

國立歷史博物館學報

第56期

2018年12月

JOURNAL OF THE NATIONAL MUSEUM OF HISTORY

No. 56

December 2018



國立歷史博物館·臺北

ISSN 2304-7836

www.nmh.gov.tw

國立歷史博物館學報

第56期

2018年12月

目次

藝術文化史研究

- 古今文載破墨傳承意要..... 黃璧珍 4
- 碑帖拓本收藏及意義..... 蔡耀慶 19
- 百年樹人—國立歷史博物館藏那雲鵬捐贈文件與研究晚清
師範教育的價值..... 郭沛一 34
- 離人之夢—從《浮生往事 王攀元手札》略窺王攀元的內心
世界..... 張毓婷 57
- 論林玉山之風格混合：
以《雲深伐木聲》與《塔山大觀》為中心之考察..... 謝世英 80

文化資產研究

- 蔣中正與張其昀之社會教育政策下的文教治理
—以1950年代南海學園的起源與創生為例..... 陳嘉翎 98
- 古物暫行分級指定—以國立歷史博物館為例..... 郭祐麟 125

博物館理論與實踐

- 當代博物館與觀眾的新關係—以國立歷史博物館
「小別，為我們更美的再見」閉館系列活動為例..... 王惇蕙 156
- 「探索」「不朽」的古埃及：以兩個古埃及文明特展為例..... 江桂珍 175
- 歷史思維培養與展示教育..... 陳奕安 196
- 挑戰、超越與創新：國立歷史博物館文物整飭移藏計畫之
效益分析..... 翟振孝 213

CONTENTS

Art History Research

- Tradition of the Broken Ink Technique as Described in
Historical Literatures of Painting HUANG, Pi-Chan 4
- On the Rubbings Collection and the Meanings TSAI, Yao-Ching 19
- Germination of Modern Education: Research of Na Yun Peng's
Donated Documents to National History Museum, with Analysis of
the Value of Teacher Education System in Late Qing Dynasty GUO, Pei-Yi 34
- Dreams of an Expatriate: Glancing Wang Pan-youn's Inner World
via *Notes of Past Lives: Journal of Wang Pan-youn* CHANG, Yu-Ting 57
- Lin Yushan's Hybrid Artistic Style: Centering *Mt. Ta and Logging in
Deep Mountains Amid Thick Clouds* HSIEH, Shih-Ying 80

Study on Cultural Heritage

- Chiang Kai-shek and Chang Chi-yun's Cultural and Educational
Governance of Social Education: A Case Study of the Origins and
Founding of the Nanahi Academy in the 1950s CHEN, Chia-Ling 98
- Assigning Provisional Classifications to Ancient Artifacts:
The Example of the National Museum of History KUO, Yu-Lin 125

Museum Theory & Practice

- The New Connection and Relationship between Museum and People in
Contemporary Society: A case of "See you again in a promising future"
programme in National Museum of History WANG, Chun-Hui 156
- Exploring the Concept of Eternity in Ancient Egypt:
A Case Study of Two Exhibitions of Ancient Egyptian Lives CHIANG, Kuei-Chen 175
- Historical Thinking in Educative Exhibits CHEN, Yi-An 196
- Challenge, Breakthrough and Innovation: The Inventorying, Conservation,
and Relocation of National Museum of History's Collection CHAI, Chen-Hsiao 213

古今文載破墨傳承意要

黃璧珍*

摘 要

本文力求文獻中山水畫裡「破墨」的原始定義，和歷代重要破墨文獻的完整性。古人運用破墨充分繪出大自然豐富變幻的狀態和多變之氣息，畫家綜合歷代破墨文獻中所求的美感寶法，時至二十世紀，破墨巧妙貢獻於名家的山水代表作中，是能反映出山石林麓和雲水浮動的融合之美。

關鍵詞

傳承、歷代、山水畫、破墨



* 作者為國立歷史博物館展覽組研究助理。

Tradition of the Broken Ink Technique as Described in Historical Literatures of Painting

HUANG, Pi-Chan*

Abstract

This paper analyzes the original definitions of *Pomo* or Broken Ink technique from historical literatures of ink painting and describes how this technique aims to represent the changing faces of nature. The paper examines the definitions of this technique and their applications in works of painting and tries to show how the application of the technique can best capture the beauty of mountains, trees, clouds, and flowing waters of the nature.

Keywords

Tradition, Historical Literatures, Landscape Painting, Pomo (Broken Ink)



* Research Assistant, Exhibition Division, National Museum of History.

前言

歷代文獻中水墨畫技法諸多，如何加強轉化蒼潤妙澤之氣。破墨法是山水畫技法的諸法中，重要多變的墨法之一。從傳統文獻中具體觀看，將傳統和新浪有力地結合起來之法眾多，但根據不同物象運用破墨，山水畫以濃墨破淡墨，以淡墨破濃墨，或以水破墨，以墨破水等真境，或善將山水畫用墨用色的方法融合，其歷程漫長並含蓄。

破墨法早在唐代已存在，如何經歷代傳承至今？由此，筆者力求重要破墨文獻的完整性，溯源探討整理爬梳歷代有序的山水史文獻中，破墨法興起何時？文獻記載有那些？在傳承下至二十世紀的繪畫創作中，有何種的變化？破墨如何運用「濃破淡」、「淡破濃」…等，讓「墨分五色」的山水大地，其在山川間中傳承的運作變化，更在畫家的破墨筆法媒介中，形成產生的美妙墨澤呈現探討。

壹、唐宋時期古文獻中的「破墨」記載

一、唐代之前：破墨的萌芽

「破墨」二字早期出現，是記載於傳為南朝梁蕭繹《山水松石格》中：「或難合於破墨，體向異於丹青，隱隱半壁，高潛入冥，插空類劍，陷地如坑。」¹ 這文獻中的「破墨」含義，是不同於有顏色的丹青畫作，更應是強調表達墨分五色之呈現運用，和打破以單線勾勒加青綠多彩的山水風貌束縛之簡述，這樣的「破墨」出現，有其時代的背景意義，但是《山水松石格》是否就為南朝梁蕭繹所著，「破墨」一詞的最早是否出現於南朝？仍有待商確。

唐代《歷代名畫記》中記載王維：「破墨山水，筆跡勁爽。」² 王維用勁爽筆法繪破墨山水，筆墨相輔相成，涵蓋更廣。換句話說，就是破墨法為水墨

1 (南朝梁)蕭繹，《山水松石格》，收錄於楊家駱主編，《畫論叢刊五十一種》下編，(臺北：鼎文書局，1972年)，頁2。

2 (唐)張彥遠，《歷代名畫記》，收錄於《畫史叢書》第一冊，(臺北：文史哲出版社，1983年)，頁121。

山水畫興起的推動，打造了千年基底。《歷代名畫記》中也同時記載張璪：「畫八幅山水幃，在長安平原里，破墨未了，值朱泚亂，京城騷擾，璪亦登時逃去。」³張璪愛山水，筆墨上下縱橫中，繪八幅山水巨作，破墨為之，但時不我予，在京城騷擾中倉促逃去。由此文獻中簡單的記載，得知破墨法為山水畫壇，帶來生機勃勃的新生命。但甚為可惜的是王維和張璪二人，並未有真蹟畫作留存至今。

二、宋代：破墨功能的完整成立

北宋郭若虛的《圖畫見聞誌》中記載：「李宗成，廊峙人，工畫山水寒林，學李成，破墨潤媚，取象幽奇，林麓江皐，尤為盡善。」⁴另外如北宋末、南宋初的鄧椿《畫繼》也記載王詵：「小景亦墨作平遠，皆李成法也，故東坡謂晉卿得破墨三昧。」⁵由後述二例中，可肯定北宋時「破墨潤媚」的水墨技法已在李成的後來學習者中，成為重要山水畫技法，證明破墨在宋代山水畫家筆下真實繪出好山好水。

同為宋代的《圖畫見聞誌》中記載：「畫山石者多作礬頭，亦為凌面。落筆便見堅重之性，皴淡即生窠凸之形，每留素以成雲，或借地以為雪，其破墨之功，尤為難也。」⁶這是郭若虛說明繪畫中以絹或紙本的白色為底時，常依水墨技法「破墨」的主要功能與功效表現繪出，表達高明度無深色陰暗的白雪地靄靄，用破墨法為之，甚為新奇。

稍晚於郭若虛的北宋名人韓拙，其名著《山水純全集·論石》中，也有破墨的重要記載：「落墨堅實，凹深凸淺，皴拂陰陽，點均高下，乃為破墨之功也。」⁷（圖1）這文獻記載是產生在中國水墨山水畫非常成熟的北宋時期中，畫史記載中裡第一人直接表達出破墨的重要功能所在，其語載明詮釋即是：在用墨下筆的堅實肯定中，可表達出物象的凹深凸淺真實道理，以皴法表達具體

3 同註2。

4 （宋）郭若虛，《圖畫見聞誌》，收錄於《畫史叢書》第一冊，（臺北：文史哲出版社，1974年），頁200。

5 （宋）鄧椿，《畫繼》，收錄於《畫史叢書》第一冊，（臺北：文史哲出版社，1983年），頁278-279。

6 同註4，頁152。

7 （宋）韓拙，《山水純全集》，收錄於楊家駱主編，《畫論叢刊五十一種》上編，（臺北：鼎文書局，1972年），頁40。

陰面陽面，用墨點繪出山水畫美景的各類高下虛實而已，而使宋代時期重要解釋破墨功能的論點傾巢而出，破墨無疑已是繼承唐代以來，宋代的水墨山水畫中實踐，非常重要的繪畫技法。

貳、元至明時期古文獻中的「破墨」記載

一、元代：「減法破墨」記載出現

至元代黃公望的《寫山水訣》中記載：「董源坡腳下多有碎石，乃畫建康山勢。董石謂之麻皮皴，坡腳先向筆畫邊皴起，然後用淡墨破其深凹處。」⁸依黃公望觀察，董源畫江南丘陵山石地貌，創披麻皴，其畫寫皴，在山石的深凹濃墨處，破以淡墨，混然天成。又依此文獻，可推知水墨畫中的「濃破淡」和「淡破濃」的加法和減法，在董源時期的五代宋初已在山水中呈現，其最重要的「淡墨破其深凹處」的「減法」之墨韻趣味文獻理論，是區分「加法」積墨技法的最大不同重要特點，使之清的減墨，也是諸多墨法都無法取代的優勢，是在元代的黃公望筆下確實的記載完成，而為後世傳承的確實破墨載文依據。

二、明代：用墨技法的多融

明代唐寅記載：「作畫破墨不宜用井水，性冷凝故也。溫湯或河水皆可。洗硯磨墨，以筆壓開，飽浸水訖，然後蘸墨，則吸上勻暢，若先蘸墨而後蘸水，被水沖散，不能運動也。」⁹唐寅之意使用破墨法時，若冷井水溫度過低，墨韻不易暈彰美感，而建議要使用溫水或流動的河水，因在繪畫過程中，溫度影響破墨之美，如一、使用熱水時，墨溶解很快，墨易浮；二、使用溫水時，墨溶解中，容易顯層次；三、使用冷水時，墨溶解很慢，使用時易有凝重

8 (元)黃公望，《寫山水訣》，收錄於楊家駱主編，《畫論叢刊五十一種》上編，（臺北：鼎文書局，1972年），頁55。

9 (明)汪砢玉，《珊瑚網》，收錄於盧輔聖主編，《中國書畫全書》第五冊，（上海：上海書畫出版社，2000年），頁1239。

滯緩的感覺，並需注意以筆引墨之順序，筆需先以沾飽滿的水後再加墨，若秩序到過來，則不宜破墨作畫流程。

明末董其昌的《畫旨》和沈顥的《畫塵·筆墨》也分別記載宋代的米芾：「老米畫難於渾厚，但用淡墨、濃墨、潑墨、破墨、積墨、焦墨，盡得之矣。」¹⁰、和「米襄陽用王洽之潑墨，參以破墨、積墨、焦墨，故融厚有味。」¹¹從上述二例中得知，明代對北宋米芾的破墨和多種墨法的融合運用之推崇，推出明末對北宋時破墨在名畫家手中的山水多變技法功能，再添一例。

參、清代時期古文獻中的「破墨」記載

至清代水墨畫論更成熟時，破墨記載也更加多元深入，如清代笄重光在《畫筌》中云：「人知破墨之澀，不知澀而非枯。」¹²說出筆下破墨有時為青澀之美，這種筆墨不一定是乾燥枯槁的意象。但是破墨追求的審美之一，對水墨暈彰的美感屬性，更邁力運用，易言之也就是枯槁非破墨的本質。

清代沈宗騫在《芥舟學畫編》中提到：「以淡筆潤濃墨，則晦而鈍；濃墨破淡墨，則鮮而靈，故必先淡而後濃者為得，此即所謂破墨法也。」¹³沈宗騫個人強調先濃墨後才加以淡墨，是晦而鈍，另而肯定以濃墨破淡墨，會使畫作呈現的鮮活靈動之美，是強調鼓勵破墨宜「先淡而後濃」。另外，沈宗騫又言：「破墨者，先以淡墨勾定匡廓。匡廓既定，乃分凹凸。形體已成，漸次加濃，令墨氣淹潤，常若濕者。復以焦墨破其輪廓，或作疏苔於界處。」¹⁴文中除解釋破墨的陰陽凹凸功能外，更說出破墨法的「潤」和「溼」，是其重要美感的建立；「焦墨」破淡墨輪廓，豐富畫中形體輪廓的層次，在宋代的名畫中已成形，但沈宗騫綜合的這些重要之破墨論點中，「漸次加濃」的漸次為一次

10 (明)董其昌，《畫旨》卷上，式古堂書畫彙考本，收錄於楊家駱主編，《畫論叢刊五十一種》上，(臺北：鼎文書局，1972年)，頁77。

11 (明)沈顥，《畫塵·筆墨》，續說郛本，收錄於楊家駱主編，《畫論叢刊五十一種》上，(臺北：鼎文書局，1972年)，頁136。

12 (清)笄重光，《畫筌》，收錄於楊家駱主編，《畫論叢刊五十一種》上編，(臺北：鼎文書局，1972年)，頁173。

13 (清)沈宗騫，《芥舟學畫編》，收錄於楊家駱主編，《畫論叢刊五十一種》上編，(臺北：鼎文書局，1972年)，頁337。

14 同註13，頁329。

又一次之意，也就是層層次疊的「積墨法」，沈宗騫的原文，明白地說出破墨運用時，破墨綜合其它的内容水墨技法之重要。

清代錢杜的《松壺畫藝》載：「米家法要知積墨、破墨，方得真境，蓋積墨使之厚，破墨使之清耳。」¹⁵ 錢杜的如此詮釋記載，不同墨法之特長，表達無遺。以淡墨滲破濃墨，在濃淡水墨的互相滲透掩映中，以積墨求墨韻的厚和破墨的清。這樣的特質，在宋代米家山水畫中已出現，卻晚至清代，也在錢杜的撰寫文獻中記載出。依語意，最後一句「破墨使之清」，清字是濃墨於溼中，加以淡墨或清水，褪去濃墨之質量，如此的減墨法使用，是其水墨技法的特殊優點。這樣的優點是「積墨使之厚」所無法表現。錢杜的文獻記載，也是破墨畫史論中的重要之論點的完成記載。

肆、民國以來破墨實踐的深化

破墨法以增添墨韻變化，是承續前人而來，二十世紀是個水墨山水畫百花齊放的時代，如姜一涵記載：「『破墨法』之『破』在中國語意學上另有許多難傳之意。它顯然比『潑』有更多內涵，『破』有時它有『斷』之意……截斷之目的乃是從整體中剪截最優最重要部分。」又如名家潘天壽言：「破墨須在模糊中求清醒，清醒中求模糊。積墨須在雜亂中求清楚，清楚中求雜亂。潑墨須在平中求不平，不平中求大平。然尚須注意潑墨、破墨、積墨三者能聯合應用，神而明之，則變化萬端，駢臻百彩矣。」¹⁶ 另外姚夢谷言：「水墨畫若是不能做到破墨，那便無異匠人們的漆畫仍至鐵畫，還韻味可言？」¹⁷ 和「濃墨不破，便無層次；淡墨不破，便乏韻味。」¹⁸

姚夢谷曾言追求完美的水墨技法的張大千，屬「破墨的高手，往往能在一團濃墨中，見到水暈流動，或是在極淺的一片淡墨中，透出墨氣浮漾」¹⁹ 的表現（圖2、3）。另如姜一涵記載張大千的破墨運用，有細觀察的好觀點記

15（清）錢杜，《松壺畫藝》，收錄於收錄於俞劍華主編，《中國畫論類編》下卷，（北京：人民美術出版社，1986年），頁929。

16 轉載於王克文，《山水畫技法述要》，（上海：上海人民美術出版社，1986年），頁69。

17 姚夢谷，〈談破墨與潑墨〉，《藝壇》，（臺北：藝壇雜誌社，1968年3月），頁40。

18 同註17，頁41。

19 同註17，頁40。

載：「嚴格說來，張氏自稱之「破墨法」，是兼採了「潑墨」和「破墨」兩種技巧。他通常大都先潑後破，其技巧約有四種：一、以濃破淡：即先潑淡墨，再以濃墨焦墨激勒皴擦，此張氏最常用之法；二、以淡破濃：即先潑濃墨，趁濃墨未乾時以淡墨激別，此法必須於熟紙（絹）上用之，剔水草效果最佳，石濤常用之；三、以色破墨：即於濃墨上複以朱砂石綠加草樹，但不易太多，法近年來後頗普遍；四、以墨破色：即先潑（塗）淡色，再以墨鈎畫於淡色上。」²⁰ 上述對張氏而言，傳承和創新都有著異曲同工之美。另外，姚夢谷曾說明張大千：「他的潑墨畫，實際上是配合了『破墨』和『積墨』而發揮的，因此，在他潑墨的畫面上，不祇嘗試潑色，也用了『破色』和『積色』。」又王克文在《山水畫技法述要》一文中解釋彩墨滲破關係，曾言：「溼時暈染，不同色相相互滲破，或用一種色彩不同層次的濃破淡，淡破濃，也屬接色範疇。」²¹ 這正如揚名國際的張大千攻備破墨、潑墨之妙，時觀現在收藏於國立歷史博物館的紙本潑墨畫作〈夏山雲瀑〉（圖4、5），是張大千創於1970年的繪畫作品，高150公分，寬210公分，其蘊成瀰漫之態，再重彩破出，筆墨細拾，使在深濃墨韻中的瑰麗色彩氣勢磅礴，破墨破彩中能夠相形自然呼應。張大千此時的破墨變化，其筆下，各種層次的石綠、石青，在墨與色的互破間漫漾滋生，也在各種色墨互破中無礙地融合，是「潑墨、積墨和破墨結合起來衍化為潑彩」²² 顯現大千獨特繪畫風格魅力的熟煉技巧，是張大千在山水畫中如群星璀璨般的藝術完美展現。

另外，黃賓虹言：「破墨之法，以淡破濃，以濕破乾。」²³ 說明破墨除濃與淡外，更點出了濕乾互破的妙法，是忠實傳載古人之妙。黃賓虹又言：「破墨法是在紙上以濃墨滲破淡墨，或以淡墨滲破濃墨，直筆以橫筆滲破之，橫筆則以直筆滲破之，均於將乾未乾時行之。利用其水分之自然滲化均於將乾未乾時行之。利用其水分之自然滲化。不僅充分取得物象之陰陽、向背，輕重、厚薄之感，且墨色新鮮靈活，如見雨露滋潤，永遠不乾於紙上者。能如此，則所

20 國立歷史博物館編，《張大千學術論文集：九十紀念學術研討會》，（臺北：國立歷史博物館，1988年），頁86。

21 王克文，《山水畫技法述要》，（上海：上海人民美術出版社，1986年），頁76。

22 同註21，頁67。

23 黃賓虹，《沙田答問》，收錄於張同標編《黃賓虹談藝錄》，（鄭州：河南美術出版社，2007年），頁64。

表現之物象極其鮮明生動，亦氣韻之所到。」²⁴ 其學生李可染也說明：「積墨法往往要與破墨法同時並用。畫濃墨用淡墨破，畫淡墨用濃墨破，最好不要等墨太乾反復進行。其中最重要的一點整體觀念強。何處最濃；何處最亮；何處是中間色，要胸有成竹。」²⁵（圖6、7）上述二位近現代山水畫家，也深知破墨法的實際傳承中，依個人天份和好壞，加以運用融合，其揚名國際的「積墨風格」，藉由加強破墨中積墨，積墨中再破墨，層層疊疊中鬱鬱蒼蒼，破墨的深研持續被大畫家們所持續重視中，在傳承中仍信仰並加強破墨淋漓的絕妙墨法趣味，脈法可尋。

結論

一、破墨通則

各種自然山水美景現象的生動神韻，各種自然山水美景現象的生動神韻，求之於水墨畫技法諸多，破墨法是諸法中重要多變的墨法之一。破墨法的運用，因水墨的滲化性與墨韻趣味融合運用，及水的含量使破墨有著不同程度的作用，落筆的次第不同，求使山水畫中重要技法，在交融時產生多變的藝術趣味。

傳統山水畫的破墨法分有濃、淡互破；乾、溼互破；水、墨互破等等，二十世紀更加以墨彩互破，使用時只因筆的含水量、行筆速度及落筆相隔時間，依個人經驗與實踐而有不同的表現之奇。或有厚重感覺，或帶潔淨空靈，或相順相讓，濃淡不膩，常化為虛實、繁簡、大小、乾溼和濃淡相間為法，讓整幅山水畫作中。為沈雄老辣和光彩鮮明的多樣生機鬱勃，千變萬化，虛實得宜，愈顯見濕墨疊彩暈染中，增加水破墨速度，收放自如的輕巧。重墨大面破之，需要「破墨使之清」的減墨技法，造成的墨氣氤氳虛實相間中，團團破墨產生流動的酣暢淋漓，使細部層次豐富，不會大而空乏的破墨真理表現。

24 朱金樓，《近代山水畫大家—黃賓虹》，收錄於張同標編《黃賓虹談藝錄》，（鄭州：河南美術出版社，2007年），頁63-64。

25 張東銘編輯，《李可染談藝錄》，（臺北：錦繡文化，1990年），頁43。

二、古籍文獻的依實記載

歷代從不間斷尋求完善與發展新技法與之相融相適應。畫家在善用破墨在畫面中相融，依朝代之深序裡，在水墨山水畫中，從歷代重要破墨畫論文獻爬梳中，是綜合歷代破墨文獻中所求的美感寶法：（一）早萌芽於魏晉南北朝至唐代時期，至宋代破墨功能成立。（二）晚至元代「淡破墨」的文獻，於黃公望手中記載完成出現，備成於二十世紀啟發文載之實。（三）明清時期用墨的多融，畫家們深化增列於文獻中，深知積墨、破墨等合併的註釋重要性中，表現出山水物象的格局之美，而啟發造就了新時代性的山水畫中破墨技法的重要性的重要依據，以備下啟突破傳統範圍的二十世紀名畫家山水風貌之美。

三、破墨傳承於二十世紀的重要新風貌

二十世紀中繼承豐富的筆墨體系中，山水畫的重要技法的混合，在現代的重要啟示美感。第一，「潑墨風格」大師張大千在破墨上的實踐的深化，大膽突破傳統，新法超越前代，其筆墨中的「墨破色」、「色破墨」用法，因體現空間技法的不同變化中，時而明淨，時而蓊鬱，色墨變化中舒緩交互迭出，使其潑墨風格更加揚名。第二，「積墨風格」大師李可染的積墨加以破墨，破墨技法仍最聰慧的選擇，加以增加和減少墨韻深厚中的多變。

流傳有緒中破墨的不斷發展，整體而言，二十世紀中也是境界內容的日漸豐富的國際觀山水爭峰，散漫在傳統技法上若無法真正達到隨心所欲的地步，但隨其認知的領域不斷擴大，再次努力表現山川大地之新韻美，其視覺效果和氣勢是加強畫面整體。在眾多優秀傳統水墨技法中，可見破墨在逍遙境界處又見增添中華文化之新光輝，其博大精深更是上千年的歷史與文化積澱下的新燃火艷。

參考書目

一、古籍

- (南北朝梁)蕭繹，《山水松石格》，收錄於楊家駱主編，《畫論叢刊五十一種》下編，臺北：鼎文書局，1972年。
- (唐)張彥遠，《歷代名畫記》，收錄於《畫史叢書》第一冊，臺北：文史哲出版社，1983年。
- (宋)郭若虛，《圖畫見聞誌》，收錄於《畫史叢書》第一冊，臺北：文史哲出版社，1974年。
- (宋)鄧椿，《畫繼》，收錄於《畫史叢書》第一冊，臺北：文史哲出版社，1983年。
- (宋)韓拙，《山水純全集》，收錄於楊家駱主編，《畫論叢刊五十一種》上編，臺北：鼎文書局，1972年。
- (元)夏文彥，《圖繪寶鑑》，收錄於收錄於《畫史叢書》第二冊，臺北：文史哲出版社，1983年。
- (元)黃公望，《寫山水訣》，收錄於楊家駱主編，《畫論叢刊五十一種》上編，臺北：鼎文書局，1972年。
- (明)汪珂玉，〈珊瑚網〉，收錄於盧輔聖主編，《中國書畫全書》第五冊，上海：上海書畫出版社，2000年，頁1239。
- (明)李日華，〈竹嬾畫媵〉，收錄於盧輔聖主編，《中國書畫全書》第五冊，上海：上海書畫出版社，2000年，頁1063。
- (明)沈灝，《畫塵》，收錄於楊家駱主編，《畫論叢刊五十一種》上編，臺北：鼎文書局，1972年。
- (明)董其昌，《畫禪室畫論》，收錄於俞劍華主編，《中國畫論類編》下卷，北京：人民美術出版社，1986年。
- (明)唐志契，《繪事微言》，收錄於俞劍華主編，《中國畫論類編》上卷，北京：人民美術出版社，1986年，頁740。
- (清)沈宗騫，《芥舟學畫編》，收錄於楊家駱主編，《畫論叢刊五十一種》上編，臺北：鼎文書局，1972年。

- (清)唐岱，《繪事發微》，收錄於楊家駱主編，《畫論叢刊五十一種》上編，臺北：鼎文書局，1972年。
- (清)笪重光，《畫筌》，收錄於楊家駱主編，《畫論叢刊五十一種》上編，臺北：鼎文書局，1972年。
- (清)錢杜，《松壺畫憶》，收錄於楊家駱主編，《畫論叢刊五十一種》下編，臺北：鼎文書局，1972年。

二、今人書目

- 王克文，《山水畫技法述要》，上海：上海人民美術出版，1986年。
- 王定理，《中國畫顏色》，臺北：藝術家出版社，1993年。
- 丘挺，《畫筆墨技法詳解》，廣西美術出版社，1999年。
- 石守謙等著，《中國古代繪畫名品》，臺北：雄師圖書，1997年。
- 吳憲生、王經春主編，《中國歷代名家技法集萃·山水卷·石法》，濟南：山東美術出版社，2012年。
- 吳憲生、王經春主編，《中國歷代名家技法集萃·山水卷·樹法》，濟南：山東美術出版社，2012年。
- 吳學讓，《山水技法》，臺北：藝術圖書，1974年。
- 高居瀚，《中國繪畫史》，臺北：雄師圖書，1993年。
- 徐復觀，《中國藝術精神》，臺北：臺灣學生書局，1984年。
- 國立歷史博物館編，《張大千學術論文集：九十紀念學術研討會》，臺北：國立歷史博物館，1988年。
- 張東銘編輯，《李可染談藝錄》，臺北：錦鏞文化，1990年。
- 童中壽、卓鶴君，《山水技法析覽》，天津：天津人民美術出版社，1990年。
- 黃賓虹著《黃賓虹畫語錄》，臺北：華正書局，1986年。
- 黃賓虹，《黃賓虹談藝錄》，鄭州：河南美術出版社，2007年。
- 傅申，《張大千的世界》，臺北：羲之堂，1998年。

三、期刊專文

姚夢谷，〈談破墨與潑墨〉，《藝壇》，1968年3月。

劉芳如，〈山水畫墨法新探〉一至四，《故宮文物月刊》，第5卷第4-7期，臺北：國立故宮博物院，1987年。

單國霖，〈元氣淋漓幃猶濕——評張大千的破墨山水畫〉，《名家翰墨·張大千山水畫特集》39，香港：翰墨軒出版和發行，1993年。





圖1 北宋 許道寧 〈漁父圖〉局部圖 美國堪薩斯市納爾遜阿特金斯美術館
其山石法以長皴先施淡墨勾染後，將乾未乾之際，「濃破淡」直掃而下，局部「溼破乾」中加以更深的濃重墨，更顯潤澤大氣。



圖2 張大千 〈雲山圖〉 1966年 102×385cm



圖3
張大千 〈雲山圖〉局部
「破墨使之清」的減墨
技法，造成重墨大面破
之，使細部層次豐富，
不會大而空乏。



圖4 張大千 〈夏山雲瀑〉 1970年 150×210cm



圖5 張大千 〈夏山雲瀑〉局部
此局部圖厚重的墨意潑潤中，在「色破墨」彩墨互破的詭譎流變中呈現新世紀的美韻。



圖6 李可染 〈雨霽聽瀑〉 1962年
51×39cm



圖7 李可染 〈雨霽聽瀑〉局部
厚重積墨中，多處施以「濃破淡」的破墨技法，暈量染染裡風光無限。

碑帖拓本收藏及意義

蔡耀慶*

摘要

收藏，指對物品進行選擇、收集和保藏的行為，與文明的歷史一樣悠久。它是一種複雜的人類行為模式，與佔有欲、炫耀欲、自我肯定等心理需要有關，與權力、文化、財富的改變和轉移有關；是個人的情緒與喜好的成果，也是群體的共同目標，是個人深切的自我認知與群體期盼的文化想像。本文以碑帖拓本收藏為重心，從收藏的概念出發，討論其特殊的時空意義，探究碑帖拓本的三種時間意義，足以作為「文化形式因素」。碑帖拓本收藏，不僅是某種物件的收藏，亦是漢字文化的保存與研究。

關鍵詞

收藏、碑帖

* 作者為國立歷史博物館助理研究員。

On the Rubbings Collection and the Meanings

TSAI, Yao-Ching*

Abstract

Collection refers to the act of selecting, collecting and preserving meaningful items as long as the history of civilization. It is a complex pattern of human behavior, related to the psychological needs of possessiveness, ostentation, self-affirmation, and the change and transfer of power, culture, and wealth; it is the result of individual emotions and preferences and is also the common goal of the group. It is a deep self-cognition and cultural imagination of the group expects. This article focuses on the collection of rubbings, from the concept of the collection, discusses its special significance of time and space, and explores the three meanings of the rubbings as a "cultural form factor". The collection of rubbings is not only a collection of objects but Chinese characters, cultural preservation and research.

Keywords

Collection, Rubbings

* Assistant Researcher, National Museum of History.

前言

收藏，對保存人類記憶而言，甚為重要。從漢字的意義來說，「收」字，有取得、保存、彙集，意味著主動去蒐集某些物件之意。而「藏」字，帶有儲存、隱匿之意，無非是物件視為珍寶，不想被別人所知道。兩字合用之時，越發強調收聚、貯存，同時指涉收藏之物的存有性。物件被保存、收藏、傳遞，是因為有其獨特魅力，使得收藏者願意盡其一生之力去保管。今日，公眾博物館的成立與資訊網路的傳播，讓我們得以見到各類收藏物件的出現，無論是經典抑或是糟粕，它們都已是歷史的一部份，提供我們作為對歷史認識。

人類對物品進行選擇、收集和保藏的行為，幾乎是與文明開展一樣綿長悠久。原初的收藏或始於原始社會對於未知宇宙力量的崇仰、對原初宗教的敬畏所使用的一些崇祀器物保存，隨著人類社會的逐漸發展，收藏面向也逐漸多元，更是複雜的人類行為模式，它與佔有欲、炫耀欲、自我肯定和標榜這些基本的心理需要有關，也與權力、文化、財富的改變和轉移有關，它是個人的情緒與喜好的成果，藏有個人深切的自我認知；也是群體的共同目標，飽含著文化想像。

文物的市場價值會受到時空因素而改變，被收藏的物件確實是收藏家的一種動態結構的資產，這是文物收藏無須去迴避的經濟意義，只是「文物」，它是歷史文化的有形遺存，是歷史記憶的視覺符號，更是諸多人物的心血、工藝、美術創作的結晶，蘊含著豐富的文化意義與內涵。這層意義上，文物的歷史價值會遠高於市場價格。

本文專注於碑帖推舉此一種文物，探究它所透露出來的「文化形式因素」，並重視其受到重視即進行收藏的緣由，亦是探究碑帖收藏的意義，其意有二：一是碑帖收藏所形成的文化氛圍；一是收藏碑帖所蘊涵的文化意義。

碑帖收藏的緣由

為何選擇碑帖進行收藏？收藏的目的何在？哪種品類的碑帖拓本適合進行收藏？這些問題的解答恐怕都不是簡單可以回覆的。雖說今日藝術品收藏的市場蓬勃，眾人容易從市場交易中的位置高下、價格高低等作為一種參考，但是

在討論收藏旨趣時，引人注目的部分並非將藝術品視之為有價格的財產物件，而是這些物件具有可以欣賞的特質與進行文化研究的可能，是以利用價格數字概念來進行討論收藏，可能會忽略物件的價值。何況碑帖拓本在不同時代的社會文化底下有著不同的文化位置與意涵，並非單純的市場價格的高低就可以解釋其重要性，還需要更多面向的探究。因為收藏作為人類所具有的一種特殊行為，無論是其過程抑或是結果，都無法忽視物件體現的意義。對文物而言，它們深具視覺形象性和精神審美性兩層重要特質，又關係著物件本身的經濟和文化屬性。所以文物收藏對於重視物件的經濟價值無可厚非，但卻不是將價格置於收藏文物的初衷。正因如此，不少收藏家對於其所收藏的物件甚為珍惜，甚至未曾想過轉讓，只是專心作一個文物保存、傳遞者的角色，而樂於進行收藏的行為。

碑帖拓本收藏伴隨著「文化階級」的觀念，收藏者自身的條件也就關係著收藏的方式與收藏的品味。過往由士人、文人，熟練掌握知識文字並擁有政治經濟資源的階級，所提出的收藏標準，實際上是這群人的「群體意識」和「自我意識」的具體展現。後繼收藏者可能接納這樣的文化建構，並為文物收藏進行歷史延續和空間轉移，而形成新的文化脈絡，匯入整個文化格局之中。王正華在討論明末文人收藏作品時，認為：

討論收藏文化可有二個層面，就社會層面而言，……物品的擁有是階級與地位的象徵，也是文化符碼的佔用，但就擁有者的心理而言，物品同時是個體與外在世界認知、聯繫及認同的一種形式，以物品為媒介，擁有者找到生存的意義。¹

可以說，古代的收藏文化是掌握著政治、經濟、文化權力的權貴、文人、富豪出於審美享受和彰顯文化品味而進行收集、研究和傳播而形成的，利用「階級與地位象徵」及「文化符碼的佔用」這兩個角度面對收藏文化，可以清晰物件流通的脈絡，與收藏者對物件的看法。

1 王正華，〈女人、物品與感官慾望：陳洪綬晚期人物畫中江南文化的呈現〉《近代中國婦女史研究》第10期，頁11-12。

方波在〈文化資本與文化商品：明代江南私家刻帖的一個面向〉一文中，藉由江南一代在明朝所展開的刻帖行徑加以討論。發現私家刻帖不僅僅是複製、傳播歷代書法經典作品的媒介，同時還具有文化資本與文化商品的特性。私家刻帖在內容的選擇和編排上帶有深刻的帖主個人及家族的印記，作為文化價值的體現。私家刻帖的拓本主要以饋贈和售賣、典當等方式進行流通，刻帖的流通體現出帖主個人、家族與文人群體以及公眾間微妙的社會、經濟關係。通過商品流通機制、文人群體的推舉等，私家刻帖經歷了公眾化的過程，成為普通公眾學習、鑒賞的對象，對特定地域範圍內學書風氣和鑒賞趣味的形成產生了一定影響。²

碑帖拓本具視覺形象性和精神審美性兩層重要特質，如同藝術作品在不同的層面上被接受，也被人估價販售它們面對兩個極端的類型：一方面是著重它的崇拜價值，另一方則是強調它展示價值。³ 古文物是金石學的研究對象，青銅器與碑石上的文字，經過墨拓而成為拓本，成為一種收藏品，這些碑帖拓本從宋代以來，就有不少文人士大夫參與，到了清代，這隊伍已經蔚為大觀。參與碑帖收藏活動來自兩種社會階層的人員，一為文人，一為商賈。對清代的士大夫而言，身為一個金石藏家，實可累積文化資本以發展個人的社會網絡，並鞏固官僚團體裏的政治結盟。是以在這些金石文物收到重視之時，是顯示古物的受重視，而古物的地位被理解則有賴於收藏者的淵博學識。豪商巨富雖以收藏古代字畫為主，但是士大夫的文化資本投入青銅器與銘文、碑文等拓片的收藏，也吸引這些富商藉此收藏標列出自身的文化意象。

收藏，正指涉著一種具有目的性的、積極性的行為，從美學、歷史、文化、市場上，甚至是好奇，其背後往往有特定的因素決定了蒐藏的類型。碑帖收藏原是小眾文化，圖書館基於對書籍，文字文本的匯集而有拓本收藏，以供為公眾研究。對於收藏的行為進行本質思考，可以想見紀念品式的蒐集與拜物式的儲藏，在本質上有所不同，但都是藉由物件收藏完成私人的宇宙，且都將物抽離其產生的社會關係，凍結時間的影響。有系統的收藏則是一種知識的運

2 方波，〈文化資本與文化商品：明代江南私家刻帖的一個面向〉《文藝研究》2012年第12期，頁110-116。

3 本雅明，〈機械複製時代的藝術作品〉，收錄於阿倫特編，張旭東、王斑譯《啟迪：本雅明文選》（北京：生活 讀書 新知三聯書店，2008年），頁241。

作過程，闡明另一種觀點，創造另一種脈絡。一方面依循某種觀念而收藏，一方面又將收藏依特定的框架予以呈現。此時，收藏本身具有多層次的意義，無論私人或是美術館、博物館，典藏的物件不只是物件自身，還有圍繞在該物件之外的連帶性，是作者、贊助人、收藏者，所共同建構出來的成果，它們關係著歷史、政治、經濟等等因素，了解其中的脈絡，便有助於理解人文歷史。誠如雷德侯（Lothar Ledderose）教授所言：「在中國，藝術收藏本身就是藝術史。」⁴

拓本作為漢字文化符號

碑帖，是碑和帖的合稱。「碑」指的是石刻物，為了記錄當下，或追述前朝重要事件、隆重慶典等，把文學形式和書法家的手跡，經過名匠、刻手，刻鑿在懸崖和石碑上，讓碑石有多重性的藝術內容。「帖」指的是將古人著名的墨跡，刻在木板上可石上匯集而成。拓印下來的紙張經過裱裝成軸或冊頁，就成了學習和欣賞的拓本。在印刷術發展的前期，碑的拓本和帖的拓本都是傳播文化的重要手段。爾後為了學習書法，或作歷史資料都要學習這些文字資料。為此，這些「碑帖」就有真實性、時間性、工藝性和藝術性。由於文化商品能在市場流通，也就有經濟的價值，所以鑑賞碑帖的版本、年代都是收藏碑帖拓本時必須進行的工作。

印刷術發展的前期，這些拓本是傳播文化的重要工具。基於實際的運用，或來自書法，或作歷史資料，逐漸讓碑帖拓本衍生出更多功能。清代王筠認為最早的碑主要是三種用途：「作為宮中之碑，豎立於宮前以測日影；祠廟之碑，立於宗廟中以拴牲畜；墓冢之碑，天子、諸侯和大夫下葬時用於牽引棺木入墓穴。」⁵ 在此用途底下，文字圖像的意義還尚未被重視。而「帖」原先是指書寫在帛或紙上的墨跡原作。後來寫得優秀的墨跡難以流傳，於是人們把墨跡作品刻在木頭和石頭上，以便多次拓製。這就意味「帖」的出現就是為文字圖像意義而產生。現在將原來的墨跡及其拓本統稱為帖，大抵也是先認同它在

4 雷德侯著，許亞民譯，《米芾與中國書法的古典傳統》（杭州：中國美院出版社，2008年），頁74。

5 蔣文光、張菊英，《中國碑帖藝術論》（北京：中國工人出版社，1993年），頁6。

文字圖象的傳遞意義。

敦煌石室中出現唐初所拓的《溫泉銘》及《化度寺邕禪師塔銘》，可見當時便將拓本作為文物進行保存與收藏。宋代曹士冕在《法帖譜系·雜說上·臨江戲魚堂帖》：「元佑間，劉次莊以家藏《淳化閣帖》十卷摹刻堂上，除去卷尾篆題，而增釋文。故家所藏往年拓本，猶有典刑，近所拓者，字多剝缺，亦有補換新刻者矣。」清朝龔自珍(1792-1841)《跋〈張司直從申元靖先生碑〉》：「今日石亡，更為拓本增價矣。」則可以看見拓本受到重視以及他所代表的價值逐漸為世人所接納。

拓本在不同時代、不同場域進行收藏時，各有不同側重的地方。比如現今在綜合式博物館、美術館中，圖像的重視比拓本文字的重視來的明顯，即便古代文字文化長期佔據首要的位置。圖書館典藏圖書典籍，保存人類文字知識，從經史、諸子百家到各類雜書，碑帖的收藏以近似文字資料的角度備進行收藏，碑帖拓本具有書法學習典範的意義，當書法作為藝術品類之後，逐漸確立其典範地位，南北朝時，書法題材進入文人討論行列之中，一直延續到明、清而成為收藏家重視的文物收藏。這類文物受重視，似乎和當時文化風氣和居住形態的改變有關，官僚、文人、商人的中堂、書房紛紛使用繪畫、書法為裝飾，書畫成為一種可以直接彰顯文化身分的象徵之物。

自宋以降，因為金石學家專注於銘文考證，希冀「正經補史」，對拓片中圖像部份大多只是約略提及，較少有深入觀察和評論。但是作為一種歷史文獻研究對象而言，西方藝術史家對待拓片的態度大不相同，或許是西方在藝術史研究傳統中，無論希臘神廟還是中世紀教堂，討論的中心都圍繞在圖像的藝術形式和美學內涵。因此古代碑刻拓片在19世紀末傳到歐洲時，原被金石學家忽略的圖像被外國研究者重視，銘文反倒變成了研究圖像內容的輔助。這些早期進入西方世界的拓片圖像引發對佛教造像和漢代石刻藝術等問題的進一步探訪。如1881年柏林東方協會展出從中國購得的一套武梁祠漢畫像拓片，隨後在南肯辛頓博物館(South Kensington Museum)被拍成照片。這次展示與圖版的出現，讓西方了解到漢畫像的美麗，進而引發藝術史界對這種完全不同於西方藝術傳統的視覺材料的興趣，19世紀80年代以後，沙畹(Édouard Émmanuel Chavannes, 1865-1918)、關野貞(1868-1935)、大村西崖(1868-1927)等人相繼來到武氏祠堂，開始採用攝影術為他們的圖錄攝取清晰的圖像，使得武梁祠

這一重要的漢代美術遺跡可以被世界關注。⁶

木刻印刷技術首先要將畫像或文字刻於木板之上，這個程序是產生謬誤的本源，許多細節往往被遺漏或刻錯，而產生不同的視覺印象。到了1870年代至1905年間，採用石印法的出版物中大量使用，尤其用在複製古物或拓片後，古物知識和古文字的傳播範圍已經遠遠超過舊時小規模收藏家的私人圈子，照相製版印刷技術的發明和引進改變了以往金石研究中囿於拓片的狀況，學者可以利用拓本的印刷本進行研究。光緒年間經日本傳入中國的珂羅版技術是一種更為先進的照相印刷技術，它運用了照相技術，能表現木版或石印技術所不能的灰階效果。珂羅版技術所複製的文物圖像在保留實物真實性的功能上，遠遠超越了拓片技術，無論青銅、陶瓷或是碑刻，皆能精密地複製出各種形狀、材質及裝飾的細節。在珂羅版的出版物中，拓本的比重漸漸減少，實物的照片卻越來越多。

新發現文物的驟然增加與珂羅版技術的同時輸入，使晚清金石學家開始反思以古文字為歸依的研究目的，從而促使晚清金石學的研究材料從銅器和拓片銘文轉向了更加廣泛的器物類型和視覺圖像。從古物的收藏角度出發，檢視收藏家吳雲(1811-1883)、陳介祺(1813-1884)、潘祖蔭(1830-1990)、吳大澂(1835-1902)、王懿榮(1845-1900)及端方(1861-1911)所留下的著作，認為這些收藏者不僅收藏物件，更願意用更多精力去探求自己的藏品的意義，於是乎可以想見當時收藏文化滲透於文人士大夫的日常生活中。這些收藏家熱衷出版關於自家藏器的研究，書裡並配有拓本或器物的圖像以供讀者參校。身兼收藏家、學者、出版人的現象，雖非史無前例，卻在晚清時日趨普遍，成為抬高個人身價的重要方式。⁷

就書法學習而言，碑帖是書法藝術的重要載體，唐宋以來就成為人們臨習、欣賞、收藏的重要對象，也因此緣故，拓片成為一種資產。收藏碑帖會根據拓本的時代早晚作為區別優劣高下的標準。時代越早者，越接近碑刻的原貌，故年代較早的拓本被稱為「善本」。清代金石學強調拓片在金石學研究中的重要性，這是因為對於後世的研究者而言，由於原石的破損，必須借助好的

6 汪燕翎，〈故物與新詞：近代西學衝擊下的古器物研究〉《西南大學民族學學報》，2016年第7期，頁214。

7 王正華，〈羅振玉的收藏與出版：「器物」、「器物學」在民國初年的成立〉，《國立台灣大學美術史研究集刊》，第31期，2011年9月。

或早期的拓片才能更好地解釋銘文的意義。但要獲得一張好的拓片和早期的拓片卻並非易事，這也使得金石學的研究受困於此。19世紀晚期，照相版印刷術等新的複製技術的引入使得拓片可以被大量複製，為後來的西方學者提供了更為豐富的視覺材料，也使從前許多秘不示人的拓片可以在公眾視野中呈現。

如果說文士訪碑、求拓是賞鑒與治學的結合，是藝術欣賞與學術研究的融合，那麼，廠肆的碑拓買賣可以說是兼有商業經營與文藝雅玩的屬性，是雅與俗的融合，是俗的提升與雅的推廣的交集點。碑拓流通既是商品流通的一種，也是文化傳播的途徑。販賣碑帖拓本的商家，鼓勵碑帖收藏，也就促進碑帖拓本的散出和流通與傳播。易言之，在清末民初之際，進行文物販售的廠肆不僅是買賣碑帖的交易場域，也是碑帖的資訊場域。且在此際，協助尋碑、買賣碑拓的中介者：碑估，就身負特殊意義，那就是在尚未有公眾博物館、圖書館等方便諮詢的場所之時，他們如同圖書館員乃至文物專家，幫助有心進入碑帖世界的文人，找到他們所需要的物品。

碑拓的流通，是晚清書法篆刻藝術傳播的重要推動力，而魏碑更成為晚清書法篆刻界的新寵，成為時尚書風的基礎。晚清書法名家趙之謙、吳昌碩、張裕釗、沈曾植、孫詒經、李文田、陶澐宣、李瑞清等人，其書風皆與碑學有關，西泠印社更以「保存金石」為號，積極倡導碑學。拓片的審定作為碑學與帖學研究的一部份，從書法學習面向而言，提供學習的典範與進行書法史的討論文本；從文物收藏面向而言，則重視版本與內容細微差異。這樣的收藏想法底下，拓片「文物」的性質增加，文獻的價值減少，購買的成本增加，上當的機會也加大，當然也使得好版本的拓片同時具有文物的「價值」。

不過，對於碑帖的研究方向而言，除了考察其中文本意義之外，也極力擴展其在人文學科上的不同意義。諸如巫鴻的〈說拓片：一種圖像在現方式的物質性和歷史性〉的這篇長文中，首先將拓片與實物之間的相互關係進行析理，援引了羅蘭巴特對攝影的看法，認為「圖像不是現實，但卻是他完美的類比。而且根據常識，正是這種類似的完美性定義了照片（或拓本）。」於是，拓片被作為實物的替代品，是因為他凝固了歷史時間中的某個瞬間。⁸ 拓片與照片

8 巫鴻，〈說拓片：一種圖像在現方式的物質性和歷史性〉《時空中的美術：巫鴻中國美術史文編二集》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2009年），頁83-108。

有所不同，也與機械復至有點差異，正在於其製作耗時費力，每次拓出來的成果不盡相同，從拓本的賞鑑角度而論，即便是同一碑板上所拓出來的拓片也絕不雷同，每張不同的特質使得每件拓片都可以是獨立的藝術品。這也讓討論拓片的方向可以朝向更多元的角度出發。

本雅明（Walter Benjamin，1892-1940）在〈機械複製時代的藝術作品〉中說道：

藝術作品即使是最完美的複製品也缺少一種因素：它的時間和空間的在場，它在它碰巧出現的地方的獨一無二的存在。藝術作品存在的獨特性決定了它存在期間制約它的歷史。這包括他經年歷久所蒙受的物質形態的變化，也包括他的備戰有形式的種種變化。⁹

拓本正是「通過製造出許許多多的複製品他以一種摹本的眾多性取代了獨一無二的存在。」¹⁰ 實際就是將每次的拓製過程都視之為獨立的過程，即便內容是相同，但是每張拓本都是獨一無二，就如同今日音樂會中許多莫札特所創作的曲子由不同人來演奏，每次演出都是一次藝術表演，卻沒有人對此提出質疑，認為每次的演出都要求創新一樣。

金石學是包含了青銅與石刻、竹木、甲骨等等載體與其記載之文字、花紋等等內外研究的一門學科。是文獻學，是器物學，也是考古學。拓片是金石學研究當中的一部份，是金石記載的重現。金石記載絕對有其侷限性，是中上階級所使用的記載工具。金石所反應的是社會的主流階層的面貌文人對於碑刻的收藏，進而研究其中文字所傳遞的意義，成為金石學發展的重要契機。為了記述前朝重要事情和隆重慶典等，把文學形式和書法家的手跡經過名匠刻手，刻鑿在懸崖和石碑上，因此碑石就有多重性的藝術內容，還經過裱裝成軸或冊頁，這樣就成了碑帖。

9 本雅明，〈機械複製時代的藝術作品〉，收錄於阿倫特編，張旭東、王斑譯《啟迪：本雅明文選》（北京：生活 讀書 新知三聯書店，2008年），頁234。本雅明（Walter Benjamin）以攝影技術的出現以及作品的意義進行討論，對這一技術深入的反思。當然，本雅明未必事重視拓本也不會討論金石學，但本雅明提出的問題卻啟發著後來研究中國藝術的西方學者，以此方式切入拓片這一傳統的複製技術的特點。

10 同上引書，頁236。

值得注意的是，晚清金石收藏家中，有一些專門收藏石刻原物者。相對於碑拓收藏，石刻收藏更具文物價值，還可以從源頭上壟斷拓本製作，抬高拓本價值。但一般來說，石刻收藏對資金和儲存空間有更高要求，保存傳承也更不容易，故非力大金多者不能辦。晚清致力於收藏石刻者，有潘祖蔭（1830-1890）、端方（1861-1911）、丁樹楨（1861-1915）等人，皆是深富收藏本事者。光緒十六年（1890），潘祖蔭卒於北京，其「所藏古器物，歸蘇州。家人以為碑石不便舟車，就京中斥賣之。……石刻大半為幹圃購得。」道光年間，山東掖縣出土西晉《郭休碑》，光緒中為端方「購置京邸，建亭覆之」，可惜「易世後，陶齋藏石盡散，此碑以鉅重無過問者，尚屹立邸中」，後來輾轉仍歸魯人收藏，可見藏石傳承之艱難。¹¹

雖然收藏碑刻原石不容易，但是收藏原石的意義重大，不僅是為方便進行捶拓得到拓本，更是收藏碑石文物，所以還是有不少私人進行碑石收藏，直到1930年代，如于右任（1879-1964）、李根源（1879-1965）、張鈺（1886-1966）等人對於原石極力收藏。張鈺在其私人藏石的基礎上，建立了千唐志齋，今日轉化為公眾博物館，成為可以供民眾參觀的重要景點。

碑帖拓本的時間意涵

巫鴻將碑帖鑑定的學術行為概括成三個不同的歷史：一、那不斷磨損朽蝕器物的歷史；二、作為一個文化生定的歷史；三、作為一個延續的知識傳統的碑帖鑑定歷史。¹² 從軌跡角度而言，拓本的出現，包含著幾個時間概念：一個是原石撰寫雕鑿的時間；一個是拓本產生時的時間；但是，還有一個潛藏的時間需要加以留意，那是拓本成為文物物件流傳與收藏的時間。這三種時間概念的不同步，讓拓本具有特殊的系譜，也使得討論這些拓本的時空意義，別有價值。

11 柯昌泗，《語石異同評》卷二，《語石·語石異同評》，頁88。

12 巫鴻，〈說拓片：一種圖像在現方式的物質性和歷史性〉《時空中的美術：巫鴻中國美術史文編二集》，頁100。

第一種時間，載明拓本的原始產生目的，即是原碑刻的意義及出現在歷史上的時間。

原始的碑刻目的，從刻石即出現，是為紀功，或是紀事，或是簡單為著死去的人引棺下葬之用。唐泗州司馬苗善物墓誌所說：「夫碑誌者，紀其德行，旌乎功業。」這些帶字的碑刻，具有表彰功德的特質，被賦予一種崇高的社會地位。在南北朝時期，除王公貴族使用精美的石棺和石棺床外，一般墓室還有墓誌，用以刻記死者的生平簡歷和親屬的頌詞。放置在地表墓前者稱碑（或云神道碑），藏在墓穴裡的稱誌，一旦陵谷變遷，墓穴被毀，仍可據此再葬。這種風俗習慣經曹魏、西晉和十六國的發展，到了北魏時期達到最盛。墓誌形制基本上形成定式，大多呈正方形，有些還加上誌蓋，以示莊重。從目前出土的一些資料來看，作為碑誌的石質多為精良的石灰岩，在誌蓋和誌石四側多陰線刻出精美的花紋圖案和神獸異禽形象。¹³ 據《魏書·外戚上·馮熙傳》稱孝文帝「前後納熙三女，二為后，一為左昭。」至馮熙葬日，孝文帝「送臨墓所，親作誌銘。」看似文字使用的差異，實際上是顯示北魏對墓誌的重視。

可以說，在此種時間概念下，秦刻石的出現，意味著帝國建立的疆域範圍建立，藉刻石詔告天下；而碑碣的出現，反映出家族或個人能力；墓誌的出現與世族的發展有關；教化碑文則反映出治理「天下」的手段；詩文、題名、題字，反映出文人與平民社會的成長。

第二種時間，彰顯著金石學的發展，讓置於荒野間的碑碣，得以再次出現在世人的眼前，或是作為新的文獻資料，或是作為檢視歷史的證據。

所謂「吉金」，是從漢代以來，出土古物的記載，史籍上被視為「吉祥象徵」。漢代已經有人研究古代文字、考釋古銅器、整理竹簡、記述古迹，如許慎的《說文解字》，便是一本研究文字的專門著作。唐代在陝西鳳翔出土的石鼓，受到學者、書家的重視，多有著述。只是總體而言，研究者少，規模小，並未形成獨立的學科。到了北宋真宗咸平三年（1000年），一件古銅鼎上有銘文21字，真宗命儒臣進行考證，證實為西周的「史信父鬲」。這官方要求深入研究的風氣，從而文人之中流行起來，到了宋仁宗逐漸發展成為一種專門的學

13 在這些墓誌上的線刻圖案，雖然不是主要的表現，但是其風格是研究北魏藝術風格的一項重點。

問，不僅研究者眾，且著述豐富。

此時研究對象以古器物為主。宋仁宗時，劉敞和歐陽修大力搜集古代器物，進行著錄和考訂。劉敞搜集到先秦鼎彝十多件，考訂文字，請工匠摹勒刻石、繪圖，1063年，撰成《先秦古器記》一卷。惟該書失傳，只能從歐陽修《集古錄》中所記錄見其大概。《集古錄》收錄上千件金石器物記錄，可以稱為學術史上第一部金石考古學專著。所收集器物內容廣泛，上自周穆王，下至隋唐五代。呂大臨於1092年完成《考古圖》十卷，書中對所收錄的每件器物，繪圖摹文，釋文列於其下，雖未能見到原始樣貌，但是器物大小、尺寸、容量、重量、出土地點、收藏者都有載明，可作為檢索文獻。另外如李公麟，雖以畫家受到重視，但是好古博學，善畫工詩，多識古字，只要收集到夏、商以後鐘、鼎、尊、彝，就進行考定年代，辨認款識，加上又善繪事，所以他的《考古圖》中，以圖搭配製作、鑄文、款字、義訓及用途，成為認識古代文物的重要資料。王黼(1079-1126)《宣和博古圖錄》紀錄宋徽宗時期，士大夫以至宮廷貴族競相訪求和收藏古物，每一器物動輒值數十貫甚至上千貫。徽宗所得器物，由王黼考訂編纂，分成二十類，共八百多件，是北宋金石文物的精品。金石學從研究方式與展開的途徑來看，這學問與考古學相近，只是它是建立在科學發掘基礎上的現代考古學產生之前。清代學者王鳴盛、王昶等人命名為「金石之學」，便是研究石刻、銘記、刻帖、玉石、銅器、經卷、書帖、錢幣、碑刻等。近代，隨著考古學蓬勃，金石學研究的物件成為考古學的一部分。

第三種時間，則闡述了收藏碑帖態度的歷史演變。

宋代作為金石研究的第一次盛行期，主要在於古器物本身的收藏與認識，較少觸及到拓本。對於石刻文字與銘文的重視，主要以趙明誠(1081-1129)《金石錄》一書為的重要資料。該書是他經過二十年努力訪求，所收輯金石刻詞，包括所見夏、商、周到隋、唐、五代的鐘鼎彝器銘文款識，以及碑銘、墓誌等石刻文字計二千卷，再逐件鑒別考訂撰而成。前十卷共二千條，記述古代金石器物、碑刻、書畫近二千件的目錄，後二十卷收錄這些器物的跋文，敘述器物出土的時間、地點、收藏者以及器物的內容，是當時所見金石文字的總和記錄，專門收錄碑刻文字，也重視拓本收藏的起源。¹⁴

14 (宋)趙明誠《金石錄》，結一廬叢書本。

宋代之後較無顯要專著，如同朱劍心（1905-1967）所言：「大約不出於著錄、摹寫、考釋、評述四端。有存其目者，有錄其文者，有圖其形者，有摹其字者，有分地紀載者，有分類編纂者，或考其時代，或述其制度，或釋其文字，或評其書跡，至為詳備。」¹⁵ 這說明金石的历史價值和審美價值受到充分肯定，不過，對於金石研究不能僅僅局限於物質層面，但其于金石與史學之關係、前人金石著述及考證之得失、今後研究方法、材料處置方法等問題，尚待更深入的討論。¹⁶

基於這項不足，就越發顯示出收藏碑帖拓本的重要性，意即碑帖拓本收藏不只是個人興趣，而是為了學術研究的需要。在清代初期，金石研究作為樸學的基石，用以考證典籍的異同，糾正史實的謬誤，增補典籍中的缺失，受金石材料的影響，擅長隸書的書家漸多，可見金石收藏對書法發展產生影響。經過乾隆時期整體發展與金石收藏的風氣推動，考據之學逐漸興盛，學術界的關注點以及研究法進一步轉變，書法風氣和觀念也隨之而變，碑學理論確立，碑派書風形成。道光以後，碑學逐漸從金石中分離出來，成為對古代金石資料進行專門研究和闡述書法發展歷史及其風格特徵的學科，對金石碑刻的搜訪、鑒藏和研究、宣傳成為書法藝術重要的社會基礎和學術支援。到了同治、道光時期，重要的金石收藏家輩出，金石活動以廣收藏、精鑒別、群體考證為特點，在收藏種類、數量、品質等方面都大大超過了前人，由於材料豐富，金石學家們結合經典進行分析研究，或糾謬匡誤，或證成前說，或另創新解，古文字研究水準達到了新的高峰。同時，金石學家們的書法篆刻觀念及實踐也產生了與以往不同的變化。其時對金石進行研究的文人學者數量眾多，上至朝廷高官，下有普通文人，聯繫異常活躍，北京的特殊地位以及鄉情關係、藝術影響力等方面的原因，形成了以北京為中心的上下互聯的金石研究群體。這個群體把金石研究的風尚和成果以網狀形式傳播出去，影響了各地文人對金石的收藏與研究，產生了大量金石著述，豐富了晚清金石文化的內容。

清代以來對於金石學的重視有增無減，如黃易（1744-1802）對於存世碑刻的進行查訪，趙之謙對於金石碑版文字的校刊等工作成果，讓碑版文字石刻

15 朱劍心，《金石學》（台北：台灣商務印書館，1995年）。

16 馬衡，《凡將齋金石叢稿》（北京：中華書局，1977年）。

及拓本受到更多的重視；楊守敬（1839-1915）至日本時攜去大量的拓本，成為日本近代對於六朝碑學的重視的關鍵，這些現象與碑帖拓本的收藏息息相關。清末民初，金石拓本收藏主體，是一群亦官亦藏的文人仕宦，如、鮑康（1810-1881）、吳雲（1811-1883）、陳介祺（1813-1884）、胡澍（1825-1872）、趙之謙（1829-1884）、潘祖蔭（1830-1890）、李文田（1834-1895）、吳大澂（1835-1902）、繆荃孫（1844-1919）、王懿榮（1845-1900）、葉昌熾（1849-1917）等人。他們對藏品重視來源、流傳，藏品多經考證，或題記，或鈐蓋收藏印記，將收藏與學識和而為一，成為碩學鴻儒樂享其間的雅事。這群收藏者不僅屬於官僚體系，還在諸多方面有所建樹，成為校勘目錄學家、藏書家、地理學家、書畫家乃至中醫學家等等，可以發現他們對於今石碑刻拓本的收藏，不只顯示出他們對歷史文化的認識與知識，同時整個過程正也凸顯其社會地位。

小結

物件收藏是一個複雜的問題，從個人收藏而言，重點在於合乎自己的藝術趣味，反映自己的藝術品格。收藏過程在順應個人心願的同時，能夠陶冶性情，並且從中獲得文化收穫是其重要目的。再者，今日公眾博物館的出現，收藏概念不同於過往，但碑帖具有多重身分，更是歷史文物，藉由網際網路，將圖版對外提供，方便學者進行調閱與深入研究。文物從私有玩賞到公眾服務，體現了這一時代的理想。

碑帖拓本雖多作為書法學習範本之用，但在上述的討論中可以發現深蘊著三種豐富的時間意涵，傳遞文字訊息之外，也承載著歷史文脈。總而言之，碑帖拓本雖是眾多收藏物中的一小區塊，但是深具文化意義，不該因為它的複數性而簡單視之為商品，更當從中尋獲更多的文化意義。

百年樹人—國立歷史博物館藏那雲鵬 捐贈文件與研究晚清師範教育的價值

郭沛一*

摘 要

國立歷史博物館館藏文獻中，有一批由那雲鵬所捐贈，包括其本人的畢業證書、就職委任、獎章收據等文件，時間從宣統一直到民國初年。那雲鵬出身於教育界，後於民初的奉天省先任教育官員，後擔任縣長職。

光緒29年（西元1903年）清朝下詔全面採用西式學制。而那雲鵬進入奉天省的奉天兩級師範學堂就讀，以及畢業就職的時間，正好處於施行西式教育體制與廢除科舉，到民國成立的關鍵時期；他是晚清教育改革後，所培育的第一代國產師資，其求學歷程與內容，以及之後在奉天的教育界、政界的發展，對晚清以及其所在的奉天省的教育、新政推廣史的研究上，格外有參考價值。筆者擬透過解析那雲鵬捐贈文件的內容與其背景，來重構晚清師範教育的狀況。

關鍵詞

那雲鵬、捐贈文獻、晚清、奉天、新政、師範教育

* 作者為國立歷史博物館展覽組研究助理。

Germination of Modern Education: Research of Na Yun Peng's Donated Documents to National History Museum, with Analysis of the Value of Teacher Education System in Late Qing Dynasty

GUO, Pei-Yi*

Abstract

In the collections of the National Museum of History, a group of documents were donated by Mr. Na Yun Peng, including his own diploma, employment appointment, medal receipts and other documents, from the time of late Qing Dynasty to the early years of the R.O.C. Na Yun Peng was the first group of students educated in the official teacher college in Fengtian Province in late Qing Dynasty, and later served as the government official in R.O.C.

In 1903, the Qing Dynasty adopted a Western-style academic system. Na Yun Peng entered the two-level teacher college in Fengtian Province, and the time of his graduation was just at the crucial stage of the implementation of the Western-style education system and the abolition of the imperial examinations, with the founding of the R.O.C; he was cultivated after the education reform in the late Qing Dynasty. A generation of domestic teachers, the history and content of Na's learning experience, and his development of education and political circles in Fengtian, have a reference value for the study of the education and the promotion of the political reform in the late Qing Dynasty and its Fengtian Province. The author intends to reconstruct the situation of teacher education in the late Qing Dynasty by analyzing the content of the Na Yun Peng's donation document and its background.

Keywords

Na Yun Peng, Donated Documents, Late Qing Dynasty, Fengtian Province, Political

* Research Assistant, Exhibition Division, National Museum of History.

壹、前言

國立歷史博物館的館藏文物中，河南文物和書畫名家作品知名度特別高，但自建館以來，亦陸續有國內外學者、藏家以及各機關，將珍藏之文件捐贈或移交予館內收藏。這些文件包括有歷代碑帖拓本、名人尺牘、隨筆書跡外，還有一部份從晚清至民初，由政府核發的證件，像是護照簽證、委任狀、畢業證書等。由於對個資保密的觀念相對產生在晚近，早期的公發文件往往包含許多的細節資訊，其內容雖未必直接與重大的歷史事件有關，但時光卻自然賦予其歷史價值。但此類資料，有必要補充其時代、社會背景與相關事件經緯，否則其史料價值便無法彰顯。

筆者在爬梳館內文獻時，發現該批由那雲鵬所捐贈包括其本人的畢業證書、就職委任、獎章收據等文件，時間從宣統一直到民國初年。那雲鵬出身於教育界，後於民初的奉天省先任教育官員，後擔任縣長職。

光緒26年（西元1900年）的庚子事變演變成朝廷出逃，亡國之痛迫在眉睫，曾因政治鬥爭而被暫緩的全面性改革已不得不發，採照西方（或日本）體制的改革中，教育體制的全盤現代化尤其重要。光緒29年（西元1903）年因此下詔全面採用西式學制（詳見後文）。而採用西式的學制後，施行千年的科舉制度已經無法與之配合，故光緒31年（西元1905年）9月2日，袁世凱、張之洞奏請立停科舉，以便將知識分子引入學校系統。清廷詔准自隔年開始，所有鄉會試一律停止，各省歲科考試亦即停止。採新式學制與廢除科舉，可說是晚清教育史的兩件關鍵性大事。另一方面，由於日俄戰爭後，兩方勢力在東北的競逐趨於激烈，清廷在光緒33年（西元1907年）將奉天建省，並積極推行新政，由於屬於晚近開發區，並相對的地廣人稀，保守包袱較小，奉天省的新政推行亦相對的積極快速，奉天本身的政經發展，也是觀察庚子後改革成效的重要標的。

那雲鵬進入奉天省奉天兩級師範學堂就讀，以及畢業就職的時間，正好處於施行西式教育體制與廢除科舉，到民國成立的關鍵時期；他是晚清教育改革後，所培育的第一代國產師資，其求學歷程與內容，以及之後在奉天的教育界、政界的發展，對晚清以及其所在的奉天省的教育、新政推廣史的研究上，格外有參考價值。筆者擬透過解析那雲鵬捐贈文件的內容與其背景，來重構晚清師範教育的狀況。

貳、國立歷史博物館藏那雲鵬文件簡介

一、文件內容

本批那雲鵬捐贈的文物，檔案標題：「那程霄捐贈本人資料」，入藏日期：為「（民國）60年12月9日」。共有文件12件以及獎章2枚，館藏編號分別為29946到29959，其中包括：奉天省城官立師範文憑（編號29946）乙只、錦州中學教員委札乙份（編號29947）、學部舉人執照乙份（編號29948）、教職與督學等任命狀及委任令等四份（編號29949、29950、29951、29952）奉天教育廳一等獎章執照乙份與獎章乙枚、（編號29953、29954）教育部四等獎章頒獎訓令乙份、獎章乙枚、獎章執照乙份（編號29955、29956、29957）奉天省高等文官試甲等及格憑照乙份（29958）、台安縣知縣委任狀乙份（29959）。本文的主題則集中於解析時間在宣統年間，編號29946、29947、29948的三件。

二、捐贈者那雲鵬簡介：

那雲鵬的生平，除了參考館藏捐贈文獻內的畢業證書及委任狀提及的籍貫資料外，主要參考其次子那琦¹先生所著的〈開原縣的錫伯族考〉。²

那雲鵬，原字層霄，晚年以字行，改為程霄（故本館捐贈者資料記錄為那程霄）開原縣（晚清民初屬奉天省，後劃歸遼北省）城西前三檯子村人，錫伯族（旗籍則隸屬於盛京正白旗滿州倭隆阿佐領），生於光緒15年（西元1889年）。清宣統2年（西元1910年）三月於奉天兩級師範學堂優級博物選科畢業。同年九月獲舉人出身。民國八年（西元1919年）四月代理奉天省立第二師範學校校長，九月任省教育廳第二科科員兼省視學，十月兼任瀋陽縣視學。民國九年（1920年）參與籌創省立第六師範學校，任籌備委員和該校第一任校

1 那琦，生於西元1918年。滿洲醫科大學藥學專門部畢業，日本國立京都大學藥學部藥學博士。1948年至臺灣。曾任教中國醫藥學院及文化大學等，曾擔任行政院衛生署中醫藥委員會委員、中華藥典及中藥集編修委員、教育部醫學教育委員會委員等。著有多部生藥學、本草學、藥史方面著作。那琦為那雲鵬之子，亦為錫伯文化研究者。1971年發表〈開原縣的錫伯族〉等文章。

2 那琦，〈開原縣的錫伯族〉《「西伯利亞」問題論戰抽印本》（台北，盛京印書館有限公司，1972年9月）。

長。民國十一年（西元1922年）轉任台安縣知事等職。³

參、〈奉天省城官師範文憑〉內容與背景說明

一、新學制施行的時代背景

西元1895年甲午戰爭的慘敗，也宣告了了自強運動的失敗，但帶來的正面影響是讓有識之士了解到，將引進西方知識侷限在武器、交通工具製造等方面是見樹不見林。選派學員出國學習實業等，影響僅能及於皮毛，中國需要的是全盤性的革新，而引領這個體制改革的基礎，就是教育體制與內容的全盤現代化。

光緒24年（西元1898年）光緒所下的國是詔書便要求建立京師大學堂，以管轄全省的學堂，作為全國最高等級的學校以及教育行政機關，但該倡議不久就因戊戌政變而中止。光緒26年（西元1900年）的庚子之亂後，推行新政的趨勢已經無法阻擋，因此清廷於光緒28年（西元1902年）七月頒布了新的學制章程，被稱為「欽定學堂章程」，而依據該章程欲施行的學制被稱為「壬寅學制」，該章程除了稍參考英國學制之外，主要還是以取法日本為主⁴，被認為是中國新教育學制系統成立的標竿。但此章程並未確切實施，真正關鍵的是光緒29年（1903）年十一月26日光緒下的此道旨

「…方今時事多艱，興學育才實為當務之急，前經諭令張之洞會同管學大臣，將學堂章程悉心釐訂妥議具奏……著即次第推行，其有「應行斟酌損益之處，仍著應該管學大臣會同張之洞隨時詳覆議奏……使學堂科舉合為一途……」⁵

由張之洞會同榮慶、張百熙奉旨編撰，發布的《奏定學堂章程》據此諭頒行全國施行，也就是「癸卯學制」。該章程確定了晚清教育體系的架構，終清

3 本批資料與獎章照片等內容，參附錄1。

4 鄭世興，《中國現代教育史》（台北，三民書局出版股份有限公司，1990），頁38。

5 張之洞，《奏定學堂章程》（台北，台聯國風出版社，1970），頁1。

之世未嘗有重大修改，而一直沿用到民國二年（1912）的壬子癸丑學制施行為止⁶。那雲鵬以其就學到畢業的時間來算，正是癸卯學制施行的當代見證者。

二、畢業證書所附諭旨的時代意義

本件，分為左右兩部分，⁷右半邊為光緒三十三年（西元1907年）頒行之諭旨，為光緒奉慈禧太后懿旨，所頒下關於教育方面的指示。要求該諭旨不但須恭錄懸掛於各管學機構和學堂上，學生畢業文憑也得刊錄。因為是諭旨，故獨立恭錄在文件右半，由於此文被教育當局視為具有最高重要性，我們也可以透過觀查這諭旨的內容，去了解當時的社會氣氛與清庭對時局的看法、以及教育政策的重心。

光緒29年（西元1903年）的《奏定學堂章程》的〈學務綱要〉就曾提到

「至於立學宗旨，勿論何等學堂，均以忠孝為本，以中國經史之學為基，俾學生心術壹歸於純正。」⁸

而到了光緒32年（西元1906年）的上諭則明訂了教育宗旨

「教育之繫於國家密且大也，……竊謂中國政教之所固有，而宜發明以拒異說者有二：曰忠君、約尊孔。中國民質之所最缺，而宜針砭以圖振起者有三：曰尚公、曰尚武、曰尚實。」⁹

以這「忠君、尊孔、尚公、尚武、尚實」的宗旨來看，國家的教育政策多少還是有「中學為體，西學為用」的影子存在，而戮力奉公、崇尚武勇、發展實業，也能看到軍國主義精神的投射。這種想法在目睹日本的成功崛起後，在當時蔚為流行，考慮到晚清教育政策的成形，背後可說是張之洞一力促成，有

6 林本〈五十年來我國的學制演進〉《近五十年來之中國教育》P233

7 本件內容繁多，完整內容繕打於附件2

8 張之洞，《奏定學堂章程》（台北，台聯國風出版社，1970），頁5。

9 原春輝編著《中國近代教育方略》（台北，興台出版社，1963），頁5-6。

此宗旨並不意外。

但到了光緒33年（西元1907年）這份教育諭旨，我們可以看到除了比較一般性的叮囑要認真辦學之外，卻也出現了以下文字

「乃比年以來，士習頗見澆漓，每每不能專心力學，勉造通儒，動思逾越範圍，干預外事，或辱罵官師，或抗違教令，悖棄聖教，擅改課程，變易衣冠，武斷鄉里，甚至本省大吏拒而不納國家要政，任意要求，動輒捏寫學堂全體空名，電達樞部，不考事理，肆口詆謔，以致無知愚民隨聲附和，奸徒游匪藉端煽惑大為世道人心之害，不獨中國前史、本朝法制無此學風，即各國學堂，亦無此等惡習，士風如此，則民俗之敝隨之，治理將不可問，欲挽頹風，非大加整飭不可……

責令實力奉行，順天府尹、各省督撫及提學使皆有教士之責，乃往往任其恣越，違道干譽，貌似姑息見好，實係戕賊人才，即如近來京外各學堂糾生事，發電妄言者紛紛皆是……

總之以聖教為宗，以藝能為輔，以理法為範圍，以明倫愛國為實效，若其始敢為離經畔道之論，其究必終為犯上作亂之人，蓋藝能不優可以補習，智識不廣可以觀摩，惟此根本一差，則無從挽救，故不率教必予屏除，以免敗壞之累，違法律必加懲儆，以防履霜之漸並著學部隨時選派視學官分往各處認真考察。」

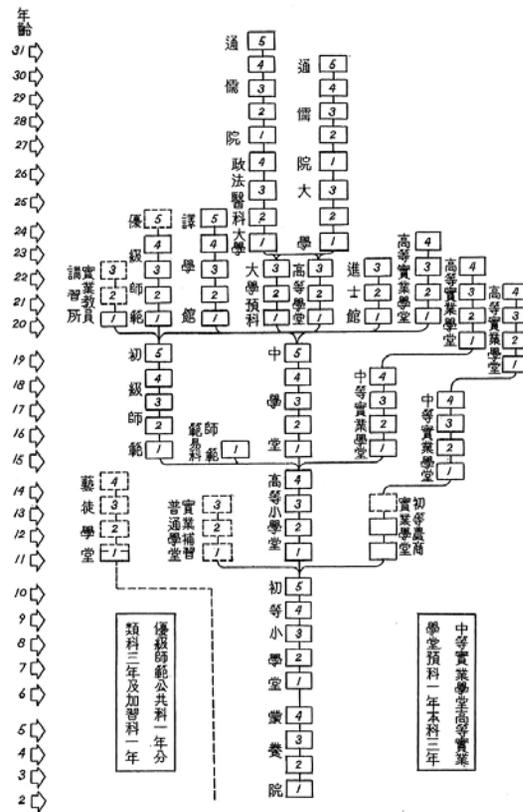
在頒行全國的教育諭旨上以如此嚴厲、急切的口氣再三申令，一方面可看到，當時新式學堂已成為對政府不滿的知識青年產生與聚集之所，而地方大員或者畏懼此風潮、或另有考量而不予積極管制。以此回頭看，此時距清朝滅亡僅剩下數年，僅以此諭旨，大概就能嗅到幾分山雨欲來，王朝大樹將崩的氣味。

三、優級師範學堂的體制與學分

畢業證書的左半則是畢業生的個人資訊，包括三代身家背景、年齡籍貫等個人資料外，重要的是表列了畢業考的各科與考試成績，試陳述如下

癸卯學制整個系統基本尚可分為三段七級，也就是初等教育段的蒙養院（約等於幼稚園）、初等小學堂、高等小學堂三級；中等教育段的中學堂一級；高等教育段的高等學堂或大學預備科、分科大學、通儒院等三級，扣除蒙養院外，基本上從六歲入學來算，跨度共25年¹⁰，該架構可以用一張簡明的表來說明¹¹：

（二圖）統系制學卯癸



10 王鳳喈，《中國教育史》（台北，正中書局，1954），頁289。

11 林本，〈五十年來我國的學制演進〉《近五十年來之中國教育》（台北，復興書局，1977），頁233。

光緒末年的教育改革用全新的學堂體制，取代了已歷數朝的科舉，除了保留少數如經學等傳統學科外，其餘都是全新的知識內容，也因此建立新師資的需求孔急：初等、高等小學的師資來自初級師範；優級師範生則可以教中學堂以及初級師範學堂，所以優級師範學堂的學生需求最急，而為了鼓勵青年就讀師範學堂，優初兩級師範學堂均為免費¹²。在《奏定學堂章程》的〈學務綱要〉就開宗明義的提到，宜首先急辦師範學堂，且優級師範學堂最為重要¹³，因師資不夠，故初期對師範師資的要求也分成兩級：省城師範學堂可聘外國人為教員，輔以曾留學外國的師範畢業生。省城以外的師範學堂則僅可聘中國學成之師範生為教員¹⁴，這規定一方面希望集中菁英教育的資源，一方面也能保障師範畢業生的工作機會¹⁵。

（一）優級師範的課程

在《奏定學堂章程》有〈優級師範學堂〉一章，因為是新體制，規定可說是鉅細靡遺，大到學分學科，小至生活管理均有，這邊則將重點集中在課程方面，以和那雲鵬畢業證書提供的資訊相參照。

優級師範的課程總共有五年，分成第一年的公共科即共同必修科目，第二至四年的分類科即各自的專業領域，第五年為加習公共科，則是由學生自擇與教學相關，需加強的科目來選修。

公共科學的都是偏基本能力的如道德、中國語文、體操、外語等。分類科則分為四類（下列為主要修習科目）：

1. 中國文學、外國語
2. 地理、歷史
3. 算學、物理、化學
4. 植物、動物、礦物、生理學¹⁶

我們以第四科為例，將各學年的課程整理起來，表列如下

12 張之洞，《奏定學堂章程》（台北，台聯國風出版社，1970），頁95。

13 張之洞，《奏定學堂章程》（台北，台聯國風出版社，1970），頁48。

14 張之洞，《奏定學堂章程》（台北，台聯國風出版社，1970），頁49。

15 查看那雲鵬的畢業成績單，各科畢業考試均標明有該科的授課教員的名字（大部分且在名字下加蓋章確認），可得知他的教育學和論理學的教員是日籍。

16 那雲鵬修習的博物選科屬於第四科。

表一、《優級師範學堂課程表》

學年	類別	課程	程度	每周鐘點	
一	公共科課程	人倫道德	講學記、大戴禮保傅篇、荀子勸學篇	1	
		群經源流	於欽定四庫全書提要經部內擇其緊要數種之提要，講其大要，不必全講	2	
		中國文學	講歷代文章源流、義法、間亦練習各體文	3	
		東語	講讀、文法、作文	6	
		英語	講讀、文法、作文	12	
		辨學	總論、演繹法、歸納法、方法學	3	
		算學	算學、幾何、代數、三角法	6	
		體操	體操及有益之運動、兵式訓練	3	
二	通習	人倫道德	摘講宋元明諸儒學案	2	
		經學大義	欽定詩義折中、書經傳說彙纂、周易折中	6	
		中國文學	練習各體文字	1	
		心理學	普通心理學	1	
		英語	講讀	3	
		圖畫	臨畫、用器畫	2	
		體操	體操及有益之運動、兵式訓練	3	
	主課	植物學	外部形體學、內部形態學、實驗	6	
		動物學	動物學各論、脊髓動物分類及比較解剖、實驗	3	
		生理學	人身生理、哺乳類解剖、實驗	6	
		鑛物學	鑛物通論、鑛物物理學、鑛物化學、鑛物特論	3	
	三	通習	人倫道德	同前學年	2
			經學大義	欽定春秋傳說彙纂	5
			教育學	教育理論及應用教育史	4
中國文學			同前學年	1	
心理學			應用心理學	1	
圖畫			寫生畫	2	
體操			體操及有益之運動、兵式訓練	3	

	主課	植物學	植物生理學、實驗	5
		動物學	節足動物、軟身動物、蠕形動物、棘皮動物、腔腸動物、原始動物、實驗	7
		地學	岩石通論、岩石論	3
		農學	農業泛論、實驗	3
四	通習	人倫道德	同前學年	2
		經學大義	欽定周禮義疏、儀禮義疏、禮記義疏	4
		教育學	教育史、各科教授法、學校衛生、教育法令、教授實事練習	8
		中國文學	同前學年	1
		體操	體操及有益之運動、兵式訓練	3
	主課	植物學	分類學、實驗	4
		動物學	發生學、人類及其他脊髓動物、動物學通論、動物與外界之關繫、動物學史、進化論、實驗	7
		地學	動力論、地史論、地文學	4
農學		重要作物論、實驗、重要家畜論	3	
五	加習公共科	學生自擇	共十科： 1.人倫道德2.教育學3.教育制度4.教育政令機關5.美學6.實驗心理學7.學校衛生8.專科教育9.兒童研究10.教育演習（可缺） 可修加習科者需於10科中擇5科目以上選修	36

※以上科目外，尚有隨意科目二：化學、德語，可酌量增加一至二科目。¹⁷

※每週授課時數36小時

（二）優級師範的考試

1.入學資格與考試：

根據《奏定學堂章程》〈優級師範學堂〉一章提到，入學學生主要是從中學堂或初級師範學堂畢業生為主，但當時考量到處於科舉初廢的特殊時期，因

17 張之洞，《奏定學堂章程》（台北，台聯國風出版社，1970），頁529-534。

此將條件放寬為省內的舉貢生中，年紀在18到25歲的亦可以報考，但需要由本地的府州縣官薦舉。

入學考試科目有六科：（1）中國文學（2）英語（3）算學（4）地理（5）歷史（6）格致。但如同前述，處於非常時期，報考學生未必有機會在中學堂或初級師範學習以上科目，所以保留一定的彈性，開了方便之門：

「酌照學業成績憑單所陳，素習何學，即就所長命題考試，考試畢後，仍面試問答，以覘其學識氣慨。」¹⁸

考驗過准許入學的學生，還得有正副保人具保結備案，而學生自己也得

「自行出具親供甘結，言明畢業後必勉力從事教職，確盡報僑國家之義務。」¹⁹

因師範學堂畢業生學費均由公家給付，故如上言，有從事教職的義務

「有僑力本省及全國教育職事之義務，其義務年限暫定為六年，又此六年中之前二年，經學務大臣及本省督撫指派職事，不論何地何事，均為當盡之義務，不得規避。

畢業生有不盡教育職事之義務或因事撤銷教員憑照當酌令繳還在學時所給學費以示懲罰。」²⁰

2. 畢業考試

平日考試與一般學校同，基本上分學期、年終、畢業考，年終考試不及格須留級一年，再一年沒過則退學。

18 張之洞，《奏定學堂章程》（台北，台聯國風出版社，1970），頁541。

19 張之洞，《奏定學堂章程》（台北，台聯國風出版社，1970），頁541。

20 張之洞，《奏定學堂章程》（台北，台聯國風出版社，1970），頁543。

值得注意的是當時評分的標準和今日的認知頗為不同，雖然一樣以百分為滿格，但是分級為

- (1) 80分以上為最優等
 - (2) 60分以上者為優等
 - (3) 40分以上為中等
 - (4) 20分以上為下等，謂之「及格」
- 不滿20分為最下等，需「應即出學」²¹

另外「品行分數」並不單獨計分（現代以「品行不及格」即能構成退學之原因），但當時品行分數則列為一科之一，與其他科目共同平均（例如13門功課總成績，加上品行1門，共除以14）²²

可以看到當時的計分標準比今日要來的寬鬆，但那雲鵬的畢業考試總平均分數是80.26，而歷年的考試總平均90.54分，兩者平均起來，他的畢業分數是85.4分，是在最優等的範圍內，他以此成績被推薦獲得獎勵性的「舉人出身/國子監博士」並不意外，對他日後在教育圈的升遷，也看得出有很大的幫助。這部分我們會在解析下一份文件時作深入說明。

肆、〈學部舉人執照〉與〈錦州中學教員委札〉的意義

典藏編號29948的〈學部舉人執照〉²³ 與典藏編號29947的〈錦州中學教員委札〉²⁴，後者的時間與典藏編號都較先，但為說明最優等畢業生獎勵的規定，故先說明學部執照內容。

21 例外的是跟外國有關的高等學堂及格成績是40分，京師大學堂（最高學府）60分以下則不及格，稱為「落第」。

22 張之洞，《奏定學堂章程》（台北，台聯國風出版社，1970），頁828。

23 原件見附錄1-3。

24 原件見附錄1-2。

一、〈學部舉人執照〉

內文如下

「學部為給發執照事光緒三十四年七月三十日本部具奏各學堂畢業請獎學生執照章程奉旨依議欽此欽遵在案茲據奉天省舉人雲鵬呈稱在本省優級師範學堂選科畢業取列最優等奏獎舉人在案遵章取具同鄉官印結呈驗畢業文憑請領部照前來本部覆核無異相應填寫執照給發該舉人承領收執須至執照者右照給舉人雲鵬收執宣統貳年九月廿九日部行奉字第貳號（鈐印：學****）」



前面已經提到過，根據《奏定學堂章程》的規定，畢業考試成績40分以上為中等，60分以上為優等，80以上為最優等，而中等以上就能給獎，而根據《奏定學堂章程》〈各學堂獎勵〉一章提到：

「優級師範學堂考畢業獎勵……列最優等者，作為舉人，以國子監博士儘先選用，並五品銜，令充中學堂及初級師範學堂教員，義務年滿後得調充學務處及各學堂管理員。考列優等者作為舉人，以國子監助教儘先選用，令充中學堂及初級師範學堂教員，考列中等者作為舉人，以國子監學正儘先選用，令充中學堂教員。」²⁵

25 張之洞，《奏定學堂章程》（台北，台聯國風出版社，1970），頁947。

另外又提到

「獎給出身須按程度，所以別學業之等差，大學堂程度甚高，應獎給進士，高等學堂程度次之，高等學堂及他學堂之程度相等者，均應獎給舉人……中學堂及他學堂程度相等者應獎給優拔等貢生。」²⁶

可以看到在科舉廢除，全面採學堂教育的這個時期，畢業獎勵仍然有科舉遺風，但照章程規定，要獲得舉人的名銜，門檻也並不太高。當時或許也有希望藉此提生學堂畢業生的社會地位，以降低廢除科考所造成社會反彈的用意。但我們可以看到，師範學堂畢業成績的等級，仍直接影響日後的就業，雖然一樣領舉人銜，但考列中等就只能充一般中學堂教員，而無法在負責師資培訓的初等師範學堂任教。

二、〈錦州中學教員委札〉

內文如下

札

欽命奉天提學使司提學使 盧為

札委事，案據錦州府知府呈稱，中學堂算學教員孫祖昌及師範簡易科格致教員王之棟，均因考取分科大學，請開去差使，所有該員等擔任課程，懇請派員接充以資授課等情，據此茲查有兩級師範優級史地選科最優等畢業生蹇生乃榮，堪以委派，前往接充該府中學堂教員，擔任算學博物歷史地理各科，月支薪水銀伍拾兩，又查有兩級師範優級博物選科最優等畢業生雲鵬，堪以委派，前往接充該府師範簡易科教員，擔任教育博物格致各科，赴京覆試以前，

26 張之洞，《奏定學堂章程》（台北，台聯國風出版社，1970），頁960。

派博物科優等畢業生陳國棟權代月支薪水銀伍拾兩，均
自任差之日起支，除分行外合行札委札到該生即便遵照
馳往任差
計發禁孽結式二紙 右札雲生鵬准此
宣統二年兪月初九
監印官揀選知縣陸繼周
(鈐印 (右) 奉天提學使之邑 (左) *疑似滿文)

本文簽署的日期是宣統二年（西元1910年）三月9日，也就是在那雲鵬畢業證書頒發的次日，這個提學使札透露了很多有趣的訊息，首先是錦州中學算學教員孫祖昌與格致教員王之棟兩位，因考上了比優級師範更高一級的分科大學，所以必須辭去原來的教職。而他們的工作自然需要有人遞補，因此提學使決定由史地選科與博物選科最優級的畢業生蹇乃榮和那雲鵬各自接這兩個缺，也就是那雲鵬因為成績優異，一畢業就有工作派任，但那雲鵬須入京覆試，故這中間該職由成績優等（次一級）的陳國棟暫代。而關於那雲鵬的覆試，是基於下文新學制過渡期的特殊規定。

由於當時新學制開辦由各省自行統籌，所以學堂的師資、課程是否合於標準，各自有落差。舉人等雖然已經是虛銜，但仍是國家名器，其頒授仍需控制不得浮濫，所以《奏定學堂章程》在獎勵部分又加上以下的但書

「各省即經開辦學堂……先將該省已辦學堂幾處，所辦係何種學堂，係何年何月開辦，課程是否皆合學堂定法……詳晰咨報學務大臣查考……。」

查核確實覆惟候，屆其畢業年限，應請獎者，准其照章奏請獎勵，其應獎舉人者，照章仍咨送學務大臣覆試。」²⁷

27 張之洞，《奏定學堂章程》（台北，台聯國風出版社，1970），頁961。

故照此規定，那雲鵬需入京覆試，所以我們看到館藏編號29948，授予那雲鵬舉人身分的〈學部舉人執照〉是到宣統二年的九月29日方發給。拿到了這個執照，那雲鵬擔任教師的資格也就確認了，而當他展開教學生涯時，大清帝國卻已經走到了終點，物換星移，風雲改易，他這個清朝的「舉人」，教授的卻是民國的學生了。下一份官方文件出現那雲鵬的先生名字時，已經是民國八年（西元1919），署名者是東三省巡閱使，奉天督軍兼省長張作霖了。

伍、結語

如前所說，由於成績優異，而且當時對新式教育人才需求孔急，那雲鵬在奉天省教育界的發展似乎頗順利。我們可以從後續的文件看到：民國八年（西元1919年），距離他畢業僅十年，四月受命代理奉天省立第二師範學校校長，九月受省教育廳委任為第二科科員兼省視學，十月又兼任瀋陽縣視學。民國九年（西元1920年）擔任省立第六師範學校校長。同年又獲得奉天省教育廳一等獎章，以及教育部四等獎章。民國十一年（西元1922年）他通過了奉天省的高等文官任用資格考試，民國十二年（西元1923年）轉任台安縣知事^{28 29}。

那雲鵬的成績單和之後得到的學部舉人執照、中學教員委札等，在教育史研究上的意義，在於《奏定學堂章程》是中央頒發的學程綱領，其內容詳盡繁細，勾勒出很完整的新式教育藍圖。但這是一個由中央頒發的教育指導原則，所謂「上有政策，下有對策」，而中央政府的指令到了地方往往打折或便宜行事，造成政策實行不彰，是晚清政府施政的一大困境。研究那雲鵬的這些個人文件，我們得以實際的核對他所修習的課程、畢業後所授予的工作等，來考察《奏定學堂章程》在奉天省被實際施行的程度。

比對那雲鵬畢業證書所附的畢業考試科目、成績與授課教師姓名等，大體可以判斷《奏定學堂章程》的規劃，在奉天省兩級師範學堂有被照章實行；而其成績優秀的畢業生那雲鵬，也確實在畢業當下得授舉人資格、依規定赴京進行資格複試，並在畢業當下得以指派至教職。那雲鵬提供的這些資料，為他的

28 根據任命狀上面的補記，他的任期是民國12年二月1日至民國15年二月1日。

29 本段提到的文件，原件請參考附錄1-4到1-14。

受教與之後在教育界服務的歷程提供了很有價值的側面佐證。

回首百年，那雲鵬生於晚清，接受了改制後第一代的新式教育，自己學的是博物選科，而其子那琦先生亦從事教職，於醫藥與民族學多有研究，一脈相承，說得上是十年樹木，百年樹人了。也由於他慨然捐贈這些珍貴的文件，不但是他自己，張作霖、王永江、謝蔭昌這些民初奉系的重業人物，也在此留下了足跡，讓我們得以窺探到他的早年職涯，跟晚清民初的風雲變幻所產生的連結。

參考書目

王鳳喈《中國教育史》（台北，正中書局，1954）

中國教育學會，《近五十年來之中國教育》（台北，復興書局，1977）

那琦，〈開原縣的錫伯族〉《「西伯利亞」問題論戰抽印本》（台北，盛京印書館有限公司，1972）。

李毅，《遼北省開原縣志》（台北，承文書局，1974）

林本，〈五十年來我國的學制演進〉《近五十年來之中國教育》（台北，復興書局，1977）

原春輝編著《中國近代教育方略》（台北，興台出版社，1963）。

張之洞，《奏定學堂章程》（台北，台聯國風出版社，1970）

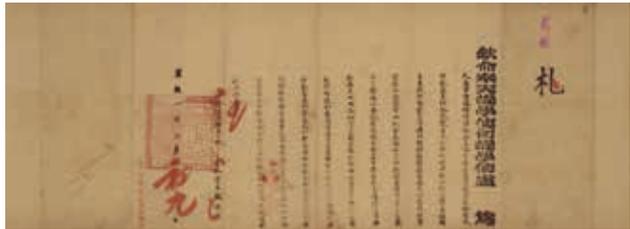
鄭世興，《中國現代教育史》（台北，三民書局出版股份有限公司，1990）

澁谷由里，《馬賊的滿洲：最被低估的「匪類」、「東北王」，北洋政府最後一任掌權者：張作霖，與他的「馬賊」霸權！》（台北，光現出版股份有限公司，2018）

附件一：那雲鵬捐贈文件圖檔



附1-1
〈奉天省城官立師範文憑〉 清朝
69.5×54cm 臺北 國立歷史博物
館藏（典藏編號29946）。



附1-2
〈錦州中學教員委札〉 清朝 27×75cm 臺北 國立歷
史博物館藏（典藏編號29947）。



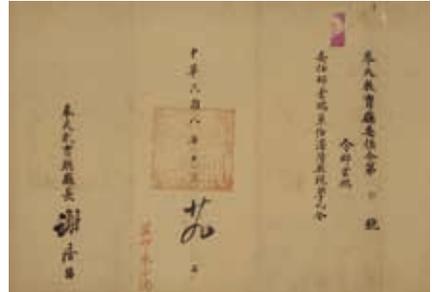
附1-3
〈學部舉人執照〉 清朝
58.5×50.5cm 臺北 國立歷史博
物館藏（典藏編號29948）。



附1-4
〈奉天第二師範校長任命狀〉 民國 27.5×51.5cm
臺北 國立歷史博物館藏（典藏編號29949）。



附1-5
〈奉天教育廳科員視學委任令〉民國 27.5×51.5cm
臺北 國立歷史博物館藏（典藏編號29950）。



附1-6
〈奉天教育廳視學委任令〉民國 26.2×38cm 臺北 國立歷史博物館藏（典藏編號29951）。



附1-7
〈奉天第六師範校長委任令〉民國 26.5×54.5cm
臺北 國立歷史博物館藏（典藏編號29952）。



附1-8
〈奉天教育廳一等獎章執照〉民國 30×29.5cm 臺北 國立歷史博物館藏（典藏編號29953）。



附1-9
〈奉天教育廳一等獎章〉民國 5.5×5.5cm 臺北 國立歷史博物館藏（典藏編號29954）。



附1-10
〈奉天教育廳訓令轉發四等獎章執照〉民國 27.5×53.5cm 臺北 國立歷史博物館藏（典藏編號29955）。



附1-11
〈教育部四等獎章〉 民國
徑4.1cm 臺北 國立歷史博物館
藏（典藏編號29956）。



附1-12
〈教育部四等獎章執照〉 民國
34.5×31.5cm 臺北 國立歷史博
物館藏（典藏編號29957）。



附1-13
〈奉天省高等文官試甲等及格憑
照〉 民國 41×45cm 臺北
國立歷史博物館館藏（典藏編號
29958）。



附1-14
〈臺安縣知事任命狀〉 民國 27×40.5cm 臺北
國立歷史博物館館藏（典藏編號29959）。

附件二：那雲鵬奉天省城官立奉天兩級師範學堂畢業證書內文

光緒三十三年十一月二十一日內閣奉

上諭朕欽奉

慈禧端佑康頤昭豫莊誠壽恭欽獻崇熙皇太后懿旨，國家興賢育才，采取前代學制及東西各國成法，創設各等學堂，節經諭令學務大臣等，詳擬章程，奏經核定降旨頒行獎勵之途甚優，董戒之法亦甚備。如：不准干預國家政治及離經畔道，聯名糾眾，立會演說等事，均經懸為厲禁，原期海內人士束身規矩，造就成材所以助（冒力）望之者甚厚，乃比年以來，士習頗見澆漓，每每不能專心力學，勉造通儒，動思逾越範圍，干預外事，或辱罵官師，或抗違教令，悖棄聖教，擅改課程，變易衣冠，武斷鄉里，甚至本省大吏拒而不納國家要政，任意要求，動輒捏寫學堂全體空名，電達樞部，不考事理，肆口詆謔，以致無知愚民隨聲附和，奸徒游匪藉端煽惑大為世道人心之害，不獨中國前史、本朝法制無此學風，即各國學堂，亦無此等惡習，士風如此，則民俗之敝隨之，治理將不可問，欲挽頹風，非大加整飭不可，著學部通行京外有關學務各衙門，將學堂管理禁令定章廣為刊布，嚴切申明，並將考核勸戒辦法，前章有未備者，補行增訂，責令實力奉行，順天府尹、各省督撫及提學使皆有教士之責，乃往往任其僣越，違道干譽，貌似姑息見好，實係戕賊人才，即如近來京外各學堂糾眾生事，發電妄言者紛紛皆是，然亦有數省學堂從不出位妄為者，是教法之善否，即為士習優劣之所由判，確有明徵，嗣後該府尹督撫提學使，務須於各學堂監督提調堂長，監學教員等，慎選器使，督飭妥辦，總之以聖教為宗，以藝能為輔，以理法為範圍，以明倫愛國為實效，若其始敢為離經畔道之論，其究必終為犯上作亂之人，蓋藝能不優可以補習，智識不廣可以觀摩，惟此根本一差，則無從挽救，故不率教必予屏除，以免敗羣之累，違法律必加懲儆，以防履霜之漸並著學部隨時選派視學官分往各處認真考察，如有廢棄讀經講經，功課荒棄，國文不習而教員不問者，品行不端、不安本分而管理員不加懲革者，不惟學生立即屏斥懲罰，其教員管理員一併重處，決不姑寬，儻該府尹督撫提學使等仍敢漫不經心，視學務士習為緩圖，一味徇情畏事，以致育才之舉轉為釀亂之階，除查明該學堂教員管理員嚴懲外，恐該府尹督撫提學使及管學之將軍都統等，均不能當此重咎也，其各懷遵奉行，俾令各學堂敦品勵

學，化行俗，美賢才眾多，以副朝廷造士安民之至意，此旨即著管學各衙門暨大小各學堂一體，恭錄一通，懸掛堂上，凡各學堂畢業生文憑，均將此旨刊錄於前，俾昭法守，欽此。

奉天省城官立奉天兩級師範學堂

給發畢業文憑事照得本學堂學生 雲鵬 業將 優級師範博物選科 功課肆習完畢計得畢業分數 捌拾伍分肆釐 列入 最優 等除恭錄

諭旨應各敬謹遵守外相應給發 畢業 文憑須至文憑者

學科	教員	畢業考試分數	學科	教員	畢業考試分數	學科	教員	畢業考試分數
倫理學	陳為鑑 劉藻麟	陸拾貳分	幾何	孫祝耆	捌拾玖分	生理衛生	謝運麒	柒拾分
教育學	松下敬次	玖拾分	農學	高元溥	捌拾柒分	圖畫	高元溥 文育	捌拾玖分
論理學	松下敬次	捌拾玖分	唱歌	韓麟紱	陸拾伍分	物理	宋鳳純	捌拾分
日文	南潤孝	捌拾分	植物學 植物學 植物實驗	謝運麒	捌拾分 捌拾壹分 捌拾貳分	化學	宋鳳純	捌拾伍分
體操	劉連駿 王光震	玖拾貳分	動物學 動物學 動物實驗	謝運麒	柒拾分 柒拾捌分 捌拾陸分	經學 畢業加試	劉藻麟	捌拾陸分
國文	何榮光	柒拾肆分	地質礦 物	謝運麒	柒拾伍分	史學 畢業加試	劉藻麟	陸拾玖分
						國文 畢業加試 第二題	何榮光	捌拾肆分

畢業考試總平均分數 捌拾 分 二釐陸毫

實得畢業分數 捌拾伍 分 肆釐

歷期歷年考試總平均分數 玖拾 分 伍釐肆毫

本學生現年 二十二 歲係 盛京正白旗滿州倭隆阿佐領下人

曾祖 全德 祖 平福 父 國銓

右給優級博物選科 學生 雲鵬

監督 吳景濂

貴恒

宣統貳年叁月初八日給

優字第 叁佰零九 號

離人之夢—從《浮生往事 王攀元手札》 略窺王攀元的內心世界

張毓婷*

摘要

本文以王攀元自行出版的《浮生往事 王攀元手札》為本，輔以家屬提供的手札原稿，及前人的訪談進行彙整與分析，並和其作品元素相互參照比較。藉由其文思中的所觸所思所感，發掘王攀元對思故鄉、故人的微妙心緒活動，也自現實環境的困厄和人際關係的疏離，探究其孤寂狀態的提煉形塑過程。筆者認為王攀元如夢般的繪畫創作植基於生命歷程，代表了他的親情、愛情與友情；因時局變遷、環境困厄，面臨各種身心匱乏，致使自我他者化，習慣性地退居於現實生活外，留連於永恆的鄉愁中，沉潛在自我的對話裡，用不斷傾訴和反芻的方式，宣洩一生的思念和渴慕，進而創發出風格獨特鮮明的藝術語彙，交織幻化作夢境般的孤獨與靜寂。

關鍵詞

王攀元、《浮生往事 王攀元手札》

* 作者為國立歷史博物館展覽組研究助理。

**Dreams of an Expatriate:
Glancing Wang Pan-youn's Inner World
via *Notes of Past Lives: Journal of Wang Pan-youn***

CHANG, Yu-Ting*

Abstract

The study is based on "*Notes of Past Lives: Journal of Wang Pan-youn*" published by the author himself. The study also makes reference to the original copy of the artist's journal, previous interviews, and the elements of the artworks. Via his own words, the study finds out the artist's subtle thoughts on homesickness and on old-time friends. And discovers that it was the harsh realities of life and the interpersonal indifference had shaped the artist's solitude. The study concludes that the dreamy motif of Wang Pan-youn's paintings, which speaks out for his personal feelings towards family, lovers, and friends, is based on his life history. Living in difficult circumstances with unseen changes, the artist had been depressed spiritually and physically, so as to become "self-othering". He had tended to live out of reality and stayed there in the eternal nostalgia. Kept to himself, and later expressed his life-long yearning and longing through painting, the artist creates a unique language of art that embodies messages of dreamy solitude.

Keywords

Wang Pan-youn, *Notes of Past Lives: Journal of Wang Pan-youn*

* Research Assistant, Exhibition Division, National Museum of History.

壹、前言

王攀元（1919¹-2017）出身世家，早年失怙恃而遭家族排擠，曾為求學多次上演抗爭情節，成年之前，多是在遭人譏諷、孤獨寂寥的歲月中度過。儘管經濟上的壓力，常造成他生活困窘、遍嘗辛酸，卻仍在家人的阻撓下，選擇繪畫之路，將現實生活中的痛苦委屈，化為對藝術的專注狂熱。爾後，又經歷對日抗戰、政府遷臺，時局動盪下顛沛流離；初抵臺灣時，一度必須以勞力維持生計，直到僻居宜蘭鄉間，執教羅東中學後，生活才逐漸穩定。

王攀元之所以深受臺灣藝壇與大眾推崇，筆者認為原因有二：第一，畫風的獨特卓絕；學者蕭瓊瑞認為他來臺後幾乎不受美術潮流影響，「始終置身時潮之外，冷眼旁觀以對」。² 第二，生平的傳奇經歷；他的大半生歲月可謂在磨難動盪中渡過，學者王哲雄稱他是「畫壇上最傳奇的真實人物」，³ 形而上畫廊亦曾於1994年以其不平凡的人生寫成圖文並茂的傳略《老天爺的劇本——王攀元的故事》⁴。創作者充滿傳奇色彩的坎坷際遇，通常是激發觀者在欣賞作品時產生共鳴的重要因素，然而，對王攀元來說，似乎更是他個人不可或缺的創作動能（motivation），每每與他的創作核心息息相關；他的作品中，無論中西媒材，時常可見幾種反覆出現於畫面的元素，如人影、帆船、犬隻、雁鳥等等，在目前學界多數的研究討論中，幾乎都認同這與他個人經歷、懷鄉投射的心靈活動有密切關係。⁵ 因此，在討論他的繪畫時勢必無法將其生命歷程

1 王攀元的出生年份有幾種不同的說法，根據論文資料顯示1909年為其出生年分，1912年則是身分證年份。而國立歷史博物館於2018年舉辦之「過盡千帆——王攀元繪畫藝術」年表所顯示的1908年，則是依家屬意願所標示。依筆者去電詢問王攀元兒女之一的王多慈女士時，她表示1908年是王老師在身體欠安多次進出醫院時，院方依其口述之民國前三年出生時間所推算出，之後王家家屬便多以1908年計；此處筆者採民國前三年為準，以換算之西元紀年1909年為宜。劉亦瑄，《王攀元繪畫創作生涯及作品內涵》，（臺北：國立臺北教育大學人文藝術學院藝術與造型設計學系碩士論文，2015），頁3。

2 蕭瓊瑞，〈冷月·孤影·思鄉情——王攀元的異鄉與故鄉〉，《象徵與指涉：王攀元繪畫的「苦澀美感」》，（宜蘭：蘭陽文教基金會，2015），頁29-30。

3 王哲雄，〈王攀元的繪畫會說話——苦澀是美感，孤獨是藝術〉，《攀圓追日：王攀元自選集》，（臺北：國立歷史博物館，2001），頁12。

4 黃慈美，《老天爺的劇本——王攀元的故事》，（臺北：形而上畫廊，1994）。

5 一如對王攀元藝術有深入研究的王哲雄教授，認為：「他『自傳式象徵主義』的符號……締造了他超然的『苦澀美學』。……攀老的作品是他孤苦身世的化身」、學者黃光男則說：「了解王攀元的一生經歷，才能直指繪畫核心、得其藝術真髓……王攀元在其畫作世界中創造出數個隱喻……是王攀元的人生，也是每個人的夢田。」。《攀圓追日：王攀元自選集》，（臺北：國立歷史博物館，2001），頁6、15、16。李欽賢提到：「作品投射出百年孤寂的人生逆旅，畫作中常有反覆呈現的象徵性符號，宛如他生命史的喃喃自語」、學者蕭瓊瑞談及王攀元：「卓然成為臺灣戰後渡臺畫家中『懷鄉美術』最具典範的一位」、黃梅香訪談王攀元後，記下他的自述：「為何對這些題材情有獨衷？（案：鍾）據攀老自己的解釋，多半與其成長記憶及人生遭遇有關」又說：「大部分人看了我的作品，就懂了我這個人，就是我的性情，我的痛苦人生經歷……」。《象徵與指涉：王攀元繪畫的「苦澀美感」》，（宜蘭：蘭陽文教基金會，2015），頁26、28、39-40。學者廖新田說：「王攀元從個人經驗出發，卻抓取了穿越時空的人類真實的、集體的心聲……」、學者鄭治桂表示：「他的風景，每一幅都是內心的風景，有我之境交融景物……在濃得化不開的鄉愁之中……領會著人生終究是一份屬於個人的獨特記憶。」。《過盡千帆——王攀元繪畫藝術》，（臺北：國立歷史館，2018），頁13、26。

作切割；而日記、書札及信函等，往往是個人私密而較能暢所欲言的筆墨表達方式，這份當事人信手拈來的紀錄與發抒，在較少的隱藏矯飾下，流露出人的本性和原味，同時也是研究歷史人物的第一手史料，正如王攀元手札中自述的：「我不是要人，但我一生中所經歷的痛苦和夢想，想花一點時間把它真正的寫出來，留給知我者去細細回味」。⁶

《浮生往事 王攀元手札》，該書是2008年8月由王攀元自行出版發行，主編為廖雪芳，由她負責進行整理等工作。⁷全書共188頁，除前面12頁為作品圖版及王攀元、夫人倪月清合照外，文字內容則分為兩大部分：一是〈浮生往事〉，記述王攀元從幼年至來臺後的大事，可算是其生平梗概的簡略自述，共計38頁；二是〈王攀元手札〉，此篇札記為王攀元平時寫在課本上或零星紙張上的內容集結而成，⁸時間橫跨自民國48年至96年，共計138頁。從所佔篇幅可知，該書主要是以記載明確日期的各段零星札記組成，而其札記又如書中所自述的原本約有十餘冊，然大部分於波蜜拉颱風時被摧毀。⁹

是故，筆者認為如欲釐清王攀元創作的心靈意象，必須再從其自述性的文字或訪談中加以深入探討；本文將以《浮生往事 王攀元手札》為本，輔以策劃「過盡千帆——王攀元繪畫藝術」展覽期間家屬提供的手札原稿，及前人過去豐厚的訪談進行彙整與分析，並和其作品元素適時相互參照比較，試圖洞悉王攀元來臺後人生各階段的深層思緒轉變，同時藉由其文思中的所觸所思所感，更加充分掌握其統合生命經驗所呈現於作品中的思想與內涵。

貳、傾訴與反芻

王攀元在手札中曾特別記下畫家趙無極的語錄：「有時候生活上的波折會使感情更形豐富。」、「人生與創作很有關係，藝術是生活的反映，是精神上可以寄託的東西。」¹⁰，由此大概可推斷出他對此觀點的認同或期許，也許某

6 王攀元，〈王攀元手札〉，《浮生往事 王攀元手札》，（臺北：王攀元，2008），頁57。

7 王攀元，〈王攀元手札〉，《浮生往事 王攀元手札》，（臺北：王攀元，2008），頁188。

8 王攀元，〈王攀元手札〉，《浮生往事 王攀元手札》，（臺北：王攀元，2008），頁51。

9 王攀元，〈王攀元手札〉，《浮生往事 王攀元手札》，（臺北：王攀元，2008），頁51。

10 王攀元，〈王攀元手札〉，《浮生往事 王攀元手札》，（臺北：王攀元，2008），頁135。

個程度上正符合他的個人境況。而在王攀元為數頗豐的手札中，內容包含了不少近似評論及詩詞的篇章，多數都是他有感而發所作，無論意境是否深遠、詞藻是否優美、平仄是否講究，其欲表達的情感卻十分真切，讀來常令人動容，或者稱不上文學巨作，卻可視為他在繪畫以外的另一種創作表現。因此，王攀元的生活波折究竟形塑出怎樣的細緻情感？他的人生與其繪畫、文字的創作之間存在何種關係？這些不同的藝術形式反映出他哪些不為人知的生活面向？又寄託了如何的精神思想？

一、故國之情

王攀元在其總結手札時開宗明義寫著：「本冊內容沒有寫流水帳，均屬思故鄉、念舊友之零星記述。」¹¹ 他的自評雖不中，亦不遠矣。在他橫跨幾近50個年頭的文字裡，從壯年到老年的記述，多處有他輾轉念鄉之痕跡；曾有夜不成眠讀蔣捷¹²、蘇軾、李白¹³、王勃¹⁴等古人詩詞以解思鄉之愁，或摘錄自名作家郭良蕙文句¹⁵表一時之苦，更有他心生感觸而發出的油然慨嘆：

過眼煙雲處，莫問西江月，而今已成夢，誰與共千秋。
煙雨蘭陽風滿樓，一葉飄寒已知秋，問君何日歸故里，白髮蕭蕭已滿頭。¹⁶

西望故鄉，一日不能言，來臺十年有八無或一時來忘也。¹⁷

久作異鄉客，終非烏托邦。喃呢樑燕語，可否是鄉音？¹⁸

11 王攀元，〈王攀元手札〉，《浮生往事 王攀元手札》，（臺北：王攀元，2008），頁51。

12 民國50年9月。王攀元，〈王攀元手札〉，《浮生往事 王攀元手札》，（臺北：王攀元，2008），頁54。

13 民國64年3月3日。王攀元，〈王攀元手札〉，《浮生往事 王攀元手札》，（臺北：王攀元，2008），頁85。

14 民國64年9月28日。王攀元，〈王攀元手札〉，《浮生往事 王攀元手札》，（臺北：王攀元，2008），頁87。

15 民國69年9月28日。王攀元，〈王攀元手札〉，《浮生往事 王攀元手札》，（臺北：王攀元，2008），頁113。

16 民國52年9月。王攀元，〈王攀元手札〉，《浮生往事 王攀元手札》，（臺北：王攀元，2008），頁55。

17 民國56年10月22日。王攀元，〈王攀元手札〉，《浮生往事 王攀元手札》，（臺北：王攀元，2008），頁60。

18 民國62年4月6日。王攀元，〈王攀元手札〉，《浮生往事 王攀元手札》，（臺北：王攀元，2008），頁78。

沒有去過大陸的人，不知大陸山河之可愛，沒有離開過家的人，不知家鄉之可貴。上帝啊，可憐的我，何時歸去呢？¹⁹

上海、蘇州、蘇州、上海，別來無恙否？我在異鄉為異客，何時歸去？²⁰

我們較之王攀元繪畫的視覺意象，亦不難見其懷鄉心切之一致。首先，目前可見王攀元最早有明確紀年的作品之一，是完成於1940年來臺前的水墨〈黃河之水〉（圖1），它的氣勢寬闊構圖、多次渲染筆法，以及利用紙張皺摺以達到特殊效果的手法，均迥異於傳統水墨；王攀元在手札中曾提及他以一幅水墨的〈黃河之水〉，參加民國78年國立歷史博物館主辦的藝術發展研討會，筆者雖無法確認兩者是否為同一作品，然認為其自述同樣十分適用於前者，他說：

本圖讀王之渙《出塞》詩有感而作……黃河源出崑崙，從西望去極其高遠，真的好像掛在那天空白雲之間。本作品利用水墨畫之特殊效果，表達其深遠的內涵。²¹

另一件水彩〈黃河之水〉（圖2），則同樣完成於來臺前的戰亂逃亡時期。此作刊載於《藝術家》雜誌第262期時曾提及為「四十多年前流亡途中所作」，²² 以畫面看來，應與國立歷史博物館出版《攀圓追日：王攀元自選集》中才定年1949的作品為同一件。²³ 此畫可視為水墨〈黃河之水〉的再創作；本作雖在構圖與效果上少了先前左側一道如「黃河之水天上來」的留白縱深，卻因平衡了左右兩邊視覺分量，瞬間強化了「黃河遠上白雲間」的高遠景深，加以使用大片的綠色調為主軸，更加符合王之渙詩中「一片孤城萬仞山」的詩詞

19 民國70年6月15日。王攀元，〈王攀元手札〉，《浮生往事 王攀元手札》，（臺北：王攀元，2008），頁27。

20 民國85年11月。王攀元，〈王攀元手札〉，《浮生往事 王攀元手札》，（臺北：王攀元，2008），頁187。

21 王攀元，〈王攀元手札〉，《浮生往事 王攀元手札》，（臺北：王攀元，2008），頁53。

22 此文中〈黃河之水〉下方圖說寫道：「此作是王攀元於四十多年前流亡途中所作，當時因大陸戰亂到處都有關卡，為了免除麻煩，只好畫點小幅作品隨身攜帶較方便。目前這類作品因遭風災僅存四、五十幅。」王攀元，〈談抄襲〉，《藝術家》，第262期，（臺北：藝術家，1997），頁324。

23 王攀元，《攀圓追日：王攀元自選集》，（臺北：國立歷史博物館，2001），頁203。

意境。

再看到他1988年以油畫所嘗試的〈黃河之水〉（圖3）；其構圖與水彩〈黃河之水〉大致相同，只是主色調由綠色改為藍色，畫面中的「萬仞山」在經過近40年的淘洗與沉澱，風景的成分被更加淡化，似乎如學者蕭瓊瑞所言，已轉化成「一種意念的象徵」，惟一不變的，是他藉由這個母題所欲傳達訴說的故國之情。²⁴

王攀元其他描繪故國風光的例子，常見的尚有雪景、秋山、樹林等。例如畫題中有標示地點的1965年油彩〈洛陽秋色〉（圖4），1976年的油彩〈黃山〉（圖5），以及未紀年的水彩〈桂林〉（圖6）等等故國名跡，而其他尚有〈北大荒〉（圖7）、〈賞雪〉（圖8）、〈森林之雪〉（圖9）等等非臺灣當地的氣候景色。同樣地，他在手札中也不時寫下此類對故園家鄉風景的記念：

在這農曆九月初時，不正是我們家鄉的深秋時節嗎？那一望無際的蘇北平原金黃色的草原，紅色的楓葉，雜而不亂的自然景象，真是一幅和諧而感人的畫面啊，用文字實難於形容其萬一的。²⁵

你總是說大陸上的秋天與臺灣秋天真是不可相提並論。何時歸去，我們再到南京去看紫山紅葉，到杭州去聽錢塘江之潮聲呢？啊！我的故人。²⁶

二十年來家鄉夢，此時黃山正深秋。²⁷

每屆深秋，那金黃色的草原，紅色的楓葉，雜而不亂的自然景象，真是一幅和諧而感人的畫面。尤其春天的桃紅垂柳，夏天的荷塘月色，秋天的鮮紅楓葉，冬天的枯枝白雪，真是各有特色。²⁸

24 蕭瓊瑞，〈冷月·孤影·思鄉情——王攀元的異鄉與故鄉〉，《象徵與指涉：王攀元繪畫的「苦澀美感」》，（宜蘭：蘭陽文教基金會，2015），頁29。

25 王攀元，〈王攀元手札〉，《浮生往事 王攀元手札》，（臺北：王攀元，2008），頁58。

26 王攀元，〈王攀元手札〉，《浮生往事 王攀元手札》，（臺北：王攀元，2008），頁59。

27 筆者協助策劃「過盡千帆——王攀元繪畫藝術」展時，由家屬提供的日記手札原稿所整理摘錄之資料。

28 廖雪芳，《百年·孤寂王攀元》，（臺北：雄獅，2005），頁102。

東北，東北，喜歡那邊藍色的天空，喜歡那邊的樹林，喜歡那邊的白雪。……東北，可愛的東北，何時歸去重溫舊夢，再在那裡打獵？是不是我又在臺灣癡人說夢了呢？²⁹

二、故人之愛

從手札所見，王攀元心中放不下的，除了記憶中的江河與山林，確實更有曾在那片土地上一同生活、並肩奮鬥的故人們：他的雙親、他的師長、他的朋友以及他的愛人。他寫道：

問雁兒，問行雲，你從北方來，
斜陽、古道、寒鴉
故人，應無恙否？³⁰
江帆點點，孤雁哀鳴，問君何日是歸期？³¹

想起了家，想起了那些可敬可愛的老師，想起季與我在西湖寫生，想起了朋友……。³²

秋葉黃，雁南飛，遊子歸心急，忘斷天邊月，天涯海角無尺素，思親切。³³

近數年來，每當作畫之時，想到故鄉的楓葉飄零，想到門前枯枝白雪，想到父母的墳墓，想到……故人啊！別來無恙否？³⁴

由此看來，與對岸至親愛人、良師益友分離永隔的王攀元，心中孤寂可見

29 王攀元，〈王攀元手札〉，《浮生往事 王攀元手札》，（臺北：王攀元，2008），頁162。

30 王攀元，〈王攀元手札〉，《浮生往事 王攀元手札》，（臺北：王攀元，2008），頁53-54。

31 王攀元，〈王攀元手札〉，《浮生往事 王攀元手札》，（臺北：王攀元，2008），頁54。

32 民國54年3月2日。王攀元，〈王攀元手札〉，《浮生往事 王攀元手札》，（臺北：王攀元，2008），頁55。

33 民國60年。王攀元，〈王攀元手札〉，《浮生往事 王攀元手札》，（臺北：王攀元，2008），頁75。

34 民國71年4月2日。王攀元，〈王攀元手札〉，《浮生往事 王攀元手札》，（臺北：王攀元，2008），頁134。

一斑；王哲雄在討論王攀元畫作時，認為畫面上形單影隻的人物，是孤獨、疏離人群的象徵，也是畫家自己或他所虛擬的第三者。³⁵ 在大時代的變動下，王攀元的文字句句充滿無奈，只能藉著回憶往事聊以慰藉，儘管「遊子歸心急」，個人的努力仍然十分有限，自己彷彿如滄海之一粟，惟一能做的「忘斷天邊月」也是徒勞。正如他畫面中無多餘背景的虛幻空間裡，擺放的一個個沒有具體輪廓面貌，或低頭垂視（圖10）（圖11）（圖12）、或屈膝折腰的人物（圖13）（圖14），他們有的身形疲軟無力、有的踽踽獨行（即便群體出現也鮮少互動性），處處流露出空寂卑微的消極氛圍。加之王攀元胸中積累滿溢的欲訴之語，多年來只得無能為力地寄語「雁兒」和「江帆」，遂也形塑出〈皆不是〉（圖15）、〈矇〉（圖16）或〈問雁兒〉（圖17）、〈雁南飛〉（圖18）一類帆影、孤雁的作品。同時，那份相距多年、分隔兩地的時間和空間距離，彷彿亦逐漸轉化為其畫面中慣用的對角線構圖，如〈紅日〉（圖19）、〈孤獨者〉（圖20），致使獨立存在的兩個個體，彼此遙遙相望，恍若故人故事歷歷在目、鮮明如昨，時時與他同在卻永遠互不可及。

另外，故人之中有關王攀元學生時期的情人——季竹君，更是他手札中心念念、不斷出現的重要人物。王攀元自己便曾說因為季竹君喜歡穿著紅色衣服，所以他繪畫中穿紅袍的女人形象（圖21）（圖22），代表的就是這位曾經救他性命、情投意合卻無緣分離的戀人，³⁶ 而文筆下思及季竹君的描述則大約是這樣：

在上海，每逢周末時常與季去西湖划船。……每當深秋季節我倍感痛苦，因為妳我都喜愛秋天，愛看那秋山紅葉，蘆花飄盪，群雁南飛。³⁷

我由黎明哭至深夜，由深夜哭至天明……由天明哭至黃昏。西子湖

35 王哲雄，〈象徵與指涉—王攀元繪畫的「苦澀美感」〉，《象徵與指涉：王攀元繪畫的「苦澀美感」》，（宜蘭：蘭陽文教基金會，2015），頁13。

36 王哲雄，〈象徵與指涉—王攀元繪畫的「苦澀美感」〉，《象徵與指涉：王攀元繪畫的「苦澀美感」》，（宜蘭：蘭陽文教基金會，2015），頁13-14。

37 民國48年9月7日。王攀元，〈王攀元手札〉，《浮生往事 王攀元手札》，（臺北：王攀元，2008），頁52。

邊，嘉陵江畔，汝尚在否？³⁸

民國二十四年農曆九月九日，我與季遊西湖靈隱寺……而今天各一方，悠悠歲月，哭笑不得。季，妳是否仍在人間，作夢相見吧。³⁹

遙想當年「季」送我渡江北上，從此一別永無再見之日矣。悠悠歲月，哭笑不得，妳在何方，作夢相見吧！⁴⁰

救過我生命的人，而今海角天涯，生死兩不知。⁴¹

今天是季的生日。各自東西已三十多年了，生死莫測，情何以堪。⁴²

煙雨濛濛拋舟去，留得殘荷聽雨聲。這是七十多年以前的事，我與竹在杭州西湖划船時的對話。⁴³

王攀元於民國48年即說過：「讀書、寫作、愛情、繪畫。四者缺一不可，否則生活無情趣可言。」⁴⁴ 我們從他留世的作品——包含繪畫與文字寫作，確實看到他對此期許的努力。繪畫方面，無庸置疑地，除早期因生活拮据，僅以較便宜的水墨、水彩媒材進行創作之外，⁴⁵ 他來臺後可謂始終創作不輟，甚至於高齡近百歲之際仍完成油彩〈英雄淚〉（圖23）。其餘三項讀書、寫作、愛情，我們在他的手札中彷彿都見其實踐：在寫作上，數十冊的日記簿⁴⁶ 中不知

38 民國56年9月10日。王攀元，〈王攀元手札〉，《浮生往事 王攀元手札》，（臺北：王攀元，2008），頁60。

39 民國58年9月9日。王攀元，〈王攀元手札〉，《浮生往事 王攀元手札》，（臺北：王攀元，2008），頁63。

40 民國68年1月。王攀元，〈王攀元手札〉，《浮生往事 王攀元手札》，（臺北：王攀元，2008），頁94。

41 民國71年12月20日。王攀元，〈王攀元手札〉，《浮生往事 王攀元手札》，（臺北：王攀元，2008），頁140。

42 民國72年9月8日。王攀元，〈王攀元手札〉，《浮生往事 王攀元手札》，（臺北：王攀元，2008），頁143。

43 民國96年1月2日。王攀元，〈王攀元手札〉，《浮生往事 王攀元手札》，（臺北：王攀元，2008），頁188。

44 王攀元，〈王攀元手札〉，《浮生往事 王攀元手札》，（臺北：王攀元，2008），頁51。

45 李欽賢說王攀元最初闢居宜蘭教書期間，他沒有多餘的錢買油畫材料，大都沉浸於水彩創作；至1973年退休之後才開始畫油彩，也重拾水墨。李欽賢，〈他鄉變故鄉—反芻孤寂為永恆的王攀元〉，《象徵與指涉：王攀元繪畫的「苦澀美感」》，（宜蘭：蘭陽文教基金會，2015），頁27。

46 謝里法，〈出走的月亮/回收的太陽〉，《象徵與指涉：王攀元繪畫的「苦澀美感」》，（宜蘭：蘭陽文教基金會，2015），頁20。

書寫了多少如前文提及的思故懷鄉詩詞；至於讀書，手札裡也有多處他閱讀書籍或報章副刊的摘錄與心得，如《中央副刊》、《聯合副刊》、古今名人語錄等；而愛情，恰如他那些聲聲句句再三咀嚼的期盼和呼喚，雖難以付諸現實，記憶裡的喜悅和甜蜜卻無時不充據他的生活。

德國哲學家海德格(Martin Heidegger, 1889-1976)說過：「藝術形同人的思想」。長期研究王攀元繪畫並與他結下深厚友誼的王哲雄認為，他的繪畫充滿自傳式的象徵語彙。⁴⁷ 學者黃光男也說：「在王攀元不同的主題變奏裡，『空』、『簡』、『淡』、『遠』始終是畫家低沉吟唱的主調。」⁴⁸ 的確，王攀元的作品有著許多經常重複出現的元素，一如他曾自述：「為什麼我喜歡畫太陽？因為太陽代表永恆……」，⁴⁹ 又如在筆者所協助策劃的「過盡千帆——王攀元繪畫藝術」展圖錄中，共計收錄222件作品，其中主題形單影隻的「孤人」及高懸於空的「孤日」就各佔了近1/5的數量。⁵⁰ 這些元素無論在水墨、水彩或油畫各媒材中，常能互相穿梭、不顯突兀，且這些創發於他生命經歷的相似構圖和語彙，儘管歷經年歲更迭，卻在他筆下不斷被描繪、深耕與再造，彷彿是畫家給自己指定的人生課題，而這些循環的命題即是他手札內長久以來不斷反覆提及的故園、家鄉、親友、愛人；或者更貼切地說，繪畫與文字其實都同樣只是王攀元賴以傾訴愁緒和獨自反芻回憶的媒介及管道，一如他自述的：「有時想起了家，想起了童年，二十多年的流亡生活真不知如何打發的，每天的寫，每天的畫，來麻木自己。」⁵¹

47 王哲雄認為因「象徵」(symbol)具「傳遞訊息」、「通告」的概念，且為避免與符號學中「符號」涵義混淆，故在討論其繪畫語彙時選擇以「象徵」代替「符號」。王哲雄，〈象徵與指涉——王攀元繪畫的「苦澀美感」〉，《象徵與指涉：王攀元繪畫的「苦澀美感」》，(宜蘭：蘭陽文教基金會，2015)，頁10。

48 黃光男，〈孤沉深往、凝簡意長——述王攀元及其繪畫風格〉，《攀圓追日：王攀元自選集》，(臺北：國立歷史博物館，2001)，頁7。

49 黃梅香，〈漂泊的靈魂——王攀元的繪畫情境探索〉，《象徵與指涉：王攀元繪畫的「苦澀美感」》，(宜蘭：蘭陽文教基金會，2015)，頁39-40。

50 該展展品主要來源以家屬收藏為大宗，約佔近4/5，籌劃選件之初亦已將畫面過於近似者刪除；筆者以「過盡千帆——王攀元繪畫藝術」展圖錄所收錄的222件作品來看，幾個反覆出現之常見形象主題所佔比例已達全數之70%，各自統計數字約略如下：「孤人」22%、「孤日」17%、「孤舟」14%、「孤鳥」9%、「孤月」5%、「孤犬」3%。

51 王攀元，〈王攀元手札〉，《浮生往事 王攀元手札》，(臺北：王攀元，2008)，頁84。

參、變遷與隔絕

李欽賢說過至今孤獨與鄉愁仍是王攀元被公認最多的評語，⁵² 廖新田也認為他「見證了時代的孤寂」，同時此論點已在過去的多數評論中形成共識。⁵³ 王攀元愁思的來源和體現有如本文前一章節的探討，至於孤寂的成型、磨塑與深化，又是在怎樣的時空背景下進行？他的「孤」與「寂」心緒是如何維妙推進、細緻變化？

一、現實生活的困頓

王攀元自小出身世家，卻因父母雙亡，經濟上極少得到家族該有的援助，尤其是1933年進入上海美專之後他幾乎是半工半讀，⁵⁴ 然而此時物質上的艱困尚不致影響他精神上的充實，他回憶：「雖然很窮，但是上海美專那三年，沒有人妒嫉我、沒有人找我麻煩，我安安靜靜的畫畫。那是我一生中最高興的時光。」不過，1949年來臺後帶著妻兒初抵高雄鳳山，在碼頭以勞力換取物質所需的生活，竟是有一餐沒一餐，加上已有家室，燃眉之際或許較之大陸時期更多了幾分走投無路、仰天長嘆之感，他曾回憶高雄時期的一段經歷：

那天我在高雄工地做工回來，家中妻病兒哭，粒米無存，我只得不抱希望的，令小兒去子明兄處試試看，想不到他家僅有食米二斗、菜金十元，居然借我一半。當時我真感動得落淚……。⁵⁵

王攀元道：「朋友，你看我快樂嗎？我的一生的痛苦與變化，是無法告訴

52 李欽賢，〈他鄉變故鄉——反芻孤寂為永恆的王攀元〉，《象徵與指涉：王攀元繪畫的「苦澀美感」》，（宜蘭：蘭陽文教基金會，2015），頁27。

53 廖新田，〈代序：「寂」的隨想——王攀元的造境與心境〉，《過盡千帆——王攀元繪畫藝術》，（臺北：國立歷史館，2018），頁11。

54 讀上海美專時，王攀元得到吳荊之老師的援助，同時也利用課餘時間賣晚報、打零工賺取生活費。王哲雄，〈王攀元的繪畫會說話——苦澀是美感，孤獨是藝術〉，《攀圓追日：王攀元自選集》，（臺北：國立歷史博物館，2001），頁14。

55 王攀元，〈王攀元手札〉，《浮生往事 王攀元手札》，（臺北：王攀元，2008），頁73。

你們的，現在如此將來也是如此。」⁵⁶ 1952年秋，王攀元應聘擔任宜蘭羅東美術教師，雖然有了固定的棲身之處和收入，然距離稱得上快樂的時光恐怕仍有一段距離。首先在經濟上，抵宜蘭初期，全家僅能於草寮棲身，他在「破屋」裡度過了兩百零八個月的痛苦生活，⁵⁷ 手札中留有一段居住期間的驚恐經歷描述：

風雨淒淒驚翠竹

南郊毛屋草飛揚

攜老扶幼門外哭

五十二年夏，波蜜拉颱風在宜蘭登陸⁵⁸，當時我與妻兒所居茅草屋一間，整個飛入天空，回想其驚心動魄之鏡頭，心有餘悸。⁵⁹

直至1966年，王攀元在畫家李德的推介之下於「亞洲國際畫廊」舉辦個展，32幅水彩畫在好萊塢來臺拍攝電影的美國人購買下銷售一空，此舉不僅讓他信心大增，也靠著這筆收入加上銀行貸款，終於把住家翻修為水泥房；不過打造完安定的居處後，經濟上又回到兩袖空空的窘狀，⁶⁰ 如同他後續生活的狀況：

依願不應拿此錢，病體無醫費，家裡粒米存，奈何！奈何！今天上午沈先生送來新臺幣二千二百元，作為我教導有心學習國畫的青年朋友，十二週來的報酬。實際上我真不想拿此錢，可是我窮困、體弱、又多病，也就無可奈何的收下了。一哭！⁶¹

56 王攀元，〈王攀元手札〉，《浮生往事 王攀元手札》，（臺北：王攀元，2008），頁81。

57 文中說道：「大概是二十多年前的事吧，那是我一生中最黑暗的時期。……說給誰都不相信的一件悲慘的往事，那就是我在這個破屋整整度過兩百零八個月的痛苦生活，幾乎將我的生命埋在這屋子的泥土中了。」經筆者推算王攀元指的應該是1951至1960年左右。王攀元，〈王攀元手札〉，《浮生往事 王攀元手札》，（臺北：王攀元，2008），頁113。

58 依中央氣象局颱風資料庫顯示，強颱風波蜜拉應為1961年（民國50年）9月12日自花蓮宜蘭之間登陸。〈中央氣象局颱風警報發布概況表〉，《中央氣象局：颱風資料庫》，http://rdc28.cwb.gov.tw/TDB/ntdb/pageControl/typhoon?year=1961&num=196120&name=PAMELA&from_warning=false（檢所日期2018年9月12日）。

59 李奎忠，《孤獨情深》，（臺北：時報文化，2003），頁165。

60 李欽賢，〈他鄉變故鄉——反芻孤寂為永恆的王攀元〉，《象徵與指涉：王攀元繪畫的「苦澀美感」》，（宜蘭：蘭陽文教基金會，2015），頁26。

61 民國66年6月18日。李奎忠，《孤獨情深》，（臺北：時報文化，2003），頁185。

縣府請我去做漫畫評審，給我新臺幣二百元作為代價。……月清等我這筆錢買菜，她看我手中拿著的是的一本書，而不是菜……，因此我們中午只好吃白飯了。⁶²

此外，在經濟窘迫之餘，王攀元身體健康狀況長期不佳，似乎也造成他精神上的負荷。從手札記年中約略可知他於1965年7月就有因身體不適住院的紀錄，⁶³ 爾後，在1967年時又有失眠、耳鳴、心悸等毛病，甚至造成他痛苦至極，⁶⁴ 1968年甚至在聖母醫院沮喪寫下「我病不起，藥石罔效」，⁶⁵ 約莫1980年左右心臟也出現狀況。生理上的病痛難免使人處於壓力的狀態，王攀元的情緒看似也因此無法保持平靜放鬆，這份身心的不安與焦躁情緒，如他所自述的：

我這不幸的命運，再加上長年病痛，在意識中毫無一點安全感。⁶⁶

今早起來身體頗感不適……再加上沒有一個人伴我身邊，說實在的，心理上既孤獨又害怕。我的心臟不適，已經一年多時間了，雖請醫生治療，但總是時好時，不得完全康復。⁶⁷

病中吟 莫聽杜鵑啼血，如怨、如訴、如泣。⁶⁸

想起了家，想起了故人，想起了自己不幸，五十多年的歲月，無時不在苦難中打滾、呼喚、哭泣，叫天不應，求地不靈，奈何！⁶⁹

62 民國70年4月11日。李奎忠，《孤獨情深》，（臺北：時報文化，2003），頁195。

63 王攀元，〈王攀元手札〉，《浮生往事 王攀元手札》，（臺北：王攀元，2008），頁57。

64 王攀元，〈王攀元手札〉，《浮生往事 王攀元手札》，（臺北：王攀元，2008），頁60。

65 王攀元，〈王攀元手札〉，《浮生往事 王攀元手札》，（臺北：王攀元，2008），頁61。

66 民國60年9月28日。王攀元，〈王攀元手札〉，《浮生往事 王攀元手札》，（臺北：王攀元，2008），頁72。

67 民國70年12月29日。王攀元，〈王攀元手札〉，《浮生往事 王攀元手札》，（臺北：王攀元，2008），頁132。

68 筆者協助策劃「過盡千帆——王攀元繪畫藝術」展時，由家屬提供的日記手札原稿所整理摘錄之資料。

69 民國59年7月寫於博愛醫院病房。李奎忠，《孤獨情深》，（臺北：時報文化，2003），頁167。

二、人際關係的疏離

王攀元的繪畫中有不少以狗為題材的作品（圖24）（圖25）（圖26），有觀眾在畫展現場問他原因，他的理由：「『狗是忠於主人的動物，而貓是自私陰險的畜牲。』人與人之間相處，在時間上能經得起考驗，才是真正的好朋友。」⁷⁰ 論及王攀元的交友狀況，較為眾人所知的即是他繪畫上的知音——李德，他們是相識於1964年「集象畫會」與「蘭陽畫會」的展出會場，平日偶爾也會帶學生拜訪王攀元，筆名陌塵的廖雪芳也是因此與王攀元結緣，進而為他執筆與協助出版相關文章書籍。⁷¹ 手札中零星紀錄著與友人相談甚歡的經過：

今晚在李德先生畫室，與其十幾位高足歡聚一堂，上下古今無所不談。……至深夜十二許，方才各自歸去，這是我來臺後半生最快樂的一晚。⁷²

今天有位多年不見的朋友來看我，下自個人生活，上至天下大事，談得非常愉快。⁷³

不過，以書中所佔篇幅來看，更多的是他對人際互動和友情感到失望的消極看法：

蘭陽地區氣候多變，我覺得土生土長的蘭陽地區的人，也是十分多變的。……我有許多本地朋友，有些已交往二十多年的時間，我仍摸不透對方的心裡。⁷⁴

70 王攀元，〈王攀元手札〉，《浮生往事 王攀元手札》，（臺北：王攀元，2008），頁170。

71 廖雪芳與王攀元交情甚深，最早因在李德畫室學畫，故常由李德帶領與其他同學至宜蘭拜訪王攀元，1979年，以陌塵為筆名，發表於《雄獅美術》102期的〈孤寂的懷鄉者——王攀元〉一文，更是首篇公開正式在專業美術雜誌上，介紹王攀元及其創作歷程的重要文章，隨後也擔任2005年出版的《百年·孤寂 王攀元》一書作者。黃長春，〈【珍貴的臺灣文化記像】享受孤獨的王攀元〉，《人間福報：縱橫古今》，<http://www.merit-times.com.tw/NewsPage.aspx?Unid=417930>（檢索日期 2018年9月3日）。

72 王攀元，〈王攀元手札〉，《浮生往事 王攀元手札》，（臺北：王攀元，2008），頁97。

73 王攀元，〈王攀元手札〉，《浮生往事 王攀元手札》，（臺北：王攀元，2008），頁165。

74 王攀元，〈王攀元手札〉，《浮生往事 王攀元手札》，（臺北：王攀元，2008），頁71。

在過去雖然受了許多無情的打擊，事後總是怨恨怨恨，時過境遷也就不了了之了。最近我整整病了一年多，思索人際方面的善惡，我才迷夢初醒……今後要處處小心，遇事應細細分析，不可大意。要自己去求生存，不能再作迷夢去靠任何人了。⁷⁵

事實上在這個美麗地球上，我覺得最可怕的還是人。⁷⁶

我的一生吃了無數而不可思議的苦頭，是不是我對人太誠實了一點呢？……過去我有許多事躊躇不定，對方因此認為我是弱者，為此我吃了許多苦。⁷⁷

友情是世界上最可貴的東西。但是，誰是最可靠的朋友呢？我的答案是我自己。假使你不能充實自己，到山窮水盡時候，會看不到任何一個朋友了。⁷⁸

人在窮困潦倒的時候，最好不要去見親友，因為他們會在有意與無意之間，用冷嘲熱諷的口氣來打擊你，使你挺不起腰來。⁷⁹

探究王攀元之所以來臺後少與人深交及對人性懷著警覺的原因，除了可能是他自稱「十足內向的人」⁸⁰之天生性格所致，語言的因素恐怕也佔有不少推波助瀾的效果。謝里法及林銓居都曾提及，在他們拜訪王攀元的過程中，因他濃厚的鄉音影響，談話中每講到難懂的，幾乎都必須以半懂半猜的方式進行。⁸¹再者，1980年代之後，王攀元陸續在國立歷史博物館、臺灣省立美術館

75 王攀元，〈王攀元手札〉，《浮生往事 王攀元手札》，（臺北：王攀元，2008），頁136。

76 王攀元，〈王攀元手札〉，《浮生往事 王攀元手札》，（臺北：王攀元，2008），頁148。

77 王攀元，〈王攀元手札〉，《浮生往事 王攀元手札》，（臺北：王攀元，2008），頁148。

78 王攀元，〈王攀元手札〉，《浮生往事 王攀元手札》，（臺北：王攀元，2008），頁105。

79 李奎忠，《孤獨情深》，（臺北：時報文化，2003），頁175。

80 王攀元，〈王攀元手札〉，《浮生往事 王攀元手札》，（臺北：王攀元，2008），頁138。

81 謝里法，〈出走的月亮/回收的太陽〉，《象徵與指涉：王攀元繪畫的「苦澀美感」》，（宜蘭：蘭陽文教基金會，2015），頁18。林銓居，〈封存的記憶——閱讀王攀元〉，《過盡千帆——王攀元繪畫藝術》，（臺北：國立歷史館，2018），頁30。

等大型機構舉行個展，更於1992年蘇富比第一次來臺拍賣會，創下驚人的拍賣紀錄等等，在在都使他畫作及名聲的能見度逐年提升，卻也因此發現作品遭人抄襲的歪風，讓他對人性深感失望與憤慨，不僅慎重地在《藝術家》雜誌上發表〈談抄襲〉⁸²的文章，在手札中也寫道：

近數年來，我時常在報章雜誌或電視上發現，有些畫友有意與無意之間抄襲我的作品，實在令我納悶；不但如此，看我沒有反應，竟然大作文章在他的偽作上，大書特書說是他一時靈感而成此畫！這種厚顏無恥之徒，實在令人可笑！⁸³

還有最不能理解之事是，有些過去很有成就的甚至已在國際上頗有名望的畫家，回到臺灣或到大陸去，一改本身所努力的方向，而緊追不放的跟著我的道路跑。不但如此，還將我的原作一絲不苟的大抄特抄，掠為自己所有……你們如不適可而止，還大膽的抄下去，我就把這道圍牆交給我那些新潮派兒女去治理了……。⁸⁴

王攀元曾說：「安全感與穩定感是我終生追求的東西」。⁸⁵ 童年時期的家族陰影和青年時代的戰亂逃亡，固然扮演人格養成的關鍵角色，來臺後加之的貧病交迫與至友難尋，一度使他居無定所、飽受天災摧殘、身心俱疲，甚而出現今社會現實「唯有狗是忠誠的」⁸⁶ 感慨。「蘭陽的雨沒有杭州西湖的雨多情」，⁸⁷ 不斷變遷的炎涼世態，阻絕了王攀元與人群、藝壇的深度交流，這樣不安寧的後半生經歷，無疑時時提醒他身為一位遊子或異鄉人的身分，刻刻召喚他回到故鄉故人的回憶中尋求短暫的美好，遂形成他彷彿不曾適應環境或與時俱進的孤傲狀態。無奈每當自作多情者再次從回憶中被驚醒，眼下的孤獨落寞想必是倍感寂寥，不禁令他嗟嘆：「人人都說臺灣好，離人只在臺灣

82 王攀元，〈談抄襲〉，《藝術家》，第262期，（臺北：藝術家，1997），頁322-325。

83 民國76年5月20日。王攀元，〈王攀元手札〉，《浮生往事 王攀元手札》，（臺北：王攀元，2008），頁150。

84 民國79年12月。王攀元，〈王攀元手札〉，《浮生往事 王攀元手札》，（臺北：王攀元，2008），頁157-158。

85 王攀元，〈王攀元手札〉，《浮生往事 王攀元手札》，（臺北：王攀元，2008），頁121。

86 王攀元，〈王攀元手札〉，《浮生往事 王攀元手札》，（臺北：王攀元，2008），頁164。

87 王攀元，〈王攀元手札〉，《浮生往事 王攀元手札》，（臺北：王攀元，2008），頁69。

老」，⁸⁸ 而這份沉鬱孤寂、無人可訴的心境，最後只得化為畫面中空簡淡遠的造境了！

肆、結語

有位觀眾曾在參觀王攀元畫展之後，留下一句總評：「每一幅畫，都有你自己夢的存在。」⁸⁹ 王攀元的夢植基於生命歷程，非杜撰虛構或憑空幻想，他的畫代表了他的親情、愛情與友情；因著時局變遷、環境困厄，不幸面臨居無定所、入不敷出、人情冷暖、知音難覓等等身心匱乏的窘狀，致使王攀元自我他者化，習慣性地退居於現實生活外，留連於永恆的鄉愁中，沉潛在自我的對話裡，用不斷傾訴和反芻的方式，宣洩一生的思念和渴慕，進而創發出風格獨特鮮明的藝術語彙，交織幻化作夢境般的孤獨與靜寂。誠如他所自述的：

那就是我生長在這個土地上，以我的所感、所解來表達我生命中的真實，我要說明的是這個夢並非幻夢，而是真實的夢。⁹⁰

88 李奎忠，《孤獨情深》，（臺北：時報文化，2003），頁167。

89 王攀元，〈王攀元手札〉，《浮生往事 王攀元手札》，（臺北：王攀元，2008），頁102。

90 王攀元，〈王攀元手札〉，《浮生往事 王攀元手札》，（臺北：王攀元，2008），頁102。

參考文獻 (Reference)

書籍：

- 王攀元，《浮生往事 王攀元手札》，（臺北：王攀元，2008）。
- 李奎忠，《孤獨情深》，（臺北：時報文化，2003）。
- 黃慈美，《老天爺的劇本——王攀元的故事》，（臺北：形而上畫廊，1994）。
- 廖雪芳，《百年·孤寂 王攀元》，（臺北：雄獅，2005）。
- 《過盡千帆——王攀元繪畫藝術》，（臺北：國立歷史館，2018）。
- 《象徵與指涉：王攀元繪畫的「苦澀美感」》，（宜蘭：蘭陽文教基金會，2015）。
- 《攀圓追日：王攀元自選集》，（臺北：國立歷史博物館，2001）。

期刊：

- 王攀元，〈談抄襲〉，《藝術家》，第262期，（臺北：藝術家，1997），頁322-325。
- 陌塵，〈孤寂的懷鄉者——王攀元〉，《雄獅美術》，第102期，（臺北：雄獅圖書，1979），頁112-117。

論文：

- 劉亦瑄，《王攀元繪畫創作生涯及作品內涵》，（臺北：國立臺北教育大學人文藝術學院藝術與造型設計學系碩士論文，2015）。

網站：

- 〈中央氣象局颱風警報發布概況表〉，《中央氣象局：颱風資料庫》，http://rdc28.cwb.gov.tw/TDB/ntdb/pageControl/typhoon?year=1961&num=196120&name=PAMELA&from_warning=false（檢所日期2018年9月12日）。
- 黃長春，〈【珍貴的臺灣文化記像】享受孤獨的王攀元〉，《人間福報：縱橫古今》，<http://www.merit-times.com.tw/NewsPage.aspx?Unid=417930>（檢索日期 2018年9月3日）。

參考書目 (Bibliography)

期刊：

- 王攀元，〈浮生往事〉，《藝術家》，第313期，（臺北：藝術家，2001），頁307-310。
- 李奎忠，〈宜蘭美術界的龜山島——側寫畫家王攀元〉，《典藏今藝術》，第92期，（臺北：典藏雜誌社，2000），頁120-121。
- 李奎忠，〈一個德國人迷戀王攀元〉，《典藏今藝術》，第95期，（臺北：典藏雜誌社，2000），頁149。
- 李奎忠，〈孤獨情深的老畫家王攀元〉，《典藏今藝術》，第100期，（臺北：典藏雜誌社，2001），頁144-147。
- 李奎忠，〈王攀元的孤獨情深〉，《典藏今藝術》，第131期，（臺北：典藏雜誌社，2003），頁186-188。
- 李欽賢，〈畫家的獨白世界：與黃慈美談王攀元的離亂身世和藝術創作〉，《藝術家》，第252期，（臺北：藝術家，1996），頁416-418。
- 林銓居，〈天地悠悠·時空逆旅：走訪蘭陽隱者王攀元〉，《典藏今藝術》，第12期，（臺北：典藏雜誌社，1993），頁102-106。
- 黃慈美，〈攀圓追日：王攀元的太陽傳奇〉，《藝術家》，第313期，（臺北：藝術家，2001），頁304-306。
- 謝里法，〈王攀元——從五百元的故事談起〉，《藝術家》，第272期，（臺北：藝術家，1998），頁420-428。
- 魏淑娟，〈王攀元和他的生命畫章〉，《中央綜合月刊》，第31期，（臺北：中央綜合月刊雜誌社，1998），頁130-135。

論文：

- 張育雯，《宜蘭老畫家王攀元》，（臺北：國立中央大學藝術學研究所碩士論文，2006）。

報紙：

- 李遠，〈蘭陽畫壇祭酒〉，《聯合報》，1997年10月14日第17版。



圖1 〈黃河之水〉 水墨
1940 78×79.5cm



圖2 〈黃河之水〉 水彩
1949 19.5×17.5cm



圖3 〈黃河之水〉 油彩
1998 162×130cm



圖4 〈洛陽秋色〉 油彩
1965 60.5×72.5cm



圖5 〈黃山〉 油彩
1976 77×77cm



圖6 〈桂林〉 水彩
未世紀 55×79.2cm

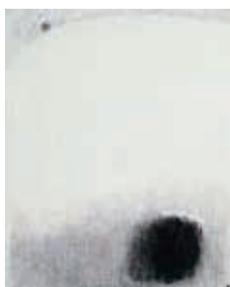


圖7 〈北大荒〉 油彩
1965 162×130cm



圖8 〈賞雪〉 油彩
1998 90×116cm



圖9 〈森林之雪〉 油彩
1991 92×92cm



圖10 〈倦客〉 水彩
未世紀 18.5×12.2cm



圖11 〈東北的雪〉 水彩
未世紀 40×35cm



圖12 〈祈禱〉 水墨
1970 43.6×43.5cm



圖13 〈無奈〉 水彩
1962 82×86cm



圖14 〈無奈〉 水彩
2000 31.8×41cm



圖15 〈皆不是〉 水彩
1975 21×23.2cm



圖16 〈矇〉 水彩
未世紀 39×54cm



圖17 〈問雁兒〉 水墨
未世紀 74.5×69.5cm



圖18 〈雁南飛〉 水彩
未世紀 44.3×46.7cm



圖19 〈紅日〉 水彩
未世紀 37.7×29.4cm



圖20 〈孤獨者〉 水彩
未世紀 40×40cm



圖21 〈畫家〉 油彩
1976 71.5×59cm



圖22 〈月如鉤〉 油彩
1993 116×90cm

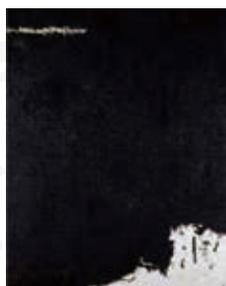


圖23 〈英雄淚〉 油彩
2006 162×130cm



圖24 〈狗〉 油彩
1980 117×91cm



圖25 〈歸途〉 油彩
未世紀 96×130cm



圖26 〈守〉 水彩
1975 31×38.5cm

論林玉山之風格混合： 以《雲深伐木聲》與《塔山大觀》 為中心之考察

謝世英*

摘要

風格混合是廿世紀初藝術家面臨的挑戰，也是刻意的策略，林玉山的繪畫，包涵數種不同的風格，日本畫、水墨、國畫。很難把他的繪畫歸為某一種風格，他把不同的繪畫元素，混合創新，以嘉義塔山為主題的兩件作品《塔山大觀》（1950）與《雲深伐木聲》（1980）為例，從遵循傳統到創新，運用繪畫元素如筆墨、皴法、光影、色彩、構圖等，林玉山的選擇與繪畫元素的組成，反映出他創作中面臨的挑戰、學習、轉變，也側面訴說了臺灣社會與政治上曾經歷的改變與撞擊。本文以《雲深伐木聲》與《塔山大觀》作為考察中心，比較不同時期作品，試圖探討林玉山的混合風格，試以風格分析研究探討潛藏在一般外觀之下，作品內在複雜內容與元素，讓作品能夠更精確的被理解，以此深化對於藝術作品意義的認識。

關鍵詞

筆墨、夕照、林玉山、寫生、風格混合

* 作者為國立歷史博物館國際學術創新小組研究員。

Lin Yushan's Hybrid Artistic Style: Centering *Mt. Ta* and *Logging in Deep Mountains Amid Thick Clouds*

HSIEH, Shih-Ying*

Abstract

Artists in the early 20th century were faced with the challenge of integrating diverse cultural styles, but it was also a strategic approach. Taiwanese artists born during the Japanese period such as Lin Yushan adopted diverse styles, including Japanese Nihonga, Chinese ink-wash painting and *Guohua* of postwar Taiwan. Lin sought a middle ground when combining different artistic elements, making it hard to define his art with a single style. Both of his two works *Mt. Ta* (1950) and *Logging in Deep Mountains Amid Thick Clouds* (1980) take Mt. Ta in Chiayi County as the subject, although *Logging in Deep Mountains Amid Thick Clouds* was made 30 years after *Mt. Ta*. He followed the traditional master's approach to create a new style. The way he changed the artistic vocabulary of brush stroke, color, and composition showed Lin's learning and practice, which also reflected Taiwan's social, political, and cultural environments from the Japanese period onward. This study focuses on the aforementioned paintings, and compares them with his other works to explore the content and meaning of Lin's personal style. I explore the complexity of Lin's work through the method of stylistic analysis and aim to deepen understanding of Lin's art.

Keywords

Brush strokes and ink washes, sunset scene, Lin Yushan, Hybrid Artistic Style

* Researcher, International Academic Innovation Task Force, National Museum of History.

一、前言

林玉山的創作自日治時期開始，長達70年的藝術創作生涯中，歷經臺灣幾次複雜的政治、社會、文化的變遷，他的創作風格與臺灣歷史與文化脈絡有密切關係；他的作品多樣、風格多元很難被歸納成一種，林玉山的混合多元風格，由幾位學者、藝術家對林玉山的回憶敘述，可看出林玉山創作風格的特殊性。

……他(林玉山)畫過水彩、重彩，甚至年輕的時候也曾畫過油畫；從他接觸的感覺及繪畫表現方式，並沒有嚴格地區分所謂東方、中國、日本或是西方，其實東、西方他都有接觸。¹

林老師繪畫的特色，是他的膠彩畫和水墨畫能夠融會貫通，……，而且他傳統和現代也通，……他的現代是在畫面上、內容上的現代，它也有筆有墨有色的，我覺得老師一直在嘗試作一些不同的構圖感，……²

林老師的作品跟當時整個的藝術思潮、脈絡的發展有關。……整體來講，其實都是來自於藝術創造者個人主觀的抉擇這樣的題材、抉擇這樣的表現方式；必然是他覺得很舒服地在做，而且能夠充分表達他所想要表達的。³

綜合以上敘述，可以看出林玉山在繪畫媒材或文化元素上都不作嚴格區分，不論是油畫、水彩、重彩；不論東/西文化、現代/傳統元素，都是可互通的；林玉山現代性的表現方式呈現在畫面與內容，但筆、墨、色仍是必要的元素，至於創作題材、表現方式、整體效果，是在於創作者主觀的選擇，以充分表達創作者思想為要，而林玉山特殊的混合風格與元素的選擇，與他所處的時

1 林柏亭，林玉山口述訪問稿。高以璇編撰，《林玉山：師法自然》，（臺北：國立歷史博物館，2004），頁140。

2 梁秀中，林玉山口述訪問稿。高以璇編撰，《林玉山：師法自然》，（臺北：國立歷史博物館，2004），頁141。

3 陳瓊花，林玉山口述訪問稿。高以璇編撰，《林玉山：師法自然》，（臺北：國立歷史博物館，2004），頁129。

代、藝術思潮、文化脈絡有密切關係。

林玉山在1980年創作的《雲深伐木聲》（圖1）包涵多重的元素，反映他混合風格的特質，《雲深伐木聲》與《塔山大觀》（圖2）同樣以嘉義地區的塔山為主題，但風格與內容詮釋都不同；顯著差別在於使用元素上《雲深伐木聲》畫面有色彩、光影的表現，而《塔山大觀》以傳統元素為主。光影這樣的西方繪畫元素，如何不突兀的與傳統元素融合，在1980年後《峽谷斜暉》（圖3）、《高山夕照》（圖4）等都曾再嘗試。《雲深伐木聲》與《塔山大觀》除主題畫同一座山之外，賦予的內容不同，構圖、色彩、光影等繪畫元素的選擇與組合，也都不盡相同，這些差異與林玉山創作時期及所屬時代、文化脈絡具有相當的關聯性。

廿世紀上半亞洲地區面臨西方強權與日本殖民之後，知識份子開始質問東方幾世紀以來的文化價值與機制。知識份子爭論著傳統與現代性的價值，這個議題對於文化機制或是個人都具有長遠的後續影響。有些藝術家認為強化固有的藝術，讓東方文化傳統流傳下去，有的認為傳統藝術已經落伍而且跟不上時代，向西方尋求現代化以作為解決之道，還有藝術家尋求折衷之道，結合東方與西方文化中最好的元素，成為折衷混合風格，企圖創作具有現代性新樣式的畫種，⁴ 尋找實踐傳統及現代的風格，是近現代時期亞洲藝術家共同面臨的挑戰與課題。

討論風格以及繪畫元素，以風格分析為主要方法，風格分析針對的是作品本身，為廿世紀美術史研究的基本方法，一般借由比較作品的差異與相似性，用以斷定時代、區域、個人風格以及鑑定真偽。另一方面，對於創作者在繪畫元素的選擇與組成方式，以及創作者如何創新，如何選擇繪畫元素、組合方

4 對於這個現象，李鑄晉提到1950年代中國在面對西方影響時的兩難，藝術創作的解決方向，黃賓虹、齊白石企圖找尋新的方法與象徵，傳統水墨畫被帶到更深的個人風格，但沒有創造出新的內容；在歐洲受藝術的訓練徐悲鴻、劉海粟，回到中國後，拋棄西方實驗，回到原本傳統；嶺南畫派的高劍父、高奇峰以傳統筆墨皴法、媒材表現新的畫題，飛機、火車，同時也使用新的風格元素，如高彩、陰影等。依李鑄晉的意見，並未尋找到融合東方與西方的適當方法。Chu-tsing Li and Thomas Lawton, "The New Chinese Landscape," *Art Journal*, Vol. 27, No. 2, 1967/12, p.142. Mowry, Robert D. ed., *A Tradition Redefined: Modern and Contemporary Chinese Ink Paintings from the Chutsing Li Collection 1950-2000*, Harvard University Art Museums and Yale University Press, 2007. 日治時期在台灣的知識份子，也思考現代性與傳統的議題，認為不可一味現代化(西化)，需具有東洋藝術的精神，鼓勵新南畫的發展。謝世英，〈從追逐現代化到反思現代性：日治文人魏清德對臺灣美術的期望〉，《藝術學研究》，（桃園：國立中央大學藝術學研究所），第8期2011年5月，127-204。

式。經由風格分析，讓隱藏在作品下的訊息顯現，⁵ 不同作品的比較，差異點正可指示產生作品的社會結構與歷史背景，也因此深化對於藝術作品意義的理解。本文以《雲深伐木聲》與《塔山大觀》作為考察中心，再加以比較不同時期作品，題款、構圖、色彩、光影等繪畫元素，試圖探討林玉山的多元風格，探討潛藏在一般外觀之下，藝術家賦予作品的內在複雜內容與元素，讓作品能夠更精確的被理解。

二、內容、風格不同的塔山

《雲深伐木聲》（1980）（圖1）及《塔山大觀》（1950）（圖2）皆以塔山為主題，塔山是嘉義地區的名山，林玉山年輕時曾數次遊阿里山，《雲深伐木聲》與《塔山大觀》是林玉山以塔山為主題的作品中，尺幅最大的兩件。除此之外，還有許多與塔山有關的速寫畫稿，如塔山風景以及原住民等。⁶

塔山位在林玉山的故鄉嘉義，是臺灣百岳之一，塔山山系包括大塔山與小塔山，大塔山標高2663公尺，是阿里山山脈的最高峰，小塔山標高2291公尺，山有落差1000公尺的斷崖絕壁，在山頂巨大的岩稱為後藤岩，這片山崖層次分明，如層層高塔，因此得名塔山。塔山群峰也是臺灣原住民鄒族的聖山，鄒族傳說人死後靈魂將歸去塔山，而生前為善的人，死後靈魂回到大塔山，生前作惡之人，靈魂則被禁錮在小塔山。一般登山遊客自阿里山登山步道上塔山，沿路見到的都是檜木林，山林雲霧繚繞，每當風起雲湧之際，山谷間雲海翻騰，自山頂望去，千變萬化，是登山客觀賞雲瀑、雲海的最佳處所，也成為藝術家喜愛的題材，阿里山的這些景色，被稱為是五奇，包括日出、雲海、晚霞、鐵路、森林等。

5 風格分析與藝術評論相輔相成，藝術評論更重視理論以及歷史背景等相關文本知識，藝術評論以理論及歷史文本為要，運用各種文化、藝術、文學理論，從事對創作者的判斷，評論引自淵源長久的由歷史背景，提供歷史典範，畫家生活、啟發來源。

6 林玉山回應不同時期思潮的畫風，日治時期《夕照》（1933）入選於第七回台展，1950年代回歸到傳統水墨，創作了《塔山大觀》（1950），1970年代他以水墨與西方抽象理念。《夏雲》（1958/60）曾曬淑，〈繪畫之妙當以神會：林玉山對抽象化的省思與體現〉《嘉邑·故鄉～林玉山110紀念展圖錄》（嘉義：嘉義市立文化局，2018），頁27。

《雲深伐木聲》與其說是畫塔山，不如說真正的主題是塔山的雲海，雲海環繞層層如塔、崎嶇山形的嘉義塔山，以寫生為基礎，長軸傳統格局態勢，彩墨淡雅，加上細筆淡墨描繪的雲海、以及金黃色斑斕的光影，呈現些許寫意意味，具典雅氣質卻不失時代感。根據《雲深伐木聲》題識的說明，林玉山在1980年的除夕回憶起登爬塔山的經驗，因此創作了《雲深伐木聲》。畫面上比較特殊的是《雲深伐木聲》在光影上的表現，光影表現在林玉山後續作品，《峽谷斜暉》（圖3）、《高山夕照》（圖4），有更多的嘗試。

《雲深伐木聲》畫面上段是遠景金黃色的天空，畫面右方約三分之一部分是塔山，畫面中段至底部為大片雲海，雲海以淡墨處理，加上金黃的線條筆觸，表示雲海上灑著斑斕的光茫，成為畫面的主要部分。塔山在畫面所佔的比例不算大，看起來氣勢萬丈的雲海才是《雲深伐木聲》真正的主題。圖右下角畫了數株檜木，畫面右邊題了幾行字：「雲深伐木藏何處。谷應叮叮不見人。時庚申除夕。憶寫昔年於塔山麓探勝所見。桃城散人林玉山。」⁷這幾行字點出隱藏在大片雲海下，畫面上看不到的伐木工人的生活故事。

「雲深伐木藏何處。谷應叮叮不見人。」說明了阿里山過去臺灣生產木材的生活史跡，《雲深伐木聲》再次串起臺灣的共同歷史記憶。阿里山早在日治時期就是臺灣主要的林場，在阿里山發現巨大的檜木林之後，1912年阿里山森林鐵路全線通車，同年開始阿里山林場伐木活動，隔年就有大量的木材被運到嘉義製材場，帶動嘉義市的發展。也促成嘉義市區北門以北的「檜町」形成，是日治時期號稱為東洋第一大的製材工廠，當時檜町有150多家的木材商行，是阿里山林場的最盛期。戰後1963年阿里山工作站伐木結束，隨之，林場在1965年結束。臺灣的伐木業轉向水里、木瓜山、大雪山等其他林區發展，⁸1980年《雲深伐木聲》製作之時，林場已結束約15年左右，叮叮伐木聲已成絕響只能追憶。

《雲深伐木聲》、《塔山大觀》兩件創作時間相差30年，《雲深伐木聲》為水墨、賦彩，並採用較多不同繪畫元素，《塔山大觀》則為傳統水墨風格。《雲深伐木聲》畫面包括斷崖、雲海、檜木、光影。它的色彩處理，以黑、

7 《雲山碧海：林玉山畫集》（臺北：國立歷史博物館，1997）。頁48。

8 池永歆，〈嘉義林業聚落的興衰〉，《臺灣學通訊》第79期（2014）鄉村聚落，頁26-27。

白、灰、金黃為鋪陳，色彩淡雅。山勢景觀的造型描寫寫實，來自對景寫生，色彩手法與中國傳統淺絳或是日本畫的平塗填彩都不相同。畫面上大片天空，金黃色的天空，延續到塔山山壁岩層，雲海的筆墨線條細碎流暢，形成波浪，金黃色的光影描寫，創造出婆娑明暗的變化，筆觸與光影的變化，創造出氣氛與空氣感的存在。《塔山大觀》以傳統淺絳設色，構成元素單純，有松樹，山石、松林等傳統山水常見的元素，近景的松樹與岩石都沿襲傳統的皴法，仿古臨摹的筆墨皴法與清代畫家石濤之筆意有相應之處，在這件作品上，林玉山在題跋上寫道：「不遇石濤空等閒」，其象徵意義與傳承的意圖明顯。兩件作品的筆墨運用，不論是在山崖、石壁的質紋，雲海的筆暈浸染與線條，都存在林玉山一絲不苟的堅持。

同樣以塔山為主題，也都是寫生而來，兩件作品意義卻不同，依款識說明來看《塔山大觀》著重中國筆墨運用與水墨暈染的表現，塔山成為追求筆墨趣味與傳承的載體，在描繪上《塔山大觀》的皴法以傳統山水畫的模式，由右向左斜傾，形成比較不穩定的動勢。《雲深伐木聲》山岩垂直線條的角度，形成自然且穩定的山勢形態，表現出山石岩壁的雄偉壯觀，塑造出真山的真實面貌。相比之下《塔山大觀》對真山實景的關注度少些，因此也缺少一份真實感。

林玉山創作《塔山大觀》的時期是戰後臺灣，它的風格反映當時的政治環境與文化氣氛。⁹ 日本殖民時期結束，戰後臺灣，林玉山正由他所熟悉的日本畫風格，轉向1950年代中國傳統水墨風格，戰後大批大陸畫家遷台，臺灣畫壇回歸傳統，重視臨摹畫稿的訓練，林玉山具有很好的筆墨訓練與技巧，風格轉向對林玉山不造成困擾。雖然在這樣的文化氛圍下，林玉山北上任教師大美術系之時，在教學上仍堅持並力倡寫生創作，發展賦彩與筆墨並重的風格。《雲深伐木聲》與《塔山大觀》同樣有筆墨，但《雲深伐木聲》採取了新的姿態角度，它色彩表現與光影增添了現代感，畫面維持傳統墨韻意趣，但皴法的重要性不在於傳承與過去大師的連結，而在於與真實景物的描寫，光影與色彩兼備的氛圍，呈現創作者對新的繪畫語言的嘗試與實驗。

9 戰後正是林玉山、陳進、郭雪湖等臺灣畫家，歷經正統國畫風波的同時，臺灣畫被指責面臨身份認同之衝擊之時。

三、光影表現

《雲深伐木聲》裡有1950年《塔山大觀》沒有的光影元素，光影在林玉山的創作中是個新的元素。光影的表現在中國傳統書畫中是少見的，卻是廿世紀許多畫家努力嘗試融合的西方繪畫元素之一。¹⁰ 1980至1996年間，林玉山後續製作了多件類似風格的作品，如《峽谷斜暉》（1981），《高山夕照》（1983），甚至《雪山夕照》（1996）《峽谷風光》（1981）、《高山積雪》（1984）、《喜馬拉雅山》（1988）、《玉山晴雪》（1996）等，¹¹ 林玉山在這些作品中光影的表現更加的大膽，但雖然畫面加入了現代元素，畫面仍然保有中國筆墨，符合梁秀中對林老師的觀察與理解：「他的現代不是不要筆不要墨那種現代，他的現代是在畫面上、內容上的現代，它也有筆有墨有色的。」¹²

林玉山製作多件以山景為主題的作品，或許與他1977年自美術系退休後的生活有關，自師大美術系退休後，林玉山有較多的時間與機會去旅行，旅行也是林玉山的靈感來源，新的地方激發出新的感動。1978年林玉山前往紐約探親，遊歷美國各地，1979年赴歐洲遊歷十數個國家，1981年又再次訪問美國，遍至歐美、日、韓、東南亞、大陸、印度、尼泊爾等國家，在這些旅行中製作不少的寫生稿。¹³ 此時期多件作品都以國外大山景色為主題，如瑞士雪山、美國大峽谷、喜馬拉雅山等。

作於1981年的《峽谷斜暉》以及《峽谷風光》（1981）（圖5），都是近正方，比較接近西方的構圖。並描繪山峰間光影打在山面上的景色。《峽谷斜暉》畫的是大峽谷，方形平臺的山頂，層層岩石上幾株翠綠的樹，塊狀岩層的結構質感，左方點綴的幾隻飛鳥更顯出峽谷的壯觀深峭。線條筆勢強勁、豪放粗筆，描繪出像石林、城堡、峭壁的大峽谷，點、線的形式，有些脫離山水畫

10 林風眠、徐悲鴻、東山魁夷等皆有不同程度的嘗試。

11 部分作品是畫面內容具有黃昏意象，部分是畫名為黃昏景色，如《昆陽山色》作於1959年、整件作品畫面上處理為黃色，但無法確認是山色還是黃昏，《暮色—臺灣雲豹》作於1992年，畫作名稱為暮色，但畫面處理上，似為天色昏暗，而不是黃昏光影效果的處理。

12 梁秀中，高以璇編撰，《林玉山：師法自然》，（臺北：國立歷史博物館，2004），頁141。

13 林玉山在1977年自師大美術系退休，1982年師大美術研究所成立，他仍然兼任，1988年於市立師範學院兼任。高以璇編撰，《林玉山：師法自然》，（臺北：國立歷史博物館，2004），頁86、120。黃文玲，〈論林玉山之詩/畫創作暨其特色〉，（國立中正大學臺灣文學研究所碩士文論，2011），頁29。

傳統皴法的框架。¹⁴ 令人矚目的是夕陽餘暉，遠山山頂呈金黃，近山也已染成黃色，谷底則因光線照射不到，呈現一片迷茫黃灰色澤。

《高山夕照》作於1983年，映著夕陽餘暉的雪山發亮，染成了金黃色，畫面右方飄來的白色山嵐，中景部分金黃光影的山脈，近景山脊夕陽照不到呈現深藍墨色交疊，多重墨色與深藍覆蓋，加上夕照下的金黃山色，呈現色彩上強烈的對比。在林玉山有力的書法筆觸線條下，點、橫、豎、撇、捺、鉤等，不同程度的乾濕與輕重力道，建構了山勢、山石的實體感，創造出山岳石質紋路的塊面與線條。這樣的色彩與光影，創造出山與山之間的空間感，畫面兼具筆墨特質與西方寫實技巧。

由《塔山大觀》與《雲深伐木聲》的比較，以及《峽谷風光》、《高山夕照》捕捉描繪光影的手法，林玉山從戰後30年來的創作生涯中，回到筆墨傳統，並不放棄寫生的手法，而在80年代更在作品中增加新的元素，光影，然而在這些作品中，林玉山在作現代表現手法之時，寫生方法與傳統筆墨仍是必要的，整體效果傾向追求比較東方的，著重筆、墨、色、詩等傳統元素的表現，介於主觀與客觀之間，不特別刻意強調造形、光影的精準性。而是淡墨、濕筆、色彩的線條創造出濃厚寫意意味，整體上維持並兼顧客觀描寫與傳統主觀感受之間的平衡，顯示林玉山在他所熟悉的畫類中，添增新的繪畫語彙，並建立他個人風格。林玉山對寫生與筆墨的堅持，並不僅是為戰後文化氛圍而產生，尤其是對筆墨的重視，他在日治時期就已理解寫生是當時現代性的手法，而筆墨是作為代表東方藝術精神的重要象徵，林玉山《夕照》（1933）（圖6）於第七回台展展出之時，當時的評論顯示出這項議題的影響與重要性。

四、日治時期的夕照

日出與夕陽斜暉是畫家喜愛的主題，都是描繪陽光斜射產生的光譜，夕照是太陽西下向晚時分的光景，特別的燦爛，要表現這個特定時刻與主題，在畫面上作光影景色的表現，色彩是重要元素。然而在西方概念還未入畫，沒有光

14 陳瓊花，〈優遊山水，自在其意—林老師的自然寫生〉，《雲山碧海：林玉山畫集》（臺北：國立歷史博物館，1997）。頁37-40。

影這項元素的選項時，日治時期林玉山早期的作品《夕照》（1933）就成為一個特殊的例子。回顧日治時期的《夕照》，可以看到，不同時期類似的主题，林玉山以點景人物、物件，巧妙安排成為讀出這個主题的線索。

第七回臺展《夕照》展出當時就獲得台展審查員的重視，¹⁵ 與林玉山另一件作品《蓮池》都在台展獲特選，¹⁶ 1930年《蓮池》獲為特選，1933年《夕照》再次獲特選，當時《臺灣日日新報》記者大澤貞吉（1886-?）給予《夕照》相當的好評。大澤貞吉注意到在許多寫生作品當中，林玉山的《夕照》是其中最好的，他稱讚《夕照》有鳥瞰圖式的構圖，寬廣場景，展現出優秀的寫生技巧，鼓勵林玉山並對他未來創作發展充滿期待。

不斷力爭上游的努力之作，就屬林玉山的「夕照」為首。林君以鳥瞰圖式認真處理寬廣的場景，其辛勤用功可想而知！然而，完成的作品感覺像是以膠彩顏料畫成的西畫。令人懷疑這件作品有否東洋藝術的真正價值。但是為期將來能夠成大器，像他這樣努力地累積功力，寫生的階段也是必經過程。就此而言，「夕照」仍不失為珍貴的作品。¹⁷

《夕照》為農業社會生活「日初而作，日落而息」的寫照，描寫一家人在夕陽餘暉中返家的時光。以嘉義紅毛埤(蘭潭)附近層層蜿蜒的大片梯田為主題，天空中回繞的歸鳥白鷺，遠景層層平遠山下，映著大片梯田，田間點綴著各類叢樹，典型臺灣的混合樹林，創出平遠空曠的感覺，遠處農舍冒著炊煙。林玉山在《夕照》畫面上安排了許多細節，前景安排農夫荷鋤與小孩趕著水牛，妻子揹著小孩跟隨在後，荷鋤農夫、水牛、妻子、孩、白鷺、以及農舍等物件，¹⁸ 組合成臺灣的「家園」圖象，依據這些點景人物、物件細節的安排，

15 林玉山《夕照》（1933）在日治臺灣美術展覽會第七回的臺展獲得特選，以及「臺展賞」的獎勵。

16 林玉山說這兩件作品都是第一名的作品。林玉山語，高以璇編撰，《林玉山：師法自然》，（臺北：國立歷史博物館，2004），頁102。

17 鷗汀生／永山生，〈今年第七回的臺展〉，《臺日報》1933.10.29，於顏娟英，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀》上冊，（臺北：雄獅出版社），2001，頁222。

18 日後林玉山回憶當時創作這幅畫時，心中浮現唐詩「樹樹皆秋色，山山唯落暉」的意境。林玉山，〈藝道話滄桑〉，《臺北文物》3.4（1954），頁77-80。

縱然沒有色彩，我們依然可以正確的讀出《夕照》要表現的時光。

《夕照》主題的選擇與寫生地點的考量，與1980年林玉山個人生活的旅行寫生作品不同，《夕照》不論主題、風格、方式，都考量了當時官展的方向而刻意精選。林玉山提到，「不過如果在展覽會要爭個高低，還是得要有點腦筋，這次要拿什麼出去，要先有個腹稿，然後四處去看看，不是說坐在家裡自己想，這是沒辦法的。……」¹⁹ 以及「蘭潭現在沒有了，以前我去畫的時候幾乎都是梯田，一層一層的斜坡，一層一層地上去。角落是我以前國民學校老師的別墅，我們一起，所以決定，好！就在那邊畫了。」²⁰ 主題與表現都是畫家刻意的策略。

五、有筆有墨有色

《諸羅風情》（圖7）重製於1993年是依1933年《夕照》的構圖所作，由於《夕照》已佚失，《諸羅風情》可作為色彩的參考比照。《諸羅風情》以平塗填彩，黃色調的處理，採用膠彩相當適當。一層層的梯田，淡綠色的秧苗及在夕陽下作物染成不同的色彩，淺褐色、淡綠、褐黃，田埂上深綠參雜墨色的樹木，藍色、黃色至綠色的遠山。60年後的《諸羅風情》除色彩之外，其他方面也作了改變，省略了一些細節，²¹ 原有農家人物被省略，前景剩兩隻牛，遠方山腳仍有農舍，但不見炊煙，還巢飛鳥也省略了，遠景的山增成了高山，雖有色彩的表現，在畫面上並沒有太多夕照的線索。墨線填彩的樹幹，在《諸羅風情》中以書法線條，林玉山在《諸羅風情》中特別強調了筆墨的表現。

《夕照》與《諸羅風情》在筆墨上的差異性，隱含了日治當時畫壇的趨勢與評論家關心的議題，《夕照》的寫生技巧是當時被大澤貞吉欣賞的重要特質，也是當時代表現代性的重要元素，但大澤貞吉同時也指出《夕照》缺乏東洋畫之藝術價值。大澤貞吉這項評論與其說是對畫家個人的評論，不如說林

19 林玉山還提到官展競爭激烈，「如果得到第一名就有日本錢150塊，當時的高等官一個月才賺50塊而已，」高以璇編撰，《林玉山：師法自然》，（臺北：國立歷史博物館，2004），頁125。

20 高以璇編撰，《林玉山：師法自然》，（臺北：國立歷史博物館，2004），頁51。

21 在圖錄中，說明是描繪「寫生家鄉常見的水牛與田園風光」《嘉邑·故鄉～林玉山110紀念展圖錄》（嘉義：嘉義市立文化局，2018），頁27。

玉山的《夕照》反映出當時官展潮流與大環境的趨勢。大澤貞吉早在臺展建立之初，第一回臺展之時就曾發表評論，強調書畫的重要性，他認為膠彩是日本畫的代表指標，要包括書畫才是亞洲及東洋文化的指標，魏清德（1887–1964），²² 則主張在繪畫現代化的過程中，不能一味西化，要加強屬於東方文化的特質，如氣韻生動，以及筆墨書畫。魏清德具體指出，東洋文化的代表與象徵，就在於書畫的詩卷氣、氣韻生動、與筆墨的表現，若再結合取材於臺灣景色，是一種「地方色彩」的表現，也是「臺灣鄉土藝術」的表現。²³

兼顧寫生與筆墨的重要性，是林玉山自日治時期以來，一路以來的重視與堅持。林玉山對日治當時官展的日本畫主流風格熟悉，在官展中也獲得很好的成績，他也重視筆墨，他是當時「鴉社書畫社」、「墨洋社」、「春萌畫會」等畫會的領導人物，林玉山帶領嘉義的畫家努力官展的參與，同時也朝向詩書畫的方向發展。²⁴ 他強調創作中要融合傳統書畫的元素與運用寫生方法，融合包含觀念與技巧上的難度，如何將現代感，運用寫生方法，是不斷的挑戰，林玉山在這方面的努力延續至戰後時期。

六、混合風格

近現代時期，在政治、軍事、經濟的影響下，臺灣在西方、日本文化妥協與融合中，不同文化的接觸，是衝突也是彼此學習的開端。其影響不僅是在意識形態的層面，也是個別經驗的解構。畫家面臨到理論與技巧上的挑戰，在創

22 魏清德與大澤貞吉同在《臺灣日日新報》工作，大澤貞吉是主筆（筆名鷗汀生），魏清德是漢文版記者，兩人都關心臺灣美術的發展，時常在報上對臺灣美術展覽發表評論，為臺展重要的評論家。大澤貞吉畢業於日本東京大學哲學系，1923年入《臺灣日日新報》擔任編輯局局長，1926年參與臺展的籌備，臺展開辦後又身為幹事，1934年為報董事之一。顏娟英認為魏清德、大澤貞吉、尾崎秀真，當時都任職《臺灣日日新報》者，也是日治時期文化界人士，三人為臺展評論的第一代記者，皆重視東洋水墨的發展。顏娟英，〈百家爭鳴的評論界〉，《風景心境——臺灣近代美術文獻導讀》，上冊（臺北：雄獅美術，2001），頁314。

23 潤，〈第七回臺展之我觀（下）〉，《臺日報》1933.10.28，夕刊版4。本文針對林玉山個人創作上在現代性上的詮釋與發展，有關日治時期現代性之理論之討論，發表於〈日治臺展新南畫與地方色彩：大東亞框架下的臺灣文化認同〉，《藝術學研究》，（桃園：國立中央大學藝術學研究所），第10期2012年5月，133-208。〈從追逐現代化到反思現代性：日治文人魏清德對臺灣美術的期望〉，《藝術學研究》，（桃園：國立中央大學藝術學研究所），第8期2011年5月，127-204。

24 林玉山1928年組織春萌畫會，同年也參與鴉社書畫會，1930年參與自勵會。指導嘉義臺南一帶年輕的書畫創作者。顏娟英，〈玉峰凌雲春風迴：1950年代畫家林玉山的進退風範〉《嘉邑·故鄉～林玉山110紀念展圖錄》（嘉義：嘉義市立文化局，2018），頁4-8。

作過程中採用不同繪畫元素，這些元素可以是現代或傳統的，元素可來自不同文化來源，因政治、社會、時代的不同，元素彼此間有時是相對的，也是相輔相成的。

廿世紀的亞洲藝術家都曾面對這樣的課題：如何將他們自身的傳統藝術以某種方式帶入西方文化的觀點。在風格混合的過程中，藝術家不斷於西方/東方以及傳統/現代二元對立的觀念間來回擺盪，企圖在創作中融合與創新。折衷、混合風格，是廿世紀初畫家面臨的挑戰，也是刻意的策略，在亞洲地區的文化脈絡中，除了外在因素之外，風格的創新與改變，最大的因素應該出於創作者主體，在於創作者對於主題與表現方式的選擇，以及創作者個人的取向與理念。

林玉山自日治時期開始展露頭角，他的《夕照》入選官展，不論是在風格、主題、繪畫元素上都受到殖民統治與官展標準的影響，當時主流是色彩妍麗、細緻描寫的日本畫，而中國書畫被視為落後的象徵，官展強調描繪臺灣地方色彩的主題，《夕照》選擇以嘉義蘭潭作為主題，符合當時殖民統治政策，點景人物的安排表達出臺灣鄉村生活，畫面展現各項優點與成熟技巧。當時林玉山除個人在官展創下很好的成績之外，他帶領嘉義畫壇的發展，在重視寫生的現代化的趨勢之下，林玉山並未忽略追求筆墨書畫的融合。

1950年戰後，隨著臺灣社會及政治的改變，重新回歸到中華文化，水墨是國畫的表徵，成為戰後畫壇主流，《塔山大觀》是林玉山在傳統水墨上的探索，然而，對於日治時期習得的寫生手法，林玉山並未捨棄，在教書中不斷鼓勵學生寫生；1980年代在臺灣更多元與開放的社會，林玉山自教職退休，不論是在當時文化氛圍以及個人生活、創作上都有更大的自由度與自主性，光影是林玉山於80年代在畫面上嘗試的新元素。寫生已成為林玉山隨手拈來而且是必備的基礎工夫，他旅遊之時記錄下風土人情，作品《高山夕照》等作品雖然很多方面採用西方繪畫特點，但筆墨仍是林玉山主要的表現方式。《雲深伐木聲》詩畫的結合，將臺灣過去早期伐木產業與生活的歷史記憶帶回，賦予畫面更多的想像，雲海光影不單是客觀考量描繪，更包涵了林玉山個人主觀的詮釋，擴大觀者的想像空間，增加了畫作的豐富性，整體的處理，故事性的安排與提示，令人聯想到日治時期的《夕照》點景人物的效果。

林玉山作品元素來自不同的文化與歷史階段，關聯著不同的脈絡，繪畫元

素因時期的不同，有不同的涵意與詮釋。林玉山如此說明他的創作過程與目標，是由寫生達到寫意，他說道：

寫意與寫生是一體兩面的方法，先由寫生入手，而後經過工筆達到寫意田地。若無寫生即無所謂工筆寫意。而寫意的妙處，必須先經過描寫自然和工筆作畫的訓練。對於觀、畫理、佈局、賦彩都有相當的經驗之後，才能脫離以形寫形，貌色之方法。自然骨法化、個性化，由繁就簡，做到筆簡意賅，以達純理想之境地才是真正的寫意。寫意就是寫生的極致，寫生就是寫出生物的生命神彩。所謂寫意絕不能僅作瀉意，或僅為內在發洩等解釋。²⁵

林玉山的創作生涯自日治時至當代，寫生、寫意、觀察、理念、構圖、色彩等，都是他創作時的原則，他經歷不同藝術發展與文化脈絡的變遷，作品多樣多元，他不嚴格區分東方、中國、日本或是西方元素；膠彩畫和水墨畫、甚至傳統與現代都是可相通的；林玉山的藝術特色，很難以一件代表作或成名作來說明，不論他使用何種內容，嘗試新的元素，寫生與筆墨這兩項都是他創作必要基本的特點。以林玉山個人長達70年的創作經驗來說，他自日本美術接觸、學習西方文化，成為取道日本現代，回到中國傳統，各方面融會貫通，最後成就他多樣性與多元化的創作。

參考書目

- 《雲山碧海：林玉山畫集》（臺北：國立歷史博物館，1997），頁48。
一記者，〈臺展會場之一瞥（下）東洋畫依然不脫洋化。而西洋畫則近東洋〉，《臺日報》1932.10.25，版8。潤，〈第七回臺展之我觀（下）〉，《臺日報》1933.10.28，夕刊版4。
木下靜涯，〈臺展日本畫的沿革〉，《風景心境——臺灣近代美術文獻導

25 林玉山，〈談國畫寫生的重要性〉，林玉山繪述，劉墉編撰，《林玉山畫論畫法》，臺北，劉墉發行，1988年6月，頁27。

- 讀》，上冊（臺北：雄獅美術，2001），頁274-275。
- 王耀庭，〈應物象形一脫韁惟賴勤寫生〉，《觀物之生，百歲紀念林玉山的繪畫世界》（臺北：國立歷史博物館，（臺北：國立歷史博物館，2006）。頁48-65。
- 王耀庭，〈巍巍高山 泱泱大海---敬記林玉山先生的山與海畫展〉，《雲山碧海：林玉山畫集》（臺北：國立歷史博物館，1997）。頁19-21。
- 白適銘，〈南臺珠光--春萌畫會的始創及其在臺灣美術史上的意義〉，《再創嘉義畫都生命力、2015：春萌畫會暨墨彩新象展》（嘉義：嘉市文化局，2015），頁5-9。
- 林玉山，〈談國畫寫生的重要性〉，林玉山繪述，劉墉編撰，《林玉山畫論畫法》，臺北，劉墉發行，1988年6月，頁27。
- 林玉山，〈藝道話滄桑〉，《臺北文物》3.4（1954），頁77-80。
- 林玉山，《花鳥畫的研究》（民國五十六年教授升等論文）。頁17。
- 林玉山，《雨聲草堂吟草》，（臺南：長流，1982），頁33-34。
- 林明賢，〈戰後臺灣現斂水墨畫發展概述(1945-1980)〉，《再創嘉義畫都生命力、2015：春萌畫會暨墨彩新象展》（嘉義：嘉市文化局，2015），頁10-13。
- 林柏亭，〈春萌畫會及其社會背景〉，《再創嘉義畫都生命力、2015：春萌畫會暨墨彩新象展》（嘉義：嘉市文化局，2015），頁4。
- 林柏亭，《嘉義地區繪畫之研究》（臺北：國立歷史博物館，1995），頁125-129。
- 高以璇編撰，《林玉山：師法自然》，（臺北：國立歷史博物館，2004），頁46。
- 陳瓊花，〈優遊山水，自在其意—林老師的自然寫生〉，《雲山碧海：林玉山畫集》（臺北：國立歷史博物館，1997）。頁37-40。
- 曾曬淑，〈繪畫之妙當以神會：林玉山對抽象化的省思與體現〉，《嘉邑·故鄉～林玉山110紀念展圖錄》（嘉義：嘉義市立文化局，2018）。頁9-18。
- 嘉義市政府文化局主辦之「嘉邑·故鄉～林玉山110紀念展」研討會，2018年4月20日。
- 蕭瓊瑞，《府城民間傳統畫師專輯》（臺南：臺南市政府，1996），頁36。
- 謝世英，〈日治臺展新南畫與地方色彩：大東亞框架下的臺灣文化認同〉，《藝術學研究》，（桃園：國立中央大學藝術學研究所），第10期2012年5月，133-208。

- 謝世英，〈妥協的現代性：日治時期臺灣傳統廟宇彩繪師潘春源〉，《藝術學研究》3（2008.5），頁131-169。
- 謝世英，〈從追逐現代化到反思現代性：日治文人魏清德對臺灣美術的期望〉，《藝術學研究》，（桃園：國立中央大學藝術學研究所），第8期 2011年5月，127-204。
- 謝世英，〈魏清德的雙料生涯—專業記者與書畫嗜好〉，《魏清德舊藏書畫》，臺北：國立歷史博物館，2007年11月。
- 謝里法，〈林玉山的回憶〉，《雄獅美術》，100期，1979年6月，頁53-63。
- 顏娟英，〈日治時期地方色彩與臺灣意識問題——林玉山從「水牛」到「家園」系列作品〉，《新史學》15.2（2004.06），頁115-143。
- 顏娟英，〈玉峰凌雲春風迴：1950年代畫家林玉山的進退風範〉《嘉邑·故鄉～林玉山110紀念展圖錄》（嘉義：嘉義市立文化局，2018）。頁4-8。
- 顏娟英，〈百家爭鳴的評論界〉，《風景心境——臺灣近代美術文獻導讀》，上冊（臺北：雄獅美術，2001），頁314。
- 鷗汀生、永山生，〈今年第七回的臺展〉，《臺日報》（1933.10.29），《風景心境——臺灣近代美術文獻導讀》，上冊，頁222-26。
- 鷗亭生，〈第一回臺展評〉《臺日報》1927.10.30-11.2，《風景心境——臺灣近代美術文獻導讀》，上冊（臺北：雄獅美術，2001），頁188-191。

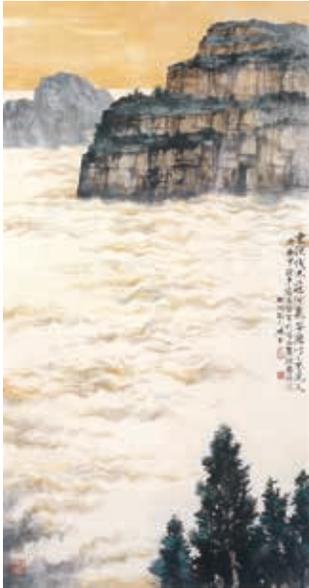


圖1 林玉山《雲深伐木聲》
作於1980，彩墨紙本，
129×69cm
台北市立美術館藏



圖2 林玉山《塔山大觀》作於1950，水墨，93.5×157.5cm
國立臺灣美術館藏



圖3 林玉山《峽谷斜暉》
作於1981，彩墨紙本，
102×66cm



圖4 林玉山《高山夕照》作於1983，
彩墨紙本，69×51.5cm



圖5 林玉山《夕照》，作於1933，膠彩，原作佚失。



圖6 林玉山《峽谷風光》作於1981，
彩墨紙本，66×58.6cm



圖7 林玉山《諸羅風情》作於1993，膠彩，
62×69.5cm

蔣中正與張其昀之社會教育政策下的 文教治理——以1950年代南海學園的 起源與創生為例

陳嘉翎*

摘 要

1950年代，由中華民國教育部於臺北植物園東側所創設的南海學園，為一個結合自然與人文的社會教育場域，其設立目的在於提倡「文藝復興」理念，推動戰後臺灣一場新文化運動，為促發民族精神教育，喚起民眾國族意識，並讓教育與文化能朝向現代化的多元發展。學園內的「南海五館」以「國立」之姿，作為國家的重要社教機構，兼具歷史、科學、藝術以及圖資教育之面向，並以文化展示（詮釋溝通管道）與典藏檔案化（蒐藏知識體系）兩路進行，適時地發揮社會教育的功能。

本文認為，南海學園創建的歷史根源，主要來自於總統蔣中正與教育部部長張其昀，其二人推動社會教育的思想與開展；同時，此二人象徵了由上而下之中央政府與政教合一的緊密從屬關係，其對於社會教育政策的思想體系與具體步驟，不僅使南海學園成為1950年代社教機構落實國家政策的代表，且形塑其成為文教治理權力結構的原型，此段早期發展值得我們深入探究。因此，作者以此取徑，追溯與考掘1950年代蔣中正與張其昀對社會教育政策的思想及其開展文教治理的過程，並以南海學園的起源與為例，作為具體說明，且豐富其歷史根源。

關鍵詞

蔣中正、張其昀、社會教育政策、文藝復興、南海學園

* 作者為國立歷史博物館研究助理。

Chiang Kai-shek and Chang Chi-yun's Cultural and Educational Governance of Social Education: A Case Study of the Origins and Founding of the Nanhai Academy in the 1950s

CHEN, Chia-Ling*

Abstract

The Nanhai Academy, founded by the Ministry of Education of the Republic of China on the east side of Taipei Botanical Garden in the 1950s, served as an area for social education that combined nature and humanism. Its purpose lay in promoting new post-war cultural movements - "the Cultural Renaissance" - to inspire nationalistic education and arouse popular national consciousness; at the same time, enable education and culture to develop towards modern diversity. The "five Nanhai institutes" within the campus, with their "national" stature, served as important national cultural and educational institutions, combining educational functions in history, science, art, and library and information science, and were oriented towards advancing along the two routes of cultural exhibits (as a channel of interpretation and communication) and collection archives (knowledge storage systems), widely exercising social education functions.

This article argues that the founding of the Nanhai Academy had its roots in President Chiang Kai-shek and Minister of Education Chang Chi-yun's ideas of social education policy and their development; the two people represented the top-down central government and the intimate superior-subordinate relationship between politics and education. Their ideologies and concrete steps of social education policy not only made the Nanhai Academy an actual representative of social educational institution implementing government policy in the 1950s, but they also shaped it into the prototype of the power structure of cultural and educational governance - a history worth further investigating. The author therefore seeks to trace back to the 1950s and investigate Chiang Kai-shek and Chang Chi-yun's cultural and educational governance of social education policy and their development process in order to enrich our knowledge of the origins and founding of the Nanhai Academy.

Keywords

Chiang Kai-shek, Chang Chi-yun, social education, Cultural Renaissance, Nanhai Academy

* Research Assistant, National Museum of History.

一、前言

1950年代，中華民國教育部在奉行國家元首所指示的教育方針下，為促發民族精神教育，喚起民眾國族意識，並讓教育與文化朝向現代化的多元發展，故大力提倡「文藝復興」理念，推動戰後臺灣一場新文化運動，欲透過學校教育與社會教育的管道，雙管齊下，以具體落實「建設臺灣，反共抗俄，復國建國」的國家政策。南海學園便是在1950年代這股文藝復興的新文化運動潮流中，於臺北市植物園東側所設置的一處社會教育機構。學園內著名的「南海五館」，包括：國立中央圖書館（1996年更今名國家圖書館）、國立歷史文物美術館（1957年更今名國立歷史博物館）、國立臺灣科學館（1962年更今名國立臺灣科學教育館）、國立教育資料館（2011年併入國家教育研究院）與國立藝術館（1984年更今名國立臺灣藝術教育館），這五大館所以「國立」之姿，成為當時社教機構落實國家政策的典範，全力配合社會教育政策而運作，作為國家機器的重要組成部份，適時地發揮社會教育功能。

本文認為，南海學園的起源，主要來自於總統蔣中正（1887-1975）與教育部部長張其昀（1901-1985），其二人對於社會教育政策的思想與開展的豐碩成果；同時，此二人象徵了由上而下之中央政府與政教合一之緊密從屬關係（圖1、2）。他們對於社會教育政策的思想體系與具體步驟，不僅使南海學園作為國家的重要文教機構，兼具歷史、科學、藝術以及圖資教育之面向，並朝向文化展示（詮釋溝通管道）與典藏檔案化（蒐藏知識體系）兩路進行，且形塑其成為戰後臺灣文教治理權力結構的原型（prototype）。南海學園這段早期發展具有高度的文化價值，其歷史根源值得我們深入探究。因此，作者以此取徑，追溯與考掘1950年代蔣中正與張其昀對社會教育政策的思想及其開展過程，並以南海學園起源與創生為例，作為具體說明，且豐富其歷史根源。

二、蔣中正的社會教育思想與政策

蔣中正對與社會教育的重視，源自於他過去曾在大陸推行社會教育總動員的成功經驗¹，以及來臺後總體政治環境的變遷使然。蔣總統治理臺灣25年，一直是國家的最領導人，對於中華民國的政治、經濟、軍事與教育皆產生重大影響；在其思想體系中更以教育為首要，並成為其畢生革命事業的最佳利器。蔣總統曾云：「教育是社會改革與民族復興的根本」（秦孝儀主編，1981：444），且進一步說明建立三民主義教育體系工作的做法是：「在方式上，要學校教育、社會教育同時並進。」（同上，1981：457）所以，他迭次指出社會教育在此體系中的重要性，並經常強調教育與社會的重要關係。1949年，中華民國政府於第二次國共內戰中失利轉進來臺後，蔣中正面對本島資源缺乏與經濟蕭條、國際間孤立無援的情況下，有鑒於國民黨政權在大陸上的種種失敗，歸結其最大的原因就在於未能注重民族精神教育，加上臺灣社會正值從日本殖民文化過渡到中國文化時期，因此，蔣中正在臺再度以三民主義的救國教育，作為落實最高國策的主要途徑，並大力推動「去日本化、再中國化」²（祖國化）政策，以期臺灣人民對國家能產生親切與認同之感，建立其對於本國歷史文化的認知。

1950年6月，由於韓戰爆發，美國唯恐亞洲被共產黨赤化，總統杜魯門（Harry S. Truman）一改中立的態度，宣布海峽中立化政策，與臺灣簽署防禦協定，開始建立大規模的軍事安全保障與經濟援助，並派遣第7艦隊協防臺灣（林果顯，2005），讓中華民國得以偏安，開始行有餘力關注教育與文化的政策與建設，全面推展學校教育與社會教育，落實蔣總統提倡「教育是社會改革與民族復興根本」的建國復國理念，且明確指示關於社會教育的政策與方

1 蔣中正在抗日戰前至戰後時期，為適應全民動員的需要，充分運用社會教育的管道，將禮義廉恥的四維加在社會教育——新生活運動中，倡導國民精神總動員，成為戰時收效最大的一個發明，並證明了社會教育的價值。（蔣中正，1954；楊亮功、熊光義，1989）

2 臺灣省政府教育廳社會教育司司長劉先雲時於《十年來的臺灣教育》（1955）序言中寫道：「甲午戰爭後，日人佔據臺灣，逾五十年。教育成為日本軍閥配合政治與經濟，用以壓制本省同胞之一種手段。使逐漸隔離中國語言文化，變更生活方式，納之於殖民地教育範疇。本省光復，在教育方面，力謀蕩滌日本皇民化教育之遺毒，建立三民主義教育之制度，除舊布新，至費周章」。

法，包括〈總動員期間社會教育實施綱要〉³、〈社會教育法〉⁴與《民生主義育樂兩篇補述》⁵（以下簡稱《育樂兩篇》）。茲分述如下。

（一）〈總動員期間社會教育實施綱要〉

1953年3月19日，教育部依據蔣中正對社會教育所指示頒發的〈勘亂建國教育實施綱要〉，以臺社字第2135號令公布〈總動員期間社會教育實施綱要〉，其中規定：「社會教育之實施，特別注重文化改造及社會改造工作，以增強反攻力量，奠定建國基礎為目的。」此綱要之實施要領的第4條為：「擴充社會教育機構：建立並充實各級社會教育館、圖書館、體育場、科學館、博物館及藝術館。」由此可見，社會教育機構的擴充與設置在於配合教育實施方針，以加強民族精神教育，喚起國族意識，並推行文化復興運動等國策目標。

（二）〈社會教育法〉

1953年9月24日，教育部又根據〈勘亂建國教育實施綱要〉，以總統令公布〈社會教育法〉，成為民國政府遷臺後推行社會教育的最高原則與依據。〈社會教育法〉共17條，其中第4條明文規定：「各級政府視其財力與社會需要，得設立或依權責核准設立下列各社會教育機構：一、圖書館或圖書室。二、博物館或文物陳列室。三、科學館。四、藝術館。五、音樂廳。六、戲劇院。七、紀念館。八、體育場所。九、兒童及青少年育樂設施。一〇、動物

3 〈總動員期間社會教育實施綱要〉內容計分9大部分26項，包括：一、關於加強三民主義教育者，二、關於輔導青年失學者，三、關於改進教育制度者，四、估於修訂各級學校課程者，五、關於獎進學術研究者，六、關於轉移社會風氣者，七、關於延致專門人才者，八、關於增建教育文化合作者，九、關於準備陷區教育重建者。（程天放，1950：1）

4 〈社會教育法〉已非現行條文。後由於「終身學習法」於2015年6月18日公布實施，依中央法規標準法第21條第4項「法規有左情形之一者，廢止之：四、同一事項已定有新法規，並公布或發布者」的規定，「終身學習法」與「社會教育法」係屬上開同一事項的新、舊法規，因此提出廢止「社會教育法」。（行政院會通過「社會教育法」廢止案，2017年12月10日取自<https://www.ey.gov.tw/Page/>）

5 三民主義是國父孫中山秉持我國固有文化傳統，融和了歐美先進的思想，為救國及建國而提出的一個系統性的建國構想。1924年，國父在廣州演講三民主義，其中民族主義講了6講，民權主義講了6講，民生主義只講了4講。無奈民生主義雖然討論了人民的食、衣、住、行的問題，但是，對於人民生活當中的育樂則有待加以補述。這便是先總統蔣公補述民生主義育樂兩篇的由來。（2016年5月15日取自<http://terms.naer.edu.tw/detail/1304097/?index=1>）

園。一一、其他有關社會教育機構。」由上述法條內容顯見，各級政府須擴大施教範圍，必須設立或核准設立社會教育機構，用以執行社會教育任務。

（三）《民生主義育樂兩篇補述》

1953年11月14日，蔣中正發表手著《育樂兩篇》。他在書中詳述心理建設與文化政策的方法，從此成為我國文化建設發展的重要政策與育樂活動措施的最高指針⁶，並指示應將社會教育作為教育之主流來辦理（中國國民黨第八次全國代表大會施政報告教育部分，1957）。其中，他特別指示「育」與「樂」的問題，此兩者皆關於國民身心，且必須透過社會教育機構來達成。蔣中正（1953：46）首先在「育的問題」中提及：「全國大城市都要設立圖書館、科學館、古物陳列館、歷史地理陳列館和博物館、動物園、植物園，開放給一般民眾來參觀，來研習。各縣市應按照其財政力量的大小，對於這些設備，努力籌畫，略具規模。」上述明白指示了各縣市須勉力設置不同屬性的文化與娛樂設施；其次，他在「樂的問題」中，特別從文藝對於國民心理康樂的影響，來探求民生主義社會文藝政策的指示。（朱敦春編著，1965）

在總統以「自古以來，國家之存亡與民族之盛衰，責任完全在於教育界」（秦孝儀主編，1981：442）的前提下，教育部成為承擔中央政府以「建設臺灣，反共抗俄，復國建國」為基本國策的主要機構，從教育部第5任部長程天放（任期：1950.3.12-1954.5.26）開始主導1950年代中期戰後臺灣教育的發展，特別是社會教育機構成為當前政策所急需。教育部在上述蔣總統所指導原則下，配合復國建國政策，廣為設置社會教育設施，並依據不同性質的康樂活動作為社會教育的工具，例如：文藝、美術、音樂、歌詠、戲劇、電影、廣播等等，用以振奮人心，抒發情感，促進智德，和諧身心，繼而凝聚民眾對國家民族的觀念，和對本國歷史文化的認同，其目標在於以社會教育實現三民主義為理想，並在此體系下制定相關政策。至教育部第6任部長張其昀（任期：

6 民生主義的教育方針為：一、教育的內容，為四育六藝；二、教育的使命，在促成社會進步與民族復興；三、教育的任務，在充實學生生活的內容；四、學校教育的目的與功；五、各種計畫與設施的配合；六、各種文化宣傳工具的配合。

1954.5.27-1958.7.14) 就任時，他更積極開展蔣總統所指示的教育政策，在學校教育與社會教育兩方面皆有其獨到做法，成果相當豐碩。

綜上所述，1950年代在戰後臺灣社會教育的建構工程，乃是由國家元首直接或間接指示教育部擬訂相關政策，且廣設社教機構以作為推行社會教育的重要管道，也因此促成了日後張其昀在接任教育部部長後，著手興建南海學園的重要緣起。

三、張其昀對社會教育的延續與開展

1954年，蔣中正當選第2任總統，任命張其昀為第6任教育部部長，為期四年有半。張其昀，字曉峰，浙江省鄞縣人，南京高等師範學校（今東南大學）畢業，是我國著名的歷史學家、地理學家及偉大教育家。其畢生信奉三民主義，致力維護中華文化，是文化復興運動的重要領袖和儒學復興運動的中堅。他在大陸淪陷、反共復國的背景中，深獲蔣中正的青睞，徵召來臺後擔任黨務和行政工作，並授命為教育部部長，落實國策（李俊霖，2006）。在其任內的諸多作為，對臺灣的文化教育事業影響甚巨（表1）。以下就張其昀在1950年代對社會教育發展的具體步驟分述之。

（一）社會教育作為教育政策的要項

1954年，張其昀（1955：1、1956：23）為落實蔣中正對於三民主義教育的種種指示，在其走馬上任後即刻擬出如下之施政方針：

普通教育實為一國教育之真正基礎，高等教育當注重高深學術之研究，社會教育當注重民族文化之復興與普及，國際文教處之任務，則為促進國際間文教事業之溝通與合作。此四者有如四大柱石，藉以構成一輝煌崇宏之建築物。

本部為實踐總統教育理想，把社會教育作為教育的主流，俾與學校教育相輔相成，相得益彰。

上述方針明定了一項重要的決策，即：今後的社會教育，將正式與普通教育、高等教育與國際文教處並列為教育的「四大柱石」，且與學校教育⁷共同作為兩大主流，同流並進，相輔相成，成為充實國力的泉源。此外，張其昀為充分發揮社會教育輔助學校教育的功能，在做法上則以《育樂兩篇》作為最高準則。他曾在年度報告中指出：「我國最近社會教育的設施，完全是根據於《民生主義育樂兩篇補述》中的指示」（蔣中正，1956：20），且根據相關法條，逐步拓展社會教育設施，建設與充實各地之圖書館、科學館、博物館、美術館、歷史文物館、紀念館、動物園、育樂設施及藝術學院、補習學校等機構，運用文藝、康樂、服務等方式來實施社會教育，擴大人民自動進修的機會；社會教育工作注重改善社會風氣，發揚民族道德，認識國際關係，倡導三民主義文化運動，扶植新聞、出版、廣播、電影等事業，並倡導文學、美術、戲劇、音樂等活動。

以上種種舉措，皆在於提高全民的反共抗俄與復國建國意識，以落實國策。張其昀站在前任部長程天放實施社會教育政策的基礎上延續與開展，讓社會教育在質與量上都提升到更高的境界。

（二）學校教育與社會教育同流並進

張其昀在擔任教育部部長任內，除依照總統指示的教育政策要點與延續前人的基礎建設外，並要將學校教育與社會教育要成為兩大主流且同流並進，在做法上更加入他個人的文化思想、教育學養及其在西方所見所聞⁸以力求創新，進而達到以下具體成果，包括：1. 在學校教育方面，促成多所大學在臺復校及設立新學校，開創博士學位教育，致力推動國民中小學義務教育，奠定了臺灣教育發展的新格局，其中最具代表的文教機構為「板橋公園」（圖3）；2. 對社會教育的開展，創建著名的社教機構「南海學園」（圖4、5），園內五館兼具歷史、科學、藝術以及圖資教育之面向，堪稱是社教機構的典範。

7 在學校教育方面，張其昀以三民主義教育為中華民國教育總綱，壘罩全局，涵蓋一切：民族主義教育，寄託於文學院與藝術學院；民權主義教育，寄託於法學院；民生主義教育，寄託於理、工、農、商、醫藥學院。（張其昀，1989a：8636-8637）

8 抗戰後期，張其昀曾獲美國國務院邀請至哈佛大學研究講學（1943-1944），得以覽見西方文化設施與發展。（張鏡湖口述，陳嘉翎、高以璇採訪整理，2015）

張其昀（1957：20）對以上兩大文化中心——「板橋公園」與「南海學園」的設置內容與目標極為重視，故常於年度報告與教育年鑑中再三提及：

- 一、臺北縣板橋公園，注重基本教育之實驗工作，而以民族復興為最高目標。此一教育中心，在臺北縣南郊，佔地三十餘甲，包括：（一）臺灣省國民學校教師研習會，（二）臺灣省中等學校教師研習會，（三）國立華僑實驗中學，（四）國立藝術學校，（五）中華教育電影製片場，（六）中華科學儀器製造廠。
- 二、臺北市南海學園，注重社會教育之充實與發展，而以文藝復興為最高目標。此一文化中心，在臺北市南海路，與植物園為比鄰，包括：（一）國立中央圖書館，（二）國立歷史博物館（原名國立歷史文物美術館），（三）國立臺灣科學館，（四）國立臺灣藝術館（原名國立藝術館），（五）國立教育資料館，（六）中國文化研究院⁹。以上兩處基地，實相輔相成，合為一個整體。（底線為作者所加）

張其昀透過上述兩大文化中心，分別形成基本教育－板橋公園與社會教育－南海學園的兩大主流，繼而達到民族復興與文藝復興的兩大終極目標，最後並匯流成為一體，互為彼此。兩大園區內的文教機構，其屬性與功能採雙軌並進的方式，相輔相成：一為固有文化的發揚，包括恢復國立中央圖書館、籌設國立歷史文物美術館、創設國立藝術學校、新建臺灣藝術館等，其目的在為中國的文藝復興導其先路；一為現代科學的邁進，包括新設臺灣科學館、國立教育資料館、中華教育電影製片廠、中華科學儀器製造廠等，其用意在於普及與傳播科學。

⁹ 即文獻堂，主要作為中國文化研究中心與國際文化合作交流中心，負責國際學人來華考察及通訊詢問與接待學人之處，並發行英文本中國文化季刊。其費用為私人捐贈，且非國立單位之社教機構，故今日博物館界並未將其列入，而慣以「南海五館」之說作為園區內主要館所。

張其昀完成以上兩大文化中心的建構後，充分達到以下作用：1.作為落實國家元首對學校與社會教育政策所指示的具體方案，完成教育部掌理教育行政與統理全局的目的；2.謀求中國文化的安全與保存，發揚中國文化，闡揚三民主義，達成反共抗俄、復國建國之基本國策（張其昀，1955：208）；3.彰顯張其昀個人推廣社會教育的創新做法，即參照美國華盛頓特區史密森尼學會（Smithsonian Institution）博物館群¹⁰設置的概念——「把教育放在公園裡」（何浩天，2005），將自然與人文作有機結合，成為形塑歷史、文化、藝術、科學的全人教育園區，以具有國際化與現代化的象徵意義。（張譽騰，2015）

就社會教育部分而言，南海學園在當時收效甚鉅，是最令張其昀部長感到滿意的一處社教機構，他說：「世界大都市，其公園往往與文化機構媿連，今臺北市植物園與南海學園互相配合，使一般學生與民眾，有左右逢源相得益彰之樂趣，此亦近年教育建設中比較令人滿意者。」（1987：9565）南海學園完美詮釋了張其昀提倡「文藝復興」新文化運動的內涵與導向，後來更成為戰後臺灣社會教育與現代博物館發展的重要開端，及其一生文教事業中的主要標誌，具有高度的文化價值。

（三）社會教育的最高目標與典範——文藝復興與南海學園

1950年代，張其昀推廣社會教育與廣設社教機構的各項舉措，最後終於匯集成為一股新文化運動的流向——「文藝復興」。此股潮流不僅是張其昀對社會教育精神思想的總動員，更是他拓展社會教育的最高目標，甚至成為1960至1970年代中央政府推動「中華文化復興運動」¹¹的先聲。

張其昀所倡導的「文藝復興」實其來有自：此理念乃源自於西方14至17世紀義大利文藝復興時期所產生的重大文化改變，富有重生之意。張其昀藉以譬喻戰後臺灣重建中華歷史文化及其個人開展教育政策破釜沉舟的決心。1956年，他在

10 史密森尼學會（Smithsonian Institution）成立於1846年，資金源於英國科學家詹姆斯·史密森（James Smithson）對美國的遺贈，是一系列博物館和研究機構的集合組織。該組織囊括19座博物館、9座研究中心、美術館、國家動物園、藝術品和標本，也是美國唯一一所由政府資助、半官方性質的第三部門博物館機構，並擁有世界最大的博物館系統和研究聯合體。（2018年11月15日瀏覽自<https://washington.org>）

11 1960-1970年代的精神動員運動與文化政策之一，張其昀為此運動的領袖。其目的在於將蔣中正與道統相承接，以擁護領袖、保衛中華文化的姿態，對抗中共的文化大革命，並強調中華民國政權的正統性。（2017年12月11日瀏覽自臺灣大百科全書<http://nrch.culture.tw/>）

南海學園中的國立歷史文美術館開幕致辭時即大聲疾呼（1956：59、60）：

在這裏，我們的態度不僅僅是保存文獻，抱殘守缺，而是建設創造，發揚蹈厲。在這裏，我們所看到的不僅是中國的文化結晶，而是中國的民族復興。我們要共同努力，顯示出新時代的曙光，要使今日的臺北成爲中國真正文藝復興的發祥地。……今日臺北之地位，可比於歐洲文藝復興時期義大利的佛羅稜薩（今譯佛羅倫斯）。

所以，張其昀（1970：2）為促發上述這股新文化運動，首先為「文藝復興」作出新的定義：「一個舊的文化，吸收了新血液，煥發了新生機，從而創造出新時代，這就稱之爲文藝復興，或文化復興，或民族復興。……從中國歷史來看，每一個新階段，實際上都是由於文藝復興而促成了新機運的來臨。」深入而言，張其昀所倡導的文藝復興，意指在中華五千年歷史文化中，每一個新階段的轉變¹²，即融合前朝與當代所煥發出來的新文化；文藝復興所要傳達的精神即是一部中華民族努力奮鬥的光榮歷史；文藝復興所要推動的內涵即是中華民國的國史教育，亦即救國之道。換言之，張其昀（1955：208）所致力於的文藝復興，是立基於發揚中國傳統文化的一股新文化運動，他並將這種努力稱之為「中國的文藝復興」。

再者，張其昀實踐其「文藝復興」的具體步驟是：其一，以國父的《三民主義》和總統的《育樂兩篇》兩大文獻，作為推行社會教育學理的依據，逐步恢復與新建社教機構的內涵與導向，以保存、延續與發揚光大中華文化，並讓教育與文化朝向多元化、現代化的路途發展（同上，1955）。其二，進行史學思想建構與文化建設，並分為三路進行，包括：文化遺產的整理、世界思潮的採擷、科學新知的普及，並在此三路上分別設置相關的社教機構，成爲實施民族精神教育和促進心理建設的重要規劃，最後成爲三民主義的新文化運動。其三，文藝復興所要達到的需求與成效是：對國內，要使所有國人都能易於瞭解中華文化高深的哲理，使之能耳濡目染，深入人心，以喚起國族意識，進而達

12 張其昀（1982：189）將中華五千年的歷史分為五大段落：「先秦以前為上古史，秦漢、魏晉、南北朝、隋唐、五代為中古史，宋遼金元明清為近古史，鴉片戰爭至辛亥革命為近代史，民國史為現代史。」

到復國建國的目的；對國外，要滿足前來「自由中國」日漸增多的參訪者¹³，讓有識之士能認識我國五千年中華歷史文化，進而對創造世界新的文化有所貢獻。（同上，1954、1955）

1950年代，在張其昀部長倡導「文藝復興」新文化運動下，社教機構南海學園於焉誕生。茲將該園之創生過程與樣貌概述如下。（表2）

四、1950年代南海學園的創生與樣貌

南海學園建置的時間跨度，乃從1955年9月中央圖書館遷入園內開始，至1959年4月國立臺灣科學館新建遷入為止，歷時約4年，約莫於張其昀擔任教部部長任內完成。

1954年5月，張其昀為創造中國文化的結晶與達成中華民族的復興，使臺北成為中國文藝復興的發源地，他所採取的第一個步驟是，令蔣復璁館長籌備恢復國立中央圖書館¹⁴，後因場地不敷於用，諮詢省教育廳廳長劉先雲，其建議可將臺北城南植物園東側日治時期所建的建功神社¹⁵改作中央圖書館，後又將商品陳列館¹⁶（時為郵電兩局家眷宿舍）移建國立歷史文物美術館¹⁷，此

13 在二次大戰結束後，開始仰慕東方的西方學者漸增，主要原因在於中國協助盟軍戰勝同盟國，中國躋於四強（美國、英國、蘇聯、中國）之林，改變了西方人對中國的看法。有識之士曾言：「光芒從東方來」。（張其昀，1957：3）

14 蔣復璁於〈南海學園之由來與處理商榷〉中云：「民國43年，張曉峰先生出長教部後，一日來臺大宿舍看我，要我重理舊業，恢復國立中央圖書館，我義不容辭，只好接受。教育部在中山南路臺大醫學院內一樓辦公，中央圖書館就在部旁臺大醫學院的大禮堂辦公。教育部呈准恢復中央圖書館後，即將臺中霧峰之國立中央院館聯合辦公處的中圖組劃歸中館，開始辦公。用一個禮堂作圖書儲藏與人員辦公，當然不敷於用，所以張部長亟謀為中館覓房屋，詢諸臺灣省教育廳長劉先雲先生，其建議可用植物園內日本建宮神社舊址，時為國語推行委員會的房子，教育廳可撥款國語會，令遷他處。」（1988/1/20；中國時報，第23版文化版）

15 建功神社建築形式於當時來說極為獨特，是知名建築家井手薰的作品，主體結構為日本式，但外觀則採漢、和、西洋的混合建築樣式。圓頂設計及中國牌坊式的鳥居，為日本傳統神社未有之建築式樣，也多少影響臺灣本土建築樣式的變革。

16 臺北商品陳列館原設於1899年，為日治時期臺灣最早設立的展覽館，坐落在臺北城內的南門街，以推廣本島農特產展售，並以與日本商品的交流為主要宗旨，後因空間不敷使用，1917年6月總督府殖產局以前一年臺灣勸業共進會所建「迎賓館」為新館舍，在臺北苗圃（後更名臺北植物園）內開館，屬臺灣總督府殖產局附屬單位。（魏可欣，2016）

17 蔣復璁（1990：1）記述史博設址於商品陳列館由來：「民國43年8月，張曉峰約劉先雲教育廳廳長及吾三個人到南海路，參觀植物園，為中央圖書館訪尋館址，決定先由舊國語推行委員會正門入，此舊日神社之舊門也，有兩廊及日本神社，決定為中央圖書館之用。由此折而向東，見有一舊式樓房，尚屬完整，但為郵電兩局家庭宿舍所佔住，稍稍破壞而已，原為日本商品陳列館，曉峯先生仍以為可留作中央圖書館之用。我以雙方隔斷，無法照管，致其後門窗大多被拆、偷竊，於是教部乃有另博物館之擬議，此國立歷史文物美術館起始發源之構想也。」

後國立臺灣科學館、教育資料館、藝術館及獻堂館等次第設立，於是星羅棋布的「南海學園」¹⁸便形成了（蔣復璁，1988）；其名由來，因緊鄰南海路，故加「園」字，將館所統稱為南海學園（劉先雲口述、廖新田主訪，2005）。當時報紙媒體曾大肆報導教育部在臺北市植物園東側興建南海學園的新聞（1956/10/20：中央日報），可見當時眾人對於該學園的引領期待：

植物園將成文教中心。幽靜的植物園，向為人煙稠密的臺北市市民們調劑身心的地方，自清晨至深夜，各種不同的人利用這片優美的園林，作早操、晨讀、散步、曬太陽、納涼的場所。……如今，爲了另一個理想，植物園將擔負起做爲自由中國文化教育中心的任務，除了年來遷入的中央圖書館、國立歷史美術館之外，國立藝術館、國立科學館兩大工程正在日夜進行……，年內這片綠樹成蔭的園地，即將換一新的姿態。

張其昀（1957：2、3）在《第三次中國教育年鑑——民族復興與文藝復興》序言亦云：

本人自就任以來，在植物園東首，有六個文教機構之籌設，一部分業已開放，因其位於南海路，故擬總稱爲「南海學園」。在締造之始，恆遭遇困難，終因社會之同情與嘉許，此一新的文化中心，至今可謂業已奠其始基。

張其昀（1954：16、23）在南海學園內所籌設的文教機構，主要作為文化建設與文化交流的中心機構，其總體功能區分為：文化與科學，視之為「建國的雙輪」，並指示各個館所要運用不同性質的康樂活動，如文藝、美術、音樂、歌詠、戲劇、電影、視聽、廣播等方法，來作為「有聲有色」的社會教育

18 1955年夏，張其昀曾諮詢楚崧秋（2005：79）云：「在臺北植物園緊側有一空曠公地，部方擬充分運用，建一藝文中心，包括藝術、圖書及博物諸部門，你以為如何？」楚友以此等文教場所，因北市日見繁榮，國民知識逐年提高，亟感需要等語，支持張氏想法。不久即規劃動工，並以博物館為重點。

工具，以期讓民眾「耳濡目染」：

例如國際間圖書交換由國立中央圖書館負責，其他可以類推。藝術活動包括音樂、戲劇（平劇與話劇）、歌舞、電影之類，社會人士最感興趣。倘以東方文化仁（親仁善鄰）義（正義公道）的道德為其中心思想，而以科學技術與藝術創造使其有聲有色，引人入勝，則移風易俗，鼓舞人心，收效之鉅，何可勝言？

綜觀張其昀所建置的南海五館，其兼具歷史、科學、藝術以及圖資教育之面貌，可視為民國政府在戰後臺灣展開文教治理權力結構的原型。以下將南海五館之創建宗旨與功能簡介如下：

1. 國立中央圖書館（1996年更為今名國家圖書館）

1933年國立中央圖書館成立於南京，1954年8月於臺北教育部內恢復設置，1955年9月遷至南海路植物園內新址，1956年2月正式開放。該館為唯一國家級之公共圖書資訊機構，其組織規程為：「隸屬於教育部，掌理關於圖書資料之蒐集、編藏、考訂、參考、出版品國際交換、全國圖書館事業之研究與輔導等事宜。」¹⁹ 首任館長蔣復璁。下設採訪組、編目組、閱覽組、參考組與特藏組。設有中西文閱覽室、青年閱覽室、參考室及期刊閱覽室等。從事徵求書刊、購置圖書、國際交換書刊、中西日文圖書編目、臺灣公藏方志聯合目錄等，並於館內舉辦展覽，如「中華民國出版圖書展」，也以圖書巡迴車每週輪流巡迴各地。該館復館館址原為日治時期建功神社，1959年逐步改建為中國北方宮殿式建築主體，有小天壇之稱，並增設迴廊、門窗、門前小橋、兩側荷花池等四合院完整格局。²⁰

19 中華民國34年10月27日國民政府修訂公布全文14條刊國民政府公報渝字第892號。

20 1986年，國立中央圖書館遷出學園至今址臺北市中山南路，舊址改為國立教育資料館。2006年改為南海書院，已成為歷史建築。目前由國立臺灣藝術教育館管理，原是做圖書館用途，現在則作為南海藝廊，以舉辦書法、繪畫展覽為主。

2. 國立歷史文物美術館（1957年更為今名國立歷史博物館）

1956年，國立歷史文物美術館在總統蔣中正「心理建設年」²¹的號召下成立。張其昀（1956：60、29）嘗謂：「本館位於臺北市風景區的植物園，與國立中央圖書館為比鄰。一為典籍的寶庫，一為文物的寶庫，有相得益彰之效。」、「它和臺中故宮博物院、中央博物院及南港的中央研究院，對研究中國文化者具有甚大的吸引力。」該館組織規程：「教育部為加強民族精神教育，促進國民心理建設，特依社會教育法設置國立歷史文物美術館，掌理關於本國歷史文物美術品之蒐集、展覽及有關業務之研究考訂等事宜。」²²首任館長包遵彭。下設研究組、展覽組、典藏組、總務組，以蒐集、保存、研究與普及教育為目的，並肩負幾項最迫切的任務，包括：（1）從事民眾教育，（2）輔助學校教育，（3）協助研究工作，（4）放映電影和舉辦演講，（5）籌建工廠²³（包遵彭，1956、1958），為展示中華五千年光榮史蹟，以激發民族意識與愛國思想，並成為文化中國的展示櫥窗（張其昀，1955）。該館以日治時期總督府殖產局附屬商品陳列館為館址籌建，從1960年代至1970年代逐步改建為中國傳統建築法式大樓。²⁴

3. 國立臺灣科學館（1962年更為今名國立臺灣科學教育館）

1954年，張其昀在總統蔣中正「科學年」²⁵的號召下，與學界興起在籌建

21 1955年11月，總統蔣中正在總動員運動會中指示：「明年度為反攻復國心理建設年，本部應善體斯旨，率先辦理，並可從下列十項工作，積極進行：（一）加強國文教學、（二）舉辦國民學校師資研究會、（三）建立歷史文物美術館、（四）充實科學館、（五）成立電影製片廠、（六）充實藝術學校、（七）舉辦文藝獎金、（八）繼續編印中華叢書、（九）國民基本知識叢書，注重編印哲學、科學書刊、（十）出版各種畫刊。（史博檔案，《籌備建館》，1955）；1956年，蔣中正在〈元旦告全國同胞書〉的演講中，表示當年工作的中心，是反攻復國心理建設的精神動員。

22 中華民國45年11月19日行政院臺（45）教字第6475號令準備案，中華民國45年12月5日教育部臺（45）社字第15084號令公布。

23 係指一方面集合美術工藝界的專家訓練技工藝徒，以從事鑄造複製各項標本，另一方面將各種珍貴的古器物畫圖予以彩色影印，以供應公私收藏及各地社教機關的普遍陳列。

24 1962年，史博以中國傳統法式增建展覽大樓正廳；1964年改建三層樓房，增闢2樓陳列室，拓長畫廊；1966年改造展覽大樓2樓，擴大陳列室；1967年增建3樓，擴大陳列室與增加陳列空間；1971年至1979年，在中華文化復興運動下改建為仿中國古代宮殿式建築風格。

25 蔣中正鑒於臺灣光復百廢待舉，故強調須以科學救國的重要性。

臺灣科學館計畫於臺北新公園（今二二八公園）舉行破土典禮，後適因疏散令頒布，新公園因位於城區中心無法營建。是年，張其昀奉令接掌教育部後，1955年春另覓臺北縣板橋公園作為新址，重繪圖樣，開始興建，1956年4月於濟棠館正式落成。該館組織規程：「教育部為促進臺灣省區通俗科學教育，並輔導中等以下學校及社會教育機關於科學教育之推行，特依社會教育法設置國立臺灣科學館，掌理有關事項，其組織依本規程之規定。」²⁶ 下設實驗組、展覽組、推廣組，總務組。但卻因板橋公園地處偏僻、交通不便，孤立館所，乏人問津，首任館長羅榮安力主遷地為良，並邀請名建築師盧毓駿設計「天人合一」的外圓內方館舍，遂於1957年遷館定居於南海學園，似北平天壇式新館矗立在園內萬人矚目，成為聞名全省教育機構及北部地區名勝。科學館似天壇式新館的第1層至第4層，陳列物品區分為兩大類，即科學教育與科學發明；前者又分為物質科學、生物科學與人文科學3部門，後者又分為工業、農業、醫藥3部門，共為6大部門，每一部門又包含若干科目，並籌設中華科學儀器製造廠（張其昀，1956、1957），是戰後臺灣科學普及與科學傳播的濫觴。

4. 國立教育資料館（2011年併入國家教育研究院）

1954年，教育部得美國安全總署中國分署教組之贊助著手籌設國立教育資料館，1955年8月正式成立，附設於臺灣省立師範大學；1956年4月，教育部為倡導現代教育，加強教育資料館之任務，乃改設於板橋公園，內部組織擴增為7個部門，包括：比較教育館、公民教育館、社會中心教育、勞作教育館、視聽教育館、校舍建築館、師範教育館²⁷。張其昀（1956）謂該館宗旨以陳列展覽為其手段，以研究實驗為目的，具有專門的博物館與研究所的規模。下設教育資料組、視聽教育組、推廣組、總務組。組織規程：「掌理國內外教育資料即視聽教育之研究、推廣等事宜。」²⁸ 首任館長沈亦珍。該館設立主要在配合

26 中華民國45年11月19日行政院臺（45）教字第6475號令准備案，中華民國45年12月5日教育部臺（45）社字第15084號令公布。

27 該館於1955年成立之初原只有5個部門，遷入板橋公園後增設校舍建築館與師範教育館兩館，共7個部門；惟視聽教育組在臺北師範大學。

28 中華民國51年6月26日總統令公布。

國教教育政策，協助政府改進中小學教育之實施。1959年，因板橋公園偏遠不便而遷入南海學園，新址位於國立臺灣科學館樓上加建的似北平天壇式圓形建築第5層至第9層。

5. 國立藝術館（1985年更為今名國立臺灣藝術教育館）

國立臺灣藝術館為國立藝術學校的實驗場所（其性質就如同研究自然科學者必須有的實驗室）與中華藝術總團之活動中心。該館組織條例為：「隸屬教育部，掌理臺灣地區藝術教育之研究、推廣與輔導等事宜。」²⁹ 籌設經費新臺幣150萬元。首任館長吳寄萍。旨於成為中國歌劇研究改良和表演訓練的中心，並作為音樂、美術、戲劇（包括國語與話劇）、舞蹈、電影等藝術活動的社會教育集散中心，並可讓人士參觀批評，以力圖改進（張其昀，1956）。1956年，教育部擇定南海學園開工興建，1957年3月落成開館。外型為中國宮殿式，內部則為現代化之建築，正廳為一新式劇院，可容納700百人，專供音樂、戲劇、舞蹈等演出之用。（虞君質，1957）

五、結論

1950年代，由中華民國教育部於臺北植物園東首所創設的南海學園，為一個結合自然與人文的社會教育場域，雖然學園內各館所的規模不大，但是在當時生活與文化困頓的臺灣，適時地發揮高度的社教功能，為戰後臺灣注入一股新文化的力量。張譽騰（2015：3）便曾指出，南海學園是政府來臺後，在光復初期的文化建設中最值得稱道的社教設施：

1949年國民黨政府與中國共產黨內戰失利，倉皇退守臺灣後面臨生關於死存亡關頭，既無餘力著意於文化發展，也無具體文化政策可言。然而，在此時期，博物館事業上仍有值得稱道之處，那就是1955年教

29 中華民國74年10月23日華總（一）字5324號令制度公布。

育部所籌建的一系列總稱為「南海學園」文化設施。雖然規模不大，但是在當時這些館所都發揮了極大的社會教育功能。

1950年代，蔣中正為因應戰後來臺政治局勢的變化，歸結其過去最大的失敗就是在教育與文化，故開始進行教育改造，視教育為立國根本，強調必須恢復民族精神教育，以落實三民主義為中心的教育政策，並以〈總動員期間社會教育實施綱要〉、〈社會教育法〉與最高指導原則《育樂兩篇》作為社會教育政策，其中指出學校教育與社會教育須同流並進，以及社會教育在整體教育體系中的重要性，且由教育部作為主導，從此讓社會教育進入嶄新的階段。

由於國家元首對社會教育的重視，並直接指示或間接影響了教育部政策的擬訂，這種由上而下的社會教育推展模式，因而催生了1950年代南海學園的興建。教育部部長張其昀透過教育政策與個人的創新思維，倡導「文藝復興」新文化運動，進而打造出一座國家級的社會教育機構——南海學園，學園內的南海五館頂戴「國立」光環，作為國家的重要文化機構，兼具歷史、科學、藝術展示以及圖資教育檔案之功能，並朝向展示（詮釋溝通管道）與典藏檔案化（蒐藏知識體系）兩路進行，可視為文教治理權力結構的原型，成為國家機器的一部分，且位於國家政策中教育與文化版圖的中心位置，肩負起最迫切的時代任務。所以，本文認為南海學園在戰後臺灣的社會教育史上有其文化價值，而其創生的歷史根源，則是來自於總統蔣中正與教育部部長張其昀，其二人對社會教育的思想及其開展文教治理的豐碩成果。

表1 中華民國教育部第6任部長張其昀任內紀要（1954.05.27-1958.07.19）

年序	月份	教育政策紀要
1954年	5月	出任中華民國第6任教育部部長
	6月	國立政治大學在臺復校，初設研究部 教育部修訂〈學術審議委員會組織規程〉，恢復運作
	7月	教育部公布〈國外留學規程〉 私立東吳大學在臺復校 私立高雄醫學院創辦（1956年4月核准立案） 教育部成立科學教育委員會，以加強推進科學教育 開始實施大專聯合招生辦法
	8月	國立中央圖書館在臺北復館 臺灣教育資料館成立附設於臺灣省立師範學院，部分課程組於板橋公園 教育部教育研究委員會恢復運作 教育部頒布〈減輕中小學學生課業負擔實施方案〉，實施項目包括簡化中小學校課程等9項
	10月	聯合國教育科學及文化組織中國委員會召開遷臺後第1次全體委員大會。
	11月	教育部頒布〈中國童子軍教育改進方案〉
1955年	3月	行政院核准公布〈中央建教合作委員會組織章程〉 教育部公布〈公立專科以上學校教授休假進修辦法〉。
	5月	總統令公布〈教育部學術審議委員會組織條例〉
	6月	臺灣省立師範學院改制為臺灣省立師範大學；創設教育研究所招收碩士班研究生 教育部舉辦遷臺後第1次公費留學考試，計20類，每類錄取1名，共20名，一律限留美
	8月	教育部頒布〈中等學校訓育實施要點〉 私立中原理工學院核准立案 臺灣省立行政專科學校改制為臺灣省立法商學院 教育部恢復設置僑民教育委員會

	9月	教育部頒布〈發展初級中學教育方案〉，規定省辦高中、縣辦初中原則 教育部頒布〈提高國民學校師資素質方案〉、〈提高中等學校師資素質實施方案〉 教育部成立國立華僑實驗中學，附辦國立僑生大學先修班
	10月	國立藝術學校成立
	12月	國立歷史文物美術館成立（1957年更為今名國立歷史博物館）
1956年	2月	私立淡江英語專科學校核准立案
	3月	教育部擬訂〈國民學校畢業生升學初級中等學校實施方案〉，呈報行政院核准，以期消除惡性補習及升學競爭
	4月	國立臺灣科學館成立（1962年更名為國立臺灣科學教育館） 國立教育資料館成立
	5月	臺灣省國民學校教師研習會成立 行政院核准45年高級中學畢業生會考暨專科以上學校入學聯合試驗辦法
	6月	臺灣省中學畢業生舉行會考，科目為三民主義、國文、本國史地3門
	7月	臺灣省立工學院改制為臺灣省立成功大學 新竹縣試辦免試入學方案
	8月	國立政治大學政治研究所招收博士班研究生，為我國大學博士班教育之始
	9月	私立靜宜女子英語專科學校核准立案
	10月	中國童子軍第3次全國大檢閱及大露營在高雄舉行。
	11月	教育部恢復設置國民教育司、中等教育司。
	12月	教育部將各地幼稚教育機構名稱，統一訂名為幼稚園 臺灣省政府公布〈學齡兒童強迫入學辦法〉
1957年	3月	國立臺灣藝術館成立
	4月	教育部公布〈中學設備暫行標準〉，為相關法規之始
	6月	國史館在臺恢復設立。 臺灣省中學畢業生會考，科目增為10科。（1958年1月教育部議決停辦）

	7月	高雄市試辦初中免試入學方案
	8月	《第三次中國教育年鑑》出版
1958年	1月	臺灣省政府公布〈加強山地教育實施辦法〉。 教育部為解決國校教室不足問題，鼓勵私人興辦小學
	3月	臺灣省政府核定〈臺灣省國民教育巡迴輔導團組織規程〉，該團同時成立
	4月	私立淡江英專改制為私立淡江文理學院
	5月	教育部、僑委會會銜公布〈僑生回國升學及輔導實施辦法〉
	7月	教育部公布〈中等學校教師登記及檢定辦法〉、國民小學教師登記及檢定辦法 臺灣省立師範大學成立中等學校教師研習中心

作者製表

資料來源：

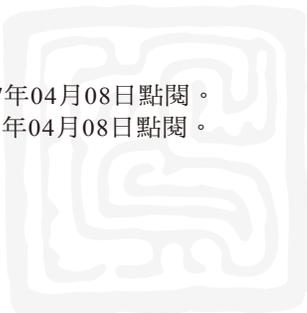
<http://cxf.lib.pccu.edu.tw/>，2017年04月08日點閱。<http://history.moe.gov.tw/>，2017年04月08日點閱。

表2 1950年代南海學園社教機構一覽表

序號	館所名稱與外觀	屬性·宗旨 經費·館長	備註
1	國立中央圖書館 	<ul style="list-style-type: none"> · 圖資教育檔案類機構 · 徵集全國圖書文獻、促進國際文化交流、宏揚文化 · 新臺幣44萬元籌設 · 首任館長蔣復璁 	1933年原於南京成立，1954年8月於教育部復館，1955年9月19日遷入植物園東側日治時期建功神社復館，1959年改建為小天壇式建築，1986年遷至臺北中山南路今址，1996年更為今名國家圖書館
2	國立歷史文物美術館 	<ul style="list-style-type: none"> · 歷史（美術）類機構 · 加強民族精神教育，促進國民心理建設，文化遺產整理、文藝美術創造與展示 · 新臺幣5萬元籌設 · 首任館長包遵彭 	1955年12月4日以植物園東側日治時期之總督府殖產局附屬商品陳列館為館址籌建，1956年正式開放，1957年更為今名國立歷史博物館，1960年代逐一改建硬體為中國傳統建築法式大樓
3	國立臺灣科學館 	<ul style="list-style-type: none"> · 科學類社教機構 · 倡導生命科教、掌握優質科教、科學新知普及 · 新臺幣300萬元興建 · 首任館長羅榮安 	1954年蔣總統號召「科學年」，是年4月成立於臺北新公園，1956年改設於臺北縣板橋公園濟棠館，1957年新建館舍於南海學園，1962年更為今名國立臺灣科學教育館，2003年遷至臺北士林今址
4	國立教育資料館 	<ul style="list-style-type: none"> · 圖資教育檔案類機構 · 配合國家教育政策，協助政府改進中小學教育之實施 · 新臺幣240萬元興建 · 首任館長沈亦珍 	1955年8月成立附設於臺灣省立師範大學，1956年4月遷入臺北縣板橋公園，1959年遷入南海學園國立臺灣科學館頂樓，1987年遷入原中央圖書館館舍，2002年遷至臺北和平東路，2006年舊館收回營運成立南海書院之新增據點，2011年整併入國家教育研究院教育資源及出版中心
5	國立藝術館 	<ul style="list-style-type: none"> · 藝術類社教機構 · 掌管臺灣藝術教育研究、推廣與輔導等事宜，推廣平劇（國劇）、音樂、歌詠、戲劇 · 新臺幣150萬元興建 · 首任館長吳寄萍 	1957年新建成立，為南海劇場，1973年更名國立臺灣藝術館，1985年更為今名國立臺灣藝術教育館
6	中國文化研究所 	<ul style="list-style-type: none"> · 中國文化研究中心與國際文化合作交流中心 · 集資新臺幣100萬元興建 	1959年新建成立，1961年改設成為中華民國孔孟學會，2017年1月該會遷出南海學園，2018年歸教育廣播電臺所有。（獻堂館，非國立社教機構南海五館之一）

參考文獻

一、專書

- 中華民國當代名人錄編輯委員會（主編）（1985）。中華民國當代名人錄（張其昀先生）。臺北：臺灣中華書局。
- 朱敦春（主編）（1965）。蔣總統教育思想。臺北：三民主義函授學校。
- 宋晞（2000）。張其昀傳。載於宋晞（主編），張其昀先生傳略（頁1-27）。臺北：中國文化大學。
- 李建興（1981）。社會教育新論。臺北：三民書局。
- 周愚文（主編）（2014）。蔣中正與臺灣教育文化發展。臺北：國立中正紀念堂管理處。
- 林果顯（2005）。中華文化復興運動推行委員會之研究（1966-1975）：統治正當性的建立與轉變。臺北：稻鄉出版社。
- 秦孝儀（主編）（1981）。先總統蔣公嘉言總輯：第4冊。臺北：中國國民黨中央委員會黨史委員會。
- 高以璇（2005）。亮節有為的史博館鴻儒：王宇清。載於李明珠（主編），文化建構：文化行政管理前輩經驗談（頁119）。臺北：國立歷史博物館。
- 國立教育資料館（主編）（1994）。我國社會教育發展現況與評估之研究。臺北：國立教育資料館。
- 林泊佑主編（2002）。國立歷史博物館沿革與發展。臺北：國立歷史博物館。
- 張其昀（1952）。新教育的綱領。臺北：中國新聞。
- 張其昀（1954）。教育學術與文化。載於張其昀（主編），中華年報（頁14-17）。臺北：中國新聞出版社。
- 張其昀（1955）。中國的文藝復興。載於張其昀（主編），新教育論集第一冊（頁208-210）。臺北：中國新聞出版社。
- 張其昀（1955）。民生主義育樂兩篇的完成。載於張其昀（主編），新教育論集第1冊（頁155-164）。臺北：中國新聞出版社。
- 張其昀（1955）。思想領導與精神動員。載於張其昀（主編），新教育論集第1冊（頁112-154）。臺北：中國新聞。

- 張其昀（1957）。各種社會教育機構。載於教育部教育年鑑編纂委員會（主編），第3次中國教育年鑑上冊（頁830-836）。臺北：正中書局。
- 張其昀（1957）。第3次中國教育年鑑序——民族復興與文藝復興。載於教育部教育年鑑編纂委員會（主編），第3次中國教育年鑑上冊（頁1-3）。臺北：正中書局。
- 張其昀（1982）。南海學園之興建。載於張其昀先生文集編輯委員會、中國國民黨中央黨史委員會（主編），張其昀先生文集第18冊（頁9563-9565）。臺北：國史館、中國文化大學。
- 張其昀（1989a）。〈文藝復興〉創刊號致辭。載於張其昀先生文集編輯委員會、中國國民黨中央黨史委員會（主編），張其昀先生文集（頁11156）。臺北：國史館、中國文化大學。
- 教育部社會教育司（主編）（1998）。社會教育法選輯。臺北：教育部。
- 新生活運動促進總會（1989）。民國23年新生活運動總報告。臺北：文海出版社。
- 楊亮功、熊光義（1989）。我國社會教育的沿革及其發展。社會教育研究。臺北：臺灣商務。
- 楚崧秋（2005）。賀國立歷史博物館50周年感懷。載於國立歷史博物館編輯委員會（主編），國立歷史博物館50周年紀念輯（頁79）。臺北：國立歷史博物館。
- 廖新田（2005）。奉獻社教一生的鐵漢——劉先雲。載於李明珠（主編），文化建構：文化行政管理前輩經驗談（頁17-34）。臺北：國立歷史博物館。
- 臺灣省政府教育廳（1955）。10年來的臺灣教育。臺北：臺灣書店。
- 劉先雲（1990）。一段筆路藍縷的歷史回憶。載於張其昀先生百年誕辰紀念文集編委會（主編），張其昀先生百年誕辰紀念文集（頁341-357）。臺北：中國文化大學。
- 蔣中正（1952）。中國國民黨第8次全國代表大會施政報告教育部分——中華民國41年10月至46年8月。
- 蔣中正（1953）。民生主義育樂兩篇補述。臺北：中央文物供應社。
- 蔣中正（1954）。改造教育與變化氣質。載於秦孝儀（主編），總統蔣公思想言論總集：第24冊（1984）。臺北：中國國民黨中央委員會黨史會。

蔣中正（1956）。反攻復國心理建設的要旨與建設臺灣為三民主義模範省。載於張其昀（主編），先總統蔣公全集：第1冊（1984）。臺北：中國文化大學。

閻鈺臻（2005）。歷史博物館的開館管家——何浩天。載於李明珠（主編），文化建構：文化行政管理前輩經驗談（頁145-170）。臺北：國立歷史博物館。

二、期刊

沈亦珍（1956）。國立教育科學資料館之設立及其任務。教育與文化，12（2），2-3。

張其昀（1954）。科學與文化——建國的雙輪，教育與文化，6（2），16-17。

張其昀（1956）。三民主義新文化動——告中韓兩國青年學生書。教育與文化，13（7），13。

張其昀（1956）。文化建設與文化交流——四十五年八月十五日在教育部歡迎會致辭，教育與文化，13（5），22-23。

張其昀（1956）。民族文化與社會教育，教育與文化，14（6），30-31。

張其昀（1956）。科學館與現代文明，教育與文化，11（7），13-14。

張其昀（1956）。教育的基本觀念與具體設施，教育與文化，11（8），36-38。

張其昀（1956）。教育的基本觀念與具體設施——四十五年四月二日在臺灣省教育行政會議講。教育與文化，12（5），36-42。

張其昀（1956）。歷史文物美術與民族精神教育，教育與文化，11（4），59-60。

張其昀（1956）。歷史文物美術與民族精神教育——四十五年三月十二日國立歷史文物美術館開幕致詞。教育與文化，11（4），59-60。

張其昀（1957）。中國文藝復興一個具體步驟——民國四十六年三月二十四日在臺中故宮博物院開幕典禮上致詞，教育與文化，15（11），66-67。

張鏡湖口述，陳嘉翎、高以璇採訪整理（2015）。我的父親——張其昀與南海學園。歷史文物，25（12），16-19。

程天放（1950）。社會教育的重要及其當前任務，教育通訊，復刊臺版1（20），1-4。

- 程天放（1950）。勘亂建國教育實施綱要，教育通訊，復刊臺版1（1），1。
- 程天放（1950）。教育部施政情形——三十九年六月十九日在中央紀念週報告，教育通訊，復刊臺版1（3），1-3。
- 張譽騰（2015）。期盼南海學園的文藝復興——寫於國立歷史博物館60週年館慶前夕，歷史文物月刊，25（1），6-9。

三、學位論文

- 李俊霖（2006）。張其昀之教育思想與實踐（國立臺灣師範大學政治研究所在職進修碩士班碩士論文，未出版，臺北）。
- 劉炎桐（1985）。先總統蔣公心理建設思想和政策之研究——民國三十八年至六十四年（國防大學政治作戰學校政治學研究所碩士論文，未出版，臺北）。

四、報紙

- 蔣復璁（1988年1月20日）。南海學園之由來與處理商榷。中國時報，23版。
- 本報訊（1956年10月20日）。植物園將成文教中心。中央日報，25版。

五、網站

- 中華文化復興運動，取自<http://nrch.culture.tw/>
- 中華百科全書，民族精神教育，取自<http://ap6.pccu.edu.tw/Encyclopedia/data.asp?id=1620>
- 民生主義育樂兩篇補述，取自<http://terms.naer.edu.tw/detail/1304097/?index=1>
- 行政院會通過「社會教育法」廢止案，取自<https://www.ey.gov.tw/Page/>
- 國立臺灣科學教育館，取自<https://www.ntsec.gov.tw/>
- 教育家張其昀先生中國文化大學創辦人，取自<http://cxf.lib.pccu.edu.tw/cgi-bin/gs32/gsweb.cgi/login?o=dwebmge&cache=1544679154467>
- 教育部部史，近代中外歷史與教育大事紀，取自<http://history.moe.gov.tw/worldhistory.asp?YearStart=51&YearEnd=60>



圖1 張其昀(右)先生為總統蔣中正的重要文士與股肱之臣(中國文化大學圖書館提供)



圖2 張其昀先生陪同總統蔣中正在國防研究院實踐圖書館參觀。時任國防研究院主任(1958-1972)(中國文化大學圖書館提供)



圖3 1955年張其昀設立於臺北縣板橋公園的國立藝術學校
(取自國立臺灣藝術大學簡史網站)



圖4 1950年代教育部於臺北植物園東側設立的南海學園，為戰後臺灣主要文教治理社教機構之一
(取自網站)



圖5 1950年代張其昀設立於臺北市植物園東首的南海學園，園內南海五館，包括：國立中央圖書館、國立歷史博物館、國立臺灣科學館、國立教育資料館與國立藝術館(史博提供)

古物暫行分級指定 —以國立歷史博物館為例

郭祐麟*

摘 要

古物分級指定的目的在於透過暫行分級指定執行計劃的推展，以凸顯及加強國家現有有形及無形文化資產的傳承、教育與維護保存的主動積極態度。對於國寶與重要古物的指定、登錄、研究出版、管理維護、人才培育與技藝獎勵等的配套措施，能逐步規劃、實施與落實，以維護國家珍貴文化資產、文物的永續發展。因此，將它們真實、完整地延續傳衍下去，是國立歷史博物館現階段的努力方向與目的所在。

關鍵詞

古物、暫行分級、國寶、重要古物、國立歷史博物館

* 作者為國立歷史博物館研究助理。

Assigning Provisional Classifications to Ancient Artifacts: The Example of the National Museum of History

KUO, Yu-Lin*

Abstract

The purpose of assigning provisional classifications to ancient artifacts lies in carrying out planned dissemination by giving prominence to and strengthening the nation's existing active and vigorous approach to the passing on of tangible and intangible cultural assets, education, and preservation and conservation. Supporting measures for the assignment of national treasures, their logging, and the research publications, management and preservation, personnel training and art awards associated with them, can be planned and executed gradually, in order to safeguard the sustainable development of the nation's precious cultural assets. To enable them truly and comprehensively to last and flourish, therefore, is the current direction and purpose of our hard work.

Keywords

ancient artifacts, provisional classifications, national treasure, important ancient artifacts, National Museum of History

* Research Assistant, National Museum of History.

前言

我華夏民族歷史悠久，自古即具有豐富的歷史文物與充沛的人文景觀與資源，數千年來所累積的文物、古蹟與遺址，標誌承載著華夏民族文化多元發展的進程，它們不但是國人認識歷史的證據，也是增強民族凝聚力，促進民族文化永續發展的根源。自民國71年總統頒布《文化資產保存法》（以下簡稱《文資法》）¹中明訂「古物」分級制度。為此教育部於民國86年發布「古物分級指定實施要點」，函知相關公立博物館儘速將各館（所）所藏暫行分級「重要古物」、「國寶」等文物資料核報主管機關，歷教育部、行政院文化建設委員會及迄今的文化部，至101年文化部成立後，開始籌組「古物專案小組」召開古物審議委員會，由小組召集委員進行各機構提報之暫行分級文物實物勘查審議會議，希望此規劃已久的分級制度，能早日落實與推展至民間。

民國94年2月5日《文資法》修改公布，暫行分級業務文建會文化資產總管理處負責轉由現今之文化部文化資產局繼續統籌辦理，為配合執行古物分級計畫，以國立歷史博物館（以下簡稱史博館）為例，回顧史博館之職責與執行面及其執行經驗與指定過程作為本文闡述的重點。史博館先期不僅承擔教育部委託該計劃之部分幕僚作業，本身藏品也於民國86年7月底依教育部指示召集專家成立評鑑小組；經過選定建議列入重要之古物152組件，建議列入國寶文物計32組件報部備案，完成公立博物館執行古物暫行分級的階段任務，之後，已經公告總計已產生國寶5件、重要古物46組件，本文即以此為主要出發點，闡述執行之始末大概，用備執行之參考與研究記錄。

近年來由於國際間交流的頻仍，某些外國文物相繼輸入，這些藝術文物對國人文化、教育、研究、創造發展上，都有著直接的影響與作用，更有待持續的傳播及整理。因此，如何從文化、教育、藝術等方面來加強對我國珍貴文化資產的保存、研究與再利用，使其在未來國際間乃至世界文化遺產中扮演重要角色，皆是我國文化政策上，日益重要與落實推展的新方向。尤其歷史文物是

1 中華民國94年2月5日華總一義字第09400017801號總統令修正文化資產保存法全文104條；中華民國94年8月1日行政院院臺文字第0940030668號令發布第92條定自94年2月5日施行；中華民國94年10月31日行政院院臺文字第0940051650號令發布第1~91條、第93~103條定自94年11月1日施行。

人類文明與科學演進的重要佐證，也是過去歷史遺存的軌跡。隨著近年來世界地球村的跨區域觀念影響，對古文物保存與維護觀念意識已逐漸抬頭。我國近代的文物保護觀念與實務，大約開始於20世紀之70年代初期，之後雖有「文化資產保存法」暨「施行細則」的制定與頒布，但是如何真正落實法規與妥善、安全地保存這批珍貴的文物資產與遺產，是現階段執行的重要課題。

所以，當前史博館首應解決與規劃準備的，包括遵照國家〈文化部古物審議會設置要點〉²的審查會議辦法，主管機關成立專案小組辦理實物勘查，以實際落實古物分級指定工作。其次是研擬相關的執行計畫，進而建立全國性的古文物普查與登錄制度，可藉此機制更進一步地推展中華文化文物相關的學術研究與工藝美術研究，更對日後文化古文物的保存科技、人才培育、教育推廣有所助益。透過對彼此歷史文物及古物的認識，可以促進各館際間、地區間的文化交流與發展。現今我們所擁有的歷史文化資產與文物、古蹟，也是全人類所共同擁有的文化財富與資源；不但屬於今天，更屬於永久的未來。

為達到上述目的，本文擬以古物分級指定實施為中心，並對分級指定的相關內容加以基準化，架構成《古物分級指定參照〔基準〕》，除參照以1964年「國際古蹟保護與修復憲章（威尼斯憲章）」為代表的國際原則、與大陸地區之「中華人民共和國文物保護法」、日本國之「日本文化財國寶之指定」，以及、美、英、法等國的相關法規外，在我國《文資法》及「古物分級指定實施要點」等法規體系的框架下，對古文物的分級與指定工作，提供實施的原則與方法，其中包括指定基準的確認、例舉與參考，俾資作為處理相關古物分級指定事務時的專業依據。

2 〈文化部古物審議會設置要點〉於107年3月1日修正發布。

壹、國立文物保管機關（構）執行文物暫行分級的法源依據與背景

一、執行依據

國家為維護國家歷史文物的質量，於民國71年5月總統頒布《文資法》，法中明定「古物分級制度」，俾落實古物之普查與管理。筆者便於82~86年間參與指定實施要點之研擬，為此法定主管機關教育部於民國86年2月頒布「古物分級指定實施要點」。該要點第七點明載：「公立古物保管機構保管之古物，由該機構或邀集學者專家成立評鑑小組評鑑之，其中列為重要古物或國寶者應予註明；並將古物清冊及照片登錄簿送教育部指定之。」爰於民國86年6月由社教司通函國立故宮博物院及部屬公立社教機構依規定實施並造冊報部，便憑辦理後續工作。

二、執行背景

國家古物之管理與分級的第一步應是古物收藏的普查，而普查的第一步應就公立古物保管機構先行實施。公立博物館設有文物保管單位，負有文物保管、維護與資料建檔之職責，對文物之屬性與價值研究瞭若指掌，執行古物資料之分類與彙整頗為方便，對分級基準的拿捏也較有默契，率先執行，建立標竿，應有立竿見影的具體效果。擴而言之，公立機構管理或典藏有古文物的絕不止於公立博物館，³ 比如總統府、經濟部等所屬單位、省市文獻會、縣市文化局等多少均有一些具歷史、文化與教育意義等的有價值文物之保存，但資料的建檔及維護終究不如負有古物保管專責的公立博物館及相關圖書館或資料館來的直接與重視。

3 現行《文資法》將原定應就其典藏暫行分級之國立古物保管機關（構）擴大為各國立機關（構）（第66條），又新增文物普查規定（第65條），同時藉由〈文物普查列冊追蹤作業應注意事項〉（105年10月25日函訂）輔助各機關（構）落實鎖管有文物之暫行分級列冊，文化部文化資產局並設有「縣市文物普查資料登錄平台」與「暫行分級文物資料登錄平臺」（參：<https://nsmh.boch.gov.tw/>）。

臺灣地區公立博物館中以收藏為主的有國立故宮博物院、中央研究院歷史語言研究所考古館、國立歷史博物館、國立臺灣史前文化博物館、國家圖書館、國立臺灣大學人類學系、高雄市歷史博物館等，至於國史館臺灣文獻館、國立臺灣博物館、國立自然科學博物館、國立科學工藝博物館、國立傳統藝術中心、國軍歷史文物館、國立臺灣美術館、國家圖書館、臺北市立美術館等也多有古物的收藏。教育部主管單位社教司為管理與作業方便，首批函請提供館藏分級清冊的對象，則只有故宮及「部屬社教機關構」，實則上述單位均可列為首期的執行機構。

三、主次要法源依據

- 1、根據中華民國憲法第108條，20款規定：有關文化之古籍、古物及古蹟之保存等明文規定。
- 2、中華民國71年5月26日 總統令頒布之《文資法》。104年12月7日三讀通過《文資法》修正案，本次修正可以說是歷次修正幅度最大，而影響層面最廣的一次，也可以說是文資法自民國71年制定執行以來，依照過去許多實際執行的困境、並且考量時空背景不同，所做出的全面性修正，意義非凡，期許新修正《文資法》的通過與施行，將可更強化我國文化資產保存、保護與管理工作。
- 3、中華民國73年2月22日由行政院文化建設委員會等頒布之「文化資產保存法實行細則」。
- 4、中華民國86年1月8日由教育部發布之「古物分級指定實施要點」。

四、國外相關法規參考

- 1、日本國所訂定的「日本文化財國寶指定」（略）。

「指定制度」的概念是對文化財中特別重要者，進行指定工作，並對其所有者作必要的約制；也就是說在文化財當中嚴格地挑選出，對國家文化極具價值者，以強制的手段加以保護，使其得以永久維護與保存。

2、大陸地區之中國大陸「文物藏品定級標準」（略）。

文物藏品分為珍貴文物和一般文物。珍貴文物分為一、二、三級。具有特別重要歷史、藝術、科學價值的代表性文物為一級文物；具有重要歷史、藝術、科學價值的為二級文物；具有比較重要歷史、藝術、科學價值的為三級文物。具有一定歷史、藝術、科學價值的為一般文物。

貳、關於古物分級的意義

依據現行文化資產保存法以及實施細則的相關規定，所謂「古物」乃指在歷史、科學與藝術三方面具有分級的特殊文化價值與重要意義者，以及具有研究或保存價值的文化遺存物，包括以下兩大類：

一、可移動古物

如美術工藝品中的玉器、陶瓷器、青銅器、群金器（金銀器、鐵器、琺瑯）、漆器、家具、書法繪畫、雕塑（牙骨角器、竹木雕器、石雕、泥塑）、織繡服飾、古籍善本、碑帖印拓、郵幣票卷、圖書檔案資料（名人遺物、檔案文書、璽印符牌、碑帖拓本）以及文玩雜項（甲骨、古硯、琺瑯）等獨具歷史考古資料者。以上內容與範圍的界定應擴大研究與討論之。

二、不可移動古物

如古蹟建築與構件文物、古蹟中古物等，古蹟中古物乃指原為某古蹟建築之一部份，卻可依需要而移動保存之古物（不在本文討論範圍）。

參、關於文物的範圍描述

依據106年6月28日文化部令修正〈古物分級登錄指定及廢止審查辦法〉，並修正名稱為〈古物分級指定及廢止審查辦法〉第二條、第三條、第四條規定，文物藏品大致可分為一般文物、重要古物及國寶。相較而言國寶及重要古物而言，是更具有被人類可永久典藏、保存與維護的文化觀點出發。

一、古文物必須是真實物的遺存物，具有歷史、藝術、科學的基本要素

- 1、構成古物的歷史要素包括：重要的歷史物件；重要的科學技術和文化生產活動；典章制度；民族和宗教；家庭和社會；文學和藝術；民俗和時尚；以及其他具有獨特價值的歷史要素。
- 2、透過其他已確定的古物遺存物，或其他鄰近的文化系統資源，或其自身足以證明其為真實的遺存實物，或透過其他相關可靠的研究佐證作為依據。只有簡單的文獻記載和口頭傳述，皆不能成為古物斷代的有力證據與標準。
- 3、有關古物的時代要素，指的是現存實物的真實遺存年代。通過文獻記載可以印證年代的準確性，但不應作為判斷年代的主要依據。一個組群中存在不同年代的單體文物，或一個單體中存在不同年代的組群，應仔細分別說明與註明。不能準確判定年份時，可以將年代斷定在世紀的上、中、下葉，或王朝的早、中、晚期範圍內，或有特定的斷代權威作為依據。
- 4、有關古物的名稱訂定，依次可使用工藝美術史上的專有名稱，也可以使用藝術史學或考古學上的特定名稱，還可以使用有明確紀年或重要紀念意義的、在學術間公認且約定俗成的名稱。

二、古文物必須具有歷史的真實性

- 1、現存的文物必須是歷史上真實的原始遺存物，包括當時的完整使用狀態，或歷史上的傳世狀態，或因長期入土、出土受損後的殘缺狀態。
- 2、現存的實物必須保存當代文物的完整器型、品類等歷史研究功能。
- 3、對於現存的實物在當代或後代，經研究檢測出因保存與維護的目的必須以修復與加固的手段進行局部干預時，在不改變其古物或文物的歷史與文化價值者。
- 4、曾經不被認定或被遺漏的古文物，後經研究與再確認證明且更正後，也應視為歷史的範疇。
- 5、借用古文物歷史名稱所作之新仿作、偽造古文物，不屬於歷史認定的範疇。

三、古物、文物的根本價值是其自身的價值，包括「歷史價值」、「藝術價值」和「科學價值」

對古物價值的認識不是一次完成的，而是隨著社會發展，人們科學文明演進與橫、縱軸發展面向的不斷提升而不斷深化的。

1、有關古物的「歷史價值」主要表現在以下幾個方面：

- (1) 由於某種重要的歷史原因而製作，並真實地反映了這種歷史實際。
- (2) 在其中發生過重要事件或有重要人物曾經在其中活動，並能真實地顯示出這些事件和人、事、時、地、物活動的特殊歷史環境。
- (3) 體現了某一歷史時期的物質生活與生產方式、思想觀念、風俗習慣和社會風尚。
- (4) 可以證實、訂正、補充文獻記載的史實。在現有的歷史遺存中，其年代和類型獨特珍稀，或在同一類型中具有代表性。
- (5) 能夠展現古物自身的發展變化與特徵。

2、有關古文物的「藝術價值」主要表現在以下幾個方面：

- (1) 工藝美術方面，泛指人文的空間構成、造型、裝飾、紋飾等形式美的範疇，或是對於年代、類型、題材、形式、工藝美術等獨特的可移動、不可移動的審美造型或藝術成品。
- (2) 建築藝術方面，附屬於建築古蹟之中的造形藝術品（內容也可能包括依據建築中所設計的雕刻、繪畫、書寫、塑像、家具、器物，以及固定的裝飾和陳設品等）。
- (3) 上述各種具人文、審美藝術的創意構思和表現手法。

3、有關古文物的「科學價值」主要是工藝史和科技史方面的價值，主要表現在以下幾個方面：

- (1) 規劃和設計，包括地上、地下物的選址佈局，生態環境，災害防禦，以及造型、結構設計等等的具體呈現。
- (2) 結構、材料和工藝，以及它們所代表的當時科學技術水準，或科學技

術發展過程中的重要貢獻與環節。

- (3) 本身即是某種科學實驗及生產、交通等等的工具設施或產物物件。
- (4) 其中仍記錄和保存著重要的科學技術與研究資料。
- (5) 即使是運用現代的科技與技術，都不易或無法再複製與達到所呈現的水準。

肆、古物分級指定實施範圍與進程

一、實施策略及方法

1、執行政序及工作項目

- (1) 成立「專案小組」辦理實物勘查，並進行古物資料與實物審查、價值評估、分級建議。
 - A、依據文化部古物審議會組織及運作要點（草案），召開文化部古物審查會議。
 - B、聘請國內外專家學者，並定期召開鑑定委員的分類、鑑定、研究、觀摩、考察等工作及適時制定古物分級指定制度及相關法規、準則與條文等。
 - C、公布會議決議，報請主管機關作成是否指定之決定，最後公告之。
 - D、協助各級古物保管機構，建立文物保存環境規劃改善與古物維護建議，以及人才培育機制。
 - E、協助地方縣市政府（文化局等），解決普查民間古物之保存與建檔機制。
- (2) 排定各級古物保管機構之審議順序與內容
 - A、各公立古物保管機構業務單位應先完成古物暫行分級指定（重要古物、國寶）初步之分類古物資料確認（名稱、年代、作者、數量、材質、尺寸、來源…等），以備審查之用（一式三份）。
 - B、各私立古物保管單位應先完成一般古物備查清冊，送中央主管機構備查之用（一式三份），並協助地方政府建立專責輔導單位。
 - C、召開地方文化資產審議會，將民間私人收藏的所有人、保管單位代表或其他利害關係人所陳述意見，進行古物普查與分級指定（可比照私

立古物保管單位程序辦理之），未來亦可增修法規，增列成為擁有國寶及重要古物的權利與義務，以保障擁有人。

- (3) 舉辦實物勘查專案小組會議及文化部古物審議會會議，古物資料審查、實物勘查、文資價值初評（文獻、研究報告等）及分級建議；小組建議指定理由初估及討論（古物類別、指定基準）等文物清冊公布會議決議，報請主管機關作成是否指定之決定，最後公告之。
- (4) 推建立全國古物分級檔案資料資訊庫，出版編纂國寶、重要古物等研究圖錄、光碟、錄影帶等教育研究資料，以及圖像開發與授權。適時主動加入國際性保存組織，積極參與國際研究研討會，如ICOM、ICCROM、ICOMOS、IIC、AIC、UKIC等等，以提昇臺灣之國際形象。

2、未來分年實施步驟與方向

計畫階段	實施步驟	方法	備註
第一階段	文化部文化資產局，古物科指派計劃主持人，召集成立「國家古物鑑定委員會」	<ol style="list-style-type: none"> 1. 建立「國家古物鑑定委員會」以下設：秘書組、研究組、登錄組等任務編組方式推動。 2. 依古物分級指定分類，聘請國內外學者為委員（約30-40人）。 3. 研擬各項各類文物保護法規制度。 4. 定期召開評審會議，審理古物分級指定與鑑定等問題。 5. 協助普查古物並建檔保存。 6. 邀請國外重要古物學者前來我國講座及文物觀摹等活動。 7. 委派人員考察以及參與國際性文物保存研究討論會議。 8. 國寶或重要古物之研究與出版。 	中央 政府 機關及附屬機關（構）、國立學校、國營事業及國立文物保管機關（構）應就所保存管理之文物暫行分級報中央主管機關備查，並就其中具國寶、重要古物價值者列冊，報中央主管機關審查。
第二階段	研擬古物分級指定標準及相關文化法規法案之修訂與頒佈	<ol style="list-style-type: none"> 1. 文化法規之修正。 2. 有關私有古物之認定與管理，權利與義務等相關配套措施之研擬。 	古物之分及、指定、指定基準、廢止條件、審查程序及其他應遵行事項之辦法，由中央主管機關定之。

第三階段	研擬各公私立古物保管單位之分級指定順序時間表及配合方法（含協助地方政府建立專責輔導機構及人員的培訓）於文化部下附設「國家古物審議委員會」、「古物保存維護研究中心」以維護國寶及古物等之保存安全	<ol style="list-style-type: none"> 1.協助各專責機構人員之建立及法規宣導推廣與講習（含規劃審查、成果展示等）。 2.完成公立古物保管機構文物之古物分級指定。 3.協助各私立古物保管單位之古物普查及初步分級作業。 4.舉辦古物分級指定講習，並協助解決具有爭議性之古物分級指定、鑑定與溝通。 5.分級鑑定後之國寶或重要古物的再指定與保護及資料建檔、管理。 6.協助地方政府辦理以上之各項工作推展及協調。 	<p>目前第六屆文化部審議會18人專業委員分9類</p> <ol style="list-style-type: none"> 1.書畫、近現代美術、傳統藝術 2.古器物、民俗學、民族學、考古學 3.善本古籍、台灣文獻
第四階段	辦理私立古物保管單位古物分級指定 辦理民間私人收藏之古物分級指定（含古物之普查），推動出版及文創產工作	<ol style="list-style-type: none"> 1.為古物之保存安全起見，必須研究其保存、維護的相關控制與條件（含周邊軟、硬體設施）。 2.研聘國內外古物修復專家學者，作定期舉辦講座、公聽會及觀摩推展互動。 3.定期派研究學員出國至先進國家之專業機構做學術交流及培訓之工作。 4.與國內外相關科系之大學研究所共同實施研究計畫案，以落實教育推廣工作，並達到資源共享之目的。 5.協助各級公私立古物保管單位之古物保存維護等相關問題的解決與建議。 6.協助各級公私立古物保管單位之古物保存維護等相關問題的解決與建議。 7.協助各級縣市及地方政府單位之古物保存維護、審查等相關問題的解決與建議，增加產官學等跨領域的合作交流計畫。 	<p>主管機關應主動定期普查或接受個人、團體提報具古物價值之項目、內容及範圍，依法定程序審查後，列冊追蹤。</p>

第五階段	設立檔案資料庫，推動國際文化交流文創產業等工作	協助各級縣市及地方政府單位之古物保存維護、審查、圖資資訊等相關問題的解決與建議，增加國際間產官學等跨領域的合作交流計畫。	
------	-------------------------	--	--

二、現階段史博館執行古物分級的現況與成果

史博館是國民政府來臺後，建立的第一個國立博物館，始建於1955年12月4日，在沒有藏品的狀況下「國立歷史文物美術博物館」（後更名為國立歷史博物館）仍貿然成立，時與戰後臺灣的政治、文化環境有很大的關係。政府為希望成立一所文化機構，執行「宣揚中華文化」的政策，積極促成臺灣與中華文化之間的連結，以恢弘臺灣環境下的中華文化。在此氛圍之下史博館應運而生，負責關於本國歷史、文物、美術品之蒐集、展覽及有關業務之交流、研究與考訂等事宜。

史博館典藏文物的來源，兼具有民間實用性與生活性，主要來源有撥交、捐贈與有價購藏等三個管道。至今史博館典藏品累積約計六萬餘件，目前分為19類大類，包括攝影、西畫、織繡、竹木、版畫、書法、國畫、雜項、盜器、牙骨、玉器、銅器、陶器、通貨、文獻、印章、玻璃、琺瑯、漆器等。1956年7月最早入藏的二批文物：河南博物館文物與日本歸還古物，都是教育部撥交的。這兩批文物不僅本身具有相當歷史性，在中華文化上所意義的象徵，更是史博館多年來將之視為重器的主要原因。1950年左右，教育部將戰後日本歸還的部分古物撥交給史博館。兩批共有51箱237件，包括有銅器、石刻、盜器、宗教文物、文房用具等。重要文物有石刻北魏九層石塔、北齊送子觀音像、雕花石槽（原訂名為元代石槨）等；宗教文物中有長壽無量佛像藏畫一式兩件、各式金銅佛、木刻佛、彩釉雷公雷母像、端硯、白玉如意、鏤空象牙筒、宋吉州窯劃花捧捶瓶、元臨川窯暗橄欖瓶等。

1956年春，另一批原為河南博物館所藏的文物，由教育部撥交史博館代管。這批文物是1923年至1936年間，在河南新鄭鄭公大塚、安陽殷墟及輝縣琉璃閣出土的衛國國君塚等文物。1937年全面抗戰，河南省政府遷至南陽，並將河南博物館所藏文物，分類裝箱，運存重慶。1949年國共戰爭前夕，該批文

物輾轉運至臺灣。1956年，教育部將38箱文物交由當時的國立歷史文物美術博物館整理；38箱中有銅器、陶器、甲骨、織錦、書籍、玉器、文卷等七類，經修復後銅器約百件，陶器近兩百件，還有數千片的甲骨，雕花骨一片、金柄匕首一件以及乾隆十五年越南進貢玉如意九柄等。每類文物數量不一，藏品質量相當多元與豐富。1970年代之後逐年接受各界的捐贈與購藏，其涵蓋範圍也由中華文物擴展至閩臺文物、原住民文物及國際陶藝文物等。文物品類從史前彩陶、商周甲骨、青銅器、唐三彩、長沙窯、明清刺繡、漆器、玉器、石灣陶到民初家具與戲偶，及當代于右任書法、張大千及溥心畬水墨畫、郎靜山攝影、常玉油畫等，文物樣貌多元而龐雜、古今兼備。

在這樣多元文化與文物品類的基礎上，續依〈古物分級指定及廢止審查辦法〉第三、四條規定：重要古物、國寶之指定程序為之：

第三條 重要古物之指定，應符合下列基準之一：

- (一) 能表現傳統、族群或地方之風俗、記憶及傳說、信仰、技藝或生活文化之重要特色。
- (二) 重要人物或重大歷史事件之重要意義。
- (三) 能反映政治、經濟、社會、人文、藝術、科學等歷史變遷或時代之重要特色。
- (四) 具有重要藝術造詣或科學成就。
- (五) 數量特別稀少或具完整性保存意義者。
- (六) 對知識、技術或流派發展具重要影響或意義。

第四條 國寶之指定，應符合下列基準之一：

- (一) 能表現傳統、族群或地方之風俗、記憶及傳說、信仰、技藝或生活文化特色之典型。
- (二) 歷代著名人物、國家重大事件之代表性。
- (三) 能反映政治、經濟、社會、人文、藝術、科學等歷史變遷或時代特色之代表性。
- (四) 具有獨特藝術造詣或科學成就。
- (五) 獨一無二或不可替代性。
- (六) 對知識、技術或流派發展具特殊影響或意義。

史博館在於委員人選的聘請上，也因本身典藏文物類別、文化屬性，以及經驗熟悉程度、分組執行方式等考量而不盡相同。又另方面類似的文物在大陸地區列為二級文物的，在日本或臺灣可能得到更高的青睞。國立故宮博物院藏品品質均較優良而整齊，分級基準也當較他館為高；儘管如此，其分級與觀點考量應當不大，其間訊息的交流應被納入與被重視，當資料彙整至中央主管機關時，審議小組應作宏觀的整體考量，才能得到所謂國際觀的理想效果。此外，同時參照各博物館評鑑經驗，也應將建議列為重要古物或國寶的特殊因素列入清冊，逐一說明建議理由及實質價值，俾作審議時的依據與參考指標。

史博館於民國86年6月接獲教育部要求將館藏古物中建議列為重要古物及國寶者列冊報部的公文後，由典藏組就館藏文物先作逐一檢視，列出各類較具份量之文物220件，一方面組織「古物評鑑小組」。雖然件數不多，但文物材質種類龐雜，故聘請的委員礙於人數，其成員以各類文物學有專長，並有著作之專家學者為原則。在館內評鑑過程中以書面資料及圖檔為主，必要時再調閱原件實物核對。對象以準備的220件為主，其他文物則備妥資料候審。由於種類繁瑣，採取大分類的小組方式進行。會中逐一討論各件特殊性及鄰近地區如大陸、日本、韓國等，甚至歐美地區文物之對等關係，求其本乎台灣地域性，終需具有世界宏觀的原則，於96年12月間召開暫行分級審查會議6場次，共計選出擬較具建議暫行分級為國寶者32組件，重要古物152組件（如統計附表1.），並於月底完成文化部之階段任務（原隸屬教育部，奉行政院96年8月8日院授研綜字第0960016425號函核定改隸行政院文化建設委員會，惟尚未完成轉移。嗣行政院組織法於99年2月3日修正公布，並定自101年1月1日開始施行，其第三條規定行政院設文化部，爰本館改隸屬文化部）。

由於自99年2月23日起，始對召開本館提報暫行分級國寶暨重要古物專案小組實物勘查會議，隨後較密集審查會議至今，共計召開14場次（如統計附表2.）與完成文獻類及器物類（包括青銅類、陶瓷類、篆刻類、通貨類、玉石類、群金瑛瑯類、牙骨類）等的專案小組實物勘查會議，並經提報古物審議委員會第1~4次會議通過、行政院公告，產生國寶5件、重要古物46組件〈統計附表3.〉。

伍、結論

20餘年來筆者參與本案的相關規劃、古物選件、評選與執行，更經歷了幾萬件不同類型的古文物及藝術品，從平面到立體，從一般文物、古物到重要古物、國寶等等珍貴藏品的提借檢視、文物整理、拍攝、資料彙整、收集、研究等，更直接獲得古文物的啟發與啟迪，這參與的全過程與心路歷程，是無法以拙文與外人說道與講明的。尤其執行實物審查及現勘前後的事先準備工作，文物的提取，文物進出庫房的安全及人員控管，才真正是執行與運作的根基。

如上所言，只要中央政府機關及附屬機關（構）、國立學校、國營事業及國立文物保管機關（構）應就所保存管理之文物暫行分級報中央主管機關備查，並就其中具國寶、重要古物價值者列冊，報中央主管機關審查（現今為文化部）擇期召開古物審議委員會議，即可在短期間完成古物暫行分級的公告任務（至2017年8月28日止〈統計附表4.〉公告之全國古物總數累計有1,655組件，其中國寶有301組件，皆為中央主管機關收藏；重要古物有925組件），公立機構古物分級〈統計總表附表5.〉機制建立後，除公告周知外，第二階段可進一步函告其他機關接受申請，一方面函告民間收藏古物之法人機構並接受申請代為鑑定手續，第三階段則通告全國，委託直轄市或縣市政府接受私人所有之古物申請分級指定，並初步設定階段審核收、截止日期，屆時全國古物分級公告遂步完成；公告後一段時日即可正式分級指定，作業過程中或有遺珠，仍容定期增定或解除指定。

執行古物分級指定作業本身並不複雜，只要由公、私立古物保管機構率先提供執行經驗，逐步的由上而下，由健全的評鑑委員會去籌組專業分組分工的專業委員，逐年逐項去努力執行，再逐步開展至全國。至於民間則可透過所在地各縣市文化局不定期接受申請，屆時即可循序彙整呈報、實物勘查、指定與公告等程序，並定期檢討與修正。最後，古物分級指定的最終目的在於文化資產的維護、教育與宣揚，因此國寶與重要古物的登錄、研究出版、管理維護、人才培育與獎勵等等的配套方案與措施的逐步規劃落實，可保證古物分級指定計劃的成功及永續發展。

〈統計附表1. 史博館暫行分級項目及數量〉

類別	國寶	重要古物	藝術作品	生活及儀禮器物	圖書文獻	總計
國畫類	0	24	24			24
書法類	0	3	3			3
篆刻類	0	5		5		5
西畫類	0	5	5			5
版畫類	0	0				0
編織類	0	7		7		7
攝影類	0	1	1			1
文獻類	0	1			1	1
通貨類	1	4		5		5
玉石類	5	24		29		29
陶器類	12	32	3	41		44
瓷器類	2	5		7		7
銅器類	10	25		35		35
群金類	0	0				0
琺瑯類	0	1		1		1
玻璃類	0	1		1		1
竹木類	2	0		2		2
漆器類	0	0				0
牙骨類	0	14		14		14
總計（號）	32	152	36	147	1	184

〈統計附表2. 史博館實物勘查會議〉

序號	日期	項目類別	工作內容
1.	99/3/5	專案小組實物勘查	國立歷史博物館提報暫行分級國寶暨重要古物（瓷器7件）專案小組實物勘查會議，由小組召集人廖桂英主持。（第1場次）
2.	99/3/11	專案小組實物勘查	國立歷史博物館提報暫行分級國寶暨重要古物（陶器）專案小組實物勘查會議，由小組召集人廖桂英主持。（第2場次）

3.	99/3/19	專案小組實物勘查	國立歷史博物館提報暫行分級國寶暨重要古物（陶器）專案小組實物勘查會議，由小組召集人廖桂英主持。（第3場次）
4.	99/3/25	專案小組實物勘查	國立歷史博物館提報暫行分級國寶暨重要古物（陶器）專案小組實物勘查會議（陶器、玻璃、竹木及瑱瑯等類），由小組召集人廖桂英主持。（第4場次）。
5.	99/4/9	專案小組實物勘查	國立歷史博物館提報暫行分級國寶暨重要古物（陶器）專案小組實物勘查會議（陶器、玻璃、竹木及瑱瑯等類），由小組召集人廖桂英主持，機關代表洪世佑組長。（第5場次）。
6.	99/6/25	專案小組實物勘查	史博館暫行分級古物（玉石器）專案小組實物勘查會議，由陳光祖委員主持。（第6場次）
7.	99/9/9	專案小組實物勘查	史博館暫行分級古物（銅器）專案小組實物勘查會議，由陳光祖委員主持。（第7場次）
8.	99/9/10	專案小組實物勘查	史博館暫行分級古物（銅器及通貨類）專案小組實物勘查會議，由陳光祖委員主持。（第8場次）
9.	99/9/16	專案小組實物勘查	史博館暫行分級古物（銅器及通貨類）專案小組實物勘查會議，由陳光祖委員主持。（第9場次）
10	99/9/16	專案小組實物勘查	史博館暫行分級古物（佛教文物）專案小組實物勘查會議，由陳光祖委員主持。（第10場次）
11	99/10/22	專案小組實物勘查	史博館暫行分級重要古物（圖書文獻類）專案小組實物勘查會議，由許雪姬委員主持。（第11場次）
12	99/11/16	專案小組實物勘查	史博館暫行分級重要古物（圖書文獻類）專案小組實物勘查會議，由許雪姬委員主持。（第12場次）
13	99/12/24	專案小組實物勘查	史博館暫行分級重要古物（考古類）專案小組實物勘查會議，由陳光祖委員主持。（第13場次）
14	100/3/3	專案小組實物勘查	史博館暫行分級重要古物（玉石類 獸面玉飾）專案小組二次實物勘查會議，由陳光祖委員主持。（第14場次）

〈統計附表4. 全國古物總數〉

資產類別	總數	備註
古蹟	888	國定古蹟93筆 直轄市定古蹟450筆 縣市定古蹟345筆
歷史建築	1,333	
聚落建築群	13	重要聚落1筆 一般聚落12筆
考古遺址	45	國定遺址8筆 直轄市定遺址21筆 縣市定遺址16筆
文化景觀	61	
古物	1,655	國寶301組 重要古物925組 一般古物428組
有形文化資產	2,340處，1,655組	
傳統表演藝術、傳統工藝	315	重要傳統表演藝術、傳統工藝32項 (32案) 一般傳統藝術283項(283案)
民俗	191	重要民俗及有關文物18項(18案) 一般民俗及有關文物173項(173案)
無形文化資產	506項	
保存技術	98	

資料來源：文化部文化資產局網站

註：本表數目為已於文化部文化資產查詢系統登錄之件數，部分項目雖已公告，但尚未進行登錄，故不代表所有已公告之件數統計。文化資產數統計截至2017年8月28日止，已於文化資產局登錄之文化資產數如下：

- 一、在有形文化資產方面，古蹟個數為888處，歷史建築1,333處，聚落13處，考古遺址45處，文化景觀61處，古物件數為1,655組。
- 二、在無形文化資產方面，傳統藝術個數為315項，民俗及有關文物191項。
- 三、其中保存技術共計有98個保存者。

〈統計附表3. 史博館國寶、重要古物〉

國立歷史博物館 國寶 清冊 (106.7)

序號	名稱	分類	組	件	公告日期	公告文號
1	獸形器座	生活及儀禮器物	1	1	100.2.11	會授資籌二字第100200006991號
2	金柄銅短劍	生活及儀禮器物	1	1	100.2.11	會授資籌二字第100200006991號
3	蟠龍方壺	生活及儀禮器物	1	1	100.2.11	會授資籌二字第100200006991號
4	北魏天安元年(公元466年)曹天度造九層千佛石塔	生活及儀禮器物	1	1	100.2.11	會授資籌二字第100200006991號
5	皇明監國魯王壙誌	圖書文獻	1	1	100.12.06	會授資籌二字第10020132541號
		合計	5	5		

國立歷史博物館 重要古物 清冊 (106.7)

序號	名稱	分類	組	件	公告日期	公告文號
1	青花一束蓮大盤	生活及儀禮器物	1	1	99.12.15	會授資籌二字第09920152381號
2	青白釉觀音像暨佛龕	生活及儀禮器物	1	1	99.12.15	會授資籌二字第09920152381號
3	青花花鳥八角盒	生活及儀禮器物	1	1	99.12.15	會授資籌二字第09920152381號
4	萬曆青花雙龍暖壽罈	生活及儀禮器物	1	1	99.12.15	會授資籌二字第09920152381號
5	三彩駱駝俑	生活及儀禮器物	1	1	99.12.15	會授資籌二字第09920152381號
6	三彩馬	生活及儀禮器物	1	1	99.12.15	會授資籌二字第09920152381號

7	三彩天王神像	生活及儀禮器物	1	1	99.12.15	會授資籌二字第09920152381號
8	三彩加藍人面鎮墓獸	生活及儀禮器物	1	1	99.12.15	會授資籌二字第09920152381號
9	三彩文官俑	生活及儀禮器物	1	1	99.12.15	會授資籌二字第09920152381號
10	辛店文化雙鉤紋雙耳壺	生活及儀禮器物	1	1	99.12.15	會授資籌二字第09920152381號
11	茶末釉藍白斑腰鼓	生活及儀禮器物	1	1	99.12.15	會授資籌二字第09920152381號
12	綠釉水注	生活及儀禮器物	1	1	99.12.15	會授資籌二字第09920152381號
13	三彩天王神像	生活及儀禮器物	1	1	99.12.15	會授資籌二字第09920152381號
14	三彩武俑	生活及儀禮器物	1	2	99.12.15	會授資籌二字第09920152381號
15	白釉雙龍尊	生活及儀禮器物	1	2	99.12.15	會授資籌二字第09920152381號
16	瓏	生活及儀禮器物	1	1	100.2.11	會授資籌二字第100200006991號
17	玦	生活及儀禮器物	1	2	100.2.11	會授資籌二字第100200006991號
18	珩（璜）	生活及儀禮器物	1	1	100.2.11	會授資籌二字第100200006991號
19	螭鈕鍔鐘	生活及儀禮器物	1	1	100.2.11	會授資籌二字第100200006991號
20	雲龍壘	生活及儀禮器物	1	1	100.2.11	會授資籌二字第100200006991號
21	虎形尊	生活及儀禮器物	1	1	100.2.11	會授資籌二字第100200006991號
22	鸞紋戈	生活及儀禮器物	1	1	100.2.11	會授資籌二字第100200006991號
23	蟠螭紋鼎	生活及儀禮器物	1	1	100.2.11	會授資籌二字第100200006991號

24	漆蟠螭紋蓋豆	生活及儀禮器物	1	1	100.2.11	會授資籌二字第100200006991號
25	新莽大泉五十銅范	生活及儀禮器物	1	2	100.2.11	會授資籌二字第100200006991號
26	動物面紋玉飾	生活及儀禮器物	1	1	100.12.06	會授資籌二字第10020132541號
27	雕花石槽	生活及儀禮器物	1	1	101.1.12	會授資籌二字第10120001311號
28	「行中書省銀錠」1組(件)	生活及儀禮器物	1	1	101.07.06	文資局物字第10120077792號
29	臺灣通史初版定稿殘本	圖書文獻	1	1	100.12.06	會授資籌二字第10020132541號
30	虎	藝術作品	1	1	100.12.06	會授資籌二字第10020132541號
31	溪山無盡圖卷	藝術作品	1	1	100.12.06	會授資籌二字第10020132541號
32	天王像	藝術作品	1	1	100.12.06	會授資籌二字第10020132541號
33	無量壽佛大藏畫	藝術作品	1	1	100.12.06	會授資籌二字第10020132541號
34	無量壽佛大藏畫	藝術作品	1	1	100.12.06	會授資籌二字第10020132541號
35	「呂西村隸書四聯屏」1組4件	藝術作品	1	4	101.07.06	文資局物字第10120077792號
36	「題拐子馬圖草書六聯屏」1組6件	藝術作品	1	6	101.07.06	文資局物字第10120077792號
37	「國立歷史博物館建館記草書八連屏」1組8件	藝術作品	1	8	101.07.06	文資局物字第10120077792號
38	張大千墨荷四聯屏	藝術作品	1	4	102.08.16	文資局物字第10220094571號
39	張大千水殿暗香卷	藝術作品	1	1	102.08.16	文資局物字第10220094571號

40	張大千 夏山雲瀑	藝術作品	1	1	102.08.16	文資局物字第 10220094571號
41	張大千大千 狂塗（一）	藝術作品	1	12	102.08.16	文資局物字第 10220094571號
42	溥心畬鍾馗 馴鬼圖	藝術作品	1	12	102.08.16	文資局物字第 10220094571號
43	溥心畬 十猿圖卷	藝術作品	1	1	102.08.16	文資局物字第 10220094571號
44	郎靜山 湖山攬勝	攝影	1	1	104.12.17	文授資局物字第 1043011262號
45	常玉 「四女裸像」	藝術作品	1	1	104.12.17	文授資局物字第 1043011272號
46	常玉 菊	藝術作品	1	1	104.12.17	文授資局物字第 1043011262號
47	馬白水 太魯閣	藝術作品	1	24	104.12.17	文授資局物字第 1043011272號
		合計	47	114		

〈統計附表5〉

公有古物保管機關（構）總表

序號	單位／項目	國寶		重要古物		合計	
		案	件	案	件	案	件
1	故宮博物院	213	47,964	494	16,268	707	64,232
2	國家圖書館	40	303	249	2,875	289	3,178
3	中央研究院史語所	22	98	98	132	120	230
4	國立歷史博物館	5	5	47	114	52	119
5	國立臺灣博物館	4	4	11	14	15	18
6	國立臺灣文學館	0	0	12	182	12	182
7	國防部國軍歷史文物館	0	0	11	11	11	11
8	國立臺灣史前文化博物館	5	9	13	14	18	23
9	中研院民族學研究所	2	8	0	0	2	8
10	國立自然科學博物館	0	0	2	17	2	17

11	財政部關務署	0	0	1	1	1	1
12	國立臺灣歷史博物館	0	0	2	4	2	4
13	國立臺灣美術館	1	1	3	3	4	4
14	臺灣大學人類學系	2	2	0	0	2	2
15	國立臺灣圖書館	0	0	5	5	5	5
16	國史館	4	6	2	2	6	8
17	檔案管理局	0	0	2	4,593	2	4,593
18	國立傳統藝術中心	1	2	0	0	1	2
19	臺北市中山堂管理所 (臺北市)	1	1	0	0	1	1
20	臺北市立美術館 (臺北市)	0	0	1	1	1	1
21	高雄市立高美館 (高雄市)	0	0	1	1	1	1
22	高雄市立歷史博物館 (高雄市)	0	0	5	5	5	5
23	臺中市政府 (臺中市)	0	0	1	1	1	1
24	嘉義市政府 (嘉義市)	0	0	1	1	1	1
總計		300	48,403	961	24,243	1261	72,646

國寶1

名稱：獸形器座

典藏編號：天字69號 (h0000289)

年代 (西元紀年)：春秋中期

規格 (尺寸、重量…) cm / g：長34公分、寬30公分、高47公分重7.8公斤

材質：青銅器

形制：生活及儀禮器物

來源 (購置、捐贈…)：1923年河南新鄭鄭公大墓出土 (原河南博物館舊藏)

分級：國寶

說明：

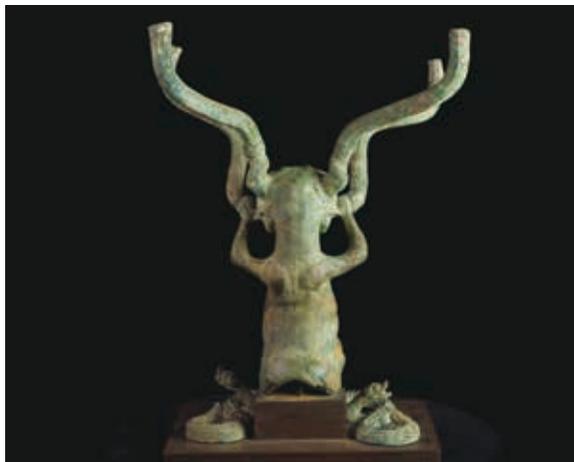
此器為河南新鄭出土，屬春秋中期中原鄭公大墓遺物，出土地點明確。這件獸面人身的座狀物，有著獸面、大眼、張口、人身的特徵，雙足各踏一蟠曲的蟠蛇，造型威猛，在頭部有四條向上的曲柱殘痕，上承物已失，大略屬案類之器座。此器為春秋青銅器中獨一無二的具有奇特寓意的獸面人身像，是研究春秋時代非常重要的青銅器，非常珍貴。具有重要歷史、文化價值。符合「古物分級登錄指定及廢止審查辦法」第四條第一、二、三、四、五、六款，指定為國寶。



正面



右側面



背面

國寶2

名稱：金柄銅短劍

典藏編號：玉器箱無編號（h0000382）

年代（西元紀年）：春秋中期略晚

規格（尺寸、重量…）cm / g：通長31公分（劍柄10.7公分、劍身22.6公分）

材質：青銅器

形制：兵器

來源（購置、捐贈…）：1935年河南輝縣琉璃閣甲墓出土（原河南博物館舊藏）

分級：國寶

說明：

劍，兵器的一種，是武士隨身攜帶的防衛武器，用於刺殺或揮斬敵人。劍有長劍及短劍之分，短劍又稱匕首。金柄短劍之劍身狹長，中脊突起，兩鏢極窄而尖薄。莖與首皆屬金質。格飾獸面紋，莖作螺旋狀紋，首為橢圓形，飾蟠螭紋，劍首中空，首邊緣飾三角雲紋。這種春秋時代的金柄短劍，精緻華美，出土數量稀少，十分珍貴，琉璃閣甲墓出土可能是春秋衛國國君防身之物。具有重要歷史、文化價值，符合「古物分級登錄指定及廢止審查辦法」第四條國寶指定基準第一、二、三、四、五、六款，指定為國寶。



正面



正面局部



劍首

國寶3

名稱：蟠龍方壺

典藏編號：天字63號（h0000286）

年代（西元紀年）：春秋中期略晚

規格（尺寸、重量…）cm / g：高90.3 口徑19.8×14 底徑30×24 最大腹長39
最大腹寬26.5cm

材質：青銅器

形制：酒器

來源（購置、捐贈…）：1923年河南新鄭鄭公大墓出土（原河南博物館舊藏）

分級：國寶

說明：

出土地點明確，為春秋中原鄭公大墓出土。

壺乃酒器，具有盛酒、盛水之功能。周代禮制謹嚴，「壺」使用時必定成雙，方壺者，為卿大夫而設，使用於祭祀饗宴時，因此常使用精緻的紋飾裝飾，製作非常華美，並遠勝他器。



正面



右側面局部

蟠龍方壺出土時原為一對，另一件藏於北京故宮博物院，同墓尚出土蓮鶴方壺一對。蟠龍方壺為春秋時代最著名的楚式龍耳方壺之一，早見於著錄，壺蓋上之蛇網鏤空蓋冠，為最早以失蠟法製作的青銅器之一，兩側有蟠龍雙耳，壺底座下方有雙伏虎承壺，製作精良，春秋楚式龍耳方壺僅出土4對，珍貴無比。具有重要歷史、文化價值，符合「古物分級登錄指定及廢止審查辦法」第四條國寶指定基準第一、二、三、四、五、六款，指定為國寶。

國寶4

名稱：「北魏天安元年（公元466年）曹天度造九層千佛石塔」

典藏編號：7032

年代（西元紀年）：北魏天安元年（公元466年）

規格（尺寸、重量…）cm / g：縱高153.1cm；座面寬60.2cm；座面高25.5cm

材質：砂岩

形制：造像塔宗教用器

來源（購置、捐贈…）：1956.05撥交日本歸還文物第二批

分級：國寶

說明：

本塔原共計三段，塔頂現存山西崇福寺，中段主段塔身計九層，其造型係依《法華經·見寶塔品》之「七寶塔」經變而成，下段底座正面分三欄，中間刻置香爐及合十比丘，左右兩欄分刻雙獅；座之兩側分刻男女供養人九軀及十軀；底座背面銘刻造像記一二六字及男女供養人像各一。至於塔身第一層各刻有形如漢闕之大方柱一座，各座列刻四排小佛。壁面之正中間設佛龕，前後為釋迦多寶併座、交腳彌勒菩薩。兩側則為釋迦禪座像，法相莊嚴。第二層以上每層作等差級數之有機削減，九層合刻千佛像計一三三二尊。論者為公元四六0至四八0年間為北魏雕刻之黃金時代，也為我國石刻藝術之最高峰。本件為獨立圓雕，其製作正值此時，地位與價值，不言可喻。《館藏精品》；此尊佛塔內涵豐富，技法繁複精美，實為一國寶藏品，世界知名；當初發掘於山西朔縣崇福寺，根據銘記所載，應是當時首邑平城（山西大同）所造。

全塔是由三段組成：塔座為第一段，塔身第一至第七層為第二段，第八、九層則為第三段，塔頂原有塔剎裝飾物件，目前留存朔縣文物保管所。本塔高過人身，龕像及佛雕佈滿全塔，故是一座巨型且雕刻精美的造像塔。塔座四面各有畫像雕像：塔座正面是比丘供養圖，左面與右面分別為男供養人像與女供養人像，塔座背面則是造塔銘記。塔身第一層開有四個佛龕，依序為正面二佛並坐龕、背面交腳菩薩龕、左右兩面一佛二菩薩龕。塔身第二層以上四面，均整齊佈滿了千佛坐像，龕像身形雖小，就臉形與服飾衣褶，仍可見雲岡同期的影響。另就龕像的題材而言，與《法華經》意旨具有密切的關聯性。本件為獨立圓雕佛寶塔，其製作正值佛教鼎盛之時，地位與價值，不言可喻。此件佛塔內涵豐富，技法繁複精美，品質精良且數量特別稀少，世界知名，實為一國寶藏品；當初發掘於山西朔縣崇福寺，根據銘記所載，應是當時首邑平城（山西大同）所造。具有重要歷史、文化價值，符合「古物分級登錄指定及廢止審查辦法」第四條國寶指定基準第一、二、三、五、六款，指定為國寶。以時代而言，本件為當今傳世最早的石塔，而且有明確的紀年，無論是藝術史或建築史，論及中國石塔必首舉此塔，重要性難以言喻。此佛塔技法繁複精美，內涵豐富，同一時期未見有相同物品的遺存，不僅有藝術史、建築史上的價值，復因其上有明晰的造塔記，故在佛教史、文化史、社會史上也具有同等重要性。



正面



底座背面銘刻造像記



底座右面女供養人像

國寶5

名稱：「皇明監國魯王壙誌」

典藏編號：7792

年代（西元紀年）：明代（公元1662年）

規格（尺寸、重量…）cm / g：縱63.5cm；橫47cm；厚5cm

材質：黑玄武岩

形制：墓誌

來源（購置、捐贈…）：金門戰地政務委員會移交贈送本館，並於民國四十八年十二月二十九日典藏

分級：國寶

說明：

民國四十八年八月二十八日，前線國軍在金門舊金城東，炸山採石，發現古墓一座，繼於墓穴尋獲石碑一方，始知為南明監國魯王朱以海壙誌。碑石屬玄武岩，刻「皇明監國魯王壙誌」八字及魯王畢生事蹟全文，出土時右額已破損，惟碑身完整，字跡仍可辨識。該篇壙誌，為現存明鄭時期臺灣史研究之稀有重要史料，具特殊歷史意義與史事淵源，可提供魯王史事文獻、修正史事之誤差，具有特殊歷史、文化及學術價值。本件「皇明監國魯王壙誌」除右上角有闕外，保留完整，字跡仍可辨識，為現存明鄭時期臺灣史研究之稀有重要史料，具特殊歷史意義與史事淵源。壙誌內容可提供魯王史事文獻、修正史事之誤差，具有特殊歷史、文化及學術價值。依據「文化資產保存法」第六十六條，「古物分級登錄指定及廢止審查辦法」第四條第一項第一、二、五、六款，指定為國寶。

明監國魯王壙誌銘釋文：

監國魯王，諱以海，字巨川，號恆山，別號常石子。始封先王諱檀，為高皇帝第九子，分藩山東兗州府；王，其十世孫也。世系，詳「玉牒」。王之祖恭王，諱坦頤。父肅王，諱壽鏞；傳位第三庶子安王，諱以派；王兄也。崇禎十五年冬，虜口（陷）兗州，安王及第一子、第四弟以沂、第五弟以江俱同日

殉難。山東撫臣奏聞，王以第六庶子，母王氏所生，□授鎮國將軍；部覆應繼王位，于崇禎十七年四月初四日冊封為魯王。方三月初旬，使臣持節甫出都，而京師旋告陷矣。東省驛騷，王遂南遷。

弘光帝登極南都，移封王于浙台州府。南中不守，虜騎薄錢塘。浙東諸臣豎義旗，扶王監國，都紹興；則弘光乙酉閏六月間事也。次年仲夏，浙事中潰，王浮瀨入舟山。會閩中舟師在北，迎王至中左所。復移師琅琦，附省諸邑，屢有克復。虜援大至，復者盡失。王又再抵舟山，躬率水師入姑蘇洋，迎截虜舟，而浙虜乘機搗登舟山，竟不可援矣。王集餘眾南來，聞永曆皇上正位粵西，喜甚，遂疏謝監國，栖蹤浯島金門城。至丙申，徙南澳，居三年，己亥夏，復至金門。計自魯而浙、而閩、而粵，首尾凡十八年。王間關瀨上，力圖光復，雖末路養晦，而志未嘗一日稍懈也。王素有哮喘疾，壬寅十一月十三日中痰而薨。距生萬曆戊午五月十五日，年纔四十有五。痛哉！元妃張氏，兗濟寧州張有光長女，原浙之寧波人；兗陷，殉節。繼妃張氏，亦寧波人；舟山破日，投井而死。有子六，皆庶出，第一子、第二子在兗陷虜，存亡未卜；次子卒于南中，第四子弘慘、第五子弘樸、第六子弘棟，俱在北蒙難；僅存夫人今晉封。次妃陳氏，遺腹八閱月。女子三，長為繼妃張氏所生，選閩安侯周瑞長男衍昌為儀賓，未嬪尚；二女俱陳氏出，未字。島上風鶴，不敢停櫬，卜地于金城東門外之青山，穴坐西向卯。其地前有巨湖，右有石峰，王屢遊其地，題「漢影雲根」四字于石。卜葬茲地，王顧而樂可知也！以是月念三日辛酉安厝。謹按會典，親藩營葬，奉旨翰林官撰壙誌。禮部議謚。今聖天子遠在滇雲，道路阻梗，未繇上請，姑同島上諸文武敘王本末及生薨年月，勒石藏諸壙中。指日中興，特旨賜謚、改葬，此亦足備考訂云。

永曆十六年十二月念二日，遼藩寧靖王宗臣術桂全文武官謹誌。



當代博物館與觀眾的新關係—— 以國立歷史博物館「小別，為我們更美的 再見」閉館系列活動為例

王惇蕙*

摘 要

「博物館」的出現，與「人」的關係相當密切。以往的博物館是知識、權利的展現空間，是專屬於有權有勢階級的場域。隨著20世紀中期觀眾研究的興起，到末期生態博物館、新博物館等議題的出現，「觀眾」的角色逐漸被重視。當代博物館更強調與觀眾關係的建立：博物館不再只有傳遞知識的使命，而是提供觀眾創造連結、互動經驗的多中介者角色，正式宣告觀眾為主的世代來臨。

身為二戰後臺灣第一所的公共博物館，歷史悠久的國立歷史博物館見證了臺灣博物館和觀眾的關係發展。即將迎來一甲子以來最盛大的閉館整建，史博館以實驗性的「小別，為我們更美的再見」閉館系列活動，以當代博物館強調的互動參與為核心，一方面藉助科技平臺與觀眾創造新連結，另一方面用別出心裁的方法，回應「翻轉教育者／年輕潮世代／活力創齡者」當時當刻所面臨的問題、所關心的議題，期盼藉由本系列活動開啟與觀眾新關係的建立。

本研究以參與觀察、量化問卷、質化資料為本，檢視觀眾對於活動的心得、自身的收穫、史博館的想像。在第一手資料與學術研究中，整理出當代博物館與觀眾關係建立的前提、方法，以及提出關係延續的建議。

關鍵詞

觀眾參與、博物館與觀眾關係、博物館價值、博物館教育推廣

* 作者為國立歷史博物館教育推廣組研究助理。

The New Connection and Relationship between Museum and People in Contemporary Society: A case of “See you again in a promising future” programme in National Museum of History

WANG, Chun-Hui*

Abstract

The appearance of a museum is highly connected with the people. In the past, a museum was a place for people from a specific social hierarchy, they could show off their knowledge and power to others in the museum. There was no room for the role of an audience. This situation has transformed since the 20th century: more and more research has focused on the audience, making the audience a vital issue. Nowadays, the museum focuses its efforts on expanding services, creating connections and then building relationships with audiences. It is an era for the audience in the museum.

As the first public museum to open after World War II, the National Museum of History has witnessed the development of the relationship between museum and audience in Taiwan. Before undergoing a three-year renovation, the museum has organized an experimental programme called “See you again in a promising future” to discuss new issues, new approaches and new relationships between the museum and its audience in the new era. The museum has chosen to focus on three new target audiences that were previously outside of the target scope: The educators and students from outside the formal education system, the people who make up the workforce in society, and elderly caregivers. Through different methods, the museum attempts to respond to their current situations and would like to develop innovative connections with these audiences.

This paper provides a methodology for the museum and audience to create connections and also gives some suggestions on how to continue building the relationship between the museum and audience in the future.

Keywords

audience participation, the relationship between the museum and audience, museum value, museum education

* Research Assistant, Education and Extension Division, National Museum of History.

壹、前言

隨著歷史的發展，對於「博物館是什麼？」、「博物館為誰而存在？」等議題，不同的角色發展出迥異的論述（Sola, 1997）。對博物館而言，本身的內容、價值、目的與傳統博物館有別，服務的對象、方法更不可同日而語；對觀眾來說，本身處於個人主義至上時代裡，對於博物館的服務、想像與過去大不相同。博物館和觀眾之間的關係，在一長一消、一拉一扯之間，開創新局面。

Simon（2010）在《參與式博物館》（The Participatory Museum）指出，大環境顯示藝文參與人口逐年萎縮、老化，人們傾向加入可提供更多參與、對話的領域，在這股浪潮下，博物館須思考如何以更多參與、對話的內容和方法，吸引觀眾進入博物館，讓雙方建立嶄新的連結與關係。

本文先以歷史脈絡中博物館與「人」的關係討論起，到「觀眾」一詞的出現，從中耙梳博物館目的、角色與價值的轉變。接者以史博館「小別，為我們更美的再見」閉館系列活動為例，以活動觀察、量化問卷、質化產出為本，論述當代博物館如何定位自身，創造更多觀眾參與的機會、與觀眾對話的可能？如何以參與式的活動，和觀眾建立新的關係，創造當代博物館的價值？並由此論述未來博物館與觀眾之間關係建立、維持、延續的方式。

貳、博物館因「人」而存在，因「觀眾」而有價值

一、歷史脈絡下的博物館與「人」

博物館的起源，最早可上溯至西元前3世紀，由統治埃及的托勒密二世建造的亞歷山卓博物館（Mouseion of Alexandria）。亞歷山卓博物館是獻給謬斯女神的殿堂，其中有研究、教育的設備，也有包括生物、文物的收藏，像是雕塑、生物皮毛和樣本等等。因為是人們首次「有意識地」出現保存和收藏的行為，被視為是博物館的原始型態。

14世紀至16世紀，博物館為私人所有，其收藏的藏品種類繁多，大體分成兩種類型，即藝廊（Gallery）、好奇心陳列室（Cabinet of Curiosities）。特別是在文藝復興時期，新興階級對於藝術的贊助與收藏，促使更多私人對藝術

品的追尋。整體而言，這個時期博物館存在的目的，是個人為了展現權勢、展示財富，藏品缺乏系統化整理。

17世紀到18世紀，啟蒙精神和理性主義昂揚，基於對世界理解的渴望，許多專業的學門因而興起，人們對博物館藏品的態度有所轉變，將藏品分門別類，並開始向大眾公開展示。此時期的博物館具有大眾性、公共性的特徵。

18世紀到19世紀，則是現代博物館的繁殖與擴張時期，英國大英博物館（British Museum）、法國羅浮宮（Musée du Louvre）相繼成立。博物館逐漸重視大眾教育，並在藏品分類上有較大的進展。此一時期，因應民族國家興起趨勢，博物館在這股追求國家認同的浪潮中，成為國家意識形態的傳遞管道。

20世紀60年代以前，社會民主化思潮的蔓延，個人的需求較過往更被重視。在這樣的氛圍中，博物館以多元化的內容回應了人們對於教育、休閒娛樂的需求。然而，看似隨著時代進步的博物館，其實在內部的實際運作上仍承襲以往，專業人員把持知識且為博物館核心，對於觀眾定位、角色、需求等仍一知半解。

1970年代起，法國興起了生態博物館（Eco-museum）的討論，論述博物館和社區的關係。直到1980年代，強調博物館社會和溝通功能的新博物館學（New Museology）崛起，針對傳統博物館學積習已久的問題，提出嶄新見解：傳統博物館學強調方法，對於目的琢磨不多，新博物館學則指出博物館思索目的的重要性；在經營部分，傳統博物館學多為專業人員主導，新博物館學強調地方、社群、觀眾的參與；在學科內容部分，新博物館學試圖排除各種意識形態，將歷史內涵、社會意義的多種面向納入其中；最後，傳統博物館學以藏品為營運基礎的「以物為主」模式（object-oriented），在新博物館學轉變成以地方、社群、觀眾需要為營運基礎的「以人為主」模式（public-oriented），各種類型的博物館也因應而生（胡家瑜，1994）。

而在21世紀，博物館將觀眾參與和經驗創造視為重要任務。觀眾期待博物館能提供更多方式，讓他們與人、與社會有意義地互動；能提供更多的經驗創造方法，讓他們連結自身、家庭或其他人、事、物；能讓藏品等內容，更有效益地與多樣性觀眾創造連結（Institute of Museum and Library Services，2009）。在博物館的目標和價值上，跳脫傳統單一目的（single-purpose），未來必須達成複合型目標（hybrid），成為改變世界的機構（American Alliance of Museums，2017）。

二、觀眾對博物館的重要性—觀眾研究的興起

以往僅以「大眾」一詞形容博物館的觀眾，到了1920年代有所改變。博物館嘗試研究他們的「觀眾」，試圖了解觀眾的特質、分析觀眾的行為、解析觀眾的需求。1960年代後，加入了質化研究，提供博物館更為細膩的觀眾形象（Falk & Dierking, 1992；Hein, 1998）。

除了博物館各自進行的觀眾研究外，國際組織也有所行動。1974年，美國博物館協會（American Association of Museums）正式成立觀眾研究暨評量專業委員會（Committee on Audience Research and Evaluation），並指出「對博物館規畫和經營來說，了解觀眾是有其必要性」。1998年，觀眾研究組織（Visitor Studies Group）在英國成立，2016年發表的宣言中提到組織的任務「將觀眾研究作為影響實證和決策的因素，目的是創造和提供觀眾良好的經驗」。

就功能上來說，觀眾研究可以讓博物館看到過去、現在，思考未來的潛力；觀眾研究也提供博物館當時當刻觀眾的感受與想法（劉婉珍，2008）。對觀眾的基本特質有更細緻地了解後，博物館以觀眾的特質、經驗為基礎，從觀眾的需求出發，結合時代的技術和議題，以多樣性的方法接觸目標觀眾，最終目的是服務觀眾、與觀眾建立各種關係。

綜論以上，博物館與觀眾的關係，從謬斯神廟的殿堂、權勢者展示能力的場域、到對大眾開放的空間、甚至延伸出觀眾研究的專業，可以看到觀眾角色日漸重要。而在觀眾成為博物館的要角後，博物館本身的定位和功能也有所轉向：以往，博物館是為了展現國家權力、宣揚專業知識；現在則以觀眾為主，成為中介者，可以是平臺（platform）、論壇（forum）、媒介（medium）、催化劑（catalyst）、發動器（generator）等等，讓觀眾在此找到與生活的關聯性、創造博物館的多元價值（辛治寧，2018）。

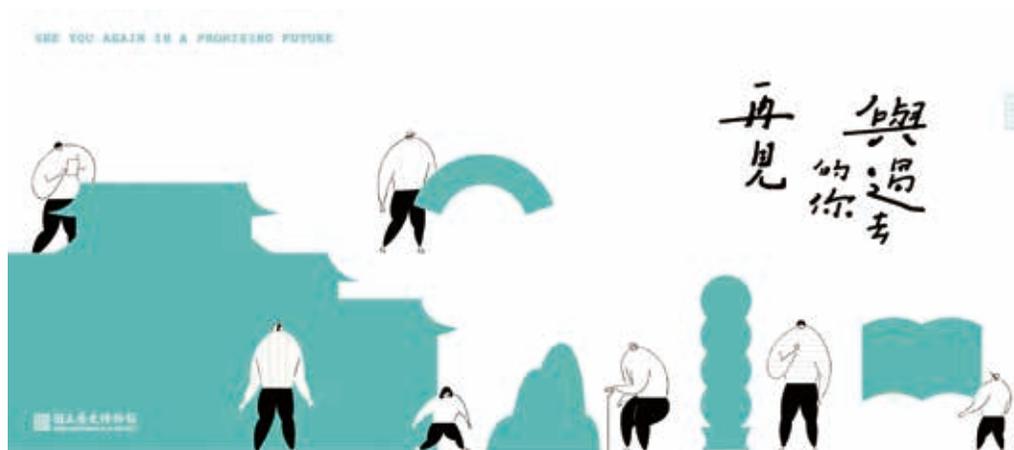
參、用「參與」，創造博物館與觀眾的新關係

一、活動設計理念

在史博館迎接一甲子以來最盛大的閉館整建前，規劃「小別，為我們更美

的再見」閉館系列活動，跳脫傳統博物館以「物」、「知識」為主軸，嘗試以「人」、「素養」為核心，以未來性、實驗性的方式與內容，嘗試與觀眾建立新的關係，從中討論當代博物館功能、價值與多元角色。

本閉館系列活動由「與過去的你，再見」和「與未來的你，再見」兩個活動組成，係將博物館塑造為與時俱進的個體，提供時間軸上「你」的各種需求，並藉由互動與「你」共同成長，在不同時期建立各種關係，以下將分別論述。



(圖一)「與過去的你，再見」主視覺：史博館保存了傳統博物館以「物」為核心的精神



(圖二)「與未來的你，再見」主視覺：史博館也實踐了當代博物館以「人」為核心的理念，希望成為觀眾共同構築的博物館

二、「與過去的你，再見」系列活動

2016年起，歐洲聯盟（European Union）推出為期3年的Mu.SA計畫（Mu.SA: Museum Sector Alliance），討論未來科技如何應用於博物館。2017年由義大利Symbola Foundation和Melting Pro Learning發表「未來的博物館：10個國際博物館的預見與反饋（Museum of the Future: Insights and Reflections from 10 International Museums）」，訪談10個歐洲重要的博物館，討論科技在博物館的未來，可能造成的內部、外部影響。文章中提及，科技平臺（digital platform）是博物館持續和外界對話、拓展交流圈的方法之一，最終目的是建立穩固關係。「與過去的你，再見」系列活動，即是史博館以「對觀眾本身參與限制相對較少」的Facebook為平臺，鼓勵最大量觀眾參與的實驗性活動。

2017年年底，史博館收到了來自日本清鵬書道研究會的包裹，裡面是1975年至1977年40件書法作品，一半是當時名家所寫，另一半則是向當時小學生徵集而來。這些作品除了藝術價值，也揭示了2個意義：一是史博館在歷史發展中的定位，作為政府遷臺後第一個公共博物館，史博館在臺灣博物館相對稀少的時代，承擔國際交流的重責大任。二是臺灣以文化突破外交困境的歷史，在低靡的外交氛圍中，史博館和當時的名家，以文化帶著臺灣走出去。

而最有個人特色的小學生作品，是「與過去的你，再見」的主角。當時承辦的館員與公文已無跡可尋，只能從僅有的留存資料中，推測現在年齡約50歲左右。由於作品保存深厚的個人記憶，希望透過活動傳遞「史博館重視每一位曾經參與的觀眾，每位觀眾都是史博館重要的朋友」，故小學生作品以「物歸原主」為原則，應用Facebook為作為尋人的方式。之所以選擇Facebook為平臺，一方面立基於2016年Facebook研究團隊提出的3.57度分隔理論：以Facebook現有的15.9億會員來說，平均每個人透過3.57個人，即可和地球上另一個人產生連結；另一方面是博物館有意識地運用新方法與觀眾連結，期盼借助社群的多樣性，擴大參與觀眾的角色和範疇，像是有搜尋者（家人／朋友／校友等）、被搜尋者（可聯繫到本人的人／本人），提升觀眾的參與感，讓人人成為活動的一份子。



(圖三)「與過去的你，再見」以Facebook為
平臺，讓觀眾自主參與、提供線索

三、「與未來的你，再見」系列活動

以往，博物館人員仰賴自身專業，產出各式研究、展覽，為生產者（producers）；當今，為因應變化甚快的社會，博物館人員尋找合作夥伴以提供更為多元、專業的服務予目標觀眾，並和他們成為共同學習者（co-learners）（辛治寧，2018）。至於學習的內容，與博物館相關的專業知識不是重點，重要的是在參與博物館的過程中，得到自己認為有意義的經驗、技能、素養，「與未來的你，再見」系列活動即是此理念的落實。史博館設定以往鮮少服務的三個目標觀眾（翻轉教育者／年輕潮世代／活力創齡者），觀察此時大環境與他們相關的議題，以及此刻他們個人面臨的挑戰，與專業的夥伴合作，嘗試以博物館的角度作出回應，並讓各種角色從活動中汲取經驗。

(一) 博物館作為翻轉教育者的實驗場域—123 JUMP！跳出框架，來史博館探索課本外的重要事兒

求學階段，學生們有將近三分之一的時間待在學校，以課本為主要知識來源，以同儕、老師為主要社交對象。然而，除了學校之外，是否有其他學習場域？除了老師、同儕之外，是否有其他對象能以不同方式交流？從學校或是家庭學習的知識和社交能力，是否有應用的機會？史博館以「123 JUMP！跳出框架，來史博館探索課本外的重要事兒」回應上述對學生現況的觀察；並以此實驗史博館如何作為中介者，不單只成為體制外教育者、自學／在學學生交流場域，還能藉此傳遞「歷史」的活用價值、增進溝通與協商等素養。

本活動和體制外的教育團隊合作，以遊戲的方式，讓自學／在學學生，置身在聯合國情境，扮演不同的國家、擔任不同的職位，透過國內與國際之間的溝通、協商，解決「哭泣的彩虹毛猩猩」、「不能說的雨林故事」、「血汗咖啡」3個與生態、經濟、勞工等有關議題。活動的最後，講師以口語引導，帶領學生反思整個活動的歷程，從中認識「歷史」的重要¹；接著，讓參與者在便利貼寫下「如果我是博物館館長，我會透過什麼方式讓大家發現國際或國內正在發生的問題？」並張貼於開放空間予其他觀眾觀看與反思。

3場活動以學生為主，為了讓討論更為明確，故細分為「自學學生（國小4年級至國中2年級）」、「在學學生（國小4年級至國中2年級）」、「高中生（高中1年級至高中3年級）」。從旁觀察，國小4年級至國中2年級的自學和在學學生，在協商討論的技術和解決方案的提出，有各自的長處。在學學生比較遵守秩序，討論、協商所得到的解決方案較為聚焦；自學學生比較喜歡表達意見，所提出的解決方案較為多元。無論自學或在學學生，討論的內容著重於「解決」，對於問題產生的「原因」較難以釐清。相較之下，高中生的場次採3人1組的小組討論，所提出的解決方案比較深入，並針對問題產生的「原因」能清晰發現和完整論述。

綜論以上，本活動是史博館作為翻轉教育者實驗場域的嘗試，將目標觀眾的需求放到首位，並以「解決問題」的素養為核心，讓學生嘗試以更高的視角

1 講師提問：「如果，你知道以往的人怎麼處理這些問題，是否能加快你今天解決問題的速度？或是提供你更多解決問題的方式？而以往的人所留下的處理方式，其實就是歷史」。

觀察趨勢、用更廣的面向認識議題。透過遊戲，體制外教育者、自學／在學學生、博物館能有所交流，身為主角的學生更可實際演練學校、家庭所學的知識和社交技巧，在3個議題的討論中實踐「發現與解決問題的方法」，從中了解「為什麼需要認識歷史？」、「怎麼樣讓世界更好？」



(圖四) 123 JUMP! 跳出框架，來史博館探索課本外的重要事兒
上排：參與者分配角色、研讀資料
中排：每個國家的優弱勢不同，透過協商讓議題得到最好的解決
下排：「宣言時間」綜合國際和國內的討論，各國代表表達意見與應對方案

（二）博物館作為年輕潮世代的靜心空間—平心靜氣。我在博物館的CALM HOUR

工作階段²，人們被工作佔據大把時間，為因應社會急速的變動，所有的反應都必須又快又精確，日復一日的雜沓與紊亂，鮮少人有空閒進入博物館，也鮮少人有餘力加認識自己。然而，工作究竟是為了什麼？如果是為了更好的世界，那為什麼愈來愈多人常把厭世掛在嘴邊？如果是為了成就更好的自己，那為什麼連靜下心、面對自己的時間都如此稀少？對於年輕潮世代處境的觀察，史博館嘗試以「平心靜氣。我在博物館的CALM HOUR」作為回應，以史博館作為靜心的場域，用藝術帶領觀眾面對情緒、接受自己。

本活動以展出的「過盡千帆—王攀元繪畫藝術」作為媒介，在閉館的展場中，讓年輕潮世代浸淫在視覺藝術，在即興舞蹈團隊的帶領下，用肢體與藝術品交流、與他人對談。最後的分享時間，以藝術創作和討論對話的方式，讓參與者表達對活動的心得、對史博館的感受，比較自己參與前後的感覺。

綜論以上，本活動是史博館將博物館作為年輕潮世代靜心空間的試驗：從觀眾的角度而言，他們在博物館中不以知識追求為目標，反而是尋求身心靈的「靜」；於是，藝術品成為個人沉靜的媒介或工具，由藝術品點燃的靈感，從內在心靈到外在肢體的迸發，在博物館毫無保留地表現。對博物館來說，突破了博物館保存、宣傳知識的主要功能，運用自身的場域和藏品特性，成為當代社會中難得「靜心」空間，提供目標觀眾追尋身心靈平靜、補給能量的重要依靠。

2 此處定義為「工作年齡人口」，係為15至64歲的人口，他們具備從事生產和提供服務的能力，且能負擔無生產能力人口的生活（引用自行政院勞工委員會職業訓練局勞動力發展辭典）



(圖五) 平心靜氣。我在博物館的CALM HOUR
由上至下：參與者於閉館後的展場，閉目沉靜
把自己和作品結合，毫無忌憚地表達情感，與作品交流尋得平靜
用自己的方式，跟夥伴說明剛剛與作品交流的心情
隨心、隨意，用蠟筆繪出靜氣的體驗

（三）博物館作為活力創齡的交流場合—SHALL WE DANCE！當我們在史博館翩翩起舞

當求學、工作不再是生活的核心，個人也不強求於知識和心靈的追尋，花甲之年的創齡觀眾回顧自身，將重心放回家庭，照顧兒孫、老伴，生活以照護他人為中心，生命中的自己愈來愈渺小。在身份轉換的過程，有沒有可能和家人、朋友們放膽嘗試點以往不敢作的事情？是不是有機會重新認識身旁的夥伴，或是認識同是創齡、興趣相投的朋友？史博館以「Shall We Dance！當我們在史博館翩翩起舞」回應創齡觀眾，讓多數時光擔任陪伴者的創齡朋友成為活動主角，透過一個問題、一支舞曲、一幅創作促成多種「交流」關係，再次發現自己和夥伴、新朋友、史博館的情感與價值。

本活動由創齡夥伴邀請伴侶／朋友／家人（不限年齡）兩兩出席，以輕鬆的盲目約會（blind date）作為開場，回答跟自己有關的問題，像是「請分享你印象中的史博館是什麼樣的地方？」、「最喜歡的一首歌？」、「你覺得世上有沒有不傷心的道別？」等等³，讓彼此更加了解。接著搭配現場音樂，和夥伴漸行漸遠、漸行漸近，留下兩人交流的顏料痕跡。最後的創作時間，以組為單位選取兩塊圖面，一張帶回家作為參與活動的回憶，一張則簽名並留言送給史博館。

綜論以上，本活動是史博館將博物館作為活力創齡交流場合的實驗。透過一系列的「交流」，創齡夥伴在史博館的場域中，認識陌生的人、重新認識自己、再次認識熟稔的人，並將充滿親密感的博物館經驗，重新或再次刻劃到個人記憶。藉由活動，博物館希望擴大交流的範疇：在博物館不只是知識的交流，還有與自己內心的交流、與他人情感的交流。

3 題目規劃：難忘的回憶、最喜歡的一首歌、世界上什麼最甜、在世上能留存最久的是什麼、初戀、請解釋「小別勝新婚」的意思、你覺得世上有沒有不傷心的道別、你覺得世上有沒有永恆、請分享你印象中的史博館是什麼樣的地方、你覺得什麼是青春、請解釋不朽的意思、未來你最想和誰相遇



(圖六) SHALL WE DANCE! 當我們在史博館翩翩起舞
由上至下：替今天一起來的夥伴裝扮
Blind Date，回答跟自己、史博館有關的提問
隨著音樂，和夥伴探索最適合的步調
分享送給史博館的一句話

肆、研究發現與討論

一、量化問卷：檢視觀眾對活動的看法、對史博館的想像

在「與未來的你，再見」中，以量化問卷，整體性檢視觀眾的看法，並提供史博館未來定位自身的參考。給求學階段的「123 JUMP！跳出框架，來史博館探索課本外的重要事兒」，75名參與的夥伴，對於本次活動的評語，逾六成是「好玩」和「有趣」，五成以上的參與者最喜歡活動中彼此的「討論問題」、「解決問題」和「互動交流」；對於未來的活動，留言的面向包含政治、國際、科技、自然科學、歷史、藝術評論、肢體律動等等。給工作階段的「平心靜氣。我在博物館的CALM HOUR」，參與者平均年齡為42.85歲至51.85歲。從量化問卷來看，近30名參與者中，超過七成最滿意「與畫作產生新連結／互動」、「與自己的內心對話」；針對未來史博館活動的建議，五成以上的參與者提出「跨域、多元的藝術體驗」、「心靈成長」。給樂齡階段的「Shall We Dance！當我們在史博館翩翩起舞」4場活動中，有伴侶／祖孫／親子等關係。從量化問卷來看，55名參與者之中，近七成最滿意「須合力完成的足跡畫」、彼此「互動」的部分，對於活動的感受，大多提及「溫暖」、「新鮮」、「有意思」、「歡樂」。對博物館未來的建議，以「互動」為多。

二、質化資料：多元形式，讓觀眾觀察自身的收穫與改變

在「與未來的你，再見」，透過質化的資料蒐集，讓觀眾自行呈現活動對於個人的心得或影響。「123 JUMP！跳出框架，來史博館探索課本外的重要事兒」以「如果我是博物館館長，我會透過什麼方式讓大家發現國際或國內正在發生的問題？」為提，蒐集72張便利貼，其中以「方法」為主要內容，像是結合歷史與時事的影片、辦今天這樣的活動、用科技介紹歷史等等；「平心靜氣。我在博物館的CALM HOUR」邀請大家用蠟筆，畫出活動心得，一共蒐集22幅的創作，顏色的使用偏向暖色調，以表達感覺的抽象圖案為主，具象的部分（大多為人的形體）較少；而在心得分享的部分，參與者各自表達畫作和博物館場域對自身的啟發，並對史博館提供的「靜」體驗給予正面評價；「Shall

We Dance！當我們在史博館翩翩起舞」一共蒐集30幅的創作（基底為足跡畫，上方貼上完全足跡畫的夥伴合照，並寫下感言）。整體來看，留言偏向情感面向，像是「過去未來，我都擁有你（史博館／伴侶）」、「謝謝史博館與全部工作人員給了我們全家“永恆”的一刻，我們3年後見」、「與我生命同存；最美的相遇與史博館」等。

伍、分析與啟發

一、關係建立前提：思索博物館自身的定位

從歷史脈絡來看，博物館自身的定位有所轉向：從為特定人士存在，強調收藏、研究、展示等學術知識，到當代「承繼博物館既有任務，並持續為多元觀眾而努力」的空間（Burcaw著；張譽騰譯，2000）。隨著時代，博物館不斷地調整定位、創造價值。

「與未來的你，再見」量化問卷，可以看到不同年齡層的觀眾給予本次活動以及未來史博館「互動」的主題性標籤（hashtags）。也就是說，在史博館的場域中，和同儕、伴侶，甚至是自己的互動，是獨特的博物館經驗；對史博館而言則是和觀眾建立良好關係的開端。藉由量化問卷，史博館對於觀眾的需求和期許有所認識，在瞬息萬變的未來，也將隨時確認外界的期待，以創新，靈活地因應趨勢調整定位，以具體的行動回應觀眾與社會（Weil，2002）。

二、關係建立的方式：了解觀眾特性，為觀眾「量身訂作」，讓觀眾「有感」

如同埃爾格拉提及，觀眾是具體的「他者」，博物館需要了解、定義欲對話的社群。釐清目標觀眾後，透過有意識步驟、建設性的方法，接近觀眾（保羅·埃爾格拉著；吳岱融、蘇瑤華譯，2018）。本次「與未來的你，再見」在確立目標觀眾後，不同於傳統博物館階級式單向溝通（hierarchical and unidirectional modes of communication），強調「觀眾用什麼方式使用／參與博物館？這些方式往往具有個人重要性」（Robert，1997），發展「與未來的

你，再見」，讓觀眾「有感」，進而創造後續效益的機會。

在「與未來的你，再見」質化資料，史博館以開放式的提問，讓觀眾用個人化的方式回應，可供史博館蒐集目標觀眾的多樣特質，讓目標觀眾的輪廓更加清晰，有助於未來「有感」活動的規劃。

三、關係建立後的延續：「有感」的過程，不只是博物館說故事，也不只是觀眾說故事，是一起說故事（participate storytelling）

本閉館系列活動強化了觀眾參與和互動的元素，創造了目標觀眾和博物館新的關係，而新關係的建立，正是經驗、故事的堆疊過程。「與過去的你，再見」以Facebook為平臺，並以尋人活動擴展了史博館自己的觀眾社群，建立了更多的關係。然而，社群的延續仰賴後續的互動（Kimble & hildreth，2014），未來的社群經營更顯重要。

在「未來的博物館：10個國際博物館的預見與反饋」中提到，博物館所講述的故事，如果可以從想法、情緒的面向切入，讓觀眾投入自情感，那麼觀眾會更願意參與博物館，「與未來的你，再見」便是理念的實踐。博物館的未來，除了博物館說自己的故事（direct storytelling）、觀眾說博物館的故事（indirect storytelling），更重要的是強化參與的程度，多元化交流的方法，讓館員、觀眾自己創造與博物館的連結，在友善的關係上，一起說故事，建立當代博物館的價值。

陸、結語

一甲子的史博館，曾在過去的歲月中，和觀眾建立不同的關係，創造不同的價值。身處21世紀的史博館，更須因應善變的大環境及來自各方的觀眾，調整自身，創造與多元觀眾的連結，並藉由多種方法產生價值。

本次「小別，為我們更美的再見」，運用新方法（科技平臺）和原有觀眾建立新關係，也開發新群眾參與的方式；另一方面，關切觀眾當時當刻身心靈的渴求，以強調參與、創新的方法，讓觀眾來到史博館找到能力素養／平心靜氣／情感交流，進而以此難得的博物館經驗，和史博館建立關係。

關係需要延續，延續需要博物館和觀眾雙方的努力。在不同的當下，史博館期盼以多樣性的中介者角色，和觀眾能一直一起，創造故事、延續故事。

參考書目

英文文獻

- Falk, J. H. & Dierking, L. D. (1992), *The Museum Experience*. US: Altamira Press.
- Hein, G. E. (1998), *Learning in the Museum*. US: Routledge.
- Roberts, L. C. (1997), *From Knowledge to Narrative*. US: Smithsonian Institution Press.
- Sola, T. (1997), "Museum, museology, and ethics: A changing paradigm."
In G. Edson (Ed.), *Museum Ethics.*, pp168-175.
- Simon, N. (2010), *The Participatory Museum*. Santa Cruz, CA: Museum 2.0.
- Weil, S. E. (2002), *Making Museums Matters*. US: Smithsonian Institution Press.

中文文獻

- 辛治寧，〈博物館正往創新的路上一近期國內外論壇與紀行的個人觀察〉，
《歷史文物》，28卷第3期（臺北：國立歷史博物館，2018），頁66-73。
- 保羅·埃爾格拉著，吳岱融、蘇瑤華譯，《社會參與藝術的十個關鍵概念》
（臺北：國立臺北藝術大學，2018）。
- 喬治·艾里斯·博寇著，張譽騰譯，《博物館這一行》（臺北：五觀藝術，
1997）。
- 胡家瑜，〈博物館學的發展與回顧〉，《人類與文化》，30期（臺北：國立臺灣大學文學院人類學系、國立臺灣大學出版中心，1994），頁26-32。
- 劉婉珍，〈觀眾研究與博物館的營運發展〉，《博物館學季刊》，22期（臺
中：國立自然科學博物館，2008），頁21-38。

中文線上資源

- 行政院勞工委員會職業訓練局勞動力發展辭典<http://laborpedia.evta.gov.tw/link1.asp?did=C015&result=yes>（檢索日期：2018年8月31日）

英文線上資源

- American Association of Museums, Committee on Audience Research and Evaluation (CARE) . Electronic document, <https://www.aam-us.org/professional-networks/committee-on-audience-research-and-evaluation-care/>. Accessed August 31.
- American Alliance of Museums, 2017. Museum 2040: A Museum magazine special edition. Electronic document, <https://www.aam-us.org/programs/museum-magazine/museum-2040-a-museum-magazine-special-edition/>
- Facebook Research, Three and a half degrees of separation. Electronic document, https://research.fb.com/three-and-a-half-degrees-of-separation/?hc_location=ufi. Accessed August 31.
- Institute of Museum and Library Services, 2009. Museums, Libraries and 21st Century Skills. Electronic document, <https://www.ims.gov/assets/1/AssetManager/21stCenturySkills.pdf>. Accessed August 31.
- Kimble, C. & Hildreth, P. 2004. Communities of Practice: Going One Step too Far? Social science research network. Electronic document, http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=634642. Accessed August 31.
- Symbola Foundation & Melting Pro Learning, 2017. Museum of the Future: Insights and Reflections from 10 International Museums. Electronic document, <http://www.project-musa.eu/results/publications/>. Accessed August 31.
- Visitor Studies Group, 2016, The Visitor Studies Group Constitution. Electronic document, <http://visitors.org.uk/wp-content/uploads/2016/05/VSG-constitution-2016-UPDATED-April-2016.pdf>. Accessed August 31.

「探索」「不朽」的古埃及： 以兩個古埃及文明特展為例

江桂珍*

摘 要

尼羅河孕育出絢爛的古埃及文明，在數千年的歷史進程中，古埃及人創造且發展出獨具特色的古代文明；諸如：神秘的木乃伊、雄偉的金字塔、莊嚴的神廟、生動的象形文字等，莫不吸引人們探索的目光。因此，古埃及文明向來是世界性熱門展覽。本文臚舉二項古埃及文明展「大英博物館藏埃及木乃伊：探索古代生活特展」與「金字塔：不朽之宮特展」，討論分別聚焦於古埃及木乃伊與金字塔，以各異其趣的展示敘事，「探索」古埃及文明「永恆不朽」的文化邏輯。除此，本文也以「大英博物館藏埃及木乃伊：探索古代生活特展」為例，提出結合科技與文物的文化科技展示策略，將成為博物館展覽的新趨勢，為未來展覽實踐，突破框限，開創新局。

關鍵詞

古埃及展、木乃伊、金字塔、大英博物館、義大利都靈埃及博物館

* 作者為國立歷史博物館副研究員兼展覽組長。

Exploring the Concept of Eternity in Ancient Egypt: A Case Study of Two Exhibitions of Ancient Egyptian Lives

CHIANG, Kuei-Chen*

Abstract

Incubated around the Nile River basin, the civilization of ancient Egypt culminated into a distinctive ancient civilization with creations like mysterious mummies, magnificent pyramids, splendid temples, and mind-boggling hieroglyphic writing, each of which has been attracting all generations, making ancient Egypt civilization the all-time popular exhibition topic all over the world. This paper will examine two exhibitions of ancient Egypt, namely the *Egyptian Mummies from the British Museum: Exploring Ancient Lives* and the *Egypt: House of Eternity*. The paper explores how their different exhibition narratives present mummies and pyramids to the visitors and delineate for them the cultural logic of “eternity and immortality.” Furthermore, from the exhibition *Egyptian Mummies from the British Museum: Exploring Ancient Lives*, this paper proposes an exhibition strategy based on the integration of technology and cultural artifacts. We believe such a cultural technological exhibition strategy will be a new trend in museum sectors and create new and border-crossing possibilities for exhibitions of the future.

Keywords

Exhibitions of Ancient Egypt, Mummy, Pyramid, The British Museum,
Museo Egizio, Italy

* Associate Researcher, Chief of Exhibition Division, National Museum of History.

壹、前言

綠色絲絨蜿蜒東北非紅色大地¹，遼闊荒漠中的甘泉—尼羅河造就了古埃及文明。自史前時期至歷史時期5000多年的歷史進程中，古埃及人在尼羅河畔創造並發展出璀璨的古代文明，不僅體現了人類文化的多樣性，並且深遠地影響了古希臘與古羅馬文明。古埃及文明底蘊厚實，內涵豐富，舉凡木乃伊、金字塔、神廟、象形文字等，均為世人探索古埃及文明的視窗；其中尤以隱含生命符碼與象徵永生不朽的木乃伊與金字塔，最引人遐思，受人注目。本文以2017年相繼舉辦的「大英博物館藏埃及木乃伊：探索古代生活特展」及「金字塔：不朽之宮特展」為例，探討二者雖聚焦不同視角、運用不同策略敘事古埃及文明，惟均體現出古埃及文明「永恆不朽」的文化邏輯。本文亦以「大英博物館藏埃及木乃伊：探索古代生活特展」為例，提出融合尖端科技與文物的文化科技展示策略，將成為博物館展覽實踐的新趨勢。

貳、古埃及文明概述

「阿拉伯埃及共和國」（The Arab Republic of Egypt），通稱「埃及」（Egypt），是東北非洲人口最多的國家，面積為1,001,450平方公里，人口已超過9,730萬。距今約5000年前於當地建立的古埃及王朝是世界文明古國之一。1953年，阿拉伯人建立埃及共和國，地理上橫跨亞洲和非洲，除東北邊的西奈半島位於西南亞外，大部分國土位於北非地區。

古埃及歷史大致可分為：前王朝時期（5500-3100BC）、早王朝時期（3100-2686BC）、古王國時期（2686-2181BC）、第一中間期（2181-2055BC）、中王國時期（2055-1650BC）、第二中間期（1650-1550BC）、新王國時期（1550-1069BC）、第三中間期（1069-664BC）、後王朝時期（664-332BC）、馬其頓諸王（332-305BC）、托勒密王朝（305-30BC）、羅馬時期

1 古埃及人把自己的家鄉稱為“kemet”（黑土地），以區別環繞在四周的沙漠地帶，他們稱為“deshret”（紅土地）。他們自稱為“remet-en-kemet”（黑土地上的人民）。請參見彭琦、陳甜、鄭振清譯（Siliotti, A.著）《古埃及：廟、人、神》（北京：中國水利水電出版社，2006），頁16。

(30BC -AD395)。²

誠如古希臘歷史學者希羅多德 (Herodotus) 美讚：「埃及是尼羅河的恩賜」，尼羅河 (the Nile) 是埃及國家得以建立的根基，埃及文明的濫觴及發展與境內尼羅河流域兩岸耕地所形成的「肥沃絲帶」息息相關。每年雨季期集中的降雨使流經衣索比亞高地的青尼羅河水泛濫，當洪峰流經尼羅河河谷時，洪水氾溢出河床，淹沒河岸土地，河水中的礦物質等沉澱物滲入土壤中，滋養尼羅河兩岸，確保了埃及的農作豐收，從而造就了埃及的農業經濟。尼羅河對埃及影響至鉅，舉凡埃及歷來政權的建立均奠基於對該河氾濫的認識及掌控之上；埃及尼羅河神 (Hapy)³ 的信仰與河水氾濫週期密切相關；尼羅河是埃及水路交通樞紐，保障了農糧與物資的流通、人員的往來，以及資訊的傳輸等，在在提供鞏固埃及王權的利基。此外，埃及長年日照不斷的乾燥氣候，利於物件的保存，此特殊保存環境極可能催生了木乃伊 (mummy) 製作技術的發明 (克利絲提安·齊格勒等 2004：34)。

古埃及人認為遺體可以連結亡者與塵世，他們相信對亡者遺體的妥善處理與保存，讓肉體得以延續，則其與意識之間的連結即可重建，如此一來，便能確保亡者來世永生。古埃及人遺體埋葬於個人墳墓或集體墓地，每個聚落都有一個或多個墓地，範圍廣闊足供居民永續使用。喪葬習俗體現社會階級差異，上層階級人士葬於大墓，下層階級人們則葬於小型墓 (黃思瑜等譯 2017：19)。有些遺體因自然條件較佳而保存狀況良好，而其他遺體則必須製成木乃伊加以保存。立基於此觀念，埃及人為保護並維持亡者軀體之完整與不朽，免於受毀損，而發展出一套完整且精細的「木乃伊化」(mummification) 製作技術 (Ikram&Dodson, 1998:15)。

埃及神話將歐西里斯 (Osiris) 視為埃及木乃伊的原型 (Prototype)，相傳歐西里斯遭人謀殺之後又被其兄弟賽特 (Seth) 肢解，分散的軀體後來被歐西里斯妻子伊希斯 (Isis) 重新組合，並被胡狼首神阿努比斯 (Anubis) 予以

2 此係根據「大英博物館藏埃及木乃伊：探索古代生活特展」展示架構的「古埃及歷史年表」而劃分，其中前王朝時期 (5500- 3100BC) 包含5500-4000BC 稱為Badarian Period的新石器時期。

3 Hapy, 尼羅河之神，在許多神殿和壁畫上都有出現，如同時出現兩個尼羅河神，上埃及的尼羅河神頭上有蓮花，下埃及的尼羅河神頭上則有紙莎草。若單獨現身神殿浮雕或壁畫上，手上拿著紙莎草和蓮花者，就象徵代表上下埃及的尼羅河神。尼羅河神通常全身呈藍色或綠色，表徵尼羅河水，微凸的腹部和女性胸部，象徵每年尼羅河氾濫帶來肥沃淤泥，具有孕育滋養大地的神力。

防腐。其後歐西里斯復活而成為亡者之統治者與審判者。歐西里斯雙手交叉在胸前的形象，被視為纏裹身軀木乃伊的象徵，其臉部通常彩繪象徵富饒與重生的黑色與綠色，黑色象徵尼羅河每年因洪水氾濫而沉積河岸地的黑色淤泥，綠色則象徵收成的農作物（ibid.,18）。

金字塔（pyramid）為古埃及王室陵墓的代名詞。古埃及金字塔的建造，肇始於古王國第三王朝國王左塞爾（Zoser）之時，⁴ 其為實現其死後葬於大型石墓之想法，遂命大臣伊姆霍特普（Imhotep）於塞加拉（Saqqara）建造大型階梯狀紀念碑，稱為左塞爾金字塔，又稱「階梯金字塔」（the step pyramid），開創了埃及金字塔時代。根據「金字塔經」（Pyramid Texts）所言，這座「階梯金字塔」首創以石材建造王陵的方法，階梯式的金字塔外觀係供逝去的法老左塞爾的靈魂上升天界，並與太陽神等眾神相會之用。古埃及的金字塔不僅作為法老的陵墓，也具有使國王靈魂順利抵達來世、獲得永生之目的。此後，古埃及法老以金字塔作為陵墓（吳志杰譯 2005：6-7、35-36，劉景輝 1977:321; Edwards 1970:53-60）。直到中王國時期之後，王室的陵墓則集中於底比斯（Thebes）西方，尼羅河西岸沙漠區的隱蔽山谷中（稱之為『帝王谷』及『王后谷』），於峭壁上深鑿岩洞作為墓室，裝飾華麗的壁畫並以各式珍品隨葬，不使用金字塔形式的陵墓（蒲慕州 2001：66）。

參、大英博物館藏埃及木乃伊：探索古代生活特展

一、大英博物館藏埃及文物

大英博物館位於英國倫敦市中心，為規模最大且舉世聞名的綜合博物館之一。1753年通過「大英博物館法案」，大英博物館正式創設，經過6年籌備期，於1759年1月15日正式開館。該館創館典藏來自一位兼具醫生、博物學家及收藏家多重身分的漢斯·史隆爵士（Sir Hans Sloane）所捐贈的71,000多件畢生收藏品，主要包括書籍、手稿、自然標本，以及貨幣、勳章、版畫、繪畫

4 古埃及舊王國時期第一、二王朝之時，國王與貴族的陵墓主要使用泥磚與木材建造，大型墓使用大磚砌造，為長方形。

等。此後，1770年代入藏庫克船長3次太平洋探查航行所蒐集的民族學物件；威廉·漢彌頓爵士（Sir William Hamilton）分別於1767年、1772年、1784年捐贈的地質和礦物資料，與希臘羅馬古典時期文物⁵，以及1799年，克雷頓·克雷卻羅德（Clayton Mordaunt Cracherode）捐贈的收藏品⁶（馮明珠等編2007：46）等等，也都成為該館的重要典藏品。現今大英博物館的藏品由800多萬件跨越世界文化史的物件所組成，舉凡舊石器時代的打製石器到20世紀的版畫，文物品類，豐富多元。

大英博物館自創設之初，即開始收藏埃及木乃伊；1756年大英博物館入藏首具古埃及木乃伊⁷以後，大英博物館陸續典藏從埃及運來的木乃伊，累積至今，使得該館成為當代全球木乃伊藏品最豐富的博物館之一。大英博物館共有10大管理與研究部門，其中「古埃及暨蘇丹部門」（Department of Ancient Egypt and Sudan）典藏了大量自西元前10,000年的新石器時代延續至今之足以表徵尼羅河河谷文化的物件（object），無論就質與量而言，都堪稱舉世收藏埃及文物的代表性部門之一。該部門藏品包括漢斯·史隆爵士的捐贈品、庫克船長捐贈物、英法戰爭後英國沒收品、以及英國駐開羅領事亨利·索爾特（Henry Salt）為該館收集的一批數量可觀的古埃及雕像。19世紀末，「埃及探索協會」（Egypt Exploration Society, EES）捐贈大英博物館大批古埃及出土文物。另外，大英博物館也從民間機構或收藏家手中購藏了若干古埃及文物（應倩倩等譯2013：16）。

除了文物之外，「古埃及暨蘇丹部門」也收藏埃及學（Egyptology）和努比亞學（Nubian Study）⁸的重要檔案，這些檔案成為相關領域的經典研究文本。除了「古埃及暨蘇丹部門」之外，大英博物館的埃及與蘇丹文物也散見於「希臘暨羅馬部門」（Department of Greece and Rome）、「中東部門」（Department of Middle East）、「非洲、大洋洲暨美洲部門」（Department of Africa Oceania & the Americas）、「英國、歐洲暨史前史部門」

5 請參見呂理州譯，出口保夫著《大英博物館的故事》（臺北：麥田出版，2009），頁82-84。

6 克雷頓·克雷卻羅德捐贈品包括：素描、版畫、貨幣、勳章、寶石、貝類與礦石等。

7 此首具入藏的木乃伊係來自威廉·里休禮耶（William Lethieullier）的捐贈。

8 努比亞是指源自尼羅河中部河谷，現今居住於蘇丹與埃及東南部境內的原住族群，被視為最早的文明搖籃之一。努比亞學則指努比亞民族語言學的相關研究。

(Department of Britain, Europe & Prehistory)、「亞洲部門」(Department of Asia)，以及「貨幣暨勳章部門」(Department of Coins & Medals)等 (The British Museum 2017)。

二、大英博物館藏埃及木乃伊：探索古代生活特展

2017年11月14日至2018年2月18日於國立故宮博物院展出的「大英博物館藏埃及木乃伊：探索古代生活特展」(Egyptian Mummies from the British Museum Exploring Ancient Lives) (以下簡稱「木乃伊展」) (圖1-3)，係以大英博物館館藏6具生活於距今1,800年至3,000年前 (亦即古埃及第三中間期至羅馬時期) 的古埃及木乃伊為展覽主軸，這6位經過精心挑選的古埃及上層社會人物，包括從幼童到成年不同死亡年齡且不同背景者。木乃伊展結合現代科技及跨學科研究成果，取得6具木乃伊生前的生命訊息，揭密6段生命史事，重新認知古埃及歷史，解讀古埃及文化習俗。

在19世紀晚期，考古學正式發展成為科學學科之前，木乃伊被視為具神秘色彩的珍奇之物。19世紀末，放射學 (radiology) 發展成熟，1960年代至1970年代間，X射線開始被應用於木乃伊的研究，早期多拆解木乃伊外層裹屍布進行攝影，惟拆解外層裹屍布不僅會造成不可逆的高度破壞，且從中獲得之有關木乃伊製作的資訊也相當有限。這些被拆解裹屍布的木乃伊大多屬於私人收藏品，大英博物館館藏木乃伊是採用未拆解裹屍布的X射線攝影法，研究者得以在木乃伊的遺骸或裹屍布未經侵入性干擾的狀況下，即能獲取所需之研究資訊。尤其高科技雙能量電腦斷層掃描技術 (Dual Energy CT technology) 的發明應用，揭密木乃伊的科學研究有了突破性進展。這種運用雙能量電腦斷層掃描儀的非侵入式掃描，從不同角度透視，並根據所得影像數據繪製木乃伊內部軀體的三維立體顯影，使得木乃伊保存狀況較為完整。這種非侵入式，免於文物遭受破壞的研究方法，讓研究者得以虛擬拆解木乃伊外層包覆物，解密隱藏於遺體骨骼內的生命奧秘，也藉此了解埃及木乃伊的製作程序及文化習俗 (黃思瑜等譯 2017：6、20-21)。

「木乃伊展」分別以「來自底比斯的已婚婦女：奈絲塔沃婕特 (Nestawedjat)」、「阿蒙神吟誦者：塔穆特 (Tamut)」、「來自艾赫米姆

的祭司：厄索魯（Irthorru）」、「來自底比斯的神廟歌手」、「來自哈瓦拉的幼童」、「羅馬時期的埃及年輕人」6位不同年齡、背景互異的古埃及木乃伊為展示主體。透過雙能量電腦斷層掃描儀的檢測，從不同觀點解讀大英博物館館藏古埃及文物的文化性。

（一）來自底比斯的已婚婦女：奈絲塔沃婕特（Nestawedjat）

1880年自倫敦印度博物館移藏大英博物館的奈絲塔沃婕特木乃伊，可能出土於埃及底比斯，經由雙能量電腦斷層掃描儀所得之高解析度立體影像，可鑑識其性別為女性（先前誤認為男性）、身長 152.8 ± 1.9 公分、死亡年齡35-49歲、病理狀況為頸椎與胸椎薛門氏結點病變，以及肝肺腸胃臟器（心臟被視為智慧與記憶的中心而留在原處）被摘除，另包裹置於遺體（手、大腿、膝蓋與小腿）之上；也確認其棺槨即為原初墓葬組合，未經易動，進而從棺槨的裝飾風格（裝飾圖繪與銘刻文字趨向繁複）⁹，來推判奈絲塔沃婕特木乃伊所屬年代應為古埃及第三中間期末葉，第25王朝，約西元前700-680年（同上引：28）。此外，被精心保存的奈絲塔沃婕特遺骸，是人造木乃伊的經典之作，同時也顯示奈絲塔沃婕特生前社會地位崇高，才能享有如此厚葬待遇。

（二）阿蒙神吟誦者：塔穆特（Tamut）

大英博物館1891年購藏的塔穆特木乃伊，出土於埃及底比斯，通過電腦斷層掃描儀高解析度立體影像解析，性別為女性，身長 158.9 ± 1.9 公分、死亡年齡35-49歲、病理狀況為動脈粥狀硬化（動脈斑塊），齒牙根尖病變，以牙膿腫最為可能。所處年代為古埃及第三中間期，第22王朝初期，約西元前900年。這件木乃伊是古埃及第三中間期防腐技術的傑作，從顯微影像可看出保存完好之塔穆特木乃伊身上的護身符¹⁰、摘取內臟的防腐切口上覆蓋金屬盤，以彩陶、玻璃或石材製的人工眼睛，填於摘除眼珠後的眼眶中，手指甲、腳趾甲均包覆一層類似黃金的金屬薄層（同上引：79 -83）。由棺槨題銘顯示其

9 古埃及人稱棺槨為「生命之櫃」、「生命之主」，棺槨外表的圖繪與文字也印證棺槨的象徵意義。棺槨是逝者在來世永生的新居所，逝者透過棺槨重建宇宙。

10 古埃及防腐祭司會將護身符與其他具靈力的裝飾物置於亡者遺體肌膚上，以產生超自然力，既可庇護個人，又可賦予個人獨特的力量。護身符的靈力與其形狀、顏色與材質息息相關，並須透過施咒祈禱儀式啟動靈力。

為「家庭女主人」、「阿蒙神吟誦者」¹¹，她的父親為阿蒙神（Amen）的祭司，職銜為世襲制，可知塔穆特家族與阿蒙神信仰中心的卡納克神廟（Karnak Temple）淵源深厚（同上引：66-73）。

（三）來自艾赫米姆的祭司：厄索魯（Irthorru）

出土於埃及艾赫米姆（Akhmim）的厄索魯木乃伊，係大英博物館於1888年購藏，電腦斷層掃描的高解析立體顯微影像揭示，性別是男性，身長 162.8 ± 2.8 公分、死亡年齡35-49歲、病理狀況為齒牙根尖病變，以牙膿腫最為可能；下骨嚴重骨質流失；胸椎薛門氏結點病變及胸椎骨緣新骨增生（唇狀突出）。所處年代為古埃及後王朝時期，第26王朝初期，約西元前600年。厄索魯頭部覆蓋塗金面具，隨葬棺槨精雕細琢，棺槨上的圖像與銘文揭露厄索魯的重要資訊（圖4），包括姓名與身分等，銘刻文字說明厄索魯生前為祭司，分別擔任生育之神—敏神（Min）的「司服祭司」（為象徵神祇的神像著裝打扮）及「掌密祭司」（受過入教儀式而擔任祭儀工作）。由於古埃及自第26王朝開始，祭司一職採世襲制，由上層階級家族世代相傳，可知社會精英階級的厄索魯家族，對於艾赫米姆敏神祭儀事務投入甚深（同上引：96、103-104）。

（四）來自底比斯的神廟歌手

這具出土於埃及底比斯，姓名不詳的神廟歌手木乃伊，於1894年為大英博物館購藏，經解讀其電腦斷層掃描儀所得之高解析立體顯影得知，性別為女性，死亡年齡35-49歲、身長 151.5 ± 2 公分、病理狀況為齒牙根尖病變，最可能為牙膿腫、齲齒、生前掉牙。雙腳雖被製成木乃伊保存完好，但已與身體分離。由棺槨裝飾風格推判其所處年代為古埃及後王朝時期，第22王朝初期，約西元前800年。從顯微影像可看出，木乃伊的眼眶中，填有以彩陶、玻璃或石材製的人工眼睛；且防腐師似在其身上散布小金屬球。由於大英博物館購藏時，此木乃伊的人形棺的足部封板已毀損且染汙，以致無法由現存銘文辨識棺主姓名，僅顯示其身分為女祭司：「阿蒙神廟內殿歌者」，而擔任阿蒙神廟（可能為卡納克神廟）祭司一

11 阿蒙神為埃及的主神，新王國時期首都底比斯為其信仰中心。塔穆特人形棺上的銘文顯示其參與阿蒙神的宗教祭儀，吟唱歌頌取悅神祇。

職，說明其出身富裕背景的精英階層（同上引：126-130）。

（五）來自哈瓦拉的幼童

1888年於埃及哈瓦拉（Hawara）發掘出土後入藏大英博物館的這具幼童木乃伊¹²（圖5），原被視為女童，惟經電腦斷層掃描，證實為男性，死亡年齡2歲±9個月、身長85.5公分、病理狀況未檢出，遺體保存狀況良好。由於年幼孩童，骨骼尚處於發育狀態，為免深入顱骨傷及篩骨，因而大腦未被取出。所處年代為羅馬時期，約西元40年至60年。此幼童木乃伊全身由多層繃帶緊密包覆，外罩裝飾精美的人形棺，頭部至胸部鑲金，雙眉目以黑漆加深。短捲髮與左手所持的玫瑰花束與桃金孃，均以灰泥鑄模並彩繪。上身穿著托勒密王朝過渡到羅馬時期流行的斗篷，下半身則以一塊抹以灰泥的亞麻裹屍布覆蓋，布面上繪飾傳統宗教儀式圖像。人形棺足部繪以穿著涼鞋的塗金雙腳。塗金的臉部、胸部與雙腳，象徵逝者追求神聖地位，期與神祇聯繫（同上引：160-165、169-171）。

（六）羅馬時期的埃及年輕人

大英博物館於1823年購藏這具木乃伊，姓名不詳，出土地點可能為埃及底比斯。電腦斷層掃描儀顯影結果，性別為男性，死亡年齡17-20歲、身長149公分、病理狀況為齲齒。所處年代為羅馬時期，約西元140年至180年。此年輕男性的遺體保存狀況良好，經乾燥後的雙臂與雙腿仍巨大，推判生前體型肥胖；由於防腐師在其顱腔內填入多層樹脂與粒狀物，無法確定大腦是否被取出；臟器未被摘除，尚留在胸腔內。遺體背後先墊一塊木板，雙臂伸展置於身體兩側，然後再裹覆層層織品，都與羅馬時期木乃伊的製作規範相符。蠟畫法肖像板則被裹在遺體和最外層繃帶之間，最後割除肩部以上的繃帶，露出肖像容貌；肖像板上所繪男子，未蓄鬚（顯示死亡時仍年輕），深色捲髮，濃眉大眼，穿著飾以粉紅條紋帶狀紋樣的白色寬外衣及斗篷（圖6），依所繪服飾特徵推判這具木乃伊可能與羅馬傳統有所關聯（同上引：186-189、192-193）。

12 由考古學者威廉·馬修·弗林德斯·皮特里（William Matthew Flinders Perrie）所主持的考古發掘計畫。

古埃及人深信生命永恆，亡者與生者會保持緊密連結，而木乃伊即是連結生者與塵世的重要載體，只有妥善保存處理木乃伊，使軀體重新連結意識，方能延續亡者來世生命，確保永生不朽。「木乃伊展」擺脫一般埃及文物展之展示框架，以物件結合科技的另類手法，重新詮釋、演繹大英博物館6具代表性的古埃及木乃伊。這項展覽除了展示文物之外，也播放運用電腦斷層掃描技術虛擬拆解木乃伊的影片，讓觀眾得以從外層包覆物、骨骼以至體內物件，層層透視此6具木乃伊。透過雙能量電腦斷層掃描儀檢測結合古埃及學等跨學科研究成果，揭密木乃伊的體質資訊，解析木乃伊的製作過程與使用原料，鑑別木乃伊的性別、身長、死亡年齡、病理狀況，釐清木乃伊與棺槨的原生（in situ）關係（如：棺槨是否原本就屬於木乃伊）；這些科學證據，不僅修正以往判讀觀點，也延伸研究的立論基礎。更重要的是，透過這些科技所得的新資訊，也印證了古埃及人製作木乃伊所依循的文化習俗，例如：遺體內放置護佑亡者順利連結來生的各式護身符咒等之顯影，符應了「來世今生」、「永生不朽」思維邏輯。

肆、金字塔：不朽之宮特展

一、義大利都靈埃及博物館館藏文物

「金字塔：不朽之宮特展」（Egypt: House of Eternity）（以下簡稱「金字塔展」）是由中國河南博物院、山西博物院、遼寧省博物院、湖南省博物院及廣東省博物院等5個博物館，與義大利都靈埃及博物館（Museo Egizio, Italy，以下簡稱「都靈博物館」）共同合作的國際巡迴特展¹³，展品全數來自都靈博物館館藏，其中不乏首次公開亮相之珍貴文物。在討論這項展的展示規劃之前，先對都靈博物館的館藏特色加以概介。

創設於1824年的都靈博物館，是世界上首座專為埃及文化設立的博物館，也是當今僅次於開羅的埃及博物館，埃及文物典藏量居世界第二的機構，經過

13 此項展覽巡迴中國5館的時間分別是：河南博物院（2017年12月8日至2018年3月22日）、山西博物院（2018年4月10日至2018年6月24日）、遼寧省博物館（2018年7月5日至2018年9月16日）、湖南省博物館（2018年9月28日至11月28日）、廣東省博物館（2018年12月20日至2019年3月20日）。

8年的籌備期，1832年正式對外開放。都靈博物館近40000件館藏來自不同歷史時空的收藏脈絡：

都靈博物館的第一件藏品於17世紀即來到都靈，係由薩沃伊家族（the Ruling House of Savoy）所購得之西元一世紀於羅馬製造的「伊西斯碑」（Isiac Tablet），它見證了當時伊西斯女神崇拜（Isiac cult）盛行於羅馬帝國的景象。除此，在當時義大利國王卡洛·艾曼紐艾爾三世（Charles Emmanuel III）的推動下，伊西斯女神（Goddess Isis）雕像、底比斯卡納克神廟圖特摩斯（Thutmosid）法老雕像及女神賽克麥特（Goddess Sekhmet）雕像等，也經購藏而輾轉成為都靈博物館館藏文物（Greco 2017:6）。

19世紀初，時任法國領事的貝爾納爾迪·德羅韋蒂（Bernadino Drovetti）由於與當時埃及總督關係友好，於1811年開始收購埃及文物。他的首批藏品約5000件文物，於1823-1824年間運回都靈，由卡洛·費利切國王（King Carlo Felice）¹⁴ 收購。這批藏品包括了古王國時期19王朝法老拉美西斯二世（Ramesses II）的雕像（鄭昕譯 2015：82），其他雖多屬小型物件，惟品類眾多，品相豐富，具有百科全書般的重要價值，是該館建館的核心藏品（Greco 2017:6）。

埃內斯托·斯基亞帕雷利（Ernesto Schiaparelli）任職館長期間，制定了系列考古發掘計畫並成立義大利考古隊。1903至1937年期間埃內斯托·斯基亞帕雷利與朱利奧·法里納（Giulio Farina）先後主持埃及考古發掘工作，隨後將30000件出土埃及文物運送至都靈（Meseo Egizio 2018）。而埃內斯托·斯基亞帕雷利在1903至1920年間共主持12項埃及考古發掘工作，這一系列考古發掘成果，為都靈博物館取得第一手且完好如初的埃及墓葬文物，而成為該館的經典館藏品。其中在底比斯王后谷發掘出土的法老拉美西斯二世的王后奈芙塔莉（Nefertari）之墓葬品，舉世聞名。而在德爾麥迪那（Deir el-Medina）遺址發掘出土的各類遺存，¹⁵ 成為我們探究古埃及新王國時期，負責建造帝王陵墓

14 義大利古時薩丁尼亞—皮埃蒙王國的國王。

15 德爾麥迪那（Deir el-Medina）居住的是古埃及新王國時期18至20王朝時期，建造當時埋葬法老與貴族之陵墓區—帝王谷金字塔的工匠及家人們聚居的村落。該遺址出土物包括：骨骸殘片、石灰石製品、有文字的陶瓷片、通俗文與希臘文莎草紙、日常用品、祭祀用品、墓葬品等。1906年發掘工匠主管卡（Kha）及其妻默林（Merit）的墓葬，取得了550件保存完好的遺物（object），以墓葬發掘時的原初樣貌展陳在都靈博物館的專屬展廳中。

之工匠們的日常生活與宗教祭儀的珍貴素材。此外，基波林（Gebelein）與艾斯尤特（Asyut）遺址出土的墓葬遺存，無疑提供了古王國時期第5王朝，以及第一中間期至中王國初期之喪葬習俗與埋葬方式的直接證據（*ibid.*, p.7-8）。

1960年代，都靈博物館人員西爾維奧·庫爾托（Silvio Curto），受邀加入聯合國教科文組織倡議的努比亞神廟救援行動（Nubia Rescue Campaign），參加埃及努比亞地區的初步探勘，紀錄為建造阿斯旺大壩（Aswan Dam）而可能淹沒的努比亞神廟資料。埃及政府為感謝西爾維奧·庫爾托的貢獻，遂將埃雷西加神廟（Temple of Ellesya）遺跡贈予都靈博物館。這座埃及努比亞地區為數不多的神廟遺存，成為該館的珍貴典藏與展示亮點（Meseo Egizio 2018, Greco 2017:9）。

都靈博物館為世界首座埃及文化專業博物館，也是埃及境外收藏埃及文物數量最多的機構，在1824年創設迄今190餘年的歷史過程中，近4萬件的埃及文物在不同時空背景進入該館的典藏脈絡，品類豐富，其中不乏由館方主導考古發掘所得之具有明確時空脈絡與文化訊息的出土物件。都靈博物館通過自身的歷史視角，詮釋藏品的時空系絡與文化意涵，形塑出自成一格的「都靈之眼」。

二、金字塔：不朽之宮特展

「金字塔展」於2017年12月8日在中國河南博物院首度登場（圖7），展出了都靈博物館館藏埃及文物144組件，包括橫跨古埃及前王朝時期¹⁶至後王朝時期（約4000年時間）之陵墓與神廟出土文物，諸如：出土於底比斯王后谷、艾斯尤特地區與基波林地區的神祇、法老雕像、人與動物的木乃伊、大型石刻神像、紙莎草《亡靈書》、護身符等物件，旨於向觀者展示通過「都靈之眼」（圖8）觀看的神祕埃及國度（Marini 2017:17）。展覽透過「日常生活」、「宗教」與「葬禮儀式」三大面向的規劃，結合新穎的展陳設計與多媒體技術，再現文物的發掘現場，演繹古埃及社會的世俗生活、喪葬文化與宗教信仰等，引領觀者穿越數千年時空，探索不朽的古埃及文明。

16 根據「金字塔展」展示架構的埃及紀年方式，「前王朝時期」的年代為4000-3000BC，並未含納Badarian Period的新石器時期。

該展策展人保羅·馬里尼 (Paolo Marini) 闡述其策展理念：「以區區幾百件文物講述4000年的歷史並非一件容易的事，……這種講述本身就有著天然的局限性，尤其在展品的選擇上更是如此。此次『金字塔：不朽之宮』的展覽並不奢望能完整講述埃及，而是指在為那片神奇土地描繪一個縮影，為觀察那裏的風土人情和風俗習慣提供一個新的視野。這個展覽分為三個部分分別是：日常生活、宗教與葬禮儀式。貫穿這三部分展覽的，還有二條假想線；一條是從東至西，隨著太陽的東升西落，展示尼羅河谷地的人們辛勤的日常生活；另一條則是自南到北，沿著尼羅河順流而下，直至入海口，一路上會遇到不同的宗教，凸顯區域特色，並建構整個埃及多神教的特點。」(Marini 2017:17, 馬蕭林主編 2017:4)

「日常生活」：此單元展陳了都靈博物館經由不同收藏系絡（考古發掘文物、購藏文物等）所典藏之各式描繪日常生活場景的古埃及墓葬品，不僅向觀眾傳達古埃及人「視死如視生」的來世觀，說明這些古埃及墓葬品除了表徵古埃及人在意死亡、重視喪葬的文化特質外，也揭示古埃及人熱愛現世生活，希望將在世美好的生活景象延續至死後世界，所以擬製生前日常景象模型與生活使用物品，隨同入葬，期許生命不朽。在這個展區中，展陳了都靈博物館各類攸關古埃及人日常生活的墓葬文物，諸如：農耕場景壁畫、廚師工作場景模型、石膏柱形瓶、枕頭、鞋子，國王雕像、官員雕像，書吏雕像等；體現古埃及女性之美的女法老雕像、女性形象壁畫、香料瓶、化妝研磨板、化妝勺、梳子、項鍊等。

「宗教」：埃及為多神論的國度，埃及人信仰數量眾多且類別繁雜的神明。不僅境內每一地區均孕育出特定信仰與供奉的神祇，並賦予其不同的名字、功能與形態；且常見二、三位神祇組構而成一新的男性或女性神祇。此外，「動物崇拜」(cult of animals) 也是埃及宗教的另一特色，埃及的神祇具有不同化身，其中不乏可化身為動物者，因而埃及人常將動物遺體治成木乃伊，並視為神祇而加以祭拜。古埃及人透過還願式的崇拜，向神祇表達個人的私密信仰。他們使用象徵神祇之小青銅像的祭祀物，藉之與神祇溝通，並祈願內心想望。神廟是古埃及官方祭拜神祇的場域，其可區分為神聖區域與公共區域，只有祭司與法老可以進入前者空間。巫術 (magic) 是古埃及宗教的另一特色，廣泛應用於日常生活與喪葬儀式中。巫術源於古埃及人對自然現象的無

知與對超自然力量的戒慎恐懼，認為生病係惡靈降災作祟導致，因而出現且流行具有療癒效力的神像，神像上雕刻大量的象形文咒語，用以驅除厄運與災病（Marini 2017:20-21）。這一單元展示了神廟模型、神廟建築構件、石碑、神像、祭司雕像、獅身人面雕像、獅身羊面雕像、動物神像、祭祀用陶罐、神祇小青銅像、巫術雕像、動物木乃伊（圖9）。

「葬禮儀式」：陵墓被古埃及人視為「不朽之宮」（house of eternity），他們極盡所能為自己建造一座來世之宅。古埃及人相信人死後有來生，而遺體可以連結逝者與世間，因此必須妥善保存遺體，才能確保亡者永生不朽。為了妥善保存遺體，古埃及研製出以防腐香料保存屍體的技術，使得許多木乃伊至今保存完好。古埃及人認為亡者的世界位於太陽落下的西方，由歐西里斯神所統治。因此，墓葬群通常位於尼羅河西岸，城市則位於東岸。木乃伊棺木上的象形文字、置於棺內的「亡靈書」、護身符、書寫巫術咒語的陪葬品，以及為逝者在陰間勞動的小雕像沙比提（shabti），均旨於護佑亡者克服陰間種種難關，確保來世永生（ibid., p.20-21）。此單元展陳了墓室的建築與裝飾元素，如：金字塔、肖像壁畫、淺浮雕、假門石碑、石碑、逝者雕像、木乃伊、棺槨、墓門、墓碑、棺蓋、供桌、卡諾普甕（放置逝者內臟之容器）、沙比提、各式護身符、木乃伊面具等（圖10-12）。

「金字塔展」Egypt: House of Eternity，顧名思義，這項展覽係以「不朽之宮」的金字塔呈現埃及不朽文明為題旨。古埃及人相信死後會重生，於是法老冀望在重生之時能享有今世所擁有的一切，遂於有生之年，極盡所能地動用人力、物力與財力，打造一座來世之宅（張萍等譯 2006：168）。相傳法老是太陽神（Za）的後代，為使逝去的法老的靈魂得以升達天界，與太陽神等眾神相聚，順利獲得重生，永世不朽，因而建造外觀巨大雄偉，高聳矗立的金字塔作為來世之宅。金字塔展以都靈博物館的視野，展示古埃及第一中間期至後王朝前後約4000年間，出土於神廟及法老、貴族等上層階級墓葬之文物，重現古埃及人的世俗生活、宗教信仰與喪葬習俗樣貌，描繪由「來世觀」、喪葬祭儀、多神信仰與巫術實踐交織共構的古埃及文化圖像，傳達古埃及文明「來世今生」、「永恆不朽」的核心思維。

伍、科技「探索」「不朽」文明—代結語

就展示敘事而言，「木乃伊展」或「金字塔展」雖然聚焦的視點不同，各自以木乃伊與金字塔作為展題，也分別運用不同的展示策略來加以演繹；然而二項展覽均在體現古埃及人「永生不朽」的生死觀，換句話說，「永恆」、「不朽」正是這二項展覽的中心論述。古埃及文明的生命之源—尼羅河，因每年周期性的集中降雨所造成的洪水泛濫，導致居民定期遷移的循環，然而氾濫河岸的河水卻滋養了兩岸土地，造就埃及的農業生機。尼羅河氾濫、洪水消退、淤泥養地、農作豐收，這種周而復始的現象，啟發且深刻影響古埃及人對「生命永恆」的認知，從而形構古埃及文明「永恆不朽」的文化邏輯，開展出古埃及各面向的文化實踐。

「木乃伊展」跳脫傳統展示思維，運用文化科技的展示策略，聚焦於大英博物館藏6具不同身分背景、相異年齡階層之埃及木乃伊之古代生活探討。木乃伊展通過非破壞性的雙能量電腦斷層掃描儀，虛擬拆解層層包裹的木乃伊，取得這6具古埃及木乃伊內部軀體之立體顯影檢測結果，分析內隱於軀體中的生命符碼，並結合體質人類學、古埃及學、人體生物學、文物修護技術等跨學科的專業知識與研究成果，釐清這些生命符碼所透顯的訊息及表徵的意涵，揭密6段距今1,800年至3,000年前的生命史事，印證古埃及「永生不朽」的生死觀，重啟對古埃及文化的認知，另類探索古埃及文明。

相對於「木乃伊展」聚焦於古埃及木乃伊，金字塔展以古埃及王室陵墓的金字塔為切入點，展出都靈博物館藏古埃及前王朝至後王朝期間出土於王室等墓葬遺址、神廟遺址之文物，體現了都靈博物館以其獨特的歷史視角，向公眾展示古埃及社會的世俗生活、喪葬文化與宗教信仰，引領觀者重返數千年前的歷史現場，探訪古埃及的不朽文明。「日常生活」展區以古埃及人日常場景與生活器用的墓葬文物，描繪古埃及世俗生活、傳達古埃及人信奉視死如生與永生不朽的來世觀；「宗教」展區藉由各類神祇雕像、神廟模型與建築構件、動物雕像與木乃伊、祭祀用具、象形文咒語等，呈顯古埃及人的多神信仰與巫術實踐的宗教觀；「葬禮儀式」展區的金字塔、肖像壁畫、木乃伊、棺槨、墓門、墓碑、卡諾普甕沙比提、各式護身符等，為妥善保存遺體，護佑亡者克服陰間難關，所創發的喪葬祭儀與器用，說明了「生命永恆」的信念對古埃及文

化的深遠影響。

從展示策略來看，「金字塔展」以都靈之眼的展示手法，演繹古埃及歷史。作為全球首座埃及文化的專業博物館，都靈博物館擁有品類豐富的古埃及出土文物。該館善用館藏之優勢，依據館藏品類別與質性發想，以宏觀視野規劃「金字塔展」展覽主題，構思「日常生活」、「宗教」與「葬禮儀式」三大單元貫串展示框架，並巧妙融入古埃及地理向度概念。各單元可獨立成專區，又扣合題旨彼此依附鋪陳，讓觀者以較全貌的歷史視角認知古埃及文化。

「木乃伊展」擺脫以往側重史物詮釋觀點的構思，取而代之，採用文化科技的展示策略，透過非破壞性雙能量電腦斷層掃描儀的檢測，以科技方法驗證文物資訊，修正以往的判讀觀點，延伸研究的立論基礎。透過科技視角的虛擬拆解，重新詮釋文物，微觀式聚焦探討古埃及木乃伊的前世今生，另類觀點解讀大英博物館藏古埃及木乃伊的文化性，從而活化木乃伊的展示價值，增進木乃伊的展示效益。這項展覽除了展陳文物與電腦斷層掃描影像之外，並播放運用電腦影像模擬技術所製作的木乃伊3D動態影片，以科技式的影音互動裝置，營造出生動活潑的展覽情境，使觀者能親近展示主體，有效理解展覽資訊。經由木乃伊展之範例，顯示結合科技與文物的文化科技展示策略，將成為博物館展覽的新趨勢，為未來展覽實踐，突破框限，開創新局。

參考文獻

- 呂理州譯，出口保夫著《大英博物館的故事》（臺北：麥田出版，2009）。
- 克利絲提安·齊格勒等《羅浮宮埃及文物展圖錄 永恆埃及》（臺北：九觀文化事業股份有限公司，2004）。
- 克里斯蒂安·格雷科〈都靈埃及博物館：國際收藏的威望〉《金字塔·不朽之宮》（鄭州：鄭州大學出版社，2017），頁6-10。
- 吳志杰譯，吉耶梅特·昂德赫著《金字塔時代的埃及》（濟南：山東書報出版社，2005）
- 彭琦、陳甜、鄭振清譯（Alberto Siliotti著）《古埃及：廟、人、神》（北京：中國水利水電出版社，2006）。
- 馬蕭林主編《金字塔·不朽之宮》（鄭州：鄭州大學出版社，2017）

- 張萍、賀喜譯，納撒尼爾 哈里斯著《古埃及生活》（廣州：希望出版社，2006）
- 馮明珠、李梅齡編《大英博物館250年收藏展 世界文明瑰寶》（臺北：時藝多媒體傳播股份有限公司，2007）。
- 黃思瑜、錢佳瑋譯（Daniel Antonie, Marie Vandenbeusch, Johan H. Taylor撰）
《大英博物館藏埃及木乃伊 探索古代生活》（臺北：時藝多媒體傳播股份有限公司，2017）。
- 蒲慕州《法老的國度：古埃及文化史》（臺北：麥田出版社，2001）。
- 劉景輝〈西元前3100至1600之間的埃及宗教與神話〉《臺大歷史學報》第4期，（臺北：國立臺灣大學歷史系，1977），頁313-332。
- 鄭昕譯，西爾維婭·埃諾迪著《都靈埃及博物館》（南京：譯林出版社，2015）
- 應倩倩、許琛、曾美禎譯，盧卡·莫剎提著《知名博物館：大英博物館》（新北市：閣林國際圖書出版，2013）
- Greco, Christian. 2017. The Museo Egizio: The Prestige of International Collection. In *Egypt: House of Eternity.*, Pp.6-10. Zhengzhou Univerdity Press.
- Edwards, I. E.S. 1970. *The Pyramids of Egypt.* A Pelican Original. Baltimore Maryland.
- Marini, Paolo. 2017. Egypt: House of Eternity. In *Egypt: House of Eternity.*, pp.17-24. Zhengzhou Univerdity Press.
- Ikram, Salima & Dodson, Aidan. 1998. *The Mummy in the Ancient Egypt: Equipping the Dead for Iternity.* Thames and Hudson Ltd, London.
- Meseo Egizio (2018)
The Museum History/Discover the Museum's Development
<https://museoegizio.it/en/discover/story/>（檢索日期：2018年9月14日）
- The British Museum (2017)
Department of Ancient Egypt and Sudan
http://www.britishmuseum.org/about_us/departments/ancient_egypt_and_sudan.aspx（檢索日期：2018年9月14日）



圖1 「大英博物館藏木乃伊展 展訊看板
(作者拍攝)



圖2 「大英博物館藏木乃伊展 入口處複製墓
室壁畫場景的文宣輸出 (作者拍攝)



圖3 「大英博物館藏木乃伊展 入口處複製木乃伊人形棺與內部軀體的立體顯影的文宣輸出
(作者拍攝)



圖4 厄索魯隨葬人形棺槨
(資料來源：大英博物館官網)



圖5 來自哈瓦拉的幼童
(資料來源：大英博物館官網)



圖6 纏裹肖像板的羅馬時期
埃及年輕人
(資料來源：大英博物館官網)



圖7 「金字塔：不朽之宮展 文宣展訊（河南博物院提供）」



圖8 都靈之眼
(作者翻攝自「金字塔：不朽之宮」展覽圖錄)



圖9 「宗教」區展陳的獅身羊面像頭部及賽克麥特獅身女神像 (河南博物院提供)



圖10 「喪禮儀式」區展陳的女性坐像及木乃伊人形棺槨 (河南博物院提供)



圖11 「喪禮儀式」區展陳的沙比提 (河南博物院提供)



圖12 「喪禮儀式」區展陳的石棺蓋殘片 (河南博物院提供)

歷史思維培養與展示教育

陳奕安*

摘要

歷史教育自民族國家生成以來，長期扮演促進國族認同的工具性角色，直至二次世界大戰之後，各國在變動的時局中紛紛重新檢視歷史教育的功能與方法。在台灣，歷史教育亦隨著時代與社會需求轉變，晚近國民歷史教育關注的大方向，圍繞著具觀察與思辨特性的歷史思維培養，並理解歷史作為論述的特性。

本文從歷史教育特性的觀點出發，檢視博物館教育理論中展示論述與文物陳列規劃的教育性，與培養符合歷史教育目標中歷史思維之共性。博物館展示中，以文物為核心的敘事特性，在呈現歷史詮釋的多元視點與培養歷史思維的教學方法上具備獨特優勢。循此方向進行的展示與推廣活動，將有助聚焦公眾需求，落實博物館的社會責任。

關鍵詞

博物館教育、歷史教育、文物教學、歷史思維

* 作者為國立歷史博物館展覽組研究助理。

Historical Thinking in Educative Exhibits

CHEN, Yi-An*

Abstract

History education had been acting as medium for the construction of nation-states. After World War II, changing states within countries demand reexamination toward the missions and methods of traditional history education from stem to stern. In Taiwan, history education had been transformed along with changes among this land without exception. Lately, our compulsory history education has set its mission on the cultivation of observant and critical thinking, along with emphasis on the ability to comprehend history as narratives.

This article discusses the connection between the emphasis of historic thinking derives from exhibit narrative, display, and history education. In museum education theories, the object-based narrative of exhibits has an advantageous position on presenting multiple perspectives and fostering historical thinking. Exhibition and outreach programs planned accordingly should allow museums to focus on their public needs, and to assert their social responsibility.

Keywords

Museum Education, History Education, Object Based Learning, Historical Thinking

* Research Assistant, Exhibition Division, National Museum of History.

壹、歷史教育

（一）培養歷史思維（historical thinking）

傳統的歷史教育中，學生是被動的知識接收者，使得歷史概念與國家政治和認同操作互相為用，德國、英國、荷蘭在19、20世紀的歷史教育，儘管依附於民族國家的興起以來已有領先世界的發展，依然難免在政治勢力的轉變中隨之波蕩。¹ 台灣的歷史教育，亦明顯地呈現其協助政府建構國族意識的工具性。² 二次世界大戰後，歐美各國教育界大規模地重新思考其人文、歷史教育的價值與推行方式，相對於單一價值認同，更多地納入思考與議題討論等有助理解主流文化以外的概念認知。在歐美以及近代日本，對培養歷史思維為目標的歷史教學，皆已在多次教育改革下有相當的研究與論述。在美國，自1980年代起，國民教育中社會科教學的目的與方法就開始有多面向的研究。包容性（inclusion）與觀點取替（perspective taking）等批判性思考技能與公民素養培育間的因果關係受到重視³，因這種基於自我認識，進而延伸至對他人觀點的同理與共感（empathy），能夠有效促進社會的連結與共識。⁴

日本在戰後受到美國的影響，歷史教育研究的目標朝向培養愛好和平、崇尚民主的現代公民。1980年代，學者星村平和統整性地回顧該國歷史教育的進程，提出歷史學的科學發展。⁵ 綜合教育科學的研究方法，納入考古學、民俗學、文化人類學等多學科的研究成果，作為歷史教學中思辨素材的教育方式。包含多學科專業，並訓練辨識線索，建立符合時代背景的理解的觀點，使歷史

1 Wilschut, A. H. (2010), "History at the mercy of politicians and ideologies: Germany, England, and the Netherlands in the 19th and 20th centuries" ., *Journal of Curriculum Studies.*, 42 (5) , p.702., London, UK: Taylor & Francis.

2 甘懷真，〈臺灣與日本的中學歷史教科書之比較〉，《歷史教育》，14期（臺北市：國立台灣師範大學歷史學系，2009），頁163。

3 Thornton, S. J. (1994), "Chapter 5: The Social Studies Near Century's End: Reconsidering Patterns of Curriculum and Instruction" ., *Review of research in education.*, 20 (1) , p.237-238., DC: American Educational Research Association.

4 Galinsky, A. D., Ku, G., & Wang, C. S. (2005), "Perspective-taking and self-other overlap: Fostering social bonds and facilitating social coordination" ., *Group Processes & Intergroup Relations*, 8 (2) , p118-121., London, UK: SAGE Publications Ltd.

5 星村平和，〈II 戦後の歴史教育研究の総括と課題 シンポジウム戦後社会科教育研究の総括と課題〉，《社会科教育論叢》，29卷（広島：全国社会科教育学会，1982），頁26-31。

教育研究更大地趨向社會認識教育學。⁶ 在本國史之外，致力於世界史中多元並進的主題式介紹，亦反思舊有自民族主義出發的國家歷史論述，如何進行必要的調整，以培養當今全球化社會中公民所需具備的宏觀性視野，提供國民更完善的人文基礎。⁷

在近十年內的論述中，重視歷史教育應該著重培養歷史思維的觀點，認為學習歷史的方向，是對過去事件的多面向理解與表述。而理解任何表述的前提，是必須先認知該論述生成的背景，具備察覺關聯線索的眼光，以及合理串聯這些線索的能力。自歷史的詮釋特性出發的歷史教育，有助形塑個人對多元觀點的理解力與包容力，並能憑藉多元的資訊取得，建立邏輯性的理解，學習概念的脈絡化。⁸ 過去在大學級以上的歷史研究才登場的歷史思維，如何向下擴散至國民的歷史教育，成為歷史教學研究一個重要的課題。基於歷史的建構性，學者與教師終於在課程知識架構上定調，在歷史教學中引導學生在已經脈絡化的觀點中，順藤摸瓜地建構學習經驗。使學生理解他們所學的歷史，是歷史學家依據史料所做的表述，經歷教育學者、出版社、教師等多階段的詮釋後所轉譯出的概念。

無論歐美或日本等地的歷史教育研究，在晚近的大方向上皆以納入更開放的歷史思維訓練為目標。台灣於1995年的課程目標大幅調整，亦提出兩個主要重點：培養人文素養、了解歷史知識的特質，與強化思考分析的能力。直至2006年提出的普通高級中學課程綱要可見「藉探討歷史問題提升學生的思維」的目標，2008年頒布的課程綱要，則進一步將高中歷史教學的首要目標訂為提升「歷史思維」的核心能力。⁹ 2017年起正式實施的十二年國民基本教育課程綱要，將涵育公民責任，培養自主行動、溝通互動、社會參與等三大素養，列為國家公民培育的基本方向。¹⁰ 中學階段的訓練儘管並非以培養歷史學者為目的，但無疑是為了培養新一代具備人文素養與世界觀的公民。目標不在要求學

6 佐藤正幸，〈日本と世界—歴史教育におけるイメージ 態度 理解〉，《社会科教育研究》，70卷，頁33。

7 近藤孝弘，〈“グローバル化”は歴史教育を えるカードイツの に見る 容と連 性〉，《教育学研究》，81卷2号（東京：日本教育學會，2014），頁195。

8 Martell, C. C. (2013), "Learning to teach history as interpretation: A longitudinal study of beginning teachers" ., *The Journal of Social Studies Research.*, 37 (1) , p.17-31., Orlando, FL: The International Society for the Social Studies.

9 詳細課程綱要修訂歷次資料，見教育部國民及學前教育署網站專頁：<https://www.k12ea.gov.tw/cur/>。

10 教育部，《十二年國民基本教育課程綱要》，（台北：教育部，民103），頁2。

生學會歷史學家的治學方法，而是期望學生在引導之下，能認識歷史被認識、解釋與評價的過程，進而構築國民理解自身、社會、國家與世界的基礎。¹¹ 這樣的能力培養，在理想中可以提高學生辨識偏狹的歷史論述、更客觀地理解歷史，進而獲得具有包容性與觀點取替特性的公民素養。

（二）探究式學習

在這個方向上，歷史教育中的探究式學習（inquiry based learning, IBL）¹² 成為訓練人文素養的關鍵。1960年代，美國著名認知心理學家布魯納（J. S. Bruner）即提出探究式學習的觀點，現代課程中大主題式的探索學習及課程設計原理亦受其深刻的影響。在布魯納的理論中，課程架構必須考量學生的個人要因及文化背景、生理、心理之發展，充分掌握孩子在成長過程中各階段的特質與要件，使課程內涵更能激發孩子學習的興趣與主動參與的態度和行為，以利培養由直觀思考進入分析思考，建立自力批評、分析的能力。

但一個國家在歷史教學方向上達成共識的困難，以及探究式學習對教師及教材的結構及精準度的要求，使歷史學科中探究式學習在理論上的優勢，並沒有從此踏上全面導入歷史教學的坦途。教師必須在課程執行前架構對相關主題完整的先備知識材料，以及對細節及延伸問題的解答能力，而在課程執行途中，更需要精確掌握問題主軸並引導學生作答，才能有效達到建構歷史理解脈絡的效果。¹³ 在這樣的要求下，就算有極高意願推動探究式學習的現職資深教師，也僅能就個人較精熟的主題進行課程設計，在課程執行的有效度上仍然難以掌握。就算自教師培育端即開始探究式學習的教學訓練，了解此方法論的教師，在教學現場仍易迫於教學效率或個人先備知識積累效率的限制，僅能片段

11 Voet, M., & De Wever, B. (2016), "History teachers' conceptions of inquiry-based learning, beliefs about the nature of history, and their relation to the classroom context" ., *Teaching and Teacher Education.*, 55, p.64., NY: Elsevier.

12 Levy, B. L., Thomas, E. E., Drago, K., & Rex, L. A. (2013), "Examining studies of inquiry-based learning in three fields of education: Sparking generative conversation" ., *Journal of Teacher Education*, 64 (5), p.401-404., London, UK: SAGE Publications Ltd.

13 莊德仁，〈互動式問題導向的教學策略：個案研究的角度〉，《歷史教育》，20期，（臺北：國立台灣師範大學歷史系，2014），頁10-16。

地導入探究式學習的概念，難以突破歷史教學中以單方講授為主的模式。¹⁴ 在德國，純探究式學習在教學上的應用，因出現學科知識上的分散以及教師介入程度的降低，使到了2000年以降，歷史教學的方向又經歷了一次大幅調整，朝向「構成主義的歷史教育」。¹⁵ 在教育的建構主義理論中，透過由淺至深的學習架構，重視學習者既有的知識基礎，在建構性知識脈絡的引導下，強調學習者主動的問題發現，進行對史料解讀的訓練及對歷史建構過程的認知。學生透過直觀觀察、激起疑問、尋求問題解答，最後串聯獲得的解答而形成知識，進而培養觀察力與批判思考能力。

貳、博物館教育與歷史思維培養

（一）博物館經驗的潛力

博物館經驗的特性在於它提供的豐富體驗，藉文物、概念的展示，活化生硬的學科知識，透過每一個人在展示體驗中集體創造的個別經驗連結，成為建構獨特學習經驗的場所。¹⁶ 美國博物館教育界早在1980年代，即對博物館中進行文化識讀（cultural literacy）訓練的潛力多有討論，並重視博物館與學校教育結合，開創以跡證為基礎的識讀能力訓練的重要性。台灣經過十數來的教育改革，自課程綱要、教材內容至教材教法的調整，使學校教育的活性與多元性大大提高。教育的目標從基本的識字（literate），到抽象概念的理解與分析之各種識讀能力（literacy）。博物館中以視覺為主要訊息來源的敘事特性，為博物館在歷史教學領域開創了更多可能性。使我們可以開始思考，如何運用博物館的獨特環境，在活動、展示的呈現上，嘗試突破歷史學研究與歷史教育在培養歷史思維上的斷層。

14 川上具美，〈米国歴史教育におけるディシプリン・ギャップ（Disciplinary Gap）に関する研究：教育実習生の抱く新しい歴史教育をめぐる葛藤とその背景〉，《カリキュラム研究》，21巻，（和歌山：日本カリキュラム学会，2012），頁95。

15 宇都宮明子，〈ドイツにおける構成主義歴史教育論の成立：B. フェルケルの鍵問題討議型の場合〉，《社会科学研究》，78巻（広島：全国社会科学教育学会，2013），頁22。

16 Duke, L. (2010), "The museum visit: It's an experience, not a lesson" ., *Curator: the museum journal.*, 53 (3), p. 277., NY: New Knowledge Organization Ltd.

「在博物館中，歷史知識不僅是學習的目標，而是從屬於觀看過程中問題解答程序裡的分析工具。」¹⁷

我們不能否認具備相當程度文化素養的觀眾較一般大眾更能體會博物館中的展示。因為這些經過策展詮釋的物件安排，需要觀者持相應的文化素養來解讀，也是為何博物館中的導覽、手冊等輔助工具始終有其重要性。另一方面，當我們正視博物館中的物件解讀需要相關的文化素養，反之亦確認了博物館中的物件，具有引發文化知識學習的力量。它不僅能驗證高文化素養者的既有知識，更是在文物作為可見跡證的引導下，激起不具備背景知識的觀眾的疑問，開啟以提問為基礎的探究式學習歷程的媒介。而觀眾在與實際物件互動的過程中，以個人經歷、記憶的投射等既有知識為基礎形構的經驗，更有助將學習經驗引導至歷史思維培養中，觀點取替與共感素養的培育。¹⁸ 每一個觀眾，在觀看的過程中，都是第一手史料的詮釋者，為自己理解該文物作出專屬個人的資訊解碼。而博物館中的學習體驗並不止於此，結合博物館參觀時所見的詮釋性文字、導覽解說，甚至參觀群體中的資訊分享，觀眾將能在短時間內獲得自我詮釋與他者詮釋的對照。當有適當的引導，此以可見文物為出發點的學習模式，就有機會引導觀眾認識客觀知識與主觀詮釋的區別，建立獨立思辨的基礎。進一步理解歷史論述的特性，培養歷史思維。

（二）以物件為核心

博物館展示場域中所提供的視覺敘事、脈絡建構與意義賦予，相較一般文本史料教學，提供了自文物本身外顯特性出發的學習角度。歷史教學中問題探究、情境建構與對話溝通等學習引導方式，當適當地融入博物館的展示敘事及輔助活動，可以藉觀察文物外顯的跡證開始，建構式地揭露其中包含的歷史知識與時代意義。透過觀察創造經驗的連結性，使觀眾能順利理解在展示中被賦

17 筆者譯，原文見：Rice, D. (1988), "Vision and culture: The role of museums in visual literacy" ., *The Journal of museum education*, p.15., London, UK: Taylor & Francis.

18 Endacott, Jason L., and John Sturtz. (2015), "Historical empathy and pedagogical reasoning." *The Journal of Social Studies Research*, 39.1, p.1-16., Orlando, FL: The International Society for the Social Studies.

予意義的集合與詮釋。透過時間軸，將物件置於原生文化脈絡，以及探討其隨社會變動而出現的意義轉變，由多階段、多面向建構出的故事性，本身就是一種探究式學習的基模（Schema）。觀眾得以自觀展前的先備知識開始，經由展示中的直觀體現及搭配的詮釋性補充，建構對該展覽敘事的經驗及脈絡。¹⁹ 展示中除了物件可見特性的描述之外，更能延伸話題至較廣泛的概念理解。觀看物件的過程可以激起一系列的問題，在展示場域追尋問題解答的過程中，即是串聯歷史概念與多學科知識，形成對物質文化所涵蓋的，更廣義的社會、文化理解的過程。

在展示中詮釋物件並賦予意義的過程具備高度的彈性，也決定著該文物傳達的主要訊息。對一個物件的詮釋，可以聚焦在其裝飾性美感的描述，文物的美感價值與藝術史派別的代表性，甚至創作者的藝術成就及生平佚事。另一個方向，是透過其特徵、功能、使用方式與製造目的等直觀特性，聚焦物件的生成意義與時代背景，引導出相關的歷史知識，建構鮮活而富連結性的歷史圖像。從展示的角度來看，經過適當設計的詮釋方式，能使觀眾在觀看中建立個人經驗與該論述的連結，有效內化新知。引導觀眾自物件本身的特色發展認知脈絡，在教育理論中創造連結的概念上，具備提供學習者實際感受，並藉以建立經驗連結的特色。²⁰ 不僅有利於主題式探索學習的發展、體現建構式教學的概念，亦在其互動的本質上，有助培養需要個人情感代入的歷史共感性（historical empathy）。²¹ 觀眾即便在無意的瀏覽中，展示的空間性、多感特性和敘事性，都能在一定程度上提供新知、激起疑問、並提供解答。

「博物館中的學習經驗無疑是獨特的，但這樣的獨特性不在館藏文物的珍稀程度，而是傳達這些物件意義的方式。」²²

19 李慧敏，〈博物館展示與文化觀：以臺博館及史前館臺灣原住民族展示為例〉，《國立臺灣博物館學刊》，65卷2期，（臺北市：國立臺灣博物館，2012），頁45。

20 Borun, M. (2002), "Object-based learning and family groups" ., *Perspectives on object-centered learning in museums.*, p.221, Oxford, UK: Routledge.

21 Endacott, Jason L., and John Sturtz. (2015), "Historical empathy and pedagogical reasoning." *The Journal of Social Studies Research*, 39.1, p.1-16.

22 筆者譯，原文見：Wolf, R. L. (1986), "The missing link: A look at the role of orientation in enriching the museum experience" ., *The Journal of Museum Education*, p.17-21.

觀眾的觀展經驗，透過與實際物件的連結與展場提供的多感體驗，得以親身走入一段仔細經營的敘事，這樣的知識傳達效果，相較透過文本閱讀轉化吸收的知識來得更加深刻而有力。這樣深刻來自於親身觀看文物、藝術品或是畫作之後，所產生的經驗連結。善用這樣的經驗連結，開創以物的觀察為基礎的學習經驗，即是博物館教育最基本的著力點。1990年代，於美國已發展相對成熟的文化脈絡性展示，即開始出現認為應該開放觀眾認識物件本身多元敘事的策展手法。²³ 展出文物不僅作為既有文化概念的佐證，而是在開放展示敘事形成的過程中，使觀眾以文物為出發點，更深入地理解博物館的展示語言。脫離教條式的物件教科書式呈現，策展人與空間規劃師、展示設計人員於多次會議中針對展覽敘事呈現進行的大小調整，針對物件意義詮釋的取捨，皆以容易理解的圖說方式呈現在觀眾眼前。這些調整使觀眾能夠理解文物在展示中作為主題論述的節點，有助培養觀眾的博物館識能（museum literacy）。²⁴ 進一步說，藉促進展示中的物件識能（object literacy），使觀眾意識到在博物館展示中所見的文物，不只單方面作為展覽敘事的佐證，而能是延伸認識物件背後多元意義的基礎。在這樣的概念下，成功的展示將能開啟觀者對物件的多元視點，認知到不同取向的詮釋，實際上賦予了物件不同的意義。因此選擇策展方向與建構論述的過程，成為展示發揮教育功能的關鍵，而這樣的經驗，始終以物件為核心。

歷史思維中所強調的建構性和客觀性，不僅是深入學習學科知識的有力技能，更有助於任何新概念的理解與判斷，也是其被視為公民素養中關鍵能力的主因。當社會中的文化建構與認同，自主流文化的推廣傳播，轉向更多的關注過去被忽略的族群、被壓抑的議題，甚至反思文化形構的複雜面向。脫離強調文化獨特性和純粹性，將眼光轉向抱持著各種文化特色的族群在接觸、交流、共生的過程，以及一個社會在異中求同中產生新型態的文化特色。²⁵ 具備培養歷史思維意識的博物館，將在聚焦任何複雜議題上擁有相當的優勢。

23 Schlereth, T. J. (1992), "Object knowledge: Every museum visitor an interpreter" ., *Patterns in practice: Selections from the Journal of Museum Education*, p.102-111., Walnut Creek, CA: Left Coast Press, Inc..

24 Stapp, C. B. (1992), "Defining museum literacy" ., *Patterns in practice: Selections from the Journal of Museum Education*, p.112., Walnut Creek, CA: Left Coast Press, Inc..

25 張茂桂，《多元主義、多元文化論述在臺灣的形成與難題，臺灣的未來》，（臺北：華泰書局，2002），264-269頁。

(三) 展示的教育性

當代博物館的任務已從文化的保存者，演進為文化的創造者²⁶，在博物館的展示中，既包含對文物深入研究結果的展現，展示過程中的敘事手法構成的博物館經驗，更是博物館教育處理的主要目標。在博物館中，物件作為第一手史料，由展示論述提供關於意義聯想的提示，從展覽敘事開始，明確的架構及循序漸進的知識堆疊，即是學習脈絡的建構。而展覽場域的開放性與群聚性，又有刺激學習、引發溝通與共感的特性。以展示手法營造的沈浸式學習氛圍，能串連觀眾對歷史的基本認知，透過多元觀點呈現、多媒體史料、文字敘述、主題式問答等方式，將既有知識與實際經驗連結²⁷，獲得脈絡性歷史思考的思辨訓練，有助理解不同視點論述下的差異，養成對歷史詮釋概念的認知，進而培養批判思考的能力。近來博物館開始歡迎觀眾以展示元素的身份進入展示場域²⁸，即是重視展覽脈絡中產生的個人經驗與情感，在展示敘事有意識的納入與再現下，作為展示中促進共感基礎的實例。博物館在探究式學習及共感培育上的優勢，使其在文化與教育的社會責任上，有龐大的潛力。

物質文化的演示隨廣義的博物館學研究不斷演變，展示書寫亦具備多種可能性，從物件型制、材質、圖樣，到物件的使用方式，甚至其所處社會文化脈絡的描述。王嵩山於1989年就曾提出我國博物館應調整至以人類學角度呈現物質文化的展示方向。²⁹有別於當時以陳列為主的各種展覽，帶入西方博物館學界推行的展示概念：透過闡明展品本身特性，輔以陳述性資料，將其置於時間、事件與文化發展脈絡下的敘事，期許博物館展覽跳脫靜態「展示」的窠臼，進一步運用展示策略、展示手法、展示物、展示空間與氛圍的營造，提供觀眾相對完整的理解脈絡，進而達到動態「傳譯」文化內涵的目的。物質文化能夠演示出時代的意象，觀眾自可見的跡證中，透過展示手法的引導與補充，

26 Silverman, L. H., & O'Neill, M. (2004), "Change and complexity in the 21st-century museum" ., *Museum News*, 83 (6), p.40., DC: American Alliance of Museums.

27 Hein, G. E. (1998), *Learning in the Museum*.

28 Ciolfi, L., Bannon, L. J., & Fernström, M. (2008), "Including visitor contributions in cultural heritage installations: designing for participation" ., *Museum Management and Curatorship*, 23 (4), p.364., London, UK: Taylor & Francis.

29 王嵩山，〈物質文化的展示〉，《博物館學季刊》，4卷2期（臺中：國立自然科學博物館，1990），頁47。

即踏上以實際物件為基礎的建構式學習的歷程，也使博物館成為有別於傳統教育機構，進行歷史思維培養的最佳場所。

歷史博物館通常傳遞比史學家更多的歷史，應該肩負傳遞理解社會與價值觀點的動能³⁰。一直以來，博物館中的文化再現，即是運用物質文化，呈現國家中理想的、適當詮釋的價值觀。³¹ 文化與藝術生於其社會脈絡與目的性，文化政策更具備明顯的工具性。在社會和文化發展中建構出的博物館，儘管有啟發和突顯議題的潛力，仍不可避免地要在政治和文化的框架中運作。人們應該思考的是，透過文化的表述，可以傳達怎樣的觀念，而這些觀念是否增進社會大眾的福祉。³² 博物館握有定義自身角色的權利，並從而衍生出理想的展示和教育手段。以公共資源為營運基礎的國家博物館，因必須承擔相應的社會責任，其教育功能尤為重要。除大眾能夠更好地受惠於博物館資源，更重視永續經營並發揮影響力的目標。而博物館教育的落實，不僅在依附館內展示或建築等既有觀看資源下開展，更當在每一次的展示設計，空間規劃與計畫擬定裡。

美國博物館聯合會（American Alliance of Museums, AAM），自2012年起每年秋季固定提出一份博物館發展趨勢預測報告。³³ 期許能夠引發觀眾針對關鍵議題進行思辨與反饋。而歷年報告中，始終緊扣當代社會的關鍵議題，近年如：概念創新、調適困境，與新科技應用等，皆為博物館在規畫面對大眾的服務，甚至是組織內部營運上，帶來新的契機。這些趨勢在展覽上的應用範圍，具體性地包含實際事件的記錄與展示、新科技導入與公眾參與等。博物館中學習經驗，也隨其藏品、展示和活動的開展呈現了千變萬化的面貌。在這些多元的嘗試中，博物館展現了更加親民的面貌，在台灣各大博物館的動向上，也可以見到這樣的趨勢。³⁴ 更具體地說，所謂可親的博物館，體現在關注使用者需求的活動規劃與服務設計、主動辨識並招攬多元化的觀眾群，與無論在語言或可近性上都更加友善的環境建置之上。

30 Starn, R. (2005), "A historian's brief guide to new museum studies" ., *The American Historical Review.*, 110 (1), p.68-98.

31 Carson, B. G. (1985), "Interpreting history through objects" ., *The Journal of Museum Education*, p.2-5., London, UK: Taylor & Francis.

32 Vuyk, K. (2010), "The arts as an instrument? Notes on the controversy surrounding the value of art" ., *International journal of cultural policy.*, 16 (2) , p.173-183., London, UK: Taylor & Francis.

33 見線上版American Alliance of Museums, (2017) , *TrendsWatch 2017*.

34 陳佳利，〈邊緣與再現：博物館與文化參與權〉，（臺北：國立臺灣大學出版中心，2015），頁290。

然而博物館除了容納新的議題，更關鍵且具挑戰性的任務，在於其對本身教育性的關注與嘗試。以國立歷史博物館為例，在積極推展教育推廣活動的努力下，近兩年來教育推廣活動參與人數比例皆占所有參觀人數百分之二十以上。³⁵ 在群眾的觸及率上已大大高於傳統的想像³⁶，但仍有將近百分之八十的觀眾到訪博物館，僅參觀展覽而不參與任何額外的活動。這些觀眾廣泛的年齡層、差異化的背景知識與學習模式，在博物館教育的角度，反而是聚焦展品特性的機會。在博物館的物件展示中，觀眾僅需具備觀察的能力，即能夠開啟所有與物件相關的知識的連結。也因此展示的規劃中，高度意識到展品作為知識節點的意義與價值，將能讓博物館所提供的展示，為國民的歷史思維培養做出有力的貢獻。當數量更大、異質性更高的觀眾在博物館策略性的帶動下蒞臨，博物館就獲得了再次檢視其教育任務的目標的機會。跨出導覽與推廣活動的框架，從展示規劃做起，提供更大範圍的觀眾有意義的學習經驗。在理想狀態中，可以透過展示敘事、空間營造與相關活動推展，使博物館作為省思相關議題，並發展同理心與共識的獨特場所。

參、結語

國家的歷史博物館在國民的歷史教育任務中有其不可分割的社會使命，以終生學習場域為特色的博物館，更背負了持續以多種形式傳達歷史概念的任務。當代博物館的一大任務，在於適切地透過展示、教育與娛樂等功能強化與社會的連結，越來越多的呼聲，認為博物館應不僅是文物的擁有者與知識的詮釋者，更應該是社會議題的倡議者。要最大化展示的影響力，博物館首先必須強化自身作為教育資源提供者的意識，並在清楚的任務目標下，串聯包含中等學校教師、教育專業之大專師生，甚至自學團體等各種教育專業資源，持續為雙方的合作關係進行評量與改進。³⁷ 在博物館的專業之上，廣納教育研究理論

35 參見民105年、民104年《國立歷史博物館年報》，近兩年教育推廣活動的參與人次，超過參觀活動人次的百分之二十，更早的比例上，僅占所有參觀人次的百分之十以下。

36 Madden, J. (1992), "To realize our museum's full potential" ., *Patterns and practice: Selections from the Journal of Museum Education*, p.3-16.

37 Weller, A. S. (1985) ., *Museums for a New Century.*, p.67., DC: American Alliance of Museums.

與實作概念，系統性規劃展示，使其發揮在空間、社群及專業上的優勢，自教學的角度，主動地致力於有效脈絡化館藏與文化意涵的展示呈現。進而檢討其對社會議題及弱勢團體的長期漠視，重新審視其呈現的意識型態與立場。透過各種主題性策展與感性的展演手法，重視多元族群與文化背景之觀眾感受、啟發觀眾思考，並引導出改變與行動的力量。

歷史性博物館中展覽的任務，不僅在呈現可視性的歷史知識，而能進一步以館藏文物為核心，開展與觀眾經驗高度連結的展示敘事，脈絡化與這片土地息息相關的歷史經驗。在協助大眾活用其館藏資源的眾多著力點中，從策展的過程開始納入教育學、認知心理學與觀眾研究，有助優化抽象概念的呈現方式，使博物館的展示自規畫開始，就明確地以其教育任務為目標。關注博物館作為教育機構的特性，縝密地組織、安排所欲傳達的概念，致力呈現有助提升觀眾學習思維的展示。使博物館的展示，除了是教科書的佐證和延伸之外，更是活用展示特性，訓練歷史思維的場域。在深化博物館教育性的同時，促進社會的多元、寬容與理解。

台灣在見證多元觀點集合上有其獨特的優勢，博物館在調整其展示方式和教育活動規劃時，若能納入對觀眾學習經驗的意識，嘗試開放、互動式的歷史詮釋，將引發觀眾在展覽中，通過認識、引導與提問等階段，深化與展覽敘事及文物的交流、培養歷史思維、使國民以同理心理解歷史事件，以更客觀的態度認識時代背景所推崇或壓抑的價值，認識這些概念如何推行以及被推行，認識當代社會與文化源自於多文化的碰撞、多因素的交織。使每一次的參觀體驗持續積累，成為當代國家公民塑造文化認同與深度人文關懷的基礎。博物館從過去致力建構國族認同，到當今成為辨識社會議題，提供關注文化特色與學習歷史思辨的獨特場域，具有物件敘事特色的展示教育，在推行足以改變未來的國民歷史思維教育上，實是任重道遠、責無旁貸。

肆、參考資料

（一）中文

王嵩山，〈物質文化的展示〉，《博物館學季刊》，4卷2期（臺中：國立自然科學博物館，1990），頁39-47。

- 甘懷真，〈臺灣與日本的中學歷史教科書之比較〉，《歷史教育》，14期（臺北市：國立台灣師範大學歷史學系，2009），頁151-170。
- 莊德仁，〈互動式問題導向的教學策略：個案研究的角度〉，《歷史教育》，20期，（臺北：國立台灣師範大學歷史系，2014），頁1-35。
- 陳佳利，《邊緣與再現：博物館與文化參與權》，（臺北：國立臺灣大學出版中心，2015）。
- 李慧敏，〈博物館展示與文化觀：以臺博館及史前館臺灣原住民族展示為例〉，《國立臺灣博物館學刊》，65卷2期（臺北市：國立臺灣博物館，2012），頁15-47。
- 國立歷史博物館，《國立歷史博物館年報》，（臺北市：史博館，民103）。
- 國立歷史博物館，《國立歷史博物館年報》，（臺北市：史博館，民104）。
- 國立歷史博物館，《國立歷史博物館年報》，（臺北市：史博館，民105）。
- 張茂桂，《多元主義、多元文化論述在臺灣的形成與難題，臺灣的未來》，（臺北：華泰書局，2002）。
- 教育部，《十二年國民基本教育課程綱要》，（台北：教育部，民103）。
- 教育部國民及學前教育署，高中課綱微調專區，（<https://www.k12ea.gov.tw/cur/>）（檢索日期 2018年11月5日）

（二）英文

- Alexander, E. P., Alexander, M., & Decker, J. (2017), *Museums in motion: An introduction to the history and functions of museums.*, Nashville, TN: Rowman & Littlefield.
- American Alliance of Museums. (2017), *TrendsWatch 2017.*, (<http://labs.aam-us.org/trendswatch2017/>)（檢索日期 2018年9月5日）。
- American Alliance of Museums. (2018), *TrendsWatch 2018.*, (<https://www.aam-us.org/programs/center-for-the-future-of-museums/trendswatch-2018-the-planning-edition/>)（檢索日期 2018年10月30日）。
- Borun, M. (2002), "Object-based learning and family groups" ., *Perspectives on object-centered learning in museums.*, pp.245-260., Oxford, UK: Routledge.

- Carson, B. G. (1985) , “Interpreting history through objects” ., *The Journal of Museum Education*, pp.2-5., London, UK: Taylor & Francis.
- Ciolfi, L., Bannon, L. J., & Fernström, M. (2008) , “Including visitor contributions in cultural heritage installations: designing for participation” ., *Museum Management and Curatorship.*, 23 (4) , pp.353-365., London, UK: Taylor & Francis.
- Duke, L. (2010) , “The museum visit: It's an experience, not a lesson” ., *Curator: the museum journal.*, 53 (3) , pp.271-279., NY: New Knowledge Organization Ltd.
- Endacott, Jason L., and John Sturtz. (2015) , “Historical empathy and pedagogical reasoning” ., *The Journal of Social Studies Research.*, 39 (1) , pp.1-16., Orlando, FL: The International Society for the Social Studies.
- Galinsky, A. D., Ku, G., & Wang, C. S. (2005) , “Perspective-taking and self-other overlap: Fostering social bonds and facilitating social coordination” ., *Group Processes & Intergroup Relations.*, 8 (2) , pp.109-124., London, UK: SAGE Publications Ltd.
- Levy, B. L., Thomas, E. E., Drago, K., & Rex, L. A. (2013) , “Examining studies of inquiry-based learning in three fields of education: Sparking generative conversation” ., *Journal of Teacher Education.*, 64 (5) , pp.387-408., London, UK: SAGE Publications Ltd.
- Martell, C. C. (2013) , “Learning to teach history as interpretation: A longitudinal study of beginning teachers” ., *The Journal of Social Studies Research*, 37 (1) , pp.17-31., Orlando, FL: The International Society for the Social Studies.
- Nichols, S. (Ed.) . (2006) , *Patterns in Practice.*, New York: Routledge.
- Rice, D. (1988) , “Vision and culture: The role of museums in visual literacy” ., *The Journal of museum education*, pp.13-17., London, UK: Taylor & Francis.
- Schlereth, T. J. (1992) , “Object knowledge: Every museum visitor an

- interpreter” ., *Patterns in practice: Selections from the Journal of Museum Education.*, pp.102-111., Walnut Creek, CA: Left Coast Press, Inc..
- Silverman, L. H., & O'Neill, M. (2004) , “Change and complexity in the 21st-century museum” ., *Museum News.*, 83 (6) , pp.36-43., DC: American Alliance of Museums.
- Stapp, C. B. (1992) , “Defining museum literacy” ., *Patterns in practice: Selections from the Journal of Museum Education.*, pp.112-117., Walnut Creek, CA: Left Coast Press, Inc..
- Starn, R. (2005) , “A historian's brief guide to new museum studies” ., *The American Historical Review.*, 110 (1) , pp. 68-98., London, UK: Taylor & Francis.
- Thornton, S. J. (1994) , “Chapter 5: The Social Studies Near Century's End: Reconsidering Patterns of Curriculum and Instruction” ., *Review of research in education*, 20 (1) , pp.223-254., DC: American Educational Research Association.
- Voet, Michiel, and Bram De Wever. (2016) , “History teachers' conceptions of inquiry-based learning, beliefs about the nature of history, and their relation to the classroom context” ., *Teaching and Teacher Education.*, 55, pp.57-67., NY: Elsevier.
- Vuyk, K. (2010) , “The arts as an instrument? Notes on the controversy surrounding the value of art” ., *International journal of cultural policy.*, 16 (2) , pp.173-183., London, UK: Taylor & Francis.
- Weller, A. S. (1985) , *Museums for a new century.*, DC: American Alliance of Museums.
- Wilschut, A. H. (2010) , “History at the mercy of politicians and ideologies: Germany, England, and the Netherlands in the 19th and 20th centuries” ., *Journal of Curriculum Studies*, 42 (5) , pp.693-723., London, UK: Taylor & Francis.

(三) 日文

- 川上具美，〈米国歴史教育におけるディシプリン・ギャップ（Disciplinary Gap）に関する研究：教育実習生の抱く新しい歴史教育をめぐる葛藤とその背景〉，《カリキュラム研究》，21巻（和歌山：日本カリキュラム学会，2012），頁85-98。
- 宇都宮明子，〈ドイツにおける構成主義歴史教育論の成立：B. フェルケルの鍵問題討議型の場合〉，《社会科研究》，78巻（広島：全国社会科教育学会，2013），頁13-23。
- 佐藤正幸，〈日本と世界—歴史教育におけるイメージ・態度・理解〉，《社会科教育研究》，70巻（広島：全国社会科教育学会，1994），頁32-33。
- 近藤孝弘，〈グローバリゼーション”は歴史教育を変えるか—ドイツの応に見る変容と連続性〉，《教育学研究》，81巻2号（東京：日本教育學會，2014），頁187-199。
- 星村平和，〈II 戦後の歴史教育研究の総括と課題（シンポジウム戦後社会科教育研究の総括と課題）〉，《社会科教育論叢》，29巻（広島：全国社会科教育学会，1982），頁26-31。

挑戰、超越與創新： 國立歷史博物館文物整飭移藏計畫之效益分析

翟振孝*

摘要

國立歷史博物館（以下簡稱史博館）自民國44年開館至今，博物館使命與任務不斷與時俱新，然而歷經半世紀的發展變遷，面對後起新興的博物館崛起，與史博館定位屢有重疊，年逾63載的館舍建築，呈顯設備老舊、空間不足、環境破碎等困境危機，已不足以支應國家級現代化博物館發展所需，無法有效發揮現代博物館核心功能。

因應史博館三年升級發展計畫中「史博館整修再利用」及「興建史博文物典藏庫房」分項子計畫，自106年12月起啟動「典藏品整飭包裝計畫」（第一期），自107年5月起執行「典藏品包裝運輸計畫」（第二期），首次將館藏53,000號文物，分別移藏至國立故宮博物院本院及南院、國立臺灣美術館、中央研究院歷史語言研究所等友館，不僅將文物易地安置於設備專業、安全無虞的庫房，更積極開創館藏移地展示的文物共享行動，是臺灣博物館界於文物移藏期間開創館際合作的首例。

本文擬由史博館建館一甲子以來面臨的發展困境與挑戰契機切入，討論史博館文物整飭移藏計畫的擬定與執行，進而探究此一計畫的內部與外部效益，與後續發展課題，俾利為臺灣博物館學理論與實務，提供一具有參考價值的專業創新典範。

關鍵詞

博物館管理、文物整飭、文物移藏、效益分析、博物館誌

* 作者為國立歷史博物館副研究員兼典藏組組長。

Challenge, Breakthrough and Innovation: The Inventorying, Conservation, and Relocation of National Museum of History's Collection

CHAI, Chen-Hsiao*

Abstract

Since its opening in 1955, the National Museum of History (NMH) has made it its mission to continually reinvent its management and services. Its buildings and facilities—now more than 63 years old—appear run-down, cramped and poorly planned compared with newer establishments that offer similar exhibitions and viewing experiences. Given building deterioration and limited space, the NMH could no longer properly serve as a modern museum, nor could it support the demands of a prominent, modernized facility.

To accommodate the museum's three-year renovation and development project, targeting goals such as "Renovating and Reusing NMH" and "Storage Room for the NMH Collection," museum management in December 2017 began the "Collection Inventorying and Casing Project" (stage 1). Six months later, the "Collection Packing, Transport and Shipment Project" (stage 2) was launched, as the NMH relocated 53,000 artifacts to its southern branch, the National Palace Museum's main building, the National Taiwan Museum of Fine Arts, and Academia Sinica's Institute of History and Philology.

There are two advantages to relocating the collection: First, the artifacts were placed in the professional care of national museums. Second, it enables the museum's prized collection to reach a broader audience, setting a precedent for interfacility cooperation, while ensuring a positive transition for the museum.

This report focuses on the challenges and opportunities facing the NMH since its inauguration 60 years ago. It outlines the planning and execution of the inventorying, conservation and relocation of the collection to identify the program's benefits and follow-up challenges to be addressed. It promises to be an invaluable frame of reference for museology, museum studies, and management in Taiwan.

Keywords

museum management, inventorying, conservation, relocation of collections, benefits analysis, museography

* Associate Researcher and Chief, Collection Division, National Museum of History.

壹、前言：史博館建館一甲子的發展困境與轉型契機

國立歷史博物館（以下簡稱史博館）為國民政府遷臺後，於民國44年（1955）創立的第一座公共博物館，隨著史博館的肇建與成長，帶動了臺灣博物館學及博物館事業的萌芽與進展。回溯史博館設立，源自於民國43年（1954）教育部所籌建的一系列總稱為「南海學園」文化設施，包括國立歷史博物館、國立藝術教育館、國立科學教育館、國立教育資料館等，作為「國家博物館群」計畫的先聲。開館至今已超過一甲子的歲月，史博館使命與任務不斷與時俱新，在文物典藏、研究、展示及教育推廣、文創行銷等方面均發揮積極能量。據統計63年來史博館累積總參觀人次高達2,500萬，舉辦展覽超過1,900項，出版品逾1,000種，曾連續6年獲頒行政院優良政府出版獎，展覽交流遍及30餘國，曾與24個國家、39座博物館締結姐妹館，在臺灣許多知名藝術家的首展或回顧展，都曾在史博館舉辦。換言之，史博館可說是戰後臺灣30年國家的文化櫺窗，以及創新藝術平臺（國立歷史博物館 2018a: 3）。

史博館所在的臺北市城南地區，為城市發展歷史最早之地，其變遷歷程印證著臺北城的發展史，此區域內現有留存的歷史建物與博物館密度堪稱全國第一¹（圖1、圖2）。史博館位於南海學園內，毗鄰臺北植物園，擁有豐富而多元的歷史文化樣貌，除了地表下的史前時代考古遺址（即植物園遺址），尚有清代歷史古蹟欽差行臺（原址於現今中山堂附近，後將部分建築體遷至植物園重組），日治時期官員宿舍群落及熱帶植物栽培實驗場，以及國民政府來臺後興建各式與歷史藝術、文化教育相關之館所等，使得此區域深具自然生態與歷史人文融合之特點。此外，此區域因交通便利，周邊學校與文教機構林立，為大臺北地區各級學校進行校外教學的主要場所，也是民眾休閒怡情的最佳環境。同時區域內還有頗具特色的牯嶺街舊書市及小劇場等，經常於假日舉辦開放式的文化創意活動，吸引眾多民眾駐足流連（國立歷史博物館 2017a: 7）。

1 此區歷史建物與博物館包含：國家音樂廳、國家戲劇院、國家圖書館、國立臺灣博物館、中華文化總會、郵政博物館、嚴家淦故居、自由之家、大同之家、二二八國家紀念館、孫運璿故居、國立臺灣藝術教育館、國立臺灣工藝研究發展中心臺北當代工藝設計分館、國立教育廣播電臺及國立歷史博物館等重要文化據點。



圖1 史博館所在的臺北市城南地區，歷史建物與文教機構林立



圖2 史博館繪製【城南慢步趣地圖】，提供觀眾深度瞭解周邊環境與人文史跡

然而，隨著市區人口增長、社會型態改變，歷經半世紀的發展變遷，面對後起新興的博物館崛起，與史博館的定位屢有重疊，年逾63載的館舍建築，呈顯設備老舊、空間不足、環境破碎等困境危機，已不足以支應國家級現代化博物館發展所需。以文物典藏而言，史博館雖擁有近6萬件珍貴豐富的藏品，卻僅有約200坪左右的常設展廳，可展出之典藏文物不足館藏1%，典藏能量幾乎無法展現，無法有效發揮現代博物館核心功能。

此外，史博館的典藏文物庫房現況，長期以館舍五樓及六樓閣樓空間，權充作為文物典藏空間，面積僅約232坪²，並非標準文物庫房設施，實為客觀條件下之權宜措施。經審計部多次指正，史博館必須加速建置完善標準之文物典藏庫房，以維護國家重要文物之保存管理。館內現有典藏空間面積，若以史博館約6萬件館藏文物概估，平均每件典藏品僅能以0.0039坪空間保存，較之國內其他國家級博物館或同性質美術館，空間極為匱乏（國立歷史博物館2017b:4）。因此，興建現代標準化之文物典藏庫房，以妥善保存國家重要文化資產，實為史博館刻不容緩之目標。

2 史博館館內現有庫房空間共計232坪（包括：2樓36.79坪、5樓130.08坪、6樓65.04坪）。

表1 國立歷史博物館與國內博物館平均每件藏品之容納空間比較

館舍	典藏數量（件）	庫房面積（坪）	平均每件藏品之容納空間（坪）
國立科學工藝博物館	798	898	1.1253
國立臺灣美術館	13,000	3,384	0.2603
國立故宮博物院	696,422	31,562	0.0453
國立自然科學博物館	940,000	15,000	0.0160
臺北市立美術館	4923	54.5	0.0111
國立臺灣歷史博物館	80,000	829	0.0103
國立臺灣史前文化博物館	100,000	622	0.0062
國立歷史博物館	60,000	232	0.0039

資料來源：「國立歷史博物館升級發展計畫」整理

在前述背景下，史博館整合過往發展成果，盤點內部及外部問題，經由自我檢視，並透過SWOT分析，進一步尋找史博館現階段發展的優勢、劣勢、威脅與機會。分析發現：史博館作為戰後臺灣第一座公立博物館，它見證、參與、書寫了臺灣近代文化史，其館藏、智財以及專業人力等資產豐富；而且，史博館位於臺北都會核心區，地理位置優越，區域內現有留存的歷史建物與博物館密度為全國第一；再者，史博館所在的南海學園比鄰臺北植物園，座落於史前考古遺址上，歷經清領、日治、國民政府各個時期發展，同時結合自然生態及歷史人文特點，具體而微呈現文化多樣性；此外，多年來史博館建立的專業品牌及優質形象，亦是史博館發展的優勢之一。

然而，經過60多年的變遷，史博館現有館舍相對狹小、空間不足，已不足以支應國家級博物館發展所需；而且經費、軟體設施等相關資源亦逐年遞減，造成資源匱乏；再加上長期來受到經營框架的制約，缺乏創新，無法有效應用以增加客源；而館內組織相對缺乏橫向溝通連繫及合作機會，使得整體營運效能有待提升。

另一方面，面對博物館同業競爭，同質性和異質性市場的過多選擇，史博館以往獨霸文化資源的優勢日漸削弱，難以做出市場區隔；再者，史博館的核心目標及定位不明，使得後起新興的博物館與史博館定位屢有重疊；而近年來

的文化氛圍，對於中華文化及歷史教育未加重視；現前在科技產品主流下，史博館缺乏科技導向，較不具吸引年輕族群來館學習動力，對於史博館營運績效造成直接衝擊。

因此，我們藉由分析史博館現前館務需要突破之發展困境，進而找出適切之解決模式，並擬定策略與方法。整體而言，史博館當前發展面臨困境的關鍵問題在於：

- 一、既有館舍空間不足以支應國家級博物館所需。
- 二、亟需積極突破軟體設施資源不足現況，以迎向博物館競爭挑戰。
- 三、積極提升文化資產創新營運效能，以符合現代博物館發展趨勢。

表2 史博館現階段發展SWOT分析

優勢 Strengths	劣勢 Weaknesses
<ol style="list-style-type: none"> 1. 【豐富資產】作為戰後臺灣第一座公立博物館，見證、參與、書寫臺灣近代文化史，其館藏、智財以及專業人力等資產豐富。 2. 【地理位置】位於臺北都會核心區，區域內現有留存的歷史建物與博物館密度為全國第一。 3. 【文化多樣】位於南海學園比鄰臺北植物園，座落於史前考古遺址上，歷經清領、日治、國民政府各時期，結合自然生態及歷史人文之特點。 4. 【專業品牌】經年建立的專業品牌及形象優質。 	<ol style="list-style-type: none"> 1. 【空間不足】館舍狹小、空間不足，不足以支應國家級博物館所需。 2. 【資源不足】經費、軟體設施等相關資源逐年遞減。 3. 【缺乏創新】受歷史悠久的經營框架制約，缺乏創新，無法有效應用以增加客源。 4. 【缺乏連繫】館內組織缺乏橫向溝通及合作機會，營運效能有待提升。
機會 Opportunities	威脅 Threats
<ol style="list-style-type: none"> 1. 【閉館整建】整建期間對於館務進行發展計畫規劃並提升專業能力。 2. 【跨域合作】強調多元與創新政策，鼓勵跨域連結及合作網絡的建立。 3. 【品牌重建】藉由文物整飭盤點作業，重新檢視史博館藏品的獨特性，提升臺灣藝文品牌高度。 4. 【交通提升】111年捷運萬大線通車後，交通更加便利。 	<ol style="list-style-type: none"> 1. 【同業競爭】面對同質性和異質性市場的過多選擇，史博館以往獨霸文化資源的優勢削弱，難以做出市場區隔。 2. 【定位不明】史博館的核心目標及定位不明。 3. 【文化氛圍】近年來對於中華文化及歷史教育未重視。 4. 【科技導向】科技產品主流下，缺乏吸引年輕族群來館學習動力。

資料來源：「國立歷史博物館文物整飭移藏計畫」整理

有鑑於此，史博館於106年度提報「國立歷史博物館升級發展計畫」三年期（民國106-109年），針對史博館之館舍空間、服務機能、營運管理等面向，制定全面提升規劃，其中包含「史博館整修再利用」及「興建史博文物典藏庫房」等分項子計畫。一方面藉由捷運萬大線通車後，交通更加便利；並藉三年整建期間對於館務進行發展計畫規劃並提升專業能力；並強調多元與創新政策，鼓勵跨域連結及合作網絡的建立；藉由文物整飭盤點作業，重新檢視史博館藏品的獨特性，提升臺灣藝文品牌高度。

史博館期望透過升級發展計畫補強館舍軟體、硬體設施暨空間機能、維護與修復史博館文化資產，為史博館未來發展定位，逐步強化史博館內涵與軟實力，充分發揮整體營運效能，積極展現博物館價值與社會影響力、提供全民更優質的博物館服務。

為有效執行三年升級發展計畫，史博館面對建館以來空前的巨大挑戰：啟動改造的第一步，即必須在極為有限的時間內，妥善規劃將館內展場及庫房內將近53,000件典藏文物，全數盤點檢視、淨空移藏。為此，史博館特別規劃「文物整飭移藏計畫」，擬定實施策略方法，力求安全切實執行文物離館遷外的移藏工程。

放眼國際博物館界，舉凡美國大都會博物館、英國大英博物館、法國羅浮宮等大型博物館，都曾經歷改造升級計畫，多數案例均是一面開館、一面整建移藏，以長期時間投入，換取空間改善。然而，史博館受限於腹地狹小，並無彈性空間可茲調度，在文物安全及公眾安全的雙重考量下，不得不以閉館整建方式進行，是回歸博物館專業考量後的慎重決策。

史博館自106年12月起啟動「典藏品整飭包裝計畫」（第一期），自107年5月起執行「典藏品包裝運輸計畫」（第二期），預計將館內典藏品共計53,000號文物，於107年12月前全數遷出，安全移藏異地暫存庫房。整體而言，史博館此次文物整飭移藏規模之大、文物數量之多、執行期程之短，而且是在新庫房尚未興建的狀況下進行，堪稱是全臺灣博物館界的首例，深具指標性的重大意義（翟振孝 2018:36）。

貳、文物整飭移藏計畫規劃內容

史博館執行三年期升級發展計畫，因應館舍整建而採取文物移藏行動。106年度首先規劃進行「三樓館藏精選文物、河南文物、館藏青銅器整飭包裝計畫」，係以館藏品中最高貴且脆弱的一批文物共計1,566號，為第一優先執行標的。將史博館原先三樓展廳規劃為整飭包裝現場，依照工作流程進行空間配置，設立：整飭作業區、整飭攝影區、文書處理區、高階數位化攝影區、包裝作業區、暫存櫃架區等，並以高規格全天候及無死角監控安全規劃加強控管，整體工作期程為148工作天。

第一期整飭包裝計畫經評選引進具備文物保存知識、技術、人力、設備之專業團隊，與史博館典藏組同仁共同執行藏品整飭包裝作業，包含：建立詳實的文物整飭資料表格；進行藏品基本描述與狀況檢視登錄；藏品拍攝與登錄上傳；使用新式QR Code二維條碼標籤；藏品除塵及蟲菌污染檢視；執行高階數位圖像攝影；藏品暫時性及永久性加固；架設臨時櫃架；工作影像全時紀錄裝置；建構完善的藏品典藏微環境，並依據藏品屬性分別以：無酸紙盒、裱布錦盒、木箱，或以訂製的書畫「太卷」³及木質保護盒等藏品包裝方式，為每件文物量身訂做打造獨立包裝存置。

第一期計畫核心目標在於：完備館藏重要文物之狀況檢視，提供文物準確完整的文字及圖像記錄，進行預防性文物維護，確保藏品不會帶有污染的蟲菌問題，並提供藏品持拿及運輸的安全裝置，以提升史博館藏品保存維護品質，俾利未來典藏管理及藏品運用。

3 史博館針對館藏書畫文物，特以鋁合金的「太卷」及桐木盒進行包裝，提供穩定的保存方式。由於一般書畫卷軸直徑約在3.5-4公分之間，「太卷」的直徑則為 8公分，以加寬、加大的卷圍，使圈曲弧度加大，給予作品合宜的固定與保護。周圍的包材具有分散外力、防疊壓與防撞擊的功能，能隔絕與緩衝外界的溫濕度變化，將提供館藏文物最完善的防護。

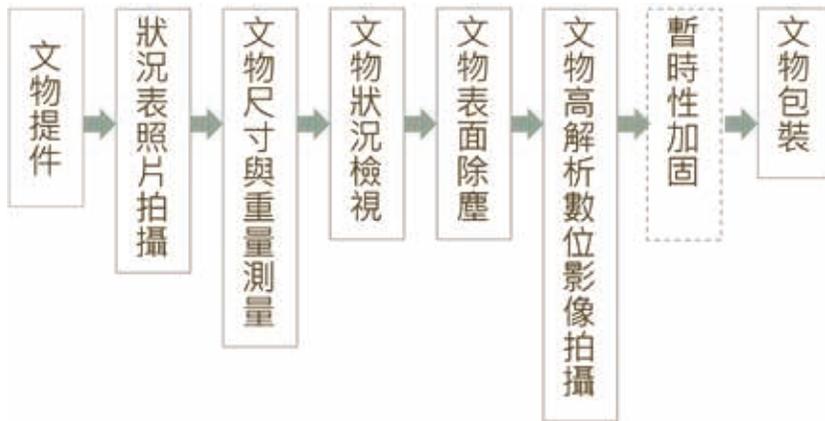


圖3 文物整飭包裝計畫標準作業流程
資料來源：「國立歷史博物館文物整飭移藏計畫」整理

107年度史博館接續啟動第二期「典藏品包裝運輸計畫」，將現存於1樓及2樓展場、5樓及6樓庫房的19類典藏文物共計51,534號，依據文物性質分為：平面類（含國畫、法書、西畫、版畫、攝影、文獻）、立體類（含篆刻、文獻、玉石、陶器、瓷器、銅器、群金、琺瑯、竹木、漆器、牙骨、編織、雜項）及通貨類，封閉展場後將史博館二樓及四樓展廳規劃為：文物檢視包裝工作區、文物暫存區、文物木箱集裝暫存區等，依照工作流程進行工作區域規劃配置。

第二期包裝運輸計畫由於工作期間較短且文物數量龐大，經人力規劃後決定，除由典藏組同仁協同具備文物藝術品包裝搬運知識、技術、人力、設備之專業廠商執行外，並動員全館各組室同仁，集史博館全館之力共同協助。史博館廖新田館長特以文物整飭「五要心」（要心甘情願、要心平氣和、要心無旁騖、要心悅誠服、要心安理得）、「五不要心」（不要心不在焉、不要心浮氣躁、不要心驚膽顫、不要心灰意冷、不要心粗膽大）期勉全體同仁，進行典藏文物全面檢視清點、攝影記錄、文物包裝等作業，整體工作期程僅為128工作天。

史博館第二期計畫執行藏品包裝作業，包含：文物提件；藏品狀況檢視；資料表格註記；文物尺寸丈量與拍攝；完善文物內包裝等步驟。由於人力規劃為全館總動員，因此在進行文物提件、整理、內包裝、外集裝箱、離館、移藏點檢視等各個流程環節，史博館皆以高規格安全控管，以及具名點交機制，詳實紀錄文物及人員處理狀況。



圖4 文物包裝運輸計畫標準作業流程
資料來源：「國立歷史博物館文物整飭移藏計畫」整理

文物清點包裝到達一定數量後，即製作集裝木箱，並將同類文物裝入木箱內貼上封條，送入文物暫存區置放，以利安排後續移藏運輸計畫。第二期計畫的核心目標在於：完成館藏文物離館前狀況檢視，完善藏品運輸安全包裝，並妥善規劃執行文物移藏臨存庫房異地存置計畫。

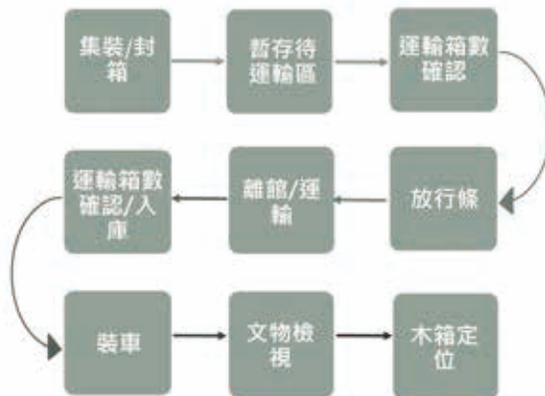


圖5 文物移藏運輸計畫標準作業流程
資料來源：「國立歷史博物館文物整飭移藏計畫」整理

有關藏品整飭標準作業流程包括：

(一) 文物提件：

每日整飭工作進行前，由史博館司庫人員帶領工作人員將位於庫房內之文物進行簡易包裝處理後，提件至整飭現場臨時櫃內存放。由專案助理標記臨時櫃位，並與助理確認文物編號，始得進行下一流程。

(二) 整飭前文物狀況攝影：

拍攝文物六個面向與細部狀況，提供修復師檢視文字記錄之輔助，清楚標示出文物各部位特徵，針對難以用文字做全面性完整描述狀況，藏品照片能夠透過視覺讓使用者清楚地接收到完整資訊，降低頻繁取用持拿藏品過程所帶來的風險。

(三) 文物尺寸與重量測量：

藏品尺寸需要三維立體空間之尺寸數值，以便精確計算所需的無酸保護材料，盒體尺寸與包裝方式。如青銅器與陶瓷器等具有立體結構的藏品，以旋轉丈量臺量測器物類的三維尺寸，避免藏品在移動時受到損害。

(四) 藏品基本描述與狀況檢視：

建立藏品詳細檢視登錄表，藉由記載藏品基本資料，如名稱、年代、出處、登錄號、尺寸等；製作資料，如藏品材質、製作技法、格式；藏品狀況，如藏品基底材及媒材破損的狀況；保護建議，根據上述資料建議適當的保護措施，如保存環境、修復處理方法、保護盒製作等。檢視登錄表的紀錄使後續典藏管理工作有所依據，便於追蹤藏品劣化之現況，並將結果記錄於資料庫中，除可永久記錄外，亦方便遠端擷取資訊。

(五) 文物表面除塵及蟲菌汙染檢視：

藏品上可能存有有機物及無機材料等，容易於藏品使用過程中轉移。可採用乾式除塵方法進行，使用專業文物清理吸塵器、羊毛刷等工具，以物理性去除藏品的塵汙。針對遭蟲菌汙染之藏品，如生物排遺物、蟑螂卵鞘附著，均使用鑷子予以移除，以確保進行整飭包裝作業的整體潔淨度，避免典藏等級的無酸包裝箱盒受到生物病蟲害侵擾。

(六) 完備計畫高階數位化攝影：

數位化工作在文物保存維護中扮演重要角色，透過數位擷取設備，可將文物的全景與細節作完整的紀錄，包括形式、色彩、肌理與劣化狀況等，除了作為文

物管理圖檔，甚至高解析度的圖檔還可供研究者調閱，可避免文物損壞之風險。

(七) 暫時性加固與永久性緊急加固：

檢視過程若發現文物主體或配件出現脫落、剝離或起甲之類似有安全疑慮者，進行藏品暫時性加固或永久性緊急加固，避免運輸過程震盪，造成二次傷害。暫時性加固方法為以1% Kucel G 加乙醇調和暫時性加固劑，以筆刷塗佈在長纖維紙上，再覆蓋在欲加固處；永久性緊急加固方法為以10% ~ 20% B72（合成樹脂）加丙酮滲入欲加固修復處。

(八) 藏品掛牌檢核與製作：

逐一檢核藏品後，以泰維克製成之新制掛牌黏附對應之標籤，附掛於藏品穩固處，並黏貼於外盒上，無酸保護盒及小型錦盒黏附標籤於頂面及正面之右下角，而大型錦盒及木箱之標籤黏附於頂面及正面右上角，但有部分錦盒或木箱因已超過一般目視高度，故頂面標籤改貼於側面以利於辨識。⁴



圖6 文物提件



圖7 藏品置於旋轉臺上攝影



圖8 使用特製丈量臺測量文物尺寸



圖9 測量文物重量

4 有關藏品整飭標準作業流程說明文字為「國立歷史博物館文物整飭移藏計畫」整理。



圖10 檢視文物狀況製作文物檢核表



圖11 使用文物清理毛刷去除藏品塵汗

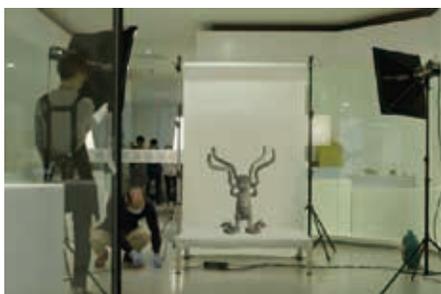


圖12 藏品固定後進行高階數位攝影



圖13 文物暫時性加固處理後狀況



圖14 新式QR Code 二維條碼標籤



圖15 拍攝「離家紀」完整詳實記

資料來源：「國立歷史博物館文物整飭移藏計畫」整理

離館外遷近53,000號國家文物，歷經多次評估、溝通協調、資源整合的過程，達成文物移藏地點的共識：以文物為主體考量，以典藏品質相近為原則，平面類文物移藏至國立臺灣美術館；張大千及溥心畬等大師書畫精品寄存於國立故宮博物院本院；器物類文物移置故宮南院；河南青銅器及玉器暫存於中央研究院歷史語言研究所，使得史博館典藏文物在遷外移藏期間，分別存置在設備專

業、安全無虞的友館庫房，同時藉由文物移藏啟動館際合作，既控制文物安全風險及管理成本，亦能將文物活化利用，開創國內博物館有史以來最龐大而創新的文物移藏館際合作案例。這項史無前例的大規模文物整飭移藏計畫，史博館全程以攝製紀錄片「離家紀」⁵完整詳實記錄細節，俾利提供臺灣博物館界理論與實務一專業創新參考典範。

整體而言，史博館「文物整飭移藏計畫」實施策略包括：

一、建制標準作業流程，樹立創新專業典範

本專案計畫因文物整飭移藏規模大、文物件數多、執行期程短，且在尚未興建新庫房的狀況下執行，為全臺灣博物館界首例，無前例可供參考。因此，本計畫首要目標在於建立文物整飭、包裝、運輸等標準化作業流程，樹立創新專業典範，例如：引進鋁合金太卷以及木質保護盒，進行書畫文物保存；使用防傾斜及防衝擊指示器貼紙，確認文物全程運輸安全無虞；並創新引進QR Code二維數位條碼標籤，俾利導入文物科技管理系統，提供博物館理論與實務重要參考範例。專案計畫經由妥善規劃執行架構、執行步驟、設計作業流程、配置作業空間、規劃人力編制、掌握期程控管，以確保專案執行成效。

二、跨館協調資源整合，共創交流合作契機

本專案計畫因總數近53,000件文物須配合史博館館舍整建大遷徙，藉以解決既有館舍空間不足以支應國家級博物館發展之需，在現階段新庫房尚在勘測規劃作業下進行，經過多次跨機關協調，進行資源整合，藉由移藏中央研究院歷史語言研究所、國立故宮博物院本院及南院以及國立臺灣美術館等專業庫房，控管文物安全風險及管理成本。然而，文物移藏不僅是移地安置存放，更

5 史博館為完整記錄館內典藏文物整飭、包裝及移藏過程，提供國內博物館大規模文物搬遷實務參考範例，並增進大眾對於閉館整建期間館藏文物易地安置之理解，自106年至107年全程以「離家紀」影像攝製，進行完整紀實拍攝。

是對於典藏文物現況進行全面盤點，並與移藏博物館館所及學術研究機構，開啟雙方合作交流的難能契機，開發效益加值的文物資源移地共享模式，共創為民眾提供更優質服務。

三、資料開放參與共享，文物知識重整解放

本專案計畫每個步驟環節，包括：盤點、整飭、數位化等作業流程，均以攝製紀錄片完整詳實記錄細節，目的均在於促進文物資訊流通以及文物知識開放。於文物整飭移藏期間，史博館執行三年期「文化部委託附屬館所辦理完備文化部典藏網藏品資料計畫」，辦理館藏文物之描述詮釋資料以及數位圖檔完備，俾達文物資料提供公開檢閱，並為未來資料開放之基礎。其中，館藏文物藏品之描述詮釋資料，係由史博館全體研究人員共同參與撰寫建置，每件文物描述詮釋資料以含有關鍵詞之標準格式書寫，以易讀通俗為原則，使民眾皆能輕鬆閱讀，俾利史博館文物資料開放，提供各界下載及利用，並帶動創新服務與增值應用，達成文物知識解放及博物館公共化之長程目標。

四、引進社會資源協作，培力專才擴增能量

本專案經由評選引進民間優質專業文物修復團隊，以及專業文物包裝運輸團隊，在史博館典藏專業人員主導規劃之下，跨界整合相關文物知識、技術、人力及設備等資源，擴大為民服務能量，並導入培力專業人才，發揮博物館核心功能，由公部門結合民間資源，協力共作完成博物館文物整飭移藏計畫，執行守護國家文化資產的重任。

五、應用科技提升效能，精進營運管理模式

本專案計畫為提高現代博物館文物管理效能，使用電子化紀錄文物檢視資料與工作內容，並以高品質數位化檔案保存，以文物二維條碼檢索稽核系統管理。在執行計畫時逐一檢視藏品，以QR Code二維條碼新制掛牌黏附對應之標籤，附掛於藏品穩固處，並黏貼於外盒上，利於保存辨識，並精進線上文物典

藏管理系統建置，運用科技積極提升國家文化資產之維護營運效能，以符合現代博物館營運趨勢。

六、興建專業典藏庫房，積極守護國家資產

本專案計畫同時啟動「興建史博文物典藏庫房」子計畫，積極為遷外文物移藏回庫進行準備。在行政院及文化部大力支持下，獲撥國有土地，作為典藏庫房新建基地，以永續共生理念，打造現代標準及專業化文物典藏空間，妥善保護國家重要文化資產。未來專業文物典藏庫房，不僅是館藏文物的存置管理空間，更將朝向文物研究教育中心的目標邁進。

參、史博館文物整飭移藏計畫成效分析

史博館自106年12月起啟動「典藏品整飭包裝計畫」（第一期），自107年5月起執行「典藏品包裝運輸計畫」（第二期），同時自107年7月中旬開始，史博館陸續起運書畫文物移藏至國立臺灣美術館庫房；張大千、溥心畬畫作寄存國立故宮博物館本院，器物類文物移置國立故宮博物院南院；河南運臺青銅器及玉器寄存中央研究院歷史語言研究所。文物移藏全程以大型溫控氣墊車移動運輸，並在每座層層加固的文物集裝木箱上，貼以專業防傾及防震測試警示標籤，確認所有文物在移置過程中均受到穩妥的安全保護，將移動的可能風險降至最低。

107年7月19日至20日史博館首次移藏書畫類集裝箱17箱、共591號文物至國美館暫存庫房；7月30日至31日首次移藏陶瓷類集裝箱25箱、共1241號文物



圖16 史博館首次文物移藏起運



圖17 文物移藏由廖館長、高副館長主持

至故宮南院暫存庫房。文物移藏全程由典藏組同仁點件、押運，待運抵庫房靜置一日後，經過開箱點驗確認文物狀況妥適即封箱定位，順利完成文物移藏作業，整體文物移藏於107年12月底前全數完成。

史博館文物移藏並不僅是移地安置存放文物，其積極意義更是藉由60年以來第一次大規模的文物整飭遷徙，對於典藏文物現況進行全面檢視盤點，並藉以與各移藏博物館館所及學術研究機構，開啟雙方合作交流的難能契機。

其中，史博館典藏張大千先生作品百餘幅，多為其旅歐時期所作，精彩展現大千先生由成熟的寫意風格，演變至晚年潑墨潑彩的繪畫藝術發展歷程。而國立故宮博物院典藏有張大千於1940年代赴敦煌臨摹的古代石窟壁畫精作數十件，以及其返臺定居後藝術生涯最終階段的創作，這些作品正可補充與銜接史博館所典藏的張大千作品，形成較具連續風格發展與完整藝術風貌的展現。明（108）年適逢大千先生120歲誕辰，史博館與國立故宮博物院經由館際合作，將寄藏於故宮北院的重要館藏大千先生書畫精品，擇要共同舉辦「巨匠的剪影—張大千120歲紀念大展」，以期將大千先生豐富多元的藝術面向，透過兩館館際合作交流展出，提供觀眾一覽張大千藝術生命中創作精華的絕佳機會。

再者，史博館典藏有字甲骨共計4千餘件，係屬當今存世極少數尚未進行研究之歷史文物，對於釐清甲骨文全貌，極具重要學術價值。因此，史博館與中研院史語所合作推動「殷墟有字甲骨整理研究合作計畫」，透過對於有字甲骨的整理、專業研究，完成影像、拓片與摹本圖檔數位典藏，建置數位化資料庫，使計畫豐碩成果與全民共享。

此次史博館文物移藏計畫，也促成館藏國寶及重要古物⁶移地於中研院史語所歷史文物陳列館公開展示，在文物移藏期間，為館藏文物創造更多發光發熱的契機。有關史博館典藏河南考古出土之青銅器與玉器，係屬於春秋戰國貴族墓群之考古發現，透過河南青銅器及玉器等文物寄存中研院史語所期間，雙方共同進行全面整理研究，經由兩館共享研究成果，共創學術合作交流（國立歷史博物館 2018b）。

6 本館河南青銅器及玉器於文物移藏期間，暫存於中央研究院歷史語言研究所，其中有3件國寶及10件重要古物，亦將文物資源移地共享，108年起於歷史文物陳列館公開展出。

史博館此次文物整飭移藏，促成難得的館際合作計畫，開創國內博物館於文物移藏期間，以文物資源移地共享的行動模式，使移藏行動超越文物易地安置，更是館藏文物第二生命的開展。



圖18 史博館以文物移藏及館際合作，開創國內文物資源移地共享行動模式
資料來源：「國立歷史博物館文物整飭移藏計畫」整理

史博館「文物整飭移藏計畫」專案成效可分為外部效益及內部效益面向分析說明：

一、外部效益

(一) 文物移藏合作交流，共創優質精選大展

民國108年適逢張大千先生120歲誕辰，史博館特與國立故宮博物院館際

合作，將此次文物遷徙寄藏於故宮本院的重要館藏——大千先生書畫作品，擇其精要於故宮共同舉辦「張大千120歲紀念大展」。同時，史博館館藏國寶及重要古物，於閉館整建期間，亦將移地於中研院史語所歷史文物陳列館公開展示。此外，史博館積極規劃約20檔館藏主題展覽，於閉館期間巡迴國內移地展出，主動開創館藏文物資源共享行動，經由與各博物館所以及學術研究機構活化交流，共創與民眾及社會連結。

（二）文物整飭資源共享，提升學術研究價值

現藏臺灣之甲骨，除了中研院史語所之外，以史博館收藏為最多，而現存世界上有字甲骨尚未研究者，亦以此批為最大宗。史博館與中研院史語所合作推動「殷墟甲骨文研究合作案計畫」，此批典藏品得以最新技術進行研究，或有機會尋獲甲骨文研究的「失落環節」，深具學術研究意義。此外，此次文物移藏計畫，其中有關典藏河南考古出土之青銅器與玉器等文物，亦將寄存中研院史語所，進行全面整理研究，將對國家文化資產保存研究具有重大貢獻，也是展現臺灣文化軟實力的重要契機。

（三）文物整飭移藏作業，建立專業創新典範

史博館開創文物整飭移藏結合館際合作計畫，首開臺灣博物館界先例，使得史博館文物移藏計畫有別於其他館所的文物搬遷模式，不僅只是文物的易地安置，更是館藏文物的活化共享，發揮博物館專業能量的契機。

由於史博館文物整飭移藏規模大、文物件數多、執行期程短，且在新庫房尚未興建的狀況下執行，因此建立文物整飭、包裝、移藏等標準化作業流程，為舊館新生，樹立創新典範，建立博物館專業形象，積極發揮博物館社會影響力。

（四）文物資料開放共享，文物知識權力解放

本專案計畫結合史博館自106年度起執行三年期「文化部委託附屬館所辦理完備文化部典藏網藏品資料計畫」，由史博館全體研究人員共同參與撰寫建置，辦理館藏文物之描述詮釋資料以及數位圖檔完備，保存國家文化資產，俾達文物資料提供公開檢閱，並為未來資料開放之基礎，以利文物知識權力解放以及博物館公共化之終極目標。

(五) 興建庫房科技管理，積極守護國家寶藏

本專案計畫以永續共生理念打造現代標準及專業化文物典藏空間，妥善保護國家重要文化資產，為提高現代博物館文物管理效能，使用電子化紀錄文物檢視資料與工作內容，以高品質數位化檔案保存，精進線上文物典藏管理系統建置，以智慧型態管理，運用科技積極提升國家文化資產之維護營運效能，降低機關人力、物力、時間等成本，以符合現代博物館營運趨勢，發揮博物館國家影響力。

二、內部效益

(一) 全館動員共同參與，凝聚機關認同向心

本次文物包裝運輸專案計畫結合「完備文化部典藏網藏品資料計畫」，動員史博館全體研究人員共同參與，執行初期透過充分溝通協調，經由意志力、執行力、團結力三者加總，成功開創「史博STYLE」，凝聚組織內部成員對於博物館的認同感與向心力。

(二) 擴大成員學習領域，增進組織工作知能

本次專案計畫對於全體館員而言，均是難得的博物館實務學習經驗，由於博物館職司分工專業，大部分館員不一定有機會第一手接觸文物，此計畫不僅擴展組織內部成員專業學習領域，館員經由充實專業研究知識及技能，增進博物館工作知能。

(三) 增強橫向溝通合作，組織營運效能提高

史博館透過SWOT分析發現，過往博物館內部組織較缺乏組室之間的橫向溝通連繫及合作機會，營運效能有待提升。本次藉由專案計畫規劃執行，集史博館全館之力，打破組室之間的本位主義，發揮館內組織橫向合作連繫溝通機能，彼此協商互助，促使博物館效能大幅提升。

(四) 典藏文物全面盤點，文物知識大幅躍升

本次專案計畫藉由60多年以來首次大規模的文物整飭遷徙，對於典藏文物現況進行全面檢視盤點，並藉以與各移藏博物館館所及學術研究機構，開

啟雙方合作交流的難能契機，使得文物研究及專業知識，因應博物館競爭時代的來臨。

(五) 興建現代文物庫房，典藏職能充分發展

長期以來史博館由於空間不足、庫房分散，不但影響文物存放條件，更使得典藏組工作人員無法於適當的工作區域內執行職務。本次專案計畫不僅全面盤點文物，並打造全新現代專業庫房，使得博物館核心典藏專業得以充分發展。

另一方面，史博館「文物整飭移藏計畫」成效可由成本效益及持續擴散面向分析說明：

一、成本合理性

史博館自106年12月起啟動「典藏品整飭包裝計畫」（第一期），自107年5月起執行「典藏品包裝運輸計畫」（第二期），執行館藏近53,000號文物之全面盤點整飭、包裝保護、移藏運輸等工程。本專案計畫採行總包價法⁷及實作實算⁸兩部分，有效擷節經費，達成專案投入成本和產出效益間之合理性控管。

然而就另一層面而言，本專案計畫執行標的為史博館館藏文物，全數皆是國家珍貴文化資產，為確保文物安全為最首要考量，全力降低文物任何損傷之可能性，為全民提供優質服務，維護國家文化資產完善所創造的價值則是「無價」，亦將使後續推廣應用的社會效益極大化。

二、服務持續性及擴散性

本專案計畫全面進行史博館文物整飭移藏，開創臺灣博物館界首例，為後世樹立老舊博物館新生之專業典範，足以提供其他友館作為參考依循，具有優質擴散效益。其次，暫時離館遷外的移藏文物，創造與其他博物館所及學術研

7 總包價法包含：設備費、影像紀錄、包裝包材、乾燥劑、專案助理、雜支等費用。

8 實作實算包含：文物包裝搬運人力、整飭人力、木質裱布保護盒、無酸紙保護盒、書畫木質保護盒、木箱、空調氣墊車車資、專業攝影等費用核實支付。

究機構的交流合作的新機會，使得移藏行動不僅是文物易地安置，更因文物遷徙而產生新連結。此外，同一時間史博館規劃興建現代專業化文物典藏庫房，運用智慧型效能管理，不僅作為文物存置管理空間，並朝向文物研究教育中心發展，以維護國家文化資產，永續為全民服務。

肆、結語：守護珍寶·創新典範

史博館因應升級發展計畫閉館整建三年，首次將館藏53,000號國家文物，全面盤點整飭，分別移藏至國立故宮博物院本院及南院、國立臺灣美術館、中央研究院歷史語言研究所等友館，不僅將文物易地安置於設備專業、安全無虞的庫房，有效控管文物安全風險及管理成本，守護國家無價珍寶；更進一步積極開創館藏移地展覽的文物共享行動，充分轉化情勢，將公眾利益極大化，是臺灣博物館界於文物移藏期間開創館際合作的首例，為博物館典藏與策展之理論與實務，樹立專業創新典範。

史博館文物移藏並不僅是移地安置存放文物，其積極意義更是藉由60多年以來第一次大規模的文物整飭遷徙，對於典藏文物現況進行全面檢視盤點，並促使史博館與各移藏博物館館所及學術研究機構，共創合作交流的難能契機。

一、民國108年適逢大千先生120歲誕辰，史博館與國立故宮博物院經由館際合作，將寄藏於故宮北院的重要館藏大千先生書畫精品，共同舉辦「巨匠的剪影—張大千120歲紀念大展」。

二、史博館與中研院史語所自民國102年以來，合作推動「殷墟有字甲骨整理研究合作計畫」，透過對於有字甲骨的整理、專業研究，完成影像、拓片與摹本圖檔數位典藏，建置數位化資料庫，使計畫豐碩成果與全民共享。

三、此次史博館文物移藏計畫，也促成館藏國寶及重要古物移地於中研院史語所歷史文物陳列館公開展示，為館藏文物創造更多發光發熱的契機，經由兩館共享研究成果，共創學術合作交流。

四、史博館更積極規劃約20檔館藏主題移地展覽，於閉館整建期間主動出擊，巡迴國內各地與民眾接觸，開創文物共享行動，持續與社會連結，並以行動博物館、虛擬博物館、聲動博物館等創新多元方式，賡續擴大為民眾服務能量。此次因應館舍整建而採取的文物移藏，史博館充分轉化情勢，將公眾利益

極大化，開創文物資源移地共享模式。

史博館在文物移藏的同時，「興建史博文物典藏庫房」計畫亦在民國107年啟動，積極為文物返家進行準備。在行政院及文化部大力支持下，史博館獲撥國有土地，作為典藏庫房新建基地，這將是史博館開館以來，第一次擁有現代標準及專業化文物典藏空間，以積極妥善保護國家重要文化資產。

新建文物典藏庫房將以節能減碳、永續共生的綠建築理念思考，結合太陽光電設施，增強庫房建築體的防震性能，並極力爭取庫房空間極大化。未來將依據各類文物材質對於溫濕度環境的要求，分層設置不同的儲置空間，並以現代化管理設計，有效維持庫房穩定，積極為典藏文物建置新家。

文物典藏庫房興建計畫預定民國107年進行勘測規劃設計，108至109年辦理建築本體興建工程，110年進行專業設備裝修及庫房養置，至111年完成遷外文物復返移藏回庫作業。史博館未來專業文物典藏庫房，不僅是館藏文物的存置管理空間，更將朝向「非典型」博物館典藏庫房發展，即以文物研究教育中心為目標精進，藉由開放公眾參與庫房，拉近公眾與博物館典藏的距離，積極發揮典藏能量的博物館核心價值。

參考書目

國立歷史博物館

- 2017a 《「國立歷史博物館升級發展計畫」計畫書》。(未出版)
- 2017b 《「國立歷史博物館升級發展計畫」修正計畫總說明》。(未出版)
- 2018a 《國立歷史博物館108年-110年 3年發展計畫》。(未出版)
- 2018b 《國立歷史博物館「政府服務獎」申請書》。(未出版)

翟振孝

- 2018 〈守護珍寶·創新典範：國立歷史博物館文物整飭移藏計畫的意義與價值〉。《歷史文物》298:36-41。

國立歷史博物館學報 第56期

Journal of the National Museum of History No. 56

發行人	廖新田	Publisher	Liao Hsin-Tien
出版者	國立歷史博物館 10055臺北市中正區徐州路21號 徐州路辦公室	Commissioner	National Museum of History Xuzhou Road Office No.21, Xuzhou Rd., Zhongzheng Dist., Taipei City 10055, Taiwan (R.O.C.).
	電話：+886-2-23610270		Tel：+886-2-23610270
	傳真：+886-2-23931771		Fax：+886-2-23931771
	網址：www.nmh.gov.tw		http：//www.nmh.gov.tw
編輯	國立歷史博物館編輯委員會	Editorial Committee	Editorial Committee of National Museum of History
主編	謝世英	Chief Editor	Hsieh Shih-Ying
執行編輯	賴貞儀	Executive Editor	Lai Jen-Yi
總務	許志榮	Chief General Affairs	Hsu Chih-Jung
主計	劉營珠	Chief Accountant	Liu Ying-Chu
電腦排版	飛燕印刷有限公司 新北市中和區橋安街17號6樓	Layout Designer	Feiyen Printing Co.,Ltd. 6F, 17, Chiao-An St., Chongho District, Taipei
	電話：+886-2-22476705		Tel：+886-2-22476705
出版日期	2018年12月	Publication Date	December, 2018
版本說明	國立歷史博物館線上版數位電子書		Published on the web side of the National Museum of History
網址	http：//www.nmh.gov.tw		http：//www.nmh.gov.tw
統一編號	4810103943	GPN	4810103943
國際期刊號	2304-7836	ISSN	2304-7836

版權所有 翻印必究
著作財產權人：國立歷史博物館

The copyright of the Journal is owned by the National
Museum of History

本書保留所有權利，欲利用本書全部或部分內容者，
須徵求著作人及著作財產權人同意或書面授權。

All rights reserved. No part of this publication may be used in
any form without the prior written permission of the publisher.