ISSN : 10213686

藝術學報

1	企業博物館體驗型態設計要素與品牌知識之關聯探討—以創意生活事業為例 張淑華
29	箏人箏曲搊彈間．箏風湧動二十年——民國73-93年間臺北市立國樂團的箏樂展演記事 張儷瓊
75	書籍封面對讀者心理態度與行為意圖之關係研究—以心理勵志類書籍為例 楊朝明、巫宜芸
99	臺灣新生代女性藝術的創作再現與蘊意 許如婷
129	國立民間藝術與傳統博物館的論述形構 詹彩芸
153	追尋佈局：論羅培茲的色彩 莊大緯

半年刊 第十八卷第 2 期 (總 111 期)

國立臺灣藝術大學
中華民國 111 年 12 月

編輯的話

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

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

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

111期藝術學報總計收9篇投稿論文，完成初審及雙向匿名外審作業者共計8篇，經提本校出版編輯委員會審議，最後決議通過6篇論文。包括美術學門1篇，設計學門1篇，傳播學門1篇，表演學門2篇，人文學門1篇，本期總共刊登6篇（含上期1篇），保留1篇下期刊登。

國立臺灣藝術大學出版編輯委員會

民國111年12月

藝術學報　第111期

目　次

一、企業博物館體驗型態設計要素與品牌知識之關聯探討—以創意生活事業為例
/ 張淑華 1

二、箏人箏曲搊彈間．箏風湧動二十年——民國 73-93 年間臺北市立國樂團的箏樂展演記事
/ 張儷瓊 29

三、書籍封面對讀者心理態度與行為意圖之關係研究—以心理勵志類書籍為例
/ 楊朝明、巫宜芸 75

四、臺灣新生代女性藝術的創作再現與蘊意
/ 許如婷 99

五、國立民間藝術與傳統博物館的論述形構
/ 詹彩芸 129

六、追尋佈局：論羅培茲的色彩
/ 莊大緯 153

TAIWAN JOURNAL OF ARTS

Vol.111 December 2022

CONTENTS

1. Relationship between the Experience Types of a Corporate Museum and Brand Knowledge: Case Study on the Creative Life Industry
/ Shu Hua Chang 1

2. Two Decades of Zheng Music Developments in Taiwan: A Chronicle of Taipei Chinese Orchestra's Zheng Music Performances in 1984-2004
/ Li-Chiung Chang 29

3. A Study on the Relationship Between Book Cover and Readers' Psychological Attitude and Behavioral Intention: The Case Study of Self-Help Books
/ Chao-Ming Yang、Yi-Yun Wu 75

4. The Creative Representation and its Implication of New Generation of Women's Art in Taiwan
/ Ju Ting Hsu 99

5. The Discourse Formation of the Musée national des Arts et Traditions Populaires
/ Tsai-Yun Chan 129

6. Composing Painting: On Antonio López García's Color
/ Da-Wei Chuang 153

國立臺灣藝術大學出版編輯委員會設置要點

89.10.17八十九學年度第六次行政會議通過
91.03.05九十學年度第十五次行政會議修正通過
93.12.14九十三學年度第九次行政會議修正通過
97.2.19九十六學年度第九次行政會議修正通過
106.03.21.105學年度第8次行政會議修正通過

一、國立臺灣藝術大學(以下簡稱本校)為辦理學術出版與發行，提升研究風氣，促進教學與研究成果交流，依據本校出版中心設置要點第四點，設置出版編輯委員會(以下簡稱本會)，並訂定本要點。

二、本會負責本校出版品之法規、徵稿、審查、編輯、印行等相關作業方針之研議與諮詢。

三、本會置委員十七人，圖書館館長、教務長及各學院院長為當然委員，其餘委員由校長遴聘校內、外之學者專家擔任之，各委員任期二年，連選得連任。

本校委員應少於總委員人數之二分之一。

四、本會置召集人一人，由圖書館館長擔任並兼會議主席。

五、本會每學期至少召開一次審查會議，必要時由主席召集臨時會議，需有全體委員二分之一以上出席始得開議，開會時，執行秘書需列席。

六、本會委員為無給職，校外委員（含校外特聘主編）得依規定支給出席費及交通費。

七、本要點未盡事宜，悉依相關法令辦理。

八、本要點經行政會議通過，陳請校長核定後實施，修正時亦同。

111學年度出版編輯委員會委員名單

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

藝術學報主編及學術顧問

主編

蔡秉衡　　國立臺灣藝術大學中國音樂學系教授

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。

企業博物館體驗型態設計要素與品牌知識之關聯探討—以創意生活事業爲例

張淑華*

收件日期 2021 年 8 月 29 日
接受日期 2022 年 10 月 25 日

摘要

企業博物館是創意生活產業涵蓋的範圍，企業博物館如何經由體驗型態設計，提供生活體驗，助益品牌知識的形成，以增進品牌回應之課題，尚待研究。本研究目的：1.以顧客觀點探討企業博物館的體驗型態及其設計要素。2. 探討體驗型態設計與品牌知識之關聯。研究以郭元益糕餅博物館（士林館）、七星柴魚博物館進行個案探索，透過質性內容研究，訪談12位顧客受訪者。研究綜整二例企業博物館個案之體驗型態以教育、娛樂、美感為主，並梳理出7項體驗型態設計要素，對品牌知識具關聯影響性。研究結論包括：1. 寓教於樂及寓教於美的體驗型態設計，豐富企業博物館體驗。2. 教育、娛樂、美感體驗型態設計要素，對品牌知識具不同層面的關聯影響。本研究之價值，有助於企業博物館體驗型態設計與品牌知識之理論基礎及實務經營之應用。

關鍵詞：企業博物館、創意生活產業、體驗經濟、體驗設計、品牌知識、品牌權益

* 國立東華大學藝術創意產業學系副教授

壹、前言

1970 年代前，臺灣的企業博物館以國營為主，1980 至 1990 年代，隨著產業經濟轉變、科技蓬勃發展，傳統產業面臨轉型升級之需求，加上文化政策鼓勵民間投入地方文化館舍的建置，企業博物館成為傳統產業轉型或延伸事業經營方案之一，至 2000 年代左右，企業博物館的主題更加多元、豐富（翁翠蓮，2013）。

2002 年，臺灣提出文化創意產業政策，文化政策漸朝向產業化，產業政策亦漸與文化接軌。在文化政策方面，基於地方文化多元化、族群認同、與地方產業振興課題，2002 年，文化部推動地方文化館政策，期助益地方文化資源的開發與整合；在產業政策方面，2002 年，經濟部工業局開始推動創意生活產業，並納入文化創意產業範疇。該政策計畫背景，在於因應過往偏重製造技術為主的產業型態，不少傳統產業面臨外移或退場的危機，加以知識經濟、文化經濟潮流興起，經濟部工業局提出以文化、美學、科技作為產業創新的元素，鼓勵產業進行跨域整合，突破傳統農業、製造業、服務業界限的思維。

2020 年，經評選通過的創意生活事業累計 163 家，涵蓋範圍廣泛，依體驗屬性，包括飲食文化（45 家）、生活教育（51 家）、工藝文化（38 家）、自然生態（16 家）、流行時尚（9 家）、特定文物（4 家）等六類（張淑華，2021）。創意生活事業經營型態多元，如企業博物館、工廠觀光、休閒場區／園區等。其中，具企業博物館型態者計 37 家，為創意生活事業主要型態之一。企業博物館型態中，飲食文化體驗共 18 家（如郭元益糕餅博物館（士林館、楊梅館）、橘之鄉蜜餞形象館、汪汪地瓜園產業故事館、七星柴魚博物館）、工藝文化體驗 7 家（如新旺集瓷、臺南·家具產業博物館）、生活教育體驗 9 家（如新平溪煤礦博物園區、台灣氣球博物館）、特定文物體驗 2 家（如陽明海洋文化藝術館）、自然生態體驗 1 家（養蜂人家蜂采館）。前述企業博物館型態之創意生活事業，以飲食文化體驗佔比居多，且企業母體多為生產製造廠。

企業博物館指由企業經營具主題性的商業空間，透過展示設施及相關服務，介紹企業品牌和產品開發的歷史。因此，企業博物館具有品牌識別，且能反映企業品牌產品品質的功能（Piatkowska, 2014）。企業博物館為了增進觀眾參觀經驗，除展示功能外，亦結合教育、娛樂等功能，成為大眾旅遊的目的地之一（Buchanan, 2000）。如國際知名的德國 BMW 汽車博物館、日本惠比壽啤酒博物館（Beer Museum Yebisu）、吉普力美術館等。對企業而言，企業博物館可作為品牌行銷策略的基礎，及增強品牌產品銷售的競爭力（Piatkowska, 2014）。基於品牌行銷的策略，企業博物館更加關注設計優質、豐富的參觀經驗，創造顧客的體驗價值，以回饋至企業的品牌價值。此一現象，呼應新博物館學著重以人為中心的觀點，而非僅扮演紀錄企業歷史或文物展示的功能。Ross（2004）認為博物館受到政治經濟與市場趨勢的轉變，新觀眾意識的崛起，漸漸消弭傳統博物館的菁英主義，帶來更廣泛的觀眾群，企業博物館的興起，可謂反映博物館與大眾對話的趨勢。

Pine 與 Gilmore（1999）提出體驗經濟的論點，「體驗」被視為是第四經濟階段的主要產物，其將體驗區分為娛樂、教育、美感、逃遁現實等 4 種型態，良好的體驗將能助益品牌發展。體驗經濟理論也廣泛地被應用於不同產業，如文化創意產業、觀光旅遊產業等。創意生活產業政策計畫亦引用體驗經濟觀點，強調產品、空間、服務、活動整合設計的體驗價值，將娛樂、教育、美感、逃遁現實體驗，納入創意生活事業評選要點，引導事業設計適當的體驗型態內涵。

Beig 與 Nika（2019）提出企業傳遞令人愉悅的品牌體驗，將可促使顧客產生強烈的品牌權益。Keller（2001）則認為企業建構品牌權益的過程相當困難，其必須觸發顧客對公司品牌、產品服務和其行銷活動，能產生適當的感官體驗，以使顧客形成對品牌的思想、感覺、意象、認知與態度。品牌權益的建構過程，包括品牌知識及品牌回應二階段，品牌知識分為品牌覺察及品牌意象，其後才是品牌回應。是以，顧客可經由企業所提供的種種體驗，逐步形成品牌知識。

創意生活事業評選通過的企業博物館為數不少，企業博物館往往需兼具文化與商業經營的價值，企業博物館的體驗型態設計，如何透過博物館的展示、教育、娛樂等功能，呈現創意生活產業訴求的生活體驗，助益品牌知識的形成，當是企業博物館經營的主要任務之一。此一課題，檢視創意生活產業及企業博物館相關學術文獻，尚缺研究實證，仍待探索。本研究經由文獻探討，提出研究假說：企業博物館體驗型態設計要素，與品牌知識的形成具關聯影響性。研究目的爰以創意生活產業之企業博物館為對象，首先，以顧客觀點探討企業博物館體驗型態及其設計要素，其次，探討體驗型態設計要素與品牌知識之關聯。本研究之價值，在產業實務方面，將有助於企業博物館型態的創意生活事業，評量企業在有限資源，如何運用體驗型態設計要素，建構顧客對企業的品牌知識，以形成良好的品牌回應。在學術研究方面，則可豐富體驗型態與品牌知識理論的發展。

貳、文獻探討

一、企業博物館與創意生活產業

與企業博物館相關的名詞為產業博物館。企業博物館的興起，往往與產業發展有關，企業博物館屬於產業博物館樣態之一，但產業博物館未必是企業博物館，差異之處在於是否以企業經營為主體（翁翠蓮，2013）。企業博物館雖均由企業建置與經營，究其與企業母體之關係，一類指為保存企業歷史、文物，及增進社會大眾對企業理念、產業、產品等之瞭解而設立的博物館，如創意生活事業評選認定之企業博物館型態；另一類，其館務內容與企業母體無相關性，如奇美博物館，則非本研究探討的範圍。

企業博物館的發展雖已超過百年（Lane, 1993），惟相關學術研究文獻仍有限（Piatkowska, 2014）。早期，相關研究探討企業博物館的角色、功能，如 Danilov（1992, p.4）認為企業博物館為「具有實體物件或展示功能的企業設施，對內部員工、客戶、社會大眾等溝通企業經營的歷史。」Nissley 與 Casey（2002, p.536）提出「企業博物館是由上市公司或私人企業擁有與經營的展覽設施，通常扮演公共關係和行銷等角色。」

近年相關研究，漸延伸至企業博物館與顧客體驗、品牌之關聯性，如 Piatkowska（2014）從行銷角度探討保時捷（Porsche）、賓士（Mercedes-Benz）、BMW（BMW Welt）企業博物館對於品牌行銷的價值，該研究提出企業博物館除有其社會性價值外，並有助於品牌認同（brand identity）的建立，發揮行銷策略和銷售品牌產品的優勢。是以，企業博物館經由設計創造感性體驗的空間，促使顧客進入一趟神秘之旅，反映品牌產品的真實性和服務品質。博物館體驗，加深了企業與顧客情感的連結，有助於品牌意象的穩定，因此，也突顯企業博物館在企業之品牌戰略的重要性。

在義大利精品品牌薩爾瓦托雷·費拉加莫博物館（Salvatore Ferragamo Museum）案例研究中，作者提出企業博物館能有助於顧客對於品牌認同及感知品牌的真實性，博物館透過說故事和參觀體驗的設計可豐富品牌意象（Carù, Ostillio, & Leone, 2017）。國內有關企業博物館的研究文獻較有限，主要探討臺灣企業博物館的發展脈絡（翁翠蓮，2013），綜理臺灣企業博物館與產業發展的關聯。

創意生活事業評選之項目涵蓋核心知識、深度體驗、高質美感及經營合理性等 4 大面向，此用以鼓勵企業運用其核心知識，透過跨域整合設計深度體驗的活動、服務及高質美感的產品、空間。企業博物館以企業歷史、文化、文物或產品等要素，將企業的核心知識，透過保存、展覽、活動、及相關服務設施等，創造顧客生活體驗的多元性，頗能反映創意生活產業的特性。

創意生活產業政策計畫推動以來，相關研究如關注體驗與工藝轉型價值（賴孟玲、黃世輝、李傳房，2005）、體驗作法（吳政霖、古惠茹、黃世輝，2012；張淑華，2011；張淑華、林榮泰，2013）、體驗與服務設計（張淑華，2018）、企業觀點的體驗設計策略（Chang, 2021）、及體驗衡量結構（Chang & Lin, 2015）。或從政策面、區域性、市場趨勢角度，探討創意生活產業的總體發展課題、挑戰（如丘昌泰，2015；胡志佳、陳介英，2017；張淑華，2021）。

企業博物館多以傳統產業發展為創意生活事業的經營型態之一，其以保存或展覽產業／企業歷史、文化、物件或產品，透過教育服務、體驗活動、娛樂設施，增進博物館寓教於樂的體驗價值。是以，企業博物館的經營，可作為顧客體驗企業品牌的策略之一。檢視前述相關文獻，尚未探究企業博物館型態之創意生活事業有關體驗型態與企業品牌之課題，本研究將有助於體驗型態設計要素與品牌知識理論的發展。

二、體驗經濟

1999 年，Pine 與 Gilmore 發表《體驗經濟時代》一書，其將經濟發展分為四階段：第一階段為以作物生產為主的農業經濟；第二階段指以產品製造為主的工業經濟；第三階段指以商品銷售為主的服務經濟；第四階段則是強調生產者、銷售者與消費者間互動關係及著重使用者經驗為主的體驗經濟。隨著生活型態的轉變，相較於購買商品及接受服務，當代的消費者更重視互動、感受及體驗的過程（Pine & Gilmore, 1999, 2019）。消費者在消費過程中，不僅只獲得產品與服務，更想要以個人化的方式參與其中，獲得難忘的「體驗」。

體驗的型態，Pine 與 Gilmore（1999, 2019）依顧客參與（主動或被動）及環境因素（吸引或沈浸）面向，區分為娛樂（entertainment）、教育（education）、美感（esthetics）、及逃遁現實（escapism）4 種。娛樂體驗，屬於被動參與且吸收性高，消費者在場域中經由感官被動地享受體驗。教育體驗，指消費者需積極主動參與，以學習到知識或技能。美感體驗，指消費者被動地參與，沈浸於事件或環境中。逃遁現實體驗，指消費者主動參與並完全沈浸於體驗情境，逃遁現實體驗比娛樂與教育體驗更令人沉迷。最豐富的體驗往往需能涵蓋 4 種體驗型態，此將會形成體驗的甜蜜點（sweet spot）。為設計內容豐富、迷人的體驗型態，Pine 與 Gilmore（1999, 2019）提出 5 項步驟：1. 訂定體驗主題，需透過編寫引人入勝的故事，促使顧客參與其中。2. 塑造正面線索印象，宜善用空間、時間、事物等融入體驗型態的設計。3. 去除負面線索，則指體驗提供者需刪除可能削弱、影響主題體驗的線索，如服務引導、環境空間整潔、工作人員的服裝穿著等，此反映了服務品質對體驗的重要性。4.創造回憶，如販售的產品或體驗的物品、或是贈送的紀念品，作為難以忘懷的體驗回憶。5. 整合感官刺激，指體驗設計者應評析感官（視覺、聽覺、嗅覺、味覺、觸覺）對於體驗的影響，以設計適當的感官體驗，增強消費者體驗的記憶。因此，當體驗型態融入館舍服務流程，並創造令人難忘的環境體驗，可使消費者產生對企業品牌的記憶（Martins, 2016）。

基於體驗經濟理論，Oh, Fiore 與 Jeoung（2007）實證體驗型態的衡量模式，後續亦用於休閒及旅遊領域，探討體驗型態評量或體驗型態與滿意度、行為意向、回憶、行為忠誠變項間之關係，如觀光郵輪（Hosany & Witham, 2010）、電影節（Park, Oh, & Park, 2010）、葡萄酒旅遊（Quadri-Felitti & Fiore, 2013）、鄉村旅遊（Kastenholz, Carneiro, Marques, & Loureiro, 2018）、創意生活產業（Chang & Lin, 2015）及遺產博物館（Radder & Han, 2015）等。少數研究透過質性方法，探討體驗型態的體驗本質，如葡萄酒旅遊（Quadri-Felitti & Fiore, 2012）、賭場（Shim, Oh, & Jeong, 2017），亦有從體驗經濟觀點探討博物館體驗活動的策劃（陳慧玲，2021）或從企業觀點探討體驗型態設計的策略（Chang, 2021）。前述文獻中，Radder 與 Han（2015）探討遺產博物館的體驗，實證出 4 種體驗型態並非均成立，並提出遺產博物館包括 3 種主要的體驗型態，其將教育與娛樂合併為寓教於樂（edutainment）、逃遁現實（escapism）、及美感（esthetics）。至於以企業觀點探討創意

生活事業體驗型態設計策略，企業博物館型態較著重教育、娛樂、美感的體驗設計，娛樂體驗設計亦多伴隨教育體驗而來（Chang, 2021）。由此，可知企業博物館的體驗，可能因文化或產業屬性，著重不同的體驗型態。

三、品牌知識

在行銷學領域，品牌知識（brand knowledge）一詞源自於以顧客為本品牌權益理論（customer-based brand equity; CBBE）（Keller, 1993, 2013）。Keller（1993）認為品牌知識（brand knowledge）能使顧客產生對品牌回應的差異化效果，為創造以顧客為本品牌權益的關鍵。依品牌權益理論觀點，消費者具備品牌知識後，進而對於品牌產生回應。

以顧客為本的品牌權益研究文獻，大多基於 Aaker（1991）的品牌權益模型及 Keller（1993, 2013）以消費者為基礎的品牌權益理論。在休閒及旅遊領域，相關研究亦多採用品牌覺察（brand awareness）、品牌聯想（brand association）／意象（brand image）、知覺品質（perceived quality）、品牌忠誠（brand loyalty）構面，衡量以顧客為本的品牌權益，如酒店（Hsu, Oh, & Assaf, 2011; Kim, Jin-Sun, & Kim, 2008; Huang & Cai, 2015; Šerić, Gil-Saura, & Mikulić, 2017）、餐館（Kim & Kim, 2004）、旅遊目的地（Boo, Busser, & Baloglu, 2009; Konecnik & Gartner, 2007）及博物館等（殷育士、張文榮、鐘鈺鈞、黃任億，2017）。

Keller（1993）擴展 Aaker（1991）品牌權益概念，將以顧客為本的品牌權益定義為：「顧客透過品牌知識對該品牌行銷回應的差異化效果」（Keller, 1993, p.2）。以顧客為本的品牌權益，假設品牌力量來自於顧客所學習、看到、聽到的品牌經驗，品牌行銷的挑戰即在於如何將顧客期待的想法、感受、形象、經驗等與品牌產生連結（Keller, 2013）。品牌知識來自顧客記憶中與品牌相關接觸的聯想，包括品牌覺察及品牌意象。品牌覺察與消費者記憶中的喜愛程度、強度有關，亦即在不同情境下，消費者能夠回憶辨視品牌的程度；品牌意象則反映消費者記憶中與品牌接觸的品牌聯想。

品牌覺察包含品牌回想（brand recall）及品牌識別（brand recognition），前者指品牌在消費者記憶中出現的強度，後者指消費者在不同條件下識別品牌的能力（Aaker, 1991; Keller, 2013）。品牌覺察不僅指顧客能識別品牌名稱，且能在記憶中形成對於品牌的特定聯想（Keller, 2013）。在產品品牌行銷領域，增進品牌覺察的作法可透過品牌名稱、符號、商標、包裝、廣告、促銷、事件行銷、宣傳和公共關係等（Keller, 2013）。這些作法較多以顧客體驗品牌的接觸點為思考，為增進顧客的品牌覺察，宜評量設計何種內容能使顧客形成品牌覺察。關於旅遊目的地文獻，Konecnik 與 Gartner（2007, p.403）將品牌覺察定義為「某人對目的地的瞭解和或認為他們所知道的」，亦或指遊客對於目的地的品牌回憶和識別目的地的能力（Im, Kim, Elliot & Han, 2012）。

品牌意象，意指消費者記憶中對品牌感知的情形，其往往來自品牌聯想的結果（Keller, 1993, 2013）。在品牌權益相關文獻中，品牌意象的研究應是最廣泛的（Gartner & Ruzzier, 2011），品牌意象也被視為品牌權益的重要來源，其指涉消費者對特定品牌的理性或情感的感知（Keller, 2013）。品牌意象通常與品牌聯想互稱，意指「一組經常以某種具特定意義的方式，形成消費者記憶中對於組織的關聯性，其可能反映客觀現實或不反映客觀現實的感知」（Aaker, 1991, p.109-p.110; Keller, 1993, p.3）。在旅遊領域方面，Cai（2002, p.723）認為目的地品牌意象與「旅遊記憶聯想所反映對一個地方的看法」有關。

Aaker（1991）、Park 與 Srinivasan（1994）、及 Keller（1993, 2013）等人對品牌聯想觀點接近，亦即品牌意象來自為產品屬性及非產品屬性聯想。產品屬性，如產品服務特性、可靠性、持久性、設計風格等。非產品屬性，如使用者生活型態或個性、使用情境、使用者、價格等相關的特徵描述（Aaker, 1991; Keller, 2013）。綜述品牌意象與品牌聯想的意涵雷同，本研究以品牌意象稱之，以與品牌知識的語意內容相呼應。

四、小結

體驗是種經濟產出，包括娛樂、教育、美感、及逃遁現實等 4 種體驗型態。體驗型態知覺愈佳，將能形成良好的體驗甜蜜點，且能形成品牌差異化，助益品牌權益最終階段的品牌忠誠（Pine & Gilmore, 1998, 1999）。因此，設計體驗型態，使顧客聚焦於特定體驗內容，增進顧客從感官體驗形成對於品牌的感覺、思想、意象、認知等，應有助於建構及強化品牌知識，進而產生良好的品牌回應與評估。

品牌覺察（brand awareness）及品牌意象（brand image）屬於品牌知識層面，知覺品質（perceived quality）、品牌忠誠（brand loyalty）則屬於消費者回應的層面。本研究著重於體驗型態設計要素對品牌知識的關聯探討，對於創意生活事業訴求體驗的特性有其重要性。一般社會大眾對於博物館有其既定的認知，如教育、展示、娛樂等功能，企業博物館除需符合社會大眾的期待外，亦須反映企業設置博物館在品牌行銷戰略上的意義（Carù et al., 2017; Piatkowska, 2014）。是以，本研究推論體驗型態設計要素有助於顧客產生對品牌的識別及回憶，形成品牌覺察；其次，透過企業博物館設計的體驗型態內容，聯想品牌具備的產品屬性或非產品屬性特性。綜論本節相關文獻，本文提出研究假說：企業博物館體驗型態的設計，對於品牌知識的形成具有關聯影響。本研究爰以創意生活事業之企業博物館型態為對象，透過質性分析梳理企業博物館之體驗型態設計要素有哪些？其次，探討體驗型態設計要素對品牌知識的關聯，期助益體驗型態與品牌知識理論的發展。

參、研究方法

一、研究設計

本研究探討體驗型態設計要素對品牌知識之關聯，仍屬探索性階段，個案研究較適用於研究問題之探討，以蒐集了解為什麼或如何的問題（Yin, 2014）。基於本研究屬探索性議題，為了蒐集較強有力的研究證據，本研究以半結構式訪談法蒐集二例個案資料，以供理論基礎的建立（Benbasat, Goldstein, & Mead, 1987）。

依本文探究具企業博物館型態之創意生活事業對象計 37 家，在六大體驗類別中飲食文化體驗之企業博物館數量最多（計 18 家）。鑑於不同企業博物館類別之差異性，及考量研究結果之參考延伸性，本研究先以飲食文化體驗類別為主要個案對象，至於個案選擇因素，考量產業中具歷史性、聲譽、或具指標性意義之對象為優先。基此，本研究擇二個同屬飲食文化體驗郭元益糕餅博物館（士林館）及七星柴魚博物館個案進行探討。

郭元益糕餅博物館（士林館）場址，為郭元益糕餅於 1867 年之發跡地，企業母體為郭元益食品股份有限公司，曾獲「臺灣百大品牌」、「臺灣十大百年老店」、「商業服務業優良品牌」等殊榮。2002 年原址改建為企業大樓後，設立糕餅博物館（士林館）。2003 年，郭元益糕餅博物館榮獲經濟部工業局評選為創意生活事業優良案例，2020 年獲頒臺北市觀光遊憩景點最佳外語服務獎。七星柴魚博物館之企業母體為宗泰食品股份有限公司，曾獲臺灣「百大伴手禮」、ISO-9002 國家品質認證之「優良示範商店」等榮譽，為在臺灣東部地區具指標性的食品廠。博物館場址，原為 1984 年設立的七星柴魚工場，2000 年初期因柴魚工場沒落，宗泰食品股份有限公司基於產業文化保存與推廣，將柴魚工場設置為柴魚博物館，2005 年獲頒創意生活事業優良案例，2016 年獲臺灣文化創意協會頒發文創產業最佳典範獎。二個案體現臺灣在地傳統糕餅及傳統柴魚食品製造，成立時間接近，並各在其產業領域具歷史悠久之意義，亦為第一間設立糕餅及柴魚食品文化的企業博物館，可謂臺灣北部及東部地區食品領域企業博物館之代表案例。基於前述事業經營的實績及研究資料蒐集的可行性，經以電子郵件邀請郭元益糕餅博物館（士林館）及七星柴魚博物館協助研究。

二、資料蒐集與研究架構流程

本研究資料蒐集來源包括：1. 現場實地觀察，研究者於個案現場體驗，觀察館舍提供之產品、服務、活動、空間場域內容。2. 蒐集研究個案次級資料：包括相關研究或出版之書籍、報導，及個案官方網站等資料。3. 顧客訪談資料，透過面談、記錄陳述之內容。研究架構與流程如圖 1。

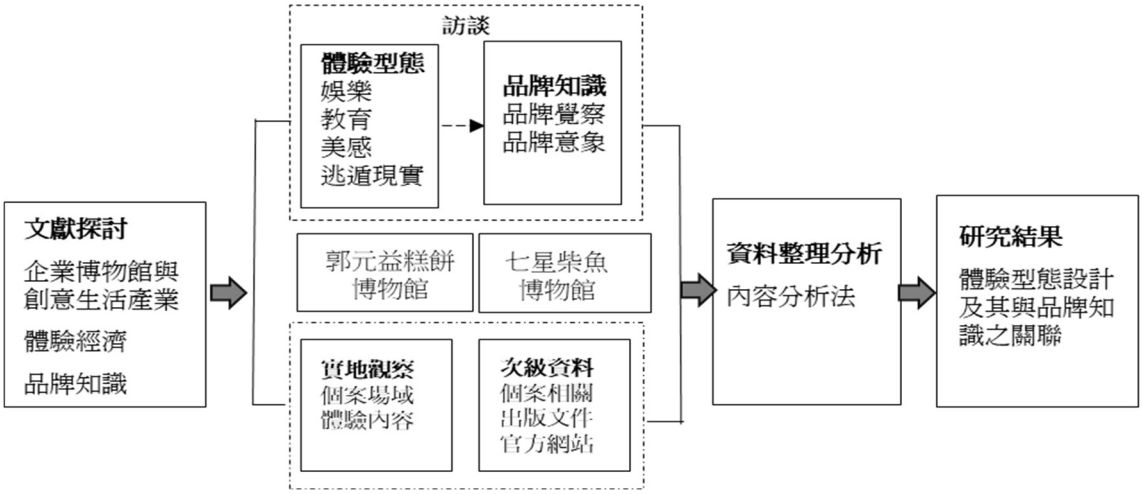


圖 1 研究架構與流程

為蒐集顧客觀點的體驗型態設計要素，及在體驗過程中，引起品牌覺察、品牌意象認知與體驗型態設計之關聯，本研究採用半結構性訪談，根據受訪者在訪談期間提供的資訊提出其他相關問題，以蒐集對於研究具意義性的資訊。參考體驗經濟、品牌覺察、品牌意象相關文獻，概述訪談問題包括：1. 整體而言，在館舍服務場域中，感知到體驗型態有哪些？哪些設計作法，能反映體驗型態？2. 在體驗過程中，哪些設計作法能增進辨識該品牌？哪些設計作法能令人記憶深刻？3. 在體驗過程中，對於品牌的聯想的意象為何？哪些設計作法引起聯想？

由於訪談所需時間較長，為了有效蒐集顧客受訪者的意見，立意抽樣（purposive sampling）較適用於本研究，以能提供豐富實證資訊為主（Patton, 2002）。Kensbock 與 Jennings（2011）認為立意抽樣較不著眼於樣本數量，而是考量選擇能積極協助研究進行的對象。另，關於質性研究的訪談樣本數量，Kuzel（1992）認為受訪個案的屬性，如同質性高時，樣本數以 6 個至 8 個應為可行。受訪對象挑選之原則，參考研究個案提供之目的性參觀客群多為家庭、親友等屬性，及參考相關次級資料，個案之女性觀眾亦較男性為多，參觀觀眾之同質性較高。本研究徵求現場參觀或參與個案特定參訪活動之顧客意願，關於受訪者立意抽樣邀請之原則，以 20 歲以上成年人，且完成館舍全程參觀，積極協助訪談問題回答之對象為主。經提供本研究實地觀察所繪製之服務歷程，請受訪者先行回想對於館舍服務內容之印象，再徵求其閱覽訪談題目後，就其參觀經驗，評量能否回答本研究題目，再列入訪談對象。由於研究個案場域，不便進行訪談，另擇時間及地點進行，以鼓勵受訪者自在地參與訪談。依本研究個案對象—郭元益糕餅博物館（士林館）及七星柴魚博物館，各邀請 6 位受訪者，共計訪談 12 位。

本研究分就館舍場域及受訪者編號，郭元益糕餅博物館（士林館）編為 C1，受訪者依序編號為 C1-a~ C1-f，七星柴魚博物館編為 C2，受訪者依序編號為 C2-a~ C2-f。受訪者性別中，男性 3 名，女性 9 名，研究期間觀察參觀觀眾性別以女性較多，且女性受訪意願亦較男性為多，亦符合選擇積極協助研究進行對象之立意抽樣原則（Jennings, 2011）。年齡分布 50 歲以上 3 名、40 歲至 49 歲 1 名、30 歲至 39 歲 3 名、20 歲至 29 歲 5 名；學歷方面，研究所以上 3 名、大專院校 9 名。

參考受訪資料及理論飽和文獻，當受訪資料浮現重覆及無新資訊產生時，可視為資料飽和；而當研究資料未再出現新主題時，應可視為理論飽和（Morse, 1995）。經資料分析整理，二例個案各於第 6 位受訪者時，研究資料內容已出現重複及未有新資訊產生，應可視為資料飽和；且於資料分析整理後，未再出現新主題，應具理論飽和階段。

三、研究資料分析

本研究資料分析參考 Dey（1993）、 Elo 與 Kyngas（2008）、Zhang 與 Wildemuth（2009）文獻。首先，將訪談紀錄文字，分類為較小的內容單元（Dey, 1993），根據所訪談的問題組織文本，檢視受訪者的回答內容，觀察與研究問題相關性，進行分析及編碼。第二，規劃類別編碼。本研究參考體驗型態、品牌知識文獻，作為編碼的參考，俾從理論基礎分析發掘對本研究具意義性的內容（Dey, 1993）。第三，從受訪文本紀錄中選擇頻繁出現的特徵，評估每個主題的編碼一致性，確保主題充分代表初始代碼，以能呼應與指定類別的對應關係（Elo & Kyngas, 2008）。根據上述步驟，本研究依體驗型態及品牌知識構面，反覆閱讀訪談記錄，以確定受訪者的具體概念，並將每個主題分配至體驗型態及品牌知識。

為提高研究的內部效度和可靠性，本研究採用不同資料蒐集方法之三角驗證，包括個案場域之參與觀察及次級資料來源。資料蒐集分析，以顧客訪談資料蒐集為主，檢視受訪資料概念之一致性與可重複性（Yin, 2014），以梳理出較具穩定的共同因素。其次，對照研究者實地觀察之紀錄及個案相關文獻、報導、官方網站等次級資料之資訊，以提升研究結果之信度（Patton, 2002）。

關於資料分析編碼，由於訪談文本資料多，茲以娛樂體驗分析示例說明。透過逐字稿內文，進行開放性編碼萃取概念，再將受訪概念相近者歸為類別，如逐字稿中受訪者 C1-a 提及「抓周只是一種鼓勵跟想像，那希望孩子成長都能夠順遂。……滿足了我們在整個的一個文化上的延續，……娛樂成分比較高。」。意喻透過抓周儀式體驗文化的樂趣之概念。另 C1-d 分享「拋繡球的部分，大家會哈哈大笑，就跟友人上去拋繡球。」該項意指婚俗文化儀式之互動體驗過程令人開心，爰編碼為「文化體驗互動性」類別，以此類推資料分析與歸納，並依體驗型態文獻之意涵，對應「娛樂」類別主題。

肆、研究分析

本研究探析企業博物館體驗型態的設計要素，及體驗型態設計要素與品牌知識之關聯，透過編碼分析郭元益糕餅博物館（士林館）及七星柴魚博物館受訪資料，整理分析如下文。

一、體驗型態設計要素

本節依內容分析方法步驟，梳理 12 位受訪者於七星柴魚博物館及郭元益糕餅博物館（士林館）之體驗認知，透過分析單元予以概念意義，並再歸納整合相似概念，受訪者對於二個案之體驗型態認知為教育、娛樂、及美感體驗。逃遁現實體驗，在該二個案，受訪者均未認知為館舍的體驗型態。本研究梳理體驗型態設計要素如圖 2。

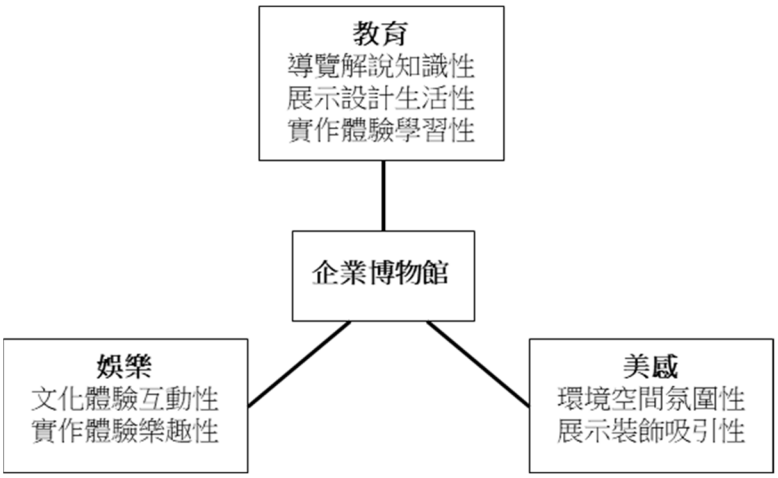


圖 2 企業博物館體驗型態設計要素

（一）娛樂體驗

娛樂體驗設計要素，編碼分析為「文化體驗互動性」、「實作體驗樂趣性」。「文化體驗互動性」，研究結果顯示，郭元益糕餅博物館（士林館）提供抓周文化活動、拋繡球體驗等設計，及七星柴魚博物館設計章魚燒製作體驗、刨柴魚活動等，經由導覽參觀、活動體驗等，使顧客體驗傳統與現代生活或文化禮俗的新鮮感，透過愉快體驗而連結教育學習的寓教於樂。摘述概念文本如「就是拋繡球的部分，大家會哈哈大笑，就跟友人上去拋繡球。」（受訪者 C1-d）。「抓周本身，它其實就是一種生命的一種文化的傳承，……而且也願意帶著孩子去做，當然抓周只是一種鼓勵跟想像，那希望孩子成長都能夠順遂。當然，糕餅博物館在這塊就滿足了我們在整個的一個文化上的延續，……娛

樂成分比較高。」（受訪者 C1-d）。「文化體驗互動性」設計要素，主要透過文化體驗設計，促使人與物、人與人之間的互動產生娛樂性，然而，娛樂體驗認知的形成，則易受人員服務互動品質的影響，如受訪者 C1-c 分享：「因為體驗人會較多，當在體驗或是在流程中，有不同的人員會帶出不一樣的感受。…真的是就是或者是比較資深的導覽，趣味度會高很多，所以就會覺得這樣的話，在娛樂度的這個部分，可能就是真的是要看運氣，或是看機會。」

「實作體驗樂趣性」設計要素，編碼分析結果，顯示受訪者從親自動手製作或操作過程中，感到開心愉快感，如 DIY、傳統壓糕體驗、體驗互動設施等。以七星柴魚博物館為例，設置「捕魚趣」設施、柴魚料理電子機台等親子同樂設施，引發顧客主動參與展示內容，帶給顧客歡樂感。摘述概念文本如：「……爸爸媽媽帶小朋友來都蠻開心的，尤其是在拉那個魚的時候，還有玩三樓動態的動畫，也都是有娛樂效果的，有放入一些新型態的東西。」（受訪者 C2-e）。「傳統的壓糕體驗，他們有不同的模具，然後加上還有不同的口味，有巧克力口味等等的，其實自己可以做一些千層不同口味的壓糕，……會有娛樂的成份。」（受訪者 C1-d）。

（二）教育體驗

對受訪者而言，參觀企業博物館主要的核心體驗為學習、教育的意義，因此，企業博物館，宜善加運用產業文化、企業文物、產品、歷史等，設計具學習意義的體驗內容。教育體驗設計要素為「導覽解說知識性」、「展示設計生活性」、「實作體驗學習性」等項。「導覽解說知識性」方面，受訪者均在館舍參觀的導覽過程中，經由導覽內容的知識性，感受及期待知識學習的體驗價值。受訪者常提及的概念如柴魚漁業文化知識、糕餅文化習俗等。摘述概念文本如：「我覺得比重最重是教育，他在一開始進去參觀就是介紹定置漁場的漁網怎麼用，以及為什麼會有黑潮都講解得很細，甚至魚類的認識，然後他們怎麼去烘製這些柴魚，分好幾種不同的工法。」（受訪者 C2-e）。

「展示設計生活性」，可經由設計，展示企業品牌的產品，敘說不同時代產品與當時生活的關聯性，引發顧客知識學習的教育體驗，摘述概念文本如：「糕餅知識，尤其是在生命禮俗、古六禮這邊會對我來說，因為平常不會接觸到，不會有這樣的知識，或是會有這個這需求去了解這樣的知識。」（受訪者 C1-c）。「……教小孩子除了認識魚，還有以前的人是怎麼捕魚的，他們不會知道的東西，在這個博物館裡可以學到。」（受訪者 C2-d）。

「實作體驗學習性」，意指設計顧客參與實作體驗，除了能創造娛樂體驗外，亦能加強教育學習的價值，如刨製柴魚、DIY 章魚燒、電子互動廚房體驗學習、拓印遊戲、抓周活動、糕餅製作體驗等。顧客經由親身體驗食物製作，獲得更深層的知識學習。結果發現，教育與娛樂體驗互為影響，亦即寓教於樂的體驗。摘述概念文本如「大部分人到博物館都是希望可以學習到一些東西。娛樂的部分我覺得比較深刻，因為在拉那個魚的時候，就是會有那個記憶的產生，我對魚並不了解，但透

過娛樂的方式達到教育的效果，所以我覺得娛樂、教育之間兩者有互相連結的感覺。」（受訪者 C2-f）。

（三）美感體驗

美感體驗相較於娛樂體驗及教育體驗，受訪者提及的次數較少。美感體驗設計要素，編碼分析為「環境空間氛圍性」、「展示裝飾吸引性」。「環境空間氛圍性」，主要體現在館舍整體環境空間氛圍的主題特色，如郭元益糕餅博物館（士林館）運用糕餅文化與人們一生關聯之展示，在現代建築空間塑造懷舊氛圍，突顯展品陳列的明亮美感。七星柴魚博物館則保留舊時經祝融毀損的工廠樣貌，透過視覺、嗅覺、觸覺等設計，塑造漁業生活環境的氛圍，使顧客感受產業文化的懷舊美感。摘述概念文本如：「美感的部分是地板的設計很有特色，是一個簍空的網子，可以看到下面，用造景的方式就是呈現以前的人在烘魚及刨柴魚的生活樣貌。」（受訪者 C2-d）。

「展示裝飾吸引性」，體現在展示空間的裝飾巧思及感官吸引性，如七星柴魚博物館將浮球作為裝飾、捕魚魚網融入展示裝飾，呈現出懷舊美感。例舉受訪者 C2-a 分享：「還有美感，博物館建築本身，將浮球作為裝飾的設計。」七星柴魚博物館建築雖然老舊，亦曾經祝融毀損，但因企業採原地修復精神，對企業而言，美感雖非其產業文化博物館經營的主軸，然而對顧客而言，經由環境空間氛圍、展示設計等創意，亦能從文化懷思的美感體驗，增進對於博物館的文化認識。

二、體驗型態設計對品牌知識之關聯分析

本節依品牌知識涵蓋之品牌覺察及品牌意象，梳理受訪者認知體驗型態設計要素如何形成品牌識別、回想，及品牌意象之內涵，編碼分析體驗型態設計要素形成品牌覺察、品牌意象之情形如圖 3，以探討形成品牌知識構面的體驗型態設計要素。

	品牌覺察		品牌意象	
	品牌識別	品牌回想	產品屬性	非產品屬性
娛樂體驗 文化體驗互動性		文化展示，記憶品牌特性	生命／婚俗文化體驗，聯想文化傳承	糕餅職人，聯想溫馨
實作體驗樂趣性	DIY體驗活動，了解品牌特性		互動設施親近性，趣味感	
教育體驗 導覽解說知識性	導覽解說產業知識與生活關聯，認識品牌	導覽解說技巧，增進記憶	導覽解說詳細，富學習意義，聯想產品真實可靠	導覽服務互動品質良好，聯想愉快感
展示設計生活性	展示設計內容，認識品牌與生活關聯性		企業歷史展示，聯想品牌信賴感	展示生產工法詳細，聯想商品價格
實作體驗學習性			實作產品，聯想產品可靠信賴	互動體驗遊戲，聯想開心
美感體驗 環境空間氛圍性			營造漁村感之在地性，聯想信賴持久	展館空間懷舊氛圍，聯想溫馨
展示裝飾吸引性			展館空間、展品陳列設計明亮，聯想品質良好	展示意象設施，聯想興奮

圖 3 體驗型態設計要素與品牌知識之關聯分析

（一）體驗型態設計對品牌覺察的影響

增進顧客的品牌辨識及品牌回想，為品牌打造的第一階段，能突顯品牌在消費者心目中的顯著性意義（Keller, 1993, 2013）。編碼結果，教育體驗的設計要素：「導覽解說知識性」、「展示設計生活性」，及娛樂體驗的設計要素：「文化體驗互動性」、「實作體驗樂趣性」，有助於品牌覺察的形成。

娛樂體驗設計要素之「實作體驗樂趣性」，有助於使顧客形成品牌辨識。七星柴魚博物館設計章魚燒體驗活動、郭元益糕餅博物館（士林館）手作糕餅活動，均能增進顧客體驗產業文化的娛樂價值，加深顧客對於品牌的了解、識別。如受訪者 C2-e 分享：「經過了……做 DIY 的互動，讓我們更了解這個品牌。」至於「文化體驗互動性」，如郭元益糕餅博物館（士林館）透過糕餅文化展示與生命歷程的相關性，使顧客更加認識品牌特性。

教育體驗設計要素之「導覽解說知識性」、「展示設計生活性」，亦有助於品牌覺察的形成。如郭元益糕餅博物館（士林館），在展示區及導覽解說過程，引導顧客認識婚喪喜慶文化，使顧客更深刻認識糕餅與生活的關聯。七星柴魚博物館受訪者認為導覽解說定置漁網與在地居民的關係，能增進對在地的認識。摘述部分概念文本如：「在導覽的過程中，從婚喪喜氣的介紹中，發現糕餅文化與生命的每隔階段息息相關，也更認識這個品牌。」（受訪者 C1-f）。「定置漁網的模型是 1：400，解說員說有好幾個足球場那麼大，牆面介紹說需要非常多人一起幫忙，感受到聚落人民之間的關係，可以更認識這個地方。」（受訪者 C2-f）。

（二）體驗型態設計要素對品牌意象的影響

受訪者知覺形成品牌意象的體驗型態設計要素，在娛樂體驗方面，「文化體驗互動性」能助益使用情境的品牌意象聯想，如受訪者聯想郭元糕餅博物館的文化傳承、糕餅職人、溫馨等意象，多來自生命禮俗、婚俗儀式設計的體驗。摘述文本如：「最驚訝的就是他們在生命禮俗，他們用有趣的方式像是拋繡球，讓我們來體驗當時的情況會是怎樣，那個瞬間，讓我覺得很有趣。」（C1-c）。「當你穿時候就告訴你歷史文化是哪一些。我覺得如果孩子們聽的懂，這就事專業性質的一種表現，讓他知道，原來這個東西這個走路、穿著，穿法代表的意義是什麼，我覺得其實這是互動過程中個蠻有趣的一個點。」（受訪者 C1-a）。「實作體驗樂趣性」，亦有助於顧客聯想品牌意象，如受訪者親身體驗七星柴魚博物館之捕魚趣設施、互動遊戲、電子互動機台等，聯想館舍與顧客親近互動的趣味性。摘述概念文本如「我覺得這裡有很溫馨的感覺，互動的部分看到別人很開心……在 DIY 的部分，看到別人在做，很愉快的樣子，給我的感受很好。」（受訪者 C2-f）。

教育體驗設計要素之「導覽解說知識性」、「展示設計生活性」、「實作體驗學習性」，亦能助益品牌意象的形成。企業博物館透過設計產業文化、文物與生活關聯的展示內容，引發顧客聯想品牌具可靠、實在的特性。如七星柴魚博物館導覽人員，詳細解說七星潭地理位置、漁業發展及柴魚產業關聯，使顧客感受品牌的真實可靠。郭元益糕餅博館（士林館）於企業歷史區展示自創立迄今，

歷經一百多年的糕餅演變，使顧客聯想品牌的信賴感。摘述文本紀錄如「一樓介紹漁網的地方有捕捉曼波魚的影片，……透過影片可以知道他們真實生活、捕魚的樣子，比較好與他們後面推出的產品做聯想，像在吃的時候可以知道原料，進而理解產品較高售價的原因，用料比較實在，整個流程都很透明。」（C2-d）。其次，展示設計內容與導覽服務品質之間具相輔相成的影響，如導覽人員與顧客間產生良好互動品質時，更有助於引起顧客產生共鳴，促進參與學習，聯想企業品牌帶來的愉悅感、專業性。如受訪者 C1-b 提及：「在導覽解說的部分，然後我覺得比較有趣的就是在婚嫁禮俗的部分，他用一些比較台語的方式去講俚語，在以前的生活背景，才聽到這些話。在工作的就聽不到的，可是當在那邊的時候，透過導覽員的解釋，我覺得滿有趣的，讓人印象深刻。」由此，亦可得知服務互動的品質，如接待親切性、服務互動歡樂感等，影響顧客對於品牌聯想的形成。至於「實作體驗學習性」的設計，編碼分析顧客透過實作體驗過程，學習產品從原料、生產到製造的作法，則能促進對於產品可靠、信賴的聯想。

美感體驗設計要素「環境空間氛圍性」、「展示裝飾吸引性」，亦影響品牌聯想的形成。對顧客而言，設計契合博物館主題的空間氛圍，帶給顧客的美感體驗，亦是影響品牌聯想的要素。七星柴魚博物館個案歷經火災重建後，保留建築遺跡，如烘製柴魚空間、定置漁業模擬裝置、漁業廢棄物浮球、漁網等作成展示物，使顧客聯想博物館文化保存的可靠性。館舍場域與社區居民住家為鄰，使受訪者感受品牌的用心與值得信賴。摘述概念文本如：「他營造了很多像旁邊有漁村的感覺，所以讓我覺得這個品牌是有想跟在地連結的，也有再推廣，就像是社會企業的感覺，覺得信賴與持久。」（受訪者 C2-f）。「博物館設計，裡面有蠻多小巧思，第一個我最驚訝的地方是一樓的地板，是真的被嚇到，那個網子的樣子，很像我們都是在被烘烤的魚，他保留了這個特色。」（受訪者 C2-d）。「展示裝飾吸引性」，編碼分析運用產業文物、產品，鋪陳展品的陳列設計，能有助於增進對品牌產品或非產品屬性的聯想，如受訪者 C1-d 分享：「場域空間很明亮，……商品、物品的一些陳列等等，會讓你覺得整個設計都是高質美感，所以整個的品質都是很好的」。又，受訪者 C2-a 分享：「展館融合柴魚，有很溫馨的感覺，他們還有使用現有的東西，像是 4 樓商品區的層架是用烘柴魚的鐵欄做的跟裡面很多的裝置展品，……保留舊時柴魚工廠的工業風。」

伍、研究結果討論

本研究以二例通過創意生活事業評選之企業博物館型態為個案研究對象，均屬飲食文化體驗，各具其產業領域之代表性。二例企業博物館主題雖不同，各自運用其企業或產業歷史、文化、文物、產品等要素，透過展示、活動、服務設施相關設計，促進顧客體驗與對企業品牌知識的形成。二例

個案體驗型態設計作法亦有異同之處，本節依研究分析結果，綜論二例個案體驗型態設計要素及其對品牌知識構面關聯性之意涵。

一、企業博物館體驗型態設計要素探討

（一）教育體驗為主，娛樂、美感體驗為次

綜整受訪者對於七星柴魚博物館及郭元益糕餅博物館（士林館）的體驗型態認知及設計要素大致相同，體驗型態均以教育體驗為主，娛樂、美感體驗為次。逃遁現實體驗，在本研究個案，則未被涵蓋。研究結果反映 Oh 等人（2007）探討民宿的實證研究，發現遊客對於民宿的 4 種體驗型態並非認為均等同重要。另一方面，參照 Radder 與 Han（2015）實證遺產博物館主要涵蓋 3 種體驗型態，包括寓教於樂（edutainment）、逃遁現實（escapism）及美感（esthetics）。其中，遺產博物館的逃遁現實體驗評量要素，包括脫離現實、遠離人潮、想像如置不同時空間等。本研究個案對象，雖均擁有相當的產業歷史文化，但亦可能因其博物館主題較貼近民生生活，且參觀過程亦著重人與人之間的互動，未能反映 Pine 與 Gilmore（1998, 1999）所提出的逃遁現實體驗。再就設計要素而言，Quadri-Felitti 與 Fiore（2012）探討葡萄酒旅遊體驗型態之研究，提出採摘葡萄實作活動，具備逃遁現實體驗。而依本研究結果，受訪者參與親身實作或操作活動，如糕餅製作、章魚燒 DIY、捕魚趣互動設施等，感受到娛樂、教育體驗型態，而非逃遁現實。研究推論可能與受訪者認為企業博物館的角色，及體驗活動需投入的心力沈浸有關；依 Pine 與 Gilmore（1998, 1999）定義逃遁現實體驗，指消費者主動參與並完全沈浸情境中。因此，企業博物館若欲創造逃遁現實的體驗，可能需再著力於情境沈浸的設計，如體驗活動的深度性或情境氛圍的融合。

（二）教育、娛樂體驗相輔相成，創造教寓於樂的價值

研究結果顯示，企業博物館雖以教育體驗為主，依顧客觀點，娛樂體驗設計有助於強化教育的學習體驗，因此設計適當的娛樂體驗有其必要。二例企業博物館運用其主題展示內容延伸設計為文化儀式體驗，促進顧客好奇、探索文化。如七星柴魚博物館將傳統食魚文化賦予現代生活體驗，運用 DIY 刨製柴魚、DIY 章魚燒活動、電子料理遊戲機台，增進身體實作趣味性及儀式感，觸發顧客吸收學習知識。相較於七星柴魚博物館，郭元益糕餅博物館（士林館）訴求的糕餅文化與顧客之生活關聯性較為廣泛，是以設計顧客參與出生成長、傳統婚禮等不同人生階段的傳統文化儀式體驗，促使顧客感受娛樂連帶教育學習的體驗。由此可見，二例企業博物館均著重寓教於樂的體驗設計，然而亦有其差異之趣，七星柴魚博物館為使顧客認識傳統柴魚食魚文化，設計現代生活飲食料理活動，強調顧客自己動手作之儀式感。郭元益糕餅博物館（士林館）則著重體驗傳統文化儀式感，藉由與現代生活的反差感，加深顧客認識傳統文化之意義。

就體驗經濟理論之娛樂體驗，意指透過感官被動參與及吸收（Pine & Gilmore, 1999, 2019）。研究結果發現顧客對於娛樂體驗的認知，係經由其積極參與投入企業博物館參觀或活動之行為，包括文化體驗互動性、實作體驗樂趣性之設計要素。二項體驗設計要素均著重顧客積極投入與親身實踐，深刻感受文化與實作的歡樂感，此種體驗設計，顧客需主動積極投入參與，較能吸收環境中的事件活動體驗，此則超出 Pine 與 Gilmore（1999, 2019）所指被動與吸收的體驗。

顧客對於教育體驗設計要素的看法頗為一致，教育體驗的作法，多能為顧客帶來體驗吸收的效果。教育體驗過程中，二例個案導覽人員專業且親切、趣味性的解說，且亦扮演著演員角色與顧客互動，反映體驗經濟理論所提員工應具有演出的能力（Pine & Gilmore, 2013）。二例個案亦均透過設置互動展示設施、實作體驗活動，吸引顧客親身體驗，反映出在娛樂體驗過程兼具教育體驗價值，如七星柴魚博物館設置柴魚料理電子互動廚房，引發顧客主動參與其中，學習認識產業生活文化。

（三）懷舊與現代美感體驗，各自發揮吸引力

美感體驗型態的設計，以七星柴魚博物館為例，歷經祝融燒毀後重建，博物館保留舊工廠館舍遺跡，呈現建築物的歷史滄桑感，運用祝融遺跡與展示內容相融合，卻能使顧客感受到建築物的懷舊美感。相對地，郭元益糕餅博物館（士林館）雖然承載企業母體逾 150 年歷史的文化深度，惟其館舍以現代建築大樓作為展館空間，受訪顧客對於美感體驗的認知，則反映於展示陳設的現代設計感。

二例個案之美感體驗亦與認識學習企業博物館文化有關，研究結果顯示美感體驗設計對於企業博物館而言，不僅是美感教育的學習，更可作為促進顧客學習企業博物館知識的設計策略。例如七星柴魚博物館運用廢棄浮球、漁網作為展示裝飾，及傳統柴魚烘魚室造景設計融入祝融毀損重建的工廠，除了使顧客感受到懷舊美感外，亦藉此認識傳統柴魚漁業文化。郭元益糕餅博物館（士林館）則以其現代建築空間，著重展品陳列設計明亮感，使顧客在現代空間體驗糕餅文化，及認識企業產品美感的歷史演進，可謂是寓教於美的體驗巧思。

二、企業博物館體驗型態設計要素對品牌知識構面關聯之探討

依圖 3 之分析內容，本研究歸納體驗型態設計要素對品牌知識構面的關聯情形如表 1，而體驗型態設計要素對品牌知識的形成，尚受到服務品質的影響，本文提出研究結果概念架構如圖 4。

表 1 企業博物館體驗型態設計要素對品牌知識之關聯層面

品牌知識 體驗型態設計要素		品牌覺察		品牌意象	
		品牌識別	品牌回想	產品屬性	非產品屬性
娛樂	文化體驗互動性		◎	◎	◎
	實作體驗樂趣性	◎		◎	
教育	導覽解說知識性	◎	◎	◎	◎
	展示設計生活性	◎		◎	◎
	實作體驗學習性			◎	◎
美感	環境空間氛圍性			◎	◎
	展示裝飾吸引性			◎	◎

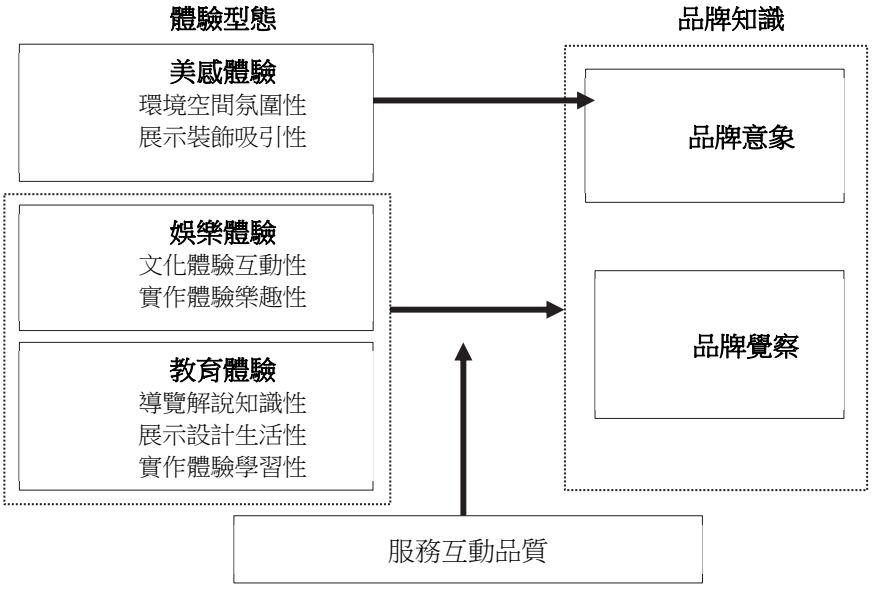


圖 4 企業博物館體驗型態設計要素對品牌知識影響之關聯

（一）教育及娛樂體驗設計要素，影響品牌覺察的形成

品牌覺察影響消費者決策，企業可透過品牌名稱、符號、商標、包裝、廣告、促銷、事件行銷、宣傳和公共關係等，增進顧客認識品牌（Keller, 1993, 2013）。回顧企業博物館文獻，體驗較常與品牌識別、品牌意象連結（Carù et al., 2017; Piatkowska, 2014）。研究結果，教育、娛樂體驗型態設計要素，除了作為企業博物館的功能外，亦有助於形成品牌覺察。企業博物館型態之創意生活事業，可經由體驗型態設計要素於品牌覺察接觸的介面，如運用娛樂體驗型態之「文化體驗互動性」設計要素至事件行銷、廣告、宣傳等，促使顧客認知企業博物館的文化意涵，此呼應 Konecnik 與 Gartner（2007）主張透過品牌接觸點，促使顧客瞭解目的地或認識其內涵的重要性。

（二）教育及娛樂體驗設計要素，影響品牌覺察的形成

教育、娛樂、美感體驗型態設計要素，對品牌意象的關聯影響層面較廣。研究結果，顧客對於企業博物館品牌信賴感、可靠、文化傳承、歡樂、溫馨等聯想，反映在娛樂體驗之「文化體驗互動性」、「實作體驗樂趣性」；教育體驗之「導覽解說知識性」、「展示設計生活性」、「實作體驗學習性」；及美感體驗之「環境空間氛圍性」、「展品裝飾吸引性」設計要素等項。

依品牌意象／品牌聯想文獻，產品屬性聯想來源包括產品服務特性、信賴可靠、風格等。研究結果，娛樂體驗設計，觸發顧客感受博物館品牌的服務特性，如文化傳承、溫馨感等。教育體驗設計，除了影響產品屬性相關的信賴可靠外，亦有助於非產品屬性如使用者生活型態、個性、價格聯想等。至於美感體驗中，所呈現「環境空間氛圍性」之設計，顯示企業善用博物館建築空間及展示設計特色，能帶給顧客對品牌的聯想。如七星柴魚博物館保留傳統工廠燒毀的遺跡，使顧客聯想博物館可靠、信賴的意象；郭元益糕餅博物館（士林館）透過設計展示陳列不同階段的產品，使顧客聯想產品品質的優質性。參照以顧客為本的品牌權益文獻，體驗型態設計要素反映品牌意象的聯想（Keller, 2013），本研究結果擴充產品消費領域相關品牌意象／聯想文獻，換言之，企業博物館透過不同的體驗型態設計要素，強化品牌認同（Piatkowska, 2014）、豐富品牌意象（Carù et al., 2017）。是以，體驗型態設計要素可視為品牌知識構面的前置因素。

（三）服務互動品質影響體驗型態設計要素與品牌知識的形成

另一方面，體驗型態設計的服務互動品質，影響體驗結果的認知，連動影響品牌覺察、品牌意象的形成。如企業博物館設計的導覽服務，當顧客在導覽過程感受到人際互動良好感覺時，娛樂體驗認知亦較佳，進而形成正向的品牌覺察、品牌聯想。因此，企業博物館亦應著重提供良好一致的服務互動品質，如 Pine 與 Gilmore（2013）建議企業需指導員工扮演演員的角色，將服務視為是種舞台的演出，提供優質的服務互動品質。良好的服務互動品質，亦反映 Pine 與 Gilmore（1999, 2019）提出體驗設計五項步驟之去除負面印象的重要性，是以，服務品質可視為影響體驗型態設計要素與品牌知識形成間的中介因素。

陸、研究結論與建議

一、研究結論

Gilmore 與 Pine（2007）指出後現代消費者心目中真實感的意義，以及企業如何使產品、服務展現真正的真實，才能形成品牌差異化的市場區隔。品牌是一個企業存在消費者心中所認知形象、承諾、品質與經驗的集合體，品牌可說是種體驗。研究結果實證企業博物館型態之創意生活事業，透過體驗型態設計要素形成品牌知識的建構，具有品牌行銷的策略意涵。

（一）寓教於樂及寓教於美的體驗型態設計，豐富企業博物館的體驗

有關體驗經濟理論之研究文獻，較多著重在衡量顧客體驗的知覺（Chang & Lin, 2015; Hosany & Witham, 2010; Kastenholz et al., 2018; Oh et al., 2007; Park et al., 2010; Quadri-Felitti & Fiore, 2013; Radder & Han, 2015）。本研究從顧客觀點探析體驗型態設計要素，有助於企業博物館設計體驗型態的策略參考，以創造顧客優質的體驗。

本研究二例企業博物館仍以教育體驗為主軸，娛樂、美感體驗為次，因此，在設計娛樂、美感體驗時，宜掌握寓教於樂或寓教於美的體驗設計。企業博物館在設計展示內容時，往往依據企業經營方針而規劃，以與內部員工、客戶、社會大眾溝通企業經營的價值。然而，企業博物館除了社會性價值外，亦多面臨營運收益之課題，因此，從顧客觀點探析體驗型態設計要素，可供企業基於其設立宗旨，評量選擇適合的資源及技術，以設計其體驗型態。

（二）教育、娛樂、美感體驗型態設計要素，對品牌知識具不同層面的關聯影響

品牌是企業存在於顧客心中所認知形象、承諾、品質與經驗的集合體，研究結果顯示，體驗型態設計要素，對於品牌知識之品牌覺察、品牌意象構面具關聯影響。當代企業博物館的發展，被賦予促進顧客對於品牌認同及品牌真實的功能，Carù 等人（2017）提出博物館藉由說故事和參觀體驗的設計可豐富品牌意象。研究結果梳理之體驗型態設計要素，影響顧客對於品牌識別、記憶、及產品或非產品聯想的形成，因此，體驗型態設計要素可供品牌行銷策略方案的發展。例如，教育體驗為企業博物館的主軸，但亦可結合娛樂體驗、美感體驗等，豐富顧客參觀經驗的價值。企業博物館可透過廣告、文宣宣傳、網站、影片等品牌接觸點，將體驗特性設計為內容行銷，促使顧客辨識企業博物館品牌的差異性。

此外，研究結果發現，服務人員具說故事及引導體驗參與、體驗品質的角色。尤其，創意生活事業的文化內涵或生活理念，往往需經由導覽解說與顧客互動，導覽或服務人員宜能扮演說故事的角色，企業亦須關注服務水平一致性，使服務人員的表現能呼應企業品牌特性，此將更有助於品牌知識的建構，進而形成良好的品牌回應。

二、研究貢獻、限制與建議

本文以企業博物館型態之創意生活事業為對象，透過郭元益糕餅博物館（士林館）及七星柴魚博物館個案，研究結果實證體驗型態設計素對品牌知識具關聯影響。學術方面之貢獻包括：1. 延伸 Pine 與 Gilmore（1998, 1999, 2013, 2019）所提教育、娛樂、及美感體驗型態概念，發掘企業博物館的體驗型態設計要素。逃遁現實體驗在本研究結果則未能體現，顯示 4 種體驗型態不必然需同時存在。2. 教育、娛樂、及美感體驗型態設計要素對品牌知識具關聯影響，教育、娛樂體驗均有助於品牌覺察及品牌意象的形成，美感體驗則僅與品牌意象的形成具關聯性。檢視相關品牌權益文獻，多著重品牌知識（品牌覺察、品牌意象）的來源，或其與不同變項間的關係探討。品牌知識是品牌權益的一環，本研究發掘教育、娛樂、美感體驗設計對於品牌知識的關聯，將有助於創意生活產業相關的企業博物館，發展體驗型態設計與品牌權益關係研究之理論基礎。其次，在實務方面，研究梳理體驗型態設計要素，可供企業博物館面對博物館社會性及商業性目標時，評量有限的資源，透過主軸性的體驗型態設計，提供良好的體驗品質，以助益顧客形成品牌知識，進而增進正向的品牌回應效果，以至品牌權益的建構。

本研究擇企業博物館型態之創意生活事業個案，屬民生產業領域，對相關企業博物館型態，應具有實證參考性。惟企業博物館之產業屬性領域多元，研究結果的普遍性仍有所限制。關於後續研究，建議以本研究結果，進行不同領域的企業博物館探討。其次，本研究實證體驗型態設計要素與品牌知識具關聯影響，基於以顧客為本品牌權益理論，當消費者形成品牌知識後，將會進入品牌回應的評估，此應為後續研究值得探討之課題。

誌謝

本研究感謝郭元益糕餅博物館、七星柴魚博物館之專業經理人及本研究室助理之協助。感謝科技部專題研究計畫（編號：108-2221-E-259-004）之補助，最後敬向本文匿名審查委員提供寶貴意見及編輯團隊致上謝意。

參考文獻

一、中文

丘昌泰（2015）。體驗經濟與桃園創意生活產業的發展策略。**國家與社會**，**17**，51-80。**5**，158-166。

吳政霖、古惠茹、黃世輝（2012）。創意生活產業體驗設計構成要素之研究—以新港香藝文化圈區為例。**科技學刊（人文社會類）**，**21（1）**，25-35。

胡志佳、陳介英（2017）。台灣創意生活產業之政策限制與出路。**庶民文化研究**，**16**，23-48。

殷育士、張文榮、鐘鈺鈞、黃任億（2017）。故宮博物院目的地品牌權益模型與應用－以陸客為例。**華岡地理學報**，**32**，78-95。

翁翠蓮（2013）。1960 年代以來臺灣企業博物館的發展脈絡。**博物館學季刊**，**27（2）**，55-75。

張淑華（2011）。創意生活產業顧客體驗設計之探討一以蜻蜓雅築珠藝工作室為例。**藝術學報**，**89（10）**，151-174。

張淑華（2018）。體驗型態導入創意生活產業服務設計之探討—九份茶坊事業體個案研究。**藝術學報**，**103**，125-149。

張淑華（2021）。**110 年創意生活產業發展計畫產業發展與市場趨勢分析研究報告**。財團法人中衛發展中心委託研究，未出版。

張淑華、林榮泰（2013）。創意生活產業感性場域與感質商品之體驗—The One 南園之個案研究。**感性學報**，**1（2）**，4-27。

陳慧玲（2021）。澳洲書芬山博物館群「聲光秀」與「扮演學校」的體驗經濟。**博物館學季刊**，**35（1）**，75-93。

賴孟玲、黃世輝、李傳房（2005）。台灣創意生活產業推動與操作研究。**設計研究**，**5**，158-166。

二、外文

Aaker, D. A. (1991). Managing brand equity: Capitalizing on the value of a brand name. New York, NY: Free Press.

Beig, F. A., & Nika, F. A. (2019). Brand experience and brand equity. *Vision, 23*(4), 410-417. doi:10.1177/0972262919860963

Benbasat, I., Goldstein, D., & Mead, M. (1987). The care research strategies in studies of information system. *MIS Quarterly, September*, 369-374.

Boo, S., Busser, J., & Baloglu, S. (2009). A model of customer-based brand equity and its application to multiple destinations. *Tourism Management, 30*(2), 219-231. doi:10.1016/j.tourman.2008.06.003

Buchanan, L. (2000). Public displays of affection. *Inc, August*, 114–124.

Cai, L. A. (2002). Cooperative branding for rural destinations. *Annals of Tourism Research*, *29*(3), 720–742. doi:10.1016/S0160-7383(01)00080-9

Carù, A., Ostillio, M. C., & Leone, G. (2017). Corporate museums to enhance brand authenticity in luxury goods companies: The case of Salvatore Ferragamo. *International Journal of Arts Management, 19*(2), 32-45.

Chang, S.-H. (2021). The strategies of experiential design in the creative life industry. In P.-L. P. Rau (Ed.), *Cross-Cultural Design. Applications in Arts, Learning, Well-being, and Social Development. HCII 2021.* (Vol. LNCS 12772, pp. 3-17). Cham, CH: Springer.

Chang, S.-H., & Lin, R. (2015). Building a total customer experience model: Applications for the travel experiences in Taiwan's creative life industry. *Journal of Travel & Tourism Marketing, 32*(4), 438-453. doi:10.1080/10548408.2014.908158

Danilov, V. J. (1992). A planning guide for corporate museums, galleries, and visitor centers. Westport, CT: Greenwood.

Dey, I. (1993). Qualitative data analysis: A user-friendly guide for social scientists (1 th ed.). London: Routledge. Dey, I. (1993). Qualitative data analysis: A user-friendly guide for social scientists. London, England: Routledge. doi:10.4324/9780203412497

Elo, S., & Kyngäs, H. (2008). The qualitative content analysis process. *Journal of Advanced Nursing, 62*(1), 107–115.

Gartner, W. C., & Ruzzier, M. K. (2011). Tourism destination brand equity dimensions: Renewal versus repeat market. *Journal of Travel Research, 50*(5), 471-481. doi:10.1177/0047287510379157

Gilmore, J. H., & Pine II, B. J. (2007). *Authenticity: What consumers really want*. Boston, MA: Harvard Business Review Press.

Hosany, S., & Witham, M. (2010). Dimensions of Cruisers' Experiences, Satisfaction, and Intention to Recommend. *Journal of Travel Research, 49*(3), 351-364. doi:10.1177/0047287509346859

Hsu, C. H. C., Oh, H., & Assaf, A. G. (2011). A customer-based brand equity model for upscale hotels. *Journal of Travel Research, 51*(1), 81-93. doi:10.1177/0047287510394195

Huang, Z., & Cai, L. A. (2015). Modeling consumer-based brand equity for multinational hotel brands – When hosts become guests. *Tourism Management, 46*, 431-443. doi:10.1016/j.tourman.2014.07.013

Im, H. H., Kim, S. S., Elliot, S., & Han, H. (2012). Conceptualizing destination brand equity dimensions from a consumer-based brand equity perspective. *Journal of Travel & Tourism Marketing, 29*(4), 385-403. doi:10.1080/10548408.2012.674884

Jennings, P. A. (2011). Promoting teachers' social and emotional competencies to support performance and reduce burnout. In A. Cohan & A. Honigsfeld (Eds.), *Breaking the Mold of Preservice and Inservice Teacher Education: Innovative and successful Practices for the Twenty-First Century* (pp. 133-143). New York, NY.: Rowman & Littlefield.

Kastenholz, E., Carneiro, M. J., Marques, C. P., & Loureiro, S. M. C. (2018). The dimensions of rural tourism experience: impacts on arousal, memory, and satisfaction. *Journal of Travel & Tourism Marketing, 35*(2), 189-201. doi:10.1080/10548408.2017.1350617

Keller, K. L. (1993). Conceptualizing, measuring, managing customer-based brand equity. *Journal of Marketing, 57*(1), 1-22. doi:10.1177/002224299305700101

Keller, K. L. (2001). Building customer-based brand equity: Building customer-based brand equity. *Marketing Science Institute, 10*(2), 3-38.

Keller, K. L. (2013). Strategic brand management: Building, measuring, and managing brand equity (4th ed.). Boston, MA: Pearson Education.

Kensbock, S., & Jennings, G. (2011). Pursuing: A grounded theory of tourism entrepreneurs' understanding and praxis of sustainable tourism. *Asia Pacific Journal of Tourism Research, 16*(5), 489-504. doi:10.1080/10941665.2011.597574

Kim, W. G., & Kim, H.-B. (2004). Measuring customer-based restaurant brand equity. *Cornell Hotel and Restaurant Administration Quarterly, 45*(2), 115-131. doi:10.1177/0010880404264507

Kim, W. G., Jin-Sun, B., & Kim, H. J. (2008). Multidimensional customer-based brand equity and its consequences in midpriced hotels. *Journal of Hospitality & Tourism Research, 32*(2), 235-254. doi:10.1177/1096348007313265

Konecnik, M., & Gartner, W. C. (2007). Customer-based brand equity for a destination. *Annals of Tourism Research, 34*(2), 400-421. doi:10.1016/j.annals.2006.10.005

Kuzel, A. J. (1992). Sampling in qualitative inquiry. In B. F. Crabtree & W. L. Miller (Eds.), *Doing qualitative research*, (pp. 31-44). Newbury Park, CA: Sage.

Lane, J. B. (1993). Oral history and industrial heritage museums. *The Journal of American History, 80*(2), 607-618. doi:10.2307/2079874

Martins, M. (2016). Gastronomic tourism and the creative economy. *Journal of Tourism, Heritage & Services Marketing, 2*(2), 33-37. doi:10.5281/zenodo.376346

Morse, J. M. (1995). The significance of saturation [Editorial]. *Qualitative Health Research, 5*(2), 147–148.

Nissley, N., & Casey, A. (2002). The politics of the exhibition: Viewing corporate museums through the paradigmatic lens of organizational memory. *Bńtish Journal of Management, 13*, S36-S45.

Oh, H., Fiore, A. M., & Jeoung, M. (2007). Measuring Experience Economy Concepts: Tourism Applications. *Journal of Travel Research, 46*(2), 119-132. doi:10.1177/0047287507304039

Park, C. S., & Srinivasan, V. (1994). A survey-based method for measuring and understanding brand equity and its extendibility. *Journal of Marketing Research*, *31*(2), 271-288.

Park, M., Oh, H., & Park, J. (2010). Measuring the experience economy of film festival participants. *International Journal of Tourism Sciences, 10*(2), 35-54. doi:10.1080/15980634.2010.11434625

Patton, M. Q. (2002). *Qualitative research and evaluation methods* (3 ed.). Thousand Oaks, CA: Sage.

Piatkowska, K. K. (2014). The corporate museum: A new type of museum created as a component of company marketing. *The International Journal of the Inclusive Museum, 6*(2), 29-37. doi:10.18848/1835-2014/CGP/v06i02/44436

Pine II, B. J., & Gilmore, J. H. (1998). Welcome to the experience economy. *Harvard Business Review, July-August*, 97-105.

Pine II, B. J., & Gilmore, J. H. (1999). *The Experience Economy: Work is Theatre & Every Business a Stage*. Boston, MA: Harvard Business School Press.

Pine II, B. J., & Gilmore, J. H. (2013). The experience economy: past, present and future. In J. Sundbo & F. Sørensen (Eds.), *Handbook on the experience economy* (pp. 21-44). Gloucestershire, England: Edward Elgar.

Pine II, B. J., & Gilmore, J. H. (2019). *The Experience Economy: Competing for Customer Time, Attention, and Money*. Boston, MA: Harvard Business Review Press.

Quadri-Felitti, D. L., & Fiore, A. M. (2012). Experience economy constructs as a framework for understanding wine tourism. *Journal of Vacation Marketing, 18*(1), 3-15. doi:10.1177/1356766711432222

Quadri-Felitti, D. L., & Fiore, A. M. (2013). Destination loyalty: Effects of wine tourists' experiences, memories, and satisfaction on intentions. *13*(1), 47-62. doi:10.1177/1467358413510017

Radder, L., & Han, X. (2015). An examination of the museum experience based on Pine and Gilmore's experience economy realms. *Journal of Applied Business Research, 31*(2), 455-470.

Ross, M. (2004). Interpreting the new museology. *Museum and Society, 2*(2), 84-103.

Šerić, M., Gil-Saura, I., & Mikulić, J. (2017). Customer-based brand equity building:Empirical evidence from Croatian upscale hotels. *Journal of Vacation Marketing, 23*(2), 133-144. doi:10.1177/1356766716634151

Shim, C., Oh, E. J., & Jeong, C. (2017). A qualitative analysis of South Korean casino experiences: A perspective on the experience economy. *Tourism and Hospitality Research, 17*(4), 358-371. doi:10.1177/1467358415619673

Yin, R. K. (2014). *Case study research: Design and methods* (5th ed.). Thousand Oaks, CA: Sage.

Zhang, Y., & Wildemuth, B. M. (2009). Qualitative analysis of content. In B. Wildemuth (Ed.), *Applications of social research method to questions in information and library science*, 308-319. Westport, CT: Libraries Unlimited.

Relationship between the Experience Types of a Corporate Museum and Brand Knowledge: Case Study on the Creative Life Industry

Shu Hua Chang*

Abstract

Corporate museums are a part of the creative life industry. To the author's knowledge, no research has been conducted on how these museums provide life experience through experience types design, thereby forming brand knowledge and generating brand responses. This study explores the types of experience corporate museums provide and their design elements from the customer perspective and examines the relationship between experience design and brand knowledge. By adopting a qualitative content analysis approach, interviews were held with 12 customers of the Shilin branch of Kuo Yuan Ye Museum of Cake and Pastry and Chihsing Tan Katsuo Museum. The results revealed that these museums primarily provide educational, entertainment, and esthetic experience, and compiled seven experiential design elements related to brand knowledge. Accordingly, educational entertainment and educational esthetics enrich the customer experience provided by corporate museums, and educational, entertainment, and esthetic design elements influence brand knowledge at different levels. The results of this study are expected to support corporate museums in the creative life industry in developing a theoretical basis on the relationship between experience types and brand knowledge and relevant applications for business practices.

Keywords: corporate museum, creative life industries, experience economy, experience design, brand knowledge, brand equity

* Associate Professor, Department of Arts and Creative Industries, National Dong Hwa University

箏人箏曲搊彈間・箏風湧動二十年——民國 73-93 年間臺北市立國樂團的箏樂展演記事

張儷瓊*

收件日期 2022 年 7 月 5 日
接受日期 2022 年 10 月 25 日

摘要

臺北市立國樂團自民國68年成立以來致力於國樂的發展，在眾多音樂活動中不乏對於古箏音樂的推動。本文回溯臺北市立國樂團在民國73-93年間曾主辦、協辦的箏樂相關節目，探討時光場景裡屬於箏樂領域的人事物，運用有形的節目冊、影音紀錄和圖片，輔以口述資料和敘事結構加以回顧。

研究發現，早期古箏音樂的表演以獨奏形式為主，其次是絲竹重奏、箏樂合奏，協奏曲的數量相對較少。綜觀箏人的演奏足跡，民國70年代以梁在平最為活躍，梁樂的演出率佔國人作品四成以上。70年代為國人箏樂創作的高峰期，80年代以後大陸作品逐漸傳入，大量新穎炫技的大陸箏作流播兩岸，河南、山東、潮州、客家等箏樂流派傳人相繼來臺交流演出，兩岸箏樂交流熱絡。這段時期在展演曲目上，出現「國人作品」、「大陸地方箏派傳統箏曲」和「大陸創作改編箏曲」三分天下的選曲趨勢，反映了當時普遍存在臺灣社會的箏曲流播現象。

回顧民國73-93年陳澄雄、王正平二位團長在任的20年期間，對於專項器樂的推動已有具體的政策成形。臺北市立國樂團以公資源挹注古箏音樂的創作和演奏，20年間所主辦、協辦的眾多節目，可謂見證箏樂藝術發展的時代足跡，這些演奏活動長期促助著箏樂的發展，對臺灣箏樂領域有諸多的建樹。

關鍵詞：臺北市立國樂團、古箏、箏樂、臺灣箏樂

* 國立臺灣藝術大學中國音樂學系專任教授

壹、前言

展開臺北市立國樂團的官網首頁，一段回顧與總結文字映入眼簾，這個臺灣第一個公資源樂團成立至今 43 年，成功帶給國人許多精彩的國樂時光。

> 臺北市立國樂團成立於 1979 年，是臺灣第一個專業國樂團。歷任團長為陳暾初、陳澄雄、王正平、鍾耀光、鄭立彬、現任團長為陳鄭港。在歷任團長及音樂總監王正平、邵恩，與現任首席指揮瞿春泉的帶領下，厚植團員專業演奏素養，讓臺北市立國樂團躋身國際知名樂團，以開創性的跨界節目來拓展「國樂」的定義，樹立臺北市立國樂團獨特的樂團風格與藝術走向。[1]

回顧臺北市立國樂團草創之初，仰賴國樂前輩的奔走，肩負眾多國樂人的期待，長期融匯老輩新生，不斷前行並拓展視野，創新國樂思想與觀念。四旬以來，該團奠定豐富的國樂展演經驗，以成熟多元的作品和更精鍊紮實的演奏，贏得國際讚譽。

本文以民國 73-93 年之間的 20 年做為時間斷限，[2]回顧曾在臺北市立國樂團舞臺上展露的箏人、箏事和箏曲；運用現存的節目冊進行時光場景的回顧書寫，從敘事的角度探尋歷史以來曾經發生的箏樂事件、人物和曲目，建構由箏人、箏事和箏曲所構成的音樂脈絡。筆者試著從歷史片段和有形資訊中，回顧、拼貼、深掘，藉此引入敘事結構、聯繫起各環節的資訊脈絡，探討時光場景裡屬於臺灣箏樂領域的一些人事物。

儘管這些人事物僅是出現在臺北市立國樂團主辦的節目場次和期刊紀錄裡的片段，無法構成臺灣箏樂歷史的完整面向，但這些史料片段確實呈現了一些重要場景和事件，其中有關箏樂領域的歷史和樂事動態，值得加以回顧。

臺北市立國樂團作為公資源職業團體，成立以來負有發展國樂、推廣國樂的社會責任，團隊以演出為主的節目製作，對社會音樂教育的推動卓有建樹。以下回顧民國 73-93 年之間，陳澄雄、王正平二位團長任內的各種演出活動，描述富有歷史意義的箏樂展演，藉此梳理箏人、箏事訊息，並分析箏樂曲目的分布和選曲的趨勢。

---

1 臺北市立國樂團官網 https://www.tco.gov.taipei/cp.aspx?n=D40144D830B1EBB3（瀏覽日期 2021.11.10）

2 民國 73 年 7 月至 80 年 4 月間是陳澄雄團長的任期，民國 80 年 5 月至 93 年 8 月是王正平團長的任期，二人在任共達 20 年的時間。

貳、各類箏樂演出活動

古箏這項彈絃樂器具有音色柔美、婉約抒情的特點，在樂團中多半用來描繪情景、烘托氣氛，是項具有音響特點的色彩樂器。不若樂團中的其他樂器以聲部群組演奏，各樂團中多半僅有一位古箏演奏員。臺北市立國樂團自創團以來除了聘有古箏演奏員擔任合奏、絲竹、獨奏等各種演出之外，亦廣邀樂界箏家參與許多箏樂主題相關的節目。長期以來臺灣的古箏習樂人口眾多，此類活動的潛在欣賞人口也為數不少，箏樂演奏會經常是臺上臺下箏人薈萃、熱鬧非常。

筆者在過去的節目冊中，讀到有關臺北市立國樂團辦理古箏音樂會的目的。在民國 74 年一本節目冊的封底，露出了下面這一段文字，顯示臺北市立國樂團秉持著鼓勵國樂個別項目和個人音樂工作者的宗旨，進而冀望於國樂整體蓬勃發展的用意。

> 就一個音樂工作者而言，每隔一段期間，能將自己的成果呈現出來，毋寧是一件值得鼓勵的事。音樂需透過演奏給予大眾欣賞，而後才能成為一項有價值的藝術，也才能發揮藝術的功效。但目前無論是團體或個人，公開演出的機會都很少—尤其是國樂。揆其因由，主要的還是受到經費的限制。這對於整個演奏與欣賞風氣的提升，形成了許多的阻礙。本團有鑑於此，特編列預算，加上既有的經驗與人力，來主辦協助這類音樂活動的推廣。我們願意作為演奏者與聽眾間的橋樑，更冀望於未來國樂演奏的蓬勃發展。
>
> 臺北市立國樂團[3]

觀察民國 73-93 的 20 年間，以古箏作為主要展演的場次曲目，除去古箏參與樂團合奏的演出，統計各種演出形式和曲目。本文共蒐集 45 場，[4]214 首曲目，278 次的演奏，其中以獨奏形式為數最多，其次是重奏、協奏、古箏合奏等。列表並統計分析如下：

表 1　民國 73-93 間箏樂演奏各種形式統計表

	獨奏	協奏	箏與樂團	重奏	箏合奏	彈唱	總數
73-80	50	3	2	6	3	--	64
80-93	141	7	20	32	10	4	214
73-93	191	10	22	38	13	4	278

3　引自民國 74 年 4 月 17 日徐永旭古箏獨奏會節目冊前言。

4　臺北市立國樂團在民國 73-93 年的 20 年間共舉辦 2363 場次的各式演奏、研習、研討及賽事活動。

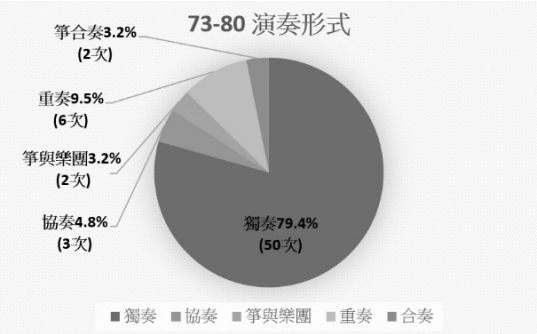


圖 1 民國 73-80 年演奏形式統計

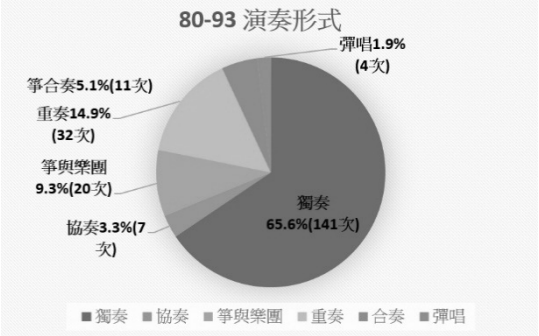


圖 2 民國 80-93 年演奏形式統計

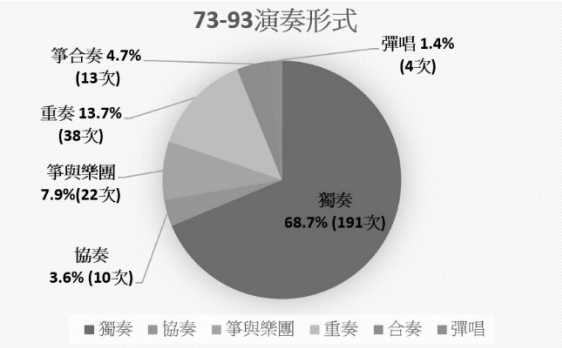
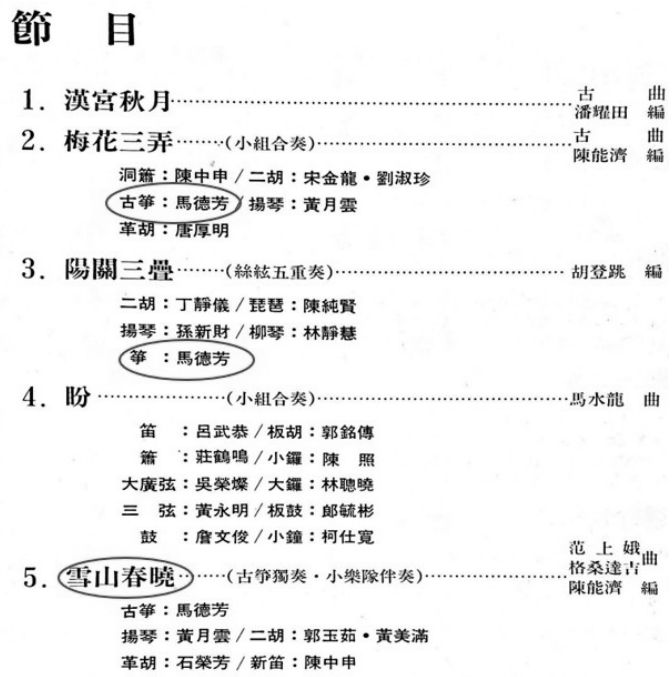


圖 3 民國 73-93 年演奏形式統計

圖 1~圖 3 顯示，民國 73-80 年間以獨奏演出的古箏節目有 50 次（佔 79.4%），80-93 年間有 141 次（佔 65.6%），合計從民國 73-93 年間共有 191 次古箏獨奏節目（佔 68.7%）。上述統計顯示，箏樂在臺灣的發展初期，是以獨奏曲目作為主要表演形式，其次是重奏和箏合奏。在樂團的支持協演之下，尚有一些箏與小樂隊及協奏的演出。以下分類陳列回顧各種演奏形式與內容，觀察其中的人文脈絡和音樂發展趨勢。

一、古箏在絲竹小品的合奏中的合樂

古箏是絲竹樂隊的重要成員，古箏的音聲特性非常適合清雅細緻的絲竹合樂。例如：民國 77 年 12 月 7 日，臺北市立國樂團第 44 次定期音樂會「絲絃琴韻笛悠揚」節目中，古箏演奏員馬德芳便參加了幾首小組合奏和絲絃重奏組合的演奏，如：《梅花三弄》、《陽關三疊》。



節　目

1. 漢宮秋月……古　曲 潘耀田　編

2. 梅花三弄……(小組合奏)……古　曲 陳能濟　編

洞簫：陳中申／二胡：宋金龍・劉淑珍
古箏：馬德芳／揚琴：黃月雲
革胡：唐厚明

3. 陽關三疊……(絲絃五重奏)……胡登跳　編

二胡：丁靜儀／琵琶：陳純賢
揚琴：孫新財／柳琴：林靜慧
箏　：馬德芳

4. 盼……(小組合奏)……馬水龍　曲

笛　：呂武恭／板胡：郭銘傳
簫　：莊鶴鳴／小鑼：陳　照
大廣弦：吳榮燦／大鑼：林聰曉
三　弦：黃永明／板鼓：郎毓彬
鼓　：詹文俊／小鐘：柯仕寬

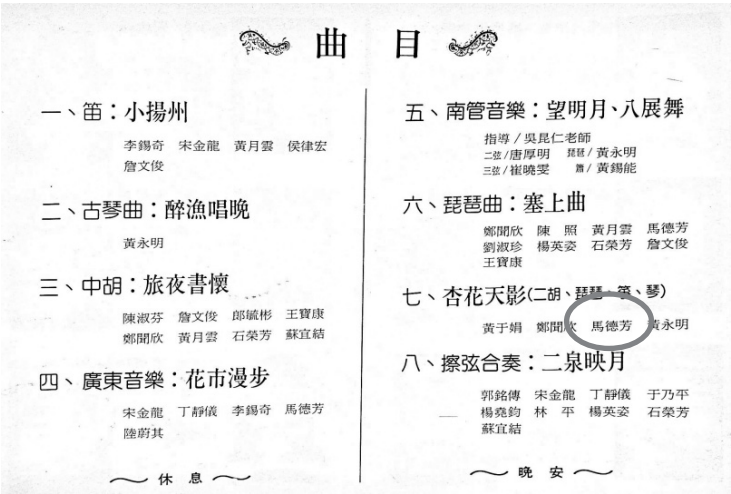
5. 雪山春曉……(古箏獨奏・小樂隊伴奏)……范上娥 格桑達吉 曲 陳能濟　編

古箏：馬德芳
揚琴：黃月雲／二胡：郭玉茹・黃美滿
革胡：石榮芳／新笛：陳中申

圖 4　民國 77 年 12 月 7 日「絲絃琴韻笛悠揚」音樂會節目表（上半場）
（臺北市立國樂團提供）

值得一提的是，當年馬德芳在該場音樂會演奏了一首《雪山春曉》，由臺北市立國樂團團員擔任揚琴、二胡、新笛、革胡同臺演奏。《雪山春曉》（范上娥、格桑達吉作曲 陳能濟編曲）寫於民國 70 年，這首樂曲在臺灣的流傳時間，在民國 70 年代中期已經是能見度很高了。馬德芳的這次演奏，較之於作曲者范上娥幾年後（民 85.4.10）受臺北市立國樂團邀請來臺親自演繹《雪山春曉》，提前了 8 年的時間，足見是次的展演是較即時地反映了該曲在臺灣的流播。

民國 79 年 1 月 6 日「中國絲竹之夜」專場節目，曲目的配置顯然突出了絲竹樂「小輕細雅」的特點，有地方音樂（南管、廣東樂），亦有展現絲竹小品音聲景致的小合奏。演奏員馬德芳在本場次中有幾次出場演奏，如：《塞上曲》、《花市漫步》、《杏花天影》等。昔時古箏除了與二胡、琵琶、三弦、古琴等樂器合作的絲絃合樂，更常見與笛簫的絲竹輝映。



曲　目

一、笛：小揚州
李錫奇　宋金龍　黃月雲　侯律宏
詹文俊

二、古琴曲：醉漁唱晚
黃永明

三、中胡：旅夜書懷
陳淑芬　詹文俊　郎毓彬　王寶康
鄭聞欣　黃月雲　石榮芳　蘇宜結

四、廣東音樂：花市漫步
宋金龍　丁靜儀　李錫奇　馬德芳
陸蔚其

～休　息～

五、南管音樂：望明月、八展舞
指導／吳昆仁老師
二弦／唐厚明　琵琶／黃永明
三弦／崔曉雯　簫／黃錫能

六、琵琶曲：塞上曲
鄭聞欣　陳　照　黃月雲　馬德芳
劉淑珍　楊英姿　石榮芳　詹文俊
王寶康

七、杏花天影(二胡、琵琶、箏、琴)
黃于娟　鄭聞欣　馬德芳　黃永明

八、擦弦合奏：二泉映月
郭銘傳　宋金龍　丁靜儀　于乃平
楊堯鈞　林　平　楊英姿　石榮芳
蘇宜結

～晚　安～

圖 5　民國 79 年 1 月 6 日「中國絲竹之夜」 節目冊封面及內頁
（臺北市立國樂團提供）

臺北市立國樂團成立初期，大約於民國 70 年前後，經常可見古箏獨奏及其融於絲竹樂隊的演奏。根據馬德芳提供的演奏照片，民國 77 年臺北市立國樂團的絲竹小組曾受邀赴英國演奏，從當時留下的合影（圖 6）可見早年古箏在小型的絲竹演奏中是重要的編制樂器之一。

圖 6　馬德芳與臺北市立國樂團團員在英國演奏絲竹樂[5]（馬德芳提供）
坐者左起：馬德芳（箏）、羅啟瑞（笙）
立者左起：郭銘傳（胡琴）、湯慧茹（女高音）、陳中申（笛簫）、紀永濱（琵琶）

二、箏家會奏

民國 70 至 80 年代，古箏已在臺灣盛行有年，箏樂流傳範圍之廣，以致全臺名家輩出、樂壇崢嶸。回顧臺北市立國樂團舞臺上的箏樂會奏，有幾場盛會可謂是箏家薈萃、箏風湧動，寫下箏界重要歷史。試舉數例略述於後：

（一）「南北宗師敘箏樂－箏樂碩老梁在平・陳蕾士古箏演奏會」[6]

民國 78 年 9 月 1 日，梁在平與陳蕾士的聯合音樂會「南北宗師敘箏樂－箏樂碩老梁在平・陳蕾士古箏演奏會」由中國琴箏研究會主辦、臺北市立國樂團協辦，是一場跨地域的箏樂之誼，也是

5　關於這張照片，陳中申補充道：「這是 1988 年臺北市立國樂團絲竹小組由李時銘領隊，到英國京士頓大學參加中國音樂研討會，演出一場絲竹樂，我並發表一篇《我對古曲改編的見解～以湘妃怨為例》論文，現場並邀上海民樂團團長龔一用古琴彈奏《湘妃怨》，對照我改編的合奏曲《湘妃怨》（播放音樂）。當時兩岸尚未開放，但氣氛逐漸放鬆，媒體對兩岸議題都很有興趣，我回臺後，應邀在聯合報寫了一篇報導《龔一古琴二三事》，簡述交流過程。」根據筆者與陳中申通訊紀錄（2021.12.6）。

6　臺北市中國琴箏研究會主辦、臺北市立國樂團協辦「南北宗師敘箏樂—箏樂碩老梁在平・陳蕾士古箏演奏會」，78.9.1，臺北實踐堂。

梁、陳二老在臺北的最後一場聯席演奏。[7]這一次的聯席演奏正逢臺北市立國樂團創團十周年慶，梁、陳二人再度同臺敘箏，是當年箏界的重要樂事。

事實上，受到梁在平的邀請，陳蕾士訪臺演奏的足跡始於 50 年代。民國 55 年二人結識於菲律賓的國際古箏演奏會上，58 年梁在平邀請陳蕾士來臺演出，接著在 62 年再連袂演出之後，陳蕾士自民國 63 年留在臺灣任教於文化、藝專二校，直到 65 年離臺赴港應聘於香港中文大學。[8]當時臺灣習箏人口非常多，有許多箏人在這段時間曾受到陳蕾士的指導，尤其是陳蕾士個人擅長的潮箏演奏，為潮州箏曲在臺灣的流傳有很大的推助和影響。

圖 7　民國 78 年年 9 月 1 日梁在平與陳蕾士第四次聯演實況/會後合影[9]
（國立傳統藝術中心臺灣音樂館提供）

「南北宗師敘箏樂—箏樂碩老梁在平．陳蕾士古箏演奏會」在臺北實踐堂舉辦，當日冠蓋雲集，觀眾來賓欣賞到許多傳統地方箏曲和自創箏曲，演奏的曲目仍然是以潮州箏樂、琴曲改編以及梁在平創作曲為主。陳蕾士除了演奏擅長的琴曲改編曲目《秋風辭》、《憶故人》之外，演奏廣東的潮調、漢調、粵調，如：《中秋月》、《柳青娘》、《小桃紅》、《反江龍》、《蕉石鳴琴》、《餓馬搖鈴》等。梁

7　回顧梁在平與陳蕾士的聯合音樂會，於民國 58、62、68、78 年共四次聯演，顯示二人深摯的箏樂情誼。

8　陳蕾士民國 58 年 12 月 8 日來臺演奏時，在臺北市實踐堂舉行「陳蕾士古箏獨奏會」，臺灣箏樂壇一時為其個人化的潮箏演奏風格與變化繁複的花奏技法所吸引。民國 62 年 12 月 23 日他再次受梁在平之邀，於臺北實踐堂舉辦「陳蕾士、梁在平古箏演奏會」，民國 63、64 年間更曾於當時的國立藝專與文化學院二所學校任教，帶給臺灣箏樂不小的影響。（張儷瓊，2003，42）

9　資料來源：開放博物館 https://openmuseum.tw/muse/digi_object/0197cdbbd01615961ccbbacae6302f4a（瀏覽日期 2021.11.20）

在平演奏琴曲改編的《搗衣曲》之外，亦有《舒懷曲》、《畫夢錄》、《出水蓮變奏曲》、《奮起之歌》等自創箏曲。梁在平與陳蕾士對臺灣箏樂環境皆有顯著的貢獻，他們早年的演奏提供了豐富的地方箏樂、琴曲改編和自創曲目，奠定箏人演奏技巧，透過演奏及錄音發行，提供箏樂曲目和演奏資訊。李楓教授在其論著中回憶：「回想民國六十年代彈箏的朋友幾乎無人不彈梁老師及陳蕾士教授的箏曲，我認為他們二位是將古箏曲由民俗音樂提升至士人音樂的倡導者。」（李楓，2009）

圖 8、圖 9　民國 78 年 9 月 1 日梁在平（左）與陳蕾士（右）第四次聯演
「南北宗師敘箏樂－箏樂碩老梁在平・陳蕾士古箏演奏會」 演奏實況[10]

除了臺北市立國樂團為梁在平主辦的獨奏音樂會之外，梁教授在民國 70、80 年代還有許多箏樂展演的活動足跡。梁教授的學生眾多，演出活動也相當頻仍，他經常號召樂友和學生組織節目，多以梁在平個人的作品為主要演出內容。

梁在平教授舉辦過許多的琴箏音樂會，臺北市立國樂團協辦了幾個場次，對古箏音樂的推廣不遺餘力。例如：民國 81 年 8 月 31 日中華琴箏學會主辦、臺北市立國樂團協辦的「梁在平教授古箏欣賞會」，在臺北市實踐堂舉行。節目內容如下：[11]

10 資料來源：「南北宗師敘箏樂－箏樂碩老梁在平・陳蕾士古箏演奏會」演奏實況錄影擷圖。

11 參考資料：開放博物館 https://tmi.openmuseum.tw/muse/digi_object/151a8987674834a8d5b3209019113c4a（瀏覽日期 2021.11.20）

表 2 「梁在平教授古箏欣賞會」曲目表

節目序	曲名	小誌
1	北蔡口	緬懷故鄉及思親之作
2	搗衣曲	古曲純美之作（憶長安）
3	我愛台灣	四音符的心聲（向謝東閔先生致敬）
4	憶故人	友誼第一（緬懷鄧昌國）
5	畫夢錄	憶扶桑故人（憶宮城道雄）
6	長青之光	溫煦而奮起（向吳尊賢先生及董事基金會致敬）
7	春江花月夜	無限的遐思（緬懷魏景蒙、黃遹霈兩先生）
8	悠悠我思	陽關曲新歌（其中送別短曲建議國內採用）
9	復興頌	奮起之歌（向文化復興總會致敬）
10	叮嚀	仿杜甫詩（為友人祝福）
11	長相思	李白詩淒涼絕唱（國際讚美之曲）
12	高山流水	大自然之美－雄懷壯志

鄧馥芸製表

2 年後，民國 83 年 7 月 31 日，臺北市立國樂團協辦了「梁在平教授箏樂七十年回顧大展」音樂會，該場活動在臺北市立社教館舉行，由中華古箏學會主辦，臺北市立國樂團協辦，眾多箏家會奏，熱鬧非凡。參與演奏的有：梁在平、游淑美、何桂香、鄭斐心、李楓、魏德棟、黃好吟、樊慰慈、施桂珍、蔡美好等，雖然不是臺北市立國樂團主辦場次，仍可見臺北市立國樂團對於國樂耆老、箏樂大師和箏樂領域的重視。曲目表如下：[12]

表 3 「梁在平教授箏樂七十年回顧大展」音樂會曲目表

節目序	曲名	作編者	演奏者
1	平沙落雁	梁在平 傳譜 梁銘越 改編 何湘 詞	箏/何桂香、鄭斐心、官淑琴 笙/黃朧逸 演唱/李月如
2	銘心記	梁在平 曲	箏/游淑美

12 參考資料：開放博物館 https://tmi.openmuseum.tw/muse/digi_object/056fb9258775403d92b7f3e791e225b0（瀏覽日期 2021.11.20）

3	玉人行	梁在平 曲	箏/何堅
4	平園箏詩	梁在平 曲	箏/李楓
5	畫夢錄	梁在平 曲	箏/吳三奇
6	曉霧	梁在平 曲	箏/樊慰慈
7	舒懷曲	梁在平 曲	箏/黃好吟
8(1)	奮起之歌	梁在平 曲	箏/魏德棟
8(2)	復興頌		
9	出水蓮變奏曲	梁在平 曲	箏/柯驍娟
10	自由行	梁在平 曲	箏/游淑美
11(1)	關懷曲	梁在平 曲	箏/蔡美好
11(2)	彈箏好	梁在平 詞 蔡美好 曲	演唱/蔡美好
12	天涯漫步	梁在平 曲 林碧香 改編	箏/林碧香 簫/吳永南
13	長相思	梁在平 曲	箏/施桂珍
14	高山流水	梁在平 曲	箏/梁在平

鄧馥芸製表

還有一次與梁在平教授相關的演出活動值得一提：民國 76 年臺北市立國樂團主辦了一場梁在平教授慶生音樂會，這是陳澄雄團長任內策畫的一場別開生面的音樂會，有不同樂種的菁英獻樂，節目內容南腔北調，莫不熱鬧，節目內容／演奏單位包括：山東音樂/魯聲國樂團《鳳還巢》、《羅江怨》；箏樂／臺北市中國琴箏研究會《音湖（箏路歷程）》；粵曲／天籟國樂社《連環扣》、《解語花》、《漁歌唱晚》；南管／閩南樂府《八展舞》；潮樂／南園絲竹社《象弄牙》、《紅梅爭春（雨濺梨花）》。此外還有一首梁在平作曲、李楓改編為琴曲、水文彬編曲的古琴協奏曲《秋水長天》，由李時銘擔任樂團指揮。（圖 10）這場演出的內容曲目多元薈萃，展示了早年來自粵曲、潮樂和山東的民間音樂，又兼收臺灣南管樂的生態樣貌。民國 70 年代的臺灣仍有許多地方樂社在運作中，梁在平曾擔任多屆中華國樂學會理事長，多數樂社樂人在當時與國樂社群往來尚為密切。

圖 10　民國 76 年 3 月 14 日「梁在平教授慶生音樂會」節目冊封面及節目表
（臺北市立國樂團提供）

臺北市立國樂團除了在梁在平教授 77 歲生日時為其舉辦慶生音樂會之外，並在《北市國樂》第二十期內容中製作了〈梁在平教授七秩晉七嵩壽特輯〉報導專刊（圖 11），陳澄雄團長特別為梁教授的慶生音樂會作序（圖 12），[13]文中對梁教授的貢獻書寫甚詳。可知樂界對於梁教授獻身國樂的卓越成就推崇備至。

> 從他早年出版擬箏譜為此道先河，嗣後在第一女中教箏之餘，推廣於全國學校箏社，而民間箏社，遂如雨後春筍般發煌……。他個人兩度赴歐，十度赴北美，三度赴東南亞，從事國民外交活動，他的箏路歷程共約三百場，他不僅在中華文化復興運動推行工作中，有其卓越的貢獻，同時在樂源的發掘中，也開拓了國樂的領域，因為他是集作曲家、演奏家及學者於一身，加上他的寬厚風範，領導國樂界團結奮鬥，因而為國樂同仁所一致推崇，……。（陳澄雄，1987）

13 民國 76 年 2 月 28 日出版。

北市國樂

中華民國七十六年二月二十八日

第一版

北市國樂

（第二十期）

名家共鳴！北市國樂

「協奏曲之夜」開始售票

向梁在平教授致敬

國樂界合辦慶生音樂會

音樂會消息

獎金三萬，協奏

圖 11　〈梁在平教授七秩晉七嵩壽特輯〉（《北市國樂》第二十期）（臺北市立國樂團提供、萬智懿攝）

北市國樂

中華民國七十六年二月二十八日

第二版

梁在平教授七秩晉七嵩壽特輯

嘉善慶壽——梁在平教授慶生音樂會序言　陳澄雄

梁在平教授的箏路歷程有感　郭長揚

圖 12　陳澄雄團長為梁教授的慶生音樂會作序

（文載《北市國樂》第二十期第二版）（臺北市立國樂團提供、萬智懿攝）

（二）國際交流：亞洲箏樂家會奏

民國 73-93 年間以亞洲箏樂會演為主題的交流節目共有 2 場，邀請的箏家主要來自中日韓，亦有越南箏演奏家參演。

臺北市立國樂團在民國 85 年 4 月 10 日在臺北市社教館主辦「春風雅韻奏箏歌」中日韓箏樂匯粹專場節目，本場由費洪桂執行製作，演出者有費洪桂（臺）、李在淑（韓）、高垣幸子（日）、范上娥（中），期間團長王正平和梁在平與演奏者的合影留念，是一次亞洲箏樂的國際交流。

圖 13　民國 85 年 4 月 10 日，「中日韓箏匯萃」演奏家合影
前排左起為梁在平、王正平（時任臺北市立國樂團團長）
後排左起為李在淑、高垣幸子、費洪桂、范上娥[14]
（國立傳統藝術中心臺灣音樂館提供）

值得一提的是，該次參與演奏的箏家范上娥當晚演奏了《高山流水》、《銀河碧波》、《粼波曲》（范上娥、沈立良、項斯華作曲）及《雪山春曉》等樂曲，既展示了浙江箏派的風格，又親自演奏她早年編寫的箏作，《雪山春曉》、《銀河碧波》等作品，這幾個曲目早在臺灣箏界享負盛名，因此范上娥在該場次的演奏，對箏樂人來說，應是 80 年代歷史上有特殊意義的樂事。

民國 93 年 4 月 17 日，臺北市立國樂團主辦了一場「亞洲箏樂展」專場節目，是一檔臺北市傳統藝術季節目，在臺北市中山堂中正廳演出。（見下圖）

14資料來源：開放博物館 https://openmuseum.tw/muse/digi_object/05ccfa740522119468553fd3a9e31294（瀏覽日期 2021.11.20）

圖 14　民國 93 年 4 月 17 日 亞洲箏樂展節目冊封面 演出人員（由上至下）：李京子（韓）、石瀨雅璋（日）、范翠歡（越）、寒雲（演唱）、魏德棟（臺）（臺北市立國樂團提供）

本場音樂會由林耕樺執行製作，演出的箏樂名家分別為石瀨雅璋（日）、李京子（韓）、范翠歡（越）、魏德棟（臺），演奏的曲目除了日韓越的傳統特色箏曲之外，魏德棟演奏了《子夜秋歌》、《河邊春夢變奏曲》、《月桃香滿月桃山》等作品，該次音樂活動以亞洲箏樂為主題，再次成功擴展了國際交流的對象與範圍。

（三）古箏與豎琴之夜 I、II[15]

臺北市立國樂團在民國 80 年代裡，推出了一系列主題節目的策畫，邀請多位演奏家共同推出專場節目，既創造了票房、也甚具話題性。民國 83 年 3 月 27-28 日，臺北市傳統藝術季節目連演二場「古箏與豎琴之夜」，節目由陳雯製作，將古箏與豎琴作為對比主題製作，除了有李楓、魏德棟、臺北市立國樂團古箏演奏員劉世良（劉虹妤）之外，邀請了大陸河南箏家曹桂芬女士來臺演奏。[16]曲目涵蓋梁在平作品、傳統箏樂和創編箏曲，演奏形式有獨奏、重奏、彈唱，主要在突出箏樂家

15 臺北市立國樂團主辦傳統藝術季節目「古箏與豎琴之夜 I、II」，83.8.27-28，臺北市。
16 有關曹桂芬的演奏及其影響容於後文詳述。

演奏個人的特色曲目，包括：《出水蓮變奏曲》、《峽谷明珠放異彩》、《蘇武思鄉》、《抬花轎》、《瑤族舞曲》、《秦桑曲》、《高山流水》、《南海漁歌》、《大起板》、《曲牌聯奏》等。

（四）箏樂演奏會－逸響新聲[17]

民國 84 年 3 月 9 日，費洪桂、鴻韻箏樂團、樊慰慈、劉世良共同參與了「逸響新聲」箏樂演奏會的演出，曲目有傳統與當代作品，形式上以獨奏、二重奏、三重奏、齊奏呈現箏樂的組合樣貌。樊慰慈挑選了河南箏樂曲目《幸福渠》、《漢江韻》、《落院》；費洪桂率鴻韻箏樂團演奏《山鄉歡舞》、《春天》、《民俗風韻》等作品；劉世良（劉虹妤）演奏的曲目則是著重大陸當代的創作曲目《雪山春曉》、《戰颱風》。三者以多元互補的選曲展演一臺箏樂的逸響新聲，最後以一首盧亮輝創作的三重奏作品《山地情》做為節目尾聲。

（五）長相思－梁在平教授紀念音樂會[18]

梁在平教授於民國 89 年 6 月 28 日仙逝，他的哲嗣和弟子為了紀念先師，由臺北市立國樂團在民國 92 年的傳統藝術季中主辦了這場演奏會（9 月 27 日），演奏者有梁銘越、王海燕、王瑞裕、李貞吉、魏德棟、何緗、李楓、林美涼、何堅、林碧香（林耕樺）、游淑美、施桂珍、官淑琴、鄭斐心、蔡美好、吳三奇、陳邦中、陳凱。老中青各代演奏的樂曲多為梁在平作品，以此誌念一代大師，選奏的作品有：《復興頌》、《平沙落雁》、《憶故人》、《銘心記》、《銀河》、《出水蓮變奏曲》、《綿答絮》、《問海》、《牧民新歌》、《中州古調》、《叮嚀》、《畫夢錄》、《奮起之歌》、《壯士行》、《長相思》。一代箏樂大師的仙逝，標誌著一個箏樂時代的起落，梁在平教授所遺留的箏作成為無形文化遺產，本場音樂會無疑是一場富有文化保存意義的箏人會奏。

17 臺北市立國樂團主辦傳統藝術季節目「古箏演奏會—逸響新聲」，84.3.9，臺北市。
18 臺北市立國樂團主辦傳統藝術季節目「長相思－梁在平教授紀念音樂會」，92. 9. 27，臺北市。

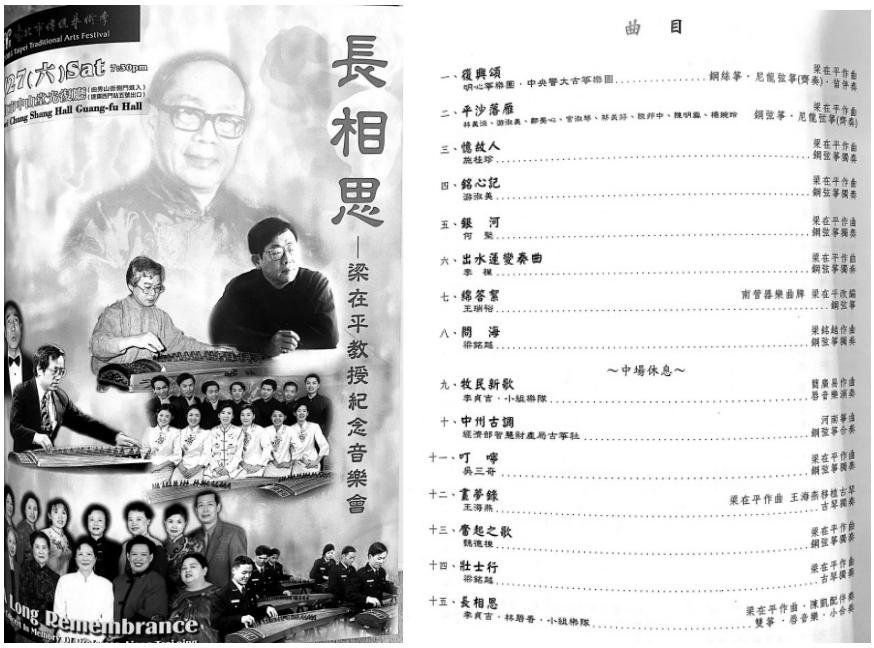


圖 15　民國 92 年 9 月 27 日「長相思－梁在平教授紀念音樂會」節目冊
（臺北市立國樂團提供）

（六）「箏綺鬥豔—箏樂名家之夜」[19]

民國 92 年 3 月 2 日臺北市立國樂團主辦了一場「箏綺鬥豔—箏樂名家之夜」古箏專場音樂會，由李英指揮臺北市立國樂團演出，當晚邀請了項斯華、水文君、費洪桂、黃好吟、劉虹妤同臺展演了許多經典箏曲。項斯華演奏了數首浙江、潮州、陝西箏派樂曲，如《高山流水》、《海青拿天鵝》、《寒鴉戲水》、《秦桑曲》，和《梅花三弄》、《幸福渠水》、《彝族舞曲》。水文君演奏創作箏曲《水之音》、《莫愁女》。費洪桂演奏《山鄉歡舞》、《青山隱隱水迢迢》。黃好吟演奏《秋之旅》、劉虹妤演奏《長相思》[20]以及《西施》協奏曲。

19 臺北市立國樂團主辦「箏綺鬥豔—箏樂名家之夜」，92. 3. 2，臺北市。

20 此曲《長相思》為王建民作曲。

圖 16　民國 92 年 3 月 2 日「箏綺鬥豔—箏樂名家之夜」《西施》協奏曲實況劉虹妤演奏、李英指揮臺北市立國樂團（劉虹妤提供）

圖 17　「箏綺鬥豔—箏樂名家之夜」由項斯華、水文君、費洪桂、黃好吟、劉虹妤同臺演出（劉虹妤提供）

三、獨奏會

許多的箏人曾經出現在臺北市立國樂團的演出舞臺，他們有時代的演奏足跡，也有循序的年代分布。除了前述的幾場演奏會，民國 73-93 之間，曾經由臺北市立國樂團主辦獨奏會的還有徐永旭（民 74）、梁在平（民 77）、水文君（民 81）、陳國興（民 82）、樊慰慈（民 82）、林玲（民 84）、謝孟儒（民 85）、黃俊錫（民 86）、許紫庭（民 87）、楊佩璇（民 88）、葉娟礽（民 88）、黃好吟（民 89、90）等人。

（一）梁在平[21]

梁在平教授在民國 70 年代的臺北市立國樂團音樂舞臺上，是箏樂領域的焦點人物，與他相關的音樂會為數眾多。其中，梁在平教授在民國 77 年推出了一場「梁在平教授琴箏獨奏會」（民 77.4.2），曲目都是梁教授的箏樂創作：《北蔡口》、《搗衣曲》、《寒鴉戲水》、《憶故人》、《燒餅油條》、《出水蓮變奏曲》、《平園箏詩》、《春江花月夜》、《叮嚀》、《長相思》、《遊子吟》、《秋水長天》。

在這場音樂會之後半年，臺北市立國樂團編印的《中國音樂通訊》刊載了一篇名為〈箏路六十：訪「半世紀箏樂家」梁在平教授〉的文章，[22]文中對梁在平教授早年的習樂背景、個人創作歷程和演奏貢獻進行了綜述。梁教授的箏樂創作數量甚豐，[23]風格獨特，琴韻箏聲、抒情敘事之間，表達其個人融合古琴、崑曲、古典詩詞等文學藝術涵養，是文人樂的代表。

---

21 梁在平教授 1910 年出生於河北高陽縣，因求學之故寄居北京，自幼即喜愛中國音樂，於十三歲就讀北平四存中學時，選修了古琴與古箏，隨史蔭美先生習古琴、古箏、琵琶等。年十五，即與古琴大師楊時百、管平湖、張友鶴、鄭穎孫，箏師史蔭美、魏子猷、南胡大師劉天華、琵琶名家朱英等在北平藝術學院同席演出。（梁在平，1996，頁 5）二十歲時，拜張友鶴先生習古琴，又隨河南箏家魏子猷習箏深造，良好的演奏能力奠定了日後從事演奏與創作之基礎。民國 29 年與鄭穎孫、彭慶壽、楊蔭瀏、張充和等多位古琴名家組織琴會，吸取了古琴指法與吟猱之韻味，融合美化，形成他日後在古箏演奏上琴韻箏彈的特殊風格。（張儷瓊，2011，頁 355）。

22 該文作者為應芝苓。

23 梁教授自民國 40 年代以後創作成果豐碩，計有：《舒懷曲》（民 40）、《自由行》（民 40）、《燒餅油條》（民 40）、《憶故人》（民 40）、《婆娑》（民 41）、《屈原》（民 41）、《水仙》（民 41）、《海潮音》（民 41）、《畫夢錄》（民 42）、《復興頌》（民 43）、《奮起之歌》（民 44）、《高山流水》（民 44）、《歸帆》（民 45）、《出水蓮變奏曲》（民 46）、《銀河》（民 47）等曲。其他如《戀舞曲》（民 50）、《長相思》（民 53）、《悠悠我思》、《錦瑟曲》、《平園箏詩》等曲皆成於民國 50 年代。梁教授在 60 年代之後更有《遊子吟》（民 62）、《音湖》（民 62）、《秋水長天》（民 62）、《叮嚀》（民 62）、《丁巳一號》（民 66）、《丁巳二號》（民 66）、《丁巳三號》（民 66）、《丁巳四號》（民 66）、《銘心記》（民 67）、《秋思》（民 69）、《關懷曲》（民 69）等作品問世，這些具有個人風格的創作傳為時代經典，數量之豐後人難望項背。（張儷瓊，2011，頁 389）梁在平教授的箏樂創作皆收錄於《古箏獨奏曲》並於民國 51 年出版。

（二）陳國興[24]

陳國興在民國 68 年來臺，原為學畫而來，他隨身帶來的二十一絃箏，在當年的臺灣箏界還是少見。[25]他演奏的曲目有大陸文革前後的箏作，也有來自馬來西亞的創作。在箏人之間進行演奏交流之後，透過他的演奏，眾多臺灣箏人具體了解了古箏結構音響的改換，從而逐步更新了技法和音聲表現。當年，以速度、張力取向的樂曲在臺灣還尚屬少見，在陳國興的演奏之下，在樂界蔚為風行，這股改變的風潮和創作的契機，一直到民國 70 年代到達高峰，箏樂的發展推進到一個全新的時期，為臺灣箏樂發展史寫下重要的進程。

民國 82 年 6 月 4 日陳國興在臺北舉辦了一場獨奏會，是臺北市立國樂團臺北市傳統藝術季第 16 場「舞動的指尖—陳國興箏樂演奏會」，於臺北國家音樂演奏廳演出。內容兼收傳統箏曲和創編樂曲，有《漁舟唱晚》、《禪院鐘聲》、《漢宮秋月》、《餓馬搖鈴》、《昭君怨》等地方風格技法的展示，亦有《戰颱風》、《峽谷明珠放異采》、《山花春》、《瀏陽河》等作品，采風樂團以絲竹樂器伴奏。民國 80 年陳國興自北京錄了一張名為《山花春》的音樂專輯，由陳雯製作、太平洋唱片發行。[26]這場音樂會曲目便是上述專輯的精選，展現了 80 年代古箏音樂領域的傳統和創新作品，南北箏派樂曲、大陸創編箏曲和馬來西亞樂人的作品並置其中。

直到民國 84 年陳國興回到馬來西亞定居之前，他在國立藝專國樂科和文化大學持續任教，長達十餘年在臺灣的教學影響了眾多箏人，推助了二十一絃箏曲的演奏和傳播。對於其個人的箏樂教學貢獻，臺灣箏樂發展史中應該書寫屬於他的一頁。

（三）水文君

水文君在民國 70、80 年代的臺北市立國樂團舞臺上，有諸多的貢獻。81 年 9 月 20 日臺北市立國樂團主辦「水文君古箏演奏會」，在臺北市社教館舉行。水文君於民國 73 年來臺定居，她在香港中樂團的演奏背景和演奏實力，使得她很快地在臺灣樂壇活躍起來。她積極將大陸及香港的曲目在臺灣廣為傳播，在她多次的製作及演奏之下，展示了古箏音樂的各種演出形式，有古箏獨奏、古箏協奏、箏樂重奏、箏與樂隊、箏與琵琶等編制形式，對當時的曲目開發有顯著的貢獻。

24 陳國興（1951~），琴箏名家，華裔馬來西亞吉隆坡人，古箏受業於彭光甫，曾於民國 60 年代末期至 84 年在臺演奏與教學，對臺灣箏樂教育有諸多貢獻。

25 民國 60 年代後期，陳國興來臺灣表演教學，帶來了《戰颱風》，大大影響了臺灣箏樂的環境。他在民國 68 年 10 月 10 日，從馬來西亞攜帶了一臺二十一絃箏到臺灣，以華僑的身份參觀南部空軍雷虎小組的飛行表演，震撼動容之餘，更借鑒了《戰颱風》的曲式結構寫下了《壯志凌雲》。（陳國興，2004）

26 根據筆者對陳雯的訪談紀錄（2021.11.7）。

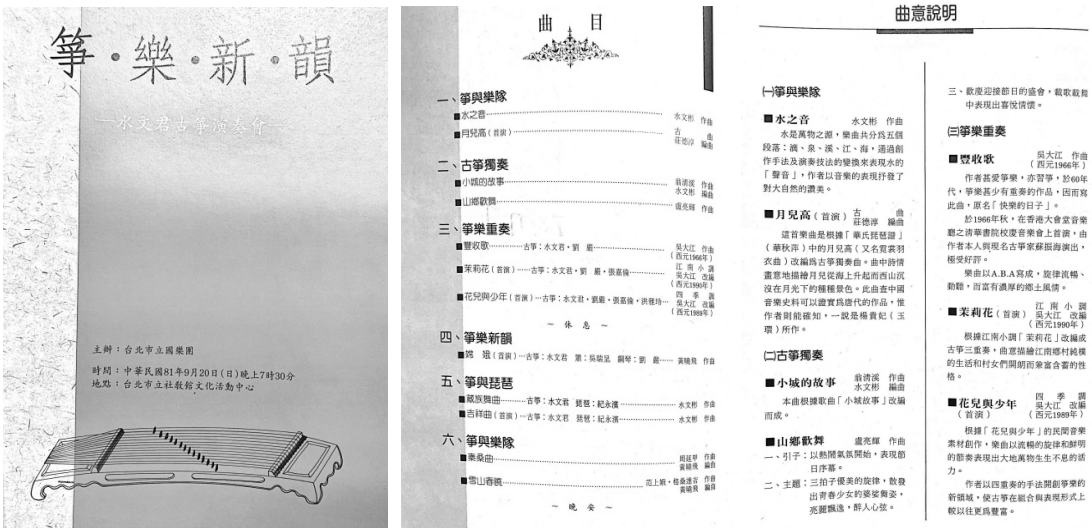


圖 18　民國 81 年 9 月 20 日「水文君古箏演奏會」封面及部分曲目說明
（臺北市立國樂團提供）

（四）其他箏家

臺北市立國樂團在陳澄雄團長任內舉辦的第一場古箏獨奏會是民國 74 年 4 月 17 日的「徐永旭古箏獨奏會」。徐永旭師承陳國興、黃得瑞、沈柏序，演奏會除了臺灣本地箏人的創作之外，還有些地方箏派樂曲，此外也有來自馬來西亞箏樂家的創作，透過第三地而來的曲目。

在民國 80 年代，臺北市立國樂團先後為幾位箏家主辦了獨奏會，持續推動專項器樂的演奏。臺北市立國樂團在民國 80、81 年先後為王昌元、劉維珊主辦獨奏會和古箏講座。[27]民國 82 年 6 月 9 日，樊慰慈在國家演奏廳舉辦了他自美返臺後的第一場獨奏會，內容兼收地方流派曲目，如《鬧元宵》、《河南曲牌聯奏》、《海青拿天鵝》、《春澗流泉》、《思凡》、《漢宮秋月》、《四段錦》。此外並有大陸新創作品《戰颱風》、《苗嶺的早晨》以及梁在平作品《長相思》，琴樂改編的《空山憶故人》、《龍朔操》尤具特色。這場音樂會廣面收羅各式曲目，展示了對於傳統箏樂的關注，說明 80 年代的樊慰慈對於南北箏派曲目的全面涉獵。

民國 84 年 6 月 26 日的林玲古箏獨奏會，半數是地方傳統箏曲，如：浙江箏曲《雲慶》、《將軍令》，潮州箏曲《寒鴉戲水》、陝西箏曲《姜女淚》。此外還有傳統的經典曲目《月兒高》、《梅花三

27 根據臺北市立國樂團提供的資料，王昌元率先於民國 80 年 4 月 28 日於臺北國家演奏廳舉辦獨奏會，劉維珊在民國 81 年 1 月 7 日於臺北知新廣場舉辦古箏講座。

弄》、《霸王卸甲》以及幾首創作曲《春到拉薩》、《彝族舞曲》、《黔中賦》、《情景三章》等。曲目兼顧傳統流派精品，也介紹徐曉琳的作品，在民國 80 年代中期對兩岸交流曲目的更新有具體的推進。

民國 85 年 8 月 31 日謝孟儒的琴箏演奏會，演出了自己創作的重奏作品，箏做為一項重奏樂器，展開了與琵琶、胡琴、三弦、簫、揚琴等絲竹樂器甚至是吉他、貝斯和 MIDI 之間的合作對話。民國 86 年 11 月 5 日黃俊錫的獨奏會中，演奏了許多南北箏派曲目及國人作品，約有半數比例，選奏的國人作品有鄭德淵《孔雀東南飛》、張邦彥《秋之旅》都是具有時代意義的作品。由此可知其傳統與創新兼顧的製作觀點。

許紫庭的獨奏會在 87 年 12 月 25 日舉行，內容有琴曲改編《廣陵散》和幾首當代作品，其中王建民的《幻想曲》，第一次在臺北市立國樂團的舞臺上展演；同場也看到著名的《臨安遺恨》（何占豪作曲），還有來自日本的二首改編作品《神仙調》、《春之海》。對臺灣箏樂界而言，曲目的更新益加快速之外，可以觀察到樂曲風格的多元涉獵。

四、協奏曲／箏與樂隊

古箏協奏的表演需要在樂團資源的幫助下才得以完成。在臺北市立國樂團的舞臺上，民國 80 年以前，有 3 次協奏曲的演出，曲目分別是《天仙配》（吳大江作曲）、《聶政刺韓王》（鄭德淵作曲）及《瀟湘水雲》（閻惠昌作曲）。[28]（表 4）民國 80-93 年間，有 7 次協奏曲演出。曲目分別是《中州情》（趙咏山作曲）、《廣陵敘事曲》（劉莊作曲）、《醉人的水鄉》（莊德淳作曲）、《白蛇傳奇》（韓志明、向新梅作曲）、《西施》（陳中申作曲）、《海島風情》（王直作曲）（表 5）。

表 4　73-80 年（陳澄雄團長時期）協奏曲演出一覽表

日期	曲目	作曲家	古箏主奏	形式
77.9.8	天仙配	吳大江	水文君	協奏
78.11.8	聶政刺韓王	鄭德淵	鄭德淵	協奏
78.12.27	瀟湘水雲	閻惠昌	張美玲	協奏

28 吳大江寫作的古箏協奏曲《天仙配》在臺北市立國樂團民國 77 年 9 月 8 日的一場團慶音樂會中首演，由團長陳澄雄指揮，演奏了這首名聞遐邇的《天仙配》，在水文君融會浙江箏派風格和現代技法的演繹之下，黃梅音調流暢秀美，富有戲曲風味。

表 5　80-93 年（王正平團長時期）協奏曲演出一覽表

日期	曲目	作曲家	古箏 主奏	形式
83.1.22	中州情	趙咏山	劉世良	墜胡、古箏 協奏曲
84.9.4	廣陵敘事曲	劉莊	劉世良	雙箏協奏曲
85.10.13	醉人的水鄉	莊德淳	水文君	協奏(箏與箏群)
84.9.2 92.3.2	西施	陳中申	林玲 劉虹妤	協奏
85.3.31	海島風情	王直	鄭瑞仁	協奏
91.3.19	白蛇傳奇	韓志明、向新梅	魏德棟	協奏

另一方面，有些箏獨奏曲也編有小樂團伴奏版本，顯示當年樂隊為古箏伴奏的合作機制與推助之效，著名的作品有：《秦桑曲》、《今昔懷想曲》、《山花春》、《黃河魂》等。

五、箏樂合奏

在前人的致力之下，民國 50 年代以後全臺古箏學習風氣盛行，各地都有箏社、樂館。民國 50 至 60 年代，救國團積極開辦古箏專班，習箏隊伍逐漸擴大。

> 民國 60 年代中華文化復興運動也間接地推動古箏藝術的傳播，在 60 年代臺灣初創了音樂專業科班的箏樂教育。除了科班教育以外，各校也因學風鼎盛而逐漸開辦古箏社團，如：臺大懷筑古箏社……等，其中魏德棟老師在民國 66 年創立臺灣第一個箏樂藝術團體－臺北正心箏樂團，對之後古箏音樂的表演形式影響甚大，開啟以箏為主要組成樂器的合奏樂團。（李佩芸，2016，頁 11）

民國 60 年代中期以來臺灣興起籌組箏樂團，以箏樂團多人聯席為演出形式，他們的演出以團隊的名義申辦，重奏、合奏樂曲益見增多。80 年代參與臺北市立國樂團演奏的箏樂團體有：華岡箏樂團（民 82）、鴻韻箏樂團（民 84）、臺北敦煌箏樂團（民 85、88）等。

臺北敦煌箏樂團在臺北市立國樂團的演出歷史中，是一支非常活躍而有貢獻的團體。水文君來臺定居之後，於民國 84 年組成敦煌箏樂團，[29]致力於箏樂演奏形式和內容的推展，該團初期成員有水文君、洪雅鈴、劉嚴、楊麗陵、梁雅筑等。臺北敦煌箏樂團在 85、88、89 年各有一場由臺北市立國樂團主辦的專場音樂會，該團的委創曲目很多，也積極開創了專屬於箏樂團的曲目，節目內容以獨奏、重奏、古箏合奏為主要形式。由於箏樂團聚合眾多箏人，演出形式多變，以箏樂團的概念成就一臺節目，對曲目的開發和流傳有明顯的促進功能。

吳大江的作品《豐收歌》（民 55）、《四季花開》（民 75）、《茉莉花》（民 79）、《花兒與少年》（民 81）無疑是當時少數箏樂合奏作品中的精品。水文君在民國 70、80 年代積極委創開拓曲目，該團的幾首作品在當時的箏界享負盛名，如：水文彬《水之音》（民 67）、黃曉飛《嫦娥》（民 75）、莊德淳《醉人的水鄉》（民 75）、吳大江《諾多爾江邊》（民 87）。

六、其他演奏場景

臺北市立國樂團對新秀的培養不遺餘力，在許多演奏會上可見初試啼聲的演奏好手，如：向新梅（民 73）、黃懿平（民 73）、鄭瑞仁（民 85）、李喬薇（民 85）、尤雅玲（民 86）等，都曾以樂壇新秀的身分，在以「獲獎選手音樂會」、「國樂明日之星」、「新新人類展絕技」為名的節目中展露頭角。張儷瓊亦曾受邀參加臺北市立國樂團在總統府的介壽館音樂會（民 86），[30]擔任經典作品《漁舟唱晚》的演出。

特別值得說明的是，馬德芳、劉世良（劉虹妤）前後二任古箏演奏員擔負合奏作品、各種節目的參與重任，她們是臺北市立國樂團舞臺上重要的箏手。不僅在合奏曲目中稱職演出，更在許多專場音樂會中展藝。

參、傳統箏樂流派傳人來臺演奏

民國 76 年政府開放大陸探親、兩岸文化交流之後，海外箏家逐漸來臺交流，資訊的流通形成曲目的多元並呈，大陸的箏樂演奏家陸續受臺北市立國樂團之邀來臺舉辦音樂會及演講活動，於此同時促進了箏樂領域知識與曲目的快速發展。

29 根據筆者對水文君的訪談（2021.11.24）。

30 總統府「介壽館音樂會」，86.1.18，總統府。

一、河南箏家曹桂芬

民國 83 年 3 月 27-28 日臺北市立國樂團主辦的傳統藝術季節目「古箏與豎琴之夜 I.II」，在國家演奏廳連演二天。這是當時臺北市立國樂團一系列的計畫之一，網羅古箏和豎琴音樂家同臺展技，委辦陳雯製作的節目。其中，邀請來臺演奏的河南箏家曹桂芬（1938- 2019）演奏的曲目有：《蘇武思鄉》、《抬花轎》、《大起板》、《曲牌聯奏》、《高山流水》、《陳杏元落院》、《上樓》、《鬧元宵》等，正式地在臺灣展示了河南曹派箏藝。當年的演奏用了一臺陳國興的鋼弦箏，[31]詮釋河南箏樂「彈箏奮逸響，新聲妙如神」的音聲特點，為所謂「錦箏銀甲響鵾弦，勾引春聲上綺筵」下了當代的註解。

民國 80 年代兩岸交流方興未艾，趁曹桂芬來臺演出之便，[32]製作人陳雯安排她在民國 83 年 3 月 23 日假臺北市知新廣場舉辦了「河南箏曲之風格藝術」音樂學術講座，《北市國樂》期刊並於稍後第 99 期刊出了這一講延伸的相關文本。

臺灣早期接觸的河南箏曲由梁在平、周岐峰等人攜來，曲目有《上樓》、《百鳥朝鳳》、《天下大同》等，其後還有《落院》、《漢江韻》等透過女王唱片在臺傳播開來的曲目。河南箏曲多半是板頭曲，與當地的說唱戲曲有極深的淵源。曹桂芬的父親、河南曹派箏藝的宗師曹東扶素有「絲絃王」之稱，精通河南大調曲子（又稱南陽曲子），並從中擷取曲牌發展出眾多古箏曲目和豐富的技法，奠定曹派箏藝的核心曲目和風格。曹桂芬師承父親曹東扶，能彈擅唱，所演奏的樂曲如《蘇武思鄉》、《抬花轎》、《大起板》、《曲牌聯奏》、《高山流水》、《陳杏元落院》等，曲曲都是曹派箏樂的精品。這是兩岸交流以來，對河南箏樂資訊的一次全面性的更新，從樂曲、演奏技法、藝術風格各面向，箏人得以較近距離地與河南箏藝傳人接觸，增進了人們對於河南箏樂的進一步了解，可謂意義重大。

值得一提的是，在這場臺北市立國樂團主辦的「古箏與豎琴之夜 I、II」之後，製作人陳雯安排曹桂芬在民國 83 年 4 月錄製了《石榴花開》專輯，由太平洋唱片出版，盡收河南箏樂代表曲目，是當時海峽兩岸三地唯一的一張包含古箏彈唱曲目的河南曹派箏藝專輯，[33]殊具歷史和時代意義，為曹桂芬其人其樂留下及時的音聲印記。[34]

---

31 根據筆者對陳雯的訪談紀錄（2021.11.7）。

32 臺北市立國樂團主辦傳統藝術季節目「古箏與豎琴之夜 I、II」，83.8.27-28，國家演奏廳。

33 根據筆者對陳雯的訪談紀錄（2021.11.7）。

34 曹桂芬老師已於民國 108 年 5 月仙逝，臺北市立國樂團的邀請和主辦，以及當時在臺灣錄製的演奏專輯，成為歷史卷軸的一部分，速寫著曹桂芬老師的箏聲樂影。這場兩岸箏人的交流節目之後，曹桂芬女士在筆者的策辦之下，於民國 92 年 3 月蒞臺藝大國樂系進行為期一個月的教學，全面對曹派樂曲進行示範演說，這是河南曹派箏藝進入大學專業院校的一次成功的講學，影響甚鉅。其後，許多學子為學習曹派箏藝，勤走於兩岸之間，也為兩岸箏樂交流續寫琴緣。

二、山東箏家趙登山、韓廷貴

民國 86 年 3 月 9 日在國家音樂廳有一場趙登山、趙峰、張彤參加臺北市傳統藝術季節目「箏樂名家之夜—東北之強」，該場曲目內容是北方箏曲的經典匯粹，尤其是趙登山和趙峰父子連袂演出的山東箏樂作品，共有《碰八板》、《鳳翔歌》、《歡慶節日》、《鳳求凰》、《鶯囀黃鸝》、《山東曲牌聯奏》、《鐵馬吟》、《大八板》、《廣陵行》、《歲》等，根植於山東傳統的民間音韻，又有趙登山個人的作品，是一場前所未見的山東箏樂宴饗。

趙登山是中國箏王趙玉齋的弟子，古箏演奏手法俐落，演奏風格剛健耿直，地方語彙濃郁，又以軟弓胡琴、墜子配合古箏演奏，表現魯箏樂韻生動地道，盡能體現山東菏澤箏琴之鄉的曹風古韻。

另一場山東箏樂主題展演的音樂會是民國 90 年 4 月 11 日在國家演奏廳舉辦的「箏韻—蒙古與山東」，該場邀請韓庭貴與娜仁格日樂擔任演出，韓庭貴演奏的是山東的傳統大板樂曲《漢宮秋月》、《鴻雁夜啼》及他個人充滿山東音樂風格的創作及改編曲《鄉音》、《駿馬奮蹄》、《鳳翔歌》，蒼勁質樸、熱情奔放的音樂風格，令人印象深刻。會後筆者在文化大學聆聽韓廷貴的講座，席間聽他談起山東箏樂的風格與技巧；聽到他家傳五代，焚香操琴、正襟端坐的傳統。他所演奏的山東八板樂曲、彈唱琴書曲牌、工尺吟唱都樣樣精彩。

圖 19　90 年 4 月 11 日「箏韻—蒙古與山東」韓廷貴演奏照（劉虹妤提供）

三、潮州箏家林毛根

臺北市立國樂團的舞臺上除了 70 年代陳蕾士來臺演奏所帶來的潮箏樂曲之外，民國 89 年還有一場南方箏樂的盛事，這一場演奏會是由臺北市立國樂團邀請林毛根、饒寧新、黃元成同場獻藝，該場演出的曲目和內容非常豐富。林毛根是潮州著名箏家，演奏了數首潮州箏樂代表曲目，他的《寒鴉戲水》用音作韻細膩，曲速三變、蕊句、催奏，無不細膩深刻，為臺灣箏壇帶來新一版的演奏文

本。[35]林毛根的活五調更是一絕，一首《柳青娘》指端輕移、一音三韻，盡是潮州箏樂的旖妮婉轉，運指移音之間充分展現南方儒樂的氣質。

圖 20　民國 89 年 3 月 24 日「箏韻—箏樂名家之夜」林毛根彩排實況
（劉虹妤提供）

林毛根與饒寧新在演奏會之後，由臺北市立國樂團為他們辦理講座，在誠品書店敦南店進行了以「客家箏與潮州箏的藝術」為題的演講，以示範演說為主的箏樂知識講座，推助了客潮箏曲在臺灣的流傳。

台北市傳統藝術季講座
大陸名家來彈箏—
客家箏 與 潮州箏 的藝術
時　間:89年3月25日(星期六)
14:00-16:00
主講人:饒寧新、林毛根
地　點:誠品書店(敦南店sogo新館對面)
台北市敦化南路一段245號一樓大廳

圖 21　饒寧新與林毛根 講座 （張儷瓊收藏）

35 當時《寒鴉戲水》在臺灣早已流傳甚廣，除了梁在平記譜的版本之外，還有其他記譜，其中以郭鷹的演奏版本最為盛行。

四、客家箏家饒寧新

民國 89 年 3 月 24 日「箏韻—箏樂名家之夜」演奏會中，與林毛根同場演出的客家箏樂名家饒寧新回憶，那一場演出是他第一次踏上臺灣的土地。在此之前，臺灣箏樂界很少聽到客家箏樂的演奏。饒寧新在這場音樂會中共演出了《出水蓮》、《西廂詞》、《單點頭．亂插花》三首客家箏曲以及《連環扣》、《禪院鐘聲》二首粵樂箏曲，同時詮釋來自「廣東漢樂」和「廣東音樂」二個樂種的風格特點。他的演奏功底深厚，古樸典雅，音色淳美，風格濃郁，樂韻尤深，很快就奠定臺灣箏界對客家箏樂和粵樂箏曲的深刻印象。

圖 22　民國 89 年 3 月 24 日「箏韻—箏樂名家之夜」節目冊封面
（臺北市立國樂團提供）

民 91 年 10 月《北市國樂》第 181、182 期連載了一篇居文郁的文章〈嶺南客家箏樂、古韻響播津門—兼談對羅九香先生演奏的四點印象〉，對客家箏樂的技法和風格進行了介紹。特別指出客家箏樂宗師羅九香的箏樂藝術特點：

> 香老極富魅力的優美音色，除基本音色外，還突出地表現在他那豐富多彩的音色變化上。古箏多彩的音色變化，是要通過不同的演奏手段和演奏方式獲得的。其具體

表現在右手運指彈奏力度的輕重、彈奏速度的快慢、運指觸絃的深淺、彈奏方向的直斜以及彈奏位置的左右游彈等方面。(居文郁，2002，頁 7)

廣東漢樂古箏傳統上使用銅絃和鋼絃箏，餘韻綿長，在此純樸圓潤的音色上，饒寧新的演奏充分表現客家漢樂如泣如訴、深沉抒情的風格特點，慢而不滯、快而不亂，音韻委婉悠長，剛柔並濟、細彈慢按的風格相當突出。回顧「箏韻—箏樂名家之夜」演奏會中，饒寧新的演奏深刻演繹了原汁原味的客家箏風。[36]

回顧以上幾場傳統箏派音樂會，《北市國樂》都配合主題在演奏會後刊載相關樂訊和深入報導研究。整理如下：

表 6　《北市國樂》期刊收錄關於河南、山東、潮州、客家箏樂的樂訊和文章列表

出版年份	期數	題目
83 年	99 期	曹派古箏藝術的主要特色
84 年	108 期	曹桂芬河南曹派箏曲集
85 年	115 期	潮州箏樂演奏中的「以韻補聲」
86 年	125 期	箏樂名家之夜 趙登山、趙峰、張彤聯合音樂會
91 年	183、184 期	嶺南客家箏樂、古韻譽播津門（上） 兼談對羅九香先生演奏的四點印象

五、蒙古箏家娜仁格日樂

蒙古箏與漢族的古箏在演奏內容和技法上有所分別，作為所謂「茫茫九派流中國」的箏樂流派之一，有突出的風格特點和核心曲目。90 年 4 月 11 日著名蒙古箏演奏家娜仁格日樂由臺北市立國樂團邀請來臺，在國家演奏廳一場名為「箏韻—蒙古與山東」演奏會中，娜仁格日樂演奏《阿斯爾變奏曲》、《八音》、《四季》、《森吉德瑪》等曲目，對臺灣觀眾和箏樂領域的樂友來說，是一次對蒙古箏技法與風格的全新體驗。(圖 23）娜仁格日樂訪臺期間，曾於 4 月 9 日赴訪中國文化大學國樂系演講，為國樂學子解析蒙古箏的風格與技法。

36 在此音樂會的 4 年多之後，饒教授民國 93 年應臺藝大之邀，由筆者承辦，再度來臺進行短期講學，期間還曾在文大、南藝舉辦演講，在臺灣傳播客家箏樂著力甚深，貢獻甚鉅。

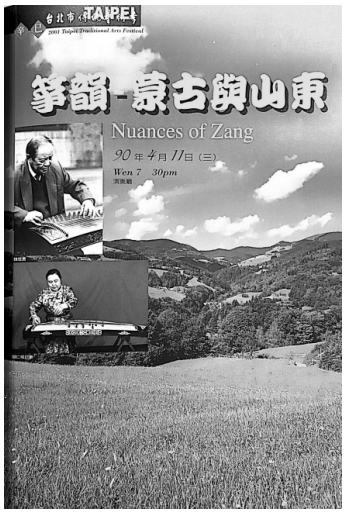


圖 23　民國 90 年 4 月 11 日「箏韻—蒙古與山東」節目冊封面
（劉虹妤提供）

以上各箏派代表箏人的訪臺，是 80 年代裡殊具意義的箏事。作為主辦方，臺北市立國樂團在箏樂文化兩岸交流上扮演非常重要的角色。劉虹妤（原名劉世良）自民國 82 年到團專任以來，除了擔任古箏演奏員，亦兼任行政。80 年代裡，一系列的大陸箏家林玲、范上娥、趙登山、曹桂芬、韓廷貴、林毛根、饒寧新等人來臺演出，劉虹妤都是執行面上的重要推手，功不可沒。

圖 24　劉世良與林玲（84.6.16）
（劉虹妤提供）

圖 25　劉世良與范上娥（85.4.10）
（劉虹妤提供）

肆、曲目的演奏和選曲的趨勢

箏樂在臺發展數十年，各種主客觀的環境影響了演奏概念和行為，在各種時代及社會背景的作用之下，有一些趨勢內容的變化：

> 一、移入與奠基期（臺灣光復~五十年代）：這個時期隨著中廣國樂團來臺，梁在平、周岐峰、黃宗識等箏樂前輩自中國大陸帶來河南、山東、潮州各地區的箏曲，[37]開啟了箏樂在臺灣的傳播。二、承繼與發展期（民國六十年代）：中華文化復興運動[38]為國樂發展奠定了基礎，間接推動了古箏的流傳，社會上習箏風尚日益繁榮，奠定古箏音樂在民間流傳的基礎。這個時代的末期，初創了臺灣專業科班的箏樂教育，對箏樂的發展而言具有實質的意義。三、交流與借鑑期（民國七十年代）：海外箏家逐漸來臺交流，因而擴展了箏樂視野；兩岸開放文化交流，促進了臺灣箏樂的快速發展，是這個時期箏樂飛躍發展的主因。四、多元與探索期（民國八十年代）：資訊的流通形成兩岸箏樂曲目同步化的趨勢，專業作曲家投入箏樂創作，臺灣箏樂的發展進入繁榮與多元階段。五、反省與自覺（民國九十年代）：千禧年「黃鐘獎」[39]提高了臺灣曲目的能見度。（林月里、張儷瓊，2012，頁 173-174）

早期箏人來臺，帶來大陸各地傳統箏曲，因此臺北市立國樂團成立之初有較多地方箏樂曲目的演出，演奏的多是來自河南、潮州等地的曲目，如：《寒鴉戲水》、《柳青娘》、《蘇武思鄉》、《漁舟唱晚》等，當時流傳在國樂界的「女王唱片」對箏樂曲目的流播有具體的影響。[40]這批唱片的內容在國樂人士之間傳播，不少作品被聽寫譯譜，而有了在臺的流傳，在民國 50、60 年代，很多曲目都是依這個模式而形成流傳網絡。其後，透過第三地的傳播逐漸充實箏樂的曲目，《落院》、《河南曲牌聯奏》、《慶豐年》、《春到田間》、《東海漁歌》、《幸福渠水到俺村》、《戰颱風》等曲目慢慢地在箏人之間流傳開來。

---

37 曲目有《上樓》、《千聲佛》、《百鳥朝鳳》、《錦上花》、《天下大同》、《平沙落雁》、《高山流水》、《漁舟唱晚》、《春江花月夜》及《寒鴉戲水》等。

38 中華文化復興運動於 1966 年展開，1967 年成立中華文化復興運動推行委員會，由教育部文化局負責這個運動的組織、策劃、聯繫、輔導、研究等任務。教育部則通令各級學校加強國樂教育，成立國樂團。（陳裕剛，1994，頁 353）中華文化復興運動造就了有利於國樂發展的環境條件，促進了國樂在教育、社團、研究方面的進展。

39 千禧年「黃鐘獎」由臺北民族樂團於千禧年主辦，指定曲以臺灣箏家及作曲家的創作為主，如：梁在平《平園箏詩》、黃得瑞《寒山琴影》、盧炎《尋幽曲》、張邦彥《秋之旅》等。

40 女王國樂唱片發行年代，約在民國 52 年至民國 59 年間，共發行 90 片左右，其曲源應來自香港藝聲唱片。演奏者姓名沒有標印，但知音者都曉得出自大陸。（陳裕剛，1994，頁 348）

梁在平教授的創作在民國 40~60 年間樹立了國人創作古箏作品的標竿，他個人於民國 77 年在臺北市立國樂團舉辦的古箏作品音樂會中，演奏了代表作《北蔡口》、《搗衣曲》、《憶故人》、《燒餅油條》、《出水蓮變奏曲》、《叮嚀》、《平園箏詩》、《長相思》、《遊子吟》、《秋水長天》、《燒餅油條》等，多數都是民國 40~60 年代的作品。

> 民國六十年代中期，大陸音樂資料輾轉經由第三地傳入臺灣。如彭光甫編曲，陳國興整理的古箏曲集，曲目有《春思》、《耕種》、《趕路》、《下鄉行》、《春耕忙》、《離鄉曲》、《懷鄉曲》、《山田春色》、《雨打芭蕉》、《荷塘清溪水》等風格與以往截然不同的樂曲。加上民國六十八年，陳國興來臺演出，彈奏了二十一弦箏樂曲《戰颱風》等曲造成轟動，而後二十一弦箏逐漸取代了傳統十六弦箏。此時臺灣正值禁嚴時期，大陸樂曲不能公開演出。由於大陸箏曲的受限制，加上演奏者想求新、求變的心態，因此新一代的古箏演奏家也開始嘗試創作，透過女王唱片公司所翻版的大陸箏樂唱片，也開始模仿大陸現代箏樂曲風格及彈奏技巧來創作箏曲。民國七〇年代，學習西洋音樂的專業作曲家也加入箏曲創作行列，使臺灣的創作箏曲風格更趨於多樣化。民國七十六年解嚴後，兩岸正式交流，大陸許多當代創作的箏曲大量流入臺灣，這些箏曲題材多樣，風格新穎且運用許多超炫的技巧，這些技法與風格再次影響著臺灣的箏曲創作。（廖珠岑，2009，頁 52）

民國 70 年代期間既有特定傳統箏曲、國人作品在箏界流傳，又透過香港、馬來西亞等第三地輾轉傳播的大陸箏曲，透過唱片、箏人的演奏傳播，進入了臺灣箏樂視域。因此，各種音樂會曲目有多方疊合的背景和內容。這個時代仍是國人箏樂創作活絡的階段，還有一些國人的作品在臺北市立國樂團演出舞臺上露出。例如：民國 73 年「金琴獎國樂比賽頒獎演奏會」中，向新梅演奏的《蛾眉賦》（向新梅作曲）、「樂壇新秀展」中黃懿平演奏的《烏蘇里船歌》，後者至今仍是考級比賽指定曲。

由演奏曲目角度分析，民國 70 年代的樂曲基本上包含了傳統和創新的面向。此時國人的創作尚在高峰。70 年代的後期，因兩岸交流的推助，大陸的作品得以在臺北市立國樂團音樂會上演出，例如民國 77 年 12 月 7 日臺北市立國樂團第 44 次定期音樂會中，由陳澄雄團長指揮、馬德芳擔任古箏演奏的《雪山春曉》（范上娥、格桑達吉作曲；陳能濟編曲），就是一首當年膾炙人口的大陸箏作。

自從 70 年代末期兩岸文化交流以來，箏樂曲目不斷更新。民國 82 年 4 月 2 日陳國興的獨奏會中，我們便觀察到三種不同來源的曲目。首先，陳國興著意地選了馬來西亞彭光甫創作的《今昔

懷想曲》、《山韻》、《山花春》。其次，選奏的許多山東、廣東民間曲目，以絲竹樂隊伴奏。第三，大陸文革前後的創新箏作《戰颱風》（1965）、《峽谷明珠放異彩》（1974），也在演奏曲目之列，這時大陸新穎的技法和作品便已進入臺灣箏界流傳。我們可以在臺北市立國樂團不同時期的箏樂演出節目中，看到時代進展和益發多元的曲目發展現象。

臺北市立國樂團第一任古箏演奏員馬德芳回憶了早年的作品和演奏：

> 陳團長（按：陳澄雄團長）因為他是西樂出身，沒有既定五聲音階的包袱，到我們樂團後引進了非常多香港、大陸、新加坡的作品，也邀請中樂、華樂、民樂的指揮和作曲家，樂團吸收了很多新的配器方式和演奏技巧，開闊很多我們新的觀念和挑戰，帶我們走進國樂交響化，給當時的國樂團很大的激盪，因此也增加了非常多國樂語言的想像空間。古箏在那之前，較多是獨奏和配樂效果，很幸運地在樂團轉調和視奏給我很棒的成長，在樂曲中也享受和其他樂器的對話和唱和的樂趣。樂器的音量和轉調，常常讓西方作曲家卻步，隨著演奏家的精湛的演技，現在已經能掌控自如。[41]

以下將 73-93 年之間，各種來源的箏樂曲目加以概略分類，從中觀察消長情形，並以此討論臺北市立國樂團舞臺上呈現的臺灣箏樂領域作品之組成。

一、由作品來源角度的觀察

本文統計了民國 73-93 年臺北市立國樂團展演場域上演的箏樂相關曲目，並將之分類，藉以觀察國人創編樂曲、大陸地方箏派樂曲、大陸創編樂曲以及其他由星馬作品所改編的曲目，在當年的作品數量和累積的演奏次數。

（一）依作品來源及作品數量統計

臺北市立國樂團的箏樂作品演奏有「國人作品」、「傳統箏曲」和「大陸創作箏曲」及其他如馬來西亞等地的樂曲。依照筆者目前掌握的資料來看，臺北市立國樂團舞臺上與古箏相關的演奏，其作品來源及作品數量統計如下表。由統計圖觀察國人作品的分布，民國 70 年代占比約 76.9%，至民國 80 年代受到大陸創作箏曲的主導，演出曲目稍有變化，「大陸地方箏派的傳統箏曲」和「大陸創作改編箏曲」的數量明顯增加，反映了兩岸交流的結果，形成很特殊的選曲趨勢。

41 引用筆者與馬德芳訪談紀錄（2021.12.6）。

表 7　作品來源及數量統計表

作品數量	國人作品	大陸地方箏派	大陸創作改編樂曲	其他	總數
73-80	40	8	2	2	52
80-93	53	50	53	6	162
73-93	93	58	55	8	214

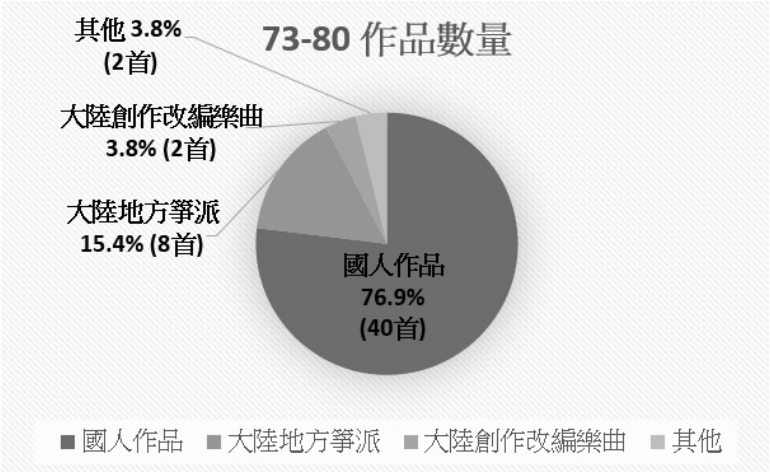


圖 26　民國 73-80 年作品來源及數量統計

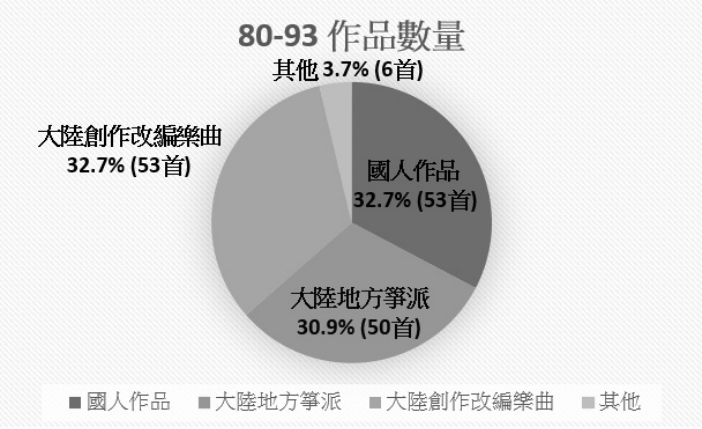


圖 27　民國 80-93 年作品來源及數量統計

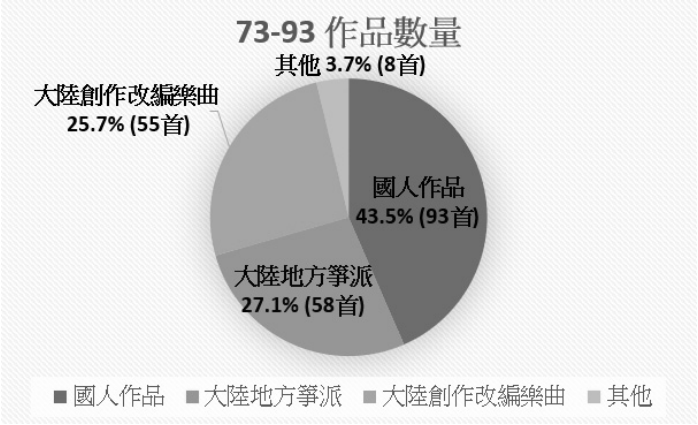


圖 28　民國 73-93 年作品來源及數量統計

（二）依作品來源及演奏次數統計

依照演奏次數統計，70 年代以國人作品為多，同時並有一些大陸地方箏派樂曲的流傳。民國 80 年代進入兩岸交流期，有更多的大陸創作改編樂曲在臺灣流傳演奏，形成「國人作品」、「大陸地方箏派的傳統箏曲」和「大陸創作改編箏曲」三分天下的趨勢，真實地反映了當時臺灣社會的箏曲流播現象。

表 8　民國 73-93 年臺北市立國樂團展演箏樂作品演奏次數統計表

演奏次數	國人作品	大陸地方箏派	大陸創作改編樂曲	其他	總數
73-80	44	16	2	2	64
80-93	69	61	78	6	214
73-93	113	77	80	8	278

筆者分別統計 73-80、80-93 二位團長任內前後二階段的曲目分布，呈現如下的結果：

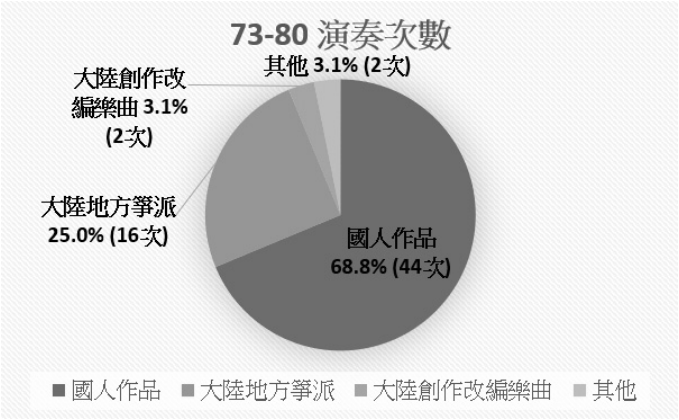


圖 29　民國 73-80 年箏樂作品演奏次數統計

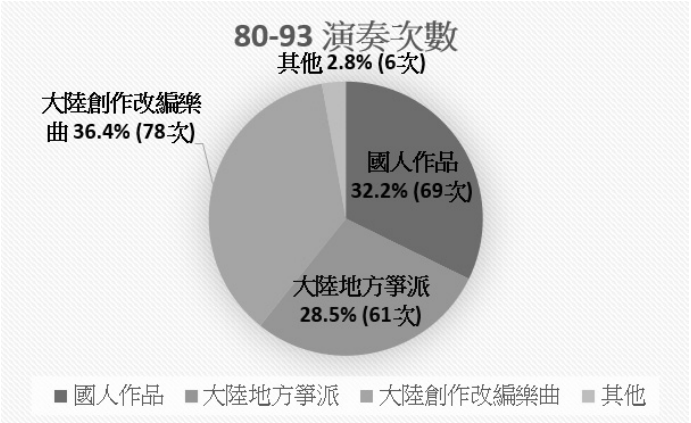


圖 30　民國 80-93 年箏樂作品演奏次數統計

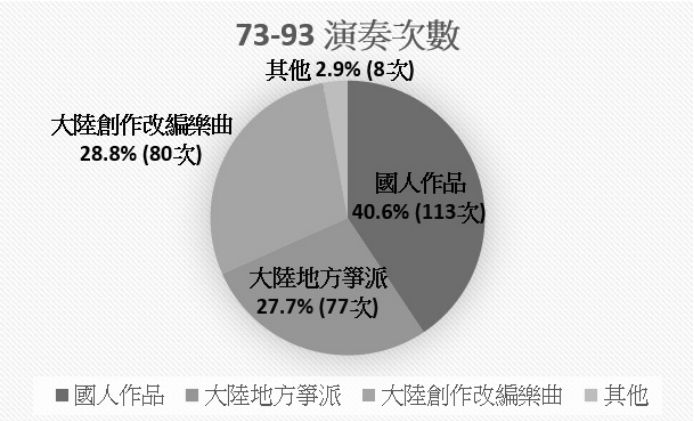


圖 31　民國 73-93 年箏樂作品演奏次數統計

由上圖可知，20 年間大陸創編作品的數量可觀，大陸地方箏派音樂與創作改編樂曲佔所有演奏曲目約半數，儘管如此，國人作品仍佔有 40.6%的能見度。

兩岸在開放交流以來，展示在箏樂曲目的實質展演面向上，是大陸創作改編樂曲的大量輸入，這個因素改變了流傳在臺灣箏樂界的曲目取向。從民國 70 年代的 3.1% 增加到了 36.4%，明顯有了傾斜，國人作品的演奏率從 70 年代的 68.8%的高佔比，減少到 80 年代 32.2%的低佔比。

由於臺灣箏人的創作意識興起很早，臺北市立國樂團成立初期，在第一階段 73-80 年之間，已有些國人作品在社會上流通，其中以梁在平作品的能見度最高，蓋因梁老的音樂活動頻繁、學生人數眾多所致，古箏深入社會教育觸角既深且遠。統計第一階段 73-80 年之間的曲目，依照演出場次的統計，約佔國人作品演出的 40.9%。直到 80 年代後，因兩岸交流、大陸樂曲大量輸入，梁在平的作品露出還佔有 20.3%的比例。總的來說，73-93 年，20 年間梁在平作品高達 28.3%的演奏次數，作品能見度最高，對音樂社會的影響力很大。（見圖 32-34）

表 9　梁在平作品演出佔比統計表

年代	梁在平作品	其他國人作品	梁在平作品演出佔比
73-80	18	26	40.9%
80-93	14	55	20.3%
73-93	32	81	28.3%

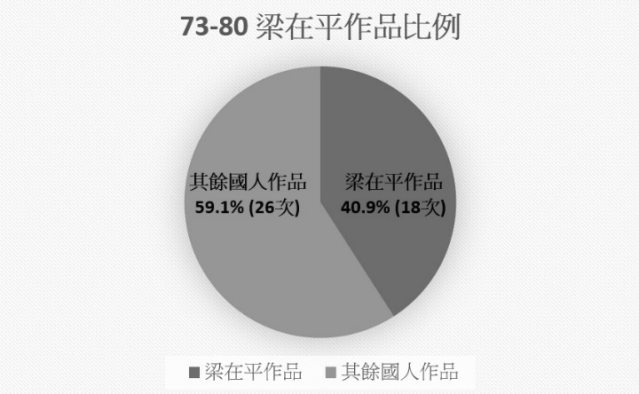


圖 32　民國 73-80 年梁在平作品演出佔比統計

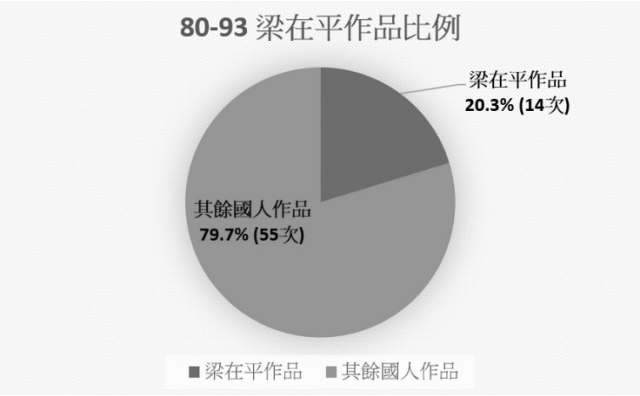


圖 33　民國 80-93 年梁在平作品演出佔比統計

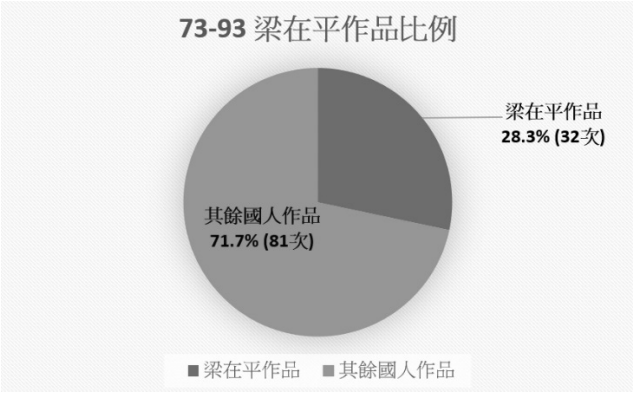


圖 34　民國 73-93 年梁在平作品演出佔比統計

由於兩岸交流引致曲目資訊迅速更新，流通了大量的大陸創編曲目，所以 80-93 年之間，大大地改變了曲目的內容，無論是學院科班的教學曲目、民眾在社會上的藝才教學、學生音樂比賽自選曲等各個環節面相，都呈現了這個時期的箏樂新氣象，然而也就在同時，民國 80 年代之前在臺灣的箏樂創作熱潮也因此有所衰退，曲目數量明顯減少。回顧民國 73-93 年之間，臺北市立國樂團舞臺上的古箏曲目呈現越來越多、益加豐榮的景象，茲將能見度較高、演奏次數較多的曲目羅列如下：

表 10　73-93 年演奏次數較多的曲目列表

曲目	作曲者	演奏年份日期	演奏次數
寒鴉戲水	潮州箏曲	74.04.17 77.04.02 78.09.01 84.06.26 89.02.25 89.03.24 92.03.02	7
雪山春曉	范上娥、格桑達吉作曲	77.12.07 81.09.20 84.03.09 85.03.09 85.04.10 86.05.28	6
漁舟唱晚	婁樹華	74.02.06 76.03.14 82.04.02 89.02.25 89.03.24 92.03.02	6
戰颱風	王昌元	82.04.02 82.06.09 84.03.09 85.03.09 90.02.17	5
柳青娘	潮州箏曲	74.04.17 78.09.01 83.08.27 89.03.24	4
出水蓮變奏曲	梁在平	77.04.02 78.09.01 83.08.28 92.09.27	4

伍、結語

本文透過節目冊、照片、各種資料文本和影音記錄交叉比對，回顧民國 73-93 年間臺北市立國樂團主辦和協辦的古箏相關音樂會，反映了當時的箏人、箏事和箏曲。資料顯示，臺北市立國樂團自成立以來，積極舉辦古箏相關音樂會，不間斷地推動箏樂的發展。臺北市立國樂團舞臺上的箏人、箏事和箏曲，基本上反映了臺灣箏樂發展的趨勢脈絡。早期活躍於舞臺的梁在平教授對臺灣箏壇影響深遠，臺北市立國樂團傾注了數場音樂會對其箏樂藝術進行了推廣。民國 73-93 年之間，除了馬德芳、劉世良（劉虹妤）二位演奏員之外，我們也看到鄭德淵、魏德棟、黃好吟、樊慰慈、費洪桂、林耕樺、徐永旭、向新梅、謝孟儒、黃俊錫、許紫庭、黃懿平、鄭瑞仁、李喬薇、尤雅玲、葉娟礽等許多臺灣箏人在臺北市立國樂團的演奏身影。此外，亦有來自香港、馬來西亞、大陸的箏家來往其間。20 年之間，陳蕾士、陳國興、水文君、林玲、范上娥、曹桂芬、趙登山、韓廷貴、林毛根、饒寧新等，都對箏樂的交流和曲目拓展有所貢獻。亞洲各地的箏人也曾經在臺北匯聚一堂，箏藝交流的場景熱鬧興榮，猶如昨日。

我們回望這段歷史，發現對於發展古箏這項器樂，臺北市立國樂團採取了包容傳統、鼓勵創新的態度。對新秀寄予厚望，為他們搭建新星舞臺；對傳統老箏家予以厚待尊重，力邀來臺專場獻藝講演。這種面向學術保存傳統的先識之明和積極的演奏作為，使得臺北市立國樂團所建構的演奏歷程，寫下一段不可磨滅的兩岸箏樂傳播史以及亞洲箏樂交流史。

臺北市立國樂團的舞臺做為歷史的見證，這一段箏樂曲目在臺灣的發展確實歷經消長過程。最早國人的創作曾經興盛，而後在兩岸開放交流之後，因大量的大陸作品輸入而減少，80 年代之後臺灣箏壇的創作熱潮驟減，其中大陸曲目的大量輸入是主要因素，從曲目的分析可知，這個時期的臺灣箏界同時面臨了樂曲質和量的驟變。縱使如此，我們仍舊可從眾多的演奏場次和曲目總數觀察到箏樂領域的演奏者和受眾脈絡的分布，當時習樂人口、愛樂人士眾多，一股不可忽視的箏樂脈絡仍在民間流動。直到 90、100 年代，箏樂在臺灣都還有明顯的發展脈絡、有更新的曲風樣貌，形成更多元的文化積澱，這就留待日後探討。

總之，民國 73-93 年之間，兩任臺北市立國樂團團長任內，確實展示了對於古箏音樂的關注和推動，也在這個期間匯集了國內外及亞洲各國眾多箏樂藝術家，為臺北市立國樂團的觀眾們展演了箏樂的精華。他們擒彈古箏的音聲樂影，蔚為深刻的音樂人文場景，眾多箏人的藝術風華無疑是臺灣箏樂歷史脈絡中珍貴的文化資產。

透過本文的歸納回顧，筆者看到臺北市立國樂團積極邀請並挖掘演奏能手，推介並促進箏樂的演奏，領導樂界對古箏領域進行務實深入的知識拓展，不失公資源樂團對於社會大眾的國樂推廣與教育責任。隨著時代腳步與日俱進，期盼臺北市立國樂團未來持續抱持目標「以展演優秀傳統國樂

作品、展現臺灣國樂生命力為目標，努力開闢國樂新時代。」在未來的國樂時代中，不斷展望欣欣向榮的古箏藝術展演，期能與臺北市立國樂團充沛的展演能量和質感，持續交相輝映。

後記

本文緣起於「國樂春秋—2021 臺灣國樂展演國際學術研討會」活動，感謝臺北市立國樂團陳鄭港團長及研討會策辦人蔡秉衡教授的邀稿，寫作期間承蒙臺北市立國樂團積極提供資料，感謝葉家欣同仁的傾力相助。

撰稿過程中許多樂界前輩和樂友熱心提供研究資料，二位臺北市立國樂團古箏演奏員馬德芳、劉虹妤提供的歷史照片，使本文得以具體描繪出特定場景和人物。陳雯、水文君、樊慰慈等老師不吝接受訪問，幫助拼湊當年的回憶片段。魏德棟、陳中申、呂武恭、黃好吟、林耕樺等老師協助回溯確認歷史資料。在此對眾多前輩老師致上衷心的謝忱。這篇文章能夠完成，還要感謝我的學生和助理們，林宥婕助理承擔了資料庫管理和統計工作，林雅琇、郭相煒、王子云、郭亞宸、洪雅鈴等都致力於資料查找和梳理工作，在此一併致謝。

付梓之前，感謝審查委員精緻細到的審讀意見，增益了文章的內容。本文對國樂展演的整體研究而言，僅能算是提出一份基礎資料，希望這份研究對國樂展演論域有所助益。文中若有譾漏謬誤之處，祈請讀者先進不吝指正。

參考文獻

一、專書及譜冊

梁在平（1996）。**十六絃古箏獨奏曲（第 12 版）**。屏東：施桂珍出版。

張儷瓊（2003）。**臺灣地區箏樂傳承脈絡體系之調查研究**。臺北：學藝出版社。

張儷瓊（2011）。**張儷瓊箏樂論文集**。臺北：大卷文化出版社。

二、期刊論文

居文郁（2002）。嶺南客家箏樂、古韻譽播津門（上）—兼談對羅九香先生演奏的四點印象。**北市國樂，181**，83-91。臺北：臺北市立國樂團。

陳澄雄（1987）。嘉善慶壽；梁在平教授慶生音樂會序言。**北市國樂，20**。臺北：臺北市立國樂團。

三、文集及研討會論文

李　楓（2009）。梁在平教授的箏路歷程。**2009 臺灣古箏音樂的定位論壇會議手冊**，11-14。宜蘭：國立臺灣傳統藝術總處籌備處。

林月里、張儷瓊（2012）。臺灣箏樂發展前期（光復後至民國六十年代）之歷史回顧。**中國音樂史學論集（戴嘉枋、李紀祥、蔡秉衡主編）**，173-224。臺北：國泰文化事業出版。

陳裕剛（1994）。影響臺灣地區四十年來國樂器樂發展之因素。**中國新音樂史論集：國樂思想（劉靖之、吳贛伯主編）**，337-386。香港：香港大學亞洲研究中心。

陳國興（2003）。古箏曲壯志凌雲創作與分析。**臺灣箏樂創作之回顧與展望研討會論文集（張儷瓊、劉穎蓉責編）**，83-91。新北：國立臺灣藝術大學。

四、學位論文

李佩芸（2016）。**台北正心箏樂團特殊箏族樂器作品研究**。國立臺灣師範大學碩士論文，未出版，臺北市。

廖珠岑（2009）。**臺灣近十五年來箏曲發展趨勢之探討—以國家音樂廳 1992-2006 年音樂會古箏曲目為例**。佛光大學碩士論文，未出版，宜蘭縣。

五、節目冊

臺北市立國樂團主辦。民國 74 年 4 月 17 日。「徐永旭古箏獨奏會節目冊」前言。

臺北市立國樂團主辦。民國 76 年 3 月 14 日。「梁在平教授慶生音樂會」節目冊封面及節目表。

臺北市立國樂團主辦。民國 77 年 12 月 7 日。「絲絃琴韻笛悠揚」音樂會節目表

臺北市立國樂團主辦。民國 79 年 1 月 6 日。「中國絲竹之夜」 節目冊封面及節目表。

臺北市立國樂團主辦。民國 81 年 8 月 31 日。「梁在平教授古箏欣賞會」節目表。

臺北市立國樂團主辦。民國 83 年 7 月 31 日。「梁在平教授箏樂七十年回顧大展」音樂會節目表。

臺北市立國樂團主辦。民國 83 年 8 月 27-28 日。「古箏與豎琴之夜 I、II」。，臺北市。

臺北市立國樂團主辦。民國 84 年 3 月 9 日。「古箏演奏會—逸響新聲」。臺北市。

臺北市立國樂團主辦。民國 92 年 9 月 27 日「長相思－梁在平教授紀念音樂會」節目冊。

六、網頁及電子資料

臺北市立國樂團官網首頁。取自 https://www.tco.gov.taipei/cp.aspx? n=D 40144D830B1EBB3（2021.11.10）

開放博物館。梁在平與陳蕾士第四次聯演會後合影。取自 https://openmuseum.tw/muse/digi_ object/0197cdbbd01615961ccbbacae6302f4a（2021.11.20）

開放博物館。中日韓箏匯萃演奏家合影。取自 https://openmuseum.tw/muse/digi_object/05ccfa 740522119468553fd3a9e31294（2021.11.10）

Two Decades of Zheng Music Developments in Taiwan: A Chronicle of Taipei Chinese Orchestra's Zheng Music Performances in 1984-2004

Li-Chiung Chang*

Abstract

The Taipei Chinese Orchestra (TCO) has been committed to the development of traditional Chinese music since its formation in 1979, with zheng music also promoted in its various music events. In this article, the author chronicles the zheng music-related events and performances organized or co-organized by the TCO in 1984-2004 to examine the persons and events in the zheng music community within the specific timeframe, using concert brochures, audiovisual records, and photographs, along with oral records and narrative techniques in the review.

This study finds that early zheng music performances were mostly in solo form, and less frequently in sizhu ensemble and zheng ensemble forms, whereas concerto presentations were relatively few. Tsai-Ping Liang was the most active zheng player in the 1980s, performing in over 40% of the works written by Taiwanese composers. The 1980s saw the peak of Taiwanese composers' zheng music production. From the 1990s onwards, zheng works composed by Chinese composers were gradually introduced into Taiwan. Chinese zheng works abounding with novel and fancy skills circulated across the Strait, with successors of Henan, Shandong, Chaozhou, and Hakka zheng music schools visiting Taiwan for musical exchanges and performances, creating vibrant zheng music interactions between Taiwan and China. During this period, the overall zheng repertoire became increasingly separated into three categories: 1) contemporary zheng works by Taiwanese composers; 2) traditional zheng works from local zheng music schools in China; and 3) Chinese composers' arrangements and zheng works. This revealed the wide circulation of zheng music works in Taiwanese society at the time.

During their combined two decades of TCO presidency in 1984-2004, Tscheng-Hsiung Chen and Cheng-Ping Wang had formulated clear directions and strategies for promoting specific traditional

Chinese instruments. The TCO utilized public resources to encourage zheng music compositions and performances, having witnessed the history and artistic developments of zheng music art through the multiple music events it organized or co-organized in 1984-2004. These performing activities have had a long-term influence in facilitating zheng music development, and have made extensive and profound contributions to Taiwanese zheng music.

Keywords: Taipei Chinese Orchestra, guzheng, zheng music, Taiwanese zheng music

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

書籍封面對讀者心理態度與行爲意圖之關係研究—以心理勵志類書籍爲例

楊朝明*、巫宜芸**

收件日期 2022 年 4 月 14 日
接受日期 2022 年 10 月 25 日

摘要

根據研究大多數改善生活質量的建議，並不是在診所的心理諮商室中獲得，反而是自行從大眾媒體雜誌或專業書籍中學習作家的專業知識與建議，而一本銷售量很高的心理勵志類書籍，除了內容須符合讀者群所需之外，書籍封面的設計形式亦扮演著關鍵角色。本論文以心理勵志類書籍為研究對象，採用4×2受測者間實驗設計，探索「封面設計類型」(插畫、肖像、情境、文字)和「認知需求差異」(低、高)的作用，對讀者之心理態度與行為意圖的影響。整體的實驗共有16個情境，總計測得有效樣本共243份（男=98；女=145)，採用二因子變異數分析作為對應變數的考驗方法。研究最後歸納出三個主要的顯著結果：(1）以「插畫設計」與「肖像設計」為主的封面類型，比較容易擄獲低認知需求讀者的目光；(2）以「情境設計」為主的封面類型，亦比較容易誘發低認知需求讀者的專業信賴感及購書意願；(3）以「文字設計」為主的封面類型，不僅能夠吸引「高認知需求」讀者的目光，亦能獲得較佳的專業信賴與購書意願。封面設計是一本書的靈魂，它不但能傳遞出書籍的屬性，也可以引發讀者閱讀的興趣，本研究結果可提供給出版商與心理勵志類作家，未來在撰寫書籍與出版時的參考依據。

關鍵詞：心理勵志類書籍、封面設計、心理態度、行為意圖、認知需求

* 明志科技大學視覺傳達設計系教授
** 明志科技大學視覺傳達設計研究所碩士生

壹、緒論

現代人面對社會快速的變遷及長期的工作壓力，人們除了透過宗教和哲學尋求心靈的指引外，也會從心理學的專業尋求生活質量的改善（Rupert & Dorociak, 2019）；然而，大多數改善生活質量的心理建議，並不是在診所的心理諮商室中獲得，反而是從大眾媒體雜誌或專業書籍中獲得（Bergsma, 2008），此現象從近年來的各大實體或網路書店的暢銷排行榜中可獲知。人們的閱讀行為是由內在的心理認知、需求與外在環境影響而引發的活動，透過閱讀除了能夠學習知識及吸收資訊，也能達到情緒抒發與療癒心靈的作用（Baruchson-Arbib, 1996），而人們自行購買專業心理雜誌或書籍，學習心靈改善與生活建議的盛行現象，除了展現了群體閱讀的文化之外，從讀者的閱讀偏好中，亦隱約可以觀察出現代人較關心的議題，以及現行社會環境的氛圍（Bloome, 1985）。因此，從心理勵志類書籍的向度，探索人們的閱讀文化與偏好，此乃本論文肇起之研究動機。

書籍封面的某些設計元素與風格，在和讀者交流過程中扮演著關鍵角色，故如何透過特殊的封面設計，吸引讀者關注書籍變得極為重要（Gudinavičius & Šuminas, 2017）。Dixon et al.（2015）研究發現，書籍封面在出版商與知識型讀者之間構成了一個隱含的信號系統（implicit signaling system），並證實書籍封面和類型知識（genre knowledge）之間存在關鍵的交互作用。Gudinavičius 與 Šuminas（2017）亦指出，書籍封面在讀者選書和購買的過程中也起著重要的作用，在很多情況下讀者會根據封面的意象挑選書籍。此外，認知心理學家 Luchins, A.與 Luchins, E.（1984）曾提出「首因效應」（primacy effect），其認為事物的第一印象（first impression）通常最為深刻，因為人們最初接收的刺激和資訊會預先被保留在長期記憶中，此記憶會對往後事物的認知與評價產生影響。基於上述，本研究認為「封面」是讀者評價書籍的第一印象，故從心理勵志類書籍切入，探索封面設計類型對讀者的心理感受產生何種程度的影響？此乃本論文第二個研究動機。

若把書籍封面的設計類型視為訊息來源，再把讀者視為訊息接收者，依據訊息推敲可能性模式（elaboration likelihood model, ELM）的實證，訊息涉入度（message involvement）會影響到該則訊息的溝通說服效果（Petty & Cacioppo, 1986），而與訊息涉入度息息相關的變因，即是訊息接收者的個人「認知需求」（need for cognition）（Priluck & Till, 2004; Haugtvedt & Petty, 1992）。過去的研究亦指出，收訊者的認知需求層級會影響訊息處理的動機與評價（Cacioppo, Petty, & Morris, 1983），另 Cacioppo 與 Petty（1982）在研究中亦發現，不同認知需求層級的收訊者，其會針對不同的訊息類型，採取不同的訊息路徑（message routes）進行訊息的接收、理解與反饋。基於上述，出版商在思考如何設計心理勵志書籍的封面時，其會因應作者的屬性及書中的內容，而採用不同的封面設計形式與讀者進行溝通，然讀者群各自擁有不同的人格特質，其對訊息的接收與解讀也不盡相同，而認知需求即是一種鮮明的特質，故本研究欲從認知需求層級切入，探索不同書籍封面設計對不同讀

者群所誘發的心理態度與行為意圖，此乃本論文第三個研究動機。綜合上述，本論文設立三個主要的研究目的，茲說明如下：

一、分析讀者面對心理勵志類書籍時，封面設計類型的差異對讀者心理態度與行為意圖的關係。

二、分析讀者面對心理勵志類書籍時，認知需求層級的差異對讀者心理態度與行為意圖的關係。

三、分析讀者面對心理勵志類書籍時，封面設計類型與認知需求層級的差異，對讀者心理態度與行為意圖反應之相互關係性。

貳、文獻回顧

一、心理勵志類書籍的性質

心理勵志類書籍又被稱之為「自助書籍」，其取自作家 Samuel Smiles 於 1859 年出版的暢銷書《self-help book》的書名而來（Wikipedia, 2021）。Norcross（2000）指出，「自助」（self-help）的詞意即是一當人們遇上困難或困擾時，並非透過專業人員的治療或協助，而是藉由其它管道，如書籍、小說、漫畫、電影、網路或冥想（meditation）等方式，以自己的力量協助自己解決自身面臨或遇到的問題。從心理學書籍的背景下，更具體而言，自助即是一種在沒有專業幫助的情況下，自己應對個人或情感問題的形式，故舉凡能達到這一目標的書籍，皆可都被認定為自助書籍(Bergsma, 2008)，亦即本研究所謂的「心理勵志類書籍」。過去人們由於書籍資訊取得不易，因此採用閱讀來解決自身的問題並不太容易，如今網路資訊相對發達，書籍的查閱與購買變得非常的便利，因此有越來越多的社會大眾會採取「閱讀療法」（bibliotherapy），進行個人成長、人際關係或應對壓力等問題的學習與處理（Parks & Szanto, 2013）。

Starker（2002）在其研究中指出，對特定的讀者而言，心理勵志書籍實用的原因可歸納出四個因素，分別為：成本低廉、具親近性、具隱私性、暢銷激勵等，也因為上述的因素，讓心理勵志書籍從過去至今，持續地獲得讀者的青睞。儘管心理勵志書籍具實用性，但因其書籍內容複雜多元，實體與虛擬書店區分的方式也不盡相同，對此 Bergsma（2008）曾在其研究中，將心理勵志書籍區分出四種主要的類型，分別為：（1）個人成長（personal growth）—與自我提升、個人效率、自我管理、生活藝術和實現目標等內容有關的書籍；（2）人際關係（personal relations）—關於提供適當的工具或技巧，協助讀者強化個人的溝通能力或改善親密關係等內容有關的書籍；（3）應對壓力（coping with stress）—關於如何在工作與生活中，找到放鬆和休息的實用想法等內容有關的書籍；（4）認識自我（identity）—與洞悉自我、察覺自我及了解「我是誰」等內容有關的書籍。本研究後續將依據上述四種書籍的類型，進行更深入的研究調查與實驗分析。

二、認知需求之相關理論

認知需求（need for cognition）即是「個人對事情的認知或思考方式，其內在的動機與喜好程度所表現出的差異性」（Cacioppo & Petty, 1982）。Haugtvedt 與 Petty（1992）過去曾實證出，認知需求程度較高者偏好思考，循中央線索（central route）形成訊息態度（如：產品名稱、價格、功能、保固期……等）；反之，認知需求程度較低者較不喜歡分析訊息，其容易受到主訊息以外的邊陲線索（peripheral route）影響（如：圖片、色彩、線條、幽默……等），故受到主要訊息影響的程度並不高。Cacioppo 與 Petty（1982）亦認為，高認知需求者較喜歡抽象的思考與解決複雜的問題，此類型的個人喜歡學習一些新的思考方式，並可從長時間的思考中得到滿足；另 Batra 與 Stayman（1990）在其研究中也實證出，低認知需求傾向者較喜歡用直覺的方式處理訊息，故容易受到訊息以外的線索影響。過去的文獻亦表明，高、低認知需求層級的差異，在處理訊息時的動機也會不一樣（Cacioppo, Petty, & Morris, 1983），高認知需求者偏好理性思維，故對主訊息的接收與解讀都會較為謹慎；反之，低認知需求傾向者偏好感性思維，故只要「感覺對了」即會產生興趣，即便是與主訊息較無相關的資訊，亦會引起他們處理訊息的動機（Cacioppo, Petty, & Morris, 1983; Cacioppo, Petty, & Kao, 1984）。

Petty、Cacioppo 與 Schumann（1983）認為，認知需求的研究概念與「訊息推敲可能性模式」（elaboration likelihood model, ELM）有密切的關聯，三位學者在相關的研究中指出，認知需求程度較高者會勇於接受複雜且有挑戰性的工作，當訊息來時傾向於理性並仔細地去評估與思考訊息內容，對該訊息作深入處理的程序（循中央線索），同時透過處理相關的訊息而產生正面的態度（快樂、愉悅）；反之，認知需求程度較低者，則較不喜歡思考訊息內容，比較傾向單純與一些周邊訊息做衡量，不會特別去思索訊息內容（循邊陲線索），故偏好簡單或一致性較高的工作性質，因此會受到一些無關訊息內容的資訊所影響。事實上，認知需求的差異從另一個面向解釋，即是收訊者處理訊息的動機及能力的差異，Petty 與 Cacioppo（1986）認為，處理訊息的「動機」及「能力」會影響收訊者採取哪一種路徑去處理所接受到的訊息內容，而和「動機」有關的因素，包括訊息對消費者本身的關係程度，以及個人認知風格是否較喜好思考等；與「能力」有關的因素，包括是否有干擾、對訊息的知識、訊息的重複性、訊息的複雜性等。上述的這些研究都說明了認知需求的個體差異，將會影響消費者處理訊息的態度與模式。

三、封面視覺設計的剖析

在當前複雜的社會交流中，視覺圖像（visual images）所發揮的作用，正不斷地在擴大中（Elkins, 2008; Sturken & Cartwright, 2001），而透過視覺圖像作為訊息溝通的媒介，其涵蓋六個要素，分別為：發訊者（sender）、收訊者（recipient）、情景（scenario）、訊息（information）、聯繫人（contact）與符碼（code）（Jakobson, 1987; Huang et al., 2019）。從封面設計的角度而言，「發訊者」即是視覺設計師或書籍出版商，「收訊者」即是目標讀者，「情境」即是書籍資訊與文字內容，「訊息」即是在視覺圖像的技術和背後隱藏的語意，「聯繫」即是書籍本身，「符碼」即是作者與讀者共同理解的訊息系統，書籍或雜誌封面透過上述的設計過程，達到與讀者溝通、交流與說服的目的（Huang et al., 2019）。事實上，書籍封面上的視覺意象，就如同廣告一樣可以吸引讀者的目光，而封面所提供的視覺訊息（如：圖像、文字、色彩……等）會構成書籍的文本（the text of the book）（Jiang, 2021），其能驅使讀者選擇該本書籍閱讀及購買（Serafini, Kachorsky, & Goff, 2015）。從封面視覺設計的角度而言，書籍可以透過封面設計的類型或形式，讓讀者預知書中的內容，而封面視覺設計形式的呈現，亦有助於書籍類型的分野，以及潛在讀者群的區隔（Kratz, 1994）。

書籍封面是平面設計應用的載體（application vehicle）之一（Barnard, 2013），而封面設計師的任務係為一組在動機、目標和背景上，可能有所不同的書籍建立視覺和感知的統一性（visual and perceptual unity），設計師通過平面設計的過程，運用照片、插畫、字形等創作素材的交織，建構出視覺隱喻（visual metaphor）的畫面，達到書籍封面設計的創新性與獨特性（Duro, Machado, & Rebelo, 2012）。依據 Harland（2011）對平面設計四個維度的分析，以及 Chu（2018）；Thorlacius（2005）；Suhaimi、Hashim 與 Sha’ri（2019）的研究文獻，書籍封面的設計實可歸納出四種主要的表現方式，分別為：（1）以「插畫」（illustration）為主的設計—即運用繪畫的技法，將書籍內容抽象之情感意境，轉換為易理解的插畫圖像傳達予讀者，產生較為親近之心理感受（圖 1-a）；（2）以「肖像」（portrait）為主的設計—即以作者的肖像作為封面的主圖，讓讀者產生親切感與信賴感，藉此提高書籍內容的可信度（圖 1-b）；（3）以「情境」（scenario）為主的設計—即運用攝影或影像合成技巧，創造出一個寫實的畫面，讓讀者能從中感受到書籍內容的氛圍（圖 1-c）；（4）以「文字」（typography）為主的設計—即透過文字造型設計的手法，把書名作為封面的主圖像，讓讀者的目光聚焦在書名上，達到書籍記憶的目的（圖 1-d）。

（a）　（b）　（c）　（d）

圖 1 書籍封面的視覺設計類型—（a）插畫設計類、（b）肖像設計類、（c）情境設計類、（d）文字設計類（圖像來源：www.books.com.tw）

參、研究方法

一、研究步驟與架構

本研究以心理勵志書籍為研究對象，分析封面設計類型及認知需求層級的差異，其對讀者之心理態度與行為意圖的關係，整體研究共區分六個步驟，本研究依據這六個步驟分項進行實驗，每一個步驟欲執行的研究內容，如後所述。（1）步驟一：先透過兩次的專家焦點訪談，從中篩選出實驗刺激物；（2）步驟二：將書籍區分出四種不同的類型（個人成長類、人際關係類、應對壓力類、認識自我類），以及四種相對性的封面設計類型（插畫設計型、肖像設計型、情境設計型、文字設計型），共計 16 個實驗情境；（3）步驟三：挑選受測者進行「認知需求」問卷量表的填寫，將之區分出高、低層級的認知需求樣本；（4）步驟四：依據文獻擬定讀者之「心理態度」（視覺吸引度、專業信賴度）與「行為意圖」（購書意願度）的問卷量表，並進行問卷量表的信度檢測；（5）步驟五：將受測者分配到不同的實驗情境，接受實驗刺激並填寫相關的問卷量表；（6）步驟六：將實驗資料輸入 SPSS 統計軟體，檢測封面設計類型（自變數一）及認知需求層級（自變數二）的變因，對讀者心理態度與行為意圖反應的關係性（應變數）。整體的研究概念架構如下所示（圖 2）。

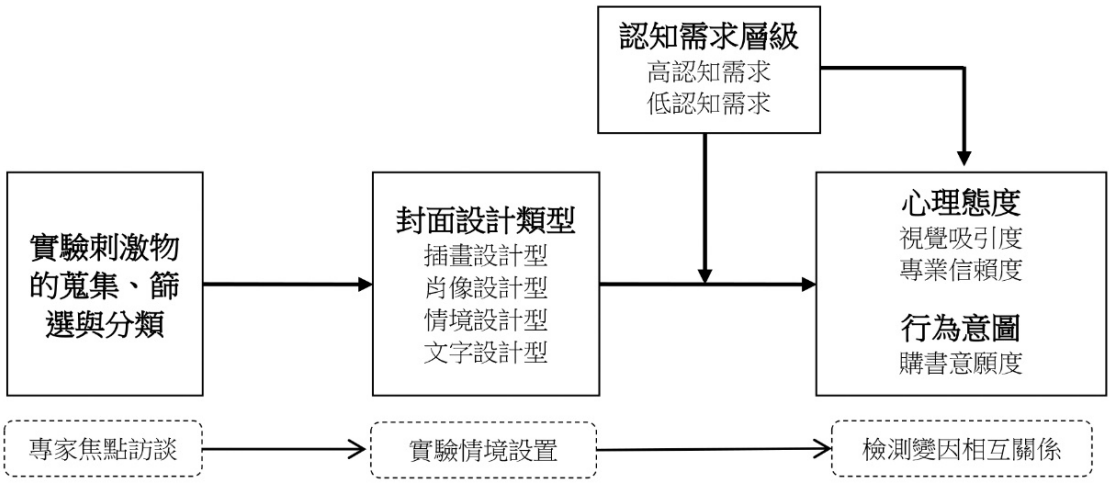


圖 2 研究概念架構圖

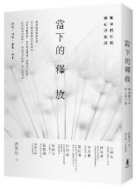
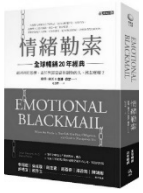
二、實驗刺激物的篩選

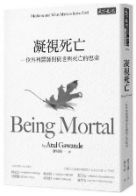
本研究於 2021 年 1 月下旬，從國內最大的網路書店—「博客來」（www.books.com.tw）進行書籍資料的蒐集。書籍蒐集依據兩個原則進行，其一為在心理勵志書籍類，該書籍有進入七日或三十日的 100 大暢銷書排行榜內；其二為書籍的名稱必須與心理勵志主題有關（如：人際關係、情緒控管、認識自我……等）。本研究初步共蒐集到 118 本符合研究意旨的相關書籍，後續進行兩次焦點團體訪談（focus group interview），請五位在平面設計行業中，至少有三年以上工作經驗的設計師擔任評分員，協助本研究進行實驗刺激物的篩選。

第一次焦點訪談進行的重點是請五位專家依據「個人成長」、「人際關係」、「應對壓力」與「認識自我」等書籍主題類型，對應「插畫設計」、「肖像設計」、「情境設計」及「文字設計」等封面的視覺設計類型，從最初的 118 本書籍中，挑出 80 本符合研究意旨的書籍（每一個對應的類型有 5 本，共有 16 種對應類型）；第二次焦點訪談進行的重點，係再請五位專家從每一類對應的 5 本書籍中，挑選出最適合做為實驗刺激物的書籍封面，最後挑選出來的書籍共計 16 本。本研究亦依據專家焦點團體法討論的結果，將之設定為「A-1、A-2、A-3、A-4…D-1、D-2、D-3、D-4」，共計 16 個實驗情境，詳細的內容說明如下（表 1）。

表 1 實驗刺激物與實驗情境說明表

書籍與封面設計對應類型		實驗刺激物	書籍資訊說明	實驗情境設置
個人成長類	插畫設計		● 書名：懂得藏起厭惡也能掏出真心 ● 作者：郝慧川 ● 出版社：方智 ● 出版日期：2020/09/01	A-1
	肖像設計		● 書名：你已是你所需的一切 ● 作者：詹詠然 ● 出版社：時報出版 ● 出版日期：2020/11/27	A-2
	情境設計		● 書名：原子習慣：細微改變帶來巨大成就的實證法則 ● 作者：詹姆斯・克利爾 ● 出版社：方智 ● 出版日期：2019/06/01	A-3
	文字設計		● 書名：放棄的力量 ● 作者：佩格・史翠普、艾倫・柏恩斯坦 ● 出版社：麥田 ● 出版日期：2014/10/02	A-4
人際關係類	插畫設計		● 書名：你不是失敗，你是值得更好的 ● 作者：角子 ● 出版社：平裝本 ● 出版日期：2019/12/30	B-1
	肖像設計		● 書名：蔡康永的情商課：為你自己活一次 ● 作者：蔡康永 ● 出版社：如何 ● 出版日期：2018/11/01	B-2

	情境設計		● 書名：一個人，你也要活得晴空萬里 ● 作者：角子 ● 出版社：平裝本 ● 出版日期：2020/12/29	B-3
	文字設計		● 書名：你的善良必須有點鋒芒 ● 作者：慕顏歌 ● 出版社：采實文化 ● 出版日期：2017/04/27	B-4
應對壓力類	插畫設計		● 書名：療癒，從感受情緒開始 ● 作者：留佩萱 ● 出版社：遠流 ● 出版日期：2019/08/28	C-1
	肖像設計		● 書名：心念自癒力：突破中醫、西醫的心療法 ● 作者：許瑞云、鄭先安 ● 出版社：天下文化 ● 出版日期：2020/07/31	C-2
	情境設計		● 書名：當下的釋放：解身體的痛，療心裡的傷 ● 作者：劉素珍 ● 出版社：木馬文化 ● 出版日期：2018/09/12	C-3
	文字設計		● 書名：情緒勒索 ● 作者：蘇珊・佛沃、唐娜・費瑟 ● 出版社：究竟 ● 出版日期：2017/09/01	C-4
認識自我類	插畫設計		● 書名：以為長大就會好了 ● 作者：金惠男、朴鐘錫 ● 出版社：大田 ● 出版日期：2020/07/01	D-1

肖像設計		● 書名：沒有別人，怎麼做自己？ ● 作者：邱昊奇 ● 出版社：遠流 ● 出版日期：2020/09/29	D-2
情境設計		● 書名：凝視死亡 ● 作者：葛文德 ● 出版社：天下文化 ● 出版日期：2018/08/15	D-3
文字設計		● 書名：新・斷捨離 ● 作者：山下英子 ● 出版社：平安文化 ● 出版日期：2020/09/28	D-4

三、實驗刺激物之信度分析

在尚未正式進行實驗前，為了要確認實驗刺激物之可信程度與提高研究的嚴謹度，本研究採用內容分析法（content analysis）進行相關信度分析，遂設計內容分析之編碼表，讓編碼員依據書籍類型與封面設計類型，進行實驗刺激物的編碼。編碼表內本研究將「書籍主題類型」建構為第一個類目，以「個人成長、人際關係、應對壓力、認識自我」為分析單位；再將「封面設計類型」建構為第二個類目，以「插畫設計、肖像設計、情境設計、文字設計」為分析單位，委請三位在書局任職至少有三年以上的專業人士擔任編碼，協助進行 16 本書籍封面的編碼。

資料回收後，本研究先計算三位編碼員之間的相互同意度（即：A 君—B 君；A 君—C 君；B 君—C 君），後續再計算三位編碼員共同的組合信度（composite reliability，CR）。本研究採用王石番（1991）的研究進行相關的信度分析（圖 3），經公式計算後三位編碼員之間的平均相互同意度為 0.693（A 君—B 君＝0.69；A 君—C 君＝0.72；B 君—C 君＝0.67），而最後獲得的組合信度係數值為 CR＝0.872（＞0.80；Kassarjiuan, 1977）。依據過去學者的文獻，此結果已達高信度水準，亦代表前一步驟之五位專家對於書籍封面分類的看法頗為一致，故 16 本書籍封面適合作為本研究之實驗刺激物。

$$\text{兩人相互同意度} = \frac{2\times M}{N_1 + N_2}$$

$$\text{組合信度（CR）} = \frac{N\times\text{平均相互同意度}}{1+[(N-1)\times\text{平均相互同意度}]}$$

備註：
M 為完全同意之數目
N_1 為第一位編碼員應有的同意數目
N_2 為第二位編碼員應有的同意數目
N 為編碼員之人數

圖 3 內容分析之信度檢測計算公式說明

四、問卷量表設計

本研究之問卷量表共有兩大部分，第一部分為「認知需求量表」（The Short Form of the Need for Cognition Scale, NCS），此量表是依據 Cacioppo、Petty 與 Kao（1982）的研究編制而成，共計 18 道題目（正負向題目各有九題），以李克特（Likert）七點量表（非常不同意＝1；非常同意＝7）進行調查。依據訊息推敲可能性模式（elaboration likelihood model）理論，認知需求量表可用來判斷受測者的人格特質，係屬於「高認知需求」或「低認知需求」傾向，不同高低認知需求傾向的人面對說服訊息的刺激時，其會循不同的途徑去接受訊息（中央路徑或周邊路徑）（Petty & Cacioppo, 1986），而本研究採用認知需求量表的用意，係欲將受測者的人格特質設定為變數，藉此更深入了解不同的讀者群反應的差異。第一部分所使用之認知需求量表，經 Cronbach's α 的檢定後，其內部一致性信度為 α＝0.86，已達到高信度水準（α＞0.70；Nunnally & Bernstein, 1994）（表 2）。

表 2 認知需求問卷量表內容（Cacioppo, Petty & Kao, 1982）

問卷題目	Cronbach's α
1. 我喜歡複雜而不喜歡簡單的問題	0.86
2. 我喜歡負責解決需要花很多腦筋思考的事情	
3. 我不以思考為樂（*）	
4. 我比較喜歡去做不用腦筋思考的事，而不願意去做需要思考的事（*）	
5. 我對那些需要花很多心思去想的事情避之唯恐不及（*）	
6. 我努力工作很長的一段時間會得到成就感	
7. 我不想費心思去多想事情（*）	
8. 與其去想一些長期計畫，我寧願想一些日常的小計畫*	
9. 我喜歡那些一旦學會就不用再想的工作（*）	
10. 靠著思考往上爬的想法正合我意	

11.	我喜歡那些需要想出新的方法來解決問題的工作
12.	學習新的思考方式沒有什麼意思(*)
13.	我願我這一生充滿著我必須解決的難題
14.	我喜歡抽象思考
15.	我喜歡需要動腦筋且困難的重要工作，而不喜歡還算重要但不需要多想的工作
16.	當我完成一件很費心的工作後，我感到的是解脫而不是滿足(*)
17.	我只在乎工作是否完成，而不在意它是如何或為何做成的(*)
18.	即使一些事物跟我個人無切身關係，我常常也會加以深思熟慮一番

備註：“（＊）”為負向題目

第二部分的量表是有關讀者觀看書籍封面後，引發的「心理態度」與「行為意圖」傾向的調查，此部分量表是參考 Appelman 與 Sundar（2016）；Raza、Bakar 與 Mohamad (2018)及 Richard 與 Guppy（2014）等人的研究編制而成，整體的量表係由「視覺吸引度」、「專業信賴度」與「購書意願度」三個主要的構面組合而成。「視覺吸引度」構面的設計，係用來測量書籍封面的視覺設計類型，被受測者關注的程度；「專業信賴度」構面的設計，係是用來測量書籍封面的視覺設計類型，給予受測者信任的程度；「購書意願度」構面的設計，則係用來測量書籍封面的視覺設計類型，引發讀者購書意願的程度。上述每一個構面皆有五道題目，共計 15 道題目，本研究同樣採用李克特（Likert）七點量表（非常不同意＝1；非常同意＝7）進行調查。第二部分所使用之心理態度與行為意圖量表，經 Cronbach's α 的檢定後，「視覺吸引度」的內部一致性信度為 α＝0.89；「專業信賴度」的內部一致性信度為 α＝0.82；「購書意願度」的內部一致性信度為 α＝0.90，三個構面的 α 值皆已達高信度水準（α＞0.70；Nunnally & Bernstein, 1994）（表 3）。

表 3 心理態度與行為意圖之問卷量表內容

構面		問卷題目	Cronbach's α
視覺吸引度	1.	這本書籍的封面設計讓我印象深刻	0.89
	2.	這本書籍的封面設計讓我感到愉悅	
	3.	這本書籍的封面設計會吸引我的目光	
	4.	這本書籍的封面設計不太具有美感(*)	
	5.	整體而言，我喜愛這本書籍的封面設計	

專業信賴度	1.	透過這本書籍的封面我覺得書中內容應該不會有誤導讀者的地方	0.82
	2.	透過這本書籍的封面我無法很安心地去閱讀書中的內容(*)	
	3.	透過這本書籍的封面我可以對書中的內容產生心理勵志的聯想	
	4.	透過這本書籍的封面我覺得作者在這個領域應該很具專業性	
	5.	透過這本書籍的封面我會想要進一步了解作者個人的專業背景	
購書意願度	1.	我會因為這本書籍的封面而對此書的內容產生興趣	0.90
	2.	我會因為這本書籍的封面而想要試閱此書的內容	
	3.	我會因為這本書籍的封面而失去購買此書的意願(*)	
	4.	我會因為這本書籍的封面而想要進一步了解出版商的資訊	
	5.	我會因為這本書籍的封面而花錢購買此書	

備註：“（＊）”為負向題目

五、正式實驗與受測者描述

本研究共設計了 16 個實驗情境（參表 1），以曾經購買心理勵志類書籍的讀者為樣本，採用 2×4 受測者間實驗設計（between-subjects experimental design）輔以立意抽樣法（purposive sampling）進行實驗，並於 2021 年 4 月 3 日至 2021 年 4 月 28 日進行施測。正式實驗之初，研究人員依據科技部學術研究倫理的規範，在取得受測者的知情同意後，才開始進行施測，整個實驗從研究人員解說始，受測者開始觀看實驗情境後，至填寫問卷結束，共約 20 至 30 分鐘左右。本研究最初發出 256 份問卷，最後獲得有效問卷共 243 份，有效問卷的回收率達 94.92%，受測者的年齡介於 19 歲~63 歲，其中男性有 98 人（佔 40.33%），女性有 145 人（佔 59.67%）。此外，在回收問卷後，本研究依據書籍封面四種不同的視覺設計類型，彙整所有的問卷資料，經資料統計後，以「插畫設計」為主的實驗情境（A-1、B-1、C-1、D-1）共有 60 筆；以「肖像設計」為主的實驗情境（A-2、B-2、C-2、D-2）共有 62 筆；以「情境設計」為主的實驗情境（A-3、B-3、C-3、D-3）共有 60 筆；以「文字設計」為主的實驗情境（A-4、B-4、C-4、D-4）共有 61 筆。

六、受測者之認知需求樣本區分

在認知需求樣本區分方面，本研究依循過去學者的文獻，採用事後分類法（post classification）（Meyers-Levy & Malaviya, 1999），將受測者的認知需求分數加總之後，以中位數（median）作為區分高、低認知需求樣本的依據（Mantel & Kardes, 1999）。經統計分析，此構面的中位數為 79，最

後資料分析結果，得「高認知需求樣本」共有 122 人（佔 50.21%）;「低認知需求樣本」共有 121 人（佔 49.79%），高、低認知需求詳細的樣本人數分配，茲彙整於下（表 4）。此外，為了要確認高、低認知需求樣本是否真的存在差異性，本研究以每一位受測者所獲得到的認知需求總分為變項，輔以卡方同質性檢定（test of homogeneity），檢測高、低認知需求樣本之間的差異水準，檢定結果為 $\chi^2=150.71$，$df=28$，已達到 $p<.001$（$p=.000$）的顯著水準。換言之，兩者之間確實有差異性的存在，樣本之間的差異性適合作為第二的自變數，以進一步檢定對心理態度與行為意圖的影響。

表 4 高、低認知需求樣本人數分配表

		書籍封面之視覺設計類型				
		插畫設計	肖像設計	情境設計	文字設計	總計
認知需求層級	低認知需求	35	36	30	31	121
	高認知需求	25	26	30	30	122
	總計	60	62	60	61	243

肆、資料分析與結果

一、樣本之平均值與標準差

本研究的實驗係以受測者的心理態度與行為意圖為應變數，包括「視覺吸引度」、「專業信賴度」與「購書意願度」等三個主要的構面。初步觀察各個應變數的反應結果得知，在「視覺吸引度」構面上，低認知需求傾向者的平均值為 $M=4.67$（$Std.=1.21$），高認知需求者的平均值為 $M=4.32$（$Std.=1.09$）；另在「專業信賴度」構面上，低認知需求傾向者的平均值為 $M=4.76$（$Std.=1.08$），高認知需求者的平均值為 $M=4.43$（$Std.=1.06$）；最後，在「購書意願度」構面上，低認知需求傾向者之平均值為 $M=4.50$（$Std.=1.22$），高認知需求者的平均值為 $M=4.57$（$Std.=1.20$）。

從下表 5 觀察四種不同封面類型的平均值，亦初步得知，「插畫設計」型的書籍封面，較能吸引低認知需求讀者的目光（視覺吸引度 $M=5.09$；$Std.=0.86$）；另「情境設計」型的書籍封面，較能獲得低認知需求讀者的信賴感（專業信賴度 $M=5.01$；$Std.=1.13$）與最佳的購書意圖（購書意願度 $M=4.81$；$Std.=1.26$）。此外，本研究也初步發現，「文字設計」型的書籍封面，較能吸引高認知需求讀者的目光（視覺吸引度 $M=4.67$；$Std.=0.98$），以及獲得較佳的信賴感（專業信賴度 $M=4.77$；$Std.=1.24$）與購書意圖（購書意願度 $M=4.62$；$Std.=0.89$）。

表 5 自變數在應變數所得之樣本平均值與標準差摘要表

	認知需求	封面類型	*M*	*Std.*	認知需求	封面類型	*M*	*Std.*
視覺吸引度	低認知需求	插畫設計	5.09	0.86	高認知需求	插畫設計	4.43	1.25
		肖像設計	4.51	1.45		肖像設計	3.82	1.06
		情境設計	4.75	1.43		情境設計	4.48	1.07
		文字設計	4.30	1.00		文字設計	4.67	0.98
		總計	4.69	1.21		總計	4.32	1.09
專業信賴度	低認知需求	插畫設計	4.85	1.15	高認知需求	插畫設計	4.42	1.07
		肖像設計	4.75	1.09		肖像設計	4.20	1.13
		情境設計	5.01	1.13		情境設計	4.64	1.03
		文字設計	4.42	1.04		文字設計	4.77	1.24
		總計	4.76	1.08		總計	4.50	1.11
購書意願度	低認知需求	插畫設計	4.75	1.07	高認知需求	插畫設計	4.30	1.28
		肖像設計	4.43	1.54		肖像設計	3.76	1.36
		情境設計	4.81	1.26		情境設計	4.48	1.06
		文字設計	3.99	0.88		文字設計	4.62	0.89
		總計	4.50	1.22		總計	4.27	1.20

二、認知需求層級與封面設計類型差異的影響

本研究以二因子變異數分析（two-way ANOVA）檢定「認知需求層級」（自變數一）與「封面設計類型」（自變數二）分別對心理態度與行為意圖的影響。結果顯示在視覺吸引度、專業信賴度、購書意願度等三個構面的應變數，其兩個自變數相互影響（認知需求×封面類型）的 F 值，皆已達到 $p<.05$ 的顯著水準（視覺吸引度 $p=.033$、專業信賴度 $p=.012$、購書意願度 $p=.013$）（表 6）。

此結果說明，受測者接受心理勵志類書籍封面的實驗情境後，表現出的「視覺吸引度」、「專業信賴度」與「購書意願度」，在兩個自變數的影響之下具有交互作用（interaction）的現象。換言之，「認知需求層級」與「封面設計類型」兩自變數，對「視覺吸引度、專業信賴度、購書意願度」三個構面的影響，其會因另一個自變項的不同而有所改變。

表 6 認知需求層級與封面設計類型在心理態度與行為意圖之變異數分析摘要表

變異來源			*SS*	*df*	*MS*	*F*	*Sig.*
視覺吸引度	認知需求層級（A）	SS_a	5.88	1	5.88	4.71	.031*
	封面設計類型（B）	SS_b	11.71	3	11.71	3.13	.026*
	認知需求×封面類型（A×B）	SS_{ab}	11.06	3	11.06	2.96	.033*
專業信賴度	認知需求層級（A）	SS_a	3.75	1	3.75	5.44	.021*
	封面設計類型（B）	SS_b	3.80	3	3.80	1.84	.141
	認知需求×封面類型（A×B）	SS_{ab}	7.64	3	7.64	2.55	.012*
購書意願度	認知需求層級（A）	SS_a	2.40	1	2.40	1.74	.189
	封面設計類型（B）	SS_b	10.66	3	10.66	2.57	.055
	認知需求×封面類型（A×B）	SS_{ab}	15.19	3	15.19	3.66	.013*

*$p<.05$

本研究進一步進行單純主要效果（simple main effect）的顯著性檢定，藉以瞭解兩自變數對應變數的影響層面，同時確認自變數之間是否真有因果關係的存在，若當單純主要效果達到顯著時，本研究將採用 Tukey 法進行事後比較（Post-Hoc），藉以確認兩個自變數對應變數影響的因果關係。最後的檢定結果，茲說明如下（表 7）：

（一）在「視覺吸引度」方面：書籍封面不論採用「插畫設計」（$F_{(1,58)}=5.89$，$p<.05$）類型或「肖像設計」（$F_{(1,60)}=4.73$，$p<.001$）類型，兩者皆會對不同認知需求層級的讀者產生顯著性的影響（低認知需求＞高認知需求）。此外，高認知需求讀者面對「文字設計」類型的書籍封面，其表現出來的視覺吸引度會優於「肖像設計」類型的書籍封面（$F_{(3,118)}=4.31$，$p<.01$，文字設計＞肖像設計）。

（二）在「專業信賴度」方面：書籍封面採用「肖像設計」（$F_{(1,60)}=6.61$，$p<.05$）類型，其會對不同認知需求層級的讀者產生顯著性的影響（低認知需求＞高認知需求）。此外，低認知需求讀者面對「情境設計」類型的書籍封面，其表現出來的專業信賴度會優於「文字設計」類型的書籍封面（$F_{(3,117)}=1.90$，$p<.05$，情境設計＞文字設計）；另，高認知需求讀者面對「文字設計」類型的書籍封面，其表現出來的專業信賴度會優於「肖像設計」類型的書籍封面（$F_{(3,118)}=3.02$，$p<.05$，文字設計＞肖像設計）。

（三）在「購書意願度」方面：書籍封面採用「文字設計」（$F_{(1,59)}=8.52$，$p<.01$）類型，其會對不同認知需求層級的讀者產生顯著性的影響（高認知需求＞低認知需求）。此外，低認知需求讀者面對「情境設計」類型的書籍封面，其表現出來的專業信賴度會優於「文字設計」類型的書籍封面（$F_{(3,117)}=3.02$，$p<.05$，情境設計＞文字設計）；另高認知需求讀者面對「文字設計」類型的書籍封面，其表現出來的專業信賴度會優於「肖像設計」類型的書籍封面（$F_{(3,118)}=3.68$，$p<.05$，文字設計＞肖像設計），上述的檢定與第二構面「專業信賴度」的檢定呈現相同的結果。

表 7 單純主效應檢定結果之變異數分析摘要表

變異來源		*SS*	*df*	*MS*	*F*	*Sig.*	Post-Hoc
視覺吸引度	認知需求層級（SS_a）						
	在插畫設計（B1）	6.34	1	6.34	5.89	.018*	A1＞A2
	在肖像設計（B2）	7.21	1	7.21	9.73	.000***	A1＞A2
	在情境設計（B3）	1.12	1	1.12	.71	.404	—
	在文字設計（B4）	2.10	1	2.10	.102	.111	—
	封面設計類型（SS_b）						
	在低認知需求（A1）	11.19	3	3.73	2.64	.053	—
	在高認知需求（A2）	14.02	3	4.67	4.31	.006**	B4＞B2
專業信賴度	認知需求層級（SS_a）						
	在插畫設計（B1）	2.66	1	2.66	3.80	.056	—
	在肖像設計（B2）	4.63	1	4.63	6.61	.013*	A1＞A2
	在情境設計（B3）	2.09	1	2.09	2.76	.102	—
	在文字設計（B4）	1.91	1	1.91	3.20	.079	—
	封面設計類型（SS_b）						
	在低認知需求（A1）	5.69	3	1.89	2.78	.044*	B3＞B4
	在高認知需求（A2）	6.30	3	2.10	3.02	.033*	B4＞B2
購書意願度	認知需求層級（SS_a）						
	在插畫設計（B1）	2.96	1	2.96	2.21	.143	—
	在肖像設計（B2）	6.77	1	6.77	3.27	.075	—
	在情境設計（B3）	1.54	1	1.54	1.12	.295	—

在文字設計（B4）	6.22	1	6.22	8.52	.005**	A2＞A1
封面設計類型（SS_b）						
在低認知需求（A1）	12.90	3	4.30	3.02	.032*	B3＞B4
在高認知需求（A2）	14.83	3	4.94	3.68	.014*	B4＞B2

*$p<.05$　**$p<.01$　***$p<.001$

伍、問題分析與討論

本研究觀察市面上心理勵志書籍的封面設計風格，並依據過去設計與藝術的相關研究文獻，將之區分為「插畫設計」、「肖像設計」、「情境設計」與「文字設計」等四種不同的設計類型，從中探索不同的書籍封面設計類型（自變數一），對讀者的心理態度（視覺吸引度、專業信賴度）與行為意圖（購書意願度）的影響。最後研究發現，心理勵志類書籍透過不同類型的封面設計，確實會對讀者的心理態度與行為意圖造成影響。本研究亦進一步發現，在「視覺吸引度」方面，以「插畫設計」為主的封面類型，最容易吸引讀者的目光；在「專業信賴度」方面，以「情境設計」為主的封面類型，最容易獲得讀者的信賴；在「購書意願度」方面，同樣也是以「情境設計」為主的封面類型，最容易驅使讀者產生購書意願。

更深入地分析上述的研究發現，過去的學者認為書籍封面是從版面編排與內容視覺化的過程中，被平面設計師運用獨特的視覺設計技巧而創造出來的（Chu, 2018），其中書籍封面上的插畫，並不僅僅只是單一的繪畫性質，平面設計師必須根據書中的情節或內容的屬性，透過個人的繪畫技巧將之展現在二維的版面上，這種視覺化的過程通常會讓書籍變得更有趣，同時也會拉近讀者與書籍的距離（Ziegler, 2018）。何以插畫設計的書籍封面會較容易吸引讀者的目光，另一個原因是插畫具有美術的性質（nature of art），而大多數的讀者都不擅長美術，對於自己不擅長的事物，他人可以把它做得很好，甚至超乎自己的想像力，並讀者可以依據圖畫想像書中的內容，這種良性雙向互動的溝通方式，則較容易獲得讀者的青睞（Batič & Haramija, 2018）。此外，先屏除掉讀者認知需求的變因，「情境設計」類型的封面，比較容易獲得讀者的專業信賴與購買意願；對此，本研究認為情境設計是運用攝影或影像合成技巧，為書籍封面創造出一個寫實或超現實的畫面出來，此畫面或許能連結讀者過去的生活事物，從而讓讀者從封面的圖像故事，並進一步感受到書籍內容的氛圍與專業，「一個好的圖像情境勝過的千言萬語」或許就是這個道理，至於專業信賴度與購書意願度之間有無相同的影響路徑，則需要進一步研究實證才能確定。

本研究第二的自變數是從讀者的認知需求層級切入，透過認知需求量表的測量，將受測者區分為低、高不同認知需求層級的讀者群，經統計分析發現以「插畫設計」與「肖像設計」為主的封面

類型，比較容易擄獲「低認知需求」讀者的目光（視覺吸引度較佳），另以「情境設計」為主的封面類型，亦比較容易誘發「低認知需求」讀者的專業信賴感（專業信賴度較佳）及購書意願（購書意願度較佳），此結果與自變數一（封面設計類型的影響）的研究發現相似；此外，更有趣的研究發現是在高認知需求的讀者群上，經統計分析發現以「文字設計」為主的封面類型，不僅能夠吸引「高認知需求」的讀者的目光，亦能獲得較佳的專業信賴度與購書意願，這是一個值得深入剖析的研究發現。Cacioppo 與 Petty（1982）曾指出，個人在勘查訊息動機上的差異，會產生不同程度的認知反應與訊息處理，尤其當收訊者在面對需要深度處理的資訊時，此情況則會顯得特別的明顯；對此，本研究推論心理勵志類型的書籍，其內容比起一般的文學類書籍，更具專業性與知識性，而高認知需求者從封面上，需要有更多的訊息線索，讓他們可以去勘查、接受與判斷書籍的相關內容，而以「文字設計」為主的封面類型，正好係透過「語言環」（verbal loop）（Rossiter & Percy, 1980）的路徑，讓高認知需求者產生更多的訊息處理動機，Chang（2007）在其研究中，將這種處理訊息動機的差異定義為「診斷產品訊息」（diagnostic product information）力的差異，該篇研究指出當診斷產品訊息力被表現出來時，收訊者會對主訊息內容和商品資訊做出更多的反應。因此，本研究認為「認知需求的差異」，不僅是讀者的認知風格表現，同時也是訊息涉入、邏輯推敲與線索整合等程度上的展現。

陸、結論與建議

國內知名的誠品書店曾與研究機構共同合作，其分析逾 200 萬會員的閱讀行為後發現，大眾心理等人文類書籍，在 2019 年首度超越文學類書籍，成為讀者最愛的閱讀類別。事實上，近年來心理勵志類書籍受到讀者的青睞例子不勝枚舉，例如：2014 年出版的《被討厭的勇氣》（The Courage to Be Disliked），此本書籍用哲學家與年輕人對話方式，闡述阿德勒（Alfred Adler）心理學的相關內容，其銷售量超過 20 萬冊，並連續五年出現在百大書籍暢銷排行榜中，正也顯示現代人的工作壓力、心靈指引的需求，以及可以窺視到社會群體生活的軌跡。再者，一本書籍發行的成功與否，除了內容須符合讀者的需求之外，封面的設計風格也會影響人們的閱讀意願，因為書籍封面旨在為潛在讀者提供有關書籍內容的線索，因此它們被特意設計為作者和讀者之間的一種交流形式，亦如 Zhang et al.（2021）所言：封面設計是一本書的靈魂，它能傳遞出書籍的屬性及引發閱讀的興趣，故如何透過書籍的封面設計與讀者進行溝通，抑或根據特定讀者群的喜好設計有吸引力的封面，這幾件事情對出版商格外的重要。

本次研究透過嚴謹的實驗過程與資料分析，最後歸納出三個主要的顯著結果，分別為：（1）以「插畫設計」與「肖像設計」為主的封面類型，比較容易擄獲低認知需求讀者的目光；（2）以「情

境設計」為主的封面類型，亦比較容易誘發低認知需求讀者的專業信賴感及購書意願；（3）以「文字設計」為主的封面類型，不僅能夠吸引「高認知需求」的讀者的目光，亦能獲得較佳的專業信賴與購書意願。上述的三個主要的研究結果，提供給出版商與作家們，未來出版心理勵志類相關書籍，在著手進行書籍封面設計時的參考依據。此外，透過本次的研究我們也發現，書籍的封面存在著甚多與讀者溝通的問題，適切的封面設計不僅可以向潛在的讀者傳達某些重要的訊息，亦會引領讀者預先研判書中內容的走向，並成功地將書籍銷售出去，故任何一本即將出版的書籍，出版商都會為它量身設計一個獨特的封面，藉此吸引讀者的關注，也引發讀者試閱的興趣。

過去也有些出版商認為，只要書籍內容夠專業符合讀者群所需，書籍的銷售量就會節節上升，但本次研究的結果卻不然，因為書籍的內容係讀者購買書籍後才可以獲知，真正影響讀者購買的重要因素，還是在於書籍封面設計給予讀者的想像，亦如 D’Astous et al.（2006）的研究發現，書籍封面的吸引力確實會影響讀者對新書發行的興趣，而 Leemans 與 Stokmans（1991）也在圖書購買決策過程的研究中發現，書籍的外觀與封面係影響讀者是否決定購買該書的重要因子，這些研究結果都在在地證明，書籍封面設計對讀者心理態度的影響作用。此外，本論文的研究結果也呼應 Gudinavičius 與 Šuminas（2017）所言，書籍封面的視覺設計極為重要，因為封面設計中所使用的藝術風格、構圖和配色構思等，這些視覺形式或風格都會傳達出與書籍內容有關的訊息。最後，本研究認為書籍封面並非只是藝術風格的展現，事實上它是一種有意圖的設計過程，書籍透過封面所傳達出來的訊息，不僅具有書籍行銷的功能性，亦會影響讀者對這本書籍的關注度，故本研究建議任何新書出版之時，出版商都需謹慎去思考讀者群、作者及書籍內容三者的關係，如此出版的書籍才能達到三贏的結果。

參考文獻

王石番（1991）。**傳播內容分析法：理論與實證**。臺北市：幼獅文化事業公司。

Appelman, A., & Sundar, S. S. (2016). Measuring message credibility: Construction and validation of an exclusive scale. *Journalism & Mass Communication Quarterly, 93*(1), 59-79.

Barnard, M. (2013). *Graphic design as communication*. New York, NY: Routledge.

Baruchson-Arbib, S. (1996). Information and supportive literature in" Aid organizations" the case of Israel. *Libri, 46*, 168-172.

Batič, J., & Haramija, D. (2018). The role of illustration in interpreting a multimodal literary text. *The New Educational Review*, *52*(1), 195-205.

Batra, R., & Stayman, D. M. (1990). The role of mood in advertising effectiveness. *Journal of Consumer Research*, *17*(2), 203-214.

Bergsma, A. (2008). Do self-help books help?. *Journal of Happiness Studies*, *9*(3), 341-360.

Bloome, D. (1985). Reading as a social process. *Language Arts, 62*(2), 134-142.

Dixon, P., Bortolussi, M., & Mullins, B. (2015). Judging a book by its cover. *Scientific Study of Literature*, *5*(1), 23-48.

Cacioppo, J. T., & Petty, R. E. (1982). The need for cognition. *Journal of Personality and Social Psychology, 42*(1), 116-131.

Cacioppo, J. T., Petty, R. E., & Kao, F. C. (1984). The efficient assessment of need for cognition. *Journal of Personality Assessment*, *48*(3), 306-307.

Cacioppo, J. T., Petty, R. E., & Morris, K. J. (1983). Effects of need for cognition on message evaluation, recall, and persuasion. *Journal of Personality and Social Psychology*, *45*(4), 805-818.

Chang, C. (2007). Diagnostic advertising content and individual differences: Testing a resource-matching perspective with a Taiwanese sample. *Journal of Advertising*, *36*(3), 75-84.

Chu, Y. (2018). Analysis of the application of illustration art in graphic design. In *2018 3rd International Conference on Politics, Economics and Law* (ICPEL 2018) (pp. 539-541). Zhengzhou, China: Atlantis Press.

D'Astous, A., Colbert, F., & Mbarek, I. (2006). Factors influencing readers' interest in new book releases: An experimental study. *Poetics*, *34*(2), 134-147.

Duro, L., Machado, P., & Rebelo, A. (2012). Graphic narratives: generative book covers. In *ACM SIGGRAPH 2012* Posters (pp. 1-1).

Elkins, J. (2008). Six stories from the end of representation: images in painting, photography, astronomy, microscopy, particle physics, and quantum mechanics, 1980-2000. California, United States: Stanford University Press.

Gudinavičius, A., & Šuminas, A. (2017). Choosing a book by its cover: analysis of a reader's choice. *Journal of Documentation, 74*(2), 430-446.

Huang, J., Chen, S., Wu, J., & Lin, R. (2019). Analysis of cover design styles of magazines. In *International Conference on Human-Computer Interaction* (pp. 45-59). Cham, Switzerland: Springer.

Harland, R. (2011). The dimensions of graphic design and its spheres of influence. *Design Issues*, *27* (1), 21-34.

Haugtvedt, C. P., & Petty, R. E. (1992). Personality and persuasion: Need for cognition moderates the persistence and resistance of attitude changes. *Journal of Personality and Social Psychology*, *63*(2), 308-319.

Jakobson, R. (1987). *Language in literature*. Cambridge, England: Harvard University Press.

Jiang, M. (2021). Book cover as intersemiotic translation: between image, text and culture. *Asia Pacific Translation and Intercultural Studies*, *8*(3), 219-235.

Kassarjian, H. H. (1977). Content analysis in consumer research. *Journal of Consumer Research, 4*(1), 8-18.

Kratz, C. A. (1994). On telling/selling a book by its cover. *Cultural Anthropology*, *9*(2), 179-200.

Leemans, H., & Stokmans, M. (1991). Attributes used in choosing books. *Poetics*, *20*(5-6), 487-505.

Luchins, A. S., & Luchins, E. H. (1984). Primacy effects and the nature of the communications: Movie pictures. *The Journal of General Psychology*, *110*(1), 11-22.

Mantel, S. P., & Kardes, F. R. (1999), The role of direction, attribute-based processing, and attitude-based processing in consumer preference. *Journal of Consumer Research, 25*(4), 335-352.

Meyers-Levy, J., & Malaviya, P. (1999). Consumers' processing of persuasive advertisements: An integrative framework of persuasion theories. *Journal of marketing*, *63*(4_suppl1), 45-60.

Norcross, J. C. (2000). Psychotherapist self-care: Practitioner-tested, research-informed strategies. Professional Psychology: *Research and Practice, 31*(6), 710-713.

Nunnally, J. C., & Bernstein, I. H. (1994). Psychometric theory. New York, NY: McGrawHill.

Parks, A. C., & Szanto, R. K. (2013). Assessing the efficacy and effectiveness of a positive psychologybased self-help book. *Terapia Psicológica*, *31*(1), 141-148.

Petty, R. E., & Cacioppo, J. T. (1986). The elaboration likelihood model of persuasion. In *Communication and persuasion* (pp. 1-24). New York, NY: Springer.

Petty, R. E., Cacioppo, J. T., & Schumann, D. (1983). Central and peripheral routes to advertising effectiveness: The moderating role of involvement. *Journal of Consumer Research*, *10*(2), 135-146.

Priluck, R., & Till, B. D. (2004). The role of contingency awareness, involvement and need for cognition in attitude formation. *Journal of the Academy of Marketing Science*, *32*(3), 329-344.

Raza, S. H., Bakar, H. A., & Mohamad, B. (2018). Advertising appeals and Malaysian culture norms: Scale content validation. *Journal of Asian Pacific Communication, 28*(1), 61-82.

Richard, J. E., & Guppy, S. (2014). Facebook: Investigating the influence on consumer purchase intention. *Asian Journal of Business Research, 4*(2), 1-15.

Rossiter, J. R., & Percy, L. (1987). *Advertising and Promotion Management*. Singapore City, Singapore: McGraw-Hill.

Rupert, P. A., & Dorociak, K. E. (2019). Self-care, stress, and well-being among practicing psychologists. *Professional Psychology: Research and Practice*, *50*(5), 343-350.

Serafini, F., Kachorsky, D., & Goff, M. (2015). Representing reading: An analysis of professional development book covers. *Journal of Language and Literacy Education*, *11*(2), 94-115.

Starker, S. (2002). Oracle at the supermarket; The American preoccupation with self-help books. New Brunswick: Transaction Publishers.

Sturken, M., & Cartwright, L. (2001). *Practices of looking*. Oxford, England: Oxford University Press.

Suhaimi, M. S., Hashim, M. F., & Sha'ri, S. N. (2019). Visual illustration and photography on Islamic book cover designs: A semiotic analysis. *International Journal of Heritage, Art, and Multimedia*, *2*(5), 34-41.

Thorlacius, L. (2005). The good portrait of the academic author. *Nordicom Review*, *26*(2), 85-101.

Wikipedia (2021), *Self-help boo*k. Retrieved from: https://en.wikipedia.org/wiki/Self-help_book

Ziegler, K. (2018). *What is an illustrator's role?*. Author Learning Center network. Retrieved from: https://www.authorlearningcenter.com/writing/children-s-books/w/illustrations/1815/what-is-an-illustrator-s-role---article

A Study on the Relationship Between Book Cover and Readers' Psychological Attitude and Behavioral Intention: The Case Study of Self-Help Books

Chao-Ming Yang*、Yi-Yun Wu**

Abstract

According to the research, most of the psychological advice for improving the quality of life is not obtained in the psychological consultation room of the clinic, but from the mass media magazines or professional books. In addition to whether the content meets the needs of the readership, the design form of the book cover also plays a key role. This paper took psychological inspirational books as the research object, adopted a 4 × 2 between-subjects experimental design, and explored the role of "cover design types" (illustration, portrait, scenario, typography) and "need for cognitive difference" (low-NFC, high-NFC), the influences on readers' psychological attitudes and behavioral intentions. Overall, the experiments contained 16 conditions, and a total of 243 valid samples were collected (98 from men and 145 from women). Two-way analysis of variance was employed to examine dependent variables. This study yielded 3 results: (a) Cover types based on "illustration design" and "portrait design" were easier to capture the attention of readers with low-NFC. (b) The cover type mainly based on "scenario design" was also more likely to induce the professional trust and willingness to purchase books of readers with low-NFC. (c) The cover type mainly based on "typography design" can not only attracted the attention of readers with high-NFC, but also obtained better professional trust and book purchase willingness. Cover design is the soul of a book. It can not only convey the attributes of the book, but also arouse readers' interest in reading. The results of this study can be provided to publishers and psychological inspirational writers as a reference for future book writing and publication.

Keywords: self-help book, cover design, psychological attitude, behavioral intention, need for cognitive

* Professor, Department of Visual Communication Design, Ming Chi University of Technology
** Master, Department of Visual Communication Design, Ming Chi University of Technology

臺灣新生代女性藝術的創作再現與蘊意

許如婷*

收件日期 2022 年 4 月 4 日
接受日期 2022 年 10 月 25 日

摘要

臺灣於1990年代中、後期，在「性別主流化」（Gender mainstreaming）價值的理念中，當代「女性藝術」已蔚為風潮，並爭取了男／女平權的創作環境。因此，本研究以臺灣新生代女性藝術創作者、作品為研究對象，以詮釋她們的創作風格、文化意涵。研究以深度訪談為取徑，發現新生代女性藝術創作以數位科技多元媒材為主，並仿如是當代藝術思潮脈動的翻版，展現了與臺灣70年、80年女性創作者迥然不同之創作風貌。

研究發現，其一，新生代女性藝術對於「性別」乃採取一種流動、跨性別的認同方式，在創作中提出一種「酷兒化」的文化想像，構築一個酷兒的時間及空間，以作為性別流動的替代出口。其二，融入當代藝術思潮「關係美學」的內涵，她們的作品藉由重溯過往歷史敘事，或是觀照自我心靈之方式，連結觀者之間關係，展現了獨特的風格。其三，面對新／舊、現代／傳統交迭，她們以一種「交陪」美學形式，試著讓傳統民俗技藝、歷史故事與當代藝術語境進行對話，以召喚、填補／反轉觀者的記憶。其四，新生代女性藝術以一種個人多元角色式的方式創作，她們同時兼互創作者、策展人、表演者及田野觀察者的角色交疊。其五，她們展現微感性的美學，藉由自己生命傷痛、晦暗的經驗作為題材，以對社會、生命甚至難忘記憶作一反思、釋放，展現了個人感性的抒發、喃喃自語。

關鍵詞：女性藝術、新生代女性藝術、性別、跨性別

* 玄奘大學大眾傳播學系副教授

壹、前言：臺灣新生代女性藝術（new generation of women's art）創作的崛起

伴隨 1979、1980 年代美國女性藝術批評學者 Linda Nochlin 在《女人、藝術與權力》*Woman、Art and Power* 一書，首先發難提出：「為何歷史上沒有偉大的女藝術家？（Why have there been no great woman artist？）」疑問（Nochlin，1988: 1-36），迫使「女性藝術」（Women's art）思潮蔓延至全球。其中，臺灣「女性藝術」[1] 首次被提出，並且與「女性主義」及「女性議題」公開被探討，是在 1980 年代末期至 1990 年代初期，正值婦女解放運動的女性意識覺醒之社會背景（王雅各，2003: 18-20），隨之一種以女人觀點而進行創作的發聲行動，在融入婦女運動的兩性平權爭取、社會性別尊重的抗爭中，開始臺灣「女性藝術」的圖象。

臺灣「女性藝術」的興起，在 1980、1990 年期間，試圖批判以男性為主的藝術史記載、藝術機制（藝術教育、政府藝術單位、公私立藝術空間、展覽方式、替代空間）及創作風格展現（蕭瓊瑞，1991；陳香君，1999；謝鴻均，2003: 18）。進而訴求一種專屬於女人的「女性觀點」創作，以縫補／介入方式重新書寫「新藝術史」（Pollock，1988: 480；Broude & Garrard，1992）；尋找臺灣版的女性畢卡索及達文西之「天才／大師」；提倡「陰性書寫」（feminine writing）或「女性話語」（Woman speak）（Cixous，1981）策略，鼓勵以女人生活經驗、美感、身體、情慾，及相關圖／影像進行創作。

進入 1990 年代中、後期，臺灣當代「女性藝術」已蔚為風潮，並且在「性別主流化」（Gender mainstreaming）價值宣導中，臺灣女性藝術創作者已經爭取了男女平權的創作環境。因此，在藝術體制面，不論美術館、藝廊、公私立藝術機構、藝術替代空間、個展、聯展與學校相關學系，皆可看到眾多女人爲女性藝術流血／淚奮鬥歷程的痕跡及成效。在藝術創作上，她們的創作從一種以女性身體介入批判男性的風格中，逐漸轉向多元的（身體展演、女性意象、政治批判、數位科技、自然、環保、移工、新住民）題材的關注。更甚者，在集結力量上，「女性藝術」不再孤軍奮鬥，轉而與不同婦女解放團體聯盟，並以聯展集結的方式，為女性藝術「發笑／發聲」（Isaak，1996）。

2002 年以降伴隨社會性別意識的解放，以及女性主義觀點新思潮（酷兒理論、同志理論）出現，強調一種流動、去中心的性別意識，致使臺灣的「女性藝術」走向多元、自由化的面貌，同時也出現了一群年輕的女性藝術創作者，即「新生代女性藝術」[2]（謝亦晴，2010；陸蓉之，2002；林

1 本研究所討論之「女性藝術」（Women Art）觀點，乃參考傅嘉琿的分析，主張女性藝術分為兩種類型，第一種女性藝術，則是女性（包含生理和社會的女性）所創作的藝術。第二種女性藝術，則和女性主義以及女性意識有關的藝術實踐（傅嘉琿 1998：268-269）。

2 本研究所提「新生代女性藝術創作」乃參閱謝亦晴（2010）、陸蓉之（2002）、林珮淳（1998）及陳明惠（2018）所提出之概念，指涉新生代女性藝術創作者及她們的創作作品。相關著作包括：謝亦晴（2010）。〈六位新生代女性藝術家創作

珮淳，1998，陳明惠，2018），她們所面對的藝術環境是：「已經不需要考慮創作上性別身分的處境問題、也不再談及關於女性身分在藝術創作中的樣態、亦不需考慮女性創作風格的標榜或邊緣化」（謝鴻均，2003；陸蓉之，2002；林珮淳，1998；簡瑛瑛，1998）。

相較於 1980、1990 年代出現的臺灣女性藝術創作者，新生代女性藝術創作者已經擺脫了性別問題的探索，不論在藝術史、體制及創作風格她們皆取得了相對發聲位置。並且，在數位科技匯流及網路媒體盛行的「數位／科技藝術」當代藝術思潮中，她們不論在創作題材、媒材運用及形式上，皆展現了多元又豐富的風格。然而，新生代女性藝術創作者所展現的創作面貌，在目前現有的相關學術文獻中是較缺乏的，也未被納入「女性藝術」發展分期歸類的文獻之中。因此，本研究認為 2000 年中、後期崛起的新生代女性藝術，她們及她們的作品呈現新樣貌是值得關注的，故以此議題為核心而開始構思。其中，以 2000 年中、後期崛起的創作者作為界定的原因，乃考量新生代女性藝術家的年齡介於 30 歲至 45 歲（出生於 1977 年至 1990 年），而她們幾乎是大學時期就讀相關學系即開始嘗試包括：於課堂、分組、畢業製作或校外競賽進行創作；參與藝術相關個展或是聯展而創作。依循以上，臺灣新生代女性藝術創作者於大學時期崛起創作則適逢為 2000 年中、後期，成為本研究界定之緣由。

如 Pierre Bourdieu 談及藝術，乃主張藝術創作是社會與文化實踐的結果，其中藝術生態裡的權力累積、轉移與運作構成了文化場域的基礎，並「再現」（representation）社會文化機制。因此，相較於 1980 年出現的中生代女性藝術，新生代女性藝術創作者面對不同於過去的藝術性別結構、性別意識訴求、藝術體制之環境，她們的創作風格、媒材運用，與創作主題呈現哪些轉變，她們的創作再現哪些意涵、欲傳達哪些社會文化意義？因著這些疑問，興起研究的動機與興趣。於是，本研究試圖探討臺灣當代 2000 年代中、後期崛起於藝壇的新生代女性藝術（創作者與作品），她們身處在一個解放的、多元的及跨越男／女二元的藝術環境，她們的作品呈現哪些風格、關切的議題及具有哪些獨特文化意義。同時，若欲將「新生代女性藝術」視為臺灣「女性藝術」發展中的一個脈絡／範疇，該如何界定、討論之。以上諸多問題的關注，開啟了本研究的動機及目的，並試圖爬梳臺灣新生代女性藝術的內涵。

意識與表現之個案研究），國立臺灣師範大學美術研究所碩士論文；陸蓉之（2002）。《臺灣（當代）女性藝術史》。臺北：藝術家；林珮淳（1998）。《女／藝／論：臺灣女性藝術文化現象》。臺北：女書；陳明惠（2018）。《當代策展藝術及實踐：身體、性別、科技》。臺北：五南。

貳、臺灣當代女性藝術流變：新生代女性藝術創作的意識流

本研究欲探討臺灣 2000 年中、後期崛起的新生代女性藝術創作之內涵，在文獻檢閱上乃將新生代女性藝術視為臺灣當代「女性藝術」發展中重要的一個脈絡，因此採取先敘說臺灣當代女性藝術的發展脈絡，進而爬梳新生代女性藝術發展，作為文獻探討的策略。

提及臺灣女性藝術發展，初期汲取了西方女性主義藝術的經驗。其中，1970 年伴隨 Parker 與 Pollock（1981）的提問：「藝術史被研究及評價的方式並非中性，呈現著對女性藝術家的偏狹」；波洛克主張「女性主義的態度介入藝術」，強調必須透過「女性主義干預藝術史的行動」（Feminist intervention into arts histories）方式，重新檢視藝術史、藝術文化、藝術研究與藝術體制中的女性缺席（Pollock，1988）。於是，西方女性主義、女性主義藝術評論／批評之思潮全面進入臺灣，並開啟臺灣藝壇中的「女性藝術」發展。

臺灣「女性藝術」的發展，雖然汲取西方的經驗，但論述主軸及策略路徑，乃展現屬於臺灣的獨特意義。1980 年代的「女性藝術」初期階段，乃歷經幾位受到西方女性主義思潮影響而留學歸國的女性藝術創作者影響，開始了一連串的女性意識覺醒、抗爭過程（陸蓉之，2002；許如婷，2008、2012）。1990 年婦女新知基金會主辦，陸蓉之策劃的《臺灣女性週聯展》，公開討論女性主義議題，是臺灣首次女性自覺的藝術活動（張金玉，2014）。隨之 1993 年《藝術家》雜誌設置「女性藝術工作者」專輯，是雜誌首創的女性藝術專輯；1998 年在林珮淳、賴純純、陸蓉之、吳瑪悧、洛貞、侯淑姿等女性藝術創作者推動下，成立了「女性藝術聯盟」，以為女性藝術（寫）史之任務為目標，積極展開系列活動。最終，2000 年臺灣第一個女性藝術團體「臺灣女性藝術協會」（Taiwan Women's Art Association，WAA）成立，推動臺灣「女性藝術」全面發展。

1980 年至 1990 年「女性藝術」在臺灣藝壇中逐漸受到重視，相關論述如雨後春筍出現。此時期的女性藝術創作者在創作風格上，她們以女人身體展演、情慾、生活經驗、意象、生命歷程（結婚、懷孕、生產、育兒）等主題進行創作，試圖批判以男性為主的藝術體制，並透過「女人」視角、「陰性書寫」策略以顛覆男性霸權，尤其特別彰顯女人「身體／器官」的重要性，試圖在創作中挑戰男性視覺觀看中心之視角（羊文漪，1998；江足滿，2003；林珮淳，1998；陳香君，1999）。此時期，藝術「替代空間」的相繼出現，包括：新樂園、二號公寓、帝門藝術中心、伊通公園及竹圍工作室等前衛藝術空間，亦成為女性藝術創作集結的另類場域。

1990 年後期，「女性藝術」的女性意識訴求，已獲得了社會的全面肯定，並在性別自主與多元的社會潮流推促下，「女性藝術」發展面臨諸多困惑（許如婷，2013），她們的創作轉以一種內斂、溫和、共存及理性的方式進行（蕭瓊瑞，1991），甚至她們不再集結，也試圖隱匿、不刻意凸顯「女人」身分，並藉由多元身分／角色跨足不同領域發展（進入學術教職、進入藝術體制、業餘創作及

從事藝術評論）。其中，歸咎「女性藝術」於 1990 年後期轉向的原因，不難發現受到女性意識覺醒及社會性別平權等因素影響，「女性藝術」發展初期的抗爭訴求已不敷存在。

2000 年中、後期出現的新生代女性藝術創作者成了臺灣「女性藝術」發展脈絡中重要的一環。新生代女性藝術創作者所身處的社會「性別」，是文化與性別意識已趨於平等、同性婚姻合法化，及異性戀、同性戀、雙性戀或是跨性別（gender crossing）兼容並存的社會性／別環境，亦是一種潛越性別的藝術創作空間。因此，「新生代女性藝術」不再像過去需要為了爭取權利，而必須以控訴的態度強力批判社會結構。相反地，她們不再如「女性藝術」發展初期般的集結，轉而以一種少數的、零星的方式創作。並且，在創作上，她們不像過去中生代女性藝術創作者以「性別／身體」切入，而是傾向以「個人式、女性靈氣／氣質」的策略，藉由揭露自我的情感、經驗，呈現內斂、成熟的藝術風格（陸蓉之，2002）。

並且，臺灣 2000 年中、後期出現的新生代女性藝術創作者，處於二十一世紀數位時代的當代藝術思潮中，在創作媒材的運用上，她們轉向以數位錄像、數位影像、網路藝術、動畫、AR／VR 及數位輸出等新媒體進行創作，呈現一種數位化時代中的新美學，此新美學不再僅以物件作為表現形式，反而更關注行動、互動性、參與式、關係美學及多重感官體驗之藝術實踐（陳明惠，2017）。也因此，新生代女性藝術創作的題材多元囊括：跨國、歷史敘事、國家政治、意識形態、常民文化、宗教、戰爭、傳統社會／產業、族群、教育、個人生活、性別等。

對新生代女性藝術創作者而言，新媒體科技成為一種重要的創作形式，她們在創作中對於「性別」的處理方式，乃結合數位科技與性別觀點，提供一種「無異性別象徵」（no truck with bisexuality），超越傳統既定社會性別結構、解構性別認知的虛幻性別想像（Haraway，2006）。因此，她們的創作，並不刻意處理性別、身體及女人等意象，取而代之的是，她們在數位藝術空間中，敘說流動性、跨文化、主／客體異位及超國度的性別內涵。因為如此，此期間的女性聯展，多半以數位科技創作為主，包括：2003 年於高美館舉辦的第一屆臺灣國際女性藝術節，乃以〈網指之間─生活在科技年代〉為活動主軸，強調在當代以科技為主的創作思潮中，臺灣與亞洲女性藝術創作者如何重新省思嵌入科技新媒體的藝術創作內涵、形式與美學，以回應社會、文化與生活的變化，後續亦有相關出版討論；[3]2010 年於台北數位藝術中心所舉辦的臺灣數位藝術脈流計畫－脈波壹「身體・性別・科技」；

3　2003 年由陳香君獨立策劃的第一屆臺灣國際女性藝術節：〈網指之間：生活在科技年代〉展覽，後續相關出版著作包括：高雄市立美術館於 2003 年 12 月出版的《第一屆臺灣國際女性藝術節：網指之間：生活在科技年代》，由黃培宜執行編輯、陳香君專文；陳香君於 2004 年編著的〈從「第一屆臺灣國際女性藝術節」淺談女性介入台灣當代藝術的二、三事〉，收錄於《女性・藝術與科技論文集》；陳香君於 2003 年 06 月編著的〈網指之間-生活在科技年代台灣和亞洲女性藝術家創作在高美館展覽〉，收錄於《藝術家》，第 56 期，頁 110-114；陳香君於 2003 年 05 月編著的〈網指之間-生活在科技年代中的人文變遷〉，收錄於《典藏今藝術》第 128 期，頁 96-99。

2011 年臺灣數位藝術脈流計畫－脈波壹「未來之身」數位藝術展；2013 年於台北當代藝術館舉辦的〈後人類慾望–當代藝術中的性別觀與數位性〉等大型聯展，皆展現新生代女性在數位科技藝術創作的運用。

伴隨跨性別、流動性別認同訴求的同志理論、酷兒理論（Queer Theory）觀點出現，臺灣新生代女性所面對的社會「性別」處境，也不再只是男或女的差異性位置，取而代之的是一種「銷融／變異」（disintegration／transfiguration）、「抗拒」（resistance）與「多元意義」（陸蓉之，2002）之性別認同。甚至，她們以自己是酷兒、女同志的身分，反抗與協商社會各種以性別為基礎的異性戀常模（heteronormative）建制與表現，以展現自己主體的能動性（agency）。因此，不論是酷兒的男跨女扮裝、反串秀、展演及非男非女的戲謔（Butler，1993），也成為創作的靈感，此風格亦是中生代女性藝術創作者所未觸碰的話題。

提及臺灣 2000 年中期、後期出現的新生代女性藝術創作者：王亮尹、宇中怡、何孟娟、李紫彤、林欣怡、姚睿蘭、郭平君、郭慧禪、陳依純、陳怡潔、陳瀅如、張紋瑄、許家禎、許惠晴、許維穎、黃孟雯、黃嘉寧、楊依香、劉文瑄、劉昕穎、謝伊婷等（依姓式筆劃排序）。她們的創作多半以數位科技為主，關注的題材多元，積極參與相關跨國駐村、臺灣藝術駐地，亦爭取政府、私立企業、藝術團體、展覽空間等補助計畫。同時，不論是個展、聯展她們皆固定有展期，亦有屬於自己關注的創作主題，並較以個展形式呈現創作。

綜合以上，本研究討論了臺灣「女性藝術」發展脈絡中，受到西方女性主義藝術思潮影響而興起的當代「女性藝術」，歷經從 1980 年至 1990 年期間以女人／身體策略的初期、聯展集結的中期、性別結構平等的困惑期及新生代女性藝術創作者崛起之數位藝術期。其中，「女性藝術」從抗爭、批判男性霸權，至發聲、被看見，再至跨越、流動性別等不同發展階段，新生代女性藝術創作所面臨的藝術環境及社會結構是一個性別自由、平權的空間，因此她們的創作呈現何種面貌？相較於中生代女性藝術創作，這群年輕的女性藝術創作者如何將數位科技媒材融入創作中展現自己獨特風格，同時在不以身體、性別觀點介入的新生代女性藝術創作，她們表達什麼？這些都是本研究欲詮釋與討論的面向。

參、研究取徑：臺灣新生代女性藝術創作者的對話

本研究以深度訪談為研究取徑，期盼與臺灣新生代女性藝術創作者深入對話，以描繪她們藝術創作的風格。研究所談及之「女性藝術」，在藝術範疇的界定上基於研究興趣，乃以「視覺藝術」即：數位錄像、電影、攝影、紀錄片、繪畫、雕刻、素描及數位裝置等創作內涵為主。而針對研究過程（研究對象、形式）的幾個面向重點說明如下。

其一，本研究乃參考臺灣女性藝術的相關文獻（書籍、理論、期刊、論文）、藝術網站（臺灣女性藝術學會、公／私立藝術展覽、藝術空間、藝文報導）之資料，而歸納整理出臺灣新生代 2000 年中、後期積極參與藝術創作、藝術補助計畫、跨國駐村／本土駐地、聯合展覽／個人展覽等面向的受訪者，並集中以藝術創作者為主。其中，需加以說明的是，有許多新生代女性藝術創作者非以藝術創作者為主要身分，她們身兼多元角色（家庭主婦、教師、研究生與公私體制員工），在此基於研究對象多樣性，本研究並未設限，即每年固定有展出創作的新生代女性藝術家都是研究欲搜尋訪談的名單人選。其二，考慮如上述臺灣新生代女性藝術創作者不同的教育背景、年齡、資歷、婚姻狀況等特質，研究界定了年齡界於 30 歲至 45 歲的女性創作者為訪談對象。其三，伴隨社會性／別多元與流動的文化氛圍，本研究鎖定的新生代女性藝術創作者，基於個人性／別認同的隱密性，研究界定以生理性女性為主，則不論其是否具有同志／酷兒認同。其四，由於需詮釋新生代女性藝術創作者的創作風格，因此受訪者以超過五年以上的藝術創作年資為主。其五，研究搜尋受訪者之初，乃透過臺灣 80 年代的資深女性藝術創作者推薦，而開始滾雪球尋找適合的受訪者，其中受限於許多因素（適逢參展準備、時間無法配合、進行論文學位準備）等，最後確定：許惠晴、陳依純、李紫彤、姚睿蘭、張紋瑄、許家禎、黃孟雯為本研究新生代女性藝術創作者的訪談對象。受訪者相關資訊說明如附錄一。

在訪談的過程中，乃藉由幾個題項與新生代女性藝術創作者進行討論。訪談問題包括：創作的起源、創作角色身分（全職、兼職、目前職業型態）、創作風格特色、創作不同時期的風格轉向、創作想法、媒材運用、女性藝術創作者角色之思考觀點及性別意識與創作關聯等。並且，研究於 2019 年 10 月即開啟訪談者的聯繫，並歷經兩個月完成第一次訪談；2021 年 06 月乃進行第二次訪談，針對新生代女性藝術創作者之新作品、創作風格及展出作品內涵深入討論，相關研究詮釋開啟以下論述。

肆、新生代女性的光彩熠熠：藝術閃爍的創作蘊意

處在當代藝術思潮中，臺灣新生代女性藝術的創作媒材乃以數位媒體、影像藝術、虛實整合、互動藝術、裝置、互動科技及複合媒材等為主。並且，她們的創作題材多元，展現與中生代女性藝術完全不同的風格。在身為女性的藝術創作者身分上，她們不刻意凸顯「性別」，並展現一種多元、流動的性別認同。針對她們創作中所蘊含的風格乃分述如下。

一、「酷兒化」（queering）藝術創作；酷兒時／空的文化景觀

新生代女性藝術者對於「性別」的思考，採取一種跨性別、非固定及多元認同的立場。她們主張現今社會的性別傾向是流動的，即：有別於傳統社會中男女二元對立、異性戀的主流性別框架。因此，她們不論是異性戀、同性戀及雙性戀之性別傾向，皆同意以一種多元開放的「酷兒化」情境以理解當代的性別面貌。並且，她們試圖在創作中以自我酷兒身分的立場，進行創作對話。其中，黃孟雯身為一個女性／女同志，一直對社會文化脈絡中自身的存在與處境定位充滿困惑。在創作中，她思考著：

> 在臺灣這座島嶼中，受到從近代史、現代性啟蒙，還有諸多西方性別理論觀點的影響，是不是在更早以前就有跟我一樣女性酷兒身分的女人存在，我也相信更早之前一定也有「她」與「她們」，這些成了創作構思的主題方向。（黃孟雯）

因此，黃孟雯為了解除心中的疑惑，思考著：「難道酷兒和同志沒有屬於自己的歷史嗎？」而開始 2015 年的《橋頭十三太妹》創作，她娓娓道出創作想法：

> 我在 2000 年開始參與同志運動，接觸性別、女性主義觀點，當時我們援引了西方的女性主義與酷兒理論作為運動組織的能量，我想像著是否有臺灣在地的酷兒呢？或是同志運動前的酷兒在哪裡？於是進入田野開始創作《橋頭十三太妹》。作品的主角是阿寶，她是女同志、也是個媽媽，有 4 個小孩。阿寶年輕時跟一群女性組成橋頭十三幫派，她們都是陽剛女同志，就是「穿褲的」，以大稻埕當作是活動的區域。她們晚上上酒家，白天回歸母職的身份，呈現很大反差。這個作品計畫也讓我解開疑惑，原來臺灣 50、60 年代就有女同志。（黃孟雯）

因此，黃孟雯 2018 年的創作藉由一位 1938 年臺灣出生的女人「阿寶」為主角，描述她喜歡女人的生命史。作品試著以酷兒角度重新論述，而建構一種非主流的臺灣歷史。以學者 Halbertstam Judith（2015；Freeman，2010）的觀點而論，黃孟雯作品提供了一種新的「酷兒時間和空間」概念，即：「在一定程度上與傳統家庭、異性戀和生育制度相對立」。而此時間和空間是圍繞酷兒身分而發展的家庭、生產制婚姻、社會結構之替代新概念，有別於傳統社會性別規範。於是，《橋頭十三太妹》（如圖 1、圖 2）帶觀者進入酷兒的時間與空間中，提供了一種與時間潛在的解放關係，以產生「新時間邏輯的歷史」。

圖 1《橋頭十三太妹》

圖 2《橋頭十三太妹》

黃孟雯的創作帶來了一種新酷兒的奇特時間與實踐空間，在李紫彤的作品中也建構了酷兒的文化景觀。李紫彤 2014 年《時差書寫》錄像創作，以田野紀錄片的方式，藉由描繪原住民酷兒及女性抗爭者的跨文化、跨族群的婚姻及愛情故事，來探討臺灣國族及性別認同的演變。在作品中討論原住民酷兒及女性面對認識伴侶、進入婚姻的爭執及原住民身份認同的拉扯。如：不同的原住民族群是否有「酷兒、同性戀」的詞彙存在，在族裡以基督信仰為遵從所面對的家庭關係拉扯，尤其在面對族群祭典中，處在承續傳統、二元性別常規之間矛盾的交纏。李紫彤敘述創作的初衷：「我並沒有說自己是同性戀，但我是酷兒，在《時差書寫》中想凸顯原住民酷兒的處境」（李紫彤）。因此，《時差書寫》（如圖 3、圖 4）中以一種民族誌又具實驗性的紀錄片方式，討論臺灣民族認同的轉變及本土酷兒如何融入傳統文化等主題，以反思當代藝術的國際化發展對本土創作者的影響。同時，以自己酷兒的身分與跨域、跨國的弱勢者聯盟，以檢視「政治正確」意識形態潛藏的敘事框架，作為創作與社會之間協商、交互的中介。

圖 3《時差書寫》

圖 4《時差書寫》

在黃孟雯與李紫彤創作所提供的酷兒時間與空間之景觀中，李紫彤 2019 年的《帕斯堤貨幣》創作，對於在傳統社會中：出櫃、性別轉變和愛滋病等悲劇的敘事結構，鑲嵌了另一個替代、逃逸的酷兒空間：

> 一直想改善藝術家的創作環境，做了藝術家貨幣類似的作品，後來就想到把愛滋病的特質放在貨幣上，討論由於雞尾酒療法等愛滋藥物的改善，愛滋病已顯少造成立即突然的死亡，而是轉化成一種慢性病。因此我訪談了愛滋病感染者，把他們的故事寫成訊息機器人，讓觀眾每天可以跟訊息機器人說話，透過聊天對話，產生與感染者的親密感，也拉近對於愛滋這個疾病的認同。（李紫彤）

如上述，李紫彤的創作論及了傳統社會中愛滋病污名化問題。結合「貨幣」與「疾病」兩者可被流通、量化與管控的特質，藉由帕斯堤貨幣之交易方式隱喻愛滋病毒的傳播方式，讓民眾藉由藝術創作體驗愛滋感染者的心路歷程。

以上臺灣新生代女性藝術創作，不論是異性戀、同性戀及雙性戀等任何性別身分，她們傾向以一種流動、酷兒的立場看待現今的社會性別處境。並且，在創作中試圖打破傳統社會性別的敘事框架，創造一種新的酷兒化情境，藉由作品中酷兒身分、酷兒角色的交疊，關注、描述「她／她們」的故事，以融入酷兒時間與空間的藝術語境。

二、「關係美學」（Relational Aesthetics）：創作視為一種跨國／敘事重溯、內心觀照的想望

在臺灣當代藝術發展思潮中，2000 年初期乃興起一股「關係美學」的風潮。此概念由 Nicolas Bourriaud（1998/Trans. Simon Pleasance and Fronza Woods, 2002: 18-21）所提出，強調經由和觀眾之間的關係，或是透過產生出作品的社會架構而成立的藝術作品。因此，「關係美學」主張當代藝術作品的評價，取決於作品表現出人與人之間的相互關連性，以及作品所具有的社會性脈絡（董維琇，2016）。並且，藝術創作者以「人的關係」與其社會脈絡連結而創作，並透過各種感知的、實驗性的、批判性以及觀眾參與的方式，以安排、再現或者創造一段新的連結（林素惠，2014）。

當代藝術展覽如同與觀眾對話的「交流場域」（zones de communication），提供了觀者一種自由的想像空間。伴隨「關係美學」創作內涵進入臺灣藝術環境中，在新生代女性藝術創作中也看到了相關創作。其中，李紫彤《迎靈者》（如圖 5、圖 6）參與式影像創作，是一項關係／參與式藝術。創作中，她在世界各地尋找 70 年前，曾經歷不同國家戰爭、白色恐怖的受害者／加害者或家屬，試著與這些鬼魂對話，並為這些鬼魂開立社群媒體帳號，呈現他／她們死後如何面對自己、國家的

心情，同時讓一般人藉著與其他鬼魂互動，而同理想像這些受害者的心情。李紫彤娓娓道出創作心情：

> 《迎靈者》創作時，我訪談了很多國家冷戰時期在世界各地的反共受害者、加害者，我想將彼此之間的關係解開。所以在創作時，邀請他們／她們的家屬、受害者，並詢問他們／她們若是可以回到過去，會想做什麼。並且，請大家描述記憶中少數為人所知的事情。他們可能是已經去世的人，也可能是受到國家政治暴力而無法正常生活的人。因此，創造了以他們／她們虛擬身份的臉書帳號，在網路上將這些鬼魂再次存活 30 天，觀眾必須加這些人為好友，才能進行互動、分享訊息。（李紫彤）

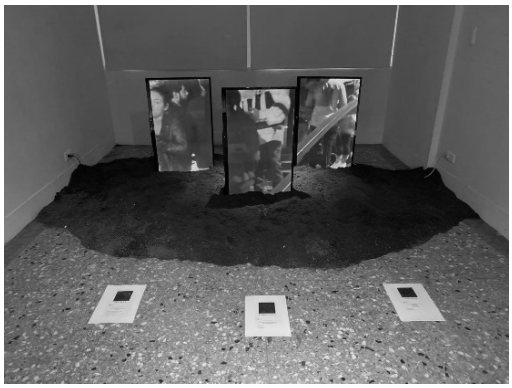


圖 5《迎靈者》

圖 6《迎靈者》

李紫彤的創作，試圖從個人的角度構建一個協作的虛構歷史，同時尋找完全不一樣國家的受害者、加害者及家屬，乃期盼：

> 讓跨國族的人以同理心及第一人稱的角度去說故事，真正可以跨越國族性，也藉由不同國族身分的人參與藝術，共同創造作品意義，並透過互動讓彼此不認識的人、或是存在的誤解，都可以重新建立關係。（李紫彤）

除了李紫彤的創作，許家禎的作品多與觀眾互動為主。提及原因，她敘述：「我在大學時期很孤僻，常常一個人待在畫室，很想跟人互動，填補心中的空缺，所以藉由創作試圖排解孤單、寂寞」，如《我（你）收藏一部分的你（我）》創作：

我有寫日記的習慣，會擷取日記曾經遇到的問題、恐懼，在網路上擷取語錄製作成紙牌，就帶著這些紙牌去擺攤，現場讓大家抽牌，然後幫大家「解惑」。在現場以自己曾經不敢公開發表的情緒或心情來和觀眾對話，此過程中自己也是被醫治了。（許家禎）

圖 7《讓我們在一起好嗎？》

許家禎的創作，想尋求一種認同，即在以牌面解讀對方提問時，就像自己也被包含在那些情緒與困惑中，在一個只有彼此兩個人異質的空間中、享受著彼此情緒一致（相互認同）的瞬間。依循如此情緒，許家禎在《讓我們在一起好嗎？》（如圖 7）作品中，也試圖與觀眾互動、建立關係。她在展覽空間中置入了一個電話亭擺放著電話，電話中間設有霓虹燈，並顯示了自己的電話號碼，入場觀眾可以拿起電話播打，彼此即可進行對話、聊天。此作品是許家禎為了觀照自己內心寂寞，而欲藉由創作排解、抒發寂寞的心情。在 2018 年《讓我讀你》（如圖 8）創作也是透過創作與人建立關係的作品：

我與李勇達合作的《讓我讀你》，是在台北國際藝術村駐村的作品。以自己的日記出發，然後在國際藝術村的附近每天尋找可以加入我們創作的人，一起分享自己的日記。後來找到一位在中華民國內政部警政署附設理髮廳工作的理髮師許淑卿和一位當時生活在台北車站的街友施政煌，我們完成了三份日記也製作了讓人抽的卡牌，展出時由我們與民眾互動，進行「占卜」，參觀者隨意翻起日記一頁，其實很多時候彼此的心情會很有共鳴。（許家禎）

圖 8《讓我讀你》

除了李紫彤和許家禎，張紋瑄在 2015 年的《我們上身是否過量》，也試著跟觀眾互動。如同她敘述：

> 我很喜歡閱讀文學作品，找出文學敘事中的政治性，所以藝術創作是透過重讀、重寫及虛構出另類方案的形式，並以觀者互動、參與的方式而質問機構化的歷史敘事結構，並同時挖掘出潛藏在歷史敘事中，不同權力之間的角力關係，而此挖掘結構的手段，也正是一種重新處理個人故事及歷史書寫之間的關係及能動性之方式。（張紋瑄）

張紋瑄的《我們上身是否過量》最原初的構想包含了兩種內容的敘事：一部分是「英雄著色本」，[4]乃由張紋瑄自行繪製，透過網路公開發放並回收的著色本。展覽中會由觀眾著色、塗鴉，並以自己人生經驗回應包括啟程、危機、結局與回歸四個階段；而另一部分內容，則是張紋瑄講述自己身為乩童的三叔公阿頂的故事，即《南勢庄故事集》，書上沒有作者名字，只有「我」。張紋瑄透過英雄著色本嘗試指出，無論是集體神話或是個人故事，都會有單一敘事線的傾向，而讓不可化約的多及繁轉為具有明確開始、結束的敘事線，這些本身是政治的。（張紋瑄）。

新生代的女性藝術創作題材多元，並積極透過作品與觀眾建立關係。如上提及的李紫彤乃邀請不同國族的觀眾一起經歷冷戰時期受害者、家屬的創傷，重溯過往並解構相關敘事結構，修復彼此

4 「英雄著色本」是臺灣新生代女性藝術創作者張紋瑄按照 Joseph Campbell 的英雄神話原型而設計的著色本，講述坎伯的神話是一段以「回歸」為終點的環形旅程。

關係；許家禎的創作，融入觀者、參與者及創作者三者之間的交互心情，讓彼此心靈被觀照、治癒；張紋瑄藉由創作，將民俗、英雄敘事結構連結，並呼召所有觀者一起參與想像。

三、傳統／歷史、民俗與當代語境的相互凝視：一種交陪藝術的在地創作與對話

「交陪」美學乃是，臺灣在地藝術家們繼「關係生產」或「參與式藝術」後所開啟的藝術思潮。王聖閎（2017）與龔卓軍（2016）認為「交陪」美學是一種將民間的歷史、技藝系譜置入當代藝術的意義脈絡而進行創作的美學。因此，「交陪」美學，不只是作品中從傳統到當代的種種語境交換／交疊／交替；其意欲再次連結過去以通向未來的美學思路，其中也包括對在地民藝、民俗這塊沃土（含其物質文化與精神文化）漸次在當代藝術的討論中被棄置遺忘，甚至被徹底外部化、他者化、異教化之斷裂現象的嚴肅省思。

如上述，臺灣新生代女性藝術創作者也會透過新媒材、數位科技，試著與常民信仰文化、傳統民藝及傳統社會進行美學的對話。其中，張紋瑄於 2015 年《臺灣史的結構》（如圖 9、圖 10）作品，以「借名」的方法論，討論在靈的世界中，「名字」會決定一個靈是無主魂或是神靈，而這樣的辨識系統同時說明了「名字」，也同時決定了階級。她試著以乩童的故事為創作主題：

> 我的叔公是「乩童」，我在跟他聊天時問了他辦事的一些過程。叔公提到一個「借名」的概念，就是一個人如果被附身就會被家裡人帶去問「乩童」，俗稱收驚或辦事，「乩童」就會問被附身的人叫什麼名字，如果被附身者回答得出名字，那就是神或是有主魂，可以用它回應的名字來判斷；如果回答不出名字，則是無主魂，但這個看似絕對的、基於姓名所劃定的位階關係同時也留下一個破口：「借名」。（張紋瑄）

圖 9《臺灣史結構》

圖 10《臺灣史結構》

在張紋瑄的《臺灣史的結構》創作中，透過叔公「乩童」的故事，創作中試圖提出不論虛構書寫、神話、日常流言、民間傳說、新聞、歷史等，全部都是敘事，因此都會有政治性問題。因此，張紋瑄試圖提供觀者一個理解歷史敘事的方式、對話空間。

在如此疑惑中，張紋瑄的創作，試圖發掘歷史敘事中存在許多政治性問題，並試著藉由作品提問：「什麼是世界真實的面貌、這些內部隱藏什麼，以什麼方式呈現」（張紋瑄）。許家禎的《挽面》創作，亦是一種對傳統技藝「挽面」文化的凋零，提出一種文化想像。她敘述著：

> 我創作了《媒合之術 x 需要碰觸-藝術性為生產線》作品後，就去士林挽面街，去展場幫人家挽面，實踐自己的創作。在幫每個人挽面時都會開啟一個話題，從對方臉上的（有形與無形的）傷口開始提問，看臉上有沒有修復過的痕跡，有沒有不喜歡的部位，聊了會發現彼此的生命故事皆有相似的部分。（許家禎）

如上述，許家禎的作品抱著一種對傳統夕陽行業消逝的緬懷心情，期待透過挽面這項傳統技藝，將古老美容術的儀式性揉雜進她一貫的行為表現裡，與參與者共同召喚新連結的可能。在陳依純的創作中，以自己的外祖父風水師的身分為主題，在 2013 年創作了《林水源傳奇系列》（如圖 11、圖 12）作品。談及此創作的心情：

> 外公是風水師，小時候都跟外公、外婆在鄉下生活。因為風水師有很多臺灣民俗故事，我常聽了很害怕，所以想透過創作破解這些恐懼，所以撰寫了五個故事，來敘述當時以外公林水源為主，所發生的這些事情。並且，採取卡通形式的繽紛色彩，讓大家認識外公英雄傳奇事蹟。（陳依純）

圖 11《林水源傳奇系列》第五集

圖 12《林水源傳奇系列》第二集

除了《林水源傳奇系列》作品，陳依純於 2015 年《米卦》（如圖 13）創作，也是對傳統民俗文化的一種對話，如同她於訪談中所述：

> 風水師有規定是不能傳給女生，外公去世後，破格讓媽媽可以繼承，但只有米卦和還魂術。當家人身體不適或是感冒時，通常不是去看醫生，媽媽會幫忙收驚、念咒語讓魂歸身。這些民俗文化，成為母女之間關懷的特殊時光。（陳依純）

圖 13《米卦》

綜合以上，臺灣新生代女性藝術創作者對於傳統社會文化、民俗記憶、傳統技能及歷史故事之消逝，透過藝術創作提供了一種對話可能，以召喚、填補／反轉觀者的記憶。

四、國族／本土駐地的行動書寫：多元創作角色的交疊

臺灣新生代的臺灣女性藝術創作者，多半以個人形式展出，同時幾乎以全職的藝術創作身分為主，在跨國駐村、駐地藝術參與的經驗豐富。因此，新生代女性藝術創作者在身分上兼互了策展人、觀察者及創作者之多元角色，體現了如學者 Paul O'Neill（2012）所述：「現代的藝術環境中，藝術家、策展人、評論家、理論家、激進主義者、歷史學家、模特／演員之間彼此的混合變體」（Paul O'Neill, 2012, pp. 3-10）。

談及跨國駐村經驗，姚睿蘭至尼泊爾駐村，在 2020 年的《聖潔》（如圖 14、圖 15）作品，她試著從月經禁忌看兩套清潔觀在尼泊爾女性身上的衝突，一個是神學上的聖俗分野；另一個是現代公衛觀念上以科學作為基礎的清潔與髒汙。談及此駐村創作經驗：

> 作品以「月經」為主題，在尼泊爾印度佛教領域，月經是一種禁忌，但以現代化的衛生觀念來談，其實是自然的生理特質。因此，我們跟當地女性主義的藝術家一起手縫護墊，希望破除月經在尼泊爾被污名化的傳統對話。跨國駐村的創作過程，讓自己可以與當地人一起實踐藝術參與行動，並且破除當地月經禁忌傳統，也了解尼泊爾的宗教信仰是祭拜活女神「庫瑪莉」：即女性年輕的神職人員，但她們只要有了月經，就不能再當庫瑪莉了。（姚睿蘭）

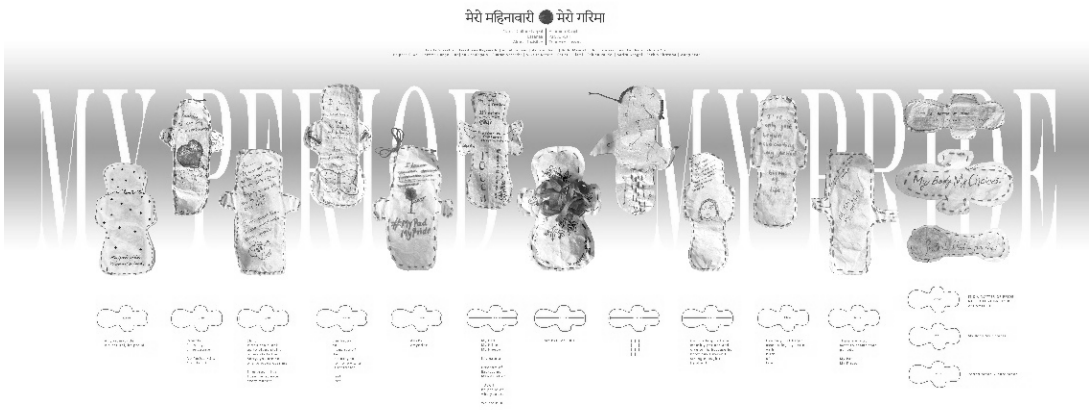


圖 14《聖潔》

圖 15《聖潔》

除此，姚睿蘭在《電路經絡身體圖》（如圖 16、圖 17）創作中，欲與傳統科技產業對話，並且利用一種揶揄的方式，揭示機械幻想多半以男性身體的敘事題材，在創作過程中，以一個策展人的角度思考展覽如何融入作品，這是一種：「策展人與藝術家現在密切相互模仿彼此定位，而在策展理念中內含藝術作品的概念」（Paul O'Neill, 2012）。創作過程的想法如同姚睿蘭形容：

> 創作《電路經絡身體圖》，我有一半的時間在跟工程師們學習使用工程製圖軟體，彼此配合溝通，這跟過去的創作形式不一樣，是很難得的創作經驗。（姚睿蘭）

圖 16《電路經絡身體圖》

圖 17《電路經絡身體圖》

黃孟雯的創作《她們》，乃以自己關心的議題出發，透過撰寫計劃書而申請補助執行創作。計劃書中完整的系列作品創作論述，充滿著對議題的懇切關懷，如她自述：

> 我比較適合自己個人創作、個人展出的形式，因為每個人關注的議題不一樣，創作的形式也不盡相同。我的創作需要比較多的時間醞釀，因為創作前都得田野觀察，到想法比較成熟才會執行。（黃孟雯）

因此，黃孟雯熟悉於自己同時是藝術創作者、策展人及田野觀察者的交疊身分，並以自己的視角，透過藝術主題脈絡論述，完整爬梳創作系譜。如上述，黃孟雯的創作過程中，自己同時身任計劃撰寫、創作者，還需進入田野（公娼館、軍中茶室遺址）觀察、訪談相關人士，甚至參與同志運動等，以進行創作，這是新生代女性藝術所展現的獨特風格。如同，李紫彤的跨國駐村經驗豐富，包括：加拿大駐村計劃完成《時差書寫》作品；紐約駐村計劃完成《迎靈者》作品。她提及自己創作的心情：

> 我的創作需要比較長時間，在執行作品前需要做田野紀錄、民族誌進入觀察，甚至《時差書寫》創作時，我還到美國遊說團體參與一些政治活動，在臺灣時也參加了太陽花學運。所以創作時有時候需要扮演多元的角色。（李紫彤）

此外，伴隨當代藝術創作的轉變、展覽形式的多元，藝壇逐漸興起一股「現場藝術」（Live Art）風格，乃強調作品已不再受限於藝術的形式、類型或場地，唯一的條件只有「現場」，而在此藝術風格中，創作者也轉為展演者。新生代女性藝術創作者許家禎在《媒合之術 x 需要碰觸-藝術性為生產線》（如圖 18、圖 19）、《我（你）收藏一部分的你（我）》作品中，扮演了多重的角色交疊，除了身為藝術創作者，亦扮演店面（挽面）的老闆、攤位占卜師，這些融入在她的作品創作中，創作者的角色兼互了現場展演者。類似的作品，在張紋瑄的《魚尾獅是何時絕種的？--21 世紀成功敘事學》（如圖 20）作品中，張紋瑄以創作者的角色在展演現場化身「Victoria Chang」，模仿時下流行的成功人士演說，演出一場分享講座，而在此「展演現場」，張紋瑄不但是創作者，亦是展演者，扮演了多重角色。

圖 18《媒合之術 x 需要碰觸-藝術性為生產線》

圖 19《媒合之術 x 需要碰觸-藝術性為生產線》

圖 20《魚尾獅是何時絕種的？--21 世紀成功敘事學》

許惠晴的 2012 年《穿版仙女》（如圖 21、圖 22）作品，描繪女人老、中、青三代的衣服穿著之社會展現為主進行創作。此作品創作發想是：「先前去廣州衣服批發商，看到有女生穿內衣在前面當作物件，大家丟什麼衣服她就穿什麼，呈現穿版模特兒的樣貌，試穿衣服給大家看」（許惠晴）。以這樣的概念，許惠晴在作品展出時，在現場穿上自己生命中重要的衣服，可能是不同職業的制服、不同成長時期對自己有意義的穿著，在現場中將一併展出。因此，許惠晴在此創作中，在創作者與展演者角色之間交疊。

圖 21《穿版仙女》

圖 22《穿版仙女》

以上，新生代女性藝術創作者積極參與跨國駐村、駐地創作，並且以個人形式申請計畫執行創作，而扮演同時是創作者、田野觀察者及策展人之角色。同時，伴隨藝術展出多元的形式，她們也從藝術家兼任展演現場的表演者，這些是新生代女性藝術創作者所展現的新交疊身分。

五、微域（microdomains）美學：個人生命、社會晦暗的對話與自我喃喃絮語

新生代女性藝術創作展現一種將個人生活經驗、日常生活相關議題融入作品的風格，即「感性分配」（distribution of the sensible）。用 Jacques Rancière（2004: 48）的話語來談：「感性分配是一種共享的狀態，而且不只是知覺（sensory）的層次，也關係著被分配的意義」。並且，此種分配是藝術創作者透過微型感性，將新／舊觀者的認知、情感、理念，編織成一個彼此連結的感性、知性的「感性共同體」（the community of sensation）（Jacques Rancière，2009／Trans. Gregory Elliott，2009: 56）。此種「感性分配」亦可被理解為一種「微型感性」（micro-sensible），是將細微感性／感覺加以放大的「主體化」動態。

許家禎的創作以兩年前過世的父親為題材，想多了解上一代男性的想法和經驗，並回應對父親的思念：

> 為了創作這個作品，我去了傳統的男士理髮廳，學了挑耳朵和理髮，這種男士理髮廳，在以前是校長、社會有階級的人才能去，但是現在連小學生都可以進去，我想透過這個創作多了解父親那個時代的男性文化。（許家禎）

許家禎藉由作品想像自己父親生活的世代文化，並透過創作回應對父親的思念。在許惠晴的《非賣品》（如圖 23）、《不可見的支撐》（如圖 24）創作中，為了對付自己難以斷捨離的習慣、講述自己持續減肥的心路歷程及曾經出意外導致脊椎骨頭裝支架的經歷，她自述：

> 《非賣品》是自己從小到大所穿的衣服都留著，把衣服都標價格，用價格的高低代表衣服對自己的重要性，現場展出；《不可見的支撐》是自己有一天在學校跌倒，導致需要裝支架支撐脊椎骨頭，在受傷休養的那陣子，心情很沮喪，這些作品都是以自己細微生活為出發。（許惠晴）

圖 23《非賣品》

圖 24《不可見的支撐》

《非賣品》及《不可見的支撐》作品，看見許惠晴以自己個人經驗、生命中晦暗的心情為主題，透過創作自我對話、喃喃自語。除此，許惠晴另一個以自己在國小代課教書的經驗，開啟對國家教育體制反思、回應的系列創作《乖，聽我說》（如圖 25、圖 26）作品，描述教師與學生對話（噴口水）的過程，強調彼此的對話是一種上對下的關係，而大人擁有話語權；小孩沒有話語權。因此，許惠晴深覺在教育體制中，每位老師都是用「嘴巴」在雕塑小朋友的靈魂。

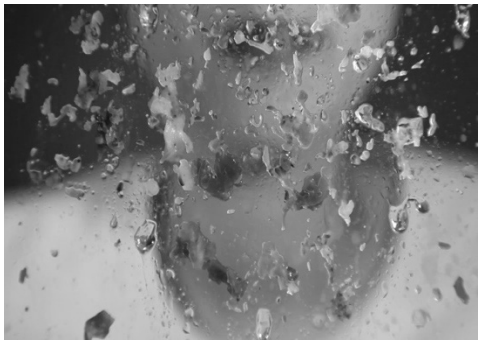


圖 25《乖，聽我說》

圖 26《乖，聽我說》

將生命中晦暗難忘的傷痛記憶作為創作主題，陳依純於 2016 年作品《25 年前的那夜》（如圖 27、圖 28、圖 29、圖 30），描繪自己經歷瓦斯爆炸意外事件的恐懼記憶，但切入的角度不是社會批判或法律歸責，而是希望以個人微感的心思去談這個意外：

> 樹林官成瓦斯爆炸案發生驚動社會，但該事件在三台只報導兩天。當時瓦斯分裝廠上千瓦斯爆炸，我和家人在那夜逃難。新聞報導該事件只有兩個人死亡，但事實上死了很多人，當中有很多黑工，政黨的介入和控制。當年的我十歲，我告訴自己如果還活著，一定要把事實說出來。（陳依純）

圖 27《25 年前的那夜》

圖 28《25 年前的那夜》

圖 29《25 年前的那夜》

圖 30《25 年前的那夜》

陳依純的《25 年前的那夜》作品，試圖：「藉由所知的斷裂，去拼湊出所知的歷史，描繪的是當時的人們其當下及日後的身體感知和存有在心中的災後畏懼，藉此慰藉當年罹難的以及逃離中的所有人們」（陳依純）。因此，陳依純的創作，是一種對大敘述、政經現實與巨型感性的逃逸，試著召喚一種通過逃逸而集結的弱勢族群；而在感性美學中所指涉的「弱勢」並非階級宰制關係中的壓迫者／被壓迫者，而是多元民主發展社會中被剝奪，或總是被詮釋、受擔憂的沉默族群。

綜合以上，新生代女性藝術創作者以一種感性分享、微感性美學之方式，藉由自己生命經歷傷痛、晦暗及憂鬱的經驗作為題材，以對社會、生命甚至難忘記憶作一反思、療癒及釋放。創作中，她們不是針對社會的批判、鉅型結構等討論，而是一種個人感性的抒發、喃喃自語及對話。

伍、新生代女性藝術：仿如當代藝術思潮發展的翻版及承接

本研究分析臺灣新生代女性創作者的的作品風格。研究發現，她們多半以數位媒體、複合媒材為主，相較於中生代女性藝術創作者，展現了迥異的風格。其中，新生代女性藝術對於「性別」乃採取一種流動、跨越二元對立的認同方式，於創作中形塑「酷兒化」的文化想像，並讓觀者經歷新的酷兒時間及空間，此與中生代女性藝術創作以「女性／陰性」融入創作而批判社會男性霸權的策略截然不同。同時，伴隨當代藝術思潮中「關係美學」的創作風潮，她們積極透過作品與觀眾建立關係，不論是藉由重溯過往歷史敘事結構之參與者關係修復，或是融入觀者、參與者及創作者之心靈相互觀照，都具有獨特風格。此外，面對新／舊、現代／傳統交迭，新生代女性藝術創作者也興起一種「交陪」美學，乃融入民俗技藝、歷史故事與當代藝術語境提供一種對話可能，並召喚、填補／反轉觀者的記憶。

臺灣新生代女性藝術以一種個人式的方式創作，在跨國駐村、本土駐地經驗豐富，她們可以同時兼互創作者、策展人、表演者及田野觀察者之角色交疊，與中生代女性藝術創作者所扮演的角色大相逕庭。此外，她們以一種微感性美學之方式，藉由自己生命經歷傷痛、晦暗的經驗作為題材，以對社會、生命甚至難忘記憶作一反思及釋放，呈現一種個人感性的抒發、喃喃自語及對話。

因此，新生代女性藝術的發展仿如當代思潮發展的翻版，即再現了當代藝術思潮文化現象。於是，本研究以為臺灣新生代藝術創作參與著臺灣當代藝術思潮發展的脈動，彼此滋養、激盪及推進承接。期許本研究作為探討臺灣當代女性藝術發展之參閱文獻，填補新生代女性藝術創作現有論述之不足。因此，本研究以「新生代女性藝術」為分析對象，視此為當代女性藝術發展的其中脈絡，但研究中對於臺灣當代藝術、臺灣當代女性藝術及臺灣新生代女性藝術三者之間影響、關聯的脈動性未能全面爬梳，此為本研究之研究限制，期盼未來相關研究，能從鉅觀的臺灣當代藝術思潮中，對臺灣當代女性藝術的全貌進行討論，進而爬梳新生代女性藝術的定位。同時，本研究強調臺灣新生代女性藝術多半以新媒體／數位媒體作為創作之媒材運用，然而研究分析中並未凸顯此特殊性，原因為基於研究興趣，將新媒體／數位媒體視為新生代女性藝術創作者媒材運用的重要形式，而詮釋作品再現的意涵，因此未探究新媒體／數位媒體於新生代女性藝術創作者運用之意義，此為研究缺乏之處，未來可進一步延伸討論。此外，本研究所訪談之新生代女性藝術創作者集中於學院派，惟新生代中也包含了非學院派的創作家者，期盼之後的研究能再更多元呈現新生代女性藝術。再者，本研究對於臺灣新生代女性藝術創作者進行了一種初探式的討論，在訪談對象的特質上較為多元，因此有許多初探性的發現，但較缺乏整體脈絡分析，是未來相關研究可進一步討論之處。最後，研究者認為臺灣新生代女性藝術創作所呈現的女性氣質（femininity）以藝術性為基礎的展現，與中生代前輩的藝術創作者所展現的女性意識（female consciousness）、身體實踐與性／別批判是完全不同。更甚者，研究者在訪談過程中，深刻感受到當今性別平權，新生代女性藝術創作者從當代藝術思維中所滋養的創作養分，是不分性別、是不論二元性別的藝術表現，期待有更多的研究融入新生代女性藝術議題而分析。

附錄一：本研究受訪者相關資訊（依照姓氏筆劃排列）

受訪者	年齡	資歷／經驗	創作媒材
李紫彤	1990年生於臺灣臺北市	麻省理工學院藝術、科技與文化理學碩士（學位攻讀中）、芝加哥藝術學院藝術創作碩士、臺灣大學農業經濟學系	創作的作品以多媒體為主，結合網路、裝置、影像，也有多項參與式創作的藝術。作品主要關注性別、政治、原住民、國族認同等議題。
姚睿蘭	1989年生於臺灣臺南市	北藝大新媒體藝術學系碩士、臺藝大書畫藝術學系	創作根基於書畫水墨的傳統訓練，跨足互動科技、關係美學。以具有劇場性、遊戲性的互動特別對美學當中非理性的、崇高的、具煽動力與控制力的一面感到興趣。
陳依純	1980年生於臺灣南投縣	國立臺北藝術大學美術系博士候選人（學位攻讀中）、國立臺北藝術大學科技藝術數位藝術組碩士	創作方法主要以影像藝術、虛實整合、互動藝術、複合媒材、繪畫為主。長期關注於工業區、邊陲及中下階層等社會議題及民間故事以及全球戰爭與宇宙間的空間關係。
張紋瑄	1991年生於臺灣彰化縣	國立臺北藝術大學藝術跨域研究所、國立臺北藝術大學美術系	創作透過裝置、錄像及講述形式，並藉由藝術實踐之方式重讀、重寫及虛構出另類方案，以質問機構化的歷史敘事結構，並試圖解構潛藏在歷史敘事中，不同權力之間的角力關係。
許家禎	1989年出生於臺灣新竹市	國立臺南藝術大學造形藝術研究所、東海大學美術學系	創作以行為藝術為主，擅長以身體做為觸媒，透過各種公開、私密或曖昧的行為與行動，經由實質或情感上的觸摸，探索這個社會中作為獨立個體的人們對於其他個體以及群體的需求。
許惠晴	1978年生於臺灣臺南市	國立臺北藝術大學美術博士班學位（學位攻讀中）、國立臺北藝術大學美術創作研究所複和媒材碩士	創作使用多元媒材，並以個人生活周邊事物為主，藉由對媒材的好奇、學習和觸摸、感覺，再延伸出對這些媒材的創作技法，以完成創作作品。
黃孟雯	1981年出生於臺灣臺北市	臺北藝術大學藝術跨領域研究所、臺北大學社會研究所、臺灣藝術大學電影系	創作以電影、藝術錄像，及攝影為主。關注性別議題於亞洲文化的脈絡。並藉由性別的觀點切入臺灣的歷史與文化，從中展開了解臺灣與東亞文化的另一種視野。

資料來源：本研究整理

參考文獻

一、中文

王雅各（2003.09）。十年有成！臺灣女性影像展。**2003 年第十屆女性影展國際論壇**論文集。臺北：女性影展學會。

王聖閎（2017 年 3 月 2 日）。民俗凝視・語境摺疊：評「近未來的交陪」的策展思考，**ARTALKS：藝術跨越疆界，產生溝通力量：談論引動思辯，傳達豐富訊息**【線上查詢】。(https://talks.taishinart.org.tw/juries/wsh/2017030204)。（上網查詢日期，2022 年 3 月 1 日）。

江足滿（2003）。「陰性書寫」與「圖象」的互文閱讀。載於王瑞香、簡瑛瑛（主編），女性心／靈之旅－女族傷痕與邊界書寫。臺北：女書。

羊文漪（1998）。內在空間與外在空間—從臺灣女性藝術看陳幸婉、吳瑪莉創作。載於林珮淳（主編），**女／藝／論：臺灣女性藝術文化現象**。臺北：女書。

林素惠（2014）。從關係美學探討杜象獎藝術家的創作風格，以 2014 得主朱利安・佩維厄為例。**現代美術學報**，31，173-201。

林珮淳（1998）。**女／藝／論：臺灣女性藝術文化現象**。臺北：女書。

張金玉（2014）。**臺灣女性藝術大事紀年譜建置計劃**（委託研究報告）。高雄：高雄市立美術館。

許如婷（2008）。**臺灣當代女性主義視覺藝術的再現與傳播方式**（博士論文）。世新大學傳播研究所，臺北市。

許如婷（2012）。臺灣當代女性藝術的性別覺醒與創作蘊意。**女學學誌：婦女與性別研究**，31，123-160。

許如婷（2012）。臺灣當代女性藝術的覺醒：藝術體制中的性別問題批判。**藝術學報**，92，177-207。

陳明惠 （2017）。當代美學中的數位女性主義：林珮淳的夏隆創造計畫系列。**藝術家**，54，430-433。

陳明惠（2018）。當代策展藝術及實踐：身體、性別、科技。臺北：五南。

陳香君（1999）。尋找陰柔的聲音：女性主義與藝術／歷史。載於王雅各（主編），**性屬關係－性別與文化、再現**。臺北：心理。

陳香君（2004）。從「第一屆台灣國際女性藝術節」淺談女性介入台灣當代藝術的二三事。載於陳香君（主編），**女性、藝術與科技論文集**，中英文版。高雄：高雄美術館。

陳香君（2003 年 6 月）。網指之間-生活在科技年代台灣和亞洲女性藝術家創作在高美館展覽。**藝術家**，56，110-114。

陳香君（2003 年 6 月）。網指之間-生活在科技年代中的人文變遷。**典藏今藝術**，128，96-99。

陸蓉之（2002）。**臺灣（當代）女性藝術史**。臺北：藝術家。

黃建宏（2010）。**一種獨立論述**。臺北：田園城市。

傅嘉琿（1998）。藝術史中女性主義之評論。載於林珮淳（主編），**女/藝/論：臺灣女性藝術文化現象**。臺北：女書。

董維琇（2016）。當代藝術神殿化：從關係美學談當代藝術的觀眾參與及對話。**藝術認證**，67，46-53。

蕭瓊瑞（1991）。五月與東方：中國美術現代化運動在戰後臺灣之發展（1945－1970）。臺北：東大圖書館。

謝亦晴（2010）。六位新生代女性藝術家創作意識與表現之個案研究（碩士論文）。國立臺灣師範大學美術研究所，臺北市。

謝鴻均（2003）。**陰性・酷語**。臺北：藝術家。

簡瑛瑛（1998）。臺灣女性藝術的歷史面向。載於林珮淳（主編），**女／藝／論：臺灣女性藝術文化現象**。臺北：女書。

龔卓軍（2016）。影像的佔領・交陪的抗拒：信仰與民俗的攝影史辯證。**藝術觀點 ACT**，68，05-13。

二、外文

Bourriaud, N. (1998). *Esthétique relationnelle*. Paris, France: la presses du réel. Trans. S. Pleasance and F. Woods (2002). *Relational aesthetics*. Paris, France: la presses du reel.

Bourriaud, N. (2009). *Le Radicant*. Trans. J. Gussen and L. Porten (2009). *The Radicant*. New York, NY: Lukas and Sternberg.

Broude N., & Garrard M. (1992). *The Expanding Discourse: Feminism And Art History*. (Ed.)., New York, NY: Harper Collins Publishers, Inc.

Butler, J. (1993). *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York, NY: Routledge.

Cixous, H. (1981). The Laugh of the Medusa. In E. Marks and I. de Courtivron (Ed.)., *New French Feminisms: An Anthology* (pp.245-264). New York, NY: Harvester Wheatsheaf.

Freeman, E. (2010). *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham, England: Duke University Press.

Halberstam, J. (2005). *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York, NY: New York University Press.

Haraway, D. (2006). *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late 20th Century*. In: J. Weiss, J. Nolan, J. Hunsinger and P. Trifonas (Ed)., *The International Handbook of Virtual Learning Environments* (pp.117-158). Dordrecht, Netherlands: Springer.

Isaak, J. A. (1996). *Feminism and Contemporary Art: The Revolutionary Power of Women's Laughter*. New York, NY: Routledge.

Nochlin, L. (1988). Why Have There Been No Great Women Artists. In Linda Nochlin (Ed)., *Women, art, and power and other essays* (pp.1-36). New York, NY: Harper and Row.

O'Neill, P. (2012). *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. Cambridge, England: MIT Press.

Pollock, G. (1988). Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art. London, England: Routledge.

Pollock, G. & Parker, R. (1981). *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. London, England: Routledge & Kegan Paul.

Rancière, J. (2000). *From Politics to Aesthetics?* Paragraph, *28*(1), 13-25.

Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible: Esthétique et politique*. Paris France: La Fabrique. Trans. G. Rockhill (2004). *The politics of aesthetics: The distribution of the sensible*. London, England: Continuum.

Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique (Ed.)., Trans. G. Elliott (2009). *The Emancipated Spectator*. London, England: Verso.

The Creative Representation and its Implication of New Generation of Women's Art in Taiwan

Ju Ting Hsu*

Abstract

This research is an attempt to study the new generation of Taiwanese female artists. In the mid and late 1990s, the concept of "Gender mainstreaming" values has become a trend in Taiwan, and Taiwanese female artists have fought for gender equal rights. Therefore, this study focuses on the new generation of female artists in Taiwan, interpreting their style and cultural connotation. Based on in-depth interviews, the research found that the new generation of female artists primarily utilize digital technology and multiple media, simulating the sense and sensibility of contemporary art. They create a style that is very different from that of the previous generation female artists. The research found that firstly, the new generation of female art demonstrates a "queer" cultural imagination in creation, constructing a transgender time and space. Secondly the new generation female artists integrate the contemporary artistic trend of "Relational Aesthetics". Their works connect with the audience by tracing back to historical narratives, or by contemplating the way of self-realization, showing a unique style. Thirdly, they use a form of "accompaniment" aesthetics, trying to initiate interactions among traditional folklore skills, historical stories and contemporary art context. In so doing they summon, fill, and reverse the memories the audience. Fourthly, the new generation of female artists work in a personal way, taking on the roles of creator, curator, performer and field observer simultaneously. Finally, they adapt a kind of intimate sharing aesthetics. Taking as the subject matter their painful and obscure lived experiences, they reflect upon the society, life and even unforgettable memories, showing their intimate mutterings of personal sensibility.

Keywords: women's art, new generation of women's art, gender, cross gender

* Associate Professor, Department of Mass Communication, Hsuan Chuang University.

國立民間藝術與傳統博物館的論述形構

詹彩芸*

收件日期 2022 年 4 月 14 日
接受日期 2022 年 10 月 25 日

摘要

法國國立民間藝術與傳統博物館（1937-2005）的成立適逢「人民陣線」執政，它以法國民俗文物的典藏、研究與展示為宗旨，該定位因全球化及歐盟組織的發展等因素，使得法國政府決定將所有藏品併入新的博物館——歐洲與地中海文明博物館；這意味著對藏品的理解與敘事，從法國置換到更大的地域與文明框架中進行新的論述。

論述本身是一種價值與權力的展現，而政權視博物館為其表達論述的重要載體，一種權力形式的展現。因此，國立民間藝術與傳統博物館短暫的68年歷史，其所承載的知識、文化、社會與政治等功能之調整，深受時代演變之影響。

關鍵詞：博物館、民俗、論述形構、政權、全球化

* 國立虎尾科技大學專任助理教授

壹、前言

國立民間藝術與傳統博物館（Musée national des arts et traditions populaires）萌芽於區域主義盛行時期，結束於全球化時代，隨著它所建構的法國民族學論述典範，在講求多元論述的全球化時代面臨考驗。本論文所探討的主體是 1937 年在法國左派多個政黨所組成的「人民陣線」（Front populaire）聯合政府執政期間成立的國立民間藝術與傳統博物館，成立時僅擁有不到三千平方公尺位於巴黎夏悠宮（Palais de Chaillot）的地下室空間作為館舍，必須到 1972 年一棟全新的現代玻璃帷幕建築在巴黎近郊的布洛聶森林（bois de Boulogne）內揭幕，才擁有符合現代博物館意義的館舍。然而，在開館營運不到十年的時間，迎來全球化浪潮及新自由主義觀念的席捲，歐洲聯盟在組織與法制面進入快速整合的階段，這對該館典藏品所傳達的以一個民族為主體的區域主義特色與價值，在理念的光譜上是背道而馳的，再加上博物館管理與營運的問題，使得參觀人數驟降，不得不在 2005 年宣告關閉，結束短暫的 68 年的歷史。

國立民間藝術與傳統博物館的設立與發展過程在法國國立博物館中的確是一個非常特殊的案例。首先，它的發展過程映照著法國民間藝術與傳統從民俗學朝向民族學的建立；其次，它是一戰之後法國政府設立的第一座國立博物館，也是第一座專門以典藏法國民間藝術與傳統文物的國立博物館，它與羅浮宮藏品特質所展現的國家大歷史敘事、與過去皇權的連結以及普世文明精神有所不同，它所呈現的是與法國本土區域文明發展相關的物證，正因為此一特質而被人民陣線，尤其是維奇政權拿來作為政治操作的工具；再者，它是二次大戰後法國第五共和第一座揭幕的國立博物館，但它並非第五共和體制下常見的政府做法，透過總統的個人意志，形成政策後所推動設立的博物館，知名的案例包括：龐畢度中心、奧塞美術館、布朗利河岸博物館（Musée du Quai-Branly－Jacques Chirac），[1]但它卻是該館創始館長希維耶（Georges-Henri Rivière, 1897-1985）的個人意志而得以成就；最後，它從設立到真正擁有屬於自己的獨立館舍，共計費時 35 年之久，耗時之長，是絕無僅有的少數個案，但在進駐新館的 33 年之後的千禧年間卻劃下了休止符。

1 法國第五共和（1958 年 10 月－）幾乎歷任總統都有重要的文化政策制定或博物館設立，1959 年戴高勒（Charles de Gaulle, 1890-1970）上任時成立文化部、龐畢度（Georges Pompidou, 1911-1974）成立龐畢度中心、季斯卡（Valéry Giscard d'Estaing, 1926-2020）設立奧塞美術館，密特朗（François Mitterrand, 1916-1996）有大羅浮計畫，席哈克（Jacques Chirac, 1932-2019）設立布朗利河岸博物館等。

國立民間藝術與傳統博物館以法國民俗文物、習俗、音樂、舞蹈、語言等有形及無形資產的典藏、研究與展示為其主要發展宗旨，此一核心定位在 1980-1990 年間全球化趨勢加劇後，面臨到嚴重的考驗，再者歐洲聯盟組織在文化方面的整合性發展所需等因素（Mazé, 2012, pp. 72-100），[2]使得法國政府在跨越千禧年的時機，確定關閉該館，並將所有典藏品與檔案遷移至擁有大量來自北非移民人口的馬賽市，並另立新招牌——歐洲與地中海文明博物館，於 2013 年以嶄新面貌正式對外開放，具如此多特殊性且見證法國民族學建構歷程的博物館自此走入歷史；換言之，法國政府決定把對該館既有藏品之時間與空間的理解與敘事，從法國的框架置放到歐洲與地中海更大的地域與文明框架中進行新的論述。從這一座博物館的歷史演變更可以印證，掌權者經常藉由博物館這一種權力形式，生產吻合其治理理念的相關論述。傅柯（Michel Foucault, 1926-1984）分析道：

> 我們毋寧承認權力產生知識（並不僅僅只是因為它有所助益而彰顯它，或是因為它有用而運用它）；權力與知識是彼此直接交融在一起；沒有權力關係不去建構與之相關聯的知識場域，亦沒有知識不同時去設想與建構權力關係。因此，這些「權力—知識」的關係，不應從一個知識的主體——無論它是否受到權力系統所影響——的角度去分析；相反地，必須要考量的是所認識的主體、要去認識的客體以及知識的形態，都是權力—知識與它們的歷史變革，這些根本的牽連之結果（Foucault, 1975, p. 36）。

事實上，一個國立博物館的結束或轉型，意味著政府對該博物館長久以來所建立的論述與價值的檢視與調整，也表徵著官方對於該博物館的社會功能需給予新定位。從將近三個世紀博物館的發展史可以窺見，論述本身是一種價值與權力的展現，且政權經常把博物館視為其表達政治及文化論述的重要載體。

截至目前，關於國立民間藝術與傳統博物館之研究，僅有賽嘉蘭（Matine Segalen, 1940-2021）著有一本探討該館發展史的專書（Segalen, 2005a），其他相關探討則散見於少數幾篇外文論文之部分內容。本論文以國立民間藝術與傳統博物館為研究案例，藉以探討該館的形構論述在不同時期如何受到知識、文化、政權、經濟及社會等不同能動力的影響。

2　博物館作為歐盟整合與凝聚的手段，法國、比利時、德國等歐洲經濟共同體的主要國家，先後成立以歐盟歷史與文化為主題的博物館，如德國柏林的歐洲文化博物館（Museum Europäischer Kulturen）於 1999 年揭幕、比利時布魯塞爾的歐洲博物館（Musée de l'Europe）於 1997 年開幕、法國馬賽的歐洲與地中海文明博物館（Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée）於 2013 對外開放。

貳、博物館的名稱：在民間藝術與傳統、民俗學、民族學、民族誌學與人類學之間選擇的考量因素

基本上，一座博物館的名稱欲傳達予人的是該館的意象，命名時除需思考博物館成立的宗旨與目的以及典藏品的特質外，也應考量當下社會對該名稱的理解與認知，以妥善地建立博物館與民眾之間的鏈結，而國立民間藝術與傳統博物館的名稱，在成立當時是一個獨一無二的特殊現象。

自 19 世紀下半葉至 20 世紀初，在法國民俗學、民族學、民族誌學或人類學這幾個以探討人類或人類文明為內涵的學門，經常運用於相關主題之博物館名稱，如：人類博物館（musée de l'Homme）、民族學博物館（musée d'ethnologie）或民族誌學博物館（musée d'ethnographie），雖然少見直接採用「民俗」（folklore）為名的博物館，但已有不少這一屬性的博物館成立。法國自 1876 年啟，陸續成立大約五十幾座區域或地方型的「縣立博物館」（musée cantonal）（Drouguet, 2015, p. 47），大多以典藏民間工藝相關文物為主，擬藉由博物館的社會啟蒙教育功能，讓農民以及鄉村的發展也能夠朝向啟蒙思想與工業革命所指引的進步方向前進。而這四種名稱之中，民族學、民族誌學或人類學這三個名稱之博物館的藏品，都與「他者」的文明有關，唯有地方的民俗博物館才是與法國「自我」的文明有關聯。那麼國立民間藝術與傳統博物館之命名，為何沒有採用「民俗」一詞？

根據國立民間藝術與傳統博物館創始館長希維耶所述，「民俗」一詞是英國考古學家湯姆斯（William John Thoms, 1803-1885）於 1846 年首度提出，意旨「人民的知識」（le savoir du peuple），而民俗作為一門學術研究領域，最初僅限於對歐洲社會之民間的文學及口語傳統等非物質遺產的研究，後來才逐漸擴展到物質文明方面，也就是針對民間傳統技術本身，以及運用傳統技術所生產製造出來之成品進行研究（Rivière, le 5 juillet 1969）。

19 世紀下半葉，隨著工業化及現代化的快速推進，「民俗」這一名詞在 20 世紀初開始轉而帶有負面的意涵，主要用於指向農村社會相關的傳統風俗習慣與手工藝等，呈現一種停滯於過往的美好、不求改變的刻板意象；因此，在二次大戰之後，法國學術界則借用專門研究歐洲文明以外，「未開化」、「野蠻」或「原始」民族的學門——民族學或民族誌學，取而代之；到了 1960 年代法國學術界則用涵蓋面更廣的人類學，來統稱歐洲文明及其以外之民族的研究學門（Drouguet, 2015, pp. 23-24, 31）。因此，從後設的角度分析，1937 年希維耶選擇以「民間藝術與傳統」作為博物館名稱之思考，從以下幾個因素進行分析：

首先，19 世紀歐洲的博物館的觀眾主要是布爾喬亞階級（bourgeoisie）[3]的人士，因此不管是主題、展呈方式或是建築形式都呈現布爾喬亞知性與尊貴的觀點與品味。然而，19 世紀末出現的民

3 布爾喬亞階級通稱為資產階級。在 19 世紀的歐洲，布爾喬亞階級指的是界於貴族階級與無產勞動階級之間，擁有生產工具及財產的富人，或是擁有政治權力者。

俗類的博物館，為了擴大觀眾群，減少或避免一般民眾對布爾喬亞品味的不適或畏懼感，因此在展覽呈現方式則借用自然科學博物館或民族學博物館的手法，將物件擺滿整個大型玻璃展示櫃，或是把刻劃精細如蠟像般的人種人偶，穿上當地的服飾，放置在類似情境再造的三度空間的環境中（Bouiller and Calafat, 2018, pp. 131-158）（圖 1、2），甚至有些展覽允許觀眾進入模擬的空間內參觀，除了讓參觀民眾產生熟悉的親切感外，亦藉以喚起其對過往傳統的美好價值與記憶（Drouguet, 2015, pp. 45-46），其主要目的除了減緩農村人口大量往都市外移，也在強化人們對地方文化認同的意識，這樣的展呈方式一直延續到二次大戰之前。隨著社會快速地朝現代工業化發展，這種擁擠與仿真的情境式作法，顯得沉痾，為了避免予人一種落伍且跟不上時代演變的意象，因此未採用民俗一詞。

其次，該館的行政組織位階為國立層級，且位處首都巴黎，是一座以典藏與展示法國各地民俗文物的綜合型博物館；而民俗一詞的概念，在地理層面之意義，與地方或區域的連結過於緊密，涵蓋面不夠全面；在文化層面之意義，甚至根深蒂固地與農民、工人以及人種擺脫不了關係，對於希維耶想把民俗提升至學術研究領域將形成無形的障礙。希維耶一開始便有意採用民族（誌）學的研究方法與態度，來看待一向被視為非主流且不具普世價值的法國民俗文物，希冀能把源自於民間的文藝引導至跟美術一樣，具普世價值的地位外，建立法國民族學的研究更是其目標，這可從他在博物館營運管理方面所推動的「博物館——實驗室」（musée- laboratoire）緊密合作的雙體系，以及在展覽呈現方面強調物件的主體性、視覺的藝術性，以及採用學術分類系統之陳列方式等，可一窺究竟。

最後，傳統上，「民族學」、「民族誌學」或「人類學」用於指向歐洲文明區域以外之其他民族的相關研究，在此情況下，出現於 1886 年的「民間藝術與傳統」（arts et traditions populaires）一詞，所指的是研究的物件，而非一門學術領域（Drouguet, 2015, p. 27），在意義上顯得中性、不具有價值的評判，且在說明研究對象上也相對具體與明確。最終選擇以「民間藝術與傳統」作為博物館的名稱，應為綜合以上之因素考量後的權宜決定。

參、從對他者的觀看轉向自我的凝視：國立民間藝術與傳統博物館在種族主義興盛時期萌芽

國立民間藝術與傳統博物館的孕育早在托羅卡岱侯民族誌博物館（Musée d'ethnographie du Trocadéro，以下簡稱「托館」）成立初期已顯露端倪。托館於 1878 年 1 月 23 日揭幕，是一座帶有濃厚殖民色彩特質的博物館，它是法國第三共和政府在首都成立的第一座國立民族誌博物館，成立的目的之一是將大航海時代，法國的知識界與探險家自非洲、亞洲及大洋洲等各地所蒐集回來，而散落在各個博物館或圖書館收藏關於「他者」的藏品，能有一個集中展示的館所外，同時也能在萬國博覽會期間展示並呈現法國殖民強權的形象。該館典藏品的積累，隨著法國殖民行動在的世界各地不斷地擴張而增加，絕大多數的典藏品源自於歐洲文明以外，屬於當地原住民之相關文物，也包括少許的歐洲及法國的民俗文物，其展覽的主軸則採取帶有殖民視角的人種觀點，呈現人類從野蠻到文明的演進歷程，這是當時西方列強殖民帝國主義盛行下，殖民者凝視被殖民者的慣用眼光。

此外，瑞典教育家哈澤柳斯（Artur Hazelius, 1833-1901）也參加 1878 年的萬國博覽會，[4]他在會場中展出北歐民族的民俗文物，托館創始館長阿米（Ernest-Théodore Hamy, 1842-1908）深受啟發，於 1884 年請人類學家暨館員隆譚（Armand Landrin, 1844-1912）在該館的「美洲廳」（Salle d'Amérique）及「亞洲廳」（Salle d'Asie）旁，特別規劃一個佔地約 130 平方公尺面積的「法國廳」（Salle de France），專門陳列隆譚自法國鄉村採集與蒐購的民間日常物件，[5]在展廳中以時序及地理做區分，展出各大區（région）特有的室內家具，並以人的頭骨形狀來區分及製作法國各族群的蠟像模特兒，穿戴著各大區最美的服飾（Drouguet, 2015, p. 52），此乃國立民間藝術與傳統博物館的雛形。

19 世紀下半葉至 20 世紀上半葉期間，法國社會有兩個發展趨勢醞釀國立民間藝術與傳統博物館的誕生。其一是，這一時期正值法國政府積極向外拓展殖民地版圖、瀰漫種族主義，社會上對於這些來自遙遠異地、形體外觀與文化內涵與自身差異如此巨大的「他者」（Autre）感到陌生且好奇，紛紛透過各種方式或管道進行探索，有些從學術觀點出發，以人類學[6]或民族學（Sibeud, 2004, pp. 105-115）[7]的角度，對不同的人種進行分析研究，1931-1933 年間由法國多位跨界學者所組成的研

4 巴黎萬國博覽會展期為 1878 年 5 月 20 日至 11 月 10 日。

5 「法國廳」展出內容包括傳統服飾及重建鄉村房舍的部分室內空間。France archives （法國國家檔案局）：https://francearchives.fr/fr/authorityrecord/FRAN_NP_009922，2022 年 3 月 28 日讀取。

6 1859 年知名的法國人類學家、醫生波卡（Paul Broca, 1824-1880）邀集 19 位學術人士成立人類學學會（Société d'anthropologie），此舉表徵著人類學正式成為一門學術領域，此時之研究偏向人體研究，對於人類社會組織及運作之研究自李維斯托（Claude Lévi-Strauss, 1908-2009）才奠定。

7 1913 年法國民族與社會學家牟斯（Marcel Mauss, 1872-1950）在 1913 年提出成立「民族學單位」（bureau d'ethnologie）計畫，他提出的說明有兩個重點：其一，支持殖民霸權把民族誌學的工具化。他認為法國已是殖民強權國家，有必要善

究團隊，於非洲進行的人類學、語言學大型田野調查——「達卡－吉布地任務」（Mission Dakar-Djibouti）——即是一知名案例；[8]有些則從休閒經濟角度思考，採取種族主義帶著貶抑的觀看方式，視他者為大眾休閒餘興節目的元素之一，譬如，1877 年巴黎的適應環境公園（Jardin d'acclimatation）首次將來自北非的努比亞人（Nubiens）與公園內的其他野生動植物一起展示，深受民眾的喜愛。這種模擬現地展示（in situ），來自非洲、亞洲及大洋洲等地的原始民族之作法直到 1937 年才終止，這種物化他者的表演秀持續了半個世紀以上之久（Schneider, 2011, pp. 132-141），[9]而這股熱潮在 1931 年於巴黎舉行的國際殖民博覽會（exposition coloniale internationale）達到了巔峰。[10]

另一是鄉村人口的大量外流。雖然，法國是以農立國的農產大國，但自 18 世紀以來，隨著社會工業化程度的不斷深化以及經濟型態的轉變，出現好幾波鄉村人口往都市遷徙的現象，造成農村社會人口結構的老化以及各項發展的緩步（Saunders, 2010/2011, 頁 164-175）。[11]在 19 世紀初開始有一些業餘的社會觀察家對農村的民間藝術、信仰或是傳統習俗感興趣，並收藏相關文物，到了 19 世紀末由於鄉村人口大量銳減（Molinier, Juillet-Août 1977, pp. 79-84），[12]有人類學家開始關注法國民間傳統文化，但社會主流意識與關注議題仍是聚焦在對來自遙遠異鄉的「他者」的凝視[13]，而對源自於自身鄉土的「自我」的凝視，也因為工業化的快速發展造成農村社會瓦解的擔憂，才正以緩慢與試探的方式，將目光轉移到自我身上。

而法國政府為何會在 1937 年這一時間點成立國立民間藝術與傳統博物館？根據歐洲與地中海文明博物館於 2016 年所提出的「學術與文化計畫」，在總說明部分所闡述的主要原因有三：一、法國農村世界的改變；二、1937 年法國為了舉辦萬國博覽會，將具有拜占庭風格建築的老舊托羅卡

加管理其在殖民地的「實際利益」（ses intérêts pratiques），運用民族誌學的研究成果，可有效地管理殖民地上的「原始人」（peuples primitifs）。

8　這次任務的目的之一是要補足托館的館藏，田野調查的成果也在該館展出。

9　法國第三帝國（1852-1870）期間設立在巴黎近郊布洛涅森林裡的適應環境公園於 1860 年熱熱鬧鬧地揭幕，這座法國歷史最悠久的休憩公園，最初是作為展示遙遠異地的動物與植物，其主要目的在於提供研究所需之外，也作為巴黎人假日的休閒踏青去處。1887 年第一次展出原住民族，並配合相關表演節目，參觀人數激增近 23 萬之多，從 606,979 人增加至 830,711 人。

10　1867 年之巴黎萬國博覽會開始有西方列強運送殖民地的原住民族到展覽會場展示。

11　初期往都市遷徙的人口主要以女性為多數，且多以從事家事服務為主。

12　根據統計，1789 年法國大革命前後，鄉村人口約占總人口數的 70%左右，到 19 世紀中葉約占 55%，但該階段已開始出現工業生產在農村的地景零星散佈，農村社會的手工藝與家事類型的勞動人口逐漸往工業生產轉移；19 世紀中葉拿破崙三世大力推動工業發展，開始大興鐵路的建設，明顯改善交通的便利性，帶動鄉村人口往工業聚集的都市周邊移動，這意味著農業勞動力開始大量往工業勞動力轉移，該階段的農業人口從占總人口的 55%左右，降到 1946 年的 25%，降幅非常顯著，到 1968 年則僅剩 15%。

13　1925 年巴黎香榭麗舍劇院（Théâtre des Champs-Élysées）推出一齣「黑人輕歌舞劇」（Revue noire），由來自美國聖路易的黑人女歌手暨舞者貝克（Joséphine Baker）及黑人樂手演出，一上演即刻大受歡迎，並至歐洲其他大城市巡演。

岱羅宮拆除，在原基地上興建起一座新古典風格的夏悠宮；三、希維耶的個人特質。[14]1946 年 4 月 17 日希維耶在英國及愛爾蘭皇家人類學研究所（Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland）的演講也表露部分端倪，他提到：

> 法國民族誌學的領域，我們在時間與社會空間方面不會給予原則的限制，唯有急迫性的考量，而這急迫性來自於，在我們的文明中，前機械的以及所謂「民間的」的元素不斷地快速損毀，以及研究的專業化，讓我們目前把大部分的精力都轉向到這些元素上面（Rivière, Jan 1947：8）。

肆、人民陣線及維奇政權的文化意識與國立民間藝術與傳統博物館的發展

國立民間藝術與傳統博物館是一次世界大戰之後，法國政府成立的第一座國立博物館。自從具現代意義的博物館出現以來，國立博物館一直被視為政府展現權力技術的重要文化機構，同時又具有凝聚共同意識與社會教育的功能，因此，對於政府的治理或是對社會大眾的認知而言，一個國立博物館的成立絕對具有特殊的任務與象徵意義。關於國立博物館的重要性，波米安（Krzysztof Pomian, 1934-）曾提出如下的解釋：

> 稱謂「國立博物館」者可分屬兩種不同類型，一種是展示一個普世參與的民族，該民族應該是對所有人都是有效的，至少是對所有的文明人；另一種是呈現一個民族以及其在歷史進程中的特殊性與特例性。……，羅浮宮明顯地屬於第一類型，對任何人及任何時刻，它所呈現的是法蘭西民族就像是文明的承載者，而這文明所指的是歐洲的菁英文化（轉引述自 Segalen, 2005a, p. 75）。

很明顯地，他所界定的國立博物館類型是與民族緊密相連的。羅浮宮的確能夠喚起人們對過去法國歷代皇室的點滴記憶，也讓羅浮宮這座博物館與過往法蘭西民族的榮耀畫起連結線；而國立民間藝術與傳統博物館，便屬於另一種以呈現一個民族的特殊與特例性的國立博物館。

14 Projet scientifique et culturel de l'établissement public du Mucem, 2016. p. 5. www.mucem.org/sites/default/files/2017-04/psc_mucem_2017.pdf，2021 年 8 月讀取。

國立民間藝術與傳統博物館的成立是在人民陣線[15]執政期間（1936 年 5 月至 1938 年 4 月），該政權雖然執政不到兩年，但對於文化藝術在社會具有的功能，以及它與社會的連結方式，不管是觀念態度或是政策執行方面，與過往的政權相較，都顯現出絕對性的翻轉。

基本上，法國的第三共和（1870-1940）在政治方面，雖還無法稱得上是一個全然的文明與自由的政體，政治上仍有保守派保皇勢力的作祟，但卻是法國社會脫離過去專制統治以及教會控制的重要時期；在文化方面，主要仍受到革命後的共和思維與啟蒙思想的影響，重視教育的功能，但還是採取菁英的觀點，視文化藝術、歷史古蹟等為凝聚個人與國家社會的重要黏著劑，所設置的文化場館如博物館等，呈現的是布爾喬亞階級的品味，同時也作為藝術教育場域，以培育藝術家或工藝職人，過程中雖然有政權嘗試要把菁英文化民主化，為一般民眾所共享，但由於政治的鬥爭，機關及制度建置的不穩定性等因素，直到人民陣線的執政時才真正達成此目標（Genet-Delacroix, 1992）。

人民陣線的文化政策方向強調文化藝術的民主化與擴大公共參與（Bordier, 2012, p.167），[16]透過把各種與教育相關部門國有化的手段，以及透過協會組織運動進行的民眾教育，讓精緻文化藝術能夠更親民，讓藝術與技術的學習能夠更便民，讓勞動階層的民眾開始重視自身的文化，甚至把農民或工人製造的民間工藝與傳統技術提升至與美術同樣的地位，執政雖短暫，卻在首都設立兩座與農民、工人相關的國立博物館：國立民間藝術、傳統博物館與國立公共工程博物館（musée national des Travaux publics）。[17]此外，人民陣線以大眾化的角度看待文化藝術的方式，再加上 1936 年 6 月所通過的所有勞工都享有年休假給薪的法令，[18]使得從事文化藝術活動不再僅限於布爾喬亞階級，它也正式進入勞動階級的休閒活動的領域（Bordier, 2012, pp. 165-175）。

人民陣線與維奇政府（régime de Vichy, 1940.6-1944.8）前後兩個政權，在文化意識上，看待民間藝術與傳統的理念相近，且強調其形塑人們自我認同的重要性，但兩者的政治目的與做法則有所差異，從 1938 年 5 月 19 日人民陣線下台之際所成立的「全國民間藝術與傳統委員會」（commission nationale des Arts et Traditions populaires）所設定的三項目標可見一斑：

15 人民陣線是由三個主要左翼政黨（法國共產黨、工人國際法國支部以及激進黨）及左翼運動組織所組成的聯合政府。

16 關於擴大公共參與藝文活動，譬如：1937 年羅浮宮舉辦梵谷特展期間，特殊規劃「週二民間的羅浮宮」（ mardi populaire du Louvre），提供一般大眾夜晚參觀時段、票價折扣以及導覽的安排。

17 國立公共工程博物館位於巴黎的耶納宮（Palais d'Iéna），是為了舉辦 1937 年萬國博覽會而興建的建築物。該館主要展示大型公共建築，如橋梁、港口、水壩等的建築模型，於 1939 年 3 月期間正式揭幕，但由於參觀人數稀少，最終於 1955 年結束。

18 1936 年之前法國已有部分地區實施年休假給薪的措施，1936 年 6 月通過的這項法令才使全體勞工均受惠，人民陣線聯合政府也因此隨即設立負責休閒與運動事務的副國務卿（un sous-secrétariat d'État aux Loisirs et aux Sports）一職。

一、整合與發展民間藝術與傳統之學術研究；

二、鼓勵民間藝術與傳統技藝，與民間藝術與傳統有關之隸屬古蹟保存之合作；

三、廣傳音樂、歌唱與舞蹈之品味與演練，以及協助提升民間傳統節慶與表演之榮耀（Segalen, 2005a, pp. 32-33）。

人民陣線以學術與教育結合休閒的角度看待民俗領域，尤其重視博物館的教育功能及使命，強調民間文化藝術與傳統對人類發展的價值；而維奇政權對於民間文化藝術的過度重視與吹捧，使其成為有利於政治操縱的工具。正如法國社會學者韋伯（Florence Weber, 1958-）的分析，法國第三共和體制的建構過程中，區域主義思想開始受到重視，政治與學術之間的關係是緊密合作的。一次到二次大戰期間，開始出現學者被政治邊緣化的現象，而政治人物與所謂的「專家」互動更為密切，以至於到了 1930 年代在民俗文化領域出現「嚴謹的民俗學術描述」與「誇大的民俗活動」兩者間出現緊張的關係（Weber, juillet-décembre 2000, pp. 458, 461-462）。

法國政府為了籌備 1937 年的萬國博覽會，[19]將托羅卡岱侯宮完全拆除，於原址興建夏悠宮，並於博覽會結束後於夏悠宮的一側成立人類博物館（Musée de l'Homme），藉以接收大部分托館與植物園的人類學研究室的典藏品；[20]此外，將「法國廳」的七千多件藏品與研究機構「集體研究委員會」（Commission des recherches collectives）整併，成立國立民間藝術與傳統博物館，任命希維耶為館長，籌備與立論之際，正直高度重視民間傳統文化與藝術所形塑地方認同效益的人民陣線執政期（Marcel, 1993, p. 92）。

值得探究的一點是，原屬同一個博物館、屬性相近的館藏品，在分割為兩個獨立的博物館後，行政隸屬則有所區別，足見官方對這兩座博物館的社會功能之定位是大異其趣的。人類博物館隸屬教育部轄下的國立自然史博物館（Muséum national d'histoire naturelle），仍屬於自然科學的範疇，

19 1937 年萬國博覽會的主題為「現代生活的藝術與科技」（Arts and technology in modern life），法國特別規劃兩項與鄉村主題有關的展示：其一，希維耶與索邦大學教授也是鄉村房舍專家德蒙戎（Albert Demangeon, 1872-1940）共同策劃〈法國鄉村房舍〉（La maison rurale en France）展覽，於剛興建完成的東京宮（Palais de Tokyo）的一個展廳展出，展出形式以房子的縮小模型、照片、說明板等來呈現；其二，由法國農業部、教育部及郵局與電信教學暨行政聯盟三個單位共同規劃一個以〈鄉村中心〉（Le Centre rural）為名，在占地約兩公頃的大園區內，建造理想的現代村莊的樣貌，包括：各類房舍（市政府、學校、市場、商店、農民之家、合作社等）的建築、農田、農舍、街道及廣場等，目的在讓參觀民眾在看過異國特色的各國場館之後，有回到家鄉的感受。
Ministère de la culture français （法國文化部）：
www2.culture.gouv.fr/public/mistral/phocem_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_2=TITRE&VALUE_2=MAISON%20RURALE%20EN%20FRANCE 及 World Fairs（萬國博覽會）：Le centre rural. *La construction moderne*, 21 novembre 1937. www.worldfairs.info/forum/viewtopic.php?t=3788-le-centre-rural，2022 年 2 月間讀取。

20 由於資金短絀，正式開幕延至 1938 年舉行，儀式中亦安排殖民地原住民的表演節目。

在傳統定位上，這類博物館尤其強調科學研究與教學兩者結合的重要性，[21]自啟蒙時代以來，對自然科學研究的推進與知識的普及，功不可沒，因此人類博物館的行政隸屬是延續該傳統的思維；而國立民間藝術與傳統博物館則隸屬於教育部轄下的美術總司（direction générale des Beaux-Arts）底下的國立博物館司（direction des musées nationaux）管轄，而當時三十幾座國立博物館基本上都是屬於美術館類型，在博物館發展進程中，這一類博物館向來被執政者論述為具有普世意義，具有型塑集體意識的功能，由此可見，人民陣線擬將民俗提升至具普世價值，藉以形塑國家認同。從這兩座博物館的行政隸屬可明顯地觀察到，人民陣線對這兩個文化機構的論述形構與功能賦予的差別。

最後，時任總統勒磐（Albert Lebrun, 1871-1950）選訂 1937 年 5 月 1 日國際勞動節這一天，頒佈行政命令正式成立國立民間藝術與傳統博物館有其特殊意義。不可諱言，人民陣線擬透過一戰之後成立的第一個國立博物館，傳達官方對國族歷史的論述，從強調大歷史中屬於英雄豪傑之文物的敘事，轉向重視小歷史中平民百姓日常生活之物證的敘事。

國立民間藝術與傳統博物館的成立，除上述所提的農村人口的外移導致民間工藝與傳統文化流失的加劇，與當時主政者的意識形態外，也得力於兩位關鍵人物：一位是時任的美術司司長余斯曼（Georges Huisman, 1889-1957）；另一位是希維耶，他更是形構該館論述的關鍵人物，法國歷史學者奧利（Pascal Ory, 1948-）稱他為「人民陣線的文化鬥士」（militant culturel du Front populaire）（Müller, 2006, p. 117）。

1928 年托館館長希威（Paul Rivet, 1876-1959）邀請人脈豐富且展示觀念新穎的希維耶加入其團隊，1929-1936 年間希維耶多次前往德國與蘇聯參訪當地已發展多時且極具特色的地方文化館（musée de terroir）（Gorgus and Chabaud, 2000, pp. 57-69）。1936 年余斯曼前往瑞典斯德哥爾摩參觀斯坎森露天博物館（Skanson open-air Museum），[22]返回巴黎後，指示希維耶在羅亞爾河流域知名的香波城堡（Château de Chambord）園區空地上，設立一個類似的博物館，但希維耶考慮當時法國不像墨西哥、蘇聯、瑞士、德國、義大利及東歐等國已擁有關於自己民族的博物館，有必要成立，在余斯曼的支持下，把位於夏悠宮的巴黎翼（aile Paris），原來法國古蹟博物館（ Musée des Monuments français）的地下室 780 平方公尺的空間，作為國立民間藝術與傳統博物館的臨時所在地（Rivière, 1968, p. 20）。該館成立之初並無展覽廳，必須等到原本展示歷史古蹟展覽的空間釋出約 2 千平方公

21 法國國民公會於 1793 年 6 月 10 日通過的一項法令成立自然史博物館，於第二條清楚說明成立該機構的核心目的是對自然史的研究與大眾教育，在第三條更指出博物館館員具有教授的身分，並享有相同的權利。Bibliothèque nationale de France（法國國家圖書館）：Décret de la Covention Nationale du 10 juin 1793, Relatif à l'organisation du Jardin national des Plantes et du Cabinet d'Histoire naturelle, sous le nom du Muséum d'Histoire naturelle. gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6472815x.texteImage，2022 年 7 月 25 日讀取。

22 民族博物館應首見於北歐地區，尤以哈澤柳斯於 1872 年在斯德哥爾摩創立的北方博物館（Nordic Museum）及 1891 年揭幕的斯坎森露天博物館最為人所知，以收藏及展示瑞典民俗文物及傳統建築為主的民族博物館。

尺後，才有專屬的展廳，但由於戰爭的關係，原本希維耶仿效人類博物館規劃的研究展廳（Galerie d'étude）與文化展廳（Galerie culturelle）並未實踐（Segalen, 2005a, pp. 33-36），博物館業務的發展因戰爭而受限，希維耶因此將發展重點轉移到田野調查、研究、文物與檔案的採集與建檔（Rivière, Jan 1947, pp.8, 10），[23]這一發展方向，正如法國民族學學者賽嘉蘭的分析：在戰爭期間，博物館學術的強大增能，將吻合希維耶所規劃的藍圖（Segalen, 2005a, p. 50），也就是透過學術研究與展示將民俗提升至與美術相等的地位。

伍、戰後國立民間藝術與傳統博物館的發展困境與論述實踐

由於民間藝術與傳統在 1930 年代末期及二次大戰期間，被政權用於進行人民的文化政治意識形態的操縱，使得法國 19 世紀下半葉展露對民間藝術與傳統的重視與研究，在戰後幾乎進入停滯的狀態，法國學者韋伯則以「學術的民俗的消失、激進的區域主義的死去、鄉村的研究的沉睡」（Weber, juillet-décembre 2000, p. 454）來形容此一現象，此一困境的發生源自於戰後的政治清算，人們受到嚴厲的檢視，追究是否是納粹的同夥人或是機會主義者，這是在所有戰爭結束後，法治制度尚未完全被恢復之前，社會必然會歷經的整肅氛圍。由於希維耶不像他的博物館導師希威選擇加入反抗軍，而是嘗試在夾縫中戮力推進博物館事務[24]，因此，希維耶及其副手瓦哈邑（André Varagnac, 1894-1983）在 1944 年 10 月間均被解除職位，歷經數月的調查終於還其清白，分別於 1945 年 3 月 19 日及 3 月 22 日恢復他們原有的職務（Segalen, 2005a, pp. 81, 84-85）。

相較於戰前與戰爭期間，中央政權對於國立民間藝術與傳統博物館採取高度支持與重視的態度，在二戰之後，國家百廢待舉的重建過程中，該館的發展不管是論述方面或是行政資源方面都面臨巨大的挑戰。大體而言，在論述方面，必須先導正戰爭期間民間文藝成為政治宣傳工具的負面意象，進而回歸當初該館成立之時，希維耶期望透過這座博物館來建立法國民族學研究的論述；簡言之，該館具有建立一套研究與展示法國民族學的目標，藉以理解其對人類與社會發展的意義與價值。而行政資源方面，可以理解的是一座博物館的興建絕非戰後國家重建首要考慮的項目，但為解決現有臨時館舍僅有不到三千平方公尺的狹小又陳舊的空間，以及典藏品無處存放，完全無法實踐

23 因應民間藝術被維奇政權高度政治運用，該館所進行田野調查任務的的單位與名稱，則使用帶有勞動階級意涵的字眼——「知識工地」（chantiers intellectuels），田野調查的成員也包括剛從應用藝術學校畢業的學生。然而進行田野調查工作的真正目的是為對抗失業、逃避強迫勞動以及作為種族與政治迫害的避難所。正因為民間藝術與傳統受到人民陣線與維奇政權的重視，根據 1945 年的統計，900 座政府列管的省級博物館，有 557 座博物館的典藏品中含有法國的民俗文物。

24 除進行所謂的「知識工地」的田調外，希維耶在維奇政權執政期間完成的計畫包括：錄製一系列介紹法國及英國傳統的語音節目提供巴黎廣播電台（Radio-Paris）播放；農業會主席請博物館出版一期標題為「戰爭中的法國農民」（Le paysan français dans la guerre） 的特刊；美術司司長請博物館為軍人舉辦一場以「法國傳統」（La tradition française）為名的戲劇表演。

一座現代博物館之基本功能的窘境，興建一座現代化的博物館亦成為希維耶戰後的重要任務。以下就這兩個面向進行說明。

事實上，19 世紀下半葉法國民族學博物館的論述形構過程與 17 世紀末 18 世紀初啟蒙時期開始發展的自然史博物館的論述發展相似，都是先有物件的蒐藏，才有學術知識系統的建立。19 世紀下半葉區域主義的盛行，帶動有識之士對地方民俗文物的蒐藏與研究，但大多以一種隨機不具方法論的方式進行，[25]20 世紀初才有民俗學者借鏡於自然科學及人類學，以建立法國民族學的研究方法論。[26]希維耶曾明白表示，「**國立民間藝術與傳統博物館的根本關注就是法國民族學**」（Rivière, 1968, p. 18），並透過展示與研究雙向並進的方式，參與法國民族學的形構論述。

有鑑於該館成立初期面對軟硬體資源均極為缺乏、政治情勢又不穩定的情況，館務的發展基本上著重在研究與田野調查，以形構法國民族學博物館的論述典範。其作法除在館內成立研究單位外，[27]同時強化與外部研究單位的合作，包括該館在成立之初即設立「農民的民俗」（Service de folklore paysan）研究單位，由馬捷（Marcel Maget, 1909-1994）負責，研究經費則來自於農會相關組織提供（Segalen, 2005b）；[28]在 1941 至 1946 年之間共有三組人員在法國各地進行田野調查，調查內容為鄉村建築、家具及手工藝；1944 年間羅浮學院校長向馬捷提議在該校開設法國民間藝術與傳統歷史的課程，[29]以培育相關人才；此外，1946 年希維耶更以成立法國民族學學會（Société d'ethnologie française）並出版期刊，來強化法國民族學學術研究的推展。然而二戰結束後，研究法國民間藝術與傳統的人員仍非常缺乏，因此採取與國家學術研究中心（Centre national de recherche scientifique, CNRS）加強合作，以解決此困境，於 1963 年邀集包括民族學、語言學、歷史學、社會學及農業學多項專業研究人員，在歐伯拉克（Aubrac）及夏蒂悠內（Châtillonnais）兩個村落共同執行研究計畫，進行文物與檔案的蒐集，大量豐富該館的典藏，截至 1969 年共累積約 8 萬多件的藏品。1966 年該館進一步與法國國立研究中心簽訂正式合約，共同發展田野調查，達成希維耶規劃的「博物館－實驗室」（musée-laboratoire）雙軌運作模式，對博物館與實驗室兩者的功能與分工，他解釋道：

---

25 法國作家暨民俗學家塞比悠（Paul Sébillot, 1843-1918）與幾位同好於 1885 年成立「民間傳統學會」（Société des traditions populaires），並創立「民間傳統雜誌」（Revue des traditions populaires）。

26 1896 年成立的「國家民族誌與民間藝術學會」（Société d'ethnographie nationale et d'art populaire），民俗學家凡•熱內普（Arnold van Gennep, 1873-1957）於 20 世紀初開始建立法國民族學的研究方法。

27 農民的民俗的研究單位於 1944 年更名為法國民族誌學實驗室（Laboratoire d'ethnographie française），仍由馬捷負責，於 1965 年又更名為「法國民族學中心」（Centre d'ethnologie française）。

28 1937 年 10 月 22 日「農會主席常會」（assemblée permanente des présidents de chambres d'agriculture）的一項決議，在國立民間藝術與傳統博物館下執行民俗研究的任務，由馬捷負責。「農會主席常會」於 1940 年更名為「全國農民合作社」（Coopération nationale paysanne）。

29 由於當時館長希維耶及副館長瓦哈邑均被解職，由馬捷代理館長職務。

作為實驗室：

1. 它記錄與詮釋我國的傳統社會與它向工業社會的轉型；
2. 它關注那些受法國語言與文化影響的國家；
3. 在這些領域，它制定物件與檔案的收藏；
4. 它出版並提供研究結果；
5. 它與其他科研機構合作並參與教學；

作為博物館：

它關注其收藏之物品與文件的保存與公開展示（Rivière, 1968, p. 18）。

他對於博物館該如何展示研究成果也提相關立論，他說明道：

> 博物館展示的呈現是一種藝術，一種將學術研究成果大眾化的藝術，透過量體、色彩與各種適切的圖表之結合，藉以引發大眾的興趣、吸引注意力與豐富記憶與感知。博物館展示的呈現相當藉助於學術研究的資料以及參觀民眾的理解能力（Segalen, 2005a, p. 160）。

國立民間藝術與傳統博物館在希維耶帶領的三十年期間，透過田野調查計畫及展覽舉辦，確實把法國民族學的論述「從試圖復興民俗主義到建構為真正的學術」（Segalen, 2005a, p. 93）。而在展示實踐方面，礙於空間的缺乏，自 1937 年成立以來至 1967 年希維耶（被）卸下館長職務前，[30]都是在法國本地或海外舉辦各項特展，以及協助地方博物館的成立（Rivière, 1968, p. 19）。[31]

雖然博物館興建並非戰後國家重建的首要任務，但希維耶透過其豐富的人脈關係以及他在國際博物館界的影響力，[32]於 1950 年代初以觀光、民間休憩、民俗活化作為切入點（Segalen, 2005a, p. 117），說服政府許國立民間藝術與傳統博物館一座新館舍，他認為該館不僅可以讓法國人及外國

30 1966 年該館與國家科學研究中心簽訂合約時，時任的文化部長馬勒侯極力反對，以至 1967 年時值 70 歲的希維耶因此被解職。但該館仍留有希維耶的辦公室，他也繼續與館員討論館務。根據歐洲及地中海文明博物館於 2021 年舉辦的座談「喬治•亨利•希維耶——櫥窗魔術師」（Georges-Henri Rivière：Le magicien des vitrines）：www.youtube.com/watch?v=_J3_iroiNfc&list=RDCMUCXB-7BR5_l3rW6uV39P9xZQ&index=1. 2022 年 6 月 18 日讀取。

31 雷恩市的布列塔尼博物館（Musée de Bretagne à Rennes）、康城的諾曼地博物館（Musée de Normandie à Caen）、博納市的勃根第酒博物館（Musée du Vin de Bourgogne à Beaune）以及波爾多市的阿基坦博物館（Musée d'Aquitaine à Bordeaux）。

32 希維耶自 1948 至 1965 年擔任國際博物館協會（International Council of Museums，簡稱 ICOM）主席

人認識法國民間豐富的資產，它也是學術的作品。最終，1952 年環境公園、美術國務卿（Secrétaire d'État aux Beaux-Arts）及巴黎市政府共同簽訂合約，規劃將原本的溫室建築棕櫚館（Palmarium）拆除作為該館的館址，並在環境公園內蓋不超過十棟的法國鄉村建築。興建工程並未如預期般順利進展，期間不僅遭受環境公園的股東及周遭居民的抗議，亦有媒體界的有力人士提出，應將棕櫚館改建為符合國際標準的游泳池，再加上希維耶與建築師杜比松（Jean Dubuisson, 1914-2011）及游斯閎（Michel Jausserand, 1922-1991）針對建築設計圖不斷地討論與修改以及與經費不足等因素，[33]造成新的博物館館舍遲至 1969 年由即將卸任的時任文化部長馬勒侯（André Malraux, 1901-1976）剪綵，藏品及館員才開始進駐。國立民間藝術與傳統博物館在成立 30 多年之後終於迎來一棟功能完備、空間寬敞的柯比意式現代玻璃帷幕建築（圖示 3），原本計畫興建的鄉村房舍則未實現。

陸、全球化時代國立民間藝術與傳統博物館面對的論述挑戰

戰後法國迎來將近三十年的發展榮景，經濟學家傅哈斯提耶（Jean Fourastié, 1907-1990）稱之為「輝煌三十」（les trente glorieuses），亦如他書名的副標題所顯示的，法國正展開一場「看不見的革命」（Fourastié, 1979），社會變化之劇烈，包括：經濟高速成長造成對環境的破壞、嬰兒潮所帶來的人口激增、鄉村人口的大量外流、都會的擴張、資訊的快速流通、現代消費文明的發展等，使得傳統社會中有形及無形的資產面臨快速消失的威脅，因此 1960 至 1980 年代中葉期間，民間興起一波由下而上的資產保護運動，呼籲應對傳統文化資產加以重視，希維耶也在這運動中協助各地方政府成立具有在地文化特色之博物館外，並與博物館學者德•瓦林－柏翰（Hugues de Varine-Bohan, 1935）共同發展以人為核心，涵蓋學校、實驗室及博物館多元功能與多元參與的新型態博物館——「生態博物館」（écomusée）（張譽騰，2009）；法國文化部則於 1980 年以「資產年」（L'année du patrimoine）為名，在法國各地舉辦相關展演活動，藉以提升人們對國家資產保存的重視。相較於法國大革命後對教堂及歷史建物資產的重視，這次看不見的革命所產生的效應，是對黎民百姓的傳統資產即將消逝的覺醒，對建構地方認同的記憶符號可能消失的焦慮。

被譽為「人民的羅浮宮」（Louvre du peuple）（Michel, le 27 févier 1969）的國立民間藝術與傳統博物館在這波資產保護運動中像是一座燈塔般，照亮著民間傳統文化，在社會大眾殷切期盼之下於 1972 年首先完成「學術展廳」（Galerie scientifique）的對外開放，該展覽是針對專業人士與學生所規劃的展覽，以抽象、可理解但肅穆的形式呈現；相繼於 1975 年開放的「文化展廳」（Galerie culturelle），則委託李維斯托（Claude Lévi-Strauss, 1908-2009）以「寰宇與社會」（Universe and Society）

33 原本規劃的博物館藍圖有「青少年博物館」（musée de la Jeunesse）作為青少年可以動手做的工坊區，後來取消該規劃。

兩大主軸，為一般民眾規劃較為親民的展覽（Rivière, 1968, p. 20）。不管其內容是為專業人士或是一般民眾所規劃，展覽的呈現都是以非敘事性的方式鋪排，借用李維斯托的結構主義（structuralisme）的概念，針對物件以技術性或功能性做為判斷依據，進行展品的陳列。兩個展廳都採用至頂的大玻璃櫥櫃，展品的呈現不再以仿真的地方民族人形模特兒作為展示物件的支撐，而是用透明尼龍線懸吊起來的方式，以避免落入人種議題的探討；展品少有說明牌輔助解釋，但聚焦式的燈光投射使得展品更加顯目（圖 4）。這種對傳統民俗文物全新的展示觀念與方式，其主要意圖在於把文物本身與形塑地方認同之連結做明確的切割，並以學術的觀點進行分析與理解，或是以藝術品的角度進行美感的凝視與賞析，甚至，期望這些文物的無名氏作者，能像藝術品的作者一樣被認識。這種一如博物館建築本身充滿現代感，綜合的呈現方式，實踐了希維耶自擔任國立民間藝術與傳統博物館館長以來，一直想藉由博物館展示其研究成果的方式，建立法國民族學之論述的想法。

國立民間藝術與傳統博物館在社會大眾「對進步的幻滅」（désillusionnés du progrès）（Moulin, le 2 juillet 1974），轉而熱衷於環境與資產保護運動的情況下敞開大門，並受到熱烈的迴響。然而，這種著重學術與美學，而不強調敘事性的展視方式，對於專家學者能夠產生意義上的共鳴，但對於一般觀眾可能會帶來不知從何理解的困惑。此外，由於展示方式採用固定的大型玻璃展示櫃，自開幕之後再也沒有更換展示內容，多年下來展示狀況變得陳舊不堪，1980 年代末參觀人數急速驟減，甚至於 1998 年決定先關閉「學術展廳」。這也意味著，國立民間藝術與傳統博物館由希維耶所形構，偏重學術與美學觀點，以代表法國民族學的綜合性博物館（musée de synthèse）的論述，在強調多元觀點、共同參與的全球化時代，已無法滿足大多數民眾的期待與興趣，更遑論串起與參觀民眾的連結；反倒是，在資產保護運動期間於法國各地出現的生態博物館，在面對全球化衝擊時所採取的策略，重視過程與在地居民的參與，正如德•瓦林－柏翰所說的生態博物館沒有參觀民眾，但有居民的概念，藉由海納當地居民的在地經驗與參與，以及專家學者的學術理論與專業規劃相互結合的方式，讓民間藝術與傳統文化與人們發生新的社會連結，展示文物所蘊藏的歷史、傳統、記憶在時間（過去、現在、未來）與空間（全球的在地）尺度上的詮釋也產生了新的意義，這也應該是全球化趨勢下，對於以典藏地方文物類型之博物館論述的新取徑。該作法也呼應了貝岡（Patrice Béghain, 1944-）的觀點，他認為若想確保記憶傳承的完滿，資產的觀念就必須擺脫美學的決定，而應思考其獨特性與特殊性（1998, p. 29）。

相形之下，生態博物館的形構論述方式與國立民間藝術與傳統博物館形成鮮明的差異，這也讓這座「人民的羅浮宮」自 1937 年成立以來，蹣跚前行中所形構的法國民族學的論述典範之合宜性，自 1990 年代社會發展愈趨講求效率、多元且跨域的價值體系中面臨重大考驗。最終，根據時任館長芍拉爾岱勒（Michel Colardelle, 1947-）於 1999 年的一份報告所提出的新願景，認為國立民間藝

術與傳統博物館的發展不應侷限於 19 世紀到 20 世紀上半葉間的法國民間藝術與傳統單一個文化上，而必須把視野擴展面向歐洲及地中海的其他文明，與不同社會的文化相互做對照或比較（Coladelle, 1999, pp. 3-4, 8-23）。[34]很清楚地，希維耶所創建的「人民的羅浮宮」對法國民族學的論述已在最後一檔展覽「照耀在民間藝術與傳統博物館上的光芒」（Lumières sur les Atp）[35]畫下句點，並將所有文物與檔案併入，以文化手段進行歐盟的整合與凝聚的新博物館之一 ——[36]「歐洲與地中海文明博物館」，其時間與空間脈絡的論述與國立民間藝術與傳統博物館有所不同，將另行著文探討。

柒、結論

博物館不僅是知識生產的場域，也是政權展現權力形式的重要機制之一。國立民間藝術與傳統博物館短暫的一生折射出來的是，法國民族學的建立透過國立民間藝術與傳統博物館的形構論述過程中，深受法國內部與國際各種情勢之影響，包括知識、社會、經濟，尤其是政治能動力的介入。該館萌芽於 19 世紀下半葉法國殖民主義強盛時期，諸多博物館之設立及大型活動之舉辦，大都是立基於愛國精神及民族主義，用於展現法國強大國力為主，此時的政權也緩慢地將目光從對「他者」的觀看，轉移向「自我」的凝視。1929 年經濟大蕭條引爆嚴重的經濟與社會危機，連帶造成法國左右政黨間的明顯對立，國立民間藝術與傳統博物館於 1937 年成立，成為一戰之後法國政府成立的第一座國立博物館，就該館的行政層級與典藏品內涵而言，完全反映出當時法國特殊的政治與社會情境，以及文化論述；也就是，該館所典藏法國各地區勞動階級所生產的有形及無形資產，正是當時執政當局——人民陣線與納粹政權——運用來建立法國認同的文化內涵，因而被高度政治工具化。

該館自成立以來，法國歷經二次大戰所造成人類生命與財產的慘烈損失、冷戰時期共產與民主兩大陣營意識形態的對峙、法屬殖民地紛紛獨立、戰後重建帶動的「輝煌三十」的經濟高速成長、人口大量往大型都會及其周邊區域遷徙、經濟與文化朝向全球化發展等等，法國無論是政治、社會、經濟與文化方面均發生劇烈的變化，這些外在條件的變因，無形中對該館自 1930 年代以來所形構

34 芮拉爾岱勒曾提出將國立民間藝術與傳統博物館移至東京宮，可與周邊的人類博物館、奇美博物館（musée Guimet），以及塞納河對岸預計於 2006 年開幕的布朗利河岸博物館（musée du Quai Branly）整合成為一個歐洲以外之文明的博物館群，這一想法被時任文化部長托特曼（Catherine Trautmann）否決。

35 「照耀在民間藝術與傳統博物館上的光芒」一展是對希維耶在推動對法國民俗藝術與傳統的保存、研究與推廣之貢獻的禮讚。展覽內容是重新建構 1975 年揭幕的文化展廳，主題包括貝爾克漁船、從麥到麵包、從搖籃到墳墓、算命館、下布列塔尼的居家室內等，展期自 2005 年 5 月 18 日至 9 月 5 日。

36 參閱註 2。

的論述產生莫大的影響與挑戰，雖然該館在資產保護運動期間受到社會大眾短暫的青睞，很快地便又面臨到全球化時代講求經濟效益與效率的衝擊。正如傅柯所分析的，「論述」不是詞與物之間簡單且純粹的交會，也不僅僅只是表面上真實與語言之間的接觸與碰撞而已，或是一個詞彙與經驗的糾纏，事實上，「論述」是表面詞與物之間強烈連結的鬆綁，並且呈現出專屬於論述練習的整體規則，這些規則不是去定義沉默存在的真實，也不是去定義字的經典用法，而是去分析事物的組織方法、管理規則與體系。傅柯也強調論述雖是由符號所組成，但更重要的是如何使用符號去指向事物（Foucault, 1969, pp. 70-71）。

總而言之，一座博物館作為知識的載體，其成立與發展過程所賦予的知識、社會、政治、文化等功能，會因為時代演變所需而必須調整，正如陳盛賢所分析的：

> 所有知識皆為「論述」的產物，而人們往往藉由論述來體現與確定「事物秩序」，而論述分析即可藉由分析「陳述」的發生，來瞭解該情境文化中特定的「形構規則」，此形構規則是形成論述的可能性條件，將各種陳述加以組合，建立各種陳述關係，並轉化為具體且系統的「論述形構」（陳盛賢，2007，頁 19）。

大致而言，國立民間藝術與傳統博物館的形構論述，在全球化時代來臨之前，是以法國的時間及空間為尺幅，由菁英階層所主導的、由上而下的形構規則所產生之論述；而在全球化大行其道之際，單一民族國家的詮釋範疇及單向主導的形構規則，面臨多元價值體系的挑戰，而必須調整其形構規則。因此，沒有一個論述是永恆不變的，因為論述的形構是由來自多個領域，包括政治、知識、經濟、文化與社會等之能動力，交互作用下不斷演進的結果。

參考文獻

一、中文

Doug Saunders（2011）。**落腳城市——最終的人口大遷徙與世界的未來**（陳信宏譯）。臺北市：麥田出版。（原著出版於 2010 年）

張譽騰（2009）。**生態博物館——一個文化運動的興起**。臺北市：五觀藝術出版。

陳盛賢（2007）。**十二年國民教育之政策論述**（博士論文）。國立臺灣師範大學，臺北市。

二、外文

Béghain, P. (1998). *Le patrimoine : culture et lien social*. Paris, France : Presses de Sciences Po.

Bordier, J. (2012). *Le musée national entre principe républicain et question démocratique*. Thèse de doctorat, Université Paris X, France. https://halshs.archives-ouvertes.fr/tel-01252049.

Bouiller, J-R. & Calafat, M-C. (2018). Dioramas ethnographiques et unités écologiques : La mise en scène de la vie quotidienne au musée d'Ethnographie du Trocadéro et au musée national des Arts et Traditions populaires. *Culture et Musées*, *n° 32*, pp. 131-158.

Coladelle, M. (1999). *Le musée et le centre interdisciplinaire d'étude des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée : Etude préalable pour un projet de « délocalisation » du MNATP-CEF de Paris à Marseille*. https://www.vie-publique.fr/rapport/26213-le-musee-et-le-centre-interdisciplinaire-detudes-des-civilisations-de-l.

Drouguet, N. (2015). Le musée de société : De l'exposition de folklore aux enjeux contemporains. Paris, France : Armand Colin.

Foucault, M. (1969). *L'archéologie du savoir*. Paris, France : Guallimard.

————(1975). Surveiller et punir : Naissance de la prison. Paris, France : Gallimard.

Fourastié, J. (1979). Les trente glorieuses : Ou la révolution invisible, 1946-1975. Paris, France : Fayard.

Genet-Delacroix, M-C. (1992). *Art et Etat sous la IIIe République : Le système des Beaux-Arts, 1870-1940*. Paris, France : Editions de la Sorbonne. DOI :https://doi.org/10.4000/books.psorbonne.69327.

Gorgus, N., & Chabaud, V. (2000). L'Heimatmuseum, l'écomusée et G. H. Rivière. *Publics et Musées*, *n° 17-18*, pp. 57-69.

Marget, M. (1993). A propos du Musée des arts et traditions populaires de sa création à la libération (1935-1944). *Genèses*, *10*. Municipalismes. pp. 90-107.

Mazé, C. (2012). Des usages politiques du musée à l'échelle européenne : Contribution à l'analyse de l'européanisation de la mémoire comme catégorie d'action politique. *Politique européenne*, *n° 37*, pp. 72-100.

Molinier, J. (Juillet-Août, 1977). L'évolution de la population agricole du XVIIIe siècle à nos jours. *Economie et statistique*, *n° 91*, pp. 79-84.

Müller, B. (2006). Folklore et Front populaire : savoir du peuple ? divertissement pour le peuple ?. Vigna, X., Vigreux, J., Wolikow, S. (Dir.), *Le Pain, la paix, la liberté. Expériences et territoires du Front populaire*. Paris, France : Les Editions sociales, pp.117-133.

Rivière, G-H. (Jan 1947). Recherches et Musées d'Ethnographie Française depuis 1939. *Man*, *vol. 47*, pp.7-11.

————(1968). My Experience at the Musée d'ethnologie: The Huxley Memorial Lecture 1968, *Proceedings of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*. pp. 17-21.

Schneider, W. H. (2011). Les expositions ethnographiques du Jardin zoologique d'acclimation. Blanchard, P., Bancel, N., Boëtsch, G., & Lemaire, S. (Dir.). *Zoos humains et exhibitions coloniales : 150 ans d'inventions de l'Autre*. Paris, France : La Découverte. pp. 132-141.

Segalen, M. (2005a). *La vue d'un musée, 1937-2005*. Paris, France : Stock.

————(2005b), Un regard sur le Centre d'ethnologie française. *La revue pour l'histoire du CNRS*, *13*. DOI : https://doi.org/10.4000/histoire-cnrs.1683.

Sibeud, E. (2004). Marcel Mauss : « Projet de présentation d'un bureau d'ethnologie » (1913). *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, *n° 10*, pp. 105-115.

Weber, F. (juillet-décembre 2000). Le folklore, l'histoire et l'État en France (1937-1945). *Revue de Synthèse*, *3-4*, pp. 453-467.

三、新聞報紙

Michel, J. (le 27 févier 1969). Un « Louvre du peuple », porte maillot. *Le Monde*. www.lemonde.fr/archives/article/1969/02/27/un-louvre-du-peuple-porte-maillot_2430943_1819218.html

Moulin, R. (le 2 juillet 1974). Arts populaires et traditionnels : La vogue des objets qui ont une âme. *Le Monde*. www.lemonde.fr/archives/article/1974/07/02/arts-populaires-et-traditionnels-la-vogue- des-objets-qui-ont-une-ame_3087115_1819218.html

Rivière, G-H. (le 5 juillet 1969). Le savoir du peuple. *Le Monde*. www.lemonde.fr/archives/article/1969/07/05/le-savoir-du-peuple_2413372_1819218.html

四、網路資源

Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée（歐洲與地中海文明博物館）：

Projet scientifique et culturel de l'établissement public du Mucem, 2016. www.mucem.org/sites/default/files/2017-04/psc_mucem_2017.pdf，2021 年 8 月讀取。

Ministère de la culture français（法國文化部）：

www2.culture.gouv.fr/public/mistral/phocem_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_2=TITRE&VALUE_2=MAISON%20RURALE%20EN%20FRANCE，2022 年 2 月間讀取。

World Fairs（萬國博覽會）：

Le centre rural. *La construction moderne*, 21 novembre 1937. www.worldfairs.info/forum/viewtopic.php?t=3788-le-centre-rural，2022 年 2 月間讀取

France archives（法國國家檔案局）：

francearchives.fr/fr/authorityrecord/FRAN_NP_009922

Bibliothèque nationale de France（法國國家圖書館）：

Décret de la Covention Nationale du 10 juin 1793, Relatif à l'organisation du Jardin national des Plantes et du Cabinet d'Histoire naturelle, sous le nom du Muséum d'Histoire naturelle. gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6472815x.texteImage，2022 年 7 月 25 日讀取。

2021 年 4 月 6 日歐洲與地中海文明博物館舉辦以「Georges-Henri Rivière：Le magicien des vitrines」（喬治-亨利•希維耶──櫥窗魔術師）為名的論壇：

www.youtube.com/watch?v=_J3_iroiNfc&list=RDCMUCXB-7BR5_l3rW6uV39P9xZQ&index=1，2022 年 6 月 18 日讀取。

圖版

圖 1		托羅卡岱侯民族誌博物館之法國廳的展示：1930 年前勃根地日常一景 © 歐洲及地中海文明博物館（Mucem） 資料來源： www2.culture.gouv.fr/public/mistral/phocem_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_2=TITRE&VALUE_2=TROCADERO SECTION FRANCAISE
圖 2		托羅卡岱侯民族誌博物館之法國廳的展示：穿著亞爾丁（Ardennes）服飾的模特兒 © 歐洲及地中海文明博物館（Mucem） 資料來源： www2.culture.gouv.fr/public/mistral/phocem_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_2=TITRE&VALUE_2=TROCADERO SECTION FRANCAISE
圖 3		國立民間藝術與傳統博物館外觀 © 歐洲及地中海文明博物館及國家博物館聯盟（Mucem/RMN） 資料來源： www.amc-archi.com/photos/le-musee-des-arts-et-traditions-populaires-par-jean-dubuisson,6525/jean-dubuisson-architecte-mus.5
圖 4		國立民間藝術與傳統博物館「文化展廳」及「研究展廳」之展示 © 歐洲及地中海文明博物館（Mucem） 資料來源： https://mucemlab.hypotheses.org/321

The Discourse Formation of the Musée national des Arts et Traditions Populaires

Tsai-Yun Chan*

Abstract

The Musée national des arts et traditions populaires (1937-2005) has founded during the administration of the "Front populaire". Its purpose is to collect, research and display French folk cultural relics. Due to factors such as the development of European Union and the globalization, the French government has decided to incorporate all collections into a new museum, the Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée; this means that a new discourse on the understanding and narrative of the collections has been shifted from the French framework to a larger territorial and civilizational structure.

Discourse itself is a manifestation of value and power, and the political regime regards museums as an important carrier for expressing discourse, a manifestation of a form of power. Therefore, in the short 68-year history of the Musée national des arts et traditions populaires, the adjustment of the functions of knowledge, culture, society, politics, and the like the museum carried was deeply influenced by the evolution of the era.

Keywords: museum, folklore, discourese formation, political regime, globalization

* Assistant Professor, National Formosa University

追尋佈局：論羅培茲的色彩

莊大緯*

收件日期 2022 年 2 月 14 日
接受日期 2022 年 10 月 25 日

摘要

本文旨在由色彩的角度，揭示羅培茲（Antonio López García, 1936-）的繪畫語言的追尋演化。畫家最廣為人知的是耗費極為漫長的時間來創作，以及用震撼的寫實效果描繪馬德里城市風景。然而，畫家早期的創作卻不是如此。為何畫家年輕時與晚近會有如此風格巨變？在繪畫語言上，畫家追尋什麼？如何演化到後來的表達？色彩在本文是一個梭子，它指出了畫面裡的造型關係，也顯現了畫家的追尋歷程。色彩更直接與羅培茲的生平互文。研究發現，畫家的繪畫語言演化，建構在追尋色彩佈局上。畫家不僅是再現些什麼，而是追尋色彩的獨立性與它的純粹威力。

關鍵詞：安東尼奧．羅培茲．加西亞、色彩、佈局、細碎色彩、透視、時間性

* 國立臺灣師範大學美術學系博士生

壹、前言

安東尼奧．羅培茲．加西亞（Antonio López García，1936-）是西班牙極為重要的藝術家。他最著名的是以令人震驚的寫實效果描繪馬德里，耗費很長的時間作畫，像修道士般的刻苦寫生。這使得他的創作帶有表演與神秘性格。

從當今的藝術發展來看，羅培茲是非常特殊的。他的特別在於堅持探索具象繪畫，企圖從西班牙的傳統語言裡再發現。當中，色彩扮演最重要的角色，使他與今日藝術中各式各樣的表達媒介有所距離，也與許多畫寫實的畫家不同。關鍵就在羅培茲這樣的特別表達系統，他的色彩跟他整個表達方式的相互關聯。而這表達系統的建立，涉及了一段非常特殊的追尋歷程。如此，使得他的繪畫與眾不同，值得探究。

追尋，是由色彩的表達歷程所看到的，某些蛛絲馬跡所透露出來的。色彩貫穿了畫家七十多年的創作生涯，顯現在畫面的造型佈局與畫家的佈局歷程。[1] 此外，色彩也與羅培茲的生命經歷、歷史背景互文。在此的色彩完全不是象徵的，不是要討論它的指涉內涵，而是由色彩來敞開議題。

本文將羅培茲的創作追尋分成幾個階段：由細碎色彩、劇場色彩、超現實的色彩，交代羅培茲早年的色彩表達，接著以時間的色彩、空間測量的色彩，討論晚近的色彩佈局。由色彩貫通，勾勒出羅培茲繪畫語言的演化歷程。

貳、細碎色彩

羅培茲 1953-1955 年正在皇家聖斐南多美術學院（Real Academia de Bellas Artes de San Fernando）就讀。1950 年代，西班牙處於佛朗哥（Francisco Franco, 1892-1975）的獨裁統治，這段時間西班牙藝壇並不如其他國家那麼多前衛運動或是創作自由（嘯聲，2017，頁 3）。在法國，二戰前的立體派（Cubism）與超現實主義（Surrealism）仍在發展，也有杜布菲（Jean Dubuffet, 1901-1985）這類難以歸類的藝術家。或美國有抽象表現主義（Abstract Expressionism）如德庫寧（Willem de Kooning, 1904-1997）、帕洛克（Paul Jackson Pollock, 1912-1956），並存著霍普（Edward Hopper, 1882-1967）這類的具象畫家。或在英國則在 50 晚期出現普普藝術（Pop Art），或是培根（Francis Bacon, 1909-1992）。義大利則有激進的前衛創作如割破畫布的封塔納（Lucio Fontana, 1899-1968）、發展物質繪畫（Matterism）的布理（Alberto Burri，1915-1995）（陳英德，張彌彌，2002）。

[1] 羅培茲的油彩作品經常以色彩直接構圖與上色（素描作品則是在進行色彩作品前另外描畫）。本文所談的色彩，不只是色相、明度與彩度，而是羅培茲的各種描畫痕跡，包含畫輪廓線、定位測量、鋪陳色塊、反覆經營肌理。色彩流變成圖像、形象、構圖等整體的佈局。因此，色彩在此如同梭子，揭示了畫家追尋佈局的變化歷程。

歐美藝壇有著極為豐沛的樣貌，不以寫實繪畫為主。而在西班牙，抽象繪畫與寫實繪畫並存發展。一方面前衛風潮多少也有出現，如「骰子的第七面」（Dau al Set）、「阿爾塔米拉畫派」（The Altamira School）等團體，或如達比埃斯（Antoni Tàpies, 1923-2012）的實驗語彙。比較多的是超現實主義的風潮如米羅（Joan Mirói Ferrà, 1893-1983）或達利（Salvador Dalí, 1904-1989）（嘯聲，2017，頁 2-3）。另一方面，當時西班牙藝壇對寫實繪畫的討論比較不重視（Brutvan, Fernández-Cid, 2008, p.16）。

如此的時空背景，羅培茲所能接觸的外國藝訊並不多，他主要還是經由美院與博物館典藏的古代雕塑、繪畫來學習。值得一提的是，畢業時的羅培茲獲得教育部獎學金赴義大利考察，1955 年的這趟旅程深刻地影響了他：他關心早期文藝復興（Early Renaissance）的作品，但是對 16 世紀以來的繪畫感到造作，並醉心於研究龐貝壁畫，認為它充斥著活力（Brutvan, Fernández-Cid, 2008, p.20）。

早期階段的羅培茲正處在摸索語彙的狀態，上述背景中有多重的因素影響他創作。羅培茲從美術學院、古代的繪畫與雕刻中吸收養分，並與現代繪畫的某些語彙產生混種（如立體派或是超現實主義的某些表象特質）。然而，在早年作品中，我們可以觀察到其中有非常多變的樣貌：如交錯空間的效果、奇特的圖像重疊、或是強化素描性的線條等，而這裡面有一個貫穿的表達元素，使得他不單只是模仿那些流派。

細碎色彩正是這樣的關鍵特質，它是建構畫面空間那些活潑的、細碎的顏色。是他 1953 到 1960 年間的作品的經營重點，以細碎色彩表達出極為多樣的佈局，涉入題材也非常多元：靜物、人物或風景等。與 1960 後相較，後來的色彩轉為明亮大色面且帶有透視感的畫面。此階段顯現了羅培茲在色彩上多變的探索。

在此我們要聚焦在《看飛機的女人》（*Women Watching Airplanes*, 1954）、《新郎與新娘》（*Bride and Groom*, 1955）等早年作品。[2] 這裡面有靜物、雙人肖像與風景。題材有時互相結合，同時發展成幾個系列。這些作品的細碎色彩是早期表達的發展起點，在稍晚的《初領聖體的小卡門》（*Carmencita's First Communion*, 1960）與《瑪麗與安東尼奧》（*Marí and Antonio*, 1961）中也可以看到它的變化。這裡談論的細碎色彩帶有分割與斑剝的效果，不像後來帶有超現實或劇場的畫面，細碎色彩製造出圖像消逝重疊的效果。

[2] 還有《打彈弓的男孩》（Boy with Slingshot, 1953）、《有塔樓的靜物》（Still Life with Tower, 1954）、《一盆葡萄與罐子》（Bowl of Grapes and a Pitcher, 1953）、《陽台》（The Balcony, 1954）、《在托梅洛索附近的桌子》（Table near Tomelloso, 1954）、《庭院靜物》（Patio Still Life, 1954）、《工廠》（The Factory , 1954）、《聖誕節前夕》（Christmas Eve, 1955）、《葡萄藤》（The Grapevine, 1955）、《對話中的女人》（Women in Conversation, 1955-65）、《辛福羅索與何塞法》（Sinforoso and Josefa, 1955）、《我的父母》（My Parent, 1956）、《安東尼奧與卡門》（Antonio and Carmen, 1956）。

維亞爾（Javier Viar, 1946-2021）認為，羅培茲 50 年代的作品帶有幾個脈絡的影響：義大利的形上學繪畫（Metaphysical painting）、立體主義、15 世紀的義大利壁畫以及新世紀（Novecentismo）[3] 與回復秩序的美學（the aesthetic of the "return to order,"）（2011, p. 64）。15 世紀的壁畫這點在羅培茲的自述裡也有提及他深受皮耶羅．德拉．弗朗切斯卡（Piero della Francesca, 1415-1492）的吸引（Calvo, 2011a, p. 44）。

維亞爾指出（2011），早期色彩的交錯空間、斑剝是受到立體派與其他西班牙畫家的影響。像是與巴斯克斯．迪亞（Daniel Vázquez Díaz, 1882-1969）的形式、札巴萊塔（Rafael Zabaleta, 1907-1960）的斑剝雜色。早期色彩甚至可能被辨識為「第二個瓦列卡斯畫派」（the second Vallecas School）的作品，與帕斯誇爾·德·拉臘（Carlos Pascual de Lara, 1920-1958）、馬丁內斯·諾維略（Cirilo Martínez Novillo, 1921-2008）相像。以及，他靜物畫裡的鄉村意象也是同時代西班牙畫壇中常見的（p. 64）。

這些看法，顯現了維亞爾其實是由圖像以及表面結果的類似，與畫家身處時代的藝術潮流來推導羅培茲的風格。但在我看來，如此由外部因素（歷史的文化與流派）來看待羅培茲，可能會忽略了畫家的某些表達特質的演化。也就是說，無法從上述分析中看到細碎色彩在語言上的發展變化，反而可能過於概括地將他歸類。

相對地，若我們從色彩佈局的過程來看，便可以貼近表達的發展歷程，找出羅培茲這個時期的色彩獨特在哪？同時，這樣也可以細膩地分辨與流派風格之間的差異。

《看飛機的女人》（圖 1）是在 50 年代前期的代表例子。畫面裡有很多被劃分的空間，它是由各種細碎色彩所構成的交錯效果。那驚恐看著飛機的女主角，手臂的輪廓線筆直地劃分了與背景的空間；女人粉紅上衣與藍色褲裙像是兩塊有著不規則造型的抽象色塊等。

的確，從表面的造型角度看，這種空間令人聯想起立體主義對形式的重組的影響。但除了分割效果與帶有建構歷程這點類似外，羅培茲的繪畫完全是不同於此的。讓我們與畢卡索（Pablo Picasso, 1881-1973）的《小提琴與葡萄》（*Violin and Grapes*, 1912）（圖 2）比較。首先，兩者的空間表達之間仍有巨大差異：羅培茲的繪畫保留了圖像的完整性，呈現一個場景；而畢卡索將造型分割帶到了整體的構圖結構，他的拆解與重組使得場景瓦解。而色彩更顯露了兩者差異。希爾頓（Timothy Holton, 1941-）指出畢卡索在 1912 年加入了更多色彩在分析立體派（Analytical Cubism）的畫面中，但對他來說色彩不過是個小插曲，並沒有繼續發展。（Holton, 1987, p. 112）而羅培茲卻不是如此，細碎色彩的活潑佈局正是他的特別之處。

由這個例子，我們可以說明為什麼直接將羅培茲的畫面表象與歷史流派做相似的連結，是無法看出他的與眾不同。

---

[3] 新世紀主義 *Novecentismo*（義大利語），是二十世紀初西班牙加泰隆尼亞出現的美學運動，起源於對現代主義的反動，在藝術觀點與意識型態上與前衛運動者相反。

（左）圖 1 羅培茲，《看飛機的女人》，1953-1954，油彩畫布，147 × 114 cm
圖片來源：https://en.antoniolopezweboficial.com/exposicion-virtual，檢索日期：2022.1.18。
（右）圖 2 畢卡索，《小提琴與葡萄》，1912，油彩畫布，61 × 50.8 cm，紐約現代美術館藏
圖片來源：
https://en.wikipedia.org/wiki/Violon_et_raisins#/media/File:Pablo_Picasso,_1912,_Violin_and_Grapes,_oil_on_canvas,_61_x_50.8_cm,_Museum_of_Modern_Art.jpg，檢索日期：2022.1.18。

羅培茲所追求的不是像立體派那樣形式重組、瓦解景象。而是在細碎色彩中佈局一個景象空間，找到某種色彩感覺。他偏重經營豐富活潑的色彩變化，從造型角度看，《看飛機的女人》的寒暖灰色產生了交錯複雜的效果。色彩有時聚集在特定形狀，有時遍佈背景。豐富的細碎土紅色分佈在驚恐女人的衣服上，同樣也分布在藍灰裙子的亮面與背景山丘。但重點不只是表象效果，而是畫面呈現了畫家激烈的、更為細碎的尋找過程。

細碎色彩竄流了畫面整體，留下畫家更為破碎的作畫歷程，他在碎片化的點線中尋覓顏色，從一團模糊中逐漸拉出空間；在清晰、模糊、疊加、刪除中反覆，而帶有某種動力。換言之，羅培茲的色彩是流變的（顏料乾燥後當然不會動，這裡所談的動態是繪畫歷程）。這獨特歷程凸顯了他不是模仿誰，而是某種探尋。

在此我提出的是一種閱讀，細碎色彩顯現了畫面的佈局歷程。這解釋了畫家早期作品中空間佈局的多樣以及共通點，解釋了為何他的色彩不是象徵的，反而像是一個如星叢般不斷演化的宇宙。細碎色彩是羅培茲表達語彙的起點，接下來畫家透過它變形出不同的空間模態，比如說《托梅洛索附近的桌子》（*Table near Tomelloso*, 1954）中的「劇場色彩」，或是《在廚房》（*In the Kitchen*, 1958）中「超現實色彩」，或晚近作品如《古蘭大道》（*Gran Via*, 1974-1981）中帶有透視感的色彩。這全是由細碎色彩所開啟的探尋。

參、劇場色彩

西班牙藝術中的戲劇張力：把玩光與影、理性和瘋狂、生命和死亡，無論昨日或今日，都參照於哥雅（Francisco José de Goya y Lucientes, 1746-1828）。在夏侶姆（Jean Luc Chalumeau, 1939-）看來西班牙繪畫的泉源正是來自哥雅（陳英德，張彌彌，2002，頁 85）。另一方面，50 年代的西班牙藝壇仍有超現實主義風潮。無論是繼承還是影響，羅培茲的早期作品，的確帶有某種戲劇張力，他意圖創造出故事情境。

羅培茲認為「……作品深刻、自然，具備透過有形的對象來表現極端神秘的才能，這是真正的西班牙式風格。」並特別推崇委拉斯蓋茲（Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, 1599-1660）與蘇爾巴蘭（Francisco de Zurbarán, 1598-1664）[4]，原因在於他們能夠透過客觀的形式來表達出一種精神，從樸質中發掘神秘（Brutvan, Fernández-Cid, 2008, p. 13）。

從這裡，我們可以看到西班牙繪畫裡的戲劇特質，以及畫家對西班牙繪畫傳統的看法。他試圖從現實裡提取形象，表達出某種精神性。就如布特凡（Cheryl Brutvan, 1955-）所指出的，羅培茲將似乎毫無關聯的圖像拼到同一件作品中，用隱晦而惱人的敘事手法，製造出某種令人難忘的印象（2008, p. 16）。劇場色彩，正是在這樣的條件下所給出的。

劇場色彩是羅培茲以細碎色彩所創造的敘事空間。這包含了畫面裡的那些可辨認的圖像形成的某種故事。另一方面，圖像是由細碎色彩所表達的，便有關色彩的樣貌以及佈局歷程。

---

[4] 羅培茲經常談論委拉斯蓋茲與蘇爾巴蘭，兩位大師的藝術養成皆與西班牙繪畫發展的重鎮：賽維亞（Sevillana）有關。17 世紀的賽維亞有著豐沛的經貿與文化活動，藝術家表現宗教題材，藉由質樸的日常物品來表現宗教裡的神性。（Sánchez, 1987, p. 38）如穆里略（Bartolomé Esteban Murillo,1618-1682）、委拉斯蓋茲與蘇爾巴蘭皆在賽維亞獲得了藝術養分。值得注意的是，羅培茲談論這些大師，是針對作品的表現給出看法。相對於穆里略，他更喜愛委拉斯蓋茲與蘇爾巴蘭。他在《賽維亞日報》（Diario de Sevilla）的採訪〈我看著委拉斯蓋茲的畫注意到了很多生活的重量，而不是穆里略的畫〉（*Noto mucho el peso de la vida viendo a Velázquez, no a Murillo*, 2018）中認為委拉斯蓋茲的《老婦人煎蛋》（*Old Woman Frying Eggs*, 1618）這樣的日常題材應該一再重新被畫。日常的描畫主題與畫面的神秘氛圍，在羅培茲看來是西班牙繪畫的經典手法，這影響了他對繪畫語言的摸索。

羅培茲在 1955-1960 年，發展出有劇場特質的畫面，在同一時間，他也創作人物系列，[5] 與風景系列。[6] 這兩個系列皆是由細碎色彩所表達，但偏向特定的佈局。像是古羅馬壁畫雙人肖像或文藝復興（Renaissance）的肖像構圖，或是像攝影擺拍，即便有時在人物背景加入象徵物，但並不是劇場的手法。而風景系列顯現了他描繪家鄉以及馬德里，以及對外光的興趣，但在空間佈局上較為常見。

相較下，劇場的佈局更為特別。如《托梅洛索附近的桌子》、《在破曉的靜物》（*Still Life at Dawn*, 1957）、《死去的女孩》（*Dead Girl*, 1957）、《希臘頭像與藍色洋裝》（*Greek Head and Blue Dress*, 1958）、《有手槍的靜物》（*Still Life with Pistol*, 1959）、《玩耍的小卡門》（*Carmencita Playing*, 1959-1960）、《丁香與百合》（*Lilacs and Lilies*, 1960）、《冰箱》（*IceBox*, 1966）。這裡面的形象組裝多樣：可能是拼貼，可能是消失等。畫面空間像舞台一樣，有著背景與前台的組合。有時是在偌大風景前的一桌靜物，有時靜物被人物所取代，與背景形成某種神秘氛圍的故事。這如阿爾伯（Svetlana Alpers, 1936-）所說的，文藝復興的畫面是畫家根據詩人的文本安排人物形象在畫面表演的舞台（Alpers, 1983, p. 19）。

也就是說，圖像安排凸顯了羅培茲作品裡的敘事問題。這種用畫面作一個表演舞台來講故事，在藝術史上的發展已久，如普桑（Nicolas Poussin, 1594-1665）的歷史畫強化了畫面作為劇場的關係，透過佈置舞台的設計與構圖來講故事（Hockney, 2016 , p. 166）。這就是阿爾貝蒂（Leon Battista Alberti, 1404-1472）在《論繪畫》（*On Painting*, 1435）中所強調的，畫家必須精心地構圖畫面以經營某種敘事（SiniSgalli, 2011）。而在《希臘頭像與藍色洋裝》（圖 3）的例子中，畫面就是羅培茲精心安排的一齣戲劇表演：那藍色洋裝我們看不到它的裙襬，刻意地擺得像是一個人站在那邊；石膏像左側的黑影，讓人覺得空間裡的光線是怪異的，影子清晰地簡直像是皮影戲裡活潑亂跳的角色；而畫面左上那團粉橘色圓形，原來是一個飄在空中（或是正要摔落）的火焰。畫面是一個舞台的空間結構，古希臘石膏像、鬧鈴以及插在玻璃杯中的花放置在室內前方的桌子上，而在它們的背景顯現了另一個窗外風景。

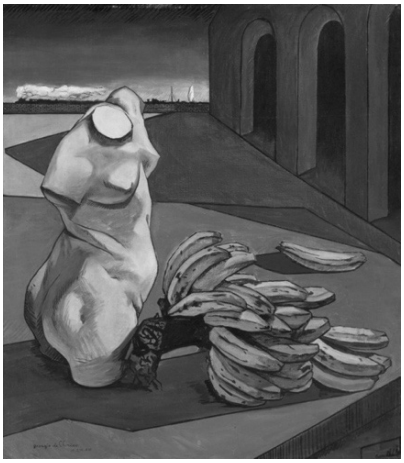
這樣怪異構圖結合風景的靜物畫，維亞爾（2011）指出其中的不安氛圍、將靜物放置在不合邏輯的手法有著強大詩意。他認為這有部分是來自義大利形上學繪畫的影響，如奇里軻（Giorgio de Chirico, 1888-1978）在《詩人的不確定性》（*The Uncertainty of the Poet*, 1913）（圖 4）中將香蕉放置

---

[5] 人物系列還包含：《新郎與新娘》、《安東尼奧與卡門》、《我的父母》、《瑪麗與安東尼奧》（*Marí and Antonio*, 1961）、《瑪麗》（*Marí*, 1961）、《巴伯羅與帕斯》（*Pablo and Paz*, 1962）、《阿陶爾福．阿亨塔》（1958）、《初領聖體的小卡門》、《佛朗西斯科．卡雷特羅》（*Francisco Carretero*, 1961-1987）、《男人與女人》（*Man and Woman*, 1964）。

[6] 如《公墓外散步》（Cemetery Walk, 1959）、《佛朗西斯科．卡雷特羅與安東尼奧．羅培茲．托雷斯的談話》（Francisco Carretero and Antonio López Torres Conversing, 1959）、《從馬丁內斯區看馬德里》（View of Madrid from Martínez Campos, 1960）、《托梅洛索之秋》（Autumn in Tomelloso, 1961）、《托梅洛索的聖里塔街》（Calle de Santa Rita, 1961）。

在偌大廣場中的不安與怪異效果。這裡提到的詩意，正是由形象安排所給予的語意聯想。他接著指出羅培茲這種由畫面給出強大故事想像的手法，帶有場面調度（mise-en-scène）的特質（pp. 67, 69）。場面調度是法語「配置在場景中」之意，用來說明電影或戲劇的敘事手法，指透過鏡頭用單一場景來講故事，是拍攝時導演對場面和動作的控制（井迎兆，2009，頁 468）。羅培茲就是導演，他擺置對象，讓背景的舞台布幕與前台的圖像產生某種情境想像。



（左）圖 3 羅培茲，《希臘頭像與藍色洋裝》，1964，油彩木板，74.2 × 97.5cm
圖片來源：https://en.antoniolopezweboficial.com/exposicion-virtual?lightbox=dataItem-iowts8n3，
檢索日期：2022.1.21。
（右）圖 4 奇里軻，《詩人的不確定性》，1913，油彩畫布，106 × 94cm，倫敦泰特美術館藏
圖片來源：https://www.tate.org.uk/art/artworks/de-chirico-the-uncertainty-of-the-poet-t04109
檢索日期：2022.1.21。

的確，若從羅培茲作品裡圖像的組合、視畫面為一個敘事舞台，或是畫面給出某種神秘不安氛圍來看。羅培茲的畫面脫離不了舞台概念或是故事的詩意想像。然而，這樣的討論都是集中在解釋圖像內容，類似圖像學（Iconology）角度：「詮釋性質的圖像研究」（李元春，1996，頁 37）。因此，當我們分析畫面裡那些被指涉的對象，或是指涉物之間所形成的敘事，會使我們忽略了圖像其實是由什麼組成？它的媒材是怎麼表達的？而且最重要的是，這樣會難以解釋在早期階段中畫家語彙的演化，即細碎色彩為何穿梭在所有作品中而成為重要表達特質。

換言之，羅培茲畫面裡的圖像其實可以被分解為諸多元素：細碎色彩、線條、塊面、貼上的印刷品等，由它們貫穿畫面表現。而劇場在這邊是雙關，它指的既是畫面那些對象所形成的故事，更是那些細碎色彩的活潑表現。所以，「劇場」的核心正是色彩。這個劇場顯現的乍看之下是由圖像之間所構成的敘事內容，然而，重點在於那些貫穿形象之間的細碎色彩，所交織的活潑場域。從這點出發，「劇場」就不只是形象之間的靜態關係，也包含表達所帶出的歷程動態。

比如說《希臘頭像與藍色洋裝》中石膏像頭部的右側，那輪廓邊緣破除了圖像，細碎灰色分佈到與窗外背景的白色牆壁，色彩塊面不限於輪廓，而是一種抽象的、繪畫性的色塊，它顯現了畫家對形狀的定位與經營；又或是藍色洋裝的無數細碎色點、線條。這些痕跡不只是形成對象物而已，也顯現了畫家塗抹疊加的過程，畫面成為一個由碎形塊面、線條、細碎分子所撞擊的場域。

羅培茲早年帶有劇場特質的色彩，凸顯了色彩是表現的而不只是圖解的。畫面裡存在著敘事，畫家由圖像安排帶出某種故事想像，追求表象下的「神秘精神」（繼承西班牙古代畫家以有形表現神秘感覺）（Calvo, 2011a, p. 44）。但不只如此。從色彩表達就可以發現，畫家所追求的其實是嘗試細碎色彩的變形可能。在此我們看見一個語彙上的演化，細碎色彩已不如《看飛機的女人》那種分割佈局，而是營造有某種氛圍的舞台空間。羅培茲將劇場特質的色彩帶到更為奇特的形象處理。這些作品同樣帶有敘事，但其中的形象已不像這裡還屬於物理慣性下的樣子，也與人物、風景系列或者更早如 1953 年那種帶有分割效果不同，而是帶有超現實感的色彩佈局。

肆、超現實的色彩

布特凡（2008）指出羅培茲的《阿多查》（*Atocha*, 1964）（圖 5）表達了居住城市裡不安或疏離的感覺。他認為這個階段的羅培茲，畫面中那些「令人不安的拼貼」與超現實主義有些相似，或是被貼上魔幻寫實主義（Magical Realism）的標籤（pp. 16-19）。

圖 5 羅培茲，《阿多查》，1964，油彩木板，93.98 × 104.14cm，
圖片來源：https://collections.mfa.org/objects/398829，檢索日期：2022.1.22。

1950 年代中期，西班牙藝壇同時有具象繪畫與抽象繪畫的發展，較多的是超現實主義的風潮。另一方面，在 60 年代，畫家所居住的馬德里正處於政治、經濟隔絕時期而日漸蕭條。60 晚期的西班牙是非常動盪的，1969 全國學生與工人的抗議而進入緊急狀態，同年胡安・卡斯洛王子（Juan Carlos I, 1938）從佛朗哥接下執政權。這樣的情況隨著城市發展、外來投資才稍有改善，使羅培茲得以和世界接觸，如 1965 與 1968 的紐約個展、1967 的「匹茲堡全球當代繪畫與雕塑展」（Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture）、1970 德國的法蘭克福藝術博覽會的「今日西班牙魔幻寫實主義」（Magic Realism in Spain Today）。對比國際的許多潮流，如新達達主義（Neo-Dada）的瓊斯（Jasper Johns, 1930-）、羅森伯格（Robert Rauschenberg, 1925-2008），或法國在 1960 年代末受國際潮流如普普藝術、極限主義（Minimal Art）、觀念藝術（Conceptual Art）的影響，出現像克萊因（Yves Klein, 1928-1962）主張的新現實主義（New Realism）等（Brutvan, Fernández-Cid, 2008, pp.22-26）。50 到 60 年代的西班牙仍屬相對封閉的狀態，而畫家身在此情境下獨自探索藝術的語彙。

但筆者並沒有要以布特凡所提出的角度來談。原因在於超現實主義，是由一種宣言運動而來，超現實主義者宣稱透過自動性的、機遇的方式作畫，經由淺意識的解放來獲取靈感，他們並沒有系統性的表達方式（Waldberg, 1965, pp.7-8）。布特凡的說法會直接將畫家的繪畫語言的類似表象歸因到流派中。這樣的看法無法看出羅培茲色彩的演化與特殊性。

羅培茲畫面裡的形象消逝、圖像的自由重疊、不安情境、拼貼多角度、或消逝銜接的佈局。這些特質確實可能與繪畫史中的超現實主義有關。但筆者所要談的「超現實的色彩」並不只是這樣，是針對畫家的色彩表達來討論。

1958 到 1967 年間的作品，羅培茲同時發展劇場色彩、人物或是風景系列。在此我們所要聚焦的是那些帶有超現實感覺的作品，它們不同於劇場色彩將形象被安排在可理解的物理慣性的空間，形象之間沒有太多奇特的組裝。而是另一種形象都帶有明顯的分解或是消逝，漂浮在空間中或並置多空間的畫面。比如《托梅洛索附近的桌子》（圖 6）仍可以很直接看出一張放置在風景前的桌子，各物品被清楚放置；而《在廚房》（圖 7）的圖像是消逝的。還有像是《燈》（*The Lamp*, 1959）、《早晨》（*The Early Riser*, 1959）、《摩爾人的場地》（*El Campo del Moro*, 1990-1994）、《阿托洽》（1962）、《瑪莉在大使館》（*Marí in Embajadores*, 1964）、《餐廚櫃》（*The Cupboard*, 1962-1963）、《杯中玫瑰與百合花》（*Bodies and Flowers*, 1965）、《在屋裡的人物》（*Figures in a House*, 1967）等。

（左）圖 6 羅培茲，《托梅洛索附近的桌子》，1959，油彩畫布，97 × 130cm，私人收藏，
圖片來源：https://www.pinterest.com/pin/45669383692527811/，檢索日期：2022.1.22。
（右）圖 7 羅培茲，《在廚房》，1958，油彩畫布，110 × 140 cm，
圖片來源：https://en.antoniolopezweboficial.com/exposicion-virtual?lightbox=dataItem-iowts8n31，檢索日期：2022.1.21。

維亞爾也有類似布特凡的評論。在他看來，這種帶有超現實感的作品，是因為其中圖像以不合邏輯的方式交織，將「現實」組裝成神秘、夢境般的畫面，帶來不安感：

> 伴隨著形上學的視野，更確切的說，與之重疊的，是超現實主義或是魔幻寫實主義的成分：現實被神秘性轉譯，在這之中，不平常的、令人不安的或是擾亂性的事件發生著，作為另一個「現實」的見證。（Viar, 2011, p. 64）

讓我們先來觀察《在廚房》中的佈局：一張桌子被放置在牆壁前面，背景有三個大色面，最下方暗示地面，故意混淆地處理地面與牆面。在這基礎上，我們可以看到中間女人圖像，但她像是在空氣中消逝，只有半截。而在女人後方，報紙像是放在地上，上面的器具也像掛在牆上，這種錯置讓人分不清。又或是右邊的金盆或是左邊斜插進來的櫃子與漂浮在空中的杯子。這些圖像的組裝方式帶出了畫面中的「不安」、「神秘」等超現實的畫面特質。

然而，推斷羅培茲畫面裡的超現實感覺，只是由圖像的不合理拼貼，這樣表面的視覺性來連結嗎？或是解釋其中的情境嗎？

維亞爾認為畫面中「不同現實的共存製造了不真實」，並且注意到了羅培茲的畫面不同於典型的超現實主義。指出在表達上，超現實主義經常是由出現超自然，由荒誕到真實，透過變形來修改現實或是簡化為幾何圖形（2011, p. 74）。顯然羅培茲不是這樣，他透過日常圖像拼貼來製造多個現實場景共存，對其中的形象有著特別的處理。維亞爾注意到了這樣的共存現象，也注意到了形象並不同於典型的超現實主義的作法。

無論是布特凡，還是維亞爾的說法。他們將羅培茲畫面連結超現實主義的特質，指出其中情境的怪誕感、不安感、夢境感、神秘感，指出圖像漂浮在空中、奇特的斷裂、不同場景拼湊並置的處理，指出 50 到 60 年代的西班牙藝壇流行超現實主義的背景等。透過這些線索，推斷羅培茲與超現實主義的關聯。但這不過是表象的視覺相似或是語意解釋，無法看清畫家在早期階段的繪畫語言轉化。

換言之，羅培茲這階段的超現實色彩，其實就是細碎色彩的一種變形。

在此我們需要更細膩地來觀察，去分辨同樣營造出敘事、詩意想像、或是某種不安感的畫面，到底在色彩表達上有何差異？

羅培茲畫面裡的「現實共存」並不只是圖像的描述而已，不只是形象奇特的拼接，而是涉及色彩表達的變化動態，即某種特別手法處理形象之間的交疊轉換。「消逝」，正是他銜接形象的方式。

在圖像的自由重疊、混淆或插入空間處，消逝的手法達成空間之間的轉換與共存。這涉及了細碎色彩如何讓一個形象漸變融入另一個形象：即形象—背景—形象的無限轉換。

比如《在廚房》中，女人身體的粉紅色塊或是圍裙的藍色塊，與後方的牆壁或報紙，兩者在輪廓邊緣上互相滲透。也就是，色彩在消逝的邊緣流變。一方面細碎色彩匯聚成粉紅衣服（如女人手臂）而逐漸具體，另一方面粉紅手臂的色點也竄到牆壁的肌理。如此達到了形象的交互作用。（圖 9）同樣地，畫面左方的櫃子，在這裏櫃子圖像重疊於後方牆壁以及桌子，這有著連接兩邊色面的功能。櫃子上方的邊緣如同女人手臂那樣，由細碎色彩逐漸融入牆壁顏色；但櫃子的下方與兩側卻不是這樣，是由數個長方形的色塊來過渡，此時，色彩轉化為長條形色塊連結了後方牆壁裡的垂直面與藍色桌面。色彩透過碎片化的點或是色面，讓對象消逝、交疊於另一個對象。進而製造了交錯的空間。（圖 10）

（左）圖 9 羅培茲，《在廚房》（局部）（1958）中女人粉紅色塊。
（右）圖 10 羅培茲，《在廚房》（局部）（1958）中櫃子圖像的色塊。

羅培茲畫面裡超現實的色彩，以非比尋常的方式，變化激烈的細碎色彩來打破了圖形界線，使形象交融。而不只是營造神秘不安的感覺，或是圖像上構圖重疊的超現實特質而已。在這裡我們找到了細碎色彩的變形的另一個樣子，畫家追尋「形象—空間—形象」的轉換遊戲，使畫面成為色彩表現更為活潑的場域。另一方面，「劇場色彩」與「超現實色彩」中發展出豐富的語意聯想，在此似乎達到了頂點。接下來，羅培茲改變這樣的表達，轉而描繪馬德里那變幻莫測的景象。

伍、時間的色彩

羅培茲的創作生涯很早便開始，從十二歲起他的叔叔：安東尼奧．羅培茲．托雷斯（Antonio López Torres, 1902-1987）就在家鄉托梅洛索（Tomelloso）帶領羅培茲透過寫生的方式繪畫，這深刻地影響了他日後的創作慣習（López, 2011, p. 11）。在美院畢業後，羅培茲持續地在托梅洛索與馬德里兩地畫畫，後來更定居馬德里創作至今。在 2006 年，他獲得西班牙最高的藝術榮譽：委拉斯蓋茲獎（the Velázquez Prize）。除了創作，羅培茲的工作可說是相當忙碌，參與各種研討與教學活動，或擔任評審。矛盾的是，他又以作畫漫長而聞名，需要大量的時間堆砌作品，耐心地琢磨（Calvo Serraller, 2011, p. 38），這也顯現出時間之於畫家的珍貴。馬德里系列[7] 顯示了他窮盡一切的力氣投入在鑽研藝術裡的時間問題。

60 年代是畫家作品的分水嶺，這不是說他的畫風一夕改變，而是指細碎色彩所衍生出的劇場或超現實畫面，已逐漸變化為描繪馬德里或工作室的純粹景象。維亞爾指出羅培茲以馬德里與工作室為主題的畫面，其根本的對象是時間與空間（2011, p.81）。「時間」以各種不同的方式影響了羅培茲，貫穿他早年到晚近的創作生涯。

而時間的色彩指的是時間一方面以各種方式介入羅培茲的色彩佈局，另一方面它顯現了羅培茲的畫面不能只以靜態的結果論之，而是關注其中那不易看見的追尋痕跡。在此有兩個角度：一是敘事時間（narrative time），由畫面的圖像指涉情境或內容的時間。二是時間的在場（temporal presence）[8] ，指的是時間藉由媒介痕跡現身，凸顯了一段動態歷程，包含顏料物理的老化歷程、畫家繪畫的勞動過程。這兩個角度綜合自維亞爾與卡爾沃．塞拉勒的說法。

---

[7] 馬德里系列包含：《馬德里風景》（View of Madrid Martínez Campo, 1960）、《從皮奧大叔山看馬德里》（View of Madrid from the Tío Pío Hill, 1962-1963）、《由拉瑪利西奧薩峰看到的馬德里北部》（View of North Madrid from “La Maliciosa”, 1962-1964）、《天文台方向的馬德里》（View of Madrid from toward the Observatory, 1965-1970）、《馬德里城南》（South Madrid, 1965-1982）、《從白塔大樓看馬德里》（View of Madrid from Torres Blancas, 1967-1972）、《古蘭大道》（Gran Via, 1974-1981）、《從阿爾上尉街看馬德里》（View of Madrid from Capitian Haya, 1987-1994）、《摩爾人的場地》（El Campo del Moro, 1990-1994）、《從巴列卡斯消防塔看馬德里》（View of Madrid from the Valleca Fire Tower, 1990-2006）、《從阿爾莫多瓦山看馬德里郊外》（View of the Outskirts of Madrid, 1994-2004）。羅培茲以古蘭大道（Gran Via）為對象，有著多張描繪不同時刻但地點相近的作品。在 1974 年有畫一張，也在 2008 到 2011 開啟一系列的探討。包含《八月一日上午七點三十分的古蘭大道》（Gran Via, 1 August, 7:30 a.m., 2009-2011）、《八月一日上午十點十五分的古蘭大道》（Gran Via, 1 August, 10:15 a.m., 2008-2011）、《八月一日下午一點四十五分的古蘭大道》（Gran Via, 1 August, 1:00 p.m., 2010-2011）、《八月一日下午四點的古蘭大道》（Gran Via, 1 August, 4:00 p.m., 2008-2011）、《八月一日傍晚九點的古蘭大道》（Gran Via, 1 August, 9:00 p.m., 2009-2011）。

[8] 時間的在場（temporal presence）不是指計時器時間的重現；而是有關畫家的手作動態、媒材衰變歷程的顯現。在此意義上接近德勒茲（Gilles Deleuze）談論培根（Francis Bacon）繪畫中「時間被描畫出來」。（陳蕉，2009，頁 66）英文譯本：“This is one way of introducing time into the painting, and there is a great force of time in Bacon, time itself is being painted.”（Smith, 2003, p.48）。畫者投注畫面，經營媒材的層層堆疊，媒介物的動態與細微的變化歷程具有其自身作

按維亞爾（2011）所說，敘事時間包含了四個重點：一、畫面中的光線氛圍讓觀者感知某個時間點。如《古蘭大道》（1974-1981）（圖 11）中色溫變化指涉了清晨。二、他描繪家鄉托梅略索的緩慢時光，記錄著妻女的生命歷程。如《初領聖體的小卡門》（圖 12）等。[9] 三、由組裝圖像帶有劇場或是超現實的畫面，[10] 暗示著某個正在發生的故事，《有手槍的靜物》中營造詭譎的場景。四、畫面乘載西班牙的歷史（Viar, 2011, pp. 81, 82, 84）。在《看飛機的女人》中飛機、大砲影像顯現了戰亂極權。或馬德里的城市變遷顯現了歷史，同卡爾沃．塞拉勒所說：「在城市中的時間絕對是歷史性的，它的視覺再現也必須是歷史性的再現。」（Calvo Serraller, 2011a, p. 43）。

上述凸顯了羅培茲畫面裡由圖像產生的敘事時間。從圖像角度談論時間，偏向把時間作為一個指涉的靜態對象。但不只是這樣，時間是變動且持續發生，必然介入畫家鋪張色彩的過程，影響媒材的老化。由其中的痕跡顯現了時間在場。

（左）圖 11 羅培茲，《古蘭大道》，1974-1981，油彩木板，97 × 130cm，私人收藏，圖片來源：https://en.antoniolopezweboficial.com/exposicion-virtual?lightbox=dataItem-ipgvvyx6，檢索日期：2022.1.27。

（右）圖 12 羅培茲，《初領聖體的小卡門》，1960，油彩木板，100 × 82cm，圖片來源：*Antonio López García* (p. 95), by Brutvan, C., & Fernández-Cid, M., 2008, Boston Ma: MFA Publications.，檢索日期：2022.1.27。

用，某種還處在作用不可預期的東西（陳瑞文，2019，頁 269）。這是屬於作品本身的時間概念。時間的在場所談的正是此歷程的湧現。

[9] 主要集中早期作品如《打彈弓的男孩》、《托梅洛索附近的桌子》、《早晨》（*The Early Riser*, 1958）、《佛朗西斯科．卡雷特羅與安東尼奧．羅培茲．托雷斯的談話》、《公墓外散步》、《托梅洛索之秋》、《托梅洛索的聖里塔街》。

[10] 包含像是《希臘頭像與藍色洋裝》、《在廚房》、《丁香與百合花》、《杯中玫瑰與百合花》、《有手槍的靜物》，或如帶有分割的《看飛機的女人》、《陽台》。

從繪畫手法以及作品媒材中可以看見另一層次的時間，用更激烈的說法：「時間也畫畫」。在卡爾沃・塞拉勒看來，羅培茲的畫面有兩個時間：「會畫畫的時間」（time that paints）和「畫家畫時間」（painting time）。其中「會畫畫的時間」指的是畫面物質隨時間催化而產生衰敗效果（2011a, p. 41）。他援引哥雅對於修復畫面的厭惡：

> 認為由於顏色隨著時間的流逝而獲得腐臭的色調，這也是繪畫的內容，並且根據智者的觀察與說法，要保持想像的瞬間和轉瞬即逝的嘗試，以及在繪畫的第一次執行中意圖的和諧和秩序並不是那麼簡單；因此，人們總是會感到對修飾所帶來的變化不滿。（Calvo Serraller, 2011a, pp. 39-41）

哥雅從美學角度正面地看待時間給予媒材的變化。關於這點，維亞爾也指出了羅培茲早期畫面（如 1954 年的《陽台》或是稍晚的人物系列《新郎與新娘》等[11]）那些細碎色彩產生的豐富而粗糙的肌理帶有時間的催化：

> 在羅培茲的早期作品中，許多繪畫中都出現了乾燥的厚厚的痕跡，最終在後來的作品中變成了塊狀物質（塊面），並形成了支撐物，創造了奇特的浮雕，這令人想到受到（畫面中的）元素，以及材料畫（pintura matérica）或說是「物質繪畫」的不利影響的舊壁畫……其特徵是侵蝕，積聚和污漬。這種方法使羅培茲的影像顯得衰老，並因衰變和老化而惡化。過去的歲月中所積累的物質堆，使作品成為時間摧殘的悲哀見證。（Viar, 2011, p. 76）

在維亞爾看來，像舊壁畫般的媒材老化，產生如侵蝕、聚集、污漬的細碎顏色與乾厚肌理，這些痕跡衰變顯現了時間在場。也就是他所謂的宣告時間（time of the enouncement）（宣告是發聲的那瞬間，指的是時間在作品前面給披露了）（2011, p. 81）。

無論是維亞爾的「宣告時間」還是卡爾沃・塞拉勒的「時間也畫畫」都指出了時間催化媒材變化，或者說從媒材中顯現了時間。同樣的道理，時間也介入了羅培茲的上色過程，那些畫布上的色彩痕跡顯露了時間。

[11] 有豐富細碎色彩的早期作品：《打彈弓的男孩》、《一盆葡萄與罐子》、《有塔樓的靜物》、《庭院靜物》、《陽台》、《葡萄藤》、《安東尼奧與卡門》、《我的父母》、《瑪麗與安東尼奧》、《巴伯羅與帕斯》。

2008 年，羅培茲針對古蘭大道進行一系列的創作。如《八月一日上午七點三十分的古蘭大道》（*Gran Via, 1 August, 7:30 a.m.,* 2009-2011）（圖 13、14）描繪了某刻的色溫。畫家反覆地回到特定時間寫生，以捕捉那時間的顏色。他說：「在露天畫，光線會變，景物的性質隨之改變……一是對象的性質變了，二是你同畫的關係變了。」（嘯聲，2014，頁 14），因此像畫《古蘭大道》，畫家必須把握每天只有二十分鐘的清晨光線，或《從阿爾上尉街看馬德里》（*View of Madrid from Capitian Haya*, 1987-1994）讓畫家等待下一年度的同個季節再繼續（Brutvan, Fernández-Cid, 2008, pp. 116, 122）。維亞爾（2011）以 *a far lento*（義大利語的慢一點、讓它變慢的意思）指出這樣緩慢的工作方式使得時間進入了他的作品（p. 83）。

（左）圖 13 羅培茲，《八月一日上午七點三十分的古蘭大道》（完成階段），2009-2011，油彩畫布，120× 130cm，藝術家自藏，
圖片來源：https://en.antoniolopezweboficial.com/exposicion-virtual?lightbox=dataItem-iozm1yfw1，檢索日期：2022.1.25。
（右）圖 14 羅培茲，《八月一日上午七點三十分的古蘭大道》（早期階段），2009-2011，油彩畫布，120× 130cm，私人收藏，圖片來源：*Antonio López García: paintings and sculpture* (p. 254), by Calvo Serraller, F., & Delibes, M., 2011, Madrid: TF Editores; New York Distributed Art Publishers, Inc.，檢索日期：2022.1.24。

乍看下，這像是在研究隨時間變化的色光，類似於莫內（Claude Monet, 1840-1926）的《魯昂大教堂》（*The Rouen Cathedral series*, 1892-1894）系列。但不是這樣的，卡爾沃．塞拉勒指出巨大差異在於羅培茲是為了喚起或重新創造在一個獨特時刻被感知的東西而耗費時間，試圖去重振啟發性的時刻。這便與莫內採取多張畫布記錄下色光顏色的方式不同（2011a, pp. 42-43）。

換言之，與其說畫家要捕捉那一刻的色彩，不如說是畫家透過色彩來捕捉時間。這也就是卡爾沃．塞拉勒（2011a）所說的畫家畫時間（painting time），羅培茲藉由捕捉多變和稍縱即逝的元素：自然光，來感知與再現了時間性（p. 42）。

因此，畫家畫時間的過程凸顯了時間在場。一方面顯示了羅培茲藉由色彩來測量時間，從網格底稿、輪廓線、定位標記、擦抹、滴流、潑灑等痕跡看見追尋時間的歷程。另一方面畫面作為沈積物，是無數色彩與時間所疊加的集合體。

時間的色彩正是由色彩的堆疊歷程把時間畫出來。時間不只是由圖像情境所指的敘事時間。更是介入了畫家的佈局過程，催化作品繼續變化的重要關鍵，由此使時間在場。時間的在場著重在探究他的作品時間，即畫面本身涉入媒介的無限分化與動態的時間。然而，羅培茲的畫面仍多少有指涉某一時刻的色溫，這使得他的色彩表達有特定的操作界域。

陸、空間測量的色彩

羅培茲在 1966 年定居在馬德里的新家，新環境對他來說甚為新奇，開啟了他描繪馬德里城市以及新工作室的創作。此時他的色彩出現巨大轉變，不像過往那麼細碎，取而代之的是帶有反覆測量的明亮色面。馬德里與工作室系列橫跨了他 1960 到 2014 年的作品。

60 年代晚期的馬德里有少許的國際接觸，而政權也處在交接變化。當時西班牙政府對送出國參展的作品多半選擇抽象藝術，對具象藝術加以審查，而羅培茲是少數被選中再現式繪畫的藝術家。1970 年代他逐漸由在英國與美國的展覽而獲得知名度。1975 年佛朗哥時期的藝術審查機制告終、1977 年民主選舉，直到 80 年代的西班牙才大量地與世界接軌。

80 年代的歐美，藝術面貌極為豐沛，如克萊孟特（Francesco Clemente, 1952-）、賈（Sandro Chia,1946-）、帕拉迪諾（Mimmo Palladino,1948-）、李希特（Gerhard Richter, 1932-）、巴澤利茲（Georg Baselitz, 1938-）、基弗（Anselm Kiefer, 1945）等新表現主義的風潮，重新強調了對圖像（imagery）與具象的（figurative）關注。與此同時，羅培茲的「令人不適的藝術冒險」也已經相當出名。可惜的是新政府或是佛朗哥政府都「企圖對世界投射某種自由的印象」，如 1983 的「明日西班牙藝術」（Spanish Art Tomorrow），倚靠抽象的或是表現的藝術家，如達比埃斯、奇利達（Eduardo Chillida, 1924-2002）、索拉（Antonio Saura, 1930-1998）、米拉雷斯（Manuel Millares, 1926-1972）來向外展

示，而再現路線的藝術家雖然有被關注（羅培茲有參與此展），但仍處在邊緣。1985 年在華盛頓的「外國的再現作品」展（Representation Abroad），以及 1986 年在紐約的大型個展，使得羅培茲的聲望在西班牙與美國日益高漲（Brutvan, Fernández-Cid, 2008, pp. 22, 23, 39, 43）。

羅培茲 60 到 90 年代與早期作品的差異，不只是題材或色彩的變化，而是他找到了值得追尋的事物：

> 當現實在你面前展露時，並成為你的一部分時，你對現實物體的審視更有把握，……，我漸漸丟掉了所有技巧。這是進入下一層的必經之路。（Brutvan, Fernández-Cid, 2008, p. 18）

> 我不像過去那樣畫了……現實那樣複雜，存在著神秘的東西，……，但又把握不住。但是眼見的東西好歹可以捕捉，而且越抓越準，就越可能把未能明確認識的神秘的這種非物質性的真實多少表達出來。（嘯聲，2014，頁 14）

這解釋了晚期的羅培茲企圖從現實來捕捉他所謂的「神秘真實」。他採取的方式不像過去的組裝圖像，而是重新摸索新畫法。他認為探索繪畫語言需要從傳統中追尋，但也不能像過去的畫家一樣畫：

> ……可是傳統不能全部拋開。但是又不能像過去的藝術家，像林布蘭那樣去做。……我的語言是傳統的，想法則是現代的。……因為沒有現成的模式可以遵循。每個人都要自己去摸索，是一場個人的冒險，沒有一定之規，……。（嘯聲，2014，頁 13-14）

新畫法是從過往的藝術傳統中學習轉化。卡爾沃・塞拉勒（2011a）指出羅培茲的作品既連向過往又從當下繼續發展，西班牙的藝術與這個時代前衛運動的道路，走的是相反的路線。他提出了一個回顧性路線的模型：西班牙藝術從哥雅中發現了委拉斯蓋茲，又由委拉斯蓋茲的視野，理解了葛雷科（El Greco, 1541-1614）（p. 45）。這條回顧脈絡，點出了羅培茲繼承西班牙藝術中從形象表現那看不見的神秘本質，而這成為他探尋的動機。

那羅培茲是怎麼開展的呢？其實，時間與空間為他拉開了一個可操作的場域。空間測量的色彩是晚期階段的發展重心，指的是以色彩來測量空間。測量看似是素描的工作，但羅培茲從佈局的開

始，便是以色彩進行的。空間測量是時間議題的另一面。如同時間色彩的啟示，空間測量也凸顯了色彩佈局所涉及的運動。這貫穿了他在 1968 到 2021 年創作的工作室系列與馬德里系列，有素描也有油彩。[12] 這裡面的空間感與早期那種劇場或是超現實的色彩不同，而是再現了現實場景。

透視（Perspective）是凸顯羅培茲之所以特別的重點。維亞爾（2011）指出早在 1960 年，羅培茲繪畫中的邊緣變形就出現了，畫面中越在前景的圖像，輪廓線條的曲折率就愈明顯，這是因為視點離建築很近，如《克拉維爾格蘭大街》（*Gran Via*, *Clavel*, 1977-1990）（圖 15）中牆壁朝向天空彎曲，形成拱型結構（p. 79）。而在《水槽和鏡子》（*Sink and Mirror*, 1967）（圖 16）中透視變形更加奇特，由兩個視點組合，畫家銜接兩個視角以維持空間的幻象，像是近距離看空間的視覺經驗，這也是因為畫家在窄小距離寫生而造成的（Brutvan, Fernández-Cid, 2008, p. 90）。維亞爾指出這種並置視點不不少見，過往畫家在掌握了線性透視後便致力於打破規則，以避免像尺規般的生硬，維持視覺幻象的和諧；而另一方面，他認為羅培茲畫面裡的並置透視或連續空間便類似電影中相機平移運鏡來捕捉動態空間（2011, pp. 79-80）。羅培茲的透視凸顯了他以某種特別的方法處理，不只是表象的變形而已。

這種由測量主導佈局，貫穿了畫家晚近作品。我們可以在羅培茲畫了十多年的代表作《從巴列卡斯消防塔看馬德里》（*View of Madrid from the Valleca Fire Tower*, 1990-2006）（圖 17）中（如進展過程，圖 18 的定位痕跡），持續地看見他仰賴測量來佈局色彩。換句話說，他由色彩來測量空間。

[12] 針對工作室或是托梅洛索的空間所做的創作，如素描：《畫室出口》（*Studio Exit*, 1967）、《浴室室內》（*Bathroom Interior*, 1969）、《電燈光》（*Electric Light*, 1970）、《藝術品修復中心》（*Restoration Center*, 1969-1970）、《有三扇門的畫室》（*Studio with Three Doors*, 1969-1970）、《浴室》（*Bathroom*, 1970-1973）、《托梅洛索的房間》（*Room in Tomelloso*, 1971-1972）、《安東尼奧．羅培茲．托雷斯的家》（*Antonio López Torres's House*, 1972-1975）、《托梅洛索的廚房》（*Kitchen at Tomelloso*, 1975-1981）。或是油彩：《浴室》（*Toilet*, 1966）、《水槽和鏡子》（*Sink and Mirror*,1967）、《泡在水裡的衣服》（*Soaking Clothes*, 1968）、《洗手間與窗》（*Toilet and Window*, 1968-1971）、《浴中的女子》（*Woman in the Bath*, 1968）、《大窗》（*Large Window*, 1972-1973）《下午的窗》（*Window in the afternoon*, 1974-1982）、《夜晚的窗》（*Window at Night*, 1971-1980）、《晚餐》（*The Dinner*, 1971-1980）、《夜晚的窗（恰馬丁）》（*Window at Night*, *Chamartín*, 1980）、《後花園》（*Rear Garden*, 1969）、《新冰箱》（*New Refrigerator*, 1991-1994）等。

（左）圖 15 羅培茲，《克拉維爾格蘭大街》，1977-1990，油彩畫布，119.5 × 124cm，私人收藏，圖片來源：*Antonio López. Fundación Colección Thyssen-Bornemisza.* (p. 79), by López, A. et al, 2011, Madrid: TF Editores; New York: Distributed Art Publishers, Inc.，檢索日期：2022.1.27。

（右）圖 16 羅培茲，《水槽和鏡子》，1967，油彩木板，97.8 × 83.8cm，波士頓美術館藏，圖片來源：https://en.antoniolopezweboficial.com/exposicion-virtual?lightbox=dataItem-iozm1yf0，檢索日期：2022.1.27。

圖 17 羅培茲，《從巴列卡斯消防塔看馬德里》，1990-2006，油彩木板，250.5 × 406 cm，馬德里市議會/馬德里儲蓄銀行藏，圖片來源：https://en.antoniolopezweboficial.com/exposicion-virtual?lightbox=dataItem-iozm1yft，檢索日期：2022.1.29。

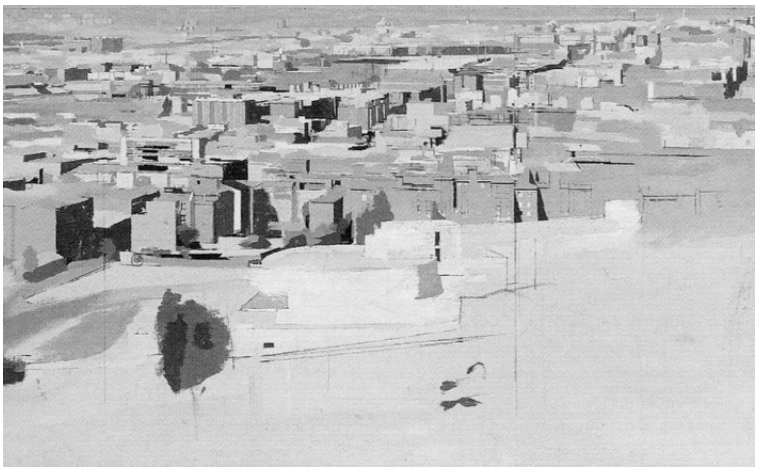


圖 18 羅培茲，《從巴列卡斯消防塔看馬德里》（局部），圖片來源：*Antonio López. Fundación Colección Thyssen-Bornemisza.* (p. 135), by López, A. et al, 2011, Madrid: TF Editores; New York: Distributed Art Publishers, Inc.，檢索日期：2022.1.29。

這個貫穿色彩佈局的核心測量手法，我們可以由艾里斯（Víctor Erice, 1940-）拍攝羅培茲畫榅桲的紀錄片《榅桲樹陽光》（*El sol del membrillo*, 1992）看得更清楚。[13] 影片紀錄了畫家用特別的工具描繪《榅桲樹》（*Quince tree*, 1992）（圖 19）。[14] 他反覆標記，一方面標記畫面中的十字定位，捕捉視點、地平線、中間軸、變形曲線（圖 20），另一方面也不斷測量定位眼前，果實與樹隨著時間而不斷變動位置與形態（圖 21）。

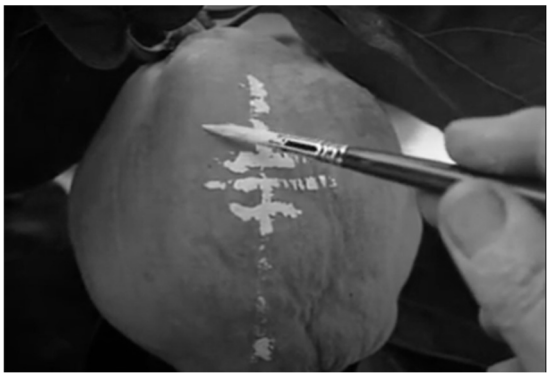
[13] 西班牙語片名“El sol del membrillo”，英譯為“Dream of Light”，或是“The Quince Tree Sun”。中譯則為「光之夢」，或是「榅桲樹陽光」。除了紀錄片，羅培茲還有許多的寫生側拍影片，拍攝了畫家如何使用工具。參酌本文參考文獻所列之網路資料。

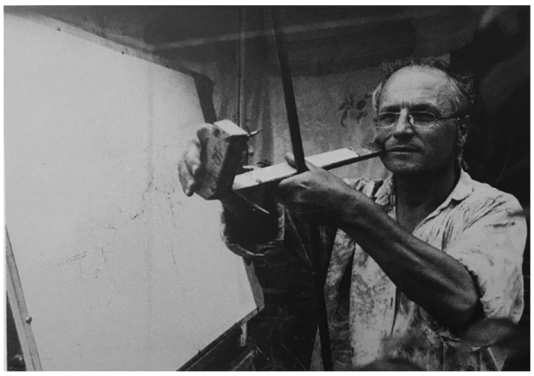
[14] 這種針對果樹為對象的素描還有《佛羅里達的榅桲樹》（*Quince Tree of Ciudad Florida*, 1970）、《榅桲樹》（*Quince Tree*, 1989）、《櫻桃樹》（*Cherry Tree*, 1989）、《榅桲樹》（*Quince Tree*, 1990）、《榅桲與南瓜》（*Quince and Pumpkins*, 1994）、《南瓜》（*Pumpkins*, 1994-1995）。

（左）圖 19 羅培茲，《楹梓樹》，1992，油彩畫布，105 × 119.5 cm，Seville, Fundación Focus Abengoa 藏，圖片來源：https://en.antoniolopezweboficial.com/exposicion-virtual?lightbox=dataItem-ioygr72r3，檢索日期：2022.1.29。

（右）圖 20 羅培茲，《楹梓樹》（局部），圖片來源：*Antonio López. Fundación Colección Thyssen-Bornemisza.* (p. 150), by López, A. et al, 2011, Madrid: TF Editores; New York: Distributed Art Publishers, Inc.，檢索日期：2022.1.29。

這個工具由一段「Ｌ」型的木板配合著量角器所組成（圖 22）。羅培茲以右手拿著它，在測量時將木板的扁端靠著臉部的顴骨位置。並以單眼瞇起觀察量角器之間的距離、斜度。他固定了觀察位置以及對象後，在畫面中心設定了十字線作為參考軸線，交叉的點也就是視點。而工具半徑所能測量到的地方（靠著臉龐的那端為圓心，木棒長度為半徑），便是他的觀察描繪範圍。

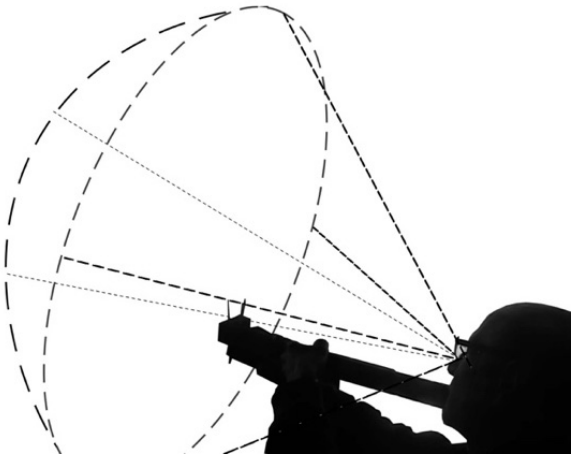




（左）圖 21 羅培茲於紀錄片《楹桲樹陽光》（1:19:24）中定位楹桲樹的鉛垂線與記號，圖片來源：https://www.youtube.com/watch?v=3yl1GXmE02k&ab_channel=%E9%98%BF%E6%9D%9C%E7%B5%A6%E4%BD%A0%E6%8B%8D%E6%8B%8D，檢索日期：2022.1.29。

（右）圖 22 羅培茲的特別測量工具，圖片來源：*Antonio López. Fundación Colección Thyssen-Bornemisza.* (p. 265), by López, A. et al, 2011, Madrid: TF Editores; New York: Distributed Art Publishers, Inc.，檢索日期：2022.1.29。

如此，畫家設定了一張網絡在眼前，而這個網絡像是碗公碟形一樣（圖 23），《從阿爾莫多瓦山看馬德里郊外》（*View of the Outskirts of Madrid from Almodovar Hill*, 1991-1996）（圖 24）的圓形邊界便吻合了這個隱形的碗公網絡的測量範圍。這種測量網格讓畫家掌握眼前的相對位置，與杜勒（Albrecht Dürer, 1471-1528）版畫中（圖 25）文藝復興的線性網格類似，但不同在於羅培茲是帶有角度的。這個關鍵解釋了為何羅培茲描繪空間的透視線帶有變形彎曲。原因就在於將這碗公狀範圍轉到平面上定位時，會有落差。好比地圖的製作，將球體轉化到平面上的落差。



（左）圖 23 羅培茲使用工具的測量範疇的示意圖（碗型網絡），圖片來源：筆者繪製，製作日期：2022.1.31。

（右）圖 24 羅培茲，《從阿爾莫多瓦山看馬德里郊外》，1991-1996，油彩木板，180 × 180 cm，私人收藏，圖片來源：https://en.antoniolopezweboficial.com/exposicion-virtual?lightbox=dataItem-iozm1yfq，檢索日期：2022.1.29。

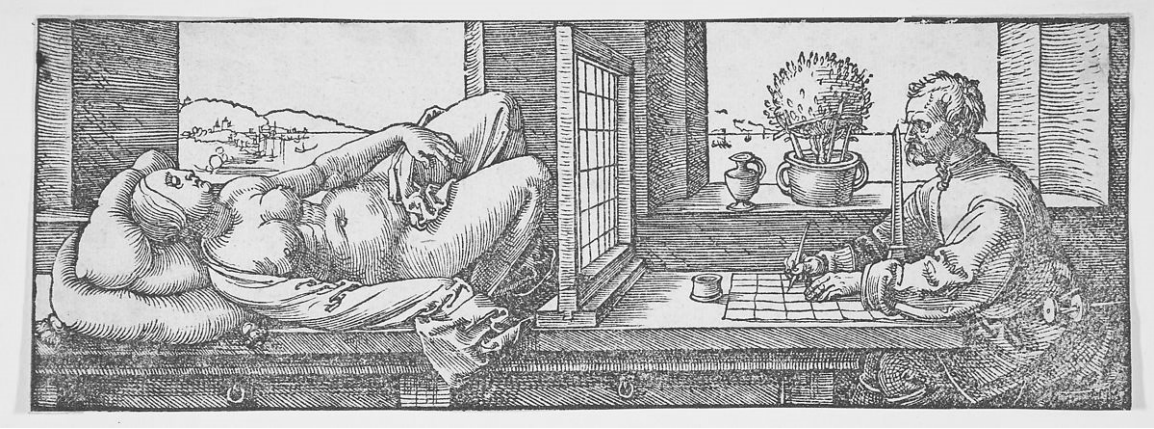


圖 25 杜勒，《繪圖員正製作一個斜躺女人的透視素描》（Draughtsman Making a Perspective Drawing of a Reclining Woman），1525，木刻版畫，7.7 × 21.4 cm，大都會藝術博物館藏，圖片來源：https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Draughtsman_Making_a_Perspective_Drawing_of_a_Reclining_Woman_MET_DP816489.jpg，檢索日期：2022.1.29。

而這個變形，在維亞爾（2011）看來，羅培茲選擇了忠於視覺的觀察現象，即不同於文藝復興藝術家為忽略變形而選擇的數學作圖（阿爾貝蒂在《論繪畫》中的理想化透視圖式）；另一方面，他認為變形的透視線結合了畫面構圖，那彎曲的弧度會帶來心理的不安感（p. 79）。

就結果來看，羅培茲的透視變形符應了潘諾夫斯基（Erwin Panofsky）在《透視作為一種象徵形式》（*Perspective as Symbolic Form*, 1991）中所談角度透視帶有彎曲度的特點（pp. 31-33）。即便羅培茲修正了曲度，而看似更貼近視覺真實。或者是儘管羅培茲的透視是經由「視覺嚴格測量」而來的，但就如同霍克尼（David Hockney, 1937）在《觀看的歷史》（*A History of Pictures*, 2016）中不斷強調的，人眼觀看會一直變動，無法真的像阿爾貝蒂假設的固定視點。因此，即便羅培茲雖然參照了測量與貼近視網膜的成像，他必然受制於視覺上、手動操作上的變動，以及畫面的經緯是他的假設的事實。說羅培茲反應了視覺變形，更精確的說是他的測量軌跡帶來的變形。

維亞爾認為變形的透視線成為構圖結構，這是種造型的說法。將色彩作為靜態的佈局結果來分析形式。相對地，正是因為那些透視定位線顯現了色彩佈局的動態，即色彩佈局的變形過程。至於不安感的解釋，又回到了圖像引起心理感受的詮釋角度。

那麼，測量凸顯了繪畫過程，為羅培茲的創作帶來什麼意義？透視視點，在布列森（Norman Bryson, 1949-）（1983）看來涉及了畫面中的主體問題。文藝復興的透視法，視點位置再現畫家的主體經驗，如拉斐爾（Raffaello Sanzio da Urbino, 1483-1520）的畫面安排是設計給觀者的劇場，再現了畫家的導演角度。而暗箱（Camera obscura）出現後的透視，如維梅爾（Johannes Vermeer, 1632-1675）的畫面則像是一個不經意的相機角度，這把畫家主體經驗藏了起來（pp.111-112）。從這點來看，羅培茲操作透視的方式凸顯了畫家主體的在場，畫面是以他為中心所建構的世界。他加入了視覺導致的變形，讓畫面呈現畫家變動的視覺測量過程的某種還原。也就是說，他畫面真正的威力在於，重現了他的追尋過程。

同樣談論畫家作畫過程，德勒茲以「力量」（force）談培根繪畫中掙扎的追尋。德勒茲（Gilles Deleuze, 1925-1995）援引克利（Paul Klee, 1879-1940）的話：「不是讓可見的事物出現，而是讓某些東西變成可見的」[15]（陳蕉，2009，頁 77），力量意即繪畫過程的顯現。若我們以此評估羅培茲的畫面，羅培茲是「讓某些東西變成可見的，但是也讓可見的事物出現」。所以，羅培茲與培根的繪畫過程在力量問題上有個關鍵差異，在於羅培茲的空間處理帶有指涉景象，這所碰觸的創作訴求、藝術學問題就會與培根繪畫完全不同。培根的色彩表達朝向攻擊繪畫形式，其中的遺留殘骸指向了藝術學的解構問題（陳瑞文，2022，頁 151），而羅培茲的色彩表達則帶有建構性。

[15] 英文譯本：“Not to render the visible, but to render visible…”（Smith, 2003, p.56）

空間測量的色彩是重現了羅培茲繪製現實（這個行為）的在場。晚期作品並不像早期作品在細碎色彩的媒介中尋覓某種色彩感覺。它乍看下是寫實的描寫景象，事實上，是畫家根據嚴謹測量帶動色彩佈局，以大小色塊標記那些空間變形的動態歷程。如同時間的色彩，空間測量的色彩再次凸顯了羅培茲的創作不只是靜態的表面效果。

柒、結論

色彩讓我們更清楚地看羅培茲的表達語言，更容易掌握畫家創作的實際作為。羅培茲的整個創作生涯在本文分為五個階段：由細碎色彩看出早年表達，變形出劇場色彩、超現實的色彩的系列。而時間的色彩與空間測量的色彩，則更凸顯了畫家創作是一場動態的冒險。這全是由色彩來串起畫家的每個階段。在此，色彩是以畫家的追尋角度來談的，即羅培茲佈局色彩的歷程。而不是把色彩放在被動的位置看待，如談論顏色外觀，或色彩在畫面裡的造型關係而已。此外，色彩與羅培茲每個階段的成長經歷、歷史背景是相關的。本文就是由他的色彩與階段性間的互文，以關係性勾勒出畫家的表達變化。

色彩作為方法來討論繪畫語言的流變問題，便不同於從內容切入，更不是「表現的」、「抽象的」與「寫實的」的表象式分類與討論。近五年國內主要期刊的繪畫研究聚焦在許多議題式的、理論性質的討論。比如：分析歐陸先進的繪畫理論、思索畫面圖像中的地方色彩、繪畫效果及其應用、繪畫的展示技術、書寫區域繪畫史等，這些研究極為豐碩。而本文是從繪畫實踐者的角度來說，貼近創作表達的實際核心。就畫家而言，在繪畫中最直接的就是處理油彩調色。色彩在此不是象徵的，也不只是造形工具而已；而是畫家在各種交鋒中形塑的流變體，穿梭在風格的括弧之中。因此，維亞爾或布特凡由歷史潮流的背景等外部角度來定位羅培茲，從畫面給予觀者的意向感覺來解釋，或討論圖像的指涉語意。這些討論是無法看出繪畫語言上的演化。

羅培茲早年到晚近都很在乎追求西班牙藝術裡「由有形外觀表達神秘本質」的精神。青年的羅培茲為此透過細碎色彩變形出多樣的佈局：分割交疊的空間、帶有神秘故事感的劇場舞台、或影像消逝的超現實畫面。表面上是細碎色彩形塑了畫面的圖像與神秘情境，但最重要的是，色彩揭示了畫面不只是圖解的，而是流變的、活潑的表現場域。在畫家搬去馬德里後，轉向從城市與工作室的空間中挖掘事物本質。他耗費漫長時間與透過特殊的測量手法捕捉現實，由色彩來測量時間與空間。晚期作品不只是再現了場景，而是由色彩重現了畫家追尋歷程：時間、空間、畫家，三者的在場。

「真實」或許是羅培茲每個階段的創作動機，但我們無法討論羅培茲的真實為何，這是屬於形而上的範疇。我們能針對的是畫家實際在作品中留下了什麼。每個階段我們都是由表象的靜態圖像

切入，但最終發現，貫通各種主題（敘事、時間、空間）的是色彩佈局的某些邏輯。因此，羅培茲的手法變換始終是以色彩表達為核心的探索。追尋，便能說得通他早年到晚期差異極大的表達演化。

羅培茲作品的強大威力正是他對於色彩的純粹追尋，在歷程中形塑畫面某種色彩的運行邏輯，構成他的特色。而精湛的是，他的畫面涉及了層層轉換，有具象的（或是寫實的）圖像，但是這只是表象，畫家不只是要再現些什麼，而是追求在表象下的色彩獨立性的表現：畫家經營的某些色彩感覺、邏輯結構。又從這點，我們看見了色彩的純粹性，即畫家給出的歷程與色彩品味。羅培茲的奧妙就在此，他對色彩表達的探尋，凸顯了他創作的實驗價值。

*感謝三位匿名審查委員給予珍貴意見！讓本文更臻完善。

參考文獻

一、中文

史蒂文・卡茨（Steven D. Katz）（2009）。**電影分鏡概論：從意念到影像**（井迎兆 譯）。臺北：五南。（原文出版於 1991）

尚・呂克・夏侶姆（Jean Luc Chalumeau）（2002）。**西方當代藝術史批評**（陳英德，張彌彌 譯）。臺北：藝術家。（原文出版於 1994）

阿爾貝蒂（Leon Battista Alberti）（2012）。**論繪畫**（胡珺，辛塵 譯）。南京：江蘇教育出版社。（原文出版於 1435）

陳瑞文（2019）。**德勒茲與藝術理論**。臺北：五南。

陳瑞文、陳方（2022）。**外部與範式轉移：德勒茲論繪畫**。臺北：五南。

潘諾夫斯基・厄文（Panofsky Erwin）（1996）。**造型藝術的意義**（李元春 譯）。臺北：遠流。（原文出版於 1955）

德勒茲（Gilles Deleuze）（2009）。**法蘭西斯・培根：感官感覺的邏輯**。（陳蕉 譯）。苗栗：桂冠。（原文出版於 1981）

嘯聲（2017）。**洛佩斯：六十年輝煌藝術生涯**。北京：人民美術出版社。

謝麗爾・布・特凡（Cheryl Brutvan），米蓋爾・費爾南德斯・希德（Miguel Fernández-Cid）（2011），**當代藝術家，安東尼奧・洛佩茲・加西亞**。（陳本全 譯）。濟南：山東美術出版社。（原文出版於 2008）

二、西文

Alpers, S. (1984). *Art of Describing Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago, IL: The University of Chicago Press.

Brutvan, C., & Fernández-Cid, M. (2008). *Antonio López García.* Boston, MA: MFA Publications.

Bryson, N. (1983). *Vision and Painting: The Logic of the Gaze.* London, England: The Macmillan Press LTD.

Calvo Serraller, F., & Delibes, M. (2011a). *Antonio López García: paintings and sculpture*. Madrid, Spain: TF Editores; New York Distributed Art Publishers, Inc.

Calvo Serraller, F., & Delibes, M. (2011b). *Antonio López García: drawings*. Madrid, Spain: TF Editores; New York Distributed Art Publishers, Inc.

García-Bermejo, JMF. (2004). *Antonio López*. Madrid, Spain: Ediciones Polígrafa, S. A.

Holton, T. (1987). *Picasso.* London, England: Thames and Hudson LTD.

Hockney, D., & Gayford, M. (2016). *The History of Pictures*. London, England: Thames and Hudson Ltd.

López, A. (2010). The Venus de Milo. In *Antonio López García: drawings*, (11-18). Madrid, Spain: TF Editores; New York Distributed Art Publishers, Inc.

López, A. et al. (2011). *Antonio López.* Madrid, Spain: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza.

Viar, J. (2011). Places and Time: Three Matters Pertaining to Antonio López. In *Antonio López*, (63-97). Madrid, Spain: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza.

Wood, C.S. (1991). *Perspective as Symbolic Form*. (Original by Panofsky E.), New York, NY: Zone Book.

Waldberg, P. (1978). *Surrealism*. London, England: Thames and Hudson LTD.

Sánchez, A. E. P. (1987). The artistic milieu in Seville during the first third of the seventeenth century. In *Zurbarán*, (37-52). New York, NY: The Metropolitan Museum of Art.

SiniSgalli, R. (2011). *Leon Battista Alberti: On painting: a new translation and critical edition*. (Original by Leon Battista Alberti), New York, NY: Cambridge University Press.

Smith, D.W. (2003). *Francis Bacon: the logic of sensation.* (Original by Gilles Deleuze), New York, NY: Continuum.

三、影片資料

Moreno, M., & Martinez, C. (Producer)**,** Erice, V. (Director). (1992). El sol del membrillo [Film]. (Rosebud Multimedia, Spain)

四、網路資料

Camero, Francisco. (2018). *Noto mucho el peso de la vida viendo a Velázquez, no a Murillo.* [On-line]. Available: https://www.diariodesevilla.es/ocio/Noto-peso-viendo-Velazquez-Murillo_0_1233476793.html (Visited date: November 1, 2022)

Castilla y León Televisión. (2010). *Antonio López, clase magistral en el corazón de Madrid.* [Youtube]. Available: https://www.youtube.com/watch?v=zYyDSGvLAYQ&t=1s&ab_channel=CastillayLe%C3%B3nTelevisi%C3%B3n (Visited date: December 7, 2021)

Estudio de Antonio López. (2016). *ANTONIO LÓPEZ OFFICIAL WEB.* [On-line]. Available: https://en.antoniolopezweboficial.com/inicio (Visited date: December 1, 2021)

etreus. (2010). *Painting Artist, Antonio Lopez Struggling In Puerta del Sol* [Youtube]. Available: https://www.youtube.com/watch?v=S43J7h0EUt0&ab_channel=etreus (Visited date: December 7, 2021)

Gonzalo Jiménez-Blanco TV. (2017). *Antonio López en Ashurst 2007-2015* [Youtube]. Available: https://www.youtube.com/watch?v=3yNTlRgxfII&list=PLWE5i8qNWaZxTA1f76cZkEEqme8iDmrZ6&index=7&ab_channel=GonzaloJim%C3%A9nez-BlancoTV (Visited date: December 7, 2021)

IMDb. *El sol del membrillo*. [IMDb]. Available: https://www.imdb.com/title/tt0105438/ (Visited date: January 29, 2022)

Composing Painting: On Antonio López García's Color

Da-Wei Chuang*

Abstract

The purpose of this essay is to pinpoint the evolution of the pictorial language of Antonio López García from the perspective of color expression. The painter is best known for his long duration of work and his stunningly realistic painting of Madrid cityscapes. However, this is not the case with his early paintings. Why is the transformation between the early and later styles so evident? What does the painter seek in the pictorial language? Also, how does the evolution to the latter phase take place? The concept of "color" is a threshold in this study, which illuminates the compositional relation and the process of López's paintings. The evolution of color expression has an intertextual connection with López's life experiences. This study discovers that the transformation of López's pictorial language springs from the experiment of color composition. Instead of mere representation, he seeks the autonomy of color and its force.

Keywords: Antonio López García, color, compose, fragmental color, perspective, temporal

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

國立臺灣藝術大學「藝術學報」撰稿格式

壹、稿件：請用 A4 格式電腦打字，存 word 文字檔，上下左右邊界為 2.5 公分，稿件需具備中、英文題目與作者中、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（2001）強調掌握教育券之重要性，…；秦夢群同時建議…。文中也指出教育券使用不當之負面效果（秦夢群，2001）

二、作者為一個人時，格式為：

（一）英文文獻：姓氏（出版或發表年代）或（姓氏，出版或發表年代）。

例 如：Porter (2001)…或 (Porter, 2001)。

（二）中文文獻：姓名（出版或發表年代）或（姓名，出版或發表年代）。

例 如：吳清山（2001）。…或（吳清山，2001）。

三、作者為二人以上時，必須依據以下原則撰寫（括弧中註解為中文建議格式）：

（一）原則一：

英文論文：作者為兩人時，兩人的姓氏全列，並用「and」連接。

例 如：Wassertein and Rosen (1994)…或…(Wassertein & Rosen 1994)

中文論文：作者為兩人時，兩人的姓名或姓氏全列，並用「與」連接。

例 如：吳清山與林天祐（2001）…或（吳清山、林天祐，2001）

例 如：Wassertein 與 Rosen (1994)…或(Wassertein & Rosen 1994)…

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

例 如：

【英文論文】

【第一次出現】

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

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

【第二次以後】

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

【中文論文】

【第一次出現】

吳清山、劉春榮與陳明終（1995）指出…或（吳清山、劉春榮、陳明終，1995）

【第二次以後】

吳清山等人（1995）指出…或…（吳清山等人，1995）

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

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

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

四、作者為公司、協會、政府組織、學會等單位時，依下列原則撰寫：

（一）基本上，每次均使用全名。

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

例 如：

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

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

[第二次以後] NIMH (1999)…或 (NIMH, 1999)…

例 如：

[第一次出現] 行政院教育改革審議委員會【行政院教改會】（1998）

或…（行政院教育改革審議委員會【行政院教改會】，(1998）。

[第二次以後] 行政院教改會（1998）…或…（行政院教改會，1998）。

五、外文作者姓氏相同時，相同姓氏之作者於文中引用時均引用全名，以避免混淆。

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

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

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

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

例 如：領導效能（1995）…或…（「領導效能」，1995）。

師資培育法（1994）…或…（「師資培育法」，1994）。

作者署名為無名氏（anonymous）時，以「無名氏」當作作者。

例 如：…(Anonymous, 1998)。

例 如：…（無名氏，1998）。

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

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

例 如：（吳清山、林天祐，1994，1995a，1995b；劉春榮，1995，印製中-a，印製中-b）。

引用二手資料：除非絕版、無法透過一般管道尋獲或是沒有英文版本（有閱讀困難），盡量不要引用二手資料。如引用二手資料，僅在參考文獻中列出閱讀過的二手文獻來源。

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

林天祐的記事本（引自陳明終，2009）…

八、引用資料無年代記載或古典文件時：

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

例 如：(Aristotle, trans. 1945)

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

例 如：(Aristotle, 1842/1945)

（三）古典文件不必列入參考文獻中，文中僅說明引用章節。

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

例 如：論語子路篇

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

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

例 如：（陳明終，1994，第八章）或（陳明終，1994，頁 8）

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

例 如：(T. A. Razik, Diary, May 1, 1993)

例 如：（林天祐，上課講義，1994年5月1日）

十一、其他方面：

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

例 如：（詳細資料請參閱：林天祐，1995，表 1）

肆、參考文獻：（詳閱 APA 格式第六版）

一、編排格式

（一）英文文獻每一筆開頭要凸排 4 個英文字母，如：

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

（二）中文文獻開頭凸排兩個中文字，如：

張芬芬 (1995 年 4 月)。教育實習專業理論模式的探討。毛連塭 (主持人)，教師社會化的過程。師資培育專業化研討會，臺北市立師範學院。

二、引用格式

（一）期刊、雜誌、新聞文章、摘要資料：

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

（二）書籍、手冊、書的一章：

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

8. 英文書籍格式 D：*Book title.* (1993). Location: Publisher.

9. 中文書文集格式：作者 (主編) (年代)。書名。出版地點：出版商。

10. 英文書文集格式 A：Author, A. A. (Ed.). (1995). *Book title.* Location: Publisher.

11. 英文書文集格式 B：Author, A. A., & Author, B. B. (Eds.). (1995). *Book title.* Location: Publisher.

12. 中文百科全書或辭書格式：作者 (主編) (年代)。書名 (第 2 冊)。出版地點：出版商。

13. 英文百科全書或辭書格式：Author, A. A. (Ed.). *Title* (3rd. ed., Vol. 1). Location: Publisher.

14. 中文翻譯書格式 A：原作者中文譯名 (譯本出版年代)。書名 (版別) (譯者 譯)。出版地點：出版商。(原著出版年：1984 年)

15. 中文翻譯書格式 B：書名 (譯本出版年代)。(譯者 譯)。出版地點：出版商。(原著出版年：1984 年)

16. 英文翻譯書格式：Author, A. A. (1996). *Book title* (B. Author, Trans.). Location: Publisher. (Original work published 1983)

17. 中文書文集文章格式 A：作者 (年代)。文章名稱。載於 文集作者 (主 編)，書名 (頁別)。出版地點：出版商。

18. 中文書文集文章格式 B：作者 (年代)。文章名稱。載於 文集作者 (主編)，書名 (章別)。出版地點：出版商。

19. 英文書文集文章格式 A： Author, A. A. (1993). Article title. In B. B. Author (Ed.), *Book title* (pp. xx-xx). Location: Publisher.

20. 英文書文集文章格式 B： Author, A. A. (1993). Article title. In B. B. Author (Ed.), *Book title* (chap. 3). Location: Publisher.

（三）專門及研究報告：

1. 中文政府報告格式 A：單位 (年代)。報告名稱 (報告編號：xx)。出版地：作者或出版商。

2. 中文政府報告格式 B：作者 (年代)。報告名稱 (〇〇單位報告編號：xx)。出版地：作者或出版商。

3. 英文政府報告格式 A：Institute (1996). *Report title* (Rep. No.). Location: Publisher.

4. 英文政府報告格式 B：Author, A. A. (1996). *Report title* (Rep. No.). Location: Publisher.

5. ERIC 報告格式：Author, A. A. (1995). *Report title* (Report No. xxxx-xxxxxxxxx). Eugene, OR: University of Oregon, ERIC Clearinghouse on Educational Management. (EA xxx xxx)

（四）會議專刊或專題座談會論文：

1. 已出版之會議專刊文章格式：依性質分別與書文集或期刊格式相同。

2. 中文專題研討會文章格式：作者 (年月)。論文名稱。研討會主持人 (主持人)，研討會主題。研討會名稱，舉行地點。

3. 英文專題研討會文章格式：Author, A. A. (1995, April). Report title. In B. B. Author. (Chair), *Symposium topic.* Symposium title, Place.

4. 中文會議發表論文格式：作者 (年月)。論文名稱。會議名稱，會議地點。

5.英文會議發表論文格式：Author, A. A. (1995, April). *Paper title.* Paper presented in the Meeting Title, Place.

（五）學位論文：

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

（六）視聽媒體資料：

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

（七）電子媒體資料：

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

File: Dissertation Abstracts Item: 9514263.

（八）法令：

1. 中文法令格式 A：法令名稱 (公布或發布年代)。

2. 中文法令格式 B：法令名稱 (修正公布或發布年代)。

3. 英文法院判例格式：Name vs. Name, Volume Source Page (Court data).

4. 英文法令格式：Name of Act, Volume Source §xxx (1995).

伍、圖表製作：(詳閱 APA 格式第六版)

一、表格的製作：

表格主要包括：標題、內容、以及註記三個部份，格式如下：

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

（二）英文表格標題的格式：Table 1.

Table Title (均置於表格之上)

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

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

（四）中文表格註記的格式：於表格下方靠左對齊第一個字起，第一項寫總表的註解 (如：本資料係由九位評審依五等第計分法…，資料來源：…)，第二項另起一列寫特定行或列的註解 (如：$n1$=25. $n2$=32.)，第三項另起一列寫機率的註解 (如：$*p < .05$. $**p < .01$. $***p < .001$.)

（五）英文表格註記的格式：與中文格式原則相同，但以英文敘述，第一項為 *Note.*，第二項為 $n1$=20. $n2$=30.，…等，第三項為 $*p < .05$. $**p < .01$. $***p < .001$.等。

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

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

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

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

二、圖形的製作：

圖形包括：標題、內容、註記三部份，格式如下：

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

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

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

（四）中英文圖形註記的格式：與表格的格式相同。

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

陸、數字與統計符號 ：(詳閱 APA 格式第六版)

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

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

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

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

四、統計數據的撰寫格式：$M = 12.31$, $SD = 3.52$, F (2,16) = 45.95, Fs (3, 124) = 78.32, 25.37, t (63) = 2.39, χ 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 μ, α, ε, β 以及 V 等符號外，其餘統計符號均要在其下劃線，如：<u>ANCOVA</u>, <u>ANOVA</u>, <u>MANOVA</u>, <u>N</u>, <u>n1</u>, <u>M</u>, <u>SD</u>, <u>F</u>, <u>p</u>, <u>R</u>…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 111 期

刊　　名：藝術學報
出版機關：國立臺灣藝術大學
發 行 人：陳志誠
本期主編：蔡秉衡
出版年月：中華民國一一一年十二月
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：新臺幣 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

TAIWAN JOURNAL OF ARTS

Vol.111 December 2022

PUBLISHER:

Chih-Cheng, Chen

EDITOR:

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

ADDRESS OF ADMINISTRATION OFFICE:

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

SUBSCRIPTION RATES:

NTD 500.00

ALL RIGHTS RESERVED

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

GPN：2005500004

ISSN：10213686

ISSN : 10213686

Taiwan JOURNAL of ARTS

1 Relationship between the Experience Types of a Corporate Museum and Brand Knowledge: Case Study on the Creative Life Industry
Shu Hua Chang

29 Two Decades of Zheng Music Developments in Taiwan: A Chronicle of Taipei Chinese Orchestra's Zheng Music Performances in 1984-2004
Li-Chiung Chang

75 A Study on the Relationship Between Book Cover and Readers' Psychological Attitude and Behavioral Intention: The Case Study of Self-Help Books
Chao-Ming Yang、Yi-Yun Wu

99 The Creative Representation and its Implication of New Generation of Women's Art in Taiwan
Ju Ting Hsu

The Discourse Formation of the Musée national des Arts et Traditions Populaires
Tsai-Yun Chan

153 Composing Painting: On Antonio López García's Color
Da-Wei Chuang

Semiyearly print, Volume 18, Issue 2 (No. 111)

National Taiwan University of Arts
TThe Republic of China (Taiwan), December 2022