

視 覺 藝 術 論 壇

發行人：林翰謙

編 輯 審 查 委 員 會

編輯委員：劉豐榮、謝其昌、胡惠君

(本學報所有應徵文稿均敦請校外專家學者審查特刊則不在此限制範圍)

執行編輯：胡惠君

執行秘書：胡凱綸

編輯助理：卓韶節

責任編輯：陳箐繡·李堅萍·劉彥甫·吳光瓊·陳嘉成·陳潔·
陳瓊·黃燕眉·王麗卿·魏子淇·李冠儀·陳淑娟

編輯顧問：黃冬富：國立屏東教育大學視覺藝術學系講座教授

陳瑞文：國立臺灣師範大學美術學系教授

王源東：長榮大學書畫藝術學系教授

封面設計：張栢祥

國立嘉義大學人文藝術學院視覺藝術學系／視覺藝術研究所

「視覺藝術論壇第十七期」稿件目錄

創意老化導向之藝術教學個案研究:以「2018 Let's Art Together	
文隆村阿公阿嬤！」方案為例	陳箏繡 2
展現精湛專業技術之自我效能激發策略對陶藝成形技術學習成效之影響研究	
.....	李堅萍 28
雕塑的現代內涵：弗雷德里克·萊頓〈與蟒蛇搏鬥的運動員〉與新雕塑	
.....	劉彥甫 52
新北市藝術領域輔導團對小學藝術教育推動成效之研究	吳光瓊、陳嘉成 82
初探池田理代子漫畫作品《凡爾賽玫瑰》之風格與女性意識	陳潔 110
日治時期臺灣女性花鳥類東洋畫研究	陳璵 132
兒童繪本設計意象之研究—以「凱迪克獎」繪本封面為例 ..	黃燕眉、王麗卿 164
啟蒙批判與現代藝術—以培根繪畫為佐證	魏子淇 192
灣生畫家立石鐵臣繪畫中的「臺灣情」（1945-1950）.....	李冠儀 222
約書亞·雷諾茲（Joshua Reynold）在1760年英國藝術協會第一次公開展覽的	
策展思維-淺談十八世紀英國皇家藝術學院的美學特徵	陳淑娟 250

創意老化導向之藝術教與學個案研究：以「2018 Let's Art Together 文隆村阿公阿嬤!」方案為例

陳箐繡*

摘要

本研究以回顧與檢討的態度，重新面對四年前執行的「2018 Let's Art Together 文隆村阿公阿嬤!」藝術教學方案並應用個案研究法深入分析探究，這是一以「創意老化」為導向，以跨世代-青銀互動共學為良方的藝術課程與實踐，希望達到激發長輩們的藝術潛力與創作活力的教學目標。故，本研究乃針對其課程與教學設計、實施方式與成果、長輩反應與學生心得回饋等資料進行細密梳理分析與檢視，結果發現學生們以長輩熟悉的生命歷程與生活經驗為基礎去設定關鍵「題材-意象線索」去牽引創作思索與想像轉化，並以各式輔助資料，從旁貼心指導、讚美鼓勵、溫暖歡欣地循循善誘，形成一種「學習共同體」關係，青銀一起去面對藝術創製的挑戰與任務，而雙方就在這樣的互動連結與關係美學中提升自我的生命質素與能量。

關鍵字：創意老化、高齡者/樂齡者/創齡者、代間方案、跨世代-青銀共學、創意老化導向藝術教育

*國立嘉義大學視覺藝術學系教授

Creative Aging-Oriented Art Teaching and Learning Practice: A Case Study of “2018 Let’s Art Together, Wenlong Grandpa, Grandma” Project

Jin-Shiow Chen*

Abstract

To manage creative-aging through art teaching more appropriately and efficiently, this study analyzes the case--“2018 Let’s Art Together, Wenlong Grandpa, Grandma”. The project is about an art program that is creative-aging oriented and highlights an intergenerational-elders & youths co-learning method for teaching practice. It’s aimed at boosting those elderly participants’ art potentials and creative forces. This study therefore examines data of students’ art lesson plans, observations and results of teaching practice, elders’ interviews, and student-teachers’ reflections. Findings are while planning their art lessons, students tended to pick up those subject matters from the elderly participants’ daily life and experiences as a focal point for the “visual-image-link” guiding them into a creative process of making art. Students tried possible means and strategies to encourage those elders to do the artwork by themselves and helped them if necessary. Through the interactions, they became a kind of “learning community” in which they were together to face the artistic challenges and, meanwhile, to fulfill the mission of completing the creative assignments. It looks both students and elders enjoyed the time of aesthetic collaborations and achieved a big sense of satisfaction and self-realization. This study concludes that this type of creative-aging oriented art teaching and learning program featuring an intergenerational-elders & youths co-learning method is beneficial to all participants.

Keywords: creative-aging, elder/senior/creative elder, intergenerational program, intergenerational-elders & youths co-learning, creative-aging oriented art education

* Professor, Department of Visual Arts, National Chiayi University, Taiwan

創意老化導向之藝術教與學個案研究：以「2018 Let's Art Together 文隆村阿公阿嬤!」方案為例

壹、前言

一、研究動機

人口老化是二十一世紀許多國家共同面臨的難題與挑戰，誠如中時 2014 年 8 月 25 日的電子報社論所述，人口老化是台灣經濟的慢性病（中時新聞網，2014），這不僅涉及老人醫療支出增加，中、壯年層承受的經濟負擔過重，還有國家整體生產力與社會發展將會出現失衡的情形，其問題嚴重性值得大家關注。人口老化問題雖棘手，牽涉層面也大，但有關高齡者的身心健康及自我實現與超越之關照則一直是處理高齡化問題的努力重點（周玟琪，2012；楊培珊，2012；楊培珊、羅鈞令、陳亦如，2009）。2002 年，聯合國舉辦第二屆高齡化議題大會即提出「活力老化（Active Aging）」的概念，並且清楚表示：

讓老年人有參與文化藝術等創意活動的機會，是人性化的老化過程的基礎，而目前世界各國也針對創意老化的發展予以積極的關注與投入（陳淑芬、吳明烈，2010，頁 4）。

近年來創意老化的專家學者主張積極引導「高齡者勇於發現自己創造的潛能以追求自己的夢想」（陳淑芬、吳明烈，2010，頁 4），希望透過音樂、藝術、舞蹈、戲劇、說故事、口述歷史、文字書寫等富有創造力的活動，以激發高齡者的想像力與創作潛能，使其生命質素更豐富、更有意義（Cohen，2001 / 2006；Fisher & Specht，1999；Hannemann，2006；Sherman，2006；楊培珊、羅鈞令、陳亦如，2009）。雖然許多研究已證實藝術性活動對高齡者之心理、生理與社會關係確實有所幫助，然而，用何藝術形式與資源及如何規劃合宜的藝術活動來激勵高齡者之創造力與活力將是創意老化成功的關鍵，也是值得我們投入更多的心思與努力的重點。

在台灣，藝術融入高齡者生活休閒與學習活動（如：長青學苑與老人社區大學），及長期照護活動已是行之有年。近年來政府開始著重「在地老化（Aging in Place）」，於是將資源直接分配到社區基層去，包括教育部推動的樂齡學習，衛生福利部鼓勵的社區健康營造與老人健康促進活動等，而從各縣市推展活動中，我們發現藝術學習課程與相關活動也多有融入運用。不過，這類課程多是圖形塗色、簡單手工藝製作，甚至使用材料包，其目的著重在打發時間，而不是真正在激發創意想像力，其結果自然很難發揮創意老化的功效，這也說明欲達「創意老化」的目的是需要投入更多有意義、適切與啟發性的藝術課程與教學設計。

此外，藝術雖常被整合到高齡長輩們的學習或休閒活動中，但多停留在服務其他領域或功能實務方面，較少從藝術教育學術研究角度去進行有組織系統的探究，以致於目前有關社區的高齡者藝術課程與方案，以及創意教學策略與成效評估等之相關研究與論述都還不多。楊培珊·羅鈞令·陳亦如（2009）在十幾年前即已注意到此問題，但事隔多年，增加的文獻資料仍然有限，而特別關注鄉村型社區的藝術課程與方案之學術研究則更是稀少。據此，本研究嘗試以個案研究方式，針對「2018 Let's Art Together，文隆村阿公阿嬤！」這一給鄉村社區高齡者的藝術教學方案進行探究，希望對創意老化導向的藝術教育實踐與研究提供具體有意義的貢獻。

二、研究目的與問題

「2018 Let's Art Together，文隆村阿公阿嬤！」藝術教學方案乃是由嘉義大學視覺藝術系學生團隊至文隆村教導樂齡長輩學藝術的活動，這是一透過跨世代-青銀互動交流，一起學藝術的活動，希望以「創意老化」為導向的藝術課程與教學實踐可激發長輩們的藝術潛力與創作活力，讓生命質素可以更豐厚，更值得回味。根據此藝術教學方案之規劃重點與實施目的，本研究以個案分析法，針對整個課程設計與教學實踐結果去作梳理、分析、檢討與歸納，以提供具體建議，研究問題條列如下：

- (一) 以創意老化為導向之藝術教學活動之設計思維與實踐策略為何？
- (二) 以創意老化為導向之藝術教學實踐過程中，各組學生教師與社區長輩之互動情形為何？社區長輩之學習成效與回應為何？學生教師之心得省思為何？

三、名詞釋義

(一) 高齡者/鄉村高齡者 (elders/ rural elders)

相較於「老人(old person)」說法隱含的年老力衰之負面形象，「高齡者(elder)」一詞相對來講較客觀反映年齡高長的事實，較有長者身分與受尊重的意涵，因此，其使用率有逐漸普遍的傾向。除了「高齡者」用法，其他尚有銀髮族(Silver peer)、樂齡者、資深公民 (Senior citizens)，及創齡者 (creative elder) 等稱謂。至於年齡劃分，台灣「老人福利法」認定年滿六十五歲以上者為「老人」，因此，本研究大致以此為依據。

鄉村高齡者 (rural elder) 是指居住在鄉村的高齡者，由於台灣鄉村的經濟型態多以農業為主，因此鄉村高齡者也多以做農居多，平均年齡為 69.67，經濟狀況自覺較低，低教育程度，且不識字率高達 30.8%，其中又以 65 歲以上之女性占多數，這都影響他們的健康管理、資訊取得和學習安排 (陳毓璟，2011)。本研究的藝術教學對象為來自嘉義縣文隆村的高齡者，與陳毓璟研究報告顯示有諸多類似點，例如：他們平均年齡約為 75 歲，教育程度不高者較多，並有多位女性高齡者不識字。在本研究中「高齡者」、「銀髮族」、「樂齡長輩」與台語慣稱的「阿公阿嬤」常相互為用。

(二)高齡學習/高齡藝術學習 (elderly learning/ elderly art learning)

高齡學習是指「高齡者透過經驗而使行為產生較持久改變的過程，其目的在於增進個人知識、技能、態度或價值的改變」(黃富順，2004，13)。據此，高齡藝術學習則是指高齡者的學習行為主要發生在增進個人之藝術知識、技能、態度或價值的改變，本研究中之高齡藝術學習乃指文隆村樂齡長輩參與「2018 Let's Art Together，文隆村阿公阿嬤！」方案的藝術學習。

貳、文獻理論探討

一、創意老化與藝術活動之關聯

醫學研究顯示，藝術活動可以輔助疾病治療，藝術已經成為美國醫療照護系統的重要部分，有近 50%的醫院都有提供藝術相關活動或課程（Wikoff，2004），譬如：德州 A&M 大學醫學院附設醫療中心（Baylor University Medical Center）推動「藝術融入醫療中計畫（the Arts in Medicine program）」，即是認定藝術或音樂等活動可幫助癌症病走過辛苦療程並得到較高的治癒機會（Baylor Scott & White Health，2018）。藝術創作除了對精神病人或癌症病患有輔助性療效外，對高齡者之身心發展亦有所幫助，因為藝術創作過程是為心靈自由釋放、創意發想的過程，高齡者參與其中可以體會生命的感動與樂趣，可以品味美感的樂趣。楊培珊·羅鈞令·陳亦如（2009）在其「創意老化的發展趨勢與挑戰」一文中透過文獻資料整理，清楚指出藝術性活動對老人之生理、心理與社會方面有非常正面之影響，就生理層面，藝術活動有助於腦神經細胞的發展，有助於身體放鬆，可促進腦細胞與免疫系統之運作以及高層思想之進行；就心理層面，藝術創作活動有助於降低憂鬱、寂寞與焦慮，增加個人之正能量與自我控制感，以及協助情緒抒發；就社會層面，藝術活動可以增加社會互動與生活滿意度，以及強化生活主動性與面對生活的勇氣。

在推動「創意老化」的概念時，Cohen（2001a；2001b；2004；2006a；2006b）強調藝術文化活動可以活化人們的大腦，尤其是在具有挑戰性、掌控感與社會支持的互動環境中，即使是老年者，其腦神經細胞中的樹突與突觸也還可被刺激而活躍增長。Cohen et al.（2006b）研究發現參與性藝術活動確實對高齡者有正向影響，包括：看醫生次數、藥物用量、孤單指數等都有改善，明顯發揮促進健康並預防生病的功能。Cohen（2006a；2009）同時也指出當高齡者在持續參與高品質的藝術活動，並且與他人共同進行有意義的互動對話後，他們在身心健康與生活滿足感都有大大提升。Hanna & Perlstein（2008）的研究發現也有類似結果，他們清楚指出參與藝術活動方案的高齡者展現出四項優勢：「1.較健康，2.較少看醫生，3.較少用藥，

4. 增加活動及社會參與」(頁 4)。

綜合歸納近年來多位學者及機構的研究與實驗，陳淑芬、吳明烈(2010)認為推動創意老化，鼓勵老人參與藝術活動或各種自我表達模式將使高齡者擁有的五大優勢：「1.建立高度自信，2.建立良好人際關係，3.發展老年創造力，4.成為新的人力資源，5.得到高度生活滿意度及生命意義感—創意活動有助於了解生活意義與老化」(頁 7-8)。根據古珮欣(2014)對嘉義市高齡教育機構繪畫班之學員所做的研究發現，高齡者對參與繪畫學習有非常正面的評價，該研究從以下三層面來看高齡者的自覺性效益：

1. 藝術知能的增進，主要有四項：(1) 觀察能力，(2) 繪畫技巧，(3) 美感鑑賞能力，(4) 藝術知識。其中又以「美感鑑賞能力」的增進最受學員肯定。
2. 個人的影響與改變，主要有五項：(1) 生活品質的提升，(2) 成就感的提升，(3) 享受學習的樂趣，(4) 個體精神與生理層面的提升，(5) 擴展人際關係。
3. 與親友間的互動增加及改變，(1) 增進家庭、親友間的互動，(2) 樂於展覽分享。(頁 124-125)。

各方研究已顯示，高齡者參與藝術學習或創意學習對他們的身心健康、心靈成長與社交關係都有助益，當個人身心與生活滿意度與幸福感提升，自我信心與生命價值感也會因而增強，這對個人有益，也對高齡者家人、社區，甚至整個國家社會都有正面積極的意義。

二、創意老化導向之藝術課程設計之思考

雖然「Let's Art Together，文隆村阿公阿嬤！」已執行多年，但如何設計更適合鄉村高齡者的藝術課程及更具創意老化價值的學習活動一直是本研究自我提升的關注重點。由於過去十幾年來，美國在推動創意老化概念上相當積極，包括；美國國家創意老化中心(the National Center of Creative Aging-NCCA)，紐約一間高齡藝術分享機構(Elders Share the Arts-ESTA)，高齡藝術專區(Arts for the Aging-

AFTA), 高齡與少年藝術中心 (Center for Elders and Youth in Arts-CEYA) 等, NCCA 及 ESTA 網站則提供上百個地方創意老化的服務單位與方案之連結, 方便相關人士查閱參考。

隨著創意老化概念越發受重視, 創意方案開發越積極之際, 我們對於高齡者的角色形象、學習方式與社會參與的觀念態度都有必要重新調整與定位。比如說, 當我們在規劃創意老化課程時, 我們可將高齡者的角色形象重新定位為: (1) 文化的傳授者, 鼓勵高齡者以自我的生活經驗, 積極投入社區文化歷史的傳授工作, 增加自我表達與生活史分享的機會 (Fisher & Specht, 1999; Sherman, 2006); (2) 社區活動的服務者與發展的推動者, 以社區為基地, 讓高齡者參與更多社區發展的幹部人員或志工團隊, 有更多自我實現的機會; (3) 創意課程的教學者, 除了結合高齡資深藝術家之教學協助, 亦可延攬社區內有潛力的高齡者再培訓後加入藝術教學群。

根據這些機構提供的網路訊息、方案內容與學習活動, 本研究發現他們推動創意老化的方式有以下共通性: (1) 以社區文化環境特色或條件為依據規劃課程, 並且著重團隊合作、代間互動方案與資源整合, (2) 以高齡者學習需求與特性為學習活動之設計核心, (3) 以藝文主導跨學科統整為課程結構方式, (4) 以彈性開放的態度規劃課程內容與單元活動, (5) 以體驗式、互動性、創意表現性的學習為活動的主體性格。至於教學策略方面, 許多方案都積極運用回憶法、說故事、寫作、繪畫、戲劇表演、肢體舞蹈、作品分享等。至於題材主題方面, 則多與高齡學習者的生活相關, 如: 家庭、家園、生活體驗、兒時記憶、年輕時的夢想、人生轉則、工作體會、社區生活與文化傳統等。

三、創意老化導向之藝術教學實踐

據上, 創意老化方案的課程與教學本身就有很多創意可能, 也值得我們慢慢開發, 至於有關藝術教學實踐方面, 參考重點整理如下:

(一)營造多元互動互助與交流共享的藝術學習情境

諸多研究顯示高齡者參與藝術學習的動機並不純然只為習得藝術知識與技能，很多時候是為了交友交流、打發時間、或者享受大家一起畫畫的喜悅，也因此如何在藝術活動中，營造積極活力的互動互助與交流共享的學習情境便相當重要，除了特別安排合作學習、互動式團體遊戲、故事分享、經驗交流等，透過跨世代共學的方式，即「代間方案」(inter-generational program)，亦頗受重視，這樣跨世代共學方式在美國創意老化方案中相當普遍(陳淑芬、吳明烈，2010；Chen，2015)，主要原因是代間方案讓高齡者與年輕世代一起在創意表現活動中，彼此鼓勵、關心、溝通、互動、分享與合作，共同激盪出有意義的學習與經驗交流，是一種有催化正能量效益的教育方式。

(二)善用生活史回顧法

許多創意老化方案與相關研究發現生活史回顧法對高齡者的接受度頗高，很貼近他們喜愛回憶，分享過去經驗的習慣，也因此可協助引領高齡者在心理、生理與情緒上達到抒發放鬆的療效作用。根據 ESTA 推出的「活化歷史方案」與「藝術與回憶方案」，就是善用生活史回顧法的典型範例，在這樣的活動中，高齡者參與藝術創作的意願與態度有較積極活力，這對高齡者重新建構自己的歷史，找回生命的價值感很有幫助(陳箐繡，2018)。研究者從過去的實踐經驗中發現藝術學習與創作活動若可引導高齡學習者多與他們的記憶、生命歷程與生活經驗對話，他們會的藝術學習與創意激發來說，可發揮一定的安全、舒適與穩定感作用(陳箐繡，2018；2019)。

(三)提供綜合式藝術學習活動

誠如上述，高齡者的藝術學習動機與期待通常很多元，對活動內容也傾向貼近自身記憶與生活經驗方面，也因此，很多創意老化方案會盡量以綜合藝術形式去規劃執行，在視覺藝術、音樂、舞蹈、戲劇、寫作、說故事等方式交互整合運用，甚至與社區的宗教文化產業資源做整合，從參與中或體驗過程，來激盪學習者的自由想像與表現的潛能，以活化他們的心靈。

(四)積極安排作品展覽與分享的機會

藝術展覽與表演不僅是成果展現的滿足感與成就感而已，它可以刺激學習的積極度與自我提升力，美國 VIVA 是創意老化原創劇團之一，以戲劇的方式並融合歌唱、舞蹈表現出來，並定期舉辦公演，是國外受到重視的高齡藝術表演團體。儘管如此，一般藝術課程實踐很少有藝術展覽或表演活動的安排，那麼，為了可達到類似的成效，適時提供高齡長輩們作品分享與共賞的機會是很重要的，這除了讓長輩們的作品被看到，被讚賞，也是一種口說表達與台風展現的訓練機會（陳箏繡，2018；2019）。

根據上述及這些年的鄉村社區型之樂齡藝術教學實踐經驗，吾人綜結以下幾點重要注意事項：(1) 課程設計與教學實踐應著重「貼心陪伴」，讓長輩們可以「快樂學習」、「輕鬆體驗」、「開心想像」、「隨意表現」、「彼此分享」。(2) 教學內容最好可兼顧藝術知能與實用功能，讓藝術學習與製作活動可以激發更多層次的思所想像與創意表達的機會。(3) 藝術創作題材盡量貼近長輩的生活環境與經歷，製作步驟不要太複雜且需有個人想像與發揮的空間。(4) 教學過程應盡量營造青銀共學、共玩、共創的輕鬆、活潑、趣味的氛圍，並且善用一對一指導、對話互動、創意合作與多元引導的教學策略（Chen，2015；陳箏繡，2018；2019）。

參、研究方法與過程

一、研究個案說明

本研究的參與者主要有文隆村阿公阿嬤們和嘉義大學視覺藝術系學生團隊：

(一)文隆村阿公阿嬤

「Let's Art Together，文隆村阿公阿嬤！」乃是配合文隆社區樂齡教室所安排的藝術學習方案，其學習者為樂齡教室所有參與成員，每次出席人數不一，平均約 30 人左右。長輩年齡在 60 歲至 90 幾歲間，平均約為 75 歲，有兩位阿嬤 90 歲以上，六位阿嬤和四位阿公八十幾歲，活動力都還不錯。長輩們平時習慣講台語，有

六位阿嬤不識字（但會寫自己的名字），不會講國語，也聽不太懂，因此，學生教師跟其互動時得盡力用台語。

（二）藝術學生教師團隊

學生教師團隊則由嘉義大學視覺藝術系學生組成，以大三藝術教育概論之選修學生為主，該學期有 42 人，學生以小組方式執行，共分六組，每組六到九人不等，各組負責至文隆村樂齡教室進行一次兩小時的藝術教學。

二、課程與教學情境

學生各組在前往文隆社區樂齡教室去進行藝術教學前，必須完成教學單元設計，單元主題、活動內容與輔助教材等都由各組討論決定、規劃與製作，研究者從旁指導協助，並安排期中報告與試教，讓學生盡量做好事前準備。教學地點在文隆社區的樂齡教室（活動中心），教室空間寬敞，擺放三排長條桌，共 15 張。教學活動時間為星期一與星期五早上的 9：30-11：30 的時段，每組各排一次，第一組在五月第一個星期一登場，六組接力，最後一組在五月最後一個星期一結束。

三、資料蒐集與編碼

本研究為質性個案研究，著重教與學過程之觀察紀錄，教學互動過程與長輩作品照片，學生教師之課程與教學設計檔案與心得回饋單，及六位長輩的訪談資料。資料蒐集與編碼方式說明如下：

（一）觀察紀錄資料

本研究觀察記錄是以研究者之觀察日誌與研究省思為主，研究者以參與觀察者角色，從旁協助教學團隊並進行觀察紀錄，同時，還藉由各組的教學成果報告作更進一步的觀看與理解。此資料之編碼為：觀誌 - 社區教學日，如：觀誌—1070504。

（二）檔案資料

檔案資料主要有兩類：一是學生教師團隊之課程與教學設計檔案（即教案），與個人教學心得回饋單（自評表），心得回饋單乃教學後至期末間填寫，內容主要

包含三部分：(1) 個人教學最滿意的地方，(2) 個人教學有待改善的地方，(3) 整體心得感想與具體建議。另一種是各組學生與社區阿公阿嬤們互動過程與長輩製作作品的照片資料。教案與自評表之編碼說如下：教案 - 組別，如：教案一1；自評表 - 學生姓學號末 2 碼一自評項次，如：自評表一何 86 - 1。社區長輩之作品照片只依據組別區分。

(三)訪談資料

由於樂齡教室參與的長輩人數頗多，有的出席情形又不穩定，因此只訪談六位，希望可稍微了解他們的學習感想與建議。訪談長度每人約半小時，訪談過程輔以錄音。訪談資料編碼：訪 - 姓阿公或阿嬤訪談日期，如：訪一張阿嬤 1070703。

肆、研究分析與討論

一、樂齡藝術課程與教學設計成果

學生各組經過數週的課程設計規劃與教材製作準備，再經過期中報告、演練與再修改，然後才完成一兩小時長之教學單元設計，研究者將各組規劃的教學單元之內容重點列表如下：

表 1：各組規劃的樂齡藝術教學單元

組別(日期)	單元名稱	教學內容重點	教學步驟與方式
第一組 (1070504)	彩色世界	認識色彩原理，欣賞抽象畫作，製作指彩畫。	1. 透過 PPT 播放，運用問題法，引導長輩認識色彩原理，同時介紹康丁斯基抽象畫作；2. 引導長輩們練習明度變化、彩度變化，3. 製作指彩畫，4、作品分享
第二組 (1070511)	公共藝術-馬賽克	認識公共藝術，欣賞公共藝術作品，並製作創意馬賽克門牌。	1. 透由 PPT 簡報與問題法，引導長輩認識公共藝術及欣賞馬賽克作品；2. 講解並示範馬賽克的拼法、配色和工具的使用，及實作的步驟；3. 發放材料，並協助切瓷片；4. 創意馬賽克門牌實作，組員協助長輩；5. 作品分享。
第三組 (1070514)	『我』---紙板畫創作	觀察自我臉部特徵，再透由紙板剪黏，印製成紙版畫作品，來展現自我。	1. 透由 PPT 播放，說明了解自己的重要，並欣賞紙板剪黏的作品，2. 介紹紙板剪黏的步驟；3. 觀察自我臉部特徵，畫自我；4. 透由紙板剪黏，印製成紙版畫作品，組員從旁協助長輩；5. 作品分享。

第四組 (1070518)	重拾榮光 —回收物 再造的機 器人	利用回收之寶特 瓶、鋁箔包、紙盒 與瓶蓋，組構繪製 可愛有趣的機器 人。	1.利用 PPT 講解資源回收再利用的意義，介紹 用回收瓶、紙盒做機器人的步驟，並欣賞一些 有趣的機器人造型；2.發放材料，選擇適用 之回收瓶與紙箱等；3.展示學生預作的機器 人，並示範製作方式；4.實作開始：先做造 型，再上色，組員從旁協助長輩；5.作品分 享、分組合照。
第五組 (1070521)	結緣嘉義 真扇美— 畫扇子	讓長輩們運用壓克 力媒材，在扇子上 作畫。	1.利用 PPT 介紹中國扇子歷史，以及傳統摺扇 畫法；2.示範扇子畫法；3.發放材料和臨稿； 4.實作開始：先用鉛筆在扇子上打稿，再用壓 克力去彩繪，組員從旁協助長輩；5.作品分 享。
第六組 (1070525)	馬卡龍香 氛皂	親手做肥皂，加入 水性三原色，增添 肥皂色彩與造型趣 味性。	1. 利用 PPT 講解肥皂做法，同時介紹水性三 原色及調色原理；2.展示成品並做示範；3.發 放材料，同學分組進行協助；4.香氛皂實作； 5.作品分享與大合照。

(資料來源：研究者整理，2022)

(一)課程組織與教學策略應用之特性

從上面表格的初步整理，我們發現各組的教學單元皆有以下四點共通性：(1)單元題簡單明瞭，題材也能貼近長輩日常生活與經驗，整體上輕鬆活潑有趣。(2)各單元所安排的藝術製作活動多能兼顧繪畫/造型表現與功能應用性，在有用的前提下，讓長輩有創意想像與自由表達的機會。(3)課程皆以藝術製作為核心，但會配合教學主題補充相關知識、造型原理或藝術作品欣賞等。(4)教學策略也頗多元，包括：問題法，示範法，實作練習法，學生教師分別從旁協助，作品分享等。

(二)藝術製作與創意想像之引導方式

這些看似單純簡易的教學活動，實際上卻有多層次的創意想像力與表達力之激發，沒有任何課程完全只著重在藝品製作，也沒有哪一藝術製作活動像材料包那般依樣畫葫蘆或按板型組裝，即使像「馬卡龍香氛皂」，它也讓長輩根據自己的色彩與造型喜好去調色、搓型、塑造。又如第一組「彩色世界」中的彩指畫，即引導長輩從簡單的手指壓印紋樣開始去發現、想像、然後延伸繪製有趣的故事，是一輕鬆入手但創意發散的繪畫活動。其他各組也一樣，盡量以日常熟悉的人或物品為題材去設定「視覺圖像連結」關鍵點，如：第二組之馬賽克門牌、第三組之機器人、第四組之「我（面貌長相）」、第五組之圓扇插圖，第六組香皂造型，都是藉具體的

人物相貌或物品去引導長輩作聯想。長輩對這些題材的熟悉度不盡相同，並且經由相關連結與想像後再轉化為藝術表現方式的難易度也不一樣，再加上每位長輩的藝術敏感度不同，每組會提供作品範例或參考圖樣，以因應不同需求與挑戰，但這些動作都是在刺激長輩進行創意連結、想像、說故事、結構、繪製、調整、修改、再美化、再表達與呈現。

二、樂齡藝術教學歷程檢討

這些學生教師很少有人有過樂齡藝術教學的經驗，而且還得用台語溝通，對他們來說，很新鮮但也很令人緊張，學生們確實對台語藝術教學感到憂慮，於是在教學準備過程，研究者乃提供一些心理建設，主要有五點：(1)可以國台語夾雜；(2)不要直接翻譯，重點是描述，並多用比喻與例子；(3)多多利用身體語言，彈性應對；(4)請聽得懂的阿公或阿嬤幫忙再講一遍；(5)多利用圖示或圖例。儘管如此，第一組仍採一位講國語的主教者搭配一位台語翻譯者，結果進展不順，但無法臨時改善（觀誌—1070504）。因台語表達不順而怯場的也在所難免，第四組主教者就有此問題，不過，長輩們卻認為她很努力，講台語也很可愛，總是不斷給予協助與鼓勵（觀誌—1070518）。

由於學生多是第一次進行樂齡教學，所以在事先的課程設計、教材與作品範例等製作上也就較細心謹慎，幾乎每組都會準備簡報 PPT、大型圖片或說明板。學生各組雖嘗試講述一些藝術知識，但相較下，長輩們比較喜歡藝術製作的活動，例如，第一組「發現中間講解明度與彩度活動，長輩們也不太感興趣，小組馬上做調整，放棄幾個小練習，直接進入指彩畫，這部分較受長輩喜愛。」（觀誌—1070504）

尤其是製作過程中，團隊成員都會走到長輩身邊給予個別指導與由衷的讚美，長輩們開心，教學活動也變順暢，第四組就是如此「實作後，隊員們給長輩們一對一協助，教學互動情況才有改善。」（觀誌—1070518）

各組在教學過程，難免有準備不周到，如何隨機應變，就看各組造化，第二組主教者台語很溜，

善用問答法與幽默激勵法，講課帶活動都很生動活潑，但因為磁磚顏色不夠多元與亮麗，有長輩會抱怨，又因只有一個刷水泥的模子，進度受影響；小組忘記提醒長輩黏貼磁磚時，要施點力，結束後小組只好一個個檢查並補強。（觀誌—1070511）

第三組主教者發現簡報未明白說明紙板剪粘步驟，馬上請一位組員將做法分解圖畫在黑板上，問題很快解決。這組還有一疏忽就是「事前忘了交代長輩們帶鏡子來，於是當機立斷，放棄看鏡子觀察自己的步驟，改以自我想像方式，輕鬆化解危機。」（觀誌—1070514）

第六組的教學也蠻順暢的，又因香氛皂的做法有點像搓湯圓，長輩較易上手，唯一的問題是「切刀準備不夠，學生們手忙腳亂不知如何是好，有阿嬤到廚房拿菜刀救急，才緩和下來。」（觀誌—1070525）

雖然各組教學的主題與內容不同，但步驟卻很類似，而教學策略也大致相同，主要有以下：（1）講解主題重點與製作方式，（2）實例展示或圖稿提供參考，（3）問答法，（4）製作方式之示範，（5）分組互動，配合一對一指導與引導，（6）實作，（7）同儕互助合作法（8）作品分享。這些方法是適合文隆村長輩的，而且在反覆應用過程中會給予長輩一種安全感。

三、藝術學生之心得回饋

學生各組運用甚麼教學主題、方式與策略，基本上，各組都還蠻戰戰兢兢地準備，也很敬重參與的樂齡長輩，展現了年輕學子的暖心與熱忱，同時，從實際的互動中感受長輩們那親切慈祥及活到老學到老的正能量，真實體會到長輩們其實是他們學習的對象。從學生的自評回應，大部分學生都對樂齡教學的反應都很正面，比較受挫或感到困難的多是台語表達部分，以下是學生個人的教學體驗與心得回饋整理：

(一)最滿意的地方

學生雖有 42 位，但最令他們滿意的地方大多集中在跟長輩互動溝通順暢，當他們可以跨越台語障礙，用熱忱勇氣與肢體語言去協助長輩，用適當的方法去刺激長輩多想多畫，就會很有成就感，例如，何同學便自豪地說：

以引導方式激勵阿公阿嬤動手做，若遇到一直要我做的，我都會想辦法讓他們製作，像是「一人畫一半」，或者牽著他們的手畫，以詢問方式，提出幾個建議讓他們選擇，當他們問說怎麼畫時，我會示範給他們看（自評表一何 86-1）。

另外，學生對自己可以有耐心、愉悅地去陪伴長輩創作感到欣慰滿足，對自己可以用正面積極態度去鼓勵長輩們要有自信，勇於嘗試與分享的努力與成效也會很有成就感。還有學生覺得自己能夠透過開朗熱情與陽光有朝氣的談話方式去感染長輩們的正向情緒很開心很滿意。

(二)待改善的地方

很多學生都提及因台語不好，以至於沒辦法很自在地溝通，也因此無法充分協助長輩們解決問題。再者，有十幾位同學談到對於長輩不想做、沒有動力畫的情形，不知如何是好。另外，有五位同學對有些長輩不敢畫，卻沒有給予適切的引導而直接動手幫他們做完的情形感到挫折。有八位同學坦陳怕聽不懂台語，而不敢太過主動關心長輩，跟他們講話。此外，有大約二十位同學提到有關教學的問題，包括：工具與材料準備得不夠周到，教學步驟不夠明確，以致過程有些混亂；臨場反應能力不足；時間節奏掌握不佳，互動不夠順暢；沒有提供足夠的範例等。也有幾位提到個人人格特質關係，顯得靦腆畏縮，很難帶動現場氣氛。也有三位學生希望自己可以更有耐心與技巧地聆聽長輩們講話。

(三)整體參與心得

1、 長輩學習成就=學生教學成就

有看到長輩們做出作品時，臉上展現滿意笑容，很有成就感，以及看到他們開

心地介紹自己做的作品時，真地很欣慰很滿足。我覺得老人們是需要陪伴的，他們並不是想像中的固執任性，相處下來他們是開心的。有三位同學提及因為看到長輩喜歡他們教的課程而一整天心情都會很好。此外同學們的觀察很敏銳，鐘同學談到：

我覺得有些阿公阿嬤非常害怕做錯，所以在有人親自示範給他們看之前他們不敢動手。有些阿公阿嬤做出來的成果其實出乎我們意料。而且有的阿公阿嬤很認真，在活動都結束了以後還堅持要繼續做把作品完成。最後阿公阿嬤們對自己的作品都很有自信，讓我們看了都覺得很開心，是一次很難忘的經驗（自評表—鐘 10-3）。

2、青銀藝術互動=教學相長

學生們對參與校外樂齡藝術教學都能抱持正向學習與熱情參與的態度，有學生特別強調：「我很開心能參與這次樂齡藝術教學，從中學習到要注意很多老人學習問題，例如老花、手抖症狀、沒有自信等。」有許多學生皆注意到這樣的教學活動是一段教學相長的過程，詹同學說到：「這不只是一方教學，一方學習的活動，而是教學者與被教學者互相交流學習，彼此從中獲得知識與經驗的有趣過程。」（自評表—詹 73-3）

楊同學也很有感觸地講到：

相較於小朋友，爺爺奶奶在學習上會融合他們自己的人生經驗，我們在教學的過程也是在學習他們的人生經驗，有些爺爺奶奶也會邊做邊說他們以前的故事，感覺更像是相互的學習而非單向的教學（自評表—楊 20-3）。

此外，有幾位學生注意到在這次樂齡藝術教學中，不僅可以從阿公阿嬤身上學習，還可從小組的團隊合作與相互扶持中成長，強化自我信心。還有學生很有感恩心，注意到這邊的長輩都蠻親切和善的，對於他們的緊張與出錯都很能包容，配合度也高，整個學習過程都蠻主動的，有需要幫忙的地方都會主動協助，包括課程結束的清潔工作，讓學生們感到很窩心（觀誌—1070730）。

3、樂齡藝術教學=教育與人文新省思

有少數幾位同學提到這次教學讓他們對於藝術教育有了不同的認知、體會，給他們在大學生活留下一個很棒的經驗及回憶。也有三位學生很感謝老師給他們這個特別且難得的體驗機會，即使那是個新的挑戰，但學習到很多，整個經驗結果令他們感到幸福。有一位學生提及：「體驗到當教師的辛勞，開始反省當學生應更加用心努力。」(自評表—莫 12-3)

有一兩位同學從互動中深深覺得應該多花些時間陪伴家中的阿公阿嬤們，李同學說到：「與爺爺奶奶的互動也讓我有回家的感覺，想著應該更珍惜與家中長輩的相處時光」，她還建議：「(樂齡藝術教學)應該長期配合，讓爺爺奶奶們每個禮拜都有跟年輕人互動的機會，與學習新事物的期待，讓他們有被陪伴的感覺」(自評表—李 74-3)。

四、文隆村樂齡長輩之學習成果與訪談回應

(一)學習成果

文隆村長輩的藝術學習能量很大，大部分長輩只需要一些額外協助即可完成作品，有三、四位很依賴學生的幫助，有四、五位很習慣地說「不會畫啦!」，但只要給予大大讚美與鼓勵後，創作力就會啟動，不會麻煩學生教師們太多。長輩之作品很少完全臨摹學生教師準備的範例或圖稿，每位都有其個人繪畫表現的性格、喜好、特色、與創意，除了「馬卡龍香氛皂」的作品相似度較高外，其他五個課程的作品幾乎都不同，各有趣味。

長輩們的藝術表達力強，美感判斷能力也不弱，雖常客氣地說「畫嘎真醜」但當個人作品完成度高、豐富度夠、獨特性有，尤其別人會投以讚賞眼光時，他們會特別開心滿足，那時，他們會很大方地寫上名字，很意願分享，也很樂於拍照。長輩在這六堂課中都有很多精彩、令人驚豔的作品，但在此僅能以幾件作代表。

表 2：文隆村長輩的作品分享

組別 作品展現與分享

第一組



彩指畫「母親節卡片」的創作想法分享



彩指畫「母親節卡片」的構想與意涵說明

第二組



高齡阿嬤開心分享其馬賽克作品



馬賽克門牌作品展現

第三組



學生們協助長輩們輪流前來印版畫



版畫作品展現與分享

第四組



展示其機器人作品並拍照



長輩們歡欣喜悅地與作品合照

第五組



長輩們一位一位至講台前分享其扇子畫

開心自信地分享作品，有長輩一人畫兩扇

第六組



不同造型的香氛皂作品

長輩手拿作品與學生集體大合照

(二)長輩的訪談回應

根據樂齡長輩的訪談內容，本研究發現他們對大學生至社區教藝術的活動非常喜歡、接受度很高，有長輩會期待學生們再來帶藝術課程，他們相信這些藝術活動會刺激他們動動腦，活化想像力。

1、對學生教師團隊帶來的藝術教學活動高度肯定且很期待

從訪談中，可以發現每位都非常感謝我們學生來教他們學畫畫，做東西，王阿公即說道：「我覺得你們來這邊教我們老人，讓我們這些老人感覺又年輕起來，跟以前都不太一樣了，以前總是在家看電視不然就是聽聽歌，但是來這後很多事情大家都可以一起參與，一起討論這樣很棒，還能動動腦」。研究者順著話再問說：「你是否會期待我們再來帶你們畫圖，做藝術作品？」王阿公就回說：「你們如果沒來我們會感到有些空虛」（訪一王阿公 1070703）。

張阿嬤已經快 90 歲，聽力還可以，我問她說：「那你感覺來上藝術的課，感覺怎樣？」張阿嬤就說：「感覺很好啊，阿你明年還要來教嗎？、、好啊明年好，明年再來教好，來上課比較快樂啊！」，雖然她不知道別的阿公阿嬤的感想如何，她自己是很喜歡這樣的課，她說到：「我是要，要你們再教我們畫圖這樣，這樣學久就

會了啦，會比較厲害了啦」(訪一張阿嬤 1070703)。

陳阿公是位很好學的長輩，都已經八十幾歲了，還在學英語，他覺得：「真希望你們常常來給我們教藝術，我很喜歡聽課，你們教新的技術非常好」(訪一陳阿公 1070703)。

這邊許多阿公阿嬤們已經注意到參與藝文活動除了可以交朋友，打發時間，還可以減緩失智，常常在互動過程中聽到他們說：「來畫圖，來活動活動，喀咪老人癡呆啦!」，張○英在訪談中即清楚談到：「啊我就來這邊加減學，做些甚麼勳人才不會痴呆啦，也不會無聊，阿也可以學一些東西這樣，就是這樣而已啦!」(訪一張○英 1070703)。

林阿公在訪談時也提到：「我覺得這些在校的學生來帶這個畫畫活動很好，讓我們這些年紀大的，思想可以比較年輕，才不會說笨笨的」(訪一林阿公 1070703)。

2、對藝術活動名稱記憶模糊，但創作經驗與感覺卻實在

受訪的長輩們人都很和善，當研究者問他們哪一課程他們比較喜歡或比較不喜歡，他們都會很客氣地說他們沒有甚麼意見，老師教甚麼，他們就學甚麼，但若進一步問他們對甚麼活動比較有印象，他們或多或少會講一點，譬如，研究者訪問何阿嬤時，一開始的反應也是那樣，研究者必須繼續追問，才能敲出較多內容，對話如下：

研究者：畫扇子，你有畫扇子？

何阿嬤：有啊，有啊。

研究者：你喜歡畫嗎？

何阿嬤：有啦。

研究者：你畫啥咪？

何阿嬤：畫花啦! 畫嘎真稜 (醜)。(訪一何阿嬤 1070703)

另外一位張阿嬤也常說自己畫不好，但聽到研究者說她其實畫得很棒，她就會說是研究者「無咁嫌」，訪問長輩們時須得閒聊、提點一下，張阿嬤就說她喜歡來

上畫畫課，而且經過這一段時間後，感覺有進步，「有阿我有覺得自己有進步!在畫那個鴨子還是樹有比較順利，但畫人還是比較不會，、、、畫人比較深一點喔（意思是比較深奧難學）」（訪一張阿嬤 1070703）。

張○英雖然是去年 12 月初才加入樂齡學習，對我們的藝術活動感到很興奮，也很投入，她談到：

就印版畫和畫扇子、、、阿就感覺很好啊，心情都很好，很開心啊，我感覺這樣做，不管做好做壞，你只要有心你就把那個心思喔全部放在那個我們在做的，感覺做完之後人都很充實，我好像是多學到了一種東西這樣，那種心情啦（訪一張○英 1070703）。

當研究者問陳阿公比較喜歡甚麼活動，他說：「做機器人、畫圖那個都很不錯，那個促進我們腦筋的急轉彎，不然我們的腦細胞會死掉」（訪一陳阿公 1070703）。

此外，王阿公一副記憶朦朧地說：「人的形象什麼的，怎麼畫出來，那個印象比較深」，經研究者提點，他才回說：「我們有教版畫，版畫覺得印出來很有趣，就可以了解怎麼做出來，自己的形象自己畫出來」（訪一王阿公 1070703）。

伍、結論與建議

經過對「2018 Let's Art Together，文隆村阿公阿嬤！」方案之細密分析與討論後，本研究發現並不是任何藝術製作活動都可發揮激勵長輩創意想像的作用，要達此目的還是得在課程與教學活動設計下功夫，從學生團隊的課程設計來看，重要的是要以長輩熟悉的生命歷程與生活經驗為題材去設定「視覺圖像連結」關鍵點，此次教學傾向以「人物相貌和日常物件」為主要圖像，藉此去牽引各種相關之意義符號的連結、想像、轉化、延伸、再創與表達。但更重要的是，課程所規劃的教學活動與策略是否可以引導長輩在這圖式思索與想像轉化的脈絡關係中一層一層地往前推進，它所激盪的創意能量也跟著提升。這或許可以反映為何受訪長輩們反而

對某些看似複雜且具挑戰性的藝術製作活動印象較深刻。

當學生們進到文隆村樂齡教室進行藝術教學實踐時，他們總是小心謹慎地按照課程設計步驟進行，但互動過程卻不見得如預期般順暢，影響因素很多，每組不盡相同，不過，有困難阻礙也不盡然是壞事，學生似乎自有解決的辦法，本研究安排這種跨兩世代的青銀藝術共學，就是希望學生在陌生有難度的教學情境中彼此碰撞，相互協助找出路。學生各組在為長輩設定一個主題與「題材-意象線索」的藝術學習任務時，他們也清楚如何安全引導長輩們完成任務也是小組的任務，於是他們成了「學習共同體」，長輩的成就也就是學生的成就，所以，學生團隊使出渾身解數，努力地借助簡報、輔助教材、製作示範、作品範例或參考圖稿，並想盡辦法一對一從旁指導、給予讚美鼓勵、製造歡樂氣氛等，就是希望長輩在其循循善誘的協助下，能夠歡欣喜樂去完成個人的獨特作品，根據自評表分析結果，學生的成就感或挫敗感跟他們怎麼跟長輩互動及用甚麼指導方式與態度都有很大關聯。

本研究還發現文隆村樂齡長輩對這六堂藝術課喜愛度與接受度都很高，很希望這樣的藝術課程可以持續，一方面是他們意識到這些藝術活動可以活躍其腦力與想像力；二方面是他們體會到藝術學習與創作展現帶給他們的喜悅、滿足與成就感；三方面是他們打心底喜歡有年輕人在旁關照陪伴。至於學生個人收穫雖有差異，但整體看有以下三點新體認：一、陪伴長輩學藝術是很令人歡喜滿足的美事；二、深刻體會到樂齡長輩的藝術學習需求與特性，藝術教育可扮演更積極的角色；三、重新認識青銀藝術教與學的互為主體關係。本研究雖無法提供具體數據，但從多元資料呈現與意涵歸納應可顯示此樂齡藝術課程確實對創意老化有正面效益，對文隆村樂齡長輩與藝術系學生個人生命質量的提升也有很大幫助，希望有更多志同道合者、更多資源可加入創齡藝術教育志業的行列。

參考文獻

- 中國時報 (2014/08/25)。社論－正視台灣經濟的慢性病-人口老化。中時新聞網，工商時報。取自：<https://www.chinatimes.com/newspapers/20140825000074-260202>
- 古珮欣 (2014)。高齡者繪畫學習經驗之研究：以嘉義市高齡教育機構繪畫班為例 (未出版碩士論文)。國立嘉義大學，嘉義。
- 周玟琪 (2012)。追求有活力能貢獻的老年：我國年長者合宜勞動的多年期研究計畫與社會實踐之旅。國科會人文社會科學簡訊 (電子書)，13 (3)，97-106。取自：<https://www.nstc.gov.tw/nstc/attachments/6701d902-4d4d-4cd8-8520-4815ebab551c?>
- 陳淑芬、吳明烈 (2010)。創意老化促進代間融合之研究。海報發表于〈2010 祖父母節國際論壇〉，教育部樂齡學習網。
<https://moe.senioredu.moe.gov.tw/UploadFiles/011.pdf>
- 陳毓璟 (2011)。鄉村地區成功老化教育整合研究。研究報告之 ppt 檔案 59，取自：http://coledu.ccu.edu.tw/views/file_download1.php?file=1371194077_.pptx
- 陳箐繡 (2018)。創意老化良方之活絡沉睡的藝術美感：以「2017 Let's Art Together 文隆村阿公阿嬤！」藝術學習方案為研究基礎。科技部 106 年度專案研究成果報告。GRB 政府研究資訊系統
<https://www.grb.gov.tw/search/planDetail?id=12233591>
- 陳箐繡 (2019)。創意老化良方之活絡沉睡的藝術美感 II：轉以「文隆村創齡藝術練功坊」之深耕學習為焦點。科技部 107 年度專案研究成果報告。GRB 政府研究資訊系統 <https://www.grb.gov.tw/search/planDetail?id=12659706>
- 黃富順 (2004)。高齡社會與高齡教育。台北：師大書苑。
- 楊培珊 (2012)。老有所為：高齡者勞動與就業之國際趨勢及我國現況探討臺灣因應高齡社會來臨的政策研究。臺北市：臺灣老人學學會。
- 楊培珊、羅鈞令、陳奕如 (2009)。創意老化的發展趨勢與挑戰。社區發展季刊，125，408-423。

- Baylor Scott & White Health (2018). *Helping cancer patients heal through the arts*. Retrieved from: <https://scrubbing.in/helping-patients-heal-through-the-arts/>
- Chen, J. S. (2015). *Art connects generations: A view of the project— “Let's Art Together! Wenlong Grandpa, Grandma”*. Paper presented in 2015 SAEK International Conference: Conceptualizing the Value of Art Education and its Practice in the Era of Convergence (pp. 120-126). Seoul, Korea: Society for Art Education of Korea.
- Cohen, G. D. (2001a). *Welcome to the Creative Age: Awakening human potential in the second half of life*. New York, NY: Harper Collins.
- Cohen, G. D. (2001b). Creativity with aging: Four phases of potential in the second half of life. *Geriatrics*, 56 (4), 51-59. Retrieved from: <https://www.yumpu.com/en/document/read/11616746/creativity-with-aging-four-phases-of-potential-in-the-second-half-of-life>
- Cohen, G. D. (2004). Uniting the heart and mind: Human development in the second half of life. *A joint program of the American Society on Aging and Metlife Foundation*. Retrieved from: https://www.asaging.org/sites/default/files/files/booklet_2004.pdf
- Cohen, G. D. (2006a). Research on creativity and aging: The positive impact of the arts on health and illness. *Generations*, 30(1), 7-15. Retrieved from: http://www.cas.miamioh.edu/oma1/OMARoot/Research/Cohen_2006.pdf
- Cohen, G. D., Perlstein, S., Chapline, J., Kelly, J., Firth, K. M. and Simmens, S. (2006b). The impact of professionally conducted cultural programs on the physical health, mental health, and social functioning of older adults. *The Gerontologist*, 46 (6), 726–734. Retrieved from: <https://academic.oup.com/gerontologist/article/46/6/726/584645>
- Fisher, B. J., & Specht, D. K. (1999). Successful aging and creativity in later life. *Journal of Aging Studies*, 13(4), 457-472.
- Hanna, G. & Perlstein, S. (2008). *Creativity matters: Arts and aging in America*. Retrieved from: <https://www.creativeworkers.net/sites/default/files/Monograph%20Sept%202008.pdf>

Sherman, A. (2006). Toward a creative culture: Lifelong learning through the arts. *Generations*, 30(1), 42-46.

Wikoff, N. (2004). *Cultures of Care: A Study of Arts Programs in U.S. Hospitals*.

Retrieved from:

https://www.americansforthearts.org/sites/default/files/Arts%20and%20Healthcare%20Nov2004_0.pdf

展現精湛專業技術之自我效能激發策略對陶藝成形技術學習成效之影響研究

李堅萍*

摘要

創新與技術是企業的核心價值與生存命脈，也是大學諸多科系的重要教育目標，而文獻指陳激發學生創造力自我效能可連動提升創造力成效。故本計畫以陶藝成形技法課程為教學實踐對象，規劃教師於原有技術教學之外，另行展現量體規模巨大、造形樣式經典或公差配合完美的精湛技術，驗證提升學習者（1）技術知識與技能形式、（2）創造力自我效能與（3）造形創造力的成效。施測陶藝技術知識測驗、技能形式檢核表、造形創造力評量表與創造力自我效能調查問卷等四項研究工具，比較對照組與實驗組各 34 名學生的差異。結論：教師特意展現精湛技術，（1）有效增益技能層級與人數，對技術知識則無影響。（2）顯著提升創新壓力、創新信念、創新意志、創新趨力與創造力自我效能總量，對創新樂趣則無影響。（3）顯著提升造形流暢力、造形精進力與造形創造力總量，對造形變通力與造形獨創力則無影響。建議教育主旨或教學目標為培育創造力的領域與教學者，都在教學上施用本策略。

關鍵詞：精湛技術、陶藝成形技術、學習成效

* 國立屏東大學視覺藝術學系教授

A study of the learning outcomes of pottery forming course by demonstrating the superb skills

Lee, Zen-Pin*

Abstract

Innovation and technology are the core values and lifeblood of many enterprises, and are also important educational goals of many departments in universities, and stimulating students' creative self-efficacy may be a feasible way to cultivate them. Therefore, this project took the course of pottery forming techniques as the teaching practice object, and planned for teachers to demonstrate superb skills of self-efficacy stimulation strategies to verify and improve learners' (1) technique knowledge and skill form, (2) creative self-efficacy and (3) form creativity. After using four research tools: The Pottery technique knowledge test, the Skill form checklist, the Form creativity scale and Creativity self-efficacy questionnaire, and compared the differences between 34 students in the control group and the experimental group. The conclusions are: Teachers deliberately demonstrate superb skills with huge scales, classic shapes, or perfect tolerances, will: (1) Effectively increase the skill levels and skilled students, but not influence technique knowledge. (2) Significantly increase the total amount of the Creative pressure, Creative belief, Creative will, Creative tendency, and Creative self-efficacy, which has no effect on Creative attractiveness. (3) Significantly improve the total amount of the Forming fluency, the Forming elaboration, the Forming creativity, and not influence Forming flexibility and Forming originality. The suggestion is that fields and educators whose educational purpose or teaching goal is to foster creativity should use this strategy.

Keywords: superb skill, pottery forming technique, learning outcome

* Professor, Department of Visual Arts, National Pingtung University

展現精湛專業技術之自我效能激發策略對陶藝成形技術學習成效之影響研究

壹、緒論

創新與技術是諸多企業的核心價值與生存命脈，培育創造力與熟練技能遂成為大專校院諸多科系的重要教育目標。但教師想必都有這樣的感覺：要想讓大學生在學階段即熟練技術、藉技術為工具以創新創作，實在不是件容易的事。

由於要達到精熟技能，多需要歷經千百次甚至上萬次單調、重複性練習的辛苦歷程，這個歷程特別需要個體自身強大的恆心、毅力與意志等心理面的支持，或可稱為自我效能（self-efficacy）；眾多文獻顯示：自我效能不僅正相關、甚至可以預測最後成效。因此只要技術課程教師能有效激發或強化學生的自我效能，可能即得連動提升學生技能進而創新。

那要如何激發或強化學生的自我效能呢？新近研究指出專業熟練經驗極有助於強化與提升學習者的自我效能。故本研究以陶藝成形技法課程為教學實踐對象，藉由熟練拉坯成形技術為創作工具以創作陶藝造形的理念，規劃教師於原有技術教學之外，另行展現「量體規模巨大、造形樣式經典或公差配合完美」精湛技術，立意藉由激發學習者自我效能，促使學習者投入練習也獲致精熟專業技能，連動課程學習成效。故設定研究目的為運用精湛技術的自我效能激發策略，驗證提升學習者（1）技術知識與技能形式、（2）創造力自我效能與（3）造形創造力之成效。

貳、文獻探討

藝術、設計與文創等領域講求獨特與創新，培育創造力是重要教學目標。加拿大心理學會指稱：個體實現創意的創造力意志與信念程度即「創造力自我效能（Creativity self-efficacy）」，才是個體實現創造力的關鍵（O'Neill，2011）。這打破

了長久以來創造力來自天賦具備與後天習得的雙源論點，也已引致諸多研究證實，如 Pretz 和 McCollum (2014) 研究證實創造力自我效能與創造力成就相關。Karwowski (2014) 研究發現創造力自我效能高度正相關習得性創造力成效。Hong、Peng 和 O'Neil (2014) 研究證實創造力自我效能與音樂、視覺藝術、創意寫作、科學領域的創造力成效相關。Yunlu (2014) 實證發現組織團隊的有效支援能激發個體創造力自我效能再連動提升創造力成效。Simmons、Payne 和 Pariyothorn (2014) 實證發現創造力自我效能正相關、甚至可以預測創造力成效。呂宛蓁、郭哲君 (2018) 研究發現自我效能可中介連動主動人格與創造力成效。

再如 Stixrud (2014) 研究發現領導者領導風格顯著相關員工的創造力自我效能並連動影響創造力成效。Thundiyl、Chiaburu、Li 和 Wagner (2016) 研究證實創造力自我效能正向影響創造力成效。Wang、Zhang 和 Martocchio (2011) 研究發現不明確的任務指示有損員工創造力，但創造力自我效能則能反轉創造力成效。Katz-Buonincontro 和 Hektner (2014) 研究發現當學習者認知無法解決問題且時程不足將削弱創造力自我效能，連動工作目標失效。Kalimullin 和 Utemov (2017) 研究證實創造力自我效能有助中學生創造力水平與成效。另 Jaussi 和 Randel (2014) 研究證實創造力自我效能是影響各種創造力成效的最重要因素。Brazeal、Schenkel 和 Kumar (2014) 研究證實創造力自我效能最直接相關且是團隊組織革新能力和活動品質的最重要關鍵因素。

亦有歸納性論述，如 Zhang 和 Zhou (2014) 指出企業整體創造力與員工個體創造力的關鍵議題就是創造力自我效能。Amhag (2013) 也認為創造力自我效能是最值得進行研究探索的創造力主題。Pisanu 和 Menapace (2014) 研究發現團隊組織與個體創造力自我效能既是關鍵也是最應開展的新研究議題。María L Sanz 和 Maria T Sanz (2014) 彙整西歐創造力學術研究發現創造力自我效能才是統合眾多心理變項的議題。Yasin 和 Yunus (2014) 彙整近 12 年科技與工程教育七大學術資料庫發現創造力研究最有待探索的主題就是創造力自我效能。

故歸納言之，創造力自我效能：(1) 是創造力成效最重要因素，(2) 能正向提

升創造力成效，(3) 甚至能預測創造力成效，(4) 個體創造力自我效能連動影響創造力成效，(5) 直接相關團隊組織革新和創造力品質，(6) 與音樂、視覺藝術、創意寫作、科學的創造力成效正相關，(7) 是轉折商業成效關鍵。

既然創造力自我效能可正向推升或正相關創造力成效，則次一重點議題就是如何激發或強化創造力自我效能？由於技術是具體化實現創意的重要工具、是展現創造力的四項必要成分之一 (Amabile, 1996)，故就技術的學習而言，精湛層級專業技術可能是最能激發自我效能的策略之一。這項論點也獲得新近研究證實，如 Cavanagh、Leeds 和 Peters (2019) 實驗證實熟練專業技術與替代經驗可以顯著提升商業科系學生的自我效能。Concannon、Serota、Fitzpatrick 和 Brown (2019) 研究發現專業熟練技術、替代經驗、自律信念、口語說服最助益於工程科系大學生從業的自我效能。Clark 和 Newberry (2019) 研究發現熟練專業技術、替代經驗、接受督導教授輔導 認同合作教師建議能相關且足以預測 783 名職前教師自我效能。Lau、Kitsantas、Miller 和 Drogin Rodgers (2018) 量化研究 442 名小學生發現熟練技術、替代經驗、社交說服力和生理狀態能影響與預測自我效能。Webb 和 LoFaro (2020) 實驗研究發現熟練專業技術、替代經驗和情緒狀態是小學職前教師自我效能最重要三來源。

另 Barton 和 Dexter (2020) 研究發現中學數學與科學教師的熟練專業技術、替代經驗和口語說服是自我效能三個主要來源。Yesilyurt、Deniz 和 Kaya (2021) 研究發現精熟專業技能與替代經驗強化工程類職前教師自我效能並連動教學成效。Orsini 和 Coers (2022) 研究發現精熟專業知能與口語說服最有助益於博士研究生發展自我效能。Kontas 和 Özcan (2022) 研究發現精熟知能經驗強化中學生自我效能再連動提升甚至可以預測數學成就。Velasco、Hite 和 Milbourne (2022) 研究發現美國 STEM (Science、Technology、Engineering 和 Mathematics) 視導教師的高度自我效能源自專業精熟經驗。歸納而言，精熟專業技術經驗確實是激發與強化自我效能的有效策略之一，很值得於各領域課程實證教學成效。

參、研究設計

為達成研究主旨，本研究方法与施程序如下。

一、運用「創造力自我效能調查問卷」

採李堅萍（2017）所開發的「創造力自我效能調查問卷」為研究工具，設計目的在調查研究對象的創造力自我效能；依下列程序開發。

（一）研擬初稿題項

題項源自加拿大心理學會於「劍橋創造力指南」專書所界定的內涵（O'Neill，2011），以及 Brazeal、Schenkel 和 Kumar（2014）和華沙特殊教育研究院教育系（Karwowski，2014）的涵義界定，Hong、Peng 和 O'Neil（2014）於人格特質與動機、Yunlu（2014）於人格特質與內在動機、Jaussi 和 Randel（2014）於習得創造力因素、Liu、Wu、Chen、Tsai 和 Lin（2014）於外在規定限制和條件、Lee、Lin、Chen 和 Chen（2014）於信心和期望、Katz-Buonincontro 和 Hektner（2014）於動機激勵和情緒、Pretz 和 McCollum（2014）於自我認知和人格特質、Stixrud（2014）於外在動機和監看、Simmons、Payne 和 Pariyothorn（2014）於自律行為等論述建構而成，計 45 題。

（二）項目分析

項目分析目的在評鑑問卷題項：（1）具有預期功能、（2）難度與鑑別度適當、（3）選項有效。依 Sadman（1976）和 Gorsuch（1983）對調查性研究抽樣率的論點：預試與正式樣本數應為題項的 1：4 或 1：5 比例，總樣本數並應高於 100 人。本問卷 45 題，應預試至少 180 名為適當，計以視覺藝術學系與通識陶藝課程共 215 名學生為預試施測對象。

經採計 209 份有效樣本，設定總分前 27%（56 名）受試者為高分組，後 27%（56 名）受試者為低分組，施行獨立樣本 t 檢定（t-test），以檢驗每個題項在高低分組中，是否具有差異性，藉以取得各題項的決斷值（Critical Ratio，CR 值），再

以決斷值的顯著性保留或刪除題項，後以 Pearson 積差相關(Pearson product-moment correlation) 考驗各題與總分的相關程度，以決斷值與相關度的顯著性保留或刪除題項。共刪除 15 題、保留 30 題。

(三) 因素分析

為建立問卷的建構效度 (construct validity)，以確認問卷題項能測得預期目標特質，應續進行因素分析。先做 KMO 與 Bartlett 球形檢定 (KMO 和 Bartlett's test of sphericity)，因 KMO 值.911 已大於.50，顯示適合進行因素分析；且卡方值達顯著水準，顯示題項具有共同因素。經以主軸因子 (Principle axis factoring) 萃取法抽取共同因素，保留特徵值 (eigen value, δ) 大於 1 的共同因素，獲得 5 個主成份與 71.688%的解釋總變異量。再為平均化各因素負荷量且取得最大的解釋變異量，進行轉軸與收斂於 11 個疊代。最後將各題中以共同因素較多的解釋變異量區分群組，便得轉軸後各成份。

由於每一個因素均包含有 3 題以上的題項，已足以表達所測因素的構面，故 30 題項全數保留；且因轉軸僅改變個別題項的特徵值與解釋變異量，總特徵值與總解釋變異量維持不變，故 30 題項所含 5 個共同因素計可解釋 71.688%的變異量，效度屬良好層級 (Anastasi, 1990)。參就題項內容，將共同因素分別命名與定義構面內涵為：

1. 創新壓力：施壓創新的外在鞭策推力。
2. 創新信念：立意從事創新的中心理念。
3. 創新意志：克服困難阻礙的堅持意念。
4. 創新趨力：引致創新的外在正向拉力。
5. 創新樂趣：樂在創新歷程的正向回饋。

(四) 信度考驗

為確認不同情境下，題項具有一致性與穩定性的測驗結果，應對題項進行信度分析。以經過效度考驗後的題項，進行 Cronbach's α 信度分析。獲致 Cronbach 內

部一致性係數（Cronbach's α coefficient）值.970，顯示信度良好。

二、發展「陶藝造形創造力評量表」

為評量研究對象的造形創造力，本研究工具採用李堅萍（2017）所開發的造形創造力評量表，就陶藝技術定義內涵，以四向度上限各 25 分、加總 100 分評量作品：

（一）**造形流暢力**：造形數量的表現性；於本研究指不同造形樣式的件次數。量。

（二）**造形變通力**：思考的廣度、不同種類的造形表現性；於本研究指基於陶土材料特質、成形加工技術、釉色釉面效果的造形變化種類。

（三）**造形獨創力**：獨特與創新的造形表現性；於本研究指發明獨特造形、創新造形技術、開發豐釉效果等造形樣式。

（四）**造形精進力**：概念的延伸、細節的添增、細緻有意義的造形表現性；於本研究指延伸造形意義、精湛造形技術、優良運作機能、精準公差與配合等。

三、研擬「陶藝技能形式檢核表」

為檢核研究對象的技能水平，以李堅萍（2001）研究比較 Simpson、Harrow 與 Goldberger 三種心理動作（技能）領域教育目標分類所評估較適合之 Goldberger 技能形式理論為基礎，發展研究工具「陶藝技能形式檢核表」。由於除了教育理論普遍認為「反射動作形式」為人類天賦具備的生理自動反應，無須經由學習而得、不具教育意義，故在剔除「主階層一：反射動作形式」後，依 Goldberger 技能形式理論界定陶藝成形技術之檢核內涵，如表 1。加入檢核欄位後，即得研究工具「陶藝技能形式檢核表」。

表 1：陶藝技能形式之檢核內涵

階層	技能形式	陶藝成形技術的內涵
二	一般性動作形式	手工具的正确持用。 揉、捏、搓、滾、壓邊、潤滑、實底、吸水、刮泥、開洞、擴孔、切削餘土等動作。 表面、稜線、圓角、陰乾等處理。 平板、土條與紋路製作技術。
三	技能性動作形式	機器的正确程序操作。 刻劃紋路、材質感。 定中心、拉高、平整口緣、荷葉口、修坯等技術。 零組件黏合技術。 正确的拉坯程序
四	功能性動作形式	機能造形（如球形、筒型、盤形、碗形、葫蘆形、玉壺春等）表現 拉造符合要求的高度、厚度與曲率。 零組件公差（間隙）與配合（如蓋與口）完美
五	擴張性動作形式	完美與精準仿製優良作品 精進或簡化施行程序成效卓著 革新施行效能（耗時、耗料、人工等資源）達三成以上 造形創新、技法創新、理念創新

四、研擬「陶藝技術知識測驗」

技術知識是展現技能的必要條件，為了解研究對象有關陶藝技術知識的學習成效，將陶藝成形技法課程之土性、練土、一般成形、拉坯成形、修坯、釉藥與施釉、燒成、美學與陶藝史等八個主題內涵，建構為 160 題的題庫，於期中考試實施簡答題型「陶藝技術知識測驗」計 50 個答案、總分 100 分的標準化測驗。

五、教學實踐程序

規劃以陶藝成形技法課程為教學實踐對象課程，課程目標在（1）瞭解陶藝成形技法的內涵、種類、特質與功能。（2）練習與精進陶藝成形技術。實施程序如下：

（一）規劃課程進度

除了期初概論與期末評量，課程編序以小杯形、盤碟形、鉢罐形、直筒形、窄口瓶、玉壺春、球形瓶、提把杯等 8 次基本造形進度技術示範、間隔 8 次實作診斷，每次三節共 150 分鐘，合計 18 週造形教學進度。

（二）施行教學實務

具體實務策略是：(1) 先以「由易而難」、「由簡單而複雜」的技術教學原則，講述知識與技術示範教學小杯形、盤碟形、鉢罐形、直筒形、窄口瓶、玉壺春、球形瓶、提把杯等 8 次基本造形進度。(2) 次於學習者實作、教師進行臨場診斷與排除問題之餘暇，教師另展示「量體規模巨大、造形樣式經典或公差配合完美」的精湛技術，如表 2，藉以激發與強化學習者的自我效能、加速熟練技能與連動提升造形創造力。

表 2：展示精湛技術內涵

周	造形主題	精湛技術類別	主要內涵
4	杯形	量體規模巨大	單土團量化拉製六個相同尺寸杯組
5	筒形	量體規模巨大	拉製高於 50 公分大坯
6	筒形	量體規模巨大	修大坯與底腳、敲底測厚度、跳刀技術
8	盤碟	量體規模巨大	拉製直徑大於 40 公分敞口盤
11	鉢甕與窄口瓶	公差配合完美	拉製鉢身與鉢蓋，修坯與套合
13	玉壺春	造形樣式經典	拉製典型玉壺春與典型梅瓶
15	球形瓶	造形樣式經典	拉製圓球形瓶與元式天球瓶
17	提把杯	公差配合完美	規劃省力提把、精準套合杯身杯蓋

實務而言，即針對專業技術，展現精湛層級技能形式，如單體拉坯技術至高度極致尺寸、腹徑極大尺寸、縮口極致口徑、對稱優美玉壺春雙曲弧線、最佳省力提把規劃、量化拉製技法等，以展現具有機能性造形、完美與精準公差與配合的第四層級「功能性動作形式」，以及創新造形樣式、疊層釉色與釉面效果的第五層級「擴張性動作形式」的技能形式，藉以激發或強化學習者的自我效能，萌生「有為者亦若是」的意志與願景，願意投入時間苦練技術，藉以熟練技能為創作工具，連動提升造形創造力。

(三) 評量施行成效

以陶藝成形技法課程前學年與本學年各 35 名學生為比較對象，前學年為對照組，本學年施行教學實踐課程。兩組學生於期中與期末受測研究工具「陶藝技術知識測驗」與「陶藝技能形式檢核表」，檢核與統計學生技術知識與技術學習成效，比較兩組學生差異，藉以達成研究目的一。

期初與期末兩組學生均受測「創造力自我效能調查問卷」，藉以獲取學生的創造力自我效能內涵。以獨立樣本 t 檢定，檢驗期初兩組前測結果；若兩組有顯著差異，則提供為期末後測共變數分析之依據。次以獨立樣本 t 檢定，檢驗兩組後測結果，藉以了解在精湛技術的教學實踐後，兩組學生的創造力自我效能是否具有顯著差異，以達成研究目的二。

期末對兩組學生作品施測研究工具「陶藝造形創造力評量表」，評量學生的造形創造力成效。同樣以獨立樣本 t 檢定考驗兩組數據，以是否具有顯著差異，界定精湛技術的教學實踐是否有效，藉以達成研究目的三。

另以統計結果與推論、問卷題項為話引，訪談實驗組兩名學生（代碼 A 學生達第四層級功能性動作形式，代碼 B 學生達第三層級技能性動作形式，數字碼為文辭段落）對研究發現的看法，藉以了解成因與驗證推論。

肆、教學暨研究成果

一、技術知識與技能形式之差異性比較

經施測兩組學生陶藝技術知識，差異性比較摘要如表 3。

表 3：兩組學生技術知識之差異性比較摘要

項目	組別	個數	平均數	標準差	t 值
技術知識	實驗組	34	82.59	13.835	.956
	對照組	34	78.53	20.528	

可以發現運用精湛技術之自我效能激發策略的教學實踐方式，與教師講述與示範技術、學生實作的一般教學模式，在陶藝技術知識成效上，並未有顯著差異（ $t=0.956$ ）。就課堂觀察可以發現：兩組學生均樂在動手做活動，汲汲營營於練習技術，故而即使教師展示「量體規模巨大、造形樣式經典或公差配合完美」的精湛技術，只是更強化實驗組學生操練技術的動機，而未於技術知識成效有顯著差異。其次，統計兩組學生技能形式成效，如表 4。

表 4：技能形式成效比較（人）

技能形式	一	二	三	四	五	合計
對照組	3	19	11	1	0	34
實驗組	0	13	17	4	0	34

由表中可以發現兩組學生的技能層級都約呈常態分配，但對照組高峰群學生是在第二階層的「一般性動作形式」，實驗組高峰群學生則落在第三層級的「技能性動作形式」。以拉製 25 公分高以上、1 公分厚以下、直筒造形坯體與修坯技術的勞動部勞動力發展署「陶藝拉坯丙級技術士」術科標準，且正定中心、厚薄均勻、口緣平整、稜線圓潤，定義為具備第三層級「技能性動作形式」的拉坯技能，則實驗組具備拉坯技能的學生數量（ $17+4=21$ ）較對照組（ $11+1=12$ ）為多。

就課堂觀察比較，兩組學生投入學習技術的專注精神幾無二致，課堂中都無虛耗時光的學生，一般講述課程常有的趴睡與滑手機學生，在陶藝課絕跡——這應當也是陶藝技術需要雙手操作且沾染泥漿所致。那教師特意示範「量體規模巨大、造形樣式經典或公差配合完美」的精湛技術，是否有增益學生學習技術的動機與助力？

從訪談回應，確實得有明證，「（老師示範拉坯超大尺寸有用嗎？）當然有用啊！很有吸引力，我就是以這個為目標來操練的」（A004），也有「看了老師示範，我也想挑戰自己的（技術）極限，就一直拉大坯試試看」（B052），這顯示量體規模巨大所造成的視覺衝擊達到了實驗目標。另也有經過思考量體規模巨大之必要性而投入的作為，「我想到（老師展示的）那幾個兔毫和刻花的瓶子都需要大面積表

面，所以當然也想做大坯」(A059)。培養這樣的施作技術，必然需要投入大量的練習時間，「對啊，投注許多時間，課外都在練(技術)」(A010)，「我們同學很多課外時間都在練習室練(技術)，尤其大一學弟妹理論課超多，剛好可以調劑一下」(B004)，這動機倒是出乎意外。有的學生設定或了解明確目標，「我還參加社群已經可以拉(陶藝拉坯丙級技術士)指定的尺寸與造形，可以考照了」(A112)。

此外，實驗組達到第四層級「功能性動作形式」能拉造符合要求高度、厚度與曲率的機能性造形的學生人數(4人)，也較對照組(1人)為多，這顯示教師特意示範「量體規模巨大、造形樣式經典或公差配合完美」的精湛技術，很能引導機具操作技術與強化知覺印象，「老師示範的(罐蓋套合技術)技術和外卡尺工具很好用，我練幾次後有掌握住密合的訣竅」(A108)，亦證實這項觀點。

二、創造力自我效能比較

學期初對兩組學生前測創造力自我效能，差異性比較摘要如表 5。

表 5：前測兩組創造力自我效能之差異性比較摘要

項目	組別	個數	平均數	標準差	t 值
創新壓力	實驗組	34	25.41	3.627	-.123
	對照組	34	25.53	4.208	
創新信念	實驗組	34	19.71	2.456	.570
	對照組	34	19.24	4.142	
創新意志	實驗組	34	20.47	3.510	.760
	對照組	34	19.76	4.127	
創新趨力	實驗組	34	21.18	2.342	-.190
	對照組	34	21.32	3.851	
創新樂趣	實驗組	34	16.88	1.409	-.710
	對照組	34	17.18	1.961	
總量	實驗組	34	103.65	6.461	.375
	對照組	34	103.03	7.095	

可以發現兩組學生前測創造力自我效能各分量與總量並無顯著差異，故無須於後測上施用共變數分析。在教學實踐後，學期末後測創造力自我效能，差異性比較摘要如表 6。

表 6：後測兩組學生創造力自我效能之差異性比較摘要

項目	組別	個數	平均數	標準差	t 值
創新壓力	實驗組	34	26.24	4.580	2.120*
	對照組	34	24.03	3.981	
創新信念	實驗組	34	22.03	3.989	2.062*
	對照組	34	19.88	4.578	
創新意志	實驗組	34	20.88	5.767	2.205*
	對照組	34	18.24	3.970	
創新趨力	實驗組	34	21.29	3.529	2.065*
	對照組	34	19.53	3.518	
創新樂趣	實驗組	34	17.09	1.240	-1.242
	對照組	34	17.50	1.482	
總量	實驗組	34	107.53	13.092	3.098**
	對照組	34	99.18	8.706	

* $p < .05$ ，** $p < .01$

可以發現教學實踐後，兩組學生的創新壓力、創新信念、創新意志、創新趨力與創造力自我效能總量，均具有顯著差異，創新樂趣則無；比對平均數，可以發現實驗組學生顯著較對照組學生為高。依據課堂觀察與訪談資料，分析如下。

（一）創新壓力顯著升高

若就課堂觀察而言，在施作偏小件的小杯、直筒、鉢罐等課程進度後，教師另展現拉製量體規模巨大的拉坯技術時，都可以發現學生睜大雙眼、驚訝的表情，「感覺根本做不起來（巨大作品）」(B013)，「一定的啊，那麼高大（老師作品），當然會有壓力」(B028)，「我有次夢到要拉大坯拉不起來，醒來發現滿身大汗」(A032)，顯見展現巨大量體規模作品的視覺衝擊，直接推升學習者的創新壓力。「我會想要以老師示範的大作品為目標，先做一樣的」(A044)，顯見亦有轉換壓力為創作目標的正向心理。

除了展現量體規模巨大的精湛技術，當教師另拉製模擬量化生產的規模時，也

能發現學生滋生「原來如此」的理解神情。如教師展示如何以大團土直接拉製並切離多個茶杯的量製技術後，「原來茶壺杯組是這樣一次性完成，我還以為一個坯板拉一個；當初就想：這樣很佔拉坯板啊！」(B034)，且更直接影響學生增益練習技術的動機，「我覺得首先技術一定要練到熟練；拉的大了，想怎麼變化都好辦」(A074)，也就是能有創新的能力，「有技術基礎才能創出新作品，想做甚麼都可以做出來」(B094)，這就很有「視技能為工具」的意味，理解創新需要透過技能方能實現的道理。

(二) 創新信念顯著提升

比較創新信念數據，實驗組較對照組學生有顯著較高立意從事創新的理念。就課堂觀察，實驗組學生明顯更有主動性與積極性的投入精神，「(看大坯)很震撼、很喜歡！我相信我一定也能做到」(A066)，「老師說沒有人天生就會，每個陶藝家都是苦練而成，所以我相信我也做得到」(B045)。展現在實作活動中，則是常有成功做出指定造形、燒出驚艷釉色的欣喜神情與雀躍動作，「(技術)一直在進步，所以我一定也可以做到的，愈來愈有信心」(B057)，愈出現正增強效應，「(技術)愈熟練，我愈做很多嘗試，我仿作了很多造形，像荷葉口、跳刀肌理，愈來愈能掌握些許竅門」(A092)，顯示相信藉由熟練技能得以創新造形的強烈信念。

(三) 創新意志顯著升高

調查發現實驗組學生較對照組學生對克服困難阻礙有顯著較強烈的堅持意念。「我喜歡玉壺春那雙曲線形，但是做不出來，縮口一直扭曲；我一直在練」(B011)，實作活動的特質之一，即是投入愈多練習時程、嘗試變化愈多造形，可能面臨愈多數量阻礙與愈多種類問題，愈需要強烈與持續的意志克服與解決。「(玉壺春)老師說的那頸身比例的美感，不管多困難，我一定要做出來」(A022)，的確已經理解技術是創新造形的關鍵要素，務必克服困厄阻礙，「我覺得一定要先把技術拿到，就也能像老手隨手一捏就一個荷葉口、就一個浪形口緣」(B051)。顯然已理解：克服困難、解決問題的最佳方法，就是持續練習與嘗試，「(球形)瓶口塌陷的問題很難解決，我後來有嘗試縮小弧度、增厚坯壁、用較硬土等等方法，成功率愈來愈好」

(A070),「撇口每次都很容易太薄,這樣(成品)很容易撞擊缺角,我一直測試終於有找到秘訣」(B082)——學生懂得用三指組成口字形收邊,足見觀摩精湛技術可以激發學習者強化意志、克服困難的自我效能。

(四) 創新趨力顯著升高

實驗組學生顯著比對照組學生感受較強之創新的經濟價值、從業前景、社會地位、美化生活等外在正向拉力。「我發現技術高超就做得比較精美,我覺得以後可以做這一行(陶藝)」(A121),原本視覺藝術學系學生係以美工、設計、廣告、影像、繪畫教學等為就業行職業,因為「要拉到能賣錢的水準很難啊」(A152),所以陶藝課程一向是被學生列為舒緩課業壓力、改換鍵盤與畫筆課程外的休閒活動,未曾想以陶藝為未來就業選項,「何況搞個陶藝教室所需的設備也不便宜呢」(B091)。現在能熟練與精熟陶藝成形技術的學生數量多了之後,認真思考從業陶藝,或日間另有本業、夜間再將陶藝作為第二職業(個人工作室或招生陶藝教室)收入來源之想法的學生也所在多有;尤其陶藝材料的高可塑性、造形多創新性、低入門門檻與高精湛技術並存的可揮灑空間、仍有無盡探索主題的釉藥效果等特點,使從業或兼職陶藝創作具有高度吸引力。

(五) 創新樂趣無顯著差異

比較實驗組與對照組學生於創新樂趣的感受,並未有顯著差異;若對比教學實踐前後兩組創新樂趣平均數,可以發現兩組都只是微幅上升(實驗組由 16.88 提升為 17.09,對照組由 17.18 提升為 17.50),故而未有差異性,這顯示創作陶藝的樂趣感應呈現穩定的狀態。以課堂觀察而言,兩組學生都很熱衷於創作陶藝,都呈現積極投入的精神與動作,迥然不同於大學生最常被詬病的打瞌睡與玩手機兩大課堂活動——當然,或許陶土泥漿沾染與需要動手施作的特質也是部份成因「(陶藝)很好玩啊,每次都覺得上課時間一下子就過去了,時間都不夠用」(B030),這是心神投入常有的感受。「我本來比較常捏塑動物偶,會拉坯後,用拉坯做(動物偶)身體更有趣,而且免挖空了」(A139),顯然產生新的技術創新樂趣。「(陶藝的創新樂趣)當然不會變,我跟同學邊聊也可以邊做,手都沒停過」(B077),這是陶藝這

類創作共通的特點。「真的很棒，陶藝已經發展那麼久了，但是可以搞的花樣還是很多」(A079)，可資發揮創意的空間仍然無限寬廣，尤其釉色與釉面效果的千變萬化與不可全然掌握性，的確是陶藝與釉藥的重要特質，足以維繫陶藝創作者恆久高昂的創新樂趣，學生顯然都有相同體驗。

(六) 創造力自我效能總量顯著提升

加總各分量後的創造力自我效能總量，亦是實驗組顯著較對照組為高，顯見展現量體規模巨大、造形樣式經典或公差配合完美的精湛技術，確實得以激發或強化學習者的創造力自我效能。

三、造形創造力比較

經以陶藝造形創造力評量表評量兩組學生作品的造形創造力，比較結果摘要如表 7。

表 7：兩組學生造形創造力成效的差異性比較摘要

項目	組別	個數	平均數	標準差	t 值
造形流暢力	實驗組	34	20.71	4.211	2.420*
	對照組	34	18.35	3.797	
造形變通力	實驗組	34	17.09	2.621	.819
	對照組	34	16.41	4.039	
造形獨創力	實驗組	34	14.21	5.398	.921
	對照組	34	13.29	2.038	
造形精進力	實驗組	34	21.59	2.583	2.063*
	對照組	34	19.74	4.555	
總量	實驗組	34	73.44	12.280	2.024*
	對照組	34	67.79	10.671	

* $p < .05$

由表中可以發現兩組學生在造形變通力與造形獨創力無顯著差異；在造形流暢力、造形精進力與造形創造力總量則具有顯著差異；比對平均數，可以發現實驗

組學生在此三項造形創造力成效均較對照組學生為高。解釋如下：

（一）熟練技能產出多量作品推升造形流暢力：如表 4，實驗組達到「具備拉坯技能」之第三層級「技能性動作形式」以上的學生數量達 21 人，較對照組 12 人為多。而具備拉坯技能即意味能有效正定中心、拉高坯體、平整口緣、均勻坯壁、成功修坯等操作，愈有助益於產出作品數量，直接推升實驗組學生「造形流暢力」成效。

（二）高層級技能精湛化作品成就造形精進力：除第三層級，實驗組達到第四層級「功能性動作形式」——能拉造符合要求高度、厚度與曲率的機能性造形的學生人數 4 人，也較對照組僅 1 人為多；而愈具有高層級技能形式，對作品延伸造形意義、精湛造形技術、優良運作機能、精準公差與配合等的造形表現，自然愈為精湛，成就「造形精進力」成效必然較佳。

（三）汲汲於磨練與測試技術極限而偏失造形獨創力：以拉坯技術為工具，可以創作變化許多造形，但前提即是技能需臻熟練境地。兩組學生普遍於課堂均汲汲營營於仿製進度造形、磨練技術，未能多奇思異想、突破造形桎梏，導致欠缺發明獨特造形、創新造形技術、開發疊釉效果等，造形獨創力成效低下，平均數均只稍高於中數 12.5 分。另由於座位兩兩相近，作品集中擺置，同儕很有機會相互參考創作技法與造形，也影響造形獨創力。此外，實驗組雖有 4 人進階到能拉造符合要求機能造形的第四層級「功能性動作形式」，但產出多為測試技術極限的巨大量體規模作品，並未能兼有大量的獨特創新造形，故而並未在「造形獨創力」有差異性表現。

（四）陶土高可塑性與造形易轉換致造形變通力相近：同樣也是因為兩組學生汲汲營營於磨練技術，在探索最佳施作力道、方向、位置、位移和速度，藉以定義個別化技術內涵的實作歷程中，必然產出許多嘗試失敗的作品。但陶土材料的高可塑性特質，卻可以即時輕易轉換失敗造形變換為全新作品，如離心力導致杯筒外擴順勢變通為盤碟造形、坍塌的鉢罐切離上緣變通為大碗、難以平整的口緣規律按壓變通為浪形瓶口、縮口不良導致扭曲的瓶頸順勢刻花變通為線條紋理、修坯

破底便變通機能為植栽花盆或陶器燈座等，都充分展現基於材料特質的造形轉換性，故而兩組學生都能有相近的「造形變通力」成效，未有顯著差異。

（五）造形創造力總量顯著優良：加總五分量而得的造形創造力總量，實驗組學生顯著高於對照組，這顯示展現「量體規模巨大、造形樣式經典或公差配合完美」的精湛技術，確實使學習者有較優良的造形創造力成效。

伍、結論與建議

植基於前述研究發現，分述結論與建議如下。

一、結論

依研究目的序，教學者展現量體規模巨大、造形樣式經典或公差配合完美之精湛技術的創造力自我效能激發策略，對學習者技術知識與形式、創造力自我效能、造形創造力之影響，可如下述。

（一）有效增益技能層級與人數，對技術知識無影響：教師特意展現量體規模巨大、造形樣式經典或公差配合完美的精湛技術，確實有效增益學生學習技術的動機與助力，直接推升「技能性動作形式」的熟練技能人數，並發揮引導專業機具技術與強化知覺印象的功能，增多高階「功能性動作形式」層級。另兩組學生均樂在動手做活動、專注於練習技術，故而教師展示量體規模巨大、造形樣式經典或公差配合完美的精湛技術，只是更強化實驗組學生操練技術的動機，並未於技術知識成效有顯著影響。

（二）顯著提升創新壓力、創新信念、創新意志、創新趨力與創造力自我效能總量，對創新樂趣無影響：觀看教師拉坯巨大量體規模技術的視覺衝擊，直接推升學習者的創新壓力，但亦增益練習技術的動機與理解「視技能為工具」一創新需要透過技能方能實現，從而更有主動性與積極性投入精神、正增強創新信念，也愈有克服困難、解決問題的創新意志，促發認真思考未來從業陶藝的經濟價值、

從業前景、社會地位、美化生活等創新趨力；而創新樂趣呈現穩定狀態，未有顯著變化。加總各分量後的總量也顯見展現量體規模巨大、造形樣式經典或公差配合完美的精湛技術策略，確實得以激發或強化學習者的創造力自我效能。

（三）顯著提升造形流暢力、造形精進力與造形創造力總量，對造形變通力與造形獨創力無影響：獲致熟練技能的人數增多直接推升產出作品數量的造形流暢力成效，高階層級技能人數增長也愈得以延伸造形意義、精湛造形技術、優良運作機能、精準公差與配合等的造形精進力成效。另兩組學生均汲汲於磨練與測試技術極限，未能多奇思異想、突破造形桎梏，導致欠缺發明獨特造形或創新技術，且座位兩兩相近，作品集中擺置，同儕很有相互參考創作技法與造形機會而難有造形獨創力。再者，陶土高可塑性與造形易轉換性，使兩組學生磨練技術歷程中產出的不良作品，都可以即時輕易轉換造形變通為全新作品，故而造形變通力未有顯著差異。最後，加總五分量而得的總量顯示展現量體規模巨大、造形樣式經典或公差配合完美的精湛技術，確實使學習者有較優良的造形創造力成效。

二、建議

首先，由研究結論可知：教學者展現量體規模巨大、造形樣式經典或公差配合完美之精湛技術，能顯著提升學習者的創造力自我效能與造形創造力成效；故建議以培育創造力為教育主旨或教學目標的領域與教學者，都應施用這種策略。

其次，領域相關技能為創造力基礎，但欲臻至熟練技能需要長時間與千百次的練習。本研究發現教學者展現精湛技術所生的視覺衝擊，很能促使學習者在課外主動練習技術，但課外練習技術顯然很需要機具材料與自律意志的支持，故建議教學者因勢利導指引或規劃配套措施。

最後，以相近知能入學的學生卻在學習成效上仍呈常態分配，建議後續研究以一體擢升為目標，研擬解決策略並驗證。

參考文獻

- 呂宛蓁、郭哲君 (2018)。大學生主動人格、自我效能與創造力之研究。 **臺灣體育學術研究**， **65**， 1-15。
- 李堅萍 (2001)。Simpson、Harrow 與 Goldberger 技能領域教育目標分類之比較研究。 **屏東師院學報**， **14**， 675-710。
- 李堅萍 (2017)。創造力自我效能之成份涵義及與陶藝造形創造力之相關性研究。 **國立臺中教育大學學報人文藝術類**， **31** (1)， 1-21。
- Amabile, T. M. (1996). *Creativity in context: Update to the social psychology of creativity*. Oxford: Westview Press.
- Amhag, L. (2013). Creativity in and between collaborative peer assessment processes in higher distance education. *Creative Education*, *4*(7), 94-104.
- Anastasi, A. (1990). *Psychological Testing*, 6th ed., New York: Macmillan Publishing Co.
- Barton, E. A., & Dexter, S. (2020). Sources of teachers' self-efficacy for technology integration from formal, informal, and independent professional learning. *Educational Technology, Research and Development*, *68*(1), 89-108.
- Brazeal, D. V., Schenkel, M. T., & Kumar, S. (2014). Beyond the organizational bounds in CE research: Exploring personal and relational factors in a flat organizational structure. *Journal of Applied Management and Entrepreneurship*, *19*(2), 78-106.
- Cavanagh, T. M., Leeds, C., & Peters, J. M. (2019). Increasing oral communication self-efficacy improves oral communication and general academic performance. *Business and Professional Communication Quarterly*, *82*(4), 440-457.
- Clark, S., & Newberry, M. (2019). Are we building preservice teacher self-efficacy? A large-scale study examining teacher education experiences. *Asia - Pacific Journal of Teacher Education*, *47*(1), 32.
- Gorsuch, R. (1983). *Factor Analysis*. (2nd Ed.). Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Association.

- Hong, E., Peng, Y., & O'Neil, H. F., Jr. (2014). Activities and accomplishments in various domains: Relationships with creative personality and creative motivation in adolescence. *Roeper Review*, 36(2), 92.
- Jaussi, K. S., & Randel, A. E. (2014). Where to look? Creative self-efficacy, knowledge retrieval, and incremental and radical creativity. *Creativity Research Journal*, 26(4), 400.
- Kalimullin, A. M., & Utemov, V. V. (2017). Open type tasks as a tool for developing creativity in secondary school students. *Interchange*, 48(2), 129-144.
- Karwowski, M. (2014). Creative mindsets: Measurement, correlates, consequences. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 8(1), 62-70.
- Katz-Buonincontro, J., & Hektner, J. M. (2014). Using experience sampling methodology to understand how educational leadership students solve problems on the fly. *Journal of Educational Administration*, 52(3), 379-403.
- Kontas, H., & Özcan, B. (2022). Explaining middle school students' mathematical literacy with sources of self-efficacy, achievement expectation from family, peers and teachers. *International Journal of Education and Literacy Studies*, 10(1), 198-206.
- Lau, C., Kitsantas, A., Miller, A. D., & Drogin Rodgers, E. B. (2018). Perceived responsibility for learning, self-efficacy, and sources of self-efficacy in mathematics: A study of international baccalaureate primary years programme students. *Social Psychology of Education: An International Journal*, 21(3), 603-620.
- Lee, C. C., Lin, C. C., Chen, C. Y., & Chen, P. Y. (2014). Knowledge sharing among university students facilitated with a creative commons licensing mechanism: A case study in a programming course. *Journal of Educational Technology & Society*, 17(3), 154-167.
- Liu, C., Wu, L. Y., Chen, Z., Tsai, C., & Lin, H. (2014). The effect of story grammars on creative self-efficacy and digital storytelling. *Journal of Computer Assisted Learning*, 30(5), 450-464.

- María L Sanz, d. A., & Maria T Sanz, d. A. (2014). Un modelo explicativo de las relaciones entre variables de la persona y creatividad. *Anales De Psicología*, 30(1), 355-363.
- O'Neill, S. (2011). The Cambridge handbook of creativity. *Canadian Psychology*, 52(4), 323-324.
- Orsini, J., & Coers, N. (2022). Leaders and scholars: How faculty mentoring behavior influences the development of leadership self-efficacy. *Journal of Leadership Education*, 21(1) doi:<https://doi.org/10.12806/V21/I1/R8>
- Pisanu, F., & Menapace, P. (2014). Creativity & innovation: Four key issues from a literature review. *Creative Education*, 5(3), 145-154.
- Pretz, J. E., & McCollum, V. A. (2014). Self-perceptions of creativity do not always reflect actual creative performance. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 8(2), 227-236.
- Sadman, S. (1976). *Applied sampling*. N. Y.: New York Academic Press.
- Simmons, A. L., Payne, S. C., & Pariyothorn, M. M. (2014). The role of means efficacy when predicting creative performance. *Creativity Research Journal*, 26(1), 53-61.
- Stixrud, E. A. (2014). *Leading for creativity: Determining if behavioral modeling accounts for additional variance over transformational leadership in soliciting employee creativity*. Unpublished doctoral dissertation, Chicago School of Professional Psychology, Chicago, Illinois.
- Thundiyl, T. G., Chiaburu, D. S., Li, N., & Wagner, D. T. (2016). Joint effects of creative self-efficacy, positive and negative affect on creative performance. *Chinese Management Studies*, 10(4), 726-745.
- Velasco, R. C. L., Hite, R., & Milbourne, J. (2022). Exploring advocacy self-efficacy among K-12 STEM teacher leaders. *International Journal of Science and Mathematics Education*, 20(3), 435-457.
- Wang, S., Zhang, X., & Martocchio, J. (2011). Thinking outside of the box when the box

- is missing: Role ambiguity and its linkage to creativity. *Creativity Research Journal*, 23(3), 211.
- Webb, D. L., & LoFaro, K. P. (2020). Sources of engineering teaching self-efficacy in a STEAM methods course for elementary preservice teachers. *School Science and Mathematics*, 120(4), 209-219.
- Yasin, R. M., & Yunus, N. S. (2014). A meta-analysis study on the effectiveness of creativity approaches in technology and engineering education. *Asian Social Science*, 10(3), 242-252.
- Yesilyurt, E., Deniz, H., & Kaya, E. (2021). Exploring sources of engineering teaching self-efficacy for pre-service elementary teachers. *International Journal of STEM Education*, 8 doi:<https://doi.org/10.1186/s40594-021-00299-8>
- Yunlu, D. G. (2014). *An integrated view of personal, relational, and organizational resources: How they ignite creative behavior at work*. Unpublished doctoral dissertation, The University of Wisconsin, Milwaukee, Wisconsin.
- Zhang, X., & Zhou, J. (2014). Empowering leadership, uncertainty avoidance, trust, and employee creativity: Interaction effects and a mediating mechanism. *Organizational Behavior and Human Decision Processes*, 124(2), 150.

雕塑的現代內涵：弗雷德里克·萊頓〈與蟒蛇搏鬥的運動員〉與新雕塑

劉彥甫*

摘要

弗雷德里克·萊頓於 1877 年創作的〈與蟒蛇搏鬥的運動員〉，被視為英國新雕塑運動的基石。其以青銅作為材質，脫胎於繪畫創作脈絡中的草圖階段，以立體模型研究平面繪畫空間和結構關係之嘗試，在雕塑媒材上的落實。〈運動員〉展現萊頓折衷古典風格與自然主義的風格呈現，敞開維多利亞時期雕塑的嶄新面向。

本文以萊頓的藝術話語所呈現的審美判斷為起點，其從多元的視覺資料中，凝聚對於義大利藝術脈絡的歸屬與繼承，綜合歐陸自然主義新興的形象塑造品味，成為其藝術創作與論述中的審美品質。其後，分析英國新雕塑運動的時代背景，來自激發時下低迷英國雕塑景況的動機。之中，萊頓〈運動員〉的創作與身為皇家藝術學院院長的職份，起到推波助瀾的效果。〈運動員〉以萊頓嫻熟的唯美主義題材為起點，專注於純粹形式的創作研究，體現在其對於男性裸像與蟒蛇搏鬥之經典題材的承繼，以融會其折衷主義觀點的創作實踐，從雕塑形象的動勢與自然細節的生動表達，與引導觀者盤旋觀看之視覺鋪陳，啟發雕塑反思自身物理性與空間的傳統關係，展現萊頓審美的創造性落地於雕塑創作實踐中，與十九世紀末歐陸現代概念於文藝領域發展之內涵相互輝映之處。

關鍵詞：弗雷德里克·萊頓、〈與蟒蛇搏鬥的運動員〉、現代意涵、新雕塑

*國立臺灣師範大學美術學系研究生

The Modern Context of Sculpture: Frederic Leighton's *An Athlete Wrestling with a Python* and New Sculpture

Yen-Fu Liu*

Abstract

Frederic Leighton's 1877 *An Athlete Wrestling with a Python* is regarded as the cornerstone of the New Sculpture movement in Britain. Created with bronze, *Athlete* has emerged from Leighton's method of painting, which is using three-dimensional clay models to explore the relationship between pictorial space and compositional structure. Eventually, this playful experiment has evolved into an allegory of Leighton's understanding of sculpture. Exhibiting an eclectic style between Neoclassicism and Naturalism, *Athlete* has opened up a new aspect of Victorian sculpture.

Starting from the aesthetic judgement presented by Leighton's artistic discourse, this essay examines how Leighton has perspicaciously adopted both Italian Classicism and European Naturalism from a plethora of visual experiences, rendering them into the foundation of his edifice of aesthetics and artistic endeavors. Subsequently, by scrutinizing the history background of the New Sculpture movement in Britain, one can acknowledge the fact that the rise of the movement has undeniably revived the waxy general mood of sculpture during the latter half of the Victorian Era. Undoubtedly, Leighton's *Athlete* and his position as the President of the Royal Academy of Arts have played a pivotal role in leading British sculpture towards a new chapter. Although originating from Leighton's love of aesthetic motifs, *Athlete* focuses on the creation and study of pure form, while striving as a new interpretation of a classic theme- a male nude wrestling a python. The

*Graduate student, Department of Fine Arts, National Taiwan Normal University, Taiwan.

overall dynamic and the naturalistic details which exude a sense of vitality, together with the composition that grants the audience the opportunity to appreciate the sculpture from all angles, *Athlete* prompts one to reflect on the traditional relationship between a sculpture's own physicality and its surrounding space. At the same time, it illustrates how Leighton has utilized his aesthetic creativity in his sculptural practice, resonating with the uprising development of European modern concepts in the field of literature and art at the end of the nineteenth- century.

Keywords: Frederic Leighton, an Athlete Wrestling with a Python, modern context, the new sculpture

雕塑的現代內涵：弗雷德里克·萊頓〈與蟒蛇搏鬥的運動員〉與新雕塑

壹、前言

19世紀末英國新雕塑（The New Sculpture）的發展，為維多利亞時代晚期雕塑現代意涵開拓新路徑。其致力於尋找啟蒙雕塑的理想形式，以激發時下英國雕塑數十年來死氣沈沈，充斥著陳腔濫調的黑暗季節¹（Gosse，1894）。將古典主義的風格慣例，以自然主義的觀點所帶來的新鮮形象，與雕塑媒材的物質性綜合，朝向複雜化與細節化的視覺路徑邁進，啟發探索雕塑物理存在與所傳達形象表現之間的相互作用²（Getsy，2004）。

英國藝術家弗雷德里克·萊頓（Frederic Leighton，1830-1896）於1877年創作的青銅雕塑〈與蟒蛇搏鬥的運動員〉（An Athlete Wrestling with a Python）（圖1），在新雕塑運動扮演關鍵性角色。Gosse（1894）認為〈運動員〉帶給雕塑一種全新的力量。其充滿生機與陽剛結實的裸體，來自對於自然的仔細研究，為男性裸像與蟒蛇搏鬥的經典題材帶來新奇與活力。由一畫家的偶然嘗試，向專業雕塑家提出的方案，其栩栩如生的嶄新視覺感受，實為英國新雕塑運動的基石（Gosse，1894）。索尼克羅夫特（Hamo Thornycroft）也曾讚揚萊頓為雕塑所做的貢獻：「過去三十年來，雕塑藝術發展快速的部份原因，可以歸功於萊頓對雕塑的惋惜與關注（Read，1982，頁249）。」

¹ Gosse在《新雕塑》（The New Sculpture）一文中，論述19世紀以來英國新雕塑的歷史承繼與逐漸僵化的發展脈絡，由萊頓〈與蟒蛇搏鬥的運動員〉作為分水嶺，樹立新雕塑運動的榜樣，啟開系列對於此風潮之創作與討論（Gosse，1894，頁138-142）。

² Getsy在《替身》（Body Doubles）中繼承Gosse觀點，將萊頓〈運動員〉視為奠定《新雕塑》基石之角度切入，論述其如何為後續雕塑理論的發展設定標準與發揮影響力。其中，Getsy提及萊頓善於製作立體模型做為繪畫作品的參考，間接孕育出〈運動員〉的雛形；而萊頓果斷將模型製成等身男性青銅裸像之舉，更造就他在英國雕塑史中不可取代的創新成就（Getsy，2004，頁15-42）。



圖 1：Frederic Leighton，1877，An Athlete Wrestling with a Python，bronze，174x98x109cm（圖片來源：Wikimedia Commons）

萊頓出生於英格蘭北約克郡的斯卡布羅（Scarborough），藝術培育經驗遍及歐洲大陸，成長時遊學於佛羅倫斯、柏林、法蘭克福、羅馬與巴黎等藝術聖地。作為古典主義與新風格之折衷，其藝術觀點的世界主義，被國際運動經驗加以厚實，也是其熱衷支持 19 世紀下半葉英國大型國際展覽的原因³（Ormond，1999）。然而，萊頓藝術靈感的歸屬，在以皇家藝術學院（Royal Academy）院長身份所發表的演講中，可見義大利與希臘藝術的卓越成就與其於英國發展的潛力，使其在倫敦保持義大利美麗理想的審美判斷⁴，作為其學院身份的彰顯（Rhys，1900）。

雕塑學院風格的典型特徵與現代（Modern）意涵似乎為兩條平行線，在萊頓披上神話外衣的唯美主義繪畫作品之間更有明顯的齟齬。〈運動員〉作為萊頓繪畫研究中發展的雕塑思考，藉由高度拋光的表面與對於裸像細節的精密提煉，結合青銅材質的生動造型，展現出不同於維多利亞雕塑的品質，也提問雕塑由詩畫關係所延伸的時空意識，與形象塑造的動勢問題，啟發新雕塑運動自然主義與細節本位的嶄新美學觀點⁵。本文以萊頓的美學觀點出發，梳理其唯美形式裡古典風

³ Ormond 在《萊頓與其同時代的人》一文中指出萊頓自身知識興趣與文化偏好的開闊視域，來自其成長的世界主義（cosmopolitanism），深受拿撒勒畫派（The Nazarene）、法國繪畫與英國唯美主義影響，故「與他最直接相提並論的畫家可能是歐陸畫家，而不是英國畫家（Ormond，1999，頁 21-22）。」

⁴ Rhys 在《弗雷德里克·萊頓：其一生與作品的插圖紀錄》一書中，梳理萊頓在早期雖旅居諸多歐陸國家，但創作思維仍深受拉斐爾、米開朗基羅、契馬布埃與喬托等義大利藝術家之審美品味影響（Rhys，1900，頁 3-120）。

⁵ 胡永芬《新英國古典主義：雷頓》一書為少數以中文討論〈運動員〉之案例，指出此作之自然

格與自然主義之折衷主義特質，影響十九世紀末新雕塑運動的發展。其後，以其出自繪畫草圖的創作脈絡中，探索雕塑嶄新語彙的偶然實踐，即〈運動員〉為對象，論述其藉由文本的視覺性轉化、材質的表現性，與雕塑空間在觀者介入下的時間性敞開，與現代內涵的關聯性，以理解其對維多利亞雕塑的革新與啟發新雕塑運動現代意涵之影響力。

貳、萊頓的藝術話語與美學特徵

萊頓的藝術觀點於繪畫與雕塑上的實踐，可以自位職皇家藝術學院院長之時，於學院年度宴會所發表之講演進行觀察。儘管因其自身的疾病所耽擱，使其所設計系列性講演循環終究未能完整發表，然其所談論的主題，仍涵蓋彼時歐洲藝術最獨特的時期，「為本時代的藝術批評作出獨特的貢獻（Rhys, 1900, 頁 72）。」萊頓從踏訪歐洲的調研經歷，以自身作為藝術家的角度，對其美學的闡述勾勒出合宜藝術的範疇，賦予其講談批判價值，甚至超越其視覺藝術創作，成為具指導性的現代美學內涵。

在七次系列性演講之中，萊頓從「藝術在世界上的位置」、「藝術與時間、地點與種族身份的關係」、歐洲各國藝術史等主題切入，談及對於時下歐洲藝術之整體觀察，作為培育與改良英國藝術的催化劑。在系列講演之首，萊頓評估當下英國藝術的困境，作為後續演講脈絡發展的基礎。萊頓以義大利繪畫之演變切入，論述其民族氣質在藝術中的表現，匯集藝術家追求人與物之智識的熱切，從文藝復興發展後總結在馬基維利（Machiavelli）與達文西（Leonardo da Vinci）之上。對比當前「缺乏美感，不覺事物外在的莊重與美好，僅具狹隘的功利主義（Leighton, 1897, 頁 9）」的英國繪畫，喪失藝術作為人類內在價值表現的獨特形式，內在的原則與條件。對於現代學生所質疑過去偉大藝術家時空條件的特殊性，萊頓則強調藝術乃由本性深處的力量所激發，與人類文明發展同樣古老，唯

主義表現，為英國時下低迷的雕塑景況挹注活力，被視為「英國雕塑劃時代的經典代表作（胡永芬，2001，頁 12）」。

有真誠的情感作為藝術多元發展的根，能贏得跨時空觀者的共鳴，也是為當前英國藝術應行的方向。而在談及藝術與道德和宗教的關係，萊頓認為藝術自身是獨立的，然不可否認藝術作品在藝術家中介之創造過程，會淺移默化反射的道德與理性之信念。藝術的語言作為人類的表達形式，自身所帶有的職責為直接與間接地喚醒內在情感與智力的感覺，故如義大利藝術之中的宗教情感是令人信服的（Rhys, 1900）。其後，萊頓以西方藝術史各自時代與地點的藝術選粹，從埃及、亞述、希臘藝術，一路談到義大利、西班牙、法國與德國藝術的成就。其善於將藝術成就和民族與國家的特殊性相互關聯，舉凡地理、歷史與人文等，皆成為解釋其藝術成就之歸因，如埃及文化觀裡對於亡者的虔誠照顧，使金字塔、人面獸身展現藝術的寧靜、壯麗、浩瀚，「必已受到了威嚴和持久力量的印記，這些印記不會在他們的記憶中消失（Leighton, 1896, 頁 72-73）。」

在基於自身經驗的藝術陳述中，萊頓從不掩飾其對於其第二故鄉—有著文藝復興傳統之義大利藝術—的熱愛。義大利為萊頓提供「尚未被世界主義（cosmopolitan），又或文明所入侵，作為一塊磁鐵，義大利將萊頓吸引到其身邊（Barrington, 1906, 頁 19）。」萊頓認為義大利人和希臘人是最充滿對美的熱愛，並在其藝術品之體現中達到最卓越的頂峰之人（Rhys, 1900）。萊頓在作品中，試圖接近自然的態度，本質上與希臘近似，即自文藝復興與宗教改革之始，對於身體、物質與靈性交互關係的思考，以認同人自身之美，並以此尺度理性思考事物的本質，獲致自然之美所需的適當平衡以及比例。以明確、清晰的視角，從自然中汲取靈感的思考，使其「就藝術能力而言，萊頓更像是一個希臘人，而不是一個英國人，儘管他在感情和情感方面是英國人（Barrington, 1899, 頁 377）。」

萊頓的創作思考便是基於英國與歐洲學院傳統古典理論的累積，從忠實的模仿自然的外表到藝術家作為中介的改造自然，以達到自然的完善。其中，希臘藝術作為美的最高典範，是萊頓期以喚醒英國審美意識之參照。Barrow（1999）考察萊頓對希臘雕塑中的帷幔（Drapery）風格、人物類型與姿態的研究，以及現代性詮釋，將其繪畫風格的自由發展視為創造力與希臘雕塑傳統的整合，以重振審美卓越性。相較於溫克爾曼（Winckelmann）將菲迪亞斯（Phidias）視為希臘藝術成就的頂峰的新古典主義傳統，萊頓的興趣在接近普拉克西特列斯（Praxiteles）

仿若被風吹動的輕透、漂浮素材，與柔和、拋光表面，是萊頓在古典形式與文本傳統之間，交相調和的表現方式。Baldry (1908) 亦認為自萊頓創作的本能與思維觀之，其更像一個雕塑家而非畫家。除了以雕塑家的視角觀察自然，其所採用漸進式的造型建構技巧，與雕塑的塑造方式極為相似，使其繪畫作品暗示淺浮雕的品質。此雕塑概念的繪畫實踐，自 1860 年代中期之畫作中逐漸明顯，可見一種近似帕德嫩神殿 (Parthenon) 山牆雕塑的布幔塑造方式，成為處理其衣著公式，並朝向一種「更野性的帷幔造型繪畫階段邁進 (Read, 1996, 頁 83)」。在其學生索尼克羅夫特 1875 年的筆記中，萊頓於皇家藝術學院的課堂中「以大英博物館所藏命運三女神 (The Fate of Parthenon) (圖 2) 造型為參考設置模特與其衣著，其腰間的皺褶如同希臘雕塑大理石般美妙地垂落」，「畫出指示衣流方向的折疊，想像你正在以陶土塑造衣折 (Barrow, 1999, 頁 51)」等指導語，亦可說明萊頓專注於雕塑般輕盈與流動的帷幔造型，旨在突出，而非掩蓋軀體的美感。



圖 2：Pheidias, 438BC- 432BC, The Fate of Parthenon, plaster, 123x233cm (圖片來源：Wikimedia Commons)

自然與古典風格調和的實踐，自萊頓細緻、嚴謹的創作階段得到應證。「藝術雜誌」(Magazine of Art) 的編輯斯皮爾曼 (Marion Spielmann) (1889)，在「當前藝術」(Current Art) 一文中詳細紀錄萊頓繪畫實踐的細節。與時下流行的法式英國派 (Franco-English school) 不同，萊頓對於再現日常生活缺乏興趣，致力於繼承與創新學院派對於美的永恆追尋。雅緻的線條於人物與其衣著帷幔中體現，無論構圖大小、複雜與否，萊頓在程式化的創作序列中確保其品質。整體畫面的幾何學建構在裸體人物的和諧關係，萊頓以小尺寸泥塑進行素描研究。確定裸體人物的鋪陳之後，調用以盡可能接近姿勢，從而確定人物結構於畫面上精確的形

式關係⁶ (Rhys, 1900)。自此，精細設計的草稿以線條形式確定，並轉移至畫布上，以暖調單色塗層確定明暗關係。其後，衣著帷幔從畫布上的裸體人物結構之上被以研究，作為部分的裝飾處理同質人物的整體，並考慮色價的協調關係。帷幔與背景的处理雖然纖薄，卻保持銳利而明確的品質，如同其對於萊頓作品的陳述：

.....一旦他決定了配色方案、線條的排列、褶皺的佈置，甚至是最細微的細節，他便很少改變一條線條。.....設計是一種圖案，其中每條線都有它自身的位置，形成與其他線條的適當關係，因此其中一條線的干擾，會使整個齒輪失靈 (Spielmann, 1889, 頁 226)。

萊頓所堅持的創作系統，以勞動換取作品的完整性與細節，企及科學精確度的素描，使靈感的創造性實踐止步於畫布的落地之前，如帕切科 (Francisco Pacheco) 在「繪畫藝術」(Arte de la Pintura) 所述：「素描是繪畫的生命和靈魂；嚴格來說，輪廓，尤其是藝術最企及的。沒有素描，繪畫就是低俗的手藝 (Rhys, 1900, 頁 60)。」而對於裸體人物的研究，不僅是大型繪畫作品的結構研究起點，亦是萊頓期待提升英國藝術以與歐洲大陸主流藝術發展達到一致的品味的方式 (Ormond, 1999)。將希臘雕塑視為美的理想化指標，歸因其雕塑藝術成就奠基於崇尚美的社會說詞，與溫克爾曼在 19 世紀論述希臘社會與希臘雕塑形成關係的影響力敘述帶有相似之處 (Nichols, 2015)。研究作為自然表徵的模特，使背後所隱含的理想化身體落地的創作實踐，希臘雕塑所提供古典形式的參照，在萊頓的美學觀點裡被有彈性的運用。Arscott (1999) 指出萊頓的作品視為古典理想的折衷性質表徵。其不拘泥於歷史敘述性與考古精確性的要求，從中「實踐理想美的現代概念與當代感性 (Ormond, 1999, 頁 26)」。古典文化的普遍性確保觀眾對於希臘神話與傳說新譯的興趣，並以嶄新的複合體面目呈現，是萊頓藉由素描與學院傳統，研究精選、合宜的單獨元素，並組構成一合宜的完整作品之實踐 (Arscott, 1999)，隱涵理想美探索的現代性內涵。同時，萊頓將裸像作為理想美

⁶ Rhys 在《弗雷德里克·萊頓：其一生與作品的插圖紀錄》中提供萊頓詳細的作畫過程紀錄，如對畫中人物的帷幔之嚴謹觀察與研究，與立體參考模型之製作 (Rhys, 1900, 頁 54-70)。

的研究標的，其現代性意義的探索，扭轉維多利亞時代的爭議題材，縱然在 Clark（1956）的眼裡僅是傳統人物風格表現的高尚無性，其將裸體形象視為體現精神與智性之美的方法，仍是彼時英國作為新教國家對於該議題的深刻刺探（Smith，1999）。而萊頓〈與蟒蛇搏鬥的運動員〉作為裸像研究的實踐，反應萊頓古典意識的折衷革新，脫胎自素描觀點的理想身體詮釋，亦為 19 世紀後半葉英國新雕塑發展的影響力因子。

參、新雕塑的萌生

約翰·亨利·佛利（John Henry Foley）逝世後，隨著他的遺作〈艾伯特親王像〉（Prince Albert）在 1876 年豎立於阿爾伯特紀念亭中央，維多利亞雕塑的發展由此劃下階段性的句點。新的篇章則在隔年由萊頓在皇家藝術學院展出〈運動員〉所重新譜寫⁷（Read，1982）。本章節檢視 19 世紀初期英國雕塑之風氣，如何自法蘭西第二帝國衰敗後，受法國現代雕塑之影響，並闡述萊頓所奠定的新雕塑運動基石，與其在雕塑形式上的創新，在學院內外的改革，振興維多利亞雕塑的發展。

新雕塑運動崛起前，英國雕塑時常被報章媒體唾棄，人們認為皇家藝術學院地下雕塑展間環境不佳，作品了無新意，倖存下來的僅是喬治時代（Georgian Era）的雕塑傳統。1870 年代英國雕塑所受的影響來自於三個幾盡枯竭的系統。一為羅馬學派卡諾瓦的傳統，在約翰·吉布森（John Gibson）的作品中，努力保持其尊嚴和光彩，後由帕特里克·麥克道威爾（Patrick MacDowell）承襲，但自其過世後，此傳統落入形式的窠臼。其二是通過威廉·貝恩斯（William Behnes）和亨利·韋克斯（Henry Weekes）從尚特里（Francis Leggatt Chantrey）留存下來，在某種程度上放棄了羅馬式傳統，並趨向自然。其追隨者們比起雕塑表面的處理手法，更注重造型的嚴謹研究。其三則為約翰·弗拉克斯曼（John Flaxman）的魅力所

⁷ Benedict Read 在《新雕塑》（The New Sculpture）一文裡梳理萊頓創作〈運動員〉與成為皇家藝術學院院長後，在學院內外改革雕塑風氣之貢獻，使雕塑家皆至歐陸學習，深受法國雕塑的薰陶，也更大膽地嘗試不同材質的創作可能，並在形式與內容上朝向自然主義的新雕塑模態（Read，1982，頁 289-325）。

保留——不論是對自然微小形式的熱愛，其謙遜的優雅詩意，抑或是威廉·伍德頓（William Woodington）與托馬斯·伍納（Thomas Woolner）作品展現的前拉斐爾主義風格（Gosse, 1894）。

雖然有些人認為新雕塑運動始於阿爾弗雷德·史蒂文斯（Alfred Stevens），但他的作品特質與新雕塑的核心價值不同。新雕塑的核心原則為對自然主義的追求，而史蒂文斯作為貝特爾·托瓦爾森（Bertel Thorvaldsen）的追隨者，習於將模特形塑成服膺其想像之中，以新古典主義模態塑造形象。相較之下，喬治·弗雷德里克·瓦特（George Frederic Watts）1868年所作〈克莉緹〉（Clytie）（圖3），其趨向真實的肉體質感表現，散發無與倫比的生命力，可被視為新雕塑自然表現內涵之先驅（Gosse, 1894, 頁139）。



圖3：George Frederick Watts, 1868, Clytie, painted plaster, 60x80.5x40cm（圖片來源：Wikimedia Commons）

然而，英國新雕塑運動真正的發源地無疑是上一代的法國學派。其可追溯至1833年弗朗索瓦·呂德（François Rude）展出〈年輕的那不勒斯漁夫〉（Young Neapolitan Fisherman）（圖4），為首次嘗試將人體如實精準地再現的作品。但此作與其繼承者卻受到諸多抨擊，為時下人們批評其形象上的粗俗可恥，卻同時被發現此擺脫雕塑對外行人而言毫無生氣的冷漠，呂德也因此創新受到歡迎。法蘭西第二帝國衰敗後，諸多名雕塑家從法國旅至英國創作與發表，其中包括皮埃爾·路易松（Pierre Loison）、讓·巴蒂斯特·卡爾波（Jean-Baptiste Carpeaux）、阿爾貝·歐內斯特·卡里耶·貝洛斯（Albert-Ernest Carrier-Belleuse）與朱爾斯·達魯（Jules Dalou）。其中，卡爾波最受倫敦觀眾的歡迎，也對年輕的一代雕塑家產生巨大的影響（Gosse, 1894）。

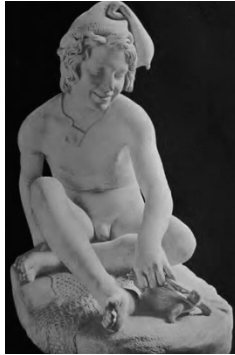


圖 4：François Rude，1831-1833，Young Neapolitan Fisherman，marble，77x45x84cm（圖片來源：Wikimedia Commons）

1870年起，法國現代雕塑作品廣泛出現於倫敦。卡爾波於1871年在皇家藝術學院展出，貝洛斯於1873年展出，而奧古斯特·羅丹（Auguste Rodin）則在分別在1882年展出〈傷鼻的男子〉（Man with the Broken Nose），1884年展出同樣完成於1877年的〈青銅時代〉（The Age of Bronze）（Read，1982）。

〈運動員〉有法國現代雕塑的身影，而萊頓也相當關注巴黎沙龍展的流行趨向。在其產出前，法國雕塑掀起回歸自然的風潮（Read，1982），也因此戈斯認為1876年的巴黎沙龍展無疑對萊頓有著強烈的啟發，如保羅·迪布瓦（Paul Debois）的〈軍事勇氣〉（Courage Militaire）（圖5）和〈慈愛〉（La Charité），為英國新雕塑運動埋下了種子（Gosse，1894）。此外，法國的影響力也隨隔年成立在倫敦的格羅夫納畫廊（Grosvenor Gallery）擴散。首檔展覽展出了三件法國雕塑家的代表作：前述〈軍事勇氣〉、尤金·德拉普蘭切（Eugène Delaplanche）的〈母親教育〉（L'Éducation Maternelle）與亨利·查普（Henri Chapu）的〈聖女貞德在棟雷米〉（Jeanne d'Arc à Domremy）（圖6），題材雖分別為英雄、家庭與歷史，卻充分地展現出法國雕塑的精髓，即豐滿的造型與自然的細節（Read，1982）。



圖 5：Paul Dubois，1876，*Courage Militaire*，bronze，67.95x29.21x30.99 cm（圖片來源：Wikimedia Commons）



圖 6：Henri Chapu，1872，*Jeanne d'Arc à Domremy*，marble，92x117x83cm（圖片來源：Wikimedia Commons）

1877 年皇家藝術學院的雕塑展覽，乍看下雖一如往常地展出丘比特、沐浴的維納斯等枯燥乏味的寓言與神話題材之作品，但一種全新的力量卻從演講廳中央獨立的青銅像〈運動員〉中脫穎而出。這比弗拉克斯曼所夢寐以求的輕柔感來的有活力，一系列多樣且合宜的表面，皆以自然為鏡；如畫的姿態與神情挑戰尚特里與卡諾瓦所秉持的原則，「這是一個全新的東西，由一位畫家向專業雕塑家們所提出，並比他們原先所夢想的藝術形態還要合理且生動（Gosse，1894，頁 140）。」

〈運動員〉的靈感來源，可回溯至其以雕塑模型作為繪畫實踐中人物與空間配置的參考依據。在繪製大尺幅作品〈月桂節〉（*Daphnephoria*）（圖 7）時，為準確把握群像中每個人物的透視與空間的合理性，他善用素描（*Study for Daphnephoria*）（圖 8）與合唱團長模型（*sketch model for “Choragus” from Daphnephoria*）（圖 9）等輔助繪畫研究，而〈運動員〉正是此實驗性摸索的產物。最初，萊頓僅製作一尊 9.5 英吋高的石膏原型（圖 10），但在受到達魯與法國畫家阿方斯·勒格羅（Alphonse Légros）的鼓勵後，便將此模型在托馬斯·布洛克（Thomas Brock）的協助下，製成青銅等身像（Read，1982）。在沒有受任何委託的狀態下就將石膏翻為青銅像，在當時是極為大膽的舉動。1870 年代，青銅主要用於紀念碑或小型作品，很少被認為是雕塑的理想材料，而白色大理石似乎更符應雕塑典

範的想像。因此，雕塑通常會先以白色石膏製成，一但委託後，再使用定位器與專業雕刻師的協助轉為大理石作品（Getsy，2004）。不可否認地，萊頓大膽的舉動不只展現出他對於此作的信心，也闡明法國藝術家之品味如何間接澆灌英國新雕塑運動的種子。



圖 7：Frederic Leighton，1876，The Daphnephoria，oil on canvas，226x518cm（圖片來源：Wikimedia Commons）



圖 8：Frederic Leighton，1876，Study for Daphnephoria，charcoal and pencil on paper，19.6x45cm（圖片來源：Wikimedia Commons）



圖 9：Frederic Leighton，1874，sketch model for “Choragus” from *Daphnephoria*，plaster，38.1x17.2cm
（圖片來源：The Studio I，no. I，1893）



圖 10：Frederic Leighton，1874，An Athlete Wrestling with a Python，plaster，24.8x10.8x16.5cm（圖片來源：<https://www.tate.org.uk/art/artworks/leighton-sketch-for-an-athlete-wrestling-with-a-python-n01761>）

此外，〈運動員〉善用青銅極高的可塑性，展現了肉體緊繃之自然狀態，也成為英國幾十年來第一尊完全裸體的成年男子像（Getsy，2004）。相對地，萊頓依然在他的畫作中，用布料與樹葉遮住裸體男性的生殖器。〈運動員〉象徵著萊頓對於男性裸體的表現方式的革新，並向自然主義邁出了更為激進的一步。此作刺激當時的年輕雕塑家，為男性裸像之詮釋譜出嶄新可能。從古拙時期的青年雕像（Kouros）開始，男性裸體成為反思媒材狀態的典型主題。不論是波留克列特斯（Polykleitos）的〈持矛者〉（Doryphoros）、多那太羅（Donatello）、米開朗基羅（Michelangelo）的〈大衛〉（David）、貝特爾·托瓦爾森（Bertel Thorvaldsen）的〈傑森與金羊毛〉（Jason With the Golden Fleece）或羅丹的〈青銅時代〉都是具有將雕塑傳統化為一種創新手段的自我意識之例子（Getsy，2004）。當時，維多利亞時代的成年男性裸像多依傳統形式塑造，以布料或無花果的葉子來覆蓋生殖器，如約翰·貝爾（John Bell）的〈屠鷹者〉（The Eagle Slayer）（圖 11）僅粗淺地雕琢肌肉組織的粗略印象，而其也在 1883 年對戈斯寫道：「若有機會，我現在能重新做一尊更好的、沒有布料遮掩的〈屠鷹者〉」（Read，1982，頁 289）。」



圖 11：John Bell，1951，The Eagle Slayer，cast iron，60.5x155x105cm（圖片來源：Victoria and Albert Museum）

1878 年，萊頓以〈運動員〉在巴黎世界博覽會上榮獲金牌，隨後成為皇家藝術學院的院長。掌握主導學院藝術發展的權利，萊頓在任職的十八年內積極地推動雕塑，也培養了諸多年輕雕塑家（Read，1982）。1881 年至 1882 年，皇家藝術學院在雕塑展覽的陳設佈局與作品本身有顯著的進展，參展的雕塑作品各自擁有在學院中央大廳展出的獨立空間，提升了觀者的視覺體驗（Gosse，1881）。隔年，三十八件雕塑作品更佔據了整個中央大廳與演講廳，成為重大的焦點（Jones，2018）。雕塑展間的重新部署，展現萊頓改革學院雕塑風氣的決心，呼應當年〈運動員〉贏得眾人矚目的原因。當年，〈運動員〉被放置在演講室的中央，面向中央大廳。此位置使作品格外亮眼，也反應出人們意識到繞著雕像走動以欣賞其完整效果的重要性（Getsy，2004）。

隨著新雕塑運動的興起，學院開始擁有更多主導權，比在工作室傳承制度下的承繼更具影響力。因此，雕塑家通常在皇家藝術學院或南肯辛頓（South Kensington School of Art）學習。而這些雕塑家會先從當地的藝術學校接受基本訓練，如詹姆斯·哈華德·托馬斯（Havard Thomas）在布里斯托爾（Bristol），阿爾弗雷德·德魯（Alfred Drury）在牛津（Oxford），而在倫敦的雕塑家通常選擇蘭貝斯藝術學院（Lambeth School of Art）。除此之外，諸多雕塑家也曾至法國學習：阿爾弗雷德·吉爾伯特（Alfred Gilbert）、托馬斯·史特靈·李（Thomas Stirling Lee）在法國美術學院（École des Beaux-Arts）卡皮埃爾·朱爾斯·卡弗利耶（Pierre-Jules Cavalier）的指導下學習，約翰·特威德（John Tweed）則師承亞歷山大·佛吉爾（Alexandre Falguière）；弗雷德里克·波米羅伊（Frederic Pomeroy）

與喬治·弗蘭普頓（George Frampton）則向安東尼·梅爾西（Marius Jean Antonin Mercié）學習；德魯更跟隨達魯返回法國，1881 至 1885 年在他的工作室裡工作（Read, 1982）。

除學院內雕塑的改革外，萊頓也曾擔任羅蘭·希爾（Sir Rowland Hill）紀念像公開徵件比賽的評審，當年的優勝者是年輕的新雕塑家愛德華·翁斯洛·福特（Edward Onslow Ford）。這尊雕像成功展現別於以往青銅雕像扁平、呆板無趣，卻又試圖以精細雕琢的服飾趨向寫實之型態，福特選擇更精細地處理材質本身，採用多元技法以獲得更生動的表面反射與質感的效果。除此之外，他也曾鼓勵亨利·查爾斯·費爾（Henry Charles Fehr）將他的〈拯救阿德洛莫達〉（Rescue of Andromeda）從石膏轉為青銅，最後順利被尚特里基金收購。當時，萊頓為基金會的行政人員之一，並掌握決定權。基金中的一項條款禁止委託作品的收購，而萊頓則在他任職期間試圖克服這項拘束，鼓勵年輕雕塑家勇於嘗試不同媒材。

新雕塑之美學體現在對雕塑態度的轉變，尤其雕塑家開始運用多元的媒材，如赤陶、青銅等。穆林斯（Roscoe Mullins）在〈雕塑入門〉（A Primer of Sculpture）中表示比起大理石，許多題材，尤其是穿著浮誇華麗裙子的人像以及家庭相關等，適合以赤陶呈現，因其柔軟度使可塑型較高也不需太多勞力，而大理石或青銅則適用於單純的風格以及較高尚之主題（Mullins, 1889）。1877 年，與〈運動員〉一同展出達魯的赤陶作品〈正在哺乳的年輕布洛奈母親〉（A Woman of Boulogne Nursing Her Child）（圖 12），自然地詮釋媒材與題材相互融合所展現的寫實主義風格。而青銅在新雕塑運動的運用比赤陶更加顯著。吉爾伯特〈武裝中的珀爾修斯〉（Perseus Arming）（圖 13）為英國首次復興失蠟法而製成的。此技法可回溯至文藝復興雕塑，能如實展現雕塑表面的細微變化。新雕塑也鼓勵複合媒材的運用，如吉爾伯特焦耳像（Joule），以大理石媒材雕製，人物手中則握有金屬製的科學儀器。同樣地，弗蘭普頓作品的特色在於善用色彩，將不同的材料有效融合，如在作品〈拉米亞〉（Lamia）中運用青銅、象牙與寶石（Read, 1982）。



圖 12：Jules Dalou，1873，A Woman of Boulogne Nursing Her Child，terra cotta，126cm（圖片來源：Wikimedia Commons）



圖 13：Alfred Gilbert，1881-1883，Perseus Arming，bronze，6.8x17.8x12.1cm（圖片來源：<https://www.tate.org.uk/art/artworks/gilbert-perseus-arming-n04828>）

綜觀新雕塑運動的崛起，可洞悉法國現代雕塑的影響。不論是法蘭西第二帝國衰敗後法國雕塑家旅至英國，抑或英國年輕雕塑家赴歐洲深造，皆間接推動雕塑發展。隨著〈運動員〉的廣大迴響，指引英國雕塑朝向自然主義的道路，而萊頓亦戮力改革學院內外雕塑的風氣。媒體也協助推廣新雕塑運動，如「藝術雜誌」（Magazine of Art）與「工作室」（The Studio）等撰寫雕塑評論的新刊物，權威藝評家如戈斯與斯皮爾曼也影響人們對雕塑的看法。〈運動員〉是為英國新雕塑運動之開端，然其發展之成功乃是基於同時代人們的認同，並保持著相似的理想。

肆、〈與蟒蛇搏鬥的運動員〉

萊頓採用人與蛇間之搏鬥題材在藝術史上具有特殊的意義，藝術家們也以多元形式來詮釋相關主題，如勞孔父子與巨蟒、海克力斯（Hercules）與河神阿克羅俄斯（Achelouös）和阿波羅（Apollo）與巨蟒培冬（Python）。本章節透過分析以人與蛇為題材之作品，探索萊頓承襲古典理想的同時，在題材的呈現與媒材的運用上展現雕塑的現代內涵。

在〈運動員〉出現前，人與蛇的鬥爭之題材早已體現於希臘大理石群像〈勞

孔群像〉(Laocoön and His Sons) (圖 14)。16 世紀以來，〈勞孔群像〉所展現的相關主題即廣為人知，更通過溫克爾曼與萊辛 (Lessing) 的著作廣泛傳播，也因此維多利亞時代的人早已對其相當熟識，不免將此作與〈運動員〉比較。〈勞孔群像〉捕捉特洛伊祭司勞孔與他的兩個兒子被海蛇纏繞而死的壯烈景象。勞孔神情極為痛苦，三人痙攣扭曲的身軀表示肉體已達極限。在構圖上，勞孔群像成金字塔型，將緊張的氛圍收束，傳遞絕望的窒息感。溫克爾曼認為雕像中的勞孔雖深陷痛苦的深淵，卻不嚎啕大叫，反而壓抑著自己的情緒，展現希臘藝術秉持的古典理想——「高貴的單純和靜穆的偉大」(Noble Simplicity and Calm Grandeur)。而萊辛在〈勞孔：詩與畫的界限〉(Laocoön: An Essay on the Limits of Painting and Poetry) 中，提出所有藝術皆是模仿自然與再現現實的觀點，來自詩與畫於服膺自然的前提，兩者在題材、媒介與形式之實踐，分別在基於時間與空間的藝術形態上展開。萊頓繼承文藝復興以來，以〈勞孔群像〉為對象啟發的美學探索，反思並轉譯男性裸像與蟒蛇纏鬥中，掙扎情緒的靜穆、高尚之美，使奧斯卡·王爾德 (Oscar Wilde) 評論：「〈運動員〉絕對有資格與勞孔群像放置在一起，一並欣賞 (Wilde, 1877)。」



圖 14：Hagesandros, Athenedoros, and Polydoros, early first century C.E., Laocoön and His Sons, marble, 208x163x112cm (圖片來源：Wikimedia Commons)

同樣表現人與蛇鬥爭的雕塑，佛朗索瓦·博西奧（François Joseph Bosio）在巴黎羅浮宮的青銅像〈海克力斯博戰變形河神阿克羅俄斯〉（Hercules Fighting Acheloüs Metamorphosed into a Snake）（圖 15）在題材的呈現手法與媒材更趨近〈運動員〉。此作品參照〈變形記〉（Metamorphoses）中，海克力斯和河神阿克羅俄斯互相爭奪與德涅拉（Deianira）結為夫妻之事，阿克羅俄斯形變成一條巨蛇，但海克力斯馬上就將其捏死。此件青銅像刻劃男性裸像，一手緊掐巨蛇，一手高舉石塊，準備砸向巨蛇的剎那。海克力斯以壯碩體態與惡勢力搏鬥的相似姿態也



圖 15：François Joseph Bosio，1824，Hercules Fighting Acheloüs Metamorphosed into a Snake，bronze cast by Carbonneaux，260x210x95cm（圖片來源：Wikimedia Commons）



圖 16：Frederic Leighton，1869-1871，Hercules Wrestling with Death for the Body of Alcestis，oil on canvas，132.4 x 265.4 cm（圖片來源：Wikimedia Commons）

曾出現於萊頓 1871 年的油畫作品〈海克力斯為阿柯絲提斯與死神搏鬥〉（Hercules Wrestling with Death for the Body of Alcestis）（圖 16）。在希臘神話中，半人半神的海克力斯，是一名相當卓越的運動員，並在第一屆的奧林匹克中贏得多數項目。而博西奧的海克力斯形象趨近一名現實中的男子，沒有任何多餘的配件明確表示其為出自於神話的角色。

除了海克力斯與阿克羅俄斯的傳說，阿波羅與培冬間的爭鬥，也是相當經典的題材。在希臘神話中，培冬為蓋亞（Gaia）所生，為住在德爾斐（Delphi）並負責守衛神示所的巨蟒。而在希吉努斯（Hyginus）撰寫的〈傳說集〉（Fabulee）中，赫拉（Hera）因嫉妒泰坦女神勒拖（Leto）身懷宙斯（Zeus）的兩個孩子—

阿波羅與阿耳忒彌斯（*Artemis*），便指示培冬去迫害懷孕的勒拖。懷著怨恨，阿波羅出生後闖入蓋亞的神示所，並將培冬射死（*Hyginus*，1872）。

在阿波羅與培冬典故的詮釋上，諸多藝術家皆鉅細彌遺地依循神話再現阿波羅戰勝培冬之榮景。威廉·透納（*William Turner*）在他 1811 年的〈阿波羅與培冬〉（*Apollo and Python*）（圖 17）描繪阿波羅手拿弓箭，屠殺了培冬。畫面中，血肉模糊的培冬被黑暗吞噬，象徵光明戰勝黑暗。而 16 世紀矯飾主義雕塑家彼得羅·弗蘭卡維拉（*Pietro Francavilla*）的大理石雕像〈阿波羅戰勝培冬〉（*Apollo Victorious over Python*）（圖 18）展現了男性裸像的理想美。阿波羅左手持弓箭，高舉右手，挺著修長卻壯碩的身軀與腳邊落敗的培冬成對比。藝術家們多選擇琢磨文本中阿波羅戰勝培冬之結局，彰顯英雄的勝利與邪惡的退敗。



圖 17：Joseph Mallord William Turner，1811，*Apollo and Python*，oil on canvas，145.4x237.5cm（圖片來源：Wikimedia Commons）



圖 18：Pietro Francavilla，1591，*Apollo Victorious over Python*，marble，160.5cm（圖片來源：Wikimedia Commons）

儘管在神話中，阿波羅使用弓箭，而非徒手殺死巨蟒，此敘事仍為詮釋人與蛇之間的鬥爭的畫面構成提供靈感。在萊頓〈運動員〉的形象構思中，運動員雙腿被蟒蛇緊緊纏繞，右手緊掐巨蟒，在兩者對峙之間呈現緊張的狀態。觀者僅見人與蛇搏鬥之進行式，卻無法得知衝突最後的結果。萊頓欣賞古埃及、亞述和希臘雕塑，而他的繪畫作品也帶有神話色彩。萊頓曾表示〈運動員〉是他在繪製〈月桂節〉時製作參考模型衍生而出的作品，可推測其靈感發想於阿波羅神話。

〈月桂節〉文本源自奧維德（Ovid）〈變形記〉中阿波羅與黛芙妮（Daphne）的神話故事。阿波羅在愛神之箭的催化下，狂熱地追求黛芙妮。為逃脫阿波羅的追求，黛芙妮化為一棵月桂樹，因此月桂樹成為阿波羅最喜愛的樹，向上延展的枝葉彷彿其對黛芙妮綿延不絕的愛。每七年，底比斯人皆會將月桂樹獻給阿波羅，以紀念戰勝伊奧利亞人的榮光，而〈月桂節〉描繪的正是事件中的慶祝儀式，而非黛芙妮為躲避阿波羅化為月桂樹之過程（Getsy, 2004）。〈月桂節〉缺少歷史畫所具備的敘事性或說教重點；相似地，萊頓也以去文本敘事性的手法構思〈運動員〉，體現藝術的現代意涵的純粹形式探索（Prettejohn, 2000）。從〈月桂節〉與其他繪畫作品，可察覺〈運動員〉與阿波羅神話的聯繫，且每當萊頓談及〈運動員〉之蛇時，總稱其為蟒蛇（Python），暗示著阿波羅神話，因此許多學者將〈運動員〉與此文本相互關聯。

在材質上，萊頓的〈運動員〉直接將小石膏模型製成等身青銅像，在當時是相當大膽與前衛的作法，也使其能馬上被尚特里基金（Chantrey Bequest）收購。該基金根據尚特里的遺囑設立，予皇家藝術學院代表國家，收購在英國創作的當代藝術作品。然而，遺囑條款禁止委託作品——這一條款也阻礙雕塑的購藏。根據基金的解釋，付費將一件作品用青銅重新鑄造或轉化為大理石就相當於委託一件新作品。此阻止許多將雕塑納入收藏的考慮，因為很少有雕塑家有資源或傾向在沒有買家的情況下鑄造或雕刻他們的作品。而萊頓讓〈運動員〉第一次就以青銅材質展出的策略得到了回報。1877年，它是國家在基金下購買的第一尊雕塑（Getsy, 2004），但其並非只有青銅的版本。1887年，卡爾·雅各布森（Carl Jacobson）曾委託萊頓將〈運動員〉製成大理石版本，因認為其是英國學派的最佳典範。萊頓曾試圖遊說雅各布森以青銅複製會更加理想，因一模一樣的大理石版本會缺少支撐點而不穩定，但雅各布森仍對大理石有所堅持。因此，萊頓為〈運動員〉添加一個樹幹加以支撐，製作了一尊折衷的大理石版本（圖 19）。此作主要由新銳雕塑家波米羅伊操刀，並在協助萊頓製作青銅〈運動員〉的布洛克工作室中執行。1891年，當大理石版的〈運動員〉於皇家藝術學院展出，雖獲得不少好評，但少數藝評家認為此版本缺少原版精力充沛的生機氣息（Jones, 1996）。



圖 19：Frederic Leighton，1891，An Athlete Wrestling a Python，marble，175.3x97x108cm（圖片來源：Wikimedia Commons）

約書亞·雷諾茲爵士（Sir Joshua Reynolds）曾認為雕塑最基本的媒材為大理石，因大理石具有和諧與單純之特質。而萊頓的青銅〈運動員〉展現出肉體表面的精密細節，以媒材本身具彈性的可塑性，改變雕塑材質的因循看法（Prettejohn，2000）。檢視大理石的〈運動員〉、〈勞孔群像〉與〈阿波羅戰勝培冬〉，可發現其皆有一支撐站立的輔助結構，不論是以樹幹造型抑或純粹台座。相似地，博西奧的〈海克力斯為阿柯絲提斯與死神搏鬥〉雖為青銅製，然最初原型則為大理石。青銅翻模原為巴黎杜樂麗花園（Tuileries Garden）所需而製，但其翻模仍保留支撐海克力斯與蛇的樹幹。相較之下，萊頓的青銅〈運動員〉在沒有任何多餘支點的情況下，單手懸空地向外伸出，緊掐從腿部纏繞向上的蟒蛇，唯有雙腳作為著地的支撐點，反映出青銅作為雕塑媒材的優點。

萊頓的〈運動員〉不論是在題材的詮釋手法上或是媒材的運用上皆為英國維多利亞雕塑的發展開拓了新的篇章。在題材的詮釋手法上，承襲古典傳統中理想裸體男子之樣態，以神話作為靈感，觸及生死掙扎的經典議題，卻不是單純文本敘事的再現，而是專注於雕塑形式之特色。此作的價值不在於其對文本的形塑，而在三維空間之雕塑藝術形式探索。〈運動員〉與維多利亞時代的理想雕塑背道而馳，缺乏明確引用神話和歷史抑或傳遞說教信息，卻能被同時代的人們接受與讚賞，可歸功於萊頓折衷地將古典美學與新雕塑思維巧妙地融合。相反地，當戈斯 1883 年目見史特靈·李〈女性的黎明〉（Dawn of Womanhood）時，表示其仿

佛從真人肉體翻模而出，不刻意追求人體的理想美，僅是一個醜陋裸體的複製。三年後，羅丹的雕塑也被皇家藝術學院拒絕展出。〈運動員〉雖提倡自然主義，但現實中，人們仍對藝術保持著某種理想。英國當時的藝術品味可以接受萊頓的〈運動員〉，但還不能接受寫實主義更猙獰醜陋的一面（Read，1982）。毋庸置疑地，萊頓的〈運動員〉如同〈勞孔群像〉啟發米開朗基羅，成為英國新雕塑運動開端的穩固基石。

伍、裸像的折衷造型：〈運動員〉與現代性

現代性一詞，在文藝理論的詮釋，如波特萊爾（Charles Baudelaire）於「現代生活的畫家」（*Le Peintre de la vie moderne*）中認為「正是過渡、短暫、偶然，就是藝術的一半，另一半是永恆和不變。」古典畫家在波特萊爾眼中，具有一種現代品質，來自於其服裝、髮型、舉止、目光與微笑與其所發生時代的協調性。雖然此表象過度、短暫、偶然，卻如同波特萊爾「我們全部的獨創性都來自時間打在我們感覺上的記憶」的陳述，現代性中最為動人的創造特徵，在於從流行的事物中提取包含在歷史中富有詩意之物，從過度中抽離出永恆的實踐（Baudelaire，1863；郭宏安，2012）。

經驗新舊過度之間的差異性，從古典作品之中研究審美的邏輯與普遍性原則，並將感受放諸於瞬息萬變的世界，以彰顯當下的特徵，可以作為萊頓〈運動員〉中所表徵英國新雕塑運動的現代性參照。〈運動員〉試圖為雕塑制定一套帶有現代意義的嶄新嘗試，不僅來自萊頓對於雕塑平滑、細節性的表面工藝投注，亦源自對雕塑敘事性題材的創新。Getsy（2004）視〈運動員〉自萊頓繪畫實踐的發展而來，其作為展覽空間之中三維立體物件的存在，隨時間推移所體驗的環繞觀看方式，是為其雕塑理想之托寓，而此舉措與其歷史背景之外產生共鳴，啟發新雕塑重審雕塑的形式特質。

〈運動員〉採用獨立站姿的男性裸像，捕捉與蟒蛇搏鬥的激烈一瞬，憑藉對於肌肉的細膩刻畫，所給予的整體印象為其生動的活力，藉由其運動身體的雕塑靜止性呈現與觀者環視設計的時間性敞開。Statham（1877）認為此作所表現的人

體，因處於緊張而集中的動作狀態，提供了一個激發動勢的明顯動機。作為人物形象的再現，很難找到一個更充滿活力與肌肉發達男子氣概的樣本，同時沒有著名例子所特有的誇張，凸顯其對立式平衡（*contrapposto*）的動靜平衡傳統繼承，與溫克爾曼對希臘雕塑將富於特徵的瞬間與心靈的高尚融為一體，表現在痛苦中最接近平靜的狀態相輝映。

〈運動員〉一作的現代意涵，在斯皮爾曼「當今英國雕塑」（*British Sculpture of Today*）中，指出此作缺乏來自維多利亞時代雕塑傑作中的表達性，而專注於作品結構的鋪排、製作技巧與鑄造的實踐，「他所追求的是美和形式的表達，忽視了情感。萊頓關注的不是情感，而是與雕塑如何與繪畫表現不同（*Spielmann*，1909，頁 382）。」縱然在命名上帶著運動員面具的阿波羅，與萊頓對於蟒蛇的生物學身份的堅持，從文本的虛構情節召喚的敘事性框架未曾失效，或也符合萊頓學院身份之實踐理想。其綜合古典主義與自然主義之雕塑實踐，所敞開時間性與情節化的意象，可自折衷主義的現代意涵分析之。

赫伯特·里德（*Herbert Read*）（1964）認為現代雕塑的藝術演化發生於遵行形象創造者的深度構思，以及挑戰人文主義傳統純粹形式的絕對價值。在現代主義之前，印象主義與折衷主義是為雕塑傳統的變體。前者以羅丹為代表，其現代意味存在於作品視覺的寫實主義革新中。羅丹繼承文藝復興以來人文主義與視覺逼真性之交叉，與運用技巧與方法上的完整性表現量感與體塊的感受性真實。折衷主義（*Eclecticism*）則在藝術上主張自由融合與自身不同的各類藝術風格，無論是借鑑自身文明中的原始資料，抑或是參考與自身文化相異的外來主義（*Exoticism*）⁸（*Read*，1964；林榮森，1988）。折衷主義本身為受限制的演化，雖政治或經濟上的因素不可避免，其形成進程受個人品味判斷的影響的程度，勝過歷史需求的時代性關聯。

波特萊爾在「論折衷主義與懷疑」中，對於折衷主義敞開的品味表示擔憂：

折衷派是一條想在四面風中行駛的船.....試驗相互矛盾的方法，一種藝術侵犯另一種藝術，在繪畫中引入詩、思想和感情，所有這些現代的災難

⁸ 赫伯特·里德於《現代雕塑簡史》一書中，以折衷主義觀點論述雕塑自傳統朝向現代之演化，注重於藝術家個人本位之審美判斷興趣（*Read*，1964；林榮森，1988，頁 33-50）。

都是折衷派獨具的毛病（郭宏安，1987，頁277）。

對於多元視覺資源致使創作失焦的憂慮，萊頓謹守自然中進行理想挖掘的先決條件，在里德所論述七種介入現代藝術的主流外來風格中，早期希臘、托斯坎尼與基督教藝術無疑佔據其藝術觀點主要位置，卻也廣泛表達對於各藝術範疇的興趣，如在1888年利物浦藝術大會中的致詞：「在我們自己的半球外還有一個現代國家，其對卓越藝術的渴望在歐洲其他地方普遍存在，其程度是聞所未聞的（Barrington，1906，頁350）。」其提示如日本、波斯、伊朗等體現在藝術與工藝上的獨特審美氣質，其完整度使高貴的精神價值流溢，是為振奮與提升時下英國藝術的參照。

1886年，羅丹作為法國現代雕塑的代表，〈伊克塞爾的田園詩〉（*Idyll of Ixelles*）被英國皇家藝術學院沙龍拒絕。Read（1982）認為此因沒有造型選擇與缺乏線條美追求，使法國現代雕塑的寫實主義，為萊頓以折衷的自然主義所轉譯與繼承，「通過潛在的理想主義調和寫實，使英國接受萊頓的學院品味（Read，1982，頁325）。」〈運動員〉展現與蟒蛇搏鬥充滿暴力與戲劇性的短暫動作，亦如羅塞蒂（Rossetti）的評論：「在生命與能量方面的卓越表現，以在風格上非常自然的方式——既不忽視普通自然，也不過度依賴於其中（Rossetti，1877，頁539）。」作品中對於身體現代意涵想像，使裸體成為目的本身，標示出萊頓對於完美形式的追求。

〈運動員〉敞開雕塑空間的觀看實踐，亦是其現代意涵的顯影。此作為其繪畫之前的立體素描，以旋動的方式觀察以評估平面空間的結構問題，被延伸到三維感知方式。Getsy（2003）認為〈運動員〉透過蟒蛇環繞運動員的身體盤旋，為觀者在雕塑周圍建構一條視覺途徑。蟒蛇分割運動員的裸像的整體性，以至無法建立一完整的雕塑視圖；另一方面，其權充運動員身體從對峙性至螺旋性的複雜演繹指示線，鼓勵觀者繞行以連貫地掌握身體的完形，如同環繞（*Circumambulation*）以聖物為圓心盤旋之運動。

萊辛在「勞孔」中，所提出對於詩畫關係的影響力論述，認為繪畫藉由視覺同步的現象，表現一種立即被整體理解和欣賞的空間；詩歌則依賴時間展開，在歷時性的感受之中實踐鑑賞。在詩與畫塑造形象方式上的基礎分別，各自代表時

間與空間的論述設計，萊頓進一步將雕塑與萊辛的繪畫概念分開。〈運動員〉避免空間的描繪，而是鼓勵觀者繞行雕像一周，以便在形象的連貫性觀賞，促使觀者思考雕塑物質性的持續性經驗是如何被回憶和鞏固（Getsy, 2004）。

Prettejohn（2000）認為將萊頓納入現代藝術史的反直覺性操作，比藝術的現代主義史中範疇修訂的設想更為激進，是來自其現代判斷的未能性所引起的反思，即格林伯格（Greenberg）所定義的：「現代主義的本質，批評學科本身而非顛覆之。」對萊頓作品的解釋，反應古典與現代藝術的關聯，縱然表面無疑是學院風格的典型，其折衷主義特徵戲劇性地將針對其藝術的詮釋帶回到現代性意涵的追索，體現審美的純粹性探索。〈運動員〉藉由將波特萊爾對於雕塑的批評放大：「一次展示了太多的面向，並提供了一種幾乎無政府主義的觀看體驗，與一百種不同的觀點（Mayne, 1965；Getsy, 2004）。」作為萊頓闖入雕塑領域的偶然性痕跡，在經典題材的詮釋上，動作的持續性被賦予正面性以外的觀點，將雕塑的塊體解放至空間中，在促使觀者行動的視覺指引鋪陳，使作品的當下性聚焦，也綜合雕塑媒材空間語彙與其時間感延伸的獨特性。

陸、結論

職為皇家藝術學院的院長，萊頓在 1888 年利物浦藝術大會的致詞，曾以雕塑為例，試圖警醒時下英國公眾對於藝術本質的認識所展現的冷漠與盲目性。其對於公共場域所林立的紀念性雕塑的現況表示不滿：

即使是紀念個人優秀公共服務的紀念碑，也應成為他紀念性的不朽作品，而不僅是其形象的持存。他的肖像將成為紀念碑的一部分，但其主要特徵應是以藝術的形式，體現或說明為他贏得了他的同胞的崇敬的美德——即使這被認為是徒勞的（Barrington, 1906, 頁 353）。

民族闖蕩藝術成就的尊嚴感，作為國家偉大的一個因素，是政府有責任培養、促進和向世界宣揚的一個因素，以培養民族擁有敏銳而持久的感受性品味，是萊頓的官方身份所發揚的核心美學觀點。然正如其常被引用的宣示：「我首先是一

名工人，然後是一名官員（Barrington，1906）。」撇開萊頓的官方身份與藝術成就關聯的社會性因素，其對於藝術實踐中純粹審美品質的感受和樂趣，與對形式固有力量的無意識，此促使其情意積極激發想像力的美德，是這種純粹而嚴謹的藝術尊嚴主要依靠的力量。萊頓藝術品味折衷古典形式與自然主義內涵，在國際主義者的目光中，使作品中複合性品質以對於古典皮相的永恆承諾中實踐。

〈運動員〉一作沿著英國學院派的典型路徑，卻超越既定公式的承繼，反思雕塑本身的定義並重新建構。其展現在萊頓面對藝術史縱深與文化廣度等多元視覺資源的目光中，與古典形式與自然主義系統的折衷性，闖蕩純粹形式之美，以實踐個人品味判斷。作為少數的美學概念之雕塑實踐，此作以立體造型來探詢三維空間裡使其感到困惑的動勢與形式的問題，以身為畫家的觀點再審雕塑媒介的媒材表現性。青銅上表現細節的細膩細節與展現身體靈活性的複雜扭轉，在人與蛇搏鬥的形象創造歷史中，以時間性開拓探索身體的空間觀點，將延伸萊辛詩畫關係的差異性，鑑賞人體四肢與蟒蛇與開放空間的相互滲透，提示帶有積極意義的觀者互動論。〈運動員〉從雕塑造型外延審美對象的身體性交互，觀者參與的身體感潛力被以提問，並由 20 世紀英國現代藝術之發展中繼承與創新。

新雕塑的影響力陳述，將〈運動員〉視為關鍵性節點之論述方式，來自其從學院品味的普遍性基礎，進一步探索微妙的身體造型和肌肉組織的細膩渲染，隱含古典審美與自然主義細節的折衷展示，與波特萊爾論述永恆美與現代美二元觀在歷時性演變的視野中，所考察現代性內涵的方式不謀而合。作為展示身體範疇的聚焦，透過雕塑媒介表現詮釋裸像現代意涵的可能。作品由空間至時間意義的展開，將經驗的積累綜合成一個齊美的完形。雕塑的生命形象於此成為觀者相遇與物體記憶的定向核心，以自省方式建構觀者的嶄新體驗，在感官現時共存的意義上，展現雕塑語言的創新，與當下性現代內涵的深意。

參考文獻

林榮森（譯）（1988）。*現代雕塑簡史*（Modern sculpture : a concise history）（原作者：H. Read）。長沙市：湖南美術出版社。（原著出版年：1964）

- 胡永芬 (2001)。新英國古典主義：雷頓。臺北市：閣林文創股份有限公司。
- 郭宏安 (譯) (1987)。波德萊爾美學論文選 (原作者：C. Baudelaire)。北京，人民文學出版社。(原著出版年：1863)
- 郭宏安 (譯) (2012)。現代生活的畫家 (LE PEINTRE DE LA VIE MODERNE) (原作者：C. Baudelaire)。上海市：上海譯文出版社。(原著出版年：1863)
- Arscott, C. (1999). The Artist as Artificer. In T. Barringer & E. Prettejohn (Eds.), *Frederic Leighton: antiquity, Renaissance, modernity* (pp.3-18). New Haven, CT: Yale University Press.
- BALDRY, A. L. (1908). *LEIGHTON*. London, England: T. C. & E. C. JACK.
- Barrington, R. (1906). *The Life, Letters and Work of Frederic Baron Leighton of Stretton, VOL. I*. London, England: George Allen, Ruskin House.
- Barrington, R. (1906). *The Life, Letters and Work of Frederic Baron Leighton of Stretton, VOL. II*. London, England: George Allen, Ruskin House.
- Barrow, R. (1999). Drapery, Sculpture and the Praxitelean Ideal. In T. Barringer & E. Prettejohn (Eds.), *Frederic Leighton : antiquity, Renaissance, modernity* (pp.49-66). New Haven, CT: Yale University Press.
- Baudelaire, C. (1846). The Salon of 1846. In Jonathan Mayne (Ed.), *Art in Paris 1845-1862: Salons and Other Exhibitions* (pp. 41-121), London, England: Phaidon Press.
- Getsy, D. (2003). Encountering the Male Nude at the Origins of Modern Sculpture. Rodin, Leighton, Hildebrand, and the Negotiation of Physicality and Temporality. In J. Nathan & A. Roesler-Friedenthal (Eds.), *The Enduring Instant: Time and the Spectator in the Visual Arts* (pp. 297-313). Berlin, Germany: Gebr. Mann.
- Getsy, D. (2004). *Body Doubles: Sculpture in Britain, 1877-1905*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Gosse, E. (1881). The Royal Academy in 1881. *Fortnightly Review*, 29, 689-703.
- Gosse, E. (1894). The New Sculpture: 1879-1894. *Art Journal*, 56, 138-142.
- Hyginus, C. J., & Schmidt, M. (1872). In M. Schmidt (Ed.), *Hygini Fabulae* (pp. 17-18). Jenae: Apud Hermannum Dufft.
- Jones, C. (2018). *1882, A "Vigorous" Year for Sculpture*. Retrieved from <https://chronicle250.com/1882#catalogue>

- Jones, S. (1996). Classicism: 1866-80. In S. Jones (Ed.), *Frederic, Lord Leighton: Eminent Victorian Artist* (pp. 183). New York, NY: H.N. Abrams.
- Leighton, F. (1897). *Addresses delivered to the students of the Royal Academy*. London, England: K. Paul, Trench, Trübner.
- Mullins, E.R. (1889). *A Primer of Sculpture*. London, England: Cassell & Company.
- Nichols, Kate. (2015). *Greece and Rome at the Crystal Palace: Classical Sculpture and Modern Britain, 1854–1936*. New York, NY: Oxford University Press.
- Ormond, R. (1999). Leighton and His Contemporaries. In S. Jones (Ed.), *Frederic, Lord Leighton: eminent Victorian artist* (pp. 21-40). New York, NY: H.N. Abrams.
- Prettejohn, E. (2001). Modernism of Frederick Leighton. In D. P. Corbett & L. Perry (Eds.), *English Art 1860-1914: Modern Artists and Identity* (pp. 31–49). New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Read, B. (1982). *Victorian Sculpture*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Read, B. (1996). Leighton and Sculpture. In S. Jones (Ed.), *Frederic, Lord Leighton: eminent Victorian artist* (pp. 21-40). New York, NY: H.N. Abrams.
- Rhys, E. (1900). *Frederic Lord Leighton: An Illustrated Record of His Life and Work*. London, England: George Bell & Sons.
- Rossetti, W. (1877). The Royal Academy Exhibition (Fourth and Concluding Notice). *The Academy*, 11(267), 539-540.
- Smith, A. (1999). Nature Transformed: Leighton, the Nude and the Model. In T. Barringer & E. Prettejohn (Eds.), *Frederic Leighton: antiquity, Renaissance, modernity* (pp.19-48). New Haven, CT: Yale University Press.
- Spielmann, M. (1889). Current Art. *The Magazine of Art*, 12, 224-230.
- Spielmann, M. (1909). British Sculpture of To-Day. *Journal of the Royal Institute of British Architects*, 16(11), 373-394.
- Statham, H. (1877). At the Royal Academy. *Fortnightly Review*, 28, 69-85.
- Wilde, O. (1877). The Grosvenor Gallery. *Dublin University Magazine*, 90, 118-126.

新北市藝術領域輔導團對小學藝術教育推動成效之研究

吳光瑛* 陳嘉成**

摘要

近年來的國際教育趨勢，比以往更為重視藝術，從傳統的 STEM（Science，Technology，Engineering，Mathematics）演變到現今的「STEAM」便是一個很好的例子，其中的 A 便是加入了「ART」的元素。臺灣之藝術教育也慢慢與國際接軌，新北市更是一直以來都努力在深耕藝術這一領域，可謂之藝術教育推動龍頭。因此，本研究之目的主要為建構一套評鑑指標，探討小學藝術領域教師知覺新北市藝術領域輔導團之輔導情形。首先本研究透過文獻分析及訪談藝術領域專業人員，輔以預試問卷之實施，得出藝術教育推動成效指標，並以自編之「藝術領域輔導團藝術教育推動成效量表」進行問卷調查，研究對象為新北市 250 位曾參與藝術領域輔導團舉辦之活動的非輔導團成員小學藝術教師，共獲 201 份有效問卷。研究結果顯示藝術領域教師知覺新北市藝術領域輔導團成效整體之現況屬高等程度，以課程與教學專業知能層面的知覺最高，而教師精進層面知覺最低；服務年資 10 年以下、七星分區及三重分區對新北市藝術領域輔導團輔導成效整體層面的現況有較高的知覺；不同性別、教育程度、擔任學校職務、學校規模對新北市藝術領域輔導團輔導成效整體層面的現況並無顯著差異。最後，根據研究結果提出具體建議，以供教育行政機關、輔導團之參考。

關鍵詞：藝術領域輔導團、成效指標、藝術教育

* 國立臺灣藝術大學藝術與人文教學研究所研究生

** 國立臺灣藝術大學師資培育中心教授

A Study of the effectiveness of the New Taipei City Arts Counseling Group to the Promotion of Primary Art Education

Kuang-Yu Wu* Chia-Cheng Chen**

Abstract

The international education trends are more emphasized on arts than ever before in recent years. The evolution from traditional STEM (Science, Technology, Engineering, Mathematics) to STEAM today is a good example. The “A” is the element with “ART” added. Art education in Taiwan is also gradually in line with international standards, and New Taipei City has always been working hard in the field of art. It can be said to be the leader in promoting art education in Taiwan. Therefore, the purpose of this study is to construct a set of evaluation indicators, and explore art teachers of primary school’s perception of the New Taipei City art field counseling group. First of all, this research used literature analysis and interviewed with professionals in the field of art. Then supplemented by the implementation of the pre-examination questionnaire, so the indicators of the effectiveness of art education promotion were obtained. Then, a questionnaire survey called” Artistic Field Counseling Group Art Education Promotion Effectiveness Scale” was implemented. The research object were 250 primary school art teachers in New Taipei City who had participated in the activities organized by the art field counseling group that are not members of this group. A total of 201 valid questionnaires were obtained. The results of this study are:Teachers in the art field

* Graduate Student, Department of The Graduate School of Art and Humanities Instruction, National Taiwan University of Arts

** Professor, Department of Teacher Training Center, National Taiwan University of Arts

perceive that the overall effectiveness of the New Taipei City Art Field Counseling Group is at a high level, with the highest level of perception in curriculum and teaching professional knowledge, and the lowest level of perception in teacher improvement. With less than 10 years of service experience, the Qixing Division and the Sanchong Division have a high level of awareness of the overall level of the effectiveness of the New Taipei City Art Counseling Group. There are no significant differences between genders, education levels, school positions, and school scales on the overall level of the effectiveness of the guidance of the New Taipei City Art Field Counseling Group. Finally, suggestions are made based on the research results for the reference of educational administrative agencies and counselling groups.

Keywords: art field counseling group, performance index, art education

新北市藝術領域輔導團對小學藝術教育推動成效之研究

壹、緒論

從古至今，藝術一直以來都是人們生活中不可或缺的元素，從最簡單的食器、容器，到人們穿著的服飾、飾品，再到傢俱、建築等，都不難發現藝術的存在，可見藝術的重要性。教育也常常被認為是一種藝術，John Dewey 曾說過：「教學就是一種藝術，真正的教師就是藝術家（Dewey，1910/1995）」。

在台灣，日治時期主要培養學生具備藝術實用技能，以能夠將所見之物體準確描繪下來為目的，到 1997 年公布的「藝術教育法」，以培養藝術人才，增進全民藝術涵養、美感素養與創造能力，提升藝術鑑賞能力，陶冶生活情趣並啟發藝術潛能為目標（教育部，2015）。而 2014 年起推動的兩期五年計畫，主要透過美感教育讓學生能夠發現、探索、體驗，從人與自己、人與他人、人與自然生態的互動中培養「發覺美」、「探索美」、「感受美」、「認識美」及「實踐美」的能力，進而將這些能力運用於生活之中（教育部，2018）。可見藝術教育從早期的技能培養，轉換成培養藝術知能、提升藝術鑑賞能力，再逐漸變為增進學生美感素養。

近年來的國際教育趨勢，比以往更為重視藝術，傳統的 STEM（Science, Technology, Engineering, Mathematics）演變到現今的「STEAM」便是一個很好的例子，其中的 A 便是加入了「ART」的元素。再者，面對接踵而來的科技與 AI 時代，機器人已取代了許許多多的工作，但機器人無法取代的，是人類感受美的能力。因此，將 ART 結合進 STEM 的學習，是有助於引發學習動機並展現出人類獨有的情感與創意的，也因此，如何教「藝術」變成了一個相當重要的一環。隨著藝術與美感教育的重要性提升，藝術領域教師的角色重要性顯而易見，教師自身的專業素養必然是不可或缺的，而這些專業的增能在進入教職生涯後，主要便是透過各縣市藝術領域輔導團員的協助，來增進自身能力及專業素養。從施琇瑩與陳順利（2007）、魯名凱（2012）的研究中發現，教師對於輔導團的需求屬高等程度，而國教輔導團

也可以直接協助教師的專業成長，因此國教輔導團員之專業就非常重要。既然教師對於輔導團的需求頗高，若輔導團的專業度不夠或是輔導效能不彰，則教師將對輔導團喪失信心，因此，本研究主要便是要探討藝術領域輔導團對小學藝術教育推動之成效如何，並訂定研究目的如下：

- 1.建構一套新北市藝術領域輔導團對小學藝術教育推動成效之評鑑指標
- 2.探討小學藝術領域教師知覺新北市藝術領域輔導團之輔導成效情形

貳、文獻探討

一、國民教育輔導團的發展

國民教育輔導團成立近 60 年，並隨著時代的脈動及社會的變遷，不斷的調整組織、輔導方向與輔導方式，以期能充分發揮輔導功能，提升教師之教學品質。輔導團之核心理念為：「一日輔導員，終身輔導員」，因此教學輔導可說是永無止境的。研究者綜合各文獻對於輔導團發展之脈絡，整理出國教輔導團發展的五個時期，並分述如下。

（一）臺灣省教育廳時期（1958~1973）

1956 年起，臺灣省教育廳為提升國民教育素質，有意創立輔導團。1958 年 5 月，遂成立「臺灣省國民教育巡迴輔導團」，也就是國民教育輔導團前身，定期巡迴全省各縣市實施教學輔導，協助教師解決教學問題，並提供教師新知（邱錦昌，1995）。到了 1964 年，為了配合「國民教育五年計畫」及推動、策畫、提供各縣市教師在職教育與彌補法定人員的不足，臺灣省政府教育廳開始設立「縣市國民教育輔導團」，直到 1967 年各縣市之輔導團即全部成立。自此由「省輔導團-縣市輔導團」為中心的「中央-地方」輔導團網絡已然建構完成（陳麗麗，2013）。

1968 年 8 月，臺灣省政府為了配合九年國民教育的實施，擬定「革新縣市教育行政組織及人事制度原則」，主要將縣市教育科一律改為教育局、擴充員額編制，並將教育局及國民中小學教育人事之任免遷調權交由省教育廳統一辦理，以提高

教育行政人員之標準，並加強教育主管單位職權，以建立起健全的縣市教育行政制度（臺灣省政府，1983）。經過這一改革，輔導人員之素質已然提高許多。

（二）精簡組織發展期（1974~1998）

1973 年，因行政院通令精簡組織機構，撤除臺灣省國民教育巡迴輔導團。到了 1983 年，臺灣省政府教育廳為了宣導教育政策及提供教學輔導，認為輔導團實有存在之必要，才又恢復設置停辦了十年的國民教育輔導團（邱錦昌，1995）。

直到 1998 年，不論是省輔導團或是縣輔導團的發展皆具有特色及很大的成就感。以省輔導團來說，省輔導員皆為各縣市之優秀教師，教師們也因認為進入省輔導團是極為光榮的事而努力，此外，省輔導員在進行巡迴輔導時，不僅傳遞教育部重要政策及教授教學技巧，也以面對面的方式與各縣市教師分享、討論教學成效，更運用教學演示方式，讓教師們能夠進一步討論課程與教學上可能發生的問題。以縣輔導團來說，因省輔導團將會評比各縣市之成效而給予優良縣市獎勵，因此縣輔導團也會為了爭取好成績而加強推動各項教學輔導與研發各種創新教學方法（秦葆琦，2008）。

（三）停滯期（1999~2003）

1998 年臺灣省精省，「省輔導團」便隨著臺灣省教育廳的廢除而走入歷史，使得中央-地方國民教育輔導團之網絡瓦解，而各縣市輔導團也因為缺乏省教育廳的經費幫助，或停止運作或勉強營運（吳清山，2011）。2000 年政府召開國民教育輔導團會議，會議中達成共識，認為應該調整舊有輔導團的設置以因應九年一貫課程之改革，因此此時期為國教輔導團面臨組織轉型與變革的一大挑戰。

（四）九年一貫時期（2004~2018）

2003 年，教育部推動「九年一貫課程與教學深耕計畫」，企圖重新恢復過去的教學輔導網絡，並強化與健全國民教育輔導團運作，三年內就培育了近千位的深耕種子教師，期盼他們回各縣市後，能夠進一步培訓與帶領縣市輔導團員，並深入學校協助教師實踐課程發展與評鑑，解決新課程執行問題。

九年一貫實施後，教育部為了落實國民教育法相關法規及國民中小學九年一貫課程綱要之規定，建構中央與地方教學輔導網絡、健全教學輔導組織、發展教師

教學專業知能、精進教師課堂教學能力、提升教師教學效能等，以落實推動國民中小學課程綱要，達成預期目標。

（五）十二年國教時期（2019~現今）

自 2000 年起，延長教育年限的聲浪就不斷興起。教育部於 2001 年進行「延伸國民基本教育年限規劃研究」，積極規劃與審視延長國民教育的可行性。教育部於 2007 年成立「十二年國民基本教育工作小組」，推動十二項前置準備措施及完成《十二年國民基本教育規劃方案》。同年 2 月開始推動十二年國民基本教育，並決定自 2009 年起全面實施。然而因為理念及實務上仍有許多爭議，以致於此想法始終未能落實。

教育部後於 2014 年訂定「十二年國民基本教育實施計畫」，作為準備實施十二年國教之依據，將之分成兩個階段，前九年為國民教育，對象為 6 到 15 歲之國民；後三年為高級中等教育，對象為 15 歲以上之國民。接著並發布「十二年國民基本教育課程綱要總綱」，其理念立基於九年一貫教育，以有教無類、因材施教、適性揚才、多元進路及優質銜接等五大理念為主。

二、輔導團成效指標

張素貞（2009）指出，國民教育輔導團主要角色及功能應該是在課程與教學的主軸上，不但經營必須走向專業，也必須具備領導的能力，協助一般教師進行專業成長，可見深耕教學現場為輔導團的首要之務。因此，輔導員之專業知能成長更顯的重要，其專業能力，是必須透過不斷的培養與精進，才能有所成就。林俊彥與翁博威（2009）的研究中指出，教學輔導教師應具備的專業能力包括：任教學科的專業知識、教學示範的能力、良好的課程設計能力、教學視導的能力、班級經營的能力、良好的人際溝通技巧、領導的能力及輔導的能力等。潘惠玲等人（2004）的研究中，也提出了輔導員專業能力指標包括規劃能力、教學能力、管理能力、評鑑能力與專業發展能力等五層面，因此，一位稱職的輔導團員，不但應該要有專業學科及專業輔導的能力，亦要具備班級管理、溝通協調等能力。

要了解教師專業成長已然不易，若要評估其成效更為困難（張素貞、李俊湖，

2012)，因為要評估成效，就要先了解中央對國民教育輔導團的期待，以及輔導團應扮演的角色與任務，因此評估成效是有其重要性。評估不但可以幫助我們了解計畫或方案之實施狀況，還能關注目標達成程度與檢視尚未完成之內容，若未達到預期效益，也能透過評估幫助了解原因，並從中學習，以提高成效。本研究之輔導團成效探討經過研究者之文獻整理及配合中央政策，發現戴淑芬（2016）的「國民教育輔導團課程與教學輔導成效指標系統」是經過層層文獻分析，從張德銳等人（2002）的文獻及輔導團年度表現的指標中，將文獻轉化成問卷草案的四大層面，因此研究者認為其問卷為本研究最適合參考之問卷，經過電訪後徵得其同意，不過因其問卷為對國民教育輔導團各領域的成效研究，不是單純的藝術領域輔導團，因此本研究在參考其量表做為本問卷草案後，進一步訪問 4 位專家學者，包括前任新北市藝術領域召集人吳 ○ 如、現任新北市藝術領域召集人王 ○ 旺、資深藝術領域輔導團員張 ○ 湄、鍾 ○ 如等，進行問卷之修正，遂編修為「藝術領域輔導團藝術教育推動成效量表」進行施測，以了解新北市藝術領域輔導團對小學藝術教育推動的成效程度。

三、小結

研究者整理完輔導團發展後發現，部分的論述不盡相同，年代也有些許出入，因此研究者反覆比較不同文獻的異同，以期能將完整的輔導團脈絡做一次整理，並透過參考其他文獻，將輔導團一些重要分水嶺以不同時期做劃分，整理出一個較完整的脈絡。在十二年國教時期，因為相關文獻較少，因此大部分是參考教育部之文獻，並將之整合為輔導團之近年來的發展，也期望將來能夠提供給其他學者參考，盡一分心力。

本研究最重要的問題為如何訂出「藝術領域輔導團藝術教育推動成效量表」，這部分研究者參考了許多文獻以及訪談專家學者，最後以戴淑芬的量表作為參考，在訪談專家學者後形成問卷草案，並進行預試問卷施測，最後經過修正後形成正式問卷。

參、研究方法

一、研究變項

本研究的主要目的是經由調查小學藝術領域教師，知覺新北市藝術領域輔導團之輔導情形，來建構一套評鑑指標，以探討藝術領域輔導團藝術教育推動成效。在背景變項方面包括性別、服務年資、教育程度、學校職務、學校規模、學校所在地區等六項，而效標變項包括課程與教學專業知能、教學輔導、課程領導、課程與教學政策協作、教師精進等五項，以討論不同背景變項之教師，對於輔導團成效整體層面及各層面之現況差異情形，如圖 1：

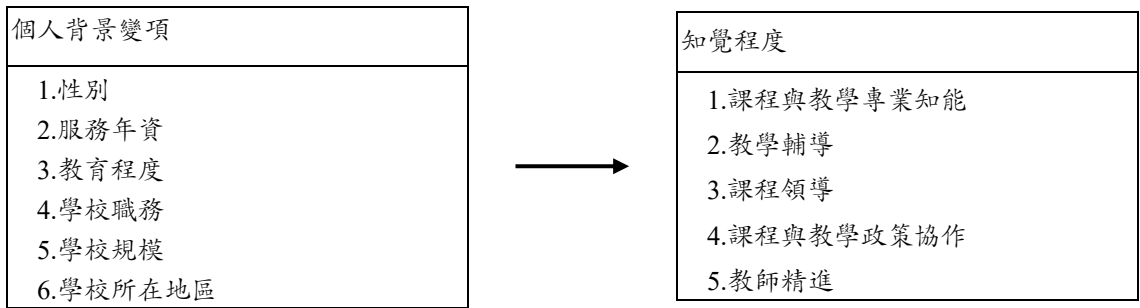


圖 1：研究變項關係圖

二、研究對象

本研究採質量並重研究取向，首先進行文獻探討，在研究過程中使用半結構式訪談法進行訪談，並參考其他與此研究相關學者之研究問卷，編製訪談大綱，訪問 4 位藝術領域專家學者對於新北市藝術領域輔導團對小學藝術教育推動的成效之看法，以此作為量化問卷之初步問卷。在問卷草案形成後，隨即實施預試問卷測驗，預試問卷發放 50 份，回收 46 份，扣除 2 份無效問卷，共計 44 份有效問卷，有效問卷回收率為 88%。測驗完後進行項目分析、因素分析及信度分析，配合專家學者之看法及研究者本身之看法，編修成「藝術領域輔導團藝術教育推動成效量表」之正式問卷進行施測。

正式問卷總計發放 250 份，回收 211 份，扣除 10 份無效問卷，共計 201 份有

效問卷，有效問卷回收率為 80.4%。為了使抽樣之樣本具有代表性，避免隨機對象填答造成偏誤，本研究採立意取樣，施測地區為新北市，對象為有受過藝術領域輔導團輔導之非輔導團成員藝術教師，並將背景變項彙整成表 1。

表 1：不同背景變項之描述性統計摘要表 (N=201)

背景變項		<i>n</i>	百分比
性別	男	37	18.4
	女	164	81.6
服務年資	10 年以下	86	42.8
	11~19 年	54	26.9
	20~29 年	49	24.4
	30 年以上	12	6.0
教育程度	學士畢業	89	44.3
	碩士畢業	111	55.2
	博士畢業	1	0.5
學校職務	視覺藝術老師	124	61.7
	表演藝術老師	0	0.0
	音樂老師	64	31.8
	其他	13	6.5
學校規模	12 班以下	45	22.4
	13~48 班	89	44.3
	49 班以上	67	33.3
學校所在地區	淡水分區	19	9.5
	文山分區	24	11.9
	瑞芳分區	9	4.5
	七星分區	20	10.0
	雙和分區	21	10.4
	新莊分區	25	12.4
	板橋分區	39	19.4
	三重分區	26	12.9
三鶯分區	18	9.0	

三、研究工具

(一) 藝術領域輔導團藝術教育推動成效量表

本量表為自編量表，抽取新北市 250 位曾參與藝術領域輔導團活動的非

輔導團小學藝術教師，調查不同背景變項的藝術教師，知覺新北市藝術領域輔導團的輔導成效差異情形。本量表採個別施測，作答方式採 Likert 式五點量表。計分時由「極符合」得五分，逐次降低至「極不符合」得一分。將各分量表所含題目累加即為總分。分數越高，表示受試者認為藝術領域輔導團對小學藝術教育推動之程度越高；反之，則越低（附錄二）。

（二）量表信度、效度

1.項目分析

本研究將量表總分的前、後 27% 分出高分組和低分組，進行獨立樣本 t 檢定，以檢驗高分組和低分組在量表總分是否具有顯著的差異。本研究之項目分析，其決斷值皆高於 3，且皆達顯著水準，可見所有試題均具有鑑別度，應予以保留。

2.因素分析

在項目分析後，為了檢測問卷的建構效度，即接著進行因素分析。本研究根據理論探究結果，問卷的層面架構亦已確定，並經由專家學者檢核，不過為求謹慎，仍進行因素分析，以增加本研究之嚴謹性。本研究之因素分析採主成分分析，轉軸法使用直接斜交法進行，首先判斷 KMO 值是否大於 .6 及是否達顯著水準，並檢驗其因素負荷量是否同時佔據多個因素，以作為預試題目之刪除標準。預試分析中，各層面 KMO 值皆大於 .70 且皆達顯著水準，表示適合進行因素分析。正式問卷分析中，各層面 KMO 值皆大於 .80 且皆達顯著水準，表示適合進行因素分析。

3.信度分析

本研究採 Cronbach α 係數進行信度分析，以了解量表之內部一致性。預試分析中，總表之 α 值達 .97，各層面 α 係數與總量表達 .88、.91、.94、.89、.76，顯示本問卷之總表與各層面內部一致性高，信度佳。在正式問卷分析中，總表之 α 值達 .98，各層面 α 係數與總量表達 .91、.93、.93、.93、.82，顯示本問卷之總表與各層面內部一致性高，信度佳。

四、研究流程

本研究之研究流程如下：

（一）初擬成效指標之問卷

經過文獻整理分析，輔以訪談 4 位專家學者後所擬定。

（二）預試問卷施測

發放 50 份，回收 46 份，扣除 2 份無效問卷，共計 44 份有效問卷。

（三）資料處理

施測後經過項目、因素及信度分析以考驗信效度，配合專家學者及研究者本身之看法，編修形成「藝術領域輔導團藝術教育推動成效量表」

（四）正式問卷施測

發放 250 份，回收 211 份，扣除 10 份無效問卷，共計 201 份有效問卷。

（五）資料處理分析

施測後進行因素分析及信度分析以考驗信效度。接著進行不同背景變項在各分層面上之差異分析。

（六）提出結論與建議

針對研究結果進行結論與提供相關建議。

在資料收集的過程中如何保有信效度的部分，研究者以半結構式訪談法進行 4 位專家學者之訪談（附錄一），並按照訪談大綱之流程進行；而在問卷寄出時，也有麻煩各校主任協助發放給學校之藝術領域教師，並在資料回收時仔細登錄進統計軟體，因此資料收集的過程應確實保有信效度。

肆、研究結果與分析

一、新北市藝術領域輔導團成效指標之現況

為瞭解藝術領域教師知覺輔導團各層面現況指標之高低，研究者彙整出輔導

團成效指標現況之描述性統計摘要表如表 2。

表 2：輔導團成效指標現況之描述性統計摘要表

各層面與分層面指標	N	現況		換算成百分位數 (%)
		M	SD	
藝術領域輔導團成效整體	201	4.50	.42	90
課程與教學專業知能層面	201	4.59	.44	91.8
專業知識分層面	201	4.63	.41	92.6
研究創新分層面	201	4.50	.57	90
教學輔導層面	201	4.53	.45	90.6
教學實施分層面	201	4.57	.44	91.4
教學推展分層面	201	4.56	.50	91.2
專業對話分層面	201	4.46	.54	89.2
課程領導層面	201	4.46	.50	89.2
政策指導分層面	201	4.47	.53	89.4
問題解決分層面	201	4.42	.54	88.4
同儕協助分層面	201	4.48	.59	89.6
課程與教學政策協作層面	201	4.47	.46	89.4
計畫執行分層面	201	4.54	.49	90.8
組織運作分層面	201	4.45	.54	89
整合資源分層面	201	4.26	.60	85.2
團隊合作分層面	201	4.57	.52	91.4
教師精進層面	201	4.45	.53	89
熱忱分層面	201	4.45	.53	89

從表 2 中可知，在輔導團成效整體層面現況部分，平均數達 4.50，屬高等認同程度。再細看各層面，由高而低依序為：課程與教學專業知能、教學輔導、課程與教學政策協作、課程領導及教師精進。在分層面中，「課程與教學專業知能」以專業知識最高，研究創新較低；「教學輔導」以教學實施最高，專業對話最低；「課程領導」以同儕協助最高，問題解決最低；「課程與教學政策協作」以團隊合作最高，整合資源最低，可見藝術領域教師認為輔導團成效之現況，以課程與教學專業知能層面為最高肯定，代表新北市藝術領域輔導團在課程及教學專業上是獲得極大肯定的。

其次，在教學上，教學輔導高於課程與教學政策協作及課程領導，代表藝術領

域教師認為輔導團在教學上的成效大於課程，與現今教學仍為首要，次要才是課程的理念不謀而合。在課程與教學政策協作、課程領導與教師精進層面中，差別並不大，平均數皆大於 4，顯示藝術領域小學教師對於新北市藝術領域輔導團之推動成效仍有極高評價。此與戴淑芬（2016）之研究分析結果部分相符，戴淑芬之研究結果亦認為課程與教學專業知能層面屬最高評價，其次為教學輔導，不過稍微不同的是接著為課程領導，再來才是課程與教學政策協作。研究者探其原因，12 年國教課程實施後，因素養導向的理念，使得教育不再只是教得好及學得會，而是要能融會貫通，有效運用到生活之中，因此「課程與教學政策協作」中輔導員與地方人員協同，一起為該地創造課程與教學政策的願景、目標之形塑與推展，將課程有效與該地文化結合，變成了更重要的一環，因此在「課程與教學政策協作」上便略高於「課程領導」。

二、不同背景變項在藝術領域輔導團成效指標之差異分析

（一）不同性別之藝術領域教師對輔導團成效指標現況差異分析

從表 3 中可知，輔導團成效整體層面之平均數女性略高於男性，經 t 考驗之不同性別教師在輔導團成效整體現況差異 t 值為 -1.193 ，顯著性為 $.234$ ($p > .05$)，未達顯著差異，顯示新北市藝術領域輔導團之輔導不會因為教師性別不同而有所差異。此結果與魯名凱（2012）南投縣國教輔導團研究、陳麗麗（2013）臺中市國教輔導團及戴淑芬（2016）國教輔導團之研究結果相符，雖上述結果皆顯示男性平均略高於女性平均，研究者究其原因，應是在藝術領域教師裡，女性占大多數，而輔導團輔導成效又高，因此女性平均便稍高於男性。

表 3：不同性別之藝術領域教師對輔導團成效整體現況差異分析

層面	性別	<i>N</i>	<i>M</i>	<i>SD</i>	<i>t</i> 值	<i>p</i> 值
整體	男	37	4.42	.45	-1.193	.234
	女	164	4.52	.42		

(二) 不同服務年資之藝術領域教師對輔導團成效指標現況差異分析

從表 4 中可知，其平均數高低排列為 10 年以下、20~29 年、10~19 年及 30 年以上。顯著性為 .01 ($p < .01$)，由此可知服務年資上的不同，在輔導團成效整體層面上有顯著差異，進一步以 *Scheffe* 法進行事後比較分析，可以得知 10 年以下高於 30 年以上且 20~29 年高於 30 年以上。

研究者推測原因，認為相較於資深教師，新進教師多半充滿教學熱忱；隨著時代不同，教材教法也一直在精進，然而資深教師認為以前所學的教材教法，應已足夠面對教學現場所需，因此比較不願主動去學習輔導員所推動的新觀念。而年輕教師因較無教學經驗，較能適應新式教材教法，因此對於輔導團認同度便會較高。此結果與魯名凱（2012）之研究相符，不過陳麗麗（2013）之研究結果顯示任教年資與輔導團成效並無顯著差異，研究者認為可能是該研究將服務年資分得太細，以 5 年為一組，會使得各組的差異縮小，導致無顯著差異。

表 4：不同服務年資在輔導團成效整體之差異情形

層面	服務年資	N	M	SD	變異來源	SS	df	MS	F 值	p 值	事後比較
整體	1. 10 年以下	86	4.56	.44	組間	2.049	3	.683	3.893	.01**	1>4
	2. 10~19 年	54	4.47	.37	組內	34.566	197	.175			、
	3. 20~29 年	49	4.54	.34	總和	36.615	200				3>4
	4. 30 年以上	12	4.12	.66							

** $p < .01$

(三) 不同教育程度之藝術領域教師對輔導團成效指標現況差異分析

從表 5 中可知，依其平均數高低排列為學士畢業、碩士畢業及博士畢業。顯著性為 .411 ($p > .05$)，由此可知教育程度上的不同，在輔導團成效整體層面上沒有差異。而因為博士畢業之教師樣本數只有一人，因此研究者無法判斷其真實的平均，亦無法進行有效分析。

表 5：不同教育程度在輔導團成效整體之差異情形

層面	教育程度	N	M	SD	變異來源	SS	df	MS	F 值	p 值
	學士畢	89	4.52	.41	組間	.327	2	.164	.893	.411

整體	碩士畢	111	4.49	.43	組內	36.288	198	.183
	博士畢	1	3.98	-	總和	36.615	200	

(四) 不同學校職務之藝術領域教師對輔導團成效指標現況差異分析

此部分使用單因子變異數分析。結果如表 6 所示，從表中可知，依其平均數高低排列為音樂教師、視覺藝術教師及其他教師，顯著性為 .754 ($p > .05$)，由此可知學校職務上的不同，在輔導團成效整體層面上沒有差異。究其原因，因新北市藝術領域輔導員包含視覺、音樂及表演三科，在每次的分區輔導中都會有不同領域之輔導員進行輔導，能兼顧藝術領域不同科之教師，因此使不同科之小學藝術教師對於輔導團的輔導成效沒有太大差異。

表 6：不同學校職務在輔導團成效整體之差異情形

層面	學校職務	<i>N</i>	<i>M</i>	<i>SD</i>	變異來源	<i>SS</i>	<i>df</i>	<i>MS</i>	<i>F</i> 值	<i>p</i> 值
整體	視覺藝術教師	124	4.49	.58	組間	.105	2	.052	.283	.754
	表演藝術教師	-	-	-	組內	36.511	198	.184		
	音樂教師	64	4.63	.36	總和	36.615	200			
	其他	13	4.40	.43						

(五) 不同學校規模之藝術領域教師對輔導團成效指標現況差異分析

從表 7 中可知，依其平均數高低排列為 49 班以上、12 班以下及 13~48 班。顯著性為 .209 ($p > .05$)，由此可知學校規模上的不同，在輔導團成效整體層面上沒有差異。研究者推測原因，新北市藝術領域輔導團之到校輔導，採申請制，因此不管學校規模如何，只要學校有進行到校輔導申請，輔導團便會排定適當時間到該校輔導，因此輔導團的輔導成效與教師所在學校規模的大小並無太大關係。此結果與陳麗麗（2013）及戴淑芬（2016）之研究相符。

表 7：不同學校規模在輔導團成效整體之差異情形

層面	學校規模	<i>N</i>	<i>M</i>	<i>SD</i>	變異來源	<i>SS</i>	<i>df</i>	<i>MS</i>	<i>F</i> 值	<i>p</i> 值
整體	12 班以下	45	4.47	.40	組間	.575	2	.287	1.579	.209
	13~48 班	89	4.46	.46	組內	36.040	198	.182		

49 班以上	67	4.57	.41	總和	36.615	200
--------	----	------	-----	----	--------	-----

(六) 不同學校所在地區之藝術領域教師對輔導團成效指標現況差異分析

從表 8 中可知，依平均數高低排列為七星分區、三重分區、新莊分區、板橋分區、雙和分區、文山分區、三鶯分區及淡水分區、瑞芳分區。顯著性為 $.000(p < .001)$ ，由此可知學校所在地區上的不同，在輔導團成效整體層面上有顯著差異，進一步以 *Scheffe* 法進行事後分析，可知七星分區、雙和分區、新莊分區、板橋分區、三重分區 > 淡水分區；七星分區、新莊分區、板橋分區、三重分區 > 瑞芳分區；七星分區、三重分區 > 三鶯分區。

探其原因，新北市藝術領域輔導團雖每年皆會定期進行 9 大分區之輔導，不過因為申請之學校眾多，有些學校可能只接受過一次輔導，因此在問卷發放過程中，研究者針對近五年內輔導團輔導過的學校進行問卷調查，其中瑞芳分區幾個學校中，因當時接受輔導之藝術領域教師已離開，導致回收率不佳，樣本數因此偏少，若遇到極端值便會被放大。在七星分區歷年來有較多新進教師，學習慾望較強，因此透過輔導團的輔導活動增進了不少專業知能，因此滿意度便較高。至於三重分區一直以來都是新北市藝術教育發展蓬勃地區，不少藝術教育活動都是由此區發展出來，例如藝術饗宴、藏書票展、剪紙展、集體創作.....等。因此本區的藝術教師向來學習力就很強，對輔導團績效認同感自然較高。

表 8：不同學校所在地區在輔導團成效整體之差異情形

層面	學校所在地區	N	M	SD	變異來源	SS	df	MS	F 值	p 值	事後比較
----	--------	---	---	----	------	----	----	----	-----	-----	------

	1.淡水分區	19	4.08	.57	組間	10.681	8	1.335	9.884	.000***	4, 5, 6,
	2.文山分區	24	4.40	.37	組內	25.935	192	.135			7, 8 > 1
	3.瑞芳分區	9	4.02	.38	總和	36.615	200				
	4.七星分區	20	4.81	.25							4, 6, 7,
整體	5.雙和分區	21	4.58	.31							8 > 3
	6.新莊分區	25	4.61	.42							
	7.板橋分區	39	4.60	.41							4, 8 > 9
	8.三重分區	26	4.70	.17							
	9.三鶯分區	18	4.24	.22							

*** $p < .001$

伍、研究結論

(一) 藝術領域教師知覺新北市藝術領域輔導團成效現況屬高等程度，其中以課程與教學專業知能層面的知覺最高；教師精進層面知覺最低

根據本研究分析結果發現，輔導團輔導成效整體層面之描述性統計分析，藝術領域教師認為輔導團推動成效符合程度在五等量表中，平均數達 4.50，顯示藝術領域教師知覺新北市藝術領域輔導團輔導成效程度很高，尤其以課程與教學專業知能層面最高，代表藝術領域教師認為輔導團具有極高的專業知識。其次為教學輔導、課程領導，代表藝術領域教師認為輔導團在教學上的示範或輔導成效大於課程領導。雖然教師精進層面平均最低，不過探究其中原因，是否願意邀請輔導員進行備、觀、議課此題之平均僅為 4.03，若忽略此題不記，其餘平均可達到 4.55，僅次於課程與教學專業知能層面，顯示教師雖認為輔導團的輔導能夠有效精進自己，不過卻較無意願邀請輔導員進行備、觀、議課。探究其原因，其一，可能是邀請輔導員來進行備、觀、議課，較有被訪視、督察之感受，其二，若輔導員到校，學校必須準備的更加充分，在多一事不如少一事的心態下，讓此題的平均值僅為 4.03，此問題是值得深思並再做進一步之研究。

在藝術領域教師知覺藝術領域輔導團成效的五個層面中，「課程與教學專業知能」及「教學輔導」之成效現況認同超過 9 成，其餘層面都在百分位數 89~89.4% 之間，屬中高等滿意度，整體而言可以看出教師們對於輔導團之輔導成效屬非常滿

意。研究者進一步探究原因，發現新北市藝術領域輔導團從 101 學年度起開始辦理「分區研究社群計畫」，其主要目的除了輔導員展現專業及提供教學輔導外，也提升教師專業成長能力，並藉由教學實務進修提升輔導員及種子教師教學演示能力，以提高學生學習成效。

以 108 學年度第一學期為例，第一分區為「音樂研究社群組織與課程」，其工作坊與講座分別在國家音樂廳與文德國小，進行有關手鼓、合唱教學之實務與技巧；第二分區為「視覺藝術研究社群組織與課程」，其工作坊課程地點為蘆洲國小、大觀國中、民安國小及中山國小，分別進行陶藝實作、藝術教材教法之使用、版畫及陶藝工具介紹、教導上釉技巧等；第三分區為「表演藝術研究社群組織與課程」，工作坊地點為中山國小，主要課程為討論表演藝術課的實踐及創造性舞蹈；第四分區為「新媒體藝術研究社群組織與課程」，其工作坊也在中山國小，主要課程為探討電腦燈的互動控制，期望學員能增進電腦教學相關知能（新北市教育局，2019）。也因此讓新北市藝術領域教師對於輔導團有更深的了解以及滿意度。

（二）服務年資 10 年以下、七星分區及三重分區對新北市藝術領域輔導團輔導成效整體層面的滿意度現況有較高的知覺；服務年資 30 年以上、淡水分區及瑞芳分區對其滿意度現況有較低的知覺

根據本研究分析結果發現，教師之服務年資及學校所在地區不同在知覺輔導團輔導成效上有顯著差異，其中服務年資 10 年以下及 20 ~ 29 年藝術教師對輔導團輔導成效明顯高於 30 年以上之藝術教師，其中又以 10 年以下最高。研究結果亦發現，九大區的教師對輔導團成效指標現況上有顯著差異，其中以七星分區、三重分區、新莊分區、板橋分區及雙和分區認同度較高，在其中又以七星及三重兩分區最高；而淡水分區、瑞芳分區及三鶯分區認同度較低，其中又以淡水及瑞芳兩分區最低。

（三）不同性別、教育程度、擔任學校職務、學校規模對新北市藝術領域輔導團輔導成效整體層面的滿意度現況並無顯著差異

在整理過去的文獻中，均可見到不同背景變項教師對輔導團之運作、功能、成效、滿意度……等，均有顯著差異或部分顯著差異存在（陳麗麗，2013；蔡洺岑，

2016；魯明凱，2012；戴淑芬，2016)。根據本研究分析結果發現，女性教師在知覺輔導團的成效上高於男性教師，不過並未達到統計上之顯著差異，顯示輔導團的輔導兼顧男性與女性，使其對於輔導團輔導成效知覺程度一致。在教育程度上，依其平均數高低排列為學士畢業、碩士畢業及博士畢業，不過卻未達顯著差異，顯示教育程度上的不同，在輔導團成效整體層面上並沒有差異。而此次博士受測者僅一人，若有更多博士畢業教師接受施測，或許會有新發現。在擔任學校職務方面，依其平均數高低排列為音樂教師、視覺藝術教師及其他教師，不過卻未達顯著差異，顯示出輔導團的輔導在藝術領域各科都有兼顧。在學校規模方面，依其平均數高低排列為 49 班以上、12 班以下及 13~48 班，不過卻未達顯著差異。

陸、建議

(一) 地方教育機關甄選或培育輔導團員，首應重視課程與教學專業知能

本研究發現，藝術領域教師知覺輔導團成效的現況以課程與教學專業知能層面最高，其次為教學輔導、課程與教學政策協作、課程領導及教師精進，可見藝術領域教師普遍認為輔導團在課程與教學專業知能上之輔導最有成效，而這也符合在現職教師中，最迫切需要的就是對於學科的專業知能。因此在甄選或培訓輔導團員時，仍應首要重視其學科專業知能，建議甄選時宜考量採取「教學演示」、「口試」、「教案設計」等方法來了解準備成為輔導員之新進團員能力，同時亦規定要服務五年以上，方能參加輔導員之甄選，除此之外更要加強輔導員的藝術教育學科知能、教材教法及各種工具操作之能力，如此才能做教學輔導及後續輔導工作（2021 訪談吳望如）。因此，在甄選與訓練輔導員時，應以課程與教學專業知識為優先安排，接著教學輔導上則要要求輔導員上台示範教學，並建立帶領教師們進行共同備課、觀課、議課之能力，最後也要加強輔導員的課程與教學政策協作及課程領導能力。

(二) 教師應積極吸收輔導團專業知識，以精進教學效能

在教學年資方面，教學 30 年以上的資深藝術領域教師，其知覺藝術領域輔導

團輔導成效現況低於年輕教師。因此，若能使資深教師願意更加了解輔導團之專業知能與教材教法，想必更能提升其教學效果，而這也是輔導團必須面對的狀況。建議新北市藝術領域輔導團可以朝下列方向努力：1.成立更多的藝術學習專業社群，則教師的選擇會變更多，將會更積極學習。2.輔導員應主動積極協助學校成立藝術專業學習社群。3.輔導團在辦理各項研習時，應促進教師與輔導員的各種互動。4.輔導員可以促使各大區成立藝術教育讀書會，以增進藝文新知。

（三）建議後續研究者可擴大研究對象，以獲得更精準之資料

本研究雖在信度及效度均屬良好，惟受限研究者本身之時間、經費與能力所限，無法做到盡善盡美，在研究對象上，僅抽樣 250 位藝術領域教師，他們來自九大分區，但由於各種因素，無法使每一分區的數量一致，因此部分分區樣本數偏少，容易造成研究誤差，加上目前在小學部分因為表演藝術教師未能普及，因之將表演藝術併在其他部分，也造成了一些誤差。因此，在探討不同背景變項藝術領域教師對輔導團輔導成效差異的認知上，仍有未盡周延之處，未來若要做類似的研究，可擴大訪談對象或往國中藝術領域輔導團延伸，以更貼近學校現場實際狀況。

（四）建議後續研究者若要以自編量表進行研究，可以運用得懷術與焦點座談

本研究之自編量表，是逐步訪談四位學者，再進行預試問卷，並以分析結果搭配專家學者建議以及研究者自身看法，而形成此問卷，研究中隨時皆有再訪談的過程，其質性研究過程較費時，因此後續研究者若有需要進行自編量表，可以以焦點座談及得懷術為主，一次將專家學者集中一起討論量表，若有專家有不同意見時，也能較快討論出結果。

參考文獻

- 江文閔（譯）（1995）。我們如何思維（How We Think）（原作者：J. Dewey）。臺北市：五南。（原著出版年 1910）。
- 吳清山（2011）。「中央-地方-學校」課程與教學推動網絡之建構研究。臺北市：國家教育研究院。
- 林俊彥、翁博威（2009）。教學輔導教師專業能力之研究。《學校行政》，63，25-35。
- 邱錦昌（1995）。教育視導之理論與實際。臺北市：五南。
- 施琇瑩、陳順利（2007）。縣市政府層級國民教育輔導團輔導員進階制度設計之芻議-結合人力資源管理與教育證照之觀點。《學校行政雙月刊》，48，225-235。
- 秦葆琦（2008）。從省輔導團到中央輔導團—落實「家」的感覺。《研習資訊》，25（1），97-100。
- 張素貞（2009）。「課程與教學輔導」體系整合規劃與實踐初探。《研習資訊》，26（3），17-25。
- 張素貞、李俊湖（2012）。十二年國民基本教育精進教學的理念與實踐。臺北市：國立臺灣師範大學。
- 張德銳、丁一顧、李文富、李政達、陳浙雲、余政賢（2002）。中央及縣市課程與教學輔導人才核心能力指標與培訓課程內涵研究。新北市：國家教育研究院籌備處。
- 教育部（2015）。藝術教育法。取自
<https://law.moj.gov.tw/LawClass/LawAll.aspx?pcode=H0170037>
- 教育部（2018）。教育部美感教育中長程計畫第二期五年計畫。取自
<https://ws.moe.edu.tw/001/Upload/8/refile/7844/61296/e0a9702c-1f05-44ec-9207-f9abf1504abc.pdf>
- 陳麗麗（2013）。臺中市國民教育輔導團服務品質與教師滿意度之研究（未出版之碩士論文）。中臺科技大學，臺中市。
- 新北市教育局（2019）。新北市教育局國民教育輔導團國小藝術領域輔導小組 – 108 學年度第 1 學期國小藝術領域分區研究社群計畫。取自
<http://163.20.118.3/modules/phpwboard/files/19091113382639285d78d030b5d8b>.

pdf

- 臺灣省政府（1983）。**國民教育政策之演進**。南投縣：臺灣省政府教育廳編印。
- 潘慧玲、王麗雲、簡茂發、孫志麟、張素貞、張錫勳、...蔡濱如（2004）。國民中小學教師教學專業能力指標之發展。**教育研究資訊**，**12**（4），129-168。
- 蔡洺岑（2016）。**桃園市國民教育輔導團團員工作價值觀與組織承諾關係之研究**（未出版之碩士論文）。銘傳大學桃園校區，桃園市。
- 魯名凱（2012）。**南投縣國民中小學教師對國教輔導團提供服務需求與滿意度之研究**（未出版之碩士論文）。國立暨南國際大學，南投縣。
- 戴淑芬（2016）。**地方國民教育輔導團課程與教學輔導指標建構與實證研究**（未出版之博士論文）。國立高雄師範大學，高雄市。

附錄一、訪談大綱

一、專家邀請函

親愛的教育先進您好：

後學光瓊目前正在進行「新北市藝術領域輔導團對小學藝術教育推動成效之研究」，素仰 先進在新北市藝術領域輔導團課程與教學輔導與實務的專長，特邀請您擔任本論文訪談內容之專家，以蒐集及修正指標的資料，非常感謝您的參與及指教。敬祈

安康

指導教授：陳嘉成 博士

研 究 生：吳光瓊 敬上 2021/08/20

二、訪談題目：

1. 以目前新北市藝術領域輔導團輔導成效，將分項分成課程與教學專業知能、教學輔導、課程領導及課程與教學政策協作等，是否適當？有無缺漏或需要更改之處？
2. 「課程與教學專業知能」中，除了提供專業知識、專門知識、研究創新外，有無其他必須具備的專業知能？指標是否需要修正？
3. 「教學輔導」中，除了教學實施、教學推展、專業對話外，還有哪些教學輔導成效？指標是否需要修正？
4. 「課程領導」中，除了政策指導、問題解決、同儕協助外，還有哪些課程領導成效？指標是否需要修正？
5. 「課程與教學政策協作」中，除了計畫執行、組織運作、整合資源、團隊合作外，還有哪些政策協作功能？指標是否需要修正？
6. 若還有其他建議事項，請賜予寶貴的意見。

附錄二、正式問卷調查

「藝術領域輔導團藝術教育推動成效量表」調查問卷

一、背景資料

- (一) 性別：男性 女性
- (二) 服務年資：10 年以下 10~19 年 20~29 年 30 年以上
- (三) 教育程度：學士畢業 碩士畢業 博士畢業
- (四) 學校職務：視覺藝術老師 表演藝術老師 音樂老師 其他_____
- (五) 學校規模：12 班以下 13~48 班 49 班以上
- (六) 學校所在地區：
- 淡水分區(淡水區、三芝區、石門區)
 - 文山分區(新店區、石碇區、坪林區、深坑區、烏來區)
 - 瑞芳分區(瑞芳區、雙溪區、平溪區、貢寮區)
 - 七星分區(汐止區、金山區、萬里區)
 - 雙和分區(中和區、永和區)
 - 新莊分區(新莊區、五股區、泰山區、林口區、八里區)
 - 板橋分區(板橋區、土城區)
 - 三重分區(三重區、蘆洲區)
 - 三鶯分區(三峽區、鶯歌區、樹林區)

二、問卷內容

層面一、課程與教學專業知能						
分層 面	題項內容	符合程度				
		極符合←→極不符合				
		5	4	3	2	1
專業 知識	01. 輔導團員能具備藝術教育專業知識與素養					
	02. 輔導團員能了解臺灣藝術教育發展趨勢及重要教育議題					
	03. 輔導團員能掌握國小學童藝術心智發展歷程、特質與學習情況					
	04. 輔導團員能具備藝術課程與教學設計及教材教法調整能力					
	05. 輔導團員能具備藝術學科評量與學習診斷之能力					

	06.輔導團員能統整藝術領域知識概念，並掌握孩子的生活經驗，設計貼近學生生活的教學					
研究 創新	07.輔導團員能積極參與研習，並研發藝術領域教材與評量策略					
	08.輔導團員能積極投入藝術教育相關研究，提供專業諫言					
	09.輔導團員能出版個人或團隊之藝術研究專著或發表藝術教育相關文章					

層面二、教學輔導						
分層 面	題項內容	符合程度				
		極符合←→極不符合				
		5	4	3	2	1
教學 實施	01.輔導團員能聆聽教師的需求，善用適切策略與溝通技巧，幫助教師進行共同備課					
	02.輔導團員能發揮教學領導能力，促進教師專業成長					
	03.輔導團員能協助教師掌握學生差異，進行相關學習輔導					
	04.輔導團員能協助教師運用多元教學媒體，達成有效教學					
	05.輔導團員能進行教學示範，提供教師專業的教學模式					
	06.輔導團員能進行跨領域統整教學，提供教師不同的教學方法					
教學 推展	07.輔導團員能定期舉辦分區研習或輔導，推廣課程與教學輔導及藝術教育新知識					
	08.輔導團員能協助學校教師系統化的建構教學檔案，並推廣、分享給其他教師					
	09.輔導團員能定期舉辦公開觀課，分享教學經驗，讓各校教師有觀摩學習的機會					
	10.輔導團員能運用教室觀察並推動同儕視導，進行教學診斷與輔導					
	11.輔導團員能協助教師進行共同備課、說課、觀課及議課的進行					
專業 對話	12.輔導團員能組織並帶領專業學習社群，促進教師專業對話與教學方法研究					
	13.輔導團員能運用資訊科技平臺，促進教師專業對話					
	14.輔導團員能傾聽並發掘教師教學疑難之提問，並提供有效解決策略					
	15.輔導團員能建立互動式的社群平臺，提供教師專業諮詢					
	16.輔導團員能提供各國最新的藝術教育政策與資訊，促進教師對各國藝術教育發展趨勢的了解					

層面三、課程領導						
分層 面	題項內容	符合程度				
		極符合←→極不符合				
		5	4	3	2	1
政策 指導	01.輔導團員能傳達中央課程政策，並作適當轉化，讓現場教師了解					
	02.輔導團員能辦理教師研習，提供素養導向課程範例與領域知識及教材教法					
	03.輔導團員能帶領教師從事課程行動研究，持續精進課程內容					
	04.輔導團員能針對教師在課程、教材、評量遭遇的問題，提出務實的解決策略					
	05.輔導團員能回應不同類型學校教師需求，提供必要支持與輔導					
問題 解決	06.輔導團員能示範各類教材教法，並操作各種工具或器材					
	07.輔導團員能提供多元專業的服務，並兼顧輔導與諮詢之理論與實務					
	08.輔導團員能提供e化諮詢與輔導，實施線上諮詢輔導					
	09.輔導團員能運用資訊媒體與教師溝通，協助教師解決教學問題					
同儕 協助	10.輔導團員能同理教師困境，解決教師課程與教學疑難，強化教學信心					
	11.輔導團員能關懷教師福祉與權益，協助排除阻礙，提升教學熱忱					
	12.輔導團員能發現教師教學亮點並於適當場合給予表揚與鼓勵，激發其他教師的教學熱情					

層面四、課程與教學政策協作						
分層 面	題項內容	符合程度				
		極符合←→極不符合				
		5	4	3	2	1
計畫 執行	01.輔導團員能掌握藝術課程核心概念與教學精神，轉化教育政策，推動藝術教育正常化					
	02.輔導團員能發覺藝術課程推動相關問題、研訂計畫、推動及檢核實施成效					
	03.輔導團員能依教師需求規劃辦理藝術教材教法相關研習，促進教師專業成長					
	04.輔導團員能從教師研習或輔導諮詢回饋意見中，檢討並修正計畫					

	05.輔導團員能結合課程督學，發揮課程輔導效能					
組織 運作	06.輔導團員能整合地方課程與在地藝術家人才庫，與教師進行專業對話，刺激教師之教學創新思維					
	07.輔導團員能串聯藝術領域專長教師，成立各種學習社群，帶動教師服務與成長					
整合 資源	08.輔導團員能整合縣市國小家長及社區資源，推動親師合作及家長成長研習					
	09.輔導團員能彙整並建立教學資料庫或教材資源網，提供教師適時查詢的服務					
	10.輔導團員能結合縣市資訊中心，建置縣市課程資訊網路，並連結教育部課程教學網路資源，提供學校教師參考運用					
團隊 合作	11.輔導團員能展現藝術課程與教學專業協作與教師團隊的領導力					
	12.輔導團員能協助建立教師同儕良好夥伴合作關係					
	13.輔導團員能積極參與中央教學輔導團所辦理的活動及研習，精進課程發展與專業					

層面五、教師精進						
分層 面	題項內容	符合程度				
		極符合←→極不符合				
		5	4	3	2	1
熱忱	01.您在與輔導員對話過程中，能增進藝術教育相關專業知能					
	02.參與輔導活動後，能激發您的意願，嘗試運用在教學					
	03.參與輔導活動後，您能有效運用所學，實施到教學當中					
	04.參與輔導活動後，您是否樂於參與輔導團舉辦之各項增能研習					
	05.參與輔導活動後，您是否有意願邀請輔導員與他們進行備、觀、議課，增進自己的教學專業能力					

初探池田理代子漫畫作品《凡爾賽玫瑰》 之風格與女性意識

陳潔*

摘要

1972 年至 1973 年在日本《瑪格麗特》(Margaret) 雜誌上連載的漫畫《凡爾賽玫瑰》(ベルサイユのばら)，為「花之二十四年組」中池田理代子 (Ikeda Riyoko, 1947-) 的經典代表作品之一，池田理代子在少女漫畫的基礎上，加入了歷史元素，突破當時少女漫畫的界線，成為第一部將歷史融於少女漫畫的作品，具有承先啟後之關鍵地位。故事講述在 18 世紀末由波旁王朝所統治的法國，以華麗豪奢的凡爾賽宮為故事的主要背景，譜寫出兩位女主角——法國瑪麗王后與將軍之女奧斯卡，在歷史與宿命中各自感情線的延展。《凡爾賽玫瑰》漫畫結合法國大革命的歷史事件、真實人物和虛構角色，與池田理代子柔和細膩的筆觸、彷彿電影般的分鏡、詩歌般的漫畫對白，以及對於漫畫背景的力求真實，使讀者置身於一場 18 世紀糾葛之命運中。筆者希望透過分析漫畫文本，來尋找構成這部少女漫畫的元素。主要分成三點：法國大革命歷史、繪畫風格以及對女性意識進行初探，並總結《凡爾賽玫瑰》在日本為何具有影響力之重要因素。

關鍵詞：池田理代子、少女漫畫、凡爾賽玫瑰、法國大革命、女性意識

*國立成功大學藝術研究所研究生

A Preliminary Study of Ikeda Riyoko's Comic Work "Rose of Versailles" Style and Female Consciousness

Chieh Chen*

Abstract

From 1972 to 1973, the comic "Rose of Versailles" (ベルサイユのばら) serialized in Japan's "Margaret" magazine is the "Year 24 Group" Ikeda Riyoko (1947-), one of the classic representative works, Ikeda Riyoko added historical elements on the basis of shoujo manga, breaking through the boundaries of shoujo manga at that time, and became the first work to integrate history into shoujo manga, with a key position of inheriting the past and inspiring the future. The story is set in France, which was ruled by the Bourbon dynasty at the end of the 18th century, with the gorgeous and luxurious Palace of Versailles as the main background of the story, compose the two heroines, Queen Marie of France and Oscar, daughter of the general, the extension of their respective emotional lines in history and fate. The "Rose of Versailles" comic combines the historical events of the French Revolution, real and fictional characters, and Ikeda Riyoko's soft and delicate brushstrokes, movie-like storyboards, poetry-like comic dialogues, and the pursuit of authenticity for the comic background, put the reader in the fate of an 18th century entanglement. I hopes to find the elements that make up this shoujo manga by analyzing the manga text. It is mainly divided into three points: the history of the French Revolution, the painting style, and the preliminary exploration of female consciousness, and summarizes the important factors why the "Rose of Versailles" is influential in Japan.

Keywords: ikeda riyoko, shoujo manga, rose of versailles, french revolution, female consciousness

* Graduate Student, Institution of Art Studies, National Cheng Kung University

初探池田理代子漫畫作品《凡爾賽玫瑰》 之風格與女性意識

壹、前言

日本 1960 年代後由女性漫畫家執筆的少女漫畫興起，至 1970 年代達到巔峰，不再由男性作者視角來表現漫畫中女性的心理描寫，而是透過女性作者對少女心思細膩的了解，以及各種新鮮類型和更世故練達的內容（Paul Gravett, 2004/2006, 頁 74），來展現出能引起女孩子共鳴的漫畫人生，吸引了廣大的受眾。筆者幼時透過家中母親的漫畫收藏，進而有幸觀看這部作品，啟動筆者對日本漫畫的喜好，直至今日成為網路插畫家。對於兒時這部引人入勝的作品，則希望以研究的角度去更加深入地了解其魅力。而少女漫畫吸引人之處，除了大眾印象中的「愛情」、「浪漫」、「華麗的畫風」之外，是否能有不同的表現方式去娓娓道來一個故事。池田理代子（Ikeda Riyoko, 1947-）決定將少女情懷與歷史融合。在 1970 年代日本人氣少女漫畫《凡爾賽玫瑰》（ベルサイユのばら）問世，1972 年至 1973 年在《瑪格麗特》（Margaret）雜誌上連載，成為「花之二十四年組」¹中池田理代子的經典代表作品之一，池田在少女漫畫的基礎上，加入了歷史元素，突破當時少女漫畫的界線，成為第一部將歷史融於少女漫畫的作品，具有承先啟後之關鍵地位。故事講述在 18 世紀末由波旁王朝所統治的法國，以華麗豪奢的凡爾賽宮為故事的主要背景，譜寫出兩位女主角——法國瑪麗王后與將軍之女奧斯卡，在歷史與宿命各自感情線的延展，歷經權力、愛情、慾望，最終凋零於歷史的洪流之中。《凡爾賽玫瑰》漫畫結合法國大革命的歷史事件、真實人物、虛構角色和突破性別界線的女性，池田柔和細膩的筆觸與彷彿電影般的分鏡，對人物內心生動的描繪，以及對於漫畫背景的力求真實，使讀者置身於一場 18 世紀糾葛之命運中。不僅在日本、法國造成廣

¹ 「花之二十四年組」指昭和 24 年（1949 年）左右出生、且具有代表性的女性少女漫畫家，如池田理代子、萩尾望都、大島弓子、山岸涼子等人。

大迴響，改編成動畫、電影及舞臺劇等，也成為臺灣 1950 年代女性的共同回憶²，使《凡爾賽玫瑰》能以少女漫畫之姿，與手塚治虫（Tezuka Osamu，1928-1989）《怪醫黑傑克》（ブラック・ジャック）和永井豪（Nagai Go，1945-）《惡魔人》（デビルマン）兩大少年漫畫並稱為三大 1970 年代漫畫大作。對於這部在日本漫畫界具有一定地位的少女漫畫，筆者希望透過分析漫畫文本，來尋找構成這部歷史少女漫畫的元素，以及其在日本具有影響力之重要因素。

貳、池田理代子與《凡爾賽玫瑰》故事

池田理代子的人生經歷豐富，不僅是在漫畫上取得卓越的成就，同時在多個領域亦有研究，並持續活躍著。筆者在此部分解析這位少女漫畫家與《凡爾賽玫瑰》故事。

一、池田理代子——生平與作品

日本當時的年代，少女漫畫雖受到女性的歡迎，卻被視為一種俗氣的亞文化，只有「女人和小孩」會喜歡，少女漫畫只有「精緻的畫風、甜蜜的爱情、愛流淚的少女」，飯澤耕太郎（Kotaro Iizawa，1954-）提到：「直到（1970 年代前）那時少女漫畫都受到日本傳統女性意識形態影響，在這些故事中，女孩長大成人，成為母親生下孩子，並服侍丈夫。」（飯澤耕太郎，2009，頁 16）。雖有手塚治虫 1953 年《緞帶騎士》（リボンの騎士）³漫畫出現，創造出藍寶公主這個「男裝麗人」角色，開始出現討論性別角色與社會制度等問題的作品，不過這是由男性漫畫家視角所創作的少女漫畫，以男性思考所描繪出來的「少女」，而大多少女漫畫依舊受到傳統女性意識形態的影響。於 1947 年誕生在日本大阪府大阪市阿倍野區的池田理代子，自小便有閱讀漫畫的興趣，受到手塚治虫 1956 年的作品《鶴之泉》（つるの泉）所啟發，開始持續學習繪畫，進入東京教育大學後開啟了漫畫創作之路。1967

² 當時這部作品由大然文化譯為《玉女英豪》。

³ 又稱為《寶馬王子》。

年她透過《玫瑰室的少女》(バラ屋敷の少女)漫畫正式出道，之後經由講談社編輯介紹，1967年至1968年間在主打少女漫畫的若木書房陸續出版了不少作品，1972年於集英社《瑪格麗特》雜誌連載《凡爾賽玫瑰》兩年，以女性漫畫家的角度，描繪出突破傳統性別界線的女性角色——奧斯卡，並結合真實歷史，一出版便引起關注，雖在當時受到批評，被認為給孩子看的娛樂讀物不需要歷史作為材料，而池田將法國大革命的歷史穿插在整部作品中，運用細膩的劇情與華麗的風格創造出在動盪年代下的愛情史詩，並對歷史、建築與法國文化有嚴謹的考究，開始獲得廣大的好評，售出1500萬部以上。1975開始連載《奧爾佛士之窗》(オルフェウスの窓)，內容以德國、奧地利及俄國為舞臺，取一戰前後和俄國革命為背景，在1980年時獲得第9屆漫畫家協會優秀獎，因《凡爾賽玫瑰》於2009年接受法國政府頒發的榮譽軍團騎士勳章，肯定池田優秀的漫畫作品對推廣法國文化與歷史的貢獻。池田的作品題材多樣，有以日本歷史——飛鳥時代為主題的《聖德太子》、改編自2007年熱門韓劇的《太王四神記》、拿破崙的故事《英雄交響曲》、背景於18世紀末波蘭的《直到天涯》(天の涯まで)，其餘有《章子的習作》(章子のエチュード)、《秋花》(秋の華)、《竹取物語》等等。在紀念《凡爾賽玫瑰》迎來45周年的訪談中，她提到：「創作者必須要體驗各式各樣的文化，提高自身的文化和感性」。除了創作漫畫之外，池田同樣是位聲樂家，亦對多項文化以及藝術領域有所研究，至今仍持續活躍著。

二、《凡爾賽玫瑰》故事

《凡爾賽玫瑰》系列漫畫單行本共有十卷本傳、一卷插曲，加上兩卷外傳。本傳由日本集英社分別於1972至1974年發行，中文版則由東立出版社接手版權，在臺灣出版發售。故事開始於1755年這一年，在歐洲三個國家——法國、奧地利、瑞典誕生了三個人，未來將在法國的凡爾賽交織著彼此的命運。女主角奧斯卡(Oscar)⁴生在世代統領王族軍隊的傑爾吉家，是將軍的第六個女兒，身為保衛王室的家族，卻未能生育兒子，將軍為此感到焦急，在聽見奧斯卡宏亮有力的哭聲時，

⁴ 奧斯卡為《凡爾賽玫瑰》中虛構女性人物，女主角之一。

他決定將這個女兒當作男孩子來撫養，繼承傑爾吉家世代軍人的傳統，並取名為「奧斯卡」，與家中收留的少年安德烈（André）⁵一同長大。14 年後，多次與法國爭奪歐洲主導權的奧地利，為了平息與宿敵長期的爭鬥，女王瑪麗亞·泰瑞莎（Maria Theresia）⁶有意與法王路易十五和解，並讓自己年僅 14 歲的女兒瑪麗·安東尼德與法國王太子政治聯姻，培養成為未來的法國王后。禁衛隊長奧斯卡則負責太子妃的安全，保護瑪麗面對的權力鬥爭與當時來自路易十五的情婦——迪奧夫人⁷的威脅等。法國宮廷的生活讓從小自由自在慣的瑪麗感到喘不過氣，渴望愛與自由，善良單純的性格卻易為人所利用。在一場化妝舞會上，瑪麗結識了來自瑞典的貴族漢斯·菲爾遜（Axel von Fersen）⁸，彼此一見鍾情，她意識到這種強烈的情感才是真正的愛情，從此深陷不可自拔，卻苦於兩人身分地位不同無法結合而痛苦，而對於這位來自異國的優雅青年，奧斯卡也是一見傾心，礙於職責只能將情感壓抑在內心深處，奧斯卡卻從未發現青梅竹馬安德烈對她的愛慕。1774 年，法王路易十五因病駕崩，路易十六即位，瑪麗正式成為法國王后，天真的性格和出身王室的她從未意識到一般人民生活的艱難，過著奢華浪費的生活，和漢斯交往過甚的謠言也四起。1776 年法國參與美國獨立戰爭，更使得國家的財務狀況愈趨嚴重，貧富差距越發明顯，人民逐漸失去對王室的信任，更對奢靡放縱的王后日漸不滿。對於奧斯卡等人的勸誡，瑪麗王后並沒有將這些問題放在心上，她心中所在乎的是與漢斯的愛情，1780 年發生鑽石項鍊事件，瑪麗王后被捲入一件價值連城的鑽石項鍊詐騙案，加上之前種種醜聞，王室的名譽全然跌到谷底。奧斯卡雖出身貴族，卻看見了人民生活的艱難與貴族的腐敗，因此辭去禁衛連隊長一職，轉而進入多為平民組成的法國衛兵隊擔任隊長，隊員一開始並不認同身為貴族女子的奧斯卡，隨著時間看見她不同於其他高傲貴族之處，逐漸對奧斯卡打開心房，奧斯卡也更為了解平民百姓的真實生活。在衛兵隊時期遇到多次的生死關頭，安德烈卻依舊在奧斯卡身邊默默守護，

⁵ 安德烈為《凡爾賽玫瑰》中虛構男性人物，平民出身，奧斯卡的青梅竹馬，身分其實僅是僕人，漫畫後期兩人相愛，相繼死於法國大革命的動亂中。

⁶ 真實歷史人物奧地利女王瑪麗亞·泰瑞莎（Maria Theresia，1717-1780）。

⁷ 迪奧夫人原型為杜巴頓夫人（Madame de Pompadour，1721-1764）。

⁸ 漢斯為《凡爾賽玫瑰》中男性人物，人物原型為瑞典伯爵漢斯·阿克塞爾·馮·菲爾遜（Axel von Fersen，1755-1810），在漫畫中被描寫為瑪麗王后的愛人，真實歷史上為瑪麗王后友人，對於兩人有無情愛關係，目前沒有得到證實。

兩人一同出生入死，奧斯卡開始發現安德烈真摯的感情，注意到這位男子無條件的愛，在一次巴黎街頭的暴動中，看見為了保護她而受傷的安德烈，奧斯卡終於明白自己的心意，原來自始至終，她這一生最重要的人，命運早已將他放在身邊。而瑪麗王后在第一王子過世後，對過去自己揮霍奢侈感到懊悔，貴為法國王室竟然連王太子的喪葬費都無法負擔，過往真心陪在王后身邊的人早已心灰意冷，選擇離開凡爾賽宮，民怨四起，貴族也背棄王室，1789年，路易十六因財政困難召開三級會議，一切卻為時已晚，同年7月巴士底監獄遭攻陷，法國大革命的號角正式吹響，奧斯卡放棄貴族的身分，帶領衛兵隊與民眾站在同一陣線對抗軍隊鎮壓，與摯愛安德烈雙雙殞命在這場革命混戰中。1791年，路易十六一家已完全失去王室的權利，在漢斯奔走下連夜展開逃離法國的計畫，中途卻被發現行蹤，以失敗收場，這次的逃亡使得原本敬愛國王的人士感到失望，王室的處境更加艱難，最終，在1793年，路易十六與瑪麗王后先後被送上斷頭臺，法國波旁王朝成為歷史，在自由、平等、博愛的口號中消逝，失去所愛的漢斯性格變得陰沉冷漠，最後死於憤怒的瑞典人民手中。

參、《凡爾賽玫瑰》與法國大革命歷史

池田在少女漫畫中加入真實歷史的背景設定，源自高二時期在因緣際會之下閱讀了瑪麗·安東尼德的傳記，對這位悲劇王后的命運有感而發，認為在法國那個時代下的故事應該要讓許多人看見，因為在歷史的紀錄裡，無論哪個民族或國家，大多是對於男性的紀錄，女性於歷史洪流中所留下的姓名並不多，同時也對與瑪麗王后命運牽扯不清的法國大革命歷史有著極大的興趣，這個時候的池田還未成為漫畫家，但《凡爾賽玫瑰》已經在她的心中成形了，展現她希望以女子視角講述故事，並且將漫畫融入真實歷史的企圖心。在《凡爾賽玫瑰》初步構想之際，當時的編輯部反對將歷史加入少女漫畫的想法，聲稱提供給女性和孩子的讀物不需要任何歷史元素，漫畫是給孩子看的一直都是世界的共識，但池田力排眾議，將歷史材料結合繪製技巧，以法國大革命前後貫穿整條故事線，譜寫出法國波旁王朝的黃昏。筆者將以第一卷至第九卷劇情中明確提到的歷史事件為主，隨著故事情節發展依

次進行分析，並彙整事件順序如下表 1：《凡爾賽玫瑰》歷史事件發生順序：

表 1：《凡爾賽玫瑰》歷史事件發生順序

排序	時間	歷史發生事件
1	1740-1748 年	故事中透過奧地利女王的大臣提及與法國的長期戰爭，即為奧地利王位繼承戰爭所引發的外交革命。
2	1755 年（故事開始時間）	瑪麗·安東尼德出生。
3	1770 年	14 歲的瑪麗與法國路易十五孫子路易·奧古斯特結婚成為太子妃。
4	1773 年	太子與太子妃首次訪問巴黎。
5	1774 年	路易十五在打獵途中因病倒下，不久後路易十五因天花駕崩。
6	1775 年 6 月 11 日	路易十六舉行加冕大典。
7	1775 年	美國獨立戰爭爆發。
8	1780 年	奧地利女王因肺硬化過世。
9	1781 年 5 月 22 日	陸軍大臣德·榭吉爾頒布法律，非 4 代以上貴族禁止一切晉升機會。
10	1781 年	瑪麗王后誕下長子路易·約瑟夫。
11	1783 年	英國正式承認美國獨立，結束獨立戰爭。
12	1785 年 8 月 15 日	鑽石項鍊事件發酵，王室的在人民心中的形象大受打擊。
13	1788 年	法國的財政狀況越發艱困陷入赤字危機，同時遇上乾旱，情況雪上加霜。
14	1788 年 11 月 19 日	路易十六召開權貴會議並親自主持，貴族們為自身利益要求推行任何新稅制皆須通過三級會議來決定。
15	1789 年 5 月 5 日	三級會議如期舉行，第三階級的平民代表提出取消貴族及教士的階級特權與改革稅制，卻無結果，成為法國大革命的導火線。
16	1789 年 6 月 4 日	王子路易·約瑟夫因病過世。
17	1789 年 6 月 17 日	第三階級獲得一部分貴族與教士的支持，自行召開會議「國民議會」。
18	1789 年 6 月 20 日	發表《網球場宣言》。
19	1789 年 7 月 11 日	關注人民生活的財務大臣尼爾遭國王解僱，再次提高民眾的怒火。
20	1789 年 7 月 12 日	約十萬名王家軍隊駐守巴黎與凡爾賽宮。
21	1789 年 7 月 13 日	巴黎發生暴動。
22	1789 年 7 月 14 日	巴士底監獄遭攻陷。

23	1789 年 8 月 26 日	發布《人權宣言》。
24	1789 年 10 月 5 日	由巴黎婦女組織的團體前往凡爾賽宮。
25	1789 年 10 月 6 日	路易十六一家永久離開凡爾賽宮，遷至巴黎居住。
26	1790 年	雅各賓俱樂部。
27	1790 年 8 月	發生南錫兵變。
28	1791 年 6 月 20 日	路易十六一家逃亡。
29	1791 年 7 月 17 日	聖德馬路斯大屠殺。
30	1791 年 9 月 14 日	國王正式承認新憲法。
31	1792 年 4 月 20 日	奧地利與普魯士聯合向法國開戰，起因為懼怕革命的火焰延燒至整個歐洲大陸，威脅專制王權。
32	1792 年 9 月	國王身邊的重臣相繼被下至監獄裡，慘遭民眾虐殺，亦稱為監獄大屠殺。
33	1792 年 9 月 21 日	國民議會解散，成立制定新憲法的國民公會。
34	1792 年 9 月 21 日	法蘭西第一共和國成立，路易十六退位。
35	1793 年 1 月 21 日	路易十六被送上斷頭臺，享年 36 歲。
36	1793 年 10 月 12 日	法院再次對瑪麗王后提出審判。
37	1793 年 10 月 16 日	瑪麗王后同樣地被送上斷頭臺處以死刑，享年 38 歲。
38	1794 年	雅各賓黨等人被逮捕，處以死刑。

（資料來源：筆者整理，2022）

故事線橫跨 1755 年至 1794 年結束，池田在繪製這本以歷史題材為基礎的作品期間，研究大量的歷史文獻資料，加入真實事件穿插虛構人物，在盡量不違背真實歷史事件的前提下，變動一些讓故事進行更加順暢的情節，在歷史事件的推動之下，人物性格引導自身所做出的選擇皆能有理有據，也使整個故事呈現出「真實感」，同時使讀者彷彿以少女漫畫的觀看方式，去品味一卷世界文學，並將虛構人物融入在各個事件裡，成功穿梭於其間。而為了視覺上的美觀，則會刻意修改一些細節，例如池田在訪談中提到，奧斯卡所穿的軍服實際上是 19 世紀初期拿破崙時代的服裝，但是為了讓她整體更加美麗，凸顯男裝麗人的特徵，便將服裝修改成 19 世紀的造型。在以真實歷史為基礎的前提之下，兩位女主角的對比更加鮮活：奧斯

卡即是虛構貴族角色，池田將她納入法國大革命的歷史，設定為貴族世家的千金，被訓練成保衛王室的將領，卻毫無身為貴族的優越感，目睹貴族與專制王權的腐敗，深感平民百姓的貧窮與困苦，也因軍人的身分，多次與思想改革人士接觸，閱讀盧梭等啟蒙運動時期著作，受到深刻的影響。這位女性角色具有鮮明的形象，池田在漫畫第八卷 72 頁（圖 1）更將奧斯卡象徵性地繪製成領導自由的女性，使觀者聯想到法國浪漫主義藝術家德拉克羅瓦（Delacroix, 1798-1863）之作品〈自由領導人民〉⁹（Freedom to lead the people）（圖 2），圖畫中央的女性領導。在包圍巴士底監獄之前，她對旗下士兵們說：「心是自由的，我們人類應該是平等的，誰也不想成為別人的奴隸。」（池田理代子，2008a，頁 67），接著宣示：「我從現在起，拋棄女伯爵的地位與領土，我願意和平民站在同一陣線上！」（池田理代子，2008a，頁 69），便帶著士兵投入混戰中。奧斯卡這個人物象徵著舊王朝與新世代的輪替，同時與舊派王權的瑪麗王后形成一強烈對比。瑪麗王后為真實的歷史人物，她的一生早已被人寫成傳記，在歷史上有著負面的評價，因此在《凡爾賽玫瑰》這個故事裡的結局是早就決定的，但是池田對她的塑造並非只是批評，她是位堅強的女性，可惜的是在一個經歷工業革命、科學革命、啟蒙運動影響的大時代環境下，只能扮演被歷史洪流驅逐的舊世界象徵，一位注定被新世代淘汰的悲慘女性。

⁹ 〈自由領導人民〉描繪 1830 年法國七月革命事件，雖與《凡爾賽玫瑰》故事時間線不同，但池田塑造的奧斯卡在漫畫中出現與此幅畫作類似的構圖，強調奧斯卡堅毅女性的形象。



圖 1：奧斯卡（圖片來源：池田理代子，2008a，72 頁）



圖 2：德拉克羅瓦，1830，自由領導人民，270x325cm，局部（圖片來源：維基百科）

為了撰寫並描繪法國大革命的故事，池田以真實的凡爾賽宮等場景作為創作素材，透過研究參考法國建築相關照片，同時蒐集當時法國貴族與平民所使用的器具、服裝等資料。在 1970 年代，旅遊不盛行，亦無網際網路可以認識法國，而池田將一般民眾難以體驗的法國文化與風景，以平價的漫畫呈現在日本大眾面前，使讀者沉浸在浪漫的異國風情之中，受《凡爾賽玫瑰》啟發，而學習法語並且關注法國歷史，獲得法國政府的肯定。如漫畫第八卷描繪 1789 年巴黎婦女大遊行時（圖 3），明顯地參考了法國大革命當時畫家的插圖（圖 4），足以顯示出池田對法國大革命相關歷史考證的重視與嚴謹。《凡爾賽玫瑰》同時也吸引了法國人的目光，了解到日本漫畫的影響力，並引起學習日語的動機，促進日法兩方文化的交流發展。



圖 3：漫畫中的婦女大遊行（圖片來源：池田理代子，2008a，168 頁）



圖 4：描繪 1789 年婦女大遊行的插圖，作者不詳（圖片來源：維基百科）

肆、《凡爾賽玫瑰》之繪畫風格

在創作《凡爾賽玫瑰》時期，池田的風格為典型複雜的少女漫畫風，人物角色大多有著一雙盛著星辰月亮般的大眼，頭部比例較大，尤其女性角色更甚；頭髮與服裝筆觸細膩，強調裝飾細節，繪製大量花朵來輔助繁複的背景，加強情境氣氛，與多樣的情緒表現。在漫畫的一般敘事，也就是故事事件屬於「現在進行式」時，分鏡表現多以分格為主，即將人物背景等包圍在四方形的格線中，分格的運用可以引導讀者正確的閱讀視線，建立整個畫面的空間秩序，而不至於不明白劇情的前後發展，或難以理解閱讀順序。在進行「重現過去事件」和「內心對話」時，會大量運用畫面分格轉換「虛」與「實」，「虛」為人物內心心境或回憶過去，「實」則為漫畫裡正在進行的場景事件，將讀者帶入「重疊」的時間線中，於帶入人物第一視角的同時，又以第三人稱的視角去觀看事件的發展，類似於電影敘事表現「以客觀的方式呈現劇情為底線，間或以主觀的方式增加故事深度。」（Bordwell，Hill Education，1979/2001，頁 110）。



圖 5：左半部上方人物心境為「虛」，右半部正在進行事件為「實」，圖為瑪麗王后死刑前夕
（圖片來源：池田理代子，2008b，156 頁）

在角色人物設計上，大致可以區分為三種類型，以三位主角畫法為例，瑪麗王后的雙眼大並且呈現圓形¹⁰，加上捲翹的睫毛，瞳孔占比多而眼白較少，臉型短下頷圓潤，顯得臉部整體更加靈動俏皮，身體繪製上強調纖細的腰身，為少女漫畫常見之女性角色類型。漢斯為成熟男性角色，雙眼較為細長，瞳孔距離下眼瞼較遠，眼白占比多，屬於三白眼畫法，睫毛表現不如女性角色明顯，臉型長下頷稜角明顯，眉毛墨黑濃密。奧斯卡為一個「男裝麗人」的角色定位，為了凸顯女性特質的美貌及男性特質的英氣，臉型和眼型與上述兩位不同，但又有類似的特徵，繪製上比女性角色更加銳利，比男性角色更加柔軟，「換句話說，奧斯卡的臉是結合傳統的陽剛和陰柔的象徵而創造出來的，定位在男女角色之間，也就是所謂中性形象的實現。」（押山美知子，2013，頁 167）。因此，奧斯卡的人物設計是在《凡爾賽玫瑰》中最為特殊的角色。

¹⁰ 關於少女漫畫「靈動的大眼」之畫法，根據目前資料最早來自手塚治虫《緞帶騎士》，源自於手塚治虫對寶塚表演的喜愛，寶塚演員的妝容強調雙眼有神，透過舞臺光線的照耀彷彿閃爍星光，在手塚治虫的影響力下，成為少女漫畫的特點之一。



圖 6：瑪麗王后、奧斯卡、漢斯（圖片來源：池田理代子，2008b，150 頁）

《凡爾賽玫瑰》背景畫面的描繪以接近現實為主，美國漫畫評論家史考特·麥克勞德 (Scott McCloud, 1960-) 對於漫畫背景的說法：「無論是真實或虛構的場景，想像力和即興創作都能提供幫助，但若想營造高強度真實感，你就需要做點研究取材。」(Scott McCloud, 2006/2017, 頁 176)。池田理代子力求還原法國凡爾賽的華麗建築，如漫畫第六卷三級會議開幕式的背景繪製上 (圖 7)，重現法國藝術家所描繪三級會議之畫面 (圖 8)，使讀者能夠身臨其境，亦透過漫畫看見法國巴洛克式的建築設計風格。池田為著「創作一部讓讀者著迷的戲劇」(押山美知子, 2013, 頁 156)，對法國文化進行考究，使建立在歷史基礎上的漫畫故事更加有說服力，同時也是引起讀者對法國文化好奇的重要因素之一。

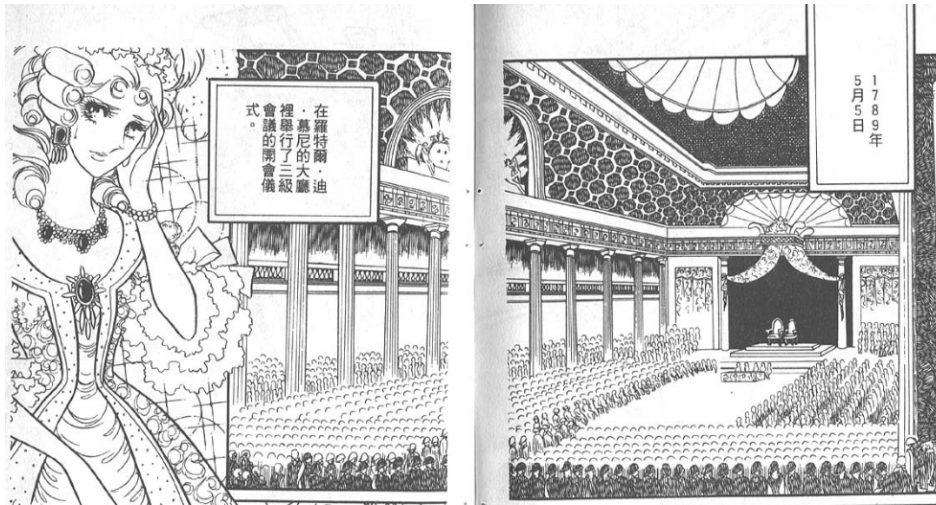


圖 7：三級會議場景（圖片來源：池田理代子，2008c，188 頁）

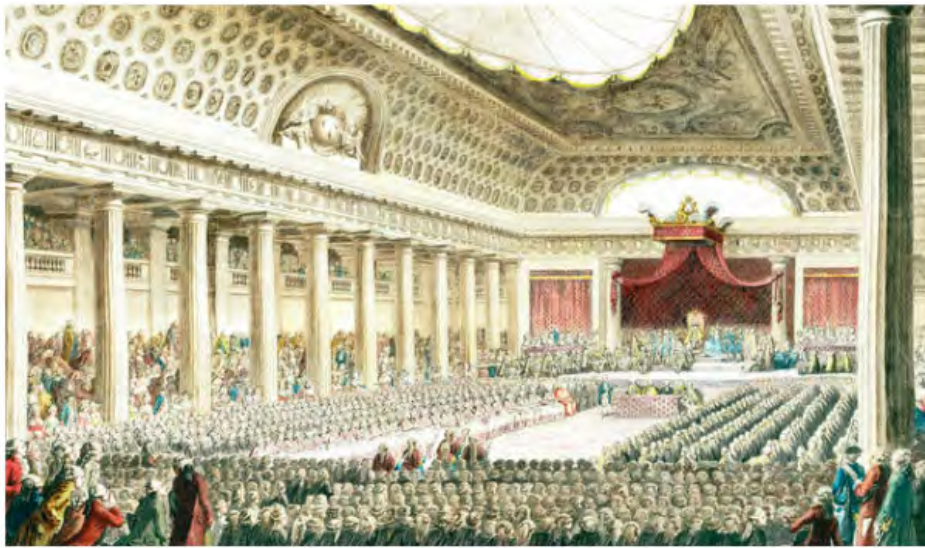


圖 8：Isidore-Stanislas Helman，1789，三級會議開幕式，版畫，尺寸不詳（圖片來源：維基百科）

伍、《凡爾賽玫瑰》中的女性意識

如果說瑪麗王后是那個時代典型的貴族女性，那麼奧斯卡之於她，便是完全對立的女性人物。池田一開始先以瑪麗王后為主軸講述故事，身為一國公主，無任何婚姻自由，人生與愛情皆為定局，在赴法國聯姻後開始過著紙醉金迷卻空虛的生活，遇見漢斯之後雖真實地感受到愛情，她卻依舊是一個較為被動的角色，在王后職責與愛情之間試圖拉扯卻無力選擇，亦無法左右自身的命運。奧斯卡則自小便被父親以男性的方式教養，看似跳脫社會定位的性別角色，但實際上只是服從父親的命令，受父權社會規則所壓抑，這時候的奧斯卡全然接受父親給予她的一切安排「為了繼承家父傑爾吉將軍的職志」（池田理代子，2008b，頁 54）（圖 9），被動地接下護衛太子妃的任務，接受各項嚴格訓練。奧斯卡在 18 歲那年遇上漢斯後心生傾慕，卻因軍人的身分壓抑這份情感，在漢斯參與美國獨立戰爭生死未知之際，擔憂痛苦的她對如同妹妹般的羅莎莉¹¹說道：「如果我真的是男性的話，我也不會這樣煩惱了。」（池田理代子，2008e，頁 194）。用軍裝的外殼包裹自己的情感，為著符合父親所期望繼承人的形象，她必須成為王室的利劍，不該感情用事，在這段時期，奧斯卡同樣是個沒有任何自由選擇意志的女性。

親眼見貴族的貪婪與對平民的踐踏，並經歷黑騎士事件¹²被嘲諷為「王宮的洋娃娃」（池田理代子，2008f，頁 30）之後，奧斯卡的心境出現了變化，這段話其實是黑騎士諷刺她作為禁衛隊長不過是空有外貌，卻也影射奧斯卡的一生是來自父親的精心安排，是受制於人的精緻人偶。奧斯卡因此事件自行離開禁衛隊，試圖理解平民的生活，開始與父親為王室而生的理念背道而馳，「我並不是洋娃娃！」（池田理代子，2008f，頁 90），面對父親的質問，奧斯卡如此回答。從故事的中後段開始，她逐漸脫離父親的意志，拿回選擇權。法國大革命前夕，父親擔心奧斯卡將會捲入混亂的局勢，便以此為由安排婚事，希望女兒變回一位「正常」的女性，「父親難道忘了，我也有自己的想法。」（池田理代子，2008c，頁 95）。她斷然拒絕，

¹¹ 羅莎莉為貧民出身少女，在窮困潦倒之際受奧斯卡幫助，曾對她心生愛慕，奧斯卡視其為妹妹，原型為羅莎莉·拉莫里埃（Rosalie Lamorlière，1768-1848）。

¹² 漫畫虛構大規模劫富濟貧事件。

並感謝父親賦予其武官的一生（圖 10），能以女性之姿去看見廣闊的世界，而非溫室裡的花朵，但同時也代表著從今往後，生而為人的自由意志是自己的，不再受制於任何人，她的道路將由自己選擇。

相較於傳統單義之「純女性」瑪麗王后與「純男性」漢斯，奧斯卡這個「偽男性」的女性漫畫角色，結合了兩性的特質，具有剛柔並濟的性格，進而活出不同於一般女性的人生。但是池田並非強調奧斯卡是因為以男性之姿、男性化才能展現出自我，而是透過「偽男性」這一身分，獲得與當時貴族女性相異的教育及生活方式，同時又以女性的視角，看見不同的社會現實面，而有自我意識的成形覺醒。漫畫第六卷奧斯卡質問父親，自己若是在普通女孩子的養育方式下長大成人，是否「還不到 15 歲便嫁出去.....優雅地彈著豎琴，唱著歌劇！每晚盛裝地到社交界去嬉笑一番！.....生下孩子然後養育孩子！」（池田理代子，2008c，頁 121）。由此可以得出，池田透過漫畫表現一個人的可能性並非受制於性別，而是傳統社會的刻板框架。奧斯卡即是突破這個框架的女性，進而展現出男女的平等，女性亦有表現自己與選擇的權利。因此在日本大男人主義、女人地位低下的環境中受到女性讀者的歡迎，或許，賢妻良母並不是女人唯一的「角色」，相夫教子也並非「義務」。而身為一位女性漫畫家，池田在訪談中曾提到：「當我成為漫畫家時，漫畫的地位很低，但少女漫畫是其中最低的，這是一種可怕的對待，就如同女性漫畫家一樣，這是一個沒有女性社會進步一說的時代。」（池田理代子，2013，頁 23）。這段話亦呼應了飯澤耕太郎對 1970 年代前少女漫畫的評價，池田將心中一位不受社會制約且亦剛亦柔的女性人物具象化，亦是對日本傳統父權社會無言的抗爭。



圖 9：前期奧斯卡遵循著父親的意志（圖片來源：池田理代子，2008d，54 頁）



圖 10：奧斯卡的心境變化。後期奧斯卡脫離父親的意志，走上自己選擇的道路（圖片來源：池田理代子，2008c，122 頁）

陸、池田理代子《凡爾賽玫瑰》之影響力

若提到《凡爾賽玫瑰》之影響力，除了之後在多部少女漫畫時常可見到其影子出現以外，首先必須得提到日本歷史悠久的寶塚歌劇團¹³。《凡爾賽玫瑰》於 1970 年代一躍而上少女漫畫之巔峰，1914 年便發跡的寶塚卻因為處在電視逐漸普及的年代，岌岌可危，失去當年盛景。在面臨劇團存亡之際，寶塚尋找西方的文學作品，希望可以藉此改編為舞臺劇挽救劇團頹勢，但成效不佳。而編劇植田紳爾（Shinji Ueda, 1933-）注意到《凡爾賽玫瑰》這部由日本人所構築的西方物語世界，認為這是寶塚引進西方故事的唯一途徑，華麗的凡爾賽與洛可可風格似乎是為寶塚量身訂做，而池田同時也是寶塚愛好者，雙方便進行了合作，排除了寶塚上層對漫畫改編的排斥所造成之困難，以及漫畫讀者對日本演員出演奧斯卡的疑慮，在 1974 年寶塚歌劇團 60 周年首演，在外界不看好的情況之下大獲成功，成為寶塚的經典代表作，歷經 45 年，直至今日寶塚《凡爾賽玫瑰》觀劇人次已超過 500 萬人。說起《凡爾賽玫瑰》與寶塚之間的淵源，或許早在池田構思奧斯卡這個角色時便存在，她對奧斯卡「男裝麗人」設定有足夠信心，結合她對寶塚的喜愛，或許是看見由女性演員扮演男性人物受到大眾的歡迎，而讀者也確實回應了池田的對奧斯卡的期待，給予熱烈的反響，在某種意義上，可以說寶塚與《凡爾賽玫瑰》互相成就了對方。而在漫畫方面的影響，則因開創加入歷史之先河，所以在《凡爾賽玫瑰》之後相繼出現歷史少女漫畫，如細川智榮子（Chieko Hosokawa, 1935-）《尼羅河的女兒》（王家の紋章）、篠原千繪（Shinohara Chie, 1960-）《閨河魅影》（天は赤い河のほとり）與《夢之雫、黃金鳥籠》（夢の雫、金の鳥籠）等作品。而加入歷史需要大量的考據研究，有些漫畫家走向以經典文學作品作改編，或者設定架空歷史為背景，如大和和紀（Waki Yamato, 1948-）《源氏物語》（あさきゆめみし）與高橋留美子（Takahashi Rumiko, 1957-）《犬夜叉》等。

¹³ 寶塚歌劇團自 1914 年成立，劇團全員由未婚女性組成，又稱為寶塚歌舞劇團。



圖 11：1974 年寶塚《凡爾賽玫瑰》首演（圖片來源：寶塚官網）



圖 12：2015 年來臺公演《凡爾賽玫瑰——菲爾遜與瑪麗安東尼德篇》（圖片來源：寶塚官網）

除了寶塚改編為舞臺劇以外，《凡爾賽玫瑰》在 1979 年亦被法國導演雅克·德米（Jacques Demy，1931-1990）改編為電影《奧斯卡夫人》（*lady Oscar*），同年製作成動畫，五十年後的今日，在社群軟體 LINE 依舊能見到《凡爾賽玫瑰》的身影，與 LINE 旗下益智手遊《LINE Bubble 2》合作貼圖。《凡爾賽玫瑰》在當年成為經典，直至今日依舊歷久彌新。

柒、結語

綜合上述，處在當時日本女性進步受限，且少女漫畫不被看好的環境下，池田理代子不同於 1970 年代以前的少女漫畫家，其打破男性漫畫家所創造的傳統「少女」塑造之常規，亦突破女性漫畫家所繪少女漫畫之「精緻的畫風、甜蜜的愛情、愛流淚的少女」的刻板印象，脫穎而出，創作第一部加入歷史元素的少女漫畫。「愛情」僅是《凡爾賽玫瑰》故事中一催化劑，並非貫穿整個故事的核心理念，「歷史」

與「宿命」才是《凡爾賽玫瑰》之精髓及價值，注重人物在一段歷史大環境之下的心境和成長，鋪陳人物角色性格所做抉擇而走向的結局，並非被「愛情」因素所推動，而是「歷史」洪流下的不得已與影響，以及「宿命」的悲劇。而瑪麗王后與奧斯卡即為兩種不同類型女性之對照，瑪麗王后的抉擇使她面對日趨混亂的局勢卻無法力挽狂瀾，最後凋零於「宿命」之中；奧斯卡的抉擇造就她不平凡的一生，是位感性與理性兼具的女性，在「歷史」的推動下，掙脫父親的保護及貴族的枷鎖，無畏社會的眼光，衝破性別界線之限制，突破傳統社會的性別刻板框架，達到自己的理想，亦為 1970 年代女性塑造一種新的「可能」。而池田就如同奧斯卡一般，是女性進步的象徵，以女性的視角講述故事，以女性角色的角度去見證一段歷史，「可以說，她通過作品展示了女性社會進步的面貌……我認為池田理代子便是這樣一個時代的先驅。」（植田紳爾，2013，頁 33）。池田以日式絢麗少女漫畫的畫風，刻劃法國 18 世紀波旁王朝之興衰及筆下人物，由敘事手法可看出池田想打造漫畫史詩的企圖心，被評為「足以媲美文學的漫畫作品」（池田理代子，2013，頁 23），但是池田本人對此卻不以為然，她認為這句話的立足點，便是以漫畫不如文學的角度去作評價，這或許也提供我們一個思考點：一部成功的漫畫作品與文學作品，該以何種觀點去評價，以及視覺圖像與文字之間的關係。《凡爾賽玫瑰》證明了一部優秀的少女漫畫作品，可以破除社會既存的刻板印象，能與更加偏向大眾喜好的少年漫畫並列經典。雖然今日漫畫市場以少年漫畫為大宗，少女漫畫難掩頹勢，面臨題材受限與受眾減少等問題，但同時也促使女性漫畫家開始往少年漫畫創作發展，且不遜色於男性漫畫家，提供了不少名聞遐邇的作品，如荒川弘（Arakawa Hiromu，1973-）《鋼之煉金術師》（鋼の金術師）、天野明（Amano Akira，1973-）《家庭教師》（家庭教師ヒットマン REBORN!）、星野桂（Hoshino Katsura，1980-）《驅魔少年》（ディーグレイマン）、吾峠呼世晴（Gotoge Koyoharu，1989-）《鬼滅之刃》（鬼滅の刃）等，如同池田與其角色證明男性可做的事，女性亦能做到。而《凡爾賽玫瑰》在當年突破性的改變，足以撐起 1970 年代漫畫之大旗，成為日本開啟男女平權、社會進步與文化交流的一把鑰匙。

參考文獻

- 「凡爾賽玫瑰」Q 版免費貼圖等你拿，LINE HUB，2022 年 7 月 16 日，取自 <https://today.line.me/tw/v2/article/aGneZMo>
- 池田理代子監修（2017）。池田理代子麗しの世界：デビュー50周年&『ベルばら』45周年記念!。東京：株式會社宝島社。
- 池田理代子氏がレジオン・ドヌール勲章シュヴァリエを受章。在日フランス大使館，2022年7月9日，取自 <https://jp.ambafrance.org/article3406>
- 押山美知子（2013）。少女マンガジェンダー表象論—“男の少女”の造形とアイデンティティ。東京：彩流社。
- 連惠幸等（譯）（2006）。日本漫畫60年（Manga—Sixty years of Japanese Comics）（原作者：Paul Gravett）。臺北：西遊記文化。（原作出版年2004）。
- 莊麗玲（譯）（2008a）。凡爾賽玫瑰卷八（原作者：池田理代子）。臺北：東立出版社。
- 莊麗玲（譯）（2008b）。凡爾賽玫瑰卷九（原作者：池田理代子）。臺北：東立出版社。
- 莊麗玲（譯）（2008c）。凡爾賽玫瑰卷六（原作者：池田理代子）。臺北：東立出版社。
- 莊麗玲（譯）（2008d）。凡爾賽玫瑰卷二（原作者：池田理代子）。臺北：東立出版社。
- 莊麗玲（譯）（2008e）。凡爾賽玫瑰卷三（原作者：池田理代子）。臺北：東立出版社。
- 莊麗玲（譯）（2008f）。凡爾賽玫瑰卷五（原作者：池田理代子）。臺北：東立出版社。
- 飯澤耕太郎（2009）。戰後民族主義と少女漫画。東京：PHP研究所。
- 曾偉禎（譯）（2001）。電影藝術：形式與風格（Film Art: An Introduction）（原作者：Bordwell）。臺北：美商麥格羅希爾。（原作出版年1979）
- 謝濱安（譯）（2017）。漫畫原來要這樣畫（Making Comics）（原作者：Scott McCloud）。臺北：愛米粒。（原作出版年2006）

日治時期臺灣女性花鳥類東洋畫研究

陳璵*

摘要

現存的研究史料和學術論文中，尚未專門探析和論述日治時期關於女性花鳥類東洋畫的風格特色之論文，女性花鳥類東洋畫家多數因日治時期時代背景因素是被遺忘的對象，多數也已凋零。因此，本文以日治時期臺灣女性為研究對象，並以其花鳥類東洋畫作為研究主題，探究日治時期女性東洋畫花鳥類作品之美學趨向，企圖以完整的東洋畫史料文獻系統性、圖像及照片解析女性花鳥類題材作品以及花鳥繪畫作品的重要性，也因花鳥類東洋畫是官方展覽會（臺灣美術展覽會、臺灣總督府美術展覽會）畫家描繪最多的題材，因此具研究意義和價值。

本文，筆者就女性畫家題材內容、繪畫技巧以及風格等方面進行探析。從官展東洋畫部入選的女性畫家之花鳥作品為主進行研究，探討和分析面向，分別為：題材、繪畫風格、構圖與版面佈局、女性花鳥類東洋畫家師承之影響、學習活動與師承探究其原因與背景淵源。以及進行男性、女性花鳥類東洋畫性別差異元素之影響；最後就其值得提出來討論之特色與風格進行歸納和論述，成為本研究成果與發現。

研究發現：女性花鳥類東洋畫多數因於三高女（臺北州立臺北第三高等女學校）習東洋畫受日籍東洋畫家鄉原古統（Gobara Koto）影響頗深，多數官展得獎作品風格相似。繼而，歸納女性花鳥類東洋畫的特色風格和相似處。差異上，男性花鳥類東洋畫因師承關係，展現不同風格，在植物花卉的選擇上、描繪的技法、構圖表現上和佈局的選擇上等，即便如此，卻皆有其特色，對當時臺灣東洋花鳥畫壇影響深遠。這些女性畫家到戰後仍有繼續創作花鳥類東洋畫，而戰後女性東洋畫作品皆值得後續學者或研究者作進一步的發覺和解析。

關鍵詞：日治時期、東洋畫、女性東洋畫家、花鳥類題材、鄉原古統

*國立成功大學藝術研究所研究生

Research on the Themes of Flowers and Birds of Taiwanese Toyoga Painting (Taiwan's Eastern-Style Painting) of Taiwanese Females Under Japanese Rule

Chen Yu*

Abstract

Among the existing research historical materials and academic papers, there is no paper that specifically explores and discusses the style and characteristics of Toyoga paintings of female flowers and birds during the Japanese occupation period. Most of the female Toyoga painters of flowers and birds are forgotten objects due to the background factors of the Japanese occupation period, and most of them have also withered. Therefore, this paper intends to take Taiwanese women during the Japanese occupation period as the research object, and takes the Toyoga painting of flowers and birds as the research theme to explore the aesthetic trend of female Toyoga painting of flowers and birds during the Japanese occupation period. Images and photos analyze the importance of female flower-and-bird-themed works and flower-and-bird paintings, and because Toyoga paintings of flowers and birds are the subjects most painted by painters at official exhibitions (Taiwan Art Exhibition, Taiwan Governor's Office Art Exhibition), it is worth studying. meaning and value.

In this paper, the author explores and analyzes the painting skills, subject content and style of female painters. Mainly conduct research on the flower and bird works of female painters selected by the Toyoga Painting Department of Taiwan Exhibition, and discuss and analyze the aspects: subject matter, painting style, composition and layout,

* Graduate Student, Institution of Art Studies, National Cheng Kung University

influence of female teachers of Toyoga flower and bird paintings, learning activities, explore the reasons and background origins with teachers, and the influence of the gender difference elements of male and female flower and bird Toyoga paintings; finally, the characteristics and styles worthy of discussion are summarized and discussed, which become the results and findings of this research.

The findings of this research: Most of the Toyoga paintings of female flowers and birds are due to the influence of the Japanese Toyoga painter Gobara Koto. Their award works are similar in style. Then, summarize the characteristic styles of male and female Toyoga flower and bird paintings similarities. In terms of differences, male and female Toyoga paintings of flowers and birds show different styles due to the relationship between teachers, which are reflected in the selection of plants and flowers, the techniques of depiction, composition and expression, and the choice of layout. Even so, they all have their own characteristics and had far-reaching influence on the Toyoga flower and bird painting circle in Taiwan at that time. These female painters continued to create Toyoga paintings of flowers and birds after the war, and the post-war female Toyoga paintings are all worthy of further discovery and analysis by subsequent scholars or researchers.

Keywords: Taiwanese Tōyōga, Female Tōyōga Painter, Flowers and Birds Theme, Gobara Koto

日治時期臺灣女性花鳥類東洋畫研究

壹、前言

本文擬以日治時期臺灣女性為研究對象，並以其花鳥類東洋畫作為研究主題，探究日治時期女性花鳥類東洋畫作品之美學趨向。筆者就女性畫家女性畫家題材內容、繪畫技巧以及風格等方面進行探討與分析。筆者從臺府展東洋畫部入選的女性畫家之花鳥作品為主進行研究，探討和分析面向，分別為：題材、繪畫風格、構圖與佈局、女性花鳥類東洋畫畫家師承之影響將、學習活動與師承探究其原因與背景淵源。以及進行男性、女性花鳥類東洋畫性別差異元素之影響，最後就其值得提出來討論之特色進行歸納和論述。

探究日治時期花鳥類東洋畫的特色與風格，必須先從日籍教師和臺籍教師的差別來說明，經由文獻上的閱讀與整理，日籍教師因為擔任審查委員，對於官展影響頗深，在性別上之差異也是很大的影響因素所在，因此本文將進行探討與分析釐清花鳥類東洋畫在性別所造成的影響原因，詮釋其背後的意義。故本章將探究其主要原因所在，筆者藉此進行探討分析女性東洋畫家在花鳥畫題材內容、描繪的技法、風格特色上和進行男性花鳥類東洋畫異同進行比較等方面進行探析，解析這些東洋作品之意涵。

根據統計，官展東洋畫部女性畫家之花鳥畫入選得獎結果可看出女性得獎的數量很少，多數僅得獎1—4次，可見在臺灣美術展覽會上仍是處於弱勢的一環，甚至有的女性東洋畫家入選得獎後，銷聲匿跡，相當可惜。

表1：官展東洋畫部女性花鳥畫入選得獎統計表

女性東洋畫家姓名 (依照姓氏筆劃排列)	得獎花卉和禽鳥類作品件數	入選得獎花鳥作品回數
林氏阿琴(林阿琴)	3件	臺6、臺7、臺8
周氏紅綢(周紅綢)	3件 (一件靜物畫，花卉為陪襯物)	臺5、臺7、臺10
邱氏金蓮(邱金蓮)	2件	臺6、臺7
郭翠鳳	1件	臺7
陳氏雪君(陳雪君)	2件	臺6、臺7

陳氏進（陳進）	2件 （其餘15件，花卉為陪襯物或呈現 在女性服裝上）	臺1 （得獎三件，共二件花 卉）
黃氏早早（黃早早）	4件	臺7、臺8、臺9、臺10
黃氏新樓（黃新樓）	4件	府2（二件）、府3、府5
張李德和 ¹ （府展改用名字長谷德合）	8件	臺7、臺10、府1、府2、 府3、府4、府5、府6
張敏子	1件	府1
張麗子	2件	府2、府3
彭氏蓉妹（彭蓉妹）	3件	臺6、臺7、臺8
蔡氏品（蔡品）	3件	臺2（二件花卉）、臺3
蔡旨禪	1件	臺9
謝氏寶治（謝寶治）	3件	臺4、臺5、臺6
蘇氏花子（蘇花子）	1件	臺2

（資料來源：王行恭，1992）

上表，從女性花鳥類官展入選和得獎作品繪製而成。由上表格可見十九位女性東洋畫家中，即有十五位進行花卉和禽鳥的相關作品創作。其中，以張李德和的得獎花卉和禽鳥類作品件數最多，共八件，其餘女性畫家件數為1-4件作品。由此可見，張李德和似乎是畫家陳進之後，在展覽會上稍有起色的女性東洋畫家。

根據目前存有的文獻資料中，統計日治時期臺灣畫壇留下名字的女性畫家共有二十三位，其中有十九位是東洋畫家²。二十一位（91.3%）的女性在官展上有入選或得獎；六位遠渡重洋進日本或中國美術專門學校研習繪畫課程。女性能參與花鳥類東洋畫創作雖不多，但在臺灣女性藝術史上極具象徵意義，寫下新扉頁，增添了花鳥畫的色彩，使得臺灣花鳥畫的題材、風格、形式、技巧和特色等也因著性別差異有了多元的發展。日治時期是女性主義發展的萌芽期，對臺灣美術近代史有重要的影響力，帶領女性主義在臺發展，使女性意識開始抬頭，甚至到了（二十世紀中葉）仍有頗大的影響力。藝術創作並非僅限於男性，女性藝術家也開始受到重視。女性終於能獨立思考、開拓自我、追求自我事業和到了晚年還能

¹ 林柏亭撰寫張李德和生平時描寫她：「在光復前之畫壇，為陳進之後，最傑出之女畫家。其畫風典雅而富詩意，由善花鳥。」（陸蓉之，1992，頁41）。

² 《流轉的符號女性：戰前臺灣女性圖像藝術》書中進行了日治時期臺灣女性畫家一覽表統計，見頁38，該表清楚呈現女性畫家之學歷、師承、學習時間和參展經歷。

提筆進行藝術創作³。

貳、女性花鳥類東洋畫之社會背景

日治時期，隨著臺灣社會文化走向現代化，女性的生活也產生巨大的改變。日本皇民化時期推動正式女子教育，即開啟臺灣女性更大規模進入現代教育的時代（鄭麗玲，2018，頁12），培育優秀的女性學子，臺籍學生從接受普遍手工藝教育為目標，到後來改為師範性質的技藝科，培養優秀公學校的女性教職員為目標，而女性東洋花鳥畫家也因為日治時期推行的女子學校（陸蓉之，1992，頁58），而有機會接受完整的教育和能在官展中入選和得獎。

鄉原古統和木下靜涯二位畫師雖皆為官展的重要評審，不過就鄉原古統的藝術生涯理解後，發現鄉原古統從臺中遷居臺北，因曾直接在校教書擔任美術教師，負責書法及美術課程，使得鄉原對於臺籍畫家的影響較為直接，影響女性東洋畫家最深；而木下靜涯對於臺灣的最大影響是擔任官展的評審，畫家必須描繪和揣測審查員的喜好，才能在展覽會上嶄露頭角。鄉原古統對於女性東洋畫家的影響尤其是在臺北州立臺北第三高等女學校（簡稱：三高女，今臺北市立中山女子高級中學）頗深⁴，指導的女學生入選官展作品幾乎是花卉寫生。因為臺北州立第三高等女學校是所女校，學生可想而知是優秀的女性弟子⁵。鄉原古統在三高女指

³ 女性畫家黃早早在五十多歲兒女成家立業後，重新握拿畫筆，再圓少女時期的夢想，當然晚年的功力尚在，但已難跳脫昔日的藝術風格、形式和技巧。嘉義女性畫家張李德合於三女高畢業時因官展尚未開辦，其繪畫才能和才華是於30-40歲時才嶄露頭角，並且於最後一回府展榮生為無審查的女性畫家。1930年三十八歲時，加入墨洋會，才投入林玉山門下學習東洋畫。（賴明珠，2009，頁37、47-49）

⁴ 關於中山女高校史1922年更名三高女並改師範科為講習科收女高畢業者，採四年制培育國小師資，在充實一般教育基礎上，培育具有教學原理與知識的女教員。參見臺北市立中山女子高級中學校史沿革：<https://www.csghs.tp.edu.tw/category/about/>（瀏覽與檢索日期：2022/02/08）。

⁵ 三高女時期的入學競爭激烈，其沿革代表臺灣女子教育發展的縮影。在教育機會不均的殖民時期，三高女是臺籍女子所能就讀的最高學府，也是無數學子夢寐以求的學習殿堂，非極其優秀者難以入學，因而畢業生中表現傑出者，不勝枚舉。參見國立歷史博物館臺灣女人 臺灣女子中等教育的起源——臺北州立第三高等女學校：<https://women.nmth.gov.tw/?p=1961>（瀏覽與檢索日期：2022/02/08）。另外，能就讀第三女高的臺籍女學生，都是來自各地的菁英才女。許佳文訪談女性臺籍畫家邱氏金蓮即提及：「一講到第三高女的畢業生是咱們臺灣優秀的，都是全島都很優秀的人來得的嘛！……臺灣女生的最高學府，就是第三高女。」（許佳文，2011，頁38）

導一批女性子弟，其利用課餘時間指導和培育出許多優秀的女性東洋畫家，帶著女性子弟們寫生。教書時，雖然鄉原古統主要以山水畫以及水彩畫教學為主力，但對於東洋畫花鳥的主題，在教學上也是他的主力。在官展上能嶄露頭角的女性花鳥類畫家大多接受鄉原影響。相對的木下靜涯並未直接在學校授課而以私塾教受為主，教課對他而言也並非主力，因此就日籍教師而言，鄉原古統的影響力似乎較木下靜涯直接，且木下靜涯離臺後多數的作品多由男性子弟收藏，如：優秀學生蔡雪溪收藏。就男性畫家的部份，則多為呂鐵州習畫的北部學子；中南部學子則向林玉山習畫，且多為男性東洋畫家（女性畫家有張李德和及其二女一張敏子和張麗子，共三位）⁶。

探究其原因所在：日治時期仍是重男輕女、男女不平等的年代，女性地位較低，當時多數的女性是很難踏入男性獨佔鰲頭的繪畫創作領域。因此較難私下拜師學畫，若能學畫多為家境較佳或富裕的女性，但其實是在學校習畫，多數得獎的為女高弟子與鄉原古統直接學習東洋花鳥畫的女子，而非私下拜師習畫，主題上的選擇也和男生有所不同，花果植栽類的題材，例如：折枝花卉、盆栽和植物園寫生的題材深受女高學子們的青睞。由此可見花鳥類東洋畫家，其實在性別上也深受頗大的影響。另，根據《流轉的符號女性：戰前臺灣女性圖像藝術》留日習畫女性的家庭、社會背景與成就動機，在個人、家庭和社會三方面的生活環境與成長背景，是了解臺灣日治時期女性藝術發展的關鍵因素（賴明珠，2009，頁80）。



圖1：三高女女子入選臺展第六回之合影⁷



圖2：《臺灣日日新報》報導入選臺展之
臺籍女性東洋畫家⁸

⁶ 張李德和於1930年，三十八歲時投入林玉山的門下學習東洋畫。

⁷ 林氏阿琴（左一）、邱氏金蓮（左二）、陳氏雪君（右二）和彭氏蓉妹（右一）。照片原載於《臺灣日日新報》1932年（昭和7年）10月21日。

⁸ 照片原載於《臺灣日日新報》1932年（昭和7年）10月21日第八版。

藉由文獻梳理可得知臺籍女性能受到高等教育的脈絡，對於本章節釐清女子習東洋畫之原因，有其意義所在。根據《嘉義地區繪畫之研究》（林柏亭，1993，頁79-80），書中論述日治時期臺灣地區繪畫相關之發展，以及中等學校圖畫課概況，這對於筆者了解日治時期女子習畫之概況有很大的幫助。其中，論及女子中等學校源於1897年4月臺灣總督府國語學校第一附屬學校女子分教場；1905年改稱國語學校附屬女校，施以師範和技藝教育，臺籍女子得在中學期間受教育；1922年因新臺灣教育令公佈，臺灣之女學校改稱高等女學校，這所學校即是鄉原古統所任教的學校，也是臺展三少年陳進的學校，其實就是現在的中山女高。因此，可以說三高女是女性受圖畫教育最直接的學校和場域。而女子在校所受的圖畫課程之教學概況，綜整如下：

表2：公立女子高等普通學校（中學）

科目	每週時數	第一學年	每週時數	第二學年	每週時數	第三學年
圖畫	1	臨畫寫生 畫圖案畫	1	臨畫寫生 畫圖案畫	1	臨畫寫生 畫圖案畫
時數上	女子和男子學校皆有圖畫課程，女子為四年制。 公學校女學生每週大約4-6小時鉛筆畫與蠟筆畫課程。 高等女學校美術課程每週大約3-4小時，主要為水彩畫。					
教師	鄉原古統教授書法和美術課程。 鄉原古統回日後，由丸山福太接替，只教授水彩課程。					
女性學生	蔡氏品、黃華仁、謝氏寶治、周氏紅綢、邱氏金蓮、陳氏雪君、彭氏蓉妹、黃氏早早、林氏阿琴、黃氏新樓					

（製表者：陳 瑛）



圖3：1931年三女高一年級女性畫家正在上鄉原古統的東洋畫課程⁹（照片來源：賴明珠，2009，頁60）



圖4：臺北第三女高圖畫科教師鄉原古統與女學生¹⁰（照片來源：陸蓉之，1992，頁47）

⁹ 照片有周氏紅綢和邱氏金蓮。（邱氏金蓮提供）

¹⁰ 周氏紅綢（左一）、彭氏蓉妹（左二）、鄉原古統（中間）、黃氏早早（右二）和林氏阿琴（右一）。



圖5：女性同學們與鄉原古統合影（照片來源：林育淳，2019，頁40）



圖6：鄉原古統家裡珍藏第三高女學生照老相簿（照片來源：林育淳，2019，頁33）

日治時期的美術教育雖處於萌芽期，不過這深深影響臺灣後來的教育模式，尤其是女性花鳥類東洋畫家之養成，深受其影響。自日本1872年（明治時期五年）頒布學校教育系統法令學制時，圖畫即是納入普通學校教育科目中的必修學科，在實用且功利的價值觀下，當時圖畫學科成為其他科目的輔助學科。根據林育淳《蓬萊·大觀 鄉原古統》論述三高女圖畫科的教育要旨：「精密觀察物體、並正確描繪之、兼能夠斯圖案、培養美感」，「圖畫以考察畫為主，應得教授臨畫寫生畫等等」（林育淳，2019，頁34）。臨畫和寫生成為圖畫課教學重要的主軸目標，起初大多依賴臨摹，而後寫生的觀念打破臨摹的傳統方式，臺展開辦後，成為導向新美術運動的助力（林柏亭，1993，頁88）。此外，圖畫課和刺繡課是鄉原古統十分重視的課程，藉以訓練女子的生活技能和實用性，同時又與繪畫技巧有關。

根據學者賴明珠《流轉的符號女性 戰前臺灣女性圖像藝術》觀察女性的角度確實和男性有所不同，尤其受限於政治和性別雙重牽制的社會脈絡下，近代臺灣女性藝術呈現殊異的特質和風貌（賴明珠，2009，頁38—42）¹¹。由於女性的角色受到壓抑和歧視，傳統社會以男性為中心。女性東洋畫家陳進特別出色受到後世較大的關注且受日本教育外（日本東京女子美術學校），其餘女性東洋畫家並未受到藝術史的青睞，甚至被遺忘，她們在畫壇上無法充份的發揮，成為日治時期臺灣繪畫史的邊緣人物。筆者發現女性畫家在官展得獎上確實比男性少了很多，且得獎次數了了無幾。賴明珠又分析女性長時間被受漠視的原因有四：其一、從事創作的時間短，所累積成果有限。其二、受限於女性身份，社會活動力較為薄弱，如：婚後中斷畫藝。其三、多數藝術史學家史傳撰寫時多採取菁英主義的挑選標準，並未從女性主義的觀點考量其特殊處境，且文字多數由男性主導，女性

¹¹ 學者賴明珠梳理出日治時期女性畫家一覽表。

被歸類為閨秀畫家，因此無法充份發揮。其四，女性畫家和其親屬多數抱持懷疑態度，未能珍惜和保存其作品和相關資料（賴明珠，2009，頁13—14）¹²。

參、女性花鳥類東洋畫風格與特色

一、題材

寫生對於女性子弟來說是創作的重要元素，邱氏金蓮（邱金蓮）曾說：「創作的想法很單純，就是自然寫生。」（林育淳，2019，頁41）就繪畫的取材與選擇來說，女性的東洋臺籍畫家是以庭院植物為題材，學校和家中會種植的室內人工培植的花卉盆景與盆栽，如：牽牛花¹³和剪刀花等。這和師承有頗大關係，因為鄉原古統會帶著有興趣學習花鳥類東洋畫的學生去植物園寫生¹⁴。題材上和花鳥畫主導者呂鐵州和林玉山以及多數男性的題材選擇上有差異。畫家邱氏金蓮（邱金蓮）回憶稱因地利之便，學校對面是植物園，美術指導老師鄉原古統經常帶領她們到植物園寫生，園中多為各式外來移植的異國花木，因此在題材選擇方面，恰與當時其他臺灣男性畫家普遍以本土花卉植物入畫、以表現強烈鄉土氣息的作法背道而馳，她們在題材的選擇卻專挑外來特殊的花卉來寫生入畫（賴明珠，2009，頁93），如：文心蘭、雁來紅、阿拉曼達、紫蘭和君代蘭等，均是官展入選外來移植的奇花異卉。因此，可見女性東洋畫家題材選擇上是更為多元豐富。

女性的植物和花卉較大，因此描繪十分細緻，如：留學中國廈門美術專科學校蔡旨禪的花卉作品；以及林氏阿琴（林阿琴）臺展得獎作品〈カンナ美人蕉〉和〈黃荊花〉。此與鄉原古統所擅長描繪大花卉也頗大關係，北美館所典藏的〈麗島名華鑑〉即可見畫工細緻大花卉。不同於男性東洋畫家，女性畫家是以單

¹² 女性畫家在二十世紀前半葉開始活躍，但文字記載部份多由男性主導控制，因此以男性觀點的意識形態撰寫，女性畫家多歸類為閨秀畫家。詳細臺灣女性日治時期閨秀畫家內容可見學者陸蓉之著作《臺灣（當代）女性藝術史》之第二章〈早期的臺灣閨閣派女畫家〉。

¹³ 黃氏早早（黃早早）作品〈朝顏〉即是三高女學校栽種的盆栽植物，描繪牽牛花含苞待放、盛開的姿態。

¹⁴ 黃氏早早（黃早早）回憶，想不起鄉原古統曾對參與臺展作品給予何種具體的專業訓練或是修改教導，但她與學姐們說法一致，大家異口同聲表示老師強調寫生的重要性。每當黃氏早早（黃早早）遇到瓶頸，前往指教，鄉原古統只有一句話回答，便是「出外去寫生！」（林育淳，2019，頁36）。

一題材為主，聚焦於主題物上，推測與她們在未赴日前僅接受圖畫課、刺繡課和業餘學習東洋畫之寫生訓練有關，故在這些花卉題材上，是呈現紀實和圖案化的風格。甚至多數的作品僅有花卉，少數增加禽鳥類或昆蟲入畫。筆者認為多數的女性花鳥類東洋畫家只畫靜態花草的模式與女性畫家一般被認定為閨秀畫家有很大的關係。像是黃氏早早（黃早早）描述上圖畫課的情形：

剛進教室，古統便發給學生畫紙，要大家出外去描寫一片葉子之後，收回學生作品，將其一一攤開在黑板前，針對每個人的觀察方式、葉片的描寫方法，以及整體構圖，加以解說。其中將葉片大大畫在畫紙中央的黃早早作品，特別受到古統的稱讚（林育淳，2019，頁36）。

從題材方面，筆者歸納出三點原因如下：一、大型花卉常出現在鄉原作品中，也因此被家以讚許，在這對女性存在嚴格行為規範和能被教師讚許的方式，會多加嘗試並涉略。其二、從本文探討鄉原古統的花鳥創作背景，發現鄉原古統甚創作花鳥合一型的作品，爾後影響了他的教學模式。其三、圖案畫甚大的創作可以結合學校刺繡課程的作品，一舉二得。根據上述原因，因此促使多數女性選擇畫靜態花草的模式。



圖7：鄉原古統，〈麗島名華鑑〉，約1920年代，膠彩，21.7×18.7 cm×9，臺北市立美術館典藏（圖片來源：臺北市立美術館典藏目錄）



圖8：蔡旨禪，〈幽香〉，1935年，131×61 cm，水墨，私人收藏



圖9：蔡旨禪，〈優曇花〉1935年，膠彩，尺寸不詳，臺展第九回東洋畫部入選（圖片來源：臺展資料庫）



圖10：林氏阿琴（林阿琴），〈カンナ美人蕉〉，約1932年，膠彩，臺展第六回東洋畫部入選（圖片來源：郭雪湖基金會提供）



圖11：林氏阿琴（林阿琴），〈黃莢花〉，約1934年，163×86cm，膠彩，臺展第八回東洋畫部入選（圖片來源：郭雪湖基金會提供）

筆者探究女性東洋畫家傾向於以花卉、植物作為創作題材主要對象的原因：多數女性花鳥類東洋畫家喜愛以生活周遭常見的盆栽景致入畫面，花因此成為創作題材。出身自高等女學校的業餘女性東洋畫家，一般都以臺灣本土特有的亞熱帶植物為寫生入畫的主題，參展作品也會擴大自己的寫生範圍。不過，題材的選擇上男女東洋臺籍畫家也有類似的題材，如：曇花（黃新樓1939年之作品，〈宵〉入選第二回府展東洋畫部）和仙丹花（形似繡球，因此又別稱為紅繡球）等。下圖為舉幾個例證，如下：



圖12：呂鐵州，〈曇花〉，1935年，膠彩，50×64cm（圖片來源：賴明珠，2013，頁45）



圖13：黃氏新樓（黃新樓），〈宵〉，1939年之作品，膠彩，尺寸不詳，第二回府展東洋畫部入選（圖片來源：臺府展作品資料庫）



圖14：陳氏雪君（陳雪君），〈仙丹花〉，1933年，尺寸不詳，膠彩，臺展第七回東洋畫部入選（圖片來源：臺府展作品資料庫）



圖15：黃氏新樓（黃新樓），〈仙丹花〉1942年，尺寸不詳，膠彩，府展第五回東洋畫部入選（圖片來源：臺府展作品資料庫）



圖16：黃寶福，〈仙丹花〉，1938年，尺寸不詳，膠彩，府展第五回東洋畫部入選（圖片來源：臺府展作品資料庫）¹⁵

女性東洋畫家多數對周遭開放、自由的社會接觸有限，亦使得其在題材上選擇上受限制，也就是說性別造成題材選擇上的差異。另外，男性和女性多數來自於中上的社會階層，家境多數優渥。使他們的畫種選擇上多元而豐富，但是男性的題材選擇顯然更多元且豐富，有亞熱帶的植物花卉，男女性相似的題材其實並不多，但有曇花、扶桑花和荷花佐白鷺鸞等相關的花卉題材出現。

另外，僅有少數女性將禽鳥類和蝴蝶入畫，來使畫面更豐富、更有趣味性，這是女性東洋畫家普遍的作風，諸如：從林氏阿琴（林阿琴）〈南國〉、黃氏新樓（黃新樓）〈池畔〉、張李德和〈閒庭〉，以及其小女張敏子〈菜花（芥菜花）〉等

¹⁵ 黃寶福為畫家呂鐵州學生。

府展作品即有禽鳥類和蝴蝶入畫。易言之，女性將禽鳥類和昆蟲類入畫大多是府展才有機會出現，而女性的臺展作品仍以花草為主流。因為禽鳥和蝴蝶會動，且移動和展翅的速度極快，要捕捉動物剎那間的美感會單比植物和花卉困難，需要更長時間的觀察和創作，這促努女性甚少將禽鳥類和蝴蝶入畫。因此，多數的女子僅呈現單一的植物花卉，且動物的畫面偏小，可見多數的女性東洋畫家仍是保守的。下圖為舉幾個例證，如下：



圖17：張李德和，〈閒庭〉，1938年，尺寸不詳，膠彩，府展第一回東洋畫部入選（圖片來源：臺府展作品資料庫）



圖18：張敏子，〈菜花（芥菜花）〉，1938年，尺寸不詳，膠彩，府展第一回東洋畫部入選（圖片來源：臺府展作品資料庫）



圖19：張李德和及其禽鳥類作品合影（照片來源：蕭瓊瑞，2020，頁327）

根據賴明珠《流轉的符號女性：戰前臺灣女性圖像藝術》，書中論述和探討女性東洋畫家在花卉題材的抉擇，難免受社會及政治的背景影響。十九世紀在西方藝術屬於初級的花卉靜物畫，通常被藝術評論家貶抑為手工藝術，而非高級的知識領域。「低級畫種」被男性理論系統架構的藝術評論界，區劃為適合天生且有柔性特質的女性來創作之範疇。臺灣現代化起步晚，花卉題材在中國傳統花鳥

畫是獨立的類別，因此男性畫家也進行花鳥的創作，並沒有畫種性別階級的現象（賴明珠，2009，頁33）。即便如此，筆者認為這也和女性花鳥類東洋畫家在題材選擇上較為單一有很大的關聯性，繼而使得她們的寫生範圍仍較狹隘，亦即，題材的選擇上是受限的。僅有少數女性畫家跳脫固有的場所進行創作，如：黃氏早早（黃早早）的作品（圖45）林投是海邊、溪邊常見的植物，可見女性畫家突破侷限，脫離習慣的場域與環境，尋找新的題材寫生是相當不容易的。

二、構圖與版面佈局

版型上，官展東洋畫之多樣畫幅形式¹⁶，女性畫作有直式、橫式和方形的構圖與佈局，以方形和直式為大宗，仍可見在佈局的選擇上多元豐富。橫式構圖為黃氏早早（黃早早）和彭氏蓉妹（彭蓉妹）；部份女性以方形作為構圖，如張李德和官展入選得獎即為方形花鳥作品。構圖上，多數女性畫家以豐富滿版的版型呈現。背景多數以一貫的方式處理，微微的留白且多以中線對稱式構圖、交叉構圖和斜對角線劃分來表現，部份作品採橫畫幅中間留虛的構圖法，整體畫面大多呈現典型的對角線結構，具有穩定性和統一性。主題的呈現使重心偏於左右二側。官展部分入選得獎作品有對稱感，因此有統一性和平衡之感，垂直滿版式的構圖使畫面安定且和諧，這與男性東洋花鳥畫家有所差異。女性構圖大致呈現整株花卉的特寫，並且以花草為主題。此外，筆者發現：女性以疏密有致交叉葉子來呈現花卉之美，花卉的呈現也較為不規則，利用不規則層次呈現前後和疏密之空間與距離感。可見女性利用隨意、奔放且自由的構圖方式來表現動態的自然韻律之美。線條上，可見為畫作勾勒黑色細邊線條，這確實是承繼鄉原古統的繪畫技巧與手法。

早期的女性作品在構圖上似乎是直接描繪她們所看見之物，構圖方式也慣於使用自己擅長的筆法，大多數女性的構圖方式十分相似，似乎沒有自己的觀點或是特色，繪畫的構圖與佈局頗相似，空間缺乏變化且構圖上略顯單調。男性的花鳥畫家則會用心並細心思考描繪的巧思，構圖有的豐富滿版；有的留白營造舒適感，因此在欣賞男性的畫作時會有驚喜感。不過女性的統一性也是女性花卉作品

¹⁶ 透過畫幅形式的量化統計以接軌媒材技法之風格分析，這應當是確實可行的研究策略。關於臺展畫幅形式研究可見：〈臺展東洋畫畫幅形式之量化統計研究〉，《臺灣膠彩畫的過去現在與未來研討會論文集》，（施世昱，2009，頁31-45）。

的一大特色。從構圖上，可以看出東洋畫家自我的特色，女性東洋畫家並沒有認真思考或質疑，面臨最大的挑戰是如何建立自我的意識觀和獨立批判思考的能力。例如：多數的花卉是從中間由下而上，衝天似的呈現，且花卉的枝幹多從花面正下方開始。



圖39：張李德和，〈蝴蝶蘭〉，1939年，尺寸不詳，膠彩，府展第二回東洋畫部特選，臺北市立美術館典藏（圖片來源：臺北市立美術館典藏目錄）



圖40：張李德和，〈南國蘭譜〉，1941年，尺寸不詳，膠彩，府展第四回東洋畫部特選（圖片來源：臺展資料庫）



圖41：周氏紅綢（周紅綢），〈文心蘭〉，1931年，尺寸不詳，膠彩，臺展第五回東洋畫部入選（圖片來源：臺府展史料庫，陳澄波文化基金會提供）



圖42：陳氏雪君（陳雪君），〈風鈴扶桑花〉，1932年，尺寸不詳，膠彩



圖43：彭氏蓉妹（彭蓉妹），〈紫蘭〉，約1931年，尺寸不詳，膠彩（圖片來源：臺展資料庫）



圖44：黃氏新樓（黃新樓），〈池畔〉，1940年，146×87cm，膠彩，臺展第六回東洋畫部入選（圖片來源：臺府展史料庫）



圖45：黃氏早早（黃早早），〈林投〉，1935年，尺寸不詳，膠彩，臺展第二回無審查，臺北市立美術館典藏（圖片來源：臺展資料庫）



圖46：彭氏蓉妹（彭蓉妹），〈百日草〉，1933年，尺寸不詳，膠彩，臺展第八回東洋畫部入選（圖片來源：臺展資料庫、中研院臺灣美術展覽會作品資料庫）

三、繪畫風格與技法

在研究過程中，筆者發現有幾點男女性特質值得討論：花鳥類東洋畫家皆強調以大自然為師的寫生途徑，當時的男性或女性不管是日籍或是臺籍，大多採用日本學院派的寫實技法，強調大自然為師的寫實途徑，而寫實的技法以及巧思可謂花鳥類東洋畫的最大特色，呈現出植物花卉的盎然生氣。前舉例幾位女性畫家的作品，即可見其風格特色上的相似處。

另外，表面上看似乎赴日後的畫加其作品和鄉原古統的寫生技法並沒有太大差別，但這些就讀東女美校的女子所創作的寫生花卉，更強調不同時分和季節展現花卉植物不一樣的生命氛圍和面貌。女性的花卉有呈現花叢的景致，有的花叢

略呈扇形，有的花卉聚集在一起或者疏密有秩序，但多數莖枝挺拔細秀，枝幹幾乎佔滿了整個畫面，下方逐漸變紅的葉片較為寬大，上方則是較小的葉子。東洋畫家們著實將臺灣特有鄉土植物花卉蟲鳥加以細膩描寫；運用平面化處理空間，構圖繁密，排列井然有序。用色穠麗鮮豔，但缺乏強烈的個人的性格表現及時代思想的詮釋（李進發，1993，頁283）。筆直纖細的花卉也是女性畫家在官展得獎的大宗作品。以下筆者挑選官展女性作品中能見筆直纖細的花卉且有對稱感的作品來做為上述論述之佐證：



圖21：陳氏進（陳進），〈嬰粟〉，1927年，膠彩，臺展第一回東洋畫部入選（圖片來源：臺展資料庫）



圖22：黃氏早早（黃真），〈朝顏〉，1933年，膠彩，臺展第七回東洋畫部無審查（圖片來源：臺展資料庫）



圖23：郭翠鳳，〈雞冠花〉，1933年，膠彩，臺展第七回東洋畫部入選（圖片來源：臺展資料庫）



圖24：黃氏新樓（黃新樓），〈仙丹花〉，1942年，膠彩，府展第五回東洋畫部入選（圖片來源：臺展資料庫）



圖25：彭氏蓉妹（彭蓉妹）¹⁷，〈君が代蘭〉，1933年，尺寸不詳，膠彩，臺展第七回東洋畫部入選（圖片來源：臺展資料庫）



圖26：陳氏雪君（陳雪君），〈仙丹花〉，1933年，尺寸不詳，膠彩，臺展第七回東洋畫部入選（圖片來源：臺展資料庫）



圖27：蔡氏品（蔡品），約1929-1930年間，尺寸不詳，膠彩，臺展第三回東洋畫部入選（圖片來源：臺展資料庫）



圖28：張敏子，〈菜花（芥菜花）〉，1938年，尺寸不詳，膠彩，府展第一回東洋畫部入選（圖片來源：臺府展作品資料庫）

在色彩的表現上，因多數女性的花鳥作品存留的件數並不多，甚至部份作品已遺失，本研究蒐羅不易，但仍能藉由目前官展書籍或美術館典藏的畫作來作為分析和討論的材料。筆者將從官展入選和得獎作品進行分析，但這些花鳥作品多數是黑白呈現，僅少數有被國美館、北美館或家屬私人收藏或拍攝的作品，才能進行色彩上的探討與分析，筆者將可蒐羅到的這些彩色花卉作品進行色彩探析。

女性畫家在色彩使用上多數用單一顏色卻能營造畫面的豐富感，女性畫作的風格呈現溫暖且飽和，但明暗深淺的呈現較不明顯，多以暈染手法表現，畫面呈現平面感，較為氣氛安靜，花卉則較靜態。色彩繽紛的畫面乃繼承鄉原古統善用色彩表現花鳥作品的技巧。多數的女性東洋畫家以柔和勁挺的線條勾勒來凸顯花卉和葉子，這也是圓山派¹⁸的一大特色手法，而女性畫家承襲了這樣的技巧。例

¹⁷ 賴明珠《日治時期桃園地區的美術發展》調查名單中彭氏蓉妹（彭蓉妹）為桃園地區日時期唯一的女性畫家，1926年北上就讀三高女（賴明珠，1995，頁23）。

¹⁸ 江戶時期的中期為南畫集大成的時期。圓山派、四條派和浮世繪廣受到庶民階層的支持，並反映庶民的美術品味。圓山派為寫生派畫家圓山應舉（Maruyama Okyo, 1733—1795）開創，圓山派採用洋畫的技法，開創新一派的日本，此新一派為首創，將日本狩野派、荷蘭畫西方透視法及中國明清院畫三種繪畫風格融於一爐，可謂前所未有的創舉，在中國和歐洲畫風影響的交織下，呈現寫生的精神。此外，其創始水墨沒骨畫法，以輕妙筆墨表現自然物體明暗和現實感。圓山應舉的圓山派對當時日本寫生派畫家影響頗大，帶給明治維新時期的日本畫家莫大啟示。

如：周氏紅綢（周紅綢）〈桌上靜物〉即可看出這樣的筆觸效果。從以下這些僅存的花卉作品中，可見女性多以暈染的方式來表現畫作，設色清雅恬淡，色彩較不鮮艷，卻有典雅之風格，細膩沉穩的色彩和溫柔敦厚風格的意境，是女性東洋畫家的特色，觀者彷彿能感受到東洋畫家表現出細膩溫和的女性特質，以及嚮往心靈靜謐之生活。



圖29：林氏阿琴（林阿琴），〈カンナ美人蕉〉，約1932年，膠彩，臺展第六回東洋畫部入選（圖片來源：郭雪湖基金會提供）



圖30：林氏阿琴（林阿琴），〈黄莢花〉，約1934年，163.6×86cm，膠彩，臺展第八回東洋畫部入選，臺北市立美術館典藏（圖片來源：郭雪湖基金會提供）

（王秀雄，1999，頁181）（黃光男，1991，頁56）。



圖31：林氏阿琴（林阿琴），〈南國〉，約1933年，膠彩，臺展第七回東洋畫部入選，臺北市立美術館典藏（圖片來源：中央社）

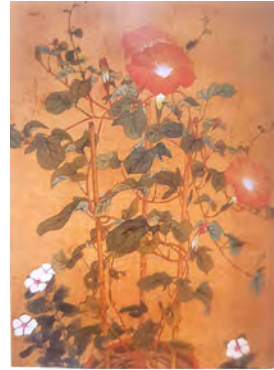


圖32：黃氏早早（黃早早），〈朝顏〉，1933年，尺寸不詳，膠彩，臺展第七回東洋畫部無審查（圖片來源：臺展資料庫）



圖33：黃氏早早（黃早早），〈林投〉，1935年，尺寸不詳，膠彩，臺展第二回東洋畫部無審查，臺北市立美術館典藏（圖片來源：臺展資料庫）

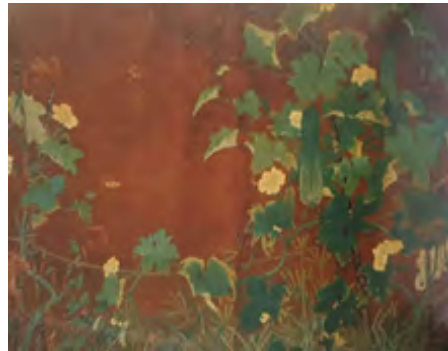


圖34：黃氏早早（黃早早），〈絲瓜〉，1936年，尺寸不詳，膠彩，臺展第十四回東洋畫部入選（圖片來源：臺展資料庫）



圖35：邱氏金蓮（邱金蓮），〈雁來紅〉，1932年，58×57 cm，膠彩，臺展第六回東洋畫部入選，國立臺灣美術館典藏



圖36：邱氏金蓮（邱金蓮），〈阿拉曼達〉（又名〈小黃花蟬〉），1933年，103.4×77.6 cm，膠彩，臺展第七回東洋畫部入選，臺北市立美術館典藏



圖37：周氏紅綢（周紅綢），〈桌上靜物〉，約1932-1936年間，80×60 cm，膠彩，私人收藏



圖38：黃氏新樓（黃新樓），〈仙丹花〉，1942年，尺寸不詳，膠彩，府展第五回東洋畫部入選（圖片來源：臺展資料庫）

性格差異上，女性的細膩婉約、文靜賢淑和靜謐和諧是女性東洋花鳥畫家繪畫的風格與特色，這與社會灌輸她們要相夫教子、教育上教導服從的使命有關。

她們大多承襲男性花鳥類東洋畫指導教師的技法與風格，因此畫風上頗相似。也因為女性多數為業餘的背景（筆者將於下文探討花鳥類東洋畫女性師承之影響與差異），限制了女性畫家爾後的畫工與技巧發展，成為創作的阻力與枷鎖。繼而女性被教導要有中國婦女的傳統美德——相夫教子。女性步入了婚姻，便以家庭為重，受到父權主義的牽制，繪畫無法跨越或解決瓶頸，最後，消失在畫壇，而停止了創作。有關留日臺灣女子花鳥繪畫的學畫和創作記憶，僅能從賴明珠藉由實際訪談獲得部份的資訊，以及許佳文之論文研究《百年流轉的邂逅：百歲臺灣東洋畫女畫家與我生命故事的交織》（許佳文，2011）進行邱氏金蓮的訪談得到習東洋畫之回憶。

肆、東洋花鳥畫女性師承之影響與差異

探討花鳥類東洋畫女性師承之影響的原因，必須追溯她們習畫的過程。女性東洋畫家在尚未踏入繪畫專門學校前，只是十七、十八歲懵懂的富家少女，對於專業繪畫的創作，是沒有概念的，除了女性教養的傳統期望、成長階段深受家庭和社會的影響。筆者爬梳她們師承概況如下：鄉原古統在課程教學上，以西式水彩畫為主，雖擅長東洋畫，也以東洋畫為創作之崛起，但在學校教育中，並未積極推動課外的東洋畫教學活動予女性學生，僅利用課餘時間教導有興趣的女性學生學習東洋畫；且當時多數男性可以至國外學畫，女性則只有少數有留日學畫之機會。雖男女性在習東洋畫上，皆重師徒制，但對於女性來說，東洋畫的學習之路和男性有明顯的差異。

男性在學習東洋花鳥畫上除了受木下靜涯和鄉原古統影響外，主要的代表畫家一呂鐵州和林玉山，比起日籍畫家二位臺籍畫家的影響更為直接；不過，女性東洋畫家直接受官展評審鄉原古統影響，女性習畫多與鄉原古統有密不可分的關係。習花鳥類東洋畫主要為私下學習，屬於業餘創作。因此，在專業的訓練上明顯不足。即便如此，早期男性畫家在年輕女性創作上也扮演技術指導和概念啟發的重要角色¹⁹。

¹⁹ 例如：黃早早、彭蓉妹和林阿琴等女性東洋畫家，以及鄉原古統的校外得意門生郭雪湖，利用暑假期間合租民屋充當畫室衝刺官展作品，並給予女性子弟適當的指導（賴明珠，2009，頁20）。

根據《流轉的符號女性：戰前臺灣女性圖像藝術》的訪談記錄，女性家們則表示：多數北部女性東洋畫家選擇美術學校就讀，和鄉原古統有密切的關係，因鄉原古統採取自由的教學理念教育三高女的女子，這是他一貫的教學作風²⁰。根據邱氏金蓮（邱金蓮）的回憶：

古統於課程中經常進行戶外寫生，和準備參加臺展的學生們在放學後留校，以課堂上的寫生作品為底稿，進行參加臺展的作品製作。不管是在課堂中或是放學後，古統總是沉默地待在學生一邊，並不施以詳細的作畫技法說明，或是親自示範作畫（林育淳，2019，頁35—36）

可見鄉原並不設限學生的想法，讓學生能盡情的創作。臺北三高女求學時期，女學生是由鄉原古統老師引導而開始對繪畫萌生興趣，唯一強調的原則就是寫生，鼓勵學生出去寫生，不要畫地自限。



圖47：鄉原古統帶領第三高女學生外出寫生，舉手杖解說景物（照片來源：林育淳，2019，頁35）



圖48：暑假期間，鄉原古統借用學校教室充當臨時畫室，林氏阿琴（前）等人繪製參加臺灣美術展覽會的膠彩作品（照片來源：林育淳，2019，頁35）

寫生是貫穿女性學子東洋作品很重要的一環，促使女性學生獨鍾花卉題材進行創作，花卉植物易於觀察和描繪，又可以與刺繡課程進行結合，一舉數得²¹。女性畫家如：黃氏早早（黃早早）、周氏紅綢（周紅綢）、邱氏金蓮（邱金蓮）、

²⁰ 鄉原古統的日本畫教學去除師長權威制度，未採日本學院式照本宣科嚴格教法，不強加干涉學生自由觀察，鼓勵學生自我摸索，讓她們對景物寫生，畫出有自己面貌的作品，十分新穎的教學方式（林育淳，2019，頁154—155）。

²¹ 上圖畫時，鄉原古統先帶領一年級新生觀察學校內園藝裡的各式臺灣特有種，然後將之寫生描繪成稿。學生二年級手藝裁縫課時，就以一年級圖畫課的寫生作品，作為刺繡的參考圖稿（林育淳，2019，頁154）。

陳氏雪君（陳雪君）和彭氏蓉妹（彭蓉妹）跟著鄉原古統老師；而住在臺南的黃荷華赴日習畫，鼓勵她的人是臺南第一高女的美術老師川村伊作（賴明珠，2009，頁85）。部份學生後來選擇留學日本（多選擇東京美術學校、東京女子美術學校）或中國的美術科系就讀，大抵是受到日籍教師的影響與鼓勵，因而對繪畫有某種程度上的憧憬與幻想（賴明珠，2009，頁85）。這些女性東洋畫家的創作時間以及入選官展之屆數，明顯和鄉原古統擔任教師一職和官展審查員的時間具相當的重疊性，尤其是臺展第五和六屆期間。

臺灣東洋畫啟蒙師鄉原古統退休離臺後，則由丸山福太接任第三女高美術教職，不過高等女學校的美術教師之繪畫風格傳授給女性弟子的繪畫技藝和創作觀念幾乎一致。官展得獎入選的東洋花鳥作品，多是日本現代化教育之後的作品，除了鄉原古統鼓勵女子去參賽²²，多數是以姑且一試的心態參賽，得失心並不像男性重，如：呂鐵州因參賽失利，即赴日本學習花鳥畫。而留日習畫對臺灣女性畫家的影響深遠，其繪畫技藝的訓練和美學養成必然與日本近代美術教育有關，經過日籍教師嚴謹和扎實的訓練，讓她們有機會嶄露其花鳥畫的造詣，而這些閩秀畫家在《日日新報》則有「婦女花卉作家」²³的稱號。鄉原古統離臺後，缺乏重量級的教師，女性參展的成績也沒有臺展第六、第七回鄉原擔任審查員期間那麼亮眼出色。

中南部地區官展入選和得獎較少，主要由臺籍教師林玉山所教導的女性子弟居多，其中有郭翠鳳（應由陳慧坤所指導，後為陳慧坤之妻），還有林玉山所指導的張李德和和其女兒張敏子與張麗子二位姐妹花。研究發現，禽鳥類和蝴蝶題材入畫的入選和得獎是張李德合和張敏子的作品，推測可能之原因：林玉山擅長描繪禽鳥類題材，因此使得南部女子的入選作品增加了禽鳥和蝴蝶的題材。

根據賴明珠《流轉的符號女性：戰前臺灣女性圖像藝術》書中論及並訪問黃早早的妹妹黃新樓表示，鄉原古統離臺後由丸山福太接續美術教育工作。不過，恩師們都會勸阻和告誡女性畫家要以家庭為重，單純做好盡職的家庭主婦，婚後

²² 根據邱氏金蓮的回憶錄，教師鄉原古統曾言：「你們這些女孩子啊！要不要把你們畫的作業拿出去展覽看看！」（許佳文，2011，頁39）。

²³ 名稱來自〈第八回臺展に入選せる閩秀畫家の横顔〉，《臺灣日日新報》，（臺北：1934年（昭和9年）10月24日），（日刊6版）。

要放棄畫筆創作，深怕女性子弟們會因過度專注於個人畫藝而忽略了家庭。多數女性畫家也會放棄出國深造的念頭，即使考上了，也放棄求學；或甚至留學的女子也有肄業的；更有中途即步入婚姻，只得捨棄學業。未完成這些學業的女子並不是自己的能力不足，而是受到當時社會環境的影響，尤其是性別差異觀和男性威權思維的影響。陳進在女性東洋畫家表現最為出色，我們從陳進參與第一屆的臺展作品獲獎二件，且其中二件為花卉題材〈朝〉和〈罌粟花〉就能看出。根據林育淳《蓬萊·大觀 鄉原古統》書中提及三高女的學姐陳進，應聘至屏東高女任教，成為第一位專任繪畫課程教師。不過陳進也因專攻藝術創作而晚婚，致使鄉原日後深怕誤了女性學子的終身大事，不敢積極鼓勵女學生們從事創作，投入這辛苦且漫長的藝術之路（林育淳，2019，頁38）。



圖49：1932年第六回臺展新增加臺籍審查員，右一陳氏進（陳進）成為第一位女性臺籍官展審查員（照片來源：林育淳，2019，頁35）



圖50：陳氏進（陳進），〈朝〉，1927年，尺寸不詳，膠彩，臺展第一回東洋畫部入選（圖片來源：臺展資料庫）

依據學者廖瑾瑗的調查研究，鄉原古統教導第三高女的女性子弟時，教學態度與木下靜涯的頗相似，皆以戶外寫生為教學理念和重點，例如：描繪一片葉子要觀察大自然的寫實為主（臺北市立美術館展覽組編，2000，頁15）。從這些花鳥類東洋畫鳥作品中，可見學者黃冬富所解析的東洋畫特色，構圖嚴謹化，色彩豐富化，線條描繪手法細膩化、勻整化，空間結構明確化等特質（黃冬富，2018，頁74）。根據本研究派別定義，女性師承的花鳥派別是較偏向圓山派，亦呈現鄉原古統在臺傳承的風格特色。此外，依據學者林育淳於《蓬萊·大觀 鄉原古統》談及鄉原古統在臺日的意義。鄉原古統具優秀的創作能力，傳授其藝術技法予第三女高出身的臺灣女性弟子，學生們多半在題材上，或是創作上、或是美學意識上，被潛移默化（林育淳，2019，頁154）。其他原因或問題，學者陸蓉之有以下

的解析：東洋畫學習為業餘的態度，多事是以小品花卉為主，題材本身有限，技巧又謹遵循師門教誨，很少能夠發揮自己的創意和表現（陸蓉之，1992，頁59）。

綜上所述，男性和女性的花鳥畫有所不同，表現在植物花卉的選擇上、描繪的技法、構圖表現上和佈局的選擇上，即便如此，卻皆有其特色，對於當時的畫壇也有所影響，但還是以男性花鳥類東洋畫家影響較大。如前所述，筆者歸納出社會環境影響所造成的差異，第一：女性東洋畫家多數具有相似的成長背景和創作的限制，受到家庭環境、父母態度和社會價值觀的影響，雖家境優渥，卻多數無法成就個人的繪畫事業，也無法突破以男性為中心的父系社會所建構的約束與束縛，因此以繪畫作為職業志向甚少。婚後有了家庭，便以家庭為重，不再參與公共領域的創作活動，多數中斷其繪畫事業，放棄自我實現的夢想，其繪畫的潛能與才華終被淹沒，很難有機會再嶄露，甚至很難脫離男權主宰的框架和延續其藝術創作的生命，最後消失在畫壇。若未有啟蒙教師鄉原古統等日籍教師極力在校園推廣東洋畫，屈居弱勢的臺籍女性畫家很難在官展上獲獎。第二：東洋膠彩畫創作過程勞心傷神，費工且不能出錯，對於女性來說封筆而不作畫，是稀鬆平常的事²⁴。第三：第三女高的學生採日本式的教學方式，要求十分嚴格，多數女性不敢反抗，因此女性東洋作品畫風頗相似，難以展現個人風格和特色。誠如邱氏金蓮（邱金蓮）的回憶：「日本老師對我們要求很嚴格，這大概就是日本式教育的模式，老師說一就是一，說二就是二，沒有學生敢反抗。」（許佳文，2011，頁39）在普遍服從的心裡下，女性畫家畫風一致，也不難想像了。

伍、結論

日治時期官方提倡地方色彩的理念，重視寫生，在官方展覽（臺展、府展）主要分成花鳥類、風景類、人物類和其他四類題材。其中本文的植物花卉、禽鳥題材依照筆者先前研究的統計算出花鳥類題材之興盛，也探討出原因所在，因此畫家們會為了迎合官方展覽（臺展、府展）的方向而創作該類花鳥畫，再加上花

²⁴ 女性國寶畫家邱氏金蓮（邱金蓮）曾說「畫一幅膠彩畫至少花上一個月。」此外，學生要先仔細觀察再畫草稿，老師認可後才可以正式作畫。接著，先在絹上均勻塗上一層薄膠，再逐層上色，每種顏色需另以粉末混和膠、水調配，作品色彩飽和、重工筆，手續十分繁雜。（林育淳，2019，頁41）。

鳥題材易於寫生，成為臺籍畫家的首選：官展審查強調寫生和鄉土，花鳥畫成為細膩表現再適合不過的主題對象，也因女性東洋畫家直接受到觀展評審鄉原古統的教導，也就直接選擇這些植物花卉來寫生。這些畫家創作前會先進行實地描寫，創作階段則透過視覺經驗累積表現理想化意境。

綜合男性與女性東洋花鳥的作品比較與分析，筆者進行觀察比較，歸納花鳥類東洋畫的特色風格有五點相似處，第一：多數的男女，甚至是日籍和臺籍畫家大多採日本學院派的寫實技法，經由實際觀察進行自然植物的主題描繪——以花卉為主。因此，男女性的花鳥類東洋畫作品明顯可見學院派風格的影子。第二：皆承襲老師所教授的花鳥畫風格，尤其女性畫家承襲了男性東洋畫指導老師的技法風格，並以白描手法創作，風格精緻細膩。第三：單一類的花卉較好掌握，對於初學者來說容易入門，以單一花卉入題材較不會使畫面凌亂，因此單一花卉入題材成了業餘的女性畫家共同有的特色。（男性也以單一花卉呈現為主；但會輔以其他花卉或禽鳥作為陪襯）。第四：男女性皆會依不同時分和季節展現花卉植物的生命氛圍和面貌的獨特性，例如：我們可以從花卉生長的季節，葉子的茂密程度、花卉的多寡等來判定該作品是呈現的季節。第五：就風格技巧和特色上，女性和男性花鳥家皆取材生活周遭垂手可得的素材進行創作，嘗試描繪出地方的色彩。他們的花鳥作品先詳細觀察，斜插分歧的單一折枝花葉，再進行描繪，甚至有花卉、昆蟲或禽鳥合一的創作，這是同為畫家藉由寫生來描繪所見之景物。

接著，從題材、風格技巧和構圖佈局上進行差異上的研究，藉由比較分析探究男女性東洋畫家作品之不同。就繪畫題材的選擇上，筆者發現圓山派²⁵的畫家四條派的畫家與（圓山派先，所以改成擺在前面）題材選擇上有所不同，女性畫家亦是，題材傾向以花卉和植物作為創作的對象，如：黃早早（黃氏早早）以校內的花卉盆景、室內人工植栽的植物進型描繪，有牽牛花、剪刀花、蝴蝶蘭、罌粟花、阿拉曼達、雁來紅和鳳仙花等，少有鳥類，室內的植物取材是高雅的植物

²⁵ 圓山派後面的寫生派別為四條派。四條派是由畫家松村吳春（1752—1811）領導，並延續與謝蕪村（1716—1783，部份文獻卒年為1784）南畫（文人畫）的元素。松村吳春將寫生派和南畫於一爐，因慕圓山應舉的畫風加入圓山派的畫法，強調寫意。松村吳春的四條派則是灑脫輕快的風格，符合一般市民的藝術品味，大受歡迎；其弟子學生相當多，因住在四條附近聚集活動而得名四條派，並且成為正式的流派名。其中，花鳥類主導者林玉山赴日留學的學校川端畫學校日本畫科是融合圓山應舉的寫生和與謝蕪村南畫特點的四條派（蕭瓊瑞，2012，頁4）。

花卉。而戶外的題材花卉則是和鳥類皆有：牽牛花、林投、絲瓜、曇花、木瓜樹、仙丹花、柚子、荷花與白鷺搭配等，這和男性臺籍畫家是有所不同的。題材上之差異，另有外來種花卉促使畫面風格充滿浪漫的異國情調之風格。男性畫家在東洋畫部的花卉多為扶桑花、蜀葵、刺竹、百日草、天星木、胡麻、鐵蘇和蛇木等。此外，蓮霧、鳳梨、佛果、欒木、苦楝樹（梅檀）和麵包樹等題材也受到男性花鳥畫家的青睞，並且多有「禽鳥類」的陪襯，例如：加入七面鳥、軍雞、番鴨、麻雀和帝雉等鳥類的表現題材（李進發，2009，頁20）；女性畫家則少有鳥類題材陪襯於畫面上，作品的豐富度似乎比男性花鳥畫家單薄些。

就實際狀況、生活背景和當下環境進行分析，女性畫家主要以學校常見的花卉與植物為題材進行描繪，雖然與女性性別的對等的關係沒有太大的關連性，但因受限於學校體制內的圖畫教育系統（以高等女學校的圖畫教育為基礎），尤其是三高女的教育體制，而非私塾學畫，因此甚少至國外留學²⁶。此外，她們的業餘訓練也有所侷限，這使得女性東洋畫家的花鳥畫種受到極大的限制，如：女性的成長背景和創作歷程，使她們較難往較高的畫種進行發展，如鳥類會移動和飛翔，較花卉植物難描繪，因此也少見於她們的畫作上。筆者推測也因使得女性畫家在官展上較難獲獎多數僅獲獎1—3次²⁷，表現也未如男性出色，更難嶄露頭角。

女性的性格較文靜嫻淑，因此女性東洋畫家的表現手法還是較男性的細緻柔美，花卉的描繪上較大且較男性細心觀察，因此作品更為典雅細膩。線條上，男性的普遍來說較為剛強且線條上較有力；東洋女性畫家在線條與色彩上，多受到鄉原古統影響，作品風格特色上較為靜態的，畫面較男性的作品靜謐，線條上較為靜態，尤其是葉子的描繪上。在色彩上是屬暈染的手法，與鄉原古統傳授的繪畫技法和創作理念一致，顧筆者認為風格上偏圓山派。

探討之男女性花鳥畫的特色與風格，發現女性畫家雖仍無法從事個人的繪畫事業，成為被忽視的角色，仍有諸多的女性努力進行花鳥類東洋畫的創作，並且

²⁶ 女性東洋畫家除了陳進、蔡品、周紅綱、郭翠鳳和黃荷華五人在臺灣接受高等女學校的美術教育，之後進日本美術專門學校（簡稱東女美校），及蔡旨禪至廈門美術專科學校深造，其餘都不曾受過專業訓練，以繪畫為職業和職志的成就動機低（賴明珠，2009，頁44、89）。

²⁷ 根據賴明珠《流轉的符號女性：戰前臺灣女性圖像藝術》書中訪問日治時期女性花鳥畫家，女性畫家於官展得獎的作品多為留日進入東女美校後的學生作品，甚至是畢業後的作品，除了周氏紅綱（周紅綱）臺展第五回〈文心蘭〉是未赴日前的創作作品。

參與公開競技的展覽比賽、以及藝術圈的聚會活動²⁸，甚至有姐妹花（黃氏早早和黃新樓；張敏子和張麗子）一起入選得獎。這些女性畫家是相當幸運的，她們在個人背景、家庭或是社會都比一般女性具優越的條件，她們有機會追求知識，並且受到良好的教育；部份女性畫家從高等女學校（三女高）畢業後還有機會任教於學校，擔任教師。例如：臺展三少年的女性東洋畫家陳進，她是臺灣第一位女性畫家，應聘至屏東高等女學校，也開始進行原住民的考察研究。不過，即使陳進為臺灣東洋畫部女性第一人，但她的畫工和技巧到了晚期也未有早期的作品優秀與凸出。筆者推這與陳進後來以教職為主力，心思則放在教學上，創作量也因此減少有頗大的關連性。

筆者蒐羅日治時期女性花鳥畫文獻資料，可謂少之又少，以電子資源搜尋這些女性畫家的圖片通常僅有一頁，也就是說：女性畫家花鳥畫是相當難蒐羅齊全，這部份的文獻史料待未來的學者或研究者繼續深掘研究。本研究的女性花鳥畫作筆者僅能從臺府展史料庫、臺展資料庫、王行恭著《臺展、府展臺灣畫家東洋畫圖錄》、賴明珠著《流轉的符號女性：戰前臺灣女性圖像藝術》、林育淳著《蓬萊·大觀 鄉原古統》、國家型美術場館典藏資料庫以及臺中美術家資料館²⁹ 蒐羅到女性相關花鳥類東洋畫作品，但限於有限的資料篇幅探討之內容，筆者未能呈現所有女性官展花卉和禽鳥類題材作品做為研究。

在撰寫本研究時，這些女性花鳥類東洋畫家多數已凋零，而後相繼藉由省展和戰後女性花鳥畫家來承襲臺灣的花鳥畫，戰後女性花鳥類東洋畫若能蒐羅完整，也是值得後續學者或研究者研究進一步的發覺和解析。

參考文獻

王行恭（1992）。臺展、府展臺灣畫家東洋畫圖錄。私人發行。

王秀雄（1999）。日本美術史中冊。臺北：國立歷史博物館。

²⁸ 例如：女性畫家黃早早經由呂鐵州的得意門生許深洲的介紹拜林之助為師，1987年加入畫會組織臺灣省膠彩畫協會（賴明珠，2009，頁37）。

²⁹ 臺中美術家資料館：黃早早

<https://www.art.tcsac.gov.tw/artists/Details.aspx?m=99&m1=5&m2=30&sid=384>（瀏覽與檢索日期：2022/07/06）

- 李進發（1993）。日據時期臺灣東洋畫發展之研究。臺北：臺北市立美術館。
- 李進發（2009）。日據時期臺灣東洋畫發展的風格特質。臺灣美術。75，20。臺中：國立臺灣美術館。
- 林育淳（2019）。蓬萊·大觀 鄉原古統。臺中：文化部、國立臺灣美術館、藝術家。
- 林柏亭（1993）。嘉義地區繪畫之研究。臺北：國立歷史博物館。
- 施世昱（2009）。臺展東洋畫畫幅形式之量化統計研究。臺灣膠彩畫的過去現在與未來研討會論文集，31-45。臺中：國立勤益科技大學文化創意事業系）
- 國立臺灣美術館典藏目錄。2022年6月23日，取自 <https://ntmofa-collections.ntmofa.gov.tw/Default.aspx>
- 國立歷史博物館臺灣女人 臺灣女子中等教育的起源——臺北州立第三高等女學校。2022年2月8日，取自 <https://women.nmth.gov.tw/?p=1961>
- 許佳文（2011）。百年流轉的邂逅：百歲臺灣東洋畫女畫家與我生命故事的交織（未出版之碩士論文）。國立新竹教育大學教育心理與諮商研究所，新竹。
- 陸蓉之（1992）。臺灣（當代）女性藝術史。臺北：藝術家。
- 游惠遠（2016）。百年華彩——臺灣女性藝術家林阿琴的畫藝生命初探。臺灣美術，105，28-47。臺中：國立臺灣美術館。
- 順益臺灣美術館官網。2022年7月9日，取自 <https://www.shungye-art.org/category-all.php?id=4>
- 黃冬富（2018）。《日治時期官辦美展臺南在地藝術家（含臺、日籍）研究》臺南市立美術館結案報告書。臺南市立美術館。
- 黃光男發行（1991年）。美術論叢29 桃城風雅——林玉山的繪畫藝術。臺北：臺北市立美術館。
- 聚珍·臺灣。2023年1月14日，取自 <https://www.gjtaiwan.com/new/>
- 臺中美術家資料館：黃早早。2022年7月6日，取自 <https://ntmofa-collections.ntmofa.gov.tw/Default.aspx>
- 臺北市立中山女子高級中學校史沿革。2022年2月8日，取自 <https://www.csghs.tp.edu.tw/category/about/>
- 臺北市立美術館典藏目錄。2022年6月23日，取自 <https://www.tfam.museum/Collection/Collection.aspx?ddlLang=zh-tw>

- 臺北市立美術館展覽組編（2000）。臺灣東洋畫探源。臺北：臺北市立美術館。
- 臺展資料庫（名單之後：臺府展史料庫）。2022年6月21日，取自
<https://taifuten.com/>
- 潘家欣：〈【名單之後】勇勇馬縛佇將軍柱——林阿琴〉。2022年7月9日，取自
<https://www.gjtaiwan.com/new/?p=64751>
- 鄭麗玲（2018）。阮ê青春夢：日治時期的摩登新女性。臺北：玉山社。
- 蕭瓊瑞（2012）。《典範傳移：林玉山繪畫藝術特展》。臺中：國立臺灣美術館。
- 蕭瓊瑞（2020）。臺府展圖錄復刻別冊。臺中：藝術家。
- 賴明珠（1995）。日治時期桃園地區的美術發展。桃園：桃園縣立文化中心。
- 賴明珠（2009）。流轉的符號女性：戰前臺灣女性圖像藝術。臺北：藝術家。
- 賴明珠（2013）。靈動・淬鍊・呂鐵州。臺中：藝術家。

兒童繪本設計意象之研究—以「凱迪克獎」繪本封面為例

黃燕眉* 王麗卿**

摘要

本研究的目的是通過對兒童繪本封面的分析，歸納出兒童繪本的設計意象，作為兒童繪本創作者設計上的參考，促進其創作的發展。研究方法採用 KJ 法進行研究，以繪本在亞洲興起的 20 世紀 60 年代作為時間點，從國際著名繪本獎項「凱迪克獎」繪本中篩選出 1960—2022 年間獲得金獎的 63 本繪本封面作為研究樣本，研究樣本圖片從豆瓣讀書網摘取。KJ 法操作於 2022 年 3 月 16 日 15:40 至 23:00，研究小組由 10 位應用美術系研究生組成，主題以兒童繪本設計意象之研究—以「凱迪克獎」繪本封面為例，進行兒童繪本設計之議題探討。結果得出文明發展、設計風格、物品、設計理論、人物角色、動物角色、行為、環境設定八大因子，衍生出 42 小項之間的相互關係。結論發現，繪本是結合了文字與圖像的藝術載體，創作者將把腦海中的抽象的意給予具象化，透過繪本因子構成呈現出來，通過直觀的具像形象傳遞繪本意象，兒童可從繪本內容中獲得熟悉的、陌生的、憂傷的、溫暖的等意象體驗。兒童繪本主題、背景具有文化多元性，題材廣泛，可以開闊兒童的眼界，在探索中發散思維，起到寓教於樂的效果。構圖方面常常採用俯視、仰視、平視、等視角的構圖來吸引兒童的目光，讓平面的故事更立體，更好的讓兒童進入故事裏。合理的色彩搭配可以把主角看不見的情緒可視化，渲染氣氛，加強畫面的節奏感。動物角色主要採用擬人化的手法，營造帶入感，拉近繪本故事與兒童的距離。

關鍵詞：兒童繪本、設計意象、凱迪克獎

*天主教輔仁大學應用美術研究所研究生

** 天主教輔仁大學應用美術研究所教授

A Study of Children's Picture Book Design Imagery -Taking the Caldecott Medal Picture-Book-Covers as an Example

Yan-Mei Huang * Li-Ching Wang **

Abstract

The purpose of this study is to summarize the design imagery of children's picture books through the analysis of their covers, which can serve as a reference for the design of children's picture book creators and promote their creative development. The KJ method was used to conduct the study. 63 picture book covers that won the gold medal from 1960 to 2022 were selected from the internationally renowned picture book award "The Caldecott Medal" as the study samples, and the sample pictures were taken from Douban Books Website. The study was conducted on March 16, 2022, from 15:40 to 23:00 p.m. The research team consisted of 10 graduate students from the Department of Applied Arts. The theme is the study of children's picture book design imagery — using the The Caldecott Medal picture book covers as an example to explore the issues of children's picture book design. The results showed that the eight factors of civilization development, design style, objects, design theory, characters, animal characters, behavior, and environmental setting were derived from the interrelationship of 42 items. The conclusion shows that picture books are artistic carriers of words and images in which the authors reify their ideas in their minds, through the composition of the picture books, conveying the picture book imagery through intuitive figurative images, and children can get familiar, unfamiliar, sad, warm and other imagery experiences from the picture book content. It was found that the themes and backgrounds of children's picture books are

* Graduate Student, Department of Applied Arts, Fu Jen Catholic University

** Professor, Department of Applied Arts, Fu Jen Catholic University

culturally diverse and have a wide range of topics, which can broaden children's horizons and spread their minds in exploration, and play an entertaining and educational effect. The composition often uses overhead, elevation, flat, and equal-angle composition to attract children's attention, making the flat story more three-dimensional, and better allowing children to immerse themselves in the stories. Reasonable color matching can visualize the invisible emotions of the protagonist, rendering the atmosphere and enhancing the sense of rhythm of the pictures. Animal characters mainly use anthropomorphic techniques, creating a sense of immersion and bringing the picture book story closer to children.

Keywords: children's picture book, design imagery, the Caldecott Medal

兒童繪本設計意象之研究—以「凱迪克獎」繪本封面為例

壹、前言

從繪本的歷史來看，歐美繪本出版已有 300 多年的歷史了，發展和普及程度遠遠高於亞洲（譚旭東，2018）。在亞洲，日本是最具有代表性的國家，它是亞洲兒童繪本的起源地。臺灣地區的繪本從 20 世紀 60 年代開始興起，60 年代之前的圖畫印刷是用手工分色，印刷技術落後，沒有形成真正意義上可稱為繪本的兒童讀物（楊夢玫，2015），直到 20 世紀末逐步發展成熟平穩。而中國大陸地區真正意義上出現繪本的時間為 20 世紀 20 年代「兒童世界」這一兒童期刊的創辦（孫曉光，2017）。雖然起步較晚，但隨著中國大陸國民經濟的穩定增長，產業不斷轉型升級，文化消費日益成為人們日常的主要開支內容，給圖書行業提供了廣闊的市場空間，圖書行業逐漸形成若干特點顯著的細分市場，其中兒童圖書銷售是占比最大的市場區隔（中商產業研究院，2022）。

繪本行業整體呈現越來越好的態勢，但也存在著許多問題，由於中國大陸原創繪本缺乏，完成度不高，導致很多出版社將目光轉向引進繪本，加上國外繪本僅需版權交易，運行時間短，獲取利益快，導致市場引進過多，海外繪本市場占絕對優勢（於小清，2020）。中國大陸優秀的原創繪本相對較少，家長在給孩子購買本土繪本時沒有參考依據，通常會以國外的獲獎繪本作為購買依據，缺少自己的原創品牌，這需要繪本創作者共同努力改善的局面。

根據上述研究背景動機表明，兒童繪本具有巨大的發展潛力，同時也面臨著瓶頸，因此研究目的為，經由分析繪本創作主題、角色設定、設計風格等方面，歸納出兒童繪本設計意象，結果作為兒童繪本創作者設計上的參考，從而提升兒童繪本創作的發展。

貳、文獻探討

一、兒童繪本

(一) 繪本定義

「繪本」一詞最早來源是日文用詞，在歐美國家其主要稱「picture book」，意為圖畫書，繪本在中文圖畫書兒童文學的分類定義上來說，全書圖畫要占百分之五十以上的篇幅者，才能叫圖畫書，否則只能視為插畫書或插圖書（李君懿，2010）。

瑞典學者瑪麗亞·尼古拉傑娃（Maria Nikolajeva，1952—）與美國學者卡羅爾·斯科特（Carole Scott）合著的「圖畫書的工作原理」（How Picture books Work）書中關於繪本的定義，「繪本是依靠文字語言視覺圖片兩種資訊媒介，相互關聯起到故事情節敘述作用的圖書類型，繪本中的的圖片作為內容出現在每一頁中，對敘述故事的完整性起到不可缺少的作用」（M Nikolajeva & C Scott，2006）。

郝廣才在「好繪本如何好」書中提到，「繪本」大概是一本運用一組圖畫，去表達一個故事，或一個主題的書，有了這樣的定義，那麼繪本的第一個概念就如同冰山一樣浮現出來，也就是「畫面的連貫」，因為繪本是用一組圖畫在講故事，畫面連貫韻律的好壞，決定著一本繪本的成敗，圖畫連貫不起來，故事就體現不出來（郝廣才，2016）。

從以上定義可知，繪本是運用圖像來與讀者溝通的橋樑，圖像不再是文字的附屬品，圖與圖之間的連貫性作為視覺語言來描敘故事情節。

(二) 繪本的起源與發展

繪本的歷史可追溯到 1658 年，至今已有 300 多年的歷史了，由捷克教育理論家楊·阿姆司·誇美紐斯（Johannes Amos Comenius，1592—1670）編寫的「世界圖繪」（Orbis Sensualium Pictus），是最早帶插圖的兒童圖書（譚旭東，2018）。但嚴格意義上的兒童繪本誕生與 19 世紀中葉的歐美，1845 年出版的「披頭散髮的彼得兔」（Struwwelpeter）是現今世界上公認的第一本繪本。克藍（Walter Crane，1845—1915）、凱迪克（Randolph Caldecott，1846—1886）、格林納威（Kate Greenaway，1846—1901）、波特（Beatrix Potter，1866—1943）是歐美早期兒童繪本的領軍人物（李君懿，2010）。歐美繪本起源早，發展和普及程度遠遠高於亞洲，這得益於 19

世紀彩色印刷的發明，使繪本迅速發展起來，並且在繪本領域設立了許多著名獎項，如安徒生獎（Hans Christian Andersen Awards）、凱迪克獎（The Caldecott Medal）等獎項。

相對於歐洲，亞洲的兒童繪本發展時間較短，最早興起於日韓，其中日本是最具有代表性的國家，它是「繪本」這個詞的創造者，日本的兒童繪本從 20 世紀 50 年代起步，興盛於 20 世紀 70 年代，發展到現在，日本兒童繪本已有其獨特的藝術風格（孫曉光，2017）。臺灣地區繪本從 20 世紀 60 年代開始興起，60 年代之前的圖畫印刷是手工分色，印刷技術落後，沒有形成真正意義上可稱為繪本的兒童讀物（楊夢玫，2015），直到 20 世紀末逐步發展成熟平穩，在大量引進國外兒童繪本的同時，也非常注重自身的發展與創新，為本土的兒童繪本創作者提供創作環境。大陸地區從嚴格意義上來講，兒童繪本出現的時間是 20 世紀 20 年代，由鄭振鐸在 1922 年所創辦「兒童世界」這一兒童期刊開始，期刊十分注重兒童的心理與閱讀興趣，是大陸兒童繪本的發端（孫曉光，2017）。

直到 2015 年，第一個面向大陸地區繪本創作者的「中國原創圖畫書時代獎」正式設立，2016 年以漫畫家張樂平命名的「張樂平繪本獎」成立，同年，由曹文軒兒童文學藝術中心舉辦的「青銅葵花圖畫書獎」設立，這些獎項的成立標誌著大陸繪本創作獎項開始擁有自己的繪本品牌（王壯、劉曉曄，2017）。

（三）兒童繪本的作用

兒童可以在繪本中體驗不同的生命故事，建構自己的價值觀，彌補生活經驗的不足，打開兒童看世界的角度，拓展生活層面，透過繪本主題的核心理念，連結故事情結與主人公，瞭解自我與環境的關係，培育兒童的同理心，促進心靈的成長，豐富的生活體驗。日本圖書專家松直曾經說過，豐富的想像力並非天賦，而是直接間接經驗得來的。體驗愈多，想像力就越豐富，培養兒童的想像與思考能力（許杏安、邱惠如，2013）。對於兒童的視覺成長、早期審美教育以及智力開發、思維發展、道德培養均能起自不容忽視的作用（解雪瑩、王真真，2014）。

兒童繪本具有多元面向的教育作用，讓兒童在閱讀繪本的同時建構自己的價值觀，豐富生活體驗，培養想像與思考能力。

二、設計意象

意象最早起源與我國「易經·系辭上」，指的是「周易」中的掛象，將抽象的意予以具象化，用更直觀、具體的形象去象徵一定的意義資訊。人們對於意象的認知，源於生活體驗的形象概括，並結合了藝術家、設計師的主觀意識與聯想的映射（王偉，2007）。最初所指的是藝術家腦海中的形象，後拓展為觀者欣賞作品時再次創造出的形象（王朝元，2005）。

意象具有主觀情意與客觀物象兩個基本因素，意指主觀的情意，象指客觀的物象，這兩個因素都參透著設計師的設計理念、設計意象與情感傳遞，平面設計意象可分為，象徵性意象、功能性意象、抽象性意象三種表現形態，其中象徵性的意象是最為基本的表現形態，反映設計師的創造意識與審美，其表現形態具有象徵意義，功能性意象是凸顯實用性與審美、認知相統一的表現形態，抽象性意象指設計師以個人獨特的方式對符號（形、色、質、肌理）進行組合所創造的作品（郭菲，2006）。

三、凱迪克獎

凱迪克獎（The Caldecott Medal）是由美國圖書協會 1938 年所創辦的兒童繪本大獎。獎章為了紀念被人們稱為「現代繪本之父」的繪本畫家倫道夫·凱迪克（Randolph J. Caldecott，1846—1886），而以他的名字所命名而設立的獎項，凱迪克獎是美國最具權威的繪本獎，被譽為繪本屆的「奧斯卡」獎，該獎「不以傳遞教條或受大眾喜愛為目的」，它以重視作品的藝術價值、特殊創意，每一本獲獎繪本必須富有「寓教於樂」的功能，並啟發孩子的想像力為目的。凱迪克獎肯定了兒童繪本的藝術價值，每年會選出選出一名首獎和二至三名佳作，獲得該獎的繪本會成為圖書館、家長、學校選擇兒童繪本的最佳指南（郝廣才，2016，頁 198）。

參、研究方法

一、KJ 法

KJ 法又稱親和圖法，起源於 1965 年，由日本人類學者川喜田二郎（Kawakita

Jiro) 經過多年的田野調查所發展的方法，並以他的英文名縮寫 KJ 命名。KJ 法操作分為四個步驟：

1. 卡片化：將想法寫在卡片上，每一張卡片寫一個問題。
2. 群組化：搜集每個人的想法，把有相同點的問題貼在一起。
3. 圖解化：將問題進行分組，每個問題的相對關係、因果關係、對立關係等用不同的線條連結起來。
4. 文章化：將第 3 步驟的圖解依照研究主題與問題的相對應關係寫成文字敘述。

KJ 法讓每一位參加者都有表達自己想法和觀念的機會，而不是只有勇於發言的少數人貢獻他們的智慧（王麗卿，2017）。對於非數據型資料進行分析與歸納，做到趨近客觀化，並能訓練邏輯性的思考與統整能力（管倖生、鄭建華，2015）。本研究將運用 KJ 法歸納出 1960—2022 年凱迪克獎金獎 63 本繪本封面的設計意象，並進行分析。

二、研究樣本

樣本篩選條件以繪本在亞洲興起的 20 世紀 60 年代作為時間點，從國際著名繪本獎項「凱迪克獎」(The Caldecott Medal) 中篩選出 1960—2022 年間獲得金獎的 63 本繪本封面作為研究樣本（圖 1），樣本圖片取自於豆瓣讀書網。

三、研究流程

本研究於 2022 年 3 月 16 日下午 15:40 至晚上 23:00，在輔仁大學藝術學院 AA310 研究室由 10 位小組成員以「兒童繪本設計意象之研究—以凱迪克獎繪本封面為例」為研究議題（圖 2—圖 4），以 KJ 法展開研究，研究小組成員以具有多年設計經驗或者就讀設計科系的研究員為篩選條件（表 1），並對研究方法 KJ 法和兒童繪本設計意象有一定程度的理解。



圖 1：63 張研究樣本（樣本來源：豆瓣讀書網 <https://book.douban.com/top250?icn=index-book250-all>）



圖 2：現場實施圖（圖片來源：本研究拍攝）

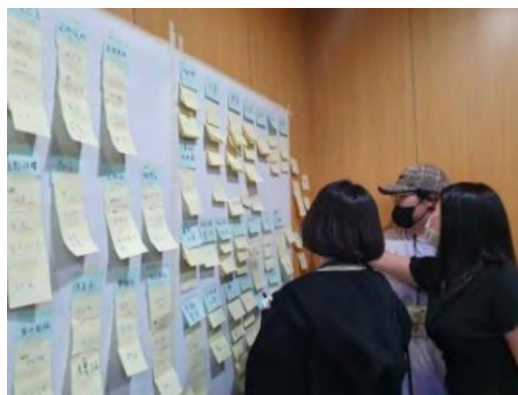


圖 3：現場實施圖（圖片來源：本研究拍攝）



圖 4：現場實施圖（圖片來源：本研究拍攝）

表 1：小組成員資料

研究人員編碼	性別	年齡	專業年資	專業領域
研究者 A	女	24	6	平面設計、服裝設計
研究者 B	女	24	5	插畫設計
研究者 C	女	22	5	平面設計
研究者 D	女	26	7	金屬工藝、視覺設計
研究者 E	女	26	9	平面設計
研究者 F	女	24	5	金屬工藝
研究者 G	女	26	6	金屬工藝
研究者 H	女	24	5	動畫設計、平面設計
研究者 I	女	21	5	平面設計
研究者 J	男	22	5	多媒體設計

（資料來源：本研究製作，2022）

肆、研究內容與討論

一、KJ 法施測結果

研究使用 KJ 法探討兒童繪本封面設計意象，結果得出文明發展、設計風格、物品、設計理論、人物角色、動物角色、行為、環境設定八大因子（圖 5），衍生出歷史、人文、科學、幻想、區域、古文明、藝術、中古、現代、媒材種類、交通工具、生活需求、工具、服飾、鮮明、明暗、柔和、色彩學、基本設計、群族、生活、形象、工作、情感聯結、動物形象、飲食習慣、生活習慣、生物分類、生存功能、外貌、故事背景、休閒活動、負面、歡愉、標記、模仿、極地景觀、原始景觀、旅遊景觀、溫暖的、非現實、季節共 42 小項（表 2—表 5）。

二、兒童繪本設計特點

在文明發展方面，包含著人文、歷史、科學、標記四個部分（表 2），從 KJ 親和圖的分析結果發現，歷史與故事背景有因果關係（圖 5），在歷史部分，包含有許多從古至今的產物大到公共運輸工具，小到兵器、機械物品，如 1968 年金獎繪本封面，（圖 6）009「鼓手霍夫」樣本，可以根據封面中的大炮、汽車與鼓手反映繪本故事背景人文部分，以標誌、漁業、景點、村莊為主，其中人文與生習慣、飲食特性、生存功能有因果關係（圖 5），可從繪本角色的生活習慣、形象特徵中展現出獨特的人文風情，如 1971 年金獎繪本封面，（圖 7）012「故事的故事」樣本，展現的是部落的人文風情；科學部分，涵蓋生物器官、天體、人體部位、自然、人體；標記符號部分有印記、國家、座標，不同涵意的符號標誌向觀者講述著他們自己的故事，如 2017 年金獎繪本封面，（圖 8）058「發光的孩子」樣本，出現發光的星星、地圖、國旗等符號元素，作者也利用這些符號標誌來傳達繪本主角關於探索和夢想的訊息。若分析 KJ 親和圖所得出的結果發現，與文明發展互為因果關係的是行為因子，其中文明發展與設計風格、設計理論有因果關係（圖 5）。

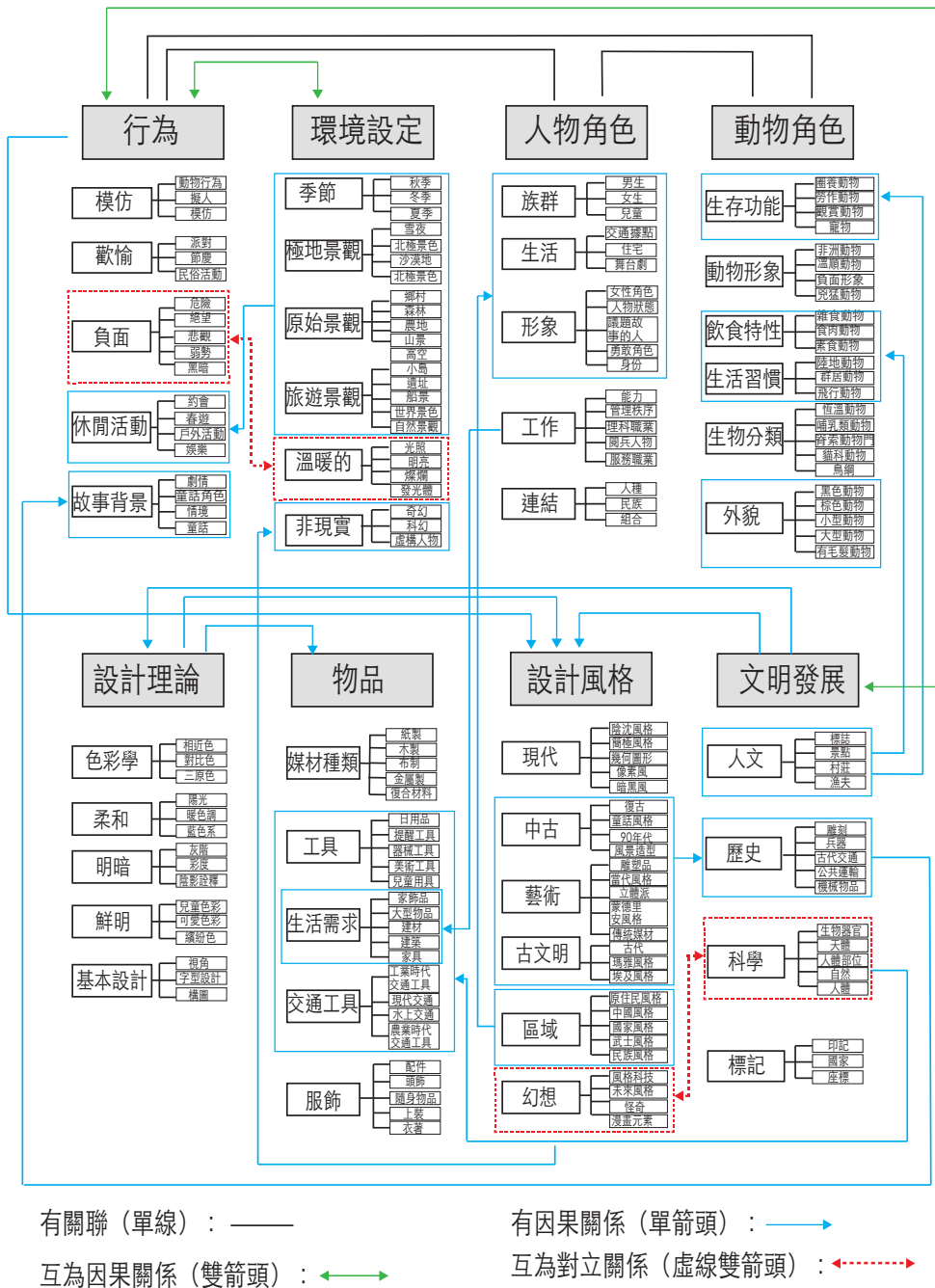


圖 5：KJ 親和圖 (圖片來源：本研究製作)

表 2：KJ 細項表

第一層	第二層	第三層	第四層	
文明發展	歷史	機械物品	舊式相機、機械表、鐘、放映機、快起飛	
		公共運輸	火車、船、方舟、列車	
		古代交通	牛車、馬車、帆船、輪子	
		兵器	長矛盔甲、大砲、兵器、飛行器	
		雕刻	名人雕像、四個雕像、石像	
		人文	標誌	1 1 9、花紋、國旗、幾何圖形、紅綠燈
	科學	漁業	繩子、魚眼、靴子、海邊燈塔	
		景點	俄羅斯建築、馬車、鐘塔、燈塔、牽牛車	
		村莊	火車、麵包、窗戶、小屋子、馬車	
		生物器官	羽毛、蜘蛛網、眼睛、魚眼、牛角	
		天體	太陽、月亮、星星	
		人體部位	眼睛、腳、火紅的頭髮	
	標記	自然	石頭、大樹、樹根、花叢	
		人體	影子、眼睛、毛髮、淚水	
		印記	影子、不同形狀的影子、腳印	
		國家	美國、非洲、日本、荷蘭、羅馬	
		座標	三橫、九點、方向	
	設計風格	幻想	漫畫元素	童趣、線條、搞笑
			科技風格	灰色人像、雕塑、機械
			未來風格	對比、字體設計、奇幻、線條元素
			怪奇	惡魔、猴子人、人獸、野獸
區域		民族風格	埃及黑白版畫、剪影、重複圖騰、粗線條	
		武士風格	高貴、日式、古代的、民族服飾	
		國家風格	美式向量圖、中國水墨、民族文化、美式	
		中國風格	文字、民族、古代、紅字	
		原住民風格	民族服飾、原始、拼貼	
古文明		埃及風格	文字、圖騰、幾何圖形、線條、字體	
		瑪雅風格	幾何、弧形、文字、民族服飾	
		古代	圖騰、民族風格、版畫	
藝術		傳統媒材	水彩、素描、油畫、版畫、木顏色	
		蒙德里安風格	對比、色塊、粗線條、繽紛	
		立體派	抽象派、誇張法、畢加索風格	
		當代風格	躍點、現代向量、色塊風格	
		雕塑品	雕塑感、立體派、剪影	
中古		繪畫	版畫、寫實油畫、水彩、寫實	
		刺繡	縫補、復古、立體、	
		童話風格	童趣、簡筆、抽象、老虎板畫、大色塊	

現代	復古	公車站、城市、20世紀
	暗黑風	版畫材質、寫實、黑暗、驚悚的設計
	像素風	正方形格子、幾何、馬賽克、複雜
	幾何圖形	圖形、線條、格子
	簡極風格	數字、簡筆劃、海報
	陰沉風格	枯木、拐杖、黑影、月亮

(資料來源：本研究製作，2022)

表 3：KJ 細項表

第一層	第二層	第三層	第四層	
物品	媒材種類	紙制	雨傘、房子、報紙、海報	
		木制	拐杖、高塔、靴子、拖把	
		布制	吊帶褲、鞋子、帆船、國旗、魚的帽子	
		金屬制	時鐘、金幣、拐杖、飛機、鋼索	
		複合材料	魚竿、飛機、時鐘、傘、掃把	
		交通工具	農業時代交通工具	牛車、馬車、帆船
交通工具	交通工具	水上交通	救生圈、帆船、大船	
		現代交通	帆船、火車、汽車、飛船、飛機	
		工業時代交通工具	馬車、飛機、船、火車	
		生活需求	家飾品	信箱、雕像、時鐘、相片、國旗
			大型物品	房子、飛行船、帆船、飛機、火車
			建材	煙囪、窗戶、木材、鋼索、磚塊
建築	大樓、屋子、窗戶、鐘塔、高塔			
工具	工具	傢俱	地毯、椅子、亮燈、梳子、時鐘	
		兒童玩具	氣球、飛行玩、球、羽毛、蠟筆	
		美術工具	油畫棒、網子、相機	
		機械工具	相、攝影機、火車頭、螺旋槳	
		提醒工具	時鐘、燈塔、紅綠燈	
		日用品	雨傘、掃具、鍋子、木頭、羽毛	
服飾	服飾	衣著	衣服、紅雨衣、靴子	
		上裝	外套、白袍、紅披巾	
		隨身物品	靴子、帽子、袋子、羽毛發飾、鐘錶	
		頭飾	頭巾、藍色絲帶、小紅帽	
		配件	國旗、眼鏡、帽子、羽毛、高帽	

設計理論	鮮明	繽紛色	黃色、蘭橘、藍色與紅色、色彩豐富
		可愛色彩	低彩度、粉嫩、黃色、粉色
		兒童色彩	紅色、藍色、黃色、活潑的顏色
	明暗	陰影詮釋	代針筆、剪影、黑色線條、版畫
		彩度	低彩度、藍色調、黑白、紫色背景
		灰階	黑白、黑色、灰色、黑色背景、黑影
	柔和	陽光色	血紅色、紅色、擬人色、黃色、黃色系
		暖色調	黃色、紅色、橘色、暖色
		藍色系	港口、海洋、大海、天空
	色彩學	三原色	紅黃藍、三元色、黃色、綠色
		對比色	黑白、紫色、黃色、橘紅、藍色調
		相近色	灰色、漆黑、黑色、相似色彩
	基本設計	視角	第三視角、上帝視角、俯視、高對比度、畫面壓迫力強
		字形設計	藝術字體、字體、英文
		構圖	畫面張力、重點構圖、視覺中心、留白空間、中央構圖

(資料來源：本研究製作，2022)

表 4：KJ 細項表

第一層	第二層	第三層	第四層
人物角色	族群	男生	牛夫、黑人、老人、老爺爺、老先生
		女生	女王、宮殿皇后、老奶奶、希臘女、自
		兒童	小朋友、小男孩、黑人、小孩、小紅帽
		弱勢	男孩、女孩、小孩、老人、老奶奶
生活		交通據點	車站、城市、公車站
		舞臺劇	舞臺、城堡、劇場
		住宅	小鎮、寺廟、城市、閣樓
形象		勇敢角色	士兵、勇士、騎士、員警、女勇士
		身份	黑人、紳士、傻瓜、陌生人、人物
		人物狀態	悲傷的人、奮鬥的人、打掃的人、孤單
		議題故事的人	革命的人、黑人故事、黑人、非洲酋
		女性角色	紅發女孩、和服女子、紅衣小女孩、裁
工作		能力	知識、力量感、無畏
		管理秩序	皇族、老年人、騎士、士兵、員警
		理科職業	飛行員、動物飼養員、科學家
		服務職業	鼓手、清潔工、裁縫

		閱兵人物	士兵、士兵鼓手、鼓手
情感聯結	組合	人種	有色人種、女孩與馬、鼓手和士兵、大人種
		民族	原住民、黑人、原始人、野人、黑種人
動物角色	動物形象	兇猛動物	毛茸茸大獅子、狼、棕熊、犀牛、野獸
		溫順動物	寵物、小熊、貓咪、豬、魚
		負面形象	豬、狼、怪獸、狐狸、蚊子
	飲食特性	非洲動物	長頸鹿、老虎、獅子、大象
		雜食動物	魚、小鳥、豬、熊
		食肉動物	黑貓、狐狸、狼
	生活習慣	素食動物	野馬、犀牛、驢
		飛行動物	白鴿子、海鷗、蚊子、鸚鵡、大嘴鳥
		陸地動物	長頸鹿、黑貓、狐狸、驢與豬、穿衣熊
	生物分類	群居動物	象、獅子、橘色的護理、魚、豬
		恆溫動物	狐狸、貓咪、狼、狗、大象
		哺乳類動物	黑貓、小豬、犀牛、驢子
脊索動物門		犀牛、老虎、泰迪熊、大象、貓	
鳥綱		鳥、大嘴鳥、雞	
生存功能	貓科動物	老虎、獅子、貓、動物	
	寵物	鳥、豬、貓咪、馬爾濟斯犬、兔子	
	觀賞動物	微笑的豬、魚、獅子、灰色的犀牛	
	圈養動物	小豬、兔子、狗、牛、小貓	
外貌	勞作動物	馬、牛、驢子、聰明大象、動物	
	黑色動物	蚊子、黑貓、黑熊、魚群	
	棕色動物	熊、調皮的獅子、驢子、狐狸、黃貓	
	小型動物	黑色的貓、雞、昆蟲、蚊子、狐狸	
	大型動物	犀牛、老虎、龍、馬、兇猛狼	
	有毛髮	蚊子、白衣服的熊、小貓、無眼珠的獅	

(資料來源：本研究製作，2022)

表 5：KJ 細項表

第一層	第二層	第三層	第四層
行為	故事背景	劇情	營養不良、故事感、魔法、小白不是
		童話角色	國王、皇后、牧馬人、士兵、騎士
休閒活動		情境	夕陽、光、黃昏、落葉、小草
		童話	龍與士兵、動物盛宴、大象與老人、人
		約會	英國夫婦大傘、手拉手、跳舞
		春遊	約會、踏青、野餐

		戶外活動	郊遊、冒險旅程、親子戶動、情人野餐
		娛樂	舞臺表演、老人跳舞、冒險
負面		危險	大龍、逃跑、走鋼索
		絕望	倒影、影子、黑夜、夜晚、夜空
		悲觀	受傷、焦灼、孤獨、悲傷、可怕
		黑暗	空洞、影子、腳印
歡愉		派對	夜晚小屋、萬聖節、馬戲團、舞臺
		節慶	儀式進行、表演、跳舞、祭典
		民俗活動	落葉、寺廟、婚禮、山、木屋
模仿		動物行為	在玩的狗、帶著鍋的熊、小狗玩球、兔
		擬人	開飛機、大象席地而坐、動物講話
		模仿	思念的熊、逃亡的動物、穿紙衣的熊、
環境設定	極地景觀	北極景色	極地、雪地、大海、深海、雪
		雪夜	城市、月亮、雪花、夜晚
		沙漠地	阿拉伯、古跡、古房、動物
		北歐景色	雪花、下雪天、城市上空、城市背景
	原始景觀	鄉村	玉米田、農家、野草、麥田、農舍
		高空	煙、天空、太陽、雲朵
		山景	廟宇、房子、石徑、密徑、家
		森林	花叢、樹葉、野草、花草、草
		農地	花海、稻草、玉米地、花園
	旅遊景觀	小島	海洋、椰樹、太陽、海邊、海浪
		遺址	遺跡、古印度、古埃及、古神明、古神
		船景	屋頂、輪船上的甲板、甲板、煙
		世界景色	美國國景、巴黎城鎮、藍色大海、城市
		自然景觀	平原、海洋、草地、湖、雪地
溫暖的	光照	太陽、光明、黃色的天空	
	明亮	發光、強光、夜晚燈光、燈光	
	燦爛	燈光、趣味、火焰、鮮豔	
	發光體	蠟燭、汽車、燈塔、飛船、太陽	
非現實	科幻	下雪天的火車、眼、紅色太陽、飛船	
	奇幻	動物世界、小人國、沙漠人像、怪物森	
	虛構人物	小矮人、獸人、樹後的惡魔、海的女兒	
季節	秋季	秋天、黃色落葉、農舍	
	夏季	海上旅程、陽光、氣泡、大海	
	冬季	下雪夜、冬天、下雪、雪地、雪	

(資料來源：本研究製作，2022)



圖 6：009 鼓手霍夫，平裝，
23.5 x 19.8 x 0.5 cm（圖片來源：
<https://book.douban.com/subject/30767176/>）



圖 7：012 故事的故事，精裝，
25.4 x 20.3 x 0.6 cm（圖片來源：
<https://book.douban.com/subject/26435996/>）

在設計風格方面，分為幻想、區域、古文明、藝術、中古以及現代六部分（表 2），在幻想部分，以未來風格、科技風格、怪奇風格、漫畫元素為主，作者天馬行空的想法為兒童營造出一個迷幻世界，如 1964 年金獎繪本封面，（圖 9）055「野獸國」樣本，運用人獸虛擬的角色呈現出怪奇風格；從 KJ 親和圖的分析結果發現，區域與工具、生活需求、交通工具有因果關係（圖 5），在區域部分，以原住民風格、中國風格、國家風格、武士風格、民族風格為主，發現區域風格的設定會影響角色工具、生活需求、交通工具的使用，如 1977 年金獎繪本封面，（圖 10）018「這就是非洲」樣本，繪本的區域設定為非洲部落，在人物角色的服飾中，可以看到非洲傳統服飾的特徵，並讓讀者感受到民族風格意象；從 KJ 親和圖的分析結果發現，古文明、藝術、中古與歷史有因果關係（圖 5），在古文明部分，以埃及風格、瑪雅風格和古代為主，通過文字、圖騰、幾何圖形等，來表現埃及風格、瑪雅風格；在藝術部分，以雕塑品、當代風格、立體派蒙德里安風格、傳統媒材為主，從不同的傳統媒材，藝術風格的呈現讓兒童在閱讀繪本的同時潛移默化的接受藝術薰陶，為兒童奠定一個審美基礎；在中古部分，則是用復古、繪畫、童話風格、風景造型、90 年代來呈現為主；在現代部分，以陰沉風格、極簡風格、幾何圖像、像素風、暗黑風為主，時代變遷風格不斷的演變，受到多種設計風格的影響下，兒童繪本的風格也不只固定在清新的色調具象的圖像中，如 1975 年金獎繪本封面，（圖 11）016「飛向太陽的箭」樣本，運用了幾何圖形拼貼出像素風格，用暗沉的黑色背景與明

亮橘色調圖形搭配，形成鮮明的對比，線條的視覺引導襯托出視覺中心，其表現風格給讀者強烈的視覺印象。



圖 8：058 發光的孩子，精裝，
24.1 x 28.3 x 1.3cm （圖片來源：
<https://book.douban.com/subject/30325660/>）



圖 9：055 野獸國，精裝，
23.5 x 26.4 x 1.1 cm （圖片來源：
<https://book.douban.com/subject/25872646/>）

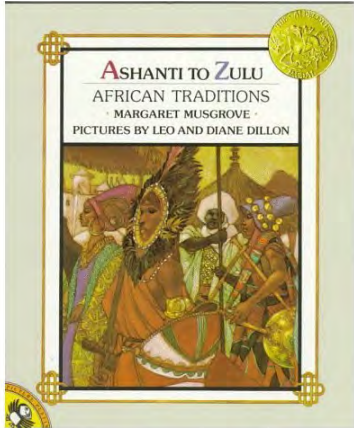


圖 10：018 這就是非洲，平裝，
26.8 x 21.5 x 0.3 cm （圖片來源：
<https://book.douban.com/subject/24312666/>）

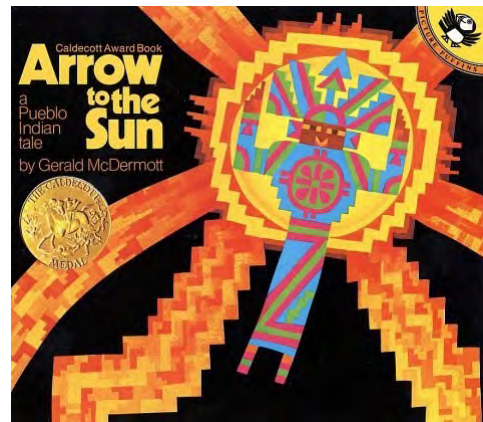


圖 11：016 飛向太陽的箭，平裝，
20 x 22.9 x 0.3 cm （圖片來源：
<https://book.douban.com/subject/1341588/>）

在物品方面，分為媒材種類、交通工具、生活需求、工具、服飾五部分（表 3），在物品的設定中，媒材種類部分，以紙制、木制、布制、金屬制、複合媒材為主，讓兒童通過繪本瞭解到生活中，用各種媒材所製造的工具；交通工具部分，以農業時代交通工具、水上交通工具、現代交通工具、工業時代交通工具為主，可從繪本中瞭解到每個時代交通工具的演變，如 1984 年金獎繪本封面，（圖 12）025 「一次榮耀的飛行」樣本，老式的飛機繪圖，讓兒童瞭解飛行交通工具的發展史，激發兒童的好奇心，飛機是如何發明的，如何隨著科技的進步，普及為現代交通工具；工具部分，兒童玩具、美術工具、機械工具、提醒工具、日用品素材為主；生活需求物品設定，以家飾品、大型物品、建材、建築、傢俱為主；服飾方面，涵蓋了配飾、頭飾、隨身物品、上裝、衣著，服飾是物品發展的重要體現之一，如（圖 10）018 「這就是非洲」樣本與 1960 金獎繪本封面（圖 13）001 「還有九天過聖誕」樣本中，不同的部件、配件等也反應出人們的時代背景及使用需求，以上顯示以人為本的物品創造，為社會發展的重要一環。

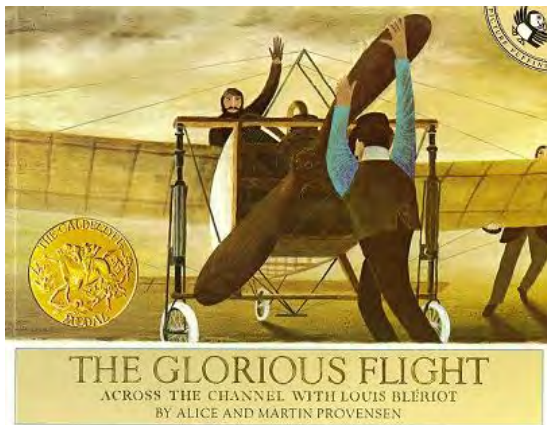


圖 12：025 一次榮耀的飛行，平裝，
20.8 x 25.5 x 0.4 cm （圖片來源：
<https://book.douban.com/subject/1831063/>）

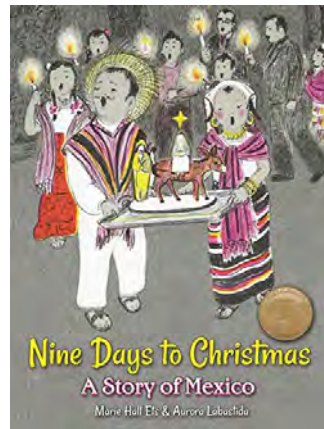


圖 13：001 還有九天過聖誕，精裝，
21.6 x 28 x 1.1 cm （圖片來源：
<https://book.douban.com/subject/27129396/>聖誕）

在設計理論方面，包含了鮮明，明暗，柔和，色彩學，基本設計等五部分（表 3），在鮮明部分，以繽紛色、可愛色彩、兒童色彩為主，鮮明活潑的色彩搭配凸顯出繪本主題積極向上的正面感受；在明暗部分，以陰影詮釋、彩度、灰階為主，繪本封面用低彩度或者無彩色烘托出明暗對比，明暗對比在繪本設計中極為重要，可突出故事主題，抓住讀者的視線；在柔和方面，以陽光色、暖色調、藍色系為主，如 2011 年金獎繪本封面，（圖 14）052「阿莫的生病日」樣本，運用了陽光色的暖色調，通常這類色調給人的視覺感受是舒服柔和、溫暖的，而冷色調中的藍色系，往往讓人聯想到大自然中海洋與天空的顏色，給人清爽的舒適感，如 2019 年金獎繪本封面，（圖 15）060「燈塔你好」樣本，運用了天空、大海、燈塔元素，藍色與白色的搭配，清新柔和，營造出夏天的意象；在色彩學中，以三原色、對比色、相近色為主；在基本設計中，以視角、字體設計、構圖為主，利用構圖與獨特的視角，做到畫面張力，如 2004 年金獎繪本封面，（圖 16）045「高空走索人」樣本，利用俯視視角與 Z 形構圖，營造畫面的空間感、壓迫感，若分析 KJ 親和圖所得出的結果發現，與設計理論有因果關係的為設計風格和物品因子（圖 5）。

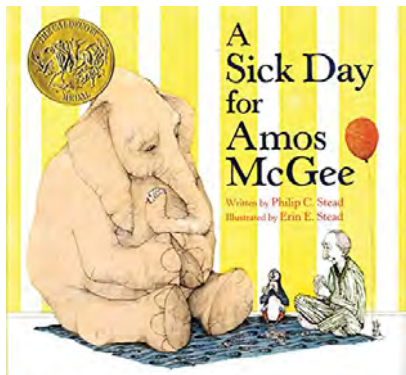


圖 14：052 阿莫的生病日，精裝，
24.3 x 22.2 x 1.1 cm（圖片來源：
<https://book.douban.com/subject/5271693/>）



圖 15：060 你好燈塔，精裝，
19.1 x 30.7 x 1.3 cm（圖片來源：
<https://book.douban.com/subject/33423283/>）

在人物角色方面，包含了族群、生活、形象、工作、情感聯結五部分（表 4），人物角色族群以男生、女生、兒童、弱勢群體為主，生活設定以交通據點、舞臺劇、住宅為主，像是 2015 年金獎繪本封面，（圖 17）056「小白找朋友」樣本中的交通據點設定，或是 1965 年金獎繪本，（圖 18）006「我能帶個朋友嗎？」樣本封面中，

室內住宅設定，繪本生活設定貼近兒童的生活環境，讓兒童與繪本的人物角色相聯結；人物形象部分，以勇敢角色、身份、人物狀態、議題故事的人、女性角色為主，在人物形象方面，利用不同的角色來形塑出鮮明的人物形象，如 2020 年金獎繪本封面，(圖 19) 061「永不妥協」樣本，感受為議題故事，帶給人有革命或是反抗者的意象，人物角色中不同工作、職業設定，可讓讀者從中感受彼此之間的情感聯結。



圖 16：045 高空走索人，平裝，
20.3 x 27.9 x 0.4 cm (圖片來源：
<https://book.douban.com/subject/4903439/>)



圖 17：056 小白找朋友，精裝，
22.6 x 28.9 x 1.3 cm (圖片來源：
<https://book.douban.com/subject/26421232/>)



圖 18：006 我能帶個朋友嗎？，精裝，
19.7 x 24.2 x 1.1 cm (圖片來源：
<https://book.douban.com/subject/2088661/>)

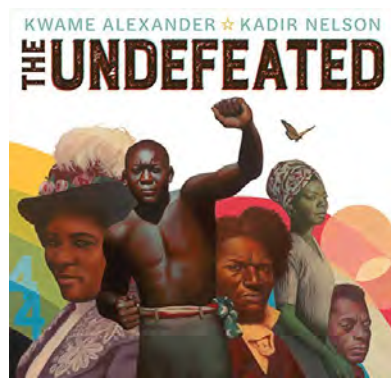


圖 19：061 永不妥協，精裝，
28 x 26.7 x 1.2 cm (圖片來源：
<https://book.douban.com/subject/30907295/>)

在動物角色方面，包含動物形象、動物飲食特性、生活習慣、生物分類、生存功能、外貌六部分（表 4），動物形象部分，以兇猛動物、溫順動物、負面動物、非洲動物為主，如 1990 年金獎繪本封面，（圖 20）031「狼婆婆」樣本中，狼以兇猛動物以及負面的動物形象出現；飲食特性部分，以雜食動物、肉食動物、素食動物為主；動物生活習慣部分，以飛行動物、陸地動物、群居動物為主；在生物分類的角度上區分，則是包含了恆溫、哺乳類、脊索動物、鳥綱動物及貓科動物；生存功能部分，以寵物、觀賞動物、圈養動物、勞作動物為主，如 1995 年金獎繪本封面，（圖 21）036「煙霧瀰漫的夜晚」樣本中的寵物貓為觀賞動，1980 年金獎繪本封面，（圖 22）021「趕牛車的人」樣本中，牛作為勞作動物；在動物外貌上區分，以黑色、棕色、小型、大型、有毛髮的動物角色形象呈現，繪本中廣泛的動物角色的形象設定，可讓兒童分辨動物的外貌特徵與瞭解不同動物生活習性。

在行為方面，繪本主角有不同的故事背景、休閒活動、負面、歡愉或是模仿的行為設定（表 5），從故事背景的劇情及角色都傳遞出不同的行為意象，休閒活動部分，以約會、春遊、戶外活動、娛樂為主要活動，在休閒活動部分，如 1974 年金獎繪本封面，（圖 23）015「達菲和惡魔」樣本中，戶外休閒活動與娛樂表演行為；在負面行為部分，以危險、絕望、悲觀、黑暗的意象為主，有著像是走鋼鎖的危險行為或是絕望、悲觀意象的封面；歡愉的行為部分，以派對、節慶、民俗活動為主，如 1989 年金獎繪本封面，（圖 24）030「歌舞爺爺」樣本中，老爺爺歡愉的跳舞行為；而在模仿的部分，則是有像擬人、模仿行為表現，如 2003 年金獎繪本封面，（圖 25）044「我的兔子朋友」樣本中，兔子主角玩飛機的擬人行為表現。若分析 KJ 親和圖所得出的結果發現，與行為因子互為因果關係的是環境設定，與設計風格有因果關係，其中行為與人物角色、動物角色有關聯（圖 5）。



圖 20：031 狼婆婆，精裝，
20.6 x 25.4 x 1.1 cm（圖片來源：
<https://book.douban.com/subject/3042245/>）



圖 21：036 煙霧彌漫的夜晚，平裝，
25.1 x 25.4 x 1.0 cm（圖片來源：
<https://book.douban.com/subject/26581237/>）



圖 22：021 趕牛車的人，精裝，
27.3 x 21.7 x 1 cm（圖片來源：
<https://book.douban.com/subject/6967982/>）



圖 23：015 達菲和惡魔，精裝，
21.5 x 27.8 x 1 cm（圖片來源：
<https://book.douban.com/subject/35777073/>）



圖 24：030 歌舞爺爺，平裝，
21.5 x 26.7 x 0.4 cm（圖片來源：
<https://book.douban.com/subject/4299491/>）



圖 25：044 我的兔子朋友，精裝，
27.5 x 1.1 x 21 cm（圖片來源：
<https://book.douban.com/subject/4197893/>）

在環境設定方面，以極地景觀、原始景觀、旅遊景觀、溫暖的、非現實、季節的環境設定為主（表 5），如 1988 年金獎繪本封面，（圖 26）029「月下看貓頭鷹」樣本，展現的是極地景觀中的雪地的景色；原始景觀則是以鄉村、山林、森林、山景為主；旅遊景觀則包括小島、遺址、船景、世界著名地標、自然景觀；而溫暖的環境設定則是運用光照、明亮、璀璨、發光體的元素呈現，如 1972 年金獎繪本封面，（圖 27）013「晴朗的一天」樣本，運用太陽、燈光元素與暖色系的顏色來營造溫暖的環境設定；在非現實的場景設定中，以科幻、奇幻、虛構人物來營造，像是 1969 年金獎繪本封面，（圖 28）010「世界第一傻瓜和他的飛船」樣本當中，具有科幻感的飛船，激發讀者更多的想像空間；在季節設定部分，繪本運用季節來營造出符合主題的環境設定，如 2022 年金獎繪本封面，（圖 29）063「西洋菜」樣本，運用黃色的葉子聯想到秋天的意象，呼應繪本主題西洋菜種植在秋天的環境設定，而雪地的場景則營造出冬天清冷的意象。若分析 KJ 親和圖所得出的結果發現，與環境設定互為因果關係的是行為因子，在第二層因子中，溫暖的與負面是互為對立的關係（圖 5）。



圖 26：029 月下看貓頭鷹，精裝，
22.3 x 28.5 x 0.9 cm (圖片來源：
<https://book.douban.com/subject/3429105/>)



圖 27：013 晴朗的一天，平裝，
20.5 x 25.6 x 0.3 cm (圖片來源：
<https://book.douban.com/subject/4211695/>)



圖 28：010 世界第一傻瓜和他的飛船，
27.4 x 23.5 x 1.1 cm (圖片來源：
<https://book.douban.com/subject/20386853/>)



圖 29：063 西洋菜，精裝，
29 x 22.9 x 1 cm (圖片來源：
<https://book.douban.com/subject/36029677/>)

伍、研究結果與建議

兒童繪本設計意象之研究—以「凱迪克獎」繪本封面為例，研究使用 KJ 法探討出文明發展、設計風格、物品、設計理論、人物角色、動物角色、行為、環境設定八大因子之間的關係，歸納出以下結論：

繪本是結合了文字與圖像的藝術載體，創作者將把腦海中的抽象的意給予具

象化，透過繪本因子構成呈現出來，通過直觀的具像形象傳遞繪本意象，兒童可從繪本內容中獲得熟悉的、陌生的、憂傷的、溫暖的等意象體驗。兒童繪本創作主題、背景具有文化多元性，題材廣泛，可以讓兒童在閱讀繪本的同時，體驗不同的生命故事，從中瞭解歷史文明發展，在探索中發散思維，起到寓教於樂的效果。設計理論中構圖方面常常採用俯視、仰視、平視、等視角的構圖來吸引兒童的眼球，讓平面的故事更立體，更好的讓兒童進入到故事裏面。設計風格中色彩的合理搭配可以把主角看不見的情緒可視化，渲染氣氛，加強畫面的節奏感。動物角色主要採用擬人化的手法，主角的行為、外貌、表情敘述著故事的內容，營造帶入感，拉近與兒童的距離。

本研究建議後續研究者可以往不同年齡層的兒童繪本做研究，研究其不同年齡層兒童繪本的設計特徵，讓繪本更符合每一階段的兒童心理。

參考文獻

- 中商產業研究院（2022）。2022年中國圖書行業市場數據預測：少兒類圖書為市場份額占比最大（圖）。中商情報網。2022年9月4日，取自<https://www.askci.com/news/chanye/20220729/1001241936939.shtml>
- 王壯、劉曉曄（2017）。我國原創兒童圖畫書的發展特色與趨勢——基於對五大華語圖畫書獎項的分析。現代出版，6，5。
- 王偉（2007）。建築設計意象的造型表達。華中建築，25（1），5。
- 王朝元（2005）。“意象”詮析。廣西師範大學學報：哲學社會科學版，41（4），5。
- 王麗卿（2017）。臺灣北區食品類觀光工廠空間意象分析之研究。設計研究學報，10，25-41。
- 李君懿（2010）。優良兒童繪本出版研究。中華印刷科技年報，364-377。
- 於小清（2020）。中國原創繪本出版發展的觀察與思考。傳播力研究，4（18），3。
- 孫曉光（2017）。淺析兒童繪本的發展演變。戲劇之家，8，2。
- 郝廣才（2016）。好繪本如何好。北京：新星。
- 許杏安、邱惠如（2013）。繪本裏的生命教育。臺灣教育評論月刊，2（12），122-125。
- 郭菲（2006）。平面設計表述語言中的意象探討。桂林電子科技大學學報，26（3），

230-234。

楊夢玫 (2015)。臺灣兒童繪本品牌研究 (未出版之碩士論文)。北京印刷學院，北京市。

解雪瑩、王真真 (2014)。兒童繪本插畫創作探討。山東工藝美術學院學報，6，111-114。

管倬生、鄭建華 (2015)。設計研究方法。新北市：全華圖書。

譚旭東 (2018)。中國原創繪本出版發展的觀察與思考。出版廣角，23，4。

Nikolajeva, M., & Scott, C. (2006). *How Picturebooks Work*. UK: Routledge.

啟蒙批判與現代藝術—以培根繪畫為佐證

魏子淇*

摘要

本文旨在從現代藝術作品介入，論證阿多諾(Theodor W. Adorno, 1903—1969)與霍克海默(Max Horkheimer, 1895—1973)的啟蒙批判。首先整理出六個議題，都與啟蒙發展過程的特定盲點有關。再對照法蘭西斯·培根(Francis Bacon, 1909—1992)的繪畫和德勒茲(Gilles Louis René Deleuze, 1925—1995)對培根的分析，凸顯現代藝術創作能超越啟蒙的缺陷，以表明啟蒙批判可以在現代藝術作品上找到論據。

關鍵詞：阿多諾與霍克海默、啟蒙、現代藝術、法蘭西斯·培根、德勒茲

*國立臺灣師範大學美術學系碩士生

The Critiques of the Enlightenment and Modern Art: Taking Francis Bacon's Paintings as an Evidence

Tzu-Chi Wei*

Abstract

The purpose of this study is to discuss Adorno and Horkheimer's critiques of the Enlightenment from the perspective of modern artworks. In order to clarify, this article summarizes six issues. All of them are related to the specific blindness in preceding processes of enlightenment. By comparing Francis Bacon's paintings with Deleuze's analysis of Bacon, it shows that modern artistic creation can transcend the flaws of the Enlightenment. This demonstrates that critiques of the Enlightenment can find its argument in modern artworks.

Keywords: Adorno & Horkheimer, enlightenment, modern art, Francis Bacon, Deleuze

* Graduate Student, Department of Fine Arts, National Taiwan Normal University

啟蒙批判與現代藝術—以培根繪畫為佐證

壹、前言

本文旨在探討「啟蒙 (Aufklärung)¹ 批判」² 和現代藝術³ 之間的關係。「啟蒙批判」是阿多諾和霍克海默思想中的一個重要課題，最完整展現在《啟蒙的辯證：哲學的片簡》(*Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*) 裡以歷史重構的方式考察啟蒙概念。其中，他們以啟蒙認識論特徵為啟蒙失敗的基礎，對主客關係、支配理性、思維模式等提出批評。

阿多諾的後期著作《美學理論》(*Ästhetische Theorie*) 同樣肩負著對過去的追溯與檢討，並以前衛藝術作品擬造出一種新的認識論⁴，超越啟蒙運動以來以區分邏輯構成的概念體系。根據《啟蒙的辯證》和《美學理論》極為相似的歷史哲學批判，可以合理推斷前者雖然是從哲學角度談啟蒙的問題，卻有來自藝術作品的啟發。

¹ 阿多諾和霍克海默沒有給啟蒙一個明確的定義。在《啟蒙的辯證》中，啟蒙有廣義和狹義兩種涵義。廣義指一種理性精神，它的具體表現可在歷史的各個階段看到。狹義則為十八世紀的知識運動。德文都表為 *die Aufklärung*，英文譯本則用大小寫 *enlightenment* 和 *the Enlightenment* 區分。但阿多諾和霍克海默很少針對十八世紀的啟蒙運動，在大部分論述中，啟蒙都代表廣義的一種思想運動，涉及不同歷史時期對啟蒙概念的看法，其中也包括「啟蒙運動」這項特殊的歷史計畫。可以說，他們把啟蒙當作一個辯證性的對象，是為了進行一種特殊的理論操作：一面從不同層面勾勒歐洲文明對啟蒙的理解以及它在現實中的開展，一面對它進行拆解。

² 「批判」(*die Kritik*) 通常被理解為錯誤的揭示及否定性論斷，但它也是一種力行反思的方法。就像康德的《純粹理性批判》(*Kritik der reinen Vernunft*) 中，「批判」是指對純粹理性進行考察。阿多諾和霍克海默把握住批判本身的意義與價值，不對啟蒙進行直接否定，而是透過拆解啟蒙的概念帶出整個歷史文明發展的問題。為了彰顯他們賦予啟蒙辯證性和批判性，筆者以「啟蒙批判」(*critiques of enlightenment*) 而非「批判啟蒙」(*criticizing the enlightenment*) 作為《啟蒙的辯證》的核心主題。

³ 現代藝術與古典藝術的分期約等於傳統與現代時期的分期，以十九世紀上半前為傳統時期，十九世紀下半至二十世紀中後葉為現代主義時期。前衛藝術運動也發生在現代主義盛行期間，其歷史輪廓較模糊，但它與現代藝術皆相對於古典藝術，並以媒材的問題帶動藝術概念和表現的轉變。

⁴ 阿多諾從兩個方面著手，一是荀白克 (*Arnold Schönberg* , 1874—1951) 的無調音樂，一是德國表現主義的繪畫。

為了證實阿多諾在藝術家的創作語言中找到批評思想與哲學問題的論據，筆者首先從「啟蒙批判」整理出六個議題⁵，都與啟蒙認識論的特定盲點有關；再以法蘭西斯·培根的作品—特別是採用德勒茲的評論，作為六個批評的佐證。如此作法是基於六個議題的發現都涉及現代藝術的核心問題—對啟蒙認識論的批評⁶，在與現代藝術互文的應用上有重要性。而培根無所預設的作畫動作和多元開放的作品模態，恰恰就是對啟蒙認知範式的衝破。

貳、正文

一、主體優位的問題

在「啟蒙批判」中，阿多諾和霍克海默把主體優位當作啟蒙認識論的單門，批評主體概念的過度簡化以及主客體間的不對等關係。這個問題可以從現代藝術的創作模態上找到他們批評的論據，本節舉培根繪畫說明之。這是因為現代藝術脫離主體性⁷，切合於「啟蒙批判」要去矯正主體優位的認知模式。又從物理的角度來看，打破主體一維的創作方式使現代藝術作品脫離語意的表達而趨於反常。而培根繪畫由各種斑點、色彩與異質元素組成，就是徹底顛覆（古典藝術通常存在的）主客非對稱模式所留下的痕跡。

「啟蒙批判」由主體優位的問題著手，是因為阿多諾和霍克海默認為自然界中思維主體和對象的關係，決定了今日人們對於世界普遍的構想。也因此，他們對啟蒙的批評沒有停留在表面結果（自然觀），而從更小的主客關係，指出啟蒙對主體的界定、及其連帶的主體優位原則才是根本上的錯誤。這個論題由四個環環相扣的批評組成，分別是「主體獨立」、「主客二分」、「主優於客」和「主客同一」。

⁵ 六個議題間不見強烈的銜接關係，有各自問題的朝向，這是因為阿多諾和霍克海默對啟蒙的思考本身是多面性的。

⁶ 為了和培根作品對話，本論文側重談啟蒙批判中哲學認識論的問題，整理出六個在與現代藝術互文的應用上具有重要性的議題。但啟蒙批判還有另一個不可忽略的面向是從奧斯維辛(Auschwitz)這個時代悲劇，延伸出對工具理性社會及文明整體的反省。

⁷ 脫離主體性不等於去主體，而是指脫離啟蒙對主體在功能及意義上的狹隘界定。

主體獨立的勾勒方式非常特殊，一從人類史中「命名」的問題帶出，二參照康德（Immanuel Kant，1724—1804）的理論。命名是一種排除未知的行動，此一行動涉及人類看待世界的方式，是區別啟蒙前期和啟蒙時期的關鍵。其中，由「馬那」（Mana）⁸引導的原始世界被當作啟蒙前期的代表。在那個時期，人與自然未有區別，認識也包含在互相融通的狀態，亦即人對自然的感知尚未演變為主觀心靈的投射，而是各種自然與超驗的力量真實地佔據人類心中。阿多諾和霍克海默接著提到，啟蒙以一種極為不同的方式認識自然，不但把自然當作完全外於己的對象，又把一切超越性的東西等同未知—為了克服未知，遂以名字定義對象。同時，命名者（主體）也以其主動性脫穎而出。不過這邊並未明確地定義主體，而後才援引康德的理論，給出一個較為鮮明的主體形象，並揭示先前對主體的諸多描述多半帶有對主體「宰制自身」的批評。這是根據康德把邏輯思維當作是認識的先決基礎，主張「唯有抽象的自我（das abstrakte Selbst）⁹有權去紀錄和體系化」（Adorno & Horkheimer，1944/2002，頁 51），導致自我從個別物質特性脫離出來，被簡化為邏輯的主體（logisches Subjekt）。又他強調理性能力是人與非人內在上的根本不同，進而將主體地位推向更頂端、拉大它與客體的差距。

應用現代藝術的例子可以深化這些問題。有別於啟蒙，現代藝術恢復了主體本有的豐富意涵。就像德勒茲以培根為典型，稱他是一位打開感官感覺的藝術家—在作畫的過程中，手的擺動不聽命於腦袋而是順著材料的變化—表明藝術家（主體）不應只是材料的歸納者。

在《啟蒙的辯證》裡，阿多諾和霍克海默並不認同啟蒙以來對主體狹隘的構想，但沒有多加著墨，反而更關注主客關係的變化。「主客二分」的問題繼而被提到。如下文指出在信奉巫術的原始社會中，人們以「模擬」（Mimesis）¹⁰和世界建立關

⁸ 書中將「馬那」指為一種「無分別的宗教原理，……意指一切未知者和陌生者。」（Adorno & Horkheimer，1944/2002，頁 38）」本篇論文摘錄皆出林宏濤翻譯的《啟蒙的辯證：哲學的片簡》（臺北市：商周出版）。若有參酌德文版進行譯文修改，則在註腳說明。

⁹ 「抽象的自我」（das abstrakte Selbst）與「自然的我」（natürliches Ich）相對立，可見阿多諾和霍克海默並非否定主體的存在，而是批評被啟蒙認識論過度簡化的主體概念。

¹⁰ 這邊指巫者使自己肖似對象，在互動中實現對象的融合。而《美學理論》中阿多諾以「模擬」的概念談前衛藝術的外貌變異。作品是藝術家循著一種奇特的身體經驗在材料中進行探索，兩者交

係；不同於巫術的取徑，啟蒙意義下的主體意識到充斥著各種觀念的無限世界不可能被個別把握，於是主動遠離對象，把一切視為固定不變的東西，能被「全能的思想」（Allmacht der Gedanken）掌握：

巫師模仿惡魔；為了驚嚇或安撫惡魔，他會做出可怕或溫和的表情……他不會說自己是不可見力量的肖像，像文明人那樣，把他們的狩獵區退縮到統一的宇宙，把萬物都當作獵物。當人類自認是那樣的肖像時，才開始擁有自我的同一性……（Adorno & Horkheimer，1944/2002，頁 33）。

事實上，主客關係的單向化也涉及「主優於客」的問題。因為主體在遠離對象的同時獲得自我同一性（die Identität des Selbst）的增強，進而導致主客二元其實是另一種形式的一元論。更明確地說，一個在所有經驗中都一樣的主體，就算面對不同的對象，也不會改變自身立場及認識模式。就像阿多諾和霍克海默批評啟蒙在解釋神話事件時，完全忽略該時代情境裡客體的份量、無視當時代的人經歷到怎麼樣的自然力量導致他們這樣理解世界，反倒直接以「主體性質投射到自然」概括整起事件：

根據啟蒙的說法，各種神話人物都同一個命名者，也就是主體。伊底帕斯（Ödipus）回答斯芬克斯（Sphinx）的謎語：「那是人。」它成為啟蒙一再重複的刻板說法（Adorno & Horkheimer，1944/2002，頁 29-30）。

從現代藝術的問題性（相對性）出發，其實可以把上述「主客二分」和「主優於客」的批評看得更清楚。因為現代藝術不論在創作上激烈行動或視覺上的具體展現，都與啟蒙強調的主體性分道揚鑣。

阿多諾在《美學理論》裡應用前衛藝術作品的外貌徵候拆解主體哲學。而現代藝術創作對藝術家個人意圖的突破，也被德勒茲在《法蘭西斯·培根：感官感覺邏輯》（*Francis Bacon: Logique de la Sensation*），從物理觀察的角度談培根的創作給

織留下的「表達堆」。兩種對模擬狀態的舉例都涉及拋棄人的主觀作為，不同於啟蒙認識論的「主體優位」原則。

證實¹¹。就推翻主體優位或化解主客對立來說，德勒茲認為培根有這樣的自覺：畫布在作畫前就已經被各種形式的可能性佔據。它們是已知觀念、文化記憶等強加在藝術家身上的文化聯想，使藝術家與實際對象越來越遠。為了還原主客體間被拉開的距離、畫眼前的對象，培根於是在作畫前進行清洗的工作—用掃帚或海綿刷洗，將潛在於畫布上、來自腦內的俗套（對某類對象的過去記憶和現成知覺）祛除。

回到《啟蒙的辯證》，「主客同一」是從「主優於客」中抽出的問題，也是對啟蒙認識方式的最終批評。同一性是以主體和客體的雙重異化（*Entfremdung*）為前提，即，為了形成同一的自我，主體從馬那分裂出來，然而他不再是全能的馬那，只是某個殘缺不全的東西；又一旦認識變成思維領域的同一性要求，客體就只是思維異化的結果，喪失自身特性。由此可見在阿多諾和霍克海默看來，任何同一性的結果都是虛假的。因為主體和客體、精神和世界的等式，只有當兩邊都各自抵銷才可能發生。

對主客同一的批評，能夠和培根拒絕再現畫布上的已知事物呼應。這是為什麼說在啟蒙批判中可以找到來自現代藝術的啟發。培根致力使媒材和影像¹²脫離主觀理念，以保留下對象的「事實」（*fait*）¹³。如同德勒茲用「捕獲力量」（*capter des forces*）¹⁴的詮釋：培根繪畫裡各種丟、潑、刷、擦的探尋動作猶如設下一座陷阱，用來捕捉對象最生動的事實。「捕獲」連結起各種異質的元素，使媒介被引向自身。並不是為了呈現某個題材，而是為了拉出一條影像自為創治的案例。

德勒茲點出現代藝術脫離主體性的一個主要特徵：以材料推衍材料。培根的釘刑和肉類結合的作品¹⁵就是以這樣的方式呈現（圖 1、圖 2）：被丟擲在畫布上的顏

¹¹ 培根作品本身的物質狀態是德勒茲在《法蘭西斯·培根：感官感覺邏輯》中的論述主題。

¹² 此處用「影像」（*une image*）是根據德勒茲的說法，他將培根作品定義為影像，認為影像會製造屬於自己的世界，不能被以解釋圖像的方式對待。

¹³ 培根自己說到，因為有了記錄真實的媒介機器如影片、攝影、錄音機等，「你所能做的只有更深入，你所報導的不再只是簡單的事實而是擴及到很多層面的，你得打開感覺的領域而指向更深刻的影像真貌，你會試圖製造一個結構，然後利用這個結構生捕活捉起來，並把此物留下一—你可以這麼說一直到變成化石為止。」（David Sylvester, 1954/1995, 頁 69）。

¹⁴ 「捕獲力量」可以簡單被理解為「捕獲某種藝術學上的問題」。例如這邊培根所追求的是使媒材表現脫離藝術家的理念。

¹⁵ 釘刑是培根繪畫裡一個常見的主題，如《釘刑》（*Crucifixion*, 1933）或《三聯化：釘刑》

料形成某種材料感覺痕跡，順著它，十字架上的形象在原地抽搐，變形為懸掛的肉。培根自己這樣說道：「它自顧自地活著，於是能更犀利地傳達影像的本質。」(David Sylvester, 1954/1995, 頁 12) 可見現代藝術創作不以同一性（主體的主權）為追求，畫家回到旁觀者的角色，以確保影像擁有自己的生命（繪畫的主權）。



圖 1：法蘭西斯·培根，1933，釘刑 Crucifixion，油畫，62 x 48.5cm（圖片來源：<https://www.finestresullarte.info/arte-base/francis-bacon-vita-stile-opere>）



圖 2：法蘭西斯·培根，1962，三聯畫，受難圖三習作 Three Studies for a Crucifixion，油畫，198.1 x 144.8cm（圖片來源：<https://www.finestresullarte.info/arte-base/francis-bacon-vita-stile-opere>）

總結以上內容，「主體優位」作為啟蒙批判的一個重要面向，顯示出阿多諾和霍克海默思考啟蒙的複雜性。他們以「主體獨立」、「主客二分」、「主優於客」和「主客同一」四個段落揭發人們習以為常的認識模式背後的問題。通過大量舉例，將問題追溯到康德以降對主體的界定，指出一個以自身為世界尺度的主體，使認識始終建立在主客體的區分和侷限上，是啟蒙自身發展出來無法擺脫的偏見。而培根「紀錄事實」的創作方式恰好體現他們對「主體優位」的批評，因為培根拋棄以理念再現對象，即是拋棄整個哲學上由主客二元而來的認識方式。

二、支配自然的問題

（Triptych,crucifixion，1965）。

「支配自然」(Naturbeherrschung) 是阿多諾和霍克海默用來闡釋理性工具化的概念。這個問題同樣藉助培根繪畫和德勒茲對培根的分析，最能看出阿多諾和霍克海默批評理性的動機。阿多諾或德勒茲都曾經指出，現代藝術樣貌之所以有別於統一、結構化的古典藝術¹⁶，是因其媒材的表現不受工具理性主導。或者說，在現代藝術創作中，理性不只是作為操控、計算對象的工具而已。故以「超越理性的理性」為關鍵的現代藝術，本身就是啟蒙批判的一個重要論據。

「支配自然」和理性的工具化有關。事實上在上一節談主體優位的問題，已能預見這樣的觀點：客體不像主體具有理性能力，不能有意的行事，因此它們的行動經常被由理性從技術上決定和掌控。在阿多諾和霍克海默看來，啟蒙的理性行動超越了單純的認識，甚至呈現征服的姿態，故用「支配」¹⁷ (beherrschen) 這個動機強烈的動詞。

不可忽略的是在《啟蒙的辯證》中批評理性有一個更優先的前提：批評啟蒙對自身目標的定義。它開宗明義地指出：「啟蒙的綱領在於世界的除魅¹⁸ (Entzauberung)」。所謂除魅，是以人類理性增加對世界的認識，拔除對自然內在意義的幻想。理性的正面性和首要性似乎無可爭辯。然而此一看法和理解隨即被推翻。阿多諾和霍克海默舉啟蒙精神的集大成者—培根(Francis Bacon, 1521—1626) 為例，批評他把祛除對未知曲解為加強對自然的控制。他們以「支配自然」、「知識即權力」(Das Wissen, das Macht ist.) 揭穿啟蒙最具爭議的兩個面向：一，理性不光只是認識自然，更以一種可預測、可計算的「形式」掌控它；二，獲取知識的目

¹⁶ 拿過去比較現代、開啟論題是二十世紀理論家常用的理論方式。阿多諾在《啟蒙的辯證》裡以「啟蒙」為概念、在《美學理論》中則以藝術為概念形成歷史回溯的理論模型。

¹⁷ 按 Alison Stone (2006) 的說法，支配存有就是給它們被規定的目標和目的，以及爭取實現這些目標與目的的手段。意味著自然界的存有被迫偏離它們自主採取的發展和行動時。阿多諾和霍克海默用支配這一詞彙，而不僅僅是控制 (control)，因為在他們看來，生命體因其自主傾向受挫而受苦 (leiden/ suffer)，是令人不快的 (undesirable)。

¹⁸ 「除魅」的概念來自馬克思·韋伯 (Max Weber, 1864—1920) 的社會學理論。這一詞彙在《新教倫理與資本主義精神》(Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus) 首次出現。所謂除魅指的是運用科學的方法來驅散籠罩於人類社會現象上的魔力光環。同阿多諾和霍克海默將啟蒙視為「一系列相關的知識和實踐行動，這些行動被表達為對世界上某些神話、宗教和魔力的表現的去神話化、世俗化或解除幻想」。(Jarvis, 1990, 頁 24)

的不在追求洞見的喜悅，而在於開物成務，或對他者發號施令。

不只阿多諾和霍克海默在培根一種向主體主權傾斜的理性上，看見它對自然的不當駕馭。現代藝術也打著「非理性」¹⁹的訴求，與古典藝術的專橫理性做出區隔。古典藝術以統一、和諧、明確的價值訊息等要求壓制媒材本身的表達，在現代藝術家和理論者看來極為不人道。

於是二十世紀的藝術場域中，梵谷（Vincent van Gogh，1853—1890）和塞尚（Paul Cézanne，1839—1906）等藝術家形象逐漸替換掉古典藝術語境中米開朗基羅與拉斐爾，成為現代藝術家認同的特質、原型。整個新世紀的藝術論述主軸與基調隨之被建構起來。德勒茲便以培根為典範，對歷史進行不同以往的書寫；阿多諾和霍克海默的理論方法很類似。他們沒有另闢一條反理性的道路，而是將理性的行動上溯到啟蒙前史，去檢視文明過程中至關重要的理性如何演變為支配工具。其論述除了用啟蒙—或其等價概念—除魅的歷史，強化當代理性的問題。更藉助各種表達客體的概念，如「客體」（Objekt）、「對象化」（Vergegenständlichung）、「物質」（Materie）、「質料」（Stoff）……凸顯理性對客體的不當統治。

啟蒙的歷史演進以除魅為目標，所謂除魅是指拒絕任何「自然事物具有潛在靈魂（beseelt）」的信念。因為靈魂或精神是自由的，它們的行動永遠無法被「預測」。為了清除任何自然觀裡超越性和不確定的元素，啟蒙運用理性將一切自然現象置於「概念」（Begriff）之下，使概念總是以理性可以把握的方式與事物呼應。對象化（Vergegenständlichung）和抽象化（Abstraktion）是兩種理性整合方式。又阿多諾和霍克海默雖然沒有系統化地論述「支配自然」的歷史，只是暗指其中各個時刻，但能至少分出四個階段：神話時期、先蘇哲學、中世紀形上學和科學時期。

「神話是初階的啟蒙」²⁰（Schon der Mythos ist Aufklärung）是最先給出的觀

¹⁹ 就阿多諾和霍克海默表達，可辨識出他們批評的不是理性本身，而是批評受科學意識形態及啟蒙歷史計畫主導而趨於片面化的理性。例如霍克海默在《理性的消蝕》（*Eclipse of Reason*）中提到與客觀理性（objective reason）相對的主觀理性（subjective reason），其意義等同於工具理性（instrumental rationality）—關注計算、效率和手段卻不問目的。

²⁰ 《啟蒙的辯證》裡探討啟蒙的問題常以啟蒙與神話之對比闡釋觀點，凸顯神話已是啟蒙及啟蒙退回神話之弔詭。

點，因為在阿多諾和霍克海默看來，神話已具備在概念上統治對象的能力。表象和本質的分離可以在那邊看到原型，如這段敘述：「奧林帕斯諸神不再直接等同於自然元素，而只是意味著它們（Adorno & Horkheimer, 1994/2002, 頁 31）。」又他們把神話諸神、邏各斯、猶太教上帝相提並論，指出它們皆為理性自實在界分離出來的單子（Monade），而後成為外在世界的參考點。反之，世界則是這些典型的「對象化」結果，譬如古希臘哲學把邏各斯（Logos）當作存有學典範，能決定世間萬物的表現形式，中世紀的基督宗教也受其主導。²¹由此證明一旦理性給出借代現實的中心概念，世界便受制於人。

而在崇尚科學的時代，理性的抽象作用是繼對象化更極端的除魅手段，也是理性行動從破除迷信走向全面統治最具爭議的開端。阿多諾和霍克海默借用胡賽爾（Edmund Husserl, 1859-1938）的說法，指出科學對自然的把握，乃是經由理性的抽象作用夷平事物性質，將存有變成一種元素符號。為了確保事物合乎數理邏輯給予啟蒙的架構，任何無法被分解為數字乃至於一者，啟蒙皆視為假象：「以理性且統一的數學方法，將每一個對象完全作為在己存有（Ansichsein）來理解。……自然本身在新數學的指導下被觀念化，……甚至變成了數學的雜多（Adorno & Horkheimer, 1994/2002, 頁 49）」²²在他們看來，科學理性中介的存在和活生生的存有間有一段差距。更激烈的說法是，在除魅和支配間，理性認識和取得的知識非常片面。

阿多諾在《否定辯證法》（Negative Dialektik）中進一步拓展這個觀點，批評以概念進行思考無法使人獲知事物的獨特性，且以同一壓抑雜多將使事物的自主性

²¹ 「人類自身的存在與實在界的一個差異吞噬了所有其他差異。差異被忽略了，世界也就臣服於人類。就此而論，猶太教神話和希臘神話有異曲同工之妙。……只有完全臣服於諸神的，才符合要求（Adorno & Horkheimer, 2002, 頁 31）。」其中「諸神與物質分離，而變成物質的典型」與主客同一的觀點相似；其次，「只有完全臣服於諸神的，才符合要求」也和主優於客的批評一致。因此與其說主優於客是「啟蒙批判」的弦外之音，不如說這個觀點被放到不同脈絡中呈現。

²² 此處引文經筆者校譯，將「最終觸及—以無窮級數的方式—每個完全在己存有（Ansichsein）的對象」改為「將每一個對象完全作為在己存有（Ansichsein）來理解」，使語意更簡明。

²³ 這段敘述是對科學實證論之理性危機的批評。阿多諾和霍克海默認為，實證論宣稱它只「堅持存在的東西、堅持事實的保證」，只不過是利用科學方法，把事實與價值割裂開來，使現實變得利於計算和掌握。

因作為某類型的實例而被消耗殆盡²⁴。《美學理論》則以前衛藝術作品作為拆解科學理性主義的戰略支點，從作品的語言徵候闡釋前衛藝術是一種充全理性作用下的產物。培根的繪畫可以印證這點。德勒茲稱培根畫裡被畫出的東西不是作為客體被再現的身體，而是作為感受到如此感覺而被體驗的身體。影像之所以能在知覺上作用，是因為培根的作畫打開理性的其他面向。可以這麼區分：單以理性的計算和統籌功能塑造影像，是透過支配手和顏料達成。純粹的圖像和純粹的具象是它的通常結果，這個結果雖然接近事物表象，卻遠離事物真實。培根自己認為：「圖像化的造型可以在知識領域告訴你這個造型是什麼，但非圖像化的造型卻能先在知覺作用，而後才慢慢地釋出真實」（David Sylvester, 1954/1995, 頁 59）。他的繪畫於是朝著與具象截然不同的形象（le pure figural）走去。

不過僅用切斷與具象的關聯來解釋培根的作品，尚不足以說明培根對影像的「非理性」形塑是超越狹義理性。根據德勒茲的說法，培根將影像做得最像它本身涉及兩個方面：一是在作畫過程中摒除意志，竭力避免在視覺的事件與理解這個事件之景象間插入詮釋。因為培根知道觀念不能讓我們把握到實在，只有精密的知覺能觸及真實。也就是說，科學和藝術都主張「記錄對象」，但科學以支配對象宣稱事實，藝術家卻跟隨知覺引導。第二個面向展現在畫面結果。培根繪畫使人直接看到「在場」，包括媒材體的物質現實，以及激烈的模擬²⁵過程遺留下的所有痕跡。而在各種媒材表現自由地追求其不和諧的方向時，也暴露了它們過去的統一是被強迫的。無怪乎培根繪畫或現代藝術作品皆與美的理念無關，因為一旦強加美、統一於材料上，便扼殺了材料的多樣性和異質性。就像古典繪畫為了達到單一種理智的效果（製造三維幻覺空間）而掩蓋油彩本身的特徵，以至畫布上所有的內容只是附在表面的一層薄膜而已。

以上將「支配自然」從阿多諾和霍克海默一種由歷史回溯組成的理論脈絡中獨

²⁴ 阿多諾在《否定辯證法》進一步擴充《啟蒙的辯證》的觀點——概念性和實踐性的支配有關。他斷言自然是歷史性的，但以一種被否定自主存在的方式塑造成人類的目的。除此之外，《美學理論》也補充道：「自然（的自主性）……被壓制，被捲入歷史的動態」。也因此當我們通過星叢感受到自然事物充盈的歷史時，感覺到它們經歷了一段毀滅的歷史。阿多諾的說法是自然是以「廢墟」（ruin）的樣貌存在的。參考（Stone, 2006, 頁 31）

²⁵ 借用阿多諾的說法，見註 10。

立出來，聚焦在工具理性的問題上。一邊借德勒茲談培根創作的問題性，佐證阿多諾和霍克海默的啟蒙（理性）批判。可以發現，相較於啟蒙的發展是在驅逐自然對象個殊性下進行更新，培根的創作則繞開理性支配自然的路徑，保留下對象的神秘性。如此看來，若說阿多諾和霍克海默需要一個「眾生喧嘩」的自然圖景來阻止啟蒙對自然的支配，現代藝術作品確實是一個有力論據。

三、內在性的問題

內在性（Immanenz）是阿多諾和霍克海默啟蒙批判的另一個思考面向，其實談的就是思維的模式化²⁶。內在性也和現代藝術的創作有關，從印象主義解放色彩到立體派解構運動，現代藝術創作拒絕預設、尋求造反就是渴望打破思維模式化。德勒茲在《法蘭西斯·培根：感官感覺邏輯》裡以培根為代表提出對現代藝術的看法，也主要環繞在這個問題上，只不過從媒材及創作訴求兩方面深入。本節舉培根反模式的作畫為例，參照德勒茲的評論，以一種強調重點的方式驗證阿多諾和霍克海默的內在性批評。

在《啟蒙的辯證》裡，內在性原理是指思維將內部一種「重複」（Wiederholung）的邏輯投射在對外部現象的解釋，從而形成一個封閉的現實整體。啟蒙把內在性當作追求明確事實、推翻神話想像力（Einbildungskraft）的一項重要武器。阿多諾和霍克海默卻認為內在性不是啟蒙相對於神話的優勢，而更像是兩者的共同點。甚至提到神話裡所有行為都有其報應，啟蒙亦復如是，而當一切都有自行運轉的理由，事實就變得無足輕重。這一比較除了印證「神話已是啟蒙、啟蒙退回神話」的觀點²⁷，更是為了強調思考的內在性和模式化把人困在提前建構好的「空想」中、阻礙

²⁶ 西方文化發展出來的客觀現實具有內在性的特徵亦是《啟蒙的辯證》中的一個論題。很難說在阿多諾和霍克海默的思考中，內在性關涉的內在的思維範式和外顯的社會現實問題孰先孰後，事實上前者影響後者，後者又返回強化前者。本節特別凸顯與思考方式有關的批評，因為這個面向在與現代藝術創作比照時具有啟發性。

²⁷ 內在性的問題恰好展示「啟蒙批判」內部交織的兩條路徑：一條描繪啟蒙脫離神話的過程；一條描繪啟蒙重新退回神話。內在性位在它們交點，是牽動啟蒙重新施魅的一個例子。或者說，除魅固然是深植在現代生活機構的主導觀念，但啟蒙對除魅的強化卻不可避免地牽動新魅力的擴散，如內在性原理即保留神話的重複性與神秘性。由此可知阿多諾和霍克海默不斷拿啟蒙和神話作比較，並不是要做出對立性區隔，而是為促使注意到啟蒙和神話的共同特徵。恐懼、迷信、不自

真實經驗的發生。

大腦內部的運作的具體體現為文字、語言和行動。培根意識到每個創作者都有自己思考的內在性，以致繪畫的語言表達早就被文化污染、夾帶著意識形態。為了破除思考乃至於作畫的習性，以更開放的方式看待現實，他的創作攜帶兩種叛逆：違背時代對油畫的處理規範、渴望製造出另類東西（另類經驗）。

德勒茲稱培根的作品是「無器官身體」（*Le corps sans organes*）²⁸，具備三個要件：一，攻擊語言。透過清洗消滅有機體（文化標記），培根將油彩還原成中性，就像無器官身體在拆除機體（*organisme*）的過程同時發現自身物質性的事實；二，反熟練。培根拒絕熟練與重複，堅持在媒介裡激發創造。畫布上於是佈滿來回的塗抹，甚至有畫上一筆再擦掉修改的痕跡，好像藝術家在對藝術學與作畫模式陌生的情況下，不斷因畫面需求擺動他的手，不確定哪一刻才是完成；三，持續變異。由於培根的作畫是調動物質和力量而非強加形式，畫面上的變量因此被置於永久的變化中。綜合這三點，培根同其他現代藝術家一樣，在媒介上開啟新的問題性，並以發生性的摸索取代形式化的步驟，進行一場離開母體的流亡行動²⁹。這種把真實建立在無限可能的變動上，開發的不只有藝術家感覺與經驗的能力，更揭示了世界本質的非模式化。

回到《啟蒙的辯證》，同語反覆的世界觀是阿多諾和霍克海默對內在性的另個批評。根據他們對思維與整體世界觀相互構成的觀察，若說神話故事是賦予個別事件獨特性，那只是個謊言。事實上，神話早已將複雜的現象分析至簡單的元素，用在對普遍存在的理解，構成一個事件不斷重複發生的領域：「女神被擄的故事原本就是指自然的死亡。每年秋天都會重複它的死亡，而重複也不是各自獨立的事件的

由等特徵不只來自神話，也可能由啟蒙引發。

²⁸ 德勒茲的「無器官身體」概念出自詩人阿爾托（Antonin Artaud, 1896—1948）的文章：「身體就是身體它獨自存在/而且不需要器官/身體從來不是一個機體/機體是身體的敵人（Gilles Deleuze, 1981/2009, 頁 62）。」德勒茲將無器官身體與培根繪畫混合論述，是認為阿爾托所發動對器官的戰爭—刪除集體、文明與虛構神話污染，還原成一個沒有標記、原初的人，與培根一種解構與重組式的創作不謀而合。

²⁹ 畫家的作畫過程是在感覺者和被感覺的事物中不停地越界；憑著知覺本能，從一處遊蕩到另一處。

前後相續，而是每次都一樣的（Adorno & Horkheimer，1944/2002，頁 52）。」這是為什麼生活在神話體系下的人們會相信能以固定的祭祀儀式去適應自然秩序。啟蒙時期有同樣的現象，人們相信現象世界的多元性中存在統一性（Einheit），對每個個體、時代或文化都是一樣的。科學任務因而被確立為對現象法則的歸納和描述。實證主義是一個直接的例子，它向人們宣稱事實，卻同時扮演同一體系的守門員一把可能的知識歸結為外在紀錄的集合（現實的表象），將不能解決的問題棄置於外³⁰。可見內在性和同一性相輔相成，因為啟蒙規律性、理想化的現實，是在主體內在的同一性中完成的。

重複的邏輯從神話延伸到啟蒙，阿多諾和霍克海默的批評道：「新的事物……其實就是古老的東西（Adorno & Horkheimer，1944/2002，頁 52）。」換句話說，人們對事實（Tatsache）的崇敬，不過是臣服於自己創造出來的東西。理性思考無法超越表象，真正理解事情的發生，因為在追求確定性的過程中，存有者被以一種非歷史性、無內含的模式（Schema）永久保存下來。這樣的批評相當震憾。反觀現代藝術創作因拒絕模式化，某種程度上解決了知識上的困境。有別於啟蒙以思維的內在性作為鞏固現狀的工具，現代藝術作品則帶動經驗、思考乃至於歷史的轉向，如達達（Dada）、超現實主義（Surréalisme）的自動書寫和現成物在藝術史上製造擾動，或是德勒茲用「無器官身體」稱培根作品叛離母體、破壞語言，具備更新文化的潛力。

總的來說，培根繞開對事物既有的模式化表達，既表現他所知覺的，也知覺他所表現的。反之，啟蒙實現的整體和規律性卻潛藏著真實的危機—無法抵抗的自然力量在被驅逐的過程中，隨思維內在性的鞏固再次被釋放。阿多諾和霍克海默引用康德在《純粹理性批判》的說法直指理性的侷限，並以巫師的畫圈（Kreis）施法為比喻，批評科學對自然築起一道宰制的藩籬：

科學的信念認為，使思維偏離宰制事態的本務，踰越了存在的範圍，那不

³⁰ 參考這段敘述：「實證主義的純粹內在性，其最終的產物，不外乎和它同樣普遍的禁忌。不會有任何外面的東西，因為『外面』的觀念就是恐懼的真正來源（Adorno & Horkheimer，2002，頁 39）。」

是發瘋就是自取滅亡，就好像巫師走出他為了降神而畫的圈子一樣，……根據康德的說法，哲學判斷以新事物為目標，卻無法認識任何新事物，因為判斷總是重複理性已經置於對象裡的東西（Adorno & Horkheimer，1944/2002，頁 50-51）。

值得一提的是，《啟蒙的辯證》沒有使用任何與除魅相對的概念，但在批評那些不允許被挑戰的體系規律時，復魅的觀點卻非常鮮明。對啟蒙自身悖論的揭示，即是辯證的核心：理性思考本應破除迷信、追求自由，然一個完全啟蒙的世界卻沒有達到真正的自由。

本節應用培根反模式的創作方式，為阿多諾和霍克海默談內在性的問題增加新的觀看角度。阿多諾和霍克海默先是提到啟蒙和神話對世界的思考解釋如出一轍，皆以「存在」而非「變化」為導向；接著批評隨著啟蒙建立一套包羅萬象的基本存在結構，思考不但阻斷對象意義，甚至連自身認識能力都消滅了。內在性的種種問題恰與培根以媒材實驗開啟新的感官經驗形成對比。透過「啟蒙再現神話秩序」和「現代藝術作品擾動歷史、更新文化」之間的對照，得以證實啟蒙越是追求一種以思維觀念為典型、層層設防的世界，就越和所承諾的自由背道而馳。和內在性一樣涉及思維模式化的還有必然性的問題，將在下一節繼續討論。

四、必然性的問題

必然性（Notwendigkeit）體現在自然合「理」化的圖景中，與人類的思維模式有關。本節拿培根一種不同於辯證法正反合式的創作歷程（德勒茲稱之為畫面的「節奏」）和理性的思考動作進行比較，能更清楚點出阿多諾和霍克海默談必然性的問題。和內在性一樣，必然性也被用在彰顯「啟蒙落入神話」的矛盾，這邊的神話是指任何預先存在的信念。在阿多諾和霍克海默看來，啟蒙是歷史的漸進過程，它的每個階段都批評先前的信仰體系是神話，卻又不斷以其他形式鞏固新的信念。

阿多諾和霍克海默認為，啟蒙思潮下主體因循理性的運用成為世界主宰，只是一種表面上的勝利。事實上，啟蒙非不沒有使人掌握自身，甚至繼承自然力量對人類的逼迫。他們再次以現代科學的奠基者培根為例，批評他所設想的科學主義世界

有宿命般的必然性原理：「在培根的烏托邦裡，『我們應該以行動去駕馭自然』，而現在，當那個烏托邦覆蓋大地，便彰顯出那無拘無束的自然所擁有的強制性本質（Adorno & Horkheimer，1944/2002，頁 67-68）。」也就是說，啟蒙行使理性不再只是把外部世界的觀察結果儲備起來，破除非理性的幻想。甚至為了持續對整體的統治，一再以形式規律掩蓋本質，虛構新的強制性世界圖式。

回顧上一節的討論，內在性原理為世界圈起一個事件重複發生的範圍，已或多或少顯示出觀念體系的僵化。但仍不足以解釋在一個由理性維護的整體中，事件或存在為何走上非如此不可的發展。「必然性」可用來解釋這點，阿多諾和霍克海默舉出三個案例：神話宿命說、科學邏輯系統、黑格爾的真理觀³¹。

在阿多諾和霍克海默看來，神話時期的人類已能運用理性解釋未知的自然力量。如神話故事把命運看作事先鋪排好的軌道，引導故事主角走向不可抗的結果。若把神話納入「理性追求統一」的範疇理解的話，可以說，為了排除各自為業的元素、維護故事的整體性，故事人物扭轉命運的努力因而也都被當作推動預言實現的一部分。

不同於一般的詮釋，阿多諾和霍克海默並不把後來的希臘哲學視為反向發展的抗命觀，反倒認為它繼承神話。在他們看來，神話透過命運安排使事件環環相扣的方式在亞里斯多德那邊演變成形式邏輯結構，而後主導西方一系列理性哲學體系的發展。這樣的宣稱另一方面也推翻了那些對啟蒙過於簡化的解釋，進一步闡明啟蒙顛覆神話所要排除的其實是偶然與不可把握的感受。這是為什麼啟蒙在拒絕神話命定觀時，卻又保留下必然性原理。最終不論是以命運、因果解釋自然，都沒有真正動搖思維中的必然性信念，只是轉換成不同的形式去合理化「整體不可抗」的感受。

特別是科學革命以來，宗教的力量逐漸式微，必然性卻伴隨理性的神聖化被保留下來。阿多諾和霍克海默借用狄美斯特（De Maistre）對培根的批評加以說明。

³¹ 必然性在文中出現三次，第一次被指為神話和啟蒙的共同點，後兩次是批評它和宰制的邏輯綁在一塊。雖然阿多諾和霍克海默在談神話宿命說、科學形式邏輯和黑格爾辯證法這些理性體系時沒有直接使用這個概念，但多少流露出對必然性的批評。

狄美斯特嘲笑培根科學方法是一種「梯子偶像」(une idole d'échelle)。下之意，主張經驗會達到普遍公理，就像堅信宿命是不可改變的那樣。如馬丁·傑(Martin Jay, 1944—)說的：「認為所有真正的知識都渴望達到科學的、數學的概念化條件，就是向實證主義所要駁斥的形上學投降(Jay, 1974)。」

在黑格爾哲學體系的例子中，必然性的負面性被更加凸顯。阿多諾和霍克海默提出兩點：一，黑格爾雖然將形上學的預設融合經驗研究，以矛盾為動源論證真理生發的歷程，但最後將一切歸於絕對精神，仍舊是一套僵化的理論；二，黑格爾用「是其所是又非其所是」的抽象概念代替具體事物，既保留對該事物的適當認識，又掩蓋事物與內部規則不相符的元素。這種表達背後有更大的陰謀，如這段描述：「啟蒙的虛妄不在於它的浪漫主義對手自始即批評的分析方法、回歸到元素或經由反省的分解，而是因為對啟蒙而言，在審判開始就已經做成判決了(Adorno & Horkheimer, 1944/2002, 頁 49)。」透過黑格爾的例子，阿多諾和霍克海默表明對既不與現實互動、又企圖將真理永恆化的理論的批評。

由上述對希臘神話乃至科學體系的分析可見啟蒙並沒有擺脫神話宿命論。知性從認識世界到形成知識，雖然有思辨的動作，卻是一種形式化的思考，必然會走向「合」。且把現況簡單等於先前狀況的結果、等於隨後狀況的原因，更排除了任何不確定性的東西。

德勒茲用「在無數中間(le milieu)產生中間」和「疆域化」的概念談培根作品的畫面生成，乍看和辯證法的正反合有某種相似性，事實上完全不同。確實，培根向一切可能性開放、承載多樣變異的作品場域，明顯與啟蒙以來思想的封閉性成對比。其次，若把理念目標當作培根繪畫的重心，便很難解釋畫面上無數的運動共存與物質的持續變化。此外，就阿多諾認為現代藝術作品的開放特性是對啟蒙以來知識思想困境的突破，德勒茲研究培根也有雷同的發現：其繪畫超越了理念再現(合)的追求，既不是思想的表徵也不存在任何模式化的東西。有鑑於此，德勒茲不從藝術學觀念論的角度，反倒以生物學的角度看待培根的作品³²，因為畫面中的「力量」才是他關注的對象。

³² 德勒茲視培根繪畫為力量場域而非理念再現，這是為什麼他幾乎不談作品的意義。

至於培根如何擺脫啟蒙以來思維自我精煉而成的系統與結構，以更客觀的方式捕捉現實世界？就像先前強調的，培根作畫沒有固定的程序動作，完全由感覺、材質和色彩三方面的探索推進。在德勒茲的解釋中，培根的繪畫由兩種陌生的東西複合成的「疆域」³³（*le territoire*）、或兩個形象互相纏繞的「中間」³⁴（*le milieu*），都不是一種編碼（合），而是在混沌中產出的某種力量和節奏（*le rythme*）。它們在功能上是自由的，會不斷隨著提供的物質而變化。這就像塞尚在畫布上不斷處理顏料的混色，在兩筆間尋求新的東西，又以筆觸層層疊加使畫面持續處於變異。只不過培根的繪畫更雜亂、騷動—缺乏支配理性介入的情況下，畫家利用油彩製造變數、部署無數的「中間」，使內部影像離開編碼（調和為一）、不再侷限於合理範圍內的思考動作與結果³⁵。

回到《啟蒙的辯證》，阿多諾和霍克海默在比較神話宿命說和啟蒙必然性時，間接區別兩者的功能：相較於神話的命運意象，啟蒙的必然性與意識形態有關。並以兩點證明：其一，啟蒙借助意識形態的權威，促成推動者（命運、邏各斯、絕對真理……）與被推動者（自然萬物）同一化；其二，啟蒙以思維內在發展為唯一立場，其所引導的動態表現脫離有機發展的現實。不論是哪一種理論方式，必然性的結構一旦成立，這樣的想法就更加烙印於人心：任何一種嘗試都無法改變事件的走向，因此沒有反抗的需要。批評如下：「所有神秘的統一都包含著欺騙，那是被沒收的革命的微弱內在痕跡（Adorno & Horkheimer, 1944/2002, 頁 64-65）。」這邊更能看出培根繪畫為何能作為批評必然性的佐證。培根視偶然、模糊、不可把握、異質並存為生命力的真實展現，讓生命越出理性的框架發展。或用一個直接顯見的比喻，不像古典畫那樣，把所有感知凝固在一個最理想的狀態，強迫導向唯一一種文化和美學上的共鳴。

³³ 德勒茲把培根的繪畫看作像生物學中兩個同性別或同種的動物產生連結，用疆域、解疆域、再疆域等複雜的緊張時刻解釋培根畫面中的動力來自本身。

³⁴ 德勒茲稱培根繪畫的混沌和節奏都處在兩個「介於一中間」的中間，也就是說「培根的繪畫是各種流變、各種節奏、各種運動之拼湊體，一個包容的共存體。」（陳瑞文、陳方，2022，頁 103）

³⁵ 《培根訪談錄》裡培根經常以「我想要讓影像更……」替代「我想要一個更……的影像」這樣的說法。彷彿意識裡已經完全推掉作品從屬於創作者的主客觀念，而欲歸還作品本身自主的生命力。

綜合本節內容，培根作品的力量場域與古典畫的文化場域或啟蒙的世界圖景皆成反差，能夠深化必然性的問題。阿多諾和霍克海默用三個案例批評理性的思考動作將推論封閉在類似絕對精神的體系，使論證總是呈現預先決定的循環。各種普遍聯繫和永恆發展的理論學說，皆未使人類躲過外力的安排、真正掌握自身，再次導出啟蒙失敗的觀點。

總的來說，阿多諾和霍克海默認為真理是變動的、歷史是實踐的，並不會有一個理念佔據主導地位。將這樣的觀點引到藝術創作的層面來看，其理想狀態應該像培根的繪畫。如德勒茲以「再疆域」和「介於兩個中間的中間」所說的那樣，培根的油彩混合實驗不在形成模式，而是為了尋求另一種可能性。確實，二十世紀的藝術創作脫離思想的表徵、追隨媒材的流變。由無數變因和元素組成畫面動態裡，果不直接來自於因，因此有別於傳統的生命宿命論或先驗哲學。

五、物化的問題

還原媒介物是二十世紀藝術解放運動的重要一環。「還原」其實就是對「物化」的抵抗，在德勒茲從畫面上材質運動的問題談培根油彩的運用最能看得一清二楚。德勒茲認為培根將油彩還原成中性物的舉動，反映了二十世紀的創作者在使用媒介時，首先必須捨棄主體觀點乃至於歷史文化對媒介累積的牽制，和阿多諾和霍克海默將物化（*Verdinglichung/ Versachlichung*）指為啟蒙一種錯誤的理性思考方式，並意識到它對社會現實帶來的負面影響能夠呼應³⁶。因此本節以培根將油彩還原成其本身，對阿多諾和霍克海默批評物化提出更具體的說明。

阿多諾和霍克海默雖然從內部思維帶出物化的問題。但就全貌來看，其思路更是指出外部現實世界的失敗為導向。確實，啟蒙批判有很大一部分是從理性思考和觀念領域給出，但不代表這些批評脫離社會實然的發展。就像「物化」不只涉及對象在觀念裡的呈現，更與社會中人與對象、人與自身的關係被錯誤理解成物與物

³⁶ 阿多諾和霍克海默雖然從技術社會壓迫人的結果，批評啟蒙運用理性沒有達成自由解放的目標。但不意味他們完全站在反理性的立場。事實上，他們認為理性應能更進一步發展，擺脫淪為維繫現存社會的意識形態的工具。

的關係有關。

根據上一節，人除了試圖掌控思考的運作，更試圖以思考掌控世界，導致啟蒙以邏輯構序保留下與神話宿命說極為相似的原理。阿多諾和霍克海默用物化重新詮釋這個觀點，更細膩地指出思考如何將外部世界改造成物（*Sache*），並在摧毀對象質性的過程中生成規律和法則，進而使思維與世界達到統一。

值得注意的是，文中對物化一詞的使用有細微差別。前幾次以 *Versachlichung* 表達客體世界的物化；後續談思維本身物化時，卻改用 *Verdinglichung*。就文本內容，無法得知阿多諾和霍克海默是否有意地做出這樣的區分。但就普遍對兩者的劃分—不同於 *Ding*，*Sache* 是與主體相關的客體—也解釋得通。因為當他們提到啟蒙的認識論時，確實沒有放棄強調世界是被主體支配的物性對象，且認為西方思想理論的基本公設都有這個共同調性：主體將不同性質的存在編整進同質概念裡。

不同於啟蒙思考世界的方式是以主觀佔領對象，二十世紀現代藝術領域掀起的一股解放運動則訴求還原媒介（對象）本身的表達。以巴洛克繪畫和印象派³⁷為起點，一直到野獸派、立體派、達達和超現實主義，藝術的語言從溝通轉變成表現。進一步來說，古典繪畫裡各種材料都為單一主題或價值訊息（理念再現）服務；現代藝術裡材料本身的表現則超越觀點和題材，直接挑動觀者的視覺。在德勒茲的心中，媒介運用最具突破性的便以培根為代表。其中他用「視觸覺」（*haptique*）³⁸談培根繪畫裡超越再現的材質問題；用「肉」（*Chair*）比喻畫面上油彩的官能感；又將培根的繪畫定義為「影像」，稱影像內部充斥著物（不同材質、質感的媒介）自身的細微變化。

可以發現，德勒茲提出的眾多概念都與作品意義的分析無關，反倒著重在繪畫中材質運動的問題。這是為了逆推回藝術現代藝術家的作畫動作，表明培根鬆開對自身感官及媒介的主導。培根堅持讓每樣東西都有它自身的存在，和「啟蒙以主體

³⁷ 巴洛克繪畫裡材質交織成的淺深度與文藝復興繪畫的平滑畫面截然不同。這個轉變將藝術史帶向以油畫材質表現視覺張力。直到印象派試圖捕捉油彩的感覺，才真正擺脫「如實寫實」的視覺文明框架，油彩的官能感也逐漸晉升為繪畫的主題。

³⁸ 德勒茲指出培根的繪畫不再提供類似具象、可辨識的東西。其畫面中各種痕跡斑點，色彩自身與混沌物質，激發了眼睛一種視覺與觸覺混合的視覺功能。

觀點為世界立法、將對象佔為己用」相對立，能呼應阿多諾和霍克海默從哲學上批評工具理性和我思。事實上，藝術創作與哲學批判不只在這邊得到有意義的聯繫，阿多諾和霍克海默試圖還原思考開放性的強烈動機也早有來自現代藝術作品的啟發。

除此之外，培根繪畫還原的不只是在歷史過程被馴化的媒介，還有人的感官能力。其繪畫裡各種材質的混搭、不受觀點擺佈的線條和無指涉的記號，都使觀看變成一場「看不懂」的游移經驗。當再現性視覺秩序崩塌，也意味著解對知覺長久以來被遮蔽的能力的解放。因為這樣的作品不能再以理性詮釋，只能憑藉知覺認識。相較於培根把油彩還原成本身同時更新人的感官本能，阿多諾和霍克海默批評啟蒙以思維邏輯主導外部世界，並沒有真正讓人掌握自己的命運。甚至被給定的存有（Dasein）變成客觀現實，反過來約制人類的活動。

《啟蒙的辯證》先是在探討自然觀的轉變時，提到物（自然）役於人（思維）的結果是外部世界表現跟內部思維一樣的侷限；而後又從社會現實層面，批評啟蒙將物化當作所有關係的原則，導致人役於物（體制規範）的情況。這種交錯的敘述傳達了兩個重要訊息：一，促使意識到被治理的不只是自然，還包括從自然中發展起來的社會；二，不同於其他學者認為物化是隨資本主義的勞動社會出現、由商品形式所促成的，阿多諾和霍克海默把物化的問題從資本主義社會往前追溯到人類文明的源頭，揭破在理性運用之初便有計算、調節對象的法則和現象存在。

對阿多諾和霍克海默而言，不論是希臘時期以來哲學家試圖描述事件間的關聯或十九世紀科學家對現象的分類歸納，理性解釋世界的動機，始終是想把對自然規律性的掌控，透過不斷精進的語言和符號延用到社會體系。最終，物的邏輯結構侵佔了人對世界的真實體驗，也顯現在社會中人與人關係的僵化上³⁹。這是為什麼他們沒有把啟蒙的思維形式和整個現實經濟、勞動的對應關係，當作像涂爾幹（Émile Durkheim, 1858—1917）說的一種社會團結（Solidarität）的表現，而認為

³⁹ 阿多諾和霍克海默或談自然觀的轉變或追溯整體文明的發展，都是為了把問題延伸到當代資本主義社會現象。相較於其他議題刻意不凸顯這個部分，在物化的討論中，被邏輯形式定著的思考與當代社會經濟勞動結構之間的關係才被更清楚地指出來。

那僅僅證明了社會與宰制難以分辨的統一性⁴⁰。

理性以形式化、抽象化等方式解釋自然，這些特徵都展現在社會的整體建制。物的理論甚至被用在人身上。在阿多諾和霍克海默看來，神話以母鹿和羔羊作為供品、科學實驗拿動物當作樣本⁴¹……這些物的替代性與等價關係(Äquivalent)在資本主義商品交易社會裡變得更加普遍。人可以等於金錢、商品或勞動工具，甚至只有作為可以比較的東西，才有存在的價值。換句話說，一個整齊劃一的社會宣稱每個人都能在其中找到一席之地，只不過是要求個體契合於模型，沒有人能真正是自身。

然而，人被社會定義之弔詭在現代藝術裡消失了。為什麼這麼說呢？如同德勒茲稱培根在材質世界裡尋找新的語言，現代藝術創作以內部材料起作用，使作品不再受時代環境和人的觀念等各方面的限制。另一方面，觀看藝術也因此脫開過往用社會解釋繪畫的單向式要求。二十世紀的藝術作品就像一堆叛離組織、不可辨識、莫名其妙的東西在那，在德勒茲和阿多諾眼中那是生命不受驅使的展現，亦是它們得以被稱為作品的條件。由此可證，《啟蒙的辯證》裡雖然沒有直接指明，但現代藝術是阿多諾對抗物化的一塊障地。

綜上所述，阿多諾和霍克海默從人試圖掌控思考運作、掌控外在世界切入，批評思考被物的理論定著不僅讓啟蒙喪失自身實踐的條件，更讓那作為宰制事物的整體以社會的形式保留下來。在他們眼中，真正顛覆性的實踐必須拒絕思考的物化。培根還原對思考的能力及媒介的生命力，恰好展現阿多諾和霍克海默眼中拯救物化關係和啟蒙精神的可能性—人還原成人、「思考思考思維自身」(das Denken zu denken)。

六、貧窮化的問題

⁴⁰ 這個批評類似盧卡奇(Lukács György, 1885—1971)的「第二自然」(zweite Natur)。即，由人創建的社會照理來說應為自由意志的展現，為什麼卻有如同第一自然般不可改變的特徵？

⁴¹ 阿多諾和霍克海默不斷藉由古代和現代例子之對照，揭發啟蒙貌似消滅古代的獻祭迷信，以光輝的科學劃下句點。事實上只是將對他者的暴力，在更為抽象的介質中、在人與他人的固定關係裡永久地保留下來。

「貧窮化」(Verarmung) 涉及啟蒙過程中人的經驗與思維能力發生的變化。阿多諾和霍克海默通過奧德修斯 (Odysseus) 遭遇賽倫女妖 (Sirenes) 的神話故事闡明這點，並反思貧窮化對啟蒙造成的影響。在這邊，藝術首次被納入考慮，因為在阿多諾和霍克海默的思考中，女妖歌聲其實就是現代藝術作品的化身。雖然他們將焦點放在啟蒙對藝術的貶低，導致人的主動性和反思能力變得貧乏的發現上。卻也間接表明現代藝術作品具有挑撥人的野性和本能、重新啟迪「啟蒙」的能力。

上一節提到由啟蒙思維實踐的社會現實，仍舊擺脫不了宰制的集體性，只是以一種更巧妙的方式替換從前的野蠻統治。在這些論述中阿多諾和霍克海默一直是從啟蒙的認識論著手，觀察認識主體和理性的思維方式，進而由兩方缺陷論證啟蒙的失敗。然而是什麼導致它們產生缺陷？其實原因就在啟蒙對自身目標的錯誤界定—控制世界，及把獲取知識當作必要手段。因為在維護啟蒙的目標下，主體我思和理性形成一種主動甚至是反思性的犧牲和簡化。

維護啟蒙目標包括壓抑快樂 (Lust) 的體驗，在阿多諾和霍克海默看來，它對思維與經驗造成極大損害。他們把奧德修斯對女妖歌聲的回應當作是啟蒙拒絕藝術、拒絕享樂的寓言指出，就是想闡明這個部分。這是從另一個角度看待啟蒙問題，也顯示出啟蒙批判實際上有內部與外部兩條路徑：一條從內部指出要從啟蒙自身發展出的片面理性達到真正啟蒙是非常矛盾的；一條從外部說明快樂體驗的喪失如何導致啟蒙無法實現它自我宣稱的目標。

後一路徑的特色除了以賽倫女妖神秘、原始的歌聲象徵現代藝術作品，還有把奧德修斯當作啟蒙主體的原型。他體現諸多啟蒙的關鍵特徵，例如尋求安全和控制環境等，為此，他需要蒐集外部世界的知識。奧德修斯明知女妖歌聲有危險，卻沒有更改航道，就是為了從歌聲得到關於世界上潛在危險的實用性知識。但另一方面，身為啟蒙者，他也在投入危險時不斷運用理性和適當的犧牲求取生存，像是塞住船員的耳朵，使他們能不受歌聲誘惑盡力划槳；又將自己網綁在桅桿上，抑制自己投入歌聲的衝動。不過，由於無法做出回應，他只從歌聲裡得到一種稀釋的經驗。

奧德修斯和船員們取得知識的手段和自我保存的代價看似簡單，即放棄充全的享樂和感官體驗。其實不只如此，阿多諾和霍克海默解釋到，快樂的排除來自對

本能的強烈壓抑。而以知性支配感性，不但造成想像力（Phantasie）萎縮，更影響到思維能力：

退化並不限於感官世界的經驗，那樣的經驗是切身的，其實退化也影響到自主的知性，為了支配感官，知識抽離了感官經驗。有了知性功能的統一化，知性才能支配感性，思維也屈就自己成為齊一性的產物，但是統一化同時意味著思維和經驗的貧窮化，知性和感性兩個領域的分隔給雙方都留下傷害（Adorno & Horkheimer, 1944/2002, 頁 61）⁴²。

就前面幾個議題的討論，或許會這樣質疑：阿多諾和霍克海默幾乎沒有為啟蒙提供任何掙脫工具理性和我思約束的前景。直到這邊才察覺，女妖歌聲一或即現代藝術在他們思想中，能夠彌補人類理性和思維的缺陷。更具體來說，奧德修斯不得不以犧牲快樂保存生命，就是因為歌聲如同現代藝術作品具有打破主體我思的能耐。除此之外他們也提到，只從賽倫的歌聲中篩選出實用性的東西導致藝術貶值。往後藝術於是就像《奧德塞》（Odyssey）中女妖歌聲那樣，被中性化為僅僅是過路人的渴望之情、或同一類滿足欲望的工具。事實上，這一現象在現代社會無處不在，文化工業（Kulturindustrie）就是一個代表性的例子。可以說，在一個由巨大技術力量和效率構成的社會裡，文化工業反映了相符的工具模式和系統關係。它提供一種現成的快樂，既不使主體與現實產生連繫，也不要求主體主動的投入。觀眾在欣賞文化工業陷入一種很被動的狀態。

而當「幻覺」⁴³（文化工業提供的滿足）取代「現實」（藝術作品帶來的美感經驗⁴⁴）成為新的快樂來源，不但造成藝術的質量下降，整個社會的否定性也跟著消失。為什麼呢？據阿多諾和霍克海默表述，雖然缺乏對歌聲的欣賞破壞了它的潛力，但女妖歌聲還沒像文化工業產品那樣，被剝奪作為藝術的激進力量，包括對過

⁴² 筆者將 die Resignation des Denkens zur Herstellung von Einstimmigkeit 改譯為「思維也屈就自己成為齊一性的產物」。

⁴³ 文化工業的快樂未能與主體產生聯繫、缺乏任何現實內容，就像阿多諾和霍克海默對《奧德賽》裡食蓮族（Lotophagen）的描述中提到，蓮花給人一種猶如毒品的快樂幻覺，使人對現實喪失興趣。

⁴⁴ 不同於文化工業提供的滿足，對阿多諾來說，美感經驗的達成必須包含主體主動的投入。

往生命的回憶以及對現況的否定。他們提到女妖知曉且歌唱著所有發生過的事情，「把過去視為有生命的東西去拯救它」(Adorno & Horkheimer, 1944/2002, 頁 57)。可以猜想其歌唱既有對那令人陶醉的原始歷史的描繪，也就是那個自我與其他生命尚無分界的時期；也讓人看見啟蒙把一切當作進步的材料對自然施加的痛苦。

若拿培根繪畫和阿多諾在《美學理論》談前衛藝術作品的非同一性外貌進行對照，這個觀點就更清楚了。簡而言之，培根允許繪畫的物質材料自主發展、向我們表達自己，類似阿多諾所謂作品內部形成的自為能動世界。至於物質元素如何傳達被支配的痛苦、形成批判性？根據阿多諾，任何藝術都尋求某種組織和形式。然形式不可避免地強加一致性於材料，扼殺它們之間的異質性。於是藝術作品在碎片化和形式的一致性間擺盪，留下各種破壞與重組的痕跡。可以說，非統一性的外貌是二十世紀藝術的重大轉變，就像是培根作品中各種異樣材質讓人明白「形式無可避免約制了它所形成的東西」，從而反對同一性對生命倫理的傷害。

這邊延伸出的討論是，既然作品是自為的生命體，認識它就必須拋棄傳統的我思。換句話說，藝術作品能破除主體我思的侷限。阿多諾和霍克海默雖然沒有說明女妖歌聲具有什麼樣的品質，但提到它會「使人在過去喪失自我」：「賽倫女妖的誘惑要厲害得多。聽到她的歌聲的，沒有人逃得掉。……自我的每個階段都努力要維繫自我，而放棄自我的誘惑總是與保存自我的盲目決心相伴而行 (Adorno & Horkheimer, 1944/2002, 頁 58)⁴⁵。」這意思是，在啟蒙主體努力從過去的原始中分離出來，並將過去轉化為進步的材料時，歌聲卻威脅著要消除過去、現在和未來之間的界線，如此一來，主體透過自我犧牲和物化換取的統一性將徹底破碎。

阿多諾和霍克海默以歌聲「回憶過去」、「誘使放棄主觀性」兩點所要說的，其實就是藝術與自我反思的可能性。歌聲帶來我思（同一性）的瓦解，引誘人進入其中客體對象。在那裡，生命的處境與力量匯聚，使人覺察啟蒙實際上是一個虛假的、充滿痛苦與迫害的整體。但奧德修斯不論如何卻必須拒絕誘惑，因為對啟蒙而言放棄同一自我就是放棄對世界的主導權。他因而被困在外部整體賦予的角色，抵制為他提供真正反思可能性的誘惑。阿多諾和霍克海默認為此即啟蒙停滯不前的原因。

⁴⁵ 筆者為使文意表達更順暢而修改引文最後的語句順序。

以上，「貧窮化」揭示了啟蒙失敗另一個細節。阿多諾和霍克海默在啟蒙不以快樂為目標的問題，闡明對快樂（藝術）的貶抑如何使人喪失主動性和批判性，並透過奧德修斯與賽倫女妖的故事渲染這個啟蒙自我矛盾的時刻。女妖歌聲對啟蒙思想提出挑戰猶如現代藝術的精神體現，這樣的隱喻已有阿多諾藝術救贖觀的雛形。本節以培根繪畫非同一的材質表現作為輔助，將女妖歌聲未被言明的性質指出來，如同阿多諾的藝術救贖強調媒材的冒險和反叛，也不只是一種形上學的設想。

參、結語

在阿多諾和霍克海默的「啟蒙批判」中，現代藝術作品顯然是一個重要論據。不可否認他們幾乎都從哲學角度談啟蒙的問題，也沒有直接拿藝術作品論證。但由於現代藝術所發動的認識力，超出了十七世紀以來認識論的思想罩門，「由藝術實踐的認識」和「由啟蒙實踐的認識」因此可以被疊合起來比較。本文以培根繪畫詮釋啟蒙批判就是基於這點。值得一提的是，培根繪畫雖有解構的特性，卻不是一種反啟蒙/理性，而是如同阿多諾思想中的現代藝術作品，具有啟蒙/理性自我反思與自我批判的潛力。

另一方面，「藝術作為外部歷史、哲學詮釋的對象」在二十世紀呈現逆反發展。理論家不再以時代理念分析現代藝術作品，而以其本身問題性當作檢視歷史文化和知識體系的基礎。德勒茲的藝術評論和阿多諾的美學理論都呈現這樣歷史哲學式的思考和批評模態，和《啟蒙的辯證》以啟蒙拉出對歷史的重新反省很類似⁴⁶。

本文透過三角檢測闡明題旨，分別是《啟蒙的辯證》、培根繪畫及德勒茲在《感官感覺邏輯》對培根的分析。藉由發現阿多諾和霍克海默「啟蒙批判」中六個與現代藝術核心問題有關的議題，開啟和培根繪畫與德勒茲理論對話的空間。在這些操作中，以培根繪畫為佐證彰顯了阿多諾和霍克海默理論具有的高度想像力，或者

⁴⁶ 阿多諾和霍克海默的啟蒙批判不能被簡化為理性批判，因為他們是從當代理性社會和文明重構框架去提出認識論的批判。不過筆者將啟蒙批判帶到現代藝術上討論時，更著重在用培根繪畫對照主體、理性等個別概念的問題，文明與社會批判的部分也就暫且不表。

說，他們以辯證、批判、揭蔽、重構等複雜手法勾勒出的「啟蒙圖像」⁴⁷，事實上已展露出一個現代藝術認識論的雛形。

如圖 3 所示，阿多諾和霍克海默的思考方式非常複雜，以多個面向的觀察組成批評。譬如前四個議題分別從主客關係、理性運用和思維模式揭穿啟蒙認識論的缺陷；第五議題轉向現實領域，揭示啟蒙思維與社會建制之間錯綜關係；最後一個議題則回頭說明啟蒙目標如何導致認識論上的失敗⁴⁸。本文以培根的創作佐證六個議題之觀點，更能襯托阿多諾和霍克海默思考啟蒙的多重角度。這種立體的理論方式同樣展現在德勒茲或阿多諾後期對現代藝術作品的理論研究，也證明了二十世紀的藝術理論是針對哲學問題而來值得一提的是在整個啟蒙批判中，阿多諾和霍

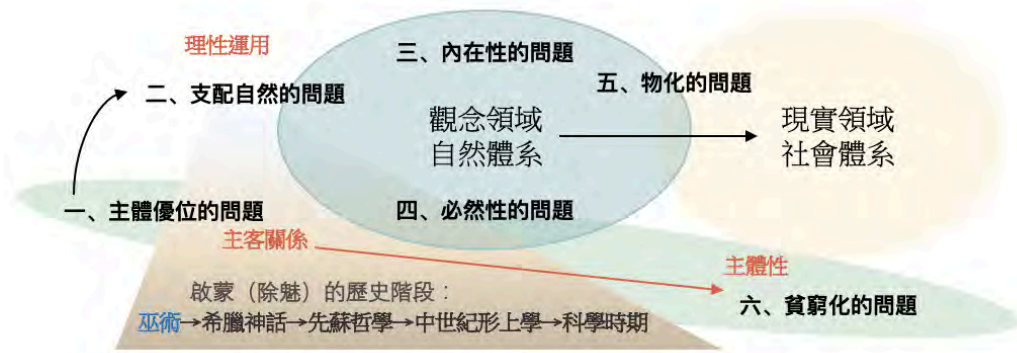


圖 3：「啟蒙批判」之問題組成與分布（圖片來源：筆者自製）

克海默並無意為啟蒙找出明確定義。對他們來說，任何明確的定義都是對啟蒙的過度簡化。尤其是那些視啟蒙為徹底的除魅或現代性，並誇大它和前啟蒙時期區別的作法使啟蒙淪為一種意識型態。那麼，面對一個持續發展、變化的對象，他們要如

⁴⁷ 筆者認為，阿多諾和霍克海默雖避免對啟蒙概念進行界定，卻以一種非比尋常的寫作方式給出有關啟蒙的圖像。

⁴⁸ 然而面對啟蒙失敗的這一大題不免讓人這樣懷疑：文明的過程真的經歷了徹底的破壞嗎？阿多諾和霍克海默或許會說：啟蒙未曾沒有帶來破壞。如此辯護的理由是，儘管他們誇大了如常世界的非理性，但誇飾是必要策略，它使我們提防一股毀滅和破壞的趨勢。更重要的是，他們理論的客觀性本身就不在用真或不真的面向去評價，而是它確實說出所要批判的要點。

何在有限的生命經驗中證明啟蒙失敗？其實只要釐清批評的對象便能明白。如本文中六個議題所展現的，啟蒙批判的目的不再聲稱啟蒙精神是假的，而是反對歷史中對啟蒙概念的特定理解。在阿多諾和霍克海默看來，一旦服務於歷史目標的啟蒙概念深根到意識裡，將導致真正的啟蒙精神和理性無法超出自身的歷史化程度。就像現代藝術作為啟蒙問題揭弊物的關鍵就在越出時代的意識型態、拒絕被定義和工具化。

總體而言，阿多諾和霍克海默有意讓啟蒙在歷史中形成的計畫—特別是 1660 到 1800 年的知識運動時期，和啟蒙本身的批判力量形成對立。除此之外，他們不把啟蒙的問題放在斷代談，而拉長歷史的範圍來容納問題的複雜性，是為了更清楚地呈現啟蒙走向毀滅的過程⁴⁹。筆者以培根的作品具體化阿多諾和霍克海默的批評，一面凸顯他們對待歷史的方式具有攻擊性，一面闡釋啟蒙批判與現代藝術站在相同立場。培根的敵人同樣是受文明教育和馴化下的思考模式，他以顛覆主體中心的作畫方式瓦解過往哲學、知識、文化體系如影隨形的威脅。其作品違反常態、毫無規則，使人看見思想、世界和歷史的開放性。

參考文獻

- 林宏濤(譯)(2002)。**啟蒙的辯證：哲學的片簡**(原作者：Max Horkheimer & Theodor W. Adorno)。臺北市：商周出版。(原著出版年 1944)。
- 陳品秀(譯)(1995)。**培根訪談錄**(原作者：David Sylvester)。臺北市：遠流。(原著出版年 1954)。
- 陳瑞文(2014)。**阿多諾美學論：雙重的作品政治**。臺北市：五南。
- 陳瑞文(2018)。**德勒茲與藝術理論**。臺北市：五南。
- 陳瑞文、陳方(2022)。**外部與範式轉移：德勒茲論繪畫**。臺北市：五南。
- 陳蕉(譯)(2009)。**法蘭西斯·培根：感官感覺的邏輯**(原作者：Gilles Deleuze)。臺北市：國立編譯館。(原著出版年 1981)

⁴⁹ 即不斷用更適合歷史、社會目的解讀取代舊有的啟蒙概念，導致理性產生質變。尤其是在科學時期，理性除魅的手段與先前大為不同，完全降低至工具的地位，失去批判的潛力。

- Adorno, T., & Horkheimer, M. (Gesammelte Schriften, Band 3.). (1981). *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Allen, A. (2014). Reason, power and history: Re-reading the Dialectic of Enlightenment. *Thesis Eleven*, 120 (1), 10-25. doi:10.1177/0725513613519588
- Brunkhorst, H. (2000). The enlightenment of rationality: Remarks on Horkheimer and Adorno's Dialectic of Enlightenment. *Constellations*, 7(1), 133-140. doi:10.1111/1467-8675.00175
- Jarvis, S. (1998). *Adorno: A Critical Introduction*. Cambridge: Polity Press.
- Jay, M. (1974). *The Dialectical Imagination : A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research 1923-1950*. Toronto: Brown and Company.
- Jephcott, E. Trans. (2002). *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*. (Horkheimer, M. & Adorno, T. W.). Stanford University Press.
- Schmidt, J. (1998). Language, mythology, and enlightenment: Historical notes on Horkheimer and Adorno's *Dialectic of Enlightenment*. *Social Research*, 65(4), 807-838.
- Sherratt, Y. (1999). *The Dialectic of Enlightenment: a contemporary reading*. *History of the Human Sciences*, 12(3), 35-54.
- Smith, W. D. Trans. (2003). *Francis Bacon : The Logic of Sensation*. (Gilles Deleuze.). London: Continuum. (Original work published 1981)
- Stone, A. (2006). Adorno and the disenchantment of nature. *Philosophy Social Criticism*, 32(2), 231-253. doi:10.1177/0191453706061094

灣生畫家立石鐵臣繪畫中的「臺灣情」 (1945—1950)

李冠儀*

摘要

日治時期，出生於臺北的藝術家立石鐵臣（1905—1980），於1930至1940年代活躍於臺灣畫壇和文壇的「灣生」日本人；他是一位多才多藝的創作者，擅長油畫、版畫、細密畫和畫冊製作，一生熱愛臺灣風土，早期在臺灣的創作都顯現出他對於臺灣景物的關懷。然而，在日本戰敗後，當大部分的日人都被迫遣返回日本之際，立石鐵臣則因為臺灣大學的留用，而有機會在臺灣多停留兩年。日本戰敗和一年的兵役經驗，是造成立石鐵臣的繪畫風格產生巨變的主要原因之一，整體的畫風不再是戰前的風光明媚，取而代之的是超現實風格的孤寂。特別是1945年至1950年的油畫作品，由於風格轉變的十分明顯，因此引發筆者想要研究立石鐵臣風格驟變的原因。

關鍵字：日治時期、立石鐵臣、灣生、臺灣風土、超現實風格

* 國立成功大學藝術研究所研究生

Wansei Artist's Feelings about Taiwan Focused on Tateishi Tetsuomi's Paintings between 1945 to 1950

Guan Yi Li*

Abstract

In the Japanese Colonization Era, the Japanese artist Tateishi Tetsuomi (1905-1980) was born in Taipei, and he also was honored as Wansei. He was really active in Taiwanese art field and the literary world from the 1930s to 1940s. Tateishi Tetsuomi was a talented creator who was an expert on can use so many art mediums such as oil painting, pictures printed from a woodblock, miniature and painting albums. His early artworks always showed Taiwanese sceneries. It shows his love of Taiwan's sceneries through his artwork. Viewers can tell how much he loved Taiwan from his artwork.

However, while most of Japanese were repatriated back to Japan after Japan's defeat. Tateishi Tetsuomi was employed by National Taiwan University, so he did not need to back to Japan immediately. After he stayed two more years in Taiwan, he was repatriated back to Japan, because the society was in turmoil and politics drifted. Japan lost WWII and one year experience of army affected Tateishi Tetsuomi's art style. His art style was Taiwanese landscape painting, and his art style became to Surrealism style after the war finished. Especially, from 1945 to 1950 his oil painting style has a huge transformation which appeals to people to figure out the reason.

Keywords: Japanese Colonization Era, Tateishi Tetsuomi, Wansei, Taiwan's Sceneries
Surrealism style

* Graduate student, Institute of Art Studies, National Cheng Kung University

灣生畫家立石鐵臣繪畫中的「臺灣情」

(1945—1950)

壹、前言

近五十年來臺灣¹美術史逐漸受到美術學界及創作者的重視，特別是對於日治時期藝術的追尋，許多美術館也相繼舉辦日治時期的藝術作品展，例如 2020 年 10 月份的「不朽的青春——臺灣美術再發現」，首次公開呂鐵州的〈鹿圖〉膠彩畫，和 2021 年 12 月的「光——臺灣文化的啟蒙與自覺」，黃土水〈甘露水〉的重見天日；在此引發學界對日治時期美術創作重新注目與研究。筆者留學日本一段時間，因此也開始重新翻閱早期的作品，因而發現立石鐵臣繪畫中的臺灣情，成為本文研究的動機。

日本殖民時期(1895—1945)引進的現代化教育，無疑是對臺灣的藝術生態造成激盪，讓臺灣美術步入西方現代藝術的新頁；這段時期孕育出許多成功的臺灣藝術家，如黃土水、李石樵和陳進等人，大眾聚焦於臺籍畫家的同時，其實還有一位「灣生」²藝術家立石鐵臣，在那個動盪的大時代裡，默默地為臺灣的藝術領域盡一份心力³。

立石鐵臣(1905—1980)一生熱愛臺灣，他在美術評論、油畫創作、民俗版畫和畫冊製作，都表現出他對於臺灣藝術文化的關心，以及對於臺灣風土的迷戀，這

¹ 整篇文章以「臺」為主要書寫方式，若遇到書籍名稱、論文名稱和引文時，則以尊重原書寫所使用的文字為準則，因此本文會有同時出現「臺」與「台」的狀況。

² 灣生(Wansei)指的是 1895—1946 年間在臺灣出生的日本人，包括日臺通婚者所生下之子女；廣義的灣生定義，則包含出生於日本，但幼童時期移居臺灣，並且長期居住於臺灣和熟識臺灣的風土日本人。

³ 謝里法曾表示立石鐵臣是臺灣畫壇上的一個異數；一、台陽美術協會創始成員中，唯一的日籍人士；二、投入精力創作大量的民俗題材的版畫，有別於當時的臺日籍畫家，實屬珍稀。此外，立石鐵臣也對當時的各大報社投稿，目的是為了給予臺灣美術界、藝術家和殖民官方建議，例如〈台灣美術論〉這篇文章(謝里法，1997，頁 55—56)。

些藝術作品和評論，都對當時的藝術界和往後的民俗調查，留下許多寶貴的建議與資料。

本研究希望透過研究立石鐵臣的生平和創作手法，來探析臺灣這塊土地是如何對他的作品造成影響，藉由重返歷史的現場，發現立石鐵臣與臺灣的連結產生斷裂時，特別是在日本戰敗後，作品呈現出一種超現實的畫風，若再仔細觀察便會察覺這些超現實的畫作中，即使被變形後依然殘存著臺灣影子。因此，本文聚焦在立石鐵臣於 1945 年到 1950 年間繪製的油畫作品作為研究範例。

貳、漂泊的立石鐵臣

台灣是我的出生地，一直到九歲才離開。記憶中，台灣像天堂一般，如童話世界一樣美好（郭亮吟、藤田修平，2015）。

誕生於臺灣的藝術家立石鐵臣，在臺灣與日本之間來回輾轉移動無數次，不論是家庭因素、創作理由，或是政權轉換等原因，似乎都註定他漂泊的一生。臺灣這片土地又伴隨著立石鐵臣經歷許多的人生大事，從出生、娶妻生子到最後被迫遣送歸日等，這塊土地上的經歷彷彿鑲嵌進入立石鐵臣的生命裡，卻又硬生生地被大時代一分為二，一部份留在戰前的臺灣，一部份返回戰後的日本。

一、早年生活

1905 年出生於臺北的立石鐵臣，九歲左右隨家人返回日本，對於臺灣的印象雖不深刻，卻保有臺北新公園中的後藤新平⁴雕像的記憶，也許是這份兒時的回憶，讓新公園中的後藤新平像在往後的年歲中，經常會出現在立石鐵臣的創作裡。

《細密畫描法》一書中，提及立石鐵臣小學一年級時，是如何運用細膩的觀察能力，把小橋中的圓木缺口細緻地刻畫出來；敏銳的洞察能力和謹慎的創作態度，

⁴ 後藤新平（1857—1929）是日本岩手縣水澤市人，原本從事行醫的工作，1883 年任職內務省，1898 年臺灣總督兒玉源太郎聘後藤新平擔任民政局長，他以科學的方式調查臺灣風俗、土地與戶口等，並對治安、交通和衛生等議題進行改造。

對於立石鐵臣往後的藝術生涯勢必有一定的影響（立石鐵臣，1983，頁6）。

立石鐵臣專業的美術訓練，是從日本畫⁵的學習開始，在川端畫學校中學習，以鑽研「山四條派」⁶的技法為主，也有專屬自己的日本畫雅號「青玄」；嚴謹的日本畫訓練，需要仔細明確地描寫身邊的自然，觀察與寫生的過程中也時常讓立石鐵臣渾然忘我，這些練習的經歷也為往後的創作建立起良好的基礎（立石鐵臣，1983）。

作為自由畫家，從日本畫轉為學習油畫的過程，早在立石鐵臣前往鎌倉拜訪岸田劉生⁷就已經開始，請教岸田劉生的目的也是為了轉向西洋繪畫的領域。然而，立石鐵臣會一腳踏入油畫的世界，主還是受到西洋藝術梵谷的感召，他說：

引導我有志於油畫的是梵谷，雖然我也熱衷塞尚，但以梵谷的誘惑力最強
（立石鐵臣，1980，頁112）。

三年後，岸田劉生因病去世，立石鐵臣轉向前往東京，請求梅原龍三郎⁸的教導，明快的色彩對比與強韌的線條成了立石鐵臣的嗜好，而梅原龍三郎也成為立石鐵臣之後旅臺的重要推手，並且給予許多創作上的寶貴建議。

前往臺灣寫生之前，立石鐵臣早已是國畫會⁹裡的常勝軍；1928年初次入選國畫會，之後又陸續有作品得獎入選；1931年第六回國展¹⁰以〈海邊〉、〈春小景〉（圖1）、〈樹間〉和另一件作品，共四件入選國展得獎；1932年則以〈海邊〉和〈五月

⁵ 立石鐵臣早期進入川端畫學校學習日本畫，這段時期主要鑽研山四條派的基本技巧，以寫生和粉本臨摹為基本功；早期有〈椿〉和〈蔬菜圖〉等彩墨作品。

⁶ 山四條派為江戶後期的畫派之一，明治維新後，受到竹內栖鳳的影響，把西方現代的繪畫表現帶入京都畫壇，因此使得「山派」轉為四條派，並稱之為山四條派。

⁷ 岸田劉生（1891—1929）是日本大正時期的代表性畫家，早期與萬鐵五郎等人都受到西歐後印象派的啟發，因此發表許多自畫像和描繪許多肖像畫，之後又受到北方文藝復興的感招，整體風格轉為獨特的寫實表現。

⁸ 梅原龍三郎（1888—1986）生前多次來臺灣旅遊寫生（曾於1933年、1935年及1936年三度來臺），並擔任「臺展」審查委員，對早期臺灣畫壇及畫家頗有影響，少數成名於戰前而戰後仍然享譽藝壇的藝術家。

⁹ 國畫會為美術團體，在梅原龍三郎的主持下成立，包括繪畫部（油畫）、雕刻部、工藝部和版畫部，是一個有影響能力的在野美術團體；立石鐵臣除了參與臺灣美術展覽會，也積極參與國畫會，並得獎數次，一直到去立石鐵臣去世前，每年都會提出作品。

¹⁰ 國展為國畫會展，為撰寫流暢以下都以「國展」稱之。

風景〉(圖 2)入選國展得獎。這些作品都呈現出畫家沈醉於自然的美好光景，青空下的鮮明色彩，躍動的筆觸，似乎是畫家本人的雀躍心情。立石鐵臣曾說：

在面對自然的時候，一定要有著像見到戀人時那樣心跳不已的感覺，如果無法達到忘我的境界，就算技法再怎麼熟練，也不過是將自然棄置一旁，毫無感動（邱函妮，2004，頁 40）。



圖 1：立石鐵臣，1931，春小景，油彩，38×45.5 公分（圖片來源：邱函妮，2004，頁 42）



圖 2：立石鐵臣，1932，五月風景，油彩，72.7×60.6 公分（圖片來源：立石鐵臣、立石雅夫，1983，頁 85）

二、在臺生活

梅原龍三郎（1980）曾對立石鐵臣說：

你強韌地把握住充滿光的色彩與對象之筆力，在描寫湘南明媚風景上，常獲得成功，但我覺得更加充滿光、風味不同的台灣風景，更適合你取材（立

石鐵臣，1980，頁 112)。

立石鐵臣畫伯本島寫生旅行(1933)，在恩師梅原龍三郎的建議下前往臺灣拜訪並寫生三個月，同時也展出在臺灣和東京繪製的作品，短暫旅臺期間則寄住在三哥立石成孚的住所。立石鐵臣曾經記錄下，成年後再次踏上臺灣島嶼的感觸：

最初的遠行，當船靠近台灣時，船窗映出了島影；長久出現於腦裡的，如今真正地呈現在眼前，我深深陶醉、感動(立石鐵臣，1980)。

短暫三個月的旅臺創作，為立石鐵臣帶來豐碩的成果；回到東京後，又把所畫的〈多雲日子的河岸〉(圖 3)、〈萬華〉和〈植物園之春〉等作品參加國展，並被推薦為國畫會會友(立石鐵臣，1983)；從此立石鐵臣的繪畫作品便與臺灣緊密的聯繫再一起。

1934 年 7 月至 1936 年 3 月，是立石鐵臣第二次來臺，這段時期除了勤於創作之外，也積極接觸臺灣的藝術圈。立石鐵臣(1934)以〈大稻埕〉(圖 4) 這件作品獲得第八回臺展的「臺日賞」；隔年又以〈赤光〉(圖 5) 入選第九回臺展的特選、臺展賞(邱涵妮，2004)；更在顏水龍的邀請下參與台陽美術協會，也是該協會唯一的日本人，並同時在各大報社給予臺灣藝術界評論和建議(立石鐵臣，2001)；1936 年時加入西川滿¹¹所創立的「創作版畫會」¹²，為往後的民俗版畫創作埋下契機。

短暫的兩年時光，缺乏藝術資源的臺灣並未讓立石鐵臣停下藝術創作和藝術思考，他積極擴展臺灣藝術交友圈，例如：台陽美術協會和創作版畫會，避免了缺乏同儕刺激的擔憂。

1939 年 10 月第三次重返臺灣，除了東京地區無法滿足立石鐵臣的創作慾，與

¹¹ 西川滿(1908 - 1999) 是詩人、小說家和書籍裝幀家，是日治時期重要的在臺日本作家；裝幀藝術上，他和宮田彌太郎、立石鐵臣等都有合作過，如《媽祖》、《臺灣風土記》、《華麗島》、《文藝臺灣》等。

¹² 所謂「創作版畫」是指畫家自畫、自刻、自印的獨自創作方式。

臺北帝國大學（今為國立臺灣大學）農學部長、昆蟲學博士素木得一¹³力邀立石鐵臣到臺灣繪製標本畫外，主要還是受到戰爭情勢的影響，日本本島瀰漫著一股不安的氣氛（立石鐵臣，1980）。

第三次的臺灣旅居，是立石鐵臣在臺灣期間最長的一段時間，過程中除了經歷人生的大事結婚生子外，他也醉心於臺灣風土的田野調查，並和金關丈夫¹⁴等人創立《民俗臺灣》書刊，為臺灣留下許多珍貴的風土資料。油畫創作方面在府展也有亮眼的成績，如第六回府展就以〈真晝雲〉（圖 6）獲得臺日賞（森美根子，1997，頁 74）。



圖 3：立石鐵臣，1933，多雲日子的河岸，油彩，60.6×50 公分（圖片來源：邱函妮，2004，頁 48）

¹³ 素木得一（Tokuichi Shiraki 1882-1970）是國際級的昆蟲研究學者；1924 年開始學習油畫，於昭和初年入選總督府的美術展，之後也在臺北帝國大學指導學生繪製西畫；1938 年成為臺北帝國大學的理農學部長；曾參與臺展的行政（歐素瑛，2006，頁 143、146）、（立石鐵臣著，1980 年，頁 118）。

¹⁴ 金關丈夫（1897-1983）為臺北帝國大學醫學部解剖教授，曾參與臺北圓山貝塚的考古挖掘，與池田敏雄、立石鐵臣和松山虔三等人創立《民俗臺灣》，致力於紀錄臺灣的民俗、歷史、文化等。



圖 4：立石鐵臣，1934，大稻埕，油彩（圖片來源：邱函妮，2004，頁 49）



圖 5：立石鐵臣，1935，赤光，油彩（圖片來源：邱函妮，2004，頁 51）

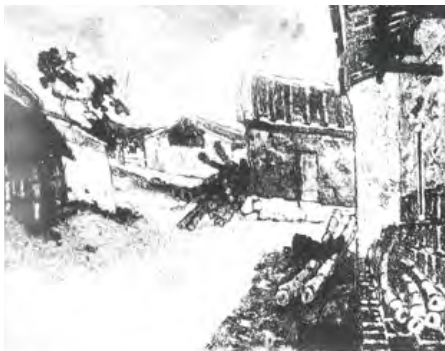


圖 6：立石鐵臣，1943，真畫雲，油彩（圖片來源：邱函妮，2004，頁 63）

立石鐵臣三度來臺的這些時間裡，除了積極參與臺府展，美術評論的領域也努力耕耘；立石鐵臣給予臺灣美術界的建議往往一語破的，他曾在〈台灣美術論〉中提及，臺灣欠缺培養美術家的教育制度、美術館缺乏等問題，並論述美術教育不能止於純藝術的領域，也要涉及實用的工藝美術（立石鐵臣，2001，頁 543—544）；

立石鐵臣提出的這些問題，剛好都是當時臺灣美術環境未注意到的事項，他試圖讓臺灣的美術領域可以往更好的方向發展。灣生藝術家立石鐵臣不只在純藝術的領域默默努力，也關心臺灣的美術、文化和民俗的發展，因此在報章雜誌上書寫評論和參與《民俗臺灣》的製作。

三、戰後，歸日生活

1945年日本戰敗後，大部分的日本人被遣送歸日，立石鐵臣以日僑的身份受到留用，任職臺北師範學校擔任美術教師，之後再轉任臺灣大學擔任講師(邱函妮，2004)。最終還是因為臺灣時局動盪，立石鐵臣一家人於1948年12月被迫遣返回日本。

回歸日本的兩年後，俟生活都較為穩定後，立石鐵臣才再重新參加國展，只是他提出的作品全都幻化成超現實的風格，不再是以往熱情的臺灣風景。

他曾回憶說：

這是我繪畫的空白期，一直持續到戰敗後回到日本。從入伍至一年後的戰敗，以及後來約三年的留用期間，我的心情曾蒙上一層前所未有的複雜陰影，我對繪畫的思索，在這段空白時間，為了找出新方向，曾搖晃不定(立石鐵臣，1980，頁111)。

除了參加國展等藝術活動，立石鐵臣也任職東京的美學校講師，主要為細密畫的指導，並且從事百科全書、繪本、圖鑑標本畫的工作；這時候立石鐵臣的作品都是有目的性的繪製，更直白的敘述就是現實生活與藝術創作之間的折衷(森美根子，1997，頁44)。然而，即使是工作性質的細密畫製作，立石鐵臣仍然是抱持全力以赴毫不妥協的態度，因此也經常付出不符合成本的時間。

晚年，立石鐵臣把細密畫與油畫結合，並逐漸發展成屬於他自己的風格，這樣的創作方式需要經歷漫長的過程，被描繪的植物、水果等也會因為時間流動而產生變化，例如〈身邊·由秋到冬〉就是一件很好例子的作品。立石鐵臣透過細密畫的基礎，繪製超寫實的作品，進而產生超現實的畫面世界，此時的油畫風格已和戰前

相差甚遠，想必是歷經掙扎與摸索後的結果，這時期的代表作有〈雲間棲黃蝶〉、〈獻給月亮〉和〈春〉等作品。

參、立石鐵臣的繪畫媒材

立石鐵臣是位善用多種媒材的藝術家，風格多變且多元，擅長日本畫、油畫、民俗版畫、細密畫和畫冊。早期立石鐵臣在川端畫學校學習日本畫，主要鑽研「山四條派」的技法（邱函妮，2004）。油畫則是受到岸田劉生和梅原龍三郎的影響，除了是開始創作油畫的契機，在立石鐵臣的一些作品中，也能見到兩位老師的熏染陶冶。民俗版畫則是受西川滿的啟迪，開啟了立石鐵臣創作版畫的機緣，並藉由製作版畫的過程中開始逐漸瞭解臺灣的風土。細密畫一直與立石鐵臣的現實生活息息相關，不論是成為臺灣長住的機會，或是成為戰後回日本的維生工具。最後，《台灣畫冊》是恩人福島繁太郎¹⁵過世後，立石鐵臣為了安慰其家屬而繪製的畫冊作品，畫冊內容著重於他在臺灣經歷的點點滴滴（立石壽美，1997，頁10）。

豐富的創作形式，呈現出不同面貌的立石鐵臣，筆者期盼藉由梳理媒材的過程中可以洞悉藝術家的心境。本節著重探析立石鐵臣在臺居住期間至戰後歸日的變化，早期的日本畫則不在探討範圍之內。

一、油畫

1926年是立石鐵臣油畫創作上的起點，放下日本畫開始追隨岸田劉生成為師生關係，直到1929年岸田劉生於旅行途中病逝為止。隔年1930年，立石鐵臣轉向跟梅原龍三郎學習，深受啟發，在往後的作品中更是能發現受影響的影子如〈夕雲〉（圖7）。1933年立石鐵臣第一次返回兒時的出生地臺灣，短暫在臺停留三個月，這段時間收穫良多，並以在臺灣時創作的〈多雲日子的河岸〉作品成為國畫會會友。

梅原龍三郎對於立石鐵臣賞愛有加，曾於推薦文中寫到：

¹⁵ 福島繁太郎（1895—1960）是近代日本有名的美術評論家和收藏家；旅居巴黎（1923—1933）這段時間認識許多畫家，也從事美術收藏的工作，並於1933年回到日本；1938年立石鐵臣在梅原龍三郎的介紹下協助管理福島繁太郎的收藏品。

立石君是國畫會精銳的少壯派成員。他兼具罕見的熱情與勤勉，同時更是一位真正的研究者（永山義孝，1936，頁 404）。

並支持立石鐵臣前往臺灣，進而促成 1934 年立石鐵臣再次來臺的契機。同年，首次參加第八回的臺展，便以作品〈大稻埕〉獲得臺日賞（森美根子，1997）。

立石鐵臣的油畫充分展現自己的內心世界，陳清汾曾在評論立石鐵臣的畫風時提到：

此畫風重點不在表達自然感受中的美，而是以強烈主觀感受，依理性的線條、感性的色彩等的組合與對比，訴諸觀者情感。他在畫太陽時也不是畫大自然的太陽，而是作者心中的太陽（陳清汾，1935，頁 330）。

永山義孝也對立石鐵臣的作品作出回應，認為作品中包含著作者的個人情感，有苦悶、歡喜和炙烈的燃燒：

立石君的作品在國畫展中也是特殊的存在，既不是裝飾畫派也不是寫實畫派。若容我形容的話就是人生派，他不像許多風景畫家那樣，人生與創作是分離的，而是緊密地配合的。他的風景中也有哲學的解釋。（中略）這就是立石君的藝術（永山義孝，1936，頁 404—405）。

立石鐵臣府展後期的作品趨於象徵的世界與畫家內在的感受性，並不受當時臺灣評論家的喜愛，但這些評論並非對立石鐵臣造成打擊。引發立石鐵臣油畫風格發生巨大轉變的原因，還是要歸論到立石鐵臣服役一年的兵役和日本的戰敗，戰敗後的油畫已經與戰前嚴重脫節；1950 年繪製的〈虛空〉（圖 8）呈現超現實的風格，臺灣的風景在此時全都蕩然無存，巨大蒼白的球體看向遠方，整體是顯得怪異又孤寂。

戰後的作品多少有些改變，戰爭期間服役一年，接著應台灣大學的邀請留任兩年，在這段期間戰前的那種思考自然地被淘汰，而我認為仍然保持過去潛在的個性順著自然變異而已（立石鐵臣，1983，頁 88）。

面對自己的風格驟變，立石鐵臣本人是知曉的，每一時期的油畫都透露著畫家

的精神軌跡，戰爭和被迫離開臺灣想必對立石鐵臣造成一定的影響，炙熱的太陽在離臺之後也西沈落下，取代的是知性、虛空和孤寂。



圖 7：立石鐵臣，1940，夕雲，油彩（圖片來源：邱函妮，2004，頁 59）



圖 8：立石鐵臣，1950，虛空，油彩，30F（圖片來源：邱函妮，2004，頁 127）

二、版畫

雕刻版畫的過程中，立石鐵臣逐漸開始認識臺灣這片土地與文化，不帶殖民統治者的優越感，而是親自走踏拜訪臺灣的自然與鄉間田野，成為日治時期在臺灣活躍的日籍版畫家之一，並為臺灣留下許多彌足珍貴的民俗版畫，曾參與的版畫創作有《民俗臺灣》、《馬祖》、《華麗島》和《文藝臺灣》等書刊。

1936 年西川滿在臺北創立「創作版畫會」，其會員有立石鐵臣、宮田彌太郎（1906 - 1968）和野村田鶴子等人；西川滿更是曾經提供立石鐵臣和宮田彌太郎從日本寄來的櫻木和桂木，作為讓他們創作版畫時的木板材料（西川滿，1992）。西川滿是引領立石鐵臣進入版畫創作的重要推手，他曾這樣說道：

立石是一位隸屬日本國畫會的油畫家，屬於梅原龍三郎派系深具實力的油畫家。而宮田則屬於日本傳統畫的畫家，時常繪畫美人圖。他們兩位各自不同的畫風，但是啟迪他們對創作版畫發生興趣，並實際步入創作領域，其主要的誘導功臣，沒有別人，完全是筆者個人的努力所致（西川滿，1992，頁 130）。

立石鐵臣投身於版畫創作領域，西川滿扮演著功不可沒的角色；版畫也讓立石鐵臣更貼近臺灣人民的生活，他曾於〈哭鳥のお喋り〉中表示：

描繪的方法中雖然有裝飾的造型，但絕對沒有欺騙。沒有頻空想像，也不依賴照片，頻繁的實地走訪寫生，並以此為依據。注意人物的長相和姿態的特徵，建築物和器物也詳盡的描繪（立石鐵臣，1941，頁 33）。

他的足跡遍及萬華、大稻埕、臺南和關廟等地，只為留下被時代淘汰的事物，努力刻劃下他曾見證過的臺灣風土。這些版畫也成為往後學者研究的寶貴資料，不論是在書籍裝幀、文化研究、俚諺等領域，都幫助研究者更瞭解當時的生活樣貌。

另外，身為殖民者第二代的立石鐵臣，本該帶著強烈的帝國之眼看待被殖民的臺灣。然而，觀者卻可以從他的版畫創作和書寫文字中，感受到他對於臺灣景物、民俗和歷史的關懷，即使不同於本地臺灣人的眼光，卻還是擁有一份柔懷的眼光。

三、細密畫

細密畫一直是支持立石鐵臣現實層面需求的一種繪畫技巧，即使是回到日本，細密畫仍然是他賴以維生的技術。1939 年 10 月受到臺北帝國大學的昆蟲學博士素木得一的邀請，到臺灣從事即物細密描寫的工作，這也是立石鐵臣第三次來臺灣（邱函妮，2004）；在繪製臺北帝國大學的昆蟲標本畫之前，立石鐵臣對於細密畫一無所知，藉由不斷繪製昆蟲標本的過程中，逐漸發展出屬於個人風格的細密畫。戰後，1948 年歸日的立石鐵臣以細密畫為人所知，繪製各式動植物圖鑑、理科教材，並於 1969 年在日本的美學校任職細密畫工房的講師，細密畫成了立石鐵臣維持生活的重要工具（邱函妮，2004）。

立石鐵臣的夫人立石壽美¹⁶也曾表示

在台期間，有機會磨練細密畫，使得離台返日後，成了支持生活的技能之一（立石壽美，1997，頁12）。

顯示出細密畫與立石鐵臣的現實生活一直都是緊緊相扣。

立石鐵臣早年受到 山四條派的鍛鍊，又與深受北方文藝復興的吸引和探求東方美的岸田劉生相會，這都對立石鐵臣的藝術創作產生莫大的影響，細密畫也可當成是這些時期的統整（森美根子，1997）。

1978年立石鐵臣和次子立石雅夫一同出版《細密畫描法》，內容主要是教導繪製細密畫的技巧、注意事項、油畫與細密畫結合的創作過程，以作品〈身邊・由秋到冬〉為例；和立石鐵臣對於自身創作軌跡的梳理。立石雅夫則是負責對細密畫歷史、風格和作品的整理與撰寫。《細密畫描法》一書充分體現立石鐵臣對於創作的細膩與執拗，從標本的準備、動植物用語的使用、媒材和品牌的選擇等，甚至是標本和活體之間的差異都觀察入微，常常在有限的訂製期限中，渾然忘我的投入不符合成本的大量時間。其子立石雅夫曾說：

這種無意識行為亦可使人忘記日常生活的瑣碎事，亦即可以很自然地把您帶入離開實際生活更遙遠之處。為了細密畫地描繪，一直注視著事物，將自己置身事務的本身，可以忘記自我的存在，像這種自我本身與世界相配合在一起，這就是細密描繪者感到最欣慰之事，家父（鐵臣）的作品就是其中之一（立石鐵臣，1983，頁112）。

若早期的民俗版畫影響著立石鐵臣的油畫創作，那麼在立石鐵臣生命的後半段，細密畫則與油畫繪製緊伴相依；1964年〈雲間棲黃蝶〉¹⁷是受到旅遊過程的啟發，立石鐵臣將此件作品中的蝴蝶以細密畫的方式描繪，並非特意選擇的繪畫技法，

¹⁶ 立石壽美從中學時期就移居臺灣，畢業於臺北第一女子高等學校；1941年與立石鐵臣結為連理，主要是經由壽美的兄長工藤好美的介紹；立石鐵臣與工藤好美在當時都任職於臺北帝大。

¹⁷ 雲間棲黃蝶（くもまつまきちょう）蝶名；學名為 *Anthocharis cardamines*，分布於歐亞大陸北部，是日本本州中部山間的物種，出現於四月下旬至七月。

而是自然而然發展出的創作方式，這也開啟立石鐵臣將細密畫法融入油畫的繪畫手法。

〈雲間棲黃蝶〉之後還有細密畫與油畫相融的作品，如〈獻給月亮〉(圖 9)、〈春〉(圖 10) 和〈身邊·由秋到冬〉等作品；1978 年立石鐵臣在現代畫廊舉辦「細密畫與油畫展」，身兼畫廊主人和評論家洲之內徹這樣評道：

當然是圖鑑的原畫沒錯，但描畫它的立石先生當然知道圖版的效果但不去考慮他吧。(中略) 立石先生超越時間的忘我境界傳達給我。於是一直注視時，每一隻黃金蟲，每一隻螞蟻都成為一個小宇宙。那種感覺的不可思議，我還是只有稱之為體驗 (森美根子，1997，頁 44、52)。

次子立石雅夫曾稱：「油畫裡，逐年表記著父親的精神軌跡。(中略) 父親的細密畫裡，沒有逐年的變化，只有生命本身在那裡面 (立石雅夫，1997，頁 14)。」立石鐵臣的晚年油畫作品毫無遺留地發揮出細密畫的特點，彷彿是結集六十年創作生涯的一個總歸；早期油畫中是呈現出自然與炙熱筆觸，晚年由細密畫與油畫交織而成的畫作則散發出靜謐的心境寫照。



圖 9：立石鐵臣，1972，獻給月亮，油彩，145.5×112.1 公分，立石夫人藏。



圖 10：立石鐵臣，1972，春，油彩，145.5×112.1 公分，立石夫人藏。

四、畫冊

《台灣畫冊》的創作緣由是因立石鐵臣的恩人福島繁太郎於 1960 年過世，為了安慰其夫人慶子女士與女兒葉子小姐，而著手繪製的作品。另一方面《台灣畫冊》也是一冊立石鐵臣對於臺灣追憶的創作。後來慶子女士在臨終前，考慮到《台灣畫冊》是一冊對於臺灣思慕之情的作品，作品裡頭呈現出立石鐵臣在臺的生活軌跡，慶子女士認為存在遺族手邊較具意義，就將《台灣畫冊》寄還於立石鐵臣的家人。

雖然，《台灣畫冊》是為了贈予福島繁太郎遺族所繪製的作品，但其中也包含立石鐵臣對於臺灣的關懷與想念，因此在《台灣畫冊》的第一頁中便寫到「對台灣之懷念切切，一月一日戲筆於此畫冊（立石鐵臣，1997，頁 20）。」

立石雅夫曾這樣形容畫冊對於立石鐵臣的意義：

隨手拈來的畫冊，則與油畫、細密畫全然不同。那裡沒有格鬥的架勢，也沒有埋沒的空間。唯有像剛剛吹過的微風似的清爽。如同春天陽光的溫暖，加上幽默與哀愁（立石雅夫，1997，頁 14）。

《台灣畫冊》前後創作時間不到一個月，內容大多源自於立石鐵臣在臺灣時期的版畫創作，特別與《民俗臺灣》的版畫有極高的相似性，在《台灣畫冊》中立石鐵臣也有提及「因敗戰而遷回國內，台灣關係資料全部丟棄。如今恐或有誤，然厭

訂正之勞（立石鐵臣，1997，頁 20）。」可以判斷立石鐵臣是有計畫性的想對於過往的民俗版畫，做一個梳理與分享。畫冊內容總共畫了 72 幅圖畫，以〈臺灣民俗篇〉為主題的有 56 幅、〈山地篇〉8 幅、〈戰時篇〉2 幅和〈日僑篇〉6 幅。全篇的畫作都為彩圖，並依照不同主題分類排序。

〈戰時篇〉和〈日僑篇〉是與民俗版畫較無關的內容，主要是記錄立石鐵臣當兵時的經驗，和日本戰敗後日人被迫遣返時的情景。邱涵妮曾在《灣生・風土・立石鐵臣》一書中提及「終其一生，立石鐵臣都沒有完成他的自畫像（邱涵妮，2004，頁 38）。」然而，〈戰時篇〉和〈日僑篇〉（圖 11、圖 12）中卻可以發現立石鐵臣出現於畫面中，整體風格雖然趨近於插畫的形式，但對於一位一生中都不曾繪製自畫像的藝術家而言，還是屬於難人可貴的畫面。

畫冊細膩地記載立石鐵臣在製作民俗版畫時所接觸的事物，也記錄自身在臺的生命軌跡；《台灣畫冊》彷彿是立石鐵臣對自己人生前半部的回顧，把在臺灣的一切深刻地刻畫在這本畫冊之中，就如次子立石雅夫所述：

對父親而言，台灣不僅是誕生的故鄉，而且其風土與人們交流的記憶，隨著時間的流逝而結晶，成為心靈的寄託所在。（中略）如同初戀的情思令人難忘而戀慕之情益增追憶的台灣島。每次描繪她時，青春就復甦醒回到心之故鄉（立石雅夫，1997，頁 14）。

《台灣畫冊》乘載了立石鐵臣部分的臺灣記憶，不論好與壞都被一筆一筆的記錄下來，用來懷念恩人與安慰恩人遺孀之外，或許也參雜了藝術家本人對於過往歲月的追念吧。



圖 11：立石鐵臣，1962，戰時篇 勇敢的戰士，畫冊（圖片來源：尤清，1997，頁 36）



圖 12：立石鐵臣，1962，歸國風景，畫冊（圖片來源：尤清，1997，頁 38）

肆、戰後，初期的步伐

1944 年夏，我受徵召入伍，當一名日本陸軍兵士，駐紮於東海岸的花蓮，每天眺望荒謬的風景—散落於沙濱的流木及飄渺的大海，日子過得很空虛（立石鐵臣，1980，頁 111）。

日本戰敗後，立石鐵臣的油畫風格出現急劇的轉變，1945 年至 1950 年的油畫作品尤其明顯，原本浸潤於春光美好的自然風景，驟變成超現實的景色，畫中不再是溫暖而親密的世界，而是保有距離的注視，彷彿太過靠近就會克制不了自身的熱情，但身處大時代被迫斷裂的情感，則不再允許日本人這個身份與臺灣土地過於親

近，於是畫家只能痛苦地流露出虛空與孤單的心境。

然而，透過梳理文獻的過程，發現畫面中被變形的物體，依然可以察覺到臺灣景物的輪廓，無論是從戰前立石鐵臣的版畫作品中尋找線索，還是戰爭服役期間所帶來的經驗影響，全都安靜地成呈現在〈花蓮港系列〉、〈白牛〉和〈林投木與白牛〉三件作品中。

一、〈花蓮港系列〉

〈花蓮港系列〉（圖 13）創作於 1945 年後，構圖是兩個人形泥塑相互擁抱的畫面，背景則是大面積的藍綠色，並以紫色調為底。1945 年對於世界而言是戰爭的終結，但對於日本來說則是承認了戰敗，原本高高在上的統治者成了無條件投降的戰敗國，身為日本人的立石鐵臣想必是五味雜陳。

早在〈花蓮港系列〉出現之前，立石鐵臣於《民俗臺灣》第二卷第一號中，就雕刻過相似構圖的版畫（圖 14），只是此時的版畫多了一個泥塑位於右下角；1960 年立石鐵臣繪製的《台灣畫冊》中也有幅相同構圖，名為〈紅頭嶼雅美族的土偶〉（圖 15），只是這次有更詳盡的說明，如畫面為何有三個泥塑，兩個大較大的泥塑其實在互相角力，而較嬌小的泥塑則是裁判員（立石鐵臣，1997）。

創作於兩件作品之間的〈花蓮港系列〉，可以推測是立石鐵臣有意識地去消除裁判員這個角色，原本象徵相互角力的泥塑，在〈花蓮港系列〉的呈現上則更像是兩個相互擁抱的人。背景是一望無際的藍色，就像是在暗示著戰爭結束後的雨過天晴；紫色是介於青與赤之間的中性色彩，所帶來的感受也在興奮與沈靜這兩性之間，於是成了幾乎無感情的中性色相。

〈花蓮港系列〉是受到雅美族¹⁸土偶的影響，只是立石鐵臣在繪製此作品時，加入個人的思緒與情感，當時他正在經歷自身國族的戰敗，日本人和臺灣人之間的角色轉換，無疑都給立石鐵臣帶來巨大的影響；無論勝與敗，戰爭帶來的家園和身心破壞，都需要再次花費時間瞭解與重建，比起角力擁抱似乎更可以安撫戰爭帶來

¹⁸ 紅頭嶼的雅美族是現今蘭嶼的達悟族。

的傷痛。看似寫實靜物畫的〈花蓮港系列〉，其實包含藝術家當時的內心狀態，因而發展出超現實的風格；立石鐵臣想必也會認同這是一種自然的變異。



圖 13：立石鐵臣，1945 年後，花蓮港系列，油彩，27.5×41 公分（圖片來源：邱函妮，2004，頁 131）



圖 14：立石鐵臣，1942 年 1 月，紅頭嶼の土偶，版畫（圖片來源：立石鐵臣，1942，目次頁封面）



圖 15：立石鐵臣，1960，紅頭嶼雅美族的土偶，畫冊（圖片來源：尤清，1997，頁 35）

二、〈白牛〉和〈林投木與白牛〉

自 1944 年 8 月受徵招服役後開始，立石鐵臣經歷了漫長歲月的創作空白期，直到返回日本後的隔年，等整體生活情況都較為穩定後，立石鐵臣才再次重拾畫筆創作，但往日的臺灣風景再也不復返，他又該以什麼樣的題材作為創作對象，這是他後半生一直探索的問題。

1950 年立石鐵臣以〈白牛〉(圖 16) 這件作品參加第二十四屆的國展，此時的畫風已經不再是戰前的自然風光，而是呈現超自然的風格。〈白牛〉的畫面中有兩頭白牛，白牛的面孔毫無生氣，近乎空洞的眼球看不清楚牛隻注視的方向，畫面正前方有兩棵稀疏且詭異的林投木佇立著，後方的天空則是明亮的黃色和三朵近似幾何狀的白雲。另外，牛隻和林投木的影子近乎糾纏的交織在一起，部分影子是以粉紅色、綠色和藍色的方式呈現，但整體的影子還是以深色調為主。

印度白牛¹⁹的特徵就是肩上有明顯的瘤狀突起，藉由這樣的特徵可以幫助筆者確定畫面中的白牛就是印度白牛，而非當時盛行於臺灣的水牛或是黃牛。這並非是立石鐵臣第一次以印度白牛為創作題材，早在 1941 年的《文藝臺灣》第二卷第六號中(圖 17)，立石鐵臣就以印度白牛為主題製作書刊的封面版畫，但書刊上的印度白牛並非雙眼空洞無神，而是目光如炬的看向前方。

牛一直是立石鐵臣關心的內容，在他自繪的《台灣畫冊》〈家畜〉篇中(圖 18)，細膩描繪水牛和黃牛的差別「水牛是耕作用的、黃牛是拖車用的(立石鐵臣，1997，頁 22)。」由此，可以察覺立石鐵臣對於臺灣風土的關心，和他本身所擁有的細膩觀察力。立石鐵臣也曾在《台南通信》中表示，牛是比起銀座的椰子樹更值得讓臺南驕傲的象徵。

近旁的關帝廟的鄰居有用牛牽磨白粉的人家。因為正逢過年，所以牛也在休息。原先快樂的期待竟落空。被蒙上眼睛的牛，腹下繫著水桶，悠悠地迴繞石白的周圍，該比銀座的椰子樹更屬台南的驕傲吧(立石鐵臣，1997，頁 96)。

¹⁹ 日治時期，日人從印度進口康固力吉牛 (Kankrej) 到臺灣；康固力吉牛也俗稱印度白牛，主要是為了改進黃牛的役用能力及體重；另一方面，印度白牛在當時也作為食用牛。

文獻資料顯示，立石鐵臣是可以正確地分類出不同品種的牛隻，那他為什麼會以印度白牛為〈白牛〉的創作題材，這是筆者關切的問題。筆者在此大膽的假設，立石鐵臣把自己投射為印度白牛，因為畫家本人與印度白牛兩者皆為外來者，並非屬於臺灣的原生族群；白牛空洞黑暗的眼神表現出畫家對於未來的迷茫，即使天空是多 明亮的色彩，戰敗後被迫離開臺灣這片島嶼的立石鐵臣再也看不到了，只能徒留內心的惆悵與想望。

前景的林投木²⁰則是受到駐紮於花蓮的兵役經驗，立石鐵曾表示：

在戰爭期間我住在台灣東部的花蓮，這地方被稱為陸上的古島，海岸十分荒涼經常有許多流木，花蓮海邊附近的山丘有很長的防空洞，我經常在這防空洞一面躲著美軍戰鬥機的掃射，一面眺望著大海（立石鐵臣，1983，頁 88）。

上段文字雖然沒有明確指出立石鐵臣有看過林投木，但生長於花蓮海岸邊的林投木，想必在立石鐵臣一面眺望大海的過程中，也映入了眼簾。林投木是擁有像劍一樣硬挺細長的葉片，但畫面中的葉片顯得鬆垮毫無力氣，只能任由風吹擺盪，這樣的畫面到底是立石鐵臣想表示對於戰爭的無力感，還是他想訴說在這戰亂的時代下，無論生命的物種是如何的堅硬，也只能任由命運吹拂。

〈白牛〉的畫面中，印度白牛和林投木的影子全都交疊在一起，有輕巧的粉紅、粉綠和粉藍，但也有深沉的顏色，這些色彩全都攪和在一起；明亮的顏色似乎暗示著美好的臺灣記憶會隨著立石鐵臣一起抵達日本，但更多是裹足不前的空虛與惆悵，將成為立石鐵臣一生都揮之不去的陰影。

²⁰ 林投木又名為露兜樹，是一種生長於海岸的植物，是優良的防風定砂植物，耐濕和耐旱；林投樹是花蓮海濱常見的本土植物。



圖 16：立石鐵臣，1950，白牛，油彩，116.7×90.9 公分（圖片來源：邱函妮，2004，頁 133）



圖 17：立石鐵臣，1941，《文藝臺灣》（第二卷第六號）封面，封面設計（圖片來源：邱函妮，2004，頁 77）



圖 18：立石鐵臣，1962，家畜，畫冊（圖片來源：尤清，1997，頁 21）

〈林投木與白牛〉（圖 19）和〈白牛〉都創作於 1950 年，畫面的素材一樣都有印度白牛和兩棵林投木，但兩幅畫還是存在著差異；〈林投木與白牛〉中的兩棵林投木在畫面中顯得巨大，衝出畫面的樹枝看不到葉片，左後方的牛隻顯得渺小，似乎就要消失在地平線之外。其實與〈林投木與白牛〉構圖相似的版畫，曾在 1943 年《臺灣繪本》的〈華麗島頌歌〉（圖 20）中出現過。〈華麗島頌歌〉中也有印度

白牛和兩棵植物存於畫面中，但整體畫面卻沒有〈林投木與白牛〉般的孤寂感；版畫創作通常傾向精簡的表現，所以無法從〈華麗島頌歌〉的畫面中斷言畫中的植物是林投木，但葉片向天空生長的特性，卻也是林投木的特色之一。

種種跡象都顯示出，立石鐵臣戰後初期的油畫，依然受到臺灣風土的影響，只是巨大的生活轉變與心理變化，讓他的畫風不在景色鮮明，而是呈現出畫家飄渺與空虛的心境。立石鐵臣曾說：

戰後油畫的變化幾乎與戰前脫節，這一點是由於戰爭結束之後，我經過一年兵役，(中略)，我認為這當中的改變是在這段期間時所造成的。日後我的畫將走向那條路亦很難決定。當出外旅行，眼前看到室外風景時，戰前的畫風便掩覆在這風景之上，(中略)(立石鐵臣，1983，頁84)。

〈林投木與白牛〉和〈白牛〉呈現出藝術家的記憶和想望的無意識接觸，在臺的創作經歷和源自生命的斷裂感，只能藉由畫筆紀錄當時的精神狀態，進而發展出超現實的繪畫風格，不再是單純的寫實風景，而是藝術家面臨局勢變化的內心震盪。



圖 19：立石鐵臣，1950，林投木與白牛，油彩，90.9×72.7 公分（圖片來源：邱函妮，2004，頁133）

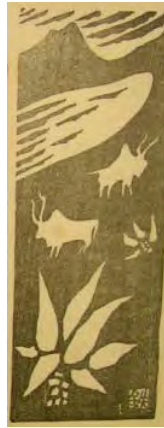


圖 20：立石鐵臣，1943，華麗島頌歌，版畫，(圖片來源：洪千鶴，2004，頁 156)

伍、結語

綜觀立石鐵臣的生命脈絡和善用多種媒材的特性，前半生的藝術創作與臺灣這片土地緊緊相連，即使後半生被迫離臺歸日，初期歸日的油畫作品依然殘存臺灣的影子，特別是在 1945 年至 1950 年的作品。然而，1945 年至 1950 年間的作品，卻不再是單純的臺灣風景，而是更多藝術家內心狀態的抒發，日本戰敗和兵役都對立石鐵臣產生重大的影響，也是造成他繪畫風格轉變成超現實風格的主因。

綜上所述，可以察覺立石鐵臣對於臺灣的熱愛，和大時代下被迫離開臺灣的無奈，都是造成他 1945 年至 1950 年風格突然轉變的原因；筆者也希望提供給觀者另一種觀看立石鐵臣於 1945 年至 1950 年作品的視角。目前筆者仍在研究階段，因此只提出〈花蓮港系列〉、〈白牛〉和〈林投木與白牛〉這三件作品為討論對象，也期許自己在這領域中有更多發覺。

參考文獻

尤清（1997a）。立石鐵臣 台灣畫冊（畫冊）。臺北縣：臺北縣立文化中心。

尤清（1997b）。立石鐵臣 台灣畫冊（解說本）。臺北縣：臺北縣立文化中心。

永山義孝（2001）。風景心境：台灣近代美術文獻導讀。載於顏娟英、鶴田武良，

- 熱烈燃燒的感情 記東京立石鐵臣個展 (404 - 405) 臺北市：雄獅。
- 立石雅夫 (1997)。立石鐵臣 台灣畫冊。載於劉峰松、立石雅夫、張良澤、森美根子，《台灣畫冊》寄語 (14 - 17)。台北縣：台北縣立文化中心。
- 立石壽美 (1997)。立石鐵臣 台灣畫冊。載於劉峰松、立石雅夫、張良澤、森美根子，回憶 (10 - 13)。台北縣：台北縣立文化中心。
- 立石鐵臣 (1941 年 8 月)。哭鳥のお喋り。民俗臺灣，第一卷第二號，33。
- 立石鐵臣 (1980)。我的創作軌跡。雄獅美術，109，108 - 116。
- 立石鐵臣 (2001)。風景心境：台灣近代美術文獻導讀。載於顏娟英、鶴田武良，台灣美術論 (543 - 544) 臺北市：雄獅。
- 立石鐵臣 (2001)。風景心境：台灣近代美術文獻導讀。載於顏娟英、鶴田武良，更衣蛻變的時刻 (ネ・ス・バ) (519 - 520) 臺北市：雄獅。
- 立石鐵臣、立石雅夫 (1983)。細密畫描法。臺北市：武陵出版社。
- 立石鐵臣畫伯本島寫生旅行 (1933 年 2 月 2 日)。臺灣日日新報，7 版。
- 吳曉恬 (2017)。殖民間隙裡的糾葛與記憶：以立石鐵臣的創作為中心 (未出版之碩士論文)。國立中興大學臺灣文學與跨國文化研究所，臺中市。
- 李光復、吳錦賢、成游貴 (2007)。台灣黃牛的歷史來源考究與血液蛋白多態性探討。畜產研究，40 (2)，77 - 85。
- 李志銘 (2011)。裝幀台灣：台灣現代書籍設計的誕生。新北市：聯經。
- 邱函妮 (2004)。灣生・風土・立石鐵臣。臺北市：雄獅。
- 邱函妮 (2016)。記府中市美術館立石鐵臣展。ARTouch 典藏，2022 年 6 月 3 日，取自 <https://artouch.com/art-views/content-4945.html>
- 洪千鶴 (2004)。畫家的左手：日治時期台灣創作版畫研究 (未出版之碩士論文)。國立臺灣大學藝術史研究所，臺北市。
- 純繪畫的に.....立石鐵臣君 (1934 年 10 月 23 日)。臺灣日日新報，2 版。
- 張智程 (2016)。搭最後一班船離開，灣生畫家用力畫下「吾愛台灣」，東京展出眷戀故鄉。風傳媒，2022 年 5 月 12 日，取自 <https://www.storm.mg/lifestyle/138051?mode=whole>
- 莊伯和 (譯) (1980)。回憶台灣諸畫友 (原作者：立石鐵臣)。雄獅美術，111，112 - 119。
- 許惠雯 (2015)。日治時期台府展入選作品中的牛畫圖像探討 (未出版之碩士論文)。

- 國立臺北大學古典文獻與民俗藝術研究所，新北市。
- 郭亮吟、藤田修平(2015)。灣生畫家－立石鐵臣。TDF 台灣國際紀錄片影展，2022 年 5 月 19 日，取自 <https://www.tidf.org.tw/zh-hant/films/20556>
- 陳清汾(2001)。風景心境：台灣近代美術文獻導讀。載於顏娟英、鶴田武良，**新繪畫的觀賞與批評 臺陽展介紹** (330 - 331) 臺北市：雄獅。
- 陳瑋婷(2017)。插畫與油畫之間：立石鐵臣科學細密畫之研究。**議藝份子**，29，30 - 46。
- 森美根子(1997)。立石鐵臣 台灣畫冊。載於劉峰松、立石雅夫、張良澤、森美根子，**立石鐵臣的世界** (40 - 53)。台北縣：台北縣立文化中心。
- 森美根子(1997)。立石鐵臣 台灣畫冊。載於劉峰松、立石雅夫、張良澤、森美根子，**立石鐵臣美術作品年表** (68 - 78)。台北縣：台北縣立文化中心。
- 黃琪惠(2002 年 12 月)。立石鐵臣在台生活與創作。20 世紀臺灣歷史人物：第六屆中華民國史論專題論文集，臺北縣。
- 歐素瑛(2006 年 9 月)。素木得一與臺灣昆蟲學的奠基。**國史館學術集刊**，14，133 - 180。
- 潘元石(譯)(1992)。日據時期台灣創作版畫的始末(原作者：西川滿)。**雄獅美術**，258，130 - 132。
- 蔡清義(2010)。立石鐵臣的藝術創作研究—以《民俗台灣》中的〈台灣民俗圖繪〉專欄為主要分析範疇(未出版之碩士論文)。國立臺南大學台灣文化研究所，臺南市。
- 謝里法(1997)。立石鐵臣 台灣畫冊。載於劉峰松、立石雅夫、張良澤、森美根子，**立石鐵臣的世界** (55 - 56)。台北縣：台北縣立文化中心。
- 顏娟英、鶴田武良(2001)。風景心境：台灣近代美術文獻導讀。臺北市：雄獅。

約書亞·雷諾茲（Joshua Reynolds）在 1760 年英國藝術協會第一次公開展覽的策展思維-淺談十八世紀英國皇家藝術學院的美學特徵

陳淑娟*

摘要

本文從約書亞·雷諾茲（Joshua Reynolds）的繪畫修辭觀念，觀察雷諾茲從 1760 年英國藝術協會第一次公開展覽的作品直到 1776 年的展覽作品脈絡，探討雷諾茲的策展思維。雷諾茲意識到可透過描繪名人肖像作品，來激發公眾對展覽作品的潛在興趣；作品透過媒體作為展覽空間的一個重要載體和傳播行銷之手段。雷諾茲希望藉著展覽和描繪大眾所關注的主題吸引藝術贊助者的購買，在展覽場域中形成了新興名人經濟模式。

雷諾茲在皇家藝術學院的教育方針發揮了核心作用，為提高英國藝術家繪畫技術，鼓勵藝術家擬模義大利文藝復興時期的宏偉風格（Grand Manner），利用展覽並配合 15 場的藝術論述去推廣新的繪畫思潮。

當藝術作品的繪畫元素受到當代氛圍影響時，在推銷和與同行競爭的壓力下，畫家們會因為上述的原因改變繪畫的表現形式，提高繪畫技巧。因此，提升英國藝術家的繪畫技巧，翻轉英國肖像畫在藝術範疇中的地位與歷史繪畫相媲美，是雷諾茲最終的策展目的。

關鍵詞：約書亞·雷諾茲、宏偉風格、修辭學、名人經濟

* 臺灣師範大學美術系美學、媒體藝術與藝術史領域博士生

Joshua Reynolds' Curatorial Thoughts at the First Public Exhibition of the British Arts Society in 1760: On the Aesthetic Characteristics of the Royal Academy of Arts in the Eighteenth Century

Chen Shu Chuan*

Abstract

This article explores Joshua Reynolds' curatorial thinking from the text of Reynolds' artistic conception, and observes Reynolds' exhibition works from 1760 to 1776.

Joshua Reynolds realized that by depicting celebrity portraits, people could be stimulated to buy works in exhibitions; through the media, these works became a kind of communication culture for celebrity images. A new celebrity economic model has been formed in the exhibition field.

Reynolds played a central role in the educational policy of the Royal Academy of Arts, in order to improve the painting skills of British artists, encourage artists to imitate the grand style of the Italian Renaissance (Grand Manner), use the exhibition and 15 art discussions to promote new painting thought.

When the painting element of the artwork is influenced by the contemporary atmosphere, under the pressure of sales and competition with the peers, the painter will change the way of expression of the painting and improve the painting skills for the above reasons. Therefore, improving the painting skills of British artists and flipping the status of British portraits in the artistic category, comparable to history painting, is Reynolds' ultimate curatorial purpose.

Keywords: Joshua Reynolds, Grand Manner, Rhetoric, celebrity economy

* Doctor, Aesthetics, Media Art and Art History Stream Department of Fine Arts, National Taiwan Normal University

約書亞·雷諾茲（Joshua Reynolds）在 1760 年英國藝術協會第一次公開展覽的策展思維-淺談十八世紀英國皇家藝術學院的美學特徵

壹、緒論

十八世紀人民識字率和圖書市場、讀者網絡的擴大和新的知識交流形式形成一個「公共領域」。長期以來英國藝術家一直試圖為自己爭取一個類似歐洲大陸舉行的公開展覽，例如自 1737 年以降，在巴黎舉行的兩年一度的沙龍。

馬克·哈利特（Mark Hallett, 2005）在《雷諾、名人與展覽空間》描述 1760 年 4 月 21 日在倫敦河岸街（strand）舉行當代英國第一次公開的藝術展覽，倫敦廣告商在開幕時發表詩詞，以阿波羅（Apollo）和阿爾比恩（Albion）的對話中慶祝此一盛事¹，即英國的作品現在終於可以與意大利等國家展出的作品互爭雄長：

至少，我最衷心的感謝是會費（慷慨的朋友！）這次優雅的盛宴，這些單獨展示的作品必會讓我們目不轉睛——但這是群星！-多麼甜蜜的驚奇！再見——看，我的四輪馬車在門口等著——去蒙泰斯塔喬（Monte Testaccio）——快！飛！-已經四點多了。阿爾比恩（Albion）對神微笑；因此，開玩笑地說，那是在羅馬：你在倫敦：-哦，迷人的錯誤！（Hallett, 2005, 頁 35）

該展覽由藝術、製造和商業促進協會主辦的藝術展覽，展出了 68 位藝術家的 130

¹ 阿爾比恩（Albion，古希臘語：Ἀλβίων）是大不列顛島的古稱，指英格蘭或不列顛。老普林尼《博物志》：這座島的名字是阿爾比恩。而整個群島在之後被略稱為不列顛尼亞（Britanniae）羅馬式的稱呼。在托勒密的著作《地理學指南》中使用了 Albion 的稱呼。根據 12 世紀蒙茅斯的傑弗里（Galfridus of Monemutensis）所作的《不列顛諸王史》（History of the Kings of Britain）記載黛安娜（Diana）的神諭告知流亡的布魯圖斯（Brutus）：「布魯圖斯！向著太陽的方向一直往前，穿過高盧（Gallica），海中有一座島嶼，那裡曾被巨人占領，現在已無人居住，正等著你和族人前往。時間將會證明，那裡是你和你的族人適宜的居所；對於你的後代來說，它將是另一座特洛伊。一個源自你的祖先的偉大民族將在那裡誕生，整個世界都會臣服於他們。」

件展品。這是倫敦的主要畫家、雕刻家的展覽活動場域。《女士雜誌》(The Lady's Magazine) 描述：吸引每天聚集在此的民眾。不僅見證了宏偉畫風(Grand Manner)的實現，也見證了國家視覺文化新時代的開始。

展覽以馬賽克的形式排列，掛在牆壁上(圖 1)，主導整個製作、展示和觀看過程。展覽場域為藝術家提供了一個社交活動。通過該活動，藝術家們可以展現自己的繪畫才華並與同行者競爭，而且透過展覽讓藝術贊助者仔細閱讀想要收藏的畫作並提供有興趣的公眾(民眾支付入場費)審美的地方和參與日益時尚的都市娛樂的機會。藝術家透過展覽銷售作品、塑造和維持公眾人物的聲譽：從政治家到作家，從貴族到妓女，從演員到藝術家形成新興的名人經濟形式。約書亞·雷諾茲(Joshua Reynolds, 1723—1792)是十八世紀英國最受尊崇的肖像畫家，皇家學院的創始人，被稱為英國繪畫之父(Vaughan, 1999, 78)。舉辦 15 場的藝術論述(談論藝術思想和展望)，對藝術批評做出貢獻。雷諾茲主要通過示範來獲得聲名與首屆的宮廷畫師拉姆齊(Ramsay)不同，雷諾茲沒有向當代意大利人學習而是向古典傳統借鑒。當他在 1768 年受封為爵士站在學院院長的高度，希望藝術家透過擬模義大利文藝復興時期肖像畫作品，提高英國藝術家繪畫技術，推行宏偉風格(Grand Manner)觀念(Eitner, 1971)²。

馬克·哈利特(Mark Hallett, 2005)認為第一次的英國藝術家的公開展覽，雷諾茲(Joshua Reynold)意識到可透過描繪名人肖像作品，來激發公眾對展覽作品的潛在興趣；又媒體出版物不僅為藝術展覽本身提供出好、壞不一的評論，也對公共利益感興趣的名人男女的生活和活動，提供詳細的描述。如果媒體作為展覽空間的一個重要載體和傳播行銷之手段，這些作品透過倫敦的媒體不管是繪畫或撰寫文本方式，無形中導致圖像之記實的肖像人物變成一種名人圖像的傳播文化。人物形制的商品化和觀者在觀看過程產生的集體對話和幻想，形成了新興名人經濟模式。十八世紀的展覽演變成一種商業活動，展間包含大量的、理想化的男性

² 宏偉風格(Grand Manner)在雷諾茲在英國皇家藝術學院第 5 場演講中陳述米開朗基羅的繪畫風格。Last Words Pronounced by Sir Joshua Reynolds from the Presidential Chair of the Academy(from DiscourseXV).

和女性肖像，激發了熱烈的討論和視覺愉悅，成功地融合了藝術和名人的話語。

從約書亞·雷諾茲（Joshua Reynold）在 1760 年英國藝術協會第一次公開展覽，展出的大部分肖像畫都具有獨特公共身份的名人。之後，雷諾茲被英王喬治三世封為爵士，並提名為皇家藝術學院主席。本文以約書亞·雷諾茲在 1760 年英國皇家藝術協會第一次公開展覽和之後的藝術家協會所展出的作品至 1776 年，此期間的展品脈絡³，其展出作品的延展性和其意義，探討約書亞·雷諾茲的策展思維。

貳、文獻探討

一、修辭的歷史淵源

約書亞·雷諾茲（Joshua Reynold）爵士的《藝術論述》（1797）是雷諾茲在傳統修辭藝術的語言和箴言（Precept）的繪畫理論，在藝術史上「詩畫藝術」結合並非沒有先例⁴。雷諾茲認為真正的天才，思考，努力做一些他所看到的事情，所以畫家應選擇模仿對象。圖像的箴言最初是從圖片中制定繪畫中的風格，雷諾茲提出所有藝術的基礎：媒材的力量，無論是文字還是顏色，透過它傳達觀念或情感，即傳達到觀眾的思想透過可見的表現（Spencer, 1957）。因此，對藝術修辭的使用反映了他對繪畫的看法，以及他理解繪畫的方式。雷諾茲認識到箴言和古代修辭理論家對語言和圖形表達的方法，並根據情感表達的姊妹藝術—詩歌、繪畫和修辭之間公認的類比將其運用到繪畫中。藝術是一種創造性的行為，但在智力形塑圖像的過程中發明、處理和表達對觀眾心靈的設計效果的情感和思想。在

³ 在 1760 年展覽結束幾個月後，參加這次展覽的藝術家對他們認為的藝術協會規定的限制條件感到不滿，決定成立一個替代展覽組織-英國藝術協會。

⁴ 英國的新古典主義：古典主義和新古典主義主要受希羅文學、藝術、建築等藝術影響的思潮、審美觀和藝術風格，其特徵在追求完美和永恆價值。強調理性、秩序、明晰，形式上偏好結構的單純、平衡與比例的完整和諧；精神上則崇高尊嚴、高貴、平和等內斂性質。新古典主義特點是秩序（order）、精準（accuracy）、結構（structure），強調克制、自我控制和常識。在文藝復興時期，畫家和詩人的關係在英國被稱為模擬仿真（friendly emulation）。十八世紀是文人視覺藝術日趨成熟的巔峰，以前時代多以藝品為藝術修辭對象，直到十八世紀才廣泛理解平面藝術的藝術批評與理論。

修辭學的歷史脈絡上，以西塞羅（Marcus Tullius Cicero）修辭藝術為中心和關注點，亦是文藝復興時期賀拉斯（Horace）和朗吉努斯（Longinus）修辭藝術傳統理論的繼承⁵。

在二十世紀布萊克（Edwin Black）的修辭批評：方法研究（1965）出版以來，修辭批評的多樣方式，被應用於當代傳播的各個面向，其對於修辭的起源脈絡持不同的看法，但古典作品受到古典啟發之批評的信念仍存在（亞里士多德的修辭學是基於對公民話語的觀察，而西塞羅式的修辭是他對公民的演說），古典修辭學成為古典修辭批評方法的最後堡壘（Enos，2006）。

邁克爾·巴克桑德爾（Michael Baxandall，2003）談論文藝復興時期藝術批評文本的基本特徵和元素：關於15世紀的語言和繪畫經驗文字如何與觀看繪畫和雕塑的體驗相匹配。藝術批評以實用主義的美德、智力被用作解釋的手段。Baxandall提及在1509年弗朗切斯科·蘭西洛蒂（Francesco Lancilotti）將繪畫術語分為四個層次，在實際操作中，詞彙可相互自由的嫁接，繪畫的形成從整體的構圖-發明到細節部分如同繪畫創作的操作過程。以下簡述繪畫術語四個層次：一、發明：繪畫的結構（Representational components），如風景畫或人。這些簡單的區分—人物風景或其他環境之間，人物頭部與人物姿勢之間—似乎是不受約束，並且會被合同和描述的語言所確認。在發明、構思圖像場景，創作者可能會在畫面增添建築物或人、動物，思考人物與衣紋皺摺之間的關係。二、將繪畫活動細分成「部分」，如色彩、製作構圖。即分析圖像主題時，考慮到子題構圖與色彩的

⁵ 賀拉斯（Horace）《Ars Poetica》AP:38–72 The writer’s aims

Whether a praiseworthy poem is due to nature
Or art is the question: I’ve never seen the benefit
Of study lacking a wealth of talent, or of untrained
Ability: each needs the other’s friendly assistance.

寫作的人，選擇一個與你的能力相匹配的主題，仔細考慮你的肩膀能承受和不能承受的。誰選擇了正確的口才和清晰的結構，就不會失敗。口才和清晰的結構不會讓他失望。《Ars Poetica》或詩歌的藝術，是西元前19年賀拉斯寫的詩。作者提出了詩人在文學寫作時的步驟和注意的事，並進一步將詩歌與藝術結合起來。

在第333行中，“Poets wish to benefit or to please, or to speak What is both enjoyable and helpful to living” 詩人希望受益或取悅或說話。既令人愉快又有助於生活的東西。可見詩歌的作用是把一些有益的東西運用在生活，它強調詩歌的實用性。」

論述；而談論構圖時，便有秩序或多樣 (invention/variety) 的對立平衡原則之修辭架構。學習繪畫就像學習寫作一般。三、圖像中的元素：「點」、「線」、「面」，圖像中的元素具有永久屬性和可變屬性。四、美德：栩栩如生 (vivo)、好 (bello)、優雅、勤奮是和本身的天賦/後天技能有關⁶。

阿爾貝蒂 (Leon Battista Alberti, 1404–1472) 是第一位創作藝術理論的古典晚期作家，反映發展中的意大利文藝復興時期的藝術，他提出的透視理論徹底改變了藝術表現形式，其受到大自然固有的秩序和美的啟發，書中闡述了距離、空間和比例的原則指導畫家如何運用構圖、表現、光線和色彩的規則去創作出優美動人的作品，並規定了成功畫家的道德和藝術的先決條件。此條則為古典繪畫技法的圭臬-歷史畫科的創作元素。根據 Baxandally 提及 Alberti 他將圖像的建構描述為：平面組合或組合成成員，再將成員組合成身體，身體組合成故事—即繪畫場景。人們參與某種事件，這樣的事件一定發生在某個地方，即人物在移動中所處的適當環境可溯源荷馬史詩的敘述空間形式化 (formulaic)：例如 Ithome 的梯田；深土的拉里薩；Pteleus 在草叢中 (Fitter, 1995)⁷。

Alberti 在書寫《論繪畫》(De Pictura, 1435) 時，已考慮到不同社會層級的可能性讀者，以及對不同讀者教育。例如拉丁文版本主要以精通此一語言的人文學者、藝術愛好者、收藏家甚至部分藝術專業人士為訴求，以教導或培養他們對藝術的審美與判斷力，並提供一套論述藝術的專業詞彙與概念。此文本說明繪畫形式風格轉化為文字思想理論的製作過程，進而發展出個人思慮活動；提及繪畫中的元素、繪畫和畫家是文藝復興時期人們所關心的藝術重點。在圖像結構上，運用透視法的建構方式類似人文學者進行思考的方式，因而透視法成為當時文化總體特有的主觀意識。上述所使用藝術修辭的條則都成為歷史畫構圖的標準。而在圖像構圖的過程中的這些條例說明如同古典的演說術：將單詞集結為語段，將語段集結為平衡原則（例如討論事物的內在性其對立面外在性一併探討，可參考

⁶ 栩栩如生是一種必要的美德，因為這是畫家應該有的美感和風度。「風格」在這裡與優雅和勤奮相關聯。

⁷ Curtius 將上述史詩修辭公式的呈現方式，稱之「史詩預示」(foregrounding)。

Michael Baxandall, 2003, 9–10)。繪畫平衡原則在阿爾貝蒂的觀念中意旨將繪畫構圖類比到修辭語句。繪畫與詩、繪畫與音樂和圖像喚起文學的類比運用在十八世紀的英國肖像繪畫中。

在十八世紀新古典美學傳統中藝術工會所代表的修辭觀點，可以追溯到賀拉斯（Horace）、西塞羅（Cicero）、昆體良（Quintilian）和文藝復興時期的藝術理論家，如 Alberti 《論繪畫》。而《論繪畫》對吉貝爾蒂（Lorenzo Ghiberti）、弗拉·安吉利科（Fra Angelico）和威尼斯等意大利文藝復興時期的藝術家，以及後來的達芬奇（Leonardo da Vinci）、米開朗基羅（Michelangelo）、拉斐爾（Raphael）的人物創作圖像有直接深遠的影響。英國皇家藝術學院推崇的義大利藝術大師的宏偉風格，將形式作繪畫的首要。而 Alberti 的寫作系統，用繪畫方法作為藝術的批評，並有效的建構出畫面中的敘事內容與雷諾茲對藝術形塑過程，是藝術修辭意涵的觀點是一致的。

二、15 場「藝術論述」所推廣的繪畫風潮的相關內涵

學院的優勢在於有卓越的人授學生之外，皇室典藏將成為藝術範例，透過這些經典研究，立即獲得過去時代所積累的經驗結果所傳承的卓越觀念。雷諾茲建議由大師們的實踐所確立的藝術規則，希望年輕學生默許與服從，那些大師歷經歲月的典範應被我們視為完美無誤的指南；視大師為模仿的對象，學習勤奮，而我們只需要反思大師在他們最著名的作品所進行的創作方法研究。

繪畫上：在羅馬，尤其是米開朗基羅的作品採取一種宏偉的繪畫風格。雷諾茲認為這種風格改善普遍認為自然沒有比例，單純的複製自然永遠無法創造出偉大的作品。崇高的理想和英雄崇拜，在繪畫創作中屬於一種新的宏偉肖像。在繪畫技巧上，雷諾茲認為在瞬間產生的雄辯是詩歌透過緩慢而反覆的努力所無法達到的偉大效果。在他給閒人的一封信中（The Idler），把美的概念完全局限在形式上，而且只限於形式。一個事物的顏色與其美的關係與它的氣味沒有更多的關聯。在顏色上，雷諾茲比較拉斐爾和提香，他認為他們看待自然出於不同的目的，但是他們都有能力將視野擴展到整體；一個是關注由形式產生的一般效果；另一個是由顏色產生的。雷諾茲認為我們不能完全拒絕提香在創作時著重繪畫對象的形

式以及顏色的優點，但是提香不像拉斐爾能夠透過任何關於美的一般觀念來糾正他的人物形式的的能力。雷諾茲將繪畫構圖的整體與形式為第一考量，在上述話語中隱含顏色在圖像的重要性不應排除。

英國人的宏偉風格、天才和品味，不過是同一事物的不同稱謂。正是這種智力上的尊嚴使畫家的藝術高貴。雷諾茲將藝術家和單純的工匠之間劃定了界限。關於品味，雷諾茲認為對藝術的更高卓越性的享受是一種後天的品味，如果沒有長期的修養和巨大的勞動和關注，沒有人會擁有這種品味。他認為當我們不斷擁有偉大的藝術作品，用大師相似的想法浸透我們的思想時，我們那時，直到那時，才適合創造出同一風格的事物。我們沉思其作品，用眼睛以穿透性的智慧觀察來看待這一切，而我們的思想，習慣於我們認為最崇高和最聰明的知識份子的思想，這是為了發現和選擇所有在自然界中偉大和高尚的事物做好了準備。

雷諾茲發表的演說：對讀者、理論家以及對實際創作實踐的學生，他努力將理論與積極事實結合起來，希望能彌合鴻溝。肖像畫其在繪畫的種類中屬於低階藝術，雷諾茲竭盡所能，引導藝術家實踐他所謂的「宏偉風格」(Grand Manner)。基於此，與前述他始終堅持模仿他的偶像崇拜之神米開朗基羅和拉斐爾。

三、文藝復興（宏偉風 Grand Manner）與 18 世紀英國皇家藝術學院（仿宏偉風 imitate Grand Manner）的圖像探討—由尊榮宗教轉向尊榮貴族

對文藝復興（宏偉風格）與 18 世紀英國皇家藝術學院（仿效宏偉風格）對照探討，觀察英國皇家藝術學院圖像在雷諾茲推崇的宏偉風格下，圖像形式的仿效與轉化。

筆者認為〈蒙娜麗莎〉的圖像形式借用宗教「凸顯尊榮的造型」公式的轉換⁸。過去肖像畫中常仿效王者之尊或宗教上神聖人物立於高樓窗台俯視群眾的場景，此乃源於拜占庭統治者接受群眾朝望，或中世紀聖母瑪利亞坐在椅子上供聖徒景

⁸凸顯尊榮的造型」：用窗台、桌子等符號明顯區隔畫中人物與畫外世界。

仰的造型；十五世紀便成為尊貴人物以半身像現身於窗戶、圍欄，區隔畫中人物與畫外觀者不同階級的符號，有時會用華麗的裝飾物添加堂皇氣氛（花亦芬，2011）。在〈蒙娜麗莎〉和〈吉寶〉（Kitty Fishe）圖像人物皆仿效、崇拜和英雄崇拜的古典理念，畫中人物也讓觀者透過觀看喚起讀者聯想。在畫像中，吉寶雙手置放在工作桌上，桌上鋪上一層華麗的桌巾，樸質中帶有絲綢質感的光澤，桌上放有一文件或信件。華麗服飾作為圖像人物的屬性物和說明吉寶身分符號；〈蒙娜麗莎〉圖像置於理想的自然景觀，而在〈吉寶〉（Kitty Fishe）的畫像中保留畫裡表現高貴身分慣用「凸顯尊榮的造型」的象徵符號，背景的平面化促使前景人物更趨向觀者，強調與觀者對話的意念。吉寶（Keppel）的肖像畫是雷諾茲畫室的「鎮店之寶」，圖像人物形式姿勢類似著名的古代雕塑阿波羅麗城（Ap-ollo Belvedere），此雕像收藏在當時羅馬的梵蒂岡博物館中。雷諾茲挪用古典雕塑的形式，雖遭受質疑，但說明雷諾茲仿效古典理念的貫徹。肖像畫的目的即藝術家透過為圖像中的他或她注入藝術作品的尊嚴而使他或她高貴，這是坐在那裡的人最普遍的要求。雷諾茲將人物描繪成一個充滿目的和實質的人，圖像呈現作為理想化富戲劇化的文本。

聖母憐子圖（Pietà：源於意大利語詞一可惜）形制基本上承襲阿爾卑斯山以北的國家，描繪耶穌死去的身體倚躺在聖母的膝上，強調瑪利亞的悲慟以及耶穌的受難和犧牲。米開朗基羅所創位於聖彼得大教堂—聖殤雕刻形制（圖 4），他是利用古希臘關於睡覺和死亡之間的關聯性概念，巧妙地結合熟睡的耶穌小孩形像和未來耶穌為人被釘在十字架的歷史事蹟（Vaughan，1994）。米開朗基羅利用聖殤形象凸顯出生和死亡，作品置於高處供人沉思祈禱。〈沃爾夫將軍之死〉（圖 5）完全打破新古典主義繪畫框架。畫面中不依賴古典服裝修整圖像，代表了當代的事件。宏大的主題仍然具有道德說教深化畫義，韋斯特的敘事繪畫被稱為「現代歷史」。沃爾夫將軍（James P. Wolf，1727–1759）是北美戰場上犧牲的英國將領，韋斯特描繪沃爾夫將軍穿著紅色制服如聖殤中耶穌的姿態，英勇倒下在戰友們的懷抱；兩旁描繪英國士兵的忠誠，畫中描繪土著的美洲戰士的存在是為了表明戰爭勝利，在畫面建立了北美的活動現場；戲劇性的光線增加了情感強度的場景。沃爾夫將軍躺下的姿勢安排猶如哀悼基督之死，沃爾夫背後的英國國旗取代基督

教的十字架，正如基督為人類而死。〈沃爾夫將軍之死〉歷史畫轉化為現實事件、世俗化、個人崇拜和情感訴求，歷史畫以現代的服飾表現，西方思潮的轉變。

〈草地上的聖母〉（圖 6）描繪耶穌和施洗者約翰他們虛構的相遇。在施洗者童年就承認並崇拜基督為救世主。拉斐爾透過讓基督從聖約翰那裡拿走十字架來闡明這一點。圖像中聖母、施洗者約翰和聖子形成三角形金字塔的群體形式嵌入草地景觀中。耶穌和施洗者二人扭曲的身姿，清晰地體現了米開朗基羅對具象的研究。遠方風景運用單點透視消失在遙遠地平線上，使用暈塗法「Sfumato」為圖像注入了田園詩般的寧靜。托馬斯·庚斯博羅（Thomas Gainsborough）所畫的〈卓儒夫婦〉（Mr. And Mrs. Robert Andrews）（圖 7）的肖像伴隨著風景畫中，畫中記錄貴族鄉間別墅與園林私有財產。肖像風景畫田產主人安卓儒與其妻子坐在以鑄鐵製成的椅子上，鑄鐵象徵新時代工業革命的產品。對自然的描繪具強烈印象，但違反詩情。

參、研究方法和限制

以時間序，從圖像脈絡了解約書亞·雷諾茲（Joshua Reynold）選擇圖像展出的依據和展品創造的議題及意義和淺談英國皇家藝術學院「宏偉風格」的美學特徵。根據目前蒐集的文獻並未確切的指出雷諾茲在第一次英國公開展覽所展出的藝術作品，筆者依據作品年代，即雷諾茲 1760 年和之後的作品來討論雷諾茲的策展思維以及雷諾茲推崇的宏偉風格（Grand Manner）的美學特徵為本文研究限制。

肆、約書亞·雷諾茲（Joshua Reynold）在 1760 年英國藝術協會第一次公開展覽的策展思維

馬克·哈利特（Mark Hallett，2005，頁 35—47）描述約書亞·雷諾茲（Joshua Reynold）在第一次英國藝術協公開展覽中展出四幅作品，直到 1768 年皇家藝術學院成立那年展覽作品增加為 27 幅，並將作品分類：名人仕女、英雄人物和時尚

與上層社會寫照⁹。

一、名人仕女

雷諾茲（Joshua Reynolds）在 1760 年藝術協會的展覽，展示享有盛譽的女性貴族的肖像。當時的報紙和期刊專欄不斷討論她們的容貌、著裝和活動。這些名人經常是媒體八卦的焦點。展出有著名的愛爾蘭漢密爾頓（Elizabeth Dunning, Du-chess of Hamilton and Argyll）（圖 8），她在 1750 年抵達英國，她不僅活動在英國精英文化的生活圈，並且隨時能引起倫敦媒體的廣泛關注；還有妓女（Kitty Fisher）女士的坐姿圖像¹⁰，她亦善用媒體創造聲譽（圖 9）。

之後，在 1761 年藝術家展覽中，雷諾茲公開展示凱佩爾夫人穿著一件華麗與時髦的伴娘禮服，戴著皇冠飾品的側面影像（圖 10）和 1765 年作品莎拉·班伯里夫人的全身肖像（圖 11），這兩位女士在擔任夏洛特女王（Queen Charlotte）的皇室伴娘時一舉成名，被讚譽具有貴族氣質和年輕美麗的典範。雷諾茲透過仕女肖像展現城市文化場景興起新興的貴族名流崇拜。上述的仕女肖像，在往後雷諾茲的展出作品皆可看到，諸如 Keppel、Bunbury 和 Waldegrave 等女性圖像，她們的樣貌在不同的時期透過藝術家肖像記實手法，見證仕女圖畫敘事的轉換和成長過程。雷諾茲亦刻意將構圖相同的肖像畫，用不同繪畫技法（色階）創作出一系列的主題作品，例如她將 1760 年展出的伊麗莎白·凱佩爾（Elizabeth Keppel）夫人的同一主題構圖，在 1762 年以灰黑色階描畫。同時，名人仕女吉寶（Keppel）和班伯里（Bunbury）的肖像畫作，其圖像場景中的圖像元素具寓意。我們分析雷諾茲的仕女圖像之構圖，皆將主題人物放置於具有景深的風景畫場景中，此場景

⁹ 約書亞·雷諾茲爵士（Sir Joshua Reynolds, 1723–1792）出生於德文郡的普林普頓，師從湯瑪斯·哈德森（Thomas Hudson）。4 年完成學徒生涯後，於 1743 年回到德文郡，尋找改進工藝的方法。雷諾茲研究了古代大師，並學習大膽的筆觸和 *impasto*（厚塗）的使用。雷諾茲研究威尼斯畫家，如提香，雅各·丁托列托和保羅·韋羅內塞（Paolo Veronese）。1781 年，雷諾茲訪問佛蘭德斯和荷蘭，研究了彼得·保羅·魯本斯的作品，並將魯本斯的一些技術融入了自己的風格。由於雷諾茲從他所做的研究中掌握了大量的知識，改變他的繪畫風格。

¹⁰ 圖像形式姿勢挪用古代雕塑阿波羅麗城（Apollo Belvedere），為圖像中她注入藝術作品的尊嚴而使她高貴（Vaughan, 1999, 頁 78）。

的圖像有古典元素的雕像、柱式或神聖的殿堂，圖像有時也會加入異國情調喻意的人物。

在 1762 年《聖詹姆斯編年史》(The St James Chronicle) 回顧 Nelly O'Brien 年輕仕女的展示作品，對參加藝術家協會展覽的大量城市遊客來說，畫作不僅因其美學而受到讚賞，也因為這些美感和 Nelly O'Brien 小姐的身分喚起非法性行為、貴族放蕩的心性與愛情故事情節融合 (Hallett, 2005)。筆者認為雷諾茲在蒙克頓小姐 (The Hon. Miss Monckton) (圖 12) 的圖像構圖元素安排上，也有上述隱喻愛情故事情節意涵。

二、英雄人物-崇高的理想和崇拜

1760 年初，勞倫斯·斯特恩 (Laurence Sterne, 1713–68) 出版的小說的前兩卷《崔斯特瑞姆·尚迪的生平與觀點》(The Life and Opinions of Tristram Shandy) 是當時引起熱議的文學作品。雷諾茲描繪文學作家勞倫斯·斯特恩穿著黑色寬袖長袍，外搭雙排扣袈裟 (圖 13)。他的脖子圍著黑色傳教士的圍巾，桌子上放著一沓紙，其中一張寫著他的新小說的標題，另一張寫著「J Reynolds / pinxt 1760」。斯特恩的表情似笑非笑的面容引人注目。雷諾茲描繪斯特恩具喜感的面容，據德斯蒙德·肖·泰勒 (Desmond Shawe-Taylor) 的說法，斯特恩的面相和食指壓在太陽穴上的姿勢源自達·芬奇 (Leonardo da Vinci) 的一幅施洗約翰的畫作 (約 1509 年以後)。施洗者約翰指出天堂是他神聖靈感的源泉，而斯特恩則指向他自己的顱骨作為指涉的天堂，他的頭腦是他靈感的真正來源 (Postle, 2005)。次年，1761 雷諾茲展出勞倫斯·斯特恩 (Laurence Sterne) 的肖像和描繪演員大衛·加里克 (David Garrick) (圖 14) 的戲劇場景¹¹。雷諾茲將演員俏皮的樣態擬模的唯妙唯肖，旨在強調加里克的多才多藝。雷諾茲以安東尼奧·科雷吉歐 (Antonio da Correggio) 的明暗色彩和以圭多·雷尼 (Guido Reni) 的古典精緻畫法，呈現悲劇和喜劇的形象，賦予畫面細微差別 (Vaughan, 1999, 頁 225)。

¹¹ 舊主題-蘇格拉底的赫拉克勒斯的選擇：正邪之間的赫拉克勒斯 (Hercules Between Vice and Virtue) 故事的現代變體：Garrick between Tragedy and Comedy。

在 1752 年雷諾茲從義大利回來畫了奧古斯都·凱佩爾 (Augustus Keppel, 1725-86) 的肖像 (圖 15)。早期的傳記記載認為這幅畫成功地開啟了雷諾茲的職業生涯。雷諾茲決定畫這幅肖像部分原因是出於友誼和感激之情，在 1749 年他受邀參觀凱佩爾指揮的英國皇家海軍艦船 HMS Centurion，並隨船遊覽到地中海，並且凱佩爾是一位具有影響力的藝術贊助者和著名的海軍英雄。在圖像中，雷諾茲挪用了阿波羅雕像的形式創造凱佩爾 (1st Viscount Keppel) 子爵的姿勢，左手似乎拿著一把里拉琴 (或者可能是一把小提琴)。阿波羅雕像及其吊墜 Marsyas 在十八世紀中葉的英國受到追捧，在意大利和巴黎皆可看到這雕像的模型。在英國常被複製成青銅或更粗略地複製在花園成為花園裝飾 (Postle, 2005)。

與藝術家展出的貴族女性肖像相對應的是描繪士兵和指揮官的作品組成。這些人過往都曾因英勇事蹟而聞名。雷諾茲在 1760 年便開始展覽軍事名人的畫像，當時展出查爾斯·維蒙上校 (Colonel Charles Vernon) (圖 16) 和查爾斯·金斯利將軍 (General Charles Kingsley) (圖 17) 的肖像。雷諾茲在 1760 年便利用公眾對軍事英雄主義的興趣而繪畫。當時國家正從七年戰爭中取得勝利，雷諾茲的軍事肖像畫在之後的展覽中，都有英雄人物的繪畫作品——證實了他迎合公眾興趣的策略。

自 1757 年軍官 Robert Orme 上尉一直擔任英國陸軍總司令。雷諾茲描繪圖像具有高度宣傳軍事政績的作用 (英法戰爭) (圖 17)。1760 年的展覽場域中，闡述的軍事名人肖像畫為策展中的一個元素 (圖 18)。之後，定期展覽英雄軍官的圖像議題與延續每一覽次的主題，如創生寓言化貴族女性、妓女、著名演員和受人尊敬的作家的形像為展覽作品標的。在一個似乎預示著當今名人文化中英雄主義和寓意曇花一現的仕女流行文化中，雷諾茲對格蘭比 (Granby) 誇張造型 (圖 19) 是對名人的剝削，他不僅依賴於這些名人在城市文化領域中已經獲得享有的盛譽，也依賴於勇敢、美麗和像格蘭比 (Granby) 禿頭的造型，引人注目為雷諾茲其策展策略。1761 年，學院以新封爵的雷諾茲為首，舉辦了第一次他個人年度展覽。展場在 Pall Mall 的一個舊印刷品商場舉辦。在 1768 年，雷諾茲渴望建立一個更正式、更有聲望的機構來促進英國繪畫和雕塑發展，贏得國王對創建皇家藝術學院的支持。從 1769 年，展覽由 136 件展品組成。到了 1770 年中期，Pall Mall 展覽會場有 400 多件作品，出席人數持續增長。在這種情況下，學院展覽的開幕被描

述為倫敦時尚季。肖像畫繼續在這些展覽中為主導地位，學院的成立鼓勵了藝術家對肖像畫技法的提升，以媲美更有聲望的歷史繪畫流派。

三、時尚與上層社會寫照

雷諾茲將繪畫和廣泛公眾感興趣的主題相結合，例如在 1769 年至 1772 年，他摒棄 1760 年代描繪圖像中的寓言崇拜，取而代之的是這些女性被描繪成穿著古典的服飾，展示著高度時尚的髮型，被放置在一個融合了傳統田園景觀特徵和現代貴族莊園細節的戶外環境中。〈韋恩爵士和他的母親〉的圖像創作中（圖 20），雷諾茲展示威廉姆斯-韋恩所擁有的土地財富，背景是迪納斯布蘭的威爾士堡壘。1776 年名人仕女身姿、尊貴的社會地位、享樂主義的生活方式和壯觀的服飾在當代倫敦報紙諷刺地描繪公爵夫人們相關的新奢華裝飾模式：時尚女性將頭髮編成越來越高的塔狀、粉末加厚，塗上潤髮油並用鴛鴦羽毛裝飾。雷諾茲很快就利用這種時尚風來描繪仕女裝飾模樣，例如在 1776 年的 Devoshire 公爵夫人肖像畫（圖 21）。當公爵夫人的肖像在 Pall Mail 公開展出的期間，馬修·達利 (Matthew Darly) 出版版畫印刷作品，描繪兩個坐在馬車裡的女人頂著諷刺時尚誇張的髮型，在車上彎著身的坐姿（圖 22）。在雷諾茲的畫布中，Devoshire 公爵夫人造型吸睛的形象賦予精緻的衣著色彩，其過度誇張的頭飾迎合大都會的時尚流魅力：令人眼花繚亂、流動性的特徵。女性的華麗裝飾渴望連結上流時尚的奢侈風華，定義她充滿活力的公共身份。將公爵夫人的古典服飾和鄉村田野環境的組合，華麗和樸質的元素無論多麼違和，對觀者而言，增強圖像形式的興趣和魅力。藝術家將圖像中的人物轉化成田園幻想的人物，一個精緻古典的貴族他者形象—某人，此圖像人物既是當代城市世界的一部分，又是誘人地暫時從其空間和故事情節中脫離出來。

英國皇家學院以歐洲大陸已經存在的學院模式為基礎，尤其是法國。它被廣泛認為是可以賦予藝術家地位的組織，會員資格就像是貴族的專利。然而，英國皇家學院與法國同類藝術學院不同，它是一個獨立的組織（不是國營的），學院需要賺錢才能生存，其主要是透過組織年度的展覽來實現該展覽從入場費和銷售

中獲得收入。展覽是十八世紀藝術最重要的發展之一市場，皇家學院是最負盛名的，但非倫敦唯一的展覽場所（Vaughan，1999）。約書亞·雷諾茲身為藝術學院院長面臨如何平衡這兩種利益的問題。因而，他一方面對藝術家、學生與大眾舉辦 15 場《藝術論述》提倡宏偉風格，探索以大師繪畫和歷史繪畫為首的傳統藝術等級制度，設法締造一種崇高的個人願景-成為藝術家；另一方面，迎合市場品味、圖像銷售（大部分利潤都將在此獲得）。英國以新教文化為基礎，被視為自由探究和商業成功的基石，這與天主教，特別是那時期的法國文化所體現的保守主義和鎮壓力量相對立。對於貴族來說，新教大不列顛是古羅馬貴族共和國的重生。他們將自己視為其公共道德仲裁者如同羅馬貴族一樣：聲稱其獨立財富超越個人利益，可以為國家公共事務支出在美德、正義和品味的事物上。在英國，他們也將品味的推動者視為公共職責，而藝術家在其中發揮了示範作用（Vaughan，1999，11）。約書亞·雷諾茲（Joshua Reynolds）在 1760 年英國藝術協會第一次公開展覽，展出的大部分肖像畫都具有獨特公共身份的名人和之後的藝術家協會所展出的作品至 1776 年，此期間的展品脈絡：有社會名流、貴族仕女和英雄人物、社會時尚流行議題和喚起想像有關的圖像作品。利用名望的人物面容畫入敘事畫中（*historia*）以強烈吸引觀者趨前近看畫作內容，是 Alberti 在十五世紀初既有的主張（花亦芬，2011）。雷諾茲身為學院院長，除了設法創造自己的圖像品牌，並以自己為榜樣鼓勵學員仿效與跟隨，並進而提升整個英國藝術家的藝術技能。相對的，利用圖像藝術打響英國在世界的能見度。

伍、結論

約書亞·雷諾茲爵士，他在 1769 年至 1790 年間向學院學生提供的 15 場藝術論述系列講座中，多次提到宏偉風格。他認為這種宏偉風格的繪畫方法，從畫家的創作開始：發明、構圖、表達，畫面的著色到衣摺描繪的關注，形成所謂的宏偉風格（*Grand Manner*）。鼓勵藝術家通過密切觀察古典希臘和羅馬藝術的風格，以及擬模義大利文藝復興時期的大師特別是拉斐爾（*Raphael*）、米開朗基羅

(Michelangelo) 和卡拉奇 (Caracci) 大師的繪畫¹²。因此，雷諾茲建議，如果將同樣的卓越標準應用於肖像畫，那麼它可以與歷史繪畫競爭。雷諾茲有效地開創新的風格方法被稱為英國肖像畫的黃金時代¹³。宏偉風格 (Grand Manner style) 透過吉爾伯特·斯圖亞特 (Gilbert Stuart)、約翰·特朗布爾 (John Trumbull) 和約翰·辛格·薩金特 (John Singer Sargent) 畫家的影響，宏偉風格影響美國的藝術做出重大貢獻。

雷諾茲在創立皇家藝術學院方面發揮了核心作用，該學院為藝術家提供了首次公開展示其作品的機會，雷諾茲利用其身份與展覽策展目的配合皇家藝術學院對不同的對象所闡述的 15 場藝術論述去推廣新的繪畫思潮，他希望藉著展覽和描繪大眾所關注的主題，達到吸引藝術贊助者的購買欲望，在展場中形成了新興名人經濟模式。藝術作品的展演意義在語境中產生，以一種集體的、協商的、辯論的和轉變為共識的決定過程 (Ferguson, 1996)，圖像作品形式承載著被畫的對象、畫家、舉辦的藝術協會和展覽參與公眾以及社會新教倫理的崇高期望，¹⁴ 貴族將

¹² 雷諾茲推薦 Annibale Caracci，認為他畫出了各個人物的所有特點。這種一絲不苟的「精確性」將其推薦給參觀者。而在第 1、2、5 場的演講，提出繪畫要清晰而精確地展示事物的一般形式。堅定而堅定的輪廓是繪畫中宏偉風格的特徵之一。新古典主義特點是秩序 (order)、精準 (accuracy)、結構 (structure)，強調克制、自我控制和常識。雷諾茲在第五場藝術論述中，比較拉斐爾 (Raphael) 和米開朗基羅 (Michelangelo) 的繪畫風格；雖然，最後推薦米開朗基羅的繪畫為學生模擬的對象，但他也提出拉斐爾的卓越之處不在於表面，而在於深藏，乍看朦朧的華麗風格，觀看圖像時瞬間吸引觀者目光並未經理性思考，是一種詩意的品味。故筆者認為拉斐爾的繪畫也是雷諾茲所推崇的，若觀察雷諾茲展示的肖像畫作品，色彩和輪廓的精準性以及並非硬性的線性畫法，例如 1763 年肖像畫 (圖 24) 具有繪畫性的筆觸。

¹³ 自然主義和現代性是當時英國繪畫成就的關鍵詞。在 1760 至 1820 年間，喬治三世 (George III) 所統治的時期是英國歷史一個重要轉捩點。英國基於 1688 年革命導致建立君主立憲制之後，經歷商業、工業和政治權力擴張超越其競爭對手——荷蘭、法國成為世界領先的經濟體。18 世紀英國愛國主義產生這一時期英國藝術的獨特性。1707 年英格蘭和蘇格蘭統一起稱為「大不列顛」。隨著政治競爭的加劇，美學也增長，1768 年在國王的支持下成立皇家藝術學院。「英國畫派」興起，18 世紀英國繪畫衍生發展具有創新性和挑戰性的多元風貌。如霍加斯以一種完全原創的方式來描繪現代生活，肖像畫在拉姆齊 (Ramsay)、雷諾茲 (Reynolds) 和庚斯博羅 (Gainsborough) 的圖像創作中獲得新的權威，且大放異彩 (Vaughan, 1999, 7-11)。

¹⁴ 新教徒在馬丁路德的宗教改革下，提高職業生活的道德性並予宗教上的獎勵。Beruf，有神的蒙召 (來自神聖的救贖) 和身份的意味；招喚某人從事世俗的工作，獲取一種安定的職業，並堅守崗位的「天職」觀，具現代意義。衡量一份職業是否有用，依據是否能榮耀上帝的道德標準和個人獲利的程度，以新教天職思想以及職業的勞動獻身態度的有效的信仰 (fides efficacy)，

自己視為其公共道德仲裁者，將品味的推動者視為公共職責，而藝術家在其中發揮了示範作用，畫家為了銷售和與同行競爭的壓力下，創作圖像無形中趨近了表現方式。在開幕海報呈現阿波羅（Apollo）和阿爾比恩（Albion）的對話中可看出端倪：

至少，我最衷心的感謝是會費（慷慨的朋友！）這次優雅的盛宴，這些單獨展示的作品必會讓我們目不轉睛——這是群星！（Hallett，2005，頁35）

女神黛安娜（Diana）的神諭告知流亡的布魯圖斯（Brutus）：

布魯圖斯（Brutus）！向著太陽的方向一直往前，穿過高盧（Gallica），該島在海洋中，四面環海：曾經居住著巨人的海洋中的一個島嶼，現在確實被遺棄了，適合你們的國家。去尋找她吧，因為她將是你永恆的寶座：願你的第二個特洛伊（Troja）誕生。這樣，君王將從你的後裔中誕生：整個世界都會臣服於他們。（Thompson，1999，頁14）

因此，筆者認為提升英國藝術家繪畫卓越技術，翻轉英國肖像畫在藝術範疇中的地位與歷史繪畫相媲美，甚至更之卓越的擴展到其他國家是雷諾茲最終的策展目的。

既是「信即稱義」（sola-fide）的得救，也是救贖的確信。「新教倫理」是新教經濟倫理，從喀爾文教派發端的英國清教徒的禁慾宗教的職業概念（Berufsbegriff）。馬克斯·韋伯（Max Weber，1904）在《新教倫理與資本主義精神》（Die protestantische Ethik und der „Geist“ des Kapitalismus）之關係中，對履行世俗工作職責的評價是道德自我實現所能承擔的最高內容。正是這一點導致了世俗工作具有宗教意義概念的必然結果，並由此產生了職業概念（Berufsbegriff）。在職業（Beruf）一詞中表達了所有新教教派的中心教義，拒絕天主教將基督教道德規誡區分為戒律（praecepta）和計畫（consilia），並作為上帝的應許方式，不是透過修道院的禁慾主義超越內心世界的道德，而是完全履行個人生活地位所產生的內心世界的義務，從而成為他的「職業」（Beruf）。

參考文獻

- 花亦芬 (2011)。跨越文藝復興女性畫像的格局-〈蒙娜麗莎〉的圖像源流與創新，*臺大文哲學報*，55，77-130。
- 阿爾比恩 (Albion) 地名由來，2021 年 7 月 12 日，取自 <https://zh.wikipedia.org/zh-tw>
- Baxandall, M. (2003). *Words for pictures: seven Papers on Renaissance Art and Criticism*. New Haven: Yale University Press.
- Davies, P. J.E., Denny, W. B., Hofrichter, F. F., Jacobs, J. F., & Roberts, A. S. (2011). *Janson's history of art: the western tradition* (8th). Upper Saddle River, N J: Prentice Hall.
- Eitner, L. E. A. (1971). Sir Joshua Reynolds, Discourses. *Neoclassicism and Romanticism 1750-1850*. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall.
- Enos, R. L. (2006). Classical Rhetoric and Rhetorical Criticism. *Rhetoric Review*, 25(4), 361-365.
- Europe, C. (1995). *Jonathan Brown*. Princeton: Princeton University Press.
- Ferguson, B. W. (1996). *Exhibition Rhetorics: Material Speech and Utter Sense, Thinking about Exhibitions*. London: New York: Routledge.
- Fitter, C. (1995). *Poetry, Space, Landscape: Toward a New Theory*. England: Cambridge University.
- Hallett, M. (2005). Reynolds, Celebrity and the Exhibition Space. *Joshua Reynolds: The Creation of Celebrity*. London: Tate Britain.
- Hussey, C. (1967). *the picturesque studies in a Point of View*. London: Routledge.
- Kline, A. S. (2005). *Horace- The Satires, Epistles and Ars Poetica*. Retrieved from <https://www.poetryintranslation.com/PITBR/Latin/HoraceArsPoetica.php>
- Postle, T. (2005). *Joshua Reynolds: The Creation of Celebrity*. Britain: London. Reynolds, Sir Joshua, & Phillips, L. March. The Project Gutenberg EBook of Fifteen Discourses. Retrieved from <https://www.gutenberg.org/files/52436/52436-h/52436->

h.htm

Spencer, J. R. (1957). Ut Rhetorica Pictura: Quattrocento. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 20 (1/2), 26-44.

Thompson, A. (1999). *History of the kings of Britain* (Geoffrey of Monmouth). Ontario: Medieval Latin Series Cambridge. (Original work published 1163)

Vaughan, W. (1999). *British painting: the golden age from Hogarth to Turner*. New York: Thames and Hudson.—(1994). *Romanticism and art*. London: Thames and Hudson.

Waterhouse, E. (1994). *Painting in Britain- 1530 to 1790*. New Haven: Yale University Press.

Weber, M. (1904). Die protestantische Ethik und der „Geist“ des Kapitalismus. *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1-54. Retrieved from https://archive.org/stream/bub_gb_w_UnAAAAYAAJ/bub_gb_w_UnAAAAYAAJ_djvu.txt.



圖 1：Pietro Antonia Martini (1739–97), 1787
after Johann Heinrich Ramberg (1763–184) The
Exhibition of the Royal Academy, Oil on canvas
The British Museum, London
(圖片來源：Postle, T. 2005)



圖 2：Leonardo da Vinci, c.1503–506, c.1517
The Mona Lisa, Oil on poplar panel
77x53 cm, Louvre, Paris
(圖片來源：<https://en.wikipedia.org/wiki/MonaLisa>)



圖 3：Sir Joshua Reynolds, 1759
Kitty Fisher, Oil on canvas, 75x62.8 cm, petworth
House, Sussex, The National Trust
(圖片來源：Postle, T. 2005)



圖 4：Michelangelo, 1498
pieta. Marble, height 174x195 cm
St. Peter's Rome Penelope
(圖片來源：Davies, P. J. E. 2011)



圖 5 : West, Benjamin, 1770
The Death of General Wolfe at Quebec
Oil on canvas, 151x214 cm
National Gallery of Canada, Ottawa
(圖像來源：<http://library.artstor.org/library/welcome..html#r/>)



圖 6 : Raffaello Santi, 1506
Madonna im Grünen
Oil on wood, 113 x 88 cm
Kunsthistorisches Museum Wien
(圖像來源：<https://www.khm.at/objektdb/detail/1502/>)



圖 7 : Thomas Gainsborough, 1750
Mr and Mrs Andrews, 69.8 x119.4 cm
National Gallery
(圖像來源：Waterhouse, E. 1994)



圖 8 : Sir Joshua Reynolds, 1758-9
Elizabeth Hamilton, Duchess of Hamilton and Argyll, Oil on canvas, 238.5x147.5 cm
Lady Lever Art Gallery, Port Sunlight
(圖片來源：Postle, T. 2005)



圖 9：Sir Joshua Reynolds, 1759
Kitty Fisher, Oil on canvas, 75x62.8 cm
petworth House, Sussex, The National Trust
（圖片來源：Postle, T. 2005）



圖 10：Sir Joshua Reynolds, 1761
Lady Elizabeth Keppel
Oil on canvas, 236x146 cm
The Marquess of Tavistock and the Trustees of the
Bedford Estates at Woburn Abbey
（圖片來源：Postle, T. 2005）



圖 11：Sir Joshua Reynolds, 1765
Lady Sarah Bunbury Sacrificing to the Graces,
Oil on canvas, 242.6x151.5 cm
（圖片來源：<https://www.wikiart.org/en/joshua-reynolds/lady-sarah-bunbury-sacrificing-to-the-graces>）



圖 12：Sir Joshua Reynolds, 1777-8
The Hon. Miss Monckton
Oil on canvas, 240x147.3 cm
Tate. Bequeathed by Sir Edward Stern 1933
（圖片來源：Postle, T. 2005）



圖 13：Sir Joshua Reynolds, 1760
Laurence Sterne, Oil on canvas, 127.3x100.4 cm
National Portrait Gallery, London
(圖片來源：Postle, T. 2005)



圖 14：Sir Joshua Reynolds, 1760-1
Garrick between Tragedy and Comedy, Oil on canvas, 148x183 cm
Rothschild Family Trust
(圖片來源：Postle, T. 2005)



圖 15：Sir Joshua Reynolds, 1752-3
Augustus, 1st Viscount Keppel, Oil on canvas,
239x147.5 cm
National Maritime Museum, London
(圖片來源：Postle, T. 2005)



圖 16：Sir Joshua Reynolds, 1757-1760
Portrait of Colonel Vernon
Oil on canvas, 90.6x70 cm
(圖片來源：[https://fineartamerica.com/featured/
portrait-of-colonel-vernon-joshua-reynolds.html](https://fineartamerica.com/featured/portrait-of-colonel-vernon-joshua-reynolds.html).)



圖 17：Sir Joshua Reynolds, 1756
Robert Orme, Oil on canvas, 239x147 cm
National Gallery, London
(圖片來源：Postle, T. 2005)



圖 18：Sir Joshua Reynolds, 1760
John, 1st Earl Ligonier, Oil on canvas 171x157 cm
Fort Ligonier, Pennsylvania
(圖片來源：Postle, T. 2005)



圖 19：Sir Joshua Reynolds, 1763-5
John Manners, Marquess of Granby
Oil on canvas, 247.5x210.2 cm
The State art Museum of Florida
(圖片來源：Postle, T. 2005)



圖 20：Sir Joshua Reynolds, 1769
Sir Watkin Williams-Wynn and his Mother
Oil on canvas, 238x182 cm
(圖片來源：<https://www.tate.org.uk/art/art-works/reynolds-sir-watkin-williams-wynn-and-his-mother-n05750>)



圖 21：Sir Joshua Reynolds, 1775-6
Georgiana Cavendish, Duchess of Devonshire
Oil on canvas, 237.5x145 cm
Huntington Art Gallery, San Marino
(圖片來源：Postle, T. 2005)



圖 22：Sir Joshua Reynolds, 1776
Matthew Darly (fl.1749-75) The Vis a vis Bisected
or the Ladies Coop, Line engraving, 21.8x32.9 cm
The British Museum, London
(圖片來源：Postle, T. 2005)



圖 23：Sir Joshua Reynolds, 1763-4
Kitty Fisher, Oil on canvas, 99x77.5 cm
Trustees of the Bowood Collection
(圖片來源：Postle, T. 2005)

視覺藝術論壇 第十七期 / 視覺藝術論壇編輯委員會編輯，
-- 嘉義縣民雄鄉：嘉義大學視覺藝術系所，
民111
面；9.5公分
年刊
ISBN 978-626-96675-4-3(平裝)
1.視覺藝術 2.期刊

視 覺 藝 術 論 壇 第十七期

發行人：林翰謙

編輯者：視覺藝術論壇編輯委員會

出版者：國立嘉義大學人文藝術學院視覺藝術學系/視覺藝術研究所

網 址：<http://www.ncyu.edu.tw/art/>

地 址：嘉義縣民雄鄉文隆村85號

電 話：05-2263411#2801

定 價：360元

印刷者：偉懋彩色印刷有限公司

電話：05-2832696

傳真：05-2843238

出版日期：中華民國一十一年十二月

ISBN 978-626-96675-4-3

版權所有·翻印必究