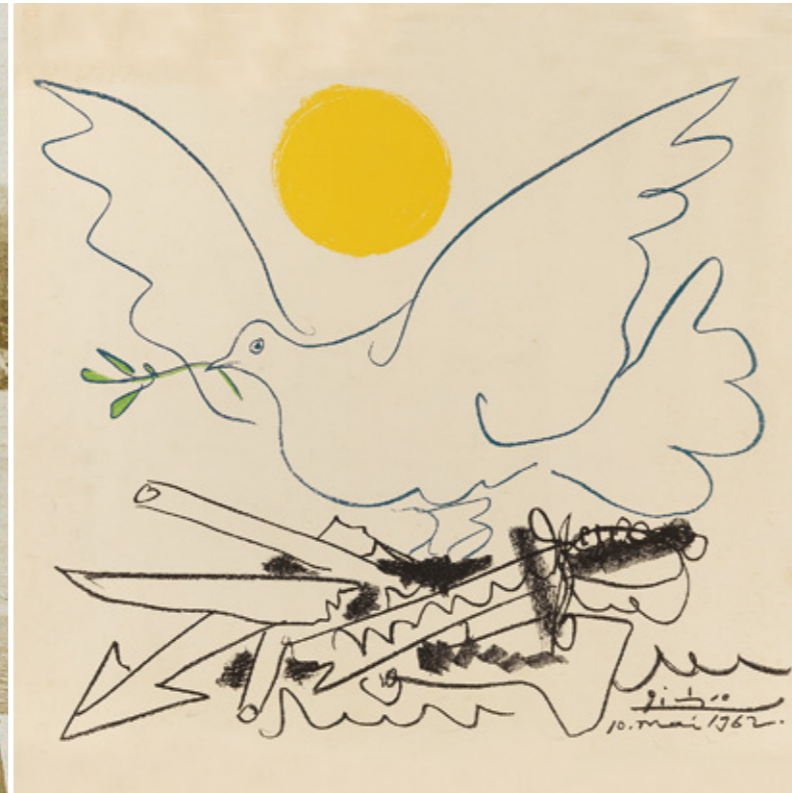


### 電子特刊：史博館業務暨研究成果發表



#### 電子特刊 史博館業務暨 研究成果發表

- 02 寫真·畫意——臺灣早期攝影中的藝術特質 易穎梅  
Realism and Artistic Flair:  
Artistic Characteristics of Early Taiwanese Photography YI, Ying-Mei
- 12 從「2019 臺灣美食展：  
秀色好餐」看博物館與文化發展 韓慧泉  
Overview of the Exquisite Feast of  
the 2019 Taiwan Culinary Exhibition HAN, Hui-Chuan
- 22 臺灣博物館標誌圖像設計研究初探 華家緯  
A Preliminary Study on Graphic Design of  
Museum Logos in Taiwan HUA, Chia-Wei
- 34 日本的領土爭議問題——以北方四島為例 吳伯文  
An Example of the Territorial Disputes in Japan:  
The Northern Territories WU, Po-Wen
- 42 鄭和下西洋 張承宗  
The Voyages of Zheng He CHANG, Cheng-Zhong

發行人 廖新田  
出版者 中華民國國立歷史博物館  
館址 10066 臺北市中正區南海路 49 號  
臨時辦公室 10055 臺北市中正區徐州路 21 號  
電話 886-2-2361-0270  
傳真 886-2-2393-1771  
網路站址 www.nmnh.gov.tw  
編輯者 國立歷史博物館編輯委員會

Commissioner / LIAO, Hsin-Tien  
Publisher / National Museum of History  
Museum Address: 49, Nan Hai Road, Taipei, 10066 Taiwan, R.O.C.  
Provisional Office: 21, Xu Zhou Road, Taipei, 10055 Taiwan, R.O.C.  
TEL / 886-2-2361-0270  
FAX / 886-2-2393-1771  
http://www.nmnh.gov.tw

【電子特刊：史博館業務暨研究成果發表】之一

# 畫意・寫真

——臺灣早期攝影中的藝術寫真特質

文・圖／易穎梅

臺灣攝影史之起源可溯至 19 世紀起，外籍人士為了調查、研究等特定目的所留下的紀錄性影像。1848 年，荷蘭商船將「暗房」引入日本，為日本攝影術發展之開端，繼而日本以「肖像寫真」為基礎開設「寫真館」，以影像記錄風俗與地景。1895 年，中日簽訂「馬關條約」，臺灣成為日本殖民地，統治階層將攝影術引進寶島。而後，日治時期的本土攝影師，或赴日學習攝影後回臺開業，或在「寫真館」內接受扎實的訓練。本文期望透過前輩攝影家所留下的寶貴影像和日治時期文獻的相互比對，理解臺灣早期攝影中的藝術特質。

## ◎《田健治郎日記》中的「畫意」寫真

1923 年（大正 12 年），日本派遣治臺的第一任文官總督田健治郎（1855-1930）（註 1）在日記中留下這樣一筆紀錄：

四月八日，天候依然。七十五度，夕雨。日曜日（星期日）

朝，小林醫官來試嵌假義齒。此日，草奉迎文，略成矣。後三時，赴鐵道ホテル（旅館），觀臺日新報社所募集獻納寫真展覽會，就總數五百餘帖中，撰（選）拔五十帖云。近時寫真界好寫畫意，有暗淡模糊類於潑墨畫者，人以為名手，未知其當否也。此夜，福田大將來遊，寬話而去。（註 2）

經由這則紀事，可知 1923 年《臺日新報》舉辦了「寫真展覽會」，徵集了 5 百多件作品，從中選拔 50 件佳作，這說明當時對於攝影已有品評標準。透過當時的總督田健治郎之眼，攝影圈是「好寫畫意」的。根據田健治郎敘述，「畫意」帶著「暗淡模糊類於潑墨」的特質，普遍認為這樣的作品

就是「好作品」。對於這樣的品評標準，田健治郎採取懷疑態度。「暗淡模糊類於潑墨」是否就是具有「畫意」的佳作呢？無論如何，「好寫畫意」似乎是 1920 年代臺灣攝影界風行的標準，這也說明了當時的臺灣攝影界和日本攝影流行的審美標準關係密切，本文擬以「畫意」一詞作為起點，探索日治時期臺灣攝影家作品中的藝術特質。

## ◎日本攝影中的「畫意」與「軟調面」影像

文官總督田健治郎日記中提及「好畫意」的攝影風格已影響當時的臺灣攝影。1920 年代，日本攝影界正為「藝術寫真」浪潮所席卷，而「藝術寫真」是在何種背景之下誕生的？和「畫意」之間是否有關聯呢？

攝影在日本獨立成為一門藝術，和繪畫之間具有密切的關係。1873 年（明治 6 年），日本首次參加奧地利舉辦的世界博覽會，日文也第一次出現「美術」一詞。19 世紀末到 20 世紀初，短短數十年間，「美術」的概念逐漸產生變化。受西方思潮影響，「繪畫」、「雕刻」漸漸褪去實用性色彩，成為純藝術。（註 3）攝影則承接了繪畫具有的紀實功能，是一門具有實用性的藝術。19 世紀末，日本國內為調查各寺社及古物，攝影成為可複製重要古文物的專門技術。當時由曾赴美學習攝影的小川一真（1860-1929）負責拍攝這些文物，小川所拍攝的作品不僅止於客觀呆板地記錄文物的樣貌，而是藉由光影的掌握，傳達出古文物特有的魅力。1889 年，小川復刊《寫真新報》，設立日本寫真會，日本的業餘攝影團體可說是肇始於日本政府確立「日本美術史」的運動中。（註 4）日本攝影發展初期的團體，有部分是為了保存日本的傳統美術，透過攝影將文物之美傳達給大眾，但由箇中代表小川一真所領導的寫真團體，是否影響了攝影的藝術性質，仍有待商榷。

另一方面，投入西洋美術的畫家與「藝術寫真」的發展有密切關聯。對於西畫家如淺井忠（1856-1907）、和田英作（1874-1959）來說，雖然他們也關心攝影的構圖、取景，但照片多半是輔助繪畫的重要素材（畫家對著相片從事繪畫創作），而非與繪畫相提並論的藝術。（註 5）有趣的是，對於廣大的日本民眾來說，1898 年以降，水彩畫由於材料取得較為容易，成為日本民間較為普及的嗜好，這和攝影業餘愛好者活躍的時期大約是重疊

的。當時，水彩畫最流行的題材是風景畫，而藝術寫真的主要題材亦為風景。(註6) 此時日本水彩畫代表性人物如大下藤次郎(1870-1911)、石川欽一郎(1871-1945)，(註7) 均十分活躍。其中白馬會的三宅克己(1874-1954)，同時兼具水彩畫家及業餘寫真者的身分，他出版了數本攝影術相關書籍，卻僅認為自己是「業餘攝影愛好者」。(註8) 而當時攝影競賽的評審，畫家也占了不少比例。(註9) 簡而言之，20世紀初(明治時期)的日本，攝影術是一種忠實的繪畫輔助工具，雖有攝影師倡議「攝影」也應作為一門純藝術，但它仍被歸類為具實用性的工藝美術。

20世紀初的日本攝影家，以拍攝出具有「藝術性」的作品為目標，他們所喜愛的攝影風格，係沿襲19世紀末歐洲的繪畫浪潮，這些帶有畫意風情的攝影作品(圖1)(Pictorialism)，往往流露一股軟調色彩，日文稱之為「軟調面」，成為「藝術寫真」的主要特質；明治之後，大正(1912-1926)及昭和初期(1920-1945)，在大眾文化普遍傳播的狀況下，影響了首批赴日習藝的臺灣攝影師。(註10)

### ◎臺灣早期攝影作品中的藝術性質

首批臺灣攝影師習得攝影術的途徑多半為負笈東瀛，或在臺接受「寫真館」(照相館)店主訓練，學習修底片等技巧，經過3年多的鍛鍊，出師後自行開業。(註11) 在臺灣著名的前輩攝影家中，出身霧峰林家，常為林氏家族成員拍照的林草(1881-1953)即為著名的例子。此外，曾師從石川欽一郎，後又進入東京寫真專門學校(以下簡稱東京寫專)就讀的彭瑞麟(1904-1984)及活躍年代橫跨二戰的「臺灣攝影三劍客」——鄧南光(1907-1971)、張才(1916-1994)、李鳴鵬(1922-2013)等人基本上都接受了上述的訓練才獨立開業。

其中為許多研究者討論過的，便是彭瑞麟。彭瑞麟(1904-1984)，1904年出生於當時的新竹州竹東郡，1923年畢業於臺北師範學校。1926年，他加入了「臺灣水彩畫會」，跟隨石川欽一郎學習水彩畫；並於1928年赴



圖1 日高長太郎《木曾路之春》1920

日就讀「東京寫真專門學校」，1931年，他以第一名的成績畢業，成為「日本寫真學士會會員」，於同年返臺，在當時的臺北市太平町(今延平北路一帶)開設「亞圃廬(アポロ, Apollo, 即阿波羅之意)寫場」；「亞圃廬」寄寓石川欽一郎希望彭瑞麟的攝影事業如同太陽一般發光發熱。(註12) 除了開設照相館維生，彭瑞麟更以積極推廣攝影教育聞名，創立「亞圃廬寫真研究所」，經常在店裡舉辦展示會，攝影家林壽鎰(1916-2011)的師傅徐淵淇即為其學生。(註13) 1937年，彭瑞麟更於日本學習獨門技藝「漆器寫真」，他的作品《太魯閣之女》於1938年入選「日本寫真美術展」。事實上，彭氏在東京寫專就讀期間，即已開始試驗19世紀末的攝影印畫，如「三色碳墨轉染天然寫真法」(Carbon Process, 三色カボン一転写法)，其中《靜物》(圖2)曾入選1930年的東京寫真研究會《研展畫集》第21輯，這張作品也是臺灣人首次以黑白玻璃版沖印而成的彩色照片。(註14) 攝影研究者簡永彬整理彭瑞麟的作品時，曾發現另一張三色轉染天然寫真作品，認為這些帶有19世紀末歐陸流行的繪畫主義風格的攝影作品，約為1910至1920年間流傳到日本，為日本「藝術寫真」的主流風格。(註15)



圖2 彭瑞麟《靜物》1930年代



圖3 彭瑞麟《風景》1934



圖4 彭瑞麟《風景》1934



圖5 彭瑞麟《風景》1934

彭瑞麟對於臺灣攝影的貢獻十分深遠。他接受過西洋繪畫及攝影技巧訓練，是能夠兼融繪畫和攝影的藝術家。(註16)我們或可透過彭瑞麟的攝影作品中窺得臺灣早期攝影的藝術特質。比較彭氏所拍攝的風景照(圖3、圖4、圖5)與石川欽一郎的水彩風景畫(圖6、圖7)，其相片構圖與氤氳朦朧的樹影，確有幾分類似石川筆下溼潤的樹木與林間風情，彭瑞麟的攝影作品的確是在攝影中融合「畫意」的最佳例證之一。



圖6 石川欽一郎《臺灣豐原鄉道》1920年代



圖7 石川欽一郎《臺北城門》1910

另一位曾學習繪畫的攝影師，則是攝影三劍客中年紀最輕的李鳴鵬。李鳴鵬，1922年出生於日治時期的新竹州大溪郡(今日桃園縣大溪鎮)，14歲時即在「大溪寫場」當學徒，15歲又赴臺北，於洪汝修經營的寫真館半工半讀，至18歲時，即以純熟的技巧，為許多照相館修整底片；19歲時，遠赴中國廣東嶺南美術學塾學習西洋繪畫。或因此李鳴鵬的攝影構圖受到繪畫影響，其作品取景典雅，取材平實、構圖嚴謹，感性自然流露。25歲那年，又在臺北市衡陽路開設了「中美照相器材行」，教導顧客使用攝影器材。(註17)李鳴鵬自1940年代即使用Rolleiflex雙眼相機，在其鏡頭下，貌似平凡的日常生活場景，實則經過特別設計，例如1947年的《牧羊童》(圖8)，是李鳴鵬於新店溪河畔拍攝的作品。他敘述拍攝這件作品的經過：3名小童答應拍攝後，牽著小羊來回走了3次。(註18)本件作品聚焦於畫面中央的3個小男孩，孩子們牽著一黑一白2頭小羊，赤足踩在河岸的石子地上，男孩們帶著喜悅的笑容，貌似隨意地沿著河岸徐徐前行，河岸向遠方延伸，遠方山色亦顯氤氳而別有韻致，令人想起水彩風景畫的溼潤筆觸



圖8 李鳴鵬《牧羊童》1947 國立歷史博物館藏 典藏編號 93-00377



圖9 李鳴鵬《渡船》1948 國立歷史博物館藏 典藏編號 93-00382

與精練構圖，題材素樸卻富有雅意。(註19)攝影研究者蕭永盛爬梳李鳴鵬的作品，認為寫實作品僅占李氏作品的一部分，李鳴鵬也相當擅長畫面的構成與事後剪裁，故而將其稱為「鄉土沙龍的先行者」。(註20)從另一件李鳴鵬的《渡船》(圖9)的激盪水光及舟影看來，其構圖的確如繪畫般經過精心安排。

### ◎日治時期臺灣文獻中的「藝術」寫真

透過日治時期臺灣文獻史料，當時的菁英分子也留下了些許有關藝術性攝影的線索，讓我們更能梳理臺灣早期攝影的輪廓。

1948年9月29日，林獻堂在《灌園先生日記》中留下請李鳴鵬先生到霧峰林宅拍攝庭園的紀錄：

下午三時彰化楊子槐引李鳴鵬來照霧峰家屋、庭園之相，將於博覽會時出賣也，請與之同照。(註21)

由上述文獻可知，李鳴鵬將拍攝霧峰林家花園，並於博覽會上公開販售這些照片。這一來說明當時林家花園已如知名名勝，供人遊覽；一來也說明了名勝美景還需聘請具備高超技術的攝影師拍攝，不僅僅是留下建築紀錄，而是要讓取景更富有美感，供民眾欣賞、購買。李鳴鵬拍攝林家花園時，曾和楊子槐於景薰樓前留下合影，為此事留下見證。

林獻堂在其日記中曾多次記錄與友人拍攝「紀念寫真」之事，對於望族林家成員而言，拍張紀念照似乎相當平常，而林獻堂也經常與家人欣賞「活動寫真」(即電影)，甚至到電影公司參觀拍攝現場。

1949年12月，林獻堂赴日參觀松竹攝影所時曾與影星李香蘭(山口淑子)見面，留下紀念照片。《灌園先生日記》記錄如下：

今朝東京微雪，鎌倉僅微雨而已。下午以文率其妻子及郭文章、橫尾、吳泗川、吳樹根、魏某等來招余及瑞池。橫尾者，松竹攝影所之俳優也，導余等至大船，入觀其規模頗弘大，是時正攝李香蘭，攝畢出與余相會。她前年(昭和16年)往臺灣，民眾誤為北京人，頗受歡迎，亦曾到霧峰受余招待。寒暄已，同攝影紀念寫真，余等遂一同往熱海，宿於大野屋。(註22)

林獻堂又將參觀的感想寫成〈觀大船松竹攝影所〉一詩，曰：

世間都是幻，認幻以為真，爭名與求利，徒勞日苦辛；試看攝影所，略可識前因，樓臺多是假，帷帳亦虛陳；斷片徐連絡，長短任縮伸，他日銀幕開，燦爛望無垠；時攝李香蘭(歌妓李香蘭本名山口淑子，民國三十年往臺灣偽稱北平人，到處民眾出迎者數千，道路為擁塞不通)，妝束頗輕勻，無人與談話，忽笑又必顰；問所表何意，初戀欲求親，另攝一青年，並坐語津津；事事皆如是，何用患此身，若能悟真幻，苦海不沉淪，佛言色是空，妙諦實無倫。(註23)

這兩則文獻，前者記錄了林獻堂遊覽松竹製片所，並與影星李香蘭會面及留影紀念的經過；後者則以詩表述對於電影製片廠的參訪感想，結論導向雖偏向林獻堂個人對於人生變幻無常的感悟，但詩中提到的樓臺及布景陳設，以及電影經製片剪輯後展現出的燦爛風光。由此仍可看出，對當時的社會菁英而言，攝影的功能除「留念」、「記錄」之類的實用性外，拍攝時亦講求美感。

吳新榮醫師在 1941 年的日記中記述一張令他非常滿意的「藝術照」（原文為美術寫真）：

發行《臺灣醫藥人士鑑》的《興南新聞》來徵稿。為了因應此事，到雙美照相館拍個人照，以備應徵之用。該館以我的光顧為榮，特地為我拍了一張藝術照，這張好作品特別令人滿意，於是把大小各一張寄給在東京的弟、妹作為紀念，並寫了下列句子：「醫業是我正妻，文學是我情婦。」（捷霍夫之言）阿兄近影，遙贈在東京留學之吾弟。

致壽山 史民

品格與教養，乃是婦道。以此銘言贈吾妹。

致雪金

新榮

以上（註 24）

透過吳新榮醫師拍攝「藝術照」一事，對當時掌鏡的攝影師來說，拍攝顧客肖像的確是為了刊登於名錄上等實用目的，但在實用導向之外，對於構圖與光影仍要力求美善，以符合當時的審美標準，使人物、景色顯得美輪美奐。

## ◎小結

本文在簡永彬等研究者的基礎之上，觀察早期臺灣攝影作品的風格變化，並根據日治時期文獻梳理該時期臺灣攝影發展脈絡。透過討論日本「藝術寫真」發展歷程、早期臺灣攝影家受教於日籍寫真館或赴日學藝的培育管道，以及日治時期臺灣攝影師的作品、相關文獻，探索臺灣早期攝影作品的藝術特質。早期臺灣攝影在日本攝影的影響下，除講究實用性外，卻也兼融繪畫美學，追求構圖及光影的美感。最明顯的例子即受教於畫家石川欽一郎的彭瑞麟，將其攝影作品與其老師的繪畫作品相互比對，便可稍微體會日治時期臺灣攝影中所具備的「畫意」特質。此外，其他臺灣攝影師如攝影三劍客李鳴鵬，也曾赴廣州學習繪畫，其攝影作品也流露出如畫般描繪田園的詩意。而透過日治時期史料文獻如文官總督田健治郎的日記，以及和林寫真館具有深厚關係的林獻堂《灌園先生日記》、吳新榮先生的

日記，這些殖民政府官員、臺籍知識分子對於攝影的第一手觀察與書寫，使臺灣早期攝影中的藝術特質與內涵更為明確。本文所討論的臺灣早期攝影作品，在視覺表現上，的確出現了受日本攝影影響而展現出的「畫意」特質。

（本文作者為國立歷史博物館展覽組研究人員）

## 註釋

- 註 1 田健治郎於 1919 年 10 月赴臺灣任總督一職，至 1923 年 9 月辭去總督一職，返回日本。
- 註 2 田健治郎，《田健治郎日記》，收入中央研究院臺灣史研究所臺灣日記知識庫。
- 註 3 西村智弘，《日本藝術寫真史》（東京：美學出版，2008），頁 99-122。
- 註 4 西村智弘，《日本藝術寫真史》，頁 99-122。
- 註 5 西村智弘，《日本藝術寫真史》，頁 142-164。
- 註 6 西村智弘，《日本藝術寫真史》，頁 142-164。
- 註 7 石川欽一郎作為臺灣近代藝術的啟蒙者，在臺期間不遺餘力地推動西洋美術教育，特別是水彩畫，他除了成立洋畫研究所紫瀾會外，也穿針引線，將日本水彩畫畫家如前述的三宅克己、丸山晚霞（1867-1942）等人的風景作品引介至臺灣，作為觀摩作品展出。其中，三宅克己更於 1914 年於臺北鐵道旅館展出 80 多件作品。同時，石川欽一郎在《臺灣日日新報》上也經常發表速寫插畫，捕捉在地的風土人情，並集結為《山紫水明集》在臺北發行。參見蔡家丘，〈日本水彩畫與臺灣日治時期水彩畫的興盛〉，收入林曼麗編，《日本近代洋畫大展》（臺北：北師美術館，2017），頁 194-197；顏娟英，《水彩·紫瀾·石川欽一郎》（臺北：雄獅美術，2005）。
- 註 8 西村智弘，《日本藝術寫真史》，頁 142-164。
- 註 9 西村智弘，《日本藝術寫真史》，頁 142-164。
- 註 10 簡永彬，《凝望的時代：日治時期寫真館的影像追尋》（臺中：國立臺灣美術館，2010），頁 6-29。
- 註 11 簡永彬，《凝望的時代：日治時期寫真館的影像追尋》，頁 6-29。
- 註 12 張蒼松，《光影如鏡：玻璃乾版影像展》（臺北：國立臺灣博物館，2018），頁 92-105。彭瑞麟所開設的「亞圃廬」寫場係紀念其父香圃及恩師石川欽一郎（廬）。
- 註 13 張蒼松，《光影如鏡：玻璃乾版影像展》，頁 92-105。
- 註 14 簡永彬，《凝望的時代：日治時期寫真館的影像追尋》，頁 6-29。
- 註 15 簡永彬，《凝望的時代：日治時期寫真館的影像追尋》，頁 6-29。
- 註 16 林千郁，〈近代攝影與繪畫交錯中的彭瑞麟〉，國立臺北藝術大學碩士論文，2017。
- 註 17 蕭永盛，《時光·點描·李鳴鵬》（臺北：雄獅美術，2005）。
- 註 18 蕭永盛，《時光·點描·李鳴鵬》，頁 109-110。
- 註 19 關於《牧羊童》之說明，參見本人為「鏡像·境界——一史博館館藏名家攝影展」線上實境環景展廳所撰寫之說明文稿：[http://digital.nmh.gov.tw/nmh\\_miwi\\_nhclac/nmh\\_miwi\\_nhclac.html](http://digital.nmh.gov.tw/nmh_miwi_nhclac/nmh_miwi_nhclac.html)
- 註 20 蕭永盛，《時光·點描·李鳴鵬》，頁 110-111。
- 註 21 林獻堂，《灌園先生日記》，收入中研院臺灣史研究所臺灣日記知識庫。
- 註 22 林獻堂，《灌園先生日記》，收入中研院臺灣史研究所臺灣日記知識庫。
- 註 23 林獻堂先生紀念集編纂委員會編，《林獻堂先生紀念集：年譜、遺著、追思錄》（臺中：林獻堂先生編纂委員會，1960），總頁 219-220。
- 註 24 吳新榮，《吳新榮日記》，收入中研院臺灣史研究所臺灣日記知識庫。原文為日文，茲節錄如下：「《臺灣醫藥人士鑑》を發行する《興南新聞》から募集があつたので、之に應ずるために雙美寫真館に〔で〕掲載用寫真を撮った。同寫真館は自分の來臨を光榮としてか、美術寫真を一枚撮って下れたが、意外の出來だった。それで大小各一枚を東京の弟妹に送って記念して貰ふことになったが、次の文句を加へるのを忘れなかった。「醫業は本妻にして文學は情婦である。」（チエーホフの言葉）この兄の近影を遙か東都に學びし我が弟に捧ぐ  
壽山へ 史民  
氣品と教養——それが婦道である。この言葉を我が妹に捧ぐ  
雪金へ 新榮。  
以上」

【電子特刊：史博館業務暨研究成果發表】之二

# 從「2019 臺灣美食展：秀色好餐」看博物館與文化發展

文·圖／韓慧泉

## 壹、前言

博物館所展覽的物件與文化發展息息相關。因此，在一個強調多元與動態發展的文化中，博物館的發展必然也隨著文化的發展而有所轉變。這個轉變之所以值得重視，是因為對於現在社會而言，博物館本身就是一個有機的組織，營運方向必須掌握社會的脈動，與時俱進，以全民的思維作為首要的考量，如此才能達成博物館推動文化發展的目標。

筆者以今（2019）年文化部獲邀參加由交通部觀光局指導，財團法人臺灣觀光協會主辦的「2019 臺灣美食展」（註1）為例，說明博物館展覽與文化發展之間的動態關係。本次展覽由文化部部屬國立歷史博物館擔任統籌規劃，與國立臺灣美術館、國立臺灣博物館、國立傳統藝術中心、國立臺灣工藝研究發展中心等 5 個參展單位合作，並以「重建臺灣藝術史——臺灣飲食文化」為參展主題。



2019年7月26日「2019 臺灣美食展」開幕典禮陳建仁副總統（左四）巡視由臺灣觀光協會葉菊蘭會長（右三）、國立歷史博物館廖新田館長（左二）陪同於文化部「秀色好餐」展區合影



「2019 臺灣美食展」媒體茶敘記者會中，國立歷史博物館高玉珍副館長（左一）與主辦單位臺灣觀光協會吳朝彥秘書長（右六）及參展單位代表合影

本次展覽引發筆者對「博物館如何推動文化發展？」的感觸，並以此次展覽為例，於文中針對這個問題作進一步的探討。在策展的過程中，筆者一直不斷地思考如下問題：「博物館應如何從藝術的角度，詮釋臺灣飲食文化？」透過此次展覽呈現出臺灣飲食文化的精神。本次展覽獲頒「最佳攤位獎」的肯定與榮譽，筆者認為是因為展覽的方式與理念能夠配合文化發展的趨勢。筆者曾撰文論述博物館因應時代的潮流，必須實際反映出社會大眾的需求，透過展覽內容的傳達，主動搭起與參訪觀眾間溝通的橋梁。（註2）畢竟，在時代的持續發展中，博物館的經營也不例外。現今的社會文化發展，已經進入一個多元的、有機的、創新的科技世代。為因應環境變化的挑戰，博物館尤須關注社會發展的面向，洞察文化在全民社會的發展，以新的思維建構溝通的方式，大膽地超越傳統，做好永續經營的準備。

筆者之所以強調博物館與社會大眾溝通的重要性，主要是來自關照民主化社會的追求。從當代的政治、社會與經濟發展觀之，事實顯現出文化的發展是從下而上，對大眾的關注就等同正視社會的發展。對於一般人而言，文化的發展是動態的，是累積傳承的，而博物館展覽也一樣，其本身即是反映這股趨勢的一面鏡子。

## 貳、現今社會文化的發展趨勢

現今社會文化的特徵是包容不同。每一個人在生活上，自然地展現自己的文化；接觸其他文化時，必須相互尊重。這種包容的尊重，直接促進多元社會的發展，無論對多元文化團體或個人而言，都能使他們發揮創意，推動社會的革新發展。換言之，就是正視時代環境給與的新課題，以最理想的方式面對時代的新面向。

現代社會中的新課題，必須是社會大眾都能夠感知的。博物館尤其應當主動因應這個課題。這個課題的主要目標在於，讓文化自由自在地發展，鼓勵地方文化創意產業。事實上，這正是目前臺灣社會的具體寫照，除了呈現豐富的多元現象，也展現出地方文化的發展潛力，「2019 臺灣美食展」就是這麼一個迎合新時代趨勢的展覽。

在這次美食展中，雖然文化部參展的 5 部屬博物館都有豐富的館藏，也擁有貴重的典藏品，但卻受限於展場的開放性，對典藏品的展出有所顧慮。基於展品安全的考量，不便於現場展出典藏文物。因此，在策展的過程中改採以多媒體的方式播出影像，更能夠呈現各館館藏文物的特色。



「2019 臺灣美食展」文化部「秀色好餐」展區外觀

基於展覽主軸「民以食為天」，本展覽強調，飲食文化是生活的，也是藝術的。為了能更生動地詮釋「臺灣飲食文化」，展覽以「秀色好餐——飲食·文化·藝術」為副主題。「秀色好餐」顧名思義是取其經由感官，描述美食的文化意涵，通過嗅覺、味覺、視覺、觸覺的感受，「回味」好餐。另從「飲食」、「文化」、「藝術」三個與生活緊密扣合的層面出發，以回味在地的展陳方式，詮釋文化、藝術與飲食間交互影響的痕跡。

另一方面，「秀色好餐」也是本展藝術設計的核心，藉此引申出文創飲食的文化、藝術與工藝背景。展出的作品更以文化近用的表現方式，貼近民眾，在歷史重現的氛圍中，闡述「在地文化飲食」多元的精神內涵。

本展覽規劃徵集展品的條件，一方面需符合本次展覽主題的要求，另一方面更需兼顧各館所專業收藏的內容。經仔細評估淘選後，要求各館所提供的參展素材，主要歸納為下列三類：

- 一、與飲食有關的臺灣文物、畫作與照片的數位典藏圖像。
- 二、文化部附屬館所授權開發出的文創品。
- 三、臺灣優良工藝創作、國家工藝品牌認證之工藝品，以及民俗工藝傳承的地方食器。

本展區的策劃與執行，著重在時間流動的迭替更換中，回溯臺灣早期的風貌。強調大眾在日常生活中，對於飲食的實際需求，以此理念為發想主軸，要求各館所提供與展覽主題相呼應的素材，以照片、畫作、文創、工藝品的展陳，傳達飲食文化的發展，讓觀眾隨著展覽情境的安排，在時光的輪轉中，穿梭在熟悉的過往、與時俱進的日常，及可企及的理想未來中，感受臺灣飲食文化的流變。



## 參、展覽理念與籌劃

本次「2019 臺灣美食展」的展前研商會議中，文化部長官特別鼓勵部屬館所，改變往年各館所分頭展陳方式，以整體規劃的方式，針對文化發展的趨勢，尤其是將展品與飲食文化結合，作為展覽的主體，進行策展。會中決定由國立歷史博物館（以下簡稱史博館）統籌辦理策展；參展的 5 部屬館所依其專業性，整合分工，協助提供文化內容素材以及呈現方式。（註 3）

文化部「2019 臺灣美食展：秀色好餐——飲食·文化·藝術」展覽主視覺



另外，為了促進展場分區設計的調和性與活動區的連結性，本次展覽特別邀請財團法人中華花藝文教基金會，以中華花藝營造展場整體總視覺。該會的專業人員協助本展區中「餐桌花教學活動」的花藝指導教學，高度展現臺灣飲食文化價值與藝術性。

## 肆、展覽內容

經臺灣觀光協會網站統計，本屆「2019 臺灣美食展」計有 620 個參展攤位參與，於 4 天展期中，總計有 13 萬 9881 人參觀。本次參與值得一提的是，文化部獲交通部觀光局頒發「2019 臺灣美食展最佳攤位獎」的肯定與榮譽。

「2019 臺灣美食展：秀色好餐——飲食·文化·藝術」以抒發生活記憶中對美食的回味，引發觀眾追求美的心靈饗宴，成功展現出今日臺灣「飲食文化藝術」的發展趨勢。本展覽經統籌規劃後，並兼顧各館所專業性的考量下，於展場中依展示性質分為五個分區：

### 一、「食光迴廊」

今年美食展精心規劃了一個回顧臺灣早期飲食生活的「食光迴廊」。除了在展區迴廊的壁面上安裝燈箱、畫框之外，為了生動呈現臺灣飲食生活的畫面，同時運用多媒體播放早期飲食生活印象的照片與畫作。在食光迴廊中，輪流播放介紹臺灣飲食文化的兩部影片：其一為〈秀色好餐：飲食生活篇、盤中飧篇〉，（註4）選用早期臺灣藝術家的畫作、攝影數位影像檔編輯而成；其二〈秀色好餐：古食器篇、現代器皿篇〉，從臺灣早期的飲食器具與在地的飲食生活器皿開始介紹，逐漸演變至充滿現代感並深具藝術氣息的時尚文創器皿。「食光迴廊」的策劃企圖從古、今飲食生活的對照中，勾勒出臺灣早期飲食生活情境，讓參訪大眾細細品味「在地文化飲食」的演繹與流變，從溫故知新的探索中回顧「臺灣飲食文化」的發展。

「食光迴廊」兩影片的內容是由文化部 5 個參展單位提供影像，編輯而成。在〈飲食生活篇、盤中飧篇〉的「臺灣早期畫作」單元中，包含知名畫作如：國立臺灣美術館李澤藩的水彩《城隍廟》、顏水龍的油畫《蘭嶼風景》、席德進的水彩《小攤》、朱鳴岡的版畫《臺灣生活組畫》系列、蔡草如的水彩《市集》；國立歷史博物館不破章的水彩《新竹城隍廟》、



「2019 臺灣美食展」文化部「秀色好餐」展覽中「食光迴廊」壁面畫作、攝影展示區



「2019 臺灣美食展」中「食光迴廊」文物影像展示區

《市場》、林智信的版畫《磨糶》、《爌窯》。在「古早臺灣照片」單元中，則有知名攝影如：國立臺灣博物館日人繪的《平埔族風俗圖·禾間舂米》、森丑之助的《排灣族舂搗小米之婦女》、國立歷史博物館林權助的《飛魚季》、劉安明的《搜草·全家一起來》、國立臺灣美術館王信的《蘭嶼·再見系列》、張才的《三峽系列》、黃則修的《龍山寺系列——廟前攤販》等。

另一播出的影片〈古食器篇、現代器皿篇〉，在「古器物單元中」呈現出臺灣早期飲食器皿，包含：國立歷史博物館的《壽桃糕餅模具》、《竹薑磨子》、《寶鵝食鼎》、《張大千菜單冊頁》、《囍字禮盒》、《謝籃》、《阿美族檳榔袋》、《八卦筷子統》、《蘭花雙魚青花小盤》；國立傳統藝術中心的《木製餅印》、《達悟族木刻盤》、《蒸糶床》、《茶巢》、《錫魚盤》。在「現代器皿單元」中，有國立臺灣工藝研究發展中心的「鹿港窯」《曜變黃金天目兔毫小杯》、「秋雨十一」《印記》、「淨心石」《淨心石茶器》、與「雲語」《荷趣～茶則杯托組》的手工藝食具。這些難得一見的臺灣早期實境影像，與藝術家、工藝家的作品，從臺灣早期生活飲食相關的主題中，以不同的視角，側寫日常生活。



「2019 臺灣美食展」中「秀色好餐」展示區常玉經典畫作藝術文創品

## 二、「秀色好餐」

本區聚焦於以藝術為亮點的飲食文創器皿，挑選史博館典藏常玉經典畫作經授權後設計生產的藝術文創品，以陳列於主餐桌的方式呈現。無論杯碗、碟盤或花瓶，每一個飽含藝術光澤的文創食具，件件都展露出「秀色好餐」的藝術創意。在餐桌花藝的點綴、陪襯下，洋溢著人文與自然和諧的幸福美滿，讓國際觀光客一目了然的體驗，經博物館授權開發的文創商品，不但受到歡迎，也主導「臺灣文化飲食」的流行。

## 三、「把藝術帶回家」

此區主要展示由臺灣優良工藝創作、國家工藝品牌認證之工藝品，以及民俗工藝傳承的地方食器。以推廣地方工藝師研發的優良工藝品，及文化部附屬館所授權的文創飲食器皿，並在本屆美食展中邀請來自臺灣各地的優秀工藝師，別出心裁地以教育性的方式行銷文創，在現場舉辦「匠心精神：在地工藝分享會」。所展出的工藝品無論是國立傳統藝術中心「接



「把藝術帶回家」展區中臺灣優良工藝創作、國家工藝品牌認證之工藝品以及民俗工藝傳承的地方食器

班人傳習計畫」的工藝創作，或是國立臺灣工藝研究發展中心「國家工藝品牌認證」的臺灣優良工藝品，皆能親切感受到「民以食為天」的傳統生活信仰，以及對食物的尊重、器皿之欣賞的文化傳承。

## 四、「家的溫度」

此區展示臺灣的飲食文化，在今日如何與藝術文創巧妙結合，從餐桌的器皿到牆上的畫作，家裡的每一個角落，都以藝術理念設計的櫥櫃、檯燈、沙發甚至時鐘等實用文創品布置，並展示新穎的文創飲食相關器具，如滴漏式咖啡沖泡機，層層食器餐具組，玩玩童趣餐具組，在在透露出人們對藝術生活的追求與實現。



「家的溫度」展區的布置如同走入舒適溫暖的客廳

## 五、「餐桌花藝教學活動」

以在地研發創意的陶藝品，(註5)作為本次餐桌花藝教學活動使用的插花器，由中華花藝文教基金會專業花藝老師示範說明，以現場教學指導的學習方式進行。展期中於現場開放報名，每天上、下午各舉辦一場免費的餐桌花藝教學活動，結束後學員還可以把成果帶回家。此教學活動旨在鼓勵觀眾參與美化家居生活的藝術活動。尤其重要的是，藉由與參訪民眾的溝通，創造了良好的互動模式。



「餐桌花藝教學活動」中華花藝文教基金會老師講解插花的意境

## 伍、結合傳統與現狀的未來

美食展成功的經驗來自於展覽著重文化的發展，並結合傳統。在結合的過程中，主要是以創新為訴求，同時兼顧傳統，以符合社會需求。如果博物館展覽的內容缺乏民眾參與，必然無法達到社會的期望。這種現實的問題，會使博物館的經營陷入困境，因為博物館的永續經營必須要有自負盈虧的能力，也是未來的趨勢。博物館要能感受社會的脈動，成為大眾喜愛參訪的社教機構，首要工作就是了解觀眾的需求，掌握文化發展的趨勢。



2019年7月29日文化部「2019臺灣美食展：秀色好餐——飲食·文化·藝術」展覽，獲頒最佳攤位獎，由臺灣觀光協會葉菊蘭會長頒獎，國立歷史博物館林成家主任秘書代表領獎

最後，筆者企圖說明，在文化蓬勃發展、人人自由的社會中，理念多元化固然顯現社會大眾的參與，但創新的意義中，卻少不了傳承的底蘊。若是完全以自由發揮為主，有一定的不可預測性，難免與展覽最初的動機有所牴觸。因此，如何面對未來、如何融入傳統的價值，注重文化發展的挑戰，確實是需要新的思維。

## 陸、結論

本文根據這次文化部參與「2019 臺灣美食展」的經驗，針對博物館展覽與文化發展之間的關係，提出結論如下：

因應時代的趨勢，博物館必須實際反映出社會大眾的需求。博物館應當順應文化的發展，必須從靜態的文物展示，轉變為動態的推動文化，最重要的是，博物館展示內容必須與社會脈動息息相關，以新的思維進行策展。這需要洞察社會發展的新面向，勇於面對現實的挑戰，從一元、靜態的轉述傳統，躍進為因應多元與動態的趨勢。

最後，雖然本文強調由下而上的新思維，但博物館的展示並非全然與傳統分離，惟有在全面吸收傳統後，才能發現新的理念。正因為未來博物館必須朝向自給自足的方式經營，吸引社會大眾的參與，成為今天博物館重要的課題。因此，博物館的營運仍以結合傳統與現今趨勢為主，並以民主的思維作為推動文化發展的動力，惟有如此，博物館才能夠推陳出新，繼往開來。■

(本文作者為國立歷史博物館研究組研究人員)

### 註釋

- 註1 「2019 臺灣美食展」為交通部觀光局指導，委託財團法人臺灣觀光協會主辦，結合與飲食相關之產官單位文化部、經濟部、農委會、客委會、原民會、交通部，以及各縣市政府、餐飲同業等共同參與。文化部為本展會籌備委員之一，今(2019)年為第五屆展出，在臺北世界貿易中心展覽一館舉行，展期為7月26日至7月29日，為期4天。
- 註2 韓慧泉，〈博物館的溝通功能與展望〉，《國立歷史博物館學報》，2期(臺北：國立歷史博物館，1996)，頁169-181；〈博物館展覽與溝通〉，《國立歷史博物館學報》，7期(臺北：國立歷史博物館，1997)，頁157-171。
- 註3 2019年2月14日文化部參與「2019 臺灣美食展」研商會議紀錄。
- 註4 國立歷史博物館全球資訊網，[https://www2.nmnh.gov.tw/information\\_74\\_104620.html](https://www2.nmnh.gov.tw/information_74_104620.html)。訊息公告〔史博館新推出〕2019年10月3日，點閱「2019 臺灣美食展——秀色好餐 飲食生活篇」、「2019 臺灣美食展——秀色好餐 古器皿篇」。
- 註5 「2019 臺灣美食展：秀色好餐」展覽中舉辦「餐桌花藝教學活動」使用的陶製插花器，是來自彰化縣田中鎮「田中窯」的陶藝品，是「臺灣優良工藝品」陶藝家葉志誠先生燒製的創意陶。

【電子特刊：史博館業務暨研究成果發表】之三

# 臺灣博物館標誌 圖像設計研究初探

文·圖／華家緯

## 壹、前言

臺灣博物館的發展，從日治時期所建立的「臺灣總督府民政部殖產局附屬博物館」（今「國立臺灣博物館」）開始，再到民國四十四年在臺灣創立的第一所公立博物館「國立歷史文物美術館」（今「國立歷史博物館」），至今發展超過百年歷史。隨各類型博物館如雨後春筍般設立，根據中華民國博物館學會統計，現今公私立博物館各分類達 18 類之多，（註 1）在各博物館服務導向越趨明顯下，如何提升品牌識別，成了重要的課題。

而識別要素中又以標誌的應用最為廣泛、出現頻率最高，更是整合所有視覺識別要素的核心。（林馨聳，1985）然而建立企業識別的構成要素非常廣泛，尤其標誌在企業識別系統（Corporate Identity System，簡稱 CIS）及形象建立上有舉足輕重地位，更為視覺識別（Visual Identity，簡稱 VI）的核心。標誌除了作為一種識別外，更重要的藉由圖文的構成組合，呈現一間博物館想要傳達給大眾的理念與訊息，本文以我國博物館標誌圖像設計為研究對象，探討不同類型的博物館標誌圖像設計，其表現形式與造形概念。除此之外，透過歸納臺灣博物館標誌的年代及理念，來了解視覺符號的發展歷程及演變情形，以供後續進行博物館標誌圖像設計時參考。

臺灣博物館為數眾多，本文參酌了中華民國博物館學會 107 年團體會員名錄及博物館名錄，選定臺灣具代表性博物館共 37 間為研究對

象，蒐集範圍廣泛涵蓋各時代成立之博物館及知名旅遊網站「貓途鷹」（TripAdvisor）2018 年「旅行者之選」選出的最佳博物館排行前 10 名，（註 2）包含了層級最高的行政院所屬機關共 18 所、直轄市及地方縣政府管轄的館所共 14 所、企業或私人所成立的博物館共 5 所。剔除掉資訊不足及無標識設計規範之館舍後，較知名及標竿的公私立館所皆在本研究範圍之內，足以反映現今社會大眾所熟知的臺灣博物館標誌應用情況。（詳見附錄）

## 貳、博物館標誌的意義與運用

博物館標誌設計，對外不只要將複雜的理念以淺顯易懂的方式傳達給社會大眾，對內更要能喚起內部的認同及榮譽心，因此可視為視覺識別中不可或缺的元素。然而國內對於標誌、商標、標章、徽章及英文翻譯名詞 logo、mark、symbol 等用法及界定相當模糊，以至於各相關文章及書籍用法各自定義，專業用語含混不清。標誌可視為視覺識別的核心，更是代表企業、團體、組織和機構的圖像，其範圍可包含商標、徽章、徽標……等內容，也由於市場約定俗成的關係，以前常稱呼企業標誌為 mark，現今則改稱為 logo，（王明嘉，1995：72）標誌已被廣泛當成與 logo 的同義字來使用。

臺灣早期幾乎只要有團體的成立，第一件事便先想到徽章的設計，可以說是徽章的時代，（林品章，2000：78）早年博物館多以館徽（徽章）來作為標誌的統稱，時至今日，各類型公私立博物館紛紛成立，館徽的定義已不符現今博物館的使用，本文蒐集到的資料發現，各館所在標誌上的用法亦不盡相同，但大多傾向於 logo 等同於標誌使用。因此，為避免名詞混淆不清，參酌各文獻定義後，本文將博物館識別的商標、館徽及其英文翻譯統一稱為「標誌」，作為企業機構及各類形式標識及 logo 的中文統稱。

## 參、臺灣博物館類型與標誌設計之表現情形








臺灣博物館的分類方式眾多，可依館藏內容、規模大小、主管機關、目的方向……等不同方式歸類。本文參酌中華民國博物館學會及相關博物館專書，將所蒐集到的 37 件標誌依博物館性質劃分為「歷史文化類」、「自然科學類」、「藝術類」、「民俗工藝及其他類」四大類別，分別探究不同類型的博物館標誌，其視覺符號運用及表現情形關係是否有所差異，標



## 二、自然科學類博物館

綜觀自然科學類標誌設計，圖案運用以表現精神概念的抽象圖案為主，線條多為弧線、曲線來展現動態的感受，充分展現科學教育活力具發展性的一面。而文字型標誌設計以英文為主，除了具有讀的功能外，亦同時具備看的圖像寓意，色彩上以活潑鮮豔的色彩為主要搭配，且以多色運用為大宗，展現大自然的繽紛多變，形塑科學的創新及活力的形象，激發觀眾對於學習自然科學的樂趣。

表 3 自然科學類博物館標誌表現形式彙整表

年代	圖樣	館所名稱	類型			構成		色彩		主題概念
			文字	圖像	綜合	具象	抽象	單色	多色	
1945-1993		國立臺灣博物館		●		●			●	建築
1981-1986		國立自然科學博物館			●		●		●	精神
1997		臺北市立天文科學教育館		●			●		●	精神
2000		國立海洋生物博物館		●		●		●		藏品
2011		國立海洋科技博物館	●			●			●	文字
2016		國立臺灣科學教育館	●			●			●	精神
2017		國立臺灣文學館	●			●			●	文字

資料來源：本研究整理

## 三、藝術類博物館

綜觀藝術類標誌設計，圖案運用以極簡的文字類型為主，中英文皆展現強烈的設計感，除了具有辨別功能外，亦具備多重詮釋與意涵。色彩上皆以單色運用，色調上則搭配飽和度較低的色彩，展現藝術類博物館特有的單純調性，主題概念多以字母、中文及單色線條來展現，可直接清楚呈現，較其他形態更不易有文化藩籬問題。

表 4 藝術類博物館標誌表現形式彙整表

年代	圖樣	館所名稱	類型			構成		色彩		主題概念
			文字	圖像	綜合	具象	抽象	單色	多色	
1983		臺北市立美術館	●				●	●		文字

1999		朱銘美術館						●			●		●		文字	
2009		臺東美術館						●					●		●	文字
2012		國立臺灣美術館							●				●		●	精神
2015		奇美博物館									●	●		●		藏品
2016		毓繡美術館									●	●		●		文字
2017		高雄市立美術館							●				●	●		精神
2018		臺南市美術館							●				●		●	文字
2019		桃園市立美術館							●				●		●	文字

資料來源：本研究整理

## 四、民俗工藝及其他類博物館

綜觀民俗工藝及其他類標誌設計，圖案運用以表現精神概念的抽象圖案為主，並無單純文字型標誌的表現方式，色彩上以大地的沉穩色系為主要搭配，表現傳統文化的情感連結。主題概念皆傳達該館所的精神、文化與宗旨，以較為抽象與表現手法傳遞館所的訊息與理念。

表 5 民俗工藝及其他類博物館標誌表現形式彙整表

年代	圖樣	館所名稱	類型			構成		色彩		主題概念
			文字	圖像	綜合	具象	抽象	單色	多色	
1976		國立臺灣工藝研究發展中心		●			●	●		精神
1986-1999		國立科學工藝博物館		●			●		●	精神
1995		樹火紀念紙博物館			●		●	●		精神
2000		新北市立鶯歌陶瓷博物館		●			●		●	精神
2002		國立傳統藝術中心		●			●		●	精神
2008		北投文物館		●			●	●		精神
2015		桃園市立大溪木藝生態博物館			●		●		●	精神

資料來源：本研究整理

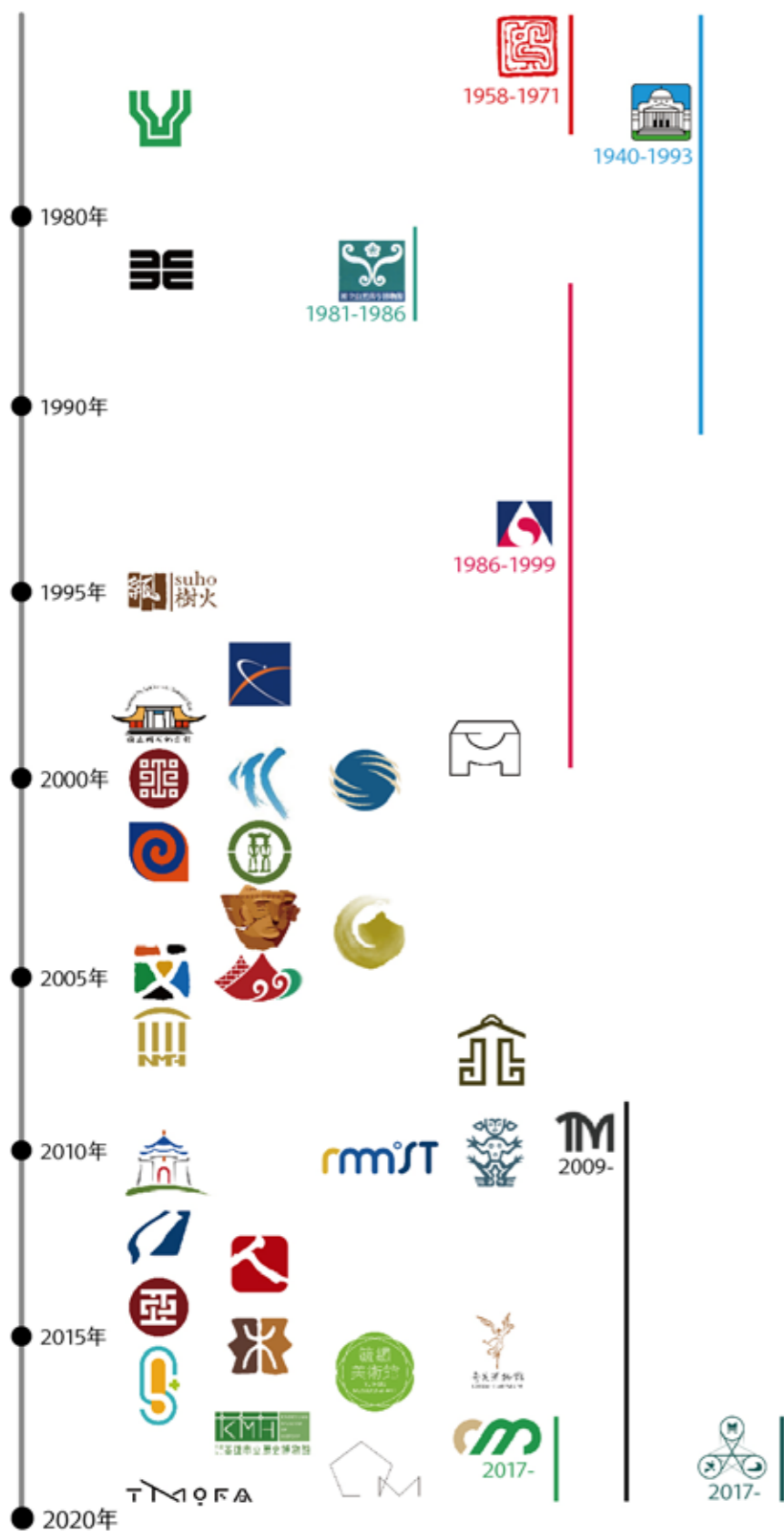


圖2 博物館標誌設計年代

## 肆、臺灣博物館標誌發展歷程與設計演變

依據所蒐集資料歸整分析後，整理出臺灣博物館各標誌產生年代圖，探討其發展歷程及演變情形。由於部分館所標誌設計年代太過久遠，本文經考據來源，暫無法確切找到相關佐證確定其設計的時間點，經詢問館方相關人員略可歸納出標誌最早出現的可能區間，故本文將此類無法明確知悉設計時間的標誌，以區間的方式來呈現，以此方式來呈現可初步看出博物館標誌超過一甲子的設計演變歷程。整體演變發展大抵如下：

### 一、標誌朝文字化趨勢

依據上述設計年代圖可發現，圖形化的標誌多於文字型的標誌設計，但近年設計則趨向文字類型的標誌較為普遍，尤其是以英文字母來設計，透過此手法傳遞最為直接，亦具跨越國際、文化的隔閡限制，形塑館所國際視野與能見度。再者，單色標誌數量普遍較多色的標誌來得多，以單純色彩增加視覺衝擊與易讀性，加深觀眾的記憶。

### 二、跳脫框架多元發展

標誌的呈現形式跳脫框架式的設計，由早期方框矩形的徽章設計形式，逐漸轉變為多元的視覺衝擊，整體造形表現上由傳統「對稱感」轉為「動態感」，多邊形、有機形、無框、平面化的設計手法，越來越多元無單一形式，發展向商標設計靠齊。此概念的發展不僅僅在博物館標誌的視覺上，在稱呼上亦是如此，早期博物館多稱標誌為館徽（徽章），到現今則傾向於標誌或英文 logo 來稱呼為大宗。

### 三、從具象轉為抽象化

而標誌主題概念由具象的建築、典藏主題轉入抽象的精神概念來呈現，由早期功能性訴求轉變為代表博物館身分形象的表徵，透過標誌傳達博物館精神、文化等感受，除了讓觀者產生好感度外，透過意象簡化的抽象化標誌辨識度，優於具象圖案化的標誌表現手法。（張滄分、劉交媛、陳重任、呂秀靜，2014：141）


## 伍、結語

臺灣博物館的發展迎上國際潮流，各館所越來越重視本身形象定位及企業識別設計，臺灣博物館在 logo 的稱呼，隨著設計產業的發展盛行，由

早期的「館徽」，漸漸轉變為「標誌」來稱呼，適度反映了臺灣設計語彙的發展與演變。

由博物館標誌設計時間來看，1980年後公私立館所標誌數量快速增多，更是臺灣企業識別 CI 的導入時期，1996 年之後臺灣企業識別 CI 進入了飛躍時期，如臺北市立美術館、國立臺灣美術館……等，都是在此時期導入視覺識別設計，（林磐聳，1997：17-18）足見博物館在標誌設計上與社會發展脈絡有密切相關。

早期標誌以「圖像型的標誌」數量多於「文字型的標誌」設計，但近年設計則趨向文字型的標誌較為普遍；設計形式上跳脫框架式的設計，由早期方框矩形的徽章設計，逐漸轉變為多元無單一形式的設計手法，由傳統「對稱感」轉為「動態感」，且造型圖案趨向簡潔，捨棄以往寫實、複雜的圖案，以應用在不同媒體上時使用較無限制；主題概念由具象的建築、典藏等主題轉入抽象的精神概念來呈現。

有鑑上述，隨著博物館類別不同，產生年代差異等因素，臺灣博物館標誌設計適時反映了當時社會潮流與設計脈動，不論表現形式為何皆可見圖像更為簡單、平面化及多元不對稱等造形發展，向國內外設計趨勢靠攏。其標誌除具視覺衝擊力外，更展現了博物館深厚文化的縮影，濃縮各館所歷史的軌跡。故歸類整理當今博物館標誌設計，有助於理解時代脈絡及風格的流變，提供後續相關人員進行博物館標誌設計時參酌運用。

（本文作者為國立歷史博物館教育推廣組研究人員）

#### 註釋

註 1 中華民國博物館學會——博物館名錄 <http://www.cam.org.tw/museumsintaiwan/>（瀏覽日期：2019/5/6）

註 2 TripAdvisor 前 10 大博物館——臺灣 <https://www.tripadvisor.com.tw/>（瀏覽日期：2019/5/7）

#### 參考文獻

1. 王明嘉，〈從 CI 熱潮到 Logo 狂飆——台灣企業標誌設計體檢（上）〉，《設計》，1995，65：72。
2. 王明嘉，〈從 CI 熱潮到 Logo 狂飆——台灣企業標誌設計體檢（下）〉，《設計》，1995，67：50。
3. 邱欣那，〈活動與企業標誌之差異及其造形意象之探討〉，臺中：嶺東科技大學碩士論文，2008，頁 12、27。
4. 林品章，《商業設計》，臺北：藝術家出版社，1994，頁 218。
5. 林品章，《視覺傳達設計理論與實踐》，臺北：全華科技圖書，2000，頁 78。
6. 林磐聳，《企業識別系統》，臺北：藝風出版社，1985，頁 5。
7. 林磐聳，〈臺灣 CIS 的發展及案例賞析〉，《美育》，1997，90，頁 17-18。
8. 陳孝銘，《企業識別設計與製作》，臺南：久洋出版社，1998，頁 8。
9. 張惠如，《創意精選標誌設計篇》，臺北：藝術堂出版，1998，頁 11。
10. 張瀨分、劉交耘、陳重任、呂秀靜，〈臺灣咖啡館產業商標設計演化趨勢初探〉，《臺南應用科大學報》，2014，33，頁 141。

11. 靳埭強，〈商業設計藝術〉，《雄獅美術》，1985，頁 173。
12. 靳埭強，《商標與機構形象》，臺北：臺灣珠海出版，1993，頁 99。
13. 鄭夙恩，《台灣官方博物館一百年》，臺北：藝術家，2008，394，頁 229-230。
14. 劉德威，〈民國八十年代標章設計造形發展之研究——以臺北地區設計公司規劃案為例〉，臺北：國立臺灣科技大學碩士論文，2000。
15. 羅凱，〈高品牌價值之品牌識別設計傾向與標誌模式探究〉，臺北：國立臺灣科技大學碩士論文，2007，頁 34-36。
16. TripAdvisor 貓途鷹：前 10 大博物館——臺灣 <https://www.tripadvisor.com.tw/>（瀏覽日期：2019/5/7）

#### 附錄

附錄 1：臺灣國立館所標誌彙整表

編號	圖樣	館所名稱	相關說明	年代
1		國立故宮博物院	取自中國天圓地方、外圓內方天地融合的概念，象徵中華文化的博大與悠久，造型以商代銅器的對稱獸面紋為發想。	2000 年由王行恭先生設計
2		故宮南部院區	以亞字代表故宮南院典藏與展示的主軸，縱橫經緯的平紋結構中，交織出亞洲歷史與文化藝術的相互關係。	2014 年公開發表識別使用指南之中（用於官網及其他識別指標系統等處，為避免混淆，於 2018 年底逐步停用。）
3		國立傳統藝術中心	以象徵相運相生、無限延伸的造型，呈現藝術傳承生生不息的精神，更將傳統藝品、建物中的「紅」與戲劇、服裝上的「藍」為主要色彩。	2002 年成立之初即有規劃
4		國立國父紀念館	以建築物正面及中英文字為視覺，色彩則採紅、藍二色代表「平等博愛」與「天下為公」，並保留屋頂令人印象鮮明的黃色。	1998 年公開徵求評審選出
5		國立中正紀念堂	以寶頂、大理石牆面、綠地公園為其結構元素。寶頂：顯其昇華光耀之意；大理石牆面象徵平等代表親和；綠地：象徵廣大腹地。	2011 年設計啟用
6		國立歷史博物館	書法名家王壯為先生受託從戰國時代的銅印摹刻而來。鳳並列「四靈」之一，象徵國泰民安，祥和之吉兆。	1958-1971 年間出現
7		國立臺灣美術館	臺灣圖像為元素，意謂作為臺灣的國家級美術館肩負守護及提昇發展臺灣美術的使命。主色採用深毛月色，代表與民眾的緊密連結與互動。	2012 年改名國立臺灣美術館使用
8		國立臺灣工藝研究發展中心	取「植物人格化」之創意思象。具有雙重意義：其一為雙手萬能；其二是生命成長。	1976 年由楊英風先生設計登記為標誌
9		國立臺灣博物館	博物館造型採希臘復古樣式，塑造出莊嚴神聖的權威意象。	省立博物館期間開始（1945-1993 年）
10		國立臺灣史前文化博物館	取材自館藏臺灣國寶人獸型玉玦。傳達生命共同體的互助及相輔相成的價值。	2001 年創館之初即開始使用



11		國立臺灣歷史博物館	圖案具體呈現干欄式建築的意象，並以四根立柱來代表研究、典藏、展示及公共服務四大功能，搭配英文縮寫 NMTH。	2007 年掛牌啟用
12		國立臺灣文學館	以五個顏色組成一個「文」字，分別為熱情的紅色、性格堅毅的黑色、精神昂然的綠色、本質包容的土黃色以及寬闊願景的藍色。	2005 年開始使用
13		國家人權博物館	以館名中「人」字，為創意的來源，將象徵人權自由的鳥，透過虛實的手法。以「口」結合「人」字，等於「囚」的巧妙安排，表達地點源自過去囚禁自由鬥士的處所。	2013 年籌備處期間由廖偉民先生設計
14		國立海洋生物博物館	以海洋生物並內含中國書法的傳統文化設計，以燕魚身上斑帶為圖形。抽象魚形，似水、似川、魚，表達該館特色。	2000 年創館之初即開始使用
15		國立自然科學博物館	由獸頭飾牛頭特徵襯托人類刻苦勤儉精神，數學積分符號蘊含科學精神，又似植物嫩芽象徵生命之始及英文字 S，中間梅花為國花，代表堅忍不拔精神。	1981-1986 年籌備處期間設計完成
16		國立科學工藝博物館	由幾何造形搭配中國太極陰陽構成。幾何造形代表科學與建築特色，太極象徵人文精神。色彩為藍與紅，代表科技與人文間的互動關係。	1986-1999 年籌備處期間設計完成
17		國立臺灣科學教育館	呼應該館的品牌精神 Science Plus，在探索科學世界時，經常能引發連連的讚嘆，造型設計以「Science Plus」的「S」、「+」、「！」結合。	2016 年科教館 60 週年慶啟用
18		國立海洋科技博物館	以「海洋波浪舞」為設計概念，以英文名稱字首 N.M.M.S.T 形成一連串生生不息的海洋。	2011 年公開徵求評審選出，游明龍先生修改

資料來源：本研究整理

附錄 2：臺灣直轄市、地方縣政府管轄館所標誌彙整表

編號	圖樣	館所名稱	相關說明	年代
19		臺北市立天文科學教育館	光華耀眼的金黃色大地伴隨著星子無盡地律動，象徵著天文館生生不息永不休止地傳承著使命，揭開宇宙奧秘。	1997 年開館後才設計
20		臺北市立美術館	由兩個「北」字上下疊合而成，並且呈現具有「美」字的造型。	1983 年林磐聳等人規劃而成
21		新北市立十三行博物館	以人面圖案設計構想源自於十三行出土代表性文物、鎮館之寶《人面陶罐》圖樣。	2003 年創館之初即開始使用

22		新北市立淡水古蹟博物館	古建築加上磚瓦的意象造形，代表淡水 18 座古蹟建築群，水波呈現出淡水的特色。	2005 年創館之初標誌徵選活動產生
23		新北市立鶯歌陶瓷博物館	以渾圓色塊為陶土意象，三撇手形成上下環抱狀，厚實的陶土和手有圓融深厚的感覺，象徵生生不息的意念。	2000 年創館之初即開始使用
24		新北市立黃金博物館	將茶壺山飄渺的意境以寫意的水墨渲染來表現，旋轉律動的書法「G」字體，同時具有「Gold」「Green」兩層意義。	2004 年創館之初即開始使用
25		桃園市立大溪木藝生態博物館	兩邊山頭及河川代表大漢溪水運及大溪豐沛的山林資源，帶來區域百年木藝及常民風華。	2015 年創館之初即開始使用
26		桃園市立美術館	取融合美術館建築「山丘」意象，「T」代表桃園、「M」代表美術館、「OFA」的幾何形狀象徵 3 小館彈性的多功能運用。	2019 年美術館 CIS 暨標誌色彩發布
27		嘉義市立博物館	以館名英文縮寫為設計，融合具有代表性的圓形廣場，色彩上採用人文特色的大地色及代表阿里山的綠色。	2017 年之後發布
28		臺南市美術館	「五角形」構造、建築特徵和美術館 (Museum) 的頭字母 M。	2018 年由原研哉先生設計
29		宜蘭縣立蘭陽博物館	修正噶瑪蘭族人傳統木刻人型圖騰而成。	2010 年第二期 CIS 色彩微調後使用
30		臺東美術館	以館名英文縮寫為設計。	2009 年之後發布
31		高雄市立歷史博物館	以歷史年表時間軸的概念結合館名英文縮寫 KMH。	2017 年由闊斧設計製作
32		高雄市立美術館	以舊標誌內惟埠依「山」鄰「水」之地理特徵融入 M (博物館) K (高雄) 字母修正而來。	2017 年之後修正原標誌

資料來源：本研究整理

附錄 3：企業或私人所成立的館所標誌彙整表

編號	圖樣	館所名稱	相關說明	年代
33		朱銘美術館	朱銘先生親自設計，發想自英文名字縮寫。	1999 年開館使用
34		北投文物館	以北投的「北」字跟建築樣貌意象做設計。	2008 年重新開館設計
35		樹火紀念紙博物館	「紙」字是樹火先生生前所遺留手稿擷取，背後長形色塊，代表是手工紙上的簾紋。	2003 年創館之初即開始使用
36		毓繡美術館	中英文字型組成。	2016 年開館使用
37		奇美博物館	來自《榮耀天使》雕塑，為許文龍先生臨摹自雕塑家路易·巴里西斯作品。	2015 年新開成立時使用

資料來源：本研究整理

【電子特刊：史博館業務暨研究成果發表】之四

# 日本的領土爭議問題

## ——以北方四島為例

文・圖／吳伯文



圖 1 日本北方領土（筆者攝於北海道根室市納沙布岬北方館內）



圖 2 日本的東南西北四極相對位置圖（圖片來源：<http://www.jice.or.jp/knowledge/japan/commentary01>）

日本是一個南北狹長的國家，南北長約 3 千公里，除了本土的北海道、本州、四國、九州四大島和離島沖繩縣，在太平洋和日本海上還有 6,852 個大小不等的島（或礁），而這些島嶼之中，有的與他國存在領土爭議，比如和南韓間有竹島（屬日本島根縣，南韓稱之為獨島）的糾紛，竹島目前被韓國占領；和中華民國則有釣魚臺列嶼（屬臺灣省宜蘭縣，郵遞區號 290；日本稱尖閣諸島、魚釣島，屬沖繩縣），目前釣魚臺列嶼三島均被日本占領；和俄羅斯則有北方四島（ほっぽうよんとう）：擇捉島（えとろふとう、俄文：Итуруп，伊土魯樸島）、國後島（くなしりとう、俄文：Кунашир，庫納施爾島）、色丹島（しこたんとう、俄文：Шикотан，施科坦島）、齒舞諸島（はぼまいしょう、俄文：Хабомай，哈伯麥群島）的領土爭議，目前北方四島均為俄羅斯所占領（圖 1）。

北方四島原本就是北大西洋著名漁場之一，近年來又被發現蘊藏有豐富的石油及稀有礦產，使得日本對於爭取返還北方四島的舉動一年比一年強烈。2016 年俄羅斯總統普丁飛到日本和首相安倍晉三會面時，觸及了北方四島領土的議題，一時間又再度燃起日本想收回北方四島的火花，但最後仍以失敗告終。本文將就北方四島之歷史及經濟面探討日本北方四島的領土問題。

### 壹、前言

筆者大學二年級修習日本地理時，第一堂課老師就強調要認識日本領土的「四極」，當時上課時講義裡提到的是日本「地理上」的四極，指的是極東的南鳥島（みなみとりしま）、極西的與那国島（よなくにじま）、極南的沖之鳥島（おきのとりしま）、極北的擇捉島（えとろふとう）（圖 2）。但這四極包含了一般人無法到達的地點，因此另一種四極的說法就是指一般人乘坐交通工具可以到達的，指的是日本本土極東的納沙布岬（のさっぷみさき）、極西的西崎（いりざき）、極南的波照間島（はてるまじま）、極北的弁天島（べんてんしま）和宗谷岬（そうやみさき）。筆者曾親赴日本本土最北端的北海道稚內宗谷岬（圖 3）、最東端的根室半島納沙布岬（圖 4、圖 5），也曾在根室市別海町野付半島的馬路邊看到對日本而言咫尺天涯的國後島（圖 6、圖 7），因為這些地方最有「國境」的感覺。



圖 3 筆者攝於日本最北端北海道稚內的宗谷岬（北緯 45 度 31 分 14 秒）



圖 4 納沙布岬地標柱前，柱上有返還北方領土的標語



圖 5 日本最東端北海道根室市的納沙布岬（北緯 43 度 23 分 6.7 秒）



圖6 北海道根室市別海町野付半島



圖7 在野付半島馬路邊遠望前方的國後島

北海道道東的大街小巷到處都張貼著「歸還北方四島！」、「北方四島是日本的固有領土！」等標語，甚至日本還從 1981 年起，將每年的 2 月 7 日訂為「北方領土日」，表面上是為了紀念 1855 年《日俄和親條約》，實際上為對俄羅斯宣示北方四島主權。每年的 2 月 7 日這一天，日本政府和北方四島的相關團體就會群聚於東京都，舉行所謂「要求俄羅斯歸還北方領土全國大會」，日本首相安倍晉三幾乎年年都會參加，今（2019）年也不例外。事實上，日俄間對於北方四島的領土爭議至少超過 150 年，但俄羅斯自始至終都是以高姿態占上風，日本則經常是灰頭土臉。自上個世紀至今，俄羅斯對於北方四島的掌控完全沒有鬆手的跡象，在各島上幾乎都有居民和駐軍。但近年來俄羅斯為了促進日俄兩國的友好關係，特別准許讓原本住在北方四島上的日本居民可以免簽證回到島上祭拜祖先，但是一般的日本人想上島仍要辦理簽證。反觀日本政府卻要求國民不要申請上島簽證，因為一旦申請了簽證，就等於間接承認俄羅斯對於北方四島擁有主權（圖 8）。然而還是有許多的日本人很想去這所謂的「固有領土」看看，終於在 2019 年 10 月底，日本的第一個前往北方四島的旅行團踏上了「固有領土」——國後島和擇捉島。



圖8 日本政府要求國民不要申請北方四島上島簽證公告（筆者攝於北海道根室市納沙布岬北方館內）

## 貳、北方四島之歷史

在西北太平洋上有一連串因歐亞板塊及太平洋板塊的碰撞所生成的島嶼，被稱為花綵列島（Festoon Islands），（註 1）由於位處兩塊板塊之間，這裡有多座火山，是全球主要的地震帶之一。而所謂的北方四島，指的是北接俄羅斯堪察加半島，南連日本北海道，西臨鄂霍次克海，東面太平洋的千島群島（註 2）中的擇捉島、國後島、色丹島、齒舞諸島等四島，是從鄂霍次克海進入太平洋必經的海上通道，戰略地位非常重要。北方四島的總面積約 5,036 平方公里，其中以擇捉島的面積最大，有天然海灣 10 餘處，可停泊大型船艦；齒舞諸島最小，上面只有俄羅斯軍隊駐防。雖然北方四島總面積僅占俄羅斯國土的 0.029%，但俄羅斯人認為它們關係著俄羅斯的興衰，原因是千島群島將俄羅斯的鄂霍次克海與太平洋隔開，只要掌控千島群島，俄羅斯海上力量就能從遠東向東伸至太平洋。如果這一重要的戰略要地被他國控制（特別是美國），鄂霍次克海就成了「死海」，俄羅斯向遠東地區和世界連絡的大門就會被關閉。北方四島中的擇捉島和國後島上有俄羅斯重要海軍基地。而從經濟方面來看，在北方四島的周圍海域，每年可捕撈逾 200 萬噸漁獲，加上在這裡的大陸棚已被發現蘊藏有豐富的石油和天然氣，甚至有各種稀有金屬礦產。也就是因為這些原因，俄羅斯從 1945 年開始逐步吞併占據北方四島。即便經過了 70 多年的交涉，日本直到今日仍無法收回被稱為日本「固有領土」的北方四島。

從 18 世紀起，日本及蘇俄兩國先後都在千島群島進行開發，在 1855 年時，日俄兩國共同簽署《日俄和親通好條約》，約定得撫島以南的南千島群島歸日本所有，以北則歸蘇俄所有，日本旋即於南千島群島設置行政區。隨後在 1875 年日俄又簽訂《樺太・千島交換條約》，約定庫頁島（註 3）全歸蘇俄所有，而千島群島則全歸日本。日本在此實際統治至 1945 年蘇俄發動八月風暴軍事行動占領南千島群島為止。就在當年的雅爾達會議當中，美英承諾蘇俄在戰後可以取得南庫頁島以及千島群島全部主權，並簽訂《雅爾達密約》。就在日本投降後，蘇俄即依據《雅爾達密約》宣布擁有庫頁島及千島群島主權。後來在 1951 年簽訂的《舊金山和約》的第二章「領土」中，約定日本放棄對千島群島和庫頁島自 1905 年樸資茅斯條約後取得領土

之所有權利與請求權。但條約中卻沒有規定所謂千島群島的範圍，就在簽約的當下，日本國會所通過承認的放棄範圍僅有國後島和擇捉島，並不包括色丹島和齒舞諸島。然而蘇俄當時並沒有簽署這份和約（圖9）。一直到1956年，日本和蘇俄簽訂《日俄共同宣言》，由於當時兩國對於南千島群島的主權問題仍無法達成共識，且日本國會在同年2月也取消放棄國後島和擇捉島的決議，不願放棄南千島群島的主權；雖然當時蘇俄有意願在簽訂和平條約後先歸還齒舞諸島和色丹島，但對國後島和擇捉島的部分則沒有共識，最後簽約時也因為對領土主權上仍有爭議，在宣言中並沒有提到相關內容。

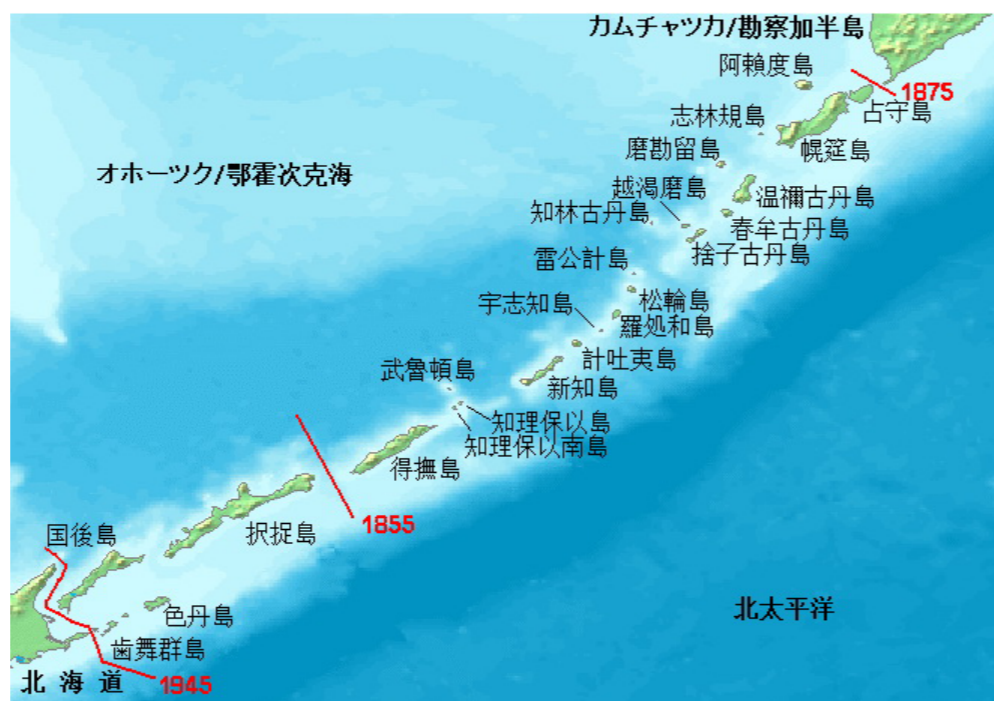


圖9 千島群島，隨著時間的推移俄羅斯和日本之間的分界線。（圖片來源：維基百科：千島群島）

往後近半個世紀的時間，日本和俄羅斯對於北方四島的爭議仍無間斷。1966年，因日本和美國簽訂《日美安保條約改定》，俄羅斯即撤銷返還兩島的計畫。直到2004年時蘇俄再次決定先歸還較小的齒舞諸島和色丹島（僅占爭議地區領土面積的6%）卻被拒絕，因為日本要求一次歸還四島，但俄羅斯不同意。就在2006年8月16日俄羅斯巡邏艇向接近爭議地區的日本漁船鳴槍示警並開槍擊斃一位漁民，成了日俄兩國百年來因領土爭議而犧牲的第一位。

而對於南千島群島的主權，一般有二種看法。首先是日本有主權論點，根據1855年簽訂的《日俄和親通好條約》，日本和蘇俄在千島群島上的邊界應該在得撫島，因此得撫島以南的擇捉島、國後島、色丹島、齒舞諸島是屬於日本的領土。且色丹島、齒舞諸島算是北海道根室半島延伸，地形上幾乎完全相同。而根據1875年的《樺太·千島交換條約》，兩國當時交換庫頁島和千島群島時，千島群島指的是得撫島以北的區域，故擇捉島、國後島、色丹島、齒舞諸島並不算是千島群島。二戰後日本在1945年8月14日宣布投降，蘇俄仍於8月28日至9月5日的期間占領北方四島，是嚴重破壞《日蘇中立條約》的行為。後來雖然日本簽署了《舊金山和約》，

但條文中指的千島群島並不包括南千島群島，且蘇俄並未簽署這份和約，表示兩國之間領土並未達成協議。

第二種說法是日本無主權論觀點。此一觀點認為在蘇俄進軍日本前，就已向日本駐蘇俄大使表明終止日《日蘇中立條約》。根據《雅爾達密約》美英已同意將千島群島的主權讓予蘇俄，而作為戰敗國的日本無法改變此一結果。在《舊金山和約》，日本表示願意放棄千島群島，而日本過去的行政區劃分包括了擇捉島、國後島、色丹島，且日本一般所謂的「千島」也包括了國後島。簽訂《舊金山和約》的時期，1950年3月8日政務局長島津久大在日本眾議院外交委員會中表明「千島包括了南千島」，同樣的1951年10月19日的眾議院特別委員會中，條約局長西村熊雄以及同年11月6日的參議院特別委員會中外交政務次官草葉隆圓都表示過同樣的訊息，但後來兩人也表示齒舞諸島、色丹島並不是千島群島。故被視為日本放棄南千島的說法。

2010年11月1日，俄羅斯總統梅德韋傑夫登上北方四島視察，這是俄羅斯國家元首首次視察北方四島。當天日本即表達強烈的抗議，但梅德韋傑夫宣稱：「總統有義務掌握俄羅斯所有地區的發展情況，其中也包括最偏遠地區。」為此日本曾一度召回駐俄大使。2012年7月3日，改任總理的梅德韋傑夫再次登上北方四島，2015年又三度登島。自從二次世界大戰後，日本政府每年都會任命北方四島的官員，只是這些官員從來沒有到北方四島就職。且在行政上日本將北方四島劃歸屬於北海道根室振興局，但此舉並未得到任何國際社會的承認。

對於北方四島的態度，普丁肯定是歷屆俄羅斯總統中最为強硬的一位。普丁對於安倍晉三的每次出招，都四兩撥千金地「接招」。甚至因為知道普丁是愛狗人士，2012年時安倍就曾送了一隻3個月大的日本秋田犬，還給它取名為Yume（日文「夢」之意），以表示對俄羅斯在311日本大地震提供援助的感謝。後來俄羅斯也回贈了一隻西伯利亞貓給日本，這段插曲被媒體戲稱為「貓狗外交」。2014年2月，安倍在索契再次拜會普丁，商討千島群島主權爭端等話題。普丁帶著Yume和安倍見面，俄羅斯媒體將此一動作解讀成普丁對安倍想提的領土議題回覆是：「做夢」。因此無論秋田犬有多萌，可能也無法改變日俄兩國未來首腦會談的黯淡前景。

## 參、從經濟觀點看北方四島

北方四島周邊海域是當今世界上第一大漁區——西北太平洋漁區的核心部位。千島寒流（親潮）和日本暖流（黑潮）交會，在它們的接合處形成了「潮鋒」，海流中大量的浮游生物又為魚類提供了餌料，魚群十分集中。其中，國後島盛產帝王蟹、海參，擇捉島則是捕鯨基地。

而這裡的礦產資源亦同樣豐富。經過探測結果顯示，北方四島周邊大約蘊藏 16 億噸石油，黃金儲量約 1,867 噸，白銀 9,284 噸，另有鈦 397 萬噸，鐵 2.73 億噸，硫 1.17 億噸，每年亦可提取稀有金屬銻 36 噸。而在這四島上擁有 10 餘處海灣及眾多港闊水深的天然良港，可長年停泊大型船舶，如色丹島上的斜古丹港、擇捉島上的年蔭港和天寧港。俄羅斯在這裡建有機場或潛艇基地。近年隨著美日軍事同盟的加深，普丁更不可能將這些天然良港與軍事要地拱手相讓。

安倍晉三可說是二戰後最有心想收回北方四島的日本首相。2016 年 5 月，安倍訪問俄羅斯並與普丁舉行日俄首腦會談，提出了包括俄羅斯遠東地區港灣建設和大規模農業開發等 8 個項目在內超過 1 兆日元的經濟合作方案。安倍有意透過經濟合作強化日俄經濟關係，以推動包括北方四島領土歸還問題的和平條約締結談判。日本打的如意算盤是想趁俄羅斯經濟不景氣時候以貿易合作來換取領土，但這卻是與虎謀皮。普丁曾說「俄羅斯的領土雖然大，但沒有一寸是多餘的」，「領土是打出來的，不是談出來的」。而對於俄羅斯而言，當時歸還兩島已經是最大的讓步，日本想著的卻是將四島全都收回。普丁當然不可能這麼做，他很清楚一旦歸還四島，美國就可控制該區域，所以普丁會讓北方四島的問題一直懸在空中，不想解決。

## 肆、結論

日本和相鄰的國家長久以來都有領土爭議，甚至在南海主權爭議時，日本的「沖之鳥」是島還是礁也是討論的話題。而在這些領土爭議中，除了和臺灣有爭議的釣魚臺已被日本實質占領外，其餘領土討回的可能性微乎其微。安倍回鍋再度擔任日本首相，欲藉由收回北方領土來樹立威信，

站穩東北亞龍頭的位置。而冰凍三尺，非一日之寒，儘管和俄羅斯的「共同經濟活動」或許可能為日本帶來新的希望，但日本想再要回北方四島卻已是奢望。安倍也想趁著拉近與普丁的關係藉以離間俄羅斯和中國的關係，但這同樣也是癡人說夢。因為普丁說過：「中國是俄羅斯的主要夥伴，我國與中國建立了真正的友好關係。」在俄羅斯看來，日本對其在遠東地區的投資可以作為中國投資的補充；但是從現實面來看，安倍想藉由金錢遊戲為日俄領土問題畫上句號，仍有相當的困難性。因此，日本想要北方四島再重回懷抱，可能仍是一個遙遙無期且無解的難題。<sup>88</sup>

（本文作者為國立歷史博物館展覽組研究人員）

### 參考資料

- 李世暉，《日本國家安全的經濟視角》，臺北市：五南書局，2016 年。  
 李世暉，《當代日本外交》，臺北市：五南書局，2016 年。  
 李凡，《日本〈北方領土〉問題政策研究》，北京市：中央編譯出版社，2013 年。  
 孫崎享，《日本的國境問題 釣魚臺、獨島、北方四島》，香港：香港中文大學出版社，1982 年。  
 松竹伸幸，《これならわかる日本の領土紛争》，東京都：大月書店，2012 年。  
 不破哲三，《千島問題と平和条約》，東京都：新日本出版社，1998 年。  
 岩下明裕，《日本の国境・いかにこの「呪縛」を解くか》，札幌市：北海道大學出版會，2010 年。  
 岩下明裕，《国境・誰がこの線を引いたのか》，札幌市：北海道大學出版會，2010 年。  
 山本皓一，《日本人が行けない日本領土》，東京都：小学館，2010 年。

### 註釋

- 註 1 又稱東亞島弧，是在北西太平洋上一連串島嶼的總稱，花綵列島在地理上是地球上綿延最長的一串火山島嶼，自北而南包括阿留申群島、千島群島、日本群島、琉球群島、臺灣島、菲律賓群島、印尼群島等。在戰略上被美國視為在西太平洋圍堵共產主義擴張的防線，又有第一島鏈的稱呼。
- 註 2 千島群島包括北千島：占守島 - 阿賴度島 - 幌筵島 - 志林規島、中千島：磨勘留島 - 溫禰古丹島。春牟古丹島 - 越湯磨島 - 知林古丹島 - 捨子古丹島 - 牟知列岩 - 雷公計島 - 松輪島 - 羅處和島 - 摺手岩 - 宇志知島 - 計吐夷島 - 新知島 - 武魯頓島 - 知理保以島 - 得撫島、南千島：択捉島 - 国後島 - 色丹島 - 齒舞群島（包括多樂島 - 海馬島 - 志發島 - 春刈島 - 勇留島 - 秋勇留島 - 水晶島 - 貝殼島）。
- 註 3 庫頁島為中文名稱，俄國稱之為薩哈林島，日本稱之為樺太島，在歷史上庫頁島曾斷斷續續被中國王朝統治過，19 世紀時清廷僅僅派員數年巡查一次，幾乎無視該島。1858 年時蘇俄逼迫清廷簽訂《璦琿條約》、《北京條約》割讓庫頁島。1905 年，日本因《樸資茅斯條約》而獲得庫頁島南部（北緯 50° 以南）的統治權。1905 年和 1918 年至 1925 年間，日本曾統治整個庫頁島。1945 年，蘇聯發動八月風暴行動，占領庫頁島全境。日本在《舊金山和約》放棄庫頁島南部（北緯 50° 以南）和千島群島的主權，目前庫頁島全部由俄羅斯控制。

【電子特刊：史博館業務暨研究成果發表】之五

# 鄭和下西洋

文／張承宗

《明史·鄭和傳》只有寥寥千餘字，而且還是合傳，有關鄭和（1371-1433）下西洋的事跡也幾乎全抄錄自《天妃碑》，所以後人很難據此了解鄭和下西洋的全貌及其內涵。

人們一談到鄭和下西洋通常就喜歡與哥倫布、達伽馬的大航海作比較，說鄭和比他們領先近一個世紀，接著就感嘆為何影響近代世界甚巨的大航海時代卻不是中國人開創的呢？梁啟超是近代學人中第一個看到鄭和的人，他有句名言：「哥倫布後有無數個哥倫布繼起，而鄭和之後卻無半個鄭和繼起！」在梁啟超那個時代發出這種感嘆是非常珍貴的！研究歷史當然要用時代眼光去看古代，但這種眼光應該是理解的而不是批判的；用時代的價值觀批判古人是「古為今用」，這是以意識形態取代歷史意識，足不可取！締造鄭和下西洋歷史波瀾的條件，其實是從唐末以來歷經兩宋至元朝累積了近 7 百年的中西海上交流互動的成果；從某種意義上說，鄭和下西洋是一個歷史演進結果而非成因。

中國古代就存在先進的航海技術，遙遠的龍山文化時代不談，就是秦始皇征服越南，主要便是靠從山東沿海派出的海軍，20 多年前廣州就發掘出秦代的造船廠遺址，而中國「海軍」在日本及閩浙粵海域橫行的記載史不絕書，這些無疑是秦朝之後的海上持續活動，不過也只限於大陸沿海而已。直到唐朝中葉後，阿拉伯人發現利用季風航行並趁勢東來，才真正影響到中國的海洋活動。這以後從宋朝到元朝，中國人藉著一代又一代的阿拉伯航海家之助才開創了海洋貿易。我們看蒙古人 3 次遠征日本，用的不都是收編來的南宋海軍嗎？日本出土許多當年元軍攻日的海軍遺留，其中許多兵器上都明白鑄刻著大宋某年某地造字樣，這是最直接的證據。明初倭寇為患劇烈，但「十倭九華」，說明當時中國人的海事活動早普遍到沿海平民中。明初為了防倭而厲行海禁，規定不准造三桅以上的船舶，違者處斬。航海要有船，船要木頭來製造，也要有水

手……這根本就是一條複雜的供應鍊！而這條供應鍊似乎非短期間可以形成！

「鄭和身高九尺，貝齒紅脣，容貌才具內侍無出其右。」這是當時的記載。燕王朱棣發動「靖難」之變，初期與朝廷的中央軍相持不下，而且略居下風。惠帝的軍隊且長驅直入河北，眼看就要斷了在前線作戰的燕王歸路；幸虧留守後方的鄭和在鄭家村重挫深入的明朝中央軍才扭轉局勢。第二年燕王攻下南京，順利即帝位，改元「永樂」。論功行賞時，永樂帝親書一個「鄭」字頒給鄭和，這是鄭和被賜姓鄭的由來。這一年永樂帝就派他帶領艦隊出使暹羅，隔年又派他「帶領十萬雄師」跨海至日本剿倭，揚威東瀛，這是鄭和正式下西洋前的兩次海上行動，毫無疑問永樂帝十分信任及重用他。

鄭和下西洋的目的是什麼呢？歷來迭有討論，乃至成為一個非常引人入勝的歷史問題。《明史·鄭和傳》載：「成祖疑惠帝亡海外，欲覓蹤跡；且欲耀兵異域，示中國富強。」鄭和本傳記述固簡，但這部分卻極合乎歷史事實。明成祖是個很多疑的皇帝，特別在他「得位不正」之後，不僅懷疑惠帝逃亡海外，也懷疑惠帝輾轉遠走大漠；然而，以前者可能性較大。因為從朱元璋打敗同是元末群雄的方國珍、張士誠以來，便有很多不服的殘眾逃亡海外，伺機再舉，不知所蹤的惠帝與他們結合不是沒有可

能！而被趕回漠北的蒙古人仍有實力，尤其是西邊的帖木兒汗國，他們甚至在洪武帝晚年浩浩蕩蕩地傾師而來，要不是帖木兒中途病死，新成立的大明朝抵抗不抵抗得了還很難說！如果惠帝被蒙古人帶去漠北，那「土木堡之變」可能就要提前上演了！所以永樂帝不只派鄭和下西洋去尋覓惠帝蹤跡，也派了一個大宦官跑去漠北混入蒙古包中明察暗訪。若以所謂的「耀兵異域、誇示富強」而言，我們知道元朝統治的不只是中國，它實際是統治絕大部分的亞洲，當時從中亞沿南亞至東南亞的海上諸國莫不臣服，這個局面至明朝推翻元朝在中國的統治後仍然持續。明洪武帝實際不想把自己的帝國擴張得那麼偉大，所以他列了一大串「不征之國」的名單訓戒子孫不要隨便興兵海外。但成祖不一樣，他長期坐鎮北方監視蒙古，深知惟有徹底打垮蒙古人在海外的餘威，才有可能把這些游牧民族牢牢鎖在漠北內陸。他登基後便即刻施展他的勤遠略政策，前述派鄭和率艦隊出使暹羅就是第一槍！

我們看鄭和第一次下西洋就先掃蕩已經稱雄海上許久的巨寇陳祖義，又干預東西爪哇內戰；然後在印度西岸封古里為王，同時立碑紀念。回朝後永樂帝大事封賞有功人馬。第二次帶了金印絲綢等一大堆禮物去封賞聽話的各國。第三次直接在麻六甲扶植親華政權，然後

派兵長期駐守；回程時還推翻錫蘭國的統治者。第四次又以蘇門答臘國王竊位名義把人家消滅掉，於是東西洋 30 餘國紛紛遣使來貢。直到第五次下西洋護送各國貢使回國才算是真正的「和平歡樂之旅」。第六次遇到超級颱風而半途折回。第七次是朝聖之旅，而鄭和則病死於回程途中。所謂耀兵海外誇示中國富強的目的完全達到！

明成祖時率艦隊下西洋的不是只有鄭和，在《明史》散見的記載中與鄭和同時而分別下西洋的使臣有很多人，只是他們都是有特定任務或目的地。鄭和的特殊性是他的艦隊規模最大，航程也最遠，而且持續時間最長。鄭和下西洋的艦隊性質上是個武裝船隊。據相關文獻記載，通常都是由 6、70 艘以上的大小船隻組成，每次參與的人員都在 2 萬 7 千人左右。不過近人研究實際船隻的數量應超過百艘。它們主要有寶船、戰船、馬船、糧船、水船、哨船六類船；其中寶船就是旗艦，其他顧名思義各有作用。其人員編組十分龐大，除了各種負責開船的船工舵手外，更有大批戰鬥人員，也有文職人員，更有醫務人員；有時還有和尚道士（因為水手們都有宗教信仰），以及其他煮飯種菜搬運的雜役等等。至於艦隊航行如何編組？因缺乏明確記載，所以學界各有說法。但我們不妨想像一下現代的航母艦隊群，旗艦居中，前後左右分列各式各樣的護衛艦，然後很多小船在各船之間巡繞……，鄭和下西洋的艦隊編組應該差不多也是這樣。

鄭和的寶船到底有多大呢？這是一個比鄭和下西洋的目的更有爭議的問題！最原始的記載是前面提到的馬歡《瀛涯勝覽》，他說寶船長 44 丈，寬 18 丈。換算成現在的公尺，則長約 138 公尺，寬 56 公尺。另有文獻記載說「二千料」；這是什麼意思？到底是船的重量還是體積？學界也是說不清楚。不過我們可以先從「料」下手看看。所謂的船料，原指造船的木料，宋元以來標準造船木料一根長約 10 公尺，直徑 30 公分。這樣一根木材就稱為「一料」，它必須鋸成 5 片左右（厚度視船隻大小有彈性），其承載重量約 300 公斤。宋元明時代的船都以「料」為計算單位，但明代的「一料」比宋代大得多，例如一艘宋代的戰船長約 30 公尺，寬約 5 公尺，宋代就列為「千料」，但它卻與明代的「四百料」戰船一樣大。在明人的記載中，「一千料」的艨艟巨艦比比皆是，所以說鄭和寶船「二千料」應是合理的。有造船專家計算，「二千料」的船其排水量相當現在的 1 千公噸。如是，

則所謂的「料」應該是指船的容積。

再來說「丈」。明清時一丈 10 尺，約合現在 3 公尺。人們質疑鄭和寶船的實際尺寸，主要是因為它的長寬比例有違常規，一般是 4：1；5：1 就嫌狹長了。但像寶船那樣 2.5：1，好像就太胖了！而且現在航母也只會長 300 公尺，長寬比是 3：1；這還是鋼鐵做的，木造船怎麼可能這樣呢？再說，既然有這麼多大型船隻，卻為什麼現在一片木板都沒留下來？連殘骸也沒有！因此很多學者認為馬歡的記載有誤。為什麼鄭和寶船迄今都沒有發現任何實物遺存呢（其實有，只是人們不接受）？文獻上沒任何記載說他的寶船在航行中被毀啊，就算有毀棄的也早就沉入大海，不然就變成漂流木被人們當材燒掉了吧！想想看前幾年馬航客機失蹤，大家找了幾年都沒發現一塊殘骸，何況是 600 年前的木造船隻？

鄭和下西洋都是冬天時先從蘇州太倉劉家港出發，利用東北季風沿東南海岸航行至福建閩江口的長樂太平港，然後在此停留到年底，再等第二個東北季風來臨才正式起錨航向大洋而去。在長樂的這段期間叫「候風」，艦隊會在此招募大批閩籍水手，並補充各種飲食物資。當然它不是一次到位，就連船隻也是從各地依期限先後齊聚在此，但從長樂出發一定是整隊出發。太平港有很多鄭和的遺跡，現在還闢了一個鄭和公園，景色優美，有很多古老的東西擺在公園步道兩側。其中有一個很高的塔，叫「三峰塔」，它是鄭和蓋的，專門作為船隻進出閩江口的航標。塔頂層只能容納一個人半蹲，裡面有一塊石碑，上面刻著建塔經過。蹲在裡面撫摸著石碑，再抬眼看看遠方的大海，一種超越時空的歷史感油然而生……。

鄭和的艦隊從福建起程後第一站是越南中部的占城（今順化），這個據點對明朝非常重要，因那時越南為明朝屬地，但當地的黎氏常與兵反抗明朝的統治，鄭和大軍到此除有威嚇作用外，主要是要補給駐越明軍，所以鄭和七次下西洋每次都要在占城停駐一陣子。離開占城後就直趨爪哇和蘇門答臘。爪哇的三寶壟就是依鄭和的名字取的。鄭和船隊在這裡主要是採購香料；如果說鄭和下西洋有什麼貿易活動的話，主要就是在這兩個地方進行。接下去就是繞過中南半島進入暹羅；暹羅本來臣屬元朝，鄭和在未下西洋前就奉命出使到這裡，因此鄭和對暹羅極有感情！離開暹羅後的下一站便是麻六甲，這是通往印度洋的咽喉，至今仍是。鄭和在此大事經營，他找了一個靠

海邊沼澤地的小酋長，給他「加官進爵」，讓他搖身一變成為大明朝皇冠上最亮的一顆鑽石！這小酋長也很爭氣，居然善用鄭和給他的資源把一個本來不起眼的沼澤地建設成讓四鄰害怕的國家。在鄭和第三次下西洋返程時，他親自隨鄭和去向中國皇帝奉表謝恩。他還向永樂帝求親，說這樣可以永固邦誼。永樂帝就挑了一個宮女唬弄他說是公主，而他也很高興地把她娶回去。麻六甲至今還流傳著「中國麗波公主遠嫁國王」的淒美故事。


鄭和忙完麻六甲的事情後，便率領艦隊繼續前往印度。他沿著孟加拉灣而下，那時的孟加拉是伊斯蘭勢力的極東界，北鄰烏斯藏（西藏），鄭和懷疑有蒙古的殘餘勢力在此，但礙於同是伊斯蘭教徒，他不能隨便興兵冒犯，於是便以貿易為名派所部喬裝商人登陸交往，同時暗中偵伺蒙古殘眾所在，就這樣他又在孟加拉建立了據點。印度東邊的錫蘭是個佛國，民豐物盛，所以那裡的國王很驕傲，沒把三寶太監看在眼裏。鄭和先是以朝聖為名大行供養布施，同時立碑示誠，不料此舉反引起錫蘭國王的貪心，在鄭和第三次下西洋返航途經時，竟發兵五萬圍攻鄭和船隊，更縱火欲斷鄭和歸路，鄭和沉著應變，經一番捉迷藏似的苦戰，終把錫蘭國王一家活捉網綁起來帶回中國。此役是鄭和七下西洋中最凶險的一役！

離開錫蘭後的下一站就是位於印度西南岸的古里國。這個國家自 9 世紀起便是阿拉伯人東來貿易的重要中繼站，現在則變成鄭和要前往「天方」的前沿基地。鄭和第一次下西洋時最遠即到這裡，並在該地立碑為紀；第二次及第三次也到這裡，但他在此將艦隊分成幾個支隊（稱分鯨），然後派出其中幾支先行前去阿拉伯海域「打招呼」；他本人則自第四次起才親自率隊至波斯灣，同時繞過阿拉伯半島到紅海的阿丹（亞丁）。鄭和七下西洋的歷史基本可以第四次起作為後期，與前期比較，後期的主要活動範圍在西印度洋，而且沒有明顯的軍事行動；貿易活動似乎也較頻繁，推斷可能是此時期朝廷對下西洋的財政支付不如前期了，所以鄭和頗鼓勵所部和阿拉伯人進行貿易，其艦隊所以進行分鯨也是為了這個需要。第四次下西洋後，海外 30 餘國紛紛遣使至中國朝貢，永樂帝的勤遠略目標基本達成。

永樂十五年鄭和以護送各國貢使回國為名第五次下西洋。根據鄭和親撰的《天妃靈驗記》碑文記述，這次到了波斯灣的忽魯謨斯、阿拉伯半島東岸的祖法兒，及非洲東岸的木骨都東。回程時這些國家競相向鄭和進獻

各種珍禽異獸，有長頸鹿、獅子、金錢豹、駱駝、駝鳥、長角馬等，把鄭和的船隊搞得像個海上動物園似的。無論如何這次下西洋是充滿歡樂與和平氣氛的。隔了 3 年艦隊再出發，但在廣東外海碰到前所未有的超級強颱，船艦無法繼續前行，舟中人心惶惶，鄭和本人則夢見寶船被烈火吞噬，不得不趁著西南季風來臨趕緊返程。

鄭和第六次下西洋失敗，回到朝中不久，剛建好的北京皇城又失火被焚，永樂帝心情極度惡劣，隔年就死了。繼位的仁宗以國庫空虛下詔停造寶船，下西洋的事情也等於宣告結束。鄭和的艦隊被遣散，他本人則被派至南京當留守，負責維修宮殿及皇家寺廟。仁宗在位不到 1 年就死了，繼位的宣宗有點乃祖之風，他於宣德五年以外番久不來貢理由敕令鄭和重新組織艦隊再下西洋。此時鄭和已經 60 歲了，只好拖著老命重披戰袍。經過 1 年多的準備，於宣德六年底乘著東北季風再從長樂出發，距上次下西洋整整隔了 10 年之久。鄭和每次下西洋扣掉在福建的候風期不算，從出發到回來大約是兩年時間，然後休息一年便再進行下一次遠航，所以他的下西洋行動是連續的，這在世界航海史上的確是絕無僅有的。

可能鑒於第六次的失敗，鄭和這次特別慎重。他利用重組艦隊及候風期間先後在太倉劉家港及長樂大事整修了兩地的天妃宮。媽祖被封為「天妃」是在鄭和下西洋前出使暹羅回來後向永樂帝乞封的，由是媽祖成為中國沿海及東南亞華人的普遍信仰。鄭和並在兩地天妃宮各立一碑，碑文都由他親自撰寫，清清楚楚地敘述他七次下西洋的地方及艦隊陣容和重要參與人員，彷彿他有預感這將是他此生最後的旅程。他除了感謝神靈的庇祐外，可能也想為自己和他的生死夥伴們留一點紀錄在人間。不僅如此，這次他還刻意把前六次所去過的地方全部都再走了一遍。在占城時他特別致意黎氏，期望他做中國南疆干城。公元 1432 年底鄭和率艦隊抵達忽魯莫斯，此時鄭和可能身體已經不行了，馬歡代他去麥加完成了朝聖的心願。翌年二月艦隊自忽魯莫斯起程回國，四月抵古里，而鄭和竟一病不起了。他的隨員們將他的遺體在古里海上照依伊斯蘭教的禮儀舉行海葬後，副將王景弘即令分散在各海面上的所有中國艦隻一起回國，以表對領導他們近 30 年的一代人傑最崇高的哀悼和敬意！

（本文作者為國立歷史博物館公共事務小組研究人員）








# 國立歷史博物館藏溥心畬《鍾馗》畫簡介

文·圖／魏可欣

## 一、前言

愛新覺羅·溥儒，1896年9月2日生於北平，取字心畬，號西山逸士。溥心畬曾祖父為清宣宗道光皇帝（1782-1850）、祖父乃恭親王奕訢（1833-1898），父親載滢（1861-1909）是恭親王次子。溥氏1949年移居臺灣，1963年逝世於臺北，享年68歲。其身後相關作品主要分託三個機構管理，即國立歷史博物館（以下簡稱史博館）、國立故宮博物院及中國文化大學。

史博館典藏的溥心畬書畫共有203件，包括繪畫142件，法書61件，為史博館所藏藝術家中，個人作品數量最多者。而在溥心畬的繪畫作品中，道釋人物、山水、花鳥為大宗，其中道釋人物約37件，並以觀音及鍾馗畫題占多數。(註1)關於鍾馗畫題，史博館所藏之溥心畬《鍾馗》作品主要有兩種不同形式，一為立軸；一為冊頁，前者作品共5件，分別為《鍾馗》(典藏編號74-00303)(圖1)、《鍾馗》(典藏編號81-00245)(圖2)、《鍾馗》(典藏編號81-00246)(圖3)、《鍾馗》(典藏編號81-00293)(圖4)、《鍾馗》(典藏編號81-00294)(圖5)，後者為《鍾馗馴鬼冊》(典藏編號81-00314至81-00325)，屬十二開冊頁形式。本文擬就這兩種不同裝裱形式的《鍾馗》作品為立論點，進一步討論溥心畬鍾馗繪畫作品之相關表現。

				
圖1《鍾馗》 75 x 45cm (典藏編號 74-00303)	圖2《鍾馗》 60 x 29 cm (典藏編號 81-00245)	圖3《鍾馗》5 9 x 36 cm (典藏編號 81-00246)	圖4《鍾馗》 121 x 58 cm (典藏編號 81-00293)	圖5《鍾馗》 101.5 x 43.7 cm (典藏編號 81-00294)

## 二、溥心畬立軸式鍾馗

關於鍾馗的起源，研究認為有五種說法，(一)終葵、鍾葵說：據《周禮·考工記·玉人》載：「大圭長三尺，杼上終葵首」，將終葵認定為大椎。另外，顧炎武《日知錄》指出終葵與鍾馗除了讀音相近外，功能也相近，古人用椎來驅逐鬼怪。(二)神荼鬱壘說：鍾馗來自神荼、鬱壘。神荼、鬱壘為鬼神，掌管鬼怪出行，《論衡·亂龍》載：「上古之人，有神荼、鬱壘者，昆弟二人，性能執鬼。」(三)方相氏說：鍾馗和方相氏同為驅儼儀式參與者，功能上都是驅除惡鬼疫鬼。(四)仲虺說：鍾馗即仲虺，是殷商時代的巫相，與鍾馗在讀音上相近，在功能上也相似。(五)藥用真菌說：李時珍《本草綱目》以《爾雅》所言：「中馗，菌名也」驗證鍾馗為藥方。(註2)

至於鍾馗畫的傳統，學者指出起自唐代吳道子（685-758），後世迭有衍化。擊鬼式可能即是吳道子所創，稍晚則有祈福式的變體。兩者皆屬如門神的辟邪圖象的演化，形式亦都採單幅立軸。另一種出行鍾馗則與儼戲的搬演有關，鍾馗通常沒有誇張的表現，戲劇的張力倒全置於可隨時添加的各段落鬼卒之上，而其形式則以手卷為主。(註3)另外，亦有以「敘事性」和「立像式」作區分，前者指的是藝術或文學作品中有「事件」，有主角，並有主角言行之描繪的作品；後者指的是正面單人的畫像，就像可供祭拜的宗教偶像一般，但18世紀敘事立像有集於一體的趨勢。(註4)基本上，史博館藏溥心畬立軸式鍾馗兼具了擊鬼式和祈福式，多屬「立像式」單人的畫像，少數作品飾有背景。

在擊鬼式鍾馗，溥氏主要描繪鍾馗持著劍，臉上表情嚴肅，有一種捨我其誰的英姿。又，在祈福式鍾馗，畫面經常伴有蝙蝠從天而降，象徵「福自天申」或鍾馗作「接福」貌。而溥氏圖繪鍾馗著重於面部神情和衣紋表現，基本上，人物臉部表情威嚴，髮若飛蓬，虬髯賁張。至於服裝，或以勁健爽利的線條，硃筆設色勾勒衣紋；或以酣暢淋漓的粗筆橫掃，藉墨的乾、溼、濃、淡表現衣紋。此外，亦有穿著官服樣貌之鍾馗，溥氏特別在袍服前胸至腹部，以細筆精緻地描繪「雲水朝日」的裝飾章紋。最後，還有一款手持響板，以松林為背景，於山坡道上踏歌前行之鍾馗。

這類立軸式鍾馗，學者留意到溥氏經常挪用圖像文本，並對比出相關的臨仿圖式，如《鍾馗》（典藏編號 81-00246）（圖3）便是借用俄國聖彼得宗教歷史博物館藏之精緻年畫；（註5）另外，學者也提到，溥氏的鍾馗作品有多重複本之現象，即不創新樣，利用相同圖像文本，但透過不同的繪畫技法作表現，如穿著官服樣貌之鍾馗，於國立故宮博物院的收藏則改以硃筆設色勾勒線條作為表現。（註6）基本上，在立軸式鍾馗，溥氏泰半多沿襲前人的創作範式，並不強調創新，似乎有意保留歲時舊俗鍾馗畫像的表現方式。

鍾馗畫像原是歲暮時，用於張貼門首，藉以驅除鬼魅，在宋代文獻便可見相關記載，諸如孟元老《東京夢華錄》曰：「近歲節，市井皆印賣門神、鍾馗、桃板、桃符，及財門鈍驢、回頭鹿馬、天行帖子。賣乾茄瓠、馬牙菜、膠牙錫之類，以備除夜之用。」（註7）又，吳自牧《夢梁錄》言：「歲旦在邇，席鋪百貨，畫門神桃符，迎春牌兒，紙馬鋪印鍾馗、財馬、回頭馬等……十二月盡俗云月窮歲盡之日，謂之『除夜』，士庶家不論大小家，俱洒掃門閭，去塵穢，淨庭戶，換門神，掛鍾馗，釘桃符，貼春牌，祭祀祖宗。遇夜則備迎神香花供物，以祈新歲之安。」（註8）然而，隨著後來民間祭瘟神轉至端午，鍾馗也漸漸變成與端午結合。

另外，清人富察敦崇《燕京歲時記》便述及：「每至端陽，市肆間用尺幅黃紙，蓋以朱印，或繪畫天師鍾馗之像，或繪畫五毒符咒之形，懸而售之。都人士爭相購買，黏之中門，以避祟惡。」（註9）記載北京舊俗，端陽時節習繪鍾馗或五毒符咒用以懸掛，並以朱砂設色避邪。而這樣的習俗，不僅流行於民間，王公貴胄亦不能免俗。事實上，王府後裔金寄水（1916-1987）便提到：「端午掛簾主要是避熱，也有避毒之意；每張堂簾上都要貼上葫蘆花剪紙，窗子外層の間柱上要貼上老虎剪紙，殿堂正門外，左邊擺一盆菖蒲盆景，右邊擺一盆艾子盆景，正門門楣上張貼硃砂鍾馗像。這些靈符式的迷信品，一直貼到端六東方發白，要同時揭下，扔到府門外邊，謂之丟災。」（註10）足見北京端午的文化特性。

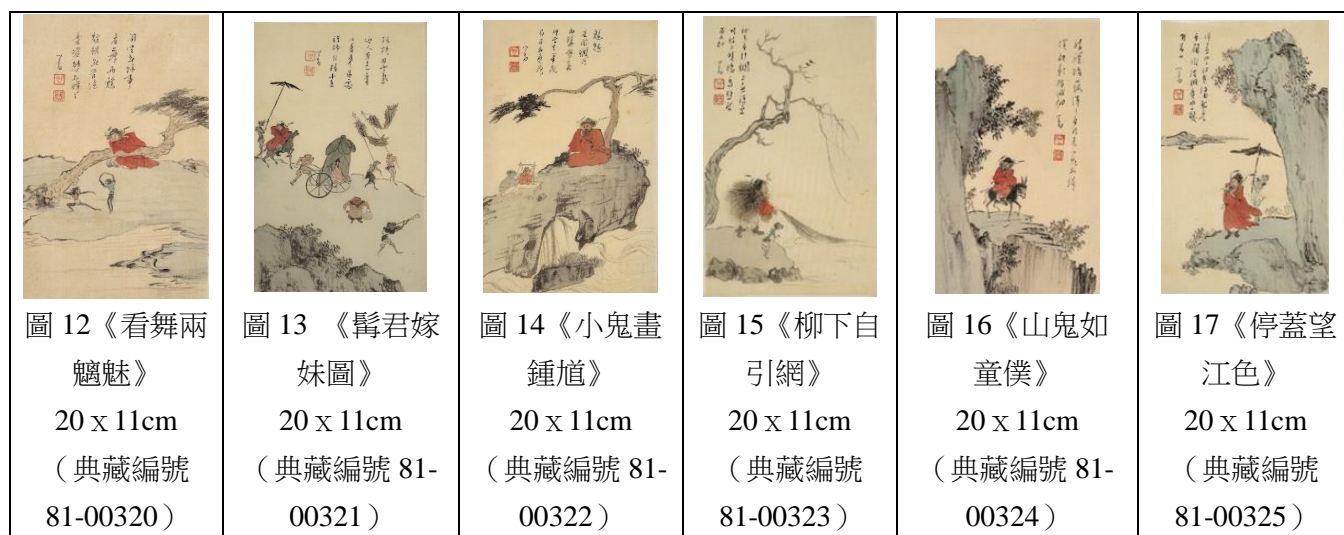
### 三、溥心畬《鍾馗馴鬼圖冊》

然而，在史博館收藏之未紀年《鍾馗馴鬼圖冊》，（註11）可以看到溥氏對於鍾馗繪畫傳統不一樣的創新。基本上，就裝裱形式而言，歷來鍾馗畫未曾跳脫立軸或手卷此兩種形式，在此，

溥氏以小品冊頁作呈現，於十二開冊表現不同的鍾馗人物形象，並且每一開冊都加題行書五言詩，作為圖說。另外，在若干開冊，還結合其擅長的馬夏山水風格飾為背景，因此，不論在形式或內容都大大提升了原本鍾馗畫的創作意涵。

首先，第一開《樹間觀鬼戲》（圖6），題曰：「樹間觀鬼戲，一片踏歌聲，好似秦宮鏡，黎邛無遁形。」畫面描繪鍾馗斜倚樹幹，低頭看著正在嬉鬧的小鬼們。這樣的布局安排，彷彿鍾馗可以充分觀察和掌控小鬼們，確實如題詩所述，鍾馗的法眼猶似「秦宮鏡」，小鬼們的一切作為，在他面前都無所遁形。第二開《攀橋避青鋒》（圖7），題曰：「攀橋避青鋒，下視波濤急，髯君進不休，巖下如山立。」畫中鍾馗手執長劍，髯鬚張揚，眉宇間顯露出一股雄強的氣勢，身軀微傾站立在陡峭的山壁前。面對鍾馗的追擊，小鬼則躲匿橋下，形成對峙的僵局。第三開《鬼影入波濤》（圖8），題曰：「逐鬼越山陰，臨巖尚遁逃，啼聲如裂帛，翻影入波濤。」此畫鍾馗站在山壁邊緣，杵著長劍凝視著被自己追逼跳海的小鬼，展現滅絕的決心。第四開《妖姝來獻酒》（圖9），題曰：「髯公終日醉，不復識妖姝，殷勤來獻酒，入眼盡模糊。」畫中鍾馗鞋脫了，斜倒坐著，一臉茫然醉意，雙眼已張不開，不僅斬鬼的劍丟置一旁，甚至連酒杯都翻倒了，面對獻酒的妖女，已無力分辨。

第五開《軒渠據兩鬼》（圖10），題曰：「最後不能行，軒渠據兩鬼，巨甕尚隨身，如鯨飲海水。」畫中鍾馗醉得不醒人事，已無力行走，只能藉助二名小鬼扶持，而後方緊跟著二名小鬼，合力抬著巨大的酒甕，暗示著鍾馗可能還喝不過癮。第六開《肩輿過臥松》（圖11），題曰：「肩輿過臥松，奇險如銀漢，飛湍薄冰玉，勢挾千尺劍。」在此畫溥氏將垂臥的樹幹化為危橋，而一胖一瘦的山鬼悠然地擡著鍾馗，與崖下瀑布湍急水勢，恰成鮮明對比。第七開《看舞兩魑魅》（圖12），題曰：「閑坐無餘事，看舞兩魑魅，雖無管絃樂，姿態亦婷婷。」此畫描繪閒適的鍾馗，倚樹觀看小鬼跳舞的景象。第八開《髯君嫁妹圖》（圖13），題曰：「路挾風雲氣，迎人草色青，七香車過處，旌旆引精靈。」這畫承繼了傳統的敘事性內容，描繪「鍾馗嫁妹」畫題。隊伍前方有吹嗩吶、擊銅鑼和高舉旌旗，面貌各異的小鬼，接著是小妹的車座，鍾馗和撐著傘的鬼僕則尾隨在後。



第九開《小鬼畫鍾馗》(圖 14)，題曰：「魑魅意閒暇，乃為髯寫真，煙雲生筆底，眉目亦通神。」文人畫鍾馗，其來有自，並衍生出種種透過文人活動以表現鍾馗形象的相關圖像，但鍾馗擔任起模特兒讓小鬼畫像的圖式卻未曾見過，可謂創意十足。第十開《柳下自引網》(圖 15)，題曰：「柳下自引網，正喜得魚時，枝上雙棲鳥，悠然尚不知。」鍾馗披上蓑衣化為漁夫，專注地和小鬼一起等待魚兒入網。《楚辭·漁父》有一段屈原和漁夫有名的對話，後來，清宮承應戲，也以屈原的歷史傳說為題材，寫位列天官的屈原重會轉世漁夫的故事，溥氏此圖的發想，可能援引自相關文本。第十一開《山鬼如童僕》(圖 16)，題曰：「騎驢踏山路，得得自行來，山鬼如童僕，顧影獨徘徊。」畫中的鍾馗猶如溥氏山水畫中行旅的文士，若非身上典型的紅衣裝扮和髯鬚特徵，實難以辨識出其身份。小鬼亦如隨侍的書僮，主僕關係融洽。第十二開

《停蓋望江色》(圖 17)，題曰：「停蓋望江色，紆然亦自閒，微波洞庭水，一髮對青山。」此畫描寫鍾馗立於山巖下，臨風遙望觀景的情狀，小鬼伴隨其後，為主人撐著傘。古籍《十節記》中曾記載：「正月七日登岳遠望四方，得陰陽靜氣，觸其目除憂惱之術也。」(註 12) 此開頁無論是畫面或詩境，顯見一股清雅閒逸之風。

相較於立軸式鍾馗多半不飾背景，在《鍾馗馴鬼圖冊》中，每一開頁的畫面，背景皆占了極重的比例，溥氏靈活地運用山水、樹石、橋、瀑布等自然風光作為布景，搭配主角人物的活動。基本上，在《攀橋避青鋒》、《鬼影入波濤》、《山鬼如童僕》、《停蓋望江色》等作，可以明顯見到溥氏受南宋馬遠(1160-1225)、夏珪(1195-1224)邊角式取景的影響，即畫面以對角線的構圖安排，以山石的走勢，凸出主角人物活動。另外，以靈活的線條勾勒山石輪廓，再以側鋒的皴法乾擦出紋理，展現山石特徵與面貌。而在《樹間觀鬼戲》、《軒渠據兩鬼》、《肩輿過臥松》、《看舞兩魑魅》、《小鬼畫鍾馗》、《柳下自引網》溥氏則以樹、松的不同姿態，諸如開張、濶葉、垂臥、拳曲、枯枝等，呼應人物活動。在樹的描繪上，以墨線勾勒枝幹外形，線條極為靈動、活潑。最後，在每一開頁的留白處，適當地題字，讓畫面保留空靈感和詩意。《鍾馗馴鬼圖冊》不但承繼了傳統文人畫所講求的詩書畫合一的精神，更在形式和內容上大大提昇了鍾馗畫的創作意涵。

其次，溥氏在創作《鍾馗馴鬼圖冊》似乎參酌了歷代不同的鍾馗文本或傳承，例如在《樹間觀鬼戲》、《看舞兩魑魅》，溥氏繪倚樹之鍾馗，觀看著鬼卒們跳舞，很可能是借用唐代周繇(841-912)《夢舞鍾馗賦》之類的相關文本，即皇帝生病，請鍾馗來跳舞除疾的典故。又，《妖姝來獻酒》中，關於美女與鍾馗的母題，在明代小說《鍾馗全傳》或清宮承應劇〈奉勅除妖祛邪應節〉都曾描寫鍾馗遭受妖精所化之美女來考驗與試煉的情節，溥氏可能是援引相關小說、戲曲的文本，而有此作。

鍾馗因為科考不遂，生平引發文人共鳴，遂成為文人群體圖繪寄遇的對象，用來感慨懷才不遇、諷刺世態等。較著名者，如宋元之際，龔開(1221-1305)《中山出遊圖》將新年儺儀改作鍾馗巡遊，傳達對元政權的不滿，透露出追求隱逸、避世之思想，(註 13) 在此冊，溥氏則改

作《髯君嫁妹圖》。事實上，新年儺儀在唐《樂府雜錄·驅儺》、宋代高承《事物紀原·驅儺》、孟元老《東京夢華錄·十二月》、吳自牧《夢梁錄》等都曾記載。而儺儀的舉辦至清末依然可見，如《燕京歲時記》便曰：「打鬼本西域佛法，並非怪異，即古者九門觀儺之遺風，亦所以禳除不祥也。每至打鬼，各喇嘛僧等，扮演諸天神將以驅逐邪魔，都人觀者甚眾，有萬家空巷之風。朝廷重佛法，特遣一散秩大臣以臨之，亦聖人朝服阼階之命意。打鬼日期，黃寺在十五日，黑寺在二十三日，雍和宮在三十日。」(註14)儀式活動雖不在新年時節，但無疑是北方習見的歲時祭儀。另外，18至20世紀，知識份子更喜以「醉鍾馗」圖式，利用鍾馗形象表現末路英雄，作為對時政的批評。(註15)基本上，《軒渠據兩鬼》開頁，可以明顯地看到溥氏繼承文人「醉鍾馗」的圖式傳統。

#### 四、小結

從古至今鍾馗圖像流傳久遠，形象多變，既是佛、道信仰中的守護神，亦是文人失意寄寓的對象，兼有神性與人性。隨著宗教信仰與文學藝術的互涉，鍾馗形象不斷地產生變異，活躍於民間、文人和宮廷等不同階層。溥氏以一滿清胥裔，歷經清室傾覆、民國成立、中日之戰、國共之爭，由王孫而平民，由大陸而臺灣，(註16)隨著貴族權勢的沒落，除了開始變賣家產，也自食其力，教書和鬻畫賣文為業。藉由國立歷史博物館藏鍾馗畫，可反映溥氏繪畫表現如何吸收分別來自民間、文人和宮廷等不同的繪畫風格和系統來源。

基本上，在立軸式鍾馗，溥氏泰半沿襲前人的創作樣稿、範式，保留擊鬼和祈福式鍾馗畫，或以硃筆設色、勾勒線條等，讓鍾馗畫的表現一如立像式單人畫像，似乎在立軸式鍾馗，溥氏有意保留歲時舊俗中鍾馗畫像的表現方式。不過，在《鍾馗馴鬼冊》溥氏則引用了相當多的文本作為創作來源，包括儺儀或儺戲、舊俗、小說、戲曲及繪畫等，並開創冊頁形式，在每一開頁表現不同的鍾馗人物形象，加題行書五言詩，做為圖說，並結合其擅長的馬夏山水風格，不僅成功地傳承了傳統文人畫所講求的詩書畫合一精神，更為鍾馗畫傳統注入新的可能性。■

(本文作者為國立歷史博物館公共事務小組研究人員)

#### 註釋

- 註 1 黃永川，〈關於館藏溥心畬書畫〉，《館藏溥心畬書畫》，臺北市：國立歷史博物館，1996，頁3。  
謝世英，〈摹仿·複本·創新：淺探溥心畬書畫藝術的創作〉，《國立歷史博物館學報》，47期(2013)，頁7-8。
- 註 2 姜乃菡，〈鍾馗故事的文本演變及其文化內涵〉，天津：南開大學文學院博士論文，2014，頁28-33。
- 註 3 石守謙，〈雅俗的焦慮：文徵明、鍾馗與大眾文化〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，16期(2004.03.01)，頁307、312-317。
- 註 4 徐澄淇，〈英雄的沒落——十八世紀以來的鍾馗相〉，《故宮學術季刊》，第23卷2期(民國九十四年冬季)，頁134。
- 註 5 楊玉君，〈俄藏清末鍾馗圖象釋〉，《中正漢學研究》，23期(2014.06)，頁36、45。
- 註 6 謝世英，〈摹仿·複本·創新：淺談溥心畬書畫藝術創作〉，頁8-13。
- 註 7 (宋)孟元老著，嚴文儒注譯，《新譯東京夢華錄》，臺北：三民書局，2004，頁325-326。
- 註 8 (宋)吳自牧，《夢梁錄》收錄於《知不足齋叢書》十一，臺北：興中書局，1964，頁7466-7467。
- 註 9 (清)富察敦崇，《燕京歲時記》，北京：北京出版社，1961，頁62。
- 註 10 金寄水、周沙塵，《王府生活實錄》，北京：中國青年出版社，1988，頁122。
- 註 11 相關作品介紹，參見國立歷史博物館「館藏大師·書畫鍾馗：溥心畬」  
<https://cm1955.nmh.gov.tw/zhongkui/master/profluo.aspx> (檢索日期：2020年5月20日)；國立歷史博物館「典藏資料檢索」  
[https://collections.culture.tw/nmh\\_collectionsweb/](https://collections.culture.tw/nmh_collectionsweb/) (檢索日期：2020年5月20日)。
- 註 12 劉曉峰，《東亞的時間：歲時文化的比較研究》，北京：中華書局，2007，頁77。
- 註 13 莊申，〈羅聘與其鬼趣圖——兼論中國鬼畫之源流〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》，44期(1972)，頁403-434。
- 註 14 (清)富察敦崇，《燕京歲時記》，北京：北京出版社，1961，頁47。
- 註 15 徐澄淇，〈英雄的沒落——十八世紀以來的鍾馗相〉，頁129-148。
- 註 16 鄭文惠，〈後遺民時間／地理政治學：溥心畬臺灣風物之文化敘事〉，《臺灣文學研究集刊》，第十三期(2013.2)，頁3。