業能力、商業策略及目標、目標市場、工業趨勢、現有科技發展，並且認清市場、客戶、技術以及問題本身的限制。

### 2. 觀察(Observe)

以使用者為導向，從觀察主要使用群族、使用情境探討人們的需求、慾望與行為知識。觀察人們的實際生活狀況並找出真正引發這些狀況的原因，發現他們的潛在需求是什麼?而不是被迫接受現有的產品和服務。

### 3. 視覺化(Visualize)

將潛在產品從構想概念中發展成具象的過程，可採用腦力激盪法繪圖表現、劇本(Scenario)與故事板(Storyboard)等技巧。IDEO 每年製造上千種實體模型和原型，但是要將概念產品視覺化通常得借助電腦描繪或模擬。有時會針對新產品，利用合成人物和腳本安排劇情，表現顧客實際使用的體驗。甚至於產品問世前，拍攝錄影帶描述使用這項未來產品的坐活。

### 4. 評估與改善(Evaluate and Refine)

評估產品構想，從設計人員與潛在使用者獲得回饋並修正改良初步構想。IDEO 不曾太講究第一次製作的原型，因為勢必要作修改。他們會參考內部團隊、客戶和其他領域專業人士以及目標市場消費者的意見，留意哪些符合客戶需求、哪些會造成客戶的混淆，哪些是客戶喜歡的，以做為下一次修正產品的參考。

### 5. 執行(Implement)

執行新概念商品化上市。這個階段不但冗長，且發展過程必須經常面臨技術面的瓶頸。

依據 IDEO 公司的步驟，徐啟賢(2004)進一步將情境故事法的實施程序分成情境發展、情境交流、產品發想與產品設計等四個階段。分述如下：

### 1. 情境發展

設計師根據實際的體驗過程，將人、事、時、地、物做實際性的記錄，進而萃取其中的意涵，然後加以設定為未來設計產品條件中的情境；手法上是先以直接描述比喻的方式將設計使用背景進行定位，且能於過程中加上體驗元素後成為下一個程序的參考條件。

### 2. 情境交流

這個步驟中以個人經驗搭配已能理解的預設主題，透過個人的想像來訴說出一個時空背景交錯下的故事。其故事或在俚語、在民俗、在文化、在想像...，陳述方式都是透過體驗過程與自身經歷累積為基礎，讓故事更為生動有趣、讓想要開發的未來產品的假設場景與使用方式逐漸描摹出來、讓描述的元素轉喻為可概念發想的條件。此步驟的說故事重點不在於其真實性與否，而在乎其對事物如何合理化、圓融化。在此訴說故事的內容需以綱要式文字的條列來紀錄，以做為下一步驟的參考。

### 3. 產品發想

有了說故事做為產品設計的基調之後，即可以用文字、草稿這兩種方式將整個故事的內容予以整合性紀錄。透過文字劇本描述部份需撰寫出設計物的關鍵字語，包括產品的文化內涵、操作方法、行為模式等；黑白草稿描繪(sketch)則是協助劇本做進一步的理念推演，讓整個概念發展更符合邏輯與確立設計軸心思想。

### 4. 產品設計

經過前三個步驟已發展了一份透過直喻、轉喻、類推等方式、符合邏輯、具有關鍵文字與黑白草圖的劇本故事，可滿足個人心目中所欲規劃設計的產品輪廓，這時候即可正式進入產品設計的初步繪圖階段。設計師以各種 2D、3D 的繪圖軟體進行作業，讓產品的外觀乃至精神透過彩色圖面甚至是立體模型更確切的表達出來。

透過此四階段情境故事系統，可以面對不同的情境加以模擬及預測可能的結果，此功能對於許多領域的需求，或相關工作有很大的幫助，它可能在達成某項目的目標，或過程中扮演著幕後模擬分析的角色，也可能對於某項需求透過模擬分析提供顯著的建議與方向。

## 二、轉化流程

從感質服務到感質產品的轉化過程，藉由體驗該服務的感覺、經驗及記憶，將此轉化於有形的物品上，讓有形的物品可引起人們的驚喜和感動。然而喚起使用者的記憶與情感的產品設計，著重於是否能與使用者的情感連結，形成新的概念，而非突顯產品的功能面(鄧建國，2008)。就此，在將感質服務轉化為感質產品的程序上，分別有情境發展、情境交流發想、產品發想及產品設計這四步驟，和情感要素、第一階段及第二階段感質要素的三個檢核點，如圖 2 所示。

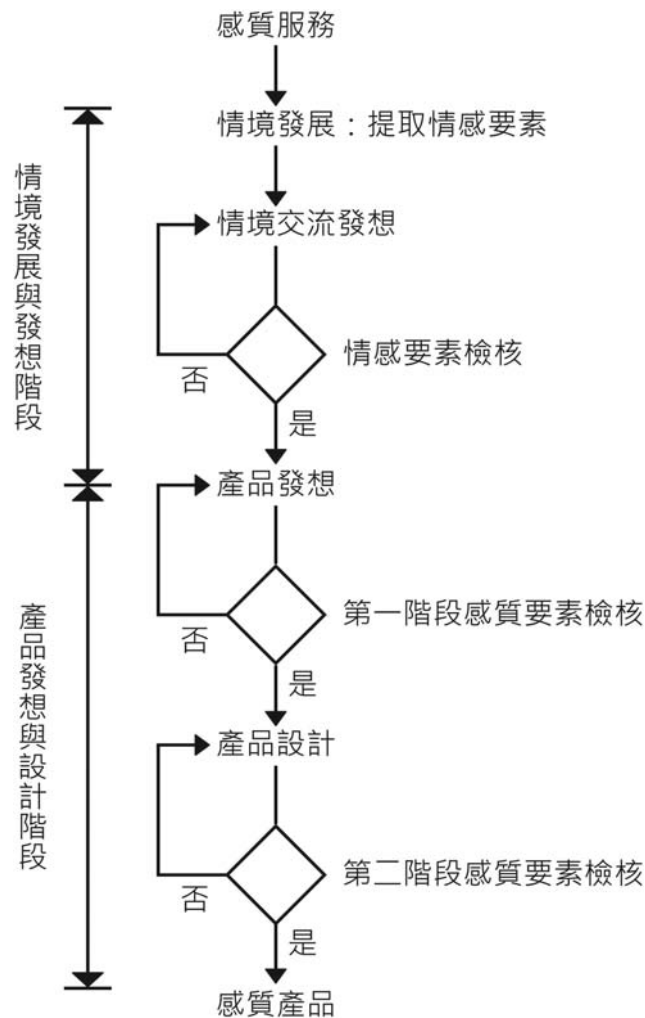


圖 2. 從感質服務到感質產品之轉化流程

此轉化流程的進行首先需根據實際的企業所提供之服務體驗過程，整理出該服務過程中的主題、人物、場景、情節，進而萃取其中的情感意涵，以此做為後續設定、模擬未來設計產品條件中的情境。接著將預設的模擬情境與原有的服務情境相互參照，並檢視模擬情境中所傳達的情感是否與原有企業提供的服務情境之情感是否相似，如果沒有則再調整模擬情境的內容，有則以相互參照所延伸出的轉喻元素作為產品發想的條件。接著進入產品發想階段，此階段透過文字劇本描述部份需撰寫出設計物的關鍵字語，利用草稿描繪產品的屬性、特徵或功能建構產品雛形，且將此產品雛形以感質商品中的魅力、美感及創意這三元素進行檢視。經過前三個步驟及兩個檢核點的過程，讓產品雛形具有魅力、美感及創意的感質元素及含有感質服務情境相似情感的產品輪廓，此時可運用 2D、3D 的繪圖方式來呈現產品的外觀，並以精緻與工學來查探產品設計是否符合感質商品的另兩項元素。到此階段如能符合，該產品則含有企業品牌所提供的感質服務情境所傳達之情感，並具有一定程度感質商品元素之感質產品。

## 參、轉化流程之案例－緩慢金瓜石民宿

經濟部中小企業處於 2009 年推行「感質中小企業推動計畫」，讓企業以商品或服務的品質為基礎，經由引發消費者心靈上愉悅及感動的感性價值：魅力、美感、創意、精緻、工學此五項感質特質帶動產業整體競爭力。進一步於 2010 年頒發具優異感質特質之商品與服務感質賞，以此提供有意轉型的企業學習、效仿的典範。

在國內，緩慢金瓜石民宿(簡稱緩慢民宿)為 2010 感質商品推薦活動中，唯一獲得服務類優秀賞肯定的企業。曾創下開放三個月後的預定入住，不到三十分鐘即湧入四萬筆訂單的紀錄，直到今日，仍須提早二到三個月預訂(熊毅晰，2010)。而以「慢活」為品牌核心的緩慢民宿，藉由專屬管家、門牌配對、說菜等服務流程，讓習慣於快節奏的都市消費者，經過一連串精心的安排，漸漸地放慢步調，進而能靜心享受金瓜石恬適的山居時光。該民宿不僅獲得優秀賞的殊榮，更加獲得消費者的肯定，而這些貼心及出色的感質服務成功之處就在於，兼顧感質體驗過程中最重要的場域、體驗與商品三大主軸，據此本研究以緩慢民宿作為從感質服務到感質產品轉化流程之探討案例。

### 一、緩慢民宿之介紹

#### (一) 緩慢民宿的核心故事

緩慢金瓜石民宿(簡稱緩慢民宿)的創立，同源於慧君與庭妃的薰衣草傳奇，具有高度故事行銷話題。有了紫色夢想的背書，讓緩慢民宿有了容易被理解的開場故事，並將品牌定位於「慢活」民宿，以慢慢來才能讓心靈跟的上概念，延伸薰衣草森林追求簡單自在的生活觀。亦進一步透過將

金瓜石的文化與懷舊的歷史與自然資產融入故事，就像其網頁上陳述的「在山海間追尋懷舊與文化」，讓每一間緩慢民宿不僅擁有獨特地域風采，更向消費者傳達「緩慢金瓜石民宿」是個能放慢生活步調，重新獲得能量的民宿品牌。

緩慢民宿鎖定三十來歲，平時面對龐大工作壓力，可能住過國外並喜歡旅行為目標族群(臺灣壹周刊，2009)。透過強調慢食、慢遊的旅行方式，將當地歷史風情融入體驗服務，以與大自然共生的概念，待客人如朋友的態度，進而帶動休閒產業的另一種風潮。例如不需要站在櫃檯辦理住房，只需悠閒坐在等候區，享受迎賓飲料即可完成住房手續；可依當天心情選擇自己房間主題及喜愛的香味，在進房時即可沉浸在香氛氛圍中；由專屬管家提供獨家旅遊路線及設置流金夜吧，讓不習慣沒有電視節目可看的消費者，有個談天說地與小酌一杯的去處。這些貼心的安排，讓僅是需要一個地方可以放鬆的消費者，逐步體驗到「緩慢民宿」是個能放慢生活步調的民宿品牌，使消費者變得充滿能量。除此之外，並進一步設想剛從緊張快步調到慢步調時，焦躁及不適的心情而提供的周邊服務，一步步建立緩慢民宿與消費者難忘的感動故事。

## (二)緩慢民宿的感質服務

緩慢民宿的品牌故事源自於兩個女生對創業的堅持，延伸薰衣草森林幸福景觀，透過待客如朋友的感動服務，以依山傍海的金瓜石為背景，加上擁有懷舊與文化之思古情懷，這些感性元素皆構成，急於逃脫緊張生活步調的都市遊子，奔向自然悠閒節奏的消費需求。

本研究將緩慢民宿無形的感質服務大致歸納為 10 個體驗情境(緩慢民宿網站)，在這 10 個體驗情境中皆共同擁有魅力、精緻及工學這三種感質商品元素。在魅力部分，緩慢民宿的外觀建築以當地人文特色來設計，在內部材質使用上運用木頭、石塊等自然材質，營造與自然融合的氣氛。精緻方面，以體貼、周到的服務搭配講究的家具與餐具，讓消費者感受到無微不至的服務。而在工學方面，客房內以加大尺寸的床、免治馬桶及浴室內的除濕、冷暖器等設施，高品質的設備讓消費者舒服的享受。這些優良的基礎服務，為接下來的慢活之旅開啟愉悅感受的序幕。而緩慢民宿中的每個服務內容皆可透過員工教育，讓每位管家在執行這 10 個服務內容時，都能符合緩慢民宿所欲傳達給消費者慢活、賓至如歸的品牌經營理念。

至於美感、創意此兩項感質商品元素及這 10 個感質服務的介紹說明如表 1 所示。

表 1. 緩慢金瓜石民宿之 10 項感質服務體驗情境

情境一： 緩緩細訴	簡介
	即將啟程至幽靜之地前，接獲如朋友般關懷的提醒電話，一陣暖意慢感入心。
	感質要素
	創意：除了提醒遊客住宿時間外，更以朋友般的態度噓寒問暖及閒聊遊程相關計畫。
情境二： 慢慢款待	簡介
	不趕時間，讓心情緩緩放慢步調，迎接悠閒的假日時光，慢慢感受融入金瓜石文化的民宿建築，細細享受如家如友的專人招待品嘗迎賓茶點及辦理住房。
	感質要素
	美感：與採礦山城相呼應的質樸空間佈局與溫馨的室內裝潢。
	創意：只需坐在沙發享受茶點，管家會幫房客辦理住房程序。
情境三： 緩情探索	簡介
	恣意挑選屬於自己房間的代號與氣息，讓房牌道出現在的心情，且以香氛舒緩心靈，使思緒沉浸於山海間的懷舊文化。
	感質要素
	美感：在挑選香氣時透過嗅覺來刺激感知，以此讓房客回憶起相關的美好經驗。
	創意：以符合慢活情境的書籍名稱與內容做成房卡，供房客抽選，及可選擇喜歡的香氣作為沐浴用品的味道。
情境四： 慢遊自在	簡介
	心情像在森林裡散步的魚，悠遊於眾多影音光碟與書香中，緩緩挑選與自己情緒最相應的聲音、影像或文字，讓情緒徜徉其間。
	感質要素
	美感：公共空間除了以石砌的壁爐呼應金礦懷舊氛圍，牆面上更掛了許多九份藝術家的作品增添一股置身於美術館的氣息。
	創意：以金瓜石多雨山城之意象所設計的鞋櫃。設置書坊，內有書籍 DVD 及 CD 供房客挑選。
情境五： 緩思心巧	簡介
	房門上已放置剛抽的卡片，一進房挑選的香氛隨即撲鼻而來，床鋪上放置緩慢小熊、歡迎禮(藏寶地圖、回憶收藏瓶及信封組)、與房卡名稱一致的書籍及民宿自製的金瓜石故事書，窗邊還放置一個畫架可將窗外景色紀錄於畫紙。
	感質要素
	美感：以木材作為房內的主要建材，加上以白色為基調呈現簡潔、沉穩又溫馨的室內佈置。
	創意：以房客抽的卡片作為房間的名稱，藉由嗅覺及佈置物的引導房客進入掏金歲月的慢活時光。

情境六： 慢集回憶	簡介
	多雨的金瓜石、繁華的淘金歲月及讓人忘記時光流逝的緩慢民宿，透過親手製作的明信片，將美好記憶緩遞傳情與親友分享。
	感質要素
情境七： 緩品山城	美感：布質明信片加上有緩慢影像的轉印紙，能輕易地製作出一方富有個人特色及質感的明信片。
	創意：完成後的明信片管家會擇期寄出，讓房客回家後數日能收到。
	感質要素
情境八： 慢人友心	簡介
	管家娓娓道來面前每道看似單純卻不簡單的原味佳餚，透過來自於當地山與海的新鮮食材將思緒帶回昔日淘金歲月。
	感質要素
情境九： 緩嚙天地	美感：呈現簡單卻精緻豐富的擺盤設計。
	創意：以當地歷史人文及食材特色所設計的每道料理，不只滿足口腹的需求，亦透過說菜來滿足心靈的感動。
	感質要素
情境十： 慢滿願足	簡介
	管家默默將心中的關心與祝福寫在信上，給暫時離開房間的朋友感受緩慢的溫馨留言。
	感質要素
情境十一： 慢活儀式	創意：房客與管家短暫的相處及閒聊時光中，管家親筆寫下關心與祝福的短籤，讓人備感窩心。
	感質要素
	美感：以白色瓷碗襯托食材繽紛多姿的色彩，滿足視覺上的饗宴。
情境十二： 慢遊悠閒	創意：以方形九宮格中擺入九個小圓碗，以天圓地方呈現早餐食材依季節，順應自然的概念。
	感質要素
	美感：以木材與白色為基調，呈現簡潔、沉穩又溫馨的購物空間。
情境十三： 慢遊悠閒	創意：從公共空間及房內所使用的香氛及沐浴用品都能在此購得，這些產品在服務過程中自然地讓房客接觸使用，提升購買動機。
	感質要素
	美感：以木材與白色為基調，呈現簡潔、沉穩又溫馨的購物空間。

藉由上述層層「慢活儀式」的洗禮，讓不管是抱著到此一遊、朝聖或是想暫時逃離俗事煩擾的消費者，均獲得滿滿的幸福感受與愉悅心情。

## 二、感質產品之開發案例

在緩慢民宿十項感質服務情境中，有八項皆具有感質商品：魅力、美感、創意、精緻及工學這五個元素，藉由挑選具有意外性的緩情探索、讓房客自主參予動手製作的慢集回憶及訂房即可享用的緩嚙天地作為本研究將緩慢民宿感質服務轉化為感質產品之開發案例。這三個產品發展案例將以圖 2 之轉化流程，來說明從緩慢民宿的感質服務到感質產品之轉化過程。其中第二階段感質要素檢核，主要由設計師自我先行初步評分，用於篩選構想，最後的產品設計建議可與緩慢民宿管理人員共同評估，以獲得客觀與正確的訊息。此外在檢核是否符合精緻及工學感質元素一項，該二項元素涉及產品製作品質、是否符合製程等，因此本研究僅以產品模擬圖來作為最終感質產品的呈現。

### (一)緩情探索之感質產品

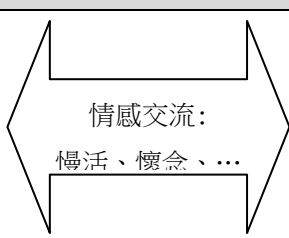
#### 1. 情境發展

本階段主要從表 1 之緩情探索的服務情境來萃取情感要素，可歸納出該感質服務擁有慢活、懷念、意外性及愉悅的情感意象，並依此意象模擬一段生活情境：文杰是一位三十出頭的插畫家，這次接到一本介紹國內夜市的手冊繪製內頁插畫，在發想之初文杰喜愛隨意抽起筆筒內的筆，每一次不預期的畫筆特質來引領思緒，創造動人的視覺故事。

#### 2. 情境交流

以慢活、懷念、意外性及愉悅的情感要素作為緩情探索之服務情境與模擬之生活情境相互交流，如表 2。

表 2.緩情探索之情境交流


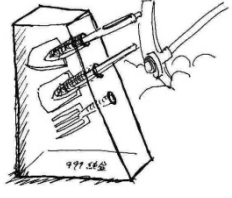
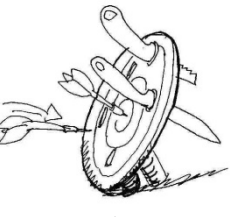
緩情探索之服務情境		模擬之生活情境
角色:期待慢活的房客		角色:插畫家文杰
場景:呼應金瓜石掏金		場景:工作空間
時光的接待大廳		情節一:接到繪製夜市插畫案
情節一:以抽選的門牌為名		情節二:以隨機抽選的筆來發想畫風
情節二:挑選自己喜歡的香味		



### 3. 產品發想

透過文杰以隨機抽選筆來發想插畫，藉此得到意想不到的表現風格，將之與以抽選房間代號及挑選香芬，以隨機與氣味來引導房客的心情進入漫活和南瓜石懷舊情緒相互激盪，從中歸納出產品具有隨意的、意外的驚喜、可抽選及金山意象之屬性，就此可朝籤筒、筆筒或刀架類的產品來發想，並藉由感質商品中的魅力、美感及創意元素，自我檢視發想產品的感質狀態，如表 3。

表 3. 緩情探索感質產品發想概念之自我檢視

發想草圖				
感質元素	魅力	2	3	2
	美感	3	4	3
	創意	3	4	3
總分		7	11	8

(1 分為非常不符合、2 分為不符合、3 分為普通、4 分為很符合、5 分為非常符合)

### 4. 產品設計

此階段對於產品發想中最為符合魅力、美感及創意這三項感質商品元素之草圖，進行 3D 電腦模型模擬產品樣貌，如圖 3 所示。由於未進行產品量產階段，因此無法估算其市場價格，就價值部分主要來自於緩慢服務體驗情感的延續。據此此淘金趣筆座以金礦作為筆座外形，每個插筆洞裡的型態以各種圓鋤來呈現，以此與緩慢民宿將南瓜石淘金歲月的懷舊文化融入服務體驗相呼應。藉由住房當日抽選的卡片名稱來決定房間名稱，而將這份意外的驚喜轉換至筆座，其所對應的是隱藏在筆座內，因應不同挖礦需求所產生不同形狀的圓鋤頭型，來顯示不管使用者抽選到哪种圓鋤頭型筆洞內的筆，其書寫的力量如同金礦一樣的珍貴。



圖 3.緩情探索之產品設計模擬圖：淘金趣筆座

## (二)慢集回憶之感質產品

### 1. 情境故事

從表 1 之慢集回憶的服務情境來萃取情感要素，可歸納出該感質服務擁有懷念、手作的與分享美好記憶的情感意象，並依此意象模擬一段生活情境：有個男子叫周翔，他和台北的老闆請了四、五天的假，因為他對現今的生活感到迷惘，究竟自己想要的是什麼？於是他一個人去旅遊，過著遠離都市的生活，他喜歡這裡的平靜，他想把自己的情懷抒發給遠方的家人，無奈的是他的文筆不夠攀上他心中所想的感覺，他的能力也畫不出著些美麗的景色……。

### 2. 情境交流

以懷念與分享美好記憶的情感要素作為緩情探索之服務情境與模擬之生活情境相互交流，如表 4。

表 4.慢集回憶之情境交流

慢集回憶之服務情境		模擬之生活情境
角色:分享美好記憶的房客 場景:擺放 DIY 材料的大廳 情節一:製作屬於自己在緩慢民宿回憶的圖片 情節二:將美好回憶與親朋或自己分享	情感交流: 懷念、手作、...	角色:休假的周翔 場景:鄉野旅遊 情節一:遠離塵囂 情節二:分享非語言及文字無法敘述的美好經驗

### 3. 產品發想

對於無法透過文字及圖畫來分享遊程心情的周翔,將之與提供房客各式呈現緩慢民宿及金瓜石風采的圖,以此來製作創意圖片的民宿管家之故事情境來相互交流,可構想關於旅行、可分享、不單靠文筆或繪畫、慢活及金瓜石屬性的枕頭、拍立得或明信片類產品來進行設計。接著以魅力、美感及創意的感質商品元素來自我檢視發想產品的感質程度。

表 5.慢集回憶感質產品發想概念之自我檢視

發想草圖		回憶枕	回憶戳戳樂	旅行明信片
感質元素	魅力	3	3	3
	美感	4	2	3
	創意	4	4	2
總分		11	9	8

(1 分為非常不符合、2 分為不符合、3 分為普通、4 分為很符合、5 分為非常符合)

### 4. 產品設計

以上步驟中積分最高者進行 3D 電腦模型模擬產品繪製,如圖 4 所示,因此無法評估其市場售價。然而在其價值定位上,以體驗慢集回憶的服務情感要素:懷念與分享美好記憶作為與緩慢民

宿聯結的價值來源。就此設計一款外觀可印刷遊程照片的回憶枕，每晚就寢時不僅看到圖片可喚起旅行時的過往情境，還給將另一個枕頭交於親密對象，分享這次遊程的美好記憶。



圖 4. 慢集回憶之產品設計模擬圖：回憶枕

### (三)緩嚙天地之感質產品

#### 1. 情境故事

透過緩嚙天地於表 1 中來萃取情感要素，而歸納出該感質服務具有明亮的、豐盛的、依時節及輕鬆的情感意象，接著依此意象模擬生活情境：這個周末，嘉凡夫婦邀請他們網球社的幾位朋友到家裡聚會，在準備茶點時，發現少了一個杯墊，加上沒有托盤所以需要來回多趟才能讓每位朋友都有一份茶點，讓這次聚會有些美中不足。

#### 2. 情境交流

藉由明亮的、豐盛的、依時節及輕鬆的情感要素，依此作為緩嚙天地之服務情境與模擬生活情境之相互交流，如表 6。

表 6. 緩嚙天地之情境交流

緩嚙天地之服務情境		模擬之生活情境
角色:準備享用早餐的房客 場景:可觀看金瓜石風光的餐廳 情節一:享用新鮮食材製成的九格朝食 情節二:輕鬆自在的早餐時光	情感交流: 明亮、豐盛、...	角色:嘉凡夫婦 場景:周末家中朋友餐聚 情節一:準備招待茶點 情節二:餐具不足、手忙腳亂

## 1. 產品發想

藉由邀約朋友到家聚會的嘉凡夫婦，由於無法從容準備茶點而有些掃興，將之與以天圓地方呼應自然時節的九格朝食之體驗相互交流，運用天圓地方為產品外型特徵，設計擁有一次可乘載數個杯子或盤子、茶點用具與呼應自然的托盤、杯墊或袋子類產品。後續發想產品以魅力、美感及創意的感質商品元素來檢視其感質程度，如表 7。

表 7. 緩嚙天地感質產品發想概念之自我檢視

發想草圖				
		雲朵點心盤	天圓地方茶具組	山層水果盤
感質元素	魅力	3	4	3
	美感	3	3	3
	創意	2	4	3
總分		8	11	9

(1 分為非常不符合、2 分為不符合、3 分為普通、4 分為很符合、5 分為非常符合)

## 2. 產品設計

以魅力、美感及創意來檢視，以積分最高者進行 3D 電腦模型模擬產品實際樣貌，如圖 5 所示。在此未進行產品量產的評估，就此無法得知其售價，而以明亮的、豐盛的、依時節及輕鬆的情感意

象作為喚起緩慢民宿緩嚙天地之服務感受。且取九格朝食採天圓地方的擺盤形式來設計產品外觀，透過結合托盤與杯墊，可彈性組合茶水與點心的擺放，輕鬆的準備招待朋友的茶點。



圖 5. 緩嚙天地之產品設計模擬圖：天圓地方茶具組

## 肆、結論

本研究透過探討感質經營模式與感質體驗，同時整合體驗相關之概念與價值，並結合情境故事法架構，建構了一套感質服務轉化為感質產品之流程，特別是經由「情境發展」、「情境交流」、「產品發想」與「產品設計」等四階段來進行感質商品的開發。轉化流程之案例中，介紹緩慢金瓜石民宿的核心故事，緩慢民宿的感質服務體驗情境，找出具有魅力、美感、創意、精緻，以及工學等五個元素的感質商品，透過挑選具有意外性的「緩情探索」、讓房客自主參與動手製作的「慢集回憶」以及訂房即可享用的「緩嘗天地」做為將感質服務轉化為感質產品的開發案例，開發出「淘金趣筆座」、「回憶枕」及「天圓地方茶具組」，有效地將無形感質服務轉化為有形的感質產品。

## 參考文獻

### 一、中文文獻：

- 出井伸之(2003)。非連續時代。劉錦秀(譯)。臺北市：商周。
- 史密特(2000)。體驗行銷。王育英、梁曉鶯(譯)。臺北市：經典傳訊。
- 余德彰、林文綺、王介丘(2001)。劇本導引－資訊時代產品與服務設計新法。臺北市：田園城市。
- 林榮泰(2011)。從服務創新思維探討感質體驗設計。設計學研究，Special Issue，13-31。


- 林榮泰、劉邦初、李英傑、蘇錦夥、張淑華(2010)。創意生活產業的感性場域與感質商品－The One 南園之個案研究。2010 臺灣感性學會學術研討會論文集，61-66，臺中：東海大學。
- 林榮泰、蘇錦夥、張淑華(2010)。文化創意思維下的感質商品之探討－The One 南園之個案研究。2010 臺灣感性學會學術研討會論文集，49-54，臺中：東海大學。
- 星野克美(1992)。新消費文化剖析。彭德中(譯)、楊豫馨(編)。臺北市：遠流。
- 約瑟夫·派恩、詹姆斯·吉爾摩(2003)。體驗經濟時代 (夏業良、魯煒譯)。臺北市：經濟新潮社。
- 茂木健一郎(2011)。生死腦。呂美女(譯/編)。臺北市：天下雜誌。
- 唐納·諾曼(2011)。情感@設計：為什麼有些設計讓你一眼就愛上(王鴻祥、翁鵲嵐、鄭玉屏、張志傑譯)，臺北市：遠流。
- 菲利浦·科特勒(2005)。這就是行銷：科特勒精要(洪世民譯)，臺北市：寶鼎。
- 楊士鴻(2010)。感質－消費的心靈體驗(未出版碩士論文)。東海大學工業工程與經營資訊學系，臺中市。
- 熊毅晰(2011)。薰衣草森林進軍北海道。天下雜誌。上網日期：2017 年 2 月 17 日，網址：  
<http://www.cw.com.tw/article/article.action?id=5000487#>
- 臺灣壹周刊(2009)。名店傳奇--山林造夢--薰衣草森林集團。臺灣壹周刊。上網日期：2017 年 2 月 25 日，  
網址：[http://kids-jf.myweb.hinet.net/twnext\\_400\\_web/](http://kids-jf.myweb.hinet.net/twnext_400_web/)
- 鄧建國(2008)。產品情感聯想的概念設計。臺北市：亞太。
- 鄭名傑、林志隆、林榮泰(2010)。端午節慶意象體驗要素之研究。中華民國設計學會第 15 屆年會暨研討會論文集，1315-1324，臺南：南台科技大學。

## 二、英文文獻：

- Fog, K., Budtz, C., Munch, P., & Blanchette, S. (2010). *Storytelling: Branding in practice*: Springer Verlag.
- McIlroy, A. (2003). Culture industry funding: Sponsorship or investment? Opportunities and case studies in the promotion of cultural industries. *International Forum*, 3(5), 1-8.
- Myerson, J. (2004). *IDEO: Masters of innovation*: Laurence King.
- Rapoport, A. (1982). *The meaning of the built environment: A nonverbal communication approach*: The University of Arizona Press, Tucson.

# The Research on Transforming the Intangible Qualia Experience to Tangible Products

Chiu-Wei Chien<sup>\*</sup>, Si-Jung Chen<sup>\*\*</sup>, Rungtai Lin<sup>\*\*\*</sup>



## Abstract

Modern consumers are no longer satisfied with just a single product, service quality, or functional needs. They instead are starting to pursue psychological affection. Therefore, how to provide a service or product with Qualia experience has become a critical issue for enterprises. This study integrates the concepts and values related to experience in recent years, and through the Scenario Design Approach it establishes a process to transform Qualia service into Qualia product. By treating Adagio Jinguashi Hotel as the subject to elaborate this process, the study not only analyzes the Qualia service factors of ten services for this hotel, but also selects three services to develop exclusive Qualia products. The product development model constructed by this study can effectively transform invisible Qualia service into tangible Qualia product. This product not only extends consumers' positive memory and increases their repurchase rate, but also strengthens the scope of business operations and enhances market competitiveness.

**Keywords:** Qualia model, Product design, Scenario guidelines, Product development model

---

\* Department of Creative Product Design, Hungkuo Delin University of Technology, Assistant Professor

\*\*Graduate School of Creative Industry Design, National Taiwan University of Arts, Doctoral candidate

\*\*\*Graduate School of Creative Industry Design, National Taiwan University of Arts, Professor





# 臺灣文創商品風格探究

洪珮華\*、林伯賢\*\*

## 摘要

在全球化的經濟趨勢下，各國創意產業無不追求在地化的特色展現，文創設計在此股風潮下各譜其曲，設計模式與取材亦傾向從在地文化著手紮根。因此，本研究擬以中國文藝理論為根基，藉由劉勰《文心雕龍》〈體性篇〉所提出之風格特色，探究在現今全球價值鏈與倡導創意產業經濟之時代背景下，代表臺灣意象的文創商品所呈現之風格特性為何。本研究以專家選樣、德國紅點設計獎得獎作品、文創精品獎作品等三部分為研究標的，探究《文心雕龍》〈體性篇〉8類風格分類下臺灣文創商品的風格取向，接續探討「文化、創意與喜好」三向度與風格評定之相互關係，同時亦探知受試者背景是否影響風格認知偏好。研究得知，目前代表臺灣意象之文創工藝類商品具「典雅、遠奧」風格，為最具文化深度之商品；而最具創意度與喜好度之商品，則具「精約」特質，亦接近「新奇、輕靡」特性；另外，「創意度」的評定與消費者「喜好度」最為正相關。在受試者差異下，設計/藝術背景較其他領域評分嚴苛且普遍於「典雅、繁縟」評定呈現顯著差異性；而性別與年齡之背景差異，則於「壯麗、精約」風格認知分歧。研究得知，當代臺灣文創風格為屬於意義明暢、型態精練的文化與創意特質最獲青睞。希冀本研究結果能對於臺灣文創商品風格現況有更深認識，並提供予設計領域參酌。

**關鍵字：**文創商品風格、風格意象、風格認知、《文心雕龍》〈體性篇〉

\*臺北市立大學學習與媒材設計學系兼任講師

\*\*國立臺灣藝術大學創意產業設計研究所教授

## 壹、前言

自 2002 年推動文化創意產業發展至今，臺灣文創產業已邁入第 15 年，就文創產值而言，根據文化部統計資料得知，2014 年文創產業營業額為新臺幣 7,945 億元，較 2008 年相比，7 年內成長約 17.76%，外銷收入亦自 2011 年來首次成長，其中尤以工藝類、產品設計類外銷收入產值占 7 年內最高（文化統計網，2017），顯見臺灣文創產業持續成長及拓展國際化的動力與成績。我國的文創產業自 2002-2008 的文創產業發展計畫期，跨接 2009-2013 方案期，已接續邁入了四年期（2013 年-2016 年）的「價值產值化-文創產業價值鏈建構與創新」中程個案計畫，更加確立文創產業發展之政策方向，於環境上朝向公民文化權的落實與美學環境建置，於價值性上，亦更加推展文化價值維護、提昇文創產業競爭力，並對於美學經濟更加著墨（文化部-文化創意產業推動服務網，2016）。臺灣文創產業已有十多年歷程，同樣以文化為文本的創意應用，為求市場差異化，皆呈現各自的迥異風格，學者林榮泰(2011)更直指，唯具風格與美學之商品，才能於市場中出類拔萃。一路走來，臺灣文創產品是否風格取向各異，或多數偏於某種取向，實為了解臺灣文創商品發展現況須探究之議題。

探求產品風格意象的研究頗多，但大多以感性語彙為探究的分類依據，本研究欲取徑中國最具系統性的風格論《文心雕龍》，以中國文學求知臺灣文創商品之文本風格，並探悉臺灣文創產品風格取向之屬性分類。《文心雕龍》是中國第一部系統性探討文藝理論的文學作品，其原為作者劉勰探討文學中作者個性與其作品風格的「表裡相符」，強調個性與風格相輔相成的關係，也總結了作品風格形成的主因（王更生，1991）。風格之於劉勰《文心雕龍》所言，即為其所指的「文體」，學者李曰剛(1982)認為，文體所指為文章的藝術形相，亦即以「語言文字」的媒質、「思想感情」的內容，所表現出的「藝術形相」，更進一步表示，文體(或稱風格)表徵的是作品的均調與統一，對於創作者而言，代表的是創作的效果，對於觀者而言，則為其從作品得到的印象。設計產品追求外在形式與情感層面的共好，劉勰《文心雕龍》的審美心物觀亦強調「物以貌求，心以理應」的物色感召效果(陶禮天，2005)；無論在文學、藝術創作或產品設計上，創作者表現與強調的意圖不同，便產生不同的特性，此差異依其特性而被歸依為某類風貌或意象，即為「風格」(陳俊智，2001)。文化創意商品（以下簡稱文創商品）如同文體所表徵的藝術形相，須藉由物理性（如造形、色彩、材質）的外在媒質，輔以思想感情的文化內涵，兩者相乘的藝術形相才得以成為文創商品；然而如同上述所言，設計者強調與表現的文化元素不同、取徑的文化內涵不同，此類差異便能在觀者間產生不同的商品風格。

陳拱(1995)針對《文心雕龍》〈體性篇〉疏解表示，文體本於情性、或出於情性，因此不論學習或創造，皆屬於創作者的情性表達，而文體涵蓋由文辭、聲采構成的外在因素，亦即「體貌」，同時含括由內容、意義構成的內在要素「體要」，此內蘊的精神本源，即為「情性」。李曰剛(1982)亦認為，文體含有「體裁、體要與體貌」等三層次意義及作者的自覺過程。陳鴻勝(2015)另以文學本體論對應設計活動，提出形式本體論在於強調外在的形式美感，人類學及生命本體論重於內容對於使用者經驗的影響、重視以人為本的設計，而以存在為基礎的活動本體論則推展作者-作品-讀者的詮釋關係，如同設計師-產品-使用者的內在層次意義。舉例而言，葉茉俐、林伯賢與徐啟賢(2011)以詩詞文體轉化設計的實例可見，其提出「以形寫形」就外在詞彙意象轉換為視覺物象之產品設計，「以形寫神」擷取內容抽象意義轉化為產品機能使用為主，進而「以神寫形、寄神出神」，則重在喻意轉換以傳達精神感受之設計。學者林榮泰亦於 2005 年即曾以文化角度探討產品設計，提出文化的三層次分析，就形而下層次為物質的有形外觀、形而中為產品的操作功能、形而上層次則為內在的情感引發。本研究便欲以此文體（風格）的三層次意義嫁接設計與文化產品屬性的架構為基準，探求臺灣文創商品風格(圖 1)。

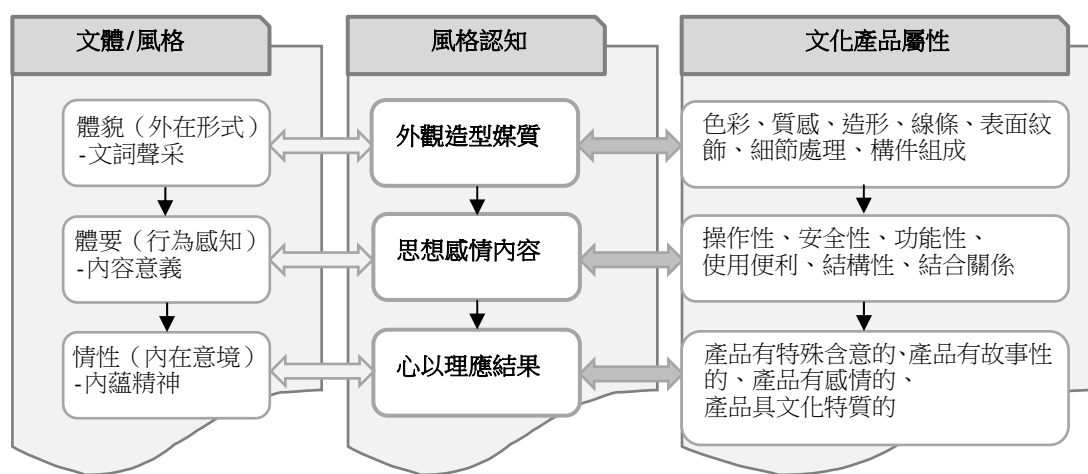


圖 1、文體(風格)-文化產品屬性之風格認知層次圖〔整合自林榮泰(2005)文化三層次屬性分析〕

劉勰於其〈體性篇〉中把作品風格以基本型態分為八類而論，並概說了基本特性，涵蓋有典雅、遠奧、精約、顯附、繁縟、壯麗、新奇與輕靡等八種文風，雖「數窮八體」但亦能「八體屢遷」，亦即能以其基本體性為基礎而彼此相互融合、增生變化出新的創作體式(陳拱，1995)。依上述疏解可知，文體風格與設計風格同屬人為的創作成果，尤其以文創商品富含情性與內涵的設計而言，內蘊的情性、體要與體貌實與文風無異；因此，本研究欲以此八類基本風格為基準，探究目前臺灣文

創商品的風格樣態，研究取樣分為三部分，第一部分由研究者依近年文創產品知名度先行選樣，續經過專家挑選以為研究標的；第二部分為德國紅點設計獎之臺灣得獎作品，依立意取樣方式，選擇作品說明中提及運用臺灣文化元素或臺灣生活內涵的設計商品；第三部分則以臺灣文創精品獎之得獎作品為取樣樣本，因該類得獎作品原即以文創元素為基準，因此此部份以隨機抽樣而探求風格。研究目的希冀能對臺灣文創商品風格取向有更多了解，同時探知觀者背景不同時的風格評定差異，並深入探究文創商品風格與其在「文化」、「創意」與「喜好度」之交叉關係。茲將本研究具體研究目的條列如下：

1. 以《文心雕龍》〈體性篇〉八類風格之分類依據，探求臺灣文創商品的風格取向；
2. 探究臺灣文創商品在風格評定後，其在「文化」、「創意」與「喜好度」之關聯性；
3. 探討消費者背景是否為影響風格認知之差異因素。

## 貳、文獻探討

### 一、文化創意設計

#### 1-1、文化內涵

劉新圓(2009)闡述英國學者 David Hesmondhalgh 所言，文化產業商品都代表了某種文本，借由文本中豐富的表徵意涵，使人引起心理及認知反應，進而達到溝通的目的，而此文本著重於對「精神」的訴求，使人能得到精神上的滿足，甚至超越物質上的實用性，此等精神性同時也為其與他類產業商品造成差異化之主因。顏惠芸、林伯賢與林榮泰（2014）提及，現今消費者對於產品的需求已從滿足功能、注重美感，進而到對產品背後無形意義與認同感的追求。此等意義與認同感，則建基於與文創商品傳達的某種理念、生活型態或精神上的契合。設計師為呈現文創商品的文化特色，汲取文化元素（如符號、紋樣、造形、故事）等訊息加以運用，此揭訊息組合即為上述的「文本」，為設計師欲傳達的文化內涵，文化產業商品便必須建基在文化內涵上，以文化元素的轉化而表達文化美感與精神。除了原本商品的功能性外，消費者更須能體認到外型特徵所傳達的「文化內涵」，才能得到感動與共鳴（顏惠芸、林伯賢與林榮泰，2014），透過這層感知，也才能如同英國學者 David Hesmondhalgh 所言，以此「文本」達到精神訴求與滿足。

學者廖海進（2007）亦認為，產品設計最終目的除了帶給消費者物質的安全感外，更重要為帶給消費者精神上的安全感，而其內涵語意的作用在於向消費者傳達產品的情感與價值，並期望能達到與消費者心理、社會文化相關聯的狀態，因此將文化訊息導入產品設計，除了能達到人們的精神需求外，同時能凸顯產品的文化內涵，發揚文化美感。上述可證，欲以「文本」達到精神上的滿足，

則消費者需從產品中感受到文化內涵，而文化內涵則是透過文化符碼（文化元素）的運用才得以表述。

## 1-2、文化符碼

羅蘭巴特(Barthes, R.)於其《S/Z: An essay》中提出,「文化符碼」(cultural code 或 cultural symbol)為敘事文本的功能符碼之一(Barthes,1974),顯見敘事文本若內含文化符碼,則可藉以敘述而傳達出文化性。楊裕富(1998)將文化符碼的應用方式分為三層次而論:策略層(如故事題素)、意義層(如語法、語意)、技術層(如形式表現)等。呂昭慧、何明泉、楊裕富與李傳房(2006)即曾以信義鄉農會酒類產品為例,分析該類產品在象徵中所運用的文化符碼屬性,肯定文化符碼為突顯商品特色並能將消費「差異化」的重要因素。廖海進(2007)針對產品設計進一步解釋,文化符碼為結合文化價值觀與文化習慣所形成的特定造形語言與文法,並進而到特定的象徵意涵。學者衛萬里(2011)於其臺灣閩南諺語之商品設計應用研究中同樣認為,在有形的文化符碼外,將無形的文化符碼(內隱的表徵意涵)轉譯為設計要素應用在文化商品設計上,更有助於文化的傳遞與保存,甚而能為地方產業開拓新機。文化符碼被視為定義文化品牌的面向之一,其應為某種識別,透過識別系統整合以創造能辨識、具差異化的文化視覺要素,外顯要素如造型、色彩、質感、機能等,內隱則如精神、價值觀、服務等(王淑慧、何明泉,2014)。而陳蕙芬、楊燕枝(2016)則指出,透過文化符碼的創造與運用,能促成文化的再生與更生,並進階形成差異化與層次化,此等差異能在符碼利用中繼續產生,並促使文化層次向上推展。

依國家教育研究院「雙語詞彙、學術名詞暨辭書資訊網」(2016)對於「文化符碼」的定義而言,文化符碼為社會文化所形成的某種規範結構,是個人內化的意義系統,以此決定各種行動的規則表現,同時也為社會團體的溝通脈絡,並能反映出社會階級或群體的品味、知識與行為的基準。因此,文化創意設計藉由文化符碼的選用,得以張揚產品的文化性,而文化符碼若要能觸發消費者的精神感受,則需建構在消費者個人內化的意義系統上,然此意義系統又為社會化或教育化影響而改變。上述可知,不同群體在不同社會或教育的基準上,對於同樣的產品設計實可能引發相異的精神、心理感受與意涵。

## 二、商品設計風格

### 2-1、風格定義

學者陳俊智(2001)認為,風格所指為作品構成時,創作者藉由構成方式的不同而表現出的獨特形式,其中結合了創作者對該作品的看法,以及其對美感的知覺方式。然此為創作者對風格的主動

性，對於觀者而言，風格則同時有被分類或判斷的被動性，此類依作品表現的相似性特徵，而集合歸納成某一類型的共同性表現，即為風格的分類。由此可知，風格有其被感知的特徵，便有其被分類的必然，而風格評定則為觀者對其分類的過程。陳俊智(2001)表示，產品風格的評定辨識，屬於圖像辨別與概念分類的認知活動，而形態特徵則為辨識的主要條件。Creusen 與 Schoormans(2005)對於產品形態特徵曾提出六大特點：包含美學溝通、象徵、功能、人因資訊、吸引力與類別等，其中更以美學與象徵性最常為受試者提及。此如同黃琦、孫守遷(2006)所論，風格除了承載造形元素組構出的形態外，蘊含象徵的產品意義及社會文化內涵，更讓產品附有精神功能，也為區分消費市場的關鍵因素。

學者馮永華與楊裕富(2006)對於設計風格的形成有諸多探討，其認為設計風格之所以重要，在於所呈現的某種時代的部份思想史與精神史，其基準須建立於對當時代歷史的認知，甚而須知曉其代表的主體性為何。亦即，文化符碼的運用策略與表徵方式，為形成某種文化風格的關鍵之一，該風格若成功傳達給消費者某種文化意涵與象徵，則產品的文化識別便得以成立，同時也成為市場差異化的範圍分界線，而每一時代所呈現的風格受其時代主體影響，如同 1930 年代至今的產品設計風格，呈現從 Form follows Function, Friendly, Fun, Fancy 直到現今的 Feeling，亦代表了產品設計在橫向歷時性上的風格演變(林榮泰、林伯賢，2009)，是故，臺灣文創產品自 2002 年推動文創產業至今所呈現的風格樣貌為何，實具探討之意義。

## 2-2、風格要素

以視覺直觀而言，產品的外在構成要素即為風格形成的要素之一，呂清夫(1993)認為產品的造形要素涵蓋色彩、材質、紋理外，亦包含形態建構、接合關係、細部處理等工學設計部分；學者許占民、張全、景韶宇與陸長德(2005)表示，風格的組成要素與組構方式為風格分類的基礎，而其中以形態要素與風格特徵更為構成風格的兩部分，其指出，形態要素包含形體、圖案、材質、色彩與紋理，為產品物理性的外觀，而風格特徵則為引起消費者描述該產品的心理行為，其以形容詞彙進行表述，表現的是產品內在的精神依託。黃琦、孫守遷(2006)就產品的集合性指出，產品風格為一系列的造形元素透過相異的造形文法而建構的相異形式，其能呈現共同特徵的集合，包含共同的造型特徵、組構規則以及共同的感受性，進一步而言，風格要素含括物理的造型特徵與心理的意象特徵，二者的映射關係則為研究風格與創新風格的必要過程。陳蕙芬、楊燕枝(2016)認為，依「文化資產保存法」對古物(文物)的定義所釋，其代表為「特定時代、特定族群下的人造物，且具有文化意義的物品」，因此，時代、族群與意義亦皆視為文化物品外顯與內隱的要素之一。上述可見，具有相似造型、組構特徵的產品集大成，便能造就某種風格，而能引起內在意義感受與差異性區分，才為風格成形的完備要素，時代、地域與族群則為成就風格的主體。

### 2-3、風格意象/產品語意

風格能積極觸發觀者的心理反應，此意義感受必為某種意象的建立，因此探求產品的風格意象則為許多研究者為區分產品差異性的研究方式之一。在此類研究上，許多研究皆以感性語彙為探究的分類依據，例如游萬來與林俊明（1997）以形容詞為因素結構，探討汽車外型在形容詞意象空間中的分布狀況，並進而綜合其形態空間群集分析以歸納汽車的風格類型。顧惠敏（2006）以感性語彙及造型特徵資料庫，探討產品在多重風格意象與造型特徵因子間的相互影響。張珍珍（2008）則以九組形容詞語彙探求手機的風格意象，並進而以時間序列模式探討時間點是否影響受試樣本與形容詞語彙的關係，即時間序上的手機風格意象演變。張哲榮（2014）亦以 16 組感性語彙針對設計背景與非設計背景受試者，探知禪風產品的風格意象與其外在特徵。由上述可知，風格意象或產品語意能帶給消費者的皆為某種情感上的感受特質，尤其對於相同或相近功能的產品而言，不同產品語意所傳達出的情感屬性，即為該風格意象的關鍵。廖海進（2007）進一步認為，語意的準確傳遞必須結合特定的文脈，亦即，所有符號系統所建構出的文化結構，須形成清晰的文脈，此文本才得以讓消費者辨識、感受到相異的風格意象。

### 三、產品風格識別

承上可知，符號系統架構的文脈為商品可辨識的特徵，如同黃琦、孫守遷(2006)指出，風格為某種具獨特性、可辨識性的設計方式，此種方式能透過重複運用而形成該類產品的識別樣貌。因此，不同產品應有相異且符合其品牌形象的產品識別特徵，許瑞仁(2007)表示，消費者對於相異的產品，自然有針對該產品屬性而相異的風格識別偏好，其舉例隨身數位商品的風格識別研究，消費者對於該類產品的風格識別偏好為，造型簡潔俐落搭以金屬材質最能表現其產品價值。廖海進（2007）認為，成功的風格特徵能主導產品風格的識別程度，是文化內涵得以成功傳達的關鍵，其以 NOKEA 手機的 DNA 密碼為例，該產品基因含括有硬朗曲線、鮮明色彩，以及優良的使用價值。張哲榮（2014）則在禪風產品意象研究發現，禪風產品的風格識別包含曲線建構的造型特徵、捨去特殊表現處理及天然材料混搭的材質、素樸色的色彩選用以及低裝飾性的整體外觀；而在工藝產品的感受上，自然材質的使用與實用性，為多數人對其風格識別的偏好取向（簡紋丞，2015）。然而於簡紋丞（2015）研究中顯見，不同群體對於相同的工藝產品所重視的風格識別亦有差異，例如工藝家重視的工藝產品風格需有「友善環境」概念，而設計師則強調「視覺意象傳達」與「創新」的風格呈現。另外陳孝慧（1999）於「產品設計風格與色彩配色關係」研究證實，風格識別確實有其意義性，且與色彩配色亦為相關，該研究指出，Alessi 產品的風格識別反應在色彩上，以接近對比色相加上鮮色調為



配色意象，而 Braun 產品則選擇接近無彩色輔以暗色調為主，顯見配色意象在風格的識別上亦具意義。

Bell, Holbrook 與 Solomon(1991)表示，個人以其美感、社會價值及綜合集成之個人因素，以評定對產品風格的喜好與識別。就認知心理學角度而言，消費者對於產品外觀的認知反應，涉及美感影響、語意演繹及象徵聯想等(Crilly, Moultrie & Clarkson, 2004)，而對風格的認知過程更是一複雜的邏輯推理歷程，消費者經由對產品外觀的形態判別、產生感受、並與記憶系統內儲的表徵（如形態、屬性）進行對照、分析、分類與歸納，以自我的判斷規則為基準，最後形成了風格的識別，此等訊息處理過程，實涉及消費者的記憶體系、文化背景、生活經驗與判斷理解能力等（許占民等，2005；黃琦等，2006）。亦即，消費者對於產品的風格識別是一主動的解碼行為，惟評定之背景因素卻極具個別性。相對而言，設計師雖主動進行意象編碼來塑造產品型態，然消費者仍基於經驗中儲存的意象進行感知與認知，就傳播的功能性觀之，兩者在訊息傳播上不見得能相互連結(廖海進，2007)。陳俊智(2000)對於產品風格認知提出了一行為模式，如同上述所言，經由產品刺激，進而觀察、感受，續依個人背景進行分析、歸納，產生各自的判斷規則後，最終形成風格評定的結果，然而，除認知判斷外，風格於心理層面上尚會形成某種意象感受，整個進程應如同認知行為模式，茲就風格判斷與意象的產生，整合如圖 2 所示。

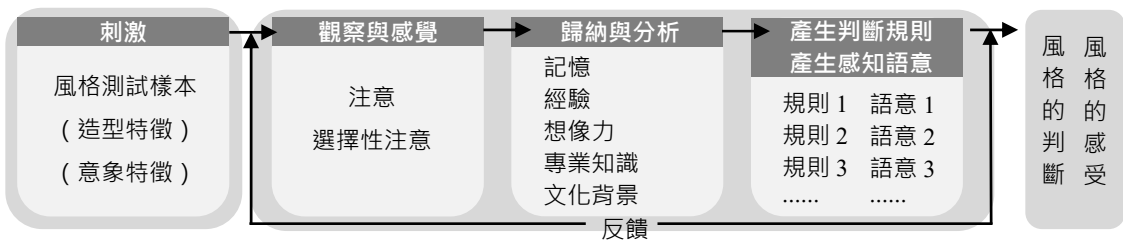


圖 2、產品風格認知模式〔整合自陳俊智(2000)產品風格認知行為模式〕

由上述可知，依消費者或訊息接收者的主動性而言，風格認知行為能自主建構一感性語彙的風格認知空間，而本研究則欲以《文心雕龍》〈體性篇〉風格的八類基本型態為風格意象之分類依據，探求在中國最具系統性的風格論下，臺灣目前文創商品的風格取向。

## 參、研究方法

### 一、商品取樣說明

本研究選擇之臺灣文創商品分為三部分取樣，茲將取樣方式說明如下：

(1)專家選樣：研究者先就近年來各類文創產品的知名度情形，挑選商品計 15 件，續以專家訪談方式，以 3 位具專業設計能力與設計教學背景之人士進行評選，依此 15 件商品中選出代表作品 4 件，以作為近年臺灣文創產品知名度代表之專家選樣商品。

(2)立意取樣：於立意取樣上，自 2009-2016 年國際大賽「德國紅點設計獎」臺灣得獎作品中，選取 4 件於內容介紹中有提及運用臺灣文化(含生態、環境)元素的得獎作品，以為此部份的文創商品樣本；取樣為 2009 年 1 件、2013 年 1 件、2015 年 1 件及 2016 年 1 件，以符應設計商品之當代性。

(3)隨機抽樣：文化部為提升臺灣文創產業能力，鼓勵企業研發創新，自 2010 年起舉辦「臺灣文創精品獎」競賽以拔擢文化創意人才，其精神主軸為「引領華人優質生活風格，鼓勵用心於創新思維、建構商業模式的文創產業」，並期望能成為臺灣文創產業最高榮譽之象徵代表(臺灣文博會，2010)。因本獎項之得獎作品原即屬於文創商品取向，故採隨機抽樣方式以代表近 4 年內之當代設計風格，就 2013-2016 年「臺灣文創精品獎」得獎作品中，隨機抽樣 4 件文創商品，另因 2014 年缺辦該競賽，故抽樣為 2013 年 1 件、2015 年 2 件、2016 年 1 件作品。

因此，本研究樣本共取樣上述 12 件臺灣文創商品，商品取樣及簡要介紹如表 1 所示。

表 1、本研究取樣之臺灣文創商品樣本 12 件

編號	P1	P2	P3	P4
圖示				
商品名稱	紙膠帶	飄然忘憂瓢蟲組	小籠包調味組	馬拉桑 12% 小米風味酒
出版/設計者	故宮文創商品	法藍瓷股份有限公司	台客藍手工坊	信義鄉農會
產品說明	以康熙皇帝御批為取材設計，成功於兩岸三地締造文創話題。	2005 年入圍「國家產品形象獎」並獲選「臺灣精品金質獎」，為臺灣首度獲得金質獎之文創業者。	2010 臺灣 OTOP 設計大賞優勝、2011 年臺灣文創精品獎金獎	信義鄉農會為《海角七號》電影開發之小米酒，創下臺灣暢銷記錄，並為臺灣清酒進軍日本酒類市場之首創。

上述為專家選樣商品(以臺灣文創商品知名度為母群體)：第 1-4 件(圖片出處：整理如參考文獻)

編號	P5	P6	P7	P8
圖示				
商品名稱	「one-o-one」隨身杯	竹凳	保育摺學	鐵窗印象
出版/設計者	乾唐軒	設計師：周育潤	設計師：Ying-Ting Lyou, Guan-Ling Lu, Tai-Hsin Lin, Yu-Tian Sun	設計師：都新羽、賴滿軍、王耀樟
產品說明	以臺北 101 建築為靈感，杯身紋飾取自「飛向雲端、夢幻星空、自在遨遊」意象	利用編織法展現竹材堅韌與彈性，串結臺灣傳統工藝與現代設計。	選自臺灣太魯閣國家公園的 20 種生物以設計成摺紙作品。	取材自臺灣 1970 年代獨特的鐵窗街景，作品以鐵窗造型為素材，強調臺灣手工鍛造技能，設計長凳、燈罩、桌子等家具四件組。
得獎記錄	2016 德國紅點最佳設計獎	2009 德國紅點產品設計獎	2013 德國紅點傳播設計獎	2015 德國紅點最佳設計獎

上述為立意取樣商品(以德國紅點設計獎臺灣得獎作品為母群體)：第 5-8 件(圖片出處：如參考文獻)

編號	P9	P10	P11	P12
圖示				
商品名稱	啄墨 Wings of Pen	聚山－玉山 Go Together	逍遙遊－東方的心靈旅行	懸臂膠帶臺
出版/設計者	木趣設計工作室	高山青文創事業股份有限公司	琉璃工房志業股份有限公司	谿品設計有限公司
得獎記錄	2015 臺灣文博會-文創精品獎	2015 臺灣文博會-文創精品獎	2013 臺灣文博會-文創精品獎	2016 臺灣文博會-文創精品獎

上述為隨機抽樣商品(以臺灣文創精品獎得獎作品為母群體)：第 9-12 件(圖片出處：如參考文獻)

## 二、風格屬性定義

本研究風格屬性選自《文心雕龍》〈體性篇〉之八類風格型態：典雅、遠奧、精約、顯附、繁縟、壯麗、新奇與輕靡等，以學者陳拱(1995)〈文心雕龍・體性篇疏解〉及王更生(1991)〈劉勰文心雕龍風格論新探〉對於八體的釋義分析為定義之參考準則，並於問卷上提供簡要定義予受試者在評定風格時參酌，列述如後：

(1) 典雅：「典雅者，鎔式經誥，方軌儒門者也」，典者，常也；雅者，正也；此體係鎔鑄經誥而取法，且與儒門經典並行者(陳拱，1995)，因此本研究取意為：傳承文化、取材有度。

(2) 遠奧：「遠奧者，馥采典文，經理元宗者也」，深遠之義、奧秘之貌，參酌學者陳拱(1995)論述，遠奧之文體應源於《徵聖》篇論聖文：「四象精義以曲隱，五例微辭以婉晦，此隱義以藏用也」，因此取意為：意義深遠、表達含蓄。

(3) 精約：「精約者，覈字省句，剖析毫釐者也」，精要簡約之義(王更生，1991)，取意為：型態簡練、技法精緻。

(4) 顯附：「顯附者，辭直義暢，切理厭心者也」，明白切中要理之義，取意為：平鋪直敘、意義明暢。

(5) 繁縟：「繁縟者，博喻醴采，煒燁枝派者也」，繁富而辭采豐厚之貌(陳拱，1995)，取其意為：造型繁複、取材豐富。

(6) 壯麗：「壯麗者，高論宏裁，卓犖異采者也」，學者陳拱(1995)謂其為壯美剛性，王更生(1991)指其規模宏肆、光彩卓越，因此取意為：外觀炫麗、氣度雄壯。

(7) 新奇：「新奇者，擯古競今，危側趣詭者也」，排斥古體、爭競新穎、追求時尚之意，本研究取意為：棄舊趨新、詭奇怪異。

(8) 輕靡：「輕靡者，浮文弱植，縹緲附俗者也」，輕淺靡麗而媚俗之意，因此取意為：通俗明快、富於情趣。

基於上述八類風格名稱與取意，以李克五點量表分為 1 至 5 之同意程度(1 為同意度最少，依序至 5 為同意度最高)，評定本研究 12 件臺灣文創商品之風格取向。

## 三、受試者背景說明

本研究依研究目的選擇兩大類群體為預訂受試群，分為設計/藝術相關領域類以及其他領域類，研究以網路問卷方式分寄，共計回收問卷 62 份，有效問卷計 60 份。其中性別分項上為男性 30 位，女性 30 位；年齡分群為 19 歲以下 5 位、20-29 歲 8 位、30-39 歲 12 位、40-49 歲 25 位、50 歲以上 10 位；學習背景則為設計/藝術相關領域 33 位、其他領域 27 位；另於區域背景分項，則為臺灣 49 位、境外人士 11 位。受試者背景分項及百分比比例如表 2 所示。

表 2、受試者背景分項及百分比例

性別	人數(%)	年齡	(人數/%)	背景(人數 / %)				地域(人數 / %)				
				設計/藝術		其他		境內		境外		
男	30(50%)	50 歲以上	4	6.67%	3	5.00%	1	1.67%	4	6.67%	0	0
		40-49 歲	20	33.33%	9	15%	11	18.33%	18	30.00%	2	3.33%
		30-39 歲	5	8.33%	1	1.67%	4	6.67%	3	5.00%	2	3.33%
		20-29 歲	1	1.67%	1	1.67%	0	0	1	1.67%	0	0
		19 歲以下	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
女	30(50%)	50 歲以上	6	10.00%	5	8.33%	1	1.67%	6	10.00%	0	0
		40-49 歲	5	8.33%	2	3.33%	3	5.00%	3	5.00%	2	3.33%
		30-39 歲	7	11.67%	2	3.33%	5	8.33%	5	5.00%	2	3.33%
		20-29 歲	7	11.67%	6	10.00%	1	1.67%	5	5.00%	2	3.33%
		19 歲以下	5	8.33%	4	6.67%	1	1.67%	4	6.67%	1	6.67%

#### 四、研究流程與實驗規劃

本研究依研究目的以問卷調查方式進行，12 件文創商品（表 1）取圖為 8\*11.5cm-11.5\*16cm 之彩色圖片，附註產品名稱，因本研究以臺灣文創商品之外觀造型探討其風格分類，故無提供商品設計理念說明，亦無其他如得獎記錄等介紹，以免因訊息分歧影響受試者之風格判定。於風格評定部分，受試者就 12 項文創商品進行 8 類風格屬性評估，以李克五點量表之同意程度（1 為同意度最少，依序至 5 為同意度最高）評定，風格名稱皆附註語意說明（如「典雅」：傳承文化，取材有度），統計方式以多向度分析及多元迴歸探究本研究文創商品之認知空間，利用 2D 平面垂直座標系統視覺化顯示商品資料點在認知上的分佈狀態，以探析受試者針對商品風格屬性之偏好程度評估、商品群化現象以及風格屬性在認知空間中的投影位置；第二階段以文化特質深度、優質創意強度及喜好度作為風格評定之交叉探究，同樣以李克五點量表分為 1 至 5 之同意程度，詢問受試者對商品之文化度、創意度與喜好度之評定，以次數分配統計探析三向度之商品偏好狀態；另於第三階段受試者背景方面，以獨立樣本 t 檢定方式，探討設計/藝術背景之有無、性別、年齡與區域是否影響風格認知評定。研究流程與實驗規劃如圖 3 所示。

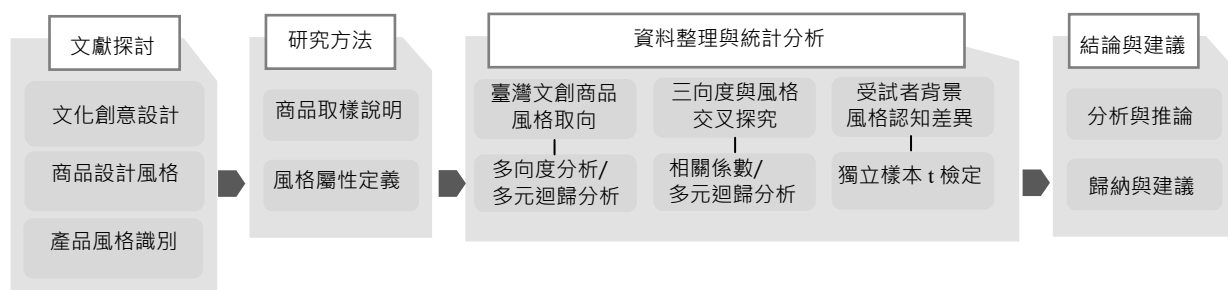


圖 3、研究流程與實驗分析規劃

## 肆、研究結果與發現

本研究共計回收 60 份有效問卷，依八類風格評定以及文化深度、創意強度及喜好度評定等兩大構面，先行分析各觀察向度之整體信效度檢驗。於整體問卷信度表現上 Cronbach  $\alpha$  值為 .974，各風格向度之信度表現介於 .802-.917 之間，文化、創意與喜好程度此構面信度為 .924，顯示本問卷具良好信度。於效度檢驗上，12 項商品以八類風格屬性進行因素分析，KMO 值介於 .726-.895，Bartlett 球形檢定皆達顯著值(.000)，適合進行因素分析解讀，而各風格向度因素負荷量介於 .753-.918，表示此問卷量表亦具良好建構效度。後續依研究目的進行統計分析如下：

### 一、臺灣文創商品風格屬性分析

以研究受試商品 12 件與 8 類風格意象及 3 向度(文化、創意、喜好)進行風格認知空間分析，依多向度多元尺度(MDS)分析結果，其中壓力指數與決定係數分別為 Kruskal's Stress=.09612，RSQ=.97573，顯示兩向度適宜描述本研究 12 項商品與 8 類風格屬性與三向度之空間關係，且二向度構圖得解釋商品與風格屬性間差異之變異量達 97.53%。研究所得 12 件商品之二度空間軸向圖如圖 4 所示。接續以多元迴歸分析各風格屬性與三向度於商品軸向圖之夾角，得出 8 類風格屬性與三向度之認知空間圖(圖 4)，研究結果顯示：「典雅」、「遠奧」風格之代表商品為「p6 竹凳」，「精約」代表商品為「p3 小籠包調味組、p9 啄墨」，「顯附」、「新奇」、「輕靡」代表商品為「p10 聚山」，「繁縟」之代表商品則為「p7 保育摺學」，「壯麗」代表商品為「p2 飄然忘憂瓢蟲組」，茲將代表商品、8 類風格與其定義，整理如表 3。另外，依空間圖(圖 4)所示，「繁縟」相對於「精約」，「壯麗」相對於「新奇」、「輕靡」，而「典雅」、「遠奧」相對於「顯附」屬性皆接近 90 度夾角，確實可印證上述風格於《文心雕龍》〈體性篇〉所論「奧與顯殊，繁與約舛，壯與輕乖」之風格特質。

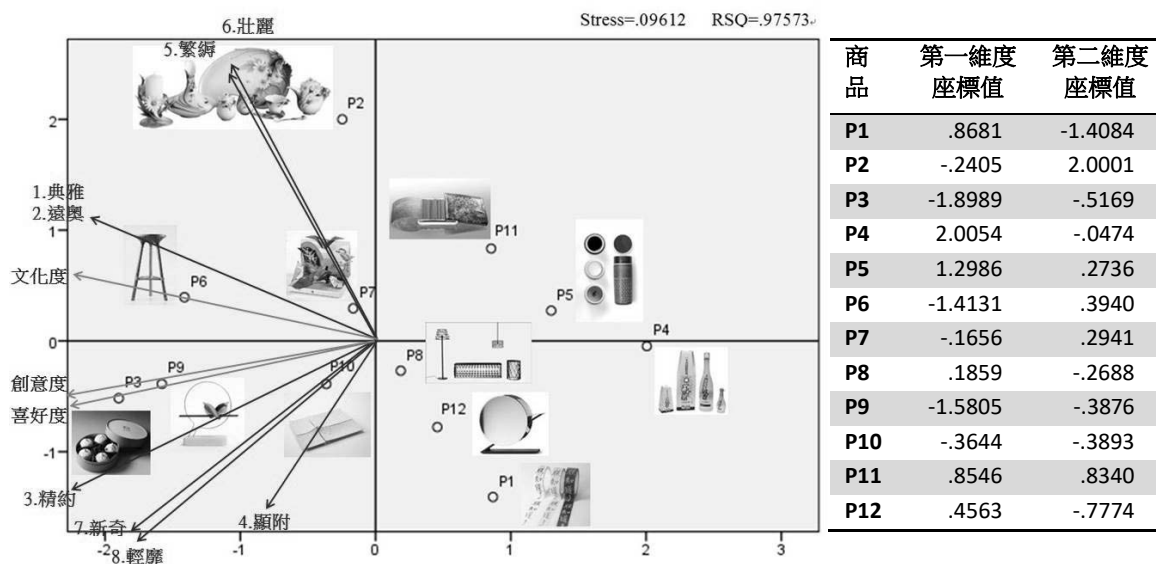


圖 4、本研究臺灣文創商品 8 類風格屬性與三向度認知空間圖

表 3、8 類風格屬性因素負荷量與其代表商品得點表

風格屬性	因素		代表商品	商品得點		風格說明
	因素 1	因素 2		維度 1	維度 2	
典雅	.436	.853	P6 竹凳	-1.4131	.3940	傳承文化、取材有度 意義深遠、表達含蓄
遠奧	.404	.833				
顯附	.912	-.286	P10 聚山	-.3644	-.3893	平鋪直敘、意義明暢 棄舊趨新、詭奇怪異 通俗明快、富於情趣
新奇	.899	.040				
輕靡	.937	-.034				
壯麗	-.192	.860	P2 悠然忘憂瓢蟲組	-.2405	2.0001	外觀壯麗、氣度雄壯
繁縟	-.161	.900	P7 保育摺學	-.1656	.2941	造形繁複、取材豐富
精約	.805	.246	P3 小籠包調味組	-1.8989	-.5169	型態簡練、技法精緻
			P9 啄墨	-1.5805	-.3876	
% of Variance	49.159	37.209				
Cumulative%	49.159	86.368				

以圖 4 之圖例可見，研究樣本僅 p3「小籠包調味組」與 p9「啄墨」較具群聚樣態，接近於「精約」風格屬性，其餘樣本均略分散，顯見本研究樣本取樣之臺灣文創商品風格競態各異，《文心雕龍》〈體性篇〉之 8 類風格向度尚無法完整涵蓋文創商品的多元風格。為求得 12 項商品之分類樣態，

續以階層集群分析法以調整後距離之集群合併，研究探得 5 類群聚：「p7、p8、p10 與 p12」、「p3、p6 與 p9」、「p4、p5 與 p11」、「p1」、「p2」等，如圖 5，則可進一步參照圖 4 之風格屬性分佈及風格語意，重新命名新集群為：豐富明暢、意義精煉、傳統曖昧、樸實近人、繁複壯美等涵蓋全受試商品之風格樣貌。

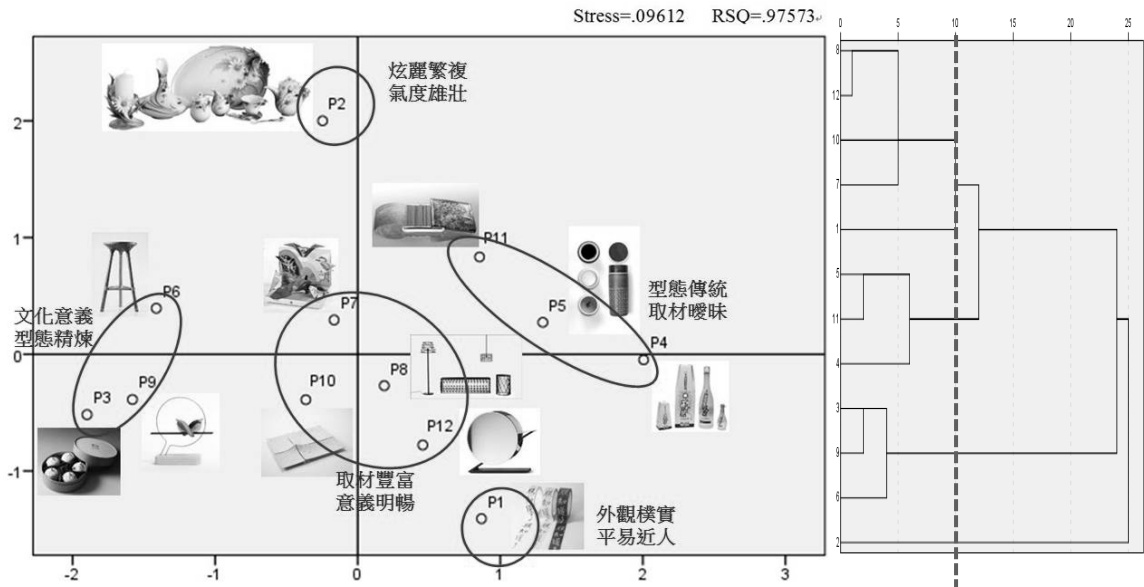


圖 5、12 項臺灣文創商品新分類集群空間圖

## 二、臺灣文創商品三向度分析

呈上圖 4「文化度、創意度、喜好度」三向度之多向度多元尺度分析，顯示最具「文化度」的臺灣文創商品為「p6 竹凳」、最具「創意度」與「喜好度」的商品為「p3 小籠包調味組」、「p9 啄墨」。三向度於認知空間圖顯示其位於風格屬性「典雅」、「遠奧」與「精約」之間，就風格特徵而論，屬於傳承文化、取材有度、意義深遠、表達含蓄以及型態簡練、技法精湛等特質，可見臺灣文創工藝產品類「p6 竹凳」最能表現出傳承文化、取材有度、意義深遠與表達含蓄等文化性，而「p9 啄墨」則以木製工藝巧妙表現出鳥喙的「啄」與功能性-筆「墨」轉化，此「創意度」普遍受受試者青睞；「p3 小籠包調味組」則以臺灣飲食文化-小籠包造型與調味組等功能性複合，最受偏好，且與「p9 啄墨」皆具型態簡練、技法精湛等特質。另外，以次數分配表統計三向度之得分序位來看，前三名確實集中於「p3 小籠包調味組」、「p9 啄墨」與「p6 竹凳」商品，後續以「p2 飄然忘憂瓢蟲組」、「p7 保育摺學」此風格屬性為「壯麗」、「繁縟」特質，較具備文化特質深度表現，而「p1



紙膠帶」、「p5 隨行杯」、「p12 懸臂膠帶台」與「p4 小米酒」則列為最不具文化度之文創商品(表 4)。在「優質創意強度」表現上，接續以「p8 鐵窗印象」、「p10 聚山」風格屬性偏於「顯附」(平鋪直敘、意義明暢)特質之商品獲得偏好，而「p1 紙膠帶」、「p11 逍遙遊」、「p5 隨行杯」與「p4 小米酒」列為最不具創意度之文創商品(表 5)。於喜好度方面，以「p10 聚山」、「p7 保育摺學」偏於取材豐富且意義明晰特質，獲得較高偏好，另外同樣以「p1 紙膠帶」、「p5 隨行杯」、「p11 逍遙遊」與「p4 小米酒」評定為最不受喜好度之文創商品(表 6)。

表 4、「文化特質深度表現」得分排序表










序位	1	2	3	4	5	9	10	11	12
商品	p3	p6	p9	p2	p7	p1	p5	p12	p4
圖示									
平均數	3.9	3.88	3.62	3.58	3.4	3.2	3.07	3.03	2.93

表 5、「優質創意強度表現」得分排序表




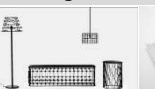














序位	1	2	3	4	5	9	10	11	12
商品	p3	p9	p6	p8	p10	p1	p11	p5	p4
圖示									
平均數	4.28	3.88	3.87	3.6	3.6	3.43	3.33	3.25	2.9

表 6、「喜好度」得分排序表

序位	1	2	3	4	5	9	10	11	12
商品	p3	p9	p6	p10	p7	p1	p5	p11	p4
圖示									
平均數	4.03	3.87	3.82	3.47	3.43	3.2	3.05	2.9	2.8

## 2-1. 三向度與8類風格屬性之相互關係

為進一步求得《文心雕龍》〈體性篇〉之 8 類風格向度與文創商品的「文化度、創意度、喜好度」之交互關係，以 Pearson 積差相關檢定得知，「文化度」與 8 類風格屬性偏好呈現正相關，相

關係數介於.351-.942 之間，個別變數尤以「典雅」、「遠奧」風格最具相關性( $r=.942^{***}$ 、 $\alpha=.000$ ； $r=.843^{***}$ 、 $\alpha=.001$ )，而整體偏好亦達相關顯著( $F(8,3)=9.595$ ,  $R^2=.962$ ,  $p=.045^*$ )；「創意度」與 8 類風格屬性偏好亦呈現正相關，相關係數介於.199-.817 之間，個別變數以「典雅、遠奧、精約、顯附、新奇、輕靡」風格具相關性( $r=.757^{**}$ 、 $\alpha=.004$ ； $r=.687^*$ 、 $\alpha=.014$ ； $r=.584^{**}$ 、 $\alpha=.046$ ； $r=.817^{***}$ 、 $\alpha=.001$ ； $r=.764^{**}$ 、 $\alpha=.004$ )，整體偏好同樣達顯著相關( $F(8,3)=17.690$ ,  $R^2=.979$ ,  $p=.019^*$ )；而「喜好度」與 8 類風格屬性之相互關係上，相關係數介於.218-.813 之間，個別變數同樣以「典雅、遠奧、精約、顯附、新奇、輕靡」具相關性( $r=.780^{**}$ 、 $\alpha=.003$ ； $r=.709^{**}$ 、 $\alpha=.010$ ； $r=.813^{***}$ 、 $\alpha=.001$ ； $r=.678^*$ 、 $\alpha=.015$ ； $r=.771^{**}$ 、 $\alpha=.003$ ； $r=.798^{**}$ 、 $\alpha=.002$ )，整體偏好亦同樣達相關顯著( $F(8,3)=31.713$ ,  $R^2=.988$ ,  $p=.008^{**}$ )。此結果顯示《文心雕龍》〈體性篇〉之 8 類風格向度以「典雅、遠奧、精約、顯附、新奇、輕靡」等屬性，最能評定文化創意商品之「文化特質深度、優質創意強度及喜好度」等關係。

## 2-2. 三向度之相互關係

而在三向度「文化度、創意度、喜好度」之相互關係上，以逐步多元迴歸分析其相關性，整體相關程度達到顯著( $F(2,9)=45.433$ ,  $R^2=.910$ ,  $p=.000^{***}$ )，如表 7 所示；尤其以「創意度」更能預測「喜好度」之評定( $r=.953$ ,  $t(9)=4.156$ ,  $p=.000^{***}$ )，顯示「優質創意強度」實列為受試者之偏好選擇依據。

表 7、產品於「喜好度、文化度、創意度」之相互關係

	喜好度	文化度	創意度
喜好度	1		
文化度	$r=.858^{***}$ $\alpha=.000$	1	
創意度	$r=.953^{***}$ $\alpha=.000$	$r=.878^{***}$ $\alpha=.000$	1

\* $p<.05$ ; \*\* $p<.01$ ; \*\*\* $p<.001$





若以《文心雕龍》〈體性篇〉之 8 類風格與三向度認知空間圖，輔以創意度商品次序分配表共同評析，則具「精約、新奇、輕靡、顯附」風格較能引起消費者偏好，亦即文創商品偏於型態簡練、技法精湛、棄舊趨新、詭奇怪異、通俗明快、富於情趣、平鋪直敘與意義明暢等特質，能在當代消費風格下誘發喜好度。


### 三、受試者背景與風格認知關係

#### 3-1. 有無設計/藝術背景

本研究為探知背景經驗是否會影響其於臺灣文創商品的風格認知，取樣分別為設計/藝術相關背景人士 33 位，其他領域背景 27 位，以獨立樣本 t 檢定分析得知(表 8)B 題號(商品：p2 飄然忘憂瓢蟲組)為受試者看法最為分歧之商品，且於風格屬性「典雅、遠奧、精約」評定達顯著性差異( $p=.048^*$ 、 $.050^*$ 、 $.046^*$ )，K 題號(商品：p11 逍遙遊-東方的心靈旅行)於風格屬性「典雅、壯麗、輕靡」評定亦達顯著性差異( $p=.002^{**}$ 、 $.049^*$ 、 $.050^*$ )，L 題號(商品：p12 懸臂膠帶台)於風格屬性「典雅、顯附」評定達差異性顯著 ( $p=.028^*$ 、 $.002^{**}$ )，G 題號(商品：p7 保育摺學)則於「遠奧、繁縟、輕靡」風格評定達顯著差異( $p=.001^{***}$ 、 $.031^*$ 、 $.010^{**}$ )，且「其他領域」背景人士在上述各類風格評定上，皆較「設計/藝術相關背景」給予更高的評價，顯示「設計/藝術相關背景」受試者對於文創商品有較嚴苛的評定標準，且於「典雅」(傳承文化、取材有度)與「繁縟」(造型繁複、取材豐富)衡量上，呈現較分歧的看法，尤其在「p2 飄然忘憂瓢蟲組」甚且在文化度、創意度、喜好度亦顯示出背景造成之感受差異。

表 8、受試者(有無設計或藝術背景)之風格認知差異表





商品	編號	題號/風格	變異數相等的 LEVENE 檢定		平均數相等的 t 檢定	
			F 檢定	顯著性	t 值	p 值(sig.)
	P2	B1(典雅)	1.506	.225	-2.020	.048*
		B2(遠奧)	.489	.487	-2.005	.050*
		B3(精約)	.451	.505	-2.039	.046*
		B9(文化度)	.098	.755	-2.731	.008**
		B10(創意度)	.004	.952	-2.206	.031*
		B11(喜好度)	1.317	.256	-2.104	.040*
	P3	C5(繁縟)	.310	.580	-3.311	.002**
		C6(壯麗)	1.492	.227	-2.291	.026*
	P4	D3(精約)	.011	.916	-2.037	.046*
	P5	E5(繁縟)	1.594	.212	-2.542	.014*

	P7	G2(遠奧)	5.509	.022	-3.431	.001***
		G5(繁縟)	.151	.699	-2.213	.031*
		G8(輕靡)	8.058	.006	-2.670	.010**
	P11	K1(典雅)	4.237	.044	-3.177	.002**
		K6(壯麗)	.062	.804	-2.007	.049*
		K8(輕靡)	.182	.671	-2.001	.050*
		K9(文化度)	.138	.711	-2.622	.011*
	P12	L1(典雅)	.156	.694	-2.259	.028*
		L4(顯附)	.864	.357	-3.191	.002**
		L10(創意度)	.116	.734	-2.917	.005**
		L11(喜好度)	.060	.807	-2.563	.013*

### 3-2. 性別

本研究共取樣受試者男 30 位、女 30 位，依獨立樣本 t 檢定分析探究，僅有 4 類商品於 2 類風格向度在性別背景上具顯著差異性，依序為 B 題號(p2 飄然忘憂瓢蟲組)與 J 題號(p10 聚山)在「壯麗」風格達差異顯著( $p=.001^{***}$ 、 $.045^{*}$ )，以及 C 題號(p3 小籠包)與 I 題號(p9 啄墨)於「精約」風格呈現顯著差異( $p=.006^{**}$ 、 $.050^{*}$ )(表 9)。若以該風格得分平均數比較，女性在上述商品的風格評分皆較男性為高，即女性較男性認為 p2 飄然忘憂瓢蟲組、p10 聚山具「壯麗」特質，p3 小籠包與 p9 啄墨具「精約」特性。

表 9、受試者(性別男/女)之風格認知差異表

商品	編號	題號/風格	變異數相等的 LEVENE 檢定		平均數相等的 t 檢定	
			F 檢定	顯著性	t 值	p 值(sig.)
	P2	B6 飄然忘憂瓢蟲組/ (壯麗)	2.193	.144	-3.543	.001***
	P3	C3 小籠包/(精約)	2.034	.159	-2.871	.006**
	P9	I3 啄墨/(精約)	.094	.760	-2.000	.050*
	P10	J6 聚山/(壯麗)	2.286	.136	-2.054	.045*

### 3-3. 年齡

於年齡分層上，本研究依受試者年齡區分為 39 歲以下與 40 歲以上之「少、青年」與「青壯年」2 群組(n1=25 人、n2=35 人)，同樣以獨立樣本 t 檢定分析得知，五項商品於五類風格在偏好上具顯著差異，與性別背景相同，皆於「p2、p3、p9、p10」商品評定呈現差異性顯著(表 10)，尤其於 p2 飄然忘憂瓢蟲組-壯麗風格、p9 啄墨-精約風格、p10 聚山-壯麗風格亦表現顯著差異之評分(p=.034\*、.050\*、.045\*)。在得分平均數比較上，少、青年組在「紙膠帶」-新奇、輕靡與「飄然忘憂瓢蟲組」-壯麗風格，給予較高評分；而青壯年則於「小籠包」-繁縟、文化度與「啄墨」-精約、「聚山」-壯麗風格，給予較高評價。






表 10、受試者(少青年/青壯年)之風格認知差異表

商品	編號	題號/風格	變異數相等的 LEVENE 檢定		平均數相等的 t 檢定	
			F 檢定	顯著性	t 值	p 值(sig.)
	P1	A7 紙膠帶/(新奇)	.514	.476	2.033	.047*
		A8 紙膠帶/(輕靡)	1.325	.255	3.010	.004**
	P2	B6 飄然忘憂瓢蟲組/(壯麗)	.592	.445	2.172	.034*
	P3	C5 小籠包/(繁縟)	.470	.496	-2.099	.040*
		C9 小籠包/(文化度)	2.147	.148	-2.089	.041*
	P9	I3 啄墨/(精約)	.094	.760	-2.000	.050*
	P10	J6 聚山/(壯麗)	2.286	.136	-2.054	.045*

### 3-4. 區域

另於受試者生活背景區分，分為臺灣境內與境外區域 2 組，分別為 49 人與 11 人，同樣以獨立樣本 t 檢定分析得知，六項商品於五類風格在偏好上具顯著差異，分別為 p1 紙膠帶-壯麗、p7 保育摺學-新奇、p8 鐵窗印象-遠奧、p9 啄墨-文化度、p12 懸臂膠帶台-精約/新奇等風格，呈現差異性顯著(p=.049\*、.011\*、.031\*、.018\*、.001\*\*\*、.036\*) (表 11)，若以得分平均數比較，則境外人士對於「p7 保育摺學-新奇、p9 啄墨-文化度」較臺灣受試者給予更高評價；而「p1 紙膠帶-壯麗、p8 鐵窗印象-遠奧、p12 懸臂膠帶台-精約/新奇」則為境內人士較境外更為偏好此等風格。

表 11、受試者(臺灣境內/境外)之風格認知差異表

商品	編號	題號/風格	變異數相等的 LEVENE 檢定		平均數相等的 t 檢定	
			F 檢定	顯著性	t 值	p 值(sig.)
	P1	A6 紙膠帶/(壯麗)	.143	.707	2.015	.049*
	P7	G7 保育摺學/(新奇)	.019	.891	-2.621	.011*
	P8	H2 鐵窗印象/(遠奧)	2.095	.153	2.214	.031*
	P9	I9 啄墨/(文化度)	.707	.404	-2.442	.018*
	P12	L3 懸臂膠帶台/(精約)	8.443	.005	3.559	.001***
		/(新奇)	.001	.978	2.141	.036*

以受試者背景分析而論，消費者認知偏好受有無設計/藝術背景影響最大，於最多商品在多樣風格向度、文化、創意與喜好上呈現顯著差異，且特別於「p2 飄然忘憂瓢蟲組」此明顯商品形象特質之產品，與其他領域之受試者意見分歧，且較受其他領域背景人士喜愛。在性別與年齡分類上，女性較男性給予文創商品較佳評價，而此兩分類受試者皆對於同樣 4 項商品(p2 飄然忘憂瓢蟲組、p3 小籠包、p9 啄墨、p10 聚山)在「精約、壯麗」風格呈現顯著意見分歧，青壯年組(40 歲以上)在取材豐富之繁縟、壯麗等文化特質，評價較高。而區域分類之境外人士，則較臺灣境內消費者對於保育動物的摺紙商品於「新奇」風格評價較高，亦較境內人士更加欣賞木製商品-「啄墨」表現的文化特質。

## 伍、結論與建議

本研究以三部分取樣臺灣文創商品，分別為專家選樣、立意取樣與隨機抽樣方式選列受試商品，以《文心雕龍》〈體性篇〉之 8 類風格為依據，探究近年臺灣文創商品之風格取向，並探析其與文化、創意及喜好之相互關聯。研究結果列述如後：

**1. 文創工藝類商品偏於「典雅、遠奧」風格：**本研究 p6 竹凳為最接近於「典雅、遠奧」風格之商品代表，該風格具有傳承文化、取材有度及意義深遠、表達含蓄等特質，確實能說明臺灣傳產工藝類商品能成功傳達文化性與含蓄轉化的風格特性，而於「文化度」分析上，亦以 p6 竹凳為具「文化性」之風格意象代表，如同文獻探究的風格識別所言，在工藝類產品感受上，自然材質的使用與實用性符合消費者既有記憶、經驗與生活背景，為消費者的偏好取向。

**2. 文創商品能呈現多元風格特質：**受試商品 p2 飄然忘憂瓢蟲組、p6 竹凳、p7 保育摺學與 p10 聚山等類商品，皆能顯見文創商品風格並非僅限於某類特質，多元的風格表現使得文創商品更能予人不同的認知感受。陳俊智(2001)曾表示，不同風格之特徵混雜容易造成認知模糊現象，亦即，呈現過多訊息導致判斷的依據過多，反而易讓受試者無法進行正確判斷而削弱風格之確定性，上述商品部分可證述學者所言，然亦或許為此評定之 8 類風格特質某些過於近似，而難以分辨；從文創商品認知空間圖也可得知，《文心雕龍》〈體性篇〉之 8 類風格向度，無法完整論述臺灣文創商品之全部樣態，然如同〈體性篇〉亦主張八體屢遷，能以 8 類基本體性融合增生新的體式，因此就集群分析，甚且可依此 8 類風格推論新風格向度為：豐富明暢、意義精煉、傳統曖昧、樸實近人與繁複壯美等，或許較能符應臺灣文創商品之實際風格現況。

**3. 「典雅、遠奧、精約」風格最具文化、創意與喜好度：**研究得知，傳統工藝類文創商品 p6 竹凳最具文化度，而 p3 小籠包調味組與 p9 啄墨則最具創意度與喜好度，屬於型態簡練、技法精湛的「精約」風格特性。接續較具文化度之風格為「壯麗、繁縟」，較具創意度則為「顯附」；顯示文化特質深度須具備能呈現傳承文化、取材有度、意義深遠、表達含蓄外，外觀壯麗、氣度雄壯、造型繁複與取材豐富，亦為評定文化深度之特質。研究得知，文創商品確實以注重文化符碼在三層次：技術層(體貌)、意義層(體要)與策略層(情性)的順暢融合，同時以文化符碼的取材有度與豐富性為文創商品的必然要素，同時含蓄意義較外顯明示更具文化表現。而創意強度則須倚賴型態簡練、技法精湛與平鋪直敘、意義明暢等清明性較佳，後續則以「新奇、輕靡」風格可視為評定三向度之關鍵。

**4. 「創意度」能影響「喜好度」之評定：**研究得知，文化度與創意度確實與喜好呈現高度相關性，尤其以創意度更能預測消費者偏好，亦即，具「精約、顯附、新奇、輕靡」風格意象較能引起喜好與消費意願；若以風格的形態要素而論，則於形體、圖案、色彩與紋理之外觀表現上，須以簡練、直敘、新穎為主，而風格特徵(心理行為)則需能引發明暢與情趣感受。

**5. 有無設計/藝術背景最能影響風格認知差異：**於受試者背景探究下，相較於性別、年齡與區域性，有無設計/藝術背景最能影響風格認知評定，於 12 項商品呈現的風格差異性數量最多，對於商品的評量較為嚴峻，尤其於「典雅、繁縟」此較具文化特質的向度上，普遍呈現分歧看法。而性別與年齡差異於同樣的 4 類商品偏好上呈現顯著差別，顯見此 4 類商品於不同消費族群能具有不同風格屬性，例如，少青年組對於「p1 紙膠帶」此銷量極高的文創商品於「新奇」(棄舊趨新、詭奇怪異)有更佳評價，而青壯年女性(40 歲以上) 則對於「p9 啄墨」在「精約」(型態簡練、技法精湛)有更好的評定偏好。個人的背景確實於風格的判斷規則、感知語意上，有不同的判定準則，研究可知，影響最劇的認知差異則與文化背景、專業知識、經驗等尤其相關。

陳蕙芬、楊燕枝(2016)表示，文化創意產品的銷售會依消費族群的不同社會屬性而呈現差異，因此其認為，文創產品與目標消費群的配對，為產品發展的挑戰關鍵之一。本研究結果對於消費者

在文創商品的風格偏好與認知有更深入的了解，希冀能加深設計與行銷領域在消費族群差異性之了解。而當代臺灣文創商品於劉勰《文心雕龍》〈體性篇〉之 8 類風格向度分析上，如同高千惠(2014)所言“風格史的好處是可以通過歷史路線而整理出作品的時代性，而它的困處是，無法為不在既有歷史路線上的作品安插到合適的美學位置”，南北朝時期的文學理論體系對於當代文學風格的評析論述，未必能完整涵蓋至現今文創商品風格之橫斷面，未在此橫斷面上的商品確實易被遺忘於當代的風格評定標準，以風格認知的三層次分析，現今臺灣文創商品能產生「心以理應」結果仍屬於意義明暢、型態精練的文化與創意特質，即技術層需形式簡練、意義層需平鋪直敘、策略層則需表現明暢，才得為受當代消費者偏好之時代風格。

## 參考文獻

### 一.中文文獻

- 王更生(1991)。劉勰文心雕龍風格論新探。**師大學報**，36，139-157。
- 王淑慧、何明泉(2014)。解讀文化品牌模式之探討。**明道學術論壇**，9(2)，27-48。
- 文化部-文化創意產業推動服務網(2016)。取自 [http://cci.culture.tw/cht/index.php?code=list&flag=detail&ids=25&article\\_id=13384](http://cci.culture.tw/cht/index.php?code=list&flag=detail&ids=25&article_id=13384)。上網查詢日期：民 105 年 11 月 24 日。
- 文化統計網(2017)。取自 [http://stat.moc.gov.tw/HS\\_UserItemResultView.aspx?id=14](http://stat.moc.gov.tw/HS_UserItemResultView.aspx?id=14)。上網查詢日期：民 106 年 1 月 16 日。
- 李曰剛(1982)。文心雕龍之文體論檢討-文心雕龍斟詮「體性」篇題述。**師大學報**，27，185-218。
- 呂清夫(1993)。**造形原理**。臺北市：雄獅。
- 呂昭慧、何明泉、楊裕富、李傳房(2006)。運用文化符碼之產品設計探討。**設計研究**，6，140-146。
- 林榮泰(2005)。文化創意，設計加值。**藝術欣賞**，1(7)，26-32。
- 林榮泰、林伯賢(2009)。融合文化與美學促成文化創意設計新興產業之探討。**藝術學報**，85，81-105。
- 林榮泰(2011)。從服務創新思維探討感質體驗設計。**設計學研究**，14(S)，13-31。
- 高千惠(2014)。**第三翅膀：藝術觀念及其不滿**。臺北市：典藏藝術家庭。
- 陳拱(1995)。《文心雕龍·體性》篇疏解。**興大中文學報**，8，29-56。
- 陳孝慧(1999)。**產品設計風格與色彩配色關係**。未出版碩士論文，國立交通大學應用藝術研究所，新竹。
- 陳俊智(2000)。風格操作模式應用於產品造形設計之研究。**工業設計**，28(2)，111-115。
- 陳俊智(2001)。以坐椅設計為例探討中西設計風格的認知與判斷。**設計學報**，6(2)，79-99。
- 陳鴻勝(2015)。文學與設計—以創意為溝通的橋樑。**藝見學刊**，9，91-98。



- 陳蕙芬、楊燕枝(2016)。文物典藏到文創產品的價值創造-以故宮與頑石合作案為例。**圖書資訊學刊**，**14**(1)，115-149。
- 許瑞仁(2007)。**隨身數位商品之企業產品風格與型態研究**。未出版碩士論文，臺北科技大學創新設計研究所，臺北市。
- 許占民、張全、景韶宇、陸長德(2005)。面向產品造型設計的形態風格描述模型構建。**計算機應用研究**，**11**，38-41。
- 張珍珍(2008)。**利用時間序列模式預測產品造型風格之研究**。未出版碩士論文，華梵大學工業設計研究所，新北市。
- 張哲榮(2014)。**禪風產品意象與特徵探討**。未出版碩士論文。交通大學應用藝術研究所，新竹市。
- 國家教育研究院-雙語詞彙、學術名詞暨辭書資訊網(2016)。取自 <http://terms.naer.edu.tw/detail/1303227/?index=1>。上網查詢日期：民 105 年 11 月 24 日。
- 黃琦、孫守遷(2006)。產品風格計算研究進展。**計算機輔助設計與圖形學學報**，**18**(11)，1629-1636。
- 馮永華、楊裕富(2006)。設計風格形成因素之研究。**設計學報**，**11**(3)，99-116。
- 游萬來、林俊明(1997)。產品風格的量化描述研究—以轎車形態為例。**設計學報**，**2**(2)，89-107。
- 楊裕富(1998)。**設計的文化基礎：設計、符號、溝通**。臺北：亞太圖書。
- 葉榮剛、林伯賢、徐啟賢(2011)。詩詞形神轉化的文化創意設計應用。**設計學報**，**16**(4)，91-105。
- 陶禮天(2005)。視域融合：《文心雕龍》審美心物觀之建構論。**政大中文學報**，**4**，3-28。
- 臺灣文博會(2010)。取自 <https://creativexpo.tw/award-info/>。上網查詢日期：民 105 年 11 月 24 日。
- 劉新圓(2009)。什麼是文化創意產業。**國政研究報告** 2009 年 5 月 13 日。臺北：財團法人國家政策研究基金會。
- 廖海進(2007)。文化符碼及其在產品設計中的應用。**包裝工程**，**28**(7)，145-147。
- 衛萬里(2011)。無形文化符碼於商品設計程序之應用-以臺灣閩南鬼神諺語為例。**設計學報**，**16**(3)，69-92。
- 顏惠芸、林伯賢、林榮泰(2014)。文創商品之感質特性探討。**感性學報**，**2**(1)，34-61。
- 簡姝丞(2015)。**Yii 品牌工藝產品之魅力因子研究**。未出版碩士論文，國立雲林科技大學創意生活研究所，雲林。
- 顧惠敏(2006)。**產品造型意象之衝突性協調研究**。未出版碩士論文，華梵大學工業設計研究所，新北市。

## 二、英文文獻

Barthes, R. (1974). *S/Z: An essay*. (Trans. Richard Miller). New York: Hill & Wang.

- Bell, S.S., Holbrook, M.B. & Solomon, M.R. (1991). Combining esthetic and social value to explain preferences for product styles with the incorporation of personality and ensemble effects. *Journal of Social Behavior & Personality*, 6(6), 243-274.
- Creusen, M.E.H. & Schoormans, J.P.L. (2005). The different roles of product appearance in consumer choice. *The Journal of Product Innovation Management*, 22, 63-81.
- Crilly, N., Moultrie, J. & Clarkson, P.J. (2004). Seeing things: consumer response to the visual domain in product design. *Design Studies*, 25(6), 547-577.

取樣商品：

- (1) 朕知道了紙膠帶(2013)。臺灣朕知道了紙膠帶風迷兩岸－特色文創抗日韓。取自 [http://news.99ys.com/news/2014/0603/27\\_165036\\_1.shtml](http://news.99ys.com/news/2014/0603/27_165036_1.shtml)。上網查詢日期：民 106 年 1 月 16 日。
- (2) 飄然忘憂瓢蟲組(2005)。法藍瓷股份有限公司。取自 <http://www.epochtimes.com/b5/5/2/25/n827232.htm>、<http://www.franzcollection.com.tw/tw/ladybug>。上網查詢日期：民 105 年 11 月 24 日。
- (3) 小籠包調味組(2010)。台客藍手工坊。取自 <http://www.lovelytaiwan.com.tw/web/product.php?id=388>。上網查詢日期：民 105 年 11 月 24 日。
- (4) 馬拉桑 12%小米風味酒(2008)。信義鄉農會。取自 <http://baike.baidu.com/item/%E9%A9%AC%E6%8B%89%E6%A1%91/74396>。上網查詢日期：民 105 年 11 月 24 日。
- (5) ONE-ON-ONE 隨身杯 (2016)。乾唐軒。取自 <http://www.acera.tw/?p=4358>。上網查詢日期：民 105 年 11 月 24 日。
- (6) 竹凳 (2009)。周育潤。取自 <http://www.ettoday.net/news/20141112/425167.htm>。上網查詢日期：民 105 年 11 月 24 日。
- (7) 保育摺學(2013)。取自 <http://red-dot.de/cd/de/online-exhibition/work/?code=06-1616&y=2013&c=169&a=0>。上網查詢日期：民 105 年 11 月 24 日。
- (8) 鐵窗印象(2015)。都新羽、賴滿軍、王耀樟。上網日期：105 年 11 月 24 日。取自 <http://www.id.ttu.edu.tw/files/15-1074-21483,c2038-1.php?Lang=zh-tw>
- (9) 啄墨(2015)。木趣設計工作室。取自 [http://boco.com.tw/test/2015%E8%87%BA%E7%81%A3%E6%96%87%E5%8D%9A%E6%9C%83-%E6%96%87%E5%89%B5%E7%B2%BE%E5%93%81%E7%8D%8E/#prettyphoto\[post\\_gallery\]/20/](http://boco.com.tw/test/2015%E8%87%BA%E7%81%A3%E6%96%87%E5%8D%9A%E6%9C%83-%E6%96%87%E5%89%B5%E7%B2%BE%E5%93%81%E7%8D%8E/#prettyphoto[post_gallery]/20/)。上網查詢日期：民 105 年 11 月 24 日。
- (10) 聚山(2015)。高山青文創事業股份有限公司。取自 <http://boco.com.tw/test/2015%E8%87%BA%>

E7%81%A3%E6%96%87%E5%8D%9A%E6%9C%83-%E6%96%87%E5%89%B5%E7%B2%BE%E5%93%81%E7%8D%8E/#prettyphoto[post\_gallery]/20/。上網查詢日期：民 105 年 11 月 24 日。

(11) 逍遙遊 — 東方的心靈旅行(2013)。琉璃工房志業股份有限公司。取自 <https://creativexpo.tw/past-winners/>。上網查詢日期：民 105 年 11 月 24 日。

(12) 懸臂膠帶臺(2016)。谿品設計有限公司。取自 <https://creativexpo.tw/past-winners/>。上網查詢日期：民 105 年 11 月 24 日。

# The Style of Taiwan Cultural and Creative Products

Pei-Hua Hung\*, Po-Hsien Lin\*\*

---

## Abstract

Under the trend of economic globalization, the creative industries all pursue local features to compete for business over the world. Therefore, cultural and creative product designs are trying to take root on cultural elements for localization. This research utilized 《Wen Xin Diao Long》〈Ti Xing Chapter〉, the Chinese literary theory, to investigate the styles of Taiwan image on cultural and creative products in this period of time. The researcher took sampling chosen by experts, works of Red Dots Awards and works of Cultural and Creative Awards as research targets to probe the style attributes of Taiwan cultural and creative products based on the eight classifications of 《Wen Xin Diao Long》〈Ti Xing Chapter〉. The following research objective was to investigate the relationship between “Culture, Creativity and Preference” and these eight classifications. In addition, trying to explore whether the background of subjects influence their recognition for styles. This research found that the styles of “elegant, implicit” possess the most cultural quality; the style of “succinct” possess the most creativity and preference. And preference would be affected significantly by creativity of products. For the difference of subjects’ background, the participants with design/art background evaluated products more strictly, and showed significant difference on the style “elegant, elaborate”, and gender / age differences had significant variety on the style “luxuriant, succinct”. The results of this research hopefully would provide more understanding about the styles of Taiwan cultural and creative products for the field of design.

**Key words:** Style of Cultural and Creative Products, Style Image, Style Recognition, 《Wen Xin Diao Long》〈Ti Xing Chapter〉

---

\*University of Taipei, Department of Learning and Materials Design, Adjunct Lecturer

\*\*National Taiwan University of Arts, Graduate school of Creative Industry Design, Professor



# 藝術作品轉換到室內設計模式之研究： 以「詩情畫意」系列畫作為例

高姪娟\*、顏惠芸\*\*、林榮泰\*\*\*

## 摘 要

空間設計與產品一樣在適應生活環境的背景下，如何滿足業主的文化創意需求將是設計師面臨的新挑戰。現今家居空間設計在發展中逐漸趨於同質化，標準化商品已不足以滿足業主的個性審美需求，家居空間的人文個性美感顯得更為重要。本研究探討人文詩意與畫意空間結合現代居住空間設計，以「詩情畫意」的系列繪畫作品作為研究樣本，以歸集文獻資料為基礎，採用立意抽樣法和個案研究法，詮釋「詩情」和轉換「畫意」的思維程序，將藝術美轉換為室內設計，歸納設計思考與應用的轉換模式，並以個案設計來表達與證實其轉換模式的應用。

**關鍵詞：**詩情畫意、室內設計、設計模式

---

\*國立臺灣藝術大學設計學院創意產業設計研究所博士生

\*\*中國文化大學廣告學系助理教授

\*\*\*國立臺灣藝術大學設計學院創意產業設計研究所教授

## 壹、緒論

隨經濟發展和城市化進程加速，居住環境隨着物質的豐富更加舒適，新建成居住區呈現更多千篇一律，在追求物質生活空間擴展的過程中，美好居家環境的設計需求將得以受到重視，居住文化需要注入更多精神主題，來滿足人們對文化美學和精神享受的追求。龔紅艷與康小勇（2003）在研究中提到人們對居住的需求從基本生理需求的滿足逐步向心理與文化領域的更高層次推進。王黎（2015）提到現今室內空間以居住者的使用需求為出發點，是空間使用者逐步完善居住空間人性化的過程，設計創造的形態是否能夠最恰當地體現出當時使用者的功能需求以及對精神上的關懷與滿足，必須具有人性化的內涵。以人為本的設計思想一直以來備受關注，傾聽人們內心深處的聲音，針對使用者的個性特點、生活規律和需求及進行分析以滿足多重需求，以人為中心關注人的真實生活，以人為本逐步成為設計的主要理念、設計重點。因此，室內設計是否滿足人們的普遍適應需求，是否具有人文藝術表現力，是否能實現設計者的理想目標已成為當前評論室內設計的重要原則和標準之一。

優美的自然景觀和賦有意境的畫作都是人之所嚮往和喜愛的空間事物，自古至今都常用詩詞書畫來傳達美好空間和內心心境，設計師在詩詞畫意中有很多值得借鑒和發揚光大的設計元素應用於現代居住空間設計，亦可作為藝術家和設計師的創作靈感來源，這對於擴大藝術家或設計師的視野和增強設計能力是十分必要的。學習各種設計表現方式是為了更好地展示設計者的思想，讓觀者讀懂設計者的設計意圖那只是一般設計者的水準，如果能讓觀者讀後能產生美妙的感覺，沉醉在詩情畫意的作品中，那將是另一種超然境界。「詩情畫意」源於宋代時期周密的《清平樂·橫玉亭秋倚》詞：「詩情畫意，只在欄杆外，雨露天低生爽氣，一片吳山越水」，以「詩情畫意」來形容像詩畫裏所描繪的能給人以美感的意境。藝術家或設計師經由對詩詞中空間意境美感理解，深入空間設計，將詩情畫意之意境融入與生活息息相關的居住空間，是一個值得探討的設計思路。藉由傳統文化之內涵，將「詩情畫意」的外顯傳播形式及內隱表徵意涵，投射於空間設計，恰當地應用詩詞畫意之文學意涵與繪畫美學，萃取其有形和無形之元素，作為文化創意空間設計概念發現的參考依據。因此，本研究探討「詩情畫意」之外顯與內涵形式，運用於室內設計的可行性，並瞭解設計師如何透過「詩情畫意」傳達表意於空間，又如何將詩詞和繪畫轉化到空間設計，藉以架構詩詞轉換設計之具體形式等項目，以提供往後設計教學、相關產業之設計與應用參考，以及未來相關研究之參考依據。

## 貳、文獻探討

室內設計行業與生活息息相關，設計需求逐漸增多，大多情況下業主委託設計的都為基本外形和使用的需求，很少能同時關注到業主的內在需求和文化內涵。另外，設計師與業主之間至今仍然

存在認知的共通性和差異性問題，特別是在設計師設計過程中，與業主的溝通和達成一致性就顯得尤為重要了。除了空間結構之外，最重要的還有個人心理上的理想形式，而這樣的理想就如同「情人眼裡出西施」。由於每個人的理想與認知都有差異性，探討如何相互認知，牽涉語意認知、傳播理論與心智模式等相關理論。在此以「詩情畫意」的藝術畫作為設計轉換案例，建構一種「詩情畫意」的設計模式與風格。期望透過「詩情畫意」的溝通作用，讓業主對於室內空間設計內容認知沒有鴻溝，設計才能更暢通的達到業主預期，也是本研究的主要目的。

## 一、詩詞文化與藝術作品的設計思維啟示

詩詞文化博大精深，自古以來詩詞與繪畫創作，均具備一切藝術共同追求的目標，即是以「有限」體現「無限」、「無限如何具體化為有限」之特質。而「設計」亦具備將抽象無限化為實際具體表現的特性，與詩詞、繪畫實有異曲同工之妙（葉茱俐、林伯賢、徐啟賢，2011）。詩詞與藝術繪畫之聯繫在臺灣詩人向陽在談詩的繪畫性時，表達出他認為詩的繪畫性可以分三層來談：在最表層來看便是原始圖象，顏色、花朵的意象可以直接從文字上讀出來；第二層進入了意義與象徵的層次，用百合代表純潔，玫瑰則是愛情的化身；第三層便深入到文化的內涵，同樣是白花的意象，在中國文化中代表著死亡，在西方文化情境裡則代表著純潔（李素貞，2005）。也可以說第一層是表層的外在層次，中間第二層為有意義功能的，則第三層更深入到內涵或隱喻的內在層次。詩詞不僅與繪畫有著緊密的聯繫，在設計方面也給予很多的啟發。從早期 Anthony C. Antoniades（1992）的 *Poetic of Architecture: Theory of Design* 時，用書中第六章以整章的篇幅來說明借用詩歌與文學於建築設計上，只是安東尼論述的重點在於詩歌與文學作品可以以直接的方式和合成的方式，給建築師的創作帶來靈感。例如：「當人們對文學作品中描寫的形式和空間元素進行直接的視覺解釋時，就會產生一種靜態的直譯。當建築作品擺脫了直接描寫，把重點轉移到文學作品的氣氛、空間環境、和整體要素的抽象交流上時，就會產生一種動態的闡釋」（楊裕富，2009），當建築與詩意文學作品結合來對建築空間進行審美時，其意境美感會從外形層次深入到意涵和文化感受。楊裕富還認為 Antoniades 將詩歌與文學作品，以直接的方式或合成的方式運用於建築設計領域。不僅提供建築師創作的靈感，也是詩歌與文學作品運用於設計之直接案例。

綜上所述，詩詞是詩人藉由具象的文字符號，抒發心裡情感層面的藝術表現。詩詞文化轉換到繪畫創作時，是外在形式與內在情感的結合，同時再到建築空間時，也是有形與無形的轉換。可由三個層次來呈現，是外在的形式欣賞，也是意義與象徵的認知，更是內心情感和文化內涵的抒發，由此感受詩詞之美、意境和空間之美。本研究試圖結合詩詞文化與繪畫作品來建構「詩情畫意」的建築室內空間，以詩詞轉為繪畫作品之系列作品為室內設計的文化基礎和設計創意啟發，探索表達三個層次的有形和無形之室內空間。



## 二、藝術作品的設計轉換之趨勢

做為國際工業設計社團協會理事長和國際著名「紅點」獎的評審主席 Peter Zec 認為，設計是未來經濟發展的驅動引擎（Zec, P& Burkhard, J, 2010）。然而，設計指出了藝術和技術共同生產新文化形式之處，設計對藝術的活力而言，扮演了相當重要的角色（Flusser, 1999）。藝術需要更為務實，它必須走出原有畫地自限的境界，而設計肯定是藝術最合適的跨界合作夥伴之一（Coles, 2005）。藝術和設計跨界合作及相互轉換是值得深入思考的，藝術品係表達人類經驗、製作精巧與有創意之作品，並非為了功能性所創造，但是當家具被設計得很有藝術感或將畫作印在 T 恤上時，藝術則是一種整合性產品。Coles（2005）指出對藝術家來說，設計很有吸引力，因為它提供賺錢方法、能接觸到更多觀眾，且讓作品更有時尚感，尤其是當使用這些設計品時，藝術家能創作更多的藝術；另一方面，藝術則誘惑著設計師，因為藝術能使設計師在設計時，獲得顯現靈魂深處之態度。

藝術與設計的跨界合作與轉換思考能創造更多更新契機。應用藝術品進行藝術商品設計已成為藝術與設計跨界合作的趨勢之一，兩者藉由價值交換共同創造全新的產業。而且除了讓民眾在觀賞展覽後，能收藏較藝術品原作平價許多的藝術商品之外，也更進一步提供藝術家另一個延續創作生命的經濟收入來源（謝玫晃、管倖生，2011）。著名華裔建築師以蒙得里安的藝術畫作為設計思維的靈感來源，轉換設計了美國麻省理工學院的媒體實驗大樓，為校園帶來新的視覺美感（林榮泰，2007）；日本設計師倉吳史郎以藝術作品來激發設計靈感，以現代手法設計蒙得里安櫃子，以表達其敬意。因此，藝術與設計的跨界合作與設計轉換越來越頻繁，藝術創作及作品為設計帶來無盡靈感，也為其增添了文化意涵。本研究亦從詩詞文化的藝術作品出發，試圖探討設計之轉換，為其傳統設計激發更多新發展路徑。

## 三、「詩情畫意」的文化層次與認知模式

德國哲學家 Cassirer（1944）所言，文化是人的外化、物件化，是符號活動的現實化和具體化，符號形式是一切人類的文化形式。美國哲學家 Langer（1953）亦深受其影響，所主張的「藝術是人類情感符號的創造」，成為近代影響深遠的美學理論。而「詩詞」文化正是詩人藉由具象文字符號，抒發心理情感層面的藝術表現（葉茱俐、林伯賢、徐啟賢，2011）。「詩詞」之產生，正如朱光潛（1988）指出：「詩有內外意，內意欲盡其理，外意欲盡其象，內外意含蓄，方入詩格」。然而，詩詞具有深厚的文化內涵，結合與繪畫藝術共同表達情感層面，其具象符號感的「詩情畫意」在文化層次上應逐漸深入認知與理解。林榮泰（2015）在詩情畫意的認知模式中提到三個層次的認知：第一層次為「外形知覺」主要是詩人如何利用寫景，透過所見所聞，描述景物與情境；第二層次為「意義認知」主要利用前面所建構的情境，理解作者所傳達的意境；第三層次為「內心感受」主要

是閱聽者經由前面兩個階段的認知，充分理解詩人的用意後而感同身受。因此，「外形知覺」是實體的、物質的，是詩詞中對所見景物直接的描寫，也是一種詩畫知覺；「意義認知」是通過詩詞情景描寫後產生的情感性知覺，是有情感傳達的、有共鳴分享的，也可以被視為一種情意認知；然而「內心感受」是意識形態的、無形精神的傳達，是對詩詞文化的更深層次感受，是一種感同身受。

再進一步深入到「詩情畫意」認知模式的解碼和編碼過程，假如用大家瞭解的語言來描述其詩情畫意，是一個解碼的過程，同樣的一個畫家如何將詩詞轉換成一幅詩情畫意的畫作，就是一個編碼的過程（林榮泰、李仙美，2015）。那麼同理，一個設計師如何將「詩情畫意」轉換成一個詩情畫意的室內空間設計作品，也是一個解碼到編碼的過程，是將「詩情」和「畫意」從認知的三個層次來解碼，並結合閱聽者或業主方的空間功能和個性需求重新編碼的一個過程。

以「詩情畫意」系列的「天光雲影共徘徊」作品為例，對於方塘、天光和雲影等自然景色的描寫，南宋詩人朱熹以「半畝方塘一鑑開，天光雲影共徘徊，問渠那得清如許，為有源頭活水來。」的詩詞表達美好景物以傳達觀書有感。李仙美女士再將詩詞解碼，並重新編碼創作「天光雲影共徘徊」之畫作（參見圖 6）。同理在轉換到室內空間設計之上，並對應於設計師與業主關係之上，正如圖 1 所示的認知模式。然而，從認知三個層次來解碼「天光雲影共徘徊」的「詩情畫意」，在「外形知覺」方面：詩畫共同描繪方塘和雲影共徘徊之自然風景，主要通過詩詞的形態表述和畫作顏色、光影表達；在「意義認知」方面：表達水清且深、明淨清激、映照徘徊，主要通過詩詞的源頭活水和畫作的水波蕩漾傳達情意；在「內心感受」方面：感受到推究事物，豁然開朗，內在怡然自得之心境，主要通過詩詞全篇和畫作整體的情感流露來喚起閱聽者或業主的感同身受（Chen, S. J., Lin, C. L. & Lin, R., 2015；Lin, C. L., Chen, J. L., Chen, S. J. & Lin, R., 2015）。

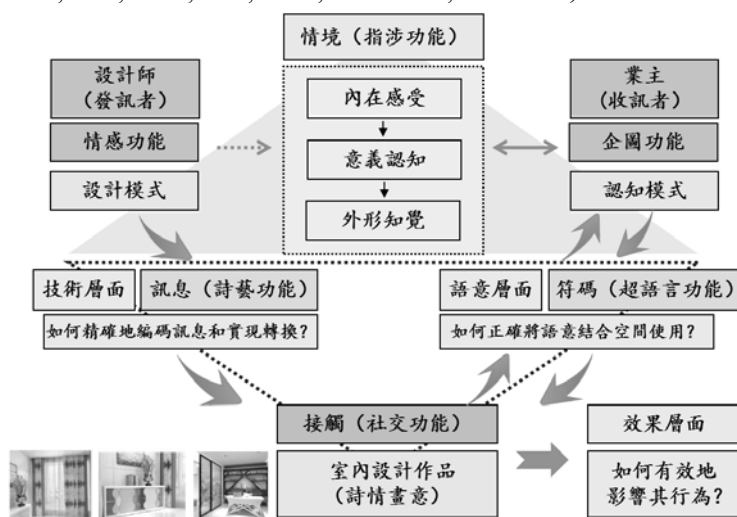


圖 1. 詩情畫意的室內空間設計認知模式呈現（改繪自林榮泰、李仙美，2015）

在認知的解碼過程到再次編碼，也是從「詩情畫意」的認知模式到「詩情畫意」的行為模式形成的過程。如圖 2 所示，在「詩情畫意」轉換到室內空間設計方面，其認知的概念與指涉有一定的延展。根據實務經驗的操作過程，通常業主方多為從「外形知覺」出發，再進一步「意義認知」，最後觸發「內心感受」，最後將其內心感受和外在需求一併交託於室內設計師；然而設計師是最先從正確解讀業主內心需求開始，從而理解其詩畫引發的「內心感受」，再到詩畫「意義認知」和「外形知覺」的空間表現過程，漸而形成設計模式來完成空間呈現。在整個過程中不容忽視的有設計師和業主共同建立起來的「前期背景」和「後期價值」兩個重要方面，「前期背景」為建立橋樑的初步溝通，如詩詞背景、業主背景、需求緣起和預期結果；「後期價值」則主要為設計師與業主的一致性價值實現，如正確解碼和編碼、設計價值、語意空間和期望滿足。

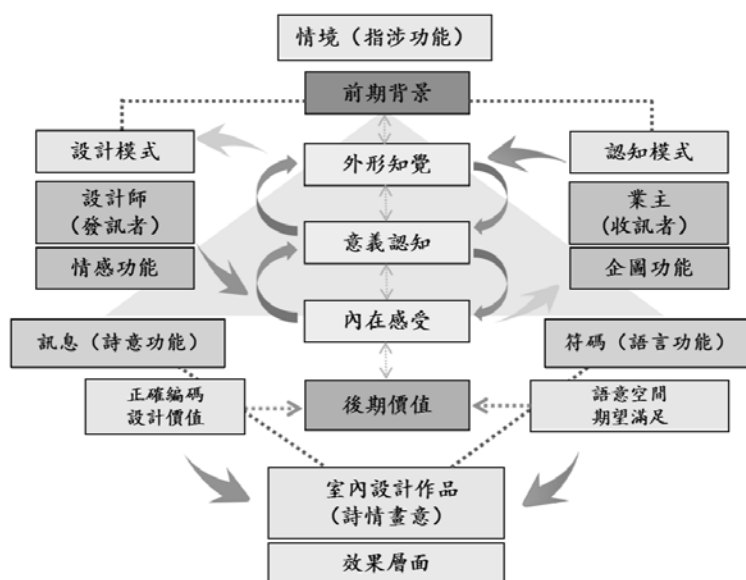


圖 2. 詩情畫意的認知模式在室內設計上的認知延伸 (本研究繪製)

綜上所述，對「詩情畫意」的文化層次通過認知模式來呈現其文化內涵，感受其文化精髓，對文化層次的探討也可以通過「外形知覺」、「意義認知」和「內心感受」三個方面來傳達，更好的實現設計師和業主的解碼到編碼、認知到感動的過程。

#### 四、設計轉換模式運用基礎

隨著全球化的市場競爭和消費需求的轉變，利用文化特色作為產品設計的特殊表徵，可提升自我的辨識度和個人化的消費者體驗（Handa，1999；Yair，Tomes & Press，1999；Yair，Press & Tomes，2001），訴求可以觸發消費者內心的文化省思。除了使用功能與實用性外，還必須兼顧消費者認知

與產品訴求等面向 (Norman, 2004)。工業設計以產品語意學的發揮、人機介面的考量，達到此相似的目標 (林崇宏, 2001)，然而建築領域的大師安藤忠雄也同樣致力於呈現建築本身來傳達意境，進而引發人們的心靈共鳴 (Handa, 1999)。可見具有文化特征且傳達語意的設計思考是十分有必要的。Lin (2007) 亦指出，後續需要發展詳細的設計程序，以提供設計文化產品時的參考依據，而本研究則為其相關後續研究的成果。因此，運用文化背景概念的設計應用和設計模式探討是能更好的提供設計師依據，在文化商品設計上也表現較為成熟，但在室內空間設計方面還較為欠缺，本研究值得深入探討依據詩情畫意為文化背景概念，提出設計師可依據的設計程序。

Petre 與 Sharp (2006) 於研究中檢視靈感來源，如照片、圖像、以前作品、藝術品、樣品、文物或自然界物體如何聚集，進而轉換成實際的設計。其研究結果表明設計者從靈感來源得到的元素或創意，以不同的策略加到細部設計之中，其中設計的決定有以下三種，設計者以非特定順序很熟練地混用這些策略：(1) 選擇：選出使用元素；(2) 改編：詮釋所選元素；(3) 轉換：以獨特組合來掌控所選及詮釋的元素。謝玫晃與管倖生 (2011) 以藝術作品為設計靈感來源，轉換為設計，並提出在設計藝術商品時，為使設計學子能將較為抽象、直觀與多元的藝術品設計為商品，可主觀從形式裡抽取出要素，由形式要素著手，於外在等級中的形狀、色彩、材質等屬性進行考量。針對抽象、直觀與多元之藝術家作品，依據形態分析法、自由聯想法和強力組合法的基本原則，融合各方法之優點提出適合藝術品特性的「形態聯想組合法」。「形態聯想組合法」是就刺激物的形態進行分析，在自由聯想階段，藉由分析形態中的形狀、色彩、材質所聯想到之物品，於強力組合階段形態、聯想、組合彼此不斷地交融影響之下，和刺激物順暢結合在一起，就能衍生出新的視覺創意 (謝玫晃、管倖生, 2011)。Leong 和 Clark (2003) 曾提出，研究文化產品設計的簡單架構，將之區分為：包含形體的、行為的、心理的文化空間觀點，形成文化整合的設計論點。基於以上研究思考發展出用三個層次區分解釋更為詳盡，並將對應產品設計時所需考慮到的設計屬性列表說明 (徐啟賢, 2004)。林榮泰 (2005) 也提供設計發展時，無論是實體的、使用行為的或意識型態層次的文化產品應用，可以更容易的比對文化特色及思考產品的設計呈現。如圖 3 所示，文化層次從有形到無形，文化空間從外在層次、中間層次和內在層次，再進一步到文化產品的屬性分析，此圖表也正體現了文化產品設計時應該思索的關鍵問題。林榮泰 (2007) 後在研究中延伸，從蒙德里安畫作到空間設計的文化創意，做出藝術作品轉換為設計創意探討之範例，並從外在層次、中間層次和內在層次三個層次展現繪畫作品與空間設計的聯繫。葉榮俐 (2011) 又依據整理文化創意設計理論架構，提供「詩詞」文化轉化產品設計在各個分析階段的重點參考。利用現代設計的情感需求，及體驗詩詞之美的角度進行設計，探討傳統古典詩詞文化內涵運用於現代生活用品的可能性。研究並建立「詩詞形神轉換設計之模式」，選擇詩詞由來背景、詩詞主題、分析詩詞意涵結構、經由形神轉換設計、決定產品屬性、至最終完成「詩詞」產品設計之系列過程。

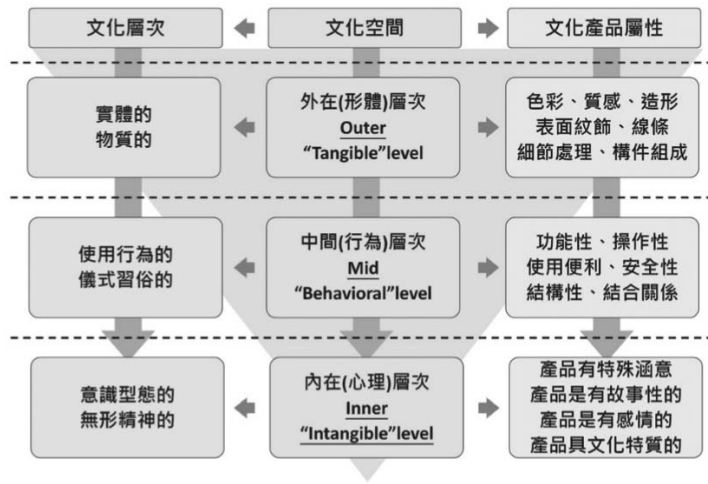


圖 3. 文化特色轉換產品設計的屬性層次（徐啟賢，2004；林榮泰，2005）

綜上所述，隨著文化創意產業的發展，同樣基於文化為背景的創意設計得以重視，以詩詞和藝術作品的設計轉換研究逐漸增多，但是多集中在產品設計方面，而與生活息息相關的空間設計類的研究較少，也正是本研究所要進一步探討之面向；以往研究中對詩詞的形意比較重視，而忽略詩詞與意境空間之聯繫，本研究在轉換模式上可結合上述研究者提出的形態聯想組合法、詩詞形神轉換模式以及三個層次來探討詩詞文化與空間意境的空間設計轉換模式，發展出詩情畫意轉換到空間設計之模式，如圖 4 所示，歸納上述研究學者所提出的設計轉換模式的運用，皆從背景分析開始，經由轉換的策略到設計執行，以此為基礎建構本研究的詩情畫意之設計轉換模式，從分析詩詞文化的內容意涵和繪畫作品的形意神三個層次形態，再結合在室內設計過程中的設計要素，包括空間要素、裝飾要素、色彩要素、光影要素、陳設要素、綠化要素（袁國強，2014），融合詩詞畫意的室內設計主題及要素思考來轉換設計，最後以設計案例呈現之轉換成果。

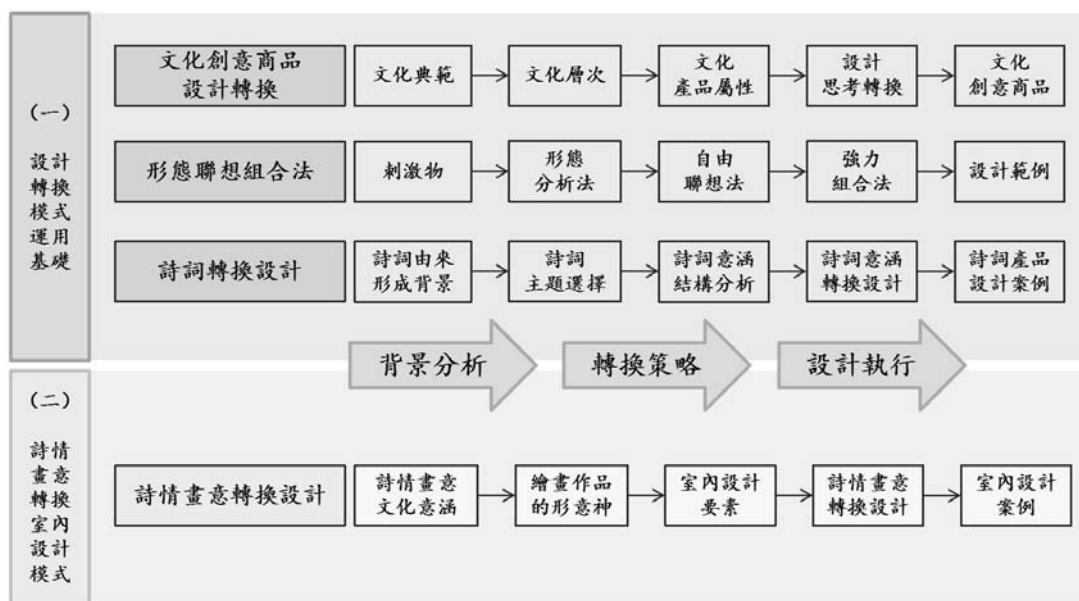


圖 4. 詩情畫意轉換室內設計模式（本研究整理繪製）

## 參、研究方法

本研究主要是以詩詞與畫意結合的藝術作品為轉換依據，再到室內空間設計的設計程序思考。整體來說，研究架構如圖 5 所示，從研究的動機開始，經由文獻收集與探討，詩情畫意的轉換案例，到結論建議。可歸納為主要的兩大階段實施，第一階段經由文獻探討及綜合相關理論，整合相關設計轉換方法與過程，發展詩情畫意之空間設計的設計程序，期望能為導引具有詩情畫意文化內涵之空間設計的產出提供幫助。第二階段主要依據整合的設計程序應用於實務設計個案案例，將「詩情畫意」作品轉換應用於室內設計表達中，藉著詩情畫意之空間設計的創作案例，檢視設計程序的運用成效，以豐富和修正「詩情畫意」藝術作品轉換室內設計模式建立。

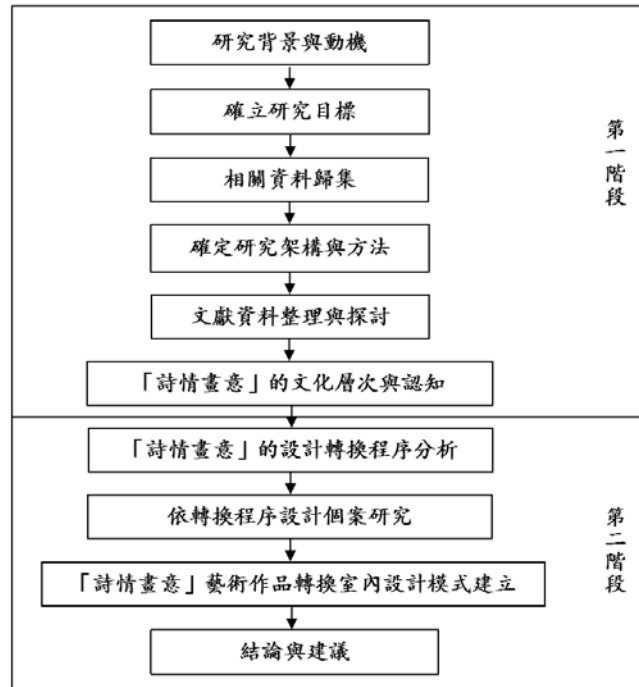


圖 5. 研究架構與流程（本研究繪製）

本研究從「詩情畫意—仙雲之美油畫習作展」中選取研究樣本，畫作作者為習畫五年的素人畫者李女士，作為素人畫者，將「作自己好自在」的核心價值，淋漓盡致地發揮在藝術創作中，稱他們為素人藝術家，實不為過（林榮泰、李仙美，2015）。展覽於國立台灣藝術大學之國際展覽廳展出，為呈現展覽的氛圍並區隔兩個不同的展示空間，除了主視覺設計以外，另選了「天上浮雲似白衣」、「天光雲影共徘徊」與「朝辭白帝彩雲間」等三幅作品，作為輔助視覺設計（陳璽敬、顏惠芸、李仙美、林志隆，2016）。這三幅畫深受畫作作者及業主喜好，並在專家訪談中得以認同為具有代表性的「詩情畫意」藝術作品（如圖 6），其專家團隊均來自各藝術設計相關領域從業幾十年的專家、學者、策展人與博士生的認同，進一步得到畫作作者李女士的委託，將其轉換到居住空間進行詩情畫意之風格設計。進行案例轉換設計方案的是一位室內設計專業學習 4 年及工作 4 年的青年設計師，畫作的作者同時也是業主，業主要求以突出詩情畫意風格為主要，可虛擬空間場所，空間場所的限定性為非主要考慮因素。

以三個個案設計探討開始，進而展開從詩詞畫意作品轉換到室內設計方案的研究過程，結合文獻探討的文創商品設計轉換運用模式中外在層次、中間層次和內在層次，及傳播理論中有效傳播必備的外形知覺的技術層面、意義認知的語意層面與內在感受的效果層面。在室內設計方案表達上，

最直觀可見的顏色圖案是外在（形體）層次的表現，關注功能使用是中間（行為）層次的需求，內在（心理）層次的滿足是內心情感的訴求，從外在形體到行為機能再到心理訴求，進一步導入個案設計來做驗證和轉換。設計師將根據畫作外在的可視化色彩圖像做整體色調和圖案的運用，然後分析詩詞畫作內容結合業主所需功能做家具陳設的設計搭配，以業主傾愛之意境來營造空間。在設計師與業主完成基本需求溝通之後，設計師提交設計方案，並以三維效果圖形式呈現給業主，業主再次提出修改意見，設計師進行更正，以求更融合畫作意象與業主需求。



圖 6. 詩情畫意的畫展與三幅畫作：《天光雲影共徘徊》、《天上浮雲似白衣》和《朝辭白帝彩雲間》

## 肆、「詩情畫意」藝術作品轉換到室內設計之案例

本章節是基於文化及藝術轉換為設計的相關理論探討，後延伸詩情畫意之轉換模式，從對詩情畫意的文化意涵和繪畫作品的形意神開始，結合室內設計元素，精要到三個層次進行轉換設計表達。進一步思考實際案例與設計過程中如何完備邏輯性的推演之程序，及合理呈現詩情畫意轉換設計之具體步驟。前期將設計轉換及流程如圖 7 所示，從業主提出設計需求之後進入設計準備階段，分為詩詞與畫作分析與業主需求分析，隨後設計師開始進行設計轉換，正確解碼詩詞與藝術作品是設計師與客戶有效溝通的關鍵，掌握正確的「詩情畫意」訊息以促進正確編碼來呈現設計方案。在設計師根據業主提出的修改意見再做修正，在「天光雲影共徘徊」等三個案例的設計方案中根據業主有所修改之處加以說明，無修改處不做贅述。



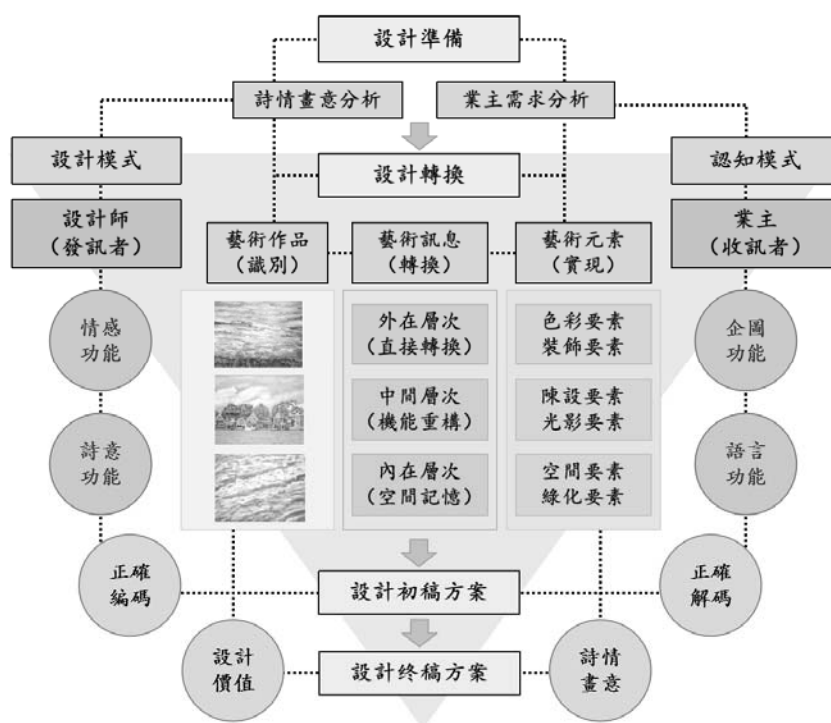


圖 7. 「詩情畫意」藝術作品轉換室內設計流程（本研究繪製）

## 一、個案研究之「天光雲影共徘徊」

根據業主選出詩詞「天光雲影共徘徊」的畫作作品，室內空間擬定為開放式一居室，在設計準備階段進行項目分析，業主需求保持通透感，採光明亮且簡單舒適，擁有陳列空間來存放生活和旅行物品。在方案設計階段時識別分析畫作與詩詞，畫作的創作靈感源於宋代朱熹的《觀書有感二首·其一》：半畝方塘一鑒開，天光雲影共徘徊。問渠哪得清如許，為有源頭活水來。「半畝方塘」雖然不算大，但它卻像一面鏡子那樣地澄澈明淨，現今在福建尤溪城南鄭義齋館舍（後為南溪書院）內；「天光雲影」都被它所倒映在水面，閃耀浮動，情態畢露。詩句展現的形象本身就能給人以自然美感，能使人心情澄淨，心胸開闊，怡然自得。設計師進一步處理訊息進行編碼時，以三個層次的轉換方法深入展開設計方案，其具體轉換方法與表達如下：

### （一）外在層次的轉換與室內表現

「外在層次」無論是字面理解還是文獻探討，都能非常直接的感受其呈現為表面層次，是視覺和形態等方面的直接表現，結合轉換模式進行色彩、材質、圖形的轉換，分析詩詞和畫作裏的情景描述，可提取畫作中的色彩和圖形，以做為設計轉換之用。通過對色彩、材質、圖形的分析，可將色彩或圖案直接轉換到空間設計中進行設計使用。在根據外在層次的直接轉換方式來分析「天光雲影共徘徊」案例時，畫作可用做家居織物圖案與色彩，直接呈現於室內裝飾畫、地毯、燈具燈罩等圖案的設計之上，如圖 8 所示，也可經由詩詞中寫到的三度空間到畫作意境，再融入現代設計手法，將水面的漣漪和雲影倒映之形態進行圖形編輯，而後做為室內窗簾的圖案，再搭配薄紗，以便在拉簾或關簾之間均可見天光和雲彩之景色，如圖 9 所示空間的窗簾、靠枕等軟裝陳設。綜上所述，畫作色彩提取和圖案分析都是直接引用的方法，也是「詩情畫意」的「外在層次」轉換的直接表現。

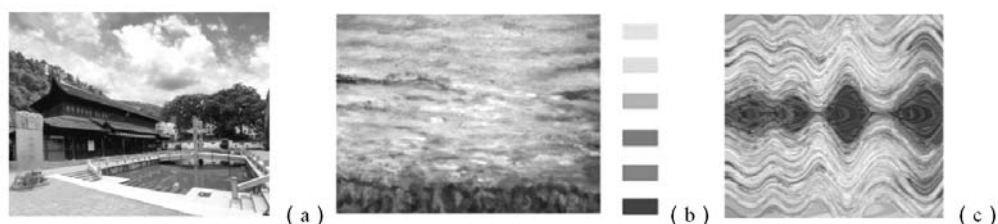


圖 8. 「天光雲影共徘徊」畫作的外在層次分析：(a) 詩詞中實境（半畝方塘）；(b) 畫作的色彩提取；(c) 畫作的圖形圖案化編輯（本研究繪製）



圖 9. 「天光雲影共徘徊」畫作的外在層次呈現（本研究繪製）

## （二）中間層次的轉換與室內表現

中間層次的轉換表達側重機能使用，是從滿足功能使用出發，結合人的使用行為，以人為本的功能性考量。主要關注於功能屬性、使用效能、機能結合等屬性，將詩情結合畫意融入室內空間，以「天光雲影共徘徊」的詩詞畫作為基礎，充分考慮功能使用愉悅性、結合關係等方面來實現轉換和表現。如圖 10 所示，在畫作圖形中提取弧形形態，既反映詩詞中天光水紋意象，又能將弧形造型用於櫃子設計，結合於櫃體內的推拉設計，靈活左右推動，根據儲物可變換不同大小的儲物空間，木質與玻璃材質的結合，更好的呈現光和物的虛實關係。並且櫃子設計為雙面使用類型，可置中也可靠牆放置，在具有美感的同時還有便捷的使用性，靈活的運用儲物空間。



圖 10. 「天光雲影共徘徊」畫作的中間層次呈現：(a) 畫作的形態抽取；(b) 室內矮櫃效果圖（本研究繪製）

## （三）內在層次的轉換與室內表現

如果說「外在層次」是直接感受和表現，「中間層次」是功能使用和效能，那麼「內在層次」則是深刻意涵和感動。在內在層次的轉換時，更注重情境感、故事性、文化特質、感情承載等屬性。如圖 11 所示，室內設計具有大面積陳設功能的陳設櫃，採用金屬反射表面材質做櫃體隔板，不僅呈現詩詞中光影的徘徊和映射，而且能融入空間來突顯屋主陳列物之內涵。另外可結合推拉面板，半藏半掩之間更引得追根溯源之心思。設計該區域是屋主存放美好記憶的空間，是人與空間的情境聯結和感情承載之主體。



圖 11. 「天光雲影共徘徊」畫作的內在層次呈現：(a) 帶門牆櫃效果圖；(b) 無門牆櫃效果圖（本研究繪製）

本設計方案結合了畫中暖色調為主色調，裝飾牆面顏色暖調呈現陽光的溫暖感，推拉變化與弧線造型都為了重構詩意畫境中的共徘徊場景感，方案得以畫作作者及業主好評，沒有修改就定稿設計方案效果圖，並表示多次欣賞都無厭倦感。

## 二、個案研究之「天上浮雲似白衣」

「天上浮雲似白衣」的意境取自唐朝詩人杜甫「可嘆詩」的「天上浮雲似白衣，斯須改變如蒼狗。古往今來共一時，人生萬事無不有。」的第一句，詩句營造之意境為世事多變，景緻瞬息，人事無常。素人畫者李仙美女士在旅行中看見天上浮雲與沿路風景變幻，不由心生感慨，繪景生情，然而將畫者的感知與空間的轉換相連接，帶給居住空間不同的空間感受，即以「天上浮雲似白衣」畫作為轉換案例進行居住空間設計。

### （一）外在層次的轉換與室內表現

在整體對作品進行詩情畫意的結合分析時，可提出一些轉換的思考，在「天上浮雲似白衣」外在層次的情境知覺上，抽取顏色和圖形做設計元素，可設計移動畫面或變換的畫面感等等。如圖 12 所示，抽取畫中圖形、圖案直接用於家居軟裝之中，抱枕、桌布和窗簾等可用圖案做直接呈現，片狀式、橫式或豎式百葉窗能增加畫面動感，增強空間裡的畫面感，如圖 12 所示，移動性的雲形落地燈與印有具象房屋樹木的落地窗簾的搭配，恰似天上浮雲配畫中景，前後搭配即可組合為新的

畫面；又如圖 13 所示，在客廳與書房兩個空間切換時，用詩情畫意的旋轉門扇來做承接與空間轉換，既突出圖案來配合空間，又表現詩詞意境下翻轉畫面營造的不同空間感受；雙面圖形與顏色，根據人的空間使用時可移步換景，營造不同的空間氛圍，讓翻轉式雙面屏風設計強化事物變換的詩詞意境。但居住空間的室內設計最終仍以業主需求為中心，在設計師具體實施操作時可適當調整，如翻轉式雙面屏風可用平推形式呈現，並不影響主題形象和畫意的呈現效果。



圖 12. 「天上浮雲似白衣」畫作的外在層次呈現：(a) 抱枕； (b) 雲形落地燈及窗簾  
(本研究繪製)



圖 13. 「天上浮雲似白衣」畫作的外在層次轉換之效果圖：(a) 書房旋轉門扇 A 面； (b) 書房旋轉門扇 B 面； (c) 書房平推拉門 (本研究繪製)

## (二) 中間層次的轉換與室內表現

中間層次著重在居住使用的功能方面，在詩詞畫意的作品中分析形態並巧妙運用，打造既滿足業主需求，又具有獨特設計風格的室內空間，是業主與設計師前所未有的一致性觀點。在對詩詞畫意「天上浮雲似白衣」的轉換思考時，取詩詞中事物變幻之意像，在畫中提取三角與直線的組合重構，可用於打破書櫃設計中橫豎垂直的呆板感，牆面整體書架的設計中巧妙的運用了斜線與三角，契合了書在擺放時的斜角，亦可整齊排列，亦可輕鬆靠放；特別是左右兩處斜角位置，可以滿足一個具有藝術創作背景的業主需求，巧妙的將畫卷等細長型物件收納其中，抽取存放便利整齊。同時配合書架設計書桌，繼續沿用以上形態，結合古典傢俱中書案設計，保留桌面案頭的優點，防止業主在進行創作時紙筆滑落，桌子下部左右圍合，前後透空造型，從客廳空間視角到書房時更能展現業主使用時的優美姿態。頂部則以鐵絲網織起雲朵形態之組合吊燈，與房間書櫃形成畫面呼應，以其為背景，浮雲燈光光影為動態，共同構成詩情畫意中浮雲變化之新意象（如圖 14 所示）。



圖 14. 「天上浮雲似白衣」畫作的中間層次呈現：(a) 畫作中的形態抽取；(b) 書房初稿方案圖；(c) 書房終稿效果圖（本研究繪製）

業主認為本方案中整體藍白風格具有現代感，現代社會的節奏感與鮮明對比感強，如圖 14 所示初稿中的紅色椅子與書桌都讓業主不滿意，表示失去統一感，因此，設計師進一步延續整體色調及書架設計樣式，去掉紅色椅子，留出更多空間，凸顯整體色調及桌椅統一性，修改之後得以業主讚許滿意該設計方案。

### （三）內在層次的轉換與室內表現

在「天上浮雲似白衣」詩詞和畫境中傳達著瞬息萬變和人事無常情感，在轉換表達時可著重思考事物的變化性，將固有的設計轉換為更適應人的需求變化，以符合人們的內在層次於空間的需求感。如圖 15 所示，在轉換設計時，巧妙地同時解決室內空間中客廳背景牆的完整性與樓梯的採光問題，其形態同樣統一沿用畫中抽取的圖形來變化，以鏤空結合編織為造型背景，既有編織如意、

幸福之意，又有空間區隔、通透之效用；並結合現今豐富強大的網絡電視影音享受，採用升降幻燈投影裝置取代傳統電視，可顯現代科技下生活新方式；同時在頂部採用鏡面設計，並配合部分燈光設計，讓整體空間之視幻覺效果更為多變，增加居住空間多一些新的感受，盡情釋放身心靈的壓抑情緒，在空間中得到內在的滿足與舒適感。業主表示該方案正契合了內心渴望的現代家庭影院空間感覺，顯露欣喜與滿足感。



圖 15. 「天上浮雲似白衣」畫作的內在層次呈現：(a) 畫作中的形態抽取；(b) 客廳視聽空間效果圖（本研究繪製）

### 三、個案研究之「朝辭白帝彩雲間」

素人畫者李仙美女士的「朝辭白帝彩雲間」畫作作品名稱取自唐朝詩人李白的「下江陵」，又稱「早發白帝城」，「朝辭白帝彩雲間，千里江陵一日還；兩岸猿聲啼不住，輕舟已過萬重山。」詩篇渾然天成，毫無雕鏤文飾，歷代評論家皆給這首詩以高度評價，讀此詩為歷代七絕第一。詩裏意境主要描述回歸江陵的一日行程及途中所見景物，表達了詩人內心的極度歡悅之情，畫者李仙美女士同樣以舒暢愉悅的心情繪成此畫。根據「詩情畫意」之「朝辭白帝彩雲間」做具體的室內設計轉換，設計的空間場域設定為臥室空間，試圖將畫者的歡悅之情融入到居住空間中，延續輕鬆快樂的感受。

#### （一）外在層次的轉換與室內表現

在「朝辭白帝彩雲間」的詩詞和畫作的外在層次中，在個案操作上一方面可直接使用原畫作為圖案，另一方面可適當做視覺編輯處理。如圖 16 所示，一抹朝霞的畫面可轉換呈現為晶亮感的彩

塊化，可將圖案直接用於室內軟裝配飾、織物的呈現，如抱枕、窗簾等，同樣可轉換為室內牆面的裝飾馬賽克拼貼，玻璃馬賽克或陶瓷馬賽克都能反應其外在層次之效果。



圖 16. 「朝辭白帝彩雲間」畫作的外在層次呈現：(a) 畫作彩塊化轉換；(b) 十字繡圖案抱枕；(c) 陶瓷馬賽克貼磚；(d) 床飾軟裝；(e) 衣櫃推拉門裝飾圖案（本研究繪製）

## （二）中間層次的轉換與室內表現

在進行中間層次轉變時，在作品「朝辭白帝彩雲間」的詩詞畫境中拾取元素來重複組合，並列秩序或韻律搭配都能帶來輕鬆愉悅的心情，在不變空間中擁有變化的自主性。如圖 17 所示，單一櫃子的設計簡單易用，可根據業主喜好訂製不同顏色和材質貼面，並結合空間使用做選擇組合，是根據使用者的功能需求、使用習慣來發揮最大機能和使用價值的設計方法之一。



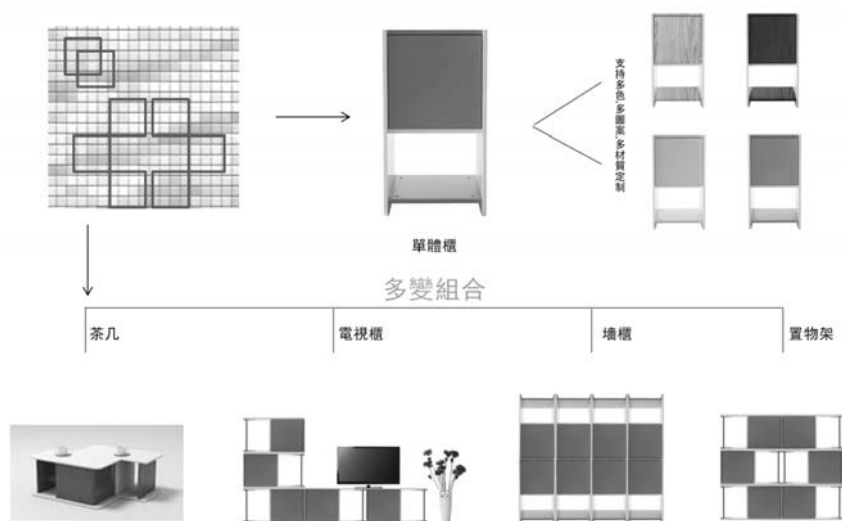


圖 17. 「朝辭白帝彩雲間」畫作中間層次的傢俱設計轉換（本研究繪製）

### （三）內在層次的轉換與室內表現

在對詩詞畫意內在層次的轉換上仍沿用理論轉換模式操作案例，思考詩詞和畫境的內涵，結合業主的內心需求，營造對應的情感空間，如圖 18 所示，用紫色主色調來營造溫馨的主題臥室空間，圓形的天花板設計與圓床設計，以圓滿美好之意突顯輕鬆的幸福與愉悅；背景牆為軟包與照片壓克力結合的牆面，用以記錄幸福美好的回憶，融合詩詞「朝辭白帝彩雲間、輕舟已過萬重山……」的詩詞意境，在往事快樂和幸福時光流逝中點亮內在喜悅。業主認為初稿中太多累贅感，沒有表達「朝辭白帝彩雲間」詩詞畫意中的舒暢愉悅感，在設計師進行微調，去掉頂部珠簾之後，業主好評上升，由此可見，設計師在細節上的處理不容忽略，有助於提升業主內心層次的心情感受。



圖 18. 「朝辭白帝彩雲間」畫作的內在層次呈現：(a) 畫作彩塊化的形態提取；(b) 臥室初稿設計方案；(c) 臥室終稿效果圖（本研究繪製）

綜上所述，在構建的理論框架之下，實踐設計轉換的案例，條理式的整理記錄和摘要設計思考的過程、方法、重點和結果，並與業主從三個表現層面進行交流至修改，在三個案例中設計師最好最快的將外在層次中直觀的表達出來，然而中間層次與內在層次則需要多次深入溝通交流，設計師反復推導方能更接近業主所需。多重案例剖析其設計特點與貢獻，為室內設計學習者和從業者提供很好的設計思考、設計風格及商業模式之範例，突顯其詩情畫意的室內設計風格，且案例具有一定的示範作用。

## 伍、「詩情畫意」藝術作品轉換室內設計模式建立

經由上述三個設計案例的分析，本章節自分析詩情畫意之文化內涵，經由結合室內設計要素之轉換設計，完成「詩情畫意」系列藝術作品轉換到室內設計之過程與程序，並整理如圖 20 所建置之設計模式，相關步驟及內容如下：

### 一、分析詩情畫意之文化內涵

分析詩詞和畫作之文化意涵將影響其內容發展與設計轉換之方向，首先從瞭解詩詞之形成背景開始，無論是外在文化環境還是詩人個人因素，都可成為背景的重要內容，據此進一步熟知畫作及作者的創作背景，以求深入理解其詩情畫意的形意神，也藉以提煉為設計發想之創意概念，有助於設計師與業主進行有效溝通和設計情感的傳達。

## 二、結合室內設計要素之轉換設計

從設計準備到設計轉換，進而完成設計方案和設計作品，在「詩情畫意」藝術作品結合室內設計與空間表現做轉換的步驟中，主要通過三個層次由逐步深入設計的方式呈現：（1）外在層次的直接轉換，主要為色彩、形態、情景、圖案、線條、細節處理等屬性的內容，在空間設計中可從裝飾表面的色彩轉換、材質轉換、圖形轉換等方面來轉換和表現，在室內設計中多體現在室內色彩要素搭配、裝飾圖案及室內牆立面設計等；（2）在中間層次轉換方面，主要為涵蓋景象表達、重構、組合、功能使用等屬性，在空間設計中多體現在傢俱陳設要素方面，如功能合理、人因設計、功能結構等方面來轉換和表現；（3）從內在層次轉換方面思考，主要為情境感、故事性、寓意性、文化特質、感情承載等，經由室內空間佈局、情境營造和共鳴的空間意象等方面來轉換和表現，可在室內某特定功能空間內整體呈現，以建立與事物與人的情感聯繫性。設計師運用以上三個層次的設計思考方式將更清晰的展開設計方案表達，三個層次相互聯繫，只有偏重和側重表現，並不完全的獨立存在，空間意向整體統一，並存於居住生活空間中，並蘊含詩情畫意之生活情懷與氣質。

## 三、詩情畫意轉換設計案例之程序

經由設計案例整理後所建立之「詩情畫意」藝術作品轉換室內設計的應用程序，提供運用之各設計執行階段的重點參考依據。如圖 19 所示，以詩詞「天光雲影共徘徊」的畫作作品為轉換對象，將其詩情畫意的文化內容意涵從「詩情」和「畫意」兩部分進行分析，概述詩詞基本內容及意涵，在畫意方面結合認知的情境知覺、意境認知和心裡感受來表達，亦可從繪畫的形、意和神來轉換；融合室內設計元素進行思考，清晰簡潔的對應外在層次、中間層次和內在層次呈現出來。

(一) 詩情 畫意 藝術 作品				「天光雲影共徘徊」
(二) 詩情 畫意 文化 內容 意涵	<p>「詩情」： 「天光雲影共徘徊」的意境取自南宋朱熹的「活水亭觀書有感」中「半畝方塘一鑑開，天光雲影共徘徊，問渠那得清如許，為有源頭活水來」，其意境系描述水塘如同一面反射的鏡子，天光和雲彩的影子，倒影在開展的水面并浮動蕩漾著。</p> <p>「畫意」： (1) 情境知覺：天光雲影，光雲倒影，清澈水蕩漾； (2) 意境認知：明淨清澈，水塘反射，心境如止水； (3) 心理感受：推究事物，豁然開朗，心靈怡然得。</p>			
(三) 繪畫 作品 的形 意神	<p>「形」——外形知覺，直接運用； 以「天光雲影共徘徊」繪畫中的色彩、圖案為主要轉換；</p> <p>「意」——意義認知，機能重構； 運用詩詞「共徘徊」的景象表達來重構畫面，取其形態線條，按其功能使用轉換意涵；</p> <p>「神」——內在感受，空間記憶； 感受心靈怡然得之心境，轉換為事物與人的空間聯繫。</p>			
(四) 室內 設計 主題 要素	抽取繪畫作品的色彩作為室內空間設計色彩要素，以暖黃色為主色調，輔色為草綠、藍色等；用繪畫圖案為裝飾要素和陳設要素，以裝飾畫和軟裝配飾用於空間中；將詩詞意境與空間情境相融合，營造空間實物與記憶想象相結合的陳設空間。			
(五) 詩情 畫意 轉換 設計	<p>「外在層次」： 將「天光雲影共徘徊」繪畫作品轉換為軟裝，如窗簾、裝飾畫等，並以暖色為主色調，保持明亮。</p>			<p>「中間層次」： 重構「天光雲影共徘徊」繪畫作品中構成組合形式，如水面景物鏡像變形的意象效果，並結合櫃子設計。</p>
(五) 詩情 畫意 轉換 設計	<p>「內在層次」： 以共徘徊的情境感用於客戶需求的陳設空間中，從空間事物與記憶的鏈接，聯動與客戶的情感互動。</p>			
(六) 室內 設計 案例				

圖 19. 以詩詞「天光雲影共徘徊」的畫作作品為例的設計轉換程序分析（本研究繪製）

#### 四、詩情畫意轉換設計案例之模式

在整個設計方案形成和業主需求的認知過程中，室內設計是基於業主的居住生活空間進行設計處理，優化空間功能和美感，與空間的色彩圖案、功能使用、舒適安全及情感表達等問題相互關聯。

經由文獻探討和設計轉換模式的運用，用上述案例來呈現設計轉換之過程，最終整理完成轉換設計之模式（如圖 20 所示）。

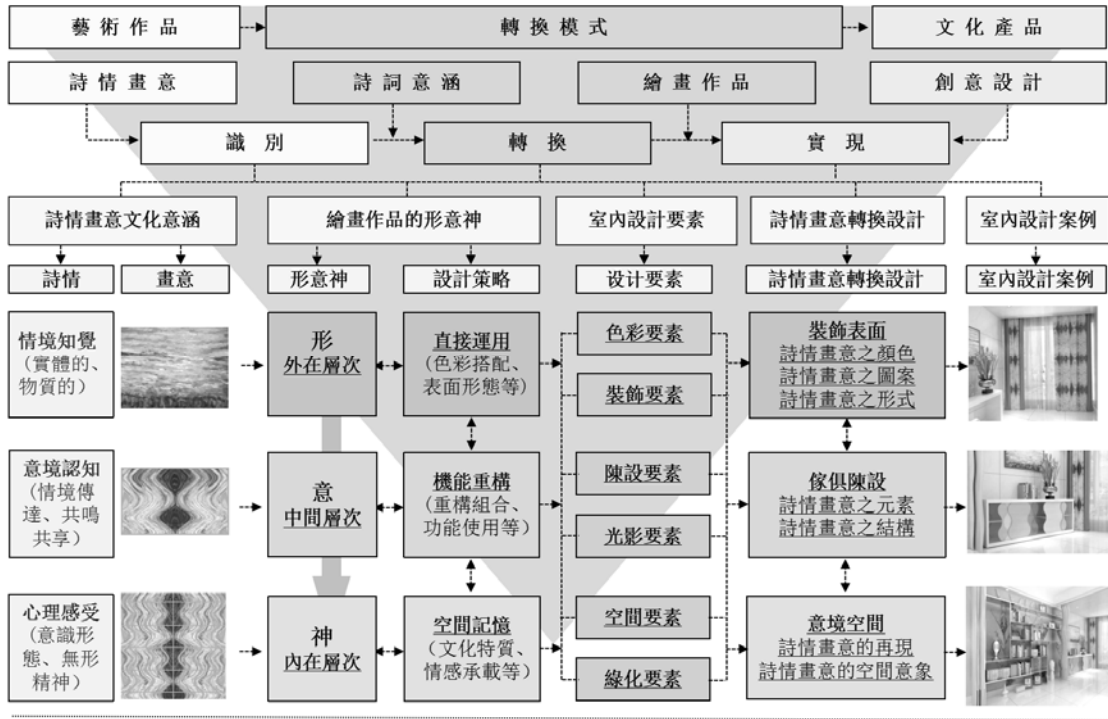


圖 20. 「詩情畫意」藝術作品轉換室內設計模式（本研究繪製）

## 陸、結論與建議

設計源自於生活，優美詩詞也源自於生活，將如此深厚的文化內涵藉由設計手法反饋於生活，賦予空間更多詩情畫意之美感，以「詩情畫意」深入空間設計，將詩情畫意之意境融入居住空間，是本文研究的初衷和目的。本研究探討了設計師常遇到的設計思考問題、與業主溝通及認知問題，試圖建構了一種室內設計模式，將「詩情畫意」的美感融入室內設計方案中。此次案例中既作為畫作作者又作為業主的李女士，為自己詩情畫意的作品滲透到空間設計中而感到愉悅，並希望更多素人藝術家可以實現自己的藝術夢想，敢於追求個性化、藝術性的居住空間；設計師則以詩情畫意為媒介的室內設計方案促使與業主溝通，實現雙向滿足與價值。

本研究的轉換過程與模式既基於文獻探討中文化商品轉換模式運用的研究，又加入室內空間設計的六大重要元素，在將詩情與畫意轉換到空間中時，可直接與空間色彩要素、牆面裝飾要素、家具陳設要素、光影要素、空間要素及綠化要素相聯繫起來。將詩詞和畫作的設計轉換模式研究拓寬

到了室內設計領域，同樣在室內設計領域的學術研究、既有設計風格和操作模式上，也有一定的創新意義和教學意義：第一，「詩情畫意」具有豐富的文化底蘊，具有良好的延展性，可獨立形成一種室內設計風格，依據業主方量身訂製，藉由詩詞來創作畫作和空間陳設，達到文化性與獨特性的結合；第二，「詩情畫意」設計模式的形成，有利於設計科系學生的專業學習，能精煉思維和快速表達設計成果，以及新任設計師的職業能力培養，相對快速的抓住業主需求，促成設計成交量。「詩情畫意」也可做一個文化創新品牌，室內設計過程中設計創新都可做延伸，可獨立訂製，也可優選產品規模化，其變化性和可操作性極佳。第三，注重培養設計師對中間層次與內在層次的設計表達，在轉換過程中設計師與業主的溝通與方案修改中，主要集中在中間層次的功能使用與家具式樣等方面，以及內心層次的情感表達方面，需要更深入理解與呈現設計效果，以滿足業主訴求。第四，「詩情畫意」設計模式不僅能提升美學和文化素養，優化生活空間和豐富情境體驗，而且還具有很好的商業潛在價值，對傳統的室內設計行業有提供了一些創新性參考。

本研究主要以「詩情畫意」系列作品做轉換設計及模式探討，是將藝術形式與設計行為緊密聯繫在一起，做連續性思考和設計轉換呈現，藉由案例操作來表達，主要是從設計師面向的思維轉換與設計實施角度來呈現。在研究上因人力、物力和財力方面的不足，仍存在一些研究限制，如參與設計轉換的設計師人數、實際空間設計的場地和空間設計實施經費等，多方面的限制導致無法準確分析判斷畫家和業主對轉換成果的滿意度。以彌補本研究之不足，以建議後續研究者擴大不同資歷設計師人數參與，在設計公司或實際設計項目中推廣詩情畫意風格；為設計方案增加客觀評價面，進一步在問卷和量化分析中來驗證，同時也提升了「詩情畫意」的室內設計轉換模式的信效度及價值，筆者也將進一步後續探討與研究。另外，要將設計師學習的設計模式轉換到商業營運時，還需要進一步的與市場結合，以形成特色設計風格化服務和合理思考產業化設計產品，仍要深度結合業主端需求，進一步豐富「詩情畫意」之體系，以及「詩情畫意」室內設計風格和轉換模式的推廣。「詩情畫意」室內設計風格在本研究設計模式可以得到呈現，是否還能延伸其他創新設計風格的產生，更好的鏈接設計師端和業主端，實現有效傳播與滿足需求，在促進設計學習和工作發展的同時也將推動本研究後續發展。

## 致謝

本文感謝素人藝術家工作室李仙美女士對本研究提供的畫作，以及多次的交流與訪談，同時感謝林榮泰教授對本文的協助與指導。

## 參考文獻

### 一、中文文獻

- 王黎 (2015)。「以人為本」——解讀臺灣居住空間設計。**現代裝飾：理論**，2，43-44。
- 朱光潛 (1998)。**文藝心理學**。臺北：金楓
- 李素貞 (2005)。**向陽及其現代詩研究：1974~2003**。(未出版之碩士論文)。國立臺南大學，臺南市。
- 林榮泰 (2005)。文化創意，設計加值。**藝術欣賞**，1 (7)，26-32。
- 林榮泰 (2007)。蒙家就是我家——從蒙得里安談文化創意的簡約設計。**藝術欣賞**，29，4-9。
- 林榮泰、李仙美 (2015)。**詩情畫意——仙雲之美習作經驗分享** (頁 17-53)。新北市：宇晨。
- 徐啟賢 (2004)。**以臺灣原住民文化為例探討文化產品設計的轉換運用**。未出版之碩士論文，私立 長庚大學工業設計研究所，桃園縣。
- 袁國強 (2014)。基於室內設計要素總結。**科學與財富**，2，5-6。
- 陳璽敬、顏惠芸、李仙美、林志隆 (2016)。策展設計之個案研究——以「詩情畫意——仙雲之美油畫習作展」為例。**設計學報**，21 (4)。
- 楊裕富 (2009)。敘事設計論作為一種建築美學。**建築學報**，69，155-168。
- 葉茱俐 (2014)。**詩詞文化的創意設計應用**。(未出版之博士論文)。國立臺灣藝術大學，臺北市。
- 葉茱俐、林伯賢、徐啟賢 (2011)。詩詞形神轉化的文化創意設計應用。**設計學報**，16 (4)。
- 謝玫晃、管倖生 (2011)。形態聯想組合法應用於藝術商品設計。**設計學報**，16 (4)。
- 龔紅艷、康小勇 (2003)。模糊性空間設計營造詩意家園。**小城鎮建設**，1，34-36。

### 二、英文文獻

- Antony C. (1992). *Poetic of Architecture: Theory of Design*. New York: Van Nostr and Reinhold.
- Chen, S. J., Lin, C. L. & Lin, R. (2015). A Cognition Study of Turning Poetry into Abstract Painting. *The Fifth Asian Conference on Cultural Studies (ACCS 2015)*, Kobe, Japan.
- Coles, A. (2005). On art's romance with design. *Design Issues*, 21(3), 17-24.
- Flusser, V. (1999). *The shape of things: A philosophy of design*. London: Reaktion.
- Handa, R. (1999). Against arbitrariness: Architectural signification in the age of globalization. *Design Studies*, 20(4), 363-380.
- Leong, D., & Clark, H. (2003). Culture-based knowledge towards new design thinking and practice - A dialogue. *Design Issues*, 19(3), 48-58.

- Lin, R. T. (2007). Transforming Taiwan aboriginal cultural features into modern product design: A case study of a cross- cultural product design model. *International Journal of Design*, 1(2), 45-53.
- Lin, R., Hsieh, H. Y., Sun, M. X., & Gao, Y. J. (2016, July). From Ideality to Reality-a Case Study of Mondrian Style. In *International Conference on Cross-Cultural Design* (pp. 365-376). Springer International Publishing.
- Lin, C. L., Chen, J. L., Chen, S. J. & Lin, R. (2015). The Cognition of Turning Poetry. Into Painting, *Journal of US-China Education Review B*, 5(8), 471-487.
- Norman, D. A. (2004). *Emotional design: Why we love (or hate) everyday things*. New York: Basic Books.
- Petre, M., & Sharp, H. (2006). Complexity through combination: An account of knitwear design. *Design Studies*, 27(2), 183-222.
- Yair, K., Press, M., & Tomes, A. (2001). Crafting competitive advantage: Crafts knowledge as a strategic resource. *Design Studies*, 22(4), 377-394. 26.
- Yair, K., Tomes, A., & Press, M. (1999). Design through marking: Crafts knowledge as facilitator to collaborative new product development. *Design Studies*, 20(6), 495-515.
- Zec, P., & Burkhard, J. (2010). *Design Value: A Strategy for Business Success*. Essen: Avedition (Red Dot Edition).



# A Study Model on the Transformation of “Artwork” to “Interior Design” : Take the series of “Poetic Artwork” series as an example

Ya-Juan Gao\*, Hui-Yun Yen\*\*, Rungtai Lin\*\*\*

---

## Abstract

For space design and product, as in the context of adapting to the living environment, the author thinks how to meet the owners of cultural and creative needs will be the designers' new challenges. Nowadays, the design of living space is becoming more homogeneous in the development, and the standardized goods are not enough to satisfy the aesthetic needs of the consumers; they feel that cultural quality and individual beauty of the living space is more important. This paper explores the design of modern living space with the combination of poetic and artwork, and takes the series of poetic works as a research sample. Based on the collection of literature materials, this paper uses the method of qualitative research and case study to interpret the design of thinking. To transform the "poetic and idyllic image" into the interior design, the author summarizes the design mode of the design thinking and application, expresses and confirms the application of the conversion mode with the case design.

**Keywords:** Idyllic style, Interior design, Design model.

---

\*Ya-Juan Gao, PhD Candidates, Graduate School of Creative Industry Design, National Taiwan University of Arts

\*\*Hui-Yun Yen, Assistant Professor, Chinese Culture University the Department of Advertising

\*\*\*Rungtai Lin, Professor, Graduate School of Creative Industry Design, National Taiwan University of Arts

# 轉化臺灣原住民連杯的文化意涵為療癒性活動之設計

楊明憲

---

## 摘要

人們在現代生活中，促進個人身心靈健康是重要的。本文目的依樂活和身心靈產業的觀點，結合文化創意產業，並將臺灣排灣族連杯的文化意涵，轉化為一個一人一故事劇場工作坊中夥伴的合作活動。文化是先人的生活型態，透過形式（科學技術）與儀式（文化意涵）傳承先人的智慧，而原住民連杯典型的範例，經過文化人因工程學的方法，將提供設計者可轉化並開發的文化創意、戲劇跨域訓練課程，同時帶給使用者科學技術的有形體驗，與文化意涵互動之儀式與交流。研究結果顯示參與者的回饋，在團體和夥伴呈現一起合作、分享意義、彼此靠近的文化意涵。

**關鍵字：**身心靈產業，文化創意產業，排灣族連杯，夥伴合作活動，文化人因工程學。

## 壹、緒論

人們在現代世界的日常生活中，促進個人身心靈健康在當今的環境背景下是非常重要的。當大多數人經常追求財務上的滿意度和經濟成就時，有時忘記自己長久以來期待的安心。特別是生活在世界每個角落的人們，在自己一直遇到了政治，經濟和教育方面的變化和其它不順遂時。人們需要一些空間（例如：秘密花園）來良好地促進自己的身心靈連結，而設計者應該考慮以上及社會因素，誠如 Stevens（1995）論述促進個人健康在社會的重要性。在以下緒論中三項重點：當前背景問題研究，三項敘事研究動機，和四個研究目的提出，將一一被提及。

目前出現在世界上的情況，問題顯然眾多，當然亦是當前背景問題研究之考量，例如，政治家們總是爭取自我最後的「勝利」來取得相對的政治位置和優勢。商業人士也從社會中賺取任何可以受益的金錢，有時本身忘記了對弱勢群體的初心與任務。在學校有些教育者往往重視成功的方式，只是單一想使他們的學生在未來競爭的世界中生存。這些事情亦發生在台灣，導致一些人的身心不平衡，並給居民不健康的想法、身心和靈性。因此，人們因為文化因素而迅速傾向於尋找任何宗教的安慰，而不是選擇不斷地建立他們的心理平和與設立個人的安全界線。所以，本文提示人們可藉由非宗教的信仰活動，更加注意他們的身心靈連接，和個人健康的議題。

過往臺灣不太穩定的政治紛爭，經濟下滑的混亂，以及在迅速發展的環境下可爭論的教育政策，在很多方面影響了臺灣的人們。因此，從馬斯洛的五個層次的人類需求（Maslow, 1943; McLeod, 2014），大多數人在臺灣不僅不滿足他們的基本需求，而是進一步渴望朝不同的人類動機與更高方向的生活靈感邁進。其次，在醫療和治療領域，許多概念、項目和方法，已經被有效地運用在促進個案的健康和福祉，例如：水療、綠色花園、大自然療癒、瑜伽、太極、正念、潛能開發等（國立東華大學教育與潛能開發學系，民 100）。對於新的發現和當前的問題，傳統的身心靈方法提出醫治人們創傷的理論和實踐，以滿足人們更高的需求。

另外一些新的療癒概念的發現（例如療癒產品、服務、程序、或活動）與創新設計取自於文化創意產業的發展，有鑑於此，本文傾向於提供另一個角度來看待人們的問題，從樂活與身心靈產業連結到文化創意產業的相關性，並取自身心靈產業提供新的想法，包括與表達性活動的合併作法，如舞蹈，戲劇，藝術和音樂（Krout, 2007; Sajjani, 2013），活躍社區的正念活動（Doyle, Kelly-Schwartz, Schlossberg, & Stockard, 2006），以及世界各地的和諧生活，例如類似亞里斯多德提出的幸福感（eudaimonia）（Albanese, 2008），以加強人體健康，促進思維的成長。而且經過文化人因工程學的方法和研究者修正的架構，將臺灣排灣族連杯的文化意涵，轉化為一個一人一故事劇場工作坊中夥伴關係合作的活動。但研究者在提出研究動機與任何作法之前，必須先列出以下三個層次的問題，以供參考：瞭解文化人因工程學連杯意涵轉化為身心靈的創意性活動設計計畫。

透過文化人因工程學的三個層次的架構，設計出身心靈療癒性的劇場活動。運用文化人因工程學的連杯意涵的概念轉換後，得知參與者回饋的新發現。

接著，本文有三項敘事研究動機，首先動機之一是延續學者們在藝術大學創意產業設計研究所的教學概念，成功經驗的案例，與筆者推動工作坊現場的劇場活動實踐經驗，集結而成學術文章，此為個人性動機。再則，動機之二是根據文化人因工程學的概念和實例，研究者將檢證並運用文化人因工程學的概念中，臺灣原住民連杯的案例是否可以順利轉換為研討會工作坊夥伴關係合作活動的設計，以及活動計劃內容是否適用於有特定目的會議參與者之需求，此為實務性動機。最後，動機之三，研究者在獲得啟發之後，不僅在研究論文工作上著墨，而且透過會議中的活動計劃與身心靈產業中部分表達性、創意性和意識性的活動，以期在研討會工作坊之後，尋求理論和實務之間的結合及實踐，並連接參與者與未來社會對象的健康與福祉，此為社會性動機。

經過研究者做什麼可以達到最終的活動結果，是本文的四個研究目的提出，其中共有四項：文獻連結、修正架構、活動設計、參與回饋。經過學術文獻分析，研究首先將提供清晰藍圖，有關於樂活與身心靈健康產業延伸到文化創意產業的連結因素，並重要地說明文化人因工程學的原型理論。接下來，研究者將透過三個層次的文化產品設計中的文化人因工程學內容（Lin, C. L., Chen, S. J., Hsiao, W. H., & Lin, R., 2016, p. 245），修改成為本研究之架構。此外，研究者提出一個研討會工作坊的學習過程，亦即從文化人因工程學中的例子，擷取臺灣連杯之內涵元素：一起工作（working together）、分享意義（sharing meanings）和靠近彼此（making closer），成功地轉變概念到身心靈健康產業與一人一故事劇場的活動設計。最後，研究者將有目的地描述和分析會議工作坊中，合作夥伴活動應用的計畫曲線和參與者的所有回饋。

## 貳、文獻探討

除了四項研究目的之外，許多研究文獻集中在單獨探討樂活產業，文化創意產業，人因工程學理論的應用，應用戲劇的活動和促進人類健康與福祉，或傳統身心靈概念的理論和實踐，但很少去研究文化創意產業，和人因工程學理論概念轉變，結合身心靈、表達性、劇場或正念活動的應用。因此，當今跨領域的目的結合與創意發想，對設計者來說是非常需要的，尤其從思索有形商品轉化設計為無形的服務或是課程之設計。在本文文獻探討中，研究者嘗試從四方面做理論與實務方向的結合與運用，以期有理論架構之轉變、轉化、轉換課程與活動的設計契機：一、未來樂活產業領域，二、身心靈產業跨領域，三、文化創意產業結合，及四、人因工程學門示例，以下各重點文獻將逐一說明。

## 一、未來樂活產業領域

因為病痛或療癒需求，人們有時會尋求樂活產業的生活方式，另外，基於自我供應的概念，關心樂活產業的消費族群會注重健康的消費。進一步來說，人們會考慮自我和家庭的健康，以及對現有環境的責任。樂活(LOHAS)是由健康和可持續發展的生活方式的每個英文字詞字首(Lifestyles Of Health And Sustainability)拚成的概念詞，從1986年到2001年，Paul H. Ray, & Sherry R. Anderson (2000)及其研究團隊花長期的時間調查了超過15萬人，出版了一本書名為《文化創意：5000萬人是如何正在改變世界的》(The Cultural Creatives: How 50 Million People Are Changing the World)，並定義了樂活產業的意義及其中延伸至文化創意產業的內涵。參與樂活產業的人們認為，在消費方面價值是超過價格的。它們影響別人的消費行為並評價環境中的生活品質，因此，友善環境和社會責任是樂活供應商要特別注意的重要元素。

在工業污染和對我們生活環境的負面影響的概念下，美國樂活產業雜誌執行董事長 Ted Ning (2010)也證實了上述友善環境和社會責任論述之重要性。Ray 與 Anderson (2000, p. 329)在書中提出在2000年的美國，各上百億美元的五個新樂活產業領域排行銷售額，如(一)生態生活方式，(二)可持續性經濟，(三)健康存在飲食，(四)另類健康療法，和(五)自我成長發展。雖然臺灣人的樂活產業亦有這五個方面的研究，但是缺乏進一步生活方式的自我實踐，特別是個人身心靈的發展，這將解釋為何身心靈產業的個人和團體實踐的需求重要性。

## 二、身心靈產業跨領域

目標消費群被激勵消費商品，服務和創造力，然後從許多方面對自我的身心靈發展感到滿意。Body Mind and Spirit Connection Wellness and Learning Center (2012)網站強調：身心靈連結旨在告訴你身體，心靈和精神之間的聯繫是如此重要，以及它如何可以幫助你保持一個完全健康的「存在」。保持我們的健康是我們可以給自己的最好的禮物。而從另一方面談身心靈，例如physio-psycho-spiritual；PPS：為個人身體，心靈和靈魂(劉錦萍，民97)，BMS：Body, Mind & Soul的學術研究融入公眾觀點，比較少人聽說過身心靈PPS，卻指出精神體驗與宗教信仰一直有關且大於自我的個人，並和世界上的奧秘連結。在臺灣，大多數身心靈產業和行業將更多的活動集中在宗教、神秘和傳統儀式的方法上，這使得目標消費群眾沉浸在自己的精神體驗和宗教信仰中。

然而，一些身心靈企業、行業或產業向參與者提供更多經歷性、體驗性活動，而非宗教性倡導的歷程，有關於身體的、記憶的、精神實踐的、表現性的、體驗性的、表達性活動。例如戲劇、舞蹈、音樂、藝術、療癒工作、人類潛能、應用的戲劇和劇場元素等。這些另類方法最近已經成為目標消費眾消費身心靈PPS或BMS產業業務。在數百家公司，基金會或協會中，MIRANDA身心靈能量學苑，iReborn愛·睿朋/身心靈國際教育機構，uho優活健康網，Jade身心靈整合工作室，心

靈工坊等是台灣的一些潛能開發與身心靈成長產業很好的示例（國立東華大學教育與潛能開發學系，民 100）。

### 三、文化創意產業結合

Ray 與 Anderson（2000）在書中提及在未來樂活產業領域中與文化創意產業的內涵結合，基本上他們認為西方很多商業、企業、產業、民間協會等都為文化創意產業的服務而存在，因為文化創意的價值、象徵、表現與反應，都用來支持樂活精神，發展更深層靈性影響和長保永續生活方式。在西方，如果用政治與組織的力量建立起對文化創意產業的支持，則組織網絡和國內協會都會帶動文化創意產業的內涵與意義向前的。那在東方，尤其文化創意產業在臺灣是否也一樣與樂活或身心靈產業做進一步的連結，並如何定義？因為一個產業的定義，根據國家發展規模有不同的解釋。基本上，文化創意產業被定義為在金融，文化和政治制度中最終生產商品，服務或創造力。因此，一群商業部門從事行業內類似的管理活動，例如，食品、紡織和高科技企業等。基於文化因素，任何行業都能夠透過創造力將其產品推廣到市場，為當地人創造潛在的財富。

從中華民國文化部（台灣）（民 104）網站，以下功能（從英文版 About Us > Who We Are > Functions 中譯）明確闡述了文化創意產業的願景：「文化政策及其實施必須服務於人民，幫助將文化擴展到國際領域，建設國家的軟實力。政策還應採用最新技術，在國內和國際上更有效地傳播台灣獨特文化和風俗的知識。」除文化政策外，台灣文化創意協會（民 101）設立目的：「以關懷台灣文化創意發展而成立，秉持文化尊重與創意專業的信念，協助人才與產業進入適當的創意、創新與創業導向，促使社會認同文化創意的專業運作為宗旨。」文化創意產業的內容和範圍於民 103 年修訂，文化創意產業有 16 個類別。特別是表演藝術與創意生活產業類，整合表演藝術與生活產業的核心知識和創造力，提供體驗實踐，並讚賞表演和生活的美學。與樂活或身心靈產業的相關，似乎連結在創造力、創意體驗、生活的美學與在地文化的實踐。

### 四、人因工程學門示例

「文化人因工程學擴展了我們對文化意義的理解，以及我們善用這種理解來設計和評估日常產品的能力。」（Lin et al., 2016, p. 242）除了擴大定義用於文化之外，此學門也為產品、服務、創意轉型提供了理論方法：「文化人因工程學是一種考慮互動和經驗為根基的文化差異方法。設計師需要發展及更需好好地理解文化人因工程學，不僅僅是參與文化脈絡，而且為使用者開創交互式體驗。」（p. 242）學者們透過文化創意產業和應用人因工程學研究，創造了學術的成就和設計更多相關的產品（Lin，2007；Lin，2009；Lin，2016；Lin，Lin，Shiao，& Lin，2009）。

而文化人因工程學也是評估產品與服務的實用方法，例如，林榮泰和宋毓仁 (民 91)在其文章中提出全方位設計與人因評估模式中，文化人因工程學的設計原則是以使用者為設計的中心，依其需求、想望與興趣來設計產品的可用性、易理解性和被大多數人所使用的原則。再則，以下文化人因工程學的幾個示例中，亦可看出文化人因工程學為使用者開創交互式體驗，並用來設計和評估日常產品的能力。例如運用人因工程來修補使用者與產品之間的不協調，透過使用者介面的設計，讓電子書使用性與設計做為改善的重要課題 (唐硯漁、林榮泰、郭明浩、邱文科，民 94)。另外以戲曲動作因子為例，學者們以設計因子的心智思維與模式結合人因工程和分析，已歸納出一套其心智思維與人因分析模式的研究方法 (王台瑞、林榮泰，民 102)。相對地，在文化人因工程學的示例中，臺灣原住民工藝品在日常生活中，呈現出強烈的設計藝術風格。作為一種原創形態和基本功能：「台灣原住民文化一直在提高設計價值和獲得全球市場認可方面具有巨大的潛力。」(p. 242)此外，轉換後的產品、服務、創造力結合了文化人因工程學和交互設計，使用者能夠接觸人性，探索當地文化，並提供互動體驗。從最近的研究結果，Lin et al. (2016) 將運用臺灣連杯作為臺灣的原住民文化的象徵物件之一 (見 Lin et al., 2016, p. 244，圖示連杯發展的情景)。

從傳統到現代設計，臺灣連杯是當前市場中產品轉型的一個很好的例子。排灣族的連杯設計是如此有價值，它已經被用在排灣族的日常生活中，與其他人分享文化意義，並一起親近的工作 (Lin, 2007; Lin, 2009; Lin et al., 2009)。本文即採用其文化之意涵：一起工作、分享意義，圖示連杯發展的情景，以下說明及引用 Lin et al. (2016, p. 244) 三個文化層次，影響因素和使用情境，並指出在排灣族部落文化連杯的發展狀況。

(1) 外在層次 (使用者) 著重連杯的形成並連結到使用者需求，生活型態和外在直接感覺；(2) 中間層次 (工具、產品) 側重連杯於日常生活中被著重的機能，使用性和消費者行為感受；和 (3) 內在層次 (任務、工作) 側重於文化意義，包括儀式，感情反應和內心感動。

除了 Lin et al. (2016) 的文章外，其他學者們 (Hsu, C. H., Lin, C. L., Lin, R., 2011; Lee, 2000; Lin, R. T., Cheng, R., Sun, M. X., 2007; Murovec & Prodan, 2009; Norman, 2004) 亦告訴設計者情感設計與文化意義體驗之重要性。從 Lin et al.圖示，外在層次描述了排灣族文化中的風俗，原住民聚在一起親近地喝酒之儀式。連杯在中間層次的設計專注於其界面和生活親密的工具與產品使用功能的形式。最後，內在層次顯示排灣族人如何在不同的禮俗、婚禮和慶祝中，善用連杯與他人互動和體驗文化意義之儀式。

## 參、研究方法

學者們長期研究產品設計中的文化人因工程學，從這一個被關切的議題，是讓目標消費眾去和設計者的創意相互作用，去體驗設計者在社會中的文化和文化創意產業的創意為何。「雖然產品設計已經以使用者為中心已有一段時間了，但現在更加強調使用者之體驗，隨著人因工程學越來越成為互動設計的一部分」(Lin et al., 2016, p. 244)。因此，從圖 1 工作坊用的文化人因工程學修改架構已被運用為主要研究的活動架構，和其他要素將在以下一一解釋：一、轉化後的活動架構，二、轉化活動研究流程，三、轉化活動研究步驟，四、參與角色轉化活動，和五、轉化活動研究工具。

### 一、轉化後的活動架構

研究架構的修改，對於研究者主導研究過程的研究結構是重要的。圖 1 工作坊用的文化人因工程學修改架構，是依據 Lin et al. (2016, p. 245) 的文化人因工程學原始架構作部分層面的修改。第一層面，研究者運用文化人因工程學的概念和實踐，修改了內容，成為工作坊修正後轉換模式，並設計了一些創意訓練課程的細項活動。對於第二層，通過文化文物的對象或物件，如原住民連杯，設計者可以分析識別對象物件的利用，收集設計資訊與信息之形式，並轉譯轉化之轉換場景意義之儀式，增加設計元素，實施想法完成設計，最後為會議工作坊參與者提供創意課程。對於最後一層，縱向和橫向閱讀圖形列訊息，以達到文化人因工程學在交互式 and 經驗性設計中的目標和過程。

至於人因系統設計使我們能夠從使用者（操作界面），工具/產品（參與界面）和任務/工作（交互式和體驗界面）三個步驟體驗工作坊設計。此外，身心靈療癒工作坊設計參考中的三個文化層次包括（一）身體性（有形物質），（二）內在性（人際行為）和（三）精神性（儀式感受）。然後，文化意涵將從外界清晰地描述出來，應該包含（一）外在層次（直覺意涵），（二）中間層次（行為意涵）和（三）內在層次（感情意涵）。最後，工作坊設計屬性從（一）外在屬性開始（身體直覺設計），（二）機能屬性（內在行為設計），最終為（三）感情屬性（精神人性設計）等，讓參與者透過設計的活動，而親自體會文化人因工程的人際互動與使用經驗。

圖 1 根據文化產品設計模式，三個文化層次、意涵與設計屬性的概念被應用於文化產品、服務、創意或課程之轉換，這取決於設計者從外部，中間或內部層面與其焦點轉化和運用的概念。例如，文化產品、服務、創意設計將應用於未來的樂活和身心靈產業。基於修改架構，筆者同時在緒論提出三個研究問題，做為引導會議工作坊創造與設計一些計畫、實際任務、活動和簡易回饋單，並進行了活動與最終結果、分析及發現。修改架構引領著文化人因工程學連杯意涵轉化為身心靈的創意性活動，爾後就是研究者設計什麼活動計畫的內容？什麼樣的身心靈療癒性活動？參與者回饋的新發現是什麼？結論為何？



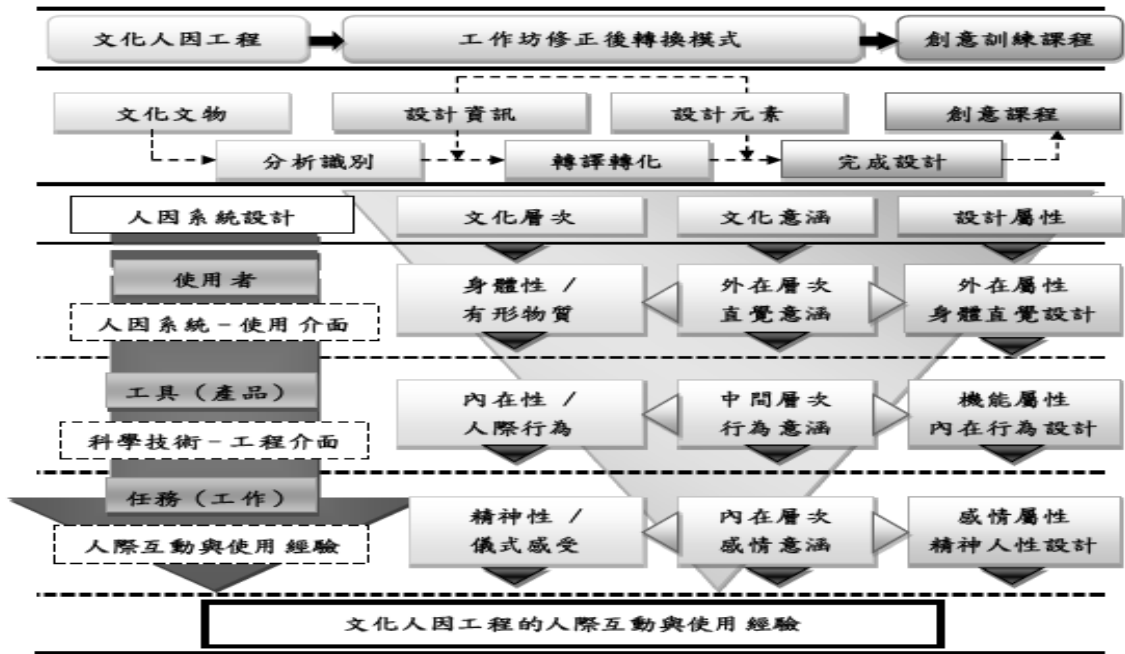


圖 1 工作坊用的文化人因工程學修改架構 (依據 Lin et al., 2016, p. 245 修改)

## 二、轉化活動研究流程

研究方法中的轉化活動研究流程，由以下圖 2 來呈現。前言緒論中已提出（一）研究問題當前背景，（二）三項敘事研究動機，和（三）四項研究目的達成。而對於文獻則取四部分：（一）未來樂活產業領域，（二）身心靈產業跨領域，（三）文化創意產業結合，和（四）人因工程學門示例，加以探討。

至於研究方法中提及的三部分，（一）轉化後的活動架構，（二）轉化活動研究流程，和（三）轉化活動研究步驟，皆催化出案例分析中的（一）五個階段活動計劃與（二）三層次身心靈對照。其次，研究方法中提及另外兩個部分，（四）參與角色轉化活動，及（五）轉化活動研究工具，亦提供參與的學員在案例分析中有（三）兩個問題坊中回應，和（四）三個問卷問題回饋，現場回應與線上回饋研究者。

發現討論的部分，則區分為（一）發現的研究結果，和研究者本身對（二）靈性的研究期望。最後，結論與建議，本文說明（一）擴展的研究限制，（二）運用的研究建議，與（三）創造的研究結論，讓研究者嘗試將限制、疑問、結論，都作延伸、運用與做為創意的設計和療癒課程的開端。

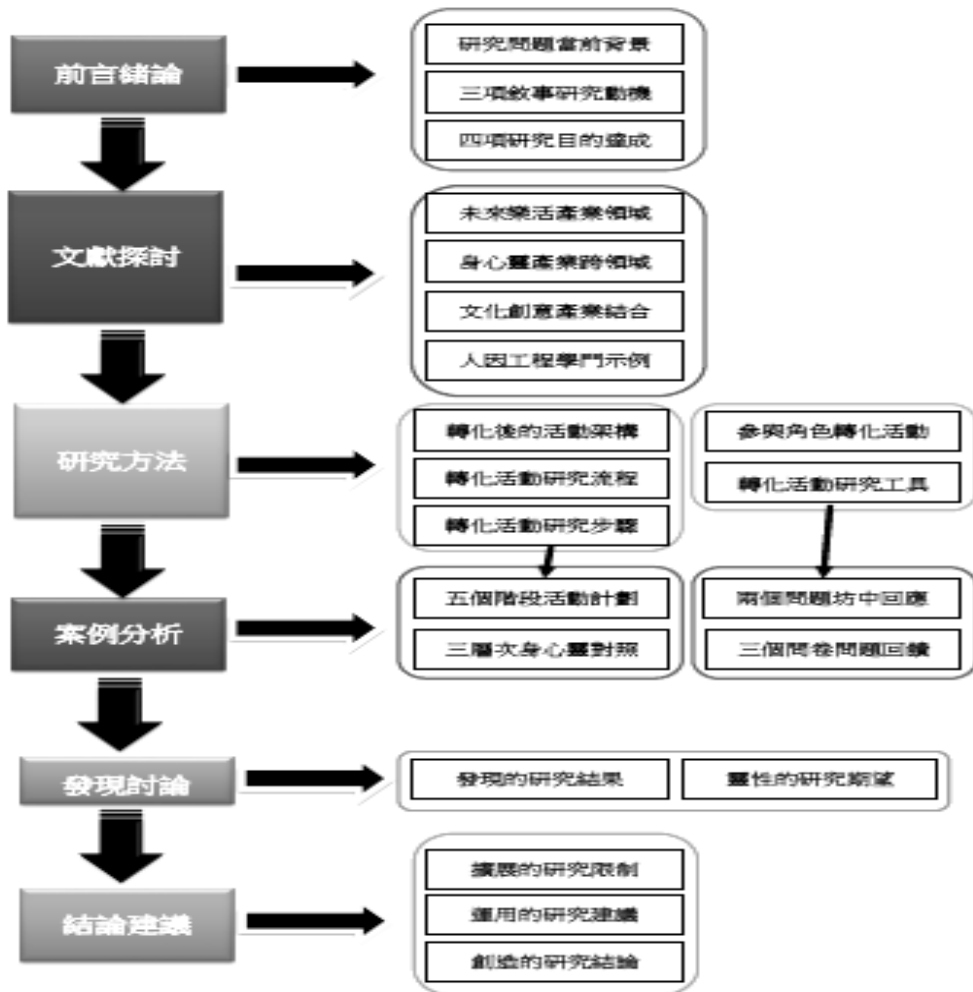


圖 2 轉化後工作坊身心靈活動研究流程（資料來源：本研究整理）

### 三、轉化活動研究步驟

經過特定過程中的具體研究方法，將解決身心靈活動進行的相關問題，對於圖 3 轉化後工作坊身心靈活動研究步驟，共分為七個，如下所示，其它細節一併敘述如下。

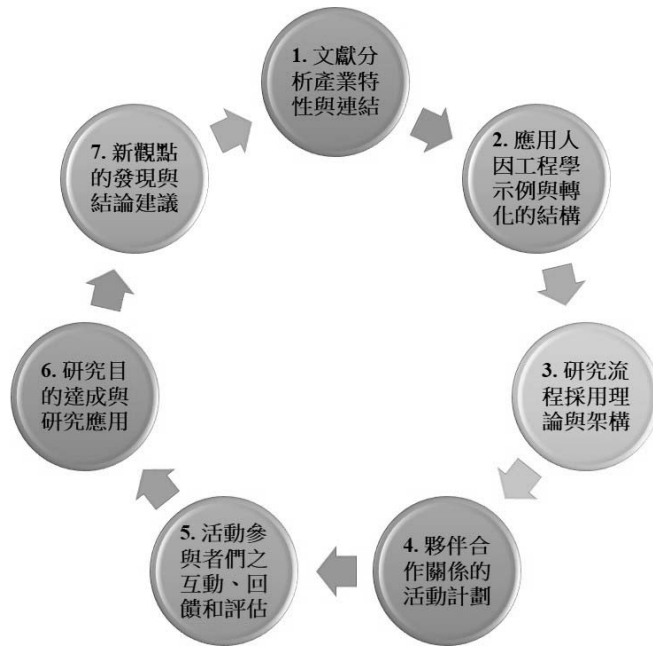


圖 3 轉化後工作坊身心靈活動研究步驟（資料來源：本研究整理）

轉化活動研究步驟之第一至第三步為轉化活動前的準備，第一步為文獻分析產業特性與連結：對於身心靈相關活動有文獻之探討、學術理論之參考與產業特性的連結。第二步則為應用人因工程學示例與轉化的結構：研究者提出人因工程學應用於本文之相關示例，尤其以連杯為主要轉化的例子，而圖1工作坊用的文化人因工程學修改架構，為轉化的主要參考架構。第三步是研究流程採用理論與架構：圖2轉化後工作坊身心靈活動研究流程，導引研究的進行，而文化人因工程學是本文設計採用之理論與架構修改之參考。

轉化活動研究步驟之第四至第五步為轉化活動中的施行，第四步為夥伴合作關係的活動計劃：表格1五階段工作坊用的活動計劃，提出五個階段五個時段時間分配內，所預先安排的各項相關的身心靈活動。而第五步為活動參與者們之互動、結果和回饋：此步驟強調參與者們尤其是夥伴關係的一起互動、分享故事與心情、更讓彼此靠近之案例分析，然後以圖4與5收集參與者們的回饋資料與表2三層次身心靈、轉化療癒性活動對照表，作為研究之評估。

最後，轉化活動研究步驟之第六至第七步為轉化活動中的考核，第六步為研究目的達成與研究應用：本步驟查核四個研究目的已然達成，並提出研究在理論上、方法上與實務上之綜合應用。而第七步為新觀點的發現與結論建議：包含本研究的研究結果、研究者期望、研究限制與延伸，結論建議亦貫穿人因工程學的理論核心，達成修正架構後轉化活動的計劃要項，讓夥伴合作關係的活動，對個人、夥伴與團體有新的效果與貢獻。

同時，研究將提供一些研究細節，首先，此研究過程有些實驗性存在，然後，連杯被用作主要研究的示例。接著，修改的文化人因工程學架構與活動評估工具，在研究過程中轉化為身心靈健康研究的議題，並在一人一故事劇場會議中運用。其實，排灣族連杯轉化為夥伴關係活動的特別案例，是民 104 年 11 月 29 日在香港舉辦的亞太一人一故事劇場會議其中的一場工作坊，研究者對研討會目標參與者所作之講述、帶領、行動與回饋。然而，研究準備時間和研究期間是從民 104 年 9 月至民 105 年 1 月的時間。本文最後將顯示研究的整體案例分析、參與者回饋、研究者的反思和結論。

#### 四、參與角色轉化活動

參與者主要來自香港舉辦的亞太一人一故事劇場會議之成員，會議主辦單位接受研究者帶領的研討會工作坊的提案和推動的活動課程內容，基本上會議從民 104 年 11 月 27 日至 11 月 29 日在香港烏溪沙青年中心舉行。因為會議計劃委員會試圖平衡每個研討會的參與者人數，同時，註冊的參與者應該依自己的興趣安排或選取工作坊。因此，本工作坊參與人數是有限額的，本工作坊的參與者（自我選取、安排與自行前來者）原始人數約有 12 位，有來自澳門、香港、中國大陸的幾個省份和一位華裔美國人，原本研究者要以英文進行，因為參與人員皆具中文背景，研究者最後與參與者取得共識，研究者以中文帶領活動，不需依賴翻譯來進行，但簡報內容仍依英文呈現（附註：原有菲律賓一位參與者）。

至於角色定位，研究者在會議期間作為研討會工作坊的計劃者、指導者、帶領者和回饋收集者，以及研究過程中的主要研究者、作者、回饋表單的翻譯者和分析者的角色工作。

#### 五、轉化活動研究工具

依據修改的架構，主要的研究工具、表單內容與簡單的檢核表、問題單、和評估方式，都經過研究者設計、計畫、分析、翻譯與評估，本文此部分則羅列轉化活動的研究工具及互相的關聯性。研究者的圖 1 修正架構，設計轉化為表 1 會議研討會之工作坊的夥伴關係活動計劃。另外，工作坊的一些計畫性與評價性工具是增值的，例如圖 4 和 5。

除圖 1 修改架構是以文化層次、文化意涵及設計屬性來建構由外而內的身、心、靈活動設計外，計畫性的圖表 1 五階段工作坊用的活動計劃，正是以圖 1 為規劃之主體。而圖 4 兩個問題的工作坊評估和圖 5 會議之工作坊問卷調查，是被運用來收集參與者們的資料、工作坊中的總體感覺與意見，尤其是參與者們對工作坊的學習、自我應用問題提出並加上建設性意見供研究者參考和改進，圖 4 和圖 5 也是與圖 1、表 1 有正面具體之關聯性。

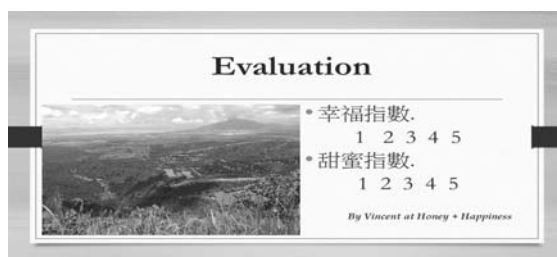


圖 4 兩個問題的工作坊評估（資料來源：本研究整理）

表格 1 五階段工作坊用的活動計劃（資料來源：本研究整理）

**整合新奇的三環交集核心並運用在團練的自我未來探索**

五階段工作坊用的活動計劃

	暖身期	探索期	工作期	分享期	回饋期
序	2:00-2:20	2:20-2:40	2:40-3:20	3:20-3:40	3:40-4:00
1	播放簡報照片與音樂 暖場： ● 基本訊息 ● 主標題	在場中圍圈做耳語圈： ● 活動目的：夥伴關係，四格魔法屋，三寶藏禮物 ● 任何現場出現的驚喜	一人一故事劇場配對的工作： ● 夥伴聊天 ● 單獨回演心情故事 ● 四步驟回饋 ● 畫我過去故事的畫	國王和王后鼓舞的話： ● 用 A4 紙創造鼓舞話 ● 大聲朗讀給夥伴 ● 附註：只顯示簡報內容並跳過此活動	工作坊課程內評估： ● 幸福指數 ● 甜蜜指數
2	在場中四處走走： ● 身體接觸與問候 ● 場景公園、市場、動物園、安靜地	在場中圍圈： ● 開始簡單的名字遊戲（例如：傳球）	兩組夥伴創造與對話： ● 未來設計魔術屋 ● 安排調整與定格拍照 ● 小組回饋時間	神奇三寶物： ● 不要的一丟垃圾桶 ● 帶走的一宇宙戰艦 ● 問題的一即問即答	最後一個集體動作： ● 集體行動定格 ● 拍行動定格團體照
3	在場中圍圈： ● 寫姓名與需求 ● 集體發出印度噶喻聲響，並進入圈中感受	社會計量： ● 住離工作坊之距離，一人一故事劇場的參與歷史和時間長短，目前感覺和自我需求	夥伴搭檔分享時間： ● 未來魔術屋中珍貴的未來照片 ● 各組討論與看到的紅線串連		工作坊回饋單（共三題，提議線上操作）： ● 最好的學習 ● 困惑的問題 ● 未來應用
4	在場中一角落： ● 畫出我目前的感覺	用簡報做三環解說： ● 台灣原住民連杯 ● 文化人因工程學在一人一故事劇場的運用 ● 你生命中的三種顏色			問詢尚有任何問題： ● 額外功課 ● 六格漫畫心情故事 ● 清場收拾、整理回復、結束背景音樂
5		配對成夥伴關係： ● 與合作夥伴各用一張 A4 紙，合作畫畫			

評估所有活動內容有二，除了圖 4 兩個問題的工作坊評估和圖 5 會議之工作坊問卷調查，如下所示。

Workshop Questionnaire Vincent's Workshop	APPTC 2015, HK 11/29/15
<b>Workshop Questionnaire</b> <b>Integrating the Essence of Three Novel Circles</b> <b>Utilized in Self Future Exploration of Company Practice</b> <b>整合新奇的三環交集核心並運用在團練的自我未來探索</b>	
<p>1. <b>What have you learned the best from the workshop (e.g., plan, activity, discussion, exercise, performance, feedback, etc.)?</b> 從工作坊中，您學到最好的內涵是什麼（如規劃，活動，討論，暖身，表演，回饋等）？</p> <p>2. <b>What are benefits you have gained from the workshop towards your future application?</b> 什麼是您從工作坊中獲得的好處，可以任由您帶到未來去應用？</p> <p>3. <b>What is your problem, trouble or confusion about the workshop, and your constructive suggestion regarding your above concern?</b> 對於此次工作坊，您有什麼問題，麻煩和混亂之處，以及您的相關建設性意見？</p>	
<i>Thank you so much.... Vincent Yang, 11/29/15</i>	
姓名 Name:	性別 Gender:
國家 Nationality:	國名/ 幾年 Company/ Experience:

圖 5 會議之工作坊問卷調查（資料來源：本研究整理）

## 肆、案例分析

以研究者在香港舉行的民 104 會議工作坊為例，是研究的主要焦點。其主要目的是期盼在團體建立夥伴新關係，透過一人一故事劇場的、表達性的、文化的和創意的活動，來促進每個學員的自我成長或參與者的身心靈健康。從人因工程學的原型到一人一故事劇場的計畫，從臺灣連杯轉化為戲劇的活動設計，文化理論框架到身心靈產業，儀式與形式交互進行。另外，研究結果將此案例之文化現象、思想觀念、生命故事、接觸經驗依評估表進行分析與呈現，誠如心靈工坊的願景（民 104）所述：「思想觀念的帶動者、文化現象的觀察者、本土經驗的整理者、生命故事的關懷者。」相對於 Lin et al. (2016, p. 245) 和 Lin (2007) 主要地指出了設計文化產品的四個步驟。「在實際設計過程中，使用四個步驟來設計文化產品：調查（設定一個場景），互動（訴說一個故事），發展（編寫一個劇本）和實現（設計一個產品）。」除了一個轉化活動架構：已描述會議工作坊活動架構外，研究者簡要介紹以下三個部分：一、五個階段活動計畫：執行活動計畫，提供詳細的活動，活動曲線，課程計畫和會議研討會的實際參考。二、三層次身心靈對照：實際將計畫與執行的活動與修正架構作對照，以確認轉化與計畫後執行的差異。三、兩個問題坊中回應：快速收到參加者的工作坊中現場回饋，以獲得簡略但整體即席回應結果。以及四、三個問卷問題回饋：利用三個調查問題來獲得參與者對工作坊的回饋。

## 一、五個階段活動計劃

為工作坊參與者們準備了一個表格 1 五階段工作坊用的活動計劃，計畫的主題名：〈整合新奇的三環交集核心並運用在團練的自我未來探索〉(Integrating the Essence of Three Novel Circles Utilized in Self Future Exploration of Company Practice)。計劃中有五個步驟，包括（1）暖身，（2）探索，（3）工作，（4）結束（分享），和（5）回饋。

而本文重點之一是以臺灣排灣族連杯為示例，轉化其文化意涵為設計夥伴關係療癒活動的根本，例如，在計劃中五個步驟的（1）暖身期：研究者就嘗試播放簡報檔 PPT 與背景音樂，不僅暖場，而且也帶到工作坊主題、內涵元素與活動大綱。（2）探索期，研究者簡單用簡報檔介紹三環意義、文化人因工程學示例與臺灣連杯之內涵元素後，就讓兩人一組開始合作作畫、分享畫作、靠近彼此。並在（3）工作期，彼此用一人一故事劇場的肢體、口語、表達性技巧，來為夥伴服務簡短心情故事，之後參與者運用四個方式給彼此服務演出的正面回應。接著在（4）結束期時，參與者們分享工作坊不要的、帶走的和問題的簡單內容。最後，參與者們利用一些時間在（5）回饋期評估工作坊的課程與帶領的內容，並且提問及帶走一個六格漫畫心情故事的作業。

以上這些活動確實亦真正轉化臺灣連杯之內涵元素：一起工作、分享意義、靠近彼此，自然且成功地轉化臺灣連杯的概念到身心靈產業的活動設計，概念如圖 6 儀式與形式設計轉化之循環圖。但是計畫與執行是會有差距的，每個活動的標題名稱都有簡短的活動描述（參考表 1 細節內容），然而在表 1 中，紅色的活動是指預先計劃，但由於時間有限和研究者的選擇，在工作坊中只簡略提及活動名稱或項目，但研究者沒有確實執行。



圖 6 儀式與形式設計轉化之循環圖（資料來源：本研究整理）

## 二、三層次身心靈對照

依修正架構圖 1 與表格 1 五階段工作坊用的活動計劃，筆者整理出表格 2 三層次身心靈轉化療癒性活動對照表，以身心靈產業為中間軸，左邊是修正架構圖的文化層次、文化意涵和設計屬性，中間軸右邊是相對應的轉化後療癒性活動與計劃中的五階段。從表格 2 中轉化後療癒性活動絕大部分根據身體（有形物質、外在、直覺意涵的身體直覺設計）內在（人際行為、中間、行為意涵的內在行為設計）精神（儀式感受、內在、感情意涵的精神人性設計）來設計五階段中所有的活動，因為時間短促之因素，工作坊活動著重在夥伴關係，所以分配活動時間和比重，依序為人際互動、身體直覺與儀式感受，最後，筆者亦考量儀式與形式推進與循環的原則。

表 2 三層次身心靈轉化療癒性活動對照表

序	文化層次	文化意涵	設計屬性	產業	轉化後療癒性活動	五階段
1	身體性/ 有形物質	外在層次/ 直覺意涵	外在屬性/ 身體直覺設計	身	<ul style="list-style-type: none"> <li>● 身體接觸與問候</li> <li>● 簡單的名字遊戲</li> <li>● 簡報解說連杯文化人因工學</li> <li>● 單獨回演心情故事</li> <li>● 安排調整與定格拍照</li> <li>● 未來魔術屋中珍貴定格照片</li> <li>● 國王和王后鼓舞的話改屬性</li> <li>● 最後一個集體動作定格照</li> </ul>	暖身期 探索期 探索期 工作期 工作期 工作期 分享期 回饋期
2	內在性/ 人際行為	中間層次/ 行為意涵	機能屬性/ 內在行為設計	心	<ul style="list-style-type: none"> <li>● 畫出我目前的感覺</li> <li>● 在場中圍圈做耳語圈</li> <li>● 社會計量目前感覺和需求</li> <li>● 夥伴聊天</li> <li>● 畫我過去故事的畫</li> <li>● 四步驟回饋</li> <li>● 兩組夥伴小組回饋時間</li> <li>● 各組討論與看到的紅線串連</li> <li>● 工作坊回饋單現場/線上操作</li> <li>● 工作坊課程內評估</li> </ul>	暖身期 探索期 探索期 工作期 工作期 工作期 工作期 回饋期 回饋期
3	精神性/ 儀式感受	內在層次/ 感情意涵	感情屬性/ 精神人性設計	靈	<ul style="list-style-type: none"> <li>● 播放簡報照片與暖場音樂</li> <li>● 集體發出印度嗡嗡聲響</li> <li>● 與合作夥伴合作畫畫儀式</li> <li>● 你生命中的三種顏色感受</li> <li>● 未來設計魔術屋</li> <li>● 贈送神奇靈性三寶物</li> <li>● 清場收拾、結束音樂</li> </ul>	暖身期 暖身期 探索期 探索期 工作期 分享期 回饋期



### 三、兩個問題坊中回應

工作坊是否成功，主要取決於參與者們的評價與回饋。工作坊中短時間調查結果將依圖 4 兩個問題的工作坊評估表，調查結果後解釋。從會議組織人員的安排來看，原來的工作坊參與者應該是 12 個，但是，有一個隨菲律賓團隊去了戶外表演而缺席，一個廣東人因個人需要而提早離開了。兩位工作坊志工來參與，團體仍然維持 12 人。因此，針對資料之收集是請參與者們根據問題，用舉五根手指表示 1 至 5 的滿意度，作工作坊後兩個問題之現場調查，並請大會志工（工作人員）幫忙統計。

工作坊的兩個問題評估，資料之結果呈現：幸福指數結果接近 93%（例如，4 名參加者手指顯示 4，8 人手指顯示 5），參與者在參加工作坊後似乎感到更開心，有學習的成效。另外有些參與者對甜蜜指數的調查感到困惑，結果百分比約為 85%（例如，各 3 名參與者手指顯示 3 和 4；6 人手指顯示 5），有 2 位參與者相同發言：「我們似乎要更多相關的和加值的活動和時間來獲得甜蜜感。」

### 四、三個問卷問題回饋

針對圖 5 會議之工作坊問卷調查，研究者收集參與者們三個問卷問題調查的資料，研究者準備了複印的中英文版調查表（見圖 5），由於時間不足，回饋期只用短短工作坊後約 15 分鐘做調查。工作坊結束後，研究者透過現場速記質性資料、會後網上發送簡報檔給參與者，以便收集問題回應的調查資料。

三個問卷問題調查的資料結果，筆者先初步收回 12 位參與者們不記名的回應，接著運用歸納法將 12 位參與者的回應經過整理分類，最後，筆者分析並分類回應成以下（一）應用，（二）時間，和（三）創造力等三個方面。以下用標楷體形式標示出 12 位參與者的回應回饋（附註：香港稱一人一故事劇場為一劇場，對於英文回應，筆者亦充當翻譯者翻譯其英文回應成中文，參與者們直呼筆者英文名為 Vincent）。

#### （一）應用方面：

- (1) 我從未想過一劇場（一人一故事劇場）可以應用的程序，我喜歡 Vincent 的三個小小的活動圈，給了我自己的身心靈工作和夥伴關係的想法。
- (2) 我喜歡做單獨一人一故事劇場的想法和做法。
- (3) 我需要時間考慮 Vincent 關於文化人因工程學的工作坊[架構]。簡報 PPT 放太快了，我不清楚這個圖。但是，我肯定會在我的教學生涯中使用這個。
- (4) 這五個階段活動計劃對我來說很清楚，我知道 Vincent 的工作坊流程和作法。
- (5) 將表現活動納入一人一故事劇場工作坊是一個好主意。

- (6) Vincent 的研討會活動為我們提供了一部分他的工作坊設計，很靠譜，實用。
- (7) 我想繼續研究六格漫畫故事，這似乎是很有趣的，我可以了解我自己的和社會上其他人的故事。

## (二) 時間方面：

- (1) Vincent 利用了許多活動，但時間很短。
- (2) 我想有更多的活動，對工作坊兩個小時是太短了，主辦單位不應該減少工作坊時間。
- (3) 我需要更多的時間和我的伙伴談談我的故事，時間很短啊。
- (4) Vincent 可能需要安排一些時間，來解釋文化人因工程學。現在時間對他來說真不夠，所以他可以來中國進行一些研討會唄。
- (5) 有趣的是在工作坊[研討會]之後，我們仍然要做功課。但是，我們沒有時間來處理六格漫畫的故事作品，我希望我們有更多的時間。

## (三) 創造力方面：

- (1) Vincent 的工作坊[研討會]是有創意的，例如點燃蠟燭，繪畫，肢體運動，發表想法，展示 PPT，放鬆音樂和作業。
- (2) Vincent 的許多研討會活動與我的生活非常有創意和相關。我從來沒有想過我會從他那裡學到這麼多的創意。
- (3) 我將為我在社會中服務的弱勢群體學習更多的創造力。

## 伍、發現討論

當轉化的活動由單一事件成為有意義的論述內容，那人與人之間的夥伴關係，相互交流就自然呈現在文化環境的脈絡中。而人與人在工作坊裡藉由互動、學習、交心與分享，亦發展出藝術的體驗與互動的經驗，那單一案例的成功，就可以為新轉化的活動設計作另類參考的註腳。本文的研究發現與討論共分為兩個部分：一、發現的研究結果，和二、靈性的研究期望。

### 一、發現的研究結果

研究發現提出了未來研究的幾個結果的討論。有四個小子題的發現供討論：(一) 進一步理論測試，(二) 一步步計畫指南，(三) 更具創意的探索，和(四) 工作坊前的溝通。

(一) **進一步理論測試**：討論一個研究發現，即現有的理論或架構應該經常被測試與運用，尤其在研究者決定去跟隨和把這個理論視為一個很好的工具、方法論或研究方法，就拿 Lin et al.

(2016)的學術工作為跟隨理論的例子。由於這項研究是筆者的前導研究，修改後的研究架構（見圖1）已經表明在身心靈研究和活動中在未來進一步的應用。

**（二）一步步計畫指南：**帶領的訓練師應該遵循架構，按照一個按步就班的計畫，進行應用在身心靈研討會工作坊上。從研究的案例情況來看，工作坊計劃的設計不僅植基於人類系統設計，關懷到文化階層，文化層面和設計特徵，還包括工作坊活動進行的曲線，涵蓋每一步驟的活動。研究者還規劃了許多身體，思想和精神方面的活動，從外部，中間和內部層面進行了練習，並催化參與者相互交流，並體驗為身體性而設計的活動（例如，暖身期中，參與者們有目的的在工作坊的空間走動），為功能性而設計的活動（例如，從工作期中，幫伙伴做單獨一人一故事劇場演出，加上四步驟給彼此單獨回演的回饋工作），和為反思性而設計的活動觀點（例如，分享和回饋期的反思回饋步驟，讓參與者們經過三項目的心境沉澱活動和快速回答工作坊中兩個問題）。

**（三）更具創意的探索：**從參與者們的研究成果來看，正面與鼓舞的話語將會帶來更多的創意探索。例如，中國廣州男性參與者表示，創意身心靈活動將對參與者們產生強烈的影響：「Vincent的許多研討會活動與我的生活非常有創意和相關。我從來沒有想過我會從他那裡學到這麼多的創意。」此外，從其他領域增加一些活動知識，也是一個周到的想法。來自澳門的女性參與者介紹了她的意見：「將表現活動納入一人一故事劇場工作坊是一個好主意。」最後例子是通過一些創造性的方式探索參與者的故事。中國廣州和香港兩位女性參與者表達了自己的看法：「我想繼續研究六格漫畫故事，這似乎是很有趣的，我可以了解我自己的和社會上其他人的故事 … 我喜歡做單獨一人一故事劇场的想法和做法。」

**（四）工作坊前的溝通：**研討會時間至關重要，因此往後研究者應該把重點多關注與會議組織人員的溝通。例如，八個參與者同時表達時間不夠，一位華裔美國人與香港志工強調地表示：「Vincent 利用了許多活動，但時間很短… 我想有更多的活動，對工作坊兩個小時是太短了，主辦單位不應該減少工作坊時間。」其實，筆者已經與會議組織者溝通了很長時間。但是，投影機在工作坊開始時不能使用，再加上志工提醒研究者：「由於是最後一個研討會了，為了閉幕，大會不得已須縮短研討會 15 分鐘的時間。」由於上述原因，筆者不得不當下決定跳過一些活動（見表格 1 以紅色標示之活動），並簡短地作回饋和問卷調查。因此，工作坊前中後之溝通應該是一個需要提出來參考的問題，特別是在很短的活動時間內。更好的行前溝通將是會議組織者，參與者和研究人員今後會議與工作坊帶領的重要關鍵之一。從上述可知，研究受其性質的限制。

## 二、靈性的研究期望

會議工作坊後之結果和參與者的簡短回饋意見，研究者的個人反思對研究也很重要。從反思和啟發（靈性）的個人期望包含四小項，如（一）結束前期望反思，（二）準備太多的活動，（三）只是前導的研究，和（四）修理論架構時機。

**（一）結束前期望反思：**在工作坊案例分析之後，研究者的期望伴隨著靈性反思，希望為未來提供發展的策略及關於身心靈健康議題的新視角。一開始，研究者只對發生的議題有興趣，但不了解整個研究會轉化到哪個方向，幾乎分析案例到本文結束前，研究者突然發現結果超出想像。大多數期望在研究分析與歸納參與者回饋的過程中得到實現，因此，筆者也受到下面幾個轉折點的靈性啟發或是儀式感受，例如，準備活動、前導研究、與修改架構。

**（二）準備太多的活動：**在短短時間內，工作坊不應該提供太多活動，兩小時內推出太多的活動，事實上，任何身心靈的活動都應該讓參與者們或觀眾群有平靜的心情與感受。因此，觀察參與者的狀況，降低工作坊速度，減少一些非重點的活動，而把重心關注於核心的議題與工作上，將是研究者未來改進的主要應用範疇。此外，研究者還兼任太多角色，例如工作坊講師、研究員、觀察員、評估員、聽眾、電腦技術人員、療癒使者、音樂播放者和記錄人員，太多的工作易讓人分心，往後身處於國際會議的工作坊，研究者必須與主辦單位協調，如何讓志工來準備與分擔工作坊細節工作，設置協同帶領者或研究助理。靈性活動更重視內在層次的感情意涵，所以導引參與者們進入靈性活動，人性精神設計之感情屬性是重點，慢慢體會是內涵。

**（三）只是前導的研究：**這項研究是一份前導的研究，所以未來研究的議題應該延長。因此，有關研究的討論、建議、意義、限制、新學習知識和研究的成果應該是未來研究的内容和材料。因此，研究者最終決定在短暫的時刻收集與會者們的回饋意見和聲音，因為在會議研討會或工作坊之後，通過在線上的問卷調查，有時因為時效或技術問題，而難以收集訊息和數據。將來，將針對此前導研究做問卷修改與增刪，以符合身心靈議題研究的應用，尤其是內在與靈性之資料收集。

**（四）修理論架構時機：**一人一故事劇場工作者愛實踐重過理論，從研究者的五年半的時間觀察，一人一故事劇場工作者都希望能將理論訴諸實踐，而不是提出一些艱深的理論來唱學術高調。筆者堅信一個優良的好架構，理論或方法將為一人一故事劇場實踐者提供更清晰的畫面，是超越了他們的日常做法和固定的想法。最後，從研究的一小步驟將使研究夢想偉大。學者在學術界的投入、努力和學術架構與實踐，將使研究者在未來的博士研究生涯的旅程中，變得越來越有趣味與強壯來修改理論或創新任何轉化的新架構，例如在靈性設計中，儀式性感受與形式性設計之結合和循環互動，來增強理論的論述。

## 陸、結論建議

在提出結論之前，研究者先確認四項研究目的之達成。例如，文獻連結：從樂活與身心靈健康產業連結到文化創意產業，並用文化人因工程學的原型理論與連杯做示例。研究架構：透過林榮泰等學者文化人因工程學的文化產品設計內容，修改成本研究可用之圖 1 架構。活動設計：從臺灣連杯之內涵元素，成功地轉化概念到身心靈健康產業的活動設計，讓夥伴關係中有一起工作、分享意義和彼此靠近的新意涵。參與回饋：會議工作坊中的合作夥伴給研究者所有正面與改進的回饋。接著本文的研究結論將使會議的一個工作坊具有重要意義，最終結論與建議有三個部分：一、擴展的研究限制，二、運用的研究建議，以及三、創造的研究結論。

### 一、擴展的研究限制

本文研究因性質而受到限制，研究者提出兩點說明：（一）工作坊參與人少，和（二）研究時間期限短。

（一）**工作坊參與人少**：會議研討會工作坊參與者的規模很小，但是，這是前導的研究。研究限制將成為延伸擴大的研究。研究者已經運用此次的研究架構，工作坊的帶領計劃和應用性活動，帶到教育戲劇（Drama in Education; DiE）之學術會議和為台灣一人一故事劇場協會（Taiwan Playback Theatre Association; TPTA）的成員在台灣一人一故事劇場聚會（Taiwan Playback Theater Gathering; TPG）帶領類似工作坊應用到臺灣的參與者們。研究者將來能夠收集更多的本地和國際參與者們的數據與資料，來發展修改後的理論、架構、方法或形式。

（二）**研究時間期限短**：工作坊帶領的時間是短的，進行少於兩個小時。而研究期間是從 2015 年 9 月到 2016 年 1 月的一個學期完成，這也是研究限制，往後此前導研究將擴大到長期的研究。未來，更多非宗教類的身心靈活動，一人一故事劇場的應用和表現性工作，應該被考慮用於擴展延伸的研究。此外，這項研究會為未來的弱勢族群和身心靈組織的團隊實踐與做法帶來新的概念，例如非宗教因素與表達性活動的設計。

### 二、運用的研究建議

從研究結果來看，為未來的研究人員提出了建議，並有三個研究的注入內容：（一）研究理論的應用，（二）研究方法的應用，和（三）研究實務的應用。

（一）**研究理論的應用**：從文獻探討，學者們的文化人因工程學理論能夠應用於課程培訓服務之領域。因此，文化人因工程學不僅是一種理論，而且是一種研究方法。後來的學者們仍然在修改模式或架構。它廣泛被用於臺灣原住民連杯的情境，因此，理論應除了運用在原住民布料、衣服、紡織機、提包等產品（徐啟賢、林榮泰、邱文科，民 93）結構外，其架構和研究應延伸和應用到

其他方面。該理論已經在產品設計中被證明，理論上應該在無形產品、服務領域和課程方面也可以應用才是。

**(二) 研究方法的應用：**產品設計中的文化人因工程學架構為研究人員提供了一個清晰的藍圖，本研究利用圖示，將其主要研究結構和研究架構轉化為設計方法論和方法。研究人員修改原型架構後，對其研究過程進行了調整，介紹了詳細的步驟和內容。透過遵循現有的方法將是有益和實用的。未來，研究者將繼續運用文化人因工程學的概念和方法，並與學者們討論其方法和應用 (Lin et al., 2016)。

**(三) 研究實務的應用：**在研究過程中應該找到許多實務應用的研究內容，本研究提供一人一故事劇場實務工作者新的見解，如夥伴關係，表達性活動的應用和終身學習。例如，為了發展夥伴關係，一些參與者給了本研究一些積極正面的回饋：「我喜歡 Vincent 的三個小小的活動圈，給了我自己的身心靈工作和夥伴關係的想法 … 我需要更多的時間和我的伙伴談談我的故事。」至於表達性的創意應用，有些參與者們同意在未來開展新的工作方向與學習機會。

Vincent 的工作坊[研討會]是有創意的，例如點燃蠟燭，繪畫，肢體運動，發表想法，展示 PPT，放鬆音樂和作業 … Vincent 的許多研討會活動與我的生活非常有創意和相關。我從來沒有想過我會從他那裡學到這麼多的創意 … 我喜歡做單獨一人一故事劇場的思想和做法 … 將表現活動納入一人一故事劇場工作坊是一個好主意 … 我想繼續研究六格漫畫故事，這似乎是很有趣的，我可以了解我自己的故事和社會上的其他人 … 我將為我在社會中服務的弱勢群體學習更多的創造力。

為參加者的終身學習，工作坊的講習內容和活動將有助於他們規劃未來的職涯，領導創意工作，並可以學習講述如下所述的生命故事。

我需要時間考慮 Vincent 關於文化人因工程學的工作坊[架構]。簡報 PPT 放太快了，我不清楚這個圖示。但是，我肯定會在我的教學生涯中使用這個 … 這五個階段活動計劃對我來說很清楚，我知道 Vincent 的工作坊流程和作法 … 我想繼續研究六格漫畫故事，這似乎是很有趣的，我可以了解我自己的故事和社會上的其他人 … 有趣的是 在工作坊[研討會]之後，我們仍然要做功課。但是，我們沒有時間來處理六格漫畫的故事作品，我希望我們有更多的時間。

### 三、創造的研究結論

本研究將在以下做結論，研究者欲先表達 (一) 相關特性，(二) 達成效果，(三) 預期貢獻，(四) 隱形效益，(五) 領域探索，和 (六) 新的旅程。

**(一) 相關特性：**活動設計轉換來源是來自文化創意產業的重要應用，結合相關的人因工程學中連杯概念，分析案例並轉化身心靈相關健康與福祉產業的活動過程。排灣族連杯(Paiwan Linnak)-來自原住民部落的臺灣連杯設計，特別是文化人因工程學概念的一個很好的例子。因此本研究範圍限縮在呈現一個戲劇工作坊的服務，從人因工程學研究的例子應用到活動設計的計畫、工作坊的執行、回饋的收集與參與者對於工作坊的評估，使參與者們在 2015 年 11 月香港的一人一故事劇場會議的研討會，參與工作坊的一系列活動（形式設計），並使參與者在培訓期間有更靠近的合作夥伴關係（儀式達成）。

**(二) 達成效果：**此外，成功的案例將描繪轉化的過程，作為往後活動設計者或培訓課程訓練者做為參考，研究論文將是本土設計，國際運用，國際執行，回饋本土，為臺灣本土研究提供重要的作法，並達到以下效果：（1）基本上鼓舞參與者們體驗任何新的身心靈活動設計，（2）接收活動回饋，以了解目前參與者對身心靈產業中活動之表現和思維活動的轉變分析，和（3）理想地解決研究問題，縮短理論與實踐之間的差距。

**(三) 預期貢獻：**致於最終結果，本文將提供獨特的研究優勢和預期貢獻。研究論文將首先為香港的參與者在 2015 年亞太地區一人一故事劇場會議（Asia Pacific Playback Theater Conference; APPTC）做出貢獻。然後，研究者將於 2016 年率先在台灣一人一故事劇場協會（Taiwan Playback Theatre Association; TPTA）舉辦類似活動。另外，研究者在 2016-2017 年間將本文納入博士課程的探討，並將本文在 19 屆人機交互國際會議（Human-Computer Interaction International 2017; HCII 2017）中簡報結果與考量繼續研究的主題。最後，呈現所有在亞太地區一人一故事劇場會議工作坊的活動設計和研究結果後，將為未來社會中的一般大眾或弱勢的群體帶來更多的學術和實踐價值，與一套可運用或跟隨的五階段課程設計計劃。

**(四) 隱形效益：**當時間到了尾聲，任何研究之旅似乎都得達到結論。對於結論的研究創意，有三個積極正面的觀點。第一，文化人因工程學一直是產品測試和轉化的學術理論和實踐方法。它應該為不同參與的受眾提供更多服務、培訓、課程、工作坊和研討會的轉化的機會，讓參與的受眾獲得隱形的收益。

**(五) 領域探索：**第二，這將是世界一人一故事劇場工作者的新探索，對於一人一故事劇場工作者老師、教練、培訓員和參與者，研究人員花費了時間，金錢和精力為臺灣的一人一故事劇場和身心靈開發找到新的知識。因此，研究者將對未來一人一故事劇場中心(Centre for Playback Theatre)的領導課程參與和進行研究，為臺灣和世界各地的一人一故事劇場實踐者創造更實際的研討會或工作坊的活動，為想服務的弱勢族群發聲，並進而設計屬於此族群可運用的社會活動。而依樂活（LOHAS）的五個領域，本次活動設計達成其中生態生活方式，另類健康療法，和自我成長發展，但可持續性經濟，與健康存在飲食是未來待探索的研究領域與活動設計時，當納入考量之因素，並

形成工作坊中亦有感性的場域、感質的商品和感動的體驗之特色（洪啟穎、陳俊良、林榮泰，民 106）。

**（六）新的旅程：**最後，對於研究者而言，這不是一個結局，而是研究之旅的另一個新的開始。如何將現有理論轉化為個人學術理論，將成為研究者在博士班研究中思考和工作的主要關注點和研究課題。對於研究任務，研究者將嘗試滿足不同參與者觀眾的需求，讓其獲得豐富多彩的體驗，同時實現自己的發展目標，維持健康的身心靈狀態，從資源中找到另類的選擇，並激勵各個層次的學習者、參與者或消費者，為了進行有意義的轉化而開展小型項目的療癒性社會活動，研究課題將是 – **〈轉化臺灣原住民連杯的文化意涵為療癒性活動之設計〉**（Transforming Cultural Meanings of a Taiwanese Aboriginal Twin Cup into Therapeutic Activity Designs）。

## 致謝

在寫作之過程中，筆者非常感謝博士班的同學們提出修正的意見，同時林榮泰與林伯賢教授不吝賜教，並修正本文的方向及提供相關的指導。同時其個人之期刊資料和研究架構，亦作為本文之參考，不勝感激之意，在此一併致謝！



## 參考文獻

### 一、中文文獻：

- 中華民國文化部(臺灣)(民 104)。**功能**，網站取自 <http://english.moc.gov.tw/article/index.php?sn=239>
- 心靈工坊(民 104)。**關於我們：[心靈工坊] 的願景**。網站取自 <http://www.psygarden.com.tw/about.php>
- 王台瑞、林榮泰(民 102)。**戲曲表演因子之人因探討**。**人因工程學刊**，15(1)，35-43。
- 台灣文化創意協會(民 101)。**協會成立宗旨**。網站取自 <http://www.culture.org.tw/TCCAfrom.html>。
- 林榮泰、宋毓仁(民 91)。**全方位設計的人因評估模式**。**中華民國人因工程學會 2002 年會暨研討會論文集**，247-252。新竹市：國立清華大學。
- 洪啟穎、陳俊良、林榮泰(民 106)。**以社會設計觀點探討觀光工廠感質體驗模式**。**設計學報**，22(3)，69-92。
- 唐硯漁、林榮泰、郭明浩、邱文科(民 94)。**電子書設計之人因工程研究**。**高雄師大學報**，(19)，17-26。
- 徐啟賢、林榮泰、邱文科(民 93)。**臺灣原住民文化產品設計的探討**，**國際暨兩岸創新設計研討會論文集**，157-164，臺北市：臺北科技大學。
- 國立東華大學教育與潛能開發學系(民 100)。「**潛能開發與身心靈成長**」的相關網站，網站取自 <http://www.cdhp.ndhu.edu.tw/files/13-1053-23584.php>
- 劉錦萍(民 97)。**[身心靈整合] 民眾看法初探**，**全人教育學報**，(3)，91-105。

### 二、英文文獻：

- Albanese, F. (2008, November 2). New wellness for new bodies. (English). *Domus* (00125377) (919), 1-2.
- Body Mind and Spirit Connection Wellness and Learning Center. (2012). *Homepage: Welcome to body mind and spirit connection*. Retrieved from <http://www.hmie.gov.uk/documents/publication/hmiepcie.html>
- Doyle, S., Kelly-Schwartz, A., Schlossberg, M., & Stockard, J. (2006). Active Community Environments and Health. *Journal Of The American Planning Association*, 72(1), 19-31.
- Hsu, C. H., Lin, C. L., Lin, R. (2011). A study of framework and process development for cultural product design. In: Rau, P.L.P. (Ed.), *Internationalization, Design and Global Development*, 6775. Springer Berlin Heidelberg, 55-64.
- Krout, R. E. (2007). Music listening to facilitate relaxation and promote wellness: Integrated aspects of our neurophysiological responses to music. *Arts In Psychotherapy*, 34(2), 134-141.
- Lee, S.L. (2000). Garments culture of Taiwan aborigines. *Hist. Objects*, 87, 14-28.

- Lin, C. L., Chen, S. J., Hsiao, W. H., & Lin, R. T. (2016). Cultural ergonomics in interactional and experiential design: Conceptual framework and case study of the Taiwanese twin cup. *Applied Ergonomics*, 52, 242-252.
- Lin, R. T. (2007). Transforming Taiwan aboriginal cultural features into modern product design: A case study of a cross-cultural product design model. *International Journal of Design*, 1(2), 45-53.
- Lin, R. T. (2009). Chapter 3: Designing “Friendship” into modern products. In J. C. Toller (Ed.), *Friendships: Types, Cultural, Psychological and Social*. Hauppauge, NY: Nova Science Publishers, Inc.
- Lin, R. T. (2016, July 17 - 22). *Turning “art work” into “interior design”—A case study of Mondrian style*. Paper accepted to present at the 2016 HCI International Conference, Toronto, Canada.
- Lin, R. T., Cheng, R., Sun, M. X. (2007). Digital archive database for cultural product design. In: Aykin, N. (Ed.), *Usability and Internationalization, HCI and Culture*, 4559. Springer Berlin Heidelberg, 154-163.
- Lin, R. T., Lin, P. H., Shiao, W. S., & Lin, S. H. (2009). Cultural aspect of interaction design beyond human-computer interaction. In: Aykin, N. (Ed.), *Internationalization, Design and Global Development*. 5623. Springer Berlin Heidelberg, 49-58.
- Maslow, A. H. (1943). A theory of human motivation. *Psychological Review*, 50(4), 370-96.
- McLeod, S. A. (2014). *Maslow's Hierarchy of Needs*. Retrieved from <http://www.simplypsychology.org/maslow.html>
- Murovec, N., & Prodan, I. (2009). Absorptive capacity, its determinants, and influence on innovation output: cross-cultural validation of the structural model. *Technovation*, 29, 859-872.
- Ning, T. (2010). *Lohas*. Retrieved from <http://www.lohas.com/forum/speakers/ted-ning>
- Norman, D. A. (2004). *Emotional Design: Why We Love (Or Hate) Everyday Things*. New York: Basic Books.
- Ray, P. H., & Anderson, S. R. (2000). *The Cultural Creatives: How 50 Million People are Changing the World*. New York: Three Rivers Press.
- Sajnani, N. (2013). The Body Politic: The relevance of an intersectional framework for therapeutic performance research in drama therapy. *Arts In Psychotherapy*, 40(4), 382-385.
- Stevens, M. (1995). The Promotion of Wellness. *Landscape Architecture*, 85(1), 64-67.

# Transforming Cultural Meanings of a Taiwanese Aboriginal Twin Cup into Therapeutic Activity Designs

Ning-Hsien (aka Vincent) Yang

---

## Abstract

To promote personal body, mind and spirit (BMS) in health is important in people's modern life. The purposes of this paper are to combine cultural creativity industry (CCI) ideas according to concepts and viewpoints of LOHAS and BMS industries, and transform the cultural meanings of Taiwanese twin cups (e.g. Paiwan Linnak) into a series of buddy partners' activities in a Playback Theater conference workshop. Culture has been formed from the lifestyles of our ancestors. Through the formation (scientific technology) and rituals (cultural meaning) to inherit the wisdom of our ancestors, the aboriginal twin cups are typical examples. In addition, the cultural ergonomics methods will provide designers to transform and develop cultural and creative products, services and cross-discipline drama-related training courses, while giving users the tangible experiences of scientific technology, and cultural meaning of the rituals and interactions. The results of the study showed the participants' feedback with cultural meanings such as working together, sharing meaning, and making closer to each other in groups and buddy partner relationships.

**Keywords:** Body, Mind & Spirit (BMS), Culture Creativity Industry (CCI), Paiwan Linnak, Buddy Partners' Activities, & Cultural Ergonomics.

# 論陳裕剛「臺灣國樂發展分期」學說及其學術影響

張儷瓊\*、林雅琇\*\*

國樂在臺灣至今歷經超過一甲子的發展，對於國樂整體回顧的討論篇牘眾多，有些著眼於淵流背景、有些則側重型態內容的演進。在國樂發展分期的論述方面，當以陳裕剛1993年發表的〈影響臺灣地區四十年來國樂器樂發展之因素〉最為擲地有聲，對其後至今二十餘年來的國樂論域有顯著的影響。今逢作者陳裕剛教授逝世三週年之際，筆者僅以回顧角度研探該文的為文背景及研究方法，討論作者「臺灣國樂發展分期」學說在國樂學術領域產生的效應。除了1993年發表的四個分期之外，本文參照作者在2000及2013年發表的二篇演講文，以完整回顧探討陳裕剛「臺灣國樂發展分期」學說之內容。此外，本文根據原文的研究方法，試循作者思路加以補述內容，以此紀念故人治學之精神。研究發現陳裕剛對於臺灣國樂發展的分期係以社會經濟與政策環境為背景，論述音樂發展的歷時過程，以歷史音樂學的時序方法，佐以民族音樂學的社會文化研究角度，建構出立體交織的人事時地物，包含音樂社會敘述的各種縱橫向度。「臺灣國樂發展分期」的學說發表至今受到各種研究的肯定與引用；文中提出的對國樂識別本土化與在地風格化的建議，在二十餘年後對照發現，樂界今日對此已有共識期待。足見陳裕剛對於國樂領域的研究和相關發展策略的建設，具有顯著的影響力。

**關鍵詞：**陳裕剛、國樂、臺灣國樂發展

\*國立臺灣藝術大學中國音樂學系教授

\*\*國立臺灣藝術大學中國音樂學系專案博士後研究員

## 壹、前言

1993 年 2 月 16 日香港大學亞洲研究中心舉辦了一場「國樂思想研討會」，邀請中港臺美學者參加發表學術論文及研討(見圖 1)。(劉靖之、吳贛伯 1994：封底裡)陳裕剛教授在會中發表了〈影響臺灣地區四十年來國樂器樂發展之因素〉(陳裕剛 1994：337-386)一文(本文簡稱之〈影響〉<sup>1</sup>)。這篇文章後被收錄於《中國新音樂史論集·國樂思想》一書出版(劉靖之、吳贛伯：1994)。



圖 1：1993 年「國樂思想」研討會開幕合照

資料來源：《中國新音樂史論集·國樂思想》(劉靖之、吳贛伯 1994：封底裡)

1993 年〈影響〉一文運用大篇幅的人物事件記述回顧國樂在臺灣之發展，首次提出臺灣國樂發展的四個分期。該文在歷史發展的縱軸上，基於豐富的數據呈現時代和社會背景，鉅細靡遺地融入經濟數據與文化政策等參照因素，討論臺灣國樂在 1945-1990 年四十餘年間發展的樂人樂事。

2000 年 10 月 21 日在高雄市國樂團主辦的「臺灣現代國樂之傳承與展望—與傳統音樂接軌」研討會上，陳教授發表了〈回顧樂團歷年來演出作品之本土性—以北部國樂團為例〉(以下簡稱〈回

顧))一文(陳裕剛 2000: 88-118),文中將國樂的分期延伸至 2000 年,並對前一次的分期進行年代調整。

2013 年 9 月 28 日,在中華民國國樂學會成立六十週年紀念活動「臺灣國樂一甲子回顧與展望論壇」中,陳裕剛發表了一篇演講稿(本文簡稱之〈演講〉),內容亦包含國樂分期的更新論述(陳裕剛 2014: 30-34)。陳裕剛在二十年後對自己的國樂分期論述提出了若干補述,延續 1993 年〈影響〉一文所提出的臺灣國樂發展分期,進一步加以討論,延展而為六個分期。

根據筆者所見,此六期發展是根據國樂在臺灣實際發展的情況觀察歸納所得。在〈影響臺灣地區四十年來國樂器樂發展之因素〉一文中主要衡諸 1945-1990 年間臺灣國樂器樂發展進步的因素,依時序分為「萌芽草創」、「業餘蓬勃」、「專業興盛」、「職業風行」四期;而後在 2000 年、2013 年又分別補充增加了「多元交流」與「跨界形變」二期。陳裕剛在上述〈影響〉、〈回顧〉、〈演講〉三文陸續所提出的分期係參考了當時的經濟、政策及各階段的國樂實況。音樂藝術的發展與社會的政經條件及文化政策息息相關,這種研究方法在音樂學的領域雖多有案例,但在當時國樂領域論述中還屬少見。

今將上述三篇文章中有關國樂發展的分期論述併同討論,整理陳裕剛教授對臺灣國樂發展之觀察與研究,討論陳裕剛教授「臺灣國樂發展分期」學說內涵,揭示作者的為文目的、探論角度及個人觀點,並分析該學說所造成的學術影響,進一步根據其立論之角度進行補充。期待增進樂界對「臺灣國樂發展分期」學說的深入了解,裨益對臺灣國樂發展的觀察與研究。

## 貳、文獻回顧及徵引情況

黃體培曾在 1971 年將 1911-1971 年間的國樂發展分為三期,分別是:民國元年至全國統一時期(1911-1936)、七七事變至對日抗戰結束(1937-1949)、國民政府遷臺至民國 60 年(1949-1971)。此文為臺灣早期進行國樂分期的相關論述,黃氏根據歷史大事件作為分期節點,闡述各時期的國樂教育、作曲、祭孔雅樂及民間禮俗音樂的存在情形。其中,臺灣國樂的發展論述主要集中在第三期。

其後,在與〈影響〉一文相近時期發表的陳勝田〈國樂在臺灣〉一文(陳勝田:1997),以 1949 年國民政府來臺起始,將 1949-1997 年間的國樂發展分為五期,前四期皆分從樂團的成長、編制與型態、樂曲與作曲家、樂器的改進與音準以及音樂比賽等方面進行闡述,第五期則是重點帶過。若將兩人的分期時間段來看,陳裕剛是自臺灣光復後 1945 年作為國樂發展的起始,且其 1993 文與陳勝田文所擇取的時間節點,稍有不同;然在陳教授的第二次修正分期之後,二人論述除了起始點不同之外,其餘分期基本相通。顯見,國樂界對於國樂分期的討論,是由不同意見逐漸達成共識。(見下表 2)

表 1：不同學者對於國樂分期的看法整理表

作者	黃體培	陳裕剛	王正平	陳勝田	陳裕剛
發表時間	1971	1993	1994	1997	2013
文章題名	《中華樂學通論·第一編樂史》	〈影響〉	〈臺灣國樂發展之回顧與展望〉	〈國樂在臺灣〉	〈演講〉
分期一	第一期 1911-1936	草創克難 1945-1960	拓荒期 -1978	萌芽 1949-1960	草創克難 1945-1960
分期二	第二期 1937-1949	業餘蓬勃 1961-1970	專業期 1979-(1994)	推廣 1961-1970	業餘蓬勃 1961-1970
分期三	第三期 1949-1971	專業興盛 1971-1978		專業教育 1971-1978	專業興盛 1971-1978
分期四		職業風行 1979-1990		職業盛行 1979-1988	職業風行 1979-1988
分期五				兩岸交流 1989-(1997)	多元交流 1989-2004
分期六					跨界型變 2005-(2013)

陳裕剛教授在 2013 年〈演講〉中，述及他個人對「臺灣國樂發展分期」學說的提出，當時的為文背景和緣起如下：

事緣 1993 年 2 月中，香港大學亞洲研究中心舉辦『中國新音樂史研討會(國樂思想)』，遍邀中、港、臺、美等地相關學者參與盛會。臺灣方面，有莊本立教授、董榕森教授和我三人獲邀參加，我以《影響臺灣地區四十年來國樂器樂發展之因素》為題發表論文，文內將臺灣自光復的 1945 年到 1990 年止，逾 40 年光景，國樂的發展分成四個階段探討。該文與其他發表之論文編放在翌年（1994 年）出版的劉靖之、吳贛伯編《中國新音樂史論集》中（我的論文列於頁 337-385）。文中所提的四個器樂發展階段成為日後臺灣諸研究同好與學子所徵引<sup>2</sup>。

上文所指的「四個器樂發展階段」，的確在後續關於臺灣國樂研究中成為重要的徵引來源。

翁曉萍《第一商標樂團的成立、發展與影響》討論第一商標樂團的歷史時，便大量引用陳裕剛 1993 年發表的〈影響〉一文中有關第一商標樂團的論述（翁曉萍 2010：33、35、36、51-52、73）。楊舒婷《從琴園國樂團【中國竹笛名家名曲系列】音樂會探討兩岸交流對臺灣笛子演奏藝術之影響》文中論述國樂專業人才的培育及發展概況，也引用〈影響〉文中有關國立藝專國樂科的設立過程。（楊舒婷 2010：119）

劉文祥《論述臺灣現代國樂的歷史脈絡與發展（1900—迄今）—政治體制下的音樂文化演變》文中涉及不同年代的國樂發展時，也參照了陳裕剛的「臺灣國樂發展分期」學說。（劉文祥 2007：49、69、94、103-104）邱藏鋒《國樂改革發展與文化認同》綜合運用陳裕剛 1993 年《影響》文及 2000 年《回顧》文中有關「臺灣國樂發展分期」論述，其中有關女王唱片發行國樂唱片的歷史，也引述自〈影響〉一文。（邱藏鋒 2008：4、5、66-67、68、69、72、73、79）

從引述的層面來看，近十年來有許多關於國樂的篇章，都與陳裕剛 1993 年〈影響〉一文提出的「臺灣國樂發展分期」論述直接相關，對於〈影響〉一文的内容也有積極的引用和延伸討論，例如學位論文：劉文祥《論述臺灣現代國樂的歷史脈絡與發展（1900—迄今）—政治體制下的音樂文化演變》（2007）、孫沛元《傳統與現代之間：現代國樂發展過程中的觀察及反思》（2010）、周佳文《解嚴迄今兩岸國樂交流對臺灣國樂發展的影響》（2011）、陳鄭港《傳統、民族、音樂文化—臺灣國樂發展之研究》（2012）、蔡和儒《意想國樂、風華再現：國樂在臺灣戰後初期的另類現代情境（1940 年代中期至 1960 年代）》（2014）...等探討與回溯臺灣國樂發展的論文；以及邱藏鋒《國樂改革發展與文化認同》（2008）、陳明原《商品化的國樂團在臺灣發展探討》（2011）、李淑芬《本土·現代·流行—90 年代後臺灣國樂發展現象之探討》、蕭毓榕《從社會需求論臺灣國樂的困境與方向》（2012）...等。以上無論是國樂類型的討論，或是關於未來發展的展望，各方論著都會提及陳教授對於國樂分期的學說，足以證明 1993 年〈影響〉一文對臺灣國樂發展分期具有定錨作用。

張盈瑩《寺廟、社區、國樂團：臺中市元保宮附屬國樂團在社區活動中扮演之角色與功能》（2011）、萬智懿《1952-1979 年間臺大薰風國樂社的創建與成長—兼論薰風國樂社對早期臺灣國樂發展之影響》（2013）、吳幸潔《中樂團創新之研究—以臺北市立國樂團為例（2007-2013）》（2014）、林正欣《從中廣國樂團變遷至中廣新國樂團之探討—1975~2007 年》（2016）、...等探討個別國樂團歷史的文章；以及吳俐臻《高雄縣指標型國民小學國樂團發展及經營策略探討》（2009）、曾昭玲《國立臺灣藝術專科學校國樂科之歷史發展與變遷—1971 至 2002》（2015）等，皆引用陳教授文中論述各個國樂團、專科院校的歷史做為佐證。

再如涉及國樂器樂發展、改革及作品方面的文章，對〈影響〉一文皆有引用，如陳俊吉《臺灣國樂發展初期作品的分析（1949~1970 年國樂作品的探討）》（2003）、黃筠茹《臺灣二胡發展之研究（1949~2005）》（2006）、蔡輝鵬《現代國樂團中的笙及其音樂之探討》（2009）、陳律貝《低音提琴在臺灣國樂團中之功能與角色》（2009）、廖詩昀《譚盾西北組曲研究—作品與「現代國樂」的多元對話》（2010）、陳沛慈《盧亮輝國樂合奏作品春之研究與指揮詮釋》（2011）、陳怡真《臺南地區初期箏樂環境的探討》（2012）、高孟嵐《中胡在現代國樂團中發展與定位之探討》（2013）、莊嘉惠《大揚琴在臺發展之研究-以臺灣揚琴樂團為例》（2013）、劉曉儒《以胡旋舞、長笛協奏曲論當代



長笛家與國樂團之展演關係》(2015)、夏鈺淳《當代國樂之跨文化研究—以《東方傳奇·搖滾國樂》之卜卦調為例》(2016)、林克威《陳中申笛子作品抒懷之分析與詮釋》(2016)等。

除了前述諸多專書、論文對陳裕剛三文的徵引之外，尚有部分單篇論文涉及「臺灣國樂發展分期」學說的引用及討論，諸如：許淑婷〈現代國樂發展之反思〉(2010)、陳鄭港〈臺灣漢系傳統音樂(國樂)六十年來的研究〉(2013)、施德玉〈臺灣國樂發展之流變〉(2016) ...等文<sup>3</sup>。

綜上所述，無論由歷史研究、樂種發展、器樂作品、跨界討論...等，任一涉及國樂的主題，只要由臺灣國樂歷史源流入手，多引陳裕剛的國樂分期學說做為立論基礎，進而展開對個別論題的討論。根據筆者的統計(如附錄一)，單獨引用〈影響臺灣地區四十年來國樂器樂發展之因素〉(1994)一文之學位論文約 22 篇；單獨引用〈回顧樂團歷年來演出作品之本土性—以北部國樂團為例〉(2000)一文之學位論文約 12 篇，同時引用此二文者有 14 篇；另有 1 篇單獨引用〈臺灣國樂一甲子回顧與展望論壇專題演講〉(2014)一文。足證陳裕剛的「臺灣國樂發展分期」對臺灣國樂發展相關論述具有指標性的參考意義。

## 參、「臺灣國樂發展分期」學說的提出及其內涵

### 一、「臺灣國樂發展分期」學說的提出

綜合陳裕剛 1993、2000、2013 的三篇<sup>4</sup>涉及臺灣國樂發展的文章和演講文，可以清楚看出其係以經緯方法來論述國樂在臺灣的發展情形。先以歷時性的縱軸說明國樂分期情形，再以共時性的角度廣泛討論各時期的內容重點，基於社會及經濟面向展開音樂發展的回顧與討論，包含樂團設立、教育政策、文化研究...等方面。

陳裕剛在〈影響臺灣地區四十年來國樂器樂發展之因素〉一文的前言開宗明義指出：「首先，對音樂發展，筆者以為受到社會環境影響最大，而社會環境深受經濟因素帶動。」(陳裕剛 1994：337)可見社會經濟面向的參照，在「國樂發展分期」學說中是重要的因素。在〈影響〉、〈回顧〉、〈演講〉三文中，陳教授將二次世界大戰後的臺灣國樂發展總共分為六期，每一期各受到當時的時局、經濟、政策...等不同因素而有不同的發展樣貌。

1993 年的〈影響〉一文，將 1945 至 1990 年之間臺灣國樂的發展分為四個時期：

- (一) 草創克難的 50 年代 (1945-1960)
- (二) 業餘蓬勃的 60 年代 (1961-1970)
- (三) 專業興盛的 70 年代 (1971-1978)
- (四) 職業風行的 80 年代 (1979-1990)

其後依時序之遞進，作者曾在不同的演講場合增補過年代和分期。在 2000 年發表〈回顧〉時，鑑於四期之區分已不足說明實際情況，遂將分期拓展至五個時期；最後在 2013 年的〈演講〉，則將分期劃分增至六個時期。

2000 年〈回顧〉一文，國樂的分期擴展至五個時期，第四期職業風行年代的劃分時間有所調整，並以斜線標誌每一時期的內涵意義：斜線前為國樂的演進情形：「草創—業餘—專業—職業—多元」，斜線後則指涉國樂在臺灣發展的情況：「克難—蓬勃—興盛—風行—交流」。(陳裕剛 2000：88-118)

(一) 草創/克難：(1945-1960)

(二) 業餘/蓬勃：(1961-1970)

(三) 專業/興盛：(1971-1978)

(四) 職業/風行：(1979-1988)

(五) 多元/交流：(1989-2000)

截至 2013 年，陳裕剛在〈演講〉一文中更將六十年來的發展階段以特色為依據，總結分為六個時期：

(一) 草創克難的 50 年代 (1945-1960)

(二) 業餘蓬勃的 60 年代 (1961-1970)

(三) 專業興盛的 70 年代 (1971-1978)

(四) 職業風行的 80 年代 (1979-1988)

(五) 多元交流的 90 年代 (1989-2004)

(六) 跨界型變的 00 年代 (2005-迄今)

由上述分期學說的提出及其演進過程，作者陳裕剛對臺灣國樂的發展不斷地與時俱進提出修正，以致於在該學說提出二十年之間，由四期發展到了六期，說明作者對於國樂在臺灣的發展，是不間斷地參與和觀察。長期涉入的經驗使其近距離理解國樂的樂人樂事。另一方面，屬於研究者的觀察角度則提供他宏觀的視野與理解，做出學術歸納和學說理論的建設。

## 二、「臺灣國樂發展分期」學說的內涵

陳裕剛做為一名國樂的深刻參與者，演奏者、樂團指揮、樂團經營、專科教師、大學教授、辦學者...，無一不是他涉入國樂發展的立基點。他在學生時代參加了國立臺灣大學的「薰風國樂社」、與王正平等人共同創辦《中國樂刊》、積極參加鐵路國樂社、文華國樂隊<sup>5</sup>等民間樂社的表演任務，並指導靜修女中、建國中學、中興國樂團、中華電信國樂團等學校及民間國樂社團。退伍後，陳裕剛歷任國立藝專國樂科講師、副教授、教授及科主任，在該校改制成為國立臺灣藝術大學之後，先

後擔任該系教授、系主任，以及表演藝術研究所所長、表演藝術學院院長。同時，還長期擔任中華民國國樂學會的多項職務，諸如理事、常務理事、理事長、《中華樂訊》雜誌社副社長、中華國樂團副指揮、副團長及指揮等。

各種學術活動和辦學經驗使其視野更寬廣、觀察更細微。他歷經國樂發展各個時期，同時扮演國樂領域中的各種角色。他的為樂者身份，使他可深入國樂的作品產出和演奏角度，了解國樂的樂人樂事。他的辦學經驗使其深刻觀照教育和政策面向；他的學者身份又形成了跳出觀察的視角，進而歸納出臺灣國樂的整體發展。陳裕剛「臺灣國樂發展分期」學說的提出，既「融入」又「跳出」，還運用了社會政策面向和經濟的數據提供了一種符合社會景況而切要實際的觀點。

以下首先重點摘錄及探討文中各時期的大事記，以分析陳裕剛為文的角度和著眼的重點：

### （一）1945-1960：草創克難期

國樂在臺灣發展的初期歷經了臺灣政經變動、社會物力維艱的外在環境，音樂社會的形成和運作也在初期緩步發展，陳裕剛稱之為「草創克難期」：「50年代...國樂處於萌芽階段，社會正由貧困漸趨復甦，正逐漸展開民間的國樂活動。」（陳裕剛 2013：31）並加以說明如下：

本年代以中廣國樂團和中華國樂會主導著整個國樂發展。在訓練方面，過度仰賴西方訓練方式又沒有真正做到基礎訓練之重視，另一方面沒有採用民間演奏技藝和深入研究民間音樂，造成器樂演奏表現力停滯不前的情況。（陳裕剛1994：346）

關於此時期國樂發展，文章著墨重點主要有四項：

#### 1. 1948年新形制國樂團登臺演出

1948年11月5日南京中央廣播電臺國樂組所組成的中央廣播樂團來臺參加博覽會，於臺北市中山堂演出三天。（陳裕剛 1994：339）

陳裕剛認為此樂團的來到，讓臺灣樂界認識到除了傳統音樂編制的樂團<sup>6</sup>以外，間接影響日後國樂團組團時的編制可能性。

然而，新制國樂團並非自1948年便開始蓬勃發展；黃體培曾指出在1949年南京中央廣播電台團員分批陸續來臺以後，現代國樂才開始復甦：

...至三十八年二月中央廣播電台撤退來臺，隨行之國樂人員，僅高子銘、孫培章、王沛綸、黃蘭英等四人，祇能在播音方面演奏。後因陳孝毅、周歧峰、劉克爾等自廣州相繼來臺，楊秉忠、奚富森、史順生、曹義傑等先後加入，『現代國樂』運動又見復蘇（按：復甦）」（黃體培1983：205）

2.中廣國樂團於1950年成立，樂團成員包含南京中央廣播樂團的部份成員以及該團組團初期成立國樂進修班時期的成員，此時期的進修班成員也成為日後國樂發展的核心教師。在此草創時

期，中廣國樂團共出國演出三次，演出內容包含獨奏、獨奏加伴奏、齊奏、合奏曲等形式，演出曲目則多為大陸樂曲。此外，同時期開設國樂訓練班者，尚有幼獅國樂訓練班（1958）、中國女子國樂團（1963）（黃體培 1983：212），亦養成大量國樂人才。

3.中華國樂會<sup>7</sup>成立於 1953 年「該會的成立緣於大陸來臺愛樂人士日眾，地方性樂團及現代國樂團紛紛成立，為求發展樂教及聯絡情誼，遂合組『中華國樂會』。」（陳裕剛 1994：340）中華國樂會成立之初，共有 14 個團體參加，所有樂團皆屬於業餘性質。在第二任理事長梁在平先生的努力之下，臺灣開始自行製造樂器，以大陸帶來臺灣的樂器為樣本，稍加改進，製作出成批具有統一規格以供樂團使用的樂器。

另外，此時期有較多軍人組成的國樂團，陳裕剛引國樂前輩夏炎的文章討論軍中國樂團的情況：資深國樂作曲家夏炎在〈國樂三十年來回顧〉一文提到：「國樂是首先走入軍中，次之而進入學校，由大學而高中，國中、國小亦仿效之。」（陳裕剛 1994：345）

有關上述國樂進入軍中的歷史，在《臺灣大百科全書》記載李鎮東的生平事蹟時有進一步的論述：「民國四十一年…因時任海軍總司令桂永清欣賞，任職海軍總政治部政工大隊，委任李鎮東負責籌辦成立及訓練『海軍國樂隊』，並推展海軍全軍國樂活動，…」<sup>8</sup>同時期還有大鵬國樂團（1950 年）、幹校國樂團（1952 年），分別為空軍及政工幹部學校成立的附屬國樂團，以及陸光國樂社（陸軍）、篤實國樂隊（聯勤）、警光國樂社等。（黃體培 1983：206、213）

4.高子銘所著的《現代國樂》一書於 1959 年出版。此書為首本將「器樂技巧編寫成書並公開發行」的國樂專書，依陳裕剛之見，該書對樂器實際技巧的書寫不多，但是充實了樂器沿革及一般常識的部份。陳裕剛在文中特別提出對此書的報導，顯示在草創初期有此現代國樂的論述，實屬不易。

整體而言，陳裕剛認為此時期樂團形制仍與抗戰之前相同，樂曲創作數量仍少（此情形中、西樂皆同），多為編曲作品。加以樂器方面形制規格尚未建立統一，因此只能「因陋就簡」，是以歸納為「草創克難期」。至於樂團的發展，此時期在軍隊中有較顯著的成長：北部空軍有大鵬國樂社、南部有海軍、海軍陸戰隊、陸軍官校、空軍官校、聯勤六〇兵工廠等都有國樂團隊的設立。」（陳裕剛 1994：345）由於軍方擔負了樂器的經費，在物力維艱的發展初期形成一項助力；此外，軍隊中的團隊約束力強，對於講求團隊合作的國樂團練習具有加乘的效果。也因此國樂進入三軍較早，其後才陸續展開各級學校國樂社團的發展，時序便堂堂進入了下一個發展期。

## （二）1961-1970：業餘蓬勃期

陳裕剛從政策、教育、職業與業餘樂團的設立及運作、閱聽媒體的普及、樂器改革、音樂比賽、社團等各方面進行論述，指出此時期由於臺灣地區經濟成長、物價穩定等因素，間接促進了民間音樂的活動。

本年代初，因黃梅調電影流行，愛好戲曲音樂人士日增，轉而喜愛欣賞國樂曲調，適逢女王唱片出版大量悅耳動聽國樂曲，不但增加聽眾人口，也提升習樂者水準、啟發國樂作曲方向。其時，大陸改良樂器通過香港進入臺灣，使得演奏因樂器性能改善而增強；音樂比賽適時加入國樂項目，各級學校又因中華文化復興運動開展而組織無數國樂社團，但受成軍短促、程度參差不齊影響，很難單獨舉行整場演奏會，最佳表現常呈現在音樂比賽的兩首樂曲中，惟已奠定年輕學子喜愛國樂之基礎。（陳裕剛1994：354）

此時期的國樂活動，作者列出以下幾個活動指標：中樂西奏及西樂中奏、女王唱片、女子國樂團、國樂比賽、社會國樂團、文華國樂隊、中華文化復興運動、1968 音樂年。此八個面向指標，可依其所產生的結果進行分類討論：

### 1. 對國樂樂曲內容的影響

1962 年時任教育部長黃季陸提出「中樂西奏、西樂中奏」構想，在國樂界產生了漣漪效應，例如：對國樂團來說，選曲時也能考慮演奏西方樂曲；對作曲家來說，創作時也能考慮此類交響風格的國樂曲...等。此政策當時雖未受到廣大歡迎，但也間接造成 80 年代風行、迄今仍時有所聞的選曲習慣：在安可曲加演一首西方作品。此外，女王唱片在 1963-1970 年間發行約 90 張國樂唱片，以及透過往來的商人、僑生輾轉帶入臺灣的樂譜及樂器，擴展了臺灣國樂界的曲庫以及習樂者的技藝，作曲家也因此受到激發而相繼創作。因此，從此時期的音樂會節目內容可以發現，此時期本土國樂作品的數量逐漸增加（陳裕剛 2000：94），如黃體培、董榕森、周蘭萍等人在此時期皆有多首作品問世。

### 2. 社會面相的普及

此時期女子國樂團以及社會國樂團的公開演出及出版活動，則是屬於社會面相的普及；根據 1963、1964 年中華國樂會的紀錄，當時期的樂團數量或有增減，但會員人數皆有四百餘人，顯示習樂者數量仍舊維持穩定。

### 3.習樂者演奏技藝提升

文華國樂隊的成立，代表習樂者的演奏技藝，已有一定水準，跳脫了前一懵懂階段的單純興趣喜愛，而能夠作為副業賺錢的謀生工具。

受到觀光事業的推展...約自1965年起，豪華酒店、國賓飯店、統一飯店、中泰賓館等觀光大飯店先後成立演奏現代國樂、伴奏民族舞蹈及流行歌曲之表演性國樂隊，.....樂隊成員皆有正業，不過犧牲其業餘時間，換取副業充實家計，與當時為電影錄音配樂之臨時組合，同為以技巧及時間換取報酬而已。(陳裕剛1994：352)

### 4.業餘國樂活動蓬勃發展

1965 年臺灣省音樂比賽增列國樂項目、1967 年開始的中華文化復興運動以及文化局訂定 1968 年為音樂年等政策的實施，使得業餘國樂活動蓬勃發展。正因有這些外在政策和大力推廣，促進了業餘興樂，進而提升臺灣國樂的發展，順勢走入下一階段的專業時期。

#### (三) 1971-1978：專業興盛期

作者指出此時期雖然國際上經歷二次石油危機導致普遍經濟衰退，臺灣當時正在推展十大建設、處於以擴張出口為導向的工業化時期，經濟並未受到顯著衝擊，僅在石油危機時期有物價上漲的情形；但整體而言，國民所得及民間消費娛樂文化支出的比率皆逐年增加。

此時期的臺灣國樂從前一時期蓬勃的業餘活動走向專業訓練的時代，各級學校開始設立附設音樂班<sup>9</sup>。在高等教育的部份，1969 年私立中國文化學院設有舞蹈音樂專修科國樂組<sup>10</sup>，是第一所設立國樂組的專科學校；1971 年國立臺灣藝術專科學校國樂科也隨後設立。這些專業科班的設立，直接提高了國樂水準，也培育了專業的演奏人才。另外，也由於此時期專業體制的建立，家教一對一（或小班制）的教學方式日漸風行，兩者之間相輔相成。

同時，《中國樂刊》（1970-1973）及《中華樂訊》（1975-1981）兩個國樂專刊的上市，也促進了國樂界的學術討論。此二樂刊的出版，根據陳裕剛的觀點，代表國樂的發展又到了一定程度，因而衍生出許多需要界定與討論的觀念與問題。

對國樂而言，到了60年代末期，其發展已達到某種程度，衍生許多需要界定、釐清、突破、反省、溝通等等觀念和做法的問題，中國樂刊的誕生，正適時地產生此功能。(陳裕剛1994：357)

以《中國樂刊》為例，其發行內容包含樂人、樂器及演奏技巧、樂曲、各地音樂、樂團、樂律與樂譜、音樂會與樂評、樂論等八類，以專論性質的文章居多，對建構觀念產生重要影響。至於《中華樂訊》，其涉及面向更廣，除了上述八類之外，更包含名著連載、作曲講座、每月新曲、各校通訊、社團特寫、廣告、資料服務...等國樂資訊的流通，因此影響範圍更鉅，甚至促成日後專業國樂團的成立：

例如樂訊專欄主要就有關發展國樂應行興革事項，或對社會及學校國樂教育工作提出檢討與建議，經年累月的報導，促成專業國樂團終於在1979年誕生。（陳裕剛1994：358）

在社會活動方面，從中華國樂會的一項活動記錄便可一窺其進展：根據該會1978年的資料記錄，該年參與的會員人數達到一千餘人。再從作者隨機抽檢的節目單曲目來看，可發現此時期的合奏作品已開始大量演奏臺灣的原創作品，顯示上一時期作曲家受到「中樂西奏、西樂中奏」以及女王唱片出版...等因素的影響確實發酵，並已有初步成果。

特別值得一提的是，1976年中國廣播公司示範國樂團成立四十一週年公演，是採售票演出的形式，而非過去的贈票欣賞活動，顯示在專業教育的培養之下，不只音樂會的演奏水平逐漸提高，觀眾的音樂欣賞水平、方式也相應改變。

整體而言，此時期的國樂發展，正如作者所述，在穩定中加速發展：

雖然專業教育已經進行且已有若干成果面世，但對業餘樂團的發展不但沒有阻礙，而且有相輔相成、互相砥礪之功效，加上中國樂刊、中華樂訊的推動、國樂在本年代在穩定中加速發展。（陳裕剛1994：354）

#### （四）1979-1990（1988）：職業風行期

此時期由於科技發展以及民營企業的大幅成立，使整體經濟繁榮，生活安定，家庭收入差距小，習樂、購買樂器的門檻也相對降低。同時，行政院文建會、各縣市文化中心及兩廳院的成立，使得音樂會活動蓬勃發展，但也由於影視娛樂的大量普及，人們娛樂的重心移轉，導致國樂欣賞人口些微受到擠壓。

整體而言，國樂的發展仍是在前期的基礎之上持續發展，作者舉出此時期國樂的發展重點有三：1.職業樂團成立、2.大陸國樂家來台、3.兩岸交流（1987年解嚴後）。實際上，後二點皆是討論兩岸國樂界的來往交流，實可歸類在一起。

首先，在前一期有了專業科班教育的培訓之後，職業國樂團的順勢成立也就不足為奇。1979年臺北市立國樂團、1984年實驗國樂團、1989年高雄市實驗國樂團的相繼設立，以及1985年中廣國樂團改為專任制，紓解了科班生的畢業出路，也提升臺灣整體的國樂水準。例如作者對臺北市立國樂團在該時期舉辦活動的評述：

器樂大賽、作曲獎、作曲家研討會等帶動整個樂壇學術和技術的提升。青少年國樂團的成立則使一般中學、專科資優社團學生有進修觀摩機會；售票制度的實施，除增加演奏員責任感外，也提升演奏家和觀眾的身分格調。(陳裕剛 1994：367)

然而，職業樂團的成立，也間接影響了民間樂團的生存空間，如作者所言：

職業樂團成立，固然抬高音樂水準，但也影響非專業性樂團的生存空間，因此，本年代起，除學校社團仍因存在音樂比賽而保留其活動外，社會的業餘性國樂團大都式微不振。此外，專業畢業人才增加，各式小型樂集應運而生。(陳裕剛 2000：96)

其次，大陸演奏家來臺展演以及臺灣學子過海學藝的結果，臺灣國樂界開始受到大陸資訊的衝擊，自然而然對於兩岸的現狀差異及臺灣國樂的走向產生反思與討論，如作者所述：

受到職業樂團成立、程度提高的影響，非專業性樂團生存空間減少，同時產生交響化與否以及本土化問題之爭議，隨著政治環境變遷，大陸人士來台頻繁，更加深其困頓。(陳裕剛 1994：371)

這也是當時國樂發展的外在挑戰，在大量的衝擊與議題討論之際，進入了多元交流的下一期。

### (五) 1989-2004：多元交流期

在1987年解嚴後，隨著兩岸開放探親政策的實施，臺灣赴大陸學習的學子絡繹不絕。如陳教授在其〈回顧〉一文中特別指出：「本文便以此五個年代分段，據以分析各階段演出曲目的本土性狀況。其中又以第四、第五兩個年代間的民國77年宣布解嚴為一個重要的分水嶺。因為由本年開始，大陸地區的樂曲可以公開演奏，大陸樂人樂團相繼來台演出，臺灣學子前往大陸尋師習藝者絡繹於途。」(陳裕剛2000：89)此種現象亦時常以「大陸『民樂家』來臺演出引爆赴大陸學習熱潮」(周佳文2011：26)等類似說法出現在其他相關論述中。

至此，兩岸的交流不再只侷限在職業樂團，也開始體現在學校及私人民營樂團的部份。根據作者指出，此時期小型樂團興盛，如 1991 年成立的采風樂坊及 2000 年成立的小巨人絲竹樂團等。

還有 1996 年成立的國立臺南藝術學院（後改制為國立臺南藝術大學），設立七年一貫制國樂系，被喻為「國樂少林寺」。創校初期聘請多位大陸專業教師駐校教學（專任或客座），使學生受到長期而完整的專業訓練，而非寒暑假的短期集訓。



此時期的交流情況，從相關的研究論述中也可驗證<sup>11</sup>，例如孫沛元《傳統與現代之間：現代國樂發展過程中的觀察及反思》（孫沛元：2008）論文中提及造成現代國樂團標準編制單一化的其中一個因素便是「樂團出訪演出的交流」：

整團出訪的交流形式，由於經費龐大，比起前述指揮及演奏家等少數人的交流，實現的時間要晚了許多，不過所帶來的影響力，特別是對於樂團形制方面的，要來的更大。...這樣的樂團交流，到後期臺灣的各大樂團也紛紛出訪巡演，在曲目以及演奏風格方面也呈現出不同於前述樂團的面貌。而且由於這類交流演出，往往會與當地樂團進行不同程度的合作，甚至於聯演。樂曲的交流以及演奏員之間的交流，得以充分展開。（孫沛元 2008：45-46）

李淑芬《本土·現代·流行—90年代後台灣國樂發展現象之探討》論文中也曾開宗明義指出1990年代以後的臺灣國樂，同時具有本土、現代、流行三種風貌，且與兩岸音樂的蓬勃交流有顯著關係。

...從1993年起，兩岸音樂交流蓬勃發展，而大陸來臺音樂表演團體或個人較受矚目有北京中央交響樂團（1993）、上海交響樂團（1994）、江南絲竹四大名家陸春齡、周惠、周皓、馬聖龍（1994）等表演團體來臺巡迴公演。...而臺灣赴大陸演出與訪問之團體有臺北市立國樂團（1994）、高雄市立國樂團（1997）等表演團體。開放兩岸文化交流，對於長期身處在封閉的臺灣國樂環境裡的個人或是團體，無疑是個巨流。（李淑芬 2011：42-43）

## （六）2005-2013：跨界形變期

陳教授對於此部分論述較少，基本是以2005年采風樂坊的《十面埋伏》為分界點，此為采風樂坊成立十五週年的作品，是其「東方器樂劇場」系列的首部作品。其後還有臺北市立國樂團、臺灣國樂團及小巨人絲竹樂團及其他民間樂團，逐漸展開多場試驗性的跨界音樂會。直至今日，仍在不斷嘗試當中。例如林慧寬曾描述2010年以前的國樂跨界展演情形：

...近年來民間樂社組織積極進行跨界合作，如『臺北市立國樂團』於2009年又結合『優人神鼓』，推出相同表演型態的《破曉2》；『采風樂坊』繼《十面埋伏》後，又於2009年推出另一跨界節目：東方器樂劇場《西遊記》，不僅在製作上更加嚴謹，並且表演者的肢體呈現則更加成熟地運用其他跨界元素。『小巨人絲竹樂團』於製作的《拉薩行》（2007年）、《愁空山》（2008年）兩場製作也加入舞蹈、燈光、肢體...等劇場元素。這些現象無不說明了跨界是個趨勢與不可撼動的社會潮流，使得各門類表演藝術組織前仆後繼地投入相關的製作與演出。（林慧寬 2009：107）

如上所述，采風樂坊自《十面埋伏》、《西遊記》、《無極》等東方器樂劇場，以及《東方傳奇·搖滾國樂》等多場跨界企劃的執行與後續研究，可見於孫立娟《國樂新興演奏形式探討—以「采風樂坊」之《七太郎與狂狂妹》、《十面埋伏》、《東方傳奇·搖滾國樂》為例》（2007）等人<sup>12</sup>的相關討論。其次，臺灣國樂團與臺北市立國樂團在其定期音樂會中，亦安插多場具有跨界元素的主題音樂會，可見於吳美葉《臺北市立國樂團跨界演出之研究》（2010）等<sup>13</sup>論文，皆有不同面相的討論。

陳裕剛提出的跨界形變期（2005-2013），整體而言包含各種演出形式和內容，此時期多個指標性樂團皆以「跨界」作為展演重點之一，從以上相關學術論文的大量討論便可以得見。林慧寬在《民族器樂的跨界探索》一文中從公部門樂團與民間樂團的跨界探索，論及民族器樂跨界表演時的優勢與劣勢，並進一步指出「跨界是個趨勢但不是萬靈丹」（2009：107）雖然陳裕剛對於跨界形變期的討論不多，然而不可諱言這是國樂近期發展中的重要趨勢之一。

綜上所述，作者對於臺灣國樂各時期的分期情形，實以其在為文之初便提及的受社會環境影響為基礎進行論述。此社會環境又可分為客觀大環境及主觀小環境兩類，客觀大環境中各有不利及有利音樂發展的外在因素，主觀小環境則諸如學習人口數量、表演者實力與內容...等。至於欣賞者則是以相對的概念將其歸納為「半主觀半客觀」性質，是能夠左右各項小環境的彈性變因。

在綜合這些主、客觀因素之後，作者陳裕剛將當時國樂器樂的發展歸納為四種情況（如下圖），此四種情況皆同時存在於臺灣樂界，且「是否受歡迎」與「大環境是否有利」是影響音樂的兩項重要變數。

- |   |
|---|
| <ul style="list-style-type: none"><li>一、形變質不變—傳統特質仍在（如 50、60 年代國樂和目前部分國樂曲目）。</li><li>二、形不變質變—傳統特質流失（如中廣演奏卡門組曲、或西樂中奏）。</li><li>三、形質不變—保存原先風貌（如臺灣之南管）</li><li>四、形質均變—變異（如前衛音樂）。</li></ul> |
|---|

圖 2：陳裕剛歸納臺灣傳統音樂發展的四種情況

資料來源：《中國新音樂史論集·國樂思想》（陳裕剛 1994；372）

在上述因素的交叉比對之後，陳裕剛進而歸納出下表的結果：

表 2：〈影響〉文中臺灣國樂器樂發展與環境交互關係表（陳裕剛 1994：375）

年代	小環境		大環境					結果
	欣賞者	表演者	社會	經濟	收入	政府	爭議性	
50 年代	萌芽階段 無歡迎或否	學習者少 水準不高	浮動	復甦	低	無暇顧及	無	慘澹經營
60 年代	已受歡迎	人數增加，表現 力與技術加強	安定	平穩	漸高	開始注意	無	逐漸起色
70 年代	甚受歡迎	專業人才出現 業餘繼續蓬勃	安定	起伏	轉好	開始重視	無	興盛
80 年代	多元性欣賞 國樂比例降低	職業樂團出現 業餘萎縮	進步	繁榮	更好	積極推動	交響化，本 土化問題	風行

表 2 所述的「小環境」、「大環境」，分別指的是國樂的領域以及社會整體情況。在 1945-1990 年間，隨著社會的進步與經濟的繁榮，臺灣國樂的發展也越來越興盛，兩者之間為正相關，呼應了文章的前言。

## 肆、研究角度與方法剖析

陳鄭港〈臺灣漢系傳統音樂（國樂）六十年來的研究〉一文曾歸納臺灣國樂研究的幾種研究方法：

目前臺灣漢系音樂研究中有關現代國樂發展的探究，除了系統音樂學的範式研究之外，在研究的內容、時間與方法的取徑上，可以概分耙梳文獻史料的歷史音樂學課題，以進行歷史上音樂事例的研究；另外則是在音樂歷史的基礎上，佐以社會科學的理論與觀察，以人群共同體為研究對象，探討國樂的藝術與文化屬性、近現代發展歷程之研究；而對於過往史實的探究，包括從時序性發展的「客觀歷史事實」以及「歷史認識」兩個主軸，亦即探究客觀發生的歷史和對此的思考。（陳鄭港 2013：252）

以此看來，陳裕剛提出的有關臺灣國樂分期的學說與研究是在歷史音樂學（Historical Musicology）的基礎上，復以民族音樂學（Ethnomusicology）側重社會背景參照的研究方法進行論

述，行文係以編年（國樂大事記）的方式進行歷史事件的回顧，再將各時期國樂的重大活動依時間點一一列舉而出；對照當時代的社會經濟背景，討論不同時代的發展重點，歸結出臺灣國樂時序性發展的「客觀歷史事實」以及「歷史認識」。

陳裕剛的「國樂發展分期學說」明顯建構出以社會背景做為參照的音樂論述，綜觀該文的特點，立基於以下幾種研究角度與方法：

### 1. 歷時回顧vs.共時陳述

作者以時間角度進入臺灣國樂發展的回顧，以歷時性的敘述脈絡組織文章，行文內容提綱挈領，歸納國樂各時期的發展重點。例如國樂專業教育體系的建立，透過作者的依序敘述，使讀者可以清楚知道各校系的建立時間及彼此的先後關係。

### 2. 運用經濟數據勾勒社會實像

作者以經濟數據做為參照，結合唱片銷售情形、音樂班設立人數...等多項數字進行交叉比對，將國樂發展的情形置於社會經濟發展結構的框架之內進行觀察，最終得出國樂發展與社會經濟發展成正相關的結論，具有結構主義（Structuralism）<sup>14</sup>的思考邏輯。例如陳裕剛〈影響〉文中以國樂的各時期活動現狀（表層結構）與該時期的社經情況（深層結構）進行綜合討論，這種「歷史背景＋當代共時環境」的概念，即是傾向結構主義的敘事觀點。

### 3. 「人、事、時、地、物」論據詳實而具體

落筆角度精準，內容詳實且細緻，對於各時期「人、事、時、地、物」的交代層次分明，能還原許多國樂發展的史實背景，甚至許多國樂領域的脈絡和典故，都在此文中披露。例如：現今仍時有所聞的習慣—國樂團在安可曲時，常會選擇演一首移植自西洋作品作為安可曲，實可回溯至 1962 年的「中樂西奏、西樂中奏」政策。

在 1993〈影響〉文後附錄的表格中，將該文所述的國樂發展四個時期活動指標與各時期臺灣重要經濟政策連貫表列，使讀者能同時對照經濟政策與國樂活動內容。筆者試將各時期整理之大事記列表如下，可以清楚看出文中面面俱到的內容。

表 3：〈影響〉一文列舉之臺灣國樂大事記（陳裕剛 1994：337-386）

時間	分期	事件
1948	萌芽 草創 期	南京中央廣播樂團來臺參加博覽會
1949		中廣國樂團元老來臺，任職於臺灣廣播電臺
1950		臺灣廣播電臺舉辦四期國樂進修班，並組成中廣國樂團
1951		中廣國樂團訪菲
1953		臺灣南部各軍校舉辦訓練班 臺灣地區音樂比賽開始 中華國樂會成立
1954		梁在平擔任中華國樂會第二屆理事長（起迄：1954/05-1979/02） 莊本立創製三弦琴 以大陸帶來臺灣之樣式，開始仿製琵琶、箏、二胡等樂器
1955		莊本立創製四筒琴
1956		中美音樂交換演奏會 中廣國樂團訪泰 潮聲國樂團訪泰
1957		國立音樂研究所成立 國立藝專設立音樂科 中廣國樂團和中華國樂會聯合訪美
1958		救國團幼獅國樂訓練班成立 藝術館設中華實驗國樂團
1959	業餘 蓬勃 期	高子銘著《現代國樂》一書 楊秉忠、林沛宇等為中廣譜寫若干重奏、合唱曲 董榕森作三樂章組曲《田園風光》
1960		莊本立創製「莊式半音笛」 政戰學校設音樂系
1961		林沛宇作《柳暗花明》
1962		中西樂器曲譜交互演奏會 莊本立創製半音埙 文化大學設藝術研究所音樂組
1963		女王國樂唱片發行年代（起迄：1963-1970）
1965		音樂比賽開始加入國樂項目 董榕森作《巨人頌》 文華國樂隊成立（起迄：1965-1978）
1966		董榕森作《陽明春曉》
1967		臺北市改制，故將音樂比賽改稱「臺灣區音樂比賽」 中華文化復興運動推行委員會成立
1968		教育部推行音樂年，成立「音樂年策進委員會」 改革祭孔大典

			林沛宇作《綠遍江南》
1969			音樂年策進委員會通過「長期發展音樂計劃綱領」 私立中國文化學院設舞蹈音樂專修科國樂組 藝術館設中華國樂團 中華實驗國樂團重新成立為中華國樂團
1970			《中國樂刊》創刊（起迄：1970-1973）
1971	專業興盛期	19 71   19 78	國立藝專設國樂科 中華樂府成立
1973			第一商標樂團成立 國家文藝基金會徵求國樂作曲獎
1974			臺中圖書館中興國樂團成立
1975			《中華樂訊》創刊（1975-1981） 中國文化大學音樂系分設國樂組與西樂組 <sup>15</sup> 華岡藝校設國樂科
1976			教育部委託國樂學會舉辦「國樂作曲獎」
1979	職業風行期	19 79   19 90	臺北市立國樂團成立
1981			行政院文化建設委員會成立
1982			臺中市國樂團、臺中縣立文化中心國樂團成立
1984			實驗國樂團成立
1985			《北市國樂》創刊（1992 年改版）
1986			中國民族音樂資料館成立 臺北市國樂舉辦第一屆國樂作曲比賽
1987			《民族音樂》創刊（起迄：1987-1989）
1989			高雄市實驗國樂團成立

#### 4.長期的參與觀察角度

作者陳裕剛在撰述關於臺灣國樂發展的文章時，其論述是基於自身過往背景、從多重身分的角度參與觀察而來，不只是單純的旁觀者、研究者，他還身兼演奏者、教育者、推動者...等身分，經由參與其中、根據自身的觀察及參與心得總結而出的成果，因此更具說服力。

#### 5.立體向度和邏輯推演

作者對於國樂發展內外條件及變數的模擬、交叉分析等，運用他擅長的邏輯能力來解釋、析理國樂發展的複雜因素，以鮮活的類公式方式推理，建議國樂發展未來前進的方向。例如：〈影響〉一文結論段對於傳統音樂發展的環境條件與變數分析：

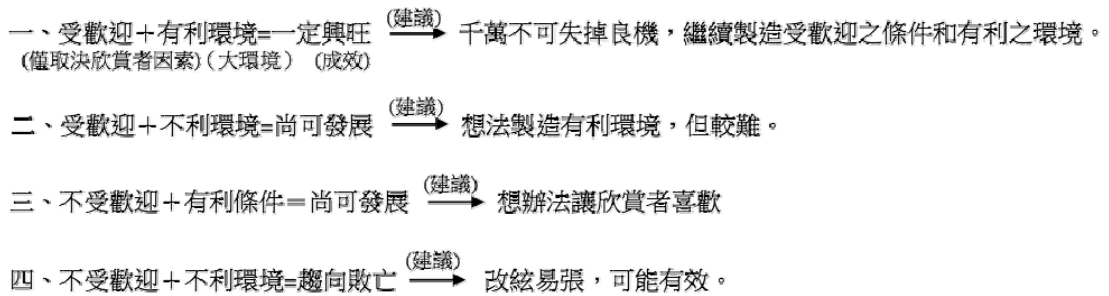


圖 3：陳裕剛提出傳統音樂受歡迎程度與環境影響兩項變數交叉分析圖

資料來源：《中國新音樂史論集·國樂思想》（陳裕剛 1994：372-373）

## 伍、經濟數據的補充

1993 年〈影響〉一文引用了豐富的經濟數據，然而 2000 年〈回顧〉及 2013 年的〈演講〉二文，基於演講性質，未能在新的分期提出之後加以經濟數據的討論。在本文最後，筆者將補充後二時期的部份經濟數據，以作為陳教授前述幾篇文章的補述，期望彌補未能延伸研究的遺憾，並以此提供後續研究參考。

值得說明的是，在陳教授 1993 文中，有關 1979、1980 二年的經濟成長率、平均每人國民生產毛額、平均每人國民所得的部份，前後數字有所出入；由於研究過程中，未能找到作者當年所引用的數據來源<sup>16</sup>，因此本文根據中華民國統計資訊網《總體統計資料庫》所公布的資料<sup>17</sup>，將 1979 年以後的各項數據重新整理如下表：

表 4：1979-2016 相關經濟數據統計表

項目 年度	國 樂 分期	經濟成 長率	平均每人國民所得 GNI		平均每人國 民生產毛額 GDP	對外貿易盈 餘 <sup>18</sup>	消費者物價基本分類 指數	
			(台幣元)	年增率 (%)			總指數	教養娛樂類
		(%)			(台幣元)	年增率 (%)	(美元)	(百萬美元)
1979	職業風行期	8.83	70,225	18.59	1,950	1,370.3	-	-
1980		8.04	85,883	22.3	2,389	117.9	-	-
1981		7.11	99,578	15.95	2,721	1451	-	-
1982		4.8	105,569	6.02	2,700	3374.1	2.95	5.25
1983		9.04	116,509	10.36	2,904	4891.2	1.38	3.19
1984		10.05	129,365	11.03	3,225	8586.2	-0.03	2.66
1985		4.81	134,599	4.05	3,315	10678.2	-0.16	4.27
1986		11.52	156,808	16.5	4,038	15735.6	0.69	3.55
1987		12.7	174,252	11.12	5,350	18753	0.52	1.92
1988		8.02	187,134	7.39	6,369	11071.4	1.28	5.77
1989	多元交流期	8.75	206,120	10.15	7,614	14120.3	4.42	4.42
1990		5.65	226,718	9.99	8,216	12638.6	4.13	7.66
1991		8.36	251,630	10.99	9,136	13420.6	3.62	8
1992		8.29	277,018	10.09	10,778	9769.7	4.46	6.05
1993		6.8	302,377	9.15	11,251	8,563.9	2.95	6.88
1994		7.49	326,840	8.09	12,160	8,602.4	4.1	5.85
1995		6.5	353,004	8.01	13,129	9,330.4	3.66	4.91
1996		6.18	379,923	7.63	13,650	14658.6	3.08	7.31
1997		6.11	407,082	7.15	14,040	9214.8	0.9	3.62
1998		4.21	432,763	6.31	12,840	7,365.6	1.69	3.24
1999		6.72	450,063	4	13,819	12537.2	0.17	2.08
2000		6.42	472,889	5.07	14,941	11217.8	1.25	3.01
2001		-1.26	463,282	-2.03	13,448	18343.7	0	2.12
2002		5.57	486,280	4.96	13,750	22071.6	-0.2	0.11



2003	跨界形變期	4.12	500,594	2.94	14,120	22590.4	-0.28	-1.3
2004		6.51	530,835	6.04	15,388	13612.8	1.61	0.1
2005		5.42	544,798	2.63	16,532	15817.3	2.3	-0.22
2006		5.62	567,508	4.17	17,026	21319.2	0.6	0.17
2007		6.52	599,536	5.64	17,814	27425.3	1.8	0.6
2008		0.7	585,519	-2.34	18,131	15180.9	3.52	1.31
2009		-1.57	579,574	-1.02	16,988	29304.1	-0.86	-1.78
2010		10.63	628,706	8.48	19,278	23364.1	0.96	-0.05
2011		3.8	633,822	0.81	20,939	26819.8	1.42	0.52
2012		2.06	650,660	2.66	21,308	30708.3	1.93	0.68
2013		2.2	670,585	3.06	21,916	35544.4	0.79	0.33
2014		4.02	708,540	5.66	22,668	39669.7	1.2	-0.07
2015		0.72	738,097	4.17	22,384	51767.8	-0.31	-0.02
2016		1.48	752,264	1.92	22,540	49753.3	1.4	0.09

以下將表 4 的經濟成長率與教養娛樂類消費物價指數交叉比對，製成下圖。雖然教養娛樂的細項不只包含音樂層面，但透過直觀曲線仍能看出教養娛樂類消費指數與經濟成長率的整體依舊呈現正相關。

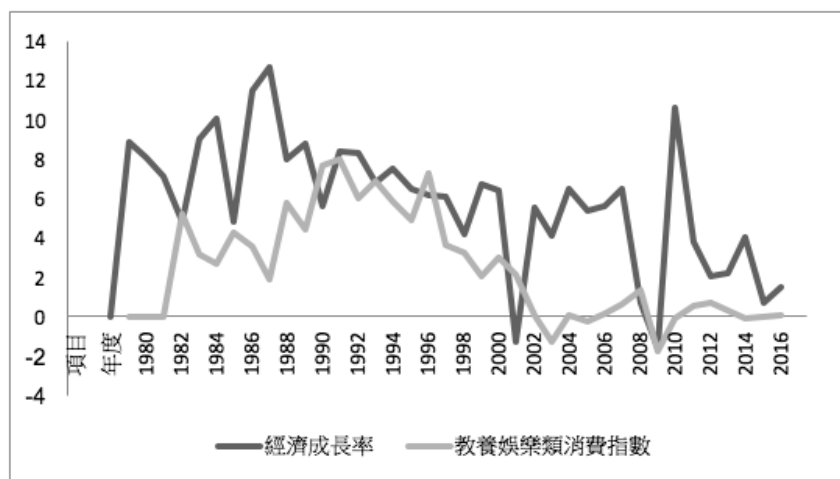


圖 4:經濟成長率與教養娛樂類消費指數比對圖

## 陸、結論

通過對陳裕剛教授三篇有關臺灣國樂分期的文章回顧，以及各時期的內容概覽，可以發現「國樂」一詞的概念，在臺灣是逐漸轉變而成今日的模式，從民國 42 年至民國 71 年的中華國樂會的組成成員轉變便可略見端倪，國樂的發展是從早期的海納百川<sup>19</sup>到現今的單一概念（現代國樂）。

整體而言，筆者認為作者的文章綜合了歷史論述的觀點和民族音樂學研究視角。陳裕剛「臺灣國樂發展分期」學說不只敘述國樂圈內的各時期演變情形，更將國樂發展放在社會、經濟、文化背景中討論，對照各時期的社會動態，藉以抽絲剝繭追溯環境與國樂發展的因果關係。陳教授以其深耕臺灣國樂界數十年的所見所聞，同時兼具人文素養及理工科背景的邏輯思考能力，為後代留下一段清晰的臺灣國樂發展簡史，其研究成果和學說的提出廣為後人所引用。

正如其〈影響〉一文篇末所言：「由於 80 年代的爭議性在於交響化與本土化問題上，.....結合本土特色的走向應是可行之途。」（陳裕剛 1994：373）陳教授對於臺灣國樂的擘劃思想有先見之明；2000 年〈回顧〉文中，作者曾進一步提出讓本土傳統音樂與國樂團接軌的三點建議，內容包含：1.三個樂團應各有特色，僅由其中一團轉型為專門演奏本土風格的樂團、2.請作曲家譜寫有關臺灣史詩或人物的大型作品、3.針對本土性傳統音樂進行深入研習，並將成果於音樂會呈現。（陳裕剛 2000：115-116）

事實上，近年來臺灣國樂的發展亦朝向此方向經營發展。林佩娟指出：

臺灣國樂在兩岸不斷的交流過程中，逐漸確立以展演作品素材來源，或本土作曲家的身分為臺灣國樂文化身分的辨識符碼與認同標幟，在展演過程中同時傳播建立臺灣的音樂文化景觀與文化地理空間之想像，已經是臺灣公設樂團共同的发展議題與目標，.....（林佩娟 2007：123）

可見 2007 年之時，回顧國樂的發展，本土的、臺灣國樂風格的建立已經是領域內人們共同重視的議題。

陳鄭港亦指出，在 2004-2010 年間陸續舉辦的「臺灣民族器樂發展論壇」、「2009 高市國團慶論壇」、「北市國團慶論壇」等活動，均反應了國樂團力求「演藝內容的『本土化』、演藝形式的『交響化』，以及傳統與當代接軌的美學反思」等實務性議題。（陳鄭港 2013：268）截至 2013 年，針對本土化、傳統與當代的議題還在臺灣樂界持續發酵。

時移境轉二十年，事實證明現在的國樂發展正如陳裕剛 1993 年的預期：國樂結合本土特色的走向應有發展空間，各大職業樂團、學校、樂人正有共識地朝這個方向前進，努力塑造具有臺灣特色的國樂文本及演奏內容。無論就國樂發展實務的涵括面抑或是學說觀照面向的完整性而言，陳裕

剛「臺灣國樂發展分期」學說為臺灣國樂的發展進行了整體回顧，從而建立分期的概念，對於臺灣國樂領域而言，無疑地已是一個極具指標性的學說，長久以來對國樂領域造成了顯著的影響。

## 注釋：

1. 本文以下涉及的三篇文章，發言年份與出版年份有所不同，在行文時，按首次公開發表時間進行論述，分別是：1993年〈影響〉、2000年〈回顧〉以及2013年〈演講〉；涉及引用文獻處，才以實際出版年份標記之，因而可能產生同篇文章，卻有年份前後差異，特此說明。
2. 此段文字引自2013年「臺灣國樂一甲子回顧與展望論壇」綱要，演講全文後於2014年收錄在專刊《走過臺灣一甲子——中華民國國樂學會六十週年慶特輯》。
3. 〈影響〉、〈回顧〉、〈演講〉三文已成為探討臺灣國樂發展歷程的重要篇章，此三文受徵引的頻率極高，本文僅試列舉學位論文的徵引情形，便有繁篇眾牘多所引用；其餘仍有許多專書、散論涉獵此論，因本文篇幅之限僅以略之。
4. 本文中論述陳教授的臺灣國樂分期看法，是綜合自其三篇文章內容；但以內文細節的交叉討論部分，則仍是以〈影響〉一文為主，再兼以其他二篇進行補充，特此說明。
5. 陳裕剛在臺大求學時期參與多個民間樂團的活動，如1963年參加鐵路國樂社、1965年與吳武行等人合組文華國樂隊（1965-1978）。（萬智懿2013：70-71）
6. 在此之前的樂隊，黃體培曾有相關描述：「本省最常見到之原有國樂隊為由噴吶、大鑼、大鼓、大鈸組成之鼓樂隊，人數多者達百人。次為由洞簫、琵琶、二胡、三絃等組成之南管樂社。…再次為神廟之伴唱樂隊，用楊（按：揚）琴、風琴、琴頭裝喇叭口之二胡、秦琴等。」（黃體培1983：205）
7. 「中華民國樂會」成立於民國42年；直至民國71年正式更名為「中華民國國樂學會」。
8. 《台灣大百科全書網站》：<http://nrch.culture.tw/twpedia.aspx?id=10344>（瀏覽日期：2017/06/12）
9. 此時期音樂班（例如光仁中、小學音樂班）多以西洋樂器主修，國樂僅作為副修或選修而非主修樂器。
10. 根據時任該組主任的莊本立先生指出，該校於1963年便在音樂系招收國樂組學生，每年兩名。（陳裕剛1994：386）文化學院後因新制法規問題於1975年停招，轉而創辦華岡藝校繼續招生國中畢業生，而升格成文化大學，繼續在其音樂系國樂組招收高中畢業生，成為當時國樂主修的第一學府。（陳裕剛1994：355）
11. 其餘的相關討論可見劉文祥《論述臺灣現代國樂的歷史脈絡與發展（1900—迄今）——政治體制下的音樂文化演變》（2007）、周佳文《解嚴迄今兩岸國樂交流對臺灣國樂發展的影響》（2011）
12. 其餘還有黃天音《傳統器樂的當代探索：采風樂坊1991-2006》（2008）、夏鈺淳《當代國樂之跨文化研究——以〈東方傳奇·搖滾國樂〉之卜卦調為例》（2016）等論文。
13. 其餘還有蘇頌惟《當代國樂團的創新演出可行性之研究——以「臺灣國樂團（NCO）」為聚焦》（2014）、楊智博《〈國樂情人夢——消逝的時光〉之跨界展演探討》（2013）、吳幸潔《中樂團創新之研究——以臺北市立國樂團為例（2007-2013）》（2014）、高千珊《臺北市立國樂團的跨界音樂風格——以2008~2012年臺北市傳統藝術季曲目為例》（2014）等論文。
14. 國家教育研究院《雙語詞彙、學術名詞暨辭書資訊網》對「結構主義」有如下說明：「運用結構主義方法論者，視同一時間存在之現象、活動或事物之背後存在某種結構（Structure）。這種結構先於個體而存在，且會以無形及人們沒有意識到的方式形塑個體之思考和行動。因此，人們之行動或由人們的行動所構成之現象、活動與事物，乃此種結構之具體展現和實現。」<http://terms.naer.edu.tw/detail/1197863/?index=1>（瀏覽日期：2017/10/2）此即李維史陀在其《結構人類學 Structure Anthropology》一書中談及神話的結構研究時所指出的：「內在結構支配著表層結構，而表層結構的表層意義異於內在意義，他的任務便是去發掘其深層結構。」（李建緯：2008）
15. 前文已提及，文化大學於1963年設立音樂系時，便已招收國樂組學生，每年兩名。
16. 由於陳教授原文獻中未提供其數據來源網站的確切網址，也無明確說明其數字採計及計算方式之故。
17. 數據來源：<http://statdb.dgbas.gov.tw/pxweb/Dialog/statfile9L.asp>（瀏覽日期：2017/05/31）
18. 特別說明，此欄1979-2015年間的對外貿易盈餘數據係根據施行於1971-2015年的「進出口貿易總值——特別貿易制度（舊制）」而來，2016年的盈餘數字則是出自「進出口貿易總值——一般貿易制度（新制）」（2001-2016）。

19. 根據陳教授於「臺灣國樂一甲子回顧與展望論壇」中華民國國樂學會成立六十週年紀念活動的祝賀詞中提及：「六十年前，中華國樂會以聯絡在臺灣各個地方傳統音樂團體而成立。當時除了部分屬於現代國樂團之外，還有不同的民間音樂社團，如廣東音樂、山東音樂、潮州音樂、閩南音樂…等等社團。隨時光流逝，民間樂團逐漸凋零，目前參加的會員，恐怕已清一色是現代國樂團的團員了。」（陳裕剛 2013：24）

## 參考文獻：

- 王正平（1994）。臺灣國樂發展之回顧與展望。教師天地，71，30-33。中華民國統計資訊網《總體統計資料庫》網站：<http://statdb.dgbas.gov.tw/pxweb/Dialog/statfile9L.asp>（瀏覽日期：2017/05/31）
- 李建緯（2008）。〈淺談「結構」與人類文化－從李維史陀的文化結構觀談起〉  
[http://web.lib.fcu.edu.tw/libstories/archives/4537#\\_ftn1](http://web.lib.fcu.edu.tw/libstories/archives/4537#_ftn1)（瀏覽日期：2017/07/10）
- 李淑芬（2011）。本土・現代・流行－90年代後台灣國樂發展現象之探討。佛光大學碩士論文，未出版，宜蘭縣。
- 林佩娟（2007）。多元文化的再現與延伸－論國樂的產生與在臺灣的發展。國立臺南藝術大學碩士論文，未出版，臺南市。
- 林慧寬（2008）。民族器樂的跨界探索。佛光大學碩士論文，未出版，宜蘭縣。
- 邱藏鋒（2008）。國樂改革發展與文化認同，國立臺南藝術大學碩士論文，未出版，臺南市。
- 周佳文（2011）。解嚴迄今兩岸國樂交流對臺灣國樂發展的影響，國立臺南藝術大學碩士論文，未出版，臺南市。
- 孫沛元（2008）。傳統與現代之間：現代國樂發展過程中的觀察及反思。國立臺南藝術大學碩士論文，未出版，臺南市。
- 翁曉萍（2011）。第一商標樂團的成立、發展與影響，國立臺南藝術大學碩士論文，未出版，臺南市。
- 黃體培（1983）。中華樂學通論第一編樂史。臺北：行政院文化建設委員會出版。
- 陳裕剛（1994）。影響臺灣地區四十年來國樂器樂發展之因素。載於劉靖之、吳贛伯（合編），中國新音樂史論集：國樂思想，337-386。香港：香港大學亞洲研究中心。
- 陳勝田（1997）。國樂在臺灣。載於陳郁秀（主編），音樂臺灣一百年論文集，308-327。臺北：白鷺鷥基金會。
- 陳裕剛（2000）。回顧樂團歷年來演出作品之本土性－以北部國樂團為例。臺灣現代國樂之傳承與展望－與傳統音樂接軌研討會論文集，88-118。高雄：高雄市國樂團。
- 陳鄭港（2013）。臺灣漢系傳統音樂（國樂）六十年來的研究。民族學界，31，247-292。
- 陳裕剛（2014）。臺灣國樂一甲子回顧與展望論壇專題演講。走過臺灣一甲子－中華民國國樂學會六十週年慶特輯，30-34，未出版。

國家教育研究院《雙語詞彙、學術名詞暨辭書資訊網》<http://terms.naer.edu.tw/detail/1197863/?index=1>（瀏覽日期：2017/10/2）

萬智懿（2013）。1952-1979 年間臺大薰風國樂社的創建與成長—兼論薰風國樂社對早期臺灣國樂發展之影響，國立臺灣藝術大學碩士論文，未出版，新北市。

楊舒婷（2010）。從琴園國樂團【中國竹笛名家名曲系列】音樂會探討兩岸交流對臺灣笛子演奏藝術之影響，國立臺灣師範大學碩士論文，未出版，臺北市。

《臺灣大百科全書網站》<http://nrch.culture.tw/twpedia.aspx?id=10344>（瀏覽日期：2017/06/12）

劉文祥（2007）。論述臺灣現代國樂的歷史脈絡與發展（1900—迄今）—政治體制下的音樂文化演變，國立臺南藝術大學碩士論文，未出版，臺南市。

附錄一：徵引陳裕剛教授有關國樂分期相關文章的學位論文一覽表

表 3：引用〈影響臺灣地區四十年來國樂器樂發展之因素〉一文

No.	作者	論文名稱	校別	發表時間
1	王澄絮	從「二胡演奏藝術之多風貌」音樂會中五首作品試論二胡演奏藝術的發展	中國文化大學音樂研究所碩士論文	2002
2	林一鳳	臺灣專業國樂團營運之研究—以高雄市國樂團為例	南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文	2003
3	李家瑜	盧亮輝二胡協奏作品分析及演奏詮釋	國立臺灣師範大學民族音樂研究所碩士論文	2005
4	黃筠茹	臺灣二胡發展之研究（1949～2005）	國立臺北教育大學音樂研究所碩士論文	2006
5	朱樂寧	臺灣當代國樂團的發展探討—以小巨人絲竹樂團為例	國立臺灣師範大學民族音樂研究所碩士論文	2008
6	陳茂元	桃園縣國民小學國樂團發展之調查研究	國立臺灣師範大學民族音樂研究所碩士論文	2009
7	陳志宏	學校本位的國樂教育課程之研究-以臺中市一所國民小學為例	國立臺中教育大學教育學系碩士論文	2009
8	楊舒婷	從琴園國樂團【中國竹笛名家名曲系列】音樂會探討兩岸交流對臺灣笛子演奏藝術之影響	國立臺灣師範大學民族音樂研究所碩士論文	2010
9	吳美葉	臺北市立國樂團跨界演出之研究	國立臺南藝術大學民族音樂學研究所碩士論文	2010
10	陳明原	商品化的國樂團在臺灣發展探討	國立臺南藝術大學民族音樂學研究所碩士論文	2011
11	陳沛慈	盧亮輝國樂合奏作品春之研究與指揮詮釋	國立臺灣師範大學音樂學系碩士論文	2011
12	洪基峯	臺中市國民小學國樂團學生國樂學習態度、學習環境、學業學習成就對國樂學習成就影響之研究	中臺科技大學文教事業經營研究所碩士論文	2011
13	郭倍真	臺灣早期二胡創作曲研究—以劉俊鳴、董榕森作品為例	中國文化大學音樂學系碩士論文	2011
14	李玉婷	臺北地區二位績優國小國樂團指導教師之個案研究	臺北市立教育大學音樂學系碩士論文	2012

15	邱秀惠	彰化縣國小國樂團學童參與動機與社會支持之研究	大葉大學設計暨藝術學院碩士論文	2012
16	萬智懿	1952-1979 年間臺大薰風國樂社的創建與成長—兼論薰風國樂社對早期臺灣國樂發展之影響	國立臺灣藝術大學中國音樂學系碩士論文	2013
17	蕭毓榕	從社會需求論臺灣國樂的困境與方向	國立臺南藝術大學民族音樂學研究所碩士論文	2013
18	吳幸潔	中樂團創新之研究—以臺北市立國樂團為例(2007-2013)	佛光大學藝術學研究所碩士論文	2014
19	蔡和儒	意想國樂、風華再現：國樂在臺灣戰後初期的另類現代情境（1940 年代中期至 1960 年代）	國立交通大學音樂研究所碩士論文	2014
20	王敏而	由臺北市立國樂團的發展看交響化與西樂中奏裡猶疑的國樂主體性	國立臺灣大學音樂學研究所碩士論文	2015
21	游棋德	從跨界國樂探討羅常素跨界二胡演出樣貌	國立新竹教育大學音樂學系碩士論文	2016
22	林克威	陳中申笛子作品抒懷之分析與詮釋	國立臺灣藝術大學中國音樂學系碩士論文	2016

表 4：引用〈回顧樂團歷年來演出作品之本土性—以北部國樂團為例〉

No.	作者	論文名稱	校別	發表時間
1	陸檉	國樂團配器之我見	國立臺北藝術大學音樂學系碩士論文	2006
2	許雯婷	五部以臺灣傳統音樂素材而創作的箏樂作品分析—架座、六月茉莉奇想曲、歌賦、駿馬、趣、夢、亂	國立臺灣藝術大學表演藝術研究所碩士論文	2008
3	林金德	鳳山鎮南宮仙公廟呂仙祖誕辰儀式音樂之研究	國立臺南藝術大學民族音樂學研究所碩士論文	2008
4	陳律貝	低音提琴在臺灣國樂團中之功能與角色	東吳大學音樂學系碩士論文	2009
5	吳俐臻	高雄縣指標型國民小學國樂團發展及經營策略探討	國立屏東教育大學音樂學系碩士論文	2009
6	張世昌	臺灣國小兒童之音樂認同與實踐—以臺南市省躬國小為例	國立臺南藝術大學民族音樂學研究所碩士論文	2009

7	蔣明坤	臺灣二胡音樂發展與國家文化政策的關係	國立臺南藝術大學民族音樂學研究所碩士論文	2012
8	陳怡真	臺南地區初期箏樂環境的探討	國立臺南藝術大學民族音樂學研究所碩士論文	2013
9	高孟嵐	中胡在現代國樂團中發展與定位之探討	國立臺灣藝術大學中國音樂學系碩士論文	2013
10	莊嘉惠	大揚琴在臺發展之研究-以臺灣揚琴樂團為例	國立臺南藝術大學民族音樂學研究所碩士論文	2014
11	劉曉儒	以胡旋舞、長笛協奏曲論當代長笛家與國樂團之展演關係	國立臺灣藝術大學戲劇學系碩士論文	2015
12	夏鈺淳	當代國樂之跨文化研究—以《東方傳奇·搖滾國樂》之卜卦調為例	國立臺灣藝術大學戲劇學系碩士論文	2016

表 5：同時引用〈影響〉及〈回顧〉文者

No.	作者	論文名稱	校別	發表時間
1	陳俊吉	臺灣國樂發展初期作品的分析(1949~1970 年國樂作品的探討)	國立臺灣師範大學音樂研究所碩士論文	2003
2	鄭曉玫	二胡右手持弓技法之教學與探討	國立臺北藝術大學音樂學系研究所碩士論文	2005
3	林佩娟	多元文化的再現與延伸—論國樂的產生與在臺灣的發展	國立臺南藝術大學民族音樂學研究所碩士論文	2007
4	劉文祥	論述臺灣現代國樂的歷史脈絡與發展(1900—迄今)—政治體制下的音樂文化演變	國立臺南藝術大學民族音樂學研究所碩士論文	2007
5	邱藏鋒	國樂改革發展與文化認同	國立臺南藝術大學民族音樂學研究所碩士論文	2008
6	孫沛元	傳統與現代之間：現代國樂發展過程中的觀察及反思	國立臺南藝術大學民族音樂學研究所碩士論文	2008
7	蔡輝鵬	現代國樂團中的笙及其音樂之探討	國立臺南藝術大學民族音樂學研究所碩士論文	2009
8	廖詩昀	譚盾西北組曲研究—作品與「現代國樂」的多元對話	國立臺灣大學音樂學研究所碩士論文	2010
9	周佳文	解嚴迄今兩岸國樂交流對臺灣國樂發展的影響	國立臺南藝術大學民族音樂學研究所碩士論文	2011



10	李淑芬	本土・現代・流行—90年代後臺灣國樂發展現象之探討	佛光大學藝術學研究所碩士論文	2011
11	翁曉萍	第一商標樂團的成立、發展與影響	國立臺南藝術大學民族音樂學研究所碩士論文	2011
12	張盈瑩	寺廟、社區、國樂團：臺中市元保宮附屬國樂團在社區活動中扮演之角色與功能	國立臺南藝術大學民族音樂學研究所碩士論文	2011
13	陳鄭港	傳統、民族、音樂文化—臺灣國樂發展之研究	國立政治大學民族研究所博士論文	2012
14	林正欣	從中廣國樂團變遷至中廣新國樂團之探討—1975~2007年	國立臺灣藝術大學中國音樂學系碩士論文	2016

表 6：引用 2013 年〈臺灣國樂一甲子回顧與展望論壇演講稿〉

No.	作者	論文名稱	校別	發表時間
1	曾昭玲	國立臺灣藝術專科學校國樂科之歷史發展與變遷—1971 至 2002	國立臺灣藝術大學中國音樂學系碩士論文	2015

# A Review on Chen Yu-Kang's Theory of Developmental Stages of Chinese Music in Taiwan and Its Academic Influences

Li-Chiung Chang\*, Ya-Hsiu Lin \*\*

---

Chinese music in Taiwan has been developed more than 60 years, and accumulated many articles and discussions concerning review on the whole history, some emphasizing on historical backgrounds and some on the inner changes of forms and contents. Considering theories of developmental stages of Chinese music, the article *Factors Influencing the Development of Chinese Music in Taiwan in the Last Forty Years*, delivered by Chen Yu-Kang in 1993, is recognized as a milestone, having obvious influence on discussions of Chinese music in the following twenty years. This year is the third anniversary of Prof. Chen Yu-Kang's death, the author aims to probe into the background and research methods of this article, discussing the impacts made by Chen's theory of developmental stages of Chinese music in Taiwan. In addition to the theory published in 1993, this review also referred to two other Chen's speeches in 2000 and 2013 to complete the research on Chen's theory of developmental stages of Chinese music in Taiwan. Besides, the review, based on Prof. Chen's research methods, tried to add some supplements according to Chen's train of thought to commemorate the scholar spirit of the predecessor. The study result demonstrates that prof. Chen Yu-Kang's theory of developmental stages of Chinese music in Taiwan has, based on the social, economic and policy circumstances of that time, discussed the diachronic process of musical development, and, according to chronological method from historical musicology with the social-cultural aspect of ethnomusicology, built multiple-dimensional and intertwined historical events, including various social dimensions of musical practice. The theory of developmental stages of Chinese music in Taiwan has been affirmed and quoted by different researches since it's published; after twenty years, its suggestions on the localization and stylization of Chinese music seem gradually to reach a consensus and have a common expectation among musical circle today. All proves the significance influence made by Chen Yu-Kang on researches of Chinese music and related strategies of developments.

**Key words:** Chen Yu-Kang, Chinese music, Development of Chinese music in Taiwan

---

\*Professor, Chinese Music Department, National Taiwan University of Arts.

\*\*Project Post-Doctoral Research Fellow, Chinese Music Department, National Taiwan University of Arts.

# 國立臺灣藝術大學「藝術學報」撰稿格式

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

**貳、文章結構：**

一、封面：依次包括（一）論文題目、（二）作者姓名、（三）服務單位、職稱。

二、摘要：

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

（二）評論性或理論性文章：分析主題、目的或架構、資料來源、結論。

三、本文：

（一）緒論：研究問題與背景、研究變項定義、研究目的與假設。

（二）研究方法：研究對象、研究工具、實施程序。

（三）研究結果

（四）結論與建議（或研究限制）

（五）參考文獻：

**參、文獻引用：（詳閱 APA 格式第六版）**

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

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

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

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

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

（二）中文文獻：秦夢群（民 90）強調掌握教育券之重要性，…；秦夢群同時建議…。文中也指出教育券使用不當之負面效果（秦夢群，民 90）

二、作者為一個人時，格式為：

（一）英文文獻：姓氏（出版或發表年代）或（姓氏，出版或發表年代）。

例如：Porter (2001)…或 (Porter, 2001)。

（二）中文文獻：姓名（出版或發表年代）或（姓名，出版或發表年代）。

例如：吳清山（民 90）。…或（吳清山，民 90）。

三、作者為二人以上時，必須依據以下原則撰寫（括弧中註解為中文建議格式）：

（一）原則一：

英文論文：作者為兩人時，兩人的姓氏全列，並用「and」連接。

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

中文論文：作者為兩人時，兩人的姓名或姓氏全列，並用「與」連接。

例如：吳清山與林天祐（民 90）…或（吳清山、林天祐，民 90）

例 如：Wasserstein 與 Rosen (1994) 或 (Wasserstein & Rosen 1994)

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

例 如：

【英文論文】

【第一次出現】

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

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

【第二次以後】

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

【中文論文】

【第一次出現】

吳清山、劉春榮與陳明終 (民84) 指出 或 (吳清山、劉春榮、陳明終，民84)

【第二次以後】

吳清山等人 (民84) 指出 或 (吳清山等人，民84)

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

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

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

四、作者為公司、協會、政府組織、學會等單位時，依下列原則撰寫：

- (一) 基本上，每次均使用全名。

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

例 如：

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

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

[第二次以後] NIMH (1999) 或 (NIMH, 1999)...

例 如：

[第一次出現] 行政院教育改革審議委員會【行政院教改會】 (民87)

或... (行政院教育改革審議委員會【行政院教改會】，(民87))。

[第二次以後] 行政院教改會 (民87) ...或... (行政院教改會，民87)。

五、外文作者姓氏相同時，相同姓氏之作者於文中引用時均引用全名，以避免混淆。

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

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

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

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

例 如：領導效能（民 84）...或...（「領導效能」，民 84）。

師資培育法（民 83）...或...（「師資培育法」，民 83）。

作者署名為無名氏（anonymous）時，以「無名氏」當作作者。

例 如：...(Anonymous, 1998)。

例 如：...（無名氏，民 87）。

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

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

例 如：（吳清山、林天祐，民 83，民 84a，民 84b；劉春榮，民 84，印製中-a，印製中-b）。八、引用二手資料：除非絕版、無法透過一般管道尋獲或是沒有英文版本（有閱讀困難），盡量不要引用二手資料。如引用二手資料，僅在參考文獻中列出閱讀過的二手文獻來源。

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

林天祐的記事本（引自陳明終，民98）…

八、引用資料無年代記載或古典文件時：

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

例 如：(Aristotle, trans. 1945)

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

例 如：(Aristotle, 1842/1945)

（三）古典文件不必列入參考文獻中，文中僅說明引用章節。

例 如：1 Cor. 13.1 (Revised Standard Version)

例 如：論語子路篇

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

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

例 如：（陳明終，民 83，第八章）或（陳明終，民 83，頁 8）

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

例 如：(T. A. Razik, Diary, May 1, 1993)

例 如：（林天祐，上課講義，民83 年5 月1 日）

十一、其他方面：

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

例如：(詳細資料請參閱：林天祐，民84，表1)

#### 肆、參考文獻：(詳閱 APA 格式第六版)

##### 一、編排格式

(一) 英文文獻每一筆開頭要凸排4個英文字母，如：

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

(二) 中文文獻開頭凸排兩個中文字，如：

張芬芬 (84年4月)。教育實習專業理論模式的探討。毛連塹 (主持人)，教師社會化的過程。師資培育專業化研討會，台北市立師範學院。

##### 二、引用格式

(一) 期刊、雜誌、新聞文章、摘要資料：

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

(二) 書籍、手冊、書的一章：

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

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

### (三) 專門及研究報告：

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

### (四) 會議專刊或專題座談會論文：

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



Place.

(五) 學位論文：

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

(六) 視聽媒體資料：

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

(七) 電子媒體資料：

1. 中文線上查詢格式 A：作者 (年代)。文章名稱【線上查詢】，期別。線上查詢的詳細程序(如：<http://www.tmtc.edu.tw/~primary/right.htm>)。(上網查詢日期，如：民 89 年 10 月 27 日)
2. 中文線上查詢格式 B：作者 (年代)。文章名稱【線上查詢】。線上查詢的詳細程序。(如：<http://www.tmtc.edu.tw/~primary/right.htm>)。(上網查詢日期，如：民 89 年 10 月 27 日)
3. 英文線上查詢格式 A：Author, A. A. (1996). Article title. *Periodical Name* [On-line], xx. Available: Specify path (如：<http://www.ed.gov/pubs/planrpts.html>) ( Visited date 如：October 27, 2000 )
4. 英文線上查詢格式 B：Author, A. A. (1995). *Title* [On-line]. Available: Specify path (如：<http://www.ed.gov/pubs/planrpts.html>) ( Visited date 如：October 27, 2000 )
5. 中文 CD-ROM 文章摘要格式：作者 (年代)。文章名稱【光碟】。期刊名稱，期別，頁別。光碟資料庫別：文章摘要編號。
6. 中文 CD-ROM 論文摘要格式：作者 (年代)。論文名稱【光碟】。光碟資料庫別：論文摘要編號。
7. 英文 CD-ROM 文章摘要格式：Author, A. A. (1995). Article title [CD-ROM]. *Journal Title*, xx, xxx-xxx. Abstract from: Source and retrieval number.
8. 英文 CD-ROM 論文摘要格式：Author, A. A. (1995). *Article title* [CD-ROM]. Abstract from: ProQuest File: Dissertation Abstracts Item: 9514263.

(八) 法令：

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

伍、圖表製作：(詳閱 APA 格式第六版)

一、表格的製作：

表格主要包括：標題、內容、以及註記三個部份，格式如下：

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

(二)、英文表格標題的格式：Table 1.

*Table Title* (均置於表格之上)

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

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

(四)、中文表格註記的格式：於表格下方靠左對齊第一個字起，第一項寫總表的註解 (如：本資料係由九位評審依五等第計分法...，資料來源：...)，第二項另起一行寫特定行或列的註解 (如： $n_1=25, n_2=32$ )，第三項另起一行寫機率的註解 (如： $*p < .05, **p < .01, ***p < .001$ )。

(五)、英文表格註記的格式：與中文格式原則相同，但以英文敘述，第一項為 *Note*，第二項為  $n_1=20, n_2=30$ ，...等，第三項為  $*p < .05, **p < .01, ***p < .001$  等。

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

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

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

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

二、圖形的製作：

圖形包括：標題、內容、註記三部份，格式如下：

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

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

(三)、中英文圖形內容的格式：縱座標本身的單位要一製致、橫座標本身的單位也要一致，而且不論縱座標或橫座標，都要有明確的標題，並且要在圖形中標出不同形式的圖形代表何種變項。

(四)、中英文圖形註記的格式：與表格的格式相同。

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

#### 陸、數字與統計符號：(詳閱 APA 格式第六版)

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

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

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

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

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

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

## 藝術學報 第 101 期

刊 名：藝術學報

出版機關：國立臺灣藝術大學

發行人：陳志誠

本期主編：廖新田

出版年月：中華民國一〇六年十二月

創刊年月：中華民國五十五年十月

刊期頻率：半年刊

地 址：新北市板橋區大觀路一段五十九號

網 址：<http://www.ntua.edu.tw>

電 話：(02)2272-2181-1715

印 刷：新北市維凱創意印刷庇護工場 / (02)8226-6239

定 價：新台幣 500 元整

展 售 處：五南文化廣場/臺中市中山路 2 號 (04)2226-0330

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

版權所有・不准翻印藝術學報

GPN：2005500004

ISSN：10213686

## TAWAN JOURNAL OF ARTS

Vol.101

December 2017

PUBLISHER:

Chen, Chih-Cheng

EDITOR:

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

ADDRESS OF ADMINISTRATION OFFICE:

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

SUBSCRIPTION RATES:

NTS 500.00

ALL RIGHTS RESERVED

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

GPN : 2005500004

ISSN : 10213686

ISSN : 10213686

# Taiwan JOURNAL of ARTS

## Subject : "Transferring"

- |     |   |
|-----|---|
| 1   | Images of Darkness and Subversion in the Fairy Tale Genre<br>Martin Forker  |
| 57  | The Research on Transforming the Intangible Qualia<br>Experience to Tangible Products<br>Chiu-Wei Chien, Si-Jung Chen, Rungtai Lin  |
| 79  | The Style of Taiwan Cultural and Creative Products<br>Pei-Hua Hung, Po-Hsien Lin  |
| 107 | A Study Model on the Transformation of "Artwork" to<br>Interior Design : Take the series of "Poetic Artwork" series<br>as an example<br>Ya-Juan Gao, Hui-Yun Yen, Rungtai Lin |
| 135 | Transforming Cultural Meanings of a Taiwanese Aboriginal<br>Twin Cup into Therapeutic Activity Designs<br>Ning-Hsien (aka Vincent) Yang                                       |

## Commemorative Essay

- |     |   |
|-----|---|
| 161 | A Review on Chen Yu-Kang's Theory of Developmental<br>Stages of Chinese Music in Taiwan and Its Academic Influences<br>Li-Chiung Chang, Ya-Hsiu Lin |
|-----|---|

Semiyearly print, Volume 13, Issue 2 (No. 101)



National Taiwan University of Art  
The Republic of China (Taiwan), December 2017