

游 藝 之 樂

多 樣 台 灣 迸 發 的
絢 麗 火 花

目錄

繽紛台灣：《數位島嶼·萬種風情》序	林富士
導言	江沛航 曾怡怡
台灣民俗技藝之一——風箏與踢毬	李岱融
台灣民俗技藝之二——扯鈴與陀螺	李岱融
花中君子：從繪畫看蘭花形象	謝鑫佑
所見如所畫：不失真的膠彩畫	謝鑫佑
筆墨氣韻的跨界逸趣	洪若紫
世代流傳的吉祥寓意： 台灣傳統版畫中的濃濃年味	潘青林
尋找混雜文化中的客音—— 台灣客家現代戲劇的登場	胡紫雲
原住民音樂研究與典藏在台灣	錢善華
洪一峰與我的歌舞人生	高銘謙
誌謝	

繽紛台灣：《數位島嶼·萬種風情》序



【2004-3-14 台灣大學】

「數位典藏與數位學習國家型科技計畫·拓展台灣數位典藏計畫」的主要目標在於「建置呈現台灣文化、社會與自然環境之多樣性的數位內容」。相對於傳統中國在政治上追求「書同文，車同軌」的「統一」格局，在文化上主張「齊風俗，一道德」的「一元」理念，在資源分配上秉持「不患寡而患不均」的「均平」原則，這個計畫強調「多樣性」似乎顯得有點奇怪。

其實，我們所要凸顯的「多樣性」主要取法於生物學界的「生物多樣性」(biodiversity)，意指各種不同種類的生命，共同存活於地球，彼此間交

互影響，從而平衡生態。在這個概念的察照之下，台灣其實就是一個多樣性的島嶼或國度。

就以我們的口耳最常接觸的語言來說，我們常用的有原住民的南島語和來自中國大陸移民的漢語（包括「國語」、閩南語、客家話及各地方言），也有一些略能通行的外語（主要是英語和日語），晚近還有來自東南亞新移民或勞工的泰語、越南話和印尼語等。因此，台灣可以說是一個多語並陳，眾聲喧嘩的國度。

我們不僅在語言方面不是「一言堂」，在政治、宗教、禮俗、文學、建築、美術、戲曲、生活、生態等方面，也是繽紛多彩，千巖競秀，萬壑爭流。我們相信，多元共存的生態與兼容並蓄的社會才能永續。

2012年4月18日，清明之後，寫於中央研究院歷史語言研究所
中央研究院歷史語言研究所研究員／「拓展台灣數位典藏計畫」主持人

抄寫

導言

特殊的地理條件會創造出獨具該國特性的藝術

——塩月桃甫

台灣因地理位置的得天獨厚，使熱帶、溫帶、寒帶不同的物種得以並存，生長出專屬於台灣的風景。而台灣藝術文化也如同其自然景觀般，多樣性的發展成就了其獨特性，本書收錄技藝、視覺藝術、戲劇與音樂四大主題，從不同領域的技巧與創作一窺台灣藝術人文的多樣、豐富與絢麗。

民俗技藝－不斷轉化的無窮樂趣

毬子在中原地區曾作為練兵強身之用，而後進入市井百姓的生活中；風箏在南朝梁代侯景之亂時，曾做為傳遞戰爭訊息的工具，經過長時間的發展成為老少咸宜的休閒娛樂。扯鈴長久以來在翻轉、拉扯間，展現漢人的休閒韻味，甚至流傳到歐洲，成為十九世紀的時髦活動；陀螺則廣泛地出現在各種文化中，成為風靡宮廷與民間的遊戲。這些民俗技藝，承載了先民的智慧與文化，至今仍以各種形式替孩子們勾勒出笑容。

視覺藝術－人文薈萃的世紀風華

台灣的視覺藝術由中國水墨傳統，濃縮日治時期盛行的膠彩畫，吸納西方寫實與光影表現的美學觀點。從飄逸淡雅到金碧輝煌、從自寓寄情到以美學著筆、從單一材質到複合併用，甚至開展各種藝術創作領域的交流與對話。而經過歷史文化積累的版印年畫，現今在創作者的巧思下，也刻進了縷縷思緒，轉印成為美術館中熱鬧歡欣的年節氛圍。透過文化激盪，不同

歷史背景給予台灣視覺藝術發展源源不絕的活力與新意，加深其厚度與廣度，更體現在百家爭鳴的當代藝術展演場域。

戲劇演出－文化雜揉的客家認同

客家戲劇經歷日治文化衝擊而誕生的新劇，混雜漢人、日本、歐美文化，加上台灣元素的轉化，在鑼鼓喧聲中漸漸踏入庶民生活。無論統治者鼓勵或壓抑，客籍演員與導演總能運用無限的創意能量，雜揉各種元素，深耕在大型製作或各個實驗劇場中，進而建構客家文化認同。

音樂創作－多元族群的生命軌跡

多元的族群造就了台灣音樂創作的豐富內容，原住民族音樂承載著遠古傳說、歷史文化、禮教祭儀、日常生活描述與娛樂活動，以歌唱為主或歌舞合一的形式，演奏出不同部落的特色。流行音樂則往往反映社會現實或人生經歷，寶島歌王洪一峰的經典歌曲在不同時代聽來，仍能映照人生百態，為寶島上生活的人們記錄生命的軌跡。

這些豐富多樣的知識，透過數位典藏技術，以無遠弗屆的方式呈現，這些影像資料也從我國數位典藏發展近十年的成果提煉而出，收錄台灣藝術文化中的吉光片羽。希望能在剛強冷硬的現代科技社會中，帶來一些令人目不轉睛的美好感動。

台灣民俗技藝之一——風箏與踢毽

李岱融

風箏 ◉圖01

風箏或稱為「風槎」、「風鳶」、「紙鳶」、「鷓子」，一般民間傳說中，是魯班發明了風箏，在《墨子·魯問》篇中記載：「公輸子削竹木以為鷓，成而飛之，三日不下。」其中的公輸子就是公輸班，也就是魯班。另有一說風箏是由墨子所發明。《韓非子·外儲說·左上》當中曾經提及：「墨子為木鳶，三年而成，蜚（通「飛」）一日而敗。」花了三年的時間才製作出一隻風箏，雖然飛一天就摔壞了，但至少可以確定風箏在戰國時期就已經出現雛形，而且那時候的風箏是木製品。宋代高承所著的《事物記原》一書中，則提到了韓信才是風箏的發明人：「俗謂之風箏，古今相傳，云是韓信所作。高祖之征陳豨也，信謀從中起，故作紙鳶放之，以量未央宮遠近，欲以穿地隧入宮中也」。

風箏的造型，紙張發明之前，一直都是木製或竹製的模樣，直到東漢蔡倫造紙之後，風箏的樣貌才有比較大的改變，改由紙張與竹片或木片的接合製成風箏，而此時的名稱也由「木鳶」或「木鷓」轉換成「紙鳶」。

南朝梁代侯景之亂時，侯景圍困梁武帝於建鄴城中，裡外阻絕，亟需援軍救援。「大臣羊車兒獻計，作紙鴉繫以長繩，藏敕於中。」這裡的紙鴉就是風箏，雖然最後並沒有成功突圍，但也看到古代人們對風箏的運用多元。

從唐朝開始，風箏逐漸變成玩具。在宋代周密的《武林舊事》◉圖02記載：「橋上少年郎，競縱紙鳶，以相勾引，相牽翦截，以線絕者為負，此雖小技，亦有專門。」可見那時候的休閒娛樂，風箏已經是其中一項休閒活動了。

然而真正出現「風箏」一詞而沿用至今，則要到了五代時候。明代陳沂《詢

蜀錄》記載：「風箏即紙鳶，又名風鳶。五代李鄴於宮中作紙鳶，引線乘風為戲。後於鳶首以竹為笛，使風入竹，聲如鳴箏，故名風箏。」可見風箏之得名，是因為在紙鳶上面加了短竹笛，使風通過時發出聲音而得名。

台灣原住民族當中的卑南族，有一則精彩的長篇故事，其中有一段便是敘述弟弟如何利用風箏將哥哥救出來¹：有一對兄弟受母親囑咐，前往很遠的地方探訪祖父母，回程的時候一邊遊戲一邊走，結果走到了阿美族的甘蔗園裡，兄弟倆假裝麝香貓的叫聲，趁阿美族人疏於防範的時候偷吃了甘蔗。後來被阿美族人發現了，阿美族人包圍兩人，抓住了哥哥，並且把他關在一個籠子裡，並且盡拿一些蟋蟀、毛蟲、昆蟲、蛇來餵他。

弟弟僥倖逃出來，向叔叔求救，叔叔建議製作風箏，再駕著風箏前去營救哥哥。半夜裡，弟弟趁阿美族人不注意的時候，偷偷跑去跟哥哥說：「明天一早，我的風箏就會在這裡出現。到時，你就迅速地抓緊那風箏，然後我再將你拉出來，要快抓緊喔！」

天未亮，弟弟就讓風箏高飛，在風箏的尾端，他繫上了小鈴鐺與小鐘。風箏飛到阿美族人居住地附近，引起了阿美族人的注意，他們想要取得綁在風箏尾端上的鈴鐺，卻都無功而返，被關著的哥哥自告奮勇，要幫阿美族取得鈴鐺，結果趁著抓到風箏的時候，讓弟弟順利的救走了。

此類的故事除了在卑南族之外，鄰近的阿美族和排灣族也流傳這樣的故事，只是故事的主角和部分情節有所差異，對照古代中國將之視為娛樂活動，原住民對於風箏的用法，似乎更富想像力。 

目前在台灣，有一間風箏博物館，座落於新北市九份地區，創立於1996年6月，由臺北市風箏協會前理事長賴文祥先生籌劃設立，是全世界第三

¹ 關於風箏救人的故事，流傳在南部阿美族、卑南族和部分排灣族的部落口傳故事中，有好幾種版本，指稱對象也不一樣也有哥哥救弟弟的版本，這邊用的是卑南族，弟弟救哥哥。

座涵蓋展示、教學與表演的風箏博物館。博物館內部分作國外、中國、台灣的風箏，與風箏材料展覽區，收藏品近二千種，其中不乏國際風箏比賽得獎作品，與各種精緻工藝技術的展品，另有風箏教室專門提供製作教學，也可預約大型風箏放飛表演。

台灣位於季風盛行帶，理應為發展風箏運動的優良地區，但因人口稠密、空地不足，加以民間自日據時期直到光復初期，均因安全因素不准放飛，而致風箏之美、製作技術日漸荒廢無法承傳，甚為可惜。位於台灣東北角的石門鄉流傳著「九月九風箏滿天嘍」諺語，點出石門與風箏的淵源，1999年，石門鄉公所自行辦理「風箏的故鄉—石門」活動，獲得好評，翌年台北縣政府擴大辦理，成為「石門國際風箏節」，每年選定在秋季東北季風起時舉辦活動，邀請國內外風箏玩家一同參與，除了拓展觀光人潮之外，還達到技術傳承與交流的目的。另外，近年亦有學校自國外引進「室內風箏」進行推廣，打破了放風箏必須等待好天氣的限制，將來亦有擴大發展的可能。

毽子

毽子是一種古老的運動，過去亦名為蹴鞠，漢代劉向《別錄》：「蹇（蹇通蹴）鞠者，傳言黃帝所作，或曰起戰國之時。踢鞠，兵勢也，所以練武士，知有材也，皆因嬉戲而講練之。」指出蹴鞠的由來傳說是黃帝所創，或是戰國時期才出現。蹴鞠的動作本屬軍事動作，藉由練習蹴鞠達到練兵的效果；另較早記載蹴鞠的文獻，是在《史記·高祖本紀》當中，裡面提到漢高祖平定天下後，他的父親劉太公卻悶悶不樂，漢高祖一問，原來是思念故鄉的景物：「太上皇時悽愴不樂，高祖竊因左右問故，答以平生所好皆屠販少年，酤酒賣餅，鬪雞蹴鞠，以此為歡，今皆

無此，故不樂。」後來漢高祖就讓人仿造家鄉蓋了個村子，把家鄉的父老都搬到新的地方，滿足老人家的願望。

踢毬風氣的盛行，大約起自唐宋年間。宋代高承寫的《事物原始》中記載：「小兒以鉛錫為錢，裝以雞羽，呼為箭子。三四成羣走踢，有裏外廉、拖鎗、聳膝、突肚、佛頂珠、剪刀、拐子諸名色；亦蹴鞠之遺意也。」可見毬子外型的演化，以及踢毬子的動作，大多為現代踢毬動作之源。明代劉侗、于奕正同撰的《帝京景物略》一書記載著：「楊柳兒活，抽陀螺；楊柳兒青，放空鐘；楊柳兒死，踢毬子。」由此可見踢毬子已成為民諺的內容，而且發展到數人同踢的技巧運動，這也正說明了在天寒地凍的冬天，踢毬子正好可以暖身活血，抵禦嚴寒的氣候。踢毬實為當時我國北方冬季一種家喻戶曉，老少咸宜的最佳室內活動。

踢毬活動具有不受場地、人數、性別、年齡、季節等限制之特性，踢毬者可依個人的體能與技術程度，自由增減運動強度，以達到眼到、手到、心到、腳到之最佳境界，頗具體育上之價值。因而在民國成立之後，仍舊受到教育界人士的推廣。民國二十年代，當時的政府官員如吳稚暉、戴傳賢等也曾大力提倡踢毬子的活動。其後，政府為推展運動，廣為提倡踢毬子運動，於每年元旦舉行比賽，藉此達到公民教育與體能活動的雙重目的。戰後，教育部體育委員會制定踢毬子比賽規則，並通令全國教育主管單位，飭屬定期比賽。民國六十四年，教育部指示全國上下普遍推行民俗體育活動。不久，台灣省政府將它列為民俗體育重點推行項目之一。

民國七十年開始，教育部更每年甄選優秀隊伍，組成中華民國青少年民俗運動訪問團，將踢毬子等民俗體育運動介紹到世界各地去，並宣慰僑

胞，參加當地的慶典活動，巡迴演出，宣傳中華文化民俗技藝之美，為國爭光。



返回



圖 01：〈風あげ（放風箏）〉，作者：台灣總督府，年份：1935，台北：國立中央圖書館臺灣分館。圖片提供者：國立中央圖書館臺灣分館。網站名稱：數位典藏與數位學習成果入口網。

出處連結



返回

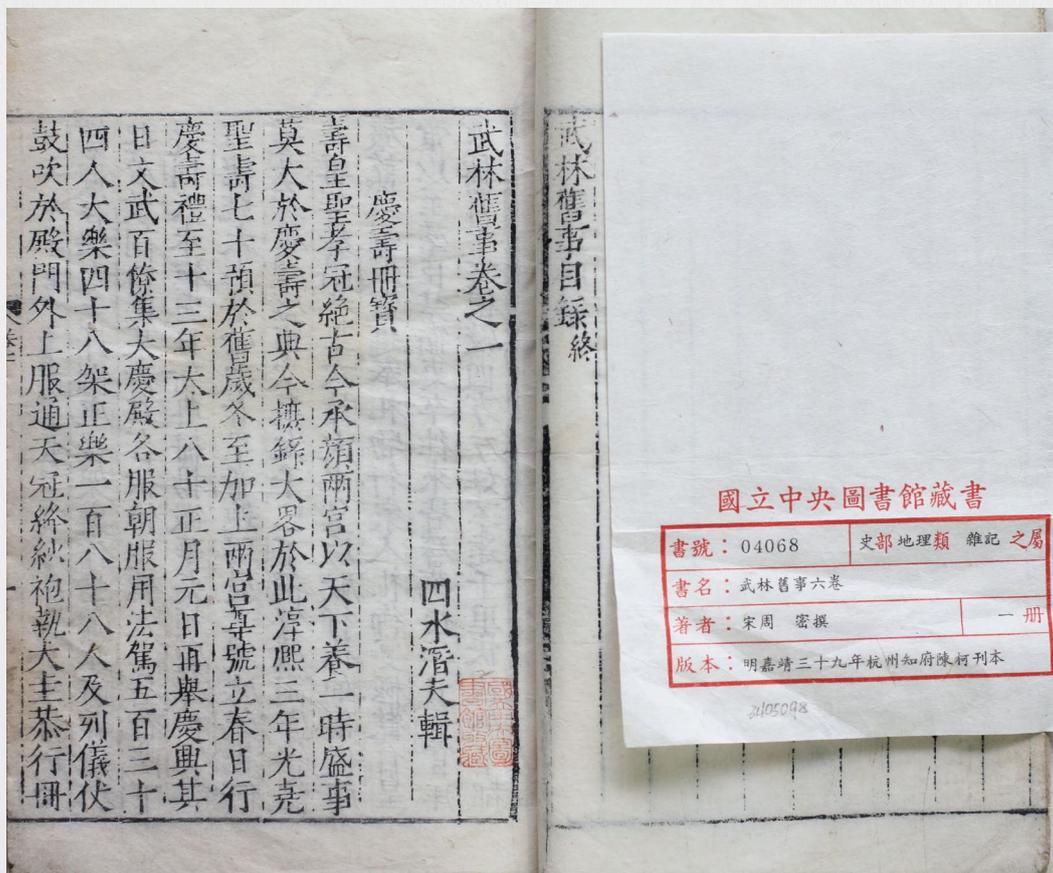


圖 02：〈武林舊事〉，作者：（宋）周密，年份：1560，台北：國家圖書館。圖片提供者：國家圖書館。網站名稱：古籍文獻資訊網。

出處連結



返回



圖 03：〈紙鳶〉，凌曼立 採集，採集年份：1958，採集地：花蓮縣光復鄉，台北：中央研究院民族學研究所。圖片提供者：中央研究院民族學研究所。網站名稱：數位典藏與數位學習成果入口網。

[出處連結](#)



返回

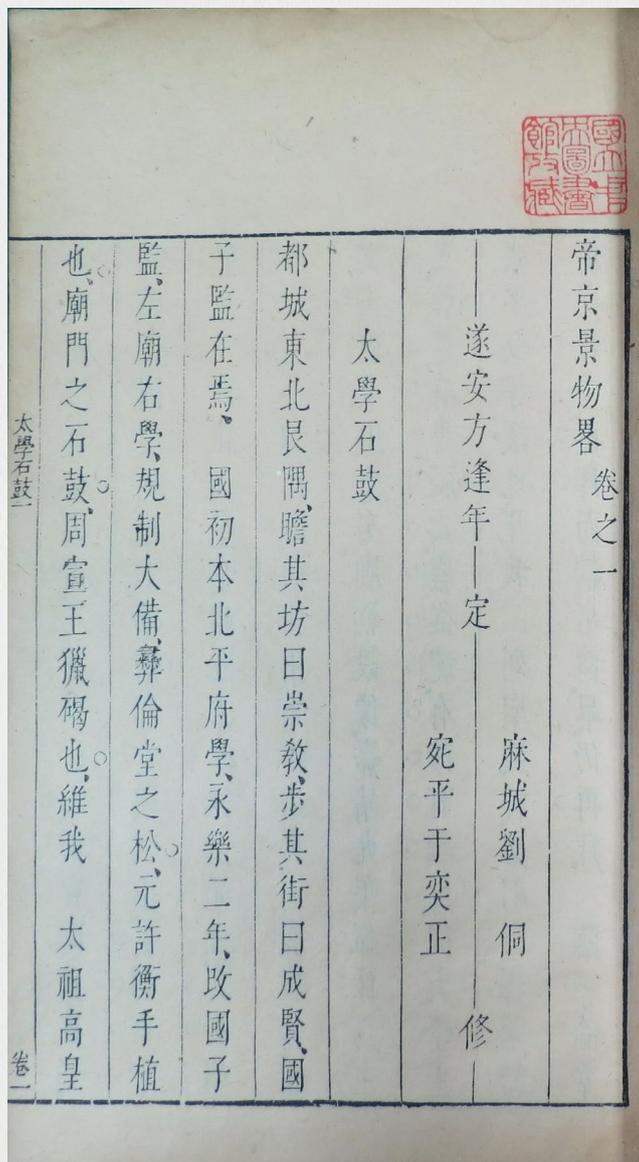


圖04：〈帝京景物略〉，作者：（明）劉侗，年份：1634，台北：國家圖書館。圖片提供者：國家圖書館。網站名稱：數位典藏與數位學習成果入口網。

出處連結

台灣民俗技藝之二——扯鈴與陀螺

李岱融

扯鈴

扯鈴，是長期流傳於民間的一種民俗技藝，其基本形狀由兩個有孔的圓形竹盒或木盒，連結著一個短軸，以繩線纏繞後使其轉動。因兩側有孔，旋轉時空氣進入造成聲響，因扯鈴大小而有高低音頻，故過去被稱為「空竹」、「空鐘」，皆因其聲而得名。明代劉侗、于奕正同撰的《帝京景物略》裡記載：「兒手空鐘不暫停，空鐘空鐘，舒而遠聽，如蛙蜩起未觸於屏。簫垂笛橫，絲絃合併……」說明空鐘之聲，清越而悠揚，好似小蟲撲向屏風前之飛聲，又似管弦絲竹合奏一首動人的協奏曲。因此「空鐘」之名，很可能即是由於其轉動時所發出的聲音。

另外，扯鈴還有許多地域性的名稱，如在北京稱為「空葫蘆」、「風葫蘆」、「響葫蘆」；在東北地區因其抖起來有嗡嗡的聲響，稱它為「抖嗡子」或「抖嗡」；河南因竹盒發出之聲如老牛之叫聲，故當地人稱之為「抖老牛」；江蘇如皋人稱作「扯腰兒」。還有人認為「單頭鈴」還可以軸心著地旋轉，而稱它為「地鈴」、「地龍」、「地黃牛」等。

扯鈴何時出現，目前已經不可考，但的確是舊時孩子們經常進行的遊戲種類，關於扯鈴的記載也散見在文人的筆記當中如明代劉侗、于奕正同撰的《帝京景物略》一書記載著：「楊柳兒活，抽陀螺；楊柳兒青，放空鐘；楊柳兒死，踢毬子。」裡面一次提及了三種常見的童玩，並且因為季節不同，而進行不同的遊戲；清代王錫祺《小方壺齋叢鈔》所提「京師兒童，有抖空鐘之戲。」亦有清楚記載。另外清代魏之琇還創作了〈抖空鐘〉詩，生動地描寫出其樣式、玩法與韻味：「裁竹成形腰鼓如，兩端繩索弄徐徐。當風急轉如流水，山寺聞鐘韻有餘」。

扯鈴除了在中國風行外，十八世紀時更傳入歐洲，被命名為“Diaballo”，

此名乃由希臘字根 dia（橫越、交叉）與 ballo（拋、丟）而來；現今則稱為“Diabolo”，或以其外型長得像溜溜球而稱為“Chinese-Yo-Yo”。

1810年，法國巴黎有扯鈴的俱樂部和比賽，扯鈴變成一種時髦的運動，在拿破崙的宮廷中出現了第一個木製扯鈴；後來英國人也迷上了此神奇的小玩意兒，他們稱之為「兩根棍子上的精靈」；1960年，法國人做出由兩個金屬杯合成的扯鈴，周圍用舊輪胎皮包裹保護著，則為西式扯鈴的由來。

台灣自1983年起，將扯鈴活動大力推廣到校園裡，且納入國民中小學體育課程中，每年並定期舉辦比賽。選手們不斷提升扯鈴的技巧，創新扯鈴的動作，在短短的十幾年間，使台灣的扯鈴得以發展成最具有特色的民俗運動；政府每年甄選優秀選手組成青少年民俗運動訪問團到世界五大洲巡迴表演，使這項運動重新受到國人重視；另外在全民運動會的民俗體育項目之下，扯鈴亦為固定比賽項目之一。

近幾年，世界雜耍協會每年籌辦國際型比賽，台灣選手們的基礎紮實，加上大小比賽不斷，透過交流心得不斷提升實力；在每年的世界雜耍大賽時，常常都有優異表現。加上坊間扯鈴社團散佈全台，或以鈴會友，或進行推廣教學，或進行藝術表演，再度掀起了扯鈴運動的新熱潮，使台灣成為扯鈴發展重鎮。除此之外，民間廠商亦著力研發新產品，彼此良性刺激下，使得台灣製造的扯鈴能夠於世界扯鈴製造產業中佔有一席之地。每當扯鈴大賽在台灣舉辦時，比賽空檔總能看到扯鈴專賣店人潮絡繹不絕的盛況，對台灣廠商的產品就是最佳肯定。

陀螺

陀螺，閩南語稱為「干樂」，為國人所熟知的民俗體育活動。陀螺的起源因年代久遠，並無詳細紀錄可供查考，但在中國江蘇常州出土的馬家窯文化，曾挖掘到木陀螺 ；山西龍山文化遺址中，則出土陶陀螺；這兩個文化遺址皆屬於新石器時代，可見陀螺出現於人類文化中甚早。

關於陀螺的記載，最早出現在後魏賈思勰所著的《齊民要述》當中，當時稱為「獨樂」。而在宋朝時亦有一種類似陀螺遊戲的玩具，名字叫做「千千」，類似今日的手捻陀螺造型，玩法亦與現在陀螺玩法相去不遠，是古代宮女打發時間所玩的一種貴族遊戲。故宮所收藏的宋代畫家蘇漢臣的「嬰戲圖」中，畫面的前方有兩個孩童，正打著陀螺玩耍，也證實當時確有倒鐘體的陀螺出現。由畫面考察，當時的陀螺應是木製的，像個圓錐體，以繩子纏繞，往地上前拋後扯，當其速度減緩時，再用繩子不斷抽打陀螺的側面，便可持續轉動。這便是陀螺最基礎的玩法。另幅蘇漢臣的作品「秋庭戲嬰」中，有個推棗磨的道具，利用兩個棗子，加上一個剖了一半的棗子作成支架而成棗磨玩具，那是一種旋轉、平衡的遊戲，遊戲時，誰能讓棗磨保持平衡、轉得久，誰就獲勝；這幅畫也能證明當時已有多元的陀螺玩具型態出現。

打陀螺活動也是早年台灣鄉間的兒童遊戲之一，釘砍劈打的競爭，曾是許多年長者美好的童年回憶。不只在華人世界，在人類文明史中，陀螺是一個歷史悠遠的玩具，普遍存在於世界各地的傳統文化中。譬如台灣原住民族中，即有不少族群有陀螺這種玩具，在有些族群的口傳故事當中，仍佔有相當重要的歷史意義。譬如在花蓮的撒奇萊雅族裡，就有「以陀螺耕地的神人」的故事流傳餘個部落，從日治時期至當代的採錄資料都有紀錄：有一位男子名叫 Botong，他得到岳母的同意而成為 Sayan 的丈夫，但他每

天都埋首於陀螺的製作而荒廢了田耕之事，因此引起岳母的不滿。不久陀螺做好後，Botong 到了未開墾的土地去，將陀螺排成一直線，陀螺就開始一個個往地底下鑽下去，把整片地的樹根、草根全部剷起來，整個荒地開墾完後，突然間草木都往四周圍堆起來，族人們都嘖嘖稱奇。

另外在鄒族文化裡，族人們也會在小米播種祭之後打陀螺，長老會從陀螺旋轉的方位，預知當年農作收成的情形，其後逐漸轉變成玩具；布農族則在除草祭之後布農人打起陀螺，祈望小米像陀螺快速旋轉般的快速成長。

◉圖02 ◉圖03

近年來，由於卡通、漫畫的影響，逐漸出現了更多樣化的「戰鬥陀螺」，旋轉的原理相同，但卻多了許多天馬行空的創意想像，皆吸引了小朋友的目光；教育部亦將陀螺列為國民小學民俗體育運動之一，中華民國民俗體育運動協會在 2002 年時，將陀螺列入比賽項目。每年舉辦的全民運動會，陀螺亦曾成為民俗體育比賽項目之一。此外，民間亦自行舉辦陀螺比賽，每每吸引不少選手報名參加，藉著新舊融合與碰撞之下，促使陀螺此一民俗活動，能夠繼續的傳承下去。 ◉圖04



返回



圖 01：〈木陀螺〉，採集年份：1936，台北：中央研究院歷史語言研究所。圖片提供者：中央研究院歷史語言研究所。網站名稱：數位典藏與數位學習成果入口網。

[出處連結](#)



返回



圖 02：〈鄒族長老打陀螺〉，作者：張才 攝，攝影年份：1951。圖片提供者：張矜矜。網站名稱：數位典藏與數位學習成果入口網。

出處連結



返回



圖 03：布農族使用的陀螺，尖端釘有釘子，器身呈圓錐形。〈獨樂（陀螺）〉。圖片提供者：國立臺灣博物館人類學門。網站名稱：數位典藏與數位學習成果入口網。

出處連結



返回



圖04：〈玩陀螺〉，作者：林智信，台北：國立歷史博物館。圖片提供者：國立歷史博物館。
網站名稱：數位典藏與數位學習成果入口網。

出處連結

花中君子：從繪畫看蘭花形象

謝鑫佑

很少人知道，現今我們常說的「梅蘭竹菊四君子」，其實是從「松竹梅歲寒三友」變化而來。宋、元許多畫家喜繪終年青綠的松樹祈福長壽、繪空心節幹的竹子自省謙遜、繪愈冷綻放的梅花明志傲骨；元四家之一的吳鎮，甚至將蘭花一同繪入歲寒三友之中，戲稱「四友」。

到了明黃鳳池的《梅蘭竹菊四譜》與清王概《芥子園畫傳》中的梅、蘭、竹、菊四譜，更確立了這四種植物在中國繪畫上重要的地位，其中又以蘭最為畫家們所喜愛，是四君子中活躍於畫布上最久遠的，不僅近代文人以水墨捕捉蘭花賢俊自芳的美，當代畫家更嘗試以彩墨、膠彩、油彩等媒材來展現蘭花獨有君子王者的清冽幽靜。

東方文人繪畫講究「畫意不畫形」（盤車圖詩，歐陽脩），自身品格、氣節、修養、情操如何借物表現，在重文輕武的宋代臻至顛峰，繪畫對象、繪畫技法除了要吻合寫實主義，更要切中象徵意涵，因此表現高潔、堅忍的梅花；代表賢君、王者的蘭花；隱含謙虛、亮節的竹子；象徵隱逸、高貴的菊，自然受文人雅士的歡迎，成為筆下抒情借喻的對象。此外四君子的樣貌、型態各有巧妙、互不相同，成為文人畫家練筆最好的題材。

梅花簡約、枝幹多折，最能訓練畫家留白與用色技巧；竹枝直挺、節眼朗勁，是用來練筆力與速度的對象；菊蕾重瓣、繁複變化，可以以此鍛鍊耐心與細心；而蘭花則相當特別，花、莖、葉、根各自成一格，花朵型態嫺淑高雅、莖梗不嬌不媚、葉子飄逸含蓄、根鬚盤節俯仰，這對畫家而言不僅充滿挑戰，更因為每個部位情趣不同、美感各異，最適合一畫再畫。自宋末趙孟堅、鄭思肖開始畫蘭後，文人畫家發現蘭的清高、雅緻、飄逸、王者幽香，完全吻合個人理想、情操，因此由宋後，蘭不僅躋身四君子之列，更一躍成為畫壇明星。

繪蘭始祖趙孟堅以勁利捲舒的筆觸，展現蘭葉秀雅清爽的姿態，放射狀的長葉錯落交織，布局成迎風爽颯如舞的模樣。運筆柔中有剛、剛內藏柔，花與葉皆一筆點畫而成，蘭葉的淡墨與花蕊的微濃墨色，變化對比、高雅含蓄，深深影響弟子趙孟頫與後世繪蘭的風格，無論是筆墨恣意的文徵明，或淡寫工筆的馬守貞，或揮灑大氣的徐渭，都能看出藏有趙孟堅「遠勝著色」的繪蘭風格。

整個宋元明清的繪蘭風氣日盛，其中值得一提的是元代鄭思肖，他的蘭花同樣著重葉的表現，筆墨轉折，舒展出濃淡韻致的蘭姿，但最大的特色在於，他所繪的蘭花均無根。宋末元初，鄭思肖悲痛亡國，據聞他恥為元朝臣，因此坐必朝南，緬懷前朝，而且以無根蘭花來寓託自己民族的自尊心；蘭花本來即象徵君子，如今在鄭思肖簡潔的筆墨下，更顯堅貞孤高。

繪蘭進入清代依舊著重描繪蘭葉的變化，這股風氣同樣也傳入台灣，曾受台灣板橋林家邀聘為師，因而活動於板橋、艋舺、大龍峒的謝琯樵以瘦俊的風格、瀟灑清勁的筆墨，描繪了不少蘭花，其中以〈蘭石〉的水墨最為著名。旅台多年的他因思慕故土，因而畫下幽蘭叢生於孤石之上的名畫，並落款：「蘭蕙叢生，紛披水石，聞香風習習…」清麗蒼勁的筆法，與繪畫上的成就，影響了台灣美術的發展，與林朝英、林覺並列為明清時代台灣詩畫三絕的流寓畫家。

面對不斷更迭變化的時代，蘭花所代表的意義及象徵越來越明顯，日治初年出生於鹿港的王席聘便以擅長繪畫的蘭花，傳播中華文化，同時進行無形的精神抗日。彩墨畫作〈博古（蘭桂呈祥）〉以舊有水墨筆法、大量留白布局、蘭葉孤絕瀟灑，充分表現在異族統治者下不馴堅忍的君子氣節。

然而蘭花用以託喻伸志的情況，似乎到了日治後愈來愈淡，許多畫家出生

台灣、流著中華血、受日本教育，比起過去的流寓畫家前輩們更能接受身處時代變異洪流的現況，以出生於嘉義，並至東京川端畫學校學畫的林玉山為例，他筆下「四君子水墨畫」的蘭不再強調意喻象徵，並開始著重花朵型態的描繪，葉的比例雖重，但明顯可見因受東洋畫風影響，而講究用色與立體光影來詮釋花朵的痕跡。 

林玉山生於嘉義，本名英貴。曾至東京川端畫學校習畫，受岡村葵園、結城素明、平福百穗等四條派寫生觀念影響。1923年作品〈下山猛虎〉入選嘉義廳舉辦之勸業共進會書畫展覽，之後，張銘三先生特為林玉山命字為立軒，因此林玉山有些1924年之後的早期作品，落款即署名「立軒」。1927年以〈水牛〉等作品與陳進、郭雪湖同時入選首屆台展，人稱「台展三少年」。1935年再赴日本京都堂本印象畫塾深造。返台於嘉義結合許多喜愛繪畫的人士，積極推動藝術創作風氣。林玉山擅畫雀鳥、老虎等動物，頗為膾炙人口，晚年作畫風景講究立體光影，用色主觀大膽明亮，宛如現代新山水。

「四君子水墨畫」，為梅、蘭、竹、菊四屏，其中只有〈菊〉一圖有乙丑（1925年）的落款，這批以「立軒」落款的早期畫作，畫風也非常近似北美館所收藏的「林玉山畫花卉桌櫃」林玉山親手所繪的四君子圖。而這個桌櫃是風雅軒對面傢俱行所製作的樟木傢俱，也是林玉山夫人1928年的新婚嫁妝，巧的是，桌櫃四君子畫也只在〈菊〉一圖有戊辰（1928年）的落款。四君子系列作品在當時是學習書畫的入門，因具有稱頌或祝賀之意，也是相當實用性的題材，從這兩件作品畫風的異同，也可追溯出早期畫風由拘謹到流暢的轉變。

同時代的畫家呂孟津，所繪的〈蘭花〉更直接將花朵作為畫作主體，刻意

挑選與過去瘦長葉型不同的蘭花品種來繪畫，運用留學日本所學的東洋畫（後稱膠彩畫）技藝，展現蘭花花瓣的粉嫩雅緻。嘉義名女詩人張李德和所繪「蝴蝶蘭」則大膽讓花朵綻放的面積，以大幅扇形佔據整張畫紙，這完全顛倒了過去蘭花畫作中「葉多花少」、「重葉輕花」的情況，明顯可見不僅是畫家接觸蘭花的品種日新月異，繪蘭的角度更單純以美學著筆，這與過去繪畫蘭花既要吻合寫實，更要尋求君子象徵的情況大為不同。

◉圖02

蘭花花朵的形態、色澤越來越被重視，陳進以極其細膩的筆法描繪〈素心蘭〉花瓣特有末梢淡綠的高雅顏色，與花蕊如蜜的深褐色。許深州則是發揮膠彩畫特有柔粉特質，細繪出〈蘭花〉花朵深處由淡黃轉淺牙色的柔美嬌嫩。而李澤藩速寫的〈蘭花〉，連葉莖都索性省略，僅以忽而彎曲、忽而間斷的線條，流暢勾繪出蘭花外輪廓自在而極富造型美的姿態。如同李石樵〈蘭花草〉中樣貌多變、形影交疊，同時又繽紛燦爛、華美熱鬧的蘭花們，型態與色彩的美，成為繪蘭最重要的主軸，確實與六、七百年前宋代繪畫蘭花引為四君子的自寓抒情，有著絕大殊異的趣味。

◉圖03

◉圖04

◉圖05

◉圖06



返回



圖 01：〈梅蘭竹菊〉，作者：林玉山（1907-2004），創作年份：1925，台北：臺北市立美術館。
圖片提供者：臺北市立美術館。網站名稱：台灣多樣性知識網。

出處連結



返回



圖 02：〈蝴蝶蘭〉，作者：張李德和（1893-1972），創作年份：1940，台北：臺北市立美術館。
圖片提供者：臺北市立美術館。網站名稱：台灣多樣性知識網。

出處連結



返回



圖 03：〈素心蘭〉，作者：陳進（1907-1998），創作年份：1981，台北：順益台灣原住民博物館。圖片提供者：順益台灣原住民博物館。網站名稱：台灣多樣性知識網。

出處連結



返回



圖04：〈蘭花〉，作者：許深洲（1918-2005），台北：順益台灣原住民博物館。圖片提供者：順益台灣原住民博物館。網站名稱：台灣多樣性知識網。

出處連結



返回



圖 05：〈蘭花速寫〉，作者：李澤藩（1907-1989），新竹：財團法人李澤藩紀念藝術教育基金會。圖片提供者：財團法人李澤藩紀念藝術教育基金會。網站名稱：台灣多樣性知識網。

出處連結



返回



圖06：〈1946蘭花草〉，作者：李石樵（1908-1995），創作年份：1946，台北：李石樵美術館。
圖片提供者：財團法人李石樵美術館基金會。網站名稱：台灣多樣性知識網。

出處連結

所見如所畫：不失真的膠彩畫

謝鑫佑

幾種較為熟知的繪畫媒材中，大家最普遍接觸的，莫過於油彩，這種色彩鮮豔立體的媒材常見於多數的西洋畫作中，由於油彩色彩特性濃重、不透明、多種顏色調和不變髒，因此畫作往往呈現豐富、逼真的色彩，也成為西方繪畫史上最主要的繪畫材料，充滿立體感的油畫，特別有利於表現力量與重量；梵谷的〈星夜〉可見油彩厚重、堆疊，色彩厚度強烈得讓人喘不過氣。

相較油彩的濃厚，水墨、水彩畫似乎顯得飄逸、淡雅，卻也因此，往往讓人覺得色彩飽合度不足，加上水墨、水彩的顏色呈現容易隨時間改變，因此大幅、傳世畫作鮮見選擇此等媒材。若說台灣畫家們自西方學習油彩繪畫，並自中國傳承水墨技巧，那最初奠定台灣人美術與繪畫根基的，還少不了日治時代的東洋繪畫，其影響層面甚至遠超過西方、中國，包括繪畫技巧與媒材，特別是這種，迥異於其他繪畫材料的「膠彩」。

目前在台灣畫壇，市場佔有率不如油彩，但卻一直飽受關注、擁有貴族氣息的膠彩畫，正是日治時期由日本人傳入，當時日本人稱「日本畫」、台灣人稱「東洋畫」，現在通行「膠彩畫」的名稱是直到 1977 年才由膠彩畫之父林之助所定。相較於其他繪畫材料，膠彩畫在繪畫史上的演變與面貌，似乎較油彩、水墨更為精采多元，早在中國唐代便開始盛行，當時稱做「工筆重彩」，因媒材質地特殊關係，畫作綻放出特有閃閃發亮、金碧輝煌的效果，因此又被稱為「金碧山水」。後經東傳至日本，立刻大受歡迎，成為十一世紀日本大和畫、十七世紀浮世繪最普遍使用的媒材；金碧山水也曾傳入韓國，稱為「色彩畫」、「韓國畫」。

 **圖01** 這張繪於 1920 至 1925 年的膠彩畫，正是出自日本藝術家鄉原古統之手，擅長寫生的他因受聘來台任教，前後停留台灣二十年間，創作悉數以自然景觀入畫，包括高山流水、綠林海畔，許多現今大家熟悉的市容

街景，也大量被鄉原古統描繪。身為台灣第一代膠彩畫畫家的他，不僅引領了台灣膠彩畫的潮流，更奠定膠彩畫的基礎，而且從這幅〈臺北名所繪畫十二景 十二之九 總督府夜景〉中可見明顯浮世繪畫風與題材。

流傳到台灣的膠彩畫明顯受浮世繪影響，初期無論取材、結構、用色、技巧無不可見浮世繪終期（1859 至 1912 年）受西方照相術威脅而更專研於細膩筆法的創作特色。◉圖02 本名許進的桃園畫家許深州繪於 1974 年的〈樹冰〉正是完全脫胎自浮世繪的畫作，由於當初使用紙為底材，以致現今色彩輪廓呈現略不完整，但依然可見他已掌握膠彩畫柔和飽滿、豐暖溫潤的特質，將高山雪樹以浮世繪的色調、構圖充分表現。

膠彩使用動物皮骨熬成的動物膠作為顏料溶劑，加上顏色來源是各種礦石精磨成粉，因此混入動物膠後，膠將每一粒礦石色分子忠實呈現於光線照射下，因此與顏料乾、濕顏色大不相同的油畫、水彩相較，膠彩畫是唯一所見顏色完全不失真的媒材。加上膠彩乾燥後，光線能透過礦石細微間隙反射，讓底層顏料襯托上層的顏料，因此具備「疊色」效果，疊色層次越多，色彩表現越豐富、立體，這是其他媒材辦不到的。

◉圖03 知名文學家郭松棻之父郭雪湖於 1930 年所繪的〈南街殷賑〉雖然依舊可見浮世繪風貌，但可看出他運用更豐富多變的色彩，來呈現迪化街城隍廟口的熱鬧繁華。同時，他更掌握了膠彩媒材繪於不同底材上的變化殊異，讓繪於絹上五彩繽紛的街景，呈色更為飽滿、紮實；而膠彩才有的柔潤效果，更讓郭雪湖成功用來表現煙霧繚繞的景致。

膠彩畫被引進台灣後，許多畫家紛紛開始嘗試這種新的媒材，多數畫家依然選擇浮世繪畫風作為創作概念，而一些畫家則選擇傳統中國水墨，作為創作基底。清朝秀才呂鷹揚之子呂鐵州便是以中國傳統繪畫為基礎，嘗試

選用膠彩進行創作的先驅，這幅繪於 1931 年的〈後庭〉，不僅沿襲花鳥畫應有的架構、選材，更重要的是發揮了水墨留白的特點，中國畫、東洋畫交融，在當時的畫壇一時蔚為風尚，難怪享年 44 歲、僅活躍畫壇十三年的他，至今仍被視為影響深遠的重要畫家之一。 

在日治時代結束時，膠彩畫一度成為台灣畫壇的主流，鄉原古統的學生陳進，便是將膠彩畫持續發揚光大的畫家之一，同時她也是光復前台灣著名畫家中唯一的女性。正因為這個原因，陳進的膠彩畫出現了在其他男畫家作品中，所看不見的細膩精緻，而這似乎也開啟了膠彩畫另一個層面—擺脫日本畫風格，台灣特色開始萌芽。陳進描繪了大量的女性，其中不乏原住民活動、農家起居、花卉，每一幅都夾藏著濃密的情感。繪於 1955 年的〈洞房〉清楚捕捉新婚女性臨床盼夫的神情，膠彩畫才有的透明感與疊色效果，在畫中薄被上一覽無遺，堪稱傑作。 

而被畫壇稱為膠彩畫之父的林之助則將膠彩畫推向另一個顛峰，除了為日本畫、東洋畫正式定名為膠彩畫，他運用膠彩的技術更達到了出神入化的境地，這幅〈月下競艷〉畫的是一夜曇花正準備綻開的片刻，以直線描繪花瓣線條，並逐瓣繪染象牙白與淺乳白色交織變換的柔和色澤，每一朵曇花中，更精筆工法呈現花蕊最細微的部分。林之助的畫作完全發揮了膠彩柔和的特質，更展現一種溫雅閑適的靜美，自此為膠彩畫樹立起不朽的典範。 



返回



圖 01：〈臺北名所繪畫十二景 十二之九 總督府夜景〉，作者：鄉原古統（1887-1965），創作年份：1920-1925，台北：臺北市立美術館。圖片提供者：臺北市立美術館。網站名稱：台灣多樣性知識網。

出處連結



返回

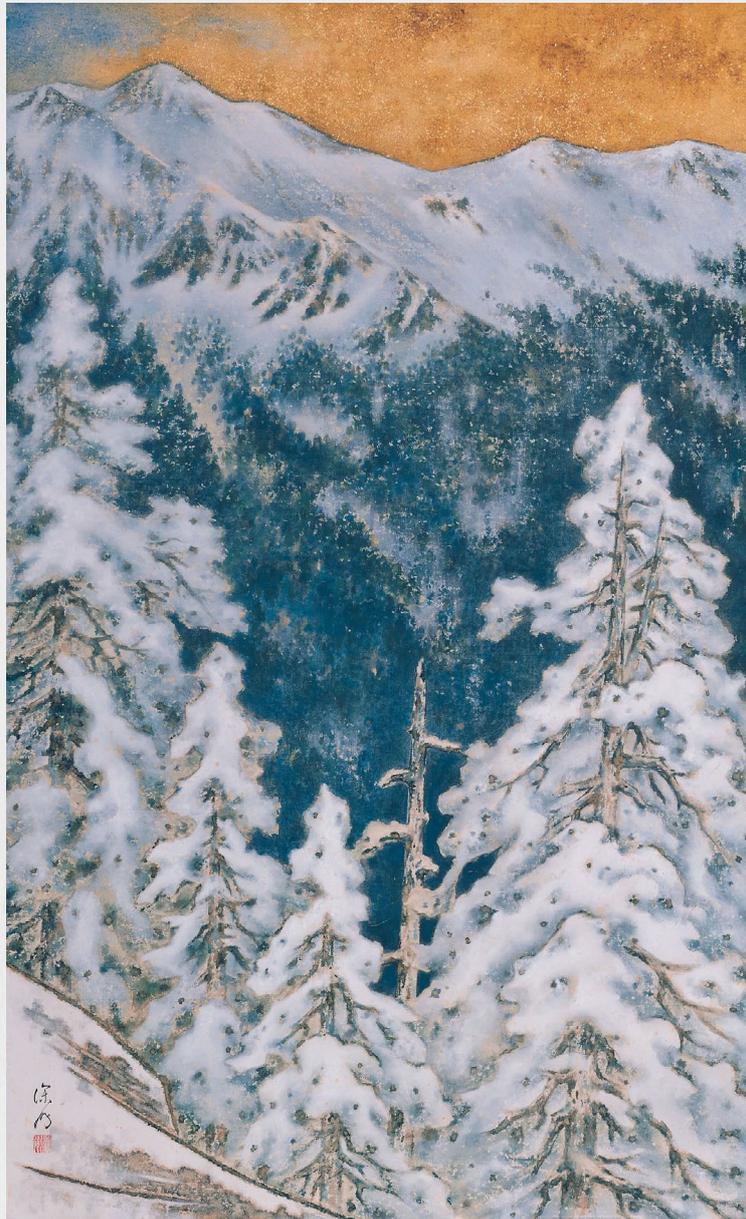


圖02：〈樹冰〉，作者：許深州（1918-2005），創作年份：1974，台北：臺北市立美術館。
圖片提供者：臺北市立美術館。網站名稱：台灣多樣性知識網。

[出處連結](#)



返回



圖03：〈南街殷賑〉，作者：郭雪湖（1908-2012），創作年份：1930，台北：臺北市立美術館。
圖片提供者：臺北市立美術館。網站名稱：台灣多樣性知識網。

出處連結



返回



圖 04：〈後庭〉，作者：呂鐵州（1899-1942），創作年份：1931，台北：臺北市立美術館。
圖片提供者：臺北市立美術館。網站名稱：台灣多樣性知識網。

出處連結



返回



圖 05：〈洞房〉，作者：陳進（1907-1998），創作年份：1955，台北：順益台灣原住民博物館。圖片提供者：順益台灣原住民博物館。網站名稱：台灣多樣性知識網。

出處連結



返回



圖 06：〈月下競艷〉，作者：林之助（1917-2008），台北：順益台灣原住民博物館。圖片提供者：順益台灣原住民博物館。網站名稱：台灣多樣性知識網。

出處連結

筆墨氣韻的跨界逸趣

洪若紫

現在的正規教育，許多學校的課程包含了書法，在一筆一畫的練習中，想要了解其中的精神，必須花上相當的時間與心力去體會，才能知道書法原來可以包含著人生、世界觀，也能調合自然與人之間的關係。隨著當代藝術的發展，書法也隨著亦趨多元的跨界展演形式，不僅以平面的方式呈現，更與各種不同的方式結合，運用多樣的載體，向人們展現他的魅力以及無限的可能性。

「書畫同源」的東方書法

東方傳統的繪畫與書法，呈現相當緊密的連結，俗話說「書畫同源」，水墨畫的繪畫技法，多取自於書法的運筆方式。繪畫的基本藝術構成，是點線（筆法）、面體（墨法）、色調（用色）、構圖。書法的基本藝術構成，則是線（筆法）、墨（墨法）、結體、章法。二者有相近之處，也有相互吸收互相補充之處。¹ 

觀看元朝王振鵬作品，為當年端午年間，描寫龍舟競賽與操演水軍的情況。繪畫運用水墨白描法，現場記錄的熱鬧喧繁，繪畫與書法相互相成、書法線條的勾勒，也成為繪畫藝術的一部分。²

談到書畫，就不能不提到南齊謝赫《畫品》的六法——曰氣韻生動，二曰骨法用筆，三曰應物象形，四曰隨類賦彩，五曰經營位置，六曰傳移模寫。其中以氣韻生動為最高標準，表現生動的精神、韻氣，至今仍為許多書畫家追隨的目標。著名的顏真卿所寫下的〈唐顏真卿祭姪文稿〉，筆觸皆留下當時的悲愴，不同的字體，包含楷、行、草等相互呼應，散發出來的魄力可見一斑，可說已經達到「氣韻生動」，進而能留傳成為百世的經典名作。³

作者 洪若紫／藝術創作者

1 王岳川，《書法文化精神》，北京：京大學出版社，2008年，頁126。

2 參考圖片：〈元王振鵬龍池競渡圖 卷〉局部，作者：（元）王振鵬，創作年份：元英宗至治三年（1323），台北：國立故宮博物院。網站名稱：台灣多樣性知識網。

3 參考圖片：〈唐顏真卿祭姪文稿 卷〉局部，作者：（唐）顏真卿，台北：國立故宮博物院。網站名稱：數位典藏與數位學習成果入口網。

隨著時間的演進，書法與繪畫表現的方法也呈現多元的風貌，現任東海大學美術系客座教授姜一涵，融合東西兩方的藝術特色，成為自己獨特的風格。他的許多作品，透過他心靈深處的情感，結合傳統書法的筆法，一同打動觀者的心。如〈縱橫曲直〉一畫，樹枝的起伏頓捺，點點梅花的紅，彷彿燦爛在眼前。⁴

現代畫家劉其偉（1912-2002），自學而能取材更廣，他說過：「學習繪畫，在思想上所下的工夫越多，則靈感的出現機會也愈多；感情越豐富，作品的內涵也越深。同時，也唯有這種『思想』的作品，才能擺脫庸俗，表現出『真理』、『完整』與『自由』。」他的思想、線條的表現、純真的繪畫內容，正可以對照氣韻生動的書畫傳統。下圖〈無題〉雖是使用水彩作畫，但是運用筆調、水分渲染與點、線、面等交錯排列，呈現中西合璧、氣韻躍然的效果。透過藝術的思維，將形體加以簡化、變形，不重視具體的物象，表現純真的自然美感。畫面虛實互現，明快爽朗的流暢氛圍中，又帶有溫暖安定的氣息。⁵ 

雲門舞集的〈行草三部曲〉是另一個書法跨界的成功案例，真正讓「筆斷意連」的虛實概念，以身體舞蹈的型態表現出來，每個畫面都是靜止的繪畫，卻能運出動態的書法，打破了繪畫與書法的限制，不可思議的在舞蹈中結合。蘊含其中的美學意境，也在各國巡演中廣受好評，更在各大國際藝術節展露頭角，屢獲國際媒體的讚譽。

書法源自東方，經過時間與歲月的洗禮，成為珍貴的資產，更是處事道理、修身養性的參考。繪畫與書法的搭配，從古至今沒有間斷過，字如畫，畫亦字，互文足義的玄妙關係，可能只能意會不能言傳。但在西方藝術中，亦驚見書法的墨趣，這才使人懷疑藝術的境界到達某一層次時，是否是相互貫通的。

4 參考圖片：〈縱橫曲直〉，作者：姜一涵（1930-），台北：中國文化大學華岡博物館。網站名稱：數位典藏與數位學習成果入口網。

5 薛平海、劉蓮月，〈再見老頑童—重履劉其偉的探險人生〉，《臺灣美術》，第49期，2002年7月，頁60-77。薛平海，〈輕鬆進入劉其偉的繪畫世界〉，愛／感動／藝術·劉其偉個人專屬網站，檢索：2012年1月。

西方的筆意氣韻

雖說書法是由東方緣起，但是許多西方畫家，所表現的方式被認為具有書法的造型之美，當然他們不是在書寫文字，是在作畫。但是他們作畫的筆觸和精神，也許跟書法的音樂性有異曲同工之妙，甚至有可能領悟了相同的藝術「真境」也不一定。

著名的評論家王岳川即曾指出許多抽象畫具有書法的特性與筆法，像是知名藝術家波洛克（Jackson Pollock, 1887-1986）、米羅（Joan Miro, 1893-1983）、保羅·克利（Paul Klee, 1879-1940）等等，皆能讓人感受到畫面中與書法相通的情感。⁶

美國抽象派大師波洛克發明的「滴彩畫」，雖以未來感十足的線條呈現，卻能映照到中國的書法，起筆點、捺間與書法的神韻類似，不是在書寫文字，卻表達了文字的線條情感。透過時間與音樂性的創作，藝術層次跟東方的書法藝術有了對話空間。這樣的表現方式，對於西方社會來說或許新穎，但是對於東方來說，卻有種隔空後的熟悉感。⁷ 

東西觀念如此不同，探索的藝術真境卻有可能達到同一個層次，在同一個階段中看見美，進而享受筆意氣韻之間的流動，似乎是自發性的精神抒發，而感到愉悅平和。例如保羅·克利，為德國籍的瑞士裔畫家，後期的畫作越來越朝向線條的形式進行，也許跟他從小生長在音樂世家有關。克利不斷探尋一貫的法則，使虛實外觀與內觀合一，也就是宇宙創生的法則及本質。這種帶有濃厚玄學色彩的創造觀，非常接近中國天人合一的哲學。蘇東坡曾論畫：「以為人禽宮室器用皆有常形，至於山石竹林，水波煙雨，雖無常形而有常理。」而克利正是要把握一切形象背後的「常理」。作品中線條的韻味自由、結構的多變緊密、色調的諧和濃郁都是構成他藝術的

6 王岳川，《書法身份》，北京：北京大學出版社，2010年。劉良佑，〈歷久彌新一談書法〉，《雄獅美術》，第55期，1975年9月，頁74-80。

7 林惺嶽，〈台灣美術運動史 [9]〉，《雄獅美術》，第175期，1985年9月，頁106-117。

音樂性、詩質及思想性的因素。8

其他知名的畫家如康丁斯基，（Vassily Kandinsky, 1866-1944）被認為是抽象畫之父，他的作品充滿靈活的生命節奏，線條之中透露出書法的韻味；另外一位則是西班牙的畫家米羅，童趣的線條，加上豐富的色彩，藝術的美在作品上跳躍，畫出人生的音符。如藍色系列作品，奇妙的空間感，拉出類似書法的墨點，意境與思想似乎脫離了平面，他自己曾對此系列表示：「最後這三幅巨大的藍色油畫，我花了很長的一段時間才畫好，時間不是花在作畫上，而是花在思索上。我需要在內心進行極緊湊的活動，才能取得理想和簡潔的效果」。9

由此可知，這些作品的筆觸和線條雖然單純，但更多的是畫在內心、畫在思想上，而不單只呈現在畫布上，與中國書法的精神相似，是在寫韻、寫詩，更寫出他的生命。如同書法學家熊秉明先生所分析：「真正的書法欣賞還在純造形方面，等到讀出文字，知道這是一首七言絕句或五言律詩的時候，我們的欣賞活動已經從書法的領域轉移到詩的領域去了。文字是書法藝術的憑藉，但文字意義不是首要的，…真正欣賞書法者不為文字所牽絆，像看抽象畫一樣看書法」。10

繪畫與書法的結合相當廣泛，從古至今都有其典範，書法是古人流傳下來的珍貴資產，繪畫是至高無上的藝術，在某個頻率上就像是戀人般，可以互補，也能相互呼應，有時候可能會找不到彼此，但也許他們本來就是具有相同源頭的共同體。

- 8 陳錦芳，〈心象的飛揚·論克利的繪畫〉，《雄獅美術》，第54期，1975年8月，頁4-17。
參考圖片：〈Boote in der Überflutung〉，作者：Klee, Paul（1879-1940），創作年份：1937。網站名稱：Fondation Beyeler。
- 9 余思穎編，《世外桃源—龐畢度中心收藏展》，台北：臺北市立美術館，2009年。
參考圖片：〈Joan Miró, Blue I-II-III〉，Dunkley, Andrew 攝，拍攝地：Tate Modern。原作者：Miró, Joan（1893-1983），原作年份：1961，Paris：Centre Pompidou。網站名稱：TATE。
- 10 熊秉明，《中國書法理論體系》，台北：雄獅圖書出版社，1999年，頁35。



返回



圖01：〈繪山水並題詩〉，作者：陳丁奇（1911-1994）。圖片提供者：嘉義玄風書道館陳丁奇家屬、國立嘉義大學中國文學系。網站名稱：台灣典範書家陳丁奇數位美術館。

出處連結



返回

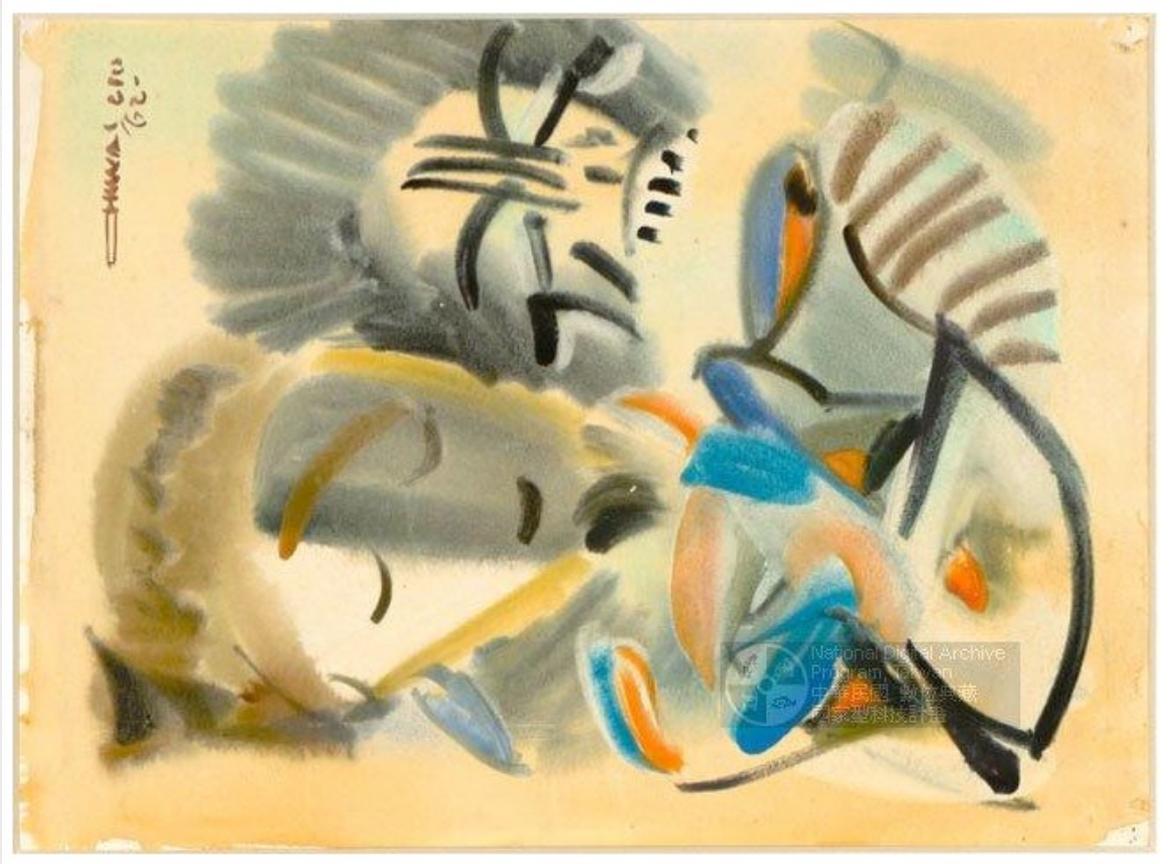


圖02：〈無題〉，作者：劉其偉（1912-2002），台北：中國文化大學華岡博物館。圖片提供者：中國文化大學華岡博物館。網站名稱：數位典藏與數位學習成果入口網。

[出處連結](#)



返回



圖 03：〈行草〉照片之十二，劉振祥攝，攝影年份：2001。編舞者：林懷民，舞者：周章佺。
圖片提供者：國立交通大學圖書館。網站名稱：數位典藏與數位學習成果入口網。

出處連結



返回



圖 04：〈Summertime〉，洪若紫 攝，攝影年份：2010，拍攝地：The New Tate Gallery。原作者：Pollock, Jackson，原作年份：1948，原作媒材：油畫。圖片提供者：洪若紫。網站名稱：數位島嶼。

[出處連結](#)

台灣傳統版畫中的濃濃年味
世代流傳的吉祥寓意：

潘青林

約在明朝末期，中國東南沿海閩、粵地區，開始陸續有先民渡海來台定居。當時，「木刻水印」的版畫技藝在中國文化中被廣泛的運用，舉凡過年過節需要的年畫，以及廟宇文化中所使用的神像作品與符咒等，都是以木刻水印來製作，影響可說是深入一般民間的家戶生活當中。移民來台，其風俗與文化亦然隨之傳入台灣。清朝中期之後，來台定居的移民人數逐漸增多，而年畫、版印圖書、宗教祭祀等版畫作品的市場需求自然日益增高。

這些版畫作品在台灣有市場需求度，因此早期均是由「戎克船」裝載從大陸運至台灣進行販售，但是由於此種做法成本較高，於是就開始在台灣就地興辦「紙莊」，主要地點為台南市的「米街」（後為「新美街」），自行製作販售全台，台灣傳統版畫自此開始發展。

在悠悠的中國版印藝術發展當中，年畫是其中獨特的一方園地，依據《舊京風俗志稿本》當中，年畫為「新年貼用之繪畫也」，許多民間傳說與神話亦因圖像化地呈現而世代流傳，由宋朝開始至今已經有約千年的歷史。年畫創作者在發揮創意的同時，一定還要兼顧民眾感受與社會風俗，才能讓作品廣受歡迎。以下就台灣傳統年畫的三項發展方向與特徵加以探討：¹

1. 為具功能性的藝術品

與一般藝術品不同，年畫作品的創作是為了一般民眾過年過節時，為家人討吉利與驅邪災所用的，因此其功能性不言可喻，目前可見到之各類型傳統年畫，不論其功能是在鎮宅或是求福，均有其獨特的意涵與功能性。

2. 為集體創作的工藝作品

由於年畫具有祈福鎮煞等功能性，因此在過年時節裡幾乎是家家戶戶必備的作品，為了能大量製作年畫作品，均採畫師集體創作的方式，以應付在年底之前能夠統一大量出貨。

作者 潘青林／國立臺南大學美術學系副教授

1 潘元石，臺灣省立美術館編輯委員會 編，〈繼往開來－中華民國版印年畫徵選十週年感言〉，《中華民國版印年畫得獎作品特輯》，台北：行政院文化建設委員會，1997年，頁9。

3. 畫中觀念均呈現約定俗成之寓意

傳統年畫當中，許多有吉祥涵義之圖像，均為民間約定俗成之觀念，十分有趣，例如牡丹花代表富貴，桃子代表長壽，而被剝半的西瓜與撥開的石榴則寓意多子多孫。此外，字音上的相似與相同，亦為傳統年畫所大量使用，例如「魚」則代表「餘」，「鹿」則代表「祿」，「蓮」代表「年」等，皆是年畫中常見的表現方式。此種圖像寓意與概念，讓年畫藝術在民間廣泛受到接納與歡迎。 

根據鄧福星於《中國民間美術全集—第九輯裝飾編年畫卷》一書當中的概述，其依年畫所呈現的題材，將年畫的種類區分為門神類、吉慶類、娃娃美人類、風情類、戲齣類、符像類以及雜畫類等七大類，各具風情與特徵，以下加以說明：²

1. 門神類

門神類型的年畫，是在年畫類型中發展地最早、也最為民眾接受的年畫類型，基於民眾祈求鎮宅壓煞以求家戶平安的心意，門神類型年畫基本上分為文、武兩類門神，在武門神的主題上，有源於《山海經》（一說《皇帝書》）的神荼和鬱壘、或源於《搜神記》的秦瓊和尉遲恭、或源於《封神榜》的燃燈道人和趙公明，以及源於《唐逸史》鍾馗；在文門神方面，常見的有「持扇狀元」、「招財狀元」、「如意狀元」等相關題材，十分受民間歡迎。 

2. 吉慶類

祈求子孫綿延、吉祥如意與富貴長壽等，是人類自古以來的心願，此種心態依然清晰地反映在年畫藝術上，延伸出「天官賜福」、「招財進寶」、「壽字圖」以及「福字圖」等相關主題年畫。 

2 鄧福星，〈概述〉，《中國民間美術全集9—裝飾編·年畫卷》，濟南：山東教育出版社，1995年，頁1-11。

3. 娃娃、美人類

孩童與美女均會給人帶來甜美與親切之感，在藝術史上一向都是討喜的題材，在年畫藝術上亦不例外。由於孩童與美女在現實社會中是可見之真實人物，是與其他主題較不相同之處，也因此多以傳統中的形象來繪入年畫。姿態優雅的美女與白嫩肥胖的孩童搭配上吉祥的寓意，「獅童進門」、「瓜瓞綿延」、「麒麟送子」、「百子圖」以及「侍女戲嬰圖」等主題孕育而生。

◉圖05

4. 風情類

此類型年畫可說是最貼近民間生活的一種年畫，畫中所描述的其實就是一般的風俗民情狀況，其中最為人熟悉的是陝西省鳳翔縣的「男十忙」與「女十忙」³，而「老鼠嫁女」與「麻雀嫁女」等主題亦屬常見。有趣的是，此類年畫與當地的風俗民情息息相關，因此同一年畫主題，可能在不同地區亦會有不同的解釋，以「老鼠嫁女」主題為例，在台灣自古有民謠流傳著「初一場、初二場、初三老鼠娶新娘」，表面上是勸告民眾大年初三因為老鼠要進行嫁女之故，因此人類家家戶戶要提早熄燈入眠，才不會影響老鼠的喜事；實為勸民眾在經過除夕以及年初一、二的夜夜歡宵，年初三應該要早點休息了。然而此主題在大陸方面，則是有眾多的故事版本，亦有寓意結親家不要攀親附貴，以免子女受苦之意。◉圖06

5. 戲齣類

流傳於文學與故事當中的情節，表現在年畫上即是像連環圖畫一般，可讓民眾看著圖說出其中寓意之故事，多是以忠孝節義為主題的故事為主，傳頌著主流意識的想法與觀念，其中常見的主題多見於「楊家將」、「西遊記」、「二十四孝」以及「西廂記」等等文學作品當中。此類年畫由於可以常年張貼，不只限制在過年時節，因此對於在民間傳播相關文學故事十分有助益與貢獻。◉圖07 ◉圖08

3 陝西省鳳翔縣為大陸重要木版年畫產地之一，相傳明代時即有製畫家族從事年畫生產，距今已五百多年，男十忙和女十忙則是在「風俗畫」種類中極為重要的題材。

6. 符像類

民眾為了祈求財源與納福之心態，讓符像類的年畫主題因此而生，其中主管家中飲食之神「灶君」（亦有「灶王」與「灶王爺」之稱）是一大主題，在民間信仰中相信，灶神會在舊曆年尾之時回到天庭，向玉皇大帝報告人間每家每戶今年的善惡，所以每年歲末民間均會祭拜灶君，祈求灶君在玉帝面前可以為自家多盡美言。此外，「全神」與「財神」亦是常見主題，民眾希冀廣招福份、財源廣盡之心情一覽無疑。 

7. 雜畫類

於上述歸類中無法納入之年畫，通常都會被歸入雜畫類，其中有常見窗畫、紙牌與糊牆紙等類型的作品，嚴格說來，此類型的作品不能完全被視為年節時貼用的年畫，但是因為亦是由民間畫師所繪製，且與一般民眾生活關係緊密，因此被歸類於雜畫類型作品。 

上述之七種年畫類型，可說是涵蓋了這三百多年的中國年畫發展演進主題，自然亦是台灣傳統年畫中的常見主題，而其中民眾對未來美好生活之各種期望，實至今日其實並無太大的改變，但是其中年畫呈現的主題與表現方式，因時代的更迭，卻漸漸地與民眾產生了一定程度上的隔閡，然而因為年畫所呈現的主題與民眾的希求息息相關，為了貼近現代民眾的生活與觀念，其時代性的轉變勢必會產生。

台灣在傳統年畫藝術上，不論是畫面藝術性的呈現，或是其中蘊含的吉祥寓意，均深受中國年畫影響，其差異性相差不大。然而無獨有偶地，台灣自 1985 年開始，行政院文化建設委員會以「推廣年畫藝術，促進年畫多元永續發展，以提倡傳統民俗文化與藝術創作之結合，傳達文化傳承之目的」為宗旨，舉辦中華民國版印年畫徵選活動，以「歡樂農曆新年為旨，歲時節慶為主題之版印年畫作品為限」為徵選條件，邀請在中華民國設籍

且對版印年畫創作有興趣之藝術工作者參加，活動舉辦至 2011 年，已經舉辦了共二十六屆版印年畫徵選活動，台灣藝術家在年畫創作上的觀念屢屢推陳出新，不論是在觀念上或是創作技巧上，常可見令人激賞之作。

從工坊畫師之技藝相傳，至今由藝術家巧思創作，年畫藝術在歷經了約千年的發展，已經由過年時節家家戶戶所必備的年節物品，轉變成藝術品。儘管其功能性日益衰退，但是在藝術性上卻隨著時代的轉變而日益升高，年畫中所呈現的時代，更是一部社會發展的縮影。年畫藝術儘管在繁忙的現代社會中，逐漸隱去其功能性，但是年畫當中所寓意之民眾對未來美好生活的期望，依舊深植於茫茫人海，正因為如此，年畫藝術所曾經散發的迷人丰采，永遠在藝術史上留下燦爛一頁。

參考文獻

- 行政院文化建設委員會，《中國傳統版畫藝術特展》，台北：行政院文化建設委員會，1983 年。
- 林怡秋 編，《新版相傳：版印年畫特展》，高雄：高雄市立美術館，2004 年。
- 卿敏良、李躬恆、許家華 編，《新春版印年畫特展：東風再起風華絕倫》，台北：台北縣政府文化局，2009 年。
- 陳曜如，〈台灣現代年畫之吉祥圖像應用研究〉，雲林科技大學視覺傳達系碩士論文，2009 年。
- 楊智欽，〈文建會「版印年畫」徵畫活動得獎作品之研究〉，屏東師範學院視覺藝術教育學系碩士論文，2005 年。
- 臺灣省立美術館編輯委員會 編，《中華民國版印年畫徵選得獎作品特輯》，台北：行政院文化建設委員會，1997 年。
- 潘元石，《年畫的藝術》，台北：行政院文化建設委員會，1987 年。
- 鄧福星 編，《中國民間美術全集 9 - 裝飾編 · 年畫卷》，濟南：山東教育出版社，1995 年。



返回



A 41

民國二十年

戎克船

圖01：戎克船（Junk）即中國式帆船，主要船型包括沙船、福船、廣船，自十六、十七世紀起航行於臺灣、大陸之間近海與河道，為早期主要的運輸用船隻，至輪船興起才式微。〈戎克船〉，攝影年份：1931，台北：台北市文獻委員會。圖片提供者：國家圖書館。網站名稱：臺灣記憶。

[出處連結](#)



返回



圖 02：本圖以「蓮」和童子抱一「金魚」代表「連年有餘」，表達人們希望豐收的美好願望，明快的色彩則洋溢喜慶吉祥的氣氛。〈連年有魚〉，台北：國立歷史博物館。圖片提供者：國立歷史博物館。網站名稱：數位典藏與數位學習成果入口網。

出處連結



返回

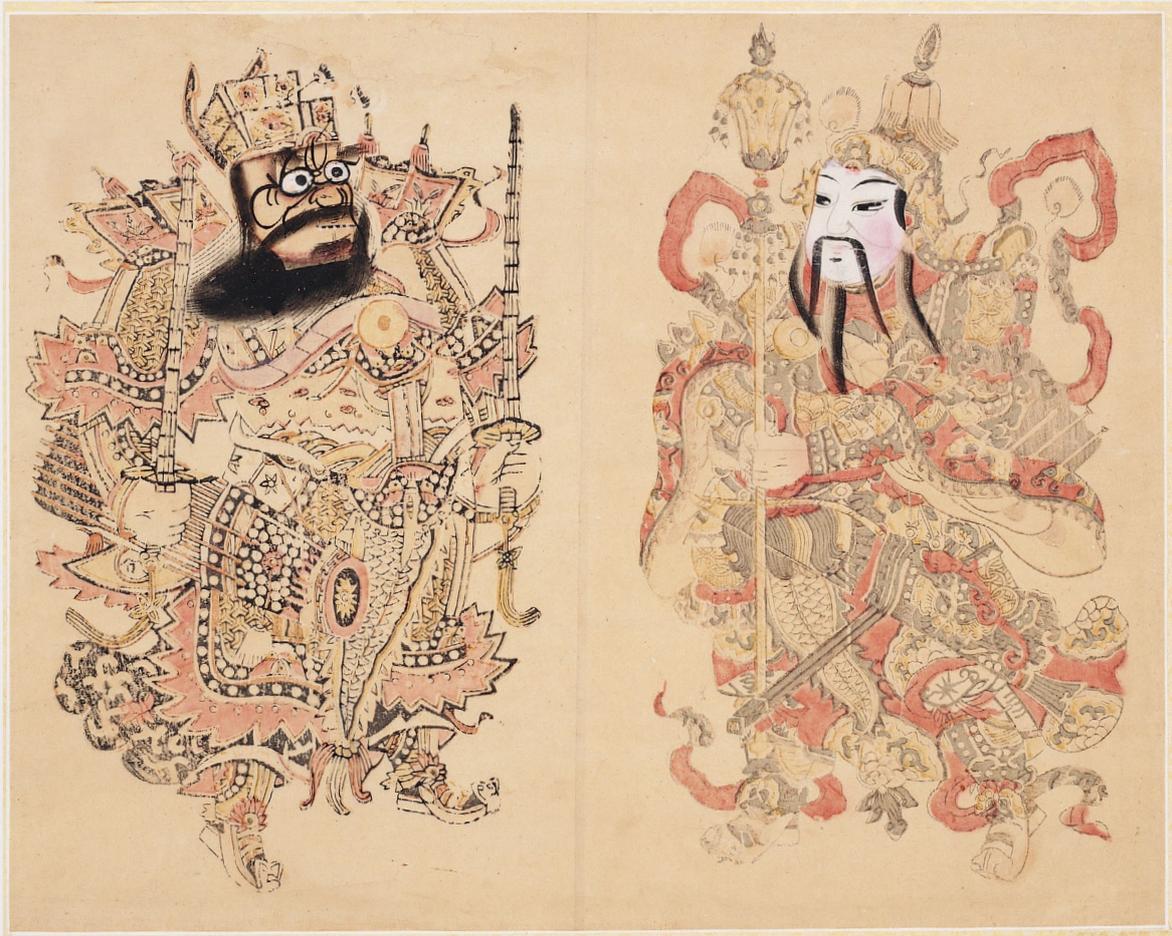


圖 03：右為秦叔寶（秦瓊），左為尉遲敬德（尉遲恭），全身穿戴甲冑、一執雙劍一執雙鞭，相傳唐太宗不豫，寢門外鬼魅呼號，太宗以告群臣，秦叔寶奏曰：「願同尉遲敬德戎裝立門外以伺。」太宗允其奏，夜果無事，因命畫工繪二人之像懸宮門，邪祟以息。後世沿襲，即以二人為門神。〈門神，秦叔寶，尉遲恭〉，台北：國立歷史博物館。圖片提供者：國立歷史博物館。網站名稱：數位典藏與數位學習成果入口網。

出處連結



返回



圖 04：在壽字形狀的畫面中滿佈人物與瑞獸，仔細一看有八仙和福祿壽三仙官，最頂頭乘鳳者可能是王母娘娘。〈壽字圖〉，台北：國立歷史博物館。圖片提供者：國立歷史博物館。網站名稱：數位典藏與數位學習成果入口網。

出處連結



返回



圖 05：這是兩幅一組的門扉裝飾畫，以綠色滿綴「子孫萬代」（葫蘆）圖案為底，每幅各有三童，中為頭戴太子冠的負子，身跨麒麟，手抱一幼童，背後立一侍童，手執一羽蓋。畫面由「麒麟送子」、「子孫萬代」合成，也是祝賀新婚夫婦用的裝飾畫，畫面絢麗，顯得喜氣洋洋。〈麒麟送子〉，台北：國立歷史博物館。圖片提供者：國立歷史博物館。網站名稱：數位典藏與數位學習成果入口網。

出處連結



返回



圖 06：民間習俗以農曆正月二十五日為「填倉節」，當晚奉老鼠為「倉神」，不許點燈，好讓老鼠嫁女。這件作品展現了熱鬧的氛圍，奇特的地方是，原本為老鼠的新郎與新娘都由人來演，更有花貓的闖入，增添畫面故事張力。〈老鼠娶親〉，台北：國立歷史博物館。圖片提供者：國立歷史博物館。網站名稱：數位典藏與數位學習成果入口網。

出處連結



返回



圖 07：此二圖為「楊家女將」和「穆桂英大破天門陣」的情景，畫中人物皆標示其姓名，與相關的戲劇、文學故事可以交相對照。〈楊家女將（戲曲年畫）〉，台北：國立歷史博物館。圖片提供者：國立歷史博物館。網站名稱：數位典藏與數位學習成果入口網。

出處連結



返回



圖08：〈破天門陣（戲曲年畫）〉，台北：國立歷史博物館。圖片提供者：國立歷史博物館。
網站名稱：數位典藏與數位學習成果入口網。

出處連結



返回

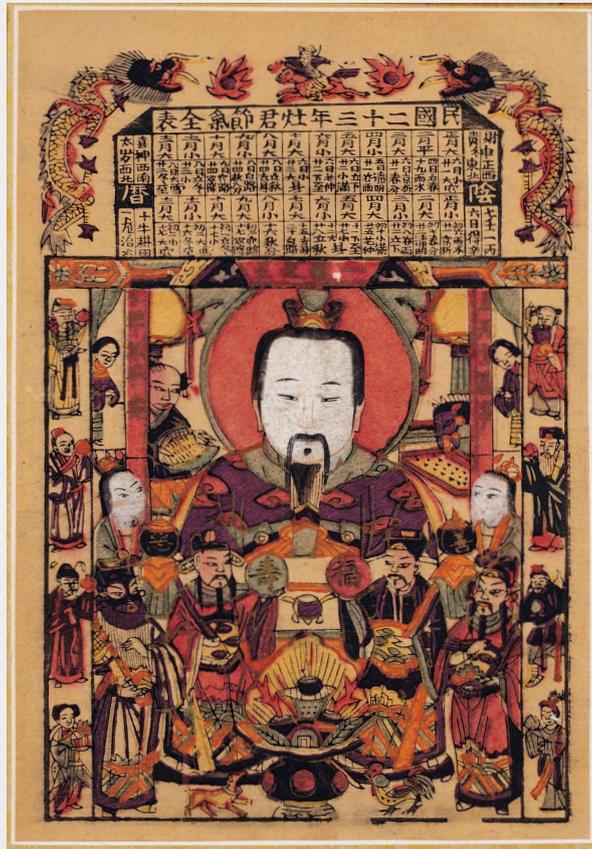


圖 09：〈灶神〉，台北：國立歷史博物館。圖片提供者：國立歷史博物館。網站名稱：數位典藏與數位學習成果入口網。

出處連結



返回



圖 10：雜畫類型眾多，此圖屬於用清代舊版印刷之窗畫，以四個方格中畫不同的情境構成。
〈山水〉，台北：國立歷史博物館。圖片提供者：國立歷史博物館。網站名稱：數位典藏與
數位學習成果入口網。

出處連結

台灣客家現代戲劇的登場
尋找混雜文化中的客音——

胡紫雲

所謂的「客家現代戲劇」可被視為在台灣地區，使用「客語」作為舞台語言，運用西方「現代戲劇」的表演模式，演出與客家族群移民歷史、文化、生活、及信仰等相關的戲劇表演。

究竟客家現代戲劇從何而來？我們也許可以試著從台灣的現代戲劇發展脈絡中探討客家文化與現代表演藝術之間的關聯。被視為台灣現代戲劇發端的「新劇」演出作品中，日治時期，由林搏秋與一些台籍文人組成的「厚生演劇研究會」於1943年9月3日到6日在台北永樂座公演的〈閹雞〉一劇，企圖表達殖民地知識份子對帝國主義強權壓迫的抵抗，因而援用台灣在地音樂、歌謠作為抵制殖民文化的反轉力量。在當時現場演奏的諸多台灣民謠中，收錄了一首客家歌謠〈採茶歌〉。此首重新編曲的〈採茶歌〉說明了客家文化被現代劇場工作者視為可運用以代表台灣本土文化特色之素材，並呈顯當時客家文化為台灣在地文化所注入的生命力。1987年國民政府解嚴後，現代戲劇演出不再有劇本審查制度，再激進的演出形式與內容皆可發表，也因此小劇場運動一度達到高峰。在推動劇運的運動者中，汪其楣帶領國立藝術學院戲劇系（今臺北藝術大學）學生於同年演出〈人間孤兒〉一劇。劇中刻畫台灣數百年來的歷史，如同長篇敘事詩般演出觀察寶島台灣所發生的歷史與社會問題，並大量使用台灣民謠、地方戲曲、客家山歌及原住民歌謠。舞台上的客家語言及音樂與不同族群的文化以混合的型式被呈現，構成了台灣文化的混雜性，並體現了創作者透過表演構築台灣文化認同的嘗試。

1988年12月28日，萬名客家人走上台北街頭舉辦「還我客語運動」，抗議國民政府規定官方公共場合不得使用客語，並爭取客家人發聲的機會。90年代政治與文化上來勢洶湧的中國意識與台灣意識的論戰，客家族群

開始意識與反思自身語言傳承斷層與文化認同問題。客家籍的現代戲劇工作者開始試著以「客家」為主題創作，自國立藝術學院畢業的邱娟娟，在新竹創立「玉米田實驗劇團」，並且於 1992 年演出〈一根新竹的素描〉， 劇中描述客家人輾轉遷台，落腳新竹的移民歷史故事。此劇可說是在現代戲劇領域中，首齣客家人有意識地以客家身份創作，透過蒐集與台灣客家移墾相關史料加以改編的戲劇演出，也是導演邱娟娟溯源個人家族歷史的尋根歷程。1994 年，「玉米田實驗劇團」推出第二齣客家現代戲劇作品〈內灣線的故事〉，劇中以客家人聚居的村落內灣為背景，融合客家義民信仰，回溯 50 年代新竹內灣地區工業開發的過程¹。此齣舞台劇的演出內容混合了客家、閩南、原住民傳統及文化，更加入殖民時期的日本文化以反映新竹地區的族群的混雜性。90 年代末期，現代戲劇領域正式出現使用「客語」為主要舞台語言，演繹客家族群、文化、生活等相關的客家現代戲劇作品。

90 年代以來，台灣整體文化意識更傾向於重建自我文化認同與文化主體性的追求，被視為是自「後現代」（Postmodern）轉往「後殖民」（Postcolonial）的追求。對於台灣歷史與文化研究，嘗試以殖民主義的觀點分析與反省，並積極進行各種不同程度與方式的解殖（Decolonization）文化活動，以重新定位台灣獨特的歷史認同。歷史上，在歷經日本殖民與國民政府高壓統治，台灣的客家文化、語言以及傳統採茶戲演出一再被過去政府壓迫與禁止。伴隨現代化的過程，弱勢的客家族群逐漸被邊緣化而選擇隱藏自我客籍身份以求生存。如何讓客家人不再隱藏身份且能重新看待原本屬於客家族群的音樂、文化與戲劇，正是當前台灣客家文化工作者必須共同面對的課題之一。

在英國經驗了口述歷史劇場的導演彭雅玲，於 1995 年成立「歡喜扮戲團」並以口述歷史的方式創作現代戲劇，針對台灣不同族群的老人們為對象創

1 邱娟娟，《與東門城的對話：內灣線的故事》，台北：行政院文化建設委員會，1995 年，頁 45。

作了〈台灣告白系列〉作品，從最初的福佬族群、外省族群，到客家族群。歡喜扮戲團的客家現代戲劇作品嘗試重新肯定傳統客家元素並融合現代劇場表演模式，由客家女性以客語口述其生命故事，進而還原與肯定客家庶民生活型態，積極建構以底層民眾發聲的台灣多重殖民歷史。2000年演出第一齣客家口述歷史劇〈台灣告白六：我們在這裡〉，由客籍年長者的生命經驗出發，分享那段曾經在歲月中被遺忘的切身記憶，觀眾們透過分享年長者的生命故事與記憶再現，瞭解台灣過去客庄生活、養女習俗、女性的出走等，清楚地勾勒出客家族群在台灣生活的圖像。2003年演出的〈台灣告白十：春天來的時候〉則是挖掘客家人沉潛已久的族群認同與傳承客家語言、文化的問題，嘗試為新一代客家人找到族群認同的出口。〈廚房的氣味〉（2005）企圖打破一般人對客家菜的刻板印象，重新正視客家女性在廚房中的家事勞動形象，建構客家人日常生活的符碼（例如：曬蘿蔔乾），經由儀式化的再現以賦予客家文化自身獨特的意義。

彭雅玲近期的作品〈貓仔走醒〉（2007）更是有意顛覆長期客家山歌或戲曲中物化與貶抑客家女性的形象，重新正視以及展演社會底層女性的情慾。後殖民劇場研究者王婉容，認為歡喜扮戲團以客家演員用客語演述生命故事並大量演唱客家山歌，具體以劇場形式再現並制衡少數族群在國家主義盛行時所遭受的壓迫，並以積極的劇場再現手段，重新以身體、聲音和語言銘刻被殖民的歷史、重新書寫歷史，以扭轉殖民者的凝視下造成弱勢族群在歷史中被詮釋、邊緣化、消音的命運。這也可視為是以劇場實踐對當代社會族群重新組構的積極文化介入²。另一方面，筆者想強調的是彭雅玲批判的將不同表演形式與表演訓練技巧融入其客家口述歷史劇中形成作品的混雜特性，誠實的展現客家現代戲劇的混雜特質（諸如舞台語言的混雜性：以大量的客語混合閩南語及中文、演員族群身份的混合、客籍演員客語腔調的混合等），此混雜特質正反映出客家文化的後殖民客家性。

2 王婉容，〈邁向少數劇場——後殖民主義中少數論述的劇場實踐：以台灣「歡喜扮戲團」與英國「歲月流轉中心」的老人劇場展演主題內容為例〉，《中外文學》，第33卷第5期，2004年10月，頁84。

最後，筆者想介紹的是石岡媽媽劇團及其作品〈心中的河流〉及〈梨花〉。石岡媽媽劇團的成員主要都是石岡地區的果農婦，半數以上的團員是嫁入石岡的客家人，有的團員則是非客家籍而嫁為客家媳婦。這些媽媽們在經歷九二一地震後，參與了差事劇團的領導鍾喬所舉辦的「石岡婦女戲劇工作坊」，應用奧古斯托·波瓦（Augusto Boal）的被壓迫者劇場理論，以戲劇形式協助石岡婦女們釋出個人對地震創傷的壓抑進而面對災後重建的經濟、社會及家庭壓力。石岡媽媽劇團於2003年創作的〈心中的河流〉一劇，可視為差事劇團嘗試與石岡媽媽的生命經驗互動以找尋客家婦女藉由表演藝術反映生活整體經驗的可能性。劇中演出的內容主要是整合各階段工作坊的呈現，運用被壓迫者劇場概念創作，作為戲劇性的解殖運動以破除後殖民台灣社會中混合家族父權階級、性別，與新殖民資本經濟的多重壓迫，展演台灣底層女性（包含客家女性）經驗並打破自身「觀眾」的身份，作為「觀一演者」在舞台上正面對控訴殖民台灣情境與全球化資本對台灣農民的經濟剝削。在〈心中的河流〉中，石岡媽媽們不僅以自我農民身份為主體，表達台灣地方農婦的心聲，她們也以各自的母語（包含閩南語、客語）、結合客家山歌、她們的跨族群生活經驗演出（身為閩南族群而嫁入客家家族）以形構文化的混雜性。劇中建構的混雜文化主體，展現台灣地方民眾在多向文化波動中的狀態，同時是一種對充滿異國情調的泛亞洲跨文化表演的批判。2004年，石岡媽媽劇團與李秀珣導演合作創作第二齣作品〈梨花〉，劇中混合展演了傳統母親、年輕的新娘和現實果農三種客家女性形象，有意識的以戲劇演出破除客家婦女的隱性身份來表達自我想法，進而挑戰客家女性長期以來單一的「勞動」形象與身體。此外，導演有意識地描繪不同世代的客家女性的多種面相，混合展現客家女性的傳統壓抑的身體、儀式性的身體與現實生活的勞動身體，以表達客家女性所面臨內在成長的渴望和外在現實生活壓迫所產生的衝突，以此建構為客家婦女集體生命經驗。

上述內容雖以客家現代戲劇為主題展開論述；然而，筆者無意提供客家現代戲劇的既定「表演模式」，而是傾向於說明客籍演員與導演如何透過戲劇以建構客家文化認同。客家現代戲劇作品的混雜特性，說明了劇場藝術工作者嘗試尋思客家文化藝術的主體性，藉著批判的混雜表演策略為客家戲劇創作開啟新方向。

參考文獻

- 王婉容，〈邁向少數劇場—後殖民主義中少數論述的劇場實踐：以台灣「歡喜扮戲團」與英國「歲月流轉中心」的老人劇場展演主題內容為例〉，《中外文學》，第33卷第5期，2004年10月，頁69-104。
- 石婉舜，〈嘎然弦斷—林搏秋與新劇〉，《文學台灣》，第7期，1994年7月，頁189-223。
- 汪其楣，《人間孤兒》，台北：遠流，1989年。
- 邱娟娟，《與東門城的對話：內灣線的故事》，台北：行政院文化建設委員會，1995年。
- 胡紫雲，〈台灣客家現代戲劇及其劇本研究—以加里山劇團與歡喜扮戲團為對象〉，國立成功大學中國文學研究所碩士論文，2005年6月。
- 鍾喬，〈「心中的河流」石岡媽媽演出劇本〉。《觀眾，請站起來》，台北：財團法人跨界文教基金會，2003年。
- Boal, Augusto，賴淑雅譯，《被壓迫者劇場》，台北：揚智文化，2000年。



返回



圖01：圖為「玉米田實驗劇團」於1992年演出〈一根新竹的素描〉劇照。〈一根新竹的素描〉劇照，邱娟娟攝，攝影年份：1992。圖片提供者：胡紫雲。網站名稱：數位島嶼。

[出處連結](#)



返回



圖 02：圖為「玉米田實驗劇團」推出第二齣客家現代戲劇作品〈內灣線的故事〉劇照。〈內灣線的故事〉劇照，邱娟娟 攝，攝影年份：1994。圖片提供者：胡紫雲。網站名稱：數位島嶼。

出處連結



返回



圖 03：圖為石岡媽媽劇團〈梨花〉演出劇照。〈梨花〉劇照，邱娟娟 攝，攝影年份：2004。
圖片提供者：胡紫雲。網站名稱：數位島嶼。

出處連結

原住民音樂研究與典藏在台灣

錢善華

與生活息息相關，承載著遠古傳說、歷史文化、禮教祭儀、日常生活描述與娛樂活動…等意義的原住民音樂，為口傳文化的媒介之一。音樂以歌唱為主，歌舞合一的形式，與以竹製樂器為主的器樂演奏，為台灣原住民音樂的特色。

自二十世紀初以降，學者專家與文史工作者們，持續進到部落作田野採集，記錄不同年代、不同時期的原住民音樂面貌。近年來，除了以個人為單位的研究之外，政府機關也開始重視原住民音樂文化研究的議題，如中央研究院民族學研究所、行政院文化建設委員會、臺灣音樂中心、國科會、原住民委員會…等，都陸續有相關研究計畫與補助案的執行。

中央研究院民族學研究所出版之《中央研究院民族學研究所集刊》，自 1950 年代至今，陸續發表學者們對原住民音樂相關的研究成果。而〈台灣民族誌數位影音典藏〉計畫¹，則以胡台麗研究員長達二十餘年的田野採集影像為主，在 2007 年國科會數位典藏計畫的支持下，陸續完成影像素材的數位化典藏，並開放典藏內容供外界瀏覽，為許多研究計畫提供豐厚的參考資源。  

國立傳統藝術中心臺灣音樂館就現有館藏資料，以取得合法授權的資料為基準，設置包括漢族、原住民，以及當代音樂…等線上資料館²，提供聲音檔案聆聽與文字解說。此外，在 2009 年與 2010 年，分別進行《臺灣傳統音樂年鑑》計畫³，邀請各專家學者就台灣傳統音樂的現況與發展，包括漢族、宗教、原住民、客家、福佬…等，作觀察記錄與文化評介。此外，還包括許多相關計畫與工作坊的進行，如 2007-2009 年度〈原住民音樂採

作者 錢善華／國立臺灣師範大學音樂學系教授

1 〈臺灣原住民族祭儀歌舞介紹計畫〉，臺灣民族誌數位影音典藏計畫，檢索：2011 年 11 月。

2 〈主題音樂〉，臺灣音樂中心資料館，檢索：2011 年 11 月。

3 〈主題網站〉，臺灣音樂中心資料館，檢索：2011 年 11 月。

集專案補助計畫〉、原住民音樂採集田野調查工作坊，與〈許常惠教授民歌採集運動時期歷史錄音還原計畫第一至四期〉…等。而於 2010 出版之《重返部落·原音再現：許常惠教授歷史錄音經典曲選（一）花蓮縣阿美族音樂篇》，更於 2011 年榮獲第三屆國家出版獎優等獎。

近十年來，除了持續的研究與田野採集外，數位典藏的觀念也開始進入原住民音樂研究的領域。在國科會〈數位典藏與數位學習國家型科技計畫〉的支持下，多個分項計畫紛紛開始對既有的原住民音樂採集內容，進行數位典藏的研究保存。〈許常惠音樂資料數位化計畫〉⁴與〈史惟亮音樂數位典藏計畫〉⁵，從典藏的角度出發，將兩位台灣重要的民族音樂學家暨作曲家的作品與田野採集錄音，進行數位典藏保存、詮釋資料建置與分析，重現 1966、1967 年民歌採集運動的風采。透過早期採集資料的公開與整理，提供學術界更多原住民音樂研究的素材。而〈原音之美——臺灣原住民音樂數位典藏計畫〉（簡稱原音之美計畫）⁶與〈蘭嶼媒體與文化數位典藏計畫〉（簡稱蘭嶼數典計畫）⁷，則與多位長年投身於原住民採集研究的文史工作者們合作，透過典藏品的徵集與評估，進行數位典藏。透過文史工作者們提供的，超過十餘年的觀察與豐富的採集資料，呈現原住民音樂在不同年代的面貌與變遷。除了典藏過去珍貴的採集資料之外，〈原音之美計畫〉的樂譜與音樂教案編輯、〈蘭嶼數典計畫〉協助文史工作者進行音樂歌謠相關著作的出版，以及兩者計畫資料庫的建置，從數位典藏的資料整理、研究與分析，到目前成為加值應用，提供線上資源檢索與協助出版的管道之一，為原住民音樂研究與學習，提供不同面向的豐富資料。

◊ 圖04

◊ 圖05

4 許常惠音樂資料數位化計畫成果網站，檢索：2011 年 11 月。

5 史惟亮音樂數位典藏計畫成果網站，檢索：2011 年 11 月。

6 原音之美計畫成果網站，檢索：2011 年 11 月。

7 蘭嶼媒體與文化數位典藏計畫成果網站，檢索：2011 年 11 月。

綜觀台灣的原住民音樂研究與典藏，進行原住民音樂研究者，從非原住民族學者專家，透過與族人報導者（Informant）提供翻譯與溝通的合作，到近期由學者專家與族人「共同著作」，以及現今許多在學術機構的協助下，由族人主導、編著的出版品，顯示出原住民族意識的抬頭，以及對本身音樂文化的重視。對現今原住民音樂研究而言，必須深度瞭解部落的生態文化，同時也必須站在學術客觀的觀點思考，兼具局內人—局外人（Insider-Outsider）的觀察研究，由族人與學者間建立良好、互信的合作管道，借重彼此的優勢相互研討，而非單一方面的主導，才能得出不失偏頗的研究成果。

在數位典藏計畫的執行下，各計畫團隊，與部落文史工作者及族人們，搭起良好的合作橋梁。無論是對過去資料的重新建置整理，或是持續進行的藏品徵集與田野採集，在取得合法授權下，計畫成果透過資料庫與網站的建置，提供完全公開或半公開的資料檢索，使研究資源在圖書館與出版品的流通管道外，建立新的傳播方式。透過網際網路的呈現，對資料的交流與更新，有相當大的助益。

原住民音樂研究與典藏，實為永久、持續性的研究課題。在現今蓬勃發展、熱絡進行的各項計畫，無論是研究或數位典藏，都存在著相同的問題：成果與資源如何進行永續經營。

出版品的發行與成果報告書，為階段性成果的展現，而研究期間所建立的合作管道，才是研究的基礎。期望在各研究計畫持續蓬勃發展的同時，能多方進行跨計畫的橫向溝通與資源整合，同時能使成果在學術研究傳播，以及維護族人智財權的議題上取得平衡。使原住民音樂研究與典藏，除了在學術界內紮根之外，也能正確呈現族人觀點，獲得部落的認同，真正落實原住民族音樂的研究與典藏。



返回



圖 01：〈2003年排灣土坂五年祭 01〉，胡台麗 攝，攝影年份：2003。圖片提供者：中央研究院民族學研究所。網站名稱：數位典藏與數位學習成果入口網。

出處連結



返回



圖 02：〈2004年賽夏五峰矮人祭 05〉，胡台麗 攝，攝影年份：2004。圖片提供者：中央研究院民族學研究所。網站名稱：數位典藏與數位學習成果入口網。

出處連結



返回

豐年祭 I LI SIN

實音：低小二度
♩ = 85

豐月嬌 採譜

i li sin ko__ ni__ ya__ lo a ni ni a lo mi a_____ ad, a ca
ngen no mi ta, ke lo en__ no mi ta, la diw wen no mi ta to ho i na lo wan__
— , la ya pen ko mi pa ta__ kid, ka yo ig no ni ya lo, la diw wen__
(ni)
no mi ta, ke lo en__ no mi ta to, ho i na lu wan._____

圖 03：〈部落豐年祭〉，採集者：原音之美工作團隊，採集年份：2007，採集地：台東市，演出者：巴奈合唱團。圖片提供者：國立臺灣師範大學音樂數位典藏中心。網站名稱：數位典藏與數位學習成果入口網。

出處連結



返回



圖 04：蘭嶼媒體與文化數位典藏計畫製作之網站。〈達悟歌謠與庶民文化〉網站首頁，製作年份：2010。圖片提供者：國立交通大學傳播研究所。網站名稱：達悟歌謠與庶民文化。

出處連結



返回



圖 05：臺灣原住民音樂數位典藏計畫製作之網站。〈原音之美〉網站首頁，製作年份：2009。圖片提供者：國立臺灣師範大學音樂數位典藏中心。網站名稱：原音之美。

出處連結



洪一峰與我的歌舞人生

高銘謙

生長在台灣這塊土地，有些歌曲是你不知道歌名，但也一定聽過的。在台灣早期充斥著日文翻譯歌曲的日據時代，洪一峰是少數幾位提倡本土創作的音樂人之一，而他的歌正是那些即使你不會唱也會哼上一兩句的歌曲。

◉圖01 ◉圖02

有些事情，終其一生也不會忘記，那不僅僅是記憶而已，最重要的還是因為那曾經實實在在的當下。而我永遠也忘不了這些畫面—我是怎麼「再次」聽見這些歌曲的。

寶島曼波 音樂檔03

「嘿喔，大家出來念歌喔～～嘿喔，大家相招來七逃～～無分男女老幼緊出來喔～～」舞台上燈光微亮，歌女招呼著大家。依著前奏的速度，除了歌女外，所有的人都以慢速行動著。

「寶島曼波，曼波寶島…」瞬間，燈光大亮，豔光四射，所有人熱鬧非凡地舞動著。

這齣戲名為〈浮浪貢開花〉，是我做為專業演員的第一齣戲。我們選了〈寶島曼波〉這首歌曲作為戲的開場，完全符合這齣戲所要傳達的，屬於台灣式的南國快樂氣氛。

以前的我並不喜歡這首歌，覺得俗氣。後來，因為排戲的關係，我必須把耳朵打開好好去聽，才深深發覺在這短短的旋律要表現出屬於南國島嶼跳躍且色彩繽紛的歡樂，是多麼精準且不容易的事。我們所有的演員，聽著、感受著歌曲所傳達的情感，合力編出這段開場秀的舞蹈。

我從〈寶島曼波〉再一次重新看待自己與土地的關係。那一年，我 26 歲，

原本在公部門上班的我半路出家辭了工作進入劇場，決定自此作為一個專業劇場演員。人生的轉折，非我預料，但也並不突然。當時，只為了尋找台語劇場而認識了現所任職的劇團。後來，我才知道那股尋找台語（母語）劇場的動力，原來是一種溯源的衝動。

於是，每次聽〈寶島曼波〉，總是親切、純正，有回家的簡單與快樂。

悲情的城市 音樂檔04

子夜二時，路邊工程，三角錐林立，警示燈閃爍，偶有車輛呼嘯而過，一名工人，身顯疲態，彈著一把吉他，緩緩唱出：「心稀微，在路邊，路燈光青青，那親像照阮心情，黯淡無元氣……」。

這是我所創造的第一個角色—清水，忠厚老實、單純木訥。因為對喜愛的女孩一直遲遲不敢告白，又被女孩的哥哥戲弄，以為女孩已經懷了別人的孩子卻被拋棄，深怕女孩會被人閒言閒語而無法立足，於是不眠不休接了好幾份工作，決定存夠了錢就去向女孩告白，並願意照顧女孩和她的小孩。某一天凌晨時分，在路邊工地，女孩焦急地來找他，並告訴他一切都是她哥哥胡言亂語。於是，誤會解開，倆人淚中帶笑地決定共同攜手過一生。

據觀眾反應，他們完全相信我就像角色那麼忠厚老實又單純木訥，我很高興。但當初角色塑造時，我可花了一番功夫才找到了方向。尤其是路邊工地這場感情戲的開頭，那種被騙而渾然不知的單純，以及對意中人懷有別人的小孩還執意要照顧她一生的複雜情緒，完全拜這首歌之賜，引導我進入了情境。「到現在只好是祈禱你，一生過著心願的運命，啊～～被人放捨……」。

往後，每當我唱起這首歌，我就會想起一工地的畫面及那份情感。

思慕的人 音樂檔 05

我從來也沒想過，我會是在這樣的情況下，再次聽見這首歌的。

S 是我從高中以來的好朋友，然而我們兩個性卻是大相逕庭。S 的個性直衝莽撞，是一根腸子通到底的人，身材高大，聲音粗獷嘹亮。好幾次為了幫朋友出氣，把對方修理得很慘。

那一年，我們廿歲。有一天 S 來找我，滿臉愁容，說女友要跟他分手，S 極力想挽回這段感情，要我陪伴去見她。我與那女孩也認識，他們兩人不愉快也好一陣子了，S 希望我可以幫忙對她說些話。

來到了巷子裡的公寓門口，S 撥了兩次電話給那女孩，我們跨坐在成排停放的摩托車上，等了很久很久，S 甚至衝動地想對著樓上大喊要她下來，我阻止了他。

女孩下來了，我退到一旁，兩人談了一陣子，S 苦苦哀求說了很多，女孩哭得淅瀝嘩啦，沒有回應什麼。S 示意要我幫忙求情，我盡其所能地勸合，而女孩只一味地搖頭與哭泣。終於，女孩說話了，她說她生活壓力很大，不想再談感情，執意要分手，又說樓上姊姊在等她，她得趕緊上樓去。S 在一旁心急如焚，卻又不知所措，睜睜地看著我和女孩。我心裡有個直覺，在樓上等她的並不是姊姊，是另一個男人，而她所說的理由也僅只是藉口，但我該說的也早已說盡，不再多言。

女孩頭一轉、掩面離開，喀嚓一聲，大門闔上，上樓的腳步聲一聲聲傳來。S 動也沒動，滿臉淚水，口中緩緩吐出：「我心內，思慕的人，你怎樣離開阮的身邊……心愛的，緊返來，緊返來阮身邊」。

怎麼就唱起歌來了？我微微側身轉頭看著 S，眼前的景象，令人無法置信。一個粗獷、個性剛烈的大男生，居然就因為女人不要他了，而哭得淚流滿面還唱歌！身為好朋友的我，很同情他，但也很想笑。

後來，我去查了這首歌的創作發想。原來，當初洪一峰有一群死忠歌迷，常跟隨他四處走唱，也都變得像朋友一般，有幾次，有些歌迷突然不來了，心裡便惦念著為什麼沒來，這樣的牽掛於是譜成了旋律，就是這首〈思慕的人〉。

同樣的歌曲，卻有著不同的故事。〈思慕的人〉之於我則是一個哭笑不得的故事！

淡水暮色 音樂檔 06

這是屬於我的淡水暮色！

她是一位資深歌者，常常在淡水河畔的街頭藝人攤位唱歌表演。我對她是有印象的，每每去到淡水老街，如果有遇見她在河邊表演，我總會停留，多聽個幾首歌再走。原本，我並不認識她。

在一次的戲劇演出當中，因為音樂設計使用了她所演唱的〈淡水暮色〉作為配樂，劇團也因此邀請她來到劇院看演出，於是我認識了她。

她是許明嬌，我們都叫她阿嬌姊。這首大家耳熟能詳的〈淡水暮色〉，從原創洪一峰到後來的眾多版本，其編曲及演唱幾乎都承襲了原創的輕快節奏。然而阿嬌姊卻是以慢版、成熟、回憶的口吻，緩緩道出這幅詩情畫意的淡水暮色。整首歌只以一把吉他做伴奏，簡單卻又情感濃烈。

聽著阿嬌姊的歌聲，我感動不已。我去找了許多〈淡水暮色〉的演唱版本，

一首一首去聽、去感受。我開始瞭解到聲音的魅力以及何謂詮釋，這對做為演員的我，有很大的影響，同時也是聲音的啟蒙。

如果，有天你經過淡水河邊，不妨留意一下阿嬌姊的身影，停下腳步跟她聊聊天，聽她唱唱歌，你也會有個屬於你自己的「淡水暮色」。



返回

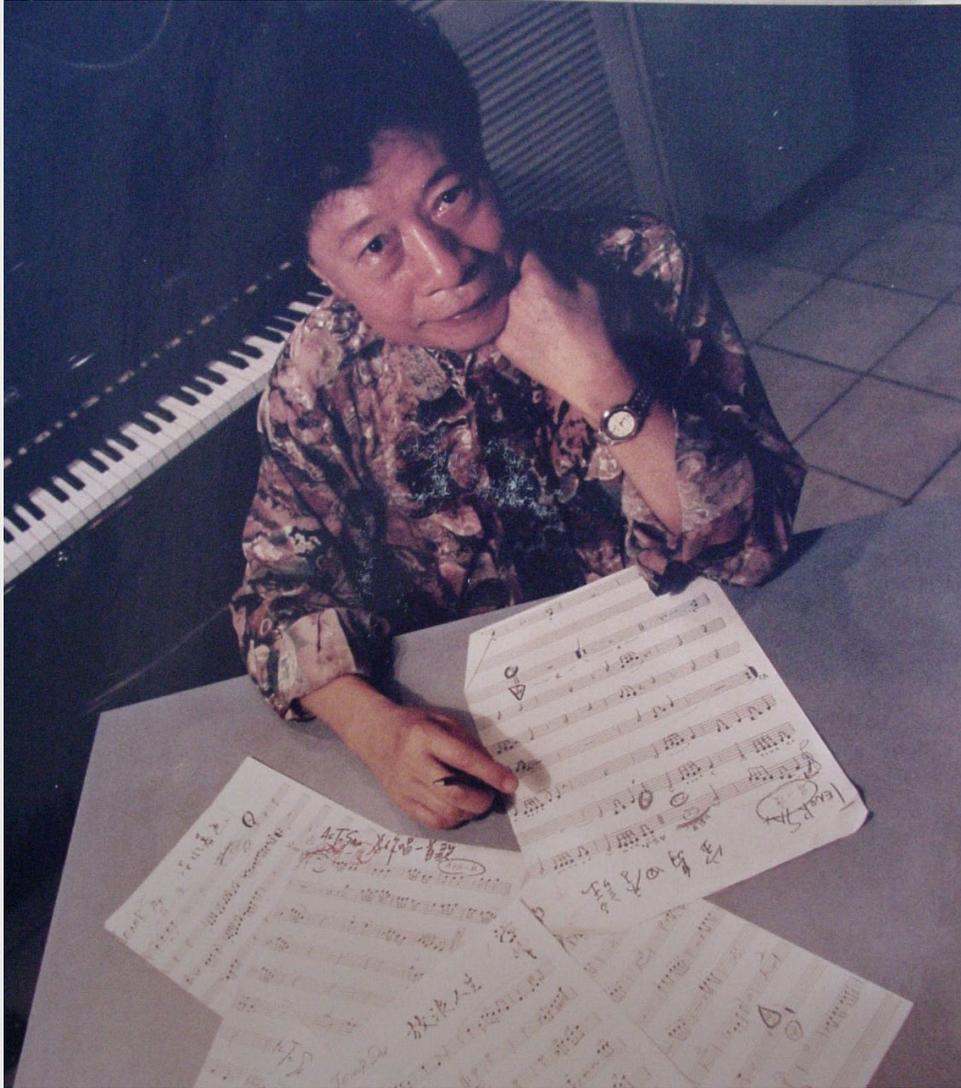


圖 01：寶島歌王洪一峰與他的創作手稿。〈編號 33〉，攝影年份：2000-2005，台北：財團法人洪一峰文化藝術基金會。圖片提供者：財團法人洪一峰文化藝術基金會。網站名稱：洪一峰虛擬音樂博物館。

[出處連結](#)



返回

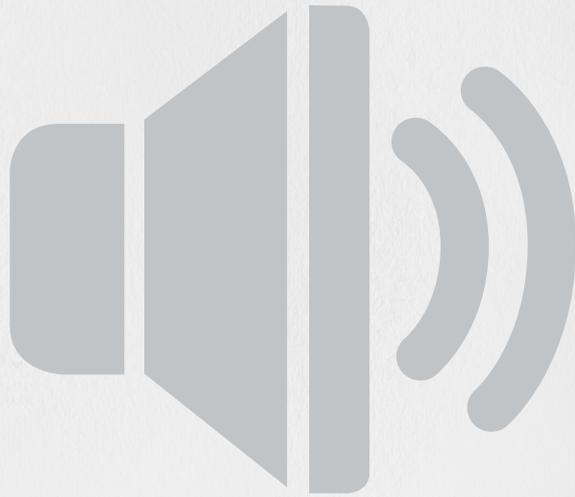


圖 02：晚年的洪一峰夫妻與兒子們，長子洪榮宏（前排左）也是優秀的音樂人。〈編號 41〉，攝影年份：2009，台北：財團法人洪一峰文化藝術基金會。圖片提供者：財團法人洪一峰文化藝術基金會。網站名稱：洪一峰虛擬音樂博物館。

出處連結



返回

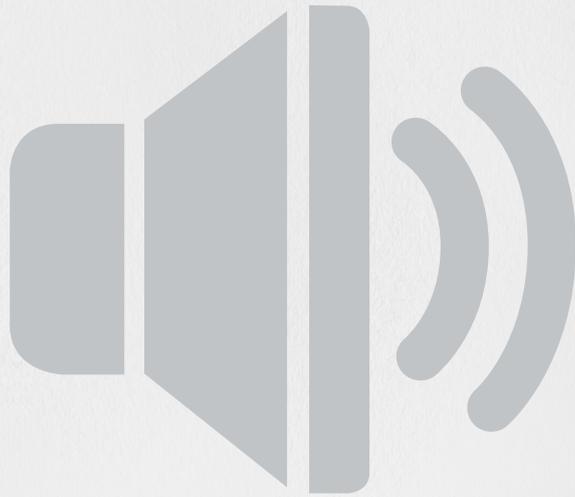


影音檔 03：〈寶島曼波〉，財團法人洪一峰文化藝術基金會，臺北：東吳大學社會學系。洪一峰虛擬音樂博物館。

[出處連結](#)



返回

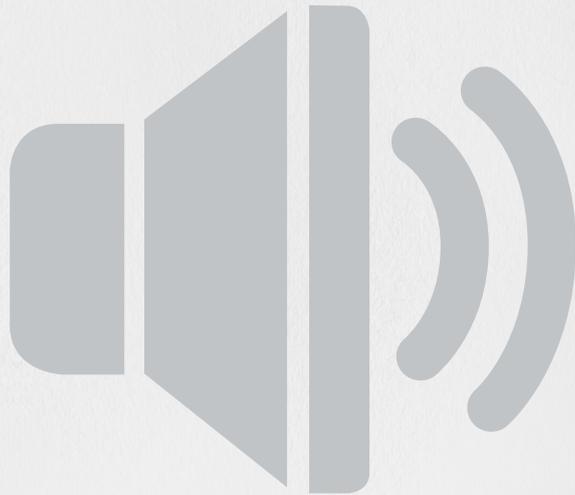


影音檔 04：〈悲情的城市〉，財團法人洪一峰文化藝術基金會，臺北：東吳大學社會學系。
洪一峰虛擬音樂博物館。

[出處連結](#)



返回

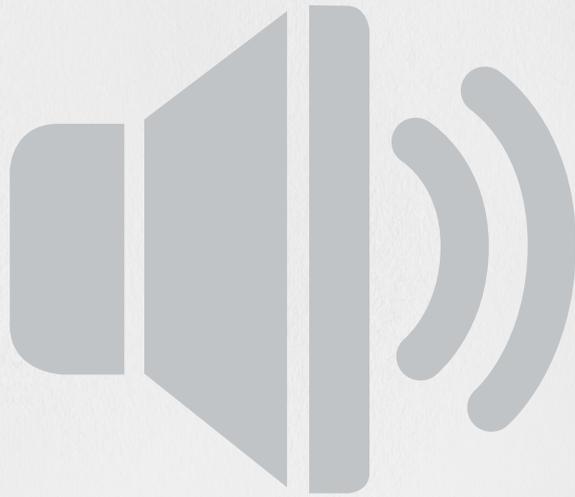


影音檔 05：〈思慕的人〉，財團法人洪一峰文化藝術基金會，臺北：東吳大學社會學系。洪一峰虛擬音樂博物館。

[出處連結](#)



返回



影音檔 06：〈淡水暮色〉，財團法人洪一峰文化藝術基金會，臺北：東吳大學社會學系。洪一峰虛擬音樂博物館。

[出處連結](#)



誌謝

本書承蒙以下單位、計畫或個人提供圖檔、影音、網頁截圖等，深表謝忱。

機構／單位

- 中央研究院民族學研究所
- 中央研究院歷史語言研究所
- 中國文化大學華岡博物館
- 李石樵美術館
- 財團法人李澤藩紀念藝術教育基金會
- 財團法人洪一峰文化藝術基金會
- 國立中央圖書館臺灣分館
- 國立臺灣師範大學音樂數位典藏中心
- 國立交通大學傳播研究所
- 國立交通大學圖書館
- 國立嘉義大學中國文學系
- 國立臺北教育大學數位科技設計學系
- 國立臺灣博物館人類學門
- 國立歷史博物館
- 國家圖書館
- 順益臺灣原住民博物館
- 楊英風美術館
- 嘉義玄風書道館陳丁奇家屬
- 臺北市立美術館

數位典藏計畫

- 日治時代台灣小公學校美術教課書數位典藏收集畫
- 台灣典範書家陳丁奇數位美術館
- 台灣原住民數位知識聚落開發合作計畫
- 史語所數位知識總體經營計畫—分支四：史語所民族學調查標本、照片與檔案
- 近現代珍貴文物數位典藏系統之研製
- 洪一峰虛擬音樂博物館數位典藏計畫
- 國立台灣博物館原住民文物典藏數位化計畫
- 國家歷史文物數位典藏計畫
- 尋找台灣攝影文化的歷史座標－Part 1: 日治時期的營業寫真館及業餘愛好者 (1895 ~ 1945) 作品蒐研暨數位典藏計畫
- 雲門舞集舞作數位典藏計畫
- 臺灣民族誌數位影音典藏計畫
- 臺灣研究核心資源數位化計畫－古籍影像檢索系統
- 臺灣原住民音樂數位典藏計畫
- 蘭嶼媒體與文化數位典藏計畫

個人

- 張姍姍
- 洪若紫
- 胡紫雲

數位島嶼 · 萬種風情
游藝之樂：多樣台灣迸發的絢麗火花

- 發行人 林富士
- 主編 江沛航、曾怡怡
- 執行編輯 江沛航、曾怡怡、林端貝、張如瑩
林定立
- 作者 李岱融、洪若紫、謝鑫佑、潘青林
胡紫雲、錢善華、高銘謙
(人名按照文章順序排列)
- 計畫團隊 林彥宏、林定立、黃珮茹、陳良首
陳禮義、林端貝、黃靖玫、楊文馨
呂怡屏、郭芷維、李鴻成
- 「數位島嶼 · 萬種風情」專案團隊 林端貝、郭芷維、楊文馨、呂怡屏
- 美術設計 銘島國際有限公司
- 出版日期 中華民國 101 年 5 月
- 出版者 數位典藏與數位學習國家型科技計畫
拓展台灣數位典藏計畫
<http://content.teldep.tw>
- 地址 11529 台北市南港區研究院路二段 130 號
中央研究院歷史語言研究所文物館 403 室
- 電話 886-2-27829555 #288
- 傳真 886-2-27868834
- ISBN 9789860324792

